



저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원 저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리와 책임은 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 [이용허락규약\(Legal Code\)](#)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

[Disclaimer](#)



문학박사 학위논문

개연성과 문학적 진실

- 클라이스트의 소설에 나타난 개연성 문제 -

2023년 8월

서울대학교 대학원

독어독문학과 문학전공

조소혜

개연성과 문학적 진실

- 클라이스트의 소설에 나타난 개연성 문제 -

지도교수 최 윤 영

이 논문을 문학박사 학위논문으로 제출함

2023년 7월

서울대학교 대학원
독어독문학과 문학전공
조 소 혜

조소혜의 박사 학위논문을 인준함

2023년 7월

위 원 장 _____ (인)

부위원장 _____ (인)

위 원 _____ (인)

위 원 _____ (인)

위 원 _____ (인)

국문초록

본 연구는 하인리히 폰 클라이스트의 「비개연적 진실성」(1811)이 그의 개연성론 텍스트라는 전제에서 출발하며, 그의 소설에 나타난 개연성 문제를 다룬다. ‘개연성’이라는 용어는 문예학 담론에서뿐만 아니라 문학에 대한 일상적 담화에서도 빈번히 사용되지만, 그 안에 담겨 있는 오랜 역사적 맥락과 의미의 다양한 층위에 대해서는 그리 잘 알려져 있지 않다. 본 연구의 목적은 클라이스트의 개연성론을 조명하여 클라이스트의 소설에 대한 새로운 독법을 제시하는 것이며, 동시에 개연성이라는 용어의 의미를 문학사적으로 고찰하는 것이기도 하다. 본 논문은 클라이스트의 개연성론을 이해하기 위한 배경으로서 개연성에 대한 담론의 역사를 새롭게 제시한 후(I장과 II장), 이러한 역사적 배경 하에서 「비개연적 진실성」에 나타나는 개연성론을 분석하고(III장), 클라이스트의 소설에서 그의 개연성 담론이 어떻게 반영되고 해체되는가를 분석하는(IV장) 순서로 구성되어 있다.

I 장에서는 개연성 담론사의 원류라 할 수 있는 고대의 담론을 살펴본다. 고대의 개연성 담론은 아리스토텔레스와 플라톤의 대립적 구도가 큰 틀을 이루고 있다. 절대적 진리를 중시하는 플라톤은 문학의 개연성을 상대적이고 불완전한 진리로 여기며 문학이 외재적 진실을 올바르게 구현해야 한다는 입장에서 개연성을 평가한다. 반면 아리스토텔레스는 개연성을 창작의 주요한 원리로 보며, 외재적 진실보다 개연적인 허구가 불러일으키는 효과를 중시한다. 즉 개연성 담론에서 플라톤주의와 아리스토텔레스주의는 각각 외재적 가치를 우선시하는 입장과 문학 고유의 기능과 의미를 중시하는 입장으로서 개연성 담론사의 기본적이고 전통적인 대립

구도를 형성하게 된다. 한편 아리스토텔레스의 『시학』은 「비개연적 진실성」과 상호텍스트적 관련 하에 있기 때문에, I 장에서는 『시학』에 나타나는 아리스토텔레스의 개연성론을 상세히 고찰한다.

II 장에서는 클라이스트 당대인 근대의 개연성 담론을 살핀다. 먼저 근대적 개연성 담론의 전사로서 중세, 르네상스, 바로크 문학의 개연성 담론을 개괄하고, 이후 18세기에 아리스토텔레스적 개연성이 계승되고 재해석되는 주요 양상으로서 레싱, 볼프 학파, 빌란트, 괴테의 개연성론을 고찰한다. 레싱은 『함부르크 연극론』에서 문학의 창작적 자유와 내적 합리성을 옹호하는 ‘내적 개연성’을, 볼프 학파는 ‘가능한 세계’ 이론을 바탕으로 자유로운 ‘시적 개연성’을 주장하며, 빌란트는 소설 『아가톤 이야기』의 서문에서 역사적 개연성에 대한 요구로부터의 자유를 선언하고, 괴테는 「예술작품의 진실성과 개연성에 대하여」에서 자연적 진실과 구분되는 예술적 진실을 논한다.

III 장에서는 앞에서 본 배경을 바탕으로 「비개연적 진실성」에 나타나는 클라이스트의 독자적인 개연론의 내용을 밝힌다. 「비개연적 진실성」은 클라이스트가 발행한 『베를린 석간신문』에 실렸던 짧은 글로, 한 모임에서 어느 나이 많은 장교가 세 가지 일화를 들려주는 내용이다. 그는 이 이야기들이 믿기지 않겠지만 모두 사실이라고 주장하며, 총에 관통상을 입고도 행군하는 군인, 채석장에서 바위가 강변으로 떨어졌는데 강 위에 있던 배가 물으로 올라온 이야기, 전투 중 배다리 폭발로 인해 강 저편까지 날려갔으나 조금도 다치지 않은 기수의 이야기를 들려준다. 기존 연구에서는 「비개연적 진실성」과 아리스토텔레스의 『시학』 간의 상호텍스트성이 대하여 주로 문학과 역사의 구분 문제에 주목해 온 경향이 있다. 그러나 아리스토텔레스의 개연성론과 비교해 볼 때 「비개연적

진실성」은 반-아리스토텔레스주의적 개연성론을 드러낸다. 왜냐하면 클라이스트의 텍스트는 아리스토텔레스가 비개연적인 것이라 논한 불합리성을 전면화하며, 아리스토텔레스가 추구한 설득력과 카타르시스라는 감정적 효과를 의도적으로 배격하고 있기 때문이다. 이처럼 클라이스트는 당대의 주류적 담론이었던 아리스토텔레스적 개연성론에 반하는 입장을 취할 뿐만 아니라, 그와 대립적 입장에 있는 자연과학적, 역사적 개연성의 요구에도 반함으로써 제3의 입장을 보여준다.

마지막으로 IV장에서는 클라이스트의 개연성론을 바탕으로 그의 소설에서 개연성 담론이 반영되고 해체되는 양상을 분석한다. 「성체칠리아 혹은 음악의 힘」과 「칠레의 지진」에서는 기적과 관련한 개연성의 관념이, 「미하엘 콜하스」에서는 역사적 개연성과 플롯의 통합성이, 「결투」에서는 합리주의적 개연성이 반영되고 해체된다. 마지막으로 「O.... 후작부인」에서는 18세기 개연성 담론의 기초를 이루는 수학적 개연성과 확률 게임에 대한 사고의 반영으로 해석 가능하다.

위와 같은 고찰을 통해 우리는 다음과 같은 결론을 내릴 수 있다. 클라이스트의 「비개연적 진실성」은 당대의 주류 담론과 차별화되는 독특한 개연성론을 담고 있다. 클라이스트 소설의 특징이라 할 수 있는 의미의 불가해성과 다의성은 그의 소설이 당대의 전통적 개연성 담론에 포획되지 않는 점에서 비롯된다. 클라이스트의 고유한 시학으로서 전면화되는 비개연성은 당대의 합리주의적 전통에서 벗어나 있었으며, 이러한 경향은 오히려 카프카적인 것으로서 현대적인 것에 가깝다. 그만큼 클라이스트의 문학은 개연성 담론사적 시각에서 보아도 시대에 한참 앞서있었던 것이다.

주요어 : 개연성, 비개연성, 개연성 담론사, 문학적 진실

학 번 : 2012-30014

목 차

서론	1
연구사	3
문학적 용어로서의 개연성과 편진성	17
I. 아리스토텔레스의 개연성 담론	23
1. 플라톤과 아리스토텔레스의 대립	24
1.1. 플라톤: 객관적 진리와 개연성의 제한	25
1.2. 아리스토텔레스: 가상적 현실과 예술의 개연성	34
2. 아리스토텔레스의 시학적 개연성	37
2.1. 플롯의 유기적 구조화 원리로서의 개연성	38
2.2. 인간 본성의 재현 원리로서의 개연성	43
2.3. 감정적 설득의 장치로서의 개연성	47
2.4. 비개연성의 양상들: 불가능성, 불합리성, 급반전	50
II. 18세기 독일의 개연성 담론	65
1. 근대적 개연성 담론의 전사: 중세부터 바로크까지	65
1.1. 중세의 개연성론: 질서의 수호와 비개연적 기적의 합리화	66
1.2. 르네상스, 17세기 바로크 문학과 역사적 개연성	68
2. 18세기 독일의 아리스토텔레스적 개연성의 계승과 재해석	72
2.1. 레싱의 『함부르크 연극론』: 내적 개연성	73
2.2. 볼프 학파의 ‘가능한 세계’와 시적 개연성	80
2.3. 벨란트의 『아가تون 이야기』: 역사적 사실과 소설적 진실	89

2.4. 괴테의 「예술작품의 진실성과 개연성에 대하여」:	
자연적 진실 대 예술적 진실	98
III. 「비개연적 진실성」: 제3의 개연성론	110
1. 반-아리스토텔레스적 개연성론	111
1.1. 기준의 관점들: 역사와 문학의 경계 허물기	113
1.2. 불합리성의 전면화	119
1.3. 설득과 카타르시스의 거부	123
2. 자연과학적, 역사적 개연성의 무력화	132
IV. 개연성의 해체로서의 클라이스트 소설	145
1. 비개연적 사태로서의 기적의 해체	146
1.1. 「성 체칠리아 혹은 음악의 힘」: 무목적적 기적	147
1.2. 「칠레의 지진」: 의미화의 충돌과 기적의 해체	153
1.2.1. 신의 구원으로서의 기적	154
1.2.2. 신의 징벌로서의 기적	162
2. 「미하엘 콜하스」: 역사적 개연성의 해체와 비합리성의 힘	166
2.1. 장치로서의 연대기	167
2.2. 비합리성으로서의 예언 이야기	172
2.2.1. 통합적 플롯의 균열	173
2.2.2. 확률론적 불확실성 대 마술적 효과의 확실성	178
3. 「결투」: 합리주의적 개연성의 패배	182
3.1. 첫 번째 수수께끼: 증거의 무용성	183
3.2. 두 번째 수수께끼: 맹목적 믿음의 승리	191
4. 「O.... 후작부인」: 수학적 개연성의 한계	195
4.1. 조작 가능한 확률게임으로서의 구흔	198
4.2. 불확실성의 궁정: 라플라스의 악마와	

행운의 여신 포르투나	207
결론	217
참고문헌	220
Zusammenfassung	225

일러두기

- ❖ 클라이스트의 작품과 편지에서 인용한 경우 인용문 끝에 괄호와 쪽수만 표시하였으며, 출처는 dtv(Deutscher Taschenbuch Verlag)에서 출간된 다음의 클라이스트 전집임을 밝힌다.

Heinrich von Kleist(hrsg. von Helmut Sembdner): *Sämtliche Werke und Briefe*. München 2013.

이 전집은 두 권으로 이루어져 있는데 대부분의 인용 출처는 소설과 편지 등의 산문이 뮤여 있는 Ⅱ권이다. 드물게 Ⅰ권에서 인용한 경우에는 괄호 안에 권수를 따로 표기하였다.

- ❖ 또한 클라이스트의 다음 작품을 인용할 때 한국어 번역은 다음의 번역본을 참조하였음을 밝힌다. 필요한 경우에는 수정을 가했다.

「성 체칠리아 혹은 음악의 힘」, 「미하엘 콜하스」, 「결투」, 「O.... 후작 부인」: 하인리히 폰 클라이스트(황종민 역): 미하엘 콜하스. 창비 2016.

「칠레의 지진」: 하인리히 폰 클라이스트(진일상 역): 벼려진 아이 외. 책세상 2014.

- ❖ 그 밖의 인용 출처는 각주로 표시하였으며, 특정 장에서 특정 문현을 자주 인용하게 되는 경우에는 괄호 안에 약어를 넣고 쪽수를 병기하였다.

서론

이 논문은 하인리히 폰 클라이스트(Heinrich von Kleist, 1777–1811)의 개연성 문제를 다루며, 클라이스트의 소설을 ‘개연성에 대한 소설’로 읽는 시도다. 이 연구는 클라이스트의 「비개연적 진실성 Unwahrscheinliche Wahrhaftigkeiten」(1811)이라는 텍스트가, 당대의 문학적 개연성 담론과 관련해 매우 중요한 텍스트이자 개연성에 대한 클라이스트의 독특한 시학을 함축하고 있는 텍스트라는 점에 착안하여 시작되었고, 그 결과 크게 두 부분으로 나뉘어 구성되었다. 첫 번째 부분은 「비개연적 진실성」의 위상을 가늠하기 위한 배경의 탐구로서, 고대부터 18세기까지 이어지는 개연성 담론사를 고찰한 후 개연성론 텍스트로서 「비개연적 진실성」을 분석하는 것이다. 두 번째 부분은 그러한 분석을 중심으로 클라이스트의 소설들에 나타나는 개연성 담론들을 밝혀 보는 것이다.

「비개연적 진실성」은 클라이스트가 1811년 1월 10일자 『베를린 석간신문 Berliner Abendblätter』에 실은 글로,¹⁾ 한 나이든 장교가 모임의

1) 클라이스트는 자살로 생을 마치기 전 약 1년 반 동안인 1810년 10월 1일부터 1811년 3월 30일까지 『베를린 석간신문』을 발행했다. 네 쪽 분량의 이 신문은 일요일을 제외하고 매일 발간됐으며, 베를린 지역 소식이나 베를린 경찰국장의 보고와 같은 일반 뉴스와 더불어, 클라이스트 자신의 단편소설 및 문학비평, 특정 논쟁에 대한 다른 작가들의 기고문 등과 같은 문학 콘텐츠를 실었다. 클라이스트의 단편 「로카르노의 거지노파 Das Bettelweib von Locarno」(1810), 「성체칠리아 혹은 음악의 힘 Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik」(1810), 그리고 미학 논문으로도 여겨지는 유명한 텍스트인 「인형극에 대하여 Über das Marionettentheater」(1810) 역시 이 『베를린 석간신문』을 통해 발표된 것이다. 한편 클라이스트는 『베를린 석간신문』 간행 이전인 1808년에 이미 ‘예술을 위한 잡지’라는 부제를 단 『피부스 Phöbus』를 발행한 이력이 있다. 클라이스트는 이 잡지를 통해 전업 작가로 성공하고, 쿨러와 괴테의 작품도 실어 보이겠다는 야망을 품었다. 클라이스트의 소설 「O.... 후작부인 Die Marquise von O....」(1808)과 「미하엘 콜하스 Michael Kohlhaas」(1808/1810) 등도 역시 이 잡지를 통해 선보였다. 그러나 클라이스트는 잡지를 간의 경쟁 속에서 재정난을 버티지 못해 1년을 채 넘기지 못하고 빌행을 중단했다. Vgl. Anton Philipp Knittel: Phöbus. Ein Journal für die Kunst. In: Ingo Breuer (Hrsg.): Kleist-Handbuch. Stuttgart/Weimar 2009, S. 162–166.

사람들에게 ‘믿기지 않겠지만 정말 있었던 일’이라면서 세 편의 일화를 들려준다는 내용이다. 때문에 이 작품은 세 편의 일화에 대표성이 있다고 보아 일화 Anekdot로 분류되기도 하고, 일화들을 묶는 액자를 이야기가 존재하는 점과 사건 중심적 성격 때문에 노벨레 Novelle로 분류되는가 하면, 짧은 분량 때문에 단편소설 Erzählung로 보기도 하며, 철학적 성찰을 담고 있다고 보아 저작 Schrift의 카테고리에 묶이기도 한다.

장교가 들려주는 믿기지 않는 세 편의 일화란 총알이 몸을 관통했는 데도 멀쩡한 군인, 라인 강에 떠 있던 배가 강변에 떨어진 바위 때문에 육지로 들어 올려진 일, 스헬데 강의 배다리 폭파의 충격으로 강 건너편으로 날아갔지만 조금도 다치지 않은 기수(旗手)에 대한 이야기다. 각 일화는 요즘 식으로 말하자면 언론매체의 ‘해외 토픽’ 섹션에 실릴 만한 사건들로서, 글이 발표된 신문매체의 성격에 잘 어울리게 기이하고 흥미로운 사건들에 대한 짤막한 보고다. 그러나 이 글은 평범한 일화를 넘어서는 미학 텍스트로서 이미 주목받은 바 있으며, 본 연구에서는 이 텍스트가 당대의 문학적 개연성 담론과 그 역사를 비판적으로 소환한다고 보아 클라이스트의 개연성론에 대한 주요 텍스트로서 분석할 것이다.

개연성론 텍스트로서의 「비개연적 진실성」에 대한 본격적인 분석은 클라이스트 당대인 18세기에 이르는 문학적 개연성 담론을 살펴 본 후 이루어질 것이다. 개연성 담론사의 시작은 고대 그리스로 거슬러 올라가, 개연성에 대한 플라톤과 아리스토텔레스의 대립적 입장에서 출발한다. 이 대립은 진리 Wahrheit와, 서사문학이라는 허구 Fiktion가 맷는 관계에 대한 상이한 입장차가 이룬다. 플라톤은 이데아로 일컬어지는 객관적이고 절대적인 진리가 선재한다고 보는 입장이기 때문에, 문학의 개연성, 즉 허상에 불과한 ‘그럴듯함’이 진리를 왜곡시키는 것을 경계하며 그 가치를 제한하는 입장이다. 반면 아리스토텔레스는 문학이 절대적 진리의 단순한 모방물이 아니라 허구적 현실을 생성할 수 있다고 보며, 개연성을 그러한 서사 창작의 주요한 원리로 보고, 문학이 감상자에게 불러 일으키는 예술적 효과를 중시한다. 이 두 입장은 중세를 지나 18세기에 이르기까지 예술과 개연성에 대한 근본적인 대립적 입장으로서 계승되고

재해석된다. 따라서 이 연구는 먼저 아리스토텔레스와 플라톤의 대립적 입장을 보고, 「비개연적 진실성」과 상호텍스트적 관련 하에 있는 아리스토텔레스의 개연성론을 상세히 논할 것이다. 이후 중세, 르네상스, 바로크의 개연성 담론을 개괄한 후 18세기의 근대적 개연성 담론이 어떻게 전개되는가를 살펴보며 이때 레싱, 볼프 학파, 빌란트, 괴테가 참조될 것이다. 그리고 나서 이 연구의 시작점이 된 텍스트인 클라이스트의 「비개연적 진실성」이, 당대까지 주류를 이루던 양 대립적 개연성론의 어느 쪽에도 포섭되지 않는 독자적 노선을 보여주었음을 논증할 것이다.

그리고 연구의 후반부에서는 클라이스트의 소설들을 당대 개연성 담론에 대한 비판적 대결로서 분석하며, 「성 체칠리아 혹은 음악의 힘 Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik」(1810), 「칠례의 지진 Das Erdbeben in Chili」(1807), 「미하엘 콜하스 Michael Kohlhaas」(1810), 「결투 Der Zweikampf」(1811), 「O.... 후작부인 Die Marquise von O....」(1808)이 그 대상이 된다. 서두에 밝혔듯 이는 클라이스트의 소설을 ‘개연성에 대한 소설’로 읽는 시도로서, 소설 자체의 개연성을 논하는 차원을 넘어서 인물의 말과 행동, 서술자의 서술방식 등을 개연성 담론과 연관시키거나 개연성에 대한 은유로 읽는 메타적 관점의 연구이며, 클라이스트의 개연성론이 실제로 어떻게 작품으로 실현되었는가를 보는 것이기도 하다.

연구사

본 연구에서는 「비개연적 진실성」을 클라이스트의 개연성론 텍스트로 간주함으로써 문학적 개연성 담론사에서 클라이스트의 개연성론이 차지하는 위상과 그 내용, 그리고 그 실현으로서 클라이스트의 소설들을 탐구한다. 따라서 이 연구의 위치를 가늠하기 위하여 기존 연구의 여러 갈래들 가운데 다음의 세 가지 측면을 중점적으로 살펴볼 것이다. 첫째는 클라이스트와 관련한 진실 및 개연성의 문제이며, 둘째는 핵심 텍스트인 「비개연적 진실성」의 연구사이고, 셋째는 개연성 담론사에 대한 선행연

구다.

클라이스트에게서 진실과 개연성의 문제는 매우 중요하게 다루어지는 주제 중 하나다. 클라이스트의 여러 작품과 작가 본인의 편지에서, 절대적인 진실을 인식하기란 불가능하다는 회의적 인식이 뚜렷하게 드러나기 때문이다. 요헨 슈미트는 클라이스트의 작품에서 “진실을 판별할 능력과 인식의 가능성은 환상, 미혹, 위장, 현혹 또는 착각에 의해 방해”를 받으며 “수수께끼처럼 훼뚫어볼 수 없는 세계에서 진실을 인식하기의 어려움은 비극적인 재앙 또는 재앙에 가까운 상황을 빚어낸다”고 주장했다.²⁾ 이는 『홈부르크 공자 Prinz Friedrich von Homburg』(1821), 『깨어진 항아리 Der zerbrochne Krug』(1811), 『슈로펜슈타인 일가 Die Familie Schroffenstein』(1803), 『펜테질레아 Penthesilea』(1808), 「성 도밍고 섬의 약혼 Die Verlobung in St. Domingo」(1811), 「O.... 후작부인」, 「칠레의 지진」과 같은 작품을 떠올려 봤을 때 어렵지 않게 납득할 수 있는 진술이다.³⁾

한편 진실에 대한 회의는 클라이스트가 쓴 한 편지를 근거로 한, 소위 ‘칸트 위기 Kant-Krise’라 불리는 문제를 중심으로도 연구되어 왔다. 1801년 3월 22일, 약혼한 사이였던 빌헬미네 폰 청에 Wilhelmine von Zenge에게 쓴 편지에서 클라이스트는 칸트 철학을 접한 이후 눈으로 어떤 대상을 보고도 “우리가 진실이라고 부르는 것이 정말 진실인지, 아니면 우리에게 그저 그렇게 보일 뿐인지 결정할 수 없다 Wir können nicht entscheiden, ob das, was wir Wahrheit nennen, wahrhaft Wahrheit ist, oder ob es uns nur so scheint”(634)고 썼다. 이 부분은 칸트 철학의 영향을 받은 클라이스트가 진실 인식에 대한 회의를 직접적으로 드러낸 중요한 증거로 간주되며 ‘칸트 위기’로 명명되었고 일련의 연구를 불러일으켰다.⁴⁾

2) Jochen Schmidt: Erkenntnis und Wahrheit. In: Ingo Breuer (Hrsg.): Kleist-Handbuch. Stuttgart/Weimar 2009, S. 304.

3) 이 문제에 대한 초창기의 대표적 연구는 발터 뮐러-자이델 Walter Müller-Seidel의 『오인과 인식 Versehen und Erkennen』(1971)으로, 여기서 그는 ‘오인’과 ‘인식’이야말로 클라이스트의 시학에서 본질적인 구조를 형성하고 있음을 분석하였다.

이처럼 클라이스트에게서 진실은 가닿을 수 없는 대상으로 나타나기 때문에, 개연성에 대한 관념 역시 회의적으로 나타난다. 어떤 일이 개연적으로 보인다면 일반적으로는 그것이 참일 가능성성이 높다는 의미지만, 클라이스트는 개연적인 것이 오히려 거짓일 수 있다는 발언을 작품에서 두 번이나 한 바 있다. 한 번은 「미하엘 콜하스」에서이며, 다른 한 번은 「비개연적 진실성」에서다. 「미하엘 콜하스」에서는 “개연성이 늘 진실의 편에 있는 것은 아니듯이”라는 진술로,⁵⁾ 「비개연적 진실성」에서는 “사람들은 진실에 대한 첫째 조건으로 개연적인 것을 요구”하지만 “개연성이란 경험상 그렇듯이 항상 진실의 편에 있지는 않다”는 표현으로 나타난다.⁶⁾ 이 문장들은 ‘진실 인식에 대한 회의’라는 클라이스트의 전반적인 기조를 바탕으로 볼 때는 개연성이 진실을 판단하는 데에 큰 소용이 없다는 뜻으로서, 진실 인식에 대한 회의주의를 뒷받침하는 결정적이고 대표적인 대목으로서 인용되곤 한다.

그런데 위의 문장들은 작중에서 어떻게 그렇게 우연적이고 황당무계한 일들이 실제로 일어나게 되었는지를 부연하는 맥락에서 선언된 것이다. ‘우연 Zufall’은 클라이스트의 문학에서 결정적인 요소로서 빈번하게 등장한다. 위의 인용과 같은 직접적인 서술자의 설명 없이도, 사건 자체

-
- 4) 칸트 위기에 대해서는 칸트의 어떤 저작이 클라이스트에게 영향을 주었는가에 대한 탐구부터, 클라이스트가 정말 칸트를 제대로 이해한 것이 맞는지 문제를 제기하는 시각, 그리고 클라이스트가 회의하는 것은 칸트적 의미의 진실이 아니라 직업을 갖기 위한 학문에 대한 것이라는 시각까지 다양한 입장이 병존한다. 칸트 위기에 대한 연구 동향을 정리한 것으로는 다음을 참조. Jochen Schmidt: Erkenntnis und Wahrheit. In: Ingo Breuer (Hrsg.): Kleist-Handbuch. Stuttgart/Weimar 2009, S. 304–305; Klaus Müller-Salget: Nachwort. In: Heinrich von Kleist: Sämtliche Werke und Briefe. Bd. 4. Frankfurt a. M. 1997, S. 525–553; 이성주: 하인리히 폰 클라이스트와 소위 ‘칸트위기’ – 카시러와 무트의 관점을 중심으로. 獨逸文學 Vo. 57 2016, 45–70.
- 5) “[...] wie denn die Wahrscheinlichkeit nicht immer auf Seiten der Wahrheit ist.”(96) 이는 주인공 콜하스로부터 작센 선제후 측이 자기 가문의 몰락에 대한 예언을 담은 쪽지를 빼앗기 위해, 쪽지를 써 준 노파를 연기할 닮은 사람을 찾았는데 공교롭게도 찾은 사람이 바로 그 예언자 노파와 동일인이었다는 놀라운 우연을 설명하는 문장으로 등장한다.
- 6) “Denn die Leute fordern, als erste Bedingung, von der Wahrheit, daß sie wahrscheinlich sei; und doch ist die Wahrscheinlichkeit, wie die Erfahrung lehrt, nicht immer auf Seiten der Wahrheit.” (277–278)

가 우연들의 연쇄작용으로 견잡을 수 없이 흘러가는 양상은 클라이스트의 작품에서 쉽게 찾아볼 수 있다. 가령 「칠레의 지진」의 경우는, 이미 처음부터 주인공 커플이 죽음을 목전에 둔 순간 대지진이 일어나는 것과 같은 결정적인 우연으로 이야기가 시작된다. 이처럼 클라이스트의 시학적 특징 중 하나인 ‘우연’은 개연성과도 관련된다. 어떤 사건을 우연이라 인식하는 데에는 그것이 예상에서 벗나간 일, 즉 비개연적인 것이라는 인식이 전제되기 때문이다. 즉 클라이스트에게 개연성이란, 칸트 위기와 관련지어 볼 때는 진실에 닿을 능력이 없는 의심스러운 대상인 반면, 개연적인 것의 반대인 ‘비개연성’은 인간의 인식능력으로는 예측 불가능한 ‘진실’과 닿아 있으며 우연한 사건의 기본 조건으로서 클라이스트의 작품 속에서 사건을 일으키고 진행시키는 동력이 된다.

이처럼 진실 인식에 대한 회의적 시각에서 나타나는 개연성과 비개연성에 대한 관념은 클라이스트 특유의 시학을 형성하는바, 그 제목에서부터 그러한 의식을 담고 있는 「비개연적 진실성」은 클라이스트의 미학 텍스트로서 주목을 받았다. 「비개연적 진실성」은 「인형극에 대하여 Über das Marionettentheater」(1810)와 「말하면서 생각이 점차 완성되는 것에 대하여 Über die allmählige Verfertigung der Gedanken beim Reden」(1805/06, 이하 「생각의 완성」)과 더불어 클라이스트의 미학을 잘 드러내는 3개 대표 저작으로 평가된다.⁷⁾ 「비개연적 진실성」이 개연성과 진실이 항상 같은 편에 있지는 않음을 말한다면, 「인형극에 대하여」는 우미 Anmut와 성찰 Reflexion이 대립적인 관계에 있음을, 「생각의 완성」은 내용이 표현에 선행하는 것이 아니라 그 반대임을 역설하는 흥미로운 텍스트다. 그런데 「인형극에 대하여」가 1900년대 초에 이미 “클라이스트의 미학과 문학적 자아상의 근본이 되는 텍스트”로서 그 중요성이 재조명된 아래 지금까지도 활발히 연구되고 있는 반면에,⁸⁾ 「비개연적 진실성」이 본격적으로 주목받기 시작한 시기는 1970년대로 「인

7) Vgl. Ingo Breuer: Unwahrscheinliche Wahrhaftigkeiten. In: Ingo Breuer (Hrsg.): Kleist-Handbuch. Stuttgart/Weimar 2009, S. 157.

8) Ulrich Johannes Beil: Über das Marionettentheater. In: Ingo Breuer (Hrsg.): Kleist-Handbuch. Stuttgart/Weimar 2009, S. 152.

형극에 대하여」에 비해 늦은 편이다. 국내 독문학 연구사에서도 「비개연적 진실성」과 「생각의 완성」은 클라이스트의 소설과 희곡에 비해서는 물론이고, 「인형극에 대하여」에 비해서도 거의 조명되지 못했다.⁹⁾ 참고로 「비개연적 진실성」은 2003년에 발행된 배중환의 번역서 『칠레의 지진: 클라이스트 단편전집』에 최초로 번역되어 2023년 현재까지 유일한 번역으로 남아 있으며 「그럴듯하지 않은 진실」이라는 제목으로 옮겨졌다.¹⁰⁾

「비개연적 진실성」의 연구사는 이 텍스트의 장르를 어떻게 규정하느냐에 따라 연구의 방향이 바뀌어온 역사라 정리할 수 있다. 1930년대에 시작된 초기의 연구는 이 작품의 장르를 무엇보다도 ‘일화 Anekdot’로 보는 데에 초점이 맞춰져 있다. 일화란 본래 어원적으로 “출판되지 않은 것 Nichtherausgegebenes”이라는 뜻으로, “유명한 인물의 생애에 일어난, 잘 알려지지 않은 사건을 강조한 보고”를 뜻한다.¹¹⁾ 클라이스트 역

9) 국내의 학술지논문 및 학위논문 중 「비개연적 진실성」과 「생각의 완성」을 전면적으로 다룬 연구는 전무한 반면, 「인형극에 대하여」 연구는 상당수 찾아볼 수 있다. 학술지논문으로는 손호은: 클라이스트의 인형극 미학. 독일문학 51, 1993; 조정래: 하인리히 폰 클라이스트의 『인형극에 대하여』. 세계문학비교연구 33, 2010; 홍순희: 하인리히 폰 클라이스트의 『인형극에 대하여』에 형상화된 포스트 모던적 단초로서의 “기계적인” 우미. 독일어문학 54, 2011 등이 있으며, 학위논문 중에는 신태호: 하인리히 폰 클라이스트의 노벨례 研究. 서울대학교 박사학위논문 1983; 유영미: 하인리히 폰 클라이스트에서의 파라다이스로의 귀환: 논문 <인형극에 대하여>와 드라마 <홈부르크왕자>를 중심으로. 연세대학교 석사학위논문 1992 등을 비롯한 연구들이 다수 발견된다.

10) 클라이스트(배중환 역): 칠레의 지진: 클라이스트 단편전집. 세종출판사 2003, 334–338.

작품의 원제인 ‘Unwahrscheinliche Wahrhaftigkeiten’을 우리말로 어떻게 옮길 것인가 하는 문제는 사실상 이 작품을 어떻게 이해할 것인가의 문제와 직결되어 있다. 이 작품에서 장교가 들려주는 세 편의 일화는 마치 ‘믿기지 않는 실화 모음’과도 같은 것이다. 배중환의 번역어 ‘그럴듯하지 않은 진실’은 일반 독자에게 그러한 의미를 직관적으로 전달할 수 있는 선택이다. 이 논문에서 자연스러운 번역어 대신 ‘비개연적’이라는 다소 부자연스러운 어휘를 선택한 까닭은, 반의어인 ‘그럴듯함’, 즉 ‘개연성 Wahrscheinlichkeit’을 부각시키기 위해서다. 그리고 ‘진실’이 아닌 ‘진실성’을 선택한 까닭은, 절대적인 진리나 참을 연상시키는 ‘Wahrheit’와는 구분될 필요가 있기 때문이다. 또한 이 텍스트 외에도 클라이스트의 작품 전반에는 진실의 인식에 대한 근본적인 회의가 깔려 있을 뿐만 아니라, 절대적 진실과 소설적 진실에 대한 뒤엉킨 이해 사이에서 클라이스트가 뜻하는 바는 다름 아닌 (다소 어색한 표현이지만) ‘진실적인 것’이기 때문이다. 그렇기에 여기서는 ‘Wahrhaftigkeit’를 ‘진실성’이라 옮긴다.

11) Klaus Müller-Salget: Kommentar. In: Heinrich von Kleist: Sämtliche Werke

시 그러한 정의에 걸맞게 디오게네스, 바흐, 이반 4세, 나폴레옹과 같은 역사적 인물에 대한 일화를 쓰기도 했지만, 그밖에도 “유명하지 않은 인물의 특이한 행동”, “사물에 얹힌 기이한 사건” 및 “그와 관련한 재미있는 언급”과 같은 이야기들까지도 일화로 취급했다.¹²⁾ 「비개연적 진실성」에 등장하는 세 가지 일화 역시 고전적인 의미의 일화, 즉 유명인에 대한 일화가 아니다. 그런데 주목할 만한 사실은 클라이스트가 살았던 시대에 ‘일화’란 일반적으로 “사실 보고 Tatsachenberichte”를 뜻했다는 점이다.¹³⁾ 그럼에도 불구하고 클라이스트는 자신의 일화 작품들에서 사실을 근거로 하면서도 허구화, 문학화를 시도함으로써 일화의 저변을 넓혀 “근대적 일화 장르를 정초한 이들 중 하나”로 평가된다.¹⁴⁾ 「비개연적 진실성」의 일화들 역시 역사적 사실을 그대로 옮긴 것이 아니라 클라이스트가 다른 곳에서 읽고 듣거나 경험한 것에 변형을 가한 것이다. 그렇기 때문에 젬프트너의 연구와 같은 초창기에는 일화의 출처를 규명하는 문헌학적 작업이 선행되었고, 진실과 개연성의 관계 자체보다는 새로운 장르의 정초로서 그 의미가 조명되었으며, 이때 제목에서 말하는 ‘진실’이란 일화와 기록을 통해 전달되는 ‘역사적 진실’을 표상하는 것으로서 큰 의문 없이 받아들여졌다.

「비개연적 진실성」이 연구 대상으로서 큰 주목을 받은 것은 1970년대 무렵 이 텍스트를 미학 텍스트로 간주하면서부터인데, 그 이전에 노벨례로서의 이 텍스트의 장르적 특징을 짚고 넘어갈 필요가 있다. 이 작품은 형식적으로 노벨례의 모델, 특히 “보카치오 모델 Boccaccio-Modell”을 취하고 있다.¹⁵⁾ (이는 앞서 언급한 클라이스트 미학과 관련

und Briefe Bd. 3. Frankfurt a. M. 1991, S. 914.

12) Müller-Salget 1991, S. 915.

13) Müller-Salget 1991, S. 916.

14) “[Von Forschung wurde] Kleist selbst als [...] Mitbegründer der moderne Anekdoten bezeichnet.” Ingo Breuer: Erzählungen. In: Ingo Breuer (Hrsg.): Kleist-Handbuch. Stuttgart/Weimar 2009, S. 90.

15) 클라이스트가 보카치오의 『데카메론』을 직접 읽었는지는 확실치 않지만, 1803년 베를린에서 출간된 디트리히 빌헬름 솔타우 Dietrich Wilhelm Soltau의 번역본으로 접했을 가능성이 있고, 적어도 (후술되는) 괴테의 노벨례 『독일 난민들의 환담』을 통해 그 형식을 접했으리라는 사실은 거의 명백하다. 또한 「비개연적 진실성」의 마지막에 쉴러를 언급하는 것이 곧 괴테의 노벨례를 풍자하려는 의도라

한 다른 대표적 저작인 「인형극에 대하여」, 「생각의 완성」과의 공통된 특징이기도 하다.) 보카치오 모델이란 16세기에 이탈리아에서 출간된 『데카메론』의 특징인 액자식 구조를 일컫는데, 특히 괴테가 『독일 난민들의 환담 Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten』(1795)에서 그 형식적 구조를 차용 및 발전시켜 18세기 독일 문학의 노벨레 장르의 발전에 큰 영향을 미친 바 있다.¹⁶⁾ 그러나 괴테의 노벨레와 노벨레로서 바라본 클라이스트의 3개 저작을 비교했을 때, 틀 이야기가 액자 속 이야기를 일정 주제로 엮는 역할을 한다는 형식적인 공통점은 있지만, 괴테의 노벨레는 도덕적 성격이 강하고 속 이야기와 틀 이야기가 상호적으로 이해를 돋는 구조로 구성된 반면, 클라이스트의 작품들은 “탈도덕화 Entmoralisierung”와 “미학화 Ästhetisierung”를 특징으로 하며, 속과 틀의 의미적 관계에서도 연관성이 명확치 않아 “부조리함 Absurdität”까지 이른다는 차이점이 있다.¹⁷⁾ 즉 클라이스트의 노벨레는 괴테적 모범과 거리가 있는 독자적 특징을 가진 것으로 평가되며, 클라이스트의 노벨레를 장르사적, 장르이론적으로 어떻게 규정할지의 문제는 아직도 논쟁의 대상이라 할 수 있다.¹⁸⁾ 1800년대 경에 노벨레라는 장르의 개념이 확실하게 정립된 것은 아니었고, 클라이스트의 단편소설이 “근본적으로 극도로 무질서하고, 특히 이야기 *fabula*와 역사 *historia* 혹은 – 근대적으로 형성된 – 문학과 실용서, 학술과 논픽션의 엄격한 구분이 (아직) 완수되지 않았음을 통해 특징지어진다”는 평에서 알 수 있듯이,¹⁹⁾ 최근의 연

고 보는 시각도 있다. 왜냐하면 『독일 난민들의 환담』이 처음으로 출간된 곳이 쉴러의 잡지 『호렌 Die Horen』이기 때문이다. Vgl. Ingo Breuer: Erzählungen. In: Ingo Breuer (Hrsg.): Kleist-Handbuch. Stuttgart/Weimar 2009, S. 91; Ingo Breuer: Unwahrscheinliche Wahrhaftigkeiten. In: Ingo Breuer (Hrsg.): Kleist-Handbuch. Stuttgart/Weimar 2009, S. 157.

16) 신태호: 노벨레 작가로서의 괴테. *인문논총* Vol. 35 1996, 83–101 참조.

17) Ingo Breuer: Erzählungen. In: Ingo Breuer (Hrsg.): Kleist-Handbuch. Stuttgart/Weimar 2009, S. 91.

18) Ebd., S. 92. 이는 나아가 작가로서의 클라이스트를 문학사조 중 어디에 속한 이로 볼 것인가에 대한 논쟁과도 관련된다.

19) “Das Feld der Erzählungen ist grundsätzlich äußerst diffus und zeichnet sich nicht zuletzt dadurch aus, dass dort eine strikte Trennung von *fabula* und *historia* oder – modern formuliert – Literatur und Sachbuch, *fiction* und *non-fiction* (noch) nicht vollzogen ist.” Ebd., S. 93.

구는 「비개연적 진실성」을 비롯한 저작들의 장르를 “오히려 클라이스트 만의 고유하고 모호한 단편소설 Erzählung 개념으로” 여기는 시각이 지배적이다.²⁰⁾ 다시 말해 클라이스트의 노벨레가 갖는 고유한 특징과 장르적 비규정성은 「비개연적 진실성」을 미학 텍스트로서 독해해 볼 수 있는 가능성을 크게 열어젖히고 있다.

미학 텍스트로서의 「비개연적 진실성」의 잠재적 가치가 드디어 빛을 본 것은 1979년 미국의 학술지 『다이어크리틱스 diacritics』에 「비개연적 진실성」의 번역과 더불어 캐롤 제이콥스와 신시아 체이스의 해체주의적 해석이 실리면서부터다. 제이콥스는 「비개연적 진실성」이 “겉보기와 달리 비개연적인 세 일화의 전달보다는 세 이야기를 들려주는 누군가에 대한 이야기”임을 짚으면서²¹⁾ “믿을 수 없는 것은 사건 자체가 아니”며, “원인과 결과의 단절을 회복”하기 위한, 서술자가 일화들이 사실임을 입증하려는 시도가 실제로는 “계산된 속임수”임을 분석한다.²²⁾ 그리하여 제이콥스는 「비개연적 진실성」이 나타내는 것은 결국 인과관계를 통한 예측의 불가능성이며, 이 작품이 서사적 완결을 거부하는 구조로 되어 있음을 논증하였다. 또한 체이스는 같은 학술지에서 제이콥스의 분석을 논평하면서, 「비개연적 진실성」의 세 가지 이야기에서 가장 인상적인 것은 “언어의 힘이 효과적으로도, 예측 가능한 방식으로도, 명백한 필연성을 통해서도 기능하지 않는다는 점”이며 클라이스트의 서술은 “원인과 결과의 부정을 반복하며 우발성을 생산하는 메커니즘”이라고 요약했다.²³⁾ 또한 다른 논문에서 체이스는 「인형극에 대하여」와 「비개연적 진

20) Ebd., 해당 연구는 다음을 참조. Hildburg Herbst: Frühe Formen der deutschen Novelle im 18. Jahrhundert. Berlin 1988; Hartmut Debert: Vor einer Theorie der Novelle. Die Erzählung im Spiegel der aufklärerischen Gattungsdiskussion. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 112 1993, S. 481–508; Heidrun Alzheimer-Haller: Handbuch zur narrativen Volksaufklärung. Moralische Geschichten 1780–1848. Berlin/New York 2004; Gunhild Berg: Erzählte Menschenkenntnis: Moralische Erzählungen und Verhaltenschriften der deutschsprachigen Spätaufklärung. Tübingen 2006.

21) “[...] despite appearances, this is not the relation of three improbable anecdotes but rather the story of someone who tells three stories.” Carol Jacobs: The Style of Kleist. In: diacritics 9.4. 1979, S. 52.

22) Jacobs 1979, S. 55.

실성」을 상호보완적 관계로 위치시키면서, 전자는 미의 조건에 대한, 후자는 진실의 조건에 대한 텍스트로 보이지만 무엇보다 두 텍스트 모두 서사라는 사실에 주목하여, 두 작품을 함께 분석했을 때 텍스트의 인식론적 기능과 수행적 기능이 서로를 방해하는 동시에 의미를 생산하는 모델이 나타남을 분석하기도 하였다.²⁴⁾

제이콥스와 체이스가 수행한 분석의 공통점은 「비개연적 진실성」의 서술방식 자체에 주목하며, 이 텍스트를 서사 자체에 대한 것으로 보았다는 점이다. 또한 이는 「비개연적 진실성」을 클라이스트의 미학적 입장을 수행적으로 드러내는 텍스트로서 조명하는 데에 큰 기여를 했다. 그런데 이들의 해체주의적 독해에서 ‘개연성’ 자체에 대한 관심은 잘 드러나지 않았다면, 이들의 전제를 받아들이는 동시에 한 발 더 나아가 문화사적 맥락에서 개연성 개념과 함께 고찰한 연구가 있으니 바로 뤼디거 캄페의 저작 『개연성의 유희: 파스칼에서 클라이스트 사이의 문학과 계산』(2002)이 그것이다. 여기서 캄페는 17세기 말에 수학에서 확률이론이 수립된 것을 “확률론 혁명 probabilistische Revolution”이라 보면서 확률론적 사고가 수학뿐만 아니라 신학, 법학, 자연과학, 경제학, 그리고 문학에까지 두루 영향을 미쳤음을 문화사적으로 조명했다.²⁵⁾ 본래 개연성이란 기술적 technisch이고 수사학적인 용어로서 ‘과학적 참 Wahre’과는 구분되는 것이었지만, 확률이론의 수립 이후 개연성은 과학적 진실의 자리를 차지하게 되었다는 것이다. 이에 따라 캄페는 다음의 두 측면에서 그 영향사를 고찰한다. 하나는 주사위 도박과 같은 게임의 승패 확률을 계산하는 것에서 비롯된 이른바 ‘게임이론 Spieltheorie’이 수학, 법학, 통계학 등에서 진실을 인식하는 방법에 전환을 일으켰다고 보는 과학사적 측면이며, 다른 하나는 ‘진실의 가상 Schein der Wahrheit’으로서 개연성이 18세기 소설형식의 새로운 원칙으로서 발전해 나가는 미학

23) Cynthia Chase: Telling Truths. In: diacritics 9.4. 1979, S. 69.

24) Vgl. Cynthia Chase: Mechanical Doll, Exploding Machine: Kleist's Models of Narrative. In: Decomposing Figures: Rhetorical Readings in the Romantic Tradition. Johns Hopkins University Press 2019, S. 141–156.

25) Rüdiger Campe: Spiel der Wahrscheinlichkeit: Literatur und Berechnung zwischen Pascal und Kleist. Wallstein Verlag 2002, S. 8.

적인 측면이다.²⁶⁾

캄페는 미학적 측면을 다룬 후반부의 마지막 챕터에서 「비개연적 진실성」을 다루는데, 여기서 제이콥스와 체이스의 분석을 인용하면서 이들의 해석을 더 명확히 이해하기 위해서는 이 텍스트를 개연성 이론(확률 이론)과 관련지어 읽어야 한다는 주장을 편다. 캄페는 개별적인 사건을 ‘일어날 수도 있고 일어나지 않을 수 있는 것’, 즉 ‘우발성 Kontingenz’으로 인식하는 확률이론적 사고를 기초로, 「비개연적 진실성」에서 서술되는 세 가지 일화를 “우발적 비개연성 contingente Unwahrscheinlichkeit”이 “내러티브적 비개연성 narrative Unwahrscheinlichkeit”을 극단화하는 구조로 되어 있음을 분석한다.²⁷⁾ 특히 그는 세 가지 일화 자체와 그것이 서술되는 방식에서 “이야기 story, 실험 Experiment, 역사 history”라는 상이한 유형이 교차되며 나타나면서 서로 명확히 구분되지 않는다는 점에 주목한다.²⁸⁾ 이러한 분석은 그의 저서의 중요한 전제가 되는, 수학적 개연성과 미학적 개연성 간의 구조적 유사성을 뒷받침하는 근거가 되며, 「비개연적 진실성」이 소설을 과학적 실험 및 우발성의 담론장과 엮어 다룬다는 점에서 근대의 소설 이론으로서의 면모를 드러낸다고 말한다.

본 연구에서 주목하는 개연성은 캄페의 출발점과는 조금 다르다. 캄페가 17세기 말의 확률이론이 일으킨 파급효과에 주목하는 동시에 서로 간에 큰 관련성이 없다고 여겨지던 두 영역, 즉 수학적 확률과 미학에서의 ‘진실의 가상’ 개념 간의 사상적 연결점으로서 개연성을 조명하고 있다면, 본 연구에서는 고대부터 시작된 문학의 개연성에 대한 담론이 중세를 거쳐 근대에 이르기까지 어떻게 계승되고 변주되는가에 관심이 있기 때문이다. 또한 「비개연적 진실성」 역시 그러한 맥락 속에서 고찰하

26) 한스 블루멘베르크가 개연성이 은유적인 것에서 과학적인 것으로 ‘용어화 Terminologisierung’되었다고 봄으로써 그 이전과 이후를 단절적인 전환으로 파악한다면, 캄페는 수학적 개연성과 미학적 개연성 사이의 연속성과 유사성에 주목하는 관점을 취한다는 결정적인 차이가 있다. Vgl. Hans Blumenberg: Terminologisierung einer Metapher: ›Wahrscheinlichkeit‹. In: Paradigmen zu einer Metaphorologie. Suhrkamp 2015, S. 117–141.

27) Campe 2002, S. 434.

28) Campe 2002, S. 435.

며 전통적인 두 가지 흐름에서 벗어나는, 그리하여 하나의 중요한 지표가 되는 텍스트임을 밝히는 것에 목적을 두고 있다. 그럼에도 불구하고 캄페의 분석에서 흥미로울 뿐만 아니라 본 연구와도 연관되는 것은, 「비개연적 진실성」의 두 번째 일화에서 언급되는 나무토막 실험에 대한 논이다. 캄페는 이 대목이 “실험적 모델을 통해서 원인과 결과 간의 관계를 ‘개연성 있게’ 만들고” 있으며 “근대적 자연관찰의 구조”를 보여준다고 말하면서 이 텍스트에 ‘실험의 서술’이라는 차원이 더 있음을 지적한다.²⁹⁾ 아리스토텔레스에게 사건은 개별적인 것으로서 역사에 기록될 뿐 이론화될 수 없는 것이었지만, 확률론 혁명을 거친 근대적 사고방식에서 사건이란 일어날 수도 있고 그렇지 않을 수도 있는 가능성을 지닌 것으로 인식되며 조건에 따른 계산과 실험의 영역에 들어섰다는 것이다. 캄페의 고찰은 앞으로 살펴보게 될 개연성 담론의 역사의 두 축 중 하나인 플라톤주의적 개연성론에서 객관적 진리의 자리에 수학적 확률, 과학적 지식 등이 들어서는 변화와 관련하여 생각해 볼만하다. 또한 캄페가 근대적 사고방식으로서 게임이론이 문학에 미친 영향을 분석한 점에 착안하여, 본 연구에서는 「O.... 후작부인」에서 나타나는 개연성의 문제를 확률게임이라는 관점에서 분석해 볼 것이다.

캄페 이후로 수학적 개연성과 「비개연적 진실성」의 관계를 보다 직접적으로 고찰한 것은 매체를 중심으로 한 아른트 니비쉬의 연구다. 니비쉬는 클라이스트의 개연성에 관한 논의에서 수학적 확률론이 확산된 18세기는 세계를 “우발성들의 연쇄 eine Kette von Kontingenzen”로서 본격적으로 인식하기 시작한 시대라고 하면서, 클라이스트가 이러한 시대 정신을 반영하는 동시에 역전된 형태로 보여줌에 주목한다.³⁰⁾ 클라이스트는 확률론을 잘 알고 있었으며, 확률을 통해서 불확실성을 걸러내기보다는 오히려 어떤 상황에서든 항상 혼돈이 발생할 수 있음을 의식했다는 것이다.³¹⁾ 그리고 「비개연적 진실성」의 세 일화가 모두 수학적 확률 및

29) “Es soll im experimentellen Modell den Zusammenhang zwischen Ursache und Wirkung »wahrscheinlich« machen. [...] Sie[Die mittlere Geschichte] zeigt paradigmatisch die Struktur der modernen Naturbeobachtung.” Campe 2002, S. 428.

30) Arndt Niebisch: Kleists Medien. De Gruyter 2019, S. 215.

물리학적 요소와 깊은 관련을 맺고 있기 때문에, 이 세 이야기는 진실의 신빙성 Glaubhaftigkeit des Wahren 또는 개연성 Wahrscheinlichkeit에 대한 시학적 문제보다는, 복잡한 체계로서의 세계 속의 확률 Probabilität에 관한 이야기라고 결론 내린다.³²⁾ 그러나 본 논문에서는 니비쉬의 관점과는 다르게, 세 일화가 다루는 자연과학적, 물리학적 소재와 서술이 여전히 시학적 문제와 깊은 관련이 있다고 본다. 왜냐하면 그러한 서술은 단순히 주제와 소재로 그치는 것이 아니라, 자연과학적, 물리학적 이론에의 합치를 요구하는 개연성을 분명히 의식했다고 보기 때문이다. 본론에서 살펴보겠지만 시학적 개연성의 판단은 문학적 효과를 중시하는 입장과 문학 외재적 가치에 따라 판단하는 입장으로 양분되는데, 「비개연적 진실성」에 나오는 자연과학적, 물리학적 설명은 바로 문학 외재적 가치를 중시하는 입장을 반영하고 있으며 이 역시 시학적 논의의 장 안에서 이루어진 것이다. 이에 대해서는 Ⅲ장에서 자세히 논할 것이다.

또 다른 한편 캄페의 「비개연적 진실성」 분석에서는 여러 서술 유형 중 하나로서 역사 history가 언급된다. 사실 「비개연적 진실성」 연구에서 역사의 문제는 상호텍스트적 관점에서 언급하지 않을 수 없는 문제다. 여러 연구에서 공통적으로 지적하듯, 이 텍스트의 마지막 문장이 아리스토텔레스가 『시학』에서 행한 역사와 문학의 구분을 암시하고 있기 때문이다. 이 문제를 직접적으로 다룬 대표적인 선행연구는 프리츠 브라이트하우프트의 연구다. 그에 따르면 「비개연적 진실성」은 “역사적인 것의 구조에 대한 작품 eine Dichtung über die Struktur des Historischen”이다.³³⁾ 브라이트하우프트는 아리스토텔레스가 창작과 역사의 구분을 선협적인 것이라 여기며 역사란 “개별적인 사건들 자체”이며 문학은 “사건들의 보편적인 구조의 이론화”라 본 반면,³⁴⁾ 「비개연적

31) Vgl. ebd., S. 217.

32) Vgl. ebd., S. 224.

33) Fritz Breithaupt: Kleists Anekdoten und die Möglichkeit von Geschichte. In: Literarische Trans-Rationalität. Königshausen & Neumann 2003. S. 347.

34) “아리스토텔레스에 따르면 창작이란 사건들의 보편적인 구조를 드러내 보이고, 이론화하고 문학화해야 하는 반면, 역사서술은 현실을 이론화하는 영역으로 들어 가지 않고 개별적인 사건들 자체를 나타낼 뿐이다. Dichtung soll nach Aristoteles die allgemeine Struktur von Ereignissen zur Anschauung bringen,

진실성」은 역사의 이론화불가능성 자체를 문학의 대상으로 삼아 역사를 이론화하고, 나아가 역사와 문학의 경계를 해체했다고 결론 내린다.³⁵⁾ 『시학』과 「비개연적 진실성」의 이러한 상호텍스트성은 본 연구에서도 아리스토텔레스의 개연성론과 클라이스트의 개연성론을 비교해 보게 하는 매우 중요한 단초가 된다. 브라이트하우프트가 문학과 역사의 구분 자체를 문제 삼고 있다면, 본 연구에서는 역사와 문학의 구분을 개연성 담론사에서 이어지는 오랜 대립과 관련지어 살펴본다는 차이가 있다. 문학이 역사적 진실을 왜곡해서는 안 된다는 관점과, 사실에서 벗어난 문학적 자유를 허용하는 입장은 개연성에 대한 두 대립적 입장인 플라톤주의와 아리스토텔레스주의에서 이어지는 오랜 대립이기 때문이다.

이상의 설명에서 클라이스트에게서 진실과 개연성의 문제, 그리고 「비개연적 진실성」의 연구사적 맥락 속에서 본 연구의 관점과 목표가 분명해졌으리라 본다. 마지막으로 개연성 담론사 자체와 관련하여 참조할 만한 기존의 주요 연구로는 개연성이 19세기 리얼리즘 이전에 17–18세기 시학 이론에서 중요한 역할을 했음을 다양한 측면을 통해 고찰한 베른트 W. 자일러의 연구가 있다.³⁶⁾ 자일러는 17–18세기의 개연성의 표상을 자연과학, 철학, 지리학, 심리학, 역사학의 측면에서 고찰한 다음, 다양한 문학 작품에서 나타난 개연성의 표상을 시간, 공간, 인간, 대상의 영역에서 분석하는 광범위한 연구를 수행했다. 플라톤주의와 아리스토텔레스주의의 대립이라는 관점을 중심으로 개연성 담론의 역사에 새롭게 접근하고자 하는 본 연구는 이와 관련하여 주목할 만한 18세기 담론을 수집하는 데 있어 개연성의 넓은 외연을 다양한 측면에서 조명한 자일러의 연

soll theoretisieren und poetisieren, während die Geschichtsschreibung nur die einzelnen Ereignisse selbst präsentiert, ohne den Bereich der Theorie der Wirklichkeit zu betreten.” Breithaupt 2003. S. 345–346.

35) “‘비개연적 진실성’은 바로 이 역사의 이론화불가능성을 대상으로 선택함으로써, 역사를 이론화 가능하게 만들고 문학적 대상으로 끌어올린다. Indem „Unwahrscheinliche Wahrhaftigkeiten“ eben diese Theorieunfähigkeit der Historie zum Gegenstand wählt, macht der Text Historie theoriefähig und erhebt sie zum Gegenstand von Literatur.” Breithaupt 2003. S. 347.

36) Bernd W. Seiler: Die leidigen Tatsachen von den Grenzen der Wahrscheinlichkeit in der deutschen Literatur seit dem 18. Jahrhundert. Stuttgart 1983.

구에 힘입은 바 크다.

또한 자일러는 얀-디르크 뮐러가 편집한 『독일 문예학 용어사전』의 ‘개연성 Wahrscheinlichkeit’ 항목의 저자로서, 개연성이라는 용어의 역사를 다음과 같이 개괄한다. 그에 따르면 개연성의 기원은 아리스토텔레스 때부터 문학 창작을 ‘정당화하는 개념 Legitimationsbegriff’에 대한 요구에서 찾을 수 있으며, 그러한 경향은 17세기 말까지도 지속되었으나, 다른 한편으로 이 시기에는 문학에 대한 역사적, 지리학적, 박물학적 정확성에 대한 요구에도 더 엄격해졌다고 설명한다.³⁷⁾ 그리고 우화나 모험적이고 경이로운 내용을 다루는 작품에서 개연성에 대한 요구를 충족시키기 위해, 개연성이 18세기에 고체트, 보트머, 레싱, 멘델스존 등에 의해 “조건적인” ,bedingte‘, ‘가설적인’ ,hypothetischer‘, ‘시적인’ ,poetische‘ 혹은 ‘미적인’ ,ästhetische‘ 개연성”으로까지 확장되었다가 18세기 말에 이르러서는 “시적 자유 poetische Freiheit”라는 관념이 관철됨에 따라 점차 개연성에 관한 변명을 할 필요가 없어졌고 특히 낭만주의에서는 개연성이 문학의 규범으로서 유효하지 않게 되었다는 것이다.³⁸⁾ 여기까지는 자일러뿐만 아니라 여러 연구자들이 공통적으로 파악하고 있는 흐름이지만, 자일러는 개연성에 대한 관념이 이후 19세기 사실주의로 이어진다는 고유한 관점을 취하고 있다.³⁹⁾

본 연구는 문학에서의 개연성이 고대의 아리스토텔레스에서부터 비롯되었고 그것이 18세기까지도 계승되었다는 자일러 및 여타 연구자들의 전제를 공유하면서도, 개연성이 광의에서 일관된 흐름을 이룬다고 파악하는 자일러와는 관점을 달리한다. 자일러는 개연성이라는 용어의 역사 를 광범위하게 추적하고 개괄하는 과정에서 동질적인 개연성 개념이 시

37) Vgl. Bernd W. Seiler: Wahrscheinlichkeit. In: Jan-Dirk Müller (Hrsg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, Bd. III (P–Z). Berlin/New York 2003, S. 813–819.

38) Ebd., S. 813–814.

39) 이에 대한 연구가 앞서 언급한 자일러의 연구서 『18세기 이후 독일 문학에서 개연성의 경계에 대한 불쾌한 사실들』(1983)의 주요 테제를 이루고 있으며, 자일러는 더 일찍이는 로만 야콥슨 Roman Jakobson이 그 연관관계를 지적했다고 보았다. Vgl. Roman Jakobson: Über den Realismus in der Kunst [1921]. In: Jurij Striedter (Hrsg.): Russischer Formalismus. München 1971, S. 374–391.

대에 따라 여러 가지 방향으로 확장되거나 변형되는 것으로 여기기 때문에, 가령 17–18세기에 자연과학적, 역사적 사실과의 일치에 대한 요구가 높아지는 맥락 속에서 사용되는 개연성 개념 역시 고전적 개연성 개념을 계승하는 하나의 변수라 본다. 그러나 본 연구에서는 자연과학적, 역사적 사실과의 합치라는 의미에서의 개연성은 아리스토텔레스가 아닌, 문학 외재적 진실을 중시한 플라톤주의적인 것이라 본다. 언급했듯 본 연구에서는 개연성 관념과 관하여 아리스토텔레스와 플라톤의 대립적인 입장이 두 상이한 주요 흐름으로서 반복되고 변용됨에 주목하는 동시에, 개연성에 관한 직, 간접적인 담론들을 두루 수집하여 개연성에 관한 역사를 담론사로서 새롭게 재구성해 보고자 한다.

문학적 용어로서의 개연성과 흡진성

그렇다면 문학에서 개연성(蓋然性, Wahrscheinlichkeit)이란 무엇을 의미하는가? ‘개연성’이라는 말은 서사가 있는 문학에 대한 비평적 언술에서 흔히 사용되며, 쉬운 우리말로는 ‘그럴듯함’이라 바꾸어 말할 수 있다. 문학에서 그럴듯함, 개연성에 대한 평가는 다양한 부분에서 이루어지는데, 『독일 문예학 용어사전』의 ‘개연성’ 항목에 따르면 개연성은 “17세기에 라틴어 ‘*verisimilis*’ 내지는 ‘*verisimilitudo*’를 따라 형성된 일상어”로, 텍스트 내적 차원의 의미와 외적 차원의 의미로 구분되며, 전자는 “텍스트 내적으로 서술에 모순이 없는 것”을, 후자는 “텍스트 외적으로 실제 지식과 일치하는 것”이라 뜻한다.⁴⁰⁾ 그러나 이는 충분히 명확한 구분이 아니다. 텍스트 내적 논리성을 판단하는 근거 역시 텍스트 외적 지식에 기대지 않느냐는 물음이 제기될 수 있기 때문이다. 즉 텍스트 내적, 외적 개연성의 구분은 다양한 맥락에서 여러 가지 의미로 사용되는 개연성 개념의 복잡성을 이해해 보기 위한 임시적인 틀이라는 한계가 있

40) Bernd W. Seiler: Wahrscheinlichkeit. In: Jan-Dirk Müller (Hrsg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, Bd. III (P–Z). Berlin /New York 2003. S. 813.

다.

가령 서사문학에 대한 비평적 진술에서 개연성이 언급되는 경우를 떠올려 보면, 서사의 전개가 ‘논리적’이지 않을 때, 어떤 인물이 본래 부여된 성격과 전혀 맞지 않는 행동을 할 때, 서사의 배경이나 소재가 되는 역사적, 과학적 사실이 실제와 어긋날 때와 같은 경우가 있다. 개연성에 대한 판단은 객관적이기만 한 것은 아니고 많은 경우 판단 주체의 태도에 따라 달라질 수 있다. 쉽게 예측되지 않는 방식으로 전개되는 어떤 이야기가 있다고 할 때, 어떤 이는 이것이 아리스토텔레스가 훌륭한 서사의 조건으로 이야기한 ‘급반전’과 같이 재미있고 효과적인 전개방식이라 생각할 수 있지만, 다른 이는 이와 반대로 개연적이지 않은 데다 이해하기도 어렵다는 식의 부정적 평가를 내릴 수도 있다. 상상의 세계를 배경으로 한 작품을 즐기면서 줄거리가 개연적으로 탄탄히 구성되어 있다고 평하는 이가 있는가 하면, 그것이 객관적인 현실의 지식과 어긋나 있어 황당무계하고 개연적이지 않다고 말하는 사람도 있다. 이처럼 사람마다 그럴듯하다고 느끼는 것은 다르기 때문에 문학에서의 개연성이 과연 명확하고 단일하게 개념화될 수 있는 용어인가 (혹은 굳이 개념화되어야 하는가) 하는 의문을 자아낸다.

그런데 개연성과 관련한 언술에서 흥미로운 사실은 개연성이 주로 어떤 것의 개연적이지 않음(비개연성)을 지적하기 위해 동원된다는 사실이다. 이는 무엇을 의미하는가? (완전한 아마추어의 작품에 대한 것이 아니라면) 개연성을 갖추고 있다는 진술이 어떤 서사 작품에 대한 높은 평가를 의미하는 경우는 거의 없을 것이다. 즉 개연성은, 그것이 무엇이건 간에 우리가 서사라면 응당 기본적으로 갖추고 있어야 한다고 여기는 특성인 것이다. 따라서 서사의 개연성 판단에서 ‘개연적’이라는 평가는 기본을 갖추었다는 뉘앙스를 떠지만 ‘비개연적’(개연적이지 않다)이라는 평가는 치명적으로 작용한다. 우리는 대체로 비개연적이라고 느끼는 작품을 만날 때 개연성이라는 기준을 비로소 떠올리고 그 구체적인 의미에 대해 의식하게 된다. 서사문학의 개연성은 누구나 쉽게 이야기하며 당연히 있어야 한다고 전제하는 것이지만, 그 명확한 규정에 대해서는 말하

기 어려우며 그때그때 문제시되는 비개연적인 것의 반대향으로 비로소 정의되는 경향이 있다.⁴¹⁾ 다시 말해 ‘문학에서 개연성이란 무엇인가?’라는 질문은 이제 ‘문학에서 개연적이지 않은 것, 즉 비개연적인 것은 무엇인가?’로 고쳐 물어야 할 필요가 있는 것이다.

한편 개연성의 본질에 대한 논의를 이어가기 이전에, 개연성과 혼용되곤 하는 용어인 펫진성(逼眞性, verisimilitude)에 대해서도 짚고 넘어갈 필요가 있을 것이다. 라틴어 ‘verum(진실)’과 ‘similis(유사한)’이 합쳐져 생긴 이 용어는 ‘그럴듯함’을 넘어서 ‘사실처럼 생생하여 실물감이 있다’는 의미가 있다. 한국어에서 개연성은 이를테면 법학적 판단, 일상적 추론, 논리학, 자연과학 실험과 같은 문학 외의 분야에서도 논리성과 설득력을 판단할 때 두루 쓰이는 용어인 반면 펫진성은 문학이나 예술 분야에 한정되어 쓰이는 전문용어라는 인상을 준다.⁴²⁾

국내에서 개연성과 펫진성의 학술적 구분은 오타번과 이남호의 『서사문학의 이해』에서 이루어졌다. 이들은 개연성을 플롯 차원에서의 인과관계로, 펫진성을 ‘리얼리티’, 즉 현실과의 일체감을 주는 것으로 정의하며, 펫진성을 높이기 위한 대표적 장치로 세부묘사와 동기화를 든다.⁴³⁾ 이들은 “사실 개연성과 펫진성은 명확히 구분되지는 않는다”고 말하면서도, “개연성은 아리스토텔레스 이후, 플롯과 관련하여 널리 쓰인 개념이며, 펫진성은 구조주의 이론가 제라드 쥬네트가 서사물에 요구되는 사실

41) 개연성의 이러한 점은 캐나다 철학자 앤드류 포터가 『진정성이라는 거짓말』에서 지적한 ‘진정성’의 특징과 유사한 점이 있다. 포터는 근대의 지배적인 가치가 된 진정성의 특성을 다음과 같이 들었다. “첫째, 진정성은 그게 아닌 것이 무어냐를 짚어내 그 반대로 이해하는 것이 최적인 용어다. 둘째, 진정성이 뭐든 간에 사람들은 그것을 확실하게 원한다. 즉, 어떤 것을 ‘진정성 있다’고 묘사하면 그것은 언제나 좋은 것을 뜻한다. 진정성은 [...] 항상 긍정적인 의미로만 사용되며 수사적으로 비장의 카드 역할을 하는 경향이 있다.” 앤드류 포터(노시내 역): 진정성이라는 거짓말. 마티 2016, 13–14.

42) 가령 소설가 김연수는 에세이 『소설가의 일』에서 개연성과 펫진성을 분명하게 구분하며, 펫진성의 유무가 소설과 비소설의 차이를 만든다고 말한다. 개연성은 가능성의 유무를 따져 보았을 때 가능하다면 충족되는 것이지만, 펫진성은 인간의 본성에 대한 이해를 바탕으로 인과율을 따르고 있는 것으로서, 거짓말을 진실처럼 들리게 하는 ‘소설가의 일’의 토대를 이룬다는 것이다. 김연수: 소설가의 일. 문학동네 2019. 79–84 참조.

43) 오타번, 이남호: 서사문학의 이해. 고려대학교 출판부 2001. 67–80 참조.

적인 신빙성을 지칭하기 위해 고안한 개념”이라 구분했다.⁴⁴⁾ 이러한 구분은 권위 있는 학술적 출처로서 여러 백과사전, 용어사전 등에 인용되며 널리 전파되었고 개연성은 플롯의 인과성에, 펫진성은 사실감으로 구분된다는 일반적 이해를 형성하는 데에 영향을 미친 것으로 보인다.

그런데 어째서 오타번과 이남호는 “사실 개연성과 펫진성은 명확히 구분되지 않는다”고 하였을까? 이들의 구분은 제법 분명해 보이지 않은가? 이에 답하기 위해 이들이 구분의 근거로 삼은 서사이론사적인 배경을 먼저 자세히 들여다보자. 우선 오타번과 이남호는 개연성을 아리스토텔레스 이후 플롯과 연관되어 널리 쓰인 개념이라고 하는데, 이때의 플롯이란 『시학』에서 사건들의 결합으로 정의된 ‘뮈토스 μῆθος’의 번역어로서 아리스토텔레스가 비극의 가장 중요한 요소라 꼽은 것이다. 아리스토텔레스는 『시학』 제7장에서 뮈토스의 시작, 중간, 끝은 “필연성에 따라 *ἀνάγκης*” 연결되어야 한다고 하였으며,⁴⁵⁾ 제9장에서는 “[...] 시인이 할 일은 개연성 *εἰκός* 또는 필연성 *ἀναγκαιῶν*의 법칙에 따라 가능한 일을 이야기하는 데 있다”고 말한 바 있다.⁴⁶⁾ 이때 아리스토텔레스는 개연성이나 필연성을 특별히 구별되는 개념으로서 언급한 것은 아니며, ‘인과관계에 맞게’라는 의미로 사용한 것이다. 『시학』의 독일어 번역자 알프레트 푸어만 역시 이 맥락에서 ‘개연성’과 ‘필연성’은 특별히 구분되는 것이 아니라 독일어의 ‘그럴듯함 Wahrscheinlichkeit’으로 요약될 수 있고, “이야기의 인과관계 Kausalkexus der Handlung”에 해당한다고 주석을 달았다.⁴⁷⁾ 이렇게 인과적 연관으로 이해된 개연성은 허구적 서사의 전통적인 조직 원리로 인정되어 이후의 문학창작과 이론, 비평에 널리 영향을 미쳤으며, 뮈토스의 번역으로 채택된 ‘플롯’ 역시 이야기의 인과적 구조의 측면을 가리키는 개념이다. 가령 E. M. 포스터는 스토리가 “시간의 연속에 따라 정리된 사건의 서술”이라면 플롯은 “인과관계 causality를 강조하는 서술”이라고 정의한다.⁴⁸⁾

44) 같은 책, 75.

45) Aristoteles(übersetzt von Manfred Fuhrmann): Poetik. Stuttgart 2017, S. 24.

46) Ebd., S. 30.

47) Ebd., S. 111–112.

한편 오타번과 이남호는 펉진성을 주네트가 고안한 개념이라고 설명하는데, 이는 주네트가 에세이 「그럴듯함과 동기화 Vraisemblance et motivation」(1968)에서 논한 ‘vraisemblance(그럴듯함)’을 펉진성으로 번역했음을 의미한다. 그런데 이 개념을 주네트가 ‘고안’했다고 한다면 오해를 불러일으킬 수 있다. 왜냐하면 이 에세이에서 주네트는 아리스토텔레스로부터 이어받은 전통적 개념으로서 17세기 프랑스 고전주의자들이 서사의 구성 조건으로 내세운 ‘그럴듯함 vraisemblance’에서 논의를 시작하기 때문이다. 이는 물론 앞에서 개연성의 서사이론사적 배경을 살펴 볼 때 인용한 바 있는, 아리스토텔레스가 말한 시인의 일과 관련된다. 시인은 이미 일어난 일이 아닌 ‘일어날 법한’ 일을 말해야 한다는 것이며, 그것이 곧 ‘vraisemblance’인 것이다. 즉 주네트의 논의 역시 아리스토텔레스로부터 시작된 ‘일어날 법함’, ‘그럴듯함’, ‘개연성’에서 출발하고 있다는 사실이 간과되어서는 안 된다. 다시 말해 ‘사실감’으로서의 ‘그럴듯함’을 논하는 주네트의 고유한 관점과는 별개로, 이 개념은 갑자기 생겨난 것이 아니라 오랜 전통적 맥락에서 가져온 것이며 앞에서 살펴본 ‘개연성’과 같은 뿌리를 가지고 있다는 것이다.

또한 이 에세이를 영어로 번역한 데이비드 골먼은 ‘vraisemblance’를 영어로 옮기지 않고 프랑스어 그대로 두었고, 그 이유를 다음과 같이 밝혔다. “17세기의 맥락에서 사용된 이 단어의 적절한 번역어는 ‘개연성 probability’이지만, 19세기나 20세기의 맥락에서는 ‘신빙성 plausibility’”이며, 프랑스어 ‘vraisemblance’는 “그 두 개념 간의 연속성을 우아하게 표현할 수 있지만 영어로는 그렇지 않다”는 것이다.⁴⁹⁾ 골먼의 선택은 단순히 단어와 단어가 일대일로 대응되지 않는 언어 간의 이질성과 번역의 난점만을 가리키지 않는다. 영문 번역문 속에서 존재감을 드러내는 프랑스어 ‘vraisemblance’는 일상적인 의미와 쉽게 혼용되는 ‘개연성’이나 ‘설득력’과는 달리, 문학 용어로서 확연히 차별화되는 표지를 갖고 있다. 오

48) “We have defined a story as a narrative of events arranged in their time-sequence. A plot is also a narrative of events, the emphasis falling on causality.” E. M. Forster: *Aspects of the Novel*. RosettaBooks 2002, S. 61.

49) Gérard Genette(übersetzt von David Gorman): *Vraisemblance and Motivation*. In: *Narrative* 9.3, 2001, S. 254.

탁번과 이남호가 주네트의 개념을 ‘핍진성’이라 옮긴 것도 그러한 사실과 무관하지 않다. 다시 말해 ‘핍진성’은 ‘개연성’이나 ‘설득력’이라는 용어로도 대체 가능하면서도 그렇게 대체할 경우 어딘지 불충분하다는 감각에서 이와 구별하기 위해 사용하는 문학 용어인 것이다. 오탁번과 이남호가 개연성과 핍진성의 혼용성을 넘지시 언급한 것은, 두 개념을 영미 및 유럽의 서사이론의 수용을 통해 이해하는 경우 필연적으로 이러한 용어적 혼란의 문제에 맞닥뜨리게 되기 때문이다.

그렇다면 ‘그럴듯함’, ‘개연성’, ‘설득력’, ‘핍진성’과 같은 용어들이 가리키고 있는 것은 무엇인가? 궁극적으로 하나의 개념으로 소급되는 사태가 서로 완전히 일치하지는 않는 다양한 용어를 낳는다는 것은 개연성이라는 개념 자체에 어떤 혼란과 이견의 싹이 들어 있음을 시사한다. 그리고 그것은 진실과 그럴듯함 간의 관계를 어떻게 보느냐와 연관되어 있는 문제다. 그리고 이것은 우리가 곧 살펴보게 되듯이, 고대의 아리스토텔레스와 플라톤 간의 대립적 입장에서부터 시작된다.

I . 아리스토텔레스의 개연성 담론

본 연구에서 아리스토텔레스의 개연성 담론이 중요한 깊은 두 가지다. 첫째는 아리스토텔레스의 『시학』이 문학창작에서 개연성의 원칙에 대해 최초로 언급을 한 모범으로서, 근대까지 이어지는 개연성 담론사의 원류이기 때문이며, 둘째는 이 연구의 핵심이 되는 「비개연적 진실성」이 개연성 담론과 관련하여 아리스토텔레스의 『시학』과 직접적인 상호텍스트적 연관을 이루고 있기 때문이다.

