

T.S. 엘리엇의 공간적 상상력과 『황무지』

이 정 호

1. 시작하는 말

엘리엇은 영미 모더니즘 문학에서 대단히 중요한 인물이다. 모더니즘의 특질이 무엇인가를 간단 명료하게 말하기는 쉬운 일이 아니다. 그럼에도 불구하고 이를 대단히 거칠게 말하는 경우, 우리는 에이브럼스(M. H. Abrams)가 말한 다음과 같은 모더니즘의 특질에 동의하는데 인색할 사람은 드물 것으로 생각한다: “대부분의 비평가들은 그것[모더니즘]이 서구 문화나 서구 예술의 전통적 토대와의 의도적이고 근본적인 결별을 의미한다는 데에 의견을 같이 하고 있다”(most critics agree that it [modernism] involves a deliberate and radical break with the traditional bases both of Western culture and of Western art, Abrams 109). 이 같은 에이브럼스의 모더니즘에 대한 근본 가정에 동의할 경우, 우리는 서양에서 전통적으로 받아 들여지던 예술의 두 가지 형태에 유의할 필요가 있다. 예술의 두 가지 형태는 독일의 레싱(G.E. Lessing)이 자신의 저서인 『라오콘』(*Laocoön*, 1766)에서 이미 지적한 것인데, 이는 예술의 형태를 (1) 시간과 (2) 공간이라는 두 가지의 중요한 축에서 보는 관점이다(Frank 5-10). 시간의 축을 중요한 예술적 요소로 하는 것은 문학과 음악이 대표적인 예인데, 문학의 경우에는 시간적으로 순차적으로 전개되는 서사 구조(narrative structure)가 이의 주요 구성 요소가 되기 때문이다. 음악은 문학과는 달리 순차적인 서사 구조가 문학보다는 강하지 않지만, 그렇다고 해도 순차적 전개가 중요한 소리가 음악에서 핵심이기 때문에 이를 시간 예술의 범주로 다룬다. 그러나 시간 예술인 문학과 음악과는 달리 그림, 조각, 사진 등과 같은 조형 예술은 공간 예술의 범주에 드는데, 이는 시각 예술의 중요한 요소가 공간적이기 때문이다.

모더니즘 예술의 가장 두드러진 특징은 이처럼 시간과 공간에 의해 대별되던 이제까지의 전통적인 두 가지 예술의 범주를 타파하고 새로운 형태의 예술을 지향하는 것이었다. 프랭크는 이 같은 새로운 형태의 예술 형식이 모더니즘 문학에서 나타나는데, 그는 이것을 공간 형태(spatial form)라는 요소로 보면서 이에 대해 다음과 같이 말한다.

T.S. 엘리엇, 에즈라 파운드, 마르셀 프루스트, 그리고 제임스 조이스 등과 같은 작가들이 보여준 현대 문학은 공간 형태라는 방향으로 가고 있다. [중략]. 위의 모든 작가들은 독자가 자신들의 작품을 [선형적인] 연속이 아니라 일순간에 공간 형태로 이해하는 것이 이상적이라고 여긴다.

[M]odern literature, as exemplified by such writers as T. S. Eliot, Ezra Pound, Marcel Proust, and James Joyce, is moving in the direction of spatial form. . . . All these writers ideally intend the reader to apprehend their work spatially, in a moment of time, rather than as a sequence. (10)

이같은 프랭크의 모더니즘 문학에 대한 일반화는 지금까지 아직도 유효하고 적절한 타점이 아닐 수 없다. 특히 엘리엇의 작품이 공간 형태를 주축으로 하고 있다는 그의 견해는 이제까지 아무도 뒤집을 수 없는 굳건한 바탕 위에서 서 있다. 이 같은 그의 탁월한 혜안에도 불구하고 엘리엇의 경우 프랭크의 이 같은 견해는 좀 더 자세한 검증을 필요로 한다. 우리는 그의 이 같은 지적을 좀 더 깊게 논의해야 할 필요를 느낀다. 따라서 이 글에서 필자는 공간 형태가 엘리엇의 문학 작품 뿐만 아니라 비평 등 그의 모든 문학적 사유의 근본이 된다는 사실을 좀 더 깊게 살펴보기로 한다. 또한 독자가 느끼게 될 혼란을 방지하기 미리 말해 둘 것은, 이 글에서는 <공간적>이라는 용어와 <시각적>이라는 용어를 서로 대체 가능한 등가적인 용어로 쓸 것이라는 점이다. 이는 이 두 개념이 공간 형태를 근본 개념으로 하고 있기 때문이다. 독자는 이 두 어휘가 아무런 사전 양해 없이 섞여 쓰일 경우, 이는 필자가 이 같은 의도에서 이 두 용어를 명확한 구분 없이 쓰고 있음을 미리 양지(諒知)해 주기 바란다.

2. 시간의 공간화

엘리엇은 근본적으로 철학자-시인이다. 이는 그가 단순히 시인만이 아님을 의미한다. 시인의 가장 큰 자산이 상상력이라면, 철학자의 주요 무기는 사색(speculation)이며 이성적 사고(reasonable thought)이다. 따라서 엘리엇이 철학자-시인이라는 말은 시인-철학자라는 말과도 변별성을 갖는 개념이다. 엘리엇이 철학자-시인이라는 말은 그는 우선적으로 철학적 사색을 하는 사람이며, 이에 덧붙여 문학적 상상력을 가지고 창작을 한다는 의미이다. 철학자-시인으로서의 엘리엇은 따라서 그를 시인-철학자라고 부를 때와는 근본적으로 다른 그의 속성을 가지게 되는 셈이다. 이 같은 그의 철학자-시인적인 면모는 그의 교육을 살펴보면 잘 드러난다. 그는 하버드 대학원에서 영국의 절대주의 관념 철학자(absolute

idealist)인 F.H. 브래들리(Francis Herbert Bradley, 1846-1924)의 사상에 대한 논문을 써서 1916년에 제출하여 이것이 박사학위 논문으로 통과되었다. 그는 이 당시 영국에 있었으며, 제1차 세계대전의 발발로 인하여 자신의 박사 학위 구술 시험을 위해 미국으로 갈 수가 없어 마지막 시험인 구술 시험을 치지 않았기 때문에 철학 박사 학위는 받지 못했다. 그럼에도 불구하고 그는 관념철학을 전공한 전문 철학자이다. 이런 관점에서 브래들리의 철학을 간략하게 살펴 볼 필요가 있다.

브래들리의 철학에서 <절대의 원칙>(the doctrine of the Absolute, Brooker 24)이라는 개념은 아주 중요한 위치를 차지한다. 이 절대의 원칙은 과거, 현재, 미래라는 세 단계에서 절대가 어떤 변화 과정을 거치는가를 상징한다. 우선 과거는 시간의 합일(unity)이 이루어진 상태이다. 여기서 합일이라는 개념은 현세의 시간과 신의 무시간(timelessness)의 합일을 말하는 것이다. 이 같은 합일은 시간이 지남에 따라 파편들(fragments)로 떨어져 나가게 되어 세상에서는 더 이상 이 같은 합일의 상태가 가능하지 않다. 그러나 브래들리는 이 같은 단편화된 시간(fragmented time)의 단계에서 진전된 단계로 <초월이라는 지성의 구도>(an intellectual scheme of transcendence, Brooker 24)를 상징한다. 브래들리가 말하는 이 같은 합일-파편화-초월의 진전 과정은 초기 엘리엇이 생각한 시간에 대한 생각과도 궤를 같이 한다. 따라서 시간은 엘리엇에게 있어서 아주 중요한 개념이며, 그는 시간에 대해 많은 고뇌를 했다. 이에 대해 기쉬(Nancy Gish)는 다음과 같이 말한다.

엘리엇의 모든 작품에서 시간에 대한 생각과 이를 초월할 필요성만큼 더 끈질기게 천착되고 고려된 생각은 없다. 이러한 시간에 대한 생각은 후에 [엘리엇에 의해] 드러내 놓고 논의되었다. 시간의 개념과 이를 묘사하는 방법 모두는 그의 모든 시를 통해 변하고 발전한다. 이 같은 변화와 발전은 권태, 좌절, 절망에서 시작하여 의미 있는 행동, 받아들임, 그리고 평정으로 바뀌는 과정과 궤를 같이 한다. [중략]. 프루프록의 삶이 공허함은 매일 매일의 목적 없이 반복되는 삶 저편에 있는 무시간적인 실재를 그가 인식하지 못했다는 사실에 적어도 부분적으로 기인한다.

