

『황무지』의 언어 무의식*

이 정 호
(영문과 교수)

I. 글을 시작하며

하나의 예술 작품은 그 자체로서 하나의 완성품이 아니다. 이렇게 말하는 것은 물론 문학 작품에도 똑같이 적용된다. 이러한 전제는 물론 문학 작품이 하나의 예술품으로서 생명력을 유지하기 위해서는 필연적으로 독자와 문학작품과의 관계를 상정하지 않을 수 없기 때문이다. 이는 마치 하나의 음악이 음악으로 존재하기 위해서는 청자(audience)를 필연적으로 상정하는 것과 마찬가지로 이치이다. 음악이 악보로 존재하기만 하면 그것은 음악으로서는 아무런 존재가치가 없다. 음악은 연주되고 들려짐으로서만 그 자신의 존재 이유를 갖게 된다. 이와같은 논리도 문학 작품에 똑같이 적용된다. 문학 작품이 문학 작품이기 위해서는 필연적으로 이를 읽는 독자를 상정해야 하며, 문학이 읽혀지는 한에 있어서는 여러 층의 다른 독자에 의해 다양한 읽기가 행해진다. 더구나 독자들은 같은 시대의 사람일 수도 있으나, 하나의 문학작품이 여러 가지의 다른 읽기를 허용하는 한에 있어서는 독자들은 서로 다른 시대의 독자일 수 있다. 1922년 10월에 독자에게 선보인 T. S. 엘리엇의 『황무지』(*The Waste Land*)도 이것이 하나의 문학작품인 한에 있어서, 그리고 다른 시대의 다양한 독자에게 다른 읽기를 허용하는 한에 있어서 그 자체로서 하나의 완성품이 아니다. 혹자는 말한다. 엘리엇의 시중에서 왜 『황무지』만을 반복적으로 다루느냐고. 이같은 질문에 대한 답은 앞에 적은 것이 부분적인 답이 될 수 있다. 그러나 이에 대한 답은 거기에서 끝나지 않는다.

김화영 교수(고려대)는 어떤 글에서 문학 작품은 “바람의 집”이라고 말한 적이 있다. 그는 이렇게 말하면서 자신은 여러 독자에게 달리 해석되는 글을 쓰고 싶으며, 같은 독자라도 읽는 시간과 장소에 따라 다른 의미를 가지는 글을 쓰고 싶다고 말한 바 있다. 필자는 김 교수의 이같은 말에 전적으로 동감하며, 여기서 다시 『황무지』에 대해 쓰는 글이 이전에 필자가 썼던 다른 글과 다른 이유는 『황무지』가 “바람의 집”이기 때문이다. 물론 여기서의 바람은 공기의 이동을 은유적으로 쓴 것으로 문학 작품이 열려져 있음을 얘기하는 것이다. 그러나 바람에는 또다른 의미가 있다. 바람은 우리가 흔히 말하는 소망(所望)의 다른 말이기 때문이

* 이 논문은 “1997년도 서울대학교 발전기금 농협 학술연구비” 지원에 의하여 이루어진 것임.

다. 바람(風)은 사실상 확정적이거나 고정될 수 없기 때문에 실체가 없는 것으로 여겨진다. 그러나 태풍에서 보듯이 이같은 바람은 대단한 위력을 발휘한다. 또 다른 의미의 바람(所望) 또한 실체가 없는 것으로 여겨지기 쉽다. 그러나 소망이 없이 이루어지는 것이 없다는 사실을 상기한다면 소망으로서의 바람은 인간 존재의 근원이라고 할 수 있다. 이런 의미에서 우리가 읽는 바람의 집인 『황무지』는 바람(風)의 집이며, 또한 소망의 집이다. 이제 우리는 이같은 바람의 집에 발을 들여 놓아 보자.

발을 들여 놓기 전에 한 마디 할 말이 또 있다. 앞서서도 말한 바와 같이 하나의 문학 작품은 그 자체로서 하나의 완성품이 아니다. 이는 다양한 독자는 하나의 문학 작품을 읽는 데 있어서도 여러가지 다른 관점을 가지고 있기 때문이다. 여기서 쓰이게 될 관점은 주로 프로이트(Freud)와 라캉(Lacan)의 정신분석(psychoanalysis)이다. 정신 분석은 단지 정신을 분석하기 위한 수단에 머무는 것만은 아니다. 문학작품이 인간의 정신적인 노작의 산물이라면, 이들이 개발한 정신분석은 이러한 인간의 정신적인 기틀을 점검하는 데 중요한 몫을 한다. 더구나 문학 작품이 “바람(所望)의 집”인 한에 있어서는 이들의 이론은 이러한 집의 구조를 살피는데 있어 필수적이라고도 할 수 있다. 이제 이같은 몇 가지 전제를 가지고 엘리엇이 지은 “바람(風, 所望)의 집” 구경에 나서 보기로 하자.

II. 엘리엇의 알터 에고(*alter ego*)로서의 티레시아스(Tiresias)

엘리엇은 자신의 의중(意中)을 잘 드러내지 않는 인물로 알려져 있다. 이같은 그의 성격으로 인하여 그는 파운드(Ezra Pound)로부터 <늙은 주머니쥐>(Old Possum)이라는 별명을 얻게 되었다(이창배 5). 이 (미국산) 주머니쥐의 특징은 공격을 받으면 죽은 채하고 가만히 있다가 위협이 없어지면 다시 움직이는 것으로 돼 있다. 그 자신도 이같은 애칭을 마다하지 않은 것을 보면, 좋게 말해서 엘리엇은 유모어 감각이 풍부하고 또한 자신을 객관화하는 마음의 여유를 가졌다고 볼 수 있다. 또 다른 면에서 보면 엘리엇 자신이 이러한 주머니쥐 같은 특징을 가지고 있었음을 스스로 시인하는 것이 된다(엘리엇은 이에서 더 나아가 자신의 이름의 약자로 Old Possum의 두문자인 O.P.를 즐겨 씌으로써 자신을 회화화하기도 했다). 이같은 엘리엇의 성격이 그의 작품에도 특징적으로 나타나며 이를 꿰뚫어 본 휴 케너(Hugh Kenner)는 『보이지 않는 시인』(*The Invisible Poet*)이라는 제목의 엘리엇 연구서를 출간하기도 했다.

그러나 이같이 자신의 의중을 숨기고 이를 좀처럼 드러내지 않는 엘리엇도 『황무지』에 관해서는 자신의 의중을 분명히 드러낸 적이 있다. 대부분의 평자나 독자들은 그러나 엘리엇이 자신을 드러낸 적이 별로 없었으므로 이같은 엘리엇의 고백을 또 다른 주머니쥐의 지나가는 말 정도로 여기고 있으나, 여기서는 그의 말을 신중하게 다루고자 한다. 우선 우리는 밸러리 엘리엇(Valerie Eliot)이 편집한 『황무지』의 처음에 나오는 엘리엇 자신의 말을 보기로 하자.

많은 비평가들이 이 시(『황무지』)를 현대 사회를 비판하는 것으로 해석했으며, 따라서 이 시를 중요한 사회 비평이라고 생각해 온 것이 사실이다. 이는 물론 본인에게는 영광이 아닐 수 없다. 그러나 내게 있어서 이 시는 내가 인생에 대해 갖고 있던 개인적인 불만의 토로이고 그것도 하찮은 불평의 토로일뿐이다. 이 시는 단지 [나의 이러한] 불만을 운(韻)에 맞춰 시로 써 본 것일뿐이다.

T. S. 엘리엇

위에 적은 인용은 고(故) 시어도어 스펜서 교수가 하버드 대학에서 한 강연에서 말한 것을 인용한 것을 엘리엇의 형인 고(故)헨리 웨어 엘리엇 II세가 기록으로 남긴 것이다.

Various critics have done me the honour to interpret the poem in terms of criticism of the contemporary world, have considered it, indeed, as an important bit of social criticism. To me it was only the relief of a personal and wholly insignificant grouse against life; it is just a piece of rhythmical grumbling.

T. S. E.

Quoted by the late Professor Theodore Spencer during a lecture at Harvard University, and recorded by the late Henry Ware Eliot, Jr., the poet's brother.

