

일반논문

윤지영 | 천양희 초기시의 우울 연구

-상실의 의미화 작용을 중심으로

김주리 | 해방기의 변화와 여성 교양인의 운명

-김남천의 연작소설 <사랑의 수족관>과

<1945년 8.15>에 대하여

이영재 | 황군(皇軍)의 사랑, 왜 병사가 아니라 그녀가 죽는가

-<조선해협>, 기다림의 멜로드라마

김연숙 | 식민지 시기 대중문화영웅의 변모과정 고찰

-최승희를 중심으로

천양희 초기시의 우울 연구

-상실의 의미화 작용을 중심으로-

윤지영*

〈차례〉

1. 서론
2. 우울의 재현 양상
 - 2.1. 무덤 속의 살아있는 죽음
 - 2.2. 죄의식과 자기차별
3. 우울로부터의 이탈과 아버지-자연의 호명
4. 남는 문제들

〈국문초록〉

천양희가 등단한 지 18년 만에 처음으로 간행한 시집 『신이 우리에게 묻는다면』에는 낮고 어둡고 좁은 곳에 고립된 자아상, 폭력과 학대에 노출된 모습, 그리고 죄인의식과 자기 처벌 의식이 팽배해 있다. 이러한 특징은 3시집에 이르기까지 조금씩 완화되며 지속되다가 최고의 시집이라고 찬사를 받는 4시집 『마음의 수수밭』에 이르러 완전히 자취를 감춘다. 화해와 포용으로의 전환을 시사하는 이러한 급격한 변화 기제를 탐색하는 것이 이 연구의 목적인데, 프로이트와 크리스테바의 우울에 대한 연구가 참조점이 되었다. 우울은 상실에 대한 일반적인 반응과 달리 대상상실의 고통을 대상과의 합체를 통해 극복하고자 그 대가로 자아상실에 이르는 병리적 애도이다. 첫 시집에 나타나는 위와 같은 특징들을 자기에의 저하를 특징으로 하는 우울의 전형을 보여준다. 천양

* 동의대 국어국문과 교수

희의 초기시를 우울의 편린으로 볼 수 있는 또 다른 근거는 이 시집을 내기까지 지속된 오랜 침묵이다. 언어가 대상의 부재를 전제하여 출현하는 것이라고 할 때, 대상상실을 거부하는 우울은 본질 상 언어화에 실패할 수밖에 없다. 그런 점에서 천양희가 시적 침묵을 깨고 시적 발화로 이행하게 되는 변화는 대상 상실의 수용을 뜻한다. 이러한 변화는 자연과의 조우를 계기로 이루어지며, 자연은 이후 그의 시세계를 지배하는 동력이기도 하다. 따라서 자연의 부름은 그를 호명하고 그에게 삶을 해석하는 참조점 역할을 하는 상징계적 질서나 다름없다고 할 수 있다.

핵심어: 우울, 애도, 초자아, 자아, 동일시, 상징계적 질서, 살아있는 죽음, 호명, 아버지
-자연

1. 서론

천양희는 1965년 대학 재학시절에 『현대문학』으로 등단한다. 그러나 꽤 오랜 기간 작품 활동을 하지 않다가 70년대 후반부터 다시 발표를 재개하고, 등단한 지 18년 만인 1983년에 이르러서야 『신이 우리에게 묻는다면』이라는 제목으로 첫 번째 시집을 출간하게 된다. 이를 시작으로 3~4년 간격으로 시집을 출간하지만, 본격적인 조명을 받게 된 것은 4번째 시집 『마음의 수수밭』(1994)에 이르러서이다.¹⁾ 기존 논자들에 의해 서정의 본령을 보여주었다고 평가받는 이 시집을 기점으로 천양희의 시세계는 ‘세상에 대한 부정적’이고 적대적인 태도에서 ‘자아와 세계와의 관계 성찰’ 내지는 화해에 도달한다. 과도한 자의식과 허무주의 대신 자연과의

1) 『신이 우리에게 묻는다면』, 평민사, 1983; 『사람 그리운 도시』, 나남, 1988; 『하루치의 희망』, 청하, 1992; 『마음의 수수밭』, 창작과비평, 1994; 『오래된 골목』, 창작과비평, 1998; 『너무 많은 입』, 창작과비평, 2005; 『나는 가끔 우두커니가 된다』, 창작과비평사, 2011 등 상재.

합일을 지향하게 되었다는 것이다.²⁾

문제는 이러한 급격한 단절을 어떻게 이해해야 하는가 하는 점이다. 즉, 이질적인 두 세계 사이의 인과를 어떻게 구성해야 하는가 하는 문제가 있다. 천양희 시세계의 단절을 하나의 서사적 플롯으로 설명하려는 시도는 몇몇 논자가 이미 시도한 바 있는데, 제 1시집에서 제 5시집까지의 작품들을 선(選)해 놓은 시선집의 해설이 대표적이다. 여기에서 이승원은 천양희 시세계의 변화를 ‘작고 부드러운 생명에 대한 친화 정신’으로 봉합한다.³⁾ 생명에 대한 친화 정신이 초기부터 잠복해 있다가 후기에 본격적으로 탐색되었다는 것이다. 박몽구는 천양희 시세계가 보여주는 불연속성의 기제에 대해 집중적으로 논했는데, 현상적인 단절 이면에서 라캉식의 욕망의 흐름을 읽어낸다.⁴⁾ 그에 따르면 전기의 작품에 나타나는 세계와의 불화는 욕망의 과도한 추구에서 비롯된 허무의 양상인 반면 후기의 작품들은 욕망과의 타협을 통해 화해에 이른 결과물이다.

이러한 설명들은 천양희 시세계를 일별하려는 시도가 드문 가운데 이루어진 귀한 성과이기는 하나, 결과를 기원으로 소급하는 전도에 입각해 있거나 지나치게 일반적인 범주를 사용함으로써 천양희 시세계의 특수성을 보여주지 못한다는 한계가 있다. 그리하여, 생명 친화 정신이 어째서 초기에는 잠복해 있다가 어떤 연유로 후기에 이르러 수면 위에 드러나게 되었는지, 어떤 계기로 욕망의 과잉에서 수용으로 이행하는지 등의 의문이 여전히 미해결로 남는다. 이러한 문제들을 비롯하여 천양희 시세계에 발생한 급격한 단절을 설명하지 못할 때 천양희의 시세계에 대한 이해는 피상적인 패러프레이즈에 지나지 않는다.

이 연구는 정신분석학의 우울 이론에 기대어 천양희 초기시에서 후기

2) 이승원, '막막한 길에서 은빛 수평선까지'(해설), 『독신녀에게』, 문학사상사, 1997; 박몽구, '허무로부터의 귀환과 욕망의 시학: 천양희 시와 욕망의 구조', 『어문연구』, 한국어문연구회, 2004; 학위논문으로는 이숙자, 「천양희 시에 나타난 길과 새의 상상 연구」, 고려대 석사학위논문, 2005.

3) 이승원, 앞의 글.

4) 박몽구, 앞의 글.

시로의 이행을 우울에서 애도로의 이행 서사로 재구성하려는 작업의 첫 발자국에 해당한다. 프로이트의 우울 이론에 입각하여 볼 때, 많은 논자들이 지적한 초기시의 특징들은 우울의 전형적인 양상이라고 할 수 있다. 우울은 리비도 집종의 대상을 상실한 자아에게 일어나는 애도의 일종이지만, 시간이 지난 후에도 그러한 슬픔에서 벗어나 새로운 대상을 찾지 못하고 세계로부터 급격히 후퇴하여 지독한 자존감의 저하에 시달리게 된다는 차이가 있다.⁵⁾

천양희 시세계를 우울에서 애도로 이행하는 서사로 재구성하기 위해서 이 논문은 특히 초기시에 집중하여 다양한 표상들과 발화 양상들을 우울의 기제로 설명할 수 있는 가능성을 검토할 것이다. 그와 더불어 시적 발화의 수행적 차원에 대한 검토도 병행할 것이다. 물론, 수년 간 작품 활동을 하지 않다가 재개하는 일은 전기적 차원의 문제이며⁶⁾ 그러한 사실을 선불리 끌어들이면 텍스트를 전기적 사실의 반영으로 한정하고 시세계의 가치 또한 축소시킬 위험이 있는 게 사실이다. 그러나 시텍스트를 우울과 관련지어 설명하고자 할 때는 이와 같은 수행적 차원의 접근을 빼놓을 수 없다. 텍스트가 작가로부터 독립된 자율적 완결체가 아닐 뿐만 아니라 크리스테바가 지적했듯 우울과 언어는 긴밀한 상관관계에 있기 때문이다. 침묵은 그저 침묵이 아니라 우울의 한 징후이다. 따라서 이 연구는 천양희의 초기시를 발화 내용과 발화 행위 차원 모두에서 살펴봄으로써 우울과의 관련성을 밝혀낼 것이다.

