

않았고, 존재한다 해도 그것은 인간의 능력 밖의 일이었다. 그러므로 포스트모더니스트들은 무질서와 부조리와 우연이 지배하는 세계를 존재하는 그대로 두고 그것과 더불어 살아가는 방법을 찾으려 했다.

물리학에서의 열역학 제 2법칙을 역사해석에 적용한 헨리 아담스(Henry Adams)의 역사 이론에 따르면, 모든 닫힌 공간(enclave)은 에너지가 변환될 때마다 사용가능한 에너지의 손실이 일어나고 사용불가능한 에너지가 증가하게 되며, 이 부조리한 법칙은 인간의 역사에 대해서도 사실이다. 핀천(Thomas Pynchon)과 같은 포스트모더니스트들은 아담스의 역사관에 동의하면서 포스트모던의 세계를 보았다. 그들에게는 우주의 닫힌 공간 속에 또 하나의 닫힌 공간으로서의 인간의 역사는 끊임없이 퇴행하면서 유기적 에너지의 변환을 가져와 포스트모던의 시대에 오면 삶의 닫힌 공간은 사용불가능한 에너지로 가득차게 되고 구성원들 사이에는 차이가 없어지는 ‘불모의 均質現像’(sterile homogeneity)이 일어나게 되었고, 궁극적으로 이 세상은 생각과 느낌조차 전달할 수 없는 熱死狀態에 이르게 되었다.

핀천의 단편 “엔트로피”(“Entropy”)는 포스트모던의 역사가 ‘불모의 균질현상’—소음, 마약, 매음, 변질, 술, 쓰레기 더미, 의사소통의 부재, 의미없는 언어들로 가득찬 세계—에 이르렀음을 보여준다. 이러한 세계에서는 언어는 더 이상 의사소통의 기능을 유지하지 못하며, 가장 인간적인 유기적 에너지의 흐름인 ‘사랑’도 더 이상 삶을 계속시켜주는 기능을 상실한다. 인생의 황혼기를 앞둔 캘리스토(Callisto)는 젊은 여인 오베이드(Aubade)와 식물, 새, 인간 등으로 구성된 최적의 생태계로 또 하나의 닫힌 공간을 만들어 역사의 엔트로피를 막으려고 안간힘을 쓴다. 그러나 인간의 상상력으로 고안된 캘리스토의 닫힌 세계는 우주의 엔트로피 과정을 호전시키거나 정지시키지 못한다. 캘리스토는 죽어가는 새를 품에 안고 체온의 전이를 통하여 그 새의 죽음을 막아보려 하지만 불모의 균질세계에서는 어떠한 유기적 에너지의 전이도 일어나지 않는다. 오베이드는 캘리스토의 ‘완전한’ 세계를 구획지우는 유리창을 깨고 ‘바깥 세계’의 엔트로피와 더불어 살아가기로 결심한다. 다른 한편, 물리건(Mulligan)은 자기가 사는 세계의 엔트로피를 옷장속으로 들어가 주그리고 앉음으로써 피해볼까 생각하다가, 또 다른 밀폐된 공간을 만들어냄으로써 그 과정을 촉진시키기 보다는 엔트로피가 진행되는 세계의 구성요소가 되어, 최선의 작은 질서행위로 엔트로피의 ‘되먹임’(feed-back)을 실행하려고 결심한다.

핀천의 “엔트로피”에서 오베이드와 물리건처럼, 나보코프(Nabokov), 로날드 슈케닉(Ronald Sukenick), 레이몬드 페더만(Raymond Federman), 도날드 바쉴미(Donald Barthelme), 그리고 스탠리 엘킨(Stanley Elkin)들과 같은 ‘초소설’(surfiction)의 작가들은 포스트모더니스트 예술가들이다. 그들은 캘리스토처럼 부조리와 무질서의 우주를 대신할 인간의 상상력에 의한 완전한 세계를 만들어내려고 노력하지 않는다. 그들은 역사의 엔트로피 과정에 저항하는 데 있어서 모더니즘 예술의 무용성을 깨닫고, 닫힌 공간을 지배하는 우주의 부조

리한 원리를 받아들여 그것과 함께 살아가려고 결심한다. 포스트모더니즘의 문학은 부조리와 '虛無'(nothingness)를 존재의 원리로 받아들이는 '實存의 문학'이며 그것들의 존재를 인정하는 '동의의 문학'이고, 인간의 한계를 깨닫는 '굴종의 문학'이다. 포스트모더니스트들은 겉으로 보기에 세상이 혼돈과 우연에 종속되어 있지만 사실은 어떤 심오한 섭리를 감추고 있는 것이라는 합리주의적 가정에 더 이상 신뢰를 보이지 않는다. 그들은 모더니스트들처럼 상상력으로 통제된 부조리의 재구성을 통해서 세상을 추상화하거나, '최상의 허구'(supreme fiction)를 만들어 현실을空洞化하지 않는다. 그들은 세상에 대하여 많은 것을 요구하지 않으면서 세상을 경험하고 혼돈과 무질서, 우연성과 부조리성을 내면으로 흡수하면서 그것들을 수정하고, 인내하며, 극복한다.

포스트모더니즘의 문학은, 제임슨이 비꼬는 말투로 지적했듯이, 재현이란 불가능한 것이며 '총체성'이란 없는 것으로 여기면서 총체성 재현작업을 포기해 버린 '허구의 문학'이다. 포스트모더니스트들은, 모더니스트들과는 달리, '경험'이 소실되거나 변형됨이 없이 '앎'의 형태로 옮겨질 수 있다는 믿음을 포기했다. 그러므로 그들은 '경험'의 '앎'과의 괴리를 좁히려는 모더니즘의 언어실험들—확단한 예술의 형식, 명백한 예술의 목적과 계획, 주제와 기교상의 위계적 질서, '초월적 상징'(the transcendental signified)과 존재의 로고스, '총체적 담론'(totalizing discourse)의 창조, 상징·해석·초탈의 추구 등—을 그만두게 되고, 궁극적으로 상징과 은유, 재현, 아이러니, 모호성(ambiguity)을 기초로 하는 모더니즘의 '이성시학'(Apollonian poetics)을 해체한다. 그들에게 있어서는 '환유'(metonymy)가 '은유'(metaphor)보다 유효한 표현기법이며, 경험의 확장을 위한 언어의 유희가 경험의 재현을 위한 언어의 창조보다 더 바람직한 방법이다. 그들의 문학에서는 형식이 무너지고, 우연이 지배하며, 중심과 로고스는 해체되고, '침묵'과 '작은 담론'들이 이야기를 이룬다.

모더니스트들도 내면세계의 경험과 '앎' 사이에는 고통스러운 간격이 있음을 깨닫고 있었지만, 근본적으로 합리주의자들이었던 그들은 다양한 경험 너머에 존재하는 보편적 진리를 확신하고 있었고, 변화하는 시간 너머에 변화하지 않는 시간의 원형이 있다고 믿고 있었다. 그들은 시인의 상상력을 통해서 시간 속에서 시간 밖의 것을 볼 수 있고, 시간에 종속된 언어로 시간 밖의 진리를 찾을 수 있다고 믿었다. 낭만주의가 모더니즘에 물려준 유산은 이성의 로고스를 바탕으로한 경험 바깥에 직관과 상상력에 의한 넓고 가치있는 또 다른 경험이 있다는 사실의 재발견이었다. 그러나 모더니즘의 페리독스는 직관과 상상력으로 얻어진 경험을 이성의 로고스로 설명하려는 것이었다. 모더니스트들은, 파운드와 조이스, 예이츠와 엘리엇이 '서술적 언어'(descriptive language)의 형식을 버리고 '불러일으키는 언어'(evoking language)의 형식을 실험했을 때처럼, 확대된 비이성적 경험을 담은 '이성적' 예술형식—'최상의 허구' 또는 초시간적 언어—을 찾고 있었다.

