

研究論文

# 1920년대 초기시의 관념 표상과 그 양상

여 태 천\*

- |                    |           |
|--------------------|-----------|
| I. 관념의 표상과 체험의 메타포 | V. 내면의 발견 |
| II. 영원(永遠)의 자각과 죽음 | <참고문헌>    |
| III. 낭만의 열정과 꿈     | <국문요약>    |
| IV. 예술의 발견과 진리     |           |

## I. 관념의 표상과 체험의 메타포

우리 문학사에서 근대 문학의 기본적인 조건들이 정립되기 시작한 시기는 1920년대 초이다. 그럼에도 불구하고 1920년대 초기를 문예사조를 중심으로 다루고 있는 기왕의 문학사는 이 시기의 시에 대해 대체로 관념적이라는 평가를 내리고 있다. 예컨대, 구체적 삶과 아무런 관련이 없는 관념어들의 나열은 시인의 미적 인식의 부족이나 문학성의 결함으로 이해되어 왔다.<sup>1)</sup> 그러나 어떤 당위적 요구에 의해 사후적으로 구성된 ‘문학성’이라는 완고한 분석의 관점은 오히려 1920년대 초기시를 이해하는 데 걸림돌이 될 수도 있다. 이해하고자 하는 대상이 무엇이든 어떤 절대적 기준에 따라 그것을 평가하는 것은 불가능할 뿐만 아니라 바람직하지도 않다. 반면, 최근의 연구들은 이러한 단점을 극복하기 위해 연구 대상이 속한 당대의

\* 고려대학교 강사, 현대문학 전공(skyyt@dreamwiz.com).

1) 이 시기의 문학을 ‘이상주의적 경향’과 ‘병적 감상주의적 경향’으로 구분하여 기술한 백철, 『신문학사조사』(신구문화사, 1980)가 대표적인 예다.

관점에서 문학작품을 보다 넓은 개념인 텍스트로 확장해서 이해함으로써 새로운 해석적 평가를 유도한 바 있다.<sup>2)</sup> 대체로 이들의 연구는 동일한 지평 위에서 당대의 인식론적 기반을 탐색하고 있는 것으로 보인다. 예컨대 감상적, 퇴폐적이라는 수식어로 이해되는 1920년대 문학 텍스트의 관념적 표상들은 서투르고 직접적인 문체, 혹은 퇴폐적이며 작위적인 내용이라는 일반적 평가와는 전혀 다른 해석학적 결과를 보여준다.

1920년대 초기시에서 종종 발견되는 언어의 불명료함은 막연한 관념을 문학으로 이해하고 그것을 시적 언어로 재현하고자 했던 시인들의 태도와 무관하지 않다. 왜 굳이 그 언어가 빈번하게 사용되었는가. 이 물음은 당시의 문화적 맥락을 이해하지 않고는 해결할 수 없는 질문이다. 언어를 통해서만 그들은 유일하게 자신의 내밀한 체험을 실제의 현상으로 나타내 보일 수 있었다. 표상이 어떤 실재를 심적으로든 물리적으로든 ‘재현전화한 것’<sup>3)</sup>이라고 했을 때, 우리는 그 표상을 통해 독립적인 자아와 세계의 경계를 어느 정도 가늠할 수 있다. 외부의 대상에 반응하는 주체의 내면이 대체로 그 주체가 사용하는 언어의 의미생산으로 확인되기 때문이다. 주목해야 할 것은 그 언어가 인식론적 층위의 산물이며, 동시에 개인적 체험과 내면이 그 언어를 빌려 표현되었다는 점이다. 그것은 감성적·감정적·구체적인 것과 지적이고 추상적인 개념을 연결하려고 했다는 점에서 언문일치에 가깝다.<sup>4)</sup> 이러한 관점에서 본다면, 관념의 모방은 “우리 근대시의 근대성과 근대적 미학을 형성”<sup>5)</sup>하는 데 적지 않은 영향을 끼쳤음에 틀림없다.

이 글에서 강조하는 싶은 것은 ‘죽음’ ‘꿈’ ‘진리’ 등과 같은 당시에 유행했던 관념어가 단순히 이미 주어져 있는 관념을 모방한 것이 아니라는 사실이다. 말하자면 그 관념어들은 주체의 내면을 표상하는 새로운 메타포로 사용되었으며, 그들은

2) 1920년대 초기시 혹은 동인지 문단의 시를 중심으로 이들의 문학성을 ‘미적 근대성’이라는 관점에서 새롭게 해석한 김춘식, 『미적 근대성과 동인지 문단』(소명출판, 2003); 조영복, 『1920년대 초기시의 이념과 미학』(소명출판, 2004); 김행숙, 『문학이란 무엇이었는가』(소명출판, 2005) 등은 기존 연구의 한계를 극복하였다. 이들 연구는 1920년대 초기시를 이해하는 데 매우 유효한 관점을 제시한다.

3) 李孝德/박성관(역), 『표상 공간의 근대』(소명출판, 2002), 20쪽 참조.

4) 柄谷行人/조영일(역), 『근대문학의 종언』(도서출판 b, 2006), 55쪽 참조.

5) 조영복, 앞의 책, 142쪽.

이를 통해 그 이전과는 다른 개별적 체험을 처음으로 깊이 있게 사유할 수 있게 되었던 것이다. 1920년대 초기시에서 관념의 표상은 내면의 발견과 함께 진행되었을 가능성이 크다. ‘죽음’ ‘꿈’ ‘진리’ 등의 이른바 관념적인 언어들이 그 당시에 어떻게 사용되었는가에 대한 실증적인 고찰이 설득력을 얻을 수 있는 지점도 바로 여기에 있다. 따라서 이 논문은 1920년대 초기시의 언어의 횡적 유사관계를 토대로 수직적으로 구현되는 언어의 의미를 확인할 것이다. 당시에 가장 많이 사용된 시어들은 무엇이며, 그 언어와 유사한 언어들은 어떤 것들이 있었는지를 살펴봄으로써 피상적으로 이해되던 의미를 확인하고자 한다. 강박관념처럼 지속적으로 시인의 의식 속에 출몰하는 어휘를 분류하고 재해석할 필요가 있다. 표상의 연속 계열에 속하는 동시대의 비교 목록을 통해 1920년대 초기시에서 관념의 표상이 지니는 의의를 살필 수 있을 것이다.

1920년대 초기 많은 시인들이 각각 다르게 표현하고자 했던 개별적인 감정과는 달리 그들의 글쓰기 방식은 매우 유사한 양상으로 존재했다. 예컨대, 동인지라는 매체를 통해 유사한 내용과 형식은 모방되고 재생산되었다.<sup>6)</sup> 모든 글쓰기가 독자를 고려한 것이라는 사실을 참조한다면, 작가의 의도적인 장치가 텍스트에 흔적으로 남아있을 가능성이 높다. 중요한 것은 그 과정에서 확인되는 정서/감정의 실감이다. 지금까지 1920년대 초기시의 한계로 지적되어온 것처럼 그 정서가 체험된 것이 아니라 다만 개념적으로 이해된 것일 수도 있다. 그러나 정서체험을 선형적인 개념으로 받아들이고 그것을 바깥의 언어로 표현했던 이전의 문학과는 달리, 1920년대 초기시에서는 개인의 정서체험이 표상의 형식으로, 하나의 메타포로서 즐겨 사용되었다는 사실을 간과해서는 안 된다.

1920년대 초기 ‘동인지 문단’<sup>7)</sup>에서 보이는 동일한 감수성은 친밀한 ‘감정의 공

6) 이은주는 1920년대를 전후한 시기에 情과 생명을 모토로 기획된 개인적 글쓰기가 매체를 통해 유사한 내용과 형식으로 모방, 재생산되고 있음을 지적하고 정작 그들이 개인 감정과 자기를 강조하고 있지만 개인보다는 그런 류의 글쓰기 방식을 표나게 앞세우는 지식인층의 힘의 존재에 대해 의문을 품어야 할 것을 강조했다. 이은주, 「근대체험의 내면화와 새로운 글쓰기」, 김현숙(외), 『식민지 근대의 내면과 매체표상』(깊은샘, 2006), 38쪽 참조.

7) 김춘식(앞의 책)은 1920년대 ‘동인지 문단’의 가치를 미적 소통의 문제로 접근하였다. 그는 1920년대 “미적 소통의 시스템이 상대적으로 독립된 ‘문학 장’으로 분화됨으로써 문학은 여타의 근대적인 예술과 함께 자율적인 미적 기호, 취향, 신념, 가치관, 구체화된 작품과 특화된 활동 공간을 생성하고 진화”(53쪽)되어 갈 수 있게 되었다고 설명함으로써 1920년대 초기 문학의 특성을 적절

동체' '정서적 공동체'라는 말로 충분히 설명될 수 있다.<sup>8)</sup> 이 논문에서는 그 감수성이 언어화되는 과정이 오히려 미적 근대성의 한 단락을 보여주고 있음을 강조할 것이다. 비슷하지만 완전히 다른 정서의 체험이 어느 하나의 언어를 통해서 표현된다. 이러한 사실은 정서체험과 언어가 맺는 관계의 중요성을 말해준다. 이미 언급한 것처럼 몇몇 연구자들에 의해 그 가능성이 어느 정도 탐색되었다. 이러한 현상을 모방이나 이식의 서투른 단계라고 해석하는 것은 잘못이다. 그것은 어디까지나 낮은 관념을 자기 것으로 만들려고 하는 시인과 작가들의 고독한 투쟁의 한 과정으로 이해해야 한다. 그들이 쓰는 언어는 관념적이지만 이전의 관습적인 것과는 달리 매우 실제적이고 개별화된 한 개인의 내면을 보여준다. 실제로 1920년대 초기시에서 우리는 이러한 현상을 쉽게 발견할 수 있다.<sup>9)</sup> 그들의 개인적 체험과 내면의 고민이 '죽음' '꿈' '진리'라는 관념어로 표현되었다고 했을 때, 내적인 고민의 발현이야말로 이전 시대의 계몽성과는 다른 근대적 미학의 중요한 특징이다. 비약적인 감정 표현이나 낮은 관념어의 사용에 따른 해석의 곤란함을 해결하기 위해서는 이웃한 텍스트들에 대한 실증적인 접근이 필요하다. 미약하나마 이 논문은 기존의 연구 성과를 바탕으로 1920년대 초기시의 언어에 대한 실증적인 검토를 시도하고자 한다.

