

소월 시에 나타난 ‘산책자’의 의미 연구*

송기한(대전대)

〈목 차〉

- | | |
|-------------------------|-------------------------|
| 1. 소월시의 출발로서의 「서울의 거리」 | 3. 산책자의 좌절과 교감의 정서 |
| 2. 식민지 경성을 응시하는 산책자의 행보 | 4. 현실적응의 한계와 새로운 탐색의 도정 |

1. 소월시의 출발로서의 「서울의 거리」

소월은 전통적인 정서를 대변하는 시인, 그 연장선에서 한의 시인으로 흔히 알려져 왔다. 소월이 문단에 등장한 것은 잘 알려진 대로 1920년대 초반이다. 이 때가 한국 문단사에서 중요한 기점으로 자리한 것은 본격적인 문화 창달의 시기와 맞물려 있기 때문이다. 이를 추동한 계기가 3.1운동이라는 사실을 부인하

* 이 논문은 2018년도 대전대학교 교내 학술연구비 지원에 의해 연구되었음.

는 사람은 없을 것이다. 일제는 합방 이후 한반도를 무단으로 통치하면서 저항이라든가 문화 등의 방면에서 철저하게 억압하거나 탄압했다. 그러나 거국적으로 일어난 31운동을 목도한 일제는 더 이상 이런 통치 방식이 실효성이 없음을 알게 되고, 그 연장선에서 문화 등의 국면에 대해서 포용적인 정책을 내보였다.

그런데 이런 변화가 가져온 것은 일반의 상식을 뛰어넘는 것이었다. 그것은 흔히 이야기하는 패러다임의 변화였고, 강력한 인식성을 만들어낼 만큼 큰 파장을 가져왔다. 문화의 장이 넓어졌다는 것은, 소박한 차원에서 이루어지기 시작했던 문화의 도정들이 더 크게 열리는 기회가 주어졌다는 것과 같은 의미이다. 『창조』를 비롯한 『백조』 등의 제반 잡지와 여러 신문의 창간은 그러한 토양을 제공해주는 충분한 물질 기반이 되었던 것이다.

문화의 개방과 창달은 다른 말로 하면, 곧 새로운 문화의 유입이라는 시대적 조류를 만들어내었다. 이른바 이 시기 우리 문학의 한 특징적 경향인 모더니티 지향성¹⁾이라는 새로운 흐름을 만들어낸 것이다. 이는 곧 근대시를 향한 갈증과 새로운 시 형식에 대한 열망으로 이어지게 된다. 실상 개항 이후 시의 근대성에 대한 모색과 새로운 시 형식에 대한 탐색 등은 거듭해서 시도되었다. 그러나 언제나 그러하듯 새로운 도전에 대한 실패는 항상 전제되는 것이어서 시의 근대성이라든가 자유시형에 대한 실험의식은 만족할 만한 성과를 거두지 못했다. 그리하여 그 안티 담론으로서 전통에 대한 새로운 이해가 이루어지고 소위 전통 지향성이라는 담론의 장을 만들어내게 된 것이다.

전통과 근대라는 지향이 길항하는 가운데 소월 시의 정체성이랄까 가능성이 항상 중심에 자리하고 있었다. 1920년대 모더니티 지향성을 대표하는 시인이 정지용이라면, 소월은 그 반대편의 위치를 점하고 있었던 것이다. 그리하여 소월은 전통적인 정서를 대변하는 시인으로 석화된 채, 거기에 갇혀 있는 존재가 되었다. 근대적 정서의 반대편에 그의 전통적 심연이 있었고, 자유율이

1) 한국 시를 모더니티 지향성과 전통지향성이라는 이분법으로 관찰한 것은 김윤식에 의해서 처음 언급되었다. 김윤식, 『한국현대시론비판』, 일지사, 1986, p.289.

실패한 자리에 그의 전통적인 울격이 놓여 있었다고 보는 것이다. 소월 시를 바라보는 토대는 이런 틀에서 한발자국도 벗어나지 못한 채 더 이상 진척을 이루지 못하고 있었다.

전통주의에 갇힌, 소월 시에 대한 이런 협소한 시각에 보다 큰 인식적 확장을 보여준 것이 바로 미발표 작품인 「서울의 거리」의 발견이었다²⁾. 이 작품은 소월의 것으로 분류할 수 없을 정도로 시의 형식과 내용에 있어 파격을 보이고 있다. 소월 시의 아이콘인 전통적 정서는 물론이거니와 시의 울격 역시 정형적 운율과는 동떨어진 양상을 드러내 보이고 있기 때문이다.

「서울의 거리」가 소월의 작품으로 판명된 이후, 이 작품과 이후 전개된 소월 시와의 관련 양상을 탐색한 글들이 계속 발표되었고³⁾, 그 성과 또한 적지 않았다. 「서울의 거리」는 소월로 하여금 더 이상, 전통의 시인이라든가 한의 시인이라는 굴레를 벗어나게 했으며, 전통적 울조속에 갇힌 시인으로 남아있지 않게 했다. 말하자면 「서울의 거리」는 소월 시의 폭과 넓이를 가져다 준, 파격과 일탈의 작품으로 우리에게 다가온 것이다.

「서울의 거리」가 소월의 작품으로 편입된 이후 소월은 소위 전통적 정서만을 함유한 시인이라는 한계를 벗어나게 되었다. 하지만 「서울의 거리」로 인하여 근대시에 뿌리 깊게 자리잡은, 전통 지향성과 근대 지향성의 대립이라는 축이 정합성을 갖는 것일 뿐만 아니라 소월은 이런 지향성이 대립하는 시인으로 인식하게 되었다. 표면적인 국면에서 보면 이러한 이분법적인 사고가 전혀 잘못된 것은 아니다. 그러나 문제는 이 두 가지 축 사이에 놓인 거리에 있을 것이다. 「서울의 거리」는 그러한 대립 축의 시작이면서 그 거리를 메우는 좋은 작품이기도 했다. 그리고 이 두가지 지향성 사이에서 형성된, 좌절과 우울의 정서, 곧 근대에 대한 안티 정서가 전통으로 회귀하는 단초를 마련했다는

2) 『문학사상』 2004년 5월호.

