

D.H.로렌스의 문학예술론

정 남 영

문예사상가로서의 D.H.로렌스는 사회주의권에서는 물론이고 영미문학계에서도 그 진가가 충분히 인정되지 않고 있는 것 같다. 물론 F.R.리비스라는 한 탁월한 비평가에 의해 그의 문예이론가로서의 중요성이 역설된 바 있지만 실상 리비스의 문학이론 자체도 영미문학계에서 올바르게 계승·발전되고 있지 않고 있으며 오히려 리비스가 그토록 비판을 했던 경향들이 더욱 극성을 떨고 있는 것이 현실이다. 로렌스의 문예사상은 리비스의 그것과 마찬가지로 문예사상에 있어서 단순히 하나의 에피소우드에 그치는 그러한 것이 아니다. 이들의 문예이론은, 둘 모두가 모더니즘문학의 신랄한 비판자들이었다는 점에서도 엇보이듯이, 영·미의 고유한 문예이론 중에서는 사회주의권에서 수립되어 지속적으로 발전되어온 현실주의론(=리얼리즘론)에 가장 가깝다. 사회주의적 전통에 상당한 정도로 입각해 있었던 R.월리엄즈도 어떤 면에서는 그 현실주의론이 이들의 이론에 못미친다. 어쨌든 문학예술에 있어서 현실주의의 중요성을 주장해 온 사람에게는 영미문학계에 있어서 오늘날 풍미하는 모더니즘문예이론의 보다 발전되고 세련된 형태들보다도 로렌스가 비록 산발적으로나마 남겨놓은 문예사상이 값진 유산이 아닐 수 없다.

D.H.로렌스의 문학예술론에 대해서는 국내에서도 이미 그 핵심을 꿰뚫는 논의가 이루어진 바 있다. 백낙청 선생의 「D.H.로렌스의 소설관」¹⁾, 「‘다른 어떤 율동적 형식’과 리얼리즘」²⁾ 그리고 영어로 출판된 “Being and Thought—adventure: An Approach to Lawrence”³⁾ 등이 이러한 논의를 직접적으로 담고있는 글들이다. 백선생은 특히 G.루카치의 문학이론과 대비를 하며 논의를 진행하는데 이는 그간 현실주의론의가 진전되어오는 과정에서 그의 문학이론이 외국의 현실주의론으로서의 대표적인 위치를 차지하고 있었다는 점을 놓고 볼 때 의미깊은 일이었다. 「D.H.로렌스의 소설관」에서 백선생은 총체성에 대한 강조 그리고 모더니즘문학에 대한 비판이라는 점에서 로렌스가 루카치와 같지만 삶다운 삶에 대한 로렌스의 사상——혹은 “being”의 사상——은 원숙기의 루카치의 사상과 다른 차원에 자리잡고 있음을 지적하고 있다. 「‘다른 어떤 율동적 형식’과 리얼리즘」에서도 백선생은 이러한 논의를 보다 진전시키고 있다. 그 핵심적인 부분을 인용하자면 다음과 같다.

...그러나 루카치의 어법을 빌어 부연한다면, 루카치의 주장대로 ‘보편적인 것’ (das Allgemeine) 과 ‘개별적인 것’ (das Einzelne)이 결합해서 ‘특수한 것’ (das Besonders)을 이룬다기보다, 생명이라는 것은 항상 개별적이고 창조적인, 그런 의미에서 루카치적 ‘특수성’을 지닌 개체로서만 존재하며, 예술작품의 ‘특수성’은 이러한 삶의 창조성이 구현되는 하나의 방식이요, ‘보편적인 것’과 ‘개별적인 것’은 모두가 그보다 본원적인 ‘특수한 것’——로렌스의 표현으로는 *individual*한 것——으

1) 『民族文學과 世界文學』)창작과 비평사, 1978).

2) 黃燦鎬教授停年紀念論文集 (명지출판사 1987).

3) Phoenix Vol. 23 (고려대학교 영문학회, 1981).

로부터 추상된 관념으로나 존재한다는 말이 된다.⁴⁾

실상 루카치는 사회주의권내에서도 소위 정통을 이어가는 이론가들로부터 철학적으로는 헤겔주의적 관념론자라는 비판도 받았던 바 있고 또 미학에 있어서는 예술에 있어서 주체의 역할을 경시한 객관주의자 혹은 일면적 인식론주의자라는 비판을 받고 있는 실정이다. 그 일례로 바로 위에 인용된 비판과 유사한 비판을 인용해 보자.