## II. 영원(永遠)의 자각과 죽음

1920년대 초기시에는 개별적인 성격을 지닌 죽음과 죽음 그 자체에 대한 사유가 많이 나타난다.<sup>10)</sup> 대개 죽음을 형상화한 이 시기의 시는 경험적인 사건보다는

---

하게 평가했다. 뿐만 아니라 '동인(同人)'의 의미를 엄밀한 배타성과 자긍심, 강한 심리적 결속력을 포함한 것으로 정의하고(100쪽), 이 동인 의식의 확대에 의해 '예술가 의식' '작가의식'을 가진 문단이 성립하게 되었음을 고찰한 바 있다(104~105쪽 참조).

- 8) 차혜영, 「1920년대 동인지 문학 운동과 미 이데올로기」, 『한국문학이론과 비평』, 제24집(한국문학이론과 비평학회, 2004. 9), 201~204쪽 참조.
- 9) 여태천, 「1920년대 초기시의 언어적 특성과 글쓰기 방법」, 『한국문학이론과 비평』, 제29집(한국문학이론과 비평학회, 2005. 12), 349~350쪽 참조.
- 10) 『신청년』(1919. 1~1921. 7), 『창조』(1919. 2~1921. 6), 『폐허』(1920. 7~1921. 10), 『장미촌』(1921. 5), 『백조』(1922. 1~1923. 6), 『폐허 이후』(1924. 2) 등에 '죽음'(24회), '죽엄'(12회),

관념으로서의 죽음을 다루고 있다. 죽음이란 삶을 전제한 개념이다. 그것은 더 이상 삶이 지속되지 않는다는 단절의 의미를 지닌다는 점에서 ‘삶의 부정’을 뜻한다.<sup>11)</sup> 그러나 1920년대 초기시인들에게 죽음은 새로운 의미로 받아들여졌다. 그들이 죽음을 찬미한 것은 죽음이 지니는 가치를 확신했기 때문이 아니다. 오히려 죽음이라는 관념어의 사용은 그들의 정서체험의 문제와 밀접한 관련을 지닌다. 죽음이라는 추상적 언어는 죽음과 관련된 개별적 체험의 언어를 통해서 이해된다. 가령, 동굴이나 무덤 등과 같은 유사어의 쓰임을 살펴봄으로써 죽음의 의미를 충분히 유추할 수 있다.

아아 썩거서 시들지안는 쏏도엿것마는, 가신님생각에 사라도죽은 이마음이야,  
 에라 모르겠다, 저불썰로 이가슴태와버릴가, 이서름살라버릴가 어제도 아픈발  
 썰면서 무덤에가보았더니 겨울에는 말랐던썩이 어느덧피었더라마는 사랑의봄  
 은 쏏다시 안도라오는가, 찰하리 속시언이 오늘밤이물속에...그러면 행어나 불  
 상히 너겨줄이나이슬가...

— 주요한, 「불노리」, 『창조』, 1호(1919. 2) 부분.

1920년대 초기에 이르면 타인의 죽음은 가장 극적인 문학적 제재로 등장한다. 인용한 시 「불노리」에는 사랑하는 사람의 죽음에 대한 추억과 열정적인 체스처가 드러난다. 자유로운 형식과 개인적인 감수성을 보여준 근대적 시가 없었던 것은 아니지만 파격적인 산문율을 이용하여 타인의 죽음에 의한 내면의 극적인 파동을 보여주었다는 점에서 이 시는 근대시의 미적 가치를 선취하고 있다. 주지하는 바와 같이 이 시는 죽음에 대한 철학적·미학적인 사유 대신에 죽은 자에 대한 개인적 감정이 훨씬 두드러져 보인다. 애인의 죽음과 그로 인한 상실감은 오직 화자만 겪는 유일한 체험이다. 구경꾼들과 단절되어 있던 화자는 점차 소외감을 극복하고 새로운 삶에 대한 애착을 느낀다. 죽음은 시의 화자가 자신의 실존을 깨닫는 중요

‘死’(19회) 등이 실제로 빈번하게 사용되었음을 확인할 수 있다. 그 외에도 죽음의 이미지를 담고 있는 ‘무덤’ ‘동굴’ ‘밀실’ 등이 사용되었다.

11) 죽음에 대한 인간의 친숙하고 완화된 가족적인 태도가 공포감을 느끼는 것으로 변하기 시작한 것은 그리 오래 전의 일이 아니다. ‘길들여진 죽음’이 아닌 ‘낯선 죽음’은 타인의 죽음을 통해 생긴다. 18세기 이후에는 죽음을 찬양하고 극화시키고 그것에서 감동을 얻는 낭만적이고 수사학적인 죽음이 등장한다. Aries, P./이종민(역), 『죽음의 역사』(동문선, 1998), 28쪽 참조.

한 계기가 된다. 다른 사람과 구별되는 개별자로서의 각성이 죽음이라는 특별한 체험을 통해 가능하게 되는 것이다. 흥미로운 것은 죽음이라는 관념을 통해 자신을 발견한다는 데 있다. 이전의 시에서 죽음은 대체로 관습적으로 사용되었다. 대체로 죽음은 두려움의 대상이거나 숭배의 대상이었으며, 한 개인의 내면을 형상화하는 데에는 즐겨 이용되지 않았다. 예컨대, 계몽가사에서 종종 인용되는 죽음이란 진보·발전이라는 계몽적 사상의 가치를 실현할 수 없는 상황에 대한 비유로 사용되고 있을 뿐이다.

동포들아 동포들아 세상만스 모든 일이 각각 기한 잇 [판독불가] 잠 잘자는  
더 스업은 엇지하여 기한 업나 답답키는 고사하고 잠잘 곳도 업스리니 잠 안  
씩면 죽으리라

— 「시스평론—각세싱」, 《대한매일신보》, 1909. 3. 16 부분.<sup>12)</sup>

여기에서 한 개인이 체험할 수 있는 죽음의 의미를 찾는 것은 불가능하다. “잠 안 쉰면 죽으리라”는 직설적인 표현은 내·외적으로 근대화가 절실했던 시대적 요청을 그대로 반영하고 있다. 반면에 1920년대 초기 시인들은 이미 죽음이라는 단절을 통해 존재의 개별성을 체험했던 것이다. 죽음은 세상에 대한 경멸과 허무의 이미지를 점점 더 많이 갖게 되었으며, 타인의 죽음과 사랑하는 사람의 죽음을 통해 죽음은 더욱 드라마틱한 표정을 짓게 된다. 주목해야 할 것은 죽음이 영원성의 특별한 이미지로 사용되기 시작했다는 점이다.

①

「주금」은 깨끗한 그림자  
샘물 가튼 눈사동자  
[...]  
아름다움의 뜻인  
「주금」이어  
너를 바라기 오래다,

— 주요한, 「死」, 『창조』, 7호(1920. 7) 부분.<sup>13)</sup>

12) 강명관·고미숙(편), 『근대계몽기 시가 자료집』②(대동문화연구원, 2000), 224쪽 재인용.

②

죽음아,  
 永遠의安逸아,  
 太陽빛은꺼지고,  
 異常호오 — 세스트라들날씨에  
 죽음의노래는  
 神秘롭은바다가에서불오다.  
 香氣롭은水泡는  
 그리듬에춤추다.  
 오너라,  
 죽음아,  
 永遠의安逸아.

— 惟邦 김찬영, 「죽음의 노리」, 『창조』, 8호(1921. 1) 부분.

“「주금」은 새로운 「삶」의 새벽”<sup>14)</sup>에서처럼 위에 인용한 시도 그 당시 시인들이 인식한 죽음의 의미를 “아름다움의 쫓” “永遠의安逸”이라는 말로 형상화한다. 죽음이 이처럼 은유로 사용될 때, 그것은 삶과의 대립구조에서 얻을 수 있는 비유적 의미와 함께 한 개인의 진실한 내면을 표상하게 된다. “永遠”은 종교적 차원에서 사용되는 불멸의 뜻이 아니다. 그들은 죽음이라는 문학적 언어(은유)의 고유한 형식을 가지고 처음으로 발견한 자신의 내면을 표현할 수 있었다. “아름다움의 쫓” 혹은 “永遠의安逸”로 표상되었던 낭만화된 죽음의 의식은 새로운 미학주의, 새로운 예술의 절대성을 효과적으로 표현하는 장치였다. 그들은 죽음을 통해 이상화된 미를 꿈꾸었고, 그것이 생의 고통을 구원할 것이라 여겼다. 말하자면 두려움과 불안의 대상이었던 죽음을 시속으로 끌어들임으로써 그들은 예술이라는 하나의 절대적 가치를 표현할 수 있었다.

