

한국 현대시에 나타난 그림의 수용

—매개를 통한 수용을 중심으로—

김 병 택*

차례

- I. 서론
- II. 기억의 매개를 통한 수용
- III. 유사성의 매개를 통한 수용
- IV. 결론

I. 서론

리처즈는 1920년대에 이미 여러 예술의 비교에 대한 자신의 견해를 밝힌 바 있다. 그에 의하면, 실제로 여러 예술을 비교해 보는 것은 특정 예술이 지니고 있는 다양한 기법이나 수단을 이해하는 최상의 방법이다. 이 경우, 비교해서는 안 될 특징을 비교하는 것, 공상적일 정도의 회박한 근거로 비교하는 것, 여러 예술의 구조를 지나치게 유사한 것으로 또는 지나치게 동떨어진 것으로 판단하는 것 등은 모두 매우 위험하다.¹⁾

프랑스학파의 비교문학론에서는, 문학의 비교 대상을 한나라의 문학과 다른 나라의 문학으로 한정한다. 그러나 레마크(Henry H. H. Remark)는

* 제주대학교 국어국문학과 교수

1) I. A. Richards, *Principles of Literary Criticism*(Routledge, 1924), p. 114.

비교문학에서의 비교 대상을 확대한다. 그는 비교문학을, “한편으로는 문학 상호간의 관계에 대한 연구이며, 다른 한편으로는 문학과 예술……철학, 역사, 사회과학, 과학, 종교 등 지식과 신념이 다른 여러 분야의 관계에 대한 연구”²⁾로 정의한다. 즉, 비교문학을 특정한 국가의 경계를 넘어서는 문학의 연구로 보는 것이다.

단도직입적으로 말해서, 비교문학에서 그림이 시에 어떻게 수용되었는지를 살펴보는 것은 더 이상 생소한 작업이 아니다. 1997년 8월에 네덜란드의 라이던 대학교에서 열렸던 제15차 국제비교문학회(1997. 8. 16-22)의 제8분과 주제가 ‘문학과 그림의 비교 연구’였음은 그것을 증명한다.

그림, 또는 ‘시에 수용된 그림’을 이해하거나 평가하는 기준으로 삼을 수 있는 항목들로는 의미, 느낌, 선·색·형태의 조합, 구도, 공간, 색을 통한 감정 표현, 화가의 개성과 그림의 역사성, 시대 상황 등을 들 수 있다.³⁾ 물론 이 여덟 가지 항목이 모든 그림을 이해하거나 평가하는 데에 적용되는 것은 아니다. 그러나 이 여덟 가지 항목 중 대부분이 지금까지 그림을 평가하는 데에 필요한 항목으로서의 기능을 수행해 왔음은 확실하다.

수용(Rezeption)은 네 가지 유형⁴⁾으로 구분할 수 있는데, 개인적으로 그림을 감상하는 단순한 수용, 특정한 그림의 수용 과정을 자기의 고유한 생산으로 다시 변화시키는 생산적 수용, 그림을 연구·평가한 글을 수용하는 분석적 수용, 그림의 분석내용을 다시 생산적 수용으로 연결하는 분석·생산적 수용 등이 그것이다. 그러나 이 글에서는 ‘수용’을 ‘생산적 수용’의 의미로 사용하고자 한다.

이 글의 의도는 비교문학의 관점에서, 그림이 무엇의 매개⁵⁾를 통해 시에

2) Ulrich Weisstein, *Comparative Literature and Literary Theory*(Indiana University Press, 1973), p. 23에서 재인용.

3) 야자키 요시모리·나카무라 겐이치, 『그림을 보는 법』, 이수민 역(아트북, 2005), pp. 9~27 참조.

4) 차봉희 편, 『수용미학』(문학과지성사, 1985), pp. 29~30 참조.

5) 매개는 두 가지의 구별되는 뜻을 가질 수 있다. 그것의 하나는 서로 다른 두 가지 사이에 존재하는 것이라는 뜻이다. 매스 미디어 연구에서 매개는 메시지를 수용자에게 전달하는 어떤 것(혹은 사람)을 의미한다. 리포터는 사건과 수용자를 매

수용되었는지를 살펴보는 데에 있다. 이를 위해 필자가 미리 설정한 수용의 두 범주는 '기억의 매개를 통한 수용'과 '유사성의 매개를 통한 수용'이다.

II. 기억의 매개를 통한 수용

기억은 인간이 과거의 일을 조직하고 확인하며 과거 속에 자리 잡을 수 있도록 해주는 기능들의 집합을 뜻한다. 아스만에 의하면, 진정한 기억이라고 할 수 있는 회상은 예전부터 문학과 서로 밀접하게 관련된다. (……)상상은 활발한 인지력으로 회상기억을 선행한다. 상상은 그 회상기억을 되가져올 때 나타나서 도움을 주는 감각적 힘이다. 메모리아는 순수한 저장 능력을 말한다. 그것은 살림을 꾸릴 줄 알고 자신의 물건들을 규모에 맞게 출납할 줄 아는 상인과 비교된다. 시인들은 저장기억과 상상을 잘 조합하는 전문가로 볼 수 있다.⁶⁾

그림은 기억의 매개를 통해 시에 수용된다. 그러나 이렇게 수용되는 경우에도, 그림이 단순히 수용되는 것 자체에 그치고 만다면, 그것은 별다른 의미를 지니지 못한다. 시에 수용되는 그림은 시의 논리 속에서 새로운 의미를 획득할 때에만 의미를 지닌다. 그것은 그림이 시에 수용되는 모든 경우에 예외 없이 적용되는 원칙이다.

개한다. 또 허구 속의 형사는 수용자와, 경찰과 범죄에 대한 수용자의 이해 사이를 매개한다. 다른 하나는 좀 더 기술적인 용법으로서의 '구성'—정확히 말하면 '구성에 가깝다'이다—이라는 뜻이다. 마르크스주의에서 주체가 객체에 의해 매개됨을 관찰하는 것은 인간 주체(개인 또는 사람)가 실질적으로 창조되는 것인지 아니면 그에게 작용하는 객관적인 힘—그것이 생물학적 법칙이든 아니면 사회적 압력의 강제력이든—에 의해 구성되는 것인지를 관찰하는 것이다. 마찬가지로 사회 세계에 대한 우리의 주관적인 이해는 이데올로기적이고 문화적인 틀에 의해 형성되고 구성된다. 이런 틀은 우리의 경험과 지각을 매개한다 [앤드류 에드거·피터 세즈워 공편, 『문화 이론 사전』, 박명진 외 역(한나래, 2003), p. 144에 의거]. 이 글에서 사용되는 '매개'는 후자의 뜻을 지닌다.

6) 알라이다 아스만, 『기억의 공간』, 변학수·백철자·채연숙 역(경북대학교 출판부, 2003), pp. 130~131.

1. 「이제 소는」에 나타난 「노을을 등지고 울부짖는 소」·「흰 소」의 수용

이중섭의 그림에서 소가 차지하는 비중은 매우 크다. 그것은 그가 「노을 앞에서 울부짖는 소」(圖 1)·「싸우는 소」·「흰 소」(圖 2)에서 시작하여 「웃는 소」에 이르기까지 다양한 소를 그린 사실을 통해서 확인된다. 그리고 소와 관련된 다음의 일화⁷⁾들은 모두 그의 그림에서의 「소」가 어떤 의미를 지니고 있는지를 말해 준다.

이른 아침에, 이중섭이 스케치북을 들고 송도원 일대에 나갔다가 밤에 들어올 때, 그의 스케치북에는 많은 황소와 암소의 온몸 또는 대가리, 뒷발, 꼬리 부분 따위가 그려져 있었다. 그러나 어떤 날은 스케치북이 백지 상태였다. 소를 관찰하다가 하루를 다 소모해 버렸기 때문이다. 여러 증언에 의하면, 송도원 부근의 농부들은 날마다 나타나서 하루해가 저물도록 소를 보고 있던 그를 처음에는 소도둑인 줄 알고 고발하기도 했고, 어떤 농부는 그를 미친놈으로 취급하면서 쫓아내기도 했다. 그에 대해서는 ‘아마도 소도둑이나 소백정이 미쳐서 소 옆에만 나와 있을 것’라는 소문도 떠돌았다.

이중섭의 소 그림은 대부분 1950년대 초에 주로 통영에서 그린 것들이다. 대표적인 그림들로는 「흰 소」·「노을 앞에서 울부짖는 소」·「떠받으려는 소」 등을 들 수 있다. 이성운에 따르면, 그는 “제주도에서 본 소가 평안해 보여서 소를 많이 그렸는데, 소 그림은 통영에서 완성했다”고 말한 적이 있다. 그는 서귀포에서 그렸던 수많은 소의 습작을 토대로 드디어 통영에서 맘에 드는 소 그림을 완성한 것이다. 그는 그 그림들을 득의의 작품으로 생각할 만큼 자신감에 차 있었다.⁸⁾

화가 김영주는, 1950년대에 송혜수가 마련한 부산 범일동 골짜기의 단칸방에서 이중섭·송혜수와 어울려 살았음⁹⁾을 밝히면서 다음과 같이 회

7) 이 일화들의 출처는 고은, 『이중섭 평전』(향연, 2005)이다.

8) 최석태, 『이중섭 평전』(돌베개, 2002), p. 210.

