

## 프루스트의 은유와 환유

김 희 영

주네트에 의하면 프루스트 문학의 가장 어려운 점은 은유에 관한 것으로 그 이유는 은유가 본질의 모색에 닿아 있기 때문이라고 한다.<sup>1)</sup> 그렇다면 왜 프루스트가 추구하는 본질은, 존재 깊숙이 매몰되어 있다고 여겨지는 사물의 특이한 진리는 한 대상에서 다른 대상으로서의 이동이나 변형을 통해서만 구현되는 것일까? 게다가 “은유만이 문체에 일종의 영원성을 부여할 수 있으며, 우리는 플로베르의 전작품을 통하여 단 하나의 아름다운 은유도 찾아볼 수 없다”<sup>2)</sup>라는 말은 또 어떻게 해석해야 할까? 이 말은 프루스트에게서 은유가 단순한 수사학적인 기법이나 장식의 문제가 아닌 ‘비전’의 문제라는 점을 확인하면서도, 플로베르에 대한 그의 오랜 찬미와는 상반된, 그리하여 이해하기 힘든 것처럼 보이기 때문이다. 이런 맥락에서 그가 샤르댕과 렘브란트를 비교하는 대목은 하나의 단초를 제공한다.

---

1) Genette, “Proust Palimpseste,” *Figures 1*, Seuil, 1966, p. 39.

2) Proust, “A propos du style de Flaubert,” *Essais et articles*, Pléiade, 1971, p. 586.

샤르맹은 사물을 응시하는 정신 앞에서, 사물을 장식하는 빛 앞에서 모든 사물의 영적인 동등함을 주장하였다. [……] 렘브란트와 더불어 현실 자체가 초월된다. 그리하여 우리는 아름다움이 대상 안에 존재하지 않는다는 것을 알게 된다. 그렇지 않으면 그것은 그렇게 심오하지도 신비스럽지도 않을 것이다.<sup>3)</sup>

프루스트에 따르면 샤르맹이 구현하는 미학은 존재하는 것이 곧 아름다움으로 이어지는, 혹은 색채 자체의 심오한 투명성으로 인해 일상적인 장면이나 사물이 즉각적으로 '영적인' 가치를 부여받게 되는 '존재론적인 *ontologique*' 미학으로서, 그 문학적인 표현이 바로 플로베르라는 것이다. 일찍이 그는 플로베르에 대해 "현실의 모든 부분은 하나의 실체, 단조로운 변칙임의 거대한 표면으로 전환된다. 거기에는 어떤 불순물도 남아 있지 않고 [……] 모든 것은 동질적인 실체를 변질시킴이 없이 반사에 의해 채색된다"<sup>4)</sup>라고 말하면서 이것을 '실체적 문체 *style substantiel*' 라고 명명한다. 그러나 프루스트가 추구하는 글쓰기는 이처럼 직접적인 지각이나 재현에 의해 사물의 본질을 포착하려는 존재론적인 미학도 실체적인 문체도 아닌, 거기에는 어떤 초월적인 아름다움이 덧붙여져야 하며, 바로 이것이 렘브란트가 구현한다고 생각되는 미학, 혹은 「되찾은 시간」이 말하는 유추적인 *analogique* 글쓰기인 것이다.

그러나 은유의 사용이 이처럼 심오한 정당성을 부여받는다면 바로 여기에 어려움이 있다고 주네트는 지적한다. 왜냐하면 마들렌 일화나 베니스에 관한 문단이 보여주는 것은 시간 속에 분리된 두 개의 감각에 공통된 성질을 은유 속에 결합시킬 때라야 시간의 우연성에서 벗어나게 할 수 있다는 그의 주장과는 달리 사물의 공통된 성질이 아닌 차이적 구조를 지향

3) Proust, "Chardin et Rembrandt," *Essais et articles*, p. 380.

4) Proust, *Contre Sainte Beuve*, Pléiade, 1971, p. 269.

하고 있으며, 그리하여 수많은 차이의 누적은 그 자체로 텍스트적인 과잉을 이루어 서로를 부정하고 파괴하는 '신기루 같은 움직임' 만을 남기 때문이다.

프루스트의 글쓰기는 그것의 의식적인 의도와 실제적인 구현 사이에서 특이한 역전의 희생물이 된다. 글쓰기는 본질을 드러내기 위해 출발하나 그것은 신기루 같은 움직임을 구성하거나 회수한다. 텍스트의 실제적인 깊이 에 의해 사물의 심오한 실체와 결합할 목적으로 출발한 글쓰기가 어느덧 그 깊이가 서로에 의해 소멸되거나 파괴되는 환상적인 초인상의 결과에 이르게 되는 것이다. 그것은 외관의 묘사라는 '표층적인' 차원을 초월하기는 하지만, 탁월한 사실주의(본질의 사실주의)가 아니라, 현실의 충만함 때문에 그 자체가 소멸되는 그런 차원을 노출시킨다.<sup>5)</sup>

이처럼 사물의 본질과 결합할 목적으로 시도된 글쓰기가 '동시적으로 지각된 대상의 포개기'로 특징지어지는 그의 다중 인화 *surimpressionisme* 와 시간의 해체 작업으로 인해 흔적으로만 남는 글쓰기 혹은 '양피지 글쓰기'로 귀결된다면, 그것은 바로 프루스트적인 은유와 환유의 실체를 말해주는 것이 아닐까? 왜냐하면 주네트가 말하는 "고통스런 분리와 불가능한 통합"<sup>6)</sup>이란 프루스트의 비전은 바로 라캉이 말하는 은유·환유와 유사한 것으로, 동일한 것이 지배하는 세계에서 이타성의 움직임으로 작용하는 은유는 수많은 의미 생성을 가능케 하지만, 이런 의미의 단편들을 연결하고 통합하는 환유는 그 일치되지 않은 상반된 움직임으로 인해 불가능의 지평만을 보여주기 때문이다.

그러나 주네트가 「프루스트 양피지 글쓰기」에 뒤이어 발표한 「프루스트

---

5) Genette, 앞의 글, p. 52.

6) 위의 글, p. 51.

의 환유」<sup>7)</sup>에 따르면 그 상반된 해석이 우리를 당혹스럽게 한다. 그에 따르면 프루스트 은유의 대부분은 텍스트의 시간적·공간적 인접성에 의한 환유, 혹은 환유에 근거하는 은유라고 정의된다. 그러나 이런 정의는 은유의 기원을 모두 텍스트의 맥락성으로 몰고 가는 것으로, 그것은 텍스트에 지시된 의미 외에는 다른 어떤 것으로도 연결되지 않아 텍스트의 닫힌 체계를 더욱 강조하는 결과를 낳는다. 폴 드 만의 말을 빌리자면 이런 은유와 환유의 '화해' 혹은 '행복한 총체화'의 시도는 프루스트 은유에 내재하는 죄의식을 간과하는 것처럼 보이며 따라서 지나치게 구조주의적인 시각의 책읽기의 산물이라고 평가된다.<sup>8)</sup>

이와는 달리 르죈과 두브로브스키는 은유에 의해 열린 대체의 기원으로 우리의 시선을 돌리고자 한다. 이들에 의하면 마들렌 일화는 단순히 지성에 의한 의도적인 기억과 감성에 의한 비의도적인 기억의 대립을 표상하는 것이 아니라, 어머니에 대한 욕망의 은유적인 표현으로서 마들렌에 의해 현실의 어머니가 지워지고 이상적인 어머니인 레오니로 대체되는 것은 허구의 창조 혹은 유희를 통한 예술의 승화 과정에 다름아니며, 이런 해석을 가능하게 하는 것은 바로 프루스트의 회상의 배경에는 항상 어머니가 자리하기 때문이라고 한다.<sup>9)</sup>

따라서 이 글에서는 은유의 수사학적인 연구라 할 수 있는 주네트의 두 편의 글과 은유의 기원에 관한 정신분석학적인 연구인 두브로브스키의 글을 바탕으로 프루스트의 은유를 라캉의 은유론에 비추어 다시 읽어보고자 한다. '물방울'로 비유되는 은유와 '건축물'로 비유되는 환유의 수사학적인 특징은 무엇이며, 또 그것은 라캉이 말하는 욕망의 언어와 어떤 관계를

7) Genette, "Métonymie chez Proust," *Figures 3*, Seuil, 1972.

