



저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 [이용허락규약\(Legal Code\)](#)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

[Disclaimer](#)

석사학위논문

김혜순 시 연구

- 죽음과 현실수용의 양상을
중심으로 -

고려대학교 대학원

문예창작학과

임희선

2020년 6월

이 혜 원 지 도 교 수
석 사 학 위 논 문

김혜순 시 연구

- 죽음과 현실수용의 양상을
중심으로 -

이 논문을 문예창작학과 석사학위
논문으로 제출함.

2020 年 6 月 日

고 려 대 학 교 대 학 원

문 예 창 작 학 과

임 희 선 (印)



임희선의 문학 석사학위논문
심사를 완료함.

2020 年 6 月 日

委員長 이혜원 (인)

委員 이영광 (인)

委員 강웅식 (인)



<국문초록>

이 논문은 김혜순 시의 특징을 분석하여 시인의 시 의식과 시적 전략을 살피고자 했다. 그래서 김혜순의 시 전체를 연구 대상으로 삼아 그의 시에 나타나는 죽음의 정체성과 현실수용양상을 살펴보고, 김혜순의 시 세계가 시대현실에 예민하게 반응한 저항성과 정치성의 산물임을 증명한다. 김혜순은 현대 사회의 모순과 분열적 고통을 죽음에 대한 사유로 내면화하고 삶의 궁극적 지점인 죽음의 세계에 끊임없이 진입하며 나뉘는 시 의식을 마련했다. 그러므로 김혜순에게 죽음은 가장 치열하고 예민한 문제이며 그의 시세계 전반을 아우르는 중요한 문학적 테마이다. 본고에서는 김혜순 시의 정치성 발현수단으로 채택된 ‘죽음’이 ‘부정성’과 관계를 맺으며, 다시 현대성으로 연결되는 일련의 과정을 고찰한다.

김혜순의 시적 공간에는 문학의 이중부재가 드러내는 무(無)의 공간이 존재한다. 언어의 죽음과 함께 형성된 무(無)의 공간은 다시 주체의 죽음, 저자의 죽음을 겪으며 중성성이 말하는 터전을 드러내고, 이는 김혜순의 시적 공간에서 시적 현실로 발휘된다. 그것은 곧바로 시의 현대성과 연계되어 무용하고 무기력한 위치의 시가 겪는 문제적 ‘현재성’을 드러낸다.

김혜순은 “언어를 몸하다”, “시하다”, “새하다” 등 어색하고 매끄럽지 않은 단어들의 조합으로 새로운 의미망을 구축해 뒤틀린 언어방식을 고수한다. 뿐만 아니라 매순간 끊임없이 자신의 삶과 스스로 부여한 가치, 의미까지 재구축하여 삶 속에 내재돼 있는 변화가능성을 간단(間斷)없이 타진해본다. 의식적인 노력과 자기 상승, 자기 창조 과정은 매번 죽어야만 살아나는 언어, 또 매 순간 살아서 죽어야 하는 언어를 통해 지금-여기의 삶을 재현한다. 이렇듯, 다양한 스펙트럼을 구성하며 변주되고 있는 김혜순의 시적 공간이나 현실인식은 정치성과 저항성으로 발현된다.

그러므로 본고에서는 ‘부정성’을 토대로 현상(現像)하는 죽음의 양상과 시인만의 시적 현실 수용 양상을 바탕으로 김혜순의 시 세계를 재해석해본다. 그리하여 최종적으로 시인의 사유가 어떤 배경으로부터 비롯됐으며 최종적으로 지향하고자 하는 바가 무엇인지 그 맥락의 자장 위에서 김혜순 시의 정치적, 저항적 행보에 대해 연구·분석한다.



목 차

국문 초록

I. 서론

- 1. 연구목적 1
- 2. 연구사 검토와 연구 방법 5

II. 시적 공간

- 1. 무(無)의 공간 20
- 2. 중성성의 공간 35

III. 죽음의 양상

- 1. 망각된 타자와 사회적 죽음 49
- 2. 애도로서 환기하는 존재론적 죽음 63

IV. 현실 수용의 양상

- 1. 현실참여의 적극성 79
- 2. 저항의식의 항상성 91

V. 결론 108

참고문헌 111



I. 서론

1. 연구목적

이 논문은 김혜순 시 전체를 대상으로 그의 시작(詩作)법을 분석한 연구이다. 시작법 중에서도 김혜순이 시(詩)라는 말하기 혹은 글쓰기 형식에 관계하는 방식을 살펴서 김혜순 시가 가진 의의를 재고(再考)하는 데 연구의 목적이 있다. 시인이 시적 공간을 통해 자신만의 말하기 방식에 대해 고민하고, 또 생각을 드러내는 방식은 매우 중요하다. 특히 오랜 시간 자신만의 확고한 시적 정체성을 확립하고 치열하게 현실에 대응한 김혜순의 경우 시인이 선택한 언표와 발화한 이미지는 더욱 주의 깊게 살펴볼 필요가 있다. 그래서 시인이 ‘시의 주체의 자리를 어떻게 설정하는가?’ 또 ‘시의 주체가 어떻게 시적으로 행동하게(말하게) 하는가?’ 그리고 ‘그런 것들이 시인만의 시적 공간을 어떻게 드러나게 하는가?’ 등의 문제는 김혜순의 시 연구에 가장 핵심적인 요소이다. 작품의 표층과 심층에 산포돼있는 개성으로서 시작 방법은 ‘어떻게’의 문제와 ‘무엇’의 문제 모두에 유효하게 작용한다. 그리하여 그것은 텍스트가 보유한 시인만의 독특한 미적 특이성을 담지한다. 그러므로 시인 자신이 ‘시하기’라 명명한 김혜순 시의 말하기 방식에 대한 검토는 시인의 미적전략뿐 아니라 독창적인 사유방식의 드러냄을 이해하는 척도가 된다. 김혜순은 숨겨진 것으로서 리얼리티를 드러내는 시적 형상화 전략에 익숙한 시인이다. 그러므로 세계에 대한 시인의 인식 과정과 지향점을 반영하기 위해 시인이 그의 시적 공간 속에 마련해놓은 장치들을 찾는 것은 중요한 과제가 된다.

그런 측면에서 이 논문은 김혜순 시에 빈번하게 등장하는 죽음에 주목한다. 왜냐하면 작품 전반에 광범위하게 출현하는 죽음은 시인의 방법적 전략과 밀접한 관련이 있기 때문이다. 본고에서는 시인이 진술한 죽음이 세계의 형상화와 어떤 양상으로 상관관계를 맺는지 알아본다. 죽음을 통한 시의 방법적 전략이 현실과 조우하는 방식을 검토하는 것은 김혜순의 텍스트 속에 감춰놓은 여러 상징을 파악하는 데도 유용할 것이기 때문이



다. 그리고 여러 형태로 등장하는 죽음이 시 속에서 ‘어떤’ 연결고리를 형성해 ‘어떻게’ 현실과 대면하는 지, 그 접점을 찾아 김혜순 시의 현실수용 면모를 밝히고 작품에 대한 이해를 도모하는 것이 이 연구의 최종목표이다.

김혜순은 1978년 동아일보에 평론 「시와 회화의 미학적 교류」를, 이듬해 『문학과지성』에 「담배를 피우는 시인」 외 4편의 시를 발표하며 등단했다. 김혜순은 지금까지 13권의 시집을 출간했고, 여전히 활발한 활동을 이어가고 있다. 그는 그동안 독특한 감성과 개성 있는 예술방식으로 자신만의 시 세계를 구축하며 한국 현대시의 미학을 끊임없이 모색했다. 특히, 고정된 의미를 부정하고 층위를 한정하지 않는 시적 언어로 독자의 능동적 해석이 필요한 시를 꾸준히 견지해왔다. 김혜순 시의 실험적, 선구적 행보에 대해 그동안 난해하다는 평가도 많았지만, 분열적 모호성에 대한 자유롭고 독창적인 해석들은 여러 방법론으로 꾸준히 연구되었다. 때문에 40여 년간 치열한 변화를 거듭한 김혜순의 시세계는 당대의 시인들 뿐 아니라 2000년 이후의 젊은 시인들에게도 여전히 많은 영향력을 발휘한다.¹⁾

그러나 김혜순이 기여한 시 세계의 확장과 능동적인 실험성에도 불구하고 이전 연구들은 그의 시를 여성 몸 담론으로 묶으려는 경향이 강했다. 김혜순을 페미니스트의 상징이라는 협소한 틀로 가두려 했던 것이다. 김혜순의 시를 ‘여성주의 시’ 이외의 관점으로 접근하려 했던 일부 시도들은 창작의 기법적 측면에 치중하거나 저항과 전복, 해체 등 방법적 특성에 중점을 두었다. 이는 단일한 이미지로 수렴되기를 거부하는 시인의 노력을 일정한 기준으로 다시 재단하는 결과를 초래했다. 무엇보다 김혜순에 대한 이전 연구들의 한계와 아쉬운 점을 몇 가지로 요약하면 다음과 같이 정리될 수 있다.

첫째, 김혜순의 시집 전체를 텍스트로 삼은 연구가 전혀 없다는 점이다. 이에겐 현재까지 활발하게 활동 중인 시인을 대상으로 본격적인 연구를

1) 이광호, 「나, 그녀, 당신 그리고 첫」, 김혜순 시집 『당신의 첫』 해설, 문학과지성사, 2008, 155쪽.

이광호는 특히 2000년대 젊은 시인들의 예술 방식과 김혜순 시학의 상관성은 보다 긴밀해 보인다고 분석했다.



하기가 어렵다는 학계의 관행이 작용하고 있는 것으로 보인다. 그러다보니 김혜순 시 세계 전반을 아우르는 ‘김혜순 시 연구’가 전무한 실정이다. 그러므로 이제까지의 김혜순 시 연구는 매우 부분적이고 단편적인 협소한 연구였다 해도 과언이 아니다.

둘째, 김혜순 시에 대한 대개의 연구가 다른 여성 시인들과 비교, 대조 형식으로 이뤄졌다는 점이다. 특히, 페미니즘 시의 범주로 묶거나 80년대 대표적인 여성 작가의 시로 구분, 분석된 논의들이 많다. 실제로 최근 2000년 이후의 김혜순 시에 대한 다양한 연구는 찾아보기 어려운 형편이다. 2000년 이후, 김혜순의 시가 내용이나 형식 측면에서 역동적인 변화를 맞이했다 하더라도 그것에 주목하거나 본격적으로 분석하려는 시도가 아직 없었다. 최근, 김혜순의 시적 담론이나 세계를 드러내는 방식에 분명한 변화가 나타나지만 이에 대한 연구가 아직 이뤄지지 않고 있는 점은 안타까운 부분이다.

셋째, 김혜순 시를 어느 한 시기에 고정해 검토한 논의들은 종종 있었으나 김혜순 시 전반을 시대와 더불어 관련지으려는 시도는 없었다. 김혜순은 처음 시집을 발표한 1980년대부터 2019년까지 10년 단위로 매번 3권씩²⁾ 시집을 발표했다. 그럼에도 불구하고 각 시대별 사회현실과 김혜순 시의 정치성 혹은 시대 반영 노력을 묶어보려는 연구가 없었다. 왜냐하면 김혜순 시를 정치적이거나 현실참여적인 시로 읽으려하지 않았기 때문이다. 김혜순 시에 대한 평가는 시대와 상관없이 언제나 대동소이했고, 난해하거나 모호한 그의 시적 공간을 치열한 당대성 안에서 끊임없이 정치성을 발휘했던 고민의 흔적으로 읽어내지 못했다. 그것은 김혜순 시에서 이미 어느 정도 정석이 돼버린 여성 시로서의 면모나 추상적 해체언어의 모습을 고집하려는 의도이다. 새롭고 유의미한 해석에 따르는 위험부담보다는 유사한 해석을 반복함으로써 텍스트 해석의 지평을 불필요하게 확장하지 않으려는 것이다.

넷째, 김혜순 시에 대부분을 차지하는 ‘죽음’에 대한 논의가 매우 적다는 것이다. 김혜순 시의 ‘죽음’에 대한 연구 역시 전혀 존재하지 않으며, 몇몇 평론이나 시집해설에서 부분적으로 다뤄진 단편적인 논의가 있을 뿐

2) 2016년에는 두 권을 발표해서 2010년대는 예외적으로 4권의 시집을 발표했다.



이다. 김혜순은 죽음에 대해 철저하게 인식하고 있었다. 김혜순 시에 나타나는 죽음은 사회·정치적 변혁기, 이데올로기적 전환기를 거치는 동안 다양한 변주를 보였다. 그리하여 시대적 문맥에 따라 매우 유연한 문학적 기제로 작품 속에 구현됐다. 그러므로 그의 작품 전반에 출현하는 죽음의 상징은 시인의 사유를 파악하고 시를 해명하는 키워드로 작동한다. 김혜순 시의 죽음 이미지들은 시인의 인식론적, 존재론적 통찰을 거치며 일관성 있게 하나의 철학적 궤적을 이룬다. 따라서 죽음이 작동하는 방식이나 죽음이 발화되는 지점에서 드러나는 현실과의 관계성은 의미 있게 다뤄져야 한다.

김혜순 시에 대한 이런 다양한 문제점을 인식하여 본고에서는 김혜순 시 전체를 텍스트로 삼았고, 김혜순 시에 대부분 등장하는 ‘죽음’의 언표에 주목했다. 그래서 김혜순의 시적 공간과 죽음의 관계를 중점적으로 관련지어 그의 시 세계가 현실참여에 적극적이었음을 밝혀내려 했다. 또한 김혜순 시의 현실수용양상과 죽음의 양상이 시적 대상을 통해 어떻게 전략적으로 드러나는 지에 집중했다. 그렇게 시인이 드러낸 개별적 죽음의 예들이 사회 전체의 패러다임을 밝혀 그의 시들이 김혜순식 모더니즘 비판, 문명 비판이었음을 해명하고자 하는 것이 이 연구의 핵심이다. 또, 김혜순 시가 현실과 관계 맺는 방식이 결국 ‘진정으로 현실과 가까워지기’ 위한 전략적 시도임을 밝혀낸다. 김혜순 시의 특징인 난해하고 모호한 분열적 언어들이 독자의 이해를 방해해서 현실과 멀어지려는 것이 아니라 궁극적으로는 현실과 가까워지기 위한 김혜순의 치열한 시적 방법론임을 분석한다. 현실에 대한 고발과 비판적 시각을 꾸준히 견지해왔음에도 불구하고 그동안 김혜순 시가 가족주의 혹은 내면주의라는 가면을 쓰게 된 아이러니에 대한 의문을 얼마간 해소하려는 것이 본 연구의 가장 큰 목적이다.



2. 연구사 검토와 연구 방법

2.1 연구사 검토

김혜순의 시에 대한 연구는 크게 두 가지로 나뉜다. 하나는 주제의식과 관련된 연구이고 또 하나는 기법(형식)과 관련된 연구이다. 이 중에서 주제의식과 관련된 연구는 페미니즘과 몸 담론에 관한 논의, 존재론적 관점의 논의가 포함된다. 그리고 기법(형식)과 관련된 연구는 이미지 분석과 연술 특징에 대한 분석이 속한다.

먼저, 페미니즘과 몸 담론에 관한 연구들을 살펴보면 다음과 같다. 김현은 김혜순 시에 나타나는 여성성의 긍정적 양태를 주목했다.³⁾ 그는 김혜순의 시가 한국의 억압적 정황이나 죽음 너머의 세계, 혹은 말의 내면을 방법적으로 밝히는 것 같지만 결국 그런 모든 것을 아우르면서 드러내려 하는 것은 여성성이라고 했다. 또한, 김혜순의 여성성이 첫 시집에서는 비교적 추상적, 관념적으로 나타나지만 뒤로 갈수록 구체적, 육체적으로 나타나는데 그 여성성은 억압받고 학대받는 것만이 아니라 오히려 행복한 여성성에 가깝다고 그는 평가했다. 결국 김현은 김혜순의 시는 울음, 고통, 죽음도 출산을 통해 행복한 어머니로 재탄생하며, 모든 고난을 버틸 수 있는 크고 아름다운 여성성을 획득한다는 관점이다.

이러한 시각은 김혜순의 시를 페미니즘과 몸 담론의 관점에서 분석한 전형적인 연구라 할 수 있다. 김혜순의 시를 여성성이나 몸의 시로 바라보는 이러한 접근 방법은 김혜순 시의 가장 기본적인 독법이다. 그런 만큼 양적으로나 질적으로 방대한 연구가 이루어진 상태다.

장석주 역시 이러한 관점을 견지하는데 그는 김혜순의 시적 자아들이 세계를 향해, 자신을 벌리고 스스로 찢어버리는 ‘몸-자의식’을 난폭하게 드러낸다고 평가했다. 그것은 자신의 현존을 위협하는 세계에 대해 시적 자아들이 공격적인 방어를 취하는 하나의 방법이라는 견해다. 그리고 그 드러냄의 극단에 식육적 상상력과 시체 애호증이 자리 잡고 있다고 그는

3) 김 현, 「행복한 여성성 : 순환하는 딸 - 김혜순 시세계」, 『김현 전집 6』, 문학과지성사, 1992, 248~258쪽.



설명했다.⁴⁾

비슷한 견해로 이재복은 김혜순 시가 ‘몸의 언어화’라는 방법으로, 남성 위주의 언어가 가진 중심성을 해체하고 환유적 부유성을 가진 여성의 몸을 획득한다고 보았다. 그래서 육체를 가해, 해체함으로써 억압적, 폭력적 상황에 대응한다고 해석했다.⁵⁾ 또한 이 과정에서 시인이 자기 몸을 구멍 뚫린 존재로 인식하는데, 이는 아버지로 대표되는 법과 문명, 이데올로기의 억압에 대한 해체와 부정이 아니라 존재 자체가 주는 한계를 극복하려는 존재론적 움직임이라고 분석했다. 그리고 김혜순 시에서 반복되는 ‘미로의 헤맴’ 역시 몸이 지니는 존재성을 두텁게 하고 확장하는 것이라 설명했다. 그는 또한 ‘미로의 헤맴’이 표면적으로는 고통을 드러내지만, 심층적으로 주체를 형성하는 쾌감을 선사하기 때문에 시인이 이 과정을 오히려 즐기고 있다는 평가를 덧붙였다. 이러한 연구들은 남성 평론가들만의 입장은 아니다.

나희덕은 김혜순 시의 몸을 존재의 카니발이 벌어지는 다성적 공간으로 바라보았다. 김혜순 시에서 다성성이 발현되는 공간은 오로지 ‘몸’이며, ‘몸으로 글쓰기’는 김혜순 글쓰기의 핵심전략이라는 것이다. 시에 내장된 힘은 시인의 독립적 의식의 발현인 ‘다성성(多聲性)’으로 발휘될 때 창조적 파괴력과 생산력이 발견되는데, 바로 그 점이 김혜순 시를 단일한 주체를 부정하고 통일된 언어체계를 깨뜨리면서 시 자체를 역동적인 대화의 장으로 만든다고 주장했다.⁶⁾ 이 외에도 김혜순의 시가 현실인식에 기초한 언술보다는 독창적인 여성적 글쓰기에 치중한다고 평가한⁷⁾ 윤혜옥의 글도 비슷한 분석이다.

이러한 김혜순 시의 몸에 대한 연구들은 여성주의와 관련짓는 논의와 존재론에 주목하는 논의로 나누어지고 다시, 김혜순 시가 삶의 긍정성이나 부정성을 몸을 통해 형상화한다는 분석으로 이어진다. 그리고 몸을 카니발이 벌어지는 다성적 공간으로 인식해서 미래지향적인 연구 가능성을

4) 장석주, 『20세기 한국 문학의 탐험4』, 시공사, 2000, 362~369쪽.

5) 이재복, 「몸과 프랙탈의 언어 - 김혜순론」, 『현대시학』, 2001, 225쪽.

6) 나희덕, 「다성적 공간으로서의 몸 - 김혜순의 시」, 『보랏빛은 어디에서 오는가』, 창비, 2003.

7) 윤혜옥, 「문정희와 김혜순 시의 젠더의식 연구」, 조선대학교 박사논문, 2014.



새롭게 열어 보이기도 한다. 김혜순 시의 몸에 관한 분석이나 페미니즘적 논의는 일일이 거론하는 것이 무의미할 만큼 이미 상당량의 연구가 진행된 상태이다. 구체적인 분석이 어떤 방향으로 달라지든, 이 분야의 연구들은 결국 김혜순 시의 기반을 여성적 언어로 한정하는 제한된 시야를 가진다. 여성성을 가진 존재의 고통 자체에 초점을 맞춰 김혜순을 페미니스트들의 대변자 역할로 규정하는 것이다. 이런 관점 또한 김혜순 시가 가진 다양한 스펙트럼의 한 부분을 차지하겠지만 대부분의 작품들을 페미니즘적 시각으로 분석하는 오독을 초래할 수 있다. 여성주의라는 제한된 시각은 해석의 폭넓은 자장을 보여주지 못하고 오히려 김혜순의 시 세계를 협소하게 만든다.

주제의식과 관련해 존재론적 관점을 살펴보면 이 관점의 해석은 김혜순 시의 새롭고 흥미로운 측면을 부각시키려고 노력한다. 나와 타자의 관계 혹은 나에게서 타자로 향하는 사랑의 과정 등을 강조함으로써 이전까지 분열과 저항의 기능에 주목했던 관점들과 달리 김혜순 시가 ‘사랑의 시’라는 점을 드러내 개방적으로 해석하려는 의지를 보인다.

김혜순 시를 연애라는 사건으로 환원해 순수한 ‘사랑 시’로 읽으려고 시도한⁸⁾ 신형철의 주장이 대표적이다. 그는 김혜순의 시가 1980년대에 사랑의 불가능성을 말하고 사랑을 조롱하던 반연애시에서 1990년대는 사랑의 불가피성을 역설한 시로 변모했다고 주장했다. 또한, 김혜순의 시가 2000년대 이후에는 자기상실을 두려워하지 않고 타자성을 긍정하는 봉헌의 시로 변해왔다고 설명했다.

권혁웅 역시 김혜순 시를 사랑의 시로 읽었는데 그는 언어, 관계, 몸, 시공간, 꿈, 무대, 초상/풍경이라는 일곱 개 ‘알레고리’가 겹친 구조로 김혜순의 시를 읽으며 그 독창적인 언술 방식에도 불구하고 그녀의 시가 언제나 관계에 대한 지극한 정념을 추구하는 순수 서정시였으며 결국 사랑의 알레고리가 가장 중요한 형식이었다고 밝혔다.⁹⁾ 이러한 견해는 김혜순 시를 다른 관점으로 살펴려 했다는 점에서 의미가 있으나 결국 김혜순의

8) 신형철, 「불타는 사랑기계들의 연대기 - 김혜순의 연애시」, 『작가세계』, 2008, 봄.

9) 권혁웅, 「사랑의 알레고리와 팬케이크 우주론 - 김혜순의 시 세계」, 『작가세계』, 2008, 봄.



시 세계를 연애시라는 좁은 틀로 한정지었다는 점에서 아쉬움이 남는다.

기법(형식)과 관련된 논의는 이미지 분석, 언술 특징에 대한 분석으로 나눌 수 있다. 먼저 이미지 분석 관련 연구를 살펴보면 『우리들의 陰晝』를 대상으로 김혜순의 탁월한 비유법에 초점을 맞춰 김혜순 나름의 비유법이 ‘알레고리적’이라는 결론을 내린¹⁰⁾ 이남호의 분석이 있다. 그는 김혜순 시에 나타나는 비유의 참신한 상상력과 유희의 목적이 절망과 고통을 결국 사물화, 박제화시켜 덤덤해지기 위함이라고 해석했다. 또한, 이 과정에서 김혜순 시는 의미의 발전 없는 구절들이 자동적으로 반복돼 처음의 의도나 배경과 상관없이 오직 놀이에 무심한 집중을 유도한다고 설명했다. 그래서 그는 결국 김혜순 시에서 중요한 것은 고통의 정체나 근원보다는 고통의 주변을 무한히 맴도는 운동 그 자체, ‘반복’일지 모른다고 지적했다.

박혜경은 첫 시집 『또 다른 별에서』가 어렵게 읽힌다는 것을 언급하며 매우 사적인 체험의 어느 한 면이 근거 제시 없이 돌발적으로 드러나고 그 체험의 상황이나 정서가 극적으로 과장돼 공감에 힘들다고 분석했다.¹¹⁾ 특히, 김혜순 특유의 회화적이며 그로테스크한 언어적 특성에 집중하며 경쾌하고 거침없는 언어 감각이 네 번째 시집 『우리들의 陰晝』에 이르기까지 현대적 양상들과 다양하게 어우러져 보편적, 구체적인 공감을 얻게 되는 쪽으로 긍정적 변화를 보인다고 평가했다.

이경호는 김혜순 시에 나타나는 ‘돌연한 상상력’에 주목했다.¹²⁾ 김혜순이 모더니즘과 추상화 계열의 현대미술작품에서 얻은 시적 감수성을 돌연한 상상력으로 전개시켜 그것을 주관성과 육체성에 대한 지향으로 나타낸다고 주장했다. 또 주제적 차원에서는 큰 변화를 보이지 않지만 표현기법과 대상선택에서 지속적인 확장을 추구하며 돌연한 상상력에 더욱 효과적인 육체성을 부여한다고 했다. 특히, 김혜순이 여섯 번째 시집 『불쌍한 사랑기계』에 와서는 더욱 성숙하고 자연스럽게 그것을 완성시킨다고 강조

10) 이남호, 「비유법 그리고 고통 혹은 절망의 양식」, 『현대시세계』, 1991, 봄.

11) 박혜경, 「식인食人の 현실과 그 언어적 대응 - 김혜순의 시세계」, 『현대시세계』, 1991, 가을.

12) 이경호, 「돌연한 상상력의 두 가지 특징 - 김혜순의 시세계」, 『문학과 사회』, 1997, 여름, 725쪽.



했다. 뿐만 아니라 고통을 끌어안고 경쾌한 리듬으로 위력을 소진시키는 김혜순 식 창작방법이 우리 시에서 매우 희귀한 사례에 속한다는 입장을 밝힌다. 이는 유희적 표현 기법을 통해 고통을 해소한다고 주장한 이남호의 논의와 같은 맥락에서 이해할 수 있다. 이경호는 김혜순 시의 동력이 되는 무한한 반복 역시 샤머니즘적 방법으로 파악한다.

이 외에도 모성적인 물 이미지 분석을 통해 김혜순 시가 대립을 무화하고 초월의 길을 터놓는 과정을 따라간다¹³⁾고 분석한 오생근이나 김혜순 시의 ‘나무’ 이미지 분석을 통해 구속이나 억압 아래서는 나무가 광기의 존재로 그려지지만 여성의 몸을 나무로 인식하는 시편들에서는 나무가 생명력 넘치는 지향성과 한계 극복의 욕망이 역동적인 결합을 이룬 행복한 이미지로 등장한다¹⁴⁾고 밝힌 이은정의 연구 등이 있다. 이러한 주장은 대개 김혜순의 시집 일부를 대상으로 분석한 연구이다. 때문에 새로운 시집이 나올 때마다 일정한 연계성 없이 단편적인 분석이 이루어질 수밖에 없다. 그래서 여전히 활발한 시작(詩作) 활동을 이어가는 김혜순의 시 세계를 일반화하기에는 무리가 있다.

마지막으로 언술특징에 관한 논의는 오규원, 남진우, 권오만 등에 의해 진행되었다. 오규원은 김혜순 시를 해석할 때, 그녀의 정신적 모험의 궤적이 어떤 의미를 지니는가 하는 점에 주목해야 한다고 주장했다. 특히, 그는 김혜순 시를 ‘방법적 드러냄의 세계’라고 설명했다.¹⁵⁾ 오규원에 따르면 ‘방법적 드러냄의 세계’란 시인이 시적 대상을 파악하거나 재해석하는 것이 아니라 대상을 주관적으로 왜곡시켜 언어로 정착시키는 작업이다.

권오만은 제1시집부터 제6시집까지를 대상으로 김혜순 시의 연극적 · 영화적 기법의 특징을 밝혀냈다. 그는 김혜순이 전통적 의미의 서정적 담론을 의도적으로 기피하고 연극적 기법과 영화적 기법을 활용해서 자신의 시 세계를 전개해왔다고 주장한다.¹⁶⁾ 그러면서 다양한 연극 · 영화의 기

13) 오생근, 「해체와 사랑, 죽음과 모성의 초현실적 세계」, 『동서문학』, 2000, 겨울.

14) 이은정, 「길들여지지 않는 나무들 : 여성시에 나타난 ‘나무’의 시적 상상력」, 『여성문학연구』 통권5호, 한국여성문학학회, 2001, 9.

15) 오규원, 「방법적 드러냄의 세계」, 『또 다른 별에서』 시집 해설, 문학과지성사, 1981, 97쪽.

16) 권오만, 「김혜순 시의 기법 읽기」, 『전농어문연구』 제10집, 서울시립대학교 국어국문



법과 프렉탈 기법, 몸의 부상과 죽음과의 유희, 몽타주 기법 등을 통해 시의 다양한 언어유희를 파악한 그는 이 연구를 통해 김혜순을 우리 시의 탁월한 혁신가로 평가했다.

남진우는 김혜순 시의 방법적 특성을 유희적 언술에서 찾았다. 그는 김혜순 시가 고통을 날것으로 드러내는 대신 패러디나 알레고리를 써서 기지, 유머, 과장, 말장난 등의 유희적 공간을 창출한다고 주장했다. 그리하여 시인이 중심의 상실, 주체와 객체의 전도 등을 통해 우리 사회의 정치적·이념적·성적 모순과 불합리에 대한 의미 있는 고발을 한다고 설명했다.¹⁷⁾ 이외에도 김혜순 시의 언술이 신들린 듯 저주와 제의의 말을 주절거리며 초자연적 존재와 소통하는 샤먼과 같은 모습이라며 향가의 주술적 언술과 비슷하다고 분석한¹⁸⁾ 이주언의 의견도 유의미하다. 이주언은 자신의 연구에서 김혜순 시의 기법적 특성을 윤리적 시각으로 해석하려는 논의들에 대해 비판했다. 그는 시의 기법을 윤리와 연결하려는 시도는 김혜순의 시가 가진 다양한 의미를 제한하는 결과를 낳는다¹⁹⁾고 지적했다.

김혜순 시의 기법적 측면에 몰두한 일련의 논의들은 그의 시를 순간적으로 발생한 언어유희로 축소 해석하려는 경향이 있다. 무엇보다 언어유희가 상징계의 장을 넘어 지향하는 바가 무엇인지 탐구하는 데에는 상대적으로 소홀하다는 것이 가장 큰 단점이다. 그렇지만 페미니즘에 함몰되지 않았다는 점, 그리고 김혜순 시의 시적 주체의 고통과 유희적 기지, 사회적 역할을 포착했다는 점에서 이 계통의 연구들은 의의가 있다.

이상의 다양한 선행 연구들을 통해 알 수 있듯이, 대다수의 연구가 김혜순 시를 남성·은유에 대항하는 여성·환유의 언어로 파악한다. 특히, 저항과 전복, 해체의 역할을 수행하는 여성주의적 시로 평가한다는 점을 알 수 있다.²⁰⁾ 그리고 시에 접근하는 관점의 차이와 상관없이 김혜순의 시를 돌연하고 낯설며 이해가 어려운 시로 본다는 특징이 있다. 무엇보다

학과, 1998, 55쪽.

17) 남진우, 「거울의 꿈 - 김혜순의 시세계」, 『나사로의 시학』, 문학동네, 2013, 132~134쪽.

18) 이주언, 「김혜순 시의 주술적 언술 연구 - 향가의 주술성 계승을 중심으로」, 『한민족어문학 66』, 한민족어문학, 2014.

19) 이주언, 위의 글, 11쪽.

20) 신형철, 위의 글, 95쪽.



앞서 살펴본 연구들은 김혜순 시에 나타난 죽음에 주목한 논의가 아예 없었다. 본고에서는 김혜순 시 연구의 방법론으로 죽음과 현실수용의 양상에 대해 주목했다. 그러므로 이와 직접적 관련이 있는 논의들을 살펴보겠다. 김혜순은 첫 시집부터 최근 시집에 이르기까지 죽음의식을 꾸준히 담지해왔지만 이와 관련된 김혜순의 시 연구는 지금까지 아주 협소하고 파편적으로만 이루어졌다.

먼저, 진형준은 김혜순 시들에 나타나는 죽음을 분석하며 김혜순 시 속에 등장하는 죽음들은 대체로 종말이 아니라 일종의 윤회적인 영속이라고 했다. 그는 또한 김혜순 시의 죽음들을 특유의 부정과 냉소, 아이러니를 가미해서 만든 독특한 요리라고 표현했다.²¹⁾ 그리고 김혜순 시에서 빈번하게 나타나는 죽음의 이미지들을 뒤따라 읽는 것을 매우 끔찍한 일이라고 표현했다. 그는 그 이유가 죽음이 공포의 대상이나 극복의 대상으로 형체를 드러내는 것이 아니라, 체념적인 수락의 대상으로 모습을 드러내 보이기 때문이라고 설명했다. 그러면서 미묘한 변주를 보이더라도 결국 김혜순의 죽음은 끝나지 않는 윤회라고 그는 결론지었다. 진형준의 분석은 김혜순의 죽음의식을 철학적으로 깊이 있게 통찰했다는 점에서 의미가 형성된다. 그러나 김혜순의 초기 시만을 대상으로 삼았다는 점과 철학적 통찰과 시적 이미지, 기법적 측면을 비슷한 비중으로 광범위하게 다루면서 죽음의식에 대한 집중적인 논의가 이루어지지 못한 측면이 역시 아쉬움으로 남는다.

황현산은 첫 시집부터 네 번째 시집을 대상으로 김혜순 시에 나타난 죽음의 의미와 거울의 역할에 주목했다.²²⁾ 여기에서 황현산은 김혜순 시에

21) 진형준은 김혜순의 죽음 인식이 죽음의 극복을 향해 있는 것이 아니라 죽음 자체에 대한 철저한 인식을 향해 있어 <죽은 줄도 모르고> 살아 있다고 착각하는 삶의 거짓됨을 노래하고 한 걸음 더 나아가 죽음=되살아남이라는, 일종의 종교적 인식에 대한 부정에까지 이른다고 분석한다. 또한 죽음의 영속성은 그것에 대비되는 죽음 같은 삶의 영속성을 보장하고, 드디어는 둥근 것들에 대한 부정적 인식으로까지 이어져 둥근 것은 아름다운 것이 아니라 무덤일 뿐이고, 둥근 것은 나의 타인을 향한 소동의 노력이나 구애를 결국 내게 돌아와 떨어지게 만드는 헛노동으로 전락시키고 우리의 삶을 짐승으로 시작해 짐승으로 이어지는 끝없는 윤회의 삶이 되게 한다고 했다. (진형준, 『또 하나의 세상』, 청하, 1988, 118쪽~122쪽.)

22) 황현산, 「딸의 사막과 어머니의 서울 - 『나의 우파니샤드, 서울』까지의 김혜순」,



나타나는 죽음의 의미를 대체로 꼼꼼하게 검토하고 있으나, 죽음과 거울을 밀접하게 관련시켜 분석하며 시인이 여전히 ‘거울놀이’에서 벗어나지 못하고 있어서 다른 경지를 열 수 없다고 평가했다. 이는 김혜순의 시 전반을 아우르는 포괄적 해석이 아닐뿐더러 히스테리나 정신분석학과 연결시킨 거울이미지 도입은 유사한 선행 연구들과의 차별성이 결여된다는 점에서 한계를 보인다.

