

김종삼 시에서 ‘음악’의 의미*

김양희**

|| 차례 ||

- I. 서론
- II. ‘언어 없음’의 세계와 시 쓰기
- III. 음악의 두 층위
- IV. 결론을 대신하여: 음악을 즐기는 것은 가능한가?

【국문초록】

이 논문은 김종삼의 시에서 음악의 의미를 해명하는 것에 목적을 둔다. ‘왜 환상은 음악과 더불어 등장하는가?’라는 문제의식에서 출발하여, 음악을 무의식적 욕망과 결부시켜 해석하려는 것이다. 김종삼의 시를 파악하는 데 무엇보다 중요한 것은 그의 시가 지닌 내적 문법의 기원을 찾아내는 것이다. 이를 위해 첫째, 음악과 언어의 문제에 주목하였다. 언어로 치환할 수 없는 어떤 영역을 언어로서 표현해야 하는 역설 때문에 그의 언어는 음악과 회화라는 예술의 ‘형식’을 취하게 된다.

둘째로는 음악의 이중적 의미를 살펴보았다. 그의 시에서 빈번히 등장하는 음악은 천상의 소리와 관련된다. 신의 음성으로서의 음악이 등장할 때 그것은 지상에는 없는 천상의 심미적 세계를 지향한다. 그러나 한편 음악은 현실의 비극에서 연유하는 것이다. 예를 들어, 『음악』에서 죽은 아이의 관에 넣은 피리소리는 아버지에게 찬바람 소리로 불어오고, 그것은 아버지가 살아 있다는 사실 그 자체를 죄로 만든다. 이러한 음악-소리의 이중성 때문에 김종삼 시는 다양한 독법으로 해석될 여지를 남긴다. 천상-지상, 순수-현실,

* 이 논문은 2014년 김종삼 학회의 발표 논문을 보완한 것으로, 한양대학교 에리카캠퍼스 2014년 교비지원연구를 받았음(과제번호: 201400000000619)

** 한양대학교 에리카캠퍼스 기초·융합교육원 조교수.

소리-침묵은 동시에 존재함으로써 주체를 양가적 상태로 만든다. 그 양가적 상태란 바로 죄책감과 향락이라는 이율배반의 상태이다.

또한 김종삼 시에 등장하는 협주곡, 둔주곡 등이 대구의 구조를 띠고 있다는 점에 주목할 필요가 있다. 음악은 ‘질문-응답’의 구조를 지닌다. 음악을 듣는 행위는 곧 죽음과 연결되고, 죽음은 다시 나의 죄책감을 떠올리게 하는 연쇄구조가 존재하는 것이다. 이처럼 그의 시에서 음악은 현실을 소거하는 의미로서의 순수미학이 아니라 현실적 삶에 기반하여 현실적 삶의 고통, 그 한계를 넘어서면서 얻게 되는 ‘불쾌를 동반한 과도한 쾌락’(Jouissance)으로서의 성격을 지닌다.

주제어 : 김종삼 시, 환상, 음악, 언어 없음, 질문-응답의 구조, 주이상스.

I. 서론

김종삼은 1953년 『신세계』에 시 「원정」을 발표하면서 등단한 이래 김광림·전봉건과 공동으로 낸 3인 시집 『전쟁과 음악과 희망과』(1957), 김광림·문덕수와 3인 시집 『본적지』(1968)를 비롯하여 『십이음계』(1969), 『시인학교』(1977), 『누군가 나에게 물었다』(1982) 등 3권의 개인 시집을 상재한 시인이다.

김종삼 시의 음악성은 한국시사에서 단연 주목을 요한다. 『전쟁과 음악과 희망과』에서 김종삼의 시편은 ‘음악과’라는 제목으로 함축되고 있으며 개인시집 『십이음계』라는 제목 역시 음악과 깊은 친연성을 가지고 있다. 그는 초기시부터 후기시까지 지속적으로 음악에 대한 깊은 관심을 보인 시인이다. 드뷔시, 바흐, 모차르트, 베토벤 등 유명 음악가들이 시에 등장하거나, 전주곡(프렐류드), 둔주곡(푸가), 협주곡, 오라토리오 등 여러 음악형식

을 시의 제목으로 삼는 등 텍스트 전반에 걸쳐 음악에 대한 지향이 강하게 드러난다. 평소에 음악을 즐겨했다거나, 오랫동안 음악방송을 진행한 경력의 소유자라는 개인사는 그의 시에서 음악이 갖는 지배력을 확인케 하는 증거자료가 되기도 한다.

김종삼 시에 대한 평가는 오랫동안 “세계와 불화하는 시인으로서 비극적 세계인식의 표상”으로 본 김 현¹⁾과 “내용 없는 아름다움”이라는 표현으로 집약되는 “미학주의의 한 극치”로 본 황동규²⁾의 자장 아래 놓여 있었다. 이러한 예술지향을 바탕으로 하여 그의 시세계는 종종 순수미학의 세계로 평가되어 왔다. ‘내용 없는 아름다움’이라는 말에는 이러한 형식미학에 대한 논의가 압축되어 있다.

김종삼의 ‘음악’은 시와 음악, 환상과 음악의 연관을 중심으로 바라본 이승원(1985)를 필두로 하여, 김정란(2006), 노미진(2002), 유애숙(2004), 오형엽(2009), 김지녀(2013), 오영진(2014) 등 여러 연구자들에 의해 논의되어 왔다.

우선 시적 환상과 비세속성에 주목한 연구들이 있다. 대표적인 논자로 이승원³⁾은 김종삼의 시가 명암의 교차와 동정動靜의 엇갈림에 의한 대위적 구성이 주된 시작법이라 지적하면서 시의 이미지가 음악과 결합되는 양상을 환상창조의 측면에서 고찰하였고, 김인환⁴⁾은 ‘라산스카’를 성악가 홀다 라산스카에서 비롯된 제목으로 보고 라산스카로 상징되는 순수한 세계가 갖는 의미를 분석한 바 있다. 이상의 논의는 환상과 음악을 추동력으로 삼고 있다는 인식을 공유하면서 김종삼 시의 순수미학의 미학적 원리를 포

1) 김현, 『김종삼을 찾아서』, 『시인을 찾아서』, 민음사, 1975. (『김종삼 전집』, p.238)

2) 황동규, 『잔상의 미학』, 『북치는 소년』 시집해설, 민음사, 1979.

3) 이승원, 『김종삼의 시세계』, 『국어교육』53, 한국국어교육연구회, 1985, pp.305-322.

4) 김인환, 『소설과 시』, 『상상력과 원근법』, 문학과 지성사, 1998, pp.105-106.

착해내는 데 노력을 기울이는 공통점을 가진다. 즉, 김종삼 시의 백터가 고통스러운 현실보다는 예술 지향의 순수 심미적 세계를 향하고 있다는 인식을 공유하고 있는 것이다.

한편, 김종삼 시를 전후시라는 틀에서 접근하면서 음악적 특성, 시간 의식, 공간 상징, 현실인식 등을 살피려는 시도가 있다. 오형엽(2009)은 김종삼 시의 미학적 원리를 ‘풍경의 배움’이라는 언어로 탁월하게 집약해 낸 바 있다. 노미진(2002)⁵⁾과 유애숙(2004)⁶⁾은 김종삼의 시형식이 음악과 호환관계에 있음에 주목하고 논지를 전개하고 있다. 노미진은 김종삼 시의 형식적 특징이 소나타와 푸가의 음악적 형식에 있음을 밝히고 음악적 상상력을 통해 그가 현실의 불행을 극복하려고 했음을 지적하였다. 또한 한명희(2005)⁷⁾는 김종삼의 시에 빈번히 등장하는 ‘집, 학교, 병원’이라는 공간에 주목하여 그의 시가 죽음의 문제를 중요한 화두로 삼고 있음을 지적하면서 죽음의식에 대해 논의한 바 있다.

최근의 김종삼에 대한 연구에서 눈여겨 볼 지점은 주체의 무의식과 환상을 연결 지어 논의하려는 흐름이다. 이것은 기존의 연구에서 가령, 최근의 논의 중에서 백은주⁸⁾는 김종삼 시에 나타난 환상의 현실적 의미를 동화적 환상과 도피적 환상, 죽음의식이라는 차원에서 접근하였다. 강계숙⁹⁾은 기독교적 원죄의식이라는 기존의 관점에서 탈피하여 죄의식의 정동과 주체화의 과정을 무의식의 구조 분석을 통해 재해석하였다. 김양희¹⁰⁾는 김종

5) 노미진, 「김종삼 시의 음악적 상상력 연구」, 동국대학교 석사학위논문, 2002.

6) 유애숙, 「김종삼 시 연구 - 시와 음악의 상호작용을 중심으로」, 중앙대 석사학위논문, 2005.

7) 한명희, 「김종삼 시의 공간 : 「집」과 「학교」, 계간 『시안』, 2012-06 (56) pp.116-125.

