

고정희의 시에 나타나는 역사에 대한 인식의 양상

이은영*

차례

1. 서론
2. 역사적 인물의 현재성
3. 알레고리로 나타나는 역사의 의미
4. 결론

<국문초록>

이 논문의 목적은 고정희의 시 텍스트가 역사의 인식을 드러낸다고 규정하여 그 텍스트에서 역사적 인식의 요소들을 분석하는 데 있다. 고정희는 전 시집에 걸쳐 억압의 역사와 이 역사를 형성하는 공식적 지배담론의 폐해를 문제로 여기는 시각을 드러낸다. 벤야민에 따르면 역사는 진보와 발전의 연속사가 아니라 파괴와 단절의 역사가 되어야 한다. 이 같은 파괴와 단절을 통해 좀 더 평등하고 더 비 억압적인 질서를 구성하는 데로 연결되어야 한다는 것이다. 고정희의 시는 이러한 역사에 대한 인식을 시 안에서 과거의 역사적 인물을 불러내기도 하고, 알레고리의 시적 양식을 가져오기도 함으로써 드러내고 있다.

핵심어 : 고정희, 역사, 알레고리, 인물, 과거, 여성시, 폐허, 고통, 죽음, 변증법

* 아주대학교 국문학과 박사과정 수료

1. 서론

고정희가 시작활동을 시작한 1970년대는 강압적인 통치체제와 비약적인 경제 발전 속에서 정치적으로는 1972년 유신체제로 인해 억압적인 정치상황을 극단으로 몰아갔으나, 경제적으로는 눈부신 발전을 이룩한 시기였다. 하지만 이 시기는 외국자본의 무분별한 도입과 파행적인 경제발전, 국토의 재개발로 계층분화가 심화되고, 이농으로 인한 도시빈민층이 증폭하여 각종 사회문제가 대두되었다.¹⁾

고정희는 바로 이에 대한 사회적 분노와 저항의식을 시로써 드러내기 시작한다. 고정희는 1975년 박남수 시인의 추천으로 《현대시학》을 통해 등단했다. 1979년 첫 시집 『누가 홀로 술틀을 밟고 있는가』를 출간하였고 이후 1992년 유고시집인 『모든 사라지는 것들은 뒤에 여백을 남긴다』에 이르기까지²⁾ 그는 사회의 구조적 모순에 대한 문제 인식과 함께 정치, 사회 현실에 대한 전면적인 비판과 민중의 고통스런 삶의 모습을 드러내며 그와 동시에 억압받는 여성들의 현실을 강한 어조로 보여준다. 그가 역사의 흐름 속에서 소외된 자들이 처한 삶의 비극적 실상을 드러내는 것은 타자에 대한 치열한 사랑을 강렬한 의지를 통해 실천해내었던 것이라 할 수 있다.

그동안의 연구 성과를 보면 고정희의 시는 페미니즘의 시각으로 연구된 부분이 다수³⁾를 차지하고, 기독교적인 관점⁴⁾으로도 접근 되어 시인이

1) 이승하 외, 『한국현대시문학사』, 소명출판, 2010. 249~250쪽 참고.

2) 고정희는 『누가 홀로 술틀을 밟고 있는가』(1979, 배재서관, 1985년 평민사에서 재간행), 『실락원 기행』(1981, 인문당), 『초혼제』(1983, 창작과 비평사), 『이 시대의 아벨』(1983, 문학과지성사), 『눈물꽃』(1986, 실천문학사), 『지리산의 봄』(1987, 문학과지성사), 『저 무덤 위에 푸른 잔디』(1989, 창작과비평사), 『광주의 눈물비』(1990, 동아), 『여성해방출사표』(1990, 동광출판사), 『아름다운 사람하나』(1990, 들꽃세상), 『모든 사라지는 것들은 뒤에 여백을 남긴다』(1992, 창작과비평사) 이상 11권의 시집을 상재하였다. 본고는 열 한편의 시집을 대상으로 하며, 본문에서 시 텍스트를 인용할 때에는 2011년, 또 하나의 문화에서 출판한 『고정희 시전집』 1,2를 참고문헌으로 한다.

가진 의식의 바탕을 볼 수 있게 한다. 이와 함께 고정희의 시가 고통 받는 민중, 여성 등의 하위주체들을 살려내는 의인화 시학을 보여주고 있다⁵⁾고 규명하기도 하고, 실버만의 관점으로 자서전적 텍스트성이 나타난다⁶⁾고 평가하기도 한다. 이 외에도 고정희의 시를 탈식민주의로 분석⁷⁾하기도 하며, 이와는 다르게 고정희의 시를 미학적 관점으로 규명하여 송고의 미학과 친연성을 지니고 있다⁸⁾고 밝히기도 하였다. 이러한 연구들은 고정희의 문학 연구를 다양화시켜 작품 이해의 폭을 넓힌다. 또한 나희덕은 고정희의 시에 ‘죽음’의 인식이 관통되고 있다고 말하며 그 죽음이 종교적, 사회, 역사적, 여성적 문제와 연결되어 있다고 평가한다.⁹⁾

고정희의 시 거의 대부분은 약한 자들을 다루며 역사인식을 나타낸다. 고정희의 시는 역사의 흐름 속에서 소외된 자들의 제자리를 찾아주기 위한 저절할 투쟁임을 보여주는 것이다. 그 과정에서 고정희는 억압의 역사

- 3) 김승희, 「상징질서에 도전하는 여성의 목소리, 그 전복의 전략들」, 『여성문학연구』 2호, 1999, 한국여성문학학회, 135~166쪽; 김승희, 「고정희 시의 카니발적 상상력과 다성적 발화의 양식」, 『비교한국학』 19집 3호, 국제비교한국학회, 2011, 9~37쪽; 이소희, 「〈밥과 자본주의〉에 나타난 “여성민중주의적 현실주의”와 문체혁명: 「몸바쳐 밥을 사는 사람 내력 한마당」을 중심으로」, 『비교한국학』 19집 3호, 국제비교한국학회, 2011, 99~144쪽.
- 4) 유성호, 「고정희 시에 나타난 종교의식과 현실인식」, 『한국문예비평연구』 1집, 한국현대문예비평학회, 1997, 75~94쪽; 김문주, 「고정희 시의 종교적 영성과 ‘어머니 하느님’」, 『비교한국학』 19집 2호, 국제비교한국학회, 2011, 121~148쪽; 권성훈, 「고정희 종교시의 폭력적 이미지 연구」, 『종교문화연구』 21집, 한신대학교 종교와문화연구소, 2013, 273~201쪽.
- 5) 양경언, 「고정희 시에 나타난 의인화 시학 연구」, 서강대학교 석사학위 논문, 2010.
- 6) 윤인선, 「『저 무덤위의 푸른 잔디』에 나타난 자서전적 텍스트성 연구」, 『여성문학연구』 27집, 한국여성문학학회, 2012, 83~106쪽.
- 7) 유인실, 「고정희 시의 탈식민주의 연구-연작시 <밥과 자본주의>를 중심으로」, 『비평문학』 36호, 한국비평문학회, 2010, 171~190쪽; 정복임, 「고정희 시의 탈식민주의적 연구」, 단국대학교 문예창작학과 박사학위 논문, 2008; 박죽심, 「고정희 시의 탈식민성 연구」, 『어문논집』 31집, 중앙어문학회, 2003, 235~257쪽.
- 8) 이경수, 「고정희 전기시에 나타난 송고와 그 의미」, 『비교한국학』 19집 3호, 국제비교한국학회, 2011, 65~98쪽.
- 9) 나희덕, 「시대의 염의를 마름질하는 손」, 『창작과 비평』 29, 창작과비평사, 2001.6, 310~327쪽.

와 이 역사를 형성하는 공식적 지배담론의 폐해를 문제로 여기는 시각을 드러내며 민족적, 국가적 차원을 넘어, 삶의 보편적 차원으로 향하는 모습을 나타낸다.

이와 같은 문제의식을 바탕으로 이 글은 고정희의 시에 드러나는 특징을 역사적 인식과 그에 따른 알레고리적 성격에 관련시켜 논의를 진행하고자 한다. 앞선 연구가 거론했던 여성주의, 민중의 실존적 고통을 드러내는 자세, 이데올로기의 식민성에 대한 인식이라는 것이 ‘역사’를 매개로 이뤄졌다고 할 수 있기 때문이다. 이 글에서는 발터 벤야민이 말하는 역사에 대한 사유에서 이론적인 도움을 얻으려 한다.

벤야민¹⁰⁾은 과거가 이미지이긴 하지만 생생하게 우리를 지배하는 어떤 계기를 만나게 되면 그 과거가 단순한 과거사실이 아니라 또 하나의 욕망을 불러일으킨다고 말한다. 과거의 이미지는 구원의 이미지와 직결된다는 것이다. 벤야민에 따르면 “과거는 이 힘을 요구”¹¹⁾한다. 벤야민에게 전통은 바로 지금, 과거와 현재의 시간적 관계에 의해서 태어난 것이다. 과거의 사실이지만 현재 속에서 면면히 살아 움직여 나갈 권리가 있고 현재는 그 권리를 성취시켜줄 수 있기 때문에 존재 가치가 있는 것이다. 벤야민은 누가 역사의 주인이냐의 문제를 말한다. 벤야민은 지금 이 시간이 중요하다고 여긴다. 벤야민에게 바로 이것이 역사이다. 미래의 해는 과거의 요청에 의해 떠오르고 과거의 요청은 바로 미래라는 해로 인해 떠오르기 때문이다. 바로 그것이 진정한 혁명을 가져올 수 있는 역사의 정신인데, 이는 물질 관계가 바뀌준다고 되는 것이 아니다. 과거의 진

10) 발터 벤야민의 논의에 대해서는 발터 벤야민, 최성만 역, 『발터벤야민 선집 5: 역사의 개념에 대하여 외』, 도서출판 길, 2008; 발터 벤야민, 김영옥·윤미애·최성만 역, 『발터벤야민 선집 1: 일방통행로, 사유이미지』, 도서출판 길, 2007; 문광훈, 『가면들의 병기창: 발터 벤야민의 문제의식』, 한길사, 2014; 발터 벤야민, 최성만·김유동 역, 『독일 비애극의 원천』, 한길사, 2009; 수잔 벅 모스, 김정아 역, 『발터 벤야민과 아케이드 프로젝트』, 문학동네, 2004; 강수미, 『아이스테시스: 발터벤야민과 사유하는 미학』, 글항아리, 2011을 참고하여 정리하였다.

11) 발터 벤야민, 최성만 역, 『발터벤야민 선집 5: 역사의 개념에 대하여 외』, 도서출판 길, 2008, 332쪽.