아리스토텔레스의 『시학』과 클라이스트의 「비개연적 진실성」의 상호 텍스트적 관련성은 클라이스트의 텍스트를 끝맺는 문장이 그 근거로 제시되어 왔다. 폭발의 충격으로 강 건너편까지 날아간 사람이 전혀 다치지 않았다는 ‘그럴듯하지 않은’ 마지막 일화가 끝나자, 청중들이 이야기를 들려준 장교에게 그 출처를 묻는다. 그러나 장교는 이야기는 끝났다며 퇴장해 버리고, 청중 중 한 사람이 이 이야기는 역사서에 실린 ‘사실’이라면서 다음과 같이 말한다. “작가는 이 사실을 이용할 수 없지만, 역사가는 출처의 확고함과 여러 증거들의 일치성 때문에 사실을 받아들이는 수밖에 도리가 없다”는 것이다.⁵⁰⁾ 이 문장은 클라이스트 연구자들 사이에서 아리스토텔레스가 말한 ‘시인의 임무’에 대한 명백한 암시로 여겨지곤 했다. 『시학』 9장에서 아리스토텔레스는 “역사가는 실제로 일어난 일을 쓰는 반면, 시인은 일어날 법한 일을 쓴다”고 하면서 역사와 문학의 영역을 구분하였기 때문이다.⁵¹⁾ 클라이스트가 개연성론과 관련하여 아리스토텔레스의 『시학』을 암시한 것은 어찌 보면 매우 자연스러운

50) “[...] daß ein Dichter von diesem Faktum keinen Gebrauch machen könne, der Geschichtsschreiber aber, wegen der Unverwerlichkeit der Quellen und der Übereinstimmung der Zeugnisse, genötigt sei, dasselbe aufzunehmen.” (281)

51) 아리스토텔레스(천명희 역): *수사학/시학*. 도서출판 숲 2020, 371. ‘시인’이라 표현되었지만 『시학』은 비극과 서사시에 대한 내용을 주로 다루고 있어 오늘날의 개념으로는 서사문학 작가로 이해할 수 있다.

일이다. 왜냐하면 『시학』은 당대까지 전승된 최고(最古)의 시학론일 뿐만 아니라, 18세기의 독일어권의 개연성론까지를 뒷받침하는 핵심적이고 권위적인 역할을 하며 기나긴 그림자를 드리우고 있었기 때문이다.

그렇다면 개연성과 관련하여 클라이스트는 어떤 의미에서 아리스토텔레스를 암시한 것인가? 그 질문에 답하기에 앞서 수행되어야 할 작업은, 아리스토텔레스의 개연성론을 명확히 하는 것이다. 이를 위하여 이 장에서는 먼저 플라톤과의 대립적 구도 속에서 아리스토텔레스의 기본적 입장을 간략히 정리한 다음, 『시학』의 구체적인 언급들을 분석하여 아리스토텔레스의 개연성 담론을 정리해 볼 것이다.

1. 플라톤과 아리스토텔레스의 대립

익히 알려진 바와 같이 아리스토텔레스와 플라톤은 문학을 두고 대립적 입장에 있었으며, 이는 개연성에 대한 관념의 차이와도 관련된다. 플라톤은 이상국가의 건설을 목표로 하기 때문에 문학 역시 바람직한 시민의 양성을 위한 수단이 되어야 한다고 생각했고, 문학이 진실을 호도하거나 훌륭하지 않은 것을 모방해 교육적으로 악영향을 끼치는 것을 매우 경계했다. 즉 플라톤에게 문학의 개연성, 즉 ‘그럴듯함’은 진리와는 명백히 구별되는 것이기 때문에 그는 그럴듯함을 진실로 착각하는 일이 없도록 엄격하게 다루어야 할 필요성을 역설했고, 그에 따른 여러 제한 사항을 만들었다. 반면 아리스토텔레스는 문학의 그럴듯함이 불러일으킬 수 있는 예술적 효과를 높이 평가하였고, 나아가 그럴듯함이 곧 문학 창작의 원리임을 강조하였다.

이 절에서는 『국가』를 중심으로 플라톤의 개연성론을 먼저 살펴 본 후, 이에 대한 반응으로서 아리스토텔레스의 개연성론을 고찰해 볼 것이다. 본격적인 논의를 시작하기에 앞서 여기서 자주 사용하게 될 ‘플라톤주의’와 ‘아리스토텔레스주의’, ‘플라톤적’, ‘아리스토텔레스적’이라는 표현은 대체로 문학의 개연성 담론사에 한정된 특정 관점을 지칭함을 일러둔다. 일반적인 철학, 문학, 정치학, 윤리학 등의 모든 아리스토텔레스주의

나 플라톤주의를 범박하게 이르는 것이 아님을 일러두는 것이다. 또한 논의를 ‘문학의 개연성 담론’으로 한정한다는 것은 플라톤과 아리스토텔레스가 소피스트들을 비판하며 논한 수사학적 개연성과도 염밀하게 구분되는 것임을 밝혀 둔다.⁵²⁾

1.1. 플라톤: 객관적 진리와 개연성의 제한

플라톤의 문학관은 이상적인 도시국가를 건설하기 위해 필요한 것들을 논한 『국가』에서 산발적으로 나타난다. 또한 플라톤의 철학의 핵심은 이데아론이라 할 수 있는 만큼, 문학의 위상 역시 그의 이데아론을 바탕으로 결정된다. 『국가』 10권에서 플라톤은 문학의 존재론적 위상을 열등한 것으로 규정하는 한편, 2권과 3권에서는 문학의 개연성에 대한 그의 관념을 추론할 수 있는 보다 구체적인 논의를 보여준다.

먼저 『국가』 10권에서 나타나는 플라톤의 문학의 존재론적 규정을 살펴보자면, 그는 문학을 이데아보다 두 단계 열등한 것으로 정의하고 있다. 그의 이데아론에 따르면 우리가 감각적으로 지각할 수 있는 현상 세계는 늘 변화하고 불완전한 세계인 반면, 감각적으로 지각되는 세계 너머에는 영원하고 완전한 진리인 이데아의 세계가 존재한다. 그리고 지각 가능한 사물들은 이데아를 모방(미페시스)하고 있다. 그는 『국가』 10권에서 침상을 예로 든다.⁵³⁾ 침상의 이데아가 있다고 할 때, 수공업자는

52) 플라톤은 진실과 개연성을 엄정하게 구분하며, 『파이돈』, 『파이드로스』, 『에우튀데모스』 등에서 소피스트들이 그럴듯함을 참으로 가장한다며 비판하였다. 그러나 여기서는 문학작품의 그럴듯함에 대한 플라톤의 입장으로 논의를 한정한다. 플라톤에게 문학은 ‘모방의 모방’으로서 문학의 개연성은 결코 진실과 동일한 차원에 이를 수 없으며, 진실의 모방에 지나지 않기 때문에 ‘개연성이 높다’는 표현은 플라톤주의에서 궁정적인 의미가 될 수 없다. 그럼에도 불구하고 여기서는 플라톤이 문학의 개연성 문제를 진실 부합의 기준에서 본다는 점에 주목하며, 그러한 점에서 플라톤으로부터 개연성 담론을 이끌어낼 수 있다고 본다. 한편 아리스토텔레스 역시 『수사학』에서 소피스트들의 논변에서 사용되는 개연성에 대해 논한 바 있는데, 문학에서의 개연성과 소피스트적 논변에서의 개연성에 대하여 상이한 입장을 취한다. (이에 대해서는 본 논문의 61–62쪽 참조.) 또한 소피스트들을 수사학적 개연성을 비판한 플라톤과 아리스토텔레스의 입장에 대한 연구는 다음을 참조. 전현상: 개연성 논증과 안티폰의 사부논변. 철학사상 2013, 3–31.

침상의 이데아를 모방하여 우리가 지각할 수 있는 물질적인 침상을 만든다. 그런데 이렇게 이데아를 모방해 곧바로 특정한 사물을 만드는 이와는 다른 종류의 수공업자가 있으니, 바로 화가나 작가와 같은 이들이다. 화가나 작가와 같은 이들은 이데아를 모방해 모상을 만드는 것이 아니라, 이미 모방된 것, 즉 모상을 다시 한 번 모방하여 ‘환상’을 만든다. 즉 수공업자가 침상의 이데아를 모방해 침상을 만들었다면, 화가나 작가는 모방물인 침상을 보고 허상을 만드는 것이다.

그리하여 플라톤은 확실한 위계를 세운다. 영원하고 완전한 이데아가 가장 위에 있고 그 다음이 이데아를 모방함으로써 그 일부를 갖고 있는, 지각 가능한 사물이며, 그 아래 있는 것이 모방물을 모방한 허상, 즉 미술 작품이나 문학 작품인 것이다. 이처럼 플라톤은 이데아적 세계관에 따라 문학을 존재론적으로 열등한 위치에 두었다. 그리고 이러한 위계에 따르면, 문학의 개연성, 즉 그럴듯함이라는 것은 구체적인 사물들의 모방일 뿐, 진리로부터 상당히 멀리 떨어져 있는 것이기 때문에 플라톤이 보기애 더욱 왜곡되기 쉬운 것이 된다. 그런데 개연성을 갖춘 서사라는 것은 사실 정물화처럼 정적인 사물의 모방이 아니라 일련의 행동과 사건의 모방이다. 이후 아리스토텔레스도 『시학』에서 비극은 행동을 모방한 것이라 이야기하기도 한다. 그렇기 때문에 침상의 비유가 과연 문학에도 적용되는 것이 과연 온당한가 하는 물음이 제기되는 것이 자연스럽지만, 여하간 플라톤은 문학 역시 2차적인 모방물로 간주한다.

문학에 대한 플라톤의 보다 직접적이고 구체적인 언급은 『국가』 2권과 3권에서 나타난다. 플라톤은 문학에 대체로 비판적이고 겸열이 필요하다는 엄격한 태도를 취하는데, 그 근거는 주로 그가 생각하는 이상적인 국가 건설에 방해가 되는 영향력에 있다. 당대 아테네에서는 청소년들에게 뛰어난 시인들의 시를 읽히며 덕성을 함양하고 영웅을 본받도록 하는 교육이 전통이 되어 있었는데, 플라톤이 보기에는 그러한 역할을 제대로 하지 못하는 문학 작품이 너무 많았던 것이다.⁵⁴⁾

53) 플라톤(박종현 역주): 국가(政體). 서광사 2021, 612(10권 595c7) 이하 참조.

54) 당대 문학의 교육적 역할과 그와 관련한 플라톤의 문학관에 대해서는 다음의 논문을 참조. 신겸수: 플라톤과 문학비평. 시민인문학 제6호 1998.

우선 2권에서 플라톤은 나라를 이끌 수호자들이 어린 시절 받게 되는 교육으로는 시가(詩歌)가 있으며, 그중에서도 어릴 때는 설화 mythos와 같은 허구 pseudos를 통해 먼저 교육받는 사실을 지적하면서, “무엇보다도 먼저 설화 작가들을 감독해야만”하고, “그들이 짓는 것이 훌륭한 것 이면 받아들이되, 그렇지 못한 것으면 거절해야만” 하며, “오늘날 그들이 이야기로 들려주고 있는 것들 중에서 많은 것은 버려야만” 한다고 말한다.⁵⁵⁾ 그리고 그중에서도 가장 비난받을만한 것에 대해 언급하며 다음과 같이 말한다.

“그건 우선적으로 그리고 무엇보다도 제일 비난받아 마땅한 바로 그런 점으로서, 특히 누군가가 좋지 못한 거짓말을 했을 경우를 두고 하는 말 일세.” 내[소크라테스]가 말했네.

“그게 뭔데요?”

“그건 어떤 사람이 신들과 영웅들에 관해서 그들이 어떠한 존재들인지 를 말로써 묘사함에 있어서 나쁘게 할 경우일세. 마치 화가가 어떤 것을 닮은 것을 그리려고 하나 그것과는 전혀 닮지 않은 것을 그리는 경우처럼 말일세.” (P 167, 377d10–377e5.)

플라톤에 따르면 신은 완벽하고 선한 존재다. 그러나 신에 대한 너무나 많은 이야기가 신을 불완전한 존재로 그리고 있으며 그러한 것들은 모두 거짓말이라고 플라톤은 말한다. 그는 다양한 예를 드는데, 가령 크로노스가 아버지인 우라노스를 죽이거나 제우스가 아버지 크로노스를 몰아내는 이야기, 헤파이스토스가 어머니를 황금 옥좌에 속박시켰거나 호메로스의 노래에서 볼 수 있듯이 신들이 승리를 위해 거짓 계략을 쓴다거나 하는 이야기는 위대한 신들의 행위일 수 없는 내용을 담고 있으므로 거짓말이라는 것이다. 그래서 그는 신들과 관련된 이야기에 대해 크게 두 가지 규범을 제시하는데, 하나는 신을 신답게, 즉 선하고 훌륭하게 묘사하는 것이며 다른 하나는 신은 본모습 그대로 존재하며 여러

55) 플라톤(박종현 역주): 국가(政體). 서광사 2021, 166(2권 377b10–377c6). 이 책에서 인용한 경우 출처는 인용문 끝 괄호 안에 약어 P와 번역본 쪽수, 그리고 스테파누스 Stephanus 쪽수를 병기하여 표시한다.

이야기에서 말하듯 다른 모습으로 변신하거나 인간을 말로 속이지 않아야 한다는 것이다.

위와 같은 비판은 개연성에 대한 플라톤의 입장을 잘 보여준다. 플라톤에게는 절대적이며 초월적인 진실이 명확하게 존재하며, 문학작품은 그러한 진실에 왜곡이나 변형을 가해서는 안 된다. 즉 문학은 문학의 외부에 이미 존재하는 진리의 잣대로 평가된다. 따라서 문학에서의 플라톤주의적 개연성론이란, 문학이 객관적 진실을 올바르게 반영하고 있는가에 따라 판단되는 관점을 뜻한다. 그런 의미에서 신이 신답게 그려지지 않는 경우, 그것은 당연히 ‘비개연적인 것’이 된다. 크로노스가 우라노스를 죽이는 것이 그 나름의 인과적 구조를 갖춘 이야기라 할지라도 플라톤의 기준에서 신이란 그러한 부도덕한 행위를 하는 존재가 아니기 때문에 개연적이지 않은 것이 된다. 따라서 문학이 이런 내용을 표현하는 경우, 그것은 객관적인 진실을 인식하는 것을 방해하는 결과를 낳게 된다.

한편 플라톤이 문학에 비판적인 태도를 취하는 또 다른 근거는 문학이 일으키는 부정적인 효과에 있다. 플라톤은 『국가』에서, 문제적인 문학작품들은 특히 아직 판단력이 미숙하고 영향을 받기 쉬운 상태인 어린 사람들에게 치명적일 수 있다고 말한다. 왜냐하면 어릴 때 접한 이야기들은 돌이킬 수 없는 영향을 미칠 수 있기 때문이라는 것이다. 그러면서 그러한 이야기들은 모두 “숨은 뜻 hyponoia이 있게 지어졌건 또는 아무런 숨은 뜻도 없게 지어졌건 간에”(P 170, 378d6-7.) 금지되어야 하며, “설령 그게 진실이라 할지라도, 철없고 어린 사람들을 상대로 그처럼 경솔하게 들려줄 것이 아니라, 침묵하는 것이 상책”(P 168, 378a2-4.)이라고 언급한다. “숨은 뜻”은 어떤 이야기가 객관적 진실에 어긋나더라도 어떤 교훈을 줄 수 있는 가능성을 뜻한다고 할 수 있는데, 플라톤이 보기에는 객관적 진실로부터 심각하게 벗어나 있는 내용을 다루고 있다면 설령 그것이 교육적인 효과를 낼 수 있다 하더라도 지양해야 할 것이 된다. 그리고 그러한 “숨은 뜻”조차 없이 진실이 아닌 것을 그리고 있다면 언급할 가치도 없이 금지되어야 할 문학이다. 그런데 설령 “진실이라 할지라도 [...] 침묵하는 것이 상책”이라는 말 속에는 문학이 끼칠 수 있는

부정적인 영향을 예방하는 것이 진리를 인지하는 것보다 더 중요하다는 가치판단이 들어 있다. 이상국가 건설을 위한 기획이라는 취지 아래서 문학이 이상적인 가치를 전달함으로써 훌륭한 시민을 양성해야 한다는 목표가 우선시되고 있기 때문이다.

즉 지금까지의 예시들에 따르면 플라톤의 문학론은 그 판단의 기준이 객관적 진실에 비추어 올바른가 하는 ‘진실 부합론’과, 이상국가에 필요 한 가치를 전달한다는 의미에서 긍정적인 영향력을 미치는가 하는 ‘이상적 영향론’으로 구성되어 있다. 바꾸어 말하면, 플라톤에게 문학은 객관적인 진실에 부합하도록 개연적이어야 한다. 이러한 의미에서 어떤 작품이 개연적이지 않다면, 그것이 설령 긍정적인 효과를 불러일으키더라도 옳지 못하며 금지되어야 한다. 그런데 어린 학생들이 접하는 문학의 경우, 그것이 진실에 부합한다는 의미에서 개연적이라 하더라도 긍정적인 영향을 주지 못하는 내용이 들어 있다면 그것 역시 금지되어야 한다. 즉 플라톤에게 문학은 진실에 부합하는 동시에 긍정적인 영향을 주어야 한다는 두 가지 조건을 모두 만족시켜야만 하는 것이다.⁵⁶⁾

이러한 기준의 예는 3권에서도 더 발견된다. 신이 신답게 모방되어야 하듯이, 다른 ‘진실들’ 역시 올바르게 모방되어야 할 것으로 제시된다. 플라톤은 호메로스의 『오디세이아』와 『일리아스』에 나오는 여러 구절들을 예로 들면서, 죽음(저승)이 두려운 것으로 묘사해서는 안 되며, 영웅 역시 (신처럼) 영웅답게 묘사해야지 웃음거리로 만들어서는 안 되고, 일

56) 여기서 플라톤의 논의와 관련해 모방을 개연성과 동의어로 사용할 수 있는가, 즉 ‘문학의 개연성을 진실에 미치지 못하는 것으로 보았다는 논지와 개연성을 통해 문학에 대해 진실 부합성이라는 요구를 했다는 논지가 상충하지 않는가’ 하는 의문이 제기될 수 있다. 개연성은 고대부터 진리와 명백히 구분되는 것으로서, ‘진리에 가까운 것 혹은 진리와 비슷해 보이는 것’을 의미했으며, 특히 철학과 수사학에서 개연성은 ‘엄정한 과학적 참’과는 구분되며 그 진위의 최종판단과 관해서는 유보적인 것으로 인식되었다. (Vgl. Rüdiger Campe: Spiel der Wahrscheinlichkeit: Literatur und Berechnung zwischen Pascal und Kleist. Wallstein Verlag 2002, S. 7–8.) 즉 진실처럼 보이는 것을 뜻하는 개연성은 진실의 모방을 의미하는 것으로 볼 수 있으며, 진실 부합에 대한 요구가 곧 개연성과 진실을 동일선상에 놓는 것은 아니다. 플라톤의 개연성론에서 진실 부합성에 대한 요구는 문학이 최대한 진리에 접근해야 한다는 방향성에 대한 것이지, 궁극적으로 진리와 동등한 자리에 이른다는 의미는 아니기 때문이다.

반 인간에 관련해서도 권선징악으로 이야기를 만들어야 한다고 말한다. 즉 플라톤이 보기에 문학이 모방해야 할 진실이란 특히 ‘이상적인 진실’이기도 하다. 플라톤이 객관적인 진리를 상정하고 문학이 그것을 모방해야 한다고 주장할 때, ‘객관적인 진리’란 현대적인 의미에서의 개인이 마주하게 되는 ‘냉혹한 진실’과 같은 것이 아니다. 이를테면 클라이스트의 「미하엘 콜하스」의 주인공이 겪게 되는 운명처럼, 올바르게 살았지만 부조리한 권력구조에 의해 정의 실현이 좌절되고 결국에는 사형에 처하는 운명으로 끝나는 이야기와 같은 것은 플라톤의 시각에서 불완전한 문학이다. 플라톤이 추구하는 모방의 대상은 불완전한 현실사회가 아니라, 이상적인 형태의 사회, 즉 이데아적인 사회인 것이다.

또한 3권에서 개연성론과 관련해 주목할 만한 언급이 더 있는데, 바로 그 유명한 ‘시인의 추방’에 관한 논의가 그것이다. 문학의 교육적 활용과 그 중요성을 인식하였듯 플라톤은 문학 전반을 모두 무가치한 것으로 간주한 것은 아니다. 이상적인 국가 건설에 이바지할 수 있는 문학, 즉 본받을 만한 가치가 있는 영웅과 신의 덕성을 기리며 주제가 건전한 문학, 즉 송가나 찬가와 같은 형식의 문학은 바람직하다고 본 것이다. 그러나 10권에서 문학을 ‘모방의 모방’으로서 평가절하하듯이, 다시 한번 모방이 문제가 된다. 그에 따르면 시를 구성하는 “이야기 투(말투: lexis)”(P 199, 392c6)는 이야기의 서술자가 서술자로서 이야기를 진행 할 때와, 마치 서술자나 배우가 자신이 등장인물 본인인 것처럼 모방할 때로 구분된다.⁵⁷⁾ 이러한 구분 하에서 희극과 비극의 경우는 서술자의 출현 없이 인물들의 직접적인 대사로 이야기가 이끌어진다는 점에서 전적으로 모방이고, 서술자가 찬양하는 말로 이루어진 합창가인 디티람보스는 전적으로 서술자의 이야기이며, 이 두 가지가 섞인 것은 서사시라고 플라톤은 말한다.⁵⁸⁾ 이러한 구분을 통해 플라톤이 겪냥하는 바는, 무엇보다도 모방으로만 이루어진 극문학, 즉 희극과 비극이 가진 한계를

57) ‘이야기 투’는 오늘날 우리가 이야기하는 문체와는 의미가 다른 것으로, 오늘날의 식대로 이해하자면 3인칭 시점의 서술자가 이끄는 소설이 있다고 할 때 서술자의 목소리가 나타나는 부분은 서술자의 설명이자 진행이요, 큰따옴표로 인물의 말이 표현될 때는 모방이라 보는 것이다.

58) 플라톤 2021, 203 참조.

지적하는 것이다. 플라톤이 기획하는 국가에서 이상적인 구성원은 자신에게 가장 적합한 한 가지 일을 하는 사람이기 때문에, 희극과 비극의 배우처럼 자신이 아닌 다른 사람을 마치 본인인 양 모방하는 행위는 이상적인 국가의 구성원에게 어울리지 않는 일이라는 논리를 편다. 왜냐하면 훌륭한 사람은 자신의 본성에 맞는 행동은 잘 모방할 수 있어도 자신과 어울리지 않는 면은 진심으로 모방할 수가 없는 반면, 비천한 사람은 자신에게 없는 온갖 것을 모방하기 때문이다. 물론 군중은 이러한 온갖 모방을 보는 것을 즐거워하지만, 이상국가를 위해서는 이러한 것을 보여주는 시인은 불필요한 존재인 것이다.

그렇기 때문에 그는 다면적인 것들을 보여주는 시인들을 유해한 존재로 규정하고, 이상국가로부터 시인들을 ‘추방’하기에 이른다.

“만일에 재주가 있어서 온갖 것이 다 될 수 있고 또한 온갖 것을 다 모방할 수 있는 사람이 우리의 이 나라에 와서 몸소 그런 자신과 자기의 작품을 보여 주고 싶어한다면, 우리는 그를 거룩하고 놀랍고 재미있는 분으로서 부복하여 경배하되, 우리의 이 나라에는 그런 사람이 없기도 하지만, 그런 사람이 생기는 것이 합당하지도 않다고 말해 주고서는, 그에게 머리에서부터 향기를 끼얹어 준 다음, 양모로 관까지 씌워서 다른 나라로 보내 버릴 결세. 한편으로 우리 자신은 이로움 ophelia을 위해서 한결 딱딱하고 덜 재미있는 시인과 설화 작가(이야기꾼: mythologos)를 채용하게 되겠는데, 이런 사람은 우리한테 훌륭한 사람의 말투를 모방해 보여 주며, 이야기를 함에 있어서도, 앞서 우리가 군인들을 교육하는 데 착수했을 때, 처음에 우리가 법제화했던 그 규범들에 의거해서 할 결세.” (P 211, 398a-398b5)

문학에 대한 플라톤의 부정적인 인식은 종종 이 구절의 인용으로 뒷받침되며 ‘시인의 추방’이라 명명되어 왔지만, 인용문에서 나타나듯이 플라톤은 이 나라에 필요하지 않은 시인을 굴욕적으로 ‘추방’하지는 않는다.⁵⁹⁾ 플라톤은 온갖 것을 모방하는 자가 “거룩하고 놀랍고 재미있는

59) 최근의 연구에서는 과거의 많은 플라톤 연구자들이 이 부분을 ‘추방’이라 명명한 것은 명백히 『국가』에 대한 오해라 지적한다. 신겸수: 플라톤과 문학비평. 시민인문학 제6호 1998, 185 이하 참조.

분”인 것은 인정한다. 그렇기 때문에 “향읍을 끼얹어 준 다음 양모로 관까지 씌워서” 전송하는 것이다. 다만 그런 사람은 이상적 국가에 필요치 않다고 말한다. 그리고 플라톤은 자신이 법제화한 규범들을 준수한 문학들을 창작하는, “한결 딱딱하고 덜 재미있는” 문학가가 있는 것이 더 낫다고 단언한다. 이는 문학이 이상적인 것만을 모방해야 한다는 관념의 연장선에 있다. 그리고 온갖 것을 모방하는 행위는 플라톤이 보기에 그저 재미만을 줄 뿐, 무의미할 뿐만 아니라 유해하기까지 하다고 판단하고 있다. 즉 플라톤에게 문학의 그럴듯함이란, 객관적 진실과는 상관없이 그 자체로 아름다움이나 즐거움을 준다 하더라도 무가치한 것이다. 플라톤은 문학이 객관적 진실을 담지하느냐가 우선적으로 중요하며, 그 다음으로는 사회에 전전한 영향을 주는가가 중요하고, 그 밖의 것들은 없는 것이 낫다고 여기는데, 이는 앞에서 살펴본 바와 같이 문학의 존재론적 가치를 부차적인 것으로 전제하고 있기 때문에 생기는 귀结인 동시에 사회적인 유용성의 측면에서 문학의 가치를 결정하는 관념이다.

그런데 아이러니한 사실은, 플라톤이 문학의 개연성을 진실에 한참 미치지 못하는 것으로 평가절하하고 통제의 대상으로 삼을수록, 문학이 빚어내는 가상적 현실의 실질적 영향력을 은연중에 인정하게 된다는 점이다. 2권에서 플라톤은 모방의 대상을 훌륭한 것에만 한정하여 신과 영웅의 훌륭함을 칭송하고 그들의 결함을 보여주거나 불행에 빠뜨리는 것은 개연적이지 못한 것이라 여길 뿐만 아니라, 3권에서는 일반적인 부도덕함이나 결함과 같은 인간의 부정적인 면을 극을 통해 모방하는 일 자체를 금지하고자 함을 알 수 있다. 마치 인간의 악한 면을 시가 모방하지 않는다면 악함이 현실에서도 줄어들 것처럼 말이다. 개연성론과 관련하여 주목할 만 한 점은, 플라톤이 시의 진실과 현실의 진실을 동일한 차원에서 바라보고 있다는 점이다. 그는 문학이 현실을 모방하여 만들어내는 유사하지만 다른 차원, 그럴듯함이 자리하는 차원, 즉 허구의 차원을 그 자체로서 인식하지 않고, 객관적 진실을 기준으로 참과 거짓을 판별하는 ‘진위’의 관점과 사회적 유용성의 관점에서 바라본다.

이러한 관점은 또한 이성중심주의 Logozentrismus와도 관련된다. 플

라톤은 『국가』 10권에서 인간에게 있는 이성 logos과 감정 pathos 가운데 이성의 힘을 함양해야 불행한 일을 겪더라도 이겨낼 수 있는데 시는 비이성적이며 감정적인 면을 부추길 뿐이라고 비판한다.

“우리 가운데서 제일 낫다는 사람들도 호메로스나 비극 시인들 중의 누군가가 영웅들 중의 한 사람이 슬픔에 잠겨 있는 걸 그리고 비탄 속에서 긴 사설을 늘어 놓는 걸 모방하는 것이나 또는 노래를 하면서 제 가슴을 치는 걸 모방하는 것을 듣게 되면, 자네도 알겠네만, 우리는 즐거워하며, 우리 자신을 내맡긴 상태로 그걸 따라가네. 우리는 동정을 하며 진지해져서, 우리를 그런 상태에 최대한 있도록 하는 시인을 훌륭한 시인으로 칭찬하네.” (P 634, 605d)

플라톤이 보기에 이데아의 직접적인 그림자도 아닌, ‘그림자의 그림자’에 불과한 것을 보며 감정적으로 크게 동요하는 관중들은 가짜에 불과한 것에 정신이 팔려 ‘올바른’ 곳에 써야 할 영혼의 힘을 낭비하는 이들로 보였을 것이다. 즉 플라톤의 문학 비판은 다름 아닌, ‘진실이 아닌 것이 마치 진실처럼 여겨질 수 있다’는 경계심에서 비롯한다. 참과 거짓, 즉 현실의 진실과 시의 진실을 구별하지 못하리라 우려되는 사람들이 거짓인 시를 보고 감정의 동요를 느끼는 것을 문제적이라 생각한 것이다. 물론 이때의 진실이란 ‘있는 그대로의 현실’이 아니라 이상적인 이데아 이자 이상적 국가 건설을 위해 필요한 덕성들로, 추구되어야 할 지향점이라 할 수 있다. 가령 플라톤 자신도 저승의 표상이 ‘실제로’ 어떠한지는 알지 못했겠지만, 그에게 중요한 것은 시가 두려움을 자아낼 만한 거짓 표상을 제시하면 그것이 사실인 것처럼 인지된다는 점이었다. 그렇기 때문에 플라톤은 극문학이 대체로 현실을 위협한다고 보았다. 플라톤이 보기에 당대에 실제하고 상연되던 극문학 작품들이 이상적 진실을 올바르게 모방하지 않고, 오히려 진실을 왜곡하고 감정적인 낭비를 일으키는 부정적인 효과만을 불러일으키는 경우가 태반이었기 때문이다. 플라톤이 찬가와 같이 그 목적이 분명하고 단순하며 건전한 문학만을 허용한 것은 이러한 문학은 현실을 위협하지 않기 때문이다.

지금까지의 논의를 정리하자면 플라톤의 개연성론은 다음과 같이 요

약된다. 플라톤은 이데아라는 초월적이고 절대적인 진리의 이념을 우선 시하며, 문학은 이러한 문학 외부에 이미 존재하는 절대적 진리에 의해 평가된다. 허구와 모방의 차원에서 논의되는 ‘개연성’이란 플라톤에게 존재론적으로 부차적이며 따라서 불완전하고 상대적인 진리에 불과하다. 플라톤은 오늘날의 의미에서의 개연성 자체에 대해 자세히 논한 적은 없지만, 이 지점에서 우리는 플라톤의 개연성 담론을 길어낼 수 있다. 플라톤이 바람직하다고 여기는 개연적 문학은 플라톤이 중시하는 절대적 진실에 부합하는 문학이며, 그렇기 때문에 플라톤은 문학이 진실에 어긋나는 그럴듯함으로 공연한 부정적인 효과를 불러일으키는 것을 경계하였다. 부정적인 효과란 진실을 왜곡하거나, 공연한 감정을 불러일으키는 것으로 나뉜다. 즉 개연성에 대한 판단은 무엇보다도 절대적 진실이, 문학이 만들어낸 허구적 세계의 진실과 일치하는가의 여부로 판가름되며, 개연적이지 못한 문학은 통제되어야 한다.

플라톤의 이러한 사상은 문학적 개연성 담론의 역사에서 이어질 중요한 두 축 가운데 하나의 기초를 이루는데, 그것은 바로 모방의 ‘대상’, 즉 원상을 더 중시하여 개연성의 문제를 원상과의 관계 속에서 참과 거짓의 문제로 가져오는 개연성론이다. 즉 이러한 개연성론에서는 외재적 가치가 우선시되며, ‘원상’은 객관적인 진실, 절대적인 종교적 진리, 과학적 지식, 혹은 역사적 사실로 대치 가능하다. 이러한 인식 하에서 ‘개연성이 높은 문학’이란, 개연성을 판단하는 이의 입장에서 자신의 세계관에서 절대적인 위치를 차지하고 있는 원상, 진리, 진실, 사실, 가치체계를 손상시키거나 왜곡시키지 않고 모방하는 문학이다. 즉 작품이 있기 전에 진실이 먼저 존재하고, 문학은 그것의 훌륭한 전달자가 되어야 하는 것이다. 그러지 못하는 문학은 개연적이지 않은 문학이며 그 존재 가치가 떨어지는 것으로 평가된다.

1.2. 아리스토텔레스: 가상적 현실과 예술의 개연성

아리스토텔레스의 개연성론의 내용을 상세히 살피기에 앞서, 그 전체

적인 윤곽으로서 플라톤주의적 개연성론과의 극명한 대조가 강조될 필요가 있다. 익히 알려져 있듯이 아리스토텔레스의 『시학』과 여기에서 드러나는 문학관의 바탕에는 플라톤에 대한 비판이 놓여 있다. 문학의 개연성론 역시 플라톤과의 비판적 대결이라는 맥락에서 볼 때 더욱 선명하게 이해할 수 있음은 물론이다. 그리고 앞으로 살펴보게 되겠지만, 여기서는 플라톤주의와 아리스토텔레스주의가 개연성 담론사의 주요한 두 축을 형성한다고 본다. 비록 시대에 따라 변형되기는 하지만, 개연성에 대한 근본적이고 대조적인 시각으로서 이 두 가지의 차이를 분명히 해 두는 것이 논의를 위해 필요한 것이다.⁶⁰⁾

앞서 살펴보았듯이 플라톤의 개연성론은 무엇보다도 절대적 진실과의 합치를 중시하며, 그럴듯한 문학이 초래할 수 있는 부정적인 영향력을 염려하고 통제의 대상으로 삼는다. 플라톤이 특히 중시한 이상주의적 진실은, 이후 기독교적 진리, 역사적 사실, 과학적 사실과 같은 문학 외적 진실로 대체되면서 이어지며, 대체로 문학이라는 영역의 ‘외부’에서 문학의 비개연성에 대한 비판으로서 그 담론이 형성된다.

반면 아리스토텔레스는 문학이 일으키는 감정적 효과를 카타르시스(정화)로서 긍정하였으며, 그러한 예술적 효과의 가치가 객관적 진실과의 불일치가 일으키는 영향보다 훨씬 크다고 보았다. 그렇기 때문에 아리스토텔레스적 개연성론에서는, 객관적 진실과의 합치를 떠나서 작품 자체가 만들어내는 가상적 현실이 얼마나 그럴듯한가가 더 중요하다. 한정된 길이를 가진 서사를 통해 관객(독자)에게 감정의 정화를 일으키기 위해서는, 문학이 단순히 현실 세계를 사실 그대로 모방하는 것으로는 충분치 않으며, 예술적인 기술이 필요하다. 가령 아리스토텔레스는 주인공의 운명이 급격히 다른 방향으로 전환되는 ‘급반전’이 있는 플롯이 매

60) 그러나 이 논문에서는 플라톤주의적 개연성론이 근대까지 전개되는 다양한 양상에 대해서는 간접적으로, 그리고 간략하게 다를 것이다. 이 논문의 목적은 클라이스트의 「비개연적 진실성」의 의미를 개연성의 담론사라는 문학사적 맥락과 클라이스트의 작품과 관련하여 살피는 데에 있으며, 직접적인 상호텍스트적 관련성을 이루는 아리스토텔레스적 개연성론을 다루는 것으로 충분하다고 보기 때문이다. 또한 아리스토텔레스의 개연성론에 대해서는 곧바로 이어지는 절에서 매우 상세히 다루게 되기 때문에, 여러 논의의 중복을 피하기 위해 이 절에서 『시학』을 인용해 가며 근거를 붙이는 것은 생략한다.

우 훌륭하다고 평가했는데, 급반전의 효과를 위해서는 플롯이 개연성과 필연성의 범칙을 따르는 동시에 예상하기 어려운 전개를 보여야 한다는 까다로운 조건이 내걸린다. 즉 예술적인 효과가 높은, 수준 높은 플롯을 구성하기 위해서는 플라톤주의적 개연성론이 가장 중요하게 생각하는 객관적 진실과의 합치로는 결코 충분하지 않은 것이다.

아리스토텔레스주의적 개연성론과 플라톤주의적 개연성론은 얼핏 ‘내적 개연성’과 ‘외적 개연성’에 대응되는 것처럼 보일 수도 있을 것이다. 앞서 밝혔듯 『독일 문예학 용어사전』의 ‘개연성’ 항목에 따르면 개연성은 텍스트 ‘내적’과 ‘외적’의 두 방향으로 구분되는데, 전자는 “텍스트 내적으로 서술에 모순이 없는 것”으로, 후자는 “텍스트 외적으로 실제 지식과 일치하는 것”이라 설명된다.⁶¹⁾ 그러나 엄밀히 이야기하자면, 아리스토텔레스의 개연성론에서도 텍스트 외적 지식과의 합치가 완전히 배제되는 것은 아니다. 어떤 이야기가 그럴듯하게 여겨지기 위해서는 어느 정도는 현실 세계의 사실들이 반영되어야만 하며, 특히 아리스토텔레스가 중시하는 문학적 효과를 위해서도, 창작자와 관객이 공유하는 특정한 시대적 정신과 상식과 같은 ‘외부적’ 질서에 거슬림이 적어야 한다는 사실은 아리스토텔레스 역시 인정하였기 때문이다. 플라톤 역시 마찬가지로, 이야기의 내적 개연성은 너무나 당연히 지켜져야 하는 것이었다. 문제는 각자의 우선순위에 있는 것이지, 어느 한쪽을 완전히 배제하는 이분법으로 나뉘는 것은 아니다.

여기서 규정하는 개연성론에서의 플라톤주의와 아리스토텔레스주의 간의 중요한 차이점은, 플라톤주의는 개연성을 평가하는 기준을 문학 외부에서 끌어오지만, 아리스토텔레스주의에서 훌륭한 개연성은 시학적인 범주에서 평가된다는 점이다. 다음 절에서는 그러한 의미에서 아리스토텔레스적 개연성론의 내용이 무엇인지 『시학』을 중심으로 상세히 분석하기로 한다.

61) Bernd W. Seiler: Wahrscheinlichkeit. In: Jan-Dirk Müller (Hrsg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, Bd. III (P–Z). Berlin/New York 2003, S. 813.

2. 아리스토텔레스의 시학적 개연성

『시학』은 본래 두 권으로 이루어져 있었으나 비극을 비중 있게 다루는 첫 번째 권만이 전해져 내려 왔고, 희극을 주로 다루었던 것으로 추정되는 두 번째 권은 소실되었다. 아리스토텔레스는 여러 문학 장르 중에서도 특히 비극을 높이 평가하였고, 전해 내려오는 『시학』의 주요 내용은 비극의 정의, 구성요소, 기능과 목적에 대한 것이다. 그러나 고대는 아직 문학 장르의 분화가 정립되어 있지 않았던 시기였으며, 아리스토텔레스가 논하는 내용이 비단 비극에만 한정된 것이 아니라 때로는 서사시와 희극 등 다른 장르의 문학에 대한 것이기도 하다는 사실, 또한 시학을 고유한 영역으로 다룬 최초의 저작이라는 점으로 미루어 볼 때, 『시학』을 비극론에 국한하기보다는 오늘날의 문학론으로 받아들이더라도 큰 무리가 없다는 견해가 널리 수용되어 왔다.

『시학』에서 거론하는 호메로스의 서사시나 여러 비극 작품들이 발견되기 전까지 『시학』은 크게 주목받지 못했다. 유럽에서 그리스적 모범이 높게 평가되기 시작하면서 이러한 사정이 변하게 되어 『시학』은 그리스 적이고 훌륭한 작품의 조건을 제시하는 기준이 되었다. 아리스토텔레스 주의가 전성기를 이룬 것은 이탈리아에서는 1520–1570년, 프랑스에서는 1600–1660년 정도였고, 독일어권에서는 1769년에 이르러서 레싱의 『합부르크 연극론』에서 적극적으로 수용됨으로써 또 한 번 의미 있는 역할을하게 된다.⁶²⁾ 이처럼 『시학』이 주목받게 되기까지 아주 오랜 시간이 흘렀을 뿐만 아니라, 그 보존과 전승에 큰 주의가 기울여지지 않았으므로 그나마 전승된 판본에도 훼손이 발생할 수밖에 없었다. 더구나 전승되어 오는 판본은 출판을 위한 저작이 아니라 아카데미 내에서 강연을 위해 스케치적으로 저술한 보조적 저작이기 때문에, 대중의 이해를 돋는 친절한 방식 – 가령 플라톤 식의 대화형식 – 으로 쓰이지 않았다. 그

62) 유럽 문학에서의 아리스토텔레스의 『시학』 수용사에 대해서는 만프레트 푸어만의 번역후기 중 「시학의 전승과 영향 Überlieferung und Wirkung der Poetik」 절을 참조. Manfred Fuhrmann: Nachwort. In: Aristotele: Poetik. Stuttgart 2017, ff. 173.

리하여 각 장의 길이가 일정하지도 않으며, 때로는 논리가 다소 비약된 것처럼 보이는 틈들이 존재하고, 단어의 철자가 불분명해 그 해석이 학자마다 분분한 부분도 있는 등 구성적으로나 물리적으로 불완전한 점이 있다. 그럼에도 불구하고 『시학』은 나름의 체계를 갖추고 있으며, 문학의 형식과 구성요소 분석에 그치는 것이 아니라 그 고유한 기능과 목적이 무엇인가에까지 이르는, 문학에 대한 근원적인 문제에 관한 명확한 입장을 보여준다. 그렇기에 『시학』은 고전주의 이래 유럽 문학사에서 매우 중요한 위치를 차지할 수 있었던 것이다.

그렇다면 그러한 『시학』에서 전개하는 개연성론의 내용은 무엇인가? 아리스토텔레스는 개연성을 개별적이고 특별한 개념으로서 따로 정의하지 않았으며, 따라서 그의 개연성론 역시 직접적 또는 명시적으로 제시되지 않는다. 따라서 아리스토텔레스의 개연성론을 파악하기 위해서는 그가 주력한 비극론에서 개연성과 관련한 언급이 어떻게 이루어졌는가를 검토하여 그가 직접적으로 말하지 않은 바를 재구성해내는 방법만이 유효하다. 아리스토텔레스는 세 가지 차원에서의 개연성을 중시했다. 하나는 사건들이 결합되는 방식에 대한, 즉 플롯의 유기적 구조의 원리로서의 개연성이며 두 번째는 인간 본성의 재현 원리로서의 개연성이며, 세 번째는 설득의 장치로서 개연성이다. 또한 아리스토텔레스는 문학의 비개연성에 대해서도 언급하였는데, 바로 호메로스의 작품을 두고 ‘불가능하다’거나 ‘불합리하다’는 비판이 가해진 것에 대해 정당화를 시도한 부분이 그러하다. 이를 통해 아리스토텔레스가 생각하는 개연적인 것과 개연적이지 않은 것에 대해서 살펴보도록 하겠다.

2.1. 플롯의 유기적 구조화 원리로서의 개연성

아리스토텔레스는 『시학』 제6장에서 비극의 구성 요소 여섯 가지로 플롯, 성격, 조사(措辭), 사상, 불거리, 노래를 들며, 이 중에서 가장 중요한 것은 “사건의 짜임새, 즉 플롯”(A. 363, 1450a)이라고 말한다.⁶³⁾

63) 여기서는 『시학』의 천병희 역본에서 사용된 번역어 ‘플롯’을 그대로 가져왔다.

왜냐하면 비극이란 인간의 ‘행동’을 모방하는 것인데, 인간의 행복과 불행을 결정하는 행동들을 ‘사건’이라 본다면 그러한 사건들의 짜임이 곧 플롯이기 때문이다. 이어지는 제7장에서 아리스토텔레스는 그러한 비극의 구조에 대해 논하는데, 이 내용은 곧 플롯의 기본구조에 상응한다. 그는 비극의 구조는 간략히 처음, 중간, 끝으로 이루어지되 각 부분은 필연성을 통해 결정된다고 말한다.

전체는 처음과 중간과 끝을 갖는다. 처음은 필연적으로 다른 것 다음에 오는 것이 아니라 그다음에 필연적으로 다른 것이 존재하거나 생성되는 것이다. 반대로 끝은 필연적으로 또는 대개 다른 것 다음에 존재하고, 그다음에 다른 것은 필연적으로 아무것도 존재하지 않는 것이다. 중간은 다른 것 다음에 존재하고, 그다음에도 다른 것이 존재하는 것이다.⁶⁴⁾

『시학』을 독역한 만프레트 푸어만이 주해에서 지적하듯,⁶⁵⁾ 비극의 구

해당 개념을 아리스토텔레스는 본래 뷔토스 muthos라는 용어로 표현했으나, 그 함의는 이야기의 짜임, 즉 이야기의 구조를 의미하기에 현대 서사이론에서 널리 통용되는 플롯이라는 용어를 사용하여 통일성 있게 논의하고자 한다. (“Unter Mythos versteht Aristoteles ein bestimmtes Arrangement solcher Geschehnisse, die Handlungsstruktur, die Fabel, den Plot.” Vgl. Manfred Fuhrmann: Anmerkungen. In: Aristoteles: Poetik. Stuttgart 2017, S. 110.)

64) 아리스토텔레스(천병희 역): 수사학/시학. 도서출판 숲 2020, 367, 1450b. 차 후 이 책에서의 인용하는 경우 출처는 인용문 뒤 괄호 안에 ‘약어 A, 쪽수, 베커 Immanuel Bekker 판의 쪽, 단, 행수’를 표시한다.

65) “지금까지 아리스토텔레스는 문학과 현실의 관계를 특징짓기 위해 단지 ‘모방’이라는 일반적인 카테고리를 사용했다. 여기에서 처음으로 비극적 플롯의 현실관계에 특별히 해당하는 이중적 표현이 사용되고 있다. “필연적으로 혹은 일반적으로” 혹은 (가령 마지막 단락에서 쓰인 것처럼 일반적인 의미에서) “개연성 혹은 필연성에 따라”가 그것이다. 이 개념쌍을 이루는 두 요소는 서로 명확하게 구분되지 않는다. 이는 우선은 ‘개연성’이라는 표현으로 요약될 수 있다. 이 개연성은 이야기의 인과관계를 뜻한다. 이야기의 단계는 개연성의 법칙에 따라 연속되어야 한다. 개연적인 것과 개연적이지 않은 것은 특히 일반적인 삶의 경험에 따라 결정된다.”

Bisher hat Aristoteles, um den Wirklichkeitsbezug der Dichtung zu charakterisieren, lediglich die allgemeine Kategorie ‘Nachahmung’ verwendet. Hier findet sich zum ersten Male der Doppelausdruck, der speziell dem Wirklichkeitsbezug der tragischen Handlung gilt: “notwendigerweise oder in der Regel” oder (wie es gewöhnlich heißt, z. B. im letzten Absatz) “nach der Wahrscheinlichkeit oder der Notwendigkeit”. Die beiden Komponenten des

조를 논하는 제7장 이전까지 아리스토텔레스는 본래 문학창작과 현실 간의 관계를 (일반적으로 ‘모방’이라 번역되는) 미메시스로 설명해 오다가 여기에서 처음으로 “필연적으로” 혹은 “개연적 또는 필연적 과정을 거쳐”와 같은 조건을 거듭 언급한다. 아리스토텔레스가 역사가는 “일어난 일”을 이야기하는 반면 시인은 “일어날 법한 일”을 이야기한다고 했을 때, 이는 역사는 실재, 문학은 ‘실재를 모방한 허구’라고 규정하는 것을 넘어서, 문학은 필연성과 개연성에 따라 그 이야기가 구성되어야 한다는 원칙, 즉 플롯의 구성 원칙을 구체화하고 있는 것이기 때문이다. 즉, 아리스토텔레스에게서 개연성은 일차적으로 문학과 역사를 구분하는 기준으로 기능하고 있으며, 나아가 문학만의 특성을 규정하고 설명하는 개념임을 알 수 있다.

플롯의 구성원리로서 개연성에의 강조는 『시학』에서 여러 번 등장하는데, 제8장에서도 아리스토텔레스는 호메로스의 예를 통해 개연성을 통한 플롯의 통일성을 논한다.

그[호메로스]는 『오딧세이아』를 지으면서 주인공에게 일어난 사건을 모두 다루지 않았다. (예를 들어 오딧세우스가 파르낫소스 산에서 부상 당한 일이라든가, 출전 소집을 피하려고 미친 척한 일은 다루지 않았다.) 이 두 사건 사이에는 필연적 또는 개연적 인과 관계가 없기 때문이다. 그러는 대신 그는 앞서 말한 것과 같은 통일성 있는 행동을 주제로 『오딧세이아』를 구성했고, 이 점은 『일리아스』도 마찬가지이다. (A 369–370, 1451a)

아리스토텔레스의 논리에 따르면, 만약 호메로스가 서사시가 아닌 역사서를 집필했다면 사건들 간에 필연적 또는 개연적 인과관계가 없더라도 “주인공에게 일어난 사건을 모두” 기록할 의무가 있었을 것이다. 그

Begriffspaars verleihen einander eine gewisse Unschärfe; man kann sie kurzerhand in dem Ausdruck ‘Wahrscheinlichkeit’ zusammenfassen. Diese Wahrscheinlichkeit betrifft den Kausalketten der Handlung: die Phasen der Handlung müssen nach den Regeln der Wahrscheinlichkeit aufeinanderfolgen. Was wahrscheinlich ist und was nicht, bemäßt sich vornehmlich nach der allgemeinen Lebenserfahrung.” Fuhrmann 2017, S. 111–112.

러나 완결성 있는 플롯을 위해서는 각 사건 간의 개연적 연관관계는 필수적이며, 따라서 “사건의 여러 부분은 그중 하나를 다른 데로 옮기거나 없애면 전체가 흔들릴 정도로 구성되어야 한다”(A 370, 1451a)고까지 주장될 정도로 플롯을 구성하는 각 사건 간의 연결은 긴밀해야 함이 강조된다.

만약 호메로스가 주인공에게 일어난 사건을 모두 다뤘다면 아리스토텔레스는 호메로스를 높이 평가하지 않았을 것이다. 사건을 연관성 없이, 완결성에 기여하는 바 없이 나열하는 구성에 대하여 아리스토텔레스는 『시학』 제10장에서 언급한 바 있는데, 비개연적인 플롯이란 바로 그러한 것이라 할 수 있다. 아리스토텔레스는 복잡한 플롯과 단순한 플롯을 구분하며 복잡한 플롯을 더 훌륭한 것으로 평가하는데, 단순한 플롯 중에서도 사건들이 개연성 없이 연결된 ‘에피소드적인 것’을 최악으로 치고 있다,

단순한 플롯과 행동 중에서 최악은 에피소드적인 것이다. 나는 여러 에피소드가 상호 간에 개연적 또는 필연적 인과 관계 없이 이어질 때 이를 에피소드적인 플롯이라고 부른다. (A 374, 1451b)

“에피소드적인 플롯”은 개별적인 사건들을 모두 포함하는 역사 서술을 연상시킨다. 서사시의 형식을 논하는 『시학』 제23장에서도 역사는 “한 시기와 그 시기에 한 사람 또는 여러 사람에게 일어난 모든 사건을 다루며, 사건 상호 간에는 연관성이 없어도 무방”(A 430, 1459a)한 것으로 설명된다. 즉 아리스토텔레스가 설명하듯 그가 비판하는 비개연성은 여러 에피소드들이 하나의 전체를 위해 완결성 있게 이어지지 못한 상태를 말하는 것이다. 이렇듯 그가 중시하는 ‘하나’의 줄거리를 위한 통일성은 훗날 17-18세기 프랑스 고전주의에서 『시학』을 기반으로 주장된 삼일치 법칙 중 ‘행위의 일치’를 뒷받침하는 것이기도 하다.

그런데 여기서 흥미로운 사실은, 아리스토텔레스가 ‘에피소드적인 플롯’, 즉 역사서술적인 문학서술에 비판적이었다고 해서 역사적 에피소드, 즉 실제로 일어난 일을 문학의 소재로 삼는 데에 부정적이지는 않았다는

점이다.

앞서 말한 것들로 미루어 시인은 모방하기 때문에 시인이요, 또 시인이 모방하는 것은 행동인 만큼 분명 운율보다도 플롯의 창작자가 되어야 한다. 또한 실제로 일어난 일을 소재로 시를 쓴다 해도 그는 시인임이 틀림없다. 실제로 일어난 사건 중에서도 개연성과 가능성의 법칙에 맞는 것이 있을 수 있고, 그 점에서 그는 이들 사건의 창작자이기 때문이다.

(A 373–374, 1451b)

이 구절은 ‘문학은 일어날 법한 일을, 역사는 일어난 일을 이야기한다’는 기준의 아리스토텔레스의 전제에 모순되어 보일 수 있지만, 아리스토텔레스로서는 언급하지 않을 수 없는 문제였다. 왜냐하면 당시의 여러 비극들이 신화를 주제로 삼고 있었는데, 아리스토텔레스 및 당대 사람들에게는 신화 역시 역사적인 것, 즉 실제로 일어난 일이었기 때문에 이에 대해 해명할 필요가 있었기 때문이다. 역사적인 것을 다루는 문학을 정당화하는 방법은 여러 가지가 있지만,⁶⁶⁾ 여기서 두드러지는 것은 시인은 “운율보다도 플롯의 창작자”라는 언급이다. 앞서 역사와 문학의 차이를 논할 때 헤로도토스의 작품은 운문으로 쓰더라도 그것은 여전히 역사라고 말했듯이, 문학의 운율과 같은 음악적 형식은 아리스토텔레스

66) 만프레트 푸어만은 비극에서 역사적인 사건을 사용하더라도 보편타당함을 정당화하기 위해 아리스토텔레스가 다음과 같은 세 가지 근거를 들었다고 보았다.

“1. 전승된 소재를 이용하는 까닭은 그것이 ‘믿을 수 있는 것’이기 때문이다. 가능한 것은 믿을만한 것이고, 그 사건은 가능한 것으로서 증명된 것이기 때문이다. 2. 여러 비극에서 대부분의 인물들이, 그리고 어떤 경우에는 모든 인물들이 꾸며내진 것이다. 굳이 전승된 소재에 한정될 필요 없다. 3. 만약 작가가 전승된 소재를 이용하더라도, 그는 작가이다. 그가 운율적인 작업을 가해서가 아니라 이야기 자체 때문이다. 많은 실제로 일어난 사건은 개연성의 법칙에 따라 발생한 것이다.

1. Man verwende die überlieferten Stoffe, weil sie glaubwürdig seien; das Mögliche sei glaubwürdig, und das Geschehen sei als möglich erwiesen; 2. in manchen Tragödien seien die meisten, in anderen alle Personen fingiert; man brauche sich eben nicht auf überlieferte Stoffe zu beschränken; 3. auch wenn sich der Dichter überliefelter Stoffe bediene, sei er Dichter nicht im Hinblick auf die metrische Bearbeitung, sondern auf die Handlung selbst, manches wirkliche Ereignis habe sich ja nach den Regeln der Wahrscheinlichkeit ereignet.” Fuhrmann 2017, S. 114.

에게 결정적인 요소가 아니었다. 그가 정의하는 작가란, 그것이 이미 일어났던 일이건, 혹은 일어나지 않은 일이건 간에 사건들을 개연성에 맞게 엮어서 플롯을 구성하는 사람인 것이다.

다시 말해 아리스토텔레스에게 개별적 사건 단위로서의 ‘에피소드’를 활용하는 것은 문제가 되지 않지만, 반드시 하나의 상위 플롯을 위한 필수적인 구성 요소로서 기능해야 한다. 혹여 빠지더라도 플롯 상 아무 문제가 없는 정도로 아무렇게나 에피소드를 삽입해서는 안 되며, 그런식의 개연성 없는 마구잡이식 구성은 그는 ‘에피소드적’이며 비개연적이라 여기며 지양해야 될 것으로 본 것이다. 또한 아리스토텔레스가 역사가와 문학작가를 구분하며 각각 ‘실제로 일어난 일’과 ‘일어날 법한 일’을 서술한다고 할 때, 이 서술의 핵심은 둘의 차이가 ‘현실을 그대로 쓰는가 혹은 비현실(현실에 대한 모방 내지는 허구)을 쓰는가’가 아니라 ‘개연성이 중시되는 서술인가 아닌가’에 있음을 알 수 있다.

이처럼 아리스토텔레스는 개연성을 문학에서 가장 중요한 요소인 플롯의 유기성을 위한 구성원리로서 강조하였으며, 이것이 문학서술만의 고유한 특징을 이룬다고 보았다. 또한 그는 역사가는 일어난 일을, 시인은 일어날 법한 일을 쓴다며 역사와 문학을 구분하였지만, 『시학』의 내용을 더 면밀히 살펴보면, 그 의미는 역사적 사실을 소재로 삼았는가의 여부보다 유기적으로 구성하는 것에 문학적 서술의 본질이 있다는 뜻임을 알 수 있다. 이는 한편 플라톤주의적 개연성론과 비교했을 때, 외부적 진실에 해당하는 ‘역사적 사실’에 합치한 내용인가 아닌가의 여부가 아리스토텔레스에게는 그리 중요하지 않은 문제라는 사실을 나타내기도 한다.

2.2. 인간 본성의 재현 원리로서의 개연성

이처럼 아리스토텔레스는 플롯의 구성원리로서의 개연성을 중시함으로써 형식주의적인 측면에서의 개연성을 강조하지만, 그렇다고 해서 현실세계의 진실과의 합치 여부에 완전히 무관심했던 것은 아니다. 아리스

토텔레스는 감상자에게 감정을 불러일으키기 위하여 무엇보다도 인간의 본성이라는 진실만큼은 잘 재현할 수 있어야 한다고 여겼다. 플라톤주의적 개연성론이 신이 신답게 행동하는 모습, 영웅이 영웅답게 행동하는 모습과 같이 인간이 추구해야 할 가장 이상적인 상을 모방하도록 제한했다면, 아리스토텔레스는 신이나 영웅보다도 인간 일반의 보편적인 본성을 재현하는 것이 중요하다고 보았다.

이는 『시학』 13장에서 잘 드러난다. 여기서 아리스토텔레스는 훌륭한 비극을 쓰기 위해서는 다음의 세 가지 유형의 플롯을 피해야 한다고 말한다. 첫째는 “젊은 사람이 행복하다가 불행해지는 것”, 둘째는 “못난 자가 불행하다가 행복해지는 것”, 셋째는 “극악한 자가 행복하다가 불행해지는 것”이다(A 383 1452b-1453a). 그리고 그 이유는 모두 공통적으로, 공포와 연민의 감정을 불러일으킬 수 없는 이야기들이기 때문이라고 말한다. 앞의 두 가지 유형은 쉽게 말해 권선징악의 결말이 아닌 경우라 할 수 있고, 이러한 이야기에 부정적인 면은 그 걸만 보면 플라톤주의와 일치하는 점이다. 그러나 플라톤은 문학이 이런 이야기들을 다루기 때문에 문학 전반이 유해한 영향을 미친다는 일반화로 나아가는 경향이 있는 것과 달리, 아리스토텔레스의 제한은 이 두 가지 이야기가 효과의 측면에서 그저 불쾌감만 줄 뿐 ‘훌륭한’ 비극이 될 수 없음을 근거로 삼는다는 차이가 있다.

또한 아리스토텔레스는 이 세 가지를 제하고 남은, 탁월한 비극의 주인공이 될 수 있는 인물은 “중간에 있는 인물”로서, “미덕과 정의에서 탁월하지는 않지만 악덕과 비행 때문이 아니라 하마르티아 때문에 불행을 당한 사람이 곧 그런 인물”이라고 그는 설명한다(A 384 1453a). “하마르티아 ἀμαρτία”란 일반적으로 결함을 의미하는데, 이것이 도덕적 결함을 의미하는지 혹은 판단 착오와 같은 지적 결함을 의미하는지는 학자들 간에 의견이 분분하다. 하마르티아가 어떤 종류의 결함을 의미하건 간에 여기서 중요한 것은, 완전무결한 이상적 인간상만을 모방의 대상으로 추구하는 플라톤주의와 확연히 대조되는 관념을 보여준다는 점이다. 이처럼 아리스토텔레스는 완전하지 않은 존재로서의 인간이 실수나 부족함으

로 인해 운명의 변화를 겪게 되는 모습, 즉 이상적인 인간이 아닌 보편적인 인간의 모습을 그리는 것이야말로 사람들에게 공감을 불러일으킬 수 있다고 보았다.

아리스토텔레스는 이러한 관념을 보다 일반적인 원칙으로서 명문화했는데, 그것은 앞에서 인용한, 역사가와 시인의 차이를 논한 제9장에서 나타난다. 역사가와 시인의 차이는 플롯의 개연성을 강조하는 맥락에서 언급되는데, 이미 인용한 부분을 바로 앞뒤의 문장을 더 붙여 다시 보면 다음과 같다.

앞서 말한 사실들로 미루어 볼 때 시인이 할 일은 분명 실제로 일어난 일이 아니라 일어날 법한 일, 즉 개연성 또는 필연성의 법칙에 따라 가능한 일을 이야기하는 데 있다. 역사가와 시인의 차이가 운문을 사용하느냐, 산문을 사용하느냐에 있는 것은 아니다. 헤로도토스의 작품은 운문으로 고쳐 쓸 수도 있겠지만, 운율이 있든 없든 그것은 역시 역사임에는 변함이 없다. 차이점은 한 사람은 실제로 일어난 일을 이야기하고, 다른 사람은 일어날 법한 일을 이야기한다는 것에 있다.

따라서 시는 역사보다 더 철학적이고 진지하다. 시는 보편적인 것을 말하는 경향이 더 강하고, 역사는 개별적인 것을 말하기 때문이다. ‘보편적인 것을 말한다’ 함은 말하자면 이러저러한 사람은 개연적으로 또는 필연적으로 이러저러한 것을 말하거나 행할 것이라고 말하는 것을 의미한다. (A 371, 1451a-b)

이 부분은 아리스토텔레스에게 개연성이 왜 중요한지를 보여주는 결정적인 대목이다. 문학이 “개연성 또는 필연적인 법칙에 따라 가능한 일을 이야기”할 때, 문학은 “보편적인 것”을 말하는 것이 되고, 따라서 역사보다 더 철학적이고 진지한 것이 되기 때문이다. 그런데 이때 “보편적인 것을 말한다”는 것은 곧 “이러저러한 사람은 개연적으로 또는 필연적으로 이러저러한 것을 말하거나 행할 것이라고 말하는 것”이라고 설명하는데, 여기서 플롯 상의 개연성이 곧 인간 행위의 개연성으로 이어짐에 주목할 필요가 있다. 아리스토텔레스가 중시하는 개연성은 플롯 상의 논리적인 인과성이자, 외부적 진실과 관련해서는 무엇보다도 인간의 보편

적인 본성을 재현하는 것이 관건인 것이다.

아리스토텔레스가 비극이란 인간의 행동의 모방이라 할 때, 그것은 인간의 무의미한 행동을 맹목적으로 모방하는 행위도 아니요, 역사서술처럼 실재한 사람의 실제 행동을 그대로 옮기는 것도 아니라 ‘이러저러한 성격’이 필연적으로 갖는 ‘이러저러한 말과 행동’, 즉 성격과 행동의 유형 및 그 개연적 상관관계를 파악해 옮기는 데에 그 본질이 있다. 다시 말해 그가 말하는 비극의 미메시스는 다양한 인간됨, 즉 다양한 인간 성격을 통찰하고 그에 따라 특정 상황에서 갈리는 운명을 구현(재현)하는 행위인 것이다.

이러한 아리스토텔레스의 모방 개념 역시, 문학을 둘러싼 플라톤과의 대립적인 입장에서 이해되어 왔음은 잘 알려져 있다.⁶⁷⁾ 앞에서 플라톤의 개연성론을 개괄하며 언급한 바와 같이 플라톤은 지각가능하고 불완전한 세계와 지각불가능하고 완전한 이데아의 세계라는 이원론을 전개하며, 『국가』 10권에서 침상을 예로 들어 침상을 그린 화가는 “모방자”에 불과하며 “진리로부터 세 번째인 자”라고 하였다.⁶⁸⁾ 플라톤은 회화의 예를 문학에 적용하여, 시인은 실재로부터가 아니라 보이는 현상으로부터 시를 짓기 때문에 시라는 것도 그저 모방물에 불과하다고 말한다.⁶⁹⁾

그러나 아리스토텔레스가 “시는 역사보다 더 철학적”이라고 할 때, 이는 문학을 존재론적으로 평가절하하는 플라톤에 대한 반박이 된다. 왜냐하면 아리스토텔레스에게 이데아란 지각 가능한 사물들을 통해 실현되는 ‘형식이자 완결성 있는 원칙’이며, 문학 창작은 단순한 모방이 아니라 소재와 형식을 포함하는 또 다른 현실을 창조하는 것이기 때문이다. 앞서 언급했듯이 비극이 인간을 단순히 모방하는 것이 아니라 성격과 행위를 모방한다는 사실은 곧 인간의 본성을 파악해 인간의 형식을 실현한다는

67) 미메시스는 일반적으로 ‘모방’이라 번역되어 왔지만, 플라톤의 모방으로서의 미메시스와 아리스토텔레스의 재현 및 재인식으로서의 미메시스는 상이한 의미를 지닌다. 이에 대한 상세한 논의는 다음의 논문 참조. 김현: 아리스토텔레스 『시학』의 세 개념에 기초한 인간 행동 세계의 시적 통찰과 창작의 원리. *인간연구* 7 2004, 27–52; 김태환: 역사는 왜 미메시스가 아닌가? — 아리스토텔레스의 ‘미메시스’ 개념에 대한 연구. *독일어문화권연구* 25 2016. 59–97.

68) 플라톤(박종현 역주): *국가(政體)*. 서광사 2021, 617, 597e.

69) 본 논문의 ‘1.1. 플라톤: 객관적 진리와 개연성의 제한’(25쪽 이하) 참조.

의미를 가지며, 그것이 곧 문학이 보편성을 통찰한다는 뜻에 이른다. 그리고 이때 개연성은 인간의 성격과 행위를 ‘올바르게’ 파악하고 재현하고 있는가의 의미로서 강조된다.

한편 앞의 인용에서 말하는 “이러저러한 사람”은 아리스토텔레스가 비극의 여섯 가지 구성 요소로 들었던 것 중 ‘성격’에 해당한다. 성격, 즉 캐릭터의 파악과 표현은 그러한 사람이 특정 상황에서 어떠한 행동을 선택하는가에 대한 근거가 된다. 성격에 대해 논한 제15장에서 아리스토텔레스는 다음과 같이 성격적 개연성의 중요성을 직접적으로 언급한다.

성격에서도 사건의 짜임새에서와 마찬가지로 언제나 필연적인 것 또는 개연성 있는 것을 추구해야 한다. 이러저러한 사람이 이러저러한 것을 말하거나 행할 때 그것은 그의 성격의 필연적 결과이거나 개연성 있는 결과라야 하며, 두 사건이 연달아 일어날 때는 후자는 전자의 필연적 또는 개연적 결과라야 한다. (A 397, 1454a)

플라톤이 훌륭하지 않은 행위를 모방하는 것 자체를 유해하다 여긴 것과 달리, 아리스토텔레스는 모방(재현)하는 행위 자체의 우월함과 열등함에는 관심이 없다. 아리스토텔레스는 선한 성격을 가진 이는 선한 행동을, 악한 성격을 가진 이는 악한 행동을 하는 것이, 인간 본성의 재현으로서 개연적이라 보면, 이러한 다양한 성격의 인물들이 뒤엉켜 일어나는 사건들이 플롯 상 개연적이어야 한다고 보았을 뿐이다. 아리스토텔레스는 비극이란 무엇보다도 인간 행위의 모방이라 보았기에, 인간 본성의 재현원리는 그에게 있어서 당연히 플롯의 유기적 질서를 위한 개연성과 연관될 수밖에 없다.

2.3. 감정적 설득의 장치로서의 개연성

앞서 확인한 것처럼 아리스토텔레스는 문학의 목적이 모든 객관적 진실을 정확히 모방하는 데에 있는 것이 아니라고 보았다. 그에게 중요한 것은 플롯 상의 개연성과 인간 본성의 올바른 재현을 통해 주관성에 호

소하여 마음을 움직이는 것, 즉 감정적 설득에 있다. 25장에서 아리스토텔레스는 호메로스에게 가해진 여러 비판들에 대해 정당화 조건을 논하는데,⁷⁰⁾ 이때 작품이 ‘불가능한 것’을 그렸기 때문에 그것이 객관적 진실에 어긋난다는 비판에 대하여, 이것이 합리화되는 조건들에 대하여 아리스토텔레스는 다음과 같이 말한다.

일반적으로, 불가능한 것이라 해도 그것이 시의 목적에 이바지하거나, 이상적인 상태를 말하거나, 세상 사람들의 견해일 경우에는 정당화될 수 있다. 시의 목적을 달성하기 위해서는 가능해도 믿어지지 않는 것보다는 불가능해도 믿어지는 것이 더 바람직하기 때문이다. (A 447, 1461b)

아리스토텔레스가 첫 번째 정당화 조건으로 드는 것은 ‘시의 목적’이다. 그가 말하는 시의 목적이란, 바로 연민과 공포를 불러일으키는 사건을 통해 감정의 카타르시스를 실현하는 것이다. 『시학』 제6장에서 단 한번 언급되는 카타르시스 katharsis는 흔히 감정의 ‘정화’로 번역되며 아리스토텔레스의 미메시스 및 뮤토스 개념과 더불어 『시학』의 이해를 좌우하는 결정적인 개념이다. 카타르시스의 정의는 학자마다 견해가 나뉘지만 공통적으로, 비극에서 주인공이 겪는 고난이 관객에게 연민과 공포를 일으키는 동시에 그것만의 고유한 쾌감을 일으키는 것으로 이해되고 있다.

잘 알려져 있다시피, 미메시스와 마찬가지로 아리스토텔레스의 카타르시스 역시 플라톤과의 대립적 구도에서 이해할 수 있다. 플라톤은 문학 작품이 불러일으키는 공포가 해로운 효과라고 본 반면, 아리스토텔레스는 오히려 문학작품을 통해 격정을 정화하는 연습을 할 수 있으며 무해한 만족감을 얻을 수 있다고 보았다. 즉 그에게는 감상자의 감정에 격정과 정화를 불러일으키는 것이 가장 중요한 시의 목적으로서, 아리스토텔레스에게 미메시스란 단순히 ‘현실에서 가능한 일’을 모방하고 그 이상

70) 25장에서는 아리스토텔레스가 비개연성에 대해 갖는 견해가 잘 드러나 있다. 이에 대해서는 바로 이어지는 ‘2.4. 비개연성의 양상들: 불가능성, 불합리성, 급반전’(50쪽 이하)에서 보다 자세히 살펴볼 것이다.

의 목적 없이 종료되는 행위가 아니라, 감상자에게 감정을 불러일으킨다는 목적을 위한 수단으로서 기능해야 한다.⁷¹⁾

또한 아리스토텔레스는 “가능해도 믿어지지 않는 것”보다 “불가능해도 믿어지는 것”이 우위에 있다고 하는데, 이때 ‘가능한 것’은 이성적이고 객관적인 판단의 영역에, 그리고 ‘믿어지는 것’은 주관적인 영역에 속해 있다. 즉 “가능해도 믿어지지 않는 것”이란 객관적으로는 충분히 일어날 수 있는 일이지만, 서사 상에서 설득력이 없는 경우이며, “불가능해도 믿어지는 것”이란 객관적으로는 일어나기 어려운 일이지만, 서사 상에서 설득력 있게 제시된 경우를 말한다. 앞서 살펴보았듯 “이상적인 상태를 말하거나, 세상 사람들의 견해인 경우” 역시 객관물에 대한 정확한 모방을 추구하기보다는 감상자의 주관에 호소하는 것을 우위에 둠으로써, 첫 번째 조건인 ‘시의 목적에 이바지’, 즉 카타르시스와 같은 감정의 촉발과 정화를 가장 중요한 목적으로 두는 입장의 연장선에 있다.

즉 아리스토텔레스가 추구하는 설득력은 객관적 진실과의 합치를 근거로 호소하는 이성적 설득력이 아니라, 감정적이고 소통적인 설득력이다. 그가 추구하는 개연성은 이러한 의미에서의 설득력을 갖추었느냐 갖추지 못했느냐의 문제라고 할 수 있다.

또한 아리스토텔레스의 이러한 시각을 가장 잘 대변하는 예가 바로 ‘우연’이다. 아리스토텔레스가 든 한 예를 살펴보자.

그런데 비극은 완결된 행동의 모방일 뿐 아니라 공포와 연민의 감정을 불러일으키는 사건의 모방이다. 이런 사건들은 예기치 못한 상황에서, 상호 간의 인과 관계에서 일어날 때 최대의 효과를 거둔다. 사건이 그처럼 일어날 때 저절로 또는 우연히 일어날 때보다 더 놀라운 법이다. 우

71) 김태환 역시 “그[아리스토텔레스]는 시적 미메시스가 플라톤이 생각하듯이 거짓되거나 유해한 것이 아니며, 오히려 진실에 가까운 것임을 주장하며 미메시스를 구원하려 했고, 다음으로는 미메시스가 시의 궁극적 가치와 목적이라고 보는 플라톤적 관점을 부정하면서 미메시스를 카타르시스라는 다른 목적에 봉사하는 수단 내지 전제 조건의 하나로 격하시켰다”며 아리스토텔레스가 미메시스를 옹호하는 동시에 제한하고 있음에 주목하는데, 궁극적으로 아리스토텔레스의 입장은 미메시스주의와 대립되는, 장르 고유의 구성원리를 추구하는 형식주의 이론이라 주장하였다. 김태환: 미메시스에서 스토리로 – 형식주의적 이론으로서의 아리스토텔레스 시학. 뷔히너와 현대문학 36권 2011, 5-34 참조.

연한 사건이라도 어떤 의도에 의해 일어난 것처럼 보일 때 가장 놀랍기 때문이다. 아르고스에 있는 미튀스 입상(立像)이 그것을 구경하던 미튀스 살해자 위에 넘어져 그를 죽게 한 사건이 그 한 예이다. 이런 사건은 단순히 우연한 일로만 생각되지 않는다. 따라서 이런 플롯이 필연적으로 다른 플롯보다 더 훌륭하기 마련이다. (A 374–375, 1462a)

여기서 제시된 미튀스 입상의 예시야말로 “불가능해도 믿어지는 것”에 부합한다. 아리스토텔레스가 미튀스의 입상이 미튀스 살해자 위로 넘어진 우연을 두고 훌륭한 플롯이라 말하는 까닭은 그것이 인과응보라는 의도를 가지고 일어난 일처럼 보여서 감상자에게 놀라운 감정을 일으키기 때문이다. ‘하필이면 그 입상이 그 시점에 그 사람(살해자) 위로 넘어질 수가 있느냐’는 의문의 유효성, 근대적 언어로 말하자면 ‘그러한 일이 일어날 희박한 확률’을 논하는 것의 유효성보다, 그러한 우연이 일으키는 절묘한 효과가 아리스토텔레스에게 더 가치 있다는 사실을 알 수 있다. 즉 아리스토텔레스에게 감정적 설득력을 높이는 우연은 개연적인 것에 해당한다.

2.4. 비개연성의 양상들: 불가능성, 불합리성, 급반전

이상과 같이 아리스토텔레스적 개연성의 의미를 살펴본 바, 그에게 시학적 비개연성이란 한편으로는 플롯의 인과관계 상 전체 이야기의 완결성을 해치는 경우, 인간의 본성을 제대로 재현하지 못하는 경우, 그리고 감정적 설득력이 떨어지는 경우일 것으로 자연히 귀결된다. 그런데 우리가 서사가 있는 문학작품의 개연성을 논할 때는, 위의 세 가지 경우 외에도 재현되는 사건이 실생활의 지식에 비추어 보았을 때 도무지 발생할 수가 없다고 생각되면 그것을 비개연적이라 일컬을 때도 있다. 「비개연적 진실성」에서도 ‘그럴듯하지 않다’는 표현의 일차적 의미는 아리스토텔레스가 말하는 플롯 상의 비개연성도 인간 행위의 비개연성도 아니다. 사람이 가슴에 관통상을 입거나 강 저편으로 내팽개쳐졌는데도 멀쩡하다는 것이 상식적으로는 일어날 리가 없다는 의미에서의 비개연성이다.

