

‘이상’의 아방가르드 시학

최 현 희

(충북대학교 국어국문학과)

1. 한국 근대 문학과 ‘이상’이라는 사건

‘사건으로서의 ‘이상(李箱)’이라는 테제에서 우선적으로 떠오르는 것은 다음의 두 가지 사항이다. 첫째, 이상 문학이 전개되어 갔던 당대에 이상은 이미 사건이었다는 점이다. 이는 「오감도(烏瞰圖)」연작이 『조선중앙일보』에 연재되면서 일어난 히스테리에 가까운 독자들의 반응, 그리고 「날개」를 둘러싼 최재서와 김문집의 공방, 마지막으로 이상의 요절을 둘러싼 문단 전체의 요란한 후일담이라는 세 층위를 지닌다. 둘째, 이상 당대로부터 떨어져 이어령, 임종국, 고석규로부터 시작되는 이상 문학에 대한 폭발적인 연구열이 있다. 최근에 쓰여지는 이상론들은 거개가 이상 연구사란 이미 그 자체가 별도의 연구 대상으로 성립할 만큼의 위용을 자랑하고 있다는 점을 지적하면서부터 출발하기 십상이다. 즉 이상 텍스트는 그 산출 시점부터 한국 근대 문학사상 항구적인 문젯거리로 자리매김 되어왔던 것이다(권영민 1998: 6).

주 제 어: 이상, 아방가르드, 알레고리, 사건, 근대, 미적 자율성
Yi Sang, Avant-garde, Allegory, Event, the Modern, Aesthetic Autonomy

이상이 활동했던 1930년대로부터 70년 이상이 경과한 현재의 시점에서도 그의 텍스트는 새로움을 모토로 삼는 연구자들로부터 끊임없는 호출을 받고 있다. 그의 생애와 작품을 둘러싼 수많은 논란들은 문학과 다른 학문 분과들, 문학 연구와 창작, 직업적 연구자와 아마추어 독자 사이의 경계를 넘나들며 펼쳐지고 있다. 비단 외국 문학 전공자들에 의해서 행해졌던 이상에 대한 선구적 연구들 뿐만이 아니라 철학, 수학, 의학, 건축학, 시각예술 등의 분과에서 행해진 연구들은 이상 텍스트 해명에 지대한 기여를 해온 바 있다.¹⁾ 이상 작품이 후대의 문인들에게 끼친 간접적인 영향력을 차치하고서라도 그의 문학 세계의 본질을 직접 탐구하고자 하는 소설(이진우 1993; 김연수 2001)²⁾이 창작되었다는 사실도 근대 문학사의 다른 작가들의 경우에 비해볼 때 특이한 현상임이 분명하다. 이상의 생애와 텍스트에 대한 연구가 제도적으로는 한국 근대 (혹은 현대) 문학이라는 학문 분과에 귀속되어 있다는 점을 고려해본다면, 이상은 그러한 제도의 경계를 무너뜨리는 독특한 존재로서 자리 매김 되는 셈이다. 즉 이상에 관한 한 제도의 내부와 외부의 경계는 무의미해지는 것이다.

왜 이런 현상이 발생하고 있는 것인가? 여기에는 이상 문학이 다양한 해석을 견뎌낼 수 있는 다층성을 지니고 있기 때문이라거나, 그러한 텍스트를 만들어내는 예술가 이상이 천재이기 때문이라는 응답이 주어져 왔다. 전자에서 출발하는 경우 이상의 텍스트는 해석학적 보고(寶庫)로 여겨지며 무수한 해석의 가능성을 보증한다.³⁾ 해석자가 어떠한 지평에서 해석을 수행하느냐에 따라 이상 텍스트는 수많은 의미론적 주름을 펼쳐 보이게 된다. 이와 달리 ‘천재 예술가 이상’이라는 전제에서 출발하는 경우, 이상 텍스트가 생산되는 방법론에 대한 접근이 이뤄진다. 이렇게 되면 자연인 김해경이 어떻게 하여 ‘이상 문학’이라는 텍스트의 주재자가 되었는가, 즉 어떻게 예술가 이상으로 자기 스스로를 텍스트화해

1) 이러한 연구 성과들은 다음의 세 책에 잘 갈무리되어 있다. 김용직 편(1977); 이상 (1991~2001); 권영민 편(1998).

2) 또한 이상의 작품에서 모티프를 얻은 「건축무한육면각체의 비밀」이라는 제목의 영화가 1999년 개봉된 바 있다.

3) 단적인 예로 「오감도 시제1호」를 둘러싸고 펼쳐진 논쟁적인 연구사를 보라.

갔다가 물어지게 된다. 이상에 대한 평진 식의 접근을 취하는 경우(고은 2003; 김윤식 1987)가 이에 해당된다. 이러한 두 개의 연구 경향은 글쓰기, 시학, 수사학과 같은 용어를 핵심어로 내세운 최근 경향의 연구들(김주현 1999; 박현수 2002; 이경훈 2000)⁴⁾을 통해서 그 종합을 이루고 있는 것으로 보인다. 이렇게 이상 연구의 역사를 정리해 놓고 보면 다음과 같은 사실을 간취하게 된다. 즉 이상 연구사의 초점은, 이상의 텍스트가 펼쳐놓은 다층적 의미망들이 홀로 해석의 대상으로 서지 못하고 결국 그것을 생산한 주체에게로 돌아오는 순간, 또 동시에 작가 자신은 자기가 생산하는 텍스트로 화해야만 존재할 수 있게 되는 그 순간으로 수렴되고 있는 것이다.

