

## 아방가르드 예술의 한국적 수용 (1)\*

- 이상(李箱)과 장 콕토(Jean Cocteau)

송민호\*\*

### [국문초록]

본 논문은 서구를 중심으로 형성된 아방가르드(avant-garde)의 예술적 실천이 한국에 어떠한 영향을 파급하였가 하는 문제를 다루고자 하는 기획의 첫 번째 시도이다. 특히 이 글에서는 이상 문학에 있어서 모더니티적 사유의 핵심적인 부분에 입체주의로 규정되는 장 콕토(Jean Cocteau)의 예술이 어떠한 영향을 주었는가 하는 문제를 해명해보고자 하였다. 이상을 비롯한 정지용, 김기림, 박태원 등 식민지 조선의 문인들은 일본을 통하여 장 콕토를 비롯한 서구의 예술 작품에 대한 번역을 자유롭게 접할 수 있었으며, 또한 이를 통해 그들이 실천했던 세계성의 모더니티적 사유에 동참할 수 있었다. 본 논문에서는 이상이 인용했던 장 콕토의 상당 부분이 일본에서 번역된 번역본이었다는 사실을 확인하면서 궁극적으로 이상이 장 콕토를 통해 모더니티적 사유에 개입하였던 지점을 찾아내고자 하였다.

\* 이 논문은 2013년도 정부(교육부)의 재원으로 한국연구재단의 지원을 받아 연구되었음(NRF-2014S1A5A8018823).

\*\* 단국대학교 영화콘텐츠학과 연구전담조교수

주제어: 이상, 아방가르드 예술, 입체파, 장 콕토, 모더니티, 예술적 전용  
Yi-Sang, avant-garde art, cubism, Jean Cocteau, modernity, artistic appropriation

장 콕토가 표방했던 아방가르드의 전위예술의 이념은 미술의 피카소, 음악의 에릭 사티 등이 표방했던 입체파의 예술적 실천으로 구체성을 얻고 있었다. 이 입체파의 예술적 이념은 세계의 차원적 구조를 과학적으로 이해하는 데 있어서 새로운 전망을 던져주었던 아인슈타인의 상대성 이론에 기반하여 파생된 것이었으며, 이와 같이 엄밀한 과학적 이론에 기반한 예술성이라는 점에서 입체파의 실천은 세계적인 사유가 될 수 있었던 것이다. 이상은 초기 일문시, 특히 『삼차각 설계도』 연작 등을 통해서 이와 같은 전위의 사유에 동참할 수 있었다. 나아가 이상은 장 콕토의 전반적인 예술 세계를 이해하고 받아들이는 과정에서 그가 표방한 여러 가지 시적 이미지를 원용하면서 자기 창작을 전개해나갔다. 특히 본 논문에서는 이상의 초기 일문시에 있어서 ‘천사’나 ‘비너스’의 이미지나 ‘잘린 팔’의 비유 등에서 장 콕토의 영향이 드러난다는 사실을 파악하였고, 이상이 이와 같은 기존의 이미지나 비유를 어떻게 새로운 창작의 계기로 삼을 수 있었는가 하는 문제를 다루어 보고자 하였다.

## 1. 서론

모더니티(modernity)를 중심에 두는 가치 체계 속에서, 자신이 귀속되어 있는 세계의 시공간적 특질이나 수준에 대한 주체의 인식은 필연적으로 불균일한 세계의 밀도로부터 비롯되는 지형도의 공간적 감각과 깊이 관련되지 않을 수 없다. 모더니티의 중심부로 상정되는 상상적 첨단으로부터 주변부들의 위치까지의 시간적인 거리가 저마다 제각기 들쭉날쭉하게 펼쳐져 있어 균질하지 못한 밀도를 가진 전체 체계를 구축하고 있는 까닭일 터이다. 이러한 시공간적 로컬리티들은 그 거리만큼 제각기 중심에 대한 결핍으로부터 산출되는 욕망의 구조를 통해 비균질적인 근대 체계를 구축하고 유지하게 된다. 물론 이러한 근대의 체계가 막연한 동경을 기반으로 하는 위계적 구도일 뿐이라면 그 구조가 그토록 공고하

게 유지될 수는 없었을 것이다. 다른 한편으로는 그것은 중심부에 대한 주변부의 결여에서 비롯된 공동화를 필수적인 전제조건으로 한다. 시각을 중심으로 한 모더니티의 체제<sup>1)</sup>가 세계의 비균질적 지역성을 넘어서는 보편성과 만나는 지점이 바로 여기에서 형성된다. 즉 주변부에 있어서 보편성이란 결코 손에 넣을 수 없는, 하지만 추구되지 않으면 안 되는 정상성의 징후로 표상되어 왔던 까닭이다. 지금까지 세계사적 보편성을 획득해왔던 예술사적 맥락들이 분명 그 주변부들로 하여금 끊임없이 결여의 욕망 형식을 만들어내는 방식으로 그 존재를 유지해왔던 것은 이와 같은 메커니즘으로부터 비롯되고 있는 것이다. 주변부에 있어서 그 결여의 욕망 형식은 즉각적으로 자기표현의 후진성에 대한 판단으로 즉각적으로 시각화되어 드러나게 된다.

지금까지 한국 문학에 있어서 특히 이상(李箱)을 둘러싸고 이루어진 연구의 시도들은 대부분 이와 같은 서구의 예술적 보편에 대한 비교의 맥락으로부터 자유로울 수 없었다. 한편으로 이상이 식민지의 지식인으로서 끊임없이 서구 예술의 보편적 표준을 따라가고자 애썼던 한 명의 가냘픈 근대인에 불과했다는 인식이나, 다른 한편으로 이상이 모든 서구 예술이 성취한 예술적 가치들을 비웃으며 독자적인 자기 체계를 완결했다는 웅장한 주장 역시 모두 이러한 모더니티의 사유체계와 예술적 보편이 교직하는 지점에서 만들어지는 일종의 사유적 함정으로부터 자유로울 수 없다. 즉 이상의 문학적 성취를 보들레르(C. Baudelaire) 이하의 서구의 현대시적 전통으로부터 찾으려는 시도나, 일본의 『시와 시론』(詩と詩論) 등이 표방했던 서구 모더니즘적인 시적 경향이나 아쿠타가와 류노스케와 같은 일본 문학 전통에서 찾으려는 시도 등은 이상이 참조하지 않을 수 없었던 예술적 보편을 가정하고 그것과의 거리를 재는 태도를 상정하지 않을 수 없었다는 것이다.

1) 마틴 제이(2004), 『모더니티의 시각 체제들』, 할 포스터(Hal Foster) 엮음, 『시각과 시각성』, 부산: 경성대학교 출판부, p. 25.

하지만 한 가지 분명하게 짚고 넘어가야 할 것은 이상 문학을 연구하는 데 있어서 이상의 텍스트에 대한 해석에 기여하지 않는 어떤 비교문학적 시도도 무의미할 수 있다는 위험성이다. 단지 이상이 당시에 접할 수 있었던 수도 없이 많은 서구의 혹은 일본의 빛나는 예술적 보편들, 그리고 문화적 기호들을 열거하면서 막연한 관련성만을 강변하는 태도는 올바른 태도로 긍정되기는 어렵다. 이러한 태도는 지난날 이상 문학을 막연한 탈근대의 언어학과 철학적 방법론 같은 첨단 사유를 매개로 분석하고자 했던 지난날의 연구적 경향을 새삼스럽게 떠올리도록 한다. 매개적 사유에 대한 아무런 고려 없이 이상 문학을 해석하는 틀로 차용되었던 이와 같은 철학적 토대들은 결국에는 유비(類比)라는 사고 작용에 기대어있는 것으로 평가될 수 있는 이와 같은 문학 해석 방법이 이상 문학의 기호적 외연을 확장하도록 하여 의미의 풍부성을 획득하는 데 기여한 것만큼은 분명하다. 하지만 반면 이러한 의미의 풍요로움으로부터 초래된 의미의 인플레이션이 오히려 지금의 문학연구의 대상으로서의 이상 문학이 헤쳐 나올 수 없는 미궁으로 빠져 버린 것에 대해 일정 부분의 책임을 갖는다는 사실 역시 분명할 터이다. 지금까지 이상에 대해 이루어진 비교문학적 접근들 역시 이와 같은 책임으로부터 자유로울 수 없다.

이상이 자신의 예술적 사유를 형성하고 이를 실천하는 데 있어서 문학, 예술, 철학에 이르는 다양한 보편성으로 상정되는 실천들을 통해 영향을 받았으며 그를 통해 완결된 자기 체계를 형성해나갔다. 따라서 그 영향을 부인하거나 반대로 절대화하려는 태도는 결코 올바른 것이 아니다. 분명한 것은 결국에는 동어 반복이 되고 말겠지만, 이상에 대한 비교문학적 시도는 우선 작가가 소환한 서구의 기호를 통해 그가 말하고자 한 표현의 내용적 측면을 확인하는 것에 집중하는 다소 실증적 태도를 견지할 필요가 있다는 사실이다. 이는 아직도 이상의 텍스트 속에는 이른바 맥락적 완결성의 측면에서 결락의 지점이 존재하고 있으며, 이와 같이 의미적 공백으로 남겨져 있는 부분은 그가 창작을 하면서 참고했던

서구와 일본을 경유한 기호들을 통해서야 비로소 온전하게 이해될 수 있는 까닭이다. 이와 같은 지점이 담보되지 않은 이상에 대한 비교적 연구란 이상의 텍스트라는 기호적 성채 곁에 신기루와도 같은 또 다른 해석적 성채를 쌓아올리는 것에 다름없을 것이다.

본 논문은 이와 같은 문제의식을 바탕으로 이상의 성채(城砦)로 들어가기 위한 하나의 문으로서 이상 문학에 있어서 동 시대 모더니즘 예술의 아이콘이었던 장 콕토(Jean Cocteau)의 영향 관계를 가늠해보고자 한다. 지금까지 장 콕토의 경우, 식민지 시기 한국 작가들이 대부분 일본에서 번역된 장 콕토의 책들을 통해 그의 시와 예술을 접했을 것이라는 가능성에 기대어 이상이나 김기림 등의 장 콕토 수용 양상이 어느 정도 연구된 바 있다. 우선 조영복의 경우, 장 콕토의 영화를 중심으로 한 기계주의적인 관점이 김기림의 시론에 어떻게 수용되었는가 하는 바를 다룬 바 있었고,<sup>2)</sup> 김예리는 이러한 이론적 양상을 시 창작을 위한 사유의 관점으로 옮겨 자기반영성을 중심으로 한 미적주체성의 확립이라는 관점에서 장 콕토의 예술이 한국의 1930년대 모더니즘 시인들 중 특히 김기림과 이상에 있어서 시적 주체의 탄생에 어떠한 영향을 주었는가 하는 바를 밝히고자 하였다.<sup>3)</sup>

한편, 이상과 같은 모더니티적 예술적 사유의 문제에 있어서의 장 콕토의 영향을 살피고자 했던 시도와는 달리 이상 문학의 창작적 국면에서 장 콕토가 개입했던 영향을 보다 본격적으로 밝히고자 했던 시도로 란명(蘭明)의 사례를 거론하지 않을 수 없다. 그는 장 콕토의 시에 등장하는 ‘천사(天使)’의 개념이 이상의 『홍행물천사』 등의 시에서 어떻게 전유되

2) 조영복(2008), 「김기림 시론의 기계주의적 관점과 ‘영화시’(Cinepoetry): 페르낭 레제 및 아방가르드 예술관과 관련하여」, 『한국현대문학연구』 26, 한국현대문학회, pp. 203-244.

