

상징 질서에 도전하는 여성시의 목소리, 그 전복의 전략들

김 승 희*

1. 서론 : 타자, 여성/여성주의적 주체와 현대 여성시
2. 고정희 기독교적 민중 주체에서 여성주의적 주체로
3. 최승자 '추방된 것들(abjection)'의 귀환, 비어, 풍자, 역설의 말과 가학, 공격, 죽음 충동
4. 김혜순 상상력의 무한 탈주, 코라의 운동성과 연기(演技)하는 정체성, 카니발적 블랙 유머
5. 박서원 막달라 마리아의 에로틱 언어, 무의식의 흘러 넘침
6. 결론 : 여성적 글쓰기의 혁명적 임여의 지점들

초록

이 글은 한국 여성 시의 전환기인 1970년대 중반부터 1980년대에 걸쳐 생산된 고정희, 최승자, 김혜순, 박서원의 '여성주의 시' 텍스트들을 서구의 페미니즘 텍스트 생산 이론을 원용하여 살펴 본다. 과연 여성적 글쓰기의 특성은 무엇인가, 과연 여성만의 글쓰기의 특성은 있는가?를 탐색하기 위해 정신분석학적 기호학자이자 페미니스트인 줄리아 크리스테바의 텍스트 생산 이론과 일레인 식수, 이리가레이 등의 이론으로 한국 여성 시인들의 텍스트들을 읽고 아버지의 상징 질서들을 뒤흔들고 교란시키기 위한 언어적 장치들을 찾아 본다. 로고스 남근 중심주의인 아버지의 질서 즉 상징계를 교란시키려는 코라(khōra) 에너지들은 단군 신화 이래 한국 여성의 주체성을 형성해온 젠더 의식을 해체하고 다양한 전략들을 통해 가부장적 담론들에 위협을 가한다.

* 서강대 교수

한국 최초의 본격적 페미니스트이자 기독교 신앙인이었던 고정희는 과도한 의문문 사용을 통해 여성적 글쓰기의 특성을 만들고 있으며 아버지의 로고스 중심주의적인 글, 즉 문어체의 말 보다는 어머니의 말, 즉 구어체의 말들이나 굵거리 리듬, 마당굿 형식들을 통해 시의 형식주의를 해체하고 있으며 남성 영웅의 역사인 his-tory에 대한 대항 담론으로서 여성사 her-story를 쓰기도 했다. 최승자의 경우 로고스중심주의가 인간(여성, 혹은 남성) 주체를 형성하기 위해 필연적으로 추방해 버려야 하는 '비천한 것들(abjection)'의 귀환을 텍스트 안에 능동적으로 행함으로써 아버지의 질서 안의 투명한 자아로 정립되는 자신을 부정하며 또한 그러한 경계선적 주체는 죽음 충동과 공격성, 육체 훼손 등의 가학적 이미지와 연관되어 있으며 수사학적으로 역설과 모순 어법, 애매모호성 등을 통해 근엄한 일신론의 아버지의 상징 질서를 혼돈다. 김혜순의 경우 언어와 상상력의 속력을 통해 지상을 지배하는 아버지중심적인 질서로부터의 탈주를 보여주며 카니발적 블랙 유머를 생산함으로써 근엄한 아버지의 세계를 부정하고 조롱하면서 뛰어 넘기를 한다. 가장 기호계적 코라 에너지의 지배를 많이 받고 있는 박서원의 경우 초현실주의적인 환상의 흘러넘침을 통해 로고스중심주의를 부정하고 전복시킨다. 무의식의 에너지가 방출하는 상상력의 도약은 운동적인 리듬이나 반복되는 소리 패턴들을 통해 언어 유희의 희열을 생산한다.

여성적 글쓰기의 가장 특징적 요소로 의문문, 운동성, 리듬 감각, 이질혼성적 모순성, 애매모호, 다의성, 패로디, 아이러니, 블랙 유머 등이 드러났으며 그것은 '타자'로서의 젠더 의식을 부수고 아버지의 상징적 질서를 교란하고자 하는 한국 여성주의 시인들의 처절한 욕망을 드러내는 전략적 장치로 보인다.

1. 서론 : 타자, 여성/여성주의적 주체와 현대 여성 시

한국의 여성주의 시는 1970년대 후반의 잠재기를 거친 후 1980년대 초반부터 과격한 전복적 목소리를 내며 텍스트적 혁명을 실천해왔다고 말할 수 있다. 텍스트 생산 행위 자체가 시인 혼자만의 독방에서 단성적 목소리로 창조되는 독백적인 것이 아니고 시대의 정치적, 사회적, 문화적 담론들과 맥을 같이 하는 상호텍스트성을 지닌 채 생산되는 것이라 할 때 1970년대 후반의 반독재 운동, 인권 운동, 노동 운동, 민중 운동, 여성 운동 등의 영향으로 개인 해방의 욕구가 높아지면서 페미니스트적인 인식 또한 확산되어 여성 시인들의 텍스트 생산에도 많은 영향을 미

쳤다고 보이기 때문이다. 어느 시인도 시대적 담론과 완전히 고립된 무균실과 같은 공간에서 살지 않으며 어느 언어도 시대적 담론을 운반하지 않을 정도로 투명하지는 않다. 그 보다도 모든 언어는 불순하며 (시대적, 사회적 이데올로기의 함의를 운반한다는 의미에서),¹⁾ 글쓰는 주체는 항상 시대적 담론의 강한 지배를 받고 있고²⁾ 자기 시대, 자기 공간의 상징 질서 안에 살고 있기 때문이다.³⁾ 그리하여 정치적 거부장 독재를 해체하고자 했던 70년대적 반독재 인권 운동, 노동운동들의 흐름은 억압자/ 피억압자, 독재자/민중, 자본가/ 노동자, 남성/여성이라는 이항 대립의 항목

1) 언어학과 정신분석을 조합시킨 라캉에 의하면 “무의식은 언어처럼 구조되어 있다” 또는 “무의식은 큰타자의 담론이다”고 함으로써 언어를 오이디푸스 단계에서 아버지의 법을 운반하는 상징 질서(The Symbolic, 상징계)에 연관시키고 큰타자의 언술인 무의식을 지지하기 위해 기호론을 사용한다. 상징계는 곧 언어(Language)로써 주체의 무의식을 만드는 것이며 그리하여 언어는 우리를 큰타자의 담론에 기반을 두게 한다.

2) 라캉은 시니피에에 대한 시니피앙의 우위에 대해 언급하는데, 즉 의미들이란 결국 차이를 만들어 내는 시니피앙의 효과일 뿐이며 그리하여 세계의 의미란 단지 서로 교환되는 ‘담론들’의 결과일 뿐이라는 것이다. ‘담론들’이란 ‘사회적 언어들’이다. 즉 언술의 구체적인 실제 형태이며 동시에 제도적으로 조절되는 질서 체계들이다. 개인적인 진술 및 개별적 텍스트는 항상 하나의 담론, 또 그 담론에 앞서 존재하고 있는 여러 개의 담론들에 관여하고 있다.

레나 린트호프 지음, 이란표 옮김, 『페미니즘 문학 이론』(인간사랑, 1998), p.140.

3) 자아를 사회적 존재로 구성해 가는 과정은 거울 단계에서 시작되고 오이디푸스적 갈등의 해결과 함께 완료된다. 프로이트에 따르면 거세 공포를 경험한 아이는 현실 원칙에 굴복하고 그 결과로 사회 질서에 진입하게 된다. 라캉에게 이것은 언어 체계 속으로 들어 가는 시기와 일치하며 언어 체계가 곧 상징 질서와 관계된다. 라캉은 언어를 곧 상징 질서라 부르며 상징 질서란 총체적 의미 구조이고 ‘무의식은 언어처럼 구조되어’ 있고 곧 무의식은 큰타자의 언술이기에 언어를 통해 우리는 사회적 상징 질서 안으로 진입된다. 알튀세에 의하면 모든 시대인은 자기 시대의 교육이나 문화, 종교, 제도(이념적 국가 장치)부터 자유로울 수가 없는데 이데올로기가 길가에서 경찰이 ‘헤이, 너’라고 호명하면 복종해야 하는 것처럼 주체들을 부르기 때문에 주체의 주체화는 종속화가 된다.

들을 인식하며 후자를 해방시키려는 노력들로 확산되었고 1980년 5월의 정치적 학살극은 근대적 '아버지들'의 광기, 로고팔로센트리즘(Logophallocentrism)⁴⁾의 폭력성과 가학적 파괴성에 대한 무서운 공포와 각성을 일으키면서 민중 문학과 마찬가지로 여성문학에 전환기적인 혁명의 물결을 일으켰던 것이다.⁵⁾

거기에 영미, 프랑스 페미니스트들의 다양하고 전투적인 논저가 번역되어 수용되면서 한국의 여성시를 페미니즘적으로 '다시 읽기' 하려는 노력들이 왕성하게 진행되어 왔다. 그중에서도 프랑스 페미니스트들, 줄

4) Logophallocentrism이란 사실 테리다에게서 시작된 개념으로 서구 철학에서 펠러스와 로고스가 동일하다는 것을 말한다. 테리다에 따르면 서구 철학은 선/악, 이성/광기, 문명/야만, 내부/외부, 남/녀, 자신/타자, 백/흑, 빛/어둠이라는 이분법적 대립항으로 이루어져 왔으며 여기에는 위계질서가 있는데 전자의 것에 항상 우월성이 주어진다. 그것을 테리다는 폭력적 서열 제도라고 부르며 그것을 해체하고자 한다. 여성의 거세가 팔로스 로고스 중심주의의 환상이라는 것을 그는 알고 있다. Jacques Derrida, Gayatri Spivak trans. *Of Grammatology* (Baltimore: Johns Hopkins Univ. Press, 1980), p.27~50 참조.

그러한 테리다의 '펠러스 로고스 중심주의'는 로고스 중심주의가 의존하고 있는 구조가 즉 남성과 여성(비남성)의 분리에 의해 지배당하고 있음을 알려 준다. 그리고 로고스 중심주의는 그 논리를 시각 중심주의로부터 끌어오는 펠러스 중심주의에 기반을 두고 있다.(라캉의 거울 단계에서 에고의 형성도 역시 시각에 기반을 둔 것이다) 이리가레이는 테리다와 라캉의 정신분석학을 결합하여 그러한 남근 로고스 중심주의의 위계를 극복하려는 노력을 시도했고 남성 주체와 다른 여성 주체를, 그 차이를 강조하면서 라캉의 거울에 반사경(speculum)을, 남근 대신 '두 입술'을 발견하여 남근중심적 상징계에 해체적 비판을 가하며 여성적 글쓰기의 특성을 발견하려고 노력했다. Pam Morris, 강희원 역, *Literature and Feminism*(문예출판사, 1997), p.195~199 참조.