9) 김영주, 「이중섭을 회고하면서」 『이중섭 미공개 작품전』(카탈로그)(동승미술관, 1985. 5. 10~6. 9)

고하고 있는데, 이를 통해 우리는 이중섭의 그림에 등장하는 소가 “우연하게 탄생한 것이 아니라 그의 오랜 삶의 편력과 함께 태어난 것임”¹⁰⁾을 알 수 있다.

살아있는 선을 찾아내려고, 겨울철에는 앙상한 나뭇가지와 그 위에 앉거나 날아가는 까치와 까마귀를 또 닭의 움직임이나 소의 표정들을 열심히 관찰했다. 1956년 9월에 한국일보에다 이렇게 그렸다. “황소는 눈이 곱다고 중섭이는 말한 적이 있다. 사슴뿔이며 연꽃에다 꿈을 싣고 낭만을 가슴에 담았다. 검은 나뭇가지에 흰 눈이 차곡히 었힐 때 이름 모를 새들이 날아든다. 바닷가에서 황혼에 물든 금빛 파도 가락을 즐기던 계절도 있었다. 흰 닭은 노란 발목이 고와서...”¹¹⁾

김영주는 또한 같은 글에서, 이중섭은 옷옷 호주머니 속에 들어 있는 온갖 잡동사니들을 매만지면서 “옆구리에 때 묻은 스케치북을 꼭 끼고 다녔다. 틈만 있으면 그리고, 생각나면 그렸다. 그리고는 지우고, 지우고는 다시 그려서 끝까지 다듬어 나갔다”고 회고한다. 그의 그림들 중에서 「흰 소」는 이런 과정을 거친 그림들 중에서 대표적인 그림이다.

「노을 앞에서 울부짖는 소」에 대한 여러 해석 중, 비교적 설득력이 있는 것은 최석태의 해석¹²⁾이다. 그는, 이중섭이 이 그림에서, 소가 고개를 들면서 울부짖는 순간을 포착하고 화면의 왼쪽으로 향한 얼굴과 오른쪽으로 향한 눈이 화면 양쪽 모두를 지배하도록 한 점, 소리를 표현하기 위해 소의 안면과 목 주위를 유달리 주름지게 한 점, 또한 코와 입을 노을만큼 선명한 붉은 색으로 칠하고 소의 머리를 중심으로 노을을 방사형으로 충지게 붓질함으로써 소리가 퍼지는 듯한 느낌을 더욱 강화한 점 등에 주목한다. 결국, 그는 노을을 배경으로 울부짖는 소와, 노을이 아름다운 고향(평원군)에 대한 간절한 그리움을 지닌 채 가족으로부터 떨어져 있는 이

10) 박용숙, 「이중섭의 ‘역사적 감성’에 대한 논고—그의 소를 중심으로—」 『동덕여대 논총』 제23집, p. 407.

11) 김영주, 앞의 글.

12) 최석태, 앞의 책 pp. 211~213.

중섭은 서로 닮았다고 판단한다.

이제 소는 발붙일 데가 없다
뚜벅 뚜벅 걸을 데도 없다
그 선하기 이를 데 없는 모습
한없이 맑아 보이던 눈망울이
논밭에서 들판에서
사라져 가고 있다
황토길은 곧장
발목을 분지르는 아스팔트
겁나게 뺨어
이제 소는 발붙일 데가 없다

이제 소는 우상이 되어 간다
늪의 화신(化身)인 양
입맞춤 하고프도록
살짝 예쁜 입술을 하고
우리 곁에 다가와 있다
힘은 무진 억제지만
매양 착한 심성만 드러내 보이는
이중섭의 <황소>를
오늘 우리가 가질 수 있는
이 행복
이제 소는 우상이 되어 간다

—김광림, 「이제 소는」¹³⁾

「이제 소는」에서 시인의 기억은 그림을 수용하는 데에 중요한 역할을 수행한다. 그것은 화가의 기억과 동일한 것일 수도 있고 동일하지 않은 것일 수도 있다. 그것을 확실히 밝혀내는 것은 매우 어려운 일이다. 이중섭이 생존하고 있지 않으므로, 그것은 더더욱 그러하다. 그러나 시에는,

13) 김광림, 『진짜와 가짜의 틈새에서』(다시, 2006), pp. 76~77.

화가의 기억과 동일하지 않으면서도 수용의 계기가 되는 시인의 기억이 나타날 수 있다. 이 시에 나타난 시인의 기억은, 과거에는 한없이 맑아 보이던 눈망울을 지닌 소가 뚜벅뚜벅 걸었던 논밭과 들판, 황토길, 힘은 ‘무진 역세지만’ ‘매양’ 착한 심성을 드러내는 황소 등에 대한 기억이다.

시인이 수용한 그림은 종종 실제의 그림과 일치하지 않을 수 있다. 그것은 순전히 그림을 보는 시인의 시각 때문에 초래되는 결과이다. 또한 이 시를 쓴 시인과 다른 시각을 지닌 시인이라면, 이중섭의 소 그림을 다르게 수용할 가능성도 많다. 이런 의미에서 수용은 매우 주관적인 것이며, 그 주관을 객관화하는 것은 매우 중요하다. 주관을 객관화하는 것이야말로 독자의 공감을 일으키는 조건이기 때문이다. 이 시에서, “이제 소는 우상이 되어 간다”는 주관의 객관화를 보여 준다.

「이제 소는」은 얼핏 이중섭이 소를 소재로 그린 모든 그림을 대상으로 썩어진 것처럼 보이지만, 사실은 많은 그림들 중에서 소를 소재로 그린 일부의 그림만을 대상으로 썩어진 시이다. 아니, 정확하게 말하면 이 시는 많은 그림들 중에서 소를 소재로 그린 일부의 그림만을 대상으로 썩어졌을 뿐만 아니라, ‘일부의 그림’의 일부를 대상으로 썩어졌다고 해야 옳다. 그가 소를 소재로 그린 그림들 중에는, 앞에서 제시한 그림들의 소 말고도, ‘싸우는 소’, ‘웃는 소’, ‘떠받으려는 소’, ‘몸부림치는 소’, ‘용을 쓰는 소’, ‘발광하는 소’, ‘노을 앞에서 울부짖는 소’, 맑은 눈망울을 가진 「소머리」의 소, 「흰 소」의 소 등 여러 모습의 소가 있다는 점이 그것을 입증한다.

「이제 소는」에서 시인이 소를 바라보는 시각은 현재의 시각이지만 그 시각은 과거에 형성된 시각이다. 그것은 “이제 소는 발붙일 데가 없다,” “뚜벅뚜벅 걸을 데도 없다” 등에서처럼 시인이 소 자체를 묘사의 대상으로 삼지 않고 소를 둘러싸고 있는 환경에 대해 진술하고 있는 데에서 확인된다.

시인은 이중섭의 그림에 등장하는 소의 두 가지 외양을 수용한다. 그것의 하나는 “그 선하기 이를 데 없는 모습이/한 없이 맑아 보이던 눈망울”이고 다른 하나는 2연의 “입맞춤 하고프도록/살짝 예쁜 입술”이다. 이 두 외양은 물론 기억의 매개를 통해 수용한 것들이다. 이를 굳이 그의 그림과

연결하면, 전자는 「흰 소」와, 후자는 「노을 앞에서 울부짖는 소」와 각각 관련된다. 이 시에서, 그림의 이러한 수용이 주목되어야 하는 이유는, 그것이 시의 주제를 형성하는 데에 핵심적 요소로 작용하고 있기 때문이다.

2. 「옥상에게」에 나타난 「보리밭 2」·「일어서는 땅」의 수용

1979년 ‘현실과 발언’ 동인의 창립은 임옥상의 그림을 변화시키는 커다란 계기가 된다. 그는, 미술의 소통에 관한 문제를 구조적으로 살피기 시작하면서 미술에 들쭉거리던 베일을 걷고, 신비·순수·환상·자유·영원 등을 모두 배제한다. 현실을 직시하고 발언할 수 있어야 한다고 생각한 것이다.¹⁴⁾ 그래서 그 때부터, 그는 현실과의 관계를 증시하는 리얼리즘의 기법을, 더 나아가서는 비판적 리얼리즘의 기법을 사용하기 시작한다. 그의 그림이 리얼리즘 기법을 사용하고 있는 점에 대해서는 그 자신이 직접 다음과 같이 밝힌 바 있다.

나는 은유와 상징에다 직선적이고 구체적인 리얼리즘의 시각을 첨가하였다. 일상의 문제가 급부상하면서 주도면밀하게 모든 것이 단한 이런 사회에서는 미술이 신문이나 텔레비전 등 언론 매체의 역할까지 할 수 있어야 한다고 생각했다.(……)

그렇지만 나는 이것만으로 만족할 수 없었다. 나의 생활에는 ‘시골-농촌’이 자리 잡고 있었다(……). 나는 농부의 입장이 되어 세상을 바라보았다. 나의 어린 시절을 보냈던 영원한 고향, 농촌의 정서로 세상을 다시 볼 수 있는 계기를 갖게 된 것이다.¹⁵⁾

리얼리즘 중에서도 비판적 리얼리즘¹⁶⁾은 앵겔스의 리얼리즘관을 계승한 것으로 고리키가 만든 용어이다. 사회주의 리얼리즘과 구별되는 비판적 리얼리즘은 자본주의 사회의 현실을 비판함으로써 예술작품을 수용하

14) 임옥상 『벽 없는 미술관』(생각의나무, 2000), pp. 7~8.