8) Paul de Mann, *Allégorie de la lecture*, trad. française, Galilée, 1989, p. 88.

9) Ph. Lejeune, "Ecriture et sexualité," *Europe*, 1971, pp. 2~3, 113~43; S. Doubrovsky, *La place de la madeleine*, Mercure de France, 1974, pp. 35~46; "Faire catleya," *Poétique* 37, 1979, pp. 111~25.

가지고 있으며, 수사학적인 읽기와 해석학적인 읽기의 결합은 가능한 것 인지, 바로 이런 물음들이 이 글에서 알아보고자 하는 것이다.

## 1. 은유와 대체

우리는 우리가 묘사하는 장소에 나타나는 대상들을 무한한 묘사 속에 이어지게 할 수 있다. 그러나 작가가 두 개의 상이한 대상을 취하여 그 관계를 설정하고 [...] 아름다운 문체의 필연적인 고리 안에 가둘 때라야 진리가 시작된다. 마찬가지로 우리의 삶에서도 두 개의 감각을 공통된 성질에 의하여 접근시키면서 그 본질을 추출하고 이 두 대상을 하나의 은유 속에 결합시킬 때라야 시간의 우연성에서 벗어나게 할 수 있다. (Ⅲ: 889)<sup>10)</sup>

이처럼 프루스트의 은유는 우선 '대상들을 무한한 묘사 속에 이어지게 하는 글쓰기' 즉 '영화적 글쓰기'와의 차별화에서부터 시작된다. 그러나 이 영화적 글쓰기는 실은 사실주의 문학이나 공쿠르식의 기록 문학을 가리키는 것으로, 프루스트가 이들 문학을 거부하는 것도 그것이 사물의 진정한 현실은 무시한 채 사물의 외관에 대한 표층적인 '초라한' 목록만을 나열하기 때문이다. 따라서 은유는 외관의 미학이 아닌 깊이의 미학을 구현하며, '본질' '진리' '시간의 우연성에서 벗어난' 이란 말들은 모두 은유가 비의도적인 기억의 등가물임을 말해준다.

그러나 우리는 이 문단에서 말하는 사물의 '공통된 성질'이 과연 본질적인 것인가라는 물음을 가지게 된다. 왜냐하면 진정한 프루스트의 기적은 찻잔에 적신 마들렌이 다른 찻잔에 적신 마들렌과 유사한 맛을 가져서

---

10) Proust, *A La Recherche du temps perdu* (I, II, III), Pléiade, 1954. 이하 『잃어버린 시간을 찾아서』의 인용은 본문에서 제목 표시 없이 페이지만 표기함.

가 아니라, 이 두번째 마들렌과 더불어 첫번째 콩브레가 사라지고 새로운 콩브레가 태어난다는 데 있기 때문이다. 사실 마들렌을 맛보기 전에 우리에게 제시되는 콩브레는 하나의 시간(저녁 7시), 하나의 공간(어머니와의 만남을 기다리는 그 '빛나는 계단')으로 축소된 수직적인-밤의 콩브레다. 그러나 마들렌을 맛보고 난 후에 펼쳐지는 콩브레는 모든 시간, 모든 공간으로 확대된 수평적인-낮의 콩브레다. 게다가 여기서 비교된 대상과(현재의 마들렌), 유사성은(맛과 냄새) 기억의 기능을 수행하고 나면 곧 망각속으로 추락하고 만다. 물론 마들렌 일화나 회상에 관련된 일련의 일화들을 순수한 의미에서의 은유로 간주하기는 어렵다. 그러나 그것은 적어도 프루스트가 은유를 어떤 유형하에 생각하고 있는지를 보여주는데, 엘스티르의 그림이 그 대표적인 표현일 것이다.

이들테면 엘스티르가 관객의 정신에서 준비한 것은 바로 이런 유형의 은유였는데 그는 작은 도시에 대해서는 바다의 요소만을, 바다에 대해서는 도시적인 요소만을 사용하는 것이었다. (I: 836)

그러나 이것은 다만 엘스티르의 그림에 국한된 것만은 아니다. 발베크에서의 첫날 아침 창문을 통해 펼쳐지는 바다는 온통 산악 지방의 풍경이며(I: 672), 오페라 좌는 바다 밑 지하 납골당으로 변한다(II: 41). 이처럼 프루스트의 은유는 두 요소의 공존으로 특징지어지는 '현존 속의 은유 *métaphore in praesentia*'가 아닌 한 요소가 다른 요소를 파기하는 '부재 속의 은유 *métaphore in absentia*'다.<sup>11)</sup> 이런 점에서 그것은 라캉이 말하는 은유를 상기시킨다.

은유의 창조적인 섭광은 두 개의 이미지, 동시에 실현된 두 시니피앙의

11) Le Galliot, *Psychanalyse et langages littéraires*, Nathan, 1977, p. 62.

현존으로부터 솟아나는 것이 아니다. 그것은 시니피앙의 연쇄 속에서 하나가 다른 하나를 대체하고 그 자리를 차지하는 그런 두 개의 시니피앙 사이에서 솟아난다. 이렇게 해서 은폐된 시니피앙은 그 나머지 연쇄에서 연결(환유적인)로 존재한다.<sup>12)</sup>

르베르디가 가장 이질적인 상이한 두 대상을 취하여 그것들을 나란히 놓기만 해도 시적인 섬광을 창출할 수 있다고 말한 이래 초현실주의자들의 원칙이 되다시피 한 이 '동시에 실현된 두 시니피앙의 현존'은 라캉에 의하면 '학설적인 오류'로서, 은유의 창조적인 섬광은 하나가 다른 하나를 대체하고 이렇게 해서 파기된 것이 잠재적인 시니피앙으로 남아 의미의 연쇄 고리 속에 생겨난 간격을 계속 유지할 때라야 가능한 것이라고 반박된다. 그가 빅토르 위고의 시 「잠든 보아스」에 나오는 한 구절 "그의 벧단은 인색하지도 증오에 찬 것도 아니었다 *Sa gerbe n'était point avare ni haineuse.*"에서 '벧단 *gerbe*'을 '보아스 *Booz*'의 은유로 정의한 것도 이런 맥락에서다. 즉 이 표현은 엄밀한 의미에서는 은유로 분류될 수 없는 것으로서, 원인을 결과로(보아스의 경제에 미치는 벧단의 효과), 혹은 전체를 부분으로 표현한다는 점에서(보아스는 벧단을 소유한 자다) 환유라고 해야 마땅하다. 그러나 모든 비유적인 표현을 은유라고 지칭하는 라캉에게서 벧단이 보아스를 대체한다면, 그것은 생명체 *animé*에서 비생명체 *inanimé*로의 이동을 의미하며, 더 나아가 이 파기된 보아스는 결코 사람으로는 돌아올 수 없다는 것을 의미한다.<sup>13)</sup> 그러므로 보아스의 의미 작용은 시니피에 밖에서, 순수한 시니피앙의 작업 속에서, 담론의 주체와는 직접적으로 무관한 이질적인 단어들의 조합을 통하여(벧단-인색함-증오) 이루어지며, 바로 이것이 라캉이 말하는 '비의미 속의 의미의 발생'인 것

12) Lacan, "L'instance de la lettre dans l'inconscient," *Écrits I*, Points, p. 265.

