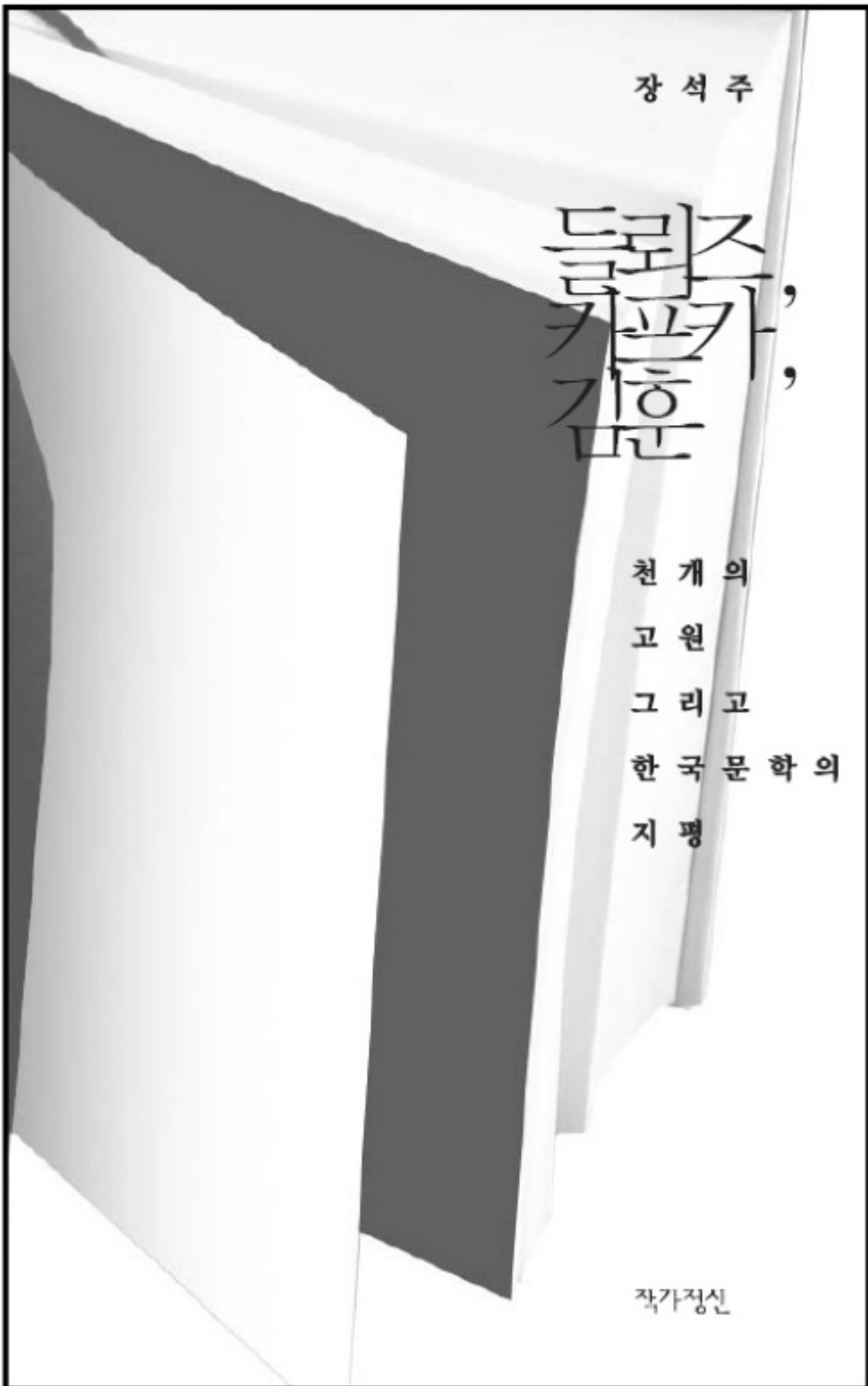


장 석 주

드뢰스, 카프카, 김훈

천 개의
고원
그리고
한국 문학의
지평

작가정신



장 석 주

드라마,
영화,
문학

천 개의
고원
그리고
한국 문학의
지평

작가정신

초판 1쇄 발행일 | 2006년 3월 30일

개정판 1쇄 발행일 | 2006년 6월 10일

지은이 | 장석주

펴낸이 | 박진숙

펴낸곳 | 작가정신

주소 | 121-210 서울시 마포구 서교동 362-16 개나리빌딩 5층

전화 | (02)335-2854

팩스 | (02)335-2855

E-mail | jakka@unitel.co.kr

홈페이지 | www.jakka.co.kr

출판등록 | 1987년 11월 14일 제1-537호

ISBN : 89-7288-276-3 03810

제작 : (주)한국이퍼브

지은이 - 장석주

1975년《월간문학》신인상 공모와 1979년《조선일보》신춘문예에 시가 당선하며 문단에 나온다. 같은 해《동아일보》신춘문예에 문학평론이 입선하며 시와 문학평론을 겸업한다. 고려원 편집장을 거친 뒤 청하출판사의 편집인으로 열네 해 동안 책을 만들었다. 계간《현대시세계》와《현대예술비평》등을 펴내고, 월간《현대시》와 계간《시인세계》의 편집위원을 지냈다. 교육방송의 ‘문학의 향기’진행과, KBS 방송의 ‘책마을산책’, MBC 방송의 ‘라디오책 세상’에 고정출연했다. 2002년《조선일보》‘이달의 책’선정위원, 2003년 MBC 텔레비전 ‘행복한 책읽기’자문위원, 2004년 같은 방송의 ‘즐거운 문화읽기’에 고정출연하며 활동했다.《출판저널》《신동아》《MBC가이드》등에 북리뷰를 기고하고, 지금도《카비전》《북새통》등에 고정적으로 북리뷰를 쓰고 있다. 동덕여대 인문학부와 대학원에서 소설창작론을, 명지전문대와 경희사이버대에서 시창작론과 문예편집론 등을 강의했다. 2000년 여름에 서울을 떠나 경기도 안성의 한 호숫가에 ‘수줄재’라는 집을 짓고 책과 벗하며 6년째 살고 있다.

차례

제1장 리즘, 책, 이문구

1. 리즘, 혹은 리즘-책
2. 책, 그 다양체
3. 농촌, 혹은 지층화
4. 세계화의 폭력 속에서

제2장 김훈

소멸하는 몸의 현상학

풍경과 질병

질병과 은유

제3장 나와 타자

타자의 현상학

제4장 타자의 발견

1. ‘나’는 타자의 타자다 : 카프카의 경우
2. 일본문학 : 한국문학의 타자
3. ‘나’의 타자화 : 탈주자 ‘이상’의 경우

제5장 가족

‘가족’이라는 파시즘 속에서

탈주

제6장 존재에서 생성으로
황동규의 시세계

제7장 시선의 미시정치학

제8장 도피와 유희
다시, 김춘수 시 읽기
도취에 관해서 - 시인과 술

제9장 스타일과 상상력
새로운 시인을 기다리며

책 끝에
장석주의 책들

제1장 리좀, 책, 이문구

1. 리좀, 혹은 리좀 - 책

새로운 책을 쓴다는 것은 세계를 종과 횡으로 횡단하는 선들, 경도와 위도, 그 양태들을 꿰뚫고 나아가며 유동하는 선들을 찾는 일이다. 좌표, 역학, 정향들의 체계들은 항상 창조적인 탈영토화가 아니라 초월의 지리들을 우선적으로 머금고 있다. 사유는 그 의미화의 지층에서 오는 진동과 압력을 받는다. 모든 방향으로 열린 접속을 찾는다면 우리 사유를 ~되기를 향해 열린 절대적 극한으로 몰아가야 한다. 부딪치고 꿈틀거리며 뚫고 흘러가야 한다. 사유가 힘과 의지의 방향성을 갖는 것은 그 다음이다. 사유가 새로운 삶의 가능성을 발명하고 발견하지 않는다면 그 사유는 즉각 폐기해야 한다. 왜? 그것은 죽은 사유니까. 죽은 사유는 내부에서 작용하는 속도들과 변용태들을 끌어내 새로운 순환의 선으로 나아가는 동력이 되지 못한다.

새로운 순환의 선을 타기 위해서 작동하는 힘들의 순환을 정지시키고 해체해야만 한다. 옛 순환이 정지되지 않고서는 새 순환은 작동하지 않는다. 이미 고갈된 힘들의 옛 순환에 종속된다는 것은 그 내부의 생성과 다양체를 축소, 환원시키는 반복 운동일 뿐이다. 지각을 폐쇄회로에 가두는 낡은 개념들과 낡은 패러다임의 잔재들을 폭파해야만 배치를 바꿀 수 있다. 배치는 욕망이 생산력과 생산관계에 침투하여 끊임없는 접속을 만들고 그 접속에 따라 다르게-되기를 말한다.(1. 마이클 하트는 Gilles Deleuze et Felix Guattari의 Mille Plateaux : Capitalisme et

scbizopbrenie 2(1980)의 핵심적인 주제가 배치의 문제, 특히 사회적 배치의 문제라고 말한다. Michael Hardt, Gilles Deleuze an Apprenticeship in Philosophy, 1993(한국어판 : 마이클 하트, 『들뢰즈 사상의 진화』, 김상운 · 양창렬 옮김, 갈무리, 2004.) 욕망은 기계고, 욕망하는 기계는 흐름들을 절단하고 채취하며 현실을 작동시킨다. 그런 점에서 “욕망은 현실을 생산한다”(G. Deleuze/F. Guattari, Anti - OEdipe, 1972)고 말할 수 있다. 욕망은 곧 욕망의 생산이며, 욕망의 배치다. 그것이 생산한 현실이 사회장이며, 사회장은 곧 배치의 장이다. 동일성이 아닌 차이로, 존재가 아닌 생성으로 나아가기. 이것이 ‘있다’에서 ‘되다’로, 동일성의 정치학에서 차이의 정치학으로, 하나에서 여럿으로, 긴 기억에서 반기억으로, 계보학의 질서에서 반계보학의 혼돈으로, ‘존재의 철학’에서 ‘생성의 철학’으로 나아가는 길이다.

책에서 구할 것은 지식이 아니라 생성을 위한 영감과 힘이다. 저자-텍스트가 아니라 그것의 배아, 그것을 배양하는 젖, 질료들, 즉 사유를 가로지르는 날짜와 속도들, 자연과 무의식, 고원들을 힘껏 빨아들여라! 지식을 따르는 것은 기껏해야 지식 생산자의 머리를 모방하는 것에 지나지 않는다. 모방은 의미의 축소화이며, 대상에의 종속이다. 그러므로 해석하지 말고, 제발, 제발, 당신의 도주선을 찾으란 말이다. 언제까지 어른이나 흉내 내는 덜된 어린애로 남으려고 하는가? 언제까지 누군가의 도움과 보살핌이 없다면 생존할 수 없는 응석받이 노릇을 하려는가? “그만둬! 너 때문에 피곤해 죽겠다! 의미를 내보내거나 해석하지 말고 실험을 해! 너의, 너의 영토성, 너의 탈영토화, 너의 체제, 너의 도주선을 찾으란 말이야! 이미 만들어진 너의 유년기와 서구의 기호론에

서 찾지 말고 너 자신을 기호화하라고!”(2. Gilles Deleuze et Felix Guattari, Mille Plateaux : Capitalisme et schizophrénie 2(1980)(한국어판 : 들뢰즈 · 가타리, 『천 개의 고원』, 김재인 옮김, 새물결, 2001. 이하 MP : 1980이라는 약호로 표시한다).) 왜 하나의 점, 하나의 질서에 고착해 있으려 하는가? 왜 항상 계보학 속에 너의 가능성, 너의 힘, 너의 꿈과 상상력, 너의 잠재적 생성들을 매장시키려고 하는가? 그것은 유일한 장군, 하나의 독재자, 여럿처럼 보이지만 하나일 뿐인 히드라며 메두사에 지나지 않는다. 수목적 사유에서 벗어나라. 그래야 하나에서 여럿으로 나아갈 수 있다. 위계적 질서, 중심화된 점에서 탈주하여 반계보, 다양체의 몸으로 나아가라. 진정 다양체를 꿈꾼다면 유일성을 빼고서 $n-1$ 로 살아라.

들뢰즈/가타리는 탈중심화해서 수목의 위계적 질서를 벗어나라고 말한다. 정주민적 사유가 아니라 유목적 사유를 찾아라. 공조와 화염의 세계, 노자의 무위자연無爲自然을 찾아라. 이제 리즘이다! 리즘은 비-체계요, 비중심화한 접속들의 향연이다. 리즘의 세계에서 접속은 어디에서나 일어난다. 리즘은 “계층도 중심도 없고, 초월적인 통일도 또 이항 대립이나 대칭성의 규칙도 없으며, 단지 끝없이 연결되고 도약하여 이탈하는 요소의 연쇄”다.(3. 우노 쿠니이치, 「해설 : 방법에 대한 주해」(MP : 1980).) 리즘에는 중심, 서열, 계보가 없다. 그것은 언제나 위계적이며 위상학적인 나무가 아니라 구근이나 덩이줄기다. 그것은 일정한 법칙 아래 뿌리를 뺏어가는 나무와 달리 어떤 지점에서든 다른 지점과 연결접속한다. 리즘은 “아주 상이한 기호 체제들 심지어는 비-기호들의 상태들을 작동시킨다.” 아직도 초월성인가? 가로지르고, 넘어

서고, 시작도 끝도 없는 운동이다. 초월성이 아니라 내재성이다. 그것은 일인 체계를 무너뜨리고 그 사이에서 자라는 잡초다. 독재자를 권좌에서 끌어내리고 양쪽의 독을 무너뜨리며 중간에서 속도를 취하는 시냇물이다. 정주민이 아니라 유목민으로 살아라. 역사를 쓰지 말라. 시작하지 말고 끝내지도 말며 그냥 흘러가라.

리즘은 시작하지도 않고 끝나지도 않는다. 리즘은 언제나 중간에 있으며 사물들 사이에 있고 사이-존재고 간주곡이다. 나무는 혈통관계지만 리즘은 결연관계며 오직 결연관계일 뿐이다. 나무는 ‘~ 이다’라는 동사를 부과하지만, 리즘은 ‘그리고.....그리고.....그리고.....’라는 접속사를 조직으로 갖는다. 이 접속사 안에는 ‘이다’라는 동사를 뒤흔들고 뿌리 뽑기에 충분한 힘이 있다. -MP : 1980

2. 책, 그 다양체

책을 읽되 책에 끌려가지 말고 저자-텍스트를 덮쳐라! 이것은 종족의 번식을 위한 생식행위가 아니다. 사생아, 즉 당신을 탈영토화하는 변형적 성분을 갖기 위함이다. ~되기를 위한 영감, 생성으로 나아가지 못한다면 당신은 역사의 재귀, 노예의 도덕에 충실한 하수인, 식민지 역할에 그치고 말 것이다. 책은 이미 저자의 것이 아니다. 그것은 스스로 저자라는 지층에서 벗어난다. 무슨 힘으로? “다른 모든 것들처럼 책에도 분절선, 분할선, 지층, 영토성 등이 있다. 하지만 책에는 도주선, 탈영토화 운동, 지각 변동(= 탈지층화) 운동들도 있다.”(MP : 1980) 책-기계의 기원과 독창성은 한 저자의 전유물일 수가 없다. 한 저자의 이름 뒤에 이미 수많은 저자들이 숨어 있다. 이름이 지워진 저자들은 기명의 저자

를 대신하여 말한다. 따라서 한 권의 책-기계 안에서 수많은 익명의 목소리들이 울려 나오는 것은 이상한 일이 아니다. 왜 책-기계가 다양체겠는가? “책은 하나의 다양체다. 그러나 다양하다는 것이 어떤 것에 귀속되기를 그친다는 것, 즉 독립적인 실사의 지위로 격상된다는 것이 무슨 뜻인지를 우리는 아직 알지 못한다.”(MP : 1980) 세계를 다양한 형태로 바꾸려는 숨은 저자들이 없었다면, 그 선행하는 목소리들이 없었다면 책-기계 내부에서 움직이는 질료들, 명제와 척도들은 나타나지 않았을 것이다. 저자란 외부성, 즉 수많은 익명의 저자들의 기표적 기호다. 그러므로 책-기계를 하나의 주체어로 귀속시키는 일은 책-기계의 본질적인 측면인 외부성을 외면하는 일이다. 내부와 외부는 몸을 섞고 서로를 복제하며, 새로운 배치 속으로 들어간다. 배치의 효과는 역사가 아니라 생성, 도약과 증대, 활성화, 그리고 흐름으로서의 통접이다.

책이 얘기하는 바와 책이 만들어지는 방식 사이에는 차이가 없다. 하물며 책에는 대상도 없다. 하나의 배치물로서 책은 다른 배치 물들과 연결접속되고 다른 기관 없는 몸체들과 관계 맺고 있을 뿐이다. 기의든 기표든 책이 말하고자 하는 바는 묻지 말아야 하며, 책 속에서 이해해야 할 그 어떤 것도 찾지 말아야 한다. 오히려 이런 것들을 물어보아야 한다. 책이 무엇과 더불어 기능하는지, 책이 어떤 다양체들 속에 자신의 다양체를 집어넣어 변형시키는지, 책이 자신의 기관 없는 몸체를 어떤 기관 없는 몸체들에 수렴시키는지. 하나의 책은 바깥을 통해서만, 바깥에서 존재한다. 이처럼 책이 그 자체로 작은 기계라면, 이 문학 기계는

전쟁 기계, 사랑 기계, 혁명 기계 등과, 그리고 이 모든 기계들을 낳는 추상적인 기계와 어떤 측정 가능한 관계를 맺고 있는가? -MP : 1980

책-기계들은 저마다 세계에 대한 해석을 담고 있다. 해석 본능은 책-기계의 인습에 속하는 영역이다. 그러나 인습이란 평면화에의 운동을 벗어나지 못한다. 해석의 내용, 해석의 방식은 중요하지 않거나 덜 중요한 영역이다. 중요한 것은 책-기계가 내재화하고 있는 그 수많은 외부들과 통하는 것, 그것의 도주선, 탈영토화 운동, 지각 변동들과 교감, 반응을 보이는 것, 그리고 촉발과 생성으로 나아가는 것이다. 그것의 외부를 바깥으로 끌어내고 다른 배치를 만드는 것, 그것의 질료와 속도를 당신의 탈영토화의 힘으로 바꾸는 것이다. 당신이 먼저 바뀌지 않는다면 세계도 바뀌지 않는다. 그러므로 당신을 통째로 바꾸는 피를 수혈하지 못하는 책-기계는 세계도 바꾸지 못한다. 바꾸지 못하는 것은 네거리에서 차량들의 흐름을 조정하고 지휘하는 교통경찰을 흉내 내는 정신병자의 헛된 몸짓들, 공을 비켜 나간 축구선수의 헛발질이다. 변혁의 힘과 선을 생산하지 못하는 책-기계는 멈춰서 있는 기계다. 죽은 기계다. 어느 시대나 가장 중요한 책-기계들은 세계에 대한 해석이 아니라 예언과 변혁, 도래할 실재들, 아직 오지 않은, 그러나, 오고야 말 현실에 대해 말한다. 좋은 책-기계들은 탈영토화한다. 탈영토화는 새로운 현실의 발명과 창조다. 네 속에 있는 질료적 흐름들을 “행운선, 허리선, 도주선”으로 바꾸어라.

n에서, n-1에서 써라, 슬로건을 통해 써라, 뿌리 말고 리즘을 만들어라! 절대로 심지 말아라! 씨 뿌리지 말고, 꺾어 꽃아라! 하나도 여럿도 되지

말아라, 다양체가 되어라! 선을 만들되, 절대로 점을 만들지 말아라! 속도가 점을 선으로 변형시킬 것이다! 빨리빨리, 비록 제자리에서라도! 행운선, 허리선, 도주선. 당신들 안에 있는 ‘장군’을 깨우지 마라! -MP : 1980

3. 농촌, 혹은 지층화

1960년대의 경제개발계획에서 소외된 농촌은 빠르게 쇠락의 길로 접어든다. 가난과 굶주림에 지친 많은 농촌 사람들이 아무리 발버둥을 쳐도 가망이 보이지 않는 농업과 정든 고향을 등지고 도시로 나와 도시빈민 계층에 편입되는 것도 이 무렵의 일이다. 이제 농촌은 공장 폐수와 농약 등의 공해로 오염이 되고, 상업자본과 천박한 소비문화에 물들어 자발적 상호부조의 전통 위에 세워진 농촌공동체는 급격하게 무너져 내린다. 도작농토稻作農土 위에 세워진 명실상부한 농촌은 죽어버렸다. 그것은 농경사회적 정서를 내면화하고 있는 많은 농촌출신의 도시인에게 곧 심정적 고향의 상실을 뜻한다. 소설가 이문구李文求, 1941~2003는 『관촌수필』 『우리 동네』 『산너머 남촌』 등으로 이어지는 작품집을 통해 아무도 눈여겨보지 않는 해체의 위기에 빠진 농촌 현실에 대한 자신의 체험을 질펀하고 호흡이 유장한 요설체의 토속어 문체로 버무려 그려낸다.

이문구는 끈적거리는 토속어 문체로 산업화 · 도시화 · 근대화로 인해 와해되는 농촌의 부락공동체, 그것을 떠받치고 있는 자기헌신과 상호유대 정신의 멸실, 그 와중에 겪는 농민들의 소박한 희망과 기대의 부서짐을 길어 올린다. 이문구는 염상섭 · 채만식 · 김유정에 서비릇한

“평민문학적 골계미의 전통”을 바탕으로 하는 풍자와 해학의 문체를 이어받은 작가라고 알려져왔다. 과연 이문구는 농촌소설이 빠져들 수 있는 인물의 소영웅화, 인정삽화, 지방주의 등을 극복하고 1970년대를 대표하는 ‘농촌작가’로 우뚝 선다. 대표작으로 꼽는 「관촌수필」 연작은 작가의 유·소년기의 고향 체험에서 길어낸 소설로, 양반토호 가문과 유림 같은 봉건적 신분질서의 잔재가 그대로 남아 있고, 부락공동체의 풍습과 인정이 살아 있는 근대문명에 잠식되기 이전의 고향을 복원해낸다. 「관촌수필」에 일관되게 흐르는 정서는 상실감이다. 한국전쟁으로 한바탕 서로가 죽이고 죽임을 당하는 광풍을 겪으며 엄청난 충격과 균열로 내파된 고향은 다른 사회로 해체, 변모되었다. 뒤이은 근대화 과정에서 도시 자본주의에 짓밟히며 고향은 취락의 외관과 장소의 경관이 이전과 크게 달라졌을 뿐만 아니라 공동체의 내면적 질서와 도덕의 지형도도 뒤틀린다. 전근대적 농촌사회가 지녔던 공동체적 속성과 농토라는 물적 터전을 근본으로 그 위에 자신의 삶을 세웠던 농민들의 순박함과 인정, 전통적 질서와 윤리는 멸실되는데, 작가는 그 점을 아쉬워하며 애절한 마음으로 그것을 감싸려고 했던 것이다. 고향은 더는 전통적이고 재래적인 풍습과 인정이 넘치는 그런 곳이 아니다. 「관촌수필」을 두고 현실 의식을 결여한 채 농촌을 주자학적 교양의 바탕 위에서 봉건의 잔영을 그리는 데 치우쳤다고 지적할 수도 있다. 그게 부담스러웠던지 작가는 농촌 현장의 구체적 실감을 몸으로 겪은 뒤 농촌에 대해 품었던 낙관론적 기대를 허물고 농촌 문제들을 정치사회적 맥락에서 바라보고 비판적으로 파헤쳐나간다.

대저 농자천하지대본이란 말을 입에 올려 버릇한 지도 벌써 일천팔백년이 넘었다. 농업이 기간산업의 하나임에도 아직도 변함이 없다. 하지만 천하지대본의 주체는 마땅히 농자에서 농민으로 옮겨져야 한다. 농경사회에서는 농사일 자체가 중요하였으나 이런 산업사회의 와중에서, 그것도 농사의 기계화가 진행 중인 단계에서는 농사일보다 농사를 담당하는 사람의 위치가 중시되어야 옳을 것이다. -「위자료」, 『산너머 남촌』, 창작과비평사, 1990, 45쪽

오늘의 농촌은 “미곡수매와 농약과 농기구, 생활용품 구입에 미치는 행정 편의주의, 통일벼와 노풍을 강권하고 무작정퇴비증산을 외치는 관청과의 관민 대립문제, 돼지파동, 유흥업의 농촌침투, 영농기계화의 허실, 농지의 자유로운 매매를 제약하는 제반 법률의 문제, 교육문제, TV 공해”(4. 김만수, 「전래적 농촌에 대한 회고적 시각」, 《작가세계》 1992년 겨울호.) 등 수많은 문제들을 안고 있는 사회장이다. 이 농촌이라는 사회장은 국가-기계에 의해 포획된 내부적 성분, 혹은 내부성의 환경이다. 당연히 국가-기계에서 발화되는 규칙, 권위, 작용의 범주 아래에 속한다. 이 사회장은 국가-기계의 통치 실행에 의해 끝없이 영토화하며, 동시에 재영토화한다.

이문구는 농업과 사람을 분리해서 문제의 해법에 접근하는데, 이것은 분명 진전된 의식의 산물이다. 이 같은 해법의 제시 이전에 아마도 한국 농촌이 잠재력의 소실로 점점 가망 없는 ‘분열증적’인 삶의 장, 즉 사회체가 되어가고 있다는 의식이 선행되었을 것이다. 농민들이 농업자본을 축적하는 데 실패하고 농업의 영세성에 포박되어 안에서부터

무너지는 이 내적 붕괴의 현상은 국가-기계의 포획 속에서 자발성을 반납하고 지층화되는 데서 그 원인을 찾을 수 있다. 고속도로를 점거하고 물자의 흐름을 끊거나 봉기나 혁명과 같은 방식으로 흐름 자체를 역류하지 않는다면 지층화는 피할 수 없다. 삶과 사유가 수목형 모델에서 리좀형 모델로 전환이 되지 않는 농촌공동체의 와해는 피할 수 없다. 모든 탈주선은 멈춘다. 불가역적 현상들. 일렁임은 그치고 견고한 지층으로 돌아간다. 유동성은 고갈에 이른 채 자본주의적 공리계의 하부로 지층화한다.

국가-기계란 코기토들의 집합체, 관료주의에 의해 지탱되는 추상적 기계, 몸 없는 텅 빈 기호다. 개인이 노동, 언어, 신체라는 기표적 기호에 의해 발견되며 포획된다면, 국가-기계는 오로지 몸 없는 몸으로만 존재한다. 국가-기계는 상징-몸을 갖는데, 국가를 표상하는 각종 엠블럼과 국기, 주체 없는 기표들이 바로 그것이다. 상징-몸, 혹은 경찰·군대 조직, 그리고 사법체계. 국가-기계는 그것의 지층에서가 아니라 경계에서 작동한다. 지층들이 아니라 경계들이라고? 우리가 국가-기계를 발견할 수 있는 곳은 경계들이다. 지층들은 국가-기계의 잠정적 아이덴티티가 실현되는 장소다. 지층들. “지층들은 층層이자 대帶다. 지층의 본질은 질료에 형식을 부여하고, 공명과 잉여의 시스템 속에 강렬함들을 가둬두거나 독자성을 붙들어 매고, 지구라는 몸체 위에서 크고 작은 분자들을 구성하고, 이 분자들을 그 램분자적인 집합체 속에 들어가게 하는 것이다. 지층들은 포획이며, 자신의 영역을 지나가는 모든 것을 부여잡으려고 애쓰는 검은 구멍(= 블랙홀) 또는 폐색 작용과도 같다. 지층들은 지구 위에서 코드화와 영토화를 통해 작동한다. 동시에

지층들은 코드와 영토성에 따라 작동한다.”(5. MP : 1980.) 그 지층들의 끝, 경계들. 경계들에는 이중의 장벽들이 선다.

뉴욕이나 모스크바, 혹은 파리나 런던, 도쿄나 베이징, 인천 국제공항들은 어떤가? 입국과 출국, 탑승에 따른 복잡한 절차들은 한 사람씩 통과하도록 구조화되어 있는 다양한 입구들을 통해 이루어진다. 그러나 그 입구들이란 사실은 그냥 통과할 수 있는 열린 문이 아니라 닫힌 관료적 장벽의 변이체들이다. 실제의 장벽과 관료적 장벽들. 그런 점에서 들뢰즈/가타리가 말하듯이 “국가의 정치권력은 폴리스, 경찰, 즉 공공도로의 관리”며, “도시의 대문들, 세금 징수와 의무는 대중의 유동성, 이주민 무리(사람들 · 동물들 · 물건들)의 침투력에 대한 장벽이고 필터”다. 대표적인 예로 국제공항을 통해 입국할 때 필수적으로 거쳐야 하는 까다로운 검색과 입국 절차들이 이를 입증한다. 입국심사대의 관료들은 당신이 내민 여권과 입국서류를 꼼꼼하게 검토하고 입국 사증을 발급한다. 국제공항들은 국가의 내부와 외부의 접점에 있는 입-구멍들이다. 입-구멍들은 일종의 필터, 거름망이다. 그것은 들어와야 할 것과 들어와서는 안 될 것들을 선별하고 판정하는 장치다. 선별과 판정은 입국심사대에서 이루어진다. 그 하나의 중심, 일자의 권력이 만들어내는 선별의 기준은 하나의 질서로 자명한 것이지만, 선별당하는 자의 입장에서 보자면 매우 모호하고 자의적이다. 입국심사대에서 걸러지는 것들은 불순한 것들, 잠재적 범죄자들, 불법체류자, 치명적인 감염균들이다. 신원이 불확실한 외국인, 범법자, 불법입국자, 테러리스트들이 걸러진다. 아마 예언자들도 국가의 입국심사대를 통과하기 힘들 것이다. 왜냐하면 그들은 항상 국가가 포획할 수 없는 곳, 국가의 외부에

있기 때문이다. 예수, 석가, 노자, 장자, 니체, 카프카, 사드, 마르크스, 심지어 오사마 빈라덴조차 국가-기계의 내부에서 그것의 외부를 사유한다. 카프카는 “자기 안으로의 이민移民”을 통해 국가-기계의 포획에서 벗어나려는 시도의 한 전범을 보여준다. 어느 시대에나 작가의 소설들은 무수한 탈주의 선들을 보여준다. 예언자들이란 곧 탈주의 선을 타고 밖으로 나아가는 자들이다. 그들의 사유가 전복적이기 때문이 아니라 탈주의 선을 타고 밖으로 나아가는 행위 자체가 국가-기계를 추문화하기 때문에 불온한 것이다. 그 불온성을 통해 끊임없이 포획하고 국가-기계 내부로 통합·귀속하려는 국가-기계에서 탈영토화한다. 국가-기계는 그것에서 탈영토화하려는 일체의 기획과 실천을 불법으로 간주하고 제동을 건다. 국가 권력은 즉각 통제의 힘으로 전환하며 탈영토화하려는 몸들을 포획한다. 포획된 몸들은 국가 권력에 의해 자행되는 감금, 고문, 학살, 의문사가 일어나는 접점이다. 모든 국가-기계들은 거주민들에게 국가-기계의 인정을 획득하려는 나르시시즘 욕망을 주입하는 기관들과 프로그램을 갖는다. 지층화하려는 몸과 의식의 훈육이다. 그 대표적인 것이 각종 학교들이다. 학교는 국가-기계의 유력한 포획 장치다. 그렇기 때문에 교육은 모든 국가-기계들의 백년지대계다.

4. 세계화의 폭력 속에서

이문구는 1977년에 주거지를 경기도 화성군 향남면 행정리, 흔히 발안이라 불리는 지역의 쇠면부락으로 옮기는데, 이 무렵의 생활로 당시 상업주의와 소비문화에 잠식당하는 농촌현실을 생생하게 보고 겪는

다. 농경사회는 본질에서 그 뿌리와 유대들에 고착한다. 유목사회가 내면화하는 반전통적이고 반순응주의와는 반대쪽으로 난 길을 걸어간다. 그리하여 국가-기계와 모든 표준화하는 권력들에 저항 없이 투항한다. 농촌에 스며든 미시정치학은 부권주의, 피상성, 소비문화와 결합하며 식민지화를 가속한다. 어쨌든 작가는 텃자리는 아니나 발안에 정착해 가축을 기르고 보리바심을 거들기도 하며 농민들과 어울린다. 이때의 산 체험이 농촌의 삶에 대한 실감을 풍부하게 하고 이곳을 내면적 심상공간으로 만들었음은 분명하다. 작가에게 향토의 구체적인 세목들을 되살려 나중에 「우리 동네」 연작의 중요한 밑거름이 되는 보람을 안겨준다. 「우리 동네」 연작은 작가가 경기도 중부의 농촌마을에 거처를 마련하여 살며 농투산이들의 삶을 근접거리에서 관찰하고 그 농촌 실상을 토속적 입말을 풍부하게 살려 그려낸 우리 문학의 중요한 자산이 된 작품이다.

농사꾼은 호적 파갓구 물 근너온 의붓국민인감. 다른 물건은 죄다 맵그는 늬이 기분대루 값을 매기는데 워째서 농사꾼만 남이긋어 준금에 밑돌아야 혀? 마눌 한 접이 금가면 버리는 푸라스바가지 만두못허니 이래두 갱기참은 겨? 드런 늬덜. 암만 초식 장사 제 손끝에 먹구 산다지만 해도 너무헌다구. 꼭 이래야 발전헌다는 겨? -이문구, 「우리 동네 강씨姜氏」, 『우리 동네』, 민음사, 1981

농촌은 더 이상 토속성 짙은 막연한 그리움의 대상이 될 수 없다. 그것은 근대화의 희생양, 도시 자본주의의 수탈대상이다. 농촌은 절대 빈곤에서는 벗어났으되 여전히 상대적 빈곤의식에 허덕이고, 관청의 부당

한 횡포에 속수무책이며, 텔레비전 등 상업주의 매체들의 영향과 독점 자본의 소비문화에 휩쓸려간다. 각박해진 농민들의 심성, 멸실되어가는 풍속과 유대감, 날로 피폐해지는 농촌의 실상을 작가 특유의 풍자적 문체로 실어 나른다. 그러면서도 한편으로 이 타락하고 부정적인 현실을 극복할 수 있는 하나의 기대와 희망적 가능성으로 농민의 건강한 생명력과 윤리의식을 제시한다.

「우리 동네」 연작은 농촌의 아이들에게까지 번진 망년회, 부녀자들의 무분별한 관광여행과 고고춤, 농협의 변칙 운영, 조미료 중독, 도시인들의 사냥공해로 인한 피해, 공장의 노사문제와 얽힌 농민의 생활, 모 내기에 동원된 고등학생들이 새참을 요구하며 데모를 벌여 주민을 골탕먹이는 일, 통대선거 사기사건과 수매 비리, 농촌지도소의 영농교육에 대한 반감, 농민의 이익을 외면한 채 중개상으로 전락한 농협에 대한 농민들의 적대감, 농한기의 도박 등 나날이 변해가는 농촌현실의 풍속을 있는 그대로 그려낸다. 이 시대의 변화하는 농촌이란 그것이 경기도건 충청도건 간에 생활에 불가결한 생산과 수요가 조화와 균형을 이룬 자족적인 생활체계가 무너지고, 그로 인해 경제적·도덕적 파탄의 위기에 빠진 농촌을 말한다. 농촌 내부는 소비주의의 유혹에 의해 달구어진 욕망들로 들끓는다. TV, 냉장고, 전기 밥솥과 같은 가전제품만이 아니라 ‘이쁜이계’라는 성의 쾌락을 드높이기 위한 음부 축소수술에 이르기까지 소비주의가 작동시킨 잉여적 욕망의 분열증적 흐름들은 포화상태에 이르지 않고 끊임없이 반복 순환한다. 욕망에는 만족이 없다. 욕망은 늘 텅 비어 있는 것이어서 끊임없이 그르렁거리며 욕망을 욕망하는 상태에 있다. 욕망은 텅 빔에서 짝 참으로 나아가는 운동이

며, 있음을 구축하는 현상이다. 욕망은 욕망 그 자체가 발화의 원초적 계기다. 그러므로 욕망이 욕망하는 가운데 그 속에서 삶의 무수한 잠재태가 생성된다. 욕망은 욕망과 합체한다. 욕망의 실재는 주체의 자기형성적 힘에서 섬광처럼 드러난다. 변기는 좌절된 욕망[설사], 이미 다른 것으로 전이된 욕망[소화된 것]을 삼킨다. 욕망의 마지막 출구의 이미지가 변기인 것이다. 변기는 대지 위의 함정, 끝을 알 수 없는 대지의 내장과 연결된 하강으로 나아가는 자리다. 지하의 미로, 땅속을 뚫고 나가는 관筭의 입구다. 그것은 빨아들이고 소멸해버리는 장소다. 아픈 곳이 자꾸 아픈 생을 가진 자아는 차라리 변기 속으로 도망가고 싶어한다. 존재한다는 것은 곧 욕망함이다. 죽은 것은 욕망하지 못한다. 살아 있다는 것은 욕망함의 현존이다. 사람이나 동물들이 죽는 순간 대장에 남아 있는 내용 물이 항문을 통해 저절로 흘러나온다. 분변은 항문의 괄약근이 이것들을 움켜쥐고 있을 수 없기 때문에 일어나는 생리 현상이다. 이 마지막 분변은 욕망의 마지막 찌꺼기의 배출이다. 욕망을 다 태우지 못할 때 일어나는, 그 불연소의 찌꺼기는 피로라고 불리는 현상이다. “피로는 과다한 외면적인 사회활동과는 상반되는 그러한 수동성이 아니라, 반대로 현재의 사회관계에서 보이는 일반적인 수동성의 강제에 대해 일정한 조건하에서 대항할 수 있는 유일한 활동형태다.”(6. 장 보들리야르, 『소비의 사회』, 이상률 옮김, 문예출판사, 1991.) 피로가 근육활동이 과다한 데서 일어나는 결과물이 아니라 수동성의 강제에 놓인 조건 속에서 대항의 유일한 활동형태라는 통찰은 놀랍고 참신하다.

농업과 농민들을 덮치는 위기의 본질은 시장 자본주의, 독점 자본주의, 다국적 자본주의에 의해 조장되고 포박된 정신분열증의 위기와 잇대어 있다. 오늘의 자본주의는 “장엄한 정신분열증의 축적”을 생산한다. 들뢰즈와 가타리의 욕망 이론에 의하면 자본주의는 풍부한 잉여생산 속에서 동시에 결핍과 욕구를 생산한다. 그 과정에서 우리의 무의식, 신체, 욕망은 영토화하면서 탈영토화의 운동을 한다. 이 문구의 소설에서 오늘의 농촌과 거기 사는 사람들이 욕망의 편집증적 충동에 휩쓸려 가면서도 그것을 낳는 현실의 지배구조를 전복하거나 해체하지 않고 오히려 전통적인 역할, 개념, 계급제도를 따르는 것은 그들의 의식이 철저하게 국가의 위계질서적인 제도에 함몰되어 있기 때문이다. 이때 개별자의 의식들은 집단-주체로 나아가지 못하고 상품교환의 속박, 심리학적인 속박에 머무를 뿐이다. 자본주의의 정신분열증적인 경향은 탈영토화의 전복적인 힘으로 작동할 수도 있는데, 그 질료적 생산과 힘이 국가 장치들의 폐쇄회로에서만 순환함으로써 차이, 다양성, 생성을 낳는 힘으로 전환하지 못한다. 들뢰즈와 가타리는 고착된 국가 장치와 그 속박에서 벗어나는 유목적 사유를 제창하며, 우리에게 “리즘을 형성하라, 탈영토화를 통해 너의 영토를 넓혀라”라고 권유한다.

식물들의 지혜. 식물들은 뿌리를 갖고 있을지라도 언제나 어떤 바깥을 가지며, 거기서 식물들은 항상 다른 어떤 것, 예컨대 바람, 동물, 사람과 더불어 리즘 관계를 이룬다(또 어떤 점에서는 동물들 자신도 리즘을 이루고 인간들도 리즘을 이루고.....). “식물이 우리 안으로 의기양양하게 침입할 때의 도취.” 항상 단절을 통해 리즘을 따라가라, 도주선을 늘리고 연장시키고 연계하라, 그것을 변주變奏시켜라, n차원에서 방향

이 꺾인, 아마도 가장 추상적이면서 가장 꼬여 있는 선을 생산할 때까지. 탈영토화된 흐름들을 결합시켜라. 식물들을 따라라. 우선 잇단 독자성들 주변에 생기는 수렴원들을 따라 최초의 선의 한계를 정하는 것이 좋을 것이다. 다음으로 최초의 선의 한계 바깥, 다른 방향에 위치한 새로운 점들과 함께 이 선의 내부에서 새로운 수렴원들이 만들어지는지를 보라. 글을 써라, 리즘을 형성하라, 탈영토화를 통해 너의 영토를 넓혀라, 도주선이 하나의 추상적인 기계가 되어 고른판 전체를 덮을 때까지 늘려라. “우선 너의 오랜 친구인 식물에게 가서, 빗물이 파놓은 물길을 주의 깊게 관찰하라. 비가 씨앗들을 멀리까지 운반해 갔음에 틀림없다. 그 물길들을 따라가보면 너는 흐름이 펼쳐 지는 방향을 알게 될 것이다. 그 다음에 그 방향을 따라 너의 식물에서 가장 멀리 떨어진 곳에서 발견되는 식물을 찾아라. 거기 두 식물 사이에서 자라는 모든 악마의 잡초들이 네 것이다. 나중에 이 마지막 식물들이 자기 씨를 퍼트릴 것이기에 너는 이 식물들 각각에서 시작 해서 물길을 따라가며 너의 영토를 넓힐 수 있을 것이다.” 음악은 “변형되는 다양체들”만큼이나 많은 도주선들을 끊임없이 흘려보내 왔다. 결국 자신을 구조화하거나 나무 형태로 만드는 음악 고유의 코드들을 뒤엎어버리게 되더라도 말이다. 따라서 음악 형식은 단절되고 증식한다는 점에서도 잡초나 리즘에 비견될 수 있다. -MP : 1980

이문구는 「우리 동네」 연작에서 농촌을 외면적 사실의 구체에 충실하게 그려낸다. 농촌은 언제까지나 시대의 변화가 미치지 않는 무풍지대가 아니다. 그것은 사회적 생산의 잉여들을 떠안는다. 도시살림에서는 일반화된 가전제품과 외래 음식은 말할 것도 없고, 고고춤, 망년회, 관

광계, 이쁜이계와 같은 생똥맞은 소비문화와 외래문화의 풍속유입과 과포화 상태가 바로 그것이다. 이는 현실을 횡단하는 징후들이다. 상징적 강제성의 힘 아래에서 저질러지는 후진성의 맹목들. 혹은 세계화의 폭력들. 세계화는 지역적인 것을 자본으로 묶어놓고 집어삼키는 포식자다. 농촌은 국가-기계의 관료주의적 규제의 조정과 통제를 받으며 병든 신체, 고갈된 신체가 되어가고 있다. 신자유주의 혹은 지구화라는 이름으로 진행되는 자본의 규제 없는 흐름과 침투는 더욱더 농촌을 식민주의적 수탈의 현장으로 고착시킨다. 외부와 접속할 수 있는 탈주선들은 끊어진다. 이문구는 소비문화의 무분별한 확산과 그것이 만들어낸 풍속의 범람으로 나날이 비속해지고 남루해지는 농민의 삶을 구체적이고 전면적으로 드러냄으로써 오늘의 농촌과 농민의 삶에 들어찬 불만과 좌절의 근본 요인에 대한 성찰로 이끈다.

“어제는 농수산부 무엇이랴나 하는 것이 피서 허러 지나간다고 새벽부터 어찌나 북아대는지, 시 부락 사람들이 죄 분무기를 지구 나와설랑 해전 내 논배미에 들어가 후딩거렸더라. 공동방제 허는 시늉을 내라니 벨 수 있남. 분무기에 맹물만 한 짐씩 지구 나와설랑 신작로 가생이 냐의 논에 들어가 애매헌 베포기만 짓밟었다는 얘기여. 위서 허라는 것은 세상 없어두 못 배기니께.” -이문구, 「우리 동네 황씨黃氏」, 『우리 동네』, 민음사, 1981

이를테면 「우리 동네 황씨黃氏」에서 한 작중인물의 입을 빌려 토로하고 있듯 자주적 선택과 의지와 무관하게 이루어지는 관 주도의 타율적 삶은 농촌의 삶을 비루하게 만드는 크나큰 요인 중의 하나다. 작가는

실익이 없는 행정동원이라든가, 영농법의 강압적 시행에 대해 농민들의 불만과 반발 심리를 놓치지 않는다. 그 불만과 반발은 실효성 없는 정부 시책에 대한 빈정거림이나 관 주도의 영농 교육에 대한 반감과 무관심으로 드러난다. 아울러 공공연하게 “나는 내 양심 내 정신으로, 내 족대 내 나름을 살자는 사람이다. 지금까지 이리 가두 흥, 전주 가두 흥, 허메 살아왔지만 두고 보라, 아무리 농토백이루 살어두 혈말은 허메 살테니”(「우리 동네 이씨李氏」)라고 주체성과 자주성을 표나게 내세우는 것으로 이어진다. 그것이 관이건 소비문화건 외래의 침투로 말미암아 농경사회의 공동체적 윤리규범과 인간관계가 무너지는 위기감이 불러일으킨 각성을 보여준다.

「우리 동네」는 1970년대 이후의 노동인력이 썰물처럼 빠져나가 차츰 활기를 잃고 주저앉는 농촌 모습을, 고만고만한 농민을 상징하는 여러 성씨들을 중심인물로 내세워 그려낸 연작소설이다. 행정관청-농협-농촌지도소 등은 농민들 위에 군림하며 수탈의 말단 조직으로 작동한다. 국가-기계들의 권위주의에 대한 노골적인 불만과 반감, 비아냥거림과 적대감을 드러내는 것은 생존의 최소화해 내몰린 농민들이 농업노동으로부터 자신들을 쓸어내려는 힘에 대항하여 “지악스럽게 버둥거”리는 것이다. 농촌에 넓게 퍼져 있는 환물 심리나 병든 풍속은 다양체가 될 수 있는 가능성의 고갈에 대한 징후들이다. 생래적인 건강성을 잃어버린 농촌 - 농민은 객체, 타자화한다. 억압의 질서 속에서는 “서루 다다 여 먹잖으면 못 살게 마련된 세상”(「우리 동네 황씨黃氏」)이 된다. “피차 상대방을 물주로 여기고, 서로 꼬를 다하여 등쳐먹으려고만”(「우리 동네 이씨李氏」) 드는, 서로가 서로에 대해 적이며 늑대인

관계로 전락한 세태를 훑어내는 작가의 시선은 어두우면서도 냉철하다. 공산품의 조악성에 대항하여 농촌 - 농민들은 농약으로 범벅된 농산물을 아무런 죄의식 없이 내놓는다. 침투와 파괴는 상호적이다. 악바침은 서로에게 삼투한다. 서로가 서로를 물어뜯는 이 수성獸性의 세계에서 해결의 실마리는 백합, 양배추, 양귀비에 있지 않다. “풀은 유일한 출구다. (.....) 잡초는 일구지 않아도 황폐한 공간에 있으며 그곳을 채울 뿐이다. 그것은 사이에서, 다른 것들 가운데서 자란다.”(MP : 1980)

「우리 동네」 연작소설이 오늘의 농촌에 대한 사실적 보고로 끝나지는 않는다. 이문구는 반근대와 탈현대의 변화라는 소용돌이 속에 놓인 농촌- 농민들이 어떻게 세계화라는 폭력의 희생물이 되는지를, 극적인 전환이나 결말이 없이 그 역설과 모순의 생태학을 그려낸다. 작가의 중문 구조의 문체는 농촌- 농민에 대한 외연과 내포를 포착하는 데 상당한 효력을 발휘한다. 큰 굴곡 없는 삶을 짧은 삽화로 연결시켜 나가는 데도, 이 연작소설이 돋보이는 것은 풍부한 토속어와 비속어, 판소리체의 입말들, 속담과 격언 등을 적절하게 써서 생생한 민중언어의 활력을 되살려낸 까닭이다. 그 짧은 삽화들은 서로 깊은 연관을 갖고 있지 않고 담담하게 농촌 풍속들을 드러내지만, 그것이 겹쳐지고 그 영역을 넓혀가면서도 안으로는 차츰 하나의 구심점을 향해 집중된다. 따라서 독자들은 마치 가만히 앉아 농촌의 구석구석을 엿보는 듯한 착각에 빠진다.

뿌리를 찾지 마세요, 수로를 따라가요..... -MP: 1980

제2장 김훈

소멸하는 몸의 현상학

김훈은 기자에서 소설가로 변신한 뒤 동인문학상(2001), 이상문학상(2003), 황순원문학상(2005) 등을 차례로 거머쥐며 한국문단 최고의 소설가 반열로 눈 깜짝할 사이에 뛰어올랐다. 단지 장편소설 네 권과 손가락으로 꼽을 정도의 단편을 써낸 그에게 쏟아지는 문단의 조명과 대중의 관심은 가히 폭발적이다. 대형작가가 사라진 한국문단에 소설 몇편으로 문학 ‘영웅’으로 홀연히 떠오른 그의 소설을 두고 한 문학상 심사위원회는 “한국문학에 벼락처럼 쏟아진 축복”이라고까지 말했다. 김훈은 침체의 깊은 늪에 빠진 한국문학의 희망이자 권력이고 상징자본이다. 김훈이란 이름은 이미 개별자의 식별기호가 아니라 한국문학의 한 흐름을 대표하는 표상적 기호인 것이다.

『칼의 노래』와 『현의 노래』를 읽은 사람들은 세상을 향해 나아갈 때 그가 얼마나 몸을 매개로 한 감각적 경험에 의지하는가를 알 수 있다. 김훈은 사물과 주체 사이에 존재하는 즉자적인 세상은 광막한 것이어서 추상적 사유로는 가 닿을 수 없다고 생각한다. 그는 오로지 눈과 코와 살갗으로 비비며 얻는 물질적 경험의 구체성 안에서 이루어지는 지각만을 신뢰한다. 김훈이 생로병사의 계기적 질서로 겪는 몸의 사실들에 그토록 집착하는 것도 그런 까닭이다. 나는 김훈의 소설에서 나타나는 몸의 현상학을 몸, 피로, 냄새, 방뇨, 월경이라는 다섯 가지의 코드로 범주화해서 그 의미를 찾아보고자 한다.

몸

김훈이 각별하게 주목하는 것은 가족, 사회, 국가에 복속되지 않는 개별자의 삶, 아니 개별자의 몸이다.(7. 삶도 죽음도 개별화의 현상으로 이해하는 김훈은 ‘개인’이라는 말보다 ‘개별자’라는 말을 선호한다. 그러나 두 어휘의 뜻은 하나다. ‘개인’이란 더는 쪼개거나 나눌 수 없는 단위의 개체다. 오늘날에는 누구나 자기 자신이 삶의 주인공이며 세계를 기획하고 만드는 주체라는 생각이 일반화되어 있지만, 그 ‘개인’에 대한 의식적 성찰이 시작된 것은 르네상스 시대다. 서구의 르네상스 시대는 이순신이 살았던 시대와 겹쳐진다. 그 이전의 시대에는 인종, 민족, 당파, 종교, 가문이라는 보편적 틀 안에서 갖는 집단정체성과 개인을 동일시하는 것을 당연시했다. 16세기 이전에는 아직 자기 자신을 독립된 주체로 사고하지 못했고 개인은 신앙, 유아론적 속단, 망상이라는 베일 뒤에 가려져 그 모습이 희미했다. 서구에서 개인의 발견, 개인주의의 형성, 개인화의 역사는 16세기 무렵부터 시작된 것이다. 독자적인 기준으로 자기 자신을 성찰의 대상으로 삼고, 삶을 실현하는 주체로 받아들이므로써 비로소 근대적 의미의 개인이 처음으로 나타난다. 르네상스 시대는 속세에서 개인을 발견한 시대라고 기록될 만하다. 16세기에 접어들자 다양한 분야에서 세속적인 고백, 전기, 자서전, 회고록, 초상화, 자화상과 같이 자기와 상관된 글과 그림들이 쏟아져 나온 것은 무엇보다도 스스로 자신을 규명하고 실현하려는 당대인들의 의식과 이상을 반영하는 것이었다. 그 중 가장 유명한 저작물은 오늘날에도 널리 읽히는 몽테뉴의 『수상록』이다. 이 책은 자기 자신을 조사하고 규명하려는 의도를 숨기지 않는다. “이는 바로 저자의 삶이며 피인 책이며

오로지 나만 다루었고, 나의 인생의 한 부분으로서 다른 사람들을 다루지 않았으며 다른 책들처럼 그 어떤 다른 낯선 목적을 위해 쓴 것도 아니다.” 집안일과 사사로운 일을 말하려는 목적으로 글을 쓴다는 것은 몽테뉴의 시대에는 썩 낯선 발상이었다. 몽테뉴는 가족과 친구들이 개인적으로 읽으라고 이 책을 쓴 것이다. 몽테뉴는 자신의 세속적인 자아가 갖고 있는 결점과 본성을 있는 그대로 그려내려고 했다. 자서전은 말하는 주체와 언표 내의 주체가 하나라는 전제를 갖는데, 그렇기 때문에 고백적 내러티브의 규범에 의해 제약된다. 자서전은 자신의 인생을 총체적으로 해석하고 이해하려는 시도다. 다양한 사람들이 자기 자신이나 자신의 인생사에 대해 글로 남기는 전통을 만들어나갔다. 자서전은 미천하고 사소한 것으로 여겨졌던 ‘개인’들, 즉 자기 자신을 주인공으로 삼는다. 16세기의 바인스베르크의 『비망록』, 18세기에 나온 루소의 『고백록』, 19세기의 괴테의 『시와 진실』에 관통하는 정신은 ‘내가 바로 내 글의 주인공이다’라는 것이다. 세속화된 자아, 자신의 감정 세계의 유일무이함, 자신의 감정에 대한 묘사가 다른 어떤 가치 기준보다 더 중요하게 여겨졌다. 일기는 자서전보다 더욱 사적이고 내밀한 자신의 생활에 대한 성찰과 관찰의 기록이다. 18세기 후반에 가장 방대하고 현대적인 일기를 써서 남긴 사람은 보즈웰이다. 보즈웰은 일기를 쓰면서 무엇이 자신을 내면에서 움직이며 외적으로는 어떻게 행동으로 표현되는지를 알게 되었고, 그보다 더 좋은 자기인식의 방법은 없다, 고 말한다. 17세기 무렵부터 광범위하게 이루어진 사적 편지의 교환도 마찬가지다. “개인들은 편지를 쓰면서 자신의 주관성 속에 자기 자신을 펼쳐놓았다.” 18세기의 시민 핵가족의 탄생도 개인의 자기발견과 개성의 신장과 맞물려 있다. 사람들은 시민 계층의 핵가족 안에서 태어나면

서부터 자신의 감정을 존중하고 내면을 키우는 방법을 익히며 ‘개인’으로 성장하게 된 것이다. 개인의 자유, 재산, 안전을 우선적인 권리로 인정한 프랑스혁명의 1789년 8월 26일의 ‘인권선언’은 개인이 스스로를 규정하고 실현하려는 개인주의의 사회문화적 확산의 결과물이다. 리하르트 반 뢰멘은 개인의 자기발견과 자기인식의 흔적들을 탐구하기 위해 자화상, 자서전, 일기, 편지, 교양소설 등과 학문, 고백성사와 종교규율, 학교와 가정의 훈육방법, 형벌과 법정제도 등을 추적한다. 『개인의 발견』은 르네상스부터 계몽주의 시대에 이르기까지의 시기를 대상으로 근대적 개인의식의 형성과 그 확장의 역사를 매우 성실하게 기술한다. 개인주의를 통해 자본주의의 여러 모순과 병폐를 해결할 수 있을 것이라고는 생각하지 않지만 개인화가 피할 수 없는 과정이라면 개인에 대한 더 깊은 이해는 가치가 있는 일이다. 『개인의 발견』(리하르트 반 뢰멘, 최윤영 옮김, 현실문화연구, 2005) 참조.) 타자와 세계는 개별자의 몸의 시각·청각·촉각·후각 기관에 밀려와 저의 실물적 현존을 증명해 낸다. 감각 기관들에 비버지는 그 물성들에 의해 감각은 열리고, 세계를 향해 활짝 열린 감각은 세계를 받아들이는 통로가 된다. “감각은 우리를 여태까지 살아온 모든 이들과 연결시켜주는 유전의 사슬의 연장이다. 그것은 시간과 공간과 모든 우연한 사건을 넘어서 우리를 다른 사람들, 동물들과 연결해준다. 감각은 인간과 비인간을, 한 영혼과 그의 많은 다른 친척들을, 개인과 우주를, 지구상의 모든 생명을 다 이어준다.”(8. 다이앤 애커먼, 『감각의 박물학』, 백영미 옮김, 작가정신, 2004.)

질료적 세계와 접속하는 오감의 자리에서 지각은 홀연히 열린다.

아무것도 믿을 게 없고 의지할 게 없이 고립에 처한 개별자에게 몸의 오감은 인식의 세계로 나아가는 촉매이자 통로다. 그 감각의 매개로 열린 지각 속에서 나와 세계의 있음과 있어야 함의 상호적 관련은 추상과 관념의 외피를 벗고 드러난다. 『칼의 노래』는 감각적 개별자로서 자기 동일성을 수립하고 있는 한 인간이 국가공동체, 혹은 권력의 중력이 어떻게 개별자의 의지와 욕망에 삼투하며 억압하는가를 보여주는 고백적 내러티브로 읽을 수 있다. 이 소설에서 ‘이순신’은 역사의 영웅이 아니라 국가 이데올로기에 포섭되지 않는 내면을 가진 개별자, 권력의 중심에서 탈영토화하여 유목하는 인간의 표상적 기호일 따름이다. 아울러 『현의 노래』 역시 국가 장치에 포획된 개별자들이 자신의 몸에 각인된 권력의 미시정치학의 성분들을 지우고 그 ‘바깥’을 향하여 나아가는가를, 그 탈주 동선을 따라 추적한다. 김훈의 소설적 상상력은 항상 반역사주의적인 방향으로 추동한다. 『칼의 노래』에는 ‘역사’가 없다. 물론 왕도정치가 구현되는 조선이라는 국가 장치 속에 포획된 ‘이순신’이란 인물이 서사를 작동하는 중요 요소지만, 그에게 덧씌워진 역사라는 외피는 지워지고 근대적 개인의 내면풍경만 전달된다. 그래서 김훈의 소설에서는 사회적이고 정치적인 맥락 속에서 발현되고 작동하는 ‘악’이나 여러 ‘병인病因’들조차 언제나 개별자의 인성으로 귀착시킨다. 김훈이 『칼의 노래』나 『현의 노래』에서 보여주려는 것은 ‘역사’라는 긴-기억이 아니다. 그것은 소멸하는 몸의 현상학이라는 오로지 ‘순간’에서만 발현하는 반反-기억이다.

김훈의 인식체계에서 ‘국가’와 같이 개별자의 몸으로 축지 영역을 벗어나는 모든 것은 추상이며 관념이고, 따라서 그것들은 실체가 불분명

한 ‘헛것’이다. 작가는 작중화자의 입을 빌려 개별자의 몸으로 축지되는 자명한 감각적 사실들만이 실체고, 그것의 바깥에서 움직이는 보이지 않는 힘과 조직들은 존재감이 없는 유령일 뿐이라고 말한다. “크고 확실한 것들은 보이지 않았다. 보이지 않았으므로, 헛것인지 실체인지 알 수가 없었다. 모든 헛것들은 실체의 옷을 입고, 모든 실체들은 헛것의 옷을 입고 있는 모양이었다. 내 젊은 날, 여진족과 맞서 있던 두만강가 산속에서, 출렁거리며 대륙을 달려가는 산맥들은 보이지 않았고 남쪽 물가에서는 바다가 보이지 않았다. 눈보라 속에서는 눈과 바람의 저쪽이 보이지 않았지만, 크고 또 확실한 적들은 늘 보이지 않는 저편으로부터 몰려왔다. 임진년의 세월은 정초부터 흥흥했다. 그 전해에도 그랬고, 또 그 전해에도 그랬다. 길삼봉이라는 이름의 허깨비가 구름을 타고 돌아다니며 산천에 피를 뿌리고 있었다.”(『칼의 노래』 1권, 44~45 쪽) 그러나 국가라는 포획 장치는 국가주의 이데올로기라는 ‘헛것’을 만들어 개별자의 신체에 각인한다. 어느 시대에도나 작가의 소설들은 무수한 탈주의 선들을 보여준다. 『칼의 노래』의 ‘이순신’이나, 『현의 노래』에서 가야왕의 시비侍婢인 ‘아라’, 악사인 ‘우륵’ 등은 모두 국가-기계의 포획에서 벗어나 탈주의 선을 타고 나아간다. 탈주의 선을 탄다는 것은 생성의 선취이며, 들뢰즈/가타리에 의하면 “생성들은 소수적이며, 모든 생성은 소수자-되기”다.(9. MP : 1980.) 소수자-되기는 정치적 선택과 역량의 결과물이다. 권력의 중심에서, 그리고 역사의 포획과 장악에서 벗어나기다.

소수성이 가치 있는 생성의 씨앗, 생성의 결정체가 되는 것은 중간치나 다수성의 통제 불가능한 운동과 탈영토화를 열어놓았을 때뿐이다.

(.....) 소수 의식의 보편적 형상은 만인이 생성에 들어가는 것이며, 창조란 바로 이 생성이다. 우리는 다수파가 됨으로써 이에 도달하는 것이다. 이 형상은 바로 연속적 변주인데, 그것은 넘치거나 모자람으로써 다수적 표준의 표상적 문턱을 끊임없이 넘나드는 진폭과도 같다. 소수파의 보편적 의식의 형상을 수리하면서 우리는 ‘권력’이나 ‘지배’의 영역과는 다른 영역인 생성의 역량에 관계한다. 연속적 변주는 만인의 소수파 되기를 구성하며, ‘아무도 아닌 자’의 다수적 ‘사실’과 대립된다. 의식의 보편적 형상으로서의 소수파 되기는 자율이라고 불린다. 확실히 방언 같은 소수어를 사용하거나 게토나 지역주의를 만든다고 해서 우리가 혁명적으로 되는 것은 아니다. 오히려 수많은 소수적 요소들을 이용하고 연결접속시키고 결합함으로써 우리는 자율적이고 돌발적인 특수한 생성을 발명하게 된다. -MP : 1980

들뢰즈가 제시하는 소수-되기는 시장을 독점하는 주류 문화와는 다른 선 타기다. 주류, 혹은 다수는 표준 속에 포획되어 있는 한 그 누구도 아니며 아무도 아닌 자다. 다수는 ‘사실’로서는 존재하지만 생성을 위한 내부적 질료를 만들지 못한다는 점에서 아무도 아닌 자가 되는 것이다. 반면에 소수는 표준화의 포획에서 자유로운 한 모든 사람 되기이며 모든 사람의 잠재적 역량을 선취하기가 된다. 그것은 욕망을 억압하고 코드화하고 차단하는 사회적 조건에 포획된 삶의 재현이나 복제가 아니라 새로운 삶으로 나가기 위한 파괴며 해체다. 그것은 새로운 생성이다. 그것은 주어진 사회적 조건을 횡단하며 나가는 탈주선이라고 한다. 일자 중심의 권력이 미치는 중심의 중력에서 벗어나기, 즉 탈중심화는 연결접속, 이질성, 다양성, 비의미적 단절, 지도 만들기의 원리에 바탕

을 두고 많은 구멍을 만든다. 그것은 여러 개의 출구를 가진 쥐굴 파기이며, 어디서나 새로운 싹을 틔우는 뿌리줄기 만들기다. 들뢰즈/가타리 식으로 말하자면 “다양한 입구들과 출구들, 그리고 그 자체의 탈주선들”을 준비하는 것이다. 아무도 하지 않았던 실험이며 창조다. 실험과 창조는 주류 문화에 편입되지 못한 하위문화, 주변문화에 활력을 만드는 요소다. 중심에 저항해 벗어나기, 권력의 일사분란함과 그 내부에서 작동하는 견고한 질서를 교란하기다. 큰 배의 바닥에 구멍 뚫기다. 큰 배는 시장 자본주의, 독점 자본주의, 다국적 자본주의라는 이름을 갖고 있다. 큰 배가 바다 밑으로 가라앉으면 그때 배는 더 이상 배가 아니다. 배의 좌초는 배의 내부에 작동하는 권력의 새로운 배치, 서열의 이동을 필연적으로 요구한다. 요소들과 흐름들은 무서운 속도로 빠르게 뒤섞이며 새로운 그 무엇을 향해 나간다. 그 과정은 혼돈과 무질서, 혹은 교란이라고 말할 수 있을 것이다. 인간의 행태중심적인 척도에 따르자면 아비규환이라고도 할 수 있을 것이다. 가라앉는 배는 항로라는 영토에서 이탈해 탈영토화한다. 가라앉는 배는 탈주선이 곧 탈영토화임을 입증한다. 가라앉는 배는 정해진 항로를 이탈하지 못하도록 통제·조정하는 일자 중심의 권력에서 나오는 억압과 명령을 전복한다. 한번 탈주선을 타기 시작한 배가 통제 불능 상태에 이를 때, 그 질료적 흐름은 빠르게 뒤바뀌며 배를 움직이는 이들, 선장, 조타수, 선원들의 권력은 무력해진다. 그들에게 남은 선택은 두 가지다. 하나는 탈주선을 타기 시작한 배에게서 자신을 분리해내는 것이다. 다시 말해 배에서 벗어나 다른 탈주선을 모색해야 한다. 다른 하나는 배와 함께 침몰함으로써 배의 탈주선을 타는 것이다. 그것은 물의 감옥 속에 저 자신을 가두는 수장水葬의 운명을 묵묵히 받아들이는 것이다. 침몰한 선박은 권력

의 주박에서 풀려나 해초와 다양한 물고기들의 서식처가 된다. 그 배치와 형질이 전면적으로 변경되며 새로운 지질학으로 재영토화된 것이다. 배치, 즉 “상이한 지층들의 계열화를 통해 정의되는 사물의 상태”를 바꾸고, “모든 문턱을 넘나들 수 있는 극한의 능력”으로 나가기다. 이 탈중심화, 반서열화, 반의미화가 지향하는 바는 바로 소수-되기다. 여성-되기, 동물-되기, 지각 불가능하게-되기 등은 바로 소수-기기의 이형 변이체들이다. 이를테면 예언자들이란 곧 탈주의 선을 타고 밖으로 나아가는 자들이다. 그들의 사유가 전복적이어서 불온한 것이 아니라 탈주의 선을 타고 밖으로 나아가는 행위 자체가 국가-기계를 추문화하기 때문에 불온한 것이다. 그 불온성을 통해 끊임없이 포획하고 국가 내부로 통합·귀속하려는 국가-기계에서 탈영토화한다. 국가-기계는 그것에서 탈영토화하려는 일체의 기획과 실천을 불법으로 간주하고 제동을 건다. 국가 권력은 즉각 통제의 힘으로 전환하며 탈영토화하려는 몸들을 포획한다. 포획된 몸들은 국가 권력에 의해 자행되는 감금, 고문, 학살, 의문사가 일어나는 접점이다. “서울 의금부 형틀에 묶여 있을 때 임금의 형장刑杖은 몸을 가득 채우며 파고들었다. 눈앞에 캄캄한 절벽이 일어섰고 매가 거둬질 때마다 절벽은 흰빛으로 부서져 나갔다. 그리고 또 절벽이 일어섰다. 형장이 내 하반신에 닿을 때, 적탄에 맞은 왼쪽 어깨뼈 속까지 아픔의 번개들이 치받고 올라왔다. 임금의 형장이 적탄의 상처에 포개질 때마다 나는 수없이 혼절했다. 정신이 돌아오는 사이사이에 나를 심문하는 위관의 목소리가 들렸다.”(『칼의 노래』 1권, 180쪽)

피로

가장 문명화된 사회에서조차 또 다른 질병과 맞서야 한다. 그것은 피로라고 부르는 질병인데, “탈공업사회의 공통된 증후군” “안락한 생활의 역기능” “새로운 세기병”이라고 불릴 것이다. “새로운 유형의 폭력이 ‘대상이 없는’ 것과 같이, 현대의 피로에도 ‘이유가 없다.’ 그것은 근육의 피로나 체력의 소모와는 무관하며 육체의 혹사 때문에 생기는 것도 아니다. 물론 ‘정신적 소모’나 ‘우울 상태’, 심리적 원인에 의한 전신피로 등이 언제나 화제가 되고 있는 것은 확실하다.”(10. 장 보들리야르, 『소비의 사회』, 이상률 옮김, 문예출판사, 1991,) 김수영은 “나는 왜 이다지도 피로疲勞에 집착하고 있는가”(「싸리꽃핀 벌판」)라고 노래했다. 보들리야르는 “피로란 잠재적인 이의異意 주장ntestation이다. 자기 자신에게 향할 수밖에 없는 자신의 육체에 ‘깊이 파고드는’ 이의주장, 그것이 피로다. 왜냐하면 모든 것을 빼앗긴 사람들에게 있어서 육체는 일정한 조건 하에서 그들이 공격할 수 있는 유일한 것이기 때문이다”라고 말한다. 김훈이 피로를 주목하는 것은 개별자의 개별성이 피로라는 몸의 현상에서 두드러지게 드러나기 때문이다. “바다에서 나는 늘 식은땀을 흘리며 기진맥진했다”(『칼의 노래』 1권, 24쪽), “교서 아래서 잠 깨는 새벽마다 어둠 속에서 오한이 났고 식은땀이 요를 적셨다”(『칼의 노래』 1권, 75쪽), “다시 거꾸로 흐르는 북서 밀물 위에서 나는 몹시 피곤했다”(『칼의 노래』 1권, 106쪽), “동틀 무렵에 코피를 쏟았다. 뒷골이 당기면서 더운 피가 쏟아졌다”(『칼의 노래』 1권, 122쪽), “군법을 집행하던 날 저녁에는 흔히 코피가 터졌다. 보고서 쪽으로 머리를 숙일 때, 뜨거운 코피가 왈칵 쏟아져 서류를 적셨다. 코피가 터지고 나면 머릿속에서 빈 들판이 펼쳐지듯이 두통이 났고 열이 올랐다. 종을 불러서 옷을 갈아입고 자리에 누우면, 실신하듯

이 밑 빠진 잠이 쏟아졌다. 나는 바닥없는 깊이로 떨어져 내렸고, 잠에서 깨어나는 새벽에는 식은땀에 젖었다. 의식이 다시 돌아올 때 나는 어둠 속에 걸린 환도 두 자루를 응시하고 있었다. 임금의 몸과 적의 몸이 포개진 내 몸은 무거웠다.”(『칼의 노래』 1권, 182 ~ 183 쪽) 피로는 현대인에게 가장 익숙한 존재의 한 양태다. 피로는 상호관계의 세계에서 온전한 ‘자기’로 환원하는 것, 근본적으로는 타자와 세계에 대한 태만이다. 고대인이나 중세인들이라고 육체의 고단함을 느끼지 않았을 리는 없다. 그러나 그때는 피로가 아닌 다른 이름으로 불렸을 것이다. 피로는 오로지 현대인들에게서만 발견되는 현존의 한 양태다. 현대인들은 세계와의 상호연관 속에서 자기동일성을 유지하는 것이 버거울 때마다 피로라는 도피처로 숨는다. 『칼의 노래』는 자기 자신으로 산다는 것의 버거움을 ‘피로’라는 현상으로 그려내는데, 이는 이 소설이 오래된 ‘역사’를 다룬 소설이 아니라 봉건적 왕조체제의 바깥으로 튕겨져 나가는 근대적 자아의 모험담이라는 것을 말해준다. 피로는 노동과 휴식 사이에서 발견되는데, 그것은 노동의 결과에 따라 파생되는 육체성의 소진일 뿐만 아니라, 존재가 지닌 자기 장악력의 이완이다. 그런 점에서 피로는 내재성 안의 초월이다. 롤랑 바르트는 피로를 “육체적 관념, 정신적 체감體感”이라고 했다. 놀랍게도 피로는 죽음에 반하는 것, 즉 살아 있음의 신호이기도 하다. 바르트는 그 이유를 “죽음은 생각할 수 없는 결정적인 것인 반면에, 피로는 육체 속에 살 수 있는 무한성이기 때문”이라고 설명한다.(11. 롤랑 바르트, 『중립』, 김웅권 옮김, 동문선, 2004.)