포스트모더니즘은 경험과 앎 사이에 메우기 힘든 간격이 있다는 깨달음이라는 점에서 모

더니즘의 ‘중첩현상’이다. 핫산이 지적했듯이, “역사란 쓴 것을 지우고 다시 쓴 것이다.”<sup>22)</sup> 그러나 포스트모더니즘은, 아무리 경교한 상징장치로도 그 간격은 좁혀질 수 없으며, 상징에 의한 표현은 경험의 변형일 수밖에 없다고 주장한다는 점에서 모더니즘으로부터의 이탈이다. 포스트모더니스트들에게는 경험은 언제나 미완성의 상태이며, 현재는 미완성의 의미만을 가지며, 과거를 수정하지만 미래에 의하여 수정당할 운명에 놓여있다. 그러므로 삶에 대한 완결된 의미는 존재할 수 없으며, ‘최상의 허구’도 있을 수 없다. 따라서 그들은 경험을 재현시키는 ‘상징’보다는 경험의 충실한 일부인 ‘환유’를 중요한 예술적 기법으로 선택한다. “상징론으로부터 내재론으로”(From Symbolist Thought to Immanence)에서 알티어리(Charles Altieri)가 지적했듯이, 포스트모더니즘의 미학은 “가치있는 경험 자체가 경험의 해석을 대신함으로써… 철학적, 문화적, 신화적 全稱命題(the universal)에 의존하지 않고 가치문제를 해결하려는 시도이다.”<sup>23)</sup>

1950년대와 60년대에 들어서면서 영국에서는 실리토우(Alan Sillitoe)나 라킨(Philip Larkin) 같은 시인들이, 미국에서는 윌리엄즈(William Carlos Williams), 긴스버그(Allen Ginsberg), 올슨(Charles Olson), 로웰(Robert Lowell) 등의 시인들이 모더니즘의 상징문학을 버리고, 사소한 삶의 편린(片鱗)들을 복잡한 현실의 환유로 삼으면서 시작활동을 했다. 모더니즘이후의 영미작가들은 경험을 되살려내는 ‘형식’의 연구로서의 문학작품 보다는 ‘경험’을 머무르게 하는 ‘삶의 연구’(Life Studies에서의 로웰의 용어)로서의 문학작품을 쓰기를 원했다.

포스트모더니스트 소설가들이 즐겨 사용하는 ‘초소설’(surfiction)도 ‘경험’과 ‘삶’의 간격을 받아들이는 문학형식이다. 베케트, 바쓰, 바쉴미, 버로우즈(William Burroughs)와 같은 작가들은 시간 속의 역사성을 재현하는 서술체 형식(narrative)과 리듬으로 소설을 쓰지 않았다. 그들에게는 어떤 것이 보다 寫實的인가하는 것은 의미없는 질문이며, 공상과학 소설이나 환상소설도 존재에 대한 가치있는 허구로서, 존재를 두드려 삶의 의미를 만드는 하나의 방법이다. 모든 삶의 의미는 ‘主觀性’(subjectivity)—개체적 편견을 지닌 의식—에 의해서 받아들여진 외계가 ‘텍스트성’(textuality)—경험이 언어적 허구로 변형된 것—을 지닌 상징을 통해 얻어지기 때문이다. 조이스나 포크너가 ‘의식의 흐름’의 수법으로 리얼리즘보다 더 잘 삶을 반영하는 작품을 쓰려했던 것과는 달리, ‘초소설’의 작가들은 허구의 현실창조력과 현실유지력을 중요하게 생각했다. 그들은 기꺼이 문학이라는 삶의 장르가 삶 자체와 유리되어 있음을 인정한다. 그러나 그들은 삶의 어떠한 장르도 실제에 대한 虛像이 상일 수 없으며, 삶의 의미는 많은 허상들이 관계하며 갖게 되는 ‘多抑揚性’(multi-accentu-

22) Hassan op. cit., p. 264.

23) Charles Altieri, “From Symbolist Thought to Immanence: the Logic of Post-Modern Poetics,” in *Boundary 2*, I (1973), pp. 605-41.

ality)에 의해서 결정된다고 주장한다.<sup>24)</sup>

후천(Linda Hutcheon)이 ‘修史的인 매체소설’(historiographic metafiction)이라고 명명했던 소설들도 경험과 앎 사이의 거리를 어쩔 수 없는 것으로 받아들인다. 루시디(Salman Rushdie)의 『치욕』(*Shame*), 토마스(D.M. Thomas)의 『하얀 호텔』(*The White Hotel*), 리드(Ishmael Reed)의 『뎀보 점보』(*Mumbo Jumbo*)와 독트로우(E.L. Doctorow)의 『다니엘서』(*The Book of Daniel*)에서는 전통적인 역사소설의 기법이 급격히 변질된다. 그들도 소설의 題材를 역사속에서 취하고, 역사속의 주인공을 인물로 선정하지만, 그들의 제재는 새로운 관점에서 뒤틀러지고 변조되며(falsificated) 허구화된다. ‘修史的 媒體小說’을 쓰는 작가들은 正史의 허구적 속성을 폭로하며, 역사와 허구 사이에 구분을 인정하지 않고, 역사는 오직 여러가지 형태의 역사를 재현하는 담론들의 부딪침으로 의미를 드러낼 수 있다고 주장한다. 그러므로 그들에게 있어서 모든 종류의 역사는 허구로서의 문학이다.

포스트모더니즘 문학은 ‘우연’에 지배되는 시간의 철학을 바탕으로 하는 ‘우연의 문학’이다. 베르그송이 ‘심리적 시간’(psychological time)을 발견한 이후 우주는 더 이상 19세기까지의 과학이 수립한 ‘절대적 시간’(기계적 순서에 따라 진행되는 시간)과 ‘절대적 공간’(기계적 공간의 조립으로 만들어진 공간)의 개념에 의하여 설명될 수 없었다. 어떤 개인의 어느 순간의 의식 속에 있는 시간—‘심리적 시간’(psychological time)—은 현재라는 기계적 시간과 역사적으로 축적된 시간, 그리고 현재의 공간과 인류의 집단적 기억 속에 있을 수 있는 공간을 동시에 가지고 있다. 이러한 심리적 입체공간에서는 시간이란 끝없는 流入이면서, 동시에 종족적 원형이 반복되어 구현되는 공간이다. 따라서 현재의 시간을 증류하여 정지된 시간(stasis)을 만들어 내면, 그것은 삶과 역사의 모든 변화를 설명해줄 로고스(pattern)를 드러낼 것이다. 모더니스트들은 이 로고스의 발견을 통하여, 영원성을 위협하며 모든 것을 변화시키는 힘을 지닌 기계적 시간을 거부하고 예술작품의 영원성을 확보하려 했다. 모더니스트들의 작품들은 대체로 혼돈의 기계론적인 시간 너머에 있는 로고를 실고 있는 시간을 형상화하며, 그들은 대체로 그것에 대한 메타포—‘에피퍼니’(조이스), ‘이미지’(파운드), ‘침정의 곳/때’(엘리엇), ‘통합된 존재’(에이츠)—를 갖고 있다.

니체나 비코(Vico), 또는 베르그송의 시간관과 역사관에 영향을 받아 시간을 영원한 流入이라고 생각하고 역사를 영원한 ‘반복’이라고 생각했던 모더니스트들과는 달리, 포스트모더니스트들은 제임스(William James)나 로터(Richard Rorty)의 주장을 좇아 시간의 많은 부분이 ‘우연’에 종속되어 있다고 생각했다. 그들에게 있어서, 경험은 시간과 함께 무한히 확장될 수 있고, 궁극적인 진리에 도달하는 것은 불가능하며, 경험의 편린들은 단지 진리의 단편적인 부분 부분을 나타낼 뿐, 그 부분들의 연결은 궁극적으로 믿음의 영역에

24) 삶의 ‘다역양성’(multi-accntuality)이라는 표현을 처음 사용한 비평가의 소련의 미하일 바흐친(Mikhail Bakhtin)이지만, 그는 포스트모더니즘 문학에서 중요한 쟁점이 되는 ‘재현 불가능성’의 문제에는 깊이 생각해보는 듯하지 않다.

속한다. 제임스와 그를 뒤따른 로떠에 의하면, 우리는 결코 알도록 놓여있는 모든 것을 다 알 수는 없다. 또한 우리는 전체를 구성하는 모든 부분들을 연결시켜 완전한 고리를 찾아 낼 수도 없다. “세상은 이따끔씩 시작되고 끝나기도 하면서 서로 평행선을 달리는 이야기들로 가득차 있다.”<sup>25)</sup> 우리들에게는 모든 것을 포괄하는 통합이란 있을 수 없으며, 우리는 “영원히 불완전한, 영원히 더해져야 하고 손실받기 쉬운”, 평행을 이루는 우주를 향하고 있다.<sup>26)</sup> 포스트모더니스트들은 제임스와 로떠의 시간에 대한 실용주의적 가정에 공감하면서, 시간은 우리들의 경험에 영원히 무언가를 더하게 하고 영원히 무언가를 빼게 하는, 그러므로 우리들의 경험에 영원한 변화를 가져올 뿐, 그것을 영원히 불완전한 상태로 있게 하는 動因이라고 생각한다.