김정현은 김혜순 시의 죽음과 관련해 엑토플라즘이 실현되는 장소로 여성의 몸을 지목해 논의했다.²³⁾ 그러나 김혜순 시에 나타나는 죽음을 ‘죽음’ 자체의 의미에 주력해서 연구했다기보다는 단지 여성의 몸 담론에서 확장된 이론이라는 인상을 더 강하게 준다는 한계가 있다. 이와 같이 김혜순 시는 다양한 측면으로 꾸준히 연구되고 있지만 아직까지 1980년대를 대표하는 여성 시인으로 몇몇 다른 시인들과 함께 다뤄진다는지, 이분법적 사유에 몰두한 페미니즘 텍스트로 읽히는 것이 대부분이다. 무엇보다 기법과 표현 측면에서 ‘난해하다’는 공통분모를 갖고 있는 만큼 자칫 김혜순 시가 ‘해석할 수 없음’ 자체를 추구하는 텍스트로 받아들여질 가능성도 높다. 때문에 김혜순의 시는 ‘금지된 세계에서 결코 나오려하지 않는다’ 혹은 ‘자신의 작품을 쉽게 파악할 수 없는 이미지와 공간 속에 구축하고 혼자만의 놀이를 계속하며 바깥으로 나오지 않는다’는 해석을 불러온다.

이상의 기존 연구들을 종합적으로 검토해볼 때 두 가지 관점에서 문제점을 제기할 수 있다. 우선, 김혜순의 죽음에 관련된 연구들이 대체로 본격적인 연구 논문이 아닌 평론 형태의 글이어서 김혜순의 시세계를 전체적이고 체계적으로 다루지 못했다는 점이다. 또한 대부분의 글에서 다뤄진 연구가 일정한 시기에 한정되어 단편적으로 이루어졌으며, 설사 시세계 전반을 다룬 경우라 하더라도 구체적인 작품 분석에 근거하지 못했다.

『말과 시간의 깊이』, 문학과지성사, 2002, 97~116쪽.

23) 김정현, 「1980년대 한국 여성시에 나타난 엑토플라즘의 형상화 양상 연구-강은교, 김정란, 최승자, 김혜순의 시를 중심으로-」, 서강대학교 대학원 박사학위논문, 2013, 6쪽. 김정현은 1980년대 한국 여성시를 무당적 상상력 차원에서 분류했던 것에 대해 문제를 제기한다. 80년대 여성 시가 보여준 파격이 시대 억압과 고통 안에서 죽은 자와 직접적으로 접하고자 했던 엑토플라즘의 형상화라고 파악했다. 그래서 엑토플라즘을 통해 죽은 타자들을 되살리려는 독특한 상상력의 발현이 그 시기 여성 시의 죽음의식이라고 분석했다.



때문에 피상적인 감상 수준에 머무른다.

또 한 가지는 김혜순의 시에 내포된 사회적 의미나 기존의 평가가 너무 분명하다보니 대부분의 연구들이 선행연구에 지나치게 의존한다는 점이다. 그래서 김혜순의 시에 대한 작품 구조나 시적 의미를 생산하는 방식에 대한 색다른 관점의 논의가 개진되지 못했다는 것이다. 작품 내의 대상들과 죽음이 관계 맺는 방식, 시적 화자가 세계에 대응하는 방식 등은 형식과 내용을 관류하는 시적 원리이며 작가의 시 의식을 반영한다. 그렇기에 김혜순의 시에서 지속적으로 재생산해내는 고통의 기반과 해체되는 언어의 수행, 그 경로를 따라가면 독자적인 ‘죽음의식’을 어렵지 않게 만날 수 있다.

본고에서는 김혜순의 시에 드러나는 다양한 죽음의식을 김혜순만의 독특한 시적 공간과 연결 지어 그것이 지향하는 현실수용 방식을 검토한다. 그럼으로써 김혜순 시의 본질을 파악하고, 이전과 다른 김혜순 시의 새로운 독법을 찾아본다. 김혜순 시의 죽음에 대한 총체적 연구는 여전히 미결과제이나 연구의 필요성을 역설한다는 점에서 시도할 만한 가치가 있는 논의이다.

한국 현대시사에서 김혜순은 중요한 시인으로 자리 잡았다.²⁴⁾ 그동안 김혜순의 시는 독창적인 언어와 분열적 주체의 모호성²⁵⁾ 때문에 주로 ‘어려운 시’로 평가되거나, 이분법적 남성 질서에 대항하는 ‘페미니즘 시’라는 꼬리표가 붙었다. 많은 연구자들의 꾸준한 노력에도 불구하고 낮설고 돌

24) “김혜순은 1979년 등단 이후 20여 년을 우리 시단의 관심권에서 벗어난 적이 없다. 80년대 운동으로서의 시가 횡행하던 때는 말할 것도 없고, 90년대의 도저한 해체의 물결 속에서도 그녀의 시는 온전히 그 존재성을 인정받아 왔던 것이다.”

이재복, 「몸과 프랙탈의 언어 - 김혜순론」, 『현대시학』, 2000, 1월호, 238쪽.

이후에도 김수영문학상, 현대시작품상, 소월시문학상, 올해의 문학상, 미당문학상, 대산문학상, 그리핀시문학상 등 국내외 우수문학상을 받으며 김혜순이라는 이름은 명실상부 하나의 시학으로 자리 잡았다.

25) 이주언, 「김혜순 시에 나타난 주체의 양상 - 초기 작품을 중심으로」, 『배달말』 54권, 배달말학회, 2014. : 이주언은 화자라는 이름으로 굳건히 주인의 자리를 차지하던 전통 서정시의 주체와 달리 김혜순 시의 주체는 어느 곳에도 정착하지 못하고 부유하는 주체들로 절대적 지위를 상실한 시의 주체는 대상과의 관계에 의해 자리를 옮겨 다닌다고 했다. 또한 대상들도 해체되고 재구성되기도 하며 시의 공간 안에서 주체와 입체적 관계를 이룬다고 설명한다.



연한 김혜순 시는 여전히 정신분석적으로 지정되는 몇 가지 콤플렉스나 추상적 해체의 언어로 수렴됐다. 이는 어느 정도 정석이 돼버린 유사한 해석을 반복함으로써 김혜순 시에 대한 과도한 해석의 위험을 지양하려는 계산이다. 또한, 텍스트 해석의 지평을 불필요하게 확장시켜 발생할 수 있는 잘못을 차단하려는 까닭이다.

그러나 새로운 방법론의 제시는 텍스트에 역동성을 불어넣고, 풍요로운 해석을 야기한다. 많은 연구들이 주목했듯, 김혜순의 시세계는 후기 시로 오면서 시적 양상이 계속 변모하기 때문에 텍스트를 다각적으로 해석할 필요성이 있다. 때문에 본고에서는 김혜순 시 연구를 체계적으로 하기 위해 발표 시집 13권을 모두 대상으로 삼았다. 몇 권의 시집이나 일부 시를 대상으로 협소하게 해석했던 기존 논의의 단점을 보완하기 위해서다. 또한 추상적 관념이 아니라, 시인의 냉철한 전략적 직시와 능란한 비판의식을 절묘하게 반영한 김혜순의 시적 공간을 해부하여 현실과 무의식을 망라해 관통하는 그의 새로운 의미지평을 찾아낸다.

그동안 김혜순 이외에 다른 시인들의 시 속 죽음의식에 대한 연구는 얼마간 진행되어 왔다. 김기택, 고정희, 박인환의 시가 각각 ‘죽음의식 연구’라는 제목으로 연구되었고²⁶⁾, 김민부·임홍재·이경록의 시를 중심으로 한국 현대시의 죽음의식을 살펴본 연구²⁷⁾가 있었다. 그 외에 ‘한국 전후시의 죽음의식 연구’라는 제목으로 김종삼·박인환·전봉준의 시가 연구되었다. 이외에 몇몇 시인의 시가 죽음의식 연구라는 제목으로 다뤄졌지만 대부분의 연구들이 현상학적 접근으로 논의가 진행되었다. 또한, 죽음에 대한 소재적인 면이나, 언표에 집중이 되어서 다양한 측면의 검토나 심층적인 연구가 이뤄지지 않았다는 한계를 드러낸다.

김혜순 시의 죽음은 단순히 표면적으로 드러나는 양태를 고찰하는 방식으로는 분석이 어렵다. 김혜순이 ‘죽음’이라 명명한 개념은 단순히 삶의 건너편에 존재하는 소재적이고 감각적인 형태가 아니다. 시인의 시적 공

26) 이창우, 「김기택 시의 죽음의식 연구」, 단국대학교 문예창작학과 석사논문, 2012.

인하연, 「고정희 시의 죽음의식 연구」, 숙명여자대학교 국문학과 석사논문, 2011.

박경자, 「박인환 시의 죽음의식 연구」, 경기대학교 교육학과 석사논문, 2003.

27) 한숙향, 「한국 현대시의 죽음의식 연구 - 김민부·임홍재·이경록의 시를 중심으로」, 중앙대학교 문예창작학과 박사논문, 2015.



간 속에서 때로는 은폐되고, 때로는 다양한 형태로 현현하는 입체적이며 역동적인 개념으로서 존재하는 죽음이다. 그러므로 이전까지 논의된 죽음의식 관련 연구들과는 차별화된 전략이 필요하다. 죽음이라는 개념의 재정립부터 죽음이 모양을 바꿔가며 주체의 자리를 확립하는 양상, 그리고 현실과 관계 맺는 방식을 고찰하는 것이 이 논문의 목적이기 때문이다.

시인이 시를 통해 발화한, 완성된 작품으로서의 글은 궁극적으로 시인의 현실 속에 거주한다는 사유는 김혜순의 시적 공간과 현실인식의 관련성으로 이어진다. 나아가 시인이 창조한 시적 공간 속에서 구축된 (시적) 현실은 세계와 소통하며 현실과 실재성으로부터 독립적으로 존재할 수 없다는 인식이 가능해진다. 시적 현실은 시인이 실재성을 어떻게 규정하고 구축하느냐에 따라 다양한 의미구조와 변화양상을 겪게 된다. 김혜순의 시적 공간은 부정성을 바탕으로 하는 문학의 이중부재가 출몰하는 장소이다. 그로 인해 나타나는 無의 정체성은 문학의 공간으로 진입하기 위해 끊임없이 죽음을 유도한다. 이때의 죽음은 소멸의 의미가 아니라 주체의 '무의미성' 혹은 주체의 '한계'를 묻는 질문으로서의 죽음이다. 죽음의 실현으로 드러나는 無의 정체성은 이제 문학의 공간에 거주하며 중성성을 현현한다. 중성성은 익명성(비인칭성)과 관련된다.

김혜순의 시적 공간 안에 존재하는 부재(無)와 중성성은 시적 현실로 전이된다. 또한 이러한 시적 현실은 현대성으로 이동한다. 현대성의 원리는 기존의 모든 표현양식을 부정하는 부정성을 포함한다. 그러므로 현대성(부정성)에 근거한 글쓰기는 '죽음에서 합치'되며 '참여'의 형태로 나타난다. 본고는 언어의 분절과 난해한 표현 사용이라는 표면적 해석을 통해 페미니즘 시, 관념적인 내면의 시로 일반화했던 김혜순 시의 부정성과 해체성이 추상적 관념이 아님을 밝힌다. 그것은 시인의 냉철한 전략적 직시와 능란한 비판의식을 절묘하게 반영한 인식론적 통찰이다. 또 죽음의 의미가 매우 유연하고 다양한 문학적 기제로 작품 속에 구현되었음을 밝혀 각 시기마다 그러한 죽음을 통해 김혜순이 사회현실에 적극적, 능동적으로 참여했다는 점을 블랑쇼의 사유를 통해 분석한다.

김혜순에 대한 기존의 연구들은 방대한 그의 시 전체를 대상으로, 본질을 꿰뚫는 문제로까지 논의가 확장되지 못했다. 독특한 언어의 조각이나



겉으로 드러나는 여성성 또는 다양한 소재 측면의 논의에 여전히 치중하는 경향이다. 개념과 사물을 모두 부정하는 김혜순의 시적 언어는 부재를 부재로 경험하도록 요구하면서 언어의 부정성을 유지한다. 의미를 선사하는 안정적인 외부의 현실이 없는 無의 공간에서 김혜순의 시는 난해성이 전경화된다. 그러므로 본고에서는 세계를 재현하는 언어의 기능에서 벗어나 다른 말들과의 연결로 비논리적이고 비합리적인 자기 고유의 세계를 창조하는 김혜순의 시적 공간에 대해 고찰한다. 그리고 그 無의 공간에서 김혜순 시의 독특한 인식과 사유의 문제를 분석해 검토하는 것을 목표로 삼는다.

2.2 연구방법

이 논문은 죽음과 현실수용의 양상을 중심으로 김혜순의 시작 방법을 분석하는 연구이다. 나아가 김혜순의 시적 공간과 죽음의 관계를 바탕으로 시인의 현실인식이 발휘되는 방식과 그 상관관계를 밝히는 것이 목적이다. 그래서 이 논의의 출발점은 김혜순 시에서 무엇보다 주목해야 할 부분을 죽음으로 상징하고, 다양하게 드러난 죽음을 매개로 김혜순의 현실인식 방식과 수용양상의 상관성을 밝히는 것이 우선되어야 한다는 문제의식에 있다. 이를 위해 죽음의 언표가 드러난 개별 작품들을 분석해서 김혜순이 ‘죽음’이라 부르는 것이 시인의 시 세계 구축에 어떤 방식으로 관계 맺는지, 각각의 유형과 기능으로 인해 발생하는 미학적 의의와 성과를 밝히고, 그것이 시인의 시 의식에 어떤 지대한 영향을 주는 지 살펴본다.

이 논문에서의 연구방법은 개별 작품의 심층에 있는 화자와 대상의 관계유형을 분석하고, 그로써 밝혀지는 작품 내부의 감각을 분류하고 고찰하는 것을 기본으로 삼는다. 또한 김혜순의 죽음과 시적 공간, 현실수용에 관한 특정 이론으로써, 모리스 블랑쇼의 문학, 글쓰기 개념과 라캉의 죽음 충동 개념을 수용할 것이다. 블랑쇼의 글쓰기와 문학의 공간, 라캉의 죽음 충동 등에서 수용할 특정 부분이 무엇이고 이것을 왜 수용하는지에 대한 구체적인 해명과 방법론은 차후 본 연구의 항목별 분석에서 더 자세히 설



명하도록 하겠다.

시인은 시를 통해 독자에게 어떤 식으로든 영향을 미칠 수 있기 바란다. 그래서 시에는 시인의 가치관과 주제의식이 집약적으로 표출된다. 시 속에 형상화된 죽음 또한 심리적, 사회적, 철학적, 미적으로 시인의 문학적 지향점을 드러내는 중요한 표지가 된다. 죽음은 가장 자연스럽고 일상적인 삶(생활)의 양태라는 김혜순의 사유는 현재적 삶(근대, 자본주의 문명)을 죽음의 상태로 환치한다. 죽음의 논제를 현재성의 삶으로 환기시키는 김혜순 시의 방식이나 전략에 주목해 김혜순의 시를 죽음과 현실수용 관점에서 연구해야 하는 이유는 몇 가지로 정리할 수 있다.

첫째, 시인 스스로가 피력한 자신의 시 세계 때문이다. 김혜순은 3편의 시론집²⁸⁾을 통해 자신의 시 의식과 작품 세계를 구체적으로 밝힌다. 스스로 자신의 시세계가 운용되는 원리를 밝히고, 난해하거나 모호하게 느껴지는 개념들의 의미망에 대한 다양한 해석의 여지를 힌트로 남겨두었다.

둘째, 김혜순 시에 대한 연구사를 검토해보았을 때 필요성이 더욱 선명해진다. 김혜순의 시에 대한 기존의 연구사를 살펴볼 때, 그의 시에 나타난 죽음이나 현실수용에 대한 연구가 거의 없음을 알 수 있다. 김혜순의 시작 활동이 계속해서 활발히 진행되고 있으며, 그에 대한 성과도 부각되는 상황에서 김혜순 시에 대한 좀 더 다각적인 연구의 필요성은 절실하다.

셋째, 김혜순 시에 나타난 어휘의 활용 빈도를 보더라도 연구의 필요성이 감지된다. 김혜순의 시에는 죽음의 언표가 시집 전 권에 걸쳐 다양한 형식으로 드러나고 있다. 그럼에도 불구하고 그에 대한 연구가 지금까지 본격적으로 진행되지 않았다는 점은 연구의 필요성을 증명한다.

넷째, 몇 편의 평론들에서 김혜순 시에 출현하는 죽음을 다룬 방식이 유연하지 못하기 때문이다. 김혜순 시에서 죽음은 고정된 시각으로 설명할 수 없는 세계의 반영이다. 시인이 분열을 전경화 함으로써 드러내는 현실인식과 정치적 신념이 죽음이라는 부재의 언표를 통해 어떤 방식으로 역동성 있게 작동하는 지, 그 이면에 현현하는 것은 무엇인지에 대한 해

28) 『여성이 글을 쓴다는 것은』(문학동네, 2002), 『않아는 이렇게 말했다』(문학동네, 2016), 『여성, 시하다』(문학과지성사, 2017)



답을 찾으려는 것이 본 연구의 의의다. 김혜순 시에 나타난 다양한 죽음은 ‘상실’의 의미가 아닌 현실수용의 방법적 전략이며, 현실 참여의 ‘장(場)’으로서 역할을 한다. ‘문학의 쓸모없음’은 언어의 진정한 근원을 환기시킨다. 또, 시의 언어는 독자나 저자 모두와 떨어져 있으며 자율성을 가진다. 이러한 사유가 전제되지 않은 김혜순 시의 죽음의식 검토는 한계에 부딪힐 수밖에 없다.

이상과 같은 이유로 김혜순의 시적 공간에서 드러나는 죽음과 현실수용 양상은 그의 시 세계 연구를 위해 반드시 검토돼야 할 핵심 키워드다. 그러므로 본고는 그동안 파편적이고 협소하게 다뤄졌던 김혜순 시의 연구에서 한 걸음 더 나아가 철학적, 본질적 차원까지 아우르는 폭넓은 연구로 유용성을 발휘할 것이다.

구체적인 연구 방법은 다음과 같다. 먼저 II장에서는 김혜순의 시적 공간에 대해 논의한다. 김혜순의 시는 실험적이고 낯선 시적 전략과 기존 전통성을 배제한 자유롭고 신선한 상상력이 동원된다. 때문에 전통적 서정시의 독법으로 읽기에는 몹시 난해한 여러 해석들이 공존한다. 그것은 ‘낱말의 물질적 현존’, 즉 ‘언어의 전경화’가 이 시인의 중요한 시적 전략이며, 그의 시 의식을 형상화하는 표현상의 특성이기 때문이다. 이러한 시의 특성은 어떠한 시적 공간과 정황 속에서 적절히 교합되어지느냐에 따라 시적 효과가 크게 달라진다. 시적 공간은 시인의 시 의식이 내면화된 공간이자 세계 또는 타자와 소통하기 위한 공간으로서의 역할을 한다. 그러므로 시적 공간이 어떠한 시적 전략으로 시인의 시 의식과 맞물리며 형상화되는 지 탐구하는 일은 중요하다. 김혜순의 시적 공간에는 ‘無’가 존재한다. 그것은 언어의 이중부재로 현상하는 것이다. 이중 부재는 ‘사물의 부재’와 ‘개념의 부재’가 동시에 이루어지는 것으로, 언어의 부정성을 유지하는 요소가 된다. 이를 통해 언어가 자기의 독창적인 세계를 창조하는데 그것을 ‘중성성’이라고 한다. II장에서는 이중부재로 나타난 ‘無’의 세계와 ‘중성성이 말하는 터전’을 연결해 김혜순의 시적 공간분석을 분석해보았다.

III장에서는 죽음의 양상에 대해 논의한다. 망각으로 현시되는 죽음의



모습들을 살펴보고 사회가 함부로 다루는 타인의 몸이 결국 자신의 몸이라는 성찰을 통해 시인이 계속해서 불러내는 죽음의 유형에 주목했다. 또한 환기로써 현현하는 죽음의 양상을 고찰해본다. 죽은 줄도 모르고 여전히 죽음을 사는 이들, 곳곳에 난무하는 죽음을 환기시킴으로써 현현하는 ‘존재론적인 죽음’의 유형들을 검토한다. 일일이 은폐된 죽음을 호명하고 생생하게 살아있는 죽음의 존재가 현시(顯示)되는 사회를 김혜순은 매우 감각적으로 표현했다. ‘지금-여기’에 죽음이 현존한다는 사유를 소급해 삶은 죽음을 향한 행로이고, 세상은 죽음을 원료로 돌아간다는 존재론적 사고에 대한 접근을 바탕으로 일상에 편재한 폭력성을 비판하였다.

IV장에서는 현실수용의 양상을 중심으로 김혜순 시를 분석한다. 김혜순 시의 시적 현실과 현실 참여의 적극적 면모를 현대성이라는 범주로 살펴보고, 김혜순 시의 동사적 전유(몸하기, 시하기, 새하기)가 저항의식의 단편임을 밝혀, 그것의 항상성을 제시한다.

이러한 방법론을 통해 김혜순의 사유가 어떤 배경으로부터 비롯됐으며 최종적으로 지향하고자 하는 바가 무엇인지 그 맥락의 자장 위에서 정치적, 저항적 행보에 대해 고찰해본다. 여전히 김혜순 시 전반에 대한 연구가 미진하고, 특히 주제나 방법적 측면에서 김혜순 시의 죽음에 대한 검토나 정치성에 관한 고찰은 거의 부재한다. 김혜순의 시 세계를 단독적으로 다룬 연구조차 그 수가 매우 적다는 점에서 위상에 맞는 김혜순 시 연구의 필요성이 절실하다. 이러한 문제점과 필요성으로부터 김혜순 시에 대한 타당하지 않은 평가, 그러나 중요한 함의를 갖고 있는 비판들을 돌아보고 김혜순 시에서 깊이 있게 다뤄진 적 없는 죽음의 의미와 현실수용 양상을 살펴본다.



II. 시적 공간

1. 무(無)의 공간

이 장에서는 김혜순의 시적 공간에 대해 살펴본다. 그 중에서도 김혜순의 시적 공간에 존재하는 無의 정체성을 분석한다. 시인이 공간을 구성하고 조직한다는 것은 공간에 어떤 기능을 부여하는 것만이 아니라 생명과 질료와 숨결을 투사하는 일이다.²⁹⁾ 김혜순은 실험적이고 낯선 시적 전략으로 다양하고 독자적인 시 세계를 구축한 시인이다. 여기서 다루게 될 시적 공간이란 구체적이고 정확하게 명명된 실존적 공간(장소)의 의미가 아니다. 본고에서 선택한 시적 공간은 시적인 틀이나 공식, 시 세계를 담아내는 공간으로서의 의미이다. 김혜순의 시적 공간은 파괴적이며 동시에 창조적인, 역동적 힘이 존재하는 장소이다. 이 공간은 어느 한 곳에 고착되지 않고 다양하게 변형되며 끊임없이 움직이고 변화하며 재창조되는 새로운 세계이다. 즉, 부단한 생성의 과정 그 내부이다. 이러한 불안정성, 변화, 역동성은 하나의 요소로 작용해 김혜순의 시가 궁극적으로 성취하려는 시적 여정과 삶을 향해 집중된다. 그것은 구체적으로 ‘언어의 이중부재가 드러내는 무(無)’로서의 공간이며 존재의 개시(開示)가 드러나는 절대적인 외재성의 공간이다.

김혜순은 언어의 부정성에 대한 확고한 인식이 있었다. 사물의 물질적인 실재는 우리가 대화를 하는 동안 관념적인 것으로 바뀌어 사유의 전체성 그리고 단일성에 속하게 된다. 그렇게 타인과의 소통이 가능해지지만 결과적으로 사물의 실재를 죽이는 것이 된다. 그러나 이러한 낱말이 글로 쓰였을 때 나타나는 부재는 관념이 외부로 표출된 형식이라고만 볼 수 없다. 글쓰기는 사물의 부재이면서 동시에 관념의 부재이기 때문이다. 그러므로 이러한 사유가 바탕이 된 김혜순의 시적 공간은 언어의 소산(dissipation), 상실(loss), 분산(dispersal)의 경험이다. 또한, 이때 언어는 내면에서 나온 생각을 처리해 주는 대신에 그 사유가 ‘바깥’을 대면하게

29) 김화영, 『문학 상상력의 연구』, 문학동네, 1998, 381쪽.



하는데 이로 인해 작가와 독자는 텍스트와의 낯선 관계 속에 위치하게 된다. 이렇듯 언어가 작가나 독자와의 관계에서 강력한 주체성을 포기하고 오히려 주체성을 전복하는 것을 ‘언어의 외재성’이라고 한다. 김혜순의 시적 공간은 이러한 언어의 외재성과 언어의 이중부재가 동시에 존재하는 無의 공간이다. 서술하는 목소리는 시인의 내적 사유를 바깥에 보여주는 것이 아니라 그저 ‘언어’를 드러낼 뿐이다. 때문에 독자는 김혜순의 시적 공간에 들어서면 순간 낯설고 난해하고 혼란스러운 것이다.

‘나’의 시는 ‘나’의 이름을 지우고 가는 장소입니다.
그곳에서 ‘나’는 ‘나’의 이름이 제일 무서운 사람입니다.
시는 이름 아래로 추락한 자의 언어입니다.
왜냐하면 이름이 죽음을 나르고 있기 때문에.
시에서는 ‘내’가 ‘나’를 제일 견딜 수 없기 때문에.
이름으로부터 가장 멀리 도망갔을 때 비로소 시가 시작됩니다.

시는 ‘이름’을 넘어서, 정체를 넘어서, 익명으로 변진 내가 그린
무늬. 그 무늬의 도안. 도안 속에는 어디론가 다시 무늬를 그리며
이행해 나아가려는 동사가 된 형용사들이, 동사가 된 대명사들이,
동사가 된 명사들이 흩어지는 곳. 그 도망의 비밀.

— 「시의 이름」 부분, 『않아는 이렇게 말했다』

위 시는 김혜순의 시적 공간에 대한 시인 자신의 사유이며, 해명이고, 고백이다. 김혜순은 ‘나’의 이름을 지우고 나의 동일성이 추락하면, 비로소 이름 없는 시의 장소들이 출현한다고 했다. 시시각각 모양을 바꾸고 이름이 지워지는 세계에서는 사물의 명사성이 추락하고 무언가를 말하지만, 무언가를 지칭하지 않는 언술이 생겨난다. 그것은 “동사가 된 형용사들이”, “동사가 된 대명사들이”, “동사가 된 명사들이” 흩어지는 곳이며 체제 없음으로 한없이 열리는 공간이며, 이름 바깥의 공간이다. 거기서 시어는 실재(사물)와 관념(의미) 모두를 부정하는 이중 부재로 존재한다. 시에서 낱말은 어떤 특정한 사물을 지칭하지 않는다. 이 낱말들은 “사물이나



개념의 부재인 연약한 현존이자, 단일한 해석으로 정리가 불가능한, 무한히 바뀌는 의미”³⁰⁾로서의 단어다. 의미의 변화는 낱말이 개념이라는 파괴적인 힘에 얽매이지 않게 될 때 가지게 되는 힘이다. 문학이 이해에 저항하게 되는 이유는 글쓰기의 요구나 작가의 표현 형식에 따라, 물질성과 비실재성을 동시에 보여주며 끊임없이 다시 만들어지는 낱말 때문이다. 문학에는 현실적 내용이 있어서 사람들이 사회적 세계에 속한 것처럼 문학을 해석할 수 있다. 반면에, 문학에는 문학 언어 자체의 순수성이 있다. 이 순수성은 일상 언어에 갇히지 않으려고 제 자신에게로 되돌아간다. 독자는 김혜순의 시를 읽을 때, 그것이 어떤 것을 재현하고 무언가를 의미하기를 바라나 그의 시(어)를 이해하려 할수록 의미 부재의 체험을 하게 될 뿐이다. 그래서 작품을 파고들수록 작품의 중심은 독자로부터 멀어져 간다. 이것이 김혜순의 시적 공간에 존재하는 無의 정체다.

한 편의 시는 시인 자신의 부재, 시인 자신의 상징적인 죽음, 시인 스스로의 험벗음과 희박함으로 중심을 축내려한다. 시의 한가운데 구멍 뚫려 있는 자리, 장소 없는 장소가 시의 장소다. 시는 말들로 가득 차 있지만 텅 비어 있는, 바뀌의 중심 같은 장소를 모시고 있다. 시는 부재로 포착한 또 하나의 실재다. 시인은 말의 중심에 들어찬 침묵으로 닥쳐오는 실재의 죽음을 선고하고, 그럼으로써 스스로 시 안에서 죽는다.³¹⁾

김혜순의 시적 공간 중심에 존재하는 無(죽음)는 마치 독자가 자신의 시에 대해 이해하기를 거부하는 것처럼 보인다. 왜냐하면 시어의 모호함과 언어조직의 난해함이 가장 먼저 걸어로 드러나기 때문이다. 그래서 김혜순의 시 언어에 대한 피상적 접근이 우선되면 ‘시가 이해에 저항한다.’고 생각하기 쉽다. 실제로 박혜경은 김혜순의 첫 시집 『또 다른 별에서』에 대해 언급하면서 시가 어렵게 읽히는 이유는 매우 사적인 체험의 어느 한 면이 근거 제시 없이 돌발적으로 드러나고 그 체험의 상황이나 정서가 극적으로 과장됐기 때문이라고 했다. 또한, 오규원은 김혜순이 시적 대상

30) 올리히 하세·윌리엄 라지, 『모리스 블랑쇼—침묵에 다가가기』, 최영석 역, 엘피, 2011, 73쪽.

31) 김혜순, 『여성, 시하다』, 문학과지성사, 2017, 93쪽.



을 어떤 관념으로 파악하거나 재해석하는 게 아니라 그 대상을 주관적으로 왜곡시켜 언어로 정착시키는 작업을 한다고 했다.³²⁾ 이러한 의견은 김혜순의 시를 읽으며 나타나는 난해하고 모호한 요소를 돌연한 개인적 사유로 치부해 온 대개의 평가들과 비슷하다. 몇몇 평론은 김혜순 시의 난해성을 ‘사유의 내적독백’이라고 상정해 놓고 그의 시가 외부의 적절한 매개 없이 직접소통을 주도해서 혼란을 준다고 했다. 해석을 중시하는 이들에게 김혜순 시는 혼란과 무질서가 난무하는 해석의 장애물이다. 이는 김혜순의 시적 공간에 대한 이해 없이 그의 시를 해석하려할 때 생기는 오해이다. 시인의 시어선택과 독창적인 언어조합은 궁극적으로 자신의 시세계를 이야기하기에 가장 효과적인 방법론적 고민이다. 의미의 투명한 전달을 삼가고 기꺼이 불가해한 형식을 선택한 시인의 의도는 ‘시적 공간’에 대한 심층적인 고찰로 밝혀질 것이다.

김혜순의 시적 공간에 존재하는 무(無)의 정체는 언어의 이중부재로 현현하는 개념이다. 블랑쇼는 언어의 이중부재를 ‘또 다른 밤’의 개념을 들어 설명한다. 그것은 사물 자체와 그 사물이 재현하는 개념을 둘 다 부정하는 문학의 이중 부재가 그저 낮의 반대편이 아니라 ‘과멸’ 그 자체, 보이지도 들리지도 않아서 그 자체 외에는 아무것도 받아들이지 않는 ‘또 다른 밤’과 유사성이 있다는 것이다. 즉, 김혜순의 시적 공간은 사물의 현실성과 개념의 지시성 모두를 없애는 이중 부정이 형상화되다보니 이해의 어려움을 야기한다. 그의 시는 표현될 수 없는 것을 표현하는 장소이며, 시 속의 ‘나’는 그의 시 속에서 죽을 수 있어서 자격을 부여받은 ‘나’이다. 김혜순은 자신(명사)을 죽임으로써 동사만 오롯한 경험의 세계를 개진하지 못하면 시가 아니라고 단언한다.

TV를 켜니 그 사람들이 귀엣말을 한다
전달! 第二人者が 第一人者에게
第三人者が 第二人者에게
(그들의 비밀을 因子 밖의 우리는 모른다)
전달! 第四人者が 第三人者에게

32) 오규원, 「방법적 드러냄의 세계」, 『또 다른 별에서』 해설, 문학과지성사, 1981, 97쪽.



第五人者が 第四人者에게
 (말은 어두운 뱃속을 올라와
 어두운 귓속으로 밤의 향진을 계속한다)
 전달! 第五人者が 第六人者에게
 第六人者が 第七人者에게
 (말은 第七人者の 향응을 받으며 놀다가
 잠시 그녀의 자궁 속에 들른다)
 전달! 第七人者が 第八人者에게
 第八人者が 第九人者에게
 (쑥떡쑥떡이 쑥떡을 낳고
 쑥떡쑥떡이 똥떡을 낳는다)
 전달! 第九人者が 第十人者에게

말이 방사형으로 퍼진다
 말이 말처럼 커튼을 내린 마차를 끌고
 구멍 속으로 들어왔다가 전속력으로 나갔다가 다시
 들어왔다가
 말이 말을 낳고 말을 낳아 한 말 쌀알보다
 더 많은 말이 쏟아져
 장기관의 출말처럼 우왕좌왕
 (곳간에선 비밀의 쌀 몇십만 말이
 냄새도 요란하게 썩는다
 그 귓속말이 요란하게 썩어
 구더기들이 귓바퀴에서 비 오듯 쏟아진다)

바다에선 바닷말이 썩고
 하늘 아래 비밀 말들이 썩는다
 (빛 들어갈라
 입 안 벌리는
 내 몸통 속에서
 온갖 말들이 와장창 썩는다)

— 「썩는 말」 전문, 『우리들의 陰畫』



1990년에 발표된 이 시에 대해 남진우는 “거대한 조직 사회의 톱니바퀴 사이에서 시인이자 지식인으로서 느끼는 무력감 내지 절망감을 ‘말의 타락’과 연관되어 드러내고 있다.”³³⁾고 평가했다. 그러나 이 시는 언어에 의해 대체되지 않고 여전히 그대로 남아있는 (무언가의)존재에 주목한다. 언어가 가져온 필연적 결과는 죽음의 슬픔이다. “헤겔적 체계 내에서(즉 모든 체계 내에서), 죽음은 쉽 없이 활동하고 있으며, 아무것도 죽지 않고 죽을 수 없다. 체계 이후에 남아 있는 것은, 나머지 없는 잔금이 반복되어 새롭게 된, 죽어감의 격동이다.”³⁴⁾ 이는 끊임없이 우리의 상식에 저항하는 김혜순 시의 언어에 대해 설명해준다. 인간은 부정적 힘에 의존해 주어진 자연존재를 변형, 무화시키며 또한 자연적, 즉자적인 자기 존재 역시 무화시키는 이중의 죽음, 이중의 무화를 실현한다. 죽이면서 죽는 것이다. 언어를 사용하며 언어 자체의 부정성으로 인해 끊임없이 의미를 죽이는 이러한 작업은 김혜순 시의 가장 큰 특징 중 하나이다.

위 시는 TV를 켜면서 시작된다. TV를 켜고 진술을 시작하는 행위자체가 프레임을 만들어놓고 이야기를 전개해 나가려는 설정으로 보인다. TV 속 사람들이 귀엣말을 전달하는데 第二人者가 第一人者에게 第三人者가 第二人者에게 전달한다. 그들의 비밀³⁵⁾을 TV 밖에 있는 우리는 모른다. 계속해서 第四人者가 第三人者에게 第五人者가 第四人者에게 어두운 뱃속에서 길어 올린 말을 어두운 귓속으로 내뿜는다. 이 과정을 ‘항진’이라고 표현했다. 일부러 한자병기를 하지 않음으로써 기세나 기능 따위가 자꾸 높아지는 尙進과 배나 비행기가 앞으로 나아가는 航進. 둘 중 어느 것을 선택해도(혹은 두 가지 모두를 함의해도) 무방하다는 의도를 보인다. 말은 기세등등하게 앞으로 계속해서 나아가고, 어두운 곳에서 은밀히 전해지는 말들은 옮겨지는 과정에 점점 썩기 시작한다.