13) Lacoue-Labarthe & Nancy, *Le titre de la lettre*, Galilée, 1990, pp. 100~02.

이다.

은유는 의미가 비의미 속에서 생산되는 바로 그 정확한 지점에 위치한다.<sup>14)</sup>

라쿠-라바르트와 낭시에 의하면 이 비의미는 부조리를 뜻하는 것이 아니라, 의미의 부정, 의미의 상실 혹은 부재를 가리킨다고 설명된다. 따라서 우리가 흔히 '말 대신에 말 *un mot pour un autre*' 이라고 옮기는 라캉의 정의는 문자 그대로 '다른 것 대신에 말'로 옮겨져야 한다. 왜냐하면 이 표현은 하나의 시니피앙이 다른 시니피앙으로 대체된다는 의미뿐 아니라, '다른 것을 위한 하나의 말 *un mot en vue d'un autre*' 이란 뜻도 가지고 있기 때문이다. 그것은 의미의 주인인 실질적인 주체는 결코 돌아옴이 없이 아버지의 이름으로서, 즉 프로이트가 말하는 모든 인간의 무의식 속에 기재된 부성의 신비라는 신화적인 사건에 비추어 죽임을 당해야 하는 아버지가 문자로서만 회귀한다는 것을 뜻한다. 은유는 이런 주체의 기능과 말의 기능을 결합하는 데서 나타나는 것으로, 말이 주체를 박탈하고 주체를 대신하며, 주체를 문자화하는 것을 의미한다. 그런데 이 말은 프로이트가 라캉의 텍스트 안에서 개입하는 첫번째 동기이자 문자에 관한 그의 이론적 전개 of 마지막 요소다.<sup>15)</sup>

게다가 '섬광'이란 말 안에는 문자 그대로 서로 대체되는 시니피앙들 사이의 관계가 즉각적으로 직접적으로 수립된다는 뜻이 포함되어 있다. 즉 보아스가 벧단으로 대체된다면, 그것은 여름의 꽃인 벧단의 풍요로움이 인색함과 증오 속에서 표류하는 보아스를 풍요로운 부성의 이미지로 마술처럼 즉각적으로 변신시킨다는 것을 의미한다.

14) Lacan, 앞의 글, p. 266.

15) Lacoue-Labarthe & Nancy, 앞의 책, p. 102.



이처럼 라캉이 말하는 은유가 시니피앙의 우월성, 비의미 속의 의미 발생, 의미 생성의 즉각성으로 정의된다면, 우리는 저 유명한 샤를뤼스와 쥐피앵의 만남에서도 이와 유사한 표현을 찾아볼 수 있다. 프루스트의 화자에 의해 계시 *révélation*, 혹은 “혁명 *révolution*” (II: 613)이라고까지 표현되는 이 두 동성애자의 만남은 벌과 꽃의 만남으로 비유된다.

샤를뤼스가 커다란 벌처럼 웅웅거리며 문으로 들어오는 순간 이번에는 진짜 벌 한 마리가 마당 안으로 들어왔다. 그것은 오르키데가 그토록 기다리던, 그것 없이는 꽃이 솟치녀로 남아 있을 그런 희귀한 꽃가루를 가져다 준 그 벌이 아니었는지 누가 알겠는가? (II: 606)

거대한 식물원으로 탈바꿈한 게르망트 저택의 마당, 오르키데의 진한 향기에 유인되어 날아온 벌 한 마리, 그리고 그 앞에서 마치 식물처럼 부동의 자세를 취하는 쥐피앵. 물론 이것은 주네트나 크리스테바의 주장처럼 인접 맥락에 의한 환유적인 표현으로 볼 수도 있을 것이다. 그러나 프루스트는 한번도 환유라는 말을 사용한 적이 없다. 그리고 은유도 그에게서는 직유를 포함한 모든 비유적인 표현을 가리킨다. 이런 점에서 프루스트가 말하는 “상이한 두 대상의 관계짓기”는 모두 은유로 간주될 수 있으며, 이것은 라캉에게서도 마찬가지다. 게다가 다음과 같은 문단에서 샤를뤼스의 꽃으로의 변신은 벌이 가지고 있다고 여겨지는 남성성마저도 파괴하는 것으로 시니피앵이 시니피앙 이전에 따로 존재하는 자율적인 실체가 아니라, 시니피앙의 이동에 따른 부수적인 효과에 불과하다는 라캉의 주장을 다시 한번 확인하게 해준다.

샤를뤼스의 경우를 말하자면 (……) 갖가지 종류의 결합이 있는데 그 중의 어떤 것은 그 복잡성 혹은 거의 눈에 띄지 않은 즉각성으로 인해, 특히 두 배우 사이에 접촉이 없다는 이유로, 결코 맞닿을 수 없는 이웃집에 있는

꽃의 꽃가루에 의해 수태하는 정원의 그 꽃들을 연상케 하는 것이었다. (II: 629)

여기서 벌은 그 남성적인 속성을 상실하고 꽃의 자화 수정에 필요한 단순한 도구로 전락하고 만다. 따라서 벌-남성, 꽃-여성이란 도식은 더 이상 의미가 없으며, 더욱이 샤를뤼스-벌-꽃으로 이어지는 기호 연쇄는 “각각의 성은 따로 죽어간다”(II: 616)라는 삼손의 저 유명한 말, 즉 고립과 단절의 분위기 속에서 이루어진다. 즉 “두 배우 사이의 접촉이 없다”는 말이나 “결코 맞닿을 수 없는 이웃집의 꽃” 같은 표현들은 ‘꽃의 내부에 존재하는 남성 기관과 여성 기관이 하나의 칸막이 *cloison*’로 분리된, 즉 자아의 내면 깊숙이 숨겨져 있던 또 다른 자아, 벌이란 우연이 작용하지 않았더라면 결코 우리 자신도 알지 못했을 또 다른 자아의 발견을 의미한다. 우리는 이런 점에서 오르키데의 상징적인 의미를 알아볼 필요가 있다. 오르키데의 어원은 ‘testicule’ 즉 남성의 성기를 의미한다. 그러나 꽃의 모양은 여성의 성기처럼 닫혔다 열렸다 한다 하여 여성성을 환기하는 것으로 간주된다. 그러므로 오르키데로 표현되는 이 또 다른 자아는 바로 양성(양성)의 세계에 다름아니며, 이 양성은 자기보다 더 남성적인 남성을 만나면 여성으로, 자기보다 더 여성적인 남성을 만나면 남성으로 변할 수 있는, ‘갇가지 결합의 복잡성’을 함축하고 있는 존재다. 게다가 샤를뤼스의 꽃으로의 변신은 이런 양성(양성)의 출현을 식물적인 ‘결핵함’으로 정당화하는 효과를 자아낸다. 왜냐하면 양성은 사회적인 기준에서 보면 유죄이지만, 식물적인 기준에서 보면 무죄이기 때문이다.<sup>16)</sup>

이제 추상이 물질화되고 이렇게 이해되어진 존재는 눈에 보이지 않은 존재로 남아 있던 힘을 상실하게 되었다. 샤를뤼스의 이 새로운 인간으로의

---

16) Deleuze, *Proust et les signes*, PUF, 1986, p. 207.