루카치는 “의식으로부터 독립해 있는 객관적인 현실은 세 범주(개별성, 특수성, 보편성) 모두를 객관적으로 그 자체내에 포괄하고 있다”고 지적함으로써 자신의 이론의 유물론적 입장을 확보할 수 있다고 믿었다. 그러나 첫째로 현실은 이 범주들을 포괄하고 있는 것이 아니라 무수히 많은 개별자들 등을 포괄하고 있으며 이들의 객관성으로부터 개별성 등의 인식이론적 범주들이 도출되어 나오는 것이다. 이 범주들은 현실을 머릿속에서 일반화한 모상들 (*verallgemeinernde gedankliche Abbilder der Wirklichkeit*)이지 현실 자체가 아니다… 변증법적 유물론을 끌어 들이고 있음에도 불구하고 루카치의 사고는 바로 관념론으로 이른다. 루카치는 하나의 역사적 현상인 예술의 미적 본질을 단순히 범주들로 환원한 후에야 “사적 유물론을 수단으로 하여… 예술의 사회적 규정성을 구체적으로 근거 지우느” 과정을 설정한다. 그렇다고 해서 관념론적인 근본입장이 구출되는 것은 아니다⁵⁾

보통 루카치는 반영론의 대표자처럼 알려져 있는데 여기서 비판자는 역설적이게도 바로 반영론의 입장에서 루카치를 비판하고 있는 셈이다. 코호는 루카치가 현실의 반영과 현실 자체를 혼동하고 있음을 비판하고 있는 것이다. 물론 이러한 비판이 백선생의 로렌스의 입장에서의 비판과 모든 점에서 같다고 할 수는 없을 것이며 또한 사회주의권의 루카치비판을 전적으로 대표한다고 할 수도 없을 것이다. 어쨌든 이제는 최근의 사회주의권의 문예이론을 로렌스의 이론과 비교하는 일이 필요하리라고 생각된다. 본고는 로렌스의 문학예술론을 검토함에 있어서 루카치와 대비한 백선생의 논의를 이어받으면서 최근의 사회주의권의 이론과 간략히 비교해 보고자 한다.

예술이 무엇을 하는가에 대한 로렌스의 생각이 아주 간명하게 서술된 한 귀절을 예로 들어 보자. (이 부분은 예술에 관한 로렌스의 ‘정의’라고 하기에는 불충분하다. 또한 로렌스는 사물을 ‘정의’한다는 것을 싫어하는 사람이다. 그러나 물론 어떤 사물이나 사태에 대하여 인간이 획득한 만큼의 앎을 아주 압축적으로 요약·정식화하여 표현하는 것을 회피할 필요는 전혀 없을 것이다. 로렌스가 ‘정의’하기를 꺼리는 것은 관념론적인 실체를 설정하는 것을 꺼리는 것으로 이해되어야 할 것이다.)

예술이 하는 일은 살아있는 순간에 있어서의 인간과 그 주위세계의 관계를 드러내는 일이다. 일류는 항상 낡은 관계의 그물 속에서 몸부림치고 있으므로 예술은 항상 “시대”에 앞서 있으며 이 시대는 살아있는 순간보다 훨씬 뒤에 쳐져 있다.⁶⁾

여기서 보여지는 로렌스의 정식화는 예컨대 루카치식의 정식화보다——사회주의 권에서 1930년대 정도에 속류사회학주의를 극복해 나가면서 철학에 있어서의 반영론을 적용하여 ‘예술은 객관적 현실의 재현(반영)이다’라고 정식화되었는데 루카치는 그 대표자격에 해당한다——구체적이고 풍부한 측면이 있다. 루카치식의 정식화에는 예술이 이론이나 과학 등

4) 172면

5) Hans Koch, “Theorie und Politik bei Georg Lukács,” *Lukács und der Revisionismus*. (Berlin, 1960), 106-107면. 앞으로 역자가 따로 명기되지 않은 인용문은 모두 인용자의 번역임.

6) “Morality and the Novel,” *Phoenix*, ed. E. MacDonald (Heinteman, 1936), 527면.

과 공통적으로 가지고 있는 속성——인간의 삶 혹은 개관적 현실의 반영이라는 점——만이 표현되고 있을 따름이다. 루카치식의 정식화로 대표되는 이론적 흐름인 일면적 인식론주의에서는 예술의 특수성이 그 그반영의 형식 즉 형상성에서 찾아졌다. 예컨대 루카치에게 있어서 미의 중심범주로 예의 ‘특수성’이 설정되는데 이는 과학과의 반영대상의 차이를 적시하는 측면보다는 그것이 바로 보편과 개별의 결합——이는 바로 형상성의 일반화된 규정이다——이라는 점에서 형상성을 적시하는 측면이 많다. 다시 말하자면 개별자들을 동원하여 어떤 보편적인 진실을 그려내는 것이 바로 형상화인 것이다. 그런데 예술에 있어서 이러한 형상성이 그 고유성을 이루지 않는다고 말한다면 그것은 잘못된 것일 게다. 우리가 자연주의나 아니면 그 반대 극단인 추상주의를 비판하기 위해서는 형상성에 대한 이해가 반드시 필요하다.