냄새

김훈은 보편적인 의미에서 “감각주의자”다.(12. 정혜신, 『사람과 사람』, 개마고원, 2005. 정신과 전문의인 정혜신은 김훈의 감각주의를 다음과 같이 말하고 있다. “그에게 인간과 관련된 가장 중요한 것은 인간의 감각이다. 죽을 때가 되면 인간의 미각이나 후각 등도 거꾸로 되다며 감각이 무화된 채 죽는다는 것이 얼마나 허망한지에 대해 한탄한다. 그에겐 죽음이라는 추상적 명제도 감각의 소실로 해석되는 것이다.”) 김훈은 세계를 사유하는 자가 아니라 세계를 감각하는 자다. 그의 소설을 읽으면 개념적 지식과 추상을 얼마나 혐오하는지를 쉽게 알 수 있다. 감각에의 도저한 탐닉은 누구라도 손쉽게 식별할 수 있는 김훈 문학의 한 특징이다. 그는 감각의 풍경을 인간의 내면 풍경으로 치환해내는 능력을 타고난 것처럼 보인다. 그가 옹호하는 주체성이란 곧 개별자의 감각의 주체성이다. 그는 오로지 감각의 구체성에 의지해 세계를 향해 나아가고 세계를 받아들인다. 그 감각 중에서 가장 우월한 것은 바로 후각이다. 시각이나 청각은 대상과의 직접적이고 물리적인 접촉이 불필요하다. 그러나 후각과 촉각 그리고 미각은 대상과의 물질적인 접촉을 필요로 한다. 육체적 감각의 위계질서에서 이것들은 하위 범주에 속한다. 다시 말해 동물적인 본성에 보다 가까운 감각이라는 것이다. 후각은 세계와 소통하는 유효한 수단 중 하나다. 그의 소설은 냄새의 박물학이라고 말할 수 있을 정도로 세계의 모든 것들이 내뿜는 냄새로 넘쳐난다. 김훈은 냄새를 채집하고 분류하며 섬세하게 감식하는 냄새의 형이상학자다. “한산, 거제, 고성 쪽에서 불어오는 동풍에는 꽃핀 숲의 향기 속에 인육이 섞어가는 고린내가 스며 있었다. 축축한 숲의 향기를 실은 해풍의 끝자락에서 송장 썩는 고린내가 피어올랐고, 고린내가 밀려가는 바람의 꼬리에 포개져서 섬의 꽃향기가 실려왔다”(『칼의

노래』 1권, 19쪽), “내가 바다에 당도했을 때, 연안의 바람은 끈끈했고, 간고등어 썩는 냄새가 자욱했다”(『칼의 노래』 1권, 21쪽), “전선들이 다가오자 연기 냄새는 더욱 짙었다. 죽은 여진의 가랑이 사이에서 물컹거리던 젖국 냄새와 죽은 면이 어렸을 때 찼던 똥의 덜 삭은 젖 냄새와 죽은 어머니의, 오래된 아궁이 같던 몸냄새가 내 마음속에서 화약 냄새와 비벼졌다(『칼의 노래』 1권, 156쪽), “새벽 바다의 안개 비린내 속에서 나는 때때로 죽은 여진의 몸냄새를 생각했다. 살아 있는 목숨의 냄새는 비리고 숨막혔다. 그 냄새가 평화인지 싸움인지 분별할 수 없었으나, 그 냄새는 싸움과 평화의 구분을 넘어서서 살아 있었다. 살아서, 다른 살아 있는 것들을 부르고 있었다”(『칼의 노래』 1권, 156쪽), “비화의 날숨에서는 자두 냄새가 났다. 잠에서 깨어나는 아침에, 비화의 입속에서는 단감 냄새가 났고, 잠을 맞는 저녁에는 오이 냄새가 났고 도톰한 살로 접히는 겨드랑이에서는 삭은 젖 냄새가 났다. 바람이 맑은 가을 날, 들에서 돌아온 비화의 머리카락에서는 햇볕 냄새가 났고 비오는 날에는 젖은 풀냄새가 났다. 비화의 가랑이 사이에서는 비린내가 났는데, 그 냄새는 초승에는 멀어서 희미했고 상현에는 가까워지면서 맑았고 보름에는 뚜렷하게 진했고 그름이 가까우면 다시 맑고 멀어졌다.”(『현의 노래』, 63쪽) 우리는 수없이 많은 냄새에 둘러싸여 살고 있다. 살아 있다는 것은 냄새를 맡는다는 것이다. 냄새와 기억중추는 매우 긴밀하게 연결되어 있다. 냄새의 효과는 즉각적일 뿐 아니라 아주 오래 기억에 저장된다. 보는 것과 듣는 것은 금방 사라질 수 있지만, 학습과 저장이 쉬운 냄새는 그렇지 않다. 다른 어떤 형태의 정보보다 냄새를 통한 후각 정보는 존재 안에 쉽게 각인되며 오래 지속된다. 우리 몸 안으로 들어온 냄새를 통해 우리는 세계를 이해하고 해석한다. 냄새의 지도地

圖는 곧 지각知覺의 지도다. 다이앤 애커먼은 “냄새는 수수께끼고, 이름 없는 권력이며, 성스러움이다”(13. 다이앤 애커먼, 앞의 책.)라고 말한다. 작가가 냄새에 민감하고 그것에 쉽게 매혹되는 것은 냄새의 지도를 따라가다 보면 어느덧 개별화된 감각의 바다 저 너머 ‘헛것’이 아니라 실재하는 초월의 섬에 가 닿을 수 있다고 믿기 때문이다.

방뇨

니체는 『선악의 피안』에서 “실로 우리의 몸은 여러 영혼으로 이루어진 사회적인 구조에 불과하다”고 말한다. 우리의 몸은 이미 사회적 제도와 관습에 포박되어 있으며, 몸 안에서 작동하는 여러 “영혼”들이란 몸에 잘게 쪼개져 각인된 여러 사회성의 발현을 뜻한다. 그런 점에서 “몸은 사회적인 효과의 결합체pragmata”다.(14. 정화열, 「비코와 몸의 정치의 비평적 계보」, 『몸 또는 욕망의 사다리』, 이거룡 외 지음, 한길사, 1999.) 『현의 노래』에서 작가는 가야국의 왕궁을 벗어나 탈주의 선을 탄 시비 ‘아라’의 오줌 누기에 대한 묘사에 공을 들인다. ‘아라’의 오줌 누기는 국가-기계의 포획에서 벗어나 탈주의 노선이 시작되는 개별화의 경계에서 첫번째로 행하는 행동이다. 이 오줌 누기는 몸의 불가피한 생리현상이자, 생명 가진 몸의 생명됨의 표상이기도 하다. “아라는 치마를 올리고 속곳을 내렸다. 엉덩이를 까고 주저앉아 가랑이를 벌렸다. 허벅지 안쪽에 풀잎이 스치자 팔뚝에 오스스 소름이 돋았다. 아라는 배에 힘을 주어 아래를 열었다. 싸 소리를 내면서 오줌줄기가 몸을 떠났다. 떡갈나무 마른 잎에 부딪칠 때 오줌줄기는 물방울로 흩어지면서 탁탁 튀는 소리를 냈다. (.....) 몸속에서 살이 울리는 소리가 가랑이 사이

의 구멍으로 퍼져나오고 있었다. 오줌을 눌 때마다 그 소리는 낮설고 멀게 들렸고, 소리를 내고 있는 살구멍의 언저리가 떨렸다. 아라는 오줌줄기의 방향을 바꾸었다. 마른 잎이 찢어지고 흙이 튀었다. 아라는 가랑이를 벌려서 오줌줄기를 펼쳤고 가랑이를 오므려서 오줌줄기를 모았다. 땅은 부채 모양으로 젖었다.”(『현의 노래』, 53쪽) ‘아라’의 오줌줄기는 거세다. 그것은 가시적 영역에서 마른 잎이 찢기고 흙이 파이게 한다. 비가시적인 영역에서 사회적 위계질서를 파괴한다. 땀과 오줌은 몸이 대사작용을 통해 분비해내는 액체들이다. 그 자체로는 몸의 잉여라는 뜻 외에는 다른 아무 뜻도 없지만, 상징의 영역에서는 ‘본능’의 배설, 혹은 억압에 길들여지지 않는 ‘야생’의 분출이라는 의미를 머금는다. 오줌줄기가 흘러넘쳐 뻗쳐나가듯이, ‘아라’는 여기 아닌 저곳으로, 죽음 아닌 생성을 찾아 범람하며 나아간다. ‘아라’의 오줌 누기는 내재적 욕망의 분출이고, 소수자-되기의 상징이다. 존재의 범람이고, 신체의 표면에 각인된 국가-기계의 포획에서의 탈주를 표상하는 행위다. 이 소설에서 ‘아라’는 피에르브르디외가 말하는 뜻에서의 어떤 ‘아비투스’도 갖지 않은 존재의 원형질이다.(15. 홍성민, 『피에르 브르디외와 한국사회』, 살림, 2004. 홍성민은 브르디외의 아비투스에 대해 “객관화된 제도와 조직에서 사회적 구성 요인에 대한 반응으로 작동하는 아비투스가 시간의 영향을 받게 된다고 할 때, 그 영향을 전달하는 매개체는 다름 아닌 육체다. 이렇게 보면 아비투스란 사회적으로 범주화된 가치가 육체에 각인된 상태를 의미하는 것이다”라고 설명한다.) ‘아라’의 탈주는 지배와 피지배의 불평등과 모순에 대한 자각에서 비롯된 것이 아니라 오직 본능과 야생의 내재적 힘으로 동물-되기를 수

행하는 것, 즉 동물의 속성을 모방하여 변화하는 것이 아니라 다른 삶으로 나아가는 질료적 흐름 그 자체를 사는 것을 뜻한다.

월경

김훈 소설은 진화 중이다. 그러나 「언니의 폐경」(16. 『2005 황순원문학상 수상작품집』, 중앙일보·문예중앙, 2005.)은 김훈 소설의 유전자에 내장된 열성인자들이 가장 많이 드러난 작품이다. 이 작품에 황순원문학상이 주어졌을 때, 나는 납득할 수 없었다. 이혼으로 남편을 떠나보낸 여자와 사고로 남편을 잃은 여자는 자매 사이다. 갱년기의 두 여자가 끌어안고 있는 삶은 통속 그 이상도 이하도 아니다. 아파트 베란다에서 강 하구의 황혼을 바라보는 갱년기 여성의 하염없는 수다와 그 이면에 도사린 근거 없는 불안이란 새로울 것도 없다. 그 통속 자체가 문제가 되는 것은 아니다. 그 통속에 접근하는 작가의 삶과 세계에 대한 관습적 이해를 문제 삼아야 한다. 「언니의 폐경」에서 공들여 작성한 디테일들은 소설의 플롯 속에 녹아들지 않고 따로 논다. 한강 하구 물의 들고 남, 해의 뜨고 짐을 생성과 소멸의 순환 고리 속에 갇힌 소멸하는 몸의 현상학에 대한 은유로 드러내려는 작가의 의도는 이가 딱 맞물리지 않고 헐겁다. 김훈의 과잉의 문체 미학이 이 소설에서는 전혀 빛을 발하지 못하는 것은 의미의 생성에 기여하지 못하기 때문이다. 김훈의 소설이 성취하고 있는 문체 미학은 한국문학 안에서 매우 드문 것이다. 특히 사물에 대한 미시적 접근은 가히 독보적이라고 할 만하다. 그것은 개별자의 진실을 탐구하는 데는 유리하다. 하지만 김훈 소설은 종종 개별자의 진실에 집착 하다 보니 주관적 내러티브 안에서 사건적

요소와의 박리로 이어진다. 이것은 개별자의 진실을 사회적 관계망의 틀 안에서 통찰하지 못하는 결과를 낳는다. 갱년기의 여성 삶에 깃드는 정신적, 신체적 변화의 의미에 대한 탐색이 정합성을 얻으려면 그 삶을 둘러싸고 있는 다양한 인간관계와, 더 나아가 사회역사적 맥락 속에서 그 실존 조건에 대한 뜻을 묻고 따져야 할 것이다. 대타자의 영역에 통합되지 않는 개별자의 주관화된 진실이란 공허한 것이다.(17. 고명철, 「개별화의 마성魔性은 공허하다」, 『칼날 위에 서다』, 실천문학사, 2005.

고명철은 “이러한 개별 존재의 자기확실성은 자칫 파시즘적 언어로 수렴될 수 있다. 김훈에게 세계란 믿을 수 없는 허깨비와 같은 ‘환’의 속성을 가지며, 이러한 세계가 근본적으로 바뀔 수 없는 터에, 중요한 것은 이 세계에 있어야 할 개별 존재의 자기확실성에 대한 알리바이를 제공해주어야 한다는 것이다. 세계의 속성이 어떻든 간에 김훈에게 오로지 관심의 대상이 되는 것은 개별 존재의 자기확실성을 정립하는 일일 것이다. 이미 주제가 세계로부터 자기소 외의 선택을 적극화한 마당에, 세계의 속성은 주체의 관심사 밖이다. ‘환’의 세계 바깥은 존재하지 않는다는 게 세계를 해석하는 김훈의 견결한 입장이다”라고 정리하고 있다.)

갱년기의 삶에 불청객처럼 찾아드는 우울증이나 불안은 죽음의 전조前兆를 드러내는 몸의 여러 현상들과 맞물린, 의미가 남김없이 탕진되어 버린 삶에서 그것을 어찌 해볼 수 없다는 주체의 수동성에서 비롯되는 것이다. 그 죽음을 선취하고 있는 삶의 시간에 느닷없이 맞은 월경

은 이미 수태할 수 없는 몸의 망령에 지나지 않는다. “그때 언니는 차 안에서 갑자기 생리혈을 흘렸다. 언니는 얼굴이 붉어지면서 두 손으로 사타구니끼를 눌렀다. (.....) 언니의 팬티는 젖어 있었고, 물고기 냄새가 났다. 갑자기 많은 양이 밀려나온 모양이었다. 팬티 옆으로 비어져 나와 언니의 허벅지에 묻어 있었다.”(「언니의 폐경」, 19쪽) 갱년기의 자궁에서 돌연 쏟아지는 피와 강 하구의 하늘에 드리운 황혼은 붉음에서 그 의미가 겹쳐진다. 황혼이 하루의 저물음의 신호라면 갱년기의 월경은 돌이킬 없이 진행되는 생의 저물음에 대한 자명한 신호다. “그런데, 난데없이 쏟아진 생리혈을 처리하고 나서 언니는 오래 울었다. 피에 젖은 팬티를 벗어내면서 울어야 할 까닭이 있는 것일까. (.....) 형부의 돌연한 죽음이 언니의 생식기관 속에서 난데없는 배란과 출혈을 일으킨다는 것은 상상할 수 없었다. 알에서 깨어나는 치어들, 동해안의 내수면을 떠나서 알래스카 바다로 향하는 회귀성 어족들의 치어들, 죽음에 죽음을 잇대어가면서 할딱거리고 꿈지락거리면서 기어이 바다로 나가는 그 바늘 끝 같은 치어의 무리들이 내 마음속에 떠올랐다. 그래서 언니의 젖은 팬티에서는 물고기 냄새가 났던 것일까.”(「언니의 폐경」, 19~20쪽) 언니의 “난데없는” 월경은 막힌 것을 뚫고 나오는 한줄기의 피다. 닫힌 자궁에서 흘러나오는 피는 먼 바다로 떠나기 위해 “알에서 깨어나는 치어들”이다. 그것은 폐경이 암시하는바 “할 수 있음을 더 이상 할 수 없는”(레비나스) 저 죽음의 절대적 타자성을 뚫고 나오는 산 자의 몸이 보여주는 안쓰러운 마지막 저항이다.(18. 레비나스의 말은 서동욱(『차이와 타자』, 문학과지성사, 2000)의 책에서 재인용했다. 서동욱의 글에 인용된 부분은 다음과 같다. “죽음이 접근해옴에 있어서 중요한 것은, 어떤 순간부터 우리는 ‘할 수 있음을 더 이상 할 수

없다는 것'이다. 바로 여기에서 주체는, 주체라는 자신의 지배를 상실한다.”) 말할 것도 없이 월경은 잠재적 수태에 대한 징후적 현상이다. 그러나 여기서 남편을 사고로 잃은 한 갱년기 여자의 월경은 역설적으로 수태의 불가능성과, “죽음에 죽음을 잇대어가”는 것들의 동일성으로 회귀하는 길이 돌이킬 수 없이 차단되어버렸다는 암시다.

몇 가지의 우려: 문체 미학의 잉여성과 파시즘

하나의 동일한 이야기는 수없이 많은 플롯으로 전개될 수 있다. 서사담론에서 플롯은 사건적 요소들의 배열의 차원에서만 다뤄질 수 있는 것이 아니다. 플롯은 작가의 세계관, 즉 작가가 속한 사회적 계급의 약호에 의해 제약되고 규정되는 것이다. 플롯은 주체와 객체, 혹은 삶과 그것을 둘러싼 세계 사이에 작동하는 불확정성과 모호성을 최소화하고 그것을 투명한 것으로 바꾸려는 의지의 결과물이다. 그러나 김훈의 소설들은 많은 경우 미학적 전략이 그 플롯을 대체한다. 플롯을 압도하는 문체 미학의 잉여성은 개별자의 진실을 맥락 없는 것으로 다루는 태도와 상관된다. 이는 개별자의 윤리가 마치 사회의 윤리와 다른 위계에서 결정되는 것처럼 독자를 오도할 수 있고, 결과적으로 개별자의 삶에 작동하는 사회의 불확정성과 모호성에 대한 탐구의 태만으로 이어진다. 개별자의 윤리와 진실이라는 것도 개별자의 삶 속에 고립·유폐된 것이 아니라 사회역사적 맥락 안에서 결정되는 것이다. 고은은 그런 사실을 “오 사람은 사람 속에서만 사람이다 세계이다”(『서시』, 『만인보』)라는 시구로 경구화한 바 있다. 그런 점에서 김진석의 비판은 김훈 소설의 취약점을 정곡으로 꿰뚫는다. “그가 인간의 악한 면을 위악적

으로 과장하면서, 그와 동시에 사회적이고 정치적인 행위에 대해 역사적인 판단을 훌쩍 유보한 채, 너무 넓고 너무 높은 비역사적인 관점에서만 보려고 하는 때다. 그 관점은 너무 비역사적이어서 자연주의적 적나라한 힘으로 넘치지만, 다른 한편으로 사회적 인간이 사회적 차원에서 어쩔 수 없이 빌리는 사회적 판단을 쉽게 경시하거나 무시하는 듯하다.”(19. 김진석, 「우충좌돌, 김훈과 홍세화 사이로」, 《문학수첩》 2005년 봄호.)

또 하나 김훈 소설에서 염려되는 것은 파시즘적 성향이다. 김훈 소설이 걸치고 있는 도저한 허무주의 옷 사이로 언뜻언뜻 내보이는 대타적 진정성의 세계와 단절된 채 날것으로 드러나는 몸-감각의 물 신화, 남근주의, 죽음 예찬, 영웅 숭배, 힘에의 탐닉이라는 속살은 파시즘의 기미를 엿보게 한다.(20. 『파시즘, 열정과 광기의 정치 혁명』, 로버트 O. 팩스턴, 손명희 · 최희영 옮김, 교양인, 2005. 파시즘이란 용어는 흔히 쓰이지만 그 개념과 실체는 다소 모호하다. 팩스턴은 파시즘에 대해 “공동체의 쇠퇴와 굴욕 희생에 대한 강박적인 두려움과 이를 상쇄하는 일체감, 에너지, 순수성이 숭배를 두드러진 특징으로 하는 정치적 행동의 한 형태이자, 그 안에서 대중의 지지를 등에 업은 결연한 민족주의 과격파 정당이 전통적 엘리트층과 불편하지만 협력관계를 맺고 민주주의적 자유를 포기하며 윤리적 · 법적인 제약 없이 폭력을 행사하여 내부 정화와 외부적 팽창이라는 목표를 추구하는 정치적 행동의 한 형태”라고 규정한다. 파시즘 혁명은 사회 · 경제적 혁명이 아니라 민족의 강화 및 정화라는 슬로건을 내걸고 “영혼의 혁명”으로 나아간다. 독일이나 이탈리아에서 증명했듯 파시스트들은 “군, 생산 능력, 질서, 부”

그리고 일체의 기존 권력 요소들을 파시즘 체제에 종속시킨다. 그들은 언제나 ‘개인’보다는 민족의 운명을 앞세우며, 국가적 단결에 거추장스러운 개별자의 권리와 자율성을 억압한다. 파시즘 국가에서는 당연히 공적인 영역을 팽창하고 사적인 영역은 축소되거나 사라진다. 파시즘체제는 일체의 사적인 영역을 공적인 영역으로 빨아들이는 블랙홀이다.

파시즘은 보수주의, 자유주의, 사회주의와 함께 20세기의 중요한 정치적 현상 중의 하나다. 파시즘fascism은 묶음이나 다발을 뜻하는 이탈리아어 파쇼fascio에서 생겨난 말이다. 19세기 후반 이탈리아의 혁명가들이 결속을 다지기 위해 ‘파쇼’라는 말을 처음 쓰기 시작했다고 한다. 파시즘의 가장 낯익은 모습들은 “무아경에 빠진 군중 앞에서 열변을 통하는 광신적 애국주의 선동정치의 모습, 한치의 흐트러짐도 없는 젊은 이들의 행진 장면, 악마로 둔갑한 소수자들에게 폭력을 행사하는 특정 색깔의 셔츠를 입은 극렬분자들, 새벽녘에 갑작스런 가정 침입, 함락된 도시를 행진하는 규율잡힌 병사들” 등이다. 파시즘을 떠받치는 두 축은 대중의 영웅 숭배와 그 영웅과의 심리적 동일화가 불러일으키는 광기, 그리고 방법적 실천으로서의 폭력이다. 1936년 베를린 올림픽 경기장에 총통이 나타나자 군중은 열광하며 일제히 경례를 한다. 파시즘의 지도자들은 대중의 정치 열망을 한껏 고양시켜 그들로 하여금 역사를 창조하는 일에 참여하고 있다는 흥분을 몸의 실감으로 느끼게 한다. 이성적 개별자가 악물에 기대지 않고 무아경에 빠지는 일은 거의 불가능하나, 개별자의 자발적 의지와 도덕심이 휘발된 대중은 쉽게 군중이 보여주는 “숭고한 대의”에 몰입하며 흥분한다.

이탈리아의 무솔리니나 독일의 히틀러 등의 예에서 볼 수 있듯이 초기의 파시스트들은 부르주아적 가치와 자본가들에 대한 증오를 드러내며 반자본주의적 노선을 취하지만, 권력을 잡은 뒤엔 오히려 노동조합을 해체하고 자본가들을 지원함으로써 친자본주의적 정책을 폈다. 바로 여기서 파시즘과 마르크스주의자들이 엇갈리는 부분이다. 마르크스주의자들은 파시즘에 대해 “노골적인 테러리즘 독재이며 금융자본 가운데 가장 반동적이고 가장 국수적이며 가장 제국주의적인 세력이다”라고 비판한다.

파시즘 운동의 이념과 진리는 계몽된 이성의 합리적 기획에서 나오지 않는다. 그것은 ‘지도자’에 대한 신비한 상징 조작의 산물이다. 파시즘은 대중을 이성적 판단이 아니라 거대한 집단적 정열 속에 스스로를 함몰시킴으로써 제 정체성과 역사의 운명이 하나가 되었다는 격앙된 느낌을 갖게 한다. 파시즘의 지도자들이 대중의 이성적 판단과 논쟁을 감각의 경험으로 대체하는 것도 그 때문이다. 파시즘의 지도자들은 군중 집회를 선호한다. 파시즘 체제에서 정치는 충돌하는 가치집단들 사이의 갈등에 대한 관리나 조정이 아니라 정치를 미학으로 변형시키는 것이다.

파시즘의 지도자들은 대중을 어떻게 움직이게 하는지를 잘 안다. 히틀러는 대중 집회, 열정적인 연설, 극적인 등장을 통해 평범한 독일인의 내면에 있는 불안과 두려움을 교묘하게 이용할 줄 알았다. 파시즘은 근본적으로 ‘우리’와 다른 소수, 이질적인 표상을 가진 타자에게 역사의 실패에 대한 책임을 뒤집어 씌워 희생양으로 만드는 사상이다. 타자를

향한 분노와 원한을 이해하지 않고는 파시즘의 본질은 해독되지 않는다. 파시즘의 타자 부정성은 히틀러 시대에는 반유대주의로 표현되었다. 파시즘의 가장 이상적인 발효 조건은 대중의 “불만, 불안, 불신, 동요”라는 심리적 기반이다. 20세기의 가장 강력한 파시즘 체제가 1929년 세계 대 공황의 위기 속에서 발양된 것이 그 좋은 예다. 대중의 불안 속에서 보다 강력한 카리스마를 가진 지도자에 대한 열망이 싹튼다. 파시즘은 때때로 우파의 그늘에서 기생하며 우파를 권력쟁취의 숙주로 이용하기도 하지만 그 이념의 본질은 좌도 우도 아니다. 파시즘은 이성적 체계를 기반으로 하지 않기 때문에 필요에 따라 어떤 이념이나 사상과 쉽게 결합하며 용도가 끝나면 그것을 쉽게 폐기한다. 파시즘은 “군국주의, 기술관료제, 전원 예찬주의, 제국주의, 신고전주의, 아방가르드 예술, 생디칼리즘, 국가사회주의, 신낭만주의, 정치화된 기독교, 이교주의, 신비주의, 생태주의, 반유대주의, 사회진화론, 뉴에이지 운동”들을 중간 숙주로 삼을 수도 있다.

팩스톤은 파시즘의 본질과 개념, 파시즘의 발생론적 근거, 즉 탄생과 현실에 뿌리내리기를 꼼꼼하게 살피고, 파시즘에 작동하는 권력의 장악과 발현이 어떻게 이루어지는가를 보여준다. 아마도 팩스톤은 우리에게 20세기의 정치 혁신이자 고통의 한 원인이었던 파시즘에 대한 교훈과 경고를 보내려고 한 것이다. 파시즘은 지나간 시대의 정치 유물이 아니다. 지금 한국 사회는 파시즘이 발호하기 좋은 조건에 놓여 있다. 파시즘이라는 현상에 대한 통찰은 파시즘에 대한 우리의 경각심을 날카롭게 불러일으키는 의미 있는 작업이다.) 김훈 소설이 몸의 감각주의에만 집중함으로써 오류와 진리의 경계를 해체하는 결과를 낳는다.

“히데요시는 그러하되, 물 위에서 죽음에 죽음을 잇대어가며 파도처럼 달려드는 그 무수한 적병들의 적의의 근본을 나는 알 수 없었다. (.....) 내 마음속에서 히데요시는 또 다른 길삼봉이었다. 알 수 없었고 벨 수 없었고 조준할 수 없었다. (.....) 임진년 바다에서는 알 수 없는 일이 많았고, 지금도 역시 그러하다. 가장 확실하고 가장 절박하게 내 몸을 조여오는 그 거대한 적의의 근본을 나는 알 수 없었다.”(『칼의 노래』 1권, 70~71쪽) 자명한 의미 앞에서 그 자명함을 회피하고, 몸-감각에 바탕을 두지 않는 일체의 것을 ‘헛것’으로 규정하며 제 이성을 ‘알 수 없음’이라는 판단 유보 속에 두는 것은 정신의 순결주의 때문이다. 『칼의 노래』의 주인공은 ‘이순신’이 아니라 ‘칼’이다. ‘칼’은 진리와 오류의 경계 너머에서 먼저 베지 않으면 제가 베이는 엄정한 순명에 따른다. ‘칼’은 피아와 선악을 분별하지 않는다. 오로지 베거나 베지 않음으로써 저의 도덕을 증명하고 제 존재를 알릴 뿐이다.

그것이 어떤 모호함도 배제하는 ‘칼’에 구현된 순결주의다. 대중을 파시즘으로 몰아가는 동력은 ‘칼’의 순결주의와 소멸하는 몸의 현상학의 이면에서 증식하는 허무주의, 그리고 그것들과 결합하여 화학적인 변화를 일으키는 오류와 진리의 경계가 지워진 채 미분화된 “숭고한 대의”로 포장된 부조리한 열정이다. 바로 그런 맥락에서 가장 탈정치적인 작가처럼 보이는 김훈의 소설과 그것에 작동하는 미학화된 순결주의와 허무주의 이데올로기는 항상 파시즘의 중간 숙주로 전락할 위험성에 노출되어 있다고 말할 수 있다.

풍경과 질병

0. 일상 : 김훈 문학의 밑자리

아주 오래된 경전은 해 아래서 새로운 것은 없다고 말한다. 해는 뜨고 지고, 날은 밝았다가 어두워진다. 그 안에서 ‘있음’을 이루고 있는 것들은 반복되는 순환의 고리 속에 있다. 아주 오래 전에 마음을 스치고 나간 풍경이 떠오른다. ‘너’는 거리를 걷고 있다. ‘나’는 건물의 2층 창가에서 ‘너’를 바라본다. ‘나’는 ‘너’를 바라보지만 ‘너’는 ‘나’를 바라보지 못한다. ‘너’와 ‘나’ 사이에는 건너갈 수 없는 추상의 거리가 있다. 내가 ‘너’를 의미화할 수 없을 때 우리는 산 것이 아니라 사물과 사물로만 존재할 뿐이다. “그때, 저는 저의 생애가 하얗게 지워지는 것을 느꼈습니다. 그때, 지체 없이 당신의 이름을 부르지 않으면 당신의 몸속의 노을빛 살 속으로, 내가 닿을 수 없는 살의 오지 속으로 영영 저물어버릴 것 같은 조바심으로 나는 졸아들었고, 분기 말의 저녁마다 당신의 어깨는 저무는 날의 위태로운 노을로 내 앞에 번져 있었습니다.”(김훈, 「화장」)(21. 여기서는 2004년 28회 이상문학상작품집에 실린 「화장」을 텍스트로 삼는다.) 혹은, “돌아선 당신의 몸은 블라우스와 스커트 속에서 완전했고 반팔 블라우스 소매 아래로 노출된 당신의 팔에는 푸른 정맥이 드러났습니다. 당신의 정맥은 먼 나라로 가는 도로처럼 보였습니다. 그 정맥 속으로 내가 확인할 수 없는 당신의 시간이 흐르고, 저와 사소한 관련도 없을 당신의 푸른 정맥이 저의 눈앞에 드러나서 이 세상의 공기에 스치게 되는 여름을 저는 힘들어했습니다.”(김훈, 「화장」) 혹은, “바람도 없는 공중에 수직의 파문을 내이며, 고요히 떨어지는 오동잎은 누구의 발자취입니까./ 지리한 장마끝에 서풍에 몰려가는 무서운 검은 구름의 터진 틈으로, 언뜻언뜻 보이는 푸른 하늘은 누구의

얼굴입니까./꽃도 없는 깊은 나무에 푸른 이끼를 거쳐서, 옛 탑 위의 고요한 하늘을 스치는 알 수 없는 향기는 누구의 입김입니까./근원을 알지도 못할 곳에서 나서, 돌부리를 울리고 가늘게 흐르는 적은 시내는 굽이굽이 누구의 노래입니까./연꽃 같은 발꿈치로 가이없는 바다를 밟고, 옥 같은 손으로 끝없는 하늘을 만지면서, 떨어지는 날을 곱게 단장하는 저녁놀은 누구의 詩입니까./타고 남은 재가 다시 기름이 됩니다. 그칠 줄을 모르고 타는 나의 가슴은 누구의 밤을 지키는 약한 등불입니까.”(한용운, 「알 수 없어요」)(22. 한용운, 『님의 침묵』, 미래사, 1991.)

‘너’는 ‘나’라는 존재를 이 세상에 ‘헛것’이 아니라 자명한 하나의 실재로 세우는 유일한 발생론적 근거다.(23. 줄리아 크리스테바는 ‘나’라는 존재에 관여하는 ‘너’라는 타자에 대해 다음과 같이 말한다. “자기 속에서 타자를 발견함으로써 우선 나를 나 자신 속에 확립시킬 수 있습니다. ‘고유한 선’에 대한 사랑으로 ‘자신을 자기 속에 확립하기’는 토마스 아퀴나스적인 신앙과 윤리가 지향하던 목표 중의 하나입니다. 정신분석을 통해 나는 나의 담론의 다양한 변수들 하나하나에 접근할 수 있다는 확신을 얻게 되었고, 그 확신은 나의 나르시시즘을 위로하고, 나의 욕망을 타자들의 욕망으로 전이할 수 있게 해줍니다. 그리하여 나는, 나와 다른 사람들, 나와 비슷한 사람들과의 사이에 가능하게 된 만남의 무수한 경험들을 향하여 나를 열게 됩니다.” (줄리 아크리스테바, 『사랑의 정신분석』, 김인환 옮김, 민음사, 1999)) 한쪽에서 누군가 태어난다면 다른 한쪽에서는 누군가 죽는다. ‘나’는 하나가 아니다. 복수의 ‘나’는 이 영원한 재귀의 세계 속에 왔다가 가고 다시 왔다가 가기를 반복하고 있을 뿐이다. ‘나’와 ‘너’는 그토록 다르며, 동시에 그토록 똑같다. ‘나’의 존재가 이 실재의 세계에서 반짝하고 출현하는 것은 오

로지 반복과 우연의 기적이 허락되는 순간에서만 가능하다. ‘나’의 실재는 또 다른 ‘나’에 의해서 대상화되는 순간에서만 의식에게 현전한다. ‘나’는 저 건너편에 있는 타자라는 이름의 또 다른 ‘나’에 의해 발견/발명될 때 비로소 현전한다. ‘나’의 수치는 곧 ‘너’의 수치고, ‘나’의 기쁨은 곧 ‘너’의 기쁨이다. ‘나’는 타자라는 의식의 경유를 통해서만 ‘나의 현존’으로 비로소 나타날 수 있다. 그러므로 “본질적인 것, 그것은 우연성이다.”(장 폴 사르트르) 삶과 죽음 사이에 일상이 있다. 일상의 영역은 몸과의 근접성이라는 측면에서 ‘나’와 가장 가까이에 있다. 몸은 삶의 외면적 현상들이 발화하는 시발점이고, 현상들의 이면에 숨은 욕망과 동기들이 가시화되어 나타나는 영역이다. 일상의 한 부분을 이루는 잠, 기상, 식사, 신문 읽기, 거울보기, 목욕, 화장, 청소, 여행, 대화, 외식, 야유회, 텔레비전 시청, 낮잠, 배변, 쇼핑하기, 수다, 바둑, 고스톱 치기, 음주, 음악 듣기, 책 읽기, 전화 하기, 가사노동..... 등등은 현존의 외관들이다. 이 자명한 것들의 자명함 앞에서 우리는 잠시 난감하다. 실재의 세계가 키우는 이 자명함이 이것을 바라보는 ‘나’의 의식을 모호하게 만드는 까닭이다. 일상은 실재의 시공이며, 과거도 아니요 미래도 아닌 현재의 영역이다. 그러나 이것들은 무의 세계로 사라지기 직전까지만 실재들이라고 인지될 것이다. 모든 실재의 세계는 미래의 ‘헛것’이며 환영이다. 곧 소멸하는 운명을 내재한, 혹은 사라질 수밖에 없는. 언제 어디에서나 실재는 본질에 선행한다. 그러므로 우리가 산다는 것은 곧 감각과 의미가 매개되는 영역에서 먹고 마시고 잠자며 사랑을 나눈다는 것, 즉 일상을 산다는 것이다. 낮과 밤, 혹은 빛과 어둠 속에서. 삶의 실감은 몸의 감각에서 증식된다. 불연속성이 지배하는 세계, 의미들이 잘게 쪼개져 부유하는 이 맥락 없는 세계에서 몸의 실감

보다 더 믿을 게 없다. 몸의 실감을 통해 얻는 오성만을 신뢰하는 김훈은 그 실감을 극대화하기 위해 몸의 극단, 즉 감각의 극단까지 저의 상상력을 밀고 나간다. 나는 김훈이 써낸 두 권의 산문집과 한편의 단편소설을 통해 김훈 문학이 생성되는 사유와 논리의 밑자리를 더듬어보고자 한다.

1. 풍경 : 『자전거 여행』의 경우

“여행은 생각의 산파다.”(알랭 드 보통) 몸의 실감을 중요시하는 사람에게 오로지 몸의 근육을 써서 앞으로 나가는 자전거에 친화력을 갖는 것은 당연한 일이다. 김훈이 자전거라는 아날로그적 도구에 의지해 이 땅의 산하를 누비며 보고 듣고 맛본 것들과, 떠오른 생각들을 걸러내 글로 빚어낸다. 김훈은 “산다는 일의 상처는 개별성의 훼손에서 온다”고 말한다. 그 훼손의 흔적들에 민감하게 반응하는 마음이 풍경의 아름다움이나, 인공구조물의 이념적 지향성, 몸의 고됨을 말할 때조차 존재의 공허, 부재의 흔적들을 더듬게 만든다. 『자전거 여행』(24. 김훈, 『자전거 여행 1, 2』, 생각의 나무, 2000, 2004.)을 단순히 여행기라고 하기에는 뭔가 부족하다. 「그리운 것들 쪽으로」에서 펼치는 선암사 화장실과 배설에 대한 담론이나, 「그곳에 가면 퇴계의 마음 빛이 있다」에서 안동 하회마을에 있는 도산서원에 대한 건축문화적 담론들은 문명에 대한 날카로운 통찰을 보여준다. “도산서당은 맛배지붕에 홀처마 집이다. 그것이 그 건물의 전부다. 그 사당은 한옥의 건축물로서 성립될 수 있는 최소한의 조건들만을 가지런히 챙겨서 가장 단순하고도 겸허한 구도를 이룬다. 삶의 장식적 요소들이 삶의 표면으로 떠오르는 부

화浮華를 용납지 않는 자의 정신의 삼엄함으로 긴장되어 있고, 결핍에 의해 남루해지지 않는 자의 넉넉함으로써 온화하다. (.....) 인간의 지상에 세우는 물리적 구조물은, 그 안에서 삶을 영위하는 자의 절박한 내적 필연성의 산물이라야 한다는 것을 도산서당의 구조는 말해주고 있다.” 이런 문장들에서 김훈의 두루 넓고 깊은 인문학적 소양은 드러나는 것인데, 그리하여 『자전거 여행』을 단순한 여행기가 아니라 인문학적 지리지로 읽게 만든다.

김훈은 첫머리에서 “자전거를 타고 저어갈 때, 세상의 길들은 몸속으로 흘러 들어온다”고 쓴다. 앞으로 나아가는 것은 몸이지만 그 몸을 끌고 나아가는 것은 길이다. 그때 열린 몸을 받고 흘러가는 길 위에서 지각되는 것은 언제나 “생사가 명멸하는 현재의 몸”이다. 들뢰즈는 『의미의 논리』에서 “시간 속에는 오직 현재만이 존재한다. 과거, 현재, 미래는 시간의 세 차원이 아니다. 오직 현재만이 시간을 채우고, 과거와 미래는 시간 속에 있는 현재에 대해 상대적인 두 차원이다”라고 말한다. 김훈은 풍경 속에서 존재함의 현재들을 포착한다. 풍경으로 거기 있는 ‘존재함의 현재들’은 빛과 소리, 혹은 냄새로써 몸과 감각기관들에 달려와 그 실감을 부벼댄다. “지금, 5월의 산들은 새로운 시간의 관능으로 빛난다. 봄 산의 연두색 바다에서 피어 올리는 수목의 비린내는 신생의 복받침으로 인간의 넋을 흔들어 깨운다. 봄의 산은 새롭고 또 날마다 더욱 새로워서, 지나간 시간의 산이 아니다. 봄날, 모든 산은 사람들이 처음 보는 산이고 경험되지 않은 산이다”라고 쓸 때, 봄 산에 진동하는 수목의 비린내는 그 풍경을 바라보는 자의 몸으로 들어와서 시간의 관능으로 빛난다. 몸과 풍경을 이어주는 것은 현재라는 시간이다.

시간은 흘러가 사라지기 때문에 덧없지만, 외부의 풍경들을 관조하는 자의 몸속에서 명멸하게 하는 조건이다.

봄들에서 뜯은 냉이를 넣고 끓인 냉이된장국을 떠먹으며 “냄비 속에서 끓여지는 동안, 냉이는 된장의 흡인력의 자장 안으로 끌려 들어가면서 또 거기에 저항했던 모양이다. 냉이의 저항 흔적은, 냉이 속에 깊이 숨어 있던 봄의 흙냄새, 황토 속으로 스미는 햇빛의 냄새, 싹터 오르는 꽃것의 비린내를 된장 국물 속으로 모두 풀어 내놓는 평화를 이루고 있다”라고 쓸 때, 혹은 재첩국을 두고 “그 국물의 빛깔은 봄날의 아침 안개와 같고, 그 맛은 동물성 먹이 피라미드에서 맨 밑바닥의 맛이다”라고 쓸 때, 김훈은 세계의 복잡한 현존을 감각적인 명증함으로 간단하게 뒤바꿔놓는다. 감각은 익명적 현상이다. 감각은 “감각들”로 이루어지며, 궁극적으로 “경험들과 인식들이 조화를 이룬 전체로 귀착”한다.(엠마뉘엘 레비나스) 그래서 메를로 폰티는 인간을 “감각의 총중추”라고 규정하고 “지각된 신체의 주위에는 나의 세계가 유인되고 빨려드는 와동渦動이 팬다”라고 썼을 것이다. 몸과 감각은 앎과 지각의 기반이다.

김훈은 눈 쌓인 소백·노령·차령 산맥들과 재들을 넘어 이미 봄이 당도해 있는 남쪽 해안선으로 나아간다. 자전거의 페달을 밟고 재를 넘어가는 그의 몸은 푸르고 강성하나, 몸속에 있는 또 하나의 몸은 춘수春瘦를 앓는다. 춘수는 봄에 몸이 마르는 슬픔을 가리키는 말이다. 담양 들판에 흠어진 식영정·소쇄원·면양정 등을 둘러보고 “정자의 내부 구조와 원림園林 내의 공간 배치는 세상으로부터 등을 돌리지도 않고, 세상을 정면으로 마주 대하지도 않는다”라는 범상한 관찰을 끌어내는

데, 그 뒤를 잇는 문장들을 보면 그 범상함이 아무나 할 수 없는 비범한 성찰이었음을 깨닫게 한다. 정자들은 저 밖의 세계와 격절한 조선 선비들이 마음에 드리운 불우의 그림자들을 달래기 위해 지은 낙원이다. 불우한 자들이 끝끝내 낙원을 만드는 것은 지옥을 견디기 위함이라는 것이다.

김훈의 문장들에서 만경강 일대의 갯벌, 안면도, 화개의 쌍계사, 부석사, 영일만, 안동 하회마을, 섬진강 상류.....의 아름다움은 새롭게 되새겨진다. 그는 많은 문장들에서 이 땅의 변화 많은 사계 속에 표표하게 저의 아름다움으로 깊어지는 산천초목, 강과 산의 경계, 소리와 색, 빛과 그늘, 다채로운 기상 조건들이 마음에 들어와 만드는 무늬들에 대한 매혹과 찬탄을 되새긴다. 그러나 국토 풍경을 새롭게 발견한 자의 감격과 찬탄은 문면 밖으로 밀고 나오지 못한 채 문장의 이면에 억제될 뿐이다. 그것들을 억제하는 것은 “말을 걸 수 없는 자연을 향해 기어이 말을 걸어야 하는 인간의 슬픔”에서 나오는 힘이다.

2000년도에 나온 『자전거 여행 1』은 자연과 그 자연에 기대어 사는 사람들의 흔적을 찾아가는 여로다. 자연은 스스로 그러한 것이며, 사람의 손길이 미치지 않을 때 순결하다. 작가의 시선은 한결같이 그 순결성의 안쪽으로 향한다. 『자전거 여행 1』에서 숲과 산에 대한 찬탄은 여러 번에 걸쳐 되풀이된다. 나무들은 저마다 “개별적 존재의 존엄”이며, 그 나무들이 밀생을 이루는 입지가 곧 숲이다. 저마다의 존엄으로 당당한 나무들은 소멸과 신생의 모듬살이를 반복하지만, “숲의 시간은 언제나 갓 태어난 풋것의 시간”이다. 숲이 사람에게 정서적 위안을 주기 위해

서는 사람 가까이 있어야 한다. 하지만 숲이 정서적 위안을 주는 존재로 남기 위해서는 사람 손길을 덜 타야 한다. 그것이 숲의 숙명이다. 사람 손길을 많이 탄 숲은 자연이 아니라 문화의 영역으로 포섭된다. 숲과 산을 찾는 자들은 기어이 사람을 피해 자연을 찾는 것인데, 등산로에서 어깨를 부딪치며 엇갈리는 가난 하고 고요하고 외로운 사람들은 서로가 민망하다. 숲은 사람 손길 없이도 스스로를 부양하고 울울창창을 이룬다. 단군 이래 최대 산불 피해지역인 강원도 고성의 숲에서 오히려 숲의 원초적 생명력을 확인한다. 수목들의 신생으로 울울창창한 5월의 지리산 숲이나, 온통 가을빛으로 타오르는 태백산맥 미천골의 단풍든 숲은 다 함께 아름답다. 그 아름다움은 이미 몸의 감각 안쪽에 포섭되어 각인된 아름다움이다.

4년 뒤에 나온 『자전거 여행 2』는 김포평야, 일산 신도시, 중부전 선, 경기만의 등대들, 남한산성, 광주 얼굴박물관, 모란시장, 수원 화성, 안성 돌미륵 등과 같이 인공구조물들을 찾아가는 여로가 주를 이룬다. 이들 인공구조물들은 오랜 세월이 지나는 동안 자연을 끌어들이며 저 자신과 제가 서 있는 그 입지를 자연화한다. 세월이란 인공구조물들의 태생적 본질인 인공의 흔적을 지우며 자연의 풍경으로 거듭나는 시간이다. 그럼에도 『자전거 여행 1』과 『자전거 여행 2』의 어조는 차이를 드러낸다. 『자전거 여행 1』에서 풍경의 안쪽으로 스미며 풍경과 하나가 되려는 열망으로 뜨겁던 눈길은 『자전거 여행 2』에 와서는 풍경의 바깥으로 미끄러진다. 개인적 소회를 말하자면 『자전거 여행 1』을 읽는 게 인공구조물들의 구성과 그 문화사적 가치에 대해 말해야 하기 때문에 더 전

문적인 인문적 지리지에 대한 지식이 필요한 『자전거 여행 2』을 읽을 때보다 확실히 더 즐겁다.

김훈의 문체는 감각의 명증성에서 매우 선명한 생동감을 얻고, 아울러 직관에 의지한 명석한 인문학적 분석에서 깊이를 함께 얻는다. 김훈 문학의 명성은 상당 부분 그 문체에서 비롯된 것이다. 김훈 문학을 언급할 때 그에게 와서 비로소 한글 문장이 이룩한 심미적 층 위와 고품격에 대한 언급을 빼놓을 수 없다. 사유의 밀도가 고스란히 드러나는 김훈의 문체에는 언제나 몸 된 자의 비애와 허무가 본능으로 꿈틀거린다. 때로 그 비애와 허무는 오래 숙성된 것갈과 같이 곰삭아서 질적 전환을 이루기도 하는데, 비애와 허무가 하나로 뭉뚱그려져서 ‘불우하다’라는 계통이 불분명한 형용사를 낳는다. 김훈이 자신의 몸과 정신을 옥죄는 추상적인 불우함을 강조할 때 그의 문장들은 대개 도저한 탐미주의로 경사된다. 탐미주의는 김훈에게 일정부분 체질화된 영역이다. 김훈은 형상의 강성함과 깨끗함으로 우뚝 선 것들의 양명함보다 그것들의 그늘 아래서 바스러지는 것, 사라지는 것, 죽는 것에 드리운 애잔함에 더 마음을 빼앗긴다. 모든 아름다운 것들을 도덕적 분별이나 가치의 위계로 서열화하지 못하고 한없는 관용으로 끌어안는 것도 앓다운 것들에 내장된 불우한 운명을 향한 측은지심 때문이리라.

2. 질병 : 「화장」의 경우

김훈은 「화장」에서 자본주의 시장경제에 포획된 생명현상에 대한 사회학적인 보고서를 작성하려는 의지를 노골화한다. 그것은 우선 작중 화자를 화장품회사의 중역이라는 자리에 배치하는 것에서 암시된다.

사장은 아내의 빈소를 지키는 ‘나’에게 전화를 걸어 시장에 출시되는 신제품의 선전과 마케팅 전략을 확정해서 집행하라는 지시를 내린다. 게다가 장례식장 한켠에서 광고 콘셉트를 놓고 화장품 광고 업계에서 뽑아온 두 과장들이 갑론을박하는 장면을 배치함으로써 작가의 의도는 보다 선명해진다. 화자는 자본주의 시장경제체제에서는 기업의 이익 창출이 생로병사의 의례보다 우선한다는 사실을 아무런 윤리적 저항감 없이 받아들인다. 자본의 논리가 죽음이 표상하는 삶의 숭고성을 간단하게 제압하는 이 대목은 생경하면서도 충격적이다. 하지만 자본주의 체제에서 기업의 이익 창출과 시장 지배가 공공성이란 도덕으로 포장되어 개별적 현상인 죽음을 앞지른다는 사실은 놀랄 일도 아니다. 아내의 빈소에서 광고 이미지 문안에 대해 의견을 달리하는 두 과장 사이에서 선택을 강요당하는 화자의 모습은 곤혹스러우며 처연하다. 그 처연함의 이면에는 죽음을 희화화하는 세태가 숨어 있다. 이 대목이 이 소설을 자본주의의 생태학에 대한 보고 서로 읽어내려는 독자의 확신을 강화한다.

화자는 뇌종양으로 죽는 아내의 곁에서 젊은 여자의 풋풋한 몸을 상상한다. 죽음의 현실 아래서도 정념의 현전은 끝없이 일렁인다. 이 무겁고 심각한 현실을 조롱이라도 하듯 가볍게 슛구치며 파동치는 정념의 현전을 냉정하게 그려냄으로써 이 사회학적인 보고서가 결국은 생명현상의 덧없음을 말하려는 것임을 드러낸다. 말할 것도 없이 소설 제목으로 쓰인 ‘화장’은 온갖 누추한 생명현상을 덧칠하며 가리는 화장化粧이며, 동시에 생명현상 위에 덧씌워져 그 누추함을 가리던 것을 벗겨내 그 본질을 폭로하는 화장火葬이다. 화장化粧/화장火葬이라는 동음

이의어의 대위법은 플롯의 숨은 의미로 작동한다. 앞의 화장이 감추고 덧씌워서 본디의 것이 지닌 형상의 미를 드러낸다면, 후자의 화장은 태우고 소멸시킴으로써 본디의 것이 지닌 본질을 드러낸다. 전자는 감추면서 드러내는 원리를, 후자는 드러내면서 감추는 원리를 상징한다. 이 감춤/드러냄의 대위법은 플롯의 하부구조인 언표의 층위에서 젊음/질병·노화, 생명/소멸, 에로스/타나토스, 추은주/아내와 같은 대립항으로 분화되며 변주된다.

「화장」의 플롯은 단순하나 문체의 미학과 사유의 밀도는 복잡하고 섬세하다. 김훈의 다른 소설들과 마찬가지로 「화장」에서도 이 부조화는 두드러진다. 작가는 아내의 죽음과 젊은 여자를 향한 표현하지 못하는 정념이라는 두 개의 서사를 축으로 하는 플롯의 부실함을 작은 소멸의 모티프들을 끼워 넣음으로써 보완한다. 소멸의 모티프는 눈금이 0으로 떨어진 심전도의 계기판, 배터리가 방전된 휴대폰의 끄김, 화장장에서 직원의 파리채에 으깨지는 바퀴벌레들, 티브이 화면에 비치는 이라크 전쟁, 소각로, 개의 안락사 등에서 암시되고 발아한다.

「화장」의 발화는 추은주에게 죽어가는 아내에 관한 미세적 관찰을 보고하는 형식을 취한다. 이는 아내에게서 추은주에게로 옮겨가는 정념의 중심 이동을 암시하는 하나의 장치다. 화자의 호명을 듣지 못하고 따라서 호명의 목소리가 미치지 않는 현실 저 너머 닿을 수 없는 곳에서 3인칭으로만 존재하는 수화자와 발화자 사이에 가로놓인 건너갈 수 없는 거리는 삶과 죽음의 거리만큼 아득한 것이다. 화자는 소멸을 향한 시간과 생명의 시간 사이에 서 있다. 실존의 메마름은 기억의 축축한

현전을 불러낸다. ‘나’의 아득함은 삶의 아득함이자 죽음과 생명 사이에 가로놓인 아득함이다. 아울러 ‘나’와 추은주 사이의 “아득한 거리”를 건너가려는 헛된 모험에 대한 은유이다.

발화하지 않는 사랑이란 헛된 모험이 될 수밖에 없다. 추은주는 기억의 현전에만 실재할 뿐 현실로 내려오지 않는다. “제가 당신을 당신이라고 부를 때, 당신은 당신의 이름 속으로 사라지고 저의 부름이 당신의 이름에 닿지 못해서 당신은 마침내 3인칭이었고, 저는 부름과 이름 사이의 아득한 거리를 건너갈 수 없었는데, 저의 부름이 닿지 못하는 자리에서 당신의 몸은 햇빛처럼 완전했습니다. 제가 당신의 이름과 당신의 몸으로 당신을 떠올릴 때 저의 마음속을 흘러가는 이 경어체의 말들은 말이 아니라, 말로 환생하기를 갈구하는 기갈이나 허기일 것입니다.” 추은주는 ‘나’의 부름이 닿지 않는 곳에서만 완전하다. 젊은 여자의 몸이 내뿜는 관능성에 매혹된 ‘나’의 모호한 욕망은 “마음속을 흘러가는 경어체의 말들”로 구체화된다. 그러나 실상 수화자에게 닿지 못하는 말이란 무정란의 연애를 가리키는 언표적 표상이며 가망 없는 줄 알면서도 헛되이 품는 불가능한 꿈이다. 마음에서만 흘러갈 뿐 끝내 말로 발화되지 못하는 말들은 ‘나’의 “기갈이나 허기”의 원인이다. 허기에 대한 욕망은 욕망의 결핍 때문이 아니라 그것의 과잉 때문에 생겨난다. 말할 수 없는 말이 몸 안에서 아우성치며 만드는 난경難境은 작중 화자가 전립선염 때문에 겪는 오줌 누기의 어려움이라는 표상으로 그 고통을 감각화한다. “배설되지 않는 마려움으로 내 몸은 무겁고 다급했다. 다급했으나 내보낼 수는 없었다.” 그 배설되지 않는 마려움의 고

통은 비뇨기과에서 성기 끝에 뇨도관을 꽂고 강제방뇨라는 처치를 통해서만 해결할 수 있다.

한편으로 「화장」은 아내의 질병과 죽음, 그리고 간병과 장례절차에 관한 밀도 높은 서술을 통해 자본주의에 포획된 몸이 그 표면에 덧칠된 욕망에서 놓여나는 일대기를 묘사한다. 온갖 사사로운 욕망에 들린 아내는 질병과 함께 쇠퇴해간다. 항문의 괄약근이 풀려 똥물이 흘러나오는 이 몸은 더 이상 생명의 존엄을 표상하는 살아 있는 몸이 아니다. 생물학적 현존을 그칠 때 몸은 곧 사물화된다. 죽은 아내의 몸을 훑는 화자의 시선이 메마르고 냉정한 것은 그것이 사물이기 때문이다. “성기 주변에도 살이 빠져서 치골이 가파르게 드러났고 대음순은 까맣게 타 들어가듯 말라붙어 있었다.” 소멸을 향하여 빠르게 달려가는 아내의 곁에서 작중화자는 속절없이 풍부한 생명력으로 관능을 꽃피워내는 젊은 여자의 몸을 상상한다. 그 상상을 이끄는 동력은 약동하는 생명에 대한 간절함이다. “당신의 빗장뼈 위로 드러난 당신의 푸른 정맥은 희미했고, 그리고 선명했습니다. 내 자리 칸막이 너머로 당신의 빗장뼈를 바라보면서 저는 저의 손으로 저의 빗장뼈를 더듬었지요. 그때, 당신의 몸을 생각했습니다. 당신의 몸속의 깊은 오지까지도 저의 눈에 보이는 듯했습니다. 여자인 당신, 당신의 깊은 몸속의 나라, 그 나라의 새벽 무렵에 당신의 체액에 젖는 노을빛 살들, 그 살들이 빔어내는 핏것의 시간들을 저는 생각했고, 그 나라의 경계 안으로 제 생각의 꼬트머리를 들이밀 수 없었습니다.” 젊은 여자의 몸과 “체액에 젖는 노을빛 살들”, 몸속의 오지, 그 깊은 몸속의 나라는 ‘나’의 욕망의 표면에서 미끄러져 나가는 타자성의 기표다. 추은주는 화장품회사의 임원인 ‘나’의 앞에

신입사원으로 처음 그 모습을 드러낸다. 이처럼 세계 저편의 존재인 타자의 출현은 늘 우연적이다. 사르트르는 타자를 “하나의 원초적 사건, ‘형이상학적’ 질서에 속하는 사건, 존재의 우연성에 속하는 사건”이라고 말한다.(25. 서동욱의 앞의 책에서 재인용했다. 서동욱은 “세계 내의 대상이 아닌 세계 저편의 형이상학적 존재에 대해서는 그 존재의 존재 가능성을 정당화하기 위한 어떤 선험적 이론도 있을 수 없으며, 나에게 대한 이 존재의 현전은 나의 힘이 어쩔 수 없는 근원적인 우연성에 맡겨져 있을 뿐이다”라고 말한다.) 주체는 타자를 창조해내는 것이 아니라 타자와 우연히 마주치는 것이다. 타자는 근원적 우연성 속에서 그 모습을 나타내지만 그 존재 자체는 필연적이다.

타자성의 기표를 향해 흘러가는 ‘나’의 욕망은 살아 있는 자의 몸이 지닌 원초의 본능이며, 자연스러운 생명현상이다. 니체는 『차라투스트라는 이렇게 말했다』에서 “나는 전적으로 몸이며, 그밖에는 아무것도 아니다. 영혼은 몸에 대한 어떤 것을 일컫는 것에 불과하다”고 말한다. 회사의 중역이자 아내의 죽음을 옆에서 지켜보는 중년 남자가 젊은 여사의 몸을 상상하며 현실의 고통과 고갈을 견디는 것을 비윤리적이라고 비판하는 것은 표피적인 비판이다. 「화장」은 몸의 소멸과 잠재적 죽음 위에서 창궐하는 정념을 다룬 소설이지만, 죽음이나 정념이 몸을 기반으로 하는 생물학적 사건이란 점에서 이 소설은 명백하게 육체의 담론이다. “어쩌다가 회사 복도나 엘리베이터에서 당신과 마주칠 때, 당신의 몸에서는 젊은 어머니의 젖 냄새가 풍겼습니다. 옅고도 비린 냄새였습니다. 가까운 냄새인지 먼 냄새인지 분간이 되지 않는 냄새였지요. 확실하고도 모호한 냄새였습니다. 당신의 몸냄새는 저의 몸속으로

흘러 들어왔고, 저는 어쩔 수 없이 당신의 몸을 생각했습니다. 당신이 볏짚밥을 먹으며 야근하는 저녁에 저는 저의 자리에 앉아서, 당신이 모든 의식과 기억을 풀어헤쳐서 다만 숨 쉬게 하는 당신의 잠든 몸을 생각했습니다. 당신이 잠들 때, 당신의 날숨이 당신의 가슴에서 잠든 아기의 들숨 속으로 흘러 들어갈 것이고, 아침이 오도록 당신의 방에서 익어가는 당신의 몸냄새를 생각했습니다. 여자인 당신의 모든 생물학적 조건들 속에 깃드는 잠과 당신이 잠드는 동안 당신의 몸속에서 작동하고 있는 허파와 심장과 장기들을 생각했습니다. 그리고 당신의 몸속 실타래 속을 흐르는 피의 온도와 당신의 체액에 젖는 살들의 질감을 생각했습니다. 내 마음속에서, 당신의 살들은 손으로 만질 수 없는 풍문과도 같았습니다.” 질병의 습격에 속수무책으로 노출된 아내의 치골, 항문, 대음순, 성기에 대한 메마른 묘사들과, 기억의 현전으로 이끌려 나오는 추은주의 젊은 몸이 뿜어내는 젖 냄새, 체취, 체액, 그리고 이것들이 표상적으로 드러내는 생명력과 관능성에 대한 찬탄과 매혹은 강렬한 대조를 이룬다. 병든 아내는 “발작 때마다 손톱으로 벽을 긁”으며 “머리카락을 쥐어뜯고 시퍼런 위액까지 토해”내며, “빠만 남은 육신으로 몸부림을 치다가 실신”하고 끝내는 항문의 괄약근까지 열려 분변을 하고, 소화가 덜 된 분변의 내용물에서는 찌를 듯한 악취가 풍겨 나온다. 그 악취는 실존적 현실의 생생함을 증거한다. 악취는 감각기관에 그 질료적 성분을 문지르며 효과를 직격한다. 반면에 추은주의 몸냄새가 그러하듯 기억의 현전은 아득하고 모호하며 향기롭다. 추은주가 아득하며 모호하고 향기로운 것은 실존의 현실로 포섭되지 않기 때문이다. 추은주는 언제나 ‘나’의 욕망이 닿을 수 없는 저 먼 곳, 즉 서사 내적 시간에 포섭되지 않는 바깥에 존재한다. “당신의 이름은 추은주秋殷

周. 제가 당신의 이름으로 당신을 부를 때, 당신은 당신의 이름으로 불린 그 사람인가요. 당신에게 들리지 않는 당신의 이름이, 추은주, 당신의 이름인가요.” 추은주는 확신의 대상이 아니다. 추은주를 호명할 때마다 ‘나’의 내면에 불확실성이 증가하는 것은 추은주가 오로지 기억의 현전으로만 존재하기 때문이다. 추은주는 하나의 추상이며 붙잡을 수 없는 환영이다. 생명의 무참함은 추상과 환영을 실재로 감각할 수 없는 몸의 무참함이다. 아울러 이 무참함은 실존의 현실과 기억의 현전 사이에 가로놓인 거리의 막막함에서 비롯된다. “아기의 입속은 분홍색이었고 젖어 있었습니다. 당신의 아랫입술처럼 아기의 아랫입술이 아래로 조금 늘어져서 입술의 속살이 보였습니다. 작은 혀도 보였지요. (.....) 때때로 당신 가까이서 당신의 생명을 바라보는 일은 무참했습니다. 당신의 아기의 분홍빛 입속은 깊고 어둡고 젖어 있었는데, 당신의 산도는 당신의 아기의 입속 같은 것이지요. 그 젖은 분홍빛 어둠 속으로 넘겨지는 밥알과 고등어 토막과 무김치 쪽의 여정을 떠올리면서, 저의 마음은 캄캄히 어두워졌습니다. 어째서, 닿을 수 없는 것들이 그토록 확실히 존재하는 것이지요.” 언표행위의 주체인 화자가 “어째서, 닿을 수 없는 것들이 그토록 확실히 존재하는 것이지요”라고 반문할 때 그 반문의 이면은 닿을 수 없는 하나의 추상이요 환영이던 존재가 ‘나’의 정념적 망상 속에서 아기의 젖은 분홍빛 식도와 같은 분홍빛 산도를 가진 몸의 자명함으로 살아나는 사태의 불가사의함에 대한 놀라움으로 채워져 있다. 대체 무슨 일이 일어난 것일까? 짧게 말하자면 아무 일도 일어나지 않았다. 추은주는 여전히 불가능한 정념의 촉매이자 잉여일 뿐이다. 추상과 환영에 정념적 몸체를 부여하는 것은 ‘나’의 욕망이 저 혼자 하는 장난이다.

「화장」은 무엇보다도 질병의 서사다. 여러 작중인물들이 질병에 포섭되어 있다. ‘나’의 전립선염, 아내의 뇌종양, 화장품회사사장의 만성관절염 등이 그 대표적인 예다. “슬라이드 속에서, 두개골 안쪽으로 들어찬 뇌수는 부유하는 유동체처럼 보였다. 뇌수는 아직 형태를 갖추지 못하고 흐느적거리는 원형질이었다. 인간의 지각과 기능을 통제하는 명령부가 아니라, 멀어서 아물거리는 기억이나 풍문처럼 정처 없어 보였다. 저것이 아내였던가. 저것이 아내로구나. 저것이 두통 발작 때마다 손톱으로 벽을 긁던 아내의 고통의 중추로구나. 슬라이드 속에서 종양이 번진 부위는 등불처럼 환했다. 환한 덩어리 주변으로 반딧불 같은 빛들이 점점이 흩어져 있었다. 뇌수는 아무런 형태감도 없었다. 그것은 그저 안개나 바람 같은, 스쳐 지나가는 기류처럼 보였다. 살아 있다는 사태의 온갖 느낌을 감지하고 갈무리하는 신체기관이라고 하기에는 그곳은 꺼질 듯이 위태로웠고, 그 안에서 시간이나 말이 발생하지 않은 어둠에 잠겨 있었는데, 점점이 흩어져서 반짝이는 종양의 불빛들은 저녁 무렵인 듯싶었다. 수면제의 힘으로 아내가 깊이 잠들어 마음이 소멸하는 밤에도 그 종양의 불빛들은 잠든 아내의 뇌수 속에서 명멸한 것이었다.” 질병들이란 무엇인가? 질병은 신체기관들의 전횡하는 권력에 침묵하던 질료적 흐름이 특화하며 탈주선을 만드는 것이다. 신체 내부의 질료적 흐름의 질서에 포섭된, 즉 신체기관들의 기능 체계에 장악되어 있는 질료적 흐름은 문제가 안 된다. 인간, 동물, 박테리아, 바이러스, 분자, 미생물 들은 독립적으로 분화된 계통 속에서 질료적 흐름을 갖는다. 신체와, 신체 내부에서 외부화하는 두 개의 질료적 흐름은 우열관계, 즉 위계의 계통적 질서에 포섭되지 않는다. 두 개의 질료적 흐름은 균형, 관여, 배제, 공생의 관계 속에서 상호 동등하다. 그러나 질료

적 흐름이 속도 계수의 급격한 증가로 인해 탈코드화될 때 나타나는 현상이 질병이다. 이때 질병은 감염 · 침입 · 팽창 · 해체이며, 질료적 흐름의 계통과 형질의 변환이다. 질병은 질료적 흐름의 밀도성으로 그것을 퍼뜨리거나 증식하거나 변형하거나 고갈에 이르게 한다. 신체 내부의 질서으로 환원되지 않는 속도 계수를 올린 질료적 흐름은 속도와 강밀도의 차이에 의해 신체 내부의 질료적 흐름에 포섭되지 않고 미끄러져 나간다. “조직 내의 모든 신생물이 종양이다. 종양은 어떤 신체조직 안에서든 발생할 수 있다. 종양이 발생하게 되는 환경과 조건은 알 수 없다. 종양은 생명 속에서만 발생하는 또 다른 생명이다. 죽은 조직 안에서 종양은 발생하지 않는다. 종양의 발생과 팽창은 생명현상이다. 생명 안에는 생명을 부정하는 신생물이 발생하고 서식하면서 영역을 넓혀간다. 이 현상은 생명현상의 일부인 것이다. 종양과 생명을 분리시킬 수는 없다.” 종양은 인체조직 내의 신생물이지만 그것은 미끄러져 나가며 특화하고 새로운 내적 환경을 조성한다. 종양의 발생과 팽창은 생명현상의 일부이지만 신체 내부의 질서 속에 포섭되지 않는다. “정상 세포가 돌연변이를 일으킨 처음의 부위와 뚜렷한 연속성 없는 또 다른 병소病所, 또는 그 부위에서 자라난 이차성(또는 전이성) 종양”은 암이라고 불릴 것이다.(26. 수전 손택, 『은유로서의 질병』, 이재원 옮김, 이후, 2002.) 신체 내부의 기능에 포섭되지 않고 그 바깥으로 미끄러져 가는 질료적 흐름은 임상적 관찰이나 진단검사로는 탐지되지 않는다.

