creative commons

COMMONS DEED

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

dCollection

문학석사 학위논문

뮤즈의 아들:

「카디쉬」에 드러난 애도자의 딜레마

2019년 2월

서울대학교 대학원

영어영문학과 문학전공

이 재 훈

뮤즈의 아들:

「카디쉬」에 드러난 애도자의 딜레마

지도 교수 봉 준 수

이 논문을 문학석사 학위논문으로 제출함

2019년 2월

서울대학교 대학원

영어영문학과 문학전공

이 재 훈

이재훈의 문학석사 학위논문을 인준함

2019년 2월

위 원 장 _____ 이 동 신 _____ **(인)**

부위원장 _____ 한 서 린 _____ **(인)**

위　　원 _____ 봉 준 수 _____ **(인)**

국 문 초 록

본고는 앨런 긴즈버그가 「카디쉬」에서 자신의 어머니인 나오미의 죽음을 애도하는 와중에 부딪치는 딜레마와 그 극복의 가능성을 살펴본다. 시인은 기억 속 망자의 살아생전 몸과 목소리를 시에 생생하게 기록함으로써 그녀의 역사를 서술, 보존하고자 한다. 반면에 작품의 기저에 흐르는 비가와 유대교 애도 전통은 애도자와 망자 간의 역사적인 관계를 원형적인 욕망의 역학으로 치환한다. 유대계 미국 시인 긴즈버그는 자신이 끌어들인 탈역사적인 애도 양식에 따라 어머니의 역사를 이야기해야 하는 딜레마에 처해 있다. 다만 나오미의 몸과 목소리는 때로 추상화를 거부하고 역사성과 육체성을 간직하면서 오이디푸스 서사의 질서를 교란한다. 「카디쉬」의 애도자는 결국 망자의 전복적 육성으로 인해 전통의 구속에서 벗어나 역사화를 지속한다.

본론 1장은 긴즈버그가 나오미의 몸을 대하는 모순적인 방식에 관해 논한다. 그는 망자의 손상된 몸을 끈질기게 응시하고 시에 기록함으로써, 그녀를 억압한 당대 미국의 부조리한 사회 권력을 고발하고 그에 항변한다. 하지만 시인은 이를 위해 어머니의 벌거벗은 몸을 대면하는 과정에서 원초적 욕망과 그에 따른 죽음의 공포를 느끼고 모체를 근원적 죽음의 온상으로 인지한다. 이때 긴즈버그는 생존을 위해 망자와 단절할 채비에 임함으로써 오이디푸스 서사에 충실하게 복무하며, 그 결과 나오미를 역사화하는 데에 어려움을 겪는다.

본론 2장은 역사적이고 육체적인 나오미의 목소리가 오이디푸스 서사를 어떻게 전복하는지를 다룬다. 그녀의 음성은 아들의 육체적 시학의 모태인, 현실에 위치한 물질적 모체에서 나온 데다 그 자체로 역사적인 메시지를 담고 있다. 공교롭게도 망자의 육성은 선대와의 단절을 장려하는 오이디푸스 서사에 저항하며 살아남는다. 이에 긴즈버그는 그녀의 발화를 억누르면서 여전히 탈역사적인 애도 양식을 따르는 모습을 보이기도 하나, 나오미의 몸과 목소리는 '편집자'의 통제마저 물리치고 역사성을 간직한다. 이때 시인은 예기치 않은

망자의 전복적 육성에 힘입어 기존의 전통에 구애받지 않고 역사에 기반한 새로운 애도를 추진할 기회를 얻는다.

본론 3장은 긴즈버그의 지속 가능한 애도-역사화가 진행되는 구체적인 양상을 밝힌다. 시인은 나오미의 일생을 다시 한 번 압축적으로 조망하는데, 이는 그가 일생 동안 추구했던 전우주를 통합하는 의식과 비전에 이르기 위한 사전 조치다. 그러나 시인의 일견 초월적인 비전은 망자의 역사에서 비롯되고 그로 다시 회귀하여 역사적 현실에 편입, 수렴된다. 나아가 긴즈버그는 얻은 시적 비전에 만족하지 않고 나오미와 관련된 총체적인 기억을 시의 끝까지 강박적으로 풀어내면서 그녀의 역사를 붙든다. 「카디쉬」는 치열하고도 절박한 역사화의 산물이자, 전통적 형식에 온전히 담길 수 없었던 애도자 개인의 특수한 감정과 충동이 가득한 비가로, 장르의 지평을 크게 넓힌 작품이다.

주요어 : 앨런 긴즈버그, 「카디쉬」, 비가, 유대교, 정신 분석, 애도, 몸, 역사
학 번 : 2016-20046

목 차

국문초록 i

1. 서론 1

2. 유대계 미국인 오이디푸스: 역사와 원형의 충돌 18
2.1. 어머니의 역사적 몸 18
2.2. 아들의 원초적 욕망 25

3. 남성적 계승 서사의 전복 36
3.1. 지상의 뮤즈: 역사적 언어 36
3.2. 모계 육성의 잔존과 저항 42

4. "까악 까악 까악": 지속 가능한 애도 55
4.1. 못다 쓴 이야기 55
4.2. 끝나지 않는 애도 62

5. 결론 71

Works Cited 73

Abstract 76

1. 서론

앨런 긴즈버그(Allen Ginsberg)의 「카디쉬: 머리말, 이야기, 찬가아, 애도, 호칭 기도와 푸가」(“Kaddish: Proem, Narrative, Hymmnn, Lament, Litany and Fugue”; 이하 「카디쉬」)는 그의 어머니인 나오미(Naomi)의 몸의 연대기다. 「카디쉬」는 나오미를 기리는 비가(elegy)로, 그녀의 유년기부터 죽음까지의 방대한 삶의 자취를 꼼꼼하게 추적하고 기록한다. 그 와중에 독자들의 눈을 사로잡는 것은 시 전반에 걸쳐 과감하게 재현되는 망자의 몸이다. 어머니에 관한 시인의 기억은 과거부터 그가 빈번하게 목격해 온 그녀의 벌거벗은 몸으로 점철되어 있는데, 그 수위는 성기와 항문이라는 매우 적나라하고 은밀한 부위에까지 이른다. 이 작품을 처음 접한 독자들이 심한 당혹감을 호소하는 것도 무리가 아니다. 벤들러(Helen Vendler)는 어머니에 대해 어쩜 그런 시를 쓸 수 있느냐는 한 학생의 반감 어린 질문을 받았고(11), 긴즈버그 본인조차 아버지 루이(Louis)—마찬가지로 시인이었던—로부터 칭찬과 함께 특정 구절에 대해서는 “그건 저급한 취향이자 내 감수성을 해치는구나”(It’s bad taste and offends my sensibilities; *Family* 118)라는 꾸중을 들어야 했다.

물론 긴즈버그에게 있어 몸은 너무나 중요한 시적 소재였다. 그는 공식적으로 발표된 작품들 중 가장 초기작인 「사회 속에서」(“In Society,” 1947)를 시작으로, 마지막 시집 『죽음과 명성: 1993-97년에 쓴 최후의 시들』(*Death & Fame: Last Poems 1993-1997*, 1999)을 펴내기까지 장장 반세기의 경력 동안 몸을 노골적으로 다뤘다. 다만 이때의 몸은 많은 경우에 시인 자신의 것이다. 긴즈버그는 「울부짖음」(“Howl”)과 「해바라기 경전」(“Sunflower Sutra”)을 비롯한 대표작은 물론, 덜 알려졌으나 수많은 여타 작품에서 자기 몸을 거리낌없이 노출시킨다. 자신의 노쇠해 가는 나체는 시인이 평생 골몰한 주제인 부조리한 사회상과 죽음의 신비를 밝히는 토대가 되었다. 그런데 긴즈버그가 벌거벗기는 몸이 자기가 아닌 타인, 그것도 자신을 낳고 길러 준 어머니의 것이라면 문제가 생긴다. 더구나 나오미는 이미 죽어 항의할 수조차 없는 상태에 놓여 있기에 시인의 시선은 더욱 문제적이다. 「카디쉬」를 읽은

독자들이 당혹감을 금치 못하는 이유 또한 이에 수반되는 비윤리에 기인한다.

기존 비평은 이러한 윤리적 문제를 장시간 간과해 왔다. 일단의 평자들은 「카디쉬」의 바탕에 깔려 있는 종교적 전통이 작가에 의해 어떻게 보전, 변주되는지에 주목한다. 긴즈버그는 「카디쉬」의 제목에서 단적으로 드러나듯 유대교 애도 전통을 시의 전면에 끌어온다. 작품의 제목은 유대식 장례 의식의 기도문인 애도자의 카디쉬(the Mourner's Kaddish)를 명백하게 인유한다. 작품 본문에서도 시인은 카디쉬의 히브리어 원문 구절 및 리듬을 직간접적으로 널리 활용한다. 이에 홀랜더(John Hollander)와 코헨(Mortimer Cohen)은 시인이 전통 카디쉬의 "확고한 의미"(definite meaning; Cohen 101)를 임의로 각색해 기도문에 깃든 영적인 가치에 손상을 입혔다고 신랄히 비판한다.[1] 최근 들어 슈라이버(Maeera Shreiber)는 두 비평가의 보수적인 관점을 직접 반박하면서, 종교 관습에 얽매여 초월적 신성을 따르는 대신 역사적 모체와의 접점을 확보하는 시인의 전통 쇄신을 높이 산다. 이와 같이 「카디쉬」를 초월성과 역사성이 충돌하는 장으로 이해하는 관점은 긴즈버그 비평의 주된 경향이었다. 이 시를 유대교 일신론 다시 쓰기로 읽은 스본킨(Craig Svonkin), 여기서 시인이 종교적인 사후관을 전적으로 거부하고 대안적인 의식 세계를 찾는다고 본 메릴(Thomas Merrill) 외에도, 긴즈버그의 종말론적인 시학을 블레이크적 비전(Blakean vision)에 비추어 탐구한 포르투기스(Paul Portugés)와 같이 작품을 직접적으로 유대교 전통과 결부해 다루지 않은 평자들 또한 마찬가지로 시의 역사적 성격을 뚜렷하게 인지했다.

「카디쉬」의 역사성을 담보하는 요소는 무엇보다도 나오미의 몸이다. 벤들러가 적절하게 정의하듯, 「카디쉬」는 "주로 몸, 특히 나오미 긴즈버그의

---

[1] 홀랜더는 「카디쉬」가 "그 이름을 따온 기도문의 본질, 구조, 의례적 기능을 포괄하는 의미"(the meaning—the nature, structure, liturgical function—of the prayer after which it takes its title; 34)를 간과한다고 보고, 코헨 또한 이 작품이 "삶의 선물을 준 신을 칭송하는 찬가이자 사랑과 정의를 실현하는 신에 대한 믿음의 언명"(the hymn of praise to God for the gift of life . . . the assertion of faith in God as a God of love and justice)이라는 카디쉬의 본령을 무시한다고 보며 영성의 결핍을 문제 삼는다(101).

물질적이고 역사적으로 조건 지어진 몸의 비가"(chiefly an elegy of the body—the physical body and the historically conditioned body of Naomi Ginsberg; 10)다. 위에 열거한 비평가들은 대체적으로 나오미의 몸이 갖는 역사성을 주지하나, 그들의 앎은 어디까지나 종교 전통의 초월성을 전복하는 시인의 성취를 논하기 위한 수단에 불과했다. 따라서 그들은 정작 어머니의 몸이 벌거벗겨져 작품에 전시되는 양상을 문제시하는 데까지 나아가지는 못했다. 바꿔 말해 대부분의 평자들은 나오미의 몸이 시에 재현되는 구체적인 방식에 잠재된 문제에 관해서는 무관심으로 일관하거나 적어도 필요 이상의 가치 판단을 유보한다.

한편 소수의 비평가들은 긴즈버그가 그려 내는 나오미의 몸 자체에 적지 않은 관심을 쏟기도 했다. 다만 이들은 주로 프로이트(Sigmund Freud)식 정신 분석에 착안해 시인의 원초적 욕망을 설명하려는 경향을 보인다. 오이디푸스 서사(the oedipal narrative)는 어머니와 아들 사이 관계의 내막을 들여다보고 해석해 내는 데에 유구한 신화적, 원형적 틀을 제공해 왔다. 해당 관점은 필시 본질주의적이고, 따라서 나오미의 역사적인 육체와 그로부터 나오는 가능성을 등한시할 소지가 있다. 스콧(Joan Scott)은 정신 분석의 맹점을 다음과 같이 적확하게 설명한다.

> . . . 비록 '주체'가 구성되는 방식의 개념에 해석의 여지가 있다 해도, 정신 분석은 남성과 여성의 분류와 관계를 일반화하는 경향이 있다. . . . . 아무리 이 이론이 거세를 금기 및 법과 연결 지음으로써 사회적 관계들을 고려한다고 해도, 역사적인 특수함과 가변성의 개념까지 허용하지는 않는다. 남근만이 유일한 기표이다. 젠더화된 주체를 구성하는 과정은 언제나 같기에 결국 예상 가능하다.
>
> . . . although there is openness in the concept of how 'the subject' is constructed, the theory tends to universalize the categories and relationship of male and female. . . . . Even though this theory takes social relationships into account by linking castration to prohibition

> and law, it does not permit the introduction of a notion of historical specificity and variability. The phallus is the only signifier; the process of constructing the gendered subject is, in the end, predictable because always the same. (1064)

긴즈버그의 정신 분석에 주력한 평자들이 나오미의 역사를 논의에서 철저히 배제했다고 단정할 수는 없다. 예컨대 브레슬린(James Breslin)은 시인의 자기 파괴를 망자의 고통스러운 역사와 교감하려는 시도의 연장선으로 보았다(101-02). 하지만 그는 망자의 몸에 남겨진 여러 자상을 아들이 동성애자로서 느끼는 거세 위협의 주 원인으로 일축해 버리는 오류를 범한다(100). 트리길리오(Tony Trigilio)는 브레슬린의 논의를 보충해 망자의 몸이 지닌 역사성을 보다 적극 고려, 수용함으로써(784-87) 그녀의 몸으로부터 절대론적인 유대교 예언 전통과 그것이 상징하는 오이디푸스 모델을 해체할 가능성을 포착해 낸다. 그러나 망자를 역사화하려는 긴즈버그의 충동을 섬세하게 간파해 낸 그마저 결국 정신 분석적 틀에 안주하고 만다. 그의 말대로 나오미의 몸은 근친상간이라는 금기를 깨는 등 오이디푸스 서사의 생태를 교란하지만(785), 이는 어디까지나 망자의 몸을 해당 서사 내부 맥락에 두고 읽은 결과다. 역사적 모체가 애초부터 오이디푸스 서사에 들어맞지 않은 채로 타자성을 간직하고 있을 가능성은 배제된 셈이다.

정신 분석적 독법의 맹점에도 불구하고 「카디쉬」가 탈역사적 해석 틀로 자주 읽혀 온 이유는, 작품이 모자지간을 다루고 있을 뿐 아니라 자체적으로 비가 장르에 속하기 때문이다. 긴즈버그는 영국 낭만주의 시인 퍼시 비쉬 셸리(Percy Bysshe Shelley)가 동료 시인 존 키츠(John Keats)의 죽음을 기해 쓴 전원 비가(pastoral elegy)인 「아도네이스」("Adonais")의 한 구절—"죽어라, / 만약 그대가 얻고자 하는 것과 함께하려면!"(—Die, / If thou wouldst be with that which thou dost seek!; 1)—을 「카디쉬」가 수록된 시집 『카디쉬 외 다른 시들: 1958-60년』(*Kaddish and Other Poems: 1958-1960*; 이하 『카디쉬』)의 제명(epigraph)으로 삼고 있다. 벤들러는 이를 가리켜 「카디쉬」가 "고전 비가

계보에서 비롯되었음을 공표하는"(declares its descent from classical elegy; 10) 언사라 적확히 평한다.

르네상스기부터 근대까지의 비가 장르를 연구한 색스(Peter Sacks)의 기념비적 저서 『영국 비가: 스펜서로부터 예이츠까지의 장르 연구』(*The English Elegy: Studies in the Genre from Spenser to Yeats*)에 따르면, 전통 비가에 일관적으로 드러난 애도 서사는 상실에 대한 보상 또는 위안을 좇는 프로이트의 모델을 따른다. 프로이트는 그의 유명한 산문 「애도와 우울증」("Mourning and Melancholia")에서 애도를 일종의 마쳐야 하는 과업(work)에 빗댄 바 있다. 그에 의하면, 보통 애도자는 애착 대상을 상실한 이후 많은 시간과 노력을 들여 점진적으로 망자로부터 리비도(libido)를 회수해 비로소 슬픔을 극복할 수 있게 된다(244-45). 이에 착안한 색스는 비가 시인이 망자의 부재에 당면해 애착을 투사할 비유적, 언어적 대체물을 확보함으로써 위안을 얻고는 애도의 과업을 무사하게 끝낸다고 역설한다. 장르가 발원한 고전 시대의 목가 신화가 보여주듯, 아폴로(Apollo)는 다프네(Daphne)의, 판(Pan)은 시링스(Syrinx)의 유사(pseudo)-죽음에 직면해 각각 만든 월계관과 풀피리로 위안을 삼았다(Sacks 3-8). 이러한 애도의 기본 원리는 이후 수많은 비가에서 채택, 변용되면서 오늘날까지 전해져 왔다.

애도를 성공적으로 마치는 일이 중요한 이유는 여기에 생존의 문제가 걸려 있기 때문이다. 프로이트의 정신 분석은 우울증에 수반되는 자기 파괴의 위험을 경계한다. 프로이트에 따르면, 우울증은 애도자가 리비도를 망자로부터 대체자(물)로 적절히 옮기지 못하고 자신의 자아로 철회한 상태로, 우울증 증세를 보이는 애도자는 자기 도취(narcissism) 단계로 퇴행하거나 또는 새디즘(sadism)으로 인한 자책과 심할 경우에는 자살 충동까지 느낀다(249-52). 그러므로 우울증은 "정상적 정서"(the normal affect)인 애도와 달리 마땅히 교정되어야 할 "병적인 기질"(a pathological disposition; Freud 243)이다. 색스 또한 프로이트의 입장에 라캉(Jacques Lacan)의 해석을 곁들여 비가 시인이 처한 죽음의 위기와 극복 방법을 논한다. 색스에 의하면, 바람직한 애도자는 아버지의 법(Law of the Father)에 해당하는 비가의 언어에 복종해 망자와의

애착 관계를 청산함으로써, 망자와의 동일시로 애도자 자신을 죽음으로 몰아가는 자기 도취 단계로의 퇴행을 사전에 방지한다(16-17). 이렇게 비가 전통은 프로이트식 "건강한 애도의 과업"(a healthy work of mourning; Sacks 6)에 충실하게 복무한다.

구체적 성격과 함의는 다르나, 유대교 애도 전통도 마찬가지로 애도자와 망자 간의 단절과 그에 따른 애도의 종결을 유도한다. 루빈(Simon Rubin)은 애도자가 특정 기간 동안 엄격하게 규격화된 실천 방침에 따라 일련의 의식을 수행해 종국엔 애도를 끝내고 일상으로 돌아가도록 장려하는 것이 유대교 장례 규범의 본령이라고 본다(92). 그리고 이 전통 의례의 중추인 카디쉬야말로 그 자체적으로 애도의 완결을 지향한다. 오늘날 유대인들이 망자를 기릴 때 읊는 공식 애도문으로 널리 알려진 애도자의 카디쉬는 사실 그 기원과 내용을 고려할 때 절대자를 찬미하고 축성하는 종교적 기원, 다른 말로는 "신앙의 열렬한 선언"(a vigorous declaration of faith; Lamm 144)에 가깝다. 여호와 신전(the First Temple) 시대의 몰락 이후 발원한 카디쉬는 탈무드(Talmud) 시대에 토라(Torah) 율법 수업을 끝맺는 신에 대한 찬가에서 본격적으로 유래하며(Halkin 140; Lamm 145), 내용상으로도 망자나 사후 세계에 대한 직접적인 언급이 전무하다(Lamm 146).

카디쉬는 이후 전승 과정에서 공적인 애도 의례로 자리 잡고 나서도 여전히 신 중심적이다. 이 기도문에 관한 흥미롭고도 주요한 해석은, 람(Maurice Lamm), 아그논(S. Y. Agnon), 위젤티어(Leon Wieseltier) 등이 입을 모으듯 카디쉬가 정작 인간이 아닌 신의 슬픔을 위로한다는 것이다.[2] 다만 이들은 카디쉬의 종교적인 뜻과 의미를 곱씹는 와중, 주객전도식 애도 이면에 숨은 속뜻까지는 미처 파악하지 못한다. 카메네츠(Rodger Kamenetz)는 신을 향한

[2] 람이 신을 위로하는 카디쉬의 성격을 논하는 와중에(149-50) 소개한 아그논은 카디쉬를 "모든 인류의 주인을 위로하려는 애도자의 시도"(the mourner's attempt to console the Master of all men; Lamm 149)라 평했고, 위젤티어는 신이야말로 진정한 애도자로서 위안을 제공하기보다 필요로 하는 존재라는 "유쾌한 형이상학적 발상"(a wild metaphysical idea; 422)에 이르렀다.

축원으로서의 카디쉬가 "우리 [인간] 망자들을 위한 것이 아니라 그들의 영향력을 제한하려는 조치"(not for the sake of our dead, but to impose a limit on their influence; 38)라고 비판한다. 이에 슈라이버는 카디쉬가 "애도자의 주의를 인간의 상실로부터 신의 상실로 돌리도록 고안된 발화"(an utterance designed to redirect the mourner's attention away from the human loss, and towards the divine; 402)라고 덧붙이면서 유대교 애도 전통의 숨겨진 작동 원리를 날카롭게 포착한다.

요컨대 전통 비가 장르와 애도자의 카디쉬가 표방하는 애도 양식은 모두 망자에 대한 애도자의 지나친 관심과 애착을 차단하고 애도자를 위로하는 대체물을 제공하여 애도의 종결을 장려하는 오이디푸스 서사를 충실히 따른다. 그리고 이 같은 장르적 문법의 맥에서 「카디쉬」를 읽은 캐비치(Max Cavitch)와 라마자니(Jahan Ramazani) 등의 평자들도 역시 브레슬린이나 트리길리오와 마찬가지로 시에 개입하는 오이디푸스적 질서 자체에 의문을 표하지 않았다. 특히 라마자니는 긴즈버그가 다른 현대 비가 시인들과 공유하는 우울증과 그 성과를 강조하는 데에 치중한 나머지, 나오미의 몸이 품은 역사성과 타자성을 간과한다.[3] 이때 나오미는 종내 아들-애도자의 자기 파괴욕을 자극하는 어머니-망자의 원형으로 전락한다. 이런 구도에서는 긴즈버그가 나오미와의 관계에서 내비치는 다양한 욕망과 충동의 복잡다단하고 특수한 결들은 모두 지워져 버리고 오직 시인의 원초적 욕망만이 작품의 표면에 떠오른다.

---

[3] 라마자니는 색스의 논의를 잇는 『애도의 시: 하디부터 히니까지의 현대 비가』(*Poetry of Mourning: The Modern Elegy from Hardy to Heaney*)에서 역시 정신 분석을 활용해 현대 비가 시인들의 애도 양식을 설명한다. 다만 색스와 달리 라마자니는 프로이트의 분류를 재해석하여 애도와 우울증을 이분법적인 정상-비정상의 가치 판단으로 재단하는 대신 애도의 서로 다른 "양식들"(modes; xi)로 설정한다. 이 맥락에서 우울증은 더 이상 교정되거나 극복되어야 할 필요 없는 엄연한 애도의 한 방법이 된다. 라마자니에 의하면, 현대 비가 시인들은 대체로 전통 비가가 제공해 온 위안(의 가능성)에 강한 회의를 품고 저항하는 경향을 보이며(xi), "해소되지 않고 폭력성과 양가성을 띠는 '우울증적' 애도"("melancholic" mourning . . . that is unresolved, violent, and ambivalent; 4)에 임한다.

정신 분석에 의존하는 독법이 위험한 이유는, 「카디쉬」에 점철된 긴즈버그의 역사화 충동이 탈역사적인 오이디푸스 서사의 범위를 훨씬 뛰어넘기 때문이다. 그는 어머니의 불행한 생애를 비가에 담아냄으로써 그녀의 고통을 공감하고 보듬으며, 그 고통을 촉발시킨 당대의 부정한 사회상에 항변한다. 나오미의 고통은 그녀의 몸에 새겨진 갖은 흉터로 형상화된다. 나오미는 1919년에 첫 증세를 보인 이후로 평생 중증 정신병에 시달렸고, 수시로 정신 병원을 들락거리며 약물 치료부터 뇌엽절리술에 이르는 갖가지 물리적 시술을 받아야만 했다. 이 과정에서 발생한 여러 부작용과 그에 따른 심각한 신체적 변형 및 상해는 아들의 동정과 분노를 자극하기에 충분했다. 라스킨(Jonah Raskin)에 의하면, 긴즈버그는 나오미에게 가해진 전기 충격 요법을 치료 명목으로 자행된 전기 사형 또는 화형에 빗대며 강력하게 규탄했다(116-17).

