

뺨속까지 벌거벗는다.
 내 자신은 내 혼이 입고 있는 옷일 뿐—
 나는 옷을 벗겨 내 영혼을 파리하게 한다.

분노는 지속되며
 순수하고 강직한 언어로
 진실을 말하리.
 나는 거짓말하는 입을 다문다.
 내 혼은 미쳐, 또렷한 외침소리를 비틀어
 아둔한 고통을 짠다.

여기에서 ‘집’은 사회적 통념과 전통에 길들여진 ‘이성적 자아’이며, 원시적 자아가 들어가 살도록 되어 있는 영혼의 집이다. 그러나 이성적 자아에 의해 억압된 원시적 자아의 디오니수스적 충동들은 이제 파괴적 힘으로 소리치며, 입고 있던 禁忌의 ‘옷’을 벗는다. 시인의 영혼은 자신의 일부를 배어내는 아픔을 견디고, ‘순수하고 강직한 언어로’ 斷末魔의 ‘아둔한 고통을 짠다’, 스스로를 정화한다. 이제 원시적 자아를 회복한 영혼은 우주가 움직이는 원리에 대해서 깨달음을 얻을 것이며, 순수하고 예리한 ‘실재’(the Real)의 빛을 얻을 것이다.

자기정화를 위한 儀式으로서, 기형으로 지어진 自我(ego)의 집의 파괴에서 오는 受難의 고통을 고백하는 고백시에는 모더니즘의 시에서 존재했던 ‘시인’과 ‘시’, ‘시’와 ‘독자’ 사이의 ‘심미적 거리’(aesthetic distance)는 없어진다. 플라쓰가 “라짜루스 부인”(“Lady Lazarus”)에서 자신의 시에 대해 냉소조로 논평했듯이, 그것은 “규모가 큰 하나의 스트립쇼”(a big strip tease)이다. 섉스톤(Anne Sexton)이 말했듯이, 그들은 “어떤 것도 숨기지 않는다.” 플라쓰는 “라짜루스 부인”에서 모조문명에 길들어 무력해진 자신에게 격노하며 자살을 기도했던 경험을 전혀 여과하지 않고 시로 옮겨놓는다. 그리고 “아빠”에서 시인 플라쓰는 무의식의 세계를 여행하며, 자신의 무의식속에 잔인한 獸性을 가진 아버지/파시스트로 형상화되는 잔인한 충동들이 미친 플라쓰/문명에 유폐된 자/유태인으로 형상화되는 억압되는 충동들과 공존함을 본다. 그녀는 짐승같은 아버지를 중요하면서도 동시에 그에 대한 사랑을 거부할 수 없음을 고백한다. 그렇게 함으로써, 그녀는 잔인한 역사의 창조자이며 동시에 피해자로서 자신을 살상하며 피확성 쾌감을 구하고 있음을 조금도 감추지 않고 고백하는 것이다. 또한 로웰은 “西路와 램키의 추억”에서 유치장 안에서의 고통스러운 ‘추억’을 복받쳐오르는 감정을 진정하면서 고백한다. 그는 자신을 한편으로는 역사에 폭력을 휘둘러 상업자본주의적 전체주의를 물고온 역사의 가해자 램키와 동일시하고 다른 한편으로는 ‘양심적인 반전론자’이며 이상주의자로서 역사의 피해자인 ‘나’와 동일시하면서, 지금은 프랭컨슈타인적 힘을 지닌 역사의 감옥 속에 갇혀 절망하는 무력한 자신의 모습을 다음과 같이 묘사한다.

미치고, 머리는 빠져, 백치가 된채,
 그[램키]는 겁먹은 양처럼 조용히 표류했다.
 어떤 괴로운 되뇌임도
 전기의자에 쏠린 그의 마음을 흩어놓지 못했다—
 그것은 因果의 고리를 잃어버리고
 그의 心谷에 오아시스처럼 걸려 있었다….

고백시는 열려 있는 형식의 환유시에 대한 하나의 갈망이며, 역사에 유폐된 병든 영혼의 확대된 감수성으로 무의식 속에 숨겨진 못된 욕구와 충동들을 찾아내고, 영혼을 구급하는 ‘이성의 집’을 무너뜨리며, 殺身하는 아픔을 참고 영혼을 정화하는 儀式이다. 고백시인들은 주관적 편견이 가득 실린, 못된 충동과 욕구로 가득찬 자신의 삶을 모든 존재의 환유로 하면서, 시와 함께 삶이 앞으로 나아가는 미완성의 열린시를 自虐을 통해 얻은 통찰력과 창조력을 가지고 썼다. 그들은 존재에 대한 비전을 얻기 위해서, 『꿈속의 노래들』에서의 베리만의 말대로, “살갓을 벗겨 도배를 했으며,” 섹스톤의 말대로, “마음속의 얼어붙은 바다를 도끼로 쪼았다.” 고백시는 더이상 ‘언어로 된 聖像’일 수 없었으며, 시인의 욕신으로부터 찢어낸 ‘한점의 살점’이었다. 그들은 포스트모던의 사회가 삶을 경계지워 온 모든 경계선을 무너뜨리고, 광란, 자살의 기도, 근친상간, 증오, 마약복용과 같은 금기적 경험을 삶의 일부로 받아들이며, 순화하거나 美化하지 않고 열려있는 형식의 서정시에 담았다.

이들에게 있어서는 자아를 해체하여 의식의 범위를 넓히는 것은 곧 형식의 해체를 의미했으며, 그것은 또한 새로운 자아의 발견으로서, 이제까지 자신으로부터 감추어져 있던 것을 드러내는 것이었다. 그들이 ‘비이트 시인들’이나 ‘블랙마운틴 시인들’처럼 모더니즘의 시형식에 대해서 프로메테우스적인 반항을 하지는 않았으며 따라서 ‘반예술’의 자세를 취하지는 않았지만, 그들은 상당한 위험을 감수했던 개혁자들이었으며, 경험의 ‘직접성’을 그들의 예술의 중요한 원칙으로 함으로써 삶과 예술의 구분을 무너뜨리려고 했다. “마음을 찌르는 바늘”(“Heart’s Needle”)을 쓴 스넷그래스(W.D. Snodgrass)가 간명하게 표현했듯이, 그들에게는 “사랑의 고통과 가정생활의 고통은 역사책에 나오는 전쟁이나 飢餓, 압박이나 그외의 어떤 것들보다 훨씬 더 심각한 고통을 자아”냈다. 고백시는 모더니즘의 시와는 반대로 개체의 욕망과 충동으로부터 시작되는 사회와 그것으로 建造된 역사를 역사와 사회에 감금된 개체보다 더 중요하게 생각했다. 모더니스트들에게 있어서는 역사가 인간의 내면세계를 표현하는 상징이었지만, 고백시인들에게는 개인의 정신적 위기가 역사의 위기에 대한 환유였다. 고백시에서는, 플라쓰가 2차 대전중에 있었던 유태인의 대학살이 자기 자신의 피학적 패감을 추구하는 부조리한 인간성에 이미 예정되어 있었음을 고백하고 있듯이, 역사의 위기는 개체가 겪도록 숙명지워진 정신적 위기의 구현이다. 고백시의 형식적 ‘혁명’은 역사를 인간의 의식세계에 대한 상징으로 삼지 않고, 금기적 경험을 역사에 대한 환유로 삼았다는 데에 있다.

1950년대에 와서 모더니즘과 신비평의 ‘이성시학’에 대한 저항은 보편화되었지만 그 가운데에서 가장 먼저, 그리고 가장 과격한 모습으로 가시화되었던 것은 ‘비이트 시인들’이었다. ‘비이트 시운동’의 시작은 1955년 샌프란시스코에 있는 ‘제 6 화랑’(the Six Gallery)에서 열렸던 ‘시독회’(poetry reading)에서였다. 그후 렉스로쓰(Kenneth Rexroth)가 그들의 시독회를 주관했으며, 긴스버그(Allen Ginsberg)와 슈나이더(Gary Snyder) 등이 자작시를 낭송했고, 퍼링게티(Lawrence Ferlinghetti), 커로우액(Jack Kerouac) 등이 거기에 청중으로 참가했다. 코어소(Gregory Corso) 같은 시인들이 후에 비이트 시운동에 동참하게 되었지만, 이 날 긴스버그가 “울부짖는 소리”(“Howl”)를 낭송했던 것은 이 운동을 탄생시키는 극적인 순간을 연출했다. 이 시가 바로 그들 세대의 시인들이 어렵게 찾아오던 엘리웃의 모더니즘시에 대한 하나의 代案을 제공해 주었기 때문이었다.