3) 김예리(2012), 「시적 주체의 탄생과 경성 아카데미의 시적 고찰—30년대 모더니즘 문학과 장 콕토 예술의 공유점에 대해서」, 『민족문화사연구』 49, 민족문화사연구소, pp. 256-290.

어 등장하고 있는가 하는 바<sup>4)</sup>를 상세하게 살피고 있으며 기존에 전혀 해석조차 쉽지 않았던 이상의 일문시 속 텍스트에 떠도는 이미지들이 바로 장 콕토로부터 비롯되었을 가능성을 확인하고자 하였다. 본 논문은 이와 같은 앞선 연구 성과들에 기대어 이를 좀 더 본격화하는 의미로 이상이 일본적 맥락을 통해 번역된 대표적인 아방가르드 예술가인 ‘장 콕토’를 인용하여 자신의 창작적 사유의 맥락에 어떻게 결부시켰으며, 이를 통해 어떻게 스스로 자기 창작적 세계로 나아갈 수 있었는가 하는 문제를 다루어 보고자 한다.

## 2. 일본에서의 장 콕토 수용과 입체파 예술의 이론적 기반

1930년대 무렵의 문학계에 있어서 장 콕토에 대한 관심은 당시에 있어서는 세계적인 현상이었다. 장 콕토로 대표되는 서구 모더니즘의 예술과 문학은 시대의 모더니티를 대표하는 사상적 좌표로서 의미를 갖고 있었다. 일본에서 콕토의 문학적 수용과 파급에 대한 연구가 일찍부터 이루어졌던 것에 비한다면, 한국에서 콕토의 문학예술적 수용 양상에 관한 연구는 꽤 늦은 편이다. 이는 장 콕토의 텍스트에 대한 본격적인 번역이 한국에서는 해방이후에나 이뤄질 수 있었던 상황과 무관하지 않다. 하지만 이와 같은 사실이 식민지시기에 장 콕토의 한국적 수용이 전혀 없었다는 사실에 대한 방증이 되기는 어렵다. 한국에서의 모더니즘 예술 수용의 기반이 일본에 유학하여 문예를 배웠던 이들에 의해서 놓일 수 있었던 사실은 부인하기 어려우며, 그들이 일본을 경유하여 서구의 문예를

4) 蘭明(2012), 『李箱と昭和帝國』, 東京:思潮社, pp. 130-181, 란명은 이상 문학에 대한 장 콕토의 영향을 크게 세 가지 관점에서 분석한다. 즉 본 연구는 일종의 매개자로서 일본 시인, 즉 기타가와 후유히코(北川冬彦), 안자이 후유헌(安西冬衛), 다케나가 이쿠(竹中郁) 등을 설정하여 장 콕토와 일본 시인들 그리고 이상을 일종의 삼각법에 의해 영향 관계를 구축하는 방식을 취하고 있다.

어떻게 수용하였으며, 그로부터 더 나아가고자 했는가 하는 연구가 요청되는 것은 이 때문이다.

따라서 향후 장 콧토의 수용에 대해서는 좀 더 많은 연구가 요청되고 있는데 이는 그가 입체파나 미래파 등 초현실주의로 대표되는 다소 거친 활력의 예술적 지향이 시, 소설, 희곡, 영화 등 다양한 예술적 양식으로 완성된 사례로서, 당시 일본 내에서 유럽의 예술적 전위로 소개되었다는 사실 때문이다. 한국의 모더니즘 작가들 역시 드러내고 있든, 드러내지 않고 있든 그로부터 영향 받은 바가 클 것이라는 사실은 두말할 나위가 없다. 그들이 서구의 예술적 아방가르드로서 장 콧토의 예술론을 받아들이면서 그로부터 어떻게 나아갔는가 하는 바를 밝히는 작업은 1930년대 모더니즘 예술가들의 예술적 성취를 밝히는 데 무엇보다도 중요하며, 그 핵심에 바로 작가 이상이 놓여 있음은 아무리 강조해도 지나치지 않는다. 그러므로 이상이 장 콧토를 수용하면서 어떻게 독자적인 창작의 세계로 나아갔는가 하는 바를 밝히기 위해서는 당시 일본에서의 장 콧토에 대한 번역 및 수용의 역사를 어느 정도는 확인하지 않고서는 불가능하다.<sup>5)</sup>

우선 여기에서는 일본에서 출판되었던 단행본들을 중심으로 장 콧토에 대한 일본 내의 번역 양상을 정리해보자면 다음과 같다.

---

5) 김예리(2012), pp. 273-289, 김예리는 1929~1931년 당시 『시와 시론』에 주로 호리 타쓰오(堀辰雄)가 번역 연재했던 콧토의 에세이를 중심으로 모더니즘 작가인 이상과 김기림의 시론 사이의 유사성을 도출해내고 있다. 이 논문은 지금까지 그 영향성이 짐작되지만 했던 장 콧토와 한국의 모더니즘 작가들 사이의 가능한 연관성을 밝힌 시도라는 점에서 그 성과가 충분히 인정될 수 있으나 당시 한국의 작가들이 일본에서 출판된 책들을 광범위하게 입수할 수 있다는 사실을 감안하면 한국 모더니즘 작가들이 장 콧토를 접할 수 있었던 경로를 단지 『시와 시론』에 국한시켰던 것은 다소 간의 한계로 지적될 수 있다.

번역자	제목	출판사항	설명
오오타쿠로 모토오 (大田黒元雄)	수탉과 아를르칸 (雄鶏とアルルカン)	第一書房, 1928	평론집 “Le Coq et l’Arlequin”(1918)을 번역
호리구치 다이카쿠 (堀口大學)	희곡 오르페 (戯曲 オルフェ)	第一書房, 1929	희곡집 “Orphée(1925)”을 번역
호리구치 다이카쿠 (堀口大學)	장콕토시초 (ジャンコクトオ詩抄)	第一書房, 1929.3	시 번역 모음집
호리 타쓰오 (堀辰雄)	장콕토초 (ジャン・コクトオ抄)	厚生閣書店, 1929.4	시, 평론 등을 모아 출간한 최초의 단행본
토오고 세이지 (東郷青児)	무서운 아이들 (怖るべき子供たち)	白水社 1930	장편소설 “Les Enfants terribles(1929)”을 번역
사토 사쿠 (佐藤朔)	콕토예술론 (コクトオ藝術論)	厚生閣書店, 1930.9	평론집 “Le Coq et l’Arlequin”(1918), Le Secret professionnel(1922), “Le Rappel à l’ordre”을 발췌 번역
호리구치 다이카쿠 (堀口大學)	자크 마리탄에게 보내는 편지 (ジャックマリタンへ の手紙)	第一書房, 1931.3	서간집 “Lettre à Jacques Maritain(1926)”을 번역
호리구치 다이카쿠 (堀口大學)	백지(白紙)	第一書房, 1932	에세이집 “Carte blanche”(1920)을 번역
호리구치 다이카쿠 (堀口大學)	아편(阿片)	第一書房, 1932	에세이집 “Opium(1930)”을 번역
가와모리 토시조우 (河盛好藏)	사기꾼 토마(山師トマ)	春陽堂, 1932	장편 소설 “Le Grand Écart—Thomas l’imposeur(1923)”을 번역
아사가미 토시노부 (麻上俊延)	포토맥(ポトマツク)	春陽堂, 1933	소설 “Le Potomak(1919)”를 번역

앞의 표를 통해서 보면, 1930년 무렵 장 콕토의 작품들은 일본에서 실제로 거의 완역되고 있었다는 사실을 확인할 수 있다. 또한 그 번역의 대부분은 호리구치 다이가쿠(堀口大學, 1892~1981)의 몫이었다. 당시 호리 타쓰오(堀辰雄, 1904~1953)나 사토 사쿠(佐藤朔, 1905~1996) 등 『시와 시론』 동인들과 경쟁이라도 하다시피 활발한 번역활동을 보였던 호리구치 다이가쿠는 게이오(慶應)대학 출신으로 해당 출신의 문인들을 중심으로 출간되던 『미타문학』(三田文學)을 거점으로 주로 활동하면서 많은 서구 시인, 소설, 평론에 대한 번역 활동을 하였다.<sup>6)</sup> 당시 이들이 주로 번역하고 있었던 것은 보들레르, 랭보, 베를렌, 메테를링크 같은 상징주의 중심의 시인들의 시와 모더니즘 경향의 새로운 시인 장 콕토(Jean Cocteau), 막스 자콥(Max Jacob), 기욤 아폴리네르(Guillaume Apollinaire) 등의 시와 초현실주의 운동을 주도했던 앙드레 브르통(André Breton)의 이론 등이었다.

장 콕토는 이 중에서도 가장 인기 있었던 작가로 수도 없이 많은 번역이 이루어졌다. 이는 그가 시창작과 평론 활동 등에 있어서 어느 유럽의 작가를 뛰어넘는 모던한 예술성을 드러내고 있었기 때문이었다. 당시 일본 문단에서 콕토의 인기는 상당하였는데, 『시와 시론』(詩と詩論)이나 『팡테온』(パンテオン), 『오르페온』(オルフェオン)<sup>7)</sup> 등의 시지(詩誌)에서는 특집으로 콕토의 글을 번역하였고, 그에 대한 연구를 신고 있었다. 또한 이러한 단편적인 번역 외에, 단행본으로도 콕토의 시와 예술론을 본격적으로 다룬 책들도 쏟아져 나오기 시작하였다. 우선 하루야마 유키오가 기획하고 편집했던 ‘현대의 예술과 비평총서(現代の藝術と批評叢書)’의 제1권으로 호리 타쓰오(堀辰雄)가 번역한 『장 콕토 모음』(ジャン コ

6) 関谷子(1980), 『日本の驚 堀口大學聞書き』, 角川書店, pp. 114-137.

7) 잡지 『팡테온』과 『오르페온』에 실린 장 콕토 번역 양상은 다음 논문을 통하여 확인할 수 있다. 上村直己(1980), 『『パンテオン』『オルフェオン』細目』, 『能本文學教養部紀要』外國語・外國文學編 第16号, pp. 101-122.

クトオ抄)(厚生閣書店, 1929)을 출판되었고, 제18권으로는 사토 사쿠(佐藤朔)가 번역한 『콥토 예술론』(コクトオ藝術論)(厚生閣書店, 1930)이 출판되었다. 이 예술론이 출판되었던 시기보다 약간 앞선 1929년 3월에는 호리구치 다이가쿠(堀口大學)가 번역한 『장 콥토 시모음』(ジャン コクトオ詩抄)(第一書房, 1929)이 출판될 정도로 일본 문단에서 콥토에 대한 관심은 대단히 높았다.

일본에 있어서 장 콥토에 대한 관심은 양적으로는 이만큼 대단했다고 할 수 있는데, 그렇다면 이상은 구체적으로 장 콥토로부터 어떠한 영향을 받았다고 할 수 있을까. 그 첫 번째로는 당연히 그가 가지고 있던 예술적 지향성을 들 수 있을 것이다. 장 콥토는 1917년 입체파의 화가였던 파블로 피카소(Pablo Picasso)와 에릭 사티(Erik Satie)와 함께 발레극인 “퍼레이드”(parade)를 창작하여 상연한다. 이때 창작된 발레극은 그 당시에는 그다지 대단할 것도 없었다고 생각될 수 있지만, 오히려 지금의 입장에서 생각해보면 시와 음악, 미술계라는 각 영역에 있어서 천재라고 부를 수 있는 예술가들이 모여 콜라보레이션을 시도했던 대단한 기획이었다. 장 콥토는 사티에 대한 에세이집이었던 『수탉과 아를퀸』(Le coq et l'Arlequin, 1918)의 뒷부분에 덧붙인 『“퍼레이드”의 콜라보레이션』(La Collaboration de “PARADE”)이라는 글에서 이 인상적인 콜라보의 상세한 뒷얘기를 직접 들려주고 있다. 사토 사쿠는 이 글을 포함한 장 콥토의 에세이 세 편을 번역하여 『콥토예술론』(コクトオ藝術論)(厚生閣書店, 1930)을 출간한 바 있다. 그가 번역하였던 텍스트로부터 해당하는 부분의 내용을 인용해보도록 하자.