그러나 형상성만으로는 예술의 특수성을 논하는 데 부족하다는 것이 최근의 사회주의권의 미학이론가들의 생각이다. 따라서 보다 나아가 예술의 특수성을 그 반영대상의 특수성에서 찾는 노력이 나오게 되었다. 그 대상이 무엇이냐에 대해서는 사람마다 조금씩 다르기는 하지만——“주객의 상호관계”, “인간”, “인간과의 관계 속에 있는 세계”, “현실의 미적 속성”, “관계의 경험” 등등——앞에 인용된 로렌스의 “인간과 그 주위 세계의 관계”가 지칭하는 것과 유사하다. 다만 “살아있는 순간에 있어서의”라는 귀절은 따로 남으며 이는 로렌스의 사상의 핵심에 닿아있는 것이니만큼 보다 상세한 검토가 필요로 되는 것이다.

로렌스가 말하는 “존재”(being)가 시공간상의 특정한 위치를 점한다는 의미에서의 단순한 현존(existence)이 아니듯이 그가 말하는 “삶”도 단순한 생물학적 현존을 말하는 것은 아니다. 그는 이렇게 말한다.

...누가 무엇을 한다고 해서 그것이 곧 삶은 아니다. 예술가는 이것을 아주 잘 알아야 한다. 평범한 은행사원이 새 밀짚모자를 사는 것은 결코 “삶”이 아니다. 그것은 실존(existence)으로서 매일 하는 식사처럼 무방한 것이기는 하지만 “삶”은 아니다.⁷⁾

그렇다고 실존없이 “삶”이 존재할 수 있는 것이라고 말한다면 그 “삶”은 관념론적인 실체일 수밖에 없을 것이다. 실존없이 “존재”(being)가 있을 수 없다고 한테서 알 수 있듯이⁸⁾ 로렌스가 “삶”으로써 어떤 관념론적인 실체를 말하고자 함이 아님은 분명하다. 아마도 위에 인용된 부분에 대해서 우리가 일단은 안전하게 말할 수 있는 것은 그가 인간의 현존 중에서 특수한 형태를 말하고자 한다는 정도일 것이다. (왜냐하면 “삶”은 모두 현존이지만 모든 현존이 다 삶인 것은 아니므로.) 위의 인용문에 뒤이어 로렌스는 이렇게 계속하고 있다.

우리는 삶으로써 빛을 발하는 어떤 것, 4차원적 성질을 가진 어떤 것을 의미한다. 만일 그 은행사무원이 그의 모자에 대해서 진정으로 자극된 느낌을 갖는다면. 만일 그가 그 모자와 살아있는 관계를 수립한다면 그리하여 새 밀짚모자를 쓰고 변화된 사람으로서 후광을 달고 상점에서 나온다면 그것은 삶이다.⁹⁾

로렌스가 즐겨 쓰는 “4차원”이라는 말은 하나의 은유로서 기계적인 일상적 삶을 넘어서는

7) 같은 글, 529면.

8) “Reflections on the Death of a Porcupine,” *Phoenix II*, ed. Harry T. Moore and Warren Roberts (The Viking Press, 1970), 470면 참조.

9) “Morality and the Novel,” 529-530면.

어떤 것이라는 것 이외에 “삶”이 무엇인가에 대해 더 구체적인 정보를 주고 있지는 않다. 뒤이은 은행사무원의 예는 예인 까닭에 우리의 느낌이나 직관에 호소하는 측면이 있지만 가만히 뜯어보면 “활력있는 관계”가 무엇인지가 또다시 설명되지 않는다면 일반화를 통한 구체적인 설명에는 아직 도달하지 않고 있다는 생각이 든다. 따라서 그가 말하는 “삶”이 무엇인지를 보다 깊이 알기 위해서 앞서 인용한 “인간과 그 주위세계의 관계”에 대한 논의로 되돌아가보자.

그것은 [고호의 해바라기 그림—인용자] 인간과 해바라기 사이에 어떤 순간에 완벽하게 된 관계를 드러낸 것이다. 그것은 거울에 비친 사람도 아니고 거울에 비친 해바라기도 아니며, 어떤 것의 위에 혹은 아래 혹은 그것을 가로질러서 있는 것도 아니다. 그것은 모든 것의 사이에 있으며 4차원에 있다.

그리고 인간과 그 주위세계의 이 완결된 관계가 인류에게는 삶 자체이다...