1956년에 출판된 『울부짖는 소리 외 몇편』(*Howl and Other Poems*)에 실려 있는 시들에서 긴스버그는 포스트모던의 이성편향적 질서 속에서 이민 2세대의 도시빈민이 겪는 처참한 고통을 휘트만적인(Whitmanesque) 破戒의 형식으로 노래한다. 이 시에서 긴스버그는 역사의 局外者로서 역사의 場으로부터 초탈하려는 의지를 강하게 보이며, 煩惱의 현실을 신비와 환상의 비전으로 극복하려 한다. 그는 승리한 문화와 역사로부터 과감한 단절을 추구하며, 패배한 문화와 역사로부터 새로운 힘의 근원을 찾았다. 그의 시는 시간 속의 역사성을 ‘상징’을 통하여 抽象하지 않으며, 블레이크와 휘트만을 본받아 고통받는 자아를 포용할 수 있는 ‘초월적 하나’(Transcendental Oneness)의 세계를 건설한다. 그 세계는 고통스러운 현실에 부딪쳐 그것을 깨뜨릴 수 있는 가공의 초현실적 세계이며, 합리주의 문명의 禁忌들—마약복용, 알코올 중독, 변태성욕, 범죄, 광란, 자살의 기도 등등—을 깨뜨림으로써 얻을 수 있는 확장된 의식의 세계이다. 그 세계는 역사의 승자들에게 의해서 ‘깃뺀’(beaten) ‘비이트’ 세대들이 ‘지복의’(beatific) 순간을 경험하며 역사를 초탈할 수 있게 하는 바로 그 세계이다.

나는 이 시대의 가장 쓸모있는 사람들이 미쳐서 마음이 부서지는 것을 보았네, 굶주려 울부짖으며
별거벗은 채,

새벽에 검둥이들의 거리를 지나, 성난 몸짓으로 몸을 끌면서, 한대의 마약주사를 찾을 때,
거룩한 비이트족들이 밤의 天界속에서 반짝이는 별빛과 해묵은 천상의 관계를 열망할 때,...

(“울부짖는 소리,” 1-3행)

비이트 시인들은—비이트 시인群에 속해 있으면서도, 비이트 시인들과 상당히 다른 시풍을 지녔던 슈나이더(Gary Snyder)를 제외하면—부도덕한 자본주의의 神 몰로크(Moloch)의 체제하에서 가난과 고통, 정신적 긴장과 억압, 또는 정신분열과 자살로 “그들 세대들 가운데에서 가장 쓸모있는 사람들이” 무너지는 것을 보았다. 그들은, 긴스버그처럼, 가공할 역사의 힘 앞에서 무력하게 무너지는 패배한 자아와, 그것을 뒤따르는 광기, 고뇌, 그리고

자살을 휘트만적인 카탈로그 형식으로 무의식에서 솟구치는 에너지를 이용해서 초월적 몽상의 세계를 노래했다. 그들의 시는 한편으로는 체제에 대한 도전이었으며, 禁斷의 구역으로 스스로 넘어들어가는 自虐이었다. 그러나, 다른 한편으로는 呪文으로 초월의 세계를 불러내어 몰로크의 귀신을 몰아내는 儀式이었다. 그 儀式은 意識의 껍질을 벗어버리고 원시의 자아를 드러낼 것을 요구했고, 그것의 우주에 대한 매개되지 않은 반사적 感應을 요구했다. 비트 시인들은 마약이나 알코홀, 변태성욕과 자살의 경험을 통하여 의식 너머의 세계, 평범한 일상의 것들이 존재에 새로운 빛을 던져 주는 비전의 세계에 도달하려 했고, 언어시학에 의해 모양지워지지 않은 외계와의 반사적 교감을 가지고 시를 쓰려 했다.

비트 시는 예술적 자아의 언어시학으로 우주와 인간의 원시적 交感이 손상되는 것을 거부했다. 그들의 시학은 ‘實在의 시학’(poetics of presence)으로서, 궁극적으로는 “口述”(oral)에 기초하는 시학이었다. 그들은 19세기에 버림받았던 두 낭만주의 시인들, 즉 블레이크(W. Blake)와 휘트만(W. Whitman)으로부터 “모든 인간적인 희망에 치명타를 가하는”⁴⁷⁾ 승리한 역사의 ‘언어시학’에 저항하는 법을 배웠다. 그들은 도시의 더러운 삶에서 영원을 경험하는 방법을 블레이크에게서 배웠으며, 생각하는 힘이 다해버린 몽상하는 자아의 동물적 에너지로 모든 ‘우아한 전통’(genteel tradition)을 부수는 법을 휘트만에게서 배웠다. 그들의 시는, ‘블랙마운틴 시인들’의 ‘투사시’처럼, 순수문학의 모든 戒律을 깨뜨리는 생체리듬을 바탕으로 하여 쓰여졌지만, ‘투사시’와는 달리 현실에 대한 분노와 초월의 세계에 대한 狂想의 리듬을 담고 있다. 퍼어링게티와 커로우엑의 시들은 대체로, 긴스버그의 “울부짖는 소리”처럼, 길게 늘어진 동물의 고향소리로, 본능의 함성으로 구성되어 있다.

비트 시는 오랜 비틀림 후에 갑작스럽고 도도하게 터져나오는 충동의 분출이며, 갇힌 채 소외되고 부패하여, 파괴적 힘을 얻게된 에너지의 방출이다. 그것은 삶에 인위적 질서를 창조하는 문명화된 시인의 시가 아니라 한오라기의 문명도 걸치지 않은, 예언적 비전을 가진 원시적 시인의 노래이다. 그것은 모더니즘의 고고한 ‘자기목적’을 거부한 시로서, 분노에 찬 저항의식으로 도시거리에 흩어진 조락한 풍물들을 보고 들으며 얻게되는 狂想의 口述이며, 자연발생적으로 터져나오는 원시의 발성이다. 비트시인들은 기존의 모든 인식의 법칙과 예술창작의 원칙을 범하고, 이성시학·언어시학의 중심으로부터 과감한 이탈을 시도했다.

모든 비트 시인들의 시가 꼭 같은 시풍을 지니고 있었던 것은 아니었지만, 그들은 대체로 폭넓은 공감대를 지니고 있었다. 하나의 예를 들면, 슈나이더(Gary Snyder)의 문체는 긴스버그의 그것과 눈에 띄게 다르다. 긴스버그가 성난 도시빈민의 분노의 표효였다면, 슈나이더의 문체는 沈靜의 마음을 가진 고독한 思索家の 나즈막하고 잔잔한 저절임이

47) Allen Ginsberg, “Allen Ginsberg: An Interview,” in *Writers et Work, Third Series* (New York: Viking, 1967), pp.302-11.

었다. 『雜石』(*Riprap*, 1959)과 『신화와 교재』(*Myths and Texts*, 1960)에서, 슈나이더는 짧은 행과 살이 붙지않은 修辭, 여리고 느린 리듬을 사용했으며, 자연에 대한 치밀한 관찰을 조심스럽게 시행으로 옮겨놓고 있다. 긴스버그가 휘트만의 현대적 모습이라면, 슈나이더는 쓰로우(Thoreau)의 현대적 모습이다. 그러나, 슈나이더가 沈靜의 시인이고 절제된 마음의 전원시인이었으며 긴스버그가 광상의 도시 시인이었다 해도, 그들은 무시할 수 없는 많은 공통점을 가지고 있었다. 그들은 모두 시인이 ‘순수 문학인’(man of letters)이라고 생각하지 않았으며, 시는 보다 ‘인간적인’ 원시의 삶과 親交하는 것이며, 숲결과 목소리와 자연과의 친교에서 오는 황홀함으로 얻어진다는 생각에 공감하고 있었다. 비이트 시인들은 포스트모던의 미국시인들 가운데에서 가장 과격한 ‘반문학적’(antiliterary) 시인들이었다.

고백시인들과 비이트 시인들은 1950년대의 미국시단을 지배하던 詩作의 전제들을 근본적으로 뒤흔들어 놓으면서, 삶의 저변에 깔려 있는 둔탁하지만 원초적인 충동과 욕구, 그리고 그것들을 가지고 하게 되는 사고와 논리 이전의 원시적 경험을 미국시의 소재로 다시 끌어 들였다. 그러나 그들 중 어느 계보도 모더니즘과 신비평의 미학적 원칙들을 완전히 벗어나지는 못했다. 무엇보다 그들은 역사적 ‘공간’에 구체적으로 肉化되어 現身하는 우발적 사건들을 모양지우는 보다 포스트모던적인 ‘공간적 형식’을 편안한 마음으로 받아들일 수 없었다. 그들에게는 아직도, 토티키나 로웰, 그리고 긴스버그의 시들에서 어렵지 않게 찾아 볼 수 있듯이, ‘상상력’(imagination)을 역사의 장으로부터 초탈하는 인간적 능력으로 생각했고, 고뇌와 번민, 고통과 갈등을 끊임없이 요구하는 우연에 지배되는 속세의 시간—역사—은 상상력에 의해서 새로운 인간적 의미가 부여되어야 할 무엇이었다. 고백시인들은 상상력이 찾을 수 있는 비전의 원천을 지극히 私事로운 개인적 영혼의 위기에서 찾았으며, 비이트 시인들은 어떤 종교적인 狂想에서 찾았다. 그러나 그들은, 로웰의 『하루하루』에 대한 평가를 유보한다면, 그들의 노력에도 불구하고, 혼돈의 역사로부터의 도피라는 신비평적, 모더니즘적 신조를 끝까지 버릴 수 없었다.

