



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](#)

2019년 8월

석사 학위논문

김언희 시의 그로테스크 연구

조선대학교 대학원

문예창작학과

곽성근

김언희 시의 그로테스크 연구

A study on the grotesque aspects of Kim Eon-hee's poems

2019년 8월 23일

조선대학교 대학원

문예창작학과

곽성근

곽성근의 석사학위논문을 인준함

위원장 조선대학교 교수 이승우 (인)

위 원 조선대학교 교수 신형철 (인)

위 원 조선대학교 교수 김희정 (인)

2019년 5월

조선대학교 대학원

김언희 시의 그로테스크 연구

지도교수 신 형 철

이 논문을 문학 석사학위신청 논문으로 제출함

2019년 4월

조선대학교 대학원

문예창작학과

곽 성 근

목 차

I. 서론	1
1. 연구의 목적	1
2. 선행연구사 검토	4
3. 그로테스크의 개념, 전개, 특징	9
II. 가학적 몸의 상상력	15
1. 기계화를 통해 표현된 억압의 그로테스크	17
2. 다양한 감각을 활용한 신체 훼손 및 부패	25
3. 사디즘과 마조히즘	34
III. 그로테스크를 통한 미학적 효과	44
1. 젠더폭력에 대한 고발과 현실에 대한 태도	44
2. 성, 폭력, 죽음	51
3. 인간성 해체의 미학적 의의	58
IV. 결론	66
참고문헌	69
ABSTRACT	73

국문초록

본 논문에서는 그로테스크 미학체계를 한국 현대 여성시인 김언희 시를 통해 분석하고자 하였다. 사전적 정의에 따르면 원래 그로테스코(grotesco)란 보통의 그림에는 어울리지 않는 장소를 장식하기 위한 색다른 의장(意匠)을 가리키는 것이었으나, 오늘날에는 일반적으로 ‘괴기한 것, 극도로 부자연한 것, 흉측하고 우스꽝스러운 것’ 등을 형용하는 말로 사용된다. 김언희 시에서는 여러 종류의 비정상성이 재현되는데, 이를 끄찍하고 과장되게 표현하는 것은 그의 시 전체를 관통하는 주된 방법론이다. 이러한 방법의 저변에는 젠더 구획의 폭력성, 여성에게 가해지는 가혹한 성적 억압, 이로 인한 인간성의 해체 등에 대한 비판 정신이 깔려 있다. 이러한 주제의식을 그로테스크 미학의 관점에서 분석해보는 것이 본 논문의 취지다.

그로테스크 미학의 관점에서 작품에 접근한다는 것은 작품이 기괴하고 공포스럽다는 반응에 머무는 것이 아니라, 시인이 그런 표현으로 무엇을 말하려고 애쓰고 있는지, 독자 편에서 느끼는 불쾌감 배후의 본질이 무엇인지 등을 사유한다는 것이다. 김언희의 시는 격렬하게 그로테스크하다. 오물과 시체 등의 묘사는 여성의 신체에 가해진 가학적 억압을 폭로하고 이에 응전하겠다는 시인의 의지를 보여주는 것이기도 하지만, 더 나아가서 오랫동안 가정돼 온 인간의 주체성과 인간성의 권위를 의심하고 이에 대한 독자의 반성을 촉구하는 것이기도 하다.

초기 시집 『트렁크』에서는 보다 성적인 요소가 승하고 특히 그 대상이 권위와 억압의 상징인 아버지였다면, 근래의 시집인 『요즘 우울하십니까』에 이르러서는 인간 전반에 대한 관심으로 확대된 것을 확인할 수 있다. 초기 시들이 여성의 신체를 둘러싼 그로테스크한 외적 묘사가 주를 이루었다면, 현재는 현실 그 자체의 그로테스크한 면모에 집중하고 현실에 대한 비판적 사유를 촉발하는 방식으로 전개되고 있다. 이러한 변모는 시인의 자기 성찰

적 진화의 과정 속에서 세계관이 폭넓게 변해 왔다는 것을 뜻하며, 외형의 그로테스크에서 본질의 크로테스크로의 변화는 그로테스크 미학의 본질 자체에 내재돼 있는 방향성과도 일치한다고 볼 수 있다.

1장에서는 위와 같은 연구의 목적을 제시하고 선행연구사를 검토했으며 그로테스크의 개념, 역사적 전개 양상, 특징 등을 개관하여 연구의 시각을 제시했다. 2장에서는 김언희 시의 그로테스크한 양상이 몸에 대한 가학적 상상력을 표현하고 있다는 취지 아래 그 상상력을 범주화했다. 신체의 기계화를 통해 표현된 억압, 다양한 감각들을 동원한 신체 훼손 및 부패, 사디즘과 마조히즘의 상상력 등이 그것이다. 3장에서는 김언희 시에서 그로테스크의 미학적 효과를 분석하였는데 이를 젠더 폭력, 성과 죽음, 인간성의 해체 등의 키워드를 중심으로 논의했다.

I. 서론

1. 연구의 목적

1990년대는 이전 정치적·사회적 상황과는 다른 변별점을 시사하는 수많은 변화가 동반되었던 시대이다. 1989년 동구권의 몰락, 한반도의 냉전체제를 둘러싼 거대담론의 붕괴, 문민정부의 출범 등은 하나의 이념으로 집결되었던 총체성에 대한 기대를 해체하고자 하는 열망으로 나타났다.¹⁾ 이런 변화가 초래한 결과 중 하나는 기존의 담론 체제에서는 소외돼 있던 하위 주제들, 예컨대 젠더에 대한 논의가 중심 주제 중 하나로 부상했다는 것이었다. 단적인 예로 이화여대대학원에 여성학과가 개설되어 수많은 여성활동가를 배출하였으며, ‘또문’(『또 하나의 문화』), ‘여연’(『한국여성연합』), 한국성폭력상담소 등을 중심으로 수많은 여성활동가들이 제도적·사회적 변혁을 주창함에 따라 ‘남녀차별금지법’, ‘성폭력범죄의 처벌 등에 관한 특례법’ 등 법률 및 제도가 제정·개정되는 등 사회적·문화적으로 큰 성과를 이루어냈다. 또한 이들은 정치, 문화, 사회 전반에서 페미니즘의 전위로 활동하여 한국 페미니즘의 주역으로 등장했다.

이 같은 상황은 문학에서도 예외가 아니었다. 90년대 문학은 여성시의 약진기로 명명되었으며, 그에 따른 결실로 여성시와 몸시 혹은 몸담론이 등장했다. 줄리아 크리스테바, 엘렌 식수, 루스 이리가레이 등 프랑스 포스트모던 페미니스트들이 제시한바, 여성성의 차이와 여성적 글쓰기의 가능성에 대한 논의가 한국문학에 새로운 관점과 방법론을 제공해 여성시와 여성주의 비평에 새로운 전기가 되기도 했다.²⁾ 한국문학에서 페미니즘 담론이 활성화되는 과정에서 김미현, 신수정, 황도경, 정끝별, 노혜경, 김정란, 김용희 등이 비평적 담론을 주도했다. 나희덕, 김선우, 김언희, 신현림 등은 이와 같은 논의공

1) 김순아, 「현대 여성시에 나타난 ‘몸의 시학’ 연구 : 김언희, 나희덕, 김선우의 시를 중심으로」, 부경대학교 대학원 박사학위논문, 2014, 2면.

2) 송명희, 『페미니즘 비평』, 한국문학사, 2012, 62면.

간의 구조화를 이끈 주요한 시인들로 평가받았다. 이런 맥락 속에서 1989년 현대시학을 통해 등단한 김언희(1953~)는 여성시인으로서 독보적인 세계를 구축한 시인으로 평가받으며 중요한 시인으로 무대 위에 호명될 수 있었다. 상대적으로 나희덕과 김선우 등이 에코페미니즘적 관점에서 읽힐 수 있는, 대지모신적 순환성의 세계를 다루었다고 한다면, 김언희와 신현림 등은 육체, 성 등의 주제를 여성적 관점에서 주목하여 다루었다.

특히 김언희는 여성 육체에 대한 과감한 재현으로 논란에 가까운 관심을 불러일으켰는데, 평론가 남진우와 김정란이 김언희의 시를 놓고 정반대에 가까운 평가를 내리며 논전을 벌이기도 했고³⁾, 여성 평론가들 중에서는 문혜원 등이 김언희의 시에 남성적 시선이 내재돼 있다는 요지의 비판적 논평을 내놓기도 했다. 문혜원은 김언희의 시가 택하는 육체 재현 방법론에 대해 “이 같은 현상이 반복될 때 고통은 놀이의 방법이 되고 자기 연민과 현실 도피를 정당화하는 방어막이 된다. 이는 병증의 원인을 규명하는 것을 회피하고 오히려 그것을 즐기는 새디즘적인 기쁨을 드러내는 것”일 뿐이라면서 ‘자신의 고통의 정체를 정직하게 들여다보려는 노력이 없다면, 그들의 시는 기교의 모사와 복제에 그치고 말 것이고, 그것은 또 다른 기교주의를 낳을 것이다’라고 우려를 표한 바 있다.⁴⁾

그러나 2000년대 이후 김언희 시에 대한 평가는 보다 다각적으로 입체화되었다고 할 수 있다. 예컨대 신형철은 김언희 시 「가족극장, 이리와요 아버지」, (『말라죽은 앵두나무 아래 잠자는 저 여자』(민음사, 2000)를 다루면서 그녀의 시가 남성성과 여성성의 자리를 뒤바꾸고 성역할 관념을 뒤엎는 “치환과 전복의 이중 전략”을 구사하고 있다고 평가한다. “김언희의 다른 시들에서도 이

3) 김정란, 「특별좌담, 올해의 시를 말한다」, 『현대시』, 1997년 12월호. 남진우, 「메두사의 시」, 『그리고 신은 시인을 창조했다』, 문학동네, 2001. 김정란의 김언희 비판에 대해 이후 남진우가 반박하는 방식으로 논의가 전개되었다.

4) 문혜원, 「1990년대 이후 모더니즘 시의 특징」, 『시와 반시』 가을호, 2006. “더욱 중요한 사실은, 고통이 서로 다른 시인들에게서 상호 복제되며 그럼으로써 확대 생산된다는 점이다. 특히 최근의 젊은 시인들의 시에는, 뒤틀린 화법과 자기 분열적 상황의 전시, 환상이라는 이름으로 행해지는 기행과 엽기의 상상력이 유행처럼 만연해 있다. 그들의 시는 각각 개별적인 방식으로 자신의 트라우마를 드러내고 있지만, 한 걸음 물러선 자리에서 보면 엇비슷한 문체의식과 그만그만한 인술의 방식을 가지고 있다. 자신의 고통의 정체를 정직하게 들여다보려는 노력이 없다면, 그들의 시는 기교의 모사와 복제에 그치고 말 것이고, 그것은 또 다른 기교주의를 낳을 것이다.”

전략은 많건적건 활용된다. 덕분에 그녀의 시에서 두 이성애자들의 아름다운 결합이라는 부르주아적 섹스 관념은 가차 없이 조롱당한다. 그 섹스가 근친상간, 시간(屍姦), 사이버섹스, 자위 등으로 분방하게 치환되어버리기 때문이다. 아울러 섹스의 과정에서 의식적·무의식적으로 작동하는 남성과 여성의 역할 분담이 교란된다. 가장 내밀한 순간에 흘러나와 남성과 여성의 성적 위치를 규정해주는 술어들의 성별을 전복하고 있기 때문이다.”⁵⁾

이밖에도 김언희의 고유성을 새로운 시각으로 재해석하는 평가들은 이후에도 활발히 제기되고 있다. 김언희 시에 관한 대부분의 논의는 여성의 육체와 욕망에 초점을 맞추고 있는데, 김언희 시에 나타난 육체와 욕망의 이미지들은 여성을 억압하는 현실에 대한 도발 혹은 기존 서정시에 대한 반발, 문학적 금기에 대한 도전이라고 보는 평가가 지배적이다.⁶⁾ 김언희는 고정화된 성차(性差)를 전복함으로써 가부장제 시스템을 조롱하고 있다는 점에서 여성시의 개성적 미학을 보여주었다는 임지연의 논의도 같은 계열에 속한다.⁷⁾ 김언희가 아버지로 상징되는 기존의 전통적 남성성을 폭로하는 데 매진하고 있다는 주장도 같은 맥락 속에 있다.⁸⁾

김언희의 시를 육체와 섹슈얼리티에 대한 탐구로 보는 논의는 이제 어느 정도 제 몫을 다 했다고 볼 수도 있다. 그녀의 작품에 일관되게 나타나는 기괴하고 공포스러운 시적 표현에 주목하여, 그녀의 시가 본격적인 그로테스크 미학의 원리에 근접해 있다는 논의가 제출된지는 꽤 오래되었는데⁹⁾, 이러한 관점으로부터 논의를 다시 출발시켜볼 필요가 있다는 것이 본 논문의 관점이자 목적이다. 일단 선행연구들을 전체적으로 검토하고(I-2), 본 논문의 핵심 키워드인 그로테스크 개념에 대해 이론사적 정리를 시도해보고자 한다(I-3).

5) 신형철, 「시는 섹스를 한다」, 『몰락의 에티카』, 문학동네, 2008, 608면

6) 전영주, 「한국 현대시의 그로테스크 미학 연구-최승호와 김언희의 시를 중심으로」, 동국대학교 대학원 석사학위논문, 2002.

7) 임지연, 「1990년대 여성시의 이상화된 판타지와 역설적 근대 주체 비판」, 『한국시학 연구』, 제53권, 한국시학회, 2018, 102면.

8) 권경아, 「극한의 상상력 그 환멸의 시, 혹은」, 『시와 세계』, 10호, 한국문연, 2005, 281-290면.

9) 전영주, 위의 책, 1면.

2. 선행연구사 검토

김언희 시에 대한 연구는 섹슈얼리티와 에로티시즘의 층위, 몸 담론의 층위, 그로테스크 미학의 층위에서 이루어지고 있으며 그 대표적인 사례로는 다음과 같은 것들이 있다.

김혜경¹⁰⁾은 문정희와 김언희의 시에 나타난 에로티즘과 페미니즘을 중심으로 두 시인의 시를 비교했다. 두 시인의 시를 비교함으로써 그들이 공통적으로 다루고 있는 에로티즘과 페미니즘의 구체적인 특성을 확인하고 두 시인이 지향하고자 했던 바를 규명하고자 했다. 연구 결과, 문정희는 자신의 시를 통하여 여성으로서의 정체성을 찾아나가고 그 삶을 긍정하고 있었으며, 이에 반해 김언희는 자신이 여성이라는 것을 부정하면서 주체성을 얻기 위해 노력하지만 결국 그 한계를 벗어나지 못하고 절망감을 표현한다. 동시대를 살아온 두 시인은 여성이라는 존재에 대해 완전히 다른 시각을 가지고 있었다. 문정희가 가진 모성성은 영혼을 치유하고 화합의 논리로 접근하고 결핍을 채워주는 것으로 보았지만, 김언희는 분리 절단 파괴 외설 등을 적극적으로 수용함으로써 모성성을 견제하고 배제하고 또 상실해 나가고 있다.

김순아¹¹⁾의 연구는 현대 여성시에 나타난 ‘몸의 시학’에 대해 김언희, 나희덕, 김선우 시를 중심으로 분석하였다. 이들은 여성의 몸을 시적 전략으로 삼고 있으면서도 그것을 각기 다르게 표현한다는 점에서 이들의 시가 시인의 의지적 선택의 결과이자 주체적인 여성상의 표현임을 드러낸다. 김순아는 세 시인의 시에서 드러나는 ‘몸’의 공통된 특징에 대해 ‘액체적인 이미지’에 초점을 맞추어 분석하였고, 각 시의 특징적 언술 방식을 발견하고자 하였다. 특히 김언희 시는 물의 이미지를 더러운 점액질로 표현하며, 온전한 신체를 훼손하여 파괴된 여성 이미지를 부여함으로써 기존의 이데올로기를 파괴해 버리려는 시인의 욕망을 반영한다. 이러한 변화는 남성중심의 사회에서 여성의 주체성이 갖는 영역을 보여준다는 점에서 의미를 가지며, 관계의 중요성, 자

10) 김혜경, 「문정희와 김언희 시 비교연구: 에로티즘과 페미니즘을 중심으로」, 울산대학교 석사학위논문, 2013.

11) 김순아, 「현대 여성시에 나타난 ‘몸의 시학’ 연구: 김언희, 나희덕, 김선우의 시를 중심으로」, 부경대학교 대학원 박사학위논문, 2014.

유와 반항, 개인성의 다양한 존재방식을 인정할 것을 요청하는 중요한 메시지를 갖는다고 고찰했다.

이경옥¹²⁾의 연구는 1990년대 여성시의 몸담론에 주목하면서 해당 작품의 창작 기저에는 몸을 바르게 성찰하고 보다 본질적인 의미를 찾음으로써 자아의 성숙을 꾀하려는 의도가 깔려 있다고 보았다. 90년대로 접어들면서 거대담론이 해체됨과 더불어 여성의 시는 외부에 대한 관심에서 벗어나 각자의 생활과 내면에서 시적 진실을 찾고, 보다 나은 삶의 방향을 기획해야 하는 새로운 상황을 맞게 된다. 또한 진정한 삶의 방향을 정립하기 위해서 시적 자아는 가치관의 혼란에 따른 많은 방황을 겪어야만 했다. 이 같은 혼란상을 극복하고 몸을 진지하게 탐구함으로써 자신의 정체성을 확인하려 노력했던 것이 90년대 여성시의 두드러진 경향이라 밝혔다.

학술 논문으로는 김언희와 한강의 작품을 포스트휴먼 시대의 젠더정치와 괴물-비체의 재현방식을 보여주는 것으로 본 백지연¹³⁾의 연구가 있다. 연구 결과, 김언희의 시가 보여주는 괴물-비체의 전략은 미러링의 서술화법과 절단된 신체의 상상력으로 요약될 수 있다. 남성 화자를 흉내내는 미러링의 발화법은 ‘나도 그렇게 당했으니 너도 똑같은 방식으로 당해 봐’하는 방식으로 최근 여성혐오의 문제와 관련하여 일부 페미니스트들이 전략적으로 활용하는 방식이기도 하다. 김언희의 시에서 미러링의 화법을 통한 ‘남성 되기’ ‘남성 흉내내기’는 육체를 해체하는 절단의 이미지로 나타나고 있다. 이와 같이 혐오와 기괴함을 끌어내는 비체의 서술 전략은 가부장적 지배 이데올로기에 대한 강력한 비판을 담고 있다. 두 작가의 작품은 괴물-비체의 상상력이 기존의 젠더 범주를 거부하는 것에 머무르지 않고 다양한 젠더 실천을 수행할 가능성을 보여줄 것을 제안하고 있다.

이와 같이 김언희 시에 대한 선행연구에서는 몸 담론과 젠더 담론에 관련된 연구가 주를 이루고 있음을 확인할 수 있다. 젠더 구분과 관련된 개인적 사회적 폭력에 초점을 맞추고, 섹슈얼리티라는 주제를 중심으로 논의가 이루어졌다. 그런데 이와 달리 그로테스크 미학의 측면에서 김언희 시에 접근한

12) 이경옥, 「1990년대 여성시의 몸담론 고찰」, 중앙대학교 대학원 석사학위논문, 2001.

13) 백지연, 「포스트휴먼 시대의 젠더정치와 괴물-비체의 재현방식 - 김언희와 한강의 작품을 중심으로」, 『경희대학교 비교문화연구소』, 2018, 77-101면.