5) 그것은 아드리안 리치의 여성주의 문학 운동이 1960년대 미국의 민권 운동의 영향을 받아 여성 고유의 역사를 복원하고 보다 넓은 사회적 변혁 운동 안에서 정치적 목표를 세운 것과 크리스테마가 억압받은 자의 축체라고 불리우는 1968년 5월에서 영향을 받아 전 오이디푸스적인 리비도적 힘, 아방가르드 텍스트를 생산하는 기호계(Semiotic)의 전복적 힘을 헤겔의 부정성(negativity) 개념에서 끌어 온 것파도 같다. Walter Kaladjian, *Languages of Liberation*(New York: Columbia Univ. Press), p.142~144 참조.

리아 크리스테바나 이리가레이, 식수 등이 이론적으로 많이 활용되어 왔다. 라캉의 주체 이론과 아울러 크리스테바의 ‘말하는 주체’ 문제라든가 이리가레이의 서구 문화 속에 깃들여 있는 펠리스-로고스-시각중심주의와 여성 주체의 문제, 여성의 몸과 성욕의 복수(複數)성 문제(즉 질(膺)오르기즘과 클리토리스 오르기즘 등), 소년-엄마의 관계와 소녀-엄마의 관계의 차이 발견, 여성 예술가들의 엄마의 계보 살리기 등, 식수의 전오이디푸스 단계에 있는 목소리, 리듬, 축가들을 중시 여기는 여성적 글쓰기의 복수성 등의 이론들이 많이 소개되어왔고 또한 한국 여성주의 시 분석에도 적용되어 왔다.

크리스테바는 사실 여성적 글쓰기와 남성적 아방가르드 글쓰기적 충동을 동일시함으로써 여성적 글쓰기만의 차이를 발견해 내고자 했던 페미니스트들로부터 비판받고 있지만 그러나 크리스테바의 코라⁶⁾ 이론은 문학사를 갱신했던 1980년대적 여성 시의 전복적 에너지를 설명하는데 큰 도움을 준다. 고정화나 최승자, 김혜순, 김승희, 박서원, 이연주, 김정란 등은 아버지의 말을 흔들고 이성중심적인 ‘절대적 진리, 단일 애고’를 부정하면서 다양한 언어 실험들을 해왔기 때문에 분석의 좋은 대상이 된

6) 코라(Khora)는 플라톤의 『티마이우스』에서 크리스테바가 빌려온 것으로서 신의 조화와 질서가 개입하기 전의 무정형으로 무한한, 감각적 속성이 담기기 이전의 수용체적 물질 에너지 그 자체로 본다. 코라의 속성은 기본적으로 운동적이며 프로이트가 일차 과정이라 부른 생체 에너지의 충동 그 자체인, 인간의 생물적 심적 실재 그 자체와 같은 것으로 본다. 자아 문화, 대상 문화, 언어 습득 이전의 단계가 기호계이며 그것은 상징계에의 진입으로 주체 정립 이후에도 이성을 전복시키려는 쾌락의 소음들이나, 웃음, 시들의 소음, 리듬들로 나타나며 육체 안의 반응들과 심리적 충동들이 흘러 다니는 공간을 코라로 본다. 라캉의 상상계와 상징계를 기호계와 상징계로 변형시키고 그 두 양태는 언어를 구성하는 의미화 과정에서 서로 분리될 수 없으며 기호계, 상징계라는 두 양태가 담론적 실천을 생산해내기 위해 변증법적 관계를 맺는다고 본다. 그리하여 주체는 언제나 과정 중에 있는 주체, 교란받는 주체, 경계선에 있는 복수화된 주체가 되며 시적 충동은 상징계를 가로 질러 기호계로, 어머니로 돌아가려는 코라의 충동적 힘과 같다. 언어에서의 기호학적 억압과 사회에서 여성의 억압을 같은 것으로 본다. 김승희, 『이상 시 연구』(보고사, 1998), p.25~29 참조.

다. 저항적, 부정적 시인은 누구나 ‘양성적 유토피아’로서의 어머니의 몸으로 돌아가고자 하는 욕망을 지니며 기호계의 코라의 에너지로 아버지의 법에 대해 저항하는 글쓰기 실천을 하는 것이기 때문이다. 그리하여 아방가르드적 텍스트 쓰기는 여성성을 되살릴 뿐만 아니라 부정성의 에너지를 언어화시킬 수 있는 실천이 되며 정치적인 실천 행위와 같은 것이다. 즉 자신이 문화, 사회, 국가 장치에 의해 ‘호명된’ 주체이기를 거부하고 자기를 호명하는 지식, 권력, 이데올로기들을 인식, 검색하며 그것을 전복시킬 수 있는 전략을 가지게 되는 것이다. 그런 의미에서 라캉의 정신분석학에서 출발한 그들의 페미니즘 이론은 한국 여성주의 시를 분석하는데 좋은 참조가 된다. 첫째 ‘자아란 투명하고 초월적이지 아니라는 것’을 밝히고 그리하여 사회적 주체성, 혹은 젠더가 어디까지나 ‘사회, 문화, 이데올로기적인 허구적 구축 위에 놓인 것’임을 주장함으로써 ‘절대적 중심, 근원, 진리’를 부정한다. 주체는 사회, 문화, 국가 장치와 같은 거대한 힘에 의해 구성되어지는 주체로 바뀌며 남성/여성에게 있어 그것은 또한 성적 주체화 과정이기도 하다. 그러한 주체 구성론은 젠더 형성론과 같고 그 성적 주체화 과정을 인식, 검색, 탈구축하려는 노력이 바로 여성들의 글쓰기라고 할 수 있기 때문에 그 이론들은 여성주의시 분석에 많은 도움을 준다.

둘째, 오이디푸스 담론으로 구조화된 서구의 상징 질서의 주체화 과정이나 어머니 배제(추방, abjection)의 방식이 유교적 가부장제와 흡사함을 느낄 수 있기 때문이다. 유교도 오이디푸스 구조와 유사하게 여성을 생산과 모성적 존재로만 사회적 상징 질서 안에 수납하면서 부자 관계로 이루어진 권력 구조를 갖는다. 그러기 위해 먼저 여성을 성적 주체화 과정에서 ‘곰/호랑이’라는 양성성을 가진 존재에서 호랑이를 추방하고(양성적 유토피아의 상실) 곰-여인으로 젠더화시키는 과정을 「단군 신화」에서 볼 수 있다.⁷⁾ 가부장적 상징계 안에서 철저히 생식적 존재로만 허용

7) 아버지의 이름(환웅)이 내려준 금기를 받아 동굴 속에서 주체화 과정 이전, 즉

된 여성인 것이다. 오이디푸스 구조화에서 ‘거울 단계’같은 어머니와의 2자 관계, 나르시즘적 합일 단계를 거친 후 아이가 어머니로부터 분리되듯이 유교적 상징 질서 안에서도 사회적 정체성을 획득하기 위해서 어머니로부터의 분리를 겪어야 하고(남존여비, 군사부(君師父) 일체의 철저한 남성중심적 절대성을 교육받음) 어머니의 사랑의 지침보다는 가장의 권위와 그 권력에 복종해야 한다. 그것은 프로이트나 라캉의 거세 공포와도 연관된 것으로서 아이는 거세될까 하는 공포 때문에 어머니의 욕망을 포기하고 아버지의 법 앞으로 나아가 복종하면서 주체성을 확립하는 것과 같다. 서구의 오이디푸스 담론에서의 ‘거세 위협’은 유교적 담론에서 ‘삼강오륜’(군신유의, 부자유친, 부부유별, 장유유서, 봉우유신 등)과 같은 강력한 권위주의적 담론이 가지는 권력의 위협과 같은 것으로 보인다. 거세 위협이란 남성을 잃느냐 마느냐, 하는 것이지만 유교적 담론은 ‘인간이 되느냐 못되느냐’(‘막되먹은 놈’이란 ‘호래자식, 후래자식’이라는 말이 ‘홀의자식’ 즉 아버지 없이 홀어미가 키운 자식임을 상기할 것)하는 문제이기 때문에 더욱 더 강력한 위협이라고 할 수 있다. 유교적 담론 속에서 아들=‘상속자’=‘가문의 계승자’, ‘대를 잇는 아버지의 대리인’ 등의 은유를 통해 아들은 어머니를 배제하고 소외시키며 어머니의 욕망을 아버지의 이름으로 대체하게 된다. 언어를 통한 주체화 과정에서 아이는 또 어머니 역시 ‘삼종지도(三從之道)’라든가 ‘칠거지악(七去之惡)’ 등 가부장중심적 담론들을 통해 이미 거세되어 있는 존재임을 발견한다. 그리하여 유교적 가부장 상징 질서 안에서도 오이디푸스적 상징 질서와 마찬가지로 여성은 배제되고 가장의 권위와 아들의 권위가 상징 질서의 중심이

전(前) 오이디푸스 기에 몸 속에 내재해 있던 자신의 생물학적, 심리적 실존인 양성성 중 호랑이를 쫓아낸(object) 뒤 곰-여인, 즉 웅녀가 된 여성은 아이 낳기를 소망하여 신단수 아래 가서 빌어 환웅의 자비로 아들인 단군을 얻게 된다. 성적 존재로서의 몸의 회멸, 주체로서의 위치 같은 것은 존재하지 않으며 젠더로서의 자기 확립, 즉 타자의 자리가 있을 뿐이다. 김승희, 「웅녀 ‘신화’ 다시 읽기-페미니즘적 독해」, 안숙원 외 공저, 『한국 여성 문학 비평론』(개문사, 1995), p.12~19.

된다. 딸의 경우는 아예 자식이 아닌 존재로서 (“딸이 있으면 뭘하나, 자식이 있어야지”와 같은 말) 이방인, 타자로서 처음부터 거세된 존재일 수밖에 없었다.