In all of Eliot's work no ideas are so consistently used, considered and later overtly discussed than ideas about time and the need to transcend it. Both the concept of time and the presentation of it change and develop throughout the poems, paralleling the movement from boredom, frustration and despair to significant action, acceptance and serenity. . . . The emptiness of Prufrock's life at least partially stems from his failure to apprehend a timeless reality beyond the aimless cycle of daily routine. (vii-viii)

이 같은 기쉬의 지적에서 알 수 있듯이 엘리엇의 작품은 현세의 시간과 실재의 무시간 사이에서 고뇌하는 엘리엇 자신의 모습을 투사한 것이라고 말해도 지나친 과장을 아니다. 이 같은 시간에 대한 엘리엇의 고뇌는 그의 작품에 나오는 시간(time)이라는 단어가 쓰인 빈도 수에 의해서도 잘 드러난다. time이 그의 작품에서 쓰인 빈도 수는 모두 357회인데, 이는 명사 중에서 가장 많은 빈도 수에 해당한다(Dawson 1033-1039). 이는 또한 동사인 know(677회)와 think(677회) 다음으로 적은 빈도 수이지만, 그럼에도 불구하고 이는 대단히 많은 빈도수라고 말할 수 있다.

그러나 엘리엇은 철학자가 아니라 시인이기 때문에 시간을 개념화 하기 보다는 그의 작품에서 시간을 구체적인 이미지를 통해 보여주어야만 했다. 이 같은 필요성은 그로 하여금 시간을 공간화해야 하는 가장 큰 이유가 되었다. 시간과 이에 반대되는 개념인 무시간은 철학자에게는 단지 사색과 개념화의 대상이 될지는 모르지만, 문학이라는 언어를 매개체로 하는 예술에서는 이를 구체적인 이미지로 제시하는 것이 작가로서의 엘리엇의 책무이기 때문이다. 시간을 구체적인 이미지를 통해 제시한다는 것은 곧 이를 공간화 한다는 것과 같은 의미이다. 이에 대해 기쉬는 다음과 같이 말한다.

시간에 대한 동시적 경험은 이미지를 통해 보다 쉽게 표현된다. 이는 시간을 부정하거나 또는 시간을 영원과의 관계 속에서 이해해야 한다는 도덕적 당위성에서라기보다는 이미지가 더 구체적이기 때문이다. 무시간성 또한 동시적으로 경험될 수 있는데, 이는 극적 독백이나 <병치된 이미지>를 통해 전달될 수 있다.(괄호 안에 있는 부분은 필자가 강조한 것임)

Immediate experience of time is more easily expressed through image than is the moral imperative to reject or to comprehend its relation to eternity. Timelessness, too, may be immediately experienced and thus conveyed through dramatic monologue or *juxtaposed images*. (viii) (이탤릭으로 된 부분은 필자가 강조한 것임)

여기서 우리가 유의해야 할 것은 기쉬가 사용한 “병치된 이미지”라는 용어이다. 시간은 그것이 순차적 진행(sequential progression)을 하는 한에 있어서는 병치가 불가능하다. 그러나 시간이 공간화 되고 시각화될 경우에만 이 같은 병치는 가능하다. 시간과 무시간에 대한 엘리엇의 집착과 집념은 이를 공간화 하는 데에서 그 해결을 발견한 셈이다.

엘리엇의 사고에서 시간의 공간화가 가장 강력하게 나타난 글은 그가 1919년에 발표한 「전통과 개인의 재능」(“Tradition and Individual Talent”)에서이다.

이 논문에서 엘리엇이 중점적으로 다루는 문제는 물론 개개의 작가와 그가 속한 전통이 맺는 관계이다. 그럴 경우 전통은 대개의 경우 시간적으로 과거의 것이므로 현재의 작가와 어떤 연관을 맺느냐가 관건이 된다. 현재의 작가는 과거의 시간으로부터 멀리 떨어져 있기 때문에 그는 시간이라는 비가역적 장벽(非可逆的障壁)에 직면하게 된다. 따라서 현대의 작가가 과거의 시간 속에 있는 전통과 대면하기 위해서는 이러한 시간의 장벽을 넘거나 허물어야 한다. 이러한 장벽을 허무는 방법으로 그는 시간이라는 비가역적이고 순차적인 진행 대신에 공간이라는 가역적(可逆的) 요소를 가져온다. 따라서 그는 전통을 순차적이고 비가역적인 시간의 켜에 의해 형성된 것으로 보는 대신에 동시적(同時的)이고 가역적인 공간을 그 자리에 갖다 놓는다. 이같이 하여 비가역적인 시간은 가역적인 공간으로 대체된다. 따라서 비가역적인 시간으로 형성된 전통은 공간이라는 동시적 질서(同時的秩序) 속에 다시 놓이게 된다. 이에 대해 엘리엇은 이렇게 말한다.

전통은 첫째 역사 의식을 내포하는데, 이 의식은 25세 이후에도 계속 시인으로 남고자 하는 사람에게는 거의 필수 불가결한 것이라 할 수 있다. 이 역사 의식에는 과거의 과거성에 대한 인식뿐만 아니라 과거의 현재성에 대한 인식도 내포돼 있으며, 이 역사 의식으로 말미암아, 작가가 작품을 쓸 때 그는 골수에 박혀 있는 자신의 세대를 파악하게 되며, 호머 이래의 유럽 문학 전체와 그 일부를 이루고 있는 자국(自國)의 문학 전체가 하나의 <동시적 존재>를 가지고 있으며, 또한 <동시적 질서>를 구성한다는 느낌을 반드시 가져야 한다.(이창배 4)(괄호 안에 있는 것은 필자가 강조한 것임)

It [The tradition] involves, in the first place, the historical sense, which we may call nearly indispensable to anyone who would continue to be a poet beyond his twenty-fifth year; and the historical sense involves a perception, not only of the pastness of the past, but of its presence; the historical sense compels a man to write not merely with his own generation in his bones, but with a feeling that the whole of literature of Europe from Homer and within it the whole of the literature of his own country has a *simultaneous existence* and compasses a *simultaneous order*. (SE 14) (이탤릭으로 된 부분은 필자가 강조한 것임)

여기서 우리는 엘리엇이 말하는 몇 가지 개념에 유의하면서 그의 사고가 어떻게 비가역적인 시간 관념에서 가역적인 공간의 축으로 이행했는지를 살펴보자. 그가 쓴 “과거의 과거성에 대한 인식 뿐만 아니라 과거의 현재성에 대한 인식”이라는 말에서 우리는 그가 시간의 선형적 진행(線形的進行)으로부터 벗어나 공간의 동시적 공존(simultaneous co-existence)으로 사고의 축을 옮긴 것을 볼 수 있

다. 이같은 그의 시간에서 공간으로의 사고축(思考軸)의 이행은 “동시적 존재”와 “동시적 질서”라는 용어에 의해 확연히 드러난다. 따라서 그는 전통을 시간의 선형적인 진행에 의해 축적된, 그렇기 때문에 현재에서는 되살릴 수 없는 과거의 과거성만으로 보지 않는다. 그는 전통을 현재의 공간에서 언제나 되살릴 수 있는 현재의 우리와 동시적으로 공간을 공유하는 것으로 보았다는 점에서 그의 비평의 탁월성이 있다. 이 같은 엘리엇의 발상의 전환은 다른 맥락에서 보면 소쉬르(Saussure)가 일으킨 언어학과 기호학의 혁명적 발상과도 맥을 같이 하는 것이다. 그는 언어 기호는 단지 차이(difference)에 의해 그 의미가 생성된다는 이론을 제기함으로써 그 이전에 존재하던 언어의 통시적 연구(diachronic study of languages)에서 언어의 공시적 연구(synchronic study of languages)로 언어와 기호 연구의 방향을 급선회했다. 이러한 소쉬르의 발상의 전환은 이전까지 언어 기호와 의미 사이에는 유기적인 관계가 있다고 보던 언어학의 가설을 뒤집어, 언어 기호와 의미와의 관계는 단지 임의적 일뿐이라는 새로운 가설을 창출하게 된다. 엘리엇 또한 전통을 단순히 시간적인 축적만으로 보지 않고 이를 동시적인 공간 질서 속에 위치시킴으로써 시간을 공간화 한 셈이다. 이같은 전통(시간)의 공간화는 시인의 시적 창조력이 마치 이산화황이 백금박(白金箔)을 매개로 한 화학 반응의 공간에서 일어나는 것과 유사함을 주장하기에 이른다. 이러한 공간에서 시인은 개성을 드러내는 것이 아니라 비개성적(impersonal)이어야 한다는 주장을 함으로써 엘리엇은 공간으로서의 전통 속에서 개개인의 시작(詩作)이 어떠한 할 것인가를 주장한다.