15) 위의 글.

16) 이 글에서는 ‘비판적 리얼리즘’의 의미를 역사적 사조로서의 의미가 아닌, 창작 방법론으로서의 의미로 사용했다.

는 사람들의 현실 인식을 강화시키는 데에 주안점을 둔다. 그 경우, 자본주의 사회의 현실을 비판하는 주체는 개인이며, 그 개인은 지적으로는 뛰어나지만 자본주의 사회의 현실로부터는 소외된다. 즉, 자본주의 사회의 현실에서는 불필요한 자로 취급되는 것이다. 비판적 리얼리즘은 그래서 민중과의 연대를 지향한다. 비판적 리얼리즘은 민중과의 연대 속에서 성장해 나가는 특성을 지닌다.¹⁷⁾ 임옥상의 그림이 바로 그러하다.

「보리밭·2」(圖 3)가 담고 있는 것은 농촌의 피폐한 현실이다. 이 그림에서는 보리밭보다, 그림의 중앙에 돌출한 농부의 얼굴이 더 중요한 의미를 지닌다. 농부의 얼굴은 분노로 이글거리고 있다. 초록색의 풍성한 보리와 선명하게 대조되는 농부의 얼굴은 피폐한 농촌의 현실을 반영한다.

「일어서는 땅·4」(圖 4)에 등장하는 땅은 아무런 문제없이 무엇인가를 자연스럽게 생산해내는 땅이 결코 아니다. 그 땅은 많은 문제를 지니고 있는 땅이다. 많은 문제를 지니고 있으므로 그 땅은 '일어서는' 일을 감행할 수 있다. 임옥상은 이 그림을 그리게 된 배경을 다음과 같이 말한다.

서울로 생활의 중심을 옮긴 나는 고양시 능곡에 신도시와 맞닿아 있는 전형적인 도시 변두리였다. 한창 개발 중인 이곳은 시멘트 숲(아파트)이 우후죽순처럼 하루가 다르게 치솟고 불도저와 포크레인 레미콘의 소음으로 정신이 없었다. 이 때 그린 그림을 1995년 개인전 '일어서는 땅'에서 소개했다. 흙의 기운, 흙의 외침, 흙의 분노, 흙의 모성, 흙의 생명성을 통하여 파탄 지경에 있는 문명세계를 되돌아보게 하고 싶었다.¹⁸⁾

「일어서는 땅·4」는 자연(땅)의 파괴를 고발하고 있다. 자연의 파괴는 곧 우리 삶의 파괴로 이어진다. 땅의 주인은 물론 농부들이다. 다섯 명의 농부는 모두 서서 단호한 태도로 저항한다. 그 저항이 앞에서 살펴본 「보리밭·2」에 등장하는 농부의 분노와 동케에 놓이는 것임은 말할 필요도 없다.

17) 장사선, 『한국리얼리즘 문학론』(새문사, 1992), p. 14 참조.

18) 임옥상, 앞의 책, p. 11.

네가 그린 저 논두렁 많은
 산골짜기 곡식과 풀잎들은
 성난 것처럼 푸르고
 그런 네 그림들을 바라보고 있으면
 나는 눈물이 난다
 네 눈물 내 눈물은
 농사꾼인 우리 아버지 어머니 눈물이겠지만
 우리들의 눈물은 가문 눈에 물이 되지 않고
 불이 되고
 불은 산에서부터 시작되지만
 분노는 눈에 있고
 불은 풀잎에서 불지만
 불은 뿌리에서부터 시작된다
 그걸 나도 안다
 그런 생각을 하며 전주 갈 때
 대성동 앞길 지나다 고개 돌리면
 너 없는 저 골짜기는 망초꽃만 하얗게 쓸쓸하다
 저녁밥을 배불리 먹고
 이따금 소쩍새 우는 검은 앞산 아래 쭈그려앉아
 똥 누면 네 생각난다
 네가 저 검은 앞산 속에 불을 환하게 켜 것만 같고
 이 골짜기 저 골짜기 농부들을 깨워
 햇불을 들고
 찬 이슬 털며 웅성웅성
 논두렁길을 걸어 나올 것만 같다.

—김용택, 「옥상에게」¹⁹⁾

「이제 소는」에서처럼, 「옥상에게」에서도 시인은 기억의 매개를 통해 그림을 수용한다. 그러나 다른 점도 있다. 「이제 소는」에서는 시인이 기억의 매개를 통해 '소'를 수용하는데 비해, 「옥상에게」에서는 시인이 기억의 매

19) 김용택, 『강 같은 세월』(창비, 2005), pp. 124~125.

개를 통해 '농사꾼'을 수용한다. 이처럼 시인이 기억의 매개를 통해 그림을 수용하는 내용은 제한되지 않는다. 시인은 그림 속의 동물(소), 사람(농사꾼) 등 모든 것을 기억의 매개를 통해 수용할 수 있다.

시인의 기억은 지극히 간단하다. 시인과 화가는 전주 대성동에서의 경험을 공유하고 있다. 그 경험은 상처를 받았던 일이라고도, 비극적인 일이라고도 할 수 없다. 오히려 그것은 그와 반대의 경험일 가능성이 높다. 이시의 “너 없는 저 골짜기는 망초꽃만 하얗게 쓸쓸하다”가 바로 그 점을 말해 준다. 시인의 기억이 지극히 간단하다는 사실은 이 시에서 전혀 문제가 되지 않는다. 확실한 것은 이 시가 기억의 매개를 통해 그림을 수용하고 있다는 점이다.

시인에 의하면, 이 그림은 “논두렁 많은 산골짜기 곡식과 풀잎”과 “저 검은 앞산 속에 불을 환하게 켜 것만 같고,” “햇불을 들고/찬 이슬을 털며 웅성웅성/논두렁길을 걸어 나올 것만 같”은 그림이다. 시인의 시각은 일단 기억과 관련되는 점에서 중요하지만, 농촌의 현실에 대한 비판과 관련되는 점에서도 중요하다. “우리들의 눈물은 가문 눈에 물이 되지 않고/불이 되고,” “붉은 산에서부터 시작되지만/분노는 눈에 있고,” “불은 풀잎에서 불지만/불은 뿌리에서 시작된다” 등의 진술은 모두 농촌의 현실에 대한 비판적 시각의 토대 위에서 이루어고 있다.

「옥상에게」에서, 그림을 수용한 부분은 또한 두 가지로 나타난다. 그것의 하나는 “산골짜기 곡식과 풀잎들은/성난 것처럼 푸르고”이고, 다른 하나는 “내가 저 검은 앞산 속에 불을 환하게 켜 것만 같고/이 골짜기 저 골짜기 농부들을 깨워”이다. 이처럼 화가와 시인의 창작 방법은 다르다. 화가는 비판적 리얼리즘의 기법을 사용하고 있는 데에 반해, 시인은 전통적 서정시의 수법을 사용한다. “그런 네 그림들을 바라보고 있으면/나는 눈물이 난다,” “너 없는 저 골짜기 망초꽃만 하얗게 쓸쓸하다” 등은 바로 그러한 점을 잘 보여 준다. 그것은 기억의 매개를 통한 수용의 또 다른 국면이기도 하다.

3. 「고독」에 나타난 「고독」의 수용

꿈이 아니라 '삶'을 예술로 승화시킨, 사갈의 모든 영감의 원천은 주지하다시피 고향 비테프스크와 하시디즘 유대교, 그리고 성서이다.²⁰⁾

푸줏간, 집달리, 행상인, 잡화상, 가축들이 있는 비테프스크는 사갈에게 평생에 걸쳐, 슬픔과 애환과 동경과 향수로 자리한다. 비테프스크는 사갈이 반유대주의를 처음으로 접해야 했던 곳이고, 신앙심이 강한 그의 아버지가 매일 아침 교회당에 갔던 곳이며, 농부들·상인들·성직자들이 낮은 소리로 속삭이고 낚새를 풍겼던 곳이다. 또한 비테프스크는 유대인의 기표인 바이올린을 메고 지붕으로 올라가곤 하던 그의 외할아버지가 있던 곳이다. 이런 비테프스크는 그의 캔버스에서 때로는 즐겁게, 때로는 우수에 찬 모습으로 되살아난다.

하시디즘 유대교 역시 사갈의 상상력을 자극한 영적인 원동력으로 작용한다. 하시디즘은 랍비 바알 섘 토프가 유대교의 신비철학인 카발(Kabbale)에서 영감을 얻어 창시한 신비론 운동이다. 하시디즘에서는 신과 인간이 서로 친근하게 대화할 수 있다고 주장한다. 18세기 중반 폴란드와 우크라이나에서 발생하여 러시아로 퍼진 하시디즘은 19세기 말에 유럽 유대계의 정신적, 지적 지주의 역할을 수행한다. 하시디즘 이야기에는 도로 위로 나는 존재나 천사들이 등장하는데, 사갈은 이러한 짧은 이야기에서 영감을 얻었으리라는 추측이 가능하다.