논의가 있어 주목된다. 전영주¹⁴⁾의 연구에서는 최승호와 김언희 시에 나타나는 그로테스크가 ‘육체’와 강한 연관을 맺고 있다고 보았다. 즉 시의 형식적 측면에서는 육체의 왜곡과 과장, 육체와 사물의 즉각적 결합, 말놀이와 반복 등의 기법이 사용되면서 이를 통해 육체를 소재로 한 그로테스크적 이미지가 직간접적으로 형성되었다. 시의 주제와 관련하여 이 육체성은 존재의 문제에 있어서 ‘덩어리’와 ‘구멍’의 이미지를 나타내고 있었다. ‘덩어리’는 절단, 마비, 부패의 양상을 보이는데 그중 마비의 이미지는 육체의 경화, 부패의 이미지는 육체의 액화로 나타난다. 김언희 시에서 마비의 이미지는 육체의 기계화·자동화로 나타나고 있는데 이것은 일상의 무의미한 반복을 나타낸다. ‘구멍’의 경우 김언희의 시에서 주로 여자의 성기에 대한 왜곡과 강등으로 나타나고 있는데, 이러한 왜곡과 강등은 그로테스크 미학이 추구하는 “정상적인 직관 범주의 해체”를 보여주는 것으로 평가된다. 또한 정상적 가족관계의 전복을 통해 그로테스크가 추구하는 “충체적 혼동상”을 야기하고 있다는 것도 주목된다. 그러나 김언희의 그로테스크의 경우 그로테스크 취향의 독자가 아니라면 ‘웃음’보다는 ‘공포’나 ‘혐오’로 느껴질 가능성이 높다는 것과 일상성이 재현돼 있지 않아서 그로테스크의 추상성을 피하기 어렵다는 문제점도 지적되고 있다.

사전적 정의에 따르면 그로테스크는 첫째, 괴상하고 기이한 것, 또는 흉측하고 우스꽝스러운 것, 둘째, 예술 창작에서 인간이나 사물을 괴기하고 황당 무계하게 묘사한 괴기미로 정의되어 있다. 첫 번째 정의가 그로테스크한 현실이나 대상을 가리킨다면, 두 번째 정의는 그러한 대상의 재현이나 묘사라는 예술적 장과 관련되어 있다.¹⁵⁾ 그로테스크는 미학의 한 범주이다. 그로테스크는 ‘미학적 추’의 범주이다. 그로테스크는 역겹고 낯설고 위악적이고 공포스러운 것이기도 하지만 단지 자극이나 흥미를 유발하거나 도발적인 문화적 창조물에 국한되는 것이 아니라 예술 전반에 걸쳐 효용가치를 담고 있는 등 미학적인 본질로 평가되고 있다. 한때 그로테스크 개념이 미학의 대립적 개

14) 전영주, 「한국 현대시의 그로테스크 미학 연구 : 최승호와 김언희의 시를 중심으로」, 동국대학교 석사학위논문, 2002.

15) 김종갑, 김주현, 김석, 서유석, 김지영, 임지연, 최은주, 최하영, 서길환, 김운하, 『그로테스크의 몸』, 쿠북, 2010, 3면.

념으로 이해된 적이 있었으나, 헤겔 등의 논의 이후 비예술적인 것, 일상적인 부유물마저도 미의 영역에 편입될 수 있었으며, 이는 미학의 경계가 확장되는 단초가 되면서 그로테스크 역시 현대 미학담론에서 주요한 대상으로 자리 잡게 되었다.

한국문학에서 그로테스크 미학의 저변은 얇은 편이다. 사회역사적 배경 또한 영향을 미쳤다. 한국전쟁 이후 냉전시기를 통과하는 장기간에 걸친 좌우 대립의 소용돌이를 겪고, 이후 산업사회로의 진입 이후 도시문제와 노동문제 등이 본격화되었으며, 민주와 반민주의 대립 등이 중요한 화두가 되면서 그로테스크적인 미학이 한국문학에는 6, 25전쟁이라는 역사적, 시대적 배경에 따라 좌우논쟁이 지배적인 화두였다가 이후 산업사회로의 진입으로 도시와 노동자의 문제, 80년대 민주와 반민주의 대립 등이 주된 주제로 다루어졌기 때문에 그로테스크 미학이 작동할 여지가 적었다.

한국 현대시는 산업화를 기점으로 시의 양상이 명확하게 구분되는데, 서정 장르의 기본이었던 동일성이 약화되면서, 현대시는 소외와 단절의 주제로 접어들었다. 세계관의 변화와 함께 현대시를 논하는 다양한 미학 용어들이 사용되기 시작했는데, 현대적 의미에서의 그로테스크를 개념적으로 명확하게 정의하기 어려워 담론의 전면에서 부각되지 못한 아쉬움이 있었다. 70년대에 이르러 그로테스크가 일부 시인들의 시적 표현의 한 부분으로만 언급되었으며, 우리나라에서 본격적으로 그로테스크 미학이 문학에 적용된 시기는 1990년대 말부터이다.

따라서 이제껏 현대시의 일부 속성으로만 언급되어 왔던 그로테스크에 대해서는 김언희가 본격적인 논의의 불을 지폈다고 볼 수 있다. 그로테스크와 관련하여 김언희를 연구 대상으로 설정할 필요가 있는 것은 한국 여성시의 오랜 전통에 맞서 그동안 터부시돼왔던, 그로테스크한 소재와 표현의 파괴성을 보여주었기 때문이다. 그동안 여성시에서 그로테스크한 작품이 탄생할 수 없었던 것은 남성적 권력이 강요한 오랜 학습의 결과일 것이다. ‘여류시인’이라는 젠더 층위에서의 차별적 명명은 문학에서도 남성권력이 작동했다는 사실의 방증이기도 하다. 이러한 한국의 문학적 풍토에서 등장한 김언희의 그로테스크한 일련의 작품은 가히 ‘충격과 공포’를 주기에 충분했던 것이다. 이

제 그로테스크 개념에 대한 보다 구체적인 이론적 논의를 시도해 보기로 한다.

3. 그로테스크의 개념, 전개, 특징

그로테스크(Grotesque)는 이탈리아어인 ‘그로타(grotta)’에서 유래한 것으로, 그로테스코(grottesco) 혹은 그로테스카(Lagrottesca)에 기원을 두고 있다.¹⁶⁾ 장식 미술의 한 양식으로 출발한 그로테스크는 특정 대상을 지칭하는 명사로 굳어지고 그 영향력이 더욱 커지며 이는 예술 전반에 걸쳐 유행하기 시작했다. 그로테스크는 “ ‘인간 밖에 있는 것의 묘사’로 지위를 가졌는데, 이때의 인간 밖에 있는 것과 대비하여 인간이 가지는 지위는 한 개인의 개성이 가진 ‘내적 무한성’에의 자각과 결부되어 있다.”¹⁷⁾ 기존의 개념에서는 폐쇄적이고 안정되었기에 이러한 무한성을 발견할 수 있었기 때문이다. 이러한 그로테스크의 출발은 단순히 기괴한 것에서 더 나아가 인간의 내적 무한성과 대립되는 것에서 시작되었다.

16세기에 들어와 독일의 피샤르트(Fishart)가 그로테스크라는 용어를 형용사적으로 사용하였다. 이후 프랑스의 몽테뉴가 그의 작품에서 오늘날과 같은 개념의 ‘그로테스크’라는 단어를 사용했다. 그로테스크의 기이하고 괴기스러운 특징은 전통적인 예술의 범주에 속하지 않고 ‘추’의 범주에 속했으므로 처음에는 예술로 인정받기가 어려웠다. 그러나 이후 여러 작품들 속에서 그로테스크 양식이 지속적으로 사용되었으며, 미술에서 시작되어 문학에서는 단테, 셰익스피어, 라블레, 세르반테스, 요한 피샤르트, 몽테뉴 등의 작품에서 차례로 그로테스크 이미지들을 사용되게 되었다.

17세기에는 그로테스크에 관해 긍정적인 시각이 시작되는데 이는 오늘날의 그로테스크를 이해하고 표현하는 데 근간이 되었다고 볼 수 있다. 그러나 그로테스크는 여성 내면의 사악함과 유혹의 힘을 드러내는 역할로 제한적으로 사용되었다. 바로크 시대에는 예외적인 것에 대한 관심이 커졌으며, 이러한 작품 풍토는 예술가들의 폭력, 죽음, 공포의 세계가 더 커지는 계기가 되었다. 이는 기존의 미에 대한 기준이 무너지며, ‘추’ 또한 작품 속에서 하나의

16) 볼프강 카이저 (이지혜 역): 『미술과 문학에 나타난 그로테스크』, 아모르문디, 2011, 42면.

17) 박슬기, 「그로테스크 미학의 존재론적 기반과 의의」, 『인문과학논총』, 58권, 서울대학교 인문학연구원, 2007, 181면.

긍정적 관점으로 작용이 가능하게 되었으며, 셰익스피어와 엘리자베스의 작품들은 추한 여인이라는 테마를 사용하게 된 것이다. 17세기의 프랑스 책 「Dictionnaire de l'Academie Francaise」에서는 그로테스크에 대해 ‘우스꽝스럽고 기이하며 괴상한 것’을 말하며, 기이한, 야릇한, 괴상한, 제멋대로의 뜻이라고 설명하였다¹⁸⁾. 그로테스크한 것들은 기본적으로 불안과 공포와 같은 감정과 밀접한 관계가 있다. 이는 고대 로마 유적과 중세까지 사용되었던 건축양식에서의 ‘그로테스크’ 기법이 불안과 공포를 야기하였기 때문이라 추측할 수 있다. 그러나 그로테스크에서 공포와 불안은 보는 이들로 하여금 현실 속 사물과 결합하여 이미지를 연상하도록 부추김으로써 발생하는 심리상태다. 이후 미술에서 시작된 그로테스크는 점차 문학의 분야에서도 사용되었는데 이는 곧 과장되고 왜곡된 형태를 나타낼 때 쓰이는 문학적 기법으로 자리 잡았다.

그러나 대부분의 예술가들은 그로테스크를 비난했다. 영국과 독일에서 그로테스크는 우스꽝스럽고 부자연스럽고 부조리하며 왜곡된 의미를 가지게 되었으며, 조롱과 배격의 대상이 되어 더 부정적인 의미를 지니게 되었다. 이후 낭만주의 시대의 그로테스크는 공포가 강조되고 웃음이 작아지게 되는데, 이는 근래의 ‘언캐니 그로테스크’(Uncanny Grotesque)로 볼 수 있다. 유명한 작가 찰스 디킨스, 오스카 와일드 등도 이 시기의 그로테스크 미학과 관계가 있으며 프란시스코 데 고야, 윌리엄 브레이크 등의 회화에서도 이러한 영향을 느낄 수 있다. 낭만주의 시기는 인간의 내면적 세계관을 중시하는 분위기가 특징이며 사회현상과 상상력을 결부시켜 공포를 상징하는 작품을 내놓곤 하였다. 이는 곧 여러 현상들의 다각적인 모습이 상상으로 표현되며 문학 과학 철학에 이르기까지 신화적인 것의 꿈같은 소재로 나타나 현재의 판타지 장르 형성에도 큰 영향을 준 것으로 평가된다. 낭만주의에서 예술은 상상력을 자유롭게 발현할 수 있도록 하였으며, 19세기에 삽화가 들어간 신문과 잡지의 등장과 사회 정치 풍자가 활성화되면서 문학 작품의 삽화는 새로운 가능성을 열 수 있는 계기가 되었다.

그로테스크의 개념이 단순히 ‘기괴한 장식물’이기를 멈추고 미학적 논의 대

18) 볼프강 카이저 (이지혜 역), 앞의 책, 46면

상이 된 것은 18세기 이후의 일이다. 기본적으로 그로테스크 특징이 ‘우스꽝스러운 동시에 괴상한 것’에 있음은 합의가 이루어지고 있는데 이러한 기본적인 합의에서 ‘공포’와 ‘웃음’ 중 어느 쪽을 강조하느냐에 따라 러스킨, 위고, 카이저로 이어지는 공포를 강조하는 축과 웃음을 강조하는 바흐친의 축으로 나누어 논의되어 왔다¹⁹⁾. 위고는 이러한 것을 인간 내면의 악으로, 카이저는 현대세계자체를 가리키는 것으로 그 이해를 발전시켰고, 바흐친은 그로테스크한 웃음이 세계의 공포를 극복하고 스스로를 생성하는 민중적인 것이라고 하여 웃음의 중요성을 강조하였다. 현대에 들어서는 학자들에게 세 이론가들의 논의가 모두 수용되어 공포와 웃음을 동시에 존재하는 것으로 보고 있다.

20세기에 접어들면서 다시 본격적으로 그로테스크의 본질에 대한 연구가 시작되었다. 체스터튼(Chesterton)은 그로테스크를 사실적 요소와 관련지으며 현실세계를 반영하고 새롭게 표현하는 수단으로 정의했으며, 비평가 카이저(Wolfgang Kayser)는 그로테스크의 본질을 ‘적대적이고 낯설고 비인간적인 것으로 소외된 세계의 표현이고 예술가는 존재의 깊은 부조리 속에서 반쯤 우스개로 반쯤은 겁에 질려 장난을 한다’고 말하며 그로테스크가 가진 양면성을 강조했다. 또한 그로테스크가 삶의 공포를 강조한다고 말하며 삶과 죽음 사이 대립을 주장했다. 특히 그로테스크의 개념을 종합적으로 연구한 가장 대표적인 업적은 카이저의 것이라고 할 것이다. 그의 책 『미술과 문학에 나타난 그로테스크』에는 그로테스크를 ‘이질적인 것 혹은 현실에 없는 것, 혼합이 활용된 예술작품의 표현양식’으로 정의 내렸다. 문학에서 그로테스크의 의미는 “기괴함과 동시에 소름끼치는 것의 묘사 그리고 웃음으로서 나타남과 동시에 고조되는 무서움의 희극적인 것”²⁰⁾이다. 그러나 이와 동시에 호기심을 가지게 하며 현실세계에 대한 여러 문제들을 생각하고 떠올리게 한다고 평가된다. 결국 그로테스크는 현대의 예술에서도 현실을 왜곡하고 변형하지만 그 기반은 현실에 있는 것이다. 낭만주의 사조가 시작되고 나서부터 그로테스크의 긍정적인 측면이 강조되어 그로테스크는 예술의 다양성을 실현시켜주는 데 일익을 담당하게 되었다. 사실적인 법칙과 품위, 미, 숭고함을 강조하던 전통적인 고전주의 맞서 문학 속에서의 그로테스크는 획일화된 미의

19) 서정기, 「빅토르 위고의 ‘크롬웰 서문’ 연구」, 『한국방송통신대학 논문집』, 1991. 7

기준을 없애고 희극적이며 아름답지 않은 것들이 주는 다양성을 실현시키는 역할을 하게 된다²¹⁾. 더 나아가 그로테스크 예술에는 모든 종류의 합리주의에 대한 강한 저항이 포함된 것을 확인할 수 있다. 예컨대 현재의 공포소설에서 그로테스크의 미적 효과를 확인할 수 있다. “공포소설은 잔인하고 무서운 장면이 묘사되면서 동시에 현실을 뛰어넘는 환상이 주는 웃음이 있다. 이는 곧 합리적인 해석을 불가하게 하며, 사실적 세계의 모습과는 다른 측면이 닦였을 때 독자들은 현실세계와의 차이를 느끼며 여러 가지 생각을 하게 된다”²²⁾.

한국의 현대문학 속에서 그로테스크는 간헐적으로 그 모습을 드러내왔다. 특히 전후 소설²³⁾과 1980년대의 현대시에서 그로테스크의 단초가 엿보인다고 할 것이다. 당시의 문학들에는 전쟁의 참혹함, 산업사회 속 비인간화 등을 그로테스크하게 표현함으로써 비현실적인 사회상을 제시하고 이를 고발하고자 하는 의지가 작동했기 때문이다. 이러한 고발의 취지를 달성하기 위해서 리얼리즘적으로 묘사하고 표현하는 것보다 그로테스크 양식을 통해 비정상적인 사회를 빗대어 표현하는 것이 더 효과적이라는 판단이 내려졌던 것이다. 이는 곧 전쟁을 통해 발생한 여러 끔찍한 상황을 외면하지 않고 받아들이도록 하기 위함이다. 1980년대 이후의 현대시에서 그로테스크는 당시의 우울한 사회분위기, 즉 군사정권과 물질주의로 인해 억압받는 삶의 문제를 나타내려

21) 김찬자, 「빅토르 위고 연극과 그로테스크 미학」, 『한국프랑스학논집』, 제69권, 한국프랑스학회, 2010, 51-52면.

22) 박슬기, 「그로테스크 미학의 존재론적 기반과 의의」, 『인문과학논총』, 제58권 제58호, 서울대학교인문학연구원, 2007, 180면.

23) 강윤희, 「한국 전후 소설의 그로테스크 연구」 서강대학교 석사학위논문, 2002. 장용학 소설에서 나타나는 그로테스크는 망상적 그로테스크라고 정의내릴 수 있다. 장용학 소설의 인물들은 자신을 끊임없이 누군가 감시하고 있는 듯한 착각에 빠져 있으나 그것은 타인의 시선이 아닌 자기 자신의 시선이다. 망상적 인물은 상징계로 영입되지 못하고 그로 인해 상징적 질서체계인 언어가 거부된다. 손창섭 소설에는 병리적 그로테스크가 나타난다. 손창섭 소설의 인물들은 자동인형과 같이 움직임과 생명성이 없는 존재들로서 대체로 자신에 대한 멸시와 증오로 가득 차있는 '치인'의식을 드러내고 있다. 이들은 사회로부터 억압된 무의식이 의식의 차원으로 귀환하는 증상으로 인해 의식이 의미하는 바와 무의식이 의미하는 것 속에서 혼란을 일으키며 이것은 아이러니(반어)로써 표현된다. 최상규 소설의 인물들은 대체로 자신의 욕망과 타인의 욕망을 구별하지 못하는 유아기적 상태로 퇴행한 상태이다. 이들은 사회를 바라보는 냉담하고 냉소적인 시각을 통해 끔찍함과 잔인함과 역겨움에 대한 '가학적 쾌락'과 이로 인한 충격효과로 소외된 세계를 재인식시켜주는 계기로 작용하기도 한다.

했다. 그러나 군사정권 체제하에 억압받고 소외된 개인의 여러 문제들은 표출될 수 없는 상황이었다. 그 시기에 그로테스크는 독자들을 계속해서 자극하고 숨은 의미를 찾아 반성하게 하는 역할을 해왔다.²⁴⁾

이상으로 그로테스크가 시작된 미술 분야부터 문학에 이르기까지 확장되는 과정을 살피면서 각 시대 및 학자에 따른 그로테스크의 개념 정립사에 대해 살펴보았다. 그로테스크에 대한 개념은 시대적·정치적 상황에 따라 조금씩 다를 수밖에 없으며 활용의 범위와 효과 또한 다르다. 이렇듯 그로테스크 양식은 시대에 따라 조금씩 그 의미가 변하기도 하며 표현 양식에서 구분되기도 하지만 가장 중요한 것은 그로테스크가 하나의 미학체계로 인정받아야 한다는 점이다. 이러한 관점에서 봤을 때 그로테스크는 어느 한 가지로만 성립되기 어렵다. 각 시대별 사회적 배경에 따라 그로테스크의 의미가 변화하여 온 맥락을 확인할 수 있듯, 그로테스크를 연구한다는 것은 시대를 연구하고 시대의 변화에 맞추어 함께 변해온 문화적 맥락을 이해하는 작업이라 볼 수 있다. 전술한 바와 같이 그로테스크는 지배적인 문화에 정면으로 맞서는 ‘반대’의 개념으로 존재했기 때문이다. 따라서 그로테스크 역시 그 시대를 대변하고 드러내는 하나의 양식으로써 존재한다고 볼 수 있는 것이다.