8) 백은주, 「김종삼 시에 나타난 환상의 현실적 의미 고찰」, 『현대문학의 연구』35집, 2008, pp.171-208.

9) 강계숙, 「김종삼의 후기시 다시 읽기」, 『동아시아문화연구』제55집, 2013, pp.151-181.

삼 시의 환상성에 대해 논의하면서 김종삼이 환상시편들이 전후 시인들의 현대적 주체 정립과 관련되어 있음을 밝히고 음악이 김종삼 시의 무의식과 결부되는 측면에 대해 연구하였다.

이 논문은 이상의 연구 성과를 수용하는 가운데 김종삼 시의 음악의 특수한 지점을 고찰하려는 목적을 지닌다. 이는 김종삼 시의 미학을 환상성이라는 키워드로 접근하였던 선행 작업¹⁰⁾에 대한 후속 연구로서의 성격을 지니고 있다. 특히 김종삼의 환상은 음악에 많이 기대고 있는 바, 왜 환상은 음악과 더불어 등장하는가?라는 문제의식에서 본고는 출발하였다. 그리하여 선행 연구가 김종삼 시에서 환상과 주체의 욕망에 대해 집중하였다면, 이 논문은 음악을 무의식적 욕망과 결부시켜 해석하려는 목적을 가진다.

김종삼의 시를 파악하는 데 무엇보다 중요한 것은 그의 시가 지닌 내적 문법의 기원을 찾아내는 것이다. 그러기 위해서 이 논문은 그의 시에서 음악이 갖는 의미에 천착하고자 하였다. 우선 이 글은 김종삼의 음악이 순수 지향의 산물이라는 견해에서 탈피하고자 한다. 추악한 현실로부터 벗어나 천상의 세계를 지향하는 '순수지향'의 길목에 음악이 존재한다는 입장과는 관점을 달리한다는 의미이다.

물론 '은폐된 사건과 비인간적 세계'라는 말로 집약되는 김종삼의 시세계에서 현실의 흔적을 찾기란 쉽지가 않다. 그러나 김종삼의 시에서 음악이 현실을 매개하는 지점은 주목할 필요가 있다. 본문에서 자세히 살피겠지만 김종삼 시에서 음악은 현실과 긴밀히 연루되면서 발생한다. 즉, 김종삼의 시에서 음악은 내면, 깊이, 죄의식, 책임 등등의 억압된 욕망의 영역으로 주체를 당도하게 하는 기능을 수행하는 것으로 보인다. 이럴 때 음악은

10) 김양희, 「김종삼 시의 환상성」, 『동남어문논집』, 동남어문학회, 2014, pp.81-116.

11) 졸고, 위의 논문, 2014.

현실과는 유리된 자율적이고 순수한 미적 세계가 아니라 주체로 하여금 현실의 스크린 뒤에 존재하는 실재계로 송환케 하는 기능을 수행하는 것으로 보인다.

이처럼 이 논문은 김종삼의 시에서 음악의 역할을 심층적으로 해명하는 것에 있다. 주된 관심은 ‘그의 시는 왜 음악과 미술과 같은 인접예술의 문법으로 환원되는가?’, ‘그 호환성이 갖는 의미는 무엇인가?’이다. 그리하여 이 논문은 두 항목을 통해 음악의 의미를 추출해보려고 한다. 첫째, 음악과 언어의 문제이다. 이를 위해서 우선 김종삼 시에서의 주체 문제를 생각해 볼 수 있다. 첨언하자면, 주체가 언어와 맺는 관련성이다. 둘째로는 음악의 두 층위에 대한 고찰이다. 하나는 환상과 음악이 어떤 관계 속에 놓이는가를 해명하는 것이며 다른 하나는 음악의 대위법적 구성-질문과 응답의 구조-를 통해 질문하고 응답하려는 바가 무엇인지를 추적해나가는 것이다.

II. ‘언어 없음’의 세계와 시 쓰기

(1) 며칠 만에 한 번만이라도 어진/말씀씨였던 그인데/ 오늘은 몇 번째나
나에게 없어서는/ 안된다는 길을 기어이 가리켜 주고야 마는 것이다//아직
이쪽에는 열리지 않은 과수밭/(중략)/거기를 지킨다는 사람이 들어와/내가 하
려던 말을 빼앗듯이 말했다//당신 아닌 사람이 집으면 그럴 리가 없다고

- 『원정』 중 (1957)

위 시에는 세 사람이 등장하지만 문면에는 두 사람의 목소리만 존재한다. 하나는 어진 말씀씨를 지닌 ‘그’의 목소리이며, 또 하나는 ‘거기를 지킨다는 사람’ 즉, 원정의 목소리이다. “어진 말씀씨를 지닌 그”는 나에게 없어

서는 안 된다는 '길'을 '기어이' 알려주는 사람이다. 나는 그의 말에 이끌려 이곳 과수밭으로 온다. 그는 형상이 아니라 '어진 말소리'로만 존재하며 나에게 길을 제시하는 의미에서 신의 위상을 지닌 절대적인 '타자'로 해석할 수 있다. 이 과수원이 '말'을 매개로 한 장소라는 점을 감안할 때 그가 알려주는 길로 나를 이끄는 것은 상징계의 요구일 것이다. 이 시에서 '과수원'은 상징계적 질서가 강조된 곳이자 상징계의 부름이 이루어지는 곳이다. '나'에 대한 그의 요구가 '음성-말'을 통해서 매개된다는 사실은, 이 대타자의 요구가 언어의 문제와 긴밀히 연관되어 있음을 보여준다.

이 시에서 가장 중요한 대목은 내가 사과를 집는 순간 사과를 썩는다는 사실이다. 즉, 내가 감축하는 언어-세계는 훼손된 세계이다. 그리고 원정은 이것이 오로지 '나'이기 때문에 벌어지는 일임을 분명히 알려준다. 즉, 원정은 나에게서 '말'을 빼앗듯이 하여 자기의 말로 탈바꿈시키며 그 언어로서 나에게 '죄있음'을 각인시킨다.

어진 말썬씨인 '그'와 내가 하려던 말을 빼앗듯이 하는 '원정'의 사이에 내가 있다. 정확하게는 길을 제시하는 '어진 말'과 나의 말을 빼앗듯이 하는 '단죄의 말' 가운데 나는 위치한 상태이다. 그리고 나는 '정원사'라는 타자에 의해서 단죄된다. 그러나 "당신 아닌 사람이 집으면 그럴 리가 없다고"라는 그의 말은 곧 "내가 하려던 말"이기도 하다. 그러면, 정작 이것은 나의 말인가, '원정'의 말인가? 여기서 나를 공격하고, 단죄하는 것은 '나의 말을 빼앗아 대신하는' 타자이지만, 문제는 이 타자가 '나의 말을 빼앗듯이'한다는 데에 있다.

결과적으로 주체는 두 가지 이유로 언어를 부릴 수 없다. 하나는 내가 내 말을 갖지 못한 채 타자들의 말 가운데 있다는 사실 때문에, 다른 하나는 내가 하지는 못했지만 사실은 '내가 하려던 말'은 나를 단죄하는 말이기 때문이다. (나는 말을 가지지 못했다. 만일 내가 말을 한다면 그것은 나를

단죄하는 말일 것이다.) 김종삼의 시에 언어를 부리는 자로서의 시인은 존재하지 않는다. 흔히 그의 시에서 농아들한테서나 발견되는 어떤 언어적 자폐성, 어눌성과 마주치게 되는 것¹²⁾은 언어의 이중 결여에서 기인한 것이라 하겠다. 이는 ‘나는 옷에 배었던 먼지를 털었다/이것으로 나는 말을 잘 할 줄 모른다는 말을 한 셈이다’(『문짜』)에서처럼 말을 하는 것이 그 자체가 아닌 다른 행위로 대리되는 경향에서도 잘 드러난다. 이렇듯 ‘말을 잘 할 줄 모른다는 사실’의 고백을 ‘옷에 뻘 먼지를 터는 행위로 대리’하는 간접성은 김종삼 시가 지닌 언어 운용방식의 특이점이다.

가령 “나는 몹시 구겨졌던 마음을 바루 잡노라고 뜰악이 한번 더 들여다 보이었다./그 때 분명 반쯤 열렸던 대문짜. - 『문짜』”에서는 문을 경계로 두 세계가 대비된다. 이것은 ‘말’을 매개로 한 세계라는 면에서 상징계 이전과 이후의 세계로 대비될 수도 있다. 이때 주체의 위치가 중요하다. 주체는 아직 문 밖에 있다. 즉 상징계로의 진입을 하지 않은 주체인 것이다. 주체는 상징계에 진입하지 않음으로써, 기존의 언어체계를 선택하지 않는다. 그래서 그의 시에서 언어는 최대한 적게 사용되거나 기존의 언어체계와는 다른 이국적인 언어들이나 신조어 등이 사용되기도 한다. 가령, 사과 대신 중국식 한자인 평과(蘋果)를 쓴다거나, 성하(聖河), 라산스카 등의 신조어를 사용하는 것이 그러하다.