그 착상은 1915년 4월의 휴가 중에 (당시 나는 군대에 있었다) 사티가 비네스와 그의 「배(梨)의 모양을 한 곡」을 연탄(聯彈)하고 있는 것을 듣고 있었던 때였습니다. 일종의 정신감응이 동시에 우리들에게 합작의 욕망을 불러 넣었습니다. 1주 후에 나는 사티에게 중국인

과 아메리카 소녀와 아크로바트(그때 아크로바트는 단 1인이었다)의 테마를 썼던 노트와 초안의 일속을 남기고 전쟁터로 돌아가 버렸죠. 그것들이 암시하는 바는 유머러스한 것이 아니었습니다. 그것은 오히려 우리들의 향구사(香具士)였던 막사 속 등장인물을 되살리고자 애썼던 것이었습니다. 중국인은 그곳에서 전도자들을 괴롭혔고, 소녀는 타이타닉호 위에서 침몰하였으며, 아크로바트는 천사들과 매를 맞고 이야기를 하는 것이 가능한 것이었습니다. / 사티가 미지의 차원(ダイメンション, dimension)을 발견하였다고 생각하는 곡이 약간이나마 계속될 수 있었습니다. 그 차원에 이르러 사람들은 퍼레이드와 외부의 스펙타클을 동시에 들을 수 있었던 것입니다. / 처음의 대화에서는 ‘매니저’(등장인물 중 하나-인용자 주)들은 없었습니다. 뮤직홀의 각각의 차례 뒤에, 한 누군가도 모르는 소리가 확성기로부터 흘러나와, 등장인물의 예측을 요약하여 말하면서 어느 정해진 문구를 부르는 것이었습니다. / 피카소가 그 아래 그림을 보여주었던 때 우리들은 마침내 진짜 춤추는 사람을 조종하는 인형의 큰 것으로 하여 버리는 등 무대의 내용이 현실이 되는 것처럼 비인간적인, 초인간적인 등장인물을 3매의 채색 석판화에 대응시키는 것의 재미를 알았습니다.<sup>8)</sup>

이 글에서 콥토는 사티가 피아노를 연주하는 것을 듣는 도중에 합작에 대한 욕망이 일어났다고 쓴다. 따라서 이 글에 따르면 이 역사적인 합작은 바로 콥토와 사티 사이에서 시작되었던 것이다. 당시 1차 세계대전에 적십자의 운전수로 복무하였던 콥토는 전체의 기초를 잡는 스토리만 구상해놓고서 전쟁터로 돌아가 버렸고, 사티를 비롯한 남겨진 사람들이 발레극을 완성한 것이다. 이 극에 대해 사티는 미지의 차원을 발견하였다고 쓰고 있는 것이다. 회화나 음악, 문학만으로 이루어진 단일한 차원의 예술이 아닌, 그러한 차원들이 합쳐지면서 비로소 이루어질 수 있었던

8) Jean Cocteau, 佐藤朔 譯(1930), 『<바라드>의合作-雜誌『南北』の主筆ポオル デルメへの手紙』, 『코クト 예술論』, 厚生閣書店, pp. 68-69, 번역 및 밑줄 인용자.

새로운 차원, 혹은 콥토를 경유한 사티의 표현대로라면 ‘미지’의 차원을 그들은 이 협업(collaboration)을 통해 최초로 구축할 수 있었던 것이다. 어쩌면 콥토와 사티는 서로 다른 예술 분야 사이의 정신적인 감응과 협업을 통해 만들어낸 이 예술작품이 단지 공동 작업의 의미만을 갖는 것이 아니라 입체주의에서 추구하고자 했던 다차원화된 예술적 경험이 실현되었던 순간으로 이해하였을지도 모르는 일이다. 콥토가 이 역사적인 협업을 통해 확인했던 다차원성의 예술적 경험이란 시간과 공간을 연동하는 일종의 시공간 연속체를 구상함으로써 4차원의 존립 가능성을 확인하고자 했던 아인슈타인의 상대성이론과 이를 배경으로 하여 전위적인 예술적 이념을 전개하였던 입체파의 예술 이념과도 일맥상통한 지점을 갖는다. 콥토는 이후에 쓴 『직업의 비밀』(“Le Secret Professionnel”, 1922)이라는 비평집 안에 들어 있는 아인슈타인에 관하여 쓴 부분에서 실제로 차원과 주체적 시선 사이의 연동에 관하여 언급하고 있기도 하다. 이 부분은 꽤 흥미롭다. 이상과의 연관성을 살필 수 있는 부분이기 때문에 다소 길지만 앞선 사토 사쿠의 번역으로부터 인용해보도록 하자.

아인슈타인은 많은 실수를 증명하였고 새로운 실수의 문을 열었다. 세간의 비웃음을 받지 않으면서 실수를 폭로하기 위해서는 인간의 귀가 닿지 않는 만큼의 고도(高度)에 있을 필요가 있다. 그러한 평범한, 교양 있는 대중으로부터 닿을 수 있는 범위 내에 있는 것은, 모든 학설의 힘을 약하게 하는 것이다. / 우화를 하나 상상해보자. 탁자 위를 구르고 있는 향아리 속에 많은 곤충들이 갇혀서 채워져, 그곳에서 생활하고 번식하고 있다. 별안간 그 안의 한 마리가 그들의 우주는 평면인 것을 발견한다. 다시 조금 후에 다른 한 마리가 그것은 입방체인 것을 발견한다. 다시 조금 후에 한마리가 그것은 삼각형이라는 것을 발견한다. 다시 조금 후에 그들은 자유의 세계에 살고 있는 것이었지만, 둥근 면 가운데 감금되어 있는 것을 발견한다. 둥, 둥. 한 마리의 시인인 곤충이 파도(onde)에 운을 맞추기 위하여

그런 풍으로 쓴다. / *Moi, pauvre prisonnier d'une bouteille ronde.*(나는 둥근 항아리의 가련한 수인(囚人)) (중략) 그래서 나는 규율 상, 예술, 과학, 철학, 신비학을 혼동하지 않도록 예술가에게 충고하는 것이다. / 그것들을 혼동하는 것은 여학자의 나태나 박식한 체하는 얼굴을 만들어낸다. 실은 간단한, 실은 교훈적인 피카소의 예술과, 동반되는 교훈을 난해하게 하는 것은 <큐비스트>라고 하는 단어 뿐만은 아니다. 그림의 언어를 하는 대신에 푸앙카레의, 베르그송의, 4차원의, 송과선에 대해 말하고 있는 무익한 학문 때문인 것이다.<sup>9)</sup>

장 콥토는 아인슈타인을 거론하면서 각각의 주체가 자신이 근거하고 있는 차원을 통해서 세계를 감각하고 인지하는 것이 달라질 수 있다는 상대성이론의 원리를 항아리 속에 갇힌 벌레들에 대한 비유를 통해 설명하면서 이를 예술적 창조의 원리와 연관 짓고 있다. 콥토는 결국 인간은 항아리와 같은 세계에 갇힌 벌레들과 같으며, 어떤 벌레는 세계의 모양을 평면이라고 생각하고, 어떤 벌레는 입방체라고 생각하며, 어떤 벌레는 삼각형이라고 생각하는 것과 마찬가지로 각자가 근거하는 차원에 따라 각각 다른 세계의 지평이 펼쳐질 수 있다고 말하고 있는 것이다. 나아가 어떤 벌레는 보다 더 초월하여 자신들이 둥근 항아리 속에 갇혀 있는 존재임을 자각할 수도 있게 될 것이다. 콥토에 따르면 그 벌레는 바로 시인이다. 만약 이를 인간으로 비유하여 말한다면, 3차원에 붙박혀 있는 인간과 4차원 이상의 차원으로 나아갈 수 있는 인간이 바라볼 수 있는 풍경은 얼마나 다를 것인가. 단일한 차원의 예술적 경험은 그보다 높은 차원의 예술적 경험의 순간에 비한다면 너무나 소박해져 버리는 것이다.

3차원 이상의 물리적 우주의 차원을 새롭게 재설정했던 아인슈타인의 상대성이론은 이처럼 ‘입체파’를 표방했던 콥토의 예술적 지향성에 있어서 이론적인 기반이 되었다.<sup>10)</sup> 즉 콥토는 뉴턴 이래의 절대적인 시공간

9) Jean Cocteau, 佐藤朔 譯(1930), p. 173, 번역 및 밑줄 인용자.

10) 일본의 미술평론가인 이치우지 요시나가(一氏義良)는 1924년에 쓴 『立體派・未來

성에서 벗어나 더 높은 고차원에 이르는 과정을 다양한 예술 분야의 작가들이 모여 협업을 통해 산출되는 효과와 일치시키고자 하였던 것이다. 아인슈타인의 상대성이론과 고차원의 사유가 예술에 있어서 미래파와 입체파든 이른바 아방가르드, 즉 전위의 예술을 생산하도록 하는 데 중요한 이론적인 기반이 되었던 것은 틀림없다. 이와 같은 아방가르드 예술이 유럽에서 일어난 국지적인 성격의 운동이었으면서도 또한 세계적일 수 있었던 까닭은 그것이 아인슈타인의 우주물리학적 토대 위에 놓여 있었기 때문이라고 해도 과언은 아닐 것이다.

마찬가지로 이상에게 있어서도 이와 같은 세계성을 담보한 사유에 접맥하고자 했던 시도가 존재한다. 이는 주로 『삼차각설계도』 연작과 같은 초기 일문시에서 그 흔적을 찾아볼 수 있다. 지금까지 이와 같은 관점에서 이미 문흥술은 이상이 『삼차각설계도』 연작에서 쓰고 있는 ‘3+1’의 수사를 아인슈타인의 상대성이론 속의 4차원의 시공간 연속체를 표현하고 있는 것임을 확인하여 이상의 텍스트 속에서 주체가 광속의 속도로 나아가는 과정을 통해 비유클리드 기하학으로부터 나아가는 과정에서 분열의 반담론이 드러난다는 사실을 제시하는 것으로 파악한 바 있었으며,<sup>11)</sup> 이후 김윤식은 문학사 서술에 있어서 모더니티(modernity)의 문제

---

派·表現派』라는 책 속에서 인간의 의식이 차원에 고착된 시공간성에 좌우될 수밖에 없는 존재이며 예술적 정신들은 이러한 인간의 한계를 어떻게 극복하고자 했는가 하는 사실에 대해 잘 보여주고 있다. 그는 특히 입체파의 예술적 방법론을 데포르메이션(deformation, 형식파괴)과 리컨스트럭션(reconstruction, 재구성)으로 정의하고 이를 위한 그들의 예술적 지향을 동시성과 동존성의 표현에서 찾고자 하였다. 즉 그에 따르면 한 장소에 고정된 눈의 초점은 하나의 정해진 장소 밖에는 볼 수 없으며 이를 극복하기 위해서는 시간적으로나 공간적으로 2개 이상의 순간을 초점화하여 보여주지 않으면 안 된다는 것이다. 즉 피카소 등의 입체파들이 표현하고자 했던 것은 ‘같은 시간 내에 다른 시간 관계의 요소를 동시에 위치시키는 것’, 그리고 ‘동일 평면에 다종의 평면을 동존적으로 위치시키는 것’이라는 것이다(一氏 義良(1924), 『立體派·未來派·表現派』, ARS, p. 24).