...모든 사물들간의 관계는 나날이 변한다. 모르는 사이에 미묘하게 조금씩. 따라서 새로운 완벽한 관계를 드러내거나 그것에 도달하는 예술은 영원히 새롭다.¹⁰⁾

“모든 사물들간의 관계는 나날이 변한다”는 귀절에는 변증법적 유물론의 가장 기본적인 인식이 간략한 형태로나마 담겨 있다. (실상 이러한 관계 일반에 관한—그 구조와 변화의 일반적 법칙에 관한—철학적 이론이 바로 이론체계로서의 유물변증법이다.) 그리고 관계가 항상 변하므로—물질의 운동—그것을 반영하는—“드러내는”—예술도 늘 새롭다는 그의 견해도 추상적으로 고정된 미의 이상을 설정하는 관념론적 미학자가 아닌 다음에야 당연한 진실이다. 물론 로렌스는 예술에 관하여 논하면서 관계 일반에 대해서만 이야기하고 있는 것이 아니다. 로렌스는 특수한 관계에 대하여 논하고 있다. 그 특수성은 첫째로 인간과 객관 세계—이 객관 세계 자체도 이미 무수한 관계의 연쇄로 이루어져 있다—의 관계(주객관계)를 이야기하고 둘째로 그것도 특수한 순간—“살아 있는 순간”—의 관계를 이야기하며 셋째로 결국은 인간 중에서도 예술가와 그 주위세계의 관계를 논하고 있다는 점에 있다. (이 세 측면은 논의의 편의상 분리한 것일 뿐 결코 분리되어 나타나는 것이 아니다. 이 세 측면은 실제의 창작과정에서는 어디까지나 하나의 통일체로 나타난다.) 여기서 논의를 보다 진전시키기 전에 앞에서 잠깐 언급하였던 논의를 다시 짚어 보기로 하자.

루카치가 비판을 받았던 주된 이유는 객관적 현실의 반영이라는 속성만으로 예술의 본질을 모두 설명하려는 편향을 갖고 있었기 때문이었음은 앞에서 이미 지적한 바 있다. (백선생이 행하였던 루카치의 반영론에 대한 비판은 엄밀히 말하자면 반영론 자체에 대한 비판이라기보다는 루카치의 이러한 일면적 인식론적 편향에 대한 비판이어야만 옳다.) 이를 좀 더 깊이 살펴보면 문제는 루카치가 예술작품에 있어서 반영적 측면 이외의 것에 주목하지 않았다는 점뿐만이 아니다. 반영이라는 틀내에서 보아도 그는 현실을 올바르게 반영하느냐에 실제에 있어서 가장 결정적인 요인인 주체의 제조건—주체의 능동성, 창조성, “Why the Novel Matters”에서 로렌스가 man alive라는 말로써 강조하는 인간적 총체성, 혹은 맑스주의에서 말하는 계급성—에 주목하지 못했다는 점에서 한계를 보였던 것이다. 바꾸어 말하면 그는 반영이라는 현상에 포괄되는 두 가지 규정성인 대상적 규정성과 사회·역사적

10) 같은 글 527면.

규정성 중에서 대상적 규정성에만 주목하였던 것이다.¹¹⁾ 루카치가 사적 유물론과 변증법적 유물론을 분리하였다는 코호의 비판은 바로 이 측면을 지적한 것이었다.¹²⁾ 따라서 루카치식의 일면적 인식론주의를 비판하면서 일기 시작한 사회주의권의 새로운 미학논의는 예술 창작과정에 있어서의 주체요인의 중요성을 인식한 것이었다. 그리고 이 주체요인의 중요성은, 비록 맑스주의와는 다른 용어와 개념을 동원해서이기는 하지만, 로렌스가 늘상 강조하던 것이었다.

일면적 인식론주의는 예술과 과학의 공통점—객관적 실재의 반영—만을 강조한 셈인데 따라서 이후의 논의의 발전은 예술이 과학과 달리 갖게되는 특수성을 밝히는 방향으로 진행된 것이었으며 이것은 막 논하였던 주체요인의 중요성에 대한 인식과 함께한 것이었다. 이러한 과정에서 등장하게 된 것이 가치(Wert)의 문제이다. 예술은 과학과는 달리 가치판단(Wertung) 하는 사회의식의 한 형태이며 반영 혹은 모사의 계기는 이에 편입되거나 종속된다는 것이다. 이러한 견해는 다른 무엇보다도 예술이 사회내에서 갖는 고유한 기능에서부터 예술의 본질을 설명해야 한다는 인식에 근거하고 있는 것이었다. 물론 가치문제를 예술의 특수성내에 도입하는 데 있어서 모든 이론가들이 일률적인 것은 아니다. 레데커 같은 이는 “인식”이라는 용어는 과학에만 한정시키고 보다 포괄적인 개념인 모사 혹은 반영이 예술에 존재함을 인정하긴 하지만—이를 부정한다면 그는 맑스주의자가 될 수 없다—가치판단에 보다 큰 비중을 두었던 반면에 까간 같은 이는 가치판단이란 곧 가치의 인식 혹은 가치관계의 인식이라고 한다.¹³⁾ 까간은 인식과 가치판단을 굳이 분리하려고 들지 않는다. 앞에서 세 측면으로 나누어 보았던 로렌스의 명제 즉 예술가와 그 주위세계의 살아 있는 순간에 있어서의 관계라는 명제와 관련하여서 까간의 논의를 좀더 언급하는 것이 좋을 듯하다. 그는 가치판단에 대하여 설명하는 가운데 다음과 같이 말한다.