5) 프로이트, 윤희기 역, '슬픔과 우울증', 『정신분석학의 근본개념』, 열린책들, 2010, 239~265쪽.

6) 이에 대한 전기적 견해로는 “구체적으로 이혼 이후였고, 장사(의상실)를 하던 시절이었고, 몇 번이나 죽기 위해 떠나던 여행이 점점이 박혀 있는 독신의 세월이었고, 그 사이사이에는 세 번 발병한 결핵과 한 번의 심장병이 선연히 짙혀 있는 공백기였다.”는 지적이 있다(이문제, '시를 키워낸 삶 삶이 키워낸 시', 『문학동네』 1996 여름, 통권 11호).

2. 우울의 재현 양상

2.1. 무덤 속의 살아있는 죽음

10여 년간의 침묵을 깨고 선보인 천양희의 첫 시집을 해설하는 자리에서 조남현은 이 시집의 특징을 “거의 공통적으로 어둡고, 무기력하고, 일견 자기비하의 분위기로 가득찬 <나>의 이미지를 추구”하고 있다고 지적한다.⁷⁾ 피해의식, 체념, 숙명, 냉소, 배신감과 소외감, 공격욕 같은 단어들도 이 시집을 설명하는 주된 표현들이다. 이러한 특징들은 프로이트가 “엄청난 고통을 동반하는 낙담과 외부 세계에 대한 관심의 중단, 사랑할 수 있는 능력의 상실, 모든 활동의 억제, 그리고 자기애의 저하”로 특징을 설명한 우울의 양상에 다름 아니다.⁸⁾

전기 작품들에서 자기애의 저하를 표상하는 이미지들은 다음과 같이 유형화할 수 있다. 우선 이 시기의 화자는 감금되거나 공간적으로 아래쪽에 위치해 있는 것으로 형상화된다.

㉠ 꾸부리고 앉아 있을 때나/ 구겨져서 모로 누워 있을 때/ 나는 그런 때 / 태아처럼 편하다// 어깨도 움츠리고/ 숨을 들이쉬며/ 작아져서 작아져서/ 일터로 갈 때보다 훨씬 편하다

-「일터에서」에서

㉡ 먼지 끼고 금간 괴이한 것들/ 괴이한 것들리 너털거린다/ 지하구멍보다 더 쾌인/ 삶의 구멍 뚫는 下手人/ 지금은 그것들이 다스리는 나라/ 우리는 여기 갇혀 있다

-「그림자에게 부치는 엽서」에서

㉢ 높은 것 밑의 낮은 것/ 발바닥 밑의 더 낮은 것/ 밟히고 처박히고 피를 흘리는군/ 발바닥 밑에는/ 바둥거리며 숨통 하나가/ 언제부터 비명을 지

7) 조남현, 「자기응시의 양극」, 『신이 우리에게 묻는다면』, 예문각, 1991, 125~126쪽.

8) 프로이트, 앞의 글, 244쪽.

르고 있군.

-「이 하루」에서

㉠에서 화자는 자신의 몸을 가능한 한 작게 움츠리고 있으며 그것을 “태아”에 비유한다. 그러나 이때의 태아는 일반적으로 연상되듯 생명과 순수의 표상은 아니다. 그것은 확장과 팽창에 반하는 물리적 축소이며 성장과 성숙을 역행하는 퇴행이다. 이러한 맥락에서 태아는 “일터”로 대표되는 세상으로부터의 은둔과 도피를 함의하게 된다. ㉡에서는 화자를 포함한 “우리”가 갇혀 있다. 그것도 “지하구멍보다 더 패인” 깊은 곳에 갇혀 있으며, ㉢에서도 가장 낮은 곳에서 고통 받고 있다. 미적 발화에서 하강의 이미지와 낮은 위치의 공간 이미지는 종종 정신적인 숭고함이나 인생에 대한 겸허한 수용의 자세를 함의하기도 한다. 그러나 천양희의 초기작에서는 이와 같은 역설적인 의미를 찾아볼 수 없다. 낮은 곳은 부정적이기만 한 관습적 의미를 유지한다. 후기시에서 낮은 곳이 물의 궁극적 처소라는 의미를 가지면서 긍정적으로 가치매김 되는 것과 비교할 만하다.

낮은 곳, 폐쇄된 곳은 죽음의 상태와 쉽게 연결된다.

㉣ 예수처럼/ 부활하지도 못하면서/ 어리석게 동굴 속에 숨어들어/ 할말 못하고 눈물이나 흘치다/ 눈을 뜨면/ 길 바닥에 뒹구는/ 우리는 가랑잎/ 버석거리며 부스러지며/ 엉키고 뒤엉키는 삶의 덩어리/ 구르며 조금씩 썩을 테지/ 가랑잎같이 구르며 썩을 테지.

-「가랑잎」에서

㉤ 죽음은 태엽을 조이며/ 똑딱거리며 찾아오는 귀신/ 귀신소리 빈 방을 채우고 있죠// 그러면/ 빈 방 깊이 깊이 무덤을 파고/ 그 속에 꿈까지도 파묻으면요/ 눈 못 감은 냇, 저승 가서는/ 저승꽃으로 피어날 테죠/ 그 중에서 / 제일 오래 피는 것// 무덤을 베고 누워/ 노인같이 외로워 외로워/ 언제나/ 저혼자 죽음을 맞을 테죠

-「노인」 전문

㉔ 그렇구나. 죽음이 나를 벨 때까지/ 망바닥에/ 흰 뇌를 처박고/ 허연
거품 물고 몸이나 비틀다가/ 서러움아/ 이제 나를 단단히 묶는구나/ 오늘이
고/ 내일이고/ 나를 움켜질 모양이구나.

-「이제는 네가」에서

㉕ 밤마다 가위에 놀러/ 깨는 날에는/ 죽음은 그다지 불길한 것도/ 아닌
것 같다/ 노려보고 노려보고 노려보고 있는 것이/ 어느 날 숨통을 쉴 때가
지는/ 내가 할 수 있는 일은/ 웅크리고 앉아/ 날이 밝기를 기다리는 일// 어
차피 별일 없을 테지만/ 내 집은 언제나/ 납작납작 가라앉는다

-「내 집 어딘가에」에서

㉖ 하루에도 몇 번씩/ 허물어진 서울 쪽에서/ 나도 울고 있구나/ 햇빛도
멀리 가버리는/ 어느 무덤에선들/ 잠 못 드는 잠 편히 쉴 수 있을까

-「어느 날 죽음이」에서

위의 작품들에서도 “나”는 모두 고립되고 밀폐된 공간에 위치해 있다.
㉔에서 “나”는 “동굴”에, ㉕과 ㉔, ㉖에서는 방 또는 집에 있다. 그러나
가장 편안하고 안락한 곳이어야 할 방과 집은 하나같이 죽음과 연관된다.
㉖에서 화자는 “서울”이라는 비교적 탁 트인 공간에 위치하고 있지만, 허
물어진 그곳은 무덤이라는 기표와 연결된다. 그것도 “햇빛도 멀리 가 버
리는” 버려지고 소외된 무덤이다. 이로써 화자가 위치하는 서울은 실제적
인 공간감과 무관하게 협소하고 고립된 공간이 된다. 낮고 폐쇄된 공간,
그리고 죽음의 기운이 피어나는 공간이란 결국 ㉔에서 말하고 있는 “무
덤”에 다름 아니다. 그가 있는 곳이 어디이든 그곳은 무덤이 되고 더불어
그 자신은 이미 죽어 있는 자가 된다.