그리하여 여성은 유교적 상징 질서 밖에서 영원히 타자이고 이방인, 천한 물질(남성은 정신, 학문, 도(道)와 연관)이며 생식 기능의 담보자 외에 다른 정체성을 갖지 못했던 것이다. 그러한 오이디푸스 구조와 유교적 권력 구조, 가족 구조의 유사성의 맥락에서 프랑스 페미니즘과 그 주제 이론들을 참조하여 한국 여성주의 시들을 읽어 보기로 한다.⁸⁾

2. 고정희 : 기독교적 민중 주체에서 여성주의적 주체로, 하나님 아버지에서 하느님 어머니로 : 구어체나 굵거리 리듬, 여성사 (herstory)의 조각보 만들기(quilting) 전략

가장 전투적인 페미니스트로서 민중운동가, 여성 운동가, 탈식민주의적 글쓰기의 영역에까지 나아갔던 고정희는 그녀가 문단에 데뷔한 1970년대 중반(1975년 『현대 시학』지로 등단)의 기대 지평선에서 볼 때 전혀 새로운 목소리, 전혀 새로운 장치의 시인이었다. 『누가 홀로 술틀을 밟고 있는가』라는 첫시집을 1979년에 펴냈을 때 대부분의 독자들은 ‘술틀’을 ‘수틀’로 잘못 읽고 있었을 정도로 당시의 여성 문학의 제도권적 규범을 일탈시킨 낯선 여성 시인이었다. 고정희는 제도권적 여성 담론을 헤쳐하고 가부장적 질서 속의 자아 이미지를 걷어 내고 여성-귀족주의적, 단

8) 여성적 글쓰기의 특징을 찾고자 하는 시도는 이미 많이 있어 왔다. 그중 중요한 업적으로 김혜순의 「여성적 글쓰기의 텍스트적 전략으로 대화체 사용, 고백체, 환유 구조, 여성적 이니시에이션과 제의적 대결, 상상계에의 탐닉, 육체의 해체, 모성성의 현현 등」이라는 글과 김성혜의 「수다로 이야기하기, 현재진행형, 더듬거림, 자서전적, 일회적이고 파편화된, 비연속적인, 무형식의 글쓰기」라는 글을 들 수 있다. 『또 하나의 문화』 제9호 참조.

김정란도 여성적 글쓰기의 차이성을 밝혀 보고자 하는 중요한 글을 많이 쓰고 있다.

아한 형식주의적 미학을 해체하면서 첫 목소리를 냈다.

『누가 홀로 술틀을 밟고 있는가』 『이 시대의 아벨』 등 초기 시집에서는 여성주의적 인식 보다는 기독교적 민중 주체로서의 강력한 시대 비판이 지배적이었고 그녀는 이 시집에서 아우슈비츠로 상징되는 유신 말기의 상황에 대한 풍자, 지식인들의 침묵에 대한 조롱, 부도덕한 시대 속의 의인(義人)의 고독과 분노, 순교자적 헌신을 기독교적 상상력으로 노래하고자 한다. 첫시집의 제목부터 「누가 홀로 술틀을 밟고 있는가?」와 같이 의문문의 형식을 가지고 있지만 실로 그녀의 초기 시집들에는 의문문이 많이 등장한다.

초기 시집들 속에서의 의문문 형식은 자신의 정체성을 기독교적 아버지의 상징 질서 안에 두고 기독교적인 주체로서 ‘아버지’의 정의와 꿈이 이루어지지 못하는 암흑의 현실에 대한 공격과 비판을 보여준다. 그녀는 한국 현대시사에 나타난 기독교적 안티고네라고 할 수 있다. 안티고네는 <반란을 일으킨 자들은 매장해서는 안되며 반란자들을 매장한 자는 극형에 처한다>는 왕의 법을 어기고 자신의 오빠들의 시체를 묻어 준다. 그녀는 현실을 지배하고 있는 주인 질서인 상징계인 왕의 법칙에 정면으로 도전하면서 “혈육을 묻어 주는 것은 자연적인 법이다. 왕의 법칙도 하늘이 인간에게 부여한 신성한 자연법을 훼손할 수는 없지 않는가?”라는 질문을 던지며 정식으로 주인의 담론에 도전한다. 고정희의 의문문 형식은 바로 안티고네적 질문이요, 이 땅의 결핍과 불의를 아버지의 충만한 이상적(理想的) 질서의 거울에 비추어 보는 분노, 슬픔, 저항의 형식이다.

“너는 별판에서 무엇을 보았느냐?……/ 너는 광야에서 무엇을 보느냐?”(『아우슈비츠 2』 중)와 “자느냐 자느냐 자느냐/ 떠 다니는 혼들은 다 날아와/ 대학 시절 숲정이 흔들릴 때/ 징그러운 바람 소리 수유리에 매 달려/ 자느냐 자느냐 자느냐/ 고기 비늘처럼 빛나는 야심을 흔들 때/ 조금씩 깊은 잠들 귀막고 돌아누워”(『수유리의 바람』 중)에서처럼 타락한 시대에 타락하여 죽어 있는 세속 정신의 껍질을 깨고 그 무쇠 껍질 속에

들어 있는 순결하고 이상주의적인 선한 영혼을 해방시키기 위한 전략으로 의문문을 사용한다. 그리하여 세계는 ‘실낙원’이 되고 그녀는 어둠이 지배하는 ‘실낙원’에서 어둠을 밝히고자 노력하는 여성-아벨이나 혹은 안티고네처럼 시대의 악과 폭력적 지배 권력을 공격한다. 그리하여 『초혼제』 중 「그 가을 추도회」에서 인용한 "내가 불을 붙이지 않거나/ 그대가 불을 붙이지 않거나/ 우리가 불을 붙이지 않는다면/ 이 어둠을 어떻게 밝힐 수 있을까?"라는 나침 히크메트의 질문이 그녀의 화두가 된다.⁹⁾ 그녀는 동시대의 암흑을 밝힐 안티고네들을 부르고 있으며 그러나 부르조아 주체로서 안락한 삶을 추구하는 동시대인들은 귀머거리처럼 부르조아적 현실 속에 안주하고자 한다. 그녀는 계속 묻는다.

“오 아벨은 어디로 갔는가/ 너희 안락한 처마 밑에서/함께 살기를 원하던 우리들의 아벨/ 너희 따뜻한 난롯가에서/ 함께 몸비비던 아벨은 어디로 갔는가/……/ 어둠의 골짜기로 골짜기로 거슬러 오르던/ 너희 아벨은 어디로 갔는가?/……/ 음탕한 왕족들로 가득한 소돔과 고모라야/ 너희 식탁과 아벨을 바꿨느냐/ 너희 교회당과 아벨을 바꿨느냐/ 독야청청 담벼락과 아벨을 바꿨느냐?/ 회칠한 무덤들, 이 독사의 무리들아/ 너희 아벨은 어디에 있느냐”

— 「이 시대의 아벨」 중

아벨을 돌로 쳐죽인 카인들이 지배하는 시대, 아벨의 피가 땅을 적시고 아벨의 신음소리가 천지를 채워도 오직 개인주의와 무사안일주의에 빠져 아방궁, 별장, 교회당에 숨어 있는 동시대 부르조아 주체들을 질타하는 이 시대의 말하는 주체는 현실을 지배하는 상징 질서를 공격하기 위해 ‘상상적 아버지’인 야훼의 음성을 차용해 온다. 그리하여 ‘공적 담론의 형식들이 항상 남성의 영역으로’ 간주되어 왔던 고정관념을 전복시키며 서정적 자아가 저항적 자아로 치열하게 열려져 감을 보여준다. 그

9) 정효구, 「살림의 시, 불의 상상력」, 『상상력의 모험-80년대 시인들』(민음사, 1992).

리고 아버지의 이상 질서가 이루어지지 않는 세상을 향해 풍자한다. “우리가 저 대지의 주인일 수 있을 때까지/ 재림하지 마소서. 그리고 용서 하소서/ 신도 보다 잘 사는 목회자를 용서하시고/ 사회 보다 잘 사는 교회를 용서하시고/ 제자 보다 잘 사는 학자를 용서하시고/ 독자 보다 배부른 시인을 용서하시고/ 백성 보다 살찌 있는 지배자를 용서하소서”라는 풍자의 형식은 아버지의 이름이 지배하는 일신교적 기독교 담론 구조 안에서 단일성으로서의 주체, 투명한 초월적 주체로서의 믿음을 갖지 못하는 분열된 주체의 모습을 보여준다. 아버지의 이름이 제시하는 초월의 구원을 믿기에는 지배자/피억압자, 자본가/노동자, 가진 자/못 가진 자, 남성/여성의 대립과 모순이 극심했기 때문이다.

그리하여 장시집인 『초혼제』를 지나면서 그녀의 글쓰기의 특징은 아버지의 말이 아니라 어머니의 말인 곳의 구어체¹⁰⁾나 판소리 사설조 같은 구비문학적 형식을 갖게 된다. 마당굿 대본으로 읽혀지는 「사람 돌아오는 난장판」은 도깨비들이 횡행하는 세태를 풍자하기 위해 청, 흥, 은도깨비들을 동원하고 상여꾼들이 등장하여 “금지옥엽 귀한 몸도 죽으니 흠이로다/ 독야청청 곁은 절개 죽으니 먼지로다”라고 죽은 영혼들을 데리고 저승으로 가는 노래를 부른다. 그리고 박수와 무당이 나와 피냄새 자욱한 도성을 씻겨주고 현실을 피폐함으로 파괴하고 있는 “농촌 귀신, 도시 귀신, 감옥 귀신, 당파풍조, 가난풍조, 상업풍조, 착취 풍조 물러가라”

10) 여성들의 활약은 특별히 구어체나 노래체의 시, 즉 발라드나 동요, 주문, 수수께끼, 민요 등과 연관된 시 전통에서 두드러진다. 여성들이 구어체 시를 썼다는 사실은 구어체 형식의 발달에 여성들이 중심적 역할을 담당했다는 것을 보여주고 …… 버지니아 울프의 항변처럼 여성들은 문법이나 논리학을 배울 기회조차 갖지 못했기 때문에 대중적인 구어체 전통을 만드는 데 기여해 왔다. 뎀 모리스, 『문학과 페미니즘』, p.139~142.

베트남계 미국인 여성비평가인 트린 민하도 구전 전통, 가족과 친지, 지역 사회, 역사 이야기에 기반을 두고 있다고 말하며 비직선적이며 열린 접근을 하고 결론은 유보되는 형식을 취함으로써 남성들의 전유물인 로고스중심주의에 반기를 든다. Trin T. Minha, *Women, Native, Other: Writing Postcoloniality and Feminism*(Bloomington: Indiana Univ. Press, 1989), p.140.

고 축귀 굿을 하고 “살풀이 원풀이 고풀이도 끝났으니/ 내일이면 이 고
을에 사람이 올것ियो”라고 한다. 그리고 시를 지어 사람 맞을 잔치를
벌인다.