『의음擬音의 전통傳統』에서 의성擬聲의 대상은 신의 목소리이다. 그러나 ‘있다는 신의 墨守는 어긋난다.’라는 진술처럼, 김종삼의 세계는 소리를 흉내 내고자 하는 대상이 부재한 세계이다. 또한 『무슨 曜日일까』에서 하느님, 곧 神은 ‘말을 잘 할 줄 모르는 하느님’으로 표상된다. 이러한 ‘언어 없음’의 경향은 다음 시에서도 잘 드러난다.

12) 권명옥, 『적막과 환영』, 『김종삼 전집』, 나남, p.373.

(2) ① 세잔느인 듯한 노인네가/커피 칸타타를 즐기며/병어리 아낙네와 손
 짓으로/ 대화를 나누고 있었다/ 가까이 가 말참견을 하려 해도/ 거리
 가 좁혀어지지 않았다//언어에 지장을 일으키는/난쟁이 화가 로트렉
 께 씨가/화를 내고 있었다-『상뽕』중

② 입과 팔이 없는 검은 표본들이 기인 돌레를 덜커덕거리며 선화하고
 있었다-『지대』중

③ 드뷔시 프렐뤼드
 씌어지지 않는
 산문의 원천- 『그라나드의 밤』중

세잔느는 병어리 아낙네와 손짓으로 대화를 한다. 수화가 말을 대체하는 것이다. 드뷔시의 음악인 『그라나드의 밤』에서 프렐뤼드(전주곡)는 ‘씌어지지 않는 산문의 원천’으로 의미화된다. 『지대』의 여인들은 ‘입’과 ‘팔’이 없는 검은 표본으로 언표화된다. 이렇듯 그의 시 세계는 ‘말없음’의 세계와 친연성을 지닌다. 그리고 이것은 ‘적막’의 전경화, 즉 행과 행 사이의 여백을 의미하기도 하면서 한편으로는 주체의 말없음과 밀접히 연결된다. 가령, 『상뽕』에서 말참견을 할 수 없는 나와 그 사이의 거리도 그러하고, 로트렉의 언어장애나 ‘씌어지지 않는 산문’의 원천이라는 진술에서의 ‘씌어지지 않는’도 그러하다. 이것은 김종삼의 시에서 언어가 가지는 불완전한 위치에 대해 새삼 생각하게 만든다. 김종삼의 시에서 이러한 ‘언어-이전’의 문제는 일정 부분, 강계숙(2013)이 제기한 폐제의 메커니즘과 관련되는 것으로 보인다.¹³⁾ 만일 상징적 아버지가 부재한다면, 그것은 모성적 초자아를

13) 강계숙(2013)은 김종삼의 후기시에서 죄의식의 정동을 폐제의 메커니즘으로 읽어내고 있다. 그는 김종삼의 시에서는 아버지의 이름에 따라 구조화된 상징계의 흔적을 찾아볼 수 없음에 주목한다 라캉의 개념인 ‘폐제’는 억압과는 구별되는 특수한 방어기

통해 대리되는 방식으로 해결될 수도 있을 것이다. 그러나 문제는 어머니는 이미 ‘죽은 어머니’라는 것이다. 『내일은 꼭』에서 시인은 “엄만 장사를 잘 할 줄 모르는 행상이란다/너희들 오늘도 나와 있구나 저물어가는 산허리에/ 내일은 꼭/ 엄마의 지혜로 너희들 육성회비랑 입을 거랑 가지고 오마./엄만 죽지 않는 계단”이라고 말한다. 이때 ‘죽지 않는 계단’으로서의 엄마는 일견 모성적인 초자아처럼 보이지만 실상 그러한 엄마는 지금 현재의 엄마가 아니라 ‘내일’의 엄마인 것이다. 그런 의미에서 ‘내일은 꼭’이라는 간절한 염원은 역으로 현재 이러한 모성적 초자아가 부재함을 드러내는 표지이다. 즉, 김종삼의 ‘언어 없음’은 아버지 이름의 폐제와도 관련되는 한편, 모국어의 축어적 의미-즉, ‘어머니- 타자언어’-의 맥락에서 어머니의 부재와도 관련된다고 하겠다.¹⁴⁾

그런 의미에서 김종삼의 ‘언어 없음’은 필연적인 도착점이다. 그것은 우

제의 의미로 사용된다. 즉, 라깡은 폐제를 “자아는 용납되지 않은 생각을 그의 정동과 함께 송두리째 거부하여 마치 그러한 생각이 자아에 떠오른 적이랴곤 한번도 없었던 것처럼 행동하는 것”으로 규정한다. 어떤 요소가 한번도 존재해 본 적이 없었던 것처럼 상징계의 밖으로 거부해버리는 것이다. 거부되는 것은 거세일수도 있고 말 그 자체일 수도 있으며 ‘성기기’일수도 있다. 라깡은 이후에 폐제의 대상이 기본적인 능기인 아버지의 이름임을 제안하게 된다. 라깡은 아버지의 이름이 특정의 주체에게 폐제될 때 도저히 채울 길이 없는 구멍을 상징계에 남겨 놓는다고 설명하고 있다. 강계숙은 그의 시에서 상징적 아버지의 부재를 긴밀한 모아(母兒)관계나 예술가 표상 등 모성적 초자아를 통해 대리되는 것으로 해석하고 있다. 그러나 연구자의 견해로는 김종삼의 시에는 아버지의 자리를 대리(대체)할 무언가가 존재하지 않는다.

- 14) 그렇다면 타자는 우리가 반드시 말하기를 배워야만 하는 외국어이다. 그것은 완곡하게는 “토착어”라고 불리지만 “어머니-타자 언어”라고 불리는 것이 훨씬 더 좋은 것이다. 그것은 우리 안에 내면화되어 있는 한에서-우리를 둘러싸고 있는 타인들의 담화이고 욕망이다. “내면화”라는 표현을 썼다고 해서 그것들이 우리 자신의 것이 된다는 뜻은 아니다. 오히려 내면화된다고 하더라도 그것들은 어떤 의미에서는 외래적 신체들로 남는다. (브룩스 핑크, 이성민 역, 『라깡의 주체- 언어와 향유 사이에서』, 도서출판 b, 2010, pp.41-42.)

선은 “공연히 시인을 자처하는 자들이 영탄조의 노래를 읊조리거나, 자기 과장의 목소리로 수다를 떠는 것을 보면 메스메스해서 견디기 어렵다”(『먼 시인의 영역』)거나 “내가 담고 있는 언어에 때가 묻어 버리면 큰일이라고 생각하는 일종의 퓨리턴에 속한다.”(『의미의 백서』)에서 드러나듯이 언어의 퓨리턴을 지향하는 김종삼의 열결성에서 기인한 것이면서 한편으로는 아버지의 이름을 폐제시키고 상징적 어머니의 죽음을 거치면서 당도한 선택지임을 보여준다. 상징적 어머니의 죽음은 주체를 ‘언어 없음’의 세계로 내몬다. 그리고 이러한 ‘언어-없음’의 밑바탕에는 포기되고 좌절된 욕망이 자리하고 있다. 만일 욕망이 있다 하더라도 이것은 ‘욕망 없음’에 가까울 정도로 억압되어 간접화의 방식으로 출현하는 ‘욕망’인 것이다.¹⁵⁾

이렇듯 상징적 아버지는 부재하고, 이를 대리 보충할 모성적 초자아도 사라진 상황에서 그의 시 쓰기는 시작된다. 산문 『피난길』(1975)에서 그는 양친을 두고 피난길에 오른 것에 대한 죄책감을 고백하고 있으며, “그는 나에게 말한다/죽으면 먼저 그곳으로 가라고.”(『피아노』)라거나, “불쌍한 어머니(중략)/나는 속으로 치열하게 외친다/부인터 공동 묘지를 향하여/어머니 나는 아직 살아 있다고/ 세상에 남길 만한/몇 줄의 글이라도 쓰고 죽는다고/그러나/아직도 못 썼다고”(『어머니』)라고 쓰고 있다. 그의 시 쓰기는 나보다 먼저 죽은 이들에 대한 기록이 된다. 어머니와 동생¹⁶⁾은 애도의

15) 욕망이 언어 안에 거주하는 한-그리고 라캉의 이론틀 안에서, 언어가 없다면 엄밀히 말해 욕망 같은 것은 없다. 무의식은 그런 외래적 욕망으로 가득 차 있다고 할 수 있다. 무의식은 다른 사람들의 말, 다른 사람들의 대화 그리고 (말로 표현되는 한에서의) 다른 사람들의 목표, 열망, 환상으로 가득 차 있다. 이 말은 “우리자신” 내부에서 일종의 독립적인 실존을 띤다. 타자의 담화-다른 사람들의 말-의 내면화를 보여주는 분명한 사례들은 흔히 양심이나 죄책감이라고 불리는 것에서, 프로이트가 초자아라고 불렀던 것에서 발견된다(브록스 핑크, 앞의 책, p.35.).

