

박인환의 주지시는 어떻게 노래가 되어갔나

-시의 언어 양상에 대하여

송희복

차 례

1. 시작하는 말 : 왜 시의 언어인가
2. 열차 : 응하지 못한 언어의 재질
3. 가을의 유혹 : 쓰임새 있는 기표
4. 세월이 가면 : 노랫말이 된 입말
5. 맺거나 남는 말 : 시어와 시사어

1. 시작하는 말 : 왜 시의 언어인가

시인 박인환은 우리 시문학사에서 젊은 나이에 요절한 시인 중의 한 사람이기 때문에 많은 이들에게 아쉬움을 남겼다. 처녀작인 「단층」(『순수시선』, 1946, 6. 20)에서부터, 수정본인 원고를 투고하여 결국에는 유작이 되고 만 「세월이 가면」(『아리랑』, 2-6호, 1956, 6. 1)에 이르기까지, 거의 정확하게 10년간에 걸쳐 적지 않은 시 작품을 발표했다.

시인 박인환의 비평적인 선행 연구는 비평가나 전문 연구자들에 의해 이루어졌다기보다는 지인들의 증언적인 자료 및 인상 비평에 의해 단편적으로 구현된 감이 없지 않았다. 김광균 외 공저인 『세월이 가면』(근역서재, 1982)은 앞으로 박인환 연구의 초석이 될 수 있는, 자못 의미 있고도 매우 긴요한 문헌으로 남게 될 것이다. 이 책 속에는 그의 중요한 지인이라고 할 수 있는 시인 김수영이 빠졌다. 이미 오래 전에 그 역시 비교적 이른 나이에 작고했기 때문이다. 그나마 김수영은 자신이 세상과 하직하기 직전에 그에 관한 내용의 단편적인 산문을 남기기도 했다.

김수영의 박인환관은 시인 박인환의 작가(시인)로서의 인품이나, 시 작품의 품격이나, 사상 및 세계관을 이해하는 데 입문의 열쇠가 되는 것을 같은 역할을 담당하고 있는 것처럼 보인다. 하지만 유감스럽게도, 김수영은 친구인 박인환에 대해 매우 부정적인 견해만을 되풀이하고 있었다. 여러 가지 정황을 살펴보면, 두 사람 사이에는 우정과 동시에 인간적인 갈등도 끼여 있었다. 세상사 가운데 친구로서 서로 지지 않겠다는 오기는 흔히 있는 일이다. 시인으로서 경쟁관계나 라이벌 의식 같은 것도 생각해 볼 수 있다. 물론 전기적인 사실이 아니라 하나의 단순한 허구에 지나지 않

겠지만, EBS 드라마 「명동백작」(2004)의 대사처럼 두 사람의 인생관 내지 문학관적인 대립에 기인한다고 볼 수 있다는 것이다. 다음의 인용문은 이 드라마에서 두 사람의 갈등을 중재하기 위해 소설가 이봉구가 양계업을 하는 김수영의 마포 집에 찾아가 화해를 요구하는 극화된 대화이다.

이봉구 : (박인환에게-인용자) 오해를 풀어, 무슨 오해가 있는지 모르겠지만. 인환인 건강도 안 좋아. 해운공사 그만 둔 후로는 생활도 어려운가 봐.

김수영 : 그러면서도 온갖 폼은 다 잡고 다녀요? 술은 곧 양주여야 하고, 구두는 항상 반짝거려야 하고, 집에 쌀이 떨어져도 옷은 사 입어야 하고…….

이봉구 : 가난하고 힘든 것은 인환이만의 문제는 아니야. 인환이는 그런 궁색한 모습이 보이기 싫어서 그랬을 게야.

(중략)

김수영 : 창작의 고통이야 저도 알죠. 자신이 밟고 있는 현실은 부정하고 구름 같은 이상을 좇고 있는 인환이의 가치관이 문제라는 겁니다.

이봉구 : 난 그게 인환이의 장점이라 생각했는데. 구질구질한 현실을 있는 그대로 표현하는 것도 작자의 몫이지만, 현실의 고통을 잊을 수 있도록 이상향을 제시해 주는 것도 작가의 큰 사회적 역할이 아닐까?

김수영 : 아니죠. 자기 몸에서 닭똥 냄새가 나면 작품에서도 닭똥 냄새가 나야 합니다. 자기 몸에서는 닭똥냄새가 나는데 그 글에서는 향수 냄새가 나면 안 되는 거죠. 박인환과 나는 어차피 사는 방식도 가는 길도 달라요. (술잔을 힘차게 들이킨다.)¹⁾

이 대사의 내용은 박인환과 김수영 사이의 문학관과 생활 방식이 첨예하게 차이가 드러나 있는 것을 말해주고 있다. 실제로 두 사람 간에는 이에 관해 옳니, 그러니 하면서 말들이 오갔는지는 잘 모르겠으나, 드라마의 대사처럼 김수영 쪽이 상대방에 대한 애증의 감정이 다소간 드러나 있었던 게 사실인 듯하다.

김수영은 「마리서사」(1966)라는 산문에서, 박인환의 언어에 대해서 정면으로 문제를 삼고 있다. 그의 언어란, 다름이 아니라 시어로 지칭되는 것. 김수영은 그의 시에 온갖 현대 문명의 언어가 난무하고 있다고 한다. 말하자면, 아직 문학적으로 덜 승화된 시어이다. 다음의 인용문을 보면, 김수영은 박인환의 시 세계가 모더니즘으로부터 시작하고 있으며, 그것도 평명(平明)한 언어가 아닌 난해한 언어로 된 시로부터 출발하고 있음을 말하고 있다.

그는 일본 말이 무척 서툴렀고 우리말도 제대로 아는 편이 못 되었지만, 그 대신에 그의 시에는 내가 모르는 멋진 식물, 동물, 기계, 정치, 경제, 수학, 철학, 천문학, 종교의 요란스러운 현대 용어들이 마구 나열되어 있었다. 요즘의 소위 ‘난해시’라는 것을 그는 벌써 그

1) 본 연구자가 소장하고 있는 녹화용 비디오테이프에서 인용하였음.

당시에 해방 후 처음으로 본격적으로 시작하고 있었다.²⁾

김수영은 박인환이 먼저 일본어가 무척 서툴렀다고 한다. 이 말을 그렇게 믿고 있는 연구자들이 많다. 하지만 그 말은 전혀 이해가 되지 않는 부분이다. 박인환은 1926년생으로서 일제강점기의 성장 세대이다. 그는 초등교육에서부터 고등교육(전문교육)에 이르기까지 일본어로만 교육을 받았다. 물론 사정상 졸업은 하지 못했지만 전국의 수재가 아니고서는 입학할 하지 못하는 5년제 경기공립중학교와 3년제 평양의과전문학교에 입학하였다. 당시의 이러저러한 사정을 고려할 때, 이 정도의 입학 수준이라면, 일본어가 아주 능숙하다고 해도 입학이 쉽게 보장될 수 없는 일이었다. 일본어가 무척 서툰 것이 아니라, 사실은 모국어처럼 구사했다고 봐야 한다.

또, 김수영은 박인환이 우리말도 제대로 알지 못했다고 한다. 이것은 그럴 수도 있다고 본다. 이 문제는 박인환 개인의 문제라기보다 세대의 문제이다. 요즘 식의 국어(조선어) 공부를 못했으니, 우리말 구사에 장애가 있었던 것은 어쩔 수 없는 일이 아니었나, 생각된다. 그것은 박인환에게만 해당되는 게 아니라, 1920년대에 출생한 시인 모두에게 해당된다. 사적인 대화야 알 수 없지만, 시에서 우리말을 구사하는데 있어서는 김수영의 경우도 마찬가지였다. 1910년대에 출생한 시인들, 예컨대 백석, 서정주, 박목월, 윤동주 등은 모국어 의식이 매우 뚜렷했다. 반면에 1920년대에 출생한 시인들은 더 강고해진 일본어 전용 교육과, 모더니즘의 유입 영향으로 말미암아, 알게 모르게 우리의 숨결과도 같은 토착어에 대한 근본적인 애착조차 느껴야 할 마음의 여유나 자유가 없었다.

김수영이 지적한 요란한 현대 용어란, 박인환 시에 나타난 새로운 문명의 언어이다. 이것은 다름이 아니라, 문어적 성격의 한자어로 된, 그것도 일본식 조어의 한자어를 가리키고 있는 것이다. 구어적인 언어 현실을 감안하자면, 박인환 초기(해방기) 시의 언어는 비상용(非常用)의 언어인 셈이다. 김수영은 그가 잘 쓰지 않는 말을 골라서 쓰는 언어의 시야말로 동시대의 독자와 더불어 무슨 공감대를 형성하겠느냐 하는 점을 비판적인 시각에서 바라본 것이다.

이때까지 박인환의 시에 관한 비평적인 인식은 기실 초보적인 수준에 지나지 않았다. 그의 다소 난해한 시를 해설하는 수준의, (뒤편까, 이를테면 살롱비평의) 내용 중심적인 담론에 그치는 경우가 없지 않았다.³⁾ 그의 시적인 언어 형식에 대한 언급도 거의 없었다. 이런 사정 속에서, 이봉래의 글인 「박인환과 댄디즘」은 빛을 반짝 발한다. 여기에 나타난 박인환 시의 언어에 대한 발언은 매우 단편적이지만, 여러

2) 김수영, 『김수영전집·2』, 민음사, 2003, 106쪽.

3) 여기에서 말한 내용 중심적인 담론이란, 박인환의 전기적인 사실의 확인과 관련된 인상비평을 가리킨다. 그의 사후 반세기가 지나면서 그에 대한 연구가 본격화되기 시작한다. 사후 반세기는 그 당시의 법에 의해 저작권이 소멸되는 시점이기 때문이다. 현재로서 가장 최근의 연대인 2010년대는 그의 작품 발굴 및 텍스트 확정 등의 본문비평이 크게 성행하여 연구사에서 기여한 바가 컸으며, 2020년대는 본문비평 및 문헌주의적인 연구 축적을 바탕으로 본격적인 연구 활동이 이루어질 것이라고 예견, 전망된다.