이렇게 함으로써 시인은 그 순간의 자기자신을 항상 보다 더 가치 있는 것 앞에 굽히는 것이 된다. 한 예술가의 발전이란 끊임없는 자기희생이요, 개성의 지속적인 탈각이다.

이제 남은 일은 이 개성 탈각화 과정과 전통의식에 대한 관계를 밝히는 것이다. 예술이 과학의 상태에 접근한다고 말할 수 있는 것은 이 물개성화의 경우에 있어서이다. 그러므로 나는 독자에게 한 가지 암시적인 유추(類推)로서, 한 줄의 가늘게 묶인 백금선이 산소와 이산화유황을 담은 용기에 들어갈 때 일어나는 작용을 고찰해 보도록 권유하는 바이다.(이창배 8)

What happens is a continual surrender of himself as he is at the moment to something which is more valuable. The progress of an artist is a continual self-sacrifice, a continual extinction of personality.

There remains to define this process of depersonalization and its relation to the sense of tradition. It is in this depersonalization that art may be said to approach the condition of science. I therefore invite you to consider, as suggestive analogy, the action which takes place when a bit of

finely filated platinum is introduced into a chamber containing oxygen and sulphur dioxide. (SE 17)

백금선을 매개로 하여 전통과 시인 사이에 일어나는 화학 반응의 유추를 통해 이들 사이의 관계를 설명한 후, 엘리엇은 과거와 현재의 시 전통을 하나의 통합된 공간으로 보면서 다음과 같이 말한다.

나는 한 수의 시와, 쓴 사람이 다른 기타의 모든 시와의 관계의 중요성을 지적하고자 애써왔고, 현재에 이르기까지에 생산된 모든 시의 전체적인 유기체로서의 시의 개념을 시사하였다.(이창배 8)

I have tried to point out the importance of the relation of the poem to other poems by other authors, and suggested the conception of poetry as a living whole of all the poetry that has ever been written. (SE 17)

따라서 엘리엇은 문학 전통을 단지 통시적(선형적)이고 불가역적이며 시간적인 것이 아니고 공시적이고 가역적이며 공간적인 것으로 봄으로써 현재의 시인과 과거의 시인을 같은 자리에 위치시킨다. 시인의 비개성은 엘리엇의 바로 이같은 주장을 뒷받침하기 위해 그가 고안해 낸 이론 일뿐이다. 그는 시간적인 역사를 공간적이며 동시적인 질서로 바꾸어 놓음으로써 이를 동시적인 공간으로서의 역사 의식(historical sense)으로 설정한다. 이 같은 공간은 시간적인 흐름에 의해 낡은 것으로 변하지 않고 언제나 현재적으로 존재함으로써 과거의 시인과 현재의 시인은 언제나 같은 공간을 공유하게 된다. 엘리엇은 이 같은 역사 의식은 시인으로 하여금 “시간의 흐름 속에서 차지하는 자신의 위치”를 인식하게 하는 것이라고 다음과 같이 말한다.

이 역사 의식은 일시적인 것에 대한 의식인 동시에 항구적인 것에 대한 의식이고, 일시적인 것과 항구적인 것을 함께 인식하는 의식이며, 문학자에게 전통을 갖게 하는 것이다. 그리고 그것은 동시에 한 작가로 하여금 시간의 흐름 속에서 차지하는 자기의 위치와 자신이 속해있는 시대에 대하여 극히 날카롭게 의식하는 것이다.(이창배 5)

This historical sense, which is a sense of the timeless as well as of the temporal and of the timeless and of the temporal together, is what makes a writer traditional. And it is at the same time what makes a writer most acutely conscious of his place in time, of his own contemporaneity. (SE 14)

따라서 엘리엇은 시인의 정신을 이 같은 역사 의식을 저장하는 용기로 보면서 다

음과 같이 말한다.

시인의 정신은 사실상 무수한 감정이나 어구나 영상을 포착하여 저장하는 용기로서, 그런 것들은 마침내 한 새로운 화합물을 형성하는데 필요한 모든 분자들이 함께 모일 때까지, 그 용기에 머무르는 것이다.(이창배 10)

The poet's mind is in fact a receptacle for seizing and storing up numberless feelings, phrases, images, which remain there until all the particles which can unite to form a new compound are present together. (SE 19)

엘리엇은 이처럼 시인의 정신을 하나의 용기(容器)라는 공간으로 본다. 용기가 용기이기 위해서는 이것은 빈 공간이어야 한다. 이 같은 빈 공간이 있어야 다른 것을 담을 수 있기 때문이다. 따라서 빈 공간이 아닌 공간은 이미 공간이 아니다. 비어 있는 공간으로서의 작가의 정신이 중요하다는 것을 강조하기 위해 엘리엇은 몰개성(沒個性)이라는 개념을 도입한다.

예술의 정서는 몰개성적이다. 그리고 시인이 자기가 제작하는 작품에 전적으로 자신을 내던지지 않고서는, 몰개성 상태에 도달할 수 없는 것이다. 그러나 시인이 현재 뿐 만 아니라, 과거의 현재적 순간에 살지 않으면, 그리고 죽은 것 뿐 만 아니라 이미 살고 있는 것을 의식하지 않으면, 그는 아마 무엇을 제작할 것인가를 모를 것이다.(이창배 14)

The emotion of art is impersonal. And the poet cannot reach this impersonality without surrendering himself wholly to the work to be done. And he is not likely to know what is to be done unless he lives in what is not merely the present, but the present moment of the past, unless he is conscious, not of what is dead, but of what is already living. (SE 22)

따라서 엘리엇이 말하는 문학 전통이란 이처럼 빈 공간으로서의 개개인의 작가가 더 큰 전통이라는 공간에 동시적으로 포용됨으로써 생성되는 것을 의미한다. 개개의 작가가 전통에 대한 의식을 갖는다는 것은 따라서 자신의 작은 공간을 전통이라는 더 큰 공간 속으로 편입시킴으로써 가능하다.

현존 질서는 신 작품이 도래하기 전에는 완전하다. 신기한 것이 계속 일어난 뒤에도 그 질서가 꾸준히 서 나가기 위해서는 현존하는 <모든> 질서는 다소라도 변경되어야 한다. 그리하여 전체에 대한 각개 예술 작품의 관계와 균형과 가치는 재조정되는데, 이것이 낡은 것과 새 것 간의 순응이

다. (이창배 5-6)

The existing order is complete before the new work arrives; for order to persist after the supervention of novelty, the *whole* existing order must be, if ever so slightly, altered; and so the relations, proportions, values of each work of art toward the whole are readjusted; and this is conformity between the old and the new. (SE 15)

엘리엇에게서 발견되는 공간적 상상력의 중요성은 그가 전통과 개개 작가의 의식과의 관계를 보는 아주 중요한 시각 일뿐만 아니라, 그 자신의 중요한 창작 원리이기도 하다는 측면에서 우리는 그의 공간적 상상력에 특별히 유의할 필요가 있다. 그러나 이 같은 그의 생각은 단지 시간을 공간화한 그의 상상력의 탁월성에만 머무는 것이 아니라, 이 같은 공간화가 작품 생산에 어떤 기여를 하는가에 대한 근본적인 문제의 착안점이 된다는 의미에서 그 중요성이 더욱 부각된다.

3. 엘리엇의 공간적/시각적 상상력

그렇다면 엘리엇이 이처럼 시간을 공간화하는 데에 왜 이같이 열성이었던가를 살펴 볼 필요가 있다. 엘리엇의 성취에 대한 각기 다른 많은 평가가 있음에도 불구하고, 대개의 비평가들이 거의 공통적으로 동의하는 것은 그가 이전까지 판치던 낭만주의적 시 쓰기에 대해 반기를 높이 든 것이라고 본다. 이렇게 볼 때 엘리엇이 자신의 비평적 입지를 구축하는 데 있어 낭만주의의 시작(詩作)원리는 그의 문학관과는 근본적으로 상충되는 것이라고 말할 수 있다. 그렇다면 우리가 엘리엇의 문학 이론과 낭만주의의 문학 이론 사이에 어떤 차이점이 존재하는가를 살펴보는 것이 엘리엇의 문학관을 이해하는 첩경(捷徑)이 될 것이다.