변신은 너무도 완전하였기 때문에 그의 얼굴·목소리의 대조뿐 아니라, 나와와의 관계에서도 지금까지 내 정신에 비일관적으로 보이던 것이 명료하고 자명하게 되었다. 마치 하나의 문장이 아무렇게나 문자로 분리되어 놓여지면 아무 의미도 없던 것이 일정한 순서대로 배열되면 우리가 결코 잊을 수 없는 어떤 사상을 제시하는 것처럼. (II: 614)

이처럼 은유에 의한 의미 작용은 즉각적이고 직접적이다. 그것은 추상적인 것을 물질화하고, 눈에 보이지 않는 것을 가시화하고, 불투명한 것을 자명한 것으로 만드는 효과를 자아낸다. 만약 은유가 사물의 공통적인 성질로만 축소된다면 그것은 추상이 아니고 다른 무엇일 수 있을까? 그런데 프루스트에게서 추상이란 철학이나 지성의 동의어다. 그러므로 그것은 감성과 감각으로 정의되는 그의 사유 체계와는 반대된다. 야콥슨에게서의 은유가 공통적인 요소 덕분에 두 실체 사이의 등가 관계를 사물의 전관계로 확대시키는 것이라면, 그 유사성은 필연적으로 이미 존재하는 의미의 유사성을 근거로 한 것이라고 지적된다. 즉 ‘생각하는 갈대’라는 말에 서처럼 그것을 구성하는 각각의 시니피앙이 그 자체의 구체적인 속성(동물성과 식물성)을 상실하고 ‘연약함’이란 추상적이고 공통적인 성질로만 축소된다면, 은유는 새로운 의미 생산의 장이 되지 못하고 원래의 의미를 다만 상징적으로 표현하는 수단에 지나지 않게 된다.<sup>17)</sup> 따라서 야콥슨이 은유의 절대적인 조건이라고 생각하는 유사성의 개념이 시니피앙의 우월성을 주장하는 라캉에게서 배제되는 것은 지극히 타당한 일이라고 지적된다.<sup>18)</sup> 그러나 이 말은 유사성이 완전히 부재한다는 뜻은 아니며, 다만 그 주안점이 유사성보다는 차이적 구조에 있다는 것을 의미하는 것은 아닐까? 왜냐하면 “기본적인 무의식은 음소, 혹은 음소들의 무리로 이루어져

17) 임진수, 「은유와 환유: 라캉의 이론을 중심으로」, 『현대비평과 이론』 11호, 1996, p. 37.

18) Lemaire, Jacques Lacan, Pierre Mardaga, 1977, p. 303.

이 음소들은 단어를 만들어내고 다음에는 무의식적인 팽타슴을 만들어내는 것이다”<sup>19)</sup>라는 말처럼 동일한 음의 반복은 분석적인 담론에서나 문학적인 담론에서 의미 창출의 주요 동인이 될 수 있기 때문이다. 따라서 프루스트의 은유는 반복을 통한 차이의 구현으로서, 이런 점에서 본다면 그가 추구하는 본질은 주네트의 말처럼 “모든 은유 안에 동시에 유사성과 차이가 작용한다면, 즉 동일화와 이 동일화에 대한 저항의 시도가 이루어진다면 — 그리하여 그것이 없다면 무모한 단어 반복만이 존재하게 될 —, 본질이란 바로 다른 것, 저항하는 것, 사물의 환원될 수 없는 것 쪽에 있다”<sup>20)</sup>고 말할 수 있을 것이다.

그렇다면 은유에 의해 열린 그 수많은 차이들을 연결하고 통합하는 환유적인 움직임은 어떻게 나타나는 것일까? 이 문단이 말하는 것처럼 “아무렇게나 문자로 분리되어 놓여지면 아무 의미도 없던 것이 일정한 순서대로 배열되면 우리가 결코 잊을 수 없는 어떤 사상을 제시한다”는 말은 과연 사실일까?

## 2. 환유와 생략

전통적인 수사학적인 관점에 의거한 환유가 하나의 시니피앙이 그 형태를 바꾸거나 일차적인 의미를 상실함이 없이 의미의 확대나 축소 속에서 새로운 시니피에를 부여받는 것을 가리킨다면, 라캉이 주목하는 것은 이런 의미의 확대나 축소가 아닌, 시니피앙의 연결 과정 그 자체다. 풍타니에가 ‘30개의 돛 *trente voiles*’ 이란 언술을 전체를 부분으로 표현한다는 점에서 제유로 정의했다면, 라캉은 아콕슨의 뒤를 이어 ‘연속적인 요소들의

19) 위의 책, p. 222.

20) Genette, “Proust Palimpseste,” p. 46.

연쇄로서의 담론, 담론에 현존하는 요소들 사이의 관계, 인접성의 우위'에 주목하여 그것을 환유로 정의한다.<sup>21)</sup> 즉 이 언술을 우리가 '30개의 배'로 이해한다면 그것은 '배'가 '돛'의 시니피에이어서가 아니라, 사고의 연관 관계에 의해 '30개의 돛이 달린 배 *trente bateaux à voile*'라는 언술에서 '배'라는 시니피앙이 생략되었다는 것을 알 수 있기 때문이다. 따라서 환유는 통합체적인 결합의 문채라고 할 수 있을 것이다. 이런 맥락에서 보면 라캉의 환유는 야콥슨이 말하는 인접성의 개념과 그리 멀지 않은 것처럼 보인다. 그러나 라캉이 이처럼 시니피앙의 연계를 강조한다면, 그것은 지시물 *référent*이 아닌 기호의 연계가 문채를 생산한다는 뜻이고, 게다가 '말 옆의 말'은 거의 의미를 만들지 않으며 혹은 의미를 거의 만들지 않는다는 점에서, 그것은 또 의미의 배제를 가리킨다. 즉 라캉이 말하는 환유에는 의미와 현실이 동시에 추방된다. 환유는 "의미를 보존하는 장식이나 방식으로서의 문채가 아니라, 의미가 약화되고 고갈되는 축 *axe* 혹은 표현법 *tour*으로서의 통합체인" 것이다. 그런데 통합체의 선조성은 라캉이 말하는 시니피앙의 자율성에 가장 많이 저항하는 것으로, 환유는 이런 통합체를 단절하고 "통합체를 고립된 시니피앙으로 분산시키는 표현법" 자체라고 설명된다.<sup>22)</sup> 따라서 라캉이 말하는 '한 시니피앙의 생략'이란 말은 다만 채유법에서처럼 한 단어의 생략을 의미하는 것만은 아니며, 이런 통합체들을 한데 모으고 연결하는 과정에서 드러나는 모든 균열이나 도치·역전·이동 등의 움직임을 총칭하는 것으로 확대 해석될 수 있을 것이다.