고백시인들이 殺身의 告白聖事에 의한 心靈의 정화를, 비이트 시인들이 자학을 통해 얻은 秘敎적 초월세계를 표현할 형식을 개발함으로써, 모더니즘의 시에 대해서 ‘反詩的’ 입장을 보여 왔다면, ‘블랙마운틴 시인들’(Black Mountain Poets)은 ‘생명과 의식이 생겨나 움직이는 이치’(physiology of consciousness)를 연구함으로써 모더니즘 미학의 형식적 원칙들을 해체했다. 그들이 목표로 했던 것은 단순히 포스트모던 문화에 대한 사회적·예술적 ‘순응’을 교정하는 것이 아니라, 서구인들이 생각하고 표현할 때 의존해온 참조체계의 根本 자체를 바꾸기를 요구했다.

블랙마운틴 시운동은 올슨(Charles Olson)이 노스 캐롤라이나(North Carolina) 서부에 있는 조그만 실험대학인 블랙마운틴 대학의 학장으로 재직하던 1950년대 초에 태동했다. 크릴리(Robert Creeley)와 던컨(Robert Duncan)은 그 대학의 교수였으며, 후에 그 대학과

인연이 없던 레브토브(Denise Levertov)를 포함한 몇 사람이 여기에 가담하게 되었다. 그들은 크릴리를 편집주간으로 하여 『블랙마운틴 리뷰』(*Black Mountain Review*)를 발간함으로써 그들의 시론을 폈으며, 올슨은 이 운동의 원동력이었다. 브랜데이스 시독회(Brandeis poetry reading)에서 있었던 어떤 사건에서 올슨은 자신의 시를 이해하지 못했던 청중들에게 다음과 같이 욕설을 퍼부었다. “여러분들은 지나치게 박식해서, 나는 여러분들에게 더 이상 내 시를 읽어드릴 수가 없소.”⁴⁸⁾ 1950년에 올슨이 발표한 논문 “투사시”(“Projective Verse”)는 명료하고 구체적으로 블랙마운틴시학의 골격을 제시하고 있다. 여기에서 올슨은 ‘글을 배우는 능력’(literacy)과 그것을 가지고 찾아낸 修辭의 규칙들—구문론과 그밖의 복잡한 시학의 규칙들—그 자체를 문제삼으며, 그것들이 바로 우리들을 보다 규모가 크고, 보다 풍만한, 그러므로 우리가 삶과 가장 친근해야 할 생명과 존재의 이치를 삶으로부터 소원시키고 있다고 주장하고 있다. 그의 주장을 따르면, 우리가 가장 친밀해야 할 것은 어떤 수사적 매개체 없이 육체가 갖게 되는 힘의 磁場이 언제나 유동적인 우주와의 직접적인 感應이다. 그러나, 우리가 그것을 抽象하고 논리적 범주로 구분지으면서, 경험이 지닌 본래의 직접성은 우리의 의식으로부터 멀어진다. 화이트헤드(A.N. Whitehead)의 ‘有機哲學’(the philosophy of organism)—우주는 生成의 과정으로 이루어져 있고, 神은 세계와 상호 의존적인 것으로서 세계와 함께 커간다—에 영향을 받았던 올슨은 ‘實在’(reality)를 유동적이고, 끊임없는, 다층적인 ‘변화과정’(process)이라고 생각했고, 시인의 임무는 실재로부터 이탈해 나아가는 길이 아니라, 실제 속으로 들어가는 길을 찾는 것이라고 생각했다.⁴⁹⁾

올슨의 “투사시”는 직접경험의 시적 표현에 대한 파운드와 윌리엄즈의 생각을 발전시킨 것으로, 경험의 의미를 미리 한정하는 이미 존재하는 참조체계들을 어떻게 벗어날 것인가에 관심을 두고 있다. 어떤 생각도 미리하지 않고 어떤 느낌과 생각을 표현해 줄 미리 정해진 언어적 형식을 갖고 있지 않다면, 다시 말해서 경험을 시로 바꾸는 시적 자아의 ‘서정적 간섭’(lyrical interference)이 없다면, 경험은 시 속으로 직접 투사될 수 있을 것이다. 시인은 인습의 조건화를 피하기 위해서 논리와 의식 이전의 肉感하는 상태로 돌아가야 하며, ‘생각의 수단으로서의 말’(word as thought)이 아니라, 마음이 세계와 만나고 에너지의 흐름으로 생겨나는 파장이 숨결을 이룰 때, 그 숨결을 옮겨 주는 어떤 기구의 ‘손잡이로서의 말’(word as handle)을 찾아야 하며, 이때 시는 우주의 힘이 ‘전달되는 통로’(passage of force)가 된다. 올슨에게는 우주 본유의 선율은 시인의 생체리듬에서 감지되며, 그것은 파운드가 주장했던 바의 ‘절대리듬’(absolute rhythm)이다. 그리고 이 절대리듬은 “귀를 통해 음절로/ 숨결을 통해 행으로” 바뀐다.⁵⁰⁾ 『막시무스의 詩篇』 1장 6절에서 인용한 다음의

48) Recit from Breslin, “Poetry,” p. 1091.

49) Ibid.

50) Charles Olson, “Projective Verse,” in *Poetics of the New American Poetry*, ed. Donald Allen and Warren Tallman (New York: Grove Press, 1973), pp. 148-50, 153, 156.

잇귀는 기성의 수사적 범칙들을 무시하면서, 斷音의인 리듬으로 우주의 맥박과 숨결을 받아들이고 그것과 결합되는 시인의 생체리듬을 나타낸다.

안으로! 안으로! 제 1斜橋, 원반, 衝角도
 안으로, 하나로 된다, 안에서, 들어간다, 모양이
 네가 만드는 모양이, 지탱되는 것, 그것이 바로
 객체의 법칙이다, 버티고 버티주고, 그것은 네 모양, 네 모양이 되어야 하는 것,
 힘이 솟아나 만들어질 수 있는 것, 지금, 지금부터 세울 수 있는 것,
 돛대, 돛대, 배를 기울이는
 돛대!

의미화된 말을 기초로 한 이성시학으로서의 ‘언어시학’(logopoeia)에 대하여, 올슨의 시학은 ‘선율시학’(melopoeia)이며, 덩컨과 크릴리에 의하여 다듬어지고 발전된다. 『신화의 진실성과 생명력』(*The Truth and Life of Myth*, 1968)에서의 덩컨이나 “투사시”에서의 올슨처럼, 투사시인들은 우주를 실제시키는 힘이 事物(physical reality)속에 깃들어 있음을 믿고 있었다. 그들은 현대의 산업자본주의와 제국주의 문명은 논리적, 사고와 抽象의 의지로 우주를 존재시키는 근원적인 힘의 흐름을 왜곡하고 억압해 왔다고 생각했다. 올슨이 말했듯이, 그들의 ‘투사주의’(Projectivism)는 “그것을 너무 세게 움켜잡아”—the too strong grasp of it—감금하거나 훼손하지 않기 위해서, 원시의 마음과 생경한 물질계가 만나서 이루는 힘의 자장을 범하지 않는 의미체계를 구축하려 했다.⁵¹⁾ 투사주의 시인들은 ‘끊임없이 앞으로 나아가는’(ongoing) 세계와 마음이 손상되지 않고 살아서 존재하기를 바랐으며, 문학적 문맥에서는, 의식하고, 사고하고, 언어로 상징을 만드는 주체로서의 ‘자아’(ego)의 作詩上的 간섭을 배제하고자 했다.