초기시에는 폭력에 노출된 신체의 이미지도 자주 발견된다. 폭력은 화
자의 신체와 영혼 뿐 아니라 그를 둘러싸고 있는 세계에도 가해진다.

㉗ 어둠을 끌면서/ 절망은 빠른 음표로 다가와/ 북처럼 뇌수를 치고/
늑골을 두들긴다/ 칠 테면 쳐라/ 폐벽을 뚫는 사무치는 곡(曲)/ 광광 울리

다가

-「지하곡」에서

㉔ 허구한날/ 악몽을 깨고 난 날에도/ 그 소리가 내뿜는 입김은/ 독처럼
강하고/ 날카로운 송곳처럼 나를 찌른다

-「울음소리」에서

㉕ 떨어지자, 떨어지자/ 비틀고/ 이 악물고 바둥대다/ 당신들 작두 밑으
로 떨어지자// 아가리도 삭독삭독/ 눈알도 삭독삭독/ 내장도 삭독삭독/ 동
이동이 피 쏘고/ 털만 남았군

-「개죽음」에서

위의 작품들에서 화자의 육체는 두드러지고, 꿰뚫리고, 깨어지고, 찢리
고, 비틀리고, 절단된다. 통상적으로 그러한 표현이 사실을 있는 그대로
재현하는 축자적인 표현일 리는 없다. 그러나 그렇다고 해서 정신적인 고통
을 육체적 고통에 비유한 표현으로 보기에는 지나치게 구체적이며 반복
적이다. 현실을 재현하고 있다고 보기에다 곤란하고 그렇다고 비유적
인 표현이라고 보기 어려운 이것은 육체와 정신의 구분을 허무는 고통의
표현이라고 할 것이다. 정신과 육체를 전방위적으로 침입해 들어오는 이
러한 고통의 상황이 자신을 둘러싼 세계를 바라보는 시각에 영향을 주는
것은 당연하다. “내린다 빼 없는/ 한줄기 비”라든가(「술잔을 들며」), “청
학동 머리 위에/ 말뚝이 박혀 있고/ 저만큼 다리 위에도/ 하나 더 박혀
있다”(「영남시편(1)-영도섬」)에서는 화자뿐 아니라 그를 둘러싼 세계 자
체가 죽음, 고통받는 존재로 그려지고 있다.

첫 번째 시집에서 두 번째 시집에 이르기까지 무수한 죽음과 고행의
이미지는 반복적으로 등장한다. 이는 프로이트의 ‘죽음충동’을 환기시키
는데, 프로이트는 참전 군인들이 죽을 뻔 했던 고통스러운 경험을 꿈으로
반복하는 것에 주목을 하면서 모든 꿈이 소망충족적인 기능을 하는 것은
아니라는 착상을 하게 된다. 즉, 사람은 삶 뿐 아니라 죽음에도 이끌린다는
것이다. 죽음은 “긴장의 최종적인 방출을 의미”하며 “완벽한 평정과

평형 상태에 대한 궁극적인 경험을 약속”한다. 때문에 “불쾌를 유발시킬 수 있는 경험들의 반복적 실연은 우리 자신의 죽음을 위한 리허설”⁹⁾이기도 하다. 이런 면에서 천양희의 초기시에 나타나는 죽음의 이미지들을 죽음 충동의 산물로 볼 수 있을 것이다. 즉, 죽음의 언어적 연기(演技)를 통해 진짜 죽음을 연기(延期)하는 것이다. 그러나, 죽음 충동이 어떻게 해서 초기에 집중적으로 작동하다가 후기에 이르러 사라지는가.

여기에서 죽음 충동과 긴밀하게 연관되어 있는 우울을 고려해 볼 필요가 있다. “불면증과 단식으로 이어지고, 심리학적으로 아주 특이한 심리 상태, 즉 모든 살아 있는 것을 생명에 귀속시키려는 본능적 욕구마저도 억누르려는 지경에까지 이르게”¹⁰⁾ 한다는 점에서 우울은 죽음충동과 긴밀하게 연관된다. 크리스테바는 특히 자신의 상태를 죽어 있는 것과 다름없다고 표현한 여성 우울증 환자에 대한 임상 기록에서 “살아 있지만 죽은 여자인 체하기”¹¹⁾는 우울증적 주체가 취할 수 있는 가장 극단적인 자기 파괴, 즉 자살로부터 자신을 지킬 수 있는 인위적인 책략이라고 지적한다. 말하자면 죽음과 관련된 기표들은 죽음으로부터 그를 방어하는 기체인 셈이다.

2.2. 죄의식과 자기처벌

천양희의 초기시에 나타나는 폭력과 고행의 이미지를 살펴보면 한 가지 주목할 만한 특징이 있다. “신체에 가해지는 폭력”이라는 표현 그대로 신체적 학대를 보여주는 구문은 화자가 피해자로, 다른 누군가(무엇)가 가해자로 명시되는 형식을 취하고 있다는 점이다. 예컨대, 앞서 인용한 ㉔에서는 “그 소리가 내뿜는 입김”이 “나를 찌른다.” ㉕에서는 나의 “아가리”와 “눈알”과 “내장”을 “당신들 작두”가 동강낸다. 가해하는 힘은

9) 파멜라 투르슈렐, 강희원 역, 『프로이트 콤플렉스』, 엘피, 2010, 174쪽.

10) 프로이트, 같은 글, 248쪽.

11) 줄리아 크리스테바, 김인환 역, 『검은 태양』, 동문선, 2004, 96쪽.

“그 목소리”, “당신들 작두”처럼 다소 모호하게 표현되어 있지만, 구문의 구조상 고통은 내부로부터 기인하는 것이 아니라 외부에서 유래한 것으로 파악된다. 심지어 ‘절망스럽다’는 표현도 ㉘에서처럼 “절망”이 “뇌수를 치고/ 늑골을 두들”긴다고, 즉, 가해자에 의한 학대로 표현된다.

이러한 학대는 육체적인 학대로 그치지 않는다. 다음 작품에서 보듯, 정신적·존재론적으로도 행해진다.

㉙ 한손에 방아쇠/ 한손에 비둘기/ 그들은 몰려와서/ 셋넷다섯 삿대질을 했어// (...) / 입술 밖으로/ 독충들을 게워내고 있어/ 독충들이 버섯처럼 피어 있어/ 피다가 피다가 독을 털었어// 이제 그만 털어버려/ 내가 말하니까/ 그들은 몰려와서/ 셋넷다섯 삿대질을 했어

-「내일」에서

위의 작품에서 화자를 괴롭히는 것은 “그들”이다. 그들은 “방아쇠”와 “비둘기”라는 양립할 수 없는 도구를 양손에 든 채 “삿대질”을 하고 “입술 밖으로/ 독충들을 게워내”면서 화자를 공격한다. 한편, 외부로부터의 공격이 직접적으로 제시되지 않는 경우에는 고립감이 대신 표출되어 있는데, 자아 외부에 있는 것들의 자아를 향한 공격이 정서의 차원에서 고립감으로 전환된 것으로 볼 수 있다. 「나의 어리석음이」의 “아이들의 놀이/ 상처 하나 입지 않고/ 웃고 있는 아이들 곁에서/ 못난 나의 어리석음만/ 고개를 떨군다.”라든지, 「알 수 없어요」에서 주민들에게 소외감을 느끼는 것, 「서로 보기」에서 문명으로부터 소외감을 느끼는 것 등이 그 예이다.

핍박의 이유를 알 수 없다는 점에서 고통은 더욱 심화된다.