현실의 고통으로부터 인간을 구원하는 것이 영혼의 몫이 되었을 때, 죽음은 언제나 생보다 우위에 있게 된다. 1920년대 우리 문학에서의 죽음은 삶, 신, 에로스, 조국 등 어느 것과 짝을 이루더라도 “초월의 의지”와 “승화의 미학”을 동시에 충

13) 시집 『아름다운 새벽』(조선문단사, 1924)에는 제목이 「주금」으로 바뀌었다.

14) 주요한, 「생과 死」, 『창조』, 7호(1920. 7).

죽할 수 있다. 이와 같은 죽음은 “영원의 단서”가 되고 “영원의 동기”가 될 수 있다.<sup>15)</sup> 이 죽음이 은유화된 공간으로 종종 나타나는 것 역시 1920년대 초기에서 확인할 수 있는 매우 흥미로운 현상 중의 하나이다.

①

牛乳빛 거리(街)의

「죽음」나라로

선선한 가벼운 휘장(幟)을 헤치여,

새벽(晨)빛 고음을

가슴에 안어,

고요한 마음微笑로

「삶」의 祭壇을 도라보리라.

— 월탄 박종화, 「牛乳빛거리」, 『장미촌』(1921. 5) 부분.

②

오 — 검이여 참삶을주소서,

그것이 만일 이세상에 엿을수업다하거든

열쇠를주소서

죽음나라의열쇠를주소서,

참 『삶』의 잇는곳을 차지라하야

冥府의순례자 — 되갯나이다.

— 월탄 박종화, 「密室로 도라가다」, 『백조』, 1호(1922. 1) 부분.

③

眞理의빛을 볼수업나니.

아 — 돌아가자

살과, 혼,

薰香내 놓은 幻想의꿈터를넘어서,

거룩한 骸骨의무리

---

15) 김열규, 「현대적 상황의 죽음 및 그 전통과의 연계」, 김열규(외), 『한국인의 죽음과 삶』(철학과현실사, 2001), 24쪽 참조.

말업시 짓는

漆黑의하늘, 朱土의거리로돌아가자.

— 월탄 박종화, 「死의 禮讚」, 『백조』, 3호(1923. 9) 부분.

“괴로움업고 압힘업는 安息의 樂土”를 “멀고먼 다시못볼 죽엄나라”<sup>16)</sup>로 표현했던 박종화는 ①에서 “牛乳빛 거리(街)의 / 「죽음」나라”를 고뇌하는 현실의 삶과 대별되는 곳으로 그렸다. “선선한 가벼운 휘장(帳)”의 이미지는 실제의 죽음이 갖는 의미와는 사뭇 다르다. ②에서 화자가 끊임없이 “密室”로 돌아가고자 하는 것은 그곳에 ‘참’이라는 수식어로 설명되는 세계가 존재하기 때문이다. 그러나 그것의 실재 여부는 언어적 차원의 문제가 아니다. 여기에서의 ‘참’은 ‘거짓’으로 가득한 현실 세계의 반대편에 있는 것이다. 화자가 “검”(神)에게 “죽음나라의열쇠”를 달라고 외치는 것은 죽음이 곧 “참삶”의 공간이기 때문이다. ‘죽음=참’ ‘현실=거짓’이라는 이분법적 사고는 현실을 고통(苦)과 폭압의 이미지로, 죽음을 영원한 안식의 장소로 표현하는 결과를 낳았다.

언어의 운용을 중심으로 텍스트를 해석할 때, 현실은 야만적이며 죽음의 공간은 진실과 참이 있는 공간이 될 수밖에 없는가라는 질문은 죽음의 실재 여부만큼이나 무의미하다. 중요한 것은 죽음이 하나의 공간으로 설정되었다는 사실이며, 그것이 임의적인 언어의 발견이라는 점이다. 죽음은 그 이전까지 지니고 있었던 습관적 의미를 탈각하고 새로운 관념을 담게 되었다. 물론 그것이 성공적이지 못하였음은 이미 알려진 사실이다. 어디까지나 지금까지 사용된 적이 없는 새로운 의미, 말하자면 정서적 체험을 언어에 담으려는 시도라는 점에서 이를 눈여겨보아야 한다. 현실과 죽음의 이분법 그 너머에 참 삶이 존재한다. 그러므로 그 언어는 관념적일 수밖에 없다. 그들이 구하고자 했던 것은 현실[상징계]에서는 구할 수 없고 다만 죽음[실재계]에서만 그 실체를 확인할 수 있다. 그것은 참삶과 진실을 뜻한다.<sup>17)</sup> ③에서 “眞理의빛”이 없으니 그것을 찾기 위해 “漆黑의하늘, 朱土의거리로돌아가자”라는 화자의 외침이 감상적이고 관념적인 것은 사실이지만 그 목소리에는 내면의 진실성이 강하게 살아 있다. 공간화된 죽음은 대체로 “「죽음」나라” “죽엄나라”,

16) 박종화, 「挽歌」, 『백조』, 1호(1922. 1).

17) 권택영(편), 『육망이론』(문예출판사, 1994), 15~21쪽 참조.

그리고 “幽靈의 나라”<sup>18)</sup>처럼 매우 추상적이며 관념적인 곳으로 제시되는 경우가 대부분이다. 그것은 죽음이 현실을 벗어나 있는 비실재성과 영원성의 이미지를 띠고 있다는 점을 강조하기 위해서다.

人生의 생은 永遠性(Eternity) 倦怠업숨을 가지려한다. — 智의 永遠性, 美의 永遠性, 眞理의 永遠性, 그러나 그들의 可死性(Mortality)은 더욱더욱 우리의 慾心을 強하게하며, 우리의 神經을 過度까지 이르게 한다. 「過度는 가장 優美한 藝術에 生氣있는 精神이다. 우리는 恒常 過度함을 만들고, 또더욱 豊富한 過度를 차차야한다」라고 宣言한 이는, 사무엘 팔머氏(Samuel Palmer)인 것이다. …이러케 우리 생의 快樂을 爲하여 過度를 要求하게 된다. 이리하여 人生은 過度를 要求하는 가운데에서 神經의 衰弱하여가는 노래가 생의 悲哀인 것이다.<sup>19)</sup>

인용문을 참조하자면 그들이 생각한 “永遠性”이란 생의 기본적인 욕구[“慾心”]에 해당한다. 영원성을 분유하고 있는 “智”와 “美”와 “眞理”가 “可死”적이어서 그 욕구는 더욱 강해질 수밖에 없다. “가장 優美한 藝術에 生氣있는 精神”이라는 점에서 “過度”는 신경의 극도의 예민함이나 과장이 아니다. 오히려 마법이나 환상과 같은 비현실적인 요소에 가깝다. 흡사 그것은 살해와 자살처럼 현실의 규범을 벗어나는 극단적인 행위라고도 볼 수 있다. “생의 悲哀”라는 감상적 표현 뒤에 그들이 끊임없이 말하고자 했던 “永遠性”이 있었다. 위의 인용문에서 우리는 1920년대 초기에서 죽음이 현실의 괴로움과 고통을 벗어날 수 있는 과도함의 세계로 그려지는 이유와 함께 죽음이 왜 영원의 다른 이름으로 이해되었는가를 엿볼 수 있다.

이미 언급한 것처럼 1920년대 초기에는 개인성과 개별성을 확인할 수 있는 성격의 죽음이 등장한다. 그들에게 죽음은 생명이 끝난 것으로서의 죽음이 아닌 다채로운 의미로 사용되었다. 그들은 이미 죽음이라는 단절을 통해 ‘존재의 개별성’을 체험했다고 볼 수 있다.<sup>20)</sup> 뿐만 아니라 낭만화된 죽음의 의식은 새로운 미

18) 박영희, 『幽靈의 나라』, 『백조』, 2호(1922. 5).

19) 박영희, 『생의 悲哀』, 『백조』, 3호(1923. 9).

20) 푸코는 서구 근대문명에서의 ‘개별성’(individualité)에 대한 경험이 죽음이라는 문제와 연결된다고 강조한다. Foucault, M./홍성민(역), 『임상의학의 탄생』(인간사랑, 1993), 319쪽 참조.

학주의, 즉 그들이 영원성으로 이해했던 예술의 절대성을 효과적으로 표현하는 장치였다. 그리고 추상적이고 관념적인 형태이지만 죽음의 의미에 대한 천착이 심화되는 것은 1920년대 초기시에서 발견되는 언어의 중요한 특징이다. 죽음은 언어가 근대적 인식의 한 발현태로서 개인의 내면 형성에 일조하고 있음을 보여주는 중요한 증거다.

### III. 낭만의 열정과 꿈

1920년대 초기시에서 꿈은 그들의 욕망을 실현해 주는 가능성의 유일한 통로였다. 꿈이 좌절과 실의, 그리고 허무의 “방어적인 방위 기제”일 수는 있어도 “도피적 전략”<sup>21)</sup>이라고 보는 것은 올바른 이해라고 보기 힘들다. 사실, 꿈은 그들의 낭만적 열정을 대신하는 말과 같았다.<sup>22)</sup> 그들은 현실의 삶과 문학의 삶을 다르게 인식했으며, 개인적 삶과 사회적 삶 사이에 “꿈성”으로 대표되는 거대한 미의 건축물을 세웠다. 이를 통해 우리는 그들이 지녔던 미적 대상에 대한 정서적 반응을 살펴볼 수 있다.