16) “저는 그 일을 잊지 못하고 있습니다/ 그애는 저보다 먼저 죽었기 때문입니다.”(『운동장』)이거나, ‘저는 날마다 애도합니다/죽은 지 오래된 아우와/어머니를/그리고 김관

대상으로 등장하지만 아버지는 애도조차 할 수 없는, 애초부터 없는 대상인 것이다. 글쓰기는 어쩌면 살아 있는 동안에 지연되는 욕망이기에 늘 죽음을 향해 돌진한다.

(3)

열서너살 때
 <午正砲>가 울린 다음
 점심을 먹고
 두 살인가 세 살 되던
 동생애를 데리고
 평양고등보통학교 운동장에 놀러갔읍니다

넌따란 운동장이 텅텅
 비어 있었읍니다
 그 애는 저를 마다하고 혼자 놀고 있었읍니다 중얼거리며 신나게
 놀고 있었읍니다

저는 먼 발치
 철봉대에 기대어
 그 애를 지켜보다가
 시간이 가는 줄 모르고
 기초철봉을 익히고 있었읍니다

그 애가 보이지 않았읍니다
 그 애는 교문을 나가 뒤도 돌아보지 않고 울다가 그치고 울다가
 그치곤 하였읍니다

식울.(『사별』)등의 시편을 통해 동생의 죽음에 대한 애도를 표현하고 있다.

저는 그 일을 잊지 못하고 있습니다
그 애는 저보다 먼저 죽었기 때문입니다

돌아올 때
그 애가 즐겨 먹던 것을 사주어도
받아 들기만 하고
먹지 않았습니다.

- 「운동장」

위 시는 '나'의 죄책감이 어디에서 비롯되었는지를 잘 보여준다. 그것은 바로 내가 '먼 발치에서/그 애를 지켜보'았다는 사실에 있다. 동생을 무력하게 먼 발치에서 바라볼 수밖에 없었고 시를 쓰는 현재의 시점에서 그 동생은 죽은 동생이기에 나는 고통스럽다. 즉, 내가 (죽은) 동생을 속수무책으로 바라볼 수밖에 없는 '무능한 시선'의 주체라는 사실이 나를 죄인으로 만드는 것이다.¹⁷⁾ 나는 '무능한 시선'의 주체이므로, 상징적 아버지의 자리에 설 수 없을뿐더러, 동생 뿐 아니라 스스로에게도 죄를 짓는다. 더불어, "그 애가 저보다 먼저 죽었"다는 사실-즉, 타인의 죽음을 대리삼아 자신의 삶이 지속된다는 인식은 죄책감을 가중시킨다.

그런 한편, 죄책감이야말로 그의 삶-시를 지속하게 만드는 원동력이기도 하다. 도저한 죄책감이 그를 언어 앞에서 더듬거리게 하고, 상징계로의 진입을 막는다. 그는 '언어를 버리면서 시를 써야 하는'라는 이율배반 앞에 놓여 있다.

17) 슬라보예 지젝, 이만우 옮김, 『무능한 시선과 그 죄책감』, 『향락의 전이』, pp.148-152
참조. 인간사랑, 2002.

Ⅲ. 음악의 두 층위

1. 환상의 출현과 소리의 이중성

시인은 언어를 비껴나가면서 시를 써야 하는 곤란함 속에서 두 가지 방향에서 타개책을 찾는다. 하나는 조어의 발명이며 다른 하나는 음악-환상의 창조이다. 김종삼은 소리에 민감한 시인이다. 『문장수업』의 마지막 구절은 ‘고무신짝 끄는 소리가 난다/ 디젤 기관차 기적이 서서히 꺼진다’이라는 소리의 흔적과 소멸로 끝난다. 김종삼 시에서 음악은 두 가지 측면을 지닌다. 하나는 ‘내용 없는 아름다움’이라는 순수한 미적 세계의 창출에 기여하는 것이다. 이로 인해 김종삼의 순수 미학이 가능해진다. 또 다른 측면은 음악이 내면, 깊이, 죄의식, 책임 등등의 억압된 욕망의 영역으로 주체를 당도하게 하는 경우이다.¹⁸⁾ 가령, 『피아노』나 『글짓기』 등에서 음악은 주체를 종종 죽음의 세계로 인도한다. 연구자가 주목하는 것은 후자로서, 후자는 전자와는 이율배반적인 것처럼 보이지만 전자보다 더 우선하는 근본적인 기능이다.

(4) 시란 무엇인가? 나는 이 어려운 문제에 답하기보다 내가 시를 쓰는 모티프를 말하고자 한다. 나는 살아가다가 ‘불쾌’해지거나 ‘노여움’을 느낄 때 바로 시를 쓰고 싶어진다.

내가 시작에 임할 때 뮤즈 구실을 해 주는 네 요소가 있다. 명곡 <목신의

18) 때때로, 목소리의 도래는 무성영화의 통속적 활력을 상실하게 만들고, 이중적 감각, 숨겨진 의미, 억압된 욕망의 영역으로 우리를 인도한다. 우리가 소리를 통해서 얻는 것은 내면, 깊이, 죄의식, 책임 등등의 복잡한 오디오푸스틱 세계이다. - 지젝, 『나는 눈으로 너를 듣는다 혹은 보이지 않는 주인』(김선규, 『대상으로서의 목소리』, 『인문과 학연구』 제 37호, 2011, p.150.; 줄고, 『김종삼 시의 환상성』, 『동남어문』, 동남어문학회, 2013. p.101.에서 재인용)

오후>의 작사자인 스테판 말라르메의 준엄한 채찍질, 화가 반 고흐의 광란 어린 어린 열정, 불란서의 건달 장 폴 사르트르의 풍자와 아이러니결한 요설(饒舌), 프랑스 악단의 세자르 프랑크의 고전적 채취-이들이 곧 나를 도취시키고, 고무하고, 채찍질하고, 시를 사랑하게 하고, 쓰게 하는 힘이다.- 「먼 ‘시인의 영역」

그는 불쾌, 노여움 등의 정동(affect)이 발생될 때 시를 쓴다고 말한다. 즉 대상 세계를 마주친 후에 정동이 표출되는 것이 아니라 정동이 발생한 이후에 대상세계가 존재하는 것이다. 근본적으로 정동은 추상적인데, 그는 이것을 구상화하는 방식을 취하는 대신 오히려 더욱 불명료한 세계로 이끌고 간다. 즉, 그는 소리와 시각적인 이미지를 접목시켜 현실을 환상의 영역으로 이끈다. 그는 “얇은 소릴 내이는/초가집/ 몇 채/가는 연기들이(「소리」)”에서, ‘연기’라는 명시(明示)적 현실을 ‘소리’라는 청각적 세계로 환(幻)하는 방식을 취하는 것이다. 이럴 때 세계의 구체성은 소거되고 그 빈틈은 환상으로 채워진다. 그리하여 그의 환상은 풍경과 소리가 결합된 그림이거나 그림(이미지) 뒤에 음악이라는 형식으로 드러난다. 풍경과 배움의 미묘한 결합 방식이 그의 시를 현실 위에 떠 있는 환상으로 살아 움직이게 하는 것이다.¹⁹⁾

(5)

①오라토리오 떠오를 때면 요원한 동안 된다

목초를 뜯는

몇 마리 양과

천공의

최고의 성

19) 오형엽, 「풍경의 배움과 존재의 감춤」, 『1950년대의 시인들』, pp.318-319.

바라보는 동안 된다

- 「헨셀라 그레텔」

②세자아르 프랑크의 음악 ‘바리아송’은

야간 파장

신의 전원

심연의 대계곡으로 올려 퍼진다

밀레의 고장 바르비종과

그 뒷장을 넘기면

암연의 변방과 연산

멀리는

내 영혼의 성곽

- 「세자르 프랑크의 음」

「헨셀라 그레텔」에서 오라토리오를 듣는 순간은 아득하게 먼 시간으로 여겨진다. 이 시는 기존의 통사체계에서 벗어나 있다. 주어가 생략되어 있고 조사도 생략되어 있다. ‘때면- 바라보는 동안 된다’가 만일 명료한 구문이 되려면, ‘나는- 동안이 된다’의 형식이어야 할 것이다. 그러나 주어가 생략됨으로써 부각되는 것은 ‘바라보는 동안’이라는 시간성이다. 주체인 ‘나’의 부재와 ‘영원한 시간’으로의 집중은 이 시를 환상처럼 보이게 만든다. 그런 한편 이 시에서 전경화되는 것은 풍경이 아니라 그 뒤에 존재하는 오라토리오이다.