11) 문흥술(1991), 『이상문학에 나타난 주체분열과 반담론에 관한 연구』, 서울대학교 석사학위논문, pp. 43-54.

를 거론하면서, 이상의 유클리드 기하학으로부터 비유클리드 기하학으로 나아가고자 하는 과정이 바로 근대로부터 현대로 나아가는 광속의 움직임을 통해 서술될 수 있다<sup>12)</sup>고 보면서 이러한 관점을 이어갔다. 뒤이어 송민호의 경우, 『삼차각설계도』 연작 속에 등장하는 수학식들을 본격적으로 아인슈타인의 시공간 연속체를 통하여 풀어내고자 시도하였고, 이러한 과학적 이론에 기대어 무한개의 자아를 늘리는 이른바 분신의 주제가 이상 문학의 지향점이었다는 사실을 밝히고자 시도<sup>13)</sup>한 바도 있었다.

이상의 연구 결과들은 이상이 쓴 『삼차각설계도』 연작이 모더니티적 국제성의 사유를 도외시한 자기완결적 체계의 수립으로부터 도출된 결과물이 아니라 이상이 동시대의 예술가들인 콕토나 피카소와 같은 큐비스트들의 사유적 실천을 누구보다도 예민하게 참고하면서 세계성의 사유에 동참하고 있었다는 사실을 알려주고 있다.

숫자의 방위학

4 ⇐ ⇨ ⇩ ⇪

숫자의 역학

시간성(통속 사고에 의한 역사성)

속도와 좌표와 속도

⇨ + ⇩ / ⇩ + ⇨ / 4 + ⇩ / ⇩ + 4

etc<sup>14)</sup>

연상은 처녀로 하라, 과거를 현재로 알라, 사람은 옛것을 새것으로 아는 도다, 건망이여, 영원한 망각은 망각을 모두 구한다. //

12) 김윤식(1992), 『한국현대문학사상사론』, 일지사, pp. 20-38.  
 13) 송민호(2006), 『이상의 <선에 관한 각서>에 나타난 시공간차원과 분신의 주제』, 『이상리뷰』 5, pp. 135-156.  
 14) 이상(1931), 『선에 관한 각서』 6, 『朝鮮と建築』, p. 30, 본고에서 인용된 이상의 텍스트는 가급적 초출을 확인하였으며, 정확성을 기하기 위해 김주현 주해(2005), 『이상 문학전집』 1-3(소명출판)을 참조하였다.

도래할 나는 그 때문에 무의식중에 사람에게 일치하고 사람보다도 빠르게 나는 달아난다, 새로운 미래는 새롭게 있다, 사람은 빠르게 달아난다, 사람은 광선을 드디어 선행하고 미래에 있어서 과거를 대 기한다, 우선 사람은 하나의 나를 맞이하라, 사람은 전등형에 있어서 나를 죽이라. // 사람은 전등형의 체조의 기술을 습득하라. 그럴 수 없다면 사람은 과거의 나의 파편을 어떻게 할 것인가.<sup>15)</sup>

위 인용된 시들 중에서 이상이 「삼차각설계도」(三次角設計圖) 연작 「선에 관한 각서」(線に關する覺書) 3번에서 제시하고 있는 표는 3차원 시공간들에 위치한 다양한 조합들을 단일한 평면에 국한하지 않고 360도로 완전히 회전시켜 그 가능성을 최대화하는 것이었을 뿐만 아니라 그 가능성들을 수량적으로 가능하고자 하는 시도였다. 이상은 이를 ‘전등형의 체조’라고 불렀다.<sup>16)</sup> 이 체조는 당연하게도 콕토가 사티, 피카소와의 합작에 관하여 남겨둔 글에 등장하는 ‘아크로바트’를 생각나게 하는 것으로, 마치 현재의 여러 차원들이 모여 새로운 종류의 질적인 차원변환을 일으켰던 그 켈라보레이션을 생각나도록 한다. 즉, 아인슈타인의 상대성이론에 근거하여 파생된 입체파의 예술적 실험이 한편으로는 하나의 공간이 여러 시간적 차원에 공존하고 있을 가능성에 대한 것, 즉 시공간 차원의 연동과 관련된 것이었다면, 콕토와 사티, 그리고 피카소는 각각의 입체들을 모아 또 다른 새로운 차원을 열었던 것이다. 이는 이상이 표현한 방식대로 말한다면, 3+1이라는 시공간 차원의 연동들을 합친 4라는 글자가 동서남북으로 완전히 회전하거나 또는 모이거나(+)하여 새로운 차원을 드러내는 것이었던 것이다. 따라서 이상의 ‘전등형 체조’의 제안은 이 입체파들의 모임과 결코 무관하지 않다. 그는 수많은 과거의 ‘나’들을 그러모아 부채꼴 모양으로 완전히 펼쳐 그 가능성을 최대화하

15) 이상(1931), 「선에 관한 각서」 5, 『朝鮮と建築』, p. 30.

16) 신범순(2007), 『이상의 무한정원 삼차각나비: 역사시대의 종말과 제4세대 문명의 꿈』, 현암사.

여, 새로운 차원을 열어젖히는 실험을 행하고자 하였기 때문이다. 미래주의가 도래했던 근대 유럽에 인류학에 근거한 원시주의가 함께 도래했던 까닭은 인류의 사유와 예술이, 끝없이 미래로만 나아가는 것이 아니라 과거와 미래가 만나 둥근 통로를 이루고 있기 때문이었고, 그 사이에 서로 교통하는 통로가 존재하는 까닭이었던 것이다. 이상은 근대 예술의 중심으로부터 멀리 떨어진 변방에서 큐비스트들의 실천을 참조하면서 그로부터 더욱 나아가갈 방법을 모색하고자 했던 것이다.

### 3. 장 콥토의 일본 방문과 이상의 장 콥토 인용

1936년에 장 콥토는 한 신문사에서 기획한 ‘80일간의 세계일주’라는 세계 일주를 떠났다. 당연하게도 이는 프랑스의 소설가 쥘 베른(Jules Verne, 1828~1905)이 1873년에 쓴 동명의 소설책의 이름을 본떠 만든, 낭만 가득한 기획이었다. 그는 이 세계 일주를 하는 도중에 일본 고베(新戶)에 들렀다. 1936년 5월 16일의 일이었다. 콥토는 도착한 당일로 교토를 방문한 뒤 야간열차를 타고 동경으로 떠나 그를 기다리고 있던 수많은 일본인 작가들과 만나게 되었다.<sup>17)</sup> 당시 하루야마 유키오(春山行夫, 1902~1994)가 편집을 맡고 있던 잡지 『세르팡』(セルパン)은 1936년 7월호를 장 콥토에 관한 특집으로 꾸밀 정도로, 일본의 문학가들에게는 대단한 사건이 아닐 수 없었다. 이 모임은 일본 펜클럽의 주최로 환영회가 이루어졌으며, 당시 아사히신문 등의 신문들과 잡지들은 연일 콥토의 움직임 하나하나를 남김없이 보도하고 있었다. 장 콥토가 일본을 방문했다

17) 장 콥토의 일본 내의 여정에 대해서는 그 자신이 쓴 에세이집인 *Mon premier voyage: tour du monde en 80 jours* (이세진 옮김, 『장 콥토의 다시 떠난 80일간의 세계일주』, 예담, 2003)을 확인할 것, 참고로 이 에세이집은 일본에서 호리구치 다이가쿠에 의해 1937년에 번역되었다. 이 책의 서지사항은 다음과 같다. ジャンコクトオ, 堀口大學 譯(1937), 『僕の初世界一周』, 第一書房.

고 하는 역사적인 사건은 분명 보다 어린 시절 그를 읽으며 그로부터 적지 않은 시적 영향을 받았던 이상에게도 크나큰 사건이었음에 틀림없다. 이상이 시인으로서의 장 콕토와 그의 방문에 예의 주시하고 있었다는 사실은 1936~1937년 즈음에 발표한 글에서 이상이 그를 자주 인용하고 있다는 사실에서도 알 수 있다. 소설 『동해』의 한 대목에서 이상은 마치 그의 방문을 스스로 기념이라도 하듯, 장 콕토를 세(賈)내어 인용하고 있다.

『몽고르튀에 형제가 발명한 경기가 결과로 보아 공기보다 무거운 비행기의 발달을 휘방 놓을 것이다 그와 같이 또 공기보다 무거운 비행기 발명의 힌트의 출발점인 날개가 도리어 현재의 형태를 갖춘 비행기의 발달을 휘방 놓았다고 할 수도 있다. 즉 날개를 펴려져서 비행기를 날게 하려는 노력이야말로 차륜을 발명하는 대신에 말의 보행을 본떠서 자동차를 발명했다는 것이나 다름없다』

역양도 아무 것도 없는 사어다. 그럴 밖에. 이것은 장 콕토우의 말인 것도.

나는 그러나 내 말로는 그래도 내가 죽을 때까지의 단 하나의 절망, 아니 희망을 아마 텐스(시제)를 고쳐서 지껄여 버린 기색이 있다. (중략) 말하자면 굽 달린 자동차를 연구하는 사람들이 거기서 이리 뛰고 저리 뛰고 하고들 있다.<sup>18)</sup>

이상은 위 『동해』의 한 구절에서 장 콕토의 글을 따옴표 속에 직접 인용하고 있다. 이 문장은 비행선에 대해 다루고 있는 일종의 아포리즘 성격의 띠고 있는 문장이다. 이 글은 어떠한 행위, 즉 예를 들어 ‘난다(飛)’, ‘달린다(走)’ 등의 행위를 대표하는 동물 즉 ‘난다’는 새, ‘달린다’는 말과 같은 동물의 행위를 흉내 내어 그것을 본 뜬 탈 것을 만들고자 노력한 과정이 결과적으로 보면 인간이 탈 것으로서 비행기나 차를 만드는 것을 방해하였다는 의미를 담고 있다. 즉 인간이란 발전의 도상에 있어서 어

18) 이상(1937), 『童骸』, 『朝光』, pp. 236-237.

는 지점을 넘어 질적인 전환을 이르기 전까지 자연스러운 모방의 방식을 띠고 나아갈 수밖에 없으며, 그것은 결과적으로만 보면 이후에 도래될 또 다른 방향에 대해서는 방해로밖에 여겨지지 않을 수도 있다는 것이다. 적어도 인간의 인지(認知)가 발달하여 어떤 차원을 넘어가기 전까지는 그러하다는 것일 터이다. 그러면서 이상은 자신이 장 콕토의 말을 차용했기 때문에 이미 그 말은 죽은 언어가 되어 버렸다고 말하고 있다. 장 콕토의 말을 세내어 인용한 순간 그것이 죽은 언어가 되어버릴 것을 알면서도 인용하지 않을 수밖에 없는 이상의 모순적인 내면을 이 글은 드러내고 있는 셈이다. 지금 이상이 흉내 낸 장 콕토의 언어는 훗날 예술가 이상이 완성된다면 그것에 대해 방해가 될 것인가, 아닌가, 아직은 알 수 없는 것이다.