33) 남진우, 「무서운 유희 - 김혜순의 시세계」, 『우리들의 陰晝』 해설, 문학과지성사, 1990, 130쪽.

34) 모리스 블랑쇼, 『카오스의 글쓰기』, 박준상 역, 그린비, 2012, 91쪽.

35) 우리가 무엇에 대해 말하든, 낱말들을 거치면 보편성을 갖게 된다. 그에 비해 무엇이 어떤 이를 개별적인 사람으로 만드는지는 말하기가 곤란해지는데 블랑쇼는 이것을 ‘비밀’이라고 부른다. 여기서 블랑쇼는 죽음에 대한 사유를 문학에 적용시킨다.



그런데 이 이상한 게임(행위)은 최고 윗선³⁶⁾으로 전달되는 과정이 이상하다. 第二人者가 第一人者에게 먼저 귀엣말을 한 후, 第三人者가 第二人者에게 전달하고, 第四人者가 第三人者에게, 또 第五人者가 第四人者에게 전달하는 방식을 취한다. 들은 이야기를 전달하는 것이 아니라 먼저 이야기를 전하고, 뒤이어 아랫사람에게 이야기를 듣는 방식이다. 먼저 전달한 이야기와 뒤이어 전해들은 이야기가 전혀 상관없는 이야기거나 뒷북치는 이야기일 수 있는 상황이다. ‘상명하달’도 아니고 그렇다고 아랫사람으로부터 착실히 보고돼 올라오는 방식도 아니다. 즉, 이 시에서 ‘전달’의 행위는 그 본래의 역할을 잃는다. ‘전달’의 방식자체가 이들의 놀이에는 무의미한 행위인 셈이다. 게다가 第五人者의 말은 최고위층을 향해 위로 전달되는 동시에 아래로도 전달된다. 말의 행보가 위험하다. 상승과 하강 양방향이다. 그 후, 이야기는 차례차례 아래로 전달된다. 위상이 낮은 아랫사람에게 이야기가 전해지는 과정에 오히려 향응을 받는다. 향응을 받고 그녀의 자궁 속을 들른 후, 말은 썩떡을 낳고 똥떡을 낳으며 변질되어 마지막 第十人者에게 도착하면 거기서부터는 건잡을 수 없이 말들이 방사형으로 퍼진다. 이후에 빠르게 전파된 말은 포화상태가 되어 요란한 냄새를 풍기며 썩고, 벌레가 들끓는다. 사람과 장소를 옮겨가며 온갖 유언비어들이 외장창 썩는다. 이 사람, 저 사람의 귀로 옮겨 다니며 유언비어로 변질되는 ‘말’은 장기관에서 이리저리 옮겨 다니며 생존투쟁을 벌이는 ‘말’을 연상시킨다. 뿌리와 비슷한 부착기를 만들어 바다 밑바닥이나 단단한 구조물에 달라붙어 사는 바닷말은 유언비어가 퍼지는 동안 바다 속(소금물)에서도 썩고 있다. 두 개의 말(馬, 言語)의 이동(흐름)에 향응이 끼어들어 진로가 변질된다. 말이 부패하고 변질되는 과정을 人者(우리)는 모른다. 因子만이 내막을 알 뿐이다. 이 시에서 말은 말(馬)이든, 말(語)이든, 심지어 바닷말이든, 짙 세는 단위의 말이든 중요하지 않다. 김혜순 시에서의 말, 즉 시어로서의 말은 관념을 위해 모든 특정한 실제 사물을 부정하는 일상 언어가 아니다. 김혜순 시어의 본질적 특성은 추상 능력에 있다. 사

36) ‘특정 방면에서 가장 뛰어난 사람’이라는 의미의 一人者, ‘일인자의 다음, 특정 분야에 서 두 번째로 뛰어난 사람’이라는 二人者로서 사전적 의미를 토대로 이 시의 분석에 上下관계를 대입했다.



물의 실재와 일부러 거리를 둠으로써 실제, 개별적인, 구체적 사물을 (그 개념을 위해) 부정하는 것이다. 우리는 일상 언어에서 사물들을 말할 때 이미 사물의 직접성을 지워 버린다. ‘나무’라는 말을 하는 순간 내가 말하고 싶은 개별적인 ‘나무’는 부정되고 누구나 다 떠올릴 수 있는 사물로서의 ‘나무’, 관념적인 대상으로서의 ‘나무’만으로 소통한다. 그렇게 되면 말은 사물을 부정하고 개념만이 사물을 대체하게 된다. 즉, 개념은 사물의 직접성을 부정(否定)하려는 언어의 힘이 뒤에 남겨둔 부재를 채운다. 그러니까 언어에 속하는 것은 실제 사물 그 자체가 아니라 사물의 개념이나 관념이다. 그러나 김혜순의 시어는 사물의 실재뿐 아니라 낱말이 지시하는 개념 역시 부정한다. 시 속의 ‘말’이 어떤 말이든 그것을 실재하는 사물에 대입해 연결시키려고 하면 할수록 고집스럽게 낱말이 미끄러지는 이유이다.

김혜순은 ‘말’의 부재를 부재로서 체험하라고 요구한다. 앞서 언급했듯, 이들이 하는 행위는 ‘전달’로서의 역할을 못한다. 전달의 규칙이 지켜지지 않기 때문이다. 마찬가지로 이들이 쑥떡거리는 말도 ‘말’로서의 역할을 하지 못한다. ‘말’이 장기관 말인지, 바닷말인지, 쌀 세는 말(단위)인지, 정체가 불분명하니 이들의 “썩는 말”은 행위로서도 말의 의미로서도 아무 효용성이 없는 그야말로 “구더기들이 킷바퀴에서 비 오듯 쏟아지는” 썩는 말의 행위일 뿐이다.

이 시는 ‘말’ 뿐 아니라 등장인물 역시 앞서 해석한 서열관계로서의 1인자, 2인자일 수도 있으나, 그저 1명의, 혹은 2명의 인자(人사람, 者사람)일 수도 있다. ‘전달!’이라는 낱말 역시 맨 앞에 느낌표를 달아 강조함으로써 목적을 갖고 누군가에게 반드시 전해야 하는 상황을 나타내는 것 같지만 전달 과정이 아무런 상관관계 없이 물 흐르듯 그냥 방류되는 기분이다. 쑥떡쑥떡대며 긴장감이 조성되다가도 방사형으로 퍼져버리고 우왕좌왕 장기관 줄말처럼 해매는 것을 보면 긴장이 풀어지기도 한다. 이렇듯, 김혜순의 시적 공간은 無다. 그러나 여기서의 無는 원초적인 없음의 개념이 아니라 부재를 통해 유형화되는(현현하는) 無다.

취가



잠에 빠진 흰 토끼를 잡아먹는다
 토끼장 밖으로 검은 피가 쏟아진다
 쥐가 죽통에 빠진 돼지 새끼를 잡아먹는다
 (이제 막 자궁 속에서 구워진 살 덩어리들
 푸들푸들 첫 공기에 떠는 아가들
 기름살 덩어리들
 맛있고, 따뜻하고, 물어뜯으면 피 흘리는 덩어리들)
 쥐가 요람에 든 새 아가를 잡아먹는다
 아가 엄마는 식당에 설거지하러 갔다
 쥐가 이제 땅속에 갓 묻힌
 싱싱한 시체의 몸 속을 드나든다

흠치지 않은 것은 한번도 먹어본 적이 없는 쥐가
 우리를 그림자를 뭉친 다음 입김 불어 눈뜨게 한 쥐가
 발가락 사이 무좀 아래 숨죽여 따라다니던 쥐가
 게걸스레 처먹다가 바스락 큰 숨에도 꼬리를 말아
 올리던 쥐가
 감시용 카메라 뒤에 숨어서 밤마다
 몸을 섞는 우리들 훑쳐보던 쥐가
 여전히 길어지는 이빨을 날마다 갈아야 하는
 수백 세기 동안 진화를 다 엿보았다고 떠들어대
 는 쥐가

우리들 번쩍이는 표면 안쪽 실핏줄 사이에
 보드라운 살갓 속 어둡게 미끈거리는 내장 속에
 빼격거리는 마룻장 아래 열 개의 꿈지락거리는 발
 가락 사이
 비와 바람의 발자국 소리 숨겨둔 두개골 속에
 어느 빛줄기 하나 뚫고 들어갈 수 없는 내 몸 속 그
 어두운 곳에
 몇십 년째 내 몸 속에 웅크린 죽음의 몸 그 뱃속에
 열 손가락을 물어뜯으려 이를 가는
 쥐가



이 밤에

— 「이 밤에」 전문, 『불쌍한 사랑 기계』

위 시에서 쥐(쥐로 형상화된 쥐 같은 이)는 약삭빠르고 처세에 강하며 어둡고 습한 것을 좋아하는 쥐의 습성을 가진 자이다. 힘을 가진 이(권력자)는 보이지 않는 힘을 발휘하여 끊임없이 자신의 욕구를 채워나간다. 순수하게 꿈을 꾸는 소시민(잠에 빠진 흰 토끼)이나 이해타산에 밝은 기업인(돼지 새끼), 때 묻지 않은 어린 청년(요람에 든 새 아가) 혹은 지나간 체제나 이념(땅 속에 갓 묻힌 싱싱한 시체)까지 밤마다 모두 잡아먹고, 훔쳐 먹는다. 더럽고 추한 곳(발가락 사이 무좀 아래)만 숨죽여 따라다니며 ‘더 캐낼 것이 없을까?’ 하여 카메라 뒤에 숨어 힘없는 이들을 감시한다. 모의와 작당이 벌어지고 있을 ‘이 밤에’ 자본과 권력으로 무장한 쥐들은 노골적으로 이를 갈고 있다. 마지막 연에 한 행으로 처리하며 무심히 ‘툭’ 던진 ‘이 밤에’라는 말은 어둡고 은밀하고 드러나지 않는 밤의 속성을 상기시킨다.

모든 일들이 어둠에 가려져 있다. 훔쳐 먹고, 훔쳐보고, 뒤에서 떠들어 대며 유언비어를 선동하는 쥐는 교묘하고 권모술수에 능한 비겁한 존재로 묘사된다. “아가 엄마는 식당에 설거지하러” 가서 다른 사람들의 빈 그릇을 닦는다. 그러나 그 사이에 쥐는 “요람에 든 새 아가를 잡아먹”음으로써 아가 엄마의 꿈이나 미래에 대한 궁극적인 희망 가능성을 차단한다. 비위생적이고, 균을 옮기는 전파력이 강한 쥐는 “감시용 카메라 뒤에 숨어서 밤마다” 세상의 일에 간섭하고 갈등과 분쟁을 일으키며 사람들이 애써 구축해놓은 것들을 와해시킨다. 쥐는 어두운 곳에 잠복해 있다가 불쑥 불쑥 삶에 끼어드는 예측 불가능한 ‘고난’과 같다. 줌처럼 좁혀지지 않는 이상과 현실의 간극을 일깨워주는 존재다.

이 시는 우리들과 쥐가 대조적인 모습으로 계속해서 대치하는 구조를 이룬다. 그러나 다시 시를 읽어보면 쥐가 우리들과 적대적이기만 한 존재일까? 우리들은 두개골 속에 비와 바람의 발자국 소리를 숨겨두었다. 우



리들은 어느 빛줄기 하나 뚫고 들어갈 수 없는 어두운 몸속을 가지고 있다. 우리들은 웅크린 죽음의 몸을 몇 십 년째 뱃속에 품고 있는 존재이다. 우리들은 하얀 털로 뒤덮인 흰 토끼의 모습을 하고 있지만 몸속에 검은 피를 담고 있다. 우리가 자궁 속에서 막 구워낸 새 아가는 맛있고, 따뜻하고, 물어뜯으면 피 흘리는 돼지 새끼에 불과하며 그것은 그저 죽통에 빠져있는 보잘 것 없는 존재이다. 땅 속에 갓 묻힌 시체, 이제 막 죽음을 맞이한 몸속은 오히려 싱싱하다. 우리들은 죽음을 품고 죽음을 살아가는 존재, 우리들은 식당에서 매일 설거지를 해도, 번쩍이는 표면을 내보여도 안쪽 실핏줄 사이에, 보드라운 살갓 속에, 어둡게 미끈거리는 내장을 품고 있다. 쥐는 우리들 그림자를 뭉친 다음 입김 불어 눈뜨게 한 존재이다. 다시 시를 정리해 배열해보면 전혀 다른 느낌이 든다. 그렇다면 쥐가 잡아먹는 것은 긍정적인 우리 삶인가, 아니면 보이지 않지만 썩어서 도려내야 할 부분인가? 쥐는 긍정적인가, 부정적인가? 우리들은 어떤 존재인가?

김혜순 시에서 어떤 낱말이 지시하는 것은 더 이상 특정한 사물이 아니다. 단어와 단어의 연결은 궁극적인 대상이나 의미를 가리키며 끝나지 않는다. 김혜순 시어의 중심에는 언제나 부재가 있다. 시 속에 낱말들은 더 이상 어떤 사물이나 개념을 지시하지 않는 ‘연약한 현존’, 즉 사물과 개념의 부재인 금방이라도 무너질 듯한 현존을 가지고 있다. 그러므로 끊임없이 부재를 통해 無를 만들어내는 김혜순의 시적 공간은 아주 단단하면서도 연약한 낱말의 현존이 존재하는 공간이다.

하얀 눈. 하얀 토끼. 밤새 하얀 눈 내려 하얀 밤. 하얀 토끼가 하얀 철창 바라보네. 하얀 가운. 하얀 시트. 하얀 팔뚝. 하얀 모자. 하얀 스커트. 돌아서는 하얀 종아리. 하얀 샌들. 하얀 눈 내려 난 하얀 아기를 낳았네. 하얀 우산을 쓰고 먹는 하얀 밥. 하얀 피 만드는 하얀 약, 나는 먹었네. 하얀 눈 속의 하얀 하나님, 창문만큼 높아지고. 하얀 눈 속의 하얀 비밀 있어요. 하얀 이불. 하얀 땀. 아기 예수 하얀 살결. 하얀 벽 너무 높아요. 하얀 입술. 하얀 코. 하얀 우유 속에 하얀 쥐 너무 많아요. 하얀 숨 막혀요. 하얀 눈 자꾸 내려 길 없어요. 하얀 악마. 하얀 지옥. 너무 멀어요. 하얀 하품. 하얀 잠. 하얀 붕대를 풀어주세요. 하얀 종이 위의 하얀 글씨. 내 하얀 시를 지워야지. 하얀 하나님 무심한 순결, 내 피의 길을 밖으로 열어요.



— 「新派로 가는 길 4 - 하얀 낮과 하얀 밤」 부분, 『나의 우파니샤드, 서울』

이 시는 하얀 색으로 상징되는 순결을 병적으로 강제하는 상황의 괴로움이 나타난다. 객관적 상관물은 화자의 처지를 간접적으로 드러내는 하얀 물건들이다. 이러한 상관물들을 밝고 명랑한 어조로 변용해 시인은 숨이 막힐 듯한 강박의 상황을 선명한 이미지로 나타낸다. 정형화되어있는 고정된 사고체계 ‘흰색’을 화자에게 잔인할 만큼 집요하게 강요하는 것은 거대권력이다. 하얀 밥과 하얀 약을 먹어가며 숨이 막히도록 억지로 하얗게 될 것을 요구한다. 개성과 독창성, 다른 색은 온통 흰 색으로 덮어 버리고 “붕대”로 감아버리는 무자비한 행위에 대해 화자는 “하얀 눈 자꾸 내려 길 없어요”라고 토로한다. “하얀 종이 위의 하얀 글씨. 내 하얀 시”를 어쩔 수 없이 지우도록 “하얀 하나님”은 “무심한 순결”을 견지(堅持)하고, 화자는 새로운 모색을 위해 다른 길(“내 피의 길”)을 선택한다.

이 시에서 하얀 색은 더 이상 순결하고 깨끗하게 느껴지지 않는다. 오히려 질식할 것 같이 숨 막히는 공포로 엄습한다. 이 시는 연결어미나 접속어가 없다. 병원에서 출산을 한 여인 하나가 보이고, 그 이외에 시를 이루는 모든 것은 여인 주변의 사물과 그 사물들을 꾸며주는 ‘하얀’이라는 관형사뿐이다. 블랑쇼는 말라르메의 유명한 시 「yx 각운의 소네트sonnet in yx」(1887)를 통해 언어 중심에 있는 ‘부재’를 설명한 적이 있다. “연인의 손톱을 노래하는 것처럼 보이나 ‘yx’로 끝나는 낱말들이 이루는 각운이 이 시에 있을 줄 알았던 내용을 대신한다.”³⁷⁾는 말은 김혜순의 시에서 이런저런 의미를 캐내려 하는 일의 무색함을 대변한다. 같은 형식을 빌어 다시 말하자면, 순결을 요구하는 절대 권력의 폭압을 이야기하는 것처럼 보이나 ‘하얀’으로 시작하는 낱말들이 이루는 두운(頭韻)이, 이 시에 있을 줄 알았던 내용을 대신한다.

형광등 불빛을 받은 어항 여덟이 긴 나무 탁자 둘레를
빙 둘러싸고 놓여 있다
고개를 돌릴 때마다 어항들이 불빛을 받아 번쩍번쩍

37) 울리히 하세·윌리엄 라지, 앞의 책, 67쪽.



한다

난 크리스탈이야 한 어항의 빛이 여덟 갈래로 흩어진
다 이 토론에서 그는 언제나 주도적이다
의자 뒤에 붙은 등받이, 그 등받이 높이 매달린 어항
내 바로 앞 어항의 붕어 두 마리는 붉게 충혈돼 있다
그러나 그 붕어의 눈동자 둘은 흰 재 앉은 듯 흐릿하다
늦게 도착한 어항이 빈자리를 찾아 두리번거리자 흰
재 앉은 눈동자가 조금 커졌다 이내 다시 반쯤 감겨진다
저쪽 대각선 그어서 반대편 쪽 등받이 앞에서
무료한 손이 나와 파란 연필로 탁자를 탁탁 친다
그러다 그 어항에서 붕어 두 마리가 떨어진다
비린내가 훅 끼친다 나만 그 비린내에 몸서리치나
붕어 두 마리가 탁자 중간에서 헤엄을 멈춘다
내 어항의 붕어 두 마리도 그곳쯤에서 멈춘다 둘의 시
선이 탁자의 중간 이상을 넘어가지 않는다
붕어 네 마리가 탁자 중간을 더듬고 있다
몸을 떠난 붕어 네 마리가 탁자 중간에서 물이 없어요
퍼드덕거리다 이내 잠잠하다

— 「블라인드 처진 방 2」 부분, 『나의 우파니샤드, 서울』

위 시에서 물이 차 있는 어항은 출렁거리는(흔들리는) 사유의 세계, 곧 사람의 체유이다. “어항의 붕어 두 마리”는 사유의 두 축, 긍정적 사유와 부정적 사유이다. 여덟 명의 사람(어항)이 “긴 나무 탁자”를 둘러싸고 앉아 토론을 벌인다. 생각은 “붉게 충혈돼 있”거나 “흰 재 앉은 듯 흐릿하다.” 누군가 “무료한 손이 나와 파란 연필로 탁자를 탁탁” 치자 “어항에서 붕어 두 마리가 떨어진다.” 대립각을 세우며 본격적인 토론이 시작되고 “비린내가 훅 끼친다.” “붕어 두 마리(긍정과 부정의 사유)가 탁자 중간에서 헤엄을 멈춘다”, “내 어항의 붕어 두 마리도 그곳쯤에서 멈춘다 둘의 시선이 탁자 중간 이상을 넘어가지 않는다.” 의견이 분분하고 좀처럼 진전되지 않는 토론. “붕어 네 마리가 탁자 중간을 더듬고 있다.” 난상토론(亂商討論)이 벌어지고 “퍼드덕거리다 이내 잠잠”해진다. 이 토론은 “물이



없어”서 자꾸만 의견이 휘발된다. 이 시의 외적상관물 어항이나 붕어들은 선명한 시각적, 후각적 이미지와 결합해 독자에게 청각적, 촉각적 감각을 유도한다. 그래서 난항에 빠진 토론자들의 답답한 처지를 부각시키는 효과를 발휘한다.

이 시집에는 「新派로 가는 길」과 「블라인드 쳐진 방」이 각각 4편씩 시리즈로 이어서 수록돼 있다. 「신파」는 정치나 예술 활동에서 새로운 경향을 따르는 유파이다. 그러므로 「新派로 가는 길」은 새로운 성향으로의 전환을 모색하는 일이다. 그러나 한편으로는 새로운 유파를 맹목적으로 따르는 일이 또 신파임을 꼬집는 것이기도 하다. 이 시에서 ‘하얀색’은 순결과 아름다움의 상징이 아니다. 오히려 수없이 호명되는 하얀색은 공포를 불러일으킨다. 즐비하게 늘어놓은 하얀 존재(혹은 물건)들은 본성이 하얗기보다는 하얗게 도포된 것들이다. 밤새 내린 하얀 눈은 햇별이 내리 쬐면 금방 녹아 하얀 빛이 벗겨지고 우중충한 겨울의 삭막함을 드러낼 것이다. “하얀 눈 속의 하얀 비밀”, “하얀 이불” 속 하얀 부정(不正), “하얀 입술” 속 하얀 거짓말, “하얀 피를 만드는 하얀 (불법적인)약”, 숨 막히는 하얀 벽은 너무 높고, “창문만큼 높아진 하얀 눈 속의 하얀 하나님은 무심”하게 하얀 색을 도포하는 것으로 순결을 위장한다. “하얀 낮”은 ‘환한 낮’이 아니다. “하얀 밤”은 “하얀 낮”과 마찬가지로 하얗게 칠해진 시간과 공간이다. 그러므로 하얀 장막을 찢고 나면 하얀 색에 가려져 있던 실상이 드러날 것이다. “하얀”이라는 단어로 하얗게 덧칠해놓은 이 시 역시 허상일 수 있다. 하얗게 칠해놓은 단어들은 언어의 이중부재가 끝없이 실현되며 그 자리에 無를 재생시킨다. 김혜순의 언어유희는 내면과 외면 구별 없이 자유롭게 발현된다. 언어의 부정이 작동한 흔적에서 끝없이 현현하는 새로운 ‘의미 없음’ 들을 찾아내는 일이 김혜순 시의 독법이다.

「블라인드 쳐진 방」에서도 마찬가지로 내재한 기호들이 환유적 세계관을 드러낸다. 블라인드가 쳐진 방에 여덟 명이 둘러앉아 토론을 한다. 토론하는 주체들 관점에서 본다면, 외부와의 차단을 목적으로 블라인드를 쳤을 것이다. 그러나 블라인드를 쳤다는 말은 외부의 관점으로 표현하자면 안에 있는 사람들을 고립시킨 것이다. 형광등 불빛을 받고 있는 것은 어항으로 상징된 8명의 토론자, 그들의 관념 속 사유이다. 어항은 속성상



투명해서 내부의 붕어가 보이지만, 엄연히 외부와 단절돼 있고 물이 차 있어 답답한 상황이다. “어항 속 붕어 두 마리는 붉게 충혈돼 있다.” 즉, 화나거나 흥분한 상태임을 짐작케 하는 요소이다. 그런데 붉게 충혈된 “붕어의 눈동자 둘은 흰 재 앉은 듯 흐릿하다.”라는 표현에서 모호성이 발휘된다. 이 시의 해설에서 성민엽은 어항은 얼굴로, 붕어는 눈으로 환치해 소통이 단절된 세미나와 위태로운 존재의 실상을 그렸다고 해석했다.³⁸⁾ 어쨌든 블라인드 처진 방에서 의견이 불일치하며 난항에 빠진 토론을 이어간다는 것이 답답한 상황임에 틀림없다. 게다가 토론이란 회의와는 달리 어떤 주제에 대해 찬·반을 나누어 서로 다른 자신의 주장을 적극적으로 내세우는 것이다. 그런데 블라인드 처진 방에서 이뤄지는 토론은 활기나 치열함과는 거리가 멀다. 주도적인 크리스탈의 역할 역시 미비하다. 그야말로 블라인드(밀실) 속 공작을 보는 것 같다. 현실을 외면하고 들끓는 민중의 목소리에 블라인드를 치고, 여덟 명의 대표가 테이블위에 앉전히 ‘놓여’ 요지부동으로 탁상공론을 진행하는 과정은 답답함을 느끼게 한다. 그들의 토론 모습은 하나같이 불만족스럽다. 흰 재 앉은 듯 흐릿한 눈으로 세상을 보고, 붉게 충혈 되어있어 특하면 화내거나 흥분하는 태도를 보인다. 또 탁자 중간을 두루뭉술하게 더듬는 등 문제의식도 없고, 자신들의 역할이나 달성해야하는 목표에 대해서 무감한 태도들이다. 이는 현실에서 정책 결정과정을 보며 사람들이 느끼는 답답함을 연상시킨다. 이 시에서는 화자 ‘나’가 등장한다. “내 어항”이라는 목소리를 내고 있다. 시선이 부딪혀도 “둘의 시선이 탁자의 중간 이상을 넘어가지 않는다” 다른 이들도 마찬가지다. “붕어 네 마리가 탁자 중간을 더듬고 있다” 모두들 기회주의자, 회색주의자의 면모를 뽐내고 있다. 그러나 이 시에서도 블랑쇼의 문학과 언어에 대한 사유를 엿볼 수 있다. 모여앉아 ‘토론(말)’을 하고 있는 이들은 자신을 둘러싼 세계(블라인드 처진 방)내에서 끊임없이 소통하려고 하나 그들의 소통은 불능에 빠진다. 왜냐하면 그들 각자의 세계(어항)에 가려져 있기 때문이다. 또한 그들은 세계(블라인드 처진 방)내 존재이기 때문에 그들은 어떻게 해도 ‘바깥’에 가 닿을 수 없다. 블랑쇼의 언어, 문학적 사유와 김혜순의 사유는 정확하게 일치한다. 그의 시 한 편,

38) 성민엽, 「몸의 시학, 역동적인 에로스」, 『나의 우파니샤드, 서울』 해설, 1994, 134쪽.



한 편이 불량쇼의 사유를 뒷받침하는 논증이 된다.

부정성(否定性)의 개념은 언어와 연결된다. 이 부정성의 개념은 낱말의 비현실성을 통해 사물의 현실성을 부정하는 언어의 힘이다. 이는 문학 언어를 곧 ‘말들의 물질성’이라는 관점으로 이해할 수 있다. 말들의 물질성이란 말의 소리, 형상, 리듬을 의미한다. 언어가 생각을 교환하는 매개라고 보는 상식적인 ‘언어 정보 모델’을 비판했던 말라르메의 의견에 동의하자면, 문학 언어의 핵심에는 무(無)가 자리한다. 김혜순의 시적 공간은 부정성(否定性)과 무(無)가 혼호(混淆)하는 공간이다. 작가의 고통이나 불안과는 거리가 먼 것들을 묘사하는 순간 묘사된 것들은 실제로 내가 겪은 고통이나 불안의 실재와는 다른 어떤 것이 된다는 언어작동원리가 김혜순의 시적 공간에서 무(無)를 재현해낸다.

2. 중성성의 공간

이 장에서는 중성성에 대해 고찰한다. 중성성이라는 개념이 김혜순의 시적 공간에서 현현하는 양상을 살펴봄으로써 김혜순의 시적 공간과 중성성의 관계가 궁극적으로 어떤 역할을 수행하고 있는 지 알아본다. 중성성의 개념을 따르자면, 이해에 대한 텍스트의 저항은 자연스러운 것이 된다. 그것은 우리가 아는 것이 없어서 텍스트를 이해하지 못하는 것이 아니라 원래부터 독서 경험에 속하는 부분이기 때문이다. 시는 물질적 대상들의 호소에 반응하지 않는다. 이 말은 이름을 지어 주어 대상들을 보존하는 것이 시의 기능은 아니라는 의미이다.

언어는 자기만의 세계를 위해 실재를 부정하는 힘을 가지고 있고 문학은 그러한 언어의 힘을 최대한 발휘하기 때문에 어떤 소설이나 시도 그저 세계의 묘사, 모방, 반영일 수 없다. 그렇다면 문학은 현실 세계와 아무 상관이 없다는 걸까? 당연히 그런 의미는 아니다. 김혜순의 시를 읽을 때 우리는 시어를 통해 의미가 뿔뿔이 흩어지는 지점과 의미 부재의 체험을 동시에 하게 된다. 즉, 아무도 말하지 않는 언어, 누군가를 향해 말하지 않는 언어, 중심이 없는 언어, 無를 드러내는 언어에 속하는 것이 작가이다. 타자와의 관계를 중요시한 레비나스의 철학을 마주하다보면 ‘있음’이



라는 말에 주목하게 된다. ‘있음’은 세계가 실존의 무(無) 속으로 사라지려고 하는 어떤 분위기를 지칭한다. 이는 대상과 개념을 모두 부정하는 언어의 이중 부재와 관련이 있다. 언어의 이중부재는 필연적으로 무(無)를 드러내는데 이때의 ‘무(無)’가 바로 ‘있음’과 유사한 개념이다.

1장에서 이미 살펴보았듯 낱말이 글로 쓰였을 때 나타나는 부재는 관념이 외부로 표출된 형식이라고만 볼 수 없다. 그것은 관념의 퇴락이라고 해야 한다. 글쓰기는 사물의 부재이자 관념의 부재인 언어의 이중부재이기 때문이다. 글쓰기로서의 언어는 내면에서 나온 생각을 처리해주는 대신 그 사유가 ‘바깥’을 대면하게 한다. 즉, 문학은 우리에게 ‘바깥’에 다가갈 기회를 준다. 문학은 언어를 정의하지 않고 모든 작품은 언어를 다시 한 번 재창조하려고 애를 쓴다. 문학을 읽을 때 각각의 작품마다 다른 경험을 겪게 되는 것은 그 누구도 말하지 못하는 언어의 익명성, ‘중성성’의 체험 때문이다. 언어의 중성성은 의미 바깥에 있는 언어 그 자체의 표현이며, 말이든 글이든 그 어떤 언어의 담론보다 앞서 존재한다. 언어의 중성성은 서술하는 목소리로 문학에 나타난다. 그러나 이때 서술하는 목소리는 작가의 목소리가 아니다. 독자와 작가 모두에게서 놓여나는 언어로 표출되는 ‘외재성이 작용한’ 문학이다. 김혜순의 시적 공간에는 이러한 중성성이 존재한다.

어디서 접시 깨어지는 소리를 들었다.
언제나 그 소리가 들렸다.
옆에서 죽은 여자의 전신이 망가진 기계처럼 흩어졌다.
꺼어먼 뼈 사이로 검은 독충들이 기어나왔다.

내가 한 마리 독충을 들고 웃는다.
혹은 말을 걸어 보고 싶다.
<내 진술은 여기서부터 더듬기 시작>
바, 방에는 검은 독충들이 더, 듨, 으, 며, 흩어지고

어리고 섬찝한 금을 긋는다.
내가 죽은 여자의 입술을 주어서 담배를 물려 준다.



그러다가 이내 뺏아가고 다시 물려 준다.
불이 우는 것 같다. 어디서 복숭아 냄새가 난다.

詩 속에 사닥다리라는 말을 넣고 싶다.
사닥다리를 든 내가 계단에서 서성거린다.
창문이 열리고 흰 스카프를 쓴 죽은 여자의 얼굴이 걸려 있다.
아, 아직도 접시 깨어지는 소리가 들린다.

— 「담배를 피우는 屍體」 전문, 『또 다른 별에서』

위 시는 김혜순의 등단 시다. 이 시는 분열적이다. 1연에서는 매일 접시 깨지는 소리를 듣는 화자가 나온다. 옆에는 전신이 땅가져 뼈 사이로 독충들이 기어 나오는 죽은 여자가 있다. 2연에는 한 마리 독충을 들고 웃는, 써 놓은 詩 속의 화자 ‘나’가 등장한다. 그리고 시를 쓰다가 머뭇거리고 있는 또 다른 화자가 등장한다. 그리고 3연에는 내가 죽은 여자의 입술을 건네주는 또 다른 대상이 등장한다. 4연에서는 시 속에 사닥다리라는 말을 넣고 싶은 시 쓰는 화자가 다시 등장하고, 그런 생각을 반영하듯 사닥다리를 들고 계단에서 서성이니 시 속의 화자가 재등장한다. 이러한 분열적 현상은 처음과 마지막에 들리는 접시 깨지는 소리로 더욱 극대화된다. 접시가 깨지는 날카로운 소리로 시작되는 청각적 심상은 “죽은 여자의 시체”와 “꺼어먼 뼈”와 “독충”들이 기어 나오는 시각적 심상으로 이어지다가 담배 냄새와 복숭아 냄새가 섞인 후각적 심상으로 연결된다.

다시 창문 밖 “흰 스카프를 쓴 죽은 여자의 얼굴”이 시각적 심상으로 나타났다가 접시 깨어지는 청각적 심상으로 마무리된다. 이렇듯 이 시는 여러 명의 진술이 혼재되어 다양한 심상들과 어울리고 뒤엉켜 혼란스럽다. 또한, 의도적으로 의미해석을 모호하게 하려는 문장들도 곳곳에 배치해놓아 시의 해석을 더욱 어렵게 만든다. 1연에 “옆에서 죽은 여자의 전신”은 화자의 옆에서 죽은 여자의 전신인지, 죽은 여자의 전신이 어떤 경로를 통해서 화자의 옆에 놓이게 된 것인지 모호하다. 3연에 “어리고 섬찝한 금을 굶는” 주체 역시 방을 더듬으며 흩어지는 독충들인지, 독충을 바라보고 있는 화자인지 이 또한 모호하다. 또 “내가 죽은 여자의 입술을



주어서 담배를 물려준다.”는 서술 역시 죽은 여자의 입술을 누구에게 주는지, 그 대상을 알 수 없다. 바닥에서 떨어진 것을 “주워”서가 아니라 누군가에게 “주어”서 물려주는 행위는 입술이 없는, 혹은 담배를 피울 줄 모르는 또 다른 대상이 존재하는 것인지, 자신이 쓰던 시 속의 상황 진실인지, 제목처럼 시체가 담배를 피우는 건지 불분명하다.

시체가 단어 그대로 죽은 사람을 지칭하는 건지, 시체와 같이 황폐한 처지의 누군가를 지칭하는 것인지, 자신의 정신상태가 지금, 죽어서 전신이 망가진 여자와 같다는 것이지 알 수가 없다. 그렇기 때문에 독자는 나름대로 시에 나타난 정황을 토대로 의미를 재구성하게 된다. 그러나 롤랑 바르트는 ‘저자의 죽음’이라는 개념을 통해, 이러한 독자의 노력이 무용지물임을 밝힌다. 그는 ‘저자의 의도’가 대개 쓸모없고 자기 의견을 옹호하는 수단에 지나지 않는다고 말한다. ‘저자의 의도’가 그렇게 중요하다면 충분히 더 직접적으로 말해 줄 수도 있었던 것을 저자가 굳이 에둘러 보여 주는 것에 불과한 것이다. “텍스트가 저자의 의도에서 벗어나 얻는 독립성은 글이 쓰이던 바로 그 순간부터 이미 저자의 의도가 부재하고 있었다는 것을 전제로 한다. 그 부재야말로 글쓰기가 꼭 필요로 하는 것이다.”³⁹⁾ 사유하는 이는 자기가 표현하는 개념 속에 용해되어 버리지만, 저자는 낱말 자체를 부각시키며 사라진다. 다시 말해, 사유하는 이는 보편 사유의 단일 영역 안으로 사라지지만, 저자는 다르다. 그는 사유의 단일성과 객관성이 아니라 언어 그 자체를 표현하면서 자취를 감춘다.

