

엘리어트와 포스트모더니즘

—《황무지 *The Waste Land*》의 포스트모던성을 중심으로—

李廷鎬

(영어영문학과 부교수)

1. 문제의 제기

우선 modernism 시인들 중의 대표적인 Eliot, 그리고 더 나아가서 우리가 통념적으로 modernism의 대표적인 시라고 여기고 있는 *The Waste Land*의 postmodernity에 대하여 논의를 전개하려는 마당에서, 이에 대한 몇 가지의 문제 제기는 당연한 일이 아닐 수 없다. 이는 이 글을 전개시키는 과정에서 자연적으로 생기게 마련인 몇 가지의 문제점을 미리 예견하여 이에 대한 한계를 정한다는 의미에서도 필요할 것일 뿐 아니라, 또한 이 글의 논의를 전개하는 방향을 보여준다는 의미에서도 필요할 것이다. 그러므로 여기서는 이 글의 논의를 전개하기 위한 예비작업으로서 몇 가지 점을 짚고 넘어 가고자 한다.

우선 이 글의 제목에서도 나타나는 postmodernism과 postmodernity라는 두 개의 개념이 불러일으키는 혼란을 정리해야 할 듯하다. postmodernism에 대한 개념 규정부터가 사실은 처음부터 우리가 부딪치는 어려움 중의 하나이다. Madan Sarup은 postmodernism이 명확한 개념이 아님을 지적하면서, 이의 발생을 다음과 같이 보고 있다.

The concept of postmodernism is ambiguous and is not yet widely understood. It has probably emerged as a specific reaction against the established forms of high modernism.¹⁾

포스트모더니즘이 대한 개념은 모호하며 또한 [포스트모더니즘은] 아직도 널리 알려지지 않았다. 그것[포스트모더니즘]은 아마도 본격 모더니즘이 확립한 형식에 구체적으로 반발하여 생겨났을 것이다.

이처럼 Sarup은 postmodernism을 high modernism에 반발하여 일어난 것으로 보고 있다. 그는 더 나아가서 Foucault, Derrida, Lyotard와 같은 post-structuralists도 postmodernists라고 보고 있다.²⁾ 이에 대하여 필자도 같은 의견을 가지고 있으며, 이 글의 전개에서도 이는 보여질 것이다.

1) Madan Sarup, *An Introductory Guide to Post-structuralism and Postmodernism* (Athens, GA: U of Georgia P, 1989), p.131.

2) Sarup, p.131.

Sarup가 postmodernism을 high modernism에 반기를 든 것으로 본 것에 대하여, Charles Jencks는 이와는 상반되는 견해를 표명하고 있다. 그는 postmodernism이 modernism의 연장선에 있으며, 또한 modernism을 지양내지는 초월하는 것으로 본다.

Post-Modernism has the essential double meaning: the continuation of Modernism and its transcendence.³⁾

포스트모더니즘은 근본적으로 두 가지의 의미를 내포하고 있다. [그 하나는] 모더니즘의 연속이며, [다른 하나는 모더니즘의] 극복이다.

필자는 위와 같은 두 가지의 상반되는 postmodernism에 대한 견해 가운데에 후자의 입장으로 택한다. 물론 postmodernism이 Sarup의 말대로 high modernism에 대한 반발로 인하여 생긴 것이기는 하지만, 이것이 modernism과 단절된 것으로는 보지 않는다. 이러한 필자의 견해는 특히 T.S. Eliot과 같은 modernist의 작품인 *The Waste Land*를 살펴보는 데에 큰 도움을 주기 때문이다.

위에서 본 postmodernism에 대한 견해는 그러나 *The Waste Land*의 postmodernity를 논의하는 데는 큰 도움이 되지 못한다. 더구나, M.H. Abrams 같은 비평자가 postmodernism을 제 2차 세계 대전이후의 혼상으로 본다는 점을 감안한다면⁴⁾ 1922년대 쓰여진 *The Waste Land*는 이러한 postmodernism의 시대구분 안에 드는 작품이 아니다. 이 경우 Richard E. Palmer가 제시한 postmodernity라는 개념은 아주 유용한 역할을 할 수 있다.

Postmodernism and postmodernity differ, then, profoundly. Postmodernism is something like a movement or current of thought, whereas the term postmodernity points to a diverse range of activities.⁵⁾

포스트모더니즘이 포스트모던성이 그려므로 대단히 다르다. 포스트모더니즘이 하나의 운동이나 사상의 조류같은 것이라면, 포스트모던성이라는 말을 여러가지 다양한 활동영역을 지칭한다.

Palmer가 여기서 말하는 “a diverse range of activities”에 Derrida, Foucault, 그리고 Lyotard 같은 Post-structuralists들의 이론 활동도 포함시킨다면, 우리는 *The Waste Land*가 비록 postmodernism이라고 여겨지는 시대에 쓰여진 시가 아니라 하더라도 이의 postmodernity를 논할 수 있는 충분한 근거를 갖게 된다.

The Waste Land, that seminal modernist poem of 1922, can now be read as a postmodernist poem of 1982; as a deconstructionist Ur-text, even as a Deconstructionist Manifesto.⁶⁾

3) Charles Jencks, *What is Post-Modernism?* (N.Y.: St. Martin's, 1987), p. 14.

4) M.H. Abrams, *A Glossary of Literary Terms* (N.Y.: Holt, Rinehard and Winston, 1988), 5th ed., p. 109.

5) Richard E. Palmer, “Postmodernity and Hermeneutics,” *Boundary 2* 5(Winter 1977), p. 364.

6) Ruth Nevo, “*The Waste Land*: Ur-Text of Deconstruction,” *New Literary History* 13 (Spring 1982), p. 452.

1922년에 쓰여진 모더니즘시의 맹아(萌芽)라고도 할 수 있는 『황무지 The Waste Land』는 1982년에는 포스트모던 시의 하나로 읽혀질 수 있다. [여구나 이 시는] 탈구축적인 원(原) 텍스트로 읽혀질뿐더러, 하나의 탈구축 선언으로도 읽혀질 수 있다.

그러므로 우리는 *The Waste Land*의 postmodernity를 점검함에 있어, 이시에 나타난 postmodernism적인 요소를 점검함과 더불어 post-structuralism의 접근법을 원용할 수 있다. 그렇게 함으로써 우리는 이 시가 modernism의 시대에 쓰여진 시임에도 불구하고 이미 modernism을 뛰어넘는 postmodernism적인 요소를 얼마나 많이 내포하고 있는가를 잘 살펴볼 수 있을 것이다.

2. 본 론

1. <이야기> 없는 이야기로서의 *The Waste Land*

우선 *The Waste Land*에는 하나의 <이야기>를 끌어갈 수 있는 narrative가 없음을 우리는 주목할 필요가 있다. 이는 postmodernism을 논의할 때 가장 두드러지는 요소이다. 다시 말하자면 *The Waste Land*는 <이야기>가 없는 시이다. 이것은 아주 중요한 사실이며, 이 시를 postmodern poem으로 만드는 가장 두드러진 특징이기도 하다. postmodern age의 특징은 바로 이러한 <이야기>의 상실의 시대이며 동시에 <이야기>의 복원이 불가능한 시대이기 때문이다. 그렇다면 <이야기>의 상실이란 무엇을 의미하며, <이야기>의 복원이 불가능하다는 것은 무엇을 의미하는가? 이에 대한 Frederic Jameson의 견해는 많은 시사를 준다. 그는 우리가 쉽게 <이야기>라고 부르는 story나 narrative는 굳이 문학에서만 쓰이는 형식이 아니라 “하나의 인식의 범주”(an epistemological category)라고 보고 있다.⁷⁾ 이것을 좀 더 쉽게 풀어보면, 우리가 생각하고 있는 세계는 <이야기>가 없으면 그 존재 자체가 가능하지 않다는 것이다. 과학을 예로 들면 물리학은 미립자(subatomic particles)에 대한 <이야기>이다. 이야기의 중요성은 여기서 끝나지 않는다. Aristotle은 그의 *Poetics*에서 비극을 정의하면서, 비극이란 처음과 중간과 끝이 있는 <이야기>라고 보고 있다. 또한 기독교에서도 이러한 이야기의 중요성은 마찬가지로 나타난다. 신약의 요한복음 1장 1절에서 “태초에 말씀이 있었다”는 표현으로 이야기의 중요성을 부각시키고 있다. 이러한 <이야기>의 중요성은 Descartes이래 서양에서는 modernism이라는 이름으로 유지돼 왔다. Lyotard는 이러한 modernism의 특성을 다음과 같이 지적하고 있다.

Societies which anchor the discourses of truth and justice in the great historical and scientific narratives (*récits*) can now be called modern.⁸⁾

7) Sarup, p. 141.

8) Sarup, p. 132.

진리나 정의라는 담론을 커다란 역사적인 서술이나 과학적인 서술로 담아내려는 사회는 이제는 모던한 사회라고 부를 수 있다.

여기서 우리는 Lyotard가 지적한 몇 가지 점을 유의해 볼 필요가 있다. 우선 그가 쓴 “discourses of truth”라는 표현을 보자. modernism에서 말하는 truth에는 여러가지의 의미가 복합적으로 침가되어 있다. 여기서 그가 말하는 truth는 그 자체로서 이것의 반대 개념인 falsity를 억압함으로써만 <이야기>를 성립시킨다. falsity는 자연적으로 억압된 모든 것이며, 이는 일차적으로 <이야기>의 흐름과 성립을 저해하는 반이성적인 요소인 emotion과 또한 이성이 존재하지 않는 상태를 지칭한다고 여겨지는 madness 등이다. 그러므로 modernism 내에서의 truth란 바로 logos의 반대개념인 emotion이나 madness 등을 억압하는 구조 위에서만 성립되는 “discourses of truth” 일 뿐이다.