모로 의미 있는, 또 그에 대한 인식의 비평적 전환에 시사점을 던져주는 문제 제기라고 하지 않을 수가 없다. 다음의 인용문을 살펴보자.

박인환의 시 세계를 지배하는 의식 구조는 유기적인 긴장 관계를 상실한 언어 상호간의 위기의식이요, 붕괴 감각이다. 그는 언어의 논리적인 지속을 절단함으로써 과민한 반응력을 가진 언어를 재발견했다.⁴⁾

이봉래는 박인환의 시가 전반기(1951~1953)에 논리적인 인과관계를 가진 언어로부터 벗어나고 있다고 보았다. 그가 말한 대로 유기적인 긴장 관계를 상실한 언어로 된 작품 성향으로는 「무도회」(1951), 「미래의 창부」(1952), 「낙화」(1952)를 구체적인 사례로 삼았다. 이봉래는 「박인환과 댄디즘」이란 글에서, 박인환의 시가 전반기에 이르러 댄디즘이란 새로운 의상을 입게 되었다고 한다. 댄디즘이란, 보들레르의 표현에 의하면, ‘스스로의 독창성을 강력하게 발휘하려는 욕구(……) 일종의 자기 숭배’⁵⁾라는 것이다. 김수영이 산문 「박인환」(1966, 8) 첫머리에서도 그가 ‘경박하고 값싼 유행의 숭배자’여서 그를 경멸했다고 술회한 것⁶⁾과 맥락을 함께 한다.

이상과 같이, 김수영과 이봉래는 지인임에도 불구하고 박인환의 시에 대해 부정적으로 보았다. 작품성 외에도 김수영은 그의 인품에, 이봉래는 그의 언어의 문제에까지 문제점을 확장시켰다. 요컨대 두 사람은 박인환의 시가 1946년에서 1953년에 이르는 7년 동안에 유기적인 긴장관계랄지, 의식 구조의 부조화랄지 하는 것에 관한 한 문제가 없는 게 아니라고 했던 것이다. 아닌 게 아니라, 박인환의 시는 대상의 설정에 있어서 현실과 비현실, 반응의 자세에 있어서 이성과 감정, 내면 풍경의 경계선에 있어서 의식과 무의식, 언어의 사용에 있어서 상용과 비상용 사이에서 흔들리고 있었던 것은 사실이다.

그러나 박인환의 시 세계는 시간의 흐름에 따라 사정이 적잖이 달라진다. 그의 시는 난해하거나 모호함에서 명료해지고, 특히 언어의 문제에 있어서는 이른바 ‘평명한 언어’로 흐름의 변화를 줌으로써 그에 관한 비평적인 통념에 대한 개신의 시각이 마련될 수 있는 여지를 남기기도 한다. 본 연구는 이 사실에 특히 주안점을 둔다.

2. 열차 : 응하지 못한 언어의 재질

박인환의 시 쓰기는 20세기의 광범위한 문예사조인 모더니즘으로부터 시작했다고 볼 수 있다. 그와 모더니즘은 떼려야 뗄 수 없는 상관관계를 가지고 있다. 모더니즘이란, 근대 부르주아의 계급적 미학과 세계관에서 비롯하는 사상적 주조(主潮)에서

4) 김광균 외 공저, 『세월이 가면』, 근역서재, 1982, 108쪽.

5) 같은 책, 113쪽.

6) 김수영, 앞의 책, 98쪽, 참고.

형성하고 전개했다. 20세기 초부터 소위 모던보이들이 출현해 문학과 예술에 있어서 헤겔식의 합리주의를 배제하고 폐기하는 경향을 보여주기 시작했다. 특히 모더니즘 문학은 작가와 독자 간에 있어서 소통의 난이도에 따라 과격하거나 온건한 모더니즘 문학으로 크게 나누어지기도 했다. 전자가 대륙에서 풍미한 소위 입체파, 표현주의, 다다, 초현실주의 등이라면, 후자는 영미 권역에서 융성한 이미지즘 내지 주지적인 경향의 문학을 말한다. 박인환이 영향을 받은 모더니즘 문학은 영미를 중심으로 해 발흥한 이 온건한 것이었다.

박인환에게 적잖이 영향을 준 이 온건한 모더니즘은 점층적인 구조의 층위를 가지고 있던 것이 분명해 보인다. 가장 밑바닥에 놓인 기반은 1910년대의 이미지즘이라고 할 수 있다.⁷⁾ 주관적 감정의 배제와 시각적인 이미지의 제시를 표방한 젊은 시인들, 이를테면 에즈라 파운드, T. E. 흘, 에이미 로웰 등은 당시에 ‘이미지스트(이마지스트)들’이라고 불렸으며, 이들이 앞장서서 세계를 파악하는 시각적인 모델의 새로운 유형의 시를 개척했던 것이다.

여기에서 한 단계 오른 것이 1920년대의 문학을 대표하는 T. S. 엘리엇의 시와 시론이라고 할 수 있다. 엘리엇의 장시 『황무지』(1922)는 제1차 세계대전 이후에 겪고 있던 유럽의 불모화된 정신 풍토를 상징한, 일종의 시적 묵시록이라고 할 수 있다. 비평가이기도 했던 그와, 물개성론과 객관적 상관물 등의 개념으로 잘 알려진 그의 문학 이론 역시, 그가 싫든 좋든 간에 ‘뉴크리티크스의 극성’⁸⁾에 의해 신비평의 선구자, 혹은 영미 모더니즘 문학비평의 시작이라는 평판을 받았다.

박인환은 여기에서 또 엘리엇이 파괴되어가는 세계 문명에 대해 종교적인 구원 방식을 선택한 것에 비해 1930년대에 이르면 정치적 또는 심리학적인 구원 추구하는 다른 흐름의 모더니즘을 볼 수 있었다. 그는 W. H. 오든, C. D. 루이스, 스티븐 스펀더 등의 지적 엘리트들이 중심이 된 이른바 ‘뉴 컨트리 파’이다. 그 역시 이들을 가리켜 그렇게 불렀다.⁹⁾

박인환에게 모더니즘이 경배의 대상이었고, 그는 모더니즘의 충실한 신도였다. 그에게 가장 큰 영향력을 미친 모더니스트는 스티븐 스펀더였다. 말하자면 스펀더는 그의 정신적인 스승이라고 할 수 있다. 스펀더는 뉴 컨트리 파 일원이 대개 그랬듯이 파시즘에 대한 반발을 크게 가짐으로써 마침내 다시 사회주의자가 된다. 그 후 전쟁이 끝난 후에는, 공산주의를 포함한 모든 추상적인 이데올로기를 반인륜적인 것으로 간주¹⁰⁾하면서 또 다시 우경화한다. 후술하겠지만, 이것은 박인환이 걸어온 정신적인 경로와 유사하다. 우리나라 문인 중에서 스펀더와 어깨를 나란히 할 수 있는 이가 있다면, 비슷한 연배의 김기림이다. 김기림은 스펀더의 시들을 번역하였

7) 박인환의 지인으로 알려진 김차정은 「박인환의 높은 시 미학 위치」라는 글에서, 그가 영미 중심의 이미지즘에 영향을 받았다고 증언한 바 있었다. (김광균 외 공저, 『세월이 가면』, 근역서재, 1982, 75쪽, 참고.)

8) 이상섭, 『복합성의 시학 : 뉴 크리티시즘 연구』, 민음사, 1987, 17쪽, 참고.

9) 엄동섭 · 엄철 · 김낙현 엮음, 『박인환 문학전집 2』, 소명출판, 2020, 49쪽, 참고.

10) 문혜원, 「오든 그룹의 시 해석—특히 스티븐 스펀더를 중심으로」, 김용직 책임편집, 『모더니즘 연구』, 자유세계, 1993, 130쪽, 참고.

거니와, 그의 『바다와 나비』와 스펜더의 『바다풍경』이 서로 대비되는 여지가 남아있다.¹¹⁾

박인환은 스펜더뿐만 아니라 김기림에게도 경도되었다. 그는 김기림의 장시 『기상도』(1936)가 1949년 1월에 복간될 때 서평을 쓰기도 했다. 그는 이것을 두고, 한마디로 말해 새로운 세계도(世界圖)를 찾은 우리 현대시의 바이블이라고 높이 평가했다.¹²⁾ 물론 폐허의 세계상을 상징하는 엘리엇의 ‘황무지’에 버금가는 시적 성취를 이룩한 것은 사실이다. 반면에, 새로운 리듬의 음악적인 언어에 대한 배려가 부족했음이 긴 아쉬움을 남긴다. 어쨌든, 박인환에게는 자신보다 나이가 17, 8년 위인 스펜더와 김기림이 문학적 사숙(私淑)의 선생인 셈이었다.

박인환의 초기 시는 해방기에 쓰였다. 해방기는 8·15 해방의 날로부터 6·25 내전이 발발한 시점에 이르는 시기이다. 가장 믿음직한 텍스트인 『박인환 문학전집 1-시』(2015)에는 13편이 실려 있고, 『박인환 문학전집 2-산문·번역』(2020)에 이르면, 보유편에 새로 발굴된 「가을밤 거리에서」(국민일보, 1948, 10. 25)가 추가된다. 그러니까 그의 초기 시는 모두 14편에 이른다. 두말할 필요도 없이, 모더니즘이란 이름의 우산 아래에 쓰인 시들이다. 이 가운데 가장 대표작이라고 할 수 있는 「열차」(『개벽』, 81호, 1949, 3. 29)을 살펴보자.

폭풍이 머문 정거장 거기가 출발점
정력과 새로운 의욕 아래
열차는 움직인다
격동의 시간
꽃의 질서를 버리고
공극(空闕)한 나의 운명처럼
열차는 떠난다
검은 기억은 전원(田園)에 흘러가고
속력은 서슴없이 죽음의 경사(傾斜)를 지난다

청춘의 복받침을
나의 시야에 던진 채
미래에의 외접선(外接線)을 눈부시게 그으며
배경은 핑크빛 향기로운 대화
깨진 유리창 밖 황폐한 도시의 잡음을 차고
움동하는 풍경으로
활주하는 열차

가난한 사람들의 슬픈 관습과
봉건의 터널 특권의 장막을 뚫고

11) 같은 책, 136쪽, 참고.