정한 이미지는 획 스쳐가 버린다. 역사가는 지나가는 순간을 포착해야 한다. 이는 어떤 위험한 순간에 섬광처럼 스쳐 지나가는 것과 같은 어떤 기억을 붙잡아 자기 것으로 만드는 것을 의미한다. 바로 붙잡는 행위를 벤야민은 기억이란 말로 설명한다. 역사가들은 획 지나가는 시간을 붙잡아 낼 수 있는 능력이 있는 자이다. 하지만 벤야민이 볼 때 역사주의는 깊은 멜랑콜리에 빠져있다. 멜랑콜리에 빠져 있는 것은 붙잡을 수 없기 때문에 절망한 결과로써 그것을 아예 포기해 버리는 것이 역사주의자들이 가지고 있는 태도일 수 있다는 것이다. 벤야민은 역사가 끊임 없이 폭력이 재생산될 수밖에 없는 구조를 가지고 있다고 본다. 그리고 그 역사를 정당화하려는 것이 역사주의이다. 그러나 그 역사를 폭파시켜서 정의로운 역사로 복원(restitution)하는 것은 벤야민이 새로운 역사개념을 추구하려는 기본적인 의도이다. 역사가는 결을 거슬러 역사를 솔질하는 것을 자신의 과제로 보아야 한다.¹²⁾

벤야민은 그러한 역사의 시간, 현대성 안에서 일어나고 있는 모든 일을 폐허라는 멜랑콜리적 시선으로 본다. 바로크 주인공은 재앙적인 자연사의 이 무화적 상황을 보여준다고 벤야민은 해석한다. 인간의 역사도 넓은 의미의 자연사의 일부로 있고, 그래서 사라지는 자연의 한 기호로 자리한다. 자연은 소멸하는 역사에 대한 알레고리적 기호이다. 비유가 일반적으로 어떤 하나를 다른 것으로 넌지시 말하는 일이라면 알레고리는 이렇게 말하는 것에 스민 의미 생성의 균열을 암시한다. 균열, 틈, 파편, 폐허는 언어와 의미 대상과 기호 사이에 나타나는 것이면서 자연의 근본성격이기도 하다. 바로크 비애극사에서 벤야민은 인간의 역사는 자연사의 알레고리로서 끊임 없이 이어지는 몰락 과정의 한 단계로 자리한다고 말한다. 벤야민에게 텍스트는 두 층위가 있다. 하나는 사실 층위, 다른 하나는 진리 층위이다.

위와 같은 문제의식을 바탕으로 이 글은 고정희의 시에 나타난 특성을

12) 발터 벤야민, 최성만 역, 『역사의 개념에 대하여』, 길, 2008, 336쪽.

역사의 범주로 관련하여 보고자 한다. 고정희의 시에 나타난 역사에 대한 인식이 맥을 흐르며 관통해나가는 양상을 살펴보고자 하는 것이 이 글의 목적이다.

2. 역사적 인물의 현재성

고정희의 시에는 과거의 역사에 대한 인식을 가지고 있는 인물들이 지속적으로 등장한다. 그것은 역사적 사건들 속에 등장하는 인물이기도 하고, 과거의 역사를 보여주고 있는 인물이기도 하다. 고정희의 시에서는 역사적 인물들이 현재의 시간 속에서 회상되며 역사적 사건을 다시 한번 형상화해 낸다. 과거의 역사적 인물들이 현재의 시인이 처한 시간과 공간 속에 동시에 공존하는 또 하나의 인물로 그려지면서 현재적 풍경의 일부로 작용하여 실감을 부여하는 것이다. 이러한 양상은 고정희의 1시집 『누가 홀로 술틀을 밟고 있는가(1979)』에서부터 나타난다. 먼 과거가 현재와 죽음과 상실을 바탕으로 묶어져 있는 시들이 보이는 것이다.

<지금보다 변한 것은 아무것도, 아무것도 없었어요 축제가 벌어지는 날이라는 것 외엔>//보세요, 일렬횡대로 서서 유대인의 고아들이 가고 있어요, 아우슈비츠로 가고 있어요 노래를 부르며 가는 고아들은 아우슈비츠로 가는 고아들은 히틀러의 장난감을 만지작거리며 행복한 꿈에 젖어 가고 있어요 고요히 제 몫의 삶 빛내는 햇살처럼 행복한 꿈에 출렁이며 가는 고아들, 조금만 더 가면 홍해를 건너고 조금만 더 가면 천국으로 들어가는 꿈, 하느님의 축제에 들어가는 꿈을 꾸는 고아들이 일렬횡대로 서서 가고 있어요/조금만 더 가면 홍해를 건너요/조금만 더 가면 천국으로 들어가요/조금만 더 가면 아요/하느님의 축제가 기다리고 있어요//꿈속에 주검을 보신 적이 있나요?/아이들은 더 높게 노래를 부르며/하느님이 들으시게 노래를 부르며/아우슈비츠로 가고 있어요/빨강고 파란 꿈을 꾸며 가고 있어요//<아

이들의 발아래 남(南)쪽 행 제비가/전깃줄에 작살나 뒹굴고 있어요>

「미궁의 봄·6 —축제」 전문 (『누가 홀로 술틀을 밟고 있는가』(1979))

이 시는 아이들을 소재로 홀로코스트의 참상을 담고 있다. 유태인의 고아들을 통해 형상화한 ‘아이들’의 형상은 지금은 부재하지만 이 땅에 존재했던 아이들을 떠오르게 한다. 그 아이들은 과거와 현재를 매개하는 영매와 같다. 유태인의 고아들은 그저 역사적 사실에 불과할 수도 있지만 시인은 유태인의 고아들이라는 과거의 일을 현재와 연결시키는 것이다. 이 작품의 부제는 ‘축제’이다. 그러나 아이러니하게도 하느님의 축제로 향하는 아이들을 바라보는 어른의 시선을 가진 화자에게는 비탄이 가득하다.

이 시에서 아우슈비츠로 향하는 유태인의 고아들은 끝없이 하강하는 ‘홍해’라는 물의 이미지를 따라 가고 있다. ‘천국’을 향해, ‘하느님의 축제’를 향해, 행복한 꿈에 젖어 가는 그 길에서 화자는 아이들의 분신과도 같은 존재와 만나는데, 그것은 그 길의 밑에 따뜻한 남쪽의 꿈을 안고 떠나가 쓰러진 제비이다. 하지만 어린아이의 몽상의 대상으로 자기를 둘러싸고 있는 여러 가지 환경을 아름다운 대상으로 보고 그 대상에 대해서 꿈을 투사한다. 아이들은 자신의 삶을 둘러싼 현실을 ‘행복한 꿈’으로 바라보며 가고 있는 것이다. 화자는 어른의 시선으로 끝없이 아이들을 죽음의 심연 속에 가두는 물의 흐름을 거스르지 못하는 사태를 그저 바라보며 모든 존재를 ‘주검’과도 같은 어두운 꿈으로 향하게 하는 고립과 죽음의 시간으로 보고있다. 이 시의 도입부는 화자가 꿈꾸는 목적지가 결코 도달할 수 없는, ‘지금보다 변한 것은 아무것도 없’는 영원히 불가능한 도달점이라는 것을 알 수 있게 한다. 화자는 그가 꿈꾸는 세상을 구성하기 위한 끝없는 추구를 위해 과거의 역사를 현재적 사실과 함께 위치시켜 그 모습을 더 많이 드러내려 하는 것이다. 아우슈비츠로 가는 유태인의 고아들처럼 세상은 정체되어 있으며 죽음의 강을 이루고 있다. 이 시는 죽음으로 향하는 아이들의 비극적인 모습을 아이들의 기억 속에 있는 꿈의 한 장면처럼 보여주며 그 비극성을 환멸적으로 드러내고 있는 것이다.

이 시의 도입부와 마지막 연은 어른의 시선을 가진 화자의 생각이 드러나며, 2, 3연에는 화자가 바라보는 어린이의 시선이 나타난다. 벤야민이 말하듯 어른의 시선으로 어린이의 유년을 보고 유년의 시선으로 어른의 현재를 본다는 것은 꿈과 환멸이라는 두 개의 시선을 공유함으로써 유년이라는 과거와 유년을 기억하는 현재 사이의 일종의 시간의 변증법을 만들어내려고 하는 의도¹³⁾이다.

벤야민이 쓰고 있는 어린 시절의 자기 모습 속 어린아이는 몽상의 대상으로 자기를 둘러싸고 있는 여러 가지 환경을 아름다운 대상으로 보고 그 대상에 대해서 꿈을 투사한다. 그러나 어린 시절을 기억하는 어른의 입장에서 이 시선을 보게 되면, 이 모든 것은 환상에 지나지 않는다. 그때 아이를 둘러싸고 있었던 세상이라는 것은 어른이 돼서 역사적인 위기감을 느끼고 있는 시대로 이미 흘러가고 있는 하나의 과정으로서 존재하고 있는 시기였기 때문이다. 그렇기 때문에 아이는 바로 그러한 몰락의 역사과정의 속에 들어 있었던 것이라 말할 수 있다. 이 아이의 시선은 유년을 기억하는 어른의 시선 속으로 어린이의 시선이 들어와서 이 몰락하는 절망의 현실을 몽상으로 보는 환멸의 시선이다. 벤야민의 현재의 시선으로 보면 인간의 문명사라는 것이 자연사를 극복해 낸 것이 아니라 자연사 속으로 되돌아가는 과정에 지나지 않는다는 것이다.

위의 시에서도 벤야민이 말하는 기억의 변증법은 드러나고 있다. 지금 현재라는 것은 ‘아우슈비츠’를 향한 ‘유태인의 고아’들처럼 현실 속에서 갇혀 살고 있는 시대이다. 이 시는 현재의 시간을 굉장히 절망적으로 바

13) 그러한 의도에서 벤야민은 어린 시절 자신이 가지고 있는 기억 풍경이나 어린이가 보았던 베를린의 도시를 이야기하면서 베를린의 도시를 이런 변증법 내에서 새로운 관계로 설정을 하려고 하는 시도를 하고 있다. 유년을 기억한다는 것은 벤야민에게 꿈이라는 세계를 해체하는 시선이고 유년을 기억한다는 것은 동시에 현실이라고 하는 것을 바로 꿈으로 투사시키는 것이다. 이 두 개의 시선이 만들어내고 있는 베를린의 모습을 작은 모티브를 잡아서 얘기하는 것이 벤야민의 <1900년경 베를린의 유년시절>에서 사용하고 있는 기억의 변증법이다. 발터 벤야민, 윤미애 역, 『발터벤야민 선집 3: 1900년경 베를린의 유년시절/베를린 연대기』, 길, 2007.

라보고 있는 어른의 시선으로 과거 시대의 유년을 바라보고 있다. 이때의 어린이는 허물어져 죽음으로 향하고 있는 상황이었음에도 불구하고 착각을 통해 ‘천국’이라는 꿈의 대상으로 역사적인 현실을 보고 있으며, 그러한 과정은 현재까지도 계속되고 있다. 시인은 현재를 어린아이가 바라보듯이 꿈을 투사한 시선으로 바라보고자 한다. 시인은 과거의 아우슈비츠로 향한 어린아이들을 통해서 계속해서 패쇄적 원환을 맴돌고 있는 것이 지금의 현실이라고 말하고 있다.