그가 지적한 modernism의 또 다른 요소는 “scientific narratives”이다. 이는 Descartes 이후 서양의 과학 문명을 가리키는 것이다. Descartes의 과학적인 방법론이 가져온 병폐의 대표적인 몇 가지를 지적하면 다음과 같다. 우선 Descartes의 철학체계에서는 모든 것이 <사람>을 중심으로 하고 있는 humanism 체계이다. 언뜻 들으면 humanism은 아주 좋은 사유 체계처럼 보인다. 그러나 이것은 <사람만>을 위한 억압체계일 뿐이다. 그가 <*Cogito ergo sum*>이라고 말할 때 의식으로 대표되는 <사람>이외의 모든 것을 억압하고 배제하려는 의도가 이러한 언설 뒤에는 응크리고 있다. 이러한 사람 중심주의의 humanism은 곧 물질로 이루어진 세계와 이에 대응하는 비물질적인 의식의 두 가지의 세계를 상정하는 이분법적인 사상체계를 가능케 한다. 이러한 이원 구조 밑에서 의식의 중심인 이성(reason)이 우위를 차지하며, 비이성적인 요소는 배제되거나 억압된다. 이것이 곧 <자아 중심적이고, 사람 중심적이며, 이성 중심적인 현대 사상>이다.⁹⁾ 여기서는 사람 자체도 정신/육체라는 이분법에 의하여 이 둘 사이의 연관이 단절될 뿐만 아니라, 세계를 보는 견해에 있어서도 주체/객체라는 이분법에 의하여 재단된다. 이 경우 앞에 오는 항목(정신, 주체)은 뒤에 오는 항목(육체, 객체)에 우선하고, 또한 앞의 것은 뒤의 것을 배제·억압할 뿐만 아니라 이를 조작하고 임의로 처리할 수 있게 된다. 이 경우 세상의 모든 행위는 (의식까지를 포함하여) 목적성(*telos*)을 갖게 되며, 목적성을 가진 행위는 자신의 <이야기> 속에 이 목적을 내포하게 된다. 물론 이 경우 이야기 속에 들어 있는 목적성이 곁으로 드러나기도 하고 또는 감추어져 있기도 하지만, 그러나 목적이 <이야기> 속에 있다는 의미에 있어서는 이 둘 사이에는 큰 차이가 없다. 이러한 목적성은 과학성이 되기도 하는데, Galileo가 말한 것처럼, 세상의 모든 것에는 다음과 같은 한 가지의 기준만이 적용된다. 즉, “측정할 수 있는 모든 것을 측정할 것이며, 측정되어질 수 없는 모든 것을 측정이 가능하게 하라”는 명제가 곧 그것이다. 이러한 사고방식은 자본주의와도 연결되는데, 서양의 자본주의의 원천은 물

9) Palmer, pp. 369-370.

론 Calvin의 예정설에 기인함에도 불구하고, 자본주의는 궁극적으로 모든 것을 화폐와 물질로 환원시키는 단일 기준에 머물게 했다.

그렇다고 해서 Lyotard는 자본주의의 반대 개념인 유물론이나 마르크스주의가 자본주의보다 나은 사상체계로 보지 않는다. 마르크스주의 역시 목적성이 있는, 오히려 자본주의보다 더 강력한 목적성을 가지고 있다는 측면에서 볼 때 자본주의와 크게 다르지 않다. 마르크스주의는 정신의 변증법, 노동자의 해방, 계급없는 사회 등의 목적성을 갖는다는 측면에서 볼 때, 위에서 본 scientific narratives를 가지고 있는 Descartes적인 과학주의와 별로 다를 게 없다. 그러므로 Lyotard는 Descartes적인 과학주의의 유물론적인 변증법적 발전 이론을 주축으로 하고 있는 마르크시즘, 이 둘을 모두 “modern”이라고 부르고 있다. 더구나 전자(Descartes적인 과학·이성주의)는 scientific narratives를 가지고 있고, 후자(Marxism)는 historical narratives를 갖는다는 측면에서 공통점이 있다. 더구나 후자의 경우에는 강요에 의하여 동질성의 사회(a homogeneous society)를 창조하고자 한다는 측면에서 볼 때, <이야기> 속에 내포된 목적성이 더 강할 수 있다. 그러므로 이 둘은 모두 <근대성>이라는 큰 줄거리를 가진 이야기들(the *grands recits* of modernity)을 가지고 있다는 측면에서 공통점이 있다.¹⁰⁾ 이 <이야기>들 뒤에는 언제나 목적성이 도사리고 있어서, <이야기>의 전개 밑에는 통일성과 일관성이 깔려 있다.

그러나, 위에서 본 modernism이 내포하고 있는 수미일관된 통일성과 목적성을 부정하는 것이 postmodernism의 특성이다. 단적으로 말하면 postmodernists는 modernism에서 보이는 metanarratives를 부정하기 때문이다.¹¹⁾ Postmodernism에는 Descartes에서 나타나는 이성중심주의라든지 또는 합목적성이 나타나지 않는다. 이런 의미에서 postmodernism은 modernism에 반기를 든 것일 뿐만 아니라, 계급이 없는 사회주의 건설이라는 목적성을 내세우는 Marxism에게도 도전하고 있는 셈이다. 그러므로 postmodernism의 출현은 <이야기>의 합법성에 하나의 위기가 있음을 보여주는 것이다. *The Waste Land*에 일관되고 통일된 <이야기>의 전개가 없다는 당혹스러운 사실은 바로 이 시가 postmodern한 시라는 점을 단적으로 보여주는 가장 큰 이유가 되는 것이다. postmodernism에서는 그러므로 커다란 흐름을 가진 <이야기>는 더 이상 훌륭한 것으로 여겨지지 않으며, <작은 이야기들> (little stories)이 대신 자리를 차지한다. 이는 postmodernism에 와서는 이제는 더 이상 보편성이라거나 합목적성, 또는 억압이나 배제가 통하지 않음을 보여주는 것이다. 이러한 사실이 바로 *The Waste Land*에서는 <이야기>의 전개가 불가능한 상태로 나타나 있다. 이 시는 여러 개의 <작은 이야기들>의 조합이며, 모자이크일 뿐, 이 시 전체를 관통하여, 시 전체에 일관성이나 통일성을 부여하는 장치가 어디에도 존재하지 않는다. 이 점이 바로 많은 평자들을 곤혹스럽게 하는 점이기도 하

10) Sarup, p. 132.

11) Sarup, p. 132.

다. 대부분의 평자들은 이 시에서 어떤 형태로든 하나의 〈이야기〉를 끄집어 내려고 하지만, 이는 단지 modernism의 문학에 익숙해 있는 비평가들의 습관에서 나온 것일 뿐, 거기에는 아무런 〈이야기〉가 없음을 그들은 모른다. 이러한 비평가의 대표적인 예가 M.H. Abrams인데. 그는 이 시에서 일관된 주제와 구조를 찾으려는 노력이 부족했다고 다음과 같이 적고 있다.

Most of its critics misconceive entirely the theme and the structure of the poem. There has been little or no attempt to deal with it as a unified whole.¹²⁾

『황무지』를 비평한 대부분의 비평가들은 이 시의 주제와 구조를 아주 잘못 알고 있다. 이 시를 하나의 통합적인 전체로서 이해하려는 노력은 지금까지는 아주 적었거나 또는 전혀 없었다고 해야 할 것이다.

이 시에 나타나는 무질서 자체가 아마도 일관되게 나타나는 질서정연한 〈이야기〉의 흐름 자체라고 한다면 이는 지나친 과장이 아닐 것이다.¹³⁾

그러면 도대체 어떻게 돼서 *The Waste Land*에서는 〈이야기〉가 전개되지 않는가? 이는 아주 흥미있는 질문이며, 이 질문에 대한 해답은 질문 자체의 재미만큼이나 흥미있는 사실을 보여준다. 이 질문에 답하는 한 가지 방법은 Eliot 자신의 관심에서 찾아질 수 있다. 그의 주된 관심중의 하나는 어떻게 하면 시간을 극복하고 초월하는가 하는 것이었다. 이것이 그의 초기의 비평이론으로 나타난 것이 바로 objective correlative이론이다. objective correlative라는 개념은 Eliot가 *Hamlet*는 문학적으로는 성공적이지 못하다는 그의 이론을 전개하는데 쓴 용어이다. 그는 *Hamlet*가 문학작품으로서 잘된 작품이 아닌 이유로, 이 회곡에서는 구체적인 이미지로 상황이 형상화되지 못했음을 지적하면서, 이 작품에는 objective correlative가 이루어지지 않았음을 지적한다. 이러한 그의 지적 밑에는 modernism적인 사고방식이 깔려있다. 이러한 그의 생각은 imagism에서 주장하는 image의 객관화와 같은 맥락에서 이해될 수 있기 때문이다. Eliot의 objective correlative 이론은 또한 New Criticism의 근간이 되는 이론이기도 하다. New Criticism에서는 image에 통합성과 자족성(self-sufficiency)을 부여하는 통일성의 원칙을 중요하게 여기기 때문에, 하나의 통합된 image는 그것이 나타내고자 하는 대상이나 감정을 모두 다 담을 수 있다고 보기 때문이다. 이런 의미에서 볼 때, *Hamlet*에는 Hamlet 자신의 감정을 모두 담을 수 있는 objective correlative로서의 단단한 image들이 결여돼 있기 때문에 회곡으로서의 *Hamlet*는 Eliot에 따르면 문학적으로는 형상화가 잘 되지 못한 작품이다.

또한 Eliot의 objective correlative 이론 뒤에는 다음 몇 가지 점에서 modernism적인 요소가 버티고 있다. 그 첫째는 objective correlative라는 개념 뒤에는 signifier와 signified는 단

12) Nevo, 454.

13) Alan Wilde, *Horizons of Assent: Modernism, Postmodernism and the Ironic Imagination* (Philadelphia: U of Penn. P, 1987), p. 21.

단한 곳으로 연결되어 있다는 생각이 있다는 사실이다. 이는 modernism의 기초가 되는 Cartesian dualism과도 맥이 통하는 것으로 어느 하나의 사물은 다른 하나의 image로 모두 담을 수 있다는 사고방식에서 나온 발상이다. 이는 세상의 모든 사물을 그것이 지칭하는 의미세계가 있으며, 목적(*telos*)이 있다는 생각으로, 이를 Heidegger는 재현적(再現的)인 생각 representational thought—*das vorstellende Denken*—이라고 부른다.¹⁴⁾

Eliot의 객관적 상관물 objective correlative라는 생각 뒤에는 또한 과정이라고도 바꾸어 말할 수 있는 시간이 공간화된다는 의미가 숨어 있다. 주관적인 시간은 주관적인 한에 있어서는 축정이 불가능하다. 그러나 이것이 공간화되면 축정은 가능하다. 같은 의미에서 주관적인 감정이 하나의 objective correlative로서의 image로 나타나면, 이는 시작화되고 공간화되는 것으로, 이는 비물질적이고 축정이 불가능한 의식(consciousness)이 가시화됨을 의미한다. 시간과 감정 등을 하나의 image로 나타낼 수 있다는 것은 주체와 이성의 통합작용의 역할이라는 것을 생각할 때, 우리는 Eliot의 objective correlative라는 이론에서 그의 modernism적인 요소를 찾을 수 있다. 더구나, 그가 일회적이고 직선적으로 흐르는 시간을 가시적이고 구체적이며 지속적인 objective correlative로서의 통합된 image 속에 담으려고 했다는 사실의 이면에는, 찰나적인 순간으로서의 시간을 영구적인 공간으로 환원시켜 보고자 했다는 그의 신비주의적인 의도까지도 읽을 수 있다. 대개 공간은 시간에 비하여 항구적이고 지속적이며 불변이기 때문이다. 그의 이러한 이론은 그의 초기 시인 “The Love Song of J. Alfred Prufrock”에 자주 나타난다. 다음의 예를 보면 시간이 image로서 시작화 내지는 공간화가 아주 잘 되고, 구체화되었음을 볼 수 있다.