“하늘에는 천황씨가 있고/ 땅에는 지황씨가 있네……”라고 박수가 노
래하고 “하늘에는 천 남성이 있고/ 땅에는 천여성이 있네/ 동서남북 제
산에서/ 불로약초 캐어다가/ 천 남성의 병 천 여성의 병/ 모두 고쳐주네”
라고 무당이 노래한다. 다시 박수와 무당이 함께 “하늘에는 무명성이 있
고/ 땅에는 무명초가 있네/ 무명성과 무명초 한데 혼을 섞어/ 동네잔치
사람 잔치 밤가는 줄 모르네 …… 인간 세상의 더러움/ 다함께 깨끗해지
고/ 온세상 울퉁불퉁한 것/ 모두 변하여 고르게 되었네”라고 평등 잔치
를 벌일 준비를 마치고 원귀들은 모두 줄을 풀고 환생의 춤을 추는 것으
로 「사람 돌아오는 난장판」은 끝난다.

이 작품에는 민중주의로서의 고정희의 이상(理想)과 남녀 평등주의자
로서의 그녀의 이상, 억울하게 죽은 역사의 원혼들을 달래지 않으면 민
족의 생존이 위협받는다든 것을 자각하고 원혼들을 달래주는 우주적 무
당으로서의 모성성 등이 잘 드러나 있다. 기독교적 단일 신, 즉 하나님
아버지에 의존하는 기독교적 주체로서가 아니라 이제 그녀는 모든 역사
의 마와 산업화의 귀신들이 얽혀있는 민족의 딸로서, 유일신이 아니라
만신의 딸로서 자신의 위치를 자리매김한다. 형식적 지배소로는 의문문
보다는 민요체, 구어체인 ‘-세, -네,’의 각운들이 많이 사용되고 있고
병행구문, 반복 등이 많이 사용되어 음악성의 힘이 풍부하게 울리고 있
다.

「후기」에서 “내용적으로 나는 어떠한 일이 있더라도 이 어두운 정황을
극복해야 된다고 믿는 한편 조직 사회 속의 인간성 회복 문제가 크나큰
부담으로 따라 다녔고 형식적으로는 우리의 전통 가락을 여하히 오늘에
새롭게 접목시키느냐가 최대의 관심사였다. 나는 우리 가락의 우수성을
한 유산으로 활용하고 싶었다.”라고 말하면서 우리 가락의 민중적 힘을
전통에서 빌려와 풍자의 가락으로 하고자 함을 분명히 하였다. 그러한

형식의 변용은 이제 그녀가 기독교적, 일신교적 아버지의 이름 안에서 더 이상 정체성을 구하지 못하고 자신이 그 상징 질서 속의 타자임을 인식하여 ‘어머니들(만신들)의 세계’로 몸을 돌리고 있음을 보여주는 장치가 된다. 그후 7번째 시집이 되는 장시집 『저 무덤 위에 푸른 잔디』에서도 무가적 가락과 씻김 굿판의 형식으로 남성지배적인 현실을 고발하고 여성해방의 꿈을 노래하면서 냇재 거리-진혼 마당에서는 오월 광주의 비극을 고발한다. 광주 **학살**은 결국 민주 투사를 낳은 어머니의 학살이자 그 상처이며 아버지의 이름은 ‘칼날’로 공격된다. “칼바람 세월 속에 우뚝 솟은 너// 진달래 온 산에 붉게 물들어/ 그날의 피눈물 산천에 물들어/ 꽃울음 가슴에 문지르는 어머니”처럼 그녀에게 이제 민중 해방은 여성 해방과 동의어가 된다.

“여자 위에 팽갑 친 가부장권 독재 귀신/ 아내 위에 가부좌튼 군사정권 폭력귀신/ 며느리 위에 군림하는 남편우대 상전 귀신/ 딸들 위에 헛기침하는 아들 유세 전통 귀신” 등 남성중심주의적 권력, 제도에 저항하는 그녀의 목소리는 이제 구어체, 굿거리체, 민요조 등 여성 담화의 특징을 지배적으로 보이고 있으며 마지막 뒷풀이에서는 아름다운 여성 민속놀이인 ‘강강수월래’의 후렴으로 끝나고 있다. 시작도 없고 끝도 없는 강강수월래의 원(圓)은 ‘어머니 가람, 평등 가람’이라는 여성 해방의 염원을 담고 있는 ‘죽임의 남성 문화’의 반대에 있는 한 아름다운 꿈의 상징이 된다.

『여성해방 출사표』에서 그녀는 남성중심주의적인 민중운동, 또는 인간해방 운동이 여성문제에 있어서는 전혀 해방적 기능을 하지 못하고 있음을 주시하면서 “그동안 나는 사회 변혁 운동과 페미니즘 사이에서 나름대로 심각한 갈등을 겪어왔다. 예를 들면 민중의 억압구조에는 민감하면서도 그 민중의 <핵심>인 여성민중의 억압구조는 보지 않으려 한다든지 한편 성억압에는 참여한 논리를 전개하면서도 민중이란 말로 포괄되는 역사적이고 정치적인 억압 구조에는 무관심한 듯한 현실이 그것이다.”라고 여성을 배제한 민중 운동에 불만을 토로한다. 즉 남성중심주의적 후

머니즘이라는 이념의 허구를 깨닫고 스피박이 제기한 '하위 주체의 성별화(gendering) 문제'를 제기한다. 스피박은 여성은 가부장제 하에서 억압을 받고 있고 전지구적 자본주의 현실에서 억압받는 몇겹으로 가리워지고 침묵당하는 하위 주체로서의 제3세계 여성들을 발견하며 여성=타자=피식민지적 존재=하위 주체로 등식화한다. 피식민지인들이 식민주의자들의 언어로 자신들의 체험을 쓸 수 밖에 없듯이 여성 또한 남성 중심의 언어로 자신들의 체험을 표현할 수 밖에 없다.¹¹⁾ 그러기에 양자는 다 언어 문제에 고심하게 된다는 것이다. 여기에서 고정희의 마당굿의 형식과 언어는 구비문학이라는 주변적 장르를 중심부에 끌어 들임과 동시에 모계적인 무가의 굿거리 사설을 장시 속에 끌어들임으로써 남성 중심언어, 유일신 기독교적 전통 언어인 제도권적 문어체로부터 구어체 어머니의 말들을 시의 중심부에 위치시키는 혁명을 감행한다. 그것은 그녀의 시적 형식의 변화이기 보다는 형이상학의 변화로 보여진다. '하나님 아버지'의 세계에서 '어머니'의 세계로 말하는 주체는 이동하면서 어머니는 세계의 중심부에 위치하게 된다. 그리하여 『여성 해방 출사표』는 '이야기 여성사'란 부제를 달고 여성사(Herstory) 다시 쓰기, 즉 조선 역사 속의 위대한 여성들의 이야기를 언어의 조각보로 만든 커다란 기획이었다.

「어머니, 나의 어머니」에서는 “천지에 가득 달빛 흔들릴 때/ 황토 별판 향해 불러 본다/ 이 세계의 불행을 덮치시는 어머니/ 만고 만건곤 강물이신 어머니/ 오 하느님을 낳으신 어머니”라고 ‘하나님’이 아니라 ‘하느님’을 낳는 어머니를 범신론적 위치로 중심에 놓는다. 그리고 남성중심주의로부터의 이탈을 선언하면서 “남자가 모여서 지배를 낳고/ 지배가 모여서 전쟁을 낳고/ 전쟁이 모여서 억압세상 낳았지/ 여자가 뭉치면 무엇이 되나?/ 여자가 뭉치면 사랑을 낳는다네”라고 생명과 자유와 해방과 평화, 살림을 만드는 자매애, 여자들끼리의 연대성을 강조한다. 그러나

11) Gayatri Spivak, "Can the Subaltern Speak?", Nelson and Grossberg, ed., *Maxism and Interpretation of Culture*(Macmillan, 1988), p.271~313.

여성들의 연대를 방해하는 부르조아 여성 주체로서 ‘정실부인성’을 비판하고 있으며 「사임당이 허난설헌에게-정실부인론을 곱함」에서 “대처 일 부일처제란 무엇입니까/ 여자를 소유로 보자는 내막이외다/ 정실부인이라 무엇입니까/ 소실과 첩을 엄중히 처단하잔 여자 율법이외다/ 소실과 첩이란 무엇입니까/ 기동서방 문화의 희생물이외다……/ 그러므로 정실부인의 반열에 든 여자들은/ 여자가 여자 자신의 적이다, 이 말을/ 거의 선진적으로 깨우쳐/ 스스로 만든 장벽 넘어가지 않는다면……” 하고 일 부일처제 속에 안주하여 남성 가부장제가 자신에게 내준 ‘정실부인’이란 고정된 정체성과 ‘현모양처’라는 허상에 만족하는 굳은 이데올로기를 비판하면서 “정실부인회와 보수대연합 이건 아무래도 좀 닳지 않았습니까”라고 풍자적 질문을 던진다. “난설헌 당신은 최초로/ 조선 봉건제에 반기를 든 여자 시인이며/ 여자를 피압박 계급으로 직시한/ 최초의 시인이 아니리카”라고 허난설헌을 칭송하며 황진이, 이옥봉, 사임당 등 역사 속의 위대한 여성들을 등장시켜 해동의 딸들을 그 위대한 모계 전통에 연결시키려는 노력을 하고 있다. 그리하여 ‘하늘에 계시는 아버지’는 이제 ‘하늘에 계시는 어머니’로 바뀌게 되며 어머니는 대지를 먹감기는 존재, 칠월 백중날 물맞는 어머니, 외롭다는 말을 쓰지 않은 어머니, 따순 밥정을 담은 어머니, 씨알들이 최후로 부를 어머니의 존재로 그녀의 존재는 범신론의 지평에까지 확대된다. 후기 시집에서 그녀의 말하는 주체는 기독교적 주체도 민중주의적 주체도 아니며 여성주의적 하위주체이며 여성주의적 주체로서의 목소리를 창조하기 위해 무가의 가락과 사설, “-으리까, -었사외다, -더이까, 이외다, -없으리, -리요” 체(體) 등 단아하고 격조있는 옛 여성의 말투들을 재현하고 있다. 이러한 규범에 맞는 여성 고어체(古語體)는 그 내용의 해방성, 반란성, 전복성과 더불어 여성 주체로서 살아있는 정신을 가지고 산다는 것의 우스꽝스런 분열을 보이는 반어적 풍자의 장치로 효과를 얻고 있다. 이 시집에서도 의문문은 절대적 지배적인 요소로 등장한다.