포스트모더니즘의 문학은 超時間性的의 형이상학 대신에 기계론적 시간(clock-time, or mechanical time)의 우발성을 강조한다. 그리고 우발성과 부재성, 불연속성을 가져오는 시간과 함께 사는 인간의 모습을 보여준다. 코너(Steven Connor)의 지적처럼, 파운드가 자신의 『시편들』(*Cantos*)에서 사용한 ‘周航記’(periplus)라는 메타포는 이런 종류의 문학을 설명하는 데 적절하다.<sup>27)</sup> 크릴리(Robert Creeley)나 올슨(Charles Olson) 같은 1950년대 미국의 블랙마운틴 시인들(Black Mountain Poets)과 긴스버그(Allen Ginsberg)와 같은 비트(Beat) 시인들, 또는 영국의 안틴(David Antin)과 ‘구술시’(talk poetry)를 쓰는 시인들의 작품들은 초시간성을 표현하는 이미지들의 정교한 결합보다는 시간성을 지닌 시간의 無理致한 흐름대로 기록하는 항해일지의 성격을 지니고 있다. 이런 시들은 추상적 존재(abstract Being) 보다는 ‘구체적 존재’(being-in-the-world)를, ‘순수한 생각’(pure ideas 혹은 pure being)의 고정된 본질성(presence, essence) 보다는 불완전하지만 구체적인 破片들의 역동성을 선호한다. 그러한 시들은 역사 속에 육화된 존재의 우발적 특수성을 강조하며, 사물에 대하여 私心이 관여하지 않은 완전히 객관적인 행위의 가능성을 거부한다. 그것들은 각기 독자적으로 시간을 횡단하면서 독특한 주관성을 지니게 된 텍스트를 의미의 유희에 개방하고, 알티어리(Charles Altieri)가 지적하고 있듯이, 의미를 전달하는 시인의 권위를 확인하기 위해서가 아니라 시인과 청중을 서로 交通하도록 通路를 만들어 주기 위해서 존재한다.

포스트모더니즘 문학은 이성문화의 숭배로 현대인이 잃어버린 원시의 삶을 되살려 내려는 문학이었다. 포스트모더니스트들은 20세기 중반 언젠가, 자기들의 몸 속에서 균형을 잃은 기괴한 육신이 자라나고 있음을 깨달았다. 그들은 해체와 부정의 전통을 가졌던 버림받은 낭만주의자들과 다다이스트들과 초현실주의자들의 전통을 물려받아, 기형으로 자라난 수족의 절단을 참을성있게 견디어내고, 삶을 파괴하는 부조리한 힘에 저항하는 디오니수

25) William James, *Pragmatism* (New York: 1955), p. 33.

26) *Ibid.*, p. 112.

27) Steven Connor, “Postmodernism and Literature,” in *The Postmodernist Culture* (New York: Basil Blackwell, 1989), pp. 118-9.

삶적 에너지로 재생을 꿈꾸면서, 이성중심문학이 지향하던 미학을 해체했다. 모더니스트들과는 달리, 그들은 부조리와 역설을 존재의 원리로 받아들였고, 그들이 인식한 바를 앞으로 바꾸려고 애쓰지 않았으며, 그것들을 질서롭게 할 존재의 틀이나 로고스 같은 것을 만들어내지도 않았다. 그들은 존재의 아이러니에 대안을 제시하려 들지 않았고, 그 너머 존재하는 초시간과 초월적 상정을 추구하지 않았다. 그들은 불확정과 부재의 공간을 삶의 일부로 받아들이며, '우연'의 시간 속에서의 그만둘 수 없는 유희를 통하여, 더 이상일 수도 더 이하일 수도 없는 삶에 가까이 가려 했다.

## 5. 이성중심시학의 해체

포스트모던의 문화는 '순수이성' (analytical reason)에 대한 병적인 믿음으로부터, 현실에 대해 너무나 많은 해석을 양산하면서 끊임없이 가치를 顛置시키는 대중매체의 발달로부터 이룩되었다. 그것은 스스로 합리의 化身임을 자처하면서 그 시대를 살아가는 사람들에게서 삶을 熟考하는 힘을 빼앗고, 그들을 '느낌'의 세계로부터 차단시키면서, 객관의 세계와 인간의 交感을 가능하게 하던 언어의 기능을 전복시켰다. '느낌'이 '기계적인 생각'에 의해서 거세되기까지, '무의식'이 '의식'에 의해서 유린되기까지, '자연'이 더 이상 자연일 수 없을 때까지, 삶에 대한 어떤 허무주의적 사고체계로서의 포스트모더니즘이 태동하기까지, 병든 '理性'이 창조해온 프랑켄슈타인(Frankenstein)적 역사앞에 무방비상태로 노출되어 있던 西歐의 精神은 그것이 지닌 거대한 힘에 順應하거나, 물질적 풍요를 실현해온 자유민주주의와 자본주의의 이념적 진통제를 맞고 '麻醉'되었었다. 미국의 1950년대는, 호우(Irving Howe)의 말대로, '順應의 時代' (the age of conformity)였으며, 로웰(Robert Lowell)의 말대로, '안정제를 맞은 50년대' (the tranquilized fifties)였다. 메일러(Norman Mailer)가 『裸者들과 死者들』(*The Naked and the Dead*)에서 暗喩(allusion)를 통해서 보여주고 있듯이, 현대문명의 '反文明'을 퇴치하려는 의지는 서구인들이 바탕으로 하여 살아갈 수 있는 물질적 토대를 마련했지만 그와 동시에 정신의 剝製化 혹은 죽음을 가져왔다. 1950년대를 살았던 미국인들은, 적어도 이 시대 미국작가들의 눈에는, 정신적으로 '죽은 자들'이거나 모든 인간적 가치들—사랑, 아름다움, 인정, 감정, 상상력 등등—을 빼앗긴 '벌거숭이'들이었다.

“생각은...염병할! ...영혼을 빨아먹는 모기란 말이야”(Thoughts...damn pests!...mosquitoes of the soul). 이 말은 1928년에 출판된 『알 수 없는 막간극』(*Strange Interlude*)에서 '생각'이 '느낌'을 지배하고, 말이 '생각'으로 오염된 세상에서 정신의 분열을 겪게되는 오닐(O'Neill)의 주인공 리즈(Nina Leeds)의 외침이다. 1920년 대가 끝나기 전에 미국적 정신은 '느낌'을 가두는 '생각'의 무덤 속으로 함몰하기 시작했지만, 이러한 외침들은 간헐적

으로 터져나와 허공으로 사라졌을 뿐 계속되지 못했다. ‘순응의 시대’는 단순한 ‘황무지’의 시대를 넘어선 정신적 죽음의 시대였으며, 그것은 문학정신에 있어서도 마찬가지였다. 이 시대 미국의 문학정신은, 슈와르츠(Delmore Schwartz)의 말대로, 엘리엇 등이 만들어 놓은 ‘생각’의 무덤 속으로 새어 드는 ‘패적인 한여름 오후의 햇살이 가득한 한가로운 공원’에서 노닐고 있었다.<sup>28)</sup> 엘리엇(T.S. Eliot)의 모더니즘은 그것이 한때 보여주었던 戰意를<sup>29)</sup> 잃어버린 채 ‘이성시학’(Apollonian poetics)—총체성(totality)의 재현, 형이상학적 의미체계의 구축, 예술의 닫힌 형식의 추구, 예술의 명백한 목적과 계획, 주제와 기교의 위계적 질서, 로고스의 존재와 초월적 상징(the transcendental signified)의 가정, 총체적 담론(totalizing discourse)의 창조, 상징·해석·초월에의 의존 등을 바탕으로 하는 시학—의 牙城을 높이 쌓고 전후의 세대들을 安住시키고 있었으며, 램썸(J.C. Ransom)과 테이트(Allen Tate)가 주도하던 신비평(New Criticism)도 엘리엇의 시대보다 더한 “허무와 혼돈의 거대한 파노라마였던 당시의 역사”<sup>30)</sup>로부터 도피할 ‘피난처’(sanctuary)를 마련해 주었다. 50년대 깊숙히까지, ‘냉전 정치학’(Cold War politics)이 사회적 순응과 지적 무기력을 유도해냈듯이, 모더니즘의 미학과 신비평은 ‘체제’에 길들여진(domesticized), 그것을 신봉하고(religious) 존경하며, 그 안에서 안전함을 구가하는 예술정신을 함양했다. 1940년대의 미국시는 포스트모던의 역사로부터 미국인들이 겪었던 고통과 번민을 실어내지 못했다.