이를 통해 우리는 지금까지의 이상 연구가 귀결되는 지점은, '인간 김해경'도 아니고 '이상 문학'도 아닌, 그 둘 가운데 존재하는 '이상'이라는 사실을 알 수 있게 된다.⁵⁾ 이런 사실에 비춰 볼 때, 이상은 예술과 삶 사이의 경계를 모호하게 하는 존재로 규정될 수 있으며, 이는 한국문학사상 이상만의 특이성이란 그것이 제도권과 비제도권의 경계를 붕괴시키는 데 있다는 발상을 뒷받침해 준다. 바로 이 지점에 착목하는 것에서 출발했기에, 이 글은 이상에 대해서 다루고 있지만 이상 작품론이나 작가론을 겨냥하지 않는다. 오히려 하나의 사건으로서 존재하는 '이상'에 대해서 기술하는 것을 목표로 한다. 작가로도 작품으로도 환원되지 않는, 인간학으로도 미학으로도 완전히 해명되지 않는 '이상'이라는 존재를 최대한 객관적으로 기술하고자 하는 것이다. 이러한 의도를 충족시키기 위해서 이 글은 이상이 한국 근대 문학과 관련하여 고유하게 접하고 있는 위상, 즉 '이상'

4) 이러한 연구 경향의 출발점에는 줄리아 크리스테바의 제노텍스트 개념으로부터 영감을 얻은 김승희(1992)가 있다.

5) 이 글에서는 따라서 텍스트 해석의 대상이 되는 작품들의 생산자로서의 이상과 그러한 해석학에의 소환을 거부하는 존재로서의 이상을 구분한다. 전자의 경우 이상으로, 후자를 지칭할 때는 '이상'으로 표기한다. 하지만 지금까지 쓰여진 이상론에서도 이와 비슷한 구분을 발견할 수 있기 때문에 이는 이 글에서 시도되는 구분과 어떠한 차이가 있는 지에 대해 의문을 갖게 된다. 그러나 기왕의 이상론에서 시도된 것은 자연인 김해경과 이상 문학이라는 텍스트의 생산자 이상 사이의 구분이라는 점에서 이 글의 그것과는 층위를 달리 한다.

만의 특이성에 주목해야 한다고 보는 것이다.

다시 말해 이 글은 ‘이상’이 제도의 안과 밖을 모호하게 뒤섞이는 장을 창출한다는 점, 또 예술과 삶의 경계를 혼란스럽게 조장한다는 점, 바로 그러한 면모에 주목한다. 이 때 문제되는 것이 바로 ‘이상’의 아방가르드적 본질이다. 후술하겠지만, 아방가르드는 현대의 모든 예술 운동 혹은 예술 사조와는 구별되는 탁월한 위상을 점하고 있다. 이는 아방가르드 텍스트에 관해 접근하는 것은 전통적인 ‘예술 작품’이라는 전제를 무너뜨리는 것에서 출발해야 한다는 점을 의미한다. 그렇기 때문에 아방가르드의 작품에 대한 분석은 그것의 자기 완결적 의미를 검출하는 데로 나아가서는 안 되고 그것을 산출하고 있는 제도와 조건에 대한 성찰로 진입해야 한다. 그런 의미에서 이 글은 이상의 아방가르드를 가능하게 했던 조건과 그에 대해 ‘이상’이 거두었던 효과에 대해서 검토해 보고자 한다. 이는 자연스럽게 ‘이상’이라는 존재가 한국 근대 문학의 존재론에 있어 하나의 시금석으로 작용할 수밖에 없다는 논지로 연결될 것이며, 이 글은 이상의 그러한 본질을 일러 ‘사건으로서의 ‘이상’이라는 테제를 제시할 것이다.

2. 아방가르드의 본질과 이상의 근대 예술론

아방가르드라는 창을 통해 이상에 접근하려 할 때 우선 아방가르드의 본질에 대해서 논의하는 과정이 필요하다. 그 축자적인 의미를 볼 때, 아방가르드(Avant-Garde)는 전위부대라는 뜻을 지니는 만큼 어원적으로는 군대용어 혹은 전쟁용어이다. 이것이 예술사를 서술하는 데 있어 활용되게 되는 구체적인 과정(Calinescu 1994: 125)을 살펴보는 것이 이 글의 목적은 아니다. 여기서 주목하는 것은, 앞서 지적한 대로 근대 예술사의 전개 과정에서 아방가르드가 다른 모든 유파에 대해서 지니는 탁월성이다. 이 글의 기본 가설, 즉 이상은 근대 문학 사상 지속적인 문젯거리로, 사건으로 존재할 수밖에 없다는 테제와 아방가르드의 그러한 본질은 긴밀히 관련되어 있다.

아방가르드에 대한 최초의 체계적 이론서로 꼽히는 레나토 포치올리의 『아방

가르드 예술론』을 관통하는 기본 전제는 “현대 예술의 극단적 내지 우월한 단계로서의 아방가르드”라는 명제이다(Poggioli 1996: 126). 그에 따르면 아방가르드는 현대 예술이 추구하는 이념이 실현된 상태, 즉 예술에 있어서의 현대성 그 자체에 해당한다. 그렇다면 포지올리에 있어 예술의 현대성(modernity)이란 무엇인가. 그는 진정한 근대 예술사의 출발을 난숙기의 낭만주의에서 찾는데, 이는 낭만주의 예술가들이 특정 사회 계급을 자기 예술의 후원자이자 향유자로 상정하지 않았기 때문이다. 낭만주의가 예술사의 주류로 부상하면서 예술가들은 자신이 속했던 계급으로부터 떨어져 나와 보헤미안으로 존재하게 된다. 사회 속에서 예술가와 그들이 생산하는 예술 작품이 그와 같이 자율적인 위상을 점하는 것으로 상정되는 것, 그것이 바로 포지올리가 보는 근대 예술의 본질적 성격인 것이다. 아방가르드는 사회로부터 자율적인 예술이라는 명제가 가장 완벽하게 실현된 상태에서 발생했으며, 따라서 아방가르드는 예술의 현대성이 가장 극단적으로 실현된 상태로 규정되는 것이다.