(Valerie Eliot 1)

엘리엇이 어떤 의미에서 그리고 어떤 문맥에서 이런 말을 했는지는 알 수 없으나, 위의 인용은 분명하고 명백하게 그 자신의 의도를 전하고 있다. 이와 관련하여 엘리엇이 책으로 출판되어 나온 『황무지』에 붙인 주(註)는 우리의 관심을 요한다. 『황무지』는 책으로 내기에는 분량이 적어 뉴욕의 출판인인 보니 리브라이트(Boni Liveright)는 엘리엇에게 책을 좀 두툼하게 보이게 하기 위해 뭇 좀 더 붙여주길 요청했다. 이에 엘리엇은 이 시가 『크라이테리언』(*Criterion*)과 『다이얼』(*Dial*)지에 각각 1922년 10월과 11월에 발표됐을 때 평자들의 표절 시비를 불러 일으킨 것에 유념하여 이를 불식시키기 위하여 주를 달게 되었다. 그는 이렇게 해서 붙인 주를 그는 “그럴듯한 [대단한] 가짜 학술 논문”(remarkable exposition of bogus scholarship)(Ackroyd 127)이라고 불렀다. 이 주 속에는 우리가 눈여겨 볼 중요한 인물이 하나 등장한다. 그의 이름은 티레시아스이다. 이 주를 인용해 본다.

티레시아스는 단순한 방관자이지 등장인물은 아니지만, 이 시에서는 가장 중요한 인물로 기타의 모든 인물을 자신 속에 품고 있다. 마치 외눈박이 건포도 상인이 페니키아 수부로 변형되고 그 수부가 다시 나폴리 왕자 페르디난도와 완전히 구분되지 않는 것처럼, 모든 여자는 한 여자이고 남녀 양성은 티레시아스 속에서 만난다. 티레시아스가 <관찰하는> 것이 사실상 이 시의 내용이다.

Tiresias, although a mere spectator and not indeed a 'character', is yet the most important personage in the poem, uniting all the rest. Just as the one-eyed merchant, seller of currants, melts into the Phoenician sailor, and the latter is not wholly distinct from Ferdinand Prince of Naples, so all the women are one woman, and the two sexes meet in Tiresias. What Tiresias sees, in fact, is the substance of the poem.

(Eliot 1969: 78)

이처럼 단호하고 분명하게 엘리엇이 자신의 주장을 어느 시에서도—물론 이것은 시의 주(註)이지만 주를 시의 일부로 볼 경우—한 적이 없다. 그는 티레시아스가 관찰하는 것이 이 시의 내용이라고 힘주어 말한다. 이 경우 우리는 그의 이러한 그답지 않은 단호함에 멈칫하고 반신반의하지만 이와 관련된 또 다른 사실은 이같은 엘리엇의 발언이 사실임을 뒷받침한다. 엘리엇이 마리오 프라즈(Mario Praz)라는 이탈리아 학자에게 쓴 한 편지에서 자신의 이름을 “티레시아스”(Tiresias)라고 서명한 것이 그 경우이다(Southam 99). 엘리엇은 자신의 서명을 그때 그때 마음내키는대로 다르게 썼는데, 티레시아스라는 서명은 그의 다른 서명이 그러하듯이 그 자신의 성격을 잘 드러내는 것으로 보인다. 이처럼 엘리엇은 자기 자신과 티레시아스를 동일시했으며, 따라서 티레시아스는 그의 분신(分身)내지는 알터 에고(*alter ego*)라고 볼 수 있다. 그러면 왜 엘리엇이 티레시아스와 자기를 동일시 했는지를 추적해 보는 흥미있는 작업은 우리의 몫이다. 이를 살펴보기 위하여 위에서 인용한 주(註)에 곧 이어 나오는 오비드(Ovidius)의 『변신』(*Metamorphoses*)의 내용을 보기로 하자. 티레시아스는 숲속에서 교미를 하고 있는 두 마리의 뱀을 보게 되었다. 그가 두 뱀을 자신의 지팡이로 때리자 티레시아스 자신은 여자로 변했다. 그리고 나서 7년이 지난 후 그는 전에 본 두 마리의 뱀을 다시 보고는 이들을 다시 내리쳤다. 그가 이렇게 한 것은 자신이 남자로 다시 원상 복구되기를 위해서 그렇게 한 것인데, 자신의 예상대로 그는 여자에서 남자로 원상을 회복했다. 이런 일이 있고 난 후에 남신인 조브(Jove)신은 티레시아스를 불러 자신과 여신인 주노(Juno)사이의 싸움을 중재해 달라고 부탁했다. 이들 사이의 싸움은 남녀간의 성관계에서 남녀 어느 쪽이 더 많은 쾌락을 경험하느냐는 것이었다. 티레시아스는 남자와 여자의 경험을 모두 했기 때문에 이러한 싸움의 중재에 가장 적격으로 여겨졌다. 조브는 이 언쟁에서 여자가 더 많은 쾌락을 경험한다고 주장한 반면에 주노는 그 반대로 남자가 더 많은 즐거움을 맛본다고 우기면서 서로 팽팽한 대립을 보이고 있었다. 이의 중재를 맡은 티레시아스는 남녀간의 성행위에서 여자가 더 많은 즐거움을 경험한다는 조브의 주장이 옳다는 판결을 내렸다. 이같은 판정에서 진 주노는 티레시아스에게 앙심을 품고 그를 눈멀게 했다. 이를 본 조브는 주노가 티레시아스에게 내린 벌을 경감하기 위해서 그에게 예언할 수 있는 능력과 장수를 허락했다. 이것이 『변신』에 나오는 이야기의 요약이다.

그러나 티레시아스의 이야기는 오비드 자신의 창작이 아니라 전해내려오는 전설을 적은 것이기 때문에 그가 어떻게 해서 맹인이 되었는가에 대해서는 몇 가지의 이설(異說)이 있다.

그 첫째로는 그가 신들의 비밀을 알고 있었는데 이를 누설했기 때문에 그 벌로 눈이 멀었다는 것이다. 그의 어머니는 요정인 카리클로(Chariclo)였는데 그는 어머니로부터 신들의 비밀을 알 수 있었다. 여기서 신들의 비밀이란 누설되기를 꺼려하는 이들의 불미스런 행동을 의미한다. 또 다른 설은 그가 미(美)의 여신인 아테나(Athena)가 목욕하기 위해 옷을 벗는 것을 본 것에 대한 벌로 눈이 멀었다는 설이다(*Birtanica* Vol. XI. 794).

티레시아스는 그가 장수한 만큼이나 많은 작품에 등장한다. 우선 호머(Homerus)의 『오디세이』(*Odyssey*)에서는 오디세우스가 명부(冥府)에 있는 티레시아스를 찾아 가서 그의 조언을 듣는 것으로 돼 있다. 티레시아스는 또한 『오이디푸스 왕』(*Oedipus Rex*)에도 등장하여 오이디푸스가 겪는 고통에 동참(?)한다. 이것은 물론 희랍 고전에 등장하는 티레시아스의 행적이다. 그러나 그에 대한 후대 작가들의 호기심은 여기에서 그치지 않는다. 현대에 와서도 앨프리드 테니슨(Alfred Tennyson)은 『티레시아스』(*Tiresias*)라는 제목의 시를 발표한(1885) 바 있다. 이 시에서는 아테나의 벗은 모습을 본 죄로 눈이 멀게 된 티레시아스가 크레온(Creon)의 아들인 메노에세우스(Menoceus)가 테베(Thebes)를 위해 자기 자신을 제물로 희생해야 한다고 충고한다. 이는 티레시아스가 아무도 믿을 수 없는 진리를 말하도록 운명지어져 있기 때문이다.

