

# 상실과 상처로만 도달하는 황홀경

## 이 가을의 시집 서평

임태우

문학평론가

좀체로, 우리의 시인들은 즐거워하지 못한 다. 빛나는 순간의 기억 때문이다. 그것의 사라짐을 애도하는 한숨이 바로 시다. 시인의 개인사에 얽힌 상처도 시의 공간에 깃드는 순간 그것은 어떤 울림으로 변한다. 상처는 온전한 삶에 대한 그리움이고 그 그리움은 깊숙히 울리는 서정을 잉태하기 때문이다. 그러나 애초에 시란 그리움이라기 보다는 트림이었다. 포만감의 끝에서 흘러나오는 전율이었다. 흔히 그것을 자아와 세계의 일치라고 부른다. 하지만 어느 순간부터 시는 잃어버린 것들에 대한 기억들과 더 살가워지기 시작했다. 전도된 트림. 상실과 상처를 통해서만 도달할 수 있는 황홀경이 시적인 정서를 휘어잡기 시작한 것이다. 그것을 우리는 훼손된 가치의 시대, 바로 그 시대의 시의 운명이라고 부른다. 그것은 도대체 존재의 찢김에서 떠날 줄 모르는 것이었다. 인간의 가능성에 대한 찬란한 믿음과 더불어 시작한 자본주의적 혹은 근대적 삶이 오히려 가파러져가기만 하면서, 혹은 빵을 버리고 택한 자유가 점점 애타단지로 느껴지기 시작하면서, 시와 전도된 트림은 견고한 친화성을 띄게 되었던 것이다. 그 안으로 말려들어가는 트림이 우리시의 어둠을 낳았다. 좀더 낮은 자리에서 살펴보면 우리 역사의 뒤뜰이 그것의 가장 커다랗고 길긴 수맥이다. 때문에 우리의 시들은 오래, 그리고 아주 심하게 앓았다. 우리는 그것이 풍요로운 그리고 아픈 우리의 시들을 길러냈다는 사실을 잊지 않고 있다. 그러나 그 뜨거운 신열이 잦아든 지금 우리는 하나의 의문을 품는다. 그 의문은 현대시의 존재론적 기원으로 거슬러 올라간다. 그만큼 그것은 근본적이기도 하다. 그 의문은 '왜 어두움인가?'라는 말로 집약된다. 문득 그 오랜 믿음, 어둠이 우리에게 낯선 것으로 보이기 시작했다는 사실에서 그 의문은 피어오른다. 그리고 우리는 손쉽게, '어두운 빛' 혹은 '빛인 어둠'을 떠올릴 수 있다. 또 당연하게 그것이 그늘을 거느리지 않은 무소불위의, 이제까지 없던, 빛줄기에 대한 상상이 그리고 어설픈 만병통치의 변증법에 대한 제안이 되어서는 안됨을 예감한다. 그것은 차라리 빛/그늘, 밝음/어둠, 낙관/비관이라는 분절선의 폐기이며 미분화된 덩어리들의 승인이다. 진화에 대한 강박관념을 버리고 퇴화에 대한 불안감을 잘라낼 때 솟구치는 것. 말하지자 마자 스러질 그것들을 받아들이는

것은 쉽지 않다. 그러나 우리는 분명히 빛의 바깥으로서의 어둠이 가졌던 자기정체성이와 해되어 가는 것을 발견할 수 있다. 동시에 그들을 나누던 시선 또한 사라질 것이다. 이제 그 변화의 조짐과 징후를 읽어보자. 그것들은 물론 일사불란하게 몰려다니지 않는다. 그것들은 스스로 차원들을 열고 닫는다.

### 최승호의 「회저의 밤」

「회저의 밤」. 어둠의 제왕 최승호. 그의 집요한 어둠거느리기의 기나긴 궤적이 또하나의 기착지를 보여준다. 먼저 우리는 오랜 시간 그의 시편들을 주조하던 "고깃덩어리의 붉은 핏빛" 이미지로부터 떨어져 가고 있음을 목도한다. 붉은 핏빛은 활활 타올라 마침내 잿더미로 우리를 이끄는 것이다. 그곳은 바로 죽음의 공간 "회저"이다. 이제 그곳에서 들려오는 낮은, 잦아드는 "긴 울부짖음"을 들어보자.