“암이군요!” 혹은 “암에 걸렸습니다”라는 의사의 선고는 훌쩍려지고 퍼져 나가는 것에 대한 통제의 필요가 발생했음을 선언하는 것이다. 이 말을 바꾸면 “당신은 죽을지도 모릅니다” 혹은 “암을 제거하지 않는다면 당신은 곧 죽게 됩니다”가 된다. 암은 교화되지 않은 야만으로서의

죽음에 대한 기표적 기호인 것이다. 암의 공포는 여기저기 무차별적으로 흩뿌려지는 것의 공포며, 통제할 수 없는 이상증식으로 너무나 크게 확장되는 것의 공포다. “악성 종양은 천천히 자라날 때에도 우리 몸을 침략한다. 암세포는 육안으로 탐지되지는 않지만 분명히 존재한다고 가정되는 작은 전초 부대(‘극소전이병소’)를 만든 뒤, 원래 종양이 났던 신체의 더 먼 부위까지 ‘식민지’로 만든다.”(27. 수전 손택, 앞의 책.) 암은 신체의 권력에 포섭되지 않는 질료적 흐름이며 달아나는 늑대다. 그것은 야생이고 야만이다. 야만이란 문명의 훈육적 질서에 의해 길들여지지 않는 속성을 말한다. 질병의 의미적 맥락 속에서 야만이 길들여지면 야만은 비위생 상태에서 위생 상태로 변환된다. 늑대는 넘치고 끓어오르며 거품을 일으키고 번지며 문턱과 가장자리를 넘어서 개가 된다. 더 정확하게 말하자면 개- 늑대가 된다. 늑대의 야만성은 개라는 질료적 흐름 속으로 잠복한다. 개- 늑대는 늑대의 탈영토화이며 늑대라는 계통에서 발생한 질료적 흐름의 변이체다.

탈코드화된 질료적 흐름은 이제 신체라는 영토 위에서 이행적 성분으로 작동하며, 그 작동은 신체와 바이러스의 활발한 교호와 횡단을 통해 탈영토화한다. 즉 침투와 전이라는 상이한 배치로의 이행을 만든다. 신체기능으로 환원되지 않는 상이한 배치들 속에서 나타나는 돌연변이, 경련, 발작, 소모, 궤양이 탈주선들이다. “질병은 정신 상태를 극화하는 언어, 신체를 통해 말을 하는 의지다.”(28. 수전 손택, 앞의 책.) 질병은 외부에서 오지 않는다. 질병은 언제나 신체 내부의 문제, 바이러스와 공모한 신체 내부에서 일어나는 변이체의 생성이라는 내적 환경의 특화인 것이다. 그러므로 질병은 환자 자신이 병인病因이다. 누구나 신체

내부에 바이러스를 갖고 있지만, 단지 아픈 사람만이 환자라고 불릴 것이다.

질병의 미시정치학은 질병 그 자체에서 발생하는 것이 아니고 질병에 따라붙는 악의적인 은유에서 비롯된다. 악의적인 은유들은 검증되지 않은 가설들을 통해 질병을 도덕적인 차원으로 환원한다. 질병과 주체의 도덕 사이에는 사실 아무 상관관계가 없다. 질병이란 그 자체로 n 차원을 가진 다양체인 것이다. 그럼에도 불구하고 인류 역사에서 질병을 있는 그대로의 그것으로 받아들인 적은 한 번도 없다. 수전 손택은 말한다; “질병은 두 가지 가설을 통해 확대됐다. 첫 번째 가설은 모든 사회적 일탈 행위가 질병으로 간주될 수 있다는 것이다. 그 결과, 범죄행위가 질병으로 간주될 수 있었으며, 범죄자는 비난받거나 처벌되어야만 하는 존재가 아니라(의사가 그를 이해하듯이) 이해되고, 치료받고, 교정되어야만 하는 존재가 되어버렸다. 두 번째 가설은 모든 질병이 심리학적으로 설명될 수 있다는 것이다. 그 결과, 질병은 기본적으로 심리적인 사건으로 해석되었으며, 사람들은 자신들이(무의식적으로) 원했기 때문에 병에 걸리게 된 것이며, 의지를 사용해 스스로를 치료할 수 있으며, 질병으로 죽지 않기를 자신들이 선택할 수 있다고 믿도록 유도됐다. 이와 같은 두 가지 가설은 상호 보완적이다. 첫 번째 가설이 죄의식을 덜어준다면, 두 번째 가설은 죄의식을 원상태로 돌려놓는다. 질병을 심리학적으로 다루는 이론은 환자를 비난할 수 있게 해주는 강력한 수단이다. 자신도 모르는 사이에 자신이 스스로 질병을 가져왔다는 통고를 받게 되는 환자들은, 자신들이 당연히 병을 앓을 만한 짓을 했을 것이라고 느낄 수밖에 없기 때문이다.”(29. 수전 손택, 앞의 책.)

질병들은 은유의 속박에서 자유롭지 못하다. 사람들은 왜 질병들을 은유로 포획하고 은유의 감옥에 가두는 것일까? 은유 속에 그것의 압도적인 영향력과 그로 인해 비롯되는 불안과 공포를 숨기려는 것이 아닐까? 환자들이란 질병의 과잉에서 그 존재태를 구한 사람들이다. 질병은 삶이라는 장벽에 부딪친다. 삶이 질병이라는 장벽에 부딪친다는 것과는 거꾸로다. 질병은 삶의 내부를 거점으로 하는 식민지인 것. 환자의 의식과 상상력은 병소에 대한 임상적 탐지와 치료의 언술들, 즉 의사, 간호사, 주치의, 응급실, 병동, 병원, 의료보험, 링거액, 주사바늘, 약물, 거즈, 피, 소변, 검사, 혈관, 강박, 발작, 우울, 신음, 고통, 신열.....에서 증식한다. 질병에 들린 의식과 상상력은 불연속적인 경련을 일으키며 피어난다. 병은 병을 복제하고 기호화한다. 질병의 과잉은 죽음의 과잉이 아니라 환상의 과잉을 불러온다. 환상은 병의 질료적 흐름의 전환이다. 환자의 환상이 언제나 어둡고 음울하며 애상과 비애로 물드는 것은 아니다. 질병의 과잉으로 지쳐 있는 몸은 너무나 연약해서 곧 부스러질 것만 같다. 그러나 죽음에 더욱 가까워진 환자들일수록 질병이 일으키는 환상들은 밝고 화려해진다.

대지의 어머니에게서 떨어져 나왔을 때 인간은 살기 위해 손을 뻗어 무언가를 움켜쥐었을 것이다. 무언가를 붙잡으려는 손은 곧 실존적 기투 企投에 대한 좋은 은유이다. 우리는 먹고살기 위해 일해야 한다. 일한다는 것은 손을 쓴다는 것이다. 산다는 것은 손을 뻗어 이 세계에서 무엇인가를 쟁취하려는 욕망과 충족의 변증법적인 체계에 지나지 않는다. 그리하여 손이 일궈내는 역사는 상실의 역사이며, 놓아줌의 역사, 버리고 떠남의 역사다. 이것은 무엇인가를 일구려는 삶의 역사에

이어진다. 손은 근원적이고 전체적인 삶의 역사를 보여주는 하나의 근경近景이자 축소縮圖다. 그 손이 움켜쥐고 있는 구체적이고 개별적인 삶의 뜻을 되새기는 행위는 고즈넉하다. 이것은 자기가 자기 안에서 자기를 보는 행위에 속한다. 즉 “낮섬/불안, 어두움의 경험을 친숙함/안심/밝음의 경험으로 전환하는 것”(30. 이정우, 「나-되기, 남-되기, 우리-되기」, 『주체』, 이정우·조광제 등 공저, 산해, 2001.)이다. 시를 쓰는 행위도 인간의 경험을 어두운 것에서 밝은 것으로 낮선 것에서 친숙한 것으로 전환하는, 즉 주체화하는 행위의 한 범주에 드는 일이다. 그러나 이것도 살아 있는 동안에나 가능한 일이다. 단독자의 절대 고독 속으로 귀환한다. 그 다음은? 손에 움켜쥐었던 것을 놓아주고 떠나는 것이다. 다시 말해 실재의 소멸을 가리키는 소실점을 향해 걸어 가는 것이다. 삶은 그 이상도 이하도 아니다. 김훈의 「화장」은 소멸/소생의 대위법적인 구도를 가진 비극의 서사다. 고전 서사 이론에 따르자면 비극의 효과는 연민과 공포의 대리만족이다. 아리스토텔레스는 비극의 플롯이 효과를 극대화하기 위해서는 급전과 발견이 있어야 한다고 말한다. 「화장」은 소멸에 이르는 육체가 겪는 고통에 대한 정밀한 묘사를 보여주지만 읽는 이를 존재전환에 이르게 할 만큼 감동적이지는 않다. 그것은 「화장」이 비극의 효과를 산출하는 급전과 발견의 플롯을 갖지 못했기 때문이다. 「화장」에서 사흘 동안 이루어지는 장례절차라는 서사의 중심적 시간 경과에 대한 묘사는 드물게 비장하며 뛰어난 것이다. 그러나 그것과 병치시킨 몸의 관능을 향한 ‘나’의 욕망의 서사는 걸돈다. 추은주를 향한 ‘나’의 말들은 끝내 발화되지 않는다. “사랑은 몸체의 혼합이며, 화살에 뚫린 심장이며, 영혼의 결합 등으로 표상”되는 어떤 것이다.(31. MP : 1980.) 발화되지 않은 말들은 어떤 표상도 낳지 않

는다. 바로 그렇기 때문에 「화장」에서 화살은 심장을 꿰뚫지 않고, 두 영혼은 엇갈린다. 「화장」은 고갈하는 육체[아내]와 신생하는 육체[추은주] 사이에서 겪는 화자의 생에 대한 아이러니를 말한다. 「화장」이 전하는 중심적 전언은 생의 아이러니다. 한없이 무거운 것을 안고[죽음] 가벼워져야 하는[광고] 작중화자의 처지에서 아이러니가 발생한다. 아울러 타자의 참여를 일절 배제하는 죽음의 절대적 타자성 앞에서 신생하는 몸의 아름다움을 꿈꾸는 ‘나’의 욕망 자체가 아이러니다.

질병과 은유

조지훈의 시에 따르자면 질병은 “우울한 방문객” “정다운 벗”이다. 그것은 피로가 누적된 주체에게 휴식을 권면하고, 생의 외경을 가르치며, 지난날들을 반성으로 이끈다. 질병을 고통을 초래하는 원인이 아니라 일종의 자기성찰과 고양의 기회를 주며 죽음에의 교화로 이끄는 고마운 존재라고 인식하는 것은 상당히 낭만주의적인 발상이다. 낭만주의자들은 질병을 천한 육체를 분해하고 의식을 영묘한 세계로 이끄는 그 무엇이라고 이해했다. 질병은 낭만주의 이후에도 수없이 다른 무엇을 대체하는 은유의 수단이 되었다. 은유들은 탐욕스럽다. 은유들은 질병이라는 실재에 달라붙어 기생한다. 그 은유의 발생론적 근거는 질병이 신의 분노를 표현하는 것이라거나 도덕적 타락에 대한 신의 단죄라는 인류의 무의식에 잠재된 비과학적인 생각이다. 질병은 딱히 근거도 불분명하고 조잡한 은유라는 옷을 입음으로써 질병이 아닌 그 무엇으로 변신한다. 이 변신의 결과는 질병을 모호하게 하거나 신비한 것으로 만든다.

질병을 은유 속에 속박하는 태도가 만드는 가장 나쁜 결과는 이 은유로 인해 환자들이 겪지 않아도 될 잉여의 고통을 당한다는 점이다. 수전 손택은 질병과 은유의 상관관계에 대해 쓰며 “질병은 늘 사회가 타락했다거나 부당하다는 사실을 생생하게 고발해주는 은유로 사용되어왔다. 질병을 둘러싼 전통적인 은유들은 매우 격렬했다”고 쓴다. 아울러 “역병은 사람들을 두려움에 떨게 만드는 수많은 질병들을 지칭하는 일반적인 명칭이었을 뿐만 아니라 집단적 재앙, 악, 천벌을 나타내는 최고의 본보기로서 오랫동안 은유적으로 사용되어왔다”(32. 수전 손택, 앞의 책.)고 지적한다.

어딜 가서 까맣게 소식을 끊고 지내다가도
내가 오래 시달리던 일손을 떼고 마악 안도의 숨을 돌리려고 할 때면
그때 자네는 어김없이 나를 찾아오네

자네는 언제나 우울한 방문객
어두운 음계音階를 밟으며 불길한 그림자를 이끌고 오지만
자네는 나의 오랜 친구이기에 나는 자네를
잊어버리고 있었던 그 동안을 뉘우치게 되네

자네는 나에게 휴식을 권하고 생生の 외경畏敬을 가르치네
그러나 자네가 내 귀에 속삭이는 것은 마냥 허무虛無
나는 지그시 눈을 감고, 자네의
그 나즉하고 무거운 음성을 듣는 것이 더없이 흐뭇하네

내 뜨거운 이마를 짚어 주는 자네의 손은 내 손보다 뜨겁네
자네 여윈 이마의 주름살은 내 이마보다도 눈물겨웁네
나는 자네에게서 젊은 날의 초췌한 내 모습을 보고
좀더 성실하게 성실하게 하던
그날의 메아리를 듣는 것일세

생생에의 집착과 미련未練은 없어도 이 생생은 그지없이 아름답고
지옥 地獄의 형벌이야 있다손 치더라도
죽는 것 그다지 두렵지 않노라면
자네는 몹시 화를 내었지

자네는 나의 정다운 벗, 그리고 내가 공경하는 친구
자네가 무슨 말을 해도 나는 노하지 않네
그렇지만 자네는 좀 이상한 성밀세
언짢은 표정이나 서운한 말, 뜻이 서로 맞지 않을 때는
자네는 몇 날 몇 달을 쉬지 않고 나를 설복 說服하려 들다가도
내가 가슴을 헤치고 자네에게 경도傾倒하면
그때사 자네는 나를 뿌리치고 떠나가네

잘 가게 이 친구
생각 내키거든 언제든지 찾아 주게나
차를 끓여 마시며 우리 다시 인생人生을 얘기해 보세그려 -조지훈,

「병에게」, 《사상계》 1968년 1월호.

질병의 존재태는 징후들이다. 무엇에 대한? 탈영토화의 징후들. 지층화된 신체 내부에서 탈영토화하기. 질병은 저의 숙주인 몸 안에서 탈주선을 만든다. 그 탈주선은 주체의 탈주선 안에서 그 탈주선과 무관한 방향으로 나아간다. 두 개의 탈주선은 이항대립으로 나아가지 않고 상호작용을 한다. 몸/질병은 대립의 요소들이 아니다. 안/밖, 주체/객체는 서로 이어지고, 상호침투하며, 공존한다. 그 공존은 한시적이다. 암은 변이이며 이상증식이고, 에이즈는 감염이며 변형이고 무한복제다. 암은 ‘외부’가 없는 ‘내부’의 생성물이다. 암은 자기생성적 질병이다. 암소인素因은 감정적으로 고립되는 것, 분노와 적대감을 내부로 윤페시키는 것, 침울함과 자기연민을 상습화하는 것 속에서 배양된다. 암은 외부 감염이 아니다. 암은 의미 있는 인간관계에서 소외된 채 텅 빈 자아 속에 자기를 가둔 사람이 자아의 무의식적인 동의 아래 스스로 설치하는 폭탄이다.

에이즈 바이러스는 수년간 세포 속에 잠복해 있다가 어느 순간 세포핵을 뚫고 들어가 그 염색체에 침투해서 세포 조직을 장악한다. 이 ‘외부’는 ‘내부’를 점령하고 부풀어 오르다가 괴멸한다. 이 ‘외부’는 ‘내부’의 건강한 면역체계에 갇혀 있던 여러 기회주의적인 질병들을 해방시켜, 그것들로 하여금 ‘내부’를 공격하게 한다. 인간이라는 종種의 척도에서 보면 ‘외부’에 의한 ‘내부’의 잠식, 식민지화, 마침내는 종의 사멸이라는 패배에 이르게 하는 것이다.

죽음은 유물론적으로 보자면 유기적 물질에서 비유기적 물질로의 전환에 지나지 않는다. 죽음의 필요조건은 생명이다. 따라서 죽음은 생명

현상의 한 내부적 조건이다. 살아 있는 사람은 ‘사실로서의 죽음’을 경험하거나 이해할 수 없다. 오직 그가 이해할 수 있는 것은 삶의 전 부면에 내부화되어 있으며 삶에 따라다니는 ‘확신으로서의 죽음’이다. 살아 있는 사람들에게 ‘나의 죽음’이라는 영원히 이해할 수 없는 불가해한 사건이다. 그것은 받아들여야 할 것, 단지 바라볼 수 있는 것이다. 죽음에 대해 사색하며 죽음에 익숙해지려고 노력한다. ‘나의 죽음’의 의미화는 죽은 뒤에 일어나는 것이 아니라, 항상 살아 있을 때, 그것이 지금 -여기 ‘나의 삶’에 어떤 영향을 미치는가에 의해서 나타난다. 죽음이란 사회적 관계로부터의 도태, 상실과 방임, 비자발적인 고립 그리고 망각에 의해 완성되는 것이다.

장례식은 두 번 치러진다. 아직 살아 있는 동안 치러지는 예비적, 상징적 장례식, 그리고 죽은 뒤에 치러지는 실제적인 장례식이 그것이다. 장례식은 연고자들이 겪어야 하는 죽음에서 오는 혐오감과 불안, 공포를 견디게 해준다. 모든 유한한 생명체들에게 탄생의 시각은 죽음의 시각을 향한 출발점이고, 이제 죽음으로 향하는 시간을 살게 됨을 뜻한다. 죽음이 없는 삶이란 없다. 죽음이 없는 삶은 의미화가 되지 않는다. 왜냐하면 누구에게나 삶이란 자기의 예정된 죽음을 사는 까닭이다. 삶 속에 죽음은 이미 내재화되어 있다. 그것은 생명체 안에 접혀진 주름이다. 죽음에 대해 알고 있는 확실한 한 가지는 우리가 언젠가는 죽는다는 것이다. 그리고 죽음에 대해 모르는 확실한 한 가지는 우리의 죽음이 언제 어떤 방식으로 도래할지 모른다는 것이다. 자살이란 죽음의 절대적 불확정성에 대한 참을 수 없는 도발이다.

리좀의 주요한 특성들을 요약해보자. 나무나 나무뿌리와 달리 리좀은 자신의 어떤 지점에서든 다른 지점과 연결접속한다. 하지만 리좀의 특질들 각각이 반드시 자신과 동일한 본성을 가진 특질들과 연결접속되는 것은 아니다. 리좀은 아주 상이한 기호 체제들 심지어는 비-기호들의 상태들을 작동시킨다. 리좀은 ‘하나’로도 ‘여럿’으로도 환원될 수 없다. 리좀은 둘이 되는 ‘하나’도 아니며 심지어는 곧바로 셋, 넷, 다섯 등이 되는 ‘하나’도 아니다. 리좀은 ‘하나’로부터 파생되어 나오는 여럿도 아니고 ‘하나’가 더해지는 여럿($n + 1$)도 아니다. 리좀은 단위들로 이루어져 있지 않고, 차원들 또는 차라리 움직이는 방향들로 이루어져 있다. 리좀은 시작도 끝도 갖지 않고 언제나 중간을 가지며, 중간을 통해 자라고 넘쳐난다. 리좀은 n 차원에서, 주체도 대상도 없이 고른판 위에서 펼쳐질 수 있는 선형적 다양체들을 구성 하는데, 그 다양체들로부터는 언제나 ‘하나’가 빼내진다($n - 1$). 그러한 다양체는 자신의 차원들을 바꿀 때마다 본성이 변하고 변신한다. 리좀은 선들로만 이루어져 있다. 반대로 구조는 점들과 위치들의 집합, 그리고 이 점들 사이의 이항관계들과 이 위치들 사이의 일대일 대응 관계들의 집합에 의해 정의된다. 분할선들, 성층 작용의 선들이 여러 차원을 이루고 있을 뿐만 아니라 최고 차원인 도주선 또는 탈영토의 선도 있다. 다양체는 이 선을 따라, 이 선을 따라가며 본성이 변하면서 변신한다. 우리는 그런 선들이나 윤곽선들을 나무 유형의 계통들과 혼동하지 말아야 한다. 나무 유형의 계통들은 연결된다 해도 단지 점들과 위치들 사이에서만 자리가 정해질 수 있기 때문이다. 나무와는 달리 리좀은 복제 대상이 아니다. 즉 그것은 이미지-나무로서의 외적 복제의 대상도 아니고, 나무-구조로서의 내적 복제의 대상도 아니다. 리좀은 일종의 반反계보다. 그

것은 짧은 기억 또는 반기 억이다. 리즘은 변이, 팽창, 정복, 포획, 꺾꽂이를 통해 나아간다. 문자 표기법, 데생, 사진과는 달리 또한 사본과도 달리 리즘은 생산되고 구성되어야 하며, 항상 분해될 수 있고 연결접속될 수 있고 역전될 수 있고 수정될 수 있는 지도와 관련되어 있으며, 다양한 출입구들과 관련되어 있으며, 나름의 도주선들을 갖고 있다. 지도로 바꾸어야 하는 것은 바로 사본이지, 역으로 지도를 사본으로 바꾸어야 하는데 아니다. 위계적인 방식으로 소통하며 미리 연결되어 있으며 중앙 집중화되어 있는 체계(설사 여러 중심을 갖고 있다고 해도)와는 달리, 리즘은 중앙집권화되어 있지 않고, 위계도 없으며, 기표작용을 하지도 않고, ‘장군’도 없고, 조직화하는 기억이나 중앙 자동장치도 없으며, 오로지 상태들이 순환하고 있을 뿐인 하나의 체계다. 리즘 안에서 중요한 것은 성성과의 관계이며, 또한 동물, 식물, 세계, 정치, 책, 자연물 및 인공물과의 관계, 즉 나무 형태의 관계와는 완전히 다른 모든 관계다. 말하자면 모든 종류의 ‘생성(= 되기)’이 중요한 것이다. -MP : 1980

질병은 내부의 질서 안에 만들어진 이질적인 질서, 새로운 배열의 힘이다. 그것은 들뢰즈/가타리가 말하는 ‘리즘’과 닮아 있다. 질병은 중앙집권화도, 위계도, 조직화하는 기억이나 중앙 자동장치도 없다. 오로지 생성을 엿보는 순환하는 질료의 흐름이다. 이 “내부 안의 외부성”은 자기만의 가혹한 위계와 질서를 갖고, 주체への 지층화에서 탈영토화한다. 질병의 메커니즘은 리즘의 그것과 똑같다. “리즘은 언제나 중간에 있으며 사물들 사이에 있고 사이-존재고 간주곡이다.”(33. MP : 1980.) 그것은 모든 방향으로 뻗어가며 어디에서나 접속이 가능하다. 그것은

수천 개의 동시 접속, 여러 갈래의 길, 출구가 많은 쥐굴이다. 그것은 노자가 말하는 “도가도비상도道可道非常道, 명가명비상명名可名非常名”이다. 도라고 말할 수 있는 도는 이미 도가 아니다. 이름 부를 수 있는 그 이름은 이미 그것이 아니다. 다시 질병은 몸에 작용하는 미시정치학의 징후들이다. 몸은 질병을 통해서 아직 오지 않은 내일들, 그러하지 않은 궤적들을 산다. 질병은 그것들의 선취이다. 부재하는 것, 비어 있는 것. 감기나 몸살은 휴식의 고갈, 세계의 불확정성과 대면하는 잉여적인 면역력의 탕진에 대한 몸의 징후다.

오후에 발작, 지금은 비가 내리고 있다
간호사들은 친절하지만
캔버스를 자꾸만 치운다 팔레트와 물감도
훔쳐간다 도대체
그림 그리는 일 말고 내게 무엇을 바라는 건지
튜브를 먹으면서 빨간색 물감만
집요하게 빨았다 입술에 묻은 물감은
피처럼 내장으로 번지고
내 영혼이 측백나무처럼 통째로
하늘로 올라갈 것만 같았다
저 나무의 뿌리라든가
보이지 않는 물관을 팽팽하게 부풀려주는 일
그림을 그리면서 내가 할 수 있는 일이란
떠오르고 싶은 자 떠오르게 하라
죽음으로도 별에 닿을 수 없다면

내 영혼에 구멍을 내어주마
구멍 틈새로 별빛이 빛날 테고 너는 놀라서
이곳으로 달려오겠지만,
침대 밑에서 자고 싶은 자 침대 밑에서
자게 하라 어느 날 내가 이곳에서 벌레처럼
침대 밑을 기어다니더라도 그것은, 테오야
낮은 곳을 그리기 위해 내 영혼을 대어보는 거란다
누군가 나를 독살하려 하고 있어
새벽에 몰래 그림 그리는 데 빗방울 사이
권총이 쇠창살로 들어오고 있었어 창문 틈으로
소용돌이치는 측백나무의 흔들림이 들린다
저 나무도 나처럼 발작,
하고 싶은 거겠지만
나도 안다 비 그치고 난 후에 맺혀 있을
이파리마다 맑은 물방울들.
캔버스 안에서 낯선 사내가 나를 보고 있다
측백나무 속이란다 테오야..... -박진성, 「발작 이후, 테오에게」, 『목
숨』, 시작, 2005.

박진성의 시집 『목숨』을 처음 펼쳐드는 독자는 그 도저한 질병의 상상
력에 기가 질린다. 박진성의 시들은 호흡법과 리듬, 언어의 선택, 진정
성, 그리고 심미적 깊이에서 뛰어나다. 박진성의 거의 모든 시편들은
질병의 과잉에서 그 존재태를 구한다. 질병들은 은유의 속박에서 자유
롭지 못하다. 사람들은 왜 질병들을 은유로 포획하고 은유의 감옥에 가

두는 것일까? 은유 속에 그것의 압도적인 영향력과 그로 인해 비롯되는 불안과 공포를 숨기려는 것이 아닐까? 보라, 박진성의 상상세계에서는 섬들이 알약처럼 떠 있고(「달아를 지나다」), 첫눈은 뺨아놓은 신경안정제처럼 쌓이며(「나쁜 피」), 의사는 작아져서 흰 알약이 되고, 거리는 온통 병실이어서(「대숲으로 가다」), 아프지 않은 것들은 모두 세계 바깥으로 추방된다(「나쁜 피」). 시의 화자는 발작과 분열의 나날들을 산다. 그리하여 “나는 숨 혈떡이는 봄나무였어, 봄 전체가 병원이었어”(「불꽃이었어, 병원이었어」)라는 시구도 과장이라는 느낌이 들지 않는다. 때로 시인의 상상력은 나무를 끌어와 영혼을 의탁한다. 이 나무는 “나는 나쁜 피가 터져 나오는 혈관, 자라지 말아야 할 나무”(「나쁜 피」)며, “온 몸이 목이어서 느티나무도 온몸이 목이어서 오오 목숨”(「목숨」)인 나무다. 목은 식도와 몸체를 연결하고 숨결과 음식물의 통로인 목이며, 동시에 나무를 지시하는 문자인 목木이기도 하다. 나무의 뿌리를 통해 올라온 수액은 “보이지 않는 물관을 팽팽하게 부풀려 주”(「발작 이후, 테오에게」)는데, 그 상상은 자연스럽게 직립의 일생을 “순전히 내 여자를 향한 발기이고 싶다”거나, 사람들에게 “수액을 다 내어주어도 좋겠”(「가을산」)다는 상상으로 이어진다. 난만하게 피어난 물의 상상력은 수액을 흥건히 받아들이는 나무에서 비롯된다. “열매를 밀어내는 식물 뿌리보다 더 깊은 강이 어디 있는가”(「수궁에서 놀다」)에서 나무는 제 몸 속에 강물과 같은 물의 세상을 갖고 있는데, 화자는 그 강물에서 노는 물고기다. 다른 시에서 화자는 물속에서 부유하는 “난생卵生하는 부족의 알”이다. 물결 출렁이는 세계에서 “출렁거림 없는 물 밖 세상을 꿈꾸는” 것인데, 그 꿈은 좌절되고 밖으로 토해지지

않는 “더 큰 울음이 나의 몸 안에 흐르고 있다”(「물고기는 울지 않는다」)는 걸 깨닫는다.

이 나무에 무수한 주사바늘이 꽃히는 것은 나무가 아프기 때문이다. 아픈 나무는 저 혼자 꽃을 피울 수 없기 때문에 약물의 도움을 받는다.

“주사바늘 끝에서 반짝이는 불빛, 불빛, 약물 알갱이들아 내 혈관에서 예쁘게 죽어줘 꽃 피어줘”(「봄밤」) 질병의 과잉으로 지친 몸은 너무나 연약해서 곧 부스러질 것만 같다. 그렇다고 죽음에 더욱 가까워지면 질병이 일으키는 환상들은 더욱 밝고 화려해진다. 압도적인 질병의 상상력은 삶과 질병이 자리를 바꾸는 도치현상을 불러온다.

박진성의 상상에 기대면 질병이 삶의 장벽이듯 삶도 질병의 장벽이다. 삶과 질병이 함께 오래되면 그 장벽조차 희미해진다. 삶과 질병은 경계를 넘나든다. 박진성의 상상력은 병소에 대한 임상적 탐지와 치료의 언술들, 즉 의사, 간호사, 주치의, 응급실, 병동, 병원, 의료보험, 링거액, 주사바늘, 약물, 거즈, 피, 소변, 검사, 혈관, 강박, 발작, 우울, 신음, 고통, 신열.....에서 증식한다. 질병의 상상력은 불연속적인 경련을 일으키며 피어난다. 병은 병을 복제하고 기호화한다. 질병의 과잉은 죽음의 과잉이 아니라 환상의 과잉을 불러온다. 환상은 병의 질료적 흐름의 전환에서 나타난다. 그렇다고 질병이 분비하는 끈적끈적한 애상과 비애로 시적 관능을 남발하지 않는다. 그 반향들과 풍경들은 절박하다.

제3장 나와 타자

타자의 현상학

1. ‘나’는 누구인가?

“‘나’는 누구인가?”라는 물음은 그 기원이 아주 오래된 형이상학적 물음이다. 이 물음은 책이란 무엇인가, 혹은 책상이란 무엇인가, 감옥이란 무엇인가, 정신병원이란 무엇인가 하는 물음과 그 본질과 맥락에서 다르다. 후자의 물음들은 대상의 본질과 효용성, 그 질료적 집합의 사회적이거나 공공성에 대한 물음이라면, 전자의 물음은 ‘나’의 ‘나’에 대한 통찰과, 의미의 존재로서의 ‘나’에 대한 규정성의 외연을 확정짓는 물음이다. ‘나’는 지각되어진 ‘나’이며, 또 다른 대상으로서의 ‘나’다. ‘나’를 규정하는 외연들은 남자냐/여자냐, 유색인종이냐/백인종이냐.....와 같은 성별 · 인종은 물론이고 집단 · 민족 · 시대 · 지역 · 종교 · 사상 · 관습 · 도덕 등과 같은 다양한 범주들로 확대된다.

‘나’는 ‘나’다. 또 ‘나’는 “‘나’는 누구인가?”를 묻는 주체다, 라고 대답할 수 있다. ‘나’는 영혼의 존재다, 라는 대답도 있다. ‘나’는 대상들을 객체화함으로써 그 앞에 주체로서 서는 존재다, 라고 대답할 수도 있다. 그러나 그 모든 대답들이 “‘나’는 누구인가?”라는 물음을 만족스럽게 충족시키지는 못한다. 물음의 폐쇄회로에 갇힌 대답들. 다시 물음으로 회귀한다. 동일성의 재귀에 갇혀 공전하는 물음/대답들. “‘나’는 누구인가?” 하는 물음은 양파와 같이 여러 겹의 외피로 덮여 있다. 물

음을 벗겨 내면 또 다른 물음의 커가 나타난다. 이 물음은 하나의 화두
話頭다. 선가禪家에서 말하는 화두란 물음의 형태로 응결된 해답이다.
물음은 특정한 양식의 대답인 것이다. 그러므로 물음은 그것의 밖을 향
하여 뻗지 않고 내부에서 응결-해체한다. 물음에서 대답을 구하는 하
나의 방법은 물음을 그 내부에서부터 지우는 것이다. 물음을 지운다는
것은 물음이 구성하는 잠재적인 의미의 해체, 맥락의 해체, 논리의 해
체를 말한다. 물음이 영零이 되는 지점으로까지 밀고 가는 그 자체가
대답이다. 모든 물음은 물음의 영도零度を 향한다.

물음은 질료들 간의 접속과 순환을 이끌어 가는 힘이다. ‘너’에게 던져
진 ‘나’의 물음은 나-너의 접속을 만들고, 그 접속은 대화라는 형식으
로 소통의 선분을 이룬다. “너는 누구냐?” 하는 질문을 던졌다고 해보
자. 그 질문은 타자라는 존재를 느끼고 인지할 수 있는 지각장이 전제
되어야 한다. 질문의 주체는 질문을 받는 또 다른 주체를 자기의 지각
장 안으로 끌어들인다. 그 물음을 통해 나-너의 선분적 관계가 만들어
지며, 아울러 그 존재성을 드러낸다. ‘나’는 “‘나’는 누구인가?” 혹은 “
‘너’는 누구인가?” 하는 물음을 던질 수 있는 존재, 그 물음에 대해 생
각하고, 그 물음에 대답하려는 의지를 갖는 존재다. 그러므로 ‘나’는 생
각하는 존재, 의지하는 존재다.

‘나’의 범주는 ‘나’에 의해 행해진 ‘나’의 자기규정으로 영토화한다.
‘나’는 ‘나’의 고유성을 근거로 ‘나’의 나-됨을 지층화하는 것이다.
‘나’는 지층화하면서 동시에 그 지층화에서 벗어나려는 운동성을 작동
한다. “기관 없는 신체”를 가로질러 횡단하는 질료적 흐름들! 기관 없

는 신체의 이미지를 완벽하게 구현하고 있는 것은 말이다. 알은 입도, 항문도, 얼굴도, 머리도, 배도, 팔다리도 없다. 말 그대로 기관 없는 신체다. 그것은 고정된 기관의 형상을 갖고 고착된 것이 아니라 다른 무엇으로 변이될 수 있는 풍부한 잠재성을 내장하고 있는 존재다. 들뢰즈/가타리는 말한다; “지구는 하나의 기관 없는 신체다. 이 기관 없는 신체를 가로질러 가는 것들은 형식을 부여받지 않은 불안정한 질료들, 모든 방향으로 가는 흐름들, 자유로운 강렬함들 또는 유목민과 같은 독자성들, 순간적으로 나타났다 사라지는 미친 입자들이다.”(34. MP : 1980.) 질료들, 흐름들, 강렬함들, 독자성들, 입자들은 탈주의 선을 따라 탈영토화하는 것들의 계열에 합쳐진다. ‘나’는 지층을 가로질러 가는 것들을 포획하며 그것들을 내화한다. 지층화는 형식 없는 질료들에 형식을 부여하고, 방향 없는 흐름들을 고착시키고, 날뛰는 입자들을 가두는 것이다. ‘나’의 지층화는 고유한 형상을 갖고 취향과 속성을 가진 존재로 생성되는 것, 바로 그것이 없으면 이세상을 대상화하고 바라보며 인식할 수 없는 그 무엇이다. ‘나’는 나무나 바위와 다른 그 무엇이다. 왜냐하면 ‘나’는 무엇인가를 인식하고 살아가는 존재이기 때문이다. 그래서 데카르트의 명제를 빌리자면, “‘나’는 인식한다, 그러므로 ‘나’는 존재한다”가 성립한다.(35. 갓난아이는 아직 인식의 주체로 태어나기 이전 상태에 머물기 때문에 비인격적 개별자라고 부를 수 있다. 갓난아이들은 최소한도로만 존재한다. 들뢰즈는 갓난아이에 대해 다음과 같이 말한다. “모든 갓난아이들은 서로 닮았으며, 개별성에 귀속되지 않는다. 그러나 그들은 특정성에 귀속되며, 웃고, 움직이고, 찡그린다. 사건들은 주체적인 것의 특성에 속하지 않는다. 모든 갓난아이들은, 순수한 힘이자 고통과 허약함을 가로지르는 축복이기조차 한 내재

적 삶의 횡단들이다.”) 인식은 의식의 작용이다. 인식의 첫번째 징후는 모방이다. ‘나’의 첫번째 모방의 대상은 타자가 아니라 바로 ‘나’ 자신이다. ‘나’는 끊임없이 ‘나’를 모방하고 복제한다. 다시 들뢰즈/가타리의 개념을 빌려 말하자면, 그렇게 해서 ‘나’는 지층화된 ‘나’로부터 탈영토화한다. ‘나’는 ‘나’로부터 탈영토화[존재의 확장]할 뿐만 아니라 다시 ‘나’에게로 돌아옴으로써 ‘나’를 재영토화[동일성으로의 회귀]한다.

의식 안에는 인격적 주체로서의 ‘나’는 존재하지 않는다. 의식 ‘안’은 텅 비어 있을 뿐이며, 거기 ‘나’는 없다. 의식은 무엇을 향하여 작동하는 사유의 과정, 질료적 흐름 그 자체다. ‘나’는 세계 ‘안에’ 있다.

‘나’의 정황들, ‘나’를 둘러싸고 있는 세계는 ‘나’를 규정한다. “‘나’는 누구인가?”에 대해 대답할 수 있는 것은 ‘나’이며, 아울러 ‘나’를 둘러싸고 ‘나’를 삼키고 있는 세계다. ‘나’는 언제나 의식 외부, 즉 세계 ‘안에서만’ 발견되는 존재, 외재적 대상이다.(36. 이정우는 세계와 ‘나’의 관계에 대해 이렇게 쓴다; “세계는 원자들의 집합이다. 그러므로 인간도 원자들의 집합이다. 세계는 영겁회귀하는 불이다. 그러므로 인간은 타올랐다가 잦아드는 불티다. 세계를 ‘세계’로 정립했을 때 인간도 ‘인간’으로 정립된다.” 이정우 등, 앞의 책.) ‘나’는 의식의 주체이며, 대상들의 세계를 향하여 뻗어나가는 의식은 ‘나’의 발생론적 근거지만 ‘나’는 의식 그 자체로 환원될 수 있는 것은 아니다. “코기토, 의식, ‘나는 생각한다’는 자기 자신의 사용을 반성하며 방법적 회의를 통해 표상된 탈영토화의 선을 따라서만 그 자신을 파악하는 언표행위의 주체다. 언표의 주체는 몸 또는 느낌과 영혼의 결합인데, 이는 코기토에 의

해 복잡한 방식으로 보증되며 필연적인 재영토화를 수행한다.”(37. MP : 1980.)

데카르트의 “나는 생각한다. 고로 존재한다”라는 문장에서 언표행위의 주체와 언표된 것 안에서의 주체 사이의 분열을 읽어내는 것은 쉬운 일이 아니다. 앞의 ‘나’는 발화된 주체를 가리킨다면, 뒤의 생략된 ‘나’는 발화 행위의 주체를 뜻한다. 둘은 하나의 언표를 갖지만 주체는 어떤 경우에도 언어로 환원될 수 없기 때문에 분열하며 차이를 드러낸다. 언표된 것 안에서의 주체는 살과 피를 가진 실재하는 ‘나’를 대리하는 상징적 실재다. 그것은 실재의 ‘나’를 살해함으로써 문법적 지시사라는 옷을 입게 된다. 그러므로 언어라는 상징적 실재는 그것이 표상하는 실재의 부재 혹은 죽음을 표시하는 묘비다. 라캉이 데카르트의 명제를 뒤집어 “나는 내가 아닌 곳에서 생각한다. 따라서 나는 내가 생각하지 않는 곳에 존재한다”(38. 토니 마이어스, 『누가 슬라보예 지젝을 미워하는가』, 박정수 옮김, 앨피, 2005.)고 한 것은 실재가 언어라는 상징적 질서로 되돌려질 수 없음을 말하는 것이다.

‘나’는 욕망하는 주체다. 의식이 항상 무엇인가에 대한 의식이듯, 욕망 또한 그러하다. 욕망은 항상 그 무엇에 대한 욕망이다. 욕망은 단순한 결핍이 아니다. 욕망의 본질은 욕망을 욕망함이다. 다시 “‘나’는 욕망한다, 그러므로 ‘나’는 존재한다”가 성립한다. ‘나’는 고기를 먹고 싶다, ‘나’는 섹스를 하고 싶다, ‘나’는 잠을 자고 싶다, ‘나’는 집을 갖고 싶다, ‘나’는 아내(혹은 남편)를 갖고 싶다, ‘나’는 아이를 갖고 싶다, ‘나’는 냉장고를 갖고 싶다, ‘나’는 좀더 좋은 성능의 개인용 컴퓨터를

갖고 싶다, ‘나’는 오디오 시스템을 갖고 싶다.....고 할 때, 그 욕망의 내용물들, 그리고 ‘나’는 의사가 되고 싶다, ‘나’는 변호사가 되고 싶다, ‘나’는 장성이 되고 싶다, ‘나’는 국회의원이 되고 싶다, ‘나’는 연예인이 되고 싶다.....고 할 때, 그 욕망함의 대상인 ‘무엇’은 거꾸로 ‘나’에게 사회적 정체성을 부여하며 규정한다. ‘나’의 욕망함은 ‘나’의 정체성을 규정할 뿐만 아니라 ‘나’를 욕망의 내용 안으로 빨아들인다.

‘나’는 욕망과 욕망함 사이에서 존재한다. ‘나’는 욕망에 의해, 욕망을 위해, 욕망하는 존재로 나아간다. 그러므로 “사람은 욕망과 살려는 의지의 덩어리 이외에 다른 것이 아니다.”(39. 장일조, 『욕망과 충족의 변화체계』, 홍인문화사, 1978.) ‘나’의 주체됨을 ‘나’의 욕망함에서 찾을 수 있다는 이 명제는 참일까?

‘나’는 타자의 시선 속에서 탄생한다. 타자의 시선은 ‘나’를 대상화함으로써 ‘나’를 발명한다. 타자의 시선이 미치지 않는 곳에 오랫동안 고립·유폐되어 있다면 ‘나’의 주체성은 발현되지 않으며, ‘나’는 나무나 바위와 같이 대상들의 계열화에 속해 있는 사물과 다름없을 것이다. 무인도에 홀로 버려진 로빈슨은 비인격적 주체, 사물화된 물物 그 자체에 지나지 않는다. 로빈슨을 타자로서 인지해줄 수 있는 타자의 부재는 로빈슨의 타자적 현존을 원천적으로 부정하는 조건이기 때문이다.

‘나’는 타자적 현존을 통해 발견되는 그 무엇이다.

말을 하는 가운데 주체는 자기 존재를 외부에 수축시킨다. 주체는 외재적 기호 속에서 자기 존재의 중핵을 ‘응고’시킨다. (언어적) 기호 속에서 나는, 말하자면 내 외부에서 나 자신을 발견한다. 즉 나는 나 자신의

바깥, 나를 대리 표상하는 기표 속에서 나의 단일성을 정립한다.(40. 슬라보예 지젝, *The Indivisible Remainder : An Essay on Scabelling and Related Matteres*, 1996. 여기서서는 토니 마이어스, 앞의 책에서 재인용.)

주체는 언제나 자기 외부의 대상이며, 그렇기 때문에 자기 외부에서만 자기를 찾아낼 수 있다. 표상적 기표가 된 ‘나’와 실재하는 ‘나’ 사이에는 괴리가 있다. 주체는 말이라는 상징적 질서를 통해 자신을 외재화시킨다. 그 상징적 질서 속에 외재화된 나를 밀어 넣음으로써 우리는 비로소 주체화가 되는 것이다. 지구상에 나타난 최초의 사람인 아담의 경우를 보자. 신은 아담을 타자적 현존으로 거듭나게 하기 위해서 하와를 창조한다. 아담은 하와를 취한다. 이처럼 인간은 관계 맺음이라는 형식을 통해 타자의 현존을 받아들이고, 그때 비로소 비인격 주체에서 인격적 주체으로 거듭난다. 타자들의 세계와 완벽하게 단절·고립되어 있을 때, ‘나’는 존재의 영도 지점에 그냥 머물러 있는 하나의 사물이다. ‘나’라는 것이 주체로 발현되는 것은 항상 타자의 맥락 속에 있을 때다. ‘나’는 ‘너’의 호명에 의해 존재 증명을 할 수가 있다. ‘나’는 타자의 시선이 대상화해낸 타자적 현상이다. ‘너’의 호명이 없다면, 그 호명의 메아리가 없다면 ‘나’는 허깨비, 유령에 지나지 않는다. 언제나 ‘나’의 주체성은 타자의 인증 아래서만 확인될 수 있다. ‘나’의 주체성을 인증해줄 수 있는 타자의 부재는 ‘나’의 현존의 가능성의 부재로 이어진다. 타자의 현존은 ‘나’의 출현의 전제조건이다.

모든 ‘나’는 욕망하는 대상을 포획하고 먹음으로써 존재의 항상 성을 유지하려는 경향을 갖는다. 자기 욕구에의 충실성은 곧 존재자가 자기

자신에게 전념하는 것이다. 그것은 ‘나’-됨, 혹은 ‘나’의 주인-됨에 머무름으로써 ‘나’의 영토를 규정하는 행위다. 그러나 모든 욕망이 욕망함을 항상성으로 유지한 채 ‘나’에게로 회귀하는 질서에 종속되지는 않는다. 어떤 욕망들은 ‘나’의 저 너머, 주체에게로 돌아올 수 없는 절대적 거리에 있는 초월적 존재자를 향하기도 한다. 그 욕망의 본질은 욕망할 수 없는 것의 욕망함이다. ‘나’에게로 회귀하지 않는 욕망, 다시 말해 ‘나’의 욕망함을 그 내부에서 지워버리며 무한궤도로 나아가는 욕망에 철학자들은 형이상학적 욕망이라는 이름을 붙인다. 필연적으로 형이상학적 욕망은 항상 욕망의 욕망함에 근거를 두고 있는 주체의 죽음으로 귀결된다. 욕망함의 자발적 살해자, 혹은 욕망함에서 탈주한 자들의 정체성은 광인, 수도승, 성인들에게서 찾아볼 수 있다.

‘나’는 고정불변의 존재가 아니라 흐름의 존재, 형성적 존재다. 다시 말하면 ‘나’는 언제나 나-되기다. 이때 ‘되기’란 신체의 힘과 의지의 재배치, 그리하여 새로운 활동 속에서 감응과 촉발을 이끌어 내는 “탈주선을 그리는 환원 불가능한 역동성”(들뢰즈/가타리) 갖기다. 동물-되기와 나-되기는 다르다. 동물-되기가 동물의 신체적 구조 내부에 배치된 특정한 능력과 속성들, “운동과 휴지休息의 관계, 감응들”을 자신의 요소들에 부여하는 것, 더 나아가 동물-되기로 규정할 수 있는 신체적 양태를 획득하는 탈주의 선을 타는 것이라면, 나-되기는 타자라는 횡적 계열의 안에서 ‘나’에게 없는 다른 무엇들, 이질적인 내포들, 힘과 의지를 찾아내고 그것들을 내-것으로 끌어들이며 지층화의 선을 타는 것이다. 그러므로 나-되기는 나-아닌 것-되기로의 세포분열이며, 광범위한 공생의 영역 안에서 이루어지는 외연의 확장이고 ‘나’의 새로운 지

충화다. ‘나’는 무엇인가 접촉하며 새로운 정체성을 갖는다. 그러나 새로운 정체성을 신체에 심기 위해서는 먼저 ‘나’의 신체에 굳어진 무의식의 코드들을 해체해야 한다. 그 해체를 통해 너무 익숙해져 더는 인지할 수조차 없어져 버린 감성과 정서, 습속들, 힘과 의지의 신체적 배치들을 외부화할 수 있는 조건으로 변환해야 한다. ‘나’는 무수한 변환성을 내재화하고 있는 존재다. ‘나’는 어떤 맥락에 놓여 있는가에 따라 그 정체성이 달라진다. ‘나’는 무엇과 접촉하고 있는가. 신문사에 접촉해서 ‘기자’가 되고, 교회와 접촉해서 ‘신자’가 되고, 군대와 접촉해서 ‘군인’이 되고, 학교와 접촉해서 ‘학생’이 되고, 병원과 접촉해서 ‘환자’가 되고, 극장과 접촉해서 ‘관객’이 되고, 공장과 접촉해서 ‘노동자’가 되고, 회사와 접촉해서 ‘회사원’이 되고, 국가와 접촉해서 ‘국민’이 된다. ‘나’는 고정된 불변의 개체가 아니라 그 무엇과 접촉하면서 끝없이 새로운 정체성으로 규정되는 가변적인 그 무엇이다.

2. 「공무도하가」의 경우

사람은 누구나 우주의 무한성과 유한성 사이에 서 있다. 사람은 하나의 개체로 세상에 태어나지만 이 개체는 철저하게 ‘우리’라고 명명되는 연대連帶에 묶인 개체다. ‘나’는 무수한 개체들의 관계 속에 산포된 존재다. 하나의 점과 같이 유일무이한 존재며, 동시에 지속되는 전체다. 거대한 강물 속에서 한 점의 물방울은 강물을 벗어나 스스로 존재할 수 없다. 물방울이 강물을 벗어나는 순간 그 존재는 순식간에 사라져버린다. 그러나 저 도도한 강물도 개개의 물방울이 없다면 존재할 수 없다. 부분과 전체는 서로를 향하여 존재의 메아리를 보내는 관계 속에서 비

로소 그 의미를 부여받는다. 만인의 삶은 하나의 삶과 상호조용하며, 만인의 삶이 뜻을 가지려면 하나의 삶으로 환원되어야만 한다. 만인의 삶이 만인의 삶으로 머물러 있을 때 그것은 의미화되지 않는다. 의미의 덩어리로, 미분화의 상태에 머물러 있는 것이다. 사람의 삶은 개체로서의 내면을 품고 있으며, 그것은 전체의 품 안에 있다. 산다는 것은 이 둘 사이의 긴장 속에서 기꺼이 견디며 메아리를 먹고 다시 메아리를 토해내는 것이다. 하나의 개체는 만인의 삶 속에서 나오는 반향反響을 머금으며 의미의 존재로 거듭난다. “답답하고 고달프게 사는 것이 원통하다”(신경림)라고 할 때 이 원통한 심사가 다만 개체의 외침으로만 그칠 때, 즉 만인의 삶에서 울려 나오는 메아리를 머금지 못할 때, 한낱 뜻 없는 낚두리에 지나지 않는다.

대개의 경우 서정시의 발화 주체는 ‘나’다. 서정시들이 고백의 어조와 내용을 갖는 것은 그런 까닭이다. 그러나 서정시의 화자로 나선 ‘나’는 이중적이거나 다중적이다. 그 ‘나’는 ‘우리’를 머금고 있는 ‘나’다. 엄격하게 말하자면 언표 주체와 언표 행위 주체는 하나가 아니다. 다시 말해 시인과 시의 화자는 같지 않다. 언표 주체와 언표 행위 주체가 동일자가 아닌 것은 우리 고전 시가 중에서 맨 앞자리에 오는 「공무도하가」에서도 찾아볼 수 있다. 서정시는 근본적으로 개체의 마음의 동요가 남긴 메아리와 무늬를 담아내지만, 그것은 만인의 삶과 잇대어 있는 맥脈과 혼魂의 언어로 씌어져야만 한다. 서정시가 빛을 발하는 순간은 그것이 ‘나’의 목소리며 아울러 만인의 목소리로 울리며, “피, 진지함, 불꽃”(에밀 시오랑) 그 자체가 될 때다.

저 임아, 그 물을 건너지 마소.
임은 그에 그 물을 건너시네.
물에 빠져 죽으시니,
가신 임을 어이할꼬.

공무도하 公無渡河 공경도하 公竟渡河
타하이사 墮河而死 당내공하 當奈公何

이것은 본디 물에 빠져 죽은 백수광부白首狂夫의 아내가 슬픔에 잠겨 공후를 타며 부른 곡조가 민간에 퍼져 전승된 노래다. 「공무도하가」는 죽음-이별을 노래하는 무수한 한국 서정시의 원형이다. 원형은 무수한 변주와 그 가능태可能態의 자궁이다. 사구四句 십육자十六字로 이루어진 「공무도하가」 이래 씌어진 모든 한국의 서정시들은 그것의 변주에 지나지 않는다고 할 수 있겠다. 「공무도하가」는 강물에 빠져 죽은 사내와 그 뒤를 따라 죽은 그 아내를 기리는 설화가 민간에서 노래로 변형되어 구전된 것이다. 실성한 한 사내가 흰머리를 풀어헤치고 강물로 들어간다. 강가에서 처자가 나오라고 소리치며 울부짖지만 강물 속으로 들어간 사내는 서서히 강물에 잠겨 사라진다. 물에 빠져 죽은 사내의 처자는 옆에 끼고 있던 공후를 타면서 노래를 불렀는데, 그 노래 소리가 몹시 구슬펄다. 노래가 끝나자 이 처자도 물에 몸을 던져 죽는다. 이것이 이 노래가 전달하는 사건의 핵심이다.

그런데 이 모든 사건의 정황을 지켜본 한 사람이 있다. 새벽에 강가에 나와 배를 손질하고 있던 곽리자고라는 사람이 바로 그 주인공이다. 곽리자고는 집에 돌아와 아내인 여옥에게 제가 본 사건을 전하면서 그 노

래를 들려준다. 백수광부를 뒤따라 죽은 여인의 슬픔에 깊이 감동한 여옥은 공후를 타면서 이 노래를 구슬프게 불렀다. 이 노래가 여옥을 통해 세상 사람들에게 전해지면서 나라 안에 널리 퍼졌다. 이 주술-신화적 공간 속에 드리워진 정서는 사랑하는 것의 상실에서 비롯된 슬픔과 지극한 정한情恨이다. 상실의 슬픔과 고통, 그것의 누적으로 빚어지는 정한의 주제들은 고려가요, 사설시조, 내방 가사, 열녀설화, 민요 등에 드넓게 산포되어 있다.

채옹(蔡邕, 133~192)은 『금조琴操』에서 이렇게 적고 있다; “공후인은 조선진졸곽리자고가 지은 작품이다. 곽리자고가 새벽에 배를 저으며 돌보고 있는데, 한 광부狂夫가 머리를 풀어 헤치고 술병을 낀 채 강을 건너고 있었다. 그 아내가 따라가 말렸지만 미치지 못하여 물에 빠져 죽고 말았다. 이에 아내가 하늘에 대고 슬피 흐느껴 울다가 공후를 치면서 ‘저 임아, 그 물을 건너지 마오/임은 그에 그 물을 건너시네/물에 빠져 죽으시니/가신 임을 어이할꼬’하고 노래했다. 노래를 마치자 그 이 또한 스스로 몸을 던져 죽었다. 곽리자고가 그 노래를 듣고 슬픔에 젖어 금琴을 가져다 치며 공후인을 지었다. 광부 아내의 노래를 그대로 본떴으므로 일컬어 공무도 하곡이라 한다.” 최표(崔豹, 기원 3세기경)는 『고금주古今注』에서 이렇게 적고 있다; “공후인은 조선진졸곽리자고의 아내 여옥이 지은 작품이다. 곽리자고가 새벽에 일어나 배를 저어가고 있는데, 한 백수광부가 머리를 풀어헤치고 술병을 낀 채 거센 물결을 가로질러 건너고 있었다. 그 아내가 따라가 부르며 말렸지만 미치지 못하여 마침내 물에 빠져 죽고 말았다. 이에 아내가 공후를 가져다 치면서 공무도하 노래를 부르니 그 곡조가 심히 구슬펄다. 노래를 마치

자 그이 또한 스스로 몸을 던져 죽었다. 광리자고가 돌아와 들은 곡을 아내 여옥에게 말하자 여옥이 상심하여 공후를 가져다 치면서 곡조대로 재현하니 듣는 이가 다 눈물 흘리며 울지 않는 사람이 없었다. 여옥이 이 곡을 이웃의 여용에게 전하니 이름하여 공후인이라 한다.”

학자들에 따라서는 「공무도하가」가 기원전 1세기나 2세기 무렵에 공후 반주 성악곡으로 만들어져서 악부화되었을 것이라고 추정한다. 또한 이 시가의 작자를 이 비극적 사건을 목격한 뱃사공광리자고로 할 것인가, 그 이야기를 전해듣고 공후를 타며 노래를 한 광리자고의 아내 여옥으로 할 것인가, 아니면 백수광부의 처가 처음 노래를 불렀으니 그이로 할 것인가 하는 논란 따위가 있다. 그러나 이러한 인문학적 논의가 그리 중요한 것은 아니다. 백수광부를 주신酒神으로 보거나 공후를 타는 그의 아내를 악신樂神으로 보는 것은 과잉 해석이겠다.

「공무도하가」는 중층구조로 되어 있다. 속 - 구조는 백수광부 - 아내의 비극적인 익사 사고이고, 겉 - 구조는 그것을 목격한 광리자고 - 아내의 이야기다. 속 - 구조는 진행적 서사를 핵심으로 하고 있고, 겉 - 구조는 그 사건을 목격한 이가 타인에게 전달하고 그것을 수용하는 구조의 형식을 취하고 있다. 이 시가는 이중적 액자구조를 취하면서 깊이를 얻는다. 그 깊이는 과거/현재, 저승/이승, 꿈/현실이 서로 마주보며 화응和應하는 과정에서 저절로 얻어진 것이다. 삶은 제 속에 죽음을 끌어안고 있고, 이승은 제 속에 저승을 끌어안고 있고, 현실은 제 속에 꿈을 끌어안고 있고, 노래는 비극과 그것을 낳은 바탕인 사람과 세계를 두루 끌어안고 있다. 물에 빠져 죽고 죽은 이의 상실과 부재로 인한 슬픔 때문

에 뒤따라 죽은 비극적 체험의 층위에서 이별은 슬픔을 낳고 슬픔은 한을 낳고, 이것을 노래에 담아 표현하는 층위에서 슬픔은 이별을 억누르고 한은 슬픔을 억누르며 새롭게 이야기-설화의 세계가 발화한다.

「공무도하가」를 이렇게 유추 해석해볼 수 있을까? 백수광부는 이승에 제 처자를 남겨두고 저승으로 건너간다. 이승과 저승 사이의 경계에 가로놓인 것은 강물이다. 세계의 지표면에 뱀처럼 구불구불 흘러나가는 강들은 저마다 죽음과 결부된 많은 전설과 설화들을 거느리고 있다. 하이네가 노래한 라인 강의 로렐라이도 그렇고, 아폴리네르의 세느 강도 그렇고, 신화 속에 나오는 레테 강도 그러하다. 강물은 끊임없이 흘러간다는 맥락에서 흐르는 시간, 혹은 순환하는 세계라는 은유를 끌어당긴다.

어쩌면 백수광부가 물에 빠져 죽은 것은 하나의 상징이거나 은유일지도 모른다. 머리가 허영게 섰다는(백수白首) 것은 그것에 대한 암시로 읽을 수도 있겠다. 실제로 물에 몸을 던진 것은 백수광부가 아니라 그의 아내다. 제 남편이 강물에 몸을 던져 자살했는데, 그것을 목격한 아내가 그 자리에서 공후를 타면서 구슬프게 노래를 지었다는 것은 정황적으로 자연스럽지가 않다. 백수광부는 죽은 지 이미 오래고, 그의 처자는 시름에 겨워하며 매일 강가에 나와 강물을 바라본다. 강물은 자기 속에 꿈틀거리는 슬픔의 심상을 비춰 보는 내면의 거울이다. 강 건너 저쪽의 저승 세계에 가 닿았을 남편의 모습을 그리워하면서 말이다. 그리고 공후를 타고 노래를 불렀겠다. 죽은 남편과 저 사이를 가로막고 흐르는 강물에 대한 원망과 죽은 자에 대한 그리움은 속절없이 깊어만

간다. 신화적 상징의 세계에서 물은 죽음과 재생, 정화의 상징물이다. 공후를 타고 노래를 하던 어느 날 새벽 백수광부의 아내는 백발이 성성한 제 남편이 강물로 걸어 들어가는 환영을 보고 홀연히 그 환영을 뒤따라 물속에 뛰어들었을 수도 있겠다. 이 대목에서 이 설화가 나르시스 신화의 한 변주라는 심증이 굳어진다. 광리자고가 새벽에 목격한 것은 백수광부의 아내가 물속에 몸을 던지는 사건이고, 그이가 부른 노래 가사를 통해 그 사정을 미루어 짐작했으리라 유추할 수 있다.

「공무도하가」는 우리 시 문학사에서 초유初乳와 같은 작품이다. 이 땅에서 숨결을 받고 명멸해간 숱한 시인들이 「공무도하가」라는 초유를 받아먹고 상상력의 몸피를 키웠다. 「공무도하가」의 제일의적 주제는 개별자를 습격해서 생명을 앗아가는 죽음과 그 죽음을 감내해야 하는 산 자의 슬픔이다. 한 철학자는 죽음의 존재태를 세 가지로 설명한다. 먼저 사실로서의 죽음, 둘째 확신으로서의 죽음, 셋째 경과로서의 죽음이 그것이다. 첫 번째 죽음의 존재태는 살아 있는 자가 경험할 수 없는 영역에 속한다. 두 번째의 것은 생생한 삶의 불가결한 이면으로 우리가 선험적으로 알고 있는 죽음이다. 모든 예술가들이 작품 속에서 구체화하는 것은 이 죽음이다. 세 번째의 것은 어느 정도 체험의 영역에서 겪는 죽음이다. 사람이 늙거나 중병에 들었을 때 우리는 죽음 직전까지 “경과로서의 죽음”을 직접적인 체험으로 겪는다. 죽음은 우리가 태어나는 순간에 이미 삶을 구성하는 하나의 요소, 혹은 현존의 일부로 존재한다. 때로는 삶이 너무 괴롭기 때문에 그것에서 풀려나는 영원한 안식의 세계, 삶 저 건너편에 존재한다는 죽음의 피안에서의 평화를 그리워하기도 한다. 노발리스는 「밤의 송가頌歌」에서 이렇게 썼다; “깊은

슬픔 속에 몰아넣은 그 무엇이 이제 우리를 달콤한 동경과 함께 이승에서 데려간다. 죽음 속에서 영원한 삶은 비로소 발견된다. 너는 죽음이야. 너만이 우리를 튼튼하게 한다.” 죽음이 영원한 삶과 안식으로 이끈다는 생각은 죽음에 대한 낭만주의적인 동경과 예찬을 낳는다.

“삶의 예정 조건”인 죽음이 초래한 부재와 상실이 우리 내면에 일으키는 슬픔을 노래한 시들은 「공무도하가」와 정서적 친연성을 드러낸다. 김소월은 「초혼招魂」에서 이렇게 쓴다; “산산이 부서진 이름이여!/허공 중에 헤어진 이름이여!/불러도 주인 없는 이름이여!/부르다가 내가 죽을 이름이여! //심중心中에 남아 있는 말 한마디는/ 끝끝내 마저 하지 못하였구나./사랑하던 그 사람이여!/사랑하던 그 사람이여! //붉은 해는 서산 마루에 걸리었다./사슴의 무리도 슬피 운다./떨어져 나가 앉은 산 위에서/ 나는 그대의 이름을 부르노라. //설움에 겹도록 부르노라./설움에 겹도록 부르노라./부르는 소리는 비껴가지만/하늘과 땅 사이가 너무 넓구나. //선 채로 이 자리에 돌이 되어도/부르다가 내가 죽을 이름이여!/사랑하던 그 사람이여!/사랑하던 그 사람이여!” 초혼은 죽은 자의 혼을 부르는 의식이다. 백수광부의 아내가 공후를 타면서 부르는 노래와 초혼 의식은 상통하는 데가 있다. 「공무도하가」나 「초혼」은 죽음 위에 세워져 있는 삶의 덧없음을 말한다. 사랑하는 이를 먼저 떠나 보내고 그것을 감당해야만 하는 산 자들의 가없는 슬픔으로 이 시가들은 큰 공감을 불러일으키는 것이다. 죽음은 산 자들이 일굴 수 있는 일체의 가능성을 무화한다. 살부비는 일, 열락悅樂의 벵랑에 서는 일, 서로 슬픔과 외로움, 혹은 기쁨과 충만감을 나눌 수도 없다. 죽은 자의 자

리는 텅 비어 있다. “하늘과 땅 사이가 너무 넓”은 것은 그 비어 있음이 불러일으키는 슬픔의 부피가 그만큼 크다는 뜻이겠다.

구광본의 「강」은 다음과 같다; “혼자서는 건널 수 없는 것/오랜 날이 지나서야 알았네/갈대가 눕고 다시 일어나는 세월,/가을빛에 떠밀려 헤매기만 했네//한철 깃든 새들이 떠나고 나면/ 지는 해에도 쓸쓸해지기만 하고/얕은 물에도 휩싸이고 말아/혼자서는 건널 수 없는 것”. 시적 화자는 왜 강을 혼자서는 건널 수 없는 것이라고 말하는 걸까? 이 시를 감싸고 있는 정서는 가을빛 · 지는 해 · 철새 등이 암시하는 바와 같이 떠남과 소멸의 쓸쓸함이다. 구광본의 시는 그 무의식에서 「공무도하가」의 서사적 맥락에 더 기대고 있다.

기형도는 「빈집」에서 이렇게 쓴다; “사랑을 잃고 나는 쓰네//잘 있거라, 짝꿍이던 밤들아/창밖을 떠돌던 겨울 안개들아/아무것도 모르던 촛불들아, 잘 있거라/공포를 기다리던 흰 종이들아/망설임을 대신 하던 눈물들아/잘 있거라, 더 이상 내 것이 아닌 열망들아//장님처럼 나 이제 더듬거리며 문을 잠그네/가엾은 내 사랑 빈집에 갇혔네”. 요절한 젊은 시인이 살아 있을 때 지은 시인데, 어떻게 이렇게 죽음의 실감으로 가득 차 있을까? 이 시는 일종의 유언처럼 읽히지 않는가? 시의 화자가 사랑했던 것들에게 작별을 고하는 인사말 같지 않은가? 죽음에의 예감이 너무나 깊게 파여 있다.

이승의 생명을 받고 이런저런 인연을 만든 사람들은 그 인연으로 빚어지는 슬픔과 기쁨으로 제 생을 키워간다. 인연이란 자기와 타자 사이의 소통을 정례화하고 항구화하려는 의지로 작동한다. 「공무도하가」에

는 두 개의 인연이 겹쳐져 있다. 하나는 시가의 언표에 드러나 있는 백수광부-처의 인연이고, 다른 하나는 언표 바깥에 숨어 있는 곽리자고-여옥의 인연이다. 앞의 인연은 물을 건너 명부冥府의 세계로 자리를 옮긴 백수광부에 의해 문득 끊어진다. 백수광부의 아내의 슬픔은 실은 그 인연의 다함에 대한 슬픔이다. 물에 몸을 던져 이승에서의 삶을 끊어버리는 백수광부 처의 행위는 그 인연의 끈을 잇기 위한 것이며, 아울러 불교에서 말하는 제행무상諸行無常, 혹은 불확정성의 영역 속에 팽개쳐진 인연의 모호성과 불안에 대한 저항의 언표다.

「공무도하가」에서 화자는 슬픔의 주체다. “저 임아, 그 물을 건너지 마소”라고 할 때, 이미 간곡한 청유의 언표 안에는 백수광부가 죽고 말 것이란 직관이 담겨 있다. 화자는 자기 죽음을 완성하는 백수광부의 시간에서 냉정하게 내쳐지고 소외된다. 그러므로 화자는 탄식을 하며, “임은 그에 그 물을 건너시네”라고 돌이킬 수 없는 사건에서 피동적인 객체의 자리를 받아들일 수밖에 없다. “물에 빠져 죽으시니, /가신 임을 어이할꼬”라고 죽은 자의 죽음을 되돌리기 위해 아무런 간섭도 할 수 없는 자신의 무력함을 내뱉는 것으로 노래는 끝난다. 현대시에 와서 화자들은 자기와 타자 사이의 소통은 난폭할 정도로 적극적이다. 화자와 시인 자신이 동일자여야 한다는 문법에서 벗어나고 그렇기 때문에 시의 내면에서 언표 주체가 수행하는 상상과 행위의 윤리성이라는 구속에서 자유로워지기 때문이다. 그 한 예가 채호기의 「몸」이라는 시다; “이게 내 살과 뼈와 피이니/그대는 받아 먹으시라 / 이게 그대의 살과 뼈와 피이니/ 내 입은 그대를 먹느니//서로의 상처 속으로 들어가/치열한 병균이든지/서로의 튼튼한 위장 속으로 들어가/그대의 살과 뼈와

피가 되든지/나의 살과 뼈와 피가 되시든지//나 이제 그대의 몸 속으로/
내 몸을 밀어 넣어/ 그대와 한몸이 되느니 /그대의 자궁 속에 웅크려/그
대의 살과 피로/신생新生을 꿈꾸겠네/그대여 내 껍데기여”. 서로의 살
과 뼈와 피를 먹음으로써 완성되는 식육食肉의 사랑은 어떤가? 끔찍한
가? 사랑도 이쯤 되면 꽤 난폭한, 혹은 치명적인 사랑이 아닌가? 하지
만 사실은 이것은 먼저 죽은 백수광부와 죽음으로써 그 인연을 되살려
내려는 「공무도하가」의 인물들이 보여준 행위의 현대적 변용에 지나
지 않는다.