꿈나라로다라난 잠을차지러  
 굿게다든 꿈성을두다릴째에  
 붉은비는쏘다져 꿈길을막도다

— 박영희, 「꿈의 나라로」, 『백조』, 2호(1922. 5) 부분.

인용한 시에서 확인할 수 있듯이 그들에게 꿈은 문학 속에 실재하는 진리의 궁전이다. 그들에게 새로운 언어를 통해 사유하는 일은 문학을 하는 것에 비유될 수 있다. 그들에게 꿈이 의미하는 바의 중요성은 계몽기 문학에서의 꿈이 보여주었던 단순성과의 대비를 통해서 더욱 명확해진다. 계몽기 문학에서 꿈은 밤이나 잠처럼

21) 박철희, 「한국 근대문학에서의 환상과 현실」, 조동일(외), 『한국 근대문학의 쟁점』(I)(한국정신문화연구원, 1991), 130쪽.

22) 『신청년』, 『창조』, 『폐허』, 『장미촌』, 『백조』, 『폐허 이후』 등에 ‘꿈’이 사용된 횟수는 무려 100회가 넘을 정도다.

문명의 의미와는 정반대되는 자리에 있었다. 주지하는 바와 같이 계몽은 무지와 미성숙의 상태에서부터 벗어나는 것을 최고의 이념으로 내세웠으며, 꿈과 잠은 전근대적인 현실을 가장 상징적으로 보여주는 언어였다.

세계형편 슬허 보니 경정호는 이 시대에 지각 업는 한인들은 안사방 속에 김  
히 누어 쎄 가는 줄 모르는지 코를 골며 잠만 자니 크게 불너 썩여 불가  
— 「시스평론」, 《대한매일신보》, 1908. 10. 1 부분.<sup>23)</sup>

예로 든 위의 계몽가사는 꿈이 곧 미개와 무지의 상태이며, 교육을 통해 새로운 문명의 세계로 나아가는 일이 계몽 지식인들의 시대적 과업이었음을 단적으로 보여준다. “경정호는 이 시대에 지각 업는 한인들”은 “쎄 가는 줄 모르”고 잠만 자고 있다. 지극히 개인적인 언어에 속하는 꿈과 잠은 개별성을 탈각한 채 전근대에 대한 상징으로만 사용되었을 뿐이다. 1920년대 초기까지만 해도 시가 아닌 일반적인 평론적 성격을 띤 글이나 잡문에서는 이러한 계몽적 사유의 흔적이 그대로 유지되고 있었다. 그러나 글의 성격에 따라 사용하는 언어의 의미가 조금씩 달라지고 있다는 점은 주목해야 할 대목이다.

創造가 겨우두살나서 우리 周圍의 急迫한 事情으로 因하여 얼마동안잠을자지  
안을수없었나이다. [...] 여러가지 障害가잇슬지라도 우리는잠잘제가안이오니  
더한충힘잇는 援助을주시기바라나이다.  
泰西文藝新報가 아조잠을자게됨은 말할수업는 遺憾이외다.<sup>24)</sup>

인용한 글에서 “잠”은 매우 부정적으로 사용된다. 그 부정성은 매우 단순한 논리 속에서 파생된 것이다. 이미 우리는 문명과는 정반대 위치에 있는 잠이 계몽의 대상을 비유하는 것으로 종종 사용되고 있음을 계몽가사에서 확인한 바 있다. 이러한 의미의 전용이 1920년대 초기의 대표적인 동인지였던 『창조』에서도 발견된다는 점은 흥미롭다. 인용문에서 잠은 미개, 혹은 낙후된 문화의 의미로 사용된 것은 아니지만 왕성한 활동을 하지 않는 휴식을 비유적으로 표현하고 있다.

23) 강명관·고미숙(편), 『근대계몽기 시가 자료집』①(대동문화연구원, 2000), 411쪽 재인용.

24) 「남은말」, 『창조』, 3호(1919. 12).

그러나 문학 텍스트 내에서 잠은 단순한 휴식, 활동의 정지라는 의미를 띠지 않는다. 개별성을 점차 회복하기 시작한 잠은 복잡한 의미를 띠기 시작한다. 앞에서 살펴본 박영희의 「꿈의 나라로」<sup>25)</sup>에서 잠은 화자의 원초적 생명을 가능하게 하는 것으로 그려진다. 잠을 자지 않는 것은 곧 고통을 의미한다. 잠의 부재인 불면은 생의 고통으로 이어지며, 그것은 심리적 억압의 기제로 사용된다. 죽음을 통해 개별자로서의 내면을 발견한 초기 문인들에게 꿈·잠은 더 이상 전근대라는 상징으로 사용되지 않는다. 우리는 이들 언어에서 “감각을 사물의 구체적 인식을 위한 ‘이미지’로 환원하지 않고 주관에 대한 울림 혹은 반향으로 감지”<sup>26)</sup>하고 있음을 발견할 수 있다. 특히, 꿈을 현실도피로 이해한다면 1920년대 초기시에서 내면의 표상이 지니는 가치는 사라지게 된다. 오히려 꿈을 통해 복잡하게 얽혀 있는 한 개인의 내밀한 욕망을 이해할 수 있다.

「꿈은幽靈의춤추는마당  
 現實은사람의괴로움, 불부치는  
 싯범언 鐵工場」  
 아! 그대여!  
 […]  
 그대의흰손과팔을  
 이 어둔나라로내밀어주세요!  
 내가가리라, 내가가리라,  
 그대의흰팔을 조심해뵙으면서!  
 幽靈의나라로, 꿈의나라로  
 나는가리라! 아! 그대의팔을 —.

— 박영희, 「幽靈의 나라」, 『백조』, 2호(1922. 5) 부분.

“꿈”은 “幽靈의춤추는마당”이며, “現實”은 “사람의괴로움, 불부치는 / 싯범언 鐵工場!”이다. 화자는 “그대의흰손과팔”을 통해 “幽靈의나라로, 꿈의나라”로 가고자 한다. 현실과 꿈의 이원적 구조로 이루어진 이 시는 현실의 고통을 벗어나 “꿈의

25) 박영희, 「꿈의 나라로」, 『백조』, 2호(1922. 5).

26) 김춘식, 앞의 책, 206쪽.

나라”로 가고자 하는 화자의 욕망을 잘 보여준다. “그대의흰손과팔”이 “어둔나라”와 대비되어 몽롱한 분위기를 조성하는데, 그것은 “꿈의나라”의 이미지를 한층 강화시키고 있다. 뿐만 아니라 “現實의사람사람은 / 幽靈을두려워 쉰나서거나 / 사랑을가진우리에게는 / 꽃과갓치아름답도다”라는 구절을 참조한다면 시의 화자가 자신의 사랑을 위해 꿈의 나라로 가려는 것으로 이해된다. 즉, “꿈의나라”는 화자의 내밀한 욕망이 실현되는 장소라는 점에서 그 중요성이 강조되어야 한다.

그의얼굴에 불그스름하게 나탄난  
사랑의근원을, 사랑의씨을  
아아, 꿈의신이여, 환영의신이여,  
도로 그꿈속으로 들게하세요  
도로 그환영안으로 보내주세요

— 오천원, 「꿈길」, 『창조』, 5호(1920. 3) 부분.

내밀한 개인의 욕망은 사랑을 통해 쉽게 확인할 수 있다. 위의 시에서 화자가 “꿈의신”과 “환영의신”에게 다시 꿈속과 환영 안으로 가게 해달라고 말하는 까닭은 그곳에 사랑이 있기 때문이다. 이처럼 꿈은 사랑이라는 개별자의 낭만적 성격을 부각시킨다. 시가 보여주는 순결함은 현실이 아닌 꿈의 세계이며, 우리는 그것을 미 그 자체로 받아들여지게 된다. 꿈이 현실을 타자로 선택했을 때에도 그것이 죽음의 세계로 환원되지 않는다는 점은 그 이전의 시에서는 찾아보기 쉽지 않은 특징이다. 굳이 꿈을 죽음과 관련하여 말하자면 그것은 현실의 죽음을 극적이고 낭만적인 것으로 인식하게 하는 장치라고 할 수 있다. 죽음은 환상과 꿈이라는 의도적인 장치를 통해 텍스트에 들어온다. 꿈을 통한 환상은 사랑과 결부된 ‘타인의 죽음’의 극적이고 낭만적인 면모를 효과적으로 드러내는 장치다. 다음 시에서 우리는 관념으로서의 꿈이 보다 구체화되는 실례를 확인할 수 있다.

「마돈나」 언젠들안갈수잇스랴, 갈테면, 우리가가자, 쓰올려가지말고!  
너는내말을밧는 「마리아」 — 내寢室이復活의洞窟임을내야알년만…….  
「마돈나」 밤이주는꿈, 우리가엮는꿈, 사람이안고궁구는목숨의꿈이다르지안흐니,  
아, 어린애가슴처럼歲月모르나의寢室로가자, 아름답고오랜거기로.

— 이상화, 「나의寢室로」, 『백조』, 3호(1923. 9) 부분.

이 시는 민족 상실에 따른 1920년 전반기의 “정신적 증후”를 농후하게 지니고 있다. 그러나 증후가 그 시대의 역사적 상황과 어떻게 맞닿고 있는가에 대해서는 관심을 보이지 않는다. “허황되고 관념적인 시라는 비판을 받아 마땅하다”<sup>27)</sup>라는 평가는 일면 타당하다. 지금까지의 연구는 “마돈나”라는 실체 없는 대상을 부르는 행위에 너무 집착한 나머지 “마돈나”의 성격을 해명하는 데 지나치게 많은 시간을 허비하였다. 그러나 정작 이 시가 창작될 무렵, “마돈나”라는 특별한 대상에 대한 관심은 크지 않았던 것으로 보인다. 그리고 “마돈나”의 성격을 해명한다고 해서 이 시의 중요한 시적 가치가 부각되는 것은 아니다. 우리가 눈여겨보아야 할 것은 시에서 꿈이라는 관념이 새로워지는 순간이다.