그러나 그 속에서도 공통적으로 나타나는 그로테스크의 개념이 있다. 그로테스크는 현실성에 초점을 둔다. 그러므로 그로테스크화된 낯선 것들 속에서도 현실 속의 본질에 대해 탐색하도록 만든다. 그로테스크는 함께 공존할 수 없는 것이 동시에 등장할 때 생긴다. 전술한 바와 같이 그로테스크는 희극적인 것과 공포스럽고 괴기스러운 것을 동시에 표현하는데, 이러한 점은 그로테스크한 대상을 비현실적인 존재로 비취질 수 있게 한다. 이는 곧 비판적 사고 없이 살아가는 이들에게 여러 화두를 던져줄 수 있으며 부정적 현실에 대한 깊이 있는 인식을 이끌어낼 수 있는 자극적 효과를 갖는다. 그로테스크는 인간의 논리를 뛰어넘는 환상적이고 비사실적인 상황을 드러내는 것처럼 보이지만, 우리가 살고 있는 현실의 여러 관계를 위장하고 포장하여 반영하는 독특한 이중 구조를 갖고 있다. 예술가들은 인간의 본성을 나타내기 위해

24) 이해운, 「현대시에서의 그로테스크」, 『한국문학과예술』, 제9집, 숭실대학교 한국문예연구소, 2012, 138면.

서는 주로 이질감을 부각시키기 위해 낯선 세계라는 공간을 만드는데 이는 현실과 다른 세계의 단면이 아니라 현실과 현실 속의 또 다른 측면과의 이중 구조를 나타내게 되는 것이다. 따라서 그로테스크는 현실과는 전혀 무관한 영역에서의 자유로운 상상을 뜻하지 않는다. 표현 방식은 비현실적이지만 비판적 사회인식을 위한 사실주의적 형상을 원칙으로 한다. 그러므로 현실의 특정한 상태를 진술하는 인식의 개념으로도 볼 수 있다. 현대 예술에서는 비인간성과 같은 예술 형식상의 변형을 통해 그로테스크한 작품 속에서 비판하고 있다. 부조리한 현실에서 이에 맞서는 비판적 시선을 가진 작품 세계가 등장하고 그로테스크한 예술 작품이 생겨나는 것이기에 결국 그로테스크는 현실, 예술가, 작품 사이의 상호성을 띄게 된다. 따라서 작품 속에서 그로테스크 양식이 나타날 경우, 이 세 영역의 상호관계가 반드시 고려해야 한다. 왜냐하면 그로테스크 양식에서 전통적인 휴머니즘 및 생의 긍정적 측면 등은 의미가 퇴색되기 때문이다.

요약하자면 그로테스크는 현실 속에서 일어나는 여러 문제들을 모순된 것들과 함께 제시하여 상반된 감정을 동시에 제공하는 것, 이를 통해 독자들이 현실의 부조리함을 깨닫고 문제의식을 가져 생각하고 비판하게 만드는 것이라고 할 수 있다.

Ⅱ. 가학적 몸의 상상력

한국 여성시를 논의할 때, 논의 대상이 되는 시기는 크게 1920년부터 해방 공간에 이르는 시기, 1970년대 후반에서 1980년대를 거쳐 1990년대에 이르는 페미니즘적 성장 시기, 2000년대 이후의 에코 페미니즘과 몸 담론의 시기 등으로 구분될 수 있다. 이러한 구분은 여성운동사 혹은 페미니즘의 역사적 흐름과 맥을 같이 한다. 특히 90년대는 여성시의 ‘몸’에 대한 탐색이 본격화된 시기라고 볼 수 있는데 이 시기의 여성시인들의 시는 앞 세대 여성시인들의 시 세계와는 다른 양상을 보이고 있다. 앞선 세대에는 여성에 대해 가부장적 시대상에서 폭력성을 자각하고 스스로를 훼손된 몸으로 형상화했다면 90년대 이후 여성시는 보다 분화된 몸을 내세우며 억압받고 지배받는 여성상에서 탈피해 스스로를 긍정하는 긍정적 여성상에 이르렀다.²⁵⁾ 특히 90년대는 국내외에서 수많은 사건이 일어났던 시기이다. 90년대 이후 재편된 자본주의는 개인화 경향 및 소비문화를 급증시키고 몸에 대한 통제기술 및 여러 사회문화적인 변화 또한 가져왔다. 이를 통해 ‘인간의 몸이 개성의 발현체, 미와 선정적인 교환가치, 아름다움과 건강의 기호 및 사회 자산으로 부상되어 몸 자체가 고매한 정신을 얻기 위한 자아실현의 표상이자 그로 인한 개성과 신분, 인격으로 이해되는’ 시기가 도래한 것이다²⁶⁾. 포스트모더니즘과 관련하여 탈중심주의적 세계관의 등장은 전통적인 가치관을 와해시키고 그러한 틈새에서 페미니즘 운동과 맞물려 ‘몸’은 여성시의 미학을 창출하는 데 있어 커다란 영향을 미쳤다.

페미니즘은 90년대 자기인식의 특이점이었으며 90년대의 문화적 표지였다. 당시 한국사회의 일각에서는 이미 ‘남녀평등’이 이루어졌다고 공표하면서 이미 페미니즘의 목표가 달성되었다고 주장하고 있었다. 물론 이는 일각의 주장이었으며 페미니즘의 성과와 현실의 변화에 대한 과도한 평가였다. 그러나

25) 김현자·이은정, 「한국현대여성문학사-시」, 『한국시학연구제5호』, 한국시학회, 2001, 79면.

26) 김남옥 「몸의 사회학적 연구현황과 새로운 과제」, 『사회와 이론』 통권21-1집, 한국이론사회학회, 2012, 302면.

이러한 인식은 문학에도 영향을 미쳐 기존의 ‘여성해방문학’은 90년대 후반 ‘여성문학’으로 특정되었다. 여성해방의 논리가 점차 문학으로 진입하였음을 확인할 수 있는 대목이다. 이를 통해 90년대 여성시는 남성시인들의 예술적 전략과는 다른 특징을 드러내며 비결정성, 변동성, 가장(假裝)과 모방의 방법으로 남성중심적 지배질서를 교란하는 힘으로 작동하여, 남근중심적 주체 및 남성적 근원의식을 부정하고 여성의 몸을 재의미화 하기 시작했다²⁷⁾. 이러한 흐름에 따라 본격적으로 몸 담론이 유행하게 되면서 여성시는 현실에 대한 실존적 의식과 그 극복방안을 여성의 몸을 통해 제시하기 시작했다.

몸에 대한 담론은 모성, 섹슈얼리티 에코페미니즘 등으로 확장되며 여성의 정체성 및 타자와의 관계성을 강조하는 일군의 여성 시인들이 본격 등장하게 되었고, 그중에서 특히 그로테스크를 기반으로 하는 김언희가 등장하였다. 시인 김언희는 김정란, 박서원, 이연주, 최영미, 신현림, 나희덕 김선우 등과 함께 삶의 변두리에 버려져 있던 여성의 몸에 새롭게 의미를 부여하고 있으며, 당대의 복잡한 문제들을 몸의 시로 보여주고 있다. 김언희의 시에서 여성의 몸은 끊임없이 움직이고 분열하고 저항하며 흐르는 몸으로 표현된다. 이는 가부장적 사회에서 억압된 여성성뿐만 아니라 자본주의 및 문명의 이기로부터 벗어나기 위한 전략으로서 새로운 미래로 나아가려는 양상을 보이고 있다. 또한 김언희의 시에서는 절단이미지와 부패이미지가 난무하고, 나아가 ‘性’으로 ‘聖’을 조롱하고, 거울을 비추면 대칭이 되는 텍스트를 이용하여 DOG로 GOD를 표현하는 등 신성불가침적 조롱이 빈번한데, 즉 라캉의 개념으로 설명하자면 상징계에 대한 상상계의 유희와도 같은 이런 전략은 그의 시의 전반에 주요하게 표현되고 있다.²⁸⁾

또한 김언희는 가부장질서의 전복을 여성의 욕망을 추방하는 몸으로 재현하고 있다. 그의 시에서 몸은 줄리아 크리스테바의 압젝트(abject)인 시체, 오물 등으로 형상화되기도 하고 ‘아버지의 이름’(라캉)으로 명명되는 상징질서를 조롱하고 위협하는 것으로도 나타난다. 본래 오물이 갖는 의미는 부정적

27) 정끝별, 『여성성의 발견과 ‘여성적 글쓰기’의 전략 — 90년대 이후의 한국 여성 시인들을 중심으로』, 『여성문학연구』 제5권, 한국여성문학학회, 2001.

28) 2000년대 중반, 다다이즘과 쉬얼리얼리즘의 변형이며 확장판이라는 평가를 받기도 한 ‘미래파’라는 사조가 유행하게 된 데에는 그로테스크 미학의 선두주자였던 김언희의 영향이 작지 않았다고 할 것이다.

인 것으로서 기존의 가부장적 세계 속에서는 의미가 없던 존재였으나 김언희의 시에서는 변화와 역동성을 가진 주체이자 분열된 주체로 부각되었다. 이는 기존의 단일적이고 안정적이며 고정적인 상징성으로서의 여성성을 뒤집고 여성적 주체로서의 새로운 출발점을 보여주었다. 아래에서는 김언희 시의 양상을 크게 기계화를 통해 표현된 억압의 그로테스크, 다양한 감각을 활용한 신체 훼손 및 부패, 사디즘과 마조히즘 등의 관점에서 구별하여 살펴볼 것이다.

1. 기계화를 통해 표현된 억압의 그로테스크

김언희 시 중 여러 작품들에서 외력에 의한 몸에 대한 주체성의 억압이 대리적 도구, 즉 기계를 통한 대리배설적으로 표현되어지는데, 이는 정형적 형태의 삶이 아니라 버림받은 삶에 대한 변형이며, 이는 절단되고 찢리고 부서지고 쥐어짜여지는 몸으로 버려진다. 이는 줄리아 크리스테바의 주요 개념인 압젝트로 파악할 수 있으며 화자의 형태는 압젝트를 배제한 아브젝시옹(abjection)²⁹⁾의 형태로 파악된다.

줄리아 크리스테바는 주체와 공동체가 동일성을 유지하기 위해 거부하는 대상을 '압젝트(ject)'라고 명명한다. 압젝트에서 여성, 성소수자, 이주민 등은 주체와 공동체의 체계와 질서를 교란시키는 이질적인 요소이다. 그들은 역사적으로 '주체'의 자리를 언제나 독점해왔던 기득권 이성애자인 남성의 위치를 위협한다. 여성과 성소수자, 이주민들은 이 세상에 다른 종류의 주체가 있을 수도 있다는 사실을, 남성주체가 지금까지 세상을 바라보던 시각과는 전혀 다른 위치에서 세상을 재해석할 수 있다는 사실을 일깨운다. 이와 같이 김언희는 대상의 몸(특히 여성의 몸)을 조각내고, 찢르고 비틀거나, 정액과 섞는 물을 통해 주체를 분열하고 교란시키는 전략을 구사하고 있는데,

29) 라틴어의 abjectio에서 유래. 공간적 간격 · 분리 · 제거를 의미하는 접두사 ab-와 내던져버리는 행위를 나타내는 jectio로 이루어진다.

이는 크리스테바의 주요 개념인 압착선에 해당된다.

이는 강간범, 파괴자로 불리는 아버지를 기계(침대의 스프링, 욕정 전기)를 통해 조롱하는 것인데, 기계는 편안한 상태의 공간인 ‘소도’이면서, 아버지라는 경계선 너머에 있는 압착선의 위치에서 억압된 주체성을 회복하는 기계로 활용되고 있다.

크리스테바는 『시적언어의 혁명』에서 라캉의 상상계와 상징계를 롤랑바르트의 기호계와 상징계로 환치하여 의미생성화 과정을 설명한 바 있다. 그는 기호계는 라캉의 거울단계 이전, 전-오이디푸스 단계의 육체적인 공간이며 주체의 언어가 진입하기 전에 이루어지는 언어의 출발점이라고 주장한다.³⁰⁾

크리스테바는 남성중심의 사유에서 주장해온 주체는 사회적, 역사적 산물이라면서 ‘생각하는 존재’ 대신 ‘말하는 주체’로 상정하고 이 주체는 탈중심적이며, 분열적이며 언제나 과정 중에 있는 주체라고 주창한다. 따라서 프로이트, 라캉, 크리스테바가 말하는 아버지에 의해 억압되고 분열하는 몸을 버리고 기계로 이행되는 몸의 언어로 해방을 시도하고, 억압의 대상을 조롱 비판하여 주체성을 얻는 과정을 취하고 있는 것으로 해석할 수 있다.

김언희의 시에 등장하는 기계(도구)의 특성을 주목하지 않을 수 없는 바, 기계는 여러 조각의 부속으로 이루어져 분열(해체)은 소멸을 의미한다. 인간의 몸에서 가래침이나 콧물, 정액 등은 이와 같은 의미를 떨 수밖에 없는 분열적 존재이기도 한데, 김언희는 이러한 것들(압제트)로 주체를 해체하려 한다.

이는 더 이상 피할 수 없는 ‘꼭대기’ ‘마지막’ 순간에서, 이를테면 고양이에게 몰린 쥐의 반격과도 같은 지점에서 억압된 주체성을 해방하는 언어를 획득하는 방편이기도 하다.

꼭대기층

마지막방

낱아빠진 침대 스프링이

저 혼자 빼격이며 자위를 하고

30) 줄리아 크리스테바 (김인환 역): 『시적 언어의 혁명』, 동문선, 2000, 94, 95면.

당겨올리면
 착착 맞물려 올라오는 세기말의
 크리넥스, 아버지, 나는
 환생한
 티슈예요
 바르면
 그 자리서 짐승이 되는 연고

작다고 느끼세요?

더 긴 시간 원하세요, 해면체 아버지?

-김언희, 「HOTEL ON HORIZON」 전문³¹⁾-

위 시는 김언희 시인의 첫 번째 시집 『트렁크』에 수록된 시이다. 그는 “1990년대부터 기계와의 제휴, 욕망의 한계에 대해 표현하기 시작하였다.”³²⁾

이 시는 페미니즘 속 주체성을 잃고 ‘아버지’의 굴레에서 벗어날 수 없었던 화자가 가부장적인 한계에서 벗어나기 위해 기계에 관심을 가지는 것으로 시작된다. 시 속 자위를 하는 것은 침대 스프링이며 인간의 행위를 흉내 내고 있는 것은 스프링, 즉 기계와 인간을 동일시하여 기계를 통해 주체성을 찾으려 하는 것을 확인할 수 있다.

인간의 욕구 중 성욕은 가장 기본적이면서도 큰 부분을 차지하는 것으로, 두 사람의 결합이 아닌 혼자 하는 자위행위는 욕망 실현과 관련 있다. 자위행위는 곧 이를 수 없는 욕망이며, 함께 해야만 이 욕망은 완성될 수 있다. 이러한 인간의 보편적 욕망의 형태를 갖지 못하는, 억압의 상황에서 기계화의 분열적 주체성을 통해 공포의 대상을 조롱한다는 사실을 확인할 수 있다.

또한 시 속에서 ‘세기말’이라는 단어는 현재 일어날 수 없는 일이 세기말이 되어야만 실현될 수 있다고 말하는 것과 같은 의미이다. ‘세기말’과 더불어

31) 김언희, 『트렁크』, 세계사, 1995.

32) 김혜경, 「문정희와 김언희 시 비교 연구 -에로티즘과 페미니즘을 중심으로-」, 울산대학교 대학원 석사학위논문, 2013, 34면.

‘꼭대기 층의 마지막 방’이라고 표현한 것 또한 끝을 표현한 것이다. 이러한 시어의 사용에서 확인할 수 있듯 부정적인 이미지가 시 전체를 지배하고 있다.

탈수중엔 뚜껑을 열지 마시압
몸체를 격렬히 떨며
회전 수축하는
기계 질騰)

손대지 마시압 나는 지금
탈수중
탈수중
탈수중

혈관 속을 흐르는 전기 피
전기 욕정으로
요분질
중

혀를
빼어 물도록 쥐어 짜인
쭈글쭈글한 껍데기 세상을

튀,
뺏어버리기 위하여

- 김언희, 「탈수중」 전문³³⁾

33) 김언희 『트렁크』, 세계사, 1995.

이 시에서도 여성의 몸을 기계인 세탁기에 비유하고 있다. 탈수기의 속을 여성의 ‘질’로 표현하였으며, 탈수기의 절정 또한 ‘전기 피’, ‘전기 욕정’으로 표현하여 탈수하는 모습을 성행위의 마지막 장면으로 볼 수 있다. 이러한 김언희의 시에 대해 이승훈은 물이 빠진 삶은 죽어가는 삶을 암시하는 것으로 보았으며, 여성의 ‘질’은 곧 욕망이며, 죽음을 전제로 하는 기계의 ‘질’이라 보았다³⁴⁾.

또한 탈수기 안에 들어 있는 ‘겹데기’는 몸을 감싸는 표면을 의미한다는 점에서 남성성으로 볼 수 있다. ‘겹데기’를 안고 ‘회전 수축’하는 탈수기의 모습은 ‘요분질(糞)’이란 단어와 함께 가부장제가 금기한 성적 결합의 이미지를 강하게 보여준다. 그러나 그 결합은 ‘나/너’의 합일을 위한 것이 아니다. ‘격렬히 떨’고, ‘회전 수축하’고, ‘흐르’고, ‘쥐어짜’는 여성 몸의 운동성은 ‘쭈글쭈글한’ 남성적 몸을 위협하는 모습을 보여준다. 이는 기존질서에서 인식되어 온 성적 대상으로서의 여성과 남녀 관계성을 동시에 거부하는 강렬한 저항으로 읽을 수 있다.³⁵⁾

‘빼어 물도록 쥐어 짜’는 표현처럼 여성을 대변하는 탈수기는 더 이상 수동적인 여성이 아닌 공격적인 여성임을 보여준다. 이러한 방식으로 기존 질서에 저항하는 시인은 남성적 주체와 관계성, 소통마저 거부한다. 이를 좀 더 확장하여 해석하자면 남성이 주도한 자본주의 체제에 포섭되지 않겠다는 거부의 의지와 맞물려 있다고도 볼 수 있다. ‘기계’, ‘전기’ 등의 시어는 문명화된 세계와 관련되며, 이는 인간과 인간 사이의 소통이 물질과 기계를 매개로

34) 전영주, 앞의 논문 66면. “탈수기는 여기서 ‘기계질’이 되고 이 기계질은 ‘요분질’중이며, 이것은 정상적인 남녀간의 성욕이 아니라 ‘전기욕정’으로서의 성욕이다. 즉 자가발전을 하고 있는 여성의 육체이다. 이 자가발전은 육체의 모든 ‘물기’를 탈수시키기 위한 자가발전이며 이 자가발전의 목적은 ‘쭈글쭈글한 겹데기 세상을/ 뒹, 뺏어버리기 위하여’이다”

35) 김순아, 「90년대 이후 여성시에 나타난 여성의 몸과 전복의 전략 - 김언희·나희덕의 시를 중심으로」, 『한어문교육』, 제29권 253면. “나아가 시인은 여성의 몸에 있는 자궁을 ‘기계’에도 부여하여 ‘회전문 수축하는/기계 질(糞)’이 ‘쭈글쭈글한 겹데기 세상(기준질서)을’ 뒹 뺏어버리는 (「탈수중」), 즉 남성의 몸을 완전히 사라지게 할 수도 있다는 위협적 여성을 보여주기도 한다. 그리고 더욱 극단적인 형태로서 시체를 보여주기도 한다. 크리스테바에 따르면 시체는 배설물과 관련한 압축선의 극단적인 형태로, 주체의 필연적인 미래를 가장 적나라하게 보여주고 있다.”

이루어지고 있는 현실의 단면을 환기한다. ‘쭈글쭈글한 껍데기 세상을 뚫, 뺄어’는 남성 위주의 가부장적 사회를 강력히 거부하는 표현으로서 전통적 남녀관에서 벗어나 여성에 대한 새로운 인식 개선을 통해 여성의 지위 상승을 주창하는 것이다.

태어나보니
 냉장고 속이었어요
 갈고리에 매달린 엉덩짝이 나를
 낳았다는데 무엇의
 엉덩짝인지
 아무도 모르더군요
 지하 식품부
 활짝 핀 살코기
 정원에서
 고기가 낳은
 고기

...날 때부터 고기
 였어요
 육회와 수육
 창창한
 肉切機의 세월이 기다리고 있다고

-김언희, 「태어나보니」부분³⁶⁾-

위 시에서 말하고 있는 ‘고깃덩어리’는 신체의 일부이자 하나의 물질에 불과한데, 이는 ‘냉장고’로 표현된 가부장 세계에서 온전한 여성의 신체로 인식할 수 없는 현실을 나타낸 것이다. 여성에 대한 온전한 인간적인 이해의 대

36) 김언희, 『트렁크』, 세계사, 1995, 63면.