그렇다면 자율성 담론의 확립과 더불어 근대 예술사가 아방가르드라는 정점으로 치닫게 되는 과정에는 어떠한 계기들 존재하는가? 예술의 자율성이라는 담론이 하나의 원칙으로 자리 잡게 되면서 예술은 그 발전의 동력을 사회적 기반에서가 아니라 자신의 내부에서 찾기 시작한다.⁶⁾ 즉 예술에 있어 전반적인 양식과 코드의 변화는 예술 작품을 수용하는 특정 사회 계층 혹은 그 계층이 지닌 취향의 변화에 기반을 두지 않고 예술 자체의 내적 논리에 바탕을 두게 된다는 식의 이념이 성립되는 것이다. 이는 ‘예술을 위한 예술’을 모토로 하는 19세기 말 유태주의에 이르러 완성된다. 즉 유태주의에 이르러 예술은 사회로부터 완전히 독립되어, 고유의 개별적인 담론 체계로 취급된다. 페터 뷔르거는 이 유태주의가 아방가르드의 출현에 있어 필연적인 논리적 계기를 형성한다고 본다. 아방

6) 김상환은 “전적인 인간을 요구”(3: 201)하는 것이 이상 문학의 기본적인 동력임을 지적하고 이것이 서구의 근대 사상사를 규정짓는 “자율성의 신화”에 대한 반발이라고 지적한 바 있다(김상환 1998: 135-137). 아울러 이 글에서 이상의 작품은 김주현 편 전집 1권과 이승훈과 김윤식 편 전집 2~3권에서 인용한다. 이 책들에서 인용하는 경우 인용 끝의 괄호 안에 ‘전집권수: 면수’와 같은 방식으로 출전을 표기한다.

가르드가 근대 예술사에서 접하는 위상에 대한 뷔르거의 테제는 다음과 같이 정리된다. “[유미주의 예술론에서] 사회적 무기능성(Funktionslosigkeit)이 시민 사회에서의 예술의 본질로서 드러나게 되고 그에 따라 예술의 자기 비판이 유발 되기에 이른다. 이러한 자기 비판을 실천적으로 수행한 것이 역사적 아방가르드 운동들의 공적이다(Bürger 1986: 46).

아방가르드에 대한 뷔르거의 이 같은 평가는 근대 예술의 제도로서의 측면에 주목한 데 기반을 둔다. 그의 이론에서 ‘제도 예술’이라는 개념에는 “예술을 생산해내고 분배하는 장치뿐만 아니라 어느 일정한 시대에 있어서 예술에 대해 지배적인 생각들, 작품의 수용을 본질적으로 결정짓는 그러한 생각들까지도 포함”된다(Bürger 1986: 37). 이 문장에서 중요하게 읽어내야 하는 것은 뷔르거가 예술이라는 현상을 그 자체만을 준거 삼아 보지 않고 그것을 형성시키고, 나아가 사회 속에서 그것의 위치를 규정짓는 이데올로기까지를 고려하여 파악하고 있다는 점이다. 그렇기 때문에 그는 아방가르드를 예술의 전개 과정 내에서 가능한 하나의 발전 방향으로 보지 않고 제도 예술 자체에 대한 부정으로 보는 시각을 정립할 수 있게 된다. 아방가르드는 헤겔적 의미에서 “예술의 지양(止揚)에 해당하는 시도로 아방가르드 예술가들은 “예술로부터 새로운 실제 생활을 조직하려고 시도”했다는 것이다(Bürger 1986: 84). 따라서 예술 작품을 제작하는 기술 혹은 기법에 있어서의 혁신을 추구하는 데서 그치며 예술이라는 제도 자체에 대해서 회의하지 않는 아방가르드, “예술의 재료를 변모시키거나 언어를 개혁하는 데 그치는 아방가르드는 가장 중요하지 않은 아방가르드이다 (Poggioli 1996: 197).” 나아가 아방가르드 작품을 기법의 층위로 환원시키려는 비평 태도는 제도 예술에 대한 극단적 문제 제기라는 아방가르드의 본질을 직시하지 못한 결과에 해당한다.

따라서 이상이 아방가르드에 속한다고 할 때 그것을 검증해볼 수 있는 방법은 그의 작품에서 아방가르드 시작품들이 공통적으로 보이는 기법적 공통 인자를 확인하는 것이 아니다.⁷⁾ 이상의 작품들이 예술 작품을 사유하는 데 있어서 필연

7) 이러한 맥락에서 이 글은 아방가르드와 모더니즘을 기법의 차원에서 동등한 위치에 있

적인 것으로 보이는 그러한 기법이라는 개념 자체를 의문에 부치고 있는지 아닌지를 확인하는 것이 타당한 방법이다. 이러한 시각을 취할 때 문제적으로 다가오는 것은 근대 예술이 처해 있는 조건에 대한 이상의 시각, 그리고 「오감도」연작이다.

이상은 「조춘점묘(早春點描)」에서 골동품 취미에 대해서 다음과 같은 코멘트를 한 바 있다.

항아리 나부랑이는 말할 것 없이 그 時代에 있어서 意識的으로 美術品으로 만들어진 것은 아니다. 間或 旣 美術的인 要素가 豊富히 섞인 것이 있기는 있으나 亦是 餘技 程度요 하다못해 꽃을 꽃으려는 實用이라도 實用을 目的으로 된 것임에 틀림없다[...]. 이것을 純粹한 美術品으로 알고 왁자지껄들 하는 것은 可驚할 無智다(3: 47).

여기서 이상은 현대에 와서 예술 작품으로 취급받는 골동품 도자기는 원래 실용적인 목적을 위해서 만들어진 것이라는 점을 지적한다. 그런데 오랜 세월이 지났다고 해서 그것을 예술품 취급한다는 것은 오류에 불과한 것이라고 보고 있다. 그렇다면 그가 생각하는 예술 작품이란 제작자가 예술 활동을 한다는 의식을 가지고 생산한 것을 수용자들 역시 예술품으로 자각한 상태에서 향유할 때에만 성립할 수 있다. 이는 이상이 예술 작품은 그 자체의 내적 특질만으로는 성립되지 않고 그것을 생산하고 향유하는 제도의 틀 속에서 성립한다는 점을 파악하고 있었다는 점을 말해준다.

이러한 시각은 동경에서 “제전(帝展)”을 관람한 후 “오직 가령 자전(字典)을 만들어 냈다거나 일생(一生)을 철연구(鐵研究)에 바쳤다가 하는 사람들만”(3:

는 것으로 보는 시각에 반대한다(박현수 2002). 그의 이러한 시각은 모더니즘, 아방가르드, 포스트모더니즘을 20세기 예술의 전개 과정에서 성립한 세 개의 동등한 사조로 취급하는 오세영의 입론에 기초한 것이다(오세영 1996). 아방가르드 작품을 제대로 파악하기 위해서는, 그 작품이 취하는 예술적 처리 기법이 아니라 그것이 제도 예술 자체에 대해서 거두고 있는 효과 혹은 그것을 형성시키는 조건을 검토해야 하는 것이다.