티레시아스를 주인공으로 다룬 시는 이에서 그치지 않는다. 이로 미루어 볼 때 티레시아스는 문학작품 속에서 정말로 장수하고 있는 셈이다. 우리의 관심을 끄는 작품으로는 기욤 아폴리네르(Guillaume Apollinaire, 1880~1918)가 쓴 『티레시아스의 젓가슴』(*Les Mamelles de Tiresias*)이라는 희곡이 있다. 이 작품은 1903년에 씌어져 1917년에 출간되었는데, 아폴리네르는 이 희곡을 “취레알리스트 연극”(drame surréaliste)라고 불렀으며, 초현실주의(surrealism) 운동이라는 예술운동의 이름은 이 작품에서 기인하는 것으로 여겨진다. 아폴리네르는 미술에서 초현실주의 운동의 하나인 입체파(cubism)를 이끈 피카소와 브라크(Georges Braque, 1882~1963)와 친교를 맺고 있었고, 앨프리드 재리(Alfred Jarry, 1873~1907)와 함께 당시 성행하던 신정신(l'esprit nouveau)운동에 매혹돼 있었다. 신정신 운동은 예술에서의 통합을 시도하던 운동으로 기발한 아이디어로 예술(미술, 연극등)을 이끄는 운동이었다. 아폴리네르의 작품에서 보듯이 티레시아스는 따라서 이같은 예술운동을 대표할 수 있는 작중인물로 아주 적합했다. 남자이면서 여자인 그는 따라서 희랍시대의 예언자에서 20세기에는 초현실주의적인 등장인물로 변신한 셈이다. 엘리엇은 그가 『황무지』를 쓸 당시에 유럽을 휩쓸던 초현실주의의 영향을 받았다. 『스위니 아그니스테스』(*Sweeney Agonistes*)에 아폴리네르와 재리의 작품인 『위뷔 왕』(*Ubu Roi*)의 영향이 보이는 것은 이 때문이다(Headings 67).

『황무지』에 나오는 티레시아스는 이처럼 당시의 문예사조와 문화현상과 무관하지 않다. 따라서 티레시아스를 가장 잘 나타낼 수 있는 방법은 피카소의 입체파 그림의 수법으로 그를 그리는 것일 것이다. 남자이면서도 여자의 젓가슴을 가졌으며, 눈은 멀었고, 그의 몸은 입체적이어서 여러 관점에서 노랑 및 빨강등의 원색으로 그려질 수 있는 그런 인물이 바로 아폴리네르가 그의 작품에서 묘사하고 있는 티레시아스이고 또한 『황무지』에 나오는 테리시아

스이기도 하다. 따라서 아폴리네르와 엘리엇은 20세기에 티레시아스를 성공적으로 부활시킨 두 작가라고 볼 수 있다.

그러면 티레시아스의 어떤 면이 엘리엇의 호기심을 자극했을까를 추정해 보는 것도 흥미 있는 작업이 될 것이다. 이러한 작업은 곧 『황무지』를 읽는 열쇠이기도 하다. 티레시아스의 가장 두드러진 특징은 그의 양성성(bisexuality)이다. 양성성은 남녀 두개의 성이 동시에 하나의 인간에게 존재하는 것을 의미하는데, 이는 또한 이같은 양성성을 가진 인물은 남녀 어느 하나의 성과도 동일시되지 못 함을 의미한다. 물론 융의 심리학 이론은 인간의 성숙과정에서 이성(異性)과의 조화로운 결합을 이루는 핵심으로서 남성에게는 여성적인 영혼인 아니마(anima)와 여성에게서는 남성적인 영혼인 아니무스(animus)와의 조화로운 관계를 전제한다. 그러나 티레시아스는 이같은 융이 말하는 이성적인 영혼과의 조화와 합일을 이룩한 인물이라기 보다는 양성이 한 개인에게 존재함으로써 양성이 분리되고 이것이 기형으로 나타난 것으로 볼 수 있다. 티레시아스가 완전한 인간으로 여겨지지 않는 것은 남성성이 제거된 환관(eunuch)이 완전한 인간으로 여겨지지 않는 것과 같은 이유에서이다. 따라서 티레시아스는 성적체성(sexual identity)이 부재하는 인물로 보는 것이 타당할 것이다. 따라서 그는 정상인이 아닌 비정상적인 인물로 주류에 속하는 인물이 아니라 주변적인 인물로 볼 수 있다.

티레시아스에게서 발견되는 또 하나의 재미있는 사실은 그의 양성성의 심리적인 측면이다. 프로이트와 라캉의 이론에 따르면, 인간의 사회적인 성숙은 어머니로부터 분리되어 아버지의 법(Law of the Father)가 지배하는 상징계(the symbolic)로의 성공적인 진입에 있다. 그러나 티레시아스는 자신의 육체 속에 어머니와 분리되지 않은 남녀 양성을 그대로 간직하고 있기 때문에 그는 아직도 상상계(the imaginary)에 속해 있는 것으로 볼 수 있다. 따라서 엘리엇이 그의 『황무지』의 주에서 티레시아스에게 대해 한 말을 곧이 곧대로 믿는다면, 티레시아스는 곧 그의 무의식 세계인 상상계에 상주하는 셈이며, 이러한 그의 무의식은 라캉의 말을 빌리면 “언어처럼 구조되어”(structured like a language, Lacan 234) 이것이 시(언어)의 형태로 나타난 것이 『황무지』라고 볼 수 있다. 따라서 그는 오이디푸스적 세계로의 진입이 저지되었기 때문에 이로 인해 정상인(오이디푸스적인 인간)이 되지는 못 하지만 이에 대한 반대급부로 정상인에게서는 불가능한 상상계에서의 삶이 허용된 것이라고 말할 수 있다. 따라서 그가 말하는 예언이란 곧 상상계에서 무의식으로 남아 있는 내용을 말하는 것이며, 이는 다른 말로 표현하면 상상력의 내용물이기도 하고, 또한 신탁을 받은 예언자의 예언이기도 한다.

티레시아스가 가지게 되는 능력/장애는 그가 신들로부터 받은 벌의 내용에 상징적으로 드러나 있다. 우선 그의 눈뿔에 대한 상징적인 의미를 보기로 하자. 눈뿔게 뿔다는 것은 단지 육체적인 시력의 상실만을 의미하는 것은 아니다. 더구나 여신인 주노가 티레시아스의 시력을 박탈했다는 것은 대단히 큰 의의가 있다. 프로이트의 이론에 의하면 보는 즐거움(프로이트는 이를 scopophilia라고 부른다)은 육체적 접촉이 전제된 촉각과는 달리 응시의 대상을 통제하고 종속시키는 폭력적인 행위이다. 이같은 폭력적인 행위는 대개의 경우 남성적 응시(male gaze)의 특징이기도 하다. 남성적 응시가 특징적으로 나타나는 곳은 영화로 이 영화에

서의 응시는 가학증(sadism)과도 연관이 있다. 특히 영화를 관람하는 남성적 응시는 영화의 남자 주인공의 그것이기도 한데, 이는 영화에 나오는 여성을 가학증의 대상으로 만들기 때문이다. 따라서 영화에 나오는 여성의 육체는 남성의 호기심 어린 응시에 가학증적 즐거움을 제공한다.

이와 관련하여 남성적 응시의 로고스중심적(logocentric) 측면도 무시할 수 없다. 영화에서의 남성적 응시는 서사(narrative)를 이끄는 주도적인 시각이다. 서사에는 처음과 중간과 끝이 분명하기 때문에 이는 남성 중심적인 직선적 진행의 특징을 가지고 있다. 따라서 남성적 응시는 남근 로고스 중심적(phallogocentric) 시각이라고 봐도 큰 잘못은 아니다. 이 경우 여성은 서사적 시각이 아니고 구경거리(spectacle)를 제공하는 역할을 하게 되며 이는 또한 일사불란한 남성적 응시에 방해요인으로 작용한다.

이렇게 생각해 보면 주노가 티레시아스의 시력을 박탈한 것은 단지 그로 하여금 사물을 보지 못 하게 하기 위한 것이 아님이 분명해진다. 이는 그의 남성적 능력을 뺏은 것이며, 따라서 시력을 잃은 티레시아스는 남성적 응시로 상징되는 남성적 서사를 이끌 능력을 잃게 된 것이다. 그가 시력을 잃었다는 것은 다른 말로 표현하면 그의 거세(castration)을 의미한다. 따라서 그가 미의 여신인 아테나의 벗은 모습을 본 별로 시력을 잃었다는 것도 같은 맥락에서 이해될 수 있다. 아테나의 벗은 모습을 남성적 응시로 보았다는 것은 그녀를 겁탈했다는 의미와 같은 뜻으로 해석될 수 있으며, 이에 대한 별로 티레시아스의 시력을 박탈한 것은 여신이 남성에게 내릴 수 있는 가장 무거운 벌—즉 거세—이기도 하다.