논의를 위하여 『독일 문예학 용어사전』의 ‘개연성’ 항목을 다시 참고해 보자면, 개연성 개념은 텍스트 내적 외적 두 방향으로 구분되는데, 전자는 “텍스트 내적으로 서술에 모순이 없는 것”으로, 후자는 “텍스트 외적으로 실제 지식과 일치하는 것”이라 설명된다.⁷²⁾ 이는 개연성을 개념적으로 파악하는 시도이자 보다 포괄적인 설명이라 할 수 있는데, 내적과 외적이라는 두 카테고리는 『시학』에서 이미 암시적으로, 그리고 더 세분화되어 제시된 바 있다. 아리스토텔레스는 『시학』 제25장에서 호메로스의 작품들에 대해 후대의 비평가들이 가하는 비판들을 유형화하고, 그것에 대한 반론을 들며 정당화 조건을 논한다. 아리스토텔레스가 스스로 ‘다섯 가지’라며 열거한 그 유형은 “불가능하거나, 불합리하거나, 유해하거나, 모순을 내포하거나, 기술상의 과오”로 나뉜다. 그러나 25장에서 전개되는 내용을 면밀히 살펴보면 이 다섯 가지는 자세한 내용이 누락된 ‘유해한 것’을 제외하고는 내적/외적 개연성과 유사하게 양분된 비판 유형으로서 나누어 볼 수 있다.⁷³⁾

먼저 외적 개연성에 대응하는 유형은 객관적으로 존재하지 않거나 불가능한 것, 이상적인 것을 묘사한 것에 대한 비판이다. 위의 다섯 가지 유형 중에서는 ‘불가능한 것’과 ‘기술상의 과오’가 이에 해당한다. 그리고 내적 개연성에 대응하는 다른 유형은 언어 논리의 개연성에 대한 비판이

72) Bernd W. Seiler: Wahrscheinlichkeit. In: Jan-Dirk Müller (Hrsg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, Bd. III (P–Z). Berlin/New York 2003, S. 813.

73) ‘유해한 것’은 25장의 후반부에 기술된 요약에서 다섯 가지 비판 유형 중 하나로 거론되나 본문 중 이에 대한 내용은 명확히 전승되지 않고 있다. 다만 ‘등장 인물의 언어나 행동이 옳지 않은 경우’(1461a 5–8)가 이와 관련되는 것이 아닌가 추측할 수 있다.

참고로 루어만은 25장에 대한 역주에서 호메로스에게 제기된 비판들, 이른바 ‘호메로스 문제’를 ‘해결’하는 방식에 따라 세 가지로 유형화한 바 있다. 첫째는 서술의 의도를 검증해봄으로써, 둘째는 순수하게 언어적인 면들을 재검토함으로써, 셋째는 지적된 결함이 미학적 관점에서 미미한 문제임을 증명함으로써 그것이다. 그러나 다음과 같이 개연성의 문제를 중심으로, 비판에 대한 해명이 아닌 비판 자체를 새롭게 유형화해 보는 것이 가능하다. Vgl. Manfred Fuhrmann: Nachwort. In: Aristotele: Poetik. Stuttgart 2017, S. 137. 또한 『시학』의 이 부분에서 논의가 누락되거나 체계적이지 않아 보이는 까닭은 전승된 원문에 훼손 및 가필된 부분이 있기 때문이다.

다. 여기에는 ‘불합리한 것’과 ‘모순되는 것’이 해당된다. 아리스토텔레스는 여러 예시를 들며, 이러한 비판들에 대한 반박으로서 합리화 가능성 을 논하는 것이 25장의 주된 내용이다. 아리스토텔레스가 말하는 비개연성의 내용과 그 견해는 이 두 유형에 대한 기술에서 잘 드러난다.

(1) 불가능성

호메로스에 대한 비판을 논하는 25장의 시작부분에서 아리스토텔레스는 창작술 Dichtkunst 자체에 관련되는 것과 그렇지 않은 것을 먼저 구분하고 논의를 시작해야 한다고 말한다. 또한 그는 창작술의 정확성을 비판함에 있어서 다른 학문 분야를 근거로 들어서는 안 된다고 하는데, 그럼으로써 그는 시학이라는 분야를 다른 분야와 구분되는 독자적이고 자율적인 영역으로 놓고 있는 것이다. 그렇기 때문에 그가 예로 들듯, 달리는 중에 두 오른다리를 동시에 앞으로 뻗는 말의 묘사는 잘못된 해부학적 지식에 근거한 것인데, 이처럼 시학 외 다른 분야의 과학지식(그는 의학을 예를 든다)에 비추어 옳지 않은 묘사를 범한 것은 ‘서술상의 과오 Schreibversehen’로, 창작술 자체에 관련되는 것이 아니며 따라서 시학에 대한 정당한 비판이 될 수 없다. 물론 과오는 범하지 않을수록 좋지만, 이러한 종류의 과오는 창작술 자체에 비하면 부차적인 것에 불과한 것이라고 그는 말한다.

다시 말해 객관적으로 불가능한 것이 그려진 것을 비개연적이라고 비판한다고 할 때, 그것이 단순히 과학 지식의 부족함으로 인해 잘못 그려진 것이라면 사소한 지적에 불과하다는 것이다. “암사슴에는 뿔이 없다는 사실을 모르는 것은 알아볼 수 없는 그림을 그리는 것보다는 경미한 과오”(A 441, 1460b)이기 때문이다. 여기서 아리스토텔레스의 시학적 개연성에 대한 입장을 보다 분명하게 확인할 수 있다. 그가 말하듯 시인(작가)은 “화가나 다른 모상(模像) 제작자와 마찬가지로 모방자”(A. 439, 1460b)이므로 현실에 존재하지 않는 것이 명백한 ‘뿔이 달린 암사슴’을 상상하여 그리는 것은 과오이기는 하지만, 그것은 무엇인지 알아 볼 수 없도록 그리는 것 보다는 훨씬 낫기 때문에 다른 학문(가령 동물

학)에 근거하여 비판하는 것은 큰 의미가 없다는 것이 그의 입장이다.

나아가 불가능한 것을 그리는 과오를 범했더라도, 아리스토텔레스는 다음의 세 가지 조건에 해당한다면 정당화될 수 있다고 본다. “시의 목적에 이바지하거나, 이상적인 상태를 말하거나, 세상 사람들의 견해일 경우”(A 447, 1461b)가 그것이다. 여기서 시의 목적은 앞서 밝힌 바와 같이 감정의 카타르시스(정화)를 일으키는 것을 뜻한다.

시의 목적, 즉 카타르시스를 일으키는 데에 기여한다면 정당화될 수 있다고 말하며 아리스토텔레스가 예로 드는 것은 『일리아스』 22권에 등장하는, 아킬레우스가 헥토르를 추격하는 장면이다. 구체적으로 어떠한 의미에서 그 장면이 불가능하다는 비판을 받는지는 기술되어 있지 않다, 그러나 중요한 것은 사실적인 개연성보다 중시되는 심급이 제시되었다는 사실이다. 아리스토텔레스는 “시의 목적을 달성하는 데 이바지하거나, 그것이 속한 부분이나 다른 부분을 더 놀라운 것으로 만든다면 정당화된다”(ebd.)고 말한다. 또한 여기서 아리스토텔레스는 불가능한 것을 그렸다는 비판이 창작술 자체와 관련된 것인지 역시 물어야 한다며 다시 한번 논의의 범위를 분명히 한다.

그렇다면 25장의 시작에서 그가 구분한 것이자 본격적인 논의의 대상이 되어야 할 창작술 자체와 관련된 ‘불가능한 것’이란 어떤 것을 말하는가? “시인이 사물을 올바로 모방하려 했으나 능력이 부족해서 실패했다면 이는 그의 창작술 자체에 관련되는 과오”(A 440, 1460b)라고 그는 정의한다. 이 ‘능력 Fähigkeit’이란 문자 그대로 모방 능력을 뜻한다고 볼 수 있지만, 아리스토텔레스에게 미메시스가 단순히 사물을 사실적으로 모방하는 데서 그치는 것이 아니라는 점을 염두에 둘 때 이 ‘능력’ 역시 더 확장된 의미로 이해할 필요가 있다. 앞서 다른 학문적 기준에 따라 불가능한 것을 묘사한 경우는 창작술 자체와 관련되지 않는다고 말한 것을 참고할 때 그 능력은 시학이라는 고유한 영역에 연관되며, 그것은 그가 말하는 나머지 두 가지 합리화 조건들까지 마저 살펴봄으로써 구체화해볼 수 있다.

남은 정당화 조건 중 하나는 ‘세상 사람들의 견해’다. 호메로스의 작

품이 다신론적인 점은 유일신을 주장한 크세노파네스에 따르면 ‘불가능한 것’이지만, 그것은 세상 사람들이 그렇게 생각한다는 말로 합리화된다. 또 다른 예시는 『일리아스』 10권의 밤 장면에서 ‘창을 세워두었다’고 한 묘사다. 창을 세워두는 것은 국역본 주석에 따르면 위험하므로 옳지 못하다는 비판, 독역본에 따르면 창이 쓰러져 소음이 야기되지 않았겠냐는 비판이 야기된 것으로 보이는데, ‘창을 세워두는 것’ 자체는 불가능한 일이 아니기 때문에 창작술과 무관한 ‘기술상의 과오’로 여겨지지 않는다. 창을 세워 두는 행위에 대해 아리스토텔레스는 그것이 합리적인 행동은 아니었을지라도 실제 관습으로서 존재했기 때문에 가능하다는 말로 합리화한다. 즉 ‘세상 사람들의 견해’는 현 세대의 사람들의 여론뿐만 아니라 ‘과거에 실제로 그랬던 것’까지 포함한다.

또 다른 정당화 조건으로 제시되는 것은 ‘더 나은 것을 그린 경우’다. 그는 에우리피데스는 있는 그대로의 인간을 그리는 반면 자신은 ‘그렇게 되어야 하는’ 인간을 그린다고 한 소포클레스를 인용한다.⁷⁴⁾ 이는 아리스토텔레스가 제15장에서 비극은 훌륭한 사람들을 모방한 것이며 그러한 인물들을 본받아야 한다고 말한 것과 관련된다. 그는 훌륭한 초상화가들처럼 “어떤 인물의 겉모습을 재현할 때 실물과 비슷하게 그리되 실물보다 더 아름답게”(A 398, 1454b) 끄려야 한다고 언급한 바 있다. 인물을 그림에 있어서도 아리스토텔레스는 현실을 있는 그대로 사실적으로 재현하는 것보다, 더 보기 좋은 것을 그리는 것을 추구하였음을 알 수 있다.

이상과 같이 살펴본 바, ‘불가능한 것’을 그렸더라도 합리화 가능한 경우는 그것이 세상 사람들의 견해를 반영, 즉 여론에 일치하거나, 본받을 만하게 더 나은 것을 그려 아름다움을 느끼게 하는 경우이다. 결국 이 두 가지는 사실과의 합치, 즉 현실세계에 대한 객관적 지식과의 합치 여부에서 빗겨나 있다. 중요한 것은 결국 제일 처음 제시한 합리화 조건인 ‘시의 목적’에의 기여로, 그려진 것이 설사 불가능하더라도 그것이 설

74) 국역본에서는 “이상적인 것”을 그리는 것이라고 번역되어 있으나(천병희 2020, 441), 여기서 아리스토텔레스가 의미하는 것은 이상 Ideal 보다는 더 나은 것 Bessere을 의미하기에 다르게 기술하였다.

득력을 가져서 감정을 불러일으킬 수 있다면 그 불가능성은 합리화 가능하다는 것이 아리스토텔레스의 견해다. 즉 시인이 지녀야 할 사물을 올바르게 모방하는 그 ‘능력’이란 곧 설득력이다. 그것은 무언가를 재현하여 그것이 믿어지게끔 하는 능력이며 이는 사실적이고 가능해서 믿어지는 것이 아니라 여론이나 아름다움이 가능하듯 우리의 주관에 호소하기 때문에 믿어지는 것이다.

즉 사실과의 합치를 논하는 비개연성에 대해 아리스토텔레스의 입장은 다음과 같이 정리된다. 사실과 다르게 불가능한 것을 그리는 것은 물론 ‘과오’로서, 비개연적인 것이다. 그러나 그러한 과오를 시학 외의 다른 학문의 기준을 적용, 전문적인 지식을 바탕으로 비판하는 것은 부차적인 비판에 불과하다. 또한 상식적인 선에서 불가능한 것을 그렸더라도 그보다 상위에 있는 심급은 설득력이다. 여론을 반영하거나 아름다운 것을 그려 감정의 정화를 일으키는 데에 기여했다면 그것은 사실주의적 관점에서 비개연적인 것이라도 허용 가능하다. 이는 훗날 르네상스 이후로 강화된 자연과학적 개연성의 요구에 대한 아리스토텔레스적 응답이기도 하다.

(2) 불합리성

『시학』에서 거론되는 비개연성 중 앞에서 살펴본 ‘불가능한 것’이 작품 바깥의 세계인 실재와의 일치와 관련된다면, 작품 내적논리와 관련되는 비개연성인 ‘불합리한 것’이 있다. 이는 ‘불합리한 것’ 역시, 호메로스에게 가해지는 비판에 대한 반론인 25장에서 언급되며, 마찬가지로 그 정당화 조건이 논의된다.

시인의 언어에서 발견되는 모순점을 검토할 때는 토론에서 상대방의 논박을 검토하듯 해야 한다. 즉 시인이 스스로 한 말이나 전전한 판단력을 가진 사람의 견해와 모순된 말을 있다고 단정하기에 앞서, 우리는 그가 과연 같은 사물을 같은 관계에서 같은 의미로 말하는지 검토해야 한다. 그러나 『메데이아』에서 아이게우스의 불합리한 등장이나 『오레스테스』

에서 메넬라오스의 비열한 성격처럼 아무 필연성도 없이 불합리한 플롯이나 비열한 성격이 도입되는 경우라면 이는 변명의 여지가 없다. (A 447–448, 1461b)

‘불합리한 것’은 우리말에서는 ‘이론이나 이치에 합당하지 않은 것’을 의미하며 보다 포괄적으로 쓰여 위에서 살펴본 ‘불가능한 것’까지를 포함할 수 있지만, 여기에서 아리스토텔레스가 말하는 ‘불합리한 것’은 정당화 조건에서 “언어에서 발견되는 모순점”, “토론에서 상대방의 논박을 검토”와 같은 표현이 나타내듯, 언어논리적인 불합리성에 그 방점이 찍혀 있다.⁷⁵⁾

그리하여 시인의 언어에서 발견되는 모순점을 합리화하는 방안을 논하는 아리스토텔레스는 “토론에서 상대방의 논박을 검토하듯” 언어를 정확하게 해석하여 그 의미를 올바르게 이해할 것을 요구한다. 여기서 그는 이와 관련해 여러 가지 예를 들고 있는데, 가령 특정 구절이 다의성을 가질 수 있음을 논하거나, 은유적인 것으로 해석하여 모순을 타파하거나, 방언을 사용한 것으로 보면 모순이 없음을 증명하는 등의 구체적 예시들이 열거된다.

중요한 것은 내적 합리성으로서의 개연성에 아리스토텔레스가 중시한 플롯 차원의 개연성과 성격 재현에서의 개연성이 포함된다는 사실이다. 『시학』 제6장에서 살펴보았듯 비극에서 가장 중요한 것은 플롯이며 그 것은 곧 ‘사건의 결합 Zusammenfügung der Geschehnisse’이라 표현하는데서 알 수 있듯이, 플롯 상의 개연성은 사건과 사건 간의 ‘연결’, 즉 사건들의 연쇄가 논리적으로 흘러가는 것을 뜻한다. 플롯과 성격을 중시하는 만큼 아리스토텔레스는, 위의 인용문에서 말하듯 플롯과 성격에서 불합리성이 발견된다면 합리화는 결코 불가능하다고 보고 있다. 개연적이지 않은 플롯인 ‘에피소드적’ 플롯에 대해 말한 것처럼, 아리스토텔레스

75) 『시학』의 독일어 번역본에서도 불가능한 것은 “Unmögliches”로 번역되고 불합리한 것은 “Ungereimte”로 표현되고 있는데 ‘Ungereimte’는 운(韻)을 맞추지 않았다는 뜻 외에 ‘조리에 맞지 않는 언사나 모순’을 뜻하기에 아리스토텔레스가 뜻한 바에 잘 상응하는 번역이라 할 수 있다. Aristotele: Poetik. Stuttgart 2017, S. 95.

는 불합리한 플롯이야말로 최악이라고 볼 공산이 크다. 즉 언어내적 논리 상 ‘불합리한 것’으로서의 비개연성에 대하여 아리스토텔레스는 플롯과 성격에서 불합리한 것은 절대 허용할 수 없다는 강경한 입장을 취하는 데서 보듯이, 언어적인 합리성으로서의 개연성을 실재와의 합치를 논하는 사실주의적 개연성보다 더 중시하고 있음을 알 수 있다.

또한 그리스 문학 작품에서의 신의 존재가 플롯 상의 불합리성을 일으킬 수 있는 것에 대해서도 아리스토텔레스는 비판적이다.⁷⁶⁾ 성격의 개연성이 주된 내용인 제15장에서 그는 ‘데우스 엑스 마키나’로 알려져 있는 신의 개입에 대해 비판적인 어조로 논한다.

따라서 사건의 해결도 분명 플롯 자체에 의해 이루어져야지 『메데이아』나 『일리아스』에서 그리스군 출범이 저지당한 이야기에서 볼 수 있듯이 기계 장치에 의존해서는 안 된다. 기계 장치는 드라마 바깥의 사건, 즉 인간이 알 수 없는 과거의 사건이나 예언 또는 고지할 필요가 있는 미래의 사건에 한해서만 사용되어야 한다. 모든 것을 아는 것은 신의 특권이니까. 비극 안에서 일어나는 사건에는 사소한 불합리도 있어서는 안 된다. 그러나 불가피한 경우에는 소포클레스의 『오이디푸스 왕』에서 볼 수 있듯이 비극 바깥에 있어야 한다. (A 397–398, 1454a–b)

국역본에서 ‘기계 장치’라 옮긴 것은 무대에서 신이 내려오는 것을 보여주기 위해 사용한 일종의 기중기라 추측되는데, 의미의 전이가 일어나 오늘날에는 복잡한 사건을 일거에 끝내 버리기 위해 나타난 신의 개입(데우스 엑스 마키나)을 의미하게 되었다. 나아가 아리스토텔레스는 비합리적인 방식으로 사건을 해결할 바에는 차라리 설명될 필요가 없도록 사건을 비극 바깥에 위치시키는 방안을 제시하기도 한다. 그가 예로 든 『오이디푸스 왕』의 경우, 24장에서도 오이디푸스가 라오스가 어떻게 죽었는지 모르는 것은 불합리하다고 말한 바 있으며 여기서도 그러한 불합리성은 비극 바깥에 있기 때문에 오히려 해명될 필요가 없으며 전체적인 플롯의 합리성을 해치지 않는다면 변호하고 있다.

76) 물론 유신론적 세계관에서 신의 존재는 ‘불합리한 것’을 일으킬 수는 있어도 ‘불가능한 것’으로는 여겨지지 않는다.

그런데 문제는 ‘불합리한 것’에 대한 논의에서 모순되어 보이는 논리가 등장한다는 점에 있다. 아리스토텔레스는 ‘불합리한 것’의 합리화 조건에 대해 다음과 같이 말한다.

불합리한 것에 대해서는 그것이 세상 사람들의 견해라고 말하거나, 불합리한 것도 때로는 불합리하지 않을 때가 있다고 답변함으로써 정당화할 수 있다. 있을 법하지 않은 일이 일어나는 것도 있을 법하기 때문이다.
(A 447, 1461b)

아리스토텔레스는 시인이 말하는 바가 논리적으로 모순된다고 하는 비판에 대해, 그것의 첫 번째 정당화 근거로 “세상 사람들의 견해”, 즉 상식이나 여론에 기댈 수 있는 경우를 들고 있다. 이는 ‘불가능한 것’에 대한 합리화 근거로도 사용되었던 것으로, 시학에서는 논리적이고 객관적인 진실의 엄정성보다 더 중요한 것은 사람들이 그렇다고 믿는 것에 있다고 보는 아리스토텔레스의 견해를 다시 한 번 엿볼 수 있다.

문제는 그 다음의 근거다. “불합리한 것도 때로는 불합리하지 않을 때가 있다”고 답변함으로써 불합리한 것은 합리화될 수 있는데, 그 까닭은 “있을 법하지 않은 일이 일어나는 것도 있을 법”하기 때문이라는 것이다. 이 말은 마치 무엇이든 정당화 가능하게 만들어 버리는, 그 자체로 ‘불합리한’ 근거처럼 들릴 수 있고, 더구나 넓게 보았을 때는 비개연적인 플롯 전개를 합리화할 수도 있다는 점에서 개연성 있는 플롯을 가장 중시하는 아리스토텔레스의 입장에 균열을 일으킨다. 그렇다면 이 문제는 아리스토텔레스의 논리의 모순성을 드러내는 것일까?

물론 ‘있을 법하지 않은 일이 일어나는 것도 있을 법하다’는 말은, 공교롭게 여러 우연들이 겹치면 일어나리라 예상하지 못했던 일이 때로는 일어나기도 하는 법이라는 일반적인 인식을 드러내는 것에 불과할 수도 있다. 또한 이 말을 통해 아리스토텔레스는 시인의 작품에서 드러날 수 있는 모든 불합리성을 변호하는 것이 아니라, 때로는 정당화가 가능한 불합리성도 있다는 이야기를 하고 있을 뿐이다. 다만 이 말을 아리스토텔레스가 『시학』에서 수사의 하나로서 이용한 것이 아니라 비극에서의

특별한 경우를 암시하기 위해 사용했기 때문에, 이 말을 통해 정당화 가능한 불합리성을 일별할 필요가 있다. 결론부터 말하자면 이러한 경우는 아리스토텔레스에게 기법으로서의 비개연성에 해당한다고 할 수 있는데, 이에 대해서는 이어지는 부분에서 자세히 논하도록 하겠다.

(3) 급반전

25장에서 ‘불합리한 것’의 합리화 조건으로서 등장하는 ‘있을 법하지 않은 일이 일어나는 것도 있을 법하다’는 말은 따로 표시되지는 않지만 아가تون의 인용이다. 아리스토텔레스의 『시학』 곳곳에서 언급될 뿐만 아니라 플라톤의 『향연』에도 등장하는 아가تون은, 극작가로 알려져 있지만 전승되어 오는 저작은 도합 50행이 채 되지 않는 단편 Fragment 뿐인데, 해당 인용문은 ‘단편 9번’에 해당한다. 이 시구는 『시학』 제18장에서 도 인용되는데, 이때는 아리스토텔레스가 직접 그것이 아가تون의 인용임을 언급하였다. (또한 이 시구는 본 논문의 II장에서 다룰 벨란트의 『아가تون 이야기』의 서문에서도 유사한 형태로 만나게 될 것이다.) 『시학』 제18장에서 아리스토텔레스는 비극이 서사시처럼 여러 이야기를 담아서는 안 된다고 이야기하면서, 하나의 스토리 속에서 급반전을 통해 공포와 연민을 효과적으로 일으킨 경우를 다음과 같이 언급한다.

그러나 그들은 급반전과 단순한 플롯에서는 의도하는 효과, 즉 비극적이며 인간적인 감정을 충족시켜주는 효과를 놀랍도록 훌륭하게 산출한다. 그런 효과는 시쉬포스같이 영리하지만 사악한 자가 사기를 당한다든가, 용감하지만 불의한 자가 패배할 때 산출된다. 이런 일은 아가تون이 말한 것과 같은 의미에서만 있을 법한데, 아가تون은 “있을 법하지 않은 일이 흔히 일어나는 것도 있을 법하다”고 말한다. (A 411–412, 1456a)⁷⁷⁾

“아가تون이 말한 것과 같은 의미”가 무엇인지에 대한 추가적인 부연 설

77) 『시학』 국역본(천명희 2020)의 주석 211번에 따르면 아가تون의 해당 문장이 다음과 같이 따로 다시 번역되어 있다. “인간에게 있을 법하지 않은 일이 흔히 일어나는 것, 그 또한 있을 법한 자체라고 할 수 있으리라.”

명은 없지만, 이를 아리스토텔레스의 ‘급반전’ 개념과 함께 생각해 볼 수 있다. 아리스토텔레스는 복잡한 플롯을 더 나은 것이라 평가하는데, 복잡한 플롯에서는 ‘급반전’이나 ‘발견’을 통해 주인공의 운명에 전환이 일어나야 한다. 급반전은 “사태가 반대 방향으로 바뀌는 것”이고, 발견은 “무지에서 앎의 상태로 이행하는 것”을 뜻하며, 발견이 급반전과 함께 일어날 때 연민이나 공포의 감정을 일으킨다고 한다.(A 377–378, 1452a) 아리스토텔레스는 급반전 역시 개연적이고 필연적인 인과관계에 따라 일어나야 한다고 언급한다. 그러나 등장인물의 시점에서 그것은 예상치 못한 일, 즉 자신의 개연성 판단에 반하는 일이어야 한다.

아리스토텔레스가 급반전을 수반한 발견의 훌륭한 예로 든 『오이디푸스 왕』을 통해 보자면, 오이디푸스가 자신이 아버지의 살해자이자 어머니를 취한 자임을 깨닫는 ‘발견’의 순간, 이야기 전체를 조망하는 시각에서 그것은 개연적인(있을 법한) 질서를 따르고 있지만 오이디푸스의 입장에서는 비개연적인 일(있을 법하지 않은 일)인 것과 같다.⁷⁸⁾ 아가تون의 발언에 상응한다고 하는 시髡포스의 경우, 그는 매우 영리한 사람이기에 사기를 당한다는 급반전은 주인공 자신에게 개연성이 부족한 일이지만, 그는 동시에 사악하기 때문에, 이야기 전체를 조망했을 때는 개연성과 필연성에 따라 자신의 사악함으로 말미암은 결과(사기)를 당할 인과성이 있다. 다시 말해 아리스토텔레스가 아가تون의 발언을 통해서 정당화하는 불합리성이란, 이야기 세계를 조망하는 시각과 등장인물의 한정된 시각에 따라 달라지듯, 시각 또는 입장에 따라 달라질 수 있는 개연성 판단을 근거로 정당화될 수 있다. 즉 다시 쓰자면 ‘한정된 시야에서는 있을 법하지 않은 일이 일어나는 것도 우주를 조망하는 시야에서는 있을 법하다’는 것이다.

78) 여기서 급반전을 수반하는 발견을 이해하기 위해 이야기 전체를 조망하는 시각과 등장인물의 시각을 구분하여 보았다면, 김태환은 세 요소로 구분하였다. 하나는 플롯을 만들어내는 시인의 의도이고, 두 번째는 주인공의 의도이며, 세 번째는 플롯 자체의 논리(개연성)다. 그에 따르면 시인은 자신의 의도를 숨기고, 독자적인 등장인물의 의도에 의해 뜻하지 않게 시인의 의도가 실현되는 것이 아리스토텔레스가 타월하다고 평가한 급반전을 수반하는 발견이 된다. 김태환: ‘반전과 함께 일어나는 인지’에 대하여: 아리스토텔레스의 플롯 이론 연구. 독일문학 Vol.51 No.4 2010, 215–244.

즉 ‘불합리한 것도 때로는 불합리하지 않을 때가 있다’, ‘있을 법하지 않은 일이 일어나는 것도 있을 법하다’는 것은 위와 같은 정교한 플롯 구조를 통해 실현 가능하며, (등장인물 또는 관객 및 독자의 한정된 시각에서) ‘불합리한 것’은 무엇보다도 그것이 일으킬 수 있는 놀라움이라는 효과를 통해 정당화된다.

아리스토텔레스가 아가تون의 논리를 궤변적으로 활용하는 것이 아니라 는 또 다른 근거는, 그가 25장에서 시학에 대해 비판할 때는 다른 영역의 학문을 근거로 들어서는 안 된다고 한 데에서 그 단초를 찾을 수 있다. 아리스토텔레스는 아가تون의 논리를 『수사학』에서도 인용하였다. 『수사학』 제2권에서는 ‘실체 없는 논제들’, 그 중에서도 ‘겉모양만의 생략삼단논법’의 여러 사례가 언급된다. 이것은 “존재하지 않는 것은 존재하지 않는 것으로 존재하기에 존재하지 않는 것은 존재한다”나 “모르는 것은 모르는 것으로 알려졌기에 모르는 것은 알 수 있다”와 같은 논리와 같 이, 절대적인 것과 특정한 것을 혼동하는 오류다.⁷⁹⁾ 절대적인 차원에 있는 ‘존재하지 않음’이나 ‘모르는 것’과, 언술 속에서 지명됨으로써 겉보기에만 존재하게 되는 차원을 뒤섞음으로써 오류가 발생하는 것이다. 아리스토텔레스는 여기서 아가تون의 논리 역시 그러한 오류의 예로 제시한다.

[절대적인 것과 특정한 것을 혼동하는 것과] 마찬가지로 수사학에서도 겉모양만의 생략삼단논법은 특정한 개연성과 절대적 개연성을 혼동하는 것에서 일어날 수 있다. 그러나 특정한 개연성은 보편적인 것이 아니다. 그래서 아가تون은 말한다.

사람들에게 있음 직하지 않은 많은 일이 일어나는 것도
어쩌면 있음 직한 일이라고 말할 수 있으리라.

[...] 그러나 이런 개연성은 보편적인 것이 아니므로 소피스트적 논쟁에서처럼 관계와 상황과 방법이 생략될 때는 거짓추론이 된다.⁸⁰⁾

79) 『수사학』 제2권. 아리스토텔레스(천병희 역): 수사학/시학. 도서출판 금 2020, 237.

80) 『수사학』 제2권. 아리스토텔레스 2020, 236–237.

있음직한 일이라고 일반적으로 판단되는 것은 개연적이고 보편적인 것에 해당하지만, 현실에서 가끔 발생하는 있음직하지 않은 일은 특수한 것에 해당한다. 그런데 있음직하지 않은 일이 실제로 일어났다고 해서 있음직한 일이라 판단하는 것은 개연적, 보편적인 것과 특수한 것을 혼동하고 있으므로 거짓추론의 예시가 되는 것이다.

여기서 흥미로운 것은 아가تون의 동일한 논리가 『시학』과 『수사학』에서 완전히 반대로 기능하고 있다는 점이다. 『시학』에서는 아가تون의 논리가 불합리한 것에 대한 변론으로 사용되었지만, 『수사학』에서는 거짓추론의 예시가 된다. 거짓 추론을 통해 합리화를 시도하는 것은 그야말로 궤변이다. 그러나 아리스토텔레스는 다음과 같은 단서를 붙여 오류를 피해 간다. 바로 ‘관계와 상황의 고려’다. 소피스트적 논쟁에서는 “관계와 상황과 방법이 생략”되었기에 아가تون의 논리가 거짓추론이 되지만, 『시학』 제25장에서 언급한 것처럼 “같은 사물을 같은 관계에서 같은 의미로 말하는지” 고려했을 때에는 한정된 시야에서는 불합리해 보이는 것도 전체적인 조망 하에서 합리적인 것이 될 수 있는 것이다.

즉 아리스토텔레스가 말하는, 아가تون의 논리를 통한 문학에서의 불합리성의 정당화는 문학의 특수성을 바탕으로 가능하다. 공리나 공식을 추출하기 위해 복잡한 주변 맥락에 대한 서술을 생략하거나 축소시키는 영역과 달리, 문학의 서술은 여러 주변 상황과 관계들을 풍부하게 제시하고 또한 다양한 시점을 동시적으로 고찰하는 방식으로 보편성을 제시한다. 따라서 아리스토텔레스가 활용하는 ‘비개연적인 것 역시 개연적일 수 있다’는 아가تون의 언술은 문학에서의 개연성 판단과 관련해 궤변적으로 작동하는 것이 아니라 문학 자체의 특수성과 결부된 결과라 할 수 있다.

요컨대 아리스토텔레스는 플롯과 성격의 개연성, 즉 작품 내적논리의 합리성을 무엇보다 중시하지만 그 가운데에서도 비합리적으로 보이는 것을 아가تون의 논리를 들어 옹호하기도 한다. 이때 아가تون의 논리는 작품 속에서 작동하는 여러 차원의 개연성 판단을 전제하는데, 바로 등장인물의 한정된 시각에서의 개연성과 작품 내 세계 전체를 조망하는 시각에서의

개연성이 그것이다. 독자 혹은 관객은 작가의 의도에 따라 때로는 한정된 시각에서, 때로는 전지적인 시각에서 플롯을 따라가게 되는데 이때 아리스토텔레스가 높이 평가하는 ‘급반전’을 경험하기 위해서는 일견 불합리한 것으로 보이는 것과의 조우가 필수적이다. 그렇기 때문에 그러한 의미에서의 비개연적인 것은 급반전을 일으키기 위한 일부 플롯으로서 합리화될 뿐만 아니라 하나의 기법으로서 격상되는 것이다.

I 장에서는 「비개연적 진실성」과 상호텍스트성을 이루고 있는 아리스토텔레스의 『시학』을 분석하여, 아리스토텔레스의 개연성론을 구성해 보았다. 이는 먼저 플라톤과의 대립적 구도 안에서 이해할 필요가 있다. 플라톤의 이념체계에서 문학이라는 허구적 상황, 즉 가정적 상황을 바탕으로 하는 개연성은 절대적인 진리에 반해 상대적이며 불완전하고 심지어 현혹술이 될 위험이 있다. 그러나 플라톤은 이상국가의 건설에 도움이 될 만한 문학은 긍정하는데, 절대적인 진리에 상응하는 내용을 담는 동시에 교육적으로 긍정적인 영향을 미치는 경우에 한한다. 이런 플라톤에 반해 아리스토텔레스는 개연성을 카타르시스라는 문학의 고유한 목적을 달성할 수 있는 수단이라 본다. 즉 아리스토텔레스에게 문학은 객관적이고 절대적인 진리의 철저한 모방을 추구하는 것이 아니라 예술적인 원리에 따라 구성되어야 하며, 개연성은 곧 그러한 원리의 핵심이 된다.

아리스토텔레스가 강조하는 개연성은 세 가지 차원으로 구성된다. 첫째는 플롯의 유기적 구조의 원리로서의 개연성이며, 두 번째는 인간 본성의 재현 원리로서의 개연성, 세 번째는 설득의 장치로서 개연성이다. 또한 아리스토텔레스는 호메로스에게 가해진 비판을 정당화하는 과정에서 문학의 비개연성에 대해서도 논한다. 작품의 어떤 부분이 ‘불가능’하다는 비판에 대해서는, 그것이 외재적 지식을 기준으로 한 경우 부차적인 비판이며 예술적 효과를 잘 일으키고 있다면 충분히 합리화 가능하다고 보았다. 그런데 아리스토텔레스는 유기적 플롯을 중시하기 때문에 서사 내적으로 ‘불합리’한 경우에는 비개연성으로서 비판할 수 있다고 보았다. 그러나 이것이 급반전이라는 효과를 위해 기능할 때는 문학적 기

법으로서 옹호하기도 했다.

플라톤도, 아리스토텔레스도 직접적으로 ‘개연성론’이라 할 만한 것을 언급하거나 개연성을 특별한 개념으로서 취급하지는 않았다. 그러나 우리가 앞에서 살펴본 바와 같이 각자의 개연성론을 구성해 본다면 개연성 담론과 관련하여 다음과 같은 대립적 구도를 형성하게 된다. 플라톤주의적 개연성론은 절대적인 진리의 관점에서 문학을 평가하는데, 이는 곧 개연성에 대한 요구가 곧 진리를 구현해야 한다는 뜻을 함축하고 있다. 이는 문학을 외재적 기준과 가치를 통해 평가하는 관점으로서 이후에도 변주되며 이어지게 된다. 반면 아리스토텔레스주의적 개연성론은 문학 고유의 기능과 의미를 중시하는데, 이는 18세기에 활발히 재수용되며 계승된다. 이후 이러한 갈등양상이 어떻게 전개되는가는 다음 장에서 살펴보도록 한다.

II. 18세기 독일의 개연성 담론

독일어권에서 아리스토텔레스의 『시학』이 적극적으로 수용되기 이전 까지, 즉 중세 초기에서 르네상스, 바로크 시기 문학의 개연성 담론은 곧 살펴보게 되듯 아리스토텔레스주의보다는 플라톤주의에 가까운 것이다. 이러한 흐름은 18세기, 구체적으로는 레싱의 『함부르크 연극론』이 나온 1769년 이후 전환점을 맞고, 계몽주의와 고전주의에서 아리스토텔레스적 개연성론은 활발하게 계승 및 재해석된다. 이 장에서는 클라이스트의 「비개연적 진실성」이 개연성론 텍스트로서 어떠한 역사적 맥락 안에 위치해 있는지 규명하기 위한 바탕으로서, 고대 이후에서 18세기 이전까지의 개연성 담론의 역사를 간략히 살펴 본 이후 클라이스트의 동시대라 할 수 있는 18세기 독일에서 개연성 담론이 어떻게 전개되었는가를 조명해 본다.

1. 근대적 개연성 담론의 전사: 중세부터 바로크까지

중세, 르네상스, 바로크 시기의 개연성 담론은 전반적으로 플라톤주의적 양상을 띤다고 볼 수 있다. 주지하듯 이는 넓은 의미에서의 플라톤 철학과 연관된다는 의미가 아니라, 문학에서의 개연성 담론으로 한정해 볼 때 문학 고유의 질서나 그 효과보다 특정한 가치체계의 옮바른 반영을 중시한다는 점에서 그러하다. 중세 문학은 기독교 문학과 기사계급, 궁정 문학으로 구성되는데, 이 문학들은 공통적으로 특정한 가치체계(기독교, 기사의 덕성, 궁정의 교양 등)의 반영을 중요시한다. 그런데 개연성 담론과 관련하여 특징적인 점은 기독교 성인의 이야기에서 빈번히 등장하는 기적의 모티프가 갖는 비개연성의 성격이다. 기적은 일어날 법하지 않은 일이 일어났음을 전제로 하므로 비개연성 자체라고 할 수 있는데, 이러한 비개연성은 기독교적 질서 안에서 신의 개입으로서 의미화되

고 정당화되며, 이는 서사의 완결성이나 가치중립적 논리성보다 외적 진실을 수호하고 강화한다는 점에서 역시 플라톤주의적이다.

한편 중세의 양상은 르네상스에서 바로크 시대로 가면서 점차 변화한다. 문학은 점점 세속화되어 가고 이로써 개연성에의 요구 주체는 점차 지배층에서 일반 독자로 변화한다. 또한 일반 독자의 전반적인 교양과 지식수준이 향상됨에 따라, 문학에 요구되는 개연성은 역사적, 과학적 지식에 부합해야 한다는 의미가 강화된다. 역사적, 과학적 지식에 합치할 것을 요구하는 개연성은 중세의 것과는 다르지만 이 논문에서 구분하는 큰 틀에 따르면 역시 플라톤주의에 상응하는 것이다. 왜냐하면 이러한 요구도 허구적 서사 바깥에 있는 진실을 더 중시하며, 문학이 그러한 진실을 왜곡하는 것에 대한 경계와 우려를 내포하고 있기 때문이다.

1.1. 중세의 개연성론: 질서의 수호와 비개연적 기적의 합리화

중세 문학의 흐름으로 말할 것 같으면 초창기는 수도원에서 생산된 기독교 문학이 지배적이었으며 10세기 무렵부터는 기사계급의 문학 및 궁정 문학이 생겨나는 것으로 볼 수 있다. 기독교에서는 환상을 형상화하는 문학을, 유일하며 절대적인 기독교적 진리를 교란시킬 위험이 있는 악마적인 것으로 여겼다.⁸¹⁾ 그리고 기사문학과 궁정 문학은 중세연가, 격언시, 궁정서사시 등을 통해 당대에 기사로서 갖춰야 할 덕성과 미덕, 궁정에서의 예의범절과 교양과 같은 가치를 강조하였다. 이러한 점은 당대에 절대적이라 여겨지는 진리를 문학이 왜곡하는 것을 경계하고 사회에 필요한 덕목을 함양하는 것이 바람직한 문학이라 여겼던 플라톤주의와 맥을 같이 하고 있다고 볼 수 있다. 그리고 문학이 모방해야 할 질서를 지배계급의 가치체계에 따라 제시한다는 점에서 개연성의 요구 주체는 지배층이었다. 수도원과 궁정에서 생산된 문학들은 그것이 생산된 세계를 떠받치는 질서를 안정적으로 지탱하는 기둥이 되어야 했으며. 만약

81) Vgl. Bernd W. Seiler: Die leidige Tatschen. Von den Grenzen der Wahrscheinlichkeit in der deutschen Literatur seit dem 18. Jahrhundert. Stuttgart 1983, S. 42.

그것에 대한 의심을 불러일으키는 문학이 있다면 이단이자 배덕이었다.

그런데 중세 기독교 문학에서 개연성 담론과 관련하여 주목할 만한 것은 ‘기적’이다. 성인들의 이야기, 즉 성담(聖譚)에는 기적의 현상이 빈번하게 등장한다. 이 시기에 생성된 성담은 성경, 회화, 전기 등을 통해 전해진다. 예수가 직접 행하였다는 기적은 성경에 많이 기록되어 있지만 여기서는 삼위일체론의 성자(聖子)인 예수와 구분되는, 인간으로서의 성자(聖者), 즉 성인(聖人)에 대한 이야기에 주목하고자 한다. 그러한 의미에서의 성담은 온갖 박해를 받으면서도 선교활동을 하거나 순교하여 성인으로 추대된 인물들의 이야기며, 모든 성담에 기적이 등장하는 것은 아니다. 기적적인 일이 기술되는 경우, 이는 일어날 법하지 않은 일이기 때문에 비개연성 자체라 할 수 있다. 그러나 기독교적 세계관에서 이러한 비개연성은 당연히 신의 개입으로서, 즉 목적이 있는 것으로서 의미화되고 정당화된다.

예를 들어, 성담에서 기적은 다음과 같이 전해진다.

네로 황제 시절이었다. 이교도들이 성인의 몸을 태우려 하자 갑자기 바람이 불면서 하늘에서 우박이 큰소리를 내며 떨어졌고, 천둥과 번개까지 쳤다. 이들은 성인의 시신을 방치한 채 도망치기에 급급했다. 그사이 신자들은 마르코의 시신을 수습하여 교회에서 장례를 치렀다.

467년 레오 황제 시절, 알렉산드리아의 한 교회에 모셔졌던 성인 마르코의 유해를 베네치아의 상인들이 베네치아로 옮겨 그의 이름으로 지어진 교회에 모셨다. 성인의 유해를 무덤에서 꺼내자 달콤한 향기가 알렉산드리아 전체를 뒤덮었다고 한다.⁸²⁾

기도에 전념하고자 은둔소로 가던 중 몸이 허약해진 프란치스코는 한 가난한 노동자의 나귀를 타고 갔는데 그 노동자는 길고 험한 여행으로 지쳐버렸다. 그는 “물 한모금을 즉각 마시지 않으면 나는 갈증으로 죽을 것이오”라고 외쳤다. 프란치스코는 즉시 나귀에서 내려 무릎을 꿇고 양손을 들어 기도했다. 그러고는 그 노동자에게 “저 바위로 가시오, 그러면 흘러나오는 물을 발견할 수 있을 것이오. 그리스도는 자비하심으로

82) 고종희: 명화로 읽는 성인전. 한길사 2014, 60–61.

방금 당신을 위하여 거기에 물이 흐르게 해놓으셨소”라고 말했다. 이곳은 그전에도 그 후에도 샘이 있지 않았던 곳이었다. 이는 프란치스코가 행한 수많은 기적 가운데 하나다.⁸³⁾

위의 예시 외에도 성담에서 나타나는 기적은 다양하다. 고문으로 입은 심각한 부상이 순식간에 치유되고, 처형에도 죽지 않는가 하면, 성인을 해하려 하는 이교도가 즉사하며, 성인이 순교하더라도 유해가 살아 있는 것처럼 보존되거나 향기를 내뿜고, 이교도의 시신 훠손 시도로부터 보호 받으며, 성인이 병든 자를 치료하거나, 우상조각이 저절로 파괴되는 등 여러 기적이 성담을 통해 전해지고 있다. 다른 맥락에서라면, 특히나 자연과학적 개연성에 기대가 높아진 문학에서라면 이러한 기적들은 비개연적이라 비판받을 수 있겠지만, 기독교적 맥락에서 비개연적 기적은 정당화된다. 기적의 기이한 현상은 그 원인이 자연과학적으로 해명될 필요가 없으며, 오히려 성인이 신의 보호를 받고 있다는 증거로 기능하는 것이다. 즉 기적의 의미화와 정당화는 목적론을 통해 이루어진다.

중세의 기독교적 개연성 담론에서 나타나는 비개연적 기적과 그 정당화는, 이후 클라이스트의 노벨레 「성 체칠리아 혹은 음악의 힘」과 「칠레의 지진」에서 변용된다. 이에 대해서는 IV장에서 다루게 될 것이다.

1.2. 르네상스, 17세기 바ロック 문학과 역사적 개연성

중세 후기로 갈수록 문학은 점차 세속화된다. 특히 르네상스 시대 인쇄술의 발명이라는 매체적 대전환이 일어남에 따라 문학 작품의 독자층이 점차 확대되는 한편 새로운 발명과 발견들을 통해 향상된 지식수준이 책을 통해 널리 전파되는 결과가 생겨난다.⁸⁴⁾ 그 결과 나타난 새로운

83) 같은 책, 431.

84) 자일러는 이 시기에 문학이 사실을 반영해야 한다는 요구가 높아진 배경 중 하나로 ‘세계에 대한 합리적 지식 rationale Welterkenntnis’의 증대를 꼽는다. 특히 르네상스 시대와 17세기는 새로운 지리학적, 자연과학적 발견이 이루어져 인간의 세계관이 전에 없이 확장되는 시기였고, 온갖 새로운 관점과 지식들로 인해 정확한 진실을 알고자 하는 욕구가 높아져, 창작된 것과 진실을 섞는 것이 용납되지 않는 시대였다는 것이다. Vgl. Bernd W. Seiler: Die leidige Tatschen. Von den

현상은 바로 문학의 일반 독자, 즉 대중이 문학으로 하여금 보다 ‘사실적’이기를 요구하기 시작했다는 것이다. ‘사실적’이라 함은 문학에서 다루는 내용이 대체로 역사적 사실 또는 자연과학적 지식과 합치하기를 바라는 요구를 말하며, 그것에 합치하는 것이 개연적이라고 여기는 흐름이 개연성 담론의 역사에서 새로이 중요한 변화로서 대두하기 시작한다.

이러한 흐름은 이미 12세기부터 통속문학 Volksdichtung의 독자들이 실제로 일어난 일에 대해 이야기하기를 요구했다는 사실에서 발견된다.⁸⁵⁾ 이는 아리스토텔레스가 문학과 역사를 구분하며 한 설명과 완전히 상반되는 요구다. 아리스토텔레스는 실제로 일어난 일을 이야기하는 것은 문학이 아닌 역사라 말했기 때문이다. 중세 초기까지의 개연성론에서는 문학이 종교의 절대적 진리나 지배층의 덕성을 모방할 것이 요구되었다면, 이제 그 모방의 대상의 자리에 역사적 사실이 들어서기 시작한 것이다.

이처럼 문학이 역사적 사실에 부합하기를 요구하는 경향은 이후 바로크 시대의 문학, 그 중에서도 이 시기에 새롭게 부상한 소설 장르에서 한층 더 뚜렷하게 나타난다.⁸⁶⁾ 바로크 소설은 실화를 바탕으로 한 작품이 많았고, 읽으면 실존했던 역사적 인물의 이야기라는 점을 알 수 있는 ‘열쇠소설 Schlüsselroman’ 혹은 ‘실화모델소설’이 많았다. 또한 그리멜스하우젠의 『독일 바보 짐플리치시무스의 모험』(1668), 로엔슈타인의 『고결한 야전사령관 아르미니우스』(1689/1690)와 같이 당대의 정치, 전

Grenzen der Wahrscheinlichkeit in der deutschen Literatur seit dem 18. Jahrhundert. Stuttgart 1983, S. 42.

85) “[...] und im 12. Jahrhundert bereits war es »dahin gekommen, daß selbst der laie, der ungelernte höfische zuhörer, ja das publicum der volksdichtung von der dichtung verlangte, sie solle [...] wirklich geschehene dinge erzählen«.” Karl Viëtor: Die Kunstanschauung der höfischen Epigonen. In: Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur(PBB). Bd. 46 1922, S. 103f: zit. nach Seiler 1983, S. 42.

86) 여기서 바로크 시대는 독일문학사에서 말하는 일반적 범주를 따른 것이다. 유럽 예술사에서는 일반적으로 1575년부터 1770년까지를 바로크 시대로 보나 독일문학사에서는 보통 1600년경부터 계몽주의가 시작된 1720년 이전까지를 바로크 시대로 본다. 안삼환: 한국 교양인을 위한 새 독일문학사. 세창출판사 2016, 115–116 참조.

쟁, 권력 다툼과 같은 격동적인 역사적 배경이 상세하게 다루어진 이야기들이 인기가 있었고, 바로크 소설가들은 자신이 쓴 이야기의 본래 출처에 대해 자세한 참조를 기입하기도 했다. 만약 참조를 쓸 수 없는 경우에는 출처를 날조하기도 했다.⁸⁷⁾

그러나 ‘출처의 날조’에서 짐작할 수 있듯이, 당대의 작가와 독자들이 모두 소설이 반드시 역사기술에 요구되는 만큼 역사적 사실을 엄밀하게 전달해야 한다고 믿은 것은 아니었다. 소설과 역사기술은 어쨌든 구분되는 것이었으며, 소설이 제목이나 서문 따위에서 스스로를 진실이라 주장 하더라도 여기에는 분명히 유희적인 면이 있었다. 서사가 아무리 그럴듯하고 심지어 마치 역사기술처럼 출처에 대한 주석이 달려 있다 하더라도, 그것이 허구임을 인식하고 즐길 수 있는 의식이 존재했던 것이다. 이것을 ‘허구의식 Fiktionsbewußtsein’이라고 한다면, 세계에 대한 지식과 소설의 내용이 완전히 합치해야 한다는 엄격한 요구에서 벗어나, 이러한 허구의식을 바탕으로 창작과 상상의 자유를 옹호하는 입장 역시 병존했다.

가령 바로크 시대의 문학이론가 마르틴 오피츠는 1626년에 존 바클레이의 소설 『아르제니스』를 독일문학의 모범이 되어야 할 것으로서 번역해 소개한 것으로 알려져 있는데, 이때 그는 “나는 진실과 정확히 연결되어야 하는 역사를 쓰는 것이 아니기 때문에, 안심하고 이러한[창작의] 자유를 사용해도 될 것”이라고 밝힌 바 있다.⁸⁸⁾ 또한 『아라메나』(1669)의 서문에서 편집자 비르켄 역시 역사와 소설을 대조하며, “실제로 일어난 일을 적은 것이 아니라는 이유로 역사시 Geschichtgedichte를 거부하려는 것은 어리석으며, 서술된 것들이 전부 연대기에 들어맞지 않는다 하더라도 그것은 언젠가 그리고 어디선가 일어났던 일일지도 모르

87) Vgl. Seiler 1983, S. 43.

88) “Dann weil ich keine History schreibe, die sich genaw an die Wahrheit binden muß, so werde ich mich dieser Freyheit sicher gebrauchen dürffen.” John Barclay: Argenis. In der Übersetzung von Martin Opitz (1626). In: Theorie und Technik des Romans im 17. und 18. Jahrhundert. Hrsg. von D. Kimpel und C. Wiedemann. Bd. 1. Tübingen 1970, S. 5. zit. nach Seiler 1983, S. 43.

거니와 미래에 일어날지도 모르는 사건”이라고 말한 바 있다.⁸⁹⁾ 그리고 그리멜스하우젠도 『순결한 요제프 이야기』(1666)가 진실과 다른 점이 있다는 비난에 대해 방어하기를, 자신이 역사를 “그렇게 정확히 연구하고 관찰했는지는 그리 중요하지 않다”고 하였다.⁹⁰⁾

오피츠, 비르켄, 그리멜스하우젠은 문학과 역사기술 사이에 선을 그으며 문학이 반드시 연대기나 역사기술처럼 모든 것을 엄정하게 사실에 맞추어 기술할 필요가 없음을 피력하고 있다. 또한 여기서 우리는 다시 한번 익숙한 명제를 떠올리게 된다. 역사가는 일어난 일을, 시인은 일어날 법할 일을 적는다고 했던 아리스토텔레스의 말이다. 즉 이 시대에서도 개연성을 둘러싸고 플라톤과 아리스토텔레스의 대립과 유사한 구도가 형성되고 있음을 알 수 있다. 모방으로서의 문학이 (주로 역사적인) 지식이라는 원상에 부합하기를 요구하는 쪽과, 문학 작품이 그러한 원상과의 관계에서 벗어나 자율적인 질서 안에서 나름의 의미를 추구하고자 하는 쪽의 대립이 그것이다.

물론 바로크 이전 르네상스 시대에 이미 아리스토텔레스의 『시학』이 특히 1520–1570년 경 이탈리아의 인문주의자들 사이에서 재조명되며 큰 영향을 미쳐 왔음을 언급해야 할 것이다. 이 시기에는 아리스토텔레스, 호라티우스의 번역과 주해가 적극적으로 이루어지는 한편, 중세 때

89) „»torheit / solche Geschichtgedichte darum verwerfen wollen / weil sie nicht beschreiben / was sich in der that begeben hat«. Wenn auch nicht alles Erzählte in Chroniken zu finden sei, so handle es sich doch um Begebenheiten, »die einmal und irgendwo mögen geschehen seyn / oder noch geschehen möchten.«.”

Sigmund von Birken: Vorrede zu Herzog Anton Ulrich – Die Durchleuchtige Syrerin Aramena. Nürnberg 1669. In: E. Lämmert (Hrsg.): Romantheorie. Dokumentation ihrer Geschichte in Deutschland von 1620–1880. Köln/Berlin 1971, S. 23.

90) “Ebenso wird in Grimmelshausens Verteidigung gegen den Verwurf, er habe sich im ‚Keuschen Joseph‘ nicht an die Wahrheit gehalten, eine verdeckte Rechtfertigung für die Fiktion gesehen, insofern er es für nicht so wichtig erklärt, ob er die Geschichte »so genau erforscht und beobachtet oder nicht«.”

Fritz Wahrenburg: Funktionswandel des Romans und ästhetische Norm. Die Entwicklung seiner Theorie in Deutschland bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts. Stuttgart 1976, S. 109. zit. nach Seiler 1983, S. 43.

부터 전승된 신플라톤주의에 의해 환상적 모방과 상상력을 통해 진리에 이를 수 있다는 신비주의적 경향까지 가세하며, 문학은 역사적 소재에 충실해야 한다는 주장에서부터 환상적이고 상상적 형상을 창조해야 한다는 논의까지 다양한 스펙트럼을 형성했다.⁹¹⁾ 위에서 언급한 바로크 시대의 독일어권 문학가들이 역사적 개연성의 요구로부터의 자유로움을 옹호할 때 아리스토텔레스를 상기시키는 발언을 하는 것은 이탈리아 르네상스에서 익히 일어났고 1600~1660년 경 프랑스를 거쳐 전 유럽으로 퍼져나간 논쟁의 반향이라 할 수 있다.

즉 17세기까지의 개연성 담론에서는 주로 역사적 지식에의 합치를 요구하는 경향이 두드러졌으며, 일각에서는 아리스토텔레스적 구분을 기반으로 문학의 고유한 특성을 옹호하려는 담론들 또한 병존하고 있었다. 그런데 레싱 이후로 18세기에 들어서는 아리스토텔레스의 『시학』이 독일어권에서 적극적으로 수용되고 변용되면서 아리스토텔레스적 개연성론이 더욱 활발히 논의된다. 이어지는 장에서 그러한 대표적 예로 레싱, 볼프 학파, 빌란트, 괴테의 경우를 살펴볼 것이다.

2. 18세기 독일의 아리스토텔레스적 개연성의 계승과 재해석

바로크 문학 이후로 18세기 독일어권 문학은 계몽주의, 질풍노도, 고전주의, 낭만주의가 모두 걸쳐져 있는 시대로, 개연성 담론에 대한 다양한 입장이 활발히 토론되던 시기다. 왜냐하면 객관적 진실과의 합치를 추구하는 플라톤주의적 개연성의 경우, 역사학적 지식에의 합치뿐만 아니라 더욱 확장되고 상식화된 자연과학적 지식에의 합치로 나타나며, 문학 고유의 질서와 효과를 추구하는 아리스토텔레스적 개연성과 관련해서도 독일어권에서의 고유한 문학이론의 수립을 통해 더욱 활성화되기 때문이다.

이와 관련하여 개연성 담론과 관련해 주목해 볼 이들은 레싱, 볼프 학

91) 르네상스 시대 인문주의자들이 문학과 관련하여 아리스토텔레스, 호라티우스, (신)플라톤주의에 대해 취한 다양한 관점에 대해서는 다음의 논문을 참조. 이상섭: 르네상스 시대의 모방론. 교육논집 6.1 1973. 109~115.

파(바움가르텐, 고체트, 브라이팅거, 보드머), 빌란트, 그리고 괴테다. 일반적인 독일문학사 및 사상사에서는 이 중 가장 먼저 출현한 볼프 학파가 레싱과 빌란트에게 영향을 미친 것으로 알려져 있지만, 여기서는 18세기 내내 지속되었던 개연성 담론과 관련하여 표지적 담론을 형성하는 개별적 사례로서 위의 네 가지 경우를 고찰해 보고자 한다. 먼저 레싱은 자연과학적 개연성과 역사적 개연성에의 요구에 대하여 동일한 영역에서 근거를 끌어오지 않고 문학 내적 개연성에의 옹호를 들어 대응하였고, 볼프 학파는 자연과학적 근거와 신학적 근거가 결합된 시적 개연성 담론을 통해, 빌란트는 역사적 진실에의 요구로부터 독립적인 소설적 진실을 제시하였다는 점에서, 그리고 괴테는 자율적 예술세계의 진실은 자연을 모방하는 진실과 구분된다는 주장을 통해서 그 고유한 입장을 드러낸다. 자연과학적 이론 및 역사적 사실에의 합치를 요구하는 입장을 플라톤적 개연성론의 계승이라 본다면, 내적 개연성, 시적 개연성, 소설적 진실, 자율적 예술세계의 진실은 모두 아리스토텔레스적 개연성에 대한 계승이자 재해석임을 확인하게 될 것이다.

2.1. 레싱의 『함부르크 연극론』: 내적 개연성

앞서 르네상스 시대에 관해 언급하였듯이 아리스토텔레스의 『시학』은 이미 유럽 문학사에서 고대의 모범으로서 문학이론에서 지대한 영향력을 행사하였고, 독일어권에서 아리스토텔레스의 이론을 바탕으로 영향력 있는 문학론을 전개한 대표적인 작가로는 단연 레싱이 있다. 레싱은 『함부르크 연극론 Hamburgische Dramaturgie』(1767/69)에서 당시 아리스토텔레스의 3일치 법칙을 가장 중요한 모범이라며 맹목적으로 추종하는 프랑스 비극들을 비판하며, 아리스토텔레스에게서 3일치 법칙은 본질적인 법칙이 아니며 중요한 것은 ‘동정심’과 ‘두려움’의 환기를 통해 관객, 즉 독일 시민계급의 도덕성을 고취시키는 것이라 주장함으로써 시민 비극의 이론적 토대를 제시한 것으로 잘 알려져 있다.

그러한 가운데 레싱은 『함부르크 연극론』에서 당대 높아지던 자연과

학적, 역사적 개연성에의 요구와 관련해서도 분명한 입장을 취했는데, 유령의 연출에 대한 의견이 그 예다. 18세기 말엽에는 계몽주의에 대한 반작용으로 강령술이나 마술과 같은 미신이 다시 유행하기는 하였지만,⁹²⁾ 어쨌든 18세기 전반은 여러 자연과학 이론의 발달과 함께 합리주의적 사고가 널리 퍼져나간 시대였다. 『합부르크 연극론』 11호에는 연극에서 유령을 등장시키는 것에 대한 볼테르와 레싱의 입장이 기술되는데, 이 부분을 보면 당대 근대인들이 유령에 대한 믿음을 비합리적인 미신이라 여겼으며 고대극에서 유령 연출이 효과적일 수 있었던 까닭은 고대인들이 자연과학적 지식이 부족하여 귀신을 실제로 믿었기 때문으로 이해했음을 알 수 있다. 레싱의 인용에 따르면 볼테르는 “죽은자의 환영은 개명된 민족의 눈에는 유치하게 보일 수밖에 없다”고 하였으며, 레싱은 “고대에 유령을 믿었다는 것은 사실”이므로 “고대 극작가는 그 믿음을 이용할 권리가 있지만” 다만 “우리[18세기 근대인]의 좀 더 나은 시견에 따라 그 작가를 심판하는 것은 정당하지 않다”고 언급하기 때문이다.⁹³⁾

여기서 유령에 대한 고대인의 믿음이 언급되는 까닭은 고대극에서 유령을 등장시키는 것이 적절한가에 대한 물음에 답하기 위해서다. 즉 ‘고대인과는 달리’ 고대의 관객은 합리적이어서 유령을 믿지 않기 때문에, 고대극에 유령이 등장한다면 물입이 깨지지 않겠느냐는 의문이 제기된 것이다. 결론적으로 볼테르와 레싱은 고대극에 유령을 등장시키는 것은 문제가 없다는 동일한 입장이지만, 그 근거는 상이하다. 레싱에 따르면 볼테르는 고대인들이 유령을 믿은 것은 당대 종교에 의해 합리화된 것이며 그런 기적을 믿었던 고대를 복원하는 데에는 아무 문제가 없다고 한다. 즉 볼테르는 ‘유령은 실재가 아니므로 모방해서는 안 된다’는 자연과학적 개연성에의 요구에 대하여, ‘유령에 대한 당대의 믿음은 역사적 사

92) “미신과 강령술의 재부상”, “탈(脫)신화화에서 재(再)마법화로의 [...] 전복현상”과 같은 특징을 보인 18세기 시대상에 대해서는 다음을 참조. 이정희: 권력과 간계 – 쇼펜하우어의 시대소설 『강령술사 Der Geisterseher』. 독일언어문학 73 2016, 28–31.

93) G. E. Lessing: Hamburgische Dramaturgie. Stuttgart 2013, S. 63. 이하 이 책에서의 인용 시 인용문 뒤 괄호 안에 ‘Lessing, 쪽수’로 표시한다. 인용문이 이미 괄호 안에 있는 경우는 대괄호 안에 표시한다. 또한 다음의 번역을 참조하였음을 밝힌다. 윤도중: 합부르크 연극론 천줄읽기. 지만지 드라마 2019.

실'이라는 역사적 개연성을 근거로 받아치고 있는 것이다.

레싱은 고대의 복원으로서 유령 연출을 합리화하는 볼테르의 의(擬) 고전주의적 근거를 반박한다. 물론 『함부르크 연극론』의 전반적인 기조가 프랑스의 의고전주의를 비판하는 것이며 이 부분 역시 그 중 하나이지만, 여기서 보다 주목하는 바는 바로 레싱이 자연과학적 개연성에의 요구에 응답하는 방식에 있다. 레싱은 유령의 실존 여부에 대해 마찬가지로 자연과학적으로 응답하거나, 볼테르처럼 다른 외부적 권위, 즉 역사적 개연성을 끌고 들어오는 것이 아니라 극 자체의 개연성의 원리를 논한다. 레싱은 유령 출현의 합리화 근거를 그저 고대의 복권에 두는 볼테르를 비판하면서 ‘역사가는 일어난 일을, 시인은 일어날 법을 말한다’는 아리스토텔레스의 명제를 변형하여 다음과 같이 말한다.

극작가는 역사가가 아니기 때문이다. 극작가는 이전에 일어났다고 믿는 일을 이야기하는 것이 아니라 그것을 우리 눈앞에서 다시 한 번 벌어지게 한다. 단순히 역사적 사실을 위해서가 아니라 전혀 다른 고차원적인 목적을 위해 다시 한 번 벌어지게 한다. 역사적 사실은 극작가의 목적이 아니라 목적을 위한 수단에 불과하다. 극작가는 우리를 환상에 빠지게 하고 환상을 통해 감동시키려고 한다.

Denn der dramatische Dichter ist kein Geschichtschreiber; er erzählt nicht, was man ehedem geglaubt, daß es geschehen, sondern er läßt es vor unsren Augen nochmals geschehen; und läßt es nochmals geschehen, nicht der bloßen historischen Wahrheit wegen, sondern in einer ganz andern und höhern Absicht: die historische Wahrheit ist nicht sein Zweck, sondern nur das Mittel zu seinem Zwecke; er will uns täuschen, und durch die Täuschung röhren. (Lessing, 63–64)

레싱에 따르면 극의 목적은 역사적 사실을 전달하는 데에 있는 것이 아니라 보다 “고차원적인” 것, 즉 감동시키는 데 있으며 역사적 사실은 그 수단일 뿐이다. 유령에 대한 논의는 자연과학적 개연성에의 요구에서 촉발됐지만, 여기서 레싱이 주로 응답하는 바는 주로 역사적 개연성의 요구에 대한 자신의 입장이라 할 수 있다. 우리가 바로크 문학이론가들

의 논의에서 확인하였듯 역사적 개연성에 대한 요구와 그로부터 작품 내재적인 고유한 개연성을 보호하고자 하는 논의가 계속되고 있는 것이다. 레싱은 『함부르크 연극론』 24호에서 “요컨대 비극은 대화체로 엮은 역사가 아니 Kurz: die Tragödie ist keine dialogierte Geschichte” (Lessing, 127)라고 말하기도 했으며, 19호에서는 “비극작가가 역사적 사건을 이용하는 이유는 그것이 그저 실제로 일어났기 때문이 아니라 작가가 자신의 목표를 위해 더 잘 지어내기도 어려운 방식으로 일어났기 때문 Er braucht eine Geschichte nicht darum, weil sie geschehen ist, sondern darum, weil sie so geschehen ist, daß er sie schwerlich zu seinem gegenwärtigen Zwecke besser erdichten könnte”(Lessing, 102)이라고 말한다. 그러면서 역사적 사실의 전승이라는 목적 하에 극문학이 종속되는 것에 분명한 거부를 표한다.

위인들에 대한 기억의 보존이 연극의 사명 가운데 하나라고 근거 없이 믿어지고 있다. 그런 일을 하는 것은 역사이지 연극은 아니다. 우리가 무대에서 배워야 할 것은 어떤 개인이 무슨 일을 했느냐가 아니라 일정한 성격의 인간이 일정한 상황에서 무슨 일을 할 것인가다. 비극의 목적은 역사의 목적보다 훨씬 더 철학적이다. 비극을 단순히 유명 인사의 찬가로 만들거나 심한 경우 민족적 자긍심을 키우는 데에 오용하는 것은 비극의 품위를 떨어뜨리는 짓이다.

Es wird ohne Grund angenommen, daß es eine Bestimmung des Theaters mit sei, das Andenken großer Männer zu erhalten; dafür ist die Geschichte, aber nicht das Theater. Auf dem Theater sollen wir nicht lernen, was dieser oder jener einzelne Mensch getan hat, sondern was ein jeder Mensch von einem gewissen Charakter unter gewissen gegebenen Umständen tu werde. Die Absicht der Tragödie ist weit philosophischer, als die Absicht der Geschichte; und es heißt sie von ihrer wahren Würde herabsetzen, wenn man sie zu einem bloßen Panegyrikus berühmter Männer macht, oder sie gar den Nationalstolz zu nähren mißbraucht. (Lessing, 103)

“개인이 무슨 일을 했느냐가” 아닌 “무슨 일을 할 것인가”, “비극의 목

적은 [...] 더 철학적”이라는 부분은 명백히 아리스토텔레스를 인용한 것이다. 아리스토텔레스가 문학의 철학적 성격을 강조하여 문학은 ‘모방의 모방’에 불과하며 진실을 호도하기 십상이므로 단순한 찬가 정도만 허용해야 한다고 한 플라톤에 맞섰듯이, 여기에서 레싱 역시 문학을 ‘사실의 전달’이라는 목적에 종속시키거나 민족적 자긍심 고취에 이용하는 것과 같이 예술 외적인 목적의 수단으로 삼는 것에 반대하고 있다. 그리고 심지어 역사의 진실성이라는 것도 결국은 그 내적 개연성 때문에 생겨나는 것이 아니냐는, 사실 당대로서는 매우 전복적인 주장이 암시되어 있는 질문을 던지기도 한다.

무엇이 일어났는지 알고 있는 사람이 대체 얼마나 되겠는가? 우리가 어떤 사건이 일어날 가능성을 단지 그것이 일어났다는 데에서만 찾으려고 한다면 완전히 지어낸 이야기를 실제로 일어났지만 전혀 들어 보지 못했던 역사를 간주하는 것을 무엇이 막겠는가? 우리에게 역사를 믿게 만드는 일차적 요인은 무엇인가? 역사의 내적 개연성이 아니겠는가? 그리고 그 개연성이 어떤 증언이나 전승에 의해서도 확인되지 않았건, 아직 우리의 지식으로는 얻어지지 않은 사실에 의해 확인되었건 마찬가지가 아니겠는가?

Und wie viele wissen denn, was geschehen ist? Wenn wir die Möglichkeit, daß etwas geschehen kann, nur daher abnehmen wollen, weil es geschehen ist: was hindert uns, eine gänzlich erdichtete Fabel für eine wirklich geschehene Historie zu halten, von der wir nie etwas gehört haben? Was ist das erste, was uns eine Historie glaubwürdig macht? Ist es nicht ihre innere Wahrscheinlichkeit? Und ist es nicht einerlei, ob diese Wahrscheinlichkeit von gar keinen Zeugnissen und Überlieferungen bestätigt wird, oder von solchen, die zu unserer Wissenschaft noch nie gelangt sind? (Lessing, 102–103)

이처럼 레싱은, 역사적 개연성에의 요구에 대해 극의 내적 개연성의 우위를 들고 있다는 점에서 아리스토텔레스적 개연성론을 계승하고 있다. 구체적인 예로 『합부르크 연극론』 제17호에서 레싱은 희극 르냐르의

『데모크리토스』를 언급하면서, 이 희극은 3일치 법칙을 지키지 않았을 뿐만 아니라 “아테네 주변에 사막, 호랑이, 곰 등이 없고, 데모크리토스 시대에는 왕이 없었다는 사실 등을 르냐르는 여느 사람만큼 잘 알면서도 Regnard hat es gewiß so gut als ein anderer gewußt, daß um Athen keine Wüste und keine Tiger und Bären waren; daß es, zu der Zeit des Demokrits, keinen König hatte usw.”(Lessing, 95) 역사적, 지리학적 개연성을 무시하였지만 평론가건 일반 관객이건 모두를 웃게 만드는 훌륭한 작품이라고 하면서 “희극작가의 본령은 이런 묘사이지 역사적 사실은 아니 Diese Schilderung ist das Hauptwerke des komischen Dichters, und nicht die historische Wahrheit”(ebd.)라고 말한다.

본래의 ‘유령 논의’로 돌아가 보았을 때 한편 흥미로운 것은, 새롭게 높아지기 시작한 자연과학적 개연성에의 요구에 대해서도 레싱이 대응하고 있다는 사실 및 그 방식이다. 볼테르가 귀신을 믿은 고대인이 유치해 보일 수 있음을 인정하며 고대의 복권을 근거로 유령의 출연을 합리화할 때 전제하는 것은, 귀신에의 믿음이 비합리적이고 비과학적이라는 것이다. 그러나 레싱은 ‘합리적인 근대인은 유령을 믿지 않는다’는 전제 자체가 잘못되었다고 본다.

우리가 더는 유령을 믿지 않는다고? 누가 그런 말을 하는가? 오히려 그 말이 무슨 뜻이냐고 물어야 하지 않겠는가? 우리는 마침내 유령이 존재 할 수 없다는 것을 증명할 수 있을 만한 식견을 가지게 되었으며, 유령을 믿는 것과 모순되는 확고부동한 진리들이 보편화되어 지극히 평범한 사람도 항상 의식하고 있어서 그것과 모순되는 모든 것은 반드시 우습고 엉터리로 보일 수밖에 없다. 대충 이런 뜻일까? 이런 뜻일 리 없다. [...] 대중은 침묵하고 무관심한 태도를 보이며 생각을 수시로 바꾸고 밝은 대낮에는 유령을 비웃는 말을 듣고 좋아하다가 밤에는 그런 얘기에 오싹 소름이 돋는다. 이런 의미에서 유령을 믿지 않는다는 것은 극작가가 유령을 이용하는 것을 막을 수도 없고 또 막아서도 안 된다. 유령을 믿는 씨앗은 우리 모두에게 내재하며, 극작가가 창작할 때 목표로 삼는 사람들에게 가장 많다. 이 씨앗을 키우는 것은 오로지 극작가의 재주

에 달려 있다. 신속하게 유령의 실재를 믿게 만드는 솜씨에 달려 있다. 극작가가 그런 솜씨를 가지고 있다면, 우리는 실제 생활에서 무엇을 믿건 간에 극장에서는 극작가가 원하는 것을 믿을 수밖에 없다.

Wir glauben keine Gespenster mehr? Wer sagt das? Oder vielmehr, was heißt das? Heißt es so viel: wir sind endlich in unsren Einsichten so weit gekommen, daß wir die Unmöglichkeit davon erweisen können; gewisse unumstößliche Wahrheiten, die mit dem Glauben an Gespenster im Widerspruche stehen, sind so allgemeinen bekannt worden, sind auch dem gemeinsten Manne immer und beständig so gegenwärtig, daß ihm alles, was damit streitet, notwendig lächerlich und abgeschmackt vorkommen muß? Das kann es nicht heißen. [...] der größte Haufe schweigt und verhält sich gleichgültig und denkt bald so, bald anders, hört beim hellen Tage mit Vergnügen über die Gespenster spotten und bei dunkler Nacht mit Grausen davon erzählen. Aber in diesem Verstande keine Gespenster glauben, kann und darf den dramatischen Dichter im geringsten nicht abhalten, Gebrauch davon zu machen. Der Same, sie zu glauben, liegt in uns allen, und in denen am häufigsten, für die er vornehmlich dichtet. Es kommt nur auf seine Kunst an, diesen Samen zum Keimen zu bringen; nur auf gewisse Handgriffe, den Gründen für ihre Wirklichkeit in der Geschwindigkeit den Schwung zu geben. Hat er diese in seiner Gewalt, so mögen wir in gemeinem Leben glauben, was wir wollen; im Theater müssen wir glauben, was Er will. (Lessing, 64–65)

레싱은 오직 실험과 공식을 통해 합리적으로 증명된 것만이 인간의 의식을 결정하는 것이 아니라는 사실을 잘 알고 있었다. 중요한 것은 그것이 실재하건 하지 않건 간에, 인간에게 그것을 믿을 수 있는 “씨앗 Same”, 즉 허구를 실제처럼 상상할 수 있는 힘이 존재한다는 사실이다. 이는 아리스토텔레스가 개연성을 통해 문학을 구제할 때 효과의 차원을 통해 뒷받침한 것과도 물론 관련된다. 감상자, 즉 관객에게 전율을 일으킬 수 있다면 그것은 이미 현실을 정확하게 반영했는가의 문제와는 완전히 별개의 효과인 것이다. 유령의 실존 여부는 불투명하지만 유령의 효

과는 명백히 실재하기 때문이다. 그리고 그것은 내적 개연성을 통해 가능한 것임을 레싱은 강조하고 있다.

“실제 생활에서 무엇을 믿건 간에 극장에서는 극작가가 원하는 것을 믿을 수밖에 없다”는 언급을 만약 플라톤이 들었다면, 바로 그것이 문학이 해로운 근거라 하였을 것이다. 혹은 ‘유령은 존재하지 않으므로 연극에 나와서도 안 된다’고 주장하는 이에게는 이 전제가 도저히 공유할 수 없는 것으로 여겨져서 전혀 납득되지 않는 논리일지도 모른다. 개연성 담론의 이러한 두 평행선은 과거부터 이어지며 이후 살펴볼 괴테에게서도 다시 한 번 분명하게 반복된다.