“투사시”(Projective Verse)에서의 올슨의 다음과 같은 주장은 엘리엇의 모더니즘이 어떻게 해서 존재의 생명력을 ‘투사’하지 못하는가와 왜 배척되고 해체되어야 하는가를 분명히 하고 있다. “서구인들은 ‘주체’ 혹은 영혼이라고 불리우는 자아를 자연의 피조물로서의 자신과 객체들이라고 부르는 또 다른 자연의 피조물들 사이에 위치시켜 왔다. 객체주의(Objectivism)는 바로 이 자아로서의 개체가 서정시를 쓸 때 하게 되는 시적 간섭을 제거하는 것이다.”⁵²⁾ 윌리엄즈(W.C. Williams)와 주코프스키(Zukovsky)의 ‘객체주의’를 물려받았던 투사주의 시인들은 그것을 “투사주의”로 발전시키면서, 예술이 시인의 상상력을 통하여 혼돈의 자연을 다스리고 질서롭게 한다는 ‘統御’(mastery)의 개념을 거부하면서 그 개념에 연유하는 허부개념들—자기목적, 닫힌 결말, 예술적 자아, 초시간적 상징 등등—을 해체했다. ‘투사시인’(projective poet)은 인식하는 원시자아를 인식의 場 밖에서 지켜보며

51) Olson, “The Kingfishers,” in *Selected Writings of Charles Olson*, ed Robert Creeley (New York, 1966), p. 171.

52) Olson, “Projective Verse,” p. 156.

통제하는 모더니스트의 '예술적 자아'가 아니라, 원시자아의 인식의 場 안에서 그 순간을 느끼고 경험하며, 우주의 생명력의 원천을 자아와 분리시키지 않고 표현하는, 즉 체험을 기록하는 자아이다.

모방(mimesis)과 재현(representation)에 근거를 둔 모더니즘 이전의 시학은 인식을 생각으로, 생각을 언어로 바꾸는 언어시학이었다. 그러나 투사시학에서는 인식은 생각이나 개념으로 바뀌어지지 않으며, 시작행위는, 올슨이 "인간적 우주"("Human Universe," 1965)에서 말했던 것처럼, '순간의 행위' (the act of the instant)⁵³⁾로서 미리 규정된 어떤 참조체계도 갖고 있지 않기 때문에 記述하거나 모방하지 않는다. 적어도 이론상으로는, 이러한 순간의 행위는 실재(reality) 그대로의 표현이며, 존재론적인 풍만함을 지니고 있다. 레브토브(Denise Levertov)가 말했듯이, 시는 "참조물이 아니라 현상"이다. 순간의 행위를 하는 시인이나 그가 쓴 시는 인식의 순간에 존재하는 우주 속의 에너지의 흐름을 길들이거나 범하지 않는다. 시인은 힘의 흐름의 형성·소멸과정에 참여하는 사람이며, 그 흐름을 지배하려고 하지 않는다. 그는 우주운행의 비결을 지각하여 알 수 있는 자아로서 감각하고, 기억을 저장하고, 욕구하는 무의식과 문명과 질서를 추구하는 의식을 동시에 지닌 존재로서 뼈와 살로 이루어져 있고 신경과 피로 이루어져 있다. 투사시인들에게 있어서, 詩作이란 "혀를 대어 맛을 본 후" 의미를 제한하고 범하는 것이 아니라, "알게되는 것을 그대로 말하되 친밀한 형식으로 말하는 것이다."⁵⁴⁾

투사시인들의 노력으로 미국시는 '우아한 전통'(genteel tradition) 하에서 삶을 위태롭게 하는 것으로 변방으로 밀려났던 다양한 사유와 정서와 물리적인 경험들을 다시 시적 題材로 갖게 되었다. 목적과 의도 밖에서 주의를 기울이지 않을 때에도 끊임없이 일어나는 생각과 정서들, 새로운 경험들, 삶을 갑작스럽게 솟아오르게 하고 상쾌에서 벗어나게 하는 것들, 시인 자신도 모르게 불쑥 튀어나오는 음절들과 소리들—이 모든 것들이 시의 재료가 되었으며, 시시각각 변화하는 힘의 자장을 감지하여 발성하는 시는 의식에 의해 고쳐 쓰지 않은 시이다. 그것은, 융(Jung)을 연상시키며 던컨이 묘사했듯이, '숨어서 봉봉거리는 비이성의 무리'(its swarming background of unreason)를 삶으로부터 분리하여 제거하지 않는다.

비이트 시인들이나 고백시인들과 마찬가지로, 투사시인들은 시인이 삶에 대한 통찰력을 얻는 것은 체험에서 비롯된다고 생각했다. 그러나 비이트 시와 고백시가 각기 斷末魔적 체험이나 自虐의 체험을 요구하고, 영혼을 정화하기 위해서 혹은 역사를 초탈하기 위해서 살

53) Recit. from Breslin, "Poetry," p. 1092.

54) See. Robert Creeley, "I'm Given to Write Poems," pp. 203-272; Robert Duncan, "Ideas of the Meaning of Form," pp. 195-211; Denise Levertov, "Some Note on Organic Form," pp. 312-17; Charles Olson, "Projective Verse," pp. 149-158, in ed. Donald Allen and Warren Tallman, *Poetics of the New American Poetry* (New York: Grove Press, 1973).

신을 요구하는 데 비해, 투사시인들은 체험의 전혀 다른 측면을 중시했다. 그들은 체험 속에 들어 있는 생체의 리듬에서 우주의 리듬을 느꼈으며, 그것을 作詩의 원리로 삼았다. 올슨이 “투사시”를 쓰면서 상상했던 것처럼, 詩行은 박자와 강약의 음절로 이루어지는 것이 아니라 시인의 숨결로 이루어진다. 그리고 시인은 시를 써가면서 생체의 리듬을 시 속에 구현한다. 사실 어느 시인도, 올슨이 주장하고 있는 것처럼, 생체가 우주의 힘을 접하는 직접성을 완전하게 시 속에 존재시킬 수는 없지만, 투사시는 ‘하나의 고출력의 구조물’(a high energy construct)로서 의식의 가장자리에 있는 모두를 시 속으로 스며들게 하고 명백한 속명적 한계 속에서 인위적 한계를 최대한 무너뜨린다. 던컨이 토로했던 것처럼, 투사시인들에게서도 시는 어쩔수 없이 “썼다가 부수고 다시 쓴 것”이지만, 그들이 그렇게 하는 것은 초시간과 초경험의 세계를 경험의 언어로 잡아가두기 위한 것이 아니라, 생성사멸하며 변화하고 넓어지는 체험의 리듬과 파장을 지진계가 지진의 강도를 기록하듯이 입체적으로 되살려 내려는 것이다.

던컨이 “韻의 구조”(“The Structure of Rime,” 1960)와 “길”(“Passages”)에서, 올슨이 『막시무스 詩篇』(*The Maximus Poems*, 1975)에서, 크릴리가 『斷想들』(*Pieces*, 1969)에서 극적으로 보여주고 있듯이, 그들의 시는, 잠시 하나의 매듭을 이루었다가 느슨해져 곧 풀어지거나 끊어지고 또 다른 힘의 소용돌이 속으로 다시 맺어지지만 곧 다시 풀어져 보다 큰 변화무쌍한 힘의 일부가 되는 생성사멸하는 우주적 힘의 파장을 기록한다. 가까이서 파운드(Ezra Pound)와 윌리엄즈(W.C. Williams)의 객체주의(Objectivism)의 영향을 받고 멀리는 에머슨(R.W. Emerson)과 휘트만(Walt Whitman)의 ‘유기체론’에 영향을 받았던 투사시학은, 스스로 모든 ‘문예’를 버릴 수 없는 궁극적인 한계에도 불구하고, 이성시학의 문예체제에서 체질된 삶을 다시 삶 속으로 끌어들이는 과업을 수행하고, 구대륙의 형이상학적 상징시학을 절정에 이르게 했던 엘리엇의 모더니즘과 신비평에 대한 하나의 代案으로서 에머슨, 휘트만, 파운드, 슈코프스키, 윌리엄즈를 재평가하면서, 미국시의 새로운 正典을 만들어 냈다.

한편, 블라이(Robert Bly), 뤼-윈(W.S. Merwin), 씬슨(Louis Simpson), 화이트(James Wright), 킨넬(Galway Kinnel) 등을 동인으로 하는 ‘深像시인들’(Deep Image Poets)은 비이트 시인들의 삶의 不毛化와 고백시인들의 광기어린 감수성, 그리고 투사시인들의 物神崇拜詩學을 받아들일 수 없었다. 그들도 엘리엇의 모더니즘에 대하여 동시대의 다른 시동인들과 마찬가지로 대단한 불만을 토로하고 있었지만, 심상시인들은 그들의 동시대 시인들과 다른 超寫實主義(surrealism)를 표방했다. 深像詩도 모더니즘이 규정한 예술의 자기목적성을 탈신화화한다는 점에서 그리고 인간의 ‘지성’(human intellect)이 다른 존재들과의 교감을 가로막는 장애물이라고 생각했다는 점에서, 다른 포스트모던의 시와 공통점을 갖고 있었지만, 그것이 스페인과 라틴 아메리카의 초현실주의의 영향을 받아, 모더니즘이 반시적이

라고 규정하던 무의식의 또 다른 영역에 대한 ‘深像’(deep image)을 찾으려고 노력했다는 점에서 특징을 갖는다. 심상시인들은 한편으로는 상징과 이미지를 수단으로 하여 ‘몰개성’(impersonality)과 ‘보편성’(universality)을 추구하는 모더니즘의 흐름에 대하여, 다른 한편으로는 太極의 ‘理’를 무시하고 現象의 ‘氣’만을 강조하는 氣一元論적인 ‘객체주의’(Objectivism)와 충동과 욕구의 惡性을 역사의 으뜸원인(first cause)으로 파악하는 ‘고백주의’(confessionalism), 自虐을 통하여 역사의 초탈을 狂想하는 비이트들의 세계관 모두에 저항했다.