모든 문학작품은 자기만의 독특한 방식으로 언어를 표현한다. 작품 속에서 서술하는 목소리를 찾는 것은 의미 없는 일이다. 너무나 불분명한 서술자의 목소리는 ‘나’나 ‘너’같은 인칭대명사도 아닐뿐더러 아무에게도 귀속되지 않는 목소리이기 때문이다. 그러므로 김혜순의 시적 공간은 주체를 전부 내쫓아 버린 중성성이 말하는 터전이다. 이 공간에서 아무도 말하거나 써 보지 못한 중성성으로서의 언어, 나에게 계속 되돌아오는 언어의 웅얼거림, 바스락거리며 언어가 다가오는 소리를 듣는다면 독자는 마침내 김혜순의 시 세계에 조금 다가간 것이다.

39) 올리히 하세·윌리엄 라지, 앞의 책, 116쪽.



‘글쓰기’ 없이 쓰는 것, 문학을 문학이 사라지는 부재의 지점에 데려다 놓는 것. 우리가 더 이상 거기에 놓은 비밀들을 두려워할 필요가 없는 부재의 장소로 문학을 이끄는 것은 ‘글쓰기의 영도 writing degree zero’이다. 모든 작가들이 일부러 아니면 부지불식간에 추구하는 중성성, 침묵으로 이끄는 중성성이다.⁴⁰⁾

김혜순의 시는 독자와 저자 모두에게서 떨어져 있으며 자율성을 가진다. 김혜순의 시어는 홀로 말한다. 비인칭적인 언어는 말하는 ‘나’를 안팎에서 잠식해 들어간다. 그러므로 시인이 된다는 것은 말들이 만들어 낼 부재에 먼저 매혹되는 것이다. 시인은 작품의 존재를 위해 저자도 독자도 자신의 죽음을 각오할 수밖에 없다. 작품의 현존과 대면한 독자는 작품의 현존을 벗기고, 작품의 존재 속으로 들어가려 한다. 그러기 위해 독자는 위험을 무릅쓰고 모든 위력을 총동원한다. 작품의 존재에 온전히 들어가기 위해 자신의 존재 전부를 총동원하는 일은 자신의 현존이 붕괴될 수 있는 일이다. 유희당하는 자는 항상 죽음을 각오해야 한다. 독자의 죽음은 곧 독자의 현존의 죽음이다. 그렇게 되면, 독자는 작품의 노예가 되어, 자신의 존재와 작품의 존재를 구분하지 못하고 작품의 존재 속으로 빨려 들어가는데 이것이 바로 블랑쇼가 바라는 경지다. 그가 말하는 근원적인 침묵은 바로 현존의 죽음을 일컫는다. 그래서 그는 “죽을 수 있기 위해 글을 쓴다. - 글을 쓸 수 있기 위해 죽는다.⁴¹⁾” 라고 했다.

“작품 - 예술작품, 문학작품 - 은 완성된 것도 완성되지 않은 것도 아니다. 작품은 존재한다(elle est). 작품이 말하는 것은 오로지 작품이 존재한다는 바로 그것일 뿐이다. - 그 이상의 아무것도 아니다. 작품이 존재한다는 사실을 벗어나게 되면, 작품은 아무것도 아니다. 작품에서 그 이상의 것이 표현되기를 바라는 자는 아무것도 발견하지 못하고, 작품이 아무것도 표현하지 않는다는 것을 발견할 뿐이다. 쓰기 위해서건 읽기 위해서건 작품에 종속되어 살아가는 존재(être)라는 낱말만을 표현하는 것의 고독에 속해 있다. 존재라는 낱말은 언어(langage)가 그 낱말을 숨김으로써 보호하거나 작품의 침묵하는 공

40) 올리히 하세·윌리엄 라지, 앞의 책, 117쪽.

41) 모리스 블랑쇼, 『문학의 공간』, 이달승 역, 그린비, 2010, 123쪽.



허(le vide) 가운데 그 낱말이 사라지게 함으로써 나타나도록 하는 것이다.⁴²⁾”

김혜순의 시는 저자의 것으로 확인되는 숨겨진 의미를 발견하는 독법과는 다른 방식의 능동적이고 적극적인 독자의 해석이 필요하다. ‘저자’는 의도적인 죽음을 실행함으로써 텍스트가 담고 있는 메시지를 독자가 매번 재-의미화하게 한다. 그것이 김혜순 시의 특징이며 시인이 추구하는 ‘주체(저자)의 죽음’이다. 문학의 공간에서 언어는 들리지 않는다. 시인은 듣지 않으면서 언어를 듣는 자이다. 김혜순 시의 언어들은 언제나 본질적으로 스스로를 벗어나 있는 떠도는 말이다. 이것이 바로 ‘바깥의 언어’이다.

누가 서럽고 누가 그리울 건가
두 사람이 장기를 두고 있다
서러울 사람과 그리울 사람이 고삐를 잡고 있다
서러움과 그리움을 놓고 마주앉아 있다

누가 죽고 누가 죽일 것인가
두 사람이 장기를 두고 있다
죽을 사람과 죽일 사람이 팽팽히 고삐를 잡고 있다
죽임과 죽음을 놓고 핏발을 세우고 있다

누구를 죽이고 누구를 서럽게 할까?
한 사람이 파리를 잡고 있다
날짜마다 뼈곡이 박힌 인간들을 후려치면서
누구를 서러움에 익사시킬까?
단발머리 그 소녀가 무심히 달력을 넘기고 있다

— 「棋院의 다섯 사람」 전문, 『또 다른 별에서』

‘기원’이라는 단어는 다양한 뜻이 존재한다. 그러나 시인은 제목에서 기원의 한자를 명기함으로써 언어유희를 의도하지 않았음을 분명히 밝힌다. 이 시에 쓰인 ‘기원’은 “바둑을 두거나 배우려는 사람들이 이용하는 곳”이

42) 모리스 블랑쇼, 앞의 책, 15~16쪽.



다. 그런데 정작 시 속의 등장인물들은 바둑이 아니라 장기를 두고 있다. 바둑과 장기는 엄연히 다른 경기이다. 시인이 바둑과 장기를 혼동했다고 보기는 어렵다. 오히려 기원에서 장기를 두는 상황을 통해 독자의 상상력과 사고를 확장시킬 수 있는 새로운 의미 암시나 현실 풍자의 유희 효과를 노리고 있는 것이다. 기원 안에는 다섯 사람이 있다. 장기를 두며 마주 앉은 서러울 사람과 그리울 사람, 파리를 잡고 있는 사람, 달력을 넘기는 단발머리 소녀, 그리고 이들을 묘사하고 있는 화자다. 그러나 문맥을 다시 새겨보면 서러울 사람, 죽는 사람, 그리울 사람이 모두 동일인으로 읽힌다. 죽는 사람은 그 죽음이 혹은 그 죽음 때문에 서러울 것이고, 그리움의 대상이 될 사람이기 때문이다. 그리고 파리를 잡거나 달력을 넘기는 사람, 죽이려는 이가 또 같은 대상으로 읽힌다. 파리를 잡는 이나, 달력을 넘기는 이나 모두 무언가를 혹은 누군가를 죽이려는 사람이기 때문이다. 또한 파리는 훈수를 두며 주변을 맴도는 구경꾼을 비유한 것처럼 읽히기도 하고, 단발머리 소녀 앞에 ‘그’라는 지시 관형사를 사용해서 소녀를 특별히 지정한 것이 앞서 등장했던 인물임을 확인시키는 것처럼 읽히기도 해서 이 시도 명료하게 읽히지 않는다.

무엇보다 기원에서 치러지는 장기대결은 곳곳에 등장하는 죽음의 언표들로 인해 긴장감이 느껴진다. 특히 “죽임과 죽음을 놓고 핏발을 세우는” 치열한 상황에서 ‘장기(臟器)’라는 단어가 연상시키는 공포는 더욱 심각하다. 장기를 앞에 두고 누가 죽고 누가 죽일 것인지 고삐를 잡고 있는 상황은 동음이의어인 ‘장기(臟器)’를 떠올리게 한다. “파리를 잡는 사람”에서 떠오르는 파리 목숨만도 못한 힘없는 사람들, “달력을 넘기고 있는” 행위에서 연상되는 “날짜마다 빼곡이 박힌” 삶에 찌든 사람들, 그들은 모두 “서러움에 익사될 사람들”이다. 한쪽에서는 눈에 핏발을 세우며 장기를 두는 이들과 무관하게 파리를 잡고 달력을 넘기며 무료함을 달래는 이들이 등장한다. 이들은 장기를 두듯 치열한 싸움도, 대결도 필요 없이 힘없는 이들을 손쉽게 제압해 버릴 수 있는 존재다. 파리채 한 번 휘두르고, 종이 한 장 넘기는 것으로 생존투쟁의 현장에서 가뿐하게 빠져나와 자신들의 권력을 이용해 약자들을 마음대로 익사시키고 후려칠 수 있는(죽일 수 있는) 이들이다. “팽팽히 고삐를 잡고” 대결 중인 두 사람에게 독자의



주의를 집중시키며, 더욱 무서운 존재들은 오히려 가볍게 지나는 말로 처리해버림으로써 시인은 아이러니한 상황을 연출한다. 그리고 실제로 삶이 위태로운 사람들은 장기관 앞에 앉아 다투고 있는 두 사람이 아니라 무심히 후려친 파리채에 맥없이 쓰러지는 사람들, 달려 한 장 넘기면 후드득 일자리를 잃는 (이름도 기억하지 못할)숫자처럼 수많은 이들이다.

김혜순의 시적 공간은 저자가 사라지고 언어의 중성성이 현현하는 공간이다. 김혜순의 시적 공간 속에서 들리는 목소리는 ‘나’나 ‘너’ 혹은 또 다른 제 3자를 가리키지도 않는다. 이 분명하지 않은 목소리는 딱히 누구의 것이라 말할 수 없고, 누구에게 귀속되어 있다고 할 수도 없다. 여기서 서술하는 목소리의 익명성은 어떤 미학적 목표 때문에 일부러 이야기 서술에 개입하지 않기를 선택한 저자의 거리 두기와는 구분된다. 저자가 텍스트에서 의도적인 거리 두기를 하는 것과 달리 이 익명성은 텍스트가 독자와 작가 모두에게서 떨어져 나오게 하는 것이다. 이렇듯 중성성이 지배하는 서술은 주체가 될 만한 모든 이를 쫓아 버린다. 주체는 내가 내 생각을 표현할 때 쓰이는 도구에 불과하다. 나아가 언어가 내가 하는 이야기와 관계없는 자기만의 외재성을 발휘하면 주체는 언어에 맡겨진다. 아무도 말하거나 써 보지 못한 중성성으로서의 언어, 나에게 계속 돌아오는 소리로서의 언어이다.

끊어질 듯 이어지는 내 노인 적 울음 소리
하얗게 세어버린 내 머리칼을 빗어내리는 몸짓
그 위에 내리비치는 빗발 같은 햇살
아이 적 내가 노인 적 나를 달래는 모습
노인인 내가 아이인 나의 집의 화재를 진화하는 풍경

무한대로 퍼지는 개들의 발자국 소리
아이인 내가 주머니에서
어른인 내 얼굴을 꺼내어
젖은 수건으로 닦는 모습
아이인 나와 노인인 내가
어른인 내 얼굴을 공놀이하듯



던지고 되치는 광경

— 「어른의 꿈」 부분, 『아버지가 세운 허수아비』

김혜순의 시적 공간에서 주체는 고정돼 있지 않다. 주체가 분열하고 모습을 바꾸며 독자를 시 속에 적극적으로 개입하도록 유도한다. 위의 시에는 수많은 ‘나’가 등장한다. 제목 「어른의 꿈」은 어른인 ‘나’가 일상적으로 꾸는 꿈인지, (진정한)어른이 되고 싶은 꿈(희망)인지 알쏭달쏭하다. 어쩌면 과거나 미래로 돌아가 현재의 모습을 재정립하고 싶은 꿈일 수도 있다. 아이 시절로 돌아가 “어른인 내 얼굴을 꺼내어 젖은 수건으로 닦고”, 노인 시절로 돌아가 “어른인 내 얼굴을 공놀이 하듯 던지고 되치는” 광경은 지금이 아닌 다른 시절들로 돌아가 현재의 나를 바꾸고 싶다는 꿈을 꾸는 것일 수도 있다. 그러니 화자는 어른이나 완성된 모습의 어른은 아닐 수 있다. 자신이 회구하는 모습의 어른이 분명 아닐 것이다. 그래서 계속 꿈을 꾸고 있는지도 모른다. 아이로 돌아갔다가 노인으로 훌쩍 넘어섰다가 갈팡질팡 어른의 꿈을 계속 반복하고 있는 것이다. 그렇다면 화자는 언제까지고 어른일 수 없다. 아니, 나는 아이와 노인의 모습을 공유하고 있는 어른일 수도 있다. 그러나 1행에 “노인 적 울음소리”라는 부분을 보면 노인인 나도 여전히 울고 있다. 4행에 “아이 적 내가 노인 적 나를 달래는 모습”을 보면 어른인 나는 존재하지 않는다. 그렇다면 처음에 추리한 범상한 해석이 다시 혼란에 빠지게 된다. 모든 것이 한낱 꿈인 것인지, 모든 것이 꿈이 아닌 것인지 어쩌면 “어른의 꿈”을 얘기하고 있는 ‘나’는 어른이 아닌 것이 분명하다. ‘나’는 아이도 어른도 노인도 아닌 불분명한 그 ‘무엇’인 존재일 수도 있다. 이는 ‘저자의 죽음’을 방법론으로 내세워, 세계에 대해 명명하고 해석하는 ‘주체 중심 사고관’에서 벗어나려는 시인의 의지를 보여준다. 이런 유형은 김혜순 시에 여러 편 등장한다. 저자의 의도나 언어의 형식적 구조 등에 의해 규제되어 단 하나만의 의미가 존재하는 것이 아니라 다의적이고 가변적인 의미가 뒤섞여진다. 끊임없이 변화하고 때때로 모순된 의미들이 진동해서 하나의 올바른 의미를 지니는 것이 불가능하다. 그렇기 때문에 해석 또한 어떤 단 하나의 올바른 의미



로 파악해낼 수 없다. 해석의 작업에 깊이 들어갈수록 의미들이 상호 모순을 형성하면서 미궁에 빠지게 된다. 김혜순의 시적 공간에서 ‘주체’는 자기 생각의 단일성과 일관성을 뛰어넘는 언어의 외재성에 내맡겨진다. 이때, 나타나는 언어의 바깥을 중성성이라고 한다.

나는 그 아이에게 들어간다
태어날 때부터 지금까지 한 발자국도 크지 않은 아이
새파란 아이 아직도 ‘내’가 아닌 아이
황인종도 아니고 말팔도 아니고 더구나 김혜순도 아닌 아이
지구를 박차고 솟아올라
아직도 짧은 별, 푸른 불꽃 그 자체인 아이
우리 엄마 뱃속에서 아직도 눈 못 뜬 아이
나 죽어도 살아 있을 그 아이

밤마다 잠들려 하면
한 노인이 응크린 나를 껴안는다
낮에는 자고
밤에는 깨어 있는 그 노인이 나를 껴안는다
태반처럼 살갓 주름 사이마다
죽음을 재운 징그러운 그가
한밤내 나를 껴안고 내려다본다
그가 나에게로 들어온다
그의 얼굴 속에서 이미 지구는
지구의 시간을 다 살아내었다
한없이 늘어진 젖무덤 속에서
봄 여름 가을 겨울은 수억만 번 흘렀고
산맥들은 자신들의 리듬을 다 연주했다
이름도 얼굴도 삭아버린 그 노인
너무도 늙어 여전히 어린 아기인 그 노인
나 죽어야 비로소 죽을 그 노인
그것이 나를 끌어안는다



위의 시에서 화자는 ‘나’의 존재 이전의 존재거나, ‘나’의 전제이거나 혹은 ‘나’의 이후일 사람들을 만나며 무의식의 세계로 거슬러 올라간다. 이 죽음의 영역에 속한 이들은 내가 속한 사람들이며 내가 개입한 존재들이고 나의 또 다른 ‘자아’, 분화된 존재들이다. 그러나 이는 김혜순의 ‘시하기’ 개념에 대입하면 또 다른 해석이 가능하다. ‘나’는 우리 엄마가 낳은 존재이며 이미 먼 세월 저편에서 출생했다. 어머니는 나에게 자신의 몸을 주었지만 내 안에 ‘없음’으로 존재한다. 내 안에 ‘없음’으로 꼭 들어찬 어머니를 느끼며 나는 “아직도 젊은 별, 푸른 불꽃 그 자체인 아이”를 내 안에 품은 채, 낳지 못하고 있다. “우리 엄마 뱃속에서 아직도 눈 못 뜬 아이”인 내가 내 안에서 내 몸인 아이를 느끼며 세상에 아이를 꺼내놓으려는 출산 행위. 그것은 김혜순의 ‘시하기’이다. “나 죽어도 살아 있을 그 아이”는 그러므로 ‘시함’으로 내 안에 들어찬 ‘어머니’며, ‘나’이며 내가 낳으려는 어떤 시적주체이다. ‘나’는 복수의 몸이다. 하나의 텍스트이며 사라진(죽은)자들의 언어를 품고 있는 장소이다. “낮에는 자고 밤에는 깨어 있는 한 노인”은 “태반처럼 살갓 주름 사이마다 죽음을 재운 징그러운 그”는 “한밤내 웅크린 나를 껴안고 나를 내려다보다”가 “나에게로 들어온다.” 텅 빈 몸(밤)과 기억(깨어있는)과 타자와 유령의 화자가 뒤섞여 변용, 생성되는 언어의 주체를 탈주체화한다. “이름도 얼굴도 삭아버린” 끝없이 회귀하는 유령들은 “너무도 늙어 여전히 어린 아기인 노인”이며 “나 죽어야 비로소 죽을 그 노인”, 혼호하는 타자들, “그것이 나를 끌어안은” 행위는 지난한 출산의 행위와 다름없다. 죽음으로써 살아가는 존재. 산 자도 죽은 자도 아닌 자. 죽음과 삶은 상호작용을 하며 혼재된 상태에 머물고, 나는 수없이 분열된 ‘나’의 존재들의 죽음을 포함한다. 나는 분화된 그들의 죽음을 살고 있다. 주체도 화자도 말을 건네는 대상도 명료하지 않은 김혜순의 시에서 고정된 한 가지 개념을 찾아 이름 붙이려는 노력은 무모하다. 김혜순이 ‘시하기’라는 말하기 혹은 글쓰기 형식에 관계하는 방식은 주체를 밀어내는(displacement) 효과를 낳는다. 김혜순의 글쓰기에서 ‘나’는 자기 생각의 단일성과 일관성을 뛰어넘는 언어의 외재성에 맡겨진다.



그래서 김혜순의 시적 공간에 남는 것은 부재의 기호, 숨겨진 사라짐의 기호, 즉 비인칭적이고 중성인 어느 누구의 그림자일 뿐이다.

내가 왼손에 담배를 들고
오른손으로 라이터를 켤 때는
기저귀 찬 갓난아기인 내가 흰 칼라를
달고 선 소녀인 내가 하이힐을 신고
기우뚱거리는 내가 오늘밤
너와 욕설로 술 마시는 내가 잠시 전
의 내가 모든 사람인 내가

[.....]

다시 내가 손가락 사이에 술잔을 끼우고
입속으로 술을 부으면
수십 개의 손가락 사이에 술잔이 끼워지고
수십 개의 벌려진 입이 술을 마시며
수십 개의 염통이
그중에서도 기저귀 찬 갓난아기인 나와 잠시 후에 나의 아
가에게 기저귀 채울 내가 가장 큰 목소리로

그런 잠시 후 네가 내 뺨을 정신 차렸! 갈기며 일어서면
내가, 내가내가내가내가내가
그중에서도 서른 살 넘은 여자인 내가 가장 늦게 일어서서
수십 개의 파장을 울려
한 살짜리 고사리 같은 손가락을 곧추세워
두 살짜리 세 살짜리 네 살짜리
그 손가락에다 반지까지 끼운 손가락을 곧추세워
수십 여자인 나를 가리키며
떡따는 목소리로
나는 나란 말이야!
만지지 말란 말이야!



이 시에서도 ‘나’는 기저귀 찬 갓난아기였다가, 흰 칼라를 달고 선 소녀였다가, 서른 살 넘은 여자였다가, 수십의 여자가 된다. “너와 욕설로 술 마시는” 나는 “잠시 전의” 나는 “모든 사람인” 나는 잠시 후 나타날 나를 위해 “손가락 사이에 술잔을 끼우고 술을 붓는다.” 그러면 “수십 개의 손가락 사이에 술잔이 끼워지고”, “수십 개의 벌려진 입이 술을 마시며”, “수십 개의 염통이” 둘러서 “잠시 후의 나를 위해” 축배를 든다. 잠시 후, “갓난아기인 나”는 분위기가 무르익을 무렵 “서른 살 넘은 여자”, “아가에게 기저귀 채울” 나의 뺨을 갈기며 벌떡 일어서서 “수십 여자인 나를 가리키며 멧따는 목소리로”, “나는 나란 말이야!” “만지지 말란 말이야!”라고 외친다. 그 외침은 “서른 살 넘은 여자”이며 “수십 여자”이며 “모든 사람인” 나는 ‘나’가 아니라 절규하는 소리다. 나는 아직 내가 아니고 “잠시 후의 나를 위하여” 계속 나를 부정(否定)한다. 나는 계속 “잠시 전의 나”이고 “잠시 후의 나”는 계속 분열한다. 나는 잠시 후의 나를 위해, 나의 죽음(존재론적 죽음)을 위해 파티를 벌이고 ‘나’는 끊임없는 죽음을 통해 수많은 ‘나’가 된다. ‘나’의 부재, ‘나’의 상징적 죽음, ‘내’ 안의 부재에 거주함으로써 ‘나’의 죽음은 계속해서 “내가, 내가내가내가내가내가” 된다. 끝없이 사라지는 ‘나’는 수많은 타자로서 ‘살아’진다. 나는 내가 아닌 상처 입은 타자들, “두 살짜리 세 살짜리 네 살짜리” 어린아이이고 “수십 여자”들이다. ‘나’는 그들 모두의 체현자이다.

“글을 쓴다는 것은 모든 목소리와 모든 출발 지점들을 해체하는 것이며, 주체가 빠져나가는 중립적이고, 혼성적이며, 간접적인 공간이다. 현실에 대해 직접적으로 행동하는 관점이 더 이상은 아닌, 목적어를 가지지 않는 자동사로서 어떠한 사실이 이야기 되고 있는 즉시, 즉, 상징 그 자체가 발생하는 것보다는 최종적으로 어떤 기능의 바깥에 위치하는 순간, 이러한 단절은 발생하며, 목소리는 그 기원을 잃고, 작가는 그 자신의 죽음으로 들어가며, 글 쓰는 것은 시작한다.”⁴³⁾



김혜순의 시적 공간은 시인의 작품 이해와 현재성을 재고하는 요인이 된다. 세계와의 조응을 적극적으로 모색하게 하는 구체적, 현실적 형상화가 시적 공간에서 이뤄지기 때문이다. 시적 공간에서 이뤄지는 세계와의 조응과 현실적 형상화는 결국 시적 현대성으로 발현된다. 여기서 현대성의 원리는 기존의 모든 표현양식을 부정하는 부정성을 포함한다. 그러므로 현대성(부정성)에 근거한 글쓰기는 ‘죽음에서 합치’되며 ‘참여’의 형태로 나타난다.⁴⁴⁾ 그것은 새로운 표현양식을 생성함으로써 근본적인 사회관계를 다른 차원으로 변형시킬 방법적 모색이다. 트릴링은 고통과 불쾌와 죽음을 ‘현대성의 자각 요인’으로 꼽았다. 거기에 부르주아의 쾌락원칙은 철저히 배제돼있다. 그는 ‘죽음 충동’을 통해 현대의 정신에 내재해 있는 부정성을 강조한다. 그가 말하는 ‘현대적 정신성(the modern spirituality)’은 부르주아 이데올로기에 대한 부정과 거절의 정신을 가리킨다. 그들이 말하는 건강한 것이나 긍정적인 것은 부정적인 세계가 그 위치를 배정해 준 것이므로 궁극적으로는 부정적인 것들이다. 모두 병들어 있는 부분이 모여 이루는, 병든 전체에 대한 전면적 부정. 그것은 어떤 긍정이나 생성을 이루기 위한 기본 전제가 된다. 그 부분에서 ‘현대성과 부정성의 상호관계’에 관해 고찰한 강웅식의 논의는 매우 중요하다. 강웅식은 ‘현대성(부정성)의 반어’와 ‘죽음 충동의 반어’ 그리고 ‘현대예술의 반어’를 명료하게 정리해 놓았다. 그의 연구⁴⁵⁾에 의하면 ‘증오’와 ‘부정’ 그 자체는 부정적인 계기지만, 부정적인 것에 대한 부정은 긍정적인 것이 되는데 이것이 바로 그가 설명하는 ‘현대성(부정성)의 반어’이다. 또한, 죽음 충동은 삶을 파괴하지만 이미 파괴된 삶 속에서 작동되고 실현되는 죽음 충동은 파괴된 삶을 회복시킬 수 있는 유일한 회복 세포가 되는데 그것이 곧 ‘현대적 정신성’이 포섭하고자하는 죽음 충동의 반어라고 하였다. 또, ‘현대적 정신성’ 혹은 ‘현대성’을 담은 예술작품은 죽음(소멸)을 통해 긍정적인 세계에

43) 롤랑바르트, 『저자의 죽음 (The Death of The Author)』, 이재준 역, 동문선, 1968, 33쪽.

44) 김수영, 「참여시의 정리 : 60년대의 시인을 중심으로」, 『창작과비평』, 1967 겨울호, 634쪽.

45) 강웅식, 「김수영 시론 연구 - ‘현대성’과 ‘부정성’의 의미를 중심으로」, 『상허학보』 11, 2003.



대한 꿈을 실현하는데 그것이 현대예술의 반어라고 정리한다. 그래서 그는 ‘현대성’은 급진적일 수밖에 없다고 주장한다. 김혜순의 시적 공간은 현대성이 발현되는 공간이고, 이는 곧 부정성이나 죽음의식과 연관된다. 그에 대한 논의는 다음 장에서 구체적으로 살펴보기로 한다.



Ⅲ. 죽음의 양상

1. 망각된 타자와 사회적 죽음

이 장에서는 앞서 살펴본 김혜순의 시적 공간이 갖는 의미와 기능을 바탕으로 김혜순의 시에서 매우 중요한 언표인 죽음에 대해 고찰해볼 것이다. 김혜순의 시에서 죽음이 갖는 의미는 시인의 시 의식을 내포하는 중요한 상징이다. 이 장에서는 앞에서 밝힌 무(無)와 중성성에 대한 개념과 역할을 바탕으로 시인의 시 의식을 우선 고찰하고, 그 시의식이 형상화된 개별 작품이 어떤 죽음의 미학적 의의와 효용을 갖게 되는지 살펴볼 것이다.

문학에서 나타나는 ‘현대성’의 핵심은 파괴(부정)에 있었다. 김혜순은 가장 자연스럽고 일상적인 삶의 양태를 죽음으로 보았다. 즉, 김혜순에게 ‘현대성의 삶’은 ‘죽음’이었다. 김혜순은 매 시기 죽음에 주목했다. 김혜순 시의 죽음의 논제는 현재성의 삶을 환기시키는 김혜순 시의 방법적 전략이다. 김혜순에게 있어 죽음은 곧 현재적 삶(근대 · 자본주의 문명)의 양태이고, 인간은 죽음을 향해 달려가는 존재이다. 이러한 사유는 2장에서 살펴본 ‘부정성’이나 ‘부재’라는 개념과 관련된다. 앞에서 살펴보았듯 일상 언어는 특정한 사물을 부정함으로써 개념의 보편적인 소통을 가능하게 했다. 그렇다면 우리는 세계와 맺는 모든 관계를 언어가 매개하니까 개별 존재들의 세계를 이해하는 것이 불가능할 것이다. 여기에서 ‘타자’의 개념이 나온다. 타자(타인)는 ‘앎’의 세계에 속하지 않으며 개별적이고, 형언할 수 없는 존재다. 그러므로 개별성은 존재의 비밀이라고 할 수 있다. 문학은 말의 물질성을 다루며 앎의 세계 이전에 있는 ‘어떤 것(인식 행위 이전의 직접적인 사물)’을 경험하게 한다. 이 세계에서 언어라는 매개를 통해 어떤 대상을 말하려면 일반적인 개념을 말하게 된다. 그럼으로써 개별적인 것은 부정하게 된다. 그렇다면 매개를 거부하는 ‘개별 존재’는 어쩔 수 없이 직접적 방식으로 존재할 수밖에 없다. 일상 언어에서 표현될 수 없는 이 직접적 개별성을 ‘존재의 비밀’이라 한다. 대상의 실존에 의지하



는 일상 언어가 개별성과 아무 관계가 없다면 우리의 의사소통은 완전히 불가능할 것이다. 문학이 ‘보편적인 것으로 바뀌어야 표현되는 실존의 신비’를 드러낼 때, 소외를 극복할 수 있다. 즉, 문학은 유용한 것만을 찾는 이 세계가 인간의 실존을 소외시키는 상황에 대항한다. 김혜순은 “죽음은 결코 나의 것이 아니며, 나는 오로지 타자의 죽음하고만 관계를 맺는다”는 사유를 따른다. 죽음이 ‘모든 사람들’에게 일어나는 추상적 사실이 아니라 오히려 죽음은 나의 개인성을 깨뜨리고 타자의 현존을 낳는 수동성을 지닌다. 이것은 서로에게 의존하면서도 따로 떨어져 있는 개별 존재들의 인간 공동체를 낳는다.

김혜순은 ‘내가 말을 하려면 차단해야만 하는 앞서 있는 실재’에 주목했다. 김혜순의 시에 나타나는 분열성은 자아가 힘을 쓰지 못하는 ‘극단적인 수동성’의 발현이다. 김혜순의 시 의식은 죽어가는 경험과 깊숙이 연루돼 있다. 작가는 자기의 작품 속에서 죽기 위해 익명의 언어 뒤로 자신의 목소리를 사라지게 한다. 우리가 우리를 둘러싼 세계와의 관계에서 능동적인 역할을 맡을수록 세계의 의미는 희미해진다. 또한 동시에 우리의 능동적인 역할도 아무 의미를 갖지 못한다. 죽음은 우리 삶을 가능성으로 가득 차게 하지만, 달리 보면 우리의 가능성 모두가 無로 돌아가는 수동성에 직면하게 한다. “죽음은 나를 한없이 죽어가는 익명의 존재로 만든다.” 개별성 즉 ‘타자’에 대한 망각은 여러 사회적 죽음을 현시한다. 김혜순의 시 「돼지라서 괜찮아」는 이러한 통찰을 볼 수 있는 대표적인 작품이다.

아무래도 돼지를 십자가에 못 박는 건 너무 자연
스러워, 의미 없어

나는 선방에 와서 가부좌하고 명상을 하겠다고 벽을 찌러본다

있지, 지금 고백하는 건데 사실 나 돼지거든. 있
지, 나 태어날 때부터 돼지였어
더러워 나 더러워 진짜 더럽다니까. 영혼? 나 그
런 거 없다니까



[……]

있지, 너 돼지도 우울하다는 거 아니? 돼지도 표
정이 있다는 거?
물컹거리는 슬픔으로 살찐 몸, 더러운 물, 미끌미끌한 진흙

내가 로테르담의 쿤스트할레에서 안 배닝이라는
사진가가 일제 식민지 치하
수마트라 할머니들 찍은 사진을 봤거든 그런데 그
사진 속 표정은 딱 두 종류였어

불안 아니면 슬픔, 그래서 난 걸어가면서 그 주름
얼굴들에게 이름을 붙여줬지
당신은 불안, 당신은 슬픔, 슬픔 다음 불안, 불안,
슬픔, 슬픔.

— 「돼지는 말한다」 부분, 『피어라 돼지』

이 시에 등장하는 돼지는 더럽거나 위협하다는 이유로 희생양이 된다. 이들의 죽음은 남은 모든 이들의 연대성을 강화시킨다. 돼지는 죽기 위해 살아가는 존재이며 끊임없이 타자를 생산하기 위해 희생한다. 호모사케르로 불려 신의 영역과 인간 공동체의 법/권리의 보호 바깥에 위치하는 존재들 ‘벌거벗은 생명’들은 주권권력의 생물적 토대가 되며 살아있는 것도 죽은 것도 아닌 유령 같은 모습으로 존재한다. 이 ‘신성한 자’⁴⁶⁾(돼지)들은 “일제 식민지 치하의 수마트라 할머니들”과 연결되며 벌거벗은 삶을 전면화한다. “구원의 서사와 다면성에 기대어” 이 긴 시 「돼지라서 괜찮아」를 해석한 권혁웅은 이 시의 상징에 드러나는 ‘이중부정’에 주목한다. 여기서 말하는 이중부정은 명명된 것과 명명한 것의 간격을 전제로 그 다른

46) 호모사케르는 사람들이 범죄자로 판정한 자로서 그는 희생물로 바쳐지지 않고, 살인자로 처벌도 받지 않는다. 그런데 이러한 존재를 ‘신성한 자’라고 부르게 되었고 이것이 호모사케르의 유래이다.

조르조 아감벤, 『호모사케르』, 박진우 역, 새물결, 2008.



을 건너뛰는 ‘상징’, ‘명명’의 힘을 전제하며 시작된다. 명명된 그것이 명명한 바로 그것임을 보증하는 명명이란 동어반복 밖에 없기 때문에 궁극적으로 명명은 둘을 분리하는데 돼지에게는 두 개의 상징이 없다. 그 말은 예수가 빵과 포도주를 성찬하며 피와 살이라 명명하고 십자가 위에서 피 흘리고 살 찢기는 구원의 상징을 사용했다면 돼지는 다른 것으로서 제 살과 피를 수식할 필요가 없고 십자가의 상징성도 필요 없다. 이 두 개의 없음이 역설적인 전능함이며 무소부재(無所不在)라는 이중부정을 낳는 것이다. 돼지는 죽음에 직면해 슬픔과 불안을 드러낸다. “일제 식민지 치하/수마트라 할머니들”에게서 보였던 불안, 슬픔, 불안, 슬픔, 슬픔은 계속 증식하며 개체가 구별되지 않는 다수의 슬픔과 불안을 대변한다. 돼지는 개별자가 되지 못하는 이들, 명명 되지 못하는 이들, 힘없는 다수의 이름, 약해서 몰살당하는 이들을 의미한다. 그것은 시대에 따라 여자이기도 했고, 민중이기도 했고, 난민이나 계약직 노동자이기도 했다. 그들은 공동체에서 추방당하거나 버림받았던 존재들이다. 김혜순은 이중부정을 통해 개별자가 망각되며 현시되는 죽음을 끊임없이 꺼내놓는다.

돼지9 원피스돼지, 돼지9 투피스돼지, 돼지9 넥타이돼지 걸어온다
요리조리 엉덩이 흔들며 하이힐 콕콕 찍어대며

돼지9 길러서 먹어주세요
돼지9 먹고 울어주세요
돼지9 새끼도 낳아 드릴게요
돼지9 슬픈 인생이었다고 한 번만 말해주세요
돼지9 나를 잘 싸서 준비해주세요
돼지9 창자는 줄에 걸어주세요
돼지9 하나도 버리지 말아주세요
돼지9 트림은 그렇게 심하게 말아주세요

맛있는 걸 당신이라고 불러도 되나요?