상이 아니라 부위별로, 예를 들어 젓가슴, 입술, 엉덩이 등을 부각함으로써, 여성의 도구로 전락시키는 남성적 관점을 드러내고 있다. 그것은 인간이 아니라 ‘트렁크’ ‘통조림’ ‘냉장고’에 담길 수밖에 없는 정원(세상)이 낳은 ‘고기가 낳은 고기’로 그리고 있다. 그것은 온전하게 살아 숨 쉬는 생명체가 아니라 육절기를 기다리는 ‘고기덩어리’에 불과하며, 냉장고라는 기계를 현실 세계에 대입하여, 현실의 절망적인 상황을 고기와 냉장고라는 비유를 통해 보여주고 있다. 김순아는 이 시에 대해 줄리아 크리스테바의 압축의 개념에 근거하여 “지배질서에 의한 소멸의 공포와 절망을 하나의 음식으로 대치하여 보여주는 것이다”고 분석하면서 “80년대 여성시에서 보이는 ‘조각난 몸’의 연장선상으로 읽을 수 있는 것, 조각난 몸의 부분들은 남성성을 조롱하고 위협하는 존재로 나아간다”고 진단했다³⁷⁾.

근무 중의 수음(手淫)

책상다리 사이로 매독이 퍼진다 아침 열시에
 디지털 자지에서 디지털 정액이 흘러
 넘치고 빠는 기계 당신은
 빨아서 모든 것을
 말려
 죽이지

불길하고 더러운 새 소식과
 만 원짜리 몇 장이 쥐고 흔드는 음탕한 미래
 깜박
 잠들었다가 나는
 백발이 된 채 깨어난다 미스 리
 천국에서 나가는 길 좀
 가르쳐줘(하략)

- 김언희, 「9분전」 부분³⁸⁾ -

37) 김순아, 앞의 논문 250면.

38) 김언희, 『뜻밖의 대답』, 민음사, 2005.

「9분전」은 「HOTEL ON HORIZON」과 닮았다. 차이점은 초기시에서는 침대 스프링의 자위를 나타냈다면 위 시에서는 인간의 자위와 컴퓨터와의 성행위를 나타내고 있다. “기계와의 성행위 속으로 몰입해가는 시대를 현란한 어휘로 표현해냈다.”³⁹⁾

이 시는 인간의 성적 욕망을 컴퓨터를 통해 표현했으며, 특히 사이버 섹스와 섹스 자체를 가능하게 하는 컴퓨터에 주목하여 단절된 세계를 벗어나려 했다. 컴퓨터의 커서의 깜빡거림같은 빠른 시간의 흐름동안, ‘아침 열시’에서 ‘깜빡/ 잠들었다가 나는/ 백발’이 돼서 천국을 가야할 백발이 되었다. 이를 불길하고 더러운 소식과 음탕한 미래라고 표현을 함으로써 억압된 상황을 벗어나고자 하였다. 정액이 넘치는 디지털 자지를 가진 그(기계)에게 빨려서 말려 죽을 것같은 그녀의 상황(DOG)은 천국(GOD)을 찾지만 그 어떤 천국의 단서를 제공해주지 않는다. ‘음탕한 미래’만이 기다리고 있는 이 상황은 멈추지 않는 컨베이어 벨트와도 같다.

위와 같이 김언희 시 속에 나타난 여성에 대한 성적 억압과 그것을 기계화하여 표현한 시들을 살펴보았다.

그는 기존의 제도에서 완전하게 벗어나지 못하고 있고 이런 현실을 기계화된 여성을 통해 비판하고자 한다. 여성으로서 제대로 된 발언을 할 수 없는 현실을 고발하고자 하는 것이다. “김언희는 현실의 존재가 아닌 기계화된 존재로서라도 주체성을 얻으려고 노력하고 성적 억압에 대해 비판한다. 그 속에서 그는 여성을 기계로 끊임없이 비유하며 부정하고 있다.”⁴⁰⁾

따라서 김언희는 가부장적 사회 속에서 벗어나지 못한 여성을 그려냈으며, 이를 기계화된 여성이나 혹은 자신의 욕구를 절제하려는 여러 극단적인 소재(오브제)를 통해 표현하고 이를 비판하고자 하였다.

39) 김혜경, 앞의 논문, 38면

40) 김혜경, 앞의 논문, 39면

2. 다양한 감각을 활용한 신체 훼손 및 부패

전술한 바와 같이 김언희는 여성성과 타자성을 새로운 차원에서 나타내고자 하였다. 특히 시각 중심이었던 기존의 시적 표현에서 더 나아가 촉각, 청각, 후각 등의 다양한 감각을 활용하여 이미지를 나타냈다. 구멍, 우물 등 둥근 형상들의 이미지들은 여성의 자궁을 환기시키기도 한다. 여성에게 자궁은 여성만이 가지고 있는 고유한 특징이며 여기에서 자궁 속의 물은 인간의 힘으로 막을 수 없는 것으로 표현되어 기존의 질서에서 벗어나려는 시인 자신의 주체성과도 관련지을 수 있다. 특히 물은 여성의 몸에서 월경과 수유, 임신 등 다양한 특성으로 나타날 수 있는데, 역설적으로 물을 몸속 더러운 것들로 표현하며 이것을 배설함으로 기존의 질서와 법, 제도 등을 벗어나고 탈피하려는 전략으로 사용하고 있다.

어디 있는 것일까 복숭아는
 짹짹 들러붙는 이 향기는 어디서 오는 걸까
 발목까지 푹푹 빠지는
 향기의 진창
 향기의 빨
 복숭아 알레르기 나는
 전신이 가려워 가려워 가려워
 환장할 이 어디에 복숭아는
 북북 긁어대면
 손톱 밑에 묻어나는 찢든한 향기의 살집
 어디를 건드려도 진물이 흘러내리는
 도대체 복숭아는
 눌러보면
 움푹 손가락 자국이 남는
 문득 보니 손가락 한 마디가 발등위로 툭 떨어져 문득 보니 발가락 여덟마디

가

문드러지고 없어 문득 보니 몽크러진 옛날 뺨 뚫린 구멍으로 빗물이 들이쳐
문득

보니 볼때기 위로 농해 빠진 눈알이 주르르륵 흘러내리네

- 김언희, 「복숭아」 전문41)-

압축트는 분리하여 버리는 의미이다. 복숭아(대상)이 분리 되고, 폐기된 이후, 남는 잉여의 의미가 아브젝시옹이라고 봐야할 것이다.

복숭아는 여성의 이미지가 씌워진 성적대상과 향유의 소재로 종종 등장했다. ‘마돈나 오려무나 수밀도의 내 가슴에 이슬이 비치도록 달려오려무나’가 대표적인 예이다. 복숭아는 여성의 몸, 여성의 젖가슴과 질을 상징하던 소재로 활용되었었다. 이 시에서는 썩어문드러지는 여성의 몸, 폐기하는 몸으로 표현하고 있다. 김언희의 여러 시에서 채집되는 바이기도 한데, 프로이트나 라캉이 말하는 분리, 거세의 과정을 시로 표현했다고 봐도 무방할 정도의 내용을 담고 있다.

“거세는 주체를 의미로 나타낼 수 있는 것으로 설정하는 이 분리의 과정을 완수한다. 다시 말하자면 주체는 분리되어 타자, 즉 거울 속의 이마고(시니피에)와 세미오틱 과정(시니피앙)과 항상 대결상태에 놓인다.”⁴²⁾

향기로운 복숭아(아름다운 여성, 혹은 어머니)는 김언희의 시에서는 거세(추방)된 복숭아의 처참한 형태인 압축트로 남는다.

부드러운 말랑말랑한 복숭아는 발목이 푹푹 빠지는 진창, 빨로 남으며, 알레르기로 가려운 몸을 긁을 때 진극한 살점과 함께 진물이 흘러내리다 못해 발가락이 문드러지고 눈알이 썩어 흘러내리는 아브젝트의 상태는 3인칭 관점(아브젝시옹)을 발생시킨다.

대상에 대한 부패이미지는 줄리아 크리스테바의 주요 키워드인 아브젝트이다. 분리/거세에 관련한 익숙한 전형이다.

이상화의 ‘수밀도의 네 가슴’으로 표현된 바 있던 복숭아(여성)는 썩어 문드러지는 비천한 여성으로 등장하기 까지 많은 시간이 필요로 했으며, 김언희

41) 김언희, 『트렁크』, 세계사, 1995, 19면.

42) 줄리아 크리스테바. 김인환역 『시적 언어의 혁명』 동문선. 2000. 52면

에 이르러 상징질서를 무너뜨리는 성과에 도달했다고 평가할 수 있다.

김순아는 이 시에 대해 “형체가 상한 복숭아는 자본주의 사회에서 자신의 정체성을 상실한, 즉 훼손된 인간 존재에 대한 위기의식을 나타낸 것이라 볼 수 있다.

부패된 복숭아, 즉 몸은 여성의 몸을 넘어서 우리 사회가 부패한 것으로 비유되며, 이는 시에서 ‘진물’로 확인할 수 있다. 일반적으로 ‘진물’은 찌든하고 굵은 더러운 것으로 계속 흘러내리는 것이다. 이는 곧 우리 몸에서 내보내야 할 압력과 관련이 되지만 통제할 수 없고, 몸의 경계에서 완전히 내보내는 것이 불가능하다. 본 시에서 ‘복숭아 향기’는 후각적 이미지로 시의 전체에 몸의 실체를 확인할 수 있게 해주는 것을 감각의 축수에 닿지 않고는 이해할 수 없고 이러한 감수성은 곧 자신의 정신과 연결되어 있다는 것을 확인시키고 있다”⁴³⁾고 분석한 바 있다.

일견 정당한 분석이라고 볼 수도 있지만, 김언희의 그동안 천착해 온 작업은 ‘자본주의 사회에 대한 자기 정체성의 상실’보다는 존재론에 대한 철학적 언표에 더 집중한 것에 방점을 찍는 게 더 정당한 평가가 아닐까 본다.

썩어 문드러지고 진물은 스스로를 경계 밖으로 몰고 가는 것으로, 주체적 여성으로서의 여성성을 강조하는 활용하면서 시적 성취를 위해 ‘부패’를 통한 후각, 시각, 청각 등 다양한 감각들이 동반되고 있다.

이러한 다양한 감각을 활용한 또 다른 시 중 ‘앵무새가 웃었지’가 있다.

앵무새가
웃었지

죽은 눈이 뿔히고
죽은 배가 갈라진 앵무새가 웃었지

앵무새의 복부에서
썩는 물이 웃었지

43) 김순아, 앞의 논문 162면.

이상한 열매 죽은 개가 열린 나무 아래서
 입 속의 핵대를 풀어
 쥐고, 웃었지

줄 끊어진 그네 위에서 웃었지, 그랬지

빨간 털실로 잘린 목을 꿰매 붙인
 앵무새가 웃었지

자물통처럼 웃었지

- 김언희, 「앵무새가 웃었지」 전문⁴⁴⁾ -

위 시에서 앵무새와 개가 등장한다.

눈이 뿔히고 갈라진 배의 앵무새와 이상한 나무아래 죽은 개다. 또한 앵무새-빨간 털실, 개-핵대가 등장하는 데, 객관적 진술로는 빨간 실로 앵무새의 다리를 묶어 놓은 것, 핵대로 개의 목줄을 해놓은 것이 적확할 것이다. 그럼에도 김언희는 빨간 털실로 앵무새의 잘린 목을 꿰맨 것으로, 물고 있던 물고 있던 핵대를 풀어놓은 것으로 표현하고 있다.

김언희의 시에서 종종 나타나는 눈알(눈동자)은 참혹한 훼손의 눈알이다. 그의 시에서는 ‘목에 박히는 눈’이거나 ‘연필로 찢리는 눈알’이거나 수조통에 빠진 ‘인형의 눈알’ ‘씩어 문드러져 흘러내리는 눈’으로 드러난다. 여기서 말하는 눈알을 거울에 비친 자아의 발견이며, 그로 인해 분리와 거세가 발생하는 공간인데, 곧 훼손된 눈알로 표현되어진다. 위 시에서도 ‘죽은 눈’이 ‘뿔히’는 눈으로 드러난다. 뿔힌 눈(아브젝트)이 ‘웃었지’(이브젝시옹)로 드러난다. 정신분석학에서 자기 분리와 분열은 이전 단계에 대한 거부(웃었지)로 나타난다.

눈알이 뿔히고 배가 갈라지고 목이 잘린 앵무새는 압젝트 의 영역이고 ‘웃었지’는 거부와 추방에의 언표이다.

44) 김언희, 『뜻밖의 대답』, 2005.

살육된 앵무새의 배에서 ‘씩는 물’은 압축의 부패이미지, 액체이미지의 전형이기도 하다.

이와 비슷한 시적 양상을 보이는 것으로 다음의 시를 들 수 있다.

죽어서
씩는
모과로밖에는 너를
사로잡을 수 없어

검은 이 번져가는 몸뚱어리
씩어갈수록 참혹하게
향그러운

이 집요한, 주검의
구애를

받아 다오
당신

- 김언희, 「모과」 전문⁴⁵⁾ -

水門에 걸려 있는 죽은 개,
떨어진 간,
자궁 속의 귀뚜라미,
괄호 속의 똥,

-김언희, 「뜻밖의 대답」 부분⁴⁶⁾-

씩는 모과를 통해 주체인 여성이 씹어가지만 씹어갈수록 참혹하게 향그럽

45) 김언희, 『트렁크』, 세계사, 1995.

46) 김언희, 『뜻밖의 대답』, 민음사, 2005.

다고 표현하며, 집요한 주검의 구애를 받아달라고 요청하고 있다. 이는 곧 죽음 앞에서 썩어가는 몸으로 참혹하지만 향스럽다고 표현하며 모과를 통해 주체적인 여성성을 드러내고자 한 부분으로 보인다. 또한 당신에게 주검의 구애를 구체적으로 받아달라고 요청한 바는 썩어서 참혹한 상태의 여성 몸이지만 집요한 요구를 통해 구애를 받아달라는 것과 동시에 죽어서라도 상대를 사로잡으려 하는 강한 집착 및 물러서지 않는 모습으로 확인할 수 있다.

썩어가는 사체의 이미지는 바구니 속에서 썩어가는 모과의 이미지로 대체되면서 시적 신장을 조성하고 있다. 이는 공포와 웃음의 효과와는 약간 성질이 다른 혐오와 매혹의 면이 있다고 볼 수 있다. 혐오는 썩는 모과에 육체가 비유되고 있다는, “육체의 강등에 대한 불쾌감에 기인한 것이며”,⁴⁷⁾ 낯익은 사물에게 낯섬을 느끼게 될 때 생기는 매혹의 그로테스크 효과로 볼 수 있는데, 썩어가는 몸(모과)과의 시간(屍姦)과 ‘水門에 걸려 죽은 개’는 수컷(아버지)가 아닌 암컷(딸, 화자)인데 ‘자궁 속’에 ‘귀뚜라미’가 들어가 있어, 육체의 부패 혹은 육체의 강등이 주는 그로테스크의 대표적인 표현이다.

보여주마

얼음답게, 몸 속을

드나드는 톱날들을 환히

보게 해주마

물이 되는 살의 공포, 나를

썰음질하는 실물의

톱니들을

만지게 해주마.....얼음

톱밥, 물이 되는

시간의

답살들을

얼음톱밥에

47) 전영주, 앞의 논문, 41면.

삶은 피를 끼얹어 먹는 팔빙수

비벼 먹어라 겁내지 말고

무색무취가 무섭대서

색소로 물들인

노랑 주황

얼음 핏방울

- 김언희, 「얼음여자」 48)

위의 시 얼음여자는 공포스러운 그로테스크의 시다. 빙수의 주제인 얼음을 톱으로 ‘썰음질’은 마커스 니스펠의 <텍사스전기톱연쇄살인사건>을 연상케하는 썰음질이다. 백색의 얼음 위에 살육에서 얻은 피를 뿌렸을 때의 공포가 느껴지는 시이다.

‘얼음여자’는 자신을 얼음에 비유하면서 시어 ‘보여주마’, ‘보게 해주마’, ‘만지게 해주마’ 등을 사용하여 겁내지 말고 먹으라는 표현함으로써 당당하고 주체적인 모습을 보여주고 있다. 또한 무색무취가 무섭대서 물들였다는 구절에서 알 수 있듯, 상황을 피하지 않고 적극적으로 맞서는 모습이 수동적인 모습이나 피해를 입은 모습에서 발전한 모습임을 보여주고 있다.

이런, 짓는군

뜨끈뜨끈한

수육이, 짓어

김이 무럭무럭 피어오르는 수육을

젓가락으로 뒤적거리며, 배다른 생이

낄낄거린다. 이봐

탕, 짓었어?

날 보고

꼬리를 흔들었됐어?

48) 김언희, 『트렁크』, 세계사, 1995.

뚝배기 속에서?

-김언희, 「늙은 창녀의 노래 4」 전문49)-

위 시에서는 시적 화자로 추정되는 늙은 창녀가 수육을 보며 묻는 장면이 묘사되어 있다. 창녀인 자기 자신에 대한 선문답이다. 고요함 속의 선문답이 아닌, 지리멸렬한 자신의 몸에 대한 문답에 가깝다. ‘개 같은 삶’ 혹은 ‘보신탕 뚝배기 속의 수육’은 늙은 창녀의 질 속이며, 늙은 창녀의 삶이다. 그 삶은 고귀한 귀부인의 삶, 혹은 아리따운 모습으로 자란 딸의 모습과는 다른 그로테스크한 수육의 삶이다. 수육이 짓는다는 표현을 통해 뚝배기 속 수육은 혐오의 대상으로 추측되는데, 김언희 시의 대부분에서 분노와 혐오감의 대상이 되는 남성 혹은 아버지로 볼 수 있다. 위 시에서는 시각, 청각, 후각이 효과적으로 표현되고 있으며, 낱낱거린다는 표현을 통해 시적 대상에 대한 조롱의 의미가 담겨 있다.

장바구니를 들고 오늘은 또 무엇을
 똥으로 만들어 줄까
 미나리 상추 쪽갓
 바지락 피조개
 펄펄 뛰는 저 도다리란 놈을 똥으로
 만들어 버려....?
 향문을 찹찹 다시며 지나가는
 과일전 좌판 위에
 황도 백도 천도 복숭들
 등천하는 저 향기를 구린내로
 저 신선한 과육들을
 똥으로 만들어 버리는 무서운
 분노의 회로 나를

49) 김언희, 『트렁크』, 세계사, 1995.

거치면 모든 것은 왜
 심지어 당신, 심지어
 하느님까지, 내게서
 나오는 것은 왜 모조리

- 김언희, 「왜, 모조리」 전문 50)-

위 시에서는 미나리, 상추, 썩갓 등 여러 생물 및 재료들을 똥으로 만들어 버릴까라는 표현을 사용하며 시적 화자인 자신을 거치면 신선한 과육과 향기를 구린내로 만들어 버린다고 말하여 사회 혹은 대상에 대한 극한의 분노를 가지고 있음을 알 수 있게 한다. 심지어 마지막에는 당신이라고 직접적인 표현을 하였으며, 자신이 가진 분노를 표출하며 기존 질서에 대한 반감을 나타내고 있다. 이러한 생물과 과일 등을 똥, 즉 오물 혹은 더럽고 기피하는 것으로 만들겠다는 김언희의 상상력은 여러 시에서 확인할 수 있다.