12) 엄동섭·엄철·김낙현 엮음, 앞의 책, 36~37쪽, 참고.

피비린 언덕 넘어 곧
 광선의 진로를 따른다
 다음 햇빛은 수목의 집단 바람의 호흡을 안고
 눈이 타오르는 처음의 녹지대
 거기엔 우리들의 황홀한 영원의 거리가 있고
 밤이면 열차가 지나온
 커다란 고난과 노동의 불이 빛난다
 혜성보다도
 아름다운 새날보담도 밝게

— 「열차」 전문¹³⁾

박인환의 「열차」는 스티븐 스펀더의 「급행열차」에서 시적인 영감과 동기를 얻었다고 본다. 이 두 작품을 한 눈에 나열하면서 대비한 것이 그의 『후반기』 동이면서 초현실주의의 시인으로 잘 알려진 조향의 비평적 산문 「인환과 ‘후반기」에서 드러나 있지만, 조향의 번역문 「급행열차」와 「열차」 사이에 일치하는 시어라고는 ‘전원’밖에 없다. 영향을 준 것은 이처럼 시의 텍스트성이라기보다, 주제 의식의 관점에서 볼 때 예술적 양심에서 ‘사회적 양심 쪽으로 기울어’¹⁴⁾진 것이 아닐까.

박인환과 문학 활동을 함께해온 김경린 역시 「인환과 나와 그리고 현대시 운동」에서 초기 시 「열차」에 관해 언급한 바 있었다. 그는 이 시가 스펀더의 시 「급행열차」에 크게 영향을 받았다고 단언한다. 그의 시 「열차」는 현대 문명의 기기(器機)를 현대시의 소재로 도입을 해 신선한 이미지를 구축했지만, 한편 김경린에 의해, 냉철한 성찰의 비평적인 대상이 되기도 했다.

……보는 바와 같이 소재와 그에 적합한 언어의 재질(材質)과 이들의 융화(融和) 작업이 충분히 이루어지지 않은 부분이 많았다. 모름지기 시인은 이미지의 구축 과정에 있어서 어떠한 소재이든 이에 적합한 언어의 재질에 대한 선택이 주요한 물론이지만, 이들을 다시 시인의 내면적인 연소 과정에서 충분한 여과 작업을 거쳐야 하며, 그 결과로서 이루어지는 소재와 언어와의 완전한 응화(應化) 작용으로 이미지를 생산하여야 하며, 그것이 실패할 경우 그 작품은 산문의 영역을 벗어나지 못한다고 하는……사회 비판적인 요소가 강하지는 않았지만 간혹 흐르고 있었다. 그것은 봉건, 특권, 자본, 빈곤, 노동과 같은 어휘의 남용에서 엿볼 수가 있었다.¹⁵⁾

김경린의 회고적인 비평은 박인환의 초기 시 세계를 적절하게 말하고 있다. 말하자면 시로서 독자적인 언어의 재질이 사물과의 대응관계에서 미흡한 면이 적지 않

13) 이 시의 표기는 『박인환 문학전집 1』이 정본화한 것을 참고했다. (엄동섭 · 엄철 엮음, 『박인환 문학전집 1-시』, 소명출판, 2015, 79~80쪽, 참고.)

14) 김광균 외 공저, 앞의 책, 132쪽.

15) 같은 책, 24쪽.

았다. 그가 1949년 동인 예술로지(사회집)인 『새로운 도시와 시민들의 합창』에 자신 초기 시의 대표작이라고 할 수 있는 시 다섯 편, 즉 「열차」·「지하실」·「인천항」·「남풍」·「인도네시아 인민에게 주는 시」를 다시 수록했다. 김차영은 이 초기 대표작을 가리켜, ‘일종의 동반적 경향성’과 ‘기분적인 리버털리즘을 관념적 모더니티로 다룬 것들’이라고 평했다.¹⁶⁾ 이 두 가지 평어(評語)는, 사회적인 경향성을 띠고 있다는 점에서 공통되지만, 정치적인 컬러에 있어선 사실상 서로 모순되는 표현이다. 아닌 게 아니라, 박인환의 초기 시는 해방기의 정치적인 혼돈 속에서 약간 왼쪽으로 기울어있는 시들이라고 할 수 있다. 스펀더의 좌경화한 것의 영향도 물론 참작할 수 있겠다.¹⁷⁾

시편 제3연에서 드러나는 관념어들, 예컨대 가난·봉건·특권·고난·노동 등은 해방기 좌파 시인들이 즐겨 쓰던 시어이며, 처음의 녹지대니, 황홀한 거리니, 아름다운 새날이니 하는 표현도 좌경화된 시대의 관습적인 표현들이다. 나는 이 시에서 제3연만 빼버려도 중립적인 의미의 좋은 시라고 본다. 할 말을 다하도록 내버려두는 것이 좋은 시가 아니다. 적절하게 할 말의 여운이나 여백을 남겨야 명시가 된다고 본다.

하지만 스펀더와 박인환 두 사람 모두 전쟁 중이거나 전쟁이 끝난 후에 정치적인 급진 사상에 환멸을 느낀다. 이데올로기의 마각을 전쟁의 체험을 통해 깨달았던 거다. 박인환의 경우는 전시(戰時)에 이미 반공 시인이 되었다.

박인환의 초기 시에 관해 발표 당시의 원문을 살펴보면 표기법이 온갖 한자투성이로 이루어져 있다. 특히 「열차」에는 45개의 단어로 한자로 쓰였다. 이 중에서 ‘공규(空圍)하다’와 ‘외접선(外接線)’은 생경하기 이를 데 없는 한자, 한자어이다. 굳이 말하자면, 일상어가 아니라는 뜻의 전형적인 ‘비상용의 언어’인 셈이다.

사실상의 사어라고 할 수 있는 ‘공규’는 ‘배우자 없이 혼자 거처하다.’라는 뜻을 가진 낱말이다. 우리나라 『표준국어대사전』에도 명사로 등재되고 있지만, 실생활은 물론 문어체 문장에도 거의 쓰이지 않는다. 더욱이 ‘공규하다’라고 하는 형용사는 우리에게 어법상 전혀 인정되지 않은 낱말이다. 이 ‘공규하다’는 일본어의 ‘쿠케다(空圍だ)’에 해당하는 말이다. 요컨대 박인환의 시에 나오는 시어 ‘공규(空圍)한’은 일본식의 조어에 지나지 않으며, 또한 해당 시의 본문과 관련해 어법이나 문맥에도 전혀 맞지 아니한 외계적인 표현이라고 하겠다. ‘외접선’이란 어휘도 마찬가지다. 나로선 시의 본문과 관련해 땅뽕조차 할 수 없는 시어이다.

16) 같은 책, 80쪽, 참고.

17) 스티븐 스펀더는 공산당과 결별한 후에도 여전히 사회적 효용성을 지닌 문학관을 표명했다. 박인환도 「S. 스펀더 별건」(1953)이란 산문을 통해, 그가 얼마만큼의 사회적 효용성을 인정하는 문학관을 지녔음을 밝힌다. 하지만, 내가 보기에는 20세기관 시인추방론이라고 할 수 있는 스펀더의 「시인은 있어야 하는가」에 그의 절충적인 대사회적인 문학관이 잘 반영되어 있다. 시는 개인이 개인주의적 착취자가 야망을 증명해야 하고, 시는 건전하고 온건한 정치를 지향해야 하고, 시인은 시의 진지한 비진지성을 통해 인간 영혼을 구원할 수 있다고 입증해야 한다. (F. 브라운 편, 김수영·유영·소두영 역, 『20세기 문학평론』, 대문출판사, 1970, 191쪽, 참고.) 그렇지 못할 때, 시인은 있으나마나 한 존재임을 시사하고 있다. 개인과 집단, 내용과 형식, 순수와 참여 등의 균형 감각을 가진 스펀더의 원론비평이다.

우리나라 모더니즘 시운동은 1935년 무렵에서부터 1950년까지의 약 15년간에 걸쳐 거의 한꺼번에 들어왔다. 김기림 · 김광균 · 장만영 · 장서언 · 김정린 · 김수영 · 박인환 등의 모더니스트는 우리 시문학사의 근대성에 기여한 바가 결코 적지 않았지만, 이 시기에는 T. E. 흘의 「가을」 등이 보여준 시각적 모델, T. S. 엘리엇의 『기상도』 등이 제시한 문명 비판, 스티븐 스펀더의 「급행열차」 등이 내면화한 정치적 의식화가 혼류하여 잡탕이 되었던 것도 사실이다. 점층적 구조의 층위에 숨어있는 함의를 파악할 겨를도 없이 한꺼번에 수용한 이 모든 것을 좀 반듯하게 정리할 수는 없을까. 본 연구자는 이 모두를 이른바 ‘주지시(主知詩)’라고 하면 어떨까, 하고 생각한다.

주지시란, 현대시와 거의 같은 말로 쓰이는 용어이다. 이를테면, 감정을 절제하는 지적 구성의 시라고 잠정적으로 정의할 수 있겠다. 시에 기지(wit), 풍자(satire), 아이러니(irony), 역설(paradox) 등의 형식적 의장이 개입되면, 주지시라고 하는 이름이 부여되지만, 더 정확한 의미에서는 시인의 문명비판의 생각 틀이 중요한 요소로 작용된다. 시인 서정주는 자신의 저서 『시문학원론』에서 ‘주지적인 시’의 개념을 제시하고 있는데, 이것은 T. S. 엘리엇의 『황무지』는 물론 중국 왕유의 예지나 우리나라 김삿갓의 기지가 담긴 시까지 포함할 수 있다는 점에서, 주지시보다 더 큰 범주의 개념이라고 할 수 있다.¹⁸⁾ 이럴 경우에는 소위 ‘주지적인 시’와 현대시가 동의어가 될 수 없다고 하겠다. 요컨대, 모더니즘 시라고 하는 개념상의 혼선이나 혼탁에서 벗어나 비교적 명료한 의미 체계로 규정된 주지시야말로 김기림에서 박인환에 이르는 시인의 문학사적인 위상을 더 분명하게 드러낼 수 있을 용어인 것 같다.