왜냐하면 인간이란 생물적인 것과 사회적인 것, 물질적인 것과 정신적인 것의 모순에 찬 통일이며 상호침투이듯이 “미적인 것” 또한 객관적인 것과 주관적인 것, 정신적인 것과 물질적인 것의 변증법적인 통일이다. 따라서 존재론적인 존재의 위치(einen ontologischen Seinsstatus)나 심리적인 의식의 위치로만 환원될 수가 없다...

...가치는 주체와의 관계 속에 있는 객체를 지칭하며 가치판단은 주체의 객체에 대한 관계를 지칭한다.¹⁴⁾

여기서 까간이 말을 이러저러하게 바뀌가면서 표현하려고 노력하는 “변증법적 통일”은 예의 로렌스의 명제 그리고 앞으로 살펴보게 될 그의 예술론의 핵심에 자리잡고 있는 사상과 통한다. 물론 이러한 공통성은 전적인 것은 아니다. 실상 사회주의권에서 일면적인 인식론주의가 오랫동안 지속하게 된 데에는 역사적 맥락이 있다. 다른 무엇보다도 주관적 관념론과의 대결 그리고 주관성을 일면적으로 강조하는 부르조아 모더니즘과의 투쟁이 그것

11) K. Göbller, “Erkennen als sozialer Prozeß,” *Marxistische Erkenntnistheorie Texte zu ihrem Forschungsstand in den sozialistischen Ländern*, hg. von Hans Jörg Sandkühler (Friedrich Fromman Verlag, 1973) 참조.

12) Hans Koch, 위의 글 참조.

13) Horst Redeker, “Zur Systematik von Abbildung, Erkenntnis und Wahrheit in der Kunst,” *Weimarer Beiträge*(1978) 참조. 그리고 Moissej Kagan, *Vorlesungen zur Marxistisch-leninistischen Ästhetik* (Dietz Verlag, Berlin, 1975) 1, 2, 3부 참조.

14) Moissej Kagan, 위의 책 90-91면.

이다. “Why the Novel Matters”나 “Surgery for the Novel—or a Bomb”에서 보듯이 로렌스도 철학상의 관념론이나 조이스류의 모더니즘소설을 비판하는 데 있어서는 마찬가지이다. 다만 로렌스는 한편으로는 루카치식의 편향에 애초부터 빠지지 않고 다른 한편으로는 여러 형태의 편향을 극복한 경우에 얻을 수 있는 세분화된 논의를 담고 있지도 않다.

이제 논의를 앞에서 나누었던 로렌스의 명제의 세 측면으로 다시 돌려 보자. 지금까지 서술한 루카치 이후의 사회주의권의 논의가 로렌스와 공통점을 가지고 있기는 하지만 그 자체에는 로렌스가 이야기하는 “삶” 혹은 ‘살아 있는 순간에 있어서의 관계’에 대한 언급은 들어있지가 않다. 로렌스가 이야기하는 주위 세계와의 살아있는 관계는 예술가이든 아니든간에 훌륭한 삶을 살아가는 사람이라면 그 누구나에게 해당되는 것일 게다. 따라서 예술이 드러내는 것은 살아있는 인간——예술가이든 아니든간에——의 그 주위세계에 대한 살아있는 관계이지만 그것이 예술로 되기 위해서는 흔히 사회주의권에서 예술적 전유라고 부르는 과정을 통과하여야 한다. 예술적 전유란 물론 예술가이기 이전의 인간으로서의 객체에 대한 관계를 배제하는 것은 아니며 다만 이러한 일반적 관계 이외에 예술작품으로 결과하는 예술창작이라는 사회적 현상이 발생하는데 필수적인 관계를 포괄하여 지칭하는 것이다. 로렌스에게 있어서 이 예술적 전유의 특수성에 대한 언급은 주로 “Study of Thomas Hardy”에서 “사랑”과 “법칙”의 관계를 논하는 곳에 담겨 있다고 생각된다. 그중 일부를 다소 길게 인용해보자.