아껴가며 살살 파먹어도 되나요?

당신은 돼지를 사랑했다
익숙하게 살집을 가르고 신문지에 싸서 검은 봉지
에 담아 주었다

모두 이름이 같은 돼지

돼지들이 걸어온다
다 먹어 치웠는데 또 걸어온다
배가 불러 죽겠는데 또 걸어온다

— 「세상에서 제일 맛있는 당신」 부분, 『피어라 돼지』

돼지가 자신의 불안과 슬픔을 넘어서서 자신의 몸을 직접 우리에게 내어 준 사실은 중요하다. 그것은 수동적인 고난을 능동적인 열정으로 바꿨다는 점 때문에 주목할 만하다. 외적인 고통과 고난과 고문을 주체화함으로써 내면의 계기로 바꾼 것이다. 돼지는 계속해서 죽는다. 그것은 라캉의 죽음충동으로 설명하자면 현재의 질서를 無로 돌려 그 공백 상태에서 다시 새로운 질서가 탄생할 수 있도록 만드는 창조의 행위(의지)다. 라캉은 모든 충동을 ‘죽음 충동’으로 해석한다. 충동은 현실에 안주하는 자아에 대해 적대적이고 파괴적인 성격을 지닌다. 그것은 자아에게 이익이 되지 않을지라도 집요하게 만족을 요구한다. 충동은 현실적인 삶이 부과한 경계 너머의 실재를 향한 욕망이다. 충동은 문명이 보호해주는 삶 바깥의 존재 양식, 즉 비유적인 의미에서의 ‘죽음’을 지향하므로 기존 삶의 양식에 대해 파괴적이다. 그러나 라캉은 죽음충동이 수반하는 파괴를 단순한 파멸이 아닌 생산적 행위로 본다.⁴⁷⁾ 충동은 기존 질서의 점진적 개선을 통한 ‘앞으로의 도약’이 아니라 새로운 시작의 촉발을 위해 만물을 무화시키는 파괴적 힘이자 창조주의적 승화라는 것이다. 그런 맥락에서 라캉은 모든 충동이 ‘죽음충동’이라고 해석한 것이다. 돼지는 자신의 운명에 자유

47) 김용수, 『자크라캉』, 살림출판사, 2008, 68~69쪽.



의지를 불어넣는 ‘주체화의 몸짓’을 보여준다. 주체(subject)란 처음부터 대상에 종속된 존재, 영향을 받는 존재지만 한편으로는 그 수동성을 자신의 선택으로 삼는 자, 자발적이고 능동적인 자로 평가할 수 있다.

돼지들은 계속해서 죽음을 맞는다. 돼지고 돼지고 돼지고… “다 먹어 치웠는데 또 걸어오고”, “배가 불러 죽겠는데 또 걸어온다.” 이름도 없는 수많은 돼지9들은 9처럼 생긴 꼬리를 달고 죽음을 향해 돼지고 돼지며 돌진한다. 원피스, 투피스, 하이힐, 넥타이 할 것 없이 모두 끝없이 죽어가는 돼지들이다. 눈앞에 닥친 피동을 능동으로 전환하는 이 힘은 스스로 죽음으로써 죽음충동을 완성하려는 적극적 몸짓이다. 이러한 힘을 바탕으로 인간은 구원이 가능하다고 김혜순은 말한다. 마치 희망 하나 없는 무의미한 형벌 속에서 능동성을 발휘한 시지프를 찾아 그에게 ‘영웅’의 칭호를 달아준 카뮈⁴⁸⁾를 떠올리게 하는 대목이다. 이름 없는 아니, 모두 같은 이름의 수많은 돼지9들은 죽음을 통해 몸을 제공하고, 무리로 출현한 돼지들은 결국 우리 자신으로 전신(轉身)한다. 이 죽음은 개별 인간 존재들을 지탱하고 아우르는 공동체의 근원이다. 죽음은 나를 개별적 존재로 만드는 사건이 아니라 나를 한없이 죽어가는 익명의 존재로 만든다. 익명의 돼지9가 되어 돼지9를 먹고 한없이 죽어가는 주체가 곧 ‘나’이다. “나의 현재적 삶이 죽음의 상태와 같다.”는 김혜순의 죽음 인식은 현실과 멀어지기 위한 것이 아니라 오히려 현실과 진정으로 가까워지기 위해 선택한 시적 전략이다. 그래서 김혜순은 시로 직설적, 폭로적인 현실 수용을 하려는 것이 아니라 시 자체를 통해서 비로소 ‘현실’보다 더 현실적인 어떤 것

48) 카뮈는 시지프가 아래로 굴러 떨어진 바위를 굴리기 위해 다시 산꼭대기에서 아래로 되돌아가려는 순간을 의식의 시간으로 주목한다. 카뮈는 형벌의 조건에 대한 의식, 즉 생각과 인식은 시지프의 고통을 완성시키는 동시에 시지프의 승리를 완성시킨다고 주장한다. 부조리한 인간은 자기의 고통을 의식할 때 모든 우상을 침묵하게 만들기 때문이다. 자신의 고통을 직시할 때, 시지프의 운명은 우상에게 돌려지는 것이 아니라 그 자신의 것이 된다. 바위도, 바위를 굴러서 올린다는 행위도 자신의 것이며 형벌로 인한 모든 고통도 마찬가지로 온전히 그 자신의 것이 된다. 결국 시지프는 신에 의해 무의미한 행위를 반복하는 것이 아니라, 모든 시련의 참된 주인이 되어 기꺼이 고통을 감수하는 것이다. 그런 까닭에 형벌을 받고 있는 시지프를 카뮈는 영웅이라 칭했던 것이다.

알베르 카뮈, 『시지프 신화』, 김화영 역, 민음사, 2016, 182쪽.



을 현현시킨다.

흠치지도 않았는데 죽어야 한다
죽이지도 않았는데 죽어야 한다
재판도 없이
매질도 없이
구덩이로 과묵혀 들어가야 한다

검은 포클레인이 들이닥치고
죽여! 죽여! 할 새도 없이
알전구에 똥칠한 벽에 피 튀길 새도 없이
배 속에서 나오자마자 가죽이 벗겨져 알록달록 싸
구려 구두가 될 새도 없이
새파란 얼굴에 검은 안경을 쓴 취조관이 불어! 불
어! 할 새도 없이
이 고문에 버틸 수 없을 거라는 절박한 공포의 줄
넘기를 할 새도 없이
옆방에서 들려오는 친구의 뺨에 내리치는 손바닥
을 깨무는 듯
내 입 안의 살을 물어뜯을 새도 없이
손발을 묶고 고개를 젓혀 물을 먹일 새도 없이
엄마 용서하세요 잘못했어요 다시는 안 그럴게요
할 새도 없이
얼굴에 수건을 놓고 주전자 물을 부을 새도 없이
포승줄도 수갑도 없이

[.....]

피어라 돼지!
피어라 돼지!

멧돼지가 와서 뜯어 먹는다
독수리 떼가 와서 뜯어 먹는다



파란 하늘에서 내장들이 흘러내리는 밤!
머리 잘린 돼지들이 번개치는 밤!
죽어도 죽어도 돼지가 버려지지 않는 무서운 밤!
천지에 돼지 울음소리 가득한 밤!

내가 돼지! 돼지! 울부짖는 밤!

돼지나무에 돼지들이 주렁주렁 열리는 밤

— 「피어라 돼지」 부분, 『피어라 돼지』

느닷없이 들이닥친 죽음, 아무렇게나 취급당하는 죽음, 사방에서 범람하는 죽음들을 우리는 망각하고 산다. 아니, 모르는 체하고 살아간다. 사회가 함부로 다루는 타인의 몸이 결국 자신의 몸이라는 것을 인정하는 선언인 이 시는 우리 사회가 타자의 몸과 생명을 다루는 방식을 날카롭게 비판한다. 여기서 김혜순식 모더니즘 비판, 문명 비판이 드러난다. 삶의 의미를 잃고 도구적 기능이 상실된 존재는 해롭다. 김혜순은 존재의 망각에 대해 개별적인 예를 들어 사회 전체의 패러다임을 보여준다. 죽음의 파급력이 커지며 타자의 죽음은 곧 나의 죽음과 무관하지 않다는 사고에서 한 발 나아가 인간의 실존방식이 ‘죽음 속의 존재’라는 것을 일찍 깨달았다. “내가 못 견디는 건 아픈 게 아니에요!/ 부끄러운 거예요!”라고 외치는 돼지의 말은 곧 인간의 말이다. 돼지의 말은 모두 “내가 돼지!” 곧 ‘내가 되지.’로 환원된다. 반복되는 “없이”라는 술어는 경쾌하게 읽히며 속도감을 높인다. 하지만 잔혹한 구타, 결박과 고문, 위협이 이어지는 감금의 상태는 아무리 급하게 시를 읽어 내려가도 끝나지 않는다. “피어라 돼지”는 돼지의 고결함과 아름다움에 대한 예찬이며 희생에 대한 위로와 진혼이다.”⁴⁹⁾ 돼지는 ‘꽃’이며 ‘피’의 상징이다. 돼지는 그 피를 통해 꽃으로 피어날 것이다. 다시 부활이다. 우리가 함부로 대한 타인의 몸, 타인의 죽음은

49) 권혁웅, 「단 한 편의 시 - 김혜순의 돼지복음서」, 『피어라 돼지』, 문학과학지성사, 2016, 228쪽.



천지에 돼지 울음소리로 가득 차 무서운 밤이 되고, 무덤 속에서 네 발이 아닌 두 발로 서서 머리에 흙을 쓰고 우는 돼지의 소외된 죽음은 오래도록 잔상으로 남아 우리를 병적으로 괴롭힐 것이다. 흠치지도 죽이지도 않았는데 재판도, 매질도 없이 구덩이에 파묻히는 죽음이 죽음으로서의 지위를 인정받기 위해 끊임없이 부도덕하고 예의 없이 내팽개친 죽음들을 불러내야 한다. 흘러주지 못한 눈물처럼 죽음이 맥없이 증발해 분해돼 버리지 않도록 버려진 죽음들을 김혜순은 서둘러 하나하나 그러모은다. 우리가 망각하고 있는 것은 우리가 바깥에서 들여다보는 것이 아니라 우리 중 하나가 개별자가 되고 희생양이 된다는 점이다.

김혜순은 우리 삶의 모든 순간이 죽음과 관계 맺고 있음을 직시했다. 그래서 죽음과 연결하지 않고 우리 삶은 그 무엇과도 관계 맺을 수 없다는 것, 결국 우리 세계의 가능성은 죽음을 통해서만 향유할 수 있음을 말한다. 김혜순은 인간의 실존방식이 ‘죽음 속의 존재’임을 인식함으로써 삶을 죽음이라고 이름 지을 때 이미 죽음은 사라지고 말은 사라진 대상(죽음)을 그저 가리킬 따름임을 인지한다. 시인은 ‘죽음’이라고 명명하며 오히려 ‘죽음’이라는 말 자체가 더 힘차게 진경화 되기를 의도한다. 그러므로 시에서 현실이란, 언어를 통해서 우리가 그 현실에서 영원히 추방됐을 때, 그때 비로소 만들어 낼 수 있는 환상이다. 그러므로 언어를 내 머릿속에서 나온 생각의 표현이라 지칭할 수 없다면 언어로 말이 되어 나온 것은 나 자신의 개별적 실존과 완전히 분리된 채로 존재한다. 내가 사용한 언어는 지칭하는 그 사물만이 아니라 나 ‘자신’도 그 안에서 사라지게 한다. 이는 결연하고 용감하며 진정한 ‘내’가 타자의 죽음 앞에서 사라지듯 비인칭적인 힘, 익명의 힘이 나타나 나를 나 자신과 떼어 놓고 무력하게 만드는 죽음의 현실이다. 그것이 우리가 망각하고 있는 점이다.

TV는 마치 육조와 같아
 나는 TV 육조 속에서 하루 종일 나오지 않는 그녀를 들여다보내
 손가락이 쪼글쪼글해지고
 거울은 뿌옇게 흐려지고
 머릿속까지 밀려들어오는 미지근한 물



마치 더운물을 보충할 때처럼 돌려지는 채널
암흑 방에서의 TV 시청
점점 더 깊은 땅속으로 끌려들어가서는
묻혀서도 숨 쉬는 허파처럼
끝나지 않는 TV 시청

그러나 자정 뉴스가 끝나면 그 뉴스에 이어서
그 뉴스를 견뎌내는 건 바로 그녀
오늘밤 자정 뉴스는 오십 명의 넥타이 맨 남자들을 보여주었지만
여자들이 맡은 배역은 불에 타 죽은 아이를 껴안고
몸부림치며 우는 역할 뿐

나는 이어서 그녀라는 이름의 TV를 들여다보네
푸른 그늘이 용솨음치고, 침묵으로 얼어붙는 구조들

그 사이로 통곡하는 물고기들이 장의사 행렬처럼 떠가네
TV가 끝난 후 이 뇌파 어항의 불빛은 너무 춥고
곧 이어서 흘러나오는 죽은 아기들의 울음 소리
그녀는 절대로 TV 눈꺼풀을 감지 않네
잠을 자는 것도 그녀에겐 일종의 말하기 방식
그녀는 잠속에서도 우는 배역은 싫어
잉크도 종이도 없는 곳에서 흘러나오는
TV 육조 속 미지근한 물 속을
무거운 고개만 이리저리 흔드네

— 「물 속에 잠긴 TV」 부분, 『달력 공장 공장장님 보세요』

나는 하루 종일 TV를 보는 그녀를 본다. “손가락이 쪼글쪼글해지고”,
“거울이 뿌옇게 흐려지고”, “머릿속까지 미지근한 물이 차오르도록” 그녀
의 “암흑 방에서의 TV시청”은 끝나지 않는다. 자정 뉴스에선 “오십 명의
넥타이 맨 남자들”과 “불에 타 죽은 아이”와 “우는 여자들”이 나오고 그
녀의 내면은 장의사 행렬같이 “구조들 사이로 통곡하는 물고기들”에 머물



러 잠들지 못한다. TV를 보는 행위는 세계의 바깥에서 세계를 바라보는 행위와 연결 지을 수 있다. 세계는 죽음이 난무하고, 망각하고 있던 죽음이 TV를 켜고 마침내 자정뉴스를 통해 현시될 때 여자는 “TV 육조 속 미지근한 물속에서 무거운 고개만 이리저리 흔들”뿐 절대로 눈꺼풀을 감을 수 없다.

텔레비전은 사회의 탈정치화를 이끈다. 사람들이 제 집의 울타리 바깥에 관심을 갖지 못하게 한다. 모든 체제는 항상 집 밖으로 나와 길거리에서 있는 이들을 통해 형성된다. 흥미롭고 중요한 사건들이 일어났을 테지만, 뉴스가 끝나고 잠자리에 든 ‘그녀’에게 어떤 일도 일어나지 않는다. 후에 몇 가지 사실들을 떠올리겠지만, 그 사건들은 그녀에게 아무 의미도 없다. 여러 사건들의 의미는 텔레비전이라는 매체 속에서 사라진다. 김혜순은 우리도 모르게 망각하고 있는 사실들을 여러 형태의 ‘죽음’을 통해 알려준다.

TV시청을 끝낸 그녀는 눈꺼풀을 감을 수 없다. 위에서 언급한 탈정치화와 반대로 TV를 꺼도 그 안에서 나오지 못할 수 있다. 왜냐하면 TV 바깥 역시 이 세계의 프레임 안이고 그 모든 타인의 죽음은 나의 죽음과 무관하지 않음을 그녀는 깨달았기 때문이다. 잠들지 못하는 그녀의 내면을 바라보는 나 역시 TV 속 죽음이나 그녀의 내면에 도사리는 죽음이 모두 화자인 나의 죽음에 다름 아님을 인식했기 때문이다. 망각된 타자와 사회적 죽음에 관한 김혜순의 사유는 ‘아파트’라는 공간을 통해 더욱 선명하게 드러난다. 아래 두 편의 시를 비교해보자.

옆집 남자가 죽었다

벽 하나 사이에 두고 그는 죽어 있고

나는 살아 있다 그는 죽어서 1305호 관 속에 누워 있고

나는 살아서 1306호 관 속에 누워 있다

우리는 거울처럼 마주보고

마주보고 드러눕고 마주보고 일어나고

마주보고 맨몸에 물을 끼얹으며

마주보고 확성기를 틀고 마주보고 팬터마임을 하고



마주보고 대포를 겨눈 채

오늘 나는 옆집에 문상가지 않는다
그와 나는 호수(號數)가 다르니까
그는 어젯밤 깊은 밤 죽어서

벗은 발을 거울 밖으로 쭈욱 내밀었지만
그는 어젯밤 깊은 밤 죽어서
병풍 앞 공손히 조아린 자식들
친구들을 보여주면서 웃어 제쳤지만
오늘 나는 문상가지 않는다 그 남자의
자식을 봐도 모른 채 한다 우리는
서로 호수가 다르다

— 「남과 북」 전문, 『어느 별의 지옥』

악몽이 배달 온다
검은 풍선 하나가 내 속에서 나와
나를 향해 달려오다 말고 눈앞에 멈춘다
그 속에서 내 몸에서 떠났던
평생의 머리칼이 쏟아진다
이미 죽어버린 전화기 이미 죽어버린 형광등
이미 죽어버린 텔레비전 이미 죽어버린 거울
이미 이름을 잃은 것들이 꿈길에서 살아온다
크레인에 실린 관이 몇 시간째
공중에 매달려 흔들리고
오토바이 멈추는 소리 계단을 뛰어오르는 소리
내가 네 속에서 죽나 보다
친구들이 흐느끼고 선생님도 흐느끼고
공중에 매달린 내 방이 몇 시간째 흔들리고
내가 죽을 때 입은 상처가 또다시 벌어진다

나는 불 다 꺼진 아파트 밖으로 뛰쳐나가



악몽의 성채를 올려다본다
 아파트의 창들이 서랍처럼 열리더니
 비가 안에서 밖으로 쓰레기처럼
 쏟아진다
 악몽이 배달 온다

— 「1306호」 부분, 『한 잔의 붉은 거울』

아파트는 관계의 죽음이 나타나는 대표적인 공간이다. 또한 죽어서 들어가는 관과 다름없는 공간이다. 김혜순의 시 「남과 북」에는 벽 하나를 사이에 두고 옆집 남자가 죽어있어도 모른 채하는 인물이 나온다. 1305호 관 속에는 죽은 남자가 누워있고, 1306호 관 속에는 살아있는 ‘나’가 누워 거울처럼 마주보고, 마주보며 드러눕고, 마주보며 맨몸에 물을 끼얹으면서도 호수(號數)가 다르므로 옆집에 문상은 가지 않는다. 옆집 남자와 나 사이의 거리감, 혹은 단절은 그는 죽어있고 나는 살아있기 때문이 아니다. “그는 1305호”이고 “나는 1306호”이기 때문이다. 그와 나 사이에는 “벽 하나”가 놓여있기 때문이다. 한쪽이 죽어 나가도 다른 한쪽에서는 모른 채하는 비인간적 실상이 가득한 곳이 바로 아파트다. 시인은 아파트를 차곡 차곡 포개놓은 관으로 파악한다. 때문에 아파트에서의 삶은 관 속에서 죽음을 사는 것과 다름없다.

“크레인에 실린 관이 몇 시간째 공중에 매달려 흔들리고”, “오토바이 멈추는 소리, 계단 뛰어오르는 소리”가 나는 것을 보니 “내가 네 속에서 죽나 보다”하고 화자는 생각한다. 오토바이가 멈추고 계단 뛰어오르는 소리가 나면 언제나 악몽이 배달돼오고, 악몽 속에는 이미 죽어버린 전화기나, 형광등, 텔레비전, 거울 등 “이름 잃은 것들이” 가득 담겨있다. 아파트는 매일 악몽을 배달받는 중환자들이나 이미 관 속에서 매장을 기다리는 시체들이 보관돼있는 시체안치실과 다름없다. 아파트에 거주하는 이들은 이름이 없다. 1306호, 1305호, 번호로만 존재한다. 번호가 매겨진 관들이 같은 방향으로 나란히 쌓여 있고, 그 안에서 죽음을 사는 이들은 같은 방향으로 드러눕고, 물을 끼얹고, 밥을 먹는다. 어쩌면 애초부터 ‘이름’을 소유할 수 없는 곳이 아파트다. 아파트 거주자들은 모두 ‘관(棺)공포증’으로



하루하루 죽음을 사는 이들이라 할 수 있다.

위 시에서 오토바이 멈추는 소리나 계단을 뛰어오르는 소리는 하루에도 수십 번씩 반복되는 일상적인 소리인데도 화자는 병적으로 자신의 죽음을 생활소음과 결부시킨다. 두꺼운 현관문 안쪽에서 외부와 차단된 채, 불규칙적으로 들리는 소리들에만 예민하게 반응하는 화자의 모습이 관 속에 갇힌 삶을 계속해서 떠올리게 한다. 악몽에 시달리며 화자가 두려워하는 것은 ‘네 속에서의 죽음’이다. 상대방부터 잊히는 것을 끊임없이 두려워한다. 아파트에서의 죽음은 3인칭의 죽음이다. 이웃이나 가족에게 잊혀져 시체가 부패된 지 한참 후에야 발견되고는 하는 비극적 죽음이다. 화자는 “악몽의 성채”속에서 이름 없는 죽음을 맞이할까 불안해한다. 이름의 죽음이란 공동체로부터 유기되어 공동체 밖으로 방출된 이름, 즉 ‘사회적 죽음’을 의미한다. 주체의 의지와 상관없이 공동체에 의해 타자의 영역에 익명으로 내쳐진 존재들, 그들은 이름을 잃은 자들이다. 현대사회에서 옆집(1305호)의 죽음은 나에게 무의미하고, 무관심하며 일상적인 일이다.

프랑스 철학자 블라디미르 장켈레비치는 『죽음에 대하여』⁵⁰⁾라는 책에서 죽음의 종류를 세 가지로 나눈다. 인칭별로 구분한 ‘나의 죽음’, ‘너의 죽음’, ‘남(익명적인 타인)의 죽음’이 그것이다. 이는 대상을 바라보는 출발 지점, 즉 시점(1인칭, 2인칭, 3인칭)에 따라 다르게 받아들여지는 죽음에 대한 감정을 나타낸 것이다. 시인은 3인칭 죽음, 즉 익명의 죽음(사회적 죽음)에 초점을 맞춘다. 이는 타자철학에 몰두했던 레비나스의 사유에 기초한다. 레비나스는 죽음을 인식론적이나 존재론적이 아닌 윤리적 차원으로 접근했다. 그래서 타자의 죽음에 대한 무조건적인 응답의 필요성을 주장했다. 그는 죽음은 주체가 어떠한 가능성도 거머쥌 수 없는 상황으로, 타자와 함께 하는 실존의 특징을 끌어낼 가능성이 있으며 우리에게 떨어져 우리를 엄습하고 사로잡는 것은 미래, 곧 타자라고 말했다. 레비나스는 오로지 홀로 있는 주체 안에서 시간을 이야기하는 것, 순수하게 개인적인 지속에 관해 이야기한다는 것은 우리에게 불가능해 보인다고 했다.⁵¹⁾ 김혜순은 망각된 타자, 이름 없이 죽은 이들에 대한 관심을 지속적으로 보

50) 블라디미르 장켈레비치, 『죽음에 대하여』, 변진경 역, 돌베개, 2016.

51) 엠마누엘레비나스, 『시간과 타자』, 강연안 역, 문예출판사, 1996.



였다. 자신의 유한성은 타자의 무한성 속에서 계속 변화, 생성, 의미, 생명을 지속할 수 있다는 김혜순의 사유는 끊임없이 타인의 죽음을 검토하고 망각된 이름을 호명함으로써 규명된다. 그래서 시인은 이제 망각된 타자를 떠올리고 호명하고 찾아내서 그들의 애도를 계획한다. 김혜순은 역사적인 특정한 사건을 겪을 때마다 사물과 실체가 경계 없이 서로 이름을 버리고 사라지는 공간 즉, 시가 기거하는 공간(자신의 시적 공간)을 마련할 수 없음을 괴로워했다. 그는 시인 자신의 부재, 시인 자신의 상징적 죽음을 실현할 수 없어 오롯이 ‘동사’의 세계를 개진하지 못하고 있음을 스스로 밝혔다.⁵²⁾ 이는 도래하는 타자로서의 자신을 보지 못하고 시인 자신의 비존재를 가동시키지 못함으로써 비밀의 이름을 호명하지 못함에 대한 고백이다. 망각된 타자, 그들의 죽음에 대한 김혜순의 분열적 고백은 그래서 다음 단계로 이어진다.

2. 애도로서 환기하는 존재론적 죽음

1장 망각으로 현시되는 죽음이 죽음의 타자성과 사회적 죽음에 대한 고찰이었다면 이 장에서는 죽음이 삶에 의미를 부여하는 비의미(non-sens)라는 것을 깨닫게 함으로써 현현하는 죽음에 대해 알아본다. 삶의 힘은 아이러니하게도 죽음이 제공한다. 김혜순은 죽음을 사는 삶에 대한 끊임 없는 환기로써 실존을 증명하려 한다. 모순적이지만 죽음에 대한 인식이 삶의 긍정을 가능하게 한다. 현존재간의 공간적 관계성을 간과할 수 없는 죽음의 특성을 언급하며 김혜순은 “나의 죽음은 모든 사람이 공유하는 죽음이 되고, 죽음은 삶을 구성하는 또 하나의 방식으로 자리 잡는다.”, “매일 매일은 죽음의 이브”가 된다는 의식을 분명히 했다. 또한 ‘지금-여기’에 죽음이 현존한다는 존재론적 사유를 소급하며 삶은 죽음을 향한 행로이고, 세상은 죽음을 원료로 돌아간다는 사고를 환기시킨다. 그럼으로써 일상에 편재한 폭력성을 비판하며, 죽음이 난무하는 현장에 대한 망각과 무지를 지적한다. 또한, 김혜순은 줄곧 도처에 널린 죽음에 대해 고발하고

52) 김혜순, 『여성, 시하다』, 문학과지성사, 2017, 92~93쪽.



부정한 권력의 위협을 끊임없이 노출했다. 사회학자 에드가 모랭에 의하면 인간은 ‘죽음을 당연시 하지 못하는 존재’⁵³⁾이다. 따라서 인간은 죽음을 기피하고, 죽음을 무시하거나, 죽음을 숨기려한다. 그리고 죽음에 적응하지 못하기에 ‘죽음에 눈 먼’ 상태로 무심한 생활을 이어간다. 이를 대변하듯 김혜순 시에서는 죽음을 인지하지 못하는 사람들이 자주 등장한다. 김혜순은 그러한 죽음들을 하나하나 불러내 존재론적 죽음을 환기시킨다.

너는 이미 죽음 속에서 태어났습니다
(에코 49번)

— 「이미·스무여드레」 전문, 『죽음의 자서전』

이 시는 인간이 태어나는 순간, 삶의 스톱워치가 이미 죽음을 향해 진행되고 있다는 김혜순의 인식을 그대로 보여준다. ‘삶’과 ‘죽음’이 별개의 사건이 아니라 ‘삶’은 곧 ‘죽음’을 향해 나가는 과정이며 ‘너’는 곧 ‘나’라는 사유다. 이미 죽음 속에서 태어났다는 것은 하나의 ‘사태’이다. 인간에게 삶과 죽음의 대립은 구체적이다. 인간은 죽음에 대해 알고 있으며 이 앞이 삶에 구체적인 충격을 준다. 소크라테스는 사람들이 대부분 죽음이라는 관념의 중요성을 깨닫지 못하므로 무슨 말인지 잘 알아듣지 못할 것이나 철학은 죽어가는 것과 죽어 있다는 것을 공부하는 일이라고 했다. 김혜순은 죽음을 선취한 자로서 ‘잘 알아듣지 못할’ 사람들에게 계속해서 죽음을 환기시킨다.

죽은 가수는
지구를 맴돌며
아직도 제 노래를 끊지 않네
노 젓기 노래 같은
레코드판처럼
혹은 회전무대처럼 돌아가며
맴돌며

53) 에드가 모랭, 『인간과 죽음』, 김명숙 역, 동문선, 2000, 60쪽.



무대에서는
무용수들이
땅속에서 감자가 튀어나오는 것처럼
찰흙에서 얼굴을 빚어내는 것처럼
박차고 뛰어나왔다가는 다시 땅속으로 스며들고
다시 일어서고 또 돌아눕고
매스게임이
불원천리 영겁으로

그리하여 아직도 나는 네 노래에 따라
등장했다가 퇴장하고
다시 사라지면서
짜을 바꾸고
얼굴을 바꾸고
꿈인가 생시인가 임이런가 객(客)이런가
반색하면서
네 손목을 놓을 때까지
스텝을 빠뜨리지 않으면서

— 「고통에 찬 매스게임」 전문, 『어느 별의 지옥』

김혜순은 죽음에 대해 선형적으로 인식한 주체를 통해 세계가 편안하고
안락한 질서와 생명의 자리가 아닌 혼란과 고통, 무질서와 죽음이 자리하
는 곳이라는 인식론적 깨달음을 드러낸다. 삶의 가치와 신비에 대한 기대
나 동경이 깊을수록 이 세상의 삶이 견디기 힘들다는 것을 공격적인 방법
과 드러냄으로 충고한다. 사람들은 단체로 매스게임을 하고 있다. 습관적
으로 죽음이 부유하는 공간에서 잠시도 스텝을 멈추지 못하고 대열을 흘
트리지도 못하고 일사분란하게 움직인다. 죽은 가수의 음악은 끊이지 않
고, 불원천리 영겁으로 계속되는 매스게임은 고통스럽기만 하다. 죽은 줄
도 모르고 사람들은 수동적으로 스텝을 밟는다. 관 뚜껑을 열었다 닫았다
하며 매일 출퇴근을 반복하는 망자처럼 등장했다 퇴장하고 다시 사라진



다. 짝을 바꾸고, 얼굴을 바꾸고, 꿈인지 생인지 따져볼 겨를도 없이 레코 드판처럼, 회전무대처럼 삶을 무의미하게 맴돌며 보낸다.⁵⁴⁾ 우리에게 삶이 덧없고 부서지기 쉽다는 사실을 알려 주는 가장 극단적인 가능성이 죽음이다. 어느 한 순간에 우리가 이룩한 모든 것이 사라질 수 있다는 것을 알기 때문에 우리의 삶은 과업이자 투쟁이다. 고통스럽지만 매스게임을 멈출 수 없다. 멈추는 순간 실존은 덧없이 무너지기 때문이다. 그러므로 끝없이 죽어가는 것이 삶이다.

지하철을 타고 가다가 너의 눈이 한 번 희번득하더니
그게 영원이다.

희번득의 영원한 확장.

네가 문밖으로 튕겨져 나왔다 보다. 네가 죽나 보다.

너는 죽으면서도 생각한다. 너는 죽으면서도 듣는다.

아이구 이 여자가 왜 이래? 지나간다. 사람들.
너는 쓰러진 쓰레기다. 쓰레기는 못 본 척하는 것.

지하철이 떠나자 늙은 남자가 다가온다.
남자가 너의 바지 속에 까만 손톱을 쓰윽 집어넣는다.

잠시 후 가방을 벗겨 간다.
중학생 둘이 다가온다. 주머니를 뒤진다.
발길질. 카메라 셔터를 누른다.
소년들의 휴대폰 안에 들어간 네 영정사진.

[.....]

54) 하이데거에 의하면 우리는 추상적이거나 죽음이 삶의 일부라고 오해하도록 길들여져 있기 때문이다.
울리히 하세·윌리엄 라지, 앞의 책, 116쪽.



그래도 너는 저 여자의 생시의 눈빛을 희번득 한 번
해보다가
네 직장으로 향하던 길을 간다. 몸 없이 간다.

지각하기 전에 도착할 수 있을까? 살지 않을 생을 향
해 간다.

— 「출근·하루」 부분, 『죽음의 자서전』

이 시는 2016년에 발표된 시집 『죽음의 자서전』에 수록된 첫 번째 시다. 여전히 삶과 죽음은 분리된 것이 아니며 삶은 죽음의 한 부분을 차지한다. 심지어 죽으면서도, 아니 죽어서도 시의 주체들은 삶을 계속 이어간다. 여기서 주목할 부분은 앞서 살펴본 시들에 드러나는 시적 주체의 감정이다. 대상들을 관찰하고 보이는 대로 담담하게 서술하는 듯한 어조의 틈으로 정동⁵⁵⁾이 느껴진다. 죽음은 절대적 수동성을 갖는다. 자신의 죽음은 본질적으로 모든 타자가 개입돼 들어오는 사건이다. ‘나의 죽음’이란 결코 내가 소유할 수 없다는 측면에서 굉장히 이질적이며 설사, 주체가 죽음을 목격하더라도 자신으로부터 달아나는 죽음을 물끄러미 바라보는 일 밖에는 할 수 없다. 나의 죽음은 모든 사람이 공유하는 죽음이 되고, 죽음은 삶을 구성하는 또 하나의 방식으로 자리 잡는다. 그러므로 죽음은 시작의 반대나 삶의 종결이 아니라 ‘나의 존재’는 곧 ‘타인의 미래’로 되살아날 수 있다. 그러므로 죽음으로서 일상에 찾아온 타인의 얼굴을 환대하고 사회적 죽음을 애도해야 하는 것이다. 김혜순은 타인의 죽음을 적극적으로 애도함으로써 죽음을 활성화한다. 곳곳에 환대받지 못한 죽음들, 외면되거나 은폐된 죽음들을 활발하게 불러 모아 애도하고 정중하게 진혼제를 치른다.

55) 정동이라는 단어는 심리학 및 사회학, 비판이론 및 문화비평 담론에서 제각기 서로 다른 맥락으로 받아들인다. 여기서 언급한 정동은 프리드리히 니체의 철학에서 사용하는 정동(Affectus)과 유사한 개념이다. 더 나은 등급으로 올라가고자 하는 정념, ‘힘에 의 의지’, 그것이 니체의 정동이다.



얼굴 없는 망자들이

중환자실 문 열리면 염통주머니, 오줌주머니 들고

달려 나오는 환자들처럼

황혼 길 우루루 달려가는 망자들이

오던 길 돌아보고 추억에 눈 맞추면 들기둥 되는 망자들이

자루 속에서 내다보는 눈구멍에 소금물 그렇그렇 담은 망자들이

눈물이 뼈를 녹여 물기둥 되는 망자들이

대망막을 뒤집어쓰고 다시 태어날 순서라고

이제 모국어를 다시 배워야 할 때라고

잠자고 일어나도 네가 없고 아침을 먹어도 네가 없다고

초등학교 1학년 교실 문 열리면 받아쓰기 공책 신발주머니 들고 쏟아져 나오는 아이들처럼

우루루 산 아래 떠밀려 내려갈 때

헬리콥터 한 대가 1천 명의 죽은 사람 이름을 새긴 4톤짜리 청동 종을 긴 줄에 매달고

높은 산을 넘어가네요 첩첩산중 숨은 절간에 그 종을 매달아두려고

— 「황천·마흔닷새」 전문, 『죽음의 자서전』

파리의 대도시에서 마치 공장의 생산품처럼 치러지는 이름 모르는 사람들의 죽음에 대해 릴케는 그의 책56)에서 비판한 적이 있다. 개개인의 ‘고



유한 죽음'이 불가능해진 현대 사회의 대량 죽음에 대한 비판은 죽음의 익명성을 수반한다. 대도시의 익명성은 죽음을 약품과 병원들의 익명성에 위임한다. 이렇게 변화된 사회적 상황과 연관되어 죽음에 대한 두려움은 대량생산된 공장식 죽음의 익명화, 대량화, 터부화 현상에 대한 무서움이다. 대도시의 낯선 죽음이나 하찮은 죽음조차도 공공에 의해 거의 인식되지 못하고, 병원에서 죽는 '근대의 죽음'은 죽음에 대한 존중과 예의가 배제된 죽음이다.