3) 김효중, 「김소월 초기시에 투영된 전통과 미의식」, 『한민족어문학』 46, 2005.6.

남기혁, 「김소월 시에 나타난 경계인의 내면풍경」, 『국제어문』 31, 2004, 8.

송희복, 「김소월과 이시카와 다쿠보쿠의 시세계」, 『한국시학연구』 22, 2008.8.

근거로 이해되기도 했다. 소월의 작품이 시작에서부터 종말에 이르기까지 이 노선을 충실히 따랐으니 이러한 결말에 도달하는 것은 지극히 당연한 것이 아닌가 한다.

그런데 문제는 전통으로 회귀하는 과정으로 보는, 그의 시들에 대한 이해가 너무 자의적이고 기계적으로 재단되고 있다는 사실이다. 다시 말해 근대와 전통이라는 양 극단의 축이 분노와 좌절의 정서를 통해서 형성되었고, 전자에 대한 실망이 곧 후자의 길로 들어섰다고 단정하는 것이다. 당연한 결론이고 명쾌한 정합성을 갖는 것임에도 불구하고 이런 결론은 다음 두 가지 측면에서 성급한 것이라 할 수 있다. 하나는 전통과 근대 지향성 사이에 놓인 매개항이 제시되어 있지 않다는 점이다. 근대와 전통의 거리는 너무나 넓고 깊은 정서의 골을 가지고 있다. 따라서 하나의 테제에 대한 좌절과 분노의 정서가 곧바로 반대의 정서로 넘어가기에는 그 폭과 거리가 너무 넓다는 점이다. 이 둘 사이를 넘는 적절한 매개항이 있어야 소월의 시에서 보이는 근대와 전통 관계는 올바르게 자리매김될 수 있을 것이다.

다른 하나는 이를 추동할 시야의 확보이다. 근대와 전통, 그리고 이 둘을 매개할 시야 혹은 정서에 관한 것인데, 한 시인을 평가하는 동일한 잣대와 정서가 있어야 근대와 전통, 그리고 이를 초월하는 매개항이 일관성을 가질 수 있을 것이다. 그러한 단초가 『서울의 거리』라고 할 수 있으며, 그 핵심 소재 가운데 하나가 바로 '산책자'(flaneur)의 의미이다. '산책자'라는 고현학의 방식은 도회성을 바탕으로 한 『서울의 거리』에서만 국한되어서 논의할 성질의 것은 아니다. 그 행보는 지금 여기 경성의 거리를 배회하는 산책자의 것일 뿐만 아니라 그것이 지향하는 종착점의 세계에까지 일관되게 유지되어야 한다는 사실이다. 그럴 경우에 근대 지향성과 전통 지향성 사이에 놓인 소월 시에 대한 이해와 해석의 시야가 올바르게 확보될 수 있을 것이다. 『서울의 거리』는 소월 시를 새롭게 이해할 수 있는 시금석과 같은 작품이다. 이 작품을 시작으로 근대와 전통, 그리고 그 사이에서 움직이는 소월의 정신사적 흐름들이 새롭게 이해되어야 한다. 그리고 이를 바탕으로 소월 시를 이해하는 관점 또한 새롭게

정립될 수 있어야 할 것이다. 이럴 경우 소월 시는 또다른 세계로 나아갈 수 있을 것으로 보인다.

2. 식민지 경성을 응시하는 산책자의 행보

『서울의 거리』가 처음 알려진 것은 1999년 1월 6일자 『동아일보』 기사를 통해서였다⁴⁾. 그러던 것이 『문학사상』에서 기획적으로 추구한, 발굴되지 못한 시인들의 작품을 탐색하는 과정에서 본격적으로 세상에 그 전모를 드러내게 되었다.⁵⁾ 이 작품이 소월의 데뷔작 혹은 초기작으로 알려지면서 소월의 작품 세계는 한단계 올라서게 된다. 그리고 그의 시의 주조로 자리한 전통적 세계에 대한 이해의 시금석 또한 어느 정도 밝혀지기도 했다.

『서울의 거리』는 기왕에 발표된 소월의 서정시와는 형식이나 내용 면에서 매우 이질적이다. 한 연구자에 의하면, 그런 형식적, 내용적 이질성을 『학생계』라는 잡지와 이 잡지가 요구한 투고 형식의 자율성에서 찾고 있다⁶⁾. 투고 형식이 작품의 형식과 내용을 규제하는 것이기에 『서울의 거리』가 소월의 여타 작품 세계와 확연히 다른 것은 어느 정도 이해할 만한 것이라 할 수 있다. 『학생계』가 현상모집에서 제시한 투고형식이 “1행 24자 40행 이내”라고 밝히면서 자유로운 시형을 요구하고 있었기 때문이다. 따라서 이렇게 정해진 규격을 벗어나서 작품을 응모하는 것은 불가능하기에, 전통지향적인 성향을 보였던 소월의 작품 세계에서 이 시가 이질적일 수밖에 없다는 견해는 타당할 수 있을 것이다.

그러나 작가가 자신의 문학관이 확고하게 이루어지기 전에 다양한 시형식을 실험하는 것은 당연한 것이거니와 초기 시에서 선보인 이질성은 그런 면에서

4) 이 자료는 원문이 사진 자료로 게재되어 내용이 좀 부정확한 면이 있었다.

5) 앞의 주 2)번 참조.

6) 김동희, 「김소월의 『서울의 거리』 연구」, 『한국 근대 문학 연구』 38, 2018.

무척이나 자연스러운 현상이라 할 수 있을 것이다. 특히 전통시의 한계로 새로운 시형식에 대한 열망이 강렬할 때에 기존의 전통적인 시형식을 초월하는 시도는 당연한 수순처럼 보인다. 따라서 『서울의 거리』에서 보이는, 이질적 형식과 내용들은 잡지의 규율에 의해 강제된 것이라기보다는 시인으로서 첫걸음을 떼는, 새로운 출발점을 알리는 시작점의 의미로서 받아들여야 한다는 것이다. 그래야만 이 작품 이후 전개되는 소월시의 시세계와 그 발전 구조가 제대로 설명될 수 있을 것이다. 소월은 자신의 작품 세계와 어느 정도 틈새가 있는 『서울의 거리』에서 끝나는 것이 아니라 이 계열의 작품으로 묶어낼 수 있는 작품을 계속 발표하고 있었기 때문이다⁷⁾.