...예술형식은 모순의 상태에 있으면서도 화해되고 있는 사랑과 법칙이라는 두 원리들의 드러남이다. 순수한 운동이 정신에 대항하면서도 그것과 화해되고 있는 것이며 활동적인 힘이 불활동(inertia)과 만나서 그것을 극복하면서도 극복하지 못하고 있는 것이다. 형식을 이루는 것은 이 양자의 결합이다. 양자는 항상 새로운 조건에서 만나게 마련이기 때문에 형식은 항상 다르게 마련이다. 각각의 예술작품은 나름의 형식을 가지고 있으며 그것은 다른 형식과 아무런 관계가 없다. 젊은 화가가 나이든 대가로부터 배울 때 그는 존재하지 않는 추상일 뿐인 형식을 배우는 것이 아니다. 그는 아마도 노대가의 방법을 배우는 것이다. 그런데 그가 배우는 주된 목적은 어떻게 이 노대가가 자신의 내면에서 사랑과 법칙의 모순을 겪었고 그것을 화해로 가져갔는지를 이해하기 위해서이다...¹⁵⁾

여기서 ‘사랑과 법칙의 모순에 찬 화해’라는 명제는 ‘대립물의 투쟁과 통일’이라는 유물 변증법의 근본법칙들 중의 하나의 특수한 형태에 다름이 아닌데 이 명제로서 로렌스가 지칭하고자 하는 것은 상당히 포괄적이라는 생각이 든다. 위의 인용문에 뒤이어 로렌스가 셸리의 “To a Skylark”의 한 부분을 예로 들 때에는 그 내용만이 주로 다루어지다가 끝에 가서 언어의 음성적 측면과 내용간의 변증법적 결합이 논의되고 이어서 논의는 존재에 대한 이론과 그때그때의 구체적이고 직관적인 인식의 “화해”에로 진전되어 나간다. (실상 로렌스가 “사랑”과 “법칙”의 관계를 거론한 이유는 바로 이 문제를 논하기 위해서였다.)

...형이상학 혹은 존재와 앎에 대한 이론을 존재에 대한 살아있는 인식(living sense of being)과 화해시키는 데 있어서 가장 어려움을 갖는 사람은 소설가와 극작가이다. 소설은 하나의 소유주인 까닭에 그리고 인간은 세계를 바라볼 때 이론에 비추어 바라보게 마련이므로 소설은 존재에 대한 어떤 이론 혹은 어떤 형이상학을 배경 혹은 구조적 뼈대로 삼아야 한다. 그러나 이 형이상학은 항상 예술가의 의식적 목표를 넘어서는 예술적 목적에 봉사하여야 한다. 그렇지 않다면 소설은 논문이 된다.¹⁶⁾

15) “Study of Thomas Hardy,” *Phoenix*, 477면.

16) 같은 글, 479면.

여기서 로렌스가 형이상학이라는 말을 맑스주의에서와는 달리 사용하는 것이 문제가 되어서는 안될 것이다. 레닌의 말대로 이런 경우에는 명칭이 중요한 것이 아니니까. 위의 인용문에서 우리의 눈에 띄는 것은 철학적 세계관과 예술과의 관계 그리고 예술내에서의 소설의 특수한 위치이다(여기서는 회곡과 함께). Lawrence의 소설관에 대해서는 차차 자리가 되면 논하기로 하고 “사랑”과 “범죄”의 화해에 있어서 가장 기본적인 형이상학과 예술의 관계에 대하여 좀더 논해보기로 하자. “존재에 대한 이론”이란 현실을 구성하는 모든 사물·사태·현상의 제연관(관계)의 일반적 법칙을 추상하여 반영한 것이다. 따라서 그 자체로는 현실의 전부에 대하여 말하고 있는 것이 결코 아니다. 중요한 것은 우리가 항상 대하는 생생하고도 풍부한 현실을 이러한 이론에 비추어 혹은 다른 식으로 말한다면 그것의 인도를 받아 인식하는 것이지 현실을 이러한 이론에 뜯어 맞추는 것이 아니다. 이러한 관념론적 형태에 대한 비판은 로렌스도 이미 적절하게 수행하고 있다.

위험은, 자신의 잘못이나 오류를 변명하거나 감싸기 위하여 스스로 형이상학을 만드는 것이다. 실로, 잘못이나 오류에 대한 인식이 인간이 자신을 정당화하기 위하여 스스로 형이상학을 만드는 보통의 이유다. 그렇다면 소설가는 자기정당화의 형이상학 혹은 자기거부의 형이상학을 만들고 나서, 이것을 세계에 적용하는 대신에 세계를 이것에 적용하는 데로 나아가게 되는 것이다.¹⁷⁾

(이미 지적된 셈이나 다름이 없는 것이기는 하지만 다시 부연하자면 로렌스는 예술이 존재에 대한 이론을 필요로 하지 않는다고 주장하면서 예술을 신비롭고 비합리적인 어떤 것으로 격하시키는 사람이 아니다. 오히려 그는 존재에 대한 이론이 예술에서도 필연적임을 강조하는 사람이다. 다음의 인용문은 바로 이것을 확인케 해준다.