죽은 이들은 얼굴이 없다. 그들은 특정한 사람이 아니라 그저 망자일 뿐이다. 중환자실에, 사고현장에, 의외의 장소에, 삶의 도처에 죽음은 산재해 있다. 망자들은 대망막을 뒤집어쓰고 다시 태어날 순서를 기다린다. 죽음을 '지금-여기'의 삶이라 규정했듯 죽음은 삶과 분리되지 않은 채, 혼재해 있다. 이들, 익명적 존재이며, 타자인 '일리아'⁵⁷⁾를 통해 비로소 '주체'를, '죽음'을 인식하게 된 시인은 정성스럽게 죽음을 애도한다. 하이데거가 말한 실존의 이행과정이 끊임없는 '결단'이라면 김혜순의 실존 이행과정은 타인의 죽음이 곧 나의 죽음이므로 죽음에 예의를 갖춰 애도를 하는 것이다. 어떠한 죽음이든 죽음을 죽음으로서 존엄하게 대하고 죽음을 외면하지 않는 태도이다. 그러기 위해 시인은 은폐된 죽음들, 방치된 죽음들을 끊임없이 호명하고, 끄집어내서 죽음을 활성화시킨다. 환대받지 못한 죽음을 직시하도록 사람들 앞에 낱낱이 펼쳐놓는다. 그리고 함께 애도할 것을 요청한다.

가끔

56) 라이너 마리아 릴케, 『말테의 수기』, 안문영 역, 열린책들, 2013.

57) “비인간적이고 익명적인 그러나 소멸될 수 없는 이 존재의 ‘극치’, 이는 무 자체의 심연에서 웅얼거린다. 우리는 이를 일리아(il y a)라는 용어로서 지칭하고자 한다. 일리아가 인간적인 형식에 저항하는 한, 그것은 ‘존재일반’이다.”

‘일리아’는 영어의 ‘there is’(~가 있다)라고 할 때의 유도 관형구이다. 무엇이 있다고 말할 수 없기에 그저 ‘il y a’만 남은 것이다. 그래서 이를 명사화해서 ‘그저 있음’으로 자신의 존재론의 바탕을 삼은 것이다. 일체의 인간적인 접근을 허락하지 않는, 그래서 철저히 익명적인 ‘너’ 혹은 ‘나’라고 하는 주체의 관여를 완전히 삭제해 버린 채 주어지는 상태다.

레비나스, 『존재에서 존재자로』, 서동욱 역, 민음사, 93쪽.



무덤 밖으로
감춰둔 시체들이 떠오른다
떠오른 시체의 얼굴이 까맣게 뒸다
하고 싶은 말 많은데
물 이불 너무 무거워
떠오른 시체에서 눈알이 불거졌다
못 채운 단추처럼 튀어나왔다
못다 웃은 웃음 너무 뜨거워

까마귀떼 달려들어 떠오른 시체를 둘러싼다
너는 위장을 가졌구나
난 뇌를 가지겠다
너 손목을 가졌지
나 발목을 묶겠다
갈가리 찢어지는 시체
품고 있으려 해도
막무가내 들쳐지는 이불처럼
시체의 잠이 한 바가지 두 바가지
시체의 악몽이 날날이
시체의 속살이 켜켜이

살점을 물고 까마귀떼들이
천지사방으로 흩어지며
네가 죽었지?
네가 죽었지?
창녀는 몸 대신 알리바이를 팔고
과일장수는 수박 대신 알리바이를 판다
스승의 날 학생들은 나에게 영터리 알리바이를 한 방!
집장수는 집 대신 감옥을 지어주고
동사무소에선 등본 대신 구속영장을 발부하고
아이들은 통지표 대신 가택수색영장을 가져온다
사천만 범인이 벌벌 떨며
네가 죽었지?



내가 죽었지?

— 「떠오른 시체」 전문, 『우리들의 陰晝』

애도(哀悼)는 “사람의 죽음을 슬퍼함”이다. 그렇다면 성공한 애도는 계속해서 죽음을 슬퍼하는 행위, 그 ‘연속적인 진행형’을 유지해야 한다. 애도가 완결되면 결국 애도는 실패로 돌아가기 때문에 끝끝내 망자에 대한 기억과 그를 잃은 슬픔의 끈을 놓으면 안 된다. 김혜순은 애도라는 방식으로 죽음을 환기시킨다. 자크 데리다는 “나는 애도한다, 고로 존재한다.”라는 말로 애도가 사유보다 더 본래적임을 강조했다. 그는 인간실존의 가장 근원적 존재방식을 ‘애도’로 파악한 것이다. 데리다는 슬퍼함 속에서 그 슬픔 바깥을 지향하고, 절망의 현재에서 가려졌던 곳을 지향하며, 슬픔이 존재로 가졌던 바로 그 생(生)과 사상을 기억하는 행동이 진정한 애도라 정의했다. 인간은 타자와 관계가 형성되는 순간 곧바로 한 사람이 다른 한 사람의 죽음을 지켜봐야 한다. 그래서 애도는 인간의 존재방식이 된다. 누군가의 죽음, 그 모든 죽음은 죽음의 반복성에도 불구하고 대체 불가능한 개별적 존재의 죽음이라는 점에서 ‘세계의 종국’이다. 단지 감정적 슬픔만 드러내는 것이 애도는 아니다. 진정한 애도는 먼저 간 사람이 남겨놓은 삶의 과제, 그의 못 다한 삶을 살아가는 책임 있는 삶의 자세이다.

이 시에서는 가끔 무덤 밖으로 숨겨놓은 시체들이 떠오르면 그제야 의식하지 못했던 죽음에 대해 생각하며 허둥지둥 자신은 관계없음을 피력하기 위해 알리바이를 대는 사람들이 나온다. 하지만 ‘감춰뒀다 떠오른 죽음’에 대한 윤리적 책임은 과일장수, 학생, 창녀 할 것 없이 모두가 감당해야 하는 공동의 몫이다. 누구는 위장, 누구는 뇌, 또 누구는 손목, 누군가는 발목을 찢어발기는 데 가담했기 때문이다. 시인은 “사천만 범인이 벌벌 떨며”라는 표현을 통해 하나의 시체가 떠오르는 데에 사천만 모두가 자유로울 수 없음을 강조한다. 김혜순은 일일이 호명하지 못한 도처의 슬한 (존중받지 못한)죽음들을 꺼내 환기시킴으로써 애도한다. 그것은 인간의 존재방식이며, 죽음을 사는 인간의 본래적인 삶의 과제다. 타인의 얼굴 (얼굴과 얼굴을 마주 보는 행위)에서 윤리가 시작되며, 떠도는 망자들의



출구 없는 미로에 침잠해 그들의 죽음을 위로해주는 것이 산자의 몫이다.

공중에 떠가는 따스한 입김 하나가 너를 그리워 마요
너보다 먼저 윤회하러 떠난 네 어릴 적 그 입술에 살
랑 닿는 바람이 너를 그리워 마요

무한 창공 떠가는 아파서 죽은 그 겨울 그 여자의 얼
음 심장에
가느다란 바늘이 가득 꽂히면서 너를 그리워 마요

떨어진 이파리들이 언 강물 위에 지문을 가득 붙여가
면서

1백 층 2백 층 건물이 일시에 무너져 내리면서

안경은 안경끼리 신발은 신발끼리 입술은 입술끼리
눈썹은 눈썹끼리 발자국은 발자국끼리 커다란 서랍
속으로 끌려가면서 너를 그리워 마요

— 「마요·마혼아흐레」 부분, 『죽음의 자서전』

이 시는 『죽음의 자서전』에 수록된 마지막 마혼아흐레 번째 시다. 사십구제의 축문처럼⁵⁸⁾ 마지막으로 쓰인 이 시의 종결어미는 “그리워 마요”로 일관되게 쓰였다. 진실한 애도를 끝낸 주체는 여전히 자신 안에 수많은 타자들의 죽음이 오롯이 살아있음을 깨닫는다. 그래서 이 시의 종결형은 “너를 그리워해요”라고 읽어야 문맥상 의미가 통한다. “나”는 여전히 “내 안(결)”의 “너”를 “그리워해요.”라는 말 대신 시인은 계속 “너를 그리워 마요.”라고 한다. 이는 스스로에게 하는 당부이자, 의지의 발현으로 다가온다. 이제 유령같이 떠도는 죽음의 존재를 묵인하지 않겠다는 결연한 다짐을 스스로에게 촉구하는 것이다. 부정의 결과가 오히려 반복하면 할수

58) 조재룡, 「세 마리의 눈먼 돼지 - 김혜순의 시에 부쳐」, 『한 줌의 시』, 문학과학사, 2016, 52쪽.



록 강력한 긍정으로, 단호한 다짐으로 느껴진다. 이 시는 ‘~해요’체의 공손한 높임말이 계속 반복된다. 『죽음의 자서전』에 실린 49편의 시를 통틀어 높임법을 사용한 시는 단 5편에 불과하다. 그런데 ‘~해요’체를 써서 차분한 어조로 서술한 시들은 아이러니하게도 의미해석이 더욱 난해하게 느껴진다. 이는 상징적 죽음을 표현하며 고백체 언어를 선택한 시인의 시적 전략이라 할 수 있다.

의미 연관을 한없이 풀어헤친 난해시의 정점처럼 느껴지는 어색한 표현들은 모국어의 틈을 열고 들어가, 거기서 외국어성을 포착하고 또 길어올린, 공동체적이고 개인적인 다성(多聲)의 목소리, 그 함성과 실존의 고백이다.⁵⁹⁾ “너는 내가 아니고 내가 바로 너라고 너를 그리워 마요”라는 실존의 고백은 “주체의 고유성은 타자의 죽음으로부터 온다.”⁶⁰⁾고 주장한 레비나스의 사유와 상통한다. “살아남은 자의 죄책감 속에서, 타자의 죽음은 나의 소관이다.”⁶¹⁾라는 레비나스의 고백은 그대로 김혜순의 말로 변형된다. 죽기 전에 죽고 싶었다는 시인은 “시 안의 죽음으로 이곳의 죽음이 타격되기를 바랐다. 이제 죽음을 적었으니, 다시 죽음 따위는 쓰고 싶지 않다.”, “구구단을 외우고 나면 아무것도 남지 않는 것처럼 이 시를 쓰고 난 다음 아무것도 남지 않기를 바랐다.”⁶²⁾ 라며 “죽음을 피하기 위해 죽음을 먼저 죽은 것이 『죽음의 자서전』 이고⁶³⁾, 김혜순의 죽음의식이고, 김혜순의 시임을 고백한다. 이제 죽음이 또다시 죽임을 당하는 삶이 되풀이되지 않도록 “너를 그리워 마요”는 죽기가 “타인을 위해 죽기”라는 사유, “타인의 죽음을 죽기가 나의 본래적인 죽음에 선행한다”⁶⁴⁾는 통찰의 종지부이다.

59) 조재룡, 앞의 글, 50~51쪽.

60) 엠마누엘 레비나스, 『윤리와 무한』, 양명수 역, 다산글방, 2005, 129쪽.

61) 레비나스, 『신, 죽음 그리고 시간』, 김도형 외 역, 그린비, 2013, 49쪽.

62) 김혜순의 『죽음의 자서전』 시인의 말은 다음과 같은 문장으로 시작한다.

“아직 죽지 않아서 부끄럽지 않냐고 매년 매달 저 무덤들에서 저 저것거리에서 질문이 솟아오르는 나라에서 이토록 억울한 죽음이 수많은 나라에서 시를 쓴다는 것은 죽음을 선택한 자의 목소리일 수밖에 없지 않겠는가. 이 시를 쓰는 동안 무지무지 아팠다. 죽음이 정면에, 뒤통수에, 머릿속에 있었다. 림보에 사는 것처럼 고통 속에서 하루하루가 갔다... 나는 죽기 전에 죽고 싶었다.”

63) 김혜순, 위의 책, 127쪽.

64) 레비나스, 『우리 사이, 타자-사유에 관한 에세이』, 김성호 역, 그린비, 2019, 240쪽.



아님께서 아님을 아니하시고 아님에 아니하고 아니
 하시니 아님이 아니하온지라
 아님을 아니하고 아니하여 아니하대
 아님이 아닌 아님은 아님이 아니나니 아님이 아님의
 아님이요
 아닌 아님은 아님이 아니나니 아님이 아님을 아니할
 아님이요
 아닌 아님은 아님이 아니나니 아님이 아님을 아님으
 로 아닐 아님이요
 아님에 아님하고 아님 아닌 아님은 아님이 아니나니
 아님이 아닐 아님이요
 아니하게 아니한 아님은 아님이 아니나니 아님이 아
 니하게 아님을 아니할 아니함이요
 아님이 아니한 아님은 아님이 아니나니 아님이 아님
 을 아니할 아님이요
 아니하게 아니하는 아님은 아님이 아니니 아님이 아
 님의 아님이라 아님을 아니할 아님이요
 아님을 아니하여 아님을 아니한 아님은 아님이 아니
 나니 아님이 아님의 아님이라
 아님을 아니하여 아님을 아니하고 아니하니 아님으
 로 아님을 아니하여 아니고 아닌 아님을 아니할 아님에
 는 아님에게 아님이 아니하나니
 아니하고 아니하라 아님에서 아님의 아님이 아님이
 라 아닌 아님에 아니하던 아님을 아님같이 아니하였느
 니라

— 「아님·서른엿새」 부분, 『죽음의 자서전』

존중받지 못하는 죽음을 애도하고 권리를 찾아주기 위해 김혜순은 무당
 의 구송처럼 끊임없이 “아님”을 중얼거린다. 억지로 매장한 죽음은 죽음이
 아니고, 강제로 단행한 죽음은 죽음이 아니며, 망각을 종용하는 건 다
 시 죽이는 행위 밖에 아니 되고, 죽지 말아야 했을 죽음을 외면하는 것은



사람의 도리가 아니고, 유습을 분별하지 않는 것은 아닌 게 아니라 정말 아니다. 허망한 죽음도 죽음이 아니고, 은밀한 죽음도 죽음이 아니고, 유린된 죽음도 죽음이 아니다. 억울한 죽음도 죽음이 아니고, 희롱당하는 죽음도 죽음이 아니고 믿으면 안 되는 죽음을 믿는 것도 아니다. 맹목적 망각도, 떠도는 죽음도, 죽어서도 죽지 못하는 존재들, 살아있는 죽음의 소리를 꺼리는 것도 아니다. 아님이 아님을 낳고, 아님이 아님을 낳는다. 시인은 불합리한 죽음이 난무하는 세계를 해체시키고 싶은 강한 의지를 보인다. 부정(不正)한 냄새(시체가 썩는 냄새)가 가득한 세계에 악취를 없애고 향기의 세계가 도래하도록 쉼 새 없이 주문과도 같은 부정(否定)의 소리를 중얼거린다. 악취를 추방하고 부정하려는 것은 이성(理性)의 힘이다. 그러나 냄새(부정한 냄새, 부조리한 죽음의 냄새)는 언어화 될 수 없다. 그래서 시인의 시어는 암호처럼 해독이 힘든 중얼거림으로 읽힌다. 시인의 끝없는 부정(否定)은 비합리적인 죽음들을 배척하고 합리적인 죽음을 필연적으로 완성시키려는 노력이다.

그리하여 숨
 그러자 숨
 그다음엔 숨
 이어서 숨
 그래서 숨

그렇게 숨
 그리고 숨
 그대로 숨
 그러다가 숨
 그래서 숨
 항상 숨
 이윽고 숨
 언제나 숨
 그런데 숨
 그러나 숨



그러므로 숨
그림에도 불구하고 숨
끝끝내 숨
죽음은 숨 쉬고, 너는 꿈꾸었지만

이제 죽음에게서 인공호흡기를 뗄 시간
이제 꿈을 깰 망치가 필요한 시간

— 「질식·마흔옛새」 전문, 『죽음의 자서전』

인용한 시는 접속사와 명사로만 이루어져 있다. 순접, 역접, 병렬, 전환, 인과 등 다양한 접속사 뒤에 결합된 명사 ‘숨’은 죽음의 항상성(恒常性)을 표현한다. 또한, 접속부사와 명사로만 구성하여 ‘질식’시킬 듯 옥죄는 상황 묘사를 효과적으로 발휘한다. 특히, 명사로 끝맺음되는 문장은 시선이나 생각을 멈칫하게 만드는 정지(停止)나 휴지(休止)의 작용을 한다. 이 시는 18행으로 길게 늘어놓은 1연을 거꾸로 읽든, 중간부터 읽든, 내용이 동일하게 성립된다. 여러 개의 접속사를 연달아 전개해놓지만, 결국 화자가 말하고자 하는 바는 ‘반복’으로 귀결되기 때문이다. 어디서 어떻게 읽든 같은 상황이 계속 반복되는 질식사(窒息死)할 것 같은 상황을 나타낸다. 수많은 종류의 죽음이 마땅히 누려야 할 죽음의 권리를 누리지 못하고 인공호흡기에 의지해 치욕스러운 연명을 하고 있다. 편안히 누울 죽음의 사회적 자리를 찾지 못하고 중환자실에 호흡기를 달고 즐비하게 누워있는 죽음들을 보며 시인은 ‘질식’할 것 같다. 한 번 제대로 들여다보거나 돌보지도 않고(정중한 애도의 절차 없이), 몇 개의 기계장치만으로 버젓이 살아있는 죽음의 존재를 은폐하려 하는 세태를 시인은 “꿈꾸고 있는 것”이라고 단정한다. 죽음과 죽은 형상에게 제 주권을 돌려주는 일은 좀처럼 이뤄지지 않고, 죽음으로 정치를 하고, 장사를 하려는 세계에서 영원히 죽지 못하는 죽음은 망각, 은폐, 유린, 착취될 뿐이다.⁶⁵⁾ 국가 이데올로기의 유

65) 조재룡, 「‘죽음’이 쓰는 자서전」, 김혜순 시집 『죽음의 자서전』 해설, 문학과지성사, 2016, 154~155쪽.



용성에 따라 죽음이 함부로 활용되고, 제 형식을 상실한 채 공동체의 유령이 되어 사회 곳곳을 떠도는 죽음은 “언제고 불러 나와 크리넥스처럼 소모될 일회성 이슈를 지어낼 적절한 자료가 될 뿐이다.”⁶⁶⁾라고 했다. 이제 인공호흡기를 떼고 죽음에게 사망신고를 내릴 때다. 죽음에게 온전한 죽음을 돌려주어야 한다. 죽음의 권리는 사회에서 배제하거나 무시되어도 된다는 꿈은 이제 깨야 한다. 그리하여 죽음은 각각의 주권을 인정받고 비로소 영면(永眠)한다.

너는 이제 얼굴을 다 벗었다

하얗게 둥글 달이 동쪽에서 뜬다

동서남북 천 개의 강물에 천 개의 가면이 뜬다

— 「달 가면·마흔여드레」 전문, 『죽음의 자서전』

이제 온갖 울무를 씌워 움푹달짝 못하게 가뒀던 죽음은 가면을 다 벗고 동서남북 사방, 천 개의 강물에 가면을 던짐으로써 비로소 존엄성을 되찾는다. 무겁고 답답했던 죽음의 허물(가면)들은 천지의 강물에 내던져져 동동 떠내려가고, 종식을 선언한 죽음은 오롯이 죽음으로써 구현된다. “천 개의 강물에 천 개의 가면”이 버려지고, 하얗게 둥근 달이 동쪽에서 뜨면 환한 달빛 아래 감춰뒀던 낱알의 민낯이 밝혀진다.

김혜순의 현실인식은 추방되어서 없는 것처럼 망각되었던 것을 망각의 세계로부터 다시 불러들이려는 것이다. 그리고 마땅히 누려야 할 권리를 누릴 수 있도록 제자리를 찾아주는 것이다. 억압되었던 인간에 대한 환대, 인간을 인간이게 하는 죽음에 대한 예의, 그러한 것을 다시 이끌어내는 역할을 시인은 하고 있다. 그것이 존중받지 못한 죽음에 대한 ‘애도’이다. 개인의 생(生)은 한 번 뿐이지만 인간의 삶은 계속 반복되고, 그것은 다체의 영원회귀처럼 일회성이 아닌 새로운 것의 반복이기 때문이다. 결국 부

66) 조재룡, 위의 글, 155~156쪽.



조리한 죽음이 난무하는 죽음의 세계(악취가 풍기는 세계)에 대한 ‘애도’의 작업을 통해 더 이상 그러한 죽음이 반복되지 않도록 죽음의 종식(죽음의 죽음)을 선언하는 것이다. 최소한 외면 받는 죽음, 억울한 죽음, 기억하지 않는 죽음 등이 없어야 한다는 것이 김혜순의 현실인식이다.



IV. 현실 수용의 양상

1. 현실참여의 적극성

이 장에서는 앞서 살펴본 죽음에 대한 사유를 토대로 김혜순의 작품 속 ‘죽음’의 언표들이 시대현실에 예민하게 반응했던 시인의 저항성과 정치성의 발현이었음을 밝힌다. 또한 구체적인 작품 분석을 통해 김혜순이 매 시기 누구보다 현실참여에 적극적이었음을 증명한다. 김혜순의 시는 시대의 구속으로부터 벗어난 ‘미리 도착한 미지의 말들’로 쓰였다. 그리고 어떤 상황과 조건에서도 당대에 앞서는 외로운 걸음을 내디뎠다. 이를 토대로 이 장에서는 김혜순 시의 현대성을 고찰할 것이다. 김혜순의 시는 당대성 안에서 당대적인 것의 드러남을 위해 끝없이 노력했다. 그래서 김혜순의 시는 항상 현재적이고 현대적이며 “죽음의 현시”를 부르는 말들이었다. 그의 시는 언제나 ‘지금-여기’가 바로 그날이었음을 끊임없이 고지한다. 한사코 시도, 의미도, 이름도 되지 않았던 결핍의 그날, 그 부재의 자리에 대한 기록인 김혜순 시의 현실참여성을 자세히 살펴보도록 한다.

남성 중심적 언어가 아닌 여성의 말하기는 언제나 미끄러질 수밖에 없었다. 그동안 김혜순의 시는 철저하게 개인화된 결과물이라는 평가를 받았다. 그러나 김혜순은 무심하고 냉담한 듯하다가도, 냉철하고 날카롭게 세계의 폭력성과 야수성을 거침없이 폭로했다. 오연경은 김혜순 시가 늘 시대와 그 시대의 언어와 그 시대를 받아내는 자신의 몸과 싸워왔음을 환기시킨다. 또한, 김혜순의 시가 시대의 구속으로부터 벗어나 끊임없이 독서의 재개를 촉구하며 지금-여기의 지평에 미리 도착한 미지의 말들이었다는 사실을 우리는 뒤늦게 깨닫게 된다고 평했다.⁶⁷⁾ 특히, 김혜순의 정치성에 대해 분석하며, 간헐 말들의 재갈을 풀고, 처참할 정도로 무력한 언어의 폐허 속에서 이전에 없던 언어를 만들어내는 데 투신하며 폭력적 실체를 드러내고 무력화시키는 데 기꺼이 몸을 던졌다고 밝힌다. 시인이 그

67) 오연경, 「그곳, 그날, 그리고 지금-여기」, 김혜순 시집 『어느 별의 지옥』 해설, 문학과학지성사, 2017, 109쪽.



정체를 어떻게, 무엇으로 규정하는 지에 따라 시적 현실은 정의가 무수히 달라진다. 80년대의 투쟁과 쟁취를 부르짖던 리얼리즘이나, 해체나 환유를 통해 새로움을 모색하려 했던 90년대의 저항 방식이나, 어떤 형식의 글을 쓰든 시인의 발설은 시적 현실을 향한다. 그러므로 시적 현실은 시 안에서 주체와 대상이 관계 맺는 방법론적 명제로 오로지 시인에 의해 창조된다. 그래서 그것은 누구에게나 다르게 정의될 수 있다는 데 존재의 의의가 있다. 김혜순에 의하면 시적 현실 속에 내재한 규칙은 본질은 아니지만 실존한다. 아울러 그것은 현실이라 명명되고 규정된 하나의 구조물이며 존재태다. 결국 시적현실은 한 시인에 의해 창조되는 다양한 의미 구조일 수도 있고, 여러 시인들에 의해 창조된 유사한 의미 구조일 수도 있다. 즉, 시적 현실은 그 시대가 창조한 하나의 신화이자 그 시대 시인들이 살아낸 시적인 삶의 방법이다. 김혜순의 시적 현실은 시대별로 사회상황과 가장 밀접하게 마주한다. 그의 시적 현실은 현대성, 현대적 정신성을 포섭하고자 하는 죽음 충동의 반어이다. 그것은 죽음(소멸)을 통해 긍정적인 세계에 대한 꿈을 실현한다. 현대성의 핵심은 부정(죽음)에 있다. 현대성은 부정성, 파괴성, 죽음 충동이고 시인과 작가들에게 글쓰기는 현대성을 드러내는 수단이다. 그러므로 글쓰기는 죽음을 표현하는 것(실천하는 것)이며 현대의 작가와 시인들이 현대성(부정성)에 근거한 글쓰기는 참여의 글쓰기다. 여러 형태로 드러나는 모습과 상관없이 현대성의 글쓰기는 죽음에서 합치된다. 김혜순의 시에 나타나는 수많은 죽음의 언표들은 그러므로 김혜순 시의 현대성을 반증하는 기호이다. 김혜순은 죽음과의 도저한 대결의식을 경쾌한 방식으로 풀어낸다. 「죽음 아저씨와의 재미있는 놀이」 시리즈는 김혜순의 시세계를 ‘무서운 유희’로 칭한 남진우의 평가에 적절한 시편들이다. “단호하게 본질을 들춰내고 정면에서 승부하며 자유롭게 비약하는”⁶⁸⁾ 김혜순 시어의 특징은 ‘죽음’을 이야기할 때조차 명쾌하다.

두 팔을 치켜들고

68) 남진우, 「무서운 유희-김혜순의 시세계」, 김혜순 시집 『우리들의 陰畫』 해설, 문학과 지성사, 2017, 109쪽.



밤 속을 달렸어
 잠옷바람이었나봐
 남인지 북인지 난 몰라
 짹짹 구두를 신었나봐
 널 죽이고 말테야
 눈물을 퍽퍽 쏟으며
 아무것도 보이지 않는 암흑 천지를
 발 디딜 땅조차 없는 허공 만리를
 한 가지 일밖에 모르는 귀신처럼
 눈 가린 술래가 되어
 한없이 어리둥절한 일평생의 길을

무궁화꽃이 피었습니다
 무궁화꽃이 피었습니다
 무궁화꽃이 피었습니다
 됐니? 안 됐니? 눈떠도 되니?

어느 별의 아침 일어나면
 대못에 매달려 대롱거리는 내 몸
 보게 될 터이지만
 그러나 밤 속을 마구 달렸어

— 「죽음 아저씨와의 재미있는 놀이 - 술래잡기」 전문, 『우리들의 陰畫』

이 시는 속도감 있게 빨리 읽힌다. 애써 치밀하고 세련되고 신중하게 변주를 하거나 ‘극적 긴장’을 주기 위해 생생한 표현을 찾지도 않았다. 그저 무용담을 털어놓듯 덩덤하게 상황을 이야기할 뿐이다. 그러나 은근히 엄습하는 긴장의 강도는 오래도록 잔상이 남는다. 긴 제목에 비해 독백체의 찝막한 문장들과 건조한 어휘의 묘사가 전부이지만 ‘놀이’라는 반어적인 설정 아래 숨 막히게 추적하는 극적 구도를 취함으로써 그 울림의 진폭이 압도적이다. 술래잡기는 술래가 된 아이가 숨어 있는 아이를 찾아 잡는 놀이이다. 술래가 눈을 가리고 수를 세는 동안 나머지 아이들은 들



키지 않도록 꼭꼭 숨어야 한다. 그러면 숫자를 다 세고 나서 술래는 숨은 아이를 찾으려 한다. 그러나 이 시에서는 놀이의 시작과 동시에 한 아이가 눈을 가린 술래처럼 어디로 가야할지 몰라 허둥지둥 도망을 친다. 잠자코 보이지 않는 곳에 꼭꼭 숨어 있지 못하고 겁에 질려 달려간다. 이에 반해 술래가 된 죽음 아저씨는 느긋하게 “무궁화꽃이 피었습니다.”를 외며 아이가 도망갈 시간을 준다. 하지만 어느 별(이별 기계인 이 별 - 지구)⁶⁹⁾의 아침이 오면 대못에 매달려 대롱거리고 있을 것을 알기에, 아이는 “밤 속을”, “잠옷 바람으로”, “짜짜이 구두를 신고”, “눈물을 펑펑 쏟으며”, “두 팔을 치켜들고” 마구 달린다. “대못에 매달려 대롱거리다.”는 부분은 부정(不淨)한 존재로 지목되어 살과 피가 갈고리에 걸려 공중(空中)에 매달리고 공중(公衆)에 발표되는 ‘돼지의 치욕’을 떠올리게 한다.⁷⁰⁾ 그것은 공동체에서 추방당하는 경험이며 필연적으로 죽음이 뒤따르는 과정이다. 재미있는 놀이를 함께 하는 대상이 “죽음 아저씨”이며, 놀이라고 하는 것이 잡히면 죽는 술래잡기이니 이 시는 섬뜩하다. 특히 정신없이 도망치는 아이가 묘사된 1연에 뒤이어 단 4행으로 이어진 죽음 아저씨의 대사는 듣지 않았는데도 느끼고 낮은 음성이 들리는 듯하고, 보지 않았는데도 음흉한 표정과 웃음이 보이는 듯하다. 마침표가 찍히지 않은 마지막 행을 통해 아이는 아직도, 마냥 밤 속을 달리고 있을 것이라는 유추가 가능하다.

사진을 찍었을 때 물체의 밝은 부분은 어둡게, 어두운 부분은 밝게 뒤바뀌어(명암이 반대로) 재생된 화상을 뜻하는 음화(陰畫)라는 이 시집의 제목은 대단한 알레고리를 형성한다. 그래서 ‘우리들의 陰畫’라는 제목은 이 시집에 실린 시편들을 흑백의 음화로 재생하여 읽게 만든다. 그것은 암흑 같은 시대(현실)에 어두운 배경이 밝게 전경화되고 주인공이 되어야 할 인물들은 정작 시커멓게 지워지는 그림이다. 환한 배경 속에서 인물들은 죽어서 하나하나 검은 형체만 남게 되고, 다음 주인공이 누가 될지 모르는 두려움 속에서 죽음 아저씨와의 재미있는(?) 놀이는 선택의 여지없

69) 김혜순, 「다음은 입자무한가속기로 만든 것입니다」, 『피어라 돼지』, 문학과지성사, 2016, 154쪽.

70) 김혜순, 위의 책, 245쪽.



이 불가항력적으로 계속 반복되고 있다.

콩주머니를 그렇게 탁탁 던지지 마세요
내 가슴은 바구니가 아니에요
왜 당신은 던지고
나는 얼굴 가리고 모서리로
모서리로 달아나면서도
금 밖으로 나가지 않는 걸까요
당신 말이 주먹처럼 아파요
던지지 마세요
당신 말이 내 뜨거운 가슴에 떨어져 터지잖아요
눈까지 찌르는걸요
뜨거운 우박이
머릿속에 눈 속에 박히는 것 같아요
그러니 제발 그만 던져요
나는 우박 맞고
갈레처럼 너털너털 떠는
담뱃잎 같아요

(나 터지면 천지가 까말거야
까만 눈 내릴 거야
이불 쓰고 누워 있으면
내 뱃속이 콩 볶는 솥처럼
뜨겁게 달아오르니까)

— 「죽음 아저씨와의 재미있는 놀이 - 콩주머니 던지기」 전문, 『우리들의 陰晝』

이 시는 앞에 살펴본 「죽음 아저씨와의 재미있는 놀이 - 술래잡기」 바로 다음 장에 실린 시다. “술래잡기”가 끝나자마자 정신없이 다음 놀이가 진행된다. 다음 놀이종목은 “콩주머니 던지기”이다. 이 놀이는 여러 명의 여자 아이들이 땅에 선을 그어 놓고 두 패로 나누어 콩주머니를 상대방에게 던지는 놀이다. 상대방이 던진 콩주머니를 맞으면 ‘죽었다’고 하여 선



밖으로 나가야 한다. 놀이 규칙과 상관없이 이 시에서 아이는 일방적으로 날아오는 콩주머니를 계속 맞고 있다. 죽음 아저씨와의 놀이에서 꼬박꼬박 높임말을 쓰는 걸로 봐서 콩주머니를 던지는 상대는 아저씨이고 금 밖으로 나가지 않고 이리저리 모서리로 달아나면서 콩주머니를 온몸으로 받아내고 있는 상대는 아이임을 유추할 수 있다. 그런데 아이가 “머릿속에, 눈 속에 우박이 박히는 것처럼” 아프게 눈을 찌르고 온몸이 걸레처럼 너털너털 떨리는 이유는 가슴으로 날아오는 콩주머니보다 아픈 아저씨의 말이다. 암울한 시대, 오욕(汚辱)과 모욕(侮辱)으로 개개인을 왜소하게 만드는 정치적 억압이 떠오르는 상징이다. ‘놀이’라는 것이 이 시편들(죽음 아저씨 시리즈)에서는 일방적인 한 쪽의 유희만을 의미한다. 이런 상황들은 이 시대의 갖가지 병폐와 치부를 보여준다. 놀이라는 설정 아래 펼쳐지는 이 잔인한 장면들은 독백, 방백의 형식을 통해 “김혜순 우화(寓話)”로 되살아난다. “걸레처럼 너털너털 떠는 담뱃잎” 꼴이 돼서도 금 밖으로 감히 벗어나지 못하는 아이는 2연에서 소심하게 독백을 한다. “나 터지면 천지가 까말거야, 까만 눈 내릴 거야, 이불 쓰고 누워 있으면 내 뱃속이 콩 볶는 솔처럼 뜨겁게 달아오르니까.” 하지만 천지는 이미 까맣게 변한 지 오래고, 아이의 뱃속이 터져 까만 눈이 내려도 사람들은 놀라지 않을 것임을 아이는 모른다. 금 밖으로 도망칠 생각을 못하고 기껏해야 제 몸을 터트려 거대한 조직(혹은 권력자)의 몸을 자신의 분노로 까맣게 물들일 생각을 하는 아이의 처지가 더욱 암담하다. 정치적, 경제적, 성적 억압 모두가 혼재하는 자본주의의 물신화 · 기계화 · 획일화 속에서 아이의 다짐은 한없이 무력하고 절망적이다. 이쯤 되면 죽음 아저씨와의 재미있는 놀이에 참여한 아이가 누구인지, 죽음 아저씨는 누구를 상징하는 지, 독자는 그 메타포를 짐작할 수 있을 것 같다.