236) 훌륭한 사람이 아닌가 하는 생각을 하는 부분에서 더 진전된 형태로 나타난다. 최신의 현대적 사조가 난무하고 있는 미술 전시회를 관람하는 도중, 이상은 거기 걸린 작품들이 “난센스”라고 여긴다. 나아가 그는 그것들이 풍기는 페인트 냄새에 질식할 것 같아서 뛰쳐나왔다고 고백한다. 여기서 주목할 것은 이상은 자신이 생각하는 기준에 못 미치는 미술 작품들을 보면서 그것들이 “난센스”로 떨어지지 않기 위해 충족시켜야 하는 조건이 무엇인지를 이야기하지 않는다는 점이다. 그는 예술 작품보다도 기계적이고 단순한 작업을 통해서 만들어내는 생산물, 위에서 인용한바 “자전”이나 “철”이 훨씬 가치 있는 것이라는 식으로 생각을 전개하고 있다. 이 흐름을 놓치지 않는다면, 그가 생각하는 진정한 예술은 예술가가 독자적으로 가지고 있는 비전과 그것의 독창적 표현물로서의 예술 작품으로 구성되는 것이 아니라는 점을 알 수 있다. 그에게 중요한 것은 기계적이고 반복적인 기술(技術) 그 자체이다. 예술에 대하여 이러한 관점에 서게 되면 예술 작품은 실제의 삶에 대한 메타적인 지위를 점하는 자율적 장에 속할 수 없게 된다. 그것은 삶 속에 이뤄지는 여타의 생산 활동과 구분되지 않는 것이다.

이러한 생각이 표명되고 있는 글은 이상이 동경에서 김기림에게 보낸 편지인데, 제전에서의 경험과 더불어 그는 이 편지에서 최재서가 「날개」에 대해서 쓴 평문에 대한 자신의 반응을 보이고 있다. 이를 통해 예술에 대한 그의 상기(上記)한 입장을 좀 더 명료하게 파악해볼 수 있다.

朝鮮日報 某氏 論文 나도 그 後에 얻어 읽었오.炯眼이 足히 남의 胸裏를 透視하는가 싶습디다. 그러나 氏의 모랄에 대한 卓見에는 勿論 具體的 提示도 없었지만—若干 愁眉를 禁할 수 없는가도 싶습디다. 藝術的 氣品 云云은 氏의 失言이오. 톨스토이나 菊池寬氏는 말하자면 永遠한 大衆文藝(文學이 아니라)에 지나지 않는 것을 깜빡 잊어버리신 듯합니다. 그리고 危篤에 對하여도—事實 나는 요새 그따위 詩밖에 써지지 않는구려. 차라리 그래서 徹底히 小說을 쓸 決心이오. 암만해도 나는 十九世紀와 二十世紀 틈사구니에 끼여 卒倒하려 드는 無賴漢인 모양이오(3: 235).

최재서는 「날개」의 작자가 “과학자와 같이 냉엄한 태도를 가지고 자기 자신의 생활감정을 다룰 줄” 안다고 했는데, 이상은 바로 이 점에 대해 동의를 표했을 터이다. 최재서는 같은 글에서 현대의 예술가는 그러한 “냉엄함”을 유지해야만 예술가로 자치할 수 있을 것이라고 주장하며, 그러한 태도를 통해 현대인의 “의식의 분열”을 최대한 그대로 표현해내야 한다고 주장하기도 한다. 예술의 현대성에 대해 이러한 입장을 가진 최재서는 이상이 「날개」에서 생활인으로서의 자신과 예술가로서의 자신을 엄밀히 분리하여 후자가 전자를 객관적으로 분석하는 경지에 이르렀다는 점을 상찬하고 있다(최재서 1938: 102). 이상은 자신의 작품이 예술과 삶의 분리에 대해 다루고 있는 것이라는 점을 최재서가 간파한 것을 두고 “형안이 남의 흥리를 투시하는가 싶”다고 말하고 있는 것이다.

그러나 이상은 최재서가 「날개」에는 “모랄이 없”기 때문에 “높은 예술적 기품이라 할까 하여튼 중대한 일요소를”을 찾을 수 없다고 지적한 것은 “실안”에 불과하다고 일갈한다. 최재서가 그러한 “모랄”을 담고 있는 작품의 모델 격으로 제시할 법한 톨스토이는 “문학”이 아닌 “대중문예”에 불과하다는 것이 이상의 생각이다. 이러한 이상의 견해를 이해하기 위해 최재서의 평문을 조금 더 읽어 보면 「날개」에 “모랄”은 없고 “단편적인 포즈에 불과한” 것만 찾을 수 있다는 구절을 찾을 수 있다. 여기서 나아가 그는 “그 피안에 그 ‘이상’의 독자한 세계는 아직 발견할 수 없다”는 판단을 내리기도 한다(최재서 1938: 112). 이러한 최재서의 태도는 뷔르거의 용어를 빌자면 “제도 예술”이라는 틀과 “개별 작품의 내용”을 구별하지 않는 입장이라고 할 수 있다(Bürger 1986: 40). 즉 그는 근대 예술은 제도적으로 사회로부터 자율적으로 존재하고 있는데, 그러한 존재 양식은 인식하지 않은 채로 개별 작품의 내용이 사회를 직접적으로 변화시킬 수 있어야 한다고 주문하고 있는 것이다.