비슷한 맥락에서, 적지 않은 러시아의 민중 목판화 역시 사갈의 예술세계에 깊은 영향을 미쳤다는 사실을 확인할 수 있다. 예를 들면, 그의 그림에서, 사람이 닭을 타고 있는 장면이라든가 하늘을 날고 있는 사람이나 동물은, 전적으로 18세기 중반에 제작된 가죽에 색채를 입힌 그림들에서 먼저 발견된다. 「보이라 굴뚝을 통해 날고 있는 사람」(1878)이라는 그림은 우리로 하여금 사갈 그림에 나타나는, 하늘을 나는 사람과 동물들이 어디에서 연유했는지를 짐작하게 하기에 충분하다. 또한 그의 그림에서 특징적

20) 이하의 내용도 김종근, 『사갈 내 영혼의 빛깔과 시』(평단아트, 2004) pp. 233~237에 의거.

으로 나타나는 표현방식 중, 원근법을 배제시키고 주제와 부주제의 크기나 비례를 무시한 표현법 등도 러시아의 18세기 목판화에서 발견된다. 이러한 샹갈의 화면 구성은, 부각시키고자 하는 주제와 부차적인 것들을 한 화면에 조화롭게 공존시키고자 하는 그만의 범신론적 방법이라 할 수 있다.

유년시절부터 샹갈을 매혹시켰던 예술의 원천은 성서이다. 그가 삶과 예술에서 성서의 가르침을 따르려고 노력했던 것은 거기에서 기인한다. 주저함 없이, 그는 “예술과 인생의 완벽함은 성서에서 이루어진다”고 말한 바도 있다. 그가 「성서 이야기」 연작을 작업한 것도, 인간의 숭고한 정신세계를 천착하려는 그만의 존재론적 사유방식의 결과이다.

1933년은 그에게 치욕적이었던 한 해로 기록된다. 히틀러가 정권을 잡은 이 해에 만하임 미술관에서는 ‘문화 불세비즘의 작품들’이라는 제목으로 나치 전시회가 열렸고 여기에는 그가 1912에 그린 그림 「코담배 한 줌」이 “납세자 여러분은 당신들이 낸 돈이 어떻게 쓰이는지 알아야 할 의무가 있습니다”라는 카피와 함께 전시된다. 모욕은 여기서 그치지 않는다. 또한 이 해에 그는 또한 프랑스 시민권을 박탈당한다. 표면적인 이유는 비테프스크에서 인민위원직을 지낸 것이었지만, 실제적인 이유는 유대인이라는 것이었다. 그 시대는 유대인을 아무 죄책감 없이 죽일 수도 있는 그런 시대였다. 그는 프랑스를 믿었지만 프랑스는 독일의 나치즘에 굴복하고 그의 시민권을 빼앗는다. 「고독」(圖 5)은 그가 이 무렵에 그린 그림이다. 신의 응답은 어디에서도 들을 수 없고 바이올린을 연주할 사람도 없는, 이 외로운 별관에 치친 유대인과 차라리 슬픈 듯이 미소 짓고 마는 암소의 두 영혼만이 있다.²¹⁾

울음을 삼키는 대낮에
달을 토하는 하얀 소
악몽에 시달리는 하얀 소
하늘이 내려와
고독의 젖을 짤 때

21) 위의 책, p. 202.

움크리고 있는 하아얀 소
바이올린도 없이
천사는 대낮에
소리 내어 운다

—이승훈, 「고독」²²⁾

시인의 기억은, 이 시에서도 그림을 수용하는 데에 매개로 작용한다. 그런데 그 기억은 매우 주관적인 기억이다. 그것은 주로 시인 자신의 경험에 의존한 것이며, 밝은 쪽보다는 어두운 쪽에 치중되어 있다. 만일 소에 대한 시인의 기억이 밝은 쪽에 치중되었다면, 그림 「고독」의 앉아 있는 소는 이 시에서 행복한 미소를 짓고 있는 소로, 또는 행복을 만끽하는 소로 나타났을지도 모른다. 그런데 이 시에서의 소는 그와 대조되는 소이다. 그 소는 “달을 토하는” 소이고, “악몽에 시달리는” 소이며, “움크리고 있는” 소이다. 그것은 소에 대한 시인의 기억이 매우 주관적인 것임을 보여주는 명백한 예라 할 것이다.

시인의 기억은 이 시에서, 분명한 모습으로 드러나고 있지 않다. 그것은 시인의 기억이 매우 주관적이어서 그렇기도 하지만, 근본적으로는 이 시가, 시인이 밝힌 대로, 원래 이 시가 사갈의 그림을 시로 옮기기 위해 씌어졌기 때문이다. 이런 점에서 보면, 이 시에서 수용된 것은 그림의 일부가 아닌, 그림의 전체이다. 이 경우, 시인의 개인적인 기억이 거기에 개입된다고 해도, 시는 그 그림의 지배에서 벗어날 수가 없다.

시인은 사갈의 「고독」에 등장하는 소재들을 그대로 수용하는데, 예를 들면, ‘하아얀 소’ ‘바이올린’ ‘천사’ 등이 그것이다. 시인은 이러한 소재들을 그림 전체의 초현실주의적 분위기에서만 통용될 것처럼 보이는 단어들로 수식한다. 그 소재들이 “달을 토하는 하아얀 소” “움크리고 있는 하아얀 소” “바이올린도 없이 대낮에 우는 천사” 등으로 나타나고 있는 것은 그 때문이다.

시 「고독」은 짧은 시에 속하면서도 긴 시에 못지않게 많은 의미를 드러낸다. 그것은 시인이 시 「고독」에서 그림 「고독」에 들어 있는 배경인 비

22) 이승훈, 『시집 사갈』(탑출판사, 1987), p. 46.

테프스크 마을을 생략한 것과는 관계가 있다. 그림 「고독」은 샬라이 개인적으로 여러 어려움을 겪을 때 그린 작품이다. 그러나 시 「고독」에는 전기적인 사실과 관련된 정황도 배제된다. 그것 또한 시인의 의도일 것이다.

Ⅲ. 유사성의 매개를 통한 수용

이 경우의 '유사성'은 외면적 유사성을 의미한다. 그림과 시 사이에 놓인 내면적 유사성을 논의하는 것은 시와 그림의 장르적 속성 때문에 결코 쉬운 일이 아니다. 설령, 그림과 시 사이에 놓인 내면적 유사성에 대해 논의할 수 있다고 해도 그것에 대한 뚜렷한 결론을 기대하기는 어렵다. 시와 그림의 장르적 속성이 다르기 때문이다 그래서 이 부분에서는 그림과 시 사이 놓인 외면적 유사성만이 진술 대상이 된다.

이 유사성은 시에서 대부분 진술의 형식으로 나타나지만, 경우에 따라서는 의문을 동반한 진술의 형식으로, 또는 의문의 형식으로 나타나기도 한다. 그러나 그것도 시인마다 달라서, 유사성이 특히 의문의 형식으로 나타날 때는 그것의 대상이 대상 자체인 경우도 있고, 현실과 관련되는 대상인 경우도 있다. 그러나 어떤 경우이든 그것이 유사성의 매개를 통한 수용이라는 점은 공통적이다.

1. 「달과 박—강요베의 그림 <달과 박>을 훔치다」에 나타난 「달과 박」의 수용

소설에서의 서사처럼, 그림에서의 서사도 화가와 화가의 관찰 대상이 적절한 거리를 유지할 때에만 확보된다. 화가와 화가의 관찰 대상 사이의 거리가 지나치게 가까우면 정서의 측면이 두드러질 수밖에 없고, 그것이 지나치게 멀면 서사의 측면이 약화될 수밖에 없다. 따라서 서사에서 가장 필요한 것은 화가와 화가의 관찰 대상이 적절한 거리를 유지하는 일이다. 한편, 서사는 화가의 의도·시대·역사와도 밀접하게 관련된다. 그 서사가 소설에서는 언어로 나타나지만, 그림에서는 선과 형태로 나타난다.

그림 속의 서사도 궁극적으로는 이야기이다. 그림을 감상하는 사람들은 보통 관찰자의 위치에서 그 이야기를 감상한다. 그런데 강요배의 그림을 감상하는 사람들은 처음부터 끝까지 그러한 위치를 고수할 수 없다. 그는 사람을 그리되 일상생활의 희로애락에 따라 움직이는 사람을 그리지 않고, 시대와 역사에 대해 진지하게 고뇌하는 사람을 그린다. 그래서 그의 그림은, 그의 그림을 감상하는 사람들로 하여금 그 시대가 어떤 시대인가를, 그 역사가 어떤 역사인가를 생각하게 한다.

강요배의 「4·3 민중항쟁사 연작」에 나타난 서사는 두 가지의 특징을 지닌다. 그것의 하나로는 그 서사가 항쟁과 수난의 내용을 담고 있는 점을 들 수 있다. 항쟁과 수난은 서로 결부되기도, 서로 분리되기도 한다. 그 항쟁과 수난의 내용이 유발하는 것은 강력한 정서이다. 예를 들어, 그의 「빼 노래」·「동백꽃 지다」·「한라산 자락 백성」 등에서는 특히 그러한 점이 두드러진다. 다른 하나로는 그 서사가 역사적 진실의 내용에 토대를 두고 있는 점을 들 수 있다. 그의 그림에 대해 말할 때, 그러한 점은 매우 중요하다. 그것은 그 자신의, 진실을 밝히려는 노력과도 밀접하게 관련된다.

1994년에, 강요배는 그 이전과 분명히 구별되는 경향의 그림을 보여 준다.²³⁾ 그의 사유의 대상이 제주의 역사에서 제주의 자연으로 이동된 것이다. 물론 이에 따라, 그림에 나타나는 서사의 양상도 달라진다. 「4·3민중항쟁 연작」에는 외면화된 서사가 나타나지만, 제주의 자연을 사유의 대상으로 삼은 그림들에는 내면화된 서사가 나타난다. 그러나 그의 그림들에 서사가 나타나는 점은 바뀌지 않는다.