엘리엇과 조이스의 모더니즘이 경험철학과 사실주의가 전제로 했던 ‘경험적 실재’(empirical reality)를 거부하고 ‘무의식,’ ‘심리적 시간,’ ‘초시간적 존재의 틀’을 가진 ‘은유적 실재’(metaphorical reality)를 그들의 예술적 題材로 받아들이면서 그것에 도달하고 그것을 표현하려는 비상한 언어실험을 했던 것은 사실이었다. ‘극적 인물’(dramatic persona)의 기교가 ‘주관적 보편성’(universal subjectivity)—인식은 어쩔수 없이 주관적일 수 밖에 없지만 주관적인 인식들은 보편성을 지닌 존재의 틀 속에서 얻어진다는 생각—을 확보하기 위해서 모더니즘 미학의 중요한 기교로 개발되었고, 인간의 복잡한 정서상태를 표현하기 위해 보다 조밀하고 고단위의 에너지를 가진 ‘이미지’(image) 혹은 ‘상징’(symbol)을 찾으려는 노력이 경주되었으며, ‘가치로운 과거’(usable past)—신화, 전설, 전통 등등—속에 숨겨져 있던 ‘이미지’와 ‘상징’은 발굴되어 모더니즘의 작품 속에서 재조명되었다. 의식세계의 경험공간이 아니라 무의식이 의식세계와 깊은 관계를 가지는 ‘심리적 공간’이 표현의 대상이

28) Delmore Schwartz, “The Present State of Poetry,” in *Selected Essays of Delmore Swartz* (Chicago, 1970), p. 44.

29) 예를 들면, 엘리엇은 『파운드 비평집』의 서문에서, 20세기 초의 미국문단의 풍경을 보고 내마음은 “완전한 空洞”(a complete blank)이 되었다고 말하고 있다.

T.S. Eliot, “Ezra Pound,” in *Ezra Pound: A Collection of Critical Essays*, ed. Walter Sutton (Englewood Cliffs, 1963), p. 17.

30) T.S. Eliot, “Ulysses, Order, Myth,” in *Selected Prose of T.S. Eliot*, ed. Frank Kermode (New York: Farrar, Straus and Giroux, 1975), p. 177.

되면서, 시간의 기계적 흐름을 寫實적으로 기록하던 전통적인 기법들이 상대적으로 평가절하되고 의식의 내면세계에서의 시간의 흐름과 무의식적 경험을 언어화하는 ‘의식의 흐름’의 수법이 높이 평가되었다. 또한, 의식의 내면세계의 경험은 寫實的 언어보다는 ‘은유’에 의해서 보다 효과적으로 표현될 수 있는 ‘은유적 실재’이기 때문에, 묘사(description)보다는 ‘떠올림’ 혹은 ‘불러일으킴’(evoking)에 의해서 전달이 가능한 것이었다. 모더니스트들은 ‘심리적 시간’을 표현하는 ‘공간적 형식’ 외에 ‘음악적 언어’(musical language)와 ‘繪畵的 언어’(pictorial language)에서 그것을 표현할 적합한 언어를 찾았다. 그들에게 있어서 ‘시인’(poetic persona)은, 자신의 모습은 변모하지 않으면서 화학반응을 가능하게 하는 백금촉매처럼, ‘물개성’(impersonality)을 지님으로써 ‘은유적 실재’에 대한 충실한 전달을 가능하게 하는 ‘예술적 자아’(artistic self)였고, 공간적 형식 속에 담겨있는 ‘신화적’ 상징과 음악적·회화적 언어는 ‘은유적 실재’에 대한 ‘객관적 상관물’(objective correlative)이었다. 그리고 훌륭한 객관적 상관물을 가진 작품은, 윌젯(W.K. Wimsatt)의 말대로 ‘말로 만들어진 聖像’(verbal icon)이거나, 브룩스(Cleanth Brooks)의 말대로, ‘잘 구운 항아리’(well-wrought urn)였다.

엘리엇 등의 모더니즘은 ‘상징’과 ‘이미지,’ ‘아이러니’와 ‘多層言語’(ambiguity), 음악적·회화적 언어와 ‘공간적 형식’(spatial form) 등의 기교들을 개발함으로써, 이전의 시학이 표현해 낼 수 없었던 무의식의 깊숙한 곳에서 흐르는 삶의 暗流들을 효과적으로 ‘재현’하면서 물개성적 관점에서 존재의 로고스를 可視化하고 그렇게 함으로써 삶에 대한 총체적 담론을 창조하는 데 성공했다. 그러나 다른 각도에서 보면, 그것은 인간의 ‘분석적 이성’(analytical reason)에 바탕을 두고 精神의 질서를 추구하면서 우주와 자연의 질서를 인간의 질서로 감금하는 인문주의적 의미체계의 구축을 위한 노력으로서, 부조리하다고 여겨져 온 우주본연의 질서를 인위적 질서를 통해 초월하려는 노력이었다. 1930년대와 40년대의 약 20년 동안 미국시인들은 엘리엇 등의 모더니즘 미학을 비판없이 답습하면서 매너리즘에 빠져있었고 심지어 엘리엇 자신도 만년에 가서는 더 이상의 시적 ‘혁명’을 경고했다.<sup>31)</sup> 모더니즘은 재능이 없는 작가들이 그들의 작품을 정당화하기 위해 이용되는 미학적 틀이 되어 가고 있었으며, 새로운 언어의 개척을 가로막는 장애물이 되었다.

그러나, 호머(Homer)의 언어로 프로이트와 라캉 이후의 인간심리와 우주선이 우주의 공간을 비행하는 포스트모던의 不條理神(the Absurd God)의 세계를 그려낼 수 있을까? 모더니즘의 언어로 포스트모던한 시대의 삶을 표현하는 것은 불가능한 일이었다. 모더니즘 미학은 합리지향의 철학이 지배하는 세상에서, 로고스(logos)에 대한 믿음을 버릴 수 없었던 모

31) recit. from James Breslin, "Poetry," in *Columbia Literary History of the United States*, ed. Emory Elliot (New York: Columbia Univ., 1988), p.1080.

"We cannot, in literature, any more than in the rest of life, live in a perpetual state of revolution."



더니스트들이 그들의 세계를 받아들이고, 그것을 표현하는 방식이었기 때문이다. 역사에 대한 ‘순응’은 오래가지 않았으며, 이념의 진통제가 모든 감각을 마비시킬 수는 없었다. 1940년대에 장년기를 보냈던 로웰의 세대들—자렐(Randall Jarrell), 슈와르츠(Delmore Schwartz), 뢰트키(Theodore Roethke), 올슨(Charles Olson), 베리만(John Berryman), 긴스버그(Allen Ginsberg) 등을 포함하는—은 오늘날처럼 “삶이 不條理神(the Absurd God)의 전자오락에서 짧은 막간극”에 지나지 않는다는 생각을 하거나 그것이 ‘염병할’ ‘생각’ 때문에 더욱 비참해지고 있다는 생각을 하게 되었고, ‘不條理神’과 더불어 살아가는 방법을 찾거나, 속세의 삶이 지닌 무의미함을 말해주기 위해서 되살아난 라자루스(Lazarus)처럼, ‘생각의 무덤’ 속의 삶이 어떠한가를 말해주기 위해서 죽은 영혼으로부터 분열된 정신을 가지고 삶 속으로 되돌아 왔다.

포스트모던의 ‘미친’ 감수성은 합리에 대한 병적인 믿음이 몰고온 존재의 奇形的 현상에 대해서 깨달음을 가졌으며, 모더니즘에 저항해서 ‘말의 혁명’(‘Revolution of the Word’)을 수행했다. 1950년대와 60년대의 미국시인들은 그들이 살았던 포스트모던의 세계를 ‘切下時代’(pejorocracy)<sup>32)</sup>라고 명명했고, 이 ‘切下時代’는 삶이 땅을 떠나 초월의 세계를 지향하면서 유기적 에너지를 가진 삶의 세계를 인간이 인위적·의식적 상징장치 속에 가두어 놓았기 때문에 생겨났음을 날카롭게 인식하고 있었다. 그들은 또한 모더니즘까지의 ‘언어시학’(logopoeia)이 ‘切下時代’를 떠받치는 이성중심의 상징체계였음도 알고 있었다. 그들은, 니체(Nietzsche)의 짜라투스트라(Zarathustra)나 올슨의 물총새(Kingfisher)처럼, ‘객관의 세계’(objective world)를 감금하는 의식에 의해서 찾아진 모든 언어장치를 부수고, ‘언어시학’에 바탕을 두지 않는 새로운 경험전달의 방법을 찾으려고 노력했다. 그들의 시학은 우주본연의 리듬을 감지하는 ‘선율시학’(melopoeia)이거나 그것을 지향하고 있었으며, 최소한 ‘언어시학’의 효용에 대한 강한 의심을 드러내고 있었다. 그들은 삶을 초월하여 존재의 로고스에 도달하게 하는 ‘초월적 상징’의 가능성을 믿지 않았으며, 끊임없이 만들어지고 끊임없이 부서지는 불확정의 삶의 단편들이야말로 불완전하지만 가장 ‘寫實的’(realistic)인, 더할 수도 없고 뺄 수도 없는 존재의 환유임을 주장했다. 그들은 자연이 거세된 인간의 삶보다는 우주의 무질서와 부조리, 질서와 조화에 동참하는 마음의 자연을 가진 인간적 삶을 원했으며, 인간의 정신 속에서 재단된 형식보다 인간이 자연 속에서 공명하는 형식을 바랐다. 그들의 시는 삶을 가두고 한정하는 ‘부패한 상징시’(decadent metaphorical poetry)에 대한 ‘저항시’이며, ‘열린’(open), ‘자연과 접점을 가진’(tangential), ‘의미가 총체성을 결한’(untotalized), ‘의식의 언어로 살지워지지 않은’(emaciated, minimized, naked),<sup>33)</sup> ‘직접성을 지닌’(immediate), ‘설익힌’(raw), ‘반체제적인’(anti-Sys-

32) Charles Olson, *Letters for Origin 1950~1956*, ed. Albert Glover (New York, 1970), p. 11.