모든 비극은 ‘있음’이란 원초적 본질에서 태동한다. ‘있음’은 아직 존
재하는 것들 사이의 차이와 구분이 없는 상태다. 김춘수가 「꽃」이란
시에서 “내가 그의 이름을 불러주기 전에는/그는 다만/하나의 몸짓에
지나지 않았다”라고 했을 때, ‘누군가’ 혹은 ‘무엇인가’라는 미분화된
의미의 광역성 안에서 머무르는 호명되기 전의 상태, 하나의 몸짓, 아
무 뜻도 가질 수 없는 희미한 소음과 같은 상태의 존재다. 그것은 분명
존재하지만, 아직 완전한 ‘있음’이라고 말할 수는 없다. 다시 말해 아직
주체와 개별성으로 발현하지 않은 존재 보편을 가리키는 개념이다.
‘있음’의 영역에 속하는 존재자란 시간성과 공간성과 같은 범주들의
제약 속에 있고 그것에 의해 규정되는 대상이지만 여전히 주체로 호명
되지 않고 익명성에 머무른다. 익명성의 존재는 아직 태어나지 않은 존
재다. 다만 존재의 징후일 뿐이다. 그 존재는 주체의 호명을 받을 때 비
로소 탄생한다. 김춘수는 이렇게 썼다; “내가 그의 이름을 불러주었을
때/그는 나에게로 와서/꽃이 되었다.” 모든 ‘나’는 ‘너’의 호명을 받은
존재들이다. 금방 태어난 아기조차 주체의 호명을 받은 존재다. 갓난아

이들은 서로 닮았으며, 아직 개별적 인격의 징표를 갖지 못한다. 인격적 개별성에 귀속하지 못하는 이 존재들은 그저 웃고, 움직이고, 찡그리는 행위들을 통해 특정성에 귀속할 뿐이다. 그래서 간혹 신생아들이 많은 산부인과 병동에서 갓난아이들이 뒤바뀌는 사건들이 일어나는 것이다. 그것은 아직 개별적 인격의 징표를 획득하지 못한 갓난아이들을 제대로 알아보지 못하는 어른들의 혼동이 빚은 사건이다. 들뢰즈는 갓난아이들에 대해 이렇게 규정한다; “모든 갓난아이들은, 순수한 힘이자 고통과 허약함을 가로지르는 축복이기조차 한 내재적 삶의 횡단들이다.”

‘나’(주체)는 타자의 부름 속에서 눈을 뜨고 비로소 태어난다. 태어난다는 것은 주체-됨이고, 이것은 누군가를 또 다른 주체로 호명할 수 있는 존재가 되었음을 뜻한다. 그 무엇으로도 대체할 수 없는 유일무이한 현상으로서의 ‘나’도 타자적 현상에 지나지 않는다. 이 타자적 현상을 극단적으로 밀고 나가면 그 끝에서 ‘나는 곧 너다!’라는 사실과 만난다. ‘나’를 바라보고 부르는, ‘나’의 바깥에 있는 무수한 또 다른 ‘나’가 없다면, ‘나’는 존재할 수 없다. ‘나’는 타자와의 얽히고설킨 관계망 속에서 비로소 삶이라는 현상을 일구는 존재일 따름이다. 황지우는 이렇게 쓴다; “나는 다만 이 시대에 감전感電된 것이다./새까맣게 타버린 오장육부,/이건 한 시대에 헌납한 아주 작은 징세에 불과하다./나는 나를 부르는 곳으로 나갔었다./나는 거기에 없었다./너를 사랑한다./너를 사랑한다.” ‘나’는 10만, 20만 명이 모여 있는 광화문의 촛불 시위 현장에 있는 군중 속에 있을 때조차 무리 속에서 하나로 도드라진다. 왜냐하면 ‘나’는 ‘나’의 바깥으로 벗어나서 촛불 시위에 참가한 사람들 속의

‘나’를 굽어보고 인지하는 존재이기 때문이다. 데카르트가 말한 바, “나는 생각한다. 고로 나는 존재한다” 할 때의 그 ‘나’다. 생각이란 행위는 ‘나’라는 현존의 현상을 규명하고 규정함으로써 세상에 ‘나’를 드러내는 것이다. ‘나’라는 물적 존재는 생각이란 행위 주체가 발명해낸 소산이다. 이 말은 사람이 생각으로 ‘존재하는 나’를 포획하는 존재임을 말해준다. ‘생각하는 나’는 정신분석학자들이 말하는 자아의 개념에 들어맞는다. 생각하는 나를 매 순간 시간의 흐름 속에서 유동하며 변화해가는 ‘존재하는 나’의 성격을 규정한다. 자아가 규정자라면 당연히 ‘존재하는 나’는 피규정자다. 그래서 ‘나’란 내가 누구인지를 끊임없이 규정하는 존재라고 말할 수 있겠다.

「공무도하가」는 그윽한 어조 속에 애절한 표현의 몸을 얻고 있지만 이 사랑도 꽤 지독하고 치명적인 사랑이다. 이 시가를 뒤덮고 있는 두꺼운 슬픔의 더께를 걷어내고 보면 임을 떠나보내고 홀로살이 해야 할 처지의 아득함과 두려움이 숨어 있다. 욕정은 몸 가진 것들의 순정이다. 홀로살이는 그 순정을 무산시킨다. 서정주는 「우중유제雨中有題」에서 이렇게 쓴다; “신라의 어느 사내 진땀 흘리며/계집과 수풀에서 그 짓 하고 있다가/떠러지는 홍시에 마음이 쏠려/또 드르르 그만 그리로 굴러가버리듯/나도 이젠 고로초롬만 살았으면 싶어라.// 쏘내기 속 청솔 방울/약으로 보고 있다가/어쩌면 고로초롬은 될 법도 해라.” 신라 시대라고 다를 게 없었겠다. 시인은 수풀에서 성행위에 몰입하던 사내가 엉뚱한 것에 그만 마음을 빼앗겨버리는 한 장면을 포착한다. 오늘날의 극성스러운 사랑과 다를 게 없다. “진땀 흘리며” 수풀에서 “그 짓”을 하는 것은 한편으로 우습고 비속해 보이기도 하지만 한편으로 장엄하다. 본

디 그것은 생육하고 번성하는 생명체에 내장된 종족보존의 개체적 표현이며, 죽음에 저항하는 산 것들의 충동의 구체적 표현이고 안쓰러운 몸짓이기 때문이다. 정현종은 「좋은 풍경」에서 이렇게 노래한다; “늦겨울 눈 오는 날/날은 푸근하고 눈은 부드러워/새살인 듯 덮인 숲속으로/남녀 발자국 한 쌍이 올라가더니/골짜기에 온통 입김을 풀어놓으며/밤나무에 기대서 그 짓을 하는 바람에/예년보다 빨리 온 올 봄 그 밤나무는/여러 날 피울 꽃을 얼떨결에/한나절에 다 피워놓고 서 있었습니다.” 눈 내리는 겨울 숲속에서 “그 짓”에 몰두하는 남녀는 서정주의 「우중유제」와 정황이 다르지 않다. “그 짓”은 엉뚱하게 비약한다. “여러 날 피울 꽃을 얼떨결에 한나절에 다 피워놓고 서 있”는 밤나무에게로 불뚱이 튈다. 「우중유제」나 「좋은 풍경」에서 두드러지는 것은 아이러니다. 아이러니는 시인과 화자 사이의 미적 거리를 전제한다. 미적 거리는 시인이 숨은 화자의 위치에 있을 때 서사 소통에서 도덕적 서열의 권위가 높아짐으로써 발생한다.

3. ‘나’와 시적 화자 사이의 거리

서정시에서 발화의 주체인 시인 자신과 시의 층위에서 언표 주체의 소임을 수행하는 ‘나’는 동일하지 않다는 사실을 「진달래꽃」은 잘 말해준다. 「진달래꽃」은 가시는 임과 남는 ‘나’의 애처로운 심사를 다루고 있다. 가시는 길에 진달래꽃잎을 뿌려놓고 “사뿐히 즈려밟고 가시옵소서”라고 한없이 공손하게 배웅한 시적 화자는 돌아서서 “죽어도 아니 눈물 흘리우리다”라고 말함으로써 아이러니가 생겨난다. 그 아이러니

는 ‘나’는 어쩔 수 없이 입을 보내지만 마음으로는 그 정황을 수궁하고
받아들일 수 없다는 처연한 심정을 파열하듯이 드러낸다.

나 보기가 역겨워
가실 때에는
말없이 고이 보내드리우리다

영변에 약산
진달래꽃
아름 따다 가실 길에 뿌리우리다

가시는 걸음걸음
놓인 그 꽃을
사뿐히 즈려밟고 가시옵소서

나 보기가 역겨워
가실 때에는
죽어도 아니 눈물 흘리우리다

「진달래꽃」의 화자 ‘나’를 김소월 자신으로 환원하는 것은 이 시를 과거화된 사적 실연의 경험으로 돌리는 짓이다. 그러나 이 시의 문면을 자세히 보면 시적 발화가 이미 지나간 과거가 아니라 앞으로 일어날 일, 이런 정황에 처하면 ‘나’는 이렇게 하겠다, 하는 미래시제를 품고 있음을 알 수 있다. “말없이 고이 보내드리우리다” “아름 따다 가실 길에 뿌리우리다” “죽어도 아니 눈물 흘리우리다”와 같은 전언들은 미래의 전망 속에서 ‘나’를 예지의 눈으로 바라보는 ‘나’의 의지와 다짐을

담고 있다. 연표 주체와 연표 내부의 행위 주체는 하나일 수도 있지만, 언제나 하나인 것만은 아니다. 어쩌면 실제의 시인은 입을 떠나보내는 정황에서 패악을 부리고 울고불고 했을지도 모른다. 그러나 「진달래 꽃」의 화자는 그런 부정적 행태에서 벗어난 시적 정화의 태도를 갖겠다는 강한 암시를 드러낸다. 부정적 정황을 긍정함으로써 부정을 긍정으로 탈바꿈시키는 것은 되돌아보고 성찰 하는 ‘나’, 달리 말해 심미적 이성이 작용하고 있다는 증거다.

애비는 종이였다. 밤이기 퍼도 오지 않았다.

파뿌리같이 늙은 할머니와 대추꽃이 한주 서 있을 뿐이었다.

어매는 달을 두고 풋살구가 꼭하나만 먹고싶다하였으나..... 흙으로
바람벽한 호롱불밑에

손톱이 갇힌 에미의 아들.

갑오년甲午年이라든가 바다에 나가서는 도라오지 않는다하는 외外 할
아버지의 숯망은 머리털과

그 크다란 눈이 나는 닮았다한다.

스물세햇동안 나를 키운건 팔할八割이 바람이다.

세상은 가도가도 부끄럽기만 하드라

어떤 이는 내 눈에서 죄인罪人을 읽고 가고

어떤 이는 내 입에서 천치天痴를 읽고 가나

나는 아무것도 뉘우치진 않을란다.

찰란히 티워오는 어느아침에도

이마우에 언친 시詩의 이슬에는

방울의 피가 언제나 서껴있어
이거나 그늘이거나 햇바닥 느러트린
병든 솟개만양 혈덕어리며 나는 왔다.

서정주의 「자화상」은 서정시에서 화자로 나서는 ‘나’가 과연 누구인가를 따지는 데 하나의 출발점이 될 수 있다. 그것은 시인 자신인가, 시인에 의해 의식된 자아의 표상인가, 창조된 페르소나인가? 지금까지 일반적으로는 ‘자화상’이라는 제목과의 연관성 속에서, 그리고 서정시가 자기 고백의 내러티브를 취한다는 점에서 ‘나’는 시인 자신으로 이해되어왔다. 그러다 보니 “애비는 종이였다. 밤이기 퍼도 오지 않았다”라는 첫 행의 의미에 대해 구구한 억측이 난무하게 된다. 「자화상」이 제시하는 모멸과 회한의 가족사가 시인 자신의 그것과 일치한다고 볼 수 없다. 밤 깊어도 돌아오지 않는 애비, 파뿌리같이 늙은 할머니, 풋살구를 먹고 싶다는 어매, 손톱이 까만 에미의 아들, 바다에 나가서 돌아오지 않는 외할아버지.....와 같은 시에 진술되는 가족사를 시인의 그것으로 환원시키는 일은 서정시를 사적 진술체로 한정짓는 일이다. 서정시가 사적 진술체로 오해되면 「자화상」은 가족사적 불행에 대한 뉘그러에 지나지 않는다. 「자화상」의 ‘나’는 ‘나’에게서 탈영토화하는 ‘나’, ‘나’에게서 세계로 열린 시선의 주체, 자신의 존재 근거를 추구하는 심미적 이성으로서의 ‘나’다. 그러므로 「자화상」의 ‘나’는 서정주 자신이 아니라 창조된 서정주, 환유로서의 서정주다. “스물세햇동안 나를 키운건 팔할이 바람이다”라고 말할 수 있는 건 ‘나’의 존재 구조를 세계라는 전체성의 구조 안에서 겹쳐보고 파악할 수 있는 존재만이 수행할 수 있다. “나를 바라보는 자”가 곧 타자라는 사르트르의 명제를

받아들인다면, 「자화상」의 ‘나’는 시인의 내면에서 자신의 삶을 바라보는 또 다른 타자인 것이다.

한 여자 돌 속에 묻혀 있었네
그 여자 사랑에 나도 돌 속에 들어갔네
어느 여름 비 많이 오고
그 여자 울면서 돌 속에서 떠나갔네
떠나가는 그 여자 해와 달이 끌어주었네
남해 금산 푸른 하늘가에 나 혼자 있네
남해 금산 푸른 바닷물 속에 나 혼자 잠기네 -이성복, 「남해 금산」

사람은 순간마다 행위를 통해서 새로운 존재어로 나아간다. 행위는 욕구의 불연속적 발화점이다. 실존의 시간 안에 포섭된 그것은 직접성 · 개체성 · 혁신성 안에서 발화한다. 행위의 이면으로, 그것을 세계의 표면으로 밀어 올린 주체의 감성 · 계획 · 의식 등이 흘러간다. 그 흘러감은 안과 밖을 함께 아우른다. 발화의 계기는 주체의 텅 빈 욕구의 자리를 채우려는 욕망의 만족과 그 만족에서 오는 음악적 즐거움이다. 그런 맥락에서 실존의 시간이란 행위의 무한계열 체며 아울러 행위의 결과들에 대한 자기-향유의 시간들이다. 현재의 순간은 주변에서 일어나고 있는 행위-사건들을 읽는 순간이며, 이미 일어났고 또 앞으로 일어날 일들까지 하나로써 꿰어 읽는 시간이다. 현재는 단절 · 고립된 순간이 아니라 과거에서 미래로 이어지는 선형적 시간에 포함된 하나의 점이다. 점은 점이되 선으로 이어지는 점이다. 사람이 개별적 존재이되 타자들의 세계 속에 포섭된 존재이듯이, 주체의 행위도 마찬가지다. 행위

는 점이 아니라 점의 흐름들이다. 그 흐름의 내면들의 물질적 양태는 주름이다. 생의 이면은 무수한 행위들의 주름들로 이루어졌다. 이성복의 시에서 “한 여자 돌 속에 묻혀 있었네”라는 첫 구절에서 화자의 위치는 애매하다. 화자는 숨어 있고, 돌 속에 묻혀 있는 여자를 바라보는 객관화된 시선만 두드러진다. 이어지는 2행에서 비로소 화자가 그 존재를 드러낸다. 하지만 2행의 “그 여자 사랑에”라는 표현이 또한 모호하다. “나”를 돌 속으로 이끈 것은 “그 여자 사랑에”라는 것이 분명한데, 그게 내가 그 여자를 사랑한 탓이라는 뜻인지, 아니면 그 여자가 나를 사랑한 탓인지 그 사실관계가 명료하지 않다. 어쨌든 “나”는 돌 속으로 들어가서 돌 속에 있는 그 여자와 하나를 이룬다. 하지만 그 여자는 다시 “울면서 돌 속에서 떠나”간다. 왜? 그 여자가 돌 속에서 떠나는 까닭이 시의 문면에는 나오지 않는다. “울면서”라는 어휘에 의지하자면, 돌 사이에 함께하지 못하는 서러운 필연의 까닭이 있었겠다고 짐작해볼 따름이다. 그 여자는 해와 달이 끌어주는 대로 떠나가고 “나”는 “남해 금산 푸른 하늘가에” 혼자 남는다. “해와 달이 끌어”준다는 대목에서 이 시의 정황이 현실이 아니라 설화나 전설에 기대고 있음을 암시한다. 시의 전반부는 “돌 속에 들어갔네” “돌 속에서 떠나갔네”와 같이 변화와 유동을 지시하는 동사들이 시적 정황을 이끌지만, 후반부의 시적 정황은 “나 혼자 있네” “나 혼자 잠기네”와 같이 혼자 남은 “나”의 고적함을 드러내는 서술어미들이 이끈다. 후반부를 이끄는 서술어미들은 행위-사건들이 종료된 정황을 암시한다. 즉 타자들, 혹은 세계와의 교섭에서 떨어져 나온 “나”의 고립에서 빚어진 감정의 무늬들을 드러낸다. 화자가 겪는 이 사건에 대해 시인은 이렇다 저렇다 하는 논평도 하지 않으며 개인적 소회를 덧붙이지도 않는다. 시적 정황에 개입하

지 않음으로써 시인은 철저하게 자신을 객관적 보고자의 위치에 머물게 한다. 「남해 금산」에서 화자와 시인 사이에는 좁혀지지 않는 미적 거리가 있다. 「남해 금산」에서 연표 행위의 주체는 남해 금산 푸른 바닷물에 잠기는 남성적 주체로 의인화된 바위다. 물론 바위가 사랑과 별리의 경험을 하는 것은 아니다. 사랑과 별리의 경험은 시적 공간의 바깥에 있는 시인 자신의 것일 게다. 시의 수용자들에게 남성적 주체로 의인화된 나-바위는 상상 속에서 창안된 허구의 존재며, 동시에 시인 자신의 투사로 받아들여진다.

하늘은 날더러 구름이 되라 하고
땅은 날더러 바람이 되라 하네
청룡 흑룡 흩어져 비 개인 나루
잡초나 일깨우는 잔바람이 되라네
뱃길이라 서울 사흘 목계 나루에
아흐레 나흘 찾아 박가분 파는
가을별도 서러운 방물장수 되라네
산은 날더러 들꽃이 되라 하고
강은 날더러 잔돌이 되라 하네
산서리 맵차거든 풀 속에 얼굴 묻고
물여울 모질거든 바위 뒤에 붙으라네
민물 새우 끓어 넘는 토방 뒷마루
석삼년에 한 이레쯤 천치天痴로 변해
짐부리고 앓아 쉬는 떠돌이가 되라네

하늘은 날더러 바람이 되라 하고

산은 날더러 잔돌이 되라 하네 -신경림, 「목계장터」

삶이란 ‘나’를 둘러싸고 벌어지는 사건들의 총체다. 즉 인간이 욕망하는 것들을 얻으려는 주체의 의지의 작용과 현실세계 사이의 교섭에서 일어나는 일체의 것들을 포괄하는 어떤 것이다. 서정시가 탄생하는 자리는 ‘나’라고 지칭되는 존재의 생명의 중심적인 원천과 관련되어 있다. 서정시는 자전적 기억에 바탕을 두고 있기 때문에 불가피하게 생명을 내고 기른 공간의 토착적 정서로 기울어질 수밖에 없다. 사람의 천품이나 길러진 인격은 제각각이겠지만 웅숭깊고 무궁하며 신실한 삶에 대한 선호는 일치할 것이다. 바른 사람이라면 인생에서 그런 삶을 양망仰望하고 구하려고 할 것이다. 그런 삶으로 나아가기 위해서는 자기성찰과 결단이 요구된다. 우리가 보편의 삶에서 확인하는 것은 욕망에 대한 가열한 욕망과 함께 그 밑에서 작동하는 욕망을 반성하고 욕망을 억제하는 태도다. 간혹 나이든 사람이 보여주는 삶에 대한 담담함, 허허로움은 존경의 대상이다. 그것은 분명 경륜의 축적으로 빛은 지혜와 성숙의 산물이다. 신경림이 「목계장터」에서 보여주는 정서는 동시대적 소통에서 길어낸 전언이기보다는 전근대의 풍속에서 농경문화적 노동과 수고의 연계에 수렴되기를 거부한 자의 정서다. 그것은 보들레르의 「밭가는 해골」(『악의 꽃』)의 수고와 고통이 실존의 본질이며 그것이 돌이킬 수 없는 것이란 성찰에서 나오는 “끝없는 고통의 신음”과 “무거운 가래를 박아 넣”는 수고에서 얼마나 멀리 벗어나 있는가! 에마뉘엘 레비나스는 보들레르의 이 시구와 관련하여 “아마도 우리는 어떤 미지의 고장에서 다루기 힘든 땅을 파헤치고 우리의 혈벗고

피 흘리는 발 아래로 무거운 가래를 박아 놓어야 하리라”고 말한다. 노동과 수고에 따르는 고통과 피로는 인간을 예속화하면서도, 한편으로 “노동 안에는 가장 자유로운 동의가 있으며, 가장 자발적인 수고 안에는 누가 대속代贖해줄 수 없고, 모멸할 수도 없는 연루의 사건이 있다”고 말한다.(41. 에마뉘엘 레비나스, 『존재에서 존재자로』, 서동욱 옮김, 민음사, 2003.) 어쨌든 「목 계장터」는 노동과 수고에서 면제된 떠돌이의 쓸쓸한 심회에 초점을 맞춘다. 노동과 수고에서의 면제는 실존의 중심에서 슬쩍 비켜선 자의 매임 없는 자유를 준다. 떠돌이의 매임 없는 자유를 살겠다는 실존의 기획은 느슨하면서도 여유롭다. 그것의 느슨함은 실존의 기획이 ‘나’의 뜨거운 의지와 결단의 소산이 아니라 자연이 ‘나’에게 깨우쳐준 지혜의 형식을 빌려 발화되기 때문이다. 언표 상에서 하늘과 땅과 산이 말하는 것을 경청하는 수화자로서의 ‘나’는 나타나지만, 행위 주체로서의 ‘나’는 최소한도로 생략되어 있다. ‘나’를 감춤으로써 언표 주체와 언표 행위 주체가 동일자라는 암시를 강력하게 드러낸다. 다른 어떤 시들보다 「목계장터」는 시적 화자와 시인 자신의 거리가 좁혀져 있다. 시적 화자에게 구름이 되라 하고 바람이 되라 하는 것은 타자가 아니라 하늘이고 땅이다. 물론 「목계장터」에서도 떠도는 ‘나’를 바라보는 자기 안의 타자적 시선이 없는 것은 아니다. 시인은 ‘나’를 익명성의 지평 안으로 밀어 넣음으로써 “산서리 맵차거든 풀 속에 얼굴 묻고/물여울 모질거든 바위 뒤에 붙으라네”와 같은 시정에서 얻은 범속한 처세의 기술을 동양의 도가적 지혜로 보편화해버리는 마술을 보여준다.

헌 신문지 같은 옷가지들 벗기고
눅눅한 요 위에 너를 날것으로 누고 내려다본다
생기 잃고 옹이 진 손과 발이며
가는 팔다리 갈비뼈 자리들이 지쳐 보이는구나
미안하다
너를 부려 먹이를 얻고
여자를 안아 집을 이루었으나
남은 것은 진땀과 악몽의 길뿐이다
또다시 낯선 땅 후미진 구석에
순한 너를 누었으니
어찌하랴
종던 날도 아주 없지는 았았다만
네 노고의 험한 샅마저 치를 길 아득하다
차라리 이대로 너를 재워둔 채
가만히 떠날까도 싶어 네게 묻는다
어떤가 몸이여 -김사인, 「노숙」

“흐르는 강물은 쉼이 없고, 지금 바라보는 그 물은 원래의 물이 아니다”라고 『논어』의 한 구절은 말한다. ‘나’는 흐르는 물과 같이 끊임없는 변화의 유동 속에 포섭되는 존재다. 지금의 ‘나’는 어제의 ‘나’와 같지 않다. ‘나’는 흐름 속에서 변화를 일구며 살아 ‘있는’ 현전이다. 그렇다면 변화하는 유동 속에 있을 때 시시각각으로 달라지는 ‘나’를 하나의 자기동일성 안에서 객관적 대상으로 규정할 수 있는 근거는 무엇인가? 즉 끊임없이 다른 무엇으로 변환해가는 ‘나’의 정체성에도 불구하고

고, ‘나’를 ‘나’라고 말할 수 있는 근거는 무엇인가? ‘나’라는 개체성 안으로 세계가 들어와 교섭이 이루어질 때 세계는 비로소 의미를 갖는다. ‘나’와 무연한 세계, 즉 주체적 관여가 없는 세계는 아무 뜻도 있을 수 없다. ‘나’의 삶을 감싸고 있는 세계는 주체의 경험을 통해 인지된다. 세계는 심연이며, 주름의 무한한 접힘이다. 그것은 ‘생각’으로써 전모를 이해할 수 있는 대상이 아니다. 우리가 ‘생각’함으로써 알 수 있는 것은 생각하는 주체인 ‘나’의 실재성이다. ‘나’는 ‘나’를 생각함으로써 안다. 이때 안다는 것의 참 의미는 무엇인가? 범박하게 말하자면 앎은 지각하고 표상할 수 있는 능력이다. 경험의 근본적 연속성 안에서 세계는 ‘나’의 삶을 가능하게 하고 또한 의미라는 메아리를 만들어준다. ‘나’는 세계 속에서 비로소 존재의 의의를 찾을 수 있는 존재인 것이다. 우리를 이 세상에 살게 하는 것, 그냥 단순히 숨 쉬고 밥 먹고 하는 본능적인 행위의 삶을 넘어서서 뜻을 구하며 고양된 상태의 삶으로 나아가게 하는 것은 그 생명의 중심적인 원천에서 나오는 개별자의 의지다. 아마도 뜻 있는 삶, 안락하고 행복한 삶을 추구하는 것은 누구나의 일반적인 바람일 것이다. 그렇다 하더라도 누구나 뜻 있는 삶, 행복한 삶을 살지는 못한다. 주체의 소망과 의지가 실현되는 자리인 현실이 그것을 받쳐주지 못하기 때문이다. 예를 들면 대학을 나온 젊은이라면 당연히 가족을 부양하고 제 뜻을 펼칠 직장을 구할 것이다. 월급도 넉넉하고 보람도 갖게 해주는 직장이라면 그 젊은이를 행복하게 해주겠지만, 경기침체와 열악한 여러 현실적 여건이 그 젊은이를 오랫동안 직장이 없는 실업 상태에 묶어둘 수도 있다. 그럴 때 그가 불행과 고통 속에서 허덕일 것은 불 보듯 뻔한 일이다.

「노숙」은 삶의 초체함과 피로의 양상에 대한 묘사로 이루어진 시다. “생기 잃고 옹이 진 손과 발이며/가는 팔다리 갈비뼈 자리들이 지쳐 보이는구나”와 같은 피폐한 몸은 노숙의 결과물이다. “노숙”은 개별자의 삶이 감당하는 실존의 사건이지만, 국제구제금융시대에 막다른 골목으로 내몰린 자들의 고단한 삶에 대한 하나의 기표다. 「노숙」이 노숙자의 고달픈 삶에 대한 새로울 것 없는 묘사에만 그쳤다면, 이 시는 그저 그런 평범한 작품에 지나지 않을 것이다. 「노숙」은 노숙자와 화자가 동일자이면서, 동일자의 조건을 해체하고 제 몸을 타자의 시선으로 내려다보는 시적 화자를 설정함으로써 “진땀과 악몽의 길”을 거처온 노숙에 새로운 의미를 부여한다. 노숙의 몸은 의미의 고갈로 거덜 난 실존의 한 상징이기도 하지만 그 자체로 우리 시대의 삶의 한 유력한 징표다. 시대의 그림자가 드리워진 이 징표를 향한 시인의 시선은 중의적이다. 죽어 가는 몸과 고별하려는 순간에 처한 화자의 타자화된 시선과, 시인 자신의 시선은 겹쳐진다. 그 시선의 발생론적 근거는 측은지심이다. 「노숙」에서 화자와 시인 자신의 거리는 확연하다. 그 거리의 확연함은, 바로 그렇기 때문에 화자의 목소리는 시인 자신의 윤리적 목소리와 겹쳐지는 현상을 불러온다. “너를 부려 먹이를 얻고/여자를 안아 집을 이루었으나” 이제는 그 몸에서 탈구하려는 화자의 미안하다는 언술은 곧 시인의 심미적 이성이 낳은 윤리성을 머금는다.

제비들, 돌아가려고 흐린 날에도
나가서 편대 연습하고 돌아오는데
방죽에 억새 덩불이 뒤집히면서
일제히, 풀잎 뒷면의 은빛을 드러낸다

저기 멀리 오키나와 섬에서 바람이 불고 있을 거다
초록빛 방죽 물의 거죽, 심란心亂하다
그리고 축 처진 하늘을 이고서 몸부림치는 풀밭;
방금의 생生을 잊어먹은 듯
흑염소가 거기서 목놓아 울고 있다
저를 묶은 밧줄을 더 세게 끌어당기면서 -황지우, 「흑염소가 풀밭에서
운다」

이 시에서 ‘나’는 완벽하게 시의 문면 뒤에 숨어 있다. ‘나’는 오로지 풍경
을 바라보는 관조자의 시선으로만 나타난다. 숨은 화자의 시선에 붙
잡힌 것은 바람이 부는 흐린 날의 풍경이다. 하늘엔 제비떼가 떴서 날
고, 방죽의 억새 덩불은 흔들린다. 하늘은 흐려서 축 처진 듯하고 방죽
물은 바람에 물이랑이 거칠다. 풀밭에 묶여 있는 흑염소가 운다. 이것
이 지각 속에서 주어진 세계의 표정이며, 풍경의 전부다. 화자는 감정
적 투사와 같은 방법으로 풍경에 개입하지 않고 풍경을 하나의 객체로
드러낸다. 시선에 붙잡힌 풍경은 저절로 그 전모를 드러내는 것이 아니
라 다른 것의 배제로써 나타난다. 풍경의 다양한 원소들에서 어떤 것들
은 취하고 어떤 것들은 버리는, 배제와 선택의 원리가 작용하는 것은
사물을 바라보는 의식의 지향성 때문이다. 후설이 말한 바, “모든 의식
은 무엇인가에 관한 의식”이다. 의식의 지향성이 포획한 풍경은 다름
아닌 바라보는 주체의 심상 풍경으로 탈바꿈한다. 언제나 사물의 외재
성은 내재성을 가리키는 기호인 것이다. 외재성은 그 이면에 숨은 내재
성을 조회하는 기능을 작동한다. 주체와, 하나의 타자로 호명되어 화자
의 앞에 나타난 풍경 사이엔 엄격한 미적 거리가 있다. 미적 거리는 대

상의 이미지가 우리의 지각 안에서 감각적 명증화에 이르게 하는 데 기여한다. 그리하여 즉자존재의 세계에서 결핍과 부재로 있던 대자존재를 불러오는 것이다. 저를 묶고 있는 “밧줄을 더 세게 끌어당기면서” 목놓아 우는 흑염소는 더도 덜도 아닌 즉자존재다. 그러면서 동시에 저는 표상적 존재로 물러났으며 그 자리에 숨은 대자존재인 화자를 불러내는 것이다.

제4장 타자의 발견

1. ‘나’는 타자의 타자다 : 카프카의 경우

산다는 것은 타자와 연루되는 사건이다. 그것은 ‘나’의 타자화가 전제되지 않고는 불가능한 일이다. 타자와 연루되지 않은 하나의 인간, 타자의 시선이라는 매개를 통해 드러나지 않은 인간이란 아직 태어나지 않은 인간이다. 태어나지 않은 인간이란 신체가 없는, 혹은 아직 인격적 개별성이 실현되지 않은 잠재적 실존이다. 타자는 ‘있음’이라는 역명의 비인격적 개별성에 머물고 있는 ‘나’를 주체의 표상 활동을 하는 ‘나’로 거듭 태어나게 한다. 김춘수는 이런 철학적 깨달음을 “내가 그의 이름을 불러주기 전에는/그는 다만/하나의 몸짓에 지나지 않았다”(「꽃」)라고 썼다. 이렇듯 타자는 ‘나’의 ‘나-됨’을 보증하는 존재다. ‘나’의 ‘나-됨’은 자동적으로 주어지는 것이 아니다. ‘나’의 존재는 ‘나’의 존재함을 위협하는 외부[타자]와의 투쟁이라는 역사 속에서 ‘나’의 개별성을 보존하고 유지하며 살아가려는 의지를 통해서 확인되는 것이다. ‘나’ 자신의 존재를 실현하는 욕구를 통해 타자가 곧 ‘내’ 존재 실현의 물적 기반이라는 사실이 드러난다. 타자는 언제나 우연성을 동반하고 나타난다. 타자의 출현은 ‘나’를 감싸고 있는 실존의 베일을 걷고, ‘나’의 현존을 비로소 하나의 의미가 되게 한다. 타자는 시선을 통해 ‘나’를 바라보면서 ‘나’를 객체화하고 ‘나’를 향유한다. 모든 삶은 세계를 채우고 있는 것들에 대한 ‘나’의 향유다.(42. ‘향유’는 철학자 레비나스의 중요한 개념이다. 이를테면 레비나스는 좋은 음식, 공기, 빛,

구경거리, 일, 생각.....들은 “삶을 위한 것이 아니다. 이 모든 것들이 곧 삶이다”라고 말한다. 우리가 산다는 것은 대상에 대한 향유의 주체로서 사는 것이다. 주체가 대상에 내재된 것들을 즐기고 누리는 것, 그것을 통해 행복을 느끼는 것에서 ‘나’의 ‘나-됨’이 성립한다. 레비나스는 이렇게 말한다. “향유는 나의 삶을 채우는 모든 내용에 대한 최종적 의식이다. 이 내용 들을 향유는 모두 안고 있다. 내가 관여하는 삶은 별 거숭이 살이가 아니다. 나의 삶은 노동과 양식糧食이 있는 삶이다.

(.....) 삶을 채우는 내용을 확보했을 때조차 수단은 곧 목적으로 추구되고 그 목적을 추구하는 것이 다시 목적이 되어버린다. 사물들은 이렇게 생존에 필수적인 것 이상으로 존재한다. 사물들은 [필요 이상 그쳐주는] 삶의 온층을 베풀어준다. 우리는 우리의 삶을 확실하게 보장하는 노동으로 삶을 유지한다. 하지만 우리가 노동을 하는 것은 그것이 우리의 삶을 채워주기(기쁨을 주거나 혹은 슬픔을 주거나) 때문이기도 하다.” 레비나스, 여기서는 『타인의 얼굴 - 레비나스의 철학』(강영안, 문학과지성사, 2005)에서 재인용한다.) 타자, 즉 ‘바라보는-자’의 출현은 ‘나’를 ‘바라 보인-자’라는 실존적 지위로 견인한다. ‘나’의 바깥에서 ‘나’를 향해 달려오는 시선들은 ‘나는 곧 타자다’라고 말한다. 나의 타자화는 곧 타자의 주체화를 뜻한다. “타자는 나를 존재케 하며, 바로 이러한 사실로 인해 나를 소유한다.”(사르트르) 나와 너의 관계 맺음은 나의 현존을 세계 내에 안착시키는 중요한 실존적 사건이다. ‘나’는 ‘너’고, ‘너’는 ‘나’다. ‘나’는 ‘너’에게 의미가 되고, ‘너’는 ‘나’에게 의미가 되는 것이다. 의미가 된다는 것은 무엇인가? 그것은 서로의 존재를 향유한다는 것이다. 사르트르는 『실존주의는 휴머니즘이다』에서 “무엇이건 나에 관한 진실을 얻으려면 나는 반드시 타자를 거쳐야만

한다. 타자는 나의 존재에 필수불가결하다. 그뿐만이 아니라 내가 나에게 대해 가지는 인식에서도 이와 마찬가지로”라고 쓴다.

타자는 곧 얼굴이다. 이 말은 타인이 곧 얼굴의 현전이라는 사실을 알려준다. 이 낯선 생성, 혹은 다성성의 표면들! 타인들이 다가올 때 언제나 얼굴로 온다. 얼굴은 자아, 즉 ‘나-됨’이 가장 적나라하게 드러나는 영역이기 때문이다. 얼굴은 고유한 개별성을 갖고 있으며, 차이를 통해 자기를 드러내는 기표적 기호다. 이 기표의 밑바닥은 우리가 자아, 혹은 영혼이라는 부르는 그것이다. 그러나 그것은 눈에 보이지 않는다. 타자들이 ‘나’를 볼 때 그들은 ‘나’의 얼굴을 바라본다. 얼굴이 내재적 정치권력이 작용하는 표면이자 발화의 장소인 까닭이다. 얼굴은 말, 시선, 표정이 나오는 곳이다. 말, 시선, 표정들은 주체의 내재적 권력을 얼굴화하며 눈에 보이지 않는 것들을 가시화하며 현현한다. 얼굴은 호소하고 명령한다. 얼굴은 권력의 담지체이기 때문에 타자에게는 늘 계시적 표면이다. 분노한 얼굴, 찡그린 얼굴, 슬픈 얼굴, 웃는 얼굴, 미소 짓고 있는 얼굴들은 그 자체로 타자에게 말과 사유, 정치적 선택에 규제적으로 작용하는 권력의 성분들이다. 사람들은 “그 얼굴을 보고 있자니 차마 그럴 수가 없었네”라고 말한다. 타자의 얼굴이 ‘나’의 어떤 행위에 규제적 요인으로 작동했음을 보여주는 예다. 레비나스는 이렇게 말한다. “얼굴은 열려 있고 깊이를 얻으며 이 열려 있음을 통하여 개인적으로 자신을 보여준다. 얼굴은 존재가 그것의 동일성 속에서 스스로를 나타내는 다른 어떤 것으로 환원할 수 없는 방식이다.”(43. 레비나스, 여기서는 강영안의 앞의 책에서 재인용한다.) 얼굴의 배타적 현전성은 이미지 사회인 현대에는 자아의 기표적 기호를 넘어서서 재화의

도구가 된다. 대중에게 인기를 끄는 영화배우나 가수와 같은 스타들의 얼굴은 다양한 이미지로 복제될 때마다 엄청난 재화를 생산한다.

얼굴, 얼마나 소름끼치는가. 자연스럽게도 얼굴은 모공들, 평평한 부분들, 뿌연 부분들, 빛나는 부분들, 하얀 부분들, 구멍들을 가진 달의 풍경이다. 얼굴을 비인간화하기 위해 그것을 클로즈업할 필요가 없다. 그것은 커다란 판이며, 자연스럽게 비인간적이며, 괴물적인 복면이다. 당연한 일이다. 왜냐하면 얼굴은 기계에 의해 생산되며, 그리고 그 기계를 동작시키고, 탈영토화를 부정적인 것 안에 두면서도 절대에까지 밀어붙이는 특수한 권력 장치의 요구들을 위해 생산 되기 때문이다. 하지만 비인간적인 얼굴과 인간적이고 정신적이며 원시적인 머리를 대립시키면 회귀나 퇴행의 향수에 빠지게 된다. 사실상 비인간성들만이 존재한다. 인간은 아주 상이한 본성들에 따라, 아주 상이한 속도로 아주 상이한 비인간성들로부터만 만들어진다. 원시적인 비인간성, 얼굴 -이전의 비인간성, 그것은 머리를 몸체의 부속물로 만드는, 즉 정신적으로 되기와 동물 되기의 분기점에 있는 기호계, 다시 말해 이미 상대적으로 탈영토화된 모체의 부속물로 만드는 기호계의 전적인 다성성이다. 얼굴 너머에 완전히 다른 비인간성이 있다. -MP : 1980

얼굴은 표면화된 심연이다. 주체의 도덕과 인격이 현현하는 이 표면화된 심연은 본디 주어진 것이 아니라 새롭게 씌어지는 것, 혹은 끊임없이 만들어지는 것이다. 얼굴은 그 안에 수없이 많은 다른 얼굴 들을 잉태하고 있다. 얼굴은 순간마다 파열한다. 얼굴이 파열하는 순간은 곧 타자라는 신이 나타나 계시하는 순간이다. 얼굴은 그 파열의 틈들을 통

해 기호가 만드는 무수히 많은 다른 기호들을 내보인다. 아, 얼굴은 기호의 박물관이다! 들뢰즈와 가타리도 말하지 않았는가? 얼굴이 “정신적으로 되기와 동물 되기의 분기점에 있는 기호계”라고. 처음에 사자가 나타나더니 이어서 늑대, 양, 독수리, 여우, 뱀, 족제비, 호랑이, 개, 고양이가 출현한다. 얼굴이 기호의 동물원이라는 사실은 “인간이 극복되어야만 하는 그 무엇”(니체)이라는 사실을 증명한다.

타자가 인증하는 ‘나’의 주체란 무엇인가? 들뢰즈에 의하면, 그것은 “하나의 아비투스, 하나의 습관, 내재성의 장 속에서의 하나의 습관, 나라고 이야기하는 습관”이다. ‘나’는 타자의 욕망함이다. 타자가 없다면 ‘나’도 없다. 왜냐하면 ‘나’는 곧 타자의 타자니까. 이것을 뒤집으면 ‘나’는 ‘나’ 아닌 것의 총체다. ‘나’는 ‘나’ 아닌 것들과의 차이를 통해서 나타나는 본질이다. 그렇다면 ‘나’는 일자가 아니다. ‘나’는 수많은 타자다. ‘나’는 수많은 타자를 통해서 드러나는 수많은 ‘나’다. ‘나’는 수많은 타자들과 닮아 있다. 플라톤의 “오로지 유사한 것만이 서로 다르다”는 명제를 빌리자면, ‘나’는 타자들과의 ‘차이’에 의해 ‘나’라는 주체성을 촉발하는 것이다.

타자란 누구, 혹은 무엇인가? 타자란 외부적 존재로 전환된 ‘나’다. 그 때 나-타자는 지옥이다. 나-타자의 출현은 자아의 부정적 현시다. 소외와 불안을 타자적 징후로 포획함으로써 예언자가 된 작가, 카프카의 저 유명한 소설 「변신」을 잠시 빌려오자; “어느 날 아침 그레고르 잠자는 불안한 꿈에서 깨어나자 자신이 침대 속에서 한 마리의 흉측한 벌레로 변해 있는 것을 발견했다. 그는 갑옷처럼 딱딱한 등을 밑으로 하고 위

를 쳐다보며 누워 있었다.”(44. 카프카, 『변신・유형지에서』, 박환덕 옮김, 범우사, 1989.) 인간의 동물-되기의 드라마는 이렇게 시작한다. 들뢰즈/가타리의 『천 개의 고원』에서 빌려온 [동물]-되기는 신체의 기능과 힘의 강밀도의 분포를 달리 해서 신체의 변환을 꾀하는 것, 존재의 문턱을 넘어서서 다른 존재로 재구축되는 것을 뜻한다. 이는 신체가 내재화하고 있는 힘과 의지, 욕망의 구조를 재구축함으로써 [무엇]-되기를 이룬 주체는 이제까지와는 다른 선으로 탈주한다. 카프카의 ‘변신’은 동물-되기의 사례다. 이 ‘변신’은 회사라는 조직의 관성에 따라 움직이는 외판원인 그레고르가 가족이란 역학관계 내에서 묶여 있던 타율적 존재에서 자율적 존재로 바뀔으로써 완성된다. 이는 자신을 규정하는 지층에서 탈주함으로써 이루는 생성, 혹은 혁신이라고 부를 만하다. 들뢰즈/가타리에 의하면 동물-되기는 세 가지의 원리로 작동한다. 첫번째 “동물-되기는 무리 및 무리의 감염을 통과한다”는 것, 둘째 “그러한 양체에는 언제나 별종이, 모비딕 같은 예외적인 별종이 있다”는 것, 세번째 “동물-되기에서 다른 되기(여성-되기, 어린이-되기, 분자-되기 등등)로 이어지는 변환의 문턱이 있으며, 이는 결국 일관성의 구도로 이어진다”는 것 등이다. 「변신」에서는 자율성을 획득한 주체가 가족이라는 권력/지배의 메커니즘으로 작동하는 성域에서 어떤 탈주의 선을 그리며 나아가는가에 따라 그 혁신의 폭이 결정된다. 이십세기에 나올 모든 소설들의 소설, 소설의 원형질을 제시한 카프카는 ‘나’인 동시에 ‘타자’의 출현이라는 충격적인 사건을 가장 평이한 언어로 드러낸다. 그레고르 잠자는 낮익은 세계에서 어느 날 갑자기 낯선 존재가 되어버린 자, 우리가 바로 타자라고 부르는 자의 이름이다. 가족이라는 내재적 관계 안에서 일어난 분열, 변형된 예고, 내부자인 동

시에 외부자인 그레고르는 다름 아닌 이십세기의 인간들이 어느 날 갑자기 거울을 통해서 보게 된 진짜 ‘나’의 얼굴이다. 예기치 않은 순간에 나타난 이방인, 유령, 괴물. 모든 드러남은 드러나지 않음의 가시화다. 그레고르의 출현은 가족들 내면에 숨어 있던 욕망과 공포를 자극하고 그것의 질료적 흐름을 겉으로 흐르게 한다. ‘나’의 욕망은 언제나 타자를 통해 드러나며, 욕망의 매개적 존재인 타자가 없다면 ‘나’의 욕망도 없다.

“흥측한 갑충”은 문명과 자연, 질서와 혼란 사이에서 스스로를 나타낸다. 내재적 관계에서 분열하며 나-타자가 되어버린 그레고르는 신체에 각인된 ‘차이’라는 타자의 기표적 기호들 때문에 가족에게 배척되고, 학대받는 대상이 되며, 결국은 죽음에 이르게 된다. 그레고르가 받는 수난은 신체의 표면에 새기고 있는 타자의 기표적 기호들 때문이지만, 그 밑에 가족 구성원들의 폭력을 부르는 더 중요한 요인은 그가 가족 내부에서의 권력 질서에서 무단 이탈했기 때문이다. 그는 출근하지 않고, 따라서 돈을 벌어들이지도 못하며, 어쩌면 다른 가족에게 영원히 얹혀 지내야 할지도 모른다. 그것이 가족이라는 권력 질서에서의 이탈한 결과다. ‘우리들’ 속에서 분열해 나갔을 뿐만 아니라, 일상적 삶들의 상호연관성을 깨고 나가 타자라는 기표를 뒤집어썼기 때문이다. 가족은 그가 동물로 변신한 것[전략]에 대해서는 최소한도의 연민을 품을 수는 있지만 권력 질서의 이탈자, 혹은 파괴자로 변신한 사실에 대해서는 조금도 관용을 베풀 수가 없는 것이다. 나-타자로 변신한 그레고르는 그렇게 우리들 내부에 숨어 있는 내부적 질서의 경계를 벗어난 것에 대한 테러의 욕망을 불러일으키는 미분화된 힘이며, 주체다.

그것들은 밖에 있지 않고 우리 안에 있다. 우리 내부에서 일어나는 이성의 고갈과 불확실성의 증가는 그 괴물들을 양육하고 괴물들의 근육에 힘을 보태는 최적화된 조건이다. 닉 카파소는 우리 안에 있는 괴물들에 대해 이렇게 쓴다; “괴물들은 어디에나 있으며, 언제나 있어왔다. 인간 의식이 여명을 밝힌 이래로, 이들 끔찍하고 놀라운 존재들은 어두운 구석에 숨죽이고 있었거나 문화의 선두 혹은 그 중심에서 있었다. 그들의 편재성과 끈질긴 생명력은 그들의 힘, 무수한 것들을 위한 상징과 메타포로서의 용이성 위에 기반하고 있다. 우리가 당황해하고, 신경이 곤두서고, 겁먹고, 불확실에 떨고, 위협당하고, 소외되고, 억압과 탄압에 고통받고, 감금되고, 이성을 잃고, 죄를 짓고, 아프고, 슬프고, 분노하고, 결핍될 때마다 괴물은 등장할 수 있다. 그들은 우리를 둘러싼 조건 · 상상력 · 영성 · 예술의 일부다. 그리고 그들은 결코 사라지지 않는다. 우리는 사실 그들을 상당히 많이 필요로 한다. 그리고 우리는 그들을 이미 찾았으며, 창조하고 있다. 우리는 그들과 함께 나아가며 그들은 우리를 둘러싸고 있다. 그들은 무수히 많다.”(45. Nick Capasso, *Terrors and Wonders : Monsters in Contemporary Art*, 2001, p.7. 여기서는 피러드 커니, 『이방인, 신, 괴물』(이지영 옮김, 개마고원, 2004)에서 재인용.) 우리는 매일 매일 이런 흉측한 갑충-괴물을 창조하고, 그들을 상징과 메타포로 포획하며 함께 살고 있다. “그들은 [일상의 지평 안에] 무수히 많다.” 모호하고 ‘나’와 다른 것은 그것이 ‘나’의 자명한 질서 체계로 포섭되지 않는 까닭에 악으로 전환한다. 우리와 다른 것, 타자는 공포를 낳는 존재며, 그렇기 때문에 없애버려야 할 잠재적 악이다. 이것은 이슬람 근본주의자들로부터 9·11 테러 공격을 당한 뒤 미국이 무의식적인 공포를 정치적 담론의 수사학으로 바꾸고 증오와 광기의

메커니즘을 정당화시키는 예에서 잘 알 수 있다. 미국인에게 미국은 곧 세계다. 그러므로 미국을 향한 공격, 테러는 곧 세계에 대한 공격이며 테러다. 미국은 타자에게 ‘악의 축’이라는 정체성을 부여한다. 미국은 미국 아닌 것을 괴물로 규정함으로써 스스로 괴물에 둘러싸인 고립과 유폐의 운명을 선택하였다. 미국은 전 세계의 테러리즘의 표적이 되었다. 미국에게 ‘악의 축’으로 낙인찍힌 타자들이 ‘미국’을 증오할 만한 충분한 이유들이 있다. ‘미국’은 “권위주의적인 폭력, 이중적인 기준, 자기 이익에 대한 집착, 세계와 자신을 동등하게 취급하는 무책임한 역사관에 사로잡힌 정치적인 실체”(46. 지아우딘·메릴 윈 데이비스, 『증오 바이러스, 미국의 나르시시즘』, 장석봉 옮김, 이제이북스, 2003.) 다. ‘나’와 다른 것은 잠재적으로 ‘나’를 공격하는 ‘악’이다. 다시 한 번 타자는 알 수 없는 괴물들, 에일리언이 튀어나오는 불길한 심연이다.

그레고르는 가부장적 가족의 내부에서 작동하는 권력의 위계질서에서 그것의 바깥으로 탈주하는 영혼의 기표다. 탈영토화를 통해 가족-세계 내부에 숨어 있는 질서와 욕망을 드러내 보인다. 바이러스와 같이 일상 속으로 침투해서 내부의 드러내 보이고 싶지 않은 추악한 질서와 욕망을 드러내 보이려고 할 때, 그것은 체계와 질서를 와해시키는 ‘절대적 악’이다. 외부의 ‘절대적 악’은 내부의 구성원들의 분열을 봉합하며 하나로 결속시킨다. 부모와 누이는 공모해서 그레고르를 죽음에 이르게 한다. “당황해하고, 신경이 곤두서고, 겁먹고, 불확실에 떨고, 위협당하고, 소외되고, 억압과 탄압에 고통받고, 감금되고, 이성을 잃고, 죄를 짓고, 아프고, 슬프고, 분노하고, 결핍”된 존재는 그레고르가 아니라 그의 가족이다. 가족의 내부에서 공포는 끓어오르며, 그들은 극도로 예민하

며 신경질적인 존재로 탈바꿈한다. 신경질은 잠재적 공격성이다; “저 짐승은 우리들을 쫓아다니고, 하숙인들을 내쫓고, 틀림없이 이 집 전체를 점령해서 우리들을 길거리로 몰아낼 거예요.” 보라, 그레고르의 누이는 이렇게 말한다; “저는 이 짐승 앞에서 오빠라는 이름을 입에 담고 싶지도 않아요. (.....) 우리는 저것을 없애버릴 계획을 세우지 않으면 안 돼요. 저것을 보살피고 저것을 참아내기 위해서 인간으로서 할 수 있는 일은 다했잖아요.” 가엾은 것은 그레고르가 아니라 갑자기 동물로 변신한 그레고르 때문에 고통을 당한 가족이다. 카프카는 그레고르의 동물 변신과 그후에 벌어지는 드라마를 통해 타자성에 대한 인간의 내면에 도사린 근원적인 공포와, 공포로 인해 발생한 폭력을 사람들은 어떻게 정당화하는가를 극명하게 보여준다.

그레고르의 동물-되기는 알 수 없는 외부의 힘에 의해서 빚어진 악몽이 아니라 주체의 탈주에 대한 무의식의 욕망, 즉 무의식에서 일어난 자발성의 산물일지도 모른다. 동물-되기는 역설적으로 가족 부양의 의무로부터의 해방, 노동의 면제라는 효과를 발생시킨다. 그런 점에서 동물-되기는 그 주체에겐 역설적으로 무엇인가를 팔아야 하는 영업-노동에서의 해방이며 구원이다. 그레고르가 자발적이건 비자발적이건 간에 폐쇄된 가족질서에서 자신을 탈영토화하려는 기획은 실패한다. 그레고르는 아버지가 집어던진 사과를 맞고 옆구리에 큰 상처를 입는다. 결국 그레고르는 그 상처 때문에 죽음을 맞는다. 상처는 그 존재를 엿보는 틈이다. 이 틈으로 타자의 시선이 틈입한다. ‘나’는 타자에게 보여지고 있는 존재며, ‘나’는 상처 입을 수 있는 존재라는 것이다. “내가 직접적으로 포착하는 것은 (.....) 나는 상처받을 수 있는 자라는 것, 나는

상처 입을 수 있는 육체를 가졌다는 것, 나는 어떤 장소를 차지하고 있으며, 나는 내가 무방비 상태인 그 장소로부터 어떤 경우라도 도망칠 수 없다는 것, 즉 나는 보여지고 있다는 것이다.”(47. 사르트르, 『존재와 무』, 손우성 옮김, 삼성출판사, 1976.) 카프카는 일기에 이렇게 쓴다; “상처의 아픔을 만들어내는 것은, 상처의 깊이나 상처의 만연 이상으로 그 상처의 연령인 것이다.”(48. 클라우스 바겐바하, 『카프카』, 박환덕 옮김, 행림출판, 1987.) 그레고르의 가족은 왜 그레고르에게 화를 내고 공격적인 행동을 취했을까? 비극은 노동으로 잉여가치를 생산하던 가족 성원이 어느 날 갑자기 노동을 기피한 데서 비롯된다. 물론 노동의 기피는 노동 주체의 자발적 선택이기보다는 비자발적이며 불가피한 측면이 있다. 그렇다 하더라도 그 주체가 노동의 영역에서 자신을 해방하자 거기서 비롯된 고통은 고스란히 가족에게 분담할 수밖에 없다. 노동의 회피는 단순한 직무유기나 사회적 책임의 회피가 아니라 다른 가족 성원들에게 고통을 주는 일이며, 견딜 수 없는 치욕이고, 가족을 파멸에 이르게 한다. 그러므로 그것은 단죄되어야 할 죄악이다. 그러니 그레고르의 옆구리에 난 상처는 마땅히 처벌되어야 할 악에 대한 단죄의 결과다.

카프카는 「변신」에서 ‘변신’의 미시정치학에 대한 탐구를 보여준다. 카프카에게 동물로 변신하기는 매우 낯익은 주제다. 카프카의 갑충·원숭이·개·쥐들은 인간적 관계의 지평에서 떨어져나온 소외나, 왜소한 자아의 표상물이 아니다. 그것은 존재 내부에서 일어나는 질료적 전환의 욕구와 탈주체화하려는 인식의 맹아와 상관된 것이다. 그렇다면 ‘변신’을 초월의 꿈이라고 부르지 못할 까닭이 무엇인가? ‘변

신'은 매너리즘의 극단에서 파열하듯이 일어난다. 「변신」의 갑충은 두 팔을 수평으로 벌리고 날개처럼 퍼덕거리며 새-되기와 수평선상에 있다. 갑충에게 바닥은 공중이고, 기어다님은 조금 느린 형태의 활공이다. 변신체를 징그럽다고 인식한 것은 가족 외부에서 만들어진 관료주의적 욕망을 가족 내부의 욕망으로 바꿔버린 가족-외부자들의 시선으로 바라보았기 때문이다. 카프카가 가족에서 탈주 하며 희생하는 자의 배역을 맡긴 그레고르는 가장 주체적인 주체다. 「변신」은 가족이라는 개인의 영역에서 일어난 한 주체의 내부에 잠복해 있던 이질성의 파열이라는 사건을 다룬다. 그 사건을 통해 드러난 관계의 분열과 관계의 재정립이란 주제를 추구한다. 아울러 주체성이 타자의 차이성에 의해 탄생한다는 사실을 보여주는 최초의 서 사물이다.

2. 일본문학 : 한국문학의 타자

근대 이후 일본문학은 한국의 현대문학에 불가피하게 영향을 미치는 타자적 현상이다. 본질적으로 영향력을 행사하는 외국문학은 자국 문학이 갖는 외부성, 혹은 거울과 같은 타자적 현상으로 존재한다. 중심을 이루는 타자적 현상은 분절과 단속의 운동을 하며 주변부를 지층화한다. 김동인이 '그' '그녀'와 같은 3인칭 대명사나, '있었다' '했었다'와 같은 과거완료형 시제, 그리고 언문일치를 일본 소설에서 받아들여 쓴 것은 일본 근대가 확립한 표준화된 문법체계를 준거적 틀로 수용했음을 보여주는 것이다. 일본 근대문학의 기원이 곧 근대 한일관계의 기원이라는 사실을 꿰뚫어본 가라타니 고진에 의하면 일본의 근대문학은 근대 국가체제가 형성되는 메이지 시대(1868~1911)의 산물이

다. ‘근대’와 ‘문학’은 따로 존재할 수 없는 하나의 짝이다. 한국 근대소설의 효시라고 평가되는 이광수의 『무정』이 1917년에 비로소 나타나고, 거기에 기독교나 연애, 신가정과 같은 기표적 기호들이 등장하는 것은 당대 한국인들의 보편적 사유와 감수성에 스며들기 시작한 일본 근대의 영향력의 범주를 보여주는 것이다.

일본 근대문학의 기반도 역시 서양의 근대제도와 문물이 도입되는 과정에서 필연적으로 등장한 서구라는 타자성을 거울삼은 것이다. 일본 근대문학의 서사적 표상에서 두드러지는 “내면이라는 관념, 중심화된 주체, 심리적인 것, 게다가 참을 수 없을 만큼 서양적인 의미의 자아”들은 근대와 함께 들어온 타자성의 산물이다. 일본 근대문학에서 내면, 육체, 성 그리고 고백의 내러티브라는 형식은 서구의 준거틀에서 빌려오거나 새롭게 발견한 것이다. 가라타니 고진의 통찰력은 기독교가 일본 근대문학의 근원에 존재하며, 기독교가 메이지 체제에서 소외를 겪은 구舊 무사계급에 파고 들어간 배경을 설명하는 데서 빛을 발한다. 소외는 무력감과 한으로 찬 마음을 만들고, 기독교는 그것을 파고들었다는 것이다. 메이지 시대에 몰락을 겪은 무사계급에게 “기독교가 초래한 것은 ‘주인’임을 포기함으로써 ‘주인(주체)’으로 남아 있게 하는 정신적 역전이다. 그들은 주인임을 포기하고 신에게 완전 복종함으로써 ‘주체’를 획득한 것이다.”(가라타니 고진)

일본이 서구라는 타자를 베끼는 동안 한국은 일본이라는 타자를 베낀다. 그러나 하나의 문화가 내재적 형질로 고착시킨 새로운 감수성이 또 다른 문화에 나타나는 영향관계는 간접적이며 변형을 거치기 때문에

언표의 층위에서 규명하는 일은 쉽지 않다. 특히 문학에서의 영향은 언어의 유기적 통일성을 그대로 수납하는 것이 아니라 그것에 구현된 이념과 제도에 대한 초극의 형식으로 나타나기 때문에 그 관계를 따지는 일은 더욱 어렵다. 대개의 경우 문화적 영역에서의 영향은 스타일이나 형식, 혹은 재현된 것 자체의 모방이 아니라 영향의 자명성을 지우는 것에서부터 시작한다. 문학에서 선행된 형식이나 스타일로 나타난 것들이 다른 문학에서 자의식의 발현 없이 답습될 때 대개는 내용으로 전용轉用된다. 그것은 기술적 미숙성의 표지가 아니라 도덕적 문맹성의 표지다. 스타일은 내용을 외화하는 기술적인 측면이 아니라 그 자체로 하나의 세계다. 수전 손택이 “스타일은 예술작품 안의 결정원칙이요, 예술가가 자필로 서명한 의지다”라고 한 것도 그런 뜻이다. 카뮈의 『이방인』이나 브라우티건의 『미국의 송어낚시』에서 스타일을 제거한다면, 그것은 자명한 알리바이를 부정하고 스스로 죽음을 맞는 이상한 살인자의 이야기, 오염되어가는 강들에 대한 과잉 애도의 이야기만 남는다. 예술에서 스타일은 예술가의 감수성과 의식, 세계에 대한 주체의 태도를 드러낸다. 그것은 하나의 심미적 원칙이며, 배치의 규범이기 이전에 예술 창조 주체의 본능이며 기질에 속하는 것이다. 신체가 존재의 구현이듯, 스타일은 곧 예술의 구현이다. 그러므로 신체 없는 존재가 있을 수 없듯이 스타일이 없는 내용이란 있을 수 없다.

거칠게 요약하자면 일본 근대문학의 출발점인 나츠메소세키에서부터 기쿠치칸, 아쿠타가와, 가와바타 야스나리, 미시마 유키오, 다니자키 준이치로, 다자이 오사무 등을 관통하는 일본 사소설의 전통, 미적 근대성과 한국 소설들은 해방 이전까지 활발한 소통과 영향 관계에 놓인

다. 하지만 그 상호소통과 영향은 동질적이고 항상적인 체계로서가 아니라 그것의 해체와 초극의 형식으로 나타나기 때문에 모호하다. 일본 식민지에서 해방된 이후 한국문학은 일본문학이라는 준거적틀과 한동안 절연된다. 다시 일본문학과 한국문학이 활발한 소통과 영향의 관계를 만드는 것은 무라카미 하루키, 무라카미 류, 요시모토 바나나, 야마다 에이미 등이 본격적으로 소개되는 1990년대 이후다.

무라카미 하루키의 등단작 『바람의 노래를 들어라』(1979)는 기억과 회상의 형식을 취하고 있다. 이 소설은 ‘나’와 ‘쥬’라는 두 작중인물의 기억과 회상을 중요한 줄거리로 삼는다. 기억과 회상은 기원을 응시하려는 ‘나’의 욕구를 반영한다. 기원을 응시하려는 욕망은 존재의 불확실성이 만든 위기에 대한 주체의 소극적 대응이다. 타인과 단절된 고독한 존재의 발견이라는 주제는 무라카미 하루키의 소설에서 반복되는데, 그것은 전후체제와 가치관의 소멸과 연관되어있다. 전후 일본사회는 선진자본주의로 도약하기 위해 전략적으로 일원화된 국가적 집단체제를 지향한다. 고도성장을 통해 서구 자본주의 국가의 수준에 진입하는 것이 바로 일본 근대 기획의 완성이었기 때문이다. 대학의 커리큘럼은 일본의 산업시스템이 요구하는 노동자원의 배출이라는 구심점에 맞춰진다. 전공투는 바로 이런 일원화된 국가적 집단체제에 대한 반발이자 해체의 요구였다. 그러나 노동 자원을 공급하는 생산 공장화한 대학의 해체, 대학의 혁명에서 더 나아가 일본의 관리조직 사회와 권력의 재구축을 목표로 한 전공투는 실패로 끝난다. 작가는 일본의 전공투 세대 출신이다. 전공투의 이념은 1960년대 말 도쿄대 강당 벽에 씌어 있던 “연대를 추구하되 고립을 두려워 않고, 힘이 다해서 쓰러지는 것을 사

양하지는 않으나, 힘을 다하지 않고 무너지는 것은 사양한다”는 슬로건에 함축되어 있다. 기성체제에 대한 반항은 실패로 돌아가고 정치적 대안들은 무산된다. 전공투 운동의 종언, 정치적 낙관주의의 좌절이라는 역사 경험은 허무주의와 탈이데올로기적인 냉소주의를 낳는다.

현실을 개혁하겠다는 영웅은 죽고 남은 것은 연대에서 떨어져 나와 독립된 외톨박이들의 무정부주의적인 욕망과 환멸뿐이다. 사소한 것에 집착하는 심리학은 “당시의 기록에 의하면, 1969년 8월 15일부터 이듬해 4월 3일까지, 나는 358회 강의에 출석했고, 54회 섹스를 했으며, 6,921개비의 담배를 피웠다. 그 시기에 나는 모든 것을 그렇게 수치로 옮겨놓음으로써, 타인에게 무엇인가를 전할 수 있을지도 모른다고 진지하게 생각했다. 그리고 타인에게 전할 수 있는 무엇인가가 있는 한, 나는 확실히 존재한다고 생각했다. 그러나 아주 당연한 일이지만, 내가 피운 담배의 개비 수나, 올라간 계단의 수나, 나의 페니스의 크기에 대해서 누구 한 사람도 흥미를 갖지 않았다. 그래서 나는 나의 레종 데트르를 상실하고, 또 다시 외톨박이가 되었다”(『바람의 노래를 들어라』)와 같은 수사학을 낳는다. 사소한 것에서 사소하지 않음 찾기는 중심과 권력을 지향하는 근대 이념의 붕괴와 근대적 자아의 해체라는 접점에서 발생한다.

무라카미 하루키가 1979년에 내놓은 사소한 것의 수사학은 한국에서는 이미 1960년대에 김승옥이 「서울, 1964년 겨울」에서 탁월하게 드러낸 바 있다. “한여름 내내 ‘나’와 ‘쥐’는 뭔가에 사로잡힌 것처럼 25미터 풀 하나분의 맥주를 마시고, 제이스 바 마루 가득히 5센티미터 두께

의 땅콩 껍질을 훌어 놓았다. 그리고 그건, 그렇게라도 하지 않으면 살아남을 수 없을 만큼 지루한 여름이었기 때문이었다”(『바람의 노래를 들어라』)에서 볼 수 있듯 하루키의 작중인물들이 겪는 압도적인 권태와 환멸은 초기 김승옥의 작중인물들과 얼마나 놀랍도록 닮아 있는가! 하루키에게서 한국 현대문학의 대표적인 작가의 한 사람인 김승옥의 직접적인 영향을 찾기는 쉽지 않은 일이다. 마찬가지로 김승옥에게서 일본 근대문학에서 받은 영향의 흔적을 찾는 일은 쉽지 않은 일이다.

하루키는 동시대성과 대중의 무의식을 선취하며 20세기 후반기를 가로질러가는 작가다. 아마도 한국의 젊은 작가들에게 영감을 준 무라카미 하루키의 소설을 굳이 꼽자면 ‘나’와 대학동창인 ‘쥐’가 등장하는 연작형식으로 씌어진 3부작 『바람의 노래를 들어라』 『1973년의 핀볼』 『양을 쫓는 모험』이다. 사실 ‘나’와 ‘쥐’는 같은 전공투 세대로서 일란성 쌍둥이와 같은 존재다. 그렇다면 왜 이들 작품인가? 이들 작품들이 다루는 전공투의 실패 이후 작중인물들이 겪는 내면의 공황상태, 방황, 죽음, 불모성에 대한 경험과, 1980년대 한국에서 태풍의 눈과 같던 학생운동과 그 이념이 갑자기 소멸하며 겪은 내적 경험의 비동시적인 것의 동시성에서 비롯된 것은 아닐까?