이 시에서 “寢室”은 “疲困하여 돌아가려는” 곳이며, “눕우침과 두려움의 외나무다 리건너잇는” 곳이며, 동시에 “復活의洞窟”이자 “아름답고오랜거기”다. “寢室”이라는 공간은 휴식의 공간이자 긴장을 해소할 수 있는 자유로운 공간이다. 구체적이고 현실적인 것이 아니라 심리적인 것, 정신적인 것이며, 그런 까닭에 그것은 언어적인 것이다. “가장아름답고 오랜것은 오즉꿈속에만 잇서라”라는 시의 부제는 꿈의 특별함을 강조한다. “오랜나라”는 결국 꿈의 세계를 말한다. “밤이주는꿈, 우리가엮는꿈, 사람이안고궁구는목숨의꿈”은 서로 다른 것이 아니라, 시의 구절대로 하나다. 그것은 ‘참’이라는 진리의 영역을 뜻한다.<sup>28)</sup> 1920년대 초기시에 빈번하게 등장하는 꿈의 의미를 살펴보는 것은 그동안 너무 자명하게 생각했던 당시의 문학적 성향을 되짚어보는 데 매우 유효한 관점을 제공한다. 내밀한 몽상적 이미지는 개인의 정서로부터 근대시의 원형을 발견하고자 했던 시인의 욕망을 그대로 보여준다. 1920년대 초기시에서 흔히 발견되는 달의 이미지도 이와 다르지 않다.

## ①

돌아 돌아 붉은 돌아 각부대신 모혀 안져 서로 데의 흐는 거시 공스인가 스스  
인가 권리 흥상 닷뉘가며 운동흠이 비밀하니 흑암홀스 더 심장을 너와 꺾치  
붉혀 볼까

27) 조동일, 「이상화의 「나의 침실로」 분석과 이해」, 신동욱(편), 『이상화의 서정시와 그 아름다움』 (새문사, 1981), 38~39쪽 참조.

28) 1920년대 초기시에 등장하는 ‘꿈’은 프로이트가 말한바, 현실의 억압을 비유적으로 보여주는 하나의 심리적 장치로만 이해될 수 없다.

— 「사스평론」, 《대한매일신보》, 1908. 10. 22 부분.<sup>29)</sup>

②

달비치가장, 거리낌업시흐르는  
넓은바다까, 모래우에다  
나는, 내압흔, 마음을, 쉬게하라고  
죽으마한, 病室을맨들려하야  
달비츠로, 쉬지안코, 싸코잇도다.

— 회월 박영희, 「月光으로 짠 病室」, 『백조』, 3호(1923. 9) 부분.

인용한 두 시에 동시에 등장하는 달의 이미지는 다르다. ①의 달은 기원을 비는 대상이다. 인간이 느끼는 감정이 달이라는 표상을 통해 드러나는 것이 아니라 달이 지니고 있었던 관습적 의미가 인간의 욕망을 그대로 재현하고 있는 것이다. 반면에 ②에서 달은 편안함과 신비스러움을 지닌다. 그와 같은 이미지는 개별자의 체험과 깊은 연관을 지닌다. 달빛으로 짠 병실은 가시적인 듯하지만 사실은 현실적으로 불가능하다. 비가시적인 내면은 가시적인 것과 비가시적인 것 사이를 오가며 형상화된다. 달의 빛은 시리는 것이 말로 다 표현할 수 없는 상징적인 것이라는 시인의 의식을 그대로 투영하고 있다. 신비하고 미묘한 시적인 세계를 상징화하는 것이 바로 달이었던 셈이다.<sup>30)</sup> 달은 그리움 혹은 기원의 대상이라는 관습적 이미지와는 다른 어떤 근원적인 것에 대한 인식을 반영한다. 달이 지니는 내밀감, 몽상적 이미지야말로 그 이전까지 존재하지 않았던 문학에 대한 인식이 서서히 자리 잡고 있음을 보여주는 증거다. 어둠과 밤 역시 달과 함께 꿈으로 표상되는 내면의 풍경을 묘사하는 데 즐겨 사용되었던 소재 가운데 하나다.

나의房은 바다속갓도다  
이어두운속에

29) 강명관·고미숙(편), 『근대계몽기 시가 자료집』①(대동문화연구원, 2000), 442쪽 재인용.

30) 박영희의 시에서 지속적으로 등장하는 ‘달’의 중요성은 ‘회월(懷月)’이라는 그의 호를 통해서 짐작할 수 있다. 그는 「月光으로 짠 病室」을 통해 정서의 섬세한 뉘앙스뿐만 아니라 신비주의적 성향과 색채를 보여준다. 김윤식, 『박영희 연구』(열음사, 1989), 42~46쪽 참조.

나의마음……  
 잔뜩외고있서도  
 나의 마음……  
 붕어와갓치  
 내몸을 써나  
 어둠속에 헤매인다

— 小波生, 『闇夜』, 『신청년』, 1호(1919. 1) 부분.

이 시는 ‘나’의 마음이 방황하는 것을 “붕어”가 어두운 바다 속을 헤매는 것에 비유하고 있다. 이러한 비유의 큰 골격은 ‘나의 방=바다 속’ ‘나의 마음=붕어’라는 은유적 구조에 바탕을 두고 있다. 화자는 어둠 속이라는 현실의 상황을 강조하기 보다는 그 어둠 속에서 현실을 직시하지 못하고 헤매는 자신의 마음을 드러내는 데 노력을 기울이고 있다. 어둠이 화자의 내면을 비유적으로 형상화하고 있다는 것은 관념의 표상과 체험의 메타포가 비슷한 과정을 거치고 있음을 유추하게 하는 증거가 된다. 이러한 단계를 거쳐 어둠, 밤은 하나의 이미지로 변모된다.

아! 야릇도하여라  
 야밤의고요함은  
 내가슴에도 깃드려다.

— 이상화, 『單調』, 『백조』, 1호(1922. 1) 부분.

밤과 밤의 고요함에 대해 “아! 야릇도하여라”라는 화자의 발화는 매우 독특하다. 시인은 밤이 지니는 어둠을 표현하기 위해 꿈을 빌려왔다. 물론 그것은 관습적인 의미의 밤이 아니다. 그 어둠은 막막함이나 고립감으로서의 어둠과는 다르다. 비유의 매개로 사용된 꿈을 참조한다면, 최소한 그 밤은 상상의 대상이거나 신비스러운 것이다. 화자가 “꿈쭈듯 어두어라”라고 표현했을 때, 우리는 그것이 얼마나 개인적이며 내밀한 것인가를 충분히 짐작할 수 있다. 1920년대 초기시에서 쉽게 발견할 수 있는 꿈, 달, 어둠 등은 당시 시인들이 숨겼던 내면의 깊은 열정과 고민을 대신하였다.

#### IV. 예술의 발견과 진리

1920년을 전후로 문인들은 전문적인 영역으로서의 문학을 개척하고 문학의 자율성을 처음으로 제시했다.

一言以蔽之하고, 우리는 참自己, 참사랑, 참人生, 참生活, 을 理解하여야하오  
이거술 理解하라면은 참藝術을 理解하여야하오.<sup>31)</sup>

위의 인용문에서처럼 1920년대 초기에는 “感想”이나 “想華” 등의 자유롭고 개인적인 고백 형식의 글에서 “참自己” “참사랑” “참人生” “참生活” “참藝術” 등의 어휘를 심심찮게 발견할 수 있다. 그들이 내세운 ‘참’<sup>32)</sup>의 수사는 단지 ‘거짓’의 반대편을 설명하려는 것이 아니다. 그것은 예술이라는 것, 미라는 것이 스스로 정체성을 확보해가는 과정을 보여준다는 점에서 매우 중요하다.<sup>33)</sup> 물론 당시 문인들은 이 과정에서 문학인이라는 정당성을 스스로에게 부여함으로써 자신의 욕망을 실현하고자 했다. 그러나 여기에는 전통과 습속이라는 이미 있었던 것과의 결별이 먼저 필요했다.

무순 생각이 있고, 정열이 있고, 무엇을 진정 해보고자하며 참 의미있는 생활을 영위코자하는 청년들은 다만 함부로 전통과 습속의 권위에 반항하는 부도덕자, 비애와 고립을 자초하는 患者, 자기와 세상을 보지 못하는, 또 조금하면 「어른」들의 오외갓흔 꾸지람이 비오듯한다. 우리의 절대제한과 부자유와 抑鬱과 고민은 이에 있다.<sup>34)</sup>

“참 의미있는 생활”을 위해 그들은 “부도덕자”와 “비애와 고립을 자초하는 患者”라는 오해를 받아야만 했다. 실제 삶에 있어서 기성세대들과의 분리는 정서적

31) 김동인, 「小說에 對한 朝鮮사람의 思想을」, 『학지광』, 18호(1919. 1).

32) 『신청년』, 『창조』, 『폐허』, 『장미촌』, 『백조』, 『폐허 이후』 등에 ‘진리’를 뜻하는 ‘참’이라는 어휘가 흔히 사용되고 있음을 주목할 필요가 있다.

33) 김춘식, 앞의 책, 70~71쪽 참조.