세상에서 가장 유감스러운 것은 철학과 문학이 갈라졌다는 사실인 것 같다. 그들은 신화의 시대부터 하나였다. 그 후에 아리스토텔레스와 토마스 아퀴나스 그리고 저 야수 같은 칸트에 와서 철학과 문학은 다투는 부부처럼 헤어졌다. 그래서 소설은 축축해졌고 철학은 추상적으로 메말라졌다. 양자는 소설에서 다시 합쳐져야 한다.¹⁸⁾

“형이상학”과 현실에 대한 살아있는 인식이 괴리되는 소설가들에 대해서 로렌스는 여기 저기서 언급하는데 그 중의 한 부분만 예로 들어보기로 하자.

소설에서는, 만일 그것이 예술이라면, 모든 것은 다른 모든 것에 대해서 상대적이다. 교훈적인 부분들이 있을 수 있으나 그 부분들이 소설이 되는 것은 아니다. 그리고 작가는 그의 소매 안에 교훈적 “목적”을 가지고 있을 수 있다. 실상 모든 위대한 예술가들은 그렇다. 뫼스토포이가 기독교 사회주의를 가지고 있고 하다가 비판주의를 가지고 있으며 플로베르가 지적인 자포자기를 가지고 있듯이. 그러나 뫼스토포이나 플로베르가 가지고 있는 것과 같은 사악한 교훈적 목적조차도 소설을 죽이지는 못한다.

당신은 플로베르는 “철학”을 가지고 있는 것이지 “목적”을 가지고 있는 것이 아니더라고 말할 수 있을 것이다. 그러나 소설가의 철학이란 것이 다소 높은 수준의 목적이 아니고 무엇이란 말인가? 웬만한 소설가라면 모두——발작조차도——철학을 가지고 있으므로 중요한 소설이라면 어느 것이나 목적을 가지고 있다. 다만 그 “목적”이 충분히 커서 열정적 영감과 어긋나지만 않는다면.¹⁹⁾

17) 같은 글, 같은 면.

18) “Surgery for the Novel—or a Bomb,” *Phoenix*, 520면.

19) “The Novel,” *Phoenix II*, 416면.

여기서는 로렌스가 예술에 있어서의 목적의식성을 인정한다는 점도 밝혀지고 있지만 무엇보다도 “충분히” 큰 철학이 문제의 초점이 아닐 수 없다. 폴스또이나 플로베르나 발작은 편협한 철학에도 불구하고 위대한 소설을 창작해내었지만——바로 앵겔스가 말한 “현실주의의 승리”——로렌스가 지향하는 바는 앞서 언급한 “존재에 대한 살아있는 인식”을 저해하지 않는 그런 의미에서 “충분히” 큰 “존재에 대한 이론” 즉 철학의 획득이며 철학과 소설의 결합이라는 것도 바로 이러한 철학과의 결합을 지칭하는 것이다. 여기에 담겨있는 로렌스의 주장은 노동자계급의 세계관의 특수성에 대한 맑스주의의 강조와 통하는 바가 있다. 물론 로렌스가 철학이란 말로 의미하는 바는 맑스주의에서 철학이란 말로 의미되는 바와 같지가 않다. 또한 로렌스는 맑스주의를 전적으로 승인하고 있지도 않다(그 원인 중의 하나는 맑스주의에 대한 그의 불충분한 이해이다). 그러나 이론적으로 일반화된 형태를 띠고 있으면서도 관념이나 혹은 관념론적 의미의 이상(理想)으로 설정된 것도 아니고 그때 그때마다 변하는 구체적인 현실에 대한 생생한 인식을 방해하는 것이 아니라 오히려 그러한 인식을 심화시키는 어떤 것의 존재를 지적하고 있다는 점에서만큼은 로렌스는 맑스주의에서의 노동자계급의 세계관에 대한 강조와 일치하는 것이다.

인간은 늘 새로운 상황에서 새로운 대상을 대하게 되며 따라서 늘 새로운 대상과 관계를 맺어야 하고 그 관계 중에 그 대상에 대한 인식 혹은 판단도 속하게 된다. 과학은 사물들간의 관계 중에서 재생산되고 반복되며 상대적으로 긴 기간동안 지속하는 것을 법칙으로서 파악하며 그럼으로써 늘 새로워지는 그리고 그런 의미에서 늘 특수한 현실을 구체적이고 생생하게 인식하는 데 기여한다. 그러나 과학은 현실 중에서 재생산되고 반복되지 않는 부분, 일회적이고 우연적인 부분에 대해서는 아무런 발언을 할수가 없으며 또 그것이 과학의 임무도 아니다. 실제로 우리가 대하는 현실은 이미 양자가 통일된 형태로 존재한다. 과학은 어떤 실천상의 필요로 이 통일된 형태의 현실을 분석하고 해부하며 그럼으로써 그로부터 어떤 요소를 추상하는 것이다. 그러나 예술은 이 양자를——물론 실제 현실에서와는 다른 방식으로지만——통일된 형태로 제시한다. 예술은 개별적인 것 속에 있는 보편적인 것을, 개인적인 것 속에 있는 전형적인 것을, 우연적인 것 속에 있는 합법칙성을 보여준다는 말은 바로 이를 지칭하는 것이다. 여기서 드러나는 과학과의 차이점——늘 새로워지는 현실을 따라가면서 그것과 늘 새로운 관계를 맺어야하는 측면——을 로렌스는 “도덕성”이라는 개념으로 포착한다.