기억과 회고는 그 자체로 소설이 되지 못한다. 그것이 이야기로서의 조건들을 충족시킬지는 모르지만 이야기의 잉여성을 획득하지 못하기 때문이다. 그 잉여성은 플롯의 발생론적 근거다. 이야기의 잉여성은 발화의 형식으로 구현되는 것이다. 1982년에 내놓은 『양을 쫓는 모험』에서 하루키는 비로소 소설다운 소설을 완성한다. 일본 근대문학의 전통

인 사소설적인 지평에서 도약해 이야기를 뚜렷하게 드러나는 서사적 플롯으로 건인해낸다는 점에서 이 작품은 인생의 지향 점을 상실한 청춘이 겪는 환멸과 사적 연애담에 머문 앞선 두 작품의 사소설적인 수준을 훌쩍 뛰어넘는다. 『양을 쫓는 모험』은 전공투의 실패에서 비롯된 환멸과 자기 부정의 본격적인 서사다. ‘양’은 세상을 지배하는 어두운 권력에 대한 기호다. 작가에 의하면 그것은 ‘무정부주의적인 관념의 왕국의 지배자’다. 1930년대 양 박사의 몸에 들어간 ‘양’은 얼마 뒤에 양 박사의 몸에서 빠져나가 우익 거물의 몸속으로 들어간다. 인간의 몸속으로 들어간 ‘양’은 불가사의한 힘을 발휘하는데, 이게 우익 거물의 몸에서 빠져나와 다시 ‘나’의 친구인 ‘쥐’의 몸으로 들어간다. 일본사회 전체에 영향력을 행사하는 우익 조직은 우익 거물에게서 빠져나간 ‘양’을 찾는 과정에서 ‘나’를 협박하는 것이다. ‘나’의 양 찾기 모험은 그렇게 시작된다. 결국 ‘쥐’는 제 몸에 들어온 ‘양’과 함께 자살하는 길을 선택한다. ‘양’을 찾아나서는 모험은 친구인 ‘쥐’를 찾는 여행이고, 그 ‘쥐’와 함께했던 봉인된 과거로의 여행이며, 동시에 잃어버린 존재 이유를 찾는 여행이다. ‘양’은 일상의 저변에 미만해 있는 자본주의적 권력의 부정형성을 상징하는 기호다. ‘쥐’의 자살은 이타성을 실현하는 순결한 죽음이다. ‘양’의 감염에 대한 책임을 지고 스스로 문제를 해결하는 방식의 죽음이다. 이 소설은 고도자본주의 사회로 진입한 일본사회가 직면한 우연의 메커니즘과 동기가 없는 행동, 근원이 지워진 권력이 일으키는 폭력과 같은 문제들을 하나의 우화로써 드러낸다.

하루키의 소설세계에서 ‘세계의 끝’과 ‘하드보일드 원더랜드’는 불연속적이며 단절되어 있는데, 항상 그 불연속과 단절을 매개하는 존재들

이 나타난다. 『양을 쫓는 모험』에서 그것은 물론 ‘양’이다. 다른 소설에서 그것은 고양이거나 가출한 여자들인데, 대개는 영매靈媒의 능력을 갖고 있다. 하루키의 작중인물들은 늘 어느 날 갑자기 낯선 존재에게 호명되어 홀연히 현실의 바깥, 저 너머, 세계의 끝을 향하여 나아간다. 현실과 비현실의 접점에는 ‘우물’ 혹은 ‘거대한 웅덩이’가 있다. 그들은 비현실로 나아가는 입구 지점에서 문득 뒤를 돌아보며 현실을 낯설게, 바라본다. 새롭게 바라보는 것은 잔존 기억을 버리고 존재의 생성을 일구기 위한 전제조건이다.

하루키는 미국문학의 광범위한 영향력 아래서 상상력을 키우고 소설의 모법을 익힌 사람이다. 하루키 소설의 경쾌한 감각과 도시적 세련미는 그 결과다. 하루키는 스콧 피츠제럴드의 영향을 받은 것으로 알려졌다. 어느 지면에선가 “한동안 그만이 나의 스승이요, 대학이요, 문학하는 동료였다”라고 말한 바 있다. 그럼에도 하루키의 소설을 가리켜 피츠제럴드와 닮아 있다고 말할 수는 없다. 하루키는 피츠제럴드 외에도 스티븐 킹, 트루먼 카포티, 커트 보네커트, 리처드 브라우티건, 레이먼드 카버, 존 어빙과 같은 미국 작가들을 탐독했다. 하루키 소설이 보여주는 물질주의적 추구에 대한 염증, 아버지의 부재, 반권력적 지향, 근원적 상실에 대한 예민한 감각 등은 1960년대 이후 미국 작가들의 영향력 아래서 동시대성을 교감한 흔적들이다. 이러한 특징들은 장정일, 윤대녕, 구효서, 배수아, 조경란 등에게서도 찾아볼 수 있다. 그렇다고 이들 작가들이 하루키에게서 영향을 받았다고 단정 짓는 것은 경솔하다. 영향은 상상적 공동체 사이를 가로지르는 내적 국경을 넘는 힘들에 의해서 이루어진다. 아울러 그것은 타자를 받아들여 그 차이를 주체의 것

으로 내면화하는 양육의 과정이다. 하루키와 한국의 젊은 작가들은 더 넓은 세계문학의 장 안에서 상호 영향과 소통 관계에 있다고 말하는 것이 더 정확하다. 현대문학의 장 안에서 영향의 수수관계는 어느 한쪽의 일방성에서 벗어나 상호적이며 다원화되고 여러 겹으로 간접화되기 때문이다.

3 ‘나’의 타자화 : 탈주자 ‘이상’의 경우

우리는 한국문학사 속에서 이상이라는 탈주자를 고집어낼 수 있다. 이상은 다른 탈주자들과 마찬가지로 당대의 인습적 정주자들의 과잉방어의 희생물이 되었다. 그는 김해경이라는 본명을 버리고 ‘이상’이란 전혀 다른 기표를 차용함으로써 당대의 관습이 부과한 정체성에서 벗어나 다른 선으로 나아가는 유목의 삶을 기획한다. 유목의 삶은 그 외관에서 주류적 삶의 회로에서 이탈하는 것이며, 스스로 타자화되는 것이다. 이 타자화는 전적으로 자발적인 것, 당대인들 앞에 이방인·신·괴물의 가면을 쓰고 나타나는 것이다.

이상의 이름 앞에는 늘 최초의 모더니스트라는 용어가 따라 붙는다. 이것은 ‘이상’이란 기표적 표상체계로 스스로를 타자화한 그가 당대적 현실을 절단, 채취하여 이상한 수열과 도표로 해체하고, 분열적인 언어구조로 재조합함으로써 타자적 탈주의 선을 밀고 나갔음을 말하는 것이다. 당대예의 순응은 전근대성을 반복하는 것이고, 이것은 당대에 의한 박제-되기라는 외부적 강제를 피동적으로 수납하는 것을 뜻한다. 그러니까 이상의 탈주는 박제-되기, 뒤떨어진 풍속과 인습을 고스란히 반영하는 구시대의 언어, 지루한 전근대적 문학의 반복에 대한 전복의

신호다. ‘김해경’이 아버지의 세계에 속하는 전근대적 · 인습적 자아의 기표적 표상이라면, ‘이상’은 미래의 선취를 통해, 즉 변환의 운동을 하며 당대를 횡단해 나아감의 기표적 표상이다. 이상은 이렇게 쓴다; “나의 아버지가 나의 곁에서 조율적에 나는 나의 아버지가 되고 또 나는 나의 아버지의 아버지가 되고 그런데도 나의 아버지는 나의 아버지 대로 나의 아버지인데 어찌자고 나는 자꾸 나의 아버지의 아버지의 아버지의.....아버지가 되느냐 나는 왜 나의 아버지를 꺾충 뛰어넘어야 하는지 나는 왜 드디어 나와 나의 아버지와 나의 아버지의 아버지와 나의 아버지의 아버지의 아버지 노릇을 한꺼번에 하면서 살아야하는 것이냐”. 이상의 탈주는 아버지에게서 저를 분리하기에서 시작한다. 그 탈주는 몸의 분리, 의식의 분리, 개성의 분리, 그리고 아버지로 표상되는 가문과 전근대의 관습과 풍속에서의 분리에서 완성된다. 탈주자들의 ‘문턱’을 넘어가는 변환의 운동성은 당대의 중력에서 일탈하는 동력이다. 탈주자들에게겐 비탈주자들의 관습적 삶이 악령이다. 악령은 끊임없이 탈주자들을 기만한다. 그 악령이 젖을 물려 키우는 것은 세상의 질병과 추악들이다. 이상, 혹은 당대를 내파하며 그 중심을 횡단하는 시인들은 세상의 질병이나 추악과 맞서 싸우지 않는다. 질병과 추악을 삼키고 자멸함으로써 그것에 양값음한다. 훌륭한 시인들은 악령들이 그러하듯이 세상의 질병과 추악과 편집증적 망상을 먹고 자란다. 그러나 같은 물을 마시고도 독사는 독을 만들고 젖소는 젖을 만든다. 탈주자들은 허물을 벗고 봄마다 새로 태어남으로써 반복의 박제-되기를 거부한다. 니체는 『즐거운 지식』에서 이렇게 쓴다; “우리는 자주 오해를 받는다. 왜냐하면 우리 자신이 계속 자라고 변하기 때문이다. 우리는 허물

을 벗고 봄마다 새로운 껍질을 입는다. 우리는 계속해서 젊어지고, 더 커지고, 더 강해진다.”

한국문학사는 이상의 이름 앞에 ‘스물일곱 나이로 요절한 천재 작가’라는 수식을 관습적으로 붙인다. 죽은 지 60년이 훌쩍 넘었어도 이상 신드롬은 식지 않는다. 최저낙원最低樂園에 불시착한 이상은 나날이 허물을 벗고 계속해서 젊어지고 강해진다. 이상은 1인칭 독백소설인 「날개」에서 “19세기는 될 수 있거든 봉쇄하여 버리오.”라고 했다. 이상은 근대의 초입인 1910년에 태어난 근대의 아들이지만, 저의 심혼을 병들게 만든 근대를 부정하고 현대의 학문과 향락들을 탐닉 한다. 이상이 현대의 실용학문인 건축학을 전공하고 조선총독부 건축과 기사로 일한 사실은 널리 알려져 있다. 그 뒤론 카페를 경영하고 삶의 권태에 저의 삶을 방기하는 듯 퇴폐적 연애에 빠지기도 했다. 이상은 어디엔가 “나는 추호의 틀림도 없는 만 25세와 11개월의 흉안 미소년이다. 그렇건만 나는 확실히 노옹老翁이다”라고 썼다. 이상이 백부에게서 물려받은 유산으로 청진동에 카페 ‘제비’를 개업하고 술집 여급인 금홍을 마담으로 들어앉힌 것은 1933년 무렵이다. 두 사람은 동거를 시작하는데, 이때 금홍은 스물한 살이고 이상은 스물 다섯 살이었다. 그렇건만 이상은 금홍의 눈에 마흔이 더 넘은 사람으로 보였다. 청년이면서 동시에 노인이 되어버린 얼굴! 방탕과 퇴폐로 말미암아 몸을 훼손하는 행위는 유교적 세계관의 한 근간인 “나의 몸은 부모로부터 받은 것으로 감히 훼손하고 상하게 하지 않는 것이 효의 시작이며, 나아가 몸을 세우고 도를 행하여 후세에 이름을 날려 부모를 드러내는 것이 효의 마침이라 한다”(49. 『원본효경집주原本孝經集註』, 세창서관, 1964.)

는 효에 바탕을 둔 근대적 윤리체계에서 탈주한다는 의미를 머금고 있다. 이상은 이렇게 쓴다; “크리스트에 혹사酷似한 한 남루檻樓 한 사나이가 있으니 이 이는 그의 종생終生과 운명殞命까지도 내게 떠맡기려는 사나운 마음씨다. 내시시각각時時刻刻에 늘어서서 한 시대時代나 늘변訥辯인 트집으로 나를 위협威脅한다. 은애恩愛 - 나의 착실着實한 경영經營이 늘 새파랗게 질린다. 나는 이 육중한 크리스트의 별신別身을 암살暗殺하지 않고는 내 문벌門閥과 내 음모陰謀를 약탈掠奪 당할까 참 걱정이다. 그러나 내 신선新鮮한 도망逃亡이 그 끈적끈적한 청각聽覺을 벗어나 버릴 수가 없다.” 이상은 “아버지의 아버지의 아버지” 즉 혈연의 종적 위계와 육친의 억압성을 일찍이 간파하고 탈주의 선을 탄다. 이상의 육체와 정신, 취향과 개성은 이미 당대에 일반화되어 있던 유교적 효의 세계관이나, 가부장적 권력질서에서 멀리 벗어나 있었던 것이다. 이상에게 현저하게 나타나는 신체의 남용은 곧 근대적 신체의 기획의 소산이다. 근대적 신체의 기획을 가능하게 만든 “나의 몸과 부모의 몸은 다르다”는 인식은 전근대적인 신체 표면에 각인된 원소들, 즉 비위생적 불결성, 야만적 가난, 농촌의 구태舊態들에서 불가피하게 근대적인 신체의 표상인 위생적 환경의 청결성, 문명적인 침단, 새로운 풍속과 문물의 공간인 도시어로 지향하게 한다. 몸은 더 이상 효나 충과 같은 유교 이데올로기를 수행하는 도구적 근간이 아니라 자아의 주체적 실현을 위해 소비되어야 하는 대상이자 그 중심이라는 새로운 인식은 이상에게서 카페 경영, 애욕에의 탐닉, 은밀한 사적 생활의 증식 등으로 표현된다.

이상이 경영하던 ‘제비’는 당대 일급 문인들의 살롱이었다. 이태 준 · 박태원 · 김기림 · 정인택 · 윤태영 · 조용만 등이 단골이었다. 하지만 카페 경영은 여의치 않았고, 금홍은 외간남자들과 바람을 피우곤 했다. 금홍의 문란한 남자관계를 방임하던 이상은 때로 금홍의 난폭한 손찌검에 몸을 내맡긴 채 자학을 꾀하곤 한다. 금홍이 때 묻은 버선을 윗목에 팽개친 채 집을 나가고, ‘제비’는 문을 닫는다. 그 경험을 토대로 해서 건져낸 소설이 「날개」다.

근대를 봉쇄하고 현대를 선점하려던 탈주자의 첨단의식이 문학에서 정신분열적 언어의 파행으로 드러났다. 연작시 「오감도」가 그 대표적인 사례다. 「오감도」는 소설가 이태준이 학예문예부장으로 재직하던 《조선중앙일보》에 게재되었다. 애초에는 30회 예정이었는데, 발표되자마자 독자들의 빗발치는 항의 때문에 15회로 그쳤다. 당대의 독자들에게 비친 이상은 하나의 이방인, 혹은 괴물 그 이상도 그 이하도 아니었다. 타자를 이방인이나 괴물로 받아들이는 심리는 “인간심리의 심연에 존재하는 균열의 증거들”이며, 그 타자들은 “우리가 의식과 무의식, 친숙한 것과 낯선 것, 같은 것과 다른 것 사이에서 어떻게 분열되는지를 말해준다.”(50. 리처드 커니, 앞의 책.) 당대의 독자들에게 모독당한 최초의 모더니스트 이상. 그의 탄생이 백 년에 가까워져 오지만 아무도 감히 그의 문학과 정신을 이해했다고 말할 수는 없다. 이상은 일찍이 저의 인생이 주단 깔지 않은 층계라는 사실을 깨닫고 머뭇거리지 않고 박제해버렸지만, 그의 문학은 전설이자 신화가 되어버렸다. 한국 현대시 사상 최고의 실험적 모더니스트이자 한국 시사에서 최고의 아방가르드 시인이라는 평가를 받는 「오감도」의 시인, 「날개」의 작가 이상은

식민지 시대에 돌출한 모던보이다. 그의 등장 자체가 한국 현대 문학 사상 최고의 스캔들이다. 알쏭달쏭한 아라비아 숫자와 기하학기호의 난무, 건축과 의학 전문용어의 남용, 주문呪文과 같은 해독 불능의 구문으로 이루어진 시들. 자의식 과잉의 내면, 도저한 퇴폐문학의 원조, 악질적인 띄어쓰기의 거부, 위트와 패러독스로 점철된 국한문 혼용의 소설들. 그의 기존의 문학 양식에서 파열하며 해체라는 탈주의 선을 따라가는 모더니즘 문학과 현실에서 벌이는 기행奇行들은 문학의 하위 층위에서 이 스캔들의 원소를 이룬다.

카프카의 그레고르가 동물-되기의 에너지로 탈주의 선을 밀고 나가고, 이상이 박제-되기를 거부하고 스스로 타자의 기표적 표상체계를 뒤집어쓰고 퇴폐와 분열의 에너지로 탈주의 선을 밀고 갔다면, 고흐는 광기의 에너지로 시대를 내파하며 탈주의 선을 밀고 나간다. 무엇으로부터의 탈주인가? 주체의 주체됨을 가로막는 진부한 악, 자아를 짓누르는 모든 형태의 억압과 전횡, 내부를 고갈시키는 원인인 관습과 피로들로부터의 탈주. 탈주자들은 그 탈주의 행위로 말미암아 비탈주자들을 의심받게 하고 그들의 이마에 진부한 악의 자식이라는 낙인을 박는다. 언제나 비탈주자들의 공격과 폭력을 불러일으키는 것은 탈주자들의 궤적, 탈주의 선에 내장된 경이로움과 외경의 파토스다. 탈주자들의 관습에 대한 비타협성, 스스로 방외인이 되는 것 등은 다른 범주의 실존에 대한 징후적 기표다. 그리하여 도발은 항상 탈주자들에게서 일어난다. 배제와 차별의 원리는 비탈주자들의 탈주자들에 대한 최소한도의 자기 보호를 위한 것이다. 그들은 탈주자들을 향해 과잉으로 방어적이 된

다. 비탈주자들의 탈주자들을 향한 공격과 폭력은 과잉방어의 산물이다.

제5장 가족

‘가족’이라는 파시즘 속에서

니체는 세계를 창조적으로 살려고 하는 자들은 누구나 하나의 수수께끼에 부딪친다고 했다. 입속으로 들어오는 뱀 대가리를 어떻게 할 것인가? 참고 견디기만 하는 자는 사막을 건너는 낙타가 될 수 있을지언정 영원히 “변신한 자, 빛으로 감싸인 자”가 될 수 없다. 뱀 대가리를 물어뜯는 자만이 변신과 진화를 이루고 환하게 “창조적인 번개의 웃음”을 웃는 자가 될 수 있다. 이 우화에서 목동의 목구멍으로 밀려들어 온 뱀 대가리란 무엇인가? 꿈들을 낙태시키는 현실, 통속과 더러움, 고착과 안정, 세상을 떠받치고 있는 모든 법, 제도, 도덕, 관습에서 오는 일체의 억압들이다. 세상에 길들여지고 싶지 않은 자들은 사자가 되어야 한다. 한밤중, 그 가장 고요한 시간에 차라투스트라는 자기를 부르는 목소리를 들었다. “너는 더 무르익어야 한다. 너는 네 열매를 거둬들일 만큼 익지 않았다.” 어린아이가 되기 전에 사자를 거쳐야 한다. 일찍이 삶의 메마름을 보아버린 자, 지독한 환멸 속에서 혈떡거리는 자, 삶에 내장된 그 지독한 통속과 더러움에 심한 정신의 멀미를 느끼는 자만이 사자가 될 수 있다. 사자는 이미 무르익은 자, 자기의 길을 가는 자다. 사자가 된 자는 사물과 세계에 대한 인식의 투명함, 진정으로 자기가 된다는 것, 주체의 도덕을 알고 있는 자다. 그들은 누구의 삶을 흉내 내는 것이 아니라 진정으로 나만의 삶을 창조하기 위한 “요람과 해산의 고통”의 시간들을 충분히 거쳤다. 어느 날 그들은 오랜 잠과 질병들을 떨

치고 일어나 이렇게 말한다. “모든 것이 나를 짓눌렀다. 나는 몸쓸 병에 지쳐 있는 병자와 같았으며 고약한 꿈에 놀라 깊은 잠에서 깨어난 병자와도 같았다.” 그 질병과 싸우며 어느덧 부정과 원한을 통해 대긍정, 즉 창조와 생성의 세계로 나아가는 법을 익힌 것이다. 그들은 충분히 무르익어서 “이제 나 홀로 나의 길을 가련다. 너희들도 이제 한 사람 한 사람 제갈 길을 가라!”라고 말할 수 있는 자들이다. 그러나 그들도 아직은 어린아이가 되지 못한다. 어린아이란 순수한 힘, 내재적 삶의 가로질러 가는 자다.

어린아이는 정신분석을 할 수 없다. 어린아이의 내부에는 어떤 트라우마도, 도착도, 마약도 없기 때문이다. 어린아이의 내부는 전체가 하나로 영토화되어 있을 뿐이다. 어린아이는 “무극인 동시에 태극”(무극이 태극無極而太極)이다. 어린아이는 욕망도, 사유도, 결핍도, 기억도 없다. 어린아이는 비, 우박, 바람이며, 활이고 화살이다. 어린아이는 곡식의 종자, 영혼의 싹이다. 어린아이에게 놀이가 곧 노동이다. 어린아이는 ‘생성들’ 그 자체며, 오롯한 인仁의 작용이다. 천지 기운이 그 안에 머물며 천지 이치와 함께 그 안에서 회통한다. 어린아이는 “아직 피어나지 않은 것의 본체며, 이미 피어난 것의 작용”이다. 성리학性理學을 집대성한 남송시대의 주희朱熹는 『주자어류』에서 “모름지기 인이란 본마음의 온전한 덕이며(인시본심지전덕仁是本心之全德), 따라서 [본마음에] 하늘의 이치가 있다고 말할 수 있다”고 말한다. 어린아이야말로 본마음이며 하늘이 아니던가? 그래서 예수도 하늘[천국]이 어린아이의 것이라고 말하지 않았던가?

인은 사랑의 이치이며, 사랑은 인의 작용이다. [마음이] 아직 피어나지 않은 때는 단지 인이라고 부르는데, 인은 모양도 그림자도 없다. [마음이] 이미 피어난 뒤에 이르러 비로소 사랑이라고 부를 수 있으며, 사랑은 모양과 그림자가 있다. [마음이] 아직 피어나지 않았을 때 인이라고 말하는 것이 의·예·지를 포괄할 수 있다. [마음이] 이미 피어난 뒤에 ‘불쌍히 여김’이 ‘부끄러워하고 싫어함’ ‘사양하고 공손함’ ‘옳고 그름을 판단함’을 포괄할 수 있다. 우리가 이렇게 ‘사단’이라고 할 때, 단端은 ‘초록의 싹萌芽’과 같은 ‘불쌍히 여김’은 인의 이면에서 유래하는 단서다.(51. 주희, 『주자어류』의 한 부분이다. 여기서는 주희, 『인설』(임헌규 옮김, 책세상, 2003)에서 재인용한다.)

‘나’와 ‘너’의 분별을 지우고, 선악을 넘어서서, ‘우리’라는 바다로 가라! 사유화와 집착을 버려라! 잃는 것은 망상과 아상我相이고, 얻는 것은 이타성의 천진함, 초월의 기쁨이다. 천진함과 기쁨은 세계에 공명하는 한 방식, 존재가 도달하는 높은 수준의 있음, 즉 낙관주의의 산물이다. 낙관주의는 세계와의 대극으로서의 원초의 건강에서 나온다. 원초의 건강을 가진 자는 누구인가? 어린아이다. 낙관주의는 어린아이의 것이다. 그것은 선택에서 주어진 것이 아니라 샘물과 같이 내부에서 스스로 솟아나 차오른다. 천국은 어린아이들의 것이다. 어린아이만이 발견하고, 생성하고, 향유하기 때문이다. 어린아이만이 발견의 기쁨, 생성의 기쁨, 향유의 기쁨을 갖는다. 천국을 욕망하는가? 그러면 어린아이가 되어야 한다. 어린아이는 활 없이 날아가는 화살이요, 없는 과녁을 꿰뚫는 화살이며, 그물에 걸리지 않는 바람, 대지의 이마에 돋는 푸른 뿔이다.

어른은 왜 ‘천국’에, 그리고 낙관주의에 이를 수 없는가? 어른이란 권력의 관계들 안에서만 자기정체성을 확립하는 존재들이다. 어른들은 온갖 오류의 개념들, 편견과 분별들, 굴종의 도덕들에 물들어 있고, 겨우 과거로의 회귀에서 생의 에너지를 길어 올린다. 혼탁과 오염은 내부에서 출렁인다. 그 출렁임은 불안과 두려움, 회의주의를 낳는다. 그들은 끊임없이 의심하고, 의심 끝에 가장 나쁜 선택을 한다. 그들은 불안과 의심으로 자기 내부의 가능성들을 남김없이 탕진한다. 염세주의란 나쁜 선택들과 고갈된 내면의 한 분비물이다. 니체는 1백 년 전에 낙관주의가 어린아이에게 속한다는 사실을 깨달았다. “어린아이는 순진무구, 망각, 새로운 시작, 유희, 스스로 도는 바퀴, 최초의 움직임, 성스러운 긍정”이라고 했다. 어린아이의 본성과 잘 조응하는 천진무구함, 웃음, 유쾌한 놀이들, 자발적인 움직임들과 낙관주의는 한 뿌리다.

어린아이들은 스스로 깨어난 자, 낡은 인간성이라는 지층에서 탈 영토화한 붓다다. 연꽃은 더러운 뱀에 뿌리를 뺏지만 수면 위에서 뱀의 질료적 구성과 아무 상관없는 맑은 꽃을 피운다. 붓다는 연꽃이다. 붓다는 이 세상에서 나고 자라지만, 세상을 뛰어넘어 세상의 인과관계에서 자유로운 곳에 존재한다. 붓다는 스스로 어린아이가 된 자다. 어린아이의 세계는 니르바나의 세계다. 어린아이들은 식물에서 노랫소리를 듣고, 새들이 허공에 상형문자로 쓰는 시를 읽고, 영롱한 햇빛을 켜 속눈썹이 눈꺼풀 아래서 새들의 날갯짓으로 춤춘다는 것을 안다. 어린아이들은 느낌의 천재들이다. 어린아이들은 직관 直觀知가 뛰어나고, 천부적으로 영성을 갖고 있다. 느낌의 확장은 곧 현존의 확장이다. 우주는 빈 공간이 아니다. 우주는 기운이 생동하는 거대한 유기체다. 순간

마다 어린아이와 같이 우주의 리듬에 맞춰 숨을 내쉬고 들이마셔 보라. 당신의 숨결은 우주의 날숨과 들숨이 되어 피리와 같이 우주의 노래를 연주하리라. 우주적으로 느끼고 우주적으로 살아라. 우주와의 합일을 꿈꾸어라. 여명으로 왔다가 번개로 사라지리라.

우리는 한 번도 제대로 된 아버지를 갖지 못했다. 아버지들은 무능하며, 외부로부터 가족의 재산과 생명과 존엄을 제대로 지켜내지 못하고, 가족들을 굶주림에 방치했으며, 가족의 자유를 억압하고 독선적이 되어 정당성 없는 폭력을 마구 행사했다. 그들은 권위주의에 찌들거나(이승만), 집 밖을 떠돌고(김구), 폭력적이고(박정희, 전두환), 지독하게 무능했다(윤보선, 노태우, 김영삼). 언제 우리는 이념적 꾀대가 되고 가족을 사랑으로 지켜줄 정상적인 아버지를 가져볼 것인가?

가족의 내부에서 아버지란 무엇인가? 카프카의 문학은 본질적으로 아버지로부터의 벗어남에 대한 욕구를 반영한다. 아버지가 법과 권력의 표상체계이며, 가족 내부에서 일어나는 질료적 흐름들을 단절하고 규제하며 조정하는 원리의 중심이라는 점에서 그런 혐의는 더욱 단단해진다. 카프카는 이렇게 고백한다; “저의 모든 글은 아버지를 상대로 해서 씌어졌습니다. 글 속에서 저는 평소에 직접 아버지의 가슴에다 대고 토로할 수 없는 것만을 토로해냈지요. 그건 오랫동안 걸쳐 의도적으로 진행된 아버지와 결별 과정이었습니다.” 카프카의 문학은 그것에 내재화된 아버지의 상징성을 해독하지 않고는 이해할 수 없는 하나의 수수께끼며 미궁이다. 카프카에게 아버지는 가문이며, 관료체제며, 온갖 종속현상을 유포하는 자본주의적 권력의 메커니즘의 표상이다. 아

버지는 “힘, 건강, 식욕, 목소리, 언변, 자기만족, 자부심, 끈기, 순발력, 이해심, 그리고 어느 정도의 아량”의 표상이고, 그것들은 어린 카프카를 억압하는 기제들이었다. 왜냐하면 아버지는 카프카를 막대한 영향력으로 포획하고 이른바 가장 카프카 가문다운 내적 형질을 주입하려고 했기 때문이다. 카프카는 카프카 가문으로 지층화하려는 아버지의 권력에 저항한다. 문학은 그 저항의 한 방법론적인 응전이다. 아버지에게서의 탈주는 아버지라는 중심-지층에서의 이탈, 더 근본적으로는 아버지라는 중심-지층을 해체하려는 무정부주의적 욕망을 근간으로 한다. 탈주의 선을 통해 흐르는 것은 형식화되지 않는 무정부주의적 욕망들이다.

가부장적 세계 질서의 대변자라는 점에서 우리의 아버지들도 카프카의 아버지와 다르지 않다. 남자-아버지의 정체성은 저절로 나타나는 게 아니라 남자-아버지의 독특한 인성과 인격, 그리고 한국의 특정한 가족-사회-국가라는 구조 속에서 길러지고 굳어진 것이다. 한국 남자-아버지는 어떤 이미지를 갖고 있는가? 그들은 뻔뻔스럽고, 아무 때나 큰소리친다. 고집스럽고, 으스대기를 좋아하고, 패거리 짓기를 즐겨하고, 권위주의와 자기애에 찌들어 있다. 허세와 피상성에 젖어 있고, 강한 척하지만 텅없이 나약하다. 직장상사나 권력자와 같은 높은 지위와 힘센 사람들에게겐 비굴하지만, 외국인 노동자, 여성, 학벌이 없는 사람, 동성애자, 양심적 병역거부자와 같은 사회적 소수자들에 대해서는 무자비하다. 한국사회가 공정한 게임의 룰을 지키지 않고, 실패자를 철저하게 짓밟으며, 부패구조를 청산하지 못하는 책임의 대부분은 남자-아버지들에게 귀속된다. 독설을 내뿜자면 저 혼자 놔두면 똥오줌도 제대

로 가릴 줄 모르는 이들은 아버지-남편-아들-오빠라는 직분을 수행하며 우리 곁에서 살아간다. 곁이 멀쩡하다고 속까지 멀쩡한 것은 아니다.

한국 남자의 인성과 정체성은 어린 시절을 보낸 공간의 구조적 기능의 특징, 아버지 -아들, 혹은 어머니-아들, 동성의 형제들이 맺는 심리적 연관 속에서 키워진다. 1960년대 한국 농촌의 가옥 구조 안에서 아버지의 공간과 어머니의 공간은 경계가 뚜렷하게 구별되어 있다. 아버지의 공간은 규율과 권력 서열에 따른 법도가 엄격하게 적용되고, 제사와 같은 가족의 공식 의전들이 이루어지는 공적 공간이라면, 어머니의 공간은 자질구레한 가사노동을 하고, 정과 어리광이 통용되는 모자, 혹은 모녀 간의 친밀한 애정을 쌓는 사적 공간이다. 아버지의 공간은 깨끗하고 조용하지만, 어머니의 공간은 허드레 물건이 지저분하게 쌓여 있고, 항상 시끄러운 곳이다. 어린 시절에는 이 두 공간을 자유롭게 왕래할 수 있다.

정치학자 전인권은 이렇게 쓴다; “아버지는 이 사회가 나에게 침투하는 하나의 방식이며, 내가 사회로 나가는 유일한 통로였다. 즉, 나는 아버지를 통해 세상의 일원이 되는 것과, ‘어머니 공간’에서 익힌 동굴 속 황제의 습성을 남성들의 세상에서 펼쳐 보이는 방법을 배웠다.” 한국 사회에서 아버지는 ‘나’의 사회화 과정에서 필연적으로 개입하는 하나의 방식, 즉 불가피한 포획장치다. 아버지의 뒤에는 아들을 아버지로 복제하는 장치, 즉 비자발적인 예禮라는 코드로 개체의 변환과 변이 능력을 통제, 구속하면서 끊임없이 국가주의적 사유로 훈육하는 주자학

적 사회- 국가장치가 숨어 있다. 그 ‘예’라는 코드에 녹아든 “국가와 가족이라는 이중의 고착적 성분”은 삶의 내밀한 곳까지 침투하고 질료적 내용을 지층화한다. 이진경은 다음과 같이 쓴다; “가령 중국보다 더 중국적인 역사, 제국보다 더 제국적인 역사를 만들고자 했던 사회, 중국에서도 유례를 찾아보기 어려운 국가주의적 사유에 의해 일상의 삶을 ‘예’라는 코드로 촘촘히 엮어냈던 사회, 그래서 주자학이라는 오직 하나의 사상만이 허용되던 사회, 대대적인 족보의 발명과 엄격해진 종법 宗法을 통해 가족을 국가적 모델에 의해 재편하여 국가와 가족이라는 이중의 고착적 성분으로 삶의 미세한 부분에 이르기까지 엄격히 통제하려던 사회”(이진경, 『노마디즘』 2권, 464쪽, 휴머니스트, 2002)가 유포하는 갖가지 억압 기제들이 남자아이들을 아버지로 만든다.

남자아이들은 어린 시절부터 새끼-아버지의 대우를 받는다. 가족 안에서 아버지는 절대 권력자다. 절대 권력자인 아버지의 이불은 다른 사람이불에 깔리면 안 되기 때문에 맨 나중에 개고 가장 먼저 펴야 한다. 밥을 풀 때조차 아버지-형-나-남동생-누이-어머니라는 순서로 진행된다. 밥상도 아버지의 밥상과 어머니의 밥상은 따로 차려진다. 대개의 아들들은 아버지의 밥상에서 밥을 먹는다. 어머니와 딸들은 따로 모여 밥을 먹는데, 두 상의 상차림은 다르다. 이것은 가족, 또는 국가 안의 계급질서다. 한국 남자-아버지 들은 가족 안에서 아버지를 보고 배우며 아버지를 닮는다. 이 말은 새끼-아버지, 소황제라는 특권에 젖어서 살다가 마침내 동굴 속 황제가 된다는 뜻이다. 동굴 속 황제의 특징은 권위주의와 자기애narcissism로 똥똥 뭉쳐져 있다는 점이다.

한국 남자-아버지의 대다수가 실패했다는 증거는 가정이나 사회에서 나이 들수록 설 자리가 없어진다는 점에서 나타난다. 그들을 아무도 좋아하지 않으며, 따라서 천덕꾸러기 신세를 면할 길이 없다. 그 실패 원인은 자기 자신과 사회구조적인 데 잠복되어 있다. 첫째로 한국 남자들은 자기 자신에 대해 너무 모른다. 둘째로 가정, 초중등 학교, 대학교, 군대, 회사와 같은 연쇄적·중층적 권위구조 내부에서 고만고만한 동굴 속 황제들로 양육된다. 동굴 속 황제들은 과보호와 주체적 인격 형성의 미성숙에 대해 도무지 반성할 줄 모른다. 독선, 몰염치, 체면 우선주의, 허장성세, 피상성, 똥고집, 권위주의, 자기애, 빗나간 연고주의, 도덕적 해이는 이들의 내적 특성, 혹은 자질들이다. 이것들이 만연된 사회는 실패할 수밖에 없다. 실패의 근인은 우선 나·가족·어머니·아버지·학교·군대·지역사회 등 가장 가까운 것들 속에 내재해 있다. 한국 남자들의 봉건적이고 권위적인 모습은 한국의 가족문화와 사회의 구조적 특징으로 잔존하는 봉건과 권위주의 모습과 닮아 있다. 지금 한국사회가 드러내 보이는 문제점들은 한국 남자들이 안고 있는 내적 문제와 완벽하게 겹쳐진다. 소아병적인 동굴 속 황제에서 벗어나기 위해 해야 할 일은 봉건과 권위주의를 청산하지 못하고 늘 기득권에 젖어 있는 “(부정적인) 아버지를 살해하”는 것이다. 자기 속의 “나-아버지-권위적 국가주의”가 죽어야 비로소 제대로 된 남자-아버지가 탄생한다. 그러나 아직 우리 현실에서 손을 피로 물들인 악성 신화(박정희, 전두환, 노태우)의 원죄를 갖지 않은 좋은 아버지의 탄생은 멀어 보인다.

근대의 발견물 중의 하나인 ‘오빠’는 아버지의 대안이 될 수 있는가? 그것은 쇠잔, 퇴폐해가는 늙은 전근대의 사상과 기운을 혁신할 ‘대생명의 발로’로 나타난 것이다. 이경훈은 “아버지와 아들은 청년이 선포하는 민족이라는 대주체를 통해, 족보가 아닌 역사 속에서 재회할 것이다. 또 청년은 개인 및 사회의 맹아로서 주체의 다양한 경제적·정치적·정서적 위치로 분화되며 시민사회를 매개할 터다”라고 말한다(이경훈, 『오빠의 탄생』, 문학과지성사, 2003). ‘오빠’는 새시대의 청년들에게 ‘새로운 사회의 맹아’라는 개념이 추가되면서 나타난 수사학적 기호다. 김영하의 소설 「오빠가 돌아왔다」에서 성욕과 돈의 권력을 독점한 가부장의 아버지에 대한 상징적 살해는 ‘오빠’에 의해 행해진다. 그러나 그 ‘오빠’는 아버지의 DNA를 복제한 변형된 아버지에 지나지 않는다. ‘오빠’는 아버지의 문화적 표상과 아비투스를 무반성적으로 세습한다. 한국 사회에서 ‘오빠’들은 아버지라는 구악 舊惡과 싸우지만 아버지를 개혁하는 데 실패하고, 곧 구악의 습속을 답습하는 아버지로 재생산된다. 노무현 정권의 실세로 떠오른 386세대의 정치적 행보를 떠올려보라. ‘오빠’가 돌아왔다고 현실이 달라지지 않는 것은 내부의 파시즘이 재생산되기 때문이다. ‘오빠’는 봉건적 위계질서를 해체하면서 등장하는 근대적 주체의 탄생과 맞물려 나타난 한 부산물이다. ‘오빠’가 근대와 계몽의 표상적 기호로 큰 힘을 받지 못하고 곧 주변화되어 버렸다는 점에서 부산물이다. ‘오빠’들은 그 내부에 현실 전복적 힘과 사유를 키우지 못했다. 그렇기 때문에 ‘오빠의 탄생’은 가부장제가 드리운 억압과 부정적인 그림자를 걷어내지 못하고 유사 가부장제라는 잡종적 현실의 도래에 대한 암시에 그치고 만다.

스물다섯 살의 소설가 김애란이 세상을 바라보는 방식에는 주저함이
나 구김살이 없다. 당돌할 정도로 당당하며 초연할 정도로 담담하다.
이 신세대의 상징계 안에 ‘아비’는 없다. 산업화 시대 국가주의 이데올
로기를 유포하며 강력한 부권의 악성 신화 속에 갇혀 있던, 한강의 기
적의 주역인 ‘아비’는 오래 전에 죽었다. 그 뒤에 온 ‘아비’들은 진짜 아
비가 아니었다. 군대에서 제 인격을 키운 이들은 고작해야 ‘아비’ 흉내
를 내는 이념도 철학도 없는 가짜 아비들이었다. 그 뒤를 이은 민주화
라는 이름으로 세속화된 사회에서 ‘아비’들은 스스로 ‘국부國父’의 권
위를 지우고 ‘아비’ 노릇하기를 반납했다. 파시즘의 매혹을 받아들이
기에는 새로운 ‘기적’에 대한 압박감이 너무 컸던 모양이다. 그들을
‘아비’의 신화 속으로 걸어 들어가기를 거절하고 탈권위주의의 지평으
로 두박두박 내려왔다. ‘아비’의 권좌에 오른 이들이 보인 노골적인 권
위에 대한 태만, 혹은 상징조작된 부권 신화의 옷을 벗어버린 탓에 우
리는 근엄한 ‘아비’를 잃어버리고 편모슬하의 시대를 살아야만 했다.
‘아비’ 없는 시대에는 버릇없이 큰 ‘오빠’들이 유사 ‘아비’ 노릇을 하겠
다고 나서지만, 그들은 어설픈 광대의 역할에 그친다. 김영하의 「오빠
가 돌아왔다」는 ‘아비’ 없는 세상에서 ‘아비’의 가면을 쓰고 설치는
‘오빠’의 모습을 적나라하게 보여준다. 그 ‘오빠’들이 보여주는 것은
폭력을 앞세운 임시변통의 권위일 뿐이다.

1980년대생인 김애란의 「달려라, 아비」(52. 김애란, 『달려라, 아비』, 창
비, 2005.)에서 ‘아비’는 없는 ‘아비’, 상상 속의 ‘아비’다. 처녀에게 임
신을 시키고 놀라 도망간 아버지는 다시 돌아오지 않는다. 바다 건너
미국까지 ‘달려간’ 아버지는 단 한 통의 편지로 지구에서 다른 우주로

거주지 이전을 해갔다는 사실을 알려온다. ‘아비’ 없이 자란 작중화자가 “예의바름, 그것은 태어나 내가 세상에 대해 느낀 최초의 불쾌不快였다”고 말한다 해도 그다지 놀랄 것은 없다. ‘아비’로부터 오는 도덕과 윤리의 훈육을 완벽하게 배제한 채 성장한 ‘나’에게 예의라는 건 낯설고 생소할 게 너무 뻔한 까닭이다. 예의란 세상과 ‘나’, 혹은 타인들과 ‘나’의 관계에서 서로 불편하지 않게 지낼 수 있는 적당한 거리두기다. 그것은 진실과는 아무 상관도 없는 것이다. 예의란 텅 빈 도덕의 껍질일 뿐이다. 결핍이 이상화하면 그리움이라는 정서를 만든다. ‘아비’ 없는 후레자식으로 자란 ‘나’의 ‘아비’에 대한 지속적인 사유의 동력은 없는 것을 향한 그리움이다. 「달려라, 아비」에서 ‘아비’는 어떤 사람인가? “만일 어머니가 아버지를 오늘까지만 기다리겠다고 마음먹었다면, 아버지는 항상 그 다음날 오는 사람이었다.” ‘아비’ 없이 세상에 내던져진 ‘나’를 흠여미는 ‘농담’으로 키운다. 그 덕분에 ‘나’는 “자신을 연민하지 않는 법”을 배운다. 보호하고 양육해야 할 ‘가족’을 버리고 ‘아비’는 어디로 떠난 것일까?

내겐 아버지가 없다. 하지만 여기 없다는 것뿐이다. 아버지는 계속 뛰고 계신다. 나는 분홍색 야광 반바지 차림의 아버지가 지금막 후꾸오까를 지나고, 보루네오 섬을 거쳐, 그리니치 천문대를 향해 달려가고 있는 모습을 본다. 나는 아버지가 지금 막 스팅크스의 왼쪽 발등을 돌아, 엠파이어스테이트빌딩의 백십번째 화장실에 들러, 이베리아반도의 과다라마산맥을 넘고 있는 모습을 본다. -김애란, 앞의 책

‘아비’ 없이 홀어미 아래서 자란 ‘나’는 늘 어디선가 달리고 있는 아버지를 상상한다. ‘아비’의 달리기는 ‘가족’ 이데올로기가 만든 가족 부양의 노동과 생식이라는 의무에서 스스로를 탈영토화하는 운동의 표상이다. ‘아비’는 재갈과 고삐를 풀고 달린다. ‘아비’는 자유를 찾아 세상을 떠돌고 있는 것이다. 떠돌던 ‘아비’는 도로에서 교통사고로 비명횡사를 당한다. 어처구니없는 죽음이다. 이국의 이복형제는 ‘아비’의 죽음을 한 통의 편지로 알려온다. ‘아비’의 이 우스꽝스러운 죽음의 방식은 이 소설이 ‘아비’ 없는 세상의 불행에 대해 말하는 불행의 서사가 아니라 농담의 서사라는 것을 드러내 보인다. ‘아비’의 죽음을 알게 된 이후 택시운전사인 홀어미는 새벽에 들어와 딸을 발로 차며 깨운다. “야! 자냐?” 딸은 자다 깨서 외친다. “미쳤어? 택시기사가 무슨 음주운전이야?” 둘은 한 이불 속에 눕는다. 엄마는 원망도 무엇도 없는 목소리로 “잘 썩고 있을까?” 한다.

탈주

이명랑의 『슈거 푸시』를 이끌어가는 1인칭 전지적 시점의 여성 화자가 내뱉는 어조는 매우 가볍고 경쾌하다. 하지만 그 어조의 가볍고 경쾌함으로 착색된 서사의 내용물은 어둡고 무겁다. 작가의 결혼과 가족 그리고 모녀관계, 일부일처제에 기반을 둔 결혼제도에 대한 의식은 부정적이다. 그렇다고 이 소설이 가부장제 가족의 재생산에 그치고 마는 사랑과 성과 결혼의 결합방식에 대한 전복적 사고를 드러내지는 않는다. 영구적 일부일처제를 깨는 것은 작가의 관심 밖이다. 작가의 관심은 결혼

과 가족제도의 당위성이 아니라 그 안에서 움직이는 욕망의 미시생태학과 가족 내부의 파시즘이 작동하는 구조를 향해 있기 때문이다.

가족과 결혼이라는 굴레 속에서 능동성과 의지를 상실한 채 살아가는 여성 화자는 백화점 문화센터의 라틴댄스 교습 수강증을 끊으며 겨우 제 존재 내부에서 고갈되어가는 삶의 능동성과 의지를 확인한다. 한마디로 『슈거 푸시』는 억압적인 가족제도와 그 이데올로기로부터의 탈주에 관한 이야기다. 이 소설에서 가족제도와 이데올로기의 중심에 서 있는 인물은 엄마다. “엄마가 나의 엄마이고 내가 엄마의 딸인 한은, 우리가 같은 집에서 자고 한 솥에 밥을 해먹는 ‘가족’인 이상은 벗어나려고 해도 벗어날 수가 없다.”(187쪽) 엄마는 가족의 파시즘 체제 속에서 스스로 여왕벌이 되어 군림하는 존재다. 그 위계의 우위성을 지키기 위해 영양 거세 등의 방법으로 하위자의 난소발육을 억제시키고 자기 혼자만 산란 활동을 독점한다. 엄마는 쿤 콘트롤을 통해 가족 위계를 통제하고 질서를 유지하게 하는 주재자다. 소희는 엄마의 통제와 억압의 시스템인 가족에서 탈주를 시도하는 인물이다. “너희들이 내게 ‘로열 젤리’를 주지 않으면 나는 흠쳐서라도 먹겠어. 그러고 나서 나의 몸집이 너희들의 몇 배로 커지게 되면 그때 말야, 내가 갇혀 있는 이 육각형의 방을 파괴하고 거대한 나만의 콜로니를 형성할 거라고.”(217쪽) 라틴댄스의 동작과 스텝들은 그 탈주의 메타포들로 차용된다. 이 소설이 흥미로운 것은 성의 억압이 가족제도의 권위와 규율에 의해 자행되고 있다는 점과 결국 영속적 일부일처제라는 가족제도가 국가의 구조와 이데올로기를 제조해내는 공장이라는 사실을 은연중 드러낸다는 점이다. 몇 개의 주요 코드를 통해 이 소설을 들여다보자.

1) 가족: 가족은 성소가 아니다. 가족은 과잉 검열과 배제의 원리가 작동하는 이데올로기의 장이다. 소희가 가출했다가 돌아올 때마다 엄마는 번번이 산부인과에 끌고 가 임신 여부를 진단받게 한다. 과잉 검열의 단적인 예다. 가족주의라는 이데올로기는 폭력과 소외라는 방식으로 강화된다. 가족의 내부에서 증식하는 질병들은 그 이데올로기의 결과들이다. 카프카의 문제적 단편 「변신」은 가족이 마피아 집단과 마찬가지로 이익-착취-폭력으로 얽힌 더러운 관계임을 폭로한다. 이성이 작동하지 않는 본능이라는 외피를 한 꺼풀 벗겨내면, 먹음-먹힘의 폭력적인 관계와 무관하다는 가족 이데올로기와 신화가 사실은 임시방편적이며 허구적인 것임을 단번에 드러낸다. 엄마는 자기를 받아들이지 않았던 할머니를 배척한다. 소희의 양육을 할머니가 맡았다는 이유로 친딸임에도 소희를 할머니와 동일시해서 배척한다. 소희네 가족구조는 비은폐적 차원에서, 혹은 공공연하게 드러내놓고 억압과 폭력으로 자기동일성을 유지하는 유기적 조직체임을 드러낸다. 그레고르의 예가 극명하게 드러내듯이 가족은 배제와 차별화의 원리에 의해 움직이며, 온전히 너-자신이 되는 것, 네가 원하는 것을 할 수 있는 자유를 억압하며, 공공연하게 희생을 강요한다. 소희가 백화점 문화센터의 라틴댄스에 등록하고 춤에 빠져드는 것은 그 억압과 희생에 대한 반동이다. 소희가 추는 춤은 단순한 춤이 아니라 잃어버린 자유와 자율성에 대한 갈구의 몸짓이다.

흔히 가족에 대한 희생은 윤리라는 대의로 포장되고 사회의 모범적 준거로 성화聖化된다. 가족 내부에서 합의된 대의는 거스를 수 없는 윤리적 강령으로 한 개별자의 취향과 선택을 집어삼킨다. 가족 내부에서 이

렇게 간접화된 폭력의 양태를 찾아보기란 어렵지 않다. 그레고르는 허구적 서사의 공간에서만 있는 것이 아니다. 한국의 가족은 충분히 건강한가?

2) 가족은 지옥이다 : 작가는 ‘꿀벌사회의 일벌과 유충’이란 소재목의 서사 안에서 다음과 같은 언술을 남긴다. “여왕벌이란 것들은 병으로 죽든지 수명이 끝나서 죽든지, 상처로 인해 더 이상 산란을 할 수 없게 되지 않는 이상은 절대로 ‘로열젤리’를 넘겨주지 않아. 제가 건재하는 한은 또 하나의 여왕벌 같은 거 절대로 원하지 않는다고.”(206쪽) 소희는 엄마에게서 끊임없이 부도덕하다는 혐의를 뒤집어쓰고 구박과 냉대를 받는다. 그것은 한 가족 내부에 두 마리의 여왕벌이 있을 수 없다는 원리로 설명된다. 여왕벌은 주체적 삶에 대한 은유다. 소희가 백화점 문화센터에서 배우는 라틴댄스의 스텝은 자아를 오랫동안 옥죄어 온 가족 파시즘에서 벗어나 여왕벌로 날아오르기 위한 준비다. 사람들은 오랫동안 ‘가족’이 혈연이라는 울타리에 의해 보호받는 천국이라고 말해오고 그렇게 믿어왔다. 그 울타리는 경계의 안쪽이 공공의 영역에서 발생한 위험과 폭력들을 방어하며 비폭력적 관계로 서로를 보호하고 보존하는 개인의 영역, 사적인 영역임을 뜻한다. 카프카는 가족에 대해 어떻게 생각했을까? 『아버지께 드리는 편지』에서 이렇게 쓴다; “전형적인 하나의 가족이 의미하는 것은 일단 동물적인 관계다.” 가족이란 서로가 서로를 구순기적口脣期的 욕망의 빨아들임으로 체화된 관계, 서로가 빨아들이는 “검은 구멍”이 되는 관계다. 그 빨아들임은 가족의 울타리를 벗어나 탈주의 선을 타기 전에는 끝이 나지 않는다.

3) 엄마는 왜 소희의 육아 의무를 할머니에게 떠맡겼을까? : 어린애의 입술은 나무가 뿌리를 통해 대지의 자양분을 빨아들이듯 엄마의 젖을 물고 모체 안의 질료적 흐름들, 즉 자양분을 빨아들인다. 어린애의 입술은 대지인 모체 안의 질료적 흐름을 빨아들이는 뿌리의 입술이요, 세상을 향해 벌린 “검은 구멍”이다. 어린애란 무엇인가? 어린애는 좋은 어린애와 나쁜 어린애로 나뉘지 않는다. 왜냐하면 어린애는 도덕과 윤리로 포획되기 이전이기 때문이다. 어린애는 오직 “내재적 삶의 횡단들”이다. 어떤 어른들은 어린애-되기라는 역-탈주의 선을 타기도 한다. 어린애-되기는 반反-기억을 전제로 한다. 반-기억이란 기억의 연속성을 끊는 것이다. 절단한 그 지점에서 기억의 흐름은 역류한다. 노인들의 치매는 기억의 퇴행성 장애이기보다는 반-기억의 대표적 표상이다. 그때의 반-기억은 어린애로 회귀하려는 무의식에서 일어나는 피암시성, 혹은 무의식의 날조를 표상한다. 반-기억이란 기억의 잃어버림이 아니라 기억의 배치를 바꾸는 것, 기억의 질료적 흐름들의 체계를 어린애-되기에 맞게 재배치하는 것이다.

이 소설에서 엄마에게서 할머니에게로 건너간 육아의 의무는 비틀린 관계를 풀기 위한 하나의 희생제이다. 처음에 제 아들의 짝으로서 온 엄마를 할머니가 배척함으로써 두 사람의 관계는 비틀린다. 이 비틀린 관계의 책임을 자각하고 할머니는 엄마에게서 손녀의 육아를 자발적으로 위탁받는다. 할머니와 엄마는 이 육아의 위탁을 통해 구원舊怨을 해소하지만, 결과적으로 소희는 엄마에게서 소외된다. 어린애는 자라면서 모체 안의 질료적 흐름뿐만 아니라, 모체 바깥의 외연들, 즉 무상으로 주어지는 엄마의 돈과 시간과 관심과 원조를 빨아들인다. 이 빨아

들임은 상호적이다. 엄마가 어린애에게 항상 주기만 하는 존재는 아니다. 엄마는 어린애에게 투사한 저의 숨은 욕망을 빨아들인다. 어린애는 엄마의 이상적으로 복제된 자아, 무상적 고통에 대한 포상褒賞이다. 울고, 웃고, 찡그리고, 똥오줌을 싸고, 잠자는 어린애는 엄마에게 더럽혀지지 않은 본능과 충동만으로도 경이의 세계, 모든 잃어버린 것의 원형, 시원적인 것의 신비를 표상한다. 어린애는 새와 같이 지저귀고, 나무의 순과 같이 돋아나며, 맑은 샘물과 같이 끝없이 솟아난다. 어린애, 이 유동성과 가변성의 천재는 천 개의 표정을 지어 연기할 수 있는 배우다. 엄마가 요구하는 모든 배역을 훌륭하게 소화해내는 만능배우다. 엄마는 어린애의 몸짓 하나하나를, 웅알이들을, 다양한 표정들을, 심지어는 어린애가 방금 누운 똥과 오줌들마저 빨아들인다. 실은 몸짓, 웅알이, 표정들의 이면에 숨은 것 피어나는 평화와 기쁨들을, 태어나는 시를, 풍부한 미지의 꿈과 잠재성을 빨아들이는 것이다. 실제로 엄마들은 빨아들임의 거움으로 어린애들을 물고 뺀다. 소희와 엄마는 이 상호적 관계의 단절을 원죄처럼 안고 있다. 그래서 엄마는 갖은 구실을 만들어 친딸을 구박하고 소희는 그것을 묵묵히 받아들인다.

어린애의 유일한 취약점은 거부할 줄 모른다는 것이다. 소희는 부당하게 구박하고 착취하는 엄마를 배척하지 못한다. 정서적·정신적으로 엄마의 영향력을 벗어나지 못한다는 점에서 소희는 영원히 어린애다. 엄마는 영원히 성숙하지 않는 어린애인 소희를 배타적으로 독점하며 혹사시킨다. 엄마는 소희의 뜻을 무시하고 결혼도 제가 고른 짝과 시킨다. 그리고 끊임없이 요구하고 투정을 부리고 화를 낸다. 엄마는 화가 잔뜩 나 있다. 그 까닭을 묻는 소희에게 말한다. “뭐가? 몰라서 물어?”

너란 애는..... 정말, 도저히 정을 줄래야 줄 수가 없어.” 엄마의 거듭되는 이 비이성적 폭력에 소희는 피동적으로 반응할 뿐이다. “이런 식의 말, 이젠 상처가 되지도 않는다. 자주 끓았다 터진 상처들로 내 마음은 오래 전에 굳은살이 박였다. 약간 언짢을 뿐이다.”(91쪽) 소희는 엄마의, 엄마에 의한, 오로지 엄마를 위한 당원, 세포조직, 어릿광대다. 어린애를 안고 어르는 엄마의 얼굴에 떠오르는 충만한 기쁨과 만족감, 엑스타시로 모호하게 빛나는 눈동자는 그 빨아들임이 일으키는 최면의 효과다. 엄마는 어린애들에게 빨아 먹힌 것보다 더 많은 것들을 빨아들인다. 더 많이 빨아 먹힌 엄마는 텅 빈 검은 구멍을 채우기 위해 더 많이 빨아들인다. 그것은 욕망의 도덕성과 상관없는 것이다.

엄마 -어린애는 서로의 빨아들임을 인식하지 못한다. 엄마 -어린애는 심리적으로, 그리고 피암시성의 범주에서 신체적으로 하나다. 어린애는 모체를 빨아들이는 저의 “검은 구멍”을 “검은 구멍”으로 인식하지 못한다. 그것은 다만 작고 어여쁜 입술일 뿐이다. 그것은 어린애가 모체에서 탈영토화되기 이전, 아직은 지층화되어 있는 상태이기 때문이다. 어린애가 엄마라는 지층에서 벗어나는 것은 사춘기 무렵이다. 아이들은 엄마에게 말하지 못하는 비밀들을 만들며, 방문을 걸어 잠그고 저의 몸-방을 엄마라는 중심-지층에서 탈영토화한 무의식의 공간으로 치환한다. “검은 구멍”들은 상호적 빨아들임의 관계에 작용하는 미시정치학을 보여준다. “검은 구멍”은 빨아들인 질료적 흐름들, 욕망들을 하나의 존재 안에서 재배치한다. 재배치된 분자적 욕망들은 신체적 변환과 비신체적 변환의 자원으로 축적된다.

4) 소희는 왜 남편 몰래 담배를 피울까?: 담배는 자아의 욕구와 실제의 삶 사이에 분열된 채 살아가는 소희의 도락이고 심리적 도피처다. 소희는 남편 몰래 담배를 피운다. “나는 왜 내 집에서 거실 소파에 편안히 앉아 음미하듯이 담배를 피울 수 없는 걸까? 그렇게 살고 있는 년들이 무지무지 부럽다.”(125쪽) 소희가 담배에 집착하는 것은 그것이 평화와 안락을 주기 때문이다. 담배와 열다섯 살 여름 문방구에서 훔친 양 증맞은 모조 진주 귀걸이 한 쌍, 열일곱 살 수입상가 속옷 코너에서 훔친 분홍색 망사 팬티, 스무 살의 봄 찬이 끼워주었던 큐빅이 세 개 나란히 박혀 있는 14k 금반지는 한 의미의 맥락에 수렴된다. 그것들은 한 상자 속에 들어 사람들의 눈길이 닿지 않는 곳에 숨겨져 있다는 것도 상징적이다. 찬에게서 받은 금반지를 빼고는 다 훔친 것들이다. 이 도벽은 “그때마다 나는 내가 아닌 나, 여기 살고 있는 내가 아니라 여기 아닌 다른 저기에서 살고 있는 내가 되고 싶”(127쪽)은 욕망과 맞닿아 있다. 담배와 최초의 성적 욕구, 자위 그리고 마약중독 들은 모두 원초적인 욕구와 관련된다. 담배를 입에 물고 빠는 행위는 우리의 무의식 속에 숨은 구순기적 충동과 연관된, 일종의 타자를 필요로 하지 않는 자기성애적인 대체 행위다. 담배를 빨며 느끼는 달콤한 쾌락과 마음을 진정시키는 효과는 엄마의 젖을 빨며 느끼는 욕구의 충족, 성감대 역할을 하는 입술에 새겨지는 쾌락과 같은 외부 자극이다. 성의 목적은 외부 자극으로 촉발된 성적 긴장과 흥분을 진정시키고 새로운 만족을 찾는 것이다. 흡연 습관이 그토록 질기게 사람을 잡아끄는 것도 중독성 탓이기도 하지만, 아울러 무의식적으로 자기성애적 본능과 깊이 결부되어 있기 때문이다. 담배는 프로이트의 정신분석에 따르자면 여성의 남근적 대체물, 영원한 결핍의 표상이다. 그래서 프로이트는 담배를 “여성

성기를 연상시키는 빈 구강을 꽉 메운 담배는 거세의 위협에 대한 승리의 징표”로 받아들였다. 연기를 내뿜으며 타오르는 담배는 타오르는 남근이요, 한줌의 재로 소멸하고, 재떨이에 남은 부분을 비벼 꺼버릴 때 담배는 거세된 남근의 상징이다. 소희에게 담배는 잃어버린 꿈과 사랑의 원형이다. 나중에 이것은 라틴댄스의 슈거 푸시 동작으로 대체된다. “거울 앞에 서서 나는 거울 속의 나를 똑바로, 뚫어지게 바라본다. 거울 속의 나에게 손바닥을 내민다. 거울 표면에 손바닥을 붙인 채로 팔을 옆으로 벌린다. 거울 속에서 이제, 나의 가슴이 나의 가슴과 겹쳐진다. 내가 나와 하나가 된다.”(90쪽) 나- 주체의 본능과 의지와 타자- 사회의 규율적 욕구 사이에서 분열된 채 찢겨 있는 ‘나’는 춤을 통해 하나가 된다.

5) 소희는 왜 백화점 문화센터를 갔는가?: 일상이란 심연과 이면 없는 매트릭스, 위조된 현실이다. 내부 없는 외부, 전자 사막, 상하 좌우를 구분할 수 없는 순백색의 공간이다. 메타언어들과 기호들의 소비가 일어나는 곳. 이것에서 보고 듣고 만지고 느끼는 모든 것들은 진부하고 몽환적이다. 우리는 현실과 시뮬레이션의 경계를 지나간다. 우리가 보는 것은 모두 헛것들이다. 헛것들의 실재. 그러므로 우리가 씹는 스테이크는 사실은 스테이크가 아니다. 실재보다 더 똑같이 위조된 스테이크, 스테이크의 이미지다. 우리는 진짜 스테이크보다 위조된 스테이크에서 더 만족감을 느낀다. 이 지각의 왜곡은 어디에서 비롯되는가? 우리를 기만하는 것은 바로 우리 자신이다. 거기에는 죽은 자도 산 자도 없다. 오직 좀비들이 어슬렁거릴 뿐이다. 살아있어도 죽어 있는 자들. 그러므로 좀비는 죽지 않는다. 좀비는 분해될 수 있을 뿐이다. 누가 우리

를 좀비로 만들었는가? 기만한 것이 우리였듯이 우리를 좀비로 만든 것도 다름 아닌 우리들이다.

거기는 안/밖이 지워져 있기 때문에 외부로 빠져나갈 탈주선들이 없다. 거기의 외부로 뻗어 있는 무수한 탈주선들이 없는 것은 아니다. 그러나 탈주선들은 실재를 실재보다 더 똑같이 복제한 시뮬라크르의 중심을 지난다. 탈주선들은 실재의 흔적, 가짜, 혹은 이미지들인 것이다. 거기는 뫼비우스의 띠와 같은 구조로 되어 있다. 밖으로 탈주했다고 생각하는 순간 그 밖은 안이 된다. 거기는 반복과 순환이며, 오로지 이 순환을 감싸는 더 큰 순환이 있을 뿐이다. “시작은 언제나 다시 시작하는 것이고 또 다시 태어나는 것이다.”(53. 앙리 르페브르, 『현대세계의 일상성』, 박정자 옮김, 세계일보사, 1990.) 탈현대사회에서 삶의 지속성과 일과성을 지배하는 것은 불멸의 시간, 되풀이의 시간, 세속의 시간이다. 우주의 시간은 오래 전에 막을 내렸다. 인간 - 신의 분리, 인간-자연의 분리가 갈수록 심화되고, 인간은 거기의 사막에서 표류한다. 신과 자연이 추방된 빈자리를 메우는 것은 거기이며, 그 밑에서 그것을 구조화하는 것은 기원 없이, 혹은 기원이 모호한 곳에서 만들어진 조직, 계획이다.

일상이라는 평면은 순환하는 체계 속에 놓여 있고, 그 반복 속에서 주체의 꿈과 상상을 갉아먹는다. 속으로는 고갈되지만, 겉으로는 반복의 포만감 때문에 숨쉬기가 어려워진다. 그러므로 일상에는 외관상의 드라마가 만들어지지 않는다. 평면 밑으로 가라앉은 크고 작은 힘들은 수시로 ‘나’를 공략하고, 마지막 한 점의 활력까지 고갈된 ‘나’는 사물화

된다. 일상에는 주체의 죽음을 먹고 나날이 더욱 공고화된다. 사물화와 싸우려는 자들은 도피의 꿈을 좇게 되는데, 그 도피는 첫 번째로 백화점과 같은 스펙터클한 공간에서 시간 보내기 등으로 나타난다. 도시공간의 정치학에서 보자면 백화점은 욕망을 생산 하며 소비하는 공간, 놀이의 공간이다. 백화점에서 눈으로 화려한 전시물품들을 둘러보고 몇가지의 물건들을 구매함으로써 일상성이 질식시킨 몽환적 꿈과 열망의 일부가 되살아난다. 환상을 쫓는 도피와 비일상 세계로의 꿈은 소비행위보다 더 높은 단계에서 연극이나 영화, 고가구, 미술품, 예술의 향유, 교회나 사찰의 종교의식에 참여하기와 같은 문화적 욕구, 종교적 욕구를 통해 표출된다.

주체는 일상을 개체의 평화와 안정의 영역으로 공고하게 하기 위해서 영토화하며 그 속으로 걸어 들어가 자발적인 고립을 초래한다. 일상은 내 것, 다른 개체와의 임계적 거리를 갖는 것, 그리하여 영토화된 것이다. 이 영토에 타자가 함부로 들어올 수 없다. 영토성의 주장은 동물에게서 하나의 본능으로 새겨져 있다. 개들은 여기저기 제 활동영역의 경계에 오줌을 뿌리고, 새들은 울음소리를 내고, 호랑이와 같은 동물은 나무에 몸을 비벼 털과 냄새를 남긴다. 이 영토는 공공성을 갖지 않는 노동과 비밀들, 즉 사생활로 채워진다. 이 영토 안으로 다른 개체가 무단침입할 때 동물들은 저마다 특유의 경고신호를 보내고 공격적인 행동을 한다. 모든 영토들은 반드시 지표로 갖는데, 일상의 표면적 지표는 ‘개인’이며, 독립성과 자율성은 일상의 내부로 잠복한 지표들이다. 일상이 근대적 자본주의의 산물이라는 것은 일상이 이성에 대한 근대적인 가치부여라는 점에서 분명하다. 일상이란 한껏 웅크린 개인들, 지

층화한 활동들에서 나타난다. 한껏 웅크림은 힘과 속도들이 생성을 위한 탈주선들을 모색하지 않으며, 새로운 배치를 만들지도 않고, 오로지 소유를 형성하는 작용을 한다. 일상에 갇힌 사람들은 사물들과 타인들, 혹은 관계들에 자기 것임을 표시하는 서명을 하고 깃발을 꽂는다. 이렇게 지층화하는 것들의 증가로 말미암아 일상은 점점 뻘뻘해지고 무거워진다.

평화와 안정을 구하는 일상적 자아의 정체성은 내부의 힘과 속도들을 끊임없이 지층화하는 나무에게서 발견할 수 있다. 나무는 정태적 존재를 가리키는 원형 심상이다. 소희는 백화점에 들렀다가 우연히 문화센터 겨울방학 프로그램 전단을 받아들고 그 나무의 심상과 만난다. “나무. 나무는 내게 언제나 하나의 의미로 다가온다. 완전한 침묵. 고요. 그리고..... 그리고..... 사랑. 나는..... 어떤 나무를 한 그루, 만졌더랬지. 무수한 가지들을 제 밑동보다도 더 굵게, 더 풍성하게 만들어 어딘가, 이곳이 아닌 저 어느 곳을 향해 떠나보내고 있던 그 나무는, 그 나무의 줄기는 대지 쪽으로 내려갈수록 빈약했다. 우연히 그 나무의, 그 곧부러질 듯한 밑동을 보게 되었을 때 나는 뛰어가 그 나무의 버팀목이 되었다. 내가 그 앞에 서서 내 등을 내밀었을 때, 어디선가 바람이 불어왔고 바람에 실려온 그 나무의 무수한 가지들이 내 등을 감싸 안았다. 나는 지금도 그 촉감을 기억한다. 허름하고 외진 들판에 스며드는 저물녘과 같이 내 몸에 깃들던 그 손길을. 그 손길 아래서 내 몸은 물기를 되찾아 갔었지.”(13쪽) 그 나무의 내면에는 수없이 많은 눈[目]들이 있다. 그 눈들은 저의 삶 밖에 있는 무수한 길들을 본다. 대지에 뿌리를 박고서 있는 그 나무의 내면에는 ‘불’이 타오르고 있다. 불은 타오르는 현존

의 표상이면서, 아울러 이 삶이 아닌 저 삶을 살고 싶다는 강렬한 무의식의 욕망을 보여준다. 불은 팽창과 파열, 질적 변화를 이끈다. 나무 속의 불이 커질 때 나무는 나무 아닌 것, 탈주선을 내면화한 나무가 된다. 불을 갖지 않은 나무란 무, 부재, 아무것도 아닌 것이다. 오로지 불을 가진 나무만이 나무에 속박되어 있되 끊임없이 그것을 벗어나고자 하는 불의 날개를 달고 날아오르는 꿈을 꾸다. 벗어나기 위해서는 가벼워져야 하고 불의 날개를 얻어야 한다. 나무 속에 있는 불의 솟구침은 존재의 솟구침이며, 그것의 현실적 표상이 춤이다. 춤은 억압적 가족과 그 이데올로기로부터의 해방과 우화羽化에의 동경이다. 나무는 이미 내부에 불을 가진 나무, 점에서 선으로 나아가는 나무, 하나의 부동성에서 무수한 탈주선으로 분화하는 나무, 뿌리를 가진 새의 기호가 된다. 제 안의 힘과 속도들로 저 태우며 나아가는 나무는 수목형의 나무가 아니라 불의 나무에 속한다. 불의 나무는 대지에 속박되어 있되 제 힘과 속도들로 저를 태우고 불의 종달새, 불의 피닉스가 되어 창공을 날고 있다.