티레시아스가 별로 받은 시력의 상실이 이같이 큰 중벌이기 때문에 남신인 조브는 이것을 그대로 놔 둘 수는 없게 된다. 회랍 신화의 세계에서는 어느 한 신이 한 일을 다른 신이 반복할 수 없기 때문에 아무리 막강한 조브라고 해도 티레시아스의 시력을 회복시킬 수는 없다. 그러나 그대신 그는 티레시아스에게 예언하는 능력을 준 것이다. 예언(prophecy)은 예언자(prophet)라는 단어와 어원이 같은 것으로 예언자(prophet)는 미리(pro) 말하는(phanai)사람이라는 회랍어에서 나온 말이다. 이제 주노에 의해 거세된 티레시아스는 조브에 의하여 다른 방식으로 거세를 면하게 된 것이다. 예언이 미리 말하는 것인 한에서는 티레시아스는 상징계(the symbolic)의 특성인 말(language)의 능력을 갖게 된 셈이다. 따라서 티레시아스는 주노가 준 벌 때문에 시력을 잃어 상징계인 오디푸스적 세계에 진입하지 못하고 상상계에만 머물러 있어야 함과 동시에 조브의 도움으로 그는 또한 상징계에 들어 갈 수 있게 된 것이다. 따라서 그는 상상계와 상징계에 동시에 거주할 수 있는 특이한 존재가 되었으며, 이것이 그의 예언을 가능하게 한다. 또한 이같은 티레시아스의 예언 능력은 라캉이 “무의식(상상계)은 언어처럼 구조되었다”고 말하기 전에 이미 그의 무의식(예언)은 언어적인 구조를 가지고 있음을 보여주고 있다. 이는 상상계가 무의식의 세계라면 상징계는 언어의 세계이기 때문에 그의 눈명과 예언은 이 두 세계의 결합을 보여준다. 따라서 『황무지』는 그가 “본”것(엘리엇의 말)을 언어로 나타내는 언어적 무의식 세계라고 할 수 있다. 티레시아스는 그러므로 눈명과 눈뿔을 동시에 공유(共有)하고 있는 특이한 존재이다.

Ⅲ. “무의식은 언어처럼 구조되어 있다.”

『황무지』의 언어 무의식을 본격적으로 논하기 전에 우리는 왜 라캉이 『황무지』, 더 나아가서는 엘리엇을 읽는데 중요한 관건(key)이 되는가를 잠시 살펴 볼 필요가 있다. 프로이트가 그의 정신분석이론을 개발함에 있어 문학작품을 원용한 것은 잘 알려진 사실이다. 특히 이제 는 우리에게도 거의 상식이 된 외디푸스 콤플렉스(Oedipus Complex)라는 개념은 희랍 고전 작품에서 그 이름을 따온 것이다. 프로이트가 이같이 그의 이론을 전개함에 있어 서양 문학 작품을 원용한 것과 마찬가지로 라캉도 그의 이론 전개에 있어 문학 작품을 자유자재로 원용 했다. 그 대표적인 예가 미국의 에드거 앨런 포우(Edgar Allan Poe)의 작품인 『도둑맞은 편지』(The Purloined Letter, 1844)에 관해 쓴 「『도둑맞은 편지』에 관해 세미나」(“Seminar on ‘The Purloined Letter’”)이다. 이 논문은 라캉의 이론을 설명하는데에 핵심적인 위치를 차지 하며, 어느 의미에서는 프로이트의 외디푸스 콤플렉스를 대체하는 것으로 여겨지기도 한다. 라캉의 학문적인 성공은 어느 의미에서는 그가 이같이 문학작품을 능수능난하게 자신의 이론 의 설명에 원용한 데 힘입은 바가 많다. 따라서 그의 정신분석 이론은 정신분석가에게도 큰 영향력을 미쳤을 뿐만 아니라, 문학 연구가에게도 적지 않은 영향을 미쳤다. 라캉과 엘리엇은 서로 성향이 다른 인물임에도 불구하고(라캉은 좌파이고 엘리엇은 보수 우파라고 할 수 있 다), 라캉이 발표한 「정신분석에서의 언술과 언어의 기능과 영역」, (“The Function and Field of Speech and Language in Psychoanalysis”, Lacan 30-113)이라는 논문에서 엘리엇의 「텅 빈 사람들」(“The Hollow Men”)과 『황무지』 그리고 『황무지』에서 제사(epigraph)로 쓰인 『사 티리콘』(Satyricon)을 인용한 것은 예사로 넘길 수 없는 일에 속한다.

라캉의 구호는 “프로이트로 돌아가자”는 것이지만, 이는 그가 프로이트를 스스로 재해석하 기 때문에 이를 숨기기 위하여 이같은 구호를 더욱 소리 높여 외치는 것은 아닌가 하는 의 구심을 불러 일으킨다. 프로이트와 라캉의 차이는 몇 가지 근본적인 개념에서 두드러진다.

첫째, 프로이트는 인간의 심리를 생물학적인 결정론으로 봄으로써 인간의 심리에 대해 결 정론적인 입장을 고수한 반면에 라캉은 인간의 심리를 좀 더 형이상학적 내지는 현상학적으로 봄으로써 프로이트의 결정론을 뛰어 넘는 계기로 삼았다. 그 두드러진 예가 프로이트의 심리학에서 중심적인 위치를 차지하고 있는 남근의 개념이다. 물론 프로이트의 남근은 생물 학적인 남근(penis)을 의미하며 이에 기초한 그의 심리학은 생물학적인 색채가 농후하다. 남 근의 결핍은 여성으로 하여금 남근 선망(penis envy)를 불러 일으킨다는 프로이트의 이론은 가부장적인 편견을 드러낸다는 비판을 면하기 어렵다. 그러나 라캉에게 있어서 남근은 생물 학적인 남근(penis)이 아니고 상징적인 남근(phallus)이다.

따라서 라캉의 이론은 프로이트의 생물학적인 결정론과는 거리를 유지하는 것으로 그의 이론은 사회적이고 기호적인 의미를 가지고 있다. 더구나 라캉의 남근은 절대적인 권위를 가 진다기 보다는 “욕망을 나타내는 특권적인 기표”(the privileged signifier of Desire, Davidson 64)이다. 따라서 남근은 생물학적인 것이기 보다는 상징적인 것이다. 또한 프로이

트는 거세(castration)를 남근(penis)의 생물학적인 제거로 본 반면에 라캉은 남근(phallus)으로 상징되는 통일과 총체성(wholeness)의 실현 불가능성을 상징적인 거세로 봄으로서 거세 공포를 어느 특정한 성(性)에만 국한시키지 않고 인류 모두의 조건으로 봤다.

이에서 더 나아가 프로이트와 라캉은 무의식(the unconscious)에 대해 서로 다른 견해를 갖고 있다. 프로이트에게 있어 무의식은 다분히 불가사의한 충동과 본능을 담고 있는 일종의 블랙 박스(black box)라고 할 수 있다. 이 블랙 박스의 내용물은 대부분 생물학적인 특성을 갖고 있다. 그러나 라캉은 이에 대해 다른 견해를 보인다. 그에게 있어 무의식은 곧 언어처럼 구조된 것이기 때문이다. 따라서 프로이트에게 있어 무의식은 불가사의한 것으로 남는 반면에 라캉의 무의식은 언어로 해독이 가능한 블랙 박스인 것이다. 이는 인간의 의식은 물론 이거니와 무의식 또한 언어의 구조 속에 자리잡고 있는 것이라는 그의 인식을 보여준다. 물론 프로이트도 언어의 힘을 인식하지 못한 것은 아니지만 라캉이 무의식에 대해 가지고 있는 이같은 생각은 프로이트의 그것에 비하면 더욱 진보한 것이다. 그러면 어떻게 하여 라캉이 이같은 생각을 갖게 되었는가?