이러한 유비가 가능한 이유는 긴즈버그가 나오미를 당시 미국 사회의 폭력에 희생된 자들의 대표격으로 여겼기 때문이다.[4] 시인이 본 전후 미국은 물질주의의 폐해와 민주주의의 실패를 목도했을 뿐 아니라, 냉전(the Cold War)과 매카시즘(McCarthyism)에 찌들어 체제 유지를 위한 각종 검열과 사상 검증 및 음모론과 핵전쟁의 공포가 만연하던 병적인 사회였다. 이렇게 보수 정권은 획일화된 '정상성'을 강요하면서 개개인의 의식과 신념을 철저히 통제했고, 사람들은 이와 같은 분위기에서 한껏 조장된 긴장감과 압박감에 사로잡혀 미쳐갔다. 이때 러시아에서 이민 온 유대인이자 미국 공산당(the Communist Party USA)원이었던 나오미는 '반체제 인사'나 다름없었고, 이에 긴즈버그는 그녀를 "에델 로젠버그와 같은 미국의 부당한 체제의 피해자"(a victim of the American system of injustice—an Ethel Rosenberg of sorts)로

[4] 긴즈버그는 「울부짖음」을 통해 "굶주리고 발작하며 벌거벗은, 광기로 파멸된 내 세대 최고의 지성들"(the best minds of my generation destroyed by madness, starving hysterical naked; 134)의 길다란 명부를 열거하며 사회의 부조리에 울분을 토하는데, 사실 이 시는 평자 여럿과 시인 본인도 밝히듯 어머니의 비극적인 삶에 관한 이야기다(Raskin 157; Ostriker 31; *To Eberhart* 11).

간주했다(Raskin 116). 이와 같이 시인은 망자의 비극적 역사를 둘러싼 사회의 억압과 폭력의 실체를 간파하고, 그녀의 몸의 상처로부터 부조리한 지배력을 읽어 낸다. 나오미의 흉터들은 그 자체로 국가 권력이 기입된 박해와 형벌을 시각화하는 셈이다.

요컨대 긴즈버그는 「카디쉬」에서 나오미의 손상된 몸을 구석까지 샅샅이 응시함으로써, 그녀를 파멸로 몰아간 부정적인 사회상을 고발하고 당대 주류 가치관에 포섭되지 못한 한 개인의 역사를 보존한다. 그리고 그 결과 작품은 역사성과 함께 진한 육체성을 띤다. 긴즈버그의 산문 「『카디쉬』 탄생 비화」("How *Kaddish* Happened"; 이하 「비화」)에 따르면,

> 이것들은 지복에 겨운 인간의 실상을 거의 무의식적으로 고백하는 시들이요, 무아지경과 꿈 속에서처럼 직관적으로 고른 언어요, 복부에서 가슴으로 나오는 숨결을 통해 솟구치는 리듬이요, 눈물로 완성된 찬가요, 카디쉬와 여러 정신세계들 속 죽음의 이름들과 우리 자아 안에서 마침내 발견되는 삶으로의 열쇠를 좇는 자아를 거듭 찬송하는 동안 삶의 수십년을 요하고 머금는 육체시의 동작이다.
>
> These poems almost unconscious to confess the beatific human fact, the language intuitively chosen as in trance & dream, the rhythms rising thru breath from belly to breast, the hymn completed in tears, the movement of the physical poetry demanding and receiving decades of life while chanting Kaddish the names of Death in many mind-worlds the self seeking the Key to life found at last in our self. ("How" 347)

「카디쉬」는 "육체시의 동작"으로 가득한데, 이때 "육체시"는 역시 "삶의 수십년을 요하고 머금고" 있다. 이 "삶"이 정확히 누구의 것인지 뚜렷하게 특정되고 있지는 않으나, 작품이 "수십년"에 달하는 나오미의 방대하고도 고통스러운 일생을 다루고 있다는 사실만큼은 자명하다. 앞서 논했듯, 그녀가

영위한 상처 가득한 삶의 흔적은 말 그대로 몸에 남은 흉터의 형태로 시에 드러난다. 다시 말해 긴즈버그가 작품 전반에 치열하게 기록하는 나오미의 다친 몸은 「카디쉬」의 역사성과 육체성을 한꺼번에 담보한다.

나오미의 몸은 역사적 개인의 몸만이 아니라 어머니의 몸이기도 하다는 점에서 「카디쉬」의 육체성을 떠받치는 근본적인 바탕이다. 위 인용문의 "복부," "가슴," "숨결," "눈물"이 대변하는 긴즈버그 본인의 육체 성분은 작품을 구성하는 핵심적인 요소다. 그리고 일련의 성분을 갖추고 내뿜는 그의 몸은 당연하게도 어머니인 나오미의 모체로부터 생성되었다. 시인은 「이야기」의 후반부에서 망자를 "자궁에서 나를 낳고 내가 신비로운 삶을 처음 빨게 하고 내게 말과 음악을 가르친, 그녀의 고통에 찬 머리로부터 내가 첫 비전을 얻었던 영광스러운 뮤즈"(glorious muse that bore me from the womb, gave suck first mystic life & taught me talk and music, from whose pained head I first took Vision; 29)로 추켜올린다.[5] 이는 긴즈버그가 나오미를 자신의 몸이 비롯된 발원지라 천명하는 헌사이자, 「카디쉬」의 육체성의 상당량이 어머니의 몸으로부터 나옴을 은연중에 인정하는 언명이나 다름없다.

긴즈버그의 헌사는 「카디쉬」의 육체성이 나오미의 몸 외에 목소리에도 기인함을 보여준다. 위 구절에서 시인은 자신의 시적 언어를 망자의 몸에서 찾고 있다. 그의 시 세계를 이루는 비전의 원천은 "고통에 찬 머리"가 대표하는 모체의 상흔이다. 어머니의 두통은 병적인 망상과 환영이 자아낸 불안과 공포에서 생기기도 하지만, "그녀 머리의 뇌엽절리술 흉터"(a scar on her head, the lobotomy; 29)가 증명하듯 물질적이고 실체가 있는 역사의 산물이다. 그리고 이렇게 모체를 경유한 시적 언어의 전수는 "말과 음악을 가르치"는 구전의

---

[5] 본고에 인용된 「카디쉬」 본문은 1960년에 시집 초판을 펴낸 시티 라이츠(City Lights)의 『카디쉬 외 다른 시들: 1958-60년』 50주년 기념판(2010)을 따른다. 나머지 일차 문헌은 펭귄(Penguin Books)의 『앨런 긴즈버그 시 전집: 1947-97년』(*Allen Ginsberg Collected Poems: 1947-1997*, 2009)을 참고했다. 이후 상기 문헌들을 출처로 하는 일차 문헌 인용 시 쪽수만 표기하며, 그 외의 출처를 참고할 경우 축약된 제목을 별도로 명기한다. 모든 번역은 필자가 손수 작업하였다.

양식으로 인해 비로소 가능해진다. 나오미의 몸은 긴즈버그에게 "첫 비전"을 주었지만, 그 비전 자체는 시인이 그것을 언어화할 수 있기 전까지 시에 텍스트의 형태로 담길 수 없기 때문이다. 다시 말해 나오미는 긴즈버그가 계승하려는 시적 비전의 육체적 근원이면서, 그가 해당 비전을 말로 풀어내도록 도운 조력자이다. 이때 시인의 발성법이 "복부에서 가슴으로 나오는 숨결"의 리듬을 따른다는 사실을 상기하면, 그에게 "말과 음악을 가르친" '스승'인 망자의 발성법 또한 육체 성분을 동반한다고 보아야 한다.

그 자체로 잠재적인 육체성을 품고 있는 모계의 언어는 구체적인 텍스트로 「카디쉬」에 수록되어 본격적인 역사성과 물질성을 확보한다. 긴즈버그는 나오미가 생전에 말했던 바들을 작품 곳곳에서 직간접적으로 인용하며, 그 내용은 주로 그녀의 편집증적인 정신 장애와 그로 인한 고통의 호소로 채워져 있다. 이로써 망자는 손상된 몸뿐 아니라 음성을 통해서도 자신의 비극적 역사를 알리고, 시인은 그가 어머니와의 관계 내에서 재확인하는 시적 언어의 역사성을 확보할 수 있게 된다. 무엇보다도 나오미의 목소리는 활자의 형태로 「카디쉬」에 삽입되는 순간 "육체시"의 일부로 거듭난다는 점에서 강한 물질성을 띤다. 특히나 망자의 음성은 따옴표로 직접 인용 처리되는 경우에 그녀 본연의 몸과 더욱 가까워진다. "육체시"를 구성하는 각종 육체 성분들에 시인과 (그를 낳아 준) 망자의 몸이 섞여 있다면, 전자가 임의로 개입할 수 없는 후자의 직접 인용된 발화는 보다 순수한 형태의 망자의 몸이라 할 수 있기 때문이다. 비록 어떤 음성을 직접 인용할지는 긴즈버그의 의도에 달려 있다 하더라도, 일단 따옴표로 묶인 구간에서 나오미가 내는 목소리는 인용자의 추가적인 편집을 대체로 거부하는 경향을 보인다.

요컨대 「카디쉬」는 탈역사적인 오이디푸스 서사로 쉽사리 환원될 수 없는 나오미의 역사적이고 물질적인 육체와 이를 둘러싼 긴즈버그의 역사화 사명을 중심부에 두고 있다. 그런데 사실 정신 분석은 역설적이게도 「카디쉬」 비평에 반드시 필요한 해석 틀이다. 시인의 역사화 작업은 좀처럼 수월하게만 흘러가지는 않는다. 장르적 전통을 뚜렷하게 의식하는 영미권 비가 시인이자 유대인인 긴즈버그가 「카디쉬」에 끌어들인 비가와 유대교 애도 전통의

탈역사성은 그가 목표한 어머니의 역사화와 정면으로 충돌한다. 따라서 시인은 망자의 역사를 풀어내는 데에 있어 작품 곳곳에서 간헐적인 어려움을 겪게 된다.

가령 긴즈버그는 때때로 나오미의 나체를 원형적 모체 또는 근원적 죽음으로 인지하는 등 오이디푸스 서사에 충실히 따르는 모습을 보인다. 사실 비가 전통에서 망자 육신의 노출은 터부시된다. 라마자니는 전통적인 비가 시인들이 우의(allegory)와 추상화로 망자의 몸을 가림으로써 "망자로부터 그들을 분리시키는 불가피한 중재망"(the inevitable mediation separating them from the dead)을 확보해 왔다고 지적한다(250). 이는 애착 대상의 죽음이 애도자의 자기 파괴 충동을 자극할 위험이 있다는 프로이트와 색스의 논의와 닿아 있다. "건강한 애도의 과업"은 죽음을 상기시키는 망자의 몸을 우회하는 방식으로 이루어져야 한다. 특히 망자가 어머니라면 더욱 그렇다. 앞서 인용한 색스의 논의를 달리 말하면, 비가 시인은 아버지의 위협에 당면해 스스로를 상징적으로 거세함으로써 어머니에 대한 본래의 애착을 포기하고 대체자에 투영하는 데서 대리 만족을 얻는 아이의 정신 발달 과정("the oedipal resolution")을 망자와의 관계에서 되풀이한다(8-12). 이때 어머니는 발달 초기인 거울 단계(the mirror stage)의 아이가 품는 원초적 욕망의 대상으로, 개체화(individuation)를 거부하고 그녀와의 지속적인 합일을 염원하는 아이의 "죽음 소망"(the death wish)을 자극한다(Sacks 15-17). 그런고로 비가는 애도자의 생존을 보장하는 차원에서 관습적으로 어머니상을 배제해 왔다(Sacks 321). 하지만 주지하듯 「카디쉬」의 긴즈버그는 어머니의 역사를 건져 올리는 과정에서 그녀의 몸 구석구석을 살피며, 따라서 필연적으로—그리고 자발적으로—자기 파괴의 위기에 직면한다. 그 결과 시인은 애도의 종결과 더불어 역사화 작업의 중단을 종용받고는 그에 순응하기도 한다.

긴즈버그의 딜레마는 공교롭게도 「카디쉬」를 둘러싼 두 장르의 남성 중심적 성격으로 인해 가중된다. 비가와 카디쉬는 부계 대대로 발화할 자격과 능력을 세대에 걸쳐 독점적으로 계승하면서 집단의 유대와 권위를 공고히 해 온 남성들만의 전유물이다. 먼저 케네디(David Kennedy)는 비가를 한 남성

무리가 이끄는 "성배를 향한 원정"(the quest for the Holy Grail; 30)에 비유하면서 장르의 배타적 성격을 강조한다. 그에 따르면, 남성 시인들은 비가 전통에 축적된 여러 문학적 선례들을 암호처럼 내부적으로 공유하는 비밀 "형제단"(a band of brothers)을 결성하고 공동의 "원정"에 필요한 시적 능력을 서로 주고받는다(30). 그리고 이 남성 결사는 그들의 "원정"이 동시대의 "형제들"을 넘어 다음 세대까지 관여하는 문제가 될 때 한층 끈끈해진다. 셍크(Celeste Schenck)는 장르의 전신인 목가시(idyll)부터 내려온 남성 시인 계보로부터 비가 전통의 가부장성을 확인한다. 기원전 희랍의 목가시 창시자 테오크리투스(Theocritus)부터 비온(Bion), 모스쿠스(Moschus)의 세대교체를 차례로 거쳐 탄생한 전원 비가는 이후 출현한 영미 비가의 전범으로서, 셍크의 표현을 빌리면 "후대 남성 시인이 자신을 장르 전통의 계승자로 내세우는 과정에서 부르는 시적 서품의 제의적 찬가로 기능한, 결연히 가부장적인 장르"(a resolutely patriarchal genre . . . functioned as a ritual hymn of poetic consecration during the course of which a new poet presents himself as heir to the tradition; 13)다. 요컨대 비가는 "애초부터 야심 찬 출세 제일주의의 극적 언사"(from the first a gesture of aspiring careerism; Schenck 14)로, 부계 상속을 통해 '모범적인' 선례와 그에 비견될 시를 쓸 능력을 유산으로 물려주는 아버지 시인들과 이를 이어받는 아들 시인들의 목소리로 덧쓰여진 족보와 같다. 남성 일변도의 비가 전통은 여성의 참여를 철저하게 배척한다. 남성 시인 '조합'의 외부인인 여성은 "뮤즈 또는 부수적 님프"(muse principle or attendant nymph)로 활용되는 경우를 제하고 소외된다(Schenck 13). 달리 말해 여성은 남성이 장르 전통을 수임해 입신하는 과정에서 필요에 따라 관습적으로 허용하는 문학적 재료 또는 장치로만 기능한다.

애도자의 카디쉬도 여성의 발화 자격을 철저하게 제한한다. 유대교 전통은 관습적으로 카디쉬 낭송의 권리를 남성들에게 배타적으로 부여한다. 당초 카디쉬는 바 미츠바(Bar Mitzvah)—유대인 남자 아이가 교리상 성인으로 인정받는 만13세 이상—에 이른 열 명의 남성들로 구성되는 예배 최소 정족수 미니안(minyan)이 충족되어야 읊을 수 있는 합동 기도다. 여기서 기도문

낭송의 자격은 망자의 직계 자손 중 장남이 독점한다. 아키바 랍비(Rabbi Akiva)의 일화와 탈무드 규율에서도 알 수 있듯, 카디쉬는 전통적으로 죽은 아버지의 죄를 씻어 그가 내세에서 안식에 들 수 있도록 아들이 신에게 올리는 축원(Wieseltier 179, 182)으로서, 부계 혈통을 따라 전승, 부과되는 의무(Lamm 157-59)이자 특권이기 때문이다. 따라서 여성은 원칙적으로—망자의 남은 자녀가 오직 딸뿐일 때도—카디쉬를 읊을 수 없다. 예외적인 경우에도 그 장소는 유대교 회당(synagogue)과 같이 종교적 권위를 상징하는 공적 공간 대신 일반 가정집에 한정된다(Wieseltier 181, 183; Lamm 160; Dratch 240).[6] 심지어 유대교에서 여성의 음성은 그 소리 때문에 남성이 흥분해 종교 활동에 집중하지 못하고 성적으로 부정한 상상을 하는 일이 없도록 공적 공간에서 여성의 발화를 금하는 콜 이샤(kol ishah) 규율에 종속되어 있다(Wieseltier 187; Lamm 160). 유대교의 가부장적 전통에서 여성의 발화는 "음탕함의 소리 그 자체"(the very sound of lewdness; Wieseltier 185)로 폄하될 뿐이다.

긴즈버그는 부계 상속이라는 기성 전통의 계승 조건을 어기고 모계로부터 시적 능력을 물려받고자 한다는 점에서 또 하나의 딜레마에 부딪친다. 그는 여성의 발화를 억누르는 가부장적인 전통 내에서 어머니의 목소리를 승계할 방법을 찾아야만 한다. 특히 비가 전통에서 후대 시인은 선대와의 단절을 유도하는 오이디푸스 서사에 참여한다. 그는 "비가적 숭배를 통해 경쟁자-선조를 시에서 들어냄으로써"(lifting the rival-forebear out of the poem by means of elegiac apotheosis; Schenck 20) 한때 모범이었으나 장기적 관점에서 경쟁 상대인 아버지 시인의 영향력에서 벗어나 진정한 입신양명을 좇는다. 이때의 "비가적 숭배"란 생존한 후배가 사망한 선배를 초월의 영역에 가두는 "망자의

[6] 그러나 엄밀히 말하면 여성이 정통 카디쉬를 읊을 권리는 원천적으로 차단되어 있다. 람에 의하면, 카디쉬는 죽은 부모에 대한 개인적인 애도이자 "신에 대한 경배"(an adoration of God)로서, 개인이 임의로 낭송할 수 없고 반드시 미니안을 포함한 신도들 앞에서 공식적 의례에 따라 낭송되어야 하기 때문이다(156-57). 사실 여성의 참여 사례는 오랜 과거부터 있어 왔고 근래 들어서는 점점 늘고 있는 추세이나, 여전히 이러한 현상이 규범의 위치를 차지한 적은 결코 없다(Rubin 95, Smart 17).

신격화"(the deification of the dead one)로서, 전자가 후자를 자신과 분리해 진로에서 밀어내고 대상의 자리를 차지하기 위해 동원하는 단절과 자립의 기제다(Schenck 15-16). 흥미롭게도 이 "남성적인 경쟁, 분리, 개체화의 패턴들"(masculine patterns of competition, separation, and individuation; Schenck 20)은 마침 아이가 어머니에의 애착을 끊고 상징계로 진입하는 오이디푸스적 결단(the oedipal resolution)을 반향한다. 이로부터 자유롭지 않은 긴즈버그도 때로는 나오미를 추상화함으로써 역사화를 중지하고 그녀와 단절하고자 한다. 이 같은 조치는 시인의 애당초 사명과 완전히 어긋날뿐더러, 그의 시적 언어가 역사적이고 육체적인 어머니의 몸과 목소리에서 비롯된다는 점을 고려한다면 발화력의 계승에도 실상 도움이 되지 않는다.

요컨대 비가와 유대교 애도 전통은 모두 그 애도 양식과 계승 방식 면에서 망자의 몸과 목소리를 억압하고 차단하는 오이디푸스 서사와 접한다. 때문에 긴즈버그는 탈역사적인 전통을 빌리면서도 동시에 경계하면서 어떻게든 나오미의 역사를 말해야 하는 딜레마와 씨름하게 된다. 그렇다면 기성 평단의 독법이 갖는 오류는 더 이상 정신 분석의 탈역사성에 있지 않다. 오히려 정신 분석은 간혹 망자를 탈역사화하는 시인의 실책을 판정하기에 유용한 도구가 된다. 다만 문제는, 이전의 비평적 관심이 긴즈버그의 딜레마를, 즉 그가 망자를 역사화하는 중에 맞닥뜨리는 여러 난관과 갈등 및 고민을 등한시했다는 것이다. 그의 딜레마를 파악하는 일은, 시인이 갖은 어려움에도 불구하고 집요하게 추진하는 망자의 역사화와 그 이면의 사명이 「카디쉬」를 추동하는 주된 동력임을 바로 알고 그에 따른 작품의 성과를 새롭게 진단할 가능성을 제공하기에 의미 있다.

기존 정신 분석 비평가들의 또 다른 맹점은 긴즈버그의 죽음 충동을 당연시했다는 데에 있다. 물론 「울부짖음」의 편집자로 유명한 로렌스 펄링게티(Lawrence Ferlinghetti)가 "그는 그의 살점에 들려오는 낱말을 말한다 / 그 낱말은 죽음이다"(he speaks the word he hears in his flesh / and the word is *Death*; 27, 원문 강조)라고 말했을 정도로, 죽음에 대한 시인의 관심과 천착은 대단했다. 하지만 적어도 「카디쉬」의 맥락에서 애도자의 죽음이란 역사화의

조기 종료를 의미한다. 따라서 긴즈버그는 나오미의 역사화를 지속하기 위해서는 때 이른 자멸을 피해야만 한다. 이는 시인이 생존을 위해 망자와 단절하는 오이디푸스적 면모를 보이는 또 하나의 이유이자, 「카디쉬」를 읽는 데에 정신 분석을 버릴 수 없는 또 다른 근거다. 따라서 이 글은 긴즈버그의 모순된 욕망과 충동의 전말을 밝히기 위해 정신 분석을 적극 활용하되, 해당 독법으로는 설명하기 힘든 시인의 역사화 사명을 다루는 작업도 소홀히 하지 않을 것이다. 또한 (추후 논하겠지만) 시인이 오이디푸스 서사로부터 비교적 자유로워지게 되는 순간부터는 정신 분석을 자제하는 한편, 시 텍스트에 드러난 구체적인 의미와 의의를 읽어 내는 데에 주력함으로써 「카디쉬」의 독특하고 고유한 성취를 논할 것이다.

본고는 앨런 긴즈버그가 「카디쉬」에서 자신의 어머니인 나오미의 죽음을 애도하는 와중에 부딪치는 딜레마와 그 극복의 가능성을 살펴본다. 시인은 기억 속 망자의 살아생전 몸과 목소리를 시에 생생하게 기록함으로써 그녀의 역사를 서술, 보존하고자 한다. 반면에 작품의 기저에 흐르는 비가와 유대교 애도 전통은 애도자와 망자 간의 역사적인 관계를 원형적인 욕망의 역학으로 치환한다. 유대계 미국 시인 긴즈버그는 자신이 끌어들인 탈역사적인 애도 양식에 따라 어머니의 역사를 이야기해야 하는 딜레마에 처해 있다. 다만 나오미의 몸과 목소리는 때로 추상화를 거부하고 역사성과 육체성을 간직하면서 오이디푸스 서사의 질서를 교란한다. 「카디쉬」의 애도자는 결국 망자의 전복적 육성으로 인해 전통의 구속에서 벗어나 역사화를 지속한다.

본론 1장은 긴즈버그가 나오미의 몸을 대하는 모순적인 방식에 관해 논한다. 그는 망자의 손상된 몸을 끈질기게 응시하고 시에 기록함으로써, 그녀를 억압한 당대 미국의 부조리한 사회 권력을 고발하고 그에 항변한다. 하지만 시인은 이를 위해 어머니의 벌거벗은 몸을 대면하는 과정에서 원초적 욕망과 그에 따른 죽음의 공포를 느끼고 모체를 근원적 죽음의 온상으로 인지한다. 이때 긴즈버그는 생존을 위해 망자와 단절할 채비에 임함으로써 오이디푸스 서사에 충실하게 복무하며, 그 결과 나오미를 역사화하는 데에 어려움을 겪는다.

본론 2장은 역사적이고 육체적인 나오미의 목소리가 오이디푸스 서사를 어떻게 전복하는지를 다룬다. 그녀의 음성은 아들의 육체적 시학의 모태인, 현실에 위치한 물질적 모체에서 나온 데다 그 자체로 역사적인 메시지를 담고 있다. 공교롭게도 망자의 육성은 선대와의 단절을 장려하는 오이디푸스 서사에 저항하며 살아남는다. 이에 긴즈버그는 그녀의 발화를 억누르면서 여전히 탈역사적인 애도 양식을 따르는 모습을 보이기도 하나, 나오미의 몸과 목소리는 '편집자'의 통제마저 물리치고 역사성을 간직한다. 이때 시인은 예기치 않은 망자의 전복적 육성에 힘입어 기존의 전통에 구애받지 않고 역사에 기반한 새로운 애도를 추진할 기회를 얻는다.