본디 나무는 모성母性的 영역인 대지에 뿌리를 내린, 태생적으로 유목의 운명을 거부하는 불박이의 존재다. 나무는 양육자인 어머니의 대지로부터 수유授乳를 받고 몸피를 키우며 잎과 열매를 피워낸다. 저 나무의 불박이 운명의 건너편에 있는 유목의 운명은 어린아이의 것이다. 한편으로 나무의 부동성은 열린 소통의 세계로, 타자의 세계로 나아가기 이전의 완강한 고립과 자폐성을 드러낸다. 암중모색하는 어린아이가 빛의 세계로 나아가기 위해서는 계몽의 기획이 필요하다. 깊은 밤의 정수리에서 암중모색하는 어린아이는 제 몸의 기름을 태우며 무엇인가

골똘히 생각에 잠겨 있다. 이미 그 내면에서 변화의 활발한 조짐들이 일어나고 있다. 어린 자아는 나무의 어둠 속에 일어나 ‘불’의 세계로 나아간다. 불은 타오르는 현존의 상징이다. 바로 철학자 바슐라르가 명제화한 ‘체험한 불’이다. “응시되고 명상된 불꽃으로 내면적 풍요를 만드는 것, 따뜻하게 해주고 환하게 비춰주는 화덕으로, 소유된 불, 은밀하게 소유된 불을 만드는 것, 이것이 바로 체험한 불의 심리학이 연구해야 할 존재의 영역이다. 이런 심리학은, 이미지들의 통일성을 찾아낼 수만 있다면, 어떤 우주의 힘들의 내면화를 묘사할 수 있을 것이다. 이미지들, 즉 불, 불꽃들, 불길, 불덩어리들이 제공하는 이미지들을 체험할 것을 받아들이기만 하면, 곧바로 우리는 우리 자신이 생동하는 불이라는 것을 의식할 것이다. (.....) 사람들이 상상할 때, 실체는 너무 멀리-우리 바깥에서 너무 멀리, 그리고 우리 안에서 너무 멀리-있어, 상상력은 형용사들의 유동성에서 더욱 잘 작용한다. 그러므로 체험한 불은 경험적 시간을 지칭할 수 있을 것이며, 흘러가고 넘실거리는 삶을, 또한 솟구치는 삶을 따라갈 수 있을 것이다. 불의 일시적인 삶을 수평적 평온을 거의 알지 못한다. 불은, 그 고유의 삶에서, 항상 어떤 솟구침이다. 불은 사그라질 때에야 비로소 수평적 온기가 되고, 여성적 온기 속에서 부동성이 되는 것이다.”(54. 가스통 바슐라르, 『불의 시학의 단편들』, 안보옥 옮김, 문학동네, 2004.)

나무들은 더 이상 수목화되고 뿌리내린 것도 아니며 따라서 수목화된 도식에 따라 나아가지 않는다. 그것은 “나무-점이나 뿌리를 이루는 수 원水源이 아니라 강으로 행동한다. 그는 나무 아래 앉기보다는 물과 함께 흘러간다. 그리고 부처의 나무는 그 자체로 리좀이 된다.”(MP :

1980) 일정한 거리를 두고 대상을 완벽하게 장악하고 자아의 경계 안에 삶과 타자, 그리고 곤고한 현실을 놓아두려는 욕망을 포기할 때 마음은 오히려 조급한 욕망의 감옥에서 풀려난다. 마음이 내달려온 막다른 지점에 이르러 자아는 더 이상 어쩔 수 없음으로 슬쩍 물러난다. 그때 욕망과 목전의 필요에 허덕이던 축생畜生의 삶, 삶의 내면으로 지층화되어 있는 과잉 검열과 가족의 바깥에 대한 배제의 원리로 작동하는 가족제도와 그 이데올로기를 가로질러나가는 것이다. 춤은 욕망에 대한 금지와 억압에 대항하는 쾌락과 일탈의 욕구를 표현한다. 그것은 잃어버린 자유와 자율성의 지표다. 객체화된 존재가 주체화되는 지점에 춤이 놓여 있다. 그래서 춤은 “내가 나 스스로에게 거는 마법”(212쪽)이다. 소희는 “아름답다는 건 내가 나 스스로 나만의 빛을 발하는 거”(90쪽)라고 생각한다. 라틴댄스는 불을 가진 나무가 되는 것, 부처의 나무가 되는 것이다. 부처의 나무란 그 어쩔 수 없음의 막다른 벼랑 앞에서 갇힌 자아, 함몰된 자아가 어떻게 자유를 얻고, 길을 찾아내는가를 보여준다. 불은 불을 가진 자, 혹은 불 가까이 있는 자만을 태운다. 불의 횡단적 운동 없이는 어떤 존재의 질적 전환도 이루지 못한다. 타오르고 있는 나무는 성숙으로 나아가는 통과의례를 치르고 있는 나무다. 공중에 퍼져 나가는 불의 연기는 나무의 우화에의 꿈이 이어가는 내면의 은밀한 문장들인 것이다.

이명랑의 『슈거 푸시』는 위험한 소설이 아니다. 이 소설은 가족 내부에서 어떻게 욕망이 생산되고 생산된 욕망은 어떤 생태학을 갖는가를 보여준다. 그러나 가부장제 가족 내부의 파시즘과 억압을 드러내면서도 가족제도와 그것을 지탱하는 이데올로기를 깨지는 않는다. 여자와 남

자의 범주화도 깨지지 않는다. 여성 화자는 가족 내부의 파시즘 안에서 음흉스럽게, 조심스럽게, 은밀하게 제 존재의 의미를 일군다. “뒤꿈치로 음흉스럽게!/발끝으로 조심스럽게!/바닥에 볼을 비비며 은밀하게!”(219쪽) 여성 화자의 욕망과 무의식은 아직 강고한 가족제도의 규범적 질서를 깨고 나오기엔 그 동력이 미약하다. 소희는 그 미약함을 인지하고 있는 현실주의자다. 그래서 사회의 금기들을 위반하지 않으며 개별 이익과 공동 이익의 틈 사이에 난 길을 찾아내 그 길을 간다. 라틴댄스는 현실 모순이 완화되는 완충점이자, 개별 이익과 공동 이익의 틈 사이에 난 길이다. 소희는 배추흰나비처럼 그 길 위를 날아간다. 소희의 내부에 잠재된 반규범의 열정과 기획은 포말처럼 가족제도와 그 이데올로기 속으로 녹아 들어간다.

제6장 존재에서 생성으로

황동규의 시세계

1

황동규(黃東奎, 1938~)는 한국 현대시를 대표할 만한 큰 시인이다. 1958년 등단 이후 시력 50년에 이르는 동안 수많은 가작들을 내보였고, 끊임없는 자기갱신을 통해 독자적인 시세계를 일궈냈다. 초기의 「비가」 연작에서부터 후기의 절창인 「풍장」 연작에 이르기까지 그가 보여준 자기갱신은 놀라운 바가 있다. 황동규의 시는 시대를 가로지르는 횡단적 운동의 시라고 할 수 있다. 그는 상상력의 역동성과 변화에의 열망으로 삶과 현실을 직관하며, 시대의 징후적 표상들을 고안하고, 그에 대한 인식의 확장을 이루어낸다. 대개 새로운 시적 이미지들은 시대의 징후적 표상들일 때가 많다. 황동규의 시들은 시대에 대한 의미 있는 표상적 이미지들을 머금고 있다. 우리는 황동규라는 시인의 자기갱신의 상상력, 선적 직관, 세련된 수사의 살아 있는 이미지들을 통해 우리 현실과 삶을 새롭게 보는 기쁨을 누려왔다.

황동규에겐 보들레르의 도저한 퇴폐 미학, 이상의 분열증의 과잉, 백석의 웅숭깊은 토속성, 미당의 악마적 탐미주의, 김수영의 광기를 머금은 속도에 대응하는, 삶의 불확정성과 모호함을 “투명한 명료성”(유종호)으로 바꾸는 지적 세련성, “섬세한 감각, 날카로운 감수성”(김병익), 그리고 자기 극복의 치열성이 있다. 수난과 불행을 낳는 현실에 응전하는

치열성이야 김수영이나 김지하, 그밖에 현실참여 계열의 여러 시인들에게서 찾아볼 수 없는 것은 아니겠지만, 지적 세련성은 우리 시에서는 드문 미덕이다. 엘리엇에 비견할 만한 지적 세련성은 개인의 자율성과 삶의 가능성들을 고갈시키는 정치적 독재의 억압과 자연 생태계를 파괴하고 황폐화하는 기술문명의 야만성에 대하여 허무주의나 냉소주의적 비판으로 나아갈 수도 있었으나, 그는 그 위험성을 불행한 삶과 의식을 감싸 안는 긍정과 화해의 에너지로 변환한다. 사실 지식인들이 내보이는 냉소주의란 “계몽된 허위의식”(페터 슬로터다이크)에 지나지 않는다. 황동규는 지식을 삶의 불확정성과 모호함을 비판하는 권력으로 쓰지 않고, 삶을 긍정하는 낭만적 우수와 현실과의 방법적 긴장의 힘으로 바뀌었다. “피여 잠들지 마라, / 피여 잠들지 마라”(「풍장 48」)라는 속삭임은 자기를 향한 것이다. 그때 “피”는 역동성을 발아시키는 “불떨기”(「풍장 56」)다. 아마도 그의 시에 내면화된 드문 따뜻함과 긍정의 힘, 변화를 아우르는 힘은 거기에서 비롯되었을 것이다. 그의 시는 현실에 대한 즉물적인 대응이 아니라 사랑에 바탕을 둔 원거리 소통이다.

2

난세에는 떠도는 것이 상책이다(55. 황동규, 『여행의 유혹』, 『비가』, 청우사 1965.)

황동규의 시는 초기에서 현재에 이르기까지 일관되게 떠돌, 혹은 헤매의 시다. 떠남은 목적지가 정해진 여행이 아니다. 그것은 유목하는 삶의 여행에 가깝다. 유목하는 삶의 여행이란 떠남 그 자체, 움직이는 경

로 그 자체가 중요하다. 여행이 한 장소에서 다른 장소로 이동하는 것이라면, 유목은 점과 점을 잇는 선의 궤적이다. “정착민은 정착하기 위해서만 이동하지만 유목민은 떠나는 도중에 멈출 뿐이다.”(이진경) 대상들이 사막을 건널 때 점에서 점으로 이어지는 이동 경로를 따른다. 이때 점은 샘이나 오아시스다. 그것은 목적지가 아니라 경유지다. 황동규의 시들은 끊임없이 움직임에 대한 내면의 요청을 드러낸다. “벌거벗은 땅 위에/그림자처럼 오래 참으며/무릎 꿇고 앉아 있었노라/지열이여 지열이여/어두운 더듬음이여”(「비가 제2가」). 땅 위에 붙박인 삶은 움직이지 않는 삶이며, 그림자의 삶이고, 어두운 더듬음의 삶이다. 붙박여 있는 자에게 요청되는 것은 당연히 그림자처럼 소리 없이 있거나 무릎을 꿇는 인내와 기다림이다. “큰 황혼 진 읍내에/오르는 연기/실로 오랜 기다림/그 기다림 밀려/막막히 사라지는/연기와 같은 몸짓으로 될 때까지”(「비가 제7가」)에서 “연기와 같은 몸짓”이란 무엇인가? “연기”는 가볍게 움직이는 것의 기호다. 같은 시에서 “돌벼개여 돌벼개여/돌벼개에 쏟은 잠이여”라는 시구는 “연기”의 이미지가 보여주는 가벼운 몸체의 변환과 극단적으로 대조되는 부동하는 삶, 움직임의 가능성들이 차단된 굳고 고착된 것의 무거움이다. 움직이지 않는 것은 죽음의 부동성을 흉내내는 것이다. 이를테면 물 없는 웅덩이가 그것이다. “물 없는 웅덩이처럼 있고 싶을 뿐/아아 아무것도 스며 있지 않은 삶, 혹은 죽음”(「비가 제2가」)에서 그것은 가장 부정적인 형태의 삶, 즉 죽음과 같은 것으로 여겨진다.

모래 위에 그림자, 너의 이마 위에 그림자, 너를 이처럼 어지럽게 안은 사막 위의 거리, 때로 이는 바람, 너는 무엇을 준비했는가. 피해없는 일

생, 피해없는 일생, 여자와 개들, 예수여, 너의 후예들이 사랑할 것은 다 있다. 청춘에서 먼 죽음, 눈물없는 고독, 최후의 참회를 외우는 사나이들..... 보라, 우리의 지평엔 무엇이 있는가. 무엇이 지나가는가. 사막 위의 거리, 모래 위의 그림자, 나는 캄캄히 앉아 있다. -「뺨에타」 부분

“모래” “그림자” “사막” “바람”은 마음에 각인된, 혹은 시대에 대한 마음의 감응으로서 촉발된 시대의 표상적 이미지들이다. 이것들은 삶의 풍요로움이나 기쁨과는 먼 것들이다. 이것들이 의미하는 바는 욕망의 좌절, 보람과 기쁨의 고갈이다. 수난의 현실에 대응하지 못하고 “캄캄히 앉아 있”는(괴로운 심정의 물상적 이미지!) 시적 자아가 꿈꾸는 것은 겨우 “피해없는 일생”이다. 황동규의 초기 시들에는 땅에 무릎 꿇고 엎드리는 이미지가 자주 나온다. 이것은 말할 것도 없이 현실에서 오는 정치적 중력에 굴복한 패배와 좌절의 이미지들이다. 무릎 꿇고 엎드린 자가 꿈꾸는 것은 “피해없는 일생” “청춘에서 먼 죽음, 눈물없는 고독, 최후의 참회” “모래 위의 그림자”다. 삶의 최소주의에로 도피하고 안주하는 자신의 비겁함에 대하여 자신이 “여자와 개들”의 동렬에 놓여 있음을 폭로함으로써 반성의 단초를 세운다. “모래 위의 그림자”란 행동이 없는, 철저한 피동적으로 맞을 수밖에 없는 죽음에 수렴되는 삶이다. 그 시대가 낳는 피동적 죽음에 저항하는 길은 무엇인가?

광대의 옷을 맞게 입고
재갈 물린 나귀를 타고
바람 부는 읍내를 방황하리오

하늘에선 구름을 쫓는 구름의 떼
빈 들에서 남몰래 웃은 자 예 있노라 -「비가 제3가」

“피해없는 일생”을 꿈꾸고, “청춘에서 먼 죽음, 눈물없는 고독, 최후의 참회”를 내면화하며, “모래 위의 그림자”처럼 움직이는 시적 자아가 그것에서 벗어나는 길로 찾은 게 방황이며, 헤맬이다. “광대의 옷”을 입는다는 것은 일종의 방외인으로 현실의 질서에서 벗어나는 길이다. 광대의 옷 입기는 “탈이로다, 탈이야/구정부터 탈을 쓰고/탈끼리 놀다/(.....) 오기로 탈을 겹으로 쓰고/구설수 낀주민들을 찾아볼거나”(「정감록 주제에 의한 다섯 개의 변주」)에서 나타나는 탈 쓰기와 같은 맥락이다. 탈 쓰기는 현실에 대한 풍자와 해탈을 동시에 아우른다. 그것은 강자의 지배력에 대한 약자의 교묘한 벗어나기다. 그것은 현실이 허용하는 한도 내에서 현실의 지배적 질서와 다른 질료적 흐름의 삶을 취하겠다는 의지의 표명이다. 아울러 현실의 지층화에서 벗어나 다른 탈주선을 갖는 것이다. “흐름들은 끊임없이 외부로 방사되고 되돌아온다.”(MP : 1980) 이것이 횡단적 운동이다. “멀리 살려고 했건만, /자세 치 않게 살기로 했건만, 물결처럼 살기로 했건만”(「비가 제8가」)에서 말하는 멀리 살기, 물결처럼 살기가 그것이다. 지층화되지 않기. 요동을 통해 발아하는 바람 되기. 공중을 나는 눈 되기, 혹은 새 되기. 방황하기, 혹은 떠돌기. “한 인간의 방황을 안을 때가 올 것인가”(「비가 제8가」)라는 반문하는 구절에 숨은 뜻은 탈영토화에의 소망이다. “빈 들 판” “읍내”라는 영토에서 벗어나기, “나귀를 타고” 멀리 가기, 물결처럼 새로운 배치로 나아가기, 그것이 탈영토화다. 탈영토화, 즉 기존의

지배적 질서에서 벗어난 새로운 배치의 맥락 안에서만 삶은 새롭게 발견되는 것이다.

황동규의 초기시에서 ‘땅’과 ‘나무’와 ‘얼음’은 정주적 삶에 포획된 것의 대표적 이미지들이다. 그것은 흐르거나 움직이며 떠나는 것, 즉 ‘바람’과 ‘눈’과 ‘새’와 대척적인 자리에 놓인 부동성의 이미지들이다. 시인의 마음은 땅에서 바람으로, 얼음에서 눈으로, 나무에서 새로 움직인다. 들뢰즈/가타리의 용어로 말하자면 지층에서 벗어나 탈주선을 만들고 움직여 나가는 탈영토화 운동이다. 그래서 황동규의 시공간에서 시적 자아의 기표적 기호들은 멈춰 있지 않고 끊임없이 움직인다. 이를테면 “평상 위에 조심히 눈을 떠/날으는 꽃 이파리 곁에/가만히 손을 내밀 때”(「비가 제6가」)와 같은 시구는 시인이 얼마나 움직이는 것에 대해 예민하게 반응하는가를 보여준다. 그것들은 걷거나, 흐르거나, 날거나, 뛰거나, 사라지거나, 나부끼거나, 흔들리거나, 불러 다니거나, 떠돌거나 한다. 황동규의 시적 자아들은 멈춰 있는 것을 못 견딘다. 심지어 멈춰 있는 “바퀴를 보면 굴리고 싶어”진다. 바람과 눈과 새에 겹쳐지는 시적 자아에게 떠남-여행이란 새로운 무엇으로 나아가는 탈주선인 것이다. 시인에게 떠남-여행이란 “우연에 기대”기며, 일상적 삶의 중력에서 벗어나 무중력상태 되기며, 삶의 지층에서 튕겨나가 “외계인” 되기다.

황동규 시의 초기 명편들이 다수 들어 있는 「비가」 연작들은 빈번하게 인내와 기다림을 강조한다. 무엇을 위한 인내와 기다림인가? 그것은 떠돌-여행에의 기다림이다. 그런 점에서 황동규의 상상력은 끊임없이

탈영토화를 모색하는 유목의 상상력이다. 시인에게 유목은 “하나의 운명에서 다른 운명으로 건너뛰는 법”(「비가 제12가」)이다. “캄캄한 하늘에선 구름을 쫓는 구름의 떼”(「비가 제3가」), “정신이 끌고 다닌 모든 수레”(「오래 기다린 하루」)와 같은 이미지는 유목의 상상력에 깊이 침윤된 시인의 기질을 간결하게 드러낸다. 유목의 이면에 흐르는 기본적인 정서는 “어둡고 어두운 우수憂愁”(「비가 서시」)다. 그 어둡고 어두운 우수의 끝 간 데는 어디인가? 황동규의 시적 모색이 마침내 닿은 것은 “풍장”이다. 죽음이 없는 삶이란 상상할 수 없다. 죽음이 없는 삶은 의미화가 되지 않는다. 왜냐하면 누구에게나 삶이란 자기의 예정된 죽음을 사는 까닭이다. 삶 속에 죽음은 이미 내재화되어 있다. 그것은 생명체 안에 접힌 주름이다.

바람을 이불처럼 덮고
화장化粧도 해탈解脫도 없이
이불 여미듯 바람을 여미고
마지막으로 몸의 피가 다 마를 때까지
바람과 놀게 해다오. -「풍장 1」

죽음은 유물론적으로 보자면 유기적 물질에서 비유기적 물질로의 전환에 지나지 않는다. 죽음의 필요조건은 생명이다. 따라서 죽음은 생명 현상의 한 내부적 조건이다. 살아 있는 사람은 ‘사실로서의 죽음’을 경험하거나 이해할 수 없다. 산 자가 이해할 수 있는 것은 삶의 전체에 내재화되어 있으며 삶에 따라다니는 ‘확신으로서의 죽음’이다. 살아 있는 사람들에게 ‘나의 죽음’이라는 영원히 이해할 수 없는 불가해한 사

건이다. 그것은 받아들여야 할 것, 바라볼 수 있는 것이다. 죽음에 대해 사색하는 것은 죽음에 익숙해지기도. ‘나의 죽음’의 의미화는 죽은 뒤에 일어나는 것이 아니라, 항상 살아 있을 때, 그것이 지금-여기 ‘나의 삶’에 어떤 영향을 미치는가에 의해서 나타난다. 죽음이 “유배와 망명”(정과리)의 마지막 기착지라면 풍장은 그것의 흔적조차 지우는 것이다. 풍장은 “화장”과 “해탈”에서조차 벗어나 바람과 거침없이 노는 경지, 절대 자유의 경지를 표상한다. 황동규의 풍장은 삶과 욕망의 경계를 이탈하기, 중력이라는 우주의 물리적 법칙에서 벗어나기다. 그것은 바람 되기며, 시적 자아의 내면에 접혀진 채 숨어 있던 그것을 밖으로 놓아주는 것이며, 펼치는 것이다. “풍장”의 탈주선은 “외계인” 되기의 탈주선으로 이어진다.

실비가 멋있다.

운동화 주워 신고 지하수 펌프에 가서 경중경중 뛰어본다.

아랫도리가 가볍게 젖는다.

네댓 개의 작은 무지개가 동시에 젖는다.

뛰어오르는 위치에 따라 색감 바꾸는 무지개들.

경중경중 뛴다.

이번엔 어린것하고처럼 젖은 자미紫薇 나무와 손잡고 경중경중 뛴다.

무중력 상태!

지구가 굴러온다.

뉘 알리?

지금 혹시 지구인을 만나면 화닥닥 놀라

그의 마음속에 머리 박고 숨으리. -「외계인 2」

“무중력 상태!”는 수많은 현실적 탈주의 궤적 끝에 얻은 상태다. 그 탈주의 궤적 아래에는 전봉준과 허균, 원효, 연암 박지원이 나아간 삶의 길이 숨어 있다. 그 현실의 중력에서 벗어나려는 탈주선은 동시에 도주선이기도 하다. “도주하리라, 빛나는 바람[願]이 모두 파괴된 세계 속으로/너희들의 어려움 속으로/너희들의 헛기침, 밤에 깨어 달빛을 보는/외로운 사내들, 잠과 대치되는 모든 모순矛盾 속으로/판자에 깊이 박히는 못이 떨어져 아프게 사라지듯이.”(「도주기逃走記」) 탈주를 통해 시인이 이루려는 것은 초월이 아니라 몸짓의 치열함이다. 도주와 탈주는 다르다. 도주는 단순히 도망가기지만, 탈주는 다른 무엇으로 변용과 생성 이루기다. 아울러 몸짓의 치열함이 없는 초월이란 가짜이기 십상이다. 초월은 “눈 위에 큰대大자를 찍었다./일부러 또 하나 찍었다./다섯 개나 찍었다”(「외계인 1」)가 보여주는 흔적들, “부처를 만나면 부처를 죽이고/루카치 만나면 루카칠/바술라르 만나면 바술라를/놀부 만나면 흥부를”(「풍장 4」)에서의 생산적인 발아로서의 죽음들을 거쳐야만 이룰 수 있는 것이다. 초월은 어떤 경우에도 초월 이전으로 환원하지 않는다. 황동규의 시적 자아는 “경중경중” 뛰어간다. “경중경중”은 질료적 흐름에 속도를 부여하고, 새로운 방향, 그리고 경도와 위도를 부여해 새롭게 배치하며, 운동과 도약의 선을 만든다. 그것은 “축적, 응결, 침전, 습곡”(들뢰즈/가타리)을 만드는 지층에서 벗어나 탈영토화하는 선이다. 초월에서 외계인으로. 초기시의 괴로움과 무거움에서 벗어난 한결 가벼운 걸음걸이다.

허나 헤맸 없는 인간의 길 어디 있는가?(56. 황동규, 「오어사뽴魚寺에 가서 원효를 만나다」, 『미시령 큰바람』, 문학과지성사, 1993.)

황동규의 자전적 삶의 궤적과 시의 궤적을 연대기적으로 더듬으며 겹쳐서 살펴보자. 황동규는 1938년 4월 9일 평남 영유군 숙천에서 태어났다. 그의 아버지가 소설가 황순원이라는 것은 이미 널리 알려져 있다. 그는 세계제패의 야욕을 품고 광분하던 일제의 수탈정책과 우리말과 글에 대한 말살정책이 한창 극성을 부리던 불행한 시기에 태어났다. 그는 영유군에서 태어났지만 자란 곳은 평양에서 40리가량 떨어진 대동군 재경리면이다. 그는 재경국민학교 1학년 여름방학 때 해방을 맞는다.

1946년 가족 모두가 달구지를 타고 아직은 통제되지 않은 38선을 넘어 월남한다. 가족이 서울에 정착하고 그는 덕수국민학교에 재입학한다. 부친 황순원은 서울고등학교 교사로 재직하게 되며, 그의 가족들은 6·25가 일어나던 1950년까지 서울고등학교의 교내 사택에서 거주한다. 1951년 1·4 후퇴 때 그의 가족들은 대구로 피난해 어려운 살림을 꾸린다. 곤궁한 생활 때문에 소년 황동규는 껌팔이에 나서기도 한다. 1952년 다시 부산으로 거주지를 옮긴 뒤 그는 부산에 임시교사를 차린 서울중학교에 입학한다. 전시 중에 윤동주와 김소월의 시를 접하고 시 습작을 하게 되며 문학에의 꿈을 키운다. 1953년 서울로 환도한 뒤에도 습작에 몰입하여 학생잡지인 《학원》의 현상문예에 작품을 투고해 입선하기도 한다. 그러나 이듬해인 1954년에 고전음악에 심취해 당시 인사동에 있던 음악감상실 ‘르네상스’에 자주 출입하고 화성악이나 대위

법 책을 사 읽으며 음악공부에 몰두하기도 한다. 이 무렵에 절친하게 지냈던 친구가 같은 고등학교에 다니고 있던 시인 마종기다. 이때 그가 좋아했던 음악가는 스크리아빈과 바그너였다. 1956년 고등학교 3학년에 진학한 그는 대학입시를 준비하면서도 김소월과 「두시언해」에 깊이 빠져든다. 그리고 이때 나중에 그의 등단작품이 되는 「즐거운 편지」를 쓴다.

내 그대를 생각함은 항상 그대가 앉아 있는 배경背景에서 해가 지고 바람이 부는 일처럼 사소한 일일 것이나 언젠가 그대가 한없이 괴로움 속을 헤맬 때에 오랫동안 전해오던 그 사소함으로 그대를 불러 보리라.

진실로 진실로 내가 그대를 사랑하는 까닭은 내 나의 사랑을 한없이 잊달은 그 기다림으로 바꾸어 버린 데 있었다. 밤이 들면서 골짜기엔 눈이 퍼붓기 시작했다. 내 사랑도 어디쯤에선 반드시 그칠 것을 믿는다. 다만 그때 내 기다림의 자세姿勢를 생각하는 것뿐이다. 그 동안에 눈이 그치고 꽃이 피어나고 낙엽落葉이 떨어지고 또 눈이 퍼붓고 할 것을 믿는다.

이 시는 그의 조숙한 천재성을 유감없이 드러낸다. 자연의 서정성을 끌어들이되, 그것에 함몰하지 않고 일정한 거리를 두고 있음은 눈여겨볼 만하다. 그 거리는 슬픔에 젖어들 수 있는 정황 속에서 감정에 대한 냉철한 이성의 통어가 만들어낸 거리다. 바로 그 거리 때문에 이 시에 깔린 이별의 미학은 소월이나 만해와 같은 전통 서정시와 차이가 발생한다.

1957년 서울대 영문과에 우수한 성적으로 입학하고, 당시 정치과에 입학한 김병익과 만나 교우관계를 유지한다. 1958년 대학 2학년 때 서정주에 의해 「시월」 「즐거운 편지」 「동백나무」 등이 《현대문학》에 추천돼 공식적으로 문단에 나온다. 이 무렵 「겨울 노래」라는 작품을 《현대문학》에 발표하는데, 그의 초기시의 정서를 잘 보여주는 작품이다.

너의 집 밖에서 나무들이 우는 것을 바라본다.
얼은 두 볼로 불 없이 누워 있는
너의 마음 가에 바람소리 바람소리.
내 너를 부르거든
어두운 뒤꼍으로 나가
한겨울에 팡팡한 얼음장을 보여다오.
보라, 내 얼굴에서 네 무엇을 찾을 수 있는가
네 말없이 고개를 쳐들 때
하나의 미소가 너의 얼굴에, 하나의 겨울이 너의 얼굴에.
아는가
그 얼은 얼굴의 미소를 지울 수 있는 것이
누구에게 있는가

그의 초기 시편들을 물들이고 있는 것은 추운 겨울의 이미지들이다. 겨울의 이미지들은 자신의 내면의 모습이며, 또한 그를 둘러싸고 있는 암울한 현실의 모습이다. 어둡고 황량한 현실에 대한 명증한 인식과 쓰러짐을 예감하는 자기각성은 그의 시의 출발점이다. 그는 시인 김승희와

의 대담에서 ‘겨울’의 이미지에 매혹되던 20대 초반의 자신의 내면세계를 다음과 같이 고백하고 있다.

그 당시 나는 가혹하리만큼 ‘겨울’이라는 상황에 사로잡혀 있었던 것 같아요. 시마다 눈이 내렸고, 도처에 짙은 얼음장들이 깔려 있었고 얼다얼다 드디어 얼어죽은 어린 나무들이 있었고, 그 황량한 풍경에는 언제나 바람소리가 배음으로 가득 차 있었지요. 『어떤 개인 날』에 두 번째로 실려 있는 시 「겨울 노래」를 예로 들자면 그것은 1958년 겨울에 쓴 작품인데 그 당시를 생각하면 가슴이 뛰곤 해요. 연탄난로가 자주 꺼지던 이층 다다미방, 겨울, 도처에 소주병과 오징어다리가 뒹굴고 재떨이 두 개에 콩초가 넘치던 방, 여기저기 널린 책의 방, 그 방으로 모든 것이 집약되는 시절이었지요. 이 시를 나는 상당히 정열적으로 쓴 것 같은데 만일 그 당시 누군가가 생명과 좋은 시 한편을 쓰는 기쁨을 바꾸겠느냐고 했다면 선뜻 응했을 것 같아요.(57. 황동규, 「바퀴를 굴리는 사랑주의자 - 그는 누구인가」(김승희와의 대담), 《작가세계》 1992년 여름호에서 재인용.)

20대 초반의 눈에 잡힌, 식민지 지배를 막 벗어나 전쟁을 겪은 조국의 황폐하기만 한 현실은 황량한 겨울 풍경의 심상과 크게 다르지 않았을 것이다. 그의 『어떤 개인 날』에 수록된 초기시를 만드는 저녁어스름, 불빛, 겨울날, 눈, 밤, 바람소리, 얼음장, 얼은 들판, 헐벗은 옷, 눈보라, 쓰러지는 갈대, 방황, 꿈 많은 잠, 짧고 어두운 청춘, 흥미 없이 일생을 살아버린 자의 웃음, 눈물, 상처, 닫힌 문, 홀로 흐느끼는 얼굴 등과 같은 언어군言語群과 이미지들은 그가 고통스러운 실존의 조건을 어떻

게 받아들이고 있는가를 쉽게 알 수 있게 한다. 초기시의 이미지들이 상승보다는 하강을, 개방보다는 폐쇄를, 생성보다는 소멸을 더 자주 드러냄으로써 그의 비극적인 세계인식이 얼마나 깊은가를 엿보게 한다. 그의 초기시를 지배하는 비극적 정서는 그로 하여금 「비가」 연작을 부르게 만드는데, 그의 시선이 내부로 돌려질 때 삶이 안고 있는 상처와 울음이 드러나고 시선이 바깥으로 향할 때 그와 동일한 삶의 양식을 갖고 있는 타인들을 발견한다. 초기시에 자주 나타나는 울음과 상처의 이미지들은 여성주의적 한이나 패배주의의 표상이 아니라 바람직하지 못한 생의 조건들과 치열하게 싸우는 자의 생에 대한 열정과 적극적인 사랑의 흔적이다.

대학 4학년 때 4·19를 경험하고 이듬해인 1961년에 첫 시집 『어떤 개인 날』을 펴낸다. 서울대 대학원 한 학기를 마치고 군에 입대해 국방부에서 번역 사병으로 근무한다. 1964년 군에서 제대하자마자 대학원에 복학하고, 이 무렵에 김현과 교분을 갖는다. 1965년에 두 번째 시집인 『비가』를 출간하는데 이 시집에는 군대생활의 고통스러운 체험이 배어 있다. 군대 체험이란 초월적 혼을 가진 젊은 시인의 자유로운 의식을 통제하고 억압하는 군대라는 “개인주의가 허락되지 않는 집단적 움직임 속에서 파생되는 갖가지 구조적 파행”⁵⁸의 체험에 다름아니다. “벌거벗은 땅 위에 무릎 꿇고 앉아 있는 자”의 심상은 이 시집을 관통하는 정서를 집약해 보여준다. 이 시기에 겪은 갑작스런 친구의 죽음으로 인해 다가온 죽음에 대한 선험적 이해와 집단주의에 대한 울분이 뒤섞이며 내면에 형성된 비극적 정서가 『비가』의 바탕을 이룬다.

1966년 서울대 대학원을 마치고 금란여고에서 교사생활을 시작한다. 그리고 이 무렵에 김현 · 정현종 · 박이도 · 김화영 등과 함께 동인지 《사계》를 만들며 활동한다. 금란여고에서 한 학기만을 재직하고 영국의 에든버러 대학으로 유학을 떠난다. 이 외국에서의 고된 유학 체험은 그에게 세계 변방에 위치한 조국의 왜소함과 정치적 후진성을 씩씩하게 깨닫는 계기가 된다. 이 무렵 그는 「전봉준」 「삼남에 내리는 눈」 「허균 1, 2」 등의 강렬한 사회의식을 담은 작품들을 쓴다. 「전봉준」에서 “눈떠라 눈떠라 참담한 시대가 온다”라는 예언자적인 어투가 이채로운데, 이 시구는 시인의 직관에 포착된 불행한 시대의 도래에 대한 경고를 담고 있다. 그 경고는 시인 자신을 향한 것이다. 그는 이미 「삼남에 내리는 눈」에서 실천적 행동의 배경이 되는

58고형진, 「삶과 문학의 치열성, 그리고 끊임없는 시적 갱신의 여정」, 《작가세계》 1992년 여름호.

지적 의식이 없는 혁명가의 비극을 노래함으로써, 역설적으로 첨예한 비판의식만 있고 행동은 없는 자신을 질책한 바 있다. 김우창에 의하면 이 시는 “강한 역설과 독설”의 시로, “유식은 비굴한 처세술이 되고 무식은 우직한 정의와 파멸의 수단이 되는 정치현실을 풍자”하고 있다. (59. 김우창, 「내적 의식과 의식이 지칭하는 것」, 『김우창전집 3 - 시인의 보석』, 민음사, 1993.) 불운한 시대에 태어나서 바람직하지 못한 사회적 모순들과 맞서 싸우다 뜻을 이루지 못하고 죽은 혁명가 전봉준의 시대는 이미 오래 전에 지나갔지만, 그는 또 다른 ‘전봉준’이 되어 자신이 감당해야 하는 시대 속에 내장된 불길함을 내다보고 있는 것이다.

그리하여 두려움에 떨고 있는 자신의 모습 속에 역투영된 전봉준을 노래한다.

1968년 영국 에든버러 대학원을 수료하고 돌아온 황동규는 마중 기, 김영태 등과 함께 3인 시집 『평균율 1』을 펴내고, 현대문학상을 수상한다. 『평균율 1』에서 그의 시편들은 ‘태평가’란 제목으로 묶여 있는데, 변화의 길목에 서 있는 그의 의식세계가 시적 명료성 속에 잘 드러나 있다. 1970년 미국의 아이오와 대학에서 열리는 국제창작프로그램에 참가한다. 이곳에서 세계 각지에서 온 문학인들과 대화를 나누고 사귀는 경험을 통해 외국에 대한 불필요한 콤플렉스를 떨쳐내는 계기를 갖는다. 1972년 박정희의 장기집권을 위한 정치적 특단조치인 시월 유신을 겪게 되는데, 이것은 그에게 심각한 충격으로 다가왔다. 그가 예언한 정치의 암흑기인 ‘참담한 시대’가 마침내 그의 눈앞에서 펼쳐지고 있는 것이다. 그는 그 두려움을 「계엄령 속의 눈」에서 이렇게 노래한다.

아아 병病든 말言이다
발바닥이 식었다
단순한 남자가 되려고 결심한다
마른 바람이
하루종일 이리저리
눈을 몰고 다닐 때
저녁에는 눈마다 흙이 묻고
해 형상形象의 해가 구르듯 빨리 질 때

꿈판도 깨고
찬 땅에 엮드려
눈도 코도 아조아조 비벼 버리고
내가 보아도 내가 무서워지는
몰려다니며 거둢 밟히는
흙빛 눈이 될까 안 될까

희고 순결한 “눈”은 그냥 눈이 아니라 시대상황에 대한 암울한 암시를 품은 “계엄령 속의 눈”이다. “마른 바람”과 “흙”은 당대적 삶의 질곡을 암시한다. 그리하여 발바닥은 “식고”, 꿈판은 “깨지며”, 눈은 거둢 “밟힌다”. 희망이 소진된 현실 속에서 “눈”은 마침내 “흙빛 눈”이 되고 만다. 눈을 변주한 새의 이미지들도 “몇 마리 눈먼 새들” “날개없는 새들” “꿈처럼 울던 철사의 새들”과 같이 현실의 불길함을 그대로 드러낸다. 그의 무의식에 숨어 있는 당대 현실에서 비롯된 공포와 피해의식을 보여주는 이 시기의 시들은 시대정황을 간접적으로 증언하는 정치적 알레고리 시의 한 전형을 보여준다. 김우창은 이 시기의 황동규가 내놓은 정치시에 대해 사뭇 비판적이다.

정치현실의 상징적 처리는 위험스러운 것이다. 그것은 다시 말하여 현실적 문제를 내면의 상태로 변화시킨다. (.....) 중요한 것은 구체적 현실과의 교섭이다. 그것을 통하여서만 우리는 행동 또는 행동의 이해, 또는 인식이나 태도의 재조정을 얻을 수 있다. 위에서 말한 상황의 요약의 의의도 그것이 이러한 것들에 연결됨으로써만 발생한다. 무엇보다 고통스럽고 딱하고 단조로운 것이 되는 것은 자기 기분의 확인과 그

에 대한 자기만족을 기약하기 위하여 현실을 상징 속으로 무산시키는 일이다. 황동규의 시는 지금까지 간단히 살펴본바 상징적 정치시의 모든 가능성 - 좋은 가능성이나 나쁜 가능성을 다 볼 수 있다.(60. 김우창, 앞의 글.)

1975년 서울대 교양학부가 인문대로 통합되면서 황동규는 인문대학 조교수로 임명된다. 이해에 시선집 『삼남에 내리는 눈』을 민음사에서 펴낸다. 그의 상당수의 시편들은 이 여행의 경험에서 길어 올린 시들이다. 그의 여행을 “계몽주의로부터 스스로를 자유롭게 하려는 열린 사유를 향한 소요逍遙의 형식”이라고 말하는 이도 있다.(61. 이광호, 「기행의 문법과 시적 진화」, 《작가세계》 1992년 여름호.) 그는 여행에 대해 다음과 같은 글을 남기고 있다.

여행은 일종의 가출이다. 일단 자기가 잘 알고 있는 세계를 떠난다는 의미에 있어서 그렇고, 새로운 세계와 자진해서 부딪치려는 자세에 있어서도 그렇다. 단체로 하는 관광여행이 아니라면 우리는 여행에서 완전한 타인들과 만나는 하나의 공간을 만들어가지고 돌아오는 것이다. (.....) 여행 중에 너무 아름다운 것을 만나면 몸만 돌아올 때도 있다. 그럴 때는 냉정하게 마음과 이별해야 한다. 몸만 살아 있어라. 아름다움이란 별건가, 우리의 삶과 부딪친 어떤 긴장이고 그 긴장 속에 팽팽해진 우리의 삶일 뿐이다. 며칠 지나면 혼자서 지친 마음이 막차에서 내려 그대 집 문을 두드릴 것이다. 따뜻하게 그러나 냉정한 자세로 마음을 받아들인다. 그것을 우리는 체험이라 부른다.(62. 황동규, 『겨울 노래』, 지식산업사, 1979.)

초기에는 다소 모호하고 추상적인 어조로 개인의 내면세계를 조명하던 황동규는 차츰 “삶의 구체적이고 보편적인 현실로 방향을 바꾸어 그 현실의 현장”(63. 김병익, 「사랑의 변증辨證과 지성知性」, 『삼남에 내리는 눈』(해설), 민음사, 1975.)으로 들어간다. 1978년에 펴낸 『나는 바퀴를 보면 굴리고 싶어진다』에 오면 이미 꽉 막힌 정치체제에서 비롯된 피해의식이나 피동적 자학의 몸짓은 사라지고 구체적 삶의 숨결을 붙잡아내고 있다. 감각의 싱싱함을 과시하고 있는 이미지들을 통해 일상적 삶의 구체를 포착해낸다.

1980년 5월 광주항쟁을 목격하면서도 그는 흔들리지 않고 자기만의 독자적인 시세계를 일궈낸다. 영주 부석사와 안동 하회마을 등지를 여행하며 화자의 내면에서 일어나는 진정한 자아의 발견이 그의 시세계의 중심을 이룬다. 1982년부터 「풍장」 연작시를 쓰기 시작한다. 유종호는 「풍장」에 대해 “죽음에 관한 명상이자 죽음에 대한 희롱이면서 죽음에 대한 길들이기”라고 말한다. 1984년에 문학선집 『풍장』을 출간한다. 거의 하루도 쉬지 않고 학생들은 가두시위에 나서고, 시위대와 진압대 사이의 밀고 당기는 싸움이 그칠 날이 없던 혼란 속에서도 그는 자기발견과 자기갱신의 길을 묵묵히 걸어간다. 이 시기의 시대와 자아 사이의 팽팽한 긴장 속에 이루어진 시적 사유는 『악어를 조심하라고?』(1986), 『물운대행』(1991)과 같은 빼어난 시집으로 집약되는데, 정치가 무의식에 드리운 공포에서 비롯된 가위눌림을 털어버린 시인의 한결 성숙하고 열린 삶의 태도를 엿보게 한다. 1987년 교환교수로 뉴욕 대학에 적을 두고 뉴욕에서 1년간 체류하는데, 이 시기에 「브롱스 가는 길」 「견딜 수 없이 가벼운 존재들」 등의 시를 써낸다. 이 시들을 시인 자신

은 ‘극서정시’라고 명명한다. 지칠 줄 모르고 자기갱신의 길을 모색하며 풍요한 감성과 지성을 결합한 자기만의 독자적인 시세계를 가꾸어 온 그는 『미시령 큰바람』(1993), 『풍장』(1995), 『외계인』(1996) 등에서 이미 대가적인 면모를 드러낸다.

「미시령 큰 바람」은 황동규의 여행 시편의 계열로 분류될 수 있는 시다. 그의 시는 군더더기 하나 없이 말끔하게 빗어져 흡사 말言語의 뼈를 보는 것 같다. 그 말의 뼈는 어느 하나 버릴 곳 없이 그대로 의미로 탈바꿈된다. “아 바람!/땅거죽 어디에/붙잡을 주름 하나, 나무 하나, 덩쿨 하나, 풀포기 하나, /경전經典의 귀 하나 없이, /미시령에서 흔들렸다.” 한 여행길에 만난 엄청난 바람의 경험을 그는 이렇게 기술한다. 거칠 것 없이 불어오는 세찬 바람 속에 서서 시인은 다름 아닌 바람 그 자체에 대해 경탄한다. 그 바람은 시인을 거세게 뒤흔든다. 존재의 근거까지 뒤흔드는 그 바람 속에서 “나는 나를 놓칠까 봐/나를 품에 품고 마냥 허덕였다”고 말한다. 바람 속에서 “나를 놓칠까 봐” 허덕이는 것은 집착하고, 욕망하는 자아다. 그것은 일상 속에서 찌찌해지고, 왜소해지고, 불품없어진 자아다. 바람은 신의 활력, 신성, 우주적 권능의 상징이다. 거대한 파괴의 힘이며, 동시에 창조의 근원이기도 하다. 아울러 끊임없는 자기갱신, 해탈, 깨달음에 대한 하나의 은유다. 그 바람 속에서 시인은 자아의 왜소함을 각성하게 되고, 또 그것을 잃게 될까 봐 원초적인 두려움에 빠진다. 그 두려움은 본능적이다. 거처를 떠나 자유롭게 낯선 곳을 기웃거리는 여행이 그렇듯이 미시령에서 만난 엄청난 바람은 일상 속에 갇혀 있던 시적 자아에게 깊은 충격과 인상을 준다. 「미시령 큰 바람」은 그 충격과 인상이 낳은 시다. 바람의 무엇이 시적 자

아의 깊은 곳을 울린 것일까. “초연히 살려 할 때마다/바람에 휩쓸린다,
/가차 없이, /아예 세상 밖으로 쫓겨나기도” 한다는 이 구절들은 바람
속에서 시적 자아가 얼마나 보잘 것 없는가를 보여준다. 바람은 “초연
한 삶”을 바라는 주체의 힘과 의지를 압도한다. 삶에의 의지나 방향성
은 바람 속에서 가차 없이 뒤집혀버리기 일쑤이다. ‘나’는 망연자실, 혹
은 속수무책으로 그것을 수납한다. 이때의 바람은 주체의 삶을 바깥에
서 결정지어버리는 역사의 어떤 거대한 변화의 흐름 따위로 해석될 수
도 있겠지만, 그것은 상투적 해석이다. 근본적으로 시인의 바람에 대한
의식과 태도가 부정적이지 않다는 것이 그 해석의 상투화에서 비껴서
게 만든다. 바람은 희원이고, 의지 그 자체며, 주체의 의식을 끊임없이
일깨우는 힘이다. 시인은 은밀하게 바람의 힘, 강력한 존재성을 동경한
다. “나”는 나약한 패배자며, 그런 “나”의 길동무가 되어주는 것은 “흙
집투성이의 가로수와/늘 그런 술집 간판뿐”이다. “바람을 생각할 때마
다/나는 작은 새를 꿈꾼다, /바람이 품속에 놓다 잃어버린 작은 새./날
다가 어느 순간 사라질, /하늘을 들여다보면 벌써 보이지 않는, /그런
얼굴을.” 넷째 연에서 시인은 사라짐과 소멸의 덧없음을 말한다. 그것
은 모든 존재에게 드리워진 운명이다. 아무것도 그것을 벗어날 수 없
다. 바람은 사람짐, 혹은 소멸 이후의 생이다. 그것에는 사라짐, 혹은 소
멸의 운명을 가진 것들에 개입하는 “녹”이 끼지 않는다. 녹은 소멸의
징후다. 바람은 소멸의 운명성의 굴레를 벗어버린, 해탈의 존재다. 바
람은 결코 녹슬지 않는다. 다섯째 연에서 시인은 여행에서 돌아와 그가
쓰던 사물들과 자신의 삶에 달라붙어 있는 녹을 발견한다. 녹슨 책상을
새것으로 교체하고, 제 삶의 녹을 닦아낸다. 그것은 영원한가? 그렇지
않다는 것을 시적 자아는 안다. 이윽고 시적 자아의 “마음속에 바람이

일기 시작한다, /점점 더 강하게./내가 나를 자빠뜨린다.” 그가 여행길에서 만났던 큰바람을 회상한다. “참 그게 미시령이었지?”라고.

바람은 눈·얼음과 함께 황동규가 초기 시편부터 편애하는 이미지의 하나다. 시인의 바람에 대한 경도는 외경감을 넘어서서 거의 경배에 가깝다. 그의 「풍장」 연작을 보라. 그는 죽음조차도 바람 속에서 맞고자 한다. 어느 한곳에 머물지 않는 바람의 유동성, 바람의 자유자재의 몸짓, 큰바람이 가진 광포하고 원시적인 어떤 기억을 일깨우는 힘 따위가 그렇다. 그 바람에 대한 시인의 일차적인 반응은 공포지만 그 안쪽을 뒤집어보면 외경감이 자리하고 있다. 그 외경감은 바람의 역동성과 불멸성, 그 의식의 민활한 운동성을 닮고 싶다는, 그것과 일체가 되고 싶다는 욕망이 낳은 것이다. 「미시령 큰 바람」은 녹스는 이승의 삶의 윤회를 벗어나 생동하는 바람이 되고자 하는 강력하고도 은밀한 소망을 보여준다.

황동규는 약관의 나이에 등단하여 시력 50년에 이르고 있는 한국의 대표적인 시인 중의 한 사람이다. 1998년에는 회갑을 맞아 2권으로 된 『황동규 시전집』을 문학과지성사에서 간행하고, 그동안 한국문학상(1980), 연암문학상(1988), 김종삼 문학상(1991), 이산문학상(1991) 등을 수상한다. 『황동규 깊이 읽기』를 엮은 하응백은 그 책의 머리말에서 황동규를 “반역의 시인이고, 변화의 시인”라고 말한다. 그는 그렇게 ‘반역’과 ‘변화’의 역동적 에너지로 자기갱신을 일궈내며 한국시의 지평을 넓혀온 시인이다. 황동규는 현재진행형 시인이다. 그는 쉼 없이 진화를 향하여 나아간다. 즉 “새로운 세상, 새로운 감각, 새로운 인간의

모습을 찾아, 다소나마 그 새로운 모습의 인간을 내 것으로 만들기 위해 나는 시를 써왔다”(64. 황동규, 『황동규 깊이 읽기』, 하응백 엮음, 문학과지성사, 1998.)는 고백에서 드러나듯 끝없이 탈주하는 시인이다. 탈주는 욕망하기고, 그 욕망함을 넘어가기며, 변화하기고, 그 변화하기를 지워가기다. 지금도 황동규의 시는 탈주 중이다.

제7장 시선의 미시정치학

0

책을 펼치면, 벌거벗은 두 여자가 서로 끌어안고 애무하는 사진이 나온다.(65. 글/자크 데리다, 사진/마리-프랑수아즈 플리사르, 『시선의 권리』, 신방흔 옮김, 아트북스, 2004.) 사진들은 불연속이며 동시에 연속적이다. 성의 유희가 막 끝난 듯 침대에서 한 여자가 담배를 피운다. 그리고 한 여자는 옷을 입는다. 바로크식 장식이 자아내는 웅장한 느낌의 실내와 현관 그리고 계단을 거쳐 밖으로 나가는 여자의 모습을 담은 사진들이 여러 컷 이어진다. 분수대가 있는 정원에서 여자가 뛰어간다. 그 여자를 카메라에 담는 제3의 인물이 나타난다. 다시 실내. 실내를 꿰뚫는 빛과 그림 자들. 이번에는 젊은 남자와 여자. 컵을 바닥에 던져 깨는 남자. 두 사람의 관계가 무언가로 불화하고 있다는 암시. 장면이 바뀐다. 검은 옷을 입고 테이블 위에 종이를 놓고 글쓰기에 열중하는 또 다른 여자. 여자는 승려처럼 머리를 박박 밀었다. 이 여자가 작가며, 여성-남성임을 암시하는 대목이다. 여자가 걸어 나간다. 찢긴 사진의 조각들. 체스놀이에 열중하는 소녀들. 떠나는 여자. 다시 실내. 처음에 나왔던 두 여자. 최초의 장면으로의 회귀. 키스, 포옹, 애무. 흐트러진 침대.

그러나 이것은 처음의 그것과 동일한 것은 아니다. 장소는 같되 다른 시간이다. 마리-프랑수아즈 플리사르의 사진은 끝나고 그 다음은 자크 데리다의 글이 이어진다. 사진 이미지들에 대한 단상이다. 사진들은 무

한한 내포를 생성하는 그 무엇이다. 그것을 바라볼 때, 더구나 그것이 에로틱한 환상을 자극하는 것일 때 시선은 관음증의 포식이라는 권리에서 물러나 무언가 담론을 불러일으키고 단순한 지각을 넘어서서 해석하도록 의무가 지워진다. 움직이는 신체들. 사물의 세부. 실내. 장신구들. 반지, 귀걸이, 화장, 남자 혹은 여자의 옷, 신체 자체에서 분리할 수 있는 부분들. 동성애와 이성애. 성차性差. 사진 찍힌 ‘대상들’을 배치하고 고정시키는 권리는 누구의 것인가? 누가 포즈를 취하고 누가 노출하며, 누가 부족하게 혹은 과도하게 노출하고 있는가? 이 “사진-소설”은 위상-사진적 사건들로 연출된 것이다. 이미지의 조작이며 현시고 노출이다. 데리다는 “지금 일어나고 있는” 이것들을 바라보는 자다. 시선의 권리를 가진 자. 데리다는 글을 통해서 그 모든 대상에서 비롯된 “불가능하고, 읽을 수 없고, 금지된 서사”를 드러내고, 새로운 테크놀로지를 규제하는 근대의 법칙들을 폭로한다.

데리다는 말한다: “사진의 문법 대신 나는 차라리 특정한 사진기구의 수사 혹은 호색성에 의해서, 그것의 렌즈의 권력, 그것의 앵글범위, 그것이 만들어낼 수 있는 몽타주들, 이미지의 객관화와 사취, 시선의 권리, 침묵하는 내적 질서/명령, 주체의 위치에 당신들을 지정하는 잠재적 몸짓, 움직임, 상황, 위치 등에 의해서 굴절된 말을 사용하겠다. 차례로 바라보기 또는 바라보여지기, 하지만 항상 결코 유일한 것은 아닌.....”(66. 자크 데리다, 앞의 책.) 사진[이미지]은 말하기, 쓰기, 읽기와 다른 그 무엇이다. 그것은 말하지 않고 더 많이 말하며, 쓰지 않고 더 많이 쓰며, 읽을 수 없는 것이며 동시에 너무나 많은 것들을 읽게 한다. 이원론적인 대립들(남과 여, 흑과 백, 선과 악)이 존재하지만 데리다는

이것을 가볍게 넘어간다. 불연속성과 차이화. 조합과 분해, 장면의 역행. 이미지 앞에서 우리는 언제나 늦게 오는 자들이다. 벌거벗은 몸들, 처음과 끝이 맞물리는 시간, 거울과 실내, 수없이 많은 문과 창문들, 떠나는 자와 남는 자. 이미지들은 사진 속에서 춤을 춘다. 이미지들은 대상물의 발견이며 발산이다. 데리다는 이 책의 끝을 “시선의 권리, 혹은 타자의 창안”이라는 문장으로 끝낸다. 타자, 혹은 관계의 불확정성을 무한으로 열어가는 데리다의 포토 필로소피가 바로 이 책의 핵심이다. 포토 포엠이나 포토 에세이라는 장르는 익숙하지만 포토 필로소피는 낯설다. 낯선 만큼 매혹적이다.

1

만 레이나 으젠느 앓제, 앙리 카르티에 브레송, 알프레드 스티글리츠, 폴 스트랜드와 같은 대가들은 말할 것도 없고, 젊은 작가인 마이클 케나의 관조적 자연을 찍은 정적인 서경敍景 사진들을 좋아한다. 아울러 정범태나 최민식과 같은 한국의 1세대 사진작가, 그 뒤를 잇는 강 운구, 주명덕, 육명심, 김영수의 작업들, 민병헌의 추상표현에 가까운 몸 사진들, 제주도의 오름을 흑백으로 담아내는 고남수나 제주의 중산간에 은거하며 제주도의 풍광에 스쳐가는 빛과 바람을 찍는 김영갑의 사진을 좋아한다. 나는 사진들에서 많은 영감과 상상력을 얻는다. 내가 사진을 좋아하는 것은 사진이 심미적 고양감을 불러일으킬 뿐만 아니라, 잃어버린 것에 대한 향수를 자극하기 때문이다.

새로운 감수성의 사제로 불렸던 수전 손택의 글에서 사진은 새로운 의미를 얻는다.(67. 수전 손택, 『사진에 관하여』, 이재원 옮김, 서울,

2005.) 수전 손택의 사진에 관한 에세이는 세계와 우리를 바라보는 방법에 대한 의미 있는 성찰과 함께 이미지 세상이 되어버린 현대성에 대한 숙고를 보여준다. 수전 손택은 사진예술을 마냥 예찬하지도 않으며 그렇다고 폄하하지도 않는다. 수전 손택은 사진을 통해 바라본다는 것의 근본 원리와 그 밑에서 작동하는 윤리에 대해 냉정하게 탐색한다. 수전 손택은 사진이 특권화시키는 한 순간의 의미와 한계를 투명하게 인식하고 있는 사람이다.

카메라는 시선-기계이며, 시선의 확장이다. 하지만 카메라는 시선을 보존·확장하기보다는 기억을 보존·확장한다. 카메라로 찍은 것들은 인간의 어쩔 수 없는 한계, 즉 기억의 부실함을 보완하며, 사라져가는 것들을 오래 기억하게 한다. 사진을 찍는다는 것은 사진에 찍힌 피사체를 “전유하는 것”이다. 사진은 가족과 친지, 혹은 나와 무관한 인물들, 장엄한 자연의 풍경, 유적지, 포유동물, 예술품, 사건 현장들을 찍는다. 카메라로 무언가를 찍는 행위는 피사체를 내 것으로 하고 싶다는 사적 소유의 욕망을 드러낸다. 그러나 사진에 의한 소유 욕망은 그 자체로 한계가 너무 뚜렷하다. 이미 죽어 이 세상 사람이 아닌 부모님의 낡은 빛바랜 사진을 바라보며 느끼는 우수는 사진이 재현하는 인물의 생생함이 거꾸로 너무나 명확한 부재 증명인 까닭이다. 그런 점에서 모든 사진은 “유사-존재이자 부재의 징표”이며, “메멘토 모리”다.

일차적으로 사진은 증언이며 기록이다. 내가 사진으로 찍은 대상을 보았다는 것, 즉 경험의 증명이다. 왜 관광지를 들르는 사람들의 목에 하나같이 카메라가 걸려 있고, 걸신들린 것처럼 셔터를 눌러대는가. 사진

은 흘러가는 시간의 어느 한 순간을 특권화해서 응결시킨다. 그래서 그 순간을 “간직해서 다시 볼 수 있는 얇은 사물”로 바꿔놓는다. 사진은 관광산업과 더불어 발전하는데, 그것은 가보지 못한 사람에겐 대리만족을, 현장에 있던 사람에겐 경험의 고양을 선물로 남긴다. 관광지에서 카메라의 셔터를 누르는 우리의 손 뒤엔 심미적 소비주의의 욕망이 숨어 있다.

사진을 통해서 뭔가를 바라본다는 것은 “세상만물을 따로따로 떼어내 바라보는 행위, 즉 각기 다른 식으로 초점을 맞추고 시점을 정하는 카메라와 육안의 객관적 불일치로 강화된 주관적 습관”(68. 수전 손택, 앞의 책.)의 하나다. 어떤 사진도 피사체를 “있는 그대로” 보여주지 않는다. 사진에는 그것을 찍는 사람의 취향과 의도, 해석이 개입한다. 특히 포토 저널리즘에 속하는 사진들은 정보와 지식만이 아니라 작가의 정치 이데올로기와 윤리성의 제약을 드러낸다. 전쟁이나 고문, 혹은 극빈국의 굶주림으로 지친 사람들과 같은 인간에게 고통을 초래하는 장면을 담은 사진들은 내면의 윤리의식을 자극하기도 하지만, 그 고통을 이미지로 보편화해버림으로써 그것을 둔감하게 만들기도 한다. 그런 점에서 카메라는 “일종의 약이자 병이며, 현실을 전유하고 쓸모없게 만들어버리는 수단”이다.

사진은 그 본질에서 현실이기보다는 현실의 표상이며 이미지고, 원본이기보다는 복제며, 본질이기보다는 가상이다. 사진을 보는 자들은 현실이 아니라 현실의 이미지를 본다. 그들은 사진에 찍힌 피사체가 있는 ‘저곳’이 아니라 ‘이곳’에 있다. 사진은 ‘이곳’이 아니라 ‘저곳’에서 이

미 벌어진 것, 끔찍한 것이든지 아름다운 것이든지 그것을 대상화함으로써 소외를 낳는다. 카메라가 찍는 것은 언제나 ‘저 밖에’있는 현실이며, 카메라의 프레임 속으로 ‘들어온’ 현실이다. 프레임 바깥에 있는 현실은 잘려나간다. 그것은 현실이 아니라 현실을 복제한 이미지고, 그래서 현실은 언제나 나와는 무관한 것이 되어버린다.

가장 극단적인 예가 전쟁 사진이다. 카메라가 발명된 이후로 모든 전쟁은 사진으로 그 증거를 남겼다. 전쟁과 같은 재앙이 있는 곳엔 언제나 카메라를 든 사람들이 몰려든다. 그리고 그 사진들은 전세계로 퍼져 나간다. ‘결핍 · 실패 · 불행 · 고통 · 불치병’과 같은 끔찍한 것들을 결코 겪고 싶지 않은 사람들에게 그것은 그저 호기심의 대상일 뿐이다. 사진에 찍힌 재앙들은 다만 나와는 무관한 ‘저곳’의 현실로 소비된다. 사진은 사람들로 하여금 현실에 참여하지 않고 현실 들을 구매하거나 구경하게 만든다.

사진은 언제나 대상의 외면만을 찍는다. 하지만 모든 외면은 곧 내면을 드러내는 그림이 아니던가? 그런 점에서 마이너 화이트가 찍은 풍경 사진들은 곧 자신의 ‘내면 풍경’이다. 사진의 궁극적인 소명은 ‘인간에게 인간을 설명해주는 것’이다. 하지만 사진이 너무 많이 보여줄수록 지각의 지평은 줄어든다. 사진이 하나의 메시지라면 그것은 초연해야 하고 투명해야 한다. 사진이 대상을 보여주어야 한다는 소명을 피할 수는 없지만, 그것은 표상과 이미지 속에 현실을 더 많이 감춤으로써 예술에 도달할 수 있다. 사진은 “피사체와 닮았을 뿐만 아니라 피사체에 대한 일종의 봉헌물”이다.

사진이 언제나 정직한 것만은 아니다. 사진에 찍힌 현실은 있는 그대로의 현실이 아니라 수정되고 가공된 현실이다. 사진에는 언제라도 사악한 동기와 비열한 술수가 작동할 수 있는 여지가 있는 것이다. 아울러 사진은 보여줄 있는 것만 보여준다는 뚜렷한 한계를 갖고 있다. 사진은 볼 수 없는 것을 보려는 인간의 욕망을 차단한다. 사진은 만능이 아니다. 우리는 이미지가 현실을 대체하는 시대에 살고 있다. 현실은 유한하지만 이미지는 무한하다. 우리는 가끔씩 현실과 이미지를 혼동한다. 그 혼동의 배경에는 고갈되지 않는 자원인 이미지를 만들어내는 카메라가 있다. 현실과 이미지를 혼동할 때 우리는 헛된 미망에 사로잡힌다. 우리는 사진을 통해 피사체를 전유하지만 거꾸로 사진이 만드는 이미지에 지배당할 수도 있다. 미망은 그 지배의 한 형식이다.

2

사르트르는 타자를 “나를 바라보는 자”라고 규정한다. 시선은 타자다. 나의 즉존재의 근거인 타자-시선은 바깥에서 온다. 바라보는-시선의 외부성은 자명하다. 타자-시선은 나에게 객체성을 부여하고 나를 구체적인 현존으로 현실에 고착시킨다. 하나의 뜻 없는 몸짓, 떠도는 잉여 존재, 쓸모없는 정열, 부화하지 않은 가능성에 불과했던 존재를 의미의 존재로 태어나게 하는 것, 이게 바로 타자-시선이다. 바라봄은 사물화된 대상을 인격의 주체로 호명하는 행위다. 타자-시선은 바라보인-나의 실존에 삼투한다. 타자-시선이 나의 자율적 의식-삶에 깊이 관여한다는 점에서 사람으로 산다는 것은 타자-시선 속에서 삶을 시작한다는 함의는 정당하다. 나와 타자는 연속이며 끊임없이 삼투하는 관

게다. 많은 시들은 ‘보다’라는 자의식에서 나온다. 물론 시인의 시적 생성이 단순히 시선의 산물이라고만 말할 수는 없다. 시인에게 ‘보다’라는 행위는 몇 겹의 ‘보다’라는 층위를 포괄한다. 먼저 본다는 것은 시선에 의한 대상의 쓰다듬음이다. 시인은 대상을 바라보면서 동시에 그것을 바라보는 자기 자신을 비가시적 시선으로 대상화한다. “기차의 시간표를 보다 좁은 계단 아래로/커다랗게 자루가 미끄러지는 것을 본다”(「부음」), “다시 가지 말자던 술집에 앉아 기우는 저녁해를 바라본다”(「판에 박힌 그림」), “카페의 옥상에 앉아 녹음 짙은 여름을 내려다 보았다”(「풍경이 상처를 만든다?」)는 시구들은 ‘본다’는 행위 내면에 보고 있는 ‘나’를 바라보는 것에 대한 의식이 들어 있음을 암시한다. (69. 여기에 인용한 시들은 박주택 시집 『카프카와 만나는 잠의 노래』(문학과지성사, 2004)에 실린 것들이다. 박주택의 시들은 시선의 미시정치학을 보여주는 좋은 사례다.) 무엇을 바라본다는 것은 바라보는 그 무엇에 대한 해석의 출발점이다. 의식은 그 자체로서 아무것도 아니다. 후설이 명제화한 것처럼, 모든 의식은 항상 그 무엇에 대한 의식이다. 따라서 대상과 관계가 없는 의식은 의식으로 존재할 수 없는 것이다. ‘본다’라는 감각적 체험은 시선의 방향성 위에 의식의 지향성을 겹쳐낸다. 그렇기 때문에 모든 바라봄은 있는 그대로를 보는 게 아니고 주체가 보고 싶은 것만을 바라보는 것을 뜻한다. 주체가 바라보기를 원치 않는 대상들은 시선의 바깥으로 밀려나간다. 바라봄은 해석의 행위며, 성찰의 움직임이다. 다시 말해 그냥 보는 것이 아니라 보는 행위 자체까지를 포함해서 바라보는 것이다.

메를로 폰티는 모든 바라봄에는 근본적으로 나르시시즘이 깃들여 있다고 말한다. 보는 자는 대상의 가시적 명시성을 읽는 자다. 읽기는 쓰기를 가로 질러가는, 씹어진 것에 대한 포획의 한 양태다. 따라서 읽기는 쓰기의 끌어안음이며, 쓰기를 작동시킨 욕망의 끌어안음이다. 그러나 이미 읽기의 행위 안에 읽기의 행위를 작동하는 욕망이 있으니, 읽기는 곧 욕망에 의한 욕망의 포섭이다. 의미를 향한 의지는 인간의 본성이다. 이 본성은 쓰기의 행위에도 작동한다. 모든 쓰기는 의미를 한정짓는 방식으로 그 포획의 바깥에 있는 의미에 대한 포기로 실현된다. 쓰기는 의미를 추구하면서 동시에 더 많은 의미 들을 지워나간다. 소수의 의미를 포획하기 위해 더 많은 잉여의 의미를 버린다. 읽기는 쓰기의 행위가 한정지은 의미의 영토와 그것이 탈 영토화한 의미의 범주의 경계 선상에서 일어나는 행위다. 영토와 탈영토화 사이의 보이지 않는 경계를 미끄러지며 넘나드는 것이다. 미끄러지고 넘나들며 의미를 재생산한다. 그러므로 읽기는 쓰기와 겹쳐지는 또 다른 형태의 쓰기다.

그런데 보는 자는 이미 보여지는 자다. 보는 자는 보여지는 것의 계열에 편입한다. 우리는 보는 자가 시선의 권력을 향유하는 주체라고 확신을 갖고 대상을 바라본다. 하지만 보는 자는 ‘나’도 아니고 보는 자의 시선에 뛰어든 대상 일반으로서의 ‘너’도 아니다. 보는 ‘나’의 능동성은 이미 가시적 실체들에게 보여지는 ‘나’의 수동성에 겹쳐져 있다. 보는 것은 ‘나’의 바라봄도 아니고 ‘너’의 바라봄도 아니고 바라봄 그 자체에 포획되고 내면화되어 있는 익명적인 주체의 가시성이다. ‘나’는 가시적인 것을 바라보는 타자의 바라봄을 보고, 타자는 다른 가시적인 것을 바라보는 ‘나’의 바라봄을 본다. 익명적인 주체의 가시성은 보는

자와 보여지는 대상의 동일성이 탄생하는 자리다. ‘나’의 바라봄은 대상 일반의 바라봄을 대신하는 우연적 수행이며 대상 일반은 ‘나’를 통해 자신을 바라보는 것이다. 이를테면 우리가 풍경을 바라볼 때 사실은 풍경이 ‘나’의 바라봄을 통해 저 스스로를 바라보는 것이다. 이것을 메를로 폰티는 주객환위성이라고 말한다. “풍경은 내 속에서 자기를 생각한다. 나는 풍경의 의식이다”라는 세잔의 말은 바로 그 주객 환위성을 말하고 있는 것이다. 이를테면 “풍경이 나를 거닌다/내가 밤의 풍경을 쓰다듬는다/이렇게 비오는 오늘밤, 풍경이 침대 위에서 돌아눕는다/풍경은 왜 거기 있지 않고 여기 있는가/소름 돋아 우둘투둘한 풍경/두 팔로 껴안아도 여전히 온몸 떨리는 풍경/왜 풍경은 몸 속으로 들어와 고통이 되고 싶은 걸까?”(김혜순, 「풍경의 중독자」)와 같은 시는 주객 환위성을 전제하지 않고는 이해할 수가 없다. 자연- 풍경은 바깥에 있는 것이 아니고 바라보는 자의 내면 속에 있다. ‘나’는 바로 그 풍경의 의식 그 자체다.