“여자로 태어남에 한을 품고/ 기다림과 그리움에 목을 매지 않았더이

까” “얼마나 앞지른 삶이었나이까” “조선남자들도 많이 깨우쳤지요?”
 “조정 선비들과 영웅준걸이라는 것/ 정치협상과 바이어 접대라는 것/ 여
 자 간뺨먹던 수작이 아닐런지요” “삼종지도 장벽 무너지지 않는 집에/
 어찌 민주며 통일이 있으리까” “하늘이여 어찌하여 조선을 내고 나를 내
 었나이까/ 하늘이여 어찌하여 남자를 내고 다시 나를 여자로 내었나이까
 / 하늘이여 어찌하여 김성립을 남편으로 점지하였나이까” 등 의문문 형
 식은 질문이 아니고 차라리 절규에 가깝다. 필리핀에서 식민주의자들의
 유산과 그에 대항하는 필리핀 여성들의 저항적 문화를 체험하면서 쓴 마
 지막 시집인 『모든 사라지는 것들은 뒤에 여백을 남긴다』에서 그녀는 한
 국의 여성 문제를 이제 수탈당하는 제3세계적 맥락에서의 아시아의 여
 성문제로 확대시키며 남성주의적, 제국주의적 근대에 강력하게 반발하면
 서 스피박이 말하는 하위주체로서의 아시아 여성의 문제에 직접적으로
 도전해 들어가는 공격적 모습을 보인다. 마닐라에서 「밥과 자본주의」연
 작을 씀으로써 그녀는 타자로서의 여성을 식민주의 국가에까지 연결시
 키는 탈식민주적 페미니즘을 실천할 수 있었다. “저 미제 알과벤흔은/ 아
 시아를 쪼먹는 하나의 음모이다/ 거리마다 흘러가는 저 자본의 물결은/ 아
 시아를 목조르는 합법적 강간이다……/ 저 팝송 가락은/ 아시아 사람들
 의 신명이 아니다/ 칼자루를 쥔 제국의 음모가/ 종말처럼 가까이 다가오
 고 있을 뿐”이란 구절에서 보듯 고정희는 ‘남자가 자신의 이념과 언어를
 표준 규범과 절대적 진리로 만들어서 여성이라는 빈공간에 집어 넣음으
 로써 제국주의적 언술 행위를 하듯이’ 제국주의 역시 여성적 아시아에
 자신의 자본과 상품과 권력을 집어 넣음으로써 남근적 위치를 차지하고
 있음을 고발하고 공격한다.

이렇듯 고정희는 “모든 억압된 것들의 귀환”(억압받고 종속되어 있는
 모든 존재: 민중, 노동자, 하층민들, 여성, 식민지인들)을 자신의 텍스트
 속에 수용하였고 의문문 형식과 주변부로 밀려나 있는 구어체, 곳의 가
 락과 사설, 민요적 요소들까지를 중심으로 불러와 여성주의 문학의 영토
 를 최대한으로 확장한 ‘큰 시인’이었다고 할 수 있다.

3. 최승자: '추방된 것들(abjection)'의 귀환, 비어, 풍자, 역설의 말과 가학, 공격, 죽음 충동: 정체성의 연기(performance)

최승자는 이미 첫 시 「일찍이 나는」에서부터 상징 질서 안에서 자신에게 부여된 위치에 대한 파괴적인 전복성을 보이면서 출발한다. '호명된 주체'이기를 거부하고 자기 낳기(self-gendering)를 하고 있는 것이다.

“일찍이 나는 아무 것도 아니었다/ 마른 빵에 핀 곰팡이/ 벽에다 누고 또 눈 지린 오줌 자국/ 아직도 구더기에 뒤덮인 천년전에 죽은 시체”라고 자신의 정체성을 노래한다. 그 자신의 위치란 ‘무’ ‘곰팡이’ ‘오줌 자국’ ‘구더기에 덮힌 시체’처럼 모든 것을 선/악, 빛/어둠, 고귀/ 비천, 깨끗하고 적절함/ 더럽고 부적절함으로 분류하고야 마는 이성중심주의의 시각으로 볼 때 후자의 편에 속하는 ‘악함, 어둠, 비천함, 더럽고 부적절함’의 자리에 철저히 속하는 것으로 묘사한다. 그것들은 명증하고 초월적인 로고스 중심주의에서는 추방된 것들로 인간이 자기 주체성을 세우기 위해 언어 체계와 더불어 상징계로 진입해야 할 때 반드시 추방해버려야 하는 것들이다. 크리스테바는 그것을 압착선(Abjection)이라고 부른다.¹²⁾ 거울 단계를 거쳐 투명한 에고를 정립하고 오이디푸스적 질서가 지배하는 상징 질서 안에서 사회화된 주체성을 얻기 위해 인간은 ‘깨끗하고 적절한 몸’이라는 개념을 확정지어야 하고 ‘더럽고 부적절한 몸’을 추방(ject)시켜 버려야만 상징 질서 안에서 성적, 심리적 정체성을 획득하게 되는 것이다. 추방되는 것들은 주로 통제할 수 없는 물질성의 불결한 요소들이고 폭동을 일으키는 몸에 속하는 것으로서 오물, 똥, 정액, 침, 땀, 피 등과 같은 육체적 오물들이고 부패, 감염, 시체 등과 같이 문화적 개인적으로 공포를 일으키고 투명한 에고의 밖에 있는 메스꺼운 것들의 총계다. 그리하여 주체는 상징 질서 안에 살기 위해 더럽고 비천한 것들을 추방해 버리지만 그러나 그것들은 완전히 돌아가 사라지는 것

12) Kriseva, trans. by Roudiez, *Power of Horror*(New York, Columbia Univ., 1980), p.2~4.

이 아니라 의식과 무의식의 경계선에서 출렁거리고 있다. 그리하여 말하는 주체로 자리잡기 위해 예고의 정체성과 성적 정체성을 획득한 주체는 경계선에 있는 비천한 것들, 끝없이 예고를 위협해 들어오는 비천한 것들에 의해 교란을 당하고 있다. 그런 사이성(betweenness) 안에 있는 것들, 애매하고 이질혼성적이며 코라처럼 치받쳐 오르는 운동성을 가진 그 심연에 밀쳐진 야생적 질료들은 기호적 충동을 따라 텍스트 안으로 음운과 리듬과 억양, 역설과 모순 어법, 통사론에 시련을 가하기 등의 방법으로 돌아 온다.

최승자의 경우 텍스트 속에서, 소재적으로나 장치들을 통해, '추방된 것들의 귀환'을 풍부하게 보여준다는 점에서 '과정 중에 있는 주체' '교란당하는 주체', '경계선에 처한 주체'의 위치에 있다. 상징 질서가 추방해버린 대상들과 주체인 나 사이의 경계선-바로 그 틈이 난 심연의 자리가 부정성과 죽음 충동이 살고 있는 자리인 것이다.

이성중심주의에서 억압된 항목의 위치를 떠맡은 시인은 2연에서 "아무 부모도 나를 키워주지 않았다/ 쥐구멍에서 잠들고 벼룩의 간을 내먹고/ 아무 데서나 하염없이 죽어 가면서/ 일찍이 나는 아무 것도 아니었다"고 부모를 부정하고 '쥐구멍-벼룩의 간-아무 데서나 죽어가는 사람'으로 비천한 자리에 자신을 둔다. 이성중심주의의 '밖'에, 억압된 것들이 추방당한 바로 그 비천한 자리에 자신을 두면서 '너당신그대, 행복/ 너당신, 그대, 사랑' 같은 것은 모른다고 부정한다. 이러한 부정성의 자리에서 이성중심주의의 산물이자 투명한 예고의 담보자인 통사론은 시련을 겪으며 한국어 상징 질서의 기초인 띄어쓰기는 부정된다. 기호적 코라의 의미작용은 부정성과 죽음 충동으로 기호화된다.

그리하여 「자화상」에서 "나는 아무의 제자도 아니며/ 누구의 친구도 못된다/ 잡초나 늪속에서 나쁜 꿈을 꾸는/ 어둠의 자손, 암시에 걸린 육신// 어머니 나는 어둠이예요/ 그 옛날 아담과 이브가/ 풀밭에서 일어난 어느 아침부터/ 긴 몸뚱어리의 슬픔이예요"라고 로고스중심주의의 중심이자 근원인 성서에서 추방되었던 악의 뱀과 자신을 동일시한다. 그리고

“잡초나 늪 속에 온몸을 사러 감고/ 내 슬픔의 독이 전신에 발효하기를 기다릴 뿐”이라고 뱀=사탄=악마의 은유로 **자화상**을 그린다. 로고팔로센 트리즘 안에서 자신의 자리는 없으며 그리하여 그녀는 자신의 정체성을 로고스의 가장 바깥인 뱀과 같은 금기동물로 연기를 한다. 그러한 자기 연기를 크리스테바는 여성적 글쓰기의 한 특성으로 보고 있기도 하다.

상징 질서 안에서 이상화되었던 여성 이미지에 정면으로 도전하며 비천한 것의 극치, 가장 혐오스런 금기 동물인 뱀(뱀은 땅에서도 살고 물에서도 사는 로고스중심주의적 코드를 위반하고 땅/하늘/물의상징적 질서의 범주를 가로지르는 것이기 때문에 상징계가 가장 추방하고 싶어하는 혐오와 공포의 대상이다)으로 자기 정체성을 연기하는 그녀는 「허공의 여자」에서 “다가오지 마라!/ 내 슬픔의 장칼에/ 아무도 다가오지 마라,/ 내가 버리고 싶은 것은/ 오직 나 자신일 뿐……”이라고 공격적/방어적 죽음/살해 충동을 보이는데 하면 “희망은 뱃가죽이 땅가죽이 되도록 기어나가고/ 어느 날 나는 나의 무덤에 닿을 것이다./ 관 속에서 행복한 구더기들을 키우며/ 비로소 말갈게 깨어나/ 홀로 노래부르기 시작할 것이다”라고 죽음 이후의 **환상**을 노래한다. ‘추방되었던 것들’과 비로소 한 몸이 될 때 비로소 아버지의 이름 안의 존재로서의 타자의 노래가 아닌, 이미지로서의 예고가 아닌, ‘나’의 노래를 부를 수 있는 것이다.