다소의 단순화를 무릅쓴다면, 우리는 엘리엇과 낭만주의 문학의 근본 가정의 차이점을 다음과 같이 요약할 수 있을 것이다. 낭만주의 문학이론은 상상력(imagination), 자발성(spontaneity), 유기성(organicism), 상징(symbol), 수직적인 위계(hierarchical order)를 근간으로 하는 은유(metaphor)를 중심축으로 하는 문학 사상이다. 이와는 반대로 엘리엇은 기상(奇想, fancy), 자의성(arbitrariness), 조작성(manipulation), 수평적 위계(horizontal order)를 근간으로 하는 알레고리(allegory)를 중심 축으로 하는 문학 사상이라고 말할 수 있다. 그렇다면 어떻게 하여 낭만주의 문학관과 엘리엇의 문학관 사이에는 이 같은 정반대의 특징적 틀이 형성되었을까? 이는 이 둘 사이에는 감수성에 대한 서로 화해할 수 없는 견해 차이가 존재하기 때문이다.

낭만주의의 문학 이론의 핵심에는 자연 현상을 모방하려는 동기가 숨어 있는 반면에, 엘리엇의 문학 비평의 근거에는 자연 현상을 거부 내지는 조작하려는 의도가 깔려 있다고 말할 수 있다. 낭만주의의 문학 이론의 핵심에 자연 현상을 모방 하고저 하는 의도가 숨어 있다고 말할 수 있는 이유는 코울리지(Coleridge)가 상징을 설명하는 과정에서 린네(Linné)가 사용한 수직적인 생물 분류 체계인 종(種), 속(屬), 강(綱), 목(目) 등의 피라미드형 분류 목록을 사용하고 있는 것에서 잘 드러난다. 코울리지는 상징을 이렇게 설명한다.

반면에 상징은 [중략] 개별성 속에 종(種)이 비쳐 보이고, 종에서 속(屬)이 보이고, 속(屬)에서 보편성이 투영되는 특질을 가지고 있다. 특히 상징은 시간을 통하여 그리고 시간 속에서 영원을 투명하게 드러나게 한다. 상징은 현실에 바탕하여 이를 항상 이해 가능하게 만든다. 상징은 전체를 드러내면서도 통합체의 살아 있는 일부로 남아 그것을 대표한다.

On the other hand a symbol . . . is characterized by a translucence of the special [i.e. of the species] in the individual, or of the general [i.e. of the genus] in the special, or of the universal in the general; above all by the translucence of the eternal through and in the temporal. It always partakes of the reality which it renders intelligible; and while it enunciates the whole, abides itself as a living part in that unity of which it is the representative. (Coleridge 30)

코울리지의 이런 설명은 낭만주의의 상상력에 대한 기본 입장을 아주 잘 보여주고 있다. 낭만주의에서는 상상력을 유기체로 보고 있으며, 이러한 유기체의 대표적인 예로 식물의 성장을 들고 있다. 즉, 하나의 씨가 싹이 트고, 이것이 수분과 햇빛을 받고 자연 발생적으로 커나가는 것이 곧 상상력의 통합적인 기능과 같다고 본 것이다. 이같이 상상력의 생명력을 통합적이고 유기적인 것으로 보면서 코울리지는 이러한 상상력의 특질은 나타내는 "esemplastic"이라는 단어를 만들어냈다. 이 단어는 "통합체로 구성하는 힘"(molding into unity)이라는 뜻을 가지며 이는 상상력의 특성을 단적으로 설명하는 단어이다. 따라서 코울리지는 기상(fancy)과 알레고리는 상상력에 비하여 수준이 낮을뿐더러 질적으로도 저급한 것으로 보았다.

코울리지는 상징과는 반대되는 특징을 가진 알레고리에 대해 혐오감을 드러내면서 알레고리의 특징을 이렇게 지적한다.

그런데 알레고리는 추상적인 개념을 그림 언어(picture-language)로 옮겨

놓은 것에 지나지 않는다. 여기서 그림 언어란 우리가 지각할 수 있는 대상으로부터 추출된 추상물에 지나지 않는다. [중략]. [알레고리는] 기상이 임의적으로 실체의 허상에 연계시키는 공허한 메아리에 불과하다.

Now an allegory is but a translation of abstract notions into a picture-language, which is itself nothing but an abstraction from objects of the senses . . . [Allegories] are but empty echoes which the fancy arbitrarily associates with apparitions of matter. (Coleridge 30)

마찬가지로 코올리지는 기상(奇想)에 대해서도 다음과 같이 비하한다.

기상은 [중략] 고착물(固着物)과 한정물(限定物) 이외에는 작용할 대상이 없다. 기상이란 따라서 시간과 공간으로부터 해방된 기억의 한 형태 일뿐이다.

Fancy . . . has no other counters to play with, but fixities and definites. The fancy is indeed no other than a mode of memory emancipated from the order of time and space. (Glossary 63)

그러나 엘리엇은 코올리지가 이렇게 폄하한 알레고리와 기상을 자신의 문학이론의 중심에 위치시킴으로써 자신의 문학 이론이 낭만주의의 그것과는 전혀 다른 방향을 지향하고 있음을 분명히 한다. 더구나 엘리엇은 코올리지가 “기상이란 따라서 시간과 공간으로부터 해방된 기억의 한 형태 일뿐이다”라고 평가 절하한 기상을 자신의 문학이론의 가장 핵심적인 위치에 놓음으로써 그는 낭만주의 문학이론과는 결별했음을 분명히 한다. 코올리지에 따르면 기상은 유기성에 기초한 상상력과는 달리 기계적이며 조작이 가능할 뿐만 아니라 또한 시간과 공간으로부터도 해방된 임의적인 것일 뿐이다. 코올리지가 기상을 상상력보다 열등한 것으로 본 이유는 바로 이 같은 기상의 임의성(arbitrariness)에 있다. 그러나 엘리엇의 기상에 대한 견해는 다르다. 엘리엇은 기상이 가진 임의성과 조작가능성 바로 그것 때문에 이를 낭만주의에서 말하는 상상력보다 우위에 놓는다. 엘리엇이 이처럼 낭만주의적인 상상력을 타기(唾棄)하고 상상력의 반대편에 위치한 기상과 알레고리를 선호하는 가장 큰 이유는 기상과 알레고리가 가지는 임의성과 조작가능성이 바로 공간적인 특성에 기초하기 때문이다. 낭만주의에서 말하는 상상력은 그것이 유기적인 한에 있어서는 임의적이지 않기 때문에 분해나 조작을 임의적으로 할 수 없다. 따라서 낭만주의의 상상력은 그 구성체를 따로 따로 분리하거나 해체할 수 없다. 낭만주의의 상상력은 그 자체가 하나의 전체일 뿐이다. 그러나 기상이나 알레고리는 해체와 분해를 자유자재로 허용하기 때문에 부분으로

나눌 수 있을 뿐만 아니라, 공간적인 재배치가 언제나 가능하다. 따라서 낭만주의 문학 이론에서는 이 같은 상상력의 통합적인 기능을 중시하기 때문에 훌륭한 시인과 열등한 시인의 구별은 시인이 통합적인 상상력과 독창성(originality)를 가졌는가 그렇지 않으면 단지 사물을 조작하고 재배치하는 능력만을 가졌는가에 의해 판별된다. 이 경우 전자의 시인은 훌륭한 시인이며 후자의 시인은 열등한 시인이 되는 셈이다. 그러나 이 같은 낭만주의 문학 이론에서의 기준은 엘리엇에 와서는 완전히 전복된다. 그는 더 이상 낭만주의 문학 이론에서처럼 통합적이고 독창적인 상상력을 중요시하지 않을 뿐만 아니라, 낭만주의에서 열등한 것으로 여겨지던 기상과 알레고리의 특징인 조작과 재배치를 잘하는 능력을 훌륭한 시인의 가장 큰 덕목으로 꼽기 때문이다. 이러한 그의 주장은 그가 쓴 「필립 매신저」("Philip Massinger")라는 논문에서 아주 잘 드러난다. 그는 이 논문에서 이렇게 말한다.