지금까지 살펴본 바를 종합해보면, 훼손된 신체와 외설적 비유를 담은 공포스럽고 혐오스러운 이미지는 “남성과 여성의 경계를 오가는, 무성적, 신체와 생명 그 자체에 대한 지향성으로 집중되는 것처럼 보인다. 자기 절단을 감행하는 서사는 폭력으로 신체를 훼손당하고 갇혀 있고 침묵하는 육체를 해방시켜 새로운 출구를 모색하고자 한다”⁵¹⁾ 따라서 김언희는 여성의 몸을 주제로 다양한 감각을 활용하여 신체 훼손 및 부패의 이미지를 형성하여 그로테스크를 표현하고자 하였다.

50) 김언희, 『트렁크』, 세계사, 1995.

51) 백지연, 포스트휴먼 시대의 젠더정치와 괴물-비체의 재현방식 -김언희와 한강의 작품을 중심으로-, 비교문화연구, 제50집, 2018, 90면

3. 사디즘과 마조히즘

김언희 시에서는 여성인 시적 자아의 생산성에 대해 부정적으로 나타내고 있으며 이는 여성을 생물학적 욕구의 영역에 한정시켜 놓고 상징 질서의 영역에 진입하기 위해 천한 몸을 개방해야 한다는 프로이트의 논리를 시작으로 바흐친-라캉-크리스테바의 압축선에까지 접근하고 있다. 김언희는 충실하게도, 의도성을 다분히 두고 프로이드와 라캉, 줄리아 크리스테바의 이론을 시화(詩化)한 것처럼 보일 정도로 공유하는 바가 많다. 사디즘과 마조히즘은 임상심리학적 용어로, 프랑스 작가 사드(Donatien Alphonse Francois de Sade)와 오스트리아 작가 자허 마조흐(Leopold Ritter von Sacher-Masoch)의 이름을 딴 것이다. 사디즘은 성적 맥락에서 상대를 공격하고 창피감을 갖게 하면서 성적 쾌감을 갖는 경향을 말한다. 프로이트는 마조히즘에 대해 “외부 사람에게로 향하지 않고 자신에게로 선회한 사디즘”이라고 표현하였다. 프로이트는 특히 마조히즘에 대해 ‘누군가 바라보기를 바라는 목적이 담겨있다’라고 표현하였는데, 이 누군가를 프로이트는 아버지라고 지정하고 있다.

프로이트의 이러한 정의에 기대어 사디즘은 마조키즘의 의미를 확장해보면, 또한 전반부에 미러링화법을 언급했듯이 쌍둥이 모티프로 확장하여 설명이 가능할 것이다. 오랜 고전적 주장인 ‘나에게는 천사와 악마가 있다’ 우리 속에는 사디즘과 마조키즘이 동시에 공존하며, 소위 라캉이 말하는 대타자 상징계에 의해 통제된 모습으로 드러날 뿐이다. 이 상징계의 검열에서 벗어나는 순간 누구나 사디즘과 마조히즘의 양상이 드러나는데, 이 두 심리는 분리할 수 없는 한 통속이며, 쌍둥이모티프와도 닮아 있다.

신형철은 박상원의 소설론에서 오이디푸스의 두 아들의 신화에 기대어 쌍둥이모티프에 주의하여 ‘또 다른 나’로 정의한 바 있다.

9분 차이로 태어난 일란성쌍둥이 형제가 있다. 둘은 푸른 반점을 함께 갖고 태어났는데 형의 것은 왼쪽 발목에 동생의 것은 오른쪽 발목에 있다. 실로 “이것은 거울의 이치와 너무도 흡사하다.”(「유서, 『이상』, 9~10쪽) 이 설정은 이 소설이 정체성의 혼란이라는 고전적 테마를 ‘분신(double)’ 모티프를 활

용하여 서사화할 것이라는 점을 예고한다. 분신 모티프는 무엇인가? 정체성의 혼란을 겪는 주체는 흔히 자신의 자아가 분열되어 있다고 느끼기 마련이다. 그 혼란과 분열의 정도에 따라 ‘또 다른 나’는 다양한 양상으로 내 앞에 나타날 수 있다. 52)

김언희의 작품에도 사디즘과 마조키즘의 쌍둥이모티프가 있는데, ‘아버지 니가 한 대로 나도 그렇게 해줄게’는 역할 변경이기도 하다. 이는 아버지와 딸은 들이지만 화자의 전략은 ‘나’는 거울에 반사되는 ‘아버지’의 형태로 드러나며, 서로 ‘기브 앤 테이크’로 자기 분열을 드러낸다고도 할 수 있다. 형태적으로는 가부장의 아버지(사디즘)에게 ‘나’(사디즘과 동시에 마조히즘)는 당하는 형태를 띠지만, 나 또한 똑같은 방식으로 행위 하고 있다.

이러한 사디즘과 마조히즘이 김언희 시에서는 동시에 나타나고 있다. 특히 성적 공격대상이 되는 ‘나’는 마조히즘의 대상이 되며 동시에, 그러한 마조히즘을 능동적으로 행하는 폭력적인 남성 혹은 아버지들은 사디즘의 대상자로 묘사되고 있다. 하지만 이러한 사디즘과 마조히즘에 대한 시적 표현은 성적 쾌감이 나타났다가보다 김언희 시에서 당하는 여성의 입장은 신체를 훼손하는 등의 문제행동으로 나타나며 시의 초기에는 강한 반항적 느낌을 주지만 시의 마지막에는 어쩔 수 없는 현실을 포기하고 받아들이는 양상을 나타내기도 한다. 김언희 시에서는 아버지로 형상화된 남성의 가학적 행동의 사디즘과 신체의 훼손, 부패, 죽음에 이른 극단적인 마조히즘을 보여주고 있다.

어머니의 목을
 자른적이
 있었다내손으로
 잘린체살아있는어머니의
 머리를내무릎위에
 얹은적이
 있었다

52) 신형철, 『몰락의 에티카』, 문학동네, 118, 119면

목이 잘린 채 살아있는
 한낮의 어머니
 살아있는
 두 눈을
 껌맨적이 있었다 이 손으로
 잘린 머리로 깨어 있는 한밤의 어머니
 살아있는 두 입술을 철사로
 껌맨적이
 있었다 산 채로

- 김언희, 「스타바트 마테르」 전문⁵³⁾-

피 흘리며 십자가에 매달린 성모의 마음을 노래하는 애상곡(哀想曲)인 스타바트 마테르가 전복, 아들이 어머니의 목을 자르고 조롱하고 껌매는 마조사디즘을 담은 근작시집이다. 신성해야 할 종교적 엄숙을 전복되고 한낮에 어머니의 목을 자르고, 그것을 어머니 스스로가 두 눈으로 지켜보고 있는 모습을 묘사하는데, 일회적인 사건이 아니라 또 다른 밤에도 목을 자르는 등 상습적으로 마조히즘과 새디즘이 교차되는 것을 확인할 수 있다. 새디스트인 아들을 제지하지 못하는 어머니는 마조히스트에 다름 아니다. 두 눈을 지켜보는 눈마저도 철사로 껌매는 행위는 상습적인 폭력에 따른 순응상태이며, 김언희는 이를 통해 ‘사과에 꼬리를 다는’ 그로테스크의 미학을 드러내고 있다.

일찍이 신형철이 아버지와 딸과의 근친상간의 관점이나 가부장적 관점이 아니라 주체와 대타자와의 관계로 파악해야 한다는 지적이 있었듯이 김언희의 근작 『보고 싶은 오빠』에 이르러 ‘딸과 아버지’가 아닌 ‘누이와 오빠’ ‘아들과 엄마’로 대체했다는 점에서 선형적 분석이 설득력을 얻고 있다. 이 곤혹스러운 세대마조히즘은 결국 가족의 해체와 파괴가 아니라 자기 분열, 혼란, 즉 주체의 분열을 드러내고 있다. 따라서 김언희의 시에서, 딸이 주도하여 아

53) 김언희, 『보고 싶은 오빠』, 창작과비평, 2016. 종진 네권의 시집이 아버지가 다수이고, 간혹 어머니가 소재였으나, 이 시집은 이모, 동네할아버지, 어머니, 언니, 제자 등 다양한 등장인물이 나온다. 또한 기존의 시집에 비해 서정성과 스토리가 강화되었다.

버지에게 강간을 하든 엄마가 주도하여 아들을 강간한다 한들 그 의미론적 개념에서 큰 변화가 없다. 다만 가부장적 가정의 해체, 즉 절대권력의 남성인 대타자 아버지에 의해 딸이 강간을 당했을 때 여러 층위에서 의미를 다양하게 할 수 있다는 전략적 차원의 차용으로 봐야 할 것이다.

지긋지긋하다
 똥구멍이 빨간시도
 씹다붙여준껌같은섹스도
 쓰고버린텍스같은생도
 지긋지긋해지긋
 지긋하옵니다아버지
 풍선의대가리를가르고돌을채우는일도
 있지도않은구름다리를벌벌떨면서건너는연애도아버지
 지긋지긋하옵니다빠꾸기시계속에서
 시간마다튀어나오는아버지의
 면상도색다른털벌레도
 지긋지긋하옵니다
 가래처럼찢득거리는희망도
 손가락이열개나달린이구멍도
 저뱀자루도아버지지긋
 지긋하옵니다
 벗겨주소서
 벗겨내주소서아버지
 나를 아버지
 콘돔처럼 아버지
 아버지의 좃대가리에서 아버지!

- 김언희, 「벗겨내주소서」 전문⁵⁴⁾-

54) 김언희, 『말라죽은 앵두나무아래 잠자는 저 여자』, 민음사, 2000, 26면.

벌레 구멍, 으음, 바로
 이 맛이야! 과묵한 자리에서
 애액이 흐르는
 아버지아버지아버지 너무
 흘러, 아버진
 색골이야!

-김언희, 「가족극장, 나에게 벌레를 먹이시는」 부분⁵⁵⁾-

나에게게는
 뽕족하게 깎은 연필 한 자루 있네

나에게게는 뽕족하게 깎은
 자지 하나 있네

뽕족하게 깎은 자지, 아버지의
 자지로 오늘도 나는
 내 눈을
 찌르네

아버지, 아버지가 뺨 아이는
 내 아이가

아네요

- 김언희, 「나에게는」 전문⁵⁶⁾-

위의 시 「가족극장, 나에게 벌레를 먹이시는」은 나와 아버지의 성관계를 나타내면서 이를 ‘벌레먹는 모습’으로 표현하고 있다. “이에 ‘벌레’를 먹거나

55) 김언희, 위의 책, 101면

56) 김언희, 『뜻밖의 대답』, 민음사, 2005.

‘벌레’를 먹이거나 ‘벌레’가 몸을 파고드는 잔인한 모습은 시인이 아버지와의 성행위를 부정적으로 표현한 것으로 보인다”⁵⁷⁾

다음으로 「나에게는」은 충격적인 텍스트 속에서 부녀관계를 근친상간으로 표현한 급진적인 내용이다. 이 시에서는 아버지가 드디어 아이를 낳는다. ‘연필’과 남자의 ‘자지’를 동일시하고 있다. 아버지와의 성행위를 있는 그대로 표현하지 않고 자신의 질 대신에 ‘눈’을 찌른다고 표현하고 있다. 그래서 결국 가지게 된 아이는 자신의 아이가 아니라고 표현한다.⁵⁸⁾

종합해보면, 「벗겨내주소서」는 가족과 아버지의 권력으로부터 이탈을 갈망하고 있지만 「가족극장, 나에게 벌레를 먹이시는」은 색골인 아버지가 딸에게 음식처럼 매일 벌레를 먹이고 있고 「나에게는」에 와서는 아버지가 아이를 낳는 것으로 마무리되고 있다. 이러한 김언희 시에서 유폐된 내면의 진실성의 세계를 형성하는 가장 근원적인 외적 억압은 가족으로, 시에서 나타난 아버지는 가족을 지키고 생계를 이어 가는 가장의 개념으로 작용하는 것이 아닌 상상적 관계에서 교접 대상으로 가능한 것이다. 실상 근친상간을 저지르는 아버지들의 쾌락을 위해 수많은 여성들(딸)은 희생자로 재생된다. 만약 근친상간의 금기가 보편적인 강박관념이 없었다면 이렇듯 엄숙하게 표현되지는 않았을 것이라 한다. 김언희는 작품 속에서 비상식적인 가족의 관계를 표현함으로써 여성에게 가해진 즉, 여성의 육체에 가해진 폭력적인 남성의 시각을 나타내고 있다. 김언희의 시에서 성적 파트너에 대한 요구사항들이 몇 가지 있는데 이는 관음증, 노출증, 가피학적 성욕, 소아성애 등이다. 이러한 작가의 시는 가부장적 사회 및 남성중심의 기존 세계에 대한 비판으로 볼 수도 있으며⁵⁹⁾, 현실에 대한 반항 및 평등한 주체들의 공간인 유토피아를 염원하는 강박증이다. 특히 김언희는 시적 화자로 대변되는 여성들이 가학적 행위를 당하고 이를 벗어나기 위해 고통스러운 상황에 직면하고 이러한 고통을 통해 중국에는 현실을 벗어나려는 양상을 띠며 사디즘과 마조히즘적 경향을 보여주고 있다.

57) 김혜경, 「문정희와 김언희 시 비교 연구 -에로티즘과 페미니즘을 중심으로-」, 울산대학교 대학원 석사학위논문, 2013, 22면

58) 김혜경, 앞의 논문, 23면

59) 고명수, 「모반의 시, 혹은 극단의 시학」, 『문학과 창작』 제8권, 문학아카데미, 2002. 153~166면.

슈미즈처럼 눈거품을 들어올리고
 나는 벌려주네 입질 걸린 눈을

- 김언희, 「후렴」 부분⁶⁰⁾-

이미 손상된 상태이기 때문에 정상적으로 심신상태를 유지할 수 없으며 세
 계를 이해하는 눈은 철저하게 파괴돼가고 있다. 입질, 즉 성병이 걸린 눈은
 이미, 화자의 눈을 손상한 권력자마저도 매독과 입질로 점철된 사람이며, 정
 상적으로 삶을 운용할 수 없는 그로테스크한 상황이다.

옥상 물탱크 속의
 섬뜩한 표류물
 집을 지키고 있는 것은
 오른쪽 눈알이 썩어버린 인형이다.

- 김언희, 「옥상 물탱크 속의」 61)부분 -

위 시에서는 파괴의 참담함을 태연한 목소리로 이야기하고 있다. 그것은
 단순 일회성 폭력의 피해가 아니라 지속적인 폭력이라는 것은 암시하고 있
 다. 왜냐하면 <하나 남은 눈동자>에서 알 수 있듯 이미 몸(눈알)을 상실했으
 며, 하나 남은 것마저 상실돼가고 있다는 것이다. 이는 폭력성이 강하게 나타
 났으며 시적 대상자의 사디즘적 경향이 나타난 것이라 할 수 있다.

새벽 세 시 얼어붙은 물고기의 눈알에
 못을 쳐서 벽에 건가

- 김언희, 「현장」 부분⁶²⁾-

60) 김언희, 『뜻밖의 대답』, 민음사, 2005.

61) 김언희, 위의 책.

새벽 세 시는 밤의 가장 깊은 시간이며, 아직 아침이 밝아오기에는 먼 시간이다. 그 시간은 폭력자가 술을 마시고 귀가해 잠을 하고 자고 있는, 대항력이 전혀 없는 화자를 공격하기에 좋은 시간이다. 화자는 물고기로 공격에 대항할 수 없는 존재이다. <물고기의 눈알에 못을 쳐서 벽>에 거는 행위는 폭력자의 임의대로 폭력을 취할 수 있다는 것을 말하고 있다.

침봉에
한번 더 꽃혀볼래?

죽여 다오 죽여 다오 애걸해 볼래?

목구멍에 철사를 박아 더 오오래
못 시들게 해주랴?

찬물을 뿜어 몇 번이고
진저리치며 깨어나게 해줄까?

몇 번이나, 더

단말마의
오르가슴을
맛보고 싶니, 내 마음아?

- 김언희, 「꽃꽃이」 전문⁶³⁾ -

위 시에서는 오르가슴에 도달하고자 하는 화자의 욕망을 솔직하게 표현하면서도 그러한 자신의 욕망을 침봉에 꽃히고, 목구멍에 철사를 박고, 찬물을 뿜는 등의 가학적인 행위를 통해 자신의 욕망을 억압하고 이를 누르려 애쓰

62) 김언희, 앞의 책.

63) 김언희, 『트렁크』, 세계사 1995.

고 있다. 하지만 마지막 연의 ‘내 마음아?’라는 질문을 통해 자신의 성적 욕망을 다스리려 하면서도 자신의 욕구를 솔직하게 들여다보며 표현하려는 것을 볼 수 있다.

나에게는
 뽀족하게 깎은 연필 한 자루 있네

나에게는 뽀족하게 깎은
 자지 하나 있네

뽀족하게 깎은 자지. 아버지의
 자지로 오늘도 나는
 내 눈을
 찌르네

- 김언희, 「나에게는」 부분⁶⁴⁾ -

김언희의 시들은 참혹한 타자로부터의 공격에 심대한 손상으로 인한 공포의 학습지도다. 그것은 재생이 가망성이 없는 파괴된 세상을 드러내는데 익숙하다. 여기서의 눈알 대신 보지 혹은 자궁이라고 해도 그 의미는 크게 달라지지 않는다. 다만 시의 다의성과 심원함을 위해 보지 대신 눈알로 표현한 것으로 봐야 할 것이다.

예를 들면, 「예를 들면」에서 ‘예를 들면, 장님이 되어가는 사람의 하나 남은 눈동자를 후벼 / 먹듯이, 하나뿐인 출구가 매독 걸린 입이 듯이.’와 「후렴」에서 ‘슈미즈처럼 눈거품을 들어올리고/ 나는 벌려주네 임질 걸린 눈을’ 눈동자에 매독이 걸린 것이 아니라 실제로는 여성의 생식기에 매독이 걸리는 게 생체적이고 정확한 표현이다. 「현장」의 작품에서 ‘새벽 세 시 얼어붙은 물고기의 눈알에/ 못을 쳐서 벽에 건가’는 대목에서 <눈알>은 여성의 생식기

64) 김언희, 『뜻밖의 대답』, 2005, 민음사.

라는 점을 시간대에서 구체화시켜준다. 또한 김언희는 「불안은 불안을 잠식한다」와 「나에게는」의 작품에 이르러 눈알은 눈알이 아니라 여성의 생식기이다. 그것도 아버지에 의해 무참하게 파괴되어지는 생식기이다. 따라서 위의 작품들로 스토리텔링을 해보면, ‘나에게는 나의 아버지가 있는데 그는 수시로 발정을 하며 헛쫓을 세우며, 한번은 새벽 세시에 나의 자궁을 무참하게 짓밟았으며, 방어권을 상실한 나는 수시로 집안에 처박혀 살고 있으며, 아버지로부터의 상속적 강간에 나의 성기는 병들어 썩어가고 있다’고 정리해볼 수 있다.

왜 눈알이었을까? 아버지로 표상되는 세계에 대한 무지막지한 폭력에 그저 지켜볼 수밖에 없는 무력한 자아를 드러내는 장치, 참혹한 파괴의 극적인 효과를 위해 눈알의 차용이 필요한 것으로 판단할 수 있다.

김언희의 작품 속에서 눈은 철저히 파괴되고 손상된 몸(눈)이다. 매독이나 임질 걸려 재생 불가능한 눈이거나 잡아 뽑힌 눈이거나 못에 박힌 눈이거나 썩어빠진 눈알이다. 그 어떤 세상과도 조용하지 못하며, 대타자와 타자의 상응관계에 놓이지 못한다. 이미 대타자에 의해 난도질당한 상태에 존재를 박탈당한 상대의 눈알이다.

김언희 시 속에서 사디즘과 마조히즘은 끝없이 가해지는 남성 혹은 아버지에게서의 폭력에서 자신을 상실하고 현실을 버터내는 것이며, 이는 현대사회의 단면을 보여줌으로써 결국에는 죽음 혹은 끝으로 가는 현실 세계의 위험성을 지적하고 있다.