파운드의 이미지즘과 엘리엇과 에이츠의 상징주의도 의식의 내면세계를 표현해 줄 ‘이미지’를 추구했다. 그러나 그들은 의식의 내면세계를 몰개성화하여 보편적 존재의 초시간적 틀을 찾고 그것을 ‘모방’ 혹은 ‘재현’ 할 수 있는 ‘객관적 상관물’(objective correlative)을 신화와 역사, 음악과 회화에서 찾았다. 모더니스트들의 이미지나 상징은 ‘재현이론’(mimetic theory)에 근거하고 있었으며, 실제세계는 초월적 세계의 모방이며 재현이고 超現象(noumena)의 상징이며 이미지로서 그것에 대한 궁극적인 표현이었다. 모더니스트들은 실제세계의 사물들이 超現象을 具顯하는 힘을 믿고 있었으며, 또한 그러한 힘을 지닌 사물들을 찾아내고 예술화하는 시인의 상상력을 믿고 있었다. 그러나 深像시인들은 의식 밖에 드러난 事物이 지닌 순수예지적 직관의 세계에 대한 상징능력을 믿지 않았으며, 전통적으로 경험을 받아들이고 개념화해 온 ‘의식하는 자아’(ego) 밑 깊은 곳에 숨어있는 순수한 주관의 세계에서, 즉 주관과 객관의 구별이나 내면세계와 외면세계의 구분이 없는 세계에서 약동하는 생명의 이미지를 찾았다.

深像詩도 투사시처럼 경험에 대한 시인의 감응범위를 넓히고 있지만, 투사시가 인간을 포함한 모든 자연물들을 ‘하나의 사물’(an object)로서 동등한 지위를 부여하고, 자연물 하나하나에서 실재를 존재시키는 힘을 부여했던 반면, 深像詩는 인간의 무의식 속에 내재한 순수한 욕구와 충동에서 실재를 존재시키는 원시적 힘을 찾았다. 심상시인들에게 있어서 詩作은 단순히 사물 속에 내재한 에너지의 투사가 아니라, 太極의 理氣를 맴돌며 약동하는 정신을 超寫實的·超意識的 연상과 은유를 통해 구현하는 것이다. ‘深像’이란 무의식 속에서 약동하는 超現象의 본체에 대한 이미지이며, 상상력으로 찾은 ‘살아있는 세계’에 土着해서 사는 ‘동물’(animal)의 像이다. 블라이가 쓴 “잠에서 깨어나”(“Waking from Sleep”)의 첫번째 연은 초사실적 동물 이미지를 추구하는 심상시인들의 노력을 잘 보여주고 있다.

핏줄 속에서 해병들이 전진한다,
물가를 따라 작은 폭발이 있고,
바다 갈매기들이 소금끼있는 피가 일으키는 바람 속에서 서로 영킨다.

知性에 의해 정돈되지 않은 무의식의 세계는 걸음으로 보기에 혼돈이며 무질서인 것 같지만, 블라이는 그 속에서, 블레이크나 토티키가 그랬던 것처럼, 궁극적인 통합과 조화가 있는 영

원의 彼岸을 바라보고 있는 것이다.

深像시인들도 고백시인들처럼 무의식(unconscious)에서 시적 이미지리(imagery)를 찾았지만, 고백시인들과는 달리, 사회나 역사의 병적 현상이 인간의 병든 영혼에서 비롯된 것임을 받아들이지 않았다. 그들도 포스트모던의 사회와 역사가 산업자본주의 이념과 제국주의적 의지, 抽象하는 이성애에 의해 지배되고 있음을, 그리고 그 세계가 ‘죽은’ 세계임을 명백하게 깨닫고 있었지만, 『눈덮힌 들판에서의 침묵』(*Silence in the Snowy Fields*, 1962)과 『육체를 감고 있는 빛』(*The Light around the Body*, 1967)을 쓴 블라이나 『나무가지는 부러지지 않으리』(*The Branch Will Not Break*, 1963)을 쓴 화이트 같은 심상시인들은 지배, 소유, 초월, 추상의 욕구가 평정되어 전원적 고독이 서린 인간의 은밀한 내면에 ‘살아있는 세계’(live world)가 있음을 보았다. 그 세계는 현대적 문명에 과묵히 잃어버린 세계로서 ‘내면 깊숙한 곳에 자리잡은 세계’(deep inwardness)이며, 자아가 지닌 太極의 이치에 도달하는 힘으로 되찾아야 할 세계였다. 그들은, 고백시인들이 병든 역사의 뿌리를 규명하기 위해서 무의식을 뒤졌던 것과는 달리, 문명의 껍질로 덮혀 버린 진정한 자아의 모습을 되찾기 위해서 무의식의 세계로 여행했으며, 그 속에서 마음 깊숙히 숨어있는 原始의 공간을 찾았다. 그것은 오묘한 정신과 창조적 에너지가 서려 있는 곳이었으며, 신묘한 통찰력이 숨쉬는 곳이었다. 그리고 뢰트키(Theodore Roethke)는 자아의 사회적 가면을 벗기라고 요구했다는 점에서 고백시인이었지만, 의식의 깊은 저변을 여행하며 그곳에서 ‘약동하는’(leaping) 생명의 ‘像’(images)을 찾았다는 점에서 심상시인의 선구자였다. 深像詩人들은, 뢰트키처럼, 끈적거리고 불유쾌한, 칠혹같은 무의식의 ‘심연’(the abyss, 뢰트키의 용어)에서 존재를 밝혀 줄 빛을 보았다.

고백시인들이 프로이트적 관점에서 무의식을 욕구와 충동의 원시적 파괴력이 내재한 공간으로 생각했다면, 深像시인들은 융(Jung)의 관점에서 창조의 원동력으로서의 무의식을 생각했다. 심상시인들도 융과 같이, 무의식이 어떤 원시적 이미지들로 구성되어 있을 것이라고 생각했으며, 그것은 문명 속의 원시로서 삶 속에서 생각보다는 느낌에, 목적보다는 본능에, 이성보다는 정열에 관여하는 지극히 숭고한 창조적 힘이었다. 그러나 융과는 달리, 그것이 인류에게만 보편성을 지닌 ‘종족적 경험을 담고 있는 무의식’(collective unconscious)일 뿐 아니라, 우주에 존재하는 모든 자연물들에 이르는 길이라고 믿고 있었다. 그러므로 그들의 무의식에로의 여행은 자아를 넘어서 외계에 이르는 방법이며, 자연으로서의 육신과 그것이 의계와의 교감을 통하여 자연계에 이르는 방법이다. 킨넬(Galway Kinnell)이 말했듯이, “계속해서 깊이 깊이 들어가면, 너는 더이상 사람이 아닐 것이며, 하나의 동물일 것이다. 그래도 멈추지 않고 깊이 들어가면, 너는 풀잎이거나 하나의 돌일 것이다.”⁵⁵⁾ 深像詩에서 무의식은 의식을 발산시켜 肉에 이르게 하고, 인간적인 것을 무너뜨려 자연에 이르

55) Recit. from Breslin, “Poetry,” p. 1095.

계 하는 길로서, 우주의 理와 氣가 들어 있는 생명의 현장이다. 그 생명의 현장은 원시적 인 생물들과 무생물들이 어우러져 살아가는 공간이며, 深像시인은 그것들의 이미지를 찾아 시로 옮겨놓는 임무를 수행한다.

모든 深像시인들이 태초의 조화를 비전으로 갖고 있었던 것은 아니다. 블라이는 『肉身의 다름』(*Body Rags*, 1962)에서 태초의 분열과 갈등에 대한 공포를 적나라하게 드러내고 있고, 뒤—원은 그의 유명한 ‘바다 연작시’(sea poems series)에서 그리고 보다 후기의 『움직이는 표적』(*The Moving Target*, 1963)과 『사다리를 옮기는 사람』(*The Carrier of Ladders*, 1970)에서, 살아있는 모든 것을 파멸로 몰고가는 무시무시하고 가차없는 어떤 힘의 존재를 느낀다.