34) 오상순, 「시대고와 그 희생」, 『폐허』, 1호(1920. 7).

단절감으로 확대되며, 그 상황에 대한 토로는 한 개인의 내면을 잘 보여준다. 더 중요한 것은 이 격리와 단절감이 정서의 차원을 넘어 개별 인간의 차이와 특수성을 기반으로 하는 근대 개인주의의 특성을 그대로 보여준다는 점이다. 이들은 자아를 현실에서의 형식적인 관계로부터 해방시키고자 했으며, 관념적인 초월성으로 그들의 ‘참’ 생활을 규정하고자 했다. 그들은 이러한 초월적인 가치를 내면에 설정함으로써 절대적인 단독자로서의 주체를 만들었다. 그 정당성을 외부 세계로부터 인정받지 못했던 그들은 점차 개인의 가치를 스스로 인정함으로써 진리로 이해되는 예술과 미의 관념을 획득하게 된다.

그렇다, 우리는 살아야 한다. 지금보다 더 잘 살아야 한다. ‘참말로’ 잘 살아야 한다. 우리의 살림 속에서 거짓을 내쫓아야 한다. 거짓은 ‘도깨비’다, ‘亡靈’이다. ‘幽靈’이다. 우리의 生活에서 幽靈을 없애 버려라,  
그러면 生活을 引導할 사람은 누구냐? 藝術家이다. 藝術家의 할 일이다. 藝術家는 모든 意味의 創造者이다. 生活에 대한 先覺者이다. 生活은 藝術이요 藝術은 生活이야만 할 것이다 生活의 藝術化가 되지 않으면 안될 것이다.<sup>35)</sup>

이 글은 조선 프롤레타리아 문학의 첫 깃발을 알리는 것으로 더 유명하지만, 이 논문에서 주목하는 대목은 “生活은 藝術이요 藝術은 生活이야만 할 것이다”라는 문장이다. 이 텍스트는 1920년대 문인들이 예술에 대한 근대적 자각을 수행하고 있었으며, 그것을 절대적 삶의 가치로 인식했음을 그대로 보여준다. “‘참말로’ 잘 살아야 한다”는 말을 근대적 문물을 향유해야 한다는 실제적 차원이 아닌 예술적 삶, 예술과 삶의 일치에 가까운 삶에 대한 그들의 욕망으로 이해해도 틀린 해석은 아닐 것이다. 1920년대 초기의 동인지뿐만 아니라 여타 다른 지면에서도 예술을 생활로 이해하고자 했던 그들의 사유가 심심찮게 발견되고 있다.

## ①

宇宙는靈의 存在여眞理의存在여  
아 — 古人の傳說도  
哲人の眞理도

35) 김기진, 「떨어지는 조각 조각—붓은, 마음을 잘라」, 『백조』, 3호(1923. 9).

明人の調誠

烈女의情熱도

宗教의神秘인神의存在도다 —

靈의不滅을意味함이여

— 蘆月, 「美의 生活 — 靈魂의 秘密」, 《매일신보》, 1920. 2. 21 부분.

②

眞理의길을것는

달치안은굽은신을가지고가자

— 황석우, 「頌 — 新靑年 四號에 寄하야」, 『신청년』, 4호(1921. 1) 부분.

①의 제목 ‘美의 生活’이라는 말에서 그들이 예술을 생활화하는 데 얼마나 많은 관심을 지니고 있었던가를 짐작할 수 있다. 그러나 시의 여러 곳에서 발견되는 관념어들은 그들의 욕망과는 달리 아직도 “美의 生活”이 이루어지지 않았음을 반증한다. 다만 우리가 주목해야 할 것은 “靈” “存在” “眞理”와 같은 언어가 미·예술을 대신하는 말로서 당당하게 사용되고 있는 대목이다. ②에서 보는 바와 같이 그들은 “달치안은굽은신”을 신고 “眞理의길”을 걷고자 했다. 진리에 대한 그들의 애착은 남달랐으며, 예술[문학]에 대한 그들의 생각은 예술[문학]이 단순히 감상을 재현하는 것이 아니라 진리와 미를 창조하는 일로 확대되고 있었다.

聖潔의나라로서 쫓긴이몸은

醜陋의人生을 헤매이다가,

기막힌醜陋에 다시쫓기여

또다시 未知의나라로 도라갈뿐이여이다.

가지고온것이란 情熱하나뿐,

차지러온것이란 眞理의그것뿐,

쓸는情熱은 온몸을 살우건마는

아득한眞理는 차출바이업습니다

스스로 미친이의境域에뛰어

다시 未知로 갈뿐이외다.

— 월탄 박중화, 「黑房秘曲」, 『백조』, 2호(1922. 5) 부분.

인용한 시는 1920년대 초기시인들의 미적 태도를 잘 보여준다. 현실과 미래를 비유하는 관념어가 빈번하게 드러난다. 흥미로운 사실은 “黑房”과 같이 새롭게 도입된 언어의 사용이다. 이 언어는 한자로 표기되어 있다. 원래 우리말에는 이러한 단어가 없었다. 이미지 차원에서 보자면 그것은 “密室”<sup>36)</sup>과 거의 같은 층위의 말이다. 둘 다 어두운 방의 이미지를 지닌다. 그럼에도 불구하고 각각의 시에서는 다른 의미로 사용되고 있다. ‘참삶과 진리’라는 비슷한 주제의식을 지니는 한 시인의 서로 다른 시에 비슷한 의미를 담고 있는 언어가 상반된 의미로 사용되었다. 말하자면 “密室”은 “虛華”라는 비유를 통해서, “黑房”은 “聖潔”이라는 비유를 통해서 그 의미를 드러낸다. 이러한 사실은 현실에 대한 그들의 인식이 미적 수준에 아직 이르지 못했음을 보여주는 것이지만 한편으로는 그들이 관념을 개인의 언어로 번역하는 데 익숙해지고 있음을 보여주는 것이라고 할 수 있다.

그러나 여기에서 주목할 점은 “가지고온것이란 情熱하나뿐, / 차지러온것이란 眞理의그것뿐,”이라는 대목이다. 그들은 진리를 위해 모든 정열을 불태웠던 것이다. 그들은 시의 구절처럼, 오직 정열만으로 진리를 찾아 거짓과 죄악과 고뇌의 현실에 온 몸을 던졌다. 그들의 이러한 행동이 “미친이”의 그것처럼 보이는 것은 당연하다. 그렇다고 그들의 이러한 삶의 태도를 단순히 퇴폐적이며, 현실 도피적이라고 단정하는 것은 속단이다. 그들은 미지에 있는 진리, 바로 ‘참’ 세계에 목말라 했다. 지치지 않고 “未知”로 굳건히 나아갔던 그들의 발걸음이 새로운 시의 창조를 이루었다. “眞理”라는 언표는 주체가 처한 험된 현실의 상황과 이를 초월하려는 의지를 담고 있는 기호라고 할 수 있다. 이 ‘참’[진리]의 언표가 장미, 애인, 눈물 등으로 확산되는 것은 개인적 체험이 언어의 영역에서 조금씩 분화되고 있음을 보여주는 예에 해당한다. 흥미롭게도 그것들은 구체적 사물임에도 불구하고 매우 관념적으로 사용되었다. 그 중에서 장미는 그들이 지녔던 절대적 미의 인식을 보여준다.

黎明의  
 苔香을먹음(呑)은  
 神秘的의  
 強한音響은

36) 박중화, 「密室로 도라가다」, 『백조』, 1호(1922. 1).

天地創造뒤의  
 바다의타(彈)는  
 그윽한  
 첫潮音갓치  
 물속의잠긴  
 목업게괴롭(重苦)은鐘소래갓치  
 도젊는宇宙의  
 가늘게, 屈曲된, 빨긴  
 軟한힘쫄(筋筋)속으로  
 脈搏쳐나오며, 여울저나(渦出)와  
 眞, 善, 美의  
 全的生活의면祭壇에向(參詣)하는  
 「人間性」의짜넌(織立)  
 내靈의새롭은心臟에피가되어써러져들며,  
 부어든(注入)다.

— 황석우, 「薔薇村의 第一日の 黎明」, 『장미촌』(1921. 5) 전문.

1920년대 초기시에서 새롭게 등장한 장미는 사랑을 은유하는 가장 대표적인 단  
 어였다. 초기 시인들에게 장미가 가지는 상징적 의미는 매우 의미심장하다. 장미  
 는 근대시의 이념을 드러내는 하나의 기호에 해당하며, 미에 대한 “절대적인 관  
 념”을 표상했다.<sup>37)</sup> 특히 황석우는 장미를 통해 고독한 한 개인의 영혼을 노래했  
 다. 이처럼 장미가 초기 문인들에게 가장 절실했던 것을 은유한다는 점에서 새로  
 운 검토가 요구된다. 인용한 시에서 관념을 담고 있는 한자어의 빈번한 사용은 시  
 전체의 이미지를 모호하고 추상적이게 한다. 그런데 이 시가 어떤 관념을 제시하  
 고자 했다면 그것은 시적인 가치보다는 다른 차원에서 이해할 필요가 있다. 가령,  
 장미는 절대 세계에 대한 동경의 메타포로서 높은 정신의 경지에 해당한다. 장미  
 는 1920년대 초기시인들이 느꼈던 사회적 분리감, 소외 등을 구원할 수 있는 대상  
 이었다. 다만, 장미는 “眞, 善, 美의 / 全的生活의면祭壇에向(參詣)하는” 것으로 그

37) 조영복은 특히 『장미촌』에서 ‘장미’가 지닌 상징적 의미를 절대적 관념으로 설명한 바 있다(앞의 책, 28쪽 참조).