그러한 ‘추방당한 비천한 것들의 귀환은 거울 단계에서 정립된 투명한 예가와 아버지의 이름들을 부정하고 그것을 건너(즉 나르시스적 대상-자아이기를 포기하고) 전(前) 오이디푸스 단계로 돌아 가고 싶은 부정성을 일으키기 때문에 그녀의 텍스트 안에는 육체 절단의 이미지, 죽음 충동, 가학적 이미지들이 많이 드러나게 된다. 「그리하여 어느 날, 사랑이여」에서는 육체 절단의 이미지와 문장의 배열 바꾸기, 즉 통사론적 범주의 축소를 통해 상징 질서를 와해시키고자 하는 기호계적 욕망을 강하게 드러낸다. 사랑이라는 거울 속에서 이상적 자아, 자기의 통일성을 찾을 수 없는 화자는 나르시스적 대상-자아가 아니라 자기 정체성을 찾기 위해, 즉 어머니의 코라로 돌아 가기 위해 상상계의 공격성으로 육체 절단

을 하게 되며 ‘분질러진 내 팔, 다리들’은 이제 사랑하는 사람의 꽃병 속에 꽂힌 피기의 꽃, 즉 페티쉬가 된다. 몸은 상징 질서 안의 도구성을 상실하면서 상징 질서가 약호화해 놓은 약호성을 벗어나 부분 사물로 변하면서 쓰디쓴 상실을 견디려고 하는 것이다. 그러한 상징 질서에 대한 도전은 여성에게 부과된 『단군 신화』 속에서 유일하게 옹녀, 즉 여성에게 부과된 자리인), 그리고 남성들이 찬양하는 여성의 유일한 위치인 ‘생식’을, 즉 ‘어머니 되기’를 전복시키는 데로 나아가게 한다. 그리하여 「Y를 위하여」에서 낙태의 이미지, 나의 무덤인 자궁을 떠나 하염없이 ‘울챙이 꼬리’를 달고 하늘을 맴도는 낙태된 아기의 이미지를 노래하며 ‘어머니 신화’를 해체하고 자기 시체를 노래한다. 자기 시체가말로 최고의 압착선의 대상이다. 그리고 비어, 공격적 목소리, 낮설고 그로테스크한 비유, 역설, 육체 절단의 이미지들을 통해(시각 중심의) 상징 질서를 전복시키려 하고 있으며 예고를 정립하기 위해 우리가 추방해 버려야 했던 ‘더럽고 부적절한 것들’을 텍스트 안에 불러옴으로써 자기 정체성을 연기하는 주체의 특성을 보여 준다. 1980년대 여성 시인들은 여성의 창조성이 자살 충동과 자기 패로디에 닿아있는 것이라는 것을 잘 보여준다.

그외에도 최승자 텍스트는 「즐거운 일기」에서 보이는 바와 같이 아이러니와 패러디의 힘을 보인다. “수영이 삼촌 별아저씨 오늘도 감사감사합니다. 아저씨들이 우리 조카들을 많이많이 사랑해 주신 덕분에 오늘도 우리는 코리아의 유구한 푸른 하늘 아래 꿈 잘 꾸고 한 판 잘 놀아났습니다./ 아싸라비아/ 도로아미타불”과 같이 반어와 패로디는 지배 그룹과 종교적 심성(아싸라비아=도로아미타불)을 다 희화화시키는 효과를 낳는다. 그리하여 억압적이고 충동적인 것들에 언어를 주며 언어 유희라는 즐거운 다신론이 탄생되고 기호계적인 것을 통해 상징적인 것들을 끊임 없이 공격, 쇄신하는 작업을 수행함으로써 내면에 있는 ‘억압으로부터의 해방’을 생산할 수 있다. 따라서 경계선적 주체는 압착선의 이미지들을 계속 불리와 중심에 위치시킴으로써 상징 질서에 교란을 일으킨다.

4. 김혜순 : 상상력의 무한 탈주, 코라의 운동성과 연기(演技)하는 정체성, 카니발적 블랙 유머

김혜순의 텍스트들은 마치 광속도와도 같이 빠르고 무한 질주하는 상상력의 분출과 카니발적 블랙 유머를 보여 준다. 코라는 기본적으로 로고스중심주의와 통사를 분쇄하는 운동성이기에 김혜순의 언어의 속력은 코라의 강한 지배를 드러내는 징후가 된다. 그녀의 시는 「아버지가 세운 허수아비」가 보여주듯 80년대 중반에 이르러 더 이상 지탱할 수 없을 정도로 분쇄된 아버지의 이름들의 허구성과 유명성에서 출발한다.

“아버지가 허수아비를 만드신다/ 어머니 저고리에 할아버지 잠방이틀/ 꿰어서 허수아비를 만드신다/ 낡아빠진 군모에 구멍뚫린 위카를/ ……/ 아버지가 허수아빌 세우시고/ 녀머들에게 준엄하게 이르신다.”

아버지들이 만든 세상이란 고작 낡은 군모에 위카, 녹슨 메달에다 녀머 부스러기들을 모아 붙인 것인데도 그는 허수아비를 세워 놓고 ‘준엄하게’ 명령을 내린다. 그런 허수아비들이 우스꽝스럽게 세운 세상일망정 “혼자서 흔들린다/ 그 뒷편에 전쟁보다 더 무서운/ 입다물고 귀막은 적막강산이/ 호올로 큰 눈 뜨고 있다”라고 허구적 세상의 우스꽝스러움을 풍자하고 있다. 이런 유희적 풍자로 인해 생긴 탄력은 김혜순 텍스트의 매력있는 전복성이 되며 시인은 희극적인 냉소나 블랙 유머를 가지고 아버지의 상징 질서를 가로지르는 담론들을 생산한다.

“하늘에 계신 우리 아버지가/ 더 이상 우리말을 듣지 않겠다고/ 작정한 순간/ 폭설이 쏟아졌다/ 그것도 모르고/ 땅에 계신 우리는 하늘을 향해/ 아버지, 아 아 아버지/ 목청껏 간구했다”라고 그녀는 아버지의 이름에 대한 도전을 감행하며 희극적 냉소를 만들기도 하고 「딸을 낳던 날의 기억」에서는 거울을 깨고 예고와 주체성을 분쇄하고 전오이디푸스로 돌아가 ‘어머니의 몸’과 하나가 되는 여행을 쓰기도 한다. 하나의 어머니가

아니고 무수한 어머니들과 결국은 하나의 질료였음을 깨닫는 그 시는 문어체의 형식주의가 아니라 '판소리 사설체'로 쓰여지는 것을 볼 때 고정희의 전복적인 구어체와 굵거리 사설 형식을 연상할 수도 있다. 그것은 여성적 글쓰기의 특징인 전통 구술적 형식, 구어체의 특징이기도 하고 상징 질서를 가로지르려는 코라의 의미작용의 무한 질주하는 그 운동적 속도이기도 하다.

“거울을 열고 들어가니/ 거울안에 어머니가 앉아 계시고/ 거울을 열고 다시 들어가니/ 그 거울 안에 외할머니 앉으시고/ 외할머니 앉은 거울을 밀고 문턱을 넘으니/ 거울 안에 외증조할머니 웃고 계시고/ ……/ 번개가 가끔 내뿜을 지나가고/ 바닷 속에 자맥질해 들어갈 때마다/ 바다 밑 땅위에선 모든 어머니들의/ 신발이 한가로이 놓고 있는데/ 청천벽력./ 정전. 암흑천지./ 순간 모든 거울들 내 앞으로 한꺼번에 쏟아지며/ 깨어지며 한 어머니를 토해내니/ 흰웃 입은 사람 여럿이 장갑 낀 손으로/ 거울 조각들을 치우며 피묻고 눈감은/ 모든 내 어머니들의 어머니/ 조그만 어머니들을 들어올리며/ 말하길 손가락이 열 개 달린 공주요!”

출산하는 몸으로서의 죽음과 재탄생의 드라마를 겪고 있는 이 말하는 주체는 자신을 하나의 사회적 주체, 즉 타자로 위치시키고 있는 상징 질서를 떠나 그것을 가능케한 거울 단계를 거슬러 올라 어머니의 고대적 몸과 하나가 된다. ‘아버지의 이름을 빗어나 어머니의 몸으로 돌아가고자 하는’ 욕망은 모든 타자들의 꿈이요 오이디푸스적 삼각형을 벗어나는 광적인 탈주선이다. 출산을 통해 말하는 주체는 ‘대문자 여성들’의 고대적 현현을 만나며 바로 그 고대적 여인들의 되돌아움이 딸의 출생이라는 것을 깨닫는다. 그러나 아버지들의 역사 속에 위치한 여인들의 역사는 아름답지 않다는 것을 느끼며 고정희의 ‘위대한 여성들의 조각보 만들기’ 전략(herstory 쓰기)처럼 여성들의 역사를 쓴다. 그 역사(歷史)는 그리하여 반란의 역사인 역사(逆史)가 된다.

“한 여자가 걸어온다/ 머리풀고 옷고름 풀고/ 너울너울 걸어온다/ ……/ 한 여자가 뛰어온다/ 장구치고 피리불며/ 치마깃 걸어들고/ 춤추며 온다/ ……/ 한여자가 걸어온다/ 눈꺼풀도 없고/ 입술도 없고/ 구멍 뿐인 여자가/ 날아온다 / 서로서로 두 발을 엮어 걸고/ 흘러가고 있을 때……/ 홀로 되돌아 와서/ 함께 거슬러 오르자고/ 비수를 내미는/ 전생까지 가자고/ 피비린내로 말하는/ 여자가.”

‘하나의 구멍일 뿐’ 상징 질서 안에서는 아무 것도 아닌 여자들의 역사는 광기의 역사이고, 이성중심적 위계가 무너지는 카니발적 환희이지만 그러나 역사를 ‘거슬러 오르려는’ 전복적 행동은 결국 죽음 충동일 뿐임을 말한다. 역사(歷史)=역사(逆史)라는 언어 유희를 통해 로고펠로센트리즘을 조롱한다.

상징 질서를 가로지르는 김혜순의 전략은 다양하고 재미있으며, 여성 정체성이라는 것이 사실은 남성 중심주의가 허구로 만든 것이라는 것을 패로디하면서 ‘모성’조차도 ‘연기하는 것’으로 패로디를 한다.

“나는 엄마다/ 딸이 나를 엄마라고 부르고/ 내가 또 새끼를 근엄하게 훈계하고/ 먹여서 기르니/ 나는 엄마다 ……/ 그래서 나는 엄마가 될 수 밖에 없었다/ 어린 자식의 시야에 칸을 지르고/ 널푸른 영혼에 금을 긋고/ 우물을 파는/ 자못 교훈적인 엄마가 되었다.”

이 시속에는 자기가 자기에게 맡겨진 역할을 연기하는 것을 지켜 보고 있는 자아, 즉 빈틈없고 지적이며 그 연기를 하는 자기에 대해 자기를 분리시키는 일탈된 인식과 역할로 인한 구속으로부터의 해방이 숨어 있다. ‘모성 신화’를 인식하며 그것을 하나의 역할로 검색, 조롱하는 순간 말하는 주체는 그 구속의 오이디푸스적 질서를 가로지르는 전복을 행하는 것이 된다. 이런 회극적인 변독임이 김혜순 텍스트의 블랙 유머를 만들고 그녀는 자신을 해방시켜줄 상상력의 광속도를 잡아 타고 상징 질서로부터 유쾌하게 탈주한다.