가이없구나, 이 끝 모를 숲쟁이에서/물소리 바람소리 가리마 지르며/—김주열 열사여...../참죽나무 숲이 운다/—전태일 열사여...../조팝나무 숲이 운다/—김상진 열사여...../물비나무 숲이 운다/—김태훈 열사여...../박달나무 숲이 운다/—황정하 열사여...../쥐엄나무 숲이 운다/—한희철 열사여...../원뿔나무 숲이 운다/—박관현 열사여...../비술나무 숲이 운다/—김경숙 열사여...../가시나무 숲이 운다/—김세진 열사여...../개암나무 숲이 운다/—이재호 열사여...../쥐똥나무 숲이 운다/—이동수 열사여...../팽팡나무 숲이 운다/—김종태 열사여...../작살나무 숲이 운다/—김의기 열사여...../화살나무 숲이 운다/—송광영 열사여...../이팝나무 숲이 운다/—박영진 열사여...../생달나무 숲이 운다/—박종만 열사여...../층층나무 숲이 운다/—이동수 열사여...../굴참나무 숲이 운다/—광주 이천 열사여...../사시나무 숲이 운다/—박종철 열사여...../느릅나무 숲이 운다/—이한열 열사여...../야광나무 숲이 운다/—열사여, 열사여, 열사여...../고욤나무 숲이 운다/훼나무 아그베나무 숲이 운다/박태기나무 순비기나무 숲이 운다/염주나무 보리수나무 통나무 숲이 운다/숲이란 숲이 모두 따라 운다/이 비 내리는 한반도에서(!)

『지리산의 봄 9 - 물소리, 바람소리』 전문 (『지리산의 봄』(1987))

이 시는 지리산의 숲에 대한 시인의 상상력을 담은 작품이다. 시인은 숲을 들여다보며 그것의 존재론적 세계를 탐색한다. ‘숲’은 시의 소재이며

시적 대상이며 상상력을 촉발하는 매개체로 작용한다. 화자는 ‘숲’에서 나는 소리를 듣는다. 끝 모르게 이어지는 숲 속에서 물소리 바람소리가 난다. 화자는 그 속에서 숲에서 나는 소리를 ‘운다’라고 비유한다. 이 시는 3연에서부터 열사의 이름을 부르고, 나무숲과 대칭시키는 구조로 열사의 이름과 나무숲이 짝패를 이루고 있다. 이는 전반부에 부가된 열사의 이름을 나무숲과 동일시하기 위한 것이다. “숲이 운다”와 “열사여”의 반복은 이 시의 연민의 어조를 분명하게 한다. 이 반복은 변이 없이 열사의 이름과 나무의 종류만이 바뀌며 계속 반복되어 의미가 새롭게 추가되지 않는다. 하지만 우리나라의 숲에서 볼 수 있는 종류의 나무이름과 무참히 죽어간 열사들의 이름이 등가적으로 반복되며 그 끝에 ‘운다’로 귀결되는 반복적인 진술은 슬픔의 반복적 언급에 의해 내포된 정서를 심화시킨다. ‘운다’는 열사들을 보는 내 시선이 불러일으키는 정서인데 이 시의 뒷부분에서 ‘열사여’를 반복하고 숲의 나무들의 이름을 반복하여 제시함으로써 한 번 더 정서를 확장시키고 극적인 것으로 고조시키는 효과를 갖게 한다.

이 시는 상상력의 소산인 시의 특징을 배면에 깔고 있으나, 그 안을 들여다보면 한국 현대사에서 정치적 암흑기였던 1970년대의 유신체제와 1980년대의 신군부에 의한 정치적 탄압의 시대를 표상함을 알 수 있게 한다. 이러한 추측을 가능하게 하는 외적 근거는 1970년대, 1980년대 민주화운동, 인권운동으로 죽임을 당한 사람들의 이름이 ‘열사’라는 표현으로 나타났다는 것과 이 시가 담긴 『지리산의 봄』이라는 시집이 광주민주화 운동 이후 민주주의 운동이 절정에 다다른 시기인 1987년에 출간되었다는 것이다. 그리고 작품 자체에서 나타나는 내적근거는 더욱 그 판단을 확실하게 한다. 시의 내용을 보면 이 시에는 무수한 죽음들이 시행에 가득하다. 이 시에 제시되는 여러 종류의 나무는 우리나라의 숲과 계곡에 서식하는 나무들이다. 이 시에서의 나무는 죽어간 열사를 바라보고 있다. 이 나무들은 화자의 욕망이 투신된 분신이자 객관적 상관물로 나무는 참혹한 폭력으로 죽어간 열사들을 바라보며 운다. 자기를 둘러싼 슬픔과 상

실감이 가득한 것이다. 그것은 화자의 슬픔이자 이 시대를 바로 인식하는 자들의 슬픔이다. 그러한 울음은 죽음이 가득한 이 세상을 드러낸다. 화자의 슬픔은 마지막 연에서 “비내리는 한반도”로 승화되어 그 울음이 어느 순간 역동성을 가지고 비가 되어 한반도 전체를, 이 땅을, 이 땅에 사는 사람들을 적셔 내며 이 땅에서 죽어간 사람들과 그들을 바라보는 사람들의 슬픔을 ‘숲이란 숲이 모두 따라 우’는 시대의 참상을 보여준다.

이 시의 시적 화자는 자신이 처한 현실을 반성한다. 자신에게 주어진 현실에 몸을 맡긴 채 살아가는 것이 아니라 그 타성을 깨어 나가기 위해 현실을 직시한다. 시인은 과거를 바라보며 삶이 세대적으로 되풀이 되는 현실을 반복하여 드러낸다.

벤야민은 예술의 창작과 수용의 그 심미적 경험이 삶의 온전화에 철저히 복무해야 한다고 말한다. 그리하여 사실적 세계를 정확하게 직시하면서도 현실에서 드러나지 않는 은폐된 삶의 단면을 우리는 조금씩 밝혀 나가야 한다는 것이다. 좋은 작품의 경험은 우리를 정신적으로 무장시켜 주기 때문이다. 이 무장을 통해 우리는 어긋난 현실의 부당한 힘들에 대한 저항력을 기를 수 있다. 예술경험 자체가 인간을 적응시키는데 기여하여 예술이라는 도구를 통해 해방되는 것이 비로소 가능하게 된다는 것이다.¹⁴⁾ 고정희는 시를 통해 지배계층에 의한 연속성의 역사가 아닌 억압된 자들의 흔적을 기억하려한다. 그의 역사인식은 역사를 종결된 것으로 보는 게 아니라 과거의 의미를 지금 여기에서 늘 새롭게 파헤치는 것이다. 시인은 역사적 인물들을 먼 과거에서 현재로 자리하게 하여 죽음과 상실, 슬픔을 이어간다. 고정희의 시에서 역사적 인물들은 1시집에서부터 마지막 11시집까지 꾸준히 나타나며, 시인이 가져온 정치성과 참여성을 아우른다. 흥미로운 것은 고정희의 시에 드러나는 역사적 인물들은 시인이 가져온 세계에 대한 관심과 그에 따른 변모의 과정을 그대로 반영하여 나타난다는 것이다. 『미궁의 봄 7』에서 계절은 ‘영산홍 꽃물이 드는

14) 발터 벤야민, 최성만 역, 『발터벤야민 선집 2: 기술복제시대의 예술작품』, 도서출판 길, 2007. 48~53쪽; 문광훈, 앞의 책, 864~865쪽.

봄'이지만 사회적 현실은 전봉준이 동학혁명을 일으키던 그 때와 다를 것이 없다는 것을 보여주는데, 이를 '전봉준'이라는 인물에 비유하여 써내려간다. 이 시는 현재의 죽음이 가득한 세계에 대한 부정적 인식을 과거의 역사적 인물에 비유하여 드러낸다. 이러한 세계에 대한 부정성은 앞서 말한 「미궁의 봄 1」과 함께 사회 현실에 대한 분노감으로 나타난다. 이러한 시인의 자세는 4시집의 「이 시대의 아벨」에서부터 달라진다. 「이 시대의 아벨」은 성서에 나타나는 아벨의 삶에 1981년 8월에 한반도에 상륙했던 태풍 오그덴 10호를 연결하여 그것이 1980년 일어난 학림사건과 결합하고 있음을 암시한다. 1980년의 역사적 사건에 카인과 아벨이라는 성서의 인물을 가져온 것이다. 고정희는 우리가 과거에 이루지 못한 꿈이 지금 실현될 수 있는 가능성이 있다는 것을 시 안에서 경험하게 한다. 과거의 설화 속 인물인 카인과 아벨을 통해 과거 속에 깊이 내재해 있는 실현의 힘을 현재에 끌어 오는 것이다. 시인은 과거 속에 있는 희망을 현재에 자리하게 한다. 시인은 과거를 지금 여기에서 늘 새롭게 파헤치려 한다. 무엇이든 그것의 가치를 형성한 기준은 언제든지 무너져 내릴 수 있다. 즉 참된 역사는 폭파가 가능한 것이다. 시인은 과거를 현재에 자리 시키며 그것이 말하는 진리적 가치에 귀 기울여 나간다.¹⁵⁾

5시집에서도 과거의 역사적 인물을 현재에 자리하게 하여 현재의 변화를 이끌어 내는 자세는 계속된다.

보시지요 우리/그 사람이 가고 있습니다/전국 일대에 폭설이 내려/더러움과 수채구와 쓰레기더미 위에 /하늘의 시트가 덮이고/서울 변두리와 농어촌과 산간지방에/어마어마한 폭설이 내려/산의 입을 물어버리고/들의 귀를 물어버리고/관세음보살의 눈을 물어버리고 마침내/마을로 가는 길을 물어버리고 저/성(成)으로 가는 실이란 길을 죄다/지워버렸지만//보시지요 우리 /그 사람은 가고 있습니다/호린 눈보라 속에서/두 눈 크게 뜨고/우렁우렁 물러오는 고기압 속에서/귀를 곧게 세우고/아늑한 길 하나 내며/저 자유의

15) 발터 벤야민, 최성만 역, 『역사의 개념에 대하여』, 앞의 책, 330~336쪽.