시니피앙과 시니피앙의 연결 과정에서 생략이 가능해진다. 이 생략에 의해 시니피앙은 존재의 결여를 대상과의 관계 속에 설정한다. 시니피앙은 그것이 유지하는 이 결여에 살아 있는 욕망을 부여하기 위해 의미 작용의 연

21) Lacoue-Labarthe & Nancy, 앞의 책, p. 97.

22) 위의 책, p. 99.

관 관계라는 가치를 이용한다.<sup>23)</sup>

이처럼 한 시니피앙의 생략은 의미 작용을 즉각적으로 허용하지 않는다. 즉 환유적인 표현을 이해하기 위해서는 시니피앙들을 결합시키는 연관 관계를 찾는 데 보다 많은 시간이 걸리는 정신적인 경로를 취하게 되므로 그 의미 작용은 텍스트의 전체적인 맥락이나 주체의 실존적인 양상을 파악한 후라야 가능한 것이라고 말해진다.<sup>24)</sup> 이 말은 환유가 의미의 유보와 관계된다는 것을 보여준다.

자연은 예술의 시작이 아닐까? 자연은 사물의 아름다움을 다른 것을 통해서만 보게 했는데, 이를테면 콩브레의 정오는 종소리 안에서만, 동시에르의 아침은 물난로의 딸가닥거리는 소리 안에서만 알게 했다. (Ⅲ: 889)

종소리로 축소된 콩브레, 물난로 소리로 축소된 동시에르, 이것은 전체를 부분으로 표현하는 환유, 정확히 말하면 제유법에 의한 대체다. 그러나 이 간접적인 지각은 주네트의 말처럼 불구의 지각이다.<sup>25)</sup> 왜냐하면 우리는 동시에 종소리에서 콩브레를, 물난로 소리에서 동시에르를 들을 수는 없기 때문이다. 종소리를 듣기 위해서는 콩브레가 가진 다른 수많은 풍요로운 음향들을 제거시켜야 하며, 더욱이 그 의미 작용은 텍스트의 다른 요소들과 관계짓지 않고서는 결코 파악될 수 없다. 콩브레는 왜 종소리로 축소된 것일까? '마르탱 빌르 종루'에서 말하는 전설 속의 세 명의 여인이 그 대답일까? 이처럼 환유적인 표현은 즉각적인 의미 생성과는 거리가 먼, 이 시니피앙에서 저 시니피앙으로 무한히 의미를 분산시키고 연기하는 효과를 자아낸다.

23) Lacan, 앞의 글, p. 274.

24) Lemaire, 앞의 책, p. 299.

25) Genette, "Proust palimpseste," p. 50.

게다가 프루스트의 환유는 차이의 부정이라는 텍스트적인 효과를 산출한다.

여태껏 나는 샤를뤼스의 면전에서 배부른 여자 앞에 있는 멍청한 남자와 똑같은 태도였다. 남자는 여인의 부른 배를 알아보지 못하고 “어디가 아프지”라고 짓궂게 질문하면 여인은 미소하면서 “예 좀 피곤해서요”라고 반복한다. 그러다 누군가가 그에게 “그녀는 배가 불러”라고 말하면 갑자기 그 배만을 보며 다른 아무것도 보지 않는 것과도 같았다. (II: 613)

‘배부른 *gros*’ 이란 생리학적인 표현이 감추어진 비밀 혹은 ‘의미로 배부른 *gros de sens*’ 샤를뤼스의 그 은밀한 소돔의 세계를 지칭하는 것이라면, 이것은 또한 ‘자신의 책으로 배부른 *gros de son livre*’ 화자의 모습을 지칭하는 것이기도 하다.<sup>26)</sup> 화자는 자신이 포착한 그 수많은 인상들을 글로 옮기는 것을 마치 산모가 아기를 낳는 행위에 비교한다. 샤를뤼스가 감추어진 비밀로 그의 삶을 부양한다면, 화자는 자신이 쓰는 책으로 삶을 부양한다. 더욱이 샤를뤼스와 쥐피앵의 만남이 ‘수태 *fécondation*’ 라는 말로 표현된다면 우리는 ‘마르탱 빌르 종루’의 일화에서도 같은 표현을 찾아볼 수 있다. 즉 화자는 글을 쓰는 기쁨을 마치 닭이 알을 낳는 행위에 비유한다(I: 182). 샤를뤼스와 화자의 이와 같은 유사성은 그 둘 사이에 존재하고 있던 차이, 즉 동성애자와 비동성애자의 경계마저도 사라지게 하는 것으로, 차이의 담론으로 작용하던 프루스트의 담론은 어느덧 그 차이를 부정하는 담론으로 바뀌게 된다.<sup>27)</sup>

게다가 환유가 연결의 의미를 가지고 있다면, 그것은 프루스트의 담론에서는 불가능한 통합의 인식만을 드러낸다. 알베르틴의 얼굴에 대한 묘

---

26) Jeanne Bem, “Le Juit et l'homosexuel dans *A la recherche du temps perdu*,” *Littérature*, 1980, n. 37, p. 102.

27) 위의 글, p. 109.

사는 이런 점에서 계시적이다.

그녀의 뺨을 향한 내 입술의 짧은 여정 속에서 내가 본 것은 10명의 알베르틴이었다. 내가 마지막으로 본 알베르틴은 내가 그녀에게로 다가가려고 하자 다른 알베르틴에게 자리를 내주었다. 그러자 갑자기 내 눈은 보기를 멈추었고, 따라서 내 코도 납작해진 채 어떤 냄새도 맡지 못했다. 나는 이 가증스러운 기호들 앞에서 내가 알베르틴을 포옹하고 있는 중이라는 것을 알았다. (II: 365)

프로이트가 말하는 성감대가 무엇보다도 “즉각적으로 느낄 수 있는 차이의 중심부가 되는 몸의 장소”<sup>28)</sup>로 정의된다면, 뺨·눈·코 등 각각의 부분에 대한 지나친 관찰이나 묘사는 오히려 그 개별성이나 차이를 더 이상 지각하지 못하는 상태로까지 나아가게 한다. 이처럼 시선의 과다한 침투는 “존재의 표면적인 복사할 수 있는 아름다움”(III: 718)에 그치지 않는 교이의 미학을 구현한다는 점에서는 긍정적이지만, 그것의 결과는 그 의도와는 정반대되는, 서로가 서로를 파괴하는 그런 ‘신기루’ 같은 지평만을 그린다. 상이한 시간과 상이한 공간 속에 누적된 수많은 알베르틴의 얼굴들, 하나의 얼굴에 대한 지각은 곧 앞의 얼굴에 대한 배반을 의미하며, 그리하여 그 계속되는 이탈과 부정은 존재의 불변적인 성질을 구축하려는 화자의 노력을 무산시켜버리며, 드디어는 ‘그 가증스러운 기호들’ 앞에서 자신이 포옹한다는 사실마저도 인식하지 못하게 하는 것이다.

이처럼 프루스트의 환유가 의미의 유보, 차이의 부정, 그리고 불가능한 통합이라는 텍스트적인 효과를 창출한다면, 그것은 라캉이 말하는 욕망과 어떤 관계를 가지는 것일까? 라캉의 환유에 대한 정의에는 은유에서와는 달리 ‘욕망’과 ‘존재의 결여’라는 비언어학적인 개념이 들어 있다. 따라서

---

28) Lemaire, 앞의 책, p. 227.