When the evening is spread out against the sky
Like a patient etherised upon a table.¹⁵⁾

저녁이 수술대 위에서 에테르로 마취된 환자처럼
하늘을 배경으로 널브러져 있을 때

여기에서 나타나는 image는 저녁이라는 무기력한 시간이 마치 수술대 위에서 수술전에 마취된 상태로 뉘어져 있는 환자의 image로 나타나 저녁 시간은 그것을 나타내는 image와 objective correlative 관계를 이루고 있다. 이는 다분히 정적인 image이지만, 다음에 보는 구절에서는 하나의 image가 움직임으로 시작화되고 공간화되어 나타난다.

The yellow fog that rubs its back upon the window-panes,
The yellow smoke that rubs its muzzle on the window-panes,
Licked its tongue into the corners of the evening,

14) Palmer, p. 371.

15) T.S. Eliot, *The Complete Poems and Plays of T.S. Eliot* (London: Faber and Faber, 1969), p. 13. 이 논문에서 인용된 Eliot의 작품은 위의 책에 의거한 것이며, 이후로는 인용문 뒤에 이 책 이름을 CPP로 약하고, 쪽 수를 아라비아 숫자로 표기함.

Lingered upon the pools that stand in drains,
 Let fall upon its back the soot that falls from chimneys,
 Slipped by the terrace, made a sudden leap,
 And seeing that it was a soft October night,
 Curled once about the house, and fell asleep. (CPP 13)

유리창에 등을 비벼대는 노란 안개,
 유리창에 코를 비벼대는 노란 연기,
 저녁의 구석 구석까지 혀로 훑고서,
 수채에 편 웅덩이 위에서 머뭇거리다가,
 굴뚝에서 떨어지는 그을음을 등에 받으며,
 테라스 곁을 살짝 빠져 경총 한번 뛰고선,
 아득한 10월 달밤인 줄 알았던지,
 집 둘레를 한 바퀴 빙 돌고선 잠이 들어 벼렸다.

여기에서 보듯이 Eliot가 objective correlative로 사용한 image들은 modernism에서는 무엇을 나타내는 signifier로서 icons와 images를 자주 썼다는 사실에서 크게 벗어나지 않는다.¹⁶⁾ 이러한 image들에서 또한 우리는 원근감 (perspective)을 가질 수 있다. 이는 이 image들 속에는 각기 다른 요소가 유기적인 관계를 유지하고 있음을 보여준다. 즉 어떤 것은 앞에 오고 어떤 것은 뒤에 가기 때문에 이들은 흐트러짐이 없는 질서를 유지하고 있으며, 이것을 감지하는 자아(ego) 및 의식 (consciousness)은 이성에 의하여 통합을 유지하고 있음을 보여준다. 즉 유리창에 등을 비벼대는 것은 노란 안개이지, 유리창이 등을 노란 안개에 비벼대는 것으로는 나타나 있지 않다. 또한 노란 연기는 유리창에 코를 비벼대기도 하는데 여기서도 마찬가지로 유리창이 코를 노란 안개에 비벼대는 것으로 나타나 있지는 않다. 어느 경우에는 후자의 묘사가 가능할지도 모르나, 적어도 우리가 논의하고 있는 시의 경우에는 그렇지 않다는 말이다. 그리고 우리는 유리창에 등을 비벼대는 노란 안개를 바라보고 있는 의식의 주체의 시선을 느끼게 되며, 이 모두는 원근감을 유지하고 있다. 위에서 든 예에 나타나는 특징(예를 들면, 통합성을 유지하는 image, 원근감 등)들은 모두 modernism의 특징이기도 하다.

Eliot가 그의 tradition의 이론을 전개한 논문인 “Tradition and the Individual Talent”에 보면 그의 이러한 modernism적인 특징은 아주 크게 변해 있다. 앞에서도 말한 바 있듯이 그는 시간의 영속화에 큰 관심이 있었다. 그의 objective correlative 이론에서 그는 시간을 가시화시키고, 공간화시켰으나 image라는 좁은 공간에 가두어진 시간은 그가 바라던 목표에 미치지 못한 듯하다. 그는 이번에는 어떤 이미지가 무엇을 나타내는 것이라는 좁은 안목에서 벗어나 있다. 그는 시간을 그저 시간으로 내버려 두면서도 시간이 그 속에서 하나의 질서를 유지하는 것을 전통으로 본다. 이 경우 전통이란 하나의 고정된 공간 속에 갇힌

16) Palmer, p. 383.

활력이 없는 그 무엇이 아니라, 언제나 새로운 요소를 받아들이고 그렇게 함으로써 더욱 살찌가는 시간의 쌓임이다. 그러나 전통이란 언제나 <현재>적인 시점 위에서만 가능하다는 사실을 우리는 기억할 필요가 있다. Eliot는 자신의 필요에 의하여 이렇게 융통성있는 전통이란 개념을 정립했을 테지만, 그의 손을 떠난 이러한 개념은 그 자신의 생명력을 갖게 된다. 이러한 생명력의 나타남은 postmodernism적인 특성으로도 발전할 수 있다. 그러면 tradition이 갖는 postmodernism적인 요소를 보기로 하자.

우선 modernism에서는 시간을 objective correlative로서의 image로서 형상화가 가능했으며, 공간화와 시작화가 가능했다는 점이다. 그러나 다시 시간이 시간속으로 환원된 전통의 개념에서는 시간은 가시화와 공간화가 불가능하다. 우리는 전통이라는 큰 터무니 안에서 Shakespeare나 Chaucer의 특징을 말할 수 있을지 모르나, 이 특징들을 공간화시키거나 가시화시킬 수 있는 것은 아니다. 이런 측면에서 볼 때, 전통에 대한 그의 이러한 생각은 postmodernism과 비슷한 점이 많다. modernism에서는 묘사가 불가능한 것조차도 묘사하려 했다면, postmodernism에서의 묘사는 묘사로서는 답아낼 수 없는 것을 묘사하는 것일 뿐이다. Lyotard는 이를 “the unrepresentable in presentation itself”¹⁷⁾라고 부르고, Kristeva는 “That which, through language, is part of no particular language.... That which, through meaning, is intolerable, unthinkable: the horrible, the abject” (Hassan 20)라고 부른다.

지금까지의 필자의 설명으로는 Eliot가 말하는 전통의 postmodern적인 요소가 분명해진 것 같지는 않다. 좀 더 자세히 보기로 하자. 우선 그의 tradition의 개념에는 modernism에서처럼 하나의 통합된 의식으로서의 ego나 central consciousness가 존재할 수 없다. 각각의 작가들은 전통 속에서 자기의 자리만을 유지할 뿐, 어느 누가 이들을 교통정리하고 자리를 정해줄 수는 없는 노릇이기 때문이다. 작가들은 각기 현재라는 시간 속에서 그저 제자리를 차지하고 있는 하나의 작은 중심(a small center)이고, 전통은 이들 작은 중심들이 모인 것일 뿐이다. 여기에다 전통이 갖는 <현재>성을 덧붙이면, Eliot가 말하는 전통은 Lacan이 말하는 schizophrenia와 같은 것이 돼버린다. schizophrenic은 우선 <하나의 변함없는 현재> (a perpetual present)¹⁸⁾ 속에서만 사는 사람이다. 그에게는 현재, 과거, 미래라는 시간의 흐름이 존재하지 않으며, 그러므로 그에게 있어 모든 것은(특히 과거와 기억은) 현재로만 나타난다. modernism에서는 사물에는 원근감이 있고, 과거와 현재와 미래는 각기의 자리를 가지고 있다. 그러나 postmodernism과 schizophrenic에 있어서는 과거와 현재와 미래가 모두가 <현재> 속에 있는 유일한 현재이며, 그러므로 꿈과 현실은 단지 하나의 현재일 뿐, 아무런 구획을 갖지 못한다. 물론 과거와 미래가 현재에서 만나며, 꿈과 현실의 구분을 모르는 schizophrenic은 어떤 주어진 시간을 보통사람보다 더욱 강하게 경험할 수는 있다(그는 언제나

17) Ihab Hassan, “Pluralism in Postmodern Perspective,” *Exploring Postmodernism*, eds. Matei Calinescu and Douwe Fokkema (Philadelphia: John Benjamins, 1987), p. 20.

18) Sarup, p. 134.

현재에 살기 때문에). 그러나 그는 시간의 흐름을 느끼지 못하기 때문에 이렇게 강하게 경험되는 현재가 흐르는 전체적인 시간으로서의 경험이 아니고, 조각난 시간의 경험일 뿐이다.

On the one hand, then, the schizophrenic does have a more intense experience of any given present of the world than we do, since our own present is always part of some larger set of projects which includes the past and the future. On the other hand, the schizophrenic is "no one," has no personal identity. Moreover, he or she does nothing since to have a project means to be able to commit oneself to a certain continuity over time. The schizophrenic, in short, experiences a fragmentation of time, a series of perpetual presents.¹⁹⁾

한편 그렇기 때문에 정신 분열증 환자는 우리들보다 더 강력하게 현재의 순간을 경험한다. 그 이유는 우리들이 경험하는 현재는 과거와 미래를 포함하는 포괄적인 시간의 일부분인데 반하여, [정신 분열증 환자의 현재는 그렇지 않기 때문이다.] 반면에 정신 분열증 환자는 "자아"가 없으며, 개인으로서의 정체(正體)가 없다. 더구나, 정신분열증 환자는 아무런 계획을 갖지 않는다. 계획을 갖는다는 것은 어느 기간의 시간동안 자신이 어디에 전념함을 뜻하기 때문이다. 간단히 말하면, 정신 분열증 환자는 조각으로 나눠진 시간을 경험함으로써 일련의 영원한 현재를 경험하는 셈이다.

이렇게 본다면, Eliot가 그의 전통론에서 말하는 〈현재〉 시점에서의 문학전통이란 현재라는 시점에 과거를 포함하는 것이긴 하지만, 이 현재라는 것이 schizophrenic이 경험하는 현재와 별로 다르지 않다는 측면을 보여주고 있다. 이 경우, 과거로서의 현재인 전통은 과거와 현재 사이의 벽을 무너뜨림으로써, 이들 사이의 자유스런 유희(free play)를 가능하게 하는 길을 트는 셈이다. 이러한 열려진 시간의 가능성성을 가장 잘 보여주는 시가 그의 *The Waste Land*이고, 그런 면에서 우리는 이 시를 postmodernistic하다고 볼 수 있다.

이렇게 확트인 시간의 벽을 넘나드는 개념으로서의 전통은 우리에게 많은 가능성을 제공한다.

This makes for a different concept of tradition, one in which continuity and discontinuity, high and low culture, mingle not to imitate but to expand the past in the present. In that plural present, all styles are dialectically available in an interplay between the Now and the Not Now, the Same and the Other. Thus, in postmodernism, Heidegger's concept of "equitemporality" becomes really a dialectic of equitemporality, a new relation between historical elements, without any suppression of the past in favor of the present.²⁰⁾

이러한 생각은 전통에 대한 다른 개념을 가능하게 한다. 이러한 새로운 전통의 개념은 연속과 단절, 고급문화와 저급문화가 서로 융합할 수 있게 한다. 이는 현재 속에 과거를 되풀이 하기 위함이 아니고, 현재 속에 과거를 확대시키기 위해서이다. 이와같이 많은 "현재"가 공존하고 있는 상태에서는 모든 스타일이 공존함으로써 현재와 비현재(非現在), 동일자와 타자 사이에 변증법적인 상호작용이 가능하게 된다. 그러므로, 포스트모더니즘에서는 하이데거가 말하는 "등시간(等時間)"이라는 개념은 진정한 등시간의 변증법이 되어, 현재를 선호함으로써 과거를 억압함이 없이 역사적인 요소 사

19) Sarup, p. 134.