1.2. 볼프 학파의 ‘가능한 세계’와 시적 개연성

18세기의 독일어권 계몽주의에 큰 영향을 미친 철학가 중 한 사람으로는 라이프니츠가 있다. 라이프니츠는 단자론과 예정조화설에 따라 우리가 살고 있는 세계가 신의 의지에 따라 생겨난 ‘가능한 모든 세계 가운데 가장 최선의 세계’라고 하는데, 이것이 이른바 최선관(最善觀)이다. 최선관을 이루는 표상인 ‘가능한 세계’는 이후 미학 및 문학이론에도 영향을 미치게 되는데, 바로 라이프니츠의 철학을 계승하여 독일 계몽주의 철학을 체계화한 볼프의 제자들로 이루어진 ‘볼프 학파’를 통해서다. 여기에 해당하는 이론가들로는 바움가르텐, 고체트, 브라이팅어, 보트머와 같은 이들이 있다.⁹⁴⁾

볼프 학파가 ‘가능한 세계’를 통해 미학 이론에 불러온 큰 변화는 예술 개념의 근대화 과정에서 예술가의 창조성을 인정한 점이라 알려져 있다. 볼프 학파에 의해 예술가는 단순한 모방자가 아니라 창조적 주체로 거듭나는데, 그 근거는 예술가가 신이 만들 수도 있었던 ‘가능한 세계’를

94) 라이프니츠와 볼프는 각각 『변신론』(1710)과 『형이상학』(1720)에서 ‘가능한 세계’를 설명하기 위해 ‘현실과는 다르지만 일어날 수도 있는 세계’를 보여준다는 점에서 소설을 예로 들었다고는 하나 이는 소설예술에 대한 논의 또는 미학적 논의를 위한 것이 아니었다. 오타베 다네히사(김일림 역): 예술의 역설. 돌베개 2011, 43 참조.

예술작품의 창작을 통해 현실화한다는 데에 있다. 다시 말해 ‘가능한 세계’는 예술적 창작의 지평이 되며, 예술가가 모방해야 할 것은 자연의 겉모습이 아니라 바로 그것을 창조한 신의 산출력 자체, 즉 라이프니츠가 말한 ‘산출적 자연 natura naturans’이라는 것이다. 브라이팅어는 『비판적 문학창작 Critische Dichtkunst』(1740)에서 다음과 같이 말한다.

그러나 단지 우리가 현재 세계라고 부르는 이러한 실제 사물들의 연관은 필연적인 것이 아니기 때문에, 그리고 무한히 몇 번이고 달라질 수 있기 때문에, 이 세계 외에도 무수히 많은 세계가 가능할 것이 틀림없다. 이러한 다른 가능한 세계들에서는 사물들의 연관과 관계가 다르며, 이상한 부분으로 이루어진 다소간의 완전성이 있고, 심지어 심지어는 완전히 새롭고 독특한 종류의 피조물과 존재가 자리하고 있을 것이다. 이 모든 가능한 세계는 비록 그것이 실제적이지 않고 눈에 보이지 않을지라도 여전히 고유한 진리를 가지고 있으며, 그 가능성은 모든 모순으로부터 자유로우며 자연의 창조주의 전능한 능력에 기초하고 있다. 이제 이러한 것이야말로 시적인 화가가 사용하도록 준비되고 열려 있는 것이며, 모방을 위한 모범과 재료를 빌려준다. 그리고 시적인 화가는 실제적인 것뿐만 아니라 가능한 것에서도 자연을 모방할 수 있기 때문에 그의 예술적 능력은 자연의 힘 자체만큼이나 확장된다. 따라서 시인은 창조의 힘을 통해 그 실재를 얻은 자연의 작품을 알려야 할 뿐만 아니라, 자연의 힘 속에 아직 숨겨져 있는 것을 부지런히 연구해야 하는 바, 특히 후자의 ‘가능한 것에서의 자연의 모방’이란 곧 시학의 고유하고 주요한 작업이기 때문이다.

Alleine da dieser Zusammenhang der würcklichen Dinge, den wir die gegenwärtige Welt nennen, nicht lediglich nothwendig ist, und unendlich vielemahl könnte verändert werden, so müssen ausser derselben noch unzählbar viele Welten möglich seyn, in welchen ein anderer Zusammenhang und Verknüpfung der Dinge, andere Gesetze der Natur und Bewegung, mehr oder weniger Vollkommenheit in absonderlichen Stücken, ja gar Geschöpfe und Wesen von einer gantz neuen und besondern Art Platz haben. Alle diese mögliche Welten, ob sie gleich nicht würcklich und nicht sichtbar sind, haben dennoch eine eigentliche Wahrheit, die in ihrer Möglichkeit, so von

allem Widerspruch frey ist, und in der allesvermögenden Kraft des Schöpfers der Natur gegründet ist. Nun stehen auch dieselben dem poetischen Mahler zum Gebrauche bereit und offen, und leihen ihm die Muster und die Materie zu seiner Nachahmung; und da er die Natur nicht alleine in dem Würcklichen, sondern auch in dem Möglichen nachzuahmen fähig ist, so erstrecket sich das Vermögen seiner Kunst eben so weit, als die Kräfte der Natur selbst; folglich muß der Poet sich nicht alleine die Wercke der Natur, die durch die Kraft der Schöpfung ihre Würcklichkeit erlanget haben, bekannt machen, sondern auch, was in ihren Kräften annoch verborgen lieget, fleissig studieren, um so viel mehr, da dieses letztere, nemlich die Nachahmung der Natur in dem Möglichen, das eigene und Haupt-Werck der Poesie ist.⁹⁵⁾

인용문에서 확인할 수 있듯이 브라이팅어는 예술가란 현실 세계 자체 뿐만 아니라 이 세계를 산출한 자연의 힘 자체를 모방해야 한다고 말한다. 그런데 위의 브라이팅어의 서술에서 개연성 담론과 관련해 흥미로운 부분이 바로 ‘가능한 세계’에 대한 설명이다. 브라이팅어의 논리에 따르면 시인이 설령 현실 세계에서 볼 수 없는 질서와 생물체로 이루어진 다른 세계를 그리더라도, 이러한 다른 세계들은 모두 “창조주의 전능한 능력에 기초”했기 때문에 “모든 모순으로부터 자유”롭다. 이는 합리주의의 시대였던 18세기에서 점차 높아지던, 자연과학적 지식에 합치하는 개연성에의 요구를 완전히 무력화시키는 논리로서, 그 논리로만 보자면 시인의 무조건적인 자유를 허하는 새로운 개연성 담론이라고 할 수 있다. 이 세계의 질서와 다른 세계를 그리는 문학은 ‘거짓말’이라 비난받았지만 이제 그것은 존재할 가능성이 있는 세계를 그린 것이라 주장할 수 있게 된 것이다.

또한 ‘가능한 세계’를 통한 시적 자유의 합리화는 신학적 근거뿐만 아니라 자연과학적 근거를 바탕으로 한 것이기도 하다. 고체트는 프랑스의 계몽주의 사상가 풍트넬이 출간한 천문학 대중서인 『세계의 다양성에 관

95) Johann Jakob Breitinger: *Critische Dichtkunst*. Berliner Ausgabe 2013, S. 85.

한 대화 *Entretiens sur la pluralité des mondes* (1686)를 독일어로 번역해 소개한 바 있는데, 이 책에서는 이 세상에 무수히 많은 행성이 존재하며 그곳에서는 다른 생태계가 존재할 수도 있는 가능성을 논하고 있다. 즉 다른 세계, 가능한 세계에 대한 표상이 이미 자연과학적으로 뒷받침되었던 시기에 기독교적 신의 존재와 전능함을 조화시키고자 했던 이가 라이프니츠였고, 볼프 학파 역시 자연과학과 신학과의 조화를 꾀하는 합리화의 연장선에서 예술에 대한 담론까지 그 사상을 이어간 것이다. 여기에 아리스토텔레스적 개연성 담론까지 접목되면서 이 시기의 개연성 담론에서 ‘개연성’이라는 술어의 의미는 이미 상당히 분화되는데, 이는 고체트의 『독일인을 위한 비판적 문학창작을 위한 시도 Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Deutschen』(1730)에서 잘 드러난다.

올리브나무는 올리브나무답게, 무화과나무는 무화과나무답게 말을 할 것이다. 만약 그 둘이 언어를 사용할 수 있다면 말이다. 여기에는 아무런 모순도 없으며, 따라서 비개연적인 것 역시 없다.

Ein Oelbaum redet, wie ein Oelbaum, und ein Feigenbaum, wie ein Feigenbaum reden würde, wenn beyde den Gebrauch der Sprache hätten. Hier ist also nichts Widersprechendes in der Begebenheit, folglich auch nichts Unwahrscheinliches.⁹⁶⁾

여기에서 고체트는 “만약 그 둘이 언어를 사용할 수 있다면”이라는 조건을 통해 문학에 말하는 나무가 등장하는 것이 비개연적이지 않다고, 즉 개연적이라고 말한다. 이처럼 조건이 있는 개연성을 고체트는 ‘조건적 개연성 bedingte Wahrscheinlichkeit’이라 부르며, ‘무조건적 개연성 unbedingte Wahrscheinlichkeit’과 구분한다. 그는 우화 Fabel는 개연적인 것, 비개연적인 것, 혼합된 것으로 나눌 수 있다고 하면서 이솝 우화를 예로 듣다.

96) Johann Christoph Gottsched: *Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Deutschen*. Leipzig 1730, S. 166.

모든 시가 개연성을 갖춰야 한다면, 다음과 같이 말해야 할 것이다. 이러한 동물 이야기들은 비난 받아야 하며 문학에서 추방되어야 한다고 말이다. 그러나 여기에서 개연성을 무조건적 개연성과 가설적 개연성으로 나누어 보아야 한다. 물론 나무와 동물을 이성적인 인간으로 소개하는 이솝 우화에서 무조건적인 개연성은 찾아볼 수 없다. 자연의 일반적인 과정에 따르면 그러한 것은 일반적으로 발생하지 않기 때문이다. [...] 그러나 그렇기 때문에 이러한 우화에, 그러한 것이 설사 존재하지 않는다 하더라도 특정 상황에서는 발생하는 조건적 개연성이 있음을 부정할 수는 없다.

Soll die Wahrscheinlichkeit in allen Gedichten herrschen, wird man etwa sprechen; so müssen ja alle diese thierische Begebenheiten verworfen und aus der Poesie verbannet werden. Allein man muß hier die Wahrscheinlichkeit in eine unbedingte und hypothetische Wahrscheinlichkeit abtheilen. Jene findet sich freylich in den äsopischen Fabeln nicht: wenn Bäume und Thiere als vernünftige Menschen handelnd eingeführet werden. Nach dem gemeinen Laufe der Natur pflegt solches nicht zu geschehen; [...] Deswegen aber kann man doch diesen Fabeln die bedingte Wahrscheinlichkeit nicht absprechen, die unter gewissen Umständen dennoch statt hat, wenn gleich so schlechterdings keine vorhanden wäre.⁹⁷⁾

이솝 우화에는 사람처럼 이성적으로 사고하고 말을 할 수 있는 동물들이 등장하기 때문에 통념상으로는 비개연적이라 볼 수 있지만, 개연성을 무조건적 개연성과 조건적 개연성(또는 ‘가설적 개연성 hypothetische Wahrscheinlichkeit’)으로 나누어 본다면 앞서의 ‘가능한 세계’에 근거했을 때 개연성을 갖췄다고 볼 수 있다는 것이다. 또한 고체트는 이러한 의미의 개연성을 ‘시적 개연성 poetische Wahrscheinlichkeit’이라 부르기도 한다.⁹⁸⁾

개연성 담론의 역사를 고찰하는 관점에서 흥미로운 것은 고체트가 개

97) Ebd., S. 165.

98) “내가 시적 개연성을 통해 이해하는 것은 실제로 일어나곤 하는 것과 창작된 것이 유사하다는 것에 다름 아니다. Ich verstehe nehmlich durch die poetische Wahrscheinlichkeit nichts anders, als die Ähnlichkeit des Erdichteten, mit dem, was wirklich zu geschehen pflegt [...]” Ebd., S. 164.

연성을 절대적(무조건적) 개연성과 시적(조건적, 가설적) 개연성으로 구분할 때 양측의 정당성의 근거가 모두 자연과학적 지식에 있다는 점이다. 고체트가 ‘무조건적 개연성’이라 부르는 것이 인간처럼 행동하는 동물의 존재를 불허하는 질서를 기반으로 한다면, 그것은 18세기의 자연과학적 지식이 밝혀낸 자연의 질서에 부합하는 개연성을 뜻한다. 그러나 동시에 천문학적 지식은 무수히 많은 행성과 그곳의 완전히 다른 생태계를 상상해볼 수 있는 근거를 마련해 주기도 한다. 비록 증명된 것은 아니지만, 이질적 세계가 존재할 가능성이 (개연성 Wahrscheinlichkeit의 다른 의미인) ‘확률’적으로 전무하지 않다는 것이다. 자연과학적 질서에의 합치를 요구하는 개연성론은 플라톤적 개연성론의 연장선이라 할 수 있으며 일반적인 경우라면 ‘무조건적 개연성’만을 요구만할 수 있을 것이다. 하지만 이 경우는 ‘무조건적 개연성’에 어긋나는 비개연적 개연성까지도 정당화하도록 역전되어 있다.⁹⁹⁾

그러나 고체트가 ‘시적(조건적, 가설적) 개연성’이라고 부르는 것은 결과적으로 브라이팅어에 의해 아리스토텔레스적 개연성론에의 옹호로 이어진다. 브라이팅어는 아리스토텔레스처럼 문학을 역사와 구분하는 동시에 문학만의 특수한 목적을 언급하면서, 문학이 역사적 실제에서 벗어나더라도 그것은 거짓말이라 비난받을 필요가 없음을 언급한다.

[실제적인 것보다 가능한 것에서의 모방이 시의 본질적 목표인 까닭은]
시의 예술이 역사와 구별되는 한, 시의 원상 및 모방의 대상은 대개 현

99) 한 가지 짚어둘 사실은, 볼프 학파가 ‘가능한 세계’를 통해 예술가의 창조적 지평을 확장한 것은 맞지만 그렇다고 해서 현실 세계와 완전히 동떨어진 미지의 세계를 창조해야 한다는 주장까지 나아간 것은 아니었다. ‘가능한 세계’의 표상과는 별개로 이미 고대부터 사람들은 미지의 세계를 문학적으로 상상하는 것에 익숙했으며, 볼프 학파는 ‘문학은 역사보다 철학적’이라고 한 아리스토텔레스를 계승하여 현실 세계의 보편성, 즉 ‘진리’를 통찰할 수 있는 문학 창작을 추구하였기 때문이다. 가령 바움가르텐은 다음과 같이 말했다. “현재의 이 세계는 신이 창조할 수 있었던 최선의 세계”이므로 다른 가능성 세계는 “현재의 연관에서 모든 점에서 벗어나 있어서는 안 되고, 오히려 많은 점에서 그것과 같아야” 하고 예술자가 “완전히 새로운 허구를 만들어야 하는 것은 아니”라고 말이다.

Bernhard Poppe: Alexander Gottlieb Baumgarten. Nebst Veröffentlichung einer bisher unbekannten Handschrift der Ästhetik Baumgartens. Leipzig 1907, §592, 595. 오타베 다네히사 2011, 47에서 재인용.

재의 세계보다는 가능한 사물들의 세계로부터 떨리는 것이라고 확실히 말할 수 있기 때문이다. 자연적, 정치적, 도덕적 역사의 사명은 눈에 보이는 대상과 현상, 사건의 진행과 인간의 관습 및 행동을 실제적인 그대로 본성과 진리에 따라 서술하고 묘사하는 것이다. 그러므로 역사의 목표는 사물의 실재성과 감각의 증거에 근거한 진리다. 그렇기 때문에 그러한 [역사서술의] 모든 노력은 실제 사물의 현재 세계의 영역에 갇혀 있다. 반면 시인의 목표는 잘 짜여진 교훈적인 묘사를 통해 독자의 환상을 편안하게 수용하고 그 기분에 사로잡히게 하는 데에 있다. 이 목표를 달성하기 위해 시적 이야기가 실제적이고 역사적 진실일 필요는 없다. 불가능하거나 비개연적이지 않다면 그것으로 충분하다. 시인은 증거를 통한 믿음을 얻으려 하지 않지만, 거짓말쟁이라는 비난을 받지 않는다.

Denn ich darf vor gewiß setzen, daß die Dicht-Kunst, insoferne sie von der Historie unterschieden ist, ihre Originale und die Materie ihrer Nachahmung nicht so fast aus der gegenwärtigen, als vielmehr aus der Welt der möglichen Dinge entlehnen müsse. Es ist das Amt der natürlichen, politischen, und moralischen Historie, die sichtbaren Gegenstände und Phänomene, den Lauff der Begebenheiten, und die Sitten und Handlungen der Menschen, wie sie würcklich sind, nach ihrer Natur und Wahrheit zu erzählen und zu beschreiben. Ihre Absicht ist demnach diejenige Wahrheit, die in der Würcklichkeit der Dinge, und dem Zeugnisse der Sinnen gegründet ist; darum ist auch ihre gantze Bemühung in den Kreiß der gegenwärtigen Welt der würcklichen Dinge eingeschlossen. Dagegen hat der Poet zur Absicht, durch wohlerfundene und lehrreiche Schildereyen die Phantasie des Lesers angenehm einzunehmen, und sich seines Gemüthes zu bemächtigen; Diese Absicht zu erreichen wird eben nicht erfordert, daß seine poetischen Erzählungen würckliche und historische Wahrheiten seyen; sondern es ist schon genug, wenn sie nur nicht unmöglich und unwahrscheinlich sind. Der Poet sucht nicht den Glauben eines Zeugen zu erhalten, aber er vermeidet den Vorwurff eines Lügners;¹⁰⁰⁾

100) Johann Jakob Breitinger: *Critische Dichtkunst*. Berliner Ausgabe 2013, S. 85–86.

고체트의 용어를 빌려 논의를 계속하자면, 브라이팅어는 ‘무조건적 개연성’에 합치하여 실제적 세계를 기록하는 것은 온전히 역사의 끝으로 나누어 놓는다. “자연적, 정치적, 도덕적 역사”라고 했을 때 그것은 역사 시대를 넘어서 자연계 자체의 역사까지를 포함하는 넓은 의미의 역사 개념으로, 자연과학적 지식에의 합치까지 포함하는 것이기 때문이다. 반면 문학의 목적은 독자에게 “잘 짜여진 교훈적인 묘사”를 통해 환상과 그러한 기분에 사로잡히게 하는 것이 목적이기 때문에 세상 사물들의 실제 연관관계에서 벗어나더라도 거짓말이라는 비난에서 면제된다. 다만 최소한의 조건인 “불가능하거나 비개연적이지 않”은 것이라, 시적(조건적, 가설적) 개연성이라는 용어로도 변명할 수 없는 정도를 말하며,¹⁰¹⁾ 아리스토텔레스의 의미를 빌리자면 서사를 구성하는 사건들을 연결하는 방식에서의 최소한의 논리적 구조, 즉 작품의 내적 논리를 의미한다. 즉 브라

101) 브라이팅어가 생각하는 시에서의 ‘불가능한 것’과 ‘비개연적인 것’은 다음과 같이 설명된다.

“어떤 것이 존재하는 동시에 존재하지 않는 것, 이렇게 존재하는 동시에 다르게 존재할 수 있다는 것은 불가능하다. 어떤 것이 그것의 실재성과 관한 충분한 이유 없이 존재할 수 있다는 것, 부분이 전체만큼이나 크다는 것, 짹수 두 개를 합치면 홀수가 된다는 것 등등이 그러하다. 이러한 것들처럼 스스로를 증명하는 원칙이 논쟁적인 것은 명백한 거짓말이며 어떤 상황이나 조건에서도 가능하지가 않다. 또한 이러한 종류의 것이 신의 힘 자체를 통해 존재할 수 있다는 것 역시 불가능하다. 시에서 비개연적인 것은 자연의 창조주의 능력에 기초해 늘 가능성 을 갖고 있다. 그러나 비개연적이고 불가능하다는 것은 그것이 발생하는 특정한 예외적 조건과 상황에서도 모순이 발생하는 경우에만 해당한다. Also ist unmöglich, daß etwas zugleich seyn und nicht seyn, so und anderst seyn könne; daß etwas ohne einen zureichenden Grund seiner Würcklichkeit seyn könne; daß ein Theil so groß sey, als sein Gantzes; daß zwei grade Zahlen mit einander verbunden eine ungrade Zahl ausmachen, und so fort. Was mit diesen und andern dergleichen sich selbst beweisenden Grundsätzen streitet, das ist eine offenbare Lüge, und hat in keinen Umständen und unter keiner Bedingung einige Möglichkeit; angesehen es auch lediglich unmöglich ist, daß durch die göttliche Kraft selbst etwas von dieser Art seyn könne. Das Unwahrscheinliche in der Poesie hat allemahl eine Möglichkeit schlechterdings zu reden, die in der Macht des Schöpfers der Natur gegründet ist; es ist unwahrscheinlich und unmöglich alleine in Absicht auf gewisse ausgesetzte Bedingungen und Umstände, mit und in welchen es vorkommt, wenn es mit denselben in einem Widerspruch stehet, ob es gleich unter andern Bedingungen und in andern Umständen nicht unmöglich wäre.” Ebd., S. 138–139.

이팅어는 ‘시적 개연성’이 감동을 일으킨다는 문학의 목적 및 효과를 위해 정당하다는 논리와, 문학 외적 지식에의 합치보다 내적 논리가 더 중요하다고 주장한 아리스토텔레스적 개연성론을 이어가고 있는 것이다.

또한 브라이팅어는 고체트의 논의에서는 빠져 있는 ‘경이로운 것 das Wunderbare’을 강조하는데, 이것은 아리스토텔레스가 『시학』에서 쾌감을 일으키기 위해 중요한 것으로 꼽은 요소이기도 하다. “시의 지고의 아름다움과 힘은 개연적인 것과 경이로운 것의 결합이 있다”고¹⁰²⁾ 보는 브라이팅어는 『시학』 제25장에도 나오는, ‘시의 목적을 달성하기 위해서는 가능하지만 믿어지지 않는 것보다 불가능하더라도 믿어지는 것을 택해야 한다’는 말을 인용하면서,¹⁰³⁾ 감동을 효과적으로 일으키기 위해서는 (아리스토텔레스적 의미의) 개연성에 기초하면서도 독자가 예상하지 못한 놀라움(혹은 경이로움)을 일으켜야 함을 역설한다. 그러면서 브라이팅어는 다음과 같은 매우 독특한 결론에 도달한다.

그러므로 시인의 독특한 기술은 자신의 표상을 통해 즐겁게 만들고 싶은 것들을 진실의 외관에서 어느 정도까지는 인위적으로 떨어뜨려 놓는데 있다. 그러나 그 정도란 항상, 진실의 가상이 진실로부터 가장 멀리 떨어지더라도 시야에서 완전히 사라지지는 않는 정도다. 따라서 시인은 진실을 개연적인 것으로 표현해야 하고, 개연적인 것을 경이로운 것으로 표현해야 한다. 그리고 이로써, 시의 경이로움이 개연성을 기초로 하듯이, 시적 개연성에는 항상 진실이 있다.

Die eigenthümliche Kunst des Poeten bestehet demnach darinnen, daß er die Sachen, die er durch seine Vorstellung angenehm machen will, von dem Ansehen der Wahrheit bis auf einen gewissen Grad künstlich entferne, jedoch allezeit in dem Maasse, daß man den

102) “Weil nun in dieser Verbindung des Wunderbaren mit dem Wahrscheinlichen die vornehmste Schönheit und Kraft der Poesie bestehet, [...]” Ebd., S. 137.

103) 해당 구절을 브라이팅어는 다음과 적었다. “시인은 가능하면서도 믿어지지 않는 것보다, 그것이 개연적이기만 하다면 불가능한 것을 선호해야 한다. Der Poet muß die unmöglichen Dinge, wenn solche nur wahrscheinlich sind, denen möglichen, die bey ihrer Möglichkeit ungläublich sind, vorziehen.” Ebd., S. 141.

Schein der Wahrheit auch in ihrer weitesten Entfernung nicht gäntzlich aus dem Gesichte verliehret. Folglich muß der Poet das Wahre als wahrscheinlich, und das Wahrscheinliche als wunderbar vorstellen, und hiemit hat das poetische Wahrscheinliche immer die Wahrheit, gleichwie das Wunderbare in der Poesie die Wahrscheinlichkeit zum Grunde.¹⁰⁴⁾

브라이팅어에 따르면 시인은 시의 효과를 위하여 모방의 소재를 진실과 다르게 제시할 수 있지만, 그럼에도 불구하고 진실에서 완전히 벗어나는 정도까지 변형시키는 것이 아니기 때문에 시적 개연성에는 항상 진실이 있다는 것이다. 이는 모방의 규범적 대상을 먼저 상정하고 그것에 벗어나는 것은 거짓말이라 보는 플라톤적 개연성론과는 반대 방향으로 작용하는 논리다.

요컨대 볼프 학파의 ‘시적 개연성’은 플라톤적 개연성론에 기초해 문학에 자연과학적 지식에의 합치를 요구하는 쪽에 대항하여, ‘가능한 세계’라는 자연과학적 및 신학적 논리를 통해 문학의 비개연성을 합리화하거나(고췌트), 아리스토텔레스적 개연성론을 더욱 적극적으로 수용하여 시 자체의 고유한 목적과 그를 통해 표현되는 진실성을 옹호하였던 것이다(브라이팅어).

2.3. 빌란트의 『아가تون 이야기』: 역사적 사실과 소설적 진실

18세기의 개연성 담론을 구성하는 큰 축 중 하나는 역사적 개연성에 대한 것이다. 르네상스 이후로 폭발적으로 확대된 지식은 자연과학적 지식뿐만 아니라 다양한 역사적 사실에 대한 지식이었다. 특히 대중에게 널리 알려진 역사적 사건이나 유명한 인물을 문학화 할 때는 역사적 사실과 연대기적 순서에 맞게 서술될 것이 요구되곤 하였고, 그렇지 않은 경우에는 비판의 대상이 되었다. 가령 셀리의 『돈 카를로스 Don Karlos. Infant von Spannien』(1787)는 스페인 함대의 침몰을 20년 앞당겨 서술

104) Ebd., S. 141.

한 ‘실수’를 범하였다거나 역사적 변형이 다소 많다는 비판을 받기도 했고, 괴테는 『괴츠 폰 베를리힝엔 Götz von Berlichingen』(1773)에서 역사적 인물의 수명을 수십 년 단축했다는 비판을 받기도 했다.¹⁰⁵⁾ 물론 일찍이 바로크 문학이론가들이 역사적 개연성에 대한 엄정한 요구에 대해 문학적 자유를 옹호한 경우들을 우리는 살펴 본 바 있지만, 그렇다고 해서 그들이 역사적 소재를 완전히 자유롭게 변형해도 된다고 생각했던 것은 아니었다. 설령 소설의 내용들이 연대기적 질서에 완벽하게 들어맞지 않는다 하더라도 그러한 일이 일어날 수 있는 가능성이 있다고 변호 하던 비르켄 조차, 다른 곳에서는 작가는 역사적 사실에 대해 심각한 실수를 해서는 안 된다며 다음과 같이 말했던 것이다.

[작가는] 마치 베르길리우스가 족히 백 살은 차이가 나는 아이네이스와 디도를 두고 한 것처럼, 시대적으로 멀리 떨어져 있는 것을 합쳐놓아서는 안 된다. 역사가와 시인은, 전자는 일어난 일을, 후자는 일어날 수 있는 일을 쓴다는 점에서 서로 구분되는 것이다.

nicht zusammen setzen / was / der Zeit / weit vonsammen stehet:
wie Virgilius gethan / dessen Eneas und Dido wol hundert Jahre von
einander gelebet. Der Poet und Historicus, sind hierin voneinander
unterschieden / daß dieser schreibet / was geschehen ist / jene aber
/ was geschehen können.¹⁰⁶⁾

비르肯의 말에서 재미있는 것은 아리스토텔레스의 역사가와 시인의 구별이 다른 곳에서는 문학적 창작의 자유를 옹호하는 논리로 쓰였던 반면, 이번에는 역사적 개연성에 대한 요구에 대한 근거로 사용되고 있다는 점이다. 18세기에 역사적 소재를 통해 창작을 할 때는 허구적 인물이나 가공의 사건을 뒤섞는 경우 명백히 ‘허구’라는 표지가 확실한 이상 문제가 되지 않았지만, 실제의 사건이나 인물을 가져왔다고 생각되는 부

105) Vgl. Seiler 1983, S. 70.

106) Siegmund von Birken: Vorrede zu Herzog Anton Ulrich - Die Durchleuchtige Syrerin Aramena. Nürnberg 1669. In: E. Lämmert (Hrsg.): Romantheorie. Dokumentation ihrer Geschichte in Deutschland von 1620–1880. Köln/Berlin 1971, S. 26.

분에서는 역사적 사실에 부합할 것을 요구하는 목소리가 높았던 것이다. 이는 모방이 목표하는 절대적인 진리를 중시하며 개연성을 진실의 모방이라는 관점에서 평가하는 플라톤적 개연성론의 흔적이라 할 수 있다.

그런데 이렇게 역사적 개연성의 요구가 드높아지는 가운데, 역사적 개연성으로부터의 자유를 처음부터 선언하고 나선 작품이 있었으니 바로 초기 고전주의를 대표하는 작가 빌란트의 장편소설 『아가تون 이야기 Geschichte des Agathon』(1766/67)다. 이 소설은 고대 그리스를 배경으로 허구적 인물인 아테네 청년 아가تون이 여러 사상적, 정치적, 연애의 모험과 격랑을 통해 성장해 나가는 이야기를 담고 있어 성장소설 혹은 계몽소설, 또는 교양소설의 초기 모델로 여겨진다. 독일 최초의 소설이론서 『소설에 대한 시도 Versuch über den Roman』(1774)를 펴낸 블랑켄부르크는 이 소설이 인간의 내면과 외면의 세계를 유기적으로 그렸다면 “소설 미학의 기준을 만족시키는 최초의 소설”이라고 언급한 바 있다.¹⁰⁷⁾ 이처럼 『아가تون 이야기』는 근대적 의미의 소설 형식을 성립해 나가는 과정에서 의미가 있는 작품으로 평가받을 뿐만 아니라 개연성 담론과 관련하여도 중요한 지표를 나타내며, 그것에 대한 내용이 바로 이 소설의 서문 Vorbericht에서 매우 잘 드러난다. 서문은 다음과 같은 문장으로 시작한다.

지금 이 이야기의 편집자는 이 이야기가 실제로 고대 그리스의 문서에서 가져온 것이라고 독자들을 설득할 수 있을 개연성이 거의 없다고 본다. 그래서 이러한 점에 대해서는 전혀 이야기하지 않고, 독자가 원하는 바가 무엇인지 생각해 보도록 맡기는 것이 최선이라 믿는다.

Der Herausgeber der gegenwärtigen Geschichte sieht so wenig Wahrscheinlichkeit vor sich, das Publicum überreden zu können, daß sie in der Tat aus einem alten Griechischen Manuskript gezogen sei; daß er am besten zu tun glaubt, über diesen Punkt gar nichts zu sagen, und dem Leser zu überlassen, davon zu denken, was er will.¹⁰⁸⁾

107) 전장배: 빌란트의 소설 『아가تون』에 나타난 정체성의 문제. 독일현대문학 2003, 60.

빌란트는 (혹은 가상의 ‘편집자’는) 이 소설에서 펼쳐질 아가تون에 대한 이야기가 역사적 실제에 기초했다고 주장하는 것을 처음부터 포기하겠다고 선언하는데 이는 당대의 소설적 전통에서 새로운 전환점을 이루는 지표였다. 왜냐하면 18세기까지도 소설가들이 제목이나 서문을 통해서 이야기의 ‘역사적 진실성’을 주장하는 것은 일반적인 일이었기 때문이다. 앞서 언급한, 역사적 실화를 기반으로 하였다는 사실을 곧바로 알 수 있도록 구성된 바로크 시대의 열쇠소설(실화모델소설)을 그 예시로 쉽게 떠올릴 수 있을 것이다. 뿐만 아니라 이러한 전통은 실제로 그것이 역사적 인물이나 사건을 소재로 한 것이건 아니건 간에, 서술자가 일단 이야기가 ‘실화’라 주장함으로써 실제로 일어난 일과 같은 인상을 주는 것이 소설의 어떤 공식으로 자리 잡았던 것이다.

18세기의 그러한 예로는 쉴러의 소설들을 들 수 있다. 쉴러가 잡지 『탈리아 Thalia』에 연재한 소설 『강령술사 Der Geisterseher』(1787/89)는 본래 통속소설로 기획된 것으로, 당대의 실제 종교적, 정치적 갈등 상황을 바탕으로 개신교 왕자를 카톨릭으로 개종시켜 세력을 확장하려는 예수회 비밀단체의 음모를 파헤쳐 나가는 내용으로 전개된다. 이 소설은 ‘O. 백작의 회고록에서’라는 부제를 달고 있으며, 쉴러는 서술자로서의 자신을 O. 백작의 회고록의 편집자라고 내세운다. 또한 작품의 시간적 배경은 ‘17**’으로, 주인공인 왕자는 ‘Prinz von **’이라 표기되어 이정희가 언급하듯 “실제로 밝혔을 경우의 정치적 파괴력을 고려하여 의도적으로 생략별표를 넣은 듯” 보인다.¹⁰⁹⁾ 또한 쉴러가 ‘실화’라고 제시한 다른 소설인 「잃어버린 명예의 범죄자 Der Verbrecher aus verlorener Ehre」(1786)는 여관집 아들이 좋아하는 여자에게 선물을 하려고 밀렵을 하다가 신고당해 옥살이를 하고, 이후 갭생해 보려 노력하나 점차 타락의 길을 걸어 강도단의 두목까지 하다 결국 처형당하는 이야기인데, 실제 사

108) Christoph Martin Wieland, (Hrsg. von Klaus Manger): Geschichte des Agathon. In: Christoph Martin Wieland Werke in zwölf Bänden. Hrsg. von Gonthier-Louise Fink u. a.. Bd. 3. Deutscher Klassiker Verlag 1986, S. 11.

109) 이정희: 권력과 간계 – 쉴러의 시대소설 『강령술사 Der Geisterseher』. 독일 언어문학 73 2016, 32.

건을 바탕으로 했다고 전해진다. 그리고 다른 단편 「관대한 행동 Eine großmütige Handlung」(1782)은 한 여자와 사랑에 빠진 두 형제의 안타까운 이야기를 다루는데, 셀러의 장모의 오빠들에게 있었던 실화로 알려져 있으며, 셀러는 이 소설이 다른 소설들보다 “부정할 수 없는 공로”가 있으니 바로 “그것은 참 wahr이라는 점”이라고 자랑스럽게 언급했다고 한다.¹¹⁰⁾

셀러의 예시를 보면 빌란트의 언급이 얼마나 극명히 대조되는 것인지 알 수 있다. 빌란트는 다른 소설들이 의례적으로 하듯 ‘이 이야기는 고대 그리스의 문서고에서 발견된 실화이다’라는 식으로 주장하는 대신 오히려 다음과 같이 반문한다. 만약 정말로 아가톤이라는 사람이 살았고, 그에 대한 이야기가 역사적 기록으로서 고대 아테네의 문서고에서 발견되었다면 무엇이 과연 독자를 감동시키겠냐는 것이다. 그러면서 빌란트는 작품에 요구되는 진실, 즉 이른바 ‘소설적 진실’에 대해 언급한다.

작품에 [...] 요구될 수 있고 또 요구되어야 하는 진실은 바로, 모든 것이 세상의 이치에 조화되며, 캐릭터가 제멋대로, 혹은 단순히 판타지나 저자의 의도에 따라 형성되는 것이 아니라 자연 자체의 무한한 보고(寶庫)로부터 우러나오는 데에 그 본질이 있다. 자연이 전개되는 가운데 내적인 가능성뿐만 아니라 상대적인 가능성, 인간 마음의 상태, 저마다의 열정의 본성이 각 인물의 개별적 캐릭터와 상황을 통해 생겨나는 온갖 특별한 색깔과 명암과 더불어 가장 정확한 것을 얻게 되는 것이다. 게다가 이야기에 설정된 국가, 지역, 시대의 고유한 특징 역시 결코 간과되지 않는다. 즉, 어째서 서술된 그대로 일어날 수 없었는지 혹은 다시 한번 정말로 그렇게 일어나게 될 것인지에 대한 충분한 근거를 댈 수 없는 방식으로 창작된다고들 한다. 그러나 이러한 진실은 이런 종류의 작품만이 유용하게 만들 수 있으며, 이러한 진실은 『아가톤 이야기』의 독자들에게 편집자가 감히 약속하는 바다.

Die Wahrheit, welche von einem Werk, [...] gefordert werden kann und soll, bestehet darin, daß alles mit dem Lauf der Welt

110) Friedrich Schiller: Erzählungen. In: G. Fricke und H. G. Göpfert (Hrsg.): F. S. Sämtliche Werke Bd. 5. Münschen 1959, S. 9. zit. nach Seiler 1983, S. 43.

übereinstimme, daß die Charakter nicht willkürlich, und bloß nach der Phantasie, oder den Absichten des Verfassers gebildet, sondern aus dem unerschöpflichen Vorrat der Natur selbst hergenommen; in der Entwicklung derselben so wohl die innere als die relative Möglichkeit, die Beschaffenheit des menschlichen Herzens, die Natur einer jeden Leidenschaft, mit allen den besondern Farben und Schattierungen, welche sie durch den Individual-Charakter und die Umstände einer jeden Person bekommen, aufs genauerste beibehalten; daneben auch der eigene Charakter des Landes, des Orts, der Zeit, in welche die Geschichte 12 gesetz wird, niemal aus den Augen gesetz; und also alles so gedichtet sei, daß kein hinlänglicher Grund angegeben werden könne, warum es nicht eben so wie es erzählt wird, hätte geschehen können, oder noch einmal wirklich geschehen werde. Diese Wahrheit allein kann Werke von dieser Art nützlich machen, und diese Wahrheit getrauet sich der Herausgeber den Lesern der Geschichte des Agathons zu verpsrechen.¹¹¹⁾

빌란트가 말하는 이 소설에서 추구하는 ‘진실 Wahrheit’이란, ‘역사적 사실 Faktum’과는 구분된다. “세상의 이치”나 “자연 자체의 무한한 보고”로부터 우러나오는 진실은 마치 볼프 학파가 모방의 대상으로 제시한 라이프니츠의 ‘산출적 자연’을 연상시킨다. 그리고 “어째서 서술된 그대로 일어날 수 없었는지 혹은 다시 한 번 정말로 그렇게 일어나게 될 것인지에 대한 충분한 근거를 댈 수 없는 방식으로 창작된다”는 언급은 아리스토텔레스의 ‘역사가는 일어난 일을, 시인은 일어날 법한 일을 쓴다’의 변형처럼 보인다. 소설적 진실은 역사적 사실을 그대로 모방하는 것이 아니기 때문에 소설이 왜 ‘역사에 기술된 것과 다른지’ 해명할 필요가 없다는 의미에서 아리스토텔레스의 공리와 일치하기 때문이다. 그런데 ‘다시 한 번 정말로 그것이 일어날 것인지’에 대해서도 충분히 설명할 수는 없다는 말에서는, ‘일어날 법 하다’는 말의 의미를 상세하게 푸는 동시에 확장하고 있다. 인용문의 앞부분에서 말하듯 소설적 진실이란 온갖 우연

111) Wieland 1986, S. 11–12.

한 상황과 여러 요소들의 복잡한 결합이 빚어내는 자연(본성)의 전개로서 “창작되는 gedichtet” 것이기 때문에, 소설이 말하는 진실은 그것이 현실에서 실제로 똑같이 일어날 것이라 논리적으로 예견하는 방식을 취하고 있지 않다는 것이다.

하지만 소설이란 창작의 산물이며, 소설 속의 일들에 대해 과거의 역사적 근거도, 미래가 어떻게 전개될지도 충분히 근거를 들어 보일 수도 없다면, 소설적 ‘진실’이란 궤변이 아닐까? 이러한 반론을 예상하듯 빌란트는 “진실인 양 하는 환영(幻影)을 세상에 꾸며내 보이고 싶지 않다”며, 다음과 같이 말한다.¹¹²⁾

그래서 그는 그가 가장 정확히 알 기회가 있었던 이를 고른 것이다. 이러한 이유에서 그는, 아가톤과 이야기에 삽입된 나머지 대부분의 인물들이 옛날부터 수없이 존재해왔던, 그리고 이 순간에도 여전히 존재하는 그러한 실제적인 인물들임을, 그리고 이 이야기의 본질적인 것을 형성하는 [...] 모든 것들이 바로 너무나 역사적이며, 어쩌면 우리가 제시한 가장 신뢰할 수 있는 정치적 역사가의 어느 작품보다도 더 확실하다는 사실을, 완전히 신뢰할 수 있게 보증할 수 있는 것이다.

[...] so wählte er denjenigen, den er am genauesten kennen zu lernen Gelegenheit gehabt hat. Aus diesem Grunde kann er ganz zuverlässig versichern, daß Agathon und die meisten übrigen Personen, welche in seine Geschichte eingeflochten sind, wirkliche Personen sind, dergleichen es von je her viele gegeben hat, und in dieser Stunde noch gibt, und daß [...] alles, was das Wesentliche dieser Geschichte ausmacht, eben so historisch, und vielleicht noch um manchen Grad gewisser sei, als irgend ein Stück der glaubwürdigsten politischen Geschichtschreiber, welche wir aufzuweisen haben.

이 대목은 아리스토텔레스의 ‘시는 역사보다 더 철학적이다’라는 말을 떠올리게 한다. 빌란트는 자신의 소설과 같은 종류의 작품만이 구현할

112) “Allein, da er selbst gewiß zu sein wünschte, daß er der Welt keine Hirngespenster für Wahrheit verkaufe [...]” Ebd., S. 12.

수 있는 진실성을 설명하기 위해 다음과 같은 방식으로 역사적 진실과의 비교를 단행한다. 그의 소설에 나오는 인물들은 “실제적 wirkliche”인데, 그것은 그들의 실제성이 역사적 증거를 통해 뒷받침되어서가 아니라 “옛날부터 수없이 존재해왔던” 인간 군상의 보편적 특질들을 갖추고 있기 때문이라는 것이다. 그렇기 때문에 이러한 방식의 진실이야말로 오히려 더욱 참된 의미에서 ‘역사적’이라고 볼 수 있으며, 역사가의 저작보다도 더 “확실하다고 gewisser” 말할 수 있다는 것이다. 이렇듯 빌란트는 이 이야기가 개연성을 갖추고 있다면 그것이 역사적 증거물을 바탕으로 서술되었기 때문이 아니라, (즉 모티프가 되는 ‘실화’가 있어서가 아니라) 인간과 세상 이치의 본성 Natur에 따라 실제적이라 할 수 있는 것들을 창작했기 때문이라고 선언하고 있다. 이는 아리스토텔레스가 말한 ‘시인의 일’에 대한 부연으로서, 아리스토텔레스적 개연성론을 통해 역사적 개연성에 대한 요구에 응답하고 있다고 볼 수 있다.

또한 인간과 세상 이치의 본성을 보다 참되게 표현한다는 것은 곧 세상사에 일어나는 비개연성까지도 표현하는 일임을 빌란트는 분명히 하고 싶어 했다.

사람이 살다보면 종종, [...] 더 비개연적인 일들을 마주하게 된다는 사실은 다소 알려져 있다. 그러니 우리의 주인공 캐릭터의 진실을 의심하는 것은 매우 성급한 일이 될 것이다. 왜냐하면 누군가가 그처럼 생각하고 행동한다는 것은 종종 비개연적이기 때문이다.

Es ist etwas bekanntes, daß öfters im menschlichen Leben weit unwahrscheinlichere Dinge begegnen [...] Es würde also sehr übereilt sein, die Wahrheit des Charakters unsers Helden deswegen in Verdacht zu ziehen, weil es öfters unwahrscheinlich ist, daß jemand so gedacht oder gehandelt habe, wie er.¹¹³⁾

이어서 빌란트는 플루타크의 영웅전을 예로 들면서 실제 역사에서도 고귀하고 덕망있는 사람이 어리석은 일을 고집하기도 하는 것처럼, 인생 사에서는 비개연적인 일들이 발생하기 마련이며 그렇기 때문에 주인공의

113) Ebd., S. 12.

행동이 비개연적이라 보이더라도 그것은 진실하지 않은 것이 아니라 말한다.¹¹⁴⁾ 즉 빌란트는 소설 작품을 통해 표현할 수 있는 진리는 이러한 비개연성까지 포함한다는 주장을 하고 있다.

요컨대 빌란트는 역사적 개연성의 요구에 대하여, 볼프 학파의 용어를 빌리자면 시적 개연성을 통해 맞서고 있으며, 플라톤적 개연성론과 아리스토텔레스적 개연성론이라는 틀을 통해 보자면 역사적 사실을 정확하게 모방해야 한다는 플라톤적 개연성론의 요구에 대하여 자연과 인간의 보편성을 그리는 것으로 충분하다는 아리스토텔레스적 개연성론을 이어가고 있음을 알 수 있다. 그런데 아직 이 시기의 빌란트는 어쨌든 역사적인 것과 허구적인 것을 아주 분명하게 구분하려고 했다는 점에서 문학과 역사가 선형적으로 구분 가능한 것이라는 의식 속에 있었다는 점도 짚어둘 필요가 있다. 스스로를 진실이라 주장하던 소설적 전통 속에서 『아가تون 이야기』는 최초로 소설의 허구성을 공공연히 이야기했다고 본 프라이젠단츠가 지적하듯, 빌란트는 소설 곳곳에서 어떤 부분이 역사적인 실제에 해당하며 어느 부분이 “상상력의 산물”인지를 명확하게 구분한다.¹¹⁵⁾ 즉 빌란트는 역사적 소재를 문학화할 때 그것이 역사적 사실인지 혹은

114) 이 부분은 공교롭게도 고대 그리스 비극 작가였던 실존 인물 ‘아가تون’의 단편 Fragment 9번으로 전해져 오는 아포리즘인, “있을 법하지 않은 일이 일어나는 것 역시 있을 법 하다 τάχ' ἄν τις εἰκός αὐτὸ τοῦτ' εἴναι λέγοι, βροτοῖσι πολλὰ τυγχάνειν οὐκ εἰκότα”를 연상시킨다. 아가تون의 단편 9번을 아리스토텔레스는 『시학』과 『수사학』에서 인용한 바 있다. 이에 대한 자세한 내용은 본 논문 I 장의 ‘2.4. 비개연성의 양상들: 불가능성, 불합리성, 급반전’(50쪽 이하) 참조. 또한 이 부분과 클라이스트의 「비개연적 진실성」에 나오는 문장, “개연성이란 경험상 그렇듯이 항상 진실의 편에 있지는 않다.”의 유사성 때문에 쟈프트너는 이 문장의 출처가 빌란트의 『아가تون 이야기』에 있다고 보기도 했다. Vgl. Ingo Breuer: Unwahrscheinliche Wahrhaftigkeiten, In: Ingo Breuer (Hrsg.): Kleist-Handbuch. Stuttgart/Weimar 2009, S. 157.

115) “그리고 『아가تون 이야기』에서는 작가가 역사적 출처를 통해 알게 된 역사적 실체를 다룬 허구가 어디서 중단되고, 어디가 짐짓 ‘역사’라고 하던 부분이 상상력의 산물인지 밝히는 부분들이 더 많이 나온다. Und im Agathon finden sich noch viel mehr Stellen, wo die Fiktion, es handle sich um eine historische Wirklichkeit, die dem Autor durch historische Quellen bekannt wurde, aufgehoben und wo sich die angebliche Geschichte als Produkt der Einbildungskraft erweist.” Wolfgang Preisendanz: Die Auseinandersetzung mit dem Nachahmungsprinzip in Deutschland. In: H. R. Jauss(Hrsg.): Nachahmung und Illusion. München 1969, S. 87.

작가의 상상인지 모호하게 전달되는 것을 원치 않았던 것이다. 그런 점에서 빌란트는 역사적 개연성에의 요구로부터 완전한 자유를 선언했다기보다는 당대의 역사적 개연성에의 요구를 매우 의식하고 있었으며 역사적 진실성에 근거한 비판에 선제적으로 대응한 과도기적 의식을 보여주고 있다고 할 수 있다.

2.4. 괴테의 「예술작품의 진실성과 개연성에 대하여」: 자연적 진실 대 예술적 진실

앞에서 살펴본, 역사적 개연성론으로부터의 독립을 선언한 빌란트가 초기 고전주의에 속하는 작가라는 점에서 마찬가지로 고전주의 작가인 괴테의 개연성론을 논하는 것은 다소 중복적인 작업이라 할 수도 있겠다. 그러나 셀러와 빌란트를 대조해 보았을 때 극명히 드러난 것처럼, 개연성 담론은 복수의 입장들이 섞여 구성된 것으로서 사조 상 같은 고전주의에 속해 있는 작가들이라고 해서 개연성론에 대한 동일한 입장을 취하는 것은 아니다. 괴테가 쓴 「예술작품의 진실성과 개연성에 대하여 Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke」(1798)는 18세기 말 개연성 담론에서 대두된 내적 개연성과 자연과학적 개연성의 갈등에 대한 괴테의 견해가 잘 드러나 있는 짧은 텍스트다.

‘대화 Ein Gespräch’라는 부제가 달린 이 글은 극장의 무대장치에 그려져 있는 그림을 두고 극장 측을 옹호하는 사람과, 그림에 불만이 있는 한 관객 간의 대화로 이루어져 있으며 괴테의 입장은 옹호자 쪽에 있다. 논란이 되는 그림은 무대장치로 세워진 원형극장의 관객석에 그려져 있는 관객들의 모습이다. 아마도 진짜 배우들로 관중을 연기하게 하는 대신 사람들의 모습을 비교적 조야하게 그런 모양으로, ‘진짜’ 관객 중 여럿이 “그처럼 진실되지도 않고 개연적이지도 않은 것을 so etwas unwahres und unwahrscheinliches” 믿으리라 생각한 것에 불만을 표했다는 것이 이 대화를 축발한 계기라 설명된다.¹¹⁶⁾

116) Johann Wolfgang von Goethe: Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der

이 대화는 보다 미학적인 교양을 갖추고 있는 옹호자 쪽이 주도하며 마치 소크라테스의 문답법처럼 흘러간다. 옹호자는 먼저 상대로 하여금, 극장에 오면 무엇을 기대하는지 답하게 한다.

옹호자: 당신도 극장에 갈 때면 그곳의 모든 것이 진실이고 실제적이어야 한다고 기대하지는 않잖습니까, 그렇지 않습니까?

관객: 그렇진 않죠! 하지만 최소한 모든 것이 진실되고 실제로 보이기를 요구할 따름입니다.

Anwalt. Nicht wahr, wenn Sie ins Theater gehen, so erwarten Sie nicht, daß alles, was Sie drinnen sehen werden, wahr und wirklich sein soll?

Zuschauer. Nein! ich verlange aber, daß mir wenigstens alles wahr und wirklich scheinen solle.¹¹⁷⁾

옹호자는 먼저 극장에서 재현되는 것의 영역과 실제적 차원을 분명하게 구분한다. 무대 위에서 펼쳐지는 것은 실제가 아니며 그러한 것을 기대하지도 않는다는 사실에 관객은 기꺼이 동의하지만, 자신은 적어도 그렇게 “보이기 scheinen”를 원한다고 답한다. 즉 그의 말을 무대장치의 그림에 대한 불만에 대입한다면 그는 관객의 모습을 그런 그림이 훨씬 실감나게 그려져야 한다고 생각하는 것이다. 그러나 옹호자는 관객이 말하는 실감나게 ‘보이는 것’을 실제로는 원하는 것이 아니라고 말한다.

옹호자: 외람되지만, 당신은 그러한 것을 전혀 원하지 않는다고 저는 주장하겠습니다.

관객: 그것 참 이상하군요! 제가 원하지 않는다면, 어째서 무대 장식가는 모든 선을 원근법에 따라 정확하게 긋고 모든 대상을 완벽한 명암에 따라 그리려고 노력할까요? 의상은 왜 연구할까요? 왜 의상에 그토록 많은 돈을 쓰고 충실할까요? 그것을 통해 나를 그 시대로 옮겨 놓으려는 것 아니겠습니까? 어째서 사람들은 감정을 가장 진실하게 표현하고

Kunstwerke. In: Erich Trunz (Hrsg.): Goethes Werke Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Schriften zur Kunst. Bd. 7. München 1989, S. 67.

117) Ebd., S. 67.

진실한 말과 자세, 태도를 가장 진실에 가깝게 표현하는 배우를 최고라고 칭송할까요? 그런 배우는 내가 모방이 아닌, 그 사건 자체를 보고 있다고 믿도록 속입니다.

옹호자: 당신은 당신이 느끼는 바를 꽤 잘 표현하시는군요. 하지만 느낌을 분명하게 인식하는 것은 생각보다 어려운 법이지요. 만약 제가 당신께, 무대 위에서 일어나는 모든 표현들은 전혀 사실 같아 보이는 것이 아니라, 오히려 진실한 것에 대한 가상을 가지고 있을 뿐이라고 반박한다면 뭐라고 답하시겠습니까?

Anwalt. Verzeihen Sie, wenn ich in Ihre eigne Seele leugne, und behaupte: Sie verlangen das keinesweges.

Zuschauer. Das wäre doch sonderbar! Wenn ich es nicht verlangte, warum gäbe sich denn der Dekorateur die Mühe, alle Linien aufs genaueste nach den Regeln der Perspektiv zu ziehen, alle Gegenstände nach der vollkommensten Haltung zu malen? warum studierte man aufs Kostüm? warum ließe man sich es soviel kosten ihm treu zu bleiben, um dadurch mich in jene Zeiten zu versetzen? Warum röhmt man den Schauspieler am meisten, der die Empfindungen am wahrsten ausdrückt, der in Rede, Stellung und Gebärden der Wahrheit am nächsten kommt, der mich täuscht, daß ich nicht eine Nachahmung sondern die Sache selbst zu sehen glaube?

Anwalt. Sie drücken Ihre Empfindungen recht gut aus, nur ist es schwerer als Sie vielleicht denken, recht deutlich einzusehen, was man empfindet. Was werden Sie sagen, wenn ich Ihnen einwende, daß Ihnen alle theatralische Darstellungen keinesweges wahr scheinen, daß sie vielmehr nur einen Schein des Wahren haben?¹¹⁸⁾

관객은 옹호자의 말에 빨끈하여, 무대에서 행해지는 여러 노력들이야 말로 진실해 보이기 위해서가 아니냐고 반문한다. 그림의 원근법, 고증에 충실한 의상, 진실 같아 보이는 연기가 바로 그러한 것이 아니냐는 것이다. 그러자 옹호자는 무대의 표현들이란 “진실하게 보이는 wahr scheinen” 것이 아니라, “진실한 것의 가상 Schein des Wahren”이라며

118) Ebd., S. 67–68.

표현을 바꾸어 놓는다. 이는 우리말 번역으로는 완전히 다른 단어로 표현되지만 독일어로는 동사에서 명사로 바뀐 것이기 때문에 관객은 그저 “말장난 Wortspiel” 같이 들린다고 말한다.¹¹⁹⁾ 그러나 동사형에서의 명사형으로의 변화는 완전한 의미의 차이를 일으킨 것이다. 관객이 원한다고 한, 무대에서의 묘사들이 진실하게 “보이는 scheinen”의 것처럼 모방의 원상이 되는 자연물을 진실을 가르는 규범으로 두는 태도다. 이는 앞에서 살펴 본 플라톤적 개연성론에 대응된다. 그러나 무대에서의 묘사가 진실의 “가상 Schein”임을 인정하고 보는 것은, 작품 외적 진실의 모방을 문학의 목표로 삼지 않는다는 아리스토텔레스적 개연성론에 상충하는 것이다.

옹호자는 관객이 이해할 수 있도록 돋기 위해 그가 오페라를 즐기는지 묻고는, 오페라를 예로 다시 한 번 관객에게 문답을 이끌어낸다.

옹호자: 멀쩡한 사람들이 저 위에서, 노래하면서 만나고 인사하며, 받은 쪽지의 내용을 노래하고, 자신의 사랑, 중오, 그들의 모든 경쟁들을 노래로 표현하고, 노래하면서 다투고 죽는데, 그래도 당신은 이 모든 광경이, 아니면 그 중의 일부라도 진실되어 보인다고 하겠습니까? 저는 그것을 진실한 것에 대한 가상이라고도 말할 수 있겠습니다.

관객: 확실히, 그런 것을 고려해 본다면 감히 그렇게 말할 수 없을 것입니다. 그러한 것들은 물론 제게 진실되어 보이지 않을 것입니다.

옹호자: 그런데도 그때 완전한 만족감을 느끼실 거고요.

관객: 물론입니다. 저는 사람들이 그것 말고도 오페라를 그 조야한 비개연성을 들며 어떻게 웃음거리로 삼으려 하는지 기억합니다. 그럼에도 불구하고 저는 예전부터 오페라에서 큰 만족을 느꼈으며, 오페라가 더 풍부해지고 완전해질 수록 더욱 큰 만족감을 느낍니다.

옹호자: 그러면 당신은 오페라가 당신을 완전히 속였다고 느끼지 않는 것입니까?

관객: 속다, 그 단어는 쓰고 싶지 않군요. 하지만 그렇기는 하지요. – 아니, 아닙니다!

Anwalt. Wenn aber die guten Leute da droben, singend sich begegnen und bekommplimentieren, Billets absingen die sie erhalten,

119) Ebd., S. 68.

ihre Liebe, ihren Haß, alle ihre Leidenschaften singend darlegen, sich singend herum schlagen, und singend verscheiden, können Sie sagen, daß die ganze Vorstellung, oder auch nur ein Teil derselben, wahr scheine? ja ich darf sagen auch nur einen Schein des Wahren habe?

Zuschauer. Fürwahr, wenn ich es überlege, so getraue ich mich das nicht zu sagen. Es kommt mir von allem dem freilich nichts wahr vor.

Anwalt. Und doch sind Sie dabei völlig vergnügt und zufrieden.

Zuschauer. Ohne Widerrede. Ich erinnre mich zwar noch wohl, wie man sonst die Oper, eben wegen ihrer groben Unwahrscheinlichkeit, lächerlich machen wollte, und wie ich von jeher demohngeachtet das größte Vergnügen dabei empfand, und immer mehr empfinde, je reicher und vollkommner sie geworden ist.

Anwalt. Und fühlen Sie sich nicht auch in der Oper vollkommen getäuscht?

Zuschauer. Getäuscht, das Wort möchte ich nicht brauchen - und doch ja - und doch nein!¹²⁰⁾

옹호자가 오페라를 예로 드는 까닭은, 오페라는 전혀 “진실되어 보이지 wahr scheinen” 않음에도 불구하고 관객이 오페라에는 진실되어 보일 것을 요구하지도 않을 뿐더러 오히려 그런 점을 즐기고 있음을 깨닫게 하기 위해서다. 오페라에서 중요한 순간들이 모두 노래로 표현되는 점은 관객 자신이 표현하는 바와 같이 “조야한 비개연성 groben Unwahrscheinlichkeit”이라며 웃음거리가 되기도 하지만, 관객은 그럴수록 더욱 “만족감 Vergnugung”을 느낀다고 말한다. 그러자 옹호자는 오페라에 “속은 getäuscht” 것 같지는 않느냐고 묻는데, 관객은 그런 표현은 쓰고 싶지 않다고 말하며 혼란스러워한다.

관객이 혼란스러워하는 것은 오페라가, 문제의 그 관객 그림을 두고 사람들이 불만스러워한 것처럼 “진실되지도 않고 개연적이지도 않은 것 so etwas unwahres und unwahrscheinliches”이기 때문이다. 그럼에도

120) Ebd. SS. 68–69.

불구하고 관객은 오페라에서는 그런 점을 전혀 거슬려하지 않았기 때문에, 자신이 무대 위의 것들이 진실되어 보이기를 늘 원하는 것은 아님을 저절로 깨닫게 된 것이다. 응호자는 관객이 오페라를 볼 때 느끼는 효과로 초점을 옮긴다. 훌륭한 오페라를 감상할 때 관객이 자기 자신을 잊어버릴 정도로 황홀경에 빠지곤 한다는 말을 듣고는, 그런 일이 일어날 때는 오페라가 다른 자연물과 조화되어서가 아니라 예술 자체에서 일어난 조화임을 지적하며, 자연적 진실과 구분되는 예술작품의 ‘내적 진실성 innere Wahrheit’이라는 개념을 제시한다.

응호자: 우리는 그전에 오페라에 일종의 진실성이 있음을 부인했죠. 우리는 분명히, 오페라가 모방하는 것을 전혀 개연성 있게 묘사하지 않는다고 했습니다. 그러나 예술작품의 일관성으로부터 생겨나는 내적 진실성은 부정할 수 있습니까?

관객: 만약 그 오페라가 훌륭하다면, 오페라는 그 자체로 하나의 작은 세계를 만들어냅니다. 여기에서 모든 것은 특정한 법칙에 따라 일어나고, 그 고유한 법칙에 따라 평가되며, 자신의 고유한 특성에 따라 느껴지게 됩니다.

응호자: 그렇다면 결론적으로, 예술의 진실과 자연의 진실은 완전히 구분되는 것이며, 예술가는 결코 자신의 작품을 자연물로 보이도록 노력할 필요도 없고, 그렇게 해서도 안 되는 것 아닙니까?

Anwalt. Wir sprachen vorher der Oper eine Art Wahrheit ab; wir behaupteten, daß sie keinesweges das, was sie nachahmt, wahrscheinlich darstelle; können wir ihr aber eine innere Wahrheit, die aus der Konsequenz eines Kunstwerks entspringt, ableugnen?

Zuschauer. Wenn die Oper gut ist, macht sie freilich eine kleine Welt für sich aus, in der alles nach gewissen Gesetzen vorgeht, die nach ihren eignen Gesetzen beurteilt, nach ihren eignen Eigenschaften gefühlt sein will.

Anwalt. Sollte nun nicht daraus folgen, daß das Kunstwahre und das Naturwahre völlig verschieden sei, und daß der Künstler keinesweges streben sollte, noch dürfe, daß sein Werk eigentlich als ein Naturwerk erscheine.¹²¹⁾

여기에서 “진실한 wahr” 것은 “예술적 진실 Kunstwahre”과 “자연적 진실 Naturwahre”로 분화된다. 이 대립은 “예술의 진실성 Kunstwahrheit” 대 “자연의 진실성 Naturwahrheit”, 혹은 앞서 옹호자가 표현한 바와 같이 예술작품의 “내적 진실성 innere Wahrheit” 대 “단순한 자연모방에 따른 외적 진실성 äußere Wahrheit der bloßen Naturahmung”이라고도 표현될 수 있는 것으로, 괴테의 초기 예술론부터 후기까지 계속해서 변주되는 대립적 주제다.¹²²⁾ 진실 개념의 분화는 개연성 담론의 혼돈을 잘 보여준다. 작품의 개연성을 논할 때, 그것이 어떤 진실 개념에 근거한 판단인지를 합의되지 않는 이상 동상이몽의 논의가 될 뿐이기에, 내적 진실과 개연성을 추구하는 고전주의자 괴테는 그것이 외적 진실과 개연성과는 어떻게 다른지를 이 글을 통해 차근차근히 설명하고 싶었던 듯 하다.

관객들이 그림 속의 관객들의 모습을 보고 실제 같지 않다고 불만을 표할 때, 그들이 기준으로 삼고 있는 것은 자연적 진실이다. 그러나 무아지경을 일으킬 정도로 훌륭한 오페라가 보여주듯이, 예술이 최고의 효과를 내는 것은 자연적 진실과 일치할 때가 아니라 내적인 일관성에서 비롯되는 다른 종류의 진실을 보여줄 때이므로 예술은 자연적 진실을 닮으려고 노력할 필요가 없다는 것이 애호가의 주장이다. “예술가는 자신의 작품을 자연물로 보이도록 노력할 필요도 없다”는 것은 곧, 자연적 진실에 근거한 예술의 개연성 판단은 무의미하다는 주장에 다름 아니다.

그러나 관객은 그럼에도 불구하고 “예술작품은 자주 자연물처럼 보인다 Aber es scheint uns doch so oft als ein Naturwerk”고 대답하는데, 그러자 옹호자는 조심스럽게, “교양이 전혀 없는 감상자에게만이 예술작품이 자연물로 보인다 nur dem ganz ungebildeten Zuschauer kann ein Kunstwerk als ein Naturwerk erscheinen”고 답하며, 마치 “위대한 대가가 그런 벼찌에게 날아간 새들 Vögel, die nach des großen Meisters

121) Ebd., S. 70.

122) Erich Trunz (Hrsg.): Anmerkungen. In: Erich Trunz (Hrsg.): Goethes Werke Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Schriften zur Kunst. Bd. 7. München 1989, S. 602. 트룬츠에 따르면 내적 진실성은 짧은 괴테가 말한 “내적 형식 개념 Begriff der Inneren Form”에도 상응한다.

Kirschen flogen”과 같다고 말한다.¹²³⁾ 그러자 관객은 그것은 그림이 훌륭하게 그려진 것을 의미하는 것이 아니냐고 묻는데, 옹호자는 전혀 그렇지 않고 오히려 날아든 새들이 진짜 참새라는 것을 증명할 뿐이라고 답한다. 이 예시는 우리에게도 친숙한, 신라의 솔거가 그린 소나무의 일화를 떠올리게 한다. 솔거가 벽에 그린 소나무가 너무나 그럴듯하여 새들이 날아들어 부딪히곤 했다는 것이다. 솔거의 비유는 너무나 사실적으로 그림을 잘 그린 경우를 칭찬하기 위해 사용되곤 하지만, 괴테의 글에서 옹호자는 사실적으로 그려진 그림보다 그것이 실제인 줄 알고 날아든 새들에 초점을 맞춘다. 그것이 벼찌든 소나무든, 만약 달려든 것이 새가 아니라 사람이라면 우스꽝스러운 일이 되듯이, 교양이 없는 이들은 마치 이러한 새들처럼 예술작품이 자연물과 비슷할 때 열광하며 자연적 진실을 기준으로 예술의 가치를 판단한다는 것이다.

옹호자는 이런 일이 반드시 ‘위대한 화가’에게만 일어나는 것은 아니라면서 유사한 예를 한 번 더 듣다.

옹호자: 한 위대한 자연연구자가 있었는데, 기르는 가축 가운데 원숭이 한 마리가 있었습니다. 어느 날 그 원숭이를 잃어버려서 한참 찾은 끝에도 서관에서 발견하게 되었지요. 원숭이는 땅바닥에 앉아 있었고, 철해하지 않은 자연사 책의 동판화들을 주위에 뿔뿔이 흩어 놓았더랍니다. 연구자는 이 친구의 열정적인 연구에 경탄하면서 다가갔지요. 그리고 봤더니 어이없고 화나개도, 그 식탐 많은 원숭이가 여기 저기 그려진 풍뎅이들을 찾아다 죄다 뜯어 먹어 놓았더랍니다.

Anwalt. Ein großer Naturforscher besaß, unter seinen Haustieren, einen Affen, den er einst vermißte, und nach langem Suchen in der Bibliothek fand. Dort saß das Tier an der Erde, und hatte die Kupfer eines ungebundenen, naturgeschichtlichen Werkes um sich her zerstreut. Erstaunt über dieses eifrige Studium des Hausfreundes, nahte sich der Herr, und sah zu seiner Verwunderung und zu seinem Verdruß, daß der genäschige Affe die sämtlichen Käfer, die er hie

123) Johann Wolfgang von Goethe: Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke. In: Erich Trunz (Hrsg.): Goethes Werke Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Schriften zur Kunst. Bd. 7. München 1989, S. 70.

und da abgebildet gefunden, herausgespeist habe.¹²⁴⁾

원숭이 이야기는 새의 비유보다 더 극단적이다. 풍뎅이 그림들은 위대한 거장의 예술작품도 아닌 자연사 책의 삽화에 불과하기 때문이다. 관객이 벼찌를 실제로 착각한 새의 비유를 그만큼 벼찌 그림이 자연적 진실을 훌륭하게 모방했음을 증명하는 것이라 받아들이자, 옹호자는 다른 차원의 진실을 동일한 기준으로 판단하는 것이 얼마나 어리석은지를 단적으로 드러내는 예시로서 원숭이의 일화를 꺼낸 것이다. 그러나 물론 관객이 참새나 원숭이만큼 예술에 무지한 존재는 아니므로, 옹호자는 관객을 “식자(識者)가 되는 도정에 있는 애호가 die Liebhaber, die auf dem Wege sind, Kenner zu werden”라고 규정하면서¹²⁵⁾ 그에게는 왜 예술작품이 자연물처럼 보이곤 하는지, 그리고 예술작품을 진정으로 감상한다는 것이 무엇인가를 설명한다.

옹호자: 왜냐하면 그것[완벽한 예술작품]은 더 나은 자연과 일치하기 때문이며, 초자연적이지만 자연 밖에 있는 것은 아니기 때문입니다. 완벽한 예술작품은 인간 정신의 작품이며 이러한 의미에서 자연의 작품이기도 합니다. 그러나 흘어진 대상들이 하나로 파악되고, 가장 천한 것들도 의미 있고 가치 있는 것으로 인식된다면, 그것은 자연을 초월한 것입니다. 예술작품은 조화롭게 생겨나고 형성된 정신을 통해서 파악되고자 하며, 그러한 정신은 그 자체로 완성되는 동시에 본성에 걸맞은 예술작품을 훌륭하다 여깁니다. 평범한 애호가는 이에 대한 개념을 알지 못하며, 예술작품을 시장에 가면 볼 수 있는 대상으로 취급합니다. 그러나 진정한 애호가는 모방된 것의 진실을 볼 뿐만 아니라, 선별된 것들의 탁월함, 구성의 재치, 그리고 작은 예술세계 안의 초현세적인 것들 또한 볼 줄 압니다. 진정한 애호가는 작품을 즐기기 위해서 그 스스로가 예술가 만큼 격상되어야 함을 느낍니다. 그는 자신의 산만한 삶 속에서 집중하여 예술작품과 함께 살고 그것을 반복해서 관조하며 그럼으로써 스스로 더 높은 경지의 존재가 되어야 한다는 것을 느낍니다.

Anwalt. Weil es mit Ihrer bessern Natur übereinstimmt, weil es

124) Ebd., S. 71.

125) Ebd., S. 72.

übernatürlich, aber nicht außernatürlich ist. Ein vollkommenes Kunstwerk ist ein Werk des menschlichen Geistes, und in diesem Sinne auch ein Werk der Natur. Aber indem die zerstreuten Gegenstände in eins gefaßt, und selbst die gemeinsten in ihrer Bedeutung und Würde aufgenommen werden, so ist es über die Natur. Es will durch einen Geist, der harmonisch entsprungen und gebildet ist, aufgefaßt sein, und dieser findet das Fürtreffliche, das in sich Vollendete, auch seiner Natur gemäß. Davon hat der gemeine Liebhaber keinen Begriff, er behandelt ein Kunstwerk wie einen Gegenstand, den er auf dem Markte antrifft, aber der wahre Liebhaber sieht nicht nur die Wahrheit des nachgeahmten, sondern auch die Vorzüge des ausgewählten, das Geistreiche der Zusammenstellung, das Überirdische der kleinen Kunstwelt, er fühlt, daß er sich zum Künstler erheben müsse, um das Werk zu genießen, er fühlt, daß er sich aus seinem zerstreuten Leben sammeln, mit dem Kunstwerk wohnen, es wiederholt anschauen, und sich selbst dadurch eine höhere Existenz geben müsse.

여기서 괴테는 진실을 예술적 진실과 자연적 진실로 나누어 볼 뿐만 아니라, 그것을 알아보는 여부에 따라 예술작품의 수용자 역시 두 층으로 나눈다. 예술적 진실을 볼 수 있는 자는 물론 창조자인 예술가가 있으며, 예술가만큼 스스로를 격상할 수 있는 “식자 Kenner”, “진정한 애호가 wahre Liebhaber”로 표현되는 반면, 예술작품을 시장의 품목이나 자연물처럼 보는 자는 “평범한 애호가 gemeine Liebhaber”에 불과할 뿐만 아니라 그림과 현실을 구분하지 못하는 새나 원숭이에 빗대어지고 있다. 스스로를 예술가에 대입해볼 수 있는 수준의 수용자를 “진정한 애호가”라 언급하는 것은 근대적 예술관의 성립에서 일어난 중요한 변화로서 원상-모상의 관계에서 예술가-예술작품-향수자의 삼자관계로의 전환을 주장한 오타베의 논의를 떠올리게 한다.

예술작품은 그것을 제작하는 사람과 향수하는 사람을 필요로 하지만, 일루저니즘의 미학에서는 ‘원상-모상’이라는 이항관계가 기초를 이루고

있다. 그렇다면 이러한 이항관계에 근거한 일루저니즘의 미학에서, 앞서 살펴본 ‘예술가–예술작품–향수자’라는 삼자관계에 의거해 예술을 파악하는 근대적인 예술관이 성립하려면, 예술가가 원상과 모상 사이에 이를 테면 비집고 들어가야 한다. 그에 부응해 향수자 역시 작품의 피안에서 원상이 아니라 예술가를 찾으며, 거기에 자신의 초점을 맞출 필요가 있음을 예상할 수 있을 것이다. ‘예술가의 탄생’이란 그러므로 다름 아닌 향수자가 자신의 시점을 대입해야 할 초점으로서 예술가의 탄생인 것이다.¹²⁶⁾

“평범한 애호가”들이 예술작품을 자연물처럼 여긴다는 것은 다른 한편으로는 여전히 원상과 모상의 관계에서 예술작품을 보고 있다고도 볼 수 있다. 원상을 얼마나 정확하게 모방하고 있는가가 그들이 판단하는 개연성의 기준이 되기 때문이다. 그러나 오타베가 논하듯 향수자(괴테의 표현으로는 ‘애호가’)가 원상이 아닌 예술가를 떠올리며 예술가의 시점으로 자신의 초점을 옮길 때, 그것은 괴테가 말하는 “진정한 애호가”的 행위에 다름 아니며 개연성 판단 역시 원상으로부터 독립된 독자적 세계의 법칙에 따라 이루어진다.

옹호자의 기준에 따르면 관객은 “식자가 되는 도정에 있는 애호가”다. 관객은 앞서 오페라에 대한 대화에서 말하듯이 오페라에 대해서는 “그 자체로 하나의 작은 세계”를 만들어 내고 “모든 것은 특정한 법칙에 따라 일어나고, 그 고유한 법칙에 따라 평가”된다는 것을 잘 인식하고 있지만, 그러한 인식을 다른 종류의 예술로까지는 확장시키지 못한 상태이다. 이 대화의 마지막까지도 관객은, 비록 옹호자가 지금까지 이야기한 내용에 동의함에도 불구하고 그러한 논리를 (대화의 발단이 된) 관객 그림을 궁정하도록 연결되지는 않는다고 말한다. 결국 그들은 훗날의 상호 이해를 기약하며 대화를 끝낸다.

관객이 옹호자에게 완전하게 설득되지는 않는 결말은, 우리가 개연성

126) 오타베 다네히사(김일립 역): 예술의 역설. 돌베개 2011, 127.

인용문에서 말하는 일루저니즘 Illusionism은 18세기 뒤 보스 Du Bos를 위시하여 예술을 원상과 모상의 관계로 파악하였던 미학을 일컫는다. 일루저니즘 미학에 따르면 모상(예술작품)은 흥미로운 원상(현실)을 모방하는 데에서 그 매력이 생겨난다고 본다.

담론의 역사를 고찰해 볼 때 아리스토텔레스적 개연성론과 플라톤적 개연성론이 평행선을 그리며 오랜 시간 이어져 온 모습을 떠올리게 한다. ‘개연성’이라는 공통된 술어 아래 상이한 전제들을 바탕으로 생겨난 담론들의 타래가 이렇게 18세기까지도 다양한 모습으로 전개되고 있는 것이다.