주지시는 고도의 문자성 내지 텍스트성을 전제로 한 시이다. 종래의 청각의 전통, 구술적인 연행의 전통에 대한 시각의 우위를 점한 성격의 시라고 말할 수 있을 것이다. 월터 J. 옹의 말마따나, 문자성이 고도화되면서 진정한 의미에서 이를테면 ‘찍어진’ 문장의 작법이 촉진된다.¹⁹⁾ 여기에서 ‘찍어진’ 문장이란, 규범적이거나 당위적으로 ‘쓰였거나 쓰일 문장’을 말한다. 한편으로 보기에, 모더니즘 시운동의 막바지 해라고도 볼 수 있는 1950년에, 김기림이 『문장론 신강(新講)』을 간행했다는 사실도 의미 있게 받아들일 수 있는 일, 아닌가. 문자성은 인간 의식을 형성하고, 이것을 고도의 기술문화로 향하게 하고, 또한 이끌어간다.²⁰⁾ 한국전쟁 전야의 김기림과 제2차 세계대전 전야의 스펀더가 정치적인 의식화를 이유로 좌경화된 사례도 새로운 의식의 형성, 아닌가. 한편 박인환이 문자주의 매체를 넘어 일종의 영상문학이라고 할 수 있는 영화의 스크린에 기웃거리는 것도 또 다른 기술문화에의 향유라고 할 수 있겠다. 주지시가, 넓게 말하면 모더니즘 문학이, 고도의 문자성, 전통적인 문자주의의 문화 관습과 상관성을 맺고 있다는 것은 에즈라 파운드의 경우에서도

18) 서정주, 『시문학원론』, 정음사, 1969, 63~76쪽, 참고.

19) 월터 J. 옹 지음, 이기우 · 임명진 옮김, 『구술문화와 문자문화』, 문예출판사, 1995, 148쪽, 참고.

20) 같은 책, 28쪽, 참고.

다음과 같이 확인해볼 수가 있다.

파운드가 한자(漢字)에 매력을 느낀 것은 한자 자체가 ‘주로 그림으로 되어 눈에 들어오는 언어’ 이기 때문이다. 눈에 들어오는 한자는 형상(形象)이기 때문에 그 자체가 의미를 지닌다. 바로 이 상형문자가 이미지즘의 시와 흡사한 것이다.²¹⁾

에즈라 파운드가 낯선 동방의 표의문자인 한자에 대한 상형성에 매료되었다는 것을 잘 알려진 사실이다. 이미지즘이 지향하는 시각적인 이미지, 모더니즘의 세계관과 무관하지 않은 문자주의의 근대성을 충족시키는데 적지 않기 때문이다.

박인환의 초기 시 본문의 표기가 왜 한자투성인지(김수영 시의 원문은 필생토록 한자투성이다!) 배우지 못한 한글 구사 능력이 얼마나 답답했으면 어려서부터 학교 교육을 통해 모국어처럼 습득해온 일본어로서 일문시 「서적과 풍경(書籍と風景)」(1952)을 쓸 수밖에 없었는가를 잘 이해할 수 있을 것이다. 박인환의 초기 시 중에서 최근에 발굴된 「가을밤 거리에서」(국민일보, 1948, 10. 25)도 김수영이 비판한 현대 용어를 기동말로 삼고 있다. 자동차와 고층 건물이 그것이다.²²⁾ 여기에서 말한 현대 용어란, 지금의 입장에서는 평이하고 단순하지만, 당시로서는 한자로 조어화한 도회지 문명의 새로운 언어이다. 그는 당시에 자동차와 고층 건물과 같은 시어를 써야만이 ‘시민 정신에 이반된 언어’²³⁾에 대한 성찰이 가능하다고 본 것이다.

하지만 한국전쟁기 3년의 중기 시에서는 변화의 조짐이 보인다. 그는 종래의 주지사에서 조금씩 멀어져가면서, 의식적이건 무의식적이건 간에, 문자성보다 구술성, 비상용의 언어에서 상용의 언어, 근대적 자의식에서 상황의존적인 맥락으로 눈을 돌리게 된다. 전시(戰時)의 시 한 편을 보자.

저 묘지에서 우는 사람은 누구입니까.
저 파괴된 건물에서 나오는 사람은 누구입니까.
검은 바다에서 연기처럼 꺼진 것은 무엇입니까.
인간의 내부에서 사멸된 것은 무엇입니까.
일 년이 지나고 그 다음에 시작되는 것은 무엇입니까.
전쟁이 뺏어간 나의 친우는 어디서 만날 수 있습니까.

— 「검은 신이여」 부분²⁴⁾

이 시의 원문에는 한자로 표기되어 있는 단어가 적지 않지만, 종래의 경우에 비하

21) 윤정룡, 「이미지즘문학」, 한형곤 외, 『문예사조』, 새문사, 1992, 270쪽, 참고.

22) 엄동섭·염철·김낙현 엮음, 앞의 책, 910~911쪽, 참고.

23) 박인환은 동인 사회집 『새로운 도시와 시민들의 합창』 서문에서 이 표현을 사용했다. (같은 책, 39쪽.)

24) 이 시는 네 가지 텍스트로 남아있다. 최초의 발표본(『주간국제』, 1952, 2. 15)을 원본으로 간주하고 이를 바탕으로 정본화해 인용했다. (엄동섭·염철·김낙현 엮음, 앞의 책, 273쪽, 참고.)

면 적잖이 순화되어 있으며, 숨 막히는 문자성의 소통 장애가 될 만한 표현은 거의 없다. 가장 원초적이고 원형적인 구술 형태로 된 시적 진술은, 주지하는 바처럼 주문(呪文)이나 기도문의 형식으로 드러나고 있는 한다. 인용한 시편 「검은 신이여」는 기도문 형식의 시다. (마치 흑인 영성과 청감(聽感)의 시인 레오폴 세다르 생고르의 시를 읽는 것 같다.) 박인환의 청각적 심상에로의 변전을 보여주는 것 같은 인상을 주기에 충분하다. 화자와 청자 간의 상호의존적인 맥락을 추구한 이 반전시는 앞으로 재평가되어야 할 것이다.

3. 가을의 유희 : 쓰임새 있는 기표

시인 박인환의 시 세계가 제3기에 해당하는 전후기에 접어든 시점은 1954년 초반이다. 휴전 협정은 사실상의 한국전쟁의 종전을 선언한 것에 다를 바 없었다. 수도 서울은 황량한 폐도(廢道)가 되었고, 모든 게 전쟁 이전으로 복구하는 일만이 산더미처럼 쌓여 있었을 뿐이다. 문인들과 예술가들은 명동으로 하나 둘 모여들기 시작할 무렵이었다.

박인환의 시편 「가을의 유희」은 1954년 가을에 발표한 작품이다. 발표된 매체는 문예지나 일간지가 아닌 『민주경찰』 제43호(1954, 9. 15)이다. 경찰 당국의 기관지인 것은 두말할 나위가 없다. 이 시는 전후의 황폐함과 쓸쓸함이 묻어나는 시이다.

이 시는 종전의 박인환의 시와 차이가 있다. 소재도 소재, 내용도 내용이지만, 언어 형식에 있어서 변화가 엿보인다. 원문을 보면, 한자 표기는 여전히 많지만, 비상용의 한자어는 많이 줄었다. 이 시가 발표된 지가 이제(2020) 66년이 되었지만 오늘날의 독자들이 받아들이는 언어로선 그다지 장애가 되지 않는다.

물론 익숙하지 않은 한자어들도 눈에 뜨인다.

노대(露臺)는 공연이나 행사 따위를 하기 위하여 지붕이 없이 판자만 깔아서 만든 무대를 말하는 것인데, 대(臺)의 한자 표기를 대(台)로 대신한 것은 일본 한자의 약자형 관용적 표기이다. 화가 모딜리아니의 인명을 원문에 ‘모딜리아니’로 표기한 것도 일본어 발음에서 벗어나지 못한 것. 오늘날의 상용어인 ‘적막(寂寞)’을 ‘정막(靜寞)’으로 택한 것도 일본식 조어라는 혐의가 있다. ‘폐원’은 황량한 정원을 가리키는 데 오늘날의 관점에서는 상용도가 떨어지는 낱말이다. 이 시에서 관념의 추상성을 확실하게 드러내는 시어로는 ‘사념’ 정도이니, 시편 「가을의 유희」은 비교적 상용의 언어를 사용한 시라고 보아야 하겠다.

본 연구자는 이런저런 사정을 고려해 이 시에 관한 한, 필자 나름대로의 한 정본(비평판)을, 다음과 같이 만들어 보았다. 오늘날의 젊은 독자가 언어의 장애가 없이 읽을 수 있도록 표기해야 한다는 관점에서 말이다.

가을은 내 마음에

유혹의 길을 가르친다.
숙녀들과 바람의 이야기를 하면
가을은 다정한 피리를 불면서
회상의 풍경으로 지나가는 것이다.

전쟁이 길게 머무른 서울의 노대에서
나는 모딜리아니의 화첩을 뒤적거리며
정막한 나의 생애의 한 시를
찾아보는 것이다.
그리한 순간
가을은 청춘의 그림자처럼 또는
낙엽마냥 나의 발목을 끌고
즐겁고 어두운 사념의 세계로 가는 것이다.

즐겁고 어두운 가을의 이야기를 할 때
목멘 소리로 나는 사랑의 말을 한다.
그것은 폐원에 있던 벤치에 앉아
고갈된 분수를 바라보며
지금은 죽은 소녀의 팔목을 잡던 것과 같이
쓸쓸한 옛날의 일이며
여름은 느리고 인생은 가고
가을은 또다시 오는 것이다.

회색 양복과 목관 악기는 어울리지 않는다.
그저 목을 늘어뜨리고
눈을 감으면
가을의 유혹은 나로 하여금 잊을 수 없는
사랑의 사람으로 한다.

눈물 젖은 눈동자로 앞을 바라보면
인간이 매몰될 낙엽이
바람에 날려 나의 주변을 휘돌고 있다.