……이것들은 무한히 존재할 수는
없다. 우리는 어디엔가에 그들의 끝이 있음을 안다,
비록 내가 눈을 들어 어디를 보아도
그들이 네 눈이 닿은 곳보다 멀리까지 있다 해도.

“뼈 다귀들”(“The Bones”)

일부 深像시인들의 눈에도 우주는 자기소멸의 고통스러운 과정을 반복하고 있었으며, 모든 피조물들은 그들 스스로 가해자이며, 그들 스스로 피해자였다. 그러나 그럼에도 불구하고 그들이 원시적 삶을 지향해서 문명에 언어로 된 테러를 가하고, 지금은 잃어버리고 없는 원시의 삶에 대한 비전을 얻기 위해서 무의식으로 여행하며, 그 비전을 위한 초사실적 언어를 찾으려고 노력했다는 점에서는 공통성을 갖고 있다.

1960년대에 기성의 모더니즘 시학을 해체하고 그것에 대해서 하나의 대안을 찾았던 또 하나의 詩同人들은 ‘뉴욕파 시인들’(New York school of poets)이었다. 그러나 올슨의 투사시, 긴스버그의 비트시, 블라이의 深像詩는 각기 나름대로 열린 경험, 즉 기존의 의미체계에 의해 매개되지 않은 자연발생적 경험을 중시하는 시학을 마련했었던 것과는 대조적으로, 뉴욕파 시인들은 그들이 의존해서 시를 쓸 명쾌한 미학적 프로그램, 즉 시학을 가지고 있지 못했다. 그들은 애쉬베리(John Ashbery), 게스트(Barbara Guest), 코흐(Kenneth Koch), 오하라(Frank O’Hara)등 하버드 대학이나 뉴욕출신 시인들로 구성되어 있었으며, 이념이 아니라 地緣으로 맺어진 관계이기 때문에, 그들을 한데 묶어줄 미학적 원칙을 발견하기는 대단히 어려운 일이었다. 그들은 모더니즘과 신비평의 미학적 원칙들을 거부한다는 점에서는 異見이 없었지만, 그리고 올슨의 투사시 이론에 대체로 공감하고 있었고 당시에 유행하던 드 쿠닝(Willem de Kooning)의 그림과 前衛的 ‘행위미술’(Action Painting)에 영향을 받고 있었지만, 그들이 지닌 전위시적 성격을 제외하면, 어떠한 예술이론도 이 시파에 속한 많은 시인들을 묶어주기에는 충분하지 못했다.

공통성의 결여라는 어려움을 딛고서, ‘뉴욕파 시’의 윤곽을 가장 잘 보여 줄 대표적 시인

을 찾는다면, 그들은 아마 50년대와 60년대에 대담한 실험시를 썼던 오하라와 애쉬베리일 것이다. 그들은, 20세기 초에 전위 예술가들이 했던 것처럼, 지배체제를 떠받치는 참조체제를 뒤집어 엎음으로써 평상의 의미 밖에 존재하는 존재의 의미를 되살리려 했다. 예를 들면, “떠나는 것이 사랑하는 것이다”라고⁵⁶⁾ 강변하는 오하라에게는 ‘사랑’은 변하지 않고, 관심을 가지며, 아끼고, 고통을 함께하는 것이 아니라, 변하고, 미워하고, 떠나서, 고통을 더해주며, 불안하게 하는 것이다. 휘트먼과 윌리엄즈 뿐만 아니라 프랑스의 다다이스트들과 초현실주의자들의 영향과 동시대 전위작가였던 케이지(John Cage)의 영향을 동시에 받아들였던 이들은 전통적인 이성시학의 모든 예술적 질곡과 통제를 벗어 던졌으며, 시간의 우발적 속성을 인정했고, 非寫實的인 것이 감금된 寫實的 세계에 대하여 갖는 효용을 인정했다. 그들에게는 뒤틀린 현실세계나, 터무니없는 초현실적 허구도, 삶 속에서 얻어진 것이라면, 각질화된 사실적 세계의 껍질을 깨뜨리는 가치있는 삶의 도구였으며, 그것이야말로 사실(fact)만을 추구하는 세상에서 진정한 예술의 영역이었다. 그들에게는 기존의 의미체계를 가지고 받아들일 수 없는 것만이 받아들일 가치가 있는 것이었고, 詩作이란 그것을 찾아내는 시인의 창조적 행위를 연대기적으로 기록하는 것이다.

애쉬베리와 오하라의 시는 ‘反射의 글쓰기’(automatic writing)에 속하는 것으로서, 앤틴(David Antin)의 시처럼, 일종의 ‘구술시’(talk poetry)이다. 오하라의 시풍이 행의 진행이 빠르고, 있는 그대로를 서술하며, 투명한 반면, 애쉬베리의 시풍은 내면을 향하고, 행의 진행이 느리며, 명상적이고, 불투명하고, 끊임없이 확장되는 모양을 지님으로써 대조적이기는 하지만, 그들의 시는 삶을 체질하지 않고 투망한다는 점에서, 경험의 반사적 직접성을 추구한다는 점에서, 삶이 영원히 더해지고 빠지는 변화의 과정임을 인정한다는 점에서, 완성은 무너지기 위해서 존재하고, 미완성은 완성을 향해 영원히 움직인다고 생각하는 점에서 동일한 시풍을 갖고 있다. 그러나 투사시인들과는 달리, 그들은 사물에 대하여 자아를 굴종시키지 않으며, 그렇다고 그것들을 통제하는 자아를 강력하게 주장하지도 않는다. 그저 자아는 세상이 존재하듯이 존재하고 나무가 자라듯이 詩想을 얻어 시를 쓴다. 애쉬베리가 말했듯이, “시는 존재 속으로 들어와, 존재를 지나서, 보다 큰 존재속으로 되돌아 간다.”⁵⁷⁾ 『2번가』(Second Avenue, 1960)에 들어 있는 시들이나 “부활절”(Easter), “내 느낌을 기리며”(In Memory of My Feelings) 같은 시들에서의 오하라나, 『꿈속의 봄꿈』(The Double Dream of Spring, 1970)이나 『볼록거울에 비친 내모습』(Self-Portrait in a Convex Mirror, 1975)에 들어 있는 시들에서 애쉬베리가 원했던 것은, 포스트모던의 불변의 一元體制에 저항할 변화하는 多元體制였으며, 과정으로서의 삶, 진행중인 삶, 덧없이 변화하는 삶에 대한 깨달음이었다. 그들은, 다른 포스트모던의 시인들과 마찬가지로, 완결과 초시간에로의

56) Frank O'Hara, *The Collected Poems of Frank O'Hara*, ed. Donald Allen (New York, 1971), p. 256.

57) Ashbery, “The Invisible Avant-Garde,” p. 183.

초월을 추구하는 모더니즘의 미학을 해체했다. “내 느낌을 기리며”에서 발췌한 다음의 연은 오하라의 시학을 잘 반영하고 있다.

보이지 않은 내 분신들이

통속에 든 독사들처럼, 와다다거리며 돌아다닌다.

취어짜며 식식거리며, 두려움도 없이, 적당히 반응하며,

곧 매같은 독사가 메두사 같이 무섭게 된다.

포스트모던의 다른 시들과 마찬가지로 뉴욕파 시인들의 시도 예술의 고고한 자기목적성을 받아들이지 않으며, 삶과 예술의 경계를 해체한다. 오하라는 그의 예술선언인 “사람주의—하나의 선언”(“Personism: A Manifesto”)에서 “나는 리듬이나 母音韻 따위를 좋아하지 않는다”라고 말함으로써 기교를 버리려는 결심을 보여주고 있으며, “고통은 언제나 논리를 낳고, 그것은 너에게 이로울 게 없다”고 말함으로써 抽象을 통하여 삶을 초탈하는 전통적인 예술정신도 부정한다. 그의 선언처럼, 그의 ‘사람주의’는 “우리가 알고 있던 시학에 대한 사형선고”였다.⁵⁸⁾ 오하라의 “사람주의”라는 말이 무엇인지 상당히 애매하긴 하지만, 이 용어가 내포하고 있는 가장 최소의 의미는, 모더니즘의 물개성의 미학에 대하여 시는 “두쪽의 종이 사이에 존재해서는 안되며 두 사람사이에” 존재해야 한다는 그의 말에 암시되어 있듯이, 삶을 修辭로 변형시키지 않은채 표현하고자 하는 그의 욕구를 나타내는 것이라고 볼 수 있다. 뉴욕파 시인들, 특히 오하라와 애쉬베리는 그러나 울슨의 투사주의에 대해서마저도 이론적 경직성을 염려했다는 점에서 보다 과격한 반체제주의자들이다.