III. 「비개연적 진실성」: 제3의 개연성론

지금까지 클라이스트의 「비개연적 진실성」을 개연성론 텍스트로서 분석하기 위한 배경으로서 아리스토텔레스부터 18세기까지의 주요 개연성 담론들을 살펴보았다. 플롯의 유기성과 예술적 효과를 중시하는 아리스토텔레스의 개연성론은, 객관적 진실의 모방을 중시하는 플라톤적 개연성론과의 대립적 관계에서 이해할 수 있으며, 18세기에 들어서 작품 내적 개연성(례상), 시적 개연성(볼프 학파), 소설적 진실(빌란트), 예술적 진실(괴테)이라는 관념으로 계승되고 재해석된다. 한편 객관적 진실을 정확히 모방할 것을 중시하는 플라톤주의적 개연성론은, 자연과학적 진실과 역사적 사실에 부합할 것을 요구하는 개연성론으로서 이어진다.

이러한 가운데 「비개연적 진실성」은 이미 여러 차례 언급했듯이 『시학』과의 상호텍스트성을 형성하고 있으며, 그로써 아리스토텔레스주의적 개연성론에 대한 한 입장을 드러내고 있다. 그러나 당대 주류적 흐름은 아리스토텔레스의 기본적인 입장을 계승하고 재해석하는 것이었던 반면에 클라이스트는 그것에 반하는 개연성론을 드러낸다. 그런가 하면, 자연과학적 진실과 역사적 사실에 합치할 것을 요구하는 플라톤주의적 개연성론에 대해서도 마찬가지로 반하는 모습을 보여준다. 즉 클라이스트의 텍스트는 개연성 담론을 오랫동안 구성해 왔던 큰 두 가지 흐름 모두에 포섭되지 않는 독자적인 노선을 보여주고 있는 것이다.

이 장에서는 「비개연적 진실성」의 본격적 분석을 통해 클라이스트의 개연성론을 고찰한다. 먼저 반-아리스토텔레스주의적 개연성론으로서 살핀 다음, 자연과학적, 역사적 진실에의 요구에 대해서도 반대하는 개연성론으로서 조명해 볼 것이다.

1. 반-아리스토텔레스적 개연성론

이미 여러 차례 언급한 바와 같이 「비개연적 진실성」의 마지막 문장은 아리스토텔레스의 『시학』에 나오는 공리의 환언으로 알려져 있다. 바로 문학 작가와 역사가의 차이를 논하며, 결국 문학과 역사의 차이를 논하는 문장이다. 이 문장은 두 텍스트 간의 상호텍스트성을 뒷받침하는 근거로 인용되곤 하며, 클라이스트의 암시적 인용은 일견 아리스토텔레스의 명제와 의미상 유사해 보인다.

먼저 「비개연적 진실성」의 마지막 문장은 다시 제대로 인용해 보자면 다음과 같다.

저자는 분명히 기록했다네. 작가는 이 사실을 이용할 수 없지만, 역사가는 출처의 확고함과 여러 증거들의 일치성 때문에 사실을 받아들이는 수밖에 도리가 없다고 말이야.

[...] der Verfasser bemerkt ausdrücklich, daß ein Dichter von diesem Faktum keinen Gebrauch machen könne, der Geschichtsschreiber aber, wegen der Unverwerflichkeit der Quellen und der Übereinstimmung der Zeugnisse, genötigt sei, dasselbe aufzunehmen. (281)

인용문에서 말하는 이 “사실 Faktum”이란 「비개연적 진실성」에서 장교가 들려주는 세 번째 일화를 일컫는다. 네덜란드 혁명전쟁 중에 한 기수(旗手)가, 배로 만든 다리가 폭파될 때의 충격으로 강 반대편으로 날아가 버렸으나 텔끝하나 다치지 않았다는 이야기다. 그러자 이야기를 듣던 사람들은 이 이야기가 정말 사실인지 궁금해 하며 그 출처를 묻는데, 이야기를 들려준 장교는 이야기는 끝이라며 퇴장해 버리고, 청중 중 누군가가 그 출처는 철러의 역사서라고 말해 준다. 위의 인용문은 그렇게 출처를 언급한 후 곧바로 이어지는 문장으로, 강 건너편까지 날아갔지만 다치지 않은 기수의 일화처럼 현실에 있을 법 하지 않은 일, 즉 개연성 없는 허구를 문학 작가는 써서는 안 되는 반면, 역사가는 모든 사실을

기록해야 하기 때문에, 비록 믿기지 않더라도 실제로 일어난 일은 꼴깍 없이 기록할 수밖에 없다고 말하고 있다.

이 문장이 암시하는 아리스토텔레스의 원래 문장을 다시 인용하자면 다음과 같다.

역사가와 시인의 차이가 운문을 사용하느냐, 산문을 사용하느냐에 있는 것은 아니다. [...] 차이점은 한 사람은 실제로 일어난 일을 이야기하고, 다른 사람은 일어날 법한 일을 이야기한다는 것에 있다. (A 371, 1451a)

아리스토텔레스는 시인은 “일어날 법한 일”을, 역사가는 “실제로 일어난 일”을 이야기한다고 말한다. 이때 ‘일어날 법한 일’은 개연성 있는 허구에, ‘일어난 일’은 개별적인 사실에 대응한다. 「비개연적 진실성」의 인용문에서 도출할 수 있는 ‘문학 작가는 (다치지 않은 기수의 이야기와 같이) 일어날 법하지 않은 이야기를 쓸 수 없다’는 명제는, ‘문학 작가는 일어날 법한 일을 이야기한다’는 아리스토텔레스의 말과 상통하고, 역사가에 대한 서술 역시, ‘역사가는 사실을 받아들일 수밖에 없다’(클라이스트)와 ‘역사가는 실제로 일어난 일을 이야기한다’(아리스토텔레스)라는 명제로서 역시 서로 상통한다.

「비개연적 진실성」과 『시학』에 나오는 두 구절이 표명하는 개연성론의 내용은 일견 단순하다. 문학 서사는 개연적이어야 하며, 이는 역사와 구분된다는 것이다. 역사가가 기록하는 실제 사건들은 그것이 인간이 추론하기에 개연적이건 그렇지 않건 간에 상관없이 모두 기록되어야 하지만, 문학 작가가 쓰는 허구의 이야기는 그것이 비록 실제로 일어난 일이 아니라 하더라도, 충분히 일어날 가능성이 있다고 판단될 만큼 설득력이 있어야 한다는 것이다. 그것이 문학 작가와 역사가가 하는 일이며, 이를 작업의 결과물인 문학 텍스트와 역사 텍스트의 차이 역시 개연성을 기준으로 구분되고 있다.

그러나 물론 해당 문장들을 상세한 맥락 속에서 파악해 본다면, 클라이스트가 결코 아리스토텔레스의 개연성론에 동의하는 입장이 아니라 오

히려 그에 반하고 있다는 사실이 잘 드러난다. 「비개연적 진실성」과 『시학』 두 텍스트 간의 상호텍스트성을 언급한 연구는 이미 수차례 있었는데, 주로 문학과 역사의 관계에 집중하여 고찰한 경향을 보인다. 「비개연적 진실성」을 반-아리스토텔레스적 개연성론으로서 본격적으로 분석하기에 앞서, 먼저 기존 연구들의 관점을 일별하여 본 연구의 차별점을 분명히 해 보고자 한다.

1.1. 기존의 관점들: 역사와 문학의 경계 허물기

「비개연적 진실성」에서 아리스토텔레스의 『시학』을 환원한 점에 대한 분석에서 여러 연구들은 무엇보다도 문학과 역사 간의 관계에 주목하였다. 그런 까닭에 혹자는 「비개연적 진실성」의 주제는 “아리스토텔레스의 『시학』에 기초한, (더 진실인) 역사기술과 (개연적인) 문학창작의 간의 구별”이라 일컬기도 했다.¹²⁷⁾ 아리스토텔레스에게 역사와 문학은 너무나 분명하게 구별되는 것이었지만, 클라이스트에 와서 그 경계가 허물어지고 있다는 것이다.

그렇다면 「비개연적 진실성」에서는 구체적으로 어떻게 역사와 문학 간의 경계가 무너지고 있는가? 그것은 「비개연적 진실성」의 세 가지 이야기를 새로운 유형의 일화로 보는 관점과 관련된다. 서론의 연구사에서 언급한 바 있는, 쟈프트너와 같은 초창기 연구자의 경우는 「비개연적 진실성」을 일화로 규정하고 그 출처를 규명하는 문헌학적 작업을 행한 바 있다. ‘출판되지 않은 것’이라는 의미를 그 어원으로 하고 있는 일화는, 본래 “유명한 인물의 생애에 일어난, 잘 알려지지 않은 사건을 강조한 보고”를 뜻한다.¹²⁸⁾ 그러나 클라이스트는 유명한 역사적 인물에 한정되지 않고 일화에서 다루는 인물 및 그 소재의 범위를 확장하였을 뿐만 아니라, ‘사실’을 있는 그대로 전달하는 것으로 여겨졌던 본래의 의미에서

127) Ingo Breuer: Unwahrscheinliche Wahrhaftigkeiten, In: Ingo Breuer (Hrsg.): Kleist-Handbuch. Stuttgart/Weimar 2009, S. 158.

128) Klaus Müller-Salget: Kommentar. In: Heinrich von Kleist: Sämtliche Werke und Briefe Bd. 3. Frankfurt a. M. 1991, S. 914.

도 탈피하였다. 「비개연적 진실성」에 등장하는 세 편의 일화 역시 유명 인에 대한 일화도 아니며 역사적 사건을 그대로 옮기고자 한 것이 아니라, 클라이스트가 다른 곳에서 읽고 듣거나 경험한 것에 허구를 덧붙인 것이어서 고전적인 의미보다 확장된 형태의 일화라 볼 수 있다.

총을 맞고도 멀쩡히 행군한 병사에 대한 이야기인 첫 번째의 일화의 경우는 루트비히 폰 라이헤 Ludwig von Reiche의 일명 『회고록』(1857)에 유사한 사건이 적혀 있다.¹²⁹⁾ 채석장에서 커다란 바위가 강가로 떨어지자 수면 위의 배가 물으로 옮겨져 버렸다는 내용의 두 번째 일화는, 서신 및 전기적 조사를 통해 클라이스트가 1803년 친구 에른스트 폰 푸엘 Ernst von Pfuel과 드레스덴을 여행한 경험을 각색한 것으로 추측되고 있다. 비록 「비개연적 진실성」에서는 장소가 쾤니히슈타인으로 바뀌어 있지만, 시간적 배경이 1803년으로 동일하고 친구와 여행 중이었다는 서술이 일치한다.¹³⁰⁾

그리고 문학과 역사의 차이에 대한 언급을 불러일으키게 되는 문제의 세 번째 일화의 경우, 그 출처가 쉴러의 역사서인 『스페인에 의한 네덜란드 동맹 몰락사 Geschichte des Abfalls der vereinigten Niederlande von der spanischen Regierung』(1788)의 부록이라고 주장되나 실제 출전은 카를 쿠르츠 Karl Curths가 1809–1810년에 출간한 『16–17세기 네덜란드 혁명전쟁 Niederländische Revolutionskrieg im 16ten und 17ten Jahrhundert』의 12장 2부에 있다.¹³¹⁾ 그런데 쿠르츠의 책이 쉴러의 해당 책의 후속작으로서 기획된 것이기 때문에, 클라이스트가 쿠르츠의 책을 쉴러의 ‘부록’으로 간주했을 가능성도 충분히 있다. 클라이스트의 이러한 출처 표기는 당시 베를린에서 신문을 기획하던 쿠르츠에 대한 경쟁심에 의한 것일 수 있고, 또는 쉴러의 잡지 『호렌 Die Horen』을 거

129) 원제는 『왕립 프로이센 보병 장군 루트비히 폰 라이헤의 회고록 Memoiren des königlich preußischen Generals der Infanterie Ludwig von Reiche』이다.

130) 각 일화의 출처에 대한 내용은 다음을 참고. Müller-Salget 1991, S. 942–943. 또한 각 일화의 출처에 관한 상세한 연구는 다음을 참고. Helmut Sembdner: Die Berliner Abendblätter Heinrich von Kleists, ihre Quelle und ihre Redaktion. Berlin 1939.

131) Vgl. Müller-Salget 1991, S. 943.

냥했을 가능성도 있다고 한다.¹³²⁾

여하간 쿠르츠의 역사서에 실린 원래 이야기는 클라이스트의 세 번째 일화에서 기술된 바와 같이 네덜란드 혁명전쟁을 배경으로 하고 있고, 본래의 내용은 이러하다. 공작의 호위병 중 하나가 다리 위에 서 있다가 회오리바람에 휩쓸려 강 건너편으로 날아갔는데, 추락으로 인한 작은 어깨 부상 외에는 멀쩡했다는 것이다. 쿠르츠는 이 이야기가 “지어낸 이야기 같고 믿겨지지 않아서 이 우리에게 이 수수께끼 같은 사건의 상황에 대한 여러 다양한 추측들을 불러일으킨다”고 적었을 뿐 배다리 폭파와의 어떤 연결점도 기술하지 않았다.¹³³⁾ 반면 클라이스트는 여기에 배다리 폭파라는 상황을 연결시키고 병사가 전혀 다치지 않았다고 하며 다소 각색하였다.

위와 같이 클라이스트는 세 일화를 모두 각색하였을 뿐만 아니라, 액자 구조와 사건의 기이함을 특징으로 하는 노벨레의 형식을 취하여 완전히 문학화하였다. 언급했듯 당대의 일화는 사실에 대한 보고로, 즉 역사서술의 일종으로 여겨졌기 때문에 클라이스트의 이러한 변용은 새로운 것이었다. 「비개연적 진실성」뿐만 아니라 다른 일화 작품들에서도 클라이스트는 사실에 기반하면서도 허구화, 문학화를 시도하여 “근대적 일화 장르를 정초한 이들 중 하나”로 평가된다.¹³⁴⁾ 즉 「비개연적 진실성」에서 클라이스트는 비개연적 역사를, 개연적이라 여겨져 온 문학으로 변형하여 근대적인 의미의 일화 장르를 만들었고, 그러한 의미에서 서로 독립적인 영역으로 여겨졌던 문학과 역사 간의 경계를 넘나들고 있다는 것이다.

그렇다면 아리스토텔레스를 암시하는 예의 마지막 문장(“작가는 이 사실을 이용할 수 없지만, 역사가는 출처의 확고함과 여러 증거들의 일치성 때문에 사실을 받아들이는 수밖에 도리가 없다”)은 이와 관련하여

132) Ingo Breuer: Unwahrscheinliche Wahrhaftigkeiten, In: Ingo Breuer (Hrsg.): Kleist-Handbuch. Stuttgart/Weimar 2009, S.157.

133) “So fabelhaft und unglaublich das scheint, gibt uns doch die Geschichte hinreichende Aufschlüsse über den Zusammenhang dieses rätselhaften Ereignisses.” 다음에서 재인용. Müller-Salget 1991. S. 943.

134) 각주 14 참조. Ingo Breuer 2009, S. 90.

어떻게 해석될 수 있을까? 이에 관해 흥미로운 분석을 행한 연구는 브라이트하우프트로, 「비개연적 진실성」의 마지막 문장을 두고 “물론 기만적인 반대 결과에 그 본질이 있다”고 보았다.¹³⁵⁾ 그는 클라이스트의 여러 일화 작품이 ‘정상성 Normalität’과 ‘규범 Norm’을 결정하는 제도나 구조의 자기모순이나 허구성이 폭로되는 순간을 이야기하고 있다고 보았다. 그리고 그중에서 「비개연적 진실성」의 경우에는, 아리스토텔레스 아래로 성립된, 역사와 문학의 선형적 구분이라는 정상성이 파괴되고 있다는 것이다. 그에 따르면 세 번째 일화의 비개연성, 즉 아리스토텔레스의 정의에 따르면 ‘비문학성’이라고 볼 수 있는 특징이 마지막 문장을 통해 ‘역사적으로 사실임을 나타내는 증거’가 되는데, 이로써 나타나는 결과는 결국 역사의 구획이 시학 법칙에 의해 결정되고 있다는 사실이며, 따라서 역사와 문학은 서로 독립적으로 구분되어 있지 않다는 것이다. 또한 그는 아리스토텔레스를 인용하며 문학은 보편화(이론화)가 가능한 것을 쓰지만 역사는 그렇지 않은 개별적이고 일회적인 것을 다루어 보편화될 수 없다는 것이 그 본질로 인식되어 왔으나, 「비개연적 진실성」에서는 역설적으로 ‘보편화 되지 않는다’는 점이 역사의 보편적 구조임이 드러나면서 결국 역사가 문학을 통해 이론화되고 문학의 대상이 되었다고 역설한다. 즉 브라이트하우프트가 말하는 “기만적인 반대 결과”란, 표면적으로는 아리스토텔레스의 말에 동의하는 것처럼 인용되어 있지만 실제로 나타나는 결과는 그의 말에 전제된 역사와 문학의 구분을 불가능하게 만들고 있다는 뜻이다. 브라이트하우프트와 같이 「비개연적 진실성」과 그 마지막 문장을 역사와 문학의 선형적 구분에 대한 해체로 읽는 것은 「비개연적 진실성」에 대한 주요한 해석 중 하나로 여겨져 왔다.

브라이트하우프트가 해석한 것처럼, 「비개연적 진실성」의 마지막 문장은 세 번째 일화의 사실성을 입증하기 위해 동원된 것처럼 보이지만 너무나 명백하게도 아이러니한 상황을 연출한다. 앞서 말했듯이 클라이스트는 실제로 일어난 사건들을 ‘장교가 들려주는 세 편의 기이한 이야기’로서, 즉 노벨레 및 일화로서 문학화하였기 때문이다. 클라이스트는 역

135) Fritz Breithaupt: Kleists Anekdoten und die Möglichkeit von Geschichte. In: Literarische Trans-Rationalität. Königshausen & Neumann 2003, S. 346.

사적으로 개별적인 이 사건을 ‘문학 작가로서 이용’한 다음, 천연덕스럽게도 문학과 역사는 선형적으로 구분된다는 아리스토텔레스의 말을 인용한다. 이는 자신의 행위를 감추는 동시에 드러낸다. 역사는 사실에, 문학은 허구에 대응함을 강조하는 것은 세 번째 일화의 허구화를 숨기지만, 결국 이 언명이 텍스트의 마지막 문장으로서 남기는 울림은, 사실과 허구는 선명하게 구분되지 않는다는 혼란이기 때문이다.

그런데 우리가 I 장에서 『시학』에서 나타나는 아리스토텔레스의 개연성론을 면밀히 살펴본 지금, 「비개연적 진실성」에서 인용된 아리스토텔레스의 말은 본래의 맥락에서 갖는 의미와 「비개연적 진실성」 상에서 갖는 의미가 상당히 상이하다는 사실을 알 수 있다. 아리스토텔레스가 예의 문장에서 문학과 역사의 차이를 논하였고, 문학은 ‘있을 법한 일’, 즉 개연성 있는 허구에, 역사는 ‘일어난 일’, 즉 일회적인 사실에 대응시킨 것은 사실이다. 그러나 클라이스트가 아리스토텔레스의 말을 문자 그대로 인용한 것이 아니라 암시적으로 사용하였으며 심지어 극단화했다는 사실은 중요한 차이를 만들어낸다. 클라이스트는 “작가는 일어난 일을 이용할 수 없지만 역사가는 일어난 일이라면 아무리 그럴듯하지 않아도 기록할 수밖에 없다”(281)고 하여 본래의 문장을 비틀었으나, 아리스토텔레스는 작가는 일어난 일을 이용할 수 없다고 말하지 않았다. 오히려 앞에서 살펴보았듯이 『시학』 제9장에서는 “실제로 일어난 일을 소재로 시를 쓴다 해도 그는 시인임이 틀림없다”고 말하며, 어떤 일이 실제로 발생했다는 것은 그것이 개연성의 법칙에 따른 것일 수 있기 때문에 시의 소재로 사용할 수 있다고까지 하였다.¹³⁶⁾

다시 말해 「비개연적 진실성」의 맥락 속에서 아리스토텔레스의 문장은 마치 역사와 문학의 서술이 서로 결코 뒤섞일 수 없다는 고지식한 이원론적 서술인 것처럼 인용되었고, 클라이스트는 근대적인 일화 서술을 통해 유희적인 태도로 아리스토텔레스의 명제와의 극명한 대조를 이루어내는 데에 성공한다. 브라이트하우프트의 해석 역시 아리스토텔레스가 문학과 역사를 선명히 구분하였다는 전제, 즉 「비개연적 진실성」에서 의

136) 아리스토텔레스 2020, 373.

도된 바에 충실히 이루어진 것이다. 그러나 『시학』의 실제 맥락 속에서 해당 문장의 핵심은, 이미 규명하였듯이 문학과 역사의 차이가 허구인가 실제인가 하는 문제보다도 개연적인 플롯으로 구성되었는가의 여부에 있다. 아리스토텔레스가 강조한 개연성은 사건 간의 흐름과 연결의 합리성을 의미하는 플롯 차원의 개연성, 즉 내적 개연성이다. 그리고 그에게 비개연적인 것이란 앞에서 살펴본 바와 같이 ‘에피소드적인 플롯’이다. 이는 시작, 중간, 끝의 구분이 없고 전반적인 주제나 완결성 없이 에피소드들이 연결되어 있는 상태를 말한다. 이러한 의미에서 아리스토텔레스는 일어난 개별적 사건들을 연이어 나열하는 역사기술을 개연적인 문학과 구분한 것이다.

그렇다면 클라이스트는 해당 문장을 그저 『시학』에서의 본래 맥락으로부터 떼어낸 순수한 명제로서 이용했던 것일까? 물론 그렇지 않다. 우선 클라이스트가 아리스토텔레스가 아닌 ‘쥘러’라고 표기한 것은 쥘러의 아리스토텔레스 해석 및 그의 비극론에 대한 반감을 암시하고 있는 것일 수 있다. 쥘러는 1794년 잡지 『호렌』을 창간하고 괴테와 함께 여러 공동 작업을 했는데, 고대 그리스 문학과 예술을 모범으로 삼는다는 공통된 사상을 기반으로 서사문학 및 극문학에 대한 활발한 토론을 벌인 바 있다. 또한 쥘러는 창간 이전인 1792년부터 이미 「비극적 대상이 유발하는 쾌감의 근거에 대하여 Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen」 등을 발표하며 『시학』에서 논의된 기본 전제들을 바탕 삼아 고통에 대한 공감과 그를 통한 윤리의식 고취를 추구하는 미적 교육으로서의 고유한 비극론을 전개하였다.¹³⁷⁾ 동시대 작가로서 클라이스트가 쥘러의 활동을 몰랐을 리가 없으며, 「비개연적 진실성」 이전에 발표한 「인형극에 대하여」가 쥘러의 『우미와 존엄에 대하여 Ueber Anmuth und Würde』(1793)에 대한 풍자라는 점 등 쥘러 미학에 반하는 클라이스트의 미학은 익히 수많은 연구에서 언급된 바 있다. 따라서 쥘러와 아리스토텔레스를 의도적으로 뒤섞은 인용은 결코 우연한 실수가 아니며 명백히 의도된 오기라 볼 수 있다.

137) 임홍배: 독일 고전주의. 연세대학교 대학출판문화원 2016. 37쪽 이하와 100쪽 이하 참조.

본래의 물음인 아리스토텔레스의 개연성론과의 관계로 돌아가 보자. 문제의 인용문은 『시학』에서의 본래 맥락에서는 개연적 플롯, 즉 내적 개연성을 강조하는 문장이었다. 그러나 「비개연적 진실성」에서 말하는 (비)개연성은 세 일화에서 기술되는 사건 자체의 흔치 않음과 기이함에 대한 것이다. 이는 모방된 세계와 현실 세계와의 합치를 따지는 개연성으로, 즉 외적 개연성과 관계되며, 아리스토텔레스는 이러한 의미에서의 비개연성을 ‘불가능한 것’으로 설명한 바 있다. 다시 말해 클라이스트의 인용은 여러 가지로 ‘비틀린’ 인용으로서, 개연성이라는 용어의 다의성을 이용해 「비개연적 진실성」과 『시학』을 유희적으로 연결시키고 있는 것이다.

그렇기 때문에 「비개연적 진실성」과 아리스토텔레스의 상호텍스트성을 볼 때, 그것이 역사적이고 개별적인 사건의 보편화(문학화)이자, 아리스토텔레스가 행한 역사와 문학의 선형적 구분을 해체하는 데에 의미가 있다는 해석은 그 자체로는 합리적이지만, 『시학』에서 나타나는 개연성론과 본격적으로 비교해 볼 때는 불충분한 면이 있다. 더구나 「비개연적 진실성」과 『시학』과의 접점은 마지막 문장 외에도 더 발견된다. 이어지는 절에서는 그 접점들을 새롭게 논하며, 결국 아리스토텔레스에게 가장 중시되었던 플롯 상의 개연성이, 클라이스트의 개연성론 텍스트로서의 「비개연적 진실성」에서는 더 이상 모범으로 추구되지 않을 뿐만 아니라 오히려 배격의 대상이 됨을 규명하게 될 것이다.

1.2. 불합리성의 전면화

I 장에서 우리는 아리스토텔레스의 개연성론에서 아가تون의 인용이 중요한 역할을 하는 것을 보았다. “있을 법하지 않은 일이 일어나는 것도 있을 법한 일이다”라는 아가تون 단편 9번은 아리스토텔레스에게는 불합리에 대한 비판을 정당화하는 근거로 사용되었다. 나아가 감상자에게 감정을 효과적으로 일으킬 수 있는 급반전을 만들기 위해서는 정교한 플롯 구조를 통해 ‘있을 법하지 않은 일이 일어나도록’ 해야 하며 따라서 이

러한 의미에서 나타나는 비개연성은 기법으로서 격상된 바 있었다. 그런데 「비개연적 진실성」의 앞부분에서도 아가تون의 단편 9번과 유사한 문장이 등장한다, 세 가지 일화를 들려주는 장교가 이야기를 시작하기에 앞서 자신은 이 이야기들이 사실이라 믿지만 아마 듣게 된다면 자신을 허풍쟁이라 생각할 수도 있다면서 다음과 같이 말하는 부분이다.

“왜냐하면 사람들은 진실에 대한 첫째 조건으로 그럴듯해 보이는 것을 요구하기 때문이다. 그러나 그럴듯함이란, 경험상 그렇듯이 항상 진실의 편에 있지는 않다.”

“Denn die Leute fordern, als erste Bedingung, von der Wahrheit, daß sie wahrscheinlich sei; und doch ist die Wahrscheinlichkeit, wie die Erfahrung lehrt, nicht immer auf Seiten der Wahrheit.” (277–278)

이 부분은 「비개연적 진실성」의 마지막 문장과 아리스토텔레스와의 관계와 유사하게 아가تون의 단편 9번에 대한 암시적인 인용처럼 보인다. 사실 이 문장은 클라이스트의 노벨레 「미하엘 콜하스」에서도 등장하며, 유사한 논조의 대사가 희곡 『암피트리온 Amphitryon』(1807)에도 등장 한다. 「미하엘 콜하스」에서는 “그럴듯함이 늘 진실의 편에 있는 것은 아니듯이 wie denn die Wahrscheinlichkeit nicht immer auf Seiten der Wahrheit ist.”(96)라는 문장으로, 작센 선제후 측에서 주인공 콜하스로부터 자기 가문의 몰락에 대한 예언을 담은 쪽지를 빼앗기 위해, 쪽지를 써 준 노파를 연기할 닮은 사람을 찾았는데 공교롭게도 찾은 사람이 바로 그 예언자 노파와 동일인이었다는 놀라운 우연을 설명하는 문장으로 등장한다. 『암피트리온』에서는 심부름을 갔다가 헤르메스를 만나고 돌아와 귀신에 훌린 듯 횡설수설하는 하인 조지아스에게 암피트리온이 말하는 대사로 등장한다.

암피트리온: [...] 내 너의 말을 인내심을 갖고 끝까지 들을 터이니
이제 양심에 손을 얹고 말해 보거라.
네가 진실이라며 내게 알려주려는 것도
그저 그림자에 가려진 그럴듯함이진 않느냐 말이다.

사람이 그것을 알 수 있을까? 파악할 수 있을까?”

Amphitron. [...] Ich will geduldig bis ans End dich hören.
Doch sage mir auf dein Gewissen jetzt,
Ob das, was du für wahr mir geben willst,
Wahrscheinlich auch nur auf den Schatten ist.
Kann man begreifen? Kann mans fassen? (I /268).

‘개연적이라고 해서 항상 진실인 것은 아니다’, 즉 이 작품의 제목이 기도 한 ‘비개연적 진실’을 강조하는 이 문장은 클라이스트의 노벨레들의 시학적 특징과도 같다고 일컬어져 왔다.¹³⁸⁾ 가령 「칠레의 지진」의 경우 주인공 예로니모와 요제페의 입장으로서는 개연적이지 않은 일들이 연속된다. 요제페는 자신의 처형이 집행될 사형장으로 향하던 중에, 예로니모는 감옥에서 자살을 시도하려던 중에 대지진이 일어나 목숨을 건지게 된다. 마치 하늘이 도운 듯 그들은 살아남아 재회하여 사면을 꿈꾸게 되지만, 평화의 장이 되리라 믿었던 미사에서 배신당하듯 목숨을 잃고 만다. 또한 「O.... 후작부인」에서는 후작부인이 자신도 모르는 사이에 임신을 하는 스스로도 믿기 어려운 일이 일어나는가 하면, 그 아이의 아버지가 다른 사람도 아닌 목숨의 은인인 줄 알았던 백작이었던 것으로 밝혀지는 반전이 거듭된다.

이처럼 비개연적인 진실에 대한 옹호는 클라이스트의 시학에서 매우 중요한 문제이기 때문에, 「비개연적 진실성」의 장교의 말이 아가تون의 암시적 인용이라 보았을 때 이것은 아리스토텔레스의 아가تون 인용과는 상이한 의미를 지니리라는 점을 이미 짐작해 볼 수 있다. 아리스토텔레스는 물론 개연적인 플롯을 가장 중시하며, 비개연적인 것이 합리화되는 경우는 제한적이다. 그가 훌륭한 급반전의 예시로 들었던 『오이디푸스 왕』의 경우처럼, 작중 인물의 시야에서는 불가능하거나 불합리하게 보였

138) 클라우스 뮐러-잘겟 역시 클라이스트는 자신의 창작에서 중심이 되곤 하는 진실의 문제를 두고 유희하고 있기 때문에 ‘비개연적 진실들’이라는 말이 그런 작품들의 제목이 될 수도 있을 것이라 말했다. “»Unwahrscheinliche Wahrhaftigkeiten« könnte man viele dieser Texte überschreiben. Kleist spielt hier mit dem Problem der Wahrheit, das in seinen Dichtungen so oft im Zentrum steht.” Müller-Salget 1991, S. 916.

던 것이 전체적인 조망 하에서는 결국 개연적이고 필연적이라는 사실이 드러나야만 훌륭한 비극이 될 수 있는 것이다. 다시 말해 비개연적인 것은 결국 전체적인 완결성과 비극의 목적인 카타르시스에 기여하는 한에서 합리화될 수 있으며 아가تون의 인용 역시 그러한 제한 안에서 쓰인 것이다.

반면 클라이스트의 경우에는, 그것이 플롯 상의 것이건, 아리스토텔레스가 구분한 ‘불가능한 것’이건 간에 비개연적인 것이 나타났을 때, 작품의 마지막까지 다다랐을 때는 모든 것이 개연적이고 필연적인 것이었다는 식의 통합적인 조망으로 나아가지 않는다.¹³⁹⁾ 「비개연적 진실성」에서는 세 가지 일화의 비개연성을 ‘설명’하는, 나름대로의 근거가 제시되기는 한다. 첫 번째 일화에서 총알이 몸을 관통하고도 어떻게 멀쩡할 수가 있는가 하는 설명은 당시 부상당한 병사를 진찰한 의사의 의학적 진단으로 이루어진다. 그에 따르면 “총알이 가슴뼈를 뚫기에는 힘이 충분치 않아서 튕겨져 나왔고, 갈비뼈와 피부 사이에서 힘없이 유연하게 몸 전체를 감싸고 돌아 미끄러져서는 척추 끝에 부딪혀서 처음의 수직방향으로 돌아와 다시 피부를 뚫고 나왔다”(278)고 한다. 두 번째 일화에서 어떻게 수면 위의 배가 물으로 튕겨졌는가 하는 것에 대한 설명은 “아마도 엘베 강 전체가 (그 표면이) 순간적으로 범람해서 반대쪽 얇은 물가까지 흘러넘쳤다가, 단단한 물체인 배를 그곳에 남겨놓고 돌아왔던 것 같”다고 추측되며, “마치 남작한 그릇에 물을 담고 나무 조각을 띠워 흔들면 나무 조각이 그릇의 가장자리에 남게 되는 것처럼”(280) 그러했다는 과학실험적 설명이 덧붙여진다. 그리고 세 번째 일화의 경우에는 앞의 두 일화와 같은 과학적 설명조차 시도되지 않는다. 더구나 첫 번째 일화는 1792년, 두 번째 일화는 1803년에 있었던 일인 반면 세 번째 일화는 네덜란드 혁명전쟁을 배경으로 하고 있어 1584년의 일로 추측되기에 장교

139) 이는 클라이스트의 희곡이나 노벨레에서도 공통적으로 나타나는 현상이다. 게 오르크 루카치 역시, 아리스토텔레스가 언급한, 소위 “인식의 장면 Erkennungs-szenen”이 세익스피어 등에게서는 혼란에서 규명으로 나아가는 기점이 되는 반면 클라이스트의 작품들에게서는 도리어 더 깊은 혼란으로 빠지게 한다는 사실을 지적한 바 있다. Vgl. Georg Lukács: Die Tragödie Heinrich von Kleists. In: Deutsche Literatur in zwei Jahrhunderten. Luchterhand 1964, S. 213.

가 직접 목격할 수도 없었던 일이며 그 진실성의 근거는 ‘역사서에 실려 있다’는 말로 일축된다. 그리하여 세 가지 일화의 ‘설명들’은 결코 충분하지 않으며 결국 불합리가 명쾌하게 설명되지 않은 채로 텍스트는 끝나게 된다.

즉 「비개연적 진실성」에서의 아가تون 인용은 아리스토텔레스의 경우처럼 궁극적인 개연성을 위한 기법적, 제한적 비개연성을 의미하지 않는다. 아리스토텔레스에게 예외적이었던 것이 클라이스트의 시학에서는 가장 특징적인 면이라 할 만큼 확장되며, 아가تون의 진술은 비개연적인 것의 전면화를 위해 변형된다. 아리스토텔레스가 플롯에서의 개연성을 중시하는 까닭은 그로써 문학이 보편적인 것을 통찰할 수 있기 때문이었으나, 클라이스트에게서 보편적인 통찰은 전혀 추구되지 않으며 오히려 그를 방해한다. 「비개연적 진실성」을 통해서 유일하게 보편화될 수 있는 것이 있다면 오로지 ‘개연적으로 보이는 것도 진실이 아닐 수 있다’는 불가지론적 명제뿐일 것이다.¹⁴⁰⁾ 그리고 이러한 불합리성의 전면화는 클라이스트의 미학과 시학의 중요한 단면을 형성한다.

1.3. 설득과 카타르시스의 거부

언급하였듯 「비개연적 진실성」의 『시학』 인용은 개연성이라는 용어에 다양한 의미가 있으며 이들이 서로 혼란을 일으킨다는 점을 가시화한다. 「비개연적 진실성」에서 ‘비개연적인 것’은 일차적으로는 아리스토텔레스의 용어를 빌리자면 ‘불가능한 것’에 대응한다고 할 수 있다. 『시학』에서 ‘불가능한 것’은 호메로스에게 가해진 비판과 관련해 등장한다. 앞서 살펴보았듯이 아리스토텔레스는 시에 불가능한 것을 그렸다는 비판이 가해지더라도 그것이 시의 목적에 이바지한다면 허용될 수 있다는 입장을 취한다. 문학 작품에서 다루어지는 내용이 현실에서 일어날 수 없는 일이

140) 절대적 진리에 대한 회의는 클라이스트 연구에서 칸트 위기와 결부되어 중심적인 문제로 다루어지곤 했다. 이에 대해서는 본고 서문의 ‘연구사’ (3쪽 이하) 참조.

라 하더라도 카타르시스를 일으키는 것에 기여한다면 충분히 정당화될 수 있다는 것이다. 그러면서 “가능해도 믿어지지 않는 것”보다 “불가능해도 믿어지는 것”이 더 낫다고 말한 바 있다.¹⁴¹⁾ 즉 아리스토텔레스는 창작에서 중요한 것은 현실 세계에서 가능한 일을 객관적으로 정확히 모방하는 것보다, 설령 불가능한 일이라도 설득력 있는 전개(플롯)를 통하여 감정을 일으키는 것이라고 여긴 것이다.

그런데 「비개연적 진실성」에서는 정반대의 언급이 등장한다. 세 일화를 들려주는 장교는 이야기를 시작하기에 앞서 청중들에게 “내가 들려줄 세 가지 이야기는, 나는 전적으로 믿고 있지만 그럼에도 불구하고 너희가 들으면 나를 허풍쟁이라고 생각할 위험이 있는 그런 류의 이야기(277)”라고 말한다. 장교는 자신이 세 가지 이야기들을 “전적으로 믿고” 있다고 말하지만, 여기서 말하는 믿음은 물론 아리스토텔레스가 말하는 ‘믿어지는 것’, 즉 설득력과는 다른 것이다. 장교가 전적으로 믿는다는 바는 바로 이야기들이 실제로 일어난 일들이라는 사실이다. 즉 아리스토텔레스의 용어를 빌려 표현하자면 장교가 강조하는 바는 일화들은 사실이자 ‘가능한 것’이라는 점이다. 그러나 사람들이 그 이야기를 들으면 장교를 허풍쟁이라 생각하리라는 것은 그것이 그럴듯하지 않은, 즉 설득력이 없어 믿어지지 않기 때문이다. 즉 장교가 선언하는 이야기의 성격은 아리스토텔레스의 용어로 말하자면 ‘가능하지만 믿어지지 않는 것’이다.

아리스토텔레스가 ‘불가능하지만 믿어지는 것’보다 열등하다고 한 ‘가능하지만 믿어지지 않는 것’이 「비개연적 진실성」에서는 처음부터 이야기의 시작 조건으로 제시되고 있다. 이러한 조건을 내걸었기 때문에 청중은 이야기를 듣고 그것이 비개연적이라거나 설득력이 없다며 비난할 수 없다는 암묵적인 약속을 하게 된다. 즉 믿기지 않는 것을 믿을 것이 강제되며, 믿지 않기로 결정한다면 이야기를 아예 들어볼 수 없는 것이다.

참석자 중 몇몇이 외쳤다. “이야기해 주세요, 이야기해 주세요!” 왜냐하

141) 아리스토텔레스 2020, 447.

면 이들은 장교를 결코 거짓말을 하지 않는, 쾌활하고 훌륭한 사람으로 알고 있기 때문이었다. 장교는 웃으며 기꺼이 청을 들어주겠다고 말했다. 그러나 이는 혼자 않은 경우 이기에 모임의 사람들이 이 이야기들을 믿을 거라고는 기대하지 않는다고 다시 한 번 미리 말해 두었다. 그러자 모임의 사람들은 믿겠다고 미리 약속했다. 그러니 그저 이야기를 해달라고 요청하고는 귀를 기울였다.

Erzählen Sie, riefen einige Mitglieder, erzählen Sie! - denn man kannte den Offizier als einen heitern und schätzenswürdigen Mann, der sich der Lüge niemals schuldig machte. Der Offizier sagte lachend, er wolle der Gesellschaft den Gefallen tun; erklärte aber noch einmal im voraus, daß er auf den Glauben derselben, in diesem besonderen Fall, keinen Anspruch mache. Die Gesellschaft dagegen sagte ihm denselben im voraus zu; sie forderte ihn nur auf, zu reden, und horchte. (278)

장교는 허풍쟁이나 할 법한 이야기를 하더라도 거짓말쟁이라 매도당하지 않을 이중의 안전장치를 갖고 있다. 하나는 장교 본인이 “결코 거짓말을 하지 않는, 쾌활하고 훌륭한 사람”이라 여겨지며 청중의 신뢰를 받고 있는 점이며, 다른 하나는 처음부터 “믿을 거라고는 기대하지 않는다”는 말을 통해 책임에서 벗어나는 방법이다. 청중이 이야기를 다 듣고 그것을 사실이라 믿지 않더라도, 장교는 미리 경고했기 때문에 그는 여전히 거짓말을 하지 않은 사람으로 남을 수 있다.

이러한 태도는 「미하엘 콜하스」에서도 드러난다. 「비개연적 진실성」의 ‘그럴듯하다고 해서 다 진실인 것은 아니다’와 거의 비슷한 문장이 나오는 부분에서 서술자는 다음과 같은 말을 덧붙인다.

그리고 그럴듯함이 늘 진실의 편인 것은 아니듯이, 우리가 여기서 보고하기는 하지만 그것을 의심해야 만족스러운 자가 있다면 의심할 자유는 인정해야 할 그런 일이 일어나고 말았다.

[...] und wie denn die Wahrscheinlichkeit nicht immer auf Seiten der Wahrheit ist, so traf es sich, daß hier etwas geschehen war, das wir zwar berichten: die Freiheit aber, daran zu zweifeln, demjenigen, dem es wohlgefällt, zugestehen müssen. (96)

크리스티안스가 지적하듯이, 이 서술은 원문에서의 콜론(:)을 기준으로 모순되어 있다.¹⁴²⁾ ‘그럴듯함이 늘 진실의 편인 것은 아니다’는 말은 아리스토텔레스가 아가تون의 말을 빌려 말하듯 비개연적인 진실도 존재한다는 말로, 「비개연적 진실성」의 마지막 일화에서처럼 역사서에 근거한 사실성을 주장하는 논조로 이용되고 있다. 왜냐하면 「미하엘 콜하스」의 부제는 “옛 연대기에서 Aus einer alten Chronik”로서 역사서술을 가장하고 있기 때문에, 여기서도 ‘믿기지는 않겠지만 정말로 일어난 사실’을 그저 “보고 berichten”할 뿐이라고 말하고 있기 때문이다. 반면 콜론 뒤에 이어지는 문장에서는 독자에게 의심할 자유가 있다며 역사서술로 뒷받침되는 철저한 사실성을 곧바로 포기하며, 심지어 의심의 정당성을 “만족 wohlgefällt”감이라는 주관성에 두어 모순을 형성한다.¹⁴³⁾ 여기에서 주목하는 바는 이런 식의 서술 역시 아리스토텔레스가 열등하다고 보았던 ‘가능하지만 믿어지지 않는 것’을 의도적으로 강조하는 동시에, 서술자가 독자로 하여금 ‘믿어지도록’ 설득해야 할 책임으로부터 벗어나고 있다는 사실이다. 즉 내적 개연성이자 합리성으로서의 설득력은 클라이스트에게 중요하지 않다.

우리는 여기에서 클라이스트가 단순히 역사적 사건을 문학화하거나 그 경계를 모호하게 처리하기 때문에 문학과 역사를 구분하는 아리스토텔레스적 전통을 해체하고 있는 것이 아님을 알 수 있다. 클라이스트가

142) Vgl. Heiko Christians: Misshandlungen der Fabel. Eine kommunikologische Lektüre von Heinrich von Kleists „Michael Kohlhaas“ (1810). In: Kleist-Jahrbuch. Stuttgart 2000, S. 173.

143) 크리스티안스는 서술자가 마치 역사가처럼 ‘사실을 보고’하면서도 이 사실의 신빙성을 독자의 미적이고 시학적인 만족감에 맡긴다는 모순된 서술에서 아리스토텔레스적 카테고리가 나타난다고 보았으며 이것은 18세기까지 유효했던 문학만의 고유한 ‘중간적 mittlere’ 진실을 지시한다고 하였다. ‘중간적’이라 함은 절대적인 진리성을 떤 철학의 ‘보편성’과, 역사기술에 의해 보고된 ‘개별성’들의 중간에 위치해 있다는 의미다. 물론 클라이스트는 그러한 카테고리를 의도적으로 형틀어 놓으며, 이는 문학만의 고유한 진실인 ‘내적 개연성’을 주장한 레싱에 대한 의도적인 보이콧이라고 크리스티안스는 말한다. Vgl. Christians 2000, S. 173 und Anm. 40. 레싱의 개연성론에 대해서는 본 논문의 『II.2.1. 레싱의 『함부르크 연극론』: 내적 개연성』(73쪽 이하) 참조.

겨냥하는 것은 앞의 절에서 살펴보았듯 아리스토텔레스의 합리적인 개연성론을 거부하는 것일 뿐만 아니라, 가능한 사건을 설득력 없게 제시함으로써 독자로 하여금 특정한 감정의 정화를 겪지 못하게 하고 그저 혼란 속에 머물게 두는 것이다. 아리스토텔레스의 전통대로라면 문학은 개연적인 서술을 통해 설득력을 얻어서, 독자를 이해시키고 공감하게 만들어 특정한 목적 — 아리스토텔레스의 경우에는 카타르시스 — 을 향해 이끌어 가야 한다. 그러나 「비개연적 진실성」의 서술은 비개연적이어서 작품 내의 수용자인 청중과 작품의 독자는 모두 어디로도 이끌려가지 못하고, 그저 믿기지 않는다는 의문과 충격에 빠질 뿐이다.

“뭐라구요?” 모임의 참석자 몇몇이 황당해하며 물었다. 그러고는 잘못 들은 것이 아닌가 생각했다. “총알이요? 몸 전체를 돌아서? 한 바퀴 돌아서?” — 모임의 사람들은 웃음을 참으려 애썼다. [...] “하늘에 맹세 하건대!” 한 시골귀족이 갑자기 웃음을 터뜨렸다. “그 점에서는 당신이 옳아요. 이 이야기는 사람들이 믿지 않을 종류의 것이오!

Wie? fragten einige Mitglieder der Gesellschaft betroffen, und glaubten, sie hätten nicht recht gehört. Die Kugel? Um den ganzen Leib herum? Im Kreise? — Die Gesellschaft hatte Mühe, ein Gelächter zu unterdrücken. [...] Beim Himmel! platzte ein Landedelmann los: da haben Sie recht; diese Geschichte ist von der Art, daß man sie nicht glaubt! (278–279)

“이상하군!” 사람들이 외쳤다. 시골귀족은 장교가 자기 말을 증명할 이야기를 고를 줄 아는 것 같다고 말했다.

”Seltsam! rief die Gesellschaft. Der Landedelmann meinte, daß er die Geschichten, die seinen Satz belegen sollten, gut zu wählen wüßte. (280)

사람들이 이야기의 기이함에 황당해하는 가운데 시골귀족이라는 자는 두 차례나 서술자 장교의 ‘유일한 진실성’에 대해 언급한다. 바로 그가 처음에 약속했던 ‘믿기지 않는 이야기를 하겠다’는 말에 꼭 맞는 이야기를 잘 골랐다는 것이다.

여기서 청중이 경험하는 감정의 성격은 아리스토텔레스가 말하는 연민도 공포도 아닌, ‘센세이션’이라 불러도 좋을 것이다. 「비개연적 진실성」이 전통적인 문학/역사의 구분이라는 규범성을 해체하는 이야기라 보았던 브라이트하우프트는 여기서 한걸음 더 나아가, 「비개연적 진실성」을 실은 클라이스트의 신문『베를린 석간신문』이 과거의 역사적인 사건을 중심에 두는 것이 아니라 진실이 무엇이고 개연적인 것이 무엇인가 하는 ‘토론’이 중심이 되는 센세이션을 만들어냈다고 말한다. 「비개연적 진실성」의 일화들에는 마치 진실 같아 보이는 ‘효과’를 내는 구체적인 날짜나 장소 등이 기입되어 있지만 정작 사건의 인과성은 불투명하여 이야기의 진실성을 의심케 하고 이는 결국 실제적인 것과 허구적인 것의 조화로운 병존이 아닌 상호 침해로 나타나며 서로에게 속하지 않은 영역 까지 양자를 확장시킨다는 것이다.¹⁴⁴⁾

저널리즘과 센세이션의 문제는 무엇보다도 「O.... 후작부인」에서 잘 나타난 바 있다. O. 후작부인은 자신도 모르는 사이에 임신을 하였으니 아이의 아버지는 연락을 달라는 내용의 광고를 여러 신문에 낸다. 이러한 내용의 광고는 그야말로 센세이션이며, O. 후작부인의 임신을 둘러싼 수수께끼를 독자들에게 던지듯 – 비록 소설 속에서 신문 독자들의 반응이 구체적으로 서술되지는 않지만 – 신문 매체를 통해 작품 속의 대중에게 무엇이 설득력 있고 개연적인지, 진실이 무엇일지 토론을 하게 했음을 상상해 볼 수 있다. 게다가 「O.... 후작부인」이 처음 발표된 클라이스트의 잡지『쾨부스』에서는 원래 “실제 사건을 바탕으로 했지만 그 무대를 북쪽에서 남쪽으로 옮겼다 nach einer wahren Begebenheit, deren Schauplatz vom Norden nach dem Süden verlegt worden”는 첨언이 있었다.¹⁴⁵⁾ 즉 클라이스트는 실제 세계의 차원에서도 그러한 센세이션을 일으키고 싶었던 것이다.

이처럼 클라이스트의 센세이션은 충격적인 사건의 결과와 그 설명의 비설득력이라는 비개연성을 바탕으로 한다. 입증되지 않는 사실과 설득

144) Vgl. Breithaupt 2003, S. 350.

145) Sabine Doering: Die Marquise von O.... In: Ingo Breuer (Hrsg.): Kleist-Handbuch. Stuttgart/Weimar 2009, S. 106.

력이 부족한 허구를 뒤섞음으로써 클라이스트는 어떠한 확정적인 진실에도 가닿기를 거부하며, 아리스토텔레스가 추구한 합리적인 내적 개연성과 그를 통해 이르게 되는 미적 효과까지도 거부하는 것처럼 보인다. 아리스토텔레스가 추구한 시의 목적으로서 감정의 정화는 말 그대로 부정적인 감정을 해소하지만, 확정되지 않는 진실 앞에서 독자와 청중은 어디로도 해소되지 않는 당혹스러움의 감정 속에 간하게 되기 때문이다. 그런데 클라이스트는 다른 의미에서의 효과를 기대하는 것으로 보인다. 클라이스트는 「더 훌륭한 비평에서의 어느 문장 Ein Satz aus der höheren Kritik」이라는 단편에서, 탁월한 작품보다 평범한 작품을 이해하기 위해서 더욱 뛰어난 능력이 필요하다고 역설한다.

평범한 예술 작품의 진가를 평가하기 위해서는 탁월한 예술작품에서도 더 천재가 필요한 법이다. [...] 가장 숭고한 문장이 가장 이해하기 쉬운 것처럼 [...] 아름다움은 쉽게 만족을 준다. 오직 부족하고 진부한 것만이 노력을 들여 즐겨질 수 있는 것이다. 탁월한 예술작품에서 아름다움은 너무나 순수하게 깃들어 있어서, 건강한 이해력이 있다면 아름다움이 그 자체로 감각된다. 반면 평범한 예술작품에서는 여러 우연과 모순까지 뒤섞여서 훨씬 날카로운 판단력, 더 섬세한 감정, 그리고 더 숙련되고 생생한 상상력이, 요컨대 더 많은 천재가, 그것을 우연과 모순으로부터 정화하기 위해 필요한 것이다. 따라서 훌륭한 작품에 대해서는 의견들이 결코 분분해지지 않는다. [...] 그저 훌륭하지 않은 것에 대해서만이 논쟁하고 언쟁하게 된다.

Es gehört mehr Genie dazu, ein mittelmäßiges Kunstwerk zu würdigen, als ein vortreffliches. [...] und so wie die erhabensten Sätze am leichtesten zu verstehen sind [...] so gefällt das Schöne leicht; nur das Mangelhafte und Manierierte genießt sich mit Mühe. In einem trefflichen Kunstwerk ist das Schöne so rein enthalten, daß es jedem gesunden Auffassungsvermögen, als solchem, in die Sinne springt; im Mittelmäßigen hingegen ist es mit soviel Zufälligem oder wohl gar Widersprechenden vermischt, daß ein weit schärferes Urteil, eine zartere Empfindung, und eine geübtere und lebhaftere Imagination, kurz mehr Genie dazu gehört, um es davon zu säubern. Daher sind auch über vorzügliche Werke die Meinungen

niemals geteilt [...] nur über solche, die es nicht ganz sind, streitet und zankt man sich. (346–347)

이 글에서는 클라이스트의 여러 글에서 나타나곤 하는, 전형적 구도를 거부하는 특유의 역전된 관계가 나타난다. 천재가 탁월한 작품을 창작하고 평범한 독자가 그것을 향유한다는 전형적 구도가, 여기에서는 범재가 만든 평범한 작품을 천재적 독자가 향유하는 역전된 구도로 나타나기 때문이다. 천재만이 창작 가능한 탁월한 예술작품은 너무 쉽게 이해되고 느껴지기 때문에 감상에 있어서 천재를 필요로 하지 않지만, 결함투성이인 작품이야말로 “훨씬 날카로운 판단력, 더 섬세한 감정, 그리고 더 숙련되고 생생한 상상력”을 요구하게 된다.

여기서 결함이 있는 평범한 예술작품의 특징은 우연과 모순으로 가득한 것으로 서술되는데, 이것은 마침 우연과 모순을 자신의 미학으로서 능란하게 사용하는 클라이스트가 마치 자신의 작품을 평범한 예술작품에 대응시키고 있는 것처럼 보인다. 이것은 당대에 탁월성을 인정받지 못했던 클라이스트가 내보인 자기 작품에 대한 겸양일지, 혹은 자신의 천재성을 천재적인 독자가 알아보아 주기를 기대했던 것인지는 알 수 없지만, 중요한 것은 여기서 평범한 예술작품에 점철되어 있는 우연성과 모순성을 “정화할 säubern” 수 있는 ‘더 많은 천재들’의 존재를, 그리고 작품의 의미를 둘러싼 독자들의 통일되지 않는 논쟁과 분열을 은연중에 긍정하고 있다는 사실이다. 즉 그는 체리의 언어를 빌리자면 ‘미적 교육’이라 할 이상주의적 영향 미학을 거부하고, 불완전한 예술 작품을 통한 수용 능력의 함양이라는 역설적인 태도를 취하고 있다.

쉽게 이해되고 자연스럽게 느껴지는 훌륭한 예술작품에 대한 은밀한 반감은 아리스토텔레스의 사상과 완전한 대척점에 있다. 문학 작품이 불러일으키는 감정이란 하등 쓸모없는 것이며 예술 작품이란 그저 진리에 대한 이차적 모방물에 불과하다고 여겼던 플라톤에 대항하여, 아리스토텔레스는 문학작품이 지난 개연적 플롯을 통한 철학적 성찰의 기능과 감정의 정화라는 순기능을 역설했다. 물론 이러한 효과를 이루기 위해서 문학작품은 훌륭하고 탁월할 필요가 있으며, 그러기 위한 조건을 논한

것이 『시학』인 것이다. 그러나 클라이스트가 뒤바꿔 놓은 이러한 역전된 구도에서 훌륭하고 탁월해져야 하는 것은 작품이 아니라 예술 작품의 수용자다. 이에 따르면 예술 작품은 아리스토텔레스가 역설한 것처럼 힘들여 개연적인 구성을 취할 필요도 없고, 불합리하고 불가능한 것에 대한 정당화 조건을 논할 필요도 없으며, 무엇보다 그것의 목적인 감정의 정화에 도달시키기 위해 애쓸 필요가 없는 것이다.

클라이스트가 카타르시스를 연상시키는 ‘정화하다 säubern’라는 단어를 선택한 점도 의미심장한데, 아리스토텔레스에게서 정화란 연민과 공포의 감정을 안전한 영역에서 경험함으로써 쾌감으로 승화시키는 의미를 지닌다면, 클라이스트에게서 정화되어야 하는 것은 작품의 수많은 우연과 모순이며 더 훌륭한 판단력과 감정, 상상력을 발휘하기 위해서는 그러한 우연과 모순이 도리어 필요하다는 역설이 발생하기 때문이다.

요약하자면 ‘불가능하지만 믿어지는 것’, 즉 외적 진실과의 합치성보다 감정적 설득력을 우위에 두었던 아리스토텔레스에 반하여, 클라이스트는 ‘가능하지만 믿어지지 않는 것’을 전면에 내세움으로써 아리스토텔레스가 중시한 다음의 두 가지를 전면적으로 배격한다. 첫째는 내적 개연성을 통한 설득력에의 추구이며, 둘째는 감정의 정화라는 시의 목적이다. 클라이스트는 「비개연적 진실성」의 이야기의 시작 조건으로 처음부터 설득적인 태도를 포기하며, 불충분한 설명으로 일부러 설득력을 부족하게 만든다. 또한 그러한 비설득적 태도 때문에 수용자가 도달하게 되는 감정은 불확실한 진실 앞에 가로막혀, 당혹스러움에 봉착해 그러한 감정이 흘려보내지지(즉 정화되어 사라지지) 않는다.

덧붙여 「더 훌륭한 비평에서의 어느 문장」까지 참고해 보면 클라이스트는 반-아리스토텔레스적 문학론으로서 『시학』이 전제하고 있는 창작자와 수용자 간의 기본적인 관계 역시 역전하고 있다. 아리스토텔레스는 『시학』을 통해 개연적인 구성을 통하여 잘 이해되는 탁월한 예술작품을 창작하도록 창작자의 능력을 함양하는 방법을 논하고 있다. 반면 클라이스트는 평범한 창작자의 작품에서 잘 이해되지 않는 우연과 모순들을 ‘정화’하여 그 이면의 개연성을 구성해 낼 탁월한 수용자를 요구한다.

2. 자연과학적, 역사적 개연성의 무력화

이처럼 「비개연적 진실성」에는 아리스토텔레스의 개연성론에서 중시하는 기본적 원리들을 모두 의도적으로 비틀고 반하는 서술이 나타난다. 이는 당대 다른 주요 작가들이 아리스토텔레스의 개연성론을 계승해 오던 주류적 흐름과는 반대되는 행보다. 그런데 그렇다고 해서 클라이스트가 아리스토텔레스적 개연성론의 일반적인 반대항에 있던, 자연과학적, 역사적 지식과의 합치를 요구하는 개연성의 편에 있었는가 하면 그렇지 않다. 클라이스트는 당대 대립적 입장을 형성하던 자연과학적, 역사적 개연성에 대한 담론을 호출하면서도 이것에도 동조하지 않는다. 이 절에서는 세 편의 일화를 한 편씩 구체적으로 분석하면서 어떻게 클라이스트가 자연과학적, 역사적 개연성을 다루는지 보도록 한다.

「비개연적 진실성」에서 서술자인 장교가 ‘믿기지 않겠지만 사실’이라 주장하며 들려주는 세 가지 일화 중 첫 번째는 장교가 직접 목격했다고 하는 일화로서, 총알이 몸을 관통했는데도 멀쩡한 군인에 대한 이야기다.

장교는 이야기를 시작했다. “1792년 라인강 종군 행군 때, 적과의 전투가 끝난 후 나는 한 건장한 병사가 가슴에 관통상을 입었는데도 대오를 맞추고 총과 군장을 들고 가는 것을 봤어. 앞쪽에는 탄창 주머니의 가죽끈에 총알이 뚫고 지나간 구멍이 있었고, 뒤쪽에는 상의에 총알이 다시 빠져나간 다른 구멍이 나 있었지. 장교들은 이 희귀한 광경에 자신의 눈을 의심했고 그에게 재차 전선 뒤로 가서 상처를 봉대로 감아달라고 하라고 했어. 그런데 이 병사는 전혀 고통스럽지 않다고 확인하며, 이런 텡겨나간 총알 - 그는 그렇게 불렀어 - 때문에 연대에서 내쫓지 말아달라고 부탁했어. 우리가 야영지로 돌아간 저녁, 외과의가 호출되어 그의 상처를 진찰했어. 그리고 알아내기를, 총알이 가슴뼈를 뚫기에는 힘이 충분치 않아서 텡겨져 나왔고, 갈비뼈와 피부 사이에서 힘없이 유연하게 몸 전체를 감싸고 돌아 미끄러져서는 척추 끝에 부딪혀서 처음의 수직 방향으로 돌아와 다시 피부를 뚫고 나왔다는 거야. 그리고 약한 타박상

으로 인한 창상열 외에는 아무 이상이 없었어. 그리고 나서 며칠 지나지 않아 그는 다시 대오에 서게 됐어.”

»Auf einem Marsch 1792 in der Rheinkampagne«, begann der Offizier, »bemerkte ich, nach einem Gefecht, das wir mit dem Feinde gehabt hatten, einen Soldaten, der stramm, mit Gewehr und Gepäck, in Reih und Glied ging, obschon er einen Schuß mitten durch die Brust hatte; wenigstens sah man das Loch vorn im Riemen der Patronetasche, wo die Kugel eingeschlagen hatte, und hinten ein anderes im Rock, wo sie wieder herausgegangen war. Die Offiziere, die ihren Augen bei diesem seltsamen Anblick nicht trauten, forderten ihn zu wiederholten Malen auf, hinter die Front zu treten und sich verbinden zu lassen; aber der Mensch versicherte, daß er gar keine Schmerzen habe, und bat, ihn, um dieses Prellschusses willen, wie er es nannte, nicht von dem Regiment zu entfernen. Abends, da wir ins Lager gerückt waren, untersuchte der herbeigerufene Chirurgus seine Wunde; und fand, daß die Kugel vom Brustknochen, den sie nicht Kraft genug gehabt, zu durchschlagen, zurückgeprellt, zwischen der Ribbe und der Haut, welche auf elastische Weise nachgegeben, um den ganzen Leib herumgeglitscht, und hinten, da sie sich am Ende des Rückgrats gestoßen, zu ihrer ersten senkrechten Richtung zurückgekehrt, und aus der Haut wieder hervorgebrochen war. Auch zog diese kleine Fleischwunde dem Kranken nichts als ein Wundfieber zu: und wenige Tage verflossen, so stand er wieder in Reih und Glied.« (278)

이러한 종류의 일화는 현대의 우리에게도 익숙한 편이다. 위험천만한 교통사고나 추락사고를 당했는데도 절묘한 원리나 상황에 의해 목숨을 건졌다는 사람의 뉴스를 드물지 않게 접할 수 있기 때문이다. 이 첫 번째 일화는 비록 뉴스의 형식은 아니지만 베를린의 각종 사건 사고도 싣던 『베를린 석간신문』의 매체적 성격에 어울린다. 클라이스트는 1792년의 일이라 기술했지만 유사한 사건이 1806년 뤼벡 전투에서 벌어진 바 있다는 기록이 있어 온전한 창작이 아니라 클라이스트가 듣거나 읽고 변형한 것으로 추측되고 있다. 추측되는 출처는 앞서 언급한 바와 같이 루

트비히 폰 라이헤의 『회고록』이며 그 내용은 다음과 같다.

한번은 그[요르크 백작]가 마이어라는 이름의 훌륭한 사냥터 감독에 대한 이상한 이야기를 나에게 들려주었다. 마이어가 길에서 벌어진 전투에서 요르크 백작의 곁에 있었는데, 그때 총상을 당한 것이다. 총알은 가슴 앞쪽으로 들어가 뒤쪽으로 나갔다. “대령님, 부상당했습니다!” 마이어는 요크에게 말했다. 요크가 그를 바라보니 두 곳의 상처에서 피가 새어 나오고 있었고, 요크는 깊은 감동에 젖어 다음과 같이 말하며 손을 뻗었다. “친애하는 마이어, 이제는 다 끝났네. 그대는 용감하고 훌륭한 사내로서 죽어가고 있네. 신이 부르신 게야!” “그럼 됐습니다.” 마이어가 단호한 목소리로 말했다. “죽어야 한다면 프랑스 놈을 하나라도 더 데려가고 싶습니다!” 그러면서 그는 조준을 하더니, 방아쇠를 당겼고, 그러자 곧바로 그가 조준했던 프랑스인은 땅에 쓰러졌다. 마이어는 다시 회복되었다. 총알이 가슴을 관통하지 않고 갈비뼈 주위를 통과해 나간 것이다. Einst erzählte er mir einen merkwürdigen Zug von einem feiner Oberjäger, Namens Meier. Dieser befand sich in dem Straßen gefechte an seiner Seite, als er einen Schuß bekommt, wovon die Kugel vorn in die Brust hinein- und hinten herausgegangen war. „Herr Oberst, ich bin blessirt!“ sagt Meier zu York. Dieser sieht ihn an, und als er das Blut gewahrt, das an bei den Orten zur Wunde herausströmt, reicht er ihm tiefbewegt die Hand mit den Worten: „Mein lieber Meier, es ist vorbei, Sie sterben wie ein braver tapferer Mann; Gott befohlen!“ „Wohl an“, sagt Meier mit fester Stimme, „wenn es denn gestorben sein muß, so will ich noch einen Franzosen mitnehmen!“ Hier auf legt er an, drückt los, und in demselben Augenblicke stürzt der Franzose, den er aufs Korn genommen hat, zur Erde nieder. Meier wurde wieder hergestellt; die Kugel war nicht durch die Brust gegangen, sondern hatte ihren Weg um eine Rippe genommen.¹⁴⁶⁾

이 회고록에서의 일화는 마이어라는 인물이 관통상을 입었는데도 살

146) Ludwig Reiche(hrsg. von seinem Neffen L. v. Weltzien): Memoiren des königlich preußischen Generals der Infanterie Ludwig von Reiche. Leipzig 1857, S. 185–186.

아났다는 놀라운 사실 외에도, 이제 곧 죽게 되리라는 상황 속에서도 적군을 하나라도 더 처치하려고 했고 그것에 성공했다는 점이 애국적이고 영웅적인 면으로서 부각되고 있다. 「비개연적 진실성」의 첫 번째 일화에서도 관통상을 입은 병사가 심각해 보이는 부상에도 불구하고 대오에서 벗어나려 하지 않았다는 점이 군인다운 충성심을 드러내지만, 보다 상세해지고 초점이 맞추어진 부분은 ‘어떻게 관통상을 입고도 괜찮았는지’에 대한 외과의의 의학적 설명이다. 본래는 “가슴을 관통하지 않고 갈비뼈 주위를 통과”했다고 간단히 서술된 부분에 클라이스트가 살을 붙인 것이다.

「비개연적 진실성」에 따르면 총알은 “가슴뼈를 뚫기에는 힘이 충분치 않아서”, “갈비뼈와 피부 사이에서” 몸의 바깥쪽을 돌아 “척추 끝에 부딪혀서 처음의 수직방향으로 돌아와” 등으로 나갔다고 설명된다. 이런 일이 ‘정말로’ 가능한지 생물학적, 물리학적으로 판단하는 것을 떠나서, 총알이 “가슴을 관통하지 않고 갈비뼈 주위를 통과”했다는 본래 일화의 간단한 설명은 총알이 주요 장기를 운 좋게 피해간 것으로 예상하며 받아들일 수 있는 반면, 「비개연적 진실성」의 상세한 해부학적 설명은 너무나 많은 우연들이 중첩된 방식으로 장황하게 기술되어 오히려 쉽게 납득되지 않는다는 점이 중요하다. 이야기의 청자 혹은 텍스트의 독자는 ‘관통상을 입고도 걸어 다니는 사람’의 존재가 놀라운 것보다도, 총알이 그러한 방식으로 몸속에서 움직일 수도 있다는 사실에 더 놀라움을 느끼게 되며, 결과적으로 진기한 일의 원인은 표면적으로는 설명되지만 더 이상은 반론을 제기할 수 없는 방식으로 마무리되어 버린다. 그리고 바로 이러한 결과가 바로 클라이스트가 의도한 효과이기도 하다.

첫 번째 일화의 미심쩍은 설명에 청자들이 “잘못 들은 것은 아닌지 sie hätten nicht recht gehört”(278) 놀라워하면서도 더 이상 반론을 제기할 수 없는 까닭은, 여러 층위에서 ‘높아진 것처럼 보이는’ 개연성이 설명의 비개연성을 보충하고 있기 때문이다. 첫째로 일화가 시작되기 전에 제시되는 서술자에 대한 설명은 서술자의 신뢰성을 높여 심리적 개연성을 높인다. 「비개연적 진실성」의 초입에서, 이 일화를 들려주는 장교

는 “결코 거짓말을 한 적이 없는 쾌활하고 훌륭한 사람 als einen heitern und schätzenswürdigen Mann, der sich der Lüge niemals schuldig machte”(278)이라고 제시되기 때문이다. 그리고 둘째로 장교 본인이 그 사건의 목격자임을 주장했기 때문에 그는 사건의 증인으로서 스스로 역사적 개연성의 증거가 된다. 비록 제이콥스가 지적하듯, 장교는 병사가 총알을 맞는 순간을 목격한 것도 아니며 그 결과만을 전달할 뿐이기는 하지만 말이다.¹⁴⁷⁾ 그리고 마지막으로 결정적인 역할을 하는 것이 의학적, 해부학적 설명을 통한 자연과학적 개연성 자체다. 장교는 의사의 권위를 빌려 전달하고 있을 뿐만 아니라, 비교적 복잡한 설명을 하고 있기 때문에, 일반적인 상식 수준을 가진 청자들로서는 ‘그런 일은 결단코 일어날 수 없다’고 단호히 반론을 제기하기 어렵다. 그러나 물론 이야기가 끝난 후의 청자들의 반응에서 알 수 있듯이 이 설명은 결코 납득을 위한 것이 아니다.

그렇다면 무엇을 위한 것일까? 심리적, 역사적, 자연과학적 개연성이 실제로 높은 것이 아니라 ‘높아진 것처럼 보이는’ 까닭은 바로 이 모든 개연성 구축에의 시도가 수사적이고 수행적이기 때문이다.¹⁴⁸⁾ 다시 말해 ‘경이로운 일’을 서술하고 그것에 대한 원인을 설명하며 클라이스트는, 여러 ‘기적’을 자연과학적 이론을 통해 설명하고자 했던 합리주의적 정신을 따르는 것처럼 보이지만 내용적, 의미적으로는 전혀 합리적인 해명에 이르지 못한다. 결국에는 결정적인 순간을 목격하지 못한 장교의 증언도 의미적으로는 역사적 개연성을 이루는 데에 실패하며, 남은 것은

147) 제이콥스는 장교가 첫 번째 일화의 결정적인 순간을 목격하지 못했을 뿐만 아니라, 두 번째 일화에서도 바위가 강변으로 추락하는 결정적 순간을 놓쳤음을 지적하면서 이것이 이야기 속 청자가 장교에 대해 점차 갖게 되는 불신을 높이는 요소로 작용한다고 본다. Vgl. Carol Jacobs: The Style of Kleist. In: Diacritics 9.4 1979, S. 52.

148) 클라이스트 언어의 수사적, 수행적 측면은 앞서 인용한 제이콥스와 같은 해체 주의적 연구들을 통해 익히 조명되어 온 바 있다. 국내 연구 가운데 가령 김준서는 “명백한 오류에도 불구하고 의도한 결과를 관철시키는 대화”가 이루어지는 클라이스트들의 텍스트들을 예시로 들며, 클라이스트의 언어는 수사적 효과를 통하여, 합리적이고 보편적인 의미생산에 도달하는 것이 아니라 사고의 마비를 의도한다고 보았다. 김준서: 사유 바깥의 언어 : Heinrich von Kleist의 문학적 글쓰기. 연세대학교 대학원 석사학위논문 2005, 48.

장교의 평판이 이루는 심리적 개연성뿐이다. 첫 번째 일화의 내용을 ‘경이로운 것’이라 부를 수 있다면, 브라이팅어에게 그것은 시적인 개연성과 결합하여 발생해야 하는 것이다. 그러나 클라이스트는 의도적으로 위태롭게 쌓아 올려진, 겉보기뿐인 개연성과 놀라운 것을 억지로 결합시켜 놓음으로써, 우리가 개연성 담론의 역사를 짚어오며 사용한 두 지팡이의 무용함을 폭로한다. 하나는 문학에 자연과학적 지식에의 합치를 요구함으로써 진실을 전달할 수 있다고 믿는 플라톤주의적 개연성론이다. 첫 번째 일화의 경이는 자연과학적으로 ‘설명’되지만, 아무런 진실에도 해당지 않는다. 그리고 다른 하나는, 세상의 섭리와 본성 자체를 모방하는 시적 개연성을 통해 보편적 진리에 이르고자 하는 아리스토텔레스주의적 개연성론이다. 장교는 ‘믿을 수 있는 사람’이지만 믿을 수 없는 말을 하고, 직접 보았다고는 하지만 결정적인 장면은 보지 못했으며, 의학적 설명을 덧붙이지만 장황할 뿐 수긍을 불러일으키지 못한다. 이처럼 「비개연적 진실성」은 비합리의 연쇄를 통해 이야기를 이끌어 나가며, 아리스토텔레스가 추구한 개연적이고 논리적인 플롯을 의도적으로 비껴 나가며 두 개연성론을 모두 궁정하지 않는, 클라이스트 특유의 개연성론을 드러낸다.

첫 번째 일화의 분석으로 이미 많은 것이 설명되었지만, 클라이스트 특유의 개연성론은 두 번째, 세 번째 일화를 통해 점차 더 긴장이 고조되어 가는 방식으로 표현된다. 두 번째 일화는 첫 번째 일화와 같이 장교가 직접 겪었다는 이야기다. 여행 중 머문 곳에서 커다란 바위가 채석장으로부터 엘베 강 옆 지면으로 떨어졌는데, 이로 인해 엉뚱하게도 강 위에 떠 있던 배가 물으로 올라와 버렸다는 이야기다.

장교가 말했다. “그로부터 11년 후, 1803년에 나는 한 친구와 작센의 소도시 쾤니히슈타인에 있었어. 알려져 있다시피 그 근방에는 대략 삼십 분 정도 떨어진 곳에 있는 엘베 강변에 한 300페트 높이 되는 아주 가파른 언덕이 있는데 여기에 한 불만한 채석장이 있지. 일꾼들은 자기 연장으로 어떻게 더 해볼 수가 없는 거대한 바위덩어리가 있으면, 딱딱한 물체를, 특히 파이프를 갈라진 틈에 박아서, 이 작은 물체에 힘이 쐬기 형으로 작용하도록 하여 큰 바위에서 덩어리를 분리해내곤 했어. 이때가

바로 천 입방피트는 더 되는 엄청나게 큰 바위덩어리를 엘베 강의 수면 위로 떨어뜨리는 작업이 채석장에서 준비되고 있었어. [...] 그런데 그것이 떨어진 결과 무슨 일이 있어났는가? 우선 알아두어야 할 것이 있는데, 채석장의 바위벽과 엘베 강 사이에는 또 적어도 50피트 너비는 되는 지대가 있는데, 바위가 엘베 강물로 곧장 빠진 게 아니라(이 점이 중요하네.), 이 지대의 모래바닥 위로 떨어졌어. 여러분, 그런데 이 추락의 결과 야기된 공기의 압력으로 인해 작은 배 한 척이, 마른 땅 위로 날아간 거야. 이 배는 약 60피트 길이에 30피트 너비고 목재를 무겁게 싣고 있었는데, 엘베 강 반대쪽에 놓인 거야. [...] 아마도 엘베 강 전체가 (그 표면이) 순간적으로 범람해서 반대쪽 얕은 물가까지 흘러넘쳤다가, 단단한 물체인 배를 그곳에 남겨놓고 돌아왔던 것 같아. 마치 납작한 그릇에 물을 담고 나무 조각을 띄워 흔들면 나무 조각이 그릇의 가장자리에 남게 되는 것처럼 말일세.”