본론 3장은 긴즈버그의 지속 가능한 애도-역사화가 진행되는 구체적인 양상을 밝힌다. 시인은 나오미의 일생을 다시 한 번 압축적으로 조망하는데, 이는 그가 일생 동안 추구했던 전우주를 통합하는 의식과 비전에 이르기 위한 사전 조치다. 그러나 시인의 일견 초월적인 비전은 망자의 역사에서 비롯되고 그로 다시 회귀하여 역사적 현실에 편입, 수렴된다. 나아가 긴즈버그는 얻은 시적 비전에 만족하지 않고 나오미와 관련된 총체적인 기억을 시의 끝까지 강박적으로 풀어내면서 그녀의 역사를 붙든다. 「카디쉬」는 치열하고도 절박한 역사화의 산물이자, 전통적 형식에 온전히 담길 수 없었던 애도자 개인의 특수한 감정과 충동이 가득한 비가로, 장르의 지평을 크게 넓힌 작품이다.

2. 유대계 미국인 오이디푸스: 역사와 원형의 충돌

2.1. 어머니의 역사적 몸

글의 서두에서 표현했듯, 「카디쉬」는 나오미의 몸의 변천사를 추적하는 연대기다. 작품의 사료적 성격은 긴즈버그가 「이야기」를 시작하며 자신의 비가를 정의하는 대목에서 선명하게 밝혀진다. "이 시는 세세한 것들의 방출이야—(당신처럼 미친 것들)—(제정신이란 동조의 계략)"(this is release of particulars—(mad as you)—(sanity a trick of agreement); 13)이라는 선언은 정신병으로 인해 비참한 삶을 살았던 망자의 사정에 밀착해 그녀의 자세한 역사를 낱낱이 들추겠다는 시인의 다짐을 담고 있다. 이때 "[나오미]의 역사를 비워 두고는 아직껏 쓰지 않았던"(still haven't written your history—leave it abstract) 긴즈버그가 뒤늦게 택하는 주된 집필 방침은, 정신 감화를 구실로 실시된 의료 시술들이 망가뜨린 그녀의 몸을 마주하는 것이다—"거듭되는—병원들의—후렴구 . . . 몇몇 이미지들이 / 머릿속을 스친다—여러 집들과 오랜 시간에 걸친 색소폰 코러스처럼—전기 충격 요법의 기억"(Over and over—refrain—of the Hospitals . . . a few images / run thru the mind—like the saxophone chorus of houses and years—remembrance of electrical shocks; 13).

「카디쉬」 분량의 상당량을 차지하는 「이야기」의 장면들은 이렇게 재즈의 후렴부처럼 쉴 새 없이 돌출되는 나오미의 손상된 몸으로 가득하다. 일례로, 긴즈버그가 유년 시절 밤마다 지켜보곤 했던, 망상증과 그에 따른 불안감에 시달리며 잠자리를 뒤척이던 그녀의 몸은 투여받은 약물의 부작용("Metrazol had made her fat"; 20)으로 비대해졌다("you were fat"; 13). 이어지는 장면 또한 시인이 망자를 요양지에 데리고 갔다가 홀로 버려두고 왔을 당시 벌어졌던 일련의 소동 중 목격된 그녀의 몸 형상을 빠짐없이 그려내며(17-18), 그 후에는 소란 끝에 구급차에 실려간 뒤 "이제 그레이스톤 병동에서 넋이 나가—새 충격 요법과—40대의 인슐린 주사에 뒤따르는 전기 충격"(now lost in Greystone ward—new shock for her—Electricity, following

the 40 Insulin; 20)을 받아야만 했던 망자의 처지도 진술된다.

이후 긴즈버그는 시간이 흘러 그레이스톤에서 퇴원한 나오미가 입원 동안 얻은 신체적 질병과 그로 인해 발생한 당혹스러운 사건을 선명하게 기록한다.

> 어느 날 밤, 급작스러운 발작—화장실 안에서 나는 그녀의 신음—그녀의 영혼을 게워내는 듯이 꺽꺽거리는—연이은 경련과 입에서 흘러나오는 붉은 토사물—뒷구멍으로 터져 나오는 설사물—변기 앞에 엎드려 주저앉아—다리 사이로 흐르는 오줌—그녀의 검은 똥으로 얼룩진 타일 바닥에 메스꺼움을 남겼다—정신은 붙든 채—
>
> 나이는 마흔에, 하지 정맥류를 얻고, 벌거벗고, 살찐 채로, 운이 다해, 엘리베이터 근처의 아파트 문밖에 숨어 경찰을 부르는, 친구 로즈에게 소리 질러 도움을 청하는 그녀—
>
> One night, sudden attack—her noise in the bathroom—like croaking up her soul—convulsions and red vomit coming out of her mouth—diarrhea water exploding from her behind—on all fours in front of the toilet—urine running between her legs—left retching on the tile floor smeared with her black feces—unfainted—
>
> At forty, varicosed, nude, fat, doomed, hiding outside the apartment door near the elevator calling Police, yelling for her girlfriend Rose to help—(22)

이상의 장면은 망자의 치부를 어떠한 여과나 검열도 없이 그대로 들춰낸다는 점에서 가히 충격적이다. 시인은 그녀의 몸에서 나오는 기괴한 소리와 함께 각종 분비물들을 종류별로 자세하게 묘사하며, 이는 결과적으로 독자들의 감각적인 불쾌감을 자극하는 효과를 낳는다. 이와 같은 애도의 방식은 망자의 몸이 노출되는 정도 면에서 뿐만 아니라, 망자의 생전 행적을 애써 포장하지 않는다는 점에서 전통적 비가의 애도와 상당히 이질적이기에 독자들의 일반적 기대를 배반한다. 특히 긴즈버그가 시집의 제명과 작품의 서두에 인유한 셸리의

「아도네이스」가 증명하듯 「카디쉬」의 기저에 흐르는 전원 비가 장르는, 관습적으로 망자를 뛰어난 시적 능력을 지녔던 목동이자 시인으로 이상화해 왔다. 「카디쉬」의 나오미도 물론 뮤즈로 칭송받지만, 여전히 그녀는 한참 뒤인 「이야기」 후반부에서 그런 칭송을 받기 전까지—그리고 받은 후에도—수치스러운 과거를 폭로당하고 몸의 노출을 강요당하는 뮤즈다. 이런 맥락에서 나오미는 샤피로(Harvey Shapiro)의 표현대로 "영문학사상 가장 기이한 뮤즈"(the most bizarre muse in English Lit; 86)라 불릴 만하다.

그러나 이토록 과격한 재현이 나오미의 몸을 헤집은 부당한 역사를 강하게 규탄하려는 노력의 일환이라는 점을 간과해서는 안 된다. 서론에서 언급했듯, 긴즈버그는 어머니에게 행해졌던 정신 이상 치료법을 억압적인 사회 권력의 신체형으로 간주하고는 이를 감내해야 했던 그녀에 동정을 표한다. 들여 쓴 대목은 이러한 그의 심중이 잘 반영된 구간이다. 약물 요법으로 몸집이 불어난 망자의 체형에서도 여지없이 드러나듯, 여기에 나타난 그녀의 급작스러운 신체적 반응은 모두 입원 중 받은 치료법의 부작용에 기인한다. 무엇보다도 망자가 당시 느꼈을 실제 고통은 청각과 시각 외 다양한 감각을 망라하는 이미지로 실감나게 재현되며, 이는 불편한 감상뿐 아니라 그녀의 괴로운 경험 자체에 대한 간접 체험과 연민을 불러일으킨다. 이 같은 정조는 어떤 유려한 수사 없이 사실 전달에 천착하는 담담한 필치로 한층 강해진다. 또한 시인은 줄표가 등장할 때마다 체액에 뒤덮인 망자의 신체 부위를 하나씩 훑으며 마치 몸 조각들을 서로 끼워 맞추듯 그녀의 몸을 그린다. 이러한 시선은 망자의 신체 외부뿐 아니라 내부도 파괴해 신진대사의 이상을 일으킨 사회 부조리에 맞서 대상의 육체를 다시 온전하게 봉합하려는 조치로 읽힌다.

더욱이 긴즈버그는 망자의 망가진 몸에서 체제 저항의 가능성을 읽어 낸다. 그가 말하길, "광기는 많은 경우 이 세계에 지하철과 사무실 이상의 것들이 있다는 장대한 우주적 통찰력으로 출발한다"(A lot of madness begins with a grand universal insight, the insight that there is more in the world than subways and offices; Raskin 30 재인용)고 한다. 다시 말해 시인에게 정신병은 교정의 대상이 아니라 사실 현대 물질문명의 음험한 폭압을 투시하는 능력이라 할 수

있다.[7] 그리고 나오미는 이러한 능력으로 충만한 인물로서, 시인의 표현에 따르면 "현대 자본주의 사회의 일시적이고 비이성적인 성질을 탁월하게 파악했고 이 나라에서 자행되는 세뇌 행위를 뚜렷하게 간파했다"(had a great grasp of the transient and irrational nature of the modern capitalist world and a clear idea of the brainwashing that was going on in this country; Raskin 30 재인용). 결국 긴즈버그가 보기에 살아생전의 망자는 그녀 자신은 물론, 시인을 포함한 동시대인들을 광기로 모는 부정한 사회 구조와 그 작동 원리를 꿰뚫는 예리한 시야를 함양했었던 셈이다. 이에 그는 "그녀와 광기의 음모를 시작할 용의가 충분히 있음을"(I feel that I could half start a conspiracy of the insane with her; Raskin 115-16 재인용) 털어놓으며 연대의 뜻을 내비친 바 있다. 시인이 앞에서 "제정신" 상태를 (사회와 맺은) "동조의 계략"이라고 비판한 것도 이런 맥락에서다. 인용문의 나오미도 광기의 대가로 사회가 부과한 극심한 육체적 고통에도 불구하고 끝까지 정신을 잃지 않고 버틴다. 비록 끝내 "운이 다해" 죽어 패했을지라도, 긴즈버그는 체제의 선동과 통제에 휘말리지 않고 있는 힘껏 맞섰던 망자의 영웅적 면모를 상찬하고 있는 것이다.

흉한 나오미의 몸은 겉보기와 달리 그 자체로 긍정적인 가능성을 품고 있기까지 하다. 이는 현대 문명이 더럽힌 몸의 숨은 가치를 긍정하는 긴즈버그의 시학에 근거한다. 이 같은 배경은 시인의 대표작 「해바라기

---

[7] 메릴에 따르면, 여기서 긴즈버그가 말하는 광기란 일종의 비유로, "광기의 진위 자체에 대한 문제"(the question of the very authenticity of madness; 76)다. 이는 "만약 당신이 그저 미친 거라면 차라리 훨씬 쉬울 것이다. 그렇다면 그저 '글세, 난 미쳤으니까'라고 넘길 수 있었을 테니까. 하지만 달리 생각해서, 만약 이게 모두 진실이고 당신은 이 거대한 전우주에 영적인 천사로 *태어난* 거라면"(it'd be a lot easier if you just were crazy, instead of—then you could chalk it up, "well I'm nutty"—but on the other hand what if it's all true and you're *born* into this great cosmic universe in which you're a spirit angel; Clark 40 재인용, 원문 강조)이라는 긴즈버그의 자문에서도 드러난다. 동료 시인 리처드 에버하트(Richard Eberhart)에게 보낸 서신에서도 그는 "미국에서 '광기'로 보이는 건 우리의 자연스러운 희열의 표현"(what seems 'mad' in America is our expression of natural ecstasy; Raskin 185 재인용)이라고 설명하면서 이러한 종류의 "희열"을 허락하지 않고 "천사"를 광인이라 낙인 찍는 사회에 책임을 돌린다(Raskin 186).

경전」에서 단적으로 드러난다. 이 시에서 그는 기찻길 가까이 피어나 온갖 검댕과 먼지를 뒤집어쓴 데다 몸체 곳곳이 심하게 상한 해바라기의 겉모습 이면의 영광과 미를 꿰뚫어 보면서 꽃이 간직한 순수를 높이 산다(146-47). 그에 의하면, "우린 우리의 때묻은 표피가 아니다, 우린 우리의 형체 없고 무섭고 음산한 먼지투성이 기관차도 아니다, 우리 모두는 안을 들여다보면 황금빛 해바라기들이다, 우리 자신의 씨앗에 의해, 그리고 노을 아래서 검은 허울로 싸인 미친 해바라기로 자라는, 털이 무성한 전라의 업적-몸들에 의해 축복받은 해바라기 말이다"(We're not our skin of grime, we're not our dread bleak dusty imageless locomotive, we're all golden sunflowers inside, blessed by our own seed & hairy naked accomplishment-bodies growing into mad black formal sunflowers in the sunset; 147). 여기서 해바라기는 들여 쓴 위 인용문의 나오미와 상당 부분 닮아 있다. 해바라기가 타락한 물질문명에 의해 검어지고 미쳐가듯, 나오미 또한 당대 사회의 억압에 의해 정신병과 그에 따른 부작용을 얻어 배설물로 검게 변해갔다. 하지만 나오미 역시 해바라기와 마찬가지로 검은 피부의 안쪽에 황금빛 '속살'을 간직하고 있고, 이는 긴즈버그가 갖가지 불결한 분비물로 뒤덮인 채 발작 중인 그녀의 상태를 묘사하려 임의로 조어해 써넣은 어휘("unfainted")에 집약되어 있다. 사전에 등재되지 않은 이 형용사는 그 자모와 음가의 유사성 및 의미의 관련성 면에서 어떤 특정한 단어(untainted)를 쉽게 연상시키며, 지칭 대상이 더럽혀지지 않았음을 의미하는 해당 어휘는 공교롭게도 사회의 폭력에 "정신을 붙든 채" 맞서는 망자의 굳건한 자세와 재차 겹친다.

저항성으로 대변되는 모체의 긍정적 속성은 해바라기와의 유비뿐 아니라 「카디쉬」에서도 일찍이 확인 가능하다. 긴즈버그는 「머리말」 후반부에서 직접 망자를 꽃에 빗대며 어머니의 다친 몸을 우화적으로 그려 내는데, 이때 부각되는 것은 역시 그녀가 몸으로 버티는 와중에 실천한 사회 저항이다.

> 우리가 가진—당신은 가졌던—것만큼 가엾은 건 없어—하지만 승리지,

마치 부러진 나무, 또는 꽃처럼 여기에 왔었고, 바뀌었다는 것이 말이야—땅에 박혀 양분을 얻으며—하지만 꽃잎들이 달린 채로 미치고, 변색되고, 대우주를 떠올리며, 동요하고, 머리가 쪼개지고, 잎사귀가 떼어지고, 쓰라린 채로 천에 감싸져 달걀 상자처럼 빽빽한 방들로 가득 찬 정신 병원에 숨겨져—광기에 찬 뇌 깊숙이 충격을 받아, 텅 비어버린.

그만한 꽃도 없어, 정원에 피어난 자신을 알았고, 칼날에 대항한 꽃 말이야—져버렸지

Nothing beyond what we have—what you had—that so pitiful—yet triumph,

to have been here, and changed, like a tree, broken, or flower—fed to the ground—but mad, with its petals, colored, thinking Great Universe, shaken, cut in the head, leaf stript, hid in an egg crate hospital, cloth wrapped, sore—freaked in the moon brain, Naughtless.

No flower like that flower, which knew itself in the garden, and fought the knife—lost (11)

여기서 망자의 몸은 다양한 비유와 수사로 간접적으로 드러나지만, 여전히 시인이 그녀의 역사를 말하는 데에 가장 중요시하는 사료다. 예컨대 "머리가 쪼개졌다"는 표현은 명백하게도 뇌엽절리술 집도를 상기시킨다. 무엇보다도 긴즈버그는 나오미의 참담했던 삶을 과감하게 "승리"라고 선언하는데, 그 근거는 역시 그녀의 몸이다. 시인과 생전의 망자가 나눈 "가엾은" 역사는, 그 흐름 속에서 그녀가 고수해 온 자세와 태도에 의해 일종의 업적으로 평가된다. 물론 나오미는 정신병을 앓게 된 이후로 "바뀌었"고, 결국 "어떤 멍청한 눈사람의 얼음장 같은—심지어 봄에—요상한 망상—어떤 죽음—늙은 장미들을 두른 그의 손에 들린 날카로운 고드름에 잘려 나가"(Cut down by an idiot Snowman's icy—even in the Spring—strange ghost thought—some Death—Sharp icicle in his hand crowned with old roses; 11) 패배하고 말았지만, 투병

과정에서 몸에 갖은 상처를 입으면서도 주변의 "정원," 즉 자신이 태어난 세상의 흉포를 내다보고 그 "칼날에 대항"했다.[8]

요컨대 「이야기」에 점철된 나오미의 적나라한 몸 형상은, 선행하는 「머리말」에 압축적으로 기술된 그녀의 생애와 그에 대한 긍정적인 평가로 예비된다. 특히 "쪼개지고," "떼어지고," "잘려 나가" 같은 수식어로 계속 부각되는 물리성과 육체성은 망자 몸에 깃든 역사성을 재차 담보한다. 바로 이어지는 구절 "우리의 진을 빼는 모든 삶의 축적물—시계들, 몸뚱이들, 의식, 신발들, 가슴들—낳은 아들들—당신의 공산주의—'편집증'의 계속된 병원행"(All the accumulations of life, that wear us out—clocks, bodies, consciousness, shoes, breasts—begotten sons—your Communism—'Paranoia' into hospitals; 11)이 요약하는 역사 또한 그녀 몸을 중심으로 펼쳐진다. 그렇다면 뒤따르는 「이야기」는 여태까지 충분하게 다뤄지지 못한 나오미의 역사의 전말을 그녀의 긍정적 자질을 대변하는 몸을 통해 상세히 '이야기'하는 순서라 하겠다.

나오미의 몸 기록물로서 「카디쉬」가 갖는 역사성은 기존의 비가 전통과 정면 충돌하는 특성이다. 한눈에 보이는 망자의 몸 재현 수위의 차이를 차치하더라도, 망자의 역사는 결코 장르의 중점 사안이 되었던 적 없다. 서론에서 이미 논의했듯, 관습적 문법에 충실한 남성 시인들은 망자를 욕망 대상 및 경력상의 경쟁자로 인식하고 상대와의 분리 또는 개체화를 좇음으로써 탈역사적인 오이디푸스 서사에 충실히 복무하는 경향을 보여 왔다. 긴즈버그는 이들과 달리 망자의 역사화라는 뚜렷한 사명을 띠고 비가를 쓰고 있고, 이때 망자의 몸은 전원 비가에서처럼 목가적인 이상향이 아닌 미국의 현실에 위치해 당대의 역사와 접한다. 다만 시인은 장르 전통의 애도 양식에 여전히 구애받는다. 특히 그가 기리는 망자는 자신의 실제 어머니이고, 심지어 시인은 그녀의 역사를 시로 언어화하는 과정에서 죽음 충동을 불러일으키는 전라의

---

[8] "눈사람"은 들여 쓴 인용문에서 나오미의 몸을 난도질한 동작주로, 특히 머리를 쪼개는 행위의 유사성 면에서 "[동시대인]들의 대가리를 후려치고 뇌와 상상력을 먹어 치운"(bashed open their skulls and ate up their brains and imagination; 139) 「울부짖음」의 몰록(Moloch)을 상기시킨다.

모체를 필시 응시해야 하는 상황에 처해 있다. 따라서 긴즈버그는 망자의 역사를 지우는 전통적 오이디푸스 서사에 여타 애도자들보다 더욱 깊고 복잡하게 얽혀들 위험을 감수해야 한다.

2.2. 아들의 원초적 욕망

「카디쉬」 전반에 흐르는 긴즈버그의 역사화 사명은 「머리말」의 종반부에 제시된 "이제 난 돌파해야만 해—당신에게 말을 건네려면—당신이 입이 있었을 땐 그러지 않았지만"(Now I've got to cut through—to talk to you—as I didn't when you had a mouth; 11)이라는 다짐에 응축돼 있다. 그는 망자 생전에 나누지 못한 대화를 지금이라도 비가를 경유해 재개하고자 하며, 동시에 그러한 작업이 녹록지 않음도 잘 알고 있지만, 이후 「이야기」의 방대한 분량이 말해주듯 그녀의 역사를 성실하게 기록한다. 다만 「이야기」의 역사화 작업은 자주 고비를 맞이하는데, 흥미롭게도 위의 다짐에서 그 원인을 엿볼 수 있다. 라마자니도 말하듯, 긴즈버그의 대화 방식은 관통의 이미지("cut through")를 띠고 있다(250). 달리 말하면 시인은 비가 전통이 장려해 온 애도자와 망자 간의 중재 또는 애도의 종결을 따르지 않고 곧장 애착 대상(의 몸)과 대면해 죽음의 위험에 처한다. 이때 그는 애도를 지속해 자신을 점차 파괴하거나, 애도를 즉시 중단해 생존을 확보해야 할 선택의 기로에 놓인다. 이 두 가지 선택지는 모두 시인이 제안한 역사화 작업의 지속에 도움이 되지 않기에 문제가 된다. 그는 전자를 택할 경우 때이른 죽음을 맞이해 더 이상 본래의 사명을 다할 수 없게 되고, 후자를 고를 경우 망자의 역사를 충분히 다루기 전에 애도와 함께 비가를 섣불리 마치게 되기 때문이다.

이에 긴즈버그는 「이야기」의 곳곳에서 나오미의 역사화에 좀처럼 집중하지 못하고 흔들리는 모습을 내비친다. 그는 망자의 과거 역사를 한참 말하다가도 기억 속 그녀의 나체를 마주하는 순간마다 그로부터 떨어져 나오는 오이디푸스적 면모를 빈번히 보인다. 그리고 이러한 양상은 패턴화되어 해당 섹션 내내 반복된다. 특히나 시인이 스스로 천명한 대화법에 드러난 관통의

이미지는 그 자체로 성교를 떠올리게 하는데, 이러한 연상은 과거 그가 어머니의 벌거벗은 몸을 보고 실제로 느꼈던 금기의 욕망을 반향한다.

> 언젠가 난 그녀가 나와 자려고 날 유혹한다고 생각했어—싱크대에서 홀로 교태 부리며—방의 대부분을 차지하는 거대한 침대에 등을 대고 누워, 엉덩이 둘레에 드레스를 걸치고, 무성한 털, 수술 자국, 췌장, 복부 흉터, 낙태, 맹장, 흉측하고 두꺼운 지퍼처럼 살집을 내려 당기는 절개 봉합 자국—사타구니의 다 해진 길다란 입술—아니, 똥구멍 냄새까지? 난 한기를 느꼈어—후엔 약간의 혐오감마저 들었지, 심하게는 아니지만—한 번쯤 해보는 것도 어쩌면 나쁘지 않아 보였어—태초의 자궁 괴물을 아는 것—어쩌면—그렇게 말이야. 그녀가 신경이나 쓸까? 그녀는 연인이 필요한데.
>
> One time I thought she was trying to make me come lay her—flirting to herself at sink—lay back on huge bed that filled most of the room, dress up round her hips, big slash of hair, scars of operations, pancreas, belly wounds, abortions, appendix, stitching of incisions pulling down in the fat like hideous thick zippers—ragged long lips between her legs—What, even, smell of asshole? I was cold—later revolted a little, not much—seemed perhaps a good idea to try—know the Monster of the Beginning Womb—Perhaps—that way. Would she care? She needs a lover. (24)

이 장면은 오랜 시간 「카디쉬」 비평의 주안점으로 자리매김한 유명한 대목으로서 다수의 논의가 축적되어 있다. 다만 이들 대부분은 작가의 정신분석에 주력하는데, 이때 가장 핵심이 되는 쟁점은 "태초의 자궁 괴물"이라는 표현이다. 예를 들어 캐비치는 그로부터 "모체에 대한 성애적 공포"(the erotic dread of the mother's body; 289)를 포착했고, 유사 맥락에서 라마자니 역시 모체에 난 칼자국과 구멍으로 촉발된 혐오를 발견했다(252). 브레슬린은

근친상간과 나아가 모체 자체를 죽음과 동일시하여 두려워하면서도 "어머니와의 자기 파멸적 융합"(self-annihilating fusion with the mother)에 이르려는 시인의 양가적 소망을 읽어 낸다(99-101).

하지만 그들 모두는 이 순간에도 진행 중인 역사화는 물론, 그 작업의 어려움을 제대로 헤아리지 못한다.[9] 전통적 정신 분석에 충실한 브레슬린의 해석 틀에 문제를 제기한 트리길리오조차 시인이 말하는 망자의 역사를 본격적으로 논의에 포함시키기보다, 기존의 프로이트식 오이디푸스 서사가 금하는 근친상간의 반동적 의의에 초점을 맞춘다(784-85). 이들의 맹점은, 긴즈버그의 자기 파괴를 어느덧 쉽거나 당연한 것으로 간주하고는, 역사화 작업의 이면에 숨겨진 고민과 갈등을 섬세하게 이해하지 못했다는 데에 있다. 앞서도 말했듯, 「카디쉬」의 맥락에서 만약 시인이 끝내 원형의 유혹에 빠져 죽음을 맞게 된다면 역사화 사명 또한 미완으로 귀결된다. 그렇다면 애도자는 장기적인 차원에서 어떻게든 역사화를 지속하기 위해 역설적으로 당장의 위험한 역사화 작업을 멈춤으로써 일단 자신의 생존을 확보해야 한다.