둘째는 작가의 세계관이라는 측면에서 이 작품의 이질성은 자연스럽게 수용될 수 있어야 한다는 점이다. 한 시인의 초기작이 후기 시와 지속적으로 연결되는 것은 아니지만 그 출발은 이후의 작품 세계를 규정할 수 있는 단초로서의 의미를 가져야 한다는 것이다. 그렇기에 초기 시와 이후에 전개되는 작품 사이의 거리는 얼마든지 있을 수 있다는 점이다. 그런 차이는 동일성을 향해 나가는, 시인의 자연스러운 도정이기에 그러하다.

셋째는 시대와의 응전양상이다. 소월은 『진달래꽃』에서 보이는 ‘한’ 세계에만 갇혀 있는 시인이 아니다. 소월을 ‘진달래꽃’의 시인으로부터 벗어나게 할 때, 시인으로서 소월의 가치는 한 단계 올라갈 수 있을 것이다⁸⁾. 익히 알려진 대로 소월은 근대 문명의 감수성에 대해 무척이나 예민했던 시인이다. 뿐만 아니라 당대를 풍미했던 카프 시의 음역에 대해서도 소월은 깊은 관심을 가지고 있었던 터이다. 따라서 근대성이라든가 시형식의 자유율에 대해서 소월을 국외자로 남겨두는 것은 옳은 일이 아니다. 소월 역시 자유율이 갖는 개성을

7) 가령, 이후 발표된 『서울 밤』이 그러하다. 이 작품은 『서울의 거리』의 후속 편이라고 해도 과언이 아닐 정도로 시의 형식이나 이미지의 구사, 그리고 내용 등이 상당히 유사하다.

8) 소월은 한을 바탕으로 한 전통주의적 정서에만 국한되어 있었던 것이 아니고, 당시 풍미하던 경향문학에 대해서도 상당한 관심을 갖고 있었다. 식민지 궁핍한 현실에 바탕을 두고 쓰여진, 『밭고랑 위에서』와 같은 현실인식의 시들이 이점을 말해준다.

감각하고, 근대 경성이라는 도시가 주는 도회적 감각에 대해서도 예민한 자각을 가졌던 시인이기 때문이다. 그런 열정의 토대가 만들어낸 것이 『서울의 거리』를 비롯한 비전통주의 계열의 시라고 할 수 있다.

몇몇 연구자들이 지적한 것처럼, 『서울의 거리』는 산책자의 행보가 두드러진 작품이다⁹⁾. 마치 파리의 우울한 모습을 시에 담아내었던 『악의 꽃』처럼 『서울의 거리』는 산책자의 예리한 시야가 확보되고 있다. 잘 알려진 대로 근대 풍경을 응시하는 산책자의 역할을 시의 중심 소재로 묘사한 것은 보들레르의 『악의 꽃』이다. 그리고 그 개념적 틀을 완성한 것은 벤야민이었다¹⁰⁾. 산책자는 거리를 확보하는 사람이지만, 근대 도시의 탄생과 밀접한 상관관계를 갖는다. 거대한 도시의 탄생과 익명을 가진 군중의 거대한 물결은, 주체와 세계 사이의 일체감 혹은 동화감을 단절시킨다. 그리하여 주체와 세계와의 조화는 무너지게 되고 주체가 응시하는 사물들은 불가해한 괴물이 된다¹¹⁾. 이런 불가해한 현실 앞에 놓인 주체는 절망하게 되는 것이 당연하거니와 이 의식을 벗어나기 위해 주체에겐 자기 침체의 과정이 필요하다. 이런 자각을 가진 자가 바로 산책자이다¹²⁾.

서울의 거리!/산 그늘에 주저 앉은 서울의 거리!/이리저리 찢어진 서울의
거리!/어둑축축한 6월밤 서울의 거리!/창백색의 서울의 거리!/거리거리 전등
은 소리 없이 울어라!/한강의 물도 울어라!/어둑축축한 6월 밤의/창백색의
서울의 거리여/지리한 임우霖雨에 썩어진 물건은/구역나는 취기臭氣를 흘러
저으며/집집의 창 틈으로 끌어들어라./음습하고 무거운 회색 공간에
상점과 회사의 건물들은/히스테리의 여자의 걸음과도 같이/어슬어슬 흔들
리며 맥기여가면서/검누른 거리 위에서 방황하여라!/이러할 때러라,백악의

9) 김동희, 앞의 논문 참조.

10) 벤야민, 『보들레르의 몇가지 모티브에 대하여』, 『발터 벤야민의 문예이론』, 민음사, 1990.

11) 최혜실, 『한국 근대 문학의 몇가지 주제』, 소명출판, 2002, p.37.

12) 위의 책, p.38.

인형인듯한/귀부인, 신사, 또는 남녀의 학생과/학교의 교사, 기생, 또는 상녀商
 女는/하나둘씩 아득이면 떠돌아라./아아 풀 낚은 갈바람에 꿈을 깨인 장지
 배암의/우울은 흘러라 그림자가 떠돌아라.../사흘이나 굶은 거지는 밭살스럼
 계도/스러질듯한 애달픈 목소리의/"나리 마님! 적선하십시오, 적선하십시오!".../
 거리거리는 고요하여라!/집집의 창들은 눈을 감아라!/이 때러라, 사람사람,
 또는 윈 물건은/깊은 잠 속으로 들러하여라/그대도 쓸쓸한 유령과 같은 음울은
 /오히려 그 구역나는 취기臭氣를 불고 있어라/아아 히스테리의 여자의 괴로운
 기슴엿 꿈!/떨렁떨렁 요란한 종을 울리며,/막 전차는 왔어라, 아아 지나갔어
 라./아아 보아라, 들어라, 사람도 없어라,/고요하여라, 소리조차 없어라!/아아
 전차는 파르르 떨면서 울어라!/어둑축축한 6월밤의 서울 거리여,/그리하고
 히스테리의 여자도 지금은 없어라./

「서울의 거리」 전문

서울의 거리에 등장하는 사물이랄까 대상은 무척이나 다양하게 구현된다. 근대가 완성해 놓은 상점이나 회사와 같은 건축이 등장하는가 하면, 도시를 상징하는 전등의 불빛도 등장한다. 그리고 그곳에 기생하며 살아가는 다양한 군중들, 곧 익명의 군중들 역시 중심 소재로 자리한다. 하지만 소월의 눈에 들어온 경성의 풍경들은 전혀 긍정적인 것이 못된다. 소월은 이들에게 자조의 눈빛, 경멸의 시선을 보냄으로써 그들과 완전히 분리되기 때문이다. 다시 말해 서정적 자아와 세계 사이에 놓인 조화감이 철저히 깨지고, 그들에 대해 경멸의 시선을 보냄으로써 그들로부터 떨어져 나오는 것이다. 시인의 시선에 들어온 경성의 모습은 자아의 분열을 추동시키는 기제들만이 가득할 뿐, 어느 것 하나 자아와 세계 사이에 놓인 거리 혹은 불화를 극복해줄 매개는 보이지 않는다.