㉚ 나만의 이야기 나만의 달력/ 나만의 침묵에게 인사하면서/ 바람벽에 기대 서서/ 짙 눈물 뿌리는 여자여/ 어떤 것이 신비였나/ 어느 날 갑자기 놀랄 것도 없어지고/ 어째서 이런 일이 일어났을까/ 묻는다, 그래서 매일 묻는

다/ 어떤 것이 신비였나/ 나는 내가/ 무엇을 말할지 모르고

-「삼십 세」에서

㉔ 나는 오늘도 억울하게 때를 맞는다/ 내가 여자이기 때문에/ 그 이유 하나 때문에/ 나는 너의 부속품이 될 수는 없어/ 나는 너의 덧불이개가 될 수는 없어/ 서른 살의 오기/ 시퍼런 칼날 품고/ 원수같이 너에게로 쳐들어 간 날/ 살려줘, 살려줘/ 외치던 입 찢어지고/ 눈알을 빼어버려/ 벼락이 떨어지고/ 암흑천지 웅크린 짐승처럼 돌아누웠지/ 나는 너의 노예가 아니야/ 팔려간 노예는 더욱 아니야/ 온몸에 기름을 빼내어/ 말라 비틀어질 때까지/ 늙지대 구렁 속에㉔네 몸통 속에 처박힐 순 없어/ 기진맥진/ 네 폭력의 포 위망을 탈출한다

-「탈출기: 이웃집 여자」에서

㉔에서 주목해볼 것은 “어째서 이런 일이 일어났을까”라는 물음이다. 텍스트에 제시된 것만으로는 “이런 일”이 의미하는 바를 짐작할 수조차 없다. 그렇기 때문에 대신 주목할 것은 화자가 자신이 처한 상황에 대해 질문을 하고 있다는 사실이다. 이러한 질문으로부터 그가 겪은 모종의 사건이 합리적으로 이해할 수 없는 차원의 일이라는 사실을 유추할 수 있을 뿐 아니라 “나는 내가/ 무엇을 말할지 모르”겠다고 하는 이유를 짐작할 수 있기 때문이다. 합리적인 이해가 없이는 언어로 표현하는 일 또한 불가능한 법이다. ㉔에서 또 한 가지 놓치지 말아야 할 것은 젠더 인식이다. 다른 여성시인들과 비교했을 때 천양희는 그 자신의 여성성을 전면에 내세운 적이 거의 없다. 이러한 점에 비추어 볼 때, 겨우 “짙은 눈물 뿌리는 여자여”라고 자신을 호명하는 것은 단 한 구절에 불과하지만 여성성에 대한 자각의 단초로서 주목을 요한다.

이러한 단초가 갖는 의의는 두 번째 시집에 실린 ㉔과 비교했을 때 선명해진다. ㉔은 ㉔의 다른 판본이라고 할 수 있는데, ㉔에서는 화자가 “이웃집 여자”로 설정이 되지만, ㉔의 화자처럼 고통 받고 있다는 점, 나아가 서른 살로 설정되고 있다는 점에서 두 작품의 연관성을 찾을 수 있

다. 특히 눈길을 끄는 것은 “내가 여자이기 때문에/ 그 이유 하나 때문에” “너의 덧붙이개, 부속품, 노예”를 “~할 수는 없어”라고 변주되는 구문이다. 고통의 원인을 여성이라는 젠더의 문제와 연관 짓고 있는 것이다. 사소하지만 첫 시집에 실린 ㉠과 비교해볼 때 한결 구체적이고 직접적인 표현이다. 이러한 구절을 주목해보아야 할 또 다른 이유는 그의 고통이 여성이라는 이유에서 비롯된 것이 사실인가 여부와 상관없이 자신이 당하고 있는 고통의 의미를 해석하고자 했다는 점, 그리고 그것을 여성성과 연관 짓고 있다는 점 때문이다. 고통에 대해 나름대로 합리적인 설명을 시도할 수 있게 된 것은 우울 단계의 변화를 시사한다. 게다가 그러한 고통을 단호하게 거부하고 하고, 이를 발화하는데 성공하고 있기까지 하다 (“네 폭력의 포위망을 탈출한다”). 두 번째 시집에서 발견되는 이러한 특징은 역으로 첫 번째 시집을 가득 채우고 있는 고통이 얼마나 불가해한 것이었는지, 또, 그 시들이 얼마나 불투명하고 미분화된 감정의 혼돈 속에서 태어난 것인지를 암시한다.

그런데 어째서 그는 모든 고통을 감내하고 있는가. 가해자와 피해자, 그리고 가해의 행위로 이루어진 구문은 그의 고통이 자기 내부로부터 기인한 것이 아니라 외부에서 비롯된 것임을 자각하고 있다는 표지이다. 말하자면 스스로를 피해자의 자리에 정립시키고 있는 것이다. 상식적으로, 자신을 유사-죽음 상태에 몰아넣는 이러한 자극이 있다면, 그리고 그 자극의 유입 경로를 짐작하고 있다면 적어도 언어적으로나마 그에 대한 분노와 원망을 표하기 마련이다. 그러나 초기시의 화자는 대상에 대해 어떠한 분노와 원망도 직접적으로 표출하지 않는다. 이러한 특징은 첫 번째 시집에서 두드러지는데, 예외적인 작품이 있다면 「짓밟기」이다. 여기에서 화자는 “짓밟기 잘 하는 그 남자의 발”을, “나는/ 그 장화의 모가지를 꺾습니다”라거나 “밟고 밟고 밟고 가다가/ 발걸음도 가볍게 지옥에나 가지”라고 하면서 원색적으로 비난한다. 그러나 이를 제외한 대부분의 작품은 부당한 핍박과 소외에 대해 항의하기보다는 그것을 자신의 숙명이나 운명처럼 받아들이고 있다.

더욱 이해하기 힘든 것은 몇몇 작품에서는 그와 같은 고통을 스스로 요청하고 있다는 점이다.

㉔ 나에게는 나의 운명이/ 못 뒤에는 몇 개의 못들이 박히고/ 상처난 자리
메우듯 / 군데군데 못질을 하노라면/ 무수히 박혀/ 되어무는 상처의 어
디/ 지은 죄 얼굴 가리고 숨어 있다// 목수여/ 생전에 박아두었던/ 못 하나
빼어들고/ 지은 죄, 지은 죄라며/ 우리의 죄 위에도 못질을 하라/ 불현듯 눈
을 뜨고/ 마침내 십자가를 볼 수 있도록.

-「못질을 하며」에서

㉕ 건디다 건디다 / 아주 쓰러질 저 진한 독을 향해/ 어머니, 오늘은/ 익
숙한 화살 하나 당겨주세요// 날마다 / 복면한 죄 벗겨지지 않고/ 끝끝내 내
가슴을 겨냥하고 있어요/ 과녁에 화살 날아 꽃히듯/ 天性의 죄덩어리/ 누가
이 땅에 꽃고 갔을까요// 죄는 닦아도 닦아지지 않고/ 십수년 죄값/ 내 심장
과녁 한가운데/ 녹슨 화살처럼 박혀 있어요/ 그래서 죄의 꼬리/ 화살처럼
내 급소를 찌르도록/ 어머니, 오늘은/ 익숙한 화살 하나 당겨주세요.

-「화살 하나」 전문

㉔에서 화자는 목수에게 “우리의 죄 위에도 못질을 하라”고 청하고 있
으며, ㉕에서는 “어머니”에게 “화살 하나 당겨”달라고 청한다. 벌을 주는
주체는 목수와 어머니 같은 타자로 설정되어 있지만 그 벌을 화자가 자
청하고 있다는 점에서 이 벌은 자학적이다. 고통과 수난에 대한 자발적인
동조나 감내는 가해자에 대항할 힘이 없을 경우 있을 수 있는 반응이기
도 하다. 그러나 그렇더라도 이처럼 뾰족하고 날카로운 것으로 고통을 청
하는 것은 과도하다.

이와 관련하여 주의해 볼 것은 초기시에 ‘죄’에 대한 고백이 두드러진
다는 사실이다. 앞의 ㉔과 ㉕에서도 반복적으로 ‘죄’가 등장하고 있으며

㉘ 뿌연 불빛 뒤에서/ 죄란 죄 모두 깨워내고/ 오래 오래 허기져 울며/

다시 눈물로/ 술잔을 채우고 있는 우리/ 무엇을/ 완전히 비울 수 있을까

-「술잔을 들며」에서

◎ 뉘도 없이, 피도 없이/ 죄만 짓는 날에는/ 눈에 넣어도 안 아플/ 네가
보인다/ 천 겹 만 겹 포개져/ 내 몸을 감고 있는 죄덩어리/ 죽어서도 감고
있을 죄덩어리// 흐르는 물에 씻고 씻어/ 깨끗한 순백색 되면/ 흐르는 물로
네게로 가리

-「겨울단장(2)」에서

에서도 죄는 마치 집어삼킨 것처럼 화자의 내부 어딘가에 “덩어리” 상
태로 물질화되어 있다. 화자는 스스로를 죄인으로 규정하고 있는 셈이다.