“너는 무덤없이 죽음으로써/세상에서 가장 오래된/흔적 없는 무덤이 되었고//늘어버린 흙으로 돌아가는/나이 어린 흙이 되었다/……/너는 죽음으로써/세 안의 소란을 그치고/세상의 소란으로부터 쉬게 되었다/…/너는 죽음으로써/그 누구보다도 부드럽고 평온하다//이제 두번째 불에 타지 않는/너의 재는/흰빛으로//거칠고 소란스러운 나를 비춘다”

—「흰빛으로」 중에서

고요한 죽음의 “흰빛”이 마침내 “거칠고” “붉은” 그의 열기를 앗아간다. 아니 그는 스스로 자신의 “첫번째 죽음”을 선고하고 있다. 이러한 잿빛의 고요한 죽음의 세계가 그의 긴 여정의 마지막(죽음을 선고하고 있기에) 기착지라는 사실은 그 낮은 음성보다도 먼저 우리를 안쓰럽게 만든다. “회저”는 최승호 시의 음울한 껍질이다. 어떻게 껍질인가. 희미하게나마 우리는 그것을 터듬어 볼 수 있다.

“그런 것들(말잡자리의 허물, 태줄, 당나귀의 대가리, 머리 둘 달린 아이)이 여기서는 물렁물렁하게 녹는다/늘은 거대한 반죽통이다/수령, 혹은 황갈색의 좁/그 좁을 마시고 물풀들을 깨우고 싶다.” —「반죽」 중에서

그가 피워낸 “물풀”, 그것만 가지고 그 변화를 모두 증명할 수는 없다. 오랜동안 그의

### 지난 시대의 고통스런 사회적 상황은

한편으로 우리시를 풍요롭게 했다.

### 치열한 시정신들이 뿔어낸 언어는

‘고통의 축제’라 할만큼 광채로웠다.

그러나 뜨거운 신열이 잦아든 지금,

그 빈자리에 시쓰기의 존재론적인,

매우 본질적인 의문이 자리한다.

올가을에 출간된 시집들에서 우리는

그런 변화의 구체적 조짐과 징후를

읽어낼 수 있다.

텅빈 내면(육조)속에서 울고 있는 불길한 욕망(큰 뱀)보다 더 무섭다고 고백한 “이끼”(부활의 상징)조차 그는 ‘새 살’이라 확신하지 못하고 “연두빛 수의”라 부르고 있기 때문이다. 그 오랜 죽음에 대한 욕망을 그리고 無를, 쉽게 떨쳐버릴 수는 없을 터. 우리는 시집의 도처에서 발견되는 그의 깨달음들을 통해서 가까스로 그것을 알아차릴 수 있을 뿐이다.

“그동안 크게 부풀면서 나를 삼키려면, 무(無)야말로 없는 것이다. 정말 털 한 가닥 없다. 그렇다면 내가 욕심으로 키우고 뜯어먹은 무라는 것도, 내 벌어먹을 생각이 끌고다닌 말그림자였던 말인가.” —「무일물의 밤·1」

이러한 비약적인 자기대상화는 이제 모든 것을 변화시킬 것이다. “바닥 없는 바닥을 향”한 그의 발걸음은 이제 “낮은 곳”으로 옮겨진다. “담장보다 높이 강물이 흐르는”, “아무런 시절이 없”는 시절에 도달한 그. 그가 “역 플랫폼의 간이식당”에서 어둠을 보고 느끼는 식욕과 “검은 책장”을 지고 “허리를 구부리고” 말은 “풀냄새”의 “향기”. 그것이 ‘단지 어둠 밖의 것’일 이치가 없다.