이런 부조화야말로 도시 산책자가 보여준 전형적인 모습이라 할 수 있으며, 소월은 이런 풍경으로부터 자아를 철저히 분리시킴으로써 자기 침잠의 세계로 빠져든 경우이다. 거기서 얻어진 감수성이 우울의 정서임은 당연할 것이다. 이 감수성은 세계와의 동화 의지나 전망으로 대변되는, 미래지향적인 의식으로

연결되지 않는다. 그런 폐쇄된 자아의 모습은 그가 응시하는 풍경에서도 그대로 드러난다. 산책자가 여과없이 현실을 수용하고, 거기에 자기 판단의 가치를 주입시키는 것이 당연한 수순이지만, 소월이 응시하는 풍경은 철저히 은폐된 것, 혹은 소외된 것들 뿐이다. 그 대표적인 것이 히스테리 여성과 거지의 모습이다. 이들은 자아의 완결성이라든가 세계와의 전일성과는 거리가 먼 존재들이다. 서정적 자아의 처지와 동일한 국면에 놓여 있는 것이다. 근대화된 도시 풍경에서 화려한 쇼윈도우나 현란한 불빛의 이면에 자리한 어두운 구석 속에 놓여 있는 것이 이들의 존재성이다.

그런데 특이한 것은 이들은 귀부인이나 신사처럼 익명화된 존재들이 아니라 어느 정도 인격을 갖춘 존재로 부각된다는 사실이다. “나리 마님! 적선합시오. 적선합시오”라는 언어가 그것이다. 이런 인격화된 모습은 히스테리한 여성들에 대한 풍경 묘사에서도 확인된다. 이 여성은 귀부인 등의 경우처럼, 그저 스쳐지나가는 존재, 곧 익명화된 존재가 아니라 시인의 시선에 뚜렷이 보여지는 존재들이다. 곧은 응시야말로 이들에게 하나의 존재 내지는 인격을 부여하는 행위라 할 수 있을 것이다.

소월은 자신의 시야에 들어오는 도시의 풍경에서 모든 것을 익명화시키지 않는다. 그들 가운데 자신의 시야에 뚜렷이 들어오는 존재들에 대해 존재의 의미를 부여함으로써 시인 자신의 자의식을 드러내고 있다. 외부와의 단절을 통해서, 그리고 그 풍경에 대한 경멸의 시선을 던짐으로써 소월은 자아와 세계 사이에 놓인 불화가 무엇인지 뚜렷이 알리고 있는 것이다. 이렇듯 『서울의 거리』에서 드러난 익명의 모티프들은 수평화되지 않는다. 그의 시선에 들어온 물상들은 단순히 스쳐지나가는 것이 아니다. 그의 시선을 보다 강렬하게 붙들어 매는 것이 있었는데, 그것이 바로 대상에 대한 인격화이다. 소월은 사회의 어두운 곳, 구석진 곳에 시선을 던지고 이를 인격화함으로써 근대에 대해 응전하는 자신의 세계관을 드러내고 있었던 것이다.

근대 풍경에 대한 이런 층위화된 시선 가운데 또 하나 주목의 대상이 되는 것이 '전등'에 대한 묘사이다. 근대 초기에 정부는, 중앙집권을 강화하고 지방을

통제하기 위해 교통과 통신망을 무척 중요하게 생각했다. 이에 대해 선편을 가진 것은 청나라였지만, 조선 침략을 본격화한 일본은 청으로부터 이 권한을 빼앗아오기 위해 집요한 노력을 펼쳐왔다. 전선망에 대한 치열한 확보전이 이를 증거한다¹³⁾. 어쨌든 이러한 노력에도 불구하고 전기를 비롯한 전선망은 일본의 관리하에 넘어가게 되고, 한일합방 이후 그것은 이들에 의해 일방적으로 주도되는 현실을 맞이하게 된다.

전등은 소월이 활동하던 시기에 가장 일반화된 근대화의 상징 가운데 하나였다. 근대성의 한 양상으로 가장 먼저 선보인 것이 전등이었고, 거기서 나오는 화려한 쇼윈도우의 등장이야말로 근대의 아이콘이었기 때문이다. 그러니 서울의 거리, 도시 군중을 이끌어내는 중요한 매개체 역시 어두운 밤을 밝게 비추는 전등의 불빛이었을 것이다. 그러나 그것은 소월에게 과학의 긍정성, 김기림 식으로 말하면 명랑성의 정서를 확보하기 어려운 것이었다¹⁴⁾. 소월의 시야에 들어온 그것은 단지 침략의 상징이었을 뿐이고, 산책자의 우울을 더욱 가중시키는 매개일 뿐이었다. 『서울의 거리』가 포착해낸 서울의 우울한 모습도 이 전등에서 비롯된다. 소월이 바라본 전등은 그저 “소리없이 우는” 대상일 뿐 아무런 긍정성을 갖고 있지 못하다. 그리고 그 전등에 의해 반사된 서울의 거리는 “이러저리 찢어져” 있을 뿐만 아니라, “어둑축축한 6월말”의 모습으로 현상될 뿐이다. 서울의 거리를 비추는 이런 전등의 모습은 『서울 밤』에서도 잘 드러난다.

붉은 전등.

푸른 전등.

넒따란 거리면 푸른 전등.

막다른 골목이면 붉은 전등.

전등은 반짝입니다.