그림 「달과 박」(圖 6)에서 강요배는 달과 박의 유사성을 통해 자연의 의미를 보여준다. 달과 박은 밝고 어둡다는 점에서는 상이점을 지니지만, 둥글다는 점에서는 공통점을 지닌다. 이 그림의 구도는 입체적이다. 만일, 달과 박이 단순하게 배치되었다면 이 그림의 구도는 밋밋하다는 평에서 자유로울 수 없었을 것이다. 이 그림의 진지함은 달과 박이 단순하게 배치되지 않았다는 데에서 발생한다. 색깔을 빼고 보면, 달과 박은 유사하기

23) 강요배는 1994년에 세종 갤러리에서 <제주의 자연전> 전시회를 연 바 있다. 이 해에는 화집 「제주의 자연」(학교재)도 간행되었다.

때문에 그림을 보는 사람에 따라서는, 잠시 동안의 신비스러운 현상을 거쳐 박이 달로 바뀌었거나, 아니면 달이 박으로 바뀐 것으로 착각할 수도 있다. 달과 박은 둘 다 풍요로운 인상을 주는데, 그것은 달과 박이 그림에서 차지하고 있는 큰 비중에서 비롯된 결과이다.

달과 박 사이에는 최소한 하나의 이야기가 놓여 있다. 그 이야기를 가능하게 하는 요소는 무엇보다도 달빛에서 찾아야 할 것이다. 그림 속의 달빛은 당연히 실제의 달빛과 다르다. 실제의 달빛은 그냥 사물을 비추는 역할만을 수행하지만, 그림 속의 달빛은 그림을 구성하는 다른 요소들과 긴밀하게 결합한다. 화가의 의도는 달과 박의 유사성을 통해 자연의 의미를 탐색하는 데에 있다. 이 경우, 달빛은 매우 중요한 역할을 수행한다. 달빛은 달과 박의 유사성을 강화시키는 수단이 되는 것이다. 이런 의미에서, 그림 속의 달빛은 살아 움직이는 달빛이다.

달 보당
박 보난
박인가?
달인게

박 보단
달 보난
달인가?
박인게

박은
술술술술

달은
홍홍홍홍

메시꺼라
메시꺼라

시인이 이 시에서 일단 주목하고 있는 것은 달과 박의 유사성이다. 그런데 그 유사성은 달과 박의 본질에서 발생하는 유사성 아니라 ‘바라봄’의 순차에 의해 규정되는 유사성이다. 달을 보다가 박을 보면 정말 박인가 하는 의문이 들면서 박이 달로 보이고, 이와 반대로 박을 보다가 달을 보면 정말 달인가 하는 의문이 들면서 달이 박으로 보인다. 그래서 이 시에서의 진술은 과학적인 원리에 입각한 진술이 아니다. 그것은 처음에 사물을 본 것이 다음에 사물을 보는 데에 영향을 미친다는 생각에서 이루어진 진술이다.

시인이 궁극적으로 의도하고 있는 것은 “박은 술술술술/달은 흥흥흥흥”에 드러나 있듯이 달과 박의 유사성을 통해 이 그림에 내포된 신비감을 밝히는 데에 있다. 이 시에 수용된 달과 박은 조사의 곡용이나 어미의 활용에 따라 여러 형태로 변용되고 있지만, 그렇다고 해서 이 시가 사물에 대한 명명의 문제를 다루고 있다고는 할 수 없다. 이 점은 이 시의 마지막 연을 통해서 드러난다.

시인은 달과 박의 유사성을 압축된 언어로 진술한다. 그것은 그림을 바라보는 시인의, 그림의 내용을 수용하는 방식과 관계가 있다. 시인은 또한 이 시에서 그 수용의 결과를 제주방언의 종결어미로 처리함으로써, 제주방언을 이해하는 사람들을 대상으로 제주 방언의 변주를 통해 드러나는 효과를 실험한다.

시인은 그림을 슬로건으로 수용하지 않고 자연으로 수용한다. 그리고 시인은 그 자연이 궁극적으로 단순한 아름다움이 아닌, 의미심장한 아름다움을 지니고 있음을 알고 있다. 이 시의 마지막 행 “메시께라/메시께라”가 그것의 근거이다.

제주방언에서 ‘메시께라’는 표준어 ‘어마’로 대체될 수 있는 감탄사이기는 하지만, ‘어마’에 대한 사전의 설명처럼 “주로 여자들이 깜짝 놀라거나 끔찍한 느낌이 들었을 때”에 사용한다고 말하기는 어렵다. 제주 방언에서, 그것은 상대방을 은근히 질책할 때에, 주어진 상황에 대해 은근히 동의하

24) 오영호 외, 『새가 살던 집은 낡아도 새집이다』(충북·제주작가회의의 공동 작품집)(각, 2006), p. 30.

거나 감탄할 때에 두루 사용하는 말이다. 이 시에서, 시인은 ‘메시꺼라’를 후자의 의미로 사용하고 있다.

2. 「세한도」에 나타난 「세한도」의 수용

「세한도」(圖 7)는 김정희가 제주도에 유배된 지 5년째에 제작한 그림이다. 발문에서 그는 논어의 「子罕扁」에 있는 “추운 날씨가 지난 후에야 송백의 푸름을 알 수 있다(歲寒然後知松栢之後凋)”는 공자의 말씀을 통해, 제자 이상적의 ‘변함없는 마음’을 비유적으로 부각한다. 그는 또한 사마천의 「史記」에 있는 구절을 인용하면서 제자 이상적이 계복의 「晩學集」, 운경의 「大雲山房文藁」, 하우경의 『皇朝經世文編』(120권) 등 세 문집을 보내 준 데 대해 감사의 뜻을 전하고 오로지 권력을 좇으면서 이익을 취하려는 사람들이 판치는 어지러운 세태를 개탄한다. 따라서 「세한도」를 관류하고 있는 것은 곳곳한 선비정신이다. 그것은 그의 학문과 예술에 그대로 적용되는 정신이기도 하다.

「세한도」에 대해서는 여러 해석이 가능하다. 그런데 그 여러 해석은 대동소이할 수밖에 없다. 그것은 「세한도」를 그린 김정희가 뚜렷한 자취를 남긴 역사적 인물이라는 점, 그리고 「세한도」의 발문이 파격적인 해석의 여지를 차단하고 있는 점에서 기인한다. 그 여러 해석 중에서 대표적인 것은 유홍준의 해석이다.

이 「세한도」에 더욱 감동케 되는 것은 그러한 서화 자체의 순수한 조형미 보다는 그 제작과정에 서린 원당의 처연한 심경이 생생히 살아 있기 때문이다. 그림과 글씨 모두에서 문자향과 서권기를 강조했던 원당의 예술세계가 이 소략한 그림과 정제된 글씨 속에 흥건히 배어 있음이 이 그림의 본질이다. 그러니까 「세한도」는 그 제작 경위와 내용, 그림에 붙어있는 글씨의 아름다움, 그리고 갈필과 건묵이라는 매체 자체의 특성을 간취한 세련된 감상안을 갖춘 사람만이 그 진가를 느낄 수 있는 것이다. 즉 그림과 글씨와 문장이 고매한 문인의 높은 격조를 드러내는 시너지 효과를 일으키고 있는 것이다.²⁵⁾

김정희는 「세한도」 왼쪽의 잣나무 두 그루와 오른쪽의 소나무 두 그루를 통해 자신의 심경을 토로한다. 두 그루의 잣나무와 한 그루의 소나무는 곳곳이 서 있는데 늙은 소나무 한 그루는 가지가 심하게 휘어져 있다. 두 그루의 잣나무와 한 그루의 소나무는 흐트러짐 없는 모습을, 이와 대조적으로 늙은 소나무 한 그루는 흐트러진 모습을 각각 보여 준다. 이런 점 때문에, 「세한도」의 구도 속에 자리 잡고 있는 네그루의 잣나무와 소나무는 결코 단순하지 않은 의미를 내포한다. 여기에서 발문에서 인용된 “추운 날씨가 지난 후에야 송백의 푸름을 알 수 있다.”는 공자의 말씀은 옆두에 두고 보면, 잣나무 두 그루와 소나무 한 그루가 곳곳한 자세를 지키는 선비를, 가지가 휘어진 늙은 소나무가 어지러운 세태에 굴복하는 선비를 각각 상징하고 있음은 확연하다.

날로 기우듬해가는 마을회관 옆,
청솔 한 그루 곳곳이 서 있다.

한때는 앰프방송 하나로
집집의 새앙쥐까지 깨우던 회관 옆,
그 등치의 터지고 갈라진 아픔으로
푸른 눈 더욱 못 감는다.
그 회관 들창 거덜내는 댐바람 때마다
청솔은 또 한바탕 노엽게 운다.
거기 술만 취하면 앰프를 켜고
박달재를 울고 넘는 이장과 함께.

생산도 새마을도 다 끊긴 궁벽, 그러나
저기 난장 난 비닐하우스를 일으키다
그 청솔 바라다보는 몇몇들 보아라.
그때마다, 삭바람마저 빗질하여
서러움조차 잘 걸러내어
푸른 숨결을 풀어내는 청솔 보아라

나는 희망의 노예는 아니거니와
 까막까지 얼어죽는 이 아침에도
 저 동녘에선 꼭두서니빛 타고른다.