20) Hassan, 21.

이에 하나의 새로운 관계가 성립된다.

이제 우리는 Hassan의 지적을 보고, 왜 *The Waste Land*에는 여러가지 잡다한 allusion들과 quotation들이 병치(parataxis) 돼 있는지를 알게 된다. 병치는 종속(hypotaxis)과는 다르게 모든 요소들이 서로를 배제하지 않고 독자적으로 존재하는 양식이기 때문이다. 과거는 현재를 억압하거나 배제하지 않을 뿐더러, 또한 현재는 과거를 배제하거나 종속시키지 않는다. 이는 곧 <무질서의 질서>이기도 하다. 이러한 사실이 곧 *The Waste Land*의 구성 원리이기도 하다.

Cliché and plagiarism ("playgiarism," Raymond Federman punned), parody and pastiche, pop and kitsch, enrich re-presentation.²¹⁾

진부한 표현과 표절(Raymond Federman은 표절이라는 영어인 plagiarism의 발음에 착안하여 이와 같은 발음을 가진 "playgiarism"을 표절대신에 쓰고 있는데 후자의 한국말 번역은 놀이라는 뜻이 강한 유절(遊竊)임) 패러디와 혼합, 팝과 저급예술, 이런 것들은 재현(再現)과 현전(現前)을 살찌게 한다.

그러므로 Eliot가 "Tradition and the Individual Talent"에서 문학사를 "a simultaneous order"이며 "a living whole of the poetry that has been written"²²⁾이라고 함으로써 역사를 하나의 단절없는 흐름으로 보려고 했음에도 불구하고, 그가 *The Waste Land*에서 보여주듯이 결국 이러한 전통에 기초한 문화는 독자로 하여금 "the interplay of collage simultaneity"와 "the historical disjunctions of its elements"²³⁾를 경험하게 한다. 우리는 이제 왜 *The Waste Land*에는 <이야기>가 진행되지 않는가를 좀 더 잘 알 수 있게 되었다. 시간의 흐름이 모두 <현재>로만 축약된 (telescoped) 상태에서는 이야기의 진행이 있을 수 없기 때문이다. 오히려 이러한 상태에서는 Eliot가 바라던 "simultaneous order"와 "a living whole"은 시간성의 흐름이 배제된 "an atemporal simultaneity"²⁴⁾일 뿐이다.

Solipsism, indeterminacy of knowledge, and the failure of these various historical plots and strategies lead to the fragmented knowledge of *The Waste Land*. With its encyclopedic range and mania for allusion, it ends up presenting the past not as a continuous narrative but as an atemporal simultaneity, a collage.²⁵⁾

유아론(唯我論), 지식의 불확실성, 그리고 실패로 끝난 여러 가지 역사적인 사건들은 《황무지》에 나타난 조각난 지식을 보여준다. 이 시가 암시하는 바가 백과사전적이고 방대함에도 불구하고, 《황무지》는 과거가 연속성이 있는 서술이 아니라 비시간적인 동시성, 즉 하나의 콜라즈(collage)임을

21) Hassan, 21.

22) T.S. Eliot, *Selected Essays* (London: Faber and Faber, 1980), p. 14와 p. 17.

23) Wendy Steiner, "Collage or Miracle: Historicism in a Deconstructed World," *Reconstructing American Literary History*, ed. Sacvan Bercovitch(Cambridge: Harvard U.P. 1986), p. 331.

24) Steiner, p. 331.

25) Steiner, p. 331.

보여준다.

이제 우리는 postmodernism의 출현으로 인하여 이야기 없는 이야기인 *The Waste Land*의 불모성을 있는 그대로 읽게 된 셈이다.

2. <이야기> 없는 이야기로서의 *The Waste Land*의 구성 원리

<이야기>가 없는 <이야기>로서의 *The Waste Land*는 이야기의 <없음>이 곧 이 시의 이야기를 <있게>하는 중요한 요소이다. 그렇다면 이야기 없음이 이야기 <있음>을 만들어내는 구성 원리가 무엇인가를 하나씩 살펴보기로 하자.

우선 이시를 쓴 이(또는 쓰고 있는 이)가 분명치 않다. 이 글의 독자 중에는 이게 무슨 소리냐고 물으면서 의아해 할 사람도 있을 것이다. 우리는 *The Waste Land*를 쓴 사람은 T.S. Eliot이라고 알고 있다(이러한 사실은 MBC T.V.의 대학생 퀴즈에도 나온 문제이다). 그러나, 이 마당에서 *The Waste Land*의 저자가 분명치 않다고 한다면 도대체 그게 말이 나 되는 소리인가? 잠깐만 홍분을 누르고 필자의 얘기를 들어보기 바란다. 이 시의 저자인 Eliot는 이미 죽었다. 그러나 내가 하려고 하는 얘기는 그게 아니다. 우리는 이 시가 Eliot에 의해서 씌여졌음을 알지만, 그가 <진짜>(original) 저자인지에 대해서는 의문이다. 우선 그는 이 시의 처음에 <더 나은 예술가 Ezra Pound에게>라고 쓰고 있지 않은가? 여기에서 Eliot가 <더 나은 예술가 il miglior fabbro>라고 한 Pound가 이 시의 진짜 저자일 수 있다. 이 시의 *Facsimile²⁶⁾*판을 보면 이러한 사실은 더욱 확실해진다. 그렇다면, 우리는 Eliot가 이 시의 저자가 아니고 Pound가 이 시의 저자라고도 말할 수 있다. 그러나, 이러한 단언은 <이것이냐 저것이냐>식의 이분법적인 사고 방식이므로, <이것과 저것의 합>이라는 사고 방식에 따르면, 이 시의 저자는 Eliot와 Pound 두 사람이 되며, 그러므로 이 시는 이 두 사람의 공저(共著)이며, 합작이다. 요새 말로 하면 집체시(集體詩)이다. 그러나 (너무 그러나를 많이 쓰는 것 같긴 하지만), 그렇게 얘기해도 석연치 않기는 마찬가지이다. 왜? 이 시는 우선 이 둘 또는 이 둘 중 어느 하나의 창작물만이 아니기 때문이다. 그렇기 때문에 이 둘은 <진짜>(original) 저자일 수가 없다. 이 시는 이들(또는 어느 하나)의 창작이라기보다는 유럽의 다른 작가들의 작품이라고 하는 편이 훨씬 더 나을 것이다. 그래도 이 시를 창작시라고 할 수 있겠는가? 이는 마치 도둑놈을 물건의 주인으로 모시는 거나 마찬가지다. (Eliot을 도둑놈이라는 비유로 너무 심하게 말한 것 같으나, 이는 강조하기 위한 것 아니 양해있기 바람). 그러므로 이 시의 <진짜> 저자는 이 시에 나오는 유럽의 다른 시인들 일 가능성이 더 높다. 그러면, 우리는 여기서 하나의 타협점을 찾을 수 있다. 이 시는 Eliot의 창작시가 아니고, Eliot와 Pound, 그리고 이 시에서 인용된 다른 유럽의 시인들의 합

26) Valerie Eliot, ed., *The Waste Land: A Facsimile and Transcript of the Original Drafts Including the Annotations of Ezra Pound* (London: Faber and Faber, 1971).

작품이라고. 그러나 (또 그러나이다), 이것도 석연치 않다. 지금 방금 우리가 다다른 타협점(즉, 이 시는 Eliot+Pound+다른 유럽 시인들의 합작품이라는 사실)에서도 우리는 만족할 수 없기 때문이다. 여기서 중요한 것은 이 시를 쓴 사람(또는 사람들)이 아니라, 누가 이 시를 지금 쓰고 있느냐가 중요하다. 이게 무슨 뚱딴지 같은 소리인가? 우리는 이 경우 Brecht의 서사극들을 연상해 보자. Brecht의 서사극(epic drama)에서는 Coleridge가 말한 suspension of disbelief가 일어나는 것이 아니고 breaking of disbelief가 일어나기 때문이다. 그러므로 이 시의 독자는 그가 이 시를 읽을 때 이 시를 다시 <쓰는> 것이다. Eliot는 “The Burial of the Dead”의 마지막에서 <그래! 위선의 독자여! —나의 동포여—형제여!>라고 말하면서 우리의 환상을 깨지 않는가? 그래도 이 문제에 대한 해답은 아직도 나오지 않았다. Ruth Nevo의 다음 말을 인용하고 일단 이 문제는 덮어 두기로 한다. 왜냐하면, 이 질문은 당장에 해답이 나올 성질의 문제가 아니고, 이 글 전체와 연결된 문제이기 때문이다. 이 글의 다른 부분이 이 질문에 답을 할 소지가 많기 때문이다.

Is what Ezra Pound omitted part of the poem or not? Part of the “original” poem? Or is the original poem now Pound’s? What is “original”? Tradition, speaking in the actual phrases of countless dead European authors, or the individual talent’s, Eliot’s or Pound’s? Author, referent, language, message (to read round Jakobson’s model of functions) have all been dislocated or deconstructed, and the result is to foil and confound every attempt to construe a total meaning or to provide a unified or single interpretation out of whole cloth.²⁷⁾

에즈라파운드가 삭제한 것은 이 시의 일부인가 아닌가? “원(原)”시의 일부인가? 또는 원시는 파운드의 시인가? “원(原)”이란 무엇인가? [원시판]이미 세상을 떠난 수 많은 유럽의 작가들의 인용문에 나타나는 전통인가 그렇지 않으면 개인의 재능인가, 엘리어트의 것인가, 파운드의 것인가? (야콥슨이 분류한 기능에 대한 모델은 쓰면서도 그 정의를 쓰지 않을 경우) 작가, 지시어, 독자, 언어, 메시지 이 모든 것들은 뒤죽박죽이 되거나 또는 탈구축되어졌다. 그 결과로 전체적인 의미를 찾아내려는 모든 기도는 좌절되고, 이 작품에서 통합된 하나의 해석을 내릴 수 없게 되었다.

그러면 도대체 어떻게 해서 이런 현상이 가능하단 말인가? 이 질문에 대한 대답은 간단치 않지만, 몇 가지의 가능한 답을 찾아보기로 하자. 우선 이러한 현상을 가능하게 한 것으로는 구조주의(structuralism)의 출현으로 들 수 있다. 구조주의는 언어학에 적용되어 언어분석에서 아주 유용한 도구가 되었는데, 이의 근본 원리는 언어는 구조에 의하여 그 작용이 설명된다는 가설이다. 이 가설의 아주 간단한 예를 살펴보기로 하자. Ferdinand de Saussure 이전의 언어학에서는 인간의 언어는 그 무엇을 지칭하는 것으로 여겨졌다. 그러나, Saussure 이후의 구조주의 언어학에서는 그렇지 않음이 판명되었다. 예를 들어보자. 여기 dig와 dog라는 두 개의 영어 단어가 있다. Saussure 이전에는 이 두 단어는 각각 다른 어떤 것을 지칭하는 것으로 여겨졌다. 그러므로 dig라는 지시어(signifier)는 dig가 지칭하는

27) Nevo, p. 457.