13) 김연희, 『한국 근대 과학 형성사』, 들녘, 2016, pp.193-196.

14) 김기림, 『현대시의 표정』, 『김기림 전집』2, 심설당, 1988, p.87.

전등은 그물입니다.
전등은 또다시 어스렷합니다.
전등은 죽은 듯한 긴 밤을 지킵니다.

나의 가슴의 속 모를 곳의
어둡고 밝은 그 속에서도
붉은 전등이 흐득여 읊니다.
푸른 전등이 흐득여 읊니다.

붉은 전등.
푸른 전등.
머나먼 밤하늘은 새삼합니다.
머나먼 밤하늘은 새삼합니다.

서울 거리가 좋다고 해요.
서울 밤이 좋다고 해요.
붉은 전등.
푸른 전등.

나는 가슴의 속 모를 곳의
푸른 전등은 고적합니다.
붉은 전등은 고적합니다.

「서울 밤」 전문

이 작품에 드러난 전등의 모습 역시 「서울의 거리」에서 묘사된 그것과 하나도 다를 것이 없다. 이런 유사성이야말로 「서울의 거리」가 소월의 작품임이 분명한 것임을 일러주는 또 다른 증거가 아닐 수 없다. 어쨌든 「서울 밤」에서의 전등은 계몽의 결과가 아닐뿐더러 어두운 서울의 거리를 근대의 광장으로 이끌어내는 긍정적 매개도 아니다. 소월의 눈에 들어온 '전등'은 그것이 붉은 색깔이든

푸른 색깔이든 관계없이 동일한 음역으로 묘사된다. 그러는 한편으로 이 전등은 무척이나 이중적인데, 한편으로는 반짝이면서도 다른 한편으로는 ‘그무리기도’ 하는 모습으로 구현되기 때문이다. 뿐만 아니라 이런 양태는 연속적으로 재현되기도 하고, ‘죽은 듯한 긴 밤을’ 지키는 고독자의 모습으로 현상되기도 한다. 근대의 중요한 상징 가운데 하나인 전등은 밝고 건강한 것이 아니라 소월의 머리 위에서 그저 음울하고 낡아간 모습으로 반사되고 있을 뿐이다.

전등과 자아 사이에 놓인 거리는 이처럼 상당히 멀게 나타난다. 자아와 세계 사이에 놓인 동화감이란 이 우울의 정서에 의해 철저하게 차단되고 있는 것이다. 그리고 그 정서는 일회적인 차원에서 끝나지도 않는다. 계몽 예찬자들이 “서울 거리가 좋다고 해요”라고 반복적으로 이야기를 해도 소월의 심연에서 솟아오르는 감정은 이와 반대편에 놓여 있기 때문이다. 그는 이 긍정의 전등에 의해 동화의 감수성을 갖는 것이 아니라 “고적하게” 만드는 대상으로, 분리되어 떨어져 나가는 대상으로 사유하고 있는 것이다.

3. 산책자의 좌절과 교감의 정서

도시의 산책자는 도시라는 배경에서 탄생하고, 그 도시가 주는 좌절의 정서, 곧 자아와 세계와의 부조화에서 형성된다. 그렇기에 이 자아는 현실에 대해 실망한 자이고, 또 비판적 위치에 놓여있는 자이다. 그가 응시하는 현실은 불가해한 풍경일 뿐 자아 속에 편입되어 어떤 생산의 담론을 만들어내지 못한다. 자아화되지 못한 대상이기에 시인의 눈에 들어온 풍경은 이해할 수 없는 풍경, 곧 난해한 대상으로 수용될 수밖에 없다. 이런 좌절의 정서가 산책자의 행보를 만들어낸다.

하지만 산책자가 되었다는 것은 또 다른 전제를 내포하고 있다는 점에서 좌절의 정서로만 해석할 수는 없을 것이다. 이런 좌절 속에 새로운 도정에 대한 의지랄까 열정을 분명 내포시키고 있기 때문이다. 이런 면에서 좌절

속에 함몰되고 마는 허무주의와는 뚜렷이 구분된다고 할 수 있다. 그에게 있어 좌절은 곧 또 다른 긍정적 정서를 확보하기 위한 도정이기 때문이다. 그러므로 산책자는 또 다른 단계를 예비하게 된다.

비판의 정서가 수반된다는 것은 시인의 눈에 들어온 불가해한 대상들을 수용하고자 노력하는 긍정의 정서적 표현이라 하겠다. 그 정서가 거리를 확보하게 동인을 추동시킨다. 하지만 근대성을 탐색하는 고현학의 과정, 자기 침체의 과정이 긍정성의 시야를 확보하는 것은 그리 쉬운 일이 아니다. 그리하여 산책자는 좌절과 우울의 정서보다 더 심오한 경험을 겪게 된다. 그것이 방관자의 세계로 진입하는 일이다. 소월의 경우, 그 일단을 보여주는 시가 『기원』이다. 실상 이 작품은 소월의 작품 세계를 논할 때 크게 주목의 대상이 되지 못했다. 그러나 근대에 편입되어가던 시인의 행보를 감안할 경우, 이 작품은 『서울의 거리』만큼 중요한 자리를 차지하고 있는 시라고 할 수 있다.

저 행길을 사람 하나 차츰 걸어온다, 너뽏너뽏
 흰 적삼 흰 바지다, 빨간 줄 센 하울 목에 걸고
 오는 것만 보고라도 누군고 누군고 관심하던
 그 행여나 이제는 없다, 아아 내가 왜 이렇게 되었노!

오는 공일날 테니스 시아이, 반공일날 밤은 웅변회
 더워서 땀이 쫄쫄 난다고 여름날 수영 출디추운 겨울 등산,
 그 무서운 이야기만 골라가며 듣고난 뒤야 집으로 돌아오는 시담회의 밤!
 호기도 용기도 인제는 없다, 아아 내가 왜 이렇게 되었노!

동양 도—교—의 긴자는 밤의 귀속 잘하는 네온사인 눈 띄 좇아가고 싶어,
 아무렇게라도 해서 발 편하고 불씨 있는 여름 신 한 켤레 사야만 된다
 벌어서 땀 흘리고 남은 돈, 그만이나, 친구 위해 아끼우고 말던
 웃기기도 섣뜻도 인제는 없다, 아아 내가 왜 이렇게 되었노!