— 「가을의 유혹」 전문²⁵⁾

이 시의 주인공은 물론 ‘나’다. 내가 시인 자신일 수도, 아니면 극적으로 꾸며진 가공의 인물일 수도 있다. 어느 것이든 관계없다. 주인공은 ‘나’이지만, 주제와 직접 관련된 제재는 가을이다. 이 시에서 가을이란 시어는 여섯 차례 되풀이되고 있다. 한 시 작품에서 사용 빈도수가 높은 시어이다.

25) 엄동섭·엄철 위음, 『박인환 문학전집 1-시』, 소명출판, 2015, 301~2쪽, 참고.

이 시에서, 시의 화자인 나는 숙녀들과 더불어 바람에 관해 이야기 한다. 여기에서 바람과 가을이 등가의 개념으로 치부되어 있기에, 바람이 무엇을 의미하는지를 파악하면, 이 시의 기동 말인 가을의 의미를 확장시켜볼 수도 있겠다. 시에 있어서의 바람은 공유하는 의미의 폭이 비교적 넓다. 원형적인 심상의 이론에서 기본적인 상상력의 기반이 되기도 한다. 이 시에서도 마찬가지로 적용되겠지만, 바람은 죽음에 필적하는 목숨의 결, 정신의 활기, 인생의 개방된 열정적인 감정 따위를 말하고 있다. 이 시에 있어서의 바람도 어디에나 해당한다고 하겠다. 더 구체적으로 말하자면, 이 시의 표현된 바람은 전쟁의 폐허 속에서 다시 살아보아야겠다는 삶의 자세 내지 의지를 가리키고 있다.

박인환의 시 가운데 가장 잘 알려진 것이라고 할 수 있는 「목마와 숙녀」에서도 그렇지만, 이 시에서 숙녀와 소녀란 단어가 공존하고 있다. 이에 관해서는 (전쟁 등의 이유로) 실제로 죽은 소녀가 시인의 마음속에 성장해 기억 속에서 숙녀로 살아 있다는 사실을 말하는 것이라고 일반적으로 볼 수 있지만, 시인 자신의 자전적인 삶의 경험과도 무관치 않아 보인다.

지금은 죽은 소녀……박인환 삶의 자취를 미세한 눈금으로 들여다보면, 그에게 부인인 이정숙을 만나기 이전에 이미 죽은 첫사랑이 있었다는 얘기도 있고, 이 첫사랑이 「세월이 가면」 속의 주인공이란 가설도 제기된다. 이런저런 자전적인 사실들이 흥미를 유발하는 가십거리는 될 수 있어도 시를 정치하게 이해하는 열쇠일 수는 없다. 엄밀히 따진다면, 긴치 않은 정보에 지나지 않는다.

인용한 시편 「가을의 유혹」을 언어 형식의 면에서 살펴보자. 앞서 이 시는 그 이전 그의 시들에 비해 언어가 평이해졌음을 지적한 바 있다. 이 시에서 정막, 사념, 폐원을 제외하면 오늘의 관점에서 볼 때 상용도가 상당히 높은 언어로 선택되어 있다. 상용도란, 글자 그대로 일상적으로 사용하는 정도를 말한다. 다시 말해, 그런 언어는 쓰임새가 있는 언어이다. 한때 시의 언어는 잘 쓰이지 아니하는, 선택되고, 갈고 닦고, 세련된 표현의 소산이라는 견해도 없지 않았다. 박인환의 시에 있어서 쓰임새 있는 표현의 관점, 혹은 시인에게 있어서의 시어관의 결과가 처음으로 반영된 것이 바로 「가을의 유혹」이라고 할 수 있다.

오늘날의 관점에서 볼 때, 이 시의 언어가 시대의 격절에도 불구하고 대체로 소통의 장애가 없지만, 그런 대로 미세한 이질감을 가질 수 있다. 이에 관해선 세 가지 정도의 의견으로 보충할까, 한다.

첫째, 이 시는 ‘…는 것이다.’ 라는 말투의 구문이 네 차례 반복되고 있다. 두루 알다시피, 박인환은 중학교 시절에서부터 죽을 때에 이르기까지 영화광이었다. 문제의 ‘…는 것이다.’ 라는 말투는 무성영화의 시대에는 변사의 어조이고, 그 이후엔 문어와 구어가 어지럽게 공존하던 시대의 영화 대사체이다. 이 ‘…는 것이다.’ 는 1970년대의 영화에서도, 특히 김기영 감독의 영화에서 들을 수 있는 각별한 어조이기도 하다.

둘째, ‘소녀의 팔목을 잡다.’ 라는 표현이 있다. 요즈음의 관용적인 표현대로라면,

‘소녀의 손목을 잡다.’ 여야 한다. 그 시대에는 손목과 팔목이 동일한 개념으로 사용되었다. 손목시계와 팔목시계는 한동안 함께 통용된 말이었다. 지금은 팔목시계가 사전의 표제어 등재로도 인정되지 않을 만큼 사어(死語)가 되고 말았다. 요즘에 이르러 손목을 잡는다는 표현은 손목보다 손등을 가리키는 경우가 적지 않다. 박인환의 세태에도 그랬는지 모른다. 그렇다면 ‘소녀의 팔목을 잡다.’에서의 ‘팔목’은 ‘손등’을 가리키는 말일 수도 있다.

셋째, 이 시에서 가장 문제가 되는 문장은 ‘가을의 유혹은 나로 하여금 잊을 수 없는 / 사랑의 사람으로 한다.’라고 서술된 부분이다. 상투적인 영어 번역문의 표현이다. 정확한 의미 전달에도 문제가 있다. 이 문장의 바른 의미는 ‘가을은 나에게 잊을 수 없는 사랑의 사람이 되도록 유혹한다.’의 정도가 아닌가, 한다. 물론 이 역시 무생물 주어의 문장이라서 온전한 우리말 문장이라고 볼 수 없다. 이 사실을 감안한다면, 다음의 문장이 가장 바람직하지 않을까, 생각한다. 나는 가을이 유혹한 대로, 잊을 수 없는 사랑의 사람이 된다, 라는.

박인환은 본디 모더니스트 시인이었다. 모더니스트라면, 저 T. S. 엘리엇처럼 ‘감정으로부터의 도피’를 보여줄 수밖에 없다. 그는 이 「가을의 유혹」에서 현실에 대한 언어의 해부자가 아니라, 현실 너머의 감정 세계를 기웃거리는 로망서가 된다. 그는 이때부터 감정으로부터의 전회(轉回), 말하자면 ‘감정의 로망스’에 대한 단초의 눈을 뜨게 된다.

박인환이 살아생전에 간행한 시집이라고는 『선(選)시집』 하나밖에 없다.²⁶⁾ 이 시집의 간행 일자 1955년 10월 15일이다. 이 시집에는 모두 56편의 시가 수록되어 있다. 여기에 실려 있는 시의 수량은 그가 10년 동안 쓴 작품의 총량 중에서 대략 64%의 백분율에 해당한다.

그의 시집인 『선시집』에 실린 56편 중에서 유일하게 한글전용체로 표기된 시편은 「구름」이다. 이 시는 어디에도 발표한 적이 없다는 점에서 시집 간행을 앞두고 쓴 신작시이다.

모든 것이 생명을 찾았을 때
달빛은 구름 사이로
지상의 행복을 빌어주었다.

새벽 문을 여니
안개보다 따스한 호흡으로
나를 안아주던 구름이여.

26) 이 시집의 정확한 제목은 『박인환 선(選)시집』이 아니라, 그냥 『선(選)시집』이다. 판권지를 근거한 얘기다. 시집의 후기에 보면, 이 시집의 본래 제목을 ‘검은 준열(峻烈)의 시대’라고 기획했었다. 그가 시인으로 살아온 시대가 그 어떤 시대보다 혼란하고 고통을 준 시대이기 때문이라고 한다. (박인환, 『선(選)시집』, 산호장, 1955, 238쪽, 참고.)

이 인용문에서, 우리는 한자어 명사 네 단어, 토착어 이름씨 네 낱말이 드러나 있음을 볼 수 있다. 한자어 명사라고 해도 비상용의 언어는 없다. 박인환은 이 인용시인 「구름」을 통해 우리말 전용의 재현 모델로 삼았는지 모른다. 이 시가 시의 언어 형식의 측면에 있어서 어쩌면 「가을의 유혹」보다 한 걸음 더 진전했다고 볼 수 있다.

4. 세월이 가면 : 노랫말이 된 입말

박인환의 가장 가까운 지인 중의 한 사람이었던 소설가 이봉구는 회고록적인 산문집인 『그리운 이름 따라-명동20년』(1966)을 냈다. 이것은 한참 후에 『명동백작』이란 제목으로 재출간되었다. TV드라마 때문에 이 책에 대한 인지도가 갑자기 높아졌기 때문이다. 여기에는 박인환의 삶의 전기적인 자취가 발견된다. 박인환은 바쁜 듯이 동방살롱을 드나들고, 자리에 앉으면 한시도 조용히 있지 못할 만큼 흥분 속에서 시와 영화의 감동을 얘기했다. 음주는 나날이 이어졌다. 폭음에 몸을 가누지 못했다. 1955년 어느 가을날이라고 한다. 문학인을 지망하고 있는 한 젊은 여성이 죽었다고 했다. 화장을 하고 가루가 된 뼈를 한강물에 띄운 후 사람들은 명동으로 모여 들었을 때, 박인환은 반 쯤 피우다 만 담배를 허공으로 던져버린 후에 자작시를 낭독했다.

가을에 향기가 있다면 그것은 스카치위스키의 애닦고 가냘픈 향기. 정든 친구끼리 스탠드 바의 문을 열어보자. 가슴에 바람을 알리는 샹송이 들린다. 우리 친구가 노래하는 「라 비앙로제」와 같은 노래야만 한다.

「사브리나」의 오드리 헵번과 같은 목소리면 더욱 고맙고,

우리는 위스키를 마신다.

한 잔은 과거를 위해, 두 잔은 오늘을 위해서

내일을 위해서는, 그까짓 것은 생각할 필요가 없다.