②에서 세자르 프랑크의 음악은 주체를 ‘내 영혼의 성곽’으로 가 닿게 한다. 바리아송이 파장으로, 심연의 대계곡으로 올려 퍼지면서 밀레의 그림으로 환치되다가 이윽고 내 영혼의 성곽에 도달한다. 이 역시 작품을 이끄는 것은 세자르 프랑크의 음악이다. 고독한 나의 내면은 ‘성곽’이라는 비

유를 통해 드러난다. '멀리는/ 내 영혼의 성곽'이라는 비유는 나의 고독감과 나와 타자 사이의 분명한 분리를 드러낸다. 그리고 그 내면은 음악과 미술을 거친 상태에서 비로소 조금씩 드러난다.

이 시편들은 풍경과 배음을 결합시키고 있는 바, 배음은 구체성을 소거하는 방식으로 우리에게 각인된다.²⁰⁾ 즉 오라토리오에서 시작되어 이국적인 풍경으로 전개되면서 우리는 이 시적 세계가 실제적 현실이 아닌 시인의 내면 혹은 상상에 의해 창조된 환상이라는 점을 명확히 알게 된다. 그리고 이 풍경의 근원은 바로 희미하게 표상되는 음악에 있다. 간소화된 언어의 여백을 메우는 것은 바로 음악으로, 그의 시가 풍정보다는 배음을 풍부화하고 있다는 점은 의식보다는 무의식의 영역에 더 많은 부분을 할애하고 있음을 방증하는 것이다.

그의 미학은 달리 말하면 음악이나 미술 등의 음, 색 등의 일차 질료를 언어로 번역하는 데서 발생한다. 언어화될 수 없는 트라우마를 예술의 형식으로 번역하는 과정에서 탄생한다.²¹⁾ 그가 미술의 은유를 사용함에 있어 색 그 자체(「원색」)나 추상미술(「앙포르멜」) 등 추상적 질료를 사용하는 것과도 같은 맥락이다. 원색으로의 귀환은 다시 말하면 근원적인 것을 향해 회귀하는 주체의 심리를 보여주는 것이기도 하다. 언어로 치환할 수 없는 어떤 영역을 언어로서 표현해야 하는 역설은 그의 언어를 언어 아닌

20) 가령, C현의 음에 귀를 기울이면, 그 음 안에서 130, 195, 260등의 배음들을 들을 수 있다. 우리는 그 배음들을 음색으로 듣는다. 인지심리학자는 이를 다음과 같이 설명한다. 배음의 각 음을 각각 지각하기 위해서 지나치게 많은 신경의 에너지를 사용해야 하기 때문에 이를 개별적인 것으로 듣지 않고 음색이라는 덩어리로 파악하게 되었다고 설명한다. 배음을 다 듣는 것보다 그것을 음색이라는 하나의 성질로 파악하는 것이 더 편하다는 뜻이다. 그러나 이 각각의 배음들은 뇌에 각인되어 무의식의 앎을 만든다. 후에 설명하듯, 그 무의식적 앎이 음계와 화성의 근원적 법칙이 된다.(서우석, 『세계의 음악』 서강대학교 출판부, 2013, p.430.)

21) 줄고, 「김종삼 시의 환상성」, 『동남어문논집』 제37집, 동남어문학회, 2014, p.96.

것으로 새롭게 창조하는 과정을 거친다. 부연하자면 음악과 회화라는 예술의 ‘형식’을 입으면서 언어로 재번역되는 과정을 거치는 것이다. 이럴 때 언어는 마치 음표나 색채가 그러하듯이 순수성이나 사물성을 훼손하지 않는다. 언어는 단지 질료 그 자체로서 존재하며, 형식 안에서 의미와 만나기 때문이다.

특히 「십이음계의 층층대」, 「G마이너」, 「原色」, 「양포르멜」, 「돌각담」 등 추상성이 발휘되는 경우에 음악과 회화라는 예술의 형식을 띠는 경우가 많다는 것은 주목할 사항이다. 아래의 인용시「돌각담」에서 분명히 드러나듯이 김종삼의 경우 언술 주체가 텍스트 안에서 부재에 가까울 정도로 숨겨져 있으며 그것으로 인해 주체의 욕망조차 간접화되는 경향을 지니게 된다. 많은 시들이 ‘음악을 하는’ 주체가 아니라 음악을 듣는 행위자를 등장시키고 있다는 것에서도 확인 가능하다. 악기를 다룬다 하더라도 ‘영이는 나 팔 부는 시늉을 했다’(「뽕죽집」)이거나, ‘아침나절부터 배우느라고 부는 / 트럼펫’(「트럼펫」)처럼 시늉을 하거나 배우는 상태에 머무르는 것이다.

(6)

廣漠한地帶이다기울기
 시작했다잠시꺼밧했다
 十字型의칼이바로꼽혔
 다堅固하고자그마했다
 흰옷포기가포겨놓였다
 돌담이무너졌다다시쌓
 았다쌓았다쌓았다돌각
 담이쌓이고바람이자고
 틈을타凍昏이찾아들었
 다포겨놓이던세번째가
 비었다 -「돌각담」

『돌각담』은 은폐된 욕망이 어떤 방식으로 언어화되는지를 잘 보여준다. 주지하듯이 전후 시인들의 간접화방식은 전쟁이라는 원체험에서 비롯된 트라우마에 기인한 바 크다²²⁾. 김종삼의 경우 그것은 음악적 형식으로 표현된다. 전쟁의 트라우마는 쌓고 쌓고 쌓아도 영원히 비어지는 세 번째 돌각담의 형상으로 드러난다. ‘동혼’이 일깨우는 어둡고 차가운 실재의 세계는 ‘쌓아올리’는 지루한 반복행위와 그 반복을 끊어내는 ‘십자형의 칼’의 감각으로 표상된다. 이는 하루하루 쌓아올리듯 반복되는 삶과 그 뒤에 도사린 죽음과 불행의 감각일 것이다. 전봉건²³⁾이 이 시를 통해 바흐를 연상한 것은 주목할 필요가 있다. 반복과 변주의 형식을 강조하는 바흐의 음악처럼 이 시는 ‘무너지고 쌓이는’ 하강과 상승의 대위법, ‘무너졌다다시쌓았다’에서의 연속과 단절, 돌각담 형태의 완전성과 그럼에도 ‘비어있는 세 번째’의 불완전성을 추상화하는 데 성공하고 있다. 인간의 목소리는 거의 배제되어 있으면서도 단순한 형식의 변주를 통해 절망감에 사로잡히는 어떤 특정의 정동을 드러내고 있는 것이다.

한편, 『G마이너』 등의 음악시편에서 최소한의 언어를 사용하여 행과 행사이의 여백과 침묵을 전경화하고 있다는 점은 의미심장하다. “물/ 닿은 곳//神恙의 /구름밑//그늘이/ 앉고//杳然한/옛/G.마이너(『G. 마이너』)에서 ‘G 마이너’ 음계는 침묵 혹은 여백을 강조한다. 이때 음악은 침묵을 부각시키는 배음의 역할을 수행하는 것이다. 이런 시편들은 음악이 궁극적으로는 침묵을 강조하기 위해 등장하는 것이 아닌가 하는 의문을 품게 만든다. 그리고 이 때의 침묵이란 침묵 그 자체라기보다는 ‘소리 없는 비명’에

22) 김용희, 『전후 한국시의 현대성과 그 계보적 가설-김종삼시를 중심으로』, 『한국근대문학연구』 19집, 2009, p.94.

23) 이승훈·전봉건, 『김종삼과 바흐와 이상』, 『이승훈·전봉건 대담집』, 문학선, 2011, p.117.

가까운 것이다.