»Elf Jahre darauf«, sprach der Offizier, »im Jahr 1803, befand ich mich, mit einem Freunde, in dem Flecken Königstein in Sachsen, in dessen Nähe, wie bekannt, etwa auf eine halbe Stunde, am Rande des äußerst steilen, vielleicht dreihundert Fuß hohen, Elbufers, ein beträchtlicher Steinbruch ist. Die Arbeiter pflegen, bei großen Blöcken, wenn sie mit Werkzeugen nicht mehr hinzu kommen können, feste Körper, besonders Pfeifenstiele, in den Riß zu werfen, und überlassen der, keilförmig wirkenden, Gewalt dieser kleinen Körper das Geschäft, den Block völlig von dem Felsen abzulösen. Es traf sich, daß, eben um diese Zeit, ein ungeheurer, mehrere tausend Kubikfuß messender, Block zum Fall auf die Fläche des Elbufers, in dem Steinbruch, bereit war; [...] Was aber war die Wirkung dieses seines Falls gewesen? Zuvörderst muß man wissen, daß, zwischen der Felswand des Steinbruchs und dem Bette der Elbe, noch ein beträchtlicher, etwa 50 Fuß in der Breite haltender Erdstrich befindlich war; dergestalt, daß der Block (welches hier wichtig ist) nicht unmittelbar ins Wasser der Elbe, sondern auf die sandige Fläche dieses Erdstrichs gefallen war. Ein Elbkahn, meine Herren, das war die Wirkung dieses Falls gewesen, war, durch den Druck der Luft, der dadurch verursacht worden, aufs Trockne gesetzt worden; ein Kahn, der, etwa 60 Fuß lang und 30 breit, schwer mit

Holz beladen, am andern, entgegengesetzten, Ufer der Elbe lag: [...] Es ist wahrscheinlich, daß die ganze Elbe (die Oberfläche derselben) einen Augenblick ausgetreten, auf das andere flache Ufer übergeschwappt und den Kahn, als einen festen Körper, daselbst zurückgelassen; etwa wie, auf dem Rande eines flachen Gefäßes, ein Stück Holz zurückbleibt, wenn das Wasser, auf welchem es schwimmt, erschüttert wird.« (279–280)

두 번째 일화에서 우선 눈에 띠는 것은 구체적인 숫자가 - 종종 수사적인 것이라 해도 - 많이 등장한다는 것이다. “300피트 높이”의 절벽, “천 입방피트는 더 되는” 바위 덩어리, “적어도 50피트 너비는 되는” 지대, “60피트 길이에 30피트 너비”인 배라는 공간적 거리와 높이, 부피에 대한 표현 말고도, “11년 후인 [...] 1803년”, 그리고 위의 인용문에서는 생략했지만 “저녁 5시 무렵이 되어서야 erst um 5 Uhr gegen Abend” (279) 바위가 떨어졌다는 소식을 들었다는 시간에 대한 서술이 있다. 첫 번째 일화의 해부학적 설명이 일으키는 수사적 효과와 유사하게 이러한 구체적 숫자들은 ‘진실이라는 인상’을 주기에 기여한다. 이러한 숫자들은 묘사 내용을 상상해 보는 데에 도움을 줄 뿐만 아니라, 여러 사실들이 ‘정확히’ 전달되고 있다는 인상을 준다. 그러나 역시 이번에도, 장교는 물으로 밀려온 배를 사람들이 물로 띄우려 하는 작업 현장은 보았다고는 하지만 바위가 떨어지는 결정적인 순간은 보지 못한다.

첫 번째 일화 때처럼 두 번째 일화에서도 신기한 현상이 일어난 것에 대한 이론적 설명이 시도되는데, 이번에는 마치 과학원리 실험처럼 제시된다. “납작한 그릇에 물을 담고 나무 조각을 띠워 흔들면 나무 조각이 그릇의 가장자리에 남게 되는 것”이라는 장교의 설명은 일견 일리가 있어 보이지만, 이 사건의 기이한 점은 바로 바위가 강물로 떨어진 것이 아니라 모래지대 위에 떨어졌는데도 강물에 큰 파동을 일으켰다는 점에 있다. 그러한 사실은 설명이 끝난 후 곧바로 “그러면 그 바위는 엘베 강물로 떨어진 게 아닌 겁니까? Und der Block [...] fiel nicht ins Wasser der Elbe?”(280)라는 질문이 이어졌다는 점에서 다시 한 번 확인된다. 그리하여 마치 신기한 현상을 해명하는 것처럼 보이는 자연과학

적 설명이 충분치 못하다는 인상만을 남기며, 자연과학적 개연성을 높이려는 시도는 이번에도 수행적인 차원에서만 그치게 되어 첫 번째 일화를 통해 생겨나는 괴리 - 서술자의 신뢰성과 상반되는 비개연적 서술들 - 가 한층 더 고조된다.

자연과학적 개연성과 관련한 설명이 눈에 띠는 첫 번째, 두 번째 일화와 달리 세 번째 일화에서는 역사적 개연성에 대한 의식이 두드러진다. 세 번째 일화는 장교가 목격한 사건이 아니라 200여년 과거에 일어난 일이라고 하며, 배다리가 폭파되는 충격으로 한 기수가 날아갔는데 다치지 않고 강 건너편에 안착했다는 내용이다.

“세 번째 이야기는”, 장교는 이야기를 이어갔다. “네덜란드 독립전쟁 때, 파르마 공작의 앤트워프 포위공격 때 일어났어. 공작은 배다리를 이용해 스헬데 강을 봉쇄했고, 그러자 앤트워프 측은 전략가인 이탈리아인[역주: 지아니벨리]의 지휘 아래, 배다리 쪽으로 폭파선(화공선)을 보내 배다리를 공중으로 날려버리려고 했지. 이 때, 여러분, 폭파선이 스헬데 강 아래로 내려가 배다리 쪽으로 둑둥 떠내려갈 때, 이걸 주목해야 해. 스헬데 강의 왼쪽 강변에 기수 하나가 파르마 공 곁에 바짝 붙어 서 있어. 이제, 알겠지 여러분, 이제 폭발이 일어나. 그러자 기수가 온 몸 그대로 깃발과 군장까지 같이 날아가서는 으레 이런 과정에서 있을 상처 하나 없이 온전하게 스헬데 강 오른쪽 강변에 가 있어. 그리고 이 스헬데 강은 여러분도 알겠지만, 그 너비가 작은 대포의 사거리 정도 되지.”

»Die dritte Geschichte«, fuhr der Offizier fort, »trug sich zu, im Freiheitskriege der Niederländer, bei der Belagerung von Antwerpen durch den Herzog von Parma. Der Herzog hatte die Schelde, vermittelst einer Schiffsbrücke, gesperrt, und die Antwerpner arbeiteten ihrerseits, unter Anleitung eines geschickten Italieners, daran, dieselbe durch Brander, die sie gegen die Brücke losließen, in die Luft zu sprengen. In dem Augenblick, meine Herren, da die Fahrzeuge die Schelde herab, gegen die Brücke, anschwimmen, steht, das merken Sie wohl, ein Fahnenjunker, auf dem linken Ufer der Schelde, dicht neben dem Herzog von Parma; jetzt, verstehen Sie, jetzt geschieht die Explosion: und der Junker, Haut und Haar, samt Fahne und Gepäck, und ohne daß ihm das mindeste auf dieser

Reise zugestoßen, steht auf dem rechten. Und die Scheide ist hier, wie Sie wissen werden, einen kleinen Kanonenschuß breit.« (280)

앞의 두 일화에서 사건의 원인이 설명된 반면, 세 번째 일화에서는 아무런 설명도 덧붙여지지 않는다. 급기야 장교는 이제 이야기는 끝났다며 이야기의 출처도 알려 주지 않고 퇴장해 버린다. 진위를 궁금해 하는 청중들을 위해 누군가가 이 이야기는 술러의 역사서에서 나온 것이라고 증언해 줄 뿐이다. 즉 세 번째 일화는 역사적 개연성과 관련되는데, 역사서라는 증거가 있는 한 그 어떤 기이한 일이라도 인정해야만 한다는 강제적 분위기가 다음의 문장을 통해 조성된다.

[...] 시인은 [역사적] 사실을 이용할 수 없지만, 역사가는 출처의 확고함과 증거와의 일치 때문에 사실을 받아들일 수밖에 도리가 없다.

[...] ein Dichter von diesem Faktum keinen Gebrauch machen könne, der Geschichtsschreiber aber, wegen der Unverwerflichkeit der Quellen und der Übereinstimmung der Zeugnisse, genötigt sei, dasselbe aufzunehmen. (281)

역사서의 저자가 위와 같이 분명히 명시했다며, 출처를 전해준 누군가가 이야기한다. 그리고 이 텍스트는 여기에서 끝나 버리고 만다. 겉보기라도 최소한의 자연과학적 설명이 덧붙여진 첫 번째 일화 및 두 번째 일화와는 달리, 기이한 일에 대한 아무런 인과적 설명도 해 주지 않은 채로 그것의 사실성이 역사적 출처 하나로 해결 가능한 것처럼 나타나는 것이다. 이러한 극단성은 도리어 역사적 출처의 표기가 정말로 역사적 사실과의 합치를 보장할 수 있는가 하는 의문을 불러일으킨다는 점에서 역사적 개연성에의 요구를 무력화시킨다.

또한 이 세 번째 일화는 전달되는 과정에서 시제의 변화가 일어나는 특이한 점이 있다. 장교는 다른 일화를 들려줄 때처럼 과거형으로 이야기를 시작했다가, 화약을 실은 배가 다리 쪽으로 향했다는 순간부터 “이 순간, 여러분 In dem Augenblick, meine Herren”(280)이라는 말로 청중을 한 번 주목시키더니, “이제, 알겠지 여러분, 이제 폭발이 일어나.

jetzt, verstehen Sie, jetzt geschieht die Explosion”(ebd.)와 같이 현재시제로 바꾸어 ‘지금’을 강조하고 청중에게 재차 말을 걸어가며 이야기를 이어 나간다. 이 부분은 캄페가 “역사적 사건에서 필연적으로 부재하는 현존성이, 이야기라는 화용적 상황에서 사건으로서의 사건 자체를 연출해 버리는 역사적 현재형으로 대체된다.”고 지적했던 그 순간이다.¹⁴⁹⁾ ‘역사적 현재형’이란 과거형으로 기술하는 일반적인 역사 서술과 달리 예외적으로 과거의 사건을 문법적 현재형으로 표현하는 일종의 문체적 수단 Stilmittel을 일컫는다. 장교가 마치 공연을 하듯 청중 앞에서 현재형을 사용하며 실감나게 과거의 사건을 전달하는 모습은, 캄페가 지적하듯 역사서술에서의 ‘역사적 현재형’을 상기시킨다.

한편 장교는 현재시제로 사건을 서술하는 동시에 청중에게 자꾸 말을 걸며 이야기에 참여하기를 유도함으로써 모두가 마치 그 사건 현장에 와 있는 것만 같은 현장감을 조성하며 이야기를 들려준다. 하지만 이로써 관객들이 경험하게 되는 가장 큰 감정은 이야기 자체의 비개연성이다. 이야기가 끝나고 장교가 청중에게 “이해하셨소? Haben Sie verstanden?”(280)라고 묻자 돌아오는 대답은 “허 참 제기랄! Himmel, Tod und Teufel!”(280)이라는 탄식뿐이기 때문이다. 현재시제를 통한 장교의 ‘역사서술’은 그 진실에 대한 믿음을 얻는 데에는 실패하는 동시에, 아이러니하게도 캄페의 표현을 빌리자면 ‘사건 자체’로서 지금 여기에서 다시 발생함으로써 청중으로 하여금 한 사건을 체험케 한다. 탄식에서 드러나는, 청중의 ‘믿기지 않는다’는 반응은 이중의 의미를 담고 있다. 하나는 이 사건이 진실이라는 주장을 믿을 수 없다는 뜻이지만, 다른 하나는 이미 체험한 비개연적 사건에 대한 감정을 수사적으로 표현하는 것이다. 즉 장교의 역사적 현재형은, 역사적 실제성이란 과연 어디에서 비롯하는가 하는 질문을 제기한다. 역사적 현재형이 불러일으키는 사실감은 서술된 내용이 역사적 사실이라는 근거 때문에 사실적인 것이 아

149) “Die notwendig fehlende Präsenz des historischen Ereignisses wird ersetzt durch das historische Präsens, das nun sogar das Ereignis selbst als Ereignis in der Pragmatik der Rede inszeniert [...]” Rüdiger Campe: Spiel der Wahrscheinlichkeit: Literatur und Berechnung zwischen Pascal und Kleist. Wallstein Verlag 2002, S. 432.

니라, 역사적 현재라는 서술 방식이 문학적 재현으로서 기능하기에 사실적으로 체험되고 있기 때문이다. 즉 이 부분은 문학에 역사적 개연성을 요구하는 것의 전제가 되는, 역사서술과 역사적 사건의 문학적 재현이 완벽하게 구분 가능하다는 체계에 균열을 일으키고 있다.

요컨대 세 번째 일화는 ‘역사적 출처’와 ‘역사적 현재형’이라는 두 가지를 통해 역사적 개연성에 대한 담론을 호출한다. 역사적 출처의 언급은 문학이 역사적 사실에 부합해야 한다는 요구를 충족시키기 위한 가장 확실한 방법이 된다. 그런데 세 번째 일화에서는 비개연적인 이야기의 진실성이 오로지 출처에만 근거한다는 극단화된 조건이 연출됨으로써 역사적 출처가 정말로 역사적 개연성을 담보할 수 있는가 하는 혼란을 자아낸다. 또한 역사적 현재형의 사용 역시, 서술 행위의 수행성 속에서 발생하는 사실성이 역사적 사실성과 분명히 구분 가능할 것인지에 대한 의구심을 불러일으켜 역사적 개연성에 대한 요구라는 것이 실제로는 그리 간단하고 분명치 않다는 점을 폭로한다.

이처럼 「비개연적 진실성」은 개연성 담론의 역사에서 아리스토텔레스적 개연성론의 반대편 축을 담당하던 자연과학적 개연성과 역사적 개연성을 다루면서 그러한 개연성에의 호소가 역으로 비개연성의 증가로 이어지도록 만든다. 즉 자연과학적, 역사적 개연성에의 요구를 드러내는 동시에 무력화하고 있는 것이다. 뿐만 아니라 클라이스트가 이 텍스트를 통해서 점진적으로 의미를 형성하는 방식은 의미론적 차원과 수행적 차원에서 계속해서 괴리를 일으키는 것으로서, 아리스토텔레스적 개연성론에서 추구하는 것처럼 논리적으로 내적 개연성이 증가하는 방식을 따르지도 않는다. 특히 장교가 이야기에 시작하기 앞서 다음과 같이 이야기하는 부분에서 확실하게 아리스토텔레스적 개연성론과의 결별을 읽어낼 수 있다.

“[...] 왜냐하면 사람들은 진실에 대한 첫째 조건으로 개연적인 것을 요구하지만, 개연성이란 경험상 그렇듯이 항상 진실의 편에 있지는 않기 때문이다.”

“[...] Denn die Leute fordern, als erste Bedingung, von der Wahrheit, daß sie wahrscheinlich sei; und doch ist die Wahrscheinlichkeit, wie die Erfahrung lehrt, nicht immer auf Seiten der Wahrheit.” (277–278)

아리스토텔스적 개연성론에서 ‘비개연적 진실’은, 『시학』에서의 아가톤 인용이나, 빌란트의 『아가تون 이야기』에서 알 수 있듯 세상사의 거대하고 복잡한 섭리로서 인정되어 결국은 시적 개연성 안에 포함된다. 즉 어떤 비개연적 사건이 발생하게 된 원인을 논리적, 이론적으로 설명할 수는 없을지라도 시적 개연성을 통해서는 하나의 진실로서 전달하는 것이 가능하다는 것이다. 그런데 「비개연적 진실성」에서는 “경험상 그렇듯이” 존재한다고 주장된 ‘비개연적 진실’의 의미를 부연하기 위한 시적 개연성이 전혀 동원되지 않으며, 비개연성을 통해 어떤 특정한 감정적 효과를 노리지도 않는다. 이 텍스트의 비개연성이 독자에게 불러일으킬 감정을 굳이 꼽자면 아마도 당혹스러움일 것이며, 이것은 텍스트에 대한 다양한 해석을 열어젖히는 동기로 작용한다. 이러한 효과를 기도하는 현대 문학 작품에서 드물지 않게 되었지만, 18세기를 막 지난 시기로서는 생소한 것이었다.

즉 개연성 담론의 역사적 맥락 속에서 「비개연적 진실성」을 개연성에 관한 시학 텍스트로 읽었을 때 확인할 수 있는 것은 이 텍스트가 제목을 통해서부터 이미 명백히 개연성 담론을 호출하고 있을 뿐만 아니라, 당대까지 개연성 담론에서 중심적인 두 축을 이루던 개연성 담론의 어느 쪽에도 포섭되지 않는다는 사실이다. 또한 동시대라 할 수 있는 18세기에 전개된 아리스토텔레스적 개연성론의 계승자들의 여러 분화된 담론과 비교해서도 클라이스트는 차별화된 독자적 이론을 전개함을 확인할 수 있다.

IV. 개연성의 해체로서의 클라이스트 소설

Ⅲ장에서 우리는 「비개연적 진실성」을 클라이스트 특유의 개연성론 텍스트로 읽어보면서, 그 내용이 아리스토텔레스의 개연성 및 그것을 계승한 18세기 독문학의 개연성 담론의 전반적 경향과는 사뭇 다르다는 사실을 확인할 수 있었다. 18세기에 예술이 자율성을 획득해가는 과정에서 작가들과 문학이론가들은 서사문학이 허구로부터 의미를 생산할 수 있는 기본 원리로서 개연성을 강조하였고, 개연성은 서사문학을 존재론적으로 합리화하는 근거이자 작품 내적으로 갖추어야 하는 기본적인 논리적 원칙으로서의 합리성을 의미했다. 그러나 클라이스트는 이러한 이중의 합리화 과정에 동조하지 않는 독특한 시학을 보여준다. 오히려 클라이스트는 서사를 개연적이고 합리적으로 ‘보이도록’ 가장하는 동시에, 독자가 이러한 가장을 충분히 눈치 챌 수 있도록 여러 기법을 사용한다. 즉 클라이스트의 ‘가장된 합리화’의 목적은 비합리를 합리성으로 눈속임하기 위해서가 아니라, 합리성이 위장되는 과정 자체를 폭로하는 데에 있다. 클라이스트의 이러한 시학은 서사문학을 존재론적으로 합리화할 필요성에서 일찍이 벗어나 있다는 점에서, 그리고 작품 내적인 합리성으로서의 개연성에 대한 의무감에서 자유롭다는 점에서 18세기의 주류를 형성하는 개연성 담론과의 이른 결별, 즉 선취적 진보를 보여준다.

또한 클라이스트의 개연성론은 아리스토텔레스주의의 계승과 대립하는 플라톤주의적 개연성의 계승, 즉 자연과학적, 역사적 개연성을 요구하는 입장에 대해서도 비판적이다. 「비개연적 진실성」의 일화 각각의 분석에서 드러난 것처럼, 클라이스트는 마치 자연과학적, 역사적 개연성의 요구에 따르는 것처럼 가장하면서 의미적 차원과 수행적 차원에서 충돌을 일으켜 이러한 식의 요구를 무의미하게 만들기 때문이다. 이처럼 클라이스트의 개연성론은 개연성 담론사의 주요한 두 주류적 담론 모두에서 벗어나 있다. 개연성 담론사라는 역사적 맥락 속에서 설명해지는 것은, 클라이스트가 아리스토텔레스 아래로 굳건했던 문학의 기본적인 조

건, 즉 시학적 개연성에 대한 당위를 해체할 뿐만 아니라, 문학 외적 진실에 따라 개연성을 판단하는 플라톤주의적 개연성론 역시도 무력화하고 해체한다는 사실이다.

이 장에서는 ‘개연성의 해체’라는 클라이스트의 개연성론의 특징을 바탕으로, 그의 소설에서 개연성론이 어떻게 재현되고 있는가를 고찰해 본다. 그가 발표한 소설들은 노벨레라고도 할 수 있는데, 노벨레라는 장르는 본래 ‘특이한 사건을 다루는 이야기’로 정의되지만, 클라이스트의 노벨레들의 경우는 사건 자체의 기이함에 더해 예측하기 어려운 전개가 펼쳐진다는 특징이 있다. 이 장에서 분석의 중심으로 삼는 작품들인, 「성체칠리아 혹은 음악의 힘」, 「칠레의 지진」, 「미하엘 콜하스」, 「결투」, 「O.... 후작부인」의 경우도 마찬가지다. 작품 속의 인물들은 기이한 상황에 처하게 되는데, 그 상황을 이해하거나 반응하는 과정에서 비개연적인 사태에 대한 나름의 의미화를 시도한다. 또한 전지적인 서술자는 의도적으로 인물의 동기나 중요한 정보를 숨기는 등 여러 은밀한 서술 방법을 통하여, 독자로 하여금 서사의 개연성을 제대로 판단하지 못하도록 방해하기도 한다. 이러한 특징들로 인해 클라이스트의 소설들은 독자들로서는 예측하기 어려운 방향으로 전개되고, 그만큼 더 흥미롭고 독특한 클라이스트의 개성을 드러낸다. 따라서 이 장에서는 클라이스트 소설에서 비개연적 사태가 의미화되는 장면들을 중심으로, 기존의 개연성 담론이 어떻게 반영되며 또한 해체되는가에 대한 분석이 이루어질 것이다.

1. 비개연적 사태로서의 기적의 해체

클라이스트의 여러 작품들은 중세를 배경으로 하고 있다. 「미하엘 콜하스」는 16세기 중엽을, 「성체칠리아 혹은 음악의 힘」은 16세기 말 네덜란드에서 성상파괴운동이 성행하던 때를, 「결투」는 14세기 말을 시대적 배경으로 명시하고 있고, 1647년의 대지진을 배경으로 하는 「칠레의 지진」 역시 중세 후기를 배경으로 삼고 있다. 그리고 시대를 특정하지 않은 경우라도 「로카르노의 거지 노파」는 폐허로 남겨진 “어느 후작 소

유의 오래된 성”(196)이라는 표현에서, 그리고 「주워온 자식」은 인물들이 흑사병을 앓는다는 점에서 역시 중세가 배경임을 짐작케 한다.

우리는 Ⅱ장에서 중세의 성담에서 이야기되는 기적을 논한 바 있다. 기적은 그 정의상 비개연성을 전제로 한다. 그리고 기독교적 세계관 안에서 기적은 신의 개입으로서, 즉 목적이 있는 것으로서 의미화되고 정당화되며, 그렇게 의미화하는 주체에게 기적은 어떠한 자연과학적 설명도 필요치 않은 주관적 진실이자 신념으로 고착된다. 중세를 배경으로 하는 클라이스트의 소설에서도 기적은 중요한 모티프로 등장한다. 여기서는 「성 체칠리아 혹은 음악의 힘」과 「칠레의 지진」에서 기적이 의미화되는 과정에 주목하여 클라이스트가 종래의 중세적 개연성론을 해체하고 있음을 규명하고자 한다.

1.1. 「성 체칠리아 혹은 음악의 힘」: 무목적적 기적

중세의 기적과 그 의미화와 관련해 가장 직접적으로 관련되는 소설은 무엇보다도 ‘성인 전설 eine Legende’이라는 부제가 달려 있는 「성 체칠리아 혹은 음악의 힘」이다. 이 이야기의 주요 공간적 배경은 아헨의 성 체칠리아 수녀원이다. 신교에 빠져 있는 네 명의 형제가 유산상속 문제로 우연히 아헨에 모였는데, 곧 성체축일을 맞아 수녀원에서 미사가 열린다는 이야기를 듣고 여기서 성상파괴운동을 일으키기로 결의한다. 그러나 이들이 패거리를 모아 와서 소동을 일으키기 바로 직전, 미사에서 어느 오라토리오가 장엄하고 감동적으로 울려 퍼지자 네 형제는 이를 듣고 넋이 나가 버린다. 이후 네 형제는 매일 다른 아무 것도 하지 않고 오로지 십자가에 경배만 하며 하루를 보내다가 자정을 알리는 종소리가 들리면 끔찍한 목소리로 오라토리오의 〈대영광송〉을 부르짖는 행동만을 하게 되어 정신병원에 수감된다는 이야기다.

구체적으로 이 이야기에서는 두 가지 기적이 일어난다. 이 네 형제가 음악을 듣자마자 처하게 된 기이한 상태가 그중 하나고, 다른 하나는 이 곡을 유일하게 지휘할 수 있는 인물인 안토니아 수녀가 본래 병으로 누

위 있었는데도 갑자기 나타나 이 곡을 지휘했다는 현상이다. 그런데 작품 후반에 밝혀지는 사실은, 안토니아 수녀를 간호한 친척 수녀가 중언하기로 안토니아 수녀는 하루 종일 계속 누워 있었다는 것이다, 심지어 그날 저녁 사망했다는 것이다. 그럼에도 불구하고 안토니아 수녀로 보이는 사람이 미사에 참석한 사람들 앞에 모습을 드러내 문제의 그 곡을 지휘한 것이다. 이에 대해 대주교는 “성 체칠리아 당신이 이 무서우면서도 영광스러운 기적을 행하셨도다 die heilige Cäcilie selbst dieses zu gleicher Zeit schreckliche und herrliche Wunder vollbracht habe”(227)고 말했다고 서술된다.

이 이야기는 표면적으로는 일반적인 성인 전설처럼 읽힌다. 제목이자 배경이 되는 수녀원 이름인 ‘성 체칠리아’는 로마 시대의 순교자로, 자신의 뜻에 반해 이교도와 결혼하게 되자 결혼식에서 마음속으로 하느님에게 노래를 불렀기에 훗날 음악의 성자로 선포되었다. 이는 작품에서 음악이 중요한 역할을 한다는 점과 자연스럽게 연관된다. 그런데 실제 성인 전설에서는 기적을 행하거나 입는 ‘성인’이 중심이 되는 반면, 이 작품에서 성인의 존재는 수수께끼로 남는다. 사람들이 기적의 순간에 본인물은 안토니아 수녀였으나, 서술자는 안토니아 수녀가 어떤 인물인지 자세히 설명하지 않으려 작정을 한 듯하다. 안토니아 수녀에 대해서는 악단장이며, 의식을 잊고 누워 있다는 타인의 관찰적 서술만이 짤막하게 등장할 뿐이며, 마침내 신비롭게 등장한 장면에서는 다음과 같이 서술된다.

수녀들이 오르간 발코니에 앉아 연주를 하려던 참이었다. 이미 여러 번 다뤘던 악곡의 악보를 나누고, 바이올린, 오보에, 콘트라베이스를 점검하고 조율하고 있을 때, 안토니아 수녀가 얼굴은 약간 해쓱해졌지만 생기있고 건강한 몸으로 충계에서 나타났다. 옆구리에는 수녀원장이 그토록 간절히 연주되기를 바랐던 아주 오래된 이탈리아 미사곡 악보를 끼고 있었다. “어디서 오셨어요? 어떻게 이리 갑자기 건강을 되찾으셨어요?” 수녀들이 깜짝 놀라 묻자, 안토니아 수녀는 대답했다. 아무리면 어때요, 여러분, 아무리면. 그러고선 손에 들고 있던 악보를 나눠주고, 열광하여 달뜬 얼굴로 오르간 앞에 앉더니, 이 훌륭한 악곡의 지휘를 맡았

다. 그러자 경이로운 천상의 위안이 경건한 수녀들의 가슴속으로 흘러드는 것 같았다.

Eben schickten sich die Nonnen auf dem Altan der Orgel dazu an; die Partitur eines Musikwerks, das man schon häufig gegeben hatte, ward verteilt, Geigen, Hoboen und Bässe geprüft und gestimmt: als Schwester Antonia plötzlich, frisch und gesund, ein wenig bleich im Gesicht, von der Treppe her erschien; sie trug die Partitur der uralten, italienischen Meese, auf deren Aufführung die Äbtissin so dringend bestanden hatte, unter dem Arm. Auf die erstaunte Frage der Nonnen: »wo sie herkomme? und wie sie sich plötzlich so erholt habe?« antwortete sie: gleichviel, Freundinnen, gleichviel! verteilte die Partitur, die sie bei sich trug, und setzte sich selbst, von Begeisterung glühend, an die Orgel, um die Direktion des vortrefflichen Musikkstücks zu übernehmen. Demnach kam es, wie ein wunderbarer, himmlischer Trost, in die Herzen der frommen Frauen [...] (218)

안토니아 수녀의 “아무려면 어때요, 여러분, 아무려면, gleichviel, Freundinnen, gleichviel!”이라는 말은 결정적인 연결고리를 생략해 버리는 클라이스트 특유의 시학을 함축하고 있다. 일반적인 성인 전설의 문법을 따랐다면 안토니오 수녀는 병석에 누운 와중에 천사를 보았거나, 병석에서 기적적으로 몸을 일으켜 지휘를 했었어야 하지만, ‘아무려면 어떻든’ 안토니오 수녀는 이유 없이 나타난 것이다. 또한 이후 밝혀지듯이, 안토니아 수녀가 앓아누운 병은 “처음에는 생명에 지장이 없어 보였는데 welches früherhin gar nicht lebensgefährlich schien”(227) 그럼에도 불구하고 그날 저녁 사망해 버리기 때문에 어떤 성스러운 일이 있었는지는 조금도 밝혀지지 않은 채로 영원히 미궁 속에 남게 된다. 즉 이 이야기에서 안토니오 수녀가 ‘성인’이 될 수 있는 직접적인 연결고리는 의도적으로 누락되어 있다. 그렇기 때문에 결국 대주교 역시 이 기적을 안토니오 수녀의 기적이 아닌, 이 수녀원의 이름으로 부여된 “성 체칠리아”가 몸소 행한 기적이라 칭하는 것 외에는 도리가 없었던 것이다.

그렇다면 네 형제는 어떨까? 오라토리오를 듣고는 단번에 열정적인

가톨릭 신자로 변해 여생을 종교와 찬양에 바치게 된 네 형제를 성인이 라 일컬을 수 있을까? 네 형제는 이날 이후 자정이 되면 〈대영광송〉을 소리쳐 부르게 되는데, 처음으로 불렀던 날에 대한 상세한 묘사를 보면 이들의 노래는 경건하고 성스럽다기 보다는 무시무시하고 광기가 서려 있음을 알 수 있다. 네 형제의 소식이 끊기고 6년 후 아들들을 찾아 아헨에 온 어머니는 사건과 관련된 사람들을 만나 일의 전말을 알게 되는데, 아들들이 처음으로 광증을 보였던 날을 목격한 이로부터 다음과 같은 묘사를 듣는다.

아드님들은 끔찍하고 소름 끼치는 목소리로 〈대영광송〉을 부르기 시작했습니다. 표범이나 늑대가 차가운 겨울 하늘을 보고 울부짖을 때 아마 이와 비슷한 소리를 냈을 것입니다. 부인께 장담하거니와, 집의 기둥들이 흔들거렸습니다. 창문이 와장창 부서질 것 같았습니다. 아드님들의 허파에서 날숨이 눈에 보일 듯 터져나와 창문을 때렸는데, 마치 무거운 모래를 여러줌 창유리에 끼얹기라도 한 듯싶었습니다. 이러한 으스스 한 소동에 우리는 넋을 잃고 머리털이 곤두서 뿔뿔이 달아났습니다.
[...] 오싹하고 들도 보도 못한 울부짖음이 어디서 나는지 찾아내려 했습니다. 이 울부짖음은 영원히 저주받은 죄인들의 입에서 터져나오는 듯했습니다. 불이 활활 타는 지옥의 가장 깊은 밑바닥에서 하느님의 귀에 대고 울며불며 자비를 간청하고 있었습니다.

[...] fangen sie, mit einer entsetzlichen und gräßlichen Stimme, das gloria in excelsis zu intonierenan. So mögen sich Leoparden und Wölfe anhören lassen, wenn sie zur eisigen Winterzeit, das Firmament anbrüllen: die Pfeiler des Hauses, versichere ich Euch, erschütterten, und die Fenster, die von ihrer Lungen sichtbarem Atem getroffen, drohten klierend, als ob man Händen voll schweren Sandes gegen ihre Flächen würfe, zusammen zu brechen. Bei diesem grausenhaften Auftritt stürzen wir besinnungslos, mit sträubenden Haaren auseinander; wir zerstreuen uns, Mäntel und Hüte zurücklassend, durch die umliegenden Straßen, welche in kurzer Zeit, statt unsrer, von mehr denn hundert, aus dem Schlaf geschreckter Menschen, angefüllt waren; das Volk drängt sich, die Haustüre sprengend, über die Stiege dem Saale zu, um die Quelle dieses

schauderhaften und empörenden Gebrülls, das, wie von den Lippen ewig verdamter Sünder, aus dem tiefsten Grund der flammenvollen Hölle, jammervoll um Erbarmung zu Gottes Ohren heraufdrang, aufzusuchen. (223)

네 형제의 노랫소리는 “표범이나 늑대 Leoparden und Wölfe”와 같은 짐승 소리에 비유되며, 사람들을 공포에 질리게 하는 소리로서 “영원히 저주받은 죄인들의 입에서 터져나오는 듯 wie von den Lippen ewig verdamter Sünder”하다고 묘사된다. 네 형제가 부르는 노래는 오라토리오를 통해 감화되어 평화를 찾은 개종자의 노래가 아니라, 심판을 받은 죄인을 연상케 한다. 그렇다면 이들은 그저 신으로부터 심판받은 자들인가 하면, 그렇지 않다. 아이러니하게도 이들은 노래를 부를 때를 제외하고는 평온하고 행복한 삶을 살았다고 기술되기 때문이다. 아들들이 수감되어 있는 정신병원의 관리인은 아들들을 찾아온 어머니에게 아들들의 상태에 대해 다음과 같이 말한다.

[...] 그렇지만 이 젊은 사내들의 몸은 뺃속까지 건강합니다. 마음도 매우 진지하고 엄숙하기는 하지만 그렇다고 명랑함을 잃지는 않았습니다. 자신들을 미쳤다고 흥보는 사람이 있으면 동정하듯 어깨를 으쓱하고선 입버릇처럼 이렇게 말한답니다. ‘아헨의 훌륭한 시민들도 우리가 아는 사실을 깨달아야 할 텐데. 그러면 우리와 마찬가지로 만사 제쳐두고 예수그리스도의 십자고상 둘레에 모여앉아 <대영광송>을 부를 텐데.’

[...] daß die jungen Männer dabei körperlich vollkommen gesund wären; daß man ihnen sogar eine gewisse, obschon sehr ernste und feierliche, Heiterkeit nicht absprechen könnte; daß sie, wenn man sie für verrückt erklärte, mitleidig die Achseln zuckkten, und daß sie schon mehr als einmal geäußert hätten: »wenn die gute Stadt Aachen wüßte, was sie, so würde dieselbe ihre Geschäfte bei Seite legen, und sich gleichfalls, zur Absingung des gloria, um das Kruzifix des Herrn niederlassen.« (220)

또한 이 노벨레는 다음과 같은 문장으로 끝을 맺는다. “아들들은 오래

오래 살다가 즐겁고 행복하게 죽었다. 늘 그러던 대로 〈대영광송〉을 다시 한 번 부르고 나서였다. die Söhne aber starben, im späten Alter, eines heitern und vergnügten Todes, nachdem sie noch einmal, ihrer Gewohnheit gemäß, das gloria in excelsis abgesungen hatten.”(228) 이러한 결말을 통해 네 형제는 죄인으로서 완전히 심판을 받았다고도, 또 깨달음을 통해 구원받았다고도 확정할 수 없게 된다. 마치 안토니아 수녀가 성인이 될 수 있는 근거가 끊어져 있는 것처럼 네 형제들의 경우도 성인에 부합할 만한 근거가 발견되지 않는다. 즉 이 노벨레에서 분명히 ‘기적’은 일어나지만, 일반적인 성담이나 성인전설에서의 기적이 구원 또는 심판으로 분명하게 나타나는 것과는 달리 원인과 목적이 불분명하게 제시되고 있는 것이다. 클라이스트는 과학적 이론으로는 설명하기 어려운 종교적 기적이 일어나는 전통적인 중세 기독교적 성담의 틀을 빌려 오면서도, 본래의 맥락에서라면 자연스럽게 이루어졌을 합리화와 의미화가 잘 이루어지지 않도록 서술한다. 결과적으로 부제로 달려 있는 ‘성담’은 독자의 착오를 일으키기 위한 트릭으로 작동한다. 독자는 부제를 통해 전통적 성담의 문법을 익연중에 기대하며 이 이야기를 읽기 시작한다. 수도원이 폭력으로부터 구원되는 부분까지는 독자의 기대에 어긋나지 않지만, 이후 이야기의 진행을 통해 가중되는 불합리성은 이 기적을 무목적인 것으로 만들고 일반적인 성담에서 비껴나 있어 독자는 혼란에 빠지게 된다.¹⁵⁰⁾

150) 비트코프스키가 이 노벨레를 두고 “전설 패러디 Legendenparodie”라고 한 것도 바로 이러한 맥락에서다. 비트코프는 이 이야기가 반어적 의미에서 ‘전설’이라 할 수 있는 이유 중 하나로 상세한 사실 정보와 시간 정보가 ‘공연히’ 들어가 있는 점을 드는데, 이 점은 이후 「미하엘 콜하스」 분석의 ‘2.1. 장치로서의 연대기’(167쪽 이하)와도 연관되는 지점이다.

“그렇다면 ‘전설(성담)’이라는 말은 무엇인가? 그렇게 정확한 사실 및 시간 정보가 나타나는 바로 여기에서는 전혀 필요하지 않다. 그 명백하면서도 우스울 정도로 비밀스러운 대조적 맥락에서, 그것은 의도적으로 꾸며낸 이야기, 허풍이라는 의미에서 ‘전설 패러디’ 또는 ‘전설’처럼 들릴 수 있다. Was soll da noch das Wort *Legende*? Gerade hier, wo so genaue Sach- und Zeitangaben auftreten, ist es entbehrlich. Im Zusammenhang mit jenem offenbaren und trotzdem lächerlich verschwiegenen Kontrast mag es eher klingen wie «*Legendenparodie*» oder wie «*Legende*» im Sinne einer mutwillig erfundenen Geschichte, einer Flunkerei.”

결론적으로 기적과 클라이스트의 개연성론은 다음과 같이 정리될 수 있다. ‘성인전설’ 혹은 ‘성담’으로서 「성 체칠리아 혹은 음악의 힘」은 기적이 일어나기에 자연스러운 시대적 배경으로서 중세를 소환한다. 그리고 이때 소환되는 배경으로서의 ‘중세’란 종교적, 역사적 배경일 뿐만 아니라 신성을 통한 기적이 등장하는 중세의 개연성 담론을 의미한다. 그리고 이것은 물론 그 중세의 개연성 담론의 문법을 따르기 위해서가 아니라 해체하기 위한 선택이다. 이 노벨레가 전하는 이야기가 빚어내는 기이함은 그 사건 자체의 놀라움에서 비롯되는 것이기도 하지만, 다른 한편으로는 중세의 개연성 담론이 구축한 형식을 빌려온 동시에 그 틀에서 어긋나 있는 데서 발생한다. 즉 중세의 개연성 담론에서 기적이 ‘정당화된 비개연성’이었다면, 클라이스트는 이러한 의미에서의 기적을 벨려와 그것이 정당화되지 않는 과정 자체를 주제화하고 있는 것이다.

1.2. 「칠레의 지진」: 의미화의 충돌과 기적의 해체

「칠레의 지진」은 서로 사랑하지만 신분 차이로 교제를 금지당한 남녀 커플 예로니모와 요제페의 이야기다. 요제페는 수녀원에서 지내면서도 예로니모를 몰래 만나다 결국 출산을 하는 죄를 지어 사형을 선고받고, 예로니모는 감옥에 갇힌다. 요제페의 사형 집행이 가까워진 시각 예로니모는 자살을 하려 하나, 갑자기 일어난 대지진으로 감옥이 무너지고 요제페는 사형장으로 향하는 행렬이 와해되는 바람에 두 사람은 극적으로 목숨을 건진다. 요제페는 수녀원에서 맡고 있던 아이를 되찾고 예로니모와도 재회한다. 이 두 사람에게 절망적인 상황으로부터의 극적인 구제는 사태를 낙관적 믿음을 바탕으로 바라보게 할 계기가 되어 이들은 안전한 곳으로 몸을 피해 사면을 구해 볼 희망을 품어 본다. 그러나 얼마 가지 않아 상황은 순식간에 다시 반전된다. 괜찮으리라 생각하고 참석한 특별 미사에서, 신의 분노를 일으킨 자들로 지목되어 갑작스럽게 목숨을 잃게

Wolfgang Wittkowski: Die Heilige Cäcilie und Der Zweikampf. Kleists Legenden und die romantische Ironie. In: Colloquia Germanica (6) 1972, S. 20.

되기 때문이다. 즉 예로니모와 요제페에게 낙관적 믿음에 기반한 사태 파악은 오히려 구원의 결모습을 한 심판으로 돌아온다.

「칠레의 지진」에서 종교적인 구원과 심판은 으레 그러하듯 기적 또는 섭리처럼 나타난다. 우리는 앞서 중세의 개연성 담론에서 기적에 대해 짚어본 바 있다. 성인의 이야기들에서 나타나는 여러 기적은 정당화된 비개연성으로서, 누군가를 성인으로 인정할 수 있도록 하는 근거가 되었다. 그런데 클라이스트는 「성 체칠리아 혹은 음악의 힘」에서, 이러한 기적에 대한 중세의 개연성 담론의 틀을 패러디해 기적의 의미를 불분명하게 만든 바 있다. 「칠레의 지진」 역시 중세의 전통적인 담론에서 벗어난 기적을 그리고 있다고 볼 수 있는데, 여기서는 작품 자체의 분석을 통해 기적을 의미화하는 과정이 어떻게 실패하는지를 살펴본다. 주인공의 운명이 반전되는 시점인 미사에서의 소요를 기준으로 앞과 뒤로 나누어, 앞부분에서는 비개연적 기적이 주인공들에 의해 어떻게 신의 구원으로서 의미화되고 정당화되는지를 분석한다. 그리고 뒷부분에서는 구원으로 의미화되었던 기적이 무작위적인 것으로 변모하고 나아가 기적을 신의 징벌로서 해석하는 이들에 의해 주인공들이 목숨을 잃는 과정을 조명할 것이다. 이처럼 동일한 기적에 대해 대립적인 의미화가 이루어짐에 따라 기적은 해체된다.

1.2.1. 신의 구원으로서의 기적

대지진이 일어나는 시점은 공교롭게도 예로니모가 스스로 목을 매기 직전, 그리고 요제페가 사형장에 거의 가까워졌을 무렵이다. 예로니모는 대지진으로 인해 자신이 택한 죽음으로의 길에서 예기치 않게 퉁겨져 나올 뿐만 아니라, 자신이 갇혀 있던 감옥이 무너지는 덕분에 자유까지 얻는다. 한편 요제페가 목숨을 구하는 장면은 한층 더 종교적 기적과 심판의 색채가 짙다. 요제페는 사형장으로 향하는 행렬이 지진으로 와해되자 자신의 아이를 구하기 위해 수녀원으로 가는데, 이때 마치 신의 기적적 힘의 비호를 받는 것처럼 묘사되기 때문이다. 요제페는 불길이 치솟는

수녀원에 용감히 들어가서 “마치 하늘에 있는 모든 천사들의 비호를 받는 것처럼 als ob alle Engel des Himmels sie umschirmten”(148) 다친 곳 하나 없이 아이를 구해 나온다.¹⁵¹⁾ 이러한 요제페의 모습이 신이 기적을 내린 성인의 모습을 연상시킨다면, 그 후 곧바로 요제페가 목격하는 죽음들은 마치 심판을 연상시킨다.

그녀는 두 손을 머리 위로 모으고 있는 원장 수녀의 품에 안기려고 했지만 이때 원장 수녀는 다른 수녀들과 함께 무너져 내리는 건물 지붕에 비참하게 깔리고 말았다. 요제페는 이 끔찍한 장면에 몸을 떨면서 물러났다. 그녀는 재빨리 원장 수녀의 눈을 감겨주고는, 두려움에 사로잡힌 채 하늘이 자신에게 다시 선사한 아이를 이 파멸로부터 구해내기 위해 멀리 도망쳤다. 몇 걸음도 채 못 가, 그녀는 사람들이 대성당의 잿더미에서 막 끄집어낸 으깨진 대주교의 시체와 마주쳤다. 섭정의 궁은 무너졌고, 그녀에게 판결을 내린 법원은 화염에 휩싸였으며, 아버지의 집이 서 있던 자리에는 바닷물이 들어와서 붉은 연기가 솟아나오고 있었다.

Sie wollte der Äbtissin, welche die Hände über ihr Haupt zusammenschlug, eben in die Arme sinken, als diese, mit fast allen ihren Klosterfrauen, von einem herabfallenden Giebel des Hauses, auf eine schmähliche Art erschlagen ward. Josephe bebte bei diesem entsetzlichen Anblicke zurück; sie drückte der Äbtissin flüchtig die Augen zu, und floh, ganz von Schrecken erfüllt, den teuern Knaben, den ihr der Himmel wieder geschenkt hatte, dem Verderben zu entreißen. Sie hatte noch wenig Schritte getan, als ihr auch schon die Leiche des Erzbischofs begegnete, die man soeben zerschmettert aus dem Schutt der Kathedrale hervorgezogen hatte. Der Palast des Vizekönigs war versunken, der Gerichtshof, in welchem ihr das Urteil gesprochen worden war, stand in Flammen, und an die Stelle,

151) ‘마치 ~와 같았다’는 의미의 ‘als ob’ 접속사를 통한 표현은 클라이스트의 문체적 특징으로 자주 언급되는데, ‘마치 그렇게 보였던’ 겉보기의 모습과 실제가 사실은 완전히 달랐다는 의미로 빈번히 등장한다. 「칠레의 지진」에서도 ‘als ob’ 접속사구가 자주 등장한다. 나중에 요제페가 비극적인 죽음을 맞이하기 때문에 요제페가 “천사들의 비호를 받는 것처럼” 보였다는 처음의 이 구절도 결국 의도적인 기만이었던 것으로 드러난다. 곧이어 언급되는, 요제페와 예로니모가 재회한 후 자신들이 마치 에덴동산에 있는 것처럼 느껴졌다는 서술 역시 ‘als ob’ 접속사구로 표현된다.

wo sich ihr väterliches Haus befunden hatte, war ein See getreten, und kochte rötliche Dämpfe aus. (148–149)

요제페를 보호하지 못했거나 심판하는 편에 있었던 이들, 즉 원장 수녀, 대주교, 섭정의 궁, 법원, 아버지의 집은 죽거나 파괴된다. 특히 대주교의 시체는 처참하게 “으깨진 zerschmerttert” 모습이고, 법원은 불길에 휩싸여 있으며 아버지의 집은 물이 들어차고 끓은 연기가 피어오르는데, 이러한 모습들은 지옥을 연상시킨다. 요제페를 심판하던 이들이 오히려 신의 심판을 당한 것처럼 묘사되는 것이다. 인간의 법에 따르면 죄인이었던 요제페와 예로니모가 살아나고 다른 이들이 사망하는 모습은 「결투」를 연상시킨다. 결투를 통한 심판으로 진실을 가리고자 한 프리드리히는 비록 패배하여 치명상을 입지만 건강을 회복하며, 승리한 백작은 작은 상처가 덧나 사망에 이르기 때문이다. 프리드리히는 “인간들의 자의적인 법 willkürlichen Gesetze der Menschen”(249)에 따를 필요가 무엇이 있느냐고 묻는데, 「칠레의 지진」에서도 대지진을 통한 심판은 인간의 법을 비웃기라도 하는 것처럼 작용하고 있다.

이렇게 극적으로 목숨을 건진 예로니모와 요제페, 그리고 이들의 아이까지 세 사람은 샘물가에서 재회하고 이들은 극도의 행복감에 휩싸여, “마치 에덴 동산에 있는 것 같은 als ob es das Tal von Eden gewesen wäre”(149) 기분까지 느낀다. ‘에덴 동산’에의 비유는 예로니모와 요제페가 자신들의 생존을 신의 구원으로 인식하고 있음을 잘 드러낸다. 쫓겨나기 전의 아담과 이브처럼 이들은 결백하고 무결한 인간으로서, 세상의 모든 위험으로부터 보호되고 있다고 느끼기 때문이다. 대재앙의 순간에서도 이 두 사람만은 신의 가호 속에 있다고 느끼는데 서술자 역시 이들의 마음을 대변하듯 앞서의 아비규환의 참상과는 대조되는 아름답고 평화로운 주변 풍경을 묘사한다.

예로니모와 요제페는 무성한 덤불 속으로 들어갔다. 그들의 영혼에서 터져 나오는 비밀스러운 환호성이 다른 이들을 슬프게 하지 않게 하기 위해서였다. 그들은 풍성한 사과나무를 발견했다. 향기로운 과일이 무성한

그 나무는 가지들을 넓게 펴고 있었다. 그리고 나무 꼭대기에서 종달새가 기쁨에 가득 찬 노래를 부르고 있었다. [...] 그리고 자신들이 행복해지기 위해 세상에 얼마나 많은 불행이 닥쳐야만 했는지를 생각할 때면 가슴이 뭉클해졌다!

so schlichen Jeronimo und Josephe in ein dichteres Gebüscht, um durch das heimliche Gejauchz ihrer Seelen niemand zu betrüben. Sie fanden einen prachtvollen Granatapfelbaum, der seine Zweige, voll duftender Früchte, weit ausbreitete; und die Nachtigall flötete im Wipfel ihr wollüstiges Lied. [...] und waren sehr gerührt, wenn sie dachten, wie viel Elend über die Welt kommen mußte, damit sie glücklich würden! (150)

또한 예로니모와 요제페가 “자신들이 행복해지기 위해 세상에 얼마나 많은 불행이 닥쳐야만 했는지” 생각했다는 구절에서 의도와 목적을 표현하는 접속사 “damit”을 통해, 그들이 대재앙에서 생존한 것을 우연이나 운보다는 인과관계로 여긴다는 사실이 암시된다. 죽음으로부터의 구제와 ‘적’들의 죽음, 그리고 재회까지 계속해서 이어지는 희박한 확률의 행운들이 중첩되자 이들에게는 이것이 신의 용서이자 도움이라 생각할 수밖에 없는 것이다. 즉 이들에게 우연적이고 비개연적인 사건은 심오한 원리와 이유가 내재된 신의 섭리로서 의미화된다.

이들은 신으로부터의 사면에 고무된 나머지 앞으로의 미래 역시 낙관적으로 계획하게 된다. 그들은 라 콘셉시온 La Conception으로 가서 친구의 도움을 받아 친척이 사는 스페인으로 건너갈 계획을 세운다. 그때 이들에게 돈 페르난도라는 젊은 귀족이 다가와, 요제페에게 부상당한 자신의 아내 대신에 아이에게 젖을 줄 수 있는지 묻고, 이를 수락한 요제페 가족을 정중하게 환영하며 자신의 가족과 함께 머무르게 한다. 여러 재앙으로부터 살아남았을 뿐만 아니라 사람들의 따뜻한 환영을 경험하자 요제페와 예로니모의 낙관은 더욱 강화되어, 이전의 인생이 신기루처럼 보이기에 이른다.

예로니모와 요제페의 마음속에는 기묘한 생각이 떠올랐다. 저토록 허물

없이 선의를 가지고 자신들을 대하는 것을 보니, 지난 일, 처형장, 감옥과 종소리에 대해 어떻게 생각해야 할지 알 수 없었다. 그것들은 단지 꿈이었던가? 그들을 위협한 그 끔찍한 지진의 충격 이후로 모두가 화합한 듯이 보였다. 그들은 지진이 일어난 그 순간 이전으로는 기억이 거슬러 올라갈 수 없었다.

In Jeronimos und Josephens Brust regten sich Gedanken von seltsamer Art. Wenn sie sich mit so vieler Vertraulichkeit und Güte behandelt sahen, so wußten sie nicht, was sie von der Vergangenheit denken sollten, vom Richtplatze, von dem Gefängnisse, und der Glocke; und ob sie bloß davon geträumt hätten? Es war, als ob die Gemüter, seit dem fürchterlichen Schläge, der sie durchdröhnt hatte, alle versöhnt wären. Sie konnten in der Erinnerung gar nicht weiter, als bis auf ihn, zurückgehen.
(151)

긍정적인 경험만이 계속되자 예로니모와 요제페는 페르난도 가족의 호의를 확대해석하기에 이른다. “지난 일, 처형장, 감옥과 종소리”는 이들에게 내려진 준엄하고 혹독한 심판을 상징하는데, 사실 페르난도 가족은 예로니모와 요제페 사건의 외부인에 불과하고 직접적인 관련이 없다. 이들 가족은 대지진이라는 특수한 상황, 즉 이들을 죄인으로 규정하던 본래적 질서가 작동하기를 중지한 상태에서 도움을 나누고 있을 뿐이다. 그러나 페르난도 부부와 페르난도의 아버지의 호의어린 태도를 마주한 예로니모와 요제페는 이들의 다정함이 세계 전부의 다정함인 것처럼 착각하며, 이들 외의 인물들이 보이는, 혹은 보이게 될 경계심이나 적대감에 대해서는 인지하거나 예상하지 못하게 된다. 대지진 이후 예로니모와 요제페가 경험한 모든 것들은 그들이 용서받았으며 앞으로도 행복해질 것이라는 신의 절대적인 뜻으로 의미화되었고, 그들은 모든 것을 체념한 상태에서 대지진이라는 초월적 힘에 의해 구원받은 것이기 때문에 인간들의 뜻이나 노력과는 상관없는 이러한 거대한 힘이 관성적으로 계속되리라는 사고의 마비에 빠진다.

한편 그 가운데 페르난도의 두 처제 중 한 사람인 엘리자베트만이 본래의 질서에 대한 감각을 잊지 않는 모습을 보인다.

전날 아침 친구로부터 처형장 구경을 가자고 초대받았지만 거절한 바 있는 엘리자베트만이 이따금씩 꿈꾸는 듯한 시선으로 요제페를 응시할 뿐이었다. 그러나 다른 끔찍한 불행에 대한 소식이 새롭게 들려와, 현실에서 도망친 그녀의 영혼을 다시금 현실로 끌어내렸다.

Nur Donna Elisabeth, welche bei einer Freundin, auf das Schauspiel des gestrigen Morgens, eingeladen worden war, die Einladung aber nicht angenommen hatte, ruhte zuweilen mit träumerischem Blicke auf Josephen; doch der Bericht, der über irgend ein neues gräßliches Unglück erstattet ward, riß ihre, der Gegenwart kaum entflohene Seele schon wieder in dieselbe zurück. (151)

엘리자베트가 처형장 구경을 거절한 바 있다고 수식되고 “꿈꾸는 듯한 시선으로 요제페를 응시”하곤 했다는 서술은 요제페가 사형수라는 사실을 상기하고 있음을 암시한다. 그리고 예로니모와 요제페가 페르난도 가족의 친절에 이전의 일들이 “꿈을 꾼 것인지” 헷갈려하듯 엘리자베트 역시 “꿈꾸는 듯한 시선”을 하여 이들 모두에게 지진 이전의 현실이 꿈처럼 가물거리고 있음을 알 수 있다. 그러나 엘리자베트가 과거를 제대로 상기하지 못하게 방해하는 것이 “불행”에 대한 소식이라면, 예로니모와 요제페가 지난 현실을 꿈처럼 느끼는 것은 행복감 때문이라는 중대한 현실 인식의 차이가 나타난다.

이처럼 현실 의식이 흐려짐에 따라 요제페는 특수한 재난의 상황을 이상적인 상태로 낭만화하기에 이른다.

요제페는 자신이 축복받은 사람들 속에 있다고 생각했다. 또한 세상에 엄청난 불행을 가져다준 어제를, 하늘이 지금껏 자신에게 내려주지 않았던 은혜라고 칭하고 싶은 마음을 얹누를 수 없었다. 그러나 실제로, 사람들의 세속적인 재산이 모두 파괴되고, 자연이 모두 파묻힐 위기에 처한 이 끔찍한 순간에, 인간의 정신만은 아름다운 꽃처럼 피어나는 듯했다. 눈에 들어오는 들에는 온갖 신분의 사람들이 뒤섞여 있었고, 제후들과 거지들, 귀부인들과 농가 여인들, 관리와 샵꾼들, 신부들과 수녀들이 서로 동정을 베풀면서 도움을 주고, 자신의 생계를 위해 건진 것들을 기

쁘게 나누니, 마치 모든 이의 불행이 불행으로부터 도망친 모든 이들을 한 가족으로 만든 것 같았다.

Josephe dünkte sich unter den Seligen. Ein Gefühl, das sie nicht unterdrücken konnte, nannte den verfloßnen Tag, so viel Elend er auch über die Welt gebracht hatte, eine Wohltat, wie der Himmel noch keine über sie verhängt hatte. Und in der Tat schien, mitten in diesen gräßlichen Augenblicken, in welchen alle irdischen Güter der Menschen zu Grunde gingen, und die ganze Natur verschüttet zu werden drohte, der menschliche Geist selbst, wie eine schöne Blume, aufzugehn. Auf den Feldern, so weit das Auge reichte, sah man Menschen von allen Ständen durcheinander liegen, Fürsten und Bettler, Matronen und Bäuerinnen, Staatsbeamte und Tagelöhner, Klosterherren und Klosterfrauen: einander bemitleiden, sich wechselseitig Hilfe reichen, von dem, was sie zur Erhaltung ihres Lebens gerettet haben mochten, freudig mitteilen, als ob das allgemeine Unglück alles, was ihm entronnen war, zu einer Familie gemacht hätte. (152)

마침내 요제페는 지금까지의 경험과 인식이 중첩됨에 따라 자신을 “축복받은 사람들 속에 unter den Seligen” 있으며 “은혜 Wohltat”를 입었다는 결론에 이른다. 그리고 나아가 자신에게 내려진 축복을 다른 이들에게로도 확장하는 모습을 보여준다. 요제페는 살아남은 사람들이 신분을 초월하여 서로를 돋는 모습에서 “인간의 정신만은 아름다운 꽃처럼 der menschliche Geist selbst, wie eine schöne Blume” 피어나는 것 같다면 찬탄한다. 그리고 모두가 “한 가족 einer Familie”이 된 것 같다면 그 어느 때보다도 고양된 공동체의식을 드러낸다. 마치 심판의 날에 그러한 것처럼 악인들은 모두 심판받고 선인들만이 남아서 새로운 사회를 일구고 있으며, 사형수로서 사회로부터 추방당한 이였던 자신이 이제 이 새로운 이상적 사회에 속한 것 같다고 느끼는 것이다.

또한 예로니모 역시, 어려운 상황에서 평범한 사람이 보여준 용감한 일화나 감동적인 일화 등을 들으면서 요제페와 비슷한 상태에 이른다.

따라서 모든 사람들의 마음속의 고통은 그만큼의 달콤한 기쁨과 뒤섞여서, 요제페가 생각했듯이, 일반적인 행복의 총합이 어느 한편에서 줄어든 만큼 다른 편에서는 늘어난 것이 아니라고 할 수가 없었다. 예로니모와 요제페는 말없이 이런 생각들에 한참 빠져 있다가, 예로니모가 요제페의 팔을 끌고 나와 이루 말할 수 없는 밝은 기분으로 석류나무 가지 아래 그늘을 이리저리 거닐었다. 그는 요제페에게, 사람들의 마음이 이러하고 모든 상황이 뒤바뀌었으니, 유럽으로 가려는 결정을 포기하겠다고 말했다.

[...] so war der Schmerz in jeder Menschenbrust mit so viel süßer Lust vermischt, daß sich, wie sie meinte, gar nicht angeben ließ, ob die Summe des allgemeinen Wohlseins nicht von der einen Seite um ebenso viel gewachsen war, als sie von der anderen abgenommen hatte. Jeronimo nahm Josephen, nachdem sich beide in diesen Betrachtungen stillschweigend erschöpft hatten, beim Arm, und führte sie mit unaussprechlicher Heiterkeit unter den schattigen Lauben des Granatwaldes auf und nieder. Er sagte ihr, daß er, bei dieser Stimmung der Gemüter und dem Umsturz aller Verhältnisse, seinen Entschluß, sich nach Europa einzuschiffen, aufgebe [...] (152–153)

요제페가 다른 이들의 불행과 자신들의 행복을 인과관계로 생각하며 이 모든 상황을 축복으로 의미화하고 올바른 흐름으로서 인식하고 있을 때, 여기서는 “일반적인 행복의 총합 die Summe des allgemeinen Wohlseins”이라는 개념이 등장한다. 마치 ‘행복 총량 보존의 법칙’이라는 것이 있는 것처럼. 어디선가 일어난 불행은 다른 행복으로 상쇄된다고 생각하는 서술이 등장하는데, 이는 서술자의 언어로 되어 있지만 흐름상 예로니모의 생각을 암시한다. 왜냐하면 “요제페가 생각한 것처럼 wie sie meinte”라는 언급이 되어 요제페와 공감하는 이의 생각임이 간접적으로 제시되고, 이러한 생각의 자연스러운 결론인 양 예로니모가 요제페에게 이곳을 떠나지 않겠다는 새로운 결심을 이야기하기 때문이다. “행복의 총합” 운운은 예로니모가 자신들의 행운을 합리화하는 방식 중 하나를 잘 보여준다. 그들의 행운은 타인의 불행이라는 원인을 통해 자연

스럽게 일어난 일인 것으로, 더 이상 그들에게 일어난 일은 비개연적인 일이 아니라 다 이유가 있는 필연성의 결과, 즉 섭리에 따른 일이 된 것이다.

또한 다른 생존자들의 모습을 보니 이들에게도 “그만큼의 달콤한 기쁨 so viel süßer Lust”이 섞여 있었다고 판단하는 것 역시 예로니모와 요제페의 주관이 깃든 서술이다. 설령 감동적인 인류애가 나타나는 순간들이 많았다고 해도, 그것을 “달콤한 기쁨”으로 표현하는 것은 일반적인 상황에서는 과도한 수식어이며 여기서의 예로니모와 요제페나 할 법한 것이기 때문이다. 예로니모 역시 페르난도 가족의 환대를 확대해석할 뿐만 아니라 주변에서 일어나는 인류애 가득한 장면들로부터 감동을 받은 나머지 모든 것이 자신들에게 바람직한 방향으로 변화하였다는 일반화의 오류를 저지르게 된다. 예로니모는 너무나 ‘밝은 기분 Heiterkeit’이 되어서, 사람들의 마음이 이러하고 모든 상황이 뒤바뀌었다 bei dieser Stimmung der Gemüter und dem Umsturz aller Verhältnisse”고 판단하며 현재의 상황이 너무나 이상적이라 느끼고 “밝은 미래의 순간들을 die heitern Momente der Zukunft”(153) 그려보게 된다.

1.2.2. 신의 징벌로서의 기적

요제페와 예로니모는 자신들에게 일어난 기적적 우연의 연쇄에 대해 그 원인과 의미를 찾으며 자신들에게 일어난 일을 신의 구원으로서 의미화하고 정당화한다. 의미화와 정당화 과정이 점충됨에 따라 그들은 미래에 대한 밝은 전망을 갖게 되며, 이런 구원과 축복을 내려진 신에 대한 신앙심이 그 어느 때보다도 높아지게 된다. 그래서 페르난도 가족과 함께 있는 와중 특별 미사가 열린다는 소식을 들었을 때, 요제페는 고양된 마음을 주체할 수 없어 하며 참석하겠다는 강한 의지를 표한다.

요제페는 약간 동요되어 일어나면서, 자신은 지금 창조주가 헤아릴 수 없는 승고한 힘을 펼치는 바로 이 순간만큼 창조주 앞에 겸허하게 얼굴을 숙이고 싶은 충동을 강렬하게 느껴본 적이 없다고 말했다.

Josephine äußerte, indem sie mit einiger Begeisterung sogleich aufstand, daß sie den Drang, ihr Antlitz vor dem Schöpfer in den Staub zu legen, niemals lebhafter empfunden habe, als eben jetzt, wo er seine unbegreifliche und erhabene Macht so entwickle. (154)

앞서 살펴보았듯이 요제페는 기적을 의미화한 결과 온 세상이 자신들에게 호의적이라고 확대해석하게 되었고, 미사에 참석했을 때 발생할 수 있는 위험성에 대해서는 조금도 생각하지 않는다. 등장인물 가운데 유일하게 지난 과거의 질서를 기억하고 경계하는 인물인 엘리자베트만이 미사 참석을 꺼린다. 엘리자베트는 “불길한 예감이 eine unglückliche Ahndung”(154) 든다면 미사에 참석하지 않는다. 미사에는 요제페와 예로니모와 그들의 아들 필립, 페르난도와 그의 처제 콘스탄체, 페르난도의 아들 필립이 참석하기로 하고 길을 떠나는데, 엘리자베트는 이미 출발한 일행을 따라와 페르난도에게 귓속말을 한다. 무슨 말을 했는지는 서술되지 않지만 페르난도가 “그로부터 생겨날 수 있는 불행 das Unglück, das daraus entstehen kann”(154–155)을 언급하는 것으로 미루어 보아 엘리자베트는 지진 이전에 죄수 신분이었던 예로니모와 요제페와 동행하는 것에 위험이 따르리라 예상한 것으로 그려지며, 현실 의식이 흐려져 있는 예로니모 및 요제페와 대조를 이룬다.

미사에 참석한 예로니모와 요제페는 아무것도 예상하지 못한 채로, 누구보다도 신앙심에 불타는 모습을 보인다. 그러나 설교가 시작되자 사제는 지진은 곧 도시의 타락을 별한 결과라며 예로니모와 요제페의 죄를 언급하며 저주의 말을 내린다. “이미 가슴이 찢어지고 있는 불행한 우리 두 사람 schon ganz zerrissenen Herzen unserer beiden Unglücklichen”에게 이 말은 “마치 비수처럼 wie dem Dolche”(155) 꽂힌다. 그리고 군중이 이들의 존재를 알아채는 순간부터 모든 것은 지진 이전의 상황, 즉 요제페와 예로니모가 다시 죽음 앞에 내몰리는 상황으로 되돌아간다. 요제페의 구두를 만든 적이 있는 구두장이 페드릴로를 필두로, 성난 군중이 이들을 쳐죽여야 한다는 광증과 폭력에 사로잡힌 것이다. 페르난도는 자신의 지위를 이용해 난관을 빠져 나가려 하지만 결국 예로니모가 맞아

죽고, 요제페로 오인받은 콘스탄체도 죽게 되며, 일이 이렇게 되자 요제페는 아이들을 페르난도에게 맡기고, 스스로의 정체를 밝히며 군중으로 뛰어들어 사망한다. “아직도 채워지지 않은 살인욕에 사로잡혀 mit noch ungesättigter Mordlust”(158) 구두장이는 요제페와 예로니모의 아들 필립까지 죽이려 덤벼드는데, 페르난도의 품에서 필립이 아닌 페르난도의 아들 후안을 낚아채 던져 죽이고 만다.

예로니모와 요제페의 운명이 다시금 반전되는 이 후반부에서, 두 가지의 대조적 전개가 나타나는 점이 개연성 담론과 관련하여 흥미롭다. 두 사람은 실제로는 비개연적인 우연들의 연쇄를 이유가 있는 것으로, 의미가 있는 것으로 이해하려 하였고 그 결과 신의 구원이라는 결론에 이르며 주관적 진실을 믿게 된다. 또한 이에 따라 현실을 냉철하게 인지하는 감각을 상실한다. 그리고 순식간에 휘몰아치며 이들의 목숨을 앗아간 갑작스러운 소요 사태는 새롭게 의미화된 이들의 세계관 상에서는 다시금 예상치 못한, 비개연적인 사건으로 나타난다. 그러나 가령 엘리자베트와 같은 인물의 입장에서 본다면 대지진을 비롯하여 예로니모와 요제페가 목숨을 구하고 재회하는 사건은 어떤 것으로도 합리화가 불가능한 비개연적 사건이며, 지진 이전의 질서가 ‘정상적’이고 개연적인 것으로 여겨진다. 또한 이렇게 많은 이들이 죽음을 당한 끔찍한 일이 일어난 까닭은 예로니모와 요제페같은 타락한 인간들에 대한 신의 분노가 표현되었기 때문이라 여긴다. 그렇기 때문에 엘리자베트는 이들과의 미사 참석을 경계하며, 결과적으로 이들 일행에게 닥친 화를 면하게 된다. 엘리자베트가 예상한 위험은 비개연적 사건이 아니라 이전의 ‘정상적’ 질서 속에 있는 것이다.

즉 「칠레의 지진」은 동일한 기적적, 비개연적 사태에 대하여 이것을 ‘신의 구원으로 인식하는가, 신의 징벌로 인식하는가’라는 극명한 인식적 대립이 교차하는 순간 운명의 방향이 뒤바뀌는 구조를 취하고 있다. 미사에서의 폭력 사태는 되돌아온 질서이자, 기적을 신의 징벌로 의미화한 이들의 행동의 결과다. 그리고 이러한 사태는 예로니모와 요제페의 시각에서는 ‘비개연적으로’ 발생한다. 그리고 이 사건은 단지 이들의 목숨만

을 박탈하는 것이 아니라, 이들이 찾아내고 부여했던 ‘기적의 의미’ 역시 박탈한다. 만약 신의 가호가 예로니모와 요제페에게 진정으로 함께했던 것이라면 이런 사태에서도 그들은 기적적으로 목숨을 건졌겠지만, 너무나 허무하게도 그들은 본래 예정되어 있던 죽음보다도 더 비참한 죽음을 맞는다. 신은 이들을 용서하고 구원했던 것이 아니었던 것이다. 그렇다면 신은 이들을 별한 것일까? 그런 의미조차 여기서는 단정될 수 없다. 왜냐하면 소요 사태에서 죽는 것은 이들 뿐만 아니라 죄 없는 콘스탄체와 후안도 마찬가지기 때문이다. 이러한 죽음이 의미하는 것은 운명적 사건의 무작위성 뿐이다.

이러한 점은 「칠레의 지진」 연구사에서 중요한 주제로서 언급되곤 하는 신정론(神正論, Theodizee)과 연관된다. 「칠레의 지진」은 1647년 산티아고에서 실제로 발생했던 대지진을 배경으로 하고 있지만 내용적으로는 1755년 리스본 대지진과의 유사점이 더 많고, 내용적으로도 신의 존재에 회의를 담고 있다는 점에서 당대 벌어졌던 신정론 논쟁과 관련지은 연구들이 있다.¹⁵²⁾ 신정론이란 신이 전능하고 선한 존재라면 어째서 세상에는 악이 존재하는가에 대한 논의를 말하며, 당시의 논쟁은 대지진으로 인해 죄 없는 이들이 너무나 많이 희생된 것에 대해 볼테르가 라이프니츠의 낙관주의적 신정론을 비판한 데서 출발된 바 있다. 예로니모와 요제페의 목숨을 잊어간 자들은 자신들이 정의로운 신의 분노와 복수를 대리한다고 믿었으나, 아이러니하게도 예로니모와 요제페도 정의로운 신의 존재를 믿고 있었기에 자신들에게 일어난 기적들을 의미화하고 정당화할 수 있었다. 이러한 아이러니함 자체는 정의로운 신의 존재에 대한 논의와 연관되어 읽힐 수 있다.

이야기의 개연성을 위한 장치로서 ‘기적’을 중심으로 본다면, 언급했듯 「칠레의 지진」에서의 기적은 마치 「성 체칠리아 혹은 음악의 힘」에서 살펴 본 것과 유사하게 중세 성당에서의 합리화된 기적에 대한 패러디로 읽을 수 있을 것이다. 그런데 다른 한편으로는, 이성주가 「칠레의 지진」

152) 「칠레의 지진」과 신정론을 다룬 국내 연구로는 다음을 참조. 이성주: 「칠레의 지진」은 단지 신정론에 대한 비판인가? – 하인리히 폰 클라이스트와 계몽주의. *독일어문학* 67 2014, 257–281.

에서의 신정론 비판을 당대 독일의 계몽주의에 대한 비판이라는 유비관계로 읽듯이 개연성 담론사의 맥락에서 보는 클라이스트의 개연성론과의 유비관계로 읽어 보는 것이 가능하다. 18세기 개연성 담론과의 연관성 하에서 본다면, 예로니모와 요제페의 기적의 의미화 시도는 ‘이야기’로서의 사건에 질서와 의미를 부여한다는 점에서 내적 개연성의 부여에 비유될 수 있으며, 날것의 현실과는 유리되어 그 자체의 완결성 있는 미적 세계를 완성한다는 점에서 괴테의 개연성 담론에 비유될 수 있다. 그러나 그러한 시도를 무참히 짓밟아 버리는 ‘비개연적’ 현실의 틈입은, 클라이스트의 개연성론에서 반복적으로 등장하는, 때로는 더욱 진실에 가까운 비개연성을 상징한다고 볼 수 있다. 「비개연적 진실성」에서 서술자 장교가 말하듯 “그럴듯함이란, 경험상 그렇듯이 항상 진실의 편에 있지는 않으며”(278), 또한 이 글의 제목이 말하듯 비개연적인 진실들이 존재하기 때문이다.

2. 「미하엘 콜하스」: 역사적 개연성의 해체와 비합리성의 힘

16세기 중반의 중세를 배경으로 하는 「미하엘 콜하스」에는 ‘옛 연대기에서 aus einer alten Chronik’라는 부제가 달려 있지만, 연대기를 표방할 뿐 연대기가 아니다. 주인공 미하엘 콜하스의 모델이 되는 인물은 역사에 실존했던 한스 콜하제 Hans Kohlhase(ca. 1500–1540)라는 상인으로, 1532년 라이프치히에 가던 중 작센 귀족에게 부당하게 말 두 마리를 빼앗기고 2년 후에도 제대로 된 판결과 보상을 받지 못하게 되자 동료를 모아 도적이 되었다가 6년 후인 1540년에 붙잡혀 처형당한 인물이다. 작품 속의 미하엘 콜하스 역시 작센 선제후에게 부당하게 말을 빼앗기고 정당한 판결을 받지 못하게 되면서 무시무시한 도적이 되며, 최후에는 처형당한다는 점에서, 이야기의 배경과 주요 동기를 역사적 인물로부터 빌려왔음을 알 수 있다.

「비개연적 진실성」의 분석에서 본 것처럼, 클라이스트는 역사적 개연성에 대한 담론을 호출하는 동시에 그러한 요구가 오히려 비개연성의 증

대로 이어지게 하는 역설적 사태를 연출한 바 있다. 「미하엘 콜하스」에서도 클라이스트의 역사적 개연성에 대한 의식이 잘 드러나는데, 여기서도 마찬가지로 겉보기로는 역사적 개연성을 표방하는 것처럼 가장하면서 실제로는 제스처에 불과하며 결코 어떤 진실도 담보하지 않는다는 양상으로 표현된다. 여기서는 개연성과 관련하여 역사적 개연성을 패러디하는 장치로서 연대기에 주목하여, 작품 내에서 연대기가 활용되는 방식을 살펴볼 것이다.

또한 개연성과 관련하여 다른 한편 주목할 만한 것은 「미하엘 콜하스」의 비개연적 플롯이다. ‘연대기의 표방’은 이 작품이 실제로 일어난 역사적 사건을 바탕으로 하리라는 추측과 더불어, 현실에서 일어날 법한 전개를 따르리라는 기대를 불러일으킨다. 그러나 그러한 기대는 무너진다. 개연적으로 흘러가던 플롯이 후반부에 들어서 갑자기 연속되는 우연에 휘말리기 때문이다. 해당 장면은 바로 잡시 노파의 예언과 그 쪽지에 대한 부분으로, 이 ‘하위 플롯’은 여러 비평가들 사이에서 「미하엘 콜하스」의 완성도를 떨어뜨린다는 입장과 이 플롯 역시 통합적 해석이 가능하다는 입장으로 갈리는 논쟁을 불러일으킨 바 있다. 여기서는 이 예언 장면이 연대기와 마찬가지로 개연성론에 대한 클라이스트의 특수한 입장을 반영하고 있음을 규명할 것이다.

2.1. 장치로서의 연대기

클라이스트가 「미하엘 콜하스」의 창작을 위해서 실제로 어떤 연대기를 참고했는가에 대해서는 이런저런 추정들이 있지만,¹⁵³⁾ 분명한 것은 위에 기술한 주인공의 배경과 주요 동기, 지역적 배경과 같은 몇 가지 설정들을 제외하고 다른 ‘역사적인 것처럼 보이는’ 내용들은 클라이스트의 창작이라는 점이다. 특히 「미하엘 콜하스」에서 중요한 요소로 작용하

153) 폐터 하프티츠 Peter Hafftitz(ca. 1520–1602), 발타자 멘츠 Balthasar Mentz(1500–1585)의 등의 연대기가 클라이스트가 참고했을 법한 출처로 추정되고 있다. 자세한 내용은 다음을 참조. Bernd Hamacher: Michael Kohlhaas. In: Ingo Breuer (Hrsg.): Kleist Handbuch. Stuttgart/Weimar 2009, S. 98.