미숙한 시인은 모방하고 성숙한 시인은 훔친다. 열등한 시인은 자신이 차용한 것을 훼손하지만 훌륭한 시인은 그것[차용한 것]을 더 훌륭한 것으로 만들거나 그렇지 않으면 적어도 판이하게 다른 것으로 만든다. 훌륭한 시인은 자신이 훔친 것을 독특하거나 본래 그것이 속했던 것과는 전혀 다른 정서의 통합체와 접합시킨다. 열등한 시인은 그것[훔친 것]을 아무런 연계성이 없는 것과 혼합한다. 훌륭한 시인은 대개 시간적으로 멀리 떨어져 있거나 언어가 다르거나 또는 관심이 다른 작가들로부터 차용한다.

Immature poets imitate; mature poets steal; bad poets deface what they take, and good poets make it into something better, or at least something different. The good poet welds his theft into a whole of feeling which is unique, utterly different from that from which it was torn; the bad poet throws it into something which has no cohesion. A good poet will usually borrow from authors remote in time, or alien in language, or diverse in interest. (SE 206)

이 인용에서 알 수 있듯이 엘리엇은 <훔치다>(steal), <훔친 것>(theft) 같은 대단히 강한 어조를 함축한 용어를 동원하면서까지 훌륭한 시인과 그렇지 못한 시인의 차이를 부각하고 있다. 그러나 놀랍게도 그가 열거하는 이 두 가지 종류의 시인들의 차이는 이들이 가지고 있는 상상력이나 독창성에 있는 것이 전혀 아니고 이 같은 도둑질을 표나지 않게 하는 능력, 즉 이들이 훔치는데 있어 얼마나 들키지 않고 도둑질을 더 잘하느냐의 문제로 귀착된다. 이 같은 숨씨는 다름이 아닌 이들이 얼마나 조작을 매끈하게 하는가의 문제이기 때문이다. 따라서 엘리엇이 보기에는 훌륭한 시인의 자질은 그가 가진 독창적인 재질과는 관계없이 그가 열

마나 능숙하게 언어를 이리저리 조작하고 재배치할 수 있는가에 대한 능력이 되는 셈이다. 이 같은 그의 생각은 다음과 같은 그의 말에서 더욱 더 잘 드러난다.

위에 인용한 터너와 미들튼의 시구들은 이들이 항상 미세하게 변용된 언어를 사용하고 있음을 보여주며, 이렇게 함으로써 단어들이 항상 새롭고 기발하게 병렬적으로 배치돼 있음을 볼 수 있다. 그렇게 함으로써 이 단어들의 의미는 언제나 새로운 의미 속으로 <중첩적으로 삽입되는> 결과를 가져온다. 이들이 언어를 이같이 중첩적으로 삽입하는 기법은 그들의 고도로 발달된 언어 감각을 드러내는 것으로 이들의 이 같은 영어에 대한 감수성은 지금까지 아마도 우리가 그 같은 예를 본 적이 없는 듯하다.

These lines of Tournour and of Middleton exhibit that perpetual slight alteration of language, words perpetually juxtaposed in new and sudden combinations, meanings perpetually *eingeschachtelt* into meanings, which evidences a very high development of the senses, a development of the English language which we have perhaps never equalled. (SE 209)

여기서 우리는 엘리엇이 쓴 용어들을 살펴봄으로써 그가 의미하는 바를 짚어 볼 수 있다. 특히 그가 여기서 우리의 관심을 요하는 것은 “병렬적으로 배치돼”(juxtaposed)라는 단어와 독일어에서 그가 차용한 단어인 “중첩적으로 삽입되는”(eingeschachtelt)이라는 단어이다. 이 용어들은 터너와 미들튼이 쓴 언어가 낭만주의 시에서와는 다르게 유기적이 아님을 예시한 것이다. 이들이 사용한 언어는 낭만주의에서 높이 평가하는 독창적인 상상력의 언어가 아니라, 그보다는 격이 낮게 여겨지는 기상과 알레고리의 언어인데, 엘리엇은 이같은 이들의 언어를 높이 평가한다. 다시 말하면 엘리엇은 이들이 자신들의 시에서 사용한 언어는 낭만주의의 시 쓰기 관행에서 최상의 가치가 주어진 상징의 언어가 아니라 알레고리적 언어임을 지적한다. 엘리엇은 따라서 이들이 쓴 언어의 알레고리적 사용에 주목하면서 알레고리적 언어의 가치를 새롭게 인정하는 셈이다. 엘리엇의 알레고리에 대한 이 같은 새로운 인식과 평가는 그가 단순히 낭만주의적 시적 기법을 전복시키는 차원을 넘어서서 최근 우리가 논의하는 언어의 포스트모던적 사용과도 맥을 같이 하는 것이다. 따라서 버나드 샐럿(Bernard Sharratt)에 따르면 엘리엇을 본격적인 포스트모더니스트 시인이라고 말할 수는 없을지는 몰라도, 알레고리적 언어의 사용에 대한 그의 이같은 재평가는 “엘리엇의 작업이 현재 포스트모더니즘에서 논의되고 있는 개념들을 조명해 줄 수 있는 논리를 이미 시작했음”(I am not suggesting that Eliot was or was not a Postmodernist but rather that Eliot's work initiates a logic which can illuminate current notions of

postmodernism, Sharratt 229)을 의미한다. 엘리엇의 알레고리적 언어에 대한 생각은 최근에 문학 이론의 논의에서 그 중요성이 급부상하고 있는 알레고리에 대한 입장과 궤를 같이 하고 있기 때문이다. 따라서 엘리엇의 알레고리와 기상에 대한 생각은 낭만주의 전통에서 중요성을 가지던 상징의 자리를 전복시키고 그 자리에 알레고리를 대신하는 전복적인 사고의 변혁이라고 말할 수 있다.

이처럼 엘리엇이 선호하는 알레고리는 근본적으로 문학 고유의 기법이라기보다는 현대 미술에서 자주 사용하는 모자이크(mosaic)나 콜라주(collage)와의 친족관계가 더 긴밀하다. 따라서 엘리엇이 알레고리를 옹호한 것은 문학의 기법으로서 이를 두둔한 것이기도 하지만, 그것이 회화기법(繪畵技法)으로서 중요한 위치를 차지한다는 측면에서 우리의 고려를 요한다. 따라서 엘리엇이 이러한 회화기법에 토대를 둔 알레고리 기법을 자신의 시에서 적극 활용한 것은 그의 시를 회화적이고 시각적으로 만드는 데 결정적으로 기여한 셈이다. 이 같은 알레고리적 기법은 엘리엇이 자신의 시에서 무수한 인용과 암유(allusion)을 쓰는 것과 맥을 같이한다. 이러한 인용과 암유는 알레고리적인 기법이기도 하지만 또 다른 말로 하면 상호텍스트성(intertextuality)이라고도 말할 수 있다. 이러한 상호텍스트성은 차용된 텍스트와 그것이 들어간 텍스트가 주종적(主從的)인 관계에 있지 않고 대등한 관계에 있다는 점에서 이전의 문학 작품에서 사용되던 인용과 차별성을 가진다. 또한 이러한 상호텍스트성은 서로 다른 텍스트들이 하나의 텍스트 안에서 동질화(homogenization)를 요구하는 것이 아니라 차용된 텍스트가 자신의 이질성을 그대로 드러낸다는 점에서 동일한 텍스트라는 공간 속에서 여러 텍스트들이 독립성과 개성을 그대로 유지한다는 특징을 가지고 있다. 따라서 상호텍스트를 만드는 능력은 작가의 독창성 대신에 그가 여러 가지의 서로 다른 텍스트를 조합하여 하나의 텍스트라는 동일한 공간에 배치하는 능력을 가지고 있음을 보여준다. 따라서 이 경우 작가는 작위성(arbitrariness)을 보여주게 된다. 엘리엇의 시 텍스트가 대부분의 경우 인용과 암유가 주를 이루는 상호텍스트들(intertexts)로 이루어진 것은 그가 원초(archē)로서의 시간 대신에 공시성을 기반으로 하는 공간적 구도를 선호함으로써 시 텍스트를 초시간적 텍스트(supra-temporal text)로 만들려고 했기 때문이다. 이 같은 그의 의도는 시간이라는 뛰어난 수 없는 제약 대신에 조작이 가능한 공간에 그가 더 관심을 가졌기 때문이다.

엘리엇의 상상력의 근간이 공간적이고 시각적이라는 뒤집을 수 없는 증거는 그가 주장하는 객관적 상관물(objective correlative) 이론에서도 찾을 수 있다. 그가 셰익스피어의 『햄릿』이 실패작이라고 주장하는 근거는 이 작품을 문학 작품으로 보기보다는 연극의 대본으로만 보았기 때문이다. 그가 이 작품을 실패작이라고

주장하는 근거는 이러하다.