마치 위 콕토의 글처럼 예술적인 중심부로서의 유럽과 일본, 그리고 조선이라는 모더니티의 지형도 사이에서 마치 굵 달린 자동차를 연구하는 사람들처럼 이상은 이리저리 고군분투하고 있는 것이다. 적어도 이상이 장 콕토의 이 글을 택한 것에는 식민지 문화예술인으로서의 자기 위치에 대한 판단이 개입되어 있다. 그러면서 이상은 의미심장한 한 마디를 더 덧붙이고 있다. 장 콕토의 말을 자신의 말로 고쳐 단 하나의 절망, 아니 희망에 대해 시제를 고쳐 지껄인 기색이 있다는 것이다. 이 문장에서는 절망과 희망이라는 두 단어가 유독 눈에 띈다. 이는 서구의 모더니티와 예술에 대한 이상의 태도를 알려주는 중요한 대목임에 틀림없는 것이다. 다만, 이 문장이 담고 있는 의미는 장 콕토의 글을 실제로 확인하지 않고서는 해명되지 않는다. 이상이 참조했던 장 콕토의 실제 글은 다음과 같다.

1919년 4월 28일

몽고르퓌에 형제가 발명한 경기구가, 결과로 보아, 반대로, 공기의 무게보다 무거운 비행기의 발달을 방해하였다. 이와 같이, 공기보다 무거운 비행기를 생각하는 데 출발점인 날개가, 반대로 현재의

형태를 갖춘 비행기의 발달을 방해했다고 말하는 것도 가능하다. 즉, 날개를 움직여서 나는 비행기를 만드는 노력은, 차바퀴를 발명하는 대신에, 말의 보행을 본떠 차를 생각하여, 차바퀴 대신에, 기계 장치로 된 네 발을 가진 차를 발명했다는 것과 같은 것이다.

활동사진도 마찬가지, 그것이 발명되었던 동시에 바로 낡은 개념에 의해 진보 발달을 방해하도록 허락한 상인 등의 손에 맡겨져 버렸던 것이다. 그들은 다만 구경거리를 사진으로 찍는 것만을 열중하고 있었다. 이러한 기술가들이 오늘날에는 비행기로부터 날개를 전부 빼내어 버리는 것에 이르지 않았는가 하고 말하는 것은 점차 그것을 작게 만드는 것에 성공하고 있는 것처럼 우리들로부터는 훌륭한 컨디션에 놓여 있는 미국에 대해서는 점점 구경거리와 사진과의 구분 대신에 새로운 예술이 위세를 떨치고 있는 필름이 제작되고 있는데 이르게 된 것이다.<sup>19)</sup>

위의 글은 장 콕토가 1919년 4월 28일에 쓴 것으로 이 글은 원래 콕토가 1920년에 출판한 『백지』(白紙, Carte Blanche)라는 에세이집 속에 실려 있는 글이다. 호리구치 다이가쿠는 콕토의 이 에세이집을 자신이 주관하여 월간으로 발행되던 『팡테온』(PANTHÉON)에 조금씩 나눠 번역하고 있었으며 이를 모아 1932년 『백지』라는 제목의 단행본으로 출판하였다. 위 인용된 부분은 1929년 10월에 발간된 『팡테온』 7호의 73~75면, 그리고 단행본 『백지』의 57면에 들어 있다. 원래 콕토는 이 에세이집에서 글마다 특별한 제목을 붙이지는 않았고 다만 쓴 날짜만을 기록해두고 있다.

인용된 이 글의 원문을 확인해보게 되면, 앞서 이상이 콕토를 인용하면서 텐스라는 시제(時制, tense)를 운운했던 이유가 그 뒤에야 너무나 명료하게 드러난다. 장 콕토는 처음 위의 글을 쓸 때 과거 시제로 썼으며, 호리구치 역시 이를 과거 시제로 번역하여 이미 그렇게 되어 버린 것을

19) Jean Cocteau, 堀口大學 譯(1932), 『白紙』, 第一書房, p. 57, 번역 및 밑줄 인용자, 본 논문에서는 해당 단행본의 1935년 개정판(改裝版)을 참고하였다.

확정하는 뉘앙스를 전달하였으나, 이상은 이를 받아 현재 내지는 미래의 시제로 바꾸어 인용하였던 것이다. 즉 콕토는 원래의 글에서 이미 몽골 피에 형제의 경기구가 비행기의 발전에 방해가 된 것처럼, 새를 본 때 날개를 움직여 나는 비행기가 현재 모양의 비행기에 방해가 되었으며, 네 발을 가진 자동차가 차바퀴를 가진 자동차의 발전에 대해 방해가 되었다고 단정적으로 진술해버린 데 비해서, 이상은 이 문장의 시제를 바꾸어 그곳에 아직 여전히 어떤 현재적인 가능성이 남겨져 있는 것에 대한 기대를 말하고자 했던 것이다.

이러한 전후의 상황은 마치 체펠린 백호가 일본에 왔을 무렵, 모든 일본의 문학가들이 하늘에 떠다니는 비행선 체펠린(Graf. Zeppelin, Z伯號)을 보고 기계문명과 모더니티의 압도적 위용에 다들 할 말을 잊어버렸을 때, 이상은 그에 대해 아직 남아 있는 가능성을 제시하고자 했던 것과 마찬가지로이다.<sup>20)</sup> 이상은 한편으로는 위의 말이 장 콕토의 언어를 빌려왔다는 것 때문에 의미 없는 사어(死語)라고 말하고 있으면서, 그나마 아직 그곳에 남아 있는 약간의 가능성을 발견해내고자 했으며, 이를 통해 장 콕토에 대한 일종의 자의식을 드러내고자 했던 것이다. 물론 이러한 태도가 모더니티의 주변부에서 뒤쳐진 채로 남겨진 식민지의 예술가로서의 일종의 정신승리나 근거 없는 자만이 될 위험성이 없는 것은 아니다. 하지만 식민지 지식인에게 과연 자만이라는 것을 말할 만한 여유가 존재할 수 있을까. 다만 아직 여전히 가능성이 남아 있다고 절규하는 것만으로도 충분한 의미가 있는 것이 아닐까.

한편, 이에 앞서 1936년 1월 『조선중앙일보』에 발표한 글에서도 역시 이상은 장 콕토를 꺼내어 들었던 적이 있다.

재능 없는 예술가가 제 빈고를 이용해먹는다는 콕토우의 한 마디  
말은 말기 자연주의문학을 업수히 여긴 듯도 싶으나 그렇다고 해서

20) 송민호(2009), 「이상의 초기 일문시 <且8氏의 出發>의 전고와 모더니티의 이중적 구조」, 『인문논총』 62집, 서울대학교 인문학연구원, pp. 88-91.

성서를 팔아서 피리를 사도 칭찬 받던 그런 치외 법권성 은전을 얻어 입기도 이제 와서는 다 틀러버린 오늘 형편이다. 맑스주의 문학이 문학 본래의 정신에 비추어 허다한 오진을 지적 받게까지끔 되었다고는 할지라도 오늘의 작가의 누구에게 있어서도 그 공갈적 폭풍우적 경험은 큰 시련이었으며 교사(教唆)하던 바가 많았던 것만은 사실이다. 성서를 팔아서 고기를 사다 먹고 양말을 사는 데 주저하지 아니할 줄 알게 까지 된 오늘 이 향토의 작가가 작가 노릇 외에 아무 것도 하는 일이 없이 혹은 하래도 할 수가 없다고 해서 작품-작가 내면생활의 고갈과 문단 부진을 오직 작가 자신의 빈곤과 고민만으로 트집잡을 수 있을까.<sup>21)</sup>

(여기는 동경이다. 나는 어쩔 작정으로 여기 왔나? 적빈이 여세(如洗)-콕토-가 그랬느니라 재조 없는 예술가야 부질없이 네 빈곤을 내세우지 말라고- 아- 내게 빈곤을 팔아먹는 제주 외에 무슨 기능이 남아 있누. 여기는 칸다구(神田區) 진보초(神保町), 내가 어려서 제전, 2과 에하가키(엽서) 주문하던 바로 계가 예다. 나는 여기서 지금 않는다.)<sup>22)</sup>

이상은 ‘재능 없는 예술가가 빈곤을 이용해 먹는다’는 콕토의 말이 펍 인상적이었던 듯 서로 다른 2편의 글에서 약간 다른 방식으로 인용하고 있다. 하지만 이상이 인용한 부분이 너무 짧고 불명확하여 콕토의 원문이 어떠한 것이었는지 확인하기는 어렵다. 다만, 『무서운 아이들』(Les Enfants terribles) 등에서 자연주의 문학을 비판하고 새로운 문학을 지향했던 콕토가 했을 법한 문장임에는 분명 틀림없다. 하지만 콕토가 비판했던 자연주의 문학이란 아마도 분명 에밀 졸라의 그것임에 틀림없었을 것이되, 이상이 인용하고 있는 맥락과는 다소 다르다. 에밀 졸라가 동시대의 자연과학의 발전에 영향을 받아 『나나』 등의 작품을 통해 자신 앞

21) 이상(1936), 『문학을 버리고 문화를 상상할 수 없다』, 『조선중앙일보』, 4면.

22) 이상(1939), 『失花』, 『文章』, p. 54.

에 주어진 현실을 현미경으로 해부하듯 파헤쳐 내고자 하였으나 스스로의 가난을 작품으로 드러냈던 것은 아니었기 때문이다. 그와 같은 자연주의란 사실 사소설의 형태로 발전해나간 일본적인 것에 더 가까운 것이었다. 즉 이상은 꼭토의 발언(인지 아닌지 확실히는 알기 어려우나)을 통해서 자신의 가장 부끄러운 가난을 드러내고 그로부터 작품 활동을 전개해나갔던 일본 자연주의와 사소설적 경향에 대한 비판을 수행하였던 것이다. 그것은 물론 자기 자신에 대한 비판적 경향이기도 했다. 이상 역시 산문을 통해서 자신의 신변들을 기호의 형태로 드러내곤 했던 적이 있었던 까닭이다.

#### 4. 장 콕토의 시의 이상적 전유 1: 일요일의 비너스여!

이상의 초기 시들 중에서 장 콕토의 영향을 받은 것으로 생각되는 것들이 상당수 존재한다. 특히 그가 1931~1932년 『조선과 건축』에 발표한 일문시들 중 상당수는 아직까지 해석적 접근을 허용치 않는 상태로 남겨져 있는데, 이는 그가 사용하고 있는 생경한 은유나 상징들이 단단한 체계를 형성하여 이른바 해석적 틈을 내는 것을 허용하지 않는 까닭이다. 반대로 말한다면, 그의 시 속에 해석적 틈을 내어 균열을 드러낼 수 있다면, 해석에 이를 수 있는 여지가 있다는 의미도 된다. 그렇다면 과연 그러한 균열을 어떻게 야기할 것인가. 당연하게도 그것은 당시 이상이 직, 간접적으로 영향을 받았던 수많은 서구와 일본의 문학작품들에 펼쳐져 있는 일종의 해석적 전고를 끌어들여와 이상시의 외부에 존재하는 여백을 메우지 않으면 안 된다. 여기에서 앞 절에서 살핀 이상과 장 콕토 사이의 예술론적인 관련성을 바탕으로 하여 장 콕토의 시를 통해 이상 해석에 이르는 하나의 문(門)을 찾아내도록 해보자.

이상의 『LE URINE』은 일본어로 실렸던 초기 시들 중 하나로, 시로서

는 다소 긴 산문에 가까운 형태를 띠고 있음에도 불구하고 역시 낯설고 생경한 시어와 이해하기 힘든 시적 상황으로 인해 대표적으로 해석하기 곤란한 시에 해당한다. 우선 이 시의 한 부분을 인용해보자.

수분이 없는 증기로 인해, 모든 꺾은 건조하여 만족할 곳이 없는  
오후의 해수욕장 부근에 어느 휴일의 조탕은 파초선 모양의 비  
에에 분열하는 원형음악과 휴지부, 오오 츄츄어라, 일요일의 비너스  
여, 바삭한 목소리로 노래하라. 일요일의 비너스여.