성을 향해/우리의 그 사람이 가고 있습니다//아슬아슬한 절벽에 서 있던 사람/권력의 관(棺) 속으로 들어갈 뻔했던 사람/저승의 전답에 터 잡을 뻔했던 사람/아아 조금만 한눈을 팔았거나/조금만 방심했어도/하루아침 조기(弔旗)로 펴려일 뻔했던 사람/우리의 그 사람이 가고 있습니다//무섭고 외로운 성/우리가 결코 도달해 보지 못한 성/그러나 단 한번도 포기해 보지 않은 땅을 향하여/그 사람은 가고 있습니다/전봉준이 가다가 좌초해 버렸고/안중근이 가다가 객사해 버렸으며/서재필이 가다가 실종되어버린 그/땅을 향하여/우리의 그 사람이 가고 있습니다/뒤돌아 보지 않고 가고 있습니다//그가 가는 길 위로/한 무리의 산새들이 솟아올라/신의 악보를 그리며 따라가고/눈 뒤집어쓴 지붕마다 솔솔솔/저녁연기 피어오르니, 아/따스한 저녁 밥상 멀리로/우리 곁의 사람들/그의 발자욱 따라/돌아오지 않는 길을 함께 가고 있습니다

『프라하의 봄·7 - 85년의 C형을 목상함』 전문 (『눈물꽃』 (1986))

이 시는 시집 『눈물 꽃』에 실려 있는 「프라하의 봄」 연작 시 15편 중 한 편이다. 이 시에는 ‘그’로 호칭되는 대상이 등장한다. 이 시의 내용은 화자가 지켜보는 ‘그’에게 일어난 일이다. 이 시는 누가 바로 앞에 있지는 않지만 어떤 특정한 사람을 향한 대화체이기도 하고, 화자가 자신에게 하는 이야기인 독백체적인 성격을 보이기도 한다. 그런 면에서 이 시는 편지체의 성격을 가졌다고 할 수 있을 것이다. 편지는 대화와 독백의 양면적 특징을 지니고 화자의 의사 혹은 감정 전달을 훨씬 절실하게 만든다. 편지체는 구체적인 대상을 전제하면서도 자신을 드러내지 않고 감정을 표현할 수 있는 진술형식으로 감정전달에 있어 호소력을 가지는 것이다¹⁶⁾.

화자는 ‘길’을 떠난 ‘그 사람’을 그리워하며, ‘그’의 위대함을 말하고, ‘그 사람’이 이루어 나가는 길을 끝없이 지켜보고 있다. 하지만 ‘그 사람’이 길을 찾아 떠난 이유가 무엇인지에 대해서는 분명히 나타나있지 않다. 그

16) 오세영, 『한국현대시 분석적 읽기』, 고려대출판부, 2007, 127쪽.

러나 이 시가 「프라하의 봄」 연작시라는 것과 부제인 '85년의 C형을 목상함'이 암시하는 것을 통해 그가 가는 길이 민주화 운동의 길이라는 것을 유추 할 수 있다. '프라하의 봄'은 1968년 체코슬로바키아의 민주화시기를 비유하는 말이다, 또한 우리나라에서는 '프라하의 봄'에 비유하여 '서울의 봄'¹⁷⁾이라고 불린 시기가 있었다. 이 시에서의 '프라하의 봄'은 '1985년의 C형'이라는 부제를 통해 '서울의 봄'과 연결된다. 또한 그가 가는 길이 민주화운동의 길이라고 해석할 수 있는 근거는 2연에서 '그 사람'이 '자유의 성'을 향해 가고 있다는 것과 3연에서 '권력의 관'에 속으로 들어갈 뻔했다는 시적 진술을 통해 알 수 있다.

이러한 역사적 사건이 시의 맥락과 결합하고 있음을 알고 이 시 텍스트를 보면 화자는 '그 사람'을 통해 박해와 고통이 가득한 이 땅에서 혁명의 길을 통한 구원의 길을 갈망함이 드러난다. '그 사람'은 역사가 흘러가는 시간 속에서 비극적 상황으로 내몰린 현실을 부정적으로 인식하면서도 자신의 의지를 분명히 내세워 강한 자의식 속에 자기를 실현시키고자 한다. 역사적 인물인 '전봉준'과 '안중근'과 '서재필'의 고난과 역경을 기억하며 그들이 지배자의 수탈로 인해 좌절되어 버린 역사적 사건들을 부각시킨다. '전봉준'과 '안중근'과 '서재필'은 현실을 개혁할 수 있는 주체의 잠재성을 믿고 꿈꿔왔던 세계를 이루기 위해 투쟁하며 자신을 희생한 인물이다. 그러한 과거의 역사는 이 시에서 과거의 지나간 것으로 치부되지 않는다. 그들이 '좌초'하고 '객사'하고 '실종'되어버린 그 길을 따라, '그 땅을 향해' 화자가 바라보는 '그 사람'이 다시 한 번 가고 있는 것이다. 이는 절대적 신념을 바탕으로 한 의지가 작용한 것이라 할 수 있다. '그'가 가는 길은 '서울의 봄', '광주 민주화 항쟁'과도 같은 민중을 억압하는 역사적 체험에 바탕을 두지만 그것은 '그'를 현실적인 환멸에 빠지게 하지 않는다. 그것은 과거의 역사적 사실들을 현재로 끌어와 '그'가 향하는 땅으로 연결시켜 바라보는 화자의 인식 속에서 드러난다. 화자는 '그'를 통해

17) '서울의 봄'은 1979년 10월 26일부터 1980년 5월 17일 사이를 일컫는 말이다. 이는 1968년 체코슬로바키아의 '프라하의 봄'에 비유한 것이다.

‘우리 곁의 사람들’이 그의 길을 따르는 혁명의 날이 오리라는 믿음을 드러낸다. 화자는 억압과 고통 속에서도 현실적 전망을 잃지 않으며 자신의 역사적 신념을 통해 우리 역사의 진정한 승리가 민중의 의지로 이루어질 수 있다는 투철한 역사의식을 보여주는 것이다.

벤야민은 「역사적 개념에 대하여」에서 ‘인식 가능성의 순간’이라는 말을 쓴다. 이는 과거의 진실 된 이미지는 순간적으로 나타났다가 사라지고 과거를 바라보는 주체의 현재도 그렇게 사라질 위험에 처해있기 때문에 순간 속의 인식적 시도가 중요하다는 의미이다. 지금의 현재란 공허한 동질적 시간이 아니라, 역사의 억압성을 폭파시킬 수 있고, 그럼으로써 잊혀지고 억눌린 과거와 작별하면서 새롭게 출발할 수 있는 구원의 시간이다. 지나간 것의 의미는 이런 식으로 현재적 시간의 인식적 가능성 속에서 새롭게 배치되어야 한다.¹⁸⁾ 이는 현재의 순간을 인식하며 그것을 역사속의 과거의 진실 된 순간을 통해 배치시켜 나가는 화자의 의지 속에서 나타나고 있다.

고정희의 세계에 대한 관심은 여성주의적 인식과 함께 변화를 나타내는데, 이와 동시에 그의 시 속에 드러나는 역사적 인물 또한 변화한다. 6권 『지리산의 봄』에서 「여성사 연구」라는 부제가 붙은 연작시를 통해 ‘반지뿔기 부인회’라는 역사적 사실로 과거에서부터 계속된 여성의 주체성을 드러내기도 하고(「반지뿔기 부인회 취지문-여성사 연구 2」) ‘여성독립전사 남자현’을 통해 여성의 역사적 역할을 말하기도 하며(「남자현의 무명지-여성사 연구 3」), 또한 9시집인 『여성해방출사표』에서는 지배적 권력에 의해 수난받으나 그것을 타파해 나가려는 주체가 여성으로 구체화되기도 한다. 이 시집은 가부장제와 자본주의와 얽힌 권력이 여성 수난의 운명을 구상하는 모습을 날카롭게 고발하고¹⁹⁾ 있다. 『여성해방출사표』의 전반부는 「이야기 여성사」 7편의 연시로 이루어져 있다. 「이야기 여성

18) 문광훈, 앞의 책, 100쪽; 발터 벤야민, 최성만 역, 『역사의 개념에 대하여』, 앞의 책, 333~334쪽.

19) 김승희, 「한국 현대 여성시에 나타난 제국주의의 남근 읽기」, 앞의 책, 82쪽.

사」는 제목에서 나타나듯이 조선시대부터의 여성들의 이야기를 담고 있다. 조선시대 여성의 이야기는 조선 중기의 명기로 불리었던 황진이가 조선 중기 여류 문장가인 이옥봉과 주고받는 편지의 내용을 담은 시 두 편과 신사임당이 조선 중기의 여류시인 허난설헌에게 보내는 편지형식의 시, 허난설헌이 현재를 살아가는 딸들에게 보내는 편지형식의 시, 그리고 여권운동과 어머니에 대한 시로 구성되어 있다.

「이야기 여성사」 연시는 조선시대에 문사에 능했던 황진이 이옥봉, 신사임당, 허난설헌을 배치시켜 현재와 과거를 대응시킨다. 과거 조선시대에 있었던 여성에 대한 권력의 억압이 지금도 계속되는 모습을 보여주는 것이다. 이 시편들에서 드러나는 여성의 모습은 조선시대 이후 지금까지 한결같다. 여성의 성은 전쟁에서나 자본주의 사회에서나 권력자들에 의해 도구적 가치로 이용되어 왔고, 그와 동시에 남성을 중심으로 한 지배 문화에서는 그들의 가치 기준에 맞춰 현모양처의 모습을 유지해야만 했던 것이다. 이는 오늘날의 상황과 근본적으로 변함없는 과거의 일들을 통해 과거와 현재를 하나의 연속사로 이해하게 한다. 과거와 다르지 않은 현재를 바라보는 것은 변함없이 계속되는 지금의 상황의 변화를 모색하게 한다. 여성 해방에 대한 뜨거운 갈망은 여성해방의 희망을 이야기 하게 하고, 역사적인 일들을 비판하기도 하며 여성끼리의 화합의 필요성을 역설하며 여성의 생명성이 가진 힘을 이야기하게 하는 것이다.

고정희는 지나간 과거의 역사적 인물을 시 속에 위치시킴으로써 현재에서 바라본다. 그것은 지나가버린 과거에 기대어 자신의 시간을 살피고 지나가버린 것의 변형 속에서 새로운 인식의 가능성을 찾는 비판적 해석의 전환을 시도하는 것이다. 역사를 과거의 것으로, 지나가 버린 것으로 놔두는 것이 아니라 변형하는 역사로 파악하는 것이다. 고정희의 시에서 역사적 인물들은 과거의 진실 된 이미지를 현재에 자리하게 하여 전통적인 역사의 시간에 대응하는 모습으로 형상화된다.