5. 박서원 : 막달라 마리아의 에로틱 언어, 무의식의 풀러 넘침

박서원은 꿈의 작업과 비슷한 변형으로서의 텍스트를 보이는 시인이다. 그녀의 텍스트는 무의식이라는 주변부적 타자를 언어의 세계로 끌어 올려 억압된 욕망의 위장된 성취를 쓴다. 그리하여 그녀는 상징 질서를 가로지르는 기호적 코라의 충동 에너지를 가장 많이 받고 있는데 그녀의 시는 무의식의 리비도 에너지의 방출과 이성에서부터 해방된 몸들의 춤의 언어라고 할 수 있다. 그녀의 언어는 엘렌 식수와 캐더린 클레멘트가 여성적 글쓰기의 전형이라고 부르는 타란텔라의 제의적 춤과도 같다.¹³⁾ 상징 질서 안에 다 약화되지 못하는 코라 에너지는 그녀의 경우 광범위한 음악성과 무의식의 자유 연상, 리드미컬한 반복성, 현재 시체의 반복 사용, 의성어의 과용 등으로 텍스트 생산에 관여한다. 그녀 역시 분열된 주체, 과정 중에 있는 주체임을 『난간 위의 고양이』라는 시집 제목에 서부터 보여주고 있다. 그녀는 난간과 같은 땅과 하늘 사이 경계선적 위치에 있는 주체, 고양이처럼 집과 들 사이 허공 중에 있는 주체로서 자신의 위치를 상징계 바깥, 위험하고 오묘한 바로 그 경계선으로 집어 던진다. 또한 난간 위의 고양이는 ‘요강’이 되기도 한다.

“요강 속에 키워같은 작은 달과/ 어린 노동자 같은 태양이 뜨는 걸/ 보았는가/ 나는 보았다/ 뿔다발을 안고 왕자와 신음하며 하늘을 나는/ 언어를/ 물 뿜는 용마가 불을 끄고 날개를 버리는 것을/ 오줌을 찌꺼기라고 더러워들 하지 만/ 오줌은 우리의 모든 과오를 카오스, 경건한 태초의 신전으로 데리고 간다/ 7살과 34살 지금까지 찌꺼기인 나에게/ 하루종일 오줌 누다 땅거미 맞는 나에게/ 오줌은 고통의 불꽃 놀이, 꿈/ 미역, 다시마, 플랑크톤, 새우, 물고기, 돌고래/ 심지어 식인상어까지/ 꼬리에 꼬리를 물고 산호초 한들거리는/ 꿈이다/ 지금은 수세식 변기에 밀려/ 고물시장에도 없는 요강/ 굶어보면 변함없이 하늘의 파도가 일고 더 굶어보면/ 역사 속에 여인들의 몸부림치는 파도가/ 그물

13) Helene Cixious and Catherine Clement, *The Newly Born Women*(Minneapolis: Univ. of Minnesota, 1986), p. x ~xii.

을 짜 흔들의자와 그네침대를/ 만들고 있다/ 요강/ 버려진 요강이”

— 「요강」 중에서

초현실주의적인 자유 연상이 시니피앙의 그물을 짜고 있는 이 시에서도 우리는 ‘추방당한 비천한 것들의 귀환’을 볼 수 있다. 자아는 정체성을 잃고 기호적인 것의 침범을 당하고 있으며 ‘요강’이란 비천하고 더러운, 부적절한 것 속에서 시인은 그러나 자기의 자아를 확인해 줄 거울을 찾고 있다. 거기에는 달과 태양과 왕자와 인어가, 불뿔는 용마와 불을 끄는 용마와 태초의 신전 등이 비친다. 요강의 거울 속에서 비친한 자아는 ‘꽃다발을 안고 왕자와 신음하며 하늘을 나는 인어’가 되며 오줌 누는 행위는 성적 행위를 환기시키기도 한다. 그리하여 후반부에서 요강 속에는 ‘하늘의 파도와 역사 속에 여인들의 몸부림치는 파도가’ ‘그네 침대와 흔들의자’처럼 흔들린다. 마지막 행 ‘요강/버려진 요강이’에서 요강은 버림받은 여성 성기의 상징으로 변모한다. 이렇듯 그녀는 최승자와 마찬가지로 로고펠로센트리즘 안에서 가장 비천한 자리에 자신을 위치시키며 그러나 그 비천함을 환상성의 자아를 연출할 수 있는 거울로 변모시킴으로써 모순어법적 환희를 창조한다.

그러한 환희를 창조하기 위해 그녀는 언어의 시니피앙을 따라 가는 축제를 벌이는데 그것이 바벨탑처럼 허무하며 와해될 환상이라는 것을 알고 있으면서도 어쩔수 없이 소리 기호들을 따라 간다. 바로 그러한 초현실적 전략은 죽음충동이라는 것을 알면서도 그녀는 시니피앙들의 사슬을 짓는다.

개짚는 소리가 가까워/ 너무도 가까워/ 개소리 잡으려고 달빛 담장 훌쩍 넘었더니/ 개짚는 소리 가까워/ 손에 잡힐 듯해/ 얼음개를 건너 달빛 받고 계속 갔더니……/ 저 세상 문턱에서 옥황상제 만나/ 죽도록 피멍 든채 하강했더니……/달빛의 수레바퀴는 여전히 돌아/ 멍멍… 쾅쾅… 멍멍… 쾅쾅…/ 늑대소리에서 호랑이 잡으러 했네/ 호랑이는 어떻게 우나/ 호랑이 다음엔 어떤 짐승

의 울부짖음을 따라가나/ 달빛의 수레바퀴는 여전히 돌아/ 멍멍... 킁킁... 멍
멍... 킁킁...

— 「바벨탑」 중에서

시 「마리아가 목수의 아들 예수에게 주는 메시지」에서 그녀의 파괴적
이고 환상적 에너지는 폭발한다.

주여

주여

주여

(12번 반복)

쌩새끼

라고 로고스중심주의의 근원이자 중심에 위치한 주는 부정된다. 다음은
산문시적 형태로 자유 연상에 의한 착란적 환상이 기술된다.

……/ 총을 멘 병사가 골대를 난사한다 철조망에 멩울꽃이 부서진 어린 유
골들의 축제로 매음녀 막달레나로 살아난다 골대가 부활한다 붉은 노을이 살
아난 막달레나를 가마니처럼 휘덮는다……/ 주여 쌩새끼 막달레나는 허도 없
다 위도 없다 불면증으로 가려워 미치겠어. 도졌나봐. 도졌나봐. 정신병원은
철조망이 없는 유일한 곳이야. 피부병이 생겨도 그만. 그만. 진짜 암흑이 없는
유일한 곳이야. 두더지도 없지. 독방에서 불이 나도 그만. 그만. 막달레나는
자신을 느낀다 고독이여 영원하라 총을 든 병사는 총을 버리고 골대가 살아난
다 골대는 어린 유골을 가지고 바이올린을 켜다 막달레나는 달려간다.

주여주여

주여주여

주여주여

쌩새끼

목소리가 들린다

내 아들아, 치마폭에 휘감기어라

근혹스러운 햇불이 복두칠성이 될 때

에미는 창녀가 된 기쁨을 누리리니

주여

썩새끼 사탄: 옴소

 천사: 옴소

이제까지 한 말은 없었던 걸로 합시다.

사탄: 옴소

천사: ……

이 시의 마리아는 시인의 주(註)에 의하면 막달라 마리아이다. '천한 신분'의 여자였지만 믿음으로 아름다운 인간이었으며 성모 마리아의 저주받은 땀을 은유와 상징으로 대속하여 살아 움직이는 인물로 느껴졌다'는 시인의 고백이 있다. 그러나 시인의 주에도 불구하고 마리아는 '에미는 창녀가 된 기쁨을 누리리니'에서 볼 수 있듯 성모 마리아이기도 하고 막달라 마리아로 대변되는 창녀였던 여자이기도 하다. 여기서 시인은 이성 중심주의의 선/악, 고귀/ 비천의 대립항들을 해체하여 같은 것으로 만들고 있으며 '주'는 구원을 주는 아버지로서의 존재가 아니라 외설적인 '총을 든 병사'와 더불어 공격적 남성 이미지를 나누어 가지고 있다. 그녀에게 '주'는 부정되며 천사 역시 신성모독적인 존재, 신에 대한 모독에 입을 다무는 의문의 존재로 그려진다. 박서원의 에로틱한 흘러넘침의 언어는 그렇게 초현실의 무시간의 분위기를 만들면서 상징 질서 너머, 오이디푸스적 아버지를 너머, 순수한 무정부주의적 환상을 자유 연상으로 만든다. 그녀의 구문들은 억압된 욕망의 리비도적 진동을 따르고 그리하여 시각적이기 보다는 촉각적인 물컹거림, 매우 운동적인 리듬이나 소리 패턴, 화산 폭발처럼 순간적인 용솟음의 고통/희열의 공존을 그린다. 그녀

의 전복성은 바로 그러한 고통/희열의 이분법을 뛰어 넘는 타란텔라 같은 자발적 언어의 흘러넘침에 있고 허무하지만 언어 유희의 다신론적 희열을 창조하는 것에 있다.

6. 결론 : 여성적 글쓰기의 혁명적 잉여의 지점들

위와 같이 본고는 '호명된 여성'으로서의 주체이기를 거부하고 '여성주의'라는 인식을 가진 '여성주의 주체'로서 글쓰기를 해온 시인들의 텍스트들을 주체 문제와 상징 질서를 전복시키려는 텍스트 생산 전략이라는 측면에서 살펴보았다. 일신론적인 서구에서와 마찬가지로 유교 질서도 아버지의 법이 지배하고 어머니의 자리를 주변화시키는 가부장제를 만들었다. 그리하여 여성적 글쓰기의 전복의 생산 전략은 아버지의 이름이 만든 상징 질서에서 여성-딸에게 내준 대상-자아, 또는 부르조아로서의 주체를 부정하고 자기 정체성을 찾기 위해 상징계에서 기호계로 돌아가려는 특징들을 보인다. 억압되어 있던 기호적 코라는 그 소리연쇄와 운동성, 리듬 감각, 이질적 모순성, 애매모호, 다의성, 패로디, 아이러니 등 이질혼성성(heterogeniety)으로 텍스트 생산에 관여한다. 그리하여 여성적 글쓰기는 텍스트 속에 혁명적 잉여, 즉 언어가 스스로를 뒤집고 단 하나의 의미로 고정되기를 거부하는 지점들을 드러낸다.