결국 인용문에서 정작 중요한 것은 나오미의 역사화가 어느 순간 중단되고 보수적인 애도 양식으로 전환되는 양상이다. 우선 위 인용문이 그 직전까지 충실하게 되짚어진 망자의 역사를 마찬가지로 듬뿍 담고 있다는 사실을 부인할 수는 없다. 여기서 시인은 작품 전체를 통틀어 가장 적나라하게 그녀의 몸을 묘사하고 있을 뿐 아니라, 그가 그려 내는 신체 부위들이 모두 사회의 폭력에 따른 상흔을 지니고 있다는 점에서 그렇다. 그런데 그러던 와중에 긴즈버그는 어머니의 성기와 항문에 시선이 이르자 그때껏 역사에 기반해 읽어 온 그녀의 몸을 갑자기 "태초의 자궁 괴물"이라는 근원적 죽음의 어떤 상징물로 인식하면서 극한의 공포와 혐오를 느낀다. 이러한 반응은 역시 비가 전통의 경고에 따르지 않고 애도자의 죽음 충동을 자극하는 망자의 몸을 아무런 "중재막"(mediating veil; Ramazani 252) 없이 직접 마주한 결과다. 하지만

[9] 특히 브레슬린은 나오미의 몸에 남은 자상들을 그것들이 생겨난 역사적 맥락에서 분리시켜 긴즈버그에게 거세의 위협을 가하는 요소로 읽고 있다(100).

시인은 생각보다 결코 기성 애도 양식에서 자유롭지 않다. 그는 모체에서 죽음을 보고는 그녀의 역사를 말하는 작업을 중단하는 한편, 자신의 금기시되는 욕망을 다스리고 억제하는 데에 온 신경을 쏟는다.

인용문에 급작스레 이어지는 애도자의 카디쉬의 히브리어 원문 텍스트("Yisborach, v'yistabach, v'yispoar, v'yisroman, v'yisnaseh, v'yishador, v'yishalleh, v'yishallol, sh'[m]eh d'kudsho, b'rich hu"; 24)가 이를 반증한다.[10] 이 리듬감 넘치는 구절은 맥락상 그 자체로 아버지의 법을 상징하는 언어로서, 아이-비가 시인이 어머니-망자와의 합일을 욕망해 직면하게 되는 죽음의 위기를 방지하고 애도자의 생명을 구제하는 거세의 위협을 나타낸다. 나아가 위 기도문에 바로 뒤따르는 실제 아버지의 삶의 역정 또한 부계에의 의탁 또는 상징계로의 진입을 표상한다. 긴즈버그는 카디쉬를 읊은 직후 "패터슨에 재정착한"(reestablishing himself in Paterson) 루이의 일상을 생생하게 그려내고, 이어 형 유진의 근황까지 자세하게 전달한다(24-25). 물론 여기 묘사된 가부장의 모습이 본래 오이디푸스 서사가 상정하는 권위로부터 소외돼 있다는 트리길리오의 관점도 일리 있다. 백인인 루이는 "흑인 거주 구역의 때묻은 아파트에서—어두운 방에 살고 있으며"(grimy apartment in negro district—living in dark rooms), 재혼하여(24) 이전 가정에서 누렸던 부권을 포기했기 때문이다(Trigilio 786-87). 이렇게 긴즈버그 가족의 테두리를 벗어난 루이는 엄밀히 말해서 전통적 의미의 가부장이라 보기 어렵다. 게다가 작품의 이 시점에서 그와 유진은 모두 나오미의 정신병에 고통받은 피해자로 그려진다. 루이는 "나오미의 정신 나간 이상주의에 이십 년간 상처 받은 채로"(hurt with

---

[10] 인용된 대목은 "신성하신 유일자의 이름이여 축복받고, 상찬되고, 찬미되고, 격상되고, 칭송받고, 숭배되고, 드높여지고, 찬양받으소서 (신이시여 축복받으시라!)"(Blessed, and praised, and glorified, and raised, and exalted, and honored, and uplifted, and lauded be the Name of the Holy One (He is Blessed!); Wieseltier)로 번역된다. 또한 꺾쇠묶음([])은 (가장 정통성 있는 판본임에도) 시티 라이츠판 『카디쉬』에 실린 영어 원문이 작품 자체에 내재된 맥락 또는 여타 출처와 괴리가 크다는 판단이 들 경우 자모 따위를 교정하려 필자가 삽입했다. 이후 본고에서 해당 기호가 원어 인용부에 쓰일 경우 또한 마찬가지다. 이를 위해 참고한 여타 문헌은 펭귄판 긴즈버그 전집, 시인 본인의 낭독이 녹음된 음반(*Holy Soul*) 등을 포괄한다.

20 years Naomi's mad idealism) 흐느끼며 시인에게 외로움을 호소하고(24), 유진은 "요상한 아들 간호사"(the weird nurse-son)로서 어머니와 함께 사는 동안 "말라빠지고, 또는 무력감에 시달렸다"(got thin, or felt helpless; 25). 그러나 그들의 나약함과 상관없이, 부계 혈연을 중심으로 한 가족사의 기록은 또 다른 한 편으로 어머니의 역사를 삭제하며, 이러한 모계의 억압은 곧 「카디쉬」의 맥락에서 모체의 제거를 뜻한다.[11] 더불어 아버지와 형의 시선과 언어를 경유해 어머니를 보는 아들의 모습은 상징계로의 진입을 완료한 상태에 가깝다. 일련의 양상은 자기 파괴의 위험에 빠진 비가 시인이 애도를 서둘러 끝내고 망자와 자신을 분리함으로써 안전을 확보하려는 조치로, 아이의 오이디푸스적 결단이 되풀이되는 과정이라 하겠다.

이 같은 애도 양식의 전환은 비가뿐 아니라 유대교 전통에도 기인한다. 서론에서 언급했듯, 카디쉬 또한 비가의 애도 서사와 비슷하게 애도자의 관심을 망자에게서 다른 곳으로 돌린다. 그렇다면 「이야기」의 원어 기도문도 긴즈버그의 위험천만한 애착을 나오미 대신 신으로 향하게 함으로써 애도를 '적절한' 시기에 종결시키고 일상으로의 복귀를 유도한 셈이다. 히브리어 구절 바로 뒤에 서술되는 루이와 유진의 당시 삶은 물론, 그 후에 한동안 기술되는 엘레노어(Elanor) 이모, 맥스(Max) 삼촌, 에디(Edie)의 사사로운 일상 이야기가 그 증거다(25). 이와 같은 카디쉬의 기능적 측면은 「이야기」 직전의 「머리말」 마지막 운문 단락에 삽입된 카디쉬 형식의 기도문에서 먼저 한 차례 예비된 바 있다.

숭고한, 이승에서 잊혀진, 심장이 손상된, 정신이 지체된,

---

[11] 비록 유진의 고충에 대한 진술은 "옆 침대의 반쯤 벌거벗은"(half-naked in the next bed) 나오미의 몸과 같은 이미지를 수반하나, 이때 긴즈버그가 보이는 정조는 망자 역사 읽기의 바탕인 동정과 공감이 아니다. 오히려 그는 "싸구려 벌거숭이 어묵을 먹으면서"(ate naked fishcakes, cheap) 좌절해가는 유진을 동정 어린 시선으로 보는 와중, 침대에 벗고 누워 "달을 향해 1920년식 포즈를 취하는"(striking 1920 poses at the moon) 나오미의 기행을 희화화한다(24-25). 이 같은 태도는 시인이 앞서 퇴원한 그녀의 변한 몸을 응시하면서 선보인 수용적 태도(20-21)와 완전히 다르다.

결혼을 꿈꿨고, 변형된 필멸자인—살해당한 항문과 얼굴.

주어진 세상 속에서, 미쳐버린, 세상을 바꾸지 못한, 소나무 아래 갇힌, 지상에서 구호받은, 외로움 속에서 진정된 꽃을, 여호와여 거두시라.

이름 없는, 한 얼굴의, 영원히 나를 넘는, 시작도 없고, 끝도 없는, 죽음 속 아버지시여. 비록 이 예언을 위해 [사후]에 이르지 않았고, 결혼도 안 했고, 찬송가도 모르고, 천상도 안 믿고, 지복에 휩싸여 정신머리도 없지만 여전히 흠모할 것이다,

천상이자, 사후이며, 빛도 어둠도 아니고 낮이 없는 영원인 공허에서 축복받은 유일한 자인 그대를—

Magnificent, mourned no more, marred of heart, mind behind, married dreamed, mortal changed—Ass and face done with murder.

In the world, given, flower maddened, made no Utopia, shut under pine, a[l]med in Earth, balmed in Lone, Jehovah, accept.

Nameless, One Faced, Forever beyond me, beginningless, endless, Father in death. Tho I am not there for this Prophecy, I am unmarried, I'm hymnless, I'm Heavenless, headless in blisshood I would still adore

Thee, Heaven, after Death, only One blessed in Nothingness, not light or darkness, Dayless Eternity— (11-12)

단락의 일부인 인용된 대목은 나오미를 수식하는 첫 행부터 명백히 카디쉬 리듬을 차용하고 있다. 그리고 이는 이미 글에서 예고한 역사화 중단 패턴의 초기 형태다. 일차적으로는 (앞서 논한) 식물의 비유로 묘사된 망자의 몸과, 관통하여 그에 닿으려는 성애적인 대화법에 관한 진술이 이내 위 대목에 의해 잘려나간다는 점에서 그렇다. 여기서 발화의 형식상 변화에 주목한 트리길리오는, 직전까지 산재했던 줄표(—)들이 잦아들고 "성서 운문식 대구법"(the parallelism of biblical verse)이 부각되기 시작하는 형국에서 "현대 시인의 주관에서 성서 운문의 권위로의 이행"(a shift away from the subjectivity

of the modern poet to the authority of biblical verse; 777)을 포착한다. 이때의 "주관"을 역사화의 사명으로 보면, 긴즈버그는 사명에 따라 망자의 몸을 떠올리다가 문득 마주친 근친상간의 욕구와 그에 동반되는 죽음의 충동을 카디쉬 형식에 깃들은 성서적 권위로 억누른 셈이다.

나아가 긴즈버그는 기도문 자체에 육체성과 그에 따른 역사성을 손수 부여하는데, 이는 그가 나오미의 몸과 조우하는 순간 역설적이게도 점차 흐려진다. 우선 위 인용문은 「이야기」의 히브리어 인용구와 달리 아버지의 법을 상징한다 보기 어려울 정도로 원전의 권위가 상당량 희석된 형태다. 시인은 신의 초월성을 찬양하는 전통적 카디쉬 본문의 상당량을 망자 몸을 수식하는 표현들로 대치하기 때문이다. 특히 첫 두 행은 카디쉬 원전의 리듬이 가장 두드러지게 반영된 구절로, 급진적 내용과 보수적 형식이 서로 충돌하는 장이라 하겠다. 애도자의 카디쉬는 "찬미받고 축성받으시라 / 그분의 위대한 이름이여 / 그분께서 창조하신 세계에서, / 그분의 뜻대로"(Magnified and sanctified / may His great Name be / in the world that He created, / as He wills)라는 기원문으로 시작해 중반부의 신에 대한 축성으로 이어진다("Blessed / and praised / and glorified / and raised / and exalted / and honored / and uplifted / and lauded / be the Name of the Holy One / (He is Blessed!)"; Wieseltier xiv). 이와 달리 「머리말」의 카디쉬는 유사한 리듬을 갖추고 있으면서도 "심장" 및 "항문과 얼굴" 등 망자의 손상된 몸에 관한 이야기를 풀어낸다. 다만 이런 패러디는 시인의 시선이 망자의 생전의 몸에서, 성기와 함께 죽음을 연상시키는 "항문"을 지나, "소나무 아래 [묻]힌" 꽃이 암시하는 매장된 시체에 이르자 머지않아 종결된다. 긴즈버그는 두 번째 행의 끝에서 나오미를 신에게 바치고는, 다음 긴 두 행에 걸쳐 절대자를 다양한 이름들로 부르며 찬미한다. 이와 같은 전통으로의 회귀 또한 애도자의 주의를 망자에서 신으로 옮기는 카디쉬의 애도 원리에 시인이 은연중 복무하고 있음을 잘 보여준다.

특히나 긴즈버그가 기본적으로 유일신론을 부정한다는 사실은 역으로 종교 전통의 강력한 영향력을 방증한다. 들여 쓴 위 인용문은 기도문 형식이

무색하게 찬송가도 부를 수 없고 천상의 존재도 믿지 않는다는 고백으로 점철되어 있다. 일신론에 관한 시인의 회의는 일찍부터 그의 시학에 일관되게 자리잡아 왔다. 긴즈버그는 「카디쉬」의 여러 군데에서 유대교의 유일신을 "아도노이"(Adonoi)라고 일컫는데, 여호와의 유대식 호칭(Adonai)을 반영하는 이 표현은 이 작품뿐 아니라 다른 시에서도 찾아볼 수 있다.[12] 「카디쉬」와 동 시집에 실린 「에테르」("Aether," 1960)가 그 사례로, 여기서 시인은 유대교가 상정하는 단일한 신적 존재에 대한 불신을 강한 언어로 거침없이 표출한다— "하나여야만 하나? / 왜, 유대인들이 그렇게 생각하듯 / 신이 하나여야 하나? / 오 무엇을 / *하나*라는 개념이 의미하는가? / *정신 나갔군*!"(Must it be one? / Why, as with the Jews / must the God be One? O what does / the concept ONE mean? / IT'S MAD!; 258, 원문 강조). 무엇보다도 이 시는 신명기(Deuteronomy) 6장 4절(Sh'ma Yis'ra'Eli Adonai Eloheinu Adonai echad), 번역하자면 "이스라엘아, 들으라! 우리 주님 여호와는 오직 하나인 여호와시다!"(Hear, O Israel! The LORD is our God, the LORD alone!; *The New American Bible* 310)라는, 일신론을 대표하는 명제에의 직접적인 반박으로, 시인에 의하면 "*아도노이는*— / *장난질*"(ADONOI— / IS A JOKE)이며, "고대의 유대인"(the Ancient Hebe)이 "아도노이 에챠드 또는 하나"(Adonoi Echad or One)라고 쓴 것은 "모두 웃음을 주거나 돈을 벌거나 기만하려고"(all to amuse, make money, or deceive) 지어낸 "엄청나게 심오한 쓰레기"(profoundest nothing)일 뿐이다(258, 원문 강조). 이와 유사한 "아도노이"의 용례는 시집 『현실 샌드위치들』(*Reality Sandwiches*, 1963)에 수록된 「아산화질소」("Laughing Gas," 1958)에서도 드러난다. 여기서 시인은 "아도노이 에챠드라니! / 신은 하나가 아니라 둘이고, / 둘도 아니고 무한하다"(Adonoi Echad! / It is not One, but Two, / not two but Infinite; 199)라고 말하며 일신론에 반발한다.

---

[12] 『카디쉬』에 삽입된 제명의 원전이자, 긴즈버그가 시 초반부에 나오미를 애도하며 참고했던 셸리의 「아도네이스」 또한 희랍 신화 속 인물 아도니스(Adonis)와 유대교 유일신 아도나이의 합성어(Sacks 147)로서, 긴즈버그가 「카디쉬」에서 함께 다루는 두 가지 전통을 대변하는 전범이다.

그럼에도 불구하고 긴즈버그는 「카디쉬」에서만큼은 절대적 신성을 "여전히 흠모할 것이다"라 선언한다. 물론 그는 「머리말」 서두를 비롯한 다른 구간에서 종교적 비전과 관습에 일말의 불안을 느끼기도 하나, 작품 자체가 유대교 전통을 깊숙이 끌어들이고 있기에 기성 질서를 완전히 거부할 수는 없다. 이에 더해 유일신은 "죽음 속 아버지"로서 가부장의 상을 취하고 있는데, 이는 다시 비가 전통에 뿌리깊은 "남성 문화가 수립하는 남성성과 권위의 형상들 사이의 거의 배타적인 관계"(male culture's establishment of an almost exclusive relation between masculinity and the figures of authority; Sacks 321)와 접한다. 다시 말해 전통적인 카디쉬가 불러내는 유일신은 유대식 애도 원리에 따라 망자에 대한 애도자의 지나친 관심을 차단할 뿐 아니라, 비가식 애도 서사에서 시인을 망자와 분리해 그의 생존을 돕는 아버지의 역할까지 수행한다. 「이야기」의 히브리어 텍스트가 아버지의 법을 상징하는 것도 이에 기인한다. 그렇다면 「카디쉬」의 애도자는 작품 곳곳에서 유구한 비가와 유대교 전통의 무게를 한데 감내해야만 한다.

두 가지 전통이 연합해 시인의 역사화를 방해하는 패턴은 후에도 거듭 출몰한다. 긴즈버그는 나오미와 함께 사는 친척들의 도움 요청을 받고 방문해 마주한 그녀를 "저 치명적인 엄마"(that fatal mama; 27)라고 형용한다. 이 표현은 그가 앞서 목격한 "태초의 자궁 괴물"을 상기시키는 동시에, 애도자가 다시금 당면한 죽음의 위기를 암시한다. 정신병이 심각하게 악화되어 친척들을 못살게 굴고 있었던 나오미는 시인과의 재회 당시 "반쯤 옷이 벗겨진 채"(half undressed; 27)였고, 이 몸의 노출은 아들의 원초적 욕망을 재차 돋운다. 그는 반라의 모체를 보고는 이내 "최후의 종말을 향해 가는 건 당신이나 모든 이들이나 매한가지라고"(That you go as all men . . . to the last doom; 27) 말하면서 그녀뿐 아니라 모두가 맞이할 보편적 죽음을 생각한다. 이 생사의 기로에서 긴즈버그는 살아남기 위한 절박한 노력을 개시하고 있다. 이미 제시된 "신화적인 사촌풍의 방 안에서"(in one mythological Cousinesque room; 27)라는 현실과 초월이 뒤섞인 공간 인식이 이를 형상화한다. 시인은 자신이 망자의 반라를 목격한 장소를 실제의 역사 밖으로 밀어냄으로써 죽음을 부르는 모체를

초월적 영역에 안전히 가두는 것이다.

죽음에 관한 상념에 이어 즉각 울려 퍼지는 "천둥, 영혼, 번개여! 난 당신의 무덤을 보았노라! 오 괴이한 나오미! 나 자신의—갈라진 무덤을! 이스라엘아 듣거라—난 이스라엘의 아브라함이다—나오미 당신은—죽음 속에 있나?"(Thunder, Spirits, Lightning! I've seen your grave! O strange Naomi! My own—cracked grave! Shema Y'Israe[l]—I am Svul Avrum—you—in death?; 27)라는 외침이야말로 임박한 죽음을 피하려는 긴즈버그의 처절한 몸부림이다. 여기서 시인은 종말론을 설파하는 유대교의 예언자로 급작스레 탈바꿈해 신성을 취함으로써 때 이른 자멸을 예방하고 있다. 그가 나오미의 벗은 몸을 또 본 순간 절실히 느낀 자기 파괴적 합일의 욕망과 그에 수반되는 죽음의 공포는 모체에 대한 왜곡된 지각과 끔찍한 비전에서 비롯된다. 시인은 문득 망자의 몸으로부터 역사와 유리된, 죽음을 품은 "괴이한" ("자궁 괴물"의) 형체를 보고, 무덤에 묻힌 그녀가 마치 자신을 죽여 "갈라진" 틈새로 빨아들이는 듯한 환영을 본다. "갈라진 무덤"은 망자와 애도자 사이의 어떤 "중재막"도 없는 공간이고, 따라서 내부에 매장된 모체는 외부의 시인과 자유롭게 교통하여 그의 죽음 충동을 자극하기 때문이다. 이에 긴즈버그는 천둥과 번개를 부르는 성인의 자아를 취하고 나서야 비로소 "죽음 속" 어머니와의 안전거리를 확보해 위험한 욕망을 억제하고 죽음을 회피할 수 있게 된 것이다.[13] 이것이 가능해지는 이유는 역시 그의 역사화를 제지하는 애도 전통 때문이다. 자신을 아브라함으로 일컫기 직전에 이스라엘인의 주목을 환기시키는 시인의 대사는 재미있게도 그가 「에테르」에서 통렬히 비판한 신명기 6장 4절 일부(Sh'ma Yis'ra'Eli)를 반향한다. 긴즈버그는 어머니와의 애착 관계를 끊고 생존력을 확보하려 아버지인 유일신의 권위를 빌리는 셈이다. 이 와중에 나오미의 역사화는 필연적으로 등한시된다.

---

[13] "당신의 무덤을 보았노라"의 현재 완료 시제를 고려한다면, 시인은 망자의 무덤 속 시체를 투시하기 위해서가 아니라(현재 시제일 경우에 해당), 모체가 노출된 광경을 보자마자 먼저 맞닥뜨린 사체의 비전을 안전하게 다스리기 위해 이후에야 예언자의 목소리를 냈다 봐야 한다.

요컨대 긴즈버그는 비가와 유대교 전통이 제공하는 애도 종결 서사에 상당부분 구애받는 모습을 보인다. 그는 나오미의 역사를 읽으려 그녀의 나체를 과감히 응시하지만, 그럴 때마다 망자와 결합하려는 원형적인 성충동을 느끼고는, 죽음의 위협을 타개하기 위해 역사화 작업을 일시 중단하고 기존 전통의 위안 또는 중재에 의탁한다. 그 결과로 나오미의 역사화는 순조롭게 진전되지 못하지만, 애도자는 살아남아 다시 한 번 망자의 역사를 쓸 기회를 얻게 된다. 다만 이 패턴이 순환하는 와중 긴즈버그는 자신의 생존을 담보로 여성의 역사뿐 아니라 본연의 몸을 억압하는 과오를 범한다. 가령 「카디쉬」에서 나오미의 섹슈얼리티(sexuality)는 좀처럼 드러나지 않는다. 망자가 생전에 느꼈던 육체적 욕망과 충동은 그녀의 입을 빌어 작품에 그대로 언어화되기보다, 짐작과 추측에 기반한 시인의 입장과 언어를 경유해 선택적으로 전달된다. 이때 긴즈버그가 앞서 근친상간의 욕망을 고백할 당시에 내세운 자기 방어 기제는 특히 문제적이다. 브레슬린도 지적하듯이, 시인은 "성교를 자신의 쾌락보다 어머니의 정서적 만족을 위해 실시하는 신화적, 정신적 실험으로 이상화해 [모체가 적나라하게 노출된] 광경에 거리를 두어 우월감을 취한다"(assumes an attitude of detached superiority toward the scene—idealizing the act into a mythical / psychological experiment . . . performed more for his mother's emotional gratification than his; 99-100). 달리 말해 그는 사회적으로 터부시되는 자기 성충동을 망자의 욕망을 충족시켜 주기 위한 수단으로 정당화한다. 즉 긴즈버그가 "그녀는 연인이 필요한데"라고 일방적으로 말할 때 독자가 접하는 망자의 욕망은 정말 그녀의 것이라기보다는 모체와의 합일을 소망하는 시인 자신의 것에 가깝다. 결국 나오미의 섹슈얼리티는 본래의 전복성과 가능성이 퇴색된 채 애도자의 생명줄을 위협하는 장애물로 취급되어 소외되고 지워진다. 그렇다면 시에 남은 것은 그녀의 육체가 아니라 시인의 시선인 셈이다.

3. 남성적 계승 서사의 전복

3.1. 지상의 뮤즈: 역사적 언어

나오미의 몸이 「카디쉬」 전반에 걸쳐 반복되는 역사화 중단의 패턴으로 인해 작품에 제대로 기록되지 못한다면, 이 시를 잘 쓰인 몸의 연대기라 평할 수 있을까? 다만 특기할 점은, 긴즈버그가 망자의 역사를 다루기 위해 되짚는 것이 단지 축자적 차원의 그녀의 몸만이 아니라는 사실이다. 서론에서 언급했듯 그는 나오미의 몸 일부에 해당하는 생전 목소리를 특히 「이야기」에 시종일관 기록한다.[14] 그리고 그녀의 음성은 무엇보다도 시인의 비전을 불러일으킨 "고통에 찬 머리"가 암시하듯 역시 역사에 둘러싸인 모체에서 흘러나온다. 긴즈버그는 어머니를 "영광스러운 뮤즈"라고 칭하며 자신의 시적 근원으로 추켜올린 직후,

> 두개골을 고문당하고 두들겨 맞은 [뮤즈시여.] 어떤 지옥 망령들의 광기 어린 환영들이 나를 내 두개골에서 몰아내 그대, 오, 시를 위한 안식을 찾을 때까지 영겁을 좇게 하는가—그리고 모든 인류를 위해 기원에 이를 때까지
>
> 우주 만물의 어머니이신 죽음이여!—이제 영원히 전라로 계시라, 머리칼엔 하얀 꽃을 꽂고, 저 하늘 뒤에서 혼인의 언약을 맺은 채로—어떠한 혁명도 그 처녀 시절을 파괴하지 못하리라—
>
> 오 내 업보의 아름다운 가르보여—1920년 근심-제로 캠프에서 찍은 모든 사진들은 여기에 그대로—뉴어크 출신의 모든 교사들과—엘레노어도 살아 있고, 맥스도 죽음을 앞두고 있지 않고

[14] 「카디쉬」에서 '직접' 목소리를 내는 화자는 작가 본인을 제외하면 나오미가 유일하다. 심지어 긴즈버그의 아버지이자 같은 시인이었던 루이의 말조차 간접 인용으로만 처리된다 ("That we'd left him"; 24).