컵에는 부랴슈와 라이옹, 대야에 사봉 담아두고
 뒤뜰에 나서면, 저 봐! 우물지붕에 새벽달. 몸 깨끗이 깨끗이 씻고,
 단정히 꿰어앉아 눈 감고 빌고 빌던 해 뜨도록
 비난수를 내 마음애다 도로 줍소사! 아아 내가 왜 이렇게 되었노!
 『기원』 전문

여기서 알 수 있듯이 자아는 대상으로부터 철저히 분리되어 있지만 『서울의 거리』 등에서 보이는 우울이나 비판자의 정서와는 사뭇 다르다. 자아는 대상에서 떨어져 나와 있다. 그렇기에 이 자아는 대상에 대한 가치평가로부터 자유로운 존재이다. 대상으로부터 얻어지는 우울이나 비판의 정서는 어쨌든 자아의 시선으로부터 관심을 받고 있다는 뜻이 될 것이다. 풍경을 불가해한 괴물로 인식한다는 것 자체가 대상에 육박하고자 하는 시적 정열이다. 반면 이 방관자적 정서는 그러한 열정의 상실이라고 보는 것이 옳을 것이다.

『기원』의 경우, 서정적 자아의 시선은 철저히 고립되어 있다. 대상은 저만치 있고, 자아는 이 대상으로부터 분리되어 소위 비판의 정서를 갖지 못하는 존재로 고립되어 구현된다. 가령 1연의 상황을 보면, 대상을 응시하는 시선은 도시의 거리를 배회하던 산책자의 시선과 하나도 다를 것이 없다. “저 행길을 사람 하나가 걸어”오고, 또 그 사람의 형상이란 “흰 적삼 흰 바지”를 입고, “빨간 줄 쉰 타올 목에 걸고” 있다. 그런데 대상에 비판적이던, 산책자의 임무를 갖고 있던 시선에 의하면, 그에 대한 관심이 분명 있어야 했다. 관심과 이해, 탐색이 있어야 불만이나 우울과 같은 정서가 표출될 수 있기 때문이다. 그러나 이 자아는 그런 비판성을 담보한 산책자의 모습을 전혀 찾아볼 수 없다. “누군고 누군고 관심하던 그 행여나”가 이제는 없기 때문이다. 이런 인식하에서 시인에게 다가오는 정서는 “아아 내가 왜 이렇게 되었노!”하는 자괴의 정서, 곧 분리의 정서뿐이다.

대상을 수용하기는 하되, 자아는 이제 대상으로부터 떨어져 있다. 이는 단순히 자아와 세계 사이에 놓인 부조화라든가 거리감의 문제가 아니다. 자아는

대상으로 완벽하게 떨어져 나와 그 대상이 무엇인지에 대해 굳이 알려고 하지 않는다. 대상은 대상일 뿐이고, 자아는 자아일 뿐이다. 자아와 대상 사이에 놓인 거리는 넓고 크다. 이런 거리는 비판의 부재, 대상을 인격화시키는 관심의 부재가 낳은 결말이다. 자아는 이제 산책자가 아니라 방관자로 남아 있게 된 것이다. 소월은 현실에 대해 육박하고자 하는 의지조차 상실한 자, 현실로부터 철저히 소외된 국외자로 남게 된다.

그러나 이런 방관자 의식이 문제가 있다고 생각했을 때¹⁵⁾, 소월은 또 다른 현실을 응시하게 된다. 새로운 무엇을 찾아 일상의 현실로 눈을 돌리는 행위가 그것이다. 미래에 대한 전망 부재와 현실에 대한 막연한 비판만으로는 산책자의 고현학이 모두 실현되었다고 보기는 어렵기 때문이다. 이른바 새로운 자아정체성을 위한 지난한 노력이 수반되어야 하는데, 소월 앞에 놓인 일상은 크게 두 가지였던 것으로 이해된다. 하나는 현실 속에 과감히 뛰어든 것과 다른 하나는 한국 모더니즘이 일반적으로 걸었던 경로, 곧 인식의 통일성을 행해 나아가는 길이었다.

어제도 하로밤/나그네 집에/가마귀 가왯가왯 울며 새었소//오늘은/또
 몇 十里/어디로 갈까//山으로 올라갈까/들로 갈까/오라는 곳이 없어 나는
 못 가요//말 마소, 내 집도/定州郭山/車 가고 배 가는 곳이라오//여보소,
 공중에/저 기러기/공중엔 길 있어서 잘 가는가?//여보소, 공중에/저 기러기/
 열십자 복판에 내가 섰소//갈래갈래 갈린 길/길이라도/내게 바이 갈 길이
 하나 없소//

「길」 전문

15) 최혜실, 앞의 논문, pp.42-49. 최혜실은 박태원 소설에 나타난 산책자의 행보를 분석한 다음, 작가가 새로운 현실 모색으로서 산책자가 일상에 들어와 현실 개선의 노력을 시도했다고 했다. 그러나 박태원은 여기서 올바른 방향 제시가 불가능함을 알고 더 이상 일상성의 소설을 쓰지 못하고 역사 소설이나 고전 소설로 나아갔다고 했다. 곧 올바른 삶의 방향을 제시해주지 못한 산책자의 한계가 과거지향적인 세계로 나아갔다고 본 것이다.

이 작품의 주된 소재는 나그네이다. 도시를 벗어난 산책자는 이렇게 나그네로 새롭게 탄생한다. 현실을 적응하는 데 있어 문제가 있었던 도시의 배회자는 새로운 일상을 찾아서 나그네라는 또 다른 주체로 존재의 변이를 하게 된 것이다.

미래에 대한 전망 부재라는 한계를 딛고 나선 나그네의 발걸음은 그러나 생각만큼 수월한 길이 아니다. 나그네가 머문 집이 일상의 현실로 철저히 격리되어 있는 탓이다. 그것이 현실과 차단되어 있음을 알리는 매개가 바로 까마귀의 울음소리이다. 따라서 현실과 조응하지 못한 나그네의 발걸음은 더 이상 나아가지 못한다. 소월의 자의식 속에는 분명 가야할 길이 있다. 미래에 대한 전망이든 현실에 대한 적응이든 분명 계산된 거리가 존재한다. “오늘은 또 몇 십리”라는 계량화된 단위가 이를 증거한다.