33) Wyatt Prunty, “Emaciated Poetry,” in *Sewanee Review*, 93 (Jan-March 1985), pp. 79-84. See also *Naked Poetry*, ed. Stephen Berg and Robert Mezey (New York, 1969).

tematic), ‘반시적인’(antipoetic), ‘전통에 얽매이지 않는’(bohemian), ‘미개한’(barbarian) ‘환유사’(metonymic)였으며, 이러한 시는 곧 우주와 인간의 신비를 인간의식의 ‘언어’로 감금하고 ‘변형’(negation)하면서 그것을 ‘재현’이며 ‘진리’라고 가정해 온 ‘언어시학’에 대한 거부와 해체이며, 체제(system)를 무너뜨림으로써 삶의 영역을 넓히는 ‘神殿의擴張’<sup>34)</sup>이며 재건으로서, 미국시에 있어서의 포스트모더니즘이었다.

포스트모던의 미국시에서 이성시학의 중심을 지향하는 힘은 더 이상 견디지 못하고 산산히 부서져 흩어졌으며, 체제는 거부되고, 체제 밖에 있던 억압된 삶이 시의 가치있는 주제로 받아들여졌다. 1930년대와 40년대의 ‘순응의 시대’를 지나면서, 1950년대의 초반까지는 기성의 모더니즘 ‘체제’에 대한 몇가지 대안들이 마련되었으며, 이들은 후에 ‘블랙마운틴 시인들’(Black Mountain poets), ‘비이트 시인들’(beat poets), ‘고백시인들’(confessional poets), ‘深像 시인들’(deep image poets), ‘뉴욕 시인들’(New York poets)이라고 불리우게 된 여러 시인들에 의해 계승·발전되었다. 그 하나는 파운드(Ezra Pound), 주코프스키(Louis Zukovsky), 윌리엄즈(W.C. Williams)에 의해 주창된 ‘객체주의’(objectivism), ‘우연의 시학,’ ‘자연물 상징주의’(natural symbolism)였으며, 다른 하나는 로트키(Theodore Roethke), 비숍(Elizabeth Bishop), 슈와르츠(Delmore Schwartz)에 의해 시도된 ‘主體(subject)의 해체와 재건,’ ‘병든 문명의 창조자로서의 병든 영혼의 표현,’ ‘역사와 자아의 경계의 해체’였고, 또 다른 하나는 블레이크의 ‘신비사상’(mysticism)과 에머슨(R.W. Emerson)과 휘트만(Walt Whitman)의 ‘유기체설’(organicism)의 영향으로 미국인들의 정신을 관류하는 초월주의적 경향이었다. 그러나 이 시대 미국시인들의 모더니즘과의 결별은 평장한 고통을 수반했다. 베리만(John Berryman)은 서로 다른 소리를 내는 “두개의 성대”(“Two Organs”)에서 “내가 다음에 쓸 시가 예이츠나 오든(W.H. Auden)의 시와 꼭 같기를 원하지 않았다. 그 경우 나는 어디에도 존재하지 않았기 때문이었다. 그렇다면, 나는 무슨 소리를 갖기를 원했는가?”<sup>35)</sup>라고 밝힌 바 있고, 로웰은 1946년에 『위어리 영주의 城』(*Lord Weary's Castle*)과 1951년에 『카바나우家の 맷돌』(*The Mills of the Kavanaughs*)을 출간한 후, 1959년 『삶의 탐색』(*Life Studies*)을 내놓기까지 10여년 동안의 침묵기를 가졌다. 뿐만 아니라, 50년대 초에 파운드가 재평가되었고, 올슨이 “투사시”(“Projective Verse,” 1950)를 집필했으며, 긴스버그(Allen Ginsberg)가 “울부짖는 소리”(“Howl,” 1956)를 썼지만, 이들은 아직 미국시의 가장자리를 맴돌고 있었다.

원시적 생명력은 있으나 절제와 규율을 갖지 못한, 그러므로 역사의 물리적 힘으로부터 억압받아온 디오니소스적 충동들을 理性神의 治域으로부터 해방하여, 존재하는 그대로의 삶이 예술의 근본이 되게 하고, 삶과 예술의 위계를 무너뜨리며, ‘삶의 해석’을 거부하려는

34) Charles Altieri, *Enlarging the Temple: New Directions in American Poetry during the 1960s* (Lewisburg, Bucknell Univ., 1979).

35) John Berryman, “Two Organs,” in *Love and Fame*, revised ed. (New York, 1972), p. 76.

새로운 감수성은 1940년대에 이미 폭넓게 형성되어 있었지만, 포스트모던의 미국시가 본격적으로 플라톤 이후의 ‘理性神을 숭배하는 儀式’(the cult of reason)<sup>36)</sup>을 해체하게 되는 것은 1950년대 후반에 와서였다. 이 시기에 올슨의 ‘투사주의’의 영향으로 ‘블랙마운틴 시인群’이, 긴스버그를 軸으로 하여 ‘비이트 시인群’이, 로웰의 영향으로 ‘고백시인群’이 자기 느슨한 紐帶意識을 지니고 형성되었으며, 또한 약간의 시간적 간격을 두고 리치(Adrienne Rich)를 대표격으로 하는 ‘深像詩人群’과 오하라(Frank O’Hara)를 축으로 하는 ‘뉴욕시인群’이 50년대가 끝나기 전에 세력권을 형성했다. 1960년에 앨런(Donald M. Allan)이 편집한 詩選集『새로운 미국시』(*The New American Poetry*)는 새로운 前衛詩의 등장을 예고했었고, 이들은 서로 각축하면서 1970년대가 끝날 무렵까지 모더니즘을 대체할 새로운 시이론들과 문체들을 생산해냈다. 이들 가운데에서 가장 학계의 주목을 끌었던 것은 고백시인들이었지만, 여러 흐름들 가운데에서 어느 하나도 엘리엇의 모더니즘이 30여년 동안이나 누렸던 것 같은 영향력을 짧은 기간만이라도 누려보지 못했다.

1950년대와 60년대에 있었던 미국시의 급격한 변모에 새로운 에너지의 분출을 가능하게 했던 것은 삶을 무미하고 무기력하게 하는 합리주의와 과학주의를 바탕으로 만들어진 체제에 대한 저항정신이었다. 그들은 포스트모던의 이성중심문화에 대하여 강한 각박관념을 가지고 있었으며, 시적 문맥에서 그 문화를 깨뜨려 열기 위해 노력했다. 올슨은 그가 블랙마운틴의 道場에서 속세로 내려와 그의 ‘投射詩論’을 세상에 펼치는 이유를 “소크라테스의 시대 이후로 ‘추론하는 이성’(discursive reason)에 의해 목졸려지고 소외당해 온 인간의식의 해방을 위해서”<sup>37)</sup>라고 천명하고 있으며, 블라이(Robert Bly)도 ‘자아에 짓밟힌’(ego-ridden) 감수성으로 쓰여진 시를 대체하기 위해 ‘深奧한 이미지’(deep image)를 찾는다<sup>38)</sup>고 말했다. 또한 긴스버그가 “과거의 모든 사상들은 터무니없고 무의미하다. 역사도 그렇다. 역사로부터 더 이상 배울 것은 없다”<sup>39)</sup>라고 말할 때나, 플라쓰(Sylvia Plath)가 ‘모조문명’(sham-culture)이 量産해낸 금기들(taboos)의 테두리를 무너뜨릴 때, 그들은 모두 50년대의 ‘높은 문화’(high culture)를 脫神話化하고, 그것의 허구성을 폭로하고 있었다. 로웰은 “근시의 밤”(“Myopia: a Night”)에서 이 시대 시인들의 감수성을 절제있게 그러나 섬뜩하게 담고 있다.

침대에 누워 안경을 벗으면,  
모든 것은 흔들리고 괴상한 모양으로 변한다,  
근시에게는,

36) Fiedler, “New Mutants,” in *The Collected Essays of Leslie Fiedler*, Vol. 2 (New York: 1971), p. 403.