(7)

①사산/소리나지 않는 완벽 - 「십이음계 층층대」중

②한 노인이 햇별을 쪼이고 있었다/ 몇 그루의 나무와 마른 풀잎들이 바람을 쪼이고 있었다 BACH의 오보의 主題가 번지어져 가고 있었다 살다보면 자비한 것 말고 또 무엇이 있으리/ 갑자기 해가 지고 있었다- 「유성곡(留聲哭)」중

③세잔느인 듯한 노인네가/커피 칸타타를 즐기며/병어리 아낙네와 손짓으로/ 대화를 나누고 있었다/ 가까이 가 말참견을 하려 해도/ 거리가 좁혀지지 않았다- 「상괘」중

④ 가족 하나하나가 뒤로 자빠지고 있었다/크고 작은 인형같은 사체들이다//횃가루가 묻어 있었다/언니가 동생 이름을 부르고 있다/모기소리만하게- 「아우슈비츠 라게르」중

그래서 가령, ①에서의 ‘십이음계’는 ‘화간畫間’으로 비유되면서 ‘소리 나지 않는 완벽’이라는 진술로 마무리되며 ②에서는 햇별을 쪼는 노인의 사실적 풍경 뒤로 바흐의 오보에 주제선율이 배음으로 깔린다. ③에서는 죽은 세잔느와 헨델의 커피 칸타타가 등장한다. 여기서 흥미로운 지점은 그들이 등장하거나 동원되는 방식이다. 시어를 빌자면 이들은 ‘소리’나지 않음’으로써 ‘완벽’해진다. 즉, 햇별과 바람을 쪼고만 있는 대상의 침묵 속에 오보에 선율이 흐르며, 커피 칸타타를 즐기는 세잔느는 ‘병어리’ 아낙네와 손짓으로 대화를 나눈다. ②의 제목이 ‘여전히 머물러 있는 울음’이라는 의미의 「유성곡」임에도 불구하고, ‘울음소리’는 시 어디에도 등장하지 않는

다. ④에서 언니가 동생을 부르는 소리 역시 ‘모기소리’만하다. 이러한 소리는 거의 침묵에 가깝다. 이렇듯 이 인용들에서 강조되는 것은 침묵 그 자체이다. 이러한 침묵은 ‘비명은 있되 비명이 들리지 않는’ 상황처럼 보인다. 이것은 라캉의 ‘소리 없는 비명’- 목소리에 대한 논의를 떠올리게 한다.²⁴⁾ “우리가 지각하는 비명이 소리 없다는 것이 그림에 묘사된 내용의 바로 그 본질에 속한다”라는 말처럼, 위 시가 우리에게 전하는 것은 비명이 소리 없다는 그것이다. 즉, 불안이 너무나 절박해서 그것이 발생 속에서는 출구를 찾을 수 없기 때문이다. 그렇다면, 이 불안의 본질은 어디인가? 즉, ‘무엇이 그를 두렵게 하는가?’라는 물음을 던질 수 있을 것이다. 그런데 그 불안의 실체 역시 ‘소리’에서 연유한다.²⁵⁾

(8)

①마지막 담너머서 총맞은 족제비가 빠르다.

<집과 마당이 띄엄띄엄, 다듬이 소리가 나던 洞口>

하늘은 바른 마음을 가진 사람들이 있다고 대낮을 펴고 있었다

군데 군데 잿더미는 아무렇지도 않았다. /못 볼 것을 본 어린것의 손목을 잡고/섰던 할머니의 황혼마저 학살되었던 /僻地이다./그곳은 아직까지 빈사의 독수리가 그칠 사이 없이 선회하고 있었다./원한이 뼈무더기로 쌓인 고향의 이름들과 신의 이름을 빌려/ 號哭하는 것은 <洞天江>邊的 갈대뿐인가.

- 「어둠 속에서 온 소리」

②불현 듯 돌 쪼는 소리가 나느니라 아비의 꺾전을 스치는 찬바람이 솟아 나느니라 /니 棺속에 넣었던 악기로다/넣어주었던 너 피리로다/(중략)/하늘 나라에선/자라나면 죄 짓는다고/자라나기 전에 데려간다 하느니라/죄 많은

24) 슬라보예 지젝, 주은우 옮김, 『당신의 징후를 즐겨라』, 한나래, 2002, p.198.

25) 이하 소리와 죄의식에 대한 논의는 졸고(2014) p.101 참고

아버지는 따 우에 남아야 하느니라-『音樂-마라의 『죽은 아이를 追慕하는 노래』
에 부쳐서』중

소리는 어둠 속에서 온다. ①이 환기하듯이 그 소리는 바로 전쟁의 총소리, 죽음의 소리이다. ②에서 피리소리는 아들의 죽음과 함께 바람에 실려 들려온다. 이러한 죽음으로부터 온 소리는 ‘또/하나의 死者라는/ 電話 벨’ 소리(『전봉래』)로 변주되거나, ‘도끼 소리가 날 때마다 구경꾼들이 하나씩 나자빠지는’ (『피카소의 落書』)등 김종삼 시 전반에 반복, 변주된다. ②에서 지상에 남은 아버지가 듣는 것은 관 속의 피리 소리이다. “죄 없는 아버지로서 땅 위에 남아야 한다”는 사실이 피리소리라는 환청을 낳는 것이다. 이 시의 제목이 『음악』이라는 것은 의미심장하다. 죽은 아이의 관에 넣은 피리소리는 아버지에게 찬바람 소리로 불어오고, 그것은 아버지가 살아 있다는 사실 그 자체를 죄로 만든다. 그에게 음악은 ‘관속에 있는 피리소리’의 환청과 동일시된다. 이럴 때 음악은 내면, 깊이, 죄의식, 책임 등등의 억압된 욕망의 영역으로 주체를 이끈다. 주체를 암울한 현실의 영역으로 소환하는 역할을 하는 것이다.

이처럼 그의 시에서 소리는 이중적이다. 하나는 신의 소리이다. 신의 음성으로 도달하는 소리는 주체에게 어떠한 소명처럼 느껴진다. 가령 『대성당』에서 “이 지상의/성당//나는 잘 모른다//높은 석산//밤하늘/헨델의 메시아를 듣고 있었다.” 헨델의 메시아는 밤하늘로부터 내려온다. 그럴 때 이 음악은 지상에는 없는 천상의 심미적 세계인 것처럼 보인다. 그러나 ①에서처럼 소리는 ‘신의 통곡’으로 온다. 그것은 현실의 비극에서 연유하는 것이다. 이러한 음악-소리의 이중성 때문에 김종삼 시는 다양한 독법으로 해석될 여지를 남긴다. 천상-지상, 순수-현실, 소리-침묵은 동시에 존재함으로써 주체를 양가적 상태로 만든다. 그 양가적 상태란 바로 죄책감과 향락

이라는 이율배반의 상태이다.

2. 물음과 응답의 구조로서의 음악

(9)

희미한

풍금 소리가

툑 툑 끊어지고

있었다

그 동안 무엇을 하였느냐는 물음에 대해

다름아닌 인간을 찾아다니며 물 몇 통 길어다 준 일밖에 없다고 -『물통』

위 시에서처럼 소리는 그를 물음으로 이끈다. 희미하게 툑 툑 끊어지는 풍금 소리는 “그 동안 무엇을 하였느냐”는 물음과 동일시된다. 툑툑 끊어지는 풍금소리는 주체를 근본적인 질문으로 이끈다. 그 풍금 소리는 마치 우리의 말이, 타자가 본원적으로 건 말의 대답인 것처럼 만드는 것이다. 이럴 때 마치 음악은 성스러운 계시처럼 들리기도 한다. “이 지상의/성당// 나는 잘 모른다//높은 석산//밤하늘/헨델의 메시아를 듣고 있었다. (『성당』)”에서처럼 음악은 현실과는 분명히 구분되는 공간에서 들려오는 것이다. 그러나 이때 음악은 환희의 음악이 아니라 절망에 가까운 것이다. 지젝은 우리가 궁극적으로 사물들의 소리를 들을 수 있는 것은 우리가 모든 것을 보지 못하기 때문이라고 말한다.²⁶⁾ 그렇다면 밤하늘의 메시아를 들을 수

26) 만약 보는 것과 듣는 것의 두 영역을 두 개의 상호교차하는 원으로 상상할 수 있다면 이 둘의 상호 교차는 단지 우리가 듣고 보는 것이 아니게 될 것이다. 그것은 두 측면을 갖고 있다. 우리가 보는(하지만 듣지는 못하는)목소리 그리고 우리가 듣는(하지만 보

있는 것은 반대로 우리가 메시아를 볼 수 없기 때문이다. 이처럼 김종삼의 시에서 현실은 ‘잘 모르는’ 세계이다. 그의 시가 그려내는 현실은 어떤 대상(가령, 메시아)을 ‘보고 듣는’ 조화로운 세계가 아니다. 그렇다면 김종삼의 시에서 음악-소리는 천상적 삶에 대한 희구 이전에, 현실의 불구성·부조화성을 고스란히 드러내는 매개라고 볼 수 있다.

한편으로, 김종삼의 시에서 음악(혹은 나아가 예술)은 근본적인 실재의 목소리를 피하기 위한 가림막의 역할로 이해할 수 있다.²⁷⁾ 즉, 마치 외상적인 장면이 보여지는 것을 피하기 위해 영화 필름이 어느 지점에서 멈춰지는 것처럼 음악-환상적 장면 역시 결핍을 감춰주는 방어²⁸⁾인 것이다. 이럴 때 음악은 절대적 미의 세계를 보여준다.

(10)

김관식, 쌍놈의새끼들이라고 소리지름. 지참한 막걸리를 먹음. 교실내에 쌓인 두터운 먼지가 다정스러움.

김소월

김수영 휴학계

전봉래

김종삼 한 귀퉁이에 서서 조심스럽게 소주를 나눔. 브란덴부르크 협주곡 제5번을 기다리고 있음.

교사

아름다운 레바논 골짜기에 있음-『시인학교』

지는 못하는)이미지가 그것이다.(슬라보예 지젝, 조형준 역, 『라캉카페』, 2013, 새물결, p.1186.)