그 평화로운 식당 도어에는 백색 투명하게 MENSTRUATION이라고  
표찰이 붙어서 한없는 전화에 피로하여 LIT의 위에 놓인 다른 백  
색의 꺾련을 그대로 물고 있었지만,

마리아여, 마리아여, 피부는 진홍색인 마리아여, 어디에 가버렸는  
가, 욕실의 수도 코크로부터는 열탕이 서서히 나오고 있는데, 가서  
얼른 어제 밤을 막으렴, 나는 밥이 먹고 싶지 않으니 슬리퍼를 축음  
기 위에 놓아주렴.<sup>23)</sup>

이 시는 여름날의 오후 해수욕장을 배경으로 하고 있다. 수분 하나 없  
이 건조한 공기 때문인지, 휴일인 날짜에도 불구하고 해수욕장은 쓸쓸하  
고 우울하기 짝이 없다. 특히 조탕에서는 축음기로 틀어놓은 듯 바삭한  
목소리의 비너스가 노래를 부르는 소리가 들려오고 있다. 이 시가 상기  
하고 있는 분위기는 생경하니 이국의 알 수 없는 곳으로부터 차용된 것  
이라는 느낌을 주고 있으며, 시에 사용되고 있는 ‘MENSTRUATION’이라  
든가 ‘LIT’ 같은 붙어는 그곳이 프랑스라는 사실을 암시적으로 알려주고  
있다. 적어도 비너스와 마리아, 해수욕장과 조탕이 어울려 형성하고 있  
는 하나의 전반적인 이미지는 결코 식민지 조선의 그것은 아니며, 유럽  
의 어디로부터인가 전신된 것이다. 물론 당연하게도 이와 같은 판단이  
바로 당시의 이상이 유럽의 예술적 실천을 그대로 차용하여 베껴 왔을

23) 이상(1931), 『LE URINE』, 『朝鮮と建築』, p. 11.

것이라는 또 다른 판단으로 이어지는 것은 아니다. 적어도 이상은 타인의 예술적 성취를 빌려오는 경우에 있어서는 언제나 그 빌려왔다는 행위에 대한 자의식을 발휘해온 것이 사실이었기 때문이다. 다만 이제 겨우 갓 스무 살을 넘은 이상의 사유나 경험적 한계를 감안할 때 독서 경험을 배제하고 위와 같은 시적 이미지를 자유롭게 구축할 수 있었으리라고 보는 것은 썩 부자연스럽다. 분명 이와 같은 시 속에는 그의 어린 시절의 독서 경험이 큰 영향을 끼치고 있을 것이며, 그것이 이상의 이후 사유를 형성하는 데 있어서 중요한 기반이 되었으리라고 보는 것이 옳다. 그렇다면 과연 이상은 어떠한 독서 경험을 통해 이와 같은 이미지를 구축할 수 있게 된 것일까. 장 콕토의 다음 시 한 구절은 이와 같이 이상 시가 드러내고 있는 여백에 대해 어느 정도의 실마리를 제시해주고 있다.

천사들도 때때로는 잉크와 눈으로 오염투성이. / (그들도 등사판  
쇄의 신문을 내고 있는 것이다) / 그들은 날개를 등에 업고, 학교로  
부터는 도망쳐 나와, / 이곳, 저곳을 날아다니며, 도둑까마귀의 흉내  
를 낸다. // 눈은 운명의 수중에서 곧 대리석이 된다. / 대리석으로부터  
터 소금으로 가는 흰 길이라면 비너스는 확실히 알고 있다. / 그래서  
소금으로부터 육체로 그 여자는 그곳에서 태어난다. / 일요일 해수  
욕장의 해변에서. // 육체로부터 조각상으로의 우회로도 알고 있다.  
/ 비너스는 선 채로 또 언젠가 잠들어 버린다. 그래서 미술관에 왔던  
무렵에 또 적절한 때에 눈을 뜬다. / 별로 위험하지 않았습시다. 언  
제도 그 여인을 죽이는 것은 / 천년 후에야 사람 눈에 띄게 되니까.  
(중략) 마을 쪽을 향해 있는 산 위, 불꽃놀이 장치에 못 박힌 십자가  
위의 예수여, 또 도적이여, / 축제의 밤 전날에는 군악대가 왔다. /  
마을 사람들은 날이 저물기를 기다리고 있었다. 밤 소나기가 신경  
쓰여서. / 불꽃놀이 장치의 예수와 도적도 죽은 뒤, ‘공화국만세’ 글  
자가 타올랐다. / 다만 한 그리움에 탄식했을 뿐인 불꽃놀이의 생명  
은 끝났다. / 죽기를 바란 백조가 마지막 노래를 부른다. 불꽃놀이는  
파란 눈동자를 보였다. / 그렇게 예수는 자신이 죽은 것을 즐거워서

보는 사람들이 신경 쓰여서 / 문득 슬프게 눈을 떠서 최후의 숨을 쉬고 포도밭으로 떨어져온다 // 아! 시골의 기억이여 그렇게 나를 부르지 않는 게 좋아. / 지금 석양의 향기로운 장미의 가시가 되지 않는 게 좋아. / 이 도시에 있는 집집의 높이에 서서 보면 나는 눈이 아득해진다 / 나의 그림자는 몸으로부터 잉크처럼 흘러내린다. // 나를 비어 있게 하는 그림자 이것이 나의 생명을 만드는 밑봉이다. / 지금에서는 나의 몸은 코르크보다도 가볍고 물방울보다도 가볍다 / 그렇지만, 아아 그렇지만 나는 이렇게 가라앉아 간다. / 눈사람과 비너스에 차례차례로 끌려가면서.<sup>24)</sup>

호리구치가 번역한 장 콕토의 위 시, 「즐거운 일도」(うれしい事も)를 보면, 바로 이상이 자신의 시에 썼던 ‘일요일 해수욕장의 비너스’라는 이미지가 바로 어디로부터 전신되어 온 것인가 하는 사실이 분명해진다. 장 콕토는 위 시에서 대리적으로 만들어진 비너스 조각(아마도 밀로의 아프로디테(비너스))이 일요일 해수욕장의 해변에서 소금으로 다시 태어나고 있다고 말하고 있는 것이다. 아마도 바다의 파도가 해수욕장의 해변에 만들어내는 생채기가 비너스와 닮아 있음을 말하는 것일 터이다. 즉 미술관에 서 있는 비너스상이 적절한 때가 되면 눈을 떠서 바다로 건너와 해변 위에서 다시 태어난다는 상상력이 이 시의 중심적인 부분이다. 이상은 이 시가 보여주고 있는, 그리고 콕토의 많은 시들이 구축하고 있는 시공간적인 분위기를 적극적으로 참조하면서 이를 축음기에서 설 새없이 흘러나오고 있는 음악으로 표현하고 있는 것이다. 축음기를 통해 오후의 해수욕장에 끊임없이 흘러나오고 있는, 일요일의 비너스가 부르는 바삭한 목소리의 노래. 그것은 「LE URINE」의 시적 자아의 귀전을 올리면서 계속해서 반복되고 있다.

혹시 이상에게 있어서 이와 같은 이국의 정조는 장 콕토의 언어로

24) Jean Cocteau, 堀口大學 譯(1929), 「즐거운 일도」(うれしい事も), 『ジャンコクトオ抄』, 第一書房, pp. 100-101, 번역 및 밑줄 인용자.

부터 비롯된 일종의 꿈같은 것은 아니었을까. 지금 『LE URINE』의 시적 자아는 바삭한 목소리의 이국적인 목소리의 노래를 들으면서 이 시를 쓰고 있는 것이며, 그 노래는 일종의 상자[箱]나 카세트(cassette) 처럼 장 콕토의 시 한 편에 담겨진 유럽의 오후 어느 해수욕장에 나타난 비너스와 관련된 이국적인 정조를 일순간에 소환하고 있는 것같은 정황이 이 시 속에는 펼쳐져 있는 것이다. 마치 어린 시절의 독서 경험을 통해 형성된 이미지가 식민지 예술가의 내면에 어떤 계기를 통해 도래하여 일순간에 그의 온 정신을 압도해버리는 것처럼, 청년 이상은 유럽의 어느 메마른 목소리를 가진 가수의 노래를 들으며 자신의 독서 경험으로부터 비롯된 서구의 시적 상황의 단편을 그대로 투사해낼 수 있었던 것이다. 이와 같은 판단은 앞서 인용된 『LE URINE』의 앞부분을 보면 더욱 분명하게 확인된다.

숫자의 COMBINATION을 이러저러하게 망각했던 픽 소량의 뇌수에는 사탕 모양으로 청렴한 이국정조. 고로 반 수면의 상태를 입술 위에 꽃 피우면서 있는 때의 무성하고 화려한 꽃들은 모두 어디에 사라지고 그것을 목조의 작은 양이 두 다리를 잃고 가만히 무언가를 경청하고 있는가.<sup>25)</sup>

위 부분에서 두 다리를 잃은 목조의 작은 양이 경청하고 있는 것은 다름 아니라 일요일의 비너스가 바삭한 목소리로 부르고 있는 노래이다. 물론 그가 망각해버린 숫자의 콤비네이션(combination)이란 3+1, 또는 4+4의 조합, 즉 앞 절에서 살펴보았던 아인슈타인의 상대성이론에 기초한 시공간 연동의 방식을 통한 차원의 생성을 의미하는 것이기도 하고, 0부터 9까지의 숫자를 늘어놓아 인간이 갖고 있던 10진법의 낡은 관념을 비판하고 원점에서 대안을 고민했던 것을 의미하는 것이기도 하다. 즉

25) 이상(1931), 『LE URINE』, 『朝鮮と建築』, p. 10.

이상은 「삼차각설계도」를 통해서 시대적으로 규정된 패러다임을 뛰어넘는 탈주의 과학에 동참할 수 있었던 것이다. 하지만, 이 시에는 그와 같은 의욕이 다 사라지고 난 이후의 풍경에 대해 말하고 있다. 보편적인 현대성에 대한 선명한 추진이 사라지고 난 자리에 남아 있는 것은 사탕 모양의 이국적인 정조뿐이다. 한 때에는 반 수면의 상태로 그 입술 위에 무성하고 화려한 꽃들을 피웠던 그 작은 양은 지금은 양다리를 잃고서 완전한 이국정조인 일요일의 비너스가 부르는 노래를 듣고 있는 것이다. 물론 당연하게도 그 노래는 콧토의 시를 통해 소환된 근대 유럽의 예술적 성취를 상징하는 것이다. 이상은 장 콧토의 시를 통해서 유럽의 예술가들이 쌓아올렸던 예술적 성취를 맞닥뜨려버린 것이다. 이제 갓 스무살을 넘은 식민지의 청년이 그것에 매혹되지 않을 수 있었겠으며, 그것을 벽이라고 느끼지 않을 수 있었을까. 기가 죽지 않을 수 없는 것이다. 모더니티 중심의 사유에서 현대적 문명의 첨단을 확인하는 것이 중요하다는 사실은 더 말해보아야 의미가 없을 터이지만, 이상은 장 콧토의 시에서 그 현대적 예술성의 첨단을 확인할 수 있었던 것이다.