는 작센 선제후 가문의 몰락에 대한 암시와 관련한 연대기적 서술들은 허구다. 그런데 여기서 주목하는 바는, 연대기의 형식을 빌린 허구라는 점이 아니라 클라이스트가 역사적 출처를 언급하는 방식 자체다. 우리는 앞서 17세기 바로크 시대까지도 문학을 두고 연대기적 염밀성에 대한 요구, 즉 역사적 개연성에 대한 요구와 창작적 자유라는 두 가지 상반되는 의식이 긴장을 이루고 있음을 확인한 바 있다.¹⁵⁴⁾ 이때 바로크 소설가들은 역사적 개연성을 높이기 위해 이야기의 출처를 기입하는 경우가 많았고 출처를 찾을 수 없는 경우에는 날조를 해서라도 기입을 하곤 했다. 그런데 클라이스트의 경우에는 이러한 출처의 기입, 즉 연대기를 언급하는 것이 이야기의 역사적 개연성을 높이기 위해서가 아니라 역사적 개연성에 대한 요구를 의식한 유희적 ‘제스처’라는 점에 주목하고자 한다.

콜하스의 말을 빼앗은 용커 벤첼 폰 트롱카는 작센 선제후의 측근이자 궁정의 주요 자리를 꿰차고 있는 트롱카 가문의 귀족이기 때문에 그의 친척들, 즉 비서실장 칼하임 백작, 현작시종 힌츠 경, 궁내시종 쿤츠 경 등의 도움으로 자신에게 불리한 고발을 손쉽게 피해간다. 이들은 루터의 중재안을 받아들인 콜하스가 군대를 해산시키고 자진출두한 이후에도 어떻게 하면 콜하스를 제거할 수 있을지를 궁리하다 결국 콜하스의 옛 부하였던 나겔슈미트가 콜하스와 다시 결탁하고 싶어 하는 상황을 이용해 콜하스에게 반역죄를 씌워 사형선고가 내려지게 하는 데에 성공한다. 그러나 이것이 성공하기 무섭게 상황은 반전되어, 콜하스가 작센 선

154) 이러한 경향은 18세기에 들어 더욱 분화하면서 빌란트의 경우에서처럼 역사적 염밀성에의 추구가 처음부터 포기되기도 하고, 쉴러의 경우에서처럼 역사적 진실의 충실한 전달을 목표로 삼기도 한다. 하마혀는 클라이스트의 「미하엘 콜하스」와 유사하게 역사에 실재했던 도적의 이야기를 소설화한 쉴러의 「잃어버린 명예의 범죄자 Der Verbrecher aus verlorener Ehre」(1786)를 「미하엘 콜하스」와 비교한 바 있는데, 쉴러의 경우 인물의 동기와 사건의 진행이 더욱 잘 이해되는 방식으로 구성된 반면 클라이스트의 경우에는 수수께끼가 가중되는 방식임을 지적한 바 있다. 이러한 차이는 역사적 개연성에 대한 쉴러와 클라이스트의 입장 차이를 극명하게 드러내는 점이기도 하다. Vgl. Bernd Hamacher: Geschichte und Psychologie der Moderne um 1800 (Schiller, Kleist, Goethe). › Gegensätzliche Überlegungen zum Verbrecher aus Infamie und zu Michael Kohlhaas. In: Kleist-Jahrbuch. Stuttgart 2006, S. 60–74.

제후 가문의 운명이 적힌 쪽지를 갖고 있다는 사실이 밝혀져 작센 선제후 측은 콜하스에게 자유와 생명을 보장해서라도 쪽지를 얻어내고자 하는 처지로 뒤바뀐다. 그러나 복수를 원하는 콜하스는 이들의 회유에 응하지 않고 차라리 사형을 당할 결심을 한 터라, 이 소식을 들은 작센 선제후는 결국 직접 콜하스의 처형장에 가서 시체로부터 그 쪽지를 얻어낼 결심을 하는데 다음은 그러한 작센 선제후의 행적에 대한 서술이다.

이 소식을 듣고 작센 선제후는 슬픔과 후회로 속마음이 갈가리 찢어져 완전히 실성한 사람처럼 방에 들어박혔고, 살아갈 의욕을 잃은 듯 이틀 동안 음식을 입에 대지 않았다. 사흘째에 뜬금없이 정부 관아에 짧은 통지를 보내 사냥하러 데사우 제후에게 간다고 알리고선 드레스덴에서 종적을 감췄다. 선제후가 실제로 어디로 갔는지, 정말로 데사우를 향해 떠났는지는 의문으로 남겨두기로 하자. 우리가 이야기를 하면서 대조해보고 있는 연대기들이 이 대목에서는 해괴하게도 서로 모순되거나 상반되게 기록되어 있기 때문이다. 확실한 사실은, 데사우 제후는 이 무렵 브라운슈바이크에 가서 큰아버지 하인리히 공작 궁성에서 자리보전하고 있었던 터라 사냥을 할 수 없었다는 것이다. 또한 헬로이제 부인이 이튿날 저녁 베를린에 있는 자신의 남편 궁내시종 쿤츠 경의 숙소에 도착했는데, 자신의 사촌이라고 하는 코니히슈타인 백작을 안동했다는 것이다.
[...] auf welche Nachricht der Kurfürst sich, das Herz von Kummer und Reue zerrissen, gleich einem ganz Verlorenen, in seinem Zimmer verschloß, während zwei Tage, des Lebens statt, keine Speise zu sich nahm, und am dritten plötzlich, unter der kurzen Anzeige an das Gebernium, daß er zu dem Fürsten von Dessau auf die Jagd reise, aus Dresden verschwand. Wohin er eigentlich ging, und ob er sich nach Dessau wandte, lassen wir dahin gestellt sein, indem die Chroniken, aus deren Vergleichung wir Bericht erstatten, an dieser Stelle, auf befremdende Weise, einander widersprechen und aufheben. Gewiß ist, daß der Fürst von Dessau, unfähig zu jagen, um diese Zeit krank in Braunschweig, bei seinem Oheim, dem Herzog Heinrich, lag, und daß die Dame Heloise, am Abend des folgenden Tages, in Gesellschaft eines Grafen von Königstein, den sie für ihren Vetter ausgab, bei dem Kämmerer Herrn Kunz, ihrem

Gemahl, in Berlin eintraf. (99)

「미하엘 콜하스」의 서술자는 “선제후가 실제로 어디로 갔는지”는 “의문으로 남겨두기로 하자”고 말하지만, 이 말은 다분히 수사적이다. 이후 이어지는 서술들의 종합은 선제후가 실제로는 콜하스의 처형장으로 향했음이 의문의 여지없이 제시되기 때문이다. 이 부분은 단지 선제후가 쪽지를 몰래 손에 넣고자 얼마나 비밀스럽게 움직였는지를 부각시키기 위한 서술이다. 잡시 노파는 콜하스를 찾아가 처형장에 파란색과 하얀색 깃털이 달린 모자를 쓴 사람이 작센 선제후라고 미리 귀띔을 해 주며 콜하스는 처형장에서 그를 곧바로 알아본다. 그러나 서술자는 마치 선제후의 잠행을 돋기라도 하듯이 그를 “파란색과 하얀색 깃털이 달린 모자를 쓴 남자 Der Mann mit blauen und weißen Federbüschchen”(103), 콜하스에게 “낯익은 남자 wohl bekannten Mann”(102)로 에둘러 지칭한다. 그러다 모든 일이 끝난 후에서야 다시 그를 “작센 선제후 Der Kurfürst von Sachsen”(103)라고 직접적으로 지칭한다.

여기서 역사적 개연성과 관련하여 눈에 띄는 것은 “우리가 이야기를 하면서 대조해보고 있는 연대기들”에 대한 언급이다. 서술자는 갑자기 이 이야기가 여러 연대기들을 대조하면서까지 역사적 염밀성을 추구하고 있는 것처럼 가장한다. 그리고 선제후가 몰래 콜하스의 처형장에 가기 위해 알리바이를 만든 정황에 대해서 연대기들이 “이 대목에서는 해괴하게도 서로 모순되거나 상반되게 기록되어 있”음을 언급하며, 자신이 여러 연대기를 종합하고 실제적 정황을 따져본 후 “확실한 사실”을 추려내었다는 제스처를 부각시킨 다음 자신의 이야기가 마치 ‘진정한 역사적 진실’인 것처럼 이후의 사건을 서술하고 있는 것이다. 이 부분에서 연대기가 이용되는 방식은 이중적이다. 하나는 서술자가 여러 연대기를 참고하고 있음을 언급하여 이야기의 역사적 신뢰성과 개연성이 높아지는 것처럼 보이는 효과를 일으키는 것이다. 그리고 다른 하나는 (실제로는 전무한) 여러 연대기들이 모순되는 서술을 하고 있음을 언급하여, 연대기만으로는 ‘진정한 진실’에 다다를 수 없음을 암시하는 것이다.

더군다나 작센 선제후가 드레스덴으로 돌아온 이후의 이야기에 대해

서 서술자는 다음과 같이 말한다.

작센 선제후는 몸과 마음이 찢어지는 심정으로 곧 드레스덴으로 돌아왔다. 그 이후의 이야기는 역사책을 읽어봐야 할 것이다. 하지만 콜하스 가문의 밝고 전장한 후손들은 지난 세기까지도 메클렌부르크에 살고 있었다.

Der Kurfürst von Sachsen kam bald darauf, zerrissen an Leib und Seele, nach Dresden zurück, wo man das Weitere in der Geschichte nachlesen muß. Vom Kohlhaas aber haben noch im vergangenen Jahrhundert, im Mecklenburgischen, einige frohe und rüstige Nachkommen gelebt. (126)

콜하스가 예언이 담긴 쪽지를 삼켜버리기 때문에 작센 선제후 가문의 운명에 대한 수수께끼는 풀리지 않은 채로 이야기가 종결된다. 또다시 언급되는, 존재하지 않는 역사책은 위에서 연대기를 이용한 방식과 동일한 역할을 한다. 참고문헌을 언급하듯 역사책을 참조하라는 말은 마치 바로크 소설가들이 강박적으로 역사적 출처를 표기했던 것처럼 역사적 개연성을 높이는 제스처의 역할을 하고 있다. 그러나 구체적인 역사책의 제목과 저자는 언급되지 않을 뿐만 아니라 이것이 허구적 진술로서 실제 역사책을 가리키는 것이 아니라는 사실은 명백하다. 단지 허구의 ‘역사책’을 지시하는 것은 작센 선제후 가문에 대한 짐시 노파의 예언이 무엇이건 간에 그것이 이루어졌으리라는 것을 강하게 암시하는 기능을 한다. 이로써 「미하엘 콜하스」의 서술자는, 작센 선제후 가문의 운명이 어떻게 되는가 하는 내용을 전혀 언급하지 않고도 오로지 역사적 개연성을 높이는 제스처들만 사용함으로써, 역사적 개연성이 불러일으키는 사실적인 ‘효과’만을 취하고 있는 것이다.

「미하엘 콜하스」에서의 역사적 개연성과 관련된 서술은, 의도적인 허술함이 뒤섞여 유희적인 성격을 갖는다. 앞서의 역사책에 대한 무책임한 언급도 그렇거니와, 작센 선제후국과 브란덴부르크 선제후국 간의 정치적 상황을 설명하는 과정에서 “우리가 알지 못하는 이유 때문에 um welchen Gegenstandes willen wissen wir nicht”(77) 작센 선제후 왕가

와 분쟁을 벌이고 있었다는 서술도 그려하며, 루터가 보냈다는 친서에 대해서는 “매우 기이했을 것임에 틀림없으나 오늘날에는 전해지지 않는 ohne Zweifel sehr merkwürdigen Brief, der aber verloren gegangen ist”(100) 것이라 묘사한다. 즉 서술자는 “옛 연대기에서”라는 부제에 걸 맞게 계속해서 역사적 사실에 대한 참조는 제스처로서 계속해서 언급하지만 결정적인 출처나 증거의 제시는 계속해서 회피하고 있다. 다시 말해 클라이스트는 「미하엘 콜하스」를 통해, 역사적 소재를 사용하는 문학에 요구되는 역사적 개연성, 엄밀성, 정확성을 의식하면서도 그 요구에 응하는 것을 일관되게, 그리고 유희적으로 거부하고 있는 것이다. 그렇기에 클라이스트 특유의 시학을 이루는 이러한 개연성론을 역사적 개연성의 유희화라 특징지을 수 있을 것이다. 이처럼 클라이스트는 17세기에 특히 첨예했던 역사적 개연성을 둘러싼 긴장을 소설에 반영하는 동시에 유희적인 제스처를 통해 그 어느 쪽으로도 진실에 다다르지 못하는 아이러니를 연출하고 있다.

2.2. 비합리성으로서의 예언 이야기

「미하엘 콜하스」에서 예언이라는 소재는 콜하스의 운명을 좌우하는 결정적인 요소로 작용한다. 이 예언에 대한 이야기는 일종의 하위 플롯이다. 소설의 주요 플롯은 콜하스가 말을 빼앗긴 이후 불의로부터 권리 를 되찾고자 하는 과정으로서 순차적인 방식으로 진행되는데, 중후반부에서 예언에 대한 이야기가 갑자기 등장하면서, 주요 플롯 상에서는 이미 지나간 시점으로 두 차례 돌아가 그 당시에 서술되지 않았던 ‘다른 사건’으로서 다시 서술된다. 곧 자세히 보겠지만 이 하위 플롯은 「미하엘 콜하스」의 전체적 플롯의 통합성을 해친다는 비판을 불러일으키기도 했다. 그러나 여기서는 클라이스트가 개연성 담론의 역사상 독특한 개연성론을 전개했음을 고려할 때 이 하위플롯은 일탈적인 것이 아니라 근대 초기의 개연성과 관련한 확률론적 사고를 반영하고 있음을 살펴 볼 것이다.

2.2.1. 통합적 플롯의 균열

예언 이야기가 콜하스의 운명을 바꾸게 되는 맥락은 다음과 같다. 빼앗긴 말과 정의를 되찾고자 무시무시한 도적이 되어 여러 소요를 일으킨 콜하스는 결국 루터의 중재안을 받아들이지만, 그럼에도 콜하스를 제거하고 싶어 한 트롱카 가문과 작센 선제후 측의 음모에 의해 드레스덴의 감옥에 구금되고 사형 선고를 받는다. 그런 콜하스를 돋고자 브란덴부르크의 수비대장인 하인리히 폰 고이자우는, 브란덴부르크 선제후에게 충언하여 정치적 상황을 이용해 콜하스를 베를린 궁정으로 송환할 것을 요구하였고 이에 따라 콜하스는 이송되던 중이었다. 그런데 우연히, 콜하스와 그 호송 일행은 작센 선제후와 그 무리가 한창 사슴 사냥을 벌이던 작센의 국경 지역에서 하룻밤을 보내게 된다. 콜하스는 이러한 상황을 모르는 상태이며, 선제후 일행 중 궁내시종의 부인 헬로이제와 선제후는 호기심에 콜하스를 만나 보려 간다. 어색함을 깨고자 던진 잡담으로 선제후는 콜하스가 목에 걸고 있는 캡슐 안에 무엇이 들어 있는지 별 뜻 없이 묻는데, 콜하스의 대답으로 그것이 예전에 한 집시 노파가 자신의 가문의 운명에 대해 한 예언이 담긴 쪽지임을 알고는 그 자리에서 혼절한다. 이후 그는 콜하스로부터 그 쪽지를 얻어내고자 온갖 방법을 강구하나, 콜하스는 죽는 순간까지도 쪽지를 넘겨주지 않음으로써 선제후에게 영원한 고통을 안기는 복수를 하게 된다.

이 예언 이야기가 개연성과 관련해 문제적인 것은, 이전까지 합리적인 인과관계에 의해 전개되던 이야기가 갑작스레 우연에 의해 좌우되는 양상을 띠며, 그것이 특히 후반부에 집중된 까닭에 마치 나중에 덧붙여진, 불필요한 부가물과 같은 인상을 주기 때문이다. 콜하스가 이 쪽지를 얻게 되는 시점은 아내의 장례식 다음 날이다. 이전까지 합법적인 수단으로 정의를 되찾고자 노력하던 콜하스는 아내의 비참한 죽음을 계기로 폭력적 자구책으로 방향을 트는데, 그가 그러한 마음을 먹고 부대를 이끌고 가기 시작한 순간, 그러한 선택으로 인해 앞으로 펼쳐질 운명을 이미

알고 있는 예언자 노파가 그에게 “부적 Amulett”(83)으로서 쪽지를 준 것이다. 그런데 콜하스가 쪽지를 얻게 된 사연은 주요 서사의 시간적 흐름 상 그 당시가 아닌, 나중에 작센 선제후가 호송 중인 콜하스의 목에 걸려 있는 캡슐에 대해 물었을 때 비로소 서술된다. 즉 콜하스의 운명과 그 예언에 대한 신비는 전체 이야기의 중후반부에 들어 나타나며 그 전개 방식이 이전까지와 다르게 우연에 크게 의지하기 때문에, 다소 갑작스럽고 마치 마지막에 변덕스레 추가한 이야기처럼 보일 수 있는 것이다.

한편 예언자인 집시 노파는 놀라운 우연의 정점을 보여준다. 바로 작센 선제후로부터 쪽지를 되찾으라는 명을 받은 궁내시종이 예언자 노파와 닮은 사람을 수소문해서 고용한 고물장수 노파가 다름 아닌 바로 그 때의 예언자 노파 본인이었다는 부분이다. 이미 앞에서 몇 차례 언급한 바 있지만, 해당 부분을 다시 인용하자면 다음과 같다.

그럴듯함이 늘 진실의 편에 있는 것은 아니듯이, 우리가 이렇게 보고하고는 있지만, 의심하고 싶어 하는 이에게는 의심할 자유를 인정할 수밖에 없다고 할 만한 일이 여기서 일어났던 것이다. 궁내시종은 엄청난 실수를 저질렀다. 그가 집시 노파 행세를 시키려고 베를린의 거리에서 찾아낸 고물장수 노파는, 그로 하여금 흉내 내게 하려던 바로 그 신비로운 집시 노파 본인이었던 것이다.

[...] wie denn die Wahrscheinlichkeit nicht immer auf Seiten der Wahrheit, so traf es sich, daß hier etwas geschehen war, das wir zwar berichten: die Freiheit aber, daran zu zweifeln, demjenigen, dem es wohlgefällt, zugestehen müssen: der Kämmerer hatte den ungeheuersten Mißgriff begangen, und in dem alten Trödelweib, das er in den Straßen von Berlin aufgriff, um die Zigeunerin nachzuahmen, die geheimnisreiche Zigeunerin selbst getroffen, die er nachgeahmt wissen wollte, (96)

“그럴듯함이 늘 진실의 편에 있는 것은 아니”라는 말은 「비개연적 진실성」에서 서술자 장교가 이야기를 들려주기에 앞서 붙인 말과 유사하

다.¹⁵⁵⁾ 또한 서술자 자신의 존재를 적극적으로 드러내며 이러한 비개연성을 설명하고 있는 점이 특징적인데, 발터 뮐러-자이델은 이 부분이 “서술자가 예외적으로 확신을 가지고 개입함으로써 사실주의적 문체에서 벗어나 있음이 두드러진다”고 지적했다.¹⁵⁶⁾ 사건의 우연성 자체뿐만 아니라, 그러한 우연성과 비개연성을 서술자가 스스로 나서서 변명하고 강조하는 서술방식 때문에 이 예언 이야기는 지금까지 합리적인 인과관계에 따라 진행되어온 소설의 플롯에서 유난히 도드라져 보이는 것이다.

뮐러-자이델이 ‘사실주의적 문체’를 언급했듯, 예언 이야기는 사실주의자들의 심기를 불편하게 해 왔다. 대표적인 예로 루카치는 19세기 독문학계의 사실주의자들에 대해 논한 저서의 한 챕터에서 클라이스트의 비극을 다룬 바 있다. 그는 클라이스트의 「미하엘 콜하스」가 노벨레이기는 하지만 위대한 비극적 요소들을 갖추고 있다고 하면서, 그 근거로 한 인간의 열정이 16세기의 폭력적이고 부패한 사회에 대한 합리적인 반응으로서 점차 격정적인 분노로 치달아 가는 점을 들면서 그 전개가 “모든 독자들에게 어려움 없이 명백하며 이해 가능한 것”이라 평가한다.¹⁵⁷⁾ 또한 루카치는 「미하엘 콜하스」의 플롯이 논리적이고 합리적으로 흘러갈

155) “왜냐하면 사람들은 진실에 대한 첫째 조건으로 그럴듯해 보이는 것을 요구하기 때문이다. 그러나 그럴듯함이란, 경험상 그렇듯이 항상 진실의 편에 있지는 않다.

Denn die Leute fordern, als erste Bedingung, von der Wahrheit, daß sie wahrscheinlich sei; und doch ist die Wahrscheinlichkeit, wie die Erfahrung lehrt, nicht immer auf Seiten der Wahrheit.” (277–278)

156) Vgl. Walter Müller-Seidel: Versehen und Erkennen: Eine Studie über Heinrich von Kleist. Böhlau 1971, S. 83.

157) “콜하스는 사회에 매우 겸손하고 매우 온건한 요구를 하며 다가가는 평범한 사람이다. 이러한 요구 사항에 대한 불응, 특히 용커 무리가 그를 대하는 폭력적이고 부패한 방식이 콜하스를 광란적 자구책으로 이끈다는 사실은 모든 독자에게 어려움 없이 명백하며 이해 가능한 것이다.

Kohlhaas ist ein normaler Mensch, der an die Gesellschaft mit sehr bescheidenen, sehr gemäßigten Forderungen herantritt. Daß ihn die Nichterfüllung dieser Forderungen und insbesondere die gewalttätige und korrupte Art, mit der die Junkergesellschaft ihn behandelt, zur Raserei der Selbsthilfe führen, ist für jeden Leser ohne weiteres einleuchtend und verständlich.” Georg Lukács: Die Tragödie Heinrich von Kleists. In: Deutsche Literatur in zwei Jahrhunderten. Luchterhand 1964, S. 222.

뿐만 아니라, 클라이스트가 16세기의 독일을 이상적이고 목가적인 배경으로 삼지 않고 융커 사회의 잔악성과 부패를 가차 없이 그려내어 “역사적으로도 극히 올바르게” 묘사하였다고도 평가한다.¹⁵⁸⁾

이처럼 루카치는 「미하엘 콜하스」를 19세기의 중요한 결작으로 뽑으면서, 단 한 가지 유감스러운 점을 언급하는데 다음과 같이 표현한다.

따라서 여기 이렇게 중요한 역사적 소설이 등장한 것이다. 클라이스트는 이러한 역사적 객관성 속에서 자신만의 길을 가고 있다는 점도 특별히 강조되어야 할 것이다. [...] 유일하게 유감스러운 점은 이 결작이, 클라이스트의 괴팍한 낭만주의적 부가물 몇 가지로 인해 손상되었다는 것이다.

So ist hier eine bedeutende historische Erzählung entstanden; wobei noch besonders hervorgehoben werden muß, daß Kleist in dieser historischen Objektivität ganz eigene Wege geht. [...] Zu bedauern ist nur, daß dieses Meisterwerk durch einige romantisch schrullenhafte Zutaten Kleists entstellt ist.¹⁵⁹⁾

루카치는 「미하엘 콜하스」를 손상한 “괴팍한 낭만주의적 부가물”이 구체적으로 무엇인지에 대해서는 이 글에서 더 이상 자세히 언급하지 않는다. 그러나 이것이 그가 높이 평가한 지점들의 반대편에 있는 것이라 추측하기는 어렵지 않다. 즉 그 과정이 명확하게 이해되지도 않고 사회적이고 역사적인 것과 거리가 먼 것이 그러한 “부가물”이며, 여기에 신비롭고 운명적인 예언 이야기 역시 “부가물”로 간주되고 있음을 충분히 짐작할 수 있다.

뮐러-자이델도 「미하엘 콜하스」의 예언 이야기가 세간에서는 종종 “이물질 Fremdkörper”로 여겨지곤 한다고도 언급한 바 있다.¹⁶⁰⁾ 그러나 뮐러-자이델은 우연과 기적은 클라이스트의 작품세계에서 공통적으로

158) “이 위대한 비극을 클라이스트는 16세기 독일을 탁월하고 역사적으로도 극히 올바르게 묘사한 틀 안에서 그려냈다. Diese große Tragödie schildert Kleist im Rahmen einer ausgezeichneten und historisch tief richtigen Darstellung Deutschlands im 16. Jahrhundert.” Ebd., S. 223.

159) Ebd., S. 223.

160) Müller-Seidel 1971, S. 84.

발견되는 요소임을 언급하면서, 이 이야기가 “이물질”이 전혀 아니라고 말한다. 클레이턴 코엘브는 클라이스트의 노벨레를 영어로 번역하고 주석을 단 데이비드 루크와 나이젤 리브스가, 「미하엘 콜하스」의 예언 이야기를 두고 “안타깝게도 [...] 이미 길고 복잡한 내러티브의 예술적 구조를 심각하게 손상시키는 기괴하고 환상적인 하위 플롯을 도입했다”고 평한 것에 반박하며 예언 이야기 역시 「미하엘 콜하스」의 통합적 플롯을 이루는 요소라고 해석한 바 있다.¹⁶¹⁾ 그에 따르면 예언이 담긴 쪽지는 “권위 있는 문서의 소유 the possession of authoritative documents”의 문제로서¹⁶²⁾ 소설 초입부터 문제가 된 “통행 허가증 Paßschein”(10)에서부터 이어지는 일관된 모티프라는 것이다.

만약 「미하엘 콜하스」에서 ‘예언 이야기’가 빠졌다만, 몇몇 이들이 주장하듯 이 소설은 사실주의 소설이나 사회적 소설로서 더욱 완성도 높은 작품이 되었을지도 모른다. 혹은 루카치의 견해를 빌리자면 (이 작품은 비록 노벨레지만) 훌륭한 비극으로서도 결점이 없었을 것이다. 루카치는 클라이스트의 비극들에서 나타나는 개별적 사건들의 우연성을 지적하면서, 이런 우연들은 “노벨레에서는 완전히 정당화”될 수 있는데 “왜냐하면 노벨레에서는 인간의 삶에서 우연적인 것의 이러한 엄청난 역할이 명백히 드러나야 하기 때문”이라고도 말한다.¹⁶³⁾ 그러나 클라이스트의 비극 작품의 경우에는 여러 우연들 때문에 “객관적 필연성 objektive Notwendigkeit”을 형성하지 못하고 “모순투성이인 것과 불일치되는 것이 etwas Widerspruchsvolles, etwas Dissonantes” 생겨날 수밖에 없다는

161) “Unfortunately, [...] Kleist [...] introduced a bizarre and fantastic sub-plot which seriously damages the artistic structure of an already long and complex narrative.”

David Luke and Nigel Reeves(eds. and trans.): *The Marquise of O - and Other Stories*. By Heinrich von Kleist. Penguin 1978, S. 27., zit. nach Clayton Koelb: Incorporating the Text. Kleist's “Michael Kohlhaas”. In: PMLA, Vol. 105, No. 5, Oct., Cambridge University Press 1990, S. 1098.

162) Clayton Koelb: Incorporating the Text. Kleist's “Michael Kohlhaas”. In: PMLA, Vol. 105, No. 5, Oct., Cambridge University Press 1990, S. 1099.

163) “In der Novelle ist dies durchaus legitim. Denn dort soll gerade diese ungeheure Rolle des Zufälligen im menschlichen Leben sinnfällig gemacht werden.” Lukács 1964, S. 220.

것이다.¹⁶⁴⁾ 즉 루카치는 노벨례로서의 「미하엘 콜하스」보다 ‘비극으로서’ 「미하엘 콜하스」에 나타나는 아쉬움을 언급한 것이다. 따라서 루카치의 견해는 오히려 「미하엘 콜하스」가 어째서 훌륭한 노벨례인가를 역설적으로 드러내고 있으며, 어긋남과 불일치성, 기대되는 전개에 반하는 방식이야말로 진정으로 클라이스트적인 것이다.

개연성론과 관련하여 흥미로운 사실은 예언 이야기를 두고 이렇듯 일련의 대립적 해석이 발생한다는 사실 자체다. 갑작스러운 우연과 신비, 기적의 개입이 뒤늦게 투입되는 방식은 클라이스트의 ‘결합’보다는 의도적 연출로 읽을 수 있다. 합리적인 전개에 비합리성을 개입시키는 목적은, 바로 그동안 쌓아올린, 그리고 앞으로도 그럴 것이라 기대되는 통합적 플롯을 이루는 데에 있는 것이 아니라 바로 독자의 기대에 반하는 데에 있다. 클라이스트가 예언 이야기라는 우연적이고 개별적인 사건을 부자연스럽게 보일 정도로 가시화하면서 끼워 넣은 것은, 「미하엘 콜하스」 역시 클라이스트 특유의 개연성론을 반영하고 있다고 간주할 때, 아리스토텔레스적 개연성론이 강조한 유기적이고 통합적인 플롯에 대해 반하는 것이라 볼 수 있는 것이다.

2.2.2. 확률론적 불확실성 대 마술적 효과의 확실성

다른 한편 우리는 ‘예언 이야기’ 자체에서 나타나는, 초기 근대의 개연적 사고의 바탕이 되는 확률론적 사고에 대해 생각해 볼 수 있다. 앞에서 우리는 「미하엘 콜하스」의 통합적 플롯과 관련해서 ‘예언 이야기’가 어떤 역할을 하는가에 대하여, 여러 우연의 중첩이라는 비개연성과 비합리성에 특히 주목하였다. 그러나 작품 전체적 맥락에서 볼 때, 중요한 것은 ‘예언 이야기’가 가지고 있는 비합리적이고 신비로운 영역뿐만 아니라, 그 쪽지의 힘을 알게 된 후 콜하스가 내리는 결정까지 포함해서 생각해야 한다는 점이다.

작품 속에서 예언의 힘은 이미 증명된 바 있다. 작센 선제후가 예언이

164) Ebd., S. 220.

담긴 쪽지에 집착하는 이유는 그 스스로 노파의 예언 능력이 비범하다는 사실을 직접 체험했기 때문이다. 콜하스가 잡시 노파로부터 쪽지를 얻은 것은 그가 용커를 붙잡기 위해 부대를 이끌고 위터보크라는 도시에 들렀을 때다. 이때 브란덴부르크 선제후와 작센 선제후는 시장에서 점술로 유명한 노파의 이야기를 듣고 그 능력을 시험해 보고 싶은 생각에 일부러 노파에게 예언을 하나 해 보라고 한 다음 그 실현을 방해한다. 노파는 이들이 시장을 떠나기 전에 뿔이 달린 큰 수노루가 이들을 찾아올 것이라 예언하는데, 이들은 그 수노루가 울타리 안에 갇혀 있다는 사실을 알면서도 예언의 실현을 확실하게 방해하기 위하여 당장 노루를 잡아 식사에 올릴 준비를 하라고 명한다. 이들은 자신들이 노파의 예언을 망쳐놓았다고 생각하지만, 잡아 놓은 노루의 머리를 물고 달아난 커다란 개가 앞에 나타나 자신들 앞에 노루를 내려놓자 기절할 듯 놀란다. 그러기 직전에 노파는 브란덴부르크 선제후의 손금을 보고는 좋은 미래를 점쳐주지만, 작센 선제후의 손금을 본 후에는 그 점괘를 알려주지 않고 종이에 적어 이미 콜하스에게 넘긴 상태였다. 또한 노파는 당시 아직 반란을 일으키지 않은 상태였던 콜하스에게 쪽지를 넘겨주며 언젠가 이 ‘부적’이 그의 목숨을 구해 줄 것이라는 예언을 하는데, 이후 이 쪽지는 콜하스가 자신의 목숨을 두고 작센 선제후와 협상을 할 수 있는 패로 작용하기 때문에 이 또한 증명된다.

따라서 작중에서 노파의 신비로운 예언의 힘은 의심할 나위가 없는 것으로 묘사되며, 특히 수노루가 예언대로 나타난 이후로는 작중 인물 가운데 누구도 노파의 예언력을 의심하지 않는다. 더군다나 고물장수 노파를 잡시 노파로 위장시켜 콜하스를 속여 쪽지를 얻어내려던 계획 역시, 고물장수 노파가 다름 아닌 바로 그 잡시 노파였다는 천운으로 인해 실패로 돌아가게 된다. 작센 선제후는 문제의 예언이 다름 아닌 콜하스의 손에 있다는 사실을 알게 된 이후로 희유도 실패하고 가짜 노파를 동원한 계획까지 실패하자 예언이 담긴 쪽지를 손에 넣고자 하는 갈망에 더욱 괴로워하며 몸져눕기를 반복한다. 쪽지에는 작센 선제후 가문의 마지막 제후 이름과 나라를 잊게 되는 해, 그리고 이 나라를 빼앗을 정복

자의 이름이 적혀 있다고 노파는 말한 바 있다. 그러나 그 내용은 작중에서 공개되지 않으며, 콜하스 역시 쪽지의 인장을 풀지 않고 간직하고만 있다가 처형당하기 직전 읽어 본 후 아무에게도 내용을 말하지 않고 쪽지를 삼켜 버린다.

쪽지의 내용이 공개되지 않는 점은 예언의 마술적 효과와 관련하여 의미심장하다. 왜냐하면 문제의 쪽지에 적힌 예언이 실제로 실현될 것인지는 더 이상 중요하지 않기 때문이다. 심지어 쪽지에 정말로 작센 가문에 대한 운명이 적혀 있는지의 여부조차 중요하지 않다. 중요한 것은 오로지 작센 선제후가 그 쪽지를 두려워하며 갖고 싶어 한다는 사실이다. 쪽지의 진정한 마술적 효과는 그것의 진실성의 여부에 있는 것이 아니라 그것이 ‘진짜 예언을 담고 있다’고 믿어짐으로써 작센 선제후를 위협하고 있다는 점에서 나오는 것이며, 이러한 심리적 효과는 무엇으로도 바꿀 수 없는 확실성을 형성한다. 즉 쪽지는 마술적 확실성을 갖고 있다.

한편 콜하스와 재회한 집시 노파는 아이들을 위해서라도 쪽지를 작센 선제후에게 넘기고 목숨을 건지라고 콜하스에게 충고한다. 그러나 콜하스는 절대 그렇게 하지 않으리라 대답하고 다음과 같이 말한다.

거기에 콜하스는 반문하기를, 자신이 한 경험이 있는데 또 다시 기만당하지 않는다고 누가 보장하겠으며, 최근에 뤼첸에서 모은 군대를 공연히 해산시킨 것처럼 쪽지마저 선제후에게 앗아가게 두는 것이 아니겠느냐는 것이었다. “약속을 한 번 깨뜨린 사람과는”, 그는 말했다. “결코 더 이상 상대하지 않겠소.”

Zudem fragte er, wer ihn, nach der Erfahrung, die er gemacht, vor einem neuen Betrug sicher stelle, und ob er nicht zuletzt, unnützer Weise, den Zettel, wie jüngst den Kriegshaufen, den er in Lützen zusammengebracht, an den Kurfürsten aufopfern würde? “Wer mir sein Wort einmal gebrochen,” sprach er, “mit dem wechsl ich keins mehr [...]” (98)

콜하스는 예언이 담긴 쪽지라는 강력한 패를 쥐고 있지만, 자신조차 그 내용을 모르며 그 패를 냈을 때의 불확실한 상황을 우려하고 있다.

그가 생각하는 것처럼, 쪽지와 맞바꾸어 자신의 자유와 목숨을 얻는다고 해도, 선제후가 그를 기만할 것인지 아닌지는 불확실하다. 더군다나 선제후는 이미 자신과의 약속을 지키지 않은 적이 있기 때문에, 콜하스의 생각에 그가 또다시 약속을 지키지 않을 확률은 더 높은 것이다. 즉 쪽지를 거래하는 경우 생겨날 수 있는 일들은 일어날 수도 있고 일어나지 않을 수도 있는 것, 즉 ‘우발성 Kontingenzen’의 영역에 있으며 콜하스의 계산은 도박의 승리 가능성을 점치는 데에서 유래한 확률론적 사고를 반영하고 있다. 그의 계산은 합리적인 동시에 불확실성 안에 있다.

결국 콜하스가 선택하는 것은 자신이 온전히 통제할 수 있으며 반드시 발생하게 되는 확실한 길이다. 그는 쪽지를 절대 넘겨주지 않음으로써 작센 선제후에게 치유할 수 없는 고통을 안겨 주기로 결심한다. 비록 확실성을 선택하는 대가는 콜하스 자신의 목숨이지만, 그는 쪽지를 이용한 도박을 포기하고, 중세적 예언의 신비의 절대성과 마술적 확실성의 힘을 이용하기로 한 것이다. 즉 「미하엘 콜하스」의 예언 이야기는, 일부 해석자들이 비판한 것처럼 합리적인 전개에 부가된 사족이 아니라, 계산을 통해 결론 내려진 불확실성에 맞서는 확실성의 수단으로서 그 역할을 하고 있다. 이 이야기는 확률론적 불확실성 대 마술적 효과의 확실성의 대립을 구도화하고 있는 것이다.

이러한 구도는 우리가 앞에서 살펴본, 극에서 유령을 사용하는 문제에 대한 레싱의 언급을 떠올리게 한다. 레싱은 합리적인 과학을 통해 유령이 존재할 수 없다는 것이 증명되고 근대인들이 그것을 식견으로서 알게 되었다 하더라도, 유령의 존재를 믿고 공포감을 갖는 씨앗은 여전히 인간의 마음에 존재하기 때문에 유령의 효과만큼은 실재한다고 언급한 바 있다.¹⁶⁵⁾ 이처럼 18세기 초는 불확실성 또한 계산의 영역으로 넣는 합리적 확률론의 사고와, 비합리적이고 신비로운 것의 마술적 효과에 대한 의식이 서로를 몰아내듯 뒤엉켜 있던 시대로서 「미하엘 콜하스」 역시 비록 그 배경은 16세기지만 그러한 초기 근대적 사고와 정신을 잘 반영하고 있다고 볼 수 있다.

165) 자세한 내용은 본 논문의 ‘Ⅱ.2.1. 레싱의 『합부르크 연극론』: 내적 개연성’(73쪽 이하) 참조.

3. 「결투」: 합리주의적 개연성의 패배

「결투」는 14세기 말 공작이 둘째 부인과의 사이에서 얻은 아들을 황제로부터 적자로 인정받고 돌아오는 길에 화살에 맞아 암살을 당하는 것에서 이야기가 시작한다. 유력해 보이는 용의자는 원래 법대로라면 차기 왕위계승자가 될 공작의 동생 야콥 로트바르트다. 그러나 공작이 사망한 후에도 로트바르트는 왕위에 야심이 없는 듯이 조카의 왕위 계승을 인정하는 모습을 보이기 때문에 여러 의심에서 벗어나는 것처럼 보인다. 그러나 머지않아 로트바르트가 암살범임을 지목하는 증거들이 나타나고, 이에 맞서 로트바르트는 정숙하기로 이름난 부인인 리테가르데와의 밀회를 사건 당일의 알리바이로 내세운다.

이 노벨레의 특이한 점은, 이야기의 발단이 공작의 살해범이 누구인가의 문제에서 시작함에도 불구하고 어느새 다른 수수께끼로, 즉 로트바르트와 리테가르데와의 밀회가 사실인가 하는 문제로 중심이 옮겨간다는 점이다. 물론 밀회의 진위는 백작의 협의와 연결되어 있다. 그러나 첫째로 리테가르데의 결백이 증명되는 과정이 소설의 제목인 ‘결투’라는 판결을 통해 훨씬 극적이고 비중 있게 서술된다는 점, 그리고 둘째로 리테가르데뿐만 아니라 로트바르트 역시 밀회를 진심으로 사실로 믿고 주장한다는 점에서, 공작의 암살범 찾기보다 밀회의 진실이 훨씬 비밀스럽고 복잡한 수수께끼로 부각된다. 즉 이 노벨레에서 수수께끼는 이중으로 구성되어 있다. 먼저 이야기의 발단이 되는 암살범 찾기가 있고, 리테가르데를 둘러싼 진실이 그 다음이 된다.

이 두 가지 수수께끼가 풀려나가는 과정에서 개연성과 관련해 흥미로운 지점은, 합리적 개연성과 맹목적 믿음이라는 상반되는 의식을 상징하는 두 인물의 승패에 있다. 암살 사건의 진범인 야콥 로트바르트는 주도 면밀한 이성적 논리와 사고로 자신의 알리바이를 만들고 목적을 달성하려 하지만, 예상치도 못한 작은 상처 때문에 죽음에 이른다. 또한 결백한 리테가르데를 돋는 프리드리히 폰 트로타는 아무런 증거 없이도 리테

가르데를 신뢰하며, 심지어 결투에 패배한 후에도 자신이 승리하리라는 맹목적인 확신을 갖는데, 놀랍게도 이는 모두 진실인 것으로 밝혀진다. 개연적인 것이 진실에 가깝다는 믿음이 증대되던 시대에 클라이스트는 「결투」에서도, 개연적인 것이 늘 진실의 편에 있는 것은 아니라는 사실을 또 한 번 재현하고 있는 것이다. 이 장에서는 두 가지 수수께끼가 풀려나가는 과정을 순차적으로 보면서, 합리주의적 개연성이 패배하고 맹목적 믿음이 승리하는 과정을 분석해 보도록 한다.

3.1. 첫 번째 수수께끼: 증거의 무용성

첫 번째 수수께끼는 이야기의 발단이 되는 암살 사건이다. 사건 이후 주변 인물들의 생각, 반응, 행동은 자연히 누가 범인인가를 찾는 것과 관련되는데, 앞서 언급한 바와 같이 첫 번째 수수께끼는 곧 배경으로 물려나 버리기 때문에 이 사건 자체에 대한 인물들의 생각과 행동은 상대적으로 덜 상세하게 기술된다. 그럼에도 불구하고, 개연성과 관련하여 흥미로운 점은 바로 인물들이 암살 사건의 진범이 백작이라는 높은 개연성을 외면하려 하는 데에서 나온다. 백작은 작품의 처음부터 유력한 용의자로서 기술되고 머지않아 증거가 제시된다. 그리고 마지막에 백작이 자신이 진범임을 고백하지만 이마저도 그리 놀라운 반전으로 기술되지 않는다. 그러나 사건의 조사책임자인 재상과, 살해된 공작의 부인은 백작과 반목하기를 꺼려한 나머지 여러 증거가 가리키는 높은 개연성과는 반대로, 백작을 용의자로 지목하거나 직접적으로 조사하기를 피한다.

구체적으로 살펴보자면, 암살이 일어나고 5개월 뒤, 살해 도구로 발견된 유난히 화려하고 섬세하게 세공된 화살을 주문한 이가 로트바르트라는 사실이 밝혀진다. 이 사실을 가장 먼저 알게 된 재상은 상당히 결정적인 증거에도 불구하고 로트바르트를 용의자로 지목하기를 망설이는데, 그 이유에 대해서 다음과 같이 서술된다.

재상은 진술서를 보고 매우 당혹스러워서 비밀 서랍장 안에 몇 주 동안 숨겨뒀다. 재상이 이렇게 한 데에는 우선, 그가 알기로 로트바르트 백작

이 자유분방하고 방탕하게 살아가고 있기는 해도 고결함을 갖고 있어서 형을 살해하는 끔찍한 짓을 저질렀을 리가 없다고 생각한 것이다. 또 다른 이유로는, 여러 훌륭한 미덕을 갖춘 공작부인이라도 최대 정적의 목숨이 걸린 사건인 이상 공정함이 부족할 수 있으니 자신이 극도의 신중함을 기해 처리하지 않을 수 없다고 생각한 것이다. 그사이 재상은 이 기이한 보고를 단서로 삼아 은밀하게 조사를 진행했다. 그리고 도시의 관리들에게 우연히 알아낸 사실은, 백작이 성을 떠나는 일이 전혀 없거나 거의 드문 일인데, 공작이 살해된 밤에는 성에 없었다는 것이었다. 그래서 재상은 이 비밀을 밝히고 다음 추밀원 회의에서 공작부인에게 두 가지 점에서 시동생인 야콥 로트바르트를 향하는 이 미심쩍고 기이한 의혹에 대해 상세히 보고하는 것이 자신의 의무라고 생각했다.

Der Kanzler, über diese Erklärung äußerst betroffen, hielt dieselbe mehrere Wochen lang in seinem Geheimschrank zurück; zum Teil kannte er, wie er meinte, trotz der freien und ausschweifenden Lebensweise des Grafen, den Edelmut desselben zu gut, als daß er ihn einer so abscheulichen Tat, als die Ermordung eines Bruder war, hätte für fähig halten sollen; zum Teil auch, trotz vieler andern guten Eigenschaften, die Gerechtigkeit der Regentin zu wenig, als daß er, in einer Sache, die das Leben ihres schlimmsten Feindes glat, nicht mit der größten Vorsicht hätte verfahren sollen. Inzwischen stellte er, unter der Hand, in der Richtung dieser sonderbaren Anzeige, Untersuchungen an, und da er durch die Beamten der Stadtvogtei zufällig ausmittelte, daß der Graf, der seine Burg sonst nie oder nur höchst selten zu verlassen pflegte, in der Nacht der Ermordung des Herzogs daraus abwesend gewesen war: so hielt er es für seine Pflicht, das Geheimnis fallen zu lassen, und die Herzogin, in einer der nächsten Sitzungen des Staatsrats, von dem befremdenden und seltsamen Verdacht, der durch diese beiden Klagpunkte auf ihren Schwager, den Grafen Jakob den Rotbart fiel, umständlich zu unterrichten. (231–232)

이 대목에서는 여러 흥미로운 표현들이 인물의 개연성 판단 과정을 잘 드러낸다. 먼저 재상은 화살의 주문자가 백작이라는 결정적인 증거를 손에 넣고서도 꾸물거린다. 그는 공작부인이 자신의 정치적 입장 때문에

공정하고 객관적으로 일을 처리하지 못하리라는 점을 하나의 이유로 대지만 정작 자신도 백작의 인물됨에 대한 자신의 주관적 평가에 좌우된다. 타인의 주관성은 불공정의 근거로 삼으면서 자신의 주관성은 신중함의 근거로 삼는 것은 그 자체로 모순적인 면이 있을 뿐만 아니라, 무엇보다도 백작을 선불리 고발하지 못하는 진짜 이유에 대한 변명이기에 빈약한 근거가 된다. 곧바로 살펴보게 되겠지만 백작을 고발하는 것은 정치적으로 매우 민감한 문제인 것이다.

한편 백작에게 사건 당일의 알리바이가 없다는 두 번째 결정적 증거가 나타나자 재상은 더 이상 이 일을 묵과할 수 없다고 판단하는데, 여기서 공작부인에게 “이 미심쩍고 기이한 의혹 befremdenden und seltsamen Verdacht”에 대해 보고하겠다는 표현은 이 사안에 확신을 담기를 주저하는 재상의 방어적 태도가 서술자의 입을 빌려 전해진 것이다. 상당히 명백한 ‘증거’와는 상반되게도, 그리고 사실 모두가 누구보다도 유력한 용의자는 백작이라고 생각하고 있음에도 불구하고, 이 증거와 심증이 백작을 가리키는 상황을 ‘기이하다’고 표현하고 있는 것이다.

재상의 망설임에는 정치적 상황이 영향을 미치고 있다. 로트바르트는 본래 적법한 왕위계승자였고, 공작이 사망한 후에 로트바르트가 계승권을 찾아오려 하지 않자 아들들은 불만을 표하기도 한다. 그러나 로트바르트는 조카를 왕으로 인정함으로써 칭송을 들으며 여러 의혹으로부터 벗어나기를 택한다. 공작의 죽음이 왕위계승을 둘러싼 심각한 갈등을 야기할 수 있는 상황이었는데도 로트바르트의 순응으로 인해 평화롭게 지나가자, 설정이 된 공작부인은 갈등이 없는 이러한 상황을 내심 반기고 있었기에 재상의 보고를 탐탁지 않게 여긴다.

하지만 공작부인은 시동생인 백작과 이토록 우호적인 관계를 맺은 데 만족하고 있었고, 부주의한 조처로 백작의 심사를 건드리는 것만큼 두려운 것이 없었다. 그래서 재상으로서는 당혹스럽게도, 그의 불확실한 보고에 조금도 기뻐하는 기색을 보이지 않았다. 오히려, 문서들을 주의 깊게 두 번 훑어보고서는 이처럼 불확실하고 미심쩍은 사안을 추밀원 의회에 공적으로 입에 올린 것에 대한 불쾌함을 선연히 언급했다. 공작부

인의 생각에는 착오이거나 모략이 일어난 것임에 틀림없으며 법정에 기소할 건이 결코 못 된다고 명했다. 백작이 왕위계승에서 밀려나고도 유유자적한 아래 자연스러운 변화에 따라 국민들이 상례를 벗어난, 거의 광신적인 존경을 보이고 있었기에 추밀원 의회에서 단지 이 건을 언급하는 것만으로도 위험해 보였던 것이다. 더구나 이것이 도시의 소문을 타고 백작의 귀에 들어갈 것이라 예상되었기 때문에, 공작부인은 이것을 별난 오해라 칭하며 두 의혹을 뒷받침하는 내용을 보내면서, 백작의 결백은 이미 확신하고 있으니 의혹에 반박하는 수고를 아껴 달라는 특별한 부탁과 함께 진실로 너그러운 편지를 첨부하여 보냈다.

Die Herzogin, die sich glücklich pries, mit dem Grafen, ihrem Schwager, auf einem so freundschaftlichen Fuß zu stehen, und nichts mehr fürchtete, als seine Empfindlichkeit durch unüberlegte Schritte zu reizen, gab inzwischen, zum Befremden des Kanzlers, bei dieser zweideutigen Eröffnung nicht das mindeste Zeichen der Freude von sich; vielmehr, als sie die Papiere zweimal mit Aufmerksamkeit überlesen hatte, äußerte sie lebhaft ihr Mißfallen, daß man eine Sache, die so ungewiß und bedenklich sei, öffentlich im Staatsrat zur Sprache bringe. Sie war der Meinung, daß ein Irrtum oder eine Verleumdung dabei statt finden müsse, und befahl, von der Anzeige schlechthin bei den Gerichten keinen Gebrauch zu machen. Ja, bei der außerordentlichen, fast schwärmerischen Volkverehrung, deren der Graf, nach einer natürlichen Wendung der Dinge, seit seiner Ausschließung von Throne genoß, schien ihr auch schon dieser bloße Vortrag im Staatsrat äußerst gefährlich; und da sie voraus sah, daß ein Stadtgeschwätz darüber zu seinen Ohren kommen würde, so schickte sie, von einem wahrhaft edelmütigen Schreiben begleitet, die beiden Klagpunkte, die sie das Spiel eines sonderbaren Mißverständnisse nannte, samt dem, worauf sie sich stützen sollten, zu ihm hinaus, mit der bestimmten Bitte, sie, im voraus von seiner Unschuld überzeugt sei, mit aller Widerlegung derselben zu verschonen. (232)

비유하자면 공은 이제 재상에게서 공작부인에게로 넘어간 것이다. 백작의 처분이 자신의 손에 맡겨지자 공작부인은 필사적으로 방어적인 태

도를 취한다. 공작부인은 재상의 보고가 “불확실하고 미심쩍은 ungewiß und bedenklich” 것이며 “착오이거나 모략 ein Irrtum oder eine Verleumdung”이 분명하고 법정에 기소할 건이 아니라며 잘라 말한다. 그러나 이러한 극단적 단정은 재상이 전달한 결정적 증거들과 명백히 배치되는 것이며, 설령 그것이 “착오이거나 모략”이라 할지라도 조사 자체를 회피한다는 점에서 의미심장하다. 서술자가 전달하듯 공작부인은 백작이 받고 있는 “상례를 벗어난, 거의 광신적인 존경 außerordentlichen, fast schwärmerischen Volkverehrung”을 의식하고 있다. 그렇기에 백작에게 이 의혹은 “별난 오해 sonderbaren Mißverständnisse”에 불과하니 해명할 필요조차 없다고 말하는 것이다. 이 문단에서 다시 인용한, 불확실성이나 착오, 잘못, 오해 등을 이르는 과장된 표현들은 독자로 하여금 백작에 대한 의혹을 더욱 거둘 수 없도록 만드는 역설적인 효과를 낸다.

즉 증거물을 보고하기 이전의 재상과, 보고를 받아 본 공작부인의 태도는, 암살 사건의 범인이라는 진실을 찾고 있는 것처럼 행동하지만 실제로는 진실에 이르기를 거부하고 있음을 드러낸다. 이들은 진실을 가리키며 하나씩 드러나는 증거들과, 이야기가 꺼내진 이상 막을 수 없는 흐름(이를테면 “도시의 소문 Stadtgeschwätz”)에도 불구하고 진실이 밝혀지는 과정을 최대한 자연시키거나 방해하고자 하는 자신의 행동을 다른 이유들로 합리화한다. 공작부인은 수수께끼의 진실보다 지금의 정치적 안정 상태를 유지하는 것이 더 중요하기 때문에, 수수께끼에 대한 합리적 개연성 판단에 역행하고 있는 것이다.

백작은 이러한 상황을 전해 듣고, 오히려 당당하게 조사에 임하겠다고 선언한다. 일이 이렇게 되자 공작부인은 자신의 손에 들려있던 공을 이제 황제에게로 넘긴다. 자신은 이해당사자이므로 적당한 입장이 아니라면서 황제에게 조사를 일임한 것이다. 그리고 법정에 선 백작은 자신이 범인이 아니라고 말하며, 암살이 일어난 밤에 성을 비운 이유를 쉽게 이야기할 수 없었던 이유가 있다며 다음과 같이 이야기한다.

“[...] 그러나 황제 폐하는 여러분의 입을 빌어 저의 양심을 향해 질문하셨고, 여러분은 제가 형의 암살에 직접적이든 간접적이든 관여했다는 것

이 어째서 그럴듯하지도 않고 가능하지조차 않은지를 여러분은 알고 싶어 하십니다. 그러므로 이렇게 답변드립니다. 저는 성 레미기우스 축일 밤에, 그러니까 암살이 저질러졌을 당시에 몰래, 태수 빤프리트 폰 브레다의 딸, 저에게 사랑을 바친 아름다운 미망인 리테가르데 폰 아우어슈타인 부인과 있었습니다.”

»[...] Die Frage aber, die kaiserliche Majestät durch euren Mund an mein Gewissen richtet, macht, und weil ihr denn wissen wollt, warum es weder wahrscheinlich, noch auch selbst möglich sei, daß ich an dem Mord meines Bruders, es sei nun persönlich oder mittelbar, Teil genommen, so vernehmt, daß ich in der Nacht des heiligen Remigius, also zur Zeit, da er verübt worden, heimlich bei der schönen, in Liebe mir ergebenen Tochter des Landdrosts Winfried von Breda, Frau Wittib Littegarde von Auerstein war.« (235)

여기서 백작이 자신의 범행을 부인하며 “그럴듯하지도 않고 가능하지 조차 않은 weder wahrscheinlich, noch auch selbst möglich” 일이라 표현한 것은 「비개연적 진실성」과 「미하엘 콜하스」에 등장하는, ‘그럴듯함이 늘 진실의 편에 있는 것은 아니다’라는 문장을 상기했을 때 흥미롭다.¹⁶⁶⁾ 백작은 자신이 범인이라는 추정에 대해 그것은 ‘진실 wahr이 아니’라고 표현하는 것이 아니라, “그럴듯하지도 않다 weder wahrscheinlich”고 한다. 클라이스트의 세계에서 ‘그럴듯한 것’이라고 해서 늘 진실인 것은 아니므로 ‘그럴듯하지 않음’이 곧 거짓이 되지는 않는다. 즉 일반적으로 ‘그럴듯하지 않다’는 표현은 ‘사실이 아니다’와 거의 동의어처럼 쓰이지만, 클라이스트에게서 ‘그럴듯하지 않다’는 ‘그럼에도 불구하고 사실이다’로 귀결될 때가 많다. 즉 클라이스트 특유의 언어를 고려했을 때 백작의 항변은 충분히 의심스러우며 거짓말을 암시하고 있음을 짐작할 수 있다.

그리고 백작이 답해야 하는 의혹은 화살과 알리바이에 대한 것 두 가지인데, 화살에 대한 첫 번째 질문에 대해서는 천연덕스레 “무시하고

166) 「미하엘 콜하스」는 원문 96, 「비개연적 진실성」은 원문 277–278 참조.

mit Übergehung”(234) 두 번째 의혹인 알리바이에 대해서만 위와 같이 답한 것이다. 여기서도 서술자는 백작의 뻔뻔스러움을 다음과 같이 대신 하여 변명해 준다. 두 번째 의혹은 “매우 불가사의한 문제 gänzlich unauflösliche Frage”(ebd.)이자 “쟁점에 있어 결정적 für den Streitpunkt entscheidend”(ebd.)이었다는 것이다. 즉 여기서는 백작과 서술자가 공모하여, 백작이 두 번째 질문에 대해서만 대답하는 것이 마치 당연한 것처럼 위장하는 시도가 잘 드러난다. (물론 이것은 폭로를 위한 위장이다.)

여하간 백작은 위와 같이 답함으로써 쟁점을 리테가르데와의 밀회 여부로 옮겨 놓는다. 수수께끼의 공이 재상에게서 공작부인으로, 공작부인에게서 황제의 법정으로, 그리고 백작을 거쳐 리테가르데에게로 넘어간 것이다. 두 번째 수수께끼에 대해서는 곧 자세히 살펴보기로 하고, 첫 번째 수수께끼가 마무리되는 부분을 보자. 결투 후 사소한 부상이 덧나 위중해진 백작은 사실은 자신이 형을 살해한 범인이었다고 말하며, 자신의 무기고에 있던 화살을 쏜 자는 사건이 일어나기 6주 전에 자신이 고용한 자였다고 고백하고 죽는다. 자백을 통해서야 밝혀진 본래의 수수께끼의 진상은, 백작이 처음의 심문에서 어떻게 그렇게 당당하게 임할 수 있었는지를 뒷받침한다. 사건이 일어난 날 백작의 부재 사실보다 더 결정적인 증거는 화살에 있지만 그는 그에 대해서는 대답하지 않고, 마치 자신의 알리바이가 더 중요한 문제인 것처럼 호도한다. 그는 자신의 손으로 형을 죽인 것이 아니라 암살자를 고용한 것이기 때문에 실은 알리바이가 어떻게 되건 간에 살인과는 아무 관련이 없었던 것이다.

그럼에도 불구하고 백작은, 공작부인이 굳이 조사에 응할 필요도 없다며 넘어가려고 하는데도 구태여 법정에 출두해 조사를 받기로 한다. 그는 자신이 증거 부족으로 처벌당하지 않으리라는 사실을 잘 알고 있었고, 그가 조사에 응한 진짜 목적은 자신의 혐의를 벗기는 것이라기보다는, 자신과 리테가르데와의 관계를 밝혀 공식화하려는 데에 있었음을 추측할 수 있다. 모든 전말을 알고 나서 다시금 다음과 같은 백작의 발언을 돌아볼 때, 그의 장황한 맹세가 훗날 정확히 역전된 방식으로 실현되

었다는 사실을 확인할 수 있다.

기사가 남몰래 어떤 귀부인의 총애를 받게 됐을 때 이 귀부인의 명예를 지킬 책임이 있다는 것을 지금 저는 잘 알고 있습니다. 정말 그렇습니다! 만약 하늘이 이 기이한 운명을 마른하늘에 날벼락처럼 제 머리 위에 내리지 않았더라면, 제 가슴속에 잠든 비밀은 저와 함께 죽어서 먼지가 되어 사라졌을 것입니다. 그리고 천사들의 나팔 소리에 모든 무덤이 열릴 때에야 비로소 하느님 앞에서 저와 함께 다시 살아났을 것입니다.

Nun ist mir gar wohl bekannt, was ein Ritter, der Ehre solcher Damen, deren Gunst ihm heimlich zuteil wird, schuldig ist; und wahrlich! hätte der Himmel nicht, aus heiterer Luft, dies sonderbare Verhängnis über mein Haupt zusammengeführt: so würde das Geheimnis, das in meiner Brust schläft, mit mir gestorben, zu Staub verwest, und erst auf den Posaunenruf des Engels, der die Gräber sprengt, vor Gott mit mir erstanden sein. (234–235)

백작이 열정적인 어조로 일컫는, 하늘이 내린 “이 기이한 운명 dies sonderbare Verhängnis”이란 표면적으로는 형의 죽음을, 그리고 그로 인해 밝힐 수밖에 없어진 “비밀 Geheimnis”이란 리테가르데와의 관계를 가리키고 있다. 그러나 결과적으로 “기이한 운명”의 실체는 백작의 밀회 상대가 리테가르데가 아닌 봄종 로잘리에라는 사실이며, 그로 인해 밝혀지게 되는 비밀이란 공작 암살 사건의 진상으로서 완전히 역전된다. 만인을 속이고자 했던 백작은 정작 자신이 속고 있다는 사실을 알지 못했기 때문에, 주도면밀하게 알리바이를 준비하여 결백의 개연성을 합리적으로 높여 놓았음에도 불구하고 미처 예상하지 못한 방식으로 완전히 실패한다.

흥미로운 것은 백작이 그토록 의존한, 합리적인 개연성에서 중요한 역할을 하는 ‘실질적 증거’가 역설적으로 백작을 배신한다는 사실이다. 그는 로잘리에의 조작과 개입을 전혀 예상치 못한다. 본래 백작과 부적절한 관계를 맺어 왔던 로잘리에는, 백작이 리테가르데에게 구애의 편지를 보내자 이를 질투하여 음모를 꾸민다. 리테가르데의 이름으로, 성 레미

기우스 축일에 자신을 찾아오라는 답장을 백작에게 보낸 것이다. 로잘리에는 이어질 일들을 예상하며, 자신의 알리바이를 꾸미는 한편 미리 흠퀴둔 리테가르데의 반지를 백작에게 쥐어주고 백작이 답례로 보낸 반지를 또다시 자신이 가로채 두었던 것이다. 철저히 증거에 의한 개연성을 통해 진실을 판단하는 백작으로서는, 평소에 자신을 경멸하던 리테가르데가 왜 갑자기 자신의 구애를 받아들였는가 하는 마음의 영역에 대해서는 깊이 생각해보지 않은 채로, 그저 편지와 반지라는 물증에 모든 진실이 결려 있다고 믿으며 결국 속아 넘어간다.

3.2. 두 번째 수수께끼: 맹목적 믿음의 승리

남편과 사별한 후 정숙하게 지내다 수녀원에 들어갈 준비를 하고 있던 리테가르데는 백작의 폭로에 의해 갑자기 스캔들의 주인공으로 떠오른다. 백작은 리테가르데를 만난 정확한 시간과 장소를 지목하고 만남의 징표로 받은 반지까지 증거로 제시했기 때문에, 리테가르데의 가족들은 리테가르데의 부정을 확신하고 집에서 쫓아낸다. 의지할 곳이 없어진 리테가르데는 자신의 명예를 지켜줄 사람이, 사랑하는 사이지만 가족의 반대로 구혼을 거절한 바 있는 궁내시종 프리드리히 폰 트로타밖에 없다고 여기고 그에게 도움을 청한다. 자초지종을 설명하는 리테가르데에게 프리드리히는 다음과 같이 말한다.

“충분하오, 나의 사랑하는 리테가르데! [...] 당신의 결백을 변호하고 증명하려 공연히 말할 필요 없소. 내 가슴속에는 당신이 옳다는 목소리가 들리고 있소. 어떤 확인보다도, 어떤 근거나 증거보다도 훨씬 생생하고 설득력 있게 울려 퍼지고 있소. 당신이 바젤의 법정에서 댈 수 있는, 상황과 사건을 연결해 나올 법한 온갖 법적 근거들과 증거들보다도 말이 오. [...]”

»Genug, meine teuerste Littegarde!« [...] »verliert kein Wort zur Verteidigung und Rechtfertigung Eurer Unschuld! In meiner Brust spricht eine Stimme für Euch, weit lebhafter und überzeugender, als alle Versicherungen, ja selbst als alle Rechtsgründe und Beweise,

die Ihr vielleicht aus der Verbindung der Umstände und Begebenheiten, vor dem Gericht zu Basel für Euch aufzubringen vermögt. [...] « (240)

누명을 쓴 리테가르데가 자신의 결백을 증거를 통해 증명할 방법은 사실상 없다. 로잘리에가 중간에서 편지를 가로채고, 자리를 비움으로써 리테가르데의 결백을 증언할 증인이 아무도 없도록 만들고, 반지를 훔쳐 로트바르트에게 주었기 때문이다. 그럼에도 불구하고 프리드리히는 리테가르데의 결백을 그저 가슴 속에 울려 퍼지는 목소리에 의지해 믿는다고 말한다. 프리드리히의 절대적인 신뢰는 철저히 “법적 근거들과 증거들 Rechtgrüde und Beweise”에 의지해 진실을 주장하고자 하는 로트바르트와 대조된다. 프리드리히의 믿음은 맹목적이며, 증거나 논리에 의존하지 않는다는 점에서 로트바르트가 상징하는 합리주의적 개연성과는 완전히 반대되는 행보를 보인다. 증거로는 더 이상 맞설 수 없는 상황에서 프리드리히는 결투라는 신의 심판에 모든 진실과 운명의 향방을 맡기기로 한다.

한편 로트바르트 백작은 오갈 데 없는 부인에게 자신의 성에서 묵으라고 권유하는 아량을 보여, 부인의 명예를 더럽혔다는 비판적 여론을 다시금 자신에게 유리한 방향으로 돌려놓고 암살 사건에 대해서는 무죄 선고를 받기 직전에 있었다. 프리드리히는 이 선고 자리에 나타나, 부인의 명예를 증명하기 위한 심판으로서 백작에게 결투를 신청한다. 결투는 처음에 프리드리히에게 유리한 듯 보였지만, “결투를 주재하는 하느님의 힘의 부재를 암시하는 듯한 불행 ein Unglück, das die Anwesenheit höherer, über den Kampf waltender Mächte nicht eben anzudeuten schien”(246)으로 인해 중상을 입고 무참히 패배한다. 그가 입은 부상이 심각하여 모두들 그가 당연히 죽을 것이라고 예상했으나, 놀라운 기적이 일어난다. 그가 입은 부상이 “생사를 좌우할 연약한 부위 so lebensgefährliche und zarte Teile”(247)에 나기는 했지만, “하느님의 특별한 섭리에 의해 치명적이지 않은 것으로 durch eine besondere Fügung des Himmels nicht tödlich”(ebd.) 드러난 것이다.

치명적으로 보이는 부상을 입었는데도 기적적으로 생존하는 인물의 모티프는 클라이스트의 작품에서 반복적으로 나타난다. 「비개연적 진실성」의 첫 번째 일화에서 총을 맞고도 걸어 다니는 병사와 세 번째 일화에서 폭발로 인해 강 건너로 날아가고서도 텔끝하나 다치지 않은 기수가 있을 뿐만 아니라, 「O.... 후작부인」의 F. 백작도 생사를 오갈 정도의 부상을 입었다가 기적적으로 회복한다. 그리고 「칠레의 지진」에서 두 주인공 예로니모와 요제페는 부상을 입은 것은 아니지만 각각 자살과 사형이라는 죽음의 목전까지 갔다가 대지진으로 인해 목숨을 구한다. 노벨레에서 이러한 구사일생의 상황을 겪은 당사자는 이것이 무언가 특별한 의미가 있는 것, 즉 계시적인 것으로 해석하는데 여기서도 예외는 아니다. 패배 후 의식을 되찾은 프리드리히는 어머니에게 다음과 같이 말한다.

아, 어머니, 하고 궁내시종은 말했다. 세상에 어떤 인간이, 설령 전 시대의 어떤 현자라 하더라도 신이 이 결투에서 내리신 불가사의한 판결을 감히 해석할 수 있겠습니까? [...] 인간들의 자의적인 법에 얹매일 것이 무어란 말입니까? [...] 그리고 다시금 그것이 허락된다면, 제게 닥친 불행에서 다시 회복되어 이 겸으로, 지금 편협하고 근시안적인 방식으로 받아들여지는 것과는 완전히 다른 신의 판결을 얻어내기를 소망해서는 안 될까요?

Ach, meine Mutter, sprach der Kämmerer, wo ist der Sterbliche, und wäre die Weisheit aller Zeiten sein, der es wagen darf, den geheimnisvollen Spruch, den Gott in diesem Zweikampf getan hat, auszulegen? [...] Was kümmern mich diese willkürlichen Gesetze der Menschen? [...] und dürfte ich nicht, falls mir ihn wieder aufzunehmen gestatte wäre, hoffen, den Unfall, der mich betroffen, wieder herzustellen, und mir mit dem Schwert einen ganz andern Spruch Gottes zu erkämpfen, als den, der jetzt beschränkter und kurzsichtiger Weise dafür angenommen wird? (248-249)

프리드리히는 결투에서 패배했음에도 불구하고 신의 심오한 뜻에 따르면 유죄 판결을 받은 것이 아니라고 믿는다. 그는 “인간들의 자의적인 법 willkürliche Gesetze der Menschen”으로는 하느님의 “불가사의한 판

결 geheimnisvollen Spruch”을 “편협하고 근시안적인 방식으로 beschränkter und kurzichtiger Weise” 해석할 뿐이라고 본다. 리테가르데의 결백을 어떠한 증거나 논리 없이도 바로 믿었던 것처럼, 그의 믿음은 어떤 것에도 흔들리지 않는다. 그는 ‘논리와 증거를 통한 합리주의적 개연성’의 대척점에 있는 얇의 영역인 ‘믿음의 영역’을 상징하고 있는 것이다. 자신의 결백을 누구보다도 잘 알고 있으면서도 유죄 판결이 내려져 절망에 빠진 리테가르데에게 프리드리히는 다음과 같이 말한다.

우리 마음을 혼란시키는 두 가지 생각 가운데 더 이해가 가고 납득할 수 있는 쪽으로 생각합시다. 당신이 죄가 있다고 믿느니보다, 당신을 위해 싸운 결투에서 내가 이겼다고 믿읍시다.

Laß uns, von zwei Gedanken, die die Sinne verwirren, den verständlicheren und begreiflicheren denken, und ehe du dich schuldig glaubst, lieber glauben, daß ich in dem Zweikampf den ich für gefochten, siegte! (254)

여기서도 프리드리히는 근거와 증거들로 입증된 진실이 아닌, 자신의 마음에 호소하는 진실을 믿기로 결정하며 리테가르데에게도 그렇게 하도록 권유한다. 그에게 “더 이해가 가고 납득할 수 있는 verständlicher und begreiflicher” 것은 논리적 검증을 거쳐 설득되는 성질의 이해와 납득이 아니다. 그렇기 때문에 프리드리히가 진실을 주장하는 방식과 로트바르트가 진실을 입증하는 방식은 완전히 다른 차원에서 이루어지며, 심지어 신의 판결이라는 결투를 거친 후에도 프리드리히의 방식은 변화하지 않는다. 즉 그의 믿음은 이성적 영역도, 종교적 영역도 건드리지 못하는 절대적인 주관성과 신념의 영역에 있으며, 그의 편인 가족들은 물론 자신의 결백을 잘 알고 있는 리테가르데에게조차 논리적인 전달과 설득이 불가능한 차원에 있다.

맹목적으로 보이는 이러한 믿음은 그러나 종국에 승리하는 것으로 노벨레는 끝맺는다. 로트바르트는 승리했지만 마치 하느님의 진정한 심판을 받은 것처럼, 상처가 크게 악화되어 죽음에 이르게 되기 때문이다. 로트바르트는 로잘리에가 자신을 속였음을 깨닫고 마지막 양심의 고백으

로 형의 암살범이 자신이었음을 실토향하고 세상을 떠난다. 즉 이 이야기는 이중의 수수께끼를 통하여, 진실에 이르는 두 가지 방식을 극명히 대조시킨다. 로트바르트는 증거를 통한 합리주의적 개연성을 통해, 프리드리히는 맹목적 믿음의 차원을 통해 진실을 주장한다. 여기서 주목하는 개연성 담론의 역사와 관련지어 볼 때, 논리와 증거를 통한 개연성의 수립이 실패하는 모습은 인위적 개연성 수립의 한계를 의미한다고 볼 수 있다.

또한 이 작품에서 ‘사태의 급반전 Wendung der Dinge’이라는 표현은 두 번 나오는데 나중에는 모두 의미가 뒤집히게 된다, 첫 번째로 사용된 시점은 로트바르트가 암살 사건 후의 처신을 통해 국민의 숭배를 받게 되는 때로, “사태의 자연스러운 급반전 einer natürlichen Wendung der Dinge”(232)으로 표현된다. 그리고 두 번째는 결투에서 승리한 로트바르트가 위독해지는 상황으로, “예기치 못한 사태의 급반전 unerwartete Wendung der Dinge”(255)이라 표현된다. 그러나 모든 진실이 밝혀진 후 다시 보았을 때 로트바르트가 인망을 얻게 된 것은 “자연스러운” 사태 변화가 아닌 로트바르트의 인위적 조작을 통한 사태 변화였던 것으로, 그리고 로트바르트가 위중해지는 “예기치 못한” 사태 변화는 다름 아닌 신의 심판에 의해 정의가 구현되는 순리적 사태 변화로 그 의미가 뒤집힌다. 이러한 뒤집힘은 인위와 자연, 예상과 섭리의 대비로서 클라이스트 특유의 불가지론적 태도 및 합리주의적 개연성의 한계에 대한 인식을 잘 드러낸다.

4. 「O.... 후작부인」: 수학적 개연성의 한계

18세기는 수학적 개연성(확률이론)이 여러 문화적 영역에 많은 영향을 끼친 시기였다. 확률론의 수립과 그 문화적 영향사를 살피며 특히 클라이스트의 「비개연적 진실성」에도 주목한 연구가 바로 서문의 연구사에서도 언급한 바 있는 뤼디커 캄페의 경우다. 그는 17세기 말 수립된 수학의 확률이론이 인간이 사회와 자연을 바라보는 상을 변화시키는 일종

의 패러다임 전환을 일으켰다는 주장에 동의한다. 이 현상은 “확률론적 혁명 probabilistische Revolution”이라고도 불리며,¹⁶⁷⁾ 이전까지 ‘확률 Probabilität’ 또는 ‘개연성 Wahrscheinlichkeit’이 어떤 상황에 대한 ‘가정’ 속에서 판단되는 것으로서 엄정한 의미의 절대적인 참 Wahr과 구별되는 영역에서 이루어져 왔다면, 수학적 확률이론이 생겨난 이후에는 확률/개연성이 참의 영역으로 침투하여 과학적 영역과 미학적 영역에도 큰 영향을 미치게 되었다는 주장이다. 수학의 확률이론은 간단한 주사위게임의 승리 확률을 계산해 보면서 그 수립이 시작된 것으로 알려져 있다. 자연 상태에는 온갖 불확실하고 통제 불가능한 요소들이 가득하기 때문에 어떤 사건이 일어날 가능성을 따지기는 본래 어려운 일이지만, 주사위게임과 같이 어떤 사건이 일어나는 조건을 통제할 수 있는 경우에는 그 확률을 계산하기가 더 간단해진다. 다시 말해 확률을 통해 어떤 사건이 일어날 가능성을 따져 본다는 것은 불확실성을 가능한 한 제거하면서, 조금이라도 더 높은 확률을 가진 쪽이 진실에 더 가깝다고 믿는 것이다. 현대인으로서 우리는 이러한 확률적 사고에 매우 익숙하지만, 캄페에 따르면 수학적 개연성, 과학적 개연성이 진리로서 인정받은 것은 근대 초기에 이르러 발생한 일이며 그러한 사고의 확산이 예술의 영역에서도 발견된다는 것이다.

이러한 캄페의 전제는 충분히 받아들일 만한 것이며, 우리가 개연성 담론사에서 고찰한 바와 같이 플라톤주의적 개연성론이 자연과학적, 역사적 개연성에의 요구로 변화하는 과정과도 관련된다. 수학적 확률이론의 발달은 필연적으로 자연과학적 개연성의 엄밀성에 대한 요구로 이어지기 때문이다. 그러나 18세기가 수학적 확률론에 기반한 사고가 확산되던 시대였음에도 불구하고, 클라이스트는 여러 작품에서, 수학적으로 높은 확률이 결코 진실을 담보하지 않는다는 입장을 견지한다. 「O.... 후작부인」 역시 그러한 관념이 반영된 작품으로 읽을 수 있는데, 이 장에서 는 특히 인물들에게 일어나는 일을 ‘확률 게임 Wahrscheinlichkeitsspiel’과 관련지어 읽어 보고자 한다. 그리고 각종 인물들이 진실 또는 승리에

167) Vgl. Rüdiger Campe: Spiel der Wahrscheinlichkeit: Literatur und Berechnung zwischen Pascal und Kleist. Wallstein Verlag 2002, S. 8.