37) Recit. from James Breslin, *From Modern to Contemporary: American Poetry, 1945~65*, (Chicago: The Univ. of Chicago, 1984), p. 54.

38) Ibid.

39) Jane Cramer, *Allen Ginsberg in America* (New York: Random House, 1968), p. 86.

지척에 있는 것조차도.

불빛은

지금 이 순간도 아직 비치고 있다.  
그러나 책들의 표제가 가물거리고,  
책들은 푸른색 둔덕이나, 갈색의 뭉치, 초록더미,  
들판, 아니면 그저 어떤 색깔에 지나지 않는다.

이것은

어딘가로 떠나야 할 길이며,  
환상의 길이다. 누가 그것을 만들었는지,  
그 위에는 숫자와 말과 방향표지가 남겨져 있다.  
그는 급히 떠나야만 했다.

나는

흐릿하고 낯선 방을 둘러본다,  
한때는 내 지식의 저장소였던 곳,  
하얀 담배연기로, 청소용 구멍으로 새는 증기로  
하얗게 빛나는 방을.... 나는  
스텝의 쇠덩이가 혼자서 숨을 들이쉬며,  
환자처럼 거르렁거리는 소리를 듣는다.  
내 눈은 아직 그 방을 외면한다.  
볼 필요가 없다.  
마치 바늘 귀가...하는 것처럼  
내 五官이 꼭 조이고  
생각이 뒹엉킬 때,  
나는 그 텅빈, 점점 확산하는 하얀 색의 침투가  
그 흐릿함을 태워 없애 주기 바랐음을  
알 필요가 없다.

나는 셋별이...을 본다.

에덴의 동산에 숨어든 그를 생각해 보라.  
인간의 타락과 하늘에 대한  
승리에 골똘했던,  
지식의 씨앗, 이브의 유혹자,  
사탄은 그 동산에서  
승리했다! 잠시후,  
그 눈부신 광휘가 뱀으로 변했다,  
배를 땅에 깔고 누워서 기는 뱀으로.

무엇이 이 집안을 흐트려 놓았는가?  
한치 앞의 낮익었던 얼굴들이 흐릿해진다.  
나이 오십에 우리는 너무나 연약하다,  
깃털만큼이나....

눈이 해야 할 일들은 끝났다.  
 불빛이 비친 검은 문자판위에  
 어떤 새로 솟은 달빛으로 드러나는 초록색깔 암호들—  
 일, 이, 삼, 사, 오, 육!  
 나는 숨을 쉬지만 잠을 잘 수 없다.  
 그때 아침이 와서,  
 “이게 하룻밤이었노라”고 이른다.

이 시에서 시적 자아는 자연법칙에 대한 ‘지식’과 하늘에 대한 ‘승리’를 추구하는 사탄의 역사에 조건화되어 ‘근시’가 되었다. 사탄이 만들어준 ‘지식’의 ‘안경’은 존재의 의미를 명료하게 하는 참조체계였으며, 그것을 벗은 시적 자아는 의미의 혼란을 경험한다. 의식되는 외계는 빼겨거리는 소리를 내며 지각이 불가능한 상태로 뒤엉켜 있고, 감각은 지각을 거부한다. 새벽이 오고 날이 셀 때까지 새로운 출발을 염원하거나 어떤 초인간적 힘에 의한 ‘無知의’(‘white’) 세계로의 되돌림을 꿈꾸어보지만, 사탄의 본질이 ‘뱀’이며 지식은 인간의 타락을 위해 사탄에 의해 창조된 것임을 깨달을 뿐이다. ‘지식’의 세계는 통합과 조화가 있는 ‘무지’(innocence)의 세계와는 달리 승패의 세계이며, 승리한 자의 참조체계를 통해서만 의미가 이루어지는 세계이다. 승리의 심광으로 눈을 멀게 했던 ‘지식’의 빛이 바래자 사탄은 천박하고 야비한 뱀으로 정체를 드러냈고, 온 세상은 생소해졌다. “무엇이 이 집안—가정, 문명, 상징체계, 우주—을 망쳐놓았는가?” 겨우 나이 50에, 또는 겨우 1950년의 역사에, ‘우리’를 ‘깃털’처럼 가볍게 한 것은 무엇인가? 인습에 젖은 ‘눈’이 아닌 五官으로 ‘달’과 ‘새롭게’ 交感하는 환상을 가지며 불안과 혼돈의 강박상태 속에서 잘못 이루게 했던 것은 무엇인가? 이 물음들에 대한 대답은 비단 로월만이 해결해야 할 숙제가 아니었으며 이 시대의 많은 미국시인들에게 주어졌던 숙제였다.

50년대와 60년대의 소위 ‘中葉의 세대들’(the middle generation)은 ‘역사’를 재정의하고, 시적 자아, 시의 본질, 형식, 주제 등을 대담하게 그리고 근본적으로 재검토함으로써 ‘순응’의 늪에 빠져 있던 미국시를 소생시키려 했다. 그들은 관여와 수긍의 정도의 차이에도 불구하고, ‘익힌(cooked) 시’와 ‘설익은(raw) 시,’ ‘학구적인(academic) 시’와 ‘인습을 거부하는(bohemian) 시,’ ‘문명화된(civilized) 시’와 ‘미개한(barbarian) 시’의 양진영으로 나뉘어져 열띤 논쟁을 벌이면서, 미국시의 韻律(measure)을 전반적으로 재검토했고, 신비평가들과 형식주의자들이 만들어 놓았던 미리 裁斷된 ‘달려있는’ 형식들을 역사 속에 肉化되어 있는 존재의 우발적 특수성을 무시하고 변화를 가져오는 시간에 맞서 시간성 밖에 있는 존재의 본질성을 찾는 형식이라고 거부했으며, 문명에 의해 버림받은, 시간 속의 ‘불순한’(impure) 삶을 존재 속으로 되돌려 놓을 수 있는 형식을 찾으려 했다. 그들은 ‘지식’의 ‘체제’ 밖, 개인의 내면 깊숙이에서 억눌려 병들어 있는 삶이나, ‘기술’과 ‘이윤’을 추구하고 메마르고 탕진된 인간들 간의 삶에 대해서도 ‘열려있는’(open) 유연한 형식과 운율

을 원했으며, 이제까지 존재했던 모든 형식에 저항하는 ‘다른 종류의’ 형식, 즉 ‘예술적 자아’(artistic self)가 가진 고도의 기술로 자연을 인간적 필요에 따라 재조직하는 형식이 아닌, ‘예술적 중매자’(artistic mediator)가 자연과 인간이 交感하는 모양을 感知하여 표현하는, ‘기술’로부터 해방된 ‘자유시’(free verse)의 형식을 원했다.

그들은 대체로 헤겔이나 마르크스가 주장하던 ‘목적론적인’(teleological) 역사관을 받아들이지 않았고, 베르그송, 니체, 비코가 주장하던 ‘심리적 시간’과 ‘초시간’의 시간관을 수정했으며, 모더니즘 미학의 ‘자기목적적인’(autotelic) 예술의 개념도 거부했다. 그들은 ‘우연의 시간’에 종속된 ‘역사’는 영원히 불확정의 상태이며, 영원히 불완전하고 영원히 변화를 거듭한다고 믿었고, 논리를 찾고 ‘지식’을 추구하는 인간의 마음—‘Satanic mind’—때문에 보다 추악하고 보다 잔인한 속성을 갖게 된다고 생각했다. 그들은 또한 예술에 대하여, 예술은 架空의 ‘자기목적’으로 존재와 삶을 한정하거나 왜곡해서는 안된다고 생각했다. 그들에게 있어서 시적 자아는 ‘우연의 시간’을 횡단하며, 특유의 주관성을 지니고 역사를 만나며, 미완성의 경험으로 미완성의 존재의미를 만들어가는 하나의 표본으로서, 독자들에게 ‘객관의 세계’와 ‘자아’ 사이에서 어떻게 우주적 에너지가 이동하고 힘의 磁場을 이루게 되는지를 보여주는 중매자이다. 그러므로 그들에게 있어서 시는 예술의 ‘자기목적’을 현현시켜 담는 그릇이 아니라 우연에 종속된 순간순간의 경험을 적어둠으로써 우주의 힘이 움직이는 모양을 찾아가는 과정이다. 브레슬린의 주장대로, 포스트모던의 미국시는 ‘창조의 시학’이 아니라 作詩의 과정에서 경험이 커가는 ‘발견의 시학’<sup>40)</sup>을 바탕으로 하고 있다. 크릴리(Robert Creeley)가 말했듯이, 그들에게 있어서 시는 “사물을 발견하는 하나의 방법, 사물을 들여다보는 하나의 방법, 사물에 대하여 깨달음을 얻는 하나의 방법”이며<sup>41)</sup>, 애쉬베리(John Ashbery)의 표현대로, “갑자기 활짝 열려 미지의 공간으로 인도하는 하나의 문”이었다.<sup>42)</sup>

포스트모던의 미국시는, 던컨(Robert Duncan)의 “길”(“Passages”)이나 올슨(Charles Olson)의 『막시무스의 詩篇』(*The Maximus Poems*, 1960~68)에 있는 시들에서 알 수 있듯이, 틈이 벌어지고, 울퉁불퉁하고, 논리의 비약과 탈선이 있는, 그리고 순간순간 새로운 모습으로 변화하는 삶의 흐름을 劇化함으로써 水晶같이 투명한 형식 속으로 잡아가두는 모더니즘의 絳情詩 대신에, 어떤 결말은 끝없이 연기되고, 잠정적으로 이루어진 결말은 곧 무너져 시인이 통제할 수 없는 다음 순간의 흐름속으로 녹아들어가 끝없이 생성사멸하는 삶을 끊임없이 자라나는 형식 속에 담는다. 이 시대의 미국시도 서정시이지만, 모더니즘의

40) Breslin, pp. 61-2.