들이 동일화하고 이상화하는 가치이면서 동시에 사회전체가 공유할 수 없는 영역으로 사용된다. 자연의 어떤 특질들을 인간의 의지와 감정들로 환원하는 전통적 미의식에서는 보기 힘든 대목이다. 이 시에서 자연의 한 일부로서의 장미는 없다. 고립된 한 개인이 사회적 몰이해의 현실을 초월하는 우월한 가치 표지로 장미가 사용된 것이다. 이와 함께 매우 익숙한 언어인 애인 역시 진리를 표상하는 구체적 대상으로 흔히 사용되었다.

愛人아, 네의눈은  
나의生命의路程記며,  
愛人아, 네의입은  
나의 生命의오페라(歌劇)며,  
愛人아, 네의언저던지짜뜻한손은  
나의너의게맞드는頌歌, 愛의玉盤臺일다,  
아아 눈만으로, 눈만으로愛人만오너라.

— 상아탑 황석우, 「눈으로 愛人아오너라」, 『창조』, 6호(1920. 5) 부분.

구체적인 서술이 있음에도 불구하고 인용한 시에서 “愛人”의 정체는 매우 모호하다. 그 이유는 실제의 구체적 대상으로서의 애인이 아니라 시인의 머릿속에 관념으로 존재하는 애인을 말하고 있기 때문이다. 애인이라는 실체는 없고 애인의 행동이나 상태를 말하고 있다. 애인이라는 말의 반복은 이 시가 지닌 구체성의 결여를 역설적으로 증명한다. 장미가 그랬던 것처럼 애인 역시 구체적 대상에서 얻을 수 있는 감각을 보여주지 않는다. 그것은 미적 성취의 문체에 있어서 치명적인 결함이기도 하다. 그 애인이 진리[미·예술·문학]를 대신하는 표상으로 사용되었다는 점이 문제적이다. 미적 대상과의 접촉에서 발생하는 감정구조를 은유로 보여주는 비슷한 사례로 눈물이 있다.

나는뛰어들어가  
戀人에게안키이려할제  
「눈물의宮殿」은 트러져흐르고  
눈물의바다에는血潮가부어들어

나의마음에는무거운북(鼓)소리가크게울니다

— 회월, 「눈물의 宮殿」, 『신청년』, 6호(1921. 7) 부분.

이 시 역시 맥락을 따라 읽어도 그 의미가 쉽게 파악되지 않는다. 다만, 우리가 이해할 수 있는 부분은 화자의 행동과 그 행동이 일어나는 장소에 대한 것들이다. 화자 ‘나’는 “눈물의바다” 속에 있는 “눈물의宮殿”을 찾아가는 중이다. 그 속에 사랑하는 애인이 있다. ‘나’가 애인을 찾아가는 여정은 순탄치 않다. ‘나’는 “눈물의宮殿”을 지키고 있는 마법사들을 물리치고 “歡樂의門”을 열고 들어가 애인을 만난다. 그러나 애인에게 안기려는 순간 “눈물의宮殿”이 사라지고, “눈물의바다”는 “血潮”로 가득하게 된다. 이 시의 눈물은 매우 상징적이다. “눈물의바다”와 “눈물의宮殿”이 화자인 ‘나’의 절실함을 말해준다. 동일한 지평 위에서 당대의 인식론적 기반을 탐색하고자 할 때, 화자가 만나려는 애인이 “눈물의바다” 가운데 “눈물의宮殿” 속에 있는 이유가 해명될 수 있다. 다음 시는 그들이 사랑마저도 이성적으로 이해하려고 했음을 엿보게 한다.

愛의어린짝이 닳타날때는

아즉軟弱하다 사람이 손을

대이지도 못할程度이다

[…]

그러면 다만理性 그것이

그의 成長함을 도와줄뿐이라

— 추곡 최승일, 「愛와 理性」, 『신청년』, 4호(1921. 1) 부분.

인용한 시에서 “愛”의 성장을 “太陽”과 “理性”이 도와준다고 생각하는 것은 무척 흥미로운 대목이다. 1920년대 초기시인들 중 일부는 이처럼 “愛”가 감정의 산물이 아니라 이성의 도움을 받아 완성된다는 생각을 했을지도 모른다. 그 이전까지만 해도 없었던 새로운 문명이 근대의 내면을 구성하게 된 것이다. 1920년대 초기시에서 진리[미·예술·문학]는 사회적으로는 거의 인정받지 못하였으며, 오로지 개인의 내면에서만 정당화되었다. 개별성의 체험을 통해 형성된 내면의 감정은 오직 이와 같은 새로운 표상을 통해 처음으로 구체화되기 시작했다. 말하자면 표

상의 방식을 통해 고립된 개인의 정당성이 어느 정도 입증될 수 있었다.

살펴본 바와 같이 장미와 눈물, 그리고 애인과 같은 구체적 언어들이 한 개인의 내면을 가득 메우고 있는 진리[미·예술·문학]라는 관념을 표상한다. 그들은 문학이라는 근대적 현상으로 이해되는 진리를 찾고자 했다. 장미나 눈물, 애인 등은 아름다운 대상으로서, 즉 미적 대상으로서의 은유적인 의미를 얻게 되었다. 놀라운 것은 미적 체험을 통한 내면의 발견이 근대적 교양, 즉 문명의 표상으로 나타났다. 자신의 내면을 현실과 대상에 중첩시킬 때 그 언어는 메타포가 된다. 말하자면 미적 체험으로서의 내면을 하나의 형식으로 보여준 것이 참[진리]을 표상하는 장미, 눈물, 애인 등이다. 이를 통해 개인으로서의 주체 내면은 예술이 갖는 완전성을 초월적으로 완성하게 된다. 아마 근대적 예술체험이 세계와 자기가 처한 현실에 대한 사유를 가능하게 했을 것이다. 1910년대 이후 신교육과 독서와 같은 제도를 통해 훨씬 더 다양해진 일상성 속에서 근대 세계를 사유하는 것이 가능해졌다.<sup>38)</sup> 그 체험은 내밀한 정서적 충만함뿐 아니라 진리와 허위 등과도 밀접한 관련을 지닌다. 언어에 대한 인식이 심화되자 1920년대 시에서의 관념은 어떤 내적 질서에 의해 정제되기 시작했던 것으로 판단된다.

## V. 내면의 발견

우리는 1920년대 초기시의 언어를 관념의 표상과 개별성의 미적 체험으로 설명할 수 있다. 관념의 표상이란 이 시기의 시가 보여주는 언어적 특성이며, 개별성의 미적 체험이란 그 언어적 특성을 내면의 글쓰기라는 관점에서 새롭게 이해할 수 있다는 뜻이다.

1920년대 초기시의 낭만성과 퇴폐성은 대체로 감정과 관념의 지나친 노출로만 이해되었다. 비록 이 시기의 언어는 한계를 지니고 있었으나 관념을 표상하는 방식은 그 이전과는 다른 매우 독특하고 의미 있는 것이다. 그것은 1910년대 많은 매체들을 통해 직접적으로 제시되었던 슬픔과 고통의 감정표현과는 질적으로 다르

38) 1910년대 이후 풍속을 걱정하고, 풍속을 해치는 신소설의 천박성을 비판하는 글들이 매체를 통해 생산되면서 올바른 독서와 교육에 대한 당대적 요구가 공론화되기 시작한 것도 독서를 통한 미적 체험의 한 요인으로 작용했을 것이다, 이은주, 앞의 논문, 53~54쪽 참조.

다. 감정과 관념을 객관화시키지 못한 직접적인 어휘들에 비해 1920년대 초기시에서 보이는 표상의 방식은 세계를 내면화했다는 점에서 근대적 내면을 보여주기에 충분한 것이었다. 근본적으로 주체와의 관계 속에서 구성되는 표상은 세계에 의미와 체계를 부여하는 사고능력의 부산물이다. 우리는 그 표상을 통해 세계에 대한 사고를 발견할 수 있다. 그러므로 관념의 표상을 언어적 모방으로 이해하는 것은 곤란하다. 이 표상의 방식은 그들이 새로운 문학이라고 여겼던 어떤 관념에 대한 절대적 경사라는 점에서 주목을 요한다.

1920년대 초기의 문인들은 익숙한 관념어와 추상어를 빌려 새롭게 발견한 자신의 내면을 표현하였다. 개인적 체험이나 사유를 관념의 언어로 표현했다는 것은 개인이 일상을 통해 근대적 내면을 엿보려고 했음을 알려주는 증거가 된다. 근대적 내면이란 주체의 자율성을 근거로 한다. 내면은 주체의 특수한 체험의 소산이다. 이 논문은 최근 연구 성과에서 주목한 바 있는 주체의 자율성에 근거한 내면의 체험을 다양한 언어표상들을 통해 구체적으로 살펴보았다. 예컨대, ‘죽음’을 통해 영원성을, ‘꿈’을 통해 낭만적 열정을, ‘진리’를 통해 예술적 가치에 대한 믿음을 각각 발견할 수 있었다. 또한 이들 언어가 근대적 내면의 자기구성의 한 방식을 확인하였다. 특히, ‘죽음’ ‘꿈’ ‘진리’와 같은 관념어는 이와 이웃한 언어들의 쓰임을 통해 그 의미가 확인된다. ‘죽음’은 무덤이나 동굴의 이미지로, ‘꿈’은 달과 어둠의 이미지로, ‘진리’는 장미와 눈물, 애인의 이미지로 확대되기도 한다. 이 논문은 역으로 이 언어들의 쓰임을 통해 1920년대 초기시에 자주 등장하는 ‘죽음’ ‘꿈’ ‘진리’와 같은 관념어가 개인의 내면을 어떻게 표상하는가를 검토하였다. ‘죽음’ ‘꿈’ ‘진리’와 같은 관념어들은 침묵처럼 개인의 내면에 잠들어 버릴 영원성과 낭만의 열정, 그리고 진리에 대한 각성과 같은 개인적 정서와 이념을 드러나게 하였다. 그것은 세계와 ‘나’를 나란히 놓고 바라볼 수 있을 때 가능하다. 말하자면, 1920년 초기시에 사용된 관념어의 정교화 과정은 개인의 내면의 발견과 동시적으로 이루어졌다. 이것은 구체적 현실이 먼저 있고 언어가 그것을 재현하는 방식이 아니라, 언어가 있고 나서 그것에 맞는 현실의 실상을 떠올리는 방식이다. 우리는 이를 일종의 언어화된 현실이라고 할 수 있다.