예술의 형식을 통하여 정서를 표현할 수 있는 유일한 방법은 하나의 <객관적 상관물>을 찾아냄으로써 이다. 다시 말해서, 그 <특수한> 정서의 공식이 될 수 있는 일련의 대상이나, 하나의 상황이나 일련의 사건들을 찾아냄으로써 이다. 그런 경우 외부적인 사실이 주어지면 [중략] 정서는 즉각적으로 환기된다.

The only way of expressing emotion in the form of art is by finding an "objective correlative"; in other words, a set of objects, a situation, a chain of events which shall be the formula of that *particular* emotion; such that when the external facts . . . are given, the emotion is immediately evoked. (SE 145)

엘리엇이 "외부적인 사실이 주어지면 [중략] 정서는 즉각적으로 환기된다"라고 말할 때, 그가 여기서 사용하는 잣대는 문학 작품의 평가를 위한 것이라기보다는 시각적 효과가 위주인 연극에서의 연기나 또는 영화의 샷(shot)을 위한 기준이라는 인상이 짙다. 연극이나 영화에서는 영상에 의하여 "외부적인 사실이 주어지면 [중략] 정서는 즉각적으로 환기"될 수 있을지 모르나, 문학적인 묘사로는 이 같은 효과가 충분히 발휘될 수 없기 때문이다. 따라서 엘리엇은 여기서 시각적으로 전달될 수 있는 영상 이미지의 효과를 문학 작품을 평가하는 기준으로 썼다는 데 그의 비평의 약점이 있는 셈이다. 이 같은 사실은 햄릿에서 보이는 객관적 상관물의 결핍을 맥베스 부인의 행동과 비교하는 것에서 잘 드러난다. 그는 맥베스 부인의 행동을 이렇게 말한다.

몽유 중인 맥베스 부인의 정신 상태는 상상되어지는 감각적인 인상이 효과적으로 축적되어서 독자[관객]에게 전달된다.

[T]he state of mind of Lady Macbeth in her sleep has been communicated to you by a skilful accumulation of imagined sensory impressions. (SE 145)

이 경우 우리는 맥베스 부인의 대사보다는 그녀의 행동(예를 들면 손을 씻는 행위 등)이 불러일으키는 이미지에 의해 그녀의 정신 상태를 더 잘 알 수 있게 된다. 이 같은 그녀의 행동은 그것이 시각적인 한에 있어서는 객관적 상관물이라는 기준으로 충분히 평가될 수 있다. 그러나 햄릿의 독백 등은 행동이 아니라 언어이기 때문에 객관적 상관물로는 평가가 불가능하다. 따라서 엘리엇이 햄릿과 맥베스 부인을 비교함에 있어 객관적 상관물이라는 하나의 잣대를 사용하는 데에는

형평성이 결여돼 있음을 알 수 있다. 엘리엇이 햄릿을 비판할 경우에는 그가 쓰는 언어를 탓하지만, 맥베스 부인의 정신 상태의 표출에는 “감각적인 인상”, 즉 시각적인 효과에 중점을 두기 때문이다. 엘리엇은 『햄릿』이 실패작이라고 지적하면서 다음과 같이 말한다.

외부[적인 표현]가 정서와 일치하는 데에 예술적인 “필연성”이 존재한다. 바로 이 필연성이 『햄릿』에서는 결여돼 있다. [작중 인물로서의] 햄릿은 표현할 수 없는 정서에 의해 지배되고 있는데, 이는 정서가 외부적으로 나타나는 표현을 <초과해> 있기 때문이다.

The artistic “inevitability” lies in this complete adequacy of the external to the emotion; and this is precisely what is deficient in *Hamlet*. Hamlet (the man) is dominated by an emotion which is inexpressible, because it is in excess of the facts as they appear. (SE 145)

여기서 우리는 햄릿이 그 자신의 언어적 한계를 넘어서는 감정을 연기로 표출하지 못하는 것을 탓할 수는 있다. 그러나 이것을 객관적 상관물이라는 영상적인 표출을 평가하는데 사용하는 기준을 써서 재는 것은 엘리엇 자신이 그 자신이 만든 기준을 잘못 적용한 것이라고 말할 수 있다. 『햄릿』은 근본적으로 무대에서 연출되기 위해 씌어진 희곡 작품이다. 물론 이 작품은 이차적으로는 오랫동안 읽는 문학 작품으로 여겨져 읽혀져 온 것은 사실이다. 그럼에도 불구하고 무대에서 연출돼야 하는 희곡 작품을 논하기보다는 단지 읽히는 문학 작품으로만 논하면서, 이 작품을 객관적 상관물이라는 자신이 만들어 놓은 기준에 임의적으로 맞추려 함으로써 그는 기준의 혼란을 일으킨 것이라고 말할 수 있다. 그가 이처럼 기준의 혼란을 일으킨 것은 오히려 그의 상상력이 공간적이고 시각적이라는 사실만을 노정(露呈)시킨 셈이다. 그가 만든 객관적 상관물 이론은 시각/공간예술인 연극이나 영화를 판단하는 기준으로는 오히려 손색이 없으나 이는 언어를 매개로 하여 시간의 진행을 축으로 하는 예술인 문학 작품에 적용될 성질의 것이 아니기 때문이다. 여기서 우리가 생각해야 할 것은 엘리엇이 자신이 만든 객관적 상관물이라는 개념을 『햄릿』이라는 문학 작품을 재는 기준으로 사용하는 실수(?)를 저질렀음에도 불구하고, 우리가 그의 이러한 실수에서 얻을 수 있는 소득은 그의 상상력이 근본적으로 공간적이며 시각적이라는 인식이다. 이러한 우리의 인식은 그의 상상력의 근간을 다시 볼 수 있는 계기를 제공 할뿐만 아니라, 그의 시들을 새로 읽는 전환점을 제공했다는 점에서 큰 의의가 있다. 우리는 엘리엇의 상상력에 대한 이 같은 새로운 인식을 가지고 그의 대표작인 『황무지』 새로 읽어보기로

하자.

4. 시각적/공간적 시로서의 『황무지』

1922년에 출간된 엘리엇의 『황무지』는 20세기 영시에서 하나의 획(劃)을 긋는 중요한 장시이다. 이 시가 중요한 이유는 지금까지의 영미시인의 전통을 계승하면서 이와 결별했을 뿐만 아니라, 후대의 다른 시인들의 시 쓰기에 지대한 영향을 끼쳤기 때문이다. 이 시에는 앞에서 살펴본 엘리엇의 공간적/시각적 상상력의 특징이 두드러지게 나타난다는 점에서 우리의 주목을 요한다. 이 시의 맨 처음은 로마의 시인 페트로니우스가 쓴 『사티리콘』(Satyricon)에서 인용한 제사(題詞)로 시작된다. 여기서는 조롱(鳥籠)에 갇혀 동네 꼬마들의 놀림감이 된 왕년에 유명하던 쿠마의 무녀(巫女)가 강렬한 시각적 이미지로 등장한다. 그녀는 아폴로 신으로부터 무수한 햇수만큼의 수명을 허락 받았지만, 젊음을 함께 달라는 청을 잊었기 때문에 조롱 속에 갇혀 메말라 들어가기만 한다. 아이들이 “무녀야, 넌 뭘 하고 싶니?”하고 물으면, 그녀는 “죽고 싶어”라고 대답한다. 이 같은 무녀의 시각적 이미지는 죽음보다도 못한 삶을 사는 현대인의 생활을 어느 이미지보다도 강렬하게 전달한다는 의미에서 시각적 효과가 대단히 크다. 이같이 강렬한 시각적 이미지는 그의 다른 어느 시에서도 찾기가 쉽지 않다.

이 시의 특징에 대해 해리 블러마이어스(Harry Blamires)는 다음과 같이 지적한다.

이 작품은 1차 세계 대전을 겪은 유럽의 붕괴를 1920년대와 1930년대에 시로 가장 강렬하게 대면하여 이를 표출함으로써 기념비적인 위치를 획득했다. [이 시에는] 서사적 진행이나 논리적인 진전이 없다. 시점은 마치 영화에서처럼 샷에서 샷으로 이동한다.