어떤 지시 대상(signified)과 일대 일의 관계에서 그 의미가 생성되는 것으로 여겨졌다. dog의 경우에도 마찬가지이다. 그러나 구조주의에서는 이러한 설명이 통하지 않는다. 구조주의 언어학에서는 우리가 쓰는 언어에는 위에서 본 signifier와 signified의 일대 일의 연결에 의하여 의미가 생성되는 것이 아니고, 단지 소리의 차이에 의하여 의미가 생성된다고 본다. 왜냐하면 우리의 언어는 자의적인(arbitrary) 상징체계이기 때문이다. 그러므로 dig와 dog는 단어 자체로서 어떤 고유하고 근본적인 차이가 있는 것이 아니고, 단지 그 단어에 들어있는 모음인 /i/와 /o/의 소리의 차이만으로 뜻의 변화를 준다는 원칙이다. 그러므로 우리가 개를 영어로 꼭 dog라고 해야만 할 이유가 없으며, 개를 dig나 god라고 해도 언어의 자의성 때문에 아무런 논쟁의 소지가 없게 된다는 말이다.

이 이론을 좀 더 진전시켜 보자. New Criticism은 형식을 중요하게 여기는 formalism이다. formalism은 말만 다를 뿐 structuralism과 그 근본 원리에 있어 크게 다를 것이 없다. 신비평가들은 문학 작품의 의미가 형식(또는 구조) 속에 있는 것으로 생각하여, 이러한 의미의 중심은 형식(구조)과 같은 것으로 생각했다. 그러므로 그들은 작자의 주관적인 의도 까지도 문학 작품을 논함에 있어 배제했다. 이것이 곧 그들이 말하는 intentional fallacy이다. 또한 독자가 각자 가지는 의미의 생성까지도 금기시하여 이를 affective fallacy라는 이름으로 불렀다. 이제 signifier와 signified의 관계는 단지 허구임이 밝혀진 이상, New Criticism의 주장도 같이 무너지게 되었다. 이제 더 이상 형식(form)이나 구조에서 의미의 중심을 찾는 것은 불가능하게 되었다. 이러한 상황에서 지시어가 지칭(또는 상징)하는 지시 대상을 찾는다는 것은 불가능하다. signifier는 단지 boomerang 처럼 던지면 다시 제 자리로 되돌아올 뿐, 어느 다른 것을 지칭하지 않는다. 이것이 바로 *The Waste Land*가 나타내 보이는 세계이다.

It consists of a plethora of signifiers in complete discomplementarity with any set or sequence of recognizably related signifieds in a represented world. It is an apogee of fragmentation and discontinuity, referring, if at all, only to itself. But this self that it is is constituted by what it is not, its present is made up of its absences, its gaps and ellipses are the fountainheads of its significance, its disorder its order.²⁸⁾

『황무지』는 하나의 구현된 세계에서 지시대상과는 완전히 동떨어진 지시어들의 무수한 복합으로 이루어져 있다. 『황무지』는 단편과 단절의 극치이며, 이 시가 지시하는 바가 있다면 단지 이 시 자체를 지시할 뿐이다. 그러나 그 자체라는 것도 그 자체가 아닌 것에 의하여 이루어져 있다. 이 시의 현전(現前)은 비현전(非現前)으로 이루어져 있으며, 이 시에 나타나는 틈과 생략이 바로 이 시의 중요성을 보여주는 원천이다. 이 시의 무질서가 바로 이 시의 질서이다.

더구나 이 시에는 모든 것을 통합하는 주인공도 없고, 또한 하나의 통합된 시점도 없다. Eliot는 그의 주(註)에서 Tiresias가 중요한 인물이라고 다음과 같이 적고 있다.

28) Nevo, p. 456.

Tiresias, although a mere spectator and not indeed a “character,” is yet the most important personage in the poem, uniting all the rest.... What Tiresias *sees*, in fact, is the substance of the poem. (CPP 78)

티레시아스는 사실상의 한 등장 인물이 아니라 하나의 단순한 방관자임에도 불구하고, 이 시에서 가장 중요한 인물이다. 그는 모든 다른 등장 인물들을 연결지어 주고 있다… 티레시아스가 <보는> 것이 사실상 이시의 내용이다.

그러나 이러한 Eliot의 주장은 억지이다. 우선 Eliot가 그의 어느 다른 시의 주에서 친절하게 자기 시에 대해서 해설한 적이 있는가? 우리는 그의 친절을 경계해야 한다. 이는 마치 고등학교 3학년 학생에게 산타클로스의 실재(實在)를 믿으라고 하는 것과 같은 낌센스이다. 더구나, 시의 해석은 독자에게 있는 것인데, 그가 무슨 권리로 그의 주에서 Tiresias가 중요한 인물이라고 얘기하면서 우리의 자유로운 해석을 방해한단 말인가? Tiresias는 정말로 정체 불명의 인물이며, 사실은 이 시의 특징을 가장 잘 보여 주는 인물이기도 하다. 우선 그는 Eliot가 그의 주(註)에서 밝히듯이 남녀의 성(sex)를 모두 가지고 있는 희귀한 존재이다. 그는 남자이면서 동시에 여자이지만, 그렇기 때문에 남자도 여자도 아니다. 그의 정체는 불확실하다. 그는 또한 눈이 멀었지만 잘 볼 수 있는 사람이다. 어떻게 이것이 가능한가? 그는 이미 남자/여자, 눈뜸/눈眇 같은 이분법적인 경계선을 넘어선 사람이다. 그는 또한 과거/현재 같은 경계선도 뛰어 넘은 인물이다. 그리고 또한 그는 비록 *Oedipus Rex*에도 나오는 고전적인 인물이긴 하지만, 그는 정해진 거처나 국적이 없다. 그는 진실로 postmodernistic man이다. 그는 아마도 신일는지는 모르지만, 눈먼 신임에 틀림없다. 그리고 무력한 신이기도 하다. 그는 보지 못하면서도 잘 볼 수 있지만, 그는 그가 보는 것을 통제하지는 못한다. 본다는 것은 곧 힘이 있음을 뜻하는 것인데 볼 수 없으면서도 보면서 통제하지 못하기 때문에 그는 언제나 눈먼/눈뜬, 무력한/강한, 신/인간으로 남아 있고, 또한 아무 것도 해낼 수가 없다.

더구나 Tiresias는 *Oedipus Rex*에도 나오고, 희랍 신화에 나오는 Tiresias의 이름만 가졌을 뿐, 그들과는 아무 상관이 없는 인물일 수도 있다. postmodern 시대에는 말이 모든 의미를 잃었듯이, 이름도 아무런 의미가 없는 단지 무의미한 signifier로 존재하기 때문이다. 그러므로 그에게는 어느 인물이 그 인물만이 독특하게 가질 수 있는 특성이 없다. 그에게는 개성(personality)도 주체성(identity)도 의식(consciousness)도 없다. 적어도 이 시에서는 그의 성격이 발전하지 않기 때문이다. 그는 단지 Tiresias라는 이름을 가졌을 뿐, 이 이름은 그와는 아무 상관이 없을지도 모른다. 아니 그는 존재하지도 않는지 모른다. 그에게 개성이 없고, 주체성이 없다면, 그는 이 시에 나오는 그와 비슷한 다른 인물과 바꿔놓아도 아무런 의미상의 변화를 가져 오지 않는다. 그는 이미 실체(substance)를 잃은 인물이며—Eliot는 Tiresias가 “보는 것”이 이 시의 실체(substance)라고 하지만——그를 Tiresias가 아

닌 다른 인물로 부르거나 바꿔놔도 팬찮지 않은가? postmodern 사회에서 인간은 주민등록 번호이거나 또는 Social Security Number이어서, 인간으로서 실체가 있는 것이 아니고 단지 무의미한 숫자이기만 하듯이 탈이다. 그러므로 그는 둑 앞에 매달려 죽기만을 고대하는 쿠마의 무녀(巫女)이기도 하고, 구약에 나오는 선지자들인 Ezekiel이나 Isaiah이기도 하며, 또한 점쟁이인 Madame Sosostris]에도 상관이 없다. 그는 아마도 이들 모두의 분신일 수도 있다. 그는 이 모두의 자취(trace)이고, 또한 이 모두가 빠져나가는 틈새(gap)이기도 하다. 그는 그 자신의 개성으로 존재하는 인물이 아니고, 이들 모두의 차이에 의하여 생겨나는 자의적인 존재일 뿐이다.

사실 이 시는 시작도 없고 끝도 분명히 않은 이상한 시이다.²⁹⁾ 이는 귀가 코가 되고 입이 눈이 된다해도 아무런 상관이 없다는 말과 같은 것이다. 왜냐하면, 이 시에는 처음도 없고, 끝도 없으며, 또한 가운데도 없기 때문이다. 예를 들면 이 시의 끝에 오는 “Shantih shantih shantih”가 “April is the cruellest month...”라고 시작되는 이 시의 첫구절과 서로 바꿔진다해도 아무런 의미상의 변화가 없다. 왜냐하면, 이 시는 “A heap of broken images”일 뿐이며, “fragments”이고 “ruins”일 뿐이기 때문이다 (“These fragments I have shored against my ruins”), 하나의 통일된 전체로서의 복원이 가능하지도 않으며, 복원할 필요도 없다. 이는 마치 고대 문명의 유적들이 “ruins”로 남아 〈있음〉으로 해서 〈없어진〉 〈있음〉을 보여주는 것과 같다. 유적은 파편으로서만 가치가 있는 것으로, 이를 복원한다고 해도 지나간 시간까지를 함께 복원할 수 없는 것과 같은 이치이다. 파편과 폐허로만 존재하는 이 시의 여러 부분들은 postmodern한 사회의 실상이기도 하다.

이 시에서 우리를 더욱 당황하게 하는 것은 상징들이 상징으로서의 역할을 거부한다는 사실이다. 이는 앞에서 보았듯이 signifier와 signified의 관계가 끊어지고, signifier는 아무 의미없는 그 자체로서만 존재하기 때문이다. 이러한 사실을 보여주는 가장 좋은 예는 이 시에 나오는 소리의 이미지이다. 이 시에서 가장 많이 나오는 이미지가 소리라는 사실은 이 시가 아주 〈시끄러운 noisy〉 시임을 보여준다. 시끄럽다라는 말은 이 시에서 쓰이는 소리의 이미지들이 통일성과 조화를 잃었다는 의미이며, 또한 소리로서의 signifier들이 의미로서의 signified들을 찾지 못하여 왁자지껄 하고 떠들어대기 때문이다. 그러므로 이 시는 마치 소리가 메아리쳐서 온 방을 채우는 echo chamber와 같은 느낌이다. 그러나 소리의 주인공은 없고 울림만 있다는 의미에서, 이런 소리들은 주인이 없는 빈 소리들일 뿐이며, 언어의 구심력을 보여주는게 아니고, 언어의 원심력을 보여준다.³⁰⁾ Bakhtin의 용어를 빌리면 이런 소리의 이미지들은 언어의 heteroglossia와 polyphony를 보여주는 것으로, 삶 속에 나타나는 겉잡을 수 없는 무질서(the wild disorder of life)를 보여준다.³¹⁾ 또한 이러한 echo

29) Nevo, p. 456.