루이도 이 고등학교에서 은퇴하지 않았다—

Tortured and beaten in the skull What mad hallucinations of the damned that drive me out of my own skull to seek Eternity till I find Peace for Thee, O Poetry—and for all humankind call on the Origin

Death which is the mother of the universe!—Now wear your nakedness forever, white flowers in your hair, your marriage sealed behind the sky—no revolution might destroy that maidenhood—

O beautiful Garbo of my Karma—all photographs from 1920 in Camp Nicht-Gedeiget here unchanged—with all the teachers from Newark—Nor Elanor be gone, nor Max await his specter nor Louis retire from this High School— (29-30)

고 부연한다. 여기서 두드러지는 것은 나오미의 몸이 점유한 역사성이다. 두부를 고문하고 가격하는 행위는 "영광스러운 뮤즈"의 "고통에 찬 머리"를 추가로 수식하는 표현으로, 그녀가 일생에 걸쳐 시달린 환영의 공포 및 물리적 폭력 일반을 가리킨다. 시인은 망자의 바로 이 불운한 역사로부터 시적 능력을 취한다. 명확히 평행을 이루는 (나오미의) "두개골"과 "내 두개골"에서 드러나듯, 그는 망자의 두통에 교감해 "광기 어린 환영들"을 봄으로써 시공간을 뛰어넘어 전인류를 포괄하는 시 세계로 나아간다. 얼핏 보기에 탈역사적인 이 시적 도약은 시인이 일찍부터 추구해 온 지향점과 일치한다. 포르투기스에 의하면, 긴즈버그는 1948년 블레이크의 음성을 들은 경험 이래로 전우주를 통합하는 확장된 의식과 "영겁의 비전"(a vision of eternity)을 얻고자 했고, 그러기 위해서는 자기 자신을 절멸시켜야 함도 인지하고 있었다(42-43). 그렇다면 시인은 「카디쉬」에 이르러 어머니와 파괴적 합일을 시도함으로써 자신의 고립된 자아를 벗겨내 통합적 비전을 취하는 셈이고, 이때의 근친상간적 욕망은 "어머니 안에 들어가 그녀가 보는 것들을 보는"(get inside his mother and see things as she does), 다른 말로 망자의 고통스런 머릿속 비전을 공유하는 기획을 예고한다(Breslin 100-02). 이러한 시학의 출발점은 명백하게 나오미의 역사와의

공감이며, 따라서 긴즈버그의 역사화 사명은 시학 자체의 초역사적 지향점에도 불구하고 여기서도 잔존한다 할 수 있다.

이 와중에 나오미도 계속 현실 속에 자리하고 있다. 이는 앞서 본고에서 다룬 역사화 중단의 패턴과 어긋나는 지점이다. 긴즈버그는 시적 탐구를 위해 "기원"을 찾다 망자를 초월적인 죽음으로 부르지만, 이내 그녀에게 갖가지 상흔이 새겨진 "전라"를 돌려준다. 또한 "머리칼엔 하얀 꽃," "혼인의 언약," "혁명," "처녀 시절" 등의 어휘들은 모두 다음 행의 "근심-제로 캠프"라는 구체적인 공간적 정보를 예비한다. 긴즈버그 전기 작가 모건(Bill Morgan)에 따르면, 이 캠프는 뉴욕(New York) 주의 오렌지 카운티(Orange County) 내 먼로(Monroe) 근처 호숫가에 여름철 열리던 좌익 모임이다(107). 여기서 있었던 일들은 시인의 아버지가 찍은 사진들에 담겨 「카디쉬」에 생생하게 그려진다. 이를테면 「이야기」의 초반부에서 긴즈버그는 "잔디 위에 다리 꼬고 앉아—꽃들로 긴 머리칼을 묶고—미소 띤 채—만돌린으로 자장가를 연주하는 그녀의 모습—좌파 여름 캠프의 덩굴옻나무 태운 연기와 나무들을 쳐다보는 유년기의 나"(her sitting crossleg on the grass—her long hair wound with flowers—smiling—playing lullabies on mandolin—poison ivy smoke in left-wing summer camps and me in infancy saw trees; 15)가 나온 루이의 사진을 본다. 이 캠프 장면은 시인이 어머니에게 헌사를 바치기 직전 시점에서도 재생되면서 시적 언어의 출처인 그녀 몸이 현실의 역사와 접하고 있음을 재차 강조한다.

> 오 러시아인의 얼굴을 하고 잔디 위에 앉은 여인이여, 당신의 길고 검은 머리칼은 꽃들을 둘렀고, 만돌린은 그대 무릎 위에 있노라—
>
> 아름다운 공산주의자여, 여름에 여기 데이지 꽃들 사이에 앉아 결혼식을 올렸고, 머지않아 찾아올 행복을 약속했지—
>
> 신성한 어머니시여, 이제 당신은 그대의 사랑에 미소 짓는다, 당신의 세계가 새로 태어난다, 아이들은 민들레 핀 들판을 벌거벗고 달린다,

. . .

미국으로 건너온 축복받은 딸이여, 난 그대의 목소리를 다시 듣길 애타게 바란다, 인민 전선가에 담긴 당신 어머니의 음악을 기억하며—

O Russian faced, woman on the grass, your long black hair is crowned with flowers, the mandolin is on your knees—

Communist beauty, sit here married in the summer among daisies, promised happiness at hand—

holy mother, now you smile on your love, your world is born anew, children run naked in the field spotted with dandelions,

. . .

blessed daughter come to America, I long to hear your voice again, remembering your mother's music, in the Song of the Natural Front— (29)

이상에 묘사된 망자의 모습은 얼핏 목가 전통의 님프(nymph)를 떠올리게도 한다. 한편으로는 긴즈버그가 나오미를 묘사할 때 구사하는 표현들이 주는 어떤 종교적인 인상도 무시할 수 없다. 하얀 꽃과 "신성한 어머니," "축복받은 딸"과 같은 시어들은 필연코 성모를 떠올리게 한다. 하지만 이 유사-님프 또는 '성모 나오미'는 미국에 이민 온 러시아인이자 공산주의자고, 역사적 공간인 좌익 캠프에서 자리잡고 앉아 "인민 전선가"를 부르고 있다. 결국 나오미의 몸이 품은 역사성은 앞서 다뤘듯 고통스러운 삶의 행적을 형상화하는 실제 몸의 흉터뿐 아니라 그녀가 위치한 역사적 현실이라는 시공간을 통해서도 확보된다. 이는 망자의 몸을 신화적, 전원적 공간에 가둬 추상화해 대상의 역사를 지워 온 기성 비가 전통과의 확연한 차별점이다.

그리고 이 역사적인 몸으로부터 나오는 음성, 즉 "말과 음악"을 시에 기록하는 작업 또한 망자의 역사를 다루는 일이라 하겠다. 심지어 긴즈버그가 재확인하는 모계의 시적 언어는 자체적으로 강한 역사성을 띠고 있다. 위 인용문의 마지막 행에서 보듯, 나오미의 목소리는 그녀의 어머니 주디스

리버건트(Judith Livergant)로부터 전해져 내려오는 "인민 전선가" 노랫가락에 담겨 있다. 망자의 음성은 모계 대대로 구전된 유산인 동시에, 당대의 주류 체제에 저항하는 정치적인 운동가가 대변하듯 역사적인 내용으로 가득한 셈이다. 마침 「이야기」에는 이러한 종류의 역사성을 파악하기에 좋은 자료가 널려 있다. 그 중 대표적 사례로 나오미가 꿈 속에서 신을 만나 식사를 대접하고 대화를 나누었던 일화를 들 수 있다. 여기서 그녀는 초월적 신성을 역사적 현실로 끌어내린다.

> "어제 난 신을 봤어. 그가 어떻게 생겼냐구? 글쎄, 난 오후에 어떤 사다리를 타고 올라갔지—그는 시골에 허름한 오두막 한 채를 갖고 있거든, 숲 속에 양계장들이 있는 뉴욕 먼로 마을처럼. 그는 흰 턱수염이 난 외로운 노인이었어.
>
> "난 그에게 저녁을 해줬어. 훌륭한 저녁을 말야—렌즈콩 수프, 야채, 버터 바른 빵—유대식 비장 요리도—그는 식탁에 앉아 식사를 했어. 슬픔에 잠겨 있었지.
>
> "난 그에게 말했어, 저기 밑에서 벌어지는 저 모든 싸움과 살육 행태를 봐요, 무슨 일이죠? 왜 당신은 저걸 막지 않나요?
>
> "시도는 하지, 라고 그가 답했어—그가 할 수 있는 거라곤 그게 전부였고, 그는 지쳐 보였지. 그는 너무 오랜 시간 독신으로 살아온데다, 렌즈콩 수프를 좋아해."
>
> "Yesterday I saw God. What did he look like? Well, in the afternoon I climbed up a ladder—he has a cheap cabin in the country, like Monroe, NY the chicken farms in the wood. He was a lonely old man with a white beard.
>
> "I cooked supper for him. I made him a nice supper—lentil soup, vegetables, bread & butter—miltz—he sat down at the table and ate, he was sad.
>
> "I told him, Look at all those fighting and killings down there, What's the matter? Why don't you put a stop to it?

["]I try, he said—That's all he could do, he looked tired. He's a bachelor so long, and he likes lentil soup." (23)

나오미가 묘사하는 신은 초라하기 그지없다. 그는 유일신답게 홀로 있지만, 전지전능한 신적 존재가 아니라 외롭고 나이든 "독신" 남성이라는 한낱 인간으로서, 지상에서 벌어지는 전쟁 등의 유혈 사태를 막을 어떠한 절대적 권능도 휘두를 수 없다. 절대자의 인간적 면모는 그가 위치한 지극히 일상적인 공간에서 단적으로 드러난다. 나오미가 유일신을 방문해 요리를 해 주고 대화를 나누는 장소는 드높은 천상이 아니라, "저기 밑" 속세와 겨우 사다리 하나를 두고 떨어져 있는 "허름한 오두막"이다. 게다가 이 집은 현실 속에 실제로 존재하는 구체적 지명에 비견된다. 일련의 정보는 망자의 비전과 언어가 그 자체로 역사성을 띠고 있고, 따라서 종교 전통의 초월성을 희석하고 있음을 뒷받침한다.

무엇보다도 나오미는 긴즈버그가 의탁하는 유대교 애도 전통의 권위에 정면으로 도전한다. 이는 유일신을 압도하는 그녀의 발화력에서 선명하게 부각된다. 신은 망자의 힐난에 제대로 대꾸를 하지 못하며, 심지어 그가 무기력하게 내뱉는 짤막한 답조차 간접 인용의 형태로, 그것도 그녀의 음성에 의해서만 전달된다. 이로써 긴즈버그가 연출해 낸 나오미는 여성의 목소리를 억누르는 유대교 규범을 전면 위반한다. 그녀는 신과 직접적으로 대면해 말을 건네는 동시에, 그를 발화 면에서 양적으로나 질적으로나 한참 능가하고 있기 때문이다. 더욱 흥미로운 것은, 위 장면이 전통적인 카디쉬의 패러디로 읽힌다는 사실이다. 서론에서 밝혔듯이 카디쉬가 인간이 아닌 신의 상실을 위로한다면, 적어도 해당 맥락에서는 신이야말로 진정 위안을 필요로 하는 애도자라 할 수 있다. 마침 꿈 속에 등장한 신은 인세에 낭자한 죽음과 장시간의 외로움에 지쳐 슬퍼하고 있고, 나오미는 외견상 그에게 음식을 대접하면서 마땅히 위로를 건네고 있다. 그러나 그녀는 사실 죽음이 만연한 현실에 관한 신의 관심을 차단하기는커녕 굳이 환기시킨다. 이와 같은 방식의 위안은 비가와 유대교 전통이 장려하는 애도의 종결에 어긋나며, 오히려 수많은

죽음이 유발된 비극적 역사를 애도자가 직시하도록 이끈다. 특히 나오미가 지칭하는 "모든 싸움과 살육 행태"가 제2차 세계 대전과 같은 직접적인 무력 충돌은 물론 냉전 체제 하 억압적인 사회상까지 포괄한다고 보면, 그녀의 질문은 은연중 자신의 죽음에 대한 항변이 된다.

이처럼 「카디쉬」에 인용된 나오미의 목소리는 역사적 개인의 몸이라는 출처 면에서 뿐만 아니라, 자체적으로 현실을 반영한다는 점에서 역사성을 충만하게 담고 있다. 그리고 상기한 바처럼 이러한 음성을 비가에 새겨 넣는 긴즈버그의 노력 또한 단순히 망자의 육체적 형상을 기록하는 수준을 넘는, 그녀의 몸과 역사가 모두 깃든 언어를 보전하고 계승하는 강력한 역사화 작업이라고 평할 수 있다.

3.2. 모계 육성의 잔존과 저항

「카디쉬」에 선보여진 나오미의 역사적 언어의 가장 큰 의의는, 전까지 본인의 생존과 망자의 역사화 사이에서 갈등하던 긴즈버그가 비로소 딜레마에서 벗어날 가능성을 제공한다는 점에 있다. 앞서도 논했듯, 오이디푸스 서사는 모자 관계 일반이나 애도의 양식뿐 아니라 애도 장르 내의 고유한 질서에까지 도사리고 있다. 여기서 고유한 질서란 비가 전통이 명맥을 유지하게 해 준 주요 기제인 남성적 계승 서사를 의미한다. 셍크의 논의를 상기해보면, 후대 시인은 죽은 선대의 시적 능력을 물려받되, 궁극적으로 어느 순간에 다다르면 자신의 독자적 경력을 쌓아 자립하기 위해 망자와의 단절 또는 "파열에 기반한 정체성 행동"(an act of identity that depends upon rupture; 15)을 연출한다. 이러한 극적 행위는 어머니(망자)와 분리하고 아버지의 법(계승 서사)이 지배하는 상징계로 진입하는 아이의 개체화 과정과 두말할 나위 없이 닮아 있다. 그리고 긴즈버그도 셸리를 인유하는 데에서 드러나듯 비가 전통의 오랜 계보를 아는 시인으로서 다시 한 번 오이디푸스 서사와 씨름해야 한다. 장르 전반의 애도 양식은 사망한 선조의 신격화 또는 추상화를 수반하기에, 망자와의 단절은 곧 나오미의 역사화가 종료됨을 의미하기 때문이다.

다만 긴즈버그는 이번만큼은 오이디푸스 서사에 쉽게 복종하지 않는데, 이는 애초에 그의 통제를 뚫고 나오는 망자의 몸과 목소리 덕이다. 나오미는 비록 실제로 비가를 썼던 시인은 아니었으나, 「카디쉬」에서는 애도자의 시적 언어의 근원 및 뮤즈로 취급되기에 엄연히 계승될 만한 문학적 선배로 상정된다. 그렇다면 그녀 역시 가부장적인 계승 서사에 복속된 채로 결국에는 아들 시인과 분리되어야 하는 상황에 놓인다. 하지만 모자지간에 시적 능력을 주고받는 구도는 기존의 관습에서 찾아보기 힘든 특수한 사례다. 또한 긴즈버그도 여타 남성 시인들이 소홀히 하거나 일부러 무시해 온 선대와의 역사적, 육체적 접점을 꾸준히 강조("자궁에서 나를 낳고 . . . 그녀의 고통에 찬 머리로부터 내가 첫 비전을 얻었던 영광스러운 뮤즈")한다는 점에서 장르 전통의 문법을 거스른다. 특히 지금까지 작품 곳곳에서 탈역사적 상징물로 왜곡돼 온 나오미의 몸은 마침 특정 구간에서는 시인의 역사화를 오히려 촉진한다. 고로 망자는 부계 중심의 기성 서사에 온전히 포섭되지 않으며, 그 결과 오이디푸스적 질서가 붕괴되어 생긴 균열들이 시에 점차 출현한다. 이는 꿈 일화에 바로 이어지는 다음 대목에서 확인 가능하다.

> 한편, 내게는 찬 생선 한 접시를 내주고—수돗물이 뚝뚝 떨어지는 다진 생 양배추—비린 토마토들—유통기한이 한 주는 지난 건강식—강판에 갈린 사탕무들과 뜨뜻한 진물이 흐르는 당근들—점점 더 불쾌해지는 음식—가끔은 메스꺼워서 먹을 수가 없어—맨해튼, 정신병, 나를 기쁘게 해 주려는 욕망, 차고 덜 익은 생선의 악취를 풍기는 그녀 두 손의 자선—뼈 주변이 선홍빛인 생선 말야. 그녀의 냄새들—그리고 자주 방 안에서 벌거벗고, 그래서 난 허공을 주시하거나, 그녀를 무시하고는 책을 폈어.
>
> Serving me meanwhile, a plate of cold fish—chopped raw cabbage dript with tapwater—smelly tomatoes—week-old health food—grated beets & carrots with leaky juice, warm—more and more disconsolate food—I can't eat it for nausea sometimes—the

> Charity of her hands stinking with Manhattan, madness, desire to please me, cold undercooked fish—pale red near the bones. Her smells—and oft naked in the room, so that I stare ahead, or turn a book ignoring her. (23-24)

긴즈버그는 나오미의 꿈 이야기가 끝난 직후 문득 끼어들어 꿈 밖 현실 속의 자기 처지를 진술하는데, 여기서 그가 처한 상황은 재미있게도 어머니로부터 융숭한 대접을 받은 꿈 속 신과 완전한 대비를 이룬다. 시인은 신의 "훌륭한 저녁"과 달리, 상한 식재료로 만들어진데다 제대로 익지도 않은 음식을 먹어야 하는 상황에 일말의 불만을 표한다. 사실 아들의 반찬 투정은 그가 망자의 말문을 갑자기 막기 직전까지 이어져 온 발화의 의의를 은닉하기에 일견 문제적이다. 신을 상대로 우월한 발화 능력을 발휘하면서 전통 카디쉬의 여성 억압에 대한 저항의 가능성을 보였던 나오미는, 따옴표가 끝나고 긴즈버그가 화자의 지위를 되찾는 순간 이전의 영웅적 면모와 발화력을 모두 잃고 요리를 비롯한 가사를 전담하는 '평범한' 어머니로 전락한다. 이 맥락에서 시인은 가부장적인 유대교 전통의 억압 기제를 재생산하며, 이는 선조를 경쟁자로 인식하고 밀어내려는 후대 시인의 견제책에 해당한다. 유일신을 말로 앞지르는 망자와 달리, 그는 「머리말」 마지막 운문 단락이나 이후 「찬가아」에서처럼 종교적 권위에 틈틈이 기대어 말하는 수준에 머물고 있기 때문이다.

그렇지만 어머니의 언어와 떨어지려는 긴즈버그의 노력은 다방면에서 효과적이지 않다. 우선 자세히 들여다보면 나오미는 관습적인 성역할에 충실하게 종사하는 여성이 아니다. 그녀는 아들이 요하는 양분과 정서적 만족을 주지 못하기에, 자녀를 양육할 의무를 지고 있는 전통적인 여성상을 위반한다. 따라서 들여 쓴 구절을 망자가 카디쉬 전통을 대변하는 가부장제에 복속되어 목소리를 잃게 되는 지점으로 읽기는 어렵다. 무엇보다도 이처럼 상세하게 기술되는 애도자와 망자 간의 실제 역사는 망자의 신격화라는 비가 전통의 계승 서사에 잘 들어맞지 않는다. 특히 나오미의 손과 몸에서 풍기는 불결한 냄새는 그녀의 물질적이고 역사적인 몸과 맞닿아 있다는 점에서 초월을 극구

거부한다. 위 인용문에서 시인은 과거에 맡았던 냄새를 떠올리자마자 망자의 나체를 보았던 기억을 꺼내고, 곧이어 근친상간의 욕망을 느꼈던 경험담을 고백한다. 앞 장에서 논의했듯, 이 장면은 어머니의 몸에 남은 상처들을 응시하고 기록하는 시선으로 가득하다. 그렇다면 모체의 냄새는 후대 시인이 선대를 추상화하여 그 자신과 분리하는 대신 붙잡아 역사화하도록 이끄는 요인인 셈이다. 물론 이 후각적 자극은 잠시 후의 "똥구멍 냄새"를 예비하고, 이는 다시 긴즈버그가 나오미를 죽음을 머금은 원형적 모체로 인식하게끔 하여 그녀 본연의 몸이 지닌 역사성을 지우기도 한다. 하지만 시인의 원초적 욕망은 적어도 그의 기억이 망자 신체의 특정 부위에 도달하기 전까지는 돌출되지 않고 있다. 달리 말해 시인은 어머니의 냄새를 맡고도 한동안 흔들림 없이 그녀의 몸을 이야기하며, 그러던 와중 "태초의 자궁"으로 통하는 성기와 옆의 항문에 시선이 이른 후에야 생존을 위해 망자의 몸을 왜곡한다. 모체의 냄새가 유도하는 역사화와 은밀한 부위가 자극하는 죽음 충동은 별개의 문제인 것이다.

나오미의 몸이 오이디푸스 서사에 구속되지 않는 양상은 텍스트의 형식에도 분명하게 드러난다. 따옴표로 묶인 그녀의 대사는 뒤이은 긴즈버그의 말에 비해 훨씬 막힘없이 흘러간다. 망자의 꿈 이야기는 시인의 제지가 있기 직전까지 최소한의 줄표들과 여러 질문들 및 주술이 완전한 문장들로 이루어진 자연스런 대화체를 띠고 있다. 이 같은 발화는 대부분이 줄표들로 점철되어 문장 대신 구와 절이 조잡하게 접붙여진 형태에 머무는 시인의 목소리와 극명히 대비된다. 사실 이 대비는 꿈 일화 직전에 여러 번 인용된 망자의 음성에서부터 예고된 바 있다. 과거 자신의 아름다웠던 외모를 추억하고, 잡지의 벌거벗은 아기 사진들을 감상하고, 모든 이들이 야채가 되는 사후 세계를 상상해보는 나오미의 목소리는 그에 대해 그때그때 논평하는 긴즈버그의 음성과 완연한 괴리가 있다(22-23). 그런데 여기서 형식적인 차이보다 더 중요한 것은 시인이 망자의 발화를 자신의 말로 바꾸는 등의 어떠한 왜곡도 하지 않고—혹은 못하고—있다는 점이다. 달리 말하면 긴즈버그와 나오미의 이질적인 두 발화 양식은 각각의 독자성을 유지한 채 서로 부딪치고 있다. 이는 잠시 후 망자의 몸이 "태초의 자궁 괴물"로 잘못 읽히게 되는 경우와 달리 그녀의 역사가 함부로

지워지지 않는 지점이다. 더욱이 시인이 「비화」에서 밝힌 「카디쉬」의 육체성을 상기하면, 그의 통제력이 닿지 않는 따옴표 내 인용문은 그 자체로 잘 보존된 망자의 몸의 흔적과 같다 하겠다. 나오미의 이 육성은 아무리 직접 인용으로 처리되었다 하더라도 애당초 긴즈버그의 '편집'에 의존하지만, 일단 인용된 다음에는 시인의 육성에 쉽사리 잠식당하지 않기에 전복적이다. 특히 각자의 발화가 따옴표를 경계 삼아 번갈아 나오는 전개는 일종의 돌림 노래를 연상케 하며, 이러한 형식은 곧 몸과 몸이 얽히고설켜 혼재, 공존하는 장과 다름없다. 나아가 서로 경합하다가 결국 주도권을 쥐는 쪽은 꿈 일화와 그에 이어지는 긴즈버그의 '미흡한' 대처가 보여주듯 나오미의 육성이다. 이렇게 망자는 자신의 육체적이고 역사적인 자취를 시에 남김으로써 애도자와의 강요된 분리에 맞선다.