줄은 권 아저씨

그렇게 자꾸만 줄을 돌리지 마세요

어지러워 죽을 지경이에요

줄넘기 놀이에 지쳤어요

하나 넘어주면 또 하나 금이 내려오잖아요



매일매일 그래프 종이 밖에서
 그래프 종이 속으로 못 들어가 발발 떠는 기분이에요
 아저씨 밥 먹고 있을 때에도
 입에서 눈에서 줄이 나온다지요?
 매일매일 나보고 넘어봐 넘어봐 하는 것 같아요
 그렇게 줄 가지고 종아리 치지 마세요
 숨차 죽을 지경이에요
 발바닥이 이제 다 닳았어요
 종아리가 짧아졌어요
 땅속에 묻히는 것처럼 키가 작아지고
 줄은 더 더 더 높아져요
 아저씨가 헤아리는 숫자 소리가
 밤마다 온 마루를 깔아먹어요
 빨랫줄에 매달린 빨래처럼
 줄 잡고 흔들리는 저 사람들 좀 쳐다봐요
 저기 저 줄에서 떨어져 구겨져 밟히고
 흙 묻는 사람들 좀 봐요
 하늘엔 손잡이도 없는데
 어떻게 자꾸자꾸 뭐라 그러세요?
 장난 좀 그만하세요

— 「죽음 아저씨와의 재미있는 놀이 - 줄넘기」 부분, 『우리들의 陰晝』

‘술래잡기’에서 겁을 집어먹고 정신없이 도망치던 아이는 ‘콩주머니 던지기’에서는 “제발 그만 던지라”고 호소하며 마음속으로 복수를 다짐한다. 그러다 세 번째 놀이 ‘줄넘기’에 와서는 “빨랫줄에 매달린 빨래처럼 줄 잡고 흔들리다가 줄에서 떨어져 구겨지고 밟히고 흙 묻는 사람들 좀 보라”고 강력하게 항의한다. “하늘엔 손잡이도 없는데 어떻게 자꾸자꾸 뭐라 그러세요? 장난 좀 그만하세요.”라며 야무지게 대항한다. “줄은 더 더 더 높아지고”, “밥 먹고 있을 때에도 입에서 눈에서 줄을 쏘아 놓으며”, “매일매일 넘어봐 넘어봐”하며 종아리 치고 다그치는 아저씨의 재미있는 놀이(줄넘기)에 아이는 이제 지쳤다. 그 잔인한 놀이에 아이는 “발바닥이



다 닳고”, “종아리가 짧아지고”, “땅속에 묻히는 것처럼 키가 작아지고”, “숨이 차 죽을 지경”이 되었다. 그리고 이제 놀이에 지친 자신 뿐 아니라 “줄 잡고 흔들리는 사람들”, “줄에서 떨어져 구겨지고 밟히고 흠 묻는 사람들”까지 눈에 들어오게 된다. 그래서 무기력하고 지친 그들을 대신해 “장난 좀 그만하라고” 비로소 큰 소리로 외친다. 줄을 권 아저씨는 계속해서 줄을 돌려대고 넘어보라며 종아리를 치고 어지럽고 숨차서 하나, 둘 사람들이 쓰러져도 아랑곳하지 않는다. 이 시에서는 거대 조직 사회의 톱니바퀴 사이에서 지식인이 느끼는 무력감 내지 절망감이 드러난다. 「죽음 아저씨와의 재미있는 놀이」 연작은 김혜순의 무서운 시적 유희를 드러내는 대표적인 시편이다. 남진우는 이러한 김혜순의 무서운 시적 유희는 자신의 실존을 담보로 한 치열한 싸움이며 자신을 무(無)로 돌림으로써 세상의 숨구멍을 트는 지난한 작업이라고 했다. 또한 그는 「죽음 아저씨와의 재미있는 놀이」 연작을 두고 “화자가 한결같이 극심한 피해와 곤경에 처해 있으면서도 그 어려운 상황을 놀이로 변형시켜 외압의 무게를 줄이고 웃음을 유발시킨다.”고 평가했다. 그러나 본고에서는 「죽음 아저씨와의 재미있는 놀이」 연작이 외압의 무게를 줄이고 웃음을 유발시킨다는 의견에 동의할 수 없다. 오히려 놀이형식에 어린 화자의 목소리를 입힌 것이 무거운 침묵을 선사한다. 불편해도 직시하라는 듯 오히려 노골적인 상황을 드러내면서 아이들 놀이의 형식을 빌려 표현한 것이 절제된 페이스스를 불러일으킨다. 존재와 당위 간의 차이에 대한 고도화된 인식을 바탕으로 반어적인 표현형식을 취한 것이 결코 외압의 무게를 줄여주거나 웃음을 유발하지 않는다.

그날도 여전히 백지 위에 도장은 뽁뽁 찍혔고 그날도 여전히 술잔은 채워졌다 비워졌고 여자들은 치마를 끌어내렸고 이 손 좀 치워요 소리질렀고 그날도 여전히 차창을 열고 그는 침을 칩 빨었고 의자는 빙빙 돌았고 색색가지 넥타이들은 깃발처럼 펄럭였고 9시 뉴스는 59벌의 흰 와이셔츠를 보여 줬고 구두 닦는 아이들은 구두에 침을 뱉어 뱉어 광을 내었고



그녀는 적군의 아기를 가진 그녀는 낮잠만 자는 그녀는 배가 자꾸만 불러오는 그녀는 가슴이 커져오는 그녀는 아무도 도장을 찍어주지 않았으므로 아무것도 할 수 없는 그녀는 슈퍼마켓에 갈 수도 없고 극장에 갈 수도 없고 반상회에 갈 수도 없는 그녀는 머리를 깎인 그녀는 조리돌림을 당한 그녀는 아무도 집에 오지 않는 나날을 견딘 그녀는 만삭이 되어 눈동자만 누우처럼 커다래진 그녀는 아기가 나오려 하자 25층 꼭대기로 올라간 그녀는

누우 한 마리 25층 옥상에서 뛰어내린다. 동물의 세계 카메라는 사자에 쫓기는 누우 한 마리를 쫓아간다 누우는 새끼를 낳다 사자떼에 쫓기고 말았다 어미의 몸속에서 머리와 앞다리 두 개를 내놓던 새끼 누우는 태어나다말고 놀라 죽고 말았다 그리하여 스스로 죽은 새끼를 자궁에서 끌어내지 못하는 누우는, 손이 없는 누우는 죽은 새끼를 받은 자궁 속에, 받은 몸 밖에 매단 채 온 들판을 헤매다니다 이 죽은 새끼를 꺼내주세요 가다간 쓰러지고 다시 쓰러진다 맹벌의 들판은 죽은 새끼를 금방 씹게 한다 이미 누우떼들은 강을 건너간 지 오래, 혼자 남은 어미 누우의 눈이 점점 커진다

— 「참혹」 전문, 『불쌍한 사랑 기계』

위 시는 참혹하게 고통 받는 여자와 누우의 상황을 병치시키며, 여자의 환경(처지)을 하나하나 선명한 이미지로 묘사하고 있다. 백지 위에 도장이 뽁뽁 찍히고, 술잔이 채워졌다 비워지며 여자들 치마가 끌어내려지고, 색색가지 넥타이와 59벌의 흰 와이셔츠가 구두 닳는 아이와 오버랩 돼서 9시 뉴스에 나오는 일은 “여전히”, “그날에도” 벌어진 일상적인 모습(장면)이다. 1연에서는 늘 펼쳐지는 심상(尋常)한 하루의 모습이 서술되고 2연에



서는 반복되는 평범한 일상으로부터 내쳐진 한 여성이 등장한다. 2연에 등장한 ‘그녀’에게는 하루하루가 범상(凡常)하지 않다. “배가 자꾸 불러오고”, “가슴이 점점 커지고”, “낮잠은 자꾸 쏟아지는데” 아무도 그녀를 찾지 않고, 그녀가 방문하는 일 또한 냉정하게 거부한다. 슈퍼마켓에서도, 극장에서도, 반상회에서 모두들 그녀를 꺼린다. 심지어 강제로 머리를 깎고 조리돌림을 한다. 비난과 냉대를 인내하며 하루하루 세상과 인간에 대한 원망과 분노로 배를 불러 만식이 된 그녀는 하지만 출산이 임박하자 사자 떼로부터 아기를 지키기 위해 쫓기고 쫓겨 25층 꼭대기까지 도망친다. 언뜻 생각하면 여자가 태아를 ‘오욕(汚辱)의 덩어리’로 인식해 그것을 쏟아놓는 대신 자신을 통째로 파괴하기로 결심하고 25층 꼭대기에 올라갔다고 생각할 수 있다. 그러나 3연의 상황을 좇다보면 그렇지 않음을 알 수 있다. 3연은 “새끼를 낳다가 - (이미 어미의 몸속에서 새끼는 머리와 앞다리 두 개를 내놓은 상황)- 사자 떼에 쫓기는 누우의 등장으로 시작된다. 여전히 사자 떼는 누우를 쫓고, “동물의 세계 카메라”를 자처하는 군중들은 이 참혹한 상황이 진귀한 구경거리이다. 태어나다 말고 놀라 죽은 새끼는 반은 자궁 속에, 반은 어미의 몸 밖에 매달려 온 들판을 헤매고, 모두들 눈요기로 좋은 누우(여자)의 몸뚱이와 물어뜯으려는 사자 떼의 모습을 흥미진진하게 관전(觀戰)한다. 여자는 25층에서 추락해 이 상황을 끝내지도 못하고 “가다간 쓰러지고 다시 쓰러진다.” 그 상황을 벗어나고자 도망치고 도망치다 결국 쓰러져 혼자 누운 어미 누우의 눈은 점점 커지고 “뺨별의 들판은 죽은 새끼를 금방 썩게 하고” 카메라를 자처했던 군중(알고 보니 그들도 누우떼)들은 이미 강을 건너간 지 오래다. 이 모든 참혹함의 원인은 그녀가 ‘적군의 아기를 가졌기 때문’이다. 과연 적군은 누구일까? 적군의 정체가 무엇일까? 또한 적군의 아기를 가진 ‘그녀’는 말 그대로 모성애와 순결을 강요당하는 ‘여성’만을 지칭하는 것일까? 지시대명사가 ‘그녀’이고 임신한 존재이므로 당연히 여자인걸까? 김혜순의 시는 여성언어의 사용으로 말미암아 그의 시 세계 전반을 여성의 이야기가 가득한 여성의 세계로 이해받기 일쑤다. 김혜순의 시에서 모두들 겉으로 드러나는 페미니스트로서의 면모를 찾아내고 ‘내부로 침잠하는 시, ‘여성적 시’에서 탈피하라는 충고를 한다. 그러나 김혜순의 시를 읽는 이가 스



펙트럼을 넓혀야 한다. 항상 현실참여에 능동적이고 적극적이었던 김혜순의 시를 정치성, 저항성이 전혀 없는 ‘여성 시’로 읽으려는 시도는 ‘참혹한 상황’이다. “동물의 세계 카메라”를 들이대고 사자 떼를 풀어 그녀를 고립시키려는 행위로 읽힐 수 있다.

시인이 현실참여를 하는 방식은 다양하다. 그 중 가장 강하고 효과적인 것은 당연히 ‘시’를 통한 현실참여다. 그러므로 시인의 ‘시’를 얼마나 꼼꼼히 제대로 읽었는가는 시인의 현실참여 여부를 측정하는 가장 큰 기준이 될 것이다.

우리 엄마가 시골 초등학교 선생님이었을 때
나는 방학하면 시골에 내려가서
아이들의 받아쓰기 나머지 공부 아르바이트를 했다
한 아이는 오직 내가 무엇을 부르든 간에 코끼리
라고만 썼다

어머니 하고 불러도 코끼리
아버지 하고 불러도 코끼리
선생님 하고 불러도 코끼리

소녀의 짝 움켜쥔 연필 아래 손목에는 코끼리의
영혼처럼 붉은 반점 붙어 있고
책상 아래 양말은 코끼리의 코처럼 늘어져 있었
는데
내가 머리를 한번 빗겨준 다음엔 나를 보면 빗을
내밀었다

공중화장실에서 소녀가 제 몸에서 분홍 코
끼리를 꺼내고 있다
제 몸보다 더 큰 코끼리
소녀의 몸통에 긴 코를 붙이고 숨 쉬던 아
기 코끼리
코끼리의 숨통을 이빨로 끊고 있다



오지 않는 사람을 기다렸을 뿐인데
코끼리가 들러붙다니
얼굴 정중앙에 시체가 매달린 듯
죽음으로 숨을 들이쉬고 내쉬었으니

나는 지금도 내 영혼을 둘로 나누어 가지겠다는
코끼리가 내 몸에 척 달라붙던 그 순간으로 발을 헛
디딜 때가 있는데
울지도 않으면서 내 몸에서 종유석을 떼어내려 할
때가 있는데

내가 한 소녀가 혼자 공중화장실에서 아기를 낳았
다는 신문 기사를 읽다 말고 늙으신 엄마에게 그 코
끼리 아이의 안부를 물었더니
그 아이 엄마는 죽고 그 아이 아빠는 탄광에 다녔어
하나도 잊지 않고 대답해주었다

— 「분홍 코끼리 소녀」 전문, 『피어라 돼지』

이 시는 분홍색 코끼리 묘사가 주조(主潮)를 이룬다. 분홍색 코끼리는 소녀가 제 몸에서 꺼내놓은 아이였다가, 코끼리만 받아쓰는 소녀였다가, 한때 내 몸에 척 달라붙던 존재이기도 하며, 여전히 공중화장실에서 태어나고 있는 수많은 아기들이다. 5연 첫 행에 보면 “오지 않는 사람을 기다렸을 뿐인데 코끼리가 들러붙”었다. 기껏해야 어머니, 아버지, 선생님이나 부르며 생활하는 시골에서 소녀는 죽은 엄마를, 탄광에 다녔던 아버지를 기다렸을 것이다. 분홍색 코끼리가 “종유석”처럼 소녀에게 들러붙었다. 받아쓰기 장면을 다시 떠올려보자. “어머니 하고 불러도”, “아버지 하고 불러도”, “선생님 하고 불러도” 아이는 제 몸에 들러붙은 코끼리밖에 쓸 수 없었다. 아이 곁에는 코끼리만 있었기 때문이다. 앞의 시 「참혹」에서 적군의 아이를 가졌던 여자가 떠오른다. 어머니, 아버지, 선생님을 불러도



아이 곁에 없던 사람들은 이제 코끼리밖에 쓸 수 없는 아이를 교실에 남겨 나머지 공부를 시킨다. 어찌면 아이는 쓰지 못해서가 아니라 쓸 수 없어서 못 쓰는 단어들이 텐데...

오랜 시간이 흘러도 하나도 잊지 않고 대답해주는 늙으신 엄마는 아이의 안부를 묻는데 어떤 일인지 그 아이 엄마와 그 아이 아빠의 안부를 애기해준다. 늙으신 엄마는, 한때 그 아이의 선생님이었던 엄마는 그 아이의 안부 빼고는 하나도 잊지 않았다. 참혹한 일은 계속 반복된다. 그 이유는 잊지 말아야 할 것을 잊어서다. 알아야 할 것을 외면해서다. 빨간색도 아니고 파란색도 아닌 분홍색 코끼리가 반복·재현(再現)되는 까닭은 무엇일까? 그 아이가 분홍 코끼리를 몸에 품고 있다가 꺼내놓은 이유가 “그 아이 엄마는 죽고 그 아이 아빠는 탄광에 다녔”기 때문일 수 있을까? 어머니, 아버지, 선생님을 불러도 코끼리밖에 쓰지 못하는 이유가 “그 아이 엄마는 죽고 그 아이 아빠는 탄광에 다녔”기 때문일 수 있을까? 아이는 아니 소녀는 이름조차 없다. 아니, 선생님이었던 엄마도 그 아이의 머리를 여러 번 빗겨준 나도, 그 아이는 “분홍 코끼리 소녀”일 뿐이다.

공중화장실에서 태어나는 수많은 분홍 코끼리들과 아기 코끼리의 숨통을 이빨로 끊고 있는 수많은 분홍 코끼리 소녀는 모두 공동체 바깥에 존재한다. 불량쇼에 따르면 공동체의 바깥에서 인간은 인간으로 존재할 수 없다. 여기서 인간 존재가 아무 것도 아니라면, 인간 존재가 파괴되는 일도 끝이 없기 때문에 정치적 참여가 긴급하다는 역설이 나온다.

김혜순의 정치성은 문학의 정치성이다. 성공적인 도전을 한 작품은 소통의 규범으로 환원되지만 문학의 정치성은 끝없는 혁명 속에 놓여 있고, 문학적 성취는 언제나 실패로 끝난다. 김혜순의 시적 공간에서 펼쳐지는 시적 현실과 죽음으로 현현하는 현실참여의 적극성은 ‘망각’에 대한 끊임 없는 비판이다. 타자와의 관계는 앞의 영역을 초과하고, 문학은 바깥의 담론이다. 이 절대적 소외의 돌파구는 지식이 아닌 예술에 있다.

2. 저항의식의 항상성

이 절에서는 앞서 살펴본 시적현실과 현실참여의 적극성을 토대로 김혜



순 시의 저항의식의 항상성을 고찰한다. 김혜순 시의 저항성은 지금까지 소재주의적, 여성주의적 시의 면모가 부각되며 비교적 덜 주목받았던 부분이다. 그러나 김혜순의 시는 1980년대부터 2020년 현재까지 한결같은 저항의식을 치열하게 드러냈다. 김혜순은 지금까지 1980년대 3권, 1990년대 3권, 2000년대 3권, 2010년대 4권 등 40여 년에 걸쳐 총 13권의 시집을 발표했다. 무엇보다 10년 단위로 3권~4권씩 일정하게 작품을 묶어 시집을 출간하며 각 시대마다 자신만의 통찰력을 발휘해, 독자적인 언어로 시의 세계를 펼쳤다. 그러나 어느 시대의 기록이든 김혜순의 시는 ‘죽음’이라는 하나의 테마로 집약할 수 있다.

김혜순 시에서 ‘죽음’은 본 연구의 2장, 3장에서 앞서 살펴보았듯 시인의 ‘부정성’과 연결된다. ‘부정성’은 또한 현대성과 관련하여 검토할 수 있다. 김혜순이 시를 썼던 1980년대부터 현재에 이르기까지 우리 사회의 혼란스러운 상황마다 김혜순은 분명한 현실인식과 현대성으로 저항의식을 표출했다. 1980년대 독재와 맞서 민주화를 이룩하기 위한 힘겹고 고통스러운 투쟁에서 인간은 개인의 사멸과 세계의 파국이라는 이중적 죽음을 겪게 되었다. 어두운 현실 앞에서 미학적 울타리에 갇힌 문학의 자기반성 목소리가 커지던 시절, 소재주의적 리얼리즘과 결부된 ‘참여’ 문학의 자장에서 정치적 언어를 취하지 않았던 김혜순은 개인주의적, 관념적 작가로 폄하되었다. 그러나 김혜순의 시에 등장하는 난해한 상징어들은 1980년대부터 이미 이데올로기와 사회의식의 중압감에 가장 첨예하게 반응한 ‘정치적인’ 문학이었다.

80년대에서 90년대를 거쳐 시인으로서의 내가 제일 많이 들어본 평론가의 말은 사회의 바다로 나오라는, 사회라는 바다에 이득이 되고 소통이 되는 시를 쓰라는 간곡한 권고였다. 그들은 다성적인 목소리의 시에서 어쨌든 하나의 단선의 목소리를 끄집어내어 그것을 소위 리얼리즘적 시각만으로 읽어내고는, 제발 이제 가족주의 내지는 내면주의를 청산하고 사회라는 바다, 그 대양에서 사회적 질곡을 사실주의적으로 발설하라고 나에게 주문했다. 그러면서 그들은 여성시인은 자연, 어머니 같은 부드러운 것을 늘 일깨워야 하며, 삶과 직접적으로 관계된 투명하게 빛나는 유토피아를 제시해야 한다고 요구했다.⁷¹⁾



위의 글에서 밝혔듯, 김혜순의 시는 본래적으로 위반의 언어인 여성의 언어로 쓰였기 때문에 매 시기 역사성의 문학과 재난의 글쓰기를 강요하는 상황에 부응하지 못했다는 오해를 받았다. 그러나 자크 랑시에르의 담론에 따르면, 문학의 정치성은 세상에 뛰어든다는 의미가 아니라 문학이 사물을 새롭게 바라보는 것이다. 그래서 그 틈새를 더듬어 ‘현실에 은폐된 감정의 섬세한 변이과정들을 적극 드러내는’ 것이다. 즉, 랑시에르는 세계를 감성적으로 재분배하는 활동을 ‘정치적인 것’으로 규정했다. 문학이 혁명이 되어 현실로 나아간다는 의미는 특정한 정치적 입장을 반영하는 작품을 쓰는 것이 아니다. 문학은 자기 고유의 정치를 가진다. 문학의 정치란 제도적인 사회 체제보다 더 근본적인 것, 우리가 살고 있는 세계를 규정하는 감각의 체계를 전복시키는 정치이다. 그러므로 현실과의 관련 속에서 문학 고유의 정치성에 대해 사유할 때, 문학적 혁명은 가능해진다. 이러한 미학적 정치 개념에 의해 그동안 여성주의, 내면주의, 가족주의로 오인됐던 김혜순의 시에 대해 재검토, 재해석하고 나아가 재평가해야 한다.

여러 차례의 변이와 단절을 겪은 한국 문학의 당대성 안에서 보수적 질서를 뒤엎는 위반의 언어를 창조하고 끊임없이 새로운 시적 진경을 연출했던 김혜순 시의 ‘고투의 과정’은 문학의 사회참여에 관한 숙고였음에 분명하다. 김혜순은 1990년대의 새로운 감수성이 등장하고 2000년대 페미니즘이 활발해지는 동안에도 언제나 제도화된 언어와 역사로부터 가장 먼저 ‘작별’을 시도하는 정치적 급진성을 발현했다. 특히 그의 동사적 전유는 그러한 김혜순의 특징을 보여주는 가장 대표적인 예다. ‘새’라는 명사에 ‘하다’라는 술어가 붙은 ‘새하다’부터 ‘시’에 역시 ‘하다’를 붙인 ‘시하다’는 표현은 김혜순 만의 고유어가 되었다. 모호함과 난해함으로 무장한 김혜순의 시어는 문법적 경계를 무너뜨리고 단어의 위계를 지워버리는 강력한 수행문이다. 대상을 중시하지 않는 동사의 전유로 인해 기묘하고 예측할 수 없는 가변적 사건을 만든다.

이러한 미학적 정치성의 기저에 ‘죽음’이 자리한다. 김혜순은 폭력적인

71) 김혜순, 「90년대의 시적 현실, 어디에 있었는가」, 『문학동네』, 1999 가을, 10쪽.



고 참혹한 죽음의 현장을 얘기하면서도 현재를 초월하여 미래로 자기를 내던지는 실존의 존재방식 기투(企投)를 통해 이성적, 자발적 죽음을 피했다. 개인의 삶을 완성시키는 본질적 죽음, 의미 있는 죽음의 추구는 죽음의 반복이 삶의 반복이라는 하나의 명제를 탄생시킨다. 죽음은 소멸이 아니라 끝없이 새로운 모습으로 갱신하기이다. 초월의지가 내포된 죽음 의식은 자신의 존재를 대상에 투영해 역동적 죽음을 반복함으로써 긍정적 삶을 지향한다. 김혜순 시에서 그 대상은 바로 ‘새’다.

김혜순의 최근 시집 『날개 환상통』에는 환상통을 겪는 ‘새’의 존재가 나온다. 여기서 환상통은 표면적으로 없어진(상실) 후의 고통을 지시하지만, 심층적으로는 원래 없던 것에 대한 갈구, 있어야만 한다고 믿는 것에 대한 회구를 역설적으로 표현한다고 할 수 있다. ‘새’는 죽음과 삶 사이를 오가는 존재이자 작별과 출현의 공간이다. 다시 말해, 새는 다양한 의미를 유추하게 하는 암시적 메타포이다. 죽음은 더 이상 부인되지 않는다. “우리는 죽음의 존재를 믿을 수밖에 없다. 사람들은 정말로 죽고, 그것도 한 사람씩 죽는 게 아니라 하루에도 수만 명씩 죽는다. 그리고 죽음은 더 이상 우연한 사건이 아니다.”⁷²⁾ 죽음에 대한 통찰이 끝난 시인은 죽음의 권리 찾기에 골몰했다. 더 이상 온전히 죽지 못하는 죽음이 없도록 애도와 환대를 끝낸 후, 궁극적으로 추구하려 했던 것은 ‘죽음의 수용’이다. 이 과정을 시인은 ‘새하기’로 명명한다. ‘새하기’라는 어색한 표현은 “주어와 목적어, 주체와 객체 사이의 완강한 문법적 경계를 허물어 버린다.”⁷³⁾ ‘새’는 죽음과 삶 사이의 이동을 수시로 감행하는 변형성과 운동성의 존재이며 언제나 ‘~로부터 ~로’ 라는 양자를 통섭한다.

오늘 온나라 맑음, 무섭지 않니? 하고 날씨가 나에게
물으러 왔습니다

내가 어마어마하게 깊고 푸른 하늘에 빠진 새 한 마리
를 상상하자

72) 프로이트, 「전쟁과 죽음에 대한 고찰」, 『문명속의 불만』, 프로이트전집15, 김석희 역, 열린책들, 1997.

73) 이광호, 「‘새-하기’와 작별의 리듬」, 『날개 환상통』 해설, 문학과지성사, 2019, 294쪽.



오늘 온나라 먹구름, 무섭지 않니? 하고 날씨가 또 물
으러 왔습니다

정신과 H 교수 진료실 앞 그리고 문밖의 소파까지 나
란히 줄 맞춰 앉은 환자들과 그 보호자들의 얼굴을 안 보
는 척 보고 있습니다 날마다 온나라 온국민 온날씨 온뉴
스 무섭습니다

내 잠옷의 단추를 풀면 푸드덕
무시무시한 잠자리에서
무시무시한 새들이 치솟아 오르리니

내 시집을 찢어 새를 접어보는 나날
나는 『피어라, 폐지』를 날립니다

새는 아무도 안 보는 곳에 가서 혼자 죽습니다
내 시집도 아무도 안 보는 곳에 가서 죽습니다
죽기 전에 이미 실컷 두드려 맞았습니다

매일 밤 문상을 가서 배수건 열고
똑같은 얼굴을 마주 보는 나날

시 혹은 새는 혹은 새 혹은 나는 또 혹은 나라고 말하
고 싶은 새 혹은 이 시는
깃털 아래 닭살을 전신에 감고

오늘 온나라 특급 소나기 무섭지 않니? 하고 날씨가
지치지 않고 또 물었습니다
나는 상상하지 않고 대답했습니다
특급 무서워

[.....]



나는 오늘 빗발치는 밭톱들 속을
딱 5천 마리의 새가 되어 날아갑니다
땅을 박차고 하늘 가득 날아갑니다

새 한 마리마다 다른 날씨 다른 정신병
5천 개의 오늘의 날씨 5천 개의 오늘의 운세
오늘 온나라 우울증 무섭지 않니? 하고 날씨가 또 물
으러 왔습니다

내려다보면 온나라 가득한 병동들
그중 한 병실 안에서 내가 특급 무서워 대답했습니다

— 「찢어발겨진 새」 부분, 『날개환상통』

이 시에서 ‘나’에게 말을 거는 존재는 날씨이다. 1연에서 날씨가 “오늘 온나라 맑음, 무섭지 않니?”하고 묻는다. 2연에서 “내가 어마어마하게 깊고 푸른 하늘에 빠진 새 한 마리를 상상하자” 3연에서 날씨는 곧바로 언짢은 내색을 하며 “오늘 온나라 먹구름, 무섭지 않니?”하고 (위협적으로) 묻는다. “날마다 온나라 온국민 온날씨 온뉴스” 무섭지 않냐고 묻는 나라와 국민과 날씨와 뉴스 때문에 노이로제(히스테리)가 걸린 환자들이 보호자들과 함께 “정신과 H교수 진료실 앞 그리고 문밖의 소파까지 나란히 줄 맞춰” 앉아있다. 사실대로 말할 수도 없고, 마음대로 상상할 수도 없는 “잠옷(개인의 개성과 창의성을 억압하고 잠재우려는 폭압)의 단추를 풀면” 여전히 푸드덕 “무시무시한 새(자유로운 창작 욕구)들이 치솟아 오르리니” 욕구를 억지로 억눌러야 하는 나는 “내 시집을 찢어 새를 접어보는 나날”로 하루하루를 견딜 수밖에 없다. 그러면 자유를 갈망하는 내 마음속 새는 “아무도 안 보는 곳에 가서 혼자 죽습니다” 새를 접어 날린 “내 시집도 아무도 안 보는 곳에 가서 죽습니다” 더 괴로운 것은 “죽기 전에 이미 실컷 두드려 맞았습니다” “매일 밤 문상가서 베수건 열고 똑같은 얼굴을 마주 보는 나날”이 이어지고 “온(全)”이라는 미명하에 민족주의, 국



가주의, 평범주의 등등으로 검열되는 개인의 개성과 창의성은 매일 밤 죽어서 얼굴에 베수건 덮고, “시 혹은 새는 혹은 새 혹은 나는 또 혹은 나라고 말하고 싶은 새 혹은 이 시는 깃털 아래 닭살을 전신에 감고” 이 시가 발표되면, 내 속의 ‘새’를 공개하면, 벌어질 일에 모골이 송연해지는 것을 애써 참고 이 시를, 내 이야기를 쏟아놓는다. 그러자 “날씨가 지치지 않고 또 묻는다.” “오늘 온나라 특급 소나기 무섭지 않니?” 화자의 예상대로 이 시를, 내 이야기를 쏟아놓자 특급 소나기가 예고된다. 이번에는 “온나라”라는 국가주의 위반이 명목이다. 천둥 벼락이 “무섭지 않니? 무섭지 않니?”하며 고문을 시작한다. “나는 오늘 빗발치는 발톱들 속을” 여론의 못매를 맞으며 “땅을 박차고 하늘 가득 날아갑니다” “딱 5천 마리의 새가 되어 날아갑니다” “새 한 마리마다 다른 날씨 다른 정신병”이 들끓는 데도 “5천 개의 오늘의 날씨 5천 개의 오늘의 운세”는 계속 협박한다. “오늘 온나라 우울증 무섭지 않니? 하고 날씨가 또 물으러 왔습니다”

이 시의 전반(全般)에 수도 없이 ‘새’라는 언표가 날갯짓을 한다. 그러나 독자는 시를 읽는 내내 갑갑하고 숨통이 조여 온다. 거대 권력, 거대 담론에 치여 개인의 개성을 발휘할 수 없는 세계, 새가 훨훨 날지 못하고 잠옷 속에서 고작 푸드덕 거리며 초조하게 시동을 걸어야 하는 하루하루, 무시무시한 새를 날려버리면 베수건 덮고 죽음을 맞이하는 세상에 대해 시인은 날개 환상통을 겪고 있었던 것이다. 이제 푸드덕 거릴 날개조차 잃었는데 여전히 겨드랑이에서는 시동이 걸리고 세상을 향해 하고 싶은 말이 생길 때마다 양쪽 겨드랑이에 통증이 몰려온다. 여자로서 “말하기”, “시하기”, “새하기”! 뭐든 할 수 없었기에 뭐든 하고 싶은 김혜순의 시는 명사 조차 모조리 동사로 전유된다.

이 시에 등장하는 “온”은 사전적 의미로 “전체나 전부 또는 모두”의 의미를 가진 관형어로 뒷말과 띄어 쓰는 것이 원칙이다. 그러나 시에서 “온”은 “온나라, 온국민, 온날씨, 온뉴스”등 마치 접두사처럼 뒤에 나오는 명사와 붙여서 쓰고 있다. 이러한 단어의 오용은 “시”와 “새”에서도 반복된다. “시 혹은 새는 혹은 새 혹은 나는 또 혹은 나라고 말하고 싶은 새 혹은 이 시”는 “시”와 “새”와 “나”를 혼용해서 사용하고 있다. “특별한 등급”이라는 의미의 “특급” 또한 뒤에 명사와 연결하는 것이 자연스러움에



도 불구하고, “특급”이라는 말 뒤에 “무섭다”는 형용사가 연결됨으로써 어색한 표현을 만들고 있다. 이러한 언어의 분열은 “새”의 의미 또한 한 가지로 고정시키지 않는다. “조류”를 지칭하는 “새”의 의미뿐 아니라 “새롭다”, “사이(틈-찢겨진 틈)”이라는 뜻, 어느 것으로 해석해도 무방하도록 의미망을 열어두고 있다. “새”의 세 가지 의미 중 어느 것을 대입하느냐에 따라 제목도 시의 내용도 전혀 다르게 해석이 된다. 그것은 불분명한 상태, 고정되지 않고 계속 변화하는 수수께끼다. 이 수수께끼를 풀기 위해서는 우선 ‘망각’이 매개돼야 한다. 익숙한 기존 가치, 고정되어 있는 질서에 대한 ‘망각’, 그것은 우리가 알고 있는 모든 사고의 멈춤(죽음)을 의미한다. 의미지평으로 인식될 수 있는 것이 ‘망각’에 의해 해체될 때 새로운 세계가 열린다.

규정되지 않은 새로운 세계를 들여다보는 일, 읽는 동안에도 끊임없이 언어 바깥에서 죽어가는 언어의 죽음을 의식하며 새로운 의미를 만들어가는 일, 그것이 “찢어발겨진 새”를 발견하는 일이다. 찢어 발겨진 ‘새(틈)’에서 ‘찢긴 존재’로서의 인간은 수많은 죽음을 목도할 수밖에 없다. 그것은 “5천 마리의 새”, “5천 개의 오늘의 날씨”, “5천 개의 오늘의 운세”, “5천 개의 각기 다른 시선, 5천 개의 모두 다른 바깥에 대한 경험이다. “무섭지 않니?” 반복해서 물어보는 행위는 그러한 다양한 차원의 죽음을 수용해야 한다는 역설이다.

‘새하기’로 명명된 시들은 이해가능성의 지평 안에서 수동적으로 받아들여지기를 거부한다. 새의 날갯짓과 울음소리처럼 다양한 감각적 자극을 동원해 계속해서 기존의 사고체계를 죽음으로 이끌고, 새로운 ‘새’의 세계에 감응하도록 촉발한다. 그것은 개념의 일방적인 폭주를 중지시키고 언어의 사이공간을 만들어보려는 김혜순의 시적 전략이자 세계에 대한 ‘저항성’이다. 김혜순의 시에서 ‘새’의 출현은 언어가 가져온 필연적 결과로서의 죽음을 의미한다. 그리고 죽음은 곧 ‘저항’이다.