‘한 시니피앙의 생략’이란 말은 단순히 앞에서 살펴본 것처럼 의미와 현실의 추방이라는 뜻 외에도 다른 것을 내포하고 있음을 시사한다. 더욱이 이 욕망이란 말의 도입은 지금까지 은유의 우월성을 강조하던 그의 견해에 수정을 가하고 환유에 새로운 위상을 부여하는 것처럼 보이며 그리하여 진실·욕망·결여의 관계에 대한 보다 깊은 이해를 요한다고 지적된다.<sup>29)</sup> 그런데 라캉은 프로이트가 말하는 ‘이동 *déplacement*’을 환유로 정의한다. 그리고 이 이동은 검열과 관계된다. 그것은 “사회적인 금기의 장애물을 회피하기 위한 특권적인 도구”<sup>30)</sup>로서, 이 검열은 프로이트에 의하면 바로 결여를 의미한다. 즉 그것은 “분절된 담론에서 공란으로 드러나는 삭제”<sup>31)</sup>를 가리킨다. 그러므로 ‘말 옆의 말’에는 하나의 금지된 진실이 기재될 수 있다는 것을 의미한다. 그렇다면 문자 그대로 표현되지 못하고 이 ‘구멍’으로만 존재하는, 혹은 억압되거나 삭제될 수밖에 없는, 이 금지된 진실은 과연 무엇을 말하는 것일까? 더 나아가 이 도달할 수 없는 진실에 의해 구속을 받으며 필연적으로 환유적인 전개를 통해 무한히 그 결말을 유보시킬 수밖에 없는 욕망은 또 무엇일까?<sup>32)</sup>

29) Lacoue-Labarthe & Nancy, 앞의 책, p. 108.

30) Lacan, 앞의 글, p. 269.

31) Laplanche et Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, PUF, 1967, p. 63.

32) 라캉은 이 점에 대해 별설명 없이 욕망의 진실은 바로 죽음의 욕망이라고 서술한다 (Lacan, 앞의 글, p. 278 참조). 이런 맥락에서 본다면 한 시니피앙의 생략이란 말은 바로 죽음의 충동을 의미하는 것으로, 그것은 문자 그대로 삭제될 수밖에 없는, 구멍으로밖에 표현될 수 없는 필연성을 지니게 된다. 그러나 이 죽음의 충동은 르클레르의 말을 따르자면 바로 ‘욕망의 모태’가 된다. 그 이유는 욕망이 언어와 함께 생겨나기 때문이다. 따라서 죽음의 충동은 ‘능동적인 결여’가 되는 셈이다. 왜냐하면 바로 이 결여에 의해 욕망이 태어나며 또 그것을 언어화하는 것이 가능해지기 때문이다(Lemaire, 앞의 책, p. 255). 라캉이 말하는 욕망이라는 개념에는 해결과 하이데거 등 모든 철학적인 담론과 관계된 암시들로 가득 차 있어 이 부분에 대한 우리의 이해는 자연히 피상적이고 불충분할 수밖에 없다.

### 3. 욕망의 언어

만약 은유가 대체의 작업에서 유래하는 의미의 효과로 귀결된다면, 이 대체의 특이성은 그 관계짓기가 의미론적인 결합의 전복을 표상하는 단어들로 이루어진다는 점이다. 정신분석학이 그 견해를 표명하는 것도 이 대체의 기원에 대해서다. 두브로브스키는 「스완의 사랑」에 나오는 “카틀레야를 하다 *faire catleya*”라는 은유적인 표현을 통해 그 대체의 기원을 알아보고자 한다. 그런데 스완과 오데트의 육체적인 사랑을 의미하는 이 말은 화자에 의하면 다음과 같이 설명된다.

아주 오랜 후에도 카틀레야를 고쳐 꽃아주는 일(그것을 고쳐 꽃아주는 척하는 의식적인 *rituel* 흉내내기)이 아주 오래 전에 폐지되고 난 후에도, “카틀레야를 하다”라는 은유는 육체적인 소유 행위를 의미하고 싶을 때 — 게다가 우리는 아무것도 소유하지 못하지만 — 무심결에 사용하는 단순한 말이 되어 이 잊혀진 습관을 기념하며 그들의 언어 속에서 더 오래 살아남았다. (I: 234)

우선 두브로브스키는 주네트가 이 표현을 카틀레야가 오데트의 옷깃에 꽃혀 있다는 이유로 환유로 정의한 데 대해 의문을 제기한다. 물론 이러한 해석은 라캉의 욕망 이론에 비추어 욕망의 충족 불가능성을, 더 나아가서는 주체의 원초적인 결여를 의미한다 할지라도 (“우리는 아무것도 소유할 수 없다”는 화자의 말처럼) 이런 해석은 텍스트에 지시된 의미 외에는 다른 어떤 것으로도 연결되지 않아 텍스트의 고리를 그 자체로 채우게 할 위험이 있다는 것이다. “카틀레야를 하다”라는 말이 “마치 지상의 낙원의 꽃들 사이에서 그걸 맛본 최초의 남자에게 그렇게 느껴졌듯이 지금까지는 존재하지 않았던 매우 특별하고 새로운 쾌락의 흔적”(I: 234)으로 작용한다면,

그것은 단순히 인접 맥락에 의한 환유적인 표현과는 다른 그 무엇이 있음을 말해준다. 그리하여 카틀레야는 부분적으로 그 지시물을 상실하고 우리를 상징적인 공간으로 들어가게 한다. 여기서 부분적인 상실이란 문학적인 담론에서는 정신분열증의 담론과는 달리 관계함에 공통된 시니피에의 존재를 부분적으로는 유지한다는 뜻이다. 마치 마들렌 과자의 주름잡힌 모양이 잊혀진 과거가 어느 날 갑자기 펼쳐지는 것과 흡사하다는 점에서 추억의 매개물로 작용하는 것처럼, 남아메리카의 열대 지방에서 자라는 난초과의 식물로서 그 이국적인 정취와 회귀함이 애호가들을 열광하게 하는 이 꽃은 따라서 이타성과 회귀성이라는 의미망을 구축한다.<sup>33)</sup> 사실 스완에게는 두 타입의 여자가 존재하는데, 그는 지금까지 자신이 경멸하는 여자만을 상대로 시간을 보내왔다.

스완은 그가 함께 시간을 보내는 여자가 예쁘다고 생각하려고 애쓰는 것이 아니라 자신이 우선 예쁘다고 생각하는 여자와 시간을 보내려고 애쓰는 그런 사람이었다. 그런데 그런 여자들은 대부분 저속한 아름다움의 소유자들이었다. 왜냐하면 스완이 자신도 모르게 추구하던 육체적인 특성은 그가 애호하는 거장들이 그리거나 조각한 여자에게서 그가 찬미했던 특성과는 정반대였기 때문이다. 심오함이나 우수에 찬 표현은 그의 감각을 냉각시켰지만, 반대로 건강하고 풍만한 장밋빛 살은 그의 감각을 눈뜨게 하였다.