27) 즉, 왜 음악을 듣는가? 대상으로서 목소리와 마주치는 공포를 피하기 위해서라는 것이 답이다.(슬라보예 지젝, 앞의 책, p.1185 참고)

28) 딜런 에반스, 『라캉 정신분석 사전』, p.437.

시인학교에 등장하는 시인들은 김종삼 본인을 제외하고는 다 고인이 된 시인들이다. 그리고 교사는 전쟁 중인 레바논에 있다. 그러나 이 레바논은 ‘아름다운’으로 언표화된다. 이는 반어이다. 고인이 된 시인들이 생전의 모습처럼 막걸리를 먹고, 욕을 지껄인다. 여기서 죽은 전봉래와 살아 있는 김종삼이 소주를 나눈다.

죽음과 전쟁이 실재라면, 바흐의 브란덴부르크 협주곡은 이러한 실재의 참혹을 덮는다. 즉, 실재의 소리가 빠져나오지 못하도록 음악의 커튼을 치는 것이다. “어떤 때엔 아름다운 화음이 반짝이는/작은 방울 소리를 내이곤 한다//세자르 프랑크의 별.”(『파편』)에서 사실은 파편인 별이 아름다운 화음으로 들리도록, 즉 결여를 상상적으로 보충하기 위해 음악의 커튼을 치는 것이다. 그러므로 현실이 초라할수록 현실이 파편화될수록 음악은 아름답워진다. 특히, 그가 선호한 음악들이 대개 화성악과 관련된 것임에 주목할 필요가 있다. 가령 『아플리에 환상』의 “아프리에에서 흘러나오던/루드비히의/주명곡/ 소묘의 보석길//한가하였던 창가의 한낮/ 옹기장수가 불던/단조”에서 앞의 환상은 뒤의 현실과 완벽히 대응된다. 음악의 구조-선창과 후창, 질문과 응답의 구조-는 아름다운 질서의 공간이다. 파편화된 현실은 음악의 화성 아래 숨는다.

그의 시가 대부분 음악의 형식적 차원과 관련 맺고 있다는 점은 여러 논자들에게 의해 지적된 바 있다. 가령, ‘협주곡’, ‘둔주곡’ 등의 음악 형식을 시의 제목이나 시어로 사용하기도 한다는 점은 음악의 형식이 김종삼의 시작법과 깊은 연관이 있음을 의미한다. 그리고 이중에서 푸가나 협주곡 등이 대구의 구조를 띠고 있다는 점은 주목할 필요가 있다. 대구는 선창/후창의 방법으로 사용될 뿐 아니라 질의/응답의 형태로도 나타난다. 이 구조는 좀 더 넓은 이념에서 보자면 테제와 안티테제의 개념으로 볼 수 있다. 언어의 경우, 안티테제는 테제를 부정하는 의미를 담아야 한다. 그러나 의미를

답지 않은 음악에서 대구는 대응/상응의 이항대립의 시간 구조를 지향하게 될 것이다. 질의/응답은 바로크 시대의 푸가 형식의 근본이 되는 구조다. 제시된 주제(Subject)에 대한 대답(Answer)이 5도 위에서 같은 모습으로 진행함으로써 푸가의 형식이 시작된다.²⁹⁾

(1)

①

물

달은 곳

神恙의

구름밑

그늘이 앓고

杳然한

옛

G.마이너

- 「G. 마이너」

②

녹이 슬었던

두꺼운 鐵門안에서

높은 石山에서 퍼부어져 내렸던

울갯 속에서

29) 서우석, 앞의 책, p.134.

거기서 준
신발을 얻어 끌고서

라산스카
늦가을이면 광채 속에
기어가는 벌레를 보다가

라산스카
오래되어서 쓰러져가지만
세모진 벽돌집 떨어되어서
-「라산스카」

(11)은 음악적 형식 즉, 반복과 변주라는 형식적 특성이 두 시를 지배한다. ‘전봉래형에게’라는 부제를 단 「G마이너」에서 제목 ‘G마이너’는 전봉건의 죽음을 의미하면서 형식적으로는 전체 시상의 느린 전개를 암시한다. G마이너가 환기하는 어두움의 정조는 ‘물/닿은 곳’과 ‘옛/마이너’의 행의 의도적 분할에 의해 강화되다가 ‘그들이 앓고’에 와서 하강의 극점에 와 닿는다. 이 시의 구성원리는 천상(신의 근심)에서 지상적 삶(표연한 G마이너)의 대립으로, 지상적 삶의 고단함은 하강의 상상력이라는 체계 속에서 암시된다. 여기서 신의 근심이 질문이라면, 그 응답은 마이너 선율로서의 지상적 삶이다. ②「라산스카」에서 ‘어둠-하강’과 ‘개방-밝음’의 구조는 주체의 정념을 간접적으로 드러낸다. 즉, ‘녹슨 철문’과 ‘쏟아져 내리는 올겐’에서의 어둠과 하강의 상상력은 ‘늦가을의 광채’, ‘벽돌집의 뜰’에서의 빛과 개방성으로 변주되면서 주체의 심리적 변화를 드러내는 것이다. 이렇듯 3연을 중심으로 하여 1, 2연:3,4연이 대응되면서, ‘절망과 어둠’-‘빛과 상승’이라는 대위적 구성이 이루어진다.

이처럼 김종삼의 시가 현실의 황막함에 기초하면서도 순수한 음악을 지향하는 것은 주체의 내면이 질문-응답의 구조성을 띠기 때문이다. 즉 전쟁이라는 현실에서 파생된 욕망과 좌절이 죄의식으로 이어지는 하나의 기원이라면 아름다운 음악의 세계는 이러한 현실로부터 탈주하게 만드는 기능을 하는 것이다. 그러나 여기서 눈여겨보아야 할 것은 이러한 음악이 ‘질문-응답’의 구조를 지니고 있다는 점이다. 천상적 삶에 대한 질문에 대해 그는 지상적 삶의 피폐함으로, 폐쇄적 상상력에 대해서는 다시 개방적 상상력이라는 방식으로 답한다. 그의 시는 이 두 세계 사이에서 시계추처럼 진동한다.

그런 의미에서 보자면 김종삼의 음악은 현실의 고통을 잊기 위한 절대적 아름다움의 세계라고 하기는 어렵다. 오히려 이것은 고통과 더불어 존재하는 아름다움, 고통의 한계 너머에 존재하는 아름다움이다. 특히 화성악적 구조에서 벗어날 때 시는 고통의 음이 강조된다.

(12)

석고를 뒤집어쓴 얼굴은
어두운 晝間
부魘을 만난 구름일수록
움직이는 나의 하루살이 떼들의 市場
질은 煙氣가 나는 뒷간
주검 일보 직전에 無辜한 마네킹들이 化粧한 陳列窓
死産
소리나지 않는 完璧

- 「십이음계의 층층대」

위 시『십이음계의 층층대』는 쇤베르크의 12음의 무조음악을 연상시킨

다. 음악문법과 단어를 부정하는 무조성의 음악처럼 이 시는 화성악적 구조가 적용되지 않는다. 이럴 때 남는 것은 '소리나지 않는 完璧', 즉 죽음에의 충동이다.

IV. 결론을 대신하여: 음악을 즐기는 것은 가능한가?

『시인학교』에서 김종삼은 죽은 전봉래와 함께 소주를 마시며 바흐의 브란덴부르크 협주곡을 기다리고 있다. 바흐의 화음은 죽음의 세계조차도 이상화·심미화 할 수 있을 것인가? 김종삼의 음악 지향은 시인의 내면에 고통과 쾌락이 함께 존재함을 보여준다. 음악은 죽음을 동반한다. 그러므로 종종 음악을 듣는 것은 쾌락원칙을 넘어서서 즐거움이 고통으로 경험되는 과도한 향락의 영역으로 들어감을 암시하기도 한다.

(13)

①바로크 시대 음악 들을 때마다/ 팔레스트리나 들을 때마다/그 시대 풍경 다가올 때마다/ 하늘나라 다가올 때마다/ 맑은 물가 다가올 때마다/ 라산스카 /나 지은 죄 많아/죽어서도/영혼이/없으리.- 「라산스카」중

② 나는 다시 사체이다 첼로의 pablo CASALS

-「첼로의 PABLO CASALS」중

③이 아이는

얼마 못 가서 죽을 아이라고/

푸름을 지나 언덕가에

떠오르던 음성이 이야기를 하였습니다.