Ⅲ. 그로테스크를 통한 미학적 효과

그로테스크의 전통적 의미는 현대 예술에서도 이어져 내려오고 있다. 현대의 작가들은 현실의 상황을 낯설게 보게 하려는 수단으로 그로테스크를 사용하는데, 독자들에게 있어 익숙하고 당연하다고 여겨지고 있는 이러한 낯센에 불편하고 불안한 감정을 느끼게 한다. 독자들은 이러한 감정에서 벗어나기 위해 작가의 의도대로 낯선 현실의 모습에서 자신이 알아차리지 못했던 빈틈을 찾으려 노력하게 된다. 현대 예술 안에서 그로테스크는 현실을 왜곡하고 변형하여 낯센을 보여주지만, 그 기반은 항상 현실에 두고 있다. 김언희의 시에서도 이러한 그로테스크는 여러 작품을 통해 표현되고 있다.

1. 젠더폭력에 대한 고발과 현실세계에 대한 태도

많은 분야에서 성평등이 달성된 것처럼 여기는 분위기가 있지만, 여전히 여성에 대한 차별과 여성을 멸시하고 성적도구라는 현상은 우리 사회 여러 곳에서 목격된다. 성범죄 또한 남성 중심적 사회질서와 젠더역할 분리가 공고한 성차별적 사회에서 남성성을 실현하는 극단적 기제로 등장하며 젠더화된 폭력으로 작용한다.⁶⁵⁾

젠더폭력(Gender based Violence)이란, 젠더 간 역학관계에서 오는 폭력이 지배적임을 시사하는 개념이다. 특히 여성폭력은 공적이거나 혹은 사적인 영역 모두에서 발생하며, 폭력 자체가 성별에 기초했으며 신체적, 성적으로 고통을 주고 폭력을 행하겠다는 협박과 자유의 박탈, 억압 등을 모두 포함한다.⁶⁶⁾

여성은 조신해야 한다거나 ‘예쁜 여성, 혹은 미스코리아’로 대표되는 사회,

65) 이나영. “성범죄의 재구성과 괴물의 탄생”, 한겨레, 2012. 09. 25.

66) 양현아, 「가정폭력에 대한 비판적 성찰: 젠더폭력 개념을 중심으로」, 『가족법연구』 24호. 한국가족법학회, 2006.

문화적 성역할도 결국은 젠더에 대한 주체성을 박탈하려는 전략이다. 여성의 몸을 생물학적 여성성으로 억압하여 여성을 출산과 육아의 틀에 가두고 문명과 사회로부터 배제되어 차별당하는 결과를 만들어 내는 것이다. 성염색체의 차이를 인격의 차이로 내모는 문화적·사회적 카르텔이 김언희 식의 그로테스크 반격을 가하게 한 동기가 되고 있다.

김언희의 시에서는 가부장적 젠더질서가 공고하며 이러한 사회 분위기 속에서 여성의 몸은 생산의 도구이거나 성적 쾌락의 대상으로 존재해왔다. 여성의 몸은 아기를 낳고 기를 수 있는 거룩한 몸으로 인식되어야 하지만 그렇지 못했다.⁶⁷⁾ 김언희의 시에서는 시형식의 파괴를 통해서도 이러한 인식이 드러난다. 이것은 과도한 쉽표와 의문사, 띄어 쓰지 않은 구문들을 통해 가부장적 사회 및 젠더폭력 속 여성의 심리를 나타낸 것으로 주체로서의 여성성을 극복하기 위한 장치로 표현되고 있다. “김언희의 시는 여성의 몸은 수동적이거나 순종적인 이미지로 재현되지 않으며, 이러한 몸에 대한 상징은 곧 제도화 이데올로기를 넘어서 여성의 수동적인 몸을 남성적 질서를 위협하는 공포의 대상으로 전환될 수 있음을 암시하고 있다.”⁶⁸⁾

이 가죽 트렁크

이렇게 질겨빠진, 이렇게 텅텅 불은, 이렇게 무거운

지퍼를 열면

몸뚱어리 전체가 아가리가 되어 벌어지는

수취 거부로

반송되어져 온

토막난 추억이 비닐에 쌓인채 쭈셔박혀 있는 이렇게

코를 찌르는, 이렇게

67) 이재선, 「여성의 양면성과 요부형 인간」, 『한국 문학 주제론』, 서강대출판부, 1989.

68) 전미경, 『한국 현대시로 본 에코토피아의 몸』, 역락, 2005.

엽기적인

- 「트렁크」 전문-69)

이 시는 김언희 첫 시집의 제목이자 대표시라 일컬어지며 많은 반향을 일으켰던 『트렁크』이다. 작품 속에서 시인은 여성의 몸을 트렁크로 치환하며 가부장적 사회 속 피폐해진 여성의 몸과 삶을 표현하고 있다. 일찍이 김언희의 시를 최승호는 ‘도살장’ 남진우는 ‘지옥도’라고 평한 바 있다. 이 시에서도 예의없이 김언희의 전형적인 방식을 취하고 있다.

‘트렁크’는 다양한 층위에서 독법이 가능하다고 본다.

‘트렁크’는 몸으로, 특히 여성의 몸으로 독법이 가능하며, (자본주의) 사회의 한 단면으로, 혹은 타자와의 관련된 ‘존재’에 대한 독법으로도 가능할 것이다. 다양한 방식으로의 독법이 가능한 데, 경계해야 할 것은 페미니즘 방식으로 제한으로 ‘독법’을 한다면 김언희의 시는 초라한 틀 속에 가두는 행위가 될 것이다.

김언희가 말하는 것, 그 층위 배후에는 줄리아 크리스테바가 말하는 언어의 수사학적 테두리를 벗어난 지점에서의 발화점이 있다.

그러나 본고는 전체적인 톤의 구조를 조율하는 측면에서 ‘여성학적 프레임’에 의존한 한다는 점을 명기하는 바이다.

또한 트렁크는 여행용 가방으로서 남성중심의 시각, 남성의 입장에서 여성의 몸을 사물화시키고 남성의 의지에 따라 행동해야만 했던 수동적이고 고통스러운 여성의 삶을 표현하는 수단이 되는 것이다. 이에 트렁크의 모습을 엽기적이라고 표현하며 여성의 고통스러운 삶에 대해 표현하려고 했던 것을 짐작할 수 있다.

시에서 나타나는 질겨빠진, 텅텅불은, 무거운 등의 시어들은 여성의 억압된 심리 상태를 보여준다. 이와 같은 시어들은 내면의 고통을 표현하는 수식어로서, 여성성을 제대로 갖지 못하고 우울하고 어두운 상태의 여성의 몸이다. ‘토막난 추억’은 복숭아의 향이나 모과의 향이 퍼지는 향그러운 것이 아니라 살육당한 파괴됨에서 오는 악취이다.

69) 김언희, 『트렁크』, 세계사, 1995.

.....태어나 보니
냉장고 속이었어요

갈고리에 매달린 엉덩짝이 나를
낳았다는데 무엇의
엉덩짝인지
아무도 모르더군요

지하식품부
활짝 핀 살코기 정원에서
고기가 낳은
고기

.....날 때부터 고기
였어요

육회와 수육
창창한
세월이 기다리고 있다고

- 김언희, 「태어나보니」 전문 70)-

위 시에서 고기는 얼어있는 상태로서 피도 흘리지 못하는 고기덩어리, 즉 분노와 항변조차 막혀버린 여성의 육체를 의미한다. 여성의 몸은 곧 육회와 수육이 되는 고깃덩어리로 비하되어 표현되고 있으나, 이 고깃덩어리를 낳은 것이 여성이고, 어머니이자 고기가 낳은 고기이다. 이는 여성의 육체에 대한 부조리한 인식이 계속해서 부정적으로 대물림 될 수밖에 없는 현실의 상황을

70) 김언희, 『트렁크』, 세계사 1995.

표현하고 있다.

또한 남성의 발밑에 짓밟혀 뭉개지는 역겨운 여성 몸을 등장시켜 가부장제 시스템을 거부하는 비순응적인 마녀 이미지를 보여준다. 이와 같은 고정된 역할 뒤집기는 새로운 젠더 질서의 가능성을 상상하게 한다는 점에서 90년대 여성시의 전복과 위반의 특징으로 평가할 수 있다. 김언희의 전복의 전략은 ‘혐오 되받아치기’를 통해 더욱 효과를 드러내고 있다. “ ‘날때부터 냉장고 속 갈고리에 매달린 엉덩짝 고기’라는 과장된 육체적 자기인식은 가부장제 시스템에서 추방되는 여성을 등장시키고 있다.”⁷¹⁾

여성의 하나의 인간으로 보는 것이 아니라 성의 도구로 바라보는, 여성이 남성의 먹잇감이라는 표현을 ‘육회와 수육’이라고 표현하고 있다.

하지만 아버지

이제, 내가. 아버지의

아가리에

똥을 싸

차레죠……

이제, 내가, 아버지,

-김언희, 「가족극장, 문고리」부분 72)-

위 시에서는 기존의 사회 질서 및 체계를 ‘아버지’로 대표하여 그를 위협하고 타박할 것을 말하고 있다. 권위적인 존재인 아버지의 입을 ‘아가리’라고 표현하며 거기에 ‘똥을 싸겠다’ ‘이번에는 내 차레죠’고 말하는 것은 그동안 아버지에게 당한 그 모습 그대로 역할바꾸기방식, 미러링방식을 통해 복수를 하고 있다. 다른 측면에서는 ‘입’에 ‘똥’을 싸겠다는 것은 기존의 억압에 정면으로 도전하고 맞선다는 의미로도 해석할 수 있다. 시 속의 ‘똥’은 내부에서

71) 임지연, 「1990년대 여성시의 이상화된 판타지와 역설적 근대 주체 비판」, 『한국시학연구』, 제53권, 한국시학회, 2018, 103면

72) 김언희, 『말라죽은 앵두나무 아래 잠자는 저 여자』, 민음사, 2000, 95면.

외부로 나갔을 때는 오물이 되는 것으로서, 자신의 몸속에 내재되어 있던 불만과 강한 압력이 외부로 표출되는 심리를 나타내는 것이라 볼 수 있다.

나는 참아주었네, 아침에 맡는 입 냄새를, 뜻밖의 감촉을 참아주었네, 페미니즘을 참아주고, 휴머니즘을 참아주고, 불가분의 관계를 참아주었네, 나는 참아주었네 오늘의 좋은 시를, 죽을 필요도 살 필요도 없는 오늘을, 참아주었네, 미리 써놓은 십 년치의 일기를, 미리 써놓은 백 년치의 가게부름, 참아주었네 한밤중의 수수료 인상을, 대낮의 심야 할증을 참아주었네 나는, 금요일 철야기도 삼십 년을, 금요일 철야 섹스 삼십 년을, 주인 없는 개처럼 참아주었네, 뒷거래도 밑 거래도 신문지를 깔고 덮고 참아주었네, 오로지 썩는 것이 전부인 생을, 내 고기 썩는 냄새를, 나는 참아주었네, 녹슨 철근에 엉켜 붙은 시멘트 덩어리를, 이 모양 이 꼴을 참아 주었네, 노상 방뇨를 참아주었네, 면상 방뇨를 참아주었네, 참는 나를 참아주었네, 늘 새로운 거질말로 시작되는 새로운 아침을, 봄바람에 갈라터지는 늙은 말 좇을,

-김언희, 「나는 참아주었네」 전문 73)-

위 시에서는 자신의 의지와 관계없이 돌아가는 현실 속 상황과 사회 제도 등을 참아주었다고 표현하고 있다. 나와 타자와의 끝없는 어긋남의 연속을 참아주었다고 표현하고 있다. ‘뜻밖의 감촉’ 뒤이어 바로 나온 ‘페미니즘’과 ‘휴머니즘’ 등은 우리 사회에서 유독 여성에게 강요되고 불합리한 현실을 지적한 것이라 할 수 있다. 또한 뒤의 ‘불가분의 관계’는 그녀의 시에서 자신이 억압되고 강요받았던 여성으로서의 성이라 볼 수 있다. 이는 생물학적 본성으로부터 여성억압을 분리하려고 노력하였으나 이러한 인식이 여성억압을 용이하게 하여 성차별이 불가능한 현실을 표현한 것으로 볼 수 있다.

시 속에서 그녀는 이러한 상황들 속에서도 여전히 참고 있으며, 참는 자신조차 참고 있다고 표현하며 새로운 아침이 시작되어도 변하지 않는 현실을 덤덤히 참아주었다고 반복하고 있다. ‘늙은 말쫓’이 주는 허위와 지루함을 벗

73) 김언희, 『요즘우울하십니까』, 문학동네, 2011, 25면.

어날 수 없으며 개같은 삶에 있어 봄바람은 전에도 앞으로도 없을 것이라는 것을 알 수 있다.

물에 취한 시체, 시체에 취한 물, 시체에

취한시체, 시체속에서

다른 시체가

노래

부른다 (더 이상 밤이 두렵지 않은 충전식 환희)

-김언희, 「저수지」 부분74)-

이 시에서는 “시체라는 단어를 사용함으로써, 가장 생명력이 없는 부패한 육체를 사용한 압축선이다”⁷⁵⁾. 시체는 저수지 물속을 떠다니는데 이는 곧 기존의 세계에 들어가거나 편입될 수 없는 자아를 드러낸다. 앞선 시와 연결하여, 어머니에게서 태어나 어머니를 떠나 가정에서 아버지의 질서 아래로 들어 가야만 하지만 어머니와의 분리는 어렵다. 고여 있는 물이 담겨있는 저수지의 특성상 시체로 표현된 자아는 정체되고 갇혀 있을 수밖에 없는 것이다.

그러므로 자신을 살아 있는 생명체에 비유하는 것이 아닌 ‘시체’로 표현하며 죽음 이후의 세계에 대해 노래하고 있다. 이러한 극단적인 소재의 선택과 표현은 오히려 현실에 갇혀있지 않고 이를 벗어나고자 하는 절박함으로 볼 수 있다.

74) 김언희, 『말라죽은 앵두나무 아래 잠자는 저 여자』, 민음사, 2000, 33면.

75) 한국여성연구소, 『여성의몸- 시각·쟁점·역사』, 창작과비평사, 2005, 83-84면 참조.

2. 성, 폭력, 죽음

섹슈얼리티(Sexuality)에서 성(性)은 성 그 자체만을 의미하지 않는다. 성이 남성과 여성이라는 변별적 기능을 가진 두 육체의 결합만을 의미한다면, 섹슈얼리티는 성교나 성행위와 같은 구체적인 성행동을 포함하고 더욱 넓고 다양한 성적 욕망과 실천, 그리고 정체성을 지칭하는 포괄적인 개념이다. 즉 인간의 성생활과 연관되는 행위, 관계방식, 선호양식, 사회적 규범, 심리적 구조 등을 포괄하는 개념이 바로 섹슈얼리티이다.⁷⁶⁾

이에 대해 미국의 작가 조안나 러스(Joanna Russ)는 섹슈얼리티를 두 가지 측면으로 설명하고 있다. 첫째, 여성은 성적 억압으로 인해 고통받기 때문에 성혁명이 여성과 남성을 모두 해방시켜 준다는 입장이다. 즉 성행위의 합의와 관계없이 성행위는 모든 금지된 것들에 대한 문제를 제기할 수 있다는 태도이다. 둘째, 성해방이 적어도 현재의 남성 중심적 문화에서 드러나는 방식이라면 여성에게 불리하고 남성의 특권만을 키워준다는 입장이다.

따라서 여성사에서 섹슈얼리티는 복잡한 양상을 띠며 남성/문명으로부터 빼앗긴 성적 결정권, 성적 소유권, 성적 주체성을 회복하기 위한 저항과 밀착되어 있다. “가부장적 사유에서 여성의 성은 언제나 남성의 쾌락을 충족시키는 대상으로 여겨져 왔다.”⁷⁷⁾

한편 90년대 몸의 발견은 우리 시의 소재주의에서 다양성 획득이라 할 수 있다. 그중에 ‘아랫도리’는 몸에 대한 부분발견에서 전체발견으로, 몸의 전체적인 통찰이 가능해졌다고 평가할 수 있을 것이다. 그동안 문화적인 학습이 머리와 가슴을 주로 다루어왔었는데, 회음, 자지, 보지, 부랄, 똥구멍, 다리 등의 발견은 신성불가침에 대한 종교적(혹은 정신적) 단속의 판도라의 상자를 열었다는 의미이기도 하다.

이재복은 이러한 발견에 대해 “몸의 역동의 근원은 뇌에 있는 것이 아니라 회음부나 성기, 자궁에 있으며, 여기에서 비롯되는 역동적인 에너지에 의해 몸은 혼동 속의 질서라는 복합적이면서 다채로운 세계를 드러내는 것”⁷⁸⁾ 이

76) 송명희, 『섹슈얼리티·젠더·페미니즘』, 푸른사상, 2001, 61-65면

77) 김순아, 앞의 논문, 86면

라고 주장하였다.

김언희 시에는 섹슈얼리티한 표현들인 자지, 보지, 좇, 사타구니 등이 자주 등장한다. 김언희의 시에 있어서 섹슈얼리티는 가부장적 사회체제 속 여성에 대한 편견과 억압을 나타내며, 이에 대해 김언희는 무조건적인 수용에서 벗어나 적극적인 반항과 과격적인 표현으로 거부감을 나타내고 있다. 그녀의 시에서 나타나는 섹슈얼리티는 ‘짐승보다 더한 짐승이 그 고기에 입을 대’거나 ‘이 개와 다를 바 없는 아버지를, 알미늬움 모조음경을 단’ 등 금속적인 폭력의 묘사가 대부분이다.

집?

어느 집?

어느 뱀 구덩이?

포용으로 죽이고 입맞춤으로 죽이는, 어느

귀머거리

독사 굴?

-김언희, 「집」 전문79)

김언희의 집, 즉 자궁은 생명의 성소가 아니다. 그녀의 섹슈얼리티는 생명 탄생의 수단이거나 상호 통정에 의한 쾌락의 획득이 아니라 죽음으로 이끄는 폭력의 지옥도이다.

그녀의 많은 시 속에서는 사람과 기계, 동물적인 살점, 음식, 음식을 먹을 때 사용하는 도구들도 성적환상 혹은 성적 상황에 대한 묘사로 설명되고 있으며 대부분의 시에서 시적 화자는 상처 입거나 상처 입히고자 하는 상태이고 이를 폭력적인 방법으로 복수하거나 죽음으로 상황을 종결시키려 한다. 김언희의 시에서 말하는 섹슈얼리티는 죽음으로 내모는 폭력의 조각모음이다.

식빵 한 조각을 깔고 식빵 한 조각을 덮고

78) 이재복, 『한국현대시의 미와 숭고』, 소명출판사, 2012.

79) 김언희, 『뜻밖의 대답』, 민음사, 2005.

다져진 살코기가 오한을
참고 있다

깃무른 상추 햇바닥에
검은 반점들이 번지고

얹어놓은 스텐식기 아래
두 손을 사타구니에 찌른 채 도르르 몸을 말고 죽어 있는 팔데충
행운목은,

토막난 몸통에서 돌아나오는 잎사귀를
증오한다 제 잎사귀가
아닌

-김언희, 「햄버거가 있는 풍경」 전문80)-

위의 시에서 햄버거는 남녀의 성적인 장면을 표현하고 있으며, 다져진 살코기가 오한을 참고 있는 것은 불합리한 상황 혹은 체제에서 난도질당한 자가 불편한 상황을 참고 견디는 것으로 해석된다. 시의 마지막에서는 토막난 몸통에서 돌아나오는 잎사귀를 제 것이 아니라 부정하고 증오하는데, 이는 현실을 거부하고 부정하는 것이라 추측된다.

개같은
퐁같은
갈보같은 구멍
천역에 찌들린 구멍, 피로로
씩어가는 구멍, 이미
끝장이 난 구멍

80) 김언희, 『말라죽은 앵두나무 아래 자는 저 여자』, 민음사, 2000.