저 나무 꼭대기에 앉은 새가 하는 얘기는 다 내 얘기다
 내가 거짓말한 것 도둑질한 것 등등 소문에 대한 얘기가 아니라
 내가 태어나서 죽었다는 그런 혼한 얘기다



내가 그만하라고 다른 얘기 좀 하라고 해도 다 내 얘기만 하는 새
일평생 같은 하이힐만 신고 돌아다니는 여자의 구두굽 소리같이 똑같은 얘기
그래서 나에겐 부러뜨리고 싶은 새가 있다

깨끗한 A4용지를 한 묶음 사서
한 장 한 장 구겨서 버리는 시인처럼
나에겐 꺾고 싶은 새가 있다
마주 보는 거울 안의 한 가문 식솔들 같은 내 시들을 구겨놓으면
거기서 날개를 푸드덕거리는 새들의 얘기가 들렸다
너는 태어나서 죽었다고
그러면 나는 이런 가위 같은 주둥아리들을 보았나
문서 세단기를 사서
시집들을 날날이 썰어버렸는데
나중에 문서 세단기 뚜껑을 열어보니 아예 거기 새들이 가득 앉아
한 줄 한 줄 글을 읽는 양 내 얘기를 하고 있었다
심지어 서로서로 다른 얼굴까지 갖춰 달고
암컷들은 알까지 품고 내 얘기를 하고 있었다
하늘을 날 생각은 하지도 않고
한 그루 땅콩나무 아래 땅콩들처럼
땅속에 모여 앉아 내 얘기를 하고 있었다
그래서 내가 태어나서 죽었다는 그런 흔한 얘기 말고
다른 얘기 좀 하라고
이를테면 내가 늘 같은 하이힐만 신고 출근하고 퇴근하지만
같은 공원 같은 나무 아래에 이르면
늘 왈츠를 한번 추고 간다는 얘기 같은 거
그 나무 아래서 달을 안아보는 동작을 여러 번 해본다는 얘기 같은 거
그런 거 좀 하랬더니
나는 새 속에서 태어났다고 했다
그 반대가 아니라
나는 새 속에서 죽었다고 했다
그 반대가 아니라
내가 태어나서 죽었다고 했다



이 시에 나오는 새는 날갯짓 대신 비상(飛上)하는 대신 나무 꼭대기에 앉아서 흔한 얘기, 똑같은 얘기만 떠들어대고 있다. “내가 태어나서 죽었다는 그런 흔한 얘기”, “일평생 같은 하이힐만 신고 돌아다니는 여자의 구두 굽 소리 같은 똑같은 얘기”, “내가 그만하라고 다른 얘기 좀 하라고 해도 다 내 얘기만 하는 새”가 저 나무 꼭대기에 앉아 있다. 그런 시시한 이야기만 무한 반복하면서도 가장 높은 자리를 차지하고 앉을 수 있는 세상은 불공평하다. 그 세계는 발전가능성이 없다. 당연히 “나에겐 부러뜨리고 싶은 새”다. 그리고 “꺾고 싶은 새”다. 시인은 좌절한다. “마주 보는 거울 안의 한 가문 식솔들 같은 내 시들을 구겨놓으면 거기서 날개를 푸드덕거리는 새들의 얘기가 들렸다. 너는 태어나서 죽었다고” 먼저 살펴본 것처럼 “찢어 발겨진 새”가 되어 버린 것이다. “온나라, 온국민, 온날씨, 온뉴스”가 원하는 시가 아니기 때문에 또 배수건 덮고 죽어야 하는 것이다. “나는 이런 가위 같은 주둥아리들을 보았나 문서 세단기를 사서 시집들을 낱알이 떨어버렸는데” “문서 세단기 뚜껑을 열어보니 아예 거기 새들이 가득 앉아” “내 얘기를 하고 있다” “암컷들은 알까지 품고 하늘을 날 생각은 하지도 않고 땅속에 모여 앉아 내 얘기를 하고 있다” 위 시에서 “부러뜨리고 싶은 새”는 현전하는 작품의 존재를 의미한다. “나무 꼭대기에 앉아 하는 얘기는 다 내 얘기”이고 “내가 태어나서 죽었다는 그런 흔한 얘기”이며, “일평생 하이힐만 신고 돌아다니는 여자의 구두 굽 소리 같이 똑같은 내 얘기”이다.

작품의 현존을 벗기고, 작품의 존재 속으로 들어가기 위해 위험부담을 감수하는 주체는 “깨끗한 A4용지를 한 묶음 사서 한 장 한 장 구겨버리기도 하고”, “문서 세단기를 사서 시집들을 낱알이 떨어버리기”도 한다. 현존은 ‘지금 여기’의 상황에 의거해 성립한다. ‘현존한다’는 것은 기본적으로 자신의 바깥에 존재한다는 것을 뜻한다. “각각의 사물들이 지금 여기의 상황에서 (다른 사물이 아닌) 바로 그 사물로서 존립하는 것은 각각의 사물이 자신의 바깥에서 존재하기 때문이다. 각각의 사물이 놓여 있는 자신의 바깥은 다른 일체의 사물들과 공유하는 경계이다. 이 경계는 존재



하지 않고, 현존한다.”⁷⁴⁾

“날개를 푸드덕 거리는 새들의 얘기”는 여전히 현존하고, “나는 새 속에서 태어났다”하고, “나는 새 속에서 죽었다”하고 “내가 태어나서 죽었다”고 한다. 김혜순의 시에 등장하는 “새”는 대문자 새도 아니고, 개별적인 “그 새”도 아닌 부정관사의 새, ‘어떤’ 새, 미지의 것을 가능하게 하고, 모든 것과 작별하게 만드는 새, 다시 말해 탄생과 죽음이 벌어지는 사건의 공간이고 시간이며, 그 모든 “다른 얘기”를 만들어내는 잠재태이다.⁷⁵⁾ 그러므로 작품의 존재(바깥)로 투입하기 위해 ‘작별(죽음)’을 감행하는 일은 모든 ‘하기’의 행위로부터 시작된다. “새-하기”, “시-하기” 등 일반적인 상징체계를 넘어서는 수행문은 ‘문학의 공간’으로 들어서기 위한 김혜순식의 죽음을 감내하는 ‘고통의 의식’이라 할 수 있다.

기존의 것을 중지시키고 새로운 것을 선사하려는 김혜순의 제스처, 그것이 곧 ‘새’의 출현이다. 그러므로 ‘새’는 비인칭적이고 비인격적이며 중성적⁷⁶⁾이다. 익숙한 의미지평의 계속되는 죽음과 망각은 규정할 수 없는 새로운 ‘새’의 출현을 불러온다. 그러므로 블랑쇼의 중성, 바깥개념에서 마주칠 수 있는 존재의 ‘밀치락달치락함(hustle-hustle)’, 그것의 ‘떠들썩함(clamor)’, 그것의 ‘중얼거림(murmur)’이 김혜순 시에서는 ‘새’의 날갯짓이고 ‘새’의 울음이라 할 수 있다. 그 중얼거림, 떠들썩함이 들리고 밀치락달치락함이 보이는 화자는 모든 사고가 중지되고 사태 그 자체에 집중하게 되는 에포케의 순간, 날개 잃은 환상통을 앓을 수밖에 없는 것이다. 환상통을 앓는 일은 고통스러운 일이지만, 그것은 곧 ‘문학의 공간’에 들어서서 일이다. 누군가의 소멸이라는 의미가 아니라, 우리자신의 ‘무의미성’이나 주체성의 한계를 묻는 질문으로서의 죽음이다.

나는 나의 그곳을 에이야피야라요쿠울이라고 부르기

74) 조광제, 「현존철학에서 본 블랑쇼와 바르트」, 『문장웹진』 5월호, 2012.

75) 이광호, 「‘새-하기’와 작별의 리듬」, 『날개환상통』 해설, 문학과지성사, 2019, 310쪽.

76) 모리스 블랑쇼, 「카오스의 글쓰기」, 박준상 역, 그린비, 2012.

블랑쇼는 죽음을 성찰하면서 기존의 철학 전통과 자신의 글 사이에 분명한 선을 긋는다. 그가 언어, 죽음, 문학이 갖는 공통적인 특성으로 제시한 익명성, 비인칭, 중성성은 블랑쇼가 일찍부터 탈주체적 시각으로 사유했음을 말해준다. 블랑쇼는 말할 수 없는 그 무엇을 향해 끊임없이 말을 거는 것이 문학이자 글쓰기라고 주장했다.



로 한다

아빠와 나의 얼굴 모양의 죄책감
나의 동시성과 비동시성이
피읍 피읍 시작한다

누구도 이름 붙이지 않아서 아무도 그 이름을 모르는
(우리는 탄생할 때 새 이름을 받지만 죽을 땐 아무도 새 이름을 받지 못하는
것처럼)
새들이 밤하늘 높이 날아간다

[.....]

가늘게 떠는 차가운 손목처럼 새벽의 새 떼가 전 세계
병원의 지붕을 넘어간다

불을 환하게 켜 유리 엘리베이터들이
비 맞는 숲을 헤치고 하늘 높이 치솟는다

내가 지하로 내려갈수록 엘리베이터는 높이높이 떠오
른다

그러면 다시 잠시 아이슬란드에는 푸른 상처처럼 에
이야피야라요쿠울

— 「피읍피읍」 부분, 『날개환상통』

“매일 밤 문상가서 베수건 열고 똑같은 얼굴을 마주 보는 나날”이 이어
지더니 “새벽의 새 떼가 전 세계 병원의 지붕을 넘어간다”, “나는 나의
그곳”, 내가 지향하는 세계를 “에이야피야라요쿠울이라고 부르기로 한다.”
그 곳은 “누구도 이름 붙이지 않아서 아무도 그 이름을 모르는” 곳이다.
“ay-ayh-lah-YOH-kuul”! 끊임없이 새로움을 위해 새들이 죽어가도 새
이름을 받지 못하고, 오히려 죽은 사람들은 똑같은 얼굴로 영안실 베수건



아래 누워있다. “새들은 밤하늘 높이 날아간다.” 이 밤은 분명 “또 다른 밤”이고 이 죽음은 분명 “또 다른 죽음”이다. 죽음을 통해 힘을 얻거나 부정을 통해 실천하는 주체는 사유의 중심에서 사라진다. 세계는 “죽음을 추상화 시켜서 죽음을 억압한다.” “모든 사람’에게 죽음을 나눠 주는 식으로는 더 이상 죽음을 떨쳐내지 못하는 여기 이곳에서 우리는 죽어가고 나는 ‘모든 사람’이 된다.”⁷⁷⁾ 김혜순의 세계에 대한 저항은 지칠 줄 모른다. 끊임없이 분투(奮鬪)한다. 이 시의 제목 ‘피읍피읍’은 새 울음을 흉내내는 의성어다. 첫 행에서 화자는 “나의 그곳을 에이야피야라요쿠울이라 부르겠다”고 선언한다. 에이야피야라요쿠울⁷⁸⁾은 이 시에서 ‘나의 그곳(내면)’이자 잠재성(potentiality)의 장(場)이다. 언제 분출할지 모르는 화산은 잠재성에서 현실성으로의 전이가 이루어질 수 있는 ‘가능성의 공간’이다. 이는 다음 행에 나오는 동시성과 비동시성이 갖는 부정성과 연결된다. 같은 시간에 살고 있지만, 같은 시간 속에 살고 있지 않다고 했던 독일 철학자 에른스트 블로흐의 성찰을 떠올리게 하는 동시성과 비동시성의 출현(피읍피읍의 시작)은 무의미한 존재론적 구분을 가리킨다. 새(亡者)의 출현은 “아빠 얼굴과 내 얼굴모양 죄책감”의 뒤섞임이고 ‘산 자’와 ‘죽은 자’의 겹침이며 ‘사람’이자 ‘새’가 되는 동시성과 비동시성(혼재)을 드러낸다. 이는 정체성 설정이 불가능한 상황을 방증(傍證)한다. 그러므로 이 시에서 ‘새’는 어떤 분명한 상징체계로서가 아닌 ‘의미의 죽음’으로써 작동되는 새로운 개념이다. 함의되지 않은 영역으로서 ‘새’의 상징은 다른 시에서는 또 다른 양상으로 나타난다.

방에는 새가 있다
뜨거운 겨드랑이에 체온계를 꽂은 현기증이 있다
너 괜찮니? 물어도
고개를 까딱까닥 혼자 있으면서도
사교를 쉬지 않는 저 태도
너무 예민해져서 그 방에 들어갈 수가 없는데도

77) 올리히 하세·윌리엄 라지, 앞의 책, 102쪽.

78) 에이야피야라요쿠울 : 정확한 이름에 대한 논란이 있었던 아이슬란드 화산으로 ‘검 언덕의 빙하’라는 뜻을 가짐.



달아나면 어떡하나 자주 새를 보러 갔다

점점 새가 된다

힐끗새 문득새 잠깐새가 된다

[……]

자주새 더자주새 점점더자주새가 된다

[……]

그 새가

저를 들여다보는 초라한 나를 본다

이제 돌이킬 수 없게 되었다

내 인생의 유일한 기적으로

이렇게 되었다

내가 또 방을 들여다보자

새가 처음으로 입을 열어 내게 말했다

가

가

아빠, 네가

죽은 방에서 나는 새가 된다

— 「새의 일지」 부분, 『날개환상통』

이 시에서 ‘아빠’의 상징은 남성이며, 권력이며, 거대 담론이자 지배적인 힘이다. “아빠” 네가 죽어야 나는 비로소 새가 된다. “간밤의 새는 흰자위가 사라지고, 검은 눈동자만 남았다” 나는 여유롭게 수영장 바닥에 누워



생각한다. “내 방에는 새가 있다”, “털 없는 새끼를 여럿 낳을 수 있는 새가 있다” “그렇게 생각하다 보면 갑자기 수영장 바닥에서 커다란 새가 솟구친다” 그 새는 “혼자 두면 둘수록 새가 되는 새”이다. “아빠 네가 죽은 방에서 나는 새가 된다.” 이 시행에서 “나는 새가 된다.”는 날수 있는 새가 된다는 의미일까? 주체로서의 나는, 새가 된다는 것일까?

여기서 ‘새’는 다시 의미변화를 한다. “힐끗, 문득, 잠깐, 자주, 더 자주, 점점 더 자주”라는 부사어(副詞語)들과 결합돼 ‘사이’, ‘틈’, ‘찰나’ 등을 나타내는 의미들과 뒤섞인다. 이때 ‘새’는 어떤 존재나 행위가 아닌 품사(명사)로서의 역할을 한다. 하지만, 마지막 연에서 내가 변신한 ‘새’는 전령사로서의 이미지가 부각된다. 과정의 존재(삶과 죽음의 중간자)로서 ‘새’는 죽은 자의 이야기를 들을 수 있는 주술적 샤먼(shaman)의 역할을 수행한다. ‘새’는 위에서 아래를 내려다보는 존재로 하늘과 땅 사이, 허공에 위치하며 산 자와 죽은 자의 소통을 돕는다. 반면, 앞서 내가 보러가는 ‘새’는 이미 망자(亡者)가 된 아빠를 의미한다. 한 편의 시에서도 ‘새’의 의미는 고정되지 않는다. 역동적인 죽음을 통해 끊임없이 새로운 존재와 가치가 부여된다. 타자의 죽음은 이제 다른 영역이 아님을 깨닫는다. 타자의 죽음은 범람하는 무수한 죽음이 아니다. 사람들은 삶의 엄마가 죽음이라는 인식을 수용하는 단계에 이른다. 그래서 현존하지도, 살아있지도 않은 사람들과 관련해 정의를 논하기도 하고 죽은 자들, 희생된 자들이 던져준 질문을 끌어안고 고민하기도 한다. 뿐만 아니라 유령적 존재인 이들, 죽은 자들에 대한 진혼제 역할을 못하는 패러다임뿐인 역사는 올바른 사회를 이끌어갈 추동력을 잃게 된다는 의식으로까지 생각이 확장된다.

김혜순 시는 늘, 시대와 그 시대의 언어와 그 시대를 받아내는 자신의 몸과 싸워왔다. 또한, “김혜순의 시는 시대의 구속으로부터 벗어나 끊임없이 독서의 재개를 촉구하며 지금-여기의 지평에 미리 도착한 미지의 말들이었다.”⁷⁹⁾ 죽은 유령화자의 언어, 말하면서도 말해지지 않고 미끄러지는 탈주의 언어, 자음이 없지 않은 모음들뿐인, 해체된 시인의 언어가 알 수 없는 자신만의 세계를 얘기하는 것이 아니었다. 그것들이 모두 시

79) 오연경, 「그곳, 그날, 그리고 지금-여기」, 김혜순 시집 『어느 별의 지옥』 해설, 문학과지성사, 2017, 109쪽.



대현실의 반영이며, 정치성, 저항성의 발현이었다. 개별 사건을 각인하고 고정시키는 말이 아니더라도 시인은 충분히 죽음의 현시를 절박하게 알고 있다. 인간은 하루하루 죽음을 살아가는 존재이고, 타인의 죽음에 대한 환대를 통해 자신의 죽음을 맞이하는 존재이다. 그러므로 시인은 죽음의 수용이 본질적으로 인간에게 필요함을 깨닫는다. ‘새하기’는 본질적으로 죽음의 존재를 상기하는 것이고, 죽음과 삶을 지그재그 엮어 나가는 일이다. 죽음을 온전히 수용할 때, 인간다운 삶을 영위할 수 있다는 것, 그것이 바로 김혜순의 죽음에 대한 사유다. 김혜순의 사유는 죽음을 전제로 삶을 이해하는 것이다. 인간의 삶은 죽음에 의해 끊임없이 관리당하고 있다. 삶은 죽음 앞에서 정지하는 것이 아니라 끊임없이 이동하는 것이다. 시인은 죽음을 기준으로 삶을 이해하는 태도를 견지함으로써 ‘또 다른 밤’으로 가는 길에서 오히려 자유로울 수 있음을 주지한다.

장켈레비치는 『죽음에 대하여』에서 죽음에 대해 갖고 있는 인간의 의식에 대해 언급한다. 아무리 죽음을 생각해도 죽음은 지배할 수 없고 인간은 누구나 죽는다. “그러나 내가 죽음을 생각(의식)하는 한, 나는 죽음의 안이 아니라 그 밖에 존재한다.” 내가 죽게 될 거라는 점에서는 죽음 안에 있지만 내가 나의 죽음을 생각하는 한, 그 안이 아닌 밖에 존재하게 된다. 이때 죽음 밖으로 모습을 나타내 죽음을 사유함으로써 안과 밖에 동시에 존재하는 사람은 더 이상 죽음이 신비롭지 않다. 이런 사태(죽음을 수용하게 됐을 때)에서 우리는 죽음을 초월해 삶을 향유할 수 있다. 다양한 정치적 이슈를 거치며 ‘문학이란 무엇인가’를 끊임없이 질문하고, 질문 받던 시대, 말의 무력과 언어의 한계를 절감하고 그 한계를 통해서 어떤 식으로 역할을 할지 시인들은 분투했다. 김혜순의 시는 관성화된 움직임으로는 감각할 수 없는 분열과 해체를 거듭하며 미적 정치성을 구현한다. 김혜순의 문학의 정치성 개념은 현대성과 이중의 부정 운동을 중심으로 구성되어 있다. 지배체제의 폭력에 대항하며 문학적 실천의 존재의 미가 의심받는 시대적 상황 속에서 문학적 방식의 저항을 멈추지 않았던 것이다. 기존의 현실과 미적 가상 사이에서 수행되는 지속적인 부정(죽음) 운동을 통해 성립된 김혜순 문학의 정치성은 작품 자체에서 정치성을 도출하는 미학주의 또는 텍스트주의를 거부한다. 김혜순의 ‘문학의 삶-되기’



는 ‘새하기’, ‘뭍하기’, ‘시하기’로 대표되는 행위의 동사 ‘하다’를 통해 발현된다.

새로운 미학적 주체 “새”의 등장은 언제나 커다란 재앙의 모습으로 출현할 수 있는 근대의 모든 긍정적인 것들에 대해 강화되는 부정의 힘이다. 긍정적인 것들의 가능 근거가 바로 모든 부정적인 것들의 원인이라는 일종의 이율배반의 상태이다. 또한 새로운 시작을 통하여 이미 존재하는 것들을 부정하는 것이 진보개념의 핵심적 의미 내용을 이룬다. 새롭게 출현한 것은 기존의 어떤 의미론적 지평 내부에서 존재하는 것이면서 동시에 존재하지 않는 것, 혹은 ‘비-존재’의 모습으로 존재하는 것이다. 발전적인 창조성이란 시간의 흐름 속에서 매순간 단절과 향상이라는 자기 변용의 리듬을 만들어 어떤 시점에 고정된 실체로 머무르는 것에 저항한다. 죽음은 어떤 과정의 완료나 종결이 아닌 과정의 지속과 반복을 의미하며 그것 자체가 탄생의 다른 이름이 된다. 김혜순의 시는 끊임없이 죽음을 되풀이한다. 시기별로 반복되는 죽음의 이미지를 통해 시인이 궁극적으로 지향한 기본테제는 현실수용과 정치성이다.



V. 결론

본고는 죽음과 현실 수용의 양상을 중심으로 김혜순 시에 대해 연구했다. 김혜순의 시에 빈번하게 등장하는 죽음의 언표들이 철저한 현실인식과 시대반영의 통찰에 기반하고 있음에 주목하고 김혜순의 시적 공간과 현실인식 면모를 살펴보았다.

김혜순의 시적 공간은 부정성을 바탕으로 하는 문학의 이중부재가 존재하는 장소이다. 그로 인해 드러나는 無의 정체성은 문학의 공간으로 진입하기 위한 주체의 ‘죽음’이 전제된다. 이 죽음은 소멸의 의미가 아니라 주체의 ‘무의미성’ 혹은 주체의 ‘한계’를 묻는 질문으로서의 죽음이다. 글을 쓰는 것은 언어의 익명성에 노출되는 것이므로 인간 주체의 파멸과 소멸은 문학의 조건이 되는 것이다.

언어의 익명성은 언어는 누군가에게 속하지 않으며 어떤 주체의 산물로 볼 수도 없고, 특정한 이름 아래 귀속될 수도 없음을 의미한다. 이는 김혜순의 시적 공간에 존재하는 ‘중성성이 말하는 터전’으로서의 공간이 현현하는 경험이다. 김혜순은 독자에게 작품이 선명하게 읽히고, 의미가 포착되어 분해되기를 거부한다. 이런 난해하고 이중적인 지향점은 독서 경험이 바깥의 현전이며, 바깥을 경험하는 것으로 정의된다. 이는 일상성의 윤리에 대한 저항과 거부이며 관례적으로 굳어진 상징화에 대한 거부이다.

김혜순의 시적 공간 안에 존재하는 부재(無)와 중성성은 시인에 의해 창조된 예민한 시적 현실로 전이된다. 또한 시적 현실은 계몽주의적 언설이나 허무주의적 페이소스가 존재하는 영역을 넘어서 현대성으로 이동한다. 현대성의 원리는 기존의 모든 표현양식을 부정하는 부정성을 포함한다. 그러므로 현대성(부정성)에 근거한 글쓰기는 ‘죽음에서 합치’되며 ‘참여’의 형태로 나타난다. 그것은 새로운 표현양식을 생성함으로써 근본적인 사회관계를 다른 차원으로 변형시킬 방법적 모색이다.

그동안 분열적인 언어의 난해성 연구와 더불어 김혜순 시의 소재주의적, 여성주의적 면이 부각되며 상대적으로 소홀이 다뤄졌던 부분이 정치성이다. 김혜순 시의 현실참여 의식과 저항의식은 시대와 문맥에 따라 유



연하게 변형되는 죽음과 더불어 매우 중요한 부분이다. 시 속에 등장하는 죽음 묘사와 타자에 대한 철저한 고투는 시인의 윤리성과 시대의 각성에 민감했던 현실참여 방식 그리고 저항의식을 대변한다. 그리고 이러한 김혜순의 정치성과 현실참여의식, 저항성은 ‘현실에 은폐된 감정의 섬세한 변이과정들을 적극 드러내는’ 것이 문학의 정치성이라고 봤던 랑시에르의 시각과 동일하다.

문학은 자기 고유의 정치를 가진다. 문학의 정치란 제도적인 사회 체제보다 더 근본적인 것, 우리가 살고 있는 세계를 규정하는 감각의 체계를 전복시키는 정치이다. 그러한 측면에서 여러 차례의 변이와 단절을 겪은 한국 문학의 당대성 안에서 보수적 질서를 뒤엎는 위반의 언어를 창조하고 끊임없이 새로운 시적 진경을 연출했던 김혜순 시의 ‘고투의 과정’은 문학의 사회참여에 관한 숙고였음에 분명하다. 그 과정에서 필연적으로 포섭된 수단이 끊임없는 죽음과 부정이었다. 이러한 인간의 죽음과 관계한 존재론적 사유의 대상으로 김혜순의 최근 시에 빈번하게 등장하는 ‘새’를 탐구했다.

시인은 ‘새’를 통해 비로소 죽음을 죽음으로서 수행하는 이들의 행보에 대해 들여다본다. 경계를 무화시키며 고정되지 않는 ‘새’의 의미에 주목하고, 사자(死者), 망자(亡者)들이 떠도는 출구 없는 죽음의 미로에 침잠해 그들의 죽음을 받아내는 존재로서 ‘새’의 확장된 의미를 주목해보았다. 김혜순은 줄곧 도처에 널린 죽음에 대해 고발하고 부정한 권력의 위협을 끊임없이 노출했다. 하지만 개인의 목소리로 개진됐다는 점에 가려 단순히 여성적 시, 내부로 침잠하는 시, 사회현실과 무관한 시라는 평가를 받아왔다.

그러나 극적 방식을 통해 냉정하게 죽음을 얘기하는 시인의 의식은 ‘나의 죽음’이 결코 내가 소유할 수 없는 이질적인 것임을 통찰했다. 그리고 이러한 절대적 수동성을 가진 죽음은 타자에 의해 해명될 수밖에 없음을 인식하고 타자의 죽음을 애도해야 한다고 주장했다. 타인의 죽음을 적극적으로 애도하기 위해 외면되거나 은폐된 죽음들을 모아 위령제를 치른다. 이는 죽음을 수용하는 단계로 나아가기 위한 행위이다. 죽음에 대해 개인과 주체에 대한 사고로 일관했던 시각에서 벗어나 타자 중심적 사고,



죽음에게 사형 선고를 내림으로써 죽음이 죽음의 자리를 찾도록 죽음에 종식을 선언하는 일련의 과정은 김혜순의 미학적 정치성으로 해석이 가능하다. 김혜순의 시적 공간을 고찰하고 시적 공간이 시적 현실로 전이되어 현대성으로 발현되고, 그것이 잘못된 것과 파괴된 현대사회에 대한 부정성으로 이어져 최종적으로 현실수용의 과정에 이르는 일련의 행보가 저항과 정치적 참여임을 밝힌 것이 이 연구의 결론이다.

본고는 언어의 분절과 난해한 표현의 사용이라는 표면적 해석을 통해 페미니즘 시, 관념적인 내면의 시로 일반화했던 김혜순 시의 부정성과 해체성이 추상적 관념이 아니라, 시인의 냉철한 전략적 직시와 능란한 비판의식을 절묘하게 반영한 인식론적 통찰임을 밝혀냈다. 또 죽음의 의미가 매우 유연하고 다양한 문학적 기제로 작품 속에 구현되었음을 밝혀 각 시기마다 그러한 죽음을 통해 김혜순이 사회현실에 적극적, 능동적으로 참여했다는 점을 블랑쇼의 사유를 통해 분석해냈다. 이러한 연구가 김혜순의 시 의식과 시 세계를 확장하는 또 하나의 “새의 죽음”으로 자리 잡을 수 있을 것이다.



【참고문헌】

1. 기본자료

— 시집

- 김혜순, 『또 다른 별에서』, 문학과지성사, 1981.
_____, 『아버지가 세운 허수아비』, 문학과지성사, 1985.
_____, 『어느 별의 지옥』, 초판 청하, 1988, 재판 문학동네 1997, 문학과지성사, 2017.
_____, 『우리들의 陰畫』, 문학과지성사, 1990.
_____, 『나의 우파니샤드, 서울』, 문학과지성사, 1994.
_____, 『불쌍한 사랑 기계』, 문학과지성사, 1997.
_____, 『달력 공장 공장장님 보세요』, 문학과지성사, 2000.
_____, 『한 잔의 붉은 거울』, 문학과지성사, 2004.
_____, 『당신의 첫』, 문학과지성사, 2008.
_____, 『슬픔치약 거울크림』, 문학과지성사, 2011.
_____, 『피어라 돼지』, 문학과지성사, 2016.
_____, 『죽음의 자서전』, 문학과지성사, 2016.
_____, 『날개환상통』, 문학과지성사, 2019.

2. 논문, 평론

- 강웅식, 「김수영 시론 연구 - ‘현대성’과 ‘부정성’의 의미를 중심으로」, 『상허학보 11』, 2003.
권오만, 「김혜순 시의 기법 읽기」, 『전농어문연구』 제10집, 서울시립대학교국어국문학과, 1998.
권혁웅, 「사랑의 알레고리와 팬케이크 우주론 - 김혜순의 시 세계」, 『작가세계』, 2008.
김수영, 「참여시의 정리 : 60년대의 시인을 중심으로」, 『창작과비평』, 1967 겨울호.
김옥순, 「김혜순 시에 나타난 페미니스트적 상상력 - 시집 “아버지가 세



- 은 허수아비”를 중심으로」, 『한국페미니즘의 시학』, 동화서적, 1996.
- 김주연, 「소통의 갈구, 물질 트기 - 김혜순의 최근 시」, 『문학과 사회』, 1994 가을.
- 김정현, 「1980년대 한국 여성시에 나타난 액토플라즘의 형상화 양상 연구 - 강은교, 김정란, 최승자, 김혜순의 시를 중심으로 -」, 서강대학교 박사논문, 2013.
- 김지선, 「한국 여성시에 나타난 여성성 연구 - 최승자, 김승희, 김혜순의 작품을 중심으로」, 한국교원대학교 석사논문, 2006.
- 김 현, 「행복한 여성성 : 순환하는 딸 - 김혜순 시세계」, 『김현 전집 6』, 문학과지성, 1992.
- 김혜순, 「90년대의 시적 현실, 어디에 있었는가」, 『문학동네』 가을호, 1999년.
- 나희덕, 「다성적 공간으로서의 몸 - 김혜순의 시」, 『보랏빛은 어디에서 오는가』, 창비, 2003.
- 남진우, 「거울의 꿈」, 『동서문학』, 2004, 가을.
- 남진우, 「거울의 꿈 - 김혜순의 시세계」, 『나사로의 시학』, 문학동네, 2013.
- 박경자, 「박인환 시의 죽음의식 연구」, 경기대학교 교육학과 석사논문, 2003.
- 박은선, 「김혜순 시에 나타난 ‘몸’의 의미 - ‘여성성’을 중심으로 -」, 『현대문학이론연구 70』, 현대문학이론, 2017.
- 박혜경, 「식인食人の 현실과 그 언어적 대응 - 김혜순의 시세계」, 『현대시세계』, 1991, 가을.
- 신형철, 「불타는 사랑기계들의 연대기 - 김혜순의 연애시」, 『작가세계』, 2008, 봄.
- 심진경, 「여성성, 육체, 여성적 시 쓰기 - 김정란과 김혜순의 시를 중심으로」, 『여성, 문학을 가로지르다』, 문학과지성, 2005.
- 오생근, 「해체와 사랑, 죽음과 모성의 초현실적 세계」, 『동서문학』, 2000, 겨울.
- 윤혜옥, 「문정희와 김혜순 시의 젠더의식 연구」, 조선대학교 박사논문,



- 2014.
- 이경호, 「돌연한 상상력의 두 가지 특징 - 김혜순의 시세계」, 『문학과 사회』, 1997 여름.
- 이남호, 「비유법 그리고 고통 혹은 절망의 양식」, 『현대시세계』, 1991, 봄.
- 이은정, 「길들여지지 않는 나무들 : 여성시에 나타난 ‘나무’의 시적 상상력」, 『여성문학연구』 통권5호, 한국여성문학학회, 2001, 9.
- 이주연, 「김혜순 시에 나타난 주체의 양상 - 초기 작품을 중심으로」, 『배달말』 54권, 배달말학회, 2014.
- 이주연, 「김혜순 시의 주술적 언술 연구 - 향가의 주술성 계승을 중심으로」, 『한민족어문학 66』, 한민족어문학, 2014.
- 이주영, 「김혜순 시의 몸 이미지에 대한 고찰」, 중앙대학교 석사논문, 2000.
- 이재복, 「몸과 프랙탈의 언어 - 김혜순론」, 『현대시학』, 2000.
- 이창우, 「김기택 시의 죽음의식 연구」, 단국대학교 문예창작학과 석사논문, 2012.
- 인하연, 「고정희 시의 죽음의식 연구」, 숙명여자대학교 국문학과 석사논문, 2011.
- 전수련, 「한국 여성시에 나타난 몸 이미지 분석 : 김정란, 김혜순, 최승자를 중심으로」, 동국대학교 석사논문, 2000.
- 전수희, 「현대시에 나타난 모성성 연구」, 한국교원대학교 석사논문, 2008.
- 정순영, 「여성시의 무당적 상상력에 관한 연구 - 김혜순·이연주·김언희 시를 중심으로」, 중앙대학교 석사논문, 2008.
- 정종민, 「한국 현대 페미니즘 시 연구」, 성균관대학교 박사논문, 2008.
- 조광제, 「현존철학에서 본 블랑쇼와 바르트」, 『문장웹진 5』, 2012.
- 최성실, 「스핀지와 타월의 언어로 시 쓰기 - 김혜순, 허수경」, 『육체, 비평의 주사위』, 문학과지성, 2003.
- 한숙향, 「한국 현대시의 죽음의식 연구 - 김민부 · 임홍재 · 이경록의 시를 중심으로」, 중앙대학교 문예창작학과 박사논문, 2015.



황현산, 「딸의 사막과 어머니의 서울 - 『나의 우파니샤드, 서울』까지의 김혜순」, 『말과 시간의 깊이』, 문학과지성, 2002.

3. 단행본

김용수, 『자크라캉』, 살림출판사, 2008.

김종갑, 『타자로서의 몸, 몸의 공동체』, 건국대학교출판부, 2004.

김화영, 『문학 상상력의 연구』, 문학동네, 1998.

김혜순, 『여성, 시하다』, 문학과지성사, 2017.

김혜순, 『알아는 이렇게 말했다』, 문학동네, 2016.

이인복, 『한국문학에 나타난 죽음』, 예림기획, 2002.

장석주, 『20세기 한국 문학의 탐험4』, 시공사, 2000.

정동호, 『죽음, 철학을 말하다』, 산해, 2004.

조재룡, 『한 줌의 시』, 문학과지성사, 2016.

진형준, 『또 하나의 세상』, 청하, 1988.

다니엘 에르비외 레제, 『죽는다는 것은 무엇인가』, 김성희 역, 알마, 2013.

롤랑바르트, 『저자의 죽음』, 이재준 역, 동문선, 1968.

테리다, 『환대에 대하여』, 남수인 역, 동문선, 2004.

레비나스, 『전체성과 무한』, 김도형, 문성원, 손영창 역, 그린비, 2018.

_____, 『시간과 타자』, 강영안 역, 문예출판사, 2001.

_____, 『존재에서 존재로』, 서동욱 역, 민음사, 2003.

_____, 『윤리와 무한』, 양명수 역, 다산글방, 2005.

_____, 『신, 죽음 그리고 시간』, 김도형 외 역, 그린비, 2013.

_____, 『우리 사이, 타자 - 사유에 관한 에세이』, 김성호 역, 그린비, 2019.

릴케, 『말테의 수기』, 안문영 역, 열린책들, 2013.

모리스 블랑쇼, 『문학의 공간』, 이달승 역, 그린비, 2010.

_____, 『카오스의 글쓰기』, 박준상 역, 그린비, 2012.

마르쿠제, 『죽음의 이데올로기』, 정동호 외 역, 청람, 1992.



- 바타이유, 『에로티즘』, 조한경 역, 민음사, 1997.
- 블라디미르 장켈레비치, 『죽음에 대하여』, 변진경 역, 돌베개, 2016.
- 아감벤, 『호모사케르』, 박진우 역, 새물결, 2008.
- 아리에스, 『죽음의 역사』, 고선일 역, 동문선, 1998.
- 에드가 모랭, 『인간과 죽음』, 김명숙 역, 동문선, 1970.
- 에피쿠로스, 『메노이케우스에게 보내는 편지』, 오유석 역, 문학과지성사, 2008.
- 울리히 하세·윌리엄 라지, 『모리스 블랑쇼—침묵에 다가가기』, 최영석 역, 앨피, 2008.
- 카뮈, 『시지프 신화』, 김화영 역, 민음사, 2016.
- 프로이트, 『쾌락원칙을 넘어서』, 박찬부 역, 열린책들, 1997.
- 프로이트, 『문명속의 불만』, 김석희 역, 열린책들, 1997.
- 하이데거, 『존재와 시간』, 이기상 역, 살림출판사, 2008.