이상은 최재서가 제시하는 이와 같은 모델로는 “19세기” ‘문학’, 그가 생각하기에는 문학이 아닌 “대중문예”에 불과한 것밖에는 생산할 수 없다고 보고 있다. 이상이 지향하는 “20세기” 문학, 진정한 근대 문학이란 제도 예술 자체를 문제 삼고 그것을 넘어서려는 움직임에 담고 있는 문학이다. 그러한 문학은 지속적으로 남을 모델을 부르짖을 수 없으며, 순간적 포즈를 취하는 것으로만 만

죽할 수밖에 없다. 그런 문학이 겨냥하는 것은 제도 예술 자체의 파괴이지 그 속에서 새 버전의 예술 양식을 만들어내는 것이 아니기 때문이다. 이에 이상은 자신이 지향하는 문학을 이제 다시 할 수 없을 것만 같고, “소설”이라는 제도적 양식을 취하는 작품을 창작해낼 수밖에 없다는 데로 나아간다. 그럼에도 불구하고 자신의 목표를 포기할 수는 없었던 그는, “소설”을 “철저히” 씌으로써, 즉 그 양식의 한계까지를 실험해 봄으로써 제도 예술을 넘어서려고 하지만 그것은 시도되는 순간 곧장 실패할 수밖에 없도록 운명 지어진 시도에 불과하다. 그가 자신을 “19세기와 20세기 틈사구니에 끼어 졸도하려는 무뢰한”으로 규정짓는 것은, 이처럼 자신이 경계에 서있을 수밖에 없다는 점을 드러낸 것으로 보아야 한다.

3. 알레고리의 시학 혹은 퍼포먼스로서의 시

예술이라는 제도를 부정하고자 하는 이와 같은 지향은 결국 ‘예술 작품’이라는 카테고리를 구성하는 양식에 대한 부정으로 나아간다. 이때 양식의 부정이란 전대 양식의 변혁이라는 의미가 아니라 양식 자체의 소진을 통한 해소를 의미한다. 이방가르드의 이와 같은 기획은 ‘예술 작품’의 유기성 혹은 자족성을 파괴하는 것을 통해 달성된다. 이때 작품의 유기성이란 그 부분과 전체가 통일성을 가지고 관련되어 있는 성질을 가리킨다(Bürger 1986: 94-95). 유기적 작품 개념이 파괴될 때 성립하는 것이 바로 알레고리(allegory)의 시학이다. 이는 발터 벤야민의 보들레르론으로부터 연원하는 개념으로 그 기원을 거슬러 올라가면 벤야민 사상의 초기 단계에서 전개된 독일 바로크 비극론에 이르게 된다. 전통적으로 알레고리는 상징에 비해 열등한 문체(文彩)로 생각되어 왔는데, 상징은 “표상과 언어의 의미론적 기능의 통일성을 보여주는 것으로 생각되었(De Man 1983: 189)”던 반면 알레고리에서 그러한 통일성은 구축되지 못하기 때문이다. 상징의 메커니즘에서 표상과 그것이 의미하는 것은 유기적으로 관련되어 있지만, 알레고리의 경우에는 그렇지 못하다는 것이다.

벤야민의 알레고리 개념은 본래 독일 바로크 비극 연구를 관통하는 키워드에 해당하지만 그가 아방가르드에 깊이 연루되어 있지 않았다면 불가능했을 개념이기도 하다(Bürger 1986: 117). 이는 벤야민이 평생에 걸쳐 탐구한 샤를르 보들레르에 관한 논의에 있어 현대적 시학의 근본 요건으로 정립된다. 우선 알레고리를 만드는 것은 어떠한 대상을 그것이 놓여 있는 맥락으로부터 완전히 분리하는 것에서 시작된다. “알레고리는 [...] 이 세상에 침입하기 위해서 세상의 조화를 이룬 구조물들을 산산조각을 낼 욕구를 지닌 원한(Ingrimm)의 흔적을 지니고 있다(Benjamin 1980: 115).” 그렇게 맥락을 떠나 파편화된 사물은 아무런 가치가 없는 것, 무상한 것이 되고 만다.

그러나 바로 이 파편성에서 역설적으로 영원성을 끌어내는 것이 알레고리의 핵심 원리이다. “혼란된 것을 묘사한다는 것은 혼란된 묘사와 같지 않다(Benjamin 1980: 108).” 이것이 알레고리의 성립을 가능하게 하는 전제가 된다. 알레고리는 현대를 이루는 지극히 완벽해 보이는 구조물들을 붕괴시키고 그것들이 배치되어 있는 질서를 흔들어 놓는 것에서 출발한다. 여기서 창출되는 것은 완벽한 혼란이다. 그러나 보들레르 같은 진정으로 현대적인 시인은 그러한 쓰레기와 념마의 더미를 그 자체로 묘사함으로써 오히려 그것들이 근대적 도시에 귀속되기 전, 창세기적 혼돈의 세계에 그쳐 놓여 있던 때에 지녔던 의미들에 빛을 비춘다. “손에 쥐어진 파편에 화들짝 놀란 듯한 시선을 떨구는 명상가(Benjamin 2005: 778)”⁸⁾의 이미지, 그것이 바로 벤야민이 보았던 보들레르였고 알레고리 시학의 핵심이었다. 따라서 알레고리의 시학을 통해서 산출되는 작품은 “파편들의 조합으로 이념을 발생시키는(진중권 2003: 37)” 것을 겨냥한다고 말할 수 있다. 아무런 의미 연관이 없어 보이는 파편들이 나열되어 있다는 점에서 알레고리의 작품은 통일성이 기본 원리로 관철되어 있던 세계의 몰락을 드러내지만, 또 한 편으로는 갈피를 잡을 수 없는 근대 세계를 구성하는 파편들

8) 여기 인용된 발터 벤야민의 『아케이드 프로젝트』를 이루는 여러 개의 메모 묶음 중 J라는 기호 아래 분류된 보들레르에 관한 항목은 가장 많은 분량을 차지하고 있다. 이 무수한 단상들의 연쇄에 일관성을 부여하는 것이 있다면 그것은 ‘알레고리’와 보들레르 사이의 상관성에 대한, 강박적인 반복이다.

로부터 영원성을 끌어낸다는 점에서 구원을 나타내기도 한다. 그런 의미에서 “몰락과 구원은 알레고리의 두 얼굴이다(Gilloch 2005: 273).”