30) Hassan, p. 21.

31) Hassan, p. 21.

chamber와 같은 세상에 사는 이들은 소리가 어디에서 오는지를 모르기 때문에 두려움에 쌩여 있다.

'What is that noise?,

The wind under the door.

'What is that noise now? What is the wind doing?"

Nothing again nothing. (CPP 65)

"저 소리는 무엇이에요?"

문 밑으로 지나가는 바람 소리지

"자 저소리는 무엇이에요? 바람이 무얼 하는가요?"

아무 것도 아무 것도 아니지

소리가 어디서 나는지 모르기 때문에 등 뒤에서 찬바람에 실려오는 소리는 죽음을 예고하는 해골이 텔그덕거리는 소리이다.

But at my back in a cold blast I hear

The rattle of the bones, and chuckle spread from ear to ear. (CPP 67)

그러나 나는 등 뒤에서 찬 바람 결에

해골이 부딪치는 소리와 귀에서 귀로 퍼지는 킥킥대는 웃음 소리를 듣는다.

소리의 출처를 아는 경우라도 이는 감옥의 자물쇠가 잠겨지는 소리로 들릴 뿐이다.

Dayadvam: I have heard the key

Turn in the door once and turn once only

We think of the key, each in his prison

Thinking of the key, each confirms a prison

Only at nightfall, aethereal rumours

Revive for a moment a broken Coriolanus (CPP 74)

〈동정하라〉 나는 언젠가 문에서

열쇠가 돌아 가는 소리를 들은 적이 있다 단 한번

우리들은 각자 감방에서 열쇠를 생각한다

열쇠를 생각하며 각자 감방을 확인한다

다만 해질 녁에만은 철국의 말소리가 물려와

물락한 코리올라누스를 회상시킨다

애타게 기다리는 물소리도 물이 떨어질 때 나는 소리가 아니고 단지 hermit thrush가 내는 소리일 뿐이다. 이 경우 물소리는 반드시 물에서만 나오지 않는다는 사실을 보여준다.

If there were the sound of water only

Not the cicada

And dry grass singing

But sound of water over a rock

Where the hermit-thrush sings in the pine trees

Drip drop drip drop drop drop drop

But there is no water(CPP 72-73)

다만 물소리만이라도 있다면

매미 소리도 아니고

마른 풀 잎소리도 아닌

바위 위에 흐르는 물소리가 있다면

거기에선 지빠귀가 소나무 숲에서 노래한다

드롭 드롭 드롭 드롭 드롭 드롭

그러나 물소리는 없다

산에는 마른 번개만 치고, 그래서 고요하지 않다.

There is not even silence in the mountains

But dry sterile thunder without rain (CPP 72)

산속엔 고요마저 없고

비가 따르지 않는 매마른 불모의 우뢰만 있을 뿐

그리고 술집에서는 이제 문닫을 시간이 됐다고 웨이터가 소리치지만 (그것도 잊을만 하면 무려 다섯 번씩이나 외쳐진다), 이 소리는 마치 세계의 종말이 왔다는 소리 같기도 하다.

HURRY UP PLEASE ITS TIME (CPP 65, 66)

서두르십시오 시간이 됐습니다

이제 시간은 <비틀어진 시간의 그루터기 withered stumps of time>일 뿐이다. 그러나 이 시간은 뜻모를 소리로 끝난다. 더구나 이 소리는 어디서 나는 소리이며, 무슨 뜻인지 분명하지는 않으나, 그 소리의 무게로 보아 구원의 소리임에 틀림없다.

Datta. Dayadvam. Damyata.

Shantih shantih shantih (CPP 75)

주라. 동정하라. 자제하라.

산티 산티 산티

각각, <주라>, <동정하라>, <자제하라>라는 뜻을 가지고 있는 Sanskrit어인 Datta, Day-advam, Damyata는 모두 Da로 시작된다. 이 소리는 깊고 그윽한 곳에서 나오는 무거운 소리로서 우리가 이 단어들의 뜻을 모른다 하더라도 이 단어들은 이 단어들이 가지는 자체의 무게로 보아 우리의 영혼 깊은 곳에서 울려 나오는 소리임을 느낄 수 있다. Eliot는 아마도 이 세 단어를 쓴으로써 그런 효과를 염두에 두었는지도 모른다. 단어와 의미가 연결 고리를 잃고 있는 postmodern 시대에서는 단어 자체가 곧 단어의 뜻이기 때문이다. 단어는 치시어로서 밖에 존재하는 어느 의미를 치시하기보다는 자신의 의미를 스스로 보여주

기 때문이다. 그러므로 우리가 이 세 단어의 뜻을 모른다 하더라도 있는 그대로의 이 단어들이 바로 그들의 뜻이 된다. 세번 반복되는 **Shantih**라는 단어는 마치 주문같이 우리에게 울려온다. 주문은 그 자체로서 뜻이 없을수록 주문으로서의 역할을 더욱 더 잘 발휘한다. 이 단어들은 그 뜻으로보다 그 소리로서 우리에게 <있다>. 이 단어들은 그들의 이미지 자체가 곧 그들의 상징이기 때문이다. 마치 아무 의미없는 Om과 같은 단어는 대단한 주술적 효과가 있듯이.

그러나 이 시가 “**Shantih shantih shantih**”로 끝난다고 해서 이것이 이시의 끝은 아니다. 이것은 이 시의 종결이 아니라 <하나의 중단된 종결> (a suspended closure)³²⁾을 보일뿐이다. 그러므로 이 시는 <열려 있는 시> (an open-ended poem) 이다. 사실 *The Waste Land*를 우리는 지금까지 <시>라고 불러왔는데, 지금 생각해 보면 처음부터 이것을 text라고 불렀어야 마땅하지 않았나 생각된다. 지금부터는 좀 늦기는 했지만 *The Waste Land*를 a text로 부르기로 하자. 이 text는 사실은 <상징적인 환영> (symbolic phantasmagoria)³³⁾이라고 봄이 타당하다. 즉 이 text는 우리의 무의식에 나타나는 꿈파도 같다. 꿈을 꾸고 나서 우리가 기억하는 꿈은 하나의 전전이 있는 이야기로 나타난다. 그러나 실제로 있어서는 꿈은 아주 짧은 시간에 축약된 (telescoped) 상태로 꾸어진 것이어서, 우리가 꿈을 꾸고 나서 이러한 꿈에 시작과 끝을 붙여야 이야기로 나타나는 것 뿐이다. 이와 마찬가지로 *The Waste Land*도 무의식에 나타난 하나의 꿈의 언어라고 볼 수 있다. 그러므로 이 text의 끝에 오는 “**Shantih shantih shantih**”를 이 시의 종결로 단정하는 데는 무리가 따른다.

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 and at the same time is only one fragment in the plethora of dissociated fragments.³⁴⁾

마치 꿈이 그렇듯이 이 텍스트는 시작도 끝도 없다. 시작과 중심과 종결이 없기 때문에 이 텍스트는 어디에서나 시작될 수 있고 또한 어디에서 끝나도 상관이 없다. “산티 산티 산티”라는 구절이 목 적성이라는 의미에서나 또는 종결이라는 의미에서 [이 시의] 종결처럼 들린다면, 이 구절은 또한 서로 연관이 없는 단편들·중의 하나에 지나지 않을 뿐이다.

이 경우 우리는 *The Waste Land*의 text가 Derrida가 말하는 다음과 같은 구조를 가지고 만들어진 것임을 알 수 있다.

a certain strategic arrangement, which, within the field and its own powers, turn[s] against itself its own strategems, produc[ing] a force of dislocation which spreads itself through the whole system, splitting it in all directions and delimiting it through and through.³⁵⁾

32) Steiner, p. 350.

33) Nevo, p. 456.

34) Nevo, p. 456.

35) Nevo, p. 455.

어면 전략적인 배치가 장(場)과 그 장이 가지고 있는 장력(場力) 안에서 전략자체를 자신의 전략에 방해가 되게 한다. 그래서 하나의 분산적인 힘이 전 조직 속에 확산되며, 조직을 모든 방향으로 분열시킬뿐만 아니라 또한 철저하게 제한한다.

*The Waste Land*를 하나의 text로 본다는 것은 이것이 열려 있음을 뜻할 뿐만 아니라, 이 text는 유기체로서의 통일성이 없다는 뜻이다. 이 text는 여러개의 fragments의 montage며, 이 경우 이 montage는 이 text 밖에 존재하는 다른 text들의 fragments로 이루어져 있다. 이러한 기법은 Walter Benjamin이 사용한 allegory의 의미를 살펴보면 쉽게 짐작이 간다.

Walter Benjamin's concept of allegory has been used as an aid to understanding avant-gardiste (non-organic) works of art. Benjamin described how the allegorist pulls an element out of the totality of the life context, isolating it, depriving it of its function. (Allegory is thus essentially a fragment, the opposite of the organic symbol.) Then the allegorist joins several isolated fragments and thereby creates meaning. This is posited meaning and does not derive from the original context of the fragments.

These elements of Benjamin's concept of allegory accord with what is called montage, the fundamental principle of avant-garde art. Montage presupposes fragmentation of reality; it breaks through the appearance of totality and calls attention to the fact that it is made up of reality fragments. The avant-gardiste work proclaims itself an artificial construct, an artefact. The opposite holds true for the organic work: it seeks to make unrecognizable the fact that it has been made. In the organic work of art the material is treated as a whole, while in the avant-gardiste work the material is torn out of the life totality and isolated. The aesthetic avant-gardist fragment challenges people to make it an integrated part of their reality and to relate it to their experience.³⁶⁾

발터 벤야민의 알레고리에 대한 개념은 아방가르드(비유기적인) 예술 작품을 이해하는 데 도움이 된다. 벤야민은 알레고리스트가 어떻게 생명력이 있는 전체의 문맥에서 한 요소만을 떼어내서, 그것을 고립시키고, 그렇게 함으로써 그것이 가지고 있는 기능을 박탈하는가를 묘사하고 있다 (이런 의미에서 알레고리는 본질적으로 단편에 지나지 않으며, 이는 곧 유기적인 상징의 반대이다). 그 다음 알레고리스트는 몇개의 고립된 단편들을 조립하여 의미를 창조한다. 이것이 곧 가정된 의미이며 이는 단편들의 원래 문맥에는 없던 것이다.