그저 우울을 풀었으면 마음대로 마시면 된다. 술병에서 꽃이 쏟아지고 별이 흘러나오는 환상이 생길 때까지

가을은 위스키를 부르고 우리에게 망각을 고한다.²⁸⁾

박인환이 낭독했다는 이 시는 제목이 없는 시다. 이봉구의 메모지나, 아니면 기억에 의존한 시란 점에서 불구의 텍스트라고 하겠다. 이름이 잘 알려지지 않은 여성

27) 박인환, 『선(選)시집』, 산호장, 1955, 227쪽.

28) 이봉구, 『그리운 이름 따라』, 유신문화사, 1966, 183~184쪽.

시인이거나 시인 지망생의 요절로 인해 즉석에서 쓴 추도문 성격의 애도시라고 하겠다.

여기에서도 그에게 집중된 삶의 소재가 어김없이 잘 드러나 있다. 이를테면, 상송, 위스키, 영화, 영화배우, 환상 등에서 말이다. 가장 박인환적인 감각의 소재주의에서 비롯된 취향의 목록이다. 이런 점에서 볼 때 전후 폐도의 변화가 가운데서 그래도 사람들이 가장 많이 몰려든 명동에서 곤핍한 생활 중의 고고함을 잃지 않으려는 정신의 순결성을 박인환의 시에서 엿볼 수 있다.²⁹⁾

이 시는 문자로 기록할 것을 염두에 두고 쓰인 시가 아니라, 청중을 위해 낭송을 전제로 한 일종의 구두시(口頭詩)이다. 구두시는 정치적인 대립이 극심했던 해방기의 좌파 시인들에 의해 많이 창작되었다. 그 당시에, 정치적인 구호나 격문 같은 시를 읽으면, 군중들은 열광하고는 했다. 물론 성격이 서로 다르지만 박인환의 제목 없는 시 역시 감정을 고조하게 하는 선동적인, 더 정확하게 말해 선정적인 성격의 시라고 할 수 있다.

박인환의 시 가운데 낭송을 위한 시에서 더 한 걸음 나아간 것이 있다면, 가창을 위한 시가 아닌가, 한다. 이제는 노래로 된 시의 고전이라고 할 수 있는 시편 「세월이 가면」은 거의 생의 막바지에 쓴 시 작품이다.³⁰⁾ 이것이 시라고 할 수 있는지 아니면 노랫말이라고 할 수 있는지, 또는 유작인지와 아닌지 하는 것에 관한 여부도 더 살펴보아야 할 여지가 있겠지만, 시인이 유명을 달리던 해인 1956년에 발표된 이것의 텍스트는 대체로 세 가지의 것으로 나타나고 있다.

첫 번째 텍스트는 『주간희망』 12호(1956, 3. 12)에 실려 있다. 시의 구성은 연 구분이 없는 통련(비련) 15행으로 이루어져 있다. 한자어 표기는 가로등, 호수, 공원 세 단어이다. 이 텍스트는 시인이 죽기 직전에 발표된 작품이란 점에서 원본이라고 할 수 있다.

두 번째 텍스트는 『주간희망』 16호(1956, 4. 13)에 실려 있다. 한 달 만에 같은 지면에 재수록한 이유는 젊은 시인의 갑작스런 죽음에 대한 사회적인 관심이 높아졌기 때문으로 판단된다. 시의 구성은 좀 달라졌다. 연 구분이 없이 4행으로 이루어져 있다. 한자어로 표기되었던 시어인 가로등, 호수, 공원은 한글로 바뀌어져 시 본문이 한글전용체로 전환되었다.

세 번째 텍스트는 『아리랑』 2-6호(1956, 6. 1)에 실려 있다. 이것은 시인이 사망 직전에 수정본(완성본)을 만들어 투고한 것으로 추정되는 작품이다. 일종의 유고라고 할 수 있다. 이 텍스트는 이를테면 정본(正本)이라고 할 수 있겠고, 오늘날의 띄어쓰기 규칙을 적용하면, 온전한 정본(定本 : 비평판)이 될 수도 있다. 이 시에 관한 한, 향후 더 이상의 논란거리가 남아있지 않을 만큼의 정본 모형을 다음과 같이 제

29) 송희복, 『문학의 미시담론』, 푸른사상, 2014, 156쪽, 참고.

30) 박인환의 최후의 작품은 그가 세상을 떠나기 3일 전에 쓴 시다. 우리나라 전위적인 모더니즘 문학의 기수인 이상(李箱)을 추모하는 시 「죽은 아포롱-이상, 그가 떠나던 날에」(1956, 3. 17)이 그것이다. 타인을 추모하고는 자신이 세상을 떠났다는 것 자체가 그가 스스로 아이러니한 삶을 살았다고 할 것이다.

시해볼 수 있다.

지금 그 사람 이름은 잊었지만
그 눈동자 입술은
내 가슴에 있네

바람이 불고
비가 올 때도
나는
저 유리창 밖 가로등
그들의 밤을 잊지 못하지

사랑은 가고 옛날은 남는 것
여름날의 호숫가 가을의 공원
그 벤치 위에
나뭇잎은 떨어지고
나뭇잎은 흩이 되고
나뭇잎에 덮여서
우리들의 사랑이
사라진다 해도……

지금 그 사람 이름은 잊었지만
그 눈동자 입술은
내 가슴에 있네

내 서늘한 가슴에 있네

— 「세월이 가면」 전문³¹⁾

소설가 이봉구가 1960년대 중반 즈음에 10여 년 전을 회고하는 글에서 이 시를 가리켜 ‘외로운 귀족들을 위한 명동의 상송’³²⁾이라고 비유한 이래, 근래 2010년대에 이르러서는 평론가 유성호는 ‘이국취향과 사랑의 감각이 결합하여 이룬 애잔한 비가’³³⁾라고 표현하기도 했다. 그런데 이봉가가 인상적으로 묘사했다면, 유성호는 학구적으로 파고들었다. 특히 그는 이 시에 대한 원전 문제와 즉흥적인 창작설이라는 통념에 대한 교정, 개신의 시각을 제시하기도 했다.

이 시는 일반적으로, 박인환이 즉석에서 즉흥적으로 창작했다고 알려져 있다. 이

31) 엄동섭·엄철 엮음, 앞의 책, 361쪽, 참고.

32) 김광균 외 공저, 앞의 책, 150~151쪽.

33) 유성호, 「박인환 시편 ‘세월이 가면’의 원전과 창작 과정」, 『한국근대문학연구』, 제28호 (2013 하반기), 한국근대문학회, 2013, 50쪽.

시는 즉석에서 노랫말이 되고, 이를 받은 (그의 친구) 드라마 작가 이진섭이 또 즉석에서 작곡했다고 한다. 이 사실을 증언한 사람들이 적지 않다. 물론 박인환의 지인들이다. 그 대표적인 사람이 소설가 송지영이다. 그날 밤 그 자리에서 만들어진 시라는 것에 아무런 의심의 여지가 없었다. 교육방송의 TV드라마 「명동 백작」에서도 천재들의 영감이란 신비감과 더불어 낭만적으로 극화된 아름다운 시절의 한 장면으로 이미지가 부조(浮彫)되었던 것이다.

박인환의 작시 「세월이 가면」이 작곡되던 현장에는 극작가 한운사도 동석했다고 한다. 그는 박인환처럼 일찍 세상을 뜬 이진섭을 회고하는 기회를 가졌는데, 한 지면에서 다음과 같이 증언한 바 있다. 박인환의 작시가 즉흥적인 창작임을 전제하면서 이렇게 말했다.

진섭의 머릿속을 스쳐가는 번개 같은 인스피레이션은, 어딘가 저 파리한 구석, 가로등 아래를 고개 숙이고 지나가는 시인(박인환-인용자)을 연상했는지 모른다.

그는 즉석에서 멜로디를 붙여 노래를 불렀다. 우리 같은 박수가 빈대떡집 지붕을 뒤흔들었다.

젊음과 낭만과 꿈과 산다는 것의 슬픔을, 그가 타고난 재간으로 융합시킨 이 순간은, 명동이 기억해줄 영원한 시간이다.³⁴⁾

한운사 역시 이와 같이 즉흥설을 증언했다. 명동의 한 술집에서, 즉흥적으로 작사하고 작곡한 것을 두고, 그는 젊음과 낭만과 꿈과 더불어 산다는 것의 슬픔이라는 수사를 동원하고 있다. 그 일이 추억 속의 한 순간이었지만, 인용문을 남길 무렵에는 세월이 흘러가도 영원의 시간으로 기억되고 있다고 했다.

유성호는 이 시와 노래가 즉흥적으로 창작된 게 아니라 갖가지 문헌과 정황을 통해 두 사람이 의기투합한 기획에 의해 만들어졌고, 그 후에 이 노래가 서울방송국을 통해 방송되었다가, 가수 나애심에 의한 노래의 레코드로 취입되는 과정을 겪었다고 한다. 그는 박인환과 이진섭이 지인들이 모인 장소 앞에서 마치 즉흥적으로 만든 것처럼 짜고 퍼포먼스를 했을 가능성도 있다고 했다.³⁵⁾ 유성호의 기획설은 상당한 설득력을 지니고 있다. 그럼에도 불구하고, 당시의 선후 관계는 오랜 세월의 흐름과 함께 매우 섬세한 문제로 남는 게 아닌가 한다.³⁶⁾

박인환과 이진섭의 지인들은 하나같이 작사와 작곡이 즉흥적이었다고 증언했다.

34) 한운사, 「잊을 수 없는 인물들-극작가 이진섭(편)」, 『주간조선』, 1983, 8. 7, 45쪽.

35) 유성호, 앞의 책, 49쪽.