3. 알레고리로 나타나는 역사의 의미

알레고리는 형식적으로는 원관념과 보조관념의 관계가 1:1인 수사법이라고 정의된다.²⁰⁾ 알레고리는 어휘 하나만으로 비유가 형성되지 않는 것이 아니라 어떤 이야기 구조가 형성되어 있어 그것이 표면적으로 완결되어 있어야 하며, 참과 거짓의 분명한 기준을 가지고 있다. 따라서 작가의 진리에 대한 판단을 전제로 하여 어떤 진리를 나타낸다. 표면적으로는 하나의 완결된 담론이 독립적으로 존재하지만 전달하고자 하는 주제는 그 이면에 따로 숨어있는 표현을 말하는 것이다. 그러한 알레고리는 현실비판 의식과 밀접한 관련을 지닌다.²¹⁾

개념과 형상이 일치하는 상징에 비해 벤야민이 사유하는 알레고리는 사물세계와 역사적 현재에 우울과 멜랑콜리의 시선을 던짐으로써 세계를 뒤덮고 있는 가상을 파괴하고, 깨어진 세계의 파편들을 불안정한 상태로 조립하여 현재를 조명한다. 알레고리의 자의성은 그 의미의 불안정성으로 오히려 기의와 기표가 자연적으로 결합해 있는 것처럼 보이는 미적 가상을 깨뜨린다. 그렇게 해서 총체성의 상징이 불가능한 시대를 ‘역사의 죽은 얼굴’로 드러내어²²⁾ 총체성이라는 거짓된 가상에 대한 믿음을 철회하는 것이다. 이것이 상징과는 다른 알레고리의 진보적 경향이다.²³⁾ 벤야민은 알레고리에 보이는 형상적인 존재와 의미작용 사이에 가로놓여있는 심연의 간극을 강조하여 그로부터 알레고리적 세계관을 추출한다. 그러기에 알레고리는 비극적 세계관을 지닌다.²⁴⁾

고정희의 시에서는 정치 현실을 비판하고 시대인식을 드러내기 위한 도구로 알레고리를 사용한다. 이 장에서는 고정희 시 전반에 나타난 알레

20) 김준오, 『시론』, 삼지원, 2002. 203쪽.

21) 박현수, 『시론』, 예옥, 2011. 367~380쪽.

22) 강수미, 앞의 책, 93~97쪽.

23) 발터 벤야민, 최성만·김유동 역, 『독일 비애극의 원천』, 앞의 책, 238~240쪽 참고; 문광훈, 앞의 책, 150~156쪽 참고.

24) 박현수, 위의 책, 369쪽.

고리의 특징과 유형²⁵⁾을 살펴보며 그 의미를 밝혀보고자 한다.

고정희는 시로 시인이 살아가는 시대의 위선과, 악과 추의 진실을 드러내려 한다. 이러한 시선이 그 시대를 살아가고 있는 사람들의 고통과 진실을 그대로 보여줄 수 있다. 알레고리는 시인이 말하고자 하는 진실을 드러내기 위한 축매제로 작용하여 그가 살아가는 사회에서 저항을 위한 미학적 기능을 한다. 고정희의 시에서 가장 다수를 이루는 알레고리의 유형은 그 시대의 정치, 사회적 현실을 예리하게 포착하는 현실비판의 도구로써 이루어지는 알레고리이다. 고정희가 시작활동을 시작하고, 그 시세계의 진폭을 넓혀간 1970년대 1980년대는 산업화의 강력한 추진과 총력 안보를 빌미삼아 유신체제라는 독재체제가 지속되고, 통치 권력의 강화가 정치 사회적 통제로 확대되면서 여러 가지 사회적 갈등과 대립을 낳았다. 도시 노동 계층의 성장과 불합리한 삶의 조건에 대한 반발, 농촌 소외와 지역 간의 격차, 산업 시설 확대와 공해문제 등이 사회문제화 되었음에도 불구하고 당시 통치권에서는 이에 대한 합리적인 대안을 모색하지 않고 강력한 통제로 일관하였으며 이러한 상황은 유신체제가 무너진 뒤에도 1980년대까지 지속되어 사회 전반의 불만과 갈등은 심화되었다.²⁶⁾ ‘서울의 봄’과 ‘오월의 광주’라는 역사적 비극을 통해 정권을 잡은 신군부는 자신들의 정통성을 인정하지 않고 반대하는 국민들을 철저히 탄압했다. 그렇지만 국민들의 저항을 위축되지 않았고 1987년 6월 항쟁을 통해 대통령 직선제를 이루어냈다.

이렇듯 사회 곳곳에 내재한 구조적 모순과 정치권의 국민 탄압이라는

25) 이러한 알레고리에 대한 분류기준은 정끝별의 분석이 제공했다. 그는 현대시에 나타난 알레고리에 주목하여 현대시의 알레고리가 비판적 풍자의 양식으로, 종교적 진리에 대한 깨달음을 전달하기 위한 간접화 양식으로, 현대적 삶의 부조리성을 드러내는 유희적 양식의 하나로 전개되고 있다고 논의하였다. 정끝별, 『현대시에 나타난 알레고리의 특징과 유형』, 『한국문학이론과 비평』 21, 한국문학이론과비평학회, 2003. 12, 306~332쪽.

26) 1970년대 시대적 배경에 관한 논의는 권영민, 『한국현대문학사』 2, 민음사, 2014. 245~246쪽 참고.

위기에 내몰린 상황적 모순 속에서 당대에 팽배한 시대적 모순을 인식하고 이를 예각적으로 비판할 수 있는 수사법은 알레고리였다.

<여름밤이었습니다 당당한 북소리가 바다를 두들기고 어둠에 갇힌 파도가 먼데 산 하나를 훑아 댔습니다 산 밑동에 지진이 일고 굳게 잠긴 창살이 부서졌습니다>//창살 밖에 한 죄수가 섰습니다/창살 밖에 두 죄수가 섰습니다/창살 밖에 세 죄수가 섰습니다/창살 밖에 네 죄수가 섰습니다/창살 밖에 다섯 죄수가 섰습니다/<당당한 북소리가 지천을 흔들고>/한 죄수가 무대 위로 올랐습니다/두 죄수가 무대 위로 올랐습니다/세 죄수가 무대 위로 올랐습니다/네 죄수가 무대 위로 올랐습니다/다섯 죄수가 무대 위로 올랐습니다/<당당한 북소리가 저승까지 흔들고/오 그/달콤한 비명 속에서>//한 죄수가 목을 흔들었습니다/두번째 죄수가 허리를 비틀었습니다/세번째 죄수가 물구나무 섰습니다/네번째 죄수가 흑 흑 삿대질했습니다/다섯번째 죄수가 바위처럼 곳곳이 굳었습니다/<둥그런 불빛이 무대 위에 박히고/어둠 속에서 관중은>/한 죄수가 목을 꺾는 것을 보았습니다/두번째 죄수가 무릎을 꺾는 것을 보았습니다/세번째 죄수가 나자빠지는 것을 보았습니다/네번째 죄수가 어둠 속으로 사라지는 것을 보았습니다//은은한 상여소리가/머리위로 떠가는 것을 보았습니다/여름밤이었습니다

「변증법적 춤-캠프파이어·1」 전문 (『누가 홀로 술틀을 밟고 있는가』 (1979))

이 시의 화자는 계속하여 ‘죄수’의 세계를 멀리서 관조하는 시선을 견지하고 있다. 이 시의 시적 화자는 시 안에 펼쳐지는 연극을 바라보는 관객의 입장이 되어 발화한다. 롤랑바르트가 지적했듯이 연극성이란 세계를 볼 수 있는 보편적 카테고리이다.²⁷⁾ 황동규 또한 자신의 시를 분석한 시론에서 극서정시에 대해 말하며 극서정시에는 무의식이라는 요소가 들어있다고 말한다. 의식보다 더 깊은 잠재의식의 도움을 받아 알레고리가

27) 롤랑 바르트, 이상민 역, 『롤랑바르트가 쓴 롤랑바르트』, 강, 1999. 251쪽.

더 새로운 정신적인 구조물을 만들어 간다는 것이다.²⁸⁾ 고정희의 이 시에 나타나는 알레고리 또한 극의 양식을 통한다. 이는 시적 화자의 세계를 보는 눈이 연극을 통해 객관화되어 이 시를 보는 자를 납득시키는 것이다. 이 시에서 주목해 볼 것은 ‘무대’위에 올라가는 ‘죄수’들의 죽어가는 모습이다. 화자가 ‘파도’가 덮친 ‘산’이라고 명명한 ‘창살밖’의 ‘무대’에서 본 것은 마지막 연에서 ‘은은한 상여소리가 //머리위로 떠가는 것’에서 ‘떠가는 것’으로 이어진다. 이는 청각적 심상이 시각적 심상으로 공감각적 전이를 이루어 시의 전반을 환상적이고 몽환적으로 만든다. 이 시의 시적 세계를 환상의 체험으로 환원하게 하는 것이다. 여기에서 나타난 ‘죄수’들은 부서진 창살 밖의 무대에 올라 ‘비명’의 고통의 결과로 목이 꺾이고, 무릎이 꺾이고, 나자빠져 어둠의 상태로 빠져든다.

계속 반복되는 ‘~었습니다’는 매 연마다 거의 모든 행에 반복되어 일종의 후렴구 역할을 하고 있다. 이는 구어체로서 반복법과 상승 작용하여 더 큰 효과를 발휘한다. 무엇보다도 반복법과 상승 작용하는 구어체는 자신이 표명하는 주제나 이념을 논리와 문법에 복종해야 하는 문어체 속에 중첩시키고자 하는 의도를 가져, 자신의 시 속에 새겨 넣기를 갈망하는 감정의 과잉을 시니피양 자체가 보유하도록 기능한다.²⁹⁾ 그 뿐만 아니라 이 시에서는 두 번째 연에서 ‘창살밖에’, ‘죄수가’, ‘무대 위로’와 ‘섰습니다’, ‘올랐습니다’가 반복되고 네 번째 연에서는 ‘번째’와 ‘죄수가’, ‘~를, ~을’, ‘~것을’ 등, 연속적으로나 사이사이에서 동일한 단어가 반복되어 나타난다. 이렇게 여러 유형의 반복이 시 속에 교차되어 나타나는 것은 상황의 절박성과 함께 화자가 바라보는 세계의 실존적 절실함을 더욱 강조하여 극적 분위기를 고조시키고 그 의미를 강화한다. ‘어둠속으로 사라’져 ‘상여소리’와 함께 떠나가는 원혼들은 거대 역사담론에서 포섭하지 못하는 타자들이다. 억울하게 죄수가 되어 죽어간 타자들의 죽음은 상여소

28) 황동규, 「<어떤 개인날>에서 <물운대행>까지 시인의 시론: 알레고리와 상징의 밀회」, 《작가세계》 4, 1992.6, 111~119쪽, 118쪽.

29) 줄리아 크리스테바, 서민원 역, 『공포의 권력』, 동문선, 2001, 291~292쪽 참고.

리와 함께 이승의 하늘을 떠가는 것이다.