벤야민이 말하는 알레고리의 개념이 의미하는 이 같은 요소들은 아방가르드 예술의 '근본원리인 몽파즈와 계를 같이 한다. 몽파즈는 현실이 파편화돼 있다는 가정에 근원을 두고 있다. 몽파즈는 총체감을 타파하고 현실이란 실체의 단편으로 돼 있다는 사실에 주목한다. 아방가르드 예술작품은 그 자체가 하나의 인위적인 구조이고 가공물임을 숨기지 않는다. 그러나 유기적인 예술작품에서는 반대 현상이 일어난다. 유기적인 예술작품은 그것이 인위적으로 만들어진 것이라는 사실을 보이지 않으려고 한다. 유기적인 예술작품에서는 제재는 하나의 통합체로 여겨진다. 반면에 아방가르드 예술작품에서는 제재는 생명의 총체성에서 뛰어져 나와 고립되어 있다. 미학적인 아방가르드적 단편은 보는 사람으로 하여금 이 단편이 그들의 현실과 떼어 놓을 수 없는 현실의 일부분이며, 그들의 경험 속에 그것을 포함시키기를 강요한다.

36) Sarup, pp. 135-136.

이렇게 볼 때 Eliot는 분명히 allegorist이고, *The Waste Land*는 Benjamin이 말하는 allegory이다. 이러한 사실은 이 시에는 계절의 진행이 없다는 사실로써 잘 나타나 있다. 계절은 그 자체로써 우주의 통일성과 유기성을 보여주는 순환 원리이기 때문이다. 봄에는 새싹이 돋고 여름에는 초목이 무성하게 자라며, 가을에 열매가 영글어 추수를 하면, 겨울은 모든 것을 겨울 잠 속으로 끌어들인다. 그러나, 죽음과 같은 겨울 잠은 봄에 다시 소생의 계절로 연결된다. 그러나 *The Waste Land*는 4月로 시작되고 이 4月은 죽은 땅에서 라일락을 키워내긴 하지만, 그렇다고 이것은 소생의 계절이 아닌 <가장 잔인한 달>일 뿐이다. 그 이유는 이 text는 계절의 순환이 완전히 깨뜨려진 allegory일 뿐이기 때문이다. 오히려 겨울이 <망각의 눈(forgetful snow)>으로 대지를 감싸주었기 때문에 더 <따뜻했다>는 irony를 우리는 여기서 볼 수 있다. 이것이 바로 postmodernism에 나타난 suspensive irony라고 Alan Wilde는 지적한다.

[S]uspensive irony (which I connect with postmodernism), with its yet more radical vision of multiplicity, randomness, contingency, and even absurdity, abandons the quest for paradise altogether—the world in all its disorder is simply (or not so simply) accepted.³⁷⁾

(필자가 포스트모더니즘과 연관시키고 있는) 휴지적(休止的) 아이러니는 다양성과 일의성, 우발성 그리고 부조리까지도 인정하는 급진적인 안목을 허용하며, (따라서) 낙원에 대한 추구를 전적으로 포기한다. 모든 무질서가 존재하는 세계를 그저 그대로 (그러나 꼭 단순하게만은 아니지만) 단순하게 받아 들인다.

삶에서 의미가 빠져나간 fragments로 된 montage의 allegory, 그리고 거기에 나타나는 suspensive irony는 우리에게 아무 것도 알지 못하고, 아무 것도 연결을 못하는 삶 같지 않은 삶을 보여준다.

I was neither
Living nor dead, and I knew nothing (CPP 62)

나는 산 것도
죽은 것도 아니었고 아무 것도 몰랐었다.

'On Margate Sands.
I can connect
Nothing with nothing:
The broken fingernails of dirty hands.
My people humble people who expect
Nothing.' (CPP 70)

“마아케이트 사장(沙場)에서 였읍니다.
나는 무엇이 무엇인지

37) Wilde. p. 10.

도무지 실마리를 잡을 수 없었읍니다.
 더러운 양손의 갈라진 손톱
 아무것도 기대하지 않는
 비천한 인간들.”

이런 측면에서 볼 때 이 시의 마지막 부분은 우리에게 시사하는 바가 많다. “The Burial of the Dead”는 Chaucer의 *The Canterbury Tales*의 “General Prologue”的 첫 부분을 parody 한 것으로 시작됐는데, 이 시의 끝 부분은 동양적인 암시로 끝나기 때문이다. <parody>와 <암시>——이 두 요소는 이시의 가장 중요한 구성 원리들에 속한다. 이 시의 구석구석에는 이러한 이질적인 요소들이 벼려진 해골들처럼 널려 있다. 이들 중 “The Fire Sermon”的 마지막 부분은 좀 더 구체적인 시사를 한다.

To Cathage then I came
 Burning burning burning burning
 O Lord Thou pluckest me out
 O Lord thou pluckest
 burning (CPP 70)

그리고서 나는 카르타고에 왔다
 불이 탄다 탄다 탄다 탄다
 오오 주여 당신은 나를 끄집어 내소서
 오오 주여 나를 끄집어 내소서
 불이 탄다

이 구절에는 기독교의 대표적인 성인인 St. Augustine과 부처가 암시되어 있고, 또한 parody 로 되어 나타난다. St. Augustine은 젊은 시절에 타는 육체적인 욕망을 불태운 경험을 한 성인으로서, Thomas Aquinas 같은 학구적이고 이성적인 인물과는 대조적인 성인이다. 그러나 이 둘은 모두 “나를 통하지 않으면 구원이 없다”는 독선적인 기독교의 <말씀—이성 중심적>인 logocentrism에 귀의한 인물들이다. 그러나 부처는 타는 육욕을 정화의 불로 태워 버리는 주체는 <나>이며, 또한 역설적이게도 나의 실체는 없다고 본 사람이다. <있는> 나는 <된> 나라는 역설적이고 해체적인 불교의 교리와 <나>를 통하지 않으면 구원이 없다는 <말씀—이성> 중심적인 기독교 교리——이는 전혀 다른 동서양의 두 종교의 대비와 공준이다 이것이 바로 이 시에서 우리가 보는 Eliot의 postmodernistic한 발상의 묘미이다. 대학에 다닐 때 Eliot는 이미 열반(nirvana)과 공(空, sunyata)은 같은 것이라고 하는 불교의 교리에 매료되었으며, 이러한 불교의 영향이 Eliot의 많은 시에 나타난다. <자기중심적>이며 동시에 <자기 해체적>인 불교의 구원의 교리는 곧 <모순된 조화>이다. 이러한 불교의 교리는 그에게 고갈되어 가는 <말씀—이성 주의적>인 서구 사상에서 오는 그의 지적·종교적 불모

성을 살찌게 했음에 틀림없다. 열려진 동양 종교의 영향은 그가 형태 파괴적인 시인 *The Waste Land*를 쓰게한 밑거름이 됐음직하다. 이러한 형태, 파괴적인 요소들은 *The Waste Land*에서 지금까지의 전통적인 시의 요소들을 찾으려는 독자들의 노력을 좌절시키고 무산시킨다. Nevo는 이에 대해서 다음과 같이 지적한다.

I say nothing of the absence of obvious conventional poetic features such as meter, rhyme, stanza, or any regularity or recurrence or set of symmetries which could constitute formal pattern in any classical sense at all. It is totally, radically nonintegrative and antidisursive, its parts connected by neither causes, effects, parallelism, nor antithesis. It is a cinematographic mélange or montage or glimpses, gestures, images, echoes, voices, phrases, memories, fragments of speech, song, quotation, appearances, and disappearances.³⁸⁾

운율(韻律), 각운(脚韻), 연(聯) 등과 같은 통상적인 시에 나타나는 형식이 없는 것은 말할 것도 없거니와, 고전적인 의미에서 형식을 이루는 대칭이 규칙적으로 일어나거나 반복되거나 하는 것도 전혀 찾아 볼 수가 없다. 이 시는 전혀 통합이 불가능하고 담론(談論)의 진행을 방해한다. 이 시의 각 부분들은 인파론적으로 연결된 것도 아니고, 대비나 대칭으로 이어진 것도 아니다. 이 시에는 영화에서 쓰이는 혼합이나 동마즈의 수법을 연상시키는 기법이 사용되는데, 회상, 몸짓, 이미지, 반향, 어구(言句), 추억, 대화의 토막, 노래, 인용, 나타남과 사라짐 등이 뒤섞여 있다.

더구나 심각한 주제와 고전적인 text의 parody가 저속하고 통속적인, 우리가 통념적으로 시라고 생각하지 않는 요소와 무작위적으로 이어졌을 때, 이는 우리를 더욱 당황하게 만든다. 다음의 예를 보자.

I remember
 Those are pearls that were his eyes.
 ‘Are you alive, or not? Is there nothing in your head?’
 But
 that Shakespearian Rag—
 It's so elegant
 So intelligent •
 ‘What shall I do now? What shall I do?
 I shall rush out as I am, and walk the street
 With my hair down, so. What shall we do tomorrow?
 What shall we ever do?’ (CPP 65)

나는 기억 하고 있다
 전날의 그의 눈은 변하여 진주로 되었느니라.
 “그대는 살아 있는가요, 죽었는가요? 머리가 덩비었는가요?”
 그러나
 오오오오 저 세익스피어적인 재즈는
 참 우아하고

38) Nevo, pp. 455-456.

참 지적인데

“지금부터 난 어떻게 할까요? 어떻게 할까요?
 이대로 뛰어나가 거리를 걸겠어요
 머리를 풀어내린 채, 이대로 우리 내일은 어떻게 할까요?
 앞으로는 어떻게 해야 하나요?”

이러한 종횡무진하고 변화무쌍하며, 예측불가능한 *The Waste Land*에 나타난 Eliot의 시의 기법에 우리는 당황하고, 경악하며, 혐오하고, 좌절하지만, 우리는 또한 그의 고갈되지 않은 실험 정신과 활기애 찬 상상력을 보며 전율하고 황홀을 느낀다.

우리는 지금까지 주(註)를 뺀 이 시의 text에 관해서만 살펴보았다. 그러나 이제는 주에 대해서 살펴 볼 차례가 됐다. *The Waste Land*에 붙여 있는 주는 우리에게 몇 가지 심각한 문제를 안겨준다. 우선 이것을 시의 일부로 생각해야 할 것인가, 그렇지 않으면 아무런 필요가 없는 뱀의 다리(蛇足)로 봐야 할 것인가 하는 문제가 그 첫째 문제이고, 만약에 이것이 이 시의 일부로서의 주(註)라면 이 주는 우리가 이 시를 읽는 데 도움이 되는가 그렇지 않으면 방해가 되는가 하는 의문이다.

Nevo는 이 주가 학술 논문등에서 쓰이는 주를 희화한 것으로 본다("First of all, it is a parody of academic footnoting").³⁹⁾ 이를 뒷받침 하는 증거로서 그는 Eliot 자신이 이 시를 쓴 20년후에 "bogus scholarship"에 대해서 농담을 한 적이 있음을 그 예로 들고 있다.⁴⁰⁾ Steiner도 Nevo와 거의 비슷한 견해를 밝히고 있다.