### 이승하의 「폭력과 광기의 나날」

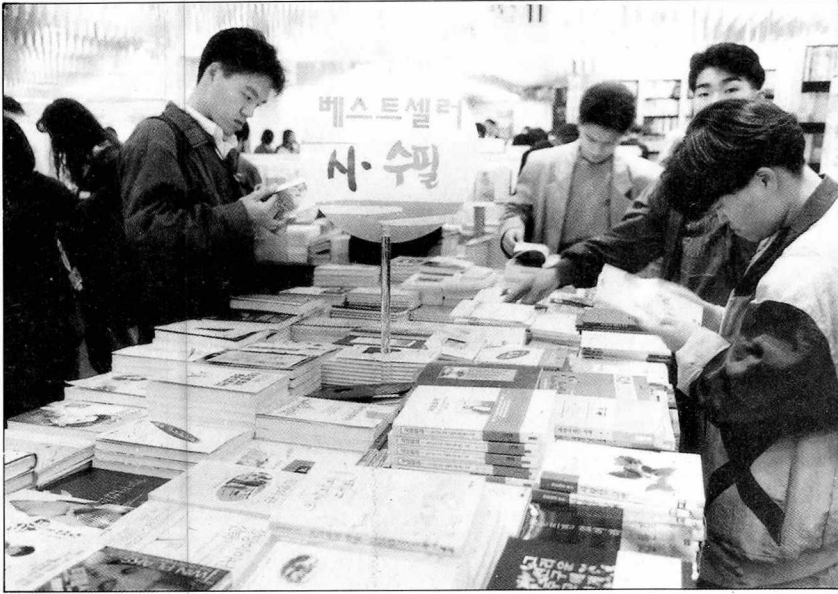
「폭력과 광기의 나날」. 가장 충실한 종북이라는 이유로 버림받은 자들의 어린 목자 이승하. 그 역설적 실존을 이끄는 이승하의 회고 어린 행보는, 느낌을 닦으며 들렀던 고개를 다시 둘러보면 문득 저만치가 있다. 그가 몽크의 그림 「절규」에서부터 출발했으며 판소리

의 울조를 거쳐 기호들의 병치를 실험했다는 사실을 기억하는 독자는 그 거리를 실감할 수 있을 것이다. 이제 그는 사진과 그림을 시의 공간 속으로 끌어들이고 있기 때문이다. 직사각형의 틀이 있고 그 안에 그림이 담겨있다. 화폭의 허리를 가로지르는 선 위에는 편안히 주저앉은 대각선이 자리잡고 있다. 그 아래 한 사내가 한가로운 낮잠에 취한 듯 누워있다. 그의 흰 셔츠의 한 쪽에는 얼룩이 번져있다. 그 아래 이승하의 시가 이어진다.

“아이티의 하늘이 너무 푸르다/지평의 끝 구름이 피어오르는데/점심시간일까 거리는 별 기척이 없다/익숙해진 것일까 총성에 아랑곳하지 않는/능청맞은 이웃을 배경으로 원주민 하나/심장이 뚫려, 한길에 드러누워/지구의 자전을 멈춰 놓았다”

그 한적한 풍경에 자리잡은 고요한 죽음은 시인을 “사로잡”는다. 착시와도 같은 평화가 거기에 담겨있기 때문이다. 사진에 대한 시인의 현상학적 독해는 마침내 화면으로부터 미끄러져나간 의미를 읽어낸다. “폭력”. 폭력의 생리적 구조를 모를 리 없는 시인은 주검의 이름이 “지워”질 것을 그리고 그 몸이 “부풀어오르리라”는 것을 예감한다. 시인이 끌어모은 사진들은 폭력을 화폭 아래 숨겨두고 있다. 시인은 그 화면에 말을 걸어(때론 묵상으로, 때론 화면 속 인물의 목소리로, 기도로, 고백으로) 그것을 지면 위로 끌어올리고자 한다. 그러나 그림의 즉물성은 그의 목소리를 빨아들인다. 그림은 언어보다 보수적이고 자기완결적이다. 시어의 탄력은 밀려나고 수액은 그림의 폐쇄성에 잠기는 것이다. 때문에 폭력을 끌어내는 그의 주술은 종종 푸석푸석하게 흐트러지고 만다. 더우기 시인은 용서와 구원의 자리에서 쉽게 자리를 뜨지 못한다. 시인이 쉽게 용서하지 못하는, 자신의 “신전에서 울어야 마땅”한 신은, 벽 앞에서 “머리를 짓쭙”으며 “문 안”으로 들어오지 못한 채 계속해서 시의 언저리를 맴돌고 있는 것이 목격되고 있는 것이다. 시인의 목소리가 가냘프게 느껴지는 것은 그 때문일 것이다.

우리는 이러한 소모적인 구도의 비밀을 푸는 실마리를 시집 후반부의 시인의 가족사를 둘러싼 아픈 고백과 광기에 대한 기록에서 찾을 수 있다. 「10대」, 「잃어버린 관계」, 「회복



기의 하루」 등의 시편과 「상황(6)」, 「불면증」, 「신경성 위궤양」 등 미지의 폭력으로 유린당한 유년과 광기, 투병, 부끄러움으로 얼룩진 고백이 「한 존재를 용서하기가 왜 그토록 어려웠을까/용서할 수 없는 고통도 고통이지만 사랑하는 것보다 더한 고통이 없다」는 깨달음으로 마무리되고 있다는 사실을 주목해야 한다. 시인은 사랑이라는 거대한 기표로 폭력을 길들이고 있었던 것이다. 그렇다면 이승하의 「사진그림 시」는 역설적 실존을 이끄는 방법론적 양식이라 할 수 있다. 이제 우리는, 그의 시에 대한 우리의 의혹과 소모적이라는 관형어를 거두어 들여야 한다.