끝장이 난 다음에도 중얼거리는
 크르륵거리는 구멍, 풍선껌을
 씹는, 말랑말랑한 이빨로
 내 머리를 씹는, 움쭉
 움쭉 나를
 삼키는
 구멍

황혼이 질 때면

헐, 헐, 헐,
 웃는

구멍

- 김언희, 「황혼이 질 때면」 전문81)-

위 시에서는 노골적으로 잔혹한 행위를 나타내기 위한 시어들의 사용이 눈에 띈다. 위 시에서 구멍은 여성의 성을 상징하며, ‘개, 똥, 찌들린, 씹어가는, 끝장이 난 구멍’은 여자의 성이 폭력에 의해 지배당하고 억압당한 것으로 볼 수 있다. 그러나 이러한 현실에 대한 상황을 묘사하는 것에서 나아가 크르륵 거리고 머리를 씹는다는 표현은 여성성을 억압하고 지배하는 대상에 반항하고 복수심을 가지고 있다고 볼 수 있다. 시의 마지막에는 웃는 구멍이라고 표현하며 현실의 상황을 조롱하는 듯한 느낌을 받을 수 있다.

나를 입고
 나를 신고
 나를 걸타고
 한 입 또 한 입 나를

81) 김언희, 『말라죽은 앵두나무 아래 자는 저 여자』, 민음사, 2000.

베어무는 당신
 피 빨고 노래 빨고
 질경질경 씹어 재떨이에
 내뺨는 당신
 온몸에 남은 푸른 이빨자국들을
 사랑할께요 시퍼렇게
 사랑할께요 가지 말아요
 버리지 말아요 나의
 기둥서방 당신
 붙잡을 바짓가랭이도 없는 당신
 입에서 향문으로
 당신의 음경에
 꼬치 께인 채
 뜨거운 전기오븐 속을
 빙글빙글빙글
 영겁회귀
 돌고 돌께요 간도
 쓸개도 없이

-김언희, 「늪은 창녀의 노래2」 전문⁸²⁾-

위의 시도 앞의 시들과 같이 남녀의 성교가 시의 큰 주제를 형성하고 있다. 시적 화자인 늪은 창녀는 ‘당신’이란 존재를 입고, 신고, 걸타고, 베어물어 피를 빨아 씹어 재떨이에 내뺨는다고 표현하고 있다. 이를 통해 남성이 여성에게 가학적인 행위를 하고 있으며 성적 학대에 대한 분노와 적개심을 음경을 꼬치에 꿰다는 표현으로 대체하고 있다. 그녀의 시에서 성적 대상은 주로 아버지로 대표되는데, 그녀들의 시 속에서 화자인 나는 대체로 가학적인 행위와 성적 행위를 당하는 대상으로 표현되며, 이후 화자는 복수의 대상으로 그녀의 아버지가 혹은 다른 대상을 타자화해 남성 자체에 대한 잔혹함과 복

82) 김언희, 『트렁크』, 세계사, 1995.

수심, 증오심, 혐오감 등을 나타내고 있다. 특히 ‘영겁회귀’라는 시어로 남성을 마귀로 표현하며 이에 대한 적개심이 매우 큰 것으로 표출하고 있음을 확인할 수 있다. 이러한 상황은 그녀의 시 그라베에서 성과 죽음, 폭력 등으로 점철되어 나타나고 있다.

열두 살에
 폐경했어요, 밑구멍에 거미줄
 치라 쳤어요, 누군가에게 파고들면
 누군가의 모든 것이 씹어
 문드러졌어요, 나의
 지옥이, 나의
 참호였어요, 침대에서 잠들었는데
 물이끼 시퍼런 욕조 속에서
 깨어나곤 했어요, 울어야
 할지, 웃어야
 할지, 몸 둘 바를
 몰랐어요, 결정적인 순간마다
 배터리가 나가고, 눈이 멀 때까지 꾸역꾸역
 마른밥을 먹었어요, 광풍에 구르는 모자를
 쫓아다녔어요, 두 눈이
 멀 때까지, 모든 걸
 웃어넘기다
 그 웃음에
 소름이 끼쳤어요, 팔월에도
 허연 입김이 나왔어요, 유령에게도
 유령이 있었어요, 범접
 못할 입 냄새를
 풍기는,

- 김언희, 「정황 D」 전문⁸³⁾ -

위 시에서도 화자는 열두 살에 폐경을 하고, 자신과 닿는 누군가가 씩어 문드러졌다고 표현하고 있다. 일반적인 상황에서 열두 살에 폐경을 하는 경우는 매우 드물며, 위 시에서 폐경을 했다는 의미가 실제 생리적 의미보다 자신의 여성성을 상실했다는 뜻에 더 가깝다 볼 수 있다. 또한 실성한 듯 웃다가 소름이 끼치고 허연 입김이 나왔다는 부분은 자신이 처한 상황, 그리고 이러한 상황에 처하게 만든 부정적인 현실을 이겨내려 노력하지만 곧 현실은 여전히 같다는 사실에 소름이 끼친다고 표현하였다. 마지막 연에 범접 못할 입 냄새를 풍기는 유령은 자신을 이러한 상황에 처하게 한 장본인으로 해석되며, 12살에 폐경을 하여 유령 같은 삶을 사는 자신보다 더 끔찍한 상대를 ‘냄새를 풍긴다’는 표현하고 있다. 이는 그녀의 시에서 자주 사용되는 오물, 오염된 것 등의 이미지를 환기시키는 표현이라 할 수 있으며, 마지막 연에 이를 사용함으로써 김언희 시의 고유성을 보여준다고 할 수 있다.

그 여자의 몸 속에는 그 남자의 屍身이 매장되어 있었다 그 남자의 몸 속에는 그 여자의 屍身이 매장되어 있었다 서로의 알몸을 더듬을 때마다 살가죽 아래 분주한 벌레들의 움직임이 손끝으로 느껴졌다 그 여자의 숨결에서 그는 그의 屍臭를 맡았다 그 남자의 정액에서 그녀는 그녀의 屍汁 맛을 보았다 서로의 몸을 열고들어가면 물이 줄줄 흐르는 자신의 성기가 물크레 기다리고 있었다 이진 屍姦이야 근친상간이라구 목계 아래 그들은 서로를 파헤쳤다 손톱 발톱으로 구멍 구멍 붉은 지렁이가 기어나오는 각자의 유골을 수습하였다 파헤쳐진 곳을 열기설기 흙으로 덮었다 그는 그의 破墓 자리를 떠도는 갈 데 없는 망령이 되었다 그녀는 그녀의 破墓 자리를 떠도는 음산한 鬼哭聲이 되었다.

-김언희, 「그라베」 전문⁸⁴⁾-

위의 시 그라베는, 이태리말로 ‘아주 느리게’를 뜻하기도 하며, 영어로는 무

83) 김언희, 『요즘우울하십니까』, 문학동네, 2011, 22면.

84) 김언희, 『말라죽은 앵두나무 아래 자는 저 여자』, 민음사, 2000.

덤을 가리키기도 한다. 김언희의 시에서 성적대상으로 주로 지칭되던 아버지가 드디어 이 시에서는 스스로 ‘근친상간’이라는 직접적인 시어를 표현하며 근친상간에 대한 표현으로 ‘목계 아래 서로를 파해쳤다’고 나타내고 있다. 시의 맨 처음부터 여자와 남자는 시신으로 매장되어 있으며, 성과 죽음은 서로 관통하며 일체가 된다. 딸의 몸 속에 아버지의 시신이 있으며, 아버지의 몸 속에 딸의 시신이 있어 서로의 시즙을 먹기도 하고, 서로 근친상간을 한다. 즉 그들의 섹스는 시체들의 섹스이며 영혼없는 좀비들의 섹스이다. 이러한 시적 언어 및 소재들은 그로테스크적 외형을 갖추는데 기여를 하며, 과격한 이미지를 사용함으로써 그로테스크의 이미지가 매우 강한 것을 확인할 수 있다.

또한 “그라베에서 성행위는 살아있는 몸들의 행위가 아니라 죽은 몸들이 나누는 행위로 드러나, 시신으로 드러나는 여성의 몸은 비천하고 남루하다기 보다는 그로테스크한 쪽에 가깝다고 할 수 있다.”⁸⁵⁾

3. 인간성 해체의 미학적 의의

그로테스크가 부정되고 금기시되었던 가장 큰 이유는 근본적으로 인간성을 해체하고 있기 때문이다. 그로테스크를 신성한 인간이 대적해야 하는 ‘타락’의 상태로 보거나 혹은 세계의 비인격성에 대한 연결고리로 보기 때문인 것이다. 하지만 들뢰즈에 따르면, 비인격적 익명성을 실현해주는 예술은 우리의 사유 방식을 변혁시키는 것을 의미한다. 부정되고 금기되어야 했던 그로테스크는 존재론적 범주를 비판하고 그에 대한 인식을 전환시켰기 때문에 그 의미를 인정받았다.

네 역할은 의장, 무대 위에서 무덤 대용으로 사용되는 의자, 알지?
 그 의자에 앉는 자들은 다 죽은 자들이거나 혹은

85) 김순아, 앞의 논문, 92면

죽은 것으로 간주되는 인물들이야

물론 대사는 없어, 인물들은 앉아서 죽고, 앉아서
 썩을거야, 물론 네 위에 앉아서
 넌 임종의 흔들의자, 동시에
 안치용 안락의자거든
 하지만 주인공은 너야, 역할은 의자지만
 검은 옷 같은 진물을 흘리며 네 위에 앉아서 썩어가는 인물들이 소품이야
 치명적인 소품들이지

네 발로 등장하고 당연히 퇴장도 네 발로 해야지

이따금 인물들이 네 턱을 페달처럼 밟을 때도 있을 거야
 의자의 높낮이를 조절할 때

-김언희, 「지문 104」 전문86)-

위 시에서 작중 화자는 의자에게 역할은 의자이지만 주인공은 너라고 의미를 부여해주며, 썩어 부패한 인간들이 결국 의자에 앉아 죽음을 맞이하는 것을 그리며 그들은 그저 소품에 지나지 않는다고 강조한다. 작중화자가 인식한 치명적인 소품으로 대변되는 부패한 인간들은 결국 의자에 앉아서 죽음을 맞이하며, 그러한 인간들보다 흔들의자이자 안치용 안락의자의 가치를 더 높이 평가하고 있다. 이는 곧 부패한 인간들의 인격성의 해체를 의미하며, 인간들이 평소 관심을 두지 않아 특별한 의미를 부여하지 않았던 의자가 오히려 주인공이 되는 역설적인 발상을 통해 화자가 표현하고자 했던 인간상의 상실 및 해체를 잘 드러내고 있다.

86) 김언희, 『요즘 우울하십니까』, 문학동네, 2011.

용설란 같은 것은 여기에 없소 깨어진 턱뼈 같은 것은 여기에 없소 설죽은
 고양이 같은 것은 여기에 없소 오염한 거미 같은 것은 거미원숭이 같은 것은
 여기에 없소 거꾸로 기어내려올 벽 같은 것은 여기에 없소 어머니 같은 것은
 여기에 없소 사랑하는 어머니 썩은 배처럼 웃으시는 썩은 배 시커멓게 썩은
 배 같은 것은 여기에 없소 걸쭉한 인공폭포 같은 것은 여기에 없소 하느님
 같은 것은 공중 변기 레버 같은 것인 여기에 없소 우산대에 꿰인 쥐 같은 것
 은 여기 없소 심야의 면도질 새파랗게 면도질한 헛바닥 같은 것은 여기에 없
 소 비명 같은 것은 바닥 같은 것은 유령 같은 것은 여기에 없소 생기기도 전
 에 죽은 아이 같은 시 같은 것은 여기에 없소 파란 아이가 돌리는 파란 접시
 같은 것은 여기에 없소 벌 떼처럼 죽음이 잉잉거리고 벌떼처럼 죽음이 꼬이
 고 꼬이고 다만 살이 금이 되도록 익는 살구 계단 같은 것 계단 같은 것은
 여기에 없소

-김언희, 「없소」 전문⁸⁷⁾-

위 시에서는 제목과 시어의 말미에서부터 모두 ‘없다’고 표현되어 있다. 하
 지만 이것이 근본적으로 정말 없는 것들을 없다고 한 것인지, 그들의 존재자
 체를 부정하려 한 것인지 명확하지 않다. ‘오염한 거미’, ‘거미원숭이 같은 것’,
 ‘거꾸로 기어내려 올 벽’은 모두 거미를 뜻하는 것으로서 여러 사물에 빗대어
 거미의 속성을 표현한 것이다. 그러나 곧 거미 자체가 없다는 것인지, 거미
 본연의 속성을 가진 거미가 없다는 것인지, 애초부터 이러한 거미의 속성 자
 체가 없다는 것인지 명확하지 않다. 이외에도 어머니, 인공폭포, 하느님, 우산
 대에 꿰인 쥐 등 일상적인 것에서부터 신적인 존재, 우리가 흔히 접할 수 없
 는 기괴한 형상까지 전 범주의 모든 것들이 없다고 표현되었다. 이러한 시적
 표현 또한 사물이나 사람 등이 본래 가지고 있는 고유의 속성을 부인하고 부
 정함으로써 그러한 부정과 부재가 주는 의미에 대해 다시금 돌아보게 한다.

이 문을 두드리자 벌컥, 저 문이 열린다, 한 번 열린 것은, 닫히는 법이 없다,
 밤이고 낮이고 혀를, 말리고 목구멍을 조인다 아모르포팔루스, 흉측한 꽃을

87) 김언희, 『말라죽은 앵두나무 아래 자는 저 여자』, 민음사, 2000.

피우는 거대한 검은, 엽상체, 듬뿍듬뿍 살충제를 받아먹고도 벌레들은 피둥피둥 살이 오르고, <월간 폐기물21>에서 바리바리 청탁이, 온다 폭폭, 찌는 밤, 너무 크게 자라버린 침대밀의, 개, 윗니와 아랫니 사이에 엉겨 붙는 아모르, 숨을 한 번 쉴 때마다 몸 안이 짹짹 갈라진다, 그 무엇도, 삼십 초 이상 기다릴 수가 없다, 침을 한 번 삼킬 때마다 길어나오는, 보지 않아도 보이는, 포팔루스, 적당하게 더러운 인생보다 더, 더러운 인생은, 없어, 아모르, 아모르 포팔루스, 아직도 무엇이, 모자란다 더, 추잡한 무엇이 더 기름진, 무엇이

-김언희, 「아직도 무엇이」 전문88)-

위 시는 과도한 썬표를 사용하고 있으며, 도치법을 사용하여 모자라는 것, 오는 것, 없는 것을 강조하고 있다.

앞의 시 「없소」와 비슷한 방법으로 모자라거나 없는 것, 기다릴 수 없는 것 등이 계속적으로 열거되어 나타나고 있다. 대신 오거나 가능한 것은 흥취하고 살충제를 받아먹고도 사는 벌레들이며, 결코 받아들여서는 안 되는 청탁이다. 그러나 이러한 것들이 오고 있으며 제목과 같이 아직도 무엇이 밤이고 낮이고 혀를 말리고 목구멍을 조여오지만, 결국 더럽고 추잡한 것으로 점철하며 현실을 부정하고 있다. 적당하게 더러운 것보다 더 더러운 것은 없다는 문장 또한 인간성의 해체 및 존재의 사유를 부정하는 것과 같다고 볼 수 있다.

위의 일련의 시들 「황홀이 질때면」 「그라베」 「늪은 창녀의 노래2」 「없소」 「대왕오징어」 뿐만 아니라 김언희의 시들에는 생명력을 있는, 쾌락적인 성교가 없다. 오로지 거부와 배척이 존재한다.

“상징 기능은 모든 쾌락에서 격리되고, 쾌락에 대치되며, 아버지의 장, 초자아의 장치럼 형성될 것이다. 쾌락 원칙의 구속하에 강요된 억압의 결과에 반격을 가하는 유일한 방법은, 상징화의 방법을 통하여, 배척되어 영원히 상실된 부재를 통한 기호형성으로서 쾌락을 단념하는 것이다.”⁸⁹⁾

전술했듯 김언희의 시세계가 줄리아 크리스테바의 주요 개념과 유사한 공유를 확인할 수 있는 대목이다. 김언희의 시세계는 아버지(혹은 어머니)로 표상

88) 김언희, 『말라죽은 앵두나무 아래 자는 저 여자』, 민음사, 2000.

89) 줄리아 크리스테바. 김인환역 『시적 언어의 혁명』 동문선. 2000. 172면

되는 상징질서로부터 격리되고 대치하면서 경계선 주변 해매는 유랑자인 아
브젝시옹의 세계를 드러내고 있다.

머리에 피가 안 도는 이유
 입가에 프레파라손 연고를 바라는 이유
 가위를 찾는데 애 터지게 효자손이 나오는 이유
 뺨히 보면서도 눈이 멀었다고 생각하는 이유
 이 침대에서는 더 이상 할 수가 없는 이유
 사이즈의 문제가 아닌 이유, 이따 게
 뭐하러 있는 이유
 아무나 짓는 죄는 죄가 아닌 이유
 택시를 타고도 갈 곳을 말하지 못하는 이유
 죽기 위해서건 살기 위해서건 하는 짓은 똑같은 이유
 질문과 대답 사이에 몇십 년이 지나가는 이유
 뭐가 뭔지 모를 때까지 살아야 되는 이유
 히죽히죽 웃었는데도 복이
 안 오는 이유, 하나같이
 제 집 안방에서 객사하는 이유
 외나무다리에서만 만나는 이유
 사십 년 동안 이 학년인 이유
 시가 내게 코를 푸는 이유

-김언희, 「머리에 피가 안 도는 이유」 전문⁹⁰⁾-

위 시에서는 현재 벌어지고 있는 현상에 대해 부정하며, 전혀 예상치 못한,
 엉뚱한 결과가 도출되는 것들을 열거하고 있다. 그것은 관성과 통념의 위반
 을 드러내고 있다. 시의 초반 연구와 가위 등 눈에 보이는 것들에서 시작해
 존재의 이유, 죄, 도착지, 생사의 존재 등 눈에 보이지 않는 것들 각각의 이
 유에 대해 그것의 타당성을 묻고 있다. 일상적인 것들의 일상적이지 않은 열

90) 김언희, 『말라죽은 앵두나무 아래 자는 저 여자』, 민음사, 2000.

거와 이유의 부재는 당연히 여겨졌던 것들이 실상은 뒤틀려 있다는 결론에 도달한다. 머리에 피가 안 돌면 죽는 것인데 이를 죽음이라 표현하지 않은 것은 다른 여타 이유를 열거한 시적 존재들이 모두 이유를 막론하고 부정적이라는 것, 따라서 현실 상황의 비틀어 보기이다.

두 귀를
 잡고
 번쩍, 들어올려서는

심심한데 우리
 뽀뽀나 할까?

진한 정액과도 같은 밤의 한순간

내가 필사적으로 맞붙잡고 있는 대왕오징어의 미끌미끌한 두 콧바퀴

아무도 못 해본걸
 한번
 해볼까, 해볼까, 우리?

아무도 못 삼켜본 걸 삼켜볼까, 한번?

탁한 정액과도 같은 밤의
 한순간

-김언희, 「대왕오징어」 전문91)-

북유럽과 게르만민족 문화권에서는 오징어나 문어를 ‘악마의 물고기(devil fish)’불릴 정도로 기피대상이다. 기독교라는 종교적 배경⁹²⁾ 때문으로 보고 있

91) 김언희, 『요즘 우울하십니까』, 문학동네, 2011, 30면.

92) 물에 사는 모든 것들 가운데서 이런 것은 너희가 먹을 수 있다. 곧 물에 살면서 지느

다. 흉측한 생김새와 빨판에서 연상되는 나쁜 이미지로 일부 기독교 문화권에서는 부정 동물로 낙인 찍힌 동물이다. 문학이나 영화⁹³⁾에 부정적으로 등장하기도 했다.

은 ‘미끌미끌한 두 콧바퀴’라고 표현했듯 미끌거림이 있는 점액질을 하고 있으며, 많은 흡판을 갖고 있다.