The work has achieved a monumental status as the most intense poetic confrontation with postwar European disintegration that the 1920s and 1930s produced. There is neither clear narrative line nor logical consecutiveness. The angle of vision shifts from shot to shot as in a film. (Blamires 78)

이 같은 블러마이어스의 지적은 대단히 간단명료하면서도 핵심을 찌른 지적이 아닐 수 없다. 그가 지적한 바와 같이 이 시에는 서사적 진행(narrative line)이 없다. 이야기로서의 문학은 그것이 소설이거나 시를 막론하고 전통적으로 서사의 진행을 필수 요건으로 여겨 왔다. 그러나 이 시에서는 이 같은 서사의 진행이 전

혀 존재하지 않는다는 것은 일종의 충격으로 받아들여진다. 이 같은 서사의 결여는 대부분의 비평가들이 동의하는 것으로 루스 네보(Ruth Nevo) 또한 이 시에서 결여된 서사의 진행에 대해 이렇게 말한다.

마치 꿈이 그러하듯 이 텍스트에는 시작도 끝도 없다. 시작과 중간과 끝이 없기 때문에 이 텍스트는 어디에서나 시작될 수 있고 또한 어디에서나 끝나도 상관없다. “산티 산티 산티”라는 구절이 목적성이라는 의미에서나 또는 종결이라는 의미에서 [이 시의] 종결처럼 들릴지 모른다고 하더라도 이 구절은 또한 서로 연관이 없는 단편들 중의 하나에 지나지 않는다.

Like dreams this text has no beginning or end. It could begin anywhere and end anywhere because it has no inception and no center and no closure. If “Shantih Shantih Shantih” sounds like an end, both in the sense of telos and of cessation, it also at the same time is only one fragment in the plethora of dissociated fragments. (Nevo 345)

이처럼 이 시에서는 시간적 요소로서의 서사의 진행이 없을뿐만 아니라, 이 시의 구조 자체도 마치 영화의 샷(shot)처럼 구성돼 있다. 따라서 이 시에는 낭만 시에서 볼 수 있는 유기적 통합성(organic unity) 대신에 알레고리의 특성인 자의적인 조작(arbitrary assemblage)이 그 구성원리를 이루고 있다. 이는 이 시가 공간적인 시일뿐만 아니라 영화처럼 시각적인 시이기도 하다는 것을 보여주는 단적인 예이다.

이 시의 영화적인 요소를 살펴보자. “사월은 가장 잔인 한 달”(April is the cruellest month)로 시작되는 이 시의 첫줄에서부터 “마른 구근(球根)으로 약간의 목숨을 대주었다”(feeding / A little life with dried tubers)로 끝나는 이 시의 도입부는 영화에서 사용하는 익스트림 롱 샷(extreme long shot)을 사용한 설정 샷(establishing shot)의 역할을 한다. 설정 샷은 영화에서는 배경설명에 쓰이는 기법인데, 이 시에서 이 같은 설정 샷을 사용하여 배경을 보여 줌으로써 이 시 전체에 대한 배경을 영화적으로 보여주는 효과를 거둘 수 있다.

이같은 설정 샷의 다음에 곧 이어 나오는 장면은 7행에서 18행까지인데, 여기서는 설정 샷에서 보여주던 것과는 달리 갑자기 슈타른버거 호(湖)(the Starnbergersee)가 나오고, 뮌헨의 호프가르텐(Hofgarten) 카페를 주요 영상으로 하여 뿌리 뽑힌 귀족을 영화 기법으로 보여준다. 이처럼 뿌리 뽑힌 귀족을 영화적인 기법을 통해 보여주는 것은 이 시의 주제가 현대인의 뿌리 뽑혀짐(uprootedness)임을 암시하기 위한 것이다. 이 시에서는 이처럼 영화 촬영 기법이 주로 쓰여 영화의 샷처럼 장면이 제시된다. 우리가 여기서 유의해야 할 것은

이 같은 시의 진행에서 하나의 샷이 다른 샷으로 이동될 때, 이런 샷의 이동을 알리는 전이 장치(transitional device)가 이 시에는 전혀 없다는 사실이다. 이처럼 전이 장치가 없기 때문에 이 시를 읽는 독자는 대단히 당혹해 한다. 따라서 이 시는 아무런 전이 장치 없이 샷으로만 구성된 시각적인 진행을 주축으로 하는 시임을 알 수 있다. 그리고 각 샷은 엘리엇 자신이 주장한 객관적 상관물 이론에 충실히 따르기 때문에 각 샷은 영화에서처럼 단지 하나의 이미지만을 충실히 전달하는 데에서만 그친다.

이 시는 영화 기법을 원용했기 때문에 지금까지의 서사 기법에 익숙해 있는 독자에게는 이 시 읽기가 하나의 충격으로 다가온다. 이 같은 독자의 혼란 뒤에는 이제까지 무시되었거나 경시되었던 독자의 중요성을 복원하려는 엘리엇의 의도가 숨어 있다. 기존의 서사적 진행에서는 독자는 단지 작가가 서술하는 묘사를 수동적으로 따르기만 하면 작가가 의도하는 바를 대부분 수긍할 수 있었다. 이같은 서사적 진행은 독자를 단지 수동적이고 게으른 수용자의 입장에만 머물게 한다. 반면 이 시에서 쓰인 이 같은 영화 기법은 시간적인 진행이 전제되는 서사적 진행을 배제하기 때문에 공간적이고 시각적이다. 따라서 이러한 공간적이고 시각적인 시에서는 독자 자신의 역할이 중요한 변수로 작용한다. 기존의 문학 작품에서는 대개의 경우 작가가 화자의 시점을 설정하기 때문에 독자는 이러한 화자의 시점을 따라 가면 서사의 진행을 알 수 있었다. 그러나 이 시에서는 화자의 단일 시점이 존재하지 않을뿐더러 전이 장치도 없이 장면이 바뀌기 때문에 독자는 마치 영화를 보는 관객처럼 자신의 이야기를 구성해야 하는 어려움에 직면하게 된다. 또한 이 시에는 하나의 샷에서 다음 샷으로 넘어가는 것은 알려 주는 아무런 전이 장치가 없이 이러한 샷들의 병치 구조(juxtaposed construction)만으로 구성돼 있기 때문에 독자가 이 텍스트를 읽는 데는 독자 자신이 상상력은 왕성하게 활용할 필요가 있다. 더구나 1차 세계 대전의 살육과 파괴를 플래시백(flashback) 기법으로 보여 줌으로써 컴퓨터에서 사용되는 하이퍼텍스트(hypertext)의 기법이 사용되고 있기도 하다. 이에서 그치지 않고 이 시에는 여러 가지의 원전(source)에서 가져온 인용과 암유(allusion)가 모자이크(mosaic)와 콜라주(collage)를 이루고 있다는 점에서 미술 기법이 원용된 것이라고 말할 수 있다.

무어니 무어니 해도 이 시를 가장 회화적(繪畵的)이게 하는 것은 티레시어스(Tiresias)라는 인물의 창조일 것이다. 그는 희랍 신화에 나오는 남녀 동성을 가진 눈먼 인물로 소포클레스(Sophocles)가 쓴 『오이디푸스 왕』(Oedipus Rex)에도 등장하는 인물이다. 이처럼 신화적인 인물을 이 시에 등장시킴으로써 엘리엇은

신화에 나오는 티레시아스라는 인물의 성격을 회화적으로 비틀고 있는 셈이다. 엘리엇은 후에 붙인 주(註)에서 “티레시아스는 단순히 방관자일뿐 〈등장인물〉은 아니지만, 이 시에서 가장 중요한 인물이다”(Tiresias, although a mere spectator and not indeed a “character”, is yet the most important personage, CPP 78)라고 말한다. 이같은 엘리엇 자신의 말의 진위(眞僞)를 차지하고라도, 우리는 왜 엘리엇이 티레시아스를 이처럼 중요한 인물이라고 말했는지를 한 번 점검해 볼 필요가 있다.