---

33) 더욱이 이 이름은 베르뒤랭 패거리들이 좋아하는 뒤마 피스의 작품(물론 연극은 아니지만) 『춘희 *La dame au camélias*』와도 완전히 무관하지는 않을 것이다. 즉 오데트가 좋아하는 다른 많은 꽃들 중에서도 유독 이 꽃을 택한 것은 두브로브스키의 주장처럼 완전히 자의적인 것만은 아니며, 거기에는 작가의 문화적인 의식적인 기억이 작용한다고 말할 수 있을 것이다. 즉 부르주이들이 좋아하는 한 여주인공의 이름을 의도적으로 인용함으로써 그들의 모랄을 풍자하려는 의도가 함축되어 있다고 볼 수도 있다. 이런 점에서 카멜리아 *camélias* 와 카틀레야 *catleyas* 사이에는 음성학적인 유사성이 존재할 뿐 아니라, 의미론적인 유사성도 존재한다. 즉 춘희는 오데트처럼 창녀이며, 또 그녀의 옷깃에 꽃힌 붉은색과 하얀색이 성적 접촉 기능성의 신호로 작용하는 것처럼, 잘못 꽃힌 꽃을 바로 꽃아주는 것이 스완에게는 오데트를 만질 수 있는 빌미가 된다는 점에서 이 두 작품은 유사한 구조를 보여준다.

따라서 심오함과 우수에 찬 표현의 소유자인 오데트는 만지고 싶지 않은 여자 혹은 만질 수 없는 여자로서 스완에게는 일종의 육체적인 혐오감마저 불러일으키는 여자다. 이런 맥락에서 본다면 오데트의 야윈 모습, 창백함, 혹은 보라색 가운 등은 프로이트가 말하는 죽음의 충동의 표상물들로서 오데트가 금기의 대상임을 말해준다. 게다가 질투라는 삼각형의 구조에서 과대 평가된 대상은 어머니/창녀의 모호함으로 특징지어지며 그 이유는 어머니에 대한 주체의 유아적인 감정에 근거하는 것이라고 설명된다면,<sup>34)</sup> 오데트가 사용하는 언어, 특히 그녀가 대접하는 ‘차 *the*’, 그녀의 가슴 등에 대한 끈질긴 묘사는 오데트가 어머니의 대체물임을 확인하게 해준다. 더욱이 카틀레야는 살아 있는 꽃이 아니라 죽은 꽃으로 묘사된다.

그녀는 자신의 중국 골동품의 모양을 재미있다고 생각했는데 난초과의 꽃, 특히 카틀레야 모양은 그러했다. 카틀레야는 국화와 더불어 그녀가 가장 좋아하는 꽃이었다. 그것은 꽃처럼 보이지 않고 비단이나 사틴으로 된 것처럼 보이는 큰 장점을 갖고 있었기 때문이다. (I: 221)

카틀레야는 골동품이나 비단처럼 죽은 것이다. 혹은 소나타나 보티첼리의 벽화처럼 미학적인 질료에 다름아니다. 그러므로 오데트와 카틀레야라는 두 개의 시니피양에서 카틀레야가 오데트를 대체한다면, 그것은 두브로브스키의 말처럼 “살아 있는 질료를 미학적인 질료로 대체함으로써 타자를 팽타슴적으로 죽이는 것<sup>35)</sup>이라고” 말할 수 있을 것이다. 그러나 동시에 이 죽음은 어머니를 미학적으로 승화시키는 효과를 나타낸다. 그것은

34) Freud, “Un type spécial de choix d'objet fait par les hommes.” Douvrowsky, 앞의 글, p. 114에서 재인용.

35) Douvrowsky, 앞의 글, p. 118.

소나타나 보티첼리의 그림처럼 예술적으로 승화된 어머니, 혹은 이런 어머니에 대한 욕망의 은유적인 표현인 것이다.

그러나 환유적인 작업은 이 욕망을 무관하게 내버려두지 않는다. 스완은 오데트와의 결별을 결심하고 베르메르에 대한 연구를 다시 시작하면서 새로운 변신을 꾀하지만, 이 결심도 잠시일 뿐, 라자로의 유령처럼 돌연히 부활한 오데트의 존재는 그녀의 표상물인 피아노와 보티첼리 그림 옆에서 그 물질성을 부여받으며 그리하여 모독과 부인의 대상이 된다.

그렇지만 그녀가 저기 피아노 곁에 앉아 있는 지금 이 순간에도 키스를 할 수 있고 소유도 할 수 있다는 생각이, 그녀의 물질성과 생명에 대한 생각이 어찌나 그를 강하게 도취시켰는지, 흐리멍덩한 눈과 삼킬 듯이 긴장한 턱을 한 채 그는 그 보티첼리의 처녀에게 달려들어 두 뺨을 꼬집기 시작하였다. (I: 238)

눈·턱·뺨 등, 사랑하는 대상의 파편화는 곧 사랑하는 대상의 부정을 의미한다. 이것은 카틀레아가 보여주는 것처럼 한 대상에 의한 다른 대상의 완전한 대체가 아니라, 한 대상의 내부에서 그것이 가진 부분적인 속성들에 의해 그 대상에 접근하려는 환유적인 몸짓이다. 게다가 이 환유적인 몸짓은 보티첼리의 그림마저도 ‘동물적인 욕망의 즉각성’으로 회수한다. 마술적인 은유의 순간은 이제 끝이 났으며, 그리하여 오데트는 더 이상 신비로운 실체가 아니라, 조각난 육체, 환유적인 잔해물로 추락한다. 그러므로 이 문단은 초기의 은유화 작업에서 환유화의 작업으로, 어머니를 이상화하려는 몸짓에서 어머니를 모독하고 파괴하는 몸짓으로 텍스트가 이동했음을 보여준다.

그러나 우리는 「되찾은 시간」에서 오데트의 또 한번의 변신을 보게 된다. 모든 존재와 사물이 시간의 작업에 의해 변질되고 해체되는 가운데서도 이런 시간의 흐름에 역행하는 유일한 존재가 오데트인 것이다.

그녀의 나이를 알고서는 한 늙은 여자를 기대하던 사람들에게 그녀의 모습은 자연의 법칙에 대한 라디옴의 보존보다 더, 연대기적 시간의 법칙에 대한 기적적인 도전인 것처럼 보였다. (Ⅲ: 948)

형체도 알아볼 수 없는 그 수많은 공작·백작들의 무리 가운데서도 유일하게 변치 않는 오데트의 이 이질적인 광채가 프루스트의 연구가들에게 오랫동안 불가사의한 것으로 지적되어왔다면,<sup>36)</sup> 이것은 오데트—어머니라는 연계 속에서만 이해가 가능하며, 따라서 카틀레야—오데트는 비록 그것이 환유적인 모독과 부인의 우여곡절을 거친다 할지라도 라캉이 보아스에 대해 말한 것처럼 죽음이라는 대가를 치른 후에 예술 작품으로 승화된 어머니의 영원함을 보여주는 것은 아닐까?

그렇다면 왜 프루스트에게서 이처럼 어머니는 죽음의 대상이자 부활의 대상으로, 혹은 증오의 대상이자 사랑의 대상으로 그 양가성이 끈질기게 강조되는 것일까? 그 고착적이고 강박적인 성격은 어머니와의 결합이라는 단순한 외디푸스적인 도식을 넘어서서 다른 무엇이 있다는 것을 암시하는 것은 아닐까? 이런 맥락에서 샤를뤼스와 쥐피앵의 만남 후에 이어지는 다음과 같은 구절은 하나의 실마리를 제공하는 것처럼 보인다.

게다가 그가 빌르파리지 부인 댁을 나오는 것을 목격했을 때 왜 그가 여성의 모습으로 보였는지 이제야 그 까닭을 알게 되었다. 그는 여자였다! 그는 다음과 같은 존재들의 종족에 속하고 있었다. 그 기질이 여성이라는 이유 때문에 남성다움을 이상으로 삼고, 일상 생활에서는 외관상으로만 다른 남자들과 닮은, 보기보다는 덜 모순적인 존재들이다. [……] 이 종족은 저주를 받아 평생을 거짓과 거짓 맹세 속에 살아가야 한다. 그들은 모든 피조

---

36) Raimond & Fraisse, *Proust en toutes lettres*, Bordas, 1989, p. 111.