프로이트는 정신분석이론에 있어서 언어의 중요성을 인식하고 있었음에도 불구하고 그 자신이 언어에 대한 이론을 구축할 여력이 없었다. 그렇다고 해서 프로이트가 살던 당시에는 자신의 정신분석이론에 적극적으로 원용할 언어 이론이 아직 나타나지 않았었다. 그러나 라캉의 경우는 다르다. 소쉬르(Saussure)라는 언어 기호학자는 이미 공시 언어학(synchronic linguistics)의 기초를 다져 왔으며, 라캉 역시 소쉬르의 언어학을 그의 심리분석에 적극 원용했다. 이 점이 프로이트와 라캉의 차이점이다. 라캉이 무의식을 언어의 구조로 본 것은 바로 그가 소쉬르의 언어학을 자신의 심리 분석에 적극적으로 원용했다는 강력한 근거를 제공한다. 특히 라캉이 쓴 「무의식에서의 문자의 고집스러움, 즉 프로이트 이후의 이성」(“The Agency [L’Instance] of the Letter in the Unconscious, or Reason since Freud”) (불어의 원제목으로 쓰인 L’Instance라는 말은 Agency라는 영어 번역과는 다르기 때문에 이를 고집스러움이라고 번역함)이라는 논문은 라캉이 소쉬르의 이론을 어떻게 원용했는가를 직접적으로 보여준다. 이 논문의 제목에서 보이는 바와 같이 이 논문은 또한 라캉이 프로이트와 어떻게 다른가를 명백히 보여준다.

소쉬르가 언어학에서 중요한 이유는 그가 당시까지의 언어에 대한 개념을 혁명적으로 바꿨다는데 있다. 그때까지만 해도 언어는 어느 하나의 사물과 일대일의 관계를 가지며, 언어와 사물은 밀접하게 연결돼 있다고 여겨졌다. 그러나 소쉬르는 이같은 언어와 사물과의 사이에 존재한다고 생각되던 연결고리를 끊고 언어는 단지 자의적인 기호(arbitrary sign)에 불과하다는 사실을 보여줬다. 예를 들면 개라는 단어는 실제의 개와 연결된 것이 아니고 단지 동일한 언어 체계의 다른 기호, 예를 들면 개라는 기호와의 차이 속에서 그 의미를 생성한다는 것이다. 이같은 그의 생각은 언어의 구성요소로서 기표(signifier)와 기의(signified)를 상징하기에 이른다. 소쉬르는 그의 『일반 언어학 강의』(Course in General Linguistics)에서 이 둘은 동전의 앞 뒤처럼 긴밀히 연결되었다고 밝혔으나, 이러한 그의 생각은 후에 와서는 이 둘

(기표와 기의)은 서로 분리된 것이라는 생각으로 발전되었다. 따라서 소쉬르가 기표와 기의를 구별하기 위하여 사용한 경계선(bar)은 라캉에게 와서는 이들 사이를 갈라놓는 상호 왕래가 불가능한 경계선으로 확정되었다. 또한 소쉬르에게 있어서 언어는 하나의 기호 조직(a system of signs)이었던 것이, 라캉에게 있어서는 언어란 하나의 기표 조직(a system of signifiers)가 됐다.

소쉬르는 이에서 그치지 않고 언어에 있어서의 두 가지 구성 요소를 발견해 냈다. 이는 결합관계(syntagm)와 계열관계(paradigm)이다. 하나의 문장을 예로 들어 이를 보기로 하자. 여기에 “나는 밥을 먹는다”라는 문장이 있을 때, 이 문장은 “나”와 “밥”과 “먹는다”라는 요소가 횡적(수평적)으로 연결되어 만들어진 문장이다. 이러한 관계를 결합관계라 한다. 그런데 이 문장에서 “나” 대신에 이를 대체할 수 있는 “너”나 “우리”를 바꿔 넣을 수 있고, “밥” 대신에 “빵”이나 “라면”등을 넣을 수 있으며, “먹는다” 대신에 “끓인다”나 “본다”등을 넣을 수 있다. 이같이 하나의 요소가 다른 요소로 수직적(종적)으로 대체되는 것을 계열관계라 한다. 이같은 소쉬르의 언어에 대한 통찰은 그 자체로서도 중요하지만 이것이 다른 인접 학문에 미친 파급효과는 대단한 것이었다. 소쉬르의 이같은 통찰은 1956년에 발표된 로만 야콥슨(Roman Jakobson)의 「언어의 두 가지 양상과 실어증의 두 유형」(“Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbances”)이라는 논문으로 인하여 가속이 붙게 된다. 야콥슨은 이 논문에서 실어증을 두 가지 양태로 분류하는데, 그 하나는 결합관계의 결함이고 또 다른 하나는 계열관계의 결함이다. 결합관계에 결함이 있을 경우 하나의 문장을 구성하지 못하게 되는데, 이는 단어 사이의 유사성 또는 인접성(contiguity)을 보지 못 하기 때문이다. 계열관계에 결함이 있을 경우에는 위에서 본 문장의 경우, “나는 밥을 먹는다”라는 문장대신에 “너는 라면을 끓인다”라는 문장을 만들지 못 하게 된다. 야콥슨은 결합관계를 환유(metonymy)라고 보고 계열관계를 은유(metaphor)라고 보았는데, 인간이 의사 소통을 하는 것은 언어의 이 두가지 기능을 적절히 배합할 수 있기 때문에 가능한 것이다.

소쉬르와 야콥슨의 이론은 라캉의 정신분석이론에 지대한 영향을 끼쳤다. 라캉은 이들의 이론을 프로이트의 꿈의 분석 이론에 적용함으로써 프로이트의 재해석(또는 설명 모델)에 획기적인 기여를 했다. 프로이트는 꿈에는 두가지 측면이 있음을 지적했는데, 그 하나는 치환(displacement)이고 또 하나는 응축(condensation)이다. 라캉은 치환을 환유와, 그리고 응축을 은유와 연관시킴으로써 무의식(꿈)을 언어적으로 재구성하는데에 획기적인 기여를 했다.

은유의 경우를 보자. 은유는 수직적인 대체를 그 기본 원리로 하고 있기 때문에 억압기제로 작용한다. 이의 대표적인 예가 외디프스 콤플렉스(Oedipus Complex)이다. 억압은 구조상 힘의 경감을 수반하지 않는다. 따라서 억압이 진행되면 이의 반작용이 반드시 나타나게 돼 있다. 이 경우 억압은 증상(symptom)으로 나타나게 되며 증상은 은유의 구조를 가지고 있다. 대체를 기본원칙으로 가지고 있는 외디프스 콤플렉스는 은유의 가장 대표적인 예이기 때문에 이를 “아버지의 이름”(the Name of the Father) 또는 부성적 은유(paternal metaphor)라고 부른다. 이는 모든 의미작용(signification)의 근간이며, 이의 중심에는 남근(phallus)이 있

기 때문에, 모든 의미작용은 남근적 (phallic)이라고 할 수 있다. 그러나 의미작용의 원칙으로 작용하는 대체는 억압을 필수적으로 수반하기 때문에 이의 반작용은 증상으로 나타난다. 이를 라캉은 “증상은 은유다”(the symptom is metaphor)(Lacan 175)라는 등식으로 표현한다. 이 이론에 의하면 신경증적 증상은 곧 외디프스 콤플렉스의 억압기제에 대한 증상으로 볼 수 있다.