흥미롭게도 위에 드러난 긴즈버그의 '끈끈한' 애도 방식은 셍크가 주창한 여성적 비가 시학과 상당부분 유사하다. 그녀에 따르면, "여성적 비가는 선배 시인과의 내면화된 관계들의 서로 다른 집합에 기반한 유대감의 시다. 여성 후계자는 [죽은] 여성 선조와의 관계에서 시적 자아를 취하는 듯하다"(Built upon a different set of internalized relations with predecessors, the female elegy is a poem of connectedness; women inheritors seem to achieve poetic identity in relation to ancestresses; 15). 가부장적인 계승 서사가 초월과 단절을 장려한다면, 앤 섹스턴(Anne Sexton)이나 에이미 클램핏(Amy Clampitt)을 위시한 여성 비가 시인들은 이를 재구성해 "상호 부채감"(mutual indebtedness)을 토대로 망자와의 관계를 유지한다(Schenck 15). 그리고 그 기저에는

> 남성화된 형식의 해체 작업이 있다. 여기서 부자 간의 경연은 모녀 간의 어렵지만 생산적인 연속성에 의해 대체된다. 분열에 기반한 초월은 대대적으로 거부되며, . . . 장르가 상실을 수용하는 기본 양식인 보상을 통한 위안은 [망자를] 되찾는 행위 자체로 인해 불필요해진다.
>
> a deconstruction of the masculinized form: father/son agon is

> replaced by a difficult but productive continuity between mother and daughter; transcendence, resting upon disjunction, is roundly denied, . . . consolation by means of compensation, the genre's standard mode of accommodating loss, is rendered unnecessary by the act of recuperation itself. (Schenck 20)

여성 시인들은 이로써 기성 전통의 "탈역사적, 탈정치적, 그리고 본질적으로 신화적인 구조들"(ahistorical, apolitical, and essentially mythic structures)을 "결합적인 조직 또는 육체적 유대"(connective tissue, fleshly bonds)로 탈바꿈시킨다(Schenck 24). 긴즈버그 역시 시종일관 나오미와 육체적인 접점을 확보함으로써 자기 시적 능력의 근원을 확인하고 감사를 표하는 동시에 망자를 역사화한다. 물론 그는 초도로우(Nancy Chodorow)가 말하는 여성적인 성심리적 경험(Schenck 15-16)을 했다고 보기 힘든 아들로서, 모녀 관계의 정신분석적 역학 및 여성적 비가 시학에 온전히 포섭될 수 없다. 앞서도 보았듯 시인은 때때로 모체가 자극하는 자기 파괴 충동에 직면해 생존을 위한 망자와의 단절 또는 애도의 종결을 좇기 때문이다. 하지만 긴즈버그는 이렇게 남성적 비가 전통에 얽히는 한편, 상기했듯 그에 위배되는 유대와 결합의 시학을 펼치기도 한다. 결국 「카디쉬」는 오이디푸스 서사와 그것의 반대항 사이 경계의 어딘가에서 끊임없이 진동하고 있다.

요컨대 나오미의 몸과 육성은 비가 전통이 애도자에게 명령하는 선대와의 인위적 의절에 저항하며, 덕분에 긴즈버그는 비로소 오이디푸스 서사의 굴레에서 어느 정도 벗어날 수 있게 된다. 그리고 이는 「카디쉬」에 드러난 망자의 몸을 보다 생산적으로 읽을 수 있는 독법이다. 브레슬린이나 라마자니 등의 다수 평자들은 나오미의 몸이 지닌 전복성을 적극적으로 읽어 내지 못했다. 그들은 전통적 비가 시인들과 달리 상실에 대한 보상을 좇지 않는 긴즈버그의 애도 방식을 망자와 합일하려는 자기 파괴의 욕망으로만 설명했는데, 이렇게 죽음 충동을 작품의 기본 양태로 전제하다 보면 「카디쉬」 곳곳에 잠복한 생존의 욕구와 필요를 간과하게 된다. 그 결과, 시인이 처한

딜레마는 물론이고 그를 그로부터 구제하는 어머니의 몸이 지닌 의의마저 감춰진다. 이 시에 그려진 모체는 냄새나 음성을 통해서 단절 아니면 파괴적 융합이라는 오이디푸스 서사의 이분법적 구조 자체를 타파한다. 시인이 기억 속 망자의 냄새와 음성을 마주하고도 죽음 충동을 느끼지 않는다는 사실이 이를 뒷받침한다. 다시 말해 긴즈버그는 가부장적인 비가 전통(의 탈역사성)에 저항하는 나오미의 몸과 육성으로 인해 자기 파괴의 위험 없이도 역사화를 지속할 수 있게 된다.

지속 가능한 역사화의 실제는 「이야기」의 결미에 수록된 나오미의 편지와 뒤에 바로 이어지는 「찬가아」에서 본격적으로 드러난다. 먼저 「이야기」 마지막 운문 단락 끝에는 나오미가 병동에서 사망하기 직전 보낸 편지의 내용이 역시 직접 인용으로, 심지어 송신인 같은 편지글의 형식까지 살아 수록되어 있다.

> 요상한 예언들이 새로이! 그녀가 적기를—"열쇠는 창가에 있어, 열쇠는 창가에서 햇볕을 받고 있어—나한테 열쇠가 있지—앨런 결혼하렴 약은 하지 말고—열쇠는 창살에 있어, 창가에서 햇볕을 받으며.
>
> 사랑을 담아,
>
> 너의 어머니가"
>
> 그녀의 이름은 나오미—
>
> Strange Prophecies anew! She wrote—"The key is in the window, the key is in the sunlight at the window—I have the key—Get married Allen don't take drugs—the key is in the bars, in the sunlight in the window.
>
> Love,
>
> your mother"
>
> which is Naomi— (31)

긴즈버그는 앞선 꿈 일화처럼 여기서도 망자가 남긴 '음성'을 따옴표로 처리해 시에 적어 넣는다. 다만 전과 다른 점은 시인의 '편집'이 훨씬 더 개입된다는 사실이다. 인용문에서 무엇보다도 두드러지는 것은 창가에 놓인 열쇠에 햇빛이 내리쬔다는 "요상한 예언들"인데, 이는 사실 나오미가 실제로 써넣은 문구가 아니다. 이 예언구들을 모두 제거하면 남는 "앨런 결혼하렴 약은 하지 말고"라는 무미건조한 명령문만이 편지 원본의 내용을 반향한다. 실제로 망자는 편지에서 아들에게 건넬 법한 예사로운 조언과 바람만을 건넨다. 다른 일상적인 이야기와 함께, 그녀는 끊임없이 결혼을 종용("You know you have to have a job to get married," "I wish you get married," "I do hope you get a good job so you can get a girl to get married"; 50)하고, 마약을 자제하기를("I hope you are not taking any drugs as suggested by your poetry. That would hurt me. Don't go in for ridiculous things"; *Family* 51) 바란다. 그 외의 모든 인용구들은 긴즈버그가 임의로 작성한 것으로, 앞서 그의 발화와 망자의 말이 따옴표를 경계로 각자의 독자성을 유지한 채 경합했던 사례와는 딴판이다. 서간 형식으로 인용된 망자의 육성은 따옴표를 뚫고 침범한 시인의 육성에 의해 조작, 왜곡되고 있다. 게다가 편지의 원문이 그나마 반영된 "앨런 결혼하렴 약은 하지 말고"라는 짧은 구절조차 본래의 역사성을 잃었다. 구두점이 모조리 제거된 모양새는 나오미의 육성이 현실의 발화 맥락을 초월해 추상의 영역에 박제된 상태를 형상화한다.

역사화에 역행하는 듯 보이는 긴즈버그의 조치는 일찍이 예고된 바 있다. 시인은 편지를 인용하기 전에 먼저 샌프란시스코(San Francisco)에서 전보로 예상치 못한 부고를 들은 순간을 반추하는데, 그 과정에서 그는 나오미를 여러 성인의 이름으로 부르면서 신격화한다. 망자는 "한때 길게 머리를 땋았던 성경의 나오미"(once long-tressed Naomi of Bible)이자, "미국에서 흐느낀 룻 또는 뉴어크에서 늙어간 리브가"(Ruth who wept in America—Rebecca aged in Newark; 31)였다. 그뿐 아니라 시인도 스스로를 "스불 아브룸—황야에서 신께 노래하는—나 이스라엘의 아브라함"(Svul Avrum—Israel Abraham—myself—to sing in the wilderness toward God)이라 자칭하며 성인으로 추대하고, 신의 이름을 호명하면서("O Elohim") 신성을 취한다(31). 그가 망자와 자신을 성서에

등장하는 신화적 인물들로 꾸미는 이유는 그녀의 죽음이 자극한 죽음 충동 때문이다. 시인은 여태껏 망자의 나체를 원형적 모체로 인식하고 그로부터 간접적으로 죽음을 보았다면, 어머니의 실제 죽음에 당면해서는 보다 직접적으로 죽음의 문제와 부딪쳐야 했다.[15] 이에 긴즈버그는 자기 파괴의 욕구를 억누르기 위해 유대교의 유일신이 대변하는 아버지의 중재에 의탁한 셈이다. 이처럼 시인은 앞서의 패턴과 유사한 충동을 동원해 위험한 망자의 육성을 축소하고 본인의 육성을 확장한다. 반복되는 작위적인 예언구들 틈새에서 구두점도 빼앗긴 채 갇혀 있는 나오미의 한 마디는 바로 이 같은 오이디푸스적 결단의 산물인 것이다. 특히 유대교 애도 전통의 맥락에서 남성이 여성에 비해 절대적으로 우월한 발화 자격을 가진다는 점을 고려하면, "황야"라는 신화적 공간에 위치한 "이스라엘의 아브라함"인 긴즈버그와, 미국 뉴 저지(New Jersey) 주의 한 도시에서 흐느끼고 나이 먹은 룻이거나 리브가인 나오미가 내는 목소리는 서로 동급으로 취급될 수 없다.

그러나 달리 생각해보면, 상기한 인용구들에는 나오미가 긴즈버그의 억압과 왜곡을 뿌리치고 스스로의 역사성을 지켜 내는 지점들이 겹쳐 있다. 단적으로 그녀의 몸은 여전히 현실과 역사에 접해 있다. 시인이 아무리 추상화해도, 망자는 소싯적 ("근심-제로 캠프"에서 꽃으로 묶었듯) 머리를 땋았고, 신체적 고통과 정신적 불안에 눈물을 흘렸고, 갖은 시술과 약물 치료의 부작용으로 늙어 갈수록 몸의 '주름'이 늘어간 역사적 개인이었다. 여기에 드러난 나오미의 몸의 자취는 흥미롭게도 긴즈버그가 조어한 예언구들에도 담겨 있다. 창가의 열쇠에 햇빛이 비치는 풍경은 망자가 생전에 몸담았던 공간들을 집약하고 있다는 점에서 사실 그녀의 역사를 듬뿍 머금고 있다. 이에 해당하는 구절들은 「카디쉬」 전반에 산재해 있는데, 그중 가장 처음 등장하는 것은 「머리말」 중반부 "창가의 열쇠를 향해—그리고 그 거대한 열쇠는 빛나는 머리를 맨해튼

[15] 실제로도 긴즈버그는 상을 당하고 자신의 죽음을 떠올렸다. 그는 모친상 이후 형에게 보낸 편지에 "우리는 모두 죽어, 삶은 하나의 짧은 섬광이야"(We all die, life's a short flash)라고 적어 미지의 죽음에 대한 상념을 진전시킬 뜻을 내비쳤다(Morgan 115).

꼭대기에 뉘이고, 다음엔 바닥에, 그리곤 보도에 내려놓는다—내가 유대인 극장 쪽으로 먼저 걸어 내려갈 때 움직이는 한 줄기 광대한 기둥"(Toward the Key in the window—and the great Key lays its head of light on top of Manhattan, and over the floor, and lays down on the sidewalk—in a single vast beam, moving, as I walk down First toward the Yiddish Theater; 8)이라는 장면 묘사다. 이후 지속적으로 언급되는 창가는 나오미가 사회의 은밀한 억압과 폭력을 꿰뚫어보는 '초소'이자 그녀의 몸과 접촉하는 공간으로서 작품 도처에 나타난다. 이를테면 나오미는 평상시에 끈질기게 창 바깥을 내다보며 자기를 언제 덮칠지 모를 암살자나 첩자들을 감시했고(13, 15, 25, 28), 퇴원 후 귀가해 창가 소파에 앉은 그녀의 몸동작은 상세하게 기술되며(21), 여름날 창가의 햇볕은 그녀의 머리와 목덜미에 내리쬔다(23). 이처럼 망자의 역사가 새겨진 공간에 그녀 소유의 열쇠("나한테 열쇠가 있지")를 배치하는 긴즈버그의 언술은 필연코 역사적이다. 그렇다면 편지 원본 상당량을 솎아내는 듯 보였던 시인의 예언구들은 실제로는 신격화 및 추상화를 거부하는 나오미의 몸과 역사성을 심각하게 훼손하지 않는다고 볼 수 있다.[16] 이런 관점에서 "앨런 결혼하렴 약은 하지 말고"라는 당부의 말을 다시 읽으면, 이는 망자의 육성이 계승 서사에 따르길 주저하는 애도자의 통제력을 어느 순간 뚫고 나와 스스로의 존재감을 알리는 순간이라 하겠다. 결국 여성 망자는 비가 전통에 충실하려는 남성 시인에 잡아먹히는 것이 아니라 오히려 그를 오이디푸스 서사로부터 구출해내며, 그 결과 역사화가 지속 가능해진다.

비가 전통의 계승 서사가 '해방 서사'로 전환되는 양상은 편지의 뒤를 잇는 「찬가아」로 더 분명해진다. 긴즈버그는 "그분께서 뜻대로 창조하신 세계

[16] 메릴에 따르면, 이 예언구는 긴즈버그가 어느 날 별안간 블레이크의 음성을 들었던 경험을 반향한다(75). 당시 시인은 "창 밖을 내다보며 단지 고대의 하늘을 응시하는 것만으로도 갑자기 우주의 심연을 들여다본 것 같았다"(Looking out the window . . . suddenly it seemed that I saw into the depths of the universe, by looking simply into the ancient sky; Clark 37-38 재인용). 하지만 메릴은 (여타 비평가들과 마찬가지로) 「카디쉬」 자체에 탑재된 예언구 해석의 숨은 단서들을 섬세히 읽어 내지는 못한다.

속에서 축복받고 찬양받고 / 찬미받고 칭송받고 상찬받으시라 신성한 유일자의 축복받은 이름이여 그분께 축복이 있나니!"(In the world which He has created according to his will Blessed Praised / Magnified Lauded Exalted the Name of the Holy One Blessed is He!; 32)라고 외치며 해당 섹션을 시작하는데, 여기서 보이는 발화의 양식은 본고 앞 장에서 인용했던 애도자의 카디쉬와 너무나도 닮아 있다. 이러한 전개는 앞선 「머리말」의 종결부를 반향한다. 그때도 시인은 망자의 몸을 갖은 비유로 이야기하다가 갑자기 전통 형식을 빌려 기도를 올렸고, 「이야기」의 끝에서도 망자의 육성을 다루다가 급히 「찬가아」로 넘어간다. 이는 일견 망자와의 단절 또는 비가와 유대교 애도 전통에의 순종으로 읽히기 쉽다. 특히 「찬가아」의 내용과 형식은 「머리말」의 기도문과 비교해도 전통 카디쉬의 어휘와 리듬을 훨씬 더 잘 따르고 있다. 다만 특이한 제목("Hymmnn")이 내포하듯 긴즈버그는 기성의 애도 양식에 쉽게 굴복하지 않는다. 마찰음(h) 뒤 단모음(y)과 두 자음(mn)이 내는 본래의 힘찬 소리에 비해, 「찬가아」의 소릿값은 여러 비음의 배열(mmnn)로 인해 축 늘어진다. 이 같은 음성적 효과는 전통적 언어를 그대로 받아쓰길 주저하는 시인의 입장을 대변한다.

「찬가아」에서 기존 전통이 무너지는 지점들은 제목 말고도 여럿이 있다. 그중 하나로 발화 형식을 꼽을 수 있다. 성서식 대구법이라는 기본 형식을 공유하는 애도자의 카디쉬와 「찬가아」는 음가와 리듬상 사실 적지 않은 차이를 보인다. 다양한 술어와 수식어구를 탑재한 전자가 상대적으로 긴 호흡을 요한다면, 후자는 첫 두 행을 제외하고는 "축복을"(Blessed[Blest] be)이라는 단일한 술어에 짧은 명사구가 주어로 접붙어 빠른 호흡으로 처리된다(32). 특기할 것은, 이런 형식이 긴즈버그의 다른 대표작 「울부짖음에 붙이는 각주」("Footnote to Howl," 1955; 이하 「각주」)의 형식과 더욱 흡사하다는 점이다. 시인은 이 시 초반부에서 "세계는 신성해! 영혼도 신성해! 살갗도 신성해! 코도 신성해! 혀도 자지도 손도 똥구멍도 신성해!"(The world is holy! The soul is holy! The skin is holy! The nose is holy! The tongue and cock and hand and asshole holy!)와 같이 외치다가, 여섯 번째 행부터 끝까지는 "피터도

신성해 앨런도 신성해 솔로몬도 신성해 루시엔도 신성해 케루악도 신성해"(Holy Peter holy Allen holy Solomon holy Lucien holy Kerouac)의 예처럼 더 압축된 표현을 구사한다(142). 여기서 핵심은 "축복을"과 "신성해"가 이루는 평행이다. 두 가지 표현은 문법상으로나 의미상으로나 서로 밀접하게 연관되며, 엄연한 성서적 형식의 영향에도 불구하고 그로부터 차별되는 시인 특유의 '발성법'을 구성한다.[17]

「각주」와의 유사성이 담보하는 「찬가아」의 역사성은 이상의 형식적 특성과 맞물린 내용 측면에서 본격적으로 부각된다. 긴즈버그는 신에 대한 기원으로 「찬가아」를 시작하지만, 이 찬미의 목소리는 이내 망자로 향한다. "눈물짓는 나오미 당신께 축복을! 겁에 질린 나오미 당신께 축복을! 병치레에 축복을 축복을 축복을! / 여러 번 입원한 나오미 당신께 축복을! 고독한 나오미 당신께 축복을! 당신의 승리에 축복을! 당신의 창살에 축복을! 당신의 말년 외로움에 축복을!"(Blessed be you Naomi in tears! Blessed be you Naomi in fears! Blessed Blessed Blessed in sickness! / Blessed be you Naomi in Hospitals! Blessed be you Naomi in solitude! Blest be your triumph! Blest be your bars! Blest be your last years' loneliness!; 32)이라는 외침은 나오미의 파란 많은 과거사를 압축하여 보여주며, 따라서 애도자의 주의를 망자에서 신성으로 돌리는 카디쉬의 원리와 정면으로 충돌한다. 무엇보다 위 구절은 마침 「각주」에 가득한 역사화 충동을 반영하고 있다. 이 작품에서 시인은 주로 당대의 고통스러운 역사적 현실을 살아간 동시대인들을 치하하고 축복한다. 그중에는 그의 동료 문인들은 물론, "정신 병원의 내 어머니도 신성해!"(Holy my mother in the insane asylum!; 142)라는 선언이 말해주듯 "여러 번 입원"했던 나오미도 있었다. 또한 두 시 모두 물질적인 몸을 전격 긍정한다. 「각주」가 "살갗"과 "코," "혀"나 성기와 항문 등 인체의 일반을 신성시했다면, 「찬가아」는 "당신의 중풍에 축복을! 당신의 눈감음에 축복을! 당신의 수척한

---

[17] 「각주」 첫 행에서 연거푸 반복되는 "신성해!"는 이사야(Isaiah)서 6장 3절에서 신을 찬양하는 치품천사(seraph)들의 외침("Holy, holy, holy")을 반향한다(Ostriker 30).

볼에 축복을! 당신의 말라빠진 허벅지에 축복을!"(Blest be your stroke! Blest be the close of your eye! Blest be the gaunt of your cheek! Blest be your withered thighs!; 32) 내리며 나오미 개인의 몸을 보존한다. 이렇듯 「찬가아」는 시인이 「각주」에서 시험한 역사화의 형식과 내용을 대체로 따르되, 망자의 특수한 육체와 역사를 각별히 붙들어 오이디푸스 서사를 극복한다.

「각주」와 굳이 비교하지 않더라도, 사실 「찬가아」는 이미 그 자체로 카디쉬의 패러디라 할 만하다. 긴즈버그가 신을 축성하면서 구사하는 화법은 나오미가 꿈 내용을 이야기하는 방식과 유사하다. 그는 망자가 그랬던 것처럼 유일신을 현실적인 공간으로 끌어내린다. 시인은 여전히 신에게 축복을 올리나, 이때의 신은 "뉴어크의 집에"(In the house in Newark) 있거나 "편집증에"(in Paranoia) 빠져 "정신 병원에"(In the madhouse) 수감되어 있는 등 긴즈버그 모자의 역사가 묻어 있는 장소에 배치된다(32). 이는 앞서 나오미가 꿈 속에서 유일신을 뉴욕 먼로 마을에 있을 법한 오두막에서 만난 사례와 비슷하다. 이와 같이 초월적인 신성에 개인사를 입히는 작업은 「머리말」 끝의 기도문에서는 어려웠던 일이었다. 이것이 가능해진 이유는, 두 섹션 사이에 직접 인용된 꿈 일화나 편지로 대변되는 망자의 육성이 오이디푸스 서사와 그로부터 영향받은 시인의 원초적 욕망에 매몰되지 않았기 때문이다.

요컨대 긴즈버그는 그가 비가에서 기리는 망자가 자신의 실제 어머니라는 점에서 오이디푸스 서사에 더욱 깊숙이 얽혀 들지만, 또 다른 한 편으로는 그가 계승하려는 '선대 시인'이 실제 모친인 덕에 오히려 장르 관습의 틀을 깨고 나올 수 있게 된다. 나오미는 "자궁에서 [그]를 낳은," 물질적인 몸을 가진 "기이한 뮤즈"로, 망자의 몸을 애도자의 자기 파괴를 자극하는 요인으로 간주하고 경계하는 전통 비가의 애도 양식에 강력한 위협이 되지만, 동시에 후대 시인의 신격화와 추상화를 거부하는 육체성을 지녔기에 장르 전통의 초월적인 계승 서사를 해체한다. 결국 긴즈버그는 어머니를 애도하는 과정에서 여타의 전통적인 남성 시인들보다 훨씬 더 복잡한 딜레마에 빠질 수밖에 없으면서도, 나오미가 간직한 타자성으로 인해 역사화를 지속할 일말의 가능성을 확보한다.

4. “까악 까악 까악”: 지속 가능한 애도

4.1. 못다 쓴 이야기

나오미의 전복적인 몸과 목소리로 인해 기존 전통의 애도 양식에 매이지 않고도 애도와 역사화를 지속할 수 있게 된 긴즈버그의 다음 선택은, 그가 여태껏 이야기해 온 망자의 역사를 되짚는 것이다. 시인은 「애가」를 시작하자마자 “그녀가 뉴어크의 영안실에서 싸구려 탄산음료를 마셨던 그 첫 순간을 고작 잊지 않게 되었을 뿐”(Only to have not forgotten the beginning in which she drank cheap sodas in the morgues of Newark; 33)이라 말하며 지금까지의 역사화의 결과물이 그다지 만족스럽지 않다는 듯 자조한다. 이러한 태도는 긴즈버그가 앞서의 「머리말」 후반부부터 「이야기」 중반부까지 보였던 역사화 중단의 패턴을 반향한다. 그는 전라의 모체를 떠올릴 때마다 원초적 욕망에 휩싸여 죽음의 공포를 느꼈고, 따라서 서둘러 애도를 종결하고자 상징적인 아버지의 중재에 기대는 바람에 특정 구간에서 실제 어머니의 역사를 충분히 다루지 못했다. 이때 시인은 공교롭게도 「애가」에서 과거로 돌아가 당시에 제대로 대면하지 못한 망자의 역사를 연대기순으로 재차 조망한다. 과자점을 운영했던 나오미의 아버지와 관련된 “탄산음료”가 암시하듯, 긴즈버그는 망자의 유년기부터 시작해 정신 병동의 회색빛 탁자에서 우는 그녀의 모습과, 그녀의 망상증, 그녀의 기억 상실증과 전기 충격 요법, 그녀가 그린 그림들, 그리고 그녀의 최후에 관한 기억을 차례로 꺼낸다(33).

흥미로운 것은, 이상에 나열된 기억의 세부 내용 대부분이 지금껏 작품에 제시된 적 없는 정보들을 담고 있다는 점이다. 망자의 새로운 역사가 이 시점에서야, 보다 정확히는 지금에서라도 시에 기술될 수 있었던 이유는 역시 그새 오이디푸스 서사의 질서를 교란한 그녀의 육성 덕분이다. 이는 긴즈버그가 나오미의 사망 직전 순간에까지 기억이 미치자 「찬가아」 직전에 인용한 망자의 마지막 편지 중 일부를 다시 언급하는 데에서도 알 수 있다. 그는 “롱아일랜드에서 마지막 편지를 쓰는 외로운 그녀”(her lone in Long Island writing

a last letter)의 모습을 떠올리고는, 즉시 "창가의 햇볕이 비추는 그녀의 이미지"(her image in the sunlight at the window)를 연상한다(33). 그 후에 시인은 다시 따옴표를 사용해 "'열쇠는 창살 창가에서 햇볕을 받고 있어 열쇠는 햇볕을 받고 있어'"("The key is in the sunlight at the window in the bars the key is in the sunlight"; 33)라는 편지의 예언구를 되뇐다. 이와 같은 전개는, 애도자가 자신의 기억이 망자의 최후에 가까워질수록 그 다음 단계로 넘어가기 위해 그녀의 육성으로부터 도움을 청하는 과정으로 볼 수 있다. 인용된 예언구 다음 행부터 한동안 상세히 기술되는 나오미의 임종이 이를 예증한다.