—고재중, 「세한도」²⁶⁾

김수열의 「달과 박—강요배의 그림 <달과 박>을 훑치다」가 대상의 변용을 통해 그림에 대해 진술하고 있다면 고재중의 「세한도」는 대상의 변용을 통해 현실에 대해 진술한다. 이를 위해 시인이 의도적으로 수용한 것은 그림 속의 청술이다. 그런데 그 청술은 그림 「세한도」에서의 청술이 아니다. 그 청술은 “날로 기우뚱해가는 마을회관 옆”에서 “그 등치의 터지고 갈라진 아픔”을 느끼고, “푸른 눈 더욱 못 감”을 정도로 괴로워하는” 청술이다.

시 「세한도」의 바로 옆에는 고단한 삶을 이어가는 서민들의 현실이 존재한다. 그래서 그 청술은 “생산도 새마을도 다 끊긴 궁벽(…) 저기 난장 난 비일 하우스를 일으키”는 몇몇 사람들이 바라보는 대상이 되기도 하고 “그때마다, 삭바람마저 빗질하여/서러움조차 잘 걸러내어/푸른 숨결을 풀어”내기도 한다.

시 「세한도」에서 청술은 “그 등치의 터지고 갈라진 아픔으로/푸른 눈 더욱 못 감는다,” “그 회관 들창 거덜내는 댐바람 때마다/청술은 또 한바탕 노엽게 운다,” 등에서 보듯, 곳곳이 서서 ‘마을회관’으로 상징되는 서민들의 현실을 지켜본다. 청술은 또한 “까막까지 얼어죽는 이 아침에도/저 동녘에선 꼭두서니빛,” “그 청술 바라다보는 몇몇들 보아라,” “푸른 숨결을 풀어내는 청술 보아라” 등에서 보듯, 정결하다. 청술이 서민들의 정신적 지주의 역할을 수행할 수 있는 것은 그런 점 때문이다. 결국, 청술은 현실과 결부될 때에 깊은 의미를 드러내고 있음을 알 수 있다.

시 「세한도」가 그림 「세한도」에서 수용하고 있는 것은 오로지 곳곳이 서 있는 ‘청술’이다. 그 청술의 이미지를 통해 시인은 서민들의 현실을 진술한다. 그러나 그 어려움은 구체적이지 못하다. 그럼에도 불구하고, 시 「세한도」가 그림 「세한도」를 수용하고 있다고 말할 수 있는 근거는 1연부터 4연까

26) 고재중, “세한도,” 「중앙일보」, 2002. 1. 1.

지의 '청송'의 이미지가 「세한도」의 송백과 유사한 데에서 찾을 수 있다.

3. 「늙은 자화상—렘브란트<성 바울 풍의 자화상>을 보고」에 나타난 「성 바울 풍의 자화상」의 수용

벤투리에 의하면, 렘브란트는 색채의 거장이고, 그의 터치는 살[肉]과 생명을 표현하고 있으며, 그의 초상화는 놀랄 만한 힘과 柔和함, 그리고 진실성을 갖추고 있다.²⁷⁾ 렘브란트의 그림에 대한 이러한 평가를 가능하게 한 원천은 무엇보다도 그의 성정에서 발견된다. 프랑스의 전기 작가 에밀 미셀은 1893년에 발표한 렘브란트의 전기에서 렘브란트의 그러한 점을 특히 강조한다.

렘브란트처럼 생각과 기쁨 그리고 사랑과 혼돈의 비밀스런 면을 작품 속에 마음껏 드러낸 화가는 없었다. 예절바르게 행동할 수는 없었지만 끊임없이 작업하겠다는 생각밖에 없었던 사람, 너무도 당연한 듯이 찾아온 잔혹한 시련에도 좌절하지 않았던 사람, 그의 존재 자체를 지배하면서 모든 것을 뒤로 밀어버렸던 예술을 향한 뜨거운 사랑을 죽는 순간까지 지켜낼 수 있었던 사람! 이런 순박한 성품과 주체할 수 없는 천재성의 서글픈 갈등을 솔직하게 드러내준 화가는 렘브란트 이외에 없었다.²⁸⁾

렘브란트의 후기 자화상들은 예술이 그에게 내면의 목표였고 사색에 잠긴 자화상들은 관찰자들마저도 사색에 잠기게 만든다.²⁹⁾ 그는, 이런 특징이 사람들로 하여금 그를 타고난 해안으로 인간 조건을 꿰뚫어본, 자주적이고 독립적인 개인이라는 이상적인 인물로 인식하게 했다고 주장한다. 더 나아가 그는, 렘브란트의, 인간의 정체성에 대한 탐구와 당시 프로테스탄트의 이념이 근본적으로는 같았지만 표현방법에서는 달랐음을 전제로 내세우면서, 렘브란트의 그림들은 우리 시각과 촉각을 직접적으로 자극함으로써 한결 쉽게 다가오고, 또한 내면의 성찰을 그려낸 그림의 이야기 속으로 우리를 끌어들인다고 단언한다.

27) 리오넬로 벤투리, 『미술비평사』, 김기주 역(문예출판사, 2001), p. 166.

28) 마리에트 베스테르만, 『렘브란트』 강주현 역(한길아트, 2002), p. 330에서 재인용.

29) 위의 책, p. 330.

「성 바울 풍의 자화상」(圖 8)에 대한 베스테르만의 해석에는 ‘왜 하필이면 사도 바울 풍인가’라는 물음에 대한 해답이 제시되어 있다.³⁰⁾ 그에 의하면, 「성 바울 풍의 자화상」에서 렘브란트와 바울은 대담하게도 동일시 되었지만, 적어도 겉모습만은 더욱 멜랑콜리하게 보인다. 그가 이 그림에서 더욱 진지하게 다듬은 부분은 얼굴이다. 손에 쥔 책과 겹옷 안에 감춘 칼은 바울의 역할을 상징적으로 보여 주지만 이런 물건들은 렘브란트의 얼굴에 비하면 부차적인 것일 뿐이다. 그는, 우선 신약성서를 기록한 학자이며 성실한 목자였던 바울이 프로테스탄트 신학자들에게 귀감이었음을 상기시킨다. 그리고 그리스도의 제자들을 박해하던 사람에서 그리스도 정신을 가장 열렬하게 전파하는 사람으로 개종했던 바울은, 칼뱅과 그 추종자들에게, 하나님은 진실한 믿음으로 회개하는 죄인을 구원해 준다는 것을 보여주는 최초의 증거였음을 강조한다. 그는, 기독교 신앙에 대한 철저한 믿음과 인간의 허약함에 대한 멜랑콜리한 성찰을 겸비한 바울이 렘브란트에게는 매력적인 인물이었고, 그래서 그것은 렘브란트로 하여금 하나님의 말씀을 해석하고 지키는 사람으로서의 바울을 반복해서 그리게 한 요인이었다고 주장한다.

렘브란트는 평생 동안 100여 점에 이르는 자화상을 그렸다. 그것은 그가 자신의 정체성을 확인하는 작업에 얼마나 크게 집착했는지를 보여주는 사실이다. 「성 바울 풍의 자화상」은 1661년 그의 나이 55세 때에 그린 것으로 자기 자신의 곤궁한 생활을 그대로 반영한다. 그래서 「성 바울풍의 자화상」을 지배하는 것은 렘브란트의 곤궁한 생활 모습이다. 비록 성 바울과 닮아 있기는 하지만 황색의 두건, 반백의 머리, 얼굴의 주름 등은 그것을 잘 보여준다. 여기에 정신적 고뇌의 모습도 수반되고 있음은 물론이다. 이와 함께 이 그림에서 우리는, 렘브란트가 키아로스쿠로(chiaroscuro)를 사용하여 그림의 효과를 강화하고 있는 점에도 주목할 필요가 있다.

젊은 날 자신 있고 밝은 자화상을 많이 남겼는데
무엇 때문에 다시 늙은 얼굴을 그리려 했을까

30) 위의 책, p. 315.

맑은 빛이 사라진 눈을 왜 정성 들여 그렸을까

뜨겁지도 차갑지도 않은 이마를 덮고 있는

억세지도 곱지도 않은 머릿결

지나온 날처럼 굴곡이 심한 얼굴 곳곳의 그늘과

그를 오랫동안 따라다닌 불행이 화폭 밖으로

홀려내리는 자화상을 왜 그리고 있었을까

사월 들풀처럼 푸르게 타오르지도 않고

한겨울 나무처럼 처절하게 견디고 있는 것도 아닌

늦가을 오후의 지친 나뭇잎 같은 모습을

꾸미거나 애써 감추려 하지 않고

왜 꼼꼼하게 그려 넣었을까

있는 모습 그대로의 제 얼굴을 정직하게

그려서 남기려 한 이유는 무엇이었을까

부끄러운 모습을 감추려 하지 않은 까닭은

—도종환, 「늙은 자화상—렘브란트<성 바울 품의 자화상>을 보고」³¹⁾

「달과 박—강요배의 그림<달과 박>을 훑치다」에서처럼 「늙은 자화상—렘브란트<성 바울 품의 자화상>을 보고」에서도 시인의 의문은 중요한 의미를 지닌다. 그 의문은 그림에서 수용한 내용들이 고정적인 의미를 지니지 못하는 점과 관계가 있다. 그것은 시인이 그림을 수용하는 쪽보다 그림을 수용한 후에, 그것을 자신의 생각을 드러내는 도구로 이용하는 쪽에 관심이 있음을 의미한다. 1연의 “무엇 때문에 다시 늙은 얼굴을 그리려 했을까”라는 의문, “맑은 빛이 사라진 눈을 왜 정성들여 그렸을까”라는 의문은 바로 그러한 점을 보여 주는 예들이다. 같은 방식의 의문은 이 시의 2연, 3연에서도 나타난다.