반면 결합관계를 주요 구성원리로 가지고 있는 환유는 통시적인 운동(diachronic movement) 구조를 가지고 있기 때문에 의미작용의 고리(signifying chain)에서 하나의 기표는 다른 기표를 계속적으로 지시한다. 따라서 이러한 환유의 고리는 끝이 없다. 이는 은유가 공시적(synchronic)이라는 사실과 대조를 이룬다. 은유가 “아버지의 이름”인 것과는 대조적으로 환유는 “어머니의 욕망”(the desire of the mother)으로 이는 언제나 채워지지 않는 계속적인 유예의 연속이다. 여기서 “어머니의 욕망”이란 어머니를 욕망한다는 일차적인 의미와 동시에 어머니가 (자식 또는 아들)에 대해 가지고 있는 욕망이라는 두 가지 의미를 가지고 있는 것으로 이는 상상계(the imaginary)의 대표적인 욕망체계이다. (물론 “아버지의 이름”이라는 은유는 상징계의 기본 구조이기도 한다). 라캉은 이를 “욕망은 환유이다”(desire is metonymy)(Lacan 175)라는 등식으로 표현한다. 이처럼 라캉에게 있어 무의식은 언어처럼 구조되어 있다. 이같은 그의 생각은 무의식을 언어로 본 것에서만 끝나지 않고 이에서 더 나아가 기표가 기의에 우선한다는 그의 생각의 출발점이 되기도 한다.

소쉬르는 언어를 하나의 기호체계(a systems of signs)로 보았다. 이같은 소쉬르의 생각은 라캉에게 와서는 언어는 하나의 기표 체계(a system of signifiers)라는 생각으로 바뀐다. 이는 다른 말로 바꾸면 무의식은 기표로 구성돼 있다는 개념이 된다. 따라서 라캉에게 있어서 기표는 무의식의 기본 단위가 된다. 기의가 아닌 기표가 언어와 무의식의 기본 단위가 된다는 생각은 라캉의 정신분석에 있어 획기적인 전환점이 된다.

라캉에 의하면 “기표는 다음 두 가지 조건을 갖춘다. 그 첫번째 조건은 기표는 가장 기본적인 변별적 요소(differential elements)로 분해될 수 있다는 것이며, 또 다른 조건은 기표는 언어의 폐쇄적인 법칙에 따라 합성된다”(Lacan 152)는 점이다. 기표가 기본적인 변별적 요소라 함은 소쉬르가 말한대로 언어는 차이에 의해서만 성립된다는 생각을 라캉이 차용한 것이다. 기표가 폐쇄적인 체계의 법칙에 따라 합성된다 함은 기표는 환유의 법칙에 따라 합성됨을 의미한다. 환유의 법칙은 기의의 확정이 계속적으로 미루어지는 것을 말하는 것으로 인간에게 있어 언어는 주체의 분열과 욕망 성취의 불가능을 구조적으로 내포하고 있는 체계이다.

IV. 『황무지』의 언어 무의식

이같은 라캉의 이론은 『황무지』를 새로 읽는 계기를 제공한다. 『황무지』는 근본적으로 언어 무의식을 드러내 보여주는 시이며, 라캉의 이론은 이 시를 읽는 근본 가정을 바꿔 놓는다. 이러한 가정은 이 시의 처음에 나오는 제사(epigraph)와 헌사(dedication)에서부터 들어

맞는다. 제사(epigraph)와 헌사는 다음의 두 부분으로 돼 있다.

「한번은 쿠마에서 나도 그 무녀가 조롱 속에 매달려 있는 것을 보았지요. 애들이
<무녀야 넌 뭘 원하니?> 물었을 때 그네는 대답했지요. <죽고 싶어>.

보다 나은 예술가
에즈라 파운드에게
(황동규 44)

우선 첫번째 제사를 보기로 하자. 이 제사는 기원 1세기 로마의 네로(Nero) 황제의 궁정시인이었던 페트로니우스(Petronius)가 지은 『사티리콘』(*Satyricon*) 48장 「트리말키오(Trimalchio)의 향연」에서 인용한 것이다. 이 장(章)에서 트리말키오는 술김에 재미있고 신기한 얘기를 하여 좌중을 압도하려 한다. 회람신화에 나오는 무녀(sybil)는 앞날을 예언하는 힘을 가진 여인이다. 특히 회람의 식민 도시였던 쿠마의 무녀는 유명했다. 그녀는 아폴로 신으로부터 “손 안에 든 먼지”(a handful of dust, *Waste Land*, l. 30)만큼 많은 햇수의 수명을 허락받았으나, 그만큼의 젊음도 달라는 소원을 잊고 안 했기 때문에 늙어 비틀어져 조롱 속에 갇혀 아이들의 구경거리와 놀림감이 된다. 이같은 쿠마의 무녀의 얘기가 의미하는 것은 무엇일까?

이 제사가 의미하는 것은 여러 가지이다. 우선 쿠마의 무녀는 욕망의 환유로 읽힐 수 있다. 인간의 기본적인 욕망은 오래 살거나 영원히 사는 것이다. 죽음은 인간의 원초적인 공포 중의 하나이기 때문이다. 그러나 단지 오래 사는 것만으로 인간의 욕망이 채워지는 것은 아니다. 그보다 더 중요한 것은 오랜 수명에 상응하는 젊음이다. 그렇다면 오래 사는 것보다 젊게 사는 것이 인간의 욕망인지도 모른다. 그러나 조롱에 갇힌 쿠마의 무녀는 젊음과 수명을 동시에 갖지 못하기 때문에 자신에게 화를 자초한 셈이다. 젊음과 수명을 따로 떼어 놓고 보면, 사실 젊음은 타자의 욕망(desire of the Other)이고 수명은 자신의 욕망이라고 할 수 있다. 그녀의 실수는 타자의 욕망과 자신의 욕망을 분리해서 생각함으로써, 그리고 자신의 욕망을 타자의 욕망에 우선함으로써 죽음보다도 못 한 삶을 자초한 셈이다. 여기서 우리의 주의를 요하는 것은 그녀의 욕망은 상상계(the imaginary)에로의 회구이며, 이는 또한 통시적(diachronic)인 특징을 가졌다는 점이다. 통시성은 환유의 대표적인 특성인데 젊음은 통시성 속에서는 가능하지 않다. 다시 말하면 환유적인 통시성 속에서는 공시적인 젊음(정지된 젊음)이 불가능하다는 사실이다. 쿠마의 무녀는 이같은 그녀의 분열된 욕망 구조를 웅변적으로 보여준다. 그녀가 늙지 않는다는 것은 공시적(synchronic)인 것이지만, 여기서는 젊음이 불가능하기 때문에 그녀는 죽음 속에서의 삶인 정지(stasis)와 통시적인 욕망의 환유속에 갇혀 있는 셈이다. 이렇게 함으로써 그녀는 상상계의 유혹에 빠지게 되지만, 동시에 시간의 흐름이 정지된 영겁의 감옥 속에 갇히게 되고 만 셈이다(Davidson 67).

그녀가 이처럼 영겁의 감옥에 갇히게 된 이유를 좀 더 구체적으로 살펴보면 이는 그녀의 분열된 욕망에 기인하는 것이기도 하다. 여기에서 우리는 욕망(desire)의 두 가지 측면을 볼