바라봄의 자의식에서 가시적인 대상은 무의식적으로 변형된다. “저 해의 상형문자, 저곳에는 어떤 망령의 책들이 있길래/기다림의 문장들이 실명한 채 바람에 나부낄까”(「판에 박힌 그림」)라는 시구는 시인이 풍경을 풍경 그 자체로 보는 것이 아니라 평면의 책으로 환원하고 있음을 암시한다. 풍경을 책으로 환원하는 것은 주체의 무의식이다. 왜 시인은 풍경을 풍경으로 보지 않고 책으로 바꾸는가? 바라봄은 바라보는 것을 바라봄인 까닭이며, 현실이 주체의 시선에 하나의 전체로써 포착되지 않기 때문이다. 세계/우주는 한눈으로 포착하기에는 너무 크고 광활하다. 책은 한눈으로 볼 수 없는 것을 한눈으로 볼 수 있게 평면으

로 축소·환원시킨다. 책은 접지술의 결과물이다. 따라서 책은 세계/우주의 수많은 주름들의 접힘이다. 책은 “사유의 누런 주름들”인 것이다. 아울러 책의 외부는 평면이라는 점에서 세계/우주의 표면이다. 시인의 시선은 대상의 심연, 그 내부의 주름으로 가지 않고 그 표면에서 미끄러진다. 시선에 드러나는 가시적 실체는 바라보는 자기를 비춰주는 책-거울이다. 거울은 의식의 심연으로 가는 것을 차단한다. 거울은 본디 차디찬 표면이 그것의 내부로 머금고 있는 심연의 표면이다. 표면은 곧 심연이다. 왜냐하면 “바깥은 고정된 경계가 아니라, 연동 운동에 의해, 안을 구성하는 주름과 습곡들에 의해 자극받는 움직이는 물질”이기 때문이다.(70. 질 들뢰즈, 『주름, 라이프니츠와 바로크』, 이찬웅 옮김, 문학과지성사, 2004.) 얼굴이 그러하듯 모든 표면들은 심오하다. “아주 먼 옛날 이곳에 앉아보았다는 느낌이, 이처럼/아름다운 풍경이 상처를 만들 수도 있겠다는 생각이/들-었-다”(「풍경이 상처를 만든다?」) 이 시구는 풍경 앞에서 분화하는 시선을 보여준다. 바라보는 시선과, ‘나’의 안에서 바라봄을 껴안고 바라보는 내면의 시선이 그것이다.

시인이 풍경을 바라볼 때 그 시선은 풍경 저 너머까지 뻗어간다. 시선은 풍경을 더듬으며 거기에 겹쳐 풍경-거울에 비친 과거의 자기를 함께 본다. 이 시구는 그 밑에 아름다운 것을 귀속시키려는 속화된 욕망에 대한 반성을 어렵פות하게 드러낸다. 시인은 아름다운 것 때문에 상처 받은 자기를 본다. 메를로 폰티가 말한 대로 보는 자는 보고 있는 행위의 맥락 안에서 포착되는 것이기 때문이다. 본다는 것은 ‘나’의 바라봄의 지속에 겹쳐, 바라보는 ‘나’를 바라보는 타자의 시선이라는 두 겹의

바라봄에서만 의미화가 이루어진다. 우리가 거리에서 남의 얼굴을 바라볼 때 시선은 타자의 얼굴-표면이라는 거울을 통해 ‘나’의 얼굴을 바라보는 것이다. “몸의 벌거벗은 표면은 영혼의 깊이만큼이나 많은 것을 말한다. 더욱이 각자의 얼굴은 타자의거울 이미지이기때문에 얼굴은 타율의 이념이다. 각자의 얼굴이 타자의 거울 이미지인 이유는 거울로서의 타자의 도움이 없이는 우리는 우리의 얼굴을 볼 수 없기 때문이다.”(71. 정화열, 『몸의 정치』, 박현모 옮김, 민음사, 1999.)

3

트럭 행상에게 오징어 10마리를 사서
내장을 빼내 다듬었다. 빼낸 내장을 복도의 쓰레기 봉투에
담아 한 칸에 치워 두었다. 이튿날 여름빛이
침묵하는 봉투 속으로 들어가 핏기 없는 육체와 섞이는 동안
오징어 내장들은 냄새로 항거하고 있었다
그리고는 장마가 저 나는 지붕 위에 망각을 내리지 못하고
가까운 곳에서 들려오는 헛된 소음에 방문을 걸고 있을 때
살 썩는 냄새만이 문틈을 타고 스며들고 있었다

복도에는 고약한 냄새만이 가득 차 있었다
나는 방 안 가득 풍겨오는 냄새를 맡으며 냄새에도 어떤 갈피가
있을 것이라는 생각, 더 정확히는 더러운 쓰레기를 힘겹게 내다
버려야 할 것이라는 생각과 싸우고 있었다

비로소 나는 복도의 문을 열었다
비가 멎고, 싸우고 난 뒤의 불안한 평온이
사방에 퍼져 있었다. 공기가 젖은 어깨를 말리고 있었다
발자국에 곰팡이가 피어오르고 있었다
그리고 막 열쇠로 지옥 같은 문을 잠그고 돌아설 때쯤
핏기 없는 냄새가 심장까지 파고들었다
무덤에는 냄새의 뿌리로 태어난 수많은 구더기들이
시간의 육체 속으로 흩어져 갔다 -박주택, 「시간의 육체에는 벌레가 산다」

「시간의 육체에는 벌레가 산다」는 작품에서 시인은 우주를 하나의 몸으로 본다. “공기가 젖은 어깨를 말리고 있었다”는 구절은 우주가 하나의 몸이라는 암시를 품고 있다. 이 시는 우주-몸에서 일어나는 팽창·균열·해체의 운동에 관한 세밀한 관찰기록이며, 시적 보고서다. 이 시를 처음 읽었을 때 “그리고 막 열쇠로 지옥 같은 문을 잠그고 돌아설 때쯤/핏기없는 냄새가 심장까지 파고 들었다”는 구절을 분석해보고 싶은 욕망을 품었다. 화자는 오징어 내장을 쓰레기봉투에 넣어 아파트 복도에 내놓는다. 이로써 장소들의 현전이 나타난다. 그것이 썩으면서 고약한 냄새를 뿜어낸다. 감각의 질료적 내용과 장소의 결합. 부패의 냄새는 죽음의 향기다. [주체의] 감각의 수용기에 의한 감각의 질료적 내용의 인지. [주체의] 대상에 대한 인식의 발현. 여러 가지 썩는 냄새들은 그것이 암시하고 예시하는 무수히 많은 죽음들의 세계 속에서 ‘나’의 살아 있음에 대해 도발하고 자극하는 한 요소다. 이제 그 시구와 그 시구를 둘러싼 이 시 전체를 분석해보자.

시의 깊이는 대상에 대한 각성과 발견에서 비롯되는 것이 아니라 시의 몸, 혹은 몸의 심연에서 나온다. 좋은 시는 외부가 없는 내부, 혹은 내부가 없는 외부로 갖고 있다. 언어 속으로 밀려들어온 세계, 혹은 그것의 외연. 심연을 머금은 표면. 외부가 내부이며 내부가 외부인 그것. 형식과 내용의 길항을 태극과 같이 하나의 융합으로 끌어안고 있는 완결된 구조. 우리가 세계 내에 몸으로 존재하듯 시 역시 언어의 육체로 그 현존을 이룬다. 그것은 몸과 마찬가지로 세계의 텍스트로서의 현존이다. “몸은 세계를 지어냄으로써 세계에 응답하는 것이다.”(72. 미하일 바흐친. 여기서서는 정화열, 앞의 책에서 재인용.) 이 몸은 바로 그것이 존재하는 장소와 시간을 통해 발견되며 의미화하는 그 무엇이다. 몸이 하나의 개별적 주체로 세계와 교섭할 때 그것은 동시에 다른 몸들과 연결되어 있다. 몸은 정신이나 관념이 아니다. 그것은 볼 수 있고 만질 수 있고 냄새 맡을 수 있는 육체적 현존이다. 몸은 물질적 우주의 한 부분이다. 정신은 오로지 하나의 몸에만 갇들며 주체가 아닌 타자의 몸이나 우주와 아무런 연결고리를 갖고 있지 않다. 사람은 오로지 몸으로만 세계-내- 존재로 살면서 동시에 이 세계를 만들며 이 세계를 향하여 나아가는 존재다. 몸과 세계는 상호-생성의 관계에 묶여 있다. 몸은 세계에 의해 규정되고 세계는 몸에 의해 만들어지며 그것의 영향력 아래에서 변형된다. 질 들뢰즈는 “세계는 주체 안에 있지만, 주체는 세계를 향해 있다”고 말한다. 우리 몸은 많은 주름들을 가진 작은 몸들로 된 몸이며, 또한 세계는 그 몸들로 이루어진 몸이다. 작은 몸은 큰 몸에 포획되며 큰 몸에서 작은 몸들은 하나의 원소로 포획되어 작동한다. 몸은 세계의 안쪽이며, 동시에 세계는 몸의 안쪽이다. 몸은 세계를 향하여 나아가고 세계는 몸을 향하여 들어온다. 몸은 그 물질성 때문에 다른 몸들과의

교차점이라는 특권화된 지위를 획득한다. 타자는 오직 외부성에 전면적으로 노출되어 있는 주체의 몸을 통해 그 존재성을 인지하고 소통한다. “가릴 수 없는 노출”로서의 얼굴은 바로 존재의 기표적 표면이다. 얼굴은 범선이 타자라는 항구를 향하여 출발하는 원초의 지점이다. 사람들이 얼굴을 중시하는 것은 그것이 “타인과 바깥 사물의 세계로 나아가는 자아”이기 때문이다.(73. 정화열, 앞의 책.)

4

햇볕에 따뜻하게 데워진
쓰레기 봉투를 열자마자
나는 움찔 물러섰다
날날이 몸을 트는 꽃잎들
부패한 생선 대가리에 핀
한 송어리의 흰 국화

그들은 녹갈색과 황갈색의 진득거림을
말끔히 빨아먹고
흰 천국을 피워냈다
싸아한 정화의 냄새를 풍기며

나는 미친 듯이 에프킬라를 뿌려대고
한 천국을 지옥으로 만들고
지옥을 봉했다
그들을 그들이 태어난

진득거림으로 돌려보냈다.(74. 황인숙, 「웁찐, 아찐」, 『자명한 산책』, 문학과지성사, 2003.)

부패는 변전 · 팽창하는 자아, 개화하는 꽃, 피어오르는 불, 분출하는 죽음이다. “부패한 생선 대가리”에서 피어난 “한 송어리의 흰 국화”가 그것을 말해준다. 부패는 팽창이며 증식작용이다. 그것이 목적하는 바는 다른 무엇으로의 형질 변이, 즉 존재의 질적 전환이다. 물론 이 전환은 “내적인 평형의 파괴, 불균형의 출현”이라는 예비적 단계를 거친 뒤에만 일어날 것이다. “생선 대가리”에서 “흰 천국”으로 질적 전환을 이룬 것은 ‘나’의 시선에 의해 객체화되고 즉자화된다. 바라보는 ‘나’의 시선은 타자의 존재론적 위상을 규정하는 권력이다.

“핏기없는 냄새가 심장까지 파고 들었다”라는 시구가 머금고 있는 뜻은 세 개의 겹으로 되어 있다. 첫째 그것은 존재의 내부로 침투하는 냄새의 공격성에 대해 말한다. 둘째 그것은 존재의 내부와 삼투해서 존재의 일부로 환원해버리는 것에 대해 말한다. 셋째 그것은 핏기없는 냄새가 물질성을 해체한 결과이듯 심장을 가진 주체에게 일어난 소멸로 나아가는 해체의 운동에 대한 예감에 대해 말한다. 이 시구의 아우라는 불안과 두려움이다. 왜냐하면 화자가 오징어 내장이 썩는 냄새가 강력하게 끌고 있는 부패의 이미지에서 몸의 존재가 몸의 동일성을 끝까지 유지하는 데 실패함을 암시받기 때문이다. 이렇게 읽을 수 있는 근거는 무엇인가?

이 작품은 냄새의 현존을 묘사한다. 냄새의 현존을 통해 드러내는 “장엄한 근일”의 풍경이다. 시의 화자는 오징어 내장을 빼내 쓰레기봉투

에 넣어 아파트 복도에 방치한다. 우기의 고온다습한 기후는 오징어 내장을 썩게 만드는 최적의 조건이다. 그것은 곧 썩어가며 고약한 냄새를 피운다. “여름빛이/침묵하는 봉투 속으로 들어가 핏기 없는 육체와 섞이는 동안/오징어 내장들은 냄새로 항거하고 있었다”라는 시구는 냄새가 생성하는 원초의 자리를 비춘다. 오징어 내장은 썩어가는 것의 기표다. 사라지는 것은 그냥 자취 없이 사라지지 않는다. 시간성의 구체적 가시화인 “여름빛”은 오징어 내장 속으로 들어가 변전과 유동을 이끈다. 부패는 그 변전과 유동이 드러나는 질적인 층위다. 부패는 유기체의 해체며 팽창이고, 무한소애로의 분해운동이다. 부패가 유기체의 내부에서 일어나는 운동인 것은 유기체를 이루는 원소들이 부풀고 끓어오르며 균열하고 튀어오름에서 알 수 있다. 유기체는 그 운동을 통해 질료적 형태를 바뀌나간다. 부패를 그 자체로는 나쁜 것이라거나 좋은 것이라고 말할 수 없다. 썩음은 유기체의 몸으로 정렬해 있던 원소들의 집합이 해체되어 다시 원소들의 새로운 질서 체계로 돌아가는 물질대사의 법칙에 순응하는 과정이다. 오징어 내장은 세계와 영혼 안에 있는 주름들이며 썩는 것들의 계열체에 속해 있다. 몸들은 내부에 무수한 주름들을 갖고 있다. “물질의 겹주름과 영혼 안의 주름.”(75. 질 들뢰즈, 앞의 책.) 물질로서의 몸은 그 내부에 많은 주름을 갖고 있다. 겹쳐지고 포개지며 생겨나는 주름들은 무수한 미로들이다. 미로, 주름 잡힌 것. “물질과 그 부분들 안에 있는 연속체의 미로. 영혼과 그 술어들 안에 있는 자유의 미로.”(76. 질 들뢰즈, 앞의 책.) 썩음은 내부에 접혀 있는 무수한 주름들을 펼쳐낸다. 그 펼침은 원소들의 활발한 운동의 결과다. 접힘이 감소, 줄어듦이라면 펼침은 증식, 자라남이다. 냄새는 내부적 주름의 증가이며 자라남이다. 몸피가 커지는 것은 세계를 향하여 불가

피하게 넓게 펼쳐질 수밖에 없다. 그리하여 냄새는 틈으로 “스며들고” 빈곳으로 “흠어들어”져서 마침내 빈곳을 제 존재성으로 “가득 차”게 한다. 팽창의 운동이 활발해지면서 밀도가 극대화되면 그 운동은 결국은 유기체가 몸을 버리고 정신화하는 지점까지 나아간다. 그 지점을 사람들은 소멸이라고 부른다. 소멸이란 “부패하고 증발하여 무한소 속에 섞이고, 우주적인 무無 속에 환원된 생명”이다.(77. J. P. 리샤르, 『시와 깊이』, 윤영애 옮김, 민음사, 1984.)

공중에 산포되는 썩는 냄새는 대상의 현존에 일어나는 원소들의 변화와 유동의 징후다. 돌·유리·강철 따위에는 냄새가 없다. 그것은 표면에서 휘발되는 입자가 없다. 그것들은 썩지 않는다. 썩지 않는 것들은 냄새가 없다. “여름빛”이 투과해서 검은 봉투 안에 들어 있는 “핏기 없는 육체와 섞이”자 부패는 시작한다. 부패는 우주적인 무로 환원하기 위한 팽창 운동이다. 오징어 내장은 썩으면서 고약한 냄새를 피워낸다. 고약하다는 것은 썩는 냄새를 혐오하는 인간중심의 주관적 판단일 뿐이다. 냄새는 그 자체로는 섞임/썩음의 가치중립적인 현존이다. “살 썩는 냄새”라는 후각정보가 유포하는 정서는 “불안한 평온”이다. 오징어 내장이라는 기표적 표면 아래에는 “냄새의 뿌리[에서] 태어난 수많은 구더기들”이 있다. 구더기들은 냄새의 몸바꿈이다. 형체 없는 냄새의 형체 있는 것으로의 변신체다. “구더기들”은 이미 죽음에 포박된 몸에서식한다.

물질대사의 운동은 전면적이고 활발하다. 그것은 “사방[으로] 퍼져” 나가고, 여기저기에서 “피어오르”며, “흠어들어”가며 마침내 “심장까지

파고”든다. 그러나 실제로 퍼져 나가고, 피어오르며, 흩어져 가고, 파고 드는 것은 썩어가는 오징어 내장의 언어다. 언어가 실어 나르는 관념이다. 냄새에서 언어로 변환된 관념. 관념은 위험하지 않다. 화자는 물질대사의 운동을 일상의 평화를 위협하는 “항거”로 이해하고, 그것을 “더러움”으로 인식하고 있다는 데서 편협과 폐쇄성을 드러난다. 항거라는 이해는 분명 과장이다. 후각에 접속하는 세계의 이질성에서 일어나는 불쾌함에 대한 과장이다. 그 과장은 인간과 자연을 대립항으로 인식하는 데 기초해 있다. 인간과 자연이 대립항의 관계에 있다고 해서 그 둘이 싸우는 경우란 거의 없다. 대부분의 싸움은 외부[자연]와의 싸움이 아니고 자기 내부에서의 싸움이다. 그 관념적인 싸움의 이면에는 “핏기없는 냄새”가 유포하는 불안과 두려움이 깔려 있다. 오징어 내장이 부패하면서 뿜어내는 냄새는 ‘나’를 죽음에의 망상으로 이끌어 가는 감각의 질료적 내용은 있되 그 형체가 잘 드러나지 않는 망령이다. ‘나’는 그 망령과 싸우고 있다. 아파트 복도에서 퍼져 나가는 썩는 냄새는 모든 유기체들이 팽창하고 해체하는 과정 속에 놓여 있다는 물질대사의 법칙의 불변성을 증거한다. 아울러 화자가 누리는 일상의 평화라는 것이 부서지기 쉬운 가변성 위에서 있다는 사실을 드러낸다. 화자의 싸움은 사실은 그 자명한 진실을 받아들이지 않으려는 자기의식과의 싸움이다. 화자 자신도 그것이 가망 없는 싸움이라는 것을 안다. 심장까지 파고드는데 그것을 어떻게 모를 수 있단 말인가!

「시간의 육체에는 벌레가 산다」는 냄새의 현존에 대한 미시적 관찰과 묘사가 설득력을 얻고, 그 메아리의 진폭은 크다. 사람은 자기 안에 고립되어 웅크리고 있을 때 아주 작게, 최소한도로 존재하는 것이다. 타

자와의 활발한 교섭이 이루어질 때 그 관계성 속에서 존재의 의미가 메아리친다. 메아리가 없는 삶은 사회적으로 활동이 정지된 삶, 곧 죽은 삶이다. ‘나’를 호명하고 ‘너’와 소통하게 하는 그 메아리가 ‘나’를 존재로 태어나게 한다. 김춘수의 어법을 빌리자면, “내가 너의 이름을 부르기 전에는 너는 하나의 [뜻 없는] 몸짓에 지나지 않았다. 내가 너를 호명했을 때 너는 비로소 나에게로 와서 꽃[의미]이 되었다.” 뜻 없음은 어떻게 뜻 있음으로 몸을 바꾸는가? 의미 없는 몸짓이 어떻게 꽃으로 변신하는가? 그것은 ‘너’를 부르는 ‘나’의 호명 때문에 가능해진다. 그것을 레비나스는 “나를 한 개인으로서의 나로 만드는 것은 타인에 대한 회피할 수 없는, 부인할 수 없는 응답가능성answerability이다”(78. 레비나스, 여기서는 정화열, 앞의 책에서 재인용.)라고 말한다. ‘나’는 ‘너’를, ‘너’는 ‘나’를 부르고 또한 그 부름에 응답하는 존재다. ‘나’와 ‘너’는 쌍둥이처럼 닮았기 때문에 역설적으로 다름을 드러낸다(똑같이 생긴 일란성 쌍둥이를 두고 그 ‘차이’를 찾아내려는 저 집요한 시선들을 보라!). 그 닮음으로 인해 미묘한 차이를 드러내고 다른 존재가 된다. 그 반대로 ‘나’와 ‘너’는 다르기 때문에 똑같은 존재가 된다. ‘나’와 ‘너’는 닮았기 때문에 다르며, 다르기 때문에 똑같은 존재다. 유사성은 다름의 징표로 더욱 또렷해지며, 차이는 닮음을 피해 갈 수 없는 전제 조건이다. 그러므로 우리가 역사에서 보아왔듯이 차이를 없애고, 혹은 지배/흡수하고 하나로 통일하려는 파시즘의 정치적 전략은 언제나 실패한다. ‘나’는 ‘너’와 다르며, 바로 그렇기 때문에 ‘나’는 ‘너’와 같다.

‘나’는 ‘너’의 부재다. ‘나’는 ‘너’의 부재이면서 잠재적 총만이다.

‘너’는 부재로써 ‘나’를 채우는 존재다. 그러므로 살아 있는 한 ‘나’는

‘너’를 부르고, ‘너’는 그 부름에 곧바로 응답하거나, 딴전을 부리며 어긋나는 방법으로 응답을 지체/지연시킨다. 사실 지체/지연은 호명에 대한 대답의 한 변형이다. ‘나’와 ‘너’를 경계짓는 그곳에 ‘사이’가 있다. 그 사이는 ‘나’와 ‘너’의 파열과 접속이 반복되면서, 혹은 엇갈리면서 파생하는 메아리들로 떨어 소리의 파동을 만들어낸다. 이 우주에 허공이 있는 것은 그 부름과 응답의 메아리가 울려 퍼지게 하기 위함이다. 그것은 회피할 수 없으며, 부인할 수 없는 살아 있는 것들에게 부과된 자명하며 숭고한 도덕적 책무다. 그 부름과 응답이 절실할수록 ‘나’와 ‘너’의 거리는 좁아진다. “핏기없는 냄새가 심장까지 파고 들었다”는 시구는 ‘나’를 호명하는 ‘너’의 부름의 메아리가 존재의 심연까지 도달했음을 보여준다. 가장 하찮은 것[오징어 내장]의 부름[냄새]에 ‘나’는 온몸에 파동치는 불안과 두려움으로 응답한다. 내게 와서 “꽃”이 되는 시가 좋은 시다. “핏기없는 냄새가 심장까지 파고 들었다”는 시구는 불안과 두려움이라는 “꽃”이 되어 꽃힌다.

제8장 도피와 유희

다시, 김춘수 시 읽기

0

근대 이후 한국인들의 삶은 수난과 불행으로 얼룩져 있다. 현대 한국 시인들은 개항과 식민지 지배, 전쟁과 분단 상황, 압축 근대와 군사독재를 낫은 포복으로 거치며 그 방외인의 쓰라린 경험들이 내면에 만든 무늬들을 언어들로 건져 올린다. 그이들의 시가 이렇듯 시대를 가로질러 건너가는 횡단적 운동의 시가 된 것은 불가피한 바가 있다. 그이들은 상상력의 역동성과 변화에의 열망으로 삶과 현실을 직관하며, 시대의 징후적 표상들을 고안하고, 인식의 확장을 이루어내는 것을 시적 목표로 삼았다. 대개 새로운 시적 이미지들은 시대의 징후적 표상들일 때가 많다. 그래서 한국의 대표적 시인들의 시는 시대에 대한 의미 있는 표상적 이미지들을 머금고 있다.

현대 한국 시인들이 보여준 시적 인식과 상상력의 스펙트럼은 매우 넓다. 근대 초기 《폐허》와 《창조》 동인들의 도저한 퇴폐 미학, 김소월과 한용운의 한과 애상이 빚어낸 임의 시편들, 식민지 시대 이상의 첨단 모더니즘과 정신분열증의 과잉, 백석의 웅숭깊은 토속성, 윤희영의 내면적 도덕주의, 정지용의 세련된 수사, 서정주의 악마적 탐미주의, 4·19 혁명기에 정점으로 도약한 김수영의 광기를 머금은 속도, 삶의 불확정성과 모호함을 투명한 명료성으로 바꾸는 황동규의 지적 세련성, 넓

고 깊은 고은의 민족주의적 감수성, 김지하의 수난과 불행을 낳는 현실에 응전하는 치열성, 농촌이 해체되며 삶의 터전을 잃고 떠도는 평민의 애환에 주목한 신경림의 떠돌이 이미지들은 시대의 중요한 표상적 이미지들로 현대 한국시가 일궈낸 중요한 문학적 생산물들이다.

현재 한국시단의 중추를 이루는 중견시인에서 신진시인들의 상상력은 매우 넓고 다양해서 그것을 단순하게 유형화할 수 없다. 삶의 기쁨과 슬픔, 상처를 표현하는 시인들의 인식과 상상력은 그 깊이와 방법론에서 다채롭다. 굳이 어떤 공통점을 찾자면 자연의 다양한 변화들에 삶을 겹쳐보고 거기서 오성의 계기를 찾는 시들, 자기갱신의 상상력, 선적禪的 직관, 세련된 수사 등을 들 수 있을 것이다. 특히 지적 세련성은 현대 한국 시인들의 보편적 개성이다. 개인의 자율성과 삶의 가능성들을 고갈시키는 정치적 독재의 억압과 자연 생태계를 황폐화시키는 기술문명에 대하여 냉소주의적 비판으로 나아갈 수도 있었으나, 그이들은 불행한 삶과 의식을 감싸안는 긍정과 화해의 에너지로 변환한다. 냉소주의의 이면은 “계몽된 허위의식”이다. 현대 한국 시인들은 삶과 시대의 보편적 전언을 세련된 감수성의 언어로 조탁하는 데 탁월한 재능을 보인다. 아울러 지적 세련됨을 삶의 불확정성과 모호함을 비판하는 권력으로 쓰지 않고, 삶을 감싸고 끌어안으며 긍정하는 낭만적 우수와 현실과의 방법적 긴장의 힘으로 바뀌었다. 시에 내면화된 드문 따뜻함과 긍정의 힘, 변화를 아우르는 힘은 거기에서 비롯되었을 것이다. 그이들의 시는 현실에 대한 즉물적인 대응이 아니라 사랑에 바탕을 둔 원거리 소통이다.

김춘수 시인이 타계했다. 김춘수는 현대 한국시사에서 이상, 정지용, 김기림, 김종삼 등과 함께 모더니즘을 대표할 만한 시인으로 기억될 것이다. 김춘수의 시작술의 비밀은 “꽃처럼 곱게 눈을 뜨고, 불모의 이 땅 바닥을 걸어가 보자”(「서시」)라는 시구에 압축되어 있다. 김춘수가 세계에서 본 것은 불모성이다. 세계에서 산다는 것은 이 불모성을 견디는 것이다. 김춘수의 시는 불모성을 낳는 현실에서 탈현실, 탈역사의 공간으로 끊임없이 도피하려는 의식에서 생성한다.

김춘수는 시를 자아와 현실, 개체와 전체 사이의 교호작용이 없는 하나의 미적 실재로 추구하였다. 그 결과 김춘수의 시세계에서 두드러진 것은 환상성과 무의미성이다. 그것들은 김춘수의 시세계를 떠받치는 두 개의 기둥이다. 시인은 번덕스럽고 폭력적이며 추악한 현실에서 끊임없이 두 개의 기둥 사이에 있는 꿈의 극장으로 도피하였다. 김춘수는 이 도피를 “나쁜 현실로부터의 도피” 다시 말해 불완전한 현실과 이데올로기에서의 “적극적인 도피”라고 말한다. 김춘수는 탈주가 아니라 도피를 한다. 들뢰즈와 가타리의 철학에서 탈주는 도주나 도피와 변별된다. 탈주는 생성을 향하지만, 도주나 도피는 생성의 기약이 없는 이 탈이며 단지 피난처 구하기에 지나지 않기 때문이다. 탈주는 사회적 장의 내부에 잠재되어 있는 선들의 배치를 바꾸거나 그것들로부터의 단절이며 그 단절 위에서 새로운 생성의 선을 타는 것이라면, 도주나 도피는 ‘거기’에서 달아나는 탈옥과 마찬가지로 잠재적인 함정에 빠지는 것이다. 도피하려는 속성은 현실의 부조리함에 대한 소극적인 저항이

낳은 것이지만 도피나 도주에는 탈주선이 없다. 김춘수의 도피는 탈주선이 없는 도피다.

시인은 꿈의 극장에서 스스로 창안한 무의미시라는 놀이에 몰두한다. 그 유희의 지평에서 현실의 자명성을 해체하고 끊임없이 환상 들을 발명하고 환상의 권능을 누리며 현실이 주지 못하는 해방감과 엑스터시에도 취하곤 한다. 그럼 김춘수가 추구한 환상이란 무엇인가? 환상이란 외연 없는 내연이며, 궁극적으로 가상의 현실이다. 그것은 거울에 비친 세계, 보고 만지는 세계가 아니라 없는 세계, 실재를 머금지 않은 가상의 현실이다. 김춘수는 그 거울의 세계, 미적 실재의 영역에서 실존의 의미가 아니라 실존의 놀이를 추구한다.

2

김춘수는 1948년 시집 『구름과 장미』를 출간하며 공식적인 시작활동에 나선 뒤 2004년 타계할 때까지 많은 시집을 내고 순수시(79. 사람들은 이 ‘순수’를 불순한 것에 오염되지 않은 깨끗한 것, 혹은 어떤 정치색이나 이념에 포획되지 않은 채 스스로의 도덕적 자율성에 의해 움직이는 질료적 상태나 지향의 원리로 이해한다. 하지만 ‘순수’는 온갖 정치색과 이데올로기의 잠재적 감염이며, 그 자체가 “이미 자신의 근거를 의심하지 않는 이데올로기”(김영민, 『자색이 붉은색을 빼앗다』, 동녘, 2001)다. ‘순수’는 결코 순수하지 않다. 도그마가 된 ‘순수주의’는 그 ‘순수’와 거리가 멀다. 순수주의는 차별과 배제의 원리를 미시정치학으로 작동시킨다. ‘순수주의’는 오로지 ‘나’만 옳고 순수하다는 망상과 망집이 서식하는 데 적당한 환경인 것이다. 순수주의가 쉽게 파시즘

이나 광신주의와 결합하여 극단적 폭력으로 화학적 변화를 일으킨 예가 그 사실을 잘 보여준다. 혈통적 ‘순수’를 이데올로기적 강박으로 내면화한 나치가 저지른 유대인에 대한 잔혹한 박해와 미친 살상극이 그 좋은 예다. 그래서 김영민은 ‘순수주의는 더럽다’고 단언한다.)의 대가, 무의미시를 추구한 시인으로 명성을 얻은 시인이다. 릴케와 청록파 시인의 압도적인 영향 아래 시작활동에 나선 김춘수는 역사 허무주의자를 자처하며 순수 관념으로서의 언어를 갖고 노는 언룡의 세계로 나선다.(80. 김춘수가 일역된 릴케 시집을 처음 읽은 뒤 내면으로 겪은 영향과 변화에 대해 “이 시는 나에게 하나의 계시처럼 왔다. 이 세상에 시가 참으로 있구나! 하는 느낌이었다. 릴케를 통하여 나는 시를(그 존재를) 알게 되었고, 마침내 시를 써보고 싶은 충동까지 일게 되었다”라고 쓰고 있다. 김춘수는 이 일로 인해 대학을 진학할 때 법과가 아니라 예술대학 창작과를 선택하게 되었다고 고백한다. (김춘수, 『의미와 무의미』, 문학과지성사, 1976)) 청록파 시인들에게 자연은 주체의 생에 대한 감각과 정서를 드러내는 객관적 상관물이다. 초기의 김춘수는 청록파 시인들을 모방한다. 초기 시인 「소년」 「가을 저녁의 시」 「모른다고 한다」 「늪」 「부재」 「서풍부」와 같은 시들을 보면 관조적 대상으로서의 자연이 그대로 들어와 있다. “희맑은/희맑은 하늘이었다”(「소년」), “풀과 나무 그리고 산과 언덕/온 누리 위에 스며 번진/가을의 저 슬픈 눈을 보아라”(「가을저녁의 시」), “산은 모른다고 한다./물은/모른다고 한다”(「모른다고 한다」), “소금쟁이 같은 것, 물장군 같은 것, /거머리 같은 것, /개밥 순채 물달개비 같은 것에도/저마다 하나씩/슬픈 이야기가 있다”(「늪」), “패랭이꽃은/숨어서/포오란 꿈이나 꾸고”(「길 바닥」), “어쩌다 바람이라도 와 흔들면/울타리는/슬픈 소리로 울었다”(「부

재」)와 같은 시구들은 김춘수가 언릉의 세계로 나아가기 이전이다. 삶에 대한 느낌과 인식을 자연을 통해 드러내는 일원론적 의미의 세계다. 슬픔이나 무상함과 같은 감각을 통한 세계 체험을 자연스럽게 표현하고 있는 초기의 시세계는 독자적인 세계인식을 갖지 못한, 타자의 압도적인 영향력 아래에서 이루어진 비자각적 시 쓰기의 결과다.(81. 김춘수는 첫시집 『구름과 장미』를 회고하며 “나의 무의식에는 베르레느와 미당이 있었는 듯싶다”고 고백한다. (김춘수, 앞의 책))

언릉의 세계란 시적 언어가 의미로 생성되는 것을 고의적으로 기피하는 세계를 말한다. 그것은 대상과 대상을 지시하는 추상적 기호인 언어의 관계를 버리고 의미가 지워진 언어 그 자체를 갖고 노는 것을 말한다. 이를테면 김춘수는 여러 편의 ‘꽃’에 관한 시를 남기고 있는데, 그 시들에서 ‘꽃’은 실재가 아니다. 「꽃」 「꽃 1」 「꽃 2」 「꽃의 소묘」 「꽃을 위한 서시」 등의 작품에서 ‘꽃’은 우리가 꽃이라고 인지 하는 사물을 지시하는 기호지만, 동시에 사물로 환원되지 않는 하나의 관념, 그 자체로 순수 객관성의 세계를 뜻한다. 김춘수의 말을 빌리자면 “관념, 즉 의미 이전의 존재 그 자체를 드러내는 것”이다. 그런 기반 위에서 김춘수의 서술적 이미지의 세계, 무의미의 시세계는 성립한다. 그가 이미지를 서술적으로 쓴 것은 시에서 관념을 배제하고, “순수 이미지, 또는 절대 이미지의 세계”를 만들어보려는 시도였던 것이다.

눈속에서 초겨울의
붉은 열매가 익고 있다.
서울 근교에서는 보지 못한

공지가 하얀 작은 새가
그것을 쪼아먹고 있다.
월동하는 인동잎의 빛깔이
이루지 못한 인간의 꿈보다도
더욱 슬프다. -「인동잎」

이 시에서 두드러지는 것은 묘사절대주의, 철저한 실재주의의 입장이
다. 언어를 의미화하는 것은 그 언어가 지시하는 대상과 세계에 대해
가치판단을 하는 것이다. 그럴 때 불가피하게 언표 행위의 주체는 언어
라는 기호를 부리는 절대자의 권력을 갖는다. 김춘수는 가치판단을 유
보하는 회의주의 입장에서 언어를 다룬다. 다시 말해 언어가 어떤 의미
로 변환하는 것을 거부한다. 시적 공간에서 언표 행위의 주체가 대상과
상관되는 것을 최소화함으로 시인과 대상 사이의 객관적 거리를 만든
다. 그리하여 김춘수의 시는 의미를 머금지 못한 실재, 혹은 어떤 상태
의 묘사만 드러난다. 그러나, 김춘수는 「인동잎」에서 “월동하는 인동
잎의 빛깔이/이루지 못한 인간의 꿈보다도/더욱 슬프다”고 가치판단
을 하고 있다. 그렇기 때문에 김춘수의 입장에서 이 시는 “실패작일 수
밖에는 없다”는 결론에 이른다. 눈속, 붉은 열매, 공지가 하얀 새는 의
미에 선행하는 이미지, 관념에 앞서는 실재 들이다. 김춘수는 이 실재
들이 만드는 존재론적인 정황에 개입하지 않고 이것을 있는 그대로 묘
사한다. 의미화라는 이념적 조작의 배제가 겨냥하는 것은 무의미의 세
계다. 그것은 노자가 말하는 절대 무위의 경지와 통한다. 무의미시는
의미를 지울 뿐만 아니라 대상마저 지우는 것이다. 물론 그것은 강압과
타성을 낳는 현실에서 도피하려는 의식의 산물이다. 시인은 의미를 지

운 언어들을 갖고 유희에 빠져든다. 대상과 그것의 지시체인 언어 사이에 괴리가 생기고 외부성을 갖지 않은 언어로 쓴 시는 역사나 이념 따위와 무관한 사무사思無邪의 세계, 순수 객관의 세계에 이른다. 이른바 놀이의 경지다. 놀이는 세계의 불모성에 대응하는 유희적 본능이 만든 하나의 전략이며, 이것은 의미가 아니라 존재의 순수한 기쁨을 낳는다. 놀이에서는 현실이 아니라 현실의 그림자, 즉 환상을 빛낸다.

3

김춘수는 시인이 현실에 대한 단순한 리포터가 되는 것은 뜻이 없다고 판단한다. 김춘수는 있는 현실을 단순 복제하는 것을 피하고 불가해한 환상성의 주조를 통해 현실을 새롭게 조형하려는 의지를 드러낸다. 그렇게 그의 시는 단순한 사실보고나 도덕의 상투성에서는 벗어나지만 불가해한 환상성을 자기 복제함으로써 또 다른 상투성에 빠져든다. 어떤 경우에도 자기복제란 불가피하게 동어반복을 불러올 수밖에 없다. 김춘수는 무의미시의 작시술에 대해 다음과 같이 말한다. “사생이라고는 하지만, 있는[실재] 풍경을 그대로 그리지는 않는다. 집이면 집, 나무면 나무를 대상으로 좌우의 배경을 취사선택한다. 경우에 따라서는 대상의 어느 부분은 버리고, 다른 어느 부분은 과장한다. 대상과 배경과의 위치를 실지와는 전연 다르게 배치하기도 한다. 말하자면 실지의 풍경과는 전연 다른 풍경을 만들게 된다. 풍경의, 또는 대상의 재구성이다. 이 과정에서 논리가 끼이게 되고, 자유연상이 끼이게 된다. 논리와 자유연상이 더욱 날카롭게 개입하게 되면 대상의 형태는 부서지고, 마침내 대상마저 소멸한다. 무의미의 시가 이리하여 탄생한다.” 김춘

수의 시는 풍경을 그리되 풍경의 실재가 아니라 풍경에 투사된 자신의 환상을 그린다. 현실의 풍경과 대상들은 소멸하며 현실의 필연적 구속에서 벗어난 자유연상에서 얻어진 초현실주의적 환상을 보여주는 것이다. 이렇게 탄생한 것이 서술적 이미지의 시, 묘사의 시다.

사랑하는 나의 하나님,
당신은 늙은 비애다.
푸줏간에 걸린 커다란 살점이다.
시인 릴케가 만난
슬라브여자의 마음속에 갈앓은
놋쇠 향아리다.
손바닥에 못을 박아 죽일 수도 없고 죽지도 않는
사랑하는 나의 하나님, 당신은 또
대낮에도 옷을 벗는 어리디어린
순결이다.
3월에
젊은 느릅나무 잎새에서 이는
연듯빛 바람이다. -「나의 하나님」

김춘수의 시 중에서 서술적 이미지를 보여주는 대표적인 시다. 이 시에서 “사랑하는 하나님”은 원관념이다. 여기서 “하나님”이란 존재증명을 할 수 없는 절대 추상의 세계, 불가해한 어떤 경지에 대한 표상이다. 이것은 실재를 입증할 수 없다는 점에서 부재의 세계다. 늙은 비애, 푸줏간에 걸린 커다란 살점, 슬라브여자의 마음속에 있는 놋쇠 향아리,

어리디어린 순결, 느릅나무 잎새에 이는 연듯빛 바람은 원관념을 수식하는 보조관념이다. 부재를 수식하는 이미지들은 사실과 경험의 구체성, 아울러 어떤 의미도 머금고 있지 않다. 「나의 하나님」에서 파편화된 대상과 이미지들은 선험적이며 초역사적인 모호한 아름다움에 대한 묘사를 보여줄 뿐이다. 무의미의 세계는 의미가 지워진 세계이며 의미가 왜곡되는 불합리의 세계다. 불합리는 모든 환상들에 내재한 특징이다. 이 시에서 환상은 현실에서 끝없이 도망가는 시인의 의식을 간접적으로 드러낸다. 환상이 꼭 나쁜 것만은 아니다. 그러나 환상이 현실에 대한 초극의 방법론이 될 수는 없다. 김춘수가 환상에 몰두한 것은 그것이 현실의 억압과 고통, 그리고 허무에서 벗어나는 길이라고 보았기 때문이다. 김춘수는 말의 피안으로 나아간다. 거기서 발견한 것은 무엇인가? 대상이 지워진 관념의 순수성, 미적 실재였다. 김춘수의 현실도피는 바로 말의 피안, 그것으로의 모험이자망명이다. 김춘수는 「꽃을 위한 서시」를 말하는 자리에서 이렇게 쓴다. “나는 이 시기에, 어떤 관념은 시의 형상을 통해서만 표시될 수 있다는 것을 눈치 챘고, 또 어떤 관념은 말의 피안에 있다는 것도 눈치 채게 되었다. 나는 관념 공포증에 걸려들게 되었다. 말의 피안에 있는 것을 알고 싶었다. 그 앞에서는 말이 하나의 물체로 얼어붙는다. 이 쓸모없게 된 말을 부수어보면 의미는 분말이 되어 흩어 지고, 말은 아무것도 없어진 거기서 제 무능을 운다. 그것은 있는 것(존재)의 덧없음의 소리요, 그것이 또한 내가 발견한 말의 새로운 모습이다. 말은 의미를 넘어서려고 할 때 스스로 부서진다. 그러나 부서져 보지 못한 말은 어떤 한계 안에 가둬진 말이다. 모험의 설렘을 모른다. 나는 그 설렘에 몸을 맡겨보고 싶은 충동이 팽팽해졌지만, 간헐적으로 반동이 일어나 말을 아주 제구실의 가장 좁

은 한계 안으로 되돌려 보내곤 하였다.”(82. 김춘수, 앞의 책.) 김춘수가 말의 피안에서 구한 것은 언어를 넘어선 언어, 현실을 넘어선 초현실, 의미를 넘어선 무의미의 세계다. 더 직접적으로 그것은 존재론적 세계의 덧없음을 잊게 해주는 환상이며, 미적 실재다.

샤갈의 마을에는 3월에 눈이 온다.
봄을 바라고 섰는 사나이의 관자놀이에
새로 돋은 정맥이
바르르 뚫는다.
바르르 떠는 사나이의 관자놀이에
새로 돋은 정맥을 어루만지며
눈은 수천수만의 날개를 달고
하늘에서 내려와 샤갈의 마을의
지붕과 굴뚝을 덮는다.
3월에 눈이 오면
샤갈의 마을의 쥐똥만 한 겨울열매들은
다시 올리브빛으로 물이 들고
밤에 아낙들은
그해의 제일 아름다운 불을
아궁이에 지핀다. -「샤갈의 마을에 내리는 눈」

이 시는 내가 철없던 시절에 즐겨 암송하던 김춘수의 시 중에서도 빼어나게 아름다운 시다. 시인의 섬세한 언어적 감수성과 이미지의 조형력이 잘 드러나 있는 작품이다. 이 작품의 아름다움은 나날의 삶에 대한

경험과 거리가 있는 이국적 환상에 그 뿌리를 대고 있다. 샤갈의 마을, 올리브빛 따위가 연상하게 하는 것은 현실 저 너머의 어떤 환상적 공간이다. 샤갈의 마을이란 러시아 화가가 실제로 살았던 마을인가, 아니면 초현실주의적이고 환상적인 화풍을 가졌던 화가의 그림 속에 나오는 마을인가? 어느 쪽이라고 하더라도 김춘수의 시가 현실과 뿌리를 대고 있는 지식, 경험, 가치관과 상관없는 감각 그 자체, 환상 그 자체에 몰입하고 있다는 사실을 알 수 있다. 이 시가 아름답긴 하지만 공허한 것은 삶의 실감과 구체적 생활 경험의 생생함이 결여되어 있기 때문이다. 잘 알려져 있다시피 김춘수의 시는 탈정치적이며 탈역사적이다.(83. 탈정치학도 변형된 정치학의 범주에 속한다. 김춘수가 1980년대 폭압적 군사정권을 승계한 민정당 국회의원에 차출되었을 때 거기에 응한 것은 나름대로 확고한 정치적 신념과 확신에 찬 선택인 것이다. 민감한 의식의 소유자인 김춘수가 아무 생각 없이 거기에 응했을 리는 없는 것이다.) 김춘수 시의 자폐성과 쇠말적 감각주의는 탈의미의 유희화를 낳았다. 아마도 그게 언어의 탈의미적 미학 주의, 혹은 무의미시가 말하는 내용이다. 아낙들이 아궁이에 지피는 그해의 제일 아름다운 불이란 구체적 삶의 어떤 계기나 경험과 상관이 없는 공허한 환상에 지나지 않는다. 내가 김춘수 시를 비판한 것은 현실과 정치와의 단절을 꾀한 결과 이르게 된 정치적 전망의 부재 때문이 아니다. 구체적 현실과 동떨어진 환상과 감각적 언어 세계에의 탐닉이 결국은 개체와 전체 사이에 작용하는 교호작용, 혹은 삶과 세계의 공공성에 대한 성찰, 더 나아가 인간의 더 넓은 도덕적 가능성에 대한 탐구의 포기로 이어진다. 김춘수 시가 보여주는 인간의 삶에 대한 전체적 비전의 결여는 탈정치의 극단적 역편향이 낳은 폐해요, 실패의 결과다.

김춘수는 시에 입문한 뒤 두 겹의 억압기제와 싸우며 독자적인 세계를 모색한 듯하다. 김춘수의 내면에 억압기제로 작용한 것은 서정주와 김수영이다. 먼저 부족언어의 탁월한 주술사인 미당 서정주가 『화사집』에서 이론, 표현의 층위에서 성취한 토속어의 미학주의와 내용의 층위에서 성취한 악마적 탐미주의에 압도된다. 1950년대에 김춘수가 새롭게 발견한 서정주의 문체는 뛰어난 밀도와 탐미성으로 그 어떤 문체와도 변별된다. 릴케의 정신주의, 그리고 청록파류의 소박한 자연에 의한 감성적 반응과 촉발에서 시적 인식을 구한 김춘수에게 그것은 거대한 산맥과 같이 압도적인 충격으로 다가왔을 것이다. 1960년대에 김춘수에게 충격을 준 또 한 시인은 김수영이다.(84. 김춘수가 무의미시를 밀고 나가던 1960년대에 또 하나의 압력으로 작용한 것은 김수영 시인이다. 김수영 시에 압도된 김춘수는 자신을 일컬어 ‘소심한 기교파’라고 명명한다. 그것은 김수영을 뛰어넘을 수 없는 심리적 장벽으로 인식했음을 보여주는 것이다. “이 무렵, 국내 시인으로 나에게 압력을 준 시인이 있다. 고 김수영 씨다. 내가 「타령조」 연작시를 쓰고 있는 동안 그는 만만찮은 일을 벌이고 있었다. 소심한 기교파들의 간담을 서늘케 하는 그런 대담한 일이었다. 김씨의 하는 일을 보고 있자니 내가 하고 있는 시험이랄까 연습이랄까 하는 것이 점점 어색해지고 무의미해지는 것 같은 생각이 들었다.”(김춘수, 앞의 책)) 김춘수에게 충격을 가한 것은 김수영의 언어들이 직격하는 정치성 때문이 아니라 중산층 생활언어의 비속성과 퇴폐를 그대로 드러내는 도저한 정직성 때문이다. 김춘수는 김수영의 도저한 정직성에 대응하는 천진성을 만들어낸다. 서정주

와 김수영은 김춘수에게 방향을 제시하며 따르고 나아가야 할 시적 지표이기 이전에 억압기제를 낳는 한국문학의 거대한 권력의 지표였다. 김춘수는 두 시인을 극복하지 않고 자기 문학을 할 수는 없다고 생각한 듯하다. 두 시인은 김춘수에게 변이선(變異線)을 만들어야 하는 심리적 근거가 되었다. 김춘수가 가야 할 길은 탈서정주의 길, 탈김수영의 길이었다. 그것은 한국문학의 변이선이다. 변이선은 더듬거림이며, 외국어, 어눌한 방언이다. 이상은 한국문학의 변이선이다. 김춘수가 이상에게서 친화력을 느낀 것도 그 때문이다. 이상의 시는 더듬거림이며, 방언이었던 것이다. 김춘수는 이상에게서 통사적 해체, 대상과 의미를 지워버리는 것과 같은 시적 기교를 배운다. 김춘수의 무의미시가 만든 변이성은 이상이 추구한 “말의 긴장된 장난”이라는 변이선과 겹쳐진다.

김춘수가 일정한 한계를 노정하면서도 한국시사에서 중요한 위치를 차지할 수 있는 것은 독자적 스타일을 갖고 있고, 아울러 웰메이드 시기 때문이다. 김수영이 현실과 싸우며 이 불모의 현실 위에서 삶을 어떻게 의미화할 것인가, 하는 고민했다면, 김춘수는 어떻게 역사와 이념의 포획에서 벗어나 있음의 순수한 기쁨에 도달할 것인가를 고민한다. 김수영이 풍자라는 방법론으로 언어에 긴장을 불어넣고 시를 현실개조의 유력한 수단으로 선택했다면, 김춘수는 언어에서 의미를 지우고 가치판단을 유보하는 리듬을 추구함으로써 시를 유희의 수단이 되게 했다. 김춘수는 그 기쁨을 위해 언어가 구축하고 있는 인습과 의미를 그 내부에서 지우고 그것을 의미 이전의 세계로 되돌리고자 했다. 무의미시라고 명명한 이 웰메이드 시들은 언어에 대한 섬세한 자의식과 언어의 내면성에 대한 깊은 성찰에서 나온다. 김춘수는 언어의 인습적 사

용에서 벗어난 순수한 오브제의 세계로 나아간다. 김춘수의 시는 그 이후의 시인들에게서 하나의 계보를 이룰 만큼 국내의 모더니스트 시인들에게 적지 않은 영향을 미쳤다. 장 정일은 그 영향관계를 「인공시학과 그 계보」(《세계의문학》 1992년 봄호)라는 글을 통해 정리한 바 있다. 김춘수의 시세계는 그 뒤로 그 영향을 받은 후학 시인들을 하나의 계보로 엮을 만큼 거대한 그림자를 드리운 것이다.

5

시는 삶 자체와 별개의 것이 아니라 삶을 하나의 전체로써 거머쥐고 투명하게 보려는 의식의 활동이다. 그런 점에서 시는 영혼의 내적 생명력의 발현이다. 시적 상상력은 인간의 본질 안에서 고양되며, 계곡을 타고 내려온 급류와 같이 생명을 억압하는 것들과 부딪친다. 시가 의미를 얻는 것은 욕망을 누르고 가두는 것들에 저항하며 인간의 자유로운 의지와 선택에 기여하기 때문이다. 시는 끝없이 탈주하려는 욕망의 표현이다. 그러나 김춘수는 시적 인식의 대상인 현실과 표현도구인 언어, 그리고 인식의 주체인 스스로의 관념[욕망]마저 지우고, 순수한 미적 실재의 시세계를 구축하고자 했다. 그게 무의미시의 핵심이다. 무의미시는 폭력, 이데올로기, 역사에서 벗어난 해방의 공간, 말의 유희적 지평, 논리의 역설로 구축한 세계다. 김춘수는 대상을 소멸하고 오로지 말과 놀아난다. 말과 놀아나며 불가해한 이미지들을 만든다. 김춘수의 무의미시는 『처용단장』(1969~1991), 『타령조 기타』(1969)에서 그 정점에 도달한다. 김춘수가 신화적이며 유희적인 상상력의 실험을 보여준 두 시집에서 거둔 성과는 한국 모더니즘 시문학의 한 성과로 기억될 만

하다. 이 성과는 “‘내용’에 대한 ‘스타일’의 승리, ‘도덕주의’에 대한 ‘탐미주의’의 승리, 비극에 대한 아이러니의 승리”(85. 수전 손택, 『해석에 반대한다』, 이민아 옮김, 이후, 2002.)라고 할 수 있다. 나는 김춘수의 시세계를 “언룡의 세계”라고 명명했지만(86. 나는 《시경》 2004년 상반기호에 기고한 ‘언룡의 한계와 파탄’이라는 제목의 김춘수론에서 김춘수가 한국 현대시사에서 큰 시인이 될 수 없다고 언명했다. 이 글이 연합뉴스의 기사로 다루어지고, 문인들 사이에서 약간의 화제가 되었던 모양이다. 내가 갑자기 김춘수의 시세계를 전면적으로 비판하는 글을 내놓은 것에 대해 곡해하는 사람들이 없지 않다는 것을 알았다. 그 중에서 가장 유치한 의심의 하나는 유명 시인을 비판하면서 제 존재를 드러내려는 전략이라는 유추였다. 대개는 내 글을 읽어보지도 않고 풍문이나 기사에만 근거해 유추한 무책임한 의심들이다. 적어도 내 글을 진지하게 읽은 사람들이라면 그런 의심에서는 벗어날 수 있으리라고 생각한다. 나는 그 글의 모두에서 김춘수가 “섬세한 감성과 기교, 이미지 조형력, 우리말을 유니크하게 다룰 수 있는 매우 뛰어난 언어 감수성을 가진” 시인이라고 평가하며, 그럼에도 그를 큰 시인이라고 말할 수 없는 논리적 근거를 구체적으로 분석하며 조목조목 제시했다. 김춘수의 시세계를 전면적으로 비판하는 그 글이 나오고 얼마 되지 않아 시인은 갑자기 의식 불명으로 쓰러져서 식물인간 상태가 되어 오래 병상에 누워 있었다. 그 때문에 나는 마음이 매우 불편했었다. 그 글의 발단은 전적으로 김춘수 시인에게서 비롯된 것이다. 김춘수 시인은 그 글이 나오기 직전 2003년 11월 초, 세종문화회관에서 있었던 시의 날 기념식에서 한국 현대시사의 중요한 시인들을 언급하며 그들이 “큰 시인”이 아니라고 언명한다. 그 말을 뒤집으면 자기 이외에는 큰 시인이

없다는 말이었다. 내 글은 그 발언에 촉발되어 김춘수 시를 비판적으로 다시 읽어보기 위한 시도였던 것이다. 사실을 말하자면 시적 자각이 미약하던 습작 시절, 나 역시 김춘수의 시를 열심히 읽고 그와 비슷한 흥내를 낸 적도 있다. 이 글은 「언론의 한계와 파탄」을 보완하는 글이다. 죽은 시인에 대한 애도와 추모의 열기가 남아 있는 이때 다시 한 번 김춘수에 대한 글을 내놓는 것은 한 시인에게 문학사에서 정당한 자리를 찾아주는 일은 비평가로서 피할 수 없는 의무이며, 죽은 시인에 대한 내 나름의 추모라고 판단했기 때문이다.) 그것은 그의 한계와 가능성이자 한국 현대시의 한계와 가능성을 동시에 보여준 것이다.

도취에 관해서 - 시인과 술

우리는 한 잔의 술을 마시며 버지니아 울프의 생애와 목마를 타고 떠난 숙녀의 옷자락, 정원의 초목 옆에서 자라는 소녀와 문학과 인생, 그리고 세월은 가고 오는 것임을 이야기한다(박인환, 「목마와 숙녀」). 술은 연애와 정치의 촉매제이자 풍요한 사교생활을 위한 불가결한 조건이다. 아울러 예술가에게 삶과 죽음의 진부한 조건들에 대항하는 영감과 힘의 원천이다. 그러니 아리스토파네스가 마시고, 소크라테스가 마신 그 술을 나도 마신다. 술을 마시기 시작한 지 스물 몇 해 동안 내 몸을 통과해간 술의 종류며 양도 만만치 않을 것이다. 삼십대에는 거의 하루도 거르지 않고 술을 마신 적도 있다. 액체화된 불이 위장 속으로 들어가 혈관으로 흡수되면 도취라는 현상을 일으킨다. 빈속에 술을 마시면 급격하게 취한다. 말이 없던 사람도 갑자기 다변이 되고, 수줍어하던 사람도 언제 그랬냐 싶게 용기를 넘어서서 만용에 가까운 행동을 드러내 보인다.

술자리는 활기가 넘치고 과장된 친밀감과 호언장담豪言壯談, 의기투합, 그리고 속내를 거침없이 털어 내놓는 화기애애한 의전儀典의 자리가 된다. 사업상의 중요한 결정이 공적인 자리에서가 아니라 술자리에서 쉽게 이루어지는 것도 그 때문일 것이다.

문명국가에 사는 사람들이 가장 많이 마시는 액체의 종류는 술과 커피다. 사람들은 왜 술을 마실까? 물론 기분 좋게 취하기 위해서다. 사람들은 왜 커피를 마실까? 각성과 기분전환을 위해서다. 알코올은 “비이성적인 것들의 해방자”고, 카페인은 “이성적인 것들의 선동자”다. 인간의 영혼은 이 두 극단을 다 갈망한다. 알코올과 카페인을 대부분의 문명국가에서 가장 많이 소비되는 약물이다. 카페인을 차, 커피, 코코아, 초콜릿, 각종 청량음료, 비처방 약물에 두루 들어 있다. 미국 성인의 80 퍼센트가 매일 카페인을 섭취한다. 물을 제외하고 사람들이 마시는 거의 모든 것에 카페인에 들어 있다고 보면 된다. 그 다음은 알코올이다. 많은 사람들이 술을 마신다. 술에 취하면 주사도 부리고 얄전하던 사람들도 평소와 다른 말과 행동을 해서 주변 사람들을 괴롭히고 실망시키기도 한다. 알코올에 영향을 받은 뇌의 신경전달물질의 장난으로 신중한 욕망과 충돌하며 일어나는 소동이다. 술을 많이 마시면 두통, 구토, 숙취 그리고 중독의 위험성은 높아진다. 그럼에도 불구하고 술 소비량이 줄어들지는 않는다. 지구 위의 사람들이 여전히 매일매일 엄청난 양의 술을 마신다. 그 결과 카페인과 함께 알코올이 현대인이 가장 애용하는 약물이 되었다.

어느 사회에서건 술과 관련된 일화를 가장 많이 남기는 사람들은 예술가들이다. 시대를 가리지 않고 많은 시인들은 술이 주는 도취와 번개처럼 내려주는 인공낙원에서 시적 영감을 구한다. 보들레르가『파리의 우울』이라는 시집에 새겨 넣은 “끊임없이 취해야 한다. 무엇에? 술이건 시건 덕성이건. 그대 좋을 대로 취해야 한다”라는 구절은 이제 너무나 유명해졌다. 동서양을 막론하고 작가나 시인, 혹은 화가들이 술에게서 구한 것은 도취상태, 황홀경, 의식의 해방이다. 상습적 음주든지 간헐성 음주든지 간에 예술가들은 술에게서 젊음과 열정, 쾌활한 낙천주의, 섬광같이 번쩍이며 내려오는 영감을 구한다. 보들레르, 에드거 앨런 포, 제임스 조이스, 스콧 피츠제럴드, 딜런 토마스 같은 이들은 정도가 지나치게 술에 탐닉했다. 우리 문학사에서든 변영로나 조지훈, 고은, 김관식, 김종삼, 천상병, 조태일, 박정만과 같은 시와 술에서 다함께 일가를 이룬 시인들이다.(87. 생전에 ‘주선酒仙’이라는 애칭을 가졌던 시인 조지훈은 술을 마시는 이의 격조, 품위, 스타일, 주량 등을 따져 주도酒道 18단계를 밝혀놓은 바 있다. 1. 불주不酒 : 술을 아주 못 먹진 않으나 안 먹는 사람, 2. 외주畏酒 : 술을 마시긴 하나 겁내는 사람, 3. 민주憫酒 : 마실 줄도 알고 겁내지도 않으나, 취하는 것을 민망하게 여기는 사람, 4. 은주隱酒 : 마실 줄도 알고 겁내지도 않고 취할 줄도 알지만, 돈이 아까워서 숨어서 마시는 사람, 5. 상주商酒 : 마실 줄도 알고 좋아도 하면서 무슨 이득이 있을 때만 술을 내는 사람, 6. 색주色酒 : 성생활을 위해 술을 마시는 사람, 7. 수주睡酒 : 잠이 안 와서 술을 마시는 사람, 8. 반주飯酒 : 밥맛을 돋우기 위해 술을 마시는 사람, 9. 학주學酒 : 술의 진경을 배우는 주졸酒卒, 10. 애주愛酒 : 술을 취미로 맛보는 사람. 주도酒徒 1단, 11. 기주嗜酒 : 술의 미에 반한 사람. 주객酒客 2단,

12. 탐주耽酒: 술의 진경을 체득한 사람. 주호酒豪 3단, 13. 폭주暴酒 : 주도를 수련하는 사람. 주광酒狂 4단, 14. 장주長酒 : 주도 삼매에 든 사람. 주선酒仙 5단, 15. 석주惜酒 : 술을 아끼고 인정을 아끼는 사람. 주현酒賢 6단, 16. 낙주樂酒 : 마셔도 그만, 안 마셔도 그만, 술과 더불어 유유자적하는 사람. 주성酒聖 7단, 17. 관주觀酒 : 술을 즐겨워하되 이미 마실 수 없는 사람. 주종酒宗 8단, 18. 폐주廢酒 : 술로 말미암아 다른 술 세상으로 떠나게 된 사람. 9단.) 고은은 요즘 시인들이 술을 마시지 않는다고 일갈하며 이성의 투명함만으로 시를 견인해가는 것의 한계와 위기에 대해 말한 바 있지만, 여전히 젊은 시인들은 술을 많이 마신다. 김영승이나 함민복, 정병근, 이윤학 같은 시인들은 “끊임없이 취해야 한다”는 보들레르적 교양의 추종자들이다. 술은 눌린 감각과 관념을 펴주고 식은 기쁨을 뜨겁게 덥혀주고 육체와 문체에 지속적인 영향을 미치는 것으로 보인다. 여전히 젊은 시인들에게 폭음은 때 묻은 삶에 대한 정화 의식이며, 권태와 허무에 피 빨린 창백한 영혼에게 새로운 피를 수혈하는 치료의 제의로 정당화된다. 이처럼 술과 시인, 술과 예술은 떼려야 뗄 수 없는 관계다. 둘은 서로를 부양하며 이 세계 속에서 자신의 입지를 계속 확장한다. 그래서 알렉상드르 라크루아는 “술은 어쩌면 보들레르 이후 문학의 혁신에 가장 크게 기여한 동인 가운데 하나인지도 모른다”고 했을 것이다.

하루여, 그대 시간의 작은 그릇이
아무리 일들로 가득 차 덜그럭거린다 해도
신성한 시간이며, 그대는 가혹하다
우리는 그대의 빈 그릇을

무엇으로든 채워야 하느니,
우리가 죽음으로 그대를 배부르게 할 때까지
죽음이 혹은 그대를 더 배고프게 할 때까지
신성한 시간이며
간지럽고 육중한 그대의 손길.
나는 오늘 낮의 고비를 넘어가다가
낮술 마신 그 이쁜 녀석을 보았다
거울인 내 얼굴에 비친 그대 시간의 얼굴
시간이며, 취하지 않으면 흘러가지 못하는 그대,
낮의 꼭대기에 있는 태양처럼
비로소 낮의 꼭대기에 올라가 붉고 뜨겁게
취해서 나부끼는 그대의 얼굴은
오오 내 가슴을 메어지게 했고
내 골수의 모든 마디들을 시큰하게 했다
낮술로 붉어진
아, 새로 칠한 뺨끼처럼 빛나는 얼굴,
밤에는 깊은 꿈을 꾸고
낮에는 빨리 취하는 낮술을 마시리라
그대, 취하지 않으면 흘러가지 못하는 시간이며. -정현종, 「낮술」

정현종의 초기 여러 시편들은 취기로 인해 번쩍이는 기쁨을 노래한다.
“자기의 색채色彩에 취해 물방울들은/연애戀愛와 무모無謀에 취해/알
코올에, 피의 속도速度에/어리석음과 시간時間에 취해 물방울들은 떠
있는 것인가”(「무지개 나라의 물방울」), “쓰레기는 가장 낮은 데서 취

醉해 있고/별들은 천공天空에서 취해 있으며”(「기억제 1」), “우리는 늘 안 보이는 것에 미쳐/병病을 따라가고 있었고”(「술 노래」), “모든 사물의 붉은 입술이 그대를 부르고 있다/가장 작은 것들 속에도 들어가고 싶은 치정癡情/들어가고 싶은 공기空氣, 물, 철鐵, 여자.....”(「신생新生」) 과 같은 시구들은 취기가 일으키는 열락과 고양감에 대한 찬미를 담고 있다. 취기는 진부한 일상에 대한 눈부신 반역이다. ‘낮술’은 소름 끼치는 일상의 권태와 무의미에 대한 모반이며 도발이다. 당연히 술을 마시면 취한다. 취한 자의 발걸음은 갈지자로 흐트러지며 허는 꼬여 제대로 된 발음을 할 수가 없다. 술이 불러오는 것은 취기, 혹은 명정醖酐이라고 부르는 것. 취기는 무엇보다도 쾌락이다. 그 쾌락은 딱딱하고 딱 짜여진 일상에서의 책임과 의무로부터의 해방감에서 비롯된다. 명정의 눈부심 속에서 불투명한 것들은 자명해지고 혼란스러웠던 것들은 질서를 되찾는다. 자명한 일상성이란 가면을 벗고 존재의 갱신을 이룩한 “거울인 내 얼굴에 비친 그대 시간의 얼굴”은 빛난다. 술에 취했을 때 얼굴은 마치 꼭대기에 걸린 깃발과 같이 “붉고 뜨겁게 취해서” 나부낀다. 고조된 감정이 낳는 것은 절제에 대한 태만이다. 그리하여 술로 인해 열정과 관능으로 고조된 영혼은 거침없이 인공낙원이라는 정점을 향하여 치달는다.

채호기에 의하면 술은 입을 가진 액체다. “입술은 술의 입. 입을 가진 액체는 술밖에 없다. 술은 빨아들인다. 술 마시는 사람은 술 안으로 사라지고 만다. 몸 안으로 들어간 술은 모두 몸 밖으로 입만 내민다. 붉은 입술로 치장하고 있는 취한 사람의 몸.”(채호기, 「너의 입술」) 사람이 술을 마시지만, 거꾸로 술도 술 마시는 사람을 마신다. 그러니까 술 마

시는 사람이 술 안으로 사라지는 것이 아닌가. 채호기는 이 대목에서 절묘한 표현을 하나 꺼내놓는다. “몸 안으로 들어간 술은 모두 몸 밖으로 입만 내민다.” 취기의 관능이 타자를 향한 육체의 욕망으로 그토록 쉽게 바뀌는 것도 그 때문이다. 취기와 에로티시즘은 둘 다 무상의 유희라는 점에서 근친적 관계다. 술을 마시는 것은 섹스의 대체행위기도 하다. 취기가 불러오는 관능과 성적 관능은 자주 하나로 겹쳐진다. 둘 이상의 사람이 함께 술을 마시는 것, 만취상태에 빠져드는 것은 육체의 모험을 함께 나누는 것이고, 인습과 도덕이 억제하는 사적이고 내밀한 관계 속으로 미끄러져 들어가는 것이다. 사내들이 의기투합해서 함께 술을 마시는 것은 섹스의 이상적 승화행위에 해당한다.

골목에서 골목으로
거기 조그만 주막집.
할머니 한 잔 더 주세요,
저녁 어스름은 가난한 시인의 보람인 것을... ..
흐리멍텅한 눈에 이 세상은 다만
순하디순하게 마련인가,
할머니 한 잔 더 주세요.
몽롱하다는 것은 장엄莊嚴하다.
골목 어귀에서 서툰 걸음인 양
밤은 깊어가는데,
할머니 등뒤에
고향의 뒷산이 솟고
그 산에는

철도 아닌 한겨울의 눈이 펄펄 쏟아지고 있는 것이다.

그 산 너머

쉴쉴한 성황당 꼭대기,

그 꼭대기 위에서

함빡 눈을 맞으며, 아기들이 놀고 있다.

아기들은 매우 즐거운 모양이다.