분명하게 계산된 거리, 감각화된 함량에도 불구하고 시인의 자의식을 충족해주는 거리는 도무지 다가오거나 감각되지 않는다. 서정적 자아를 인도해줄 객체가 없을뿐더러(“오리는 곳이 없어 나는 못가오”) 현실에 적응해 들어갈 자아의 의지도 없기 때문이다(“말마소 내 집도/정주 광산/차 가고 배 가는 곳이라오”). 그 차단의 결과가 시적 자아로 하여금 “열 십자 복판에 내가 섰소”라는 실존적 한계 국면으로 몰아간다. 소월에게는 이렇듯 일상의 현실 속에서도 안주할 공간을 찾아내지 못하고 있는 것이다.

현실의 적응 문제와 관련하여 우리의 주목을 끄는 인식적 사유 가운데 하나가 바로 모더니즘의 행로이다. 인식의 통일성을 향해 나아갈 것인가 아니면, 파편화된 형태로 지금 여기의 현재로 안주할 것인가 하는 것은 한국 모더니즘의 오랜 과제이거나 소월이 선보인 이 선택의 문제는 그 효시라는 점에서 우리의 주목을 끄는 경우이다.

비판자로서의 산책자, 혹은 도시의 거주자가 우울이나 불안 등과 같은 파편화의 정서를 회복하기 위해 야만적인 원시상태로 되돌아가고자 하는 것은 당연한 수순일 것이다. 이를 교감의 정서로 말할 수 있거나¹⁶⁾ 소월의 경우 흔히

알려진 자연시는 그 본보기에 해당할 것이다. 그것은 교감을 향한 새로운 길, 곧 일상예의 복귀에 대한 시도이기도 하다. 이를 대표하는 시가 『산유화』이다.

산에는 꽃 피네
꽃이 피네
갈 봄 여름 없이
꽃이 피네.

산에
산에
피는 꽃은
저만치 혼자서 피어 있네.

산에서 우는 작은 새여
꽃이 좋아
산에서
사노라네.

산에는 꽃 지네
꽃이 지네
갈 봄 여름 없이
꽃이 지네.

『산유화』 전문

이 작품은 일찍이 김동리가 ‘청산과의 거리’를 지적한 이후, 소월과 자연 사이에 놓인 불화의 단초를 일러주는 주요 작품 가운데 하나로 자리한 시이다. ‘저만치’가 환기하는 자연과 인간의 영원한 거리야말로 근대인이라면 피할

수 없는 슬픈 운명이고, 소월의 경우도 여기서 예외가 아니라는 것이다¹⁷⁾. 이런 불화감 내지 거리감이 소월 시의 우울과 한이며, 서정적 단절 혹은 거리라고 알려져 있다.

『산유화』는 소월의 자연과 인간의 불화라는 근대적 정서를 일러주는 주요 작품이지만, 『서울의 거리』에서부터 『서울 밤』에 이르기까지 보여주었던 산책자의 행보와 밀접한 관련이 있는 작품이라는 점에서도 중요한 경우이다. 원시를 향한 열망이 도시 거주자의 꿈이었기에 이 작품에 나타난 자연과의 화합의지는 그 의미가 큰 경우이다. 그것은 대략 두 가지 의미에서 그러한데, 하나는 올바른 삶을 향한 산책자의 행보이고, 다른 하나는 근대성에 편입된 자연의 의미이다. 파편화된 인식을 회복하기 위해 선택될 수 있는 것이 이른바 교감의 정서라고 했다. 그것은 동일성을 향한, 파편화된 자아가 수행할 수 있는 구경의 형식일 것이다. 그리고 그것은 배회자, 비판자로서의 산책자 의식을 버릴 때 가능한 정서이다.

그러나 『길』의 경우에서 보듯 현실 속에 내려온 소월은 안주할 공간을 쉽게 찾아내지 못한다. 그것이 나그네 의식이고 십자로 위에서 나아갈 길을 잃고 방황하는 주체의 모습이었다. 이를 딛고 소월은 새로운 대상을 찾아나서는데, 그의 시선에 새로이 들어온 것이 바로 자연이다. 자연은 흔히 형이상학의 관념으로 수용되는 것이긴 하지만, 그것이 시인이 감각하는 현실과 가장 가까이 있는 것이라는 점에서 일상의 연장선에 놓여 있는 대상이라고 할 수 있다. 하지만 ‘저만치’라는 절대적 거리감이 일러주는 것처럼, 자연과 자아의 화해라는 교감의 꿈은 실현되지 않는다. 다시 말해 올바른 삶을 제시할 수 있을 것으로 기대한 자연의 모습은 자아로부터 멀리 떨어져 있는 것이다.

이런 불화 내지 거리감은 모더니즘의 사유에서 흔히 수용되던 정서와는 거리가 있는 것이라는 점에서 주목을 요한다. 정지용을 비롯한 수많은 모더니스트들이 파편화된 인식의 완결성을 위해 자연이라는 형이상학을 자신들의 시

17) 김동리, 『청산과의 거리』, 『문학과 인간』, 1952.

속에 편입시켰다. 자연이 표상하는 우주의 이법을, 인식의 완결성을 위한 매개로 받아들인 것이다¹⁸⁾. 그런 맥락에서 보면, 소월은 이 분야의 선구자라 할 수 있다. 하지만 소월의 자연은 파편화된 자아 속에 긍정적으로 편입되지 못했다. 그의 자연은 자신으로부터 분리되어 저 멀리서 평행을 유지한 채 분리되어 있었기 때문이다. 도시의 배회자에서 방관자, 나그네 의식, 그리고 현실에 대한 적응이라는 거대한 행보를 보인 소월의 교감의 정서는 이렇듯 한계에 직면하게 된다.