The Notes to *The Waste Land* are obvious symbols of the blight of interpretive relativity, themselves non-artistic fragments that while purporting to interpret and explain the poem often confuse, mislead, or mock the earnest attempt to discover what the author meant through his explanations.⁴¹⁾

《황무지》에 붙여진 주(註)는 비예술적인 단편으로서, 상대적인 해석이 얼마나 어처구니 없는가를 상징적으로 분명히 보여준다. 이 주는 이 시를 해석하고 설명하기 위해 붙여진 것인데, 결과적으로는 이 시를 쓴 시인이 자신의 설명을 통하여 그가 무엇을 의미했는 가를 알려고 하는 [독자의] 진지한 노력을 자주 혼동시키고, 오도하며, 비웃는 결과를 가져온다.

Steiner가 말하는 것처럼 Eliot가 이 주에서 우리를 오도하려고 의도했는지의 여부는 제쳐놓고라도 이 주는 우리가 이 시를 읽는데 있어 double reading과 parallel reading을 가능하게 한다는 측면에서 이 시의 일부로 여겨야 할 것이다.⁴²⁾ 이것이 바로 Eliot가 이 시에서 쓴 "mythical method"일 뿐만 아니라 그의 textual strategy이기도 하다. Derrida에 따르면 text는 다음과 같은 특성을 갖고 있기 때문이다.

39) Nevo, p. 459.

40) Nevo, p. 459.

41) Steiner, p. 327.

42) Nevo, p. 459.

a text is a text only if it conceals, from the first glance, from the first comer, the law of its composition and the rules of its game.⁴³⁾

하나의 텍스트는 그것이 어떻게 만들어졌으며 게임의 규칙이 무엇인가를 이 텍스트를 처음 보는 사람으로부터 감춘다는 의미에서만 하나의 텍스트가 된다.

그러므로 이 주는 Eliot가 이 시에서 쓴 가장 세련된 textual strategy이기도 하다.

우리는 통상적으로 시의 본문 text가 주(主)이고 주(註)는 부차적이고 첨가적인 기능밖에 없는 것으로 여긴다. *The Waste Land*의 주도 이런 우리의 통념을 보여주는 것일까? 우리는 이 질문에 “아니다”라고 대답하는 것이 타당할 것이다. 이 주는 본문 text보다 낮은 위치를 차지한다기보다는 오히려 이를 능가하고, 이보다 우선한다고 해야 할 것이다. 이는 주객이 뒤바뀐 경우와도 같으나, 우리가 지금까지 이 시를 읽어온 방법에 따르면 이 시를 그렇게 읽는 것이 오히려 타당하다. 아주 쉬운 예를 들어 보기로 하자. 그는 “with a dead sound on the final note of nine”이라는 시 구절을 그의 주에서는 “A phenomenon which I have often noticed”라고 적고 있다. 그가 그의 주에서 밝힌 것은 그 자신의 개인적인 경험이고, 언뜻 보기에는 이런 정도면 주에서 굳이 밝힐 필요가 없을 것으로 여겨진다. 우리가 알고 있기로는 교회의 종이 울린 시각은 예수가 십자가에 못박히던 때로 신약에 나와 있는데, 이 경우 주가 우리에게 도움을 주기 위한 것이라면, 후자의 사실(예수가 십자가에 못박힘)을 명기하는 것이 더 중요하지 않을까? 바로 이런 점이 이 주를 이 시의 일부로, 아니 시의 본문 text보다 우선하는 text로 보게 하는 근본 이유가 된다. 위에 든 예는 단지 하나의 예에 지나지 않지만, 이 주의 여러 곳을 품.framework 품꼼히 보면 이 주 전체가 이런 식으로 꽤 있음을 쉽게 알 수 있다. 이에 대해 Nevo는 다음과 같이 말하고 있다.

And the combination of these two modes, the quasi-encyclopedic and the quasi-introspective, puts deconstructively into question the whole matter of sources, origins, traces, parasites and hosts, and the civil liberties of readers.⁴⁴⁾

준(準) 백과 사전적이고 준 내성적인 이 두가지 스타일의 혼합은 균원과 시초와 혼적, 기생자와 속주(宿主), 그리고 이 시를 읽는 독자들의 특권까지도 탈구축적으로 문제 삼게 만든다.

사실 이 주의 목적은 본문의 text를 보충(supplement)하는 것이 아니고, 이를 바꿔놓고/전 이시키는(displace/replace) 역할을 하는 것으로 봐야 할 것이다. 우리가 지금까지 이 시의 text를 본문으로만 국한시키고 확정시키려는 의도를 이 주는 여지없이 무산시킨다. 이러한 우리의 관행은 우리의 몸에 밴 로고스중심적(logocentric)인 사고 유형에 기인한 것일지언정, 이 주는 anti-logocentric한 것이다. 또한 우리가 이 시의 중심이 본문의 text에만 있다고 생각했다면, 이 주는 중심은 본문 한 곳에만 있는 것이 아니고, 주에도 있으며, 더 나아가서는

43) Nevo, p. 459.

44) Nevo, p. 460.

여러 곳에 있는 중심은 결코 하나의 중심이 아니고 <탈중심 decenter> 임을 보여준다. 또한 본문이 하나의 무의식 속에 나타나는 환상이라면, 주는 그 반대로 의식 (consciousness) 임을 보여 준다. 그 예로 우리는 주에 나오는 성배 전설 (the Grail Legend)의 언급을 들 수 있다. 그러므로 주의 text는 시의 text를 보완하고 보충하지만, 또한 이를 억압하고 배제하기도 한다. 이는 Freud의 심리학에서 unconsciousness에 나타난 욕망을 consciousness가 억압하고, 삭제하는 것과 같은 이치이다. 우리는 이런 틈 사이를 비집고 나오는 <파편들>을 퀘어 맞추고, 이 파편들이 단지 파편임을 다행으로 여기면서 이것이 곧 *The Waste Land*를 하나의 postmodernistic poem에게 하는 이유가 될 수 있다.

3. 결론에 대신하여

우리는 지금까지 *The Waste Land*가 이야기 없는 이야기이며, 그 이유는 이 시가 postmodernistic poem이기 때문이라는 점에 유의하여, 이 시의 구성 원리들을 더듬어 보았다. 어쩌면 Eliot는 이 시를 읽는 독자들을 놀리면서 재미를 느꼈을지도 모른다. 또는 Eliot는 이 시에서 의미를 노출시키지 않으면서 설교를 하고 있는지도 모르며, 또한 이 시는 후에 그가 성공회로 개종할 것을 미리 보여준 것일 수도 있다. postmodernistic reading은 그러나 어느 한 가지만의 의미확정에 반대하기 때문에 위에 든 어느 하나/(또는 모두)/또는 그 이외의 다른 읽는 법에 반대의 입장이 아니다. <새 술은 새 부대에>라는 격언이 있기도 하지만, 그 반대로 새로이 등장한 postmodernism은 지금 쯤은 영시의 고전으로서 박물관에나 가 있을 것으로 여겼던 *The Waste Land*를 새롭게 읽을 수 있는 즐거움을 주었다. 여기까지 필자의 글을 따라온 독자가 있다면 그(녀)도 필자와 같은 재미에 끌려서 였으리라. 이야기가 없는 시인 *The Waste Land*에는 이야기 <없음>이 곧 이야기 <있음> 임을 지금까지 따라와 봤지만, 필자는 여기에서 본 논문이 처음부터 아예 없었던 것으로 하자는 제의를 하면서 이 글을 마친다. 이야기가 없는 시를 이야기하는 것은 애초부터 이야기의 성립조건을 충족시키지 못하기 때문이다.

Works Cited

- Abrams, M.H. *A Glossary of Literary Terms*. 5th ed. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1988.
- Eliot, T.S. *The Complete Poems and Plays of T.S. Eliot*. London: Faber and Faber, 1980.
- Eliot, T.S. "Tradition and the Individual Talent." *Selected Essays*. London: Faber and

- Faber, 1980. 13-22.
- Eliot, T.S. *The Waste Land: A Facsimile and Transcript of the Original Drafts Including the Annotations of Ezra Pound.* Ed. Valerie Eliot. London: Faber and Faber, 1971.
- Hassan, Ihab. "Pluralism in Postmodern Perspective." *Exploring Postmodernism.* Eds. Matei Calinescu and Douwe Fokkema. Philadelphia: John Benjamins, 1987. 17-39.
- Jencks, Charles. *What is Post-Modernism?* New York: St. Martin's, 1987.
- Nevo, Ruth. "The Waste Land: Ur-Text of Deconstruction." *New Literary History* 13 (Spring 1982): 453-461.
- Palmer, Richard E. "Postmodernity and Hermeneutics." *Boundary 2* 5 (Winter 1977): 363-393.
- Sarup, Madan, *An Introductory Guide to Post-structuralism and Postmodernism.* Athens: U of Georgia P, 1989.
- Steiner, Wendy. "Collage or Miracle: Historicism in a Deconstructed World." *Reconstructing American Literary History.* Ed. Sacvan Bercovitch. Cambridge: Harvard U P, 1986. 323-351.
- Wilde, Alan. *Horizons of Assent: Modernism, Postmodernism and the Ironic Imagination.* Philadelphia: U of Pennsylvania P, 1987.

Eliot and Postmodernism: Postmodernity in *The Waste Land*

Chong-Ho Lee

Abstract

The Waste Land is generally considered to be a quintessentially modernistic poem written by a representative modernistic poet, T.S. Eliot. Or is it? Even though the poem was written during the so-called modernistic period by one of the most typical modernistic poets, it does not necessarily follow that it is or should be a modernistic poem. This poem defies this kind of easy categorization and stands on its own peculiar characteristics. This is the main reason why critics have not so far reached a consensus on how to deal with it.

In this respect, we can try to read it from a perspective different from the one con-

ventionally practised so far. Concepts like postmodernism and postmodernity, then, can serve us very well for this purpose. Especially the period-neutral concept like postmodernity will be a very useful tool in reading this poem.

What makes this poem different from other modernistic poems is that it does not have a narrative, or a story, to tell. This means that it does not seem to have a unified organizing principle, generally understood as *telos*, because it is wholly composed of fragments. In this sense, this poem demands a new reading strategy. Of all things, the feature of seeming purposelessness of this poem makes it very posmodernistic, because postmodernity (and postmodernism, too) literally thrive on the meaninglessness and fragmentariness of the world in general and of the work of art itself in particular. This aspect of meaninglessness, then, leads us to note the decentered nature of the poem. *The Waste Land*, a mere “heap of broken images,” does not have a center in its structure in the conventional sense of the term.

We cannot, therefore, say for sure who the original author/authors is/are: Eliot/Pound/ the writers of the quoted fragments/ and/or the reader of the text as the poem. The original writer/writers can and/or cannot be either one of these and, at the same time, all/none of these. In this confused state of affairs, not a single definite meaning can be fixed on this text as to its story-line, because the text itself is connected with other texts ad infinitum.

In this regard, even though *The Waste Land* is written in the so-called modernistic period by a well-known modernistic poet, it definitely demands to be read as a postmodernistic text.