기존의 시학을 깨뜨려 열고, 자기 시대에 고유한 경험에 대하여 이름을 부여하려는 것은 모든 새로 태어나는 세대들의 당연한 욕구이다. 미국시에 있어서의 포스트모던 세대들도 포스트모던의 문화 속에서 그들이 가졌던 고유한 경험을 표현할 적절한 형식과 언어적 규칙들을 필요로 했다. 그들의 눈에는 포스트모던의 문화는 인간성의 많은 부분을 잃어버리는 ‘상실의 문화’였으며, 모더니즘의 시학은 그 문화로 작고 안락한 예술의 세계를 건설하는 ‘감금의 시학’이었다. 포스트모던의 세대들은 1950년대부터 약 30여년동안 모더니즘의 시학을 무너뜨림으로써 시적 언어의 가능성을 넓히고, 무한히 유연하고 그러므로 보다 폭넓은 사고와 정서를 담을 수 있는 시학을 만들어 내려고 노력했다. 그리고 그들은 그들의 詩가 포스트모던의 문화와 모더니즘의 시학 때문에 잃어버린 삶을 되살려 낼 수 있기를 바랐다. 그들의 노력으로, 이 시대의 미국시는 반이성 속에 담겨 있는 정열과 지혜와 고결한 정신을 다시 삶 속으로 되돌려 놓을 수 있었고, 그것을 위한 새로운 언어의 형식을 찾아낼 수 있었다.

많은 비평가들이 이 기간 동안에 조직적이고 계획적인 개혁이 없었음을 들어 포스트모던의 미국시를 과소평가한다. 그러나 그것은 엘리엇의 모더니즘이나 신비평(New Criticism)과는 달리 중심과 권위로부터의 이탈을 목적으로 했기 때문이다. 브레스린의 지적대로 포

58) Frank O'Hara, "Personism," in *Poetics of the New American Poetry*, pp. 354-5.

스트모던 미국시의 시학은 ‘창조의 시학’(poetics of creation)이 아니라 ‘발견의 시학’(poetics of discovery)이다. 그것은 알고 있는 경험을 위한 언어적 틀을 창조하는 과정이 아니라 경험한 바 없는 것을 찾아가는, 혹은 드러내는 과정이다. 리치(Adrienne Rich)가 말했듯이, 시를 쓴다는 것은 “잘 다듬어진 얼마간의 재료를 미리 정해진 구조 속으로 집어 넣는 것”이 아니라 “앞으로 나아가며 새로운 감흥과 새로운 깨달음을 만들어 내는 것이다.”⁵⁹⁾ 포스트모던의 미국시는 경험의 해석이 아니라 그 자체가 경험이다. 그것은 삶이 그렇듯이 시간에 대하여 열려 있고 시간의 흐름과 인과적 관계를 갖지 않는다. 고백시가 전통적인 형식과의 결별을 못내 아쉬워하고 있지만, 그러나 그것은 이미 이러한 시에 대한 前奏를 울리고 있었다. 그리고 비이트시와 투사시, 深像詩와 뉴욕파의 시들은 모두 본격적으로 열려 있는 시들이다. 그것들은 의미를 열며 앞으로 나아가며, 스스로 자신을 교정한다. 또한 그것들은 주어진 현실을 비틀어 의미를 짜내지 않으며, 그것을 그대로 둔채 그것과의 만남을 목적으로 한다. 그들에게는 자신이 곧 우주의 환유이며, 자신의 경험이 역사의 환유이다. 그러므로 그들은 예술의 자기목적성을 추구하는 시적자아의 ‘서정적 간섭을 거부하고’ 경험스스로 자기에게 알맞는 형식을 가지며, 그 형식이 곧 의미가 되게 하는 ‘환유시’(metonymic verse)를 썼다.

포스트모던의 환유시는 편지나 잡지, 대화나 일화, 뉴스나 신변잡기 등의 호트러지고 비시적인 형식의 언어를 포용한다. 그것은, 애쉬베리가 주장했듯이, “잠동사니의, 변화하는, 불순한, 呪術로 나타나는” 예술을 받아들인다.⁶⁰⁾ 그 속에서 예술가는 경험을 판단하는 재판관도, 삶을 가르치는 훈장도 아니며, 삶과 예술에 담겨있는 ‘경이로운 불확실성’(marvelous uncertainty)을 우리들에게 상기시켜 주는 길잡이일 뿐이다. 그는 우리들에게 균형을 잃어버린, 추한, 그리고 메마른 것같지만 부정할 수 없이 우리들의 삶의 일부인 어떤 것들이 삶의 저편에 존재해 왔음을 가리켜 준다. 포스트모더니스트 예술가에게는 ‘진정한 자유’란 ‘환상의 덧’으로부터의 자유이다. “환상을 버릴 수 있다는 환상도 다른 어떤 환상과 마찬가지로 환상에 불과하기 때문이다.”⁶¹⁾ 그리고 퍼어로프(Majorie Perloff)가 지적했듯이, 이러한 종류의 시는 모더니즘의 바로 그 중심이었던 파운드와 그의 뒤를 이은 윌리엄 카를로스 윌리엄즈(William C. Williams)로부터 생겨났다. 파운드의 『시편들』(*Cantos*)은 모더니즘의 중심에서 포스트모던의 형식적 개방성이 배태되고 있음을 입증한다. 파운드의 『시편들』과 윌리엄즈의 『패터슨』(*Paterson*)은 시적인 언어와 일상의 언어의 구분을 없애고 절대 권위를 지닌 낭만적 자아의 중심지향의 원칙을 무너뜨렸다. 또한 여기에는 시적 자아의 관

59) Adrienne Rich, “Poetry and Experience: Statement at a Poetry Reading (1964),” Recit. from Breslin, *From Modern to Contemporary American Poetry, 1945~65*, p. 61.

60) John Ashbery, *Reported Sightings: Art Chronicles, 1957~87*, ed. David Bergman (Knopf). Recit. from Killarney Clary, “In Doubt and Thus Alive,” In *The Yale Review*, Vol. 79, No. 3. (Spring 1990), p. 323.

61) Ibid., pp. 324-5.

심은 다변화되고, 원시와 현대, 기계론적 시간과 심리적 시간은 공존하며, 시의 주인공은 그 모든 다양한 시간을 가로지른다. 시는 끝내 미완성의 상태로, 시간적 변화에 종속된 채 남아 있게 된다. 파운드의 유산은 슈코프스키(Zukovsky)와 윌리엄스를 거쳐, 한편으로는 크릴리와 울슨의 블랙마운틴 시인들의 시로, 긴스버그에게서 로윌과 베리만의 시로, 또 다른 한편으로는 케이지(John Cage)를 거쳐 블라이와 오히라의 시로 결실을 맺는다. 그들의 시들은 미완성이지만 잠재력을 지닌 경험을, 결코 일어난 적이 없는 무언가를 지향하는 경험을 연출한다.

6. 글을 맺으며

포스트모더니즘은 ‘불모의 균질성’(sterile homogeneity)을 속성으로 하는 포스트모던한 세계에 관여하는 하나의 지배적인 방식이다. 포스트모더니스트들은 20세기 후반의 ‘풍요로운 사회’ 속에서 목적의식과 창조성을 상실할 채 균질화된, 인간 본연의 모습으로부터 멀어진 인간의 모습과, 겉으로 보기에는 기계적 에너지의 이동으로 열려 있는 듯하지만 실제로는 언어의 분화와 유기적 에너지의 소진으로 팍 닫혀 있는 폐쇄회로에 갇힌 현대사회를 보았다. 그 곳에서의 삶은 ‘능률’을 추구하는 게임이었고, 돈과 계산과 기계적 리듬에 종속되어 있었다. 포스트모더니즘은 포스트모던의 ‘이성중심문화’가 만들어 온 역사의 폐쇄회로 속에서 서구인들이 갖게 된 자폐증의 자각이며, 부조리한 세계에 관여함으로써 그 세계를 벗어나려는 창조적 노력이었다.

포스트모더니스트들이 포스트모던의 문화에 관여하는 방식은 ‘해체’(deconstruction)였으며, ‘해체’를 통한 삶의 ‘多抑揚性’(multi-accentuality)의 재건이었다. 그들은 포스트모던의 역사로 이어지는 근대사의 속성이 중심지향성과 인간의 思惟하는 능력에 대한 절대적 신뢰였음을 알았고, 그 결과는 인간의 抽象하는 능력에 의한 우주질서의 재구성이었으며 ‘최상의 허구’에 의한 존재의 空洞化임을 깨닫고 있었다. 포스트모더니스트들은 삶을 공동화하는 중심지향의 매체담론—로고스, 주제, 역사—을 해체함으로써 존재의 안쪽이면서 ‘웅장한 매체담론들’(grand metadiscourses)에 의해 體制의 밖으로 버려진 모든 것들의 가치를 회복하고, 그렇게 함으로써 존재의 폭을 넓히고, 삶의 다양한 목소리들이 어울려 존재를 구성하도록 하려 했다.