알레고리의 시학은 따라서 해석학적 순환을 모델로 하는 해석에 저항한다. 부분들의 독해를 종합한 결과 전체의 의미가 산출되고 그렇게 확보된 퍼스펙티브에서 부분들의 의미를 다시 조망한다는 식의 모델은 이 시학에 비집고 들어갈 틈이 없다. 이런 맥락에서 검토해볼 작품이 「오감도」이다. 일단 이 연작시는 『조선과 건축(朝鮮と建築)』이나 『가톨릭 청년(青年)』 같은, 문단과는 상관없는 지면에 작품을 발표하던 이상이 『조선중앙일보』이라는 문단의 공기(公器)에 해당하는 매체에 발표한 것이라는 점에서 주목을 요한다. 당시 문단의 공식적인 발표 통로는 일차적으로 일간지라고 할 수 있는데 여기에 이상이 작품을 발표하는 것은 그의 시학을 공식적으로 선언하는 행위에 해당하기 때문이다(김용직 1977: 11-12). 이 연작 중에서도 특히 「오감도 시제1호」는 이상의 알레고리 시학을 기술(技術)과 모티프 양면에 걸쳐서 종합적으로 구현하고 있는 텍스트라는 점에서 매우 중요하게 취급되어야 한다.

烏瞰圖

李箱

詩第一號

十三人의兒孩가道路로疾走하오.
(길은막달은골목이適當하오.)

第一의兒孩가무섭다고그리오.
第二의兒孩도무섭다고그리오.
第三의兒孩도무섭다고그리오.
第四의兒孩도무섭다고그리오.
第五의兒孩도무섭다고그리오.

第六의兒孩도무섭다고그리오.
第七의兒孩도무섭다고그리오.
第八의兒孩도무섭다고그리오.
第九의兒孩도무섭다고그리오.
第十의兒孩도무섭다고그리오.

第十一의兒孩가무섭다고그리오.
第十二의兒孩도무섭다고그리오.
第十三의兒孩도무섭다고그리오.

十三人の兒孩는무서운兒孩와무서워하는兒孩와그리케뿐이모혔소. (다른事
情은업는것이차라리나앗소)

그중에一人의兒孩가무서운兒孩라도쫓소.
그중에二人의兒孩가무서운兒孩라도쫓소.
그중에二人의兒孩가무서워하는兒孩라도쫓소.
그중에一人의兒孩가무서워하는兒孩라도쫓소.

(길은뚫닌골목이라도適當하오.)

十三人の兒孩가道路로疾走하지아니하야도쫓소(1: 82-83).⁹⁾

이 텍스트에서 가장 먼저 유의해야 할 것은 「오감도 시제1호」라는 제목이다. 앞선 연구자들은 ‘鳥→烏’라는 바뀌치기에 깊은 관심을 보여 왔고 따라서 이 변환의 의미에 대해서는 무수한 설이 있어왔다. 그러나 여기서 주목하는 것은 ‘시제1호’라는 부분이다. ‘오감도’라는 큰 제목 아래 앞으로 작품을 연재할 것을 암시하고자 했다면 ‘오감도 제1호’ 혹은 ‘오감도 1호’라는 제목으로도 충분했을 텐데, 굳이 “詩”라는 단어를 삽입시킨 것은 잉여적인 것으로 보인다. 이 단어는 따라서 이상이 자신이 이 지면에 발표하고 있는 이 텍스트가 ‘시’라는 양식에 드는 것이라는 점을 의식적이고 공공연하게 선언하고 있음을 의미한다. 역설적

9) 원래 발표 지면은 『조선중앙일보』 1934년 7월 24일호이다.

으로 말하자면, 그렇게 내놓고 선언하지 않고서는 이것이 그 자체로는 ‘시’로 성립할 수 없다는 점을 드러내고 있는 것이다. 결국 이상은 시가 아닌 것을 시라는 범주에 포함시킴으로써 시라는 양식 자체 혹은 문학 작품이라는 개념 자체, 나아가 그것이 포함되어 있는 문학 그리고 예술의 범주를 의문에 부치는 효과를 거둔다.

이를 염두에 둘 때에야 당대의 독자들이 「오감도」 연작에 대해 보낸 반응의 본질을 간파할 수 있다. 당대의 독자들이 이를 문학 작품으로 보고 해석하려 하지 않고 “미친놈의 잠꼬대”라는 식의 극언을 통해 무조건적인 거부감을 드러냈었다(김용직 1977: 12). 그러나 이런 식의 수용 방식이 오히려 이 ‘작품’에 대한 최선의 독법이라고 보아야 한다. 시작품을 둘러싼 소통의 코드를 깡그리 무시하는 것을 지향한 텍스트를 두고 해석을 시도하는 독자가 있다면 그것은 오히려 본질을 놓치는 결과에 해당한다. 그러나 이상이 이러한 독자들의 반응까지 염두에 두고 있었다고 볼 수는 없을 것이다. 그 스스로는 「산묵집(散墨集): 오감도 작자의 말」에서 보듯이 자신의 작품을 이해해 준 사람이 거의 없다는 사실에 대단한 실망감을 드러내고 있다(3: 353). 따라서 「오감도」가 일으킨 스캔들을, 천재 이상이 펼쳐 놓은 심오한 작품 세계를 당대의 무지한 독자층 중에는 아무도 이해할 수 없었다는 식으로, 또는 사기꾼 이상의 연극이 양식 있는 독자들에게 의해 제지되었다는 식으로도 볼 수는 없다.