죄는 인과적이고도 환유적인 연상에 의해 자연스럽게 벌과 결합된다.
죄는 윤리적인 것이든, 종교적인 것이든, 혹은 관습적인 것이든 간에 어
떤 원칙이나 기준의 전제로 하며 벌은 그 기준의 위반에 대한 결과이다.
그렇다면 초기시에 반복되는 자신을 향한 물리적·정신적 폭력은 단순히
좌절과 절망에 대한 비유적 표현이 아니라 자기 처벌의 의미를 지닌 것
으로 볼 수 있다.

문제는 고통의 이미지들과 죄의식을 이처럼 죄와 벌의 인과적 관계로
파악할 만한 직접적인 근거를 첫 시집에서는 찾을 수 없다는 사실이다.
죄의식과 죽음-고통의 이미지들이 직접적인 인과 관계로 연결되는 것은
두 번째 시집 『사람 그리운 도시』에서나 발견할 수 있다. 거기에서는 고
백의 행위 뿐 아니라 고백의 내용도 보다 구체화되고 더 나아가 그에 대
해 참회도 드러난다. 그에 반해 첫 번째 시집에서는 죄의 고백이라는 행
위만 두드러질 뿐 그 구체적인 이유와 내용을 찾아볼 수 없다. 이는 초기
시에 나타난 죄의식이 피상적이었거나 그에 깊이 함몰되어 있었기 때문
이라고 추측해 볼 수 있다. 혹은 그 죄의식이 무의식에 잠재되어 있다가
의식화된 것으로 볼 수도 있다.

이러한 추측은 초기시에서 기독교적인 상상력을 엿볼 수 있다는 사실
과도 무관하지 않다. 후기에 들어 기독교적 상상력은 자취를 감추고 대신

불교 용어들이 대거 등장하는데, 이때 그의 시에서도 고통과 자학, 죽음의 이미지가 사라지고 평화와 자연이 등장한다는 점을 유념해야 한다. 말하자면 죽음에 육박하는 고통, 그리고 죄와 벌, 구원과 부활을 핵심으로 하는 기독교적 상상력 사이에 모종의 관계를 생각해볼 수 있다.

전기의 작품들이 기독교적 상상력을 바탕으로 하고 있다는 것은 「만일 신이 우리에게 묻는다면」을 표제작으로 했다거나 작품에서 하느님과 예수의 고행에 대한 직접적인 언급이 있다는 데서만 그 근거를 찾을 수 있는 것은 아니다. 가령, 앞서 인용된 작품의 못질과 목수 이미지만 해도 기독교적 상상력에 바탕해 있다. 못질과 목수는 대속을 위해 십자가에 못 박혀 죽기를 선택한 예수를 환기시킨다. 특히, 첫 시집에는 뽀족하고 날카로운 것이 찌르는 이미지가 자주 등장하는데¹²⁾ 언급한 바와 같이 정신과 육체의 경계를 가로지르는 격렬한 고통에 대한 이러한 표현 역시 예수의 고난을 상기시킨다. 그러나 이때의 기독교는 사랑과 용서를 약속하는 신약 보다는 원죄와 벌을 강조하는 구약에 가깝다. 기독교에서 흔히 구원과 위로의 원천으로 여겨지는 ‘어머니’마저도 여기에서는 단죄하는 어머니로 나타나며(㉑) 다음에 보듯이 구원과 부활의 약속조차 허락되어 있지 않다.

㉑ 가야할 길은/ 어디에도 없고/ 끝없니 내려갈 길에 남는/ 이 지각 없는
울음/ 방법 없는 노릇뿐인데// 마음에 광채를 붓는 소금/ 소금 같은 광채 하
나 주시는/ 하느님도 안 보이는/ 이 길에 남은 우리

-「이 길에 남은 우리」에서

㉒ 예수처럼/ 부활하지도 못하면서/ 어리석게 동굴 속에 숨어들어/ 할말
못하고 눈물이나 흠치다/ 눈을 뜨면/ 길 바닥에 뒹구는/ 우리는 가랑잎/ 버
석거리며 부숴지며/ 엉키고 뒤엉키는 삶의 덩어리/ 구르며 조금씩 썩을 테

12) “그대의 심장 깊이/ 잠시, 긴 창을 꽂는다”(「사랑」); “전생후생(前生後生)/ 지은 죄
못으로 광광 박고”(「벼랑에서」); “어디서든 부활하기 위해/ 멀쩡한 사지 위에/ 못
을 박는 우리들”(「가랑잎」); “허구한날/ 악몽을 깨고 난 날에도/ 그 소리가 내뿜는
입김은/ 독처럼 강하고/ 날카로운 송곳처럼 나를 찌른다”(「울음소리」) 등.

지/ 가랑잎같이 구르며 썩을 테지.

-「가랑잎」에서

여기에서 마음의 평화와 구원을 갈구하는 말은 찾을 수 없다. 마음이 지옥인 사람에게 평화와 안정이란 어차피 미래형이며 희망사항일 뿐인데도 그는 그에 대한 갈구조차 하지 못한다. 그 뿐 아니라 “하느님도 안 보이는/ 이 길”, “예수처럼/ 부활하지도 못하면서”와 같은 구절에서는 끝이 보이지 않는 절망의 기운만을 느낄 수 있을 뿐이다. 이러한 좌절은 그 자신에게서 구원의 가능성을 철저히 차단함으로써 발생하는 자포자기이다.

그렇다면 이 지독한 죄의식의 기원은 무엇인가? 그것은 기독교식의 원죄의식인가, 혹은 살아있음 자체에 대한 존재론적인 죄의식인가? 그것도 아니면 사회적 관습을 위반한 도덕적인 죄인가? 이에 대한 단서를 작품에서는 찾을 수 없다. 그러나 프로이트가 말했듯이 사실은 중요하지 않다. 중요한 것은 그가 스스로를 죄인으로 정립함으로써 고통을 감내할 뿐 아니라, 그것을 적극적으로 요청하고 있다는 사실이다. 이는 자아와 자아 외부 기준과의 문제가 아니다. 그것은 자아와 자아 간의 문제로서 초자아에 의한 자아의 심판이라고 할 수 있다. 우울에서 초자아의 역할은 핵심적인데, 우울증적 주체에 보이는 심각한 자존감의 손상이 바로 이 초자아의 심판에서 비롯되기 때문이다. 이때 초자아가 심판하는 자아는 다른 대상으로 옮겨가는 것에 실패한 리비도가 자아로 되돌아 자아에 집중하면서 상실된 대상과 합체(incorporation)된 자아이다.¹³⁾ 그런데 왜 초자아는 놓아 보내지 못할 정도로 리비도 집중을 했던 대상-자아를 그토록 지속적으로 가혹하게 심판하는 것인가.

이러한 의문에 대해 프로이트는, 자아가 상실된 대상에 대해 애정뿐만 아니라 증오의 감정도 함께 갖고 있었기 때문이라고 대답한다. 그러나 이러한 사실이 자아에게는 결코 인식되지 않는다. 대상에 대한 증오가 대상

13) 프로이트, 앞의 글, 250쪽

상실의 원인이라고 파악되면 자아로서는 그 충격은 감당할 수 없는 것이 되기 때문에 이러한 증오는 무의식에 머물러 있어야 한다.¹⁴⁾ 그렇다면 이때의 초자아에 의해 비난받는 자아는 사실상 증오와 사랑의 감정을 동시에 불러일으켰던, 그러나 이제는 더 이상 존재하지 않는 상실한 대상이라고 할 수 있다. 첫 시집은 바로 자기 처벌을 통해 대상을 비난하는 우울의 소산인 것이다.

3. 우울로부터의 이탈과 아버지-자연의 호명

이상에서 살펴보았듯, 천양희 초기시의 특징들은 우울의 징후들이라고 할 수 있다. 그러나 엄밀한 의미에서 우울의 직접적인 소산은 아니다. 우울은 언어적 무기력을 동반하기 때문이다. 크리스테바에 의하면 우울증 환자의 말은 반복이 많고 단조로우며 문장이 자주 단절되고 구들을 형성하는데도 실패한다. 논리적 연쇄는 분쇄되고 대신 반복적인 리듬과 단조로운 멜로디가 언어를 이끌다 그것조차 사라지면서 침묵의 상태로 접어든다. 동시에 모든 관념화가 중단된다.¹⁵⁾ 그렇다면 초기시들은 우울의 영향권에서 이미 어느 정도 거리를 둔 상황에서 가능한 것이다.