이 시에서 말하는 대왕오징어의 성(性)은 수컷이다. 위 시에서 화자는 필사적으로 대왕오징어의 귀를 붙잡고 강압적으로 성교를 요구하고 있다. 그동안 가해자였던 아버지의 방식으로 ‘한번/ 해볼까, 해볼까, 우리?’ 강요하고 있다. 악마의 상징이던 아버지 ‘대왕오징어’는 ‘피해자였던 화자’가 되어 아무런 저항도 못하고 ‘탁한 정액과도 같은 밤’을 보낼 수 밖에 없는 존재로 표현되고 있다.

본 장에서는 김언희 시의 그로테스크 함의를 찾기 위해 세 가지의 범주로 나누어 김언희 시의 양상을 분석하고자 하였다. 먼저 젠더폭력을 고발하면서 현실을 바라보는 태도, 그리고 작가가 보는 섹슈얼리티와 그를 드러내는 폭력과 죽음, 마지막으로 인간성 해체를 통한 그로테스크의 미학적 의의를 살펴보고자 하였다. 젠더폭력에서는 우리사회에 깊숙이 내재된 전통적인 가부장적 사회 속에서 아버지와 남성들에게 억눌리고 지배당했던 여성들을 표현했고, 여성들이 이러한 폭력에 대항하고자 하는 의지를 확인할 수 있었다. 섹슈얼리티와 폭력, 죽음에서는 여성이기 때문에 표현할 수 없었던 여성성의 자유의지와 억압당하는 여성성이 중국에는 폭력, 죽음과 하나인 것을 확인할 수 있었다. 또한 인간성 해체를 드러낸 시들에서는 전술한 시들처럼 성적인 부분이 많이 강조되지는 않았으나 김언희의 초기 작품들이 남성과 아버지 위주의 낯선 감정이 많았던 것에 비해 점차 사회의 모든 부정적 상황으로 그 범위가 넓어지며, 또한 이를 통해 인간성의 해체를 드러내려고 하였다는 것을 알 수 있었다.

러미와 비늘이 있는 것은 바다에 살든지 강에 살든지 너희가 먹을 수 있다. 그러나 물에서 떼지어 다니는 모든 것에 물에 사는 모든 생명체들 가운데 지느러미와 비늘이 없는 것들은 모두 너희가 피하라. (레위기 11장 9-10절)

93) 소설로 허먼 멜빌 『백경』, 쥘 베른 『해저 이만 리』, 영화로는 <인어공주>, <캐리비언의 해적2> 공격적 파괴적인 모습으로 그려졌다.

김언희 시는 다른 시인의 시보다 그로테스크적 강도가 훨씬 높으며, 연구자가 구분한 세 가지의 범주가 별도의 효과를 가지고 있다기보다 모든 모순적이고 부정적 상황에서 혼합되어 나타나고 있다. 또한 기계, 신체의 이미지, 죽음과 폭력, 훼손, 부정 등의 이미지를 차용하여 그로테스크 미학의 기능을 담당하고 있으며, 특히 반복되는 술어와 문장의 도치 등은 부조리한 존재와 현대 사회의 비판을 위해 주로 사용되었다.

1980년대 후반 우리나라는 민주주의가 본격화되고, 문민정부의 도입 함께 문화산업이 크게 발달하면서 여성시인들이 여성적 글쓰기 활동을 시작하였다. 여성적 글쓰기를 통해 가부장제 사회 체제에 도전했으며 이를 위해 다양한 문학적 형식의 변모를 꾀하였는데 그로테스크는 그중 하나의 방법이었다.

이에 아버지와 남성, 사회의 현실 등은 극도의 혐오감으로 인식하고 이를 부정하고 복수하거나 적개심을 드러나게 하는 요소들로 차용되고 있다. 이러한 그로테스크적 기괴함과 혐오감은 현대적 의미의 그로테스크와 관련이 있다고 볼 수 있다. 특히 여성의 육체와 성적 묘사에 대해 과장하고 왜곡하며 소재와 표현의 이질적인 혼합을 통해 독자의 반응까지 혼돈하게 하여 본격 그로테스크라고 할 수 있을 것이다.

IV. 결론

본 연구에서는 한국 현대 여성시인 김언희 시를 통해 현대시의 그로테스크 미학체계를 분석하고자 하였다. 그로테스크는 현실 속에서 일어나는 여러 문제들을 시의 무대에서 모순된 것들과 함께 제시하여 상반된 감정을 동시에 제공하는 것이며, 이를 통해 독자들이 현실의 부조리함을 깨닫고 문제의식을 갖도록 하여 생각하고 비판하게 만드는 것이라고 할 수 있다. 특히 문학에서 그로테스크는 기괴함과 동시에 소름끼치는 것의 묘사, 그리고 웃음으로서 나타남과 동시에 고조되는 무서움의 희극적인 것이다. 김언희 시의 미학체계는 끔찍한 표현과 과장, 비정상성을 전체 시를 관통하는 주된 표현방법으로 등장시키는 것으로 구성된다. 이러한 방법의 저변에는 김언희 시의 기본 정신인 젠더의 폭력성, 여성에게만 가혹하고 억압적인 섹슈얼리티, 인간성의 해체를 기본으로 하고 있다. 본고에서 김언희 시의 그로테스크 함의를 찾기 위해 그녀의 주요 시작품을 분석한 결과, 아버지에게 강간당하는 여성, 여성성과 자유의지를 억압당하는 여성, 폭력과 죽음으로 항거하는 여성들, 혹은 「대왕오징어」에서 확인할 수 있듯 가해자였던 아버지의 딸의 역할바꾸기 전략이 그로테스크 특유의 기법으로 묘사되었으며, 이러한 기법은 처음 독자들에게 당혹스러움을 주지만, 기괴함을 넘어 곧 시대의 산물에 대해 고민하게 되고 작가가 시를 통해 나타내고자 했던 기본 정신에 대해 고민하게 한다.

기존 분석에서는 김언희 시에 나타난 그로테스크적인 분석과 함께 에로티즘과 몸담론에 초점을 맞춰 연구하기도 하였다. 하지만 본 연구의 결과, 김언희 시에서는 에로티즘과 페미니즘, 몸담론보다도 시대적 상황 속에서 억압된 여성으로 정체성과 주체성을 찾고 그 한계를 벗어나고자 했으며, 현실에 대한 지리멸렬함을 그로테스크적 기법을 통해 드러내고자 하였다. 초기 그녀의 시집 트렁크에서는 보다 성적인 부분과 아버지와의 근친상간의 내용이 많았는데, 후기 『요즘 우울하십니까?』에서는 부패한 인간들에 대한 묘사와 인간성의 해체와 상실 등으로 그 폭이 넓어졌다는 것을 확인할 수 있다.

1995년 처음 그녀의 시집 『트렁크』을 시작으로 지속적인 시작활동을 전개한 이후, 초반 여성의 몸에 집중하고 아버지와 남성애에 대한 분노와 적개심

이 주를 이루었던 시에서 점차 그 대상과 범위는 사회 전반 및 현상으로 확장되었으며, 초기 괴이하고 기괴한 시적 언어 및 표현은 후기로 갈수록 점차 그러한 표현이 줄어들고 반복과 도치 등을 통해 독자들이 현실에 대해 생각할 수 있게 만드는 것으로 바뀌었다고 볼 수 있다. 이는 김언희 시가 초반 여성의 신체 이미지와 신체이미지를 형상화하고 이를 받아들였던 형식이 그로테스크의 외형적 형식에 많이 집중하였던 것에 비해 현재는 그로테스크적인 현실의 현상에 집중하고 그 너머에 있는 현실을 비판적으로 수용하고 사고할 수 있도록 전환되었다는 것을 알 수 있다. 이러한 김언희 시는 다소 과장되고 왜곡된 표현을 사용하고 쉽게 받아들일 수 없는 형상들을 묘사하였지만, 이를 통해 부정적 상황을 거부하고 주체적 여성성과 인간성을 지향하려는 바를 알 수 있다. 이러한 것은 작가의 성찰 및 반성을 통해 시를 구성하는 기조 및 바탕이 되는 정신이 폭넓어지고 변하는 것을 뜻하며, 이러한 시 양상의 변화는 그로테스크의 미학적 본질과도 같다고 볼 수 있다. 그로테스크를 받아들이고 인식하는 것 자체가 기괴하거나 악마적인 것 혹은 공포스럽다는 느낌을 수용하는 것만이 아닌, 작가가 그려낸 작품 속 그로테스크 양상이 어떤 느낌을 주고 무엇을 말하는지, 뒤틀린 양상의 불쾌감 뒤에 묻혀있는 본질적 현상을 탐구하고 깨닫는 것이기 때문이다. 그로테스크는 예술이 주는 여러 미학적 측면에서 불쾌감이 극단까지 치달았을 때, 그 순간 작품의 뒤그것이 생성하고 있는 본질을 사유하게 되는 것이다. 김언희의 작품에서 그로테스크 미학은 특히 인간 고유의 주체성과 권위를 부정하고 이에 대해 뒤틀린 시각을 보여준 뒤 그 시대를 살아가는 우리가 반성하고 수용할 화두로 제시한다는 점에서 그 미학적 의의를 찾을 수 있다.

본 연구에서 살펴본 바와 같이 김언희 시는 그로테스크 중에서도 그 양상이 매우 격렬하게 드러나며, 가학적인 것과 공포, 혐오가 동시에 드러나고 있다. 그러나 이러한 방법이 과격하다는 것으로만 표현하기에는 그녀의 시가 말하고 드러내고자 하는 사상을 담기에는 부족하다고 할 수 있다. 따라서 그녀의 시 속에 자주 등장하는 오물, 시체, 피, 똥, 구멍의 묘사와 여성의 몸에 가학적 행위를 가한 여러 존재들에 대해 분개하고 이를 복수하겠다는 적개심은 김언희 시의 그로테스크적 특징으로 볼 수 있다.

무엇보다 살육하고 절단하고 부패하는 이러한 것들은 줄리아 크리스테바의 압젝트들이다. 그녀의 시에서 수시로 등장하는 좃, 똥, 진물, 찌글찌글한 껌테기 등은 혐오스러운 것들, 버려진 것들로 압젝트의 세계이며, 이를 통해 자각되어지는 세계, 즉 오브젝시옹의 세계를 말하는 것으로 파악된다. 김언희의 시세계를 단순히 가부장적 권력에 의한 피해자 혹은 피해자의 반항이라는 층위로만 읽는다면 전체에의 통찰에 오류가 있을 것이다.

본 연구는 그로테스크 미학 체계에서 김언희 시만 다루었음에 따라 해석할 수 있는 양적 한계가 있었다. 비록 한국 현대시학에서 그로테스크를 다루는 작가가 많지 않지만, 그로테스크적 표현을 시도하는 다른 작가의 작품들을 분석하여 한국 현대시의 그로테스크에 대한 포괄적인 연구가 필요한 것으로 판단된다.

그로테스크는 독자에게 강렬한 인상을 남기며 상상력을 자극하고, 이를 통해 사고의 폭을 넓힐 수 있는 계기를 제공할 수 있기에 중요한 의미를 가진다. 따라서 추후 연구에서는 그로테스크 미학을 여성이나 현실 상황의 억압 등에만 머무르지 않고 웃음과 풍자, 미적 자체 등의 다양한 특징에 대해 연구가 수행된다면 더욱 다양한 그로테스크 미학을 조명할 수 있을 것이라 기대하는 바이다.

참고문헌

단행본

- 고명수, 『모반의 시, 혹은 극단의 시학』, 문학과창작, 제83권, 2002.
- 권경아, 『극단의 상상력 그 환멸의 시, 혹은, 시와 세계』, 한국문연, 제10호, 2005.
- 김언희, 『트렁크』, 세계사, 1995.
- 김언희, 『말라죽은 앵두나무 아래 잠자는 저 여자』, 민음사, 2000.
- 김언희, 『뜻밖의 대답』, 민음사, 2005.
- 김언희, 『요즘우울하십니까』, 문학동네, 2011.
- 김언희, 『보고 싶은 오빠』, 창작과 비평, 2016.
- 김정란, 『남진우와의 대답, 현대시』, 한국문연, 1997년 12월 1호, 1997.
- 김종갑, 김주현, 김석, 서유석, 김지영, 임지연, 최은주, 최하영, 서길환, 김운하, 『그로테스크의 몸』, 쿠북, 2010.
- 볼프강 카이저, 이지혜 역, 『미술과 문학에 나타난 그로테스크』, 아모르문디, 2011.
- 송명희, 『섹슈얼리티·젠더·페미니즘』, 푸른사상, 2001.
- 송명희, 『페미니즘 비평』, 한국문화사, 2012.
- 신형철, 『몰락의 에티카』, 문학동네, 2008.
- 이승하, 『성욕/ 컴퓨터/ 어른들』, 현대시학, 제39권, 1997.
- 이재복, 『한국현대시의 미와 숭고』, 소명출판, 2012.
- 이재선, 『여성의 양면성과 요부형 인간, 한국 문학 주제론』, 서강대출판부, 1989.
- 전미정, 『한국 현대시로 본 에코토피아의 몸』, 역락, 2005.
- 정영자, 『한국 페미니즘 문학 연구』, 좋은날, 1999.
- 줄리아 크리스테바, 서민원역, 『공포의 권력』, 동문선, 2001.

- 줄리아 크리스테바, 김인환역, 『시적 언어의 혁명』, 동문선, 2000.
- 최찬식, 『민중과 그로테스크의 문화정치학』, 그린비, 1917.
- 필립 톰슨, 김영무 역, 『그로테스크』, 서울대출판부, 1986.
- 한국여성연구소, 『여성의몸- 시각·쟁점·역사』, 창작과비평사, 2005.

학술지

- 강남옥, 「몸의 사회학적 연구현황과 새로운 과제」, 『사회와 이론』, 제21권, 한국이론사회학회, 2012, pp.289-326.
- 김순아, 「90년대 이후 여성시에 나타난 여성의 몸과 진복의 전략 - 김언희·나희 덕의 시를 중심으로」, 『한어문교육』, 제29권, 한국언어문학교육학회, 2013. pp.241-274
- 김영옥, 「90년대 한국 '여성문학' 담론에 대한 비판적 고찰- 여성작가 소설에 대한 담론을 중심으로」, 『상허학보』, 제9집, 상허학회, 2002, pp.93-120.
- 김정남, 「90년대 여성 시인의 현실인식과 기법」, 『한국문예비평연구』, 제17권, 한국현대문예비평학회, 2005, pp.57-87.
- 김정용 「그로테스크(das Grotteske)와 희극적인 것(das Komische)-호르바트의 민중극을 중심으로-」, 『독일문학』, 제60권, 한국독어독문학회, 1996, pp.127-145.
- 김찬자, 「빅토르 위고 연극과 그로테스크 미학」, 『한국프랑스학논집』, 제69권, 한국프랑스학회, 2010, pp.45-70.
- 김현자, 이은정, 「한국현대여성문학사:시」, 『한국시학연구』, 제5호, 한국시학회, 2001, pp.65-91.
- 박슬기, 「그로테스크 미학의 존재론적 기반과 의의」, 『인문과학논총』, 제

- 58권 제58호, 서울대학교인문학연구원, 2007, pp.179-203.
- 백지연, 「포스트휴먼 시대의 젠더정치와 괴물-비체의 재현방식-김언희와 한강의 작품을 중심으로」, 『비교문화연구』, 제50권, 경희대학교 비교문화연구소, 2018, pp.77-101.
- 양현아, 「가정폭력에 대한 비판적 성찰 : 젠더폭력 개념을 중심으로」, 『가족법연구』, 제24권 제1호, 한국가족법학회, 2006, pp.1-45.
- 이해운, 「현대시에서의 그로테스크」, 『한국문학과예술』, 제9집, 숭실대학교 한국문예연구소, 2012, pp.117-139.
- 임지연, 「1990년대 여성시의 이상화된 판타지와 역설적 근대 주체 비판」, 『한국시학연구』, 제53권, 한국시학회, 2018, pp.85-117.
- 전영운, 류신, 「‘그로테스크’의 형식·내용·수용」, 『인문학연구』, 제31권, 중앙대학교 인문과학연구소, 2001, pp.149-169.
- 정끝별, 「여성성의 발견과 ‘여성적 글쓰기’의 전략: 90년대 이후 한국여성시인들을 중심으로」, 『우리문화』, 제5권, 한국여성문학학회, 2001, pp.307-336.

학위논문

- 김부영, 「현대미술에 나타난 신체성에 대한 연구-신체성의 그로테스크적 표현을 중심으로」, 한양대학교 대학원 석사학위논문, 2006.
- 김순아, 「현대 여성시에 나타난 ‘몸의 시학’ 연구: 김언희, 나희덕, 김선우의 시를 중심으로」, 부경대학교 대학원 박사학위논문, 2014.
- 김혜경, 「문정희와 김언희의 시 비교 연구 - 에로티시즘과 페미니즘을 중심으로」, 울산대학교 대학원 석사학위논문, 2013.
- 백준기, 「그로테스크 연극미학 연구-모방(Mimesis) 개념을 중심으로」, 동국대학교 대학원 석사학위논문, 2005

이경옥, 「1990년대 여성시의 몸담론 고찰」, 중앙대학교 대학원 석사학위논문, 2001.

이문정, 「여성 미술에 나타난 애브젝트의 ‘육체적 징후’와 예술의 승화」, 이화 여자대학교 대학원 박사학위논문, 2012.

이정인, 「현대무용에 나타난 그로테스크적 성향에 관한 연구」, 경희대학교 대학원 석사학위논문, 2007.

전영주, 「한국 현대시의 그로테스트 미학 연구-최승호와 김언희의 시를 중심으로」, 동국대학교 대학원 석사학위논문, 2001.

정진경, 「1930년대 시에 나타난 후각 이미지의 사회·문화적 의미」, 부경대학교 대학원 박사학위논문, 2012.

기타

신세대, 신세대 <27> 여성, 동아일보, 1993. 10. 24.

이나영, 『성범죄의 재구성과 괴물의 탄생』, 한겨레, 2012.09.25.

ABSTRACT

A study on the grotesque aspects of Kim Eon-hee's poems

Kwak, Seong-Kun

Advisor. Prof. Shin, Hyeong-Cheol Ph.D

Department of Literature & Creation

Graduate School Chosun University

This study aims to analyze the grotesque aesthetic system of the modern poems appearing in poems of Un-Hee Kim who is a Korean modern female poet. As for grotesque, the concept, the process of the development, characteristics, and the theory were analyzed in the theoretical background. In the 3rd chapter, Kim's poems were analyzed in 3 aspects, eroticism, imagination on the body, and critique on sexual repression of women. Also, grotesque in Kim's poems was examined in the 4th chapter. Accusation of gender based violence, attitude toward reality, sexuality and violence, death, and the dissolution of humanity were categorized into grotesque aesthetics and were analyzed.

Findings showed that poems written by Un-Hee Kim challenged typical femininity and sexuality. In addition, her poems resisted and fought against self-identity in the suppressed environment. Repressed women were described and their sex were expressed as filth and a corpse. Men including Kim's father who threatened her. Additionally, a woman was portrayed a person who could menace the existing social order and aroused fear. In particular, blood, filth, a corpse, and rotting things etc.

frequently emerging in Kim's poems represented negative reality and a poetic narrator facing negative reality. Through these things, the grotesque of fear and disgust was strongly expressed. Some female poets and male poets thought that Kim's poems expressed resentment toward several beings who severely maltreated a woman's body. On top of that, they thought that the hostility of taking revenge on beings mistreating a woman's body was represented in Kim's poems. These characterize Kim's poem. Kim's poems are more or less exaggeratedly expressed with distorted expressions. Kim depicted shapes which do not easily empathize with. However, it was found that Kim refused a negative situation, and pursued autonomous femininity and humanity.

There is the limitation in this study because only Kim's poems were examined in the grotesque aesthetic system, which caused the quantitative limitation of interpreting poems. It is expected that grotesque aesthetics will be shedded light on in various respects if future studies cover grotesque aesthetics focusing on a wide range of features such as laugh, satire, and aesthetic thing itself as well as a female, and repression of the reality's situation.