이상이 한 것은 예술 아닌 것을 예술이라는 이름으로 공시함으로써 근대적 제도 예술의 존재 자체를 의문에 빠뜨리는 퍼포먼스를 행한 것까지이다. 그리고 독자들은 그에 대해서 가장 적합한 반응을 보였다. 이 사건에서 읽어내야 하는 것은 작품의 실패도, 수용의 실패도 아니며, 당대로부터 많은 시간이 경과한 후에도 그 퍼포먼스의 의의를 작품과 그 해석이라는 양자의 층위로만 환원시키려 하는, ‘해석’의 실패이다. 여기서 필요한 것은 해석이 아니라 그 퍼포먼스 자체를 객관적으로 관찰하고 기술하는 것이다. 나아가 「오감도 시제」호는 그 신문 지상에의 발표와 그것을 둘러싼 스캔들이 하나의 퍼포먼스로, 하나의 사건으로 드러나 있을 뿐 아니라 그것을 작품으로 가정하고 읽을 때조차도 해석을 거부하는 본질을 보이고 있다. 그렇다면 여기서 이 ‘작품’을 ‘작품’으로서 읽을 때, 해

석학의 텍스트로 환원시킬 때에 어떤 효과가 발생하는 지를 기술해 보도록 하자.¹⁰⁾

우선 이 텍스트의 첫 행은 13명의 아이가 도로를 향해 질주한다는 정보를 전달하면서 시작한다. 이어 2행에서 제시되는 정보는 특이하게 괄호로 묶여 있다. 이는 그 정보의 질이 1행의 그것과는 다르다는 점을 암시한다. 1행은 화자가 독자에게 직접 전달하는 정보, 독자가 그에 대해 즉각적으로 해석하는 행위로 돌입할 것을 요구하는 정보라면, 2행은 1행을 해석하는 데 있어 참고하면 되는 정보에 그친다. 이렇게 분리되어 있는 두 개의 해석상의 층위는 연극의 대사과 지문 사이의 구별을 연상시킨다.¹¹⁾ 13인의 아이가 질주하는 이미지를 떠올리되 그들이 달려가는 도로는 막다른 골목이라는 점을 염두에 두기를 바란다는 주문이다. 이 두 행은 전체 텍스트를 읽어 나가는 방법론을 제시해주는 부분에 해당한다. 독자는 이 텍스트를 마치 회곡을 읽을 때 연극의 상연을 상상하면서 읽어야 하듯이 읽어야 한다. 동시에 13인의 아이의 질주는 중국에는 실패할 수밖에 없는 절망적인 질주라는 느낌을 지니고 그 독해는 시작되어야 한다.

이어지는 3-15행은 이 질주하는 13인의 아이가 느끼는 무서움이라는 정서를 화자가 건조하게 전달해주는 것으로 이뤄져 있다. 이 13번의 반복은 일상 언어의 용법에서 보면 매우 비경제적인 소통 방법이다. 다만 '13인의 아해는 모

10) 그러나 한편으로 「오감도 시제1호」를 '해석'한다는 행위 자체가 이미 '이상'이 처놓은 함정에 걸려드는 것이라는 점은 자명하다. 그러나 '이상'은 그러한 '해석'의 과정을 거치지 않고서는 그러한 함정의 존재를 눈치 챌 수 없도록 이 퍼포먼스를 설계해 놓았다. '해석'을 수행함으로써만 '해석'의 한계를 깨달을 수 있도록 되어 있는 텍스트 스스로 텍스트이기를 거부하는 텍스트, 그 존재 상황 자체가 패러독스인 텍스트가 「오감도 시제1호」인 것이다.

11) 이 텍스트의 연극적인 특성에 대해서는 신형철(2006: 277-279)이 지적한 바 있다. 이는 「오감도 시제1호」에서 완결된 텍스트로서 지니는 의미를 읽어내지 않고 "이야기와 현실의 경계"를 "교란"시키는 의도를 발견했다는 점에서 시사적인 연구라 할 수 있다. 그러나 결국 이 논의도 "이 시의 배경이 되는 도로가 경성의 도로이고 경성의 근대는 식민지 수탈 정책의 일환으로 이루어진 '식민지 근대화'의 산물이라는 너무나 당연한 사실을 되새기"는 데서 그치는 한계를 보이고 만다.

두 무섭다고 그리오'라고만 해도 그 내용 자체는 온전히 전달될 수 있다. 그러나 이 텍스트는 언어적으로 읽어서는 안 되고 연극적으로 읽어야 한다는 요령이 모두(冒頭)에 암시되어 있다는 사실을 상기할 필요가 있다. 따라서 독자는 이 13번의 반복을 순차적인 반복으로 읽어야 할 것이 아니라 지금 바로 눈앞에서 벌어지고 있는 동시적인 반복으로 읽어야 한다. 3~15행을 하나의 의미 단위로 읽고 독자는 13명의 아이가 모두 동시에, 무서워하면서 도로를 질주하고 있는 장면을 떠올려야 하는 것이다.

그렇다면 이 아이들은 도대체 무엇을 무서워하고 있는 것인가? 그리고 왜 그것을 감수하고라도 도로를 질주하는가? 그러한 질문에 대한 답을 모색해보기도 전에 16행에서는 전자에 대한 대답이 주어진다. 13인의 아이는 무서운 아이와 무서워하는 아이로 구성되어 있다는 것, 즉 그들 모두가 서로를 무서워하고 있다는 것이다. 16행의 끝에 붙인 지문에서 화자는 “다른 사정은 업는 것이 차라리 나았소”라고 함으로써 그들이 왜 서로를 무서워하는지에 대해서는 알 필요가 없다는 주문을 하고 있다. 이 아이들의 무서움은 다만 그들 서로에 대한 것, 즉 그들 안에 한정되어 있을 뿐이니 그들 밖에서 그 공포의 원천을 찾으려는 시도는 애당초에 하지 않는 것이 좋겠다는 주문이다. 독자는 그저 눈앞에 펼쳐진 공포의 질주 장면을 아주 냉정하게, 그 어떤 해석의 지평에도 소환시키지 않고 그 자체로만 관찰하면 되는 것이다. 화자가 기계와 같이 아이들의 무서움을 더 이상 건조할 수 없는 어조로 전달하는 것과 같이 독자도 그들의 무서움에 공감할 필요가 전혀 없이 그것을 그저 바라보기만 하면 된다.

17~20행에서 전달되는 것은 행여 독자가 찾을지 모르는 해석의 가능성을 차단하려는 의도이다. 13인의 아이들이 서로를 무서워하고 하고 있는 중이라 해도, 그들 중 누군가는 유달리 무서운 아이일 수도 있고 또 누군가는 무서움을 타는 아이일 수도 있을 것이다. 13명의 아이가 모두 균질하고 동등하게 서로를 무서워하고 있다고 이미 상정되었지만 독자는 그러한 주문을 거슬러 그들 사이의 차이를 발견함으로써라도 해석을 하고 싶은 욕망에 사로잡힐 수 있다. 17~20행은 13인의 아이 중 누가 무서운 아이고 누가 무서워하는 아이인지는 상관없다고 말함으로써 그러한 해석에의 시도를 차단시켜버린다. 아무런 의미가

없는 파편들이 완전하게 동등한 무게를 가지고 모여 있는 상황만이 거듭 확인될 뿐이다.