이 시기에 대해 회고하고 있는 천양희의 글을 참조했을 때도 이러한 사실은 분명하다. 천양희는 4번째 시집 『마음의 수수밭』으로 성공을 거둔 후 여러 지면을 통해 자신의 작품과 삶의 이야기를 풀어놓는다. 주된 내용은 대체로 다음과 같은 질문에 맞춰져 있다. 등단 이후 시를 쓰지 못하던 시기에 대한 회고, 어떻게 하여 다시 시를 쓰게 되었는가 그것이

14) 위의 글, 252쪽.

15) 언어는 상실의 부정에서 비롯된다. 우울증의 경우는 부정을 부인하는 메카니즘인데, 부인이 지각 차원에 속하는 심적 현실 자체를 받아들이지 않는 것이라고 할 때, 부정을 통한 상실의 표상화(상징화)를 받아들이지 않는 것이다. 그리하여 상실의 체험은 억압되지 않고 계속 환기되며 상징화에도 실패한다(줄리아 크리스테바, 김인환 역, 『검은 태양』, 49~89쪽 참조).

다. 이 가운데 다음 글은 시 창작을 재개하기 이전의 상황에 대해 이야기하고 있다.

나는 대학 3학년이던 1965년에 『현대문학』을 통해 등단했습니다. 그러나 1983년에 첫 시집을 낼 때까지, 시를 제대로 쓰지도 못했고 발표도 하지 못했습니다. // 시를 쓰지 못한 여러 가지 이유가 있지만, 그 이유는 변명에 지나지 않을 뿐 설명이 될 수는 없을 것입니다.// 세상에는 설명할 수 없는 것들이 있습니다. 결국은 그러다보니 그렇게 되었다고 말할 수밖에 없습니다. 내 삶에서 가장 불행했던 때였다고 해야 할지 모르겠습니다.¹⁶⁾

여기에서 확인할 수 있는 것은 등단 이후 첫 시집을 낼 때까지의 시기가 그에게 가장 불행한 시기였다는 사실이다. 또 다른 글에서 그는 그 시기를 “살아 있어도 죽은 것과 다름없었”던 상태라고 고백한다.¹⁷⁾ 마치 초기에서 그대로 옮겨온 듯한 표현이다. 가장 불행했다고 하는 시기는 또한 시를 쓸 수 없던 시기이기도 하다. 시적 침묵기에 대한 이러한 진술 역시 여러 글에서 반복되는데, “나는 보이는 것도 잘 보지 못했고 표현할 수 있는 것도 잘 표현할 수 없었습니다”¹⁸⁾나 “나는 그때 새로운 시가 아니라 있던 시도 놓고 말았습니다.”¹⁹⁾와 같은 것이 그 예이다.

문제는 시적 발화조차 곤란했던 그가 어떻게 다시 시를 쓸 수 있게 되었는가 하는 점이다. 이는 곧 어떻게 우울의 단계에서 벗어나 애도로 이행하게 되었는가 하는 질문으로 바뀌 쓸 수 있다. 그에 대해 프로이트는 “애증병존의 모든 갈등이 대상을 비난하고, 경시하고, 심지어 대상을 제거함으로써 대상에 대한 리비도 집착을 느슨하게 한다면서, 분노가 다 사라진 뒤, 혹은 대상이 무가치한 것으로 포기된 뒤에 무의식 조직에서

16) 천양희, 「마음의 수수밭」, 『직소포에 들다』, 문학동네, 2004, 13쪽.

17) 천양희·남송우 대담, 「천양희 시인과의 대담」, 『계털라』 vol. 16., 2005, 58쪽.

18) 천양희, 위의 글, 14쪽.

19) 천양희, 「직소포에 들다」, 위의 책, 18쪽.

일어나는 그 과정이 종식될 가능성도 있다”²⁰⁾ 고 말한 바 있다. 그러나 어떻게 하여 대상에 대한 리비도 집착이 느슨하게 되는가에 대해서는 구체적인 언급이 없다. 따라서 가능한 것은 그러한 변화의 계기들을 구체적으로 고찰하고 재구해보는 일이다. 이는 이행의 원인을 찾는 일과는 질적으로 다르다. 어떤 사태에 대한 직접적이고 즉각적인 단일 원인이란 있을 수 없을 뿐더러, 대체로 원인은 결과를 설명하기 위해 결과로부터 도출해 내어 사후적으로 구성된 산물일 뿐이다. 그러므로 가능한 것은 그 과정에 대한 면밀한 고찰뿐이다.

한 대답에서 천양희는 이러한 질문에 대해 직접적으로 대답한 바 있다. “현실적 절망들을 어떻게 시로써 승화할 수 있었는지가 궁금합니다”라는 질문에 대해 그는 직소폭포를 찾아갔던 경험을 이야기하는 것으로 대답한다. 직소폭포와의 조우가 “죽음을 삶으로 바꾼 것”이라는 것이다.²¹⁾ 과연 자연은 이후 천양희의 시세계에 있어서나 삶에 있어서 매우 중요한 가치를 지니게 되는데, 이를 조금 더 구체적으로 살펴볼 필요가 있다. 다음 인용은 그에게 삶을 되돌려준 계기를 담았다는 점에서 시인 스스로 대표작으로 꼽는²²⁾ 「마음의 수수밭」과 「직소포에 들다」의 창작 계기를 이야기하고 있다.

낮선 곳을 찾아 헤맨 지 일 주일쯤 되던 날, 강원도 어느 시골 마을에서 수수밭을 만났던 것입니다. 어린 시절, 고향에서 보고 몇십 년만에 보는 수수밭. 바람에 서걱대는 수수밭을 보는 순간 나는 그만 넋을 놓고 통곡했습니다. 서걱대는 수숫대 소리가 그토록 서럽게 들리기는 처음이었습니다./ 통곡도 때로 위로가 되는 것인지, 울음이 그치는 순간, 묶여 있던 매듭이 툭, 끊어지듯 마음이 갑자기 환해졌습니다. 깨달음이 왔다면 아마도 그런 순간이 아니었을까 싶습니다.²³⁾

20) 프로이트, 위의 글, 264쪽.

21) 천양희·남송우 대답, 위의 글, 58쪽.

22) 천양희, 위의 글, 21쪽.

찾아오는 사람은 나밖에 없었고 그날따라 바람이 몹시 불었습니다. 몇 시간 동안 폭포를 바라보며 앉아 있었는데, 갑자기 쿵, 하는 우레 같은 소리가 들리더니 나도 모르게 몸이 기울었습니다. 그때 마음에 빛이 들어온 듯 앞이 탁 트이는 느낌을 받았습니다. 훗날 수수밭에서도 그런 느낌을 받았는데, 놀라운 것은 마음이 환해지면서 살아야겠다는 생각이 들었다는 것입니다./ ‘너는 죽을 만큼 잘 살았느냐는 소리가 어디선가 들리는 것 같아 주위를 돌아보면 들리는 것은 폭포 소리뿐이었습니다. 그건 아마도 나를 사랑하는 사람들의 목소리였을 것입니다.’²⁴⁾

위의 글을 통해 우리는 강원도의 수수밭 앞에서 그가 경험한 것과 직소폭포에서의 체험이 몇 가지 점에서 유사함을 알 수 있다. 우선 그를 움직인 외부의 자극이 청각적이며(“서걱대는 수숫대 소리가 그토록 서럽게 들리기는 처음이었습니다”, “갑자기 쿵, 하는 우레 같은 소리가 들리더니 나도 모르게 몸이 기울었습니다.”) 그러한 자극이 “마음이 환해지는” 심리적이고도 시각적인 반응을 이끌었다는 점을 들 수 있다. 이것은 일종의 신비체험이라고 할 수 있는데, 이러한 체험을 유발하는 자연의 소리는 언어로 표현할 수 있는 차원을 넘어서는 것으로서, 상징계 외부에서 발신된 것이라고 할 수 있다. 그러나 이 부름이 침묵 속에 갇혀 있던 시인을 불러낸다는 점에서 상징계적 질서의 호명과 같은 기능을 한다. 그에 대한 시인의 반응은 마치 시각장애자가 눈을 뜨게 되는 기적에 버금간다. 빛-시각적인 비유가 종종 상징계적인 질서를 표상한다는 점과 연관지어 볼 때, 자연의 호명이 그로 하여금 상징적 질서로 다시 진입하게 해주었다고 볼 수 있다.