또 다른 특징인 개별성의 미적 체험은 관념의 표상을 통해 근대적 내면의 발견이 가능했음을 의미한다. 1920년대 동인지 활동에 간여했던 대부분의 문인들은 어

면 식으로든 “내면의 휘황한 장관들”을 자신의 텍스트에다 기록했던 것으로 보인다.<sup>39)</sup> 개인의 내면을 보여주는 글쓰기가 고백의 형식을 취할 수는 있겠으나, 그 내용이 괴로움이나 고독과 같은 보편적인 감정을 담고 있어야 하는 것은 아니다. 오히려 후자의 측면이 강조된 탓에 내면의 형상화는 지나친 감정의 표출로 오해를 받기도 했다. 물론 1920년대라는 국권상실의 시대적 상황을 참조한다면 슬픔과 괴로움을 드러내는 것이 개별자의 목소리가 아니라 시대적 차원에서 요구되는 단일한 목소리일 가능성이 더 많다. 당연하게도 1920년대 이전까지만 해도 그 목소리는 한 개인의 근대적 내면을 보여주지 못했다. 그것은 포즈이거나 유행에 가까웠다. 그러나 1920년대 초기에 이르러 다양한 일상의 경험을 ‘죽음’ ‘꿈’ ‘진리’ 등으로 표상하기 시작한 개인의 목소리는 더 이상 다수의 목소리를 대신하지 않게 된다. 비록 비슷한 관념어가 사용되었더라도 그 뒤에는 다양한 감정의 주름이 내재하고 있었다. 1910년대 문학에서 개인의 발견은 근대적 문화를 전수하고 선도했던 이들의 계몽적 욕망의 결과에 가깝다. 반면, 1920년대 문학에서 개인의 발견은 개별성의 미적 체험으로 이해된다. 오히려 강조되어야 할 것은 기존의 낭만적·퇴폐적 감정의 소산으로 평가받았던 개인의 감정이다. 그것은 근대적 내면의 발견으로 이해되어야 한다.<sup>40)</sup> 1920년대 초기시에서 감정과 표상은 서로 모방하고 재생산된다. 무엇보다 그것이 반복해서 출현하는 현상은 근대적 주체로서의 자기정체성이 확립되는 과정에 대한 증거가 됨을 기억할 필요가 있다.

1920년대 초기시에 대한 최근의 몇몇 연구들은 근대적 주체의 내면의 형성과정을 담론적 차원에서 이미 확인한 바 있다. 뿐만 아니라 실증적 차원에서도 어느 정도 그 사실이 규명이 되었다. 이 논문은 미약하나마 기존 연구 성과의 도움을 받아 1920년대 초기시에서 빈번하게 사용된 언어의 표상을 통해 그 과정을 추적하고자 했다. 내면의 발견이란 최소한 그들이 사용한 언어가 문학에 대한 욕망을 충실히 반영하고 있다는 사실의 다른 표현이다. 관념적이라고 평가되었던 1920년대 초기시의 언어가 영원히 가닿을 수 없는 대상에 대한 그들의 욕망에 의해 탄생했다고 해도 그리 잘못된 해석은 아닐 것이다. 외적인 기호에 불과했던 세계가 아

39) 조영복, 앞의 책, 101쪽.

40) 김행숙은 “1920년대 동인지 작가들은 ‘내면을 들여다보는 자,’ ‘성찰하는 자’의 모습을 특권화했다”(앞의 책, 176쪽)는 말로 내면의 문제가 지니는 중요성을 강조한 바 있다.

닌 주관적인 감정과 의미를 보여주었다는 점에서 1920년대 초기시의 가치는 보다 더 구체적으로 조명되어야 할 필요가 있다.

## 참고문헌

- 《대한매일신보》; 《매일신보》; 『학지광』; 『신청년』; 『창조』; 『폐허』; 『장미촌』; 『백조』; 『폐허이후』.
- 강명관·고미숙(편), 『근대계몽기 시가자료집』(①·②·③). 서울: 대동문화연구원, 2000.
- 권택영(편), 『육망이론』. 서울: 문예출판사, 1994.
- 김열규, 「현대적 상황의 죽음 및 그 전통과의 연계」, 김열규(외), 『한국인의 죽음과 삶』. 서울: 철학과현실사, 2001.
- 김윤식, 『박영희 연구』. 서울: 열음사, 1989.
- 김춘식, 『미적 근대성과 동인지 문단』. 서울: 소명출판, 2003.
- 김행숙, 『문학이란 무엇이었는데가』. 서울: 소명출판, 2005.
- 박철희, 「한국 근대문학에서의 환상과 현실」, 조동일(외), 『한국 근대문학의 쟁점』(I). 성남: 한국정신문화연구원, 1991.
- 백철, 『신문학사조사』. 서울: 친구문화사, 1980.
- 여태천, 「1920년대 초기시의 언어적 특성과 글쓰기 방법」. 『한국문학이론과 비평』 제29집. 한국문학이론과 비평학회, 2005, 333~360쪽.
- 이은주, 「근대체험의 내면화와 새로운 글쓰기」. 김현숙(외), 『식민지 근대의 내면과 매체표상』. 서울: 깊은샘, 2006.
- 조동일, 「이상화의 「나의 침실로」 분석과 이해」. 신동욱(편), 『이상화의 서정시와 그 아름다움』. 서울: 새문사, 1981.
- 조영복, 『1920년대 초기 시의 이념과 미학』. 서울: 소명출판, 2004.
- 차혜영, 「1920년대 동인지 문학 운동과 미 이데올로기」. 『한국문학이론과 비평』 제24집. 한국문학이론과 비평학회, 2004, 199~222쪽.
- 李孝德/박성관(역), 『표상 공간의 근대』. 서울: 소명출판, 2002.
- 柄谷行人/조영일(역), 『근대문학의 종언』. 서울: 도서출판 b, 2006.
- Aries, P./이종민(역), 『죽음의 역사』. 서울: 동문선, 1998.
- Foucault, M./홍성민(역), 『임상의학의 탄생』. 서울: 인간사랑, 1993.

## 국 문 요약

우리 문학사에서 근대 문학의 기본적인 조건들이 대체로 정립되기 시작한 시기는 1920년대 초이다. 그럼에도 불구하고 1920년대 초기를 문예사조를 중심으로 다루고 있는 대부분의 문학사는 이 시기의 시에 대해 관념적이라는 평가를 내리고 있다. 그러나 어떤 당위적 요구에 의해 사후적으로 구성된 ‘문학성’이라는 완고한 분석의 관점은 오히려 1920년대 초기시를 이해하는 데 걸림돌이 될 수도 있다. 동일한 지평 위에서 당대의 인식론적 기반을 중심으로 텍스트를 세심하게 관찰한다면 감상적, 혹은 퇴폐적이라는 수식어로 이해되는 1920년대 초기시의 관념적 표상들은 새로운 해석학적 결과를 낳을 수 있을 것이다. 예컨대, 그들의 개인적 체험과 내면의 고민이 ‘죽음’ ‘꿈’ ‘진리’라는 관념어로 표현되었음을 발견할 수 있다. ‘죽음’ ‘꿈’ ‘진리’ 등의 관념적인 언어들이 그 당시에 어떻게 사용되었는가에 대한 실증적인 고찰이 설득력을 얻을 수 있는 대목이 바로 이 지점이다. 내적인 고민의 발현이야말로 이전 시대의 계몽성과는 다른 근대적 미학의 중요한 특징이다. ‘죽음’ ‘꿈’ ‘진리’ 등과 같은 관념어가 이미 주어져 있는 관념을 모방한 것이 아니다. 이 관념어들은 그것이 아니면 침묵처럼 개인의 내면에 잠들어 버릴 영원성과 낭만의 열정, 그리고 진리에 대한 각성과 같은 개인적 정서와 이념을 드러나게 하였다. 말하자면 그 관념어들은 인식론적 층위의 산물이며, 동시에 개인적 체험과 내면이 그 언어를 빌려 표현되었다. 이 논문은 1920년대 초기시에서 관념의 표상과 그 양상이 지니는 의의를 근대적 내면의 발견이라는 측면에서 살피고자 했다.

● 투고일 : 2007. 1. 3.

● 심사완료일 : 2007. 2. 27.

● 주제어(keyword) : 관념(idea), 표상(representation), 개별성(individuality), 내면(inner), 체험(experience), 영원(eternity), 죽음(death), 열정(passion), 꿈(dream), 진리(truth), 미(aesthetics).