## 5. 이상과 장 콧토의 관련성 2:

### 파란 동맥을 드러낸 채 잘린 팔의 근원

유고로 발견된 무제의 시 한 편<sup>26)</sup>에서 이상은 자신이 사유의 운동을 실제의 표현으로 나아가지 못하고 단지 4차원의 전망차 위에서 눈물을

26) 이상(1960), 「무제」, 『현대문학』, “지구를 자른 선과 일치할 수 있는 지구 인력의 보각의 수량을 계산한 비행정은 물려죽은 개의 에스프리를 태운 채 작용하고 있었다. 속도를 / 그것은 마이너스에서 0으로 도달하는 급수 운동의 시간적 현상이었다. / 절대에 모일 것. 에스프리가 방사성을 포기할 것. 차를 놓친 나는 4차원의 전망차 위에서 눈물을 지으며 전송의 심경을 보냈다. 인간일 것. (의 사이) 이것은 한정된 정수의 수학의 헤어빠진 관습을 0의 정수배의 역할로 중복하는 일이 아닐까? / 나는 자포적으로 내가 발견한 모든 함수 상수의 콤팩트 이하를 잘라 없었다.”

지으며 지켜보고 전송할 수밖에 없었던 것에 대해 슬회한다. 이는 앞서 「삼차각설계도」 이후, 콕토를 매개로한 피카소 등의 큐비즘적인 사유의 실천에 대한 희망에 부풀어 있던 이상이 인간이 빛의 속도로 나아갈 수 없다는 것을 확인한 후, 인간의 존재 그 자체에 대한 한계와 더불어 식민 지인으로서의 한계까지도 절감했던 시기에 관련된 관념 실험에 대한 기록이었던 것이다. 그 실험은 다름 아니라 지구의 인력을 거스를 수 있는 각도로 쏘아 올려진 비행정에 물려죽은 개의 에스프리를 태워 보내는 것이다. 비록 인간이라는 한계로 인해, 나는 그 비행정을 탈 수 없었지만, 그 비행정은 「삼차각설계도」에서와 마찬가지로, 수렴하면서 시간적인 차원을 초월해 나가버렸다. 하지만 인간인 나는 그 광경을 단지 4차원의 전망차 속에서 지켜볼 수밖에 없었던 것이다. 그러면서 나는 인간이라는 것이 바로 정수의 수학에서 0의 정수배, 0을 곱해보았자 그대로 0인 것처럼 같은 자리를 반복하는 것이 아닐까 하는 의문을 던진다. 자포자기의 심정으로 ‘나’는 이미 칸토어가 집합론을 통해 제기하였던 0과 1 사이에 존재 가능한 무한한 실수의 존재들을 삭제해버린 것이다. 소수점 이하를 잘라 버렸다. 팔을 잘라 버렸다는 의미는 여기에서는 바로 인간으로서 불가능성을 추구하는 것이 아니라 인간일 것을 인정한다는 의미로 쓰이고 있는 것이다. 칸토어의 집합론이 0과 1 사이에 존재하는 무한 개수의 점들에 관한, 소수점 다음에 늘어선 무한의 숫자들에 대한 이론적 기록이었다면, 인간의 한계를 절감한 이상은 한정된 정수로 이루어진 대수의 수학이 그러하듯 소수점 이하를 잘라낼 수밖에 없었던 것이다. 그것이 바로 잘린 팔에 대한 비유였다. 예술가들에게는 바로 공포 그 자체가 아닐 수 없는 감정적 곁들을 훼손하고 고정된 삶의 관습에 맞추어가는 것이 바로 이 잘린 팔에 담겨 있는 비유인 것이다.

한편, 장 콕토에게도 잘린 팔의 비유가 등장한다. 그는 프랑스 파리의 거리 한 군데에서 문득 잘린 팔 하나가 갑자기 등장했다고 쓰고 있다. 그 시는 다음과 같다.

나의 속옷이 마르고 있다 / 신경조직 / 이 타는 것 같은 무성함 위에 / 푸른 정맥이 보이는 팔이 허공에 나타났다 // 이 불길 위의 팔은 / 심장을 놔둔 광폭한 집으로부터 / 들장미의 혼란 속으로 // 어느 곳으로 도망갔나? 피비린내 나는 날개를 나에게 묶어라 / 나는 제비의 결점을 꼭 닮아라 // 나는 난다 나는 제비 대신에 서명한다 / 나는 형장 위에 십자를 자른다 // 나는 기다리면서 나의 신발을 벗는다 / 이 허공의 팔, 이 출혈하는 심장은 / 가장 악한 징후이다 / 잠은 가장 확실한 장소가 아니다.<sup>27)</sup>

이 시는 호리 타쓰오(堀辰雄)가 장 콕토의 시, 평론 등을 모아 번역했던 『장 콕토 모음』(ジャン・コクトオ抄)에 실려 있던 것으로 파리의 거리에 1개의 팔이 출현했다는 선명한 이미지를 드러내고 있다. 그 푸른 정맥이 드러난 팔은 신경조직이 타고 있는 그 위의 허공에 갑자기 나타나 심장에 이어진 ‘나’의 신체로부터 떨어져 나와 어느 곳으로든 도망쳐 버렸던 것이다. 나는 날개를 달고서 출혈하는 심장을 가진 채, 허공위의 팔, 지금은 사라진 그것을 찾아 돌아다니고 있는 것이다. 나는 그러면서 형장 위의 십자를 자르는 상징적인 행위를 하면서 팔을 찾아 돌아다니고 있는 것이다. 이와 같은 콕토의 시는 열정의 문제를 다루고 있는 것으로 생각된다. 속옷이 마를 만큼 온 몸의 열기가 식어가고 있는 와중에 나의 팔은 심장이 있는 광폭한 집인 인간으로부터 벗어나 어디론가 달아나 버렸다. 이 팔이란 당연히 시인에게 있어서는 글을 쓰는 가장 중요한 도구일 터이다. 그와 같은 팔이 사라져 버린 것은 마치 생각하는 인간에게 문자가 박탈된 것처럼 시인에게 있어서는 자신의 예술적 실천을 박탈 당했다는 의미가 된다. 이 시의 주체는 마치 천사처럼 피가 묻은 날개를 자신의 팔이 있던 장소에 묶고서, 제비처럼 날아다니면서 출혈하는 심장을 가지고 자신의 팔을 찾아 이리 저리 떠돌아다니고 있다.

27) Jean Cocteau, 『巴里の街の中の一の腕の出現』, 堀辰雄 譯(1929), 『ジャン・コクトオ抄』, 現代の藝術と批評叢書1, 厚生閣書店, pp. 154-155, 번역 및 밑줄 인용자.

앞서도 살펴본 것처럼 이상에게 나타나고 있는 잘린 팔의 모티프는 이미 콕토에게도 존재하고 있다. 물론 그 상세한 상황, 왜 팔은 잘렸는가 하는 정황은 두 시인이 다소 다르지만, 그것이 예술가들에게 내재된 근본적인 불안 충동과 관련된다는 사실은 의심할 바 없다. 물론 콕토에게 있어서 그 불안이 예술가에게 보편적으로 내재될 수밖에 없는 것이었다면, 이상의 경우 식민지의 예술가에게 내재된 특수성에 대한 표현이었다는 점이 다르다면 다를까. 파란 정맥을 드러낸 채 잘려 있는 팔의 이미지만큼은 두 시인 모두에게 지독히도 선명한 것이다.

내팔이면도칼을 든채로꺼어저떨어졌다. 자세히보면무엇에뭉시 威  
脅당하는것처럼삿팔았다. 이럿케하야일허버린내두개팔을나는 燭臺  
세음으로내 방안에裝飾하야노았다. 팔은죽어서도 오히려나에게怯을  
내이는것만갓다. 나는이런얇다란禮儀를花草盆보다도사랑스레넉인다.<sup>28)</sup>

미래의 끝남은 면도칼을 쥔 채 잘려 떨어진 나의 팔에 있다 이것  
은 시작됨인 「미래의 끝남」이다 과거의 시작됨은 잘라 버려진 나의  
손톱의 발아에 있다 이것은 끝남인 「과거의 시작됨」이다<sup>29)</sup>

이상은 「오감도」의 제13호에서 콕토와 마찬가지로 새파란 채로 잘려 떨어진 팔의 이미지를 제시하고 있으며, 역시 발표되지 않은 「작품 제3번」에서도 잘린 팔들의 이미지를 제시하고 있다. 이들은 공통적으로 면도칼을 들고 있는 채로 잘려 있다. 다만 콕토가 약간은 허둥거리면서 자신의 잘린 팔을 찾아 돌아다니던 것과 달리, 이상은 의외로 차분하게 그것을 받아들이고 있다. 심지어 그것을 방안에 장식하여 놓기도 한다. 이상에게 있어서 잘린 팔이란, 장 콕토와 같이, 혹은 그를 넘어서서 모더니티의 정점에 이를 수 있다고 믿었던 철부지 청년의 반짝거리던 저작들을 의미하는 것 같이 생각된다. 따라서 팔이 잘려 떨어져 나간 순간, 미래는

28) 이상(1934), 「鳥瞰圖」 13호, 『조선중앙일보』.

29) 이상(1976), 유정 역, 「作品 第三番」, 『문학사상』.

끝장 나 버린 것이다. 사실 『오감도』를 쓸 무렵의 이상은 이미 어느 정도는 체념하고 어느 정도는 이해할 수 있는 마음의 여유를 가지고 있었던 것으로 생각된다. 그럼에도 불구하고 이상은 「작품 제3번」에서는 이 잘린 팔과 함께 미래가 끝났다고 말한다. 하지만 그것이 문자 그대로 미래가 종언해버렸다는 의미는 아니다. ‘미래의 끝남’이 시작되었다는 의미는 누군가 상정한 미래가 끝났을 뿐, 끝남이라는 행위조차 여전히 계속되고 있다는 의미이다. 이에 비해 과거의 시작은 잘라 버린 손톱이 발아하여 싹이 난 것에 있다. ‘과거의 시작됨’은 끝났다. 마치 폐허가 된 죽은 도시를 발견하는 시인의 눈에 의해 이미 폐기되어 버려진 손톱에서 싹이 나는 순간, 그것은 더 이상 과거가 아니기 때문이다.

하지만 여전히 풀리지 않는 의문은 면도칼을 쥐고서 잘린 팔의 주인은 면도칼을 가지고 무엇을 자르려다가 자신의 팔들이 잘린 것일까, 하는 것이다. 분명 무엇인가 다른 실험을 하려다가 잘리게 된 것은 아닐까. 즉 이 팔이 잘렸다는 것은 실험을 하려고 하던 주체가 스스로 실험의 객체가 되어버리고 만 것을 의미한다. 그것은 또한 어떤 미래적인 전망이 끝나 버렸다는 것을 의미하기도 한다. 하나의 의미에 소멸의 시효가 있다면 이미 넘겨 버려 더 이상 의미가 없는 상황이 되고 말아 버렸다는 의미일 것이다. 그리고 보면, 「작품 제2번」에서는 이상은 신체에 내재된 2개의 두뇌(아마도 이성과 감정) 사이의 연결을 암이라고 규정하고 그 신경근을 메스로 잘라내는 관념 실험을 행한 적이 있다.