역사의 집적된 폐허 앞에 있는 화자는 절망적이다. 이 절망은 죽음의 현실을 드러낸다. 하지만 화자는 이 절망 속에서도 자기 성찰을 통해 재앙의 역사를 부정하려 애쓴다. 절망에 휩싸여 있는 화자는 인간의 현실이 생각보다 쉽게 변할 수 없으며, 변한다고 해도 이 변화가 주체의 뜻대로 되기 힘들다는 환멸을 드러낸다.³⁰⁾ 인간의 역사는 고통스럽고 억눌린 것들이 항구적으로 지속되는 시간인 것이다. 이 같은 악순환은 끊임 없이 반복되면서 지금 여기 살아있는 자들을 괴롭힌다. 벤야민의 알레고리는 이에 대한 대응으로 고통과 우울을 통해 현실의 삶에 결여되고 부채한 것에 다가간다. 알레고리적인 모습은 현실에서는 폐허의 형태로 주어진다. 폐허와 함께 역사는 자연사의 알레고리로서 끊임없이 이어지는 몰락 과정의 한 단계로 자리한다. 역사는 한편으로 끊임없이 이어지는 쇠락의 과정이기도 하다. 그것은 소멸의 기호로 자리한다.³¹⁾ 소멸과 몰락의 현상 앞에서 시인은 비애에 젖는다. 하지만 마냥 슬퍼하지 않는다. 그는 균열의 원인과 근거를 찾아간다.

지하도에 진열된 일간 신문 일면에/붉은 줄 죽죽 그어진 저녁/늘어지게 하품하는 서울의 등뒤에서/브레즈네프의 부고를 사들고/아우야 무기교로 한 마디 내뱉고 싶구나/<사람은 죽는구나/반드시 죽는구나>/그렇다 아우야/어제는 러시아의 브레즈네프가 죽었다/자본주의 국가의 고급 승용차를 수집하고/여가를 해변의 별장에서 즐기며/불란서 향수를 문힌 미녀 안마사와/아침 식탁을 즐긴다는 브레즈네프/실크 와이셔츠와 최신 유행 양복을/뿔아 입는다는 브레즈네프는/오늘밤 저승의 옥황상제와 만나서도/평소의 신념대로/닉슨에게 했던 말을 되풀이했을까?/<관계가 두터워야 정치가 쉽지요>/이 한마디로 옥황상제를 녹이고/연옥의 안방쯤 차지했을까/아니면 저승의 고급 술집에 앉아/천국으로 가기 위해 상소문을 적고 있을까/아니면

30) 문광훈, 앞의 책, 153쪽 참고.

31) 위의 책, 67쪽.

그의 부음글자 호수가 너무 작다고/긴급 통화를 신청하고 있을까/(중략)/
 <참된 삶이란 무엇인가?>/우리 피 너무 따스하여/인손 찌는 모닥불로는 타
 지 못하는 걸까/우리 노래 너무 당당하여/명든 가슴 깨우는 종으로는 울지
 못하는 걸까/우리 가슴 너무 탄탄하여/애타게 적시는 강물로는 흐르지 못하
 는 걸까//아버지 등 구부러 엎드린 이 땅/눈 덮인 벌판의 고향을 향하여/고
 요히 귀를 열어 봐/우리가 떠나온 고향땅에서/일평생 땅귀신으로 죽은 머슴
 이 있었다는데/우리가 등돌린 죽음의 집에서 /제몸 사뭇 숲이 된 사람이 있
 었다는데/우리가 몸을 사린 시궁창에서/제똥 바쳐 하늘 된 사람 있었다는데
 /(중략)//자갈밭으로 뺏어 버린 조국의 가슴팍에/획획 두엄으로도 죽지 못
 하는 우린/브레즈네프가 죽은 오늘밤/서울의 달콤한 지붕 밑에서/달콤한 상
 상에 벌컥벌컥 취한 채/이미 죽은 김가의 유언을 부추기고/한줌 재가 된 이
 가와 박가를 목상하고 나서도/정작 고향에 죽으러 가지 못하니/사람 많은
 서울은 다복하여라

『서울사랑-죽음을 위하여』 부분 (『이 시대의 아벨』(1983))

시적 화자는 러시아의 브레즈네프³²⁾의 부고를 접하고 삶의 허망함과 자연사로 이어지는 몰락의 과정을 토로한다. 거기에는 소련 공산당의 최고 통치권자이지만 자신을 위한 허영과 사치를 서슴지 않았던 자에 대한 비판의 흔적이 생생히 드러나 있고 그와 동시에 자신이 살아야 할 ‘참된 삶’이 무엇인가에 대한 고민이 공존하고 있다. 흥미로운 것은 ‘고급승용차’, ‘미녀 안마사’, ‘불란서 향수’, ‘실크와이셔츠’로 이어지는 브레즈네프의 현실에서의 사치와 향락이 죽음 이후의 공간에까지 ‘연옥의 안방’, ‘저승의 고급술집’, ‘천국으로 가기 위한 상소문’, ‘부음글자 호수를 고치기 위한 긴급통화’로 이어지고 있다는 것이다. 이는 재기어린 아이러니로 압담한 정치현실을 우회적으로 비판하고 공산주의 체재인 러시아의 독재자의 행적에서 오는 소비지향에 일침을 가하는 것이다. 브레즈네프는 자기

32) 소련의 정치가로서 스탈린 이후 최장기인 18년 동안 소련을 통치하였으며 1982년 11월 10일 사망하였다.

권리를 스스로 결정하고 행사하는 최고통치권자이다. 그는 만인의 지배자로 살지만, 다른 한편으로 여느 사람들처럼 병들어 죽는 존재이다. 그는 18년간이나 장기 통치를 하며 죽지 않는 정치적 존재로서의 자리를 탐하지만 그의 자연적 육체는 죽어간다. 그는 시적 화자가 말하듯 ‘저승’에서도 전능한 왕권을 내세우고자 할지도 모르는 최고 권력자였지만 허약한 육체를 지닌 인간이기에 역사 속으로 몰락해 간다. 그의 삶 또한 삭막한 현실 또한 역사의 한 부분으로서 사라지는 자연사의 일부인 것이다.

화자는 ‘사람은 죽는다’라고 삶의 본질을 말한다. 브레즈네프를 보며 삶의 본질을 명확하게 인식한 화자는 자신을 돌아본다. ‘인손’, ‘명든가슴’, ‘등돌린 죽음의 집’, ‘죽은 김가’, ‘한줌 재가 된 박가와 이가’는 세계와의 극단적인 불화와 피해의식을 보여준다. 이 현실은 고통스러운 시대의 현실 안에서 그 고통스러움을 제대로 말하는 것조차 불가능한 상황으로 인해 발생된 결과였다. 그리고 자신도 자연사의 일부임에도 불구하고 수난 받는 자의 고통을 함께 하지 못하며 살아가고 있다는 것이다.

이는 벤야민이 『독일 비애극의 원천』에서 말하고자 했던 역사적인 것 자체의 자연성을 보여준다. 역사의 파편 앞에서 인간의 삶도 ‘하나의 조각’으로서 ‘슬픈 놀이’가 된다. 벤야민은 역사의 자연적 속성, 즉 소멸과 몰락과 사라짐을 강조한다.³³⁾ 권력 자체는 절대적이지만, 이 권력을 행사하는 사람은 온갖 감정과 변덕에 노출된 인간이기에 취약하다. 그런 이유로 권력자의 권력 사용은 얼마든지 왜곡될 수 있다. 전제군주는 절대적으로 강력하면서도 절대적으로 취약한 인물이다. 그는 역사적인 것의 자연적 성격인 몰락을 자신의 몸으로 보여준다. 바로크 비애극에서 표현되는 것도 바로 이 점이다. 군주는 역사속의 예수가 아니라 모든 역사적 시도의 자연적 몰락을 대변한다. 사람이 살아가는 역사의 시간은 자연의 시간 아래 있다. 역사는 지질학적 시간의 관점에서 보면 자연의 한 형식으로 자리하는 것이다. 이렇게 반복되는 소멸의 사건이 곧 재앙이다. 어떤 개

33) 문광훈, 앞의 책, 558~560쪽; 발터 벤야민, 최성만·김유동 역, 『독일 비애극의 원천』, 앞의 책, 247~248쪽 참고.

선이나 혁신이 자리할 수 없기 때문이다. 그리하여 사람이 이룬 업적의 산물이라는 역사와 문화도 자연의 일부로 사라지는 허망한 것이 된다. 인류의 문명사 전체도 폐허의 전조일 뿐이다. 이렇게 역사를 고찰하는 것이 곧 알레고리적 관점이다. 바로크 주인공은 재앙적인 자연사의 상황을 보여준다고 벤야민은 해석한다.³⁴⁾

고정희의 시에서 알레고리는 풍자나 자연물 의인화와 같은 다양한 시적 양식으로 변주되어 역사인식을 나타내기도 한다.

서울정회반아보거라/서울이고향처럼이제살기좋다는/네글접하고.....급히
 몇자적는다/니가서울물이들었어도단단히들었다/요즘서울에서보내주는신
 문하고티비보면/식자층 많다는서울은/왜그리판판으로돌아간다나

/본디글맛이란사람속에든것이오/천륜이다사람에서비롯된다하였는디/대
 학나와만든다는신문하고책하고방송이라는게/일이년도아니고지난십수년동
 안/성실하다성실하게거짓말을참말인양/경경것어대는행동거지하고/판별였다
 하면꼬리치는짓하며또/땀흘리는농사칠만돌아오면/네꼬따이맨도시양반들/가
 리개모자쓰고운동장에모여앉아/개보다시끄럽게소란떠는모습하며/세상이하
 수선하게돌아가고있지않느냐/도대체스포츠가뭘나오는 것이며/쌍팔년이복삼
 제라도된다는것이다나/(중략)/그러니이에비말잘듣고/생의근본이무엇인지따
 지기바란다/한가지덧붙이자면너도알다시피/이곳은일손이모자라/구순노인장
 까지들받으로나가야하고/지난수마에사리리논배미가몽땅할켰는디/보리수매
 가격은가마당팔백원겨우올라/울상에죽상에설상가상이고/농수산부장관한마
 디에한우값어물값폭락하여/대다수의농어민들오장육부속에서는/냄비끓는소
 리다글다글한가하면/귀와눈과코에서하얀연기풍풍풍/솟아나고있다만/개과천
 선하기전에선영희올생각을말하라/(부<父>로부터)

「프라하의 봄 · 9」 부분 (『눈물꽃』(1986))

이 시는 서울의 ‘정희’에게 아버지가 보내는 편지이다. 아버지는 자식

34) 문광훈, 앞의 책, 561쪽.

에게 보내는 편지 속에 당대 사회의 쟁점에 된 사회상황과 정치적 현실에 대한 강력한 풍자적 어조를 드러낸다. 편지체의 형식에 의해 아버지가 바라본 서울의 이야기는 당대 현실이면서 발신자인 아버지의 생각을 수신자인 '정희'에게 전하는 아버지만의 생각이 될 수 있다. 이러한 전략은 화자가 현실의 세계와 아버지에 의해 생각되어진 세계를 오가는 단서를 마련해 주어 독자로 하여금 당대의 현실에 대해 일정한 비판적 거리를 유지하게 한다. 풍자의 대상인 '정희'에게 말하는 서울의 언론과 정치인들의 허상은 당대의 농촌사회의 문제가 정부의 정책과 직접 맞닿아있다는 것을 보여준다. 당시의 농촌경제가 수출주도형 고도성장으로 인해 국내의 농업생산을 위시한 내수부문을 상대적으로 위축시켜 농촌경제의 총체적인 붕괴를 가져왔는데, 그 시대의 농촌 현실을 환기시키는 것이다. 이러한 알레고리를 통해 시인은 정치권력의 부도덕성과 그로인한 농촌현실의 피해함을 비판하면서, 부패한 권력의 희생자가 민중들 자신임을 자각하도록 유도한다. 화자인 아버지는 청자인 '정희'에게 '개과천선'을 하라고 요구한다. 이러한 풍자적 어법을 통해 화자는 당대권력을 향한 준엄한 비판과 함께 당대사회의 혼란을 극복할 실천의지를 드러내고자 하는 것이다.