고정희의 경우 처음엔 일신교인 '아버지의 법'이 하늘에서와 같이 땅에서 이루어지지 않는 것에 대한 분노를 가진 저항적 주체로서 시를 쓰기 시작했으나 그러나 민중, 여성을 지배하는 주인의 법이 일신교적 형이상학과 같다는 것을 발견하면서 '어머니 하느님'을 만들었다. 그녀는 모든 주인 담론에 저항했으며 그 과정에서 의문문, 마당굿 사설조, 굿거리 리듬, 구어체, 옛 여성의 고아(古雅)체를 통한 패러디, 아이러니, 공격성 등을 지배적 전략으로 사용했다. 후기 시로 갈수록 구어체의 힘찬 리듬과 가락이 지배적이 되는 것은 기호적 코라의 의미 작용이라고 할 수

있겠다. 그녀는 여성사를 새로 쓰기를 시도하기도 했다.

최승자, 김혜순의 경우 상징 질서가 추방한 것들을 적극적으로 귀환시키는 특징을 보인다. 대상-자아를 부정하고 가부장 질서가 추방시켜 버린 비천한 것들을 불러와 거기에 자신의 정체성을 확립시킨다(최승자: 금기 동물과 동일시, 김혜순: 광녀와 동일시) 자기 분열을 대담하게 드러낸다는 공격성, 가학성, 신체 절단, 마녀성을 서슴없이 드러내고 텍스트 전략으로는 코라의 특징인 운동성, 리듬, 의미의 이질혼성성이 드러나는 아이러니(지배 담론이나 고정된 이미지의 정체 폭로나 영원한 조롱), 역설, 패로디 등의 기법을 사용한다. 최승자의 경우 가부장제 하에서의 여성의 몸의 죽음과 그 결과로서의 낙태, 사산의 이미지를 사용하며 김혜순의 경우 딸=나=어머니=모든 선조의 어머니들로 고대적 어머니를 찾는 경험을 출산을 통해 보여주기도 한다. 모성성이 연기임을 패로디를 통해 보여주기도 한다.

박서원의 경우엔 상징 질서가 사라진 자리에 양성성을 가진 어머니로서의 환상의 유토피아가 나타난다. 이성과 통사론이 로고펠러스 중심주의의 담지자라고 할 때 그녀에 와서는 초현실적 자동 기술이 지배적이 되어 리비도의 진동하는 리드미컬한 언어, 환상성, 모순 어법, 무정부주의적 환상이 드러난다. 무정부주의적 환상은 위의 모든 여성주의 시인들이 공유하는 것이기도 하다.

본고에서는 1990년대의 중요한 여성 시인들을 다루지 못했다. 일레인 식수처럼 생동감있는, 흘러넘치는 언어를 쓰는 김정란, 자본주의 시대의 병리와 그 속의 정신 분열을 쓰고 자살한 이연주, 황인숙, 나희덕, 허수경, 이진명, 이선영 등을 더 다루고 싶었지만 다음 기회로 미루기로 한다. 그들의 텍스트들 속에도 상징 질서를 전복하고자 하는 여러 가지의 장들과 다른 목소리가 드러나리라 믿는다. 그러나 1980년대 중요 여성주의 시인들이 보여준 정신분열적 공격성과 자살 충동, ‘말하는 주체’의 분열증상은 약화되어 있으며 언어의 특성도 다르고 보다 안정감 있는 텍스트 생산을 하고 있다는 점에서 어떤 차이를 갖는다고 생각한다. 한편으

로는 1980년대 여성주의 시의 특성인 공격성, 자학성, 구문 해체 등이 위약성이나 고민 없는 구원으로서의 반복 모방 유희 등으로 변모하여 유행처럼 퍼진 현상을 볼 수도 있다. 시 텍스트 생산이란 상징계 속에서 기호적인 것의 폭발과 어떤 형식으로든 관계를 맺는 것으로서 주체가 어떤 입장 위에서 작업하느냐에 따라 상징계와 기호계의 역동적인 관계가 달라지고 텍스트의 생산 양상도 달라지는 것이기에 시대와 사회 정치 문화적 질서에 따라 다른 텍스트가 생산되리라 생각한다. 텍스트 생산에서의 기호적인 것의 폭발이란 크리스테바의 이론이 페미니즘에 국한된 것이 아니며 아방가르드 문학을 설명하는 남녀공용 이론이라는 비난도 있지만 고유한 여성적 글쓰기가 따로 있다는 독단론적 분리주의에 필자는 반대하는 입장을 취한다.

또 한가지의 반론이 가능하다. 그렇다면 여성주의적 말하는 주체는 자살한 실비아 플라스나 앤 섉스틴, 이연주처럼 반드시 히스테리적 저항 속에 정신분열적 모습을 보이며 죽어가야 하는가. 글쓰는 여성에게 히스테리적 저항성이 강하게 나타나는 것은 사실이며 또한 그 말하는 주체는 상징적 질서 안에서 상징 언어를 어머니의 몸으로, 기호적 코라로 귀환시키는 것이기 때문에 광기의 가능성이 높은 것이 사실이다. 그러나 어떠한 기호화 실천도 상징계나 기호계 하나만 가지고 일어날 수는 없다. 상징계 안에서 기호적 코라의 에너지를 사용하는 것이다. 그러나 남성 주체는 아버지와 동일시해서 어머니로부터 비교적 멀리 도망치는 것이 가능하다. 그리하여 남성 아방가르드 작가들에게 어머니의 몸으로, 코라 공간으로 돌아가기는 유토피아적인 양성성으로 돌아가는 행복한 회귀 체험일 수 있다. 그러나 여성의 경우 김혜순의 시 「딸을 낳던 날의 기억」처럼 어머니를 곧 자기 몸안에 가지고 있기 때문에 '어머니의 몸으로, 코라로 돌아가기'에는 훨씬 더 위험성이 따른다. 상징계에 기호계를 주어야 전복적 언어 기능이 생겨 나는데 여성의 경우 오히려 기호계적 코라에 완전히 먹히는 것이 가능하다는 것이다. 먹여주는 어머니, 자애로운 어머니도 있지만 **흡착하는** 어머니, 삼키는 어머니도 있기 때문이다.

그러하여 글쓰는 여성은 우수의 여인, 고립된 여인, 미친 여인이 될 위험성이 높다. 즉 맥베스의 마녀들처럼 “더러운 것이 깨끗한 것/ 깨끗한 것은 더러운 것”이라는 역설적, 이질혼성적 무정부주의에 함몰 당할 가능성이 높다는 것이다. 출산의 경험이 바로 그것으로서 출산은 ‘너/ 나’ ‘자아/ 타자’의 분별이 없는 생식의 세계요 기호계의 세계다.

그러나 한편으로 ‘글쓰는 여인은 이미 상징 질서 안에서 아버지의 이름을 채득했기 때문에 코라 공간의 가치를 발견하게 된 여인이다. 그러므로 오히려 사회, 역사와 같은 상징 질서에 더욱 관심을 가질 필요가 있고 그리하여 그러한 지배 담론에 대해 문제 제기를 할 수 있다는 면에서 남성 보다 더 전복적일 수가 있는 것이다. 만일 그렇지 않고 상징적인 것 속의 자기 주체성과 그 상징 질서 자체에 대한 질문이 없다면 여성 시는 단지 생물학적 여성저자의 시가 될 뿐 해방적 기능이나 유토피아 꿈꾸기에 적합하지 못할 것이다.

참고문헌

1. 기본 자료

- 고정희, 『누가 홀로 술틀을 밟고 있는가』, 평민사, 1979.
 _____, 『초혼제』, 창작과비평사, 1983.
 _____, 『이 시대의 아벨』, 문학과지성사, 1983.
 _____, 『저 무덤 위의 푸른 잔디』, 창작과비평사, 1989.
 _____, 『여성해방 출사표』, 동광출판사, 1990.
 _____, 『모든 사라지는 것들은 뒤에 여백을 남긴다』, 창작과비평사, 1992.
 김혜순, 『아버지가 세운 허수아비』, 문학과지성사, 1990.
 _____, 『어느 별의 지옥』, 청하, 1988.
 _____, 『우리들의 음화』, 문학과지성사, 1991.
 박서원, 『아무도 없어요』, 고려원, 1990.
 _____, 『난간 위의 고양이』, 세계사, 1995.
 최승자, 『이 시대의 사랑』, 문학과지성사, 1981.
 _____, 『즐거운 일기』, 문학과지성사, 1984.

최승자, 『기억의 집』, 문학과지성사, 1989.

2. 국내 논저

강금숙, 『여성의 글, 여성의 삶』, 국학자료원, 1999.

김성례, 「여성의 자기 진술의 양식과 문체의 발견을 위하여」, 『또 하나의 문화』 제9호, 평민사, 1992.

김승희, 「웅녀 신화 다시 읽기-페미니즘적 독해」, 안숙원 외 공저, 『한국 여성 문학 비평론』, 개문사, 1995.

김정란, 「서있는 성모들, 스타바트 마테르」, 『비어 있는 중심』, 언어의세계, 1993.

정효구, 「살림의 시, 불의 상상력」, 『상상력의 모험-1980년대 시인들』, 민음사, 1992.

3. 외국 논저

Gayatri Spivak, "Can the Subaltern Speak?", Nelson and Grossberg, ed., *Maxism and Interpretation of Culture*, Macmillan, 1988.

Helene Cious and Catherine Clement, *The Newly Born Women*, Minneapolis: Univ. of Minnesota, 1986.

Jacque Derrida, trans., Gayatri Spivak, *Of Grammatology*, Baltimore: Johns Hopkins Univ. Press, 1980.

John Fletcher and Andrew Benjamin ed., *Abjection, Melancholia and Love: The Works of Julia Kristeva*, London and New York: Routledge, 1990.

Julia Kristeva, *Desire in Language*, ed., Leon S. Roudiez, Basil Blackwell, New York: Columbia Univ. Press, 1980.

_____, *Revolution in Poetic Language*, New York: Columbia Univ. Press, 1984.

_____, *Power of Horror*, New York: Columbia Univ. Press, 1980.

Lena Lindhoff, 이란표 역, 『페미니즘 문학 이론』, 서울: 인간사랑, 1998.

Pam Morris, 강희원 역, *Literature and Feminism*, 서울: 문예출판사, 1997.

Trin T. Minha, *Women, Native, Other: Writing Postcoloniality and Feminism*, Bloomington: Indiana University Press.

Walter Kaladjian, *Languages of Liberation*, New York Oxford : Columbia Univ. Press, 1989.