물에게 가장 큰 삶의 즐거움인 그들의 욕망이, 벌받아야 할 수치스런 것임을, 고백할 수 없는 것임을 알고 있다. [……] 자신의 신을 부인해야 하는 종족. 왜냐하면 그들이 비록 그리스도 신자일지라도 피고로서 법정에서 불려졌을 때는 그리스도 앞에서 그의 이름으로 그들의 삶 자체인 것을 중상모략이라고 부인해야 하기 때문이다. 어미 없는 아들, 그들은 그녀에게 평생토록, 그녀의 눈을 감겨줄 때까지 거짓말을 해야 한다. (II: 614~15)

‘그 기질이 여성이라는 이유 때문에 남성다움을 이상으로 삼는’ 샤를뤼스가 소돔인 *Sodomiste* 이라면, 이 소돔인은 신에게 저주를 받아 평생을 거짓말과 거짓 맹세 속에 살아가야 하는 유대주의자 *Sioniste*에 비유된다. 소도미스트와 시오니스트 사이에 존재하는 이 음성학적인 유사성과 의미론적인 유사성은 동성애자와 유대인이 프루스트 담론에서는 거의 동일한 것으로 기능하고 있음을 보여준다. 게다가 “이 성도착자의 얼굴은 어머니의 흔적을 가지고 있으며, 더 나아가 어머니 모독을 수행한다”(II: 625)고 말해진다면, 그것은 동성애가 모친 모독이라는 주제와 밀접한 관계가 있음을 확인하게 해준다. 그리하여 이 저주받은 종족이 ‘어미 없는 아들,’ 혹은 ‘평생토록 거짓말을 해야 하는 종족’으로 귀결된다면, 이것은 우리가 앞에서 살펴본 마들렌 일화와 몽주뱅의 뱅튀유 모독 장면, 카틀레야 일화, 더 나아가서는 프루스트 자신의 실존적 양상과 연관을 짓지 않고서는 그 의미를 알 수 없다. 프루스트의 어머니는 유대인이다. 그리고 아들은 동성애자다. 그러므로 이 “고백하고 싶지 않은 어머니의 비밀,” 혹은 “어머니 앞에서 고백할 수 없는 비밀” 앞에서 그는 자신을 짓누르고 있는 그 엄청난 중압감으로부터 해방되기 위해 글을 쓰지 않을 수 없었으며, 이것이 그로 하여금 그토록 긴 간접적인 우회적인 회로를 거치게 한 것이다.

여기서 살펴본 것이 비록 텍스트에 나타난 이미지의 완전한 이해에는 불충분하다 할지라도, 적어도 작가의 의도적인 미학화의 과정 안에서 은

유나 환유를 전적으로 작가 자신이 원하는 대로 조정하고 표현한다고 생각하는 구조주의적인 시각의 독서의 불충분함을 인식하게 해준다. 게다가 『잃어버린 시간을 찾아서』(이하 『잃어버린 시간』)이 작가의 말처럼 하나의 ‘정신적인 모험’이며, 그리하여 잃어버린 낙원처럼 제시되는 유년 시절의 그 행복한 순간들, 삶의 부정적인 체험으로 이어지는 긴 추락, 그리고 구원의 약속이라는 작품의 내용이 진리의 발견이라는 소설의 전통적인 주제에 부합된다 할지라도, 그 이면에는 이처럼 작가의 변태적이고 충동적인 팡타슴의 세계가 존재한다는 것을 간과할 수는 없을 것이다. 따라서 프루스트의 은유가 『잃어버린 시간』에서 특권적인 자리를 차지한다면 그것은 단순히 기교적이고 장식적인 전망에서만은 아니며, 의미 생산과 밀접한 관계를 맺기 때문이라고 말할 수 있을 것이다. 즉 은유는 차이를 생성하며, 환유는 그것의 연결을 가능케 한다. 그러나 프루스트 담론의 특이성은 은유에 의해 열린 그 수많은 의미의 조각들이 하나의 단일한 움직임으로 귀결되기는커녕, 서로를 부정하고 파괴하는 그런 역설적인 지평을 그리는 데 있다. 게다가 이런 움직임에서 유일한 예외적인 존재가 오데트라면, 우리는 스완의 죽음에 대해서도 언급하지 않을 수 없다. 프루스트가 폴로 베르의 『감정 교육』에서 가장 높이 평가한 것이 바로 그 ‘공백’ 혹은 몇 년 간의 그 ‘구멍’이라면, 『잃어버린 시간』에서의 스완의 죽음에 대한 생략은 주네트가 말하는 것처럼 “스완이 진정한 죽음을 가질 권리가 없어서가”<sup>37)</sup> 아니라, 오히려 그것은 말로는 할 수 없는, 생략으로밖에 표현될 수 없는, 억압된 충동의 실체를 보여주는 것이 아닐까?<sup>38)</sup> 여하간 마들렌-카틀레야-오르키데로 이어지는 일련의 기호 연쇄가 자신의 기원을 부정하고 이상적인 어머니, 혹은 미학적으로 대체된 어머니, 혹은 양성을 합리화하려는 욕망의 은유적인 표현이라면, 이 욕망은 이내 그를 사로잡은 죄의식으

37) Genette, “Proust Palimpseste,” p. 58.

38) 이런 점에서 알베르틴에 대한 보다 자세한 연구는 죽음과 광기의 기호 아래 기재된 프루스트의 또 다른 얼굴을 보여주리라 생각된다.



로 인해 이 시니피앙에서 저 시니피앙으로 무한히 그 잃어버린 대상을 찾아 헤매는 불가능한 환유적인 몸짓으로 이어지는 것이다. 그러므로 그것은 라캉이 말하는 것처럼 문제의 시니피앙들이 주체의 갈등을 충족시켜주는 대상에 관계된 것이 아니라, 반대로 주체의 원초적인 결여, 혹은 욕망이 파해치는 결핍을 동시에 가리키며 위장하는 것이라고 할 수 있을 것이다.

그러나 다른 한편으로 블랑쇼의 말처럼 “이야기가 환기하는 사건이 어떤 시간에 속하는지 우리는 결코 알지 못한다. 그것이 다만 이야기의 세계에서 일어나는 것인지, 아니면 이미 일어난 것에서 출발하여 그것이 현실과 진실이 되는 그런 이야기의 순간을 가리키는 것인지 결코 알지 못하는”<sup>39)</sup> 것이 바로 『잃어버린 시간』이라면, 이처럼 독자를 항상 유보된, 항상 다시 시작해야 하는 그 불안정한 움직임의 회로에다 집어넣는 작품 앞에서 어머니에 대한 욕망, 그리고 그것을 부정하는 행위는, 곧 자신의 기원을 위장하고 은폐하는 은유적인 글쓰기에 대한 작가 자신의 비평적인 환유적인 글읽기의 고발의 순간으로 해석될 수도 있을 것이다. 이런 맥락에서 본다면 프루스트의 은유는 데카르트가 말하는 “나는 손가락으로 내 가면을 가리키면서 나아간다 *Larvatus prodeō*”의 극단적인 실천이 아닐까?

---

39) Blanchot, *Le livre à venir*, coll. Idée, 1959, p. 21.