그리운 안니. 로리라고 이야길
 하였습니다. -「그리운 안니.로. 리」중

이상의 시들에서 음악은 죽음이 동반되는 상황을 가정한다. 음악과 죽음은 계속 자리를 바꾸며 반복된다. 아이가 곧 죽을 아이라는 것은 ‘애니로리’라는 민요(이는 찬송가의 선율이기도 하다)를 통해 알게 되며, 나의 사체는 파블로 카잘스와 나란히 놓이고, 바로크 음악은 죽어서도 영혼이 없을 나의 무거운 죄책감을 불러일으킨다. 즉, 음악을 듣는 것은 곧 죽음을 떠올리고, 죽음은 다시 나의 죄책감을 떠올리게 하는 연쇄구조가 존재하는 것이다. 이 역시 질의-응답의 구조이다. 그렇다면 고통 없이 음악을 즐기는 것은 가능한가? 음악을 듣는 것은 죽음충동을 불러일으키고 그럼으로써 음악은 곧 쾌락원칙을 넘어서는 어떤 지점을 가리킨다. 그 한계를 넘어설 때 쾌락은 고통이 된다. 음악이 아름다울수록 음악에 사로잡힐수록 고통은 강해진다. 김종삼의 시적 주체는 고통스런 쾌락을 향유하는 주체의 형상을 지니게 된다.

이렇듯 김종삼의 시에서 음악은 초월적인 미학으로 규정할 수는 없다. 즉, “인간되었던 모든 시련 모든 추함 다 겪고서”(『라산스카』)와 같은 추악한 현실과, 분명히 구분되는 순수 미적 세계라는 이분법으로 음악을 이해할 수는 없다.

본고에서 살펴보았듯이, 김종삼 시의 음악은 주체를 죽음과 전쟁의 현실로 소환하는 역할을 한다. 김종삼의 시에서 음악은 내면, 깊이, 죄의식, 책임 등등의 억압된 욕망의 영역으로 주체를 당도하게 하는 기능을 수행하는 것으로 보인다. 이럴 때 음악은 현실과는 유리된 자율적이고 순수한 미적 세계가 아니라 주체로 하여금 현실의 스크린 뒤에 존재하는 실재계로 송환케 하는 기능을 수행한다. 그렇게 본다면, 김종삼의 시에서 음악이 종종

환상과 결부되는 것은 당연한 결과이다. 죽음 충동을 통해 상징계 너머로 도약하는 지점은 음악의 발생과 깊이 결부되어 있다.

이런 점에서 김종삼의 음악은 현실을 소거하는 의미로서의 순수미학이 아니라 현실적 삶에 기반하여 현실적 삶의 고통, 그 한계를 넘어서면서 얻게 되는 ‘불쾌를 동반한 과도한 쾌락(Jouissance)³⁰⁾에 가깝다고 볼 수 있다. 그런 점에서 김종삼의 미학은 한국 전후 모더니즘의 무의식에 대한 심층적인 접근을 가능케 한다.

30) 주이상스(Joissance)는 라캉의 조어이다. 부르스 핑크(BRUCE Fink: 『라캉의 주체』 서문)는 이것을 “압도감이나 혐오감을 낳지만 동시에 매혹의 원천을 제공하기도 하는 과도한 쾌락”이라고 설명한다. 부르스 핑크, 『라캉의 주체』, 이성민 옮김, 도서출판b, 2010, p.11.(남경아, 『칸트의 숭고 너머: 라캉의 주이상스』, 『철학논총』 제77집 제3권, 2014, p.126에서 재인용)

【참고문헌】

- 권명옥 엮음, 『김종삼시전집』, 나남, 2005.
- 장석주 엮음, 『김종삼 시전집』, 도서출판 청하, 1988.
- 강계숙, 「김종삼의 후기시 다시 읽기」, 『동아시아문화연구』 제55집, 2013, pp.151-181.
- 김선규, 「대상으로서의 목소리」, 『인문과학연구』 제37호, 2011, pp.141-171.
- 김양희, 「김종삼 시의 환상성」, 『동남어문논집』, 동남어문학회, 2014, pp.81-116
- 김용희, 「전후 한국시의 '현대성'과 그 계보적 가설-김종삼 시를 중심으로」, 『한국근대문학연구』 19집, 한국근대문학회, pp.89-118.
- 김인환, 「소설과 시」, 『상상력과 원근법』, 문학과 지성사, 1998, pp.105-106.
- 김지너, 「『라산스카』의 의미에 대한 시론」, 『한국문학이론과 비평』 제60집, 한국문학이론과 비평학회, 2013, pp.27-48.
- 김 현, 「김종삼을 찾아서」, 『시인을 찾아서』, 『김종삼 전집』, 민음사, 1975, pp.105-106.
- 남경아, 「칸트의 숭고 너머: 라캉의 주이상스」, 『철학논총』 제77집 제3권, 새한철학회, 2014, p.126.
- 노미진, 「김종삼 시의 음악적 상상력 연구」, 동국대학교 석사학위논문, 2002.
- 백은주, 「김종삼 시에 나타난 환상의 현실적 의미 고찰」, 『현대문학의 연구』 35집, 현대문학학회, 2008, pp.171-208.
- 여태천, 「1950년대 언어적 현실과 한 시인의 실험적 시쓰기」, 『한국문학이론과 비평』 제59집, 한국문학이론과 비평학회, 2013, pp.49-73.
- 오영진, 「'60년대 현대시인들의 음악 문법의 변용양상-김종삼, 신동엽, 김수영을 중심으로」, 국제어문학회발표집, 2014.
- 오형엽, 「전후 모더니즘 시의 음악성과 시의식-『전쟁과 사랑과 음악과』를 중심으로」, 『한국시학연구』 25집, 한국시학회, 2009, pp.85-101.
- _____, 「풍경의 배움과 존재의 감춤」, 『1950년대의 시인들』, 나남, pp.318-319.
- 유애숙, 「김종삼 시 연구 - 시와 음악의 상호작용을 중심으로」, 중앙대 석사학위논문, 2005.
- 이승원, 「김종삼의 시세계」, 『국어교육』53, 한국국어교육연구회, 1985, pp.305-322.
- 이남호, 송하춘 엮음, 『1950년대의 시인들』, 나남, 1994.
- 이승훈 · 전봉건, 『이승훈 · 전봉건 대담집』, 문학선, 2011, pp.113-129.

- 서우석, 『세계의 음악』, 서강대학교 출판부, 2013, p.430.
- 정수동, 『현대 국어 '가다' 동사의 다의성』, 『언어과학』10, 언어과학회, 1998, p.55.
- 차준호, 『현대 국어 의미론』, 대한출판사, 1997, pp.67-71.
- 한수영, 『전후세대 문학의 언어적 정체성-전후 세대의 이중언어적 상황을 중심으로』, 『대동문화연구』58집, 대동문화연구원, 2007, pp.257-301.
- 한명희, 『김종삼 시의 공간 : 「집」과 「학교」』, 계간 『시안』 56권, 2012, pp.116-125.
- 딜런 에반스, 김종주 외 옮김 『라깡 정신분석 사전』, 1998, 인간사랑.
- 브룩스 핑크, 이성민 역, 『라깡의 주체- 언어와 향유 사이에서』, 도서출판 b, 2010, pp.41-42.
- 슬라보예 지젝, 이만우 옮김, 『향락의 전이』 인간사랑, 2002. pp.148-152.
- 슬라보예 지젝, 조형준 역, 『라깡카페』, 새물결, 2013, pp.1185-1156.

Abstract

The meaning of music in Kim jong-sam's poetry

Kim, Yang-Hee

This paper is to clarify the role of music in Kim jong-sam's poetry. Examined the meaning and role of music through the following: First, the problem of music and language. The second is a study on the two ways exist of music. This way, if the music is fantastic and the way we relate to one and the other is a case of significance, the structure of questions and answers.

That is why he rejected the existing language system and replace it with the grammar of the language, music and art. In Kim jong-sam's poetry music has a two-fold. One is to contribute to the creation of a pure aesthetic world of "content-free beauty. Learning on this existing studies have evaluated the gimjongsam who by pure aesthetics. But the more fundamental is the music inside, depth, guilt, if that makes sugar subject to the realm of the repressed desires of responsibility and so on. Music will be summoned him to reality.

It is important to note concerto appeared in Kim jong-sam's poetry, fugue, etc. is that tinged the structure of cod.

Music has the structure of 'Questions and Answers'. stening to music is soon conduct connected with death, and death is that there is a chain structure reminiscent of my guilt again.

In this sense, Music is a means, not as a purely aesthetic based on real life, real life of pain to erase the reality, "accompanied by excessive pleasure, displeasure, he got over that limit (Jouissance) has a personality as

Key Word : Kim jong-sam's poetry, Fantasy, Music, Language absence, structure of 'Questions and Answers', Jouissance.

김양희

소속 : 한양대학교 에리카캠퍼스 기초·융합교육원 조교수

주소 : (426-791) 한양대학교 에리카 캠퍼스 컴퍼런스 홀 3층 김양희교수 연구실

전화번호 : 010-8790-4350

전자우편 : yhpoe7201@hanmail.net

이 논문은 2015년 2월 28일 투고되어 2015년 3월 31일까지 심사 완료하여 2015년 4월 10일 게재 확정됨.
--