> 롱 아일랜드에 해가 졌을 때 철 침대에서 중풍이 도졌던 그 어두운 밤에 고작 이르게 되었을 뿐
> 그리고 광대한 대서양은 존재의 스스로를 향한 거대한 외침 밖에서 포효한다
> 악몽에서 깨어나 돌아오려는 외침—서로 격리된 창조물들에 관한 악몽—그녀의 머리는 병원 베개에 뉘여 죽음을 기다리고
> —마지막으로 한 번 흘끗 본 순간—지상의 모든 것은 친숙한 암전 속 하나의 영원불멸한 빛으로—이 비전에 흘릴 눈물은 없어—
> only to have come to that dark night on iron bed by stroke when the sun gone down on Long Island
> and the vast Atlantic roars outside the great call of Being to its own
> to come back out of the Nightmare[—]divided creation—with her head lain on a pillow of the hospital to die
> —in one last glimpse—all Earth one everlasting Light in the familiar blackout—no tears for this vision— (33)

여기서 긴즈버그는 우선 그에게 편지를 부친 후 머지 않아 숨을 거둔 나오미가 사망할 당시의 상황을 구체적으로 상상해본다. 그리고 나서 그는 현실을 초월한

사후 세계에 관한 비전을 보기 시작한다. 시인의 비전은, 죽음이 임박한 망자가 어떤 초월적인 존재의 부름을 듣고는 만물이 고립된 "악몽"과도 같은 현실을 벗어나 통합적 우주에 편입되는 과정을 그려 낸다. 이는 앞서 포르투기스와 브레슬린의 논의와 함께 언급했던 긴즈버그의 시학을 상기시킨다. 일찍이 그는 암담한 현실 속에 홀로 고립된 자신의 자아를 절멸함으로써 전인류와 전우주를 망라하는 의식과 비전을 얻을 수 있기를 갈구했다. 그런데 「카디쉬」의 맥락에서 이 같은 때 이른 자기 파괴는 시인이 애당초 목표한 망자의 역사화를 도중에 중단시키게 된다. 고로 긴즈버그는 직접 죽는 대신 자기보다 먼저 죽음을 경험한 나오미의 일대기를 꼼꼼하게 살핌으로써 '임사체험'에 임하고 있는 것이다. 이러한 조치는 형식적 변화가 시사하듯 어느 정도 효력을 보인다. 「애가」 초반에는 망자의 역사가 거의 매 행마다 자조 섞인 수사("only to")와 함께 쓰여지지만, 정확히 섹션의 절반이자 편지의 예언구가 삽입된 여덟 번째 행부터는 바로 다음 행의 유일한 예외를 제외하면 모두 시인의 초월적 비전으로 채워진다. 그는 어머니의 전복적 육성에 힘입어 비로소 죽음의 위협을 느끼지 않고도 사후의 광경과 마주할 수 있게 된 셈이다.

그러나 위 인용문의 비전은 유대교 전통의 사후 세계관을 반영하고 있기에 시인의 입장에서 만족스럽지 않다. 이미 논했듯 긴즈버그는 유대교의 일신론을 거부하기 때문이다. 다만 그는 한때 신을 부르거나 스스로를 예언자로 내세우는 등 여전히 종교적 권위에 기대어 망자와 자신을 분리해 왔었고, 지금 시점에도 전통의 속박은 잔존해 있는 듯 보인다. 시인은 들여 쓴 대목의 마지막 행에서 망자가 죽음을 맞이한 순간에 보았을 사후의 장면을 내다보는데, 이 비전에는 그가 「머리말」 끝의 기도문에서 여호와를 부르며 나열한 수식어와 겹치는 이미지가 담겨 있다. 나오미가 사망 직후 눈 깜짝할 새 마주한 "암전 속 하나의 영원불멸한 빛"은 긴즈버그가 "천상이자, 사후이며, 빛도 어둠도 아니고 낮이 없는 영원인 공허에서 축복받은 유일한 자"라 칭한 유일신의 형체를 가리킨다. 인종적, 종교적 배경상 시인에게 꽤나 "친숙할" 이 광원의 이미지는, 역시 일신론에서 비롯된 것인데다 우주의 만물을 통합하는 대신 또 다른 고립을 초래한다는 점에서 그가 추구하는 궁극적인 시적 비전일 수 없다. "이 비전에

흘릴 눈물은 없다"는 단호한 태도도 이에 기인한다. 특히 "눈물"은 시인이 「비화」에서 밝혔듯이 "눈물로 완성된 찬가"인 「카디쉬」를 구성하는 중요한 체성분이다. 즉 해당 비전은 애초에 작가의 이상과 어긋날뿐더러 망자의 역사와 유리된 초월적 신성의 산물로, 역사성과 함께 육체성이 결여되어 있어 시인이 지향하는 "육체시"에 걸맞지 않다. 달리 말해 긴즈버그는 유사 죽음을 경험하기 위해 나오미의 실제 죽음을 탐구하는 과정에서 전통적 사후관의 개입으로 적지 않은 어려움을 겪고 있다.

그런데 긴즈버그는 왜 굳이 「애가」에 와서 나오미의 최후에 천착할까? 죽음의 체험에서 시적 이상을 얻는 일이 그토록 시급하다면, 왜 시인은 조금이라도 더 일찍 그녀의 임종을 다루지 않았을까? 게다가 위에서 논했듯 「애가」가 지금까지의 미흡했던 역사화를 재개하고 보충하는 구간이라면, 그가 다시금 조명할 수 있는 망자의 역사는 그 외에도 얼마든지 있지 않나? 다만 문제는, 시인이 원하는 종류의 비전을 취하기 위해서는 어머니의 임종과 결부된 과거의 기억을 먼저 되살려야 한다는 점이다. 긴즈버그는 「머리말」에서 나오미와 연이 깊은 가족들 각자의 삶에 대해 이야기하다가 정작 그녀에 관한 자신의 기억이 온전하지 않음을 깨닫는다. 기억의 결핍이 문제인 이유는, 역시 그가 통합적인 시 세계로 나아가기 위해 경험해야 하는 죽음을 망자를 통해서 간접적이나마 알 기회가 사라지기 때문이다.

> 그리고 이게 내가 기억하는 마지막 순간이야. 나를 통해서 지금 그들 모두를 보는 순간—당신은 빼고
> 난 당신이 뭘 느꼈는지 예견하지 못했어—어떤 더 흉측한 저질의 입벌림이 먼저 왔는지—당신에게—그리고 당신은 각오가 되어 있었나?
> 어디로 갈 각오? 그 암흑 속으로—그—그 신 안으로? 하나의 광채? 공허 속의 신? 꿈 속 검은 구름에 박힌 눈알처럼? 아도노이, 마침내 당신과 함께 있나?
> 내 기억 저편에 있구나! 추측할 수가 없어! 무덤 속의 누런

두개골이나 땅벌레와 먼지로 찬 상자, 그리고 얼룩진 리본뿐 아니라—후광으로 찬란한 해골? 당신은 믿을 수 있겠어?

And it's the last moment I remember, which I see them all, thru myself, now—tho not you

I didn't foresee what you felt—what more hideous gape of bad mouth came first—to you—and were you prepared?

To go where? In that Dark—that—in that God? a radiance? A Lord in the Void? Like an eye in the black cloud in a dream? Adonoi at last, with you?

Beyond my remembrance! Incapable to guess! Not merely the yellow skull in the grave, or a box of worm dust, and a stained ribbon—Deathshead with Halo? can you believe it? (10)

인용된 대목은 한참 뒤 「애가」에 드러날 시인의 행동을 다방면에서 예비한다. 그는 여기서 이미 망자가 죽었을 당시의 상황과 그녀의 입장을 헤아려 보면서 '임사체험'에의 천착을 보이며, 동시에 그러한 노력의 어려움도 호소한다. 긴즈버그가 곤란에 처해 그나마 택할 수 있었던 방법이 「애가」에서와 마찬가지로 유대교 전통의 사후관에 의존해 나오미의 죽음과 그 이후의 세계를 상상해 보는 것이라는 점도 흥미롭다. 그리고 이때의 비전이야말로 전통적인 유일신의 구체적인 이미지를 수반한다. 자욱하게 낀 흑구름처럼 칠흑 같은 "공허 속"에서 빛나는 "하나의 광채"는, 후에 "암전 속 하나의 영원불멸한 빛"으로 묘사될 절대자의 형상을 예고한다. 일신론적 사후관에 대한 시인의 회의와 불신 또한 일관된다. 어쩔 수 없이 "아도노이"의 형이상학적 형체를 경유해 망자의 사후를 봐야만 하는 상황에서도, 그는 망자가 신의 광휘로 "찬란한 해골"이 되었을 리 없다면서 조롱조로 반문한다.[18] 이처럼 시인이

[18] 긴즈버그의 회의는 형식적 측면에서도 은연중에 드러난다. 그는 나오미가 사후에 어디로 갔을지 예측해 보는 중 맞닥뜨리는 유일신의 이미지를 모두 의문사로 처리하며, 특히 신을 언급하는 첫 질문("그 암흑 속으로—그—그 신 안으로?")에서는 말을 더듬기까지 하며 종교

작품의 초반에 제안한 기획이 후반부에서 그대로 재개된다면, 이는 곧 해당 작업이 그만큼 중요하면서도 아직껏 제대로 완결되지 않았음을 의미한다. 하지만 분명히 진전은 있었다. 망자의 최후와 사후를 "추측"하기 위해 바로 유일신의 이미지를 불러내야 했던 전과 달리, 「애가」의 긴즈버그는 그녀의 임종에 기억이 닿고 나서도 한동안 사실적 역사에 기반해 죽음의 순간을 차근히 탐구해 나간다. 이미 들여 인용했듯, 시인에 따르면 망자는 말년에 입원한 롱 아일랜드의 정신 병원에서 어느 날 밤중에 잠을 자다 중풍이 재발해 죽었다(33). 이 세부 정보는 「카디쉬」 전체를 통틀어 여기서 처음 등장하는 것으로, 그 직전에 인용된 나오미의 육성은 물론, 「애가」 이전의 「머리말」부터 「찬가아」까지 이르는 부단한 역사화 작업의 성과라 하겠다. 이렇게 긴즈버그는 원형적인 사후관이 벗겨진 죽음의 앎을 향해 한 걸음 더 나아간다.

그런데 이러한 전개 양상은 예상 가능한 윤리적 문제를 수반한다. 「카디쉬」 자체가 실제로는 망자의 역사화가 아니라 애도자 자신의 시적 비전을 위한 이기적 과업일 수 있다는 뜻이다. 특히 들여 쓴 위 인용문에 드러난 긴즈버그의 '초기 실패'가 「머리말」 이후의 모든 역사화를—따라서 비가 집필 자체를—추동했다고 볼 수 있다면 문제는 더욱 심각해진다. 다시 말해 시인은 통합적인 비전을 얻으려는 심산에서 망자의 최후를 보다 선명하게 알고자 했고, 오로지 이를 위해서 그녀의 죽기 전 과거를 꼼꼼히 돌이켜 보았을 수 있다. 사실 이 같은 혐의는 비가 시인이라면 좀처럼 피해갈 수 없다. 후대 시인이 죽은 선대의 시적 능력을 물려받고는 그의 흔적을 지우는 전원 비가의 관습을 굳이 상술하지 않더라도, 비가는 그 자체로 애도자가 망자의 죽음을 기회 삼아 시를 쓰는 장르다. 비가 시인들도 종종 이에 관한 자의식을 내비친다. 가령 소위 엠마(Emma) 시편이라 불리는 『1912-13년의 시들』(*Poems of 1912-13*)에서 토마스 하디(Thomas Hardy)는 아내의 죽음을 이용해 문학적 이득을 취하는 자신의 행동에 양심의 가책을 느낀다(Ramazani 67). 반면 긴즈버그의

적 비전을 그대로 따르길 주저하는 듯한 모습도 보인다.

「카디쉬」에서 이런 가책을 찾아보기는 힘들다. 또한 그가 추구하는 전우주적 시 세계는 나오미의 개인사를 뛰어넘기에, 시인이 계속 이 비전에만 집착한다면 정작 그녀의 역사는 부수적인 것이 되고 만다.

다만 긴즈버그는 초역사적인 시적 지향을 망자의 역사와 화합시킨다. 앞에서 다뤘듯, 그는 「애가」에서 나오미의 최후 순간을 재차 조망하다가 「머리말」에서와 비슷하게 유대교 전통의 사후관에 부딪쳤다. 그런데 시인은 전과 달리 여기서 멈추지 않고 다시 한 번 그녀의 역사가 깃든 편지의 예언구를 읊고는 사후 세계에 관한 탐구를 밀고 나간다. 이때 그가 마주하는 비전은 유일신의 초월적인 이미지 대신 시인과 망자 사이의 육체적이고도 파괴적인 합일로 수렴한다. "창조물들이 *동일한 무덤*을 향해 거꾸로 번쩍거리는"(Creation glistening backwards to *the same grave*; 33, 필자 강조) 장면은 긴즈버그가 앞서 모체와의 위험한 접촉을 경계하면서 조심스럽게 내다본 "갈라진 무덤"을 반향한다. 그렇다면 시인은 다시 탈역사적인 애도의 양식으로 회귀하려는 걸까? 하지만 이 시점에서 무덤이라는 공간은 철저히 역사화된다.[19] "우주만한 크기"(size of universe)의 이 거대한 무덤은 동시에 "하얀 문 위의 아치에 매달린 병원 시계 눈금만한 크기"(size of the tick of the hospital's clock on the archway over the white door; 33)로서, 나오미가 실제로 사망한 시간과 장소의 역사성이 기입된 공간이다. 또한 이 비전의 출발점 자체도 엄연히 그녀의 역사다. 긴즈버그에 의하면, 해당 비전을 보려면 "창가에 놓인—햇볕의 열쇠"(at the window—the key in the sunlight)로 문을 열어야 한다(33). 이때의 "햇볕"은 망자가 생전에 여러 번 몸담은 "창가"에서 오며, 이후 묘사되는 창조물들의 "번쩍거림"을 예비한다. 이 두 빛은 막연한 어둠 속에서 신이 내뿜는 "하나의 광채"와 대비되는 역사적인 빛의 이미지다.

무엇보다도 긴즈버그의 일견 탈역사적인 비전은 지상의 현실을 비춘다. 새 비전 직전에 언급된 예언구는 특이하게도 직접 인용이 아닌, 시인의 해석이

---

[19] 또한 여기서 긴즈버그는 이전과 달리 자신을 "이스라엘의 아브라함"으로 내세워 안전을 확보할 필요를 느끼지도 않는다.

곁들여진 간접 화법으로 처리된다. 본디 객관적 장면 묘사에 주력했던 이 구절은 이제 "열쇠가 산 자들에게 남겨져야 한다는"(that the key should be left behind . . . to the living; 33) 당위를 이야기한다. 망자의 역사를 머금은 "햇볕의 열쇠"는 이렇게 현세에 남는다. 특히 열쇠로 문을 열고는 "뒤를 돌아보"(look back see)는 동작이나, 창조물들이 빛을 발하며 "거꾸로" 무덤을 향해 가는 광경은 모두 초월적 사후에 대척되는 역사적 현실에의 미련과 천착을 형상화한다(33). 요컨대 긴즈버그는 자기 시학의 궁극적인 이상을 나오미의 역사에 적극 편입시켜 역사적이고 전복적인 시적 비전을 확보한다. 죽음 충동의 위협 없이도 역사화를 지속할 수 있도록 그를 오이디푸스 서사에서 건져 올린 저항적인 모체 덕에, 시인은 전에는 해내지 못했던 역사적 애도뿐 아니라 문학적 성취도 더불어 이룰 수 있게 된 것이다.

4.2. 끝나지 않는 애도

긴즈버그가 「애가」에 와서 획득한 시적 비전은 그의 일생에 걸친 죽음의 탐구를 일단락하는 동시에, 무한히 초월적인 세계로 뻗는 대신 나오미의 역사에서 출발하고 끝난다는 점에서 「카디쉬」의 대표적 성과라 할 만하다. 그런데 문제는 이 비전이 「애가」 마지막 행에 마침표 대신 삽입된 줄표가 암시하듯 아직 완결되지 않았다는 사실이다(33). 시인이 "오 어머니 / 제가 뭘 빠뜨렸나요 / 오 어머니 / 제가 뭘 잊어버렸나요"(O mother / what have I left out / O mother / what have I forgotten; 34)라고 다급하게 캐물으며 「호칭 기도」를 여는 이유가 여기 있다. 다시 말해 긴즈버그는 망자의 역사와 밀접히 결부된 비전을 좇다가 한계에 다다랐고, 그 원인을 자신의 부족한 기억과 여전히 미흡한 역사화 작업에서 찾고 있다.

그가 비전을 더 밀고 나가기 위해 택하는 전략은, 자기가 미처 다루지 못한 역사를 찾으려 망자에 관한 모든 사소한 기억을 되짚어가는 정공법이다. 이때의 기억은 역시나 대체로 나오미의 몸과 연결된다. 「호칭 기도」는 「카디쉬」가 작품 전반에 걸쳐 지난하게 보여주는 몸의 연대기다움과 그 과정에 드러나는

긴즈버그의 모순이 단순하고 간결하게, 그러나 핵심은 훼손되지 않은 채로 압축된 형태다. 섹션 초반부의 "오 어머니 / 안녕히 / 길다란 검정 신발과 함께 / 안녕히 / 공산당과 망가진 스타킹과 함께"(O mother / farewell / with a long black shoe / fare well / with Communist Party and a broken stocking; 34)라는 이별의 언술이 이를 뒷받침한다. 망자의 몸을 간접적으로 상기시키는 의복에 관한 구체적 언급은 그녀의 몸과 역사에 대한 시인의 관심을 증명하지만, 역설적이게도 이 정보를 처리하는 고별사의 형식은 망자와의 안전한 분리를 추구하는 애도자의 생존의 기술에 해당한다.

다만 「호칭 기도」에서 가장 부각되는 것은 아무래도 「카디쉬」에 일관되게 드러나는 긴즈버그의 역사화 사명이다. 망자에 대한 기억이 그녀의 몸과 본격적으로 결부되는 순간부터 고별사는 어느샌가 사라지고, 그 결과 나오미의 '몸 조각'들은 시에 고스란히 남는다. 바꿔 말하면 「호칭 기도」는 "안녕히 / 당신의 가슴팍 종기에 난 까만 털 여섯 가닥과 함께 / 안녕히 / 당신의 낡은 드레스와 보지 주변의 길고 까만 턱수염과 함께 / 안녕히"(farewell / with six dark hairs on the wen of your breast / farewell / with your old dress and a long black beard around the vagina / farewell; 34)를 끝으로, 이후 매 행이 "안녕히" 대신 "함께"로 시작해 망자의 몸과 이를 수식하고 부연 설명하는 구절로 끝난다. 이처럼 「호칭 기도」는 고별사로 출발해 점차 온전한 몸의 연대기로 변모한다.

이렇게 중대한 전환이 가장 잘 드러난 지점은 "길고 까만 턱수염"이라는 표현이다. 웬일인지 긴즈버그는 망자의 은밀한 부위를 직설적으로 언급하고 묘사하는 동안에도 앞서와는 달리 그녀의 몸을 원형적 모체로 왜곡하지 않는다. 대신 그는 어머니의 음부에 난 털을 남성의 "턱수염"으로 인식한다. 서론에서 언급했던 루이의 비판은 바로 이 대목을 향한 것이었다. 기성의 젠더 분류 체계를 무너뜨리는 일종의 '혼종'인 수염 난 아내의 모습은, 긴즈버그 가족의 가부장으로서 전통적 젠더 위계와 이성애 중심의 가부장제에 익숙한 루이의 "감수성을 해치는" 위협적인 광경임에 틀림없다. 주지하듯 「카디쉬」에는 이외에도 나오미의 성기를 묘사하는 구절이 여럿 있는데, 흥미롭게도 루이는 굳이

위의 특정 표현에만 비판을 가했다. 반면에 긴즈버그는 어머니의 "턱수염"이 전혀 거북하지 않다고 말한다. 그는 아버지에게 부친 답신에서, 해당 표현은 아이들이 부모의 나체를 어떤 식으로든 보게 되는 흔한 경험을 의식화한 결과이므로 부끄럽거나 충격적이지 않고 오히려 평범하고 자연스런 것이라 반박한 바 있다(*Family* 122). 이러한 경험은 그 보편성 측면에서 원형의 특성을 띠지만, 시인의 표현을 빌리면 "아마도 주관적인 원형들"(Possibly subjective archetypes; "How" 128) 중 하나다. 그는 「비화」에서 나오미의 성기 주변 "턱수염"을 그녀의 손상된 육신과 관련된 "등골이 오싹한 장면들"(hackle-raising scenes)을 대표하는 이미지로 내세운다(128). 달리 말해 긴즈버그는 보편적인 경험을 논하면서도, 자신과 망자가 함께 나눈 개인적인 역사라는 「카디쉬」의 바탕이자 출발점을 내려놓지 않고 있다.

결론부터 말하면 「호칭 기도」의 긴즈버그는 「이야기」에서 저질렀던 실수를 반복하지 않는다. 즉 그는 비로소 어머니를 자신의 원초적인 욕망의 역학에 묶어 두지 않고, 과거 유년 시절의 기억을 동원해 그녀의 몸을 철저히 역사적인 맥락에서 읽고 있다. 오이디푸스 서사를 전복하는 나오미의 몸으로 인해 생겨난 지속 가능한 애도의 가능성은, 시인이 「애가」에서 새 시적 비전을 얻도록 도왔고, 「호칭 기도」에서는 본래의 역사화 사명을 충실히 완수할 돌파구를 마련해 준 셈이다. 덕분에 긴즈버그는 이후 보다 대담하게 어머니의 몸을 시에 기록한다. 그는 약물의 부작용으로 살쪄 "축 늘어진"(sagging)데다가 수술칼로 난자당해 "구타와 지짐 자국들이 남은 뱃살"(belly of strikes and smokestacks)과, 정신 장애를 얻기 전에는 여러 악기를 두루 다룰 줄 알았던 "썩은 만돌린들을 켜는 손가락들"(fingers of rotten mandolins)과, 감시와 암살을 두려워하며 창가를 서성인 그녀의 "뚱뚱한 패터슨 베란다들에 걸친 팔들"(arms of fat Paterson porches)과, "트로츠키와 스페인 전쟁의 시련을 앓은 턱"(chin of Trotsky and the Spanish War) 같이 쇠락한 망자의 육신을 생생하게 재현한다(34). 나아가 시인은 공산주의자로서 "과도하게 혹사당해 쇠약해지는 노동자들을 위해 노래하는 목소리"(voice singing for the decaying overbroken workers)를 냈고 "형편없는 단편을 읊던

[망자의] 입"(mouth of bad short stories)과, "뉴어크에서 피클 냄새를 맡고 허접한 담시를 흥얼거리던 코"(nose of bad lay . . . [and] of the smell of the pickles of Newark)를 그려냄으로써 시각뿐 아니라 청각과 후각의 다양한 감각을 되살려 어머니의 몸을 생생히 기억하고자 한다(34).

「호칭 기도」에 열거되는 나오미의 신체 부위들 중에서 가장 눈에 띄는 것은 다름아닌 눈이다. 그런데 섹션 분량의 절반 이상을 차지하는 눈에 관한 묘사는 엄밀히 말해 그녀의 몸을 다룬다고 볼 수 없다. 긴즈버그가 매 행마다 "당신의 눈들과 함께"(with your eyes)로 운을 띄운 후 늘어놓는 전치사(of) 뒤의 수식어구는 러시아, "빈곤"(no money), "가짜 중국"(false China), "엘레노어 이모"(Aunt Elanor), "굶주린 인도"(starving India; 34) 등으로, 생김새 같은 눈의 육체적 특성과는 직관적인 연관성이 없다. 대신 일련의 전치사구는 모두 망자가 생전에 육안으로 보았을 법한 어떤 특정한 형체나 장면들을 가리킨다(34-35). 이는 곧 아직껏 그녀의 역사를 온전히 건져 올리지 못한—그래서 새로운 역사적 비전을 완성하지 못한—시인이 망자의 시력을 직접 취해 그녀의 알려지지 않은 과거를 더 깊이 파헤치려는 조치다.