밤이 이슬하여 황(獾)이 짚는 소리에 나는 숙면에서 깨어나 옥외 골목까지 황을 마중 나갔다 주먹을 쥔 채 잘려 떨어진 한 개의 팔을 물고 온 것이다 보야하니 황은 일찌기 보지 못했을 만큼 몹시 창백해 있다. 그런데 그것은 나의 주치의 R의학박사의 오른팔이었다 그리고 그 주먹 속에선 한 개의 훈장이 나왔다 / -희생동물공양비 제막기념식-그런 메달이었음을 안 나의 기억은 새삼스러운 감동을 받

지 않을 수 없었다 / 두 개의 두뇌 사이에 생기는 연락신경을 그는 암이라고 완고히 주장하였다. 그리고 정기적으로 그의 참으로 뛰어난 메스의 기교로써 그 신경근을 잘랐다 그의 그 같은 2차원적 생명 관에는 실로 철저한 데가 있었다. / 지금은 고인이 된 그가 얼마나 그 기념비를 그의 가슴에 장식하기를 주저하고 있었는가 그의 장례식 중에 분실된 그의 오른팔-현재 황이 입에 물고 온-을 보면 대충 짐작하고도 남음이 있을 것이다. (중략) 나는 때를 놓칠세라 그 팔 그대로를 공양비 근변에 묻었다 죽은 그가 죽은 동물에게 한 본의 아닌 계약을 반환한다는 형식으로……<sup>30)</sup>

‘작품 제2번’이라고 명명된 『황의 기』라는 시 속에서 황이라는 개가 물고 온 팔 하나는 예전 나의 주치의였던 R의 것이었다. 게다가 그의 손에는 실험에 의해 희생된 동물에 대한 공양비의 제막을 기념하는 메달이 쥐어져 있었다. 이 공양비는 바로 이상의 관념적 실험의 실패로 인해 희생물이 된 동물들을 기리기 위한 것이다. 즉 이상의 또 다른 자아의 분신들의 희생을 기리기 위한 공양비 말이다. R은 그 실험을 주도적으로 집도했던 이상의 또 다른 자아였던 것이다. R은 끝까지 그 메달을 가슴에 달기를 저어하고 손에 쥐고 있다가 나중에야 손에 쥔 채로 발견되었던 것이다. 이는 그가 행했던 수도 없이 많은 실험들에 의해 희생되었던 동물들에 대한 기념을 표시하는 위선을 주저했다는 의미일 터이다. 그런 그가 했던 실험이란 위 인용된 부분에도 드러나 있듯이 인간에게 내재된 두 개의 두뇌, 아마도 이성과 감정, 혹은 예술적 정신과 혈액에 대한 낯은 정신 등 이상을 절름발이로 만드는 양분된 구분일 그 기관들 사이의 연락신경을 암으로 규정하고 이를 끊어내고자 하는 것이었다. 하지만 그것을 끊어내고자 했던, 그리하여 인간이 가지지 않으면 안 되는 한계로부터 벗어나고자 했던 이상 또는 R의 실험은 실패로 끝나버리고 말았다. 그 팔은 먼도칼을 든 채로 분실되어 오랜 시간이 지난 뒤에야 황이라는

30) 이상(1976), 『獵의記-作品 第二番』, 『문학사상』.

개에 의해 돌아오게 되고 말았던 것이다. 이처럼 콥토에게 표상되어 있던 잘린 팔에 대한 비유는 이상에게는 오히려 더욱 중층적이고 구조화된 의미를 갖게 되었던 것이다. 이상의 잘린 팔이란 규격화된 근대적 문명에 의해 삭제된 소수점 이하의 세계이기도 하고, 제국과 식민지 사이의 정치적 역학 속에서 그 속에 존재했던 예술가에게 박도했던 강박과도 같은 불안으로 드러나기도 한다. 하지만 콥토에 비한다면, 이상의 잘린 팔에 더욱 체념의 정조가 남아 있는 것은 분명하다. 그 잘린 팔이란 이상의 피맺힌 관념 실험의 대가로 아직도 푸른 정맥의 기운이 뚜렷하지만 스스로의 바람과 달리, 더 이상 현재적이거나 미래적인 추구의 대상이 아니라 과거의 징표로 남겨져 버렸기 때문이다.

## 6. 결론

본 논문은 아방가르드 예술의 국제성이 한국에 어떠한 영향을 파급하였는가 하는 문제를 다루고자 하는 기획의 첫 번째 시도로, 특히 이상 문학의 형성에 있어서 1920~1930년대 입체주의를 표방하면서 전위예술의 핵심적인 아이콘이 된 장 콥토의 문학과 예술이 어떠한 영향을 주었는가 하는 문제를 다룬다. 본 연구는 이상이 일본에서 이루어지고 있는 장 콥토를 비롯한 서구의 예술 작품에 대한 번역을 자유롭게 접할 수 있었으며, 또한 이를 통해 그들이 표방했던 세계성의 모더니티적 사유에 동참할 수 있었으리라는 전제에서 기반하고 있다. 이를 위하여 본문에서는 일본에서 장 콥토의 작품에 대한 번역이 어떠한 양상으로 이루어졌는가 하는 바를 정리하여, 이상이 과연 어떤 작품들을 실제로 참고하였으며, 그로부터 영향을 받았는가 하는 가능성을 확인하고자 하였다.

장 콥토가 표방했던 입체파, 더 크게는 아방가르드의 전위예술은 당시로서는 세계의 차원적 구조를 이해하는 데 새로운 전망을 던져주었던 아

인슈타인의 상대성이론에 기반하여 파생된 예술이론이라는 점에서 세계성을 띠는 것이 될 수 있었다. 마찬가지로 이상 역시 ‘삼차각설계도’ 연작 등을 통하여 세계적인 전위의 사유에 동참할 수 있었던 것이다. 지금까지 모더니티를 중심에 두는 가치 체계 속에서는 이와 같은 이상의 예술적 추구를 현대라는 모더니티의 침단으로부터 뒤쳐진 예술가적인 추구라고 이해할 수밖에 없었다. 하지만, 이상이 장 콕토의 저작을 읽으면서, 그의 예술론을 인용하거나 그의 시구절로부터 영향을 받고 있었던 한편으로, 그에 대한 해석의 여지를 두는 방식으로 자기의 특수한 문학적 상징의 세계를 만들어갔던 것은 분명 식민지 조선이라는 변두리에 존재하던 예술가가 세계의 예술적 흐름을 따라잡고자 노력하면서도, 한편으로는 그것을 해석하고 전유하는 방식으로 독특한 창작적 실천이라 그 가치를 평가하지 않을 수 없다. 이상이 보여준 이와 같은 예술적 실천의 가치는 향후 이와 같은 세계적인 현상으로서 예술적 전위의 등장과 실천을 읽어내고 자신만의 예술적 실천의 재료로 삼았던 많은 여타의 예술가들의 노력을 읽어내어야만 할 필요성을 예비하는 의미를 갖는다.

## 참고문헌

### 【자 료】

김주현 주해(2005), 『이상문학전집』 1-3, 소명출판.

『詩と詩論』1~14, 厚生閣書店, 1929~32.

『パンテオン』1-10, 第一書房, 1928~29.

『オルフェオン』1~9, 第一書房, 1929~30.

Jean Cocteau, 堀口大學 譯(1937), 『僕の初世界一周』, 第一書房.

\_\_\_\_\_, 堀口大學 譯(1932), 『阿片』, 第一書房.

\_\_\_\_\_, 堀口大學 譯(1932), 『白紙』, 第一書房.

\_\_\_\_\_, 堀口大學 譯(1931), 『ジャツクマリタンへの手紙』, 第一書房.

\_\_\_\_\_, 佐藤朔 譯(1930), 『コクトオ藝術論』, 厚生閣書店.

\_\_\_\_\_, 東郷青児 譯(1930), 『怖るべき子供たち』, 白水社.

\_\_\_\_\_, 堀辰雄 譯(1929), 『ジャン コクトオ抄』, 厚生閣書店.

\_\_\_\_\_, 堀口大學 譯(1929), 『ジャン コクトオ詩抄』, 第一書房.

### 【논 저】

권영민(2009), 『이상텍스트연구 - 이상을 다시 묻다』, 문학에디션 뿔.

김예리(2012), 『시적 주체의 탄생과 경성 아케이드의 시적 고찰: 30년대 모더니즘 문학과 장 콕토 예술의 공유점에 대해서』, 『민족문학사연구』 49, 민족문학사연구소, 2012.

김윤식(1998), 『이상 문학 텍스트연구』, 서울대학교 출판부.

\_\_\_\_\_(1992), 『한국현대문학사상사론』, 일지사.

蘭 明(2012), 『李箱と昭和帝國 東アジアの自畫像として』, 思潮社, 2012.

\_\_\_\_\_(2009), 『李箱 『地図の暗室』を浮遊する“上海”-横光利一受容及びその他』, 『日本研究』 40, 한국외국어대학교 일본연구소.

문홍술(1991), 『이상문학에 나타난 주체분열과 반담론에 관한 연구』, 서울대학

교 석사학위논문.

송민호(2009), 『이상의 초기 일문시 <且8氏의 出發>의 전고와 모더니티의 이중적 구조』, 『인문논총』 62집, 서울대학교 인문학연구원.

\_\_\_\_\_ (2007), 『李箱의 『線에關한覺書』에 나타난 시공간 차원과 분신의 주제』, 신범순 외, 『이상의 사상과 예술』, 신구문화사.

\_\_\_\_\_ (2006), 『이상의 <선에 관한 각서>에 나타난 시공간차원과 분신의 주제』, 『이상리뷰』 5.

신범순(2007), 『이상의 무한정원 삼차각나비: 역사시대의 종말과 제4세대 문명의 꿈』, 현암사.

조영복(2008), 『김기림 시론의 기계주의적 관점과 ‘영화시(Cinepoetry)’ : 페르낭 레제 및 아방가르드 예술관과 관련하여』, 『한국현대문학연구』 26, 한국현대문학회, 2008.

마틴 제이(2004), 『모더니티의 시각 체제들』, 할 포스터(Hal Foster) 엮음, 『시각과 시각성』, 부산: 경성대학교 출판부.

一氏義良(1924), 『立體派・未來派・表現派』, ARS.

上村直己(1980), 『『パシテオン』『オルフェオン』細目』, 『能本文學教養部紀要』 外國語・外國文學編 第16号.

西川正也(2004), 『コクトー, 1936年の日本を歩く』, 中央公論新社.

関容子(1980), 『日本の鷺 堀口大學聞書き』, 角川書店.

원고 접수일: 2014년 6월 24일

심사 완료일: 2014년 7월 25일

게재 확정일: 2014년 7월 31일

ABSTRACT

---

## Korean Appropriation of Avant-garde Art (1)

- Jean Cocteau and Yi Sang

Song, Minho\*

This paper is the first article of a sequential project that aims to investigate how the artistic practices of the Western Avant-garde influenced Korean artists. This article investigates, in particular, the issue of how an essential part of modernist thought in Yi Sang's works was affected by Jean Cocteau's cubism art. Literary writers in colonial Joseon, including Yi Sang, Jung Ji-yong, Kim Ki-rim and Park Tae-won, could read almost all documents and books on Western literature and art, including the works of Jean Cocteau, through their Japanese translations. Through these Japanese translations, they could also participate in the artistic universality and modernity. The translation of Jean Cocteau's works published in Japan in the 1930's was obtained and it was confirmed that the words of Jean Cocteau cited by Yi Sang were mostly quoted from the Japanese translation. Finally, attempts were made to pinpoint the exact point at which Yi Sang's intervention into modernist thought, through Jean Cocteau, took place.

---

\* Graduate School of Cinematic Content, Dankook University

The idea of avant-garde art that Jean Cocteau had advocated at the time gained concrete form through the Cubist artistic practices of Picasso in painting and Eric Satie in music, etc. The artistic philosophy of Cubism was derived from Einstein's theory of relativity which produced the perspective of a scientific understanding of the dimensional structure of the world. Thus, Cubism was an artistic practice based on rigorous scientific theory, which was the reason why it could be an international thought.

Yi Sang also participated in the avant-garde stream of thought through the early series poems, "3 dimension/angle blueprint." Furthermore, in adopting a variety of poetic images from Jean Cocteau's poems, in the process of understanding and accepting his overall art world, Yi Sang created his own artistic world. In particular, the fact that the images of the 'angel', 'Venus' and 'arm stump' etc. present in Yi Sang's early poems reveal the influence of Jean Cocteau, and the way in which Yi Sang considered this impact as an opportunity for new creation is identified in this paper.