41) Robert Creeley, “Notes Apropos ‘Free Verse,’” in *Naked Poetry*, p. 186.

42) John Ashbery, “The Invisible Avant-Garde,” in *Avant-Garde Art*, ed. Thomas Hess and John Ashbery (New York, 1968), pp. 182-3. See also Robert Duncan, “Man’s Fulfillment in Order and Strife,” in *Caterpillar* 8/9 (October 1969), p. 229.

시에 비하면, 보다 자연발생적이고, 돌발적 충동으로 얻어진 것이며, 보다 構想的이고, 보다 직접적이다. 그들의 시는 ‘완성’, ‘수렴’, ‘통합’, ‘원숙’에 저항하고 ‘미완성’, ‘발산’, ‘이탈’, ‘미숙’을 인정한다. “코슨즈 河口”(“Corsons Inlet”)에서 아몬즈(A.R. Armmons)는, “나는 무질서에 대한 더해가는 이해, 점점 넓어지는 시야, / 그러나 그 시야가 내 이해의 범주를 넘어서, 눈이 닿는 곳의 끝이 없어지고, / 내가 어떤 것도 완전하게 인식할 수 없게 되어, 내일 내딛게 될 발걸음이 / 새로운 발걸음이 될 때 얻게 되는 신나는 자유를 엮어 / 질서를 만들고자 애쓸 것이다”라고 쓰고 있는데, 이 말은 포스트모던의 미국시를 포괄적으로 설명하는 훌륭한 한 귀절이다. 1960년에 즈음해서 엘리엇과 신비평의 미학 원칙들이 지녔던 권위는 40년대 이후의 ‘문화의 폭발’(explosion of culture)과 이 시대에 느껴진 존재의 부조리를 다루는 데 있어서 부적합한 것으로, 삶에 생명력을 주는 너무나 많은 것을 억압하는 것으로 廢嫡되었다. 포스트모던의 미국시인들은 모더니즘 미학의 공허한 속박에 몹시 심기가 불편하여, 正典의 수정작업을 수행했고, 이성중심 시학의 번두리로 밀려나 버림받았던 블레이크나 휘트만같은 낭만주의자들, 파운드와 윌리엄즈, 또는 세기말 프랑스의 초현실주의자들과 같은, 이성시학에 속해 있는 正典의 파괴자들을 그들의 正典으로 받아들임으로써, 미국현대시의 새로운 가능성을 열었다.

포스트모던의 미국시 가운데에서 가장 많은 논의가 이루어져 왔던 것은 ‘고백시’(confessional poetry)였다. 그러나 고백시인들—로트키(Theodore Roethke), 로웰(Robert Lowell), 플라쓰(Sylvia Plath), 섹스톤(Anne Sexton), 베리만(John Berryman) 등—이 모더니즘의 전통을 무너뜨렸던 것은, 브레슬린이 지적한대로, “비이트 시인들처럼 길거리에 바리케이드를 쳐놓고” 수행한 혁명이 아니라, “궁중혁명같은 무엇”이었다.<sup>43)</sup> 그들의 고민은 무엇보다 예술이 예술이기 위해서 어디까지 ‘이성시학’(Apollonian poetics)을 버릴 수 있는가라는 문제였다. 로웰이나 플라쓰와 같은 고백시인들은, 한편으로는, 역사가 단순히 어떤 절대력의 지속되는 광란이 아니기 위하여 우주의 광기를 길들이는 예술의 힘이 필요하다고 믿고 있었으며, 다른 한편으로는, 예술이 ‘인간적’(human)이기 위해서 모더니즘의 ‘상징적’(symbolic)·‘신화적’(mythic)·추상적 질서를 추구하는 미학을 버려야 한다고 생각했다.<sup>44)</sup> 시인으로서의 그들의 고민은 양립되기 어려운 예술의 두가지 절대명제들—자발성(spontaneity)과 기교(art), 즉 경험에 충실해야 한다는 철학적 요구와 경험은 언어로 변형될 수밖에 없다는 修辭的 요구—을 양립시키는 것이었다. 로웰은 이러한 예술적 딜레마를 그보다 먼저 겪었던 윌리엄즈의 후기시집 『사랑의 여로』(Journey to Love, 1955)를 읽고, “그대의 시집을 읽으며 내 시의 등장인물들이 진부하고 어색하게 보였소. 그러나 그대도 그랬겠

43) Breslin, “Poetry,” p. 1086.

44) 로웰의 “알프스를 넘어”(“Beyond the Alps”)는 고백시인들의 시학이 모더니즘의 신화를 중심으로 하는 상징시학에서 포스트모더니즘의 ‘풍경’(landscape)을 중심으로 하는 자연물 상징시학으로 변화하고 있음을 보여준다. “Life changed to Landscape.”

지만, 내가 만약 韻과 韻律이 없는 시를 쓴다면, 나는 매우 서글픈 마음을 버리지 못할 것이오”라고 쓰고 있다.<sup>45)</sup> 그는 경험의 직접성을 詩作의 가장 중요한 원칙으로 했던 윌리엄즈의 업적을 높이 치하했지만 韻과 운율이 없는 시를 생각할 수 없었다. 고백시인들은 예술을 통해 혼돈과 광기의 역사에 형식적 질서를 주려는 의지를 보이고 있다는 점에서 모더니스트들이었지만, 정신의 질서가 아닌 ‘땅에 발을 딛고 있는’(earthly, downward), ‘찌르면 피가 나는’ 삶의 질서를 추구했다는 점에서 탈모더니스트들이었다.

로웰의 본격적인 고백시집 『삶의 탐색』(*Life Studies*, 1959)이나 그의 마지막 고백시집인 『하루하루』(*Day by Day*, 1977)에 실려있는 시들에서, 『삶의 탐색』 제 2부의 “리비어街 91번지”(“91 Revere Street”)편을 제외하면, 이성시학의 질게 드리운 그림자를 지워버리는 것은 어려운 일이다. 거기에는 파운드가 것처럼 깨뜨리려고 노력했던 ‘약강오보격’(iambic pentameter) 운율의 잔재가 즐비하고, 抒情형식으로서 중요한 소네트(sonnet)의 변형된 형식이 있으며, 의식적으로 찾은 ‘자음운’(consonance)과 ‘모음운’(assonance), ‘頭韻’(alliteration)과 ‘脚韻’(rhyme)이 교묘하게 감추어져 있다. 이 점에 있어서는 다른 고백주의 시인들도 마찬가지였다. 그들 가운데에서 비교적 가장 먼저 고백시를 쓰기 시작했던 토티키가 가장 보수적이었으며, 그는 심지어 후기의 고백시인들이 버리려고 노력했던 ‘신화에서 상징을 찾는 방법’(mythic method)을 그대로 답습하고 있었다. 베리만과 플라쓰도, 토티키만큼 보수적이지는 않았지만, 각기 소네트의 형식을 고집하거나 단테의 神曲에서 배워온 ‘3운구법’(terza rima)을 자주 사용함으로써, 적어도 운율의 면에 있어서만은 그들의 ‘혁명’은 대단한 것이 못되었다.