수 있다. 그 첫번째 측면은 자연적이고 동물적인 측면으로서의 욕망인 욕구(need)의 차원이다. 이러한 차원의 욕구는 동물이나 인간이 모두 가지고 있는 욕구로서 예를 들면 배고플 때 먹고, 졸리면 자는 것과 같은 욕구를 말한다. 동물도 오래 살고 싶어하는 욕구를 가지고 있는지는 모르겠으나, 무녀가 오래 살기를 원하는 것은 곧 이같은 본능적인 욕구의 표출이라고 볼 수 있다. 이러한 욕구는 상상계에서의 욕구이기도 하다. 또 다른 욕망으로서 욕구와는 다른 차원에 속하는 요구(demand)가 있다. 이는 욕구와는 달리 타자의 또는 타자에 대한 욕망(desire of the Other)이다. 이것이 바로 무녀가 깜빡 잊고 요청하지 않은 젊음이다. 젊음은 본인 자신에게 필요한 것이기도 하지만, 이는 오히려 남에게 보이기 위해 더욱 필요한 것이다. 따라서 무녀가 오래 살 것을 요청했음에도 불구하고 젊음을 요청하기를 망각한 것은 자신의 삶을 단지 자족적(自足的)인 것으로 봤다는 실수에 기인한 것이며, 이러한 실수의 대가를 무녀는 호된 값을 치루며 경험하고 있는 셈이다. 무녀의 실수가 보여주는 것은 우리의 삶이 결코 우리 자신만의 자족적인 삶에 그치는 것이 아니라 타자의 욕망을 사는 삶이라는 사실을 극명하게 보여주는 셈이다. 라캉은 어린 아이가 어머니를 부르는 것을 요구의 예로 들면서, 이같은 아이가 어머니를 부르는 칭얼거림(call, cry)이 단지 본능적인 신호가 아님을 지적한다. 라캉에 의하면 이같은 아이의 칭얼거림은 “상징계에서 형성된 공시적(synchronic)인 칭얼거림의 세계에 삽입된 것”(Evans 34)이라고 본다. 이는 아이의 요구가 상상계와 상징계 사이에 걸쳐 있음을 보여주는 것이다. 무녀는 자신의 젊음이 상징계의 산물인 타자의 욕망이라는 사실을 망각함으로써 이제는 영원히 불가능한 젊음에 대한 요구 대신에 “나는 죽고 싶다”라는 말을 되풀이 하는 것은 곧 그녀가 이미 요청했어야 할 젊음에 대한 요구를 뒤늦게 애원하는 것으로 볼 수 있다. 따라서 그녀가 오래 사는 한 (욕구의 차원에 머무르는 한)에 있어서는 이같은 그녀의 타자의 욕망에 대한 절규는 지속될 것이다. 이를 다른 말로 하면 그녀는 분열된 욕망의 틈새에 찢겨져 있는 언어(“나는 죽고 싶다”)의 감옥에 영원히 갇힌 것이라고 할 수 있다. 그러나 여기에 바로 아이러니가 있다. 언어는 곧 아버지의 법이 지배하는 상징계의 영역이다. 따라서 그녀의 이같은 욕망 또한 아버지의 법에 따라, 즉 상징계의 법에 따라 표현된다는 사실이다. 그러므로 그녀는 싫든 좋든 타자의 욕망의 감옥에 갇히도록 운명 지워진 셈이다. 그녀가 타자의 법에 따라 자신의 욕망을 표시한다는 것은 파농(Frantz Fanon)의 말에 따르면 “절대적으로 다른 사람(타자)을 위해 존재함”을 의미한다. 왜냐하면, “말한다는 것은 곧 절대적으로 타자를 위해 존재하는 것”([T]o speak is to exist absolutely for the other)(Fanon 17)이기 때문이다.

무녀의 헌사와 대조를 이루는 것은 엘리엇이 “보다 나은 예술가”라고 부른 에즈라 파운드에게 바친 헌사이다. 이 헌사 자체도 엘리엇 자신의 것이 아니고 단테의 『신곡』 『연옥편』 (“Purgatorio”) 26장에 나오는 12세기의 이탈리아 시인인 다니엘(Arnaut Daniel)을 단테가 칭송한 문구를 엘리엇이 에즈라 파운드에게 바치는 헌사로 빌려 쓴 것이다.

엘리엇이 파운드에게 바친 이 헌사는 따지고 보면 쿠마의 무녀 얘기와는 본질적으로 다른 차원의 것이다. 무녀가 상상계에서의 회귀 욕망을 나타내는 것이라면 파운드에게 바친 엘리

엇의 헌사는 상징계에서 주체가 되고 싶어하는 엘리엇의 욕구를 드러낸 것이다. 파운드는 엘리엇의 『황무지』 초고를 보고 이를 거의 반 정도 삭제하여 지금 우리가 보는 『황무지』로 만들었다. 엘리엇 자신의 말로는 이렇게 반으로 줄어든 시 [『황무지』]는 “사월은...에서부터 산티까지 수미일관하게 읽혀지게 되었다”(Eliot 1988: 497). 따라서 지금 우리가 읽는 『황무지』는 엘리엇의 작품이기 보다는 파운드의 작품이라고 하는 것이 더 나올듯 하다. 이는 학생의 습작을 스승이 고쳤을 경우 이것이 누구의 작품이라고 볼 것인가의 문제와 같은 것이다. 『황무지』에서 진짜 엘리엇의 창작은 그가 후에 붙인 주(註)뿐인데, 이것도 많은 인용에 대한 주이므로 이 또한 순전히 엘리엇 자신의 창작품으로 보기에는 논란의 여지가 있다. 이렇게 생각해 보면 파운드에게 바친 헌사는 엘리엇이 아버지의 법에 들어 가려는 욕망을 표현한 것으로 볼 수 있다. 따라서 엘리엇은 여기서 아버지의 법으로 억압된 주체의 증상을 보여주고 있다고 할 수 있다(라캉은 “증상은 은유이다”라고 했다, Lanca 175). 이것이 바로 무녀의 제사가 환유라면 에즈라 파운드에게 바친 헌사가 은유인 이유이며, 또한 후자가 공시적(synchronic)인 이유이기도 하다. 이 시의 제사와 헌사로 이 두 개의 서로 다른 텍스트(인용)가 쓰인 것은 따라서 아주 의미 심장하다. 이는 이 시 전체가 욕망으로서의 환유와 억압으로서의 은유 사이의 투쟁을 극명하게 보여줄 것임을 선언적으로 암시하기 때문이다.

『황무지』는 시 전체가 언어 무의식의 텍스트이다. 이러한 단정적인 진술은 이 시의 처음에서부터 사실임이 드러난다. 이 시의 처음은 “사월은 가장 잔인한 달”(April is the cruellest month)로 시작된다. 이러한 이 시의 시작은 제프리 초서(Geoffrey Chaucer, 1343?~1400)가 쓴 『캔터베리 이야기』(*The Canterbury Tales*)의 처음에 나오는 「전체시의 서시」(“General Prologue”)의 처음을 패러디한 것임은 누구나 다 아는 사실이다. 여기서 우리는 패러디(parody)와 특성에 유의할 필요가 있다. 패러디는 인용(allusion)와는 다르다. 인용은 단지 어떤 텍스트를 기대어 씌으로써 원래의 텍스트의 힘을 자신의 텍스트의 힘으로 빌려 쓰는 상호텍스트(intertext)일뿐이다. 이 경우 인용자는 인용된 원저자와 자신을 동일시한다. 그러나 패러디는 다르다. 패러디는 인용된 원저자의 힘을 무시할 뿐만 아니라, 이에서 더 나아가 그를 비틀고 훼손시킨다. 이같은 패러디의 전략은 원텍스트의 권위에 도전하고 이를 짓밟으려는 의도에 기인한다. 따라서 엘리엇의 『황무지』에서 자주 그리고 많이 쓰인 이같은 패러디의 전략은 원텍스트로 대표되는 언어의 상징계에 반발하려는 엘리엇의 의도에 기인한다. 따라서 이렇게 일그러지고 훼손된 형태의 패러디로 나타난 『황무지』는 원텍스트의 억압적인 면을 드러내 보이는 장치이다. 초서의 원텍스트가 활기에 넘치고 쾌활한 것인 반면에 이를 패러디한 이 시의 처음이 음산하고 활기가 없는 것은 바로 이런 이유에서이다. 이같은 기운없음은 처음 여섯줄의 각 줄 끝에 오는 <ing>로 끝나는 여성운(feminine rhyme)에서 두드러지게 나타난다. 이같은 현상은 이 시에 나오는 거의 모든 인용의 경우에 해당되는 패러디의 특징이다. 이 시에서 인용된 어느 구절 하나 비틀리고 훼손되지 않은 것은 없다.

이러한 예를 하나만 더 보기로 하자. 제 1부 「죽은 자의 매장」 종결부분에 가면 우리는 갑자기 다음과 같은 구절을 읽게 된다.