자연이 비록 상징계 외부의 것이지만, 그 기능에 있어서는 상징계적 질서의 기능, 즉, 호명의 기능을 하고 있다는 사실은 그가 자연과 조우하기에 앞서 “아버지의 편지”와의 만남이 먼저 있었다는 사실에 의해서도 뒷

23) 천양희, 「마음의 수수밭」, 앞의 책, 15쪽.

24) 천양희, 「직소포에 들다」, 앞의 책, 19~20쪽.

받침된다. 시적 재현을 참조하였을 때, 오랜 칩거를 마치고 세상으로 나와 자연을 찾아간다는 것도 결코 쉬운 일은 아니다. 그 자체에 이미 말로 설명할 수 없는 신비로운 도약이 있는데, 그에 대해 시인이 직접 해명하고 있는 글이 다음 글이다.

그때 문득, 잊고 있던 아버지의 옛 편지가 생각났습니다. 내가 대학 기숙사에 있을 때, 과년한 딸을 객지에 보내놓고 걱정이 태산 같던 내 아버지는 일주일에 한 번씩 편지를 보내왔습니다. (...) 아버지가 세상을 떠신 지도 삼십여 년이 더 되었는데 왜 그때 그 편지가 생각났는지 모를 일입니다. 내가 내 마음을 잃고 있는 것이 안타까워, 아버지의 영혼이 나를 깨우느라 아버지의 편지를 생각나게 한 것만 같았습니다. 그때 비로소 정신을 차리게 되었고 여행을 결심할 수 있었습니다.²⁵⁾

그는 “문득, 잊고 있던 아버지의 옛 편지” 때문에 골방에서 나오게 되었다고 말한다. 이 지점에서 두 가지 의문이 떠오른다. 하나는 어째서 갑자기 그 시점에 오래된 아버지의 편지를 생각하게 되었느냐는 것이며, 다른 하나는 그 편지가 어떻게 그를 자연으로 이끌 수 있었는가 하는 점이다. 위의 글을 보면 천양희 자신도 그 편지에 대한 기억이 느닷없이 떠오르게 된 것을 이상하게 여기고 있음을 알 수 있다. 그러나 합리적인 설명 대신 “아버지의 영혼”이라는 초자연적인 현상으로 그 변화를 설명한다. 갑자기 아버지의 편지를 떠올리게 된 일이 불가해함을, 논리적·합리적인 설명으로 불가능함을 시사한다.

보다 주의깊게 살펴볼 것은 우울로부터 빠져 나오게 되는 계기가 하필이면 “아버지의 옛 편지”라는 사실이다. 위의 글을 보면 그 편지가 아버지가 보낸 어떤 특정한 편지가 아님을 알 수 있다. 또한 그 옛 편지들을 다시 꺼내보았다는 진술도 되어 있지 않다. 그 편지들로 인해 아버지가

25) 천양희, 『마음의 수수밭』, 앞의 책, 14쪽.

늘 당부하던 말들을 대략적으로 떠올렸을 가능성이 높다. 그렇다면, 아버지의 편지는 아버지와 상징계적 질서에 대한 응축된 표상이라고 할 수 있다. 말하자면 아버지의 이름에 다름 아닌 것이다. 천양희는 자신을 움직이게 한 것이 “사람이 되라”, 그리고 “자리를 잘 지키라”는 평소의 당부 내용이었다고 이해하지만 그 내용은 부차적인 것이다. 물론 그가 죽음과 다를 바 없는 상태에 있었던 점과 관련지어 보자면 “사람이 되라”는 가르침이 말 그대로 그에게는 다시 살아나 사람답게 살라는 의미로 해석될 수 있다. “자리를 잘 지키라”는 당부 또한 상징계적 질서에서 비껴나 있을 지적인 것으로 읽힐 수 있다. 그러니 발화 내용이 그를 변화시키는데 전혀 무관하다고 할 수는 없다. 그러나 설사 그 내용이 다른 것이었다고 한들 그 작용에 있어서는 크게 달라지지 않았을 것이다. 그런 점에서 보다 중요한 것은 ‘아버지의 편지’, 즉 ‘아버지의 이름’이 그의 의식에 출현했다는 사실 그 자체이다. 우울이 언어적 침묵을 수반하는 이유가, 대상 상실을 부정함으로써 최초의 기표 출현을 가로막는 것에 있다고 할 때, 아버지의 편지가 의식에 출현한 것은 대상의 상실을 받아들이고 떠나보낼 준비가 되었다는 것을 시사한다. 말 그대로 아버지의 편지가 그를 세상으로 보낸 것이다.

직소폭포에 가게 된 계기도 이와 유사하다.

어느 날 신문에서 ‘직소’ 폭포를 보았을 때, 나는 그 ‘직소’라는 이름에 숨이 멎는 듯했습니다. 그 이름에서 선비를 떠올렸기 때문입니다./ 나는 내 생의 마지막을, 선비의 곶은 정신처럼 직소하는 그 폭포에 던지고 싶었습니다. 이십사 년 전의 일이니까 내 나이 서른일곱 되던 해였습니다.²⁶⁾

그가 직소폭포에 끌린 것은 신문에서 본 “직소”라는 이름 때문이다. 그 곳이 특별히 풍광이 아름답다거나 볼 것이 많다는 등의 이유 때문에 가

26) 천양희, 「직소포에 들다」, 앞의 책, 19쪽.

고 싶어진 것이 아니라는 사실에 주목해야 한다. 그는 “직소”라는 이름, 특히, 이 기호의 기의 때문에 그곳에 가게 된다. 그는 이 단어에서 “선비”를 떠올리고, 선비와 자신을 동일시한다. 이런 동일시가 그로 하여금 직소폭포를 찾아가게 한 것이다.

이때 동일시의 내용은 “직소”라는 단어의 의미를 어떻게 파악했는가에 따라 두 가지로 이해할 수 있다. 우선, 그가 이 단어에서 “선비의 곧은 정신”을 떠올렸다는 점을 볼 때, “직소”를 선비의 충언 쯤으로 이해한 것 같다. 그렇다면, 그는 기개와 절개를 지녔다는 점에 직소폭포-선비와 자신을 동일시한 것이 된다. 한편, 사전은 “직소”라는 단어를 “규정된 절차를 밟지 아니하고 윗사람이나 상급 관청에 직접 호소함”으로 정의한다. 말하자면 곧다는 의미보다는 직접 행한다는 의미가 주가 된다. 그럴 경우 직소폭포-선비와의 동일시는 윗사람, 이 맥락에서는 신이나 하늘과 같은 절대적인 존재에게 직접 호소한다는 의미에서 이루어진 것으로 볼 수 있다. 말하자면 누구에게도 말하지 못했던 고통과 억울함을 직접적으로 호소하는 것에서 자신을 동일시하고 있는 것이다. 이 두 가지 경우 다 “직소폭포”라는 풍광 내지 자연은 분명 언어화를 벗어나는 영역에서 그를 호명하고 있는 것이다. 게다가 그가 “직소폭포”에서 떠올린 이미지 ‘선비’ 내지 ‘곧은 정신’은 지극히 남성적이다. 그렇다면 직소폭포에 대한 끌림 또한 아버지의 편지와 같은 남성적인 기표의 호명에 의한 것이라고 할 수 있을 것이다.