도달하기 위해, 게임에 참여한 플레이어로서 어떤 선택을 하는지 분석해 볼 것이다.

「O.... 후작부인」은 주인공 O. 후작부인이 신문에 광고를 내서 알리기를 자신도 모르는 사이에 임신을 하였으니 아이의 아버지는 연락을 주기 바라며, 자신은 그와 결혼하겠다고 하는 센세이셔널한 시작으로 유명하다. 남편이 죽은 후 요새 사령관인 아버지 맥에서 아이들을 키우며 살던 후작부인은 전쟁 발발 후 쳐들어온 러시아군의 병사들에게 강간을 당할 위험에 처하는데, 이때 러시아군 장교인 F. 백작에게 구출된다. 몇 달 후, 후작부인은 F. 백작의 느닷없고 성급한 구혼을 받는다. 그리고 얼마 지나지 않아 자신도 경위를 알지 못하는 임신 사실이 밝혀져 집에서 쫓겨나 자신의 두 아이들과 교외에서 지낸다. 후작부인은 나름의 묵안으로 작품의 시작에 언급된 문제의 그 광고를 신문에 낸다. 이윽고 신문에 누군가가 자신이 아이의 아버지이며 후작부인의 본가에 나타나겠다는 약속을 그 응답으로 삼고, 약속한 시간에 정말로 누군가가 나타난다. 그런데 그는 다름 아닌 은인인 줄만 알았던 F. 백작이었고, 그가 후작부인을 구출하던 당시 강간한 장본인이었음이 드러난다. 후작부인은 그를 악마라 부르며 결혼을 거부하지만 백작이 남편으로서의 권리를 포기한다는 결혼 계약서를 작성하자 그와 결혼한다.

작품 후반부에 F. 백작의 비밀이 폭로됨으로써 그간 그가 보인, O. 후작부인과 그 가족들로서는 이해할 수 없었던 여러 이상한 행동들의 이유가 단번에 설명된다. 우리는 백작이 자신의 범행을 숨기고 만회하기 위해 벌이는 행동을 일종의 확률 게임을 주최하는 것으로 보는 한편, 결혼을 성사시키기 위해 여러 불확실성을 통제하고 과거와 미래를 조작하려 한다는 점에서 백작을 라플라스의 악마에 빗댈 수 있음을 보게 될 것이다. 또한 처음에는 확률게임의 수동적 참여자였던 후작부인이, 몸에 일어난 변화로 인하여 백작의 게임으로부터 벗어나 불확실성을 궁정하고 무작위성에 스스로를 내맡김으로써 수학적 개연성과 계산 가능성으로부터 벗어나는 ‘눈 먼 행운이 여신’, 포르투나 Fortuna로 거듭난다는 이야기로서 이 작품을 읽어 보고자 한다.

4.1. 조작 가능한 확률게임으로서의 구호

F. 백작이 O. 후작부인을 구해주는 순간 그는 마치 “하늘에서 내려온 천사 ein Engel des Himmels”(105)처럼 보였다고 묘사된다. 사령관 가족은 그에게 큰 은혜를 입었다고 여기며, 투항 후 러시아군 총사령관에게 백작의 활약상을 전한다. 이를 들은 러시아군 총사령관은 백작의 “고결한 행동 edelmütiges Verhalten”(107)을 치하하며, 처음 부인을 강간 하려고 했던 병사들을 찾아내 모두 총살시킨다. 이처럼 F. 백작은 모두에게 영웅적이고 고결한 인물로서 확실한 인상을 남기기 때문에 앞으로의 그의 언행은 한층 더 신뢰할 수 있는 것으로 여겨지고 조금 이상한 행동을 하더라도 그럴만한 이유가 있으리라는 이해심을 일반적인 경우보다 더 얻을 수 있게 된다.

이러한 사건이 있은 후, 사령관 가족은 백작에게 제대로 감사를 표할 기회를 기다리지만 뜻밖에도 백작의 비보가 날아든다.

그러나 사령관 가족으로서는 얼마나 충격이었던가, 백작이 요새에서 출발한 바로 그 날 적군과의 전투에서 사망했다는 소식을 들려온 것이다. 이 소식을 M. 시로 가져온 파발꾼은 백작이 가슴에 치명적인 관통상을 입고 P.로 호송되는 것을 자신의 눈으로 보았다고 했다. 그리고 확실한 소식에 따르면 호송병이 그를 어깨에서 내려놓는 순간 사망했다는 것이다. 사령관은 직접 역참으로 가서 이 사건의 상세한 사정을 문의했고 알게 된 것은 백작이 전장에서 총탄을 맞는 순간 “울리에타! 이 총알이 당신의 복수를 하는구려!”라고 외쳤으며 그리고 나서 입술이 영원히 굳게 닫혔다는 것이었다.

[...] doch wie groß war ihr Schrecken, als sie erfuhr, daß derselbe noch am Tage seines Aufbruchs aus dem Fort, in einem Gefecht mit den feindlichen Truppen, seinen Tod gefunden habe. Der Kurier, der diese Nachricht nach M... brachte, hatte ihn mit eignen Augen, tödlich durch die Brust geschossen, nach P... tragen sehen, wo er, wie man sichere Nachricht hatte, in dem Augenblick, da ihn die Träger von den Schultern nehmen wollten, verblichen war. Der

Kommandant, der sich selbst auf das Posthaus verfügte, und sich nach den näheren Umständen dieses Vorfalls erkundigte, erfuhr noch, daß er auf dem Schlachtfeld, in dem Moment, da ihn der Schuß traf, gerufen habe: »Julietta! Diese Kugel rächt dich!« und nachher seine Lippen auf immer geschlossen hätte. (108)

그러나 F. 백작은 치명적인 부상을 입고도 기적적으로 회생하는데, 이 부분은 가슴에 총탄으로 인한 관통상을 입고도 기적적으로 살아나는 이야기라는 점에서 「비개연적 진실성」의 첫 번째 일화를 연상시킨다. 여기서 백작의 죽음을 “자신의 두 눈으로 mit eignen Augen” 보았다고 하는 중인인 파발꾼과, “확실한 소식 sichere Nachricht”이 전한 백작이 죽은 시점, 그리고 사령관이 역참까지 가서 확인하게 된 죽음의 순간에 대한 디테일까지 백작의 죽음을 이렇게 3중이나 되는 과장된 ‘확증’과 함께 전해진다. 그러나 백작의 죽음이 결국 오보였다는 사실은, 중인이나 공식적 보고에 의존한 역사적 개연성이 오히려 진실과 괴리된다는 점에서 클라이스트 특유의 개연성론이 모티프로서 나타났음을 알 수 있다.

백작은 마치 「결투」의 프리드리히나 「칠레의 지진」의 예로니모와 요제페가 그러했듯이, 죽음의 위기를 넘기면서 삶의 의미를 새롭게 찾게 된다. 그가 복수를 당했다고 생각하며 외치는 이름 ‘율리에타’는 O. 후작부인의 이름으로, 독자들로 하여금 그가 O. 후작부인에게 무언가 잘못을 했을지도 모른다고 짐작하게 한다. 또한 그는 O. 후작부인의 가족들에게 자신이 총상을 입고 사경을 헤맬 때 후작부인이 자신의 침상 곁을 지키는 것 같았으며 그러한 환상은 자신이 어릴 적 “팅카 Thinka”(116)라고 불렸던 백조를 연상시킨다고 말해 주는데, 텅카는 자신이 물을 던져 더러워져도 물 아래로 잠수했다가 다시 깨끗한 모습으로 떠올랐다는 것이다. 백조에 대한 회상 역시 백작이 후작부인에게 저지른 잘못과 그에 대한 죄책감을 분명하게 암시한다. 즉 백작은 자신을 죽음에 이르게 할 뻔 했던 부상을, 남들은 알지 못하는 죄를 지은 자신에게 내려진 징벌이라 의미화하며 이를 만회하기로 결심한다.¹⁶⁸⁾ 후작부인과 결혼함으로써

168) 물론 O. 후작부인에 대한 F. 백작의 구혼이 오로지 죄책감에 의해서만 결정된

자신의 욕망을 충족시키는 동시에 죄를 씻어내기로 한 것이다. 문제는 백작이 선택한 방식이 자신의 잘못을 은폐하는 방식으로 진행된다는 점이다. 그는 O. 후작부인을 강간했다는 ‘진실’을 숨김으로써 가장 결정적인 진실을 독점하고, 영웅적인 행위로 이미 얻어 놓은 신뢰를 이용하여 권력적 우위를 점한다.

한편 후작부인의 가족들은 그가 죽었다고 알고 있었기 때문에 백작이 다시 나타나자 매우 놀란다.

사령관은 문을 열어주려 직접 뛰쳐나갔고, 곧 마치 젊은 신처럼 아름답고, 조금 창백한 얼굴을 한 백작이 들어왔다. 이해할 수 없는 일에 놀라워하는 일이 한바탕 지나간 뒤, 그가 죽었다고 했는데 어찌된 일인지를 따져 묻는 후작부인의 부모에게 백작은 자신은 살아 있다고 안심시켜 주었다. 그는 감격에 찬 얼굴로 하나님에게로 몸을 돌리더니 곧바로, 몸은 좀 어떠냐고 물었다. 후작부인은 아주 잘 지낸다고 말해 주고는, 백작이 어떻게 살 수 있었는지 알고 싶다고 했다. 그러나 백작은 자신의 질문에 집착하며 대꾸하기를, 후작부인이 사실을 말하지 않는다고 하였다. 후작부인의 안색이 이상하게 피곤해 보인다는 것이다. 그리고 모든 것이 그의 착각이 아니라면 부인은 몸이 좋지 않고 괴로울 것이라고 했다.

Der Kommandant sprang sogleich selbst auf, ihm zu öffnen, worauf er, schön, wie ein junger Gott, ein wenig bleich im Gesicht, eintrat. Nachdem die Szene unbegreiflicher Verwunderung vorüber war, und der Graf, auf die Anschuldigung der Eltern, daß er ja tot sei, versichert hatte, daß er lebe; wandte er sich, mit vieler Rühring im Gesicht, zur Tochter, und seine erste Frage war gleich, wie sie sich befindet? Die Marquise versicherte, sehr wohl, und wollte nur

것은 아니다. 그가 사경을 헤맬 때 후작부인만을 생각하며 느낀 감정은 “고통 Schmerz”뿐만 아니라 “욕망 Lust”도 있었기 때문이다.

“[백작은] 가슴이 치명적인 충상을 입어 P. 도시로 호송됐고, 몇 달 동안 생사를 헤맸다고 했다. 그리고 그동안 후작부인 생각뿐이었으며, 이러한 상상에 감싸여 있을 때 느낀 욕망과 고통은 말로 표현할 수가 없다고 했다. [Der Graf sagte] daß er, tödlich durch die Brust geschossen, nach P... gebracht worden wäre; daß er mehrere Monate daselbst an seinem Leben verzweifelt hätte; daß während dessen die Frau Marquise sein einziger Gedanke gewesen wäre; daß er die Lust und den Schmerz nicht beschreiben könnte, die sich in dieser Vorstellung umarmt hätten [...]” (110)

wissen, wie er ins Leben erstanden sei? Doch er, auf seinem Gegenstand beharrend, erwiderte: daß sie ihm nicht die Wahrheit sage; auf ihrem Antlitz drücke sich eine seltsame Mattigkeit aus; ihn müsse alles trügen, oder sie sei unpäßlich, und leide. (110)

백작이 귀환한 모습은 “젊은 신 ein junger Gott”에 비유된다. 일반적으로 이 비유는 백작이 후작부인을 구출할 때 마치 “천사 Engel”(105)처럼 보였던 영웅적인 이미지에 대응하지만, 여기서는 이것을 자신이 준비한 확률게임에 사람들을 몰아넣기 위해 강림한 신적 이미지로 해석해 본다. 백작은 후작부인 본인 외에는 잘 알아채지 못했던 몸의 변화를 꿰뚫어 보듯, “모든 것이 그의 착각이 아니라면 ihm müsse alles trügen” 후작부인이 아픈 것이 분명하다고 확신한다. 흥미로운 것은 이 표현이 나타내는 아이러니다. 이 문장은 직역하면 ‘모든 것이 그를 속이는 것이 아니라면’이라는 의미가 되는데, 사실 자신이 강간범임을 숨기고 모두를 속이고 있는 것은 백작 본인이다. 뿐만 아니라 그는 본인이 진실을 숨기는 사람이면서 후작부인이 자신에게 “진실 Wahrheit”을 말하지 않고 있다며 추궁한다. 이 상황에서 가장 깊은 진실을 알고 있는 유일한 사람이면서, 다른 사람의 진의를 꿰뚫어보듯 행동하는 백작의 모습은 신적 이미지에 대응한다.

백작은 그의 귀환에 놀라워하며 사람들이 던지는 질문을 두 번이나 무시한다. “이해할 수 없는 놀라운 일 unbegreifliche Verwunderung”에 대해 후작부인의 부모님이 그에게 어떻게 된 일인지를 “따져 묻는 데에 auf die Anschuldigung” 그는 그저 이렇게 살아 있지 않느냐며 대답하고는 후작부인의 안부를 묻기 바쁘다. 그가 제대로 대답을 하지 않자 후작부인 역시 다시 한 번 그가 “어떻게 살 수 있었는지 wie er ins Leben erstanden sei” 묻지만 그는 이번에도 대답하지 않고 일방적인 자신의 말을 할 뿐이다. 본래 이야기의 차원에서 이는 물론 백작이 후작부인에게 급히 청혼할 생각만이 머리에 가득 차 있음을 나타내며, 세 번째로 사령관 부인이 다시 물었을 때 오랫동안 사경을 헤맸다면 대강 설명해 주기는 한다. 극적인 생활이라는 기적적 사건을 대수롭지 않은 듯 펼쳐

놓고 그 인과적 원인에 대해서는 얼버무리는 태도는 클라이스트의 다른 작품들에서도 익숙한 모습인 한편, 백작이 자신의 게임을 설정하기 위해 불필요한 조건을 통제하기 시작하는 것이기도 하다. 진실을 알고 있는 백작으로서는 자신이 입은 총상과 그 회복에 여러 의미를 부여할 수 있지만, 가족들은 백작이 숨기는 진실로부터 차단될 필요가 있으므로 그는 자신의 회복에 대해 그리 자세하게 설명하지 않는다.

백작은 그리고 나서 갑작스럽게 후작부인에게 청혼한다. 후작부인 및 가족들은 당황하여 이 제안에 대해 생각해 볼 시간을 달라는 상식적인 대답을 하지만, 백작은 자신의 이런 행동이 “매우 부적절함 die ganze Unschicklichkeit”을 알면서도 그럼에도 불구하고 “자신이 자세히 설명할 입장이 아닌 다급한 상황들이 있으니 dringende Verhältnisse jedoch, über welche er sich näher auszulassen nicht im Stande sei”(111) 확답을 달라고 조른다. 이 조급하고 설명되지 않는 청혼에 대해서 그 누구 보다도 해명할 입장에 있는 이는 다름 아닌 백작이다. 그러나 그는 자신의 죄를 세상에 드러내지 않은 채로 모든 것을 수습하기로 결정했기 때문에, 자신의 ‘은인으로서의 지위’와 ‘진실에의 독점’을 이용해 권력을 행사한다.

그가 자신의 권력을 이용해 시도하는 것은 바로 결혼을 통해 과거의 장간을 정상화 및 정당화하는 것이다. 보다 자연스러운 동기로서 그는 열정적인 사랑을 내세운다. (백조 텅카 이야기 후 갑자기 그는 자신이 “후작부인을 미칠 듯이 사랑한다고 daß er sie außerordentlich liebe” (116) 말한다.) 그는 자신의 갑작스러운 구혼의 이유를, 오직 자신도 통제할 수 없이 넘치는 사랑의 열정 때문인 것으로 가장하고 후작부인과 가족들이 그것을 믿어 주기를 바란다. 그리고 어쩔 수 없이 발생하는 논리적인 비개연성들에 대해서 그는 자신의 권력을 이용해 대답하지 않는 회피전략을 사용하거나 자신보다 권력이 낮은 사람은 알 필요가 없는 더 중요한 이유가 있는 것처럼 가장하여 틈을 메우고자 한다. 즉 그가 궁극적으로 원하는 것은 현실을 자신이 원하는 형태의 인과관계로 재배치하는 것으로, 그것을 위해 그는 문제의 초점을 청혼의 승낙 여부로 돌린

다. 0. 후작부인과 가족들은 그의 구혼을 받아들이는 것이 옳은가, 그렇지 않은가라는 불확실한 화를 게임에 참여하게 된다.

0. 후작부인과 가족들이 그가 원하는 확답을 즉각 주지 않자 백작은 자신이 원하는 선택을 유도하기 위해서 결혼을 승낙했을 때의 이점을 어필한다.

백작은 얼굴을 붉히며 여행 내내 자신의 성급한 소망이 이런 운명에 처하리라 예감했으며, 그래서 그 사이 자신은 큰 걱정에 빠져 있었다고 말했다. 그리고 비록 자신이 지금 호감을 불러일으키지 않을 역할을 마지못해 하고 있지만, 더 가까워진다면 좋은 점이 많을 것이라고 했다. 그리고 그는 자기 평판에 대해서도, 비록 모든 자질들 가운데 가장 불확실한 것이기는 하더라도 고려해야 한다면, 그것을 보증할 수 있다고 했다. 자기가 살면서 유일하게 범한 비열한 짓은 세상에는 알려지지 않았지만 이미 만회하려 하고 있으며, 한마디로 자신은 정직한 사람이며, 자신의 장담을 받아들여 줄 것을 청하며 이는 진실이라고 말했다.

Der Graf äußerte, indem ihm eine Röte ins Gesicht stieg, daß er seinen ungeduldigen Wünschen, während seiner ganzen Reise, dies Schicksal vorausgesagt habe; daß er sich inzwischen dadurch in die äußerste Bekümmernis gestürzt sehe; daß ihm, bei der ungünstigen Rolle, die er eben jetzt zu spielen gezwungen sei, eine nähere Bekanntschaft nicht anders als vorteilhaft sein könne; daß er für seinen Ruf, wenn anders diese zweideutigste aller Eigenschaften in Erwägung gezogen werden solle, einstehen zu dürfen glaube; daß die einzige nichtswürdige Handlung, die er in seinem Leben begangen hätte, der Welt unbekannt, und er schon im Begriff sei, sie wieder gut zu machen; daß er, mit einem Wort, ein ehrlicher Mann sei, und die Versicherung anzunehmen bitte, daß diese Versicherung wahrhaftig sei. (112)

백작이 말하는 “유일하게 범한 비열한 짓 die einzige nichtswürdige Handlung”은 물론 그가 후작부인을 구하는 척하면서 강간한 일이다. 그것이 아직 세상에 알려지지 않은 것도 사실이요, 그가 이미 ‘만회’ 중에 있다는 것도 사실이다. 그렇기에 그가 말하는 “진실 wahrhaftig”은 또 한

번 아이러니하게 쓰인다. 그가 내뱉은 말은 모두 사실이지만, 그것은 숨겨진 진실을 둘러싼 변두리의 말들이며 만약 가려진 중심이 폭로된다면 그 변두리의 말들은 모두 무용한 것이 될 만큼 진실은 결정적이다.¹⁶⁹⁾ 또한 백작은 자신의 이상하고 성급한 행동을 “자신이 지금 마지못해 하고 있는 역할 Rolle, die er eben jetzt zu spielen gezwungen sei”라고 표현하면서 어떻게든 자신의 성급함과 무례가 자신의 본성으로서 고려되지 않게 하려고 애쓴다.

백작은 확률 게임 속에 있는 이들에게 여러 가지 불확실성을 줄이고자 노력한다. 그는 “모든 자질 중에서 가장 불확실한 것 zweideutigste aller Eigenschaften”이 평판이라고 하지만, 자신은 그 불확실성을 제거 할 수 있다는 것이다. 또한 자신과 가까이 지내본다면 “좋은 점이 많을 것 vorteilhaft”이라며 어필하며, 자신이 “정직한 사람 ehrlicher Mann”이라고 주장하는데, 이러한 사실을 “장담 Versicherung”이라는 말로 받아 두 번 연달아 사용한다. 두 번째 사용이 첫 번째의 바로 뒤에 오기 때문에 대명사로 받을 수 있는데도 “장담”이라는 단어가 굳이 중복적으로 사용된 것은, 이 표현이 담고 있는 의미심장함과 아이러니를 분명히 암시 한다. 백작의 이야기에서 ‘진실(Wahrheit, wahrhaftig)’이라는 표현이 그

169) 한편 이러한 서술 방식은, 줄표(—, Gedankenstrich) 속에 백작의 강간 사실을 숨겨서 진실의 큰 틈새를 만든 채 이야기를 전개하는 방식과 닮아 있어서 「O. 후작부인」의 전체적 서술구조의 모티프가 반복되는 모습을 보여준다. 그 유명한 ‘줄표’가 등장하는 장면은 다음과 같다.

“그[러시아 장교이자 백작]는 [...] 부인에게 정중한 프랑스어로 말을 걸며 팔을 내밀고는, 이 모든 광경에 말을 잃은 부인을 아직 불길에 휩싸이지 않은 성의 다른 결채로 데리고 갔고, 부인은 이곳에서 완전히 의식을 잃고 쓰러졌다. 여기서 – 깜짝 놀란 부인의 하녀들이 곧 나타나자 백작은 의사를 불러오라고 했다. 그러고는 모자를 놀려 쓰면서 부인은 곧 회복할 것이라 장담하고는 전장으로 되돌아갔다.

Er[Ein russischer Offizier, der Graf] [...] bot dann der Dame, unter einer verbindlichen, französischen Anrede den Arm, und führte sie, die von allen solchen Auftritten sprachlos war, in den anderen, von der Flamme noch nicht ergriffenen, Flügel des Palastes, wo sie auch völlig bewußtlos niedersank. Hier – traf er, da bald darauf ihre erschrockenen Frauen erschienen, Anstalten, einen Arzt zu rufen; versicherte, indem er sich den Hut aufsetzte, daß sie sich bald erholen würde; und kehrte in den Kampf zurück.” (105–106)

러한 것처럼, 그 반대의 것을 의미하고 있기 때문이다. 확률게임에서 본래 ‘보장 Versicherung’은 기술적으로 매우 중요한 의미를 갖고 있다. 왜냐하면 정당한 조건의 확률게임에서 어떠어떠한 것이 ‘보장’된다고 하는 조건의 설정이란, 자연 상태의 여러 불확실한 요소들을 배제함으로써 확률적 판단을 용이하게 하는 역할을 하기 때문이다. 그러나 백작은 ‘보장’이라는 표현을 교묘하게 사용함으로써, 즉 적극적으로 거짓말을 하는 것은 아니지만 고려해야 할 중요한 진실에 대해서 침묵함으로써 게임의 참여자들에게 불공정한 조건을 설정하고 있다.

백작의 막무가내 구혼을 O. 후작부인 가족들은 완강히 뿐리치지 못한다. 이들은 백작이 준비한 확률게임에서, 구혼을 받아들이느냐, 거절하느냐 하는 선택지에 가려져 있는 단 하나의 진실을 알지 못한다. 백작은 그들의 선택에 결정적인 역할을 할 수 있는 조건들을 통제하여 그들이 당면한 선택지가 백작의 행동의 진의를 알아내는 것보다 더 시급하고 중요한 것처럼 몰아가는 것에 성공한다. 후작부인의 가족들은 백작이 보이는 이상한 행동의 원인을 좋은 쪽으로 추측하거나 생각하기를 포기한다. 백작이 출장길도 포기하고 사령관 집에 머무르겠다고 하고는 외출하자 가족들은 그가 이상한 행동을 하는 이유를 이리저리 추측해 보며 다음과 같이 이야기한다.

삼림감독관은 사령관의 타이름에도 백작의 대답이 얼마나 확고했는지 모른다고 이야기했다. 그의 행동은 심사숙고에 따른 것처럼 보인다는 것이다. 그리고 이 세상에 파발말로 달리다가 청혼을 할 이유가 대체 무엇이겠냐고 물었다. 사령관은 그 이유를 전혀 모르겠다고 말하고는 가족들에게 자기 앞에서는 그것에 대해 더 이상 이야기하지 말라고 했다.

Der Forstmeister erzählte, wie bestimmt, auf einige Vorstellungen des Kommandanten, des Grafen Antworten ausgefallen wären; meinte, daß sein Verhalten einem völlig überlegten Schritt ähnlich sehe; und fragte, in aller Welt, nach den Ursachen einer so auf Kurierpferden gehenden Bewerbung. Der Kommandant sagte, daß er von der Sache nichts verstehe, und forderte die Familie auf, davon weiter nicht in seiner Gegenwart zu sprechen. (115)

자기 행동에 대한 납득할 만한 이유를 알려주지 않은 채로 백작이 자리를 뜨자, 해석은 남은 가족들에게로 넘겨진다. 후작부인의 남자형제인 삼림감독관이 추측하는 것은 백작의 완고한 태도가 “심사숙고 völlig überlegter Schritt”的 결과이리라는 것이 고작이며, 후작부인의 아버지는 이해할 수 없는 것에 대한 파악을 포기한다. 결국 백작은 게임에서 조건을 통제하는 데에 완전히 성공한다. 백작이 원하는 내용의 이야기에 현실이 뛰어 맞춰지기 시작한 것이다. 감추어진 진실 때문에 비합리적이고 비논리적으로 보이는 자신의 행동을 백작은 ‘사랑에 눈이 먼 남자의 이야기’로서 재조직하는 데에 성공하며, 백작이 준비한 확률게임은 실제의 자연 세계와는 분리된, 여러 조건들이 통제되고 조작된 선택 상황으로 나타난다.

가족들은 백작이 출장까지 포기하고 머무를 기세라 그가 파면을 당하지는 않을까 걱정이 된 나머지, 출장지인 나폴리에서 돌아올 때까지 후작부인이 다른 사람과 약혼을 하지 않는다는 조건으로 그를 설득하기로 한다. 그러자 백작은 그들의 부름을 자신의 요청에 대한 긍정적 대답으로 알아듣고 출장을 다녀오기로 하며, 떠나기 전에 실은 자신은 출장 출발 전에 결혼하는 것을 원했다고 말한다.

결혼 말입니다, 라고 백작은 반복하고는 후작부인의 손에 입을 맞추고 제정신이냐는 물음에 다음과 같이 장담했다. 언젠가 그를 이해하게 될 날이 올 것이라고! 가족들은 그에게 화가 날 뻔 했지만 그는 곧바로 모두의 따뜻하기 그지없는 작별 인사를 받으며 후작부인에게 마지막 말은 패념치 말라고 부탁하고는 길을 떠났다. 그 후 몇 주는, 가족들이 이 기이한 일의 결말이 어떻게 될지 긴장하며 여러 감정들에 휩싸이곤 하는 동안 지나갔다.

Vermählen, wiederholte der Graf, küßte der Marquise die Hand, und versicherte, da diese fragte, ob er von Sinnen sei: es würde ein Tag kommen, wo sie ihn verstehen würde! Die Familie wollte auf ihn böse werden; doch er nahm gleich auf das wärmste von allen Abschied, bat sie, über diese Äußerung nicht weiter nachzudenken,

und reiste ab. Mehrere Wochen, in welchen die Familie, mit sehr verschiedenen Empfindungen, auf den Ausgang dieser sonderbaren Sache gespannt war, verstrichen. (119)

갑작스러운 구혼만큼이나 성급하기 그지없는 이 계획에 가족들은 무척이나 놀란다. 어째서 모든 것이 그렇게 급하게 이루어져야 하는지 질문할 겨를도 없이 그는 “언젠가 그를 이해하게 될 날이 올 것이라고 es würde ein Tag kommen, wo sie ihn verstehen würde” 말할 뿐이다. 여기서 가족들이 느끼는 감정들은 확률 게임의 결과를 앞두고 있는 게임 참여자의 감정과 유사하다. 그들은 끝내 납득할 만한 이유들을 털어놓지 않고 비밀스럽게 구는 백작에게 화가 나기도 하지만, “기이한 일의 결말 Ausgang dieser sonderbaren Sache”, 즉 이 특수한 상황에서의 일종의 도박적 선택의 결과가 어떻게 될지를 생각하며 기대와 긴장에찬다.

백작은 자신의 범죄를 만회하고 가족들을 속이기 위해서, 일종의 확률 게임 형태가 된 구혼을 한다. 그는 여러 불확실성을 통제하여 후작부인과 가족들로 하여금 ‘승낙 또는 거부’라는 단순한 양자택일의 순간 앞에 서게 한다. 백작의 말대로 “언젠가 그를 이해하게 될 날”은, 비록 그가 원했던 형태는 아니지만 모든 진실이 밝혀짐으로써 나중에 찾아오게 된다. 백작은 자신의 게임에 간허기를 거부한 후작부인의 일탈적 행동으로 인해 게임 주관자로서의 권력을 완전히 잃어버리게 되기 때문이다.

4.2. 불확실성의 궁정: 라플라스의 악마와 행운의 여신 포르투나

F. 백작이 구혼에 대한 궁정적 답을 들었다고 생각하며 떠난 지 얼마 되지 않아, O. 후작부인은 백작이 찾아오기 전에도 느낀 적 있는 임신 증상이 다시 나타나고 더욱 확실해져 가자, 의사를 불러 진찰을 받는다. 의사가 임신을 확인해 주자 후작부인은 그가 잘못 진단한 것이거나 자신을 악의적으로 모욕했다고 생각한다. 괴로워하는 후작부인에게 어머니는 본인이 결백하다면 걱정할 필요가 없는 것 아니냐고 묻는다.

“의사의 오진이 착각 때문이든 악의 때문이든 네게는 아무 상관없는 일 아니냐?” [...] “오, 하느님!” 후작부인이 경련을 일으키며 말했다. “만약 제가 저만의 내적인, 제게 너무나 익숙한 느낌이 드는데 이것에 거스를다면 제가 어떻게 진정할 수 있겠어요?”

Ob das seinige aus Irrtum, ob es aus Bosheit entsprang: gilt es dir nicht völlig gleichviel? [...] O Gott! sagte die Marquise, mit einer konvulsivischen Bewegung: wie kann ich mich beruhigen. Hab ich nicht mein eignes, innerliches, mir nur allzuwohlbekanntes Gefühl gegen mich? (121)

후작부인에게 “느낌 Gefühl”은 중대한 판단 기준으로 작용한다. 자신의 기억을 더 신뢰한다면 의사의 임신 진단은 “착각 Irrtum” 또는 “악의 Bosheit”일 수밖에 없지만 후작부인은 부정할 수 없는 신체적 감각에 귀를 기울인다. 진실로부터 배제된 채 자신에게 주어지는 일들을 해석하는 입장으로서 후작부인이 이성적으로 생각할 수 있는 가능성이란 의사의 “착각” 혹은 “악의”라는 두 가지 가능성뿐이다. 결국 후작부인은 더욱 확실한 진단을 위해 산파를 불러 달라고 하고, 산파 역시 임신이 맞다고 하자 절망에 빠진다.

후작부인은 하늘이 다시금 깜깜해지는 듯 하자 산파를 자기 앞에 끌어 앉히고는 심하게 떨면서 그녀의 가슴에 머리를 기댔다. 그러고는 더듬거리는 목소리로 물었다. “자연의 법칙이 어떻게 되나요? 알지 못한 채로 임신하는 것이 가능한가요?” – 산파는 미소지으며 후작부인의 솔을 풀어 주고는 말했다. “부인의 경우에는 그렇지 않을 텐데요.” “아니에요, 아니에요.” 후작부인이 대답했다. “저는 알지 못한 임신을 한 적 없었어요. 그저 일반적인 경우를 알고 싶을 뿐이에요. 이런 현상이 자연의 법칙 상 있을 수 있는지 말이에요.” 산파는 대답했다. “성모 마리아 외에는 이 땅의 어떤 여인에게도 닥치지 않을 일입니다.”

Die Marquise, der das Tageslicht von neuem schwinden wollte, zog die Geburtshelferin vor sich nieder, und legte ihr Haupt heftig zitternd an ihre Brust. Sie fragte, mit gebrochener Stimme, wie denn die Natur auf ihren Wegen walte? Und ob die Möglichkeit einer unwissentlichen Empfängnis sei? – Die Hebamme lächelte,

machte ihr das Tuch los, und sagte, das würde ja doch der Frau Marquise Fall nicht sein. Nein, nein, antwortete die Marquise, sie habe wissentlich empfangen, sie wolle nur im allgemeinen wissen, ob diese Erscheinung im Reiche der Natur sei? Die Hebamme versetzte, daß dies, außer der heiligen Jungfrau, noch keinem Weibe auf Erden zugestoßen wäre. (124)

다소 냉소적인 태도를 보여 혹시 악의를 가진 것은 아닌지 의심되었던 의사와는 달리, 산파는 그보다 다정한 태도로 임신을 확인해 준다. 더 이상 임신의 사실 여부를 의심할 수 없게 된 후작부인은 이제, 과정이 기억에 없는 수태가 과학적으로 가능한지 묻는다. 후작부인은 산파에게 “자연의 법칙이 어떻게 되는지 wie denn die Natur auf ihren Wegen walte” 묻지만, 산파는 이미 아이가 둘인 후작부인이 임신의 자연법칙을 잘 알지 않느냐고 웃어넘긴다. 후작부인은 앞에서도 유사한 뉘앙스의 질문을 의사에게도 한 적이 있는데, 의사는 “자신이 부인에게 사태의 궁극적 원인을 설명할 필요는 없으리라고 er ihr die letzten Gründe der Dinge nicht werde zu erklären brauchen”(120) 말하고는 가 버린다. 이들은 후작부인이 자신의 부정을 숨기려 순진한 척을 하고 있다고 생각하는 것이다. 그러나 후작부인이 지금의 사태에 관해 알고 싶은 것은 바로 “일반적인 경우 im allgemeinen”다. 후작부인은 산파에게 “이런 현상이 자연의 법칙 상 있을 수 있는지 ob diese Erscheinung im Reiche der Natur sei”라고 정정하여 질문한다. 산파는 그런 일은 마리아에게나 일어난다고 편장을 주지만, 후작부인은 자신에게 수태고지가 내려오듯 기적이 일어난 것이 아니라는 사실을 잘 알고 있다. 그렇기 때문에 이 일을 기적으로서 의미화하지 않고, 과학적인 개연성이 있는 일인지를 알고 싶어 하는 것이다. 그런 의미에서 후작부인은 자신에게 주어진 불확실성을 소거하기 위해 여러 층위의 개연성을 따져 보는 인물로, 앞에서 F. 백작의 진의를 알아내기를 포기하거나 억측하는 자신의 남자형제와 아버지와는 구분된다.

의사와 산파가 후작부인을 이해하지 못했듯, 후작부인의 가족들 역시

후작부인이 거짓말을 하고 있다고 생각한다. 후작부인의 어머니는 만약 “세계의 이치가 뒤집어지는 동화 ein Märchen von der Umwälzung der Weltordnung”(122)를 지어낸 것이라면 결코 용서하지 않을 것이라 말한다. 그리고 나중에 집에서 쫓겨난 후작부인이 신문에 낸 문제의 그 광고에 응답하는 내용이 실리자 이를 본 후작부인의 아버지는, 후작부인이 애인과 말을 맞춘 후 함께 나타날 작정이 분명하다며 후작부인이 “3일 아침 11시에 그들이 여기에 쏟아내려고 하는 지어낸 이야기를 이미 달달 외우고 있을 것 Auswendig gelernt ist sie schon, die Fabel, die sie uns beide, sie und er, am Dritten 11 Uhr morgens hier aufzürden wollen.”(132)이라고 분개한다. 진실을 숨기고 있는 장본인인 F. 백작이 후작부인과 재회한 자리에서 부인에게 “진실 Wahrheit”(110)을 말하지 않는다고 추궁하듯, 가족들은 사건의 진실을 자신의 신체와 “느낌 Gefühl”으로 체현하고 있는 후작부인이 “동화 Märchen”나 “지어낸 이야기 Fabel”을 말하고 있는 것이 아닌지 의심한다. F. 백작이 자신이 재구성한 현실을 실제 현실에 덧씌우고자 하는 인물이라면, O. 후작부인은 당면한 현실에 아무런 조작 시도를 하지 않고 직면하고 있음에도 불구하고 ‘이야기를 꾸며내는 자’로 매도당한다. 이야기를 지어내는 자는 의심받지 않으나 진실을 이야기하는 사람은 이야기를 지어낸다고 의심받는 절묘한 구도는 「O. 후작부인」이 형성하는 아이러니의 정점을 이룬다.

결국 후작부인은 집에서 쫓겨나며, 부인의 아버지는 두 아이들을 놓고 가라고 명하지만 후작부인은 이에 굴복하지 않고 용감히 맞서며 아이들을 챙겨 나온다. 이 대목에서 후작부인은 결정적인 인식적 전환을 이루는데, 바로 자신조차 기억하지 못하는 임신이라는 불가해한 현상에 대하여, 이전까지는 그것을 합리적으로 설명하거나 원인을 찾아보려고 애썼다면, 이제는 그 불가해성 자체를 주어진 운명과 섭리로서 받아들이고 긍정하기로 한 것이다.

이러한 멋진 노력을 통해 후작부인은 스스로를 잘 알게 되면서, 운명이 빠뜨린 깊은 심연으로부터 갑자기 스스로의 힘으로 솟아 나왔다. [...] 그리고 자신의 결백한 양심의 힘으로 오빠에게 거둔 승리를 스스로 만

죽스러워하며 돌아보았다. 후작부인의 이성은 이러한 기이한 상황에서도 혼들리지 않을 만큼 충분히 단단했지만, 이러한 거대하고 성스러우며 설명할 수 없는 이 세계의 섭리에는 따를 수밖에 없었다. 후작부인은 가족들에게 자신의 결백을 설득하는 것이 불가능함을 알았고, 몰락하고 싶지 않으면 그러한 사실을 받아들이고 스스로를 다독여야 한다는 사실을 깨달았다.

Durch diese schöne Anstrengung mit sich selbst bekannt gemacht, hob sie sich plötzlich, wie an ihrer eigenen Hand, aus der ganzen Tiefe, in welche das Schicksal sie herabgestürzt hatte, empor. [...] und mit großer Selbstzufriedenheit gedachte sie, welch einen Sieg sie, durch die Kraft ihres schuldfreien Bewußtseins, über ihren Bruder davon getragen hatte. Ihr Verstand, stark genug, in ihrer sonderbaren Lage nicht zu reißen, gab sich ganz unter der großen, heiligen und unerklärlichen Einrichtung der Welt gefangen. Sie sah die Unmöglichkeit ein, ihre Familie von ihrer Unschuld zu überzeugen, begriff, daß sie sich darüber trösten müsse, falls sie nicht untergehen wolle [...] (126)

“운명이 빠뜨린 깊은 심연으로부터 aus der ganzen Tiefe, in welche das Schicksal sie herabgestürzt hatte” 솟아올라 빠져나오는 후작부인의 모습은 운명과 행운의 여신인 포르투나로 거듭나는 장면이다. 후작부인은 자신의 이성을 의심하지 않는 동시에, “거대하고 성스러우며 설명할 수 없는 이 세계의 섭리 große, heilige und unerklärliche Einrichtung der Welt”를 받아들이기로 결심한다. 이러한 결심은 굴복과 체념이 아니라, 당면한 불확실성에 좌우되는 수동적 입장으로부터 벗어나겠다는 선언에 가깝다. 가족들에게 자신의 결백을 설득하는 것이 “불가능함 Unmöglichkeit”을 깨닫고 후작부인은 스스로 새로운 확률게임, 즉 도박에 뛰어들기로 결정하는데, 그것이 바로 이야기의 시작에 제시된 신문광고다.

후작부인은 자신도 알지 못한 채 다른 형편에 처하게 되었으니, 그녀가 임신한 아이의 아버지는 알려주기 바란다는 내용이었다. 그리고 가족들

의 숙고에 따라 그와 결혼하기로 결정했다고 했다. 돌이킬 수 없는 사태에 쫓겨 이렇게 확신을 가지고, 세상의 조롱을 불러일으킨 이 기이한 결음을 내딛은 이 부인은 바로 M. 시의 요새 사령관인 G.의 딸이었다.

[...] daß sie[Die Marquise O...], ohne ihr Wissen, in andre Umstände gekommen sei, daß der Vater zu dem Kinde, das sie gebären würde, sich melden solle; und daß sie, aus Familienrücksichten, entschlossen wäre, ihn zu heiraten. Die Dame, die einen so sonderbaren, den Spott der Welt reizenden Schritt, beim Drang unabänderlicher Umstände, mit solcher Sicherheit tat, war die Tochter des Herrn von G..., Kommandanten der Zitadelle bei M... (104)

후작부인은 비록 “돌이킬 수 없는 사태에 쫓겨 beim Drang unabänderlicher Umstände” 이러한 광고를 낸 것이기는 하지만, “확신을 가지고 mit Sicherheit” 행한 것이라 표현된다. 후작부인의 ‘확신’은 자연의 섭리가 지금까지 가져온 여러 불확실성을 기꺼이 받아들이고 앞으로 발생하게 될 여러 불확실성 역시 의연하게 받아들이겠다는 태도로서, 앞서 백작이 상황을 통제하며 수없이 언급했던 “보장 Versicherung”과는 본질적으로 다른 것이다. 행운의 여신 포르투나는 눈이 먼 모습으로 표현되곤 하는데, 그것은 ‘운’이라는 것은 예측할 수 없이 무작위적으로 발생한다는 의미를 나타낸다. 후작부인의 신문광고를 보고 아이의 아버지가 정말로 나타날 지는 불확실하며, 이러한 광고는 후작부인의 평판에 치명적인 영향을 끼치겠지만 후작부인은 아이 아버지를 찾을 수 있다는 일말의 가능성에 향하여 ‘눈을 가리고’ 운에 스스로를 맡긴다.

한편 출장을 마치고 사령관의 집을 찾아온 백작은 그간 있었던 일을 듣고는 한탄하며 자신도 모르게 다음과 같이 말한다. “만약 결혼이 성사됐더라면 이 모든 치욕과 모든 불행이 우리를 비껴갔을 텐데! Wenn die Vermählung erfolgt wäre: so wäre alle Schmach und jedes Unglück uns erspart!”(128) 백작은 자신의 죄를 고백했을 때 겪게 될 치욕과 불행을 걱정했었지만 이제는 후작부인에게 치욕과 불행이 닥쳤다고 생각하며, 결국 진실을 몰래 속삭이기 위해 후작부인을 찾아간다. 아무 손님도

들이지 않는다는 후작부인의 집에서 뒤플에 열려 있는 문을 통해 잠입한 백작은 정자에 있는 후작부인을 만나 자신은 부인의 결백을 믿는다면 다시 청혼한다. 그런데도 후작부인이 결혼을 거부하며 도망가려 하자 다음과 같이 절박하게 외친다.

“한마디만 비밀을 속삭이겠습니다...!”하고 백작이 말하며 황급히 후작부인의 미끈한 팔을 붙잡았으나 팔은 빠져나왔다. “아무것도 알고 싶지 않아요.” 후작부인은 대답하고는 백작의 가슴을 세게 밀치고는 테라스로 서둘러 가더니 사라져버렸다.

Ein einziges, heimliches, geflüstertes -! sagte der Graf, und griff hastig nach ihrem glatten, ihm entschlüpfenden Arm. - Ich will nichts wissen, versetzte die Marquise, stieß ihn heftig vor die Brust zurück, eilte auf die Rampe, und verschwand. (129)

백작은 후작부인에게 아이의 아버지가 실은 자신이라는 비밀을 알려주고 청혼을 받아들이게 하려 했을 것이다. 즉 백작은 자신이 만든 확률 게임을 아직 포기하지 않은 상태로, 후작부인이 아직 자신의 게임에 참여하고 있다고 생각하며 청혼의 수락이 유리한 선택이 될 수 있는 중요한 정보를 알려 주려고 한 것이다. 그러나 후작부인은 그 정보를 얻는 것 자체를 거부한다. 이 거절은 운명을 불확실한 운에 맡기기로 결정한 후작부인의 결심을 보여주기도 하며, 백작의 확률게임에 더 이상 참여하지 않겠다는 분명한 선언이기도 하다. 게임에 참여하지 않는 이상 게임과 관련된 정보는 필요하지 않다는 것이다. 백작이 내밀었던 선택지 앞에 서 있던 후작부인은 이제 광고를 통해, 미지의 상대인 아이의 아버지에게 선택지를 내밀고 있다. 자신에게 정체를 밝히거나, 혹은 밝히지 말라는 것이다.

결국 백작은 정체를 밝히기로 결정하고, 신문광고를 통해 예고한 후정말로 그 시각에 후작부인과 가족들 앞에 나타나 죄를 고백한다. 모두가 경악하지만, 차라리 백작이 나타난 것에 내심 안도한다. 모두들 그를 용서하고 청혼을 받아들여 화해하자고 말하는 가운데 후작부인만이 백작과 결혼할 수 없다며 격렬하게 거부한다.

그러나 후작부인은 일어서며 외쳤다. “가세요! 가세요! 가세요! 어떤 악당이라도 저는 받아들였을 거예요. 하지만 – 악마는 안 돼요!” 후작부인은 백작을 페스트 환자라도 되는 것처럼 피하면서 방문을 열고 말했다. “사령관님을 불러주세요!” 사령관 부인이 깜짝 놀라 “울리에타!”하고 외쳤다. 후작부인은 죽일 듯한 사나운 눈빛으로 백작과 어머니를 노려보았다. 후작부인의 가슴이 벌렁거리고 얼굴이 활활 달아올랐다. 복수의 여신 푸리아도 더 무섭게 노려보지는 못했을 것이다. 사령관과 삼림감독관이 왔다. 그들이 방문에 들어서자마자 후작부인이 말했다. “아버지, 이 남자와는 결혼할 수 없어요!” 그리고 문 뒤에 붙어 있던 성수를 집어들 힘차게 던져 아버지, 어머니, 남자형제에게 뿌리더니 나가버렸다.

Doch diese -: gehn Sie! gehn Sie! gehn Sie! rief sie, indem sie aufstand; auf einen Lasterhaften war ich gefaßt, aber auf keinen -- Teufel! öffnete, indem sie ihm dabei, gleich einem Pestvergifteten, auswich, die Tür des Zimmers, und sagte: ruft den Obristen! Julietta! rief die Obristin mit Erstaunen. Die Marquise blickte, mit tödlicher Wildheit, bald auf den Grafen, bald auf die Mutter ein; ihre Brust flog, ihr Antlitz loderte: eine Furie blickt nicht schrecklicher. Der Obrist und der Forstmeister kamen. Diesem Mann, Vater, sprach sie, als jene noch unter dem Eingang waren, kann ich mich nicht vermählen! griff in ein Gefäß mit Weihwasser, das an der hinteren Tür befestigt war, besprengte, in einem großen Wurf, Vater und Mutter und Bruder damit, und verschwand. (141)

후작부인을 구해줄 당시 “천사 Engel”(105)와도 같았던 백작은 이제 “악당 Lasterhaften”보다도 못한 “악마 Teufel” 취급을 당한다. 여기서의 “악마”는 백작이 별인 행동을 확률게임으로 보았을 때, 확률론을 전개한 프랑스의 수학자 피에르시몽 라플라스 Pierre-Simon Laplace가 『확률에 대한 철학적 에세이 Essai philosophique sur les probabilités』(1825)에서 말한 ‘악마’를 연상시킨다. 라플라스는 만약 이 세계의 모든 원자의 위치와 운동량을 정확히 알고 있는 누군가(악마)가 있다면, 그는 과거, 현재, 미래의 모든 것을 알 수 있을 것이라고 한 바 있다. 과학사에서 이 악마의 존재는 불가능한 것으로 증명되었지만, 여기서 중요한 것은

이러한 악마의 표상이 모든 불확실성을 제거하고 결정론을 가능케 하는 힘을 지닌 존재를 전제한다는 것이다.¹⁷⁰⁾ 백작은 진실을 독점하면서 과거에 있었던 일을 없었던 것으로 만들기 위해 불확실성을 소거한 확률 게임 속으로 O. 후작부인과 가족들을 이끌었다. 그러나 모든 불확실성을 감수하기로 한 후작부인의 새로운 삶에서, 불공정하고 결정론적인 확률 게임을 벌였던 백작은 용서할 수 없는 존재가 된 것이다.

또한 여기에서 후작부인은 여신의 이미지로 그려진다. 생사를 넘나들 다 돌아온 백작은 한때 “젊은 신 ein junger Gott”(110)처럼 보였다고 묘사됐지만 이제 “페스트 환자”로 추락하고, 후작부인은 “복수의 여신 푸리아 Furie”보다도 더 무시무시했노라고 묘사된다. 그리고 백작의 뜻에 동조한 모든 가족들에게 성수를 뿌린다. 로마 신화에 등장하는 행운과 운명의 여신 포르투나는 회화에서 수레바퀴와 함께 그려지곤 하는데, 인간들의 운명을 상징하는 바퀴를 조종하거나 그 바퀴에 매달려 있는 인간들을 바라본다. 포르투나의 입장에서 감히 자신의 운명을 조작하려고 한 백작은 용서할 수 없는 존재이며, 백작이 마음대로 할 수 없는 신적 존재이기도 하다.

결국 백작은 남편으로서의 의무만을 남기고 권리를 포기함으로써 겨우 결혼 승낙을 받아내며, 오랫동안 정성을 들인 끝에야 후작부인에게 두 번째 구혼을 하고 진정한 결혼식을 올린다. 진실을 독점하고 모든 상황을 장악하여 원하는 방향으로 운명을 조종하고자 했던 백작은, 마치 「결투」의 로트바르트가 그러했듯이 결국 드러난 진실 앞에서 자신의 죄를 밝히게 된다. 결국 개연성론과 관련하여 「O.... 후작부인」이 나타내는 것은, 불확실성을 소거해 나가는 방향으로의 수학적 개연성(확률이론)의 무용성이다. 개연적인 것이 언제나 진실의 편에 있는 것이 아니듯이, 인

170) 클라이스트의 작품에서 라플라스의 악마를 읽어낸 다른 경우로는 아른트 니비쉬가 있다. 니비쉬는 「인형극에 대하여」에 등장하는, 인간의 모든 공격을 완벽하게 예측하며 막아내는 ‘곰’이 곧 라플라스의 악마가 체현된 것이라 보았으며, 클라이스트에게서 라플라스의 악마가 나타내는 것은 확률이론이 한편으로는 인간의 인식론적 한계를 보여주면서도 다른 한편으로는 세계의 복잡성을 인식하는 도구라는 사실이라고 분석했다. Vgl. Arndt Niebisch: Kleists Medien. De Gruyter 2019, S. 235–236.

간의 수학적 계산은 늘 한계에 부딪힌다. 설령 세상에 발생 가능한 모든 일들이 인과율 속에 있다 하더라도, 인간은 라플라스의 악마와 달리 그 모든 것을 조망할 능력이 없기 때문이다. 클라이스트에게서 F. 백작의 경우처럼 (그리고 「결투」의 로트바르트처럼), 라플라스의 악마를 흉내 내어 상황을 ‘조작’하는 시도를 하는 인물은 결국 자신이 결코 예상하지 못하는 방식으로 패배한다. 이 예측할 수 없는 우연은 눈을 가린 행운의 여신 포르투나가 상징하는 운명의 무작위성과 불확실성처럼, 조작도 예측도 불가능한 진실로서 그 모습을 드러내며 인간의 합리성이 갖는 한계를 폭로한다.

결론

지금까지 이 논문에서는 클라이스트의 「비개연적 진실성」을 중심으로 클라이스트의 소설에 나타난 개연성 문제를 살펴보았다. 기이한 세 가지 일화를 내용으로 하는 「비개연적 진실성」은 국내 연구에서는 지금까지 그리 조명되지 못했다. 그러나 독일어권에서는 클라이스트의 미학 텍스트로서 다각도에서 연구된 바 있고, 이 연구에서는 특히 클라이스트 당대까지 이어진 개연성 담론의 역사적 맥락 속에서 클라이스트 특유의 개연성론을 잘 보여주는 텍스트임에 주목하였다.

클라이스트의 개연성론을 이해하기 위해서는 먼저 그 배경으로서 개연성에 대한 역사적 담론을 고찰할 필요가 있다. 이는 고대로 거슬러 올라가며, 여기서는 플라톤적 개연성론과 아리스토텔레스적 개연성론이라는 두 가지 상반되는 입장의 대립의 지속과 변주로서 개연성 담론사를 살펴본다. 플라톤은 문학이 객관적 진실을 충실히 모방해야 한다고 보았으며, 문학이 진실을 올바르게 모방하지 않고 왜곡하게 되는 것을 경계하였다. 따라서 플라톤에게 개연성 판단의 기준은 무엇보다도 문학의 내용이 객관적 진실에 정확하게 부합하느냐에 있다. 반면 아리스토텔레스는 객관적 진실과의 합치보다도, 가상적 현실의 그럴듯함이 감상자에게 불러일으키는 감정적 효과가 훨씬 중요하다고 보았다. 그렇기 때문에 아리스토텔레스에게 개연성의 판단은 시학적이고 수사학적인 범주에서 이루어진다.

이러한 두 입장은 중세를 지나 18세기의 초기 근대에 이르기까지 지속되는 동시에 변용된다. 기독교적 세계관이 뚜렷하고 궁중, 기사계급의 가치체계를 수호하는 것이 중요했던 초기 중세와, 자연과학적, 역사적 지식의 폭발적 확장이 일어난 르네상스 시대에는 문학에서도 객관적 지식과 절대적인 가치와의 합치가 중시되어 플라톤적 개연성론이 우세했다. 그러나 18세기에 들어서 문학 역시 점차 고유하고 자율적인 예술 영역으로서 발전해 나감에 따라, 아리스토텔레스적 개연성론을 재해석하고

계승하는 경향이 뚜렷해진다. 여기서는 레싱, 볼프 학파, 빌란트, 괴테의 예를 통해 아리스토텔레스적 개연성론이 어떻게 계승되고 발전해 나가는지를 일별해 보았다.

이러한 역사적 맥락에서 클라이스트의 「비개연적 진실성」은, 아리스토텔레스적 개연성론과 플라톤적 개연성론을 명백히 의식하면서도 그 두 가지 주요한 흐름 어디에도 포섭되지 않는 제3의 개연성론을 보여준다. 18세기 문학계에서 지배적이었던 흐름은 플롯의 유기성과 예술적 효과에 주목하는 아리스토텔레스적 개연성론의 재해석이었지만, 클라이스트는 이러한 전통에서 강조하는 요소들, 즉 플롯의 합리성과 설득적이고 감정적인 효과라는 목표를 모두 거부한다. 그런가 하면 플라톤적 개연성론의 변주라 할 수 있는, 자연과학적, 역사적 개연성에의 요구 역시 무력화시킨다.

클라이스트 특유의 개연성론은 그의 소설들을 새롭게 해석해 볼 수 있는 단초가 된다. 「성 체칠리아 혹은 음악의 힘」과 「칠레의 지진」은 기적을 ‘비개연적 사태’로 연출하며 무목적적이고 의미화가 불가능하도록 해체하며, 「미하엘 콜하스」는 연대기를 표방하는 제스처로 역사적 개연성을 해체하며 예언이라는 비합리적 요소의 효과를 보여준다. 「결투」는 증거를 통한 합리적 추론이 맹목적 믿음 앞에 패배하는 이야기로서 합리주의적 개연성의 실패에 대한 소설로 읽을 수 있다. 「O.... 후작부인」은 18세기 개연성 담론의 기초를 이루는 수학적 개연성과 밀접한 관련이 있는 확률 게임에 대한 사고의 반영으로 해석 가능하다.

종합적으로 이 연구를 통해 분명해지는 것은, 클라이스트의 소설이 표현하는 문학적 진실의 본질이다. 클라이스트의 소설의 여러 부분은 불가해하고 그 의미가 고정되지 않는 특징이 있다. 이는 그의 소설과 문학관이 당대의 전통적인 개연성 담론으로는 포획되지 않는 데에서 기인한다. 클라이스트의 문학을 이해하기 위해서는 ‘모든 진실이 개연적이지는 않다’는 사실, 즉 비개연적인 문학적 진실의 존재를 인식할 필요가 있다. 클라이스트가 시대를 지나치게 앞서 나갔고, 당대에는 인정받지 못했다는 사실은, 그의 비개연적 진실을 궁정하는 그의 소설들이 합리주의적

개연성에만 익숙하던 당대의 독자들에게는 너무나 낯선 것이었기 때문일 것이다. 그러나 지금의 우리는, 가령 카프카에서 친숙함을 느끼듯, 클라이스트의 소설에 나타나는 불가해하고 불합리한 진실로부터 ‘현대적인 것’을 감지할 수 있다. 개연성 담론사의 맥락에서도 클라이스트는 이미 현대에 가까이 와 있었던 것이다.

참 고 문 헌

1차 문헌

- Kleist, Heinrich von: Unwahrscheinliche Wahrhaftigkeiten. In: Helmut Sembdner (Hg.): Sämtliche Werke und Briefe. München 2013.
- : Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik. In: Helmut Sembdner (Hg.): Sämtliche Werke und Briefe. München 2013.
- : Das Erdbeben in Chili. In: Helmut Sembdner (Hg.): Sämtliche Werke und Briefe. München 2013.
- : Michael Kohlhaas. In: Helmut Sembdner (Hg.): Sämtliche Werke und Briefe. München 2013.
- : Der Zweikampf. In: Helmut Sembdner (Hg.): Sämtliche Werke und Briefe. München 2013.
- : Die Marquise von O.... In: Helmut Sembdner (Hg.): Sämtliche Werke und Briefe. München 2013.
- 클라이스트, 하인리히 폰(배중환 역): 칠레의 지진: 클라이스트 단편전집. 세종 출판사 2003.
- (진일상 역): 벼려진 아이 외. 책세상 2014.
- (황종민 역): 미하엘 콜하스. 창비 2016.

2차 문헌

- Alzheimer-Haller, Heidrun: Handbuch zur narrativen Volksaufklärung. Moraleische Geschichten 1780–1848. Berlin/New York 2004.
- Aristoteles(übersetzt von Manfred Fuhrmann): Poetik. Stuttgart 2017.
- Beil, Ulrich Johannes: Über das Marionettentheater. In: Ingo Breuer (Hg.): Kleist-Handbuch. Stuttgart/Weimar 2009.

- Berg, Gunhild: Erzählte Menschenkenntnis: Moralische Erzählungen und Verhaltenschriften der deutschsprachigen Spätaufklärung. Tübingen 2006.
- Birken, Sigmund von: Vorrede zu Herzog Anton Ulrich – Die Durchleuchtige Syrerin Aramena. Nürnberg 1669. In: E. Lämmert (Hg.): Romantheorie. Dokumentation ihrer Geschichte in Deutschland von 1620–1880. Köln/Berlin 1971.
- Blumenberg, Hans: Terminologisierung einer Metapher: ›Wahrscheinlichkeit‹. In: Paradigmen zu einer Metaphorologie. Suhrkamp 2015.
- Breithaupt, Fritz: Kleists Anekdoten und die Möglichkeit von Geschichte. In: Literarische Trans–Rationalität. Königshausen & Neumann 2003.
- Breitinger, Johann Jakob: Critische Dichtkunst. Berliner Ausgabe 2013.
- Breuer, Ingo: Erzählugnen. In: Ingo Breuer (Hg.): Kleist–Handbuch. Stuttgart/Weimar 2009.
- _____: Unwahrscheinliche Wahrhaftigkeiten. In: Ingo Breuer (Hg.): Kleist–Handbuch. Stuttgart/Weimar 2009.
- Campe, Rüdiger: Spiel der Wahrscheinlichkeit: Literatur und Berechnung zwischen Pascal und Kleist. Wallstein Verlag 2002.
- Chase, Cynthia: Telling Truths. In: diacritics 9.4. 1979.
- _____: Mechanical Doll, Exploding Machine: Kleist's Models of Narrative. In: Decomposing Figures: Rhetorical Readings in the Romantic Tradition. Johns Hopkins University Press 2019.
- Christians, Heiko: Misshandlungen der Fabel. Eine kommunikologische Lektüre von Heinrich von Kleists ›Michael Kohlhaas‹ (1810). In: Kleist–Jahrbuch. Stuttgart 2000.
- Debert, Hartmut: Vor einer Theorie der Novelle. Die Erzählung im Spiegel der aufklärerischen Gattungsdiskussion. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 112, 1993.
- Doering, Sabine: Die Marquise von O.... In: Ingo Breuer (Hg.): Kleist–Handbuch. Stuttgart/Weimar 2009.
- Forster, E. M.: Aspects of the Novel. RosettaBooks 2002.
- Fuhrmann, Manfred: Nachwort. In: Aristotele: Poetik. Stuttgart 2017.
- _____: Anmerkungen. In: Aristotele: Poetik. Stuttgart 2017.

- Genette, Gérard(übersetzt von David Gorman): *Vraisemblance and Motivation*. In: *Narrative* 9.3, 2001.
- Goethe, Johann Wolfgang von: *Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke*. In: Erich Trunz (Hg.): *Goethes Werke Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Schriften zur Kunst*. Bd. 7. München 1989.
- Gottsched, Johann Christoph: *Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Deutschen*. Leipzig 1730.
- Hamacher, Bernd: Geschichte und Psychologie der Moderne um 1800 (Schiller, Kleist, Goethe). »Gegensätzliche« Überlegungen zum *Verbrecher aus Infamie* und zu *Michael Kohlhaas*. In: *Kleist-Jahrbuch* 2006.
- : Michael Kohlhaas. In: Ingo Breuer (Hg.): *Kleist Handbuch*. Stuttgart/Weimar 2009.
- Herbst, Hildburg: *Frühe Formen der deutschen Novelle im 18. Jahrhundert*. Berlin 1988.
- Jacobs, Carol: *The Style of Kleist*. In: *diacritics* 9.4. 1979.
- Jakobson, Roman: *Über den Realismus in der Kunst [1921]*. In: Jurij Striedter (Hg.): *Russischer Formalismus*. München 1971.
- Knittel, Anton Philipp: *Phöbus. Ein Journal für die Kunst*. In: Ingo Breuer (Hg.): *Kleist-Handbuch*. Stuttgart/Weimar 2009.
- Koelb, Clayton: Incorporating the Text. Kleist's "Michael Kohlhaas". In: *PMLA*, Vol. 105, No. 5, Oct. Cambridge University Press 1990.
- Lessing, G. E.: *Hamburgische Dramaturgie*. Stuttgart 2013.
- Lukács, Georg: Die Tragödie Heinrich von Kleists. In: *Deutsche Literatur in zwei Jahrhunderten*. Luchterhand 1964.
- Müller-Salget, Klaus: Kommentar. In: Heinrich von Kleist: *Sämtliche Werke und Briefe* Bd. 3. Frankfurt a. M. 1991.
- : Nachwort. In: Heinrich von Kleist: *Sämtliche Werke und Briefe*. Bd. 4. Frankfurt a. M. 1997.
- Müller-Seidel, Walter: *Versehen und Erkennen: Eine Studie über Heinrich von Kleist*. Böhlau 1971.
- Niebisch, Arndt: *Kleists Medien*. De Gruyter 2019.
- Preisendanz, Wolfgang: Die Auseinandersetzung mit dem

- Nachahmungsprinzip in Deutschland. In: H. R. Jauss (Hg.): Nachahmung und Illusion. München 1969.
- Reiche, Ludwig (hrsg. von seinem Neffen L. v. Weltzien): Memoiren des königlich preußischen Generals der Infanterie Ludwig von Reiche. Leipzig 1857.
- Seiler, Bernd W.: Die leidigen Tatsachen von den Grenzen der Wahrscheinlichkeit in der deutschen Literatur seit dem 18. Jahrhundert. Stuttgart 1983.
- : Wahrscheinlichkeit. In: Jan-Dirk Müller (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, Bd. III (P-Z). Berlin/New York 2003.
- Sembdner, Helmut: Die Berliner Abendblätter Heinrich von Kleists, ihre Quelle und ihre Redaktion. Berlin 1939.
- Schmidt, Jochen: Erkenntnis und Wahrheit. In: Ingo Breuer (Hg.): Kleist-Handbuch. Stuttgart/Weimar 2009.
- Trunz, Erich: Anmerkungen. In: Erich Trunz (Hg.): Goethes Werke Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Schriften zur Kunst. Bd. 7. München 1989.
- Wieland, Christoph Martin (hrsg. von Klaus Manger): Geschichte des Agathon. In: Gonthier-Louise Fink u. a. (Hg.): Christoph Martin Wieland Werke in zwölf Bänden Bd. 3. Deutscher Klassiker Verlag 1986.
- Wittkowski, Wolfgang: Die Heilige Cäcilie und Der Zweikampf. Kleists Legenden und die romantische Ironie. In: Colloquia Germanica (6) 1972.

고종희: 명화로 읽는 성인전. 한길사 2014.

김연수: 소설가의 일. 문학동네 2019.

김준서: 사유 바깥의 언어 : Heinrich von Kleist의 문학적 글쓰기. 연세대학교 대학원 석사학위논문 2005.

김태환: ‘반전과 함께 일어나는 인지’에 대하여: 아리스토텔레스의 플롯 이론 연구. 독일문학 Vol.51 No.4 2010.

—————: 미매시스에서 스토리로 – 형식주의적 이론으로서의 아리스토텔레스 시학. 뷔히너와 현대문학 36권 2011.

- : 역사는 왜 미메시스가 아닌가? – 아리스토텔레스의 ‘미메시스’ 개념에 대한 연구. *독일어문화권연구* 25 2016.
- 김현: 아리스토텔레스『시학』의 세 개념에 기초한 인간 행동 세계의 시적 통찰과 창작의 원리. *인간연구* 7 2004.
- 손호은: 클라이스트의 인형극 미학. *독일문학* 51 1993.
- 신겸수: 플라톤과 문학비평. *시민인문학* 제6호 1998.
- 신태호: 하인리히 폰 클라이스트의 노벨레 研究. 서울대학교 박사학위논문 1983.
- : 노벨레 작가로서의 괴테. *인문논총* Vol. 35 1996.
- 아리스토텔레스(천병희 역): 수사학/시학. 도서출판 숲 2020.
- 안삼환: 한국 교양인을 위한 새 독일문학사. 세창출판사 2016.
- 오타베, 다네히사(김일립 역): 예술의 역설. 돌베개 2011.
- 오탁번/이남호: 서사문학의 이해. 고려대학교 출판부 2001.
- 유영미: 하인리히 폰 클라이스트에서의 파라다이스로의 귀환: 논문 <인형극에 대하여>와 드라마 <훔부르크왕자>를 중심으로. 연세대학교 석사학위논문 1992.
- 윤도중: 함부르크 연극론 천줄읽기. 지만지 드라마 2019.
- 이상섭: 르네상스 시대의 모방론. *교육논집* 6.1 1973.
- 이성주: 「칠레의 지진」은 단지 신정론에 대한 비판인가? – 하인리히 폰 클라이스트와 계몽주의. *독일어문학* 67 2014.
- : 하인리히 폰 클라이스트와 소위 ‘칸트위기’ – 카시러와 무트의 관점을 중심으로. *獨逸文學* Vo. 57 2016.
- 이정희: 권력과 간계 – 월터의 시대소설『강령술사 Der Geisterseher』. *독일언어문학* 73 2016.
- 임홍배: 독일 고전주의. 연세대학교 대학출판문화원 2016.
- 전창배: 빌란트의 소설『아가تون』에 나타난 정체성의 문제. *독일현대문학* 2003.
- 전현상: 개연성 논증과 안티폰의 사부논변. *철학사상* 2013.
- 조정래: 하인리히 폰 클라이스트의 『인형극에 대하여』. *세계문학비교연구* 33 2010.
- 포터, 앤드류(노시내 역): 진정성이라는 거짓말. 마티 2016.
- 플라톤(박종현 역주): 국가(政體). 서광사 2021.
- 홍순희: 하인리히 폰 클라이스트의 『인형극에 대하여』에 형상화된 포스트모던적 단초로서의 “기계적인” 우미. *독일어문학* 54 2011.

Zusammenfassung

Wahrscheinlichkeit und literarische Wahrheit

- Das Problem der Wahrscheinlichkeit
in Kleists Erzählungen –

Cho, Sohye
Dept. of German Language and Literature
The Graduate School
Seoul National University

Die vorliegende Studie befasst sich mit dem Problem der Wahrscheinlichkeit in Heinrich von Kleists Erzählungen, ausgehend von der Ausnahme, dass sich aus seinem Text *Unwahrscheinliche Wahrhaftigkeiten* (1811) seine Wahrscheinlichkeitstheorie ableiten lässt. Der Terminus „Wahrscheinlichkeit“ wird sowohl im akademischen als auch im alltäglichen literarischen Diskurs häufig verwendet, doch ist wenig über seinen langen historischen Kontext und die verschiedenen Bedeutungsebenen bekannt, die er enthält. Ziel dieser Arbeit ist es, Kleists Wahrscheinlichkeitstheorie herauszuarbeiten und eine neue Lesart seiner Erzählungen vorzuschlagen. Darüber hinaus soll die Bedeutung der Wahrscheinlichkeit in der Literaturgeschichte untersucht werden. Die Arbeit ist wie folgt gegliedert: Sie beschäftigt sich mit einer neuen Geschichte des Wahrscheinlichkeitsdiskurses als Hintergrund für das Verständnis von

Kleists Wahrscheinlichkeitstheorie (Kap. I und II), analysiert vor diesem historischen Hintergrund die Wahrscheinlichkeitstheorie, die sich in *Unwahrscheinliche Wahrhaftigkeiten* entfaltet (Kap. III), und untersucht, wie der Wahrscheinlichkeitsdiskurs in Kleists Erzählungen reflektiert und dekonstruiert wird (Kap. IV).

In Kapitel I wird der antike Diskurs untersucht, aus dem die Geschichte des Wahrscheinlichkeitsdiskurses hervorgegangen ist und der Antithese zwischen Aristoteles und Platon eingerahmt wird. Platon, der die absolute Wahrheit schätzt, betrachtet die literarische Wahrscheinlichkeit als eine relative und unvollkommene Wahrheit und bewertet sie im Hinblick auf die Notwendigkeit, dass die Literatur die Wahrheit außerhalb der Literatur korrekt abbildet. Aristoteles hingegen betrachtet die Wahrscheinlichkeit als das Hauptprinzip der Dichtung und betont die Wirkung der wahrscheinlichen Fiktion gegenüber der äußeren Wahrheit. Mit anderen Worten: Im Diskurs über die Wahrscheinlichkeit bilden Platonismus und Aristotelismus den traditionellen Grundgegensatz. Der Position, die den Werten außerhalb der Literatur den Vorrang gibt, steht die Position gegenüber, die die einzigartige Funktion und Bedeutung der Literatur betont. Da *Poetik* von Aristoteles in einem intertextuellen Zusammenhang mit Kleists *Unwahrscheinlichen Wahrhaftigkeiten* steht, wird die Wahrscheinlichkeitstheorie des Aristoteles, wie sie in *Poetik* erscheint, in Kapitel I eingehend untersucht.

Kapitel II untersucht den Wahrscheinlichkeitsdiskurs in der Neuzeit. Dazu wird zunächst der Wahrscheinlichkeitsdiskurs in der Literatur des Mittelalters, der Renaissance und des Barock als Vorgeschichte des Wahrscheinlichkeitsdiskurses im 18. Jahrhundert skizziert, und dann die Wahrscheinlichkeitstheorie Lessings, der Wolffianer, Wielands und Goethes als die wichtigsten Übernahmen

und Neuinterpretationen der aristotelischen Wahrscheinlichkeit im 18. Jahrhundert beleuchtet. Lessing vertritt in seiner *Hamburgischen Dramaturgie* eine „innere Wahrscheinlichkeit“, die die dichterische Freiheit und die innere Rationalität der Literatur verteidigt; die Wolffianer argumentieren für eine freie „poetische Wahrscheinlichkeit“, die auf der Idee „möglicher Welten“ beruht; Wieland erklärt im Vorbericht zu seinem Roman *Geschichte des Agathon* die Befreiung von der Forderung nach historischer Wahrscheinlichkeit; und Goethe diskutiert in *Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke* die Kunstwahrheit im Gegensatz zur Naturwahrheit.

Vor diesem Hintergrund wird in Kapitel III der Inhalt von Kleists eigener Wahrscheinlichkeitstheorie näher untersucht. *Unwahrscheinliche Wahrhaftigkeiten* ist eine in Kleists *Berliner Abendblättern* veröffentlichte Kurzgeschichte, in der ein älterer Offizier bei einer Versammlung drei Anekdoten erzählt. Er behauptet, die Geschichten seien unglaublich, aber wahr: Ein Soldat marschiert weiter, nachdem ihm eine Kugel durch den Oberkörper geschossen wurde; ein Boot wird von der Oberfläche der Elbe auf das Ufer gesetzt, als ein Stein aus einem Steinbruch auf den Sand am Ufer fällt; und ein Fahnenjunker wird während einer Schlacht durch eine Brückenexplosion über den Fluss geschleudert, ohne im Geringsten verletzt zu werden. Die bisherige Forschung zur Intertextualität zwischen *Unwahrscheinliche Wahrhaftigkeiten* und der *Poetik* des Aristoteles hat sich eher auf die Frage der Unterscheidung zwischen Literatur und Geschichte konzentriert. Im Vergleich zu Aristoteles Wahrscheinlichkeitstheorie lässt Kleists Text jedoch eine anti-aristotelische Wahrscheinlichkeitstheorie erkennen, da er das Irrationale, das Aristoteles als unwahrscheinlich bezeichnet, in den Vordergrund stellt und die von Aristoteles als wichtig erachteten

emotionalen Effekte von Überzeugung und Katharsis bewusst ablehnt. Damit bezieht Kleist nicht nur Stellung gegen die den Diskurs seiner Zeit dominierende aristotelische Wahrscheinlichkeit, sondern zeigt auch eine dritte Position auf, indem er sich gegen die Ansprüche der naturwissenschaftlichen und historischen Wahrscheinlichkeit als Variante der platonischen Wahrscheinlichkeit wendet.

Schließlich wird in Kaptiel IV vor dem Hintergrund dieser Ausführungen analysiert, wie der Wahrscheinlichkeitsdiskurs in Kleists Erzählungen reflektiert und dekonstruiert wird. In *Die heilige Cäcilie oder Gewalt der Musik* und *Das Erdbeben in Chili* wird die Idee der Wahrscheinlichkeit in Bezug auf Wunder untersucht; in *Michael Kohlhaas* geht es um die historische Wahrscheinlichkeit und die Einheit der Handlung (Plot); in *Der Zweikampf* wird die rationalistische Wahrscheinlichkeit dekonstruiert; und *Die Marquise von O....* kann als eine Reflexion über die Ideen der mathematischen Wahrscheinlichkeit (Probabilität) und des Glücksspiels interpretiert werden, die den Diskursen über Wahrscheinlichkeit im 18. Jahrhundert zugrunde lagen.

Die obigen Überlegungen lassen den Schluss zu, dass Kleists Text *Unwahrscheinliche Wahrhaftigkeiten* eine einzigartige Wahrscheinlichkeitstheorie enthält, die vom Hauptstrom des Wahrscheinlichkeitsdiskurses seiner Zeit abweicht. Die Unbegreiflichkeit und Vielfalt der Bedeutungen, die Kleists Erzählungen kennzeichnen, sind darauf zurückzuführen, dass sein Werk nicht durch den historisch konventionellen Wahrscheinlichkeitsdiskurs seiner Zeit erfasst werden kann. Das Unwahrscheinliche, das als seine Poetik hervorgehoben wird, entzieht sich der rationalistischen Tradition seiner Zeit und diese Tendenz ist eher kafkaesk ausgeprägt. Kleists Literatur ist also in Bezug auf die Wahrscheinlichkeitsdiskursgeschichte seiner

Zeit voraus.

Stichwörter : Wahrscheinlichkeit, Unwahrscheinlichkeit,
Wahrscheinlichkeitsdiskurs, literarische Wahrheit

Student Number : 2012-30014