4. 현실적응의 한계와 새로운 탐색의 도정

새롭게 등장한 소월의 『서울의 거리』는 소월에게나 우리 시사에 많은 시사점을 던져준 문제작이다. 그것은 근대를 건너가는 한 개인의 행보를 예외적으로 보여주고 있거니와 시단의 커다란 화두 가운데 하나인 모더니즘의 경로를 한발 앞서 예단해 주고 있는 것이었기 때문이다. 익히 지적된 바와 같이 소월의 초기작인 『서울의 거리』는 근대성의 한 양상에서 설명될 수 있는 근거를 제시해 주고 있다. 그것이 바로 산책자의 이미지이다. 산책자는 도시를 배회하는, 자아와 세계 사이에 놓인 거리를 대표하는 모티프이자 이미지이다. 거대한 도시라든가 익명화된 대중의 등장은 자아와 세계 사이에 놓인 조화를 일탈시키고, 작가의 시야에 들어온 풍경을 불가해한 괴물로 만들어버린다.

산책자의 등장도 도시의 이런 배경에서 나오게 되는데, 세계로부터 소외된 자아를 건강한 상태로 되돌려 놓기 위해서는 비판적 사유를 갖는 도정이 필요하다. 이런 자의식을 갖고 있는 사람이 바로 산책자이다. 소월의 『서울의 거리』나

18) 이는 역사적 전통이 부재한 서구와 달리 한국식 모더니즘이 나아갈 길로, '자연'을 제시하고자 했던, 모더니스트들의 행보와 정확히 일치하는 것이다. 파편화된 인식을 자연이라는 형이상학을 통해 완결하고자 했던 것이 바로 그러하다. 그러나 소월은 그러한 길의 단초를 제시했을 뿐, 그의 일상성은 여타의 모더니스트와 다른 방향으로 나아갔다고 이해된다.

『서울 밤』에서 보여준 행보는 산책자의 모습과 정확히 일치하는 것이었다.

그러나 비판성이 담보된 산책자가 인식의 완결로 나아가기 위한 도정은 무척이나 험난한 것이라 할 수 있다. 그 인식적 한계가 만들어낸 것이 생활에의 편입 혹은 적응의 과정이다. 그런 조건이 만들어낸 것이 작품 『길』의 나그네 의식과 『산유화』의 자연이다. 이는 산책자가 현실 적응의 과정에서 만나게 되는 자연스러운 수순이었고, 야생의 전일적 삶을 그리워하는 자들이 표출하는 자연스런 욕망의 과정이었다. 이것이 곧 자아와 세계 사이의 교감의 정서였다. 그러나 소월은 긍정적인 삶을 담보해내기 위해 찾아나선 현실에 적응하지 못한다. ‘나그네’로 대표되는 떠돌이 의식과, 자연과 화해할 수 없는 거리감이 그 단적인 예증이다. 이런 일상에의 한계 속에서 소월이 선택할 수 있는 경우의 수는 제한되어 있었다. 자아와 세계 사이의 불화라는, 근대의 슬픈 운명을 극복할 수 있는 공감의 장이란 이렇듯 쉽게 마련될 수 없었던 것이다.

자아와 세계 사이에 놓인 거리를 초월하는 매개를 일상의 현실에서 찾아내는 것은 무척이나 난망한 일이었는데, 이런 정서가 만들어낸 것이 곧 현실로부터의 도피가 아니었을까. 소월에게 파편화된 정서를 회복시켜줄 단초들을 일상의 현실에서 찾아내기란 불가능한 듯 보였다. 소월이 현실로부터 도피하고 과거의 세계들, 곧 설화와 같은 고전의 세계들, ‘무덤’과 같은 영적 세계로 회귀한 것은 이와 밀접한 관련이 있었을 것이다. 과거성이라든가 ‘무덤’ 혹은 ‘혼’의 세계들은 모두 일상성을 초월한 영역들에서 이루어지는 것들이기 때문이다. 소월이 이런 세계에 경도된 것은 시사적 국면에서 볼 때, 매우 의미심장한 것이며, 이는 또 다른 재론을 요구한다.

▮주제어 : 산책자, 근대, 자연, 교감, 전통, 군중

참고문헌

- 김기림(1988), 「현대시의 표정」, 『김기림 전집』2, 심설당, 87면.
- 김동리(1952), 「청산과의 거리」, 『문학과 인간』, 인간사.
- 김동희(2018), 「김소월의 「서울의 거리」 연구」, 『한국 근대 문학 연구』 38.
- 김연희(2016), 『한국 근대 과학 형성사』, 들녘, 193-196면.
- 김윤식(1986), 『한국현대시론비판』, 일지사, 289 면.
- 김효중(2005), 「김소월 초기시에 투영된 전통과 미의식」, 『한민족어문학』 46.
- 남기혁(2004), 「김소월 시에 나타난 경계인의 내면풍경」, 『국제어문』31.
- 문학사상(2004), 5월호.
- 송희복(2008), 「김소월과 이시카와 다쿠보쿠의 시세계」, 『한국시학연구』22.
- 최혜실(200@), 『한국 근대 문학의 몇가지 주제』, 소명출판, 2002, 37면.
- W. Benjamin, 「보들레르의 몇가지 모티브에 대하여」, 『발터 벤야민의 문예이론』
(반성완역), 민음사, 1990.

【Abstract】

A Study on the Meaning of 'flaneur' in Sowol's Poem

Sohng, Kil-Han

Sowol's newly appeared "Streets of Seoul" is a problem work that has given many suggestions to Sowol and our current affairs. It is because it shows an individual's walk through the modern times exceptionally, and foresaw the path of modernism, one of the big topics of the podium. As pointed out, Sowol's early work, The Streets of Seoul, provides a basis that can be explained in one aspect of modernity.

That is the image of tflaneur. The promenade is a motif and image that represents the distance between the self and the world that roams the city. The appearance of a huge city or an anonymous public deviates the harmony between the self and the world, and turns the landscape that enters the artist's sight into an inexplicable monster.

The emergence of the flaneur also comes from this background of the city, which requires critical thinking to return the alienated self from the world to a healthy state. This self-conscious person is a flaneur. The walk in Sowol's "Streets of Seoul" or "Seoul Night" was exactly the same as the flaneur.

【Key words】 : flaneur, modern, nature, correspondance, tradition, people

송기한

대전대학교 국어국문창작학과 교수

(34520) 대전광역시 동구 대학로 62대전대학교국어국문창작학과

전자우편: khsohng@dju.kr

이 논문은 2020년 1월 31일에 투고되었으며, 2020년 3월 7일에 심사 완료되어 3월 11일에 게재 확정되었음.