한없이 즐거운 모양이다. 천상병, -「주막酒幕에서」

음주자들은 취한 상태에서도 계속 술을 찾는다. 그들이 자의로 술 마시기를 그치는 법이 없다. 명정에서 빚어지는 쾌락의 현재, 무감각해진 현재를 한없이 연장하려고 하기 때문이다. 술을 평생의 동반자로 선택한 천상병은 명정의 상태에서 “할머니 등 뒤에/고향의 뒷산이 솟고/그 산에는/철도 아닌 한겨울의 눈이 펄펄 쏟아지고 있는 것”을 본다. 이른바 환각 체험이다. 시인은 눈을 맞으며 아기들이 즐겁게 노니는 고향의 어린 시절로 돌아간다. “몽롱하다는 것은 장엄莊嚴하다”는 구절은 술이 삶과 세계를 따듯하고 숭고한 것으로 받아들이게 하는 묘약이라는 사실을 입증한다. 어쩌면 술이 없었다면 이 세상의 가장 천진한 술꾼의 외관을 하고 제 안에서 세상을 추방해버린 천상병의 천진무구한 시세계도 그다지 풍요롭지 못했을 것이다. 천상병은 비현실적 행복을 도취의 순간으로나마 누리게 하는 술이 있었기에 이 구질구질하고 악마적이며 진부한 세계조차 ‘선경仙境’으로 바라보게 하고, “나 하늘로 돌아가리라/아름다운 이 세상 소풍 끝내는 날, /가서, 아름다웠노라고 말하리라.....”(「귀천」)와 같은 대공정이 가능했을 것이다. 술이 없었다면 김관식의 좌충우돌의 미학이나, 김종삼의 청결한 금욕적 탐미주의, 조

태일의 남성적 서사의 시세계가 과연 가능했을까. 술은 쾌락의 수단일 뿐만 아니라 예술의 창조를 위한 자양분이다.

알코올은 단순한 뇌신경 억제물질도 아니고 흥분물질도 아니다. 알코올은 뇌의 어떤 회로, 어떤 체계도 내버려두지 않는 광범위한 흥분제, 억제제인 동시에 기분전환 물질이다. 알코올은 코카인, 암페타민, 벨리엄, 아편과 같은 약물 작용을 흉내 낸다. 코카인이나 암페타민과 같이 뇌체계의 전기적 활동을 증가시켜 기쁨과 행복, 혹은 존재의 고양감을 불러일으킬 수도 있다. 많은 알코올 중독자들은 이것에 유혹되어 술에 탐닉한 결과라고 할 수 있다. 술에 취했을 때 신체에서 일어나는 현상이 박탈, 혹은 중심 상실이다. 이성의 통제라는 빗장이 풀려버리는 것이다. 말을 바꾸면 “이성의 발 아래로 심연을 여는 것”이다. 술 취한 자는 잘못된 길로 들어선 신, 실수하는 부처다. 평소에 하지 않던 돌출행동과 실수를 연발한다. 즉흥성, 허장성세, 큰소리와 같은 행동양태를 보이는데, 이는 일종의 최면상태에서 빚어진 사태라고 할 수 있다. 술은 내면에 잠들어 있던 괴물의 영혼을 깨운다. 술자리에서 그토록 많은 소동들이 벌어지는 것은 그 때문이다.

그는 미세한 불씨를 되살리려 안간힘을 쓴다
대부분의 추진력을 상실해버린 몸속,
차곡차곡 검은 잿더미로 채워지고
몇 점의 불씨들만 간신히 여분의 시간을 지탱한다
술 새 없이 알코올을 채운다
이 별은 너무 추워, 잠시만 방심하면

손발이 떨리고 생각들이 얼어붙는다
태엽 인형처럼 덜덜거리며 상식적인 기침소리만 튀어나온다
한 모금의 공기에게도 무력해진다
비로소 온몸 가득 연료가 채워진다
서서히 불꽃이 피고
눈동자까지 벌겍게 달아오른 불빛이 환하다
그를 둘러싼 어둠이 녹아 흐른다
환각의 그림이 출렁이고 고향의 방언이 쏟아진다
이 생에는 없는 말들 기억들
한꺼번에 출렁인다 찢끔찢끔 넘쳐흐른다
불이 기우뚱거린다
이리저리 흔들리며 공격성을 드러내기도 한다, 그러나
고통과 두려움의 질서를 숭배하는 도시로부터
그는 전혀 다른 종류의 생물인 듯 서둘러 추방당한다
늙은 유령처럼 떠돌며 삶을 비워낸다
빈 밥그릇 같은 공터에서 하루를 게워내고
몇 점 남은 불씨를 꺼안고 웅크린다 배용제, -「알코올 중독자」

상습적 음주는 완만한 자살행위다. 상습적 술 마시기는 권총이나 단식, 마약과 마찬가지로 강력한 자기파괴의 수단이 되기도 한다. 알코올 중독자들이 사는 시간은 건강한 보통 사람의 시간과 다르다. 그들은 언제나 현실의 중압감에서 벗어나 “무감각해진 현재 속에 사는 것”이며, 그들의 발걸음은 마치 구름 위를 걷는 것과 같다. 중독자들에게 “미래는 텅 비었고, 과거는 굳었다.” 배용제에게 술의 기운을 빌리지 않은 채 바

라보는 현실이란 “손발이 떨리고 생각들이 얼어붙는” 냉기로 가득 찬 세계다. 냉기로 가득 찬 세계에서 술을 마시는 것은 살아남기 위해 불과 불씨를 지피는 일이다. 술에 의해 불이 지펴질 때 비로소 환각의 그림, 고향의 방언, 그리고 “이 생에는 없는 말들 기억들”이 쏟아져 들어온다. 이게 술이 인간에게 베푸는 황홀경이다. 이 황홀경에서 깨어나는 순간 우리는 다시 냉기로 가득 찬 세계에서 늙은 유령처럼 떠도는 삶과 마주친다. 알코올 중독자는 끝없이 술에 취해 있음으로 해서 현실과 대면하는 순간을 한없이 유예시키는 사람이다. 술의 위안과 환각은 예술이 인간에게 베푸는 지복과 닮아 있다. 그러나 술은 인공낙원으로 가는 위조된 차표에 지나지 않는다. 알코올 중독자는 쾌락의 가장 높은 곳에 올랐을 때 필연적으로 추락한다.

시인 박정만은 죽기 서너 달 전부터 곡기를 끊고 하루도 쉬지 않고 소주를 마셨다. 술의 명정 상태에서 깨고 나면 몸도 마음도 괴로우니까, 다시 취하기 위해 몸속에 소주를 들이부었다. 그는 명정 상태에서 수백편의 시를 쏟아냈다. 그가 스무 해 동안 썼던 시보다 죽기 직전의 두세 달 동안 썼던 시의 양이 더 많았다. 박정만은 취기에서 취기로 이어지는 황홀경 속에서 시의 영감을 구하고, 접신接神의 경지에서 폭발적으로 시를 쏟아냈다. 그는 시의 끝머리에 시를 쓴 날짜와 시간을 적어 넣었는데, 어떤 시들은 불과 일이 분의 간격을 두고 썼다는 것을 알 수 있다. 그를 옆에서 지켜본 사람들은 괴로웠겠지만, 아마도 영혼의 마지막 불꽃을 소진시켜가며 시를 한 편 한 편 토해낸 그 자신은 누구보다 행복했을 것이다.

제9장 스타일과 상상력

새로운 시인을 기다리며

1

시가 보여주는 것은 마음의 지도地圖, 더 나아가 생의 지도다. 이때 지도는 현실과 현존의 재현이 아니라 새로운 그 무엇이다. 시는 현실의 현실, 이데아의 이데아다. 시는 현실을 품고 부화시키는 하나의 가능 세계의 표현이다. 무의식의 보상報償 속에서 농익은 경험의 다양체들이 상징과 이미지라는 의사소통의 기호들로 함축되고, 사유와 상상 들은 감각의 등고선으로 태어난다. 가장 좋은 시는 현존이 욕망하는 직관의 지도, 이미지의 지도를 보여준다. 그러나 시인의 지도는 한번도 살아보지 못한 극락의 지도, 없는 곳에 대한 지도다.

시는 정서의 표현이 아니라 오히려 그것의 모지락스런 배반이며 해체다. 마땅히 머무는 바 없는 정서는 어슴푸레한 것, 언어 이전의 것이다. 시가 언어의 명료성을 저의 실존태로 삼는다면 정서 그 자체는 시가 아니다. 정서에 언어가 입혀지는 순간 그것은 불가피하게 시인의 개성과 기질을 드러낸다. 시는 언어를 쓰되 언어를 넘어선다. 비유적으로 말하자면 언어는 강을 건너는 나룻배다. 강을 건넌 자는 그것을 버린다. 시는 언어가 아니라 이미지, 리듬, 비전 속에 그 몸을 드러낸다. 시가 항상 최소한의 언어로 최대한의 의미를 끌어내려는 것, 언어와 언어 사이의 여백과 침묵에 의미를 부여하는 것, 압축파일을 지향하는 게 그 증거

다. 언어의 금욕주의를 실천함으로써 세상의 모든 수다를 추문으로 만드는 게 시다. 시는 언어를 진술의 방법적 도구로 쓰되 언어에서 자유로워야 한다는 영원한 모순명제를 산다. 시의 본래 면목이 진술이 아니라 울음이며 노래고, 다가오는 것들에 대한 계시로 어두운 하늘에서 우는 천둥이며 번개인 까닭이다.

시는 언어를 다루는 기교가 아니다. 시는 기교를 버리고 나아가는 데 있다. 한 도공陶工은 이렇게 말했다. “기술을 습득하는 데 3년이 걸렸지만, 그것을 깨끗이 없애는 데는 약 10년이 소요되었다”라고. 명색이 이름 앞에 시인이라는 관사를 달고 30년이나 살았지만, 나는 3년 안에 능히 시 쓰는 기술을 익혔으나, 그것을 없애는 데는 30년이 소요되었다, 라고 감히 말하지 못한다. 『불디 붉은 호랑이』가 등단 30년 만에 내놓은 시집이다. 서문에도 낱낱이 밝혀 놓았지만 시를 다듬으며 그만 시를 놓아도 좋겠다는 마음을 먹은 것은 사실이다. 아울러 한 가지 일에 마음이 팔려 그 향락 속에 30년을 뒹굴었다면 아둔한 사람이라도 깨치고 나아가는 바가 있을 터다. 본디 미련통이이긴 하나 세월의 궁리窮理로 배우고 익힌 기술을 버려야 한다는 사실을 모르지는 않는다. 대교약졸大巧若拙을 흠모하며 애써 배우고 익힌 것을 버리고 지우려 했는데, 시집 나온 뒤 꼼꼼하게 읽어보니, “뛰어난 솜씨꾼의 솜씨 속에는 뛰어난 솜씨가 없다”라는 경지와는 아직도 한참 멀었다. 명장은 도끼날을 휘두르더라도 도끼날이 보이지 않는다. 내시에는 편편마다 도끼 자국이 선연해 민망하고 참담했다. 성속일여聖俗一如라는 깨우침은 관념뿐이었을까, 시들은 미추와 선악의 경계와 분별이 분명한 의식으로 언어를 부리고 범상함에서 편안하지 못했다.

시는 경험의 진술, 오래된 기억이 아니다. 시는 경험을 청취하되 경험을 넘어서 간다. 시는 반기억反記憶, 혹은 기억의 대속代贖이다. 시는 역사이면서 역사를 부정한다. 역사의 언어는 화석의 언어고 시의 언어는 생물의 언어인 까닭이다. 시는 의미의 정언적 요청이 아니라 의미를 갖고 노는 놀이다. 시의 언어들은 역사에 투항하는 것이 아니라 역사와 맞서며 긴장관계를 이룰 때 빛난다. 시를 빛는 욕망과 기억들은 역사가 내장한 도덕과 계시의 규범에 의해서가 아니라 쾌락과 즐거움에 따라 움직인다. 시는 환원 불가능한 것을 화석화하는 대신 생물로 끌어안고 그것과 연애한다. 시인은 온갖 것들과 연애를 하지만, 연애에만 몰입하지 못하고 그 온갖 것들을 뒤집어 이면을 본다. 시는 사물에의 최면이고 빙의다. 시는 세상을 넓고 깊게, 낮설고 새롭게 바라보기다. 그리하여 본질에 다가가기다. 허식과 기만을 뚫고 나아가는 상상력과 이미지의 놀이다. 삶에 작동하는 규범적 윤리의 부패를 막는 소금이며, 가망 없는 꿈들에 희망을 불어넣는 풀무질이다.

시는 영토화된 것에서 탈주하기, 탈영토화하기다. 영토화된 것들은 이미 죽은 것들이다. 노자는 “사람이 살아 있을 때는 부드럽고 약하지만 죽으면 굳고 강해진다”고 했다. 시는 굳고 강해진 것, 그 주검을 가로질러 간다. 시는 당대의 주류적 가치를 옹호하지 않고, 아직 현실에 당도하지 않은, 그래서 모호한 윤곽만을 드러내는 미래의 가치에 헌신한다. 모든 독재자들은 음풍농월은 즐기지만 진짜 시인들은 혐오하고 증오한다. 미래의 가치들은 독재자들이 옹호하는 오늘에 통용되는 가치의 진위眞僞와 미추美醜를, 기만과 사술邪術을 여지없이 드러내 보이기 때문이다. 시가 주류 가치를 끊임없이 의심하고 탄죽 걸고 부정하기 때

문에 시가 의미의 건축자가 아니라 파괴자라는 오해도 종종 받는다. 시인은 낡은 의미의 파괴자다. 독재자들은 시의 파괴가 새로운 것의 창조를 위한 첫걸음이며 그 전제라는 걸 납득하지 못한다. 시는 영웅, 비범한 성공, 웅장한 것에 대한 예찬이 아니라 하찮은 것의 숭고함과 실패한 것들의 창백한 진실, 그리고 비루한 것의 장엄함에 바치는 한숨 섞인 헌사다. 시인은 하찮은 것에서 위대함을 비루한 것에서 영웅을 본다. 모래에서 은하계를, 피어나는 꽃에서 우주를, 오늘에서 내일을, 피어오르는 구름에서 번개와 우레와 비를 보는 게 시인이다. 공리주의자들이 시인을 지상의 잉여적 존재로 폄하하는 것은 시가 실익과 상관없는 미학적 현존, 쓸모없는 것들에 대한 변호, 무無와의 덧없는 성교이기 때문이다. 그러므로 공리주의자들이 지배권을 갖고 있는 현실에서 시인은 방외인으로 내침을 당한다. 예로부터 진짜 시인들은 후레자식, 광인, 떠돌이, 방랑자였다. 매우 당연한 일이다. 시인은 현실의 적자가 아니라 서열이다. 시인들이 현실의 총애를 구하지 않고 만물에 편재해 있는 도道, 궁극적으로 영원, 초월, 절대의 도덕만을 섬기기 때문이다.

시인은 ‘나는 쓴다, 고로 나는 존재한다’라는 명제를 몸으로 산다. 실용주의적 가치관이 득세하는 문명세계에서 쓰는 것만으로 존재를 지탱하려는 자들은 무용한 열정에 들린 것처럼 보일지도 모른다. 그러나 시인들은 빗방울에서 움직이는 우주를 보며, 모래알에서 궤도에서 이탈한 별의 현존을 보며, 꽃봉오리를 흔들고 지나는 한 줄기 바람에서 탐미에의 몸짓을 본다. 시집이 안 팔리고 시가 혈값 취급을 당하는 이 세태의 천박함에 맞서 시인은 시로써 내면의 소리를 붙잡고, 세속이 품은 신성神聖을 직시하며, 언어로 우주를 건설하려고 한다. 시인은 무통문

명無痛文明의 시대에 사람들이 떨쳐내는 고통을 제 몸에 품고 진주를 키우는 정신의 천연기념물이다. 시인들이 있기에 권태와 허무와 절망마저 뜻과 생기를 얻고, 우연의 응축들로 이루어진 모든 삶들이 빛난다.

2

무엇보다도 시는 이성의 기획이 아니라 감각적 경험의 매개를 통해 이루어지는 정서의 기획이다. 시는 안에서부터 밖으로, 혹은 밖에서부터 안으로 밀려드는 경험들이 상호 충돌하고 삼투하면서 빛어지는 이미지들을 붙잡아낸다. 그 이미지들은 부분과 전체의 유기적 관련 속에서 세계를 하나의 전체로써 드러내 보인다. 그래서 좋은 시들은 실존의 질적인 전환의 계기들로 작동하기도 한다.

3

우리 시의 현재, 그리고 미래는 건강한가? 우리 시의 미래를 가늠해보기 위해 먼저 그 기상과 지형학을 탐사해보아야 한다. 그 시금석은 새로운 시인들의 시세계다. 내가 새로운 시인들의 시세계를 탐사하기 위해 고른 것은 『2005 신춘문예 당선시집』(문학세계사, 2005)이다. 이 앤솔로지를 읽는 것은 이중의 즐거움을 준다. 우선 새로운 시인들의 당선작에서 거짓 전통을 혁신하는, 혹은 혁신하려는 몸짓들과 만나는 즐거움과, 두 번째로 심사평에 서술되는 시인과 평론가들이 새로운 시인들에게서 기대하는 바를 읽는 즐거움이다. 김면수, 김미령, 김승해, 박연준, 박지웅, 서영식, 신기섭, 윤석정, 윤진화, 이영옥 등의 당선작들은

저마다 개성이 또렷하고 빼어난 시들이다. 누구에게나 처녀작은 밀봉된 제 생을, 제 기질과 교양을 여는 모험이다. 누구나 신인들은 독창성의 신화를 일궈내려고 한다. 심사위원들은 한결같이 새로운 시인에게 분명한 개성, 자신만의 시적 스타일, 시의 역동적인 생명감을 만들어내라고 독려한다.

1) 시란 가능하면 짧은 진술에 함축된 철학과 단단한 형상력을 지닐수록 좋다.(김종해, 오세영)

2) 우선 시를 많이 써본 경험이 풍부한 응모작들이 많았다. 그러나 그런 작품들일수록 편안하게 지금까지 우리나라의 시인들이 생산해온 시의 틀, 어조, 수사를 그대로 답습한 시들이 대부분이었다. 시를 쓴 사람의 목소리가 자신이 쓴 시의 어디에 숨어 있는지 생각해볼 일이다. 반면에 패기만만하게 자신의 시적 스타일을 개발해본 응모작들의 경우엔 어법에 맞지 않는 오문과 생경한 관념의 직접 노출이 지적되었다. (김혜순, 이시영)

3)내용 면에서는 전체적으로 삶의 궁핍과 고단함의 구체적 경험을 다룬 시가 의외로 많았다. 형식은 실험적이고 전위적인 경향보다는 무난한 스타일이 대부분이었다. 신인다운 패기와 독특한 개성이 느껴지는 작품이 쉽게 눈에 띄지 않았던 것은 아쉬운 일이다.(황동규, 최승호)

4) 이번 응모작품들을 통해 한국 시의 현주소를 가늠해보았는데, 예술에 온 정신이 팔려 지극히 자아적인 것에 머물러 있거나 언어를 다루는

세련미에 몰두한 흔적들이 엿보여 보는 이의 마음을 아쉽게 했다.(김정환, 장대송, 함민복)

5) 예심을 넘어온 시편들의 기교적 수준은 일반적으로 높았으나 개성과 다양성이 조금 부족한 듯한 느낌이었다. 한 편의 시란, 아무리 작은 규모의 작품이라 할지라도, 재현(현실)의 축과 표현(개성)의 축, 그리고 언어(기호)의 축을 가지고 있게 된다. 어느 한쪽이 너무 과부하를 받거나 결핍되면 진정한 시의 역동적인 생명감이 태어나지 않는다. 시 텍스트는 그러한 삼위일체 긴장의 아비투스 속에서 고유한 생명의 빛을 발하게 된다.(신경림, 김승희)

6) 이들은 나름대로 분명한 개성을 지니고 있으며, 까닭 없는 우회나 굴절이 야기하는 몽상의 어눌한 언어들을 자제하고 있어 다행이었다. 특히 이른바 화자 우월주의에 빠져 시를 수다스러운 설명으로 이끌거나, 대상과의 교류를 차단하는 독단의 왜소성으로부터 깔끔하게 벗어나 있었다.(황동규, 정진규)

7) 이들 네 작품이 최소한, 누가 읽어봐도 ‘이게 시야?’ 하는 의문이 들지 않게끔, ‘스스로 시를 성립시키는’ 구성의 내구력을 지녔음을 의미한다. 그러나 이들 가운데 당선작을 고르는 일은 오랜 시간이 걸렸고, 결정을 두 번이나 반복할 정도로 우리 두 심사자들을 꽤 괴롭혔다. 이들 네 작품이 두루 괜찮았다는 말도 되겠지만, 동시에 눈에 확 띄게 스스로를 구별시키는 작품이 없었다는 말도 된다.(문정희, 황지우)

8) 많은 사람들의 시가 내용이나 형식에서 서로 닮아 있는 데 반하여 이 시(당선작)는 다른 사람의 시와 전혀 같지가 않다.(유종호, 신 경림)

신춘문예를 통과하고 시인이라는 영예로운 관을 쓴 이 앤솔로지의 시인들은 적어도 시인을 지망하는 수천 명의 군소 재능들 중에서 걸러진 희귀한 재능들의 소유자일 것이다. 이 앤솔로지에는 주요 일간지의 신춘문예 당선작과 함께 심사평, 그리고 신작시 5편씩이 실려 있다. 신작시는 당선작의 이면이다. 이면은 과시되지 않은 재능의 그늘이다. 발아하는 사유와 상상력의 자리다. 어쩌면 당선작에는 드러나지 않은 진짜 자기의 목소리가 숨어 있을 수도 있다. 그런 점에서 나는 당선작이 아니라 신작시 몇 편을 검토할 생각이다. 우리가 새로운 시인에게서 기대하는 것은 오랜 습작의 흔적을 보여주는 언어를 다루는 능력의 능란함, 유니크한 이미지 조형력, 체험을 해석하는 통찰의 힘, 상투성에 대한 맹렬한 증오, 상상력의 천재, 이전에 없던 새로운 스타일의 창안 들이다. 이 앤솔로지를 읽어가면서 나의 그런 기대는 점점 축소되었고 마침내는 그것들 전부를 내던져버리지 않을 수 없었다. 대개의 시인들이 언어를 다루는 능력과 시적 구성의 기술은 어느 수준에 도달해 있는 것으로 보인다. 다르게 보면 매우 능란하다. 새로운 시인들은 두루 괜찮은 시편들을 내놓고 있기는 하지만 놀랍게도 시인들 사이에 별 다른 차이가 없어 보였다. 시인들 사이에 차별화가 존재하지 않는다는 것은 무슨 뜻일까? 최근에 읽은 러셀셔먼 의한 구절이 떠올랐다. “보들레르는 ‘아름다운 것에는 뭔가 이상한 것이 있다’고 말했다. 이것이 ‘생소한’ 것을 말하는지 ‘기이한’ 것을 말하는지는 중요하지가 않다. 이 두 가지 정의 모두 연주의 성격을 나타내기 때문이다. 천편일률적인 스타일, 안정

적인 기술, 또는 나태한 거짓 전통 따위로 악보를 제한하는 것은 좋지 않다.”(88. 러셀 셔먼, 『피아노 이야기』, 김용주 옮김, 이레, 2005.) 좋은 피아노 연주자가 되기 위해 거짓 전통의 압력을 초극하고 천편일률적인 스타일에서 벗어나야 한다. 스타일과 기술에서 혁신을 이루지 못한 연주자는 이류에 머물 수밖에 없다. 좋은 시인도 마찬가지다. 이 시인들이 자기 것을 써내지 못하고 학습된 것, 모범적인 기존의 스타일을 그대로 답습하고 있는 것은 아닐까? 시에 대해 잘 배웠지만 그것을 금과옥조처럼 외워서 반복하고 있는 것은 아닐까? 다시 말해 “나태한 거짓 전통” 따위에 제 영혼을 너무 깊이 의탁해버린 것은 아닐까? 그들은 “말[言語]들에서 말을 창조할 수 있는 자유” “우리 이전까지 존재했던 언어에 대한 증오”(블라디미르 마야코프스키)가 부족하다. 결국 이것은 스타일의 부재로 이어진다. 스타일이라니? 그렇다. 차별화가 없는 시의 양산은 곧 스타일의 문제, 스타일에 대한 자의식의 문제다. 아울러 산문시의 범람, 산문적 진술의 유행, 시적 리듬의 경시는 우려할 수준이다. 새로운 시인들에게서 자기만의 스타일에 대한 자의식이 희박하다는 사실은 치명적이다. 새로운 시인들이 비슷비슷한 시들을 뻔뻔스럽게 내놓는 이런 상황은 놀라우면서도 절망스럽지 않을 수 없다. 차별화가 되지 않는 개성들. 평면적 교양의 산물로서의 시들. 이것은 한국시의 악몽이요 재난적 상황이다. 스타일이란 무엇인가? “스타일을 둘러싼 모든 은유가 소재를 내부의 문제로 놓고, 스타일을 외부의 문제로 여긴다고 할 수도 있다. 하지만 그 은유는 오히려 거꾸로 해야 옳다. 소재나 주제가 외부 문제고, 스타일이 내부 문제인 것이다. 콕토가 지적인 바 있듯이, ‘장식적인 스타일이라는 것은 없다. 스타일이 곧 영혼 일진대, 안타깝게도 우리는 그 영혼을 형식이라는 몸뚱이쯤으로 추정

하는 것이다.’ 스타일을 겉으로 드러나는 방식이라고 정의한다고 해도, 우리가 생각하는 스타일과 ‘진정한’ 스타일이 반드시 서로 반대가 되는 것은 아니다. 오히려 그렇게 두 요소가 분리되는 경우는 극히 드물다. 대부분의 경우에는 우리의 겉모양새가 사실상 우리의 존재방식이다. 가면이 곧 얼굴인 것이다.”(89. 수전 손택, 『해석에 반대한다』, 이민아 옮김, 이후, 2002.) 스타일은 단순한 내용의 외화가 아니다. 새로운 스타일은 인식의 깊이를 구현하지는 않지만 인식의 반계보학을 창조한다. 반계보학의 세계에서는 인습적 인식의 재생산이 아니라, 기존 인식의 해체와 지우기가 상습화된다. 반계보학은 진정한 생성으로 나아가기 위한 전제조건이다. 스타일은 피의 불가피한 기질이며, 영혼 그 자체며, 개성의 발생론적 근거인 것이다. 수전 손택의 말처럼 스타일은 가면이지만, 그것은 이미 얼굴과 겹쳐져 하나가 되어버린 얼굴-가면인 것이다. 얼굴에서 떼어낼 수 없는 가면. 이미 싹틔줄이 생겨 피의 순환으로 얼굴의 무의식을 가진 가면. “이렇듯, 형식 - 그 고유의 어법으로 보자면, 스타일 - 은 감각에 흔적을 남기기 위한 방법이요, 감각에 직접적으로 남은 인상(개인의 것이든 집단의 것이든)과 기억을 중재하는 수단이다. 모든 스타일이 반복이나 과잉 원칙에 의존하는 이유, 그리고 그런 원칙을 적용해 모든 스타일을 분석할 수 있는 이유를 설명해주는 것이 바로 이와 같은 기억 기능이다.”(수전 손택, 앞의 책, 65쪽) 이미지를 현실로 환원할 수 없듯이 스타일 역시 내용으로 환원할 수 없다. 자기만의 스타일이 없다는 말은 시인에게 사망선고와 같다. 우리는 천 명의 고만고만한 시인들을 원하지 않는다. 우리는 단 한 시인을 기다린다. 누구와도 닮지 않은 단 한 명의 특출한 개성과 재능을 원한다.

1)

허름한 불빛을 내다 꽃은 조립식 건물을 발견했을 때
내 몸은 이미 어둠 속에 반은 사라지고 없었다
장사를 막 끝내려는 듯 수저들이 무딘 쇠빛을 잠재우며 서 있었지만
주인은 마지막 손님을 따듯이 맞이해주었다
익숙한 동선 사이로 잠시 부산하던 할머니 대신
뒷목이 둥그스름한 늙은 아이가 짙막한 손끝으로 물잔을 내왔다
수면이 잠깐 흔들렸지만 보릿물은 아이의 눈빛을 닮아 순했다
고기 기름처럼 한 아이가 국솥 위로 아롱지며 떠오를 때
휘이 휘 저어 깊숙이 퍼냈을 국밥 한 그릇
어지러운 상념처럼 건더기들이 수북이 쌓여 있었다
뜨거운 국물에 섞여 마구 목구멍으로 밀려들어 오는 생수를
땀 흘리며 헉헉 삼키는 동안
등 뒤에서 말없이 그릇을 닦는 저 오래된 듯한 편안함은 무엇인지
배고픔도 온전히 내 것이지 못한 나에게
어슬어슬 아이는 주름 많은 목을 자라새끼처럼 음츠리며
무념無念한 눈을 들어 꼼뻑이곤 했다
돌탑을 쌓듯 질그릇을 씻어 차곡차곡 포개 얹는 그녀의 손이
죄송하게 뜯어먹은 내 밥상을 거뒤편일 것을 생각하며
후룩 후룩 더운 국밥을 마지막까지 비우는 동안
한번인가 힐끗 그들의 뒷모습을 보았을 뿐
텅 빈 슬픔 대신 배를 채우는 숟갈 부딪는 소리가
수돗물 소리에 섞여 어디로 흘러가고 있는지

이 깊고 투명한 밤엔 아무도 알려 하지 않았다
육천 원을 올려놓고 나오는데 도로가 조금 더 열어 있었다 김미령, -
「손님」

2)

갈증난 신, 세상에 물을 부어 마셔버린 후
다시 세상에 한 잔의 물을 채우셨지 않은가
창세 여섯째 날 인간과 동물을 만드시고
그 전과 전의 날들로 빛과 물을 만드셨다는 창세기,
한 잔 맥주를 따르며 금세 만들어진 세상 하나를 본다
세상의 팔 할이 두터운 땅이고 그 위는 곧장 구름이다
땅에 바짝 달라붙은 하늘, 그 사이엔 아무것도 없다
하늘이 땅을 시기하여 비 퍼붓는 일도
제 이마를 찡어 땅이 시커멓게 불타는 일도 없다
땅 위에 금을 긋고 내 땅 네 땅의 경계를 두어
총 쏘고 몸 치받는 일로 죽어갈 육체들
그 불필요한 인간의 껍데기 따위는 보이지 않았다
다만 생과 사가 눈 깜짝할 사이 끝나버리는
기포 같은 영혼들, 깊은 땅 속부터 시작된 생이
구름 속으로 끝없이 파묻히고 있을 뿐
인간의 생은 그토록 찰나의 시간이었다
신처럼 구름 위에서 세상을 내려다본다
잠시 후 신의 갈증을 이해할 수 있었다

제 영토를 넓히려 유리벽 밀어대던 기포들
그 싸움에서 거품이 거품을 잡아먹고
제 몸이 부풀어 결국 터져버리는 영혼들을 보며
신이 세상을 쓸어버린 이유를 알 수 있었다

지금도 신은 한잔 더 하시고 싶으신 걸까
구름 사이 반쯤 드러난 낫달이 신의 입술처럼
오후를 빨아대고 있다 서영식, -「잔 속의 창세기」

1)과 2)의 시를 보고 우리는 시적 진술의 단순성에 놀라게 된다! 시 1)은 포장마차 따위의 간이음식점에 밤늦게 마지막 손님으로 찾아간 경험을 시적 제재로 취하고 있다. 시의 화자는 국밥 한 그릇을 주문해 먹고 나온다. 시적 화자는 할멈과 늙은 아이의 현실에서 자신을 분리해내고, 초월의 자리에서 그 현실의 고단함과 누추함을 관조한다. “수면이 잠깐 흔들렸지만 보릿물은 아이의 눈빛을 닮아 순했다” “어지러운 상념처럼 건더기들이 수북이 쌓여 있었다”와 같은 구절은 평면에서 미끄러지는 사유를 보여준다. 세계를 포획하는 코드의 인습성에 안주할 때 시는 산문적 진술에서 벗어나지 못한다. 치열한 내재성을 갖지 못한 사유는 쉬운 초월성을 불러온다. 그것은 체험에 대한 명석한 지각의 부재를 낳고 아울러 시적 인식의 깊이를 얇게 만든다. 시 2)는 거품 이는 맥주를 잔에 따르며 그것을 관찰하는 시적 화자의 상념을 시적 제재로 취하고 있다. 잔을 채우는 액체가 만드는 기포와 부글거림에서 “다만 생과 사가 눈 깜짝할 사이 끝나버리는/기포 같은 영혼들” “인간의 생은 그토록 찰나의 시간이었다”와 같은 상상을 끌어내는 것은 비범할 수도

있겠다. 하지만 맥주가 잔을 채우는 광경을 바라보는 시적 화자의 처지를 “신처럼 구름 위에서 세상을 내려다본다”라고 표현한 것은 과장이며 억지다. 이와 같은 시적 사유의 단순함과 불철저성은 필경 맥락이 닿지 않는 초월적 논리를 낳는다. 시인은 모래알에서 우주를 보는 사람이다. 작은 것에서 큰 것의 원리를 끌어내려는 미세 지각의 수법은 항용 있는 시적 기법이지만 여기서는 초점이 어긋나 있다. 보라, 시인은 “제 영토를 넓히려 유리벽 밀어대던 기포들”의 모습에 영토 분쟁을 하며 전쟁을 일으키는 인간사를 대입하고, “신이 세상을 쓸어버린 이유를 알 수 있었다”와 같은 초월적 자각으로 미끄러져 간다. 누가 이 유리잔에 기포를 만드는 맥주 액체들의 부글거리는 광경을 바라보던 시적 화자가 한 순간에 신의 섭리를 다 깨닫고 인간사를 관망하는 신의 자리로 초월해버리는 이 사태에 공감할 수 있을까!

3)

닫힌 가게 안은 어둡다 밝은 미닫이문에 붙은 달력 속, 붉은 웃음을 지닌 여인의 달 같은 가슴이 부풀어오른다 말없는 여인이 또르르륵. 웃으며 넘치는 우유를 컵에 따라준다 말간 흰빛이 가게로 스며든다 희미한 관찰을 유지한다

혀를 닦은 맨드라미가 보인다 검은 씨앗을 품고 있는 그 시선이 조용하다 맨드라미가 꿈틀거리며 다가온다 나를 향해 널름거리며 다가온다 여인이 입을 막고 달력 속에 있다 다소곳이 가게를 보고 있다 눈을 돌려 선명하게 바라본다

여인은 입술 위에 등지를 튼 웃음을 가리고 있다 발 밑을 보고 있다 텅
굴며 웃고 있는 맨드라미가 보인다 맨드라미를 창틀 위, 화분에 묻는다
일상 속으로 검은 씨앗처럼 사거리 빵집 속에 파묻힌다

지나가던 사내가 닫힌 가게 셔터를 술 먹은 구둣발로 걷어찬다 여인이
그려 있던 달력이 불안하게 툭, 떨어진다 여인의 입에서 여섯 개의 발
가락을 벌린 거미가 성큼성큼 걸어나온다 윤진화, -「오래된 빵집」

4)

그의 좁고 어두운 창고는
바다를 낀 비탈길에 매달려 있다
작업대 위에는 스크류처럼 꺾꺾거리고
가끔 죽은 생선을 입에 문 갈매기들이 힐끔거렸다
저녁이면 그는 절벽거리는 석양에 전신을 담그고
초판 인쇄본인 낡은 해부학 책을 탐독한다
그가 읽은 해부학 책의 대부분은
휘어진 척추와 절망에 눌린 늑골을
잘라내는 방법이 기술되어 있었다
노련한 마도로스가 되고 싶었던 그는
통나무를 파낼 때마다 깊어지는 허공을 밟고 내려갔다
설계도면에는 오래된 고뇌까지 꼼꼼히 그려져 있었고
돛배가 하나씩 완성될 때마다
그의 환멸은 정교해져 갔다
번번이 출항이 연기되었던 이유는

자로 켈 수 없었던 용기의 오차 때문이었고
환기통을 찾지 못한 공기들은 녹슨 바람 소리를 냈다
그는 드라이버로 세상의 귀통이에
임시로 꽂혀 있던 자신을 풀어낸다
완벽한 조립은 완전한 해체를 의미하는 걸까
톱밥 같은 날들을 훌훌 날려 보내고
그의 뚫배는 오늘밤 어디론가 흘러갈 것이다
통나무에서 밀려나온 나무껍질은
시멘트 바닥에서 알몸을 검게 말았다 이영옥, -「뚫배 제작소」

새로운 시인들이 너무 쉽게 초월성에 기대는 습관도 우려할 만하다. 이는 사물을 건전한 상식에 의지해 이해하며, 아울러 인식의 깊이가 모자라다는 사실의 반증이다. 새로운 시인들은 지층화한 사유, 문화적으로 고착된 이미지, 모상模像을 따르는 상상력에 너무 길들여졌다. 초월성은 수목적 사유의 산물이다. 나무와 나무뿌리로 도형화할 수 있는 사유 방식은 긴 기억[가족, 인종, 사회 또는 문명]과 잇닿아있다. 나무는 일정한 규칙에 따라 가지를 치며, 뿌리를 뺏어나간다. “나무는 이미 세계의 이미지며, 뿌리는 수목적 세계의 이미지”(들뢰즈/가타리)인 것이다. 모든 사물과 현상에서 하나의 근원과 원인을 찾고 그것에 보편성을 부여하는 방식은 모사의 논리, 재생산의 논리를 낳는다. 들뢰즈와 가타리는 수목적 사유에서 나오는 초월성을 서구의 오래된 고질적 질병이라고 말한다. 수목적 사유에 대응하는 리즘 [뿌리줄기]적 사유는 모상이 아니라 지도를 만든다. 나무가 하나의 구조 안에서 체계적인 사유를 증식시킨다면 리즘은 이질적인 것 안에서 즉각 작동하며 이미 분화되어

있는 한 선에서 다른 선 위로 도약한다. 나무 - 뿌리가 계보적이라면 리
좁은 반계보적이고, 나무 - 뿌리가 긴 기억의 바탕 위에서 하나의 질서
와 하나의 위계를 고정시킨다면 리좁은 순간의 바탕 위에서 항상 불연
속, 단절, 다양체로 움직인다. 단선적이고 인습적인 사유로는 세계를
변이, 확장, 정복, 포획, 파헤칠 수 없다. 수목적 사유의 체계에서 일자
를 뺀 사유($n - 1$)는 점의 사유에서 선의 사유로 나아가는 것이다. 그것
은 하나의 중심을 해체하고 모든 파편들을 중심으로 만드는 탈중심화
의 사유, 초월성의 사유에 대응하는 내재성의 사유를 하는 것이다. 시
3)과 4)를 보자. 셔터가 내려진 빵집 내부를 묘사하고 있는 시다. 빵집
안은 비어 있고, 낡은 미닫이문에는 벗은 여인이 인쇄된 달력이 붙어
있다. 닫힌 빵집 안으로 바깥의 말간 햇빛이 스며들기도 한다. 달력 속
의 여인은 다소곳이 빈 빵집의 내부를 내려다보고 있는데, 취객이 닫힌
가게의 셔터를 걷어차자 문에 걸려 있던 달력이 바닥으로 떨어지고 그
위로 거미가 기어나간다. 이 시에서 관찰자인 시적 화자의 위치가 모호
하다. 화자는 빵집 안에 있는가, 아니면 밖에 있는가? 모호한 것은 모호
한 그대로 둔 채 이 시의 전언은 무엇인가? “허를 닮은 맨드라미가 보
인다” “여인은 입술 위에 등지를 튼 웃음을 가리고 있다” 따위의 시적
언술은 공허하다. 오래 비어 있는 빵집의 내부를 묘사하는 것에 무슨
뜻이 있는가? 공허의 실감을 그려 보이려고 했던 것인가? 시적 필연성
이 부재하는 이런 시들은 쓰는 사람에게나 읽는 사람에게 자아도 취적
공허를 감염시키는 낭비를 초래한다. 시 4)는 뚝배를 만드는 현장에 대
한 묘사의 꼼꼼함을 보여준다. 현실의 구체적 실감과 묘사의 적확성을
보건대 시적 수련이 만만치 않음을 알 수 있다. 뚝배를 만드는 사람의
거듭되는 실패에도 불구하고 포기하지 않고 뚝배 제작에 몰입한다는

사실은 알겠는데, 그가 왜 그토록 깊은 절망과 환멸에 들어 있는지는 쉽게 납득이 가지 않는다. 구체적 경험의 맥락이 소거된 이 절망과 환멸 역시 현실에서 너무 쉽게 벗어나는 초월의 또 다른 양태가 아닐까? 절망과 환멸에의 중독도 한 시대를 풍미하는 허풍이요 속임수다. 많은 젊은 시인들이 너무 쉽게 절망과 환멸을 노래한다.

4

내가 보기에 구체적 체험에 대한 탐구, 인식의 투명성, 개성의 발현으로 한국 시의 외연을 넓히는 것은 새로운 시인들이 아니라 묵은 시인들이다. 요즘 내가 읽은 좋은 시집들은 이문재 시집 『제국호텔』, 함민복 시집 『말랑말랑한 힘』, 배한봉 시집 『악기점』, 김영래 시집 『하늘이 담긴 손』, 이진명 시집 『단 한 사람』, 최창균 시집 『백년 자작나무숲에 살자』, 이덕규 시집 『다국적 구름공장 안을 엿보다』, 최승호 시집 『아무것도 아니면서 모든 것인 나』 등이다.

이문재는 자연과 몸을 억압하는 제국의 네트워크에 대한 대응으로 근본생태주의자, 혹은 농경주의자의 상상력을 펼쳐낸다. 시적 화자는 제국과의 접속을 끊고 느낌과 비움으로 나아가는데, 이는 실존의 선택이다. 자연은 제국의 변방이다. 시인이 한사코 잣나무숲속이 나산중 신새벽과 같은 변방으로 제 몸을 이끌고 가는 것은 제국의 훈령이 반생태적이고 억압적이기 때문이다. 그것은 제국에 대한 모반이며 저항이다. 걷기는 제국에서 자연으로 탈주하는 생태적 방식의 하나다. “걷고 또 걸어서/나는 오직 걷는다는 것만으로 이 단순함에 도달하고 싶었던 것이다/자연과 나 사이에 아무것도 없다”라는 시구가 보여주듯 느낌에의

갈망과 은유는 도보순례라는 표상을 이끌어낸다. 또한 “파가 자라는 이유는/오직 속을 비우기 위해서다/파가 커갈수록/하얀 파꽃 둥글수록/파는 제 속을 잘 비워낸 것이다”라고 노래함으로써 자연스럽게 비움이 생태주의적 삶의 근본 형식임을 드러낸다. 이문재와 마찬가지로 함민복 역시 생태주의자다.

이문재가 제국에서 자연으로 나아가려는 이성적 생태주의자라면 함민복은 뿔에서 뿔로 나아가는 생래적 생태주의자다. 뿔은 “무엇을 만드는 법을 보여주는 게 아니라/함부로 만들지 않는 법을 펼쳐 보여”준다. 이 무위無爲를 따르는 도가 철학은 생산의 망령에 들려 있는, 그리하여 시도때도 없이 “딱딱하게 발기만 하는 문명”의 색정을 민망스럽게 만든다. 이 기질적 생태주의자는 풋생각은 진득하게 뚫음을 우려내되, “아니다 싶은 가지는 툭 분질러 버”린다. “단호한 결단”은 자기에게 적용하는 도덕의 엄격함을 드러낸다. 하지만 남에게는 관대하니, 남을 향한 풍자마저 날카롭지 않게 눅인다. 그게 뿔에서 나오는 말랑말랑한 힘이다. 보라, “뱀을 볼 때마다/소스라치게 놀란다고/말하는 사람들//사람들을 볼 때마다/ 소스라치게 놀랐을/ 뱀, 바위, 나무, 하늘”이라는 시구는 자연의 가해자이면서도 마치피해자 인양호들갑을 떠는 문명의 사람들을 비판하거나 조롱하지 않는다. 시적 화자는 뱀, 바위, 나무, 하늘의 연약함은 감싸되, 가해자를 추궁하지 않고 다만 가해자와 피해자의 사실적 관계만을 간명하게 규명할 뿐이다.

배한봉은 스스로를 “자연의 식솔”이라고 규정짓는다. 시인에게 생태주의는 생활 그 자체다. 과수농사를 지으며 터득한 대지의 지혜를 전달

한다. 남다른 관찰의 눈을 가진 시인은 “자연이 쓰는 시”를 거저 주워 올리는 것만 같다. 이를테면 “폭죽은 터지기 위해 존재한다/그러나 어떤 생도 만만하게 자기를 허락하지 않는다/달빛 장대까지 불타오르게 하던/맹렬한 추락의 힘/홍시의 자존이 피 흘리는 밤도 있다/함부로 건드리지 말아라, 탕글탱글 감나무 끝 폭죽/제 신열 身熱의 문장이 스스로 파멸의 궤적을 그릴 때까지” 같은 시가 그렇다. 함부로 떨어져 으깨지는 홍시는 시골에서는 새로울 것도 없는 범속한 일상사에 해당한다. 홍시 폭죽은 아무 때나 터지는 것이 아니다. 자연의 미물조차 때를 가리고 분별하는 예지력을 발휘한다. 시인은 스스로 익어 충만하고 때에 맞춰 추락하는 섭리에 따르는 자연 속의 예지와 분별력, 그리고 피 흘리는 자존을 읽어낸다.

김영래의 시는 일상의 서사를 장엄한 신화의 서사로 변용하는 특출한 상상력을 보여준다. 일출에 대한 다음과 같은 묘사가 그 예다. “광원光源에 발 담근 시간, 드넓은 들엔 태양의 문장紋章이 싹트고/빛의 만아들을 분만하는 산육에 턱이 떨어진/바위산 바위 협곡들의 우레. 그리하여 마침내/오래 피를 내비쳤던 동쪽 어머니의 자궁이 열릴 때/나는 빛과 그의 뿔박질 중 어느 것이 먼저 시작되었는지 알 수가 없다.” 신화의 서사는 당연히 영웅주의의 서사다. 김영래의 시들은 시원의 역사에 대한 암시와 남다른 심미 감각을 보여주지만 그것의 한계도 분명해 보인다. 때때로 그의 시가 구체적이며 사실적인 계기의 부재로 공허한 울림을 남긴다는 점이다. 그러나 「그해 가을」과 같은 시편은 “가풀막진 생의 드난살이”를 묘사하는데, 활달한 상상력이 삶의 구체적 계기를

만날 때 드물게 넓고 아름다운 시적 외연을 창조할 수 있음을 보여준다.

이진명은 시도때도 없이 난무하는 폭력과 “각자의 산업을 위해 뿔뿔거리는 것들”이 내는 소음으로 뒤범벅된, 그리하여 “환중患中の 혈은 내 벽”을 안은 채 신음하는 시대의 중심을 투시한다. 이 난장의 시대에 연하고 조용한 것들이 깃들 수 있는 “죽집”을 하나 냈으면 한다는 소망을 피력한다.

최창균은 “누군가에 기대어 한 생이 고요해지는 순간”을 본다. 고요의 순간을 끌어당기는 힘은 바로 “세상을 깨끗하게 살아”내게 만드는 시뻘건 “삶의 밑불”일 것이다.

이덕규는 생명됨의 온전한 도리를 꿈틀거리는 것, 생명의 도발 성, “온몸이 저리도록 울어도 보는 일”에서 찾는다.

최승호는 우리 시대의 문명을 “고물상, 폐품들의 무덤, 고물왕古物王의 무덤”이라고 말한다. “혀도 없고 입술도 없고 목구멍도 없”는 돌의 사람들인 우리는 그 문명의 중심을 횡단해가는 중인 것이다.

옛 지혜인은 “해가 뜨면 들에 나가 일하고 해가 지면 집에 들어와 쉬며, 천지 사이에서 소요하며 한적한데 제가 천하를 위해 무슨 일을 할 필요가 있겠습니까?”라고 한사코 세상의 명리를 쫓지 않고 마음의 은둔을 따랐다. 시인은 현대의 은둔하는 지혜의 종족이다. 이 은둔은 인적 드문 거주지를 찾는 장소의 선택이 아니라 세상의 들뜸 따위에 상관하지 않는 고요에 그윽하게 드는 것을 말한다. 인생의 고락, 화복, 성패를 달

관하면 문득 인생은 고요해지며, 인생이 고요해지면 마음의 은둔에 들었다고 말할 수 있겠다. 고요한 물 위에만 바깥 풍경이 일그러지지 않고 그 상이 온전하게 맺힌다. 우리에게겐 세상의 명리를 구하느라 들뜬 마음으로 춤추는 백 명의 시인이 아니라 진정으로 은둔에 든 단 한 명의 시인이 필요하다. 시를 아는 건 세상의 모든 걸 아는 것! 그러므로 시의 무덤 위에 파랗게 돌아나 물결치는 시집을 읽자.

책 끝에

1

빈센트 반 고흐는 살아 있는 동안 구두를 소재로 한 그림들을 여러 점 남겼다. 고흐의 구두 그림은 모두 아홉 점이나 남아 있다. 고흐가 왜 반복적으로 구두를 그렸는지는 알 수가 없다. 그 구두들은 한결같이 낡고 헐었는데, 나는 이상하게도 이 구두 그림들에 마음이 끌린다. 구두가 낡은 것은 말할 것도 없이 구두의 임자들이 그것을 오래 썼기 때문이다. 구두는 발을 보호하는 도구다. 오래 쓰다 보면 이 도구의 물리적 견고성은 허물어지고, 물질적 지탱력도 당연히 약화될 것이다. 고흐가 그린 「끈 달린 낡은 구두」를 보고 난 뒤 마르틴 하이데거는 다음과 같은 글을 남겼다.

이 구두라는 도구의 밖으로 드러난 내부의 어두운 틈으로부터 들일을 하러 나선 이의 고통이 응시하고 있으며, 구두라는 도구의 실박한 무게 가운데는 거친 바람이 부는 넓게 펼쳐진 평탄한 밭고랑을 천천히 걷는 강인함이 쌓여 있고, 구두가죽 위에는 대지의 축축함과 비옥함이 깃들여 있다. 구두창 아래는 해 저물녘 들길의 고독이 깃들여 있고, 이 구두라는 도구 가운데서 대지의 소리 없는 부름이, 또 대지의 조용한 선물인 다 익은 곡식의 부름이, 겨울 들판의 황량한 휴한지 가운데서 일렁이는 해명할 수 없는 대지의 거절이 동요하고 있다. 이 구두라는 도구에 스며들어 있는 것은, 빵의 확보를 위한 불평 없는 근심과 다시 고난을 극복한 뒤의 말없는 기쁨과 임박한 아기의 출산에 대한 전전긍긍과

죽음의 위협 앞에서의 전율이다. 이 구두라는 도구는 대지에 속해 있으며, 촌 아낙네의 세계 가운데서 간수되고 있다. 이 보존된 귀속으로부터 도구 자체의 자기안식이 생긴다.(90. 마르틴 하이데거, 『예술작품의 근원』, 오병남 - 민형원 옮김, 경문사, 1979.)

농부가 신은 게 분명한 이 낡은 구두는 질료적 세계와의 오랜 접촉 흔적을 보여준다. 낡은 구두의 벌어진 틈은 수없이 밟고랑과 들길을 오르내리며 수고한 말없는 흔적이다. 구두는 무엇보다도 주인이 걸었던 길의 궤적들을, 세계를 가로지르는 무수한 탈주선들을 증언한다. 길은 사람들이 지나간 뒤에 생긴다. 길이란 질료적 흐름의 통로이자, 욕망의 생산과 다양한 생성을 위한 연결접속의 자리다. 길을 만들기 위해서는 하나의 방향을 향해 넘쳐서 나아가야 한다. 이 낡고 헤진 구두는 우리가 걸어온 세계에 대한 기억을, 혹은 그 시간들을, 차라리 하나의 삶을 포획한 세계의 속성과 양태들을 증언한다. 한 사람의 삶에 내재된 의미나 가치는 그가 나아간 길의 궤적에 의해 제약되고 규정된다. 여기가 아닌 저기 꿈꾸기. 길의 발명에는 꿈꾸기가 선행한다. 길은 생성으로 나아가는 과정이자 생성 그 자체이다. 생성으로 나아가기 위해서는 욕망하는 기계, 즉 주체를 가로지르는 시간과 속도가 필요조건이다.

2

서울에서 안성으로 사는 곳을 옮긴 것이 6년 전 일이다. 20세기 중반을 막 지난 즈음 한반도의 중부지방에서 태어나 열 살 때 부모를 따라 서울로 올라와서 어린 시절과 청장년기를 보냈다. 인생의 후반기가 시작될 즈음 서울 살림을 접고 경기도 남부의 소도시인 안성의 한 저수지

주변에 집을 짓고 내려온 것이다. 안성으로 내려올 때 나는 아무런 생계 대책도 없었다. 다행히 이곳에 와서 끼니를 거르지는 않았다. 원고를 쓰고, 강의를 하고, 방송을 하며, 세금과 공과금을 내고 살 만큼 돈을 벌었다. 이곳에서 사는 것이 기쁨과 보람이 될 수 있었던 것은 오로지 책이 내게 주었던 충일감 때문이라고 할 수 있다. 책은 유일한 벗이자 오락이었다. 이곳에서 내 인생에서 가장 많은 책들을 오롯하게 읽을 수 있었다. 내 서가를 가득 채운 2만여 권의 책들 중에서 거의 반 정도가 이곳에 내려온 뒤 늘어난 것이다. 그 책들에 파묻혀 살며, 잠자는 시간과 밥 먹는 시간을 빼놓고는 손에서 책을 떼 적이 거의 없다. 끝없이 책을 사들이고, 그 책들을 날마다 읽고 또 읽었다. 한 신문기자는 내게 “서고書庫 속의 수도승修道僧”이라는 과분한 명칭을 붙여주기도 했다. 문학과 관련된 책들을 비롯해서 건축, 미술, 사진, 진화생물학, 뇌과학, 요리, 미시사, 대중문화, 인물 평전에 대한 책들을 즐겨 읽는다. 책을 읽되 읽은 것을 굳이 기억하려 애쓰지는 않는다. 오히려 그것을 잊으려 애쓴다. 나는 읽은 것들을 저장하는 단순한 ‘정보입력장치’가 되기를 거부한다. 오로지 읽는 순간을 향유하고, 그것이 겹눈의 사유를 위한 불씨가 되기를 바란다. 나와 세계 사이의 소통이 열리는 그 순간, 그 읽은 것들을 촉매제로 삼아 피어나는 인식의 순간을 향유한다.

나는 책을 읽는다. 고로 나는 존재한다. 나는 읽은 것들에 기대어 천천히 사유하며 인적 드문 시골길을 걷는 산책자며, 산 아래 외딴집 골방의 명상가다. 내가 책과 산책과 명상에서 구한 것은 존재의 기쁨이며, 인식의 투명함, 내부에서 솟구쳐 오르는 힘으로 이루는 자기갱신이다. 나는 이 세상의 모든 책들을 다시 쓰고 싶다는 헛되고 불가능한 꿈에

매달려 살았다. 이제까지 씌어진 적이 없는 전혀 다른 방식으로. 그리하여 잿빛 삶, 혹은 아무것도 아닌 것에 대한 도발, 부재와 허무를 찢고 나아가는 열림이며 솟구침이고 싶다. 책을 읽고 글을 쓰며 꿈꾼 하나의 이미지는 잿더미에서 다시 살아나 솟구쳐 오르는 금빛 새, 부리에 물을 물고 날개와 꼬리가 온통 불꽃의 깃털로 뒤덮인 새, 죽음을 영원한 추문으로 만드는 새, 피닉스다. 피닉스는 책들의 더미에서, 사유의 불꽃 속에서, 무수한 미로들 속에서, 피보나치 수열에서 솟아오른다.

지난 6년간 2천여 권의 단행본을 읽고, 그중에서 3백여 권의 책들은 리뷰를 썼다. 노자의 『도덕경』과 들뢰즈와 가타리가 함께 쓴 『천 개의 고원』은 여러 번에 걸쳐 되풀이해서 읽은 책이다. 『도덕경』은 판본을 바꿔가며 수십 번에 이를 만큼 여러 번 완독하고, 『천 개의 고원』은 다섯 번가량 완독했다. 『중용』에 이르기를, “人一能之 己百之人十能之 己千之 果能此道 雖愚必明 雖柔必強. 다른 사람이 한 번 해서 능하게 되면 자신은 이것을 백 번 하고, 다른 사람이 열 번 해서 능하게 되면 자신은 천 번 해야 한다. 과연 이와 같이 하면 비록 어리석어도 필연코 명민해지고 비록 유약해도 필연코 강건하리라”고 했다. 배움이 얇고 궁리가 짧으니, 반복해서 읽어 깨우치는 수밖에 없었던 것이다. 『천 개의 고원』의 한국어 번역판이 처음 나온 게 2001년인데, 그때 산 책이 너무 헐어서 나중에 새로 한 권을 더 구입했다. 『천 개의 고원』은 1천 쪽에 이르는 방대한 책인데, 처음 이 책을 펼쳤을 때 무슨 소린지 거의 이해할 수 없었다. 이 책을 읽으면 읽을수록 내 속에 잠재된 무지함이 드러났기 때문에 나는 큰 충격을 받았다. 연이어 낯선 개념들이 번개를 치며 몸을 스치고 지나갔다. 뭔가 새롭고 매혹적이긴 한데 잘 모르니까 옆에

끼고 꾸역꾸역 여러 번에 걸쳐 읽게 된 것이다. 이 책을 제대로 읽기 위해 자연스럽게 들뢰즈의 다른 책들도 구해 읽게 되었다. 내서가 가운데 한 칸은 한글로 번역된 들뢰즈의 저작물들로 빼곡하게 채워져 있다. 알랭 바디우, 로널드보그, 마이클 하트, 폴 패튼, 알베르티 팔란디, 클레어 콜브룩, 존라이 크만들의 책들도 도움이 되었다. 하지만 이들 번역서보다는 서동욱 씨의 여러 책들, 이진경 씨가 펴낸 『노마디즘』을 읽은 뒤에 나름대로 인식의 새로운 지도를 그려볼 수 있었다. 유목이란 주체 외부의 존재인 길을 내부화하는 방식이다. 들뢰즈는 내게 속삭인다. 움직여라. 제자리에서라도 움직여라. 끊임없이 움직여라. 움직이면서 다양한 탈주선을 준비하라. 지각의 축수들을 뺏어 나아가되 몸은 이동하지 않는 여행을 하라. 지층화의 연속을 끊고 나아가는 탈주체화의 운동을 하라. 우연과 우발성에서 전환과 도약의 계기들을 포획하라. 점에서 선으로, 흐름에서 흐름으로 나아가라. 들뢰즈의 철학은 접속과 배치의 철학이다. 들뢰즈가 말하는 연결접속의 원리 안에서는 A와 B가 만나 A도 아니요 B도 아닌 C가 된다. 이를테면 입과 식도가 만나면 먹는 기계가 되고, 입과 기도가 만나면 호흡 기계가 되고, 입과 악기가 만나면 노래하는 기계가 되고, 입과 입이 만나면 섹스 기계가 된다. 이와 같이 접속은 욕망의 생산, 새로운 생성을 낳는데, 들뢰즈는 그것에 하나의 유기체라는 뜻에서 기계라는 이름을 부여한다.

여전히 『천 개의 고원』은 읽고 이해하는 것은 어렵다. 하지만 나는 『천 개의 고원』을 즐기려고 한다. 『천 개의 고원』은 이해하는 텍스트가 아니라 향유하는 텍스트다. 『천 개의 고원』에서 내가 가장 좋아하는 장은 ‘리좀’에 대해 말하는 이 책의 첫 장이다. 리좀은 탈중심화와 비위계질

서를 본질로 하는 다양체다. 리좀은 나무나 뿌리와 같은 것으로 표상되는 사유의 재현 모델을 따르는 기존의 담론과 제도 들에 구현된 규범적 질서를 해체하고 생성으로 나아가도록 자극한다. 가족, 사회, 국가라는 영토에 귀속시키거나 환원할 수 없는 하나의 삶이 있다. 하지만 그것들로 환원할 수 없는 하나의 삶은 이미 가족, 사회, 국가에 의해 포획되어 지층을 이루고 있다. 생성은 포획된 이것들이 지층을 벗어나 새로운 탈주선들을 만듦으로써 시작된다. 탈영토화의 운동이 바로 그것이다. 들뢰즈와 가타리는 이렇게 쓴다. “참 이상한 일이다. 나무가 왜 그토록 서양의 현실과 모든 사유를 지배해왔는가? 식물학에서 생물학, 해부학 그리고 인식 형이상학, 신학, 존재론, 모든 철학.....에 이르기까지.” 리좀은 나무가 가진 위계적 질서의 독재를 깨뜨린다. 리좀은 무질서이며 혼돈이다. 리좀은 중앙 집중화, 위계적 질서, 기표작용, 전체를 일사분란하게 통솔하는 장군의 권력, 조직화하는 기억들을 거부한다. 들뢰즈와 가타리 이전까지 서구의 철학과 형이상학은 수목적 사유의 모델을 바탕으로 한다. 리좀은 욕망과 무의식을 억압하는 규범적 사유체계를 거부하고, 일자적 권력을 해체하며, 모든 종류의 생성을 포획하고 포획된 그것으로 제 몸을 만든다. 들뢰즈와 가타리는 이렇게 쓴다. “뿌리 말고 리좀을 만들어라 ! 절대로 심지 말아라! 씨뿌리지 말고, 꺾어 꽃아라! 하나도 여럿도 되지 말아라, 다양체가 되어라! 선을 만들되, 절대로 점을 만들지 말아라! 속도가 점을 선으로 변형시킬 것이다.” 리좀과 나무의 이항대립은 탈영토화와 재영토화, 사본과 지도, 무리와 군중, 분자와 그램분자, 소수와 다수, 유목주의와 정주주의, 전쟁기계와 국가장치, 매끄러운 판과 흙 파인 판과 같은 『천 개의 고원』의 가장 중요한 중추적인 개념들로 변주되고 확장된다. 이것들은 다시 수없이 많은 창조

적인 연결접속들로 이어지고 이것들 속에서 다시 다양한 변이들을 만들어낸다. 이것들은 뫼비우스의 띠처럼 안과 밖이 하나로 순환하며 이어진다. 안이 곧 밖이고 밖이 곧 안이다. 내가 『천 개의 고원』에 그토록 매혹된 것은 바로 이 중심도 줄기도 토대도 갖지 않은 ‘리좀’ 개념이 보여주는 놀라운 발상 때문이다. 내가 들뢰즈의 노마디즘을 지식과 이해의 대상이 아니라 하나의 공안(公安)으로 받아들이려고 했던 것은 그것이 노자의 『도덕경』이나 최치원이 말한 접화군생(接化群生)의 정신과도 잘 통하기 때문이다. 나는 들뢰즈에게서 지식이나 이해를 구하는 대신에 영감과 상상, 사유의 방법론, 존재의 쉐신, 생성을 향해 나아가는 법을 배우고자 한다. 들뢰즈는 끊임없이 ‘법고(法古)’를 탈영토화함으로써 ‘창신(創新)’에 이른다. 내가 들뢰즈에게 배운 것은 바로 옛 것을 익히고 배우되 그것을 지층화하지 않고 새로운 탈주선을 만들어 횡단하기다. 들뢰즈는 스피노자, 니체, 베르그송, 푸코, 그리고 프루스트, 카프카를 가로질러 간다.

3

이 책은 거시담론의 시대에서 미시담론의 시대로 꺾어져 들어오며 급격하게 그 내면에서 고갈의 위기에 빠진 주변 문학이자 소수어 문학인 한국문학을 새로운 시선으로 읽고, 나아갈 새 길을 찾기 위한 모색 끝에 탄생한 것이다. 내 기나긴 독서 여정에서 들뢰즈와 가타리가 쓴 『천 개의 고원』을 읽게 된 건 놀랍고도 우연한 행운이다. 나는 『천 개의 고원』의 매력에 금방 빠져들고, 그것이 제시하는 프리즘을 통해 한국문학을 들여다보고 싶었다. 그 낯선 타자의 시선으로 ‘나’와 ‘우리’의 삶

을 총체적으로 바라보고 그것을 의미화하고 싶었다. 그런데 ‘삶’으로 직접 가지 않고 ‘문학’을 거쳐 에둘러가려고 한 것은 문학이 지금 -여기 우리의 삶을 규정하고 제한하는 현실과 역사의 지형을, 그 내부에 작동하는 욕망과 사유체계를 보여주는 기원의 공간이기 때문이다. 좋은 문학은 늘 ‘총체적 조망’을 견지하면서도 사소하나 개별적 진실을 머금은 구체적 국면을 다루기 때문에 전체와 부분은 상호조응한다. 큰 것들을 잘게 쪼개 그 단면들을 들여다보며 내 사유를 밀고 나갔는데, 그 단면들은 구체적으로는 타자, 시선, 욕망, 개인, 가족, 국가, 질병, 순수, 유목주의, 술, 스타일 등이다. 한 가지 아쉬운 점은 ‘미로’와 ‘피보나치 수열’에 관한 자료들을 꽤 많이 읽고 준비했는데, 그것에 대해서 쓰지 못한 것이다. 그 주제에 대한 독자적인 사유가 충분히 숙성되지 않았기 때문이다.

나는 사유의 동반자로 들뢰즈, 카프카, 김훈을 호명한다. 아울러 문학 일반에 대한 사유를 넘어 삶의 내재적 힘들을 고갈시키고 쇠퇴를 불러오는 진부한 악과 허무의 존재론에 맞서는 도약과 우연,(91. “우연은 새로움의 참되고 유일한 원천”이다. 제레미 나비, 『우주뱀 DNA』(김지현 옮김, 들녘), 243쪽.) 그리고 생성에 관한 사유를 향해 나아가고자 한다.

홍적세洪績世는 지금으로부터 170만 전에서 1만 년 전까지의 시대를 아우른다. 이 시기의 마지막 백만 년은 기후의 한랭화로 인해 빙기와 간빙기를 되풀이했다. 그 결과 생물의 광역 이동이 이루어지며 그 분포대가 바뀌었다. 나는 바로 그 홍적세의 말기에 출현한 현생인류를 조상

으로 두고 있는 사람이다. 나는 때때로, 새벽의 미명과 낮의 빛과 밤의 어둠 속에서 조용히 귀를 기울이며 듣는다. 당신의 귀도 듣고 있지 않는가? 저기, 소리 없이 다가왔다가 다시 고요히 멀어 저가는, 저 “시간이라는 짐승의 숨죽인 발걸음 소리”(이시카와타쿠보 쿠)를. 그 발걸음 소리에서 어느덧 우주의 가을도 저물고 있음을 깨닫는다. 다가오는 겨울의 징후들이 도처에서 일렁이고 있는 것이다.

이 책을 펴내며 몇 사람에게 감사의 말을 전하고자 한다. 먼저 이 세상 사람이 아닌 들뢰즈와 가타리에게 감사하는 것은, 그들이 오랫동안 내 면이나 자아의 범주에서 서성거리던 나를 새로운 주체화의 사유로 이끌었기 때문이다. 나는 “비틀고 되접고 짜깁는” 그들의 안감작업과 같은 주체의 사유에서 영감과 자극을 얻었다. 아마 그들이 함께 쓴 『천 개의 고원』이 없었다면 이 책도 없었을 것이다. 아울러 난삽하기 짝이 없는 이 책의 한국어판 번역자인 김재인 씨에게도 고마움을 전한다. 작가 정신의 박진숙 대표와 김혜정 편집장, 그리고 이번에도(!) 표지와 본문 편집을 맡은 북디자이너 조혁준 씨께 감사한다.

2006년 3월 15일

수출재에서 장석주가 쓰다

장석주의 책들

시집

- 『햇빛사냥』, 고려원, 1979
『완전주의자의 꿈』, 청하, 1981
『그리운 나라』, 평민사, 1984
『어둠에 바친다』, 청하, 1985
『새들은 황혼 속에 집을 짓는다』, 나남, 1987
『어떤 길에 관한 기억』, 청하, 1989
『붕붕거리는 추억의 한때』, 문학과지성사, 1991
『크고 험령험령한 바지』, 문학과지성사, 1996
『다시 첫사랑의 시절로 돌아갈 수 있다면』, 세계사, 1998
『간장 달이는 냄새가 진동하는 저녁』, 세계사, 2001
『물은 천 개의 눈동자를 가졌다』, 그림같은세상, 2002
『붉디 붉은 호랑이』, 애지, 2005

산문집

- 『언어의 마을을 찾아서』, 조형, 1979
『내 스무살 푸른 영혼』, 청하, 1986
『11월』, 해냄, 1990
『가을』, 생각하는백성, 1991
『물고기에게 헤엄 가르치기』, 청하, 1992

『절망에 관해 우아하게 말하는 방법』, 프리미엄박스, 1997

『추억의 속도』, 그림같은세상, 2001

『마음의 황금정원』, 그림같은세상, 2002

『달과 물안개』, 찬우물, 2004

『느림과 비움』, 뿌리와이파리, 2005

『비주류 본능』, 영림카디널, 2005

인물기행

『이 사람을 보라』, 해냄, 1999

『지금 그 사람 이름은』, 아세아미디어, 2001

장편소설

『낮선 별에서의 청춘』, 청하, 1991

『길이 끝나자 여행은 시작되었다』, 청하, 1993

『이산의 사랑』, 청아, 1996

『세도나 가는 길』, 단, 1997

소설창작론

『소설』, 들녘, 2003

북리뷰집

『강철로 된 책들』, 바움, 2003

『책은 밥이다』, 이마고, 2005

문학사

『20세기 한국문학의 탐험』(전 5권), 시공사, 2000

문학평론집

『한 완전주의자의 책읽기』, 청하, 1986

『비극적 상상력』, 청하, 1989

『세기말의 글쓰기』, 청하, 1993

『문학의 죽음』, 한국문연, 1995

『문학, 인공정원』, 프리미엄북스, 1997

『풍경의 탄생』, 인디북, 2005