심미적 측면에서 보면, 모더니즘의 詩學은 초시간적 로고스에 대한 ‘언어로된 聖像’(verbal icon)을 만들어 문학을 통한 ‘더러운 현실’(sordid reality)의 초탈을 목적으로 하고 있었다. 포스트모더니즘은 팍닫힌, 자기목적적인, 초월을 목적으로 하는 모더니즘의 시학을 거부했다. 포스트모더니스트들은 중심지향의 문화 속에서 중심 밖으로 밀려난 삶을 회복시키는 문학을 원했으며, 삶을 변형시키는 ‘부패한’ 상징문학 대신에, ‘총체성을 결했지만’

(untotalized) ‘삶과 접점을 가진’(tangential) 환유문학을 썼다. 그들은 모더니스트들과는 달리 인간이 스스로 만들어낸 문화의 桎梏으로 버려진, 환희하고 인내하고 찬미하는 인간성에서 구원을 보았으며, 인과적 속성과 영원히 함께 존재하는 우발적 속성을 강조했다. 그들은 부족(部族)의 언어를 정화하는 ‘말 속의 말’(word within word)을 찾아내고, 야생의 에너지를 길들여 중심을 만들며, 가치의 통일과 형식의 통제와 완결을 추구하는 모더니즘의 미학을 거부하고, 열려 있는 미완성의 형식을, 능숙된 의미를 지니지 못한 채 항상 진행 중인 삶을 표현해 줄 ‘불순한’ 문학울, 그러나 다른 어떤 삶의 장르와 마찬가지로 어쩔 수 없이 삶의 유희에 불과한 ‘허구’로서의 문학을 창조했다.

포스트모던의 시대에 쓰여진 미국시는 아폴론적인 형식이 이완된 포스트모더니즘의 시였다. 그것은 팽팽한 형식을 지닌 모더니즘의 자기현현의 서정시를 넘어서 존재한다. 모더니즘의 서정시에서는 날카로운 상상력을 가진 시적 자아가 사회로부터 스스로를 유리시키고 특수한 정황 속에서 외계와 독특한 관계를 가짐으로써 존재의 본질에 대한 어떤 통찰의 순간에 이르게 되고, 그것을 표현하기 위하여, 시인은 고통스러운 언어실험을 하게 된다. 그러나 포스트모더니즘의 이완된 시에서 시적 자아는, 올슨이 요구했던 대로, 지각의 ‘주체’ 이면서 동시에 ‘객체’인 인간으로서 사물 속에서 우주의 운행비결을 그의 생체리듬으로 느낄 수 있는 자아이며, 감각하고 기억을 저장하고 욕구하는, ‘무의식’과 ‘의식’의 중재자이다. 그는 자신의 생체리듬으로 우주 본유의 선율을 감지하여 ‘구술’ 할 뿐 그것에 대하여 의식적으로 형식을 부여하지 않는다. 모더니즘의 시가 의미있는 삶만을 ‘잘 짜놓은’ 딱 닫힌 시라면, 그러므로 ‘반이성’(unreason)의 정열과 지혜를 잃어버린 ‘상실의 시’라면, 포스트모던의 미국시는 모든 삶에 대하여 ‘열려있는’, ‘실재의 시’(poetry of presence)이다. 모더니즘의 시가 무시간성의 로고스에 대하여 초월적 상징을 요구했다면, 포스트모던의 시는 역사속에 肉化되어 나타나는 구체적이고 직접적인 삶 속에 내재한 생명력과 부조리성에 대한 통찰을 요구한다. 포스트모던의 시는 보다 덜 고상하고, 보다 덜 자아중심적인 것, 느슨하고, 불연속적이며, 모양이 딱 짜이지 않고, 불완전한 것을 적대시하지 않는 ‘살아있는 시’이다.

포스트모더니즘은 이성중심문화가 야기한 시간, 언어, 자아, 사회, 우주의 파편화와 분열증에 대한 현대인의 強迫神經症이며, 동시에 그것에 저항하는 하나의 방식이다. 그것은 과학에 겁탈당한 현대문명의 枯死를 막고 존재의 자연상태를 찾기 위하여, 모든 이성적인 것, 모든 과학적인 것을 祭物로 하여 ‘謝肉祭’(carnival)를 지낸다. 그것은 신화화되어 온 우주와 인간에 대한 모든 합리적 가정들과 그것들을 표현해 온 모든 심미적 형식들을 탈신화화한다. 이 ‘謝肉祭’가 언제 끝날는지, 아니면 언제 끝날 것인지는 모를 일이지만, 信仰을 잡아먹는 이성의 “謝肉祭”가 2~3세기 동안 지속되었다는 사실을 감안하면 그렇게 쉽게 끝날 듯하지는 않다. 어쩌면 이 ‘사육제’가 끝나기 전에 이 지구의 운명이 먼저 끝나게 될

지도 모를 일이다.

포스트모더니스트들이 그들의 세계에 관여하는 방식이 바람직한가 혹은 가치있는가라는 물음에 대하여 우리는 아직 이렇다할 대답을 갖고 있지 못하다. 예술을 통한 부조리한 세계의 초월을 요구하는 목소리가 여전히 높기 때문이기도 하지만, 더 중요한 이유는 우리가 아직 그 세계속에 살고 있으므로 그 세계의 모양을 정확하게 파악하지 못하고 있기 때문이다. 생각의 어떤 흐름에 대하여 그것에 속해 있던 언어로 내린 평가는 언제나 가혹한 재평가에 종속되었다. 그것은 한편으로는 우리와 너무 가까이 있기 때문에 원래의 모습보다 지나치게 확대된 모습으로 비춰지기 때문이기도 하지만, 어떤 생각의 본질에 대한 규명이 미흡한 상태에서 그것에 내려진 평가가 올바르게 못할 것은 자명한 일이기 때문이다. 그러나 이러한 위험들을 전제하고 조심스럽게 포스트모더니즘의 공과를 논의해 보는 일은 가능할 것이다.

포스트모더니즘은 포스트모던한 문화의 병적인 중심지향성에 지나치게 민감한 반응을 보이면서 ‘보편적 가치,’ ‘진리,’ ‘로고스’의 문제에 대하여 대답하려 하지 않았다. 그것이 병든 이성중심문화를 효과적으로 해체하고 있지만, 그러므로 우리가 우리 자신들을 되돌아보고, ‘이미’ 裁斷되고 감금된 의미만을 가지지 않고 살아갈 수 있도록 도와주고 있지만, 우리는 아직도 정말 우리가 믿고 의지해야 할 보편적 절대가치는 없는 것인가라는 물음으로부터 해방될 수 없다. 모든 삶과 언어가 實在에 대한 허구일지라도, 삶이 부정할 수 없는 ‘현실’(reality)인 이상, 포스트모더니즘은 허구의 위계가 존재해야 함을 받아들이고, 그것이 내일 재구성되어야 할 운명일지라도, 오늘 그 위계를 만들어 존재와 질서와 가치를 부여하려는 노력을 의식적으로 보여야 할 것이다.

포스트모더니즘은 중심의 이탈이 필연적으로 수반하게 될 의미와 가치의 아노미(anomie) 현상에 대해 어떤 처방을 갖고 있어야 한다. 포스트모더니즘은 그것이 후기산업사회의 감수성을 표현하는 하나의 효과적인 방법이었음에도 불구하고, 그 시대의 감수성을 전부 설명해낼 수 없는 스스로의 한계를 지니고 있을 뿐 아니라, 왜 ‘위계’를 무너뜨리는가, 왜 ‘단련 결말’과 ‘재현’과 ‘작가의 권위’를 거부하는가라는 근본적인 문제에 대한 점검이 없이 남용되고 타락되었기 때문에, 뉴만(Charles Newman)이 지적했듯이, 곧 ‘현실’(reality)에 뿌리가 없는 ‘담론의 양산’(inflation of discourse)을 가져오게 되었다.⁶²⁾ 타락한 포스트모더니즘은 고의적으로 보편적 의미의 창조를 포기하고 끝없는 자기정당화의 나선형 사다리 속에서 모호함 위에 모호함을 포개놓고 있다.

그러나, 포스트모더니즘이 가치의 문제에 대한 궁극적인 해답을 줄 수 없다고 해서, 무분별한 수용으로 담론을 양산해 내거나 우발적 시간을 강조함으로써 전통의 와해를 가져올 위험이 있다고 해서, 그리고 그 이론 자체에 자가당착의 측면이 있기 때문에 그것의 존재

62) Charles Newman, *The Aura of Postmodernism: The Act of Fiction in an Age of Inflation* (Evanston: Northwestern Univ., 1985), pp.27-35.