고정희는 사회상황에 대한 자신의 생각을 제시하기 위해 세계에 대한 허구적 상상들을 재구성하여 작품화한다. 이 때 알레고리는 현실의 비판적 조망을 근간으로 개인의 주관적 세계관을 예시하는 비유로서의 위치를 차지한다.³⁵⁾ 고정희의 시에서 나타나는 알레고리는 자연물을 의인화하여 나타나기도 한다.

앞길이 구만리 같은 사람들이여/어디서나 한가락씩 하는 사람들이여/우리는 그날밤 보았지/두 눈 똑뜨고 보았지/무식하게 무식하게 십삼대 국회가 무너지고/무능하게 무능하게 야당이 무너지고/무모하디무모하게 대망의 구십년대가 들어서는 것을 보았지/자신은 지사가 아니라고 다리 뺀 사람들

35) 정끝별, 앞의 책, 322~323쪽 참고.

이여/자신이 민초라고 대답하는 사람들이여/과거와 미래의 식탁에서/망령
 을 뽑내는 늙은 명사들이여/그날밤 우리는 똑똑히 보았지/오공이 은밀하게
 기른 독사의 무리들이/대량 서식지 백담사를 떠나/머리에 번들번들 정경유
 착의 광을 내며/국회의사당으로 의사봉 꼭대기로 광주특위 목구멍으로 출
 몰하는 것을/보았지/오공이 은밀하게 은밀하게 은밀하게 기른 독사의 무리
 들이/바야흐로 육공에서 춤추는 것을 보았지/똑똑히 보았지/췌, 췌, 소리를
 내며/침상으로 술잔 속으로 스며드는 것을 보았지/악수 속으로 화해 속으로
 /치렁치렁 감기는 것을 보았지//다만 텔레비전 수상기 앞에서/개 같은 세
 상/죽일 놈의 자식들,을 연발하던 사람들이여/분통을 터뜨리며/막소주를 들
 이켜던 사람들이여/하루일당으로 불쏘시개 만들던 사람들이여

(후략)

「오공이 기른 독사의 무리들이 - 우리의 봄, 서울의 봄 3」 부분 (『광주의
 눈물비』(1990))

이 시는 시의 제목에서 보이듯 ‘오공’을 ‘독사’라는 동물로 알레고리화
 한 것이다. ‘독사’로 의인화하여 나타나는 지금의 상황은 ‘오공’을 매개하
 기 위한 것이다. 이는 ‘오공’이나 ‘십삼대 국회’, ‘야당’등의 구체적인 시대
 의 등장으로 역사적인 맥락을 시적 상황 속에 시사화하여 알레고리화를
 이끈다. ‘십삼대 국회가 무너지고’, ‘야당이 무너진 상황은 80년대를 이루
 던 제 5공화국이 제 6공화국으로 전개되던 정치적 상황을 환기시킨다. 또
 한 ‘백담사’는 전두환 대통령이 물러난 뒤 1988년 11월부터 1990년 말까
 지 은둔생활을 한 곳으로 전두환 대통령의 피난처로 상징된다. ‘광주 특
 위’는 1988년 구성된 ‘5.18 광주 민주화 운동 진상조사 특별위원회’를 지
 칭한다. 특위의 구성은 민정당 12, 평민당 7, 민주당 5, 공화당 3, 무소속
 1명 등 28명의 위원이었다. 민정당은 전두환의 신군부세력이 중심이 되
 어 1981년 창당하여 전두환을 총재로 위임하고, 간선으로 두 번째로 대통
 령에 취임하게 한 정당으로써 그들이 중심이 된 광주 특위는 가해자가
 핵심을 이루는 구성이기에 그들에 의한 광주의 진실은 왜곡되고 은폐될

수밖에 없었다. 이 시는 그 핵심 세력을 ‘독사’라는 동물에 의인화하고 있는 것이다.

‘육공’의 정치의 시대가 시작되지만 ‘오공을 이룬 독사의 무리들’로 인해 정치 현실은 쉽게 바뀌지 않고 그 현실을 바꿀 수 있는 힘은 전혀 일어나지 않는다. ‘사람들’은 광주특별위원회 청문회 과정을 지켜보며 ‘분통을 떠뜨리고’, ‘막소주를 들이키’며 좌절하고 있는 것이다.

이 시는 ‘사람들이’ 사람을 해치는 사납고 해로운 ‘독사’로 인해 파괴되는 불길한 징조가 가득하다. ‘은밀하게’, ‘śśś 소리를 내며’, ‘스며들어’, ‘감기는’ 독사의 몸짓은 폭로된 사회 현상과 동물의 현상을 등치시켜 우리사회의 단면을 고발한다.

미친년이 된 봄을 기다리다/금남로에 내리는 눈물비는/더 이상 그대 꿈을 적시지 않는다/미친년이 된 봄을 기다리다/충장로에 내리는 눈물비는/더 이상 그대 약속의 땅을 적시지 않는다/미친년이 된 봄을 기다리다/도청앞 광장에 내리는 눈물비는/더 이상 그대 목숨의 울타리를 적시지 않는다/미친년이 된 봄을 기다리다/무등산 중봉에 내리는 눈물비는/더 이상 그대 행복한 잠자리를 적시지 않는다/미친년이 된 봄을 기다리다/망월동 묘역에 내리는 눈물비는/더 이상 그대 서울을 적시지 않는다/미친년이 된 봄을 기다리다/남도 천리길에 내리는 눈물비는/더 이상 그대 봄을 적시지 않는다//살아 남은 자는 굳건하므로/굳건한 자는 사다리를 오르므로/사다리를 오른 자는 썩뿌릴 수 없으므로/썩뿌릴 수 없는 자는 피가 식었으므로/피가 식은 자는 이 세상 소관이 아니므로//미친년이 된 봄을 기다리다/휴전선 백오십오 마일에 내리는 눈물비는/더 이상 그대 가슴속의 철조망을 적시지 않는다/아아 미친년이 된 봄을 기다리다/오공청산 청문회에 내리는 눈물비는/더 이상 그대 육공화국을 적시지 않는다/그대는 달렸으므로/그대는 죽었으므로

「광주의 눈물비-우리의 봄, 서울의 봄 1」 전문 (『광주의 눈물비』(1990))

이 시는 위의 시와 같이 『광주의 눈물비』에 실린 「우리의 봄, 서울의

봄」연작시이다. 시인은 『광주의 눈물비』 시집의 「시집머리 몇 마디」에서 자신이 이 시집을 쓰게 된 계기를 밝히며 시인으로서의 시대에 대한 역사적 사명을 알레고리와 은유를 통한 시로써 나타내고 있다고 언급한다.³⁶⁾ 이는 이 시가 알레고리의 역사성을 나타내기 위해 쓰여 졌다는 것을 밝히는 것이라고 볼 수 있다. 시인은 역사적 인식을 가지고 작품 속에서 끊임 없이 광주를 되새겨 역사적 사건의 의미를 표출하고 있는 것이다.

이 시는 봄이 미친년³⁷⁾으로 의인화되어 미친년으로 드러나는 시적 상황을 ‘광주’의 현실로 매개하고 있다. 여기에는 광주의 실제 지명들인 ‘금남로’, ‘충장로’, ‘무등산 중봉’, ‘망월동 묘역’, ‘남도’가 함께 나열되어 광주 민주화 운동을 연상시킨다. 광주를 상징하는 장소에서는 ‘눈물비’가 내리고 그곳은 ‘미친년이 된 봄을 기다리’고 있다. ‘미친년이 된 봄을 기다리’는 행위는 계속해서 반복되고 그 봄을 기다리며 계속해서 ‘눈물비’는 내리지만 그 어느 곳도 그 비에 젖지 않는다. 물의 속성을 가진 비가 사물을 적시는 것은 물리적인 속성이지만 그 비는 비의 역할을 하지 못하는 것이다. ‘눈물’로 이루어진 ‘비’는 이 땅의 억압을 체현하는 존재이지만 통탄의 역사 속에서 젖어들지도 못하는 존재로 나타나는 것이다. 슬픔을 표출하는 눈물은 애도의 과정이다. 애도는 사랑하는 대상의 상실을 깨닫고 슬퍼하며 슬픔을 통해 마음을 치유하는 과정에 성공하여 대상상실로부터

36) “나는 실로 최초로 역사적 진실에 대하여 절제하기 어려운 노여움을 품게 되었고 (….) 깊은 회의를 갖게 되었다. 그리고 나는 들었다. 역사적 정의와 진실이 불편함이 된 이 시대에 ‘문학적 은유와 알레고리는 거짓 시대를 고수하는 충실한 시녀가 될 수 있다.’는 내면의 외침을 들었다. (….) 이 끓어오르는 노여움에 의지하여 나는 <우리의 봄, 서울의 봄> 연작을 쓰기 시작했다.” 고정희, 『광주의 눈물비』, 『고정희 시집』 2, 앞의 책, 233쪽.

37) 고정희는 「광주민중항쟁과 여성의 역할: 광주 여성들, 이렇게 싸웠다」라는 글에서 광주민중항쟁에서 할머니, 여학생들에게 ‘XX년’이라고 욕하며 폭력을 휘두르는 계엄군의 만행을 폭로하고 있다. 이는 이 시에서의 ‘미친년’이 광주항쟁에서 계엄군에게 희생을 당한 그 여성들을 지칭한다는 것을 알 수 있게 한다. 고정희, 「광주민중항쟁과 여성의 역할: 광주 여성들, 이렇게 싸웠다」, 《월간중앙》, 1988.5. 407~408쪽.

자유로워지는 것이다.³⁸⁾ 하지만 이 시에서는 눈물로 모든 것이 적셔지지 않는다.