이와 약간 다른 시각으로 보면, 이 시에서는 시인이 그림을 자의적으로 해석함으로써, 그것을 자신의 생각을 드러내는 도구로 이용한 경우도 발견된다. 예를 들면, “뜨겁지도 차갑지도 않은 이마,” “지나온 날처럼 굴곡

31) 도종환, 『해인으로 가는 길』(문학동네, 2006), pp. 92~93.

이 심한 얼굴 곳곳의 그늘,” “늦가을 오후의 지친 나뭇잎 같은 모습” 등이 그러하다. 그것들 또한 시인의 의도가 시를 단순하게 수용하는 데에만 있는 것이 아님을 말해 주는 예들이다.

그러나 그렇다 하더라도, 시인이 유사성의 매개를 통해 그림을 수용한 점은 변하지 않는다. ‘늙은 얼굴,’ ‘맑은 빛이 사라진 눈,’ ‘억세지도 곱지도 않은 머릿결,’ ‘굴곡이 심한 얼굴,’ ‘늦가을 오후의 지친 나뭇잎 같은 모습’ 등은 얼핏 시인이 직접 수용한 것으로 보일 수도 있지만, 천천히 보면 유사성의 매개를 통해 수용한 것들이 분명하게 드러난다.

렘브란트는 바울을 하나님의 말씀을 해석하고 지키는 사람으로 보고 반복해서 그렸다. 「성 바울 풍의 자화상, 그러한 그림들 중의 하나이다.³²⁾ 그런데 이 시에서는 그러한 사실이 전혀 언급되어 있지 않다. 이 점 또한 이 시를, 유사성의 매개를 통해 「성 바울 풍의 자화상」을 수용한 시로 판단하는 근거가 된다.

IV. 결론

‘수용’을 연구 대상으로 삼는 분야는 주로 수용이론이나 수용미학이다. 그러나 ‘수용’은 비교문학에서도 연구 대상이 될 수 있다. ‘비교’와 ‘수용’이 이루어지는 순서를 놓고 생각해 볼 때에도, 비교문학에서의 ‘비교’는 ‘수용’의 다음 단계이다. 실제로 최근의 비교문학에서는 비교의 범위를, 한 나라의 문학과 다른 나라의 문학 사이의 영향 관계를 연구하는 것으로 국한하지 않는다. 이제, 비교문학은 한 장르와 다른 장르 사이의 ‘수용’ 문제를 연구하는 쪽으로도 영역을 확대하고 있다.

필자는 지금까지 한국 현대시에 나타난 그림의 수용을, 기억의 매개를 통한 경우와 유사성의 매개를 통한 경우로 나누어 살펴보았다. 이제, 그 결과를 요약·정리해 보면 다음과 같다.

첫째는 기억의 매개를 통한 수용의 경우이다. 시 「이제 소는」에서, 시인

32) 마리에트 베스테르만, 앞의 책, p. 315.

의 기억은 그림을 수용하는 데에 중요한 역할을 담당한다. 시인의 기억은 화가의 기억과 동일한 것일 수도 있고 동일하지 않은 것일 수도 있다. 시 「이제 소는」에서, 시인의 기억은 과거에는 한없이 맑아 보이던 눈망울을 지닌 소가 뚜벅뚜벅 걸었던 논밭과 들판, 황토길, '매양' 착한 심성을 드러내는 황소 등과 관련된 기억이다. 시 「옥상에게」에서, 시인의 기억은 농민의 삶을 잘 알고 있는 점, 그리고 전주 대성동에서의 경험을 화가와 함께 공유하고 있는 점과 각각 관련된다. 화가와 시인의 창작방법은 서로 다르다. 화가는 리얼리즘 기법을 사용하는 데에 반해, 시인은 전통적 서정시의 기법을 사용한다. 시 「고독」에서, 시인은 소에 대한 매우 주관적인 기억을 드러낸다. 그 기억은 시인의 어두운 경험에 의존한 기억이다. 그러나 시 「고독」에서, 소에 대한 시인의 기억은 그림을 수용하는 데에 크게 영향을 미쳤음이 분명하다. 시인은 그림 「고독」에 등장하는 소재들을 기억의 매개를 통해 수용할 뿐만 아니라 이러한 소재들에게, 초현실주의적 세계에서 통용되는 수식어들을 첨가한다. 그것도 기억의 매개를 통한 수용임은 물론이다.

둘째는 유사성의 매개를 통한 수용의 경우이다. 그 유사성은 진술의 형식으로 표명되지만, 때로는 의문을 동반한 진술의 형식, 또는 의문의 형식으로도 표명된다. 유사성이 진술의 형식으로 나타나든 의문의 형식으로 나타나든, 대상은 항상 시인 자신이다. 그러나 두 경우는 모두 유사성의 매개를 통해 수용되었다는 공통점을 지니고 있다. 시 「달과 박—강요배의 그림 <달과 박>을 흠치다」에서, 시인은 달과 박의 유사성에 주목한다. 그런데 의문과 진술의 형식으로 표명되는 그 유사성은 달과 박이 원래 지니고 있는 유사성이라기보다는 '바라봄'의 순차에 의해 규정되는 유사성이다. 시인이 궁극적으로 의도하고 있는 것은 사물의 명명 문제를 다루는 데에 있지 않고 달과 박의 유사성을 통해 그림 「달과 박」이 내포하고 있는 신비감을 밝히는 데 있다. 시인이 시 「세한도」에서 의도적으로 수용한 것은 곳곳이 서있는 '청솔'이다. 시 「세한도」에서, 청솔은 변용되면서 현실의 어려움을 이겨낼 수 있게 하는 정신적 지주로서의 역할을 담당한다. 그런데 시 「세한도」에서의 어려움은 막연하기 짝이 없다. 그런데도 시 「세한도」가

그림 「세한도」를 수용하고 있다고 말할 수 있는 것은 ‘청송’의 이미지가 그림 「세한도」의 송백과 유사하기 때문이다. 시 「늙은 자화상—렘브란트<성 바울 풍의 자화상>을 보고」에서도 시인의 의문은 매우 중요한 의미를 지닌다. 시인의 의문은 그림에서 수용한 내용들의 의미가 확정되지 못하는 점과 관련된다. 그것은 시인이, 수용한 내용들을 자신의 생각을 드러내는 도구로 이용하고 있음을 의미한다. ‘늙은 얼굴,’ ‘맑은 빛이 사라진 눈,’ ‘억세지도 굵지도 않은 머릿결’ 등은 얼핏 시인이 직접 수용한 것들로 보이지만, 잘 따져 보면 유사성의 매개를 통해 수용한 것들을 알 수 있다.

● 핵심어: 비교예술, 비교문학, 그림과 시, 기억의 매개를 통한 수용, 유사성의 매개를 통한 수용

<참고문헌>

1. 국내서

- 강요배. 『제주의 자연』. 학교재, 1994.
- 고 은. 『이중섭 평전』. 향연, 2005.
- 김광립. 『진짜와 가짜의 틈새에서』. 다시, 2006.
- 김영주. 「이중섭을 회고하면서」 『이중섭 미공개 작품전』(카탈로그). 동승미술관, 1985. 5. 10~6. 9.
- 김종근. 『사갈 내 영혼의 빛깔과 시』. 평단아트, 2004.
- 박용숙. 「이중섭의 ‘역사적 감성’에 대한 논고—그의 소를 중심으로—」 『동덕여대논총』 제23집.
- 유홍준. 『완당평전 1』. 학교재, 2005.
- 임옥상. 『벽 없는 미술관』. 생각의나무, 2000.
- 장사선. 『한국리얼리즘 문학론』. 새문사, 1992.
- 차봉희 편. 『수용미학』. 문학과지성사, 1985.

최석태. 『이중섭 평전』. 돌베개, 2002.

2. 국외서

베스테르만, 마리에트. 『렘브란트』. 강주헌 역. 한길아트, 2002.

벤투리, 리오넬로. 『미술비평사』. 김기주 역. 문예출판사, 2001.

아스만, 알라이다. 『기억의 공간』. 변학수·백설자·채연숙 역. 경북대학교 출판부, 2003.

야자키 요시모리·나카무라 겐이치. 『그림을 보는 법』. 이수민 역. 아트북, 2005.

에드거, 앤드류·세즈워, 피터 공편. 『문화이론사전』. 박명진 외 역. 한나래, 2003.

Richards, I. A. *Principles of Literary Criticism*. Routledge, 1924.

Weisstein, Ulrich. *Comparative Literature and Literary Theory*. Indiana University Press, 1973.