#### 함민복의 「자본주의의 약속」

「자본주의의 약속」, 우리 문학사는 시대가 앓고 있을 때마다, 어슬렁거리며 당대를 응시하는 시선을 키워왔다. 세명의 소설가 구보씨가 바로 그들. 그런데 우리는 시대가 하는 것 거리를 관찰하는 소설가와 달리, 시대와 더불어 앓는 시인 우울씨 또한 간직하고 있다. 그 우울씨는 시인 함민복의 대리자이다. 시인은 그 대리자야로 하여금 소란스럽게 흘러가는 자본주의의 욕망, 가속도 위를 향해하도록 만든다. 그만큼 그 대리자는 그 물결에 깊숙이 오염되어 있다. 「도대체 사내(대리자)의 생활에는 별변화가 없다. 뉴스가 없는 날 아아 사내는 미칠 것 같다... 새로운 것에 미쳐가고 있는 사내는//라디오 이어폰을 눈에 박고/뉴스를 기다리며 잠에 든다」(「뉴스에 중독된 사내」).

그러나 더 분명한 오염의 표지는 발랄한 풍

자와 요설(말장난)의 재치라는 방법론에서 발견된다. 풍자를 자살과 등가로 놓을 수 없는 시대의 풍자는 가볍고 무책임하다. 말장난 보다는 견고한 인식으로 이루어진 다음의 시구를 제시한다해도 사태는 마찬가지다. 「그렇다 마스크의 화려한 유혹은 시청자인 나를 티브이 속의 세계로 유혹한다 하여 내가 마스크 속에 깊이 빨려들어갔을 때 마스크 속에 깊이 잠식되었음을 깨닫고 바깥으로 나오려고 할 때 마스크는 나를 가둔 채 OFF할 것이다」(「엑셀러트 시네마 티브이.1」). 왜냐하면 이러한 방법론은 궁극적으로 「냉소적 비판—말바꿈놀이의 재미」의 질긴 관계망에 의해 지탱되기 때문이다. 그것을 「비판」이라고 우긴다면 웅색해지고, 「재미」만을 밀어 올리면 무책임해진다. 그 둘은 아울러서 그러한 방법론의 성취이며 또 운명이다. 「자본주의의 약속」이라는 빼어난 시도 거기에서 멀리 떨어져 있지 않다.

한편 우리는, 가는귀먹은 어머니와 고통스러운 통화(실은 불통)를 한 후, 「어머니가 전화를 받으시며/소 귀에 경을 읽어주시네/내 슬픔이 맑게 깨어나네」(「어머니가 나를 깨어나게 한다」)라고 노래하는 우울씨의 (혹은 함민복 시인의) 분신을 만날 수 있다. 그는 시장바닥 갈치의 운명을 보며 「푸른 파도를 칼질하며 살아온/갈치의 생애가/뚝뚝뚝 찢린다/슬픈 비늘이 반짝인다」라고 말하는 우울하고 싱싱한 서정을 보여 주기도 한다. 아마도 그는 「붉은 겨울, 1986」과 「근황」의 깊게 푸른 슬픔에서 흘러 내려온 「나」일 것이다.

그러나 우리는 그의 시편에서 나타나는 여

러 자아 중 하나를 지목해서 그것이 시인의 진짜자아라고 부를 수 없다. 그 자아들은 서로 밀치고 섞이며 하나의 시적자아로 수렴하고 또 그들은 결국 시인 속의 타자들이다. 그 타자들이 곧 시인이며, 시인은 그 타자들과 낮익지 않다. 그것이 시인 함민복을 절망의 시인이라고 부를 수 없는 이유이다.

#### 박상순의 「6은 나무 7은 돌고래」

「6은 나무 7은 돌고래」. 박상순의 첫시집. 그는 무례하다. 그는 아무런 양해도 구하지 않고 말한다. 그의 시, 집을 열면, 알고 있는 집인데, 아니 우리집인데, 모르는 사람이, 낯선 눈빛이 우리를 맞는다. 그의 시 속으로 경험의 부드러운 물줄기를 타고 흘러들 수 없다. 물고랑은 매워졌고 경험들은 길을 잃는다. 대낮의 시선은 그의 시를 가로지른 빗장을 풀지 못한다. 단지 우리는 그의 시를 읽으며, 난폭하게, 악몽속으로 빨려들어갈 뿐이다.