이제 이 텍스트의 결구를 이루는 21~22행은 지금까지의 모든 과정마저도 무위로 돌려버리고자 하는 의도의 소산이다. 독자는 지금까지 애써 상상하면서, 해석의 시도가 계속해서 좌절되는 과정을 감수하면서 이 마지막 두 행에 이르렀다. 여기서 독자가 대면하게 되는 것은 맨 처음 이 텍스트에 설정된 기본 상황 자체가 사라져 버리는 순간이다. 막힌 골목을 향해 무서운 질주를 하는 13인의 아이를 상상했던 독자는 그것이 아무 것도 아니라는 사실을 대면하게 된다. 결말 부분에 가면 이 모든 수수께끼 놀음의 실마리가, 즉 이 텍스트의 의미를 깨시 해줄 열쇠가 있으리라는 독자의 기대는 이렇게 무너져 내린다.

이렇게 놓고 보면, 「오감도 시제1호」는 그것을 구성하고 있는 표상들이 무언가 통일적인 의미를 유기적으로 지시한다는 식의 ‘작품’ 개념을 무너뜨리고 있다고 할 수 있다. 그런 의미에서 「오감도 시제1호」는 “텍스트 자체의 현실성”을 추구하는 아방가르드의 본질을 구현한 작품이라고 할 만하다. 텍스트가 그 자체로서 현실을 이루는 사건들과 동일한 평면 위에 놓이기를 갈구하는 텍스트, “현실성”이 지나쳐 현실을 반영하는 것에서는 만족하지 못하고 그 자체가 현실이 되어 버린 텍스트가 「오감도 시제1호」이다. 다시 말해 이 텍스트는 “의미론”으로부터 탈피한 시학, “발화와 퍼포먼스의 시학(a poetics of utterance and performance)”으로의 지향을 보여주고 있는데(Hewitt 1993: 39),¹²⁾ 이러한 표현을 통해서 우리는 「오감도 시제1호」가 텍스트로서가 아니라 퍼포먼스로서 읽혀져야 한다는 점을 다시금 확인할 수 있다.¹³⁾

12) 앤드류 휴잇은 *Fascist Modernism*에서 모더니즘과 아방가르드를 구분하는 기준으로 다음과 같은 틀을 제시한다. 두 경향 모두 텍스트와 현실 사이의 경계를 모호하게 하는 것이 특징이지만 모더니즘은 “현실의 텍스트성”을 내세우는 반면 아방가르드는 “텍스트 자체의 현실성”에 방점을 찍는다는 것이다. 그렇기 때문에 아방가르드의 텍스트는 현실의 반영물이 아니라 현실 속에서 직접 작용하는 수행(performance)로서 자리 매김되는 것이다.

13) 최혜실은 「오감도 시제1호」가 “공중에서 바라 본, 운동감이 강조된 입체파류의 건물의

여기서 우리는 「오감도 시제1호」가 이상의 실질적 등단작이라는 점을 상기할 필요가 있다. 이상의 데뷔는 「오감도 시제1호」라는 ‘텍스트’를 통해 문학 작품을 생산해내는 제도 예술을 심리에 회부하는 것이었다. 이런 「오감도 시제1호」의 공적(公的) 발표라는 퍼포먼스를 통해 이상은 ‘이상’일 수 있게 되었다. 제도 예술의 틀을 경계를 넘어서는 존재, 예술과 삶 사이의 엄격한 분리를 붕괴시키려 한 존재, 끊임없는 해석학적 실험의 장으로서 소환되는 텍스트를 생산한 존재, 텍스트만으로는 그 해석이 완결될 수 없어 그 생산자를 분석할 수밖에 없도록 만드는 존재. 바로 그 존재, 즉 「오감도 시제1호」의 주체는 건축기사 김해경도 천재 예술가 이상도 아니다. 「오감도 시제1호」의 주체는 그 둘 사이에 존재하는 ‘이상’이며 그는 오직 「오감도 시제1호」라는 사건을 통해서만 존재할 수 있다. ‘이상’은 「오감도 시제1호」라는 퍼포먼스를 통해서만 접근할 수 있는 존재이다. 그는 현실에도 텍스트에도 존재하지 않는다. ‘이상’은 「오감도 시제1호」이다.

4. 근대문학의 존재론 혹은 사건으로서의 ‘이상’

공포의 질주를 하는 13인의 아이라는 파편을 벽돌 모양으로 균질하게 깎아서

모습을 그린 점에서는 「선에 관한 각서」와 동일하며 과학적인 의미를 초월하여 무수한 공포의 이미지를 창출했다는 점에서 후자를 문학적으로 극복한 작품이라고 주장한다. 그러한 결론에 도달하기 전 그는 “본고의 해석 역시” “논리의 허점을 지날” 수밖에 없고 “단지 지금까지 제시된 다양한 해석들을 좀더 일관된 논리로 단일화시키는 데 그 의의를 두고 싶다”면서 자신의 독법에 한계를 설정한다. 이는 그가 「오감도 시제1호」의 독해에서 이 작품이 초기의 일문시에 비해볼 때 숫자나 기호를 사용하지 않고 언어로만 이뤄져 있다는 점에서 “문학성”을 지니고 있다는 점에 주목하고 있는 데서 기인하는 문제점으로 판단된다. 필자가 보기에 이러한 문제점은 비단 최혜실의 이 연구뿐만 아니라 「오감도 시제1호」를 ‘문학성’을 가진 텍스트’로 취급하는 모든 연구에서 공통적으로 발견되는 것이다. 이를 극복하기 위해서는 이 ‘작품’의 ‘퍼포먼스’로서의 본질을 인식해야 한다는 것이 이 글의 기본 시각인 셈이다(최혜실 1992: 124-129).