36) 본 연구자는 유성호의 논문에 따라 기획설에 무게를 두고 싶지만, 즉흥설의 여지는 계속 남아 있다. 이진섭의 아내 소설가 박기원은, 명동 어느 술집에서 (노래 '세월이 가면'이) 만들어진 날 밤, 박인환이 쓰고 남편이 작곡했다는 그날 밤에 집으로 돌아와서 자신이 시집을 때 가지고 온 장난감 피아노로 음을 잡아 다듬고 오선지에 옮겼으며, 이 노래를 가수 나애심이 처음 불렀는데 가수 최양숙이 부른 것으로 잘못 알려진 것은 남편의 장례식 때 최양숙이 이 노래를 불러 남편의 마지막으 로 가는 길을 장식해 주었다는 데 있다고 증언했다. (박기원, 『하늘이 우리를 갈라놓을지라도』, 학원사, 1983, 80~81쪽, 참고.) 이렇게 적어 놓은 것으로 보아, 이것이야말로 가장 정확한 증언이 아니겠느냐 하는 생각도 든다. 이진섭이 이 시를 처음 작곡했을 때 오선지에 온전히 채보하지 않은 채 (즉, 종이에 아무렇게 메모를 한 채 즉흥적으로) 불렀을 가능성도 없지 않다.

무엇이 아쉬워서 공모라도 했던 것처럼 거짓말하였겠는가? 즉흥적이라고 해서 박인환과 이진섭의 천재성이 돋보이게 한 것도 아니지 않은가? 박인환의 작시가 집에서 가지고 나왔는지, 즉석에서 썼는지조차 확인되지 않는다. 다만 이진섭의 최초 악상이 무엇이었는지 상관없이 작곡은 현장에서 이루어졌을 가능성이 많다. 그 다음에 두고두고 다듬고 개작한 것으로 보인다. 처음 술집에서 불렀던 노래와 우리가 알고 있는 노래가 다소간에 다를 수도 있다고 본다.

유성호는 기존의 즉흥설에 문제를 제기했다. 또한 그는 여기에 그치지 않고 (이 작품의 대표성을 인정하기도 하면서도) 가치 평가에 있어선 좀 유보적인 태도를 취하고 있기도 했다.

「세월이 가면」은 그 자체로 개인 내면의センチ멘털리즘, 사랑의 잔상, 감각성에서 뛰어난 성취를 보인 절편이지만, 박인환의 시적 여정에서는 현실과 민족과 인민으로부터 내면과 시와 불안으로 퇴행한 곳이었다. 이러한 변화의 와중에 참혹한 전쟁이 있었고, 박인환은 종군을 거친 후 낭만적 비가들을 다수 씀으로써, 초기 모더니스트로서 보여준 강렬한 현실 의지는 서서히 실종된 채 역사의 뒷안길로 사라져 갔다. 그 안개 낀 종착역에 「세월이 가면」이라는 ‘시의 원시림’이 아득하게 펼쳐져 있었던 것이다.³⁷⁾

유성호는 박인환의 시 가운데 초기 모더니스트로서 보여준 강렬한 현실 의지에 가치의 방점을 찍고 있다. 비평적인 판단도 첨예한 가치관의 문제에서 비롯하기 때문에, 누구의 판단이 옳다고 함부로 판단할 수 없다. 박인환 시 세계의 언어형식적인 질감의 문제에 마음을 쓰고 있는 본 연구자의 입장에서는 인용문이 전적으로 동의하기 어려운 것도 마음이 쓰이는 게 사실이다. 솔직히 말해, 본 연구자는 그가 박인환이 생의 막바지에 이르러 퇴행적인 시인으로 변모했다고 암시한 대목도 더욱이 인정하기 힘들다.

이 시는 보는 바와 같이 5연 20행의 형식으로 이루어져 있다. 표기법에 의한 문체적인 특성은 박인환의 시에서 극히 보기 드물게도 한글전용체로 되어 있다는 사실에 있다. 상용도가 낮은 시어는 단 하나도 없다. 이 시가 애초 노랫말로 지어진 게 확실하게 증명되려면, 상용의 언어, 이 중에서도 온전한 입말로 이룩된 시편이라고 보는 것이 맞다. 특히 시인의 초고 친필에 적혀있는 한자어 ‘과거(過去)’에서, 세 가지의 문헌 기록에 우리말 ‘옛날’로 바꾸기까지, 시인이 한 상용의 언어를 두고 고심한 흔적의 행간을, 지금의 우리는 충분히 짐작해볼 수가 있는 것이다.

어쨌든 「세월이 가면」은 기록된 시편으로 남아있다고기보다 우리의 기억 속에는 노래로 맴돌고 있다. 물론 독자에 의해 시로 읽히기도 하겠지만, 이것은 대중에게 하나의 가요로 사랑을 받아왔다.³⁸⁾ 대중가요로 성공을 거둔 원작의 시(詩) 가운데

37) 유성호, 앞의 책, 53~54쪽.

38) 대중가요 「세월이 가면」의 실체는 최근에 가수 나애심이 노래한 유성기 음반이 발굴됨으로써 확인되었다. 신신레코드사 발매 번호 S438번이라고 한다. 본 연구자는 옛 유행가 동호인들의 전문성에 대해 잘 알고 있다. 그들은 이 발매 번호가 대략 1956년 오뉴월에 발매된 번호라고 한다. 박인환의 갑작스런 죽음이 사회적인 관심사가 되자, 레코드사는 음반의 상업적인 성공으로 연결시키

이보다 더 성공적인 사례는 없다. 시와 대중가요가 만난 가장 모범적인 텍스트야말로 「세월이 가면」이 아닐까, 한다.

이 노래는 전문 작곡자가 아닌 이진섭이 처음 작곡할 때 8분의 6박자였다. 원창자 나애심(1956)이 부를 때는 전문 작곡자인 그의 오빠 전오승이 원곡을 4분의 4박자로 편곡했다. 당시에 유행한 블루스 곡으로 변주하기 위해서일 것이다. 실제 나애심의 녹음 음반의 라벨에는 ‘부루스(곡)’임을 명시하고 있다. 이 이후에도 현인(1959), 현미(1968), 조용필(1972), 박인희(1976) 등의 음반으로 이어져 갔다. 이 버전들은 대체로 3박자 춤곡으로 가창되었다. 대중적으로 가장 잘 알려진 버전은 박인희가 부른 것. 한때 가수 박인희가 시인 박인환의 여동생이라는 헛소문이 돌기도 했다.

박인환의 「세월이 가면」이 유작이냐 하는 여부가 논란거리가 될 수 있다. 한 달 후에 발표된 「세월이 가면」 수정본(완성본)을 두고, 어느 것이 최후의 작품이냐를 따지면, 가늠하기가 어렵다. 하지만 그가 발표된 시 가운데 가장 확실한 유고시는 「오월의 바람」이다. 이 시는 『학원』 5-5호(1956, 5. 1)에 발표되었다. 「세월이 가면」처럼 생전에 발표된 적이 없었다. 사망 직전에 쓴 이 두 편의 시는 거의 동시에 쓴 작품이다. (본 연구자는 「오월의 바람」이 언제 썼는지 하는 창작 시점을 전혀 알 수 없기 때문에, 박인환의 마지막 시편이 「죽은 아포롱」이냐 「오월의 바람」이냐 하는 문제는 해답을 찾을 수가 없다. 또 무엇이 등단작이냐의 경우처럼 긴치 않은 문제라고 본다.) 어쨌든 「오월의 바람」은 가장 평이한 상용의 언어로 이룩된 시다. 본문에, 한자 표기 따위는 아예 없다.

그 바람은
세월을 알리고

그 바람은
내가 쓸쓸할 때 불어온다

그 바람은
나에게 젊음을 가르치고

그 바람은
봄이 떠나는 것을 말한다

그 바람은
눈물과 즐거움을 갖고 있다

그 바람은
오월의 바람

기 위해 발매를 서둘렀던 것으로 보인다.

이 시는 박인환의 생을 마지막으로 장식한 시다. 생의 막바지 2, 3년에 걸쳐 황량하고 쓸쓸한 가을, 가을의 상심을 줄곧 노래해 왔던 그가 끝내 오월의 이채(異彩)를 아로새겼다. 한자어로는 세월과 오월밖에 없다. 이 두 낱말은 어떤 토박이말 못지않게 토착적이지 않은가. 그의 시 중에서 이보다 더 평이한 시는 없다. 「세월이 가면」을 넘어서 노랫말의 입말을 완성한 느낌을 준다. 누가 이 시를 노래로 만들어도 좋을 것 같다.

그가 세상을 떠나던 날. 눈을 감기 열 시간 전인 대략 오전 10시 무렵이었다. 그는 의사 김영택이란 사람과 만나 자신의 시집을 건네주면서 잠시 대화를 나누었다고 한다. 이때 그는 앞으로 난해한 시는 안 쓰겠다고 다짐했다. 모더니즘 시가 결코 노래가 될 수 없다는 걸 알았기 때문일까?⁴⁰⁾

평명(平明)하지 못한 관념적 언어에서 기인한 난해시는 그에게 시의 노래정신으로 더 이상 기대될 수 없다고 여겨졌을 것이다. 노래야말로 시의 또 다른 면모가 될 수 있다는 마음가짐이 그의 창작 전환점이었던 셈이다. 시와 노래가 알기 쉬운 언어를 통해 불가분의 일체감을 누릴 수 있다는 게 그가 지향하고 있던 시적인 비전이었다.

5. 맺거나 남는 말 : 시어와 시사어

박인환의 시와 시에 대한 견해는 김수영이 그와 그의 시를 꿰뚫어 보았던 인상이나 평판과 불가분의 관계를 맺고 있다. 김수영을 이해하는 데는 박인환이란 여과지를 통하지 않아도 크게 상관없지만, 박인환을 이해하기 위해선 김수영이란 각별한 기호 내지 도구를 이용하지 않으면 안 된다.

김수영의 「박인환」(1966)이라고 하는 짧은 산문에 의하면, 이런 얘기가 나온다. 박인환이 해방 직후에 마리서사를 운영할 때, 그는 그 당시에 친교를 맺은 김수영에게 그랬다. “초현실주의 시를 한번 쓰던 사람이 거기에서 개종해 나오게 되면 그전에 그가 쓴 초현실주의 시는 모두 무효가 된다.” 이 알쏭달쏭한 말을 두고, 김수영은 의미를 제대로 파악하기 위해 고심했다고 한다.⁴¹⁾ 박인환은 그때 초현실주의 시에 한번 빠지면 헤어날 수 없다고 했다. 하지만 그는 이 중독성이 강한 시로부터 벗어났다. 난해한 시에서 평이한 시로 마침내 개종을 해버렸던 것이다.