기존의 이미지를 교란하고 상징들을 재문맥화하는 그의 시는 놀랍게도 시간의 계기를 위반하지 않는다. 창백한 초현실적 상황과 일그러진 욕망의 표정은 서로를 낮설어하면서도 차곡차곡 쌓인다. 「내가 있었다//내 친구가 있었다//그는 눈덮인 겨울 강을 건넜다//그가 신발을 버린 채/나에게 돌아왔다//내가 물었다// 그는 대답 대신 가방을 열었다/새 신발을 꺼냈다/그는 다시 강을 건넜다/그리고 다시 맨발이 되어/나에게 돌아왔다//내가 그에게 물었다// 그는 대답 대신 가방 속으로 들어갔다/나도 그를 따라/가방 속으로 들어갔다/가방 속에서 내가 물었다/그는 대답 대신 내 발목을 물어 뜯으며/내 신발을 빼앗았다/그가 내 신발을 신고/가방에서 나가며/강을 향해 소리쳤다//그는 다시 눈 덮인 겨울 강을 건넜다//나는 가방 속에 앉아서 내 신발을 기다렸다//신발은 돌아오지 않았다/맨발의 나는 가방에서 나왔다/빈 가방을 들고/어두운 겨울 강을 건넜다」(「가짜 데미안」). 나는 지금, 시의 여백에 시인이 그려놓은 어린아리가 그린 것 같은, 고대 벽화에서 혹은 초현실주의자의 그림에서 본 듯한 그림들을 빼앗고 있다. 그것이 그의 시를 어떻게 변형시키고 뒤떨어질지 가늠하지 못한 다. 병치된 이미지와 뒤집힌 상징 그리고 낯선 상황이 품고 있는 각기 다른 차원들은, 마치 기계처럼 절뚝거리면서도, 시간의 강제적 흐름 속에서 서로 만나고 섞인다. 그러한 강

제적 시간은 선조성을 가진다. 동시에 그러한 시간은 또한, 시를 읽어내려 가면서 직면해야 하는 양식적 시간(읽기 속에 담긴 시간)과 나란하게 흐른다. 이것은 결정적으로 그의 시를 우울한 동화처럼 느끼게 만든다.

시인은 언어를 따라다니는 길게 늘어진 흔적들을, 그것을 닮은 「모든 것을 잘라낸」다. 시인은 「거대한 가위」이다. 그리고 다시, 다른 방식으로 잇고 깎는다. 셈놀이를 하는 것이다. 「첫번째는 나/2는 자동차/3은 늑대, 4는 잠수함//5는 악어, 6은 나무, 7은 돌고래……」 「몸통이 불어날 때까지」 그리고 「불어난 제살을 뜯어먹」(「6은 나무 7은 돌고래, 열 번째는 전화기」)는다. 다른 때에는 「빈방을 떠나며 손가락 두 개를 잘라 어둠 속에 던」지고, 또 다른 때에는 죽음과 주검을 옆에 두고 「굴뚝에 앉아 끝까지 트럼펫을 불」거나 「얼굴 위로 흙더미를 덮」으며 「더 깊은 흙 속으로 빠져든」다. 이러한 박상순의 詩作놀이에는 짙은 어둠과 저주가 덧씌워져 있다. 하지만 웅성거릴 필요는 없다. 오히려 그의 어둠과 절망이 미뤄지고 지체되면서 우리에게 늦게 도달한다는 사실이 중요하다. 그의 시에 밀착해진 어둠은 우리가 알고 있는 어둠과 다르다. 오히려 그 어둠은 멀리서 지켜보고 있다. 굳이 말하자면 그의 어둠은 어둠기보다 깊다. 그렇더라도 「빵공장으로 통하는 철도로부터 6년 뒤」, 「4 시간 동안의 침묵」, 「폐허」, 「녹색 머리의 소년」, 「나는 오직 나만을 사랑했다 I」 등을 추려내고자 하는 우리의 욕망을, 시인은 낡은 것이라 말할 수 없다.

## 출판저널 정기구독안내

12개월22호분·값 20000원  
전화문의: 732-1431~3