운율에 있어서의 보수성에도 불구하고, 고백시인들은 전통적인 시학에 대하여 과격한 거부 의 몸부림을 했다. 고백시의 혁신적 성격은 詩語(poetic diction)와 상징(symbol), 그리고 ‘열려있는’ 형식에서 찾을 수 있다. 고백시인들은 엘리웃이나 모더니스트로서의 파운드보다 훨씬 더 느슨한 일상의 언어를 詩語로 사용했고, 후기의 파운드, 비숍, 윌리엄즈 등의 영향을 받아 생활 주변의 일상적인 것들에서 삶의 의미가 자연스럽게 드러나는 ‘자연물 상징’(natural symbol)을 사용했다. 그들의 본격적인 고백시들은, 포스트모던의 ‘구술시’(talk poetry)가 그렇듯이, 추상적이고 영원한 것보다 개성적이고 우연적인 것을 소재로 하고 있으며, 삶을 추상하기보다 삶에 반응하는 시들이다. 로웰의 “스컹크의 시간”(“Skunk Hour”)에서의 ‘스컹크’나 플라쓰의 “튤립”(“Tulip”)과 “아빠”(“Daddy”)에서의 ‘튤립’이나 ‘아빠’, 베리만의 『꿈 속의 노래들』(*The Dream Songs*, 1969)에서의 ‘헨리’(Henry) 등은 모두 신화나 역사 속에서 찾아진 孤高한 ‘초월적 상징’들이 아니라, 일상의 삶 속에 여기저기 흩어져 있는 삶의 단편들이며, 삶의 寫實的인 환유에 불과하다. 또한 토티키의 시를 제

45) Lowell's letter to W.C. Williams, Feb. 15, 1959; (Yale), recit. from Steven Axelrod, *Robert Lowell: Life and Art* (Princeton: Princeton Univ., 1978), p. 88.



의하면, 대체로 여러 고백시인들의 후기시는 '우연의 시학'을 바탕으로 하고 있다. 특히 베리만의 『꿈속의 노래들』이나 로웰의 『하루 하루』(*Day by Day*, 1977)는 그 제목이 시사하고 있듯이 경험의 완결성을 결코 주장하지 않으며 그것의 주관성을 배제하지 않는다. 이 시집들에 들어 있는 시들에서 어떤 '계획'이나 '목적'을 찾는 것은 불가능하며, 시 속의 주인공들은 우연의 시간을 따라 표류하면서 순간 순간 지각되는 경험들을 어떤 이성적 修辭에 의존하여 '해석'하지 않고 있는 그대로 포용한다. 그 경험들은 역사 속에서 구체적인 문맥을 지니고 있는 진솔하고 우발적인 것들이며, 그것들은 말을 창조하는 고도의 기술을 가진 '시적 자아'(artistic self)가 초시간적 존재의 틀에 반응하는 것이 아니라 불완전하지만 부정될 수 없는 삶에 반응한다.

그러나, 모더니즘의 시로부터 고백시를 구별해주는 가장 두드러진 특징은 고백시인들이 시의 소재로 사용했던 경험의 '금기(taboo)적 성격'에 있다. 모더니스트들도 무의식이 존재하는 의식의 내면공간을 시의 주제로 삼고 있었지만, 그들은 '가면'(mask)을 쓴 '극적 인물'(dramatic character)을 '시적 자아'(poetic persona)로 전면에 내세움으로써, 시인 자신의 무의식 속에서 꿈틀거리는 무절제한 충동들을 감추고 가릴 수 있었다. 그러므로 그들의 시 속에 등장하는 '고통받는 인간'(suffering man)의 정서는 사회적 '전통'—엘리웃이 정의했듯이 '가치있는 과거'라는 의미에서—에 의해서 미리 裁斷된 이성시학의 의미체계를 가진 '예술적 자아'에 의해서 걸러지고 모양지워진 후에야 비로소 예술의 경지에 도달하게 된다. 그러나 고백시인들은 詩作행위를 고통스러운 자기노출, 즉 극히 사사로운 개인의 극단적인 경험에 의해서 야기된 절박한 정서의 직접적인 표현이라고 정의한다. 그들은 삶을 예술로 변형하는 '예술적 자아'가 '禁忌'(taboo)를 만들어 경험을 한정하는 것을 허용하지 않는다. 로웰이 "프로이트(Freud)는 나의 유일한 종교적 스승인 것 같았고, 내 삶의 일부였다"라고 고백했듯이<sup>46)</sup>, 프로이트는 로웰 뿐만 아니라 뢰트키나 플라쓰 같은 고백시인들에게도 분명히 '종교적 스승'이었지만, 그들은 문명이 무질서하고 부조리한 충동과 욕구로 이루어진 자연을 '승업화'하는 '이성적 자아'(rational self)의 고결한 힘에 의해 창조된다는 프로이트의 이론을 받아들일 수 없었다. 그들은, 어떤 의미에서는 라캉(Lacan)처럼, 무의식의 세계와 자연상태를 부정적인 어떤 것, 의식의 세계와 문명상태를 긍정적인 어떤 것으로 양분하지 않았으며, 선과 악, 사랑과 증오, 건전함과 미침, 합리지향의 힘과 충동지향의 힘은 모두 하나의 인간성으로서 어느 하나를 제거하고 나면 인간성은 그만큼 온전하지 못할 것이라고 생각했다. 그리고 얼마만큼의 인간성을 잃어버린 문명은 결코 바람직할 수 없었다. 뢰트키의 『집들이』(*Open House*, 1941), 로웰의 『삶의 탐색』(*Life Studies*, 1959)과 『하루하루』(*Day by Day*, 1977), 플라쓰의 『아폴로의 巨像』(*Colossus*, 1962)과 『에이리얼』(*Ariel*, 1966), 베리만의 『꿈속의 노래들』(*Dream Songs*, 1969)에 들어 있는 고백시들에서

46) A. Alvarez, "A Talk with Robert Lowell," in *Encounter*, (Feb. 24, 1965), p. 43.

는 대체로 모더니스트들의 시에서 볼 수 없는 ‘禁忌的’ 경험이 ‘가면’을 쓰지 않은 시인의 목소리로 직접 표현된다.

고백시인들에게 있어서, 존재는 원초적으로 모순이며 갈등이고 不條理이지만, 그것들을 ‘이성적 자아’의 힘으로 ‘금기’(taboo)를 설정하여 무의식과 자연을 가두고 길들이며 통제 하려는 것은 그만큼의 인간성의 상실을 의미한다. 理性에 대한 믿음으로 삶에 있어서의 갈등과 부조리를 제거하려 했던 ‘역사’는 인간이 ‘숭엄한’ 문명을 이룩해온 과정이 아니라 삶에 있어서 ‘금기’의 영역을 넓혀온 과정이었으며, 모든 風俗은 벗어버려야 할 사회적 가면이었다. 그러므로 디오니수스적 희열과 파괴를 거부하는 포스트모던의 과학문명 속의 ‘자아’는 模造文明(sham culture)의 禁忌에 감금된 ‘상실된 자아’(lost self)이며, 문명에 의한 자아의 상실을 깨달은 고백시인들의 감수성은, 기존의 사회적 규범에 비추어 보면, ‘미친’ 감수성이다. 고백시인들은 포스트모던의 ‘높은 문화’가 만들어 놓은 禁忌들을 무너뜨리고, 의식을 마비시키는 사회적 규범에 조건화되어 있는 ‘사회적 자아’(social self)의 ‘가면’을 해체함으로써, 사회적 관습에 억눌려 숨어 있는 희열과 파괴가 동시에 깃든 자아의 핵, 즉 원시적 자아를 회복하려 했다. 그리고 원시적 자아가 선형적으로 지닌 부조리와 갈등과 투쟁의 욕구와 충동을 ‘고백’함으로써 역사의 잔인성을 설명하고, 역사란 修辭(rhetoric)를 통하여 인간의 내면에 숨어 있는 충동과 욕구가 갈무리되고 미화되어 外在化된 것이라고 규정함으로써 자기 자신들을 병든 역사의 창조자이면서 동시에 잔인한 역사의 피해자임을 입증한다. 그들은 스스로에게서 문명의 가면을 벗김으로써 자아와 역사를 해체하고, 역사의 잔인성이 자신의 잔인한 人性에 기인하는 것임을 고백함으로써 자아와 역사를 정화하려 했다. 이러한 고백의 과정은, 뢰트키의 시에서 볼 수 있듯이 존재의 부조리 너머에 있는 부조리 속의 조화로운 신비에 도달하는 희열을 가져다 주기도 했지만, 플라쓰의 시에서 볼 수 있는 것처럼 끊임없는 번민과 죽음을 요구하기도 했다.

고백시는 사회적 규범과 법, 그리고 타부에 조건화된 ‘이성적 자아’(rational self)와 ‘예술적 자아’(artistic self)를 해체하는 시이다. 1940년에 쓰여진 뢰트키의 시 “집들이”(“Open House”)는 고백시의 이러한 흐름을 일찍부터 예견하고 있다.

숨겨져 있던 것들이 소리질러  
나는 혀를 움직일 필요가 없다.  
내 혼은 대문을 열어 젖힌채 두고  
문들은 활짝 열려 흔들린다.  
오 내 사랑, 이제 그대의 눈이  
모든 것을 있는 그대로 보게 되리.

내 진실은 모두 예지되고  
영혼의 고뇌는 스스로 드러난다.  
나는 裸身을 방패삼아