김수영도 해방 직후에 모더니즘을 추종하기에 바빴다. 프로이트 유의 무의식 세계에 지적으로 탐닉하고 싶었지만, 그는 이에 대해 아는 게 별로 없다고 실토했다고 했다. 그래서 그는 「참여시의 정리」(1967)라는 제목의 비평문에서, 이성을 부인하

39) 엄동섭 · 엄철 위음, 앞의 책, 341쪽.

40) 윤석산, 앞의 책, 203쪽, 참고.

41) 김수영, 앞의 책, 99쪽, 참고.

는 프로이트 정신분석의 혁명이 우리나라의 시의 경우에 얼마만큼 수용될 수 있을 까를 검토해보는 게 우리 시사(詩史)의 큰 숙제라고 지적하기도 했다.⁴²⁾ 그는 여기에서 밝힌 문제의 제기에 이어서 시에 관한 자신의 견해를 개진한다. 박인환의 시 세계에 관해 비판적인 입장을 밝힌 것처럼 보이지만, 사실은 자신의 전반적인 시론(詩論)의 요체가 선명하게 반영되어 있는 대목이 아닐 수 없다.

프로이트의 무의식의 시에 있어서는 의식의 증언이 없다. 무의식의 시가 시가 되어 나올 때는 의식의 그림자가 있어야 한다. 이 의식의 그림자는 몸체인 무의식보다 시의 문으로 먼저 나올 수 없고 나중 나올 수도 없다. 정확하게 말하면 동시(同時)다. 그러니까 그림자는 있기는 있지만 이 그림자는 그림자를 가진 그 몸체에 볼 수 없는 그림자다. 또 이 그림자는 몸체를 볼 수도 없다. 몸체가 무의식이니까 자기의 그림자는 볼 수 없을 것이고, 의식의 그림자가 몸체를 보았다면 그 몸체는 무의식이 아닌 다른 것일 것이기 때문이다. 따라서 이런 시는 시인 자신이나 시 이외에 다른 증언이 있을 수 없다. 그러니 시인이나 시는 자기의 시의 증언이 될 수 없다.⁴³⁾

김수영은 초현실주의의 난해한 시가 무의식을 추구하지만, 여기에는 의식의 증언이 없다고 보았다. 그에게 있어서 이 증언은 곧 바로 그림자로 비유된다. 그는 시인에게 의식의 그림자와 무의식의 그림자는 동시에 출현해야 된다고 했다. 하지만 난해한 시를 쓰는 시인이 추구하는 그림자는 무의식의 그림자일 뿐이다. 의식의 실체(몸체)가 없는 허상일 뿐이다. 그렇게 때문에 시인 자신에게 시의 증언(그림자)이 될 수 없다는 것이다. 말하자면 그는 시인에게 자기 시에 대한 증언이 있어야 한다고 주장하고 있다.

이 얘기를 더 구체적으로 말하자면, 박인환의 시에 의식의 증언, 의식의 실체가 없는 허상에 지나지 않는다면, 자신(김수영)의 시는 의식의 그림자가 몸체를 증언하거나 실상을 반영할 수 있다는 것이다. 이 대목에서, 김수영은 박인환을 염두에 두고 자신의 시에 대한 견해, 사유, 세계관을 폭넓게 밝히고 있다. 하지만 박인환의 시 세계를 변화 없는 하나의 연속체로 꿰뚫어본다는 것은 그의 단견이면서, 동시에 편견이다.

본 연구자가 앞에서 밝힌 대로, 로저 프라이는 소설 「등대로」를 간행한 버지니아 울프에게 ‘이제 더 이상 사물의 동시성 때문에 고민하지 않아도 되었다.’ 고 덕담을 했듯이, 또한 울프 역시 등대의 의미에 대해 아무런 깊은 의미가 없다고 말했다⁴⁴⁾, 박인환 역시 시편 「목마와 숙녀」에서 의미와 무의미의, 의식과 무의식의 경계를 자유롭게 넘나들었다. 그는 이 시에서 제시한 시어들, 예컨대 목마, 등대, 청춘을 찾은 뱀 등을 통해, 의미의 무의미성, 의식의 무의식성을 구현할 수 있었던 것이다.

42) 같은 책, 387쪽, 참고.

43) 같은 책, 387~388쪽.

44) 베르너 발트만 지음, 앞의 책, 162~163쪽, 참고.

이에 반해, 김수영은 의식의 그림자와 무의식의 그림자는 동시에 나타나야 한다고 보았다. 시적 언어의 구사에 있어서는 의미와 무의미에 대한 동시성의 시학을 실현해야 한다는 믿음이 반영되어 있다.

일반인들의 시각에서 볼 때, 박인환의 대표작은 「목마와 숙녀」로, 김수영의 그것은 「풀」로 손꼽힌다. 이 두 편의 시는 두 사람의 시 세계를 대표하는 대표작인 것은 엄연한 사실이다. 전자가 감정의 로망스를 미학적 양식으로 삼은 시라면, 후자는 현실을 직시하고 해부하는 의식지향의 시라고 할 수 있다. 이 대목에서, 박인환이 한 10년 더 살았더라면 하는 아쉬움이 남는다. 시인의 요절에는 늘 생의 무상감이 묻어난다.

(박인환 : 술 좀 더 가져와!)⁴⁵⁾

여주인 : 또 외상이야!

박인환 : 갇으면 되잖아!

여주인 : 그때가 언젠고.

박인환 : 꽃 피기 전에 갇으면 되지.

여주인 : 꽃 피기 전에 죽으면 어떡하노?⁴⁶⁾

한 빈대떡집에서 박인환이 작사하고 이진섭이 작곡했다고 전해진 노래 「세월이 가면」이 마치 공식적인 발표회장에서 처음으로 공연하는 것처럼 분위기가 무르익어갔다. 인용한 대화록은 이날 박인환과 명동에 소재한 술집 여주인 사이에 오간 (소설가 이봉구의 기억에 의존한) 대화다. 이것은 TV드라마 「명동백작」에서 연출되어 있기도 하다. 드라마에서 박인환이 취한 채 술 더 가져오라고 소리친다. 그 이후의 대화는 이봉구의 회고록에 나와 있다. 다만, 대화록이 이봉구 기억의 잔상으로 남아 있다는 점에서 정확한지의 여부는 파악하기가 어렵지만, 실제의 상황과 기록으로 남긴 시점이 서로 간에 10년의 시간 차, 혹은 그 이하이기 때문에, 진위 여부를 따지지 않아도 좋을 만큼 현장감 있는 증언이라고 할 수 있다.

박인환이 꽃 피기 전에 외상값을 갚겠다고 했고, 술집의 여주인은 (당신이) 꽃 피기 전에 죽으면 어떡하느냐며 빈정대고 있다. 생의 아이러니가 지배하는 그의 행적을 잘 보여주고 있는 대목 중의 하나가 아닐까, 충분히 생각된다.

실제로, 얼마 되지 않아 박인환은 갑작스레 세상을 떠났다. 3월20일이었다. 본격적으로 꽃이 피기 직전의 일이었다. 그가 시인으로서 2년 남짓한 활황기를 누렸지만, 너무 짧은 기간이었다. 그는 꽃을 활짝 피우지 못하고 홀연히 떠나간 비운의 시인이었다. 마지막으로, 김수영이 남긴 줄글인 「시작 노트 2」(1961)를 통해, 그의 시

45) TV드라마 「명동백작」 해당 시퀀스의 대사가 시작되는 부분이다.

46) 이봉구, 앞의 책, 210쪽.

어에 관한 가려진 입장을 비추어 보려고 한다.

내가 써온 시어는 지극히 평범한 일상어뿐이다. 혹은 서적어와 속어의 중간쯤 되는 말들이라고 보아도 될 것이다. 고어(古語)도 연구해 본 일이 없고 시조에 대한 취미도 없다. 어느 서구 시인이 시어는 15세까지 배운 말이 시어가 될 것이라고 한 말을 기억하고 있는데, 나의 시어는 어머니한테서 배운 말과 신문에서 배운 시사어의 범위 안에 제한되고 있다.⁴⁷⁾

인용문은 김수영이 자신의 시어에 관해 직접 밝힌 견해이다. 자신의 시어는 일상어인데, 이것은 서적어와 속어의 중간에 놓인다고 했다. 서적어는 그가 마뜩찮게 여겼던 박인환의 시어이기도한 ‘요란한 현대 용어’이다. 지식인의 언어랄까, 또는 시민(市民) 즉 부르주아의 언어이다. 일상어는 언어의 계층에서 보자면, 소시민의 중간층 언어다.

또 김수영은 여기에다 일상어에서 가치를 친 하위 개념으로, 어머니에게 배운 말인 모어(母語 : mother-tongue)와, 신문에서 배운 말인 시사어(時事語)를 제시한다. 무엇이 시사어인가? 고어가 아닌 현대어요, 고등학교 정도의 학력이면 나날이 읽을 수 있는 글말(문어)이다. 물론 1961년의 기준이라면, 시사어는 한자 표기의 어휘가 많았을 것이다.

이에 반해, 박인환의 시어는 비상용에서 상용으로의 전변을 보여주었다. 그가 마지막으로 도달한 시어는, 가공하지 않은 날것의 입말(구어)이요, 노래처럼 들려오는 입말이요, 그것도 긴장하지 않고 편안하게 ‘듣기 쉬운(easy listening)’ 경음악과 같은 입말이었다.

김수영의 시사어가 해설과 정보가 포함된 상용의 문어라면, 박인환이 추구하려 한 노랫말 같은 입말은 사용의 구어에 가깝게 해당한다. 김수영이 현실을 바꾸려고 하고, 또 대상을 조작하려고 했던 점에서 직거래상의 시인이라면, 박인환은 현실이 잘 안 바뀌기 때문에, 대상이 언어에 의해 왜곡될지언정 조작되지 않기 때문에 언어를 바꾸거나 조작하려고 한 중개상의 시인이라고 할 수 있다. 한마디로 말해, 그의 시어는 밤하늘의 별빛과 같이 감정의 로망스(극화)를 아로새긴 은하계의 언어라고 비유할 수 있겠다고나 할까.

47) 김수영, 앞의 책, 432쪽.