물론 이러한 회고는 사후의 기록이며, 이러한 사연이 직소폭포나 강원도로 여행을 가게 된 직접적인 동기인지는 확인할 수 없다. 수수밭이나 직소폭포에서의 경이로운 체험이 거짓은 아니겠지만 그것이 바로 그로 하여금 시를 쓰게 한, 혹은 “살아야겠다”고 결심을 하게 한 직접적인 원인이라고 말할 수는 없다. 더욱이 그의 자연 체험들은 곧바로 언어화되지도 않는다. 강원도의 수수밭 체험이 「마음의 수수밭」으로 완성되기까지는 8년이라는 시간이, 직소폭포 기행이 「직소포에 들다」로 언어화되기까지는 13년의 시간이 소요된다. 게다가 시적 발화를 재개한 후에도 그의

시는 한동안 자기처벌에 의한 죽음충동이 지배한다. 70년대 말, 죽은 것이나 다름없는 상황에서 벗어나 자연을 만나게 되었지만 그것이 곧 「마음의 수수밭」이나 「직소포에 들다」와 같이 고도로 압축적이며 서정적인 작품을 낳은 것은 아니라는 말이다.

그러나 중요한 것은 사실이 무엇인가가 아니라 <자연의 발견→생의 의지 회복→시적 발화의 재개>로 이어지는 서사에서 핵심적인 연결고리 역할을 하는 것이 바로 아버지 혹은 남성성과 편지 혹은 상징계적 질서라는 점이다. 그리고 천양희에게는 자연이 아버지의 이름과 같은 역할을 하고 있다는 점이다. 자연-아버지와는 조우로 인해 그는 의미화 작업을 재개하게 된다. 일반적으로 언어를 비롯한 심적 표상에 의해 “해결책이 없는 분리나 피할 수 없는 충격의 경험 또는 출구 없는 추격의 경험”²⁷⁾으로부터 도피 혹은 해결책을 찾는다고 할 때, 그는 비로소 시적 발화를 통해 죽음과도 같은 충격을 내면화할 수 있게 된 것이다.

4. 남는 문제들

인생의 가장 불행한 시기에 천양희를 견디게 한 것은 시가 아니었다. 오히려 그 시기에 시는 그를 멀리 떠나 있었고 어느 작가의 소설 한 구절을 빌려 그가 말한 바와 같이 불행이 그를 지켜주었다.²⁸⁾ 생의 이러한 급격한 변화를 겪으며 그의 시세계도 단절과 변화를 겪게 된다. 이 연구는 그러한 시적 변화의 계기를 우울에서 애도로 이행하는 과정으로 설명하고자 하는 큰 틀 안에서 그의 초기시를 우울의 메카니즘으로 설명해보고

27) 언어는 상실의 부정에서 비롯된다. 우울증의 경우는 부정을 부인하는 메카니즘인데, 부인이 지각 차원에 속하는 심적 현실 자체를 받아들이지 않는 것이라고 할 때, 부정을 통한 상실의 표상화(상징화)를 받아들이지 않는 것이다. 그리하여 상실의 체험은 억압되지 않고 계속 환기되며 상징화에도 실패한다(줄리아 크리스테바, 김인환 역, 『검은 태양』, 49~89쪽 참조).

28) 천양희, 「마음의 수수밭」, 앞의 책, 13쪽.

자 하였다. 시적 침묵의 시기를 우울의 시기로, 그리고 다시 시적 발화를 재개함으로써 죽음과 자기학대, 그리고 죄의식으로 점철된 시세계를 선보였던 초기시를 우울에서 벗어나기 시작하는 단계로 본 것이다. 이러한 해석에 근거할 때, 평단에서 서정의 승화라고 극찬을 아끼지 않았던 『마음의 수수밭』을 애도의 완결로 재해석할 가능성이 열린다.

흥미로운 점은 대상상실에 대한 무의식적 저항을 철회하는 과정에 상징계적 질서가 어떻게 다시 개입하게 되는가 하는 점이다. 그의 자전적 글을 참조한 결과 이를 가능하게 해준 것은 상징계적 질서로 포섭되지 않는 자연의 신비체험이다. 그러나 통상적으로 전-상징계적 차원에 속하는 자연이 천양희에게는 호명이라는 지극히 상징계적인 작용을 행한다. 이와 관련하여 볼 때, 그의 후기시에 대한 해석도 새로운 가능성을 갖게 된다. 후기시에 나타나는 변화는 과연 같은 시인의 것인가 의심이 들 정도로 극심하다. 특히, 자연의 체험은 4시집 이후 천양희 시세계의 중심적인 테마가 되는데, 여러 논자들이 지적하듯 확대당하고 소외당하는 죽음의 상태에서 벗어나 자연을 유랑하며 삶과 존재에 대해 성찰하는 태도로 일관하고 있다. 어법과 수사에 있어서도 큰 변화를 보이는데, 초기시에 보이는 단말마의 비명 같은 호소들, 직설적이고 단도직입적인 표현들, 단속적이며 가쁜 호흡들 대신 정제된 논리와 고도로 압축된 소위 서정적인 어법을 구사한다. 그가 우울에서 벗어나 자연이라는 주제와 서정이라는 형식을 발견한 것은, 그가 아버지-자연의 호명에 의해 우울에서 벗어나게 되었다는 것과 어떤 관계가 있을까. 또한 많은 여성시인들이 자연을 모성적인 것으로 재현하고 있는데 반해, 천양희는 (남성적인) 구도자처럼 자연을 향유하며 관조하는 것과는 어떤 관계가 있을까. 그 점에 대해서는 다른 자리를 빌어 규명해야 할 것이다.

참고문헌

1. 기본 자료

천양희, 『신이 우리에게 묻는다면』, 평민사, 1983.

_____, 『사람 그리운 도시』, 나남, 1988.

_____, 『하루치의 희망』, 청하, 1991.

_____, 『마음의 수수밭』, 창작과비평사, 1994.

_____, 『직소포에 들다』, 문학동네, 2004.

천양희·남송우 대담, 「천양희 시인과의 대담」, 『게릴라』 vol. 16, 2005, 58쪽.

천양희·손정순 대담, 「시가 고통에 함몰된 나를 구원했다」, 『열린시학』, 고요아침, 2007, 12, 28~29쪽.

2. 논저

박몽구, 「허무로부터의 귀환과 욕망의 시학: 천양희 시와 욕망의 구조」, 『어문연구』, 한국어문연구회, 2004, 351~378쪽.

이문재, 「시를 키워낸 삶 삶이 키워낸 시」, 『문학동네』 통권 11호, 1996 여름.

이숙자, 「천양희 시에 나타난 길과 새의 심상 연구」, 고려대 석사학위논문, 2005.

이승원, 「막막한 길에서 은빛 수평선까지」, 『독신녀에게』, 문학사상사, 1997.

조남현, 「자기응시의 양금」, 『신이 우리에게 묻는다면』, 예문각, 1991, 125~126쪽.

조현순, 「애도와 우울증」, 『페미니즘과 정신분석』, 여성문화이론연구소 정신분석세미나팀, 여이연, 2002, 56~72쪽.

줄리아 크리스테바, 『검은 태양』, 김인환 역, 동문선, 2004, 49~89쪽.

프로이트, S., 「슬픔과 우울증」, 『정신분석학의 근본개념』, 윤희기 역, 열린책들, 2010.

파멜라 투르슈렐, 『프로이트 콤플렉스』, 강희원 역, 엘피, 2010, 174쪽.

【Abstract】

A Study on Depression in Cheon, Yang-hee's Early Poetry

-With a focus on the signification mechanism of loss-object

Youn, Ji-young

Cheon, Yang-hee published the first collection of poems after the lapse of 17 years from writing a poem in public. There were a lot of corporal image studded with something, locked in narrow and low place, and seized with unidentified guilty in that collection. But, these feature disappeared in the forth collection which was praised for the essential of lyricism. From the fourth collection, she has configurated reconciliation with world and nature. With referring to Freud and Kristeva's theory of depression(melancholia), imagery of the first collection and the poetic silence for a long time is symptom of depression. After, she had met nature, she began to write poetry again. Therefore, nature functioned the interpellation to her entering the symbolic order again. To the conclusion, the change of mood from death to alive was a passage from depression to mourning.

Key words: Cheon, Yang-hee, depression(melancholia), mourning, superego, ego, identification, introjection, loss-object, symbolic order, alive dead, interpellation, Father-nature

■ 본 논문은 4월 30일에 접수되어 5월 7일부터 23일까지 소정의 심사를 거쳐 5월 26일에 게재 확정되었음.