이 시에 나타나는 ‘미친년’은 『눈물꽃』에 실려 있는 「프라하의 봄」 연작시에도 등장한다. 하지만 『눈물꽃』의 「프라하의 봄·8」의 ‘미친년’은 ‘뉘나간 오월 미친년’, ‘쓸쓸한 쓸쓸한 미친년’, ‘이 까맣게 새까맣게 잊혀진 미친년’, ‘이미 사망신고 마친 미친년’이다. 「프라하의 봄·8」에서의 미친년은 ‘잊혀진’ 사람이며 누군가에 의해 ‘사망신고’가 되어진 수동적인 존재로 나타난다. 하지만 위의 시 「우리의 봄, 서울의 봄」 연작시에 실려 있는 ‘미친년’은 다른 양상이다. 여기에서는 ‘미친년’을 기다리고 있으며 ‘미친년’을 기다리는 장소가 ‘광주’임을 분명히 나타낸다. ‘미친년’을 기다리는 ‘살아남은 자’의 ‘피가 식고’ ‘죽었’다는 것은 ‘오공화국’에서의 ‘광주’의 고통과 역사적 인식이 ‘육공화국’에까지 미치지 못하고 사라져버렸다는 것이라 할 수 있다. 이는 시대적 정당성에 입각한 실천이 권력에 의해 억압당하는 현실을 말하는 것으로서 현실에 대한 정서적이고 지적인 동의를 이끌어내 행위를 촉발하고자 하는 것이라고 볼 수 있을 것이다.

고정희 시의 알레고리는 역사 현실의 폐허와 잔해더미들을 그려내면서 그것을 현재적으로 재구성하는 사유를 보여준다. 시인은 계급문제나 사회적 소외, 성적 불평등과 정치권력에 의해 자행되는 자유의 억압을 현실에 대한 충분한 이해를 바탕으로 알레고리로 드러낸다. 이는 민중 현실에 대한 깊은 고민과 숙고의 자세에서 나오는 것이라 할 수 있다.

벤야민은 삶의 가장자리에 흩어져 있는 많은 것은 수집하고 배열하여 구성되어야 한다고 한다. 이 모든 것을 관통하는 것은 역사의 연속성에 대한 문제제기와 이 문제제기를 추동하는 실험정신이다. 이런 문제제기를 통해 역사의 비 억압적 가능성, 즉 이성적 삶의 질서가능성을 비로소 탐색할 수 있다. 알레고리적 시선은 사물의 외양과 내부를 동시에 본다. 그것은 화려한 외양에 숨어있는 폐허와 몰락의 이미지를 읽어낸다. 모든

38) 지그문트 프로이트, 「슬픔과 우울증」, 윤희기 역, 『정신분석학의 근본개념』, 열린책들, 2004. 244~246쪽 참고.

살아있는 것은 소멸의 그늘까지 비추어 질 수 있을 때 진실하다. 이렇듯 알레고리는 여러 이질적 영역들을 상호 대립적인 역사의 차원에서 대면 시킴으로써 역사를 포착한다.

4. 결론

고정희의 시는 과거의 역사적 인물을 현재로 불러낸다. 현재의 시 텍스트 속에서 지금 이 순간에 무가치하게 여겨지는 약한 자들을 감싸 안으며 지금 이 순간이 과거와 함께 태어난 시간 시간임을 과거의 역사적 인물을 통해 말한다. 고정희의 시 안에서 과거의 역사적 인물들은 단순한 과거의 사실로 지나가는 것이 아니라 구원의 욕망을 일으킨다. 과거의 사실이지만 현재 속에서 면면히 살아 움직여 나가 역사를 구성해 나가는 것이다. 개인의 고통에 민감하게 반응하는 시인은 과거를 살아있는 시간으로 받아들여 현재 진행되는 역사를 재구성해나가는 것이다.

이와 함께 고정희는 자신의 시에서 역사적 현실을 드러내기 위한 방편으로 알레고리라는 수사법을 이용한다. 형식적으로 고정희 시의 알레고리는 풍자와 아이러니를 통하기도 하고, 동물이나 식물의 의인화, 그로테스크의 표현을 함께 취하기도 한다. 이와 동시에 고정희 시에 나타나는 알레고리는 진실한 것의 숭고한 힘을 드러낸다. 알레고리는 말하는 것에 스민 의미 생성의 균열을 암시하는 수사법이다. 이를 통해 알레고리는 역사적 사실의 참 모습을 드러내는 것이다. 고정희 시에서 알레고리의 이중적이고 다중적인 움직임은 전환하며 변혁을 추구한다. 알레고리의 힘은 부단한 변신과 움직임을 요구하여 현실을 둘러싼 삶의 조건과 테두리를 돌아보게 한다.

고정희는 과거의 인물들을 현재로 끌어오며 역사를 과거의 것이 아닌 지금, 현재의 것으로 자리하게 한다. 현실에 대한 비판 속에서 역사를 삶의 한 부분으로 받아들이는 역사인식을 보여주고 있는 것이다. 그러한 과

정과 함께 알레고리적 관점을 드러내는 시들은 고정희 시의 특성을 규정하는 일부를 이루며, 밀접한 관련을 가지고 과편화된 현실을 관통해나가는 역사인식을 지닌다는 것을 알 수 있게 한다. 이렇듯 고정희의 시는 역사에 대한 인식을 통해 전체주의적인 정치적 억압과 불평등으로 가득 찬 70년대, 80년대 현실의 모습과 역사적 부조리에 맞서나간다.

참고문헌

1. 기본자료

고정희, 『고정희 시전집』 1·2, 또하나의 문화, 2011.

2. 단행본

강수미, 『아이스테시스: 발터벤야민과 사유하는 미학』, 글항아리, 2011, 93~97쪽.

권영민, 『한국현대문학사』 2, 민음사, 2014, 245~246쪽.

김준오, 『시론』, 삼지원, 2002, 203쪽.

문광훈, 『가면들의 병기창: 발터 벤야민의 문제의식』, 한길사, 2014, 150~865쪽.

박현수, 『시론』, 예옥, 2011, 367~380쪽.

오세영, 『한국현대시 분석적 읽기』, 고려대출판부, 2007, 127쪽.

이승하 외, 『한국현대시문학사』, 소명출판, 2010, 249~250쪽.

롤랑 바르트, 이상빈 역, 『롤랑바르트가 쓴 롤랑바르트』, 강, 1999, 251쪽.

발터 벤야민, 김영옥·윤미애·최성만 역, 『발터벤야민 선집 1: 일방통행로, 사유이미지』, 도서출판 길, 2007, 67~244쪽.

발터 벤야민, 최성만 역, 『발터벤야민 선집 2: 기술복제시대의 예술작품』, 도서출판 길, 2007, 48~58쪽.

발터 벤야민, 윤미애 역, 『발터벤야민 선집 3: 1900년경 베를린의 유년시절/

- 베를린 연대기』, 도서출판 길, 2007, 31~152쪽.
- 발터 벤야민, 최성만 역, 『발터벤야민 선집 5: 역사의 개념에 대하여 외』, 도서출판 길, 2008, 330~336쪽.
- 발터 벤야민, 최성만·김유동 역, 『독일 비애극의 원천』, 한길사, 2009, 238~248쪽.
- 수잔 벅 모스, 김정아 역, 『발터벤야민과 아케이드 프로젝트』, 문학동네, 2004, 1~600쪽.
- 줄리아 크리스테바, 서민원 역, 『공포의 권력』, 동문선, 2001, 291~292쪽.
- 지그문트 프로이트, 윤희기 역, 『정신분석학의 근본개념』, 열린책들, 2004, 244~246쪽.

3. 논문

- 고정희, 「광주민중항쟁과 여성의 역할: 광주 여성들, 이렇게 싸웠다」, 《월간중앙》, 1988, 5, 407~408쪽.
- 권성훈, 고정희 종교시의 폭력적 이미지 연구, 『종교문화연구』 21집, 한신대학교 종교와문화연구소, 2013, 273~201쪽.
- 김문주, 고정희 시의 종교적 영성과 '어머니 하느님', 『비교한국학』 19집 2호, 국제비교한국학회, 2011, 121~148쪽.
- 김승희, 「고정희 시의 카니발적 상상력과 다성적 발화의 양식」, 『비교한국학』 19집 3호, 국제비교한국학회, 2011, 9~37 쪽.
- 김승희, 「상징질서에 도전하는 여성의 목소리, 그 전복의 전략들」, 『여성문학연구』 2호, 한국여성문학학회, 1999, 135~166쪽.
- 나희덕, 시대의 염의를 마름질하는 손, 『창작과 비평』 29, 창작과비평사, 2001,6, 310~327쪽.
- 박죽심, 「고정희 시의 탈식민성 연구」, 『어문논집』 31집, 중앙어문학회, 2003, 235~257쪽.
- 양경언, 「고정희 시에 나타난 의인화 시학 연구」, 서강대학교 석사학위 논문, 2010.

- 유성호, 고정희 시에 나타난 종교의식과 현실인식, 『한국문예비평연구』 1집, 1997, 75~94쪽.
- 유인실, 고정희 시의 탈식민주의 연구-연작시 <밥과 자본주의>를 중심으로, 『비평문학』 36호, 한국비평문학회, 2010, 171~190쪽.
- 윤인선, 『저 무덤위의 푸른 잔디』에 나타난 자서전적 텍스트성 연구, 『여성문학연구』 27집, 한국여성문학학회, 2012 83~106쪽.
- 이경수, 「고정희 전기시에 나타난 송고와 그 의미」, 『비교한국학』 19집 3호, 국제비교한국학회, 2011, 65~98쪽.
- 이소희, 「<밥과 자본주의>에 나타난 “여성민중주의적 현실주의”와 문체혁명: 「몸바쳐 밥을 사는 사람 내력 한마당」을 중심으로」, 『비교한국학』 19집 3호, 국제비교한국학회, 2011, 99~144쪽.
- 정끝별, 「현대시에 나타난 알레고리의 특징과 유형」, 『한국문학이론과 비평』 21, 한국문학이론과비평학회, 2003, 306~332쪽.
- 정복임, 고정희 시의 탈 식민주의적 연구, 단국대학교 문예창작학과 박사학위 논문, 2008.
- 황동규, <어떤 개인날>에서 <물운대행>까지 시인의 시론: 알레고리와 상징의 밀회, 《작가세계》 4, 작가세계사, 1992, 6. 111~119쪽.

Abstract

Aspects of the Perception of History Shown in Goh,
Jung-Hui's Poetry

Lee, Eun-Young

The purpose of this paper is to analyze the factors of historical recognition in the text by defining Goh, Jung-hui's poetry reveals the historical recognition. Through her whole poetical works, Goh, Jung-hui's shows the history of repression and she also reveals the view that the harmful effect of dominant discourse forming the history is considered as an issue. According to Walter Benjamin, the history should not be the history of progress and development but should be the history of disconnection and destruction. Through such destruction and disconnection, the history should contribute to the construction of equality and non-repression. Goh Jung-hui reveals this recognition for history by recalling the historical figures of the past and a poetic form of an allegory.

Key words : Goh Jung-hui, Historical Recognition, Allegory, Character, Past, Woman's Poetry, Ruins, Suffering, Death, Dialectic.

■ 본 논문은 2015년 11월 12일에 접수되어 2015년 11월 20일부터 12월 4일까지 소정의 심사를 거쳐 2015년 12월 14일에 게재가 확정되었음