실제로 이 접근법은 뚜렷한 효력을 낸다. 이제 「호칭 기도」는 해당 섹션 전까지 전혀 언급된 적 없는 나오미의 역사를 다룬다. 긴즈버그는 그녀의 "눈들"을 빌려 망자의 생전 기행과 실패, 환영 따위를 추가로 들추어낸다(35). 또한 이 낯선 정보들의 소개는 행이 거듭될수록 점진적으로 길어진다. 그 결과 「호칭 기도」 중반부의 모양은 좌상단에서 우하단으로 향하는 비스듬한 경사면을 이루고, 이러한 내용과 형식의 점층은 시인의 역사화 작업이 점차 고조되어가는 형세를 시각화한다.[20] 나오미가 최후의 순간에 느낀 바를 「머리말」에서 "예*견*하"(fores*ee*; 필자 강조)지 못했던 그는, 「호칭 기도」에 이르러서는 그녀 본인의 시선에 의탁해 마침내 망자의 내밀한 역사에 한층 더

[20] 논의의 편의를 도모하기 위해, 본고는 형식적 측면에 착안해 「호칭 기도」를 세 구간으로 나눈다. 초반부는 고별사가 시작되는 첫 행부터 22행까지, 중반부는 "당신의 눈들과 함께"가 처음 등장하는 23행부터 행이 가장 길어지는 36행까지, 후반부는 나머지에 해당한다.

가까이 다가간 셈이다. 물론 여기에 드러나는 그녀의 과거가 전부 다 새롭지는 않다. 가장 긴 행에 묘사된 "화재 비상구 수평선에 보이는 암살자 할머니"(the killer Grandma you see on the horizon from the Fire-Escape; 35)의 환영과 그 직후에 한동안 나열되는 내용들은 시인과 독자들에게 많이 익숙하다. 예컨대 소란을 피우다 정신 병원에 끌려가 결국엔 수술대에도 오르곤 했던 망자의 '일상'은 이미 수회 언급된 바 있다. 그러나 친숙한 과거의 전말은 여기서 한 꺼풀 더 구체화된다. 이를테면 나오미가 수술대에 띠로 단단히 묶인 장면은 수술 당시의 고통과 압박감을 생생히 전달하며, 맹장과 낙태, 췌장과 난소 제거에 관한 언급은 뇌엽절리술이나 전기 충격 외에도 그녀가 감내해야 했던 고통의 실상을 조목조목 파헤친다(35). 특히 이상의 구간에서는 도대체 누가 시선의 주체인지가 불분명하다. 「호칭 기도」 중반부 직전까지만 해도 시선의 권력을 독점해왔던 긴즈버그는 망자의 시력을 빌리는 순간부터 애도자의 특권을 내려놓고 그녀와의 경계를 자발적으로 허문다. 이는 역시 자기 파괴의 위험을 수반한다는 점에서 결코 쉽지 않지만 (나오미의 저항적인 몸 덕분에) 이제는 가능해진 작업이다.

그런데 이 고단하고 끈기 넘치는 역사화 작업은 점층하던 중반부와 반대로 점강하는 후반부의 형식과 맞물려 빛이 바랜다. 「호칭 기도」의 후반부 행 길이 변화 추이를 보면, 최장 길이의 "암살자 할머니" 행 바로 다음부터 각 행은 진행될수록 점점 짧아지다가 끝내는 아무런 전치사구도 붙지 않은 "당신의 눈들과 함께"로 축소된다(34-35). 따라서 섹션의 중후반부는 가장 긴 행을 축으로 하여 상단과 하단이 서로 거의 정확한 대칭을 이룬다.[21] 이 형식적 변칙은 긴즈버그가 나오미를 역사화하는 중에 아직도 겪는 어려움을

[21] 이 대칭축을 파악한다면, "경찰들에 의해 구급차로 끌려가는"(being led away by policemen to an ambulance) 나오미의 모습이 이와 대칭을 이루는 행에 묘사된 "구급차에서 죽어가는 마 레이니"(Ma Rainey dying in an ambulance; 35)와 겹친다는 사실을 알 수 있다. 마 레이니(1886-1939)는 1세대 블루스(blues) 가수로, 긴즈버그는 어머니의 목소리를 고달픈 삶과 우울을 노래하는 블루스에 비견하면서 그녀의 비극적 삶과 빼어난 음성을 은연중에 찬미한다.

형상화한다. 행 길이의 점층이 역사화의 진전을 보여준다면, 점강은 반대로 퇴보를 알린다. 마침 「호칭 기도」의 후반부는 섹션의 결미가 가까워질수록 전보다 평이하고 반복되는 정보들로 점철된다. 실제로 전기 충격 요법, 뇌엽절리술, 이혼, 중풍, 외로움의 순서로 기술되는 망자의 낯익은 역사(35)가 여기서 재활용되고 있다. 또한 시인이 「호칭 기도」를 마무리하는 방식에서도 일말의 머뭇거림과 아쉬움이 묻어난다. 그는 두 행에 걸쳐 "당신의 눈들과 함께"라 도로 중얼거리며 더 이상 말을 잇지 못한다(35). 나오미의 과거 삶이 이제는 더 이상 보이지 않았던 것이다. 또한 주지하다시피 이는 섹션 중반부의 첫 행과 완전히 동일한 발화로, 그동안의 역사화가 무색할 만하다. 심지어 긴즈버그는 결국 "꽃들로 가득한 당신의 죽음과 함께"(with your Death full of Flowers; 35)라는, 지금까지의 치열한 역사화와 다소간 동떨어진 낭만적인 수사로 섹션을 끝맺는다.

「카디쉬」는 긴즈버그의 '실패'로 끝나는 것일까? 그가 시의 처음부터 표방해 온 나오미의 역사화는 자체적으로 만족스럽게 끝나지도, 시적 비전의 완성에 기여하지도 못했다. 심지어 시인이 어렵사리 빌린 어머니 본인의 시선도 그녀의 역사를 모두 다루기에 역부족이었다. 그런데 과연 긴즈버그의 역사화는 *끝나야* 하는 걸까? 「카디쉬」의 딜레마는, 비가와 유대교 애도 전통을 지탱하는 탈역사적인 오이디푸스 서사가 애도자의 역사화 작업을 방해한다는 것이었다. 하지만 시인은 애도의 종결을 거부하는 나오미의 전복적인 몸 덕분에 이전의 딜레마에서 자유로워져 애도와 함께 역사화를 지속할 수 있게 되었다. 다만 생각해보면 '완결된 역사화'는 사실은 애초부터 가능하지 않았다. 시인이 아무리 망자의 역사를 모조리 기억해 비가에 담아낸다 해도, 이 일이 마무리되는 순간 시는 끝나며, 그 즉시 역사화 사명과 기억의 윤리도 작동을 멈춘다. 요컨대 긴즈버그는 작품의 끝에서 또 다른 딜레마에 부딪친다. 「카디쉬」의 결말부에 와서야 뒤늦게 선보여지는 지속 가능한 애도는 말 그대로 끝없이 지속되어야 하는데, 이 조건은 언젠가는 반드시 완성돼 고정된 형태로 발표 또는 출간되기 마련인 문학 작품의 운명과 맞지 않는다. 이러한 맥락에서, 「호칭 기도」에까지 이어진 그의 지지부진한 역사화는 사실 비가의

완결을 유예함으로써 나오미의 역사를 결코 놓지 않으려는 처절한 노력의 일환으로 다시 읽힐 수 있다. 가령 예전에 이미 다뤄진 정보가 섹션의 마지막에서 되풀이되는 것은, 당장 새롭게 캐낼 망자의 역사가 더 이상 보이지 않는 상황에서도 어떻게 해서든 애도를 이어가려는 시인의 완고한 뜻이 구현된 결과다.

「푸가」는 긴즈버그의 이 분투가 최대치로 발현되는 구간이다. 역사와 탈역사 사이의 팽팽한 긴장이 감도는 섹션의 형식에서 드러나듯, 그는 도리어 기존의 애도 전통을 일부 수용, 동원하여 과다한—종결로 나아가는—역사화를 예방한다. 시인은 이제 망자가 묻힌 무덤의 묘비 앞에 서 있다(36).[22] 이때 묘지에 울려 퍼지는 까마귀들의 날카로운 울음소리—"까악 까악 까악"(Caw Caw Caw)—는 다음 행의 "주님 주님 주님"(Lord Lord Lord)과 짝을 지어 섹션 전체의 매 행 첫머리를 번갈아 장식한다(36). 동물의 소리와 종교적 기원이 상호 교차하는 형식은 역사적 현실과 초월적 이상이 서로 충돌하는 양상을 청각적으로 재현한다. 긴즈버그에 따르면, 이 두 음가는 푸가 형식의 절정부를 구성하는 주제로서, 전자는 현실의 부정적 단면인 "음울함-고통-물질주의"(bleakness-pain-materialism)를, 후자는 현실을 뛰어넘는 초월적인 "신비로운 염원"(mystical aspiration)을 대변한다(*Family* 122).

두 소릿값 간 힘의 균형은 한동안 유지되다가 마지막 두 행에 이르러 깨진다. 끝에서 두 번째 행은 시인 자신과 부모의 역사를 모두 다루는 대목답게 "까악"이 지배한다(36).[23] 다만 그는 이를 "모두 주님의 비전들"(all Visions of the Lord; 36)이라 일축해 버린다. 또한 긴즈버그는 마지막 행에서 "주님"과 "까악"을 세 번씩 번갈아 쓰다가, 두 번의 주기가 끝난 직후 "주님"을 제일

---

[22] 나오미는 뉴욕 주 롱 아일랜드 내 베스 모세 묘지(Beth Moses Cemetery, West Babylon, Suffolk County)에 묻혀 있다.

[23] "까악 까악"이 매번 들릴 때마다 순서대로 기술되는 "모든 세월들 내 탄생 어떤 꿈"(all years my birth a dream)은 긴즈버그의 삶을, "뉴욕 그 버스 그 망가진 신발"(New York the bus the broken shoe)은 언젠가 버스 정류장에서 난동을 부렸던 나오미의 삶을, "그 거대한 고등학교"(the vast highschool)는 시인이자 고등학교 교사였던 루이의 삶을 가리킨다(36).

끝에 한 번 더 삽입함으로써 종내 작품을 마무리한다. 시인의 초월적 "염원"은 형식뿐 아니라 내용상으로도 역사화 충동에 우위를 점한다. 그는 천사의 모습을 하고 「이야기」의 "갈라진 무덤" 또는 「애가」의 "동일한 무덤"을 연상케 하는 "동일한 땅"(the same Ground)에 자신의 안구를 묻고는, 곧이어 "만물을 응시하고 검은 구름에 싸여 움직이는 위대한 눈"(great Eye that stares on All and moves in a black cloud)을 찾는다(36). 이 이미지는 긴즈버그가 「머리말」에서 나오미의 사후 향방을 내다볼 때 참고했던 "아도노이"의 형상—"검은 구름에 박힌 눈알"—을 반향한다. 즉 그는 「카디쉬」 내내 망자의 몸과 역사를 응시해 온 자신의 육안을 버리고 신성의 시력을 취한다. 이 외에도 시인은 "광대한 저 너머의 분쇄자"(Grinder of giant Beyonds)를 부르고, 현세를 벗어나 "황천의 한없는 벌판에서"(in a boundless field in Sheol) 목소리를 내는 등 초월의 세계에 몸담으려는 뜻을 표한다(36).

그렇다고 해서 긴즈버그는 본분을 잊고 초월적 전통에 완전히 매몰되지도 않는다. 재미있게도 그는 1989년 시 낭송에서 원본에 없는 "까악" 소리로 시를 마친다(Trigilio 788 재인용). 트리길리오는 이를 두고 "긴즈버그의 구두 수정은 시의 마지막 발화가 불안정하며 '까악'과 '주님'이 무한히 서로 교대한다는 점을 시사한다"(Ginsberg's oral revision suggests that the final articulation of the poem is not stable but endlessly alternates between "caw" and "Lord"; 788)고 적확히 평한 바 있다. 「카디쉬」 최후의 음가는 "주님"도 "까악"도 아니다. 어느 한 쪽이 영원히 승리하지 않는 이 치열한 경합의 과정에서 번갈아 들려오는 두 가지 소리는 각각 의미하는 바가 다르고 심지어 서로 충돌하지만, 결국엔 시인의 역사화 작업을 돕는다. "주님"은 "까악"이 궁극적으로 전제하는 역사화의 완결을 막고, "까악"은 "주님"의 탈역사성을 견제하기 때문이다. 중요한 것은, 둘 중 어떤 소릿값이 작품의 마지막에 남느냐가 아니라, 어떤 것도 마지막에 남을 수 없다는 점이다. 신성한 기도와 음산한 울음소리가 맞붙어 서로 끝없이 물고 물리며 내는 화성은 지금까지 고되게 끌어온 작업을 앞으로도 절대 끝내지 않으려는 시인의 처절한 발악 소리이기도 하다. 이렇게 긴즈버그는 「카디쉬」가 일단 시집에 실려 활자로 '박제'되고 난 한참 뒤에도

지속적으로 시를 고치고 덧쓰면서 나오미의 역사화의 종결을 무기한 유예한다.

5. 결론

「머리말」과 「이야기」에 긴즈버그의 역사화 사명과 탈역사적인 기성 애도 양식 간의 첨예한 갈등과 다툼이 있었다면, 「카디쉬」의 대단원인 「푸가」에는 지속 가능한 애도의 완결 불가능성이 만연해 있다. 이렇듯 「카디쉬」는 딜레마로 시작해 딜레마로 '끝'난다. 초기 딜레마는 나오미의 전복적인 육성으로 어느 정도 극복될 수 있었으나, 후기 딜레마는 그 해소가 곧 애도 및 역사화의 종료를 의미하므로 기필코 해결되어서는 안 된다. 이 후자는 끝나지 않는, 끝날 수도 없는, 끝나서는 안 되는 「카디쉬」의 핵심과 본질을 효과적으로 잘 대변한다. 마침 셍크는 남성적 비가 전통의 반대항으로서의 여성적 비가 시학을 정의하면서 부지불식간에 긴즈버그의 두 번째 딜레마와 그 기저에 잠복한 일말의 강박증의 정체까지 함께 설명한다. 그녀에 따르면, 여성 비가 시인들은

> . . . 실질적인[물질적인] 관계들을 끊어 내는 일의 어려움 말고도, 바로 그런 관계들을 일종의 끊이지 않고 이어지는 현재 속에 보존해 정체성을 획득할 가능성을 강력하게 호소함으로써 최후의 단절에 불복한다.
>
> . . . protests final separation by insisting upon not only the difficulty of severing substantial relations, but the potential for achieving identity by preserving those very relations in a kind of continuous present. (24)

이 같은 현재 진행형 애도는 또한 긴즈버그가 「카디쉬」에서 가장 먼저 맞닥뜨린 딜레마를 완전하게 해소한다. 나오미를 역사화하다가도 비가와 유대교 애도 전통의 속박으로 인해 탈역사화를 범하게 된다는 것이 시인의 첫 번째 딜레마였다면, 두 번째 딜레마 상황에서 그는 어느 쪽을 택하더라도 결국엔 역사화를 지속할 수 있게 된다. "까악"과 "주님"의 무한한 경합이 형상화하듯,

탈역사화의 충동은 역사화 작업과 비가의 집필에 내재된 완결의 충동을 억제해 시인의 애도가 끊임없이 이어질 수 있도록 하기 때문이다. 요컨대 오이디푸스 서사가 애도자에게 부과한 딜레마를 해결하는 방법은 역설적이게도 또 하나의 딜레마와 부딪치되 이를 굳이 극복하려 들지 않는 것이었다. 이로써 「카디쉬」에 드러난 상충되는 여러 충동들은 하나의 일관된 목표를 향해 나아가며, 긴즈버그식 지속 가능한 애도는 이제 무한정 지속*되어야* 하는 애도가 되었다.

실제로도 긴즈버그는 「카디쉬」를 완성한 후에도 평생에 걸쳐 나오미의 죽음을 애도했다. 그의 동료 시인 엘리스 코웬(Elise Cowen)은 시인에게서 받은 「카디쉬」의 원고를 타자기로 친 직후 "넌 아직 어머니와 볼 일을 아직도 다 끝내지 못했구나"(You still haven't finished with your mother; "How" 347)라 덧붙인 바 있다. 긴즈버그는 말년까지도 「흰 수의」("White Shroud"), 「검은 수의」("Black Shroud")와 같이 나오미를 기리는 비가들을 왕성히 발표하며 애도를 지속했다. 어머니를 향한 그의 부채감과 절절한 감정은 고작 한 편의 비가로는 결코 해소될 수 없었던 셈이다.

사실 망자를 역사화하는 비가란 표현은 그 자체로 모순 형용이다. 애도 행위를 경유해 장르에 깃든 오이디푸스 서사는 특유의 탈역사성과 결정론적인 특성 때문에 애도자의 역사화를 돕기는커녕 오히려 모든 면에서 적극적으로 방해하기 때문이다. 「카디쉬」에서 역사화 작업이 미진한 지점이 간헐적으로 출현하는 이유도 여기에 있다. 이로부터 기성 전통의 맹점과 한계 및 강력한 구속력을 비판적으로 파악하기란 전혀 어려운 일이 아니지만, 보다 중요한 것은 그럼에도 불구하고 비가를 통한 역사 쓰기를 기어코 실천하고야 마는 긴즈버그의 강한 의지다. 그는 여러 번 시행착오를 거치면서도 어머니를 향한 강렬한 애정을 바탕으로 그녀의 역사에 대한 관심을 거두지 않는다. 결국 「카디쉬」의 진면목은 기존 전통의 내용과 형식 안에 정갈하게 담길 수 없었던, 지극히 솔직하고 거칠며 인간적인 감정의 깊이에서 나오며, 이는 비가 장르의 지평을 한 단계 넓히는 데에 크게 한몫했다.

Works Cited

Breslin, James. "Allen Ginsberg: The Origins of 'Howl' and 'Kaddish.'" *The Iowa Review* 8.2 (1977): 82-108.

Cavitch, Max. *American Elegy: The Poetry of Mourning from the Puritans to Whitman*. Minneapolis: U of Minnesota P, 2007.

Chodorow, Nancy. *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender*. Berkeley: U of California P, 1978. 173-90.

---. "Feminism and Difference: Gender, Relation and Difference in Psychoanalytic Perspective." *Socialist Review* 46 (1979): 51-69.

Clark, Thomas. "Allen Ginsberg: The Art of Poetry VIII." *Paris Review* 10 (1966): 13-55.

Cohen, Mortimer. "Remarks." *On the Poetry of Allen Ginsberg*. Ed. Lewis Hyde. Ann Arbor: U of Michigan P, 1987. 101.

Dratch, Mark. "Women and Kaddish: The Halachah." *Kaddish: Women's Voices*. Ed. Michal Smart. Jerusalem: Urim, 2013. 239-44.

Ferlinghetti, Lawrence. *Starting from San Francisco*. New York: New Directions, 1967.

Freud, Sigmund. "Mourning and Melancholia." *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. Gen. ed. James Strachey. Vol. 14. London: Hogarth, 1994. 243-58.

Ginsberg, Allen. *Allen Ginsberg Collected Poems: 1947-1997*. London: Penguin Classics, 2009.

---. "Caw! Caw!: Kaddish (For Naomi Ginsberg 1894-1956)." *Holy Soul Jelly Roll: Poems & Songs 1949-1993*. CD-ROM. Burbank: Rhino Records, 1994.

---. "How *Kaddish* Happened." *The Poetics of the New American Poetry*. Ed. Donald Allen and Warren Tallman. New York: Grove, 1973. 344-47.

---. *Kaddish and Other Poems: 1958-1960*. 50th anniversary ed. San Francisco: City Lights, 2010.

---, and Louis Ginsberg. *Family Business: Selected Letters Between a Father and Son*.

Ed. Michael Schumacher. New York: Bloomsbury, 2001.

---, and Richard Eberhart. *To Eberhart from Ginsberg*. Lincoln: Penmaen, 1976.

Halkin, Hillel. *After One-Hundred-And-Twenty: Reflecting on Death, Mourning, and the Afterlife in the Jewish Tradition*. Princeton: Princeton UP, 2016.

Hollander, John. "The Question of American Jewish Poetry." *Tikkun* 3.3 (1988): 33-37, 112-16.

Kamenetz, Rodger. *Terra Infirma: A Memoir of My Mother's Life in Mine*. New York: Schocken, 1985.

Kennedy, David. *Elegy*. New York: Routledge, 2007.

Lamm, Maurice. *The Jewish Way in Death and Mourning*. New York: Jonathan David, 2000.

Merrill, Thomas F. *Allen Ginsberg*. Boston: Twayne, 1988.

Morgan, Bill. "Some Words on Allen Ginsberg's Kaddish." *Kaddish and Other Poems: 1958-1960*. 50th anniversary ed. San Francisco: City Lights, 2010. 101-25.

Ostriker, Alicia. "'Howl' Revisited: The Poet as Jew." *American Poetry Review* 26.4 (1997): 28-31.

Portugés, Paul. *The Visionary Poetics of Allen Ginsberg*. Santa Barbara: Ross-Erikson, 1978.

Ramazani, Jahan. *Poetry of Mourning: The Modern Elegy from Hardy to Heaney*. Chicago: U of Chicago P, 1994.

Raskin, Jonah. *American Scream: Allen Ginsberg's Howl and the Making of the Beat Generation*. Berkeley: U of California P, 2004.

Rubin, Simon. "Loss and Mourning in the Jewish Tradition." *OMEGA* 70.1 (2014-15): 79-98.

Sacks, Peter. *The English Elegy: Studies in the Genre from Spenser to Yeats*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1985.

Schenck, Celeste. "Feminism and Deconstruction: Re-Constructing the Elegy." *Tulsa Studies in Women's Literature* 5.1 (1986): 13-27.

Scott, Joan. "Gender: A Useful Category of Historical Analysis." *The American*

Historical Review 91.5 (1986): 1053-75.

Shapiro, Harvey. "Exalted Lament." *On the Poetry of Allen Ginsberg*. Ed. Lewis Hyde. Ann Arbor: U of Michigan P, 1987. 86-91.

Shreiber, Maeera. "Kaddish: Jewish American Elegy Post-1945." *The Oxford Handbook of The Elegy*. Ed. Karen Weisman. New York: Oxford UP, 2010. 397-412.

Smart, Michal, ed. *Kaddish: Women's Voices*. Jerusalem: Urim, 2013.

Svonkin, Craig. "Manishevitz and Sake, the Kaddish and Sutras: Allen Ginsberg's Spiritual Self-Othering." *College Literature* 37.4 (2010): 166-93.

The New American Bible. Revised Edition, Confraternity of Christian Doctrine, 2011.

Trigilio, Tony. "'Strange Prophecies Anew': Rethinking the Politics of Matter and Spirit in Ginsberg's Kaddish." *American Literature* 71.4 (1999): 773-95.

Wieseltier, Leon. *Kaddish*. New York: Knopf, 1998.

Vendler, Helen. *Soul Says: On Recent Poetry*. Cambridge: Harvard UP, 1995.

Abstract

The Muse's Son:

A Mourner's Dilemma in "Kaddish"

Jae Hoon Lee

Department of English Language and Literature

The Graduate School

Seoul National University

This thesis explores the dilemma that Allen Ginsberg faces while mourning the death of his mother, Naomi, in his elegy, "Kaddish," and the possibility of its resolution. The poet seeks to narrate the history of the dead by vividly documenting from his own memory her body and voice in her lifetime. Yet, the traditions of elegy and Jewish mourning underlying the poem hinders his historicization with the dynamics of prototypical desires. As a Jewish-American poet, Allen Ginsberg becomes caught in the dilemma where he has to historicize the dead through the ahistorical mode of mourning. However, the body and voice of Naomi often rejects the abstracting and defends her own historicity, disrupting the order of the oedipal narrative. Through the maternal body and voice of subversion, the mourner of "Kaddish" is able to escape the restraints of tradition and continue the process of historicization.

The first chapter discusses the contradictions inherent in the way Ginsberg treats Naomi's body. In the poem, he relentlessly "stares" and records her damaged body in an effort to denounce the irrationality and oppression of contemporary American society. This project, however, requires him to confront Naomi's naked maternal body, a process during which the son feels primal desire and hence the fear of death. At this point, Ginsberg prepares himself to

separate from the dead for his own survival, thereby faithfully serving the oedipal narrative. In consequence, the poet faces difficulty in historicizing Naomi.

The second chapter describes how Naomi's bodily voice subverts the oedipal narrative. Her voice comes from her corporeal body located in reality and contains in itself such physicality. This "voice" survives through the elegy, resisting the separation between the mourner and the forebear. Ginsberg, as before, still seems to seek the separation by oppressing her "voice," but Naomi's body and voice defeats even the editor's control and retains its historicity. The unexpected, subversive body-voice of the dead leads the poet to engage in a new, historical mode of mourning.

The third chapter reveals the principle of Ginsberg's sustainable mourning. The poet briefly resurveys Naomi's life as a preparation for the expansion of consciousness. Nevertheless, his seemingly transcendental vision emerges from and returns to the history of the dead. Furthermore, Ginsberg is not content with the vision he has acquired: he obsessively clings to Naomi's history until the end of the poem in order to recapture what he has left out. Thus, "Kaddish" is the product of a fierce and desperate historicization. As an elegy full of personal emotion and impulse which cannot be entirely contained in traditional genres, it revises and drastically enlarges the conventions of the genre.

Keywords : Allen Ginsberg, "Kaddish," elegy, Judaism, psychoanalysis, mourning, body, history

Student Number : 2016-20046