우리가 우선적으로 생각해야 할 것은 그가 아주 회화적(繪畵的)인 인물이라는 점이다. 티레시아스가 회화적인 이유는 그의 정체성에는 통합성(unity)이 결여돼 있고, 그의 성격의 특징들이 그저 모자이크돼 있다는 점이다. 예를 들면 그는 성 정체성이 없이 남성과 여성이 모자이크돼 있다. 따라서 그는 남성이기도 하고 여성이기도 하지만 이 두 가지의 성 정체성은 합일을 이루는 것이 아니라 단지 조합을 이룰 뿐이다. 이러한 기법은 미술에서는 데플라스망(déplacement)이라고 불린다. 이 같은 데플라스망의 기법이 가장 잘 구현(具現)된 경우는 회화 신화에 나오는 스피르크스(Sphinx)라고 할 수 있다. 스피르크스는 그리스 신화와 이집트 신화에 모두 나타난다. 그리스 신화에서 나오는 스피르크스는 머리와 가슴은 여자가고 몸은 사자 모양을 하고 있으며 날개가 달려 있다. 이런 스피르크스는 테베(Thebes) 부근의 바위에서 지나가는 사람들에게 수수께끼 같은 질문을 던져 이를 맞추지 못한 사람을 죽였다. 이집트에 있는 스피르크스는 몸은 사자이고 머리는 사람이나 양의 형태를 하고 있는데, 기자(Giza)에 이런 스피르크스의 거상이 있다. 현대 미술에서는 이처럼 여러 가지의 서로 다른 특성을 조합하여 일상적인 관점에서 볼 때 균형이 잡히지 않고 비정상적인 형태를 데플라스망의 기법으로 그려내고 있다. 이러한 대표적인 예가 큐비즘 미술이다.

티레시아스의 기형적인 형태는 여기에서 그치지 않는다. 그는 눈이 멀었음에도 불구하고 미래를 예측하는 밝은 눈을 가지고 있다. 그는 또한 과거의 인물이면서도 대단히 현대적인 인물이기도 하다. 이 같은 그의 성격의 특징은 그가 우리에게 전혀 낯설지 않다는 느낌마저 들게 한다. 이는 아마도 그가 피카소(Picasso)의 입체파 그림(cubist picture)에 나오는 인물과 대단한 동류성(同類性)이 있기 때문일 것이다. 피카스의 그림에는 앞을 보고 있는 인물의 앞면과 옆면이 동시에 그려져 있는 경우도 있는데, 이 같은 그림들 중에 티레시아스의 모습이 있다고 상상해도 크게 잘못된 것은 아니기 때문이다. 또한 엘리엇은 그의 주에서 “티레시아스가 〈관찰하는〉 것이 사실상 이 시의 내용이다”(What Tiresias sees, in fact, is the substance of the poem, CPP 78)라고 쓰고 있다. 그렇다면 이 시는 이처럼

단일 시점이 아니라 티레시어스가 갖고 있는 것과 같은 여러 가지의 시점들의 합(合)을 모자이크로 조합한 입체파의 그림 같은 시라고 말할 수 있다. 따라서 이 시는 원근법(perspective)의 그림이 아니라 다중시점(multiple perspective)을 통해 본 세상의 여러 가지 잡다한 상(像)을 모자이크하고 콜라주한 시각적이고 공간적인 시라고 말하는 것이 가장 적절한 말이 될 것이다.

『황무지』에 나타난 엘리엇의 공간적 상상력과 연관하여 이 시와 발레(ballet)를 연계하는 흥미로운 가설을 개진한 낸시 D. 하그로브(Nancy D. Hargrove)의 견해를 경청할 필요가 있다(6). 1917년 5월 파리에서는 혁신적이고 악명 높은 큐비스트 발레인 『퍼레이드』(Parade)가 초연 되었다. 이 발레의 공연에는 당시 문 화계를 주름잡던 쟁쟁한 인물들이 거의 다 망라돼 있는데, 시나리오는 장 콕토(Jean Cocteau), 음악은 에릭 사티(Erik Satie), 무대장치, 커튼, 의상은 피카소, 안무는 레오니드 마신느(Léonide Massine)가 맡았고, 프로그램은 기욤 아폴리네 르(Guillaume Apollinaire)가 썼다. 객관적으로 입증할 자료가 없음에도 불구하고 하그로브는 엘리엇이 이 발레를 보았음에 틀림없다고 주장한다. 이 큐비스트 발레는 영국에서도 1919년 가을 시즌에 공연되었으며 1920년 12월에는 파리에 서 리바이벌 되어 공연되었다. 하그로브는 엘리엇이 이 발레를 영국이나 파리 들 중 어느 한 곳에서 본 것이 틀림없다고 주장한다. 하그로브는 이 같은 그녀의 주장이 근거 없는 것이 아니라, 엘리엇이 자신의 편지나 논문 그리고 서평이나 다 른 예술 평론에서 무용에 대한 깊은 지식을 드러내는 것으로 미루어 볼 때 그가 이 발레를 보았다는 주장은 충분한 설득력을 가지고 있다고 주장한다. 우리가 이 같은 하그로브의 주장을 경청하는 이유는 무용이라는 예술 장르가 시간을 축으로 하는 문학과 음악, 그리고 공간을 축으로 하는 미술의 중간적인 자리에 위치함으 로써 무용에는 시간과 공간이 모두 함축돼 있기 때문이다. 더구나 무용은 인간의 몸 동작을 통해 예술적 의미를 표출한다는 측면에서 아주 중요한 공간적인 예술 장르인 셈이다. 하로로브는 엘리엇이 『퍼레이드』를 보았다는 것을 기정 사실로 가정하면서 『황무지』에 나타난 이 큐비스트 발레의 특징적인 요소를 다음과 같이 지적한다.

이 발레의 구성 원칙과 구체적인 세부 묘사에 이르기까지 이 발레의 많은 측면이 엘리엇의 시(『황무지』)와 대비를 이루고 있다. 이 발레의 플롯, 즉 유량 무용가들의 동작을 미리 보여 주는 “퍼레이드”는 『황무지』의 구조에 반영돼 있다.

Numerous aspects of the ballet from its guiding principles to its concrete details have parallels in Eliot's poem. The plot, a “parade” or preview of

the acts of travelling performers, is reflected in the structure of *The Waste Land*. (6)

이 같은 하그로브의 가설에서 보이듯이 엘리엇의 상상력의 근간은 공간적임을 알 수 있다. 그는 회화나 무용 등 문학 이외의 다른 예술 장르인 공간 예술의 체험을 통해 자신의 상상력을 풍부하게 했으며, 이 같은 그의 공간적 상상력이 『황무지』에 나타난 그의 상상력의 근간을 이루고 있다는 사실은 우리로 하여금 그의 공간적 상상력의 중요성을 다시 보게 하는 계기를 제공할 뿐만 아니라, 이러한 그의 공간적 상상력의 산물인 그의 시 텍스트를 새로 보는 기회가 된다. 이러한 그의 공간적 상상력이 『황무지』의 근거에 자리하고 있다는 사실은 그의 상상력의 천재적인 측면을 재평가하는 근거가 된다.

인용한 문헌

- 이창배(번역). 『T.S. 엘리엇 문학비평』. 서울: 동국대 출판부, 1999.
- Abrams, M.H. *A Glossary of Literary Terms*. 4th ed. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1981.
- Barthes, Roland. "Theory of the Text." In Robert Young, pp. 31-47.
- Blamires, Harry, ed. *A Guide to Twentieth Century Literature in English*. London: Methuen, 1983.
- Brooker, Jewel Spears. "Substitutes for Religion in the Early Poetry of T.S. Eliot." In Jewel Spears Brooker, pp. 11-26.
- Brooker, Jewel Spears, ed. *The Placing of T.S. Eliot*. Columbia, MO: U of MO P, 1991.
- Coleridge, Samuel Taylor. *Miscellaneous Criticism*. Ed. T.M. Raysor. London: Constable, 1936.
- Dawson, J.L., et al., eds. *A Concordance to the Complete Poems and Plays of T.S. Eliot*. Ithaca, N.Y.: Cornell UP, 1995.
- Eliot, T.S. *The Complete Poems and Plays of T.S. Eliot*. London: Faber and Faber, 1978. CPP로 줄임.
- _____. *Selected Essays*. London: Faber and Faber, 1980. SE로 줄임.
- Frank, Joseph. *The Idea of Spatial Form*. New Brunswick, N.J.: Rutgers UP, 1991.

Hargrove, Nancy D. "The Cubist Ballet *Parade* and Eliot's *The Waste Land*." *T.S. Eliot Society Newsletter* (Fall 1997), 6.

Moody, A. David, ed. *The Cambridge Companion to T.S. Eliot*. Cambridge UP, 1994.

Gish, Nancy K. *Time in the Poetry of T.S. Eliot: A Study in Structure and Theme*. London: Macmillan, 1981.

Nevo, Ruth. "The Waste Land: Ur-Text of Deconstruction." *New Literary History*, 13 (Spring 1982), 453-461.

Sharratt, Bernard. "Eliot: Modernism, Postmodernism and after." In A. David Moody, pp. 223-235.

Young, Robert, ed. *Untying the Text*. London: Routledge, 1981.