작년 뜰에 심은 시체에 싹이 트기 시작했나?
 올해엔 꽃이 필까?
 (황동규 58)

“That corpse you planted last year in your garden,
 ‘Has it begun to sprout? Will it bloom this year?
 (11. 71-72)

여기에 나오는 시체의 이미지는 대단히 영똥하며 납득하기 힘들다. 대개의 비평가들은 이 이미지는 고대 풍요제에서는 신의 형상을 땅에 묻었는데, 여기서는 풍요제가 정원으로 바뀐 것이라고 설명한다(황동규 58). 그러나 필자의 의견은 이와는 다르다. 『신약』의 요한 복음에 다음과 같은 구절이 있다. “밀알 하나가 땅에 떨어져 썩지 않으면 한 알 그대로 남아 있고 죽으면 많은 열매를 맺습니다”(요한 12: 24). 여기에 나오는 밀알이 시체로 바뀌었을 가능성을 가정할 수 있다(엘리엇은 어렸을 때 유니테리언 교회에 다녔기 때문에 성경을 잘 알고 있다). 만약에 필자의 이같은 추정이 사실이라고 가정한다면, 성경에 나오는 밀알이 왜 시체로 바뀌었을까 하는 질문이 따르게 된다. 이런 질문은 아주 재미있는 답을 생산한다. 엘리엇은 기독교에 대해 양가적인(ambivalent) 감정을 가지고 있었다. 그 하나의 감정은 기독교와의 동일시 감정이며, 또 다른 감정은 이를 강하게 배척하는 감정이다. 후자의 경우 엘리엇은 제도로서의 기독교를 가부장적인 억압체제로 본다. 이같은 양가적인 감정은 그로 하여금 성경 구절을 인용하여 자신을 기독교와 동일시함과 동시에 이를 비틀고 훼손시켜 기독교에 대한 강한 반발을 나타낸다. 이러한 복합적인 심리가 “시체”라는 형이상학적인 기상(metaphysical conceit)을 발생하게 한다. 상징계에 대한 강력한 반발과 상징계로의 강한 회귀 욕구가 이같이 비틀린 인용의 또 다른 원인일 수 있다. 이같은 사실을 다음 시구에서 보자

겨울은 오히려 따뜻했다.
 잘 잊게 해주는 눈으로 대지를 덮고.
 (황동규 46)

Winter kept us warm, covering
 Earth in forgetful snow.
 (11. 5-6)

이 구절에서 보이는 겨울에 대한 양가적인 감정을 보자. 겨울은 여기서 우리의 상식과는 다르게 따뜻한 것으로 나타난다. 겨울이 따뜻한 이유는 대지를 망각의 눈이 덮어주기 때문이다. “망각의 눈”(forgetful snow)이란 무엇인가? 눈은 물이 언 것이니, 눈을 물로 바꿔 볼 수 있다. 그러면 우리는 망각의 물, 곧 양수(羊水)를 떠올릴 수 있다. 여기서 화자는 원초상태인

자궁으로의 회귀를 회귀한다. 그러나 이같은 자궁으로의 회귀는 상징계인 언어의 세계(즉, 이 시의 세계)에서는 가능하지 않다. 따라서 여기서 우리가 보는 것은 “망각의 눈”이다. 눈은 양수(물)가 상징계에서 변형된 것이다. 따라서 “망각의 눈”은 양가 감정을 모순어법(oxymoron)으로 표현한 것이다. 돌아가고 싶으나 돌아갈 수 없는 양수의 세계는 눈으로 나타나 있으면서도 양수의 특성인 망각을 간직하고 있다. 더구나 이런 눈이 어머니로서의 대지를 덮어주기 때문에 겨울은 우리를 따뜻하게 하는 것이다. 이 시에 나오는 도입부(transition) 없는 묘사들은 바로 이같은 양가감정이 노출된 틈새이고, 원초예로의 회귀 욕망과 상징적 질서와 충돌을 보여주는 텍스트의 드러난 상처이기도 하다. 이 시가 하나의 일관된 이야기로 돼 있지 않고 많은 조각난 틈새(fragmented gaps)로 되어 있는 것은 바로 이같은 증상이 얼마나 깊은가를 극적으로 보여주는 증거이기도 하다.

V. 맺는 말

문학 텍스트는 열린 텍스트여야 한다. 이는 텍스트가 하나의 의미만을 독자에게 강요할 수도 없고 강요해서도 안된다는 의미에서 그러하다. 이는 문학 텍스트는 독자의 상상력과 역동적인 관계 속에서만 살아 있기 때문이다. 『황무지』는 하나의 열린 텍스트이며, 이것이 열린 텍스트인 이유는 이 시가 독자의 상상력을 적극적으로 유혹하기 때문이다. 이 글에서 필자가 본 것은 이 시가 어떻게 언어 무의식의 작용을 보여 주는가 하는 점이었다. 무의식은 언어처럼 구조돼 있다는 라캉의 가정은 무의식의 존재 자체가 언어로 구성돼 있음을 뜻한다. 무의식은 따라서 불가사의하고 깊이를 알 수 없는 난해한 것이 아니라 언어로 해독이 가능함을 의미한다. 『황무지』가 언어 무의식이라는 얘기는 따라서 이 시의 의미화작용(signification)과정은 이 시에서 쓰인 언어의 중첩적인 기표가 독자의 의식에 의해 더욱 역동적으로 작용함을 의미한다. 이같은 사실은 이 시에 나오는 거의 모든 상호텍스트(intertext)가 인용된 텍스트의 패러디라는 사실에서도 드러난다. 패러디는 본질적으로 동일시와 배척이라는 두 가지의 상반되는 양가감정의 소산이기 때문이다. 이 시에서 쓰인 상호텍스트성에 기초한 패러디는 따라서 언어 무의식을 보여주며, 이 언어 무의식은 동일시와 배척이라는 의미생성의 두 축이 생성해내는 역동성의 구조이다. 이같은 역동성은 독자의 읽기에 의해 더욱 활발히 작동한다.

인용한 문헌

- 이창배, 『T. S. 엘리엇 연구』, 서울:민음사, 1988.
- 황동규(번역), 『황무지』, 서울:민음사, 1995.
- Ackroyd, Peter. *T. S. Eliot*. London: Hamish Hamilton, 1984.
- Davidson, Harriet. "The Logic of Desire: The Lacanian Subject of *The Waste Land*." *The Waste Land*. Eds. Tony Davies and Nigel Wood. Buckingham: Open UP, 1994. pp.55~82.
- Eliot, T. S. *The Complete Poems and Plays of T. S. Eliot*. London and Boston: Faber and Faber, 1969.
- Eliot, T. S. *The Letters of T. S. Eliot*. Vol.1. 1898~1922. New York and London: Faber and Faber, 1988.
- Eliot, Valerie, ed. *The Waste Land: A Facsimile and Transcript of the Original Drafts*. London: Faber and Faber, 1971.
- Evans, Dylan. *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*. London and New York: Routledge, 1996.
- Fanon, Frantz. *Black Skin, White Masks*. Trans. Charles Lam Markmann. New York: Grove Press. 1967.
- Headings, Phgilip R. *T. S. Eliot*. Rev. Ed. Boston: Twayne, 1982.
- Lacan, Jacques. *Écrits: A Selection*. Trans. Alan Sheridan. New York: Norton, 1977.
- The New Encyclopedia Britannica*. 15th Ed. Vol. 11. Chicago: Encyclopedia Britannica, 1988.

■ Abstract

The Linguistic Unconscious of *The Waste Land*

Chong-Ho Lee

The Waste Land has been read from different approaches and in diverse ways. The body of criticism on this poem from a psychoanalytic viewpoint, however, is not as copious as that of other approaches. One reason why there is very scanty body of criticism on this poem from a psychoanalytic approach is that Eliot himself has evinced a strong aversion to psychoanalysis. In my opinion, the fact that Eliot himself did not like psychoanalysis will be the stronger reason for us to read it from such an approach. Jacques Lacan's psychoanalytic theory, however, can be a great help in reading *The Waste Land* in this respect, because Lacanian approach emphasizes the linguistic aspect of the unconscious.

The Waste Land is very amenable to the Lacanian psychoanalysis because Lacan basically considers the unconscious to be structured like a language. The poem demonstrates that it is a text of the linguistic unconscious from the beginning by its two quotations—one of the sybil, and the other for Ezra Pound. These two quotations show that the unconscious of the poem is situated at the locus of the conflict between the imaginary and the symbolic. Many gaps in the poem itself prove that this assumption is not far from the truth.