<Abstract>

Reception of Paintings in Modern Korean Poems —with focus on medium of reception

Kim Byung-taek

In this thesis, the reception of paintings in modern Korean poems is examined. In the first case, poems are created through reliance on the poet's memory and in the second case, poems are composed by maintaining similarity with the painting. The results are summarized as follows:

The first case is a poem crafted through reliance on the poet's memory and experiences. In the poem, "Now the Cow Is," the poet's reception of the original painting in his memory plays an important role in the composition of the poem. The poet's memory, however, may or may not happen to coincide with that of the painter. In the poem, the poet's memory is associated with various open spaces including rice paddies, green fields, and yellow dirt roads where the cow "with fairly clear eyes" and an invariably good disposition used to trudge along. In the poem, "To Ok-sang," the poet's memory is inseparable from his deep knowledge of the farming life, which is conveyed to the reader through his experiences in Daesung-dong, Chunju. The same scenes were also illustrated by a painter, but the painter's methods of creation and description are different. While painters use the realist technique, poets adopt traditional techniques of lyricism. In the poem, "Solitude," the poet expresses his subjective memory of the cow, colored by his difficult experiences. Nevertheless, it is obvious that in

the poem "Solitude," the poet's memory of the cow has been strongly influenced by his reception of the painting's point of view. The subject of the painting has been incorporated into the poet's memory, to which the poet has added lyrical elements that create surrealism not found in the original visual work. In this case the poem has been composed from the poet's memory influenced by his reception of the painting.

The second case is a poem composed through maintaining similarity with the painting, which is another form of reception. The similarity is manifested in the form of general statements or questions within the poem. Regardless of the form, however, the subject is always the poet him/herself. What the two cases have in common is that their similarity comes from their reception of the poet's memory. In the poem, "Moon and Gourd: Stealing Kang Yo-bae's Painting, *Moon and Gourd*," the poet focuses on the similarity between the moon and a gourd. However, rather than focusing on the physical similarities between the moon and a gourd, the poet has focused on the similarity of viewpoint. The poet's ultimate intention is to shed light on the sense of mystery contained in the painting "Moon and Gourd" through focusing on similarity of the two subjects, not to wrestle with semantics. In the poem, "Sehando," the poet depicts an upright "green pine" that transforms into a spiritual guardian that helps people overcome practical difficulties. While the difficulties referred to are not clearly explained, it is safe to say that the poem exhibits reception from the painting because the lyrical image of a "green pine" is similar to that of the pine in the painting. Also in the poem "Old Self Portrait-After Looking at *Self Portrait as St. Paul* by Rembrandt," the poet's question has significant meaning. The poet's question suggests that he doesn't consider the subject of the painting as something fixed; the aspects of the painting that the poet has received together with his

viewpoint become a tool for expressing his personal thoughts. A glance at expressions such as "old face," "eyes where clarity has vanished," and "hair that is neither tough nor soft," give the impression of the poet's literal reception of the scenes depicted in the paintings, but a closer look reveals that he has merely created the basic poetic framework with an emphasis on the general similarities between the painting and poem.

- Key words: comparative art, comparative literature, paintings and poems, reception through memory, reception through maintaining similarity

도판 목록

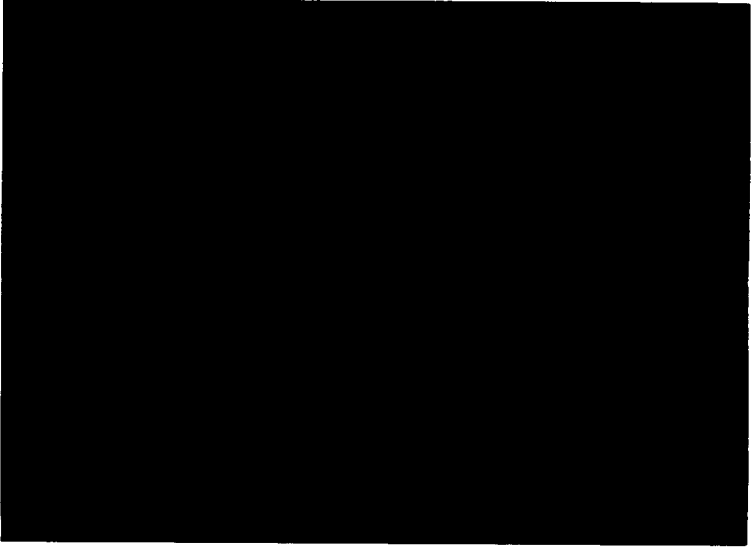
- [圖 1] 이중섭. 「노을 앞에서 울부짖는 소」. 1953년 무렵. 종이에 유채.
32.3×49.5cm. 개인소장.
- [圖 2] 이중섭. 「흰 소」. 1954. 합판에 유채. 30×41.7cm. 홍익대학교 소장.
- [圖 3] 임옥상. 「보리밭 2」. 1983. 100×140cm.
- [圖 4] 임옥상. 「일어서는 땅 4」. 1995. 유채.
- [圖 5] 샤갈. 「고독」. 1933. 캔버스에 유채. 102×169cm. 텔아비브박물관 소장.
- [圖 6] 강요배. 「달과 박」. 2000. 캔버스에 아크릴. 73×60cm. 안혜경 소장.
- [圖 7] 김정희. 「세한도」. 1844. 종이에 먹. 23.8×108cm. 국보 제80호. 손창근 소장.
- [圖 8] 렘브란트. 「성 바울 풍의 자화상」. 캔버스에 유채. 1661.
91×77cm. 암스테르담 레이크스국립박물관 소장.



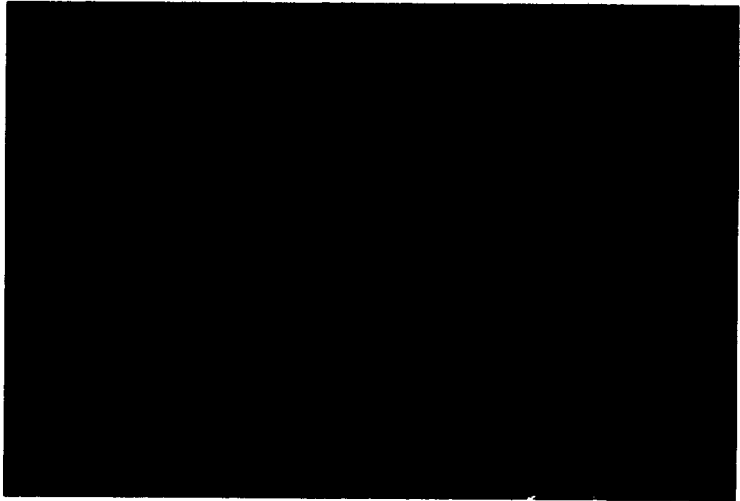
[■ 1] 이중섭, 「노을 앞에서 울부짖는 소」, 1953 무렵. 종이에 유채. 32.3×49.5cm. 개인소장.



[■ 2] 이중섭, 「흰 소」, 1954. 합판에 유채. 30×41.7cm. 홍익대학교 소장.



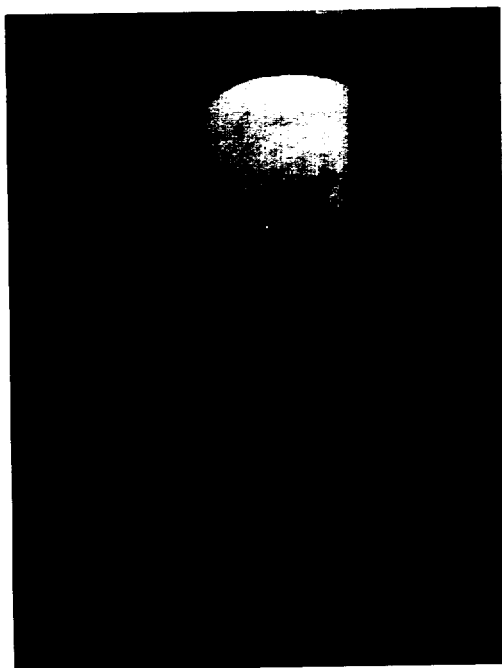
【■ 3】 임옥상, 「보리밭 2」, 1983. 100×140cm.



【■ 4】 임옥상, 「일어서는 땅 4」, 1995. 유채.



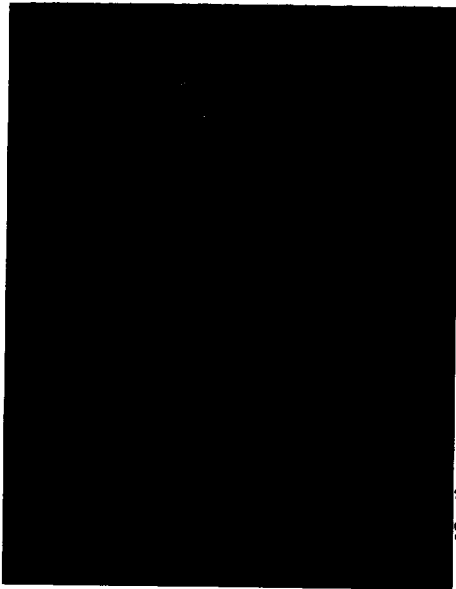
[■ 5] 사갈, 「고독」, 1933. 캔버스에 유채. 102×169cm. 텔아비브박물관 소장.



[■ 6] 강요배, 「달과 박」,
1998. 캔버스에 아크릴.
73×60cm. 안혜경 소장.



[7] 김정희. 「세한도」. 1844. 종이에 먹. 23.8×108cm. 국보 제80호. 순창군 소장.



[8] 렘브란트. 「성 바울 풍의 자화상」. 1661. 캔버스에 유채. 91×77cm. 암스테르담 레이크스국립박물관 소장.