그리고 도덕성은 나와 주위세계 사이의 이 미묘하며 항상 떨리고 변하는 균형이다. 이 균형은 진정한 관계맺음에 앞서기도 하고 뒤따르기도 한다.²⁰⁾

그리고 이렇게 규정되었을 경우에 부도덕함이란 이러한 “균형”을 깨는 것이 된다.

…소설가가 저울에 그의 손가락을 대서 그 균형이 자기가 좋아하는 쪽으로 기울어 지게 한다면 그것은 부도덕함이다.

…소설은 보통 소설가가 어떤 우세한 관념이나 목적을 가지고 있다고 해서 부도덕한 것이 아니다. 부도덕함은 소설가의 어쩔 수 없는 무의식적인 선호(predilection)에 있다.²¹⁾

로렌스가 “Study of Thomas Hardy”에서는 “도덕체제”를 형이상학 즉 철학과 동일하게

20) “Morality and the Novel,” 528면.

21) 같은 글. 같은 면.

보는 까닭에 다소 혼란스러워지긴 하지만 그렇다고 하더라도 문제의 핵심이 변하는 것은 아니다.

그러나 모든 예술작품은 어떤 도덕체계에 매달린다. 그런데 진정한 예술작품이라면 그 도덕에 대한 본질적인 비판을 포함해야 한다. 따라서 모든 비극적 구상에 필연적인 모순과 갈등이 생기게 되는 것이다. 어떤 예술작품의 도덕체계 혹은 형이상학이 그 작품내에서 비판을 받게 되는 정도가 그 작품의 지속적인 가치와 만족을 만들게 된다.²²⁾

요컨대 문제는 그것을 도덕체계라고 부르든 아니면 형이상학이라고 부르든 아니면 철학이라고 부르든간에 존재에 대한 일반화된——이론화된——형태의 지(和)와 인간이 그때그때마다 대하는 변화하는 현실에 대한 생생한 인식(혹은 인간화된 감각)의 변증법적 통일이다. 예술에 있어서뿐만 아니라 인간의 삶 일반에 있어서 사유(로렌스가 말하는 형이상학에 대응하는 인간의식의 기능)와 함께 감각 혹은 감성이 중요한 위치를 차지하고 있음은, 사회주의권의 문학이론가들이 자주 인용하는 맑스의 다음 귀절에서 이미 통찰되고 있다.

따라서 인간은 사유에 있어서뿐만 아니라 모든 감각에 있어서도 대상적 세계 속에서 증명되어야 한다.²³⁾

또 실상 맑스에게 있어서 근본적인 사회변혁이란 바로 인간의 감성의 완전한 해방을 포괄한다. (“따라서 사적 소유의 지양은 인간의 모든 감성과 속성의 완전한 해방이다”)²⁴⁾ 감성의 중요성에 대한 강조를 별도로 한다면, 사회주의권내에서 논의되어 온 것으로 앞서 언급된 변증법적 통일의 문제에 가장 가까운 것은 세계관과 방법의 관계의 문제다. 동독에서 나온 어느 철학개론서에는 세계관을 이렇게 규정하고 있다.

그렇다면 세계관이란 무엇인가? 세계관이란 개념과 이데올로기란 개념은 동일한 사회적 현상에 관계한다. 그러나 우리는 세계관이란 개념으로써 한 계급의 혹은 한 사회구성체의 이데올로기의 특수한 측면을 부각하고자 한다. 우리는 이 개념으로써, 하나의 이데올로기의 총체를 구성하는 여러 계기들이 세계 전체(자연과 사회포함) 그리고 그 속에서의 인간의 지위에 관한 특정의 파악방식을 통하여 하나의 통일체로 결합되게 된다는 사실을 강조하는 것이다.²⁵⁾

“세계 전체와 그 속에서의 인간의 지위에 대한 특정의 파악”으로 설명되는 세계관은 로렌스가 이야기했던 “존재에 대한 이론”에 가깝다. 그러나 로렌스에게 있어서 “존재에 대한 이론”은 철학과 거의 동일시되었던 반면에 여기서 세계관이란 철학을 비롯하여 정치적·경제적·예술적·윤리적 고찰방식 모두를 포괄한다. 그 뿐만이 아니다.

하나의 세계관은 따라서 세계에 대한 해석의 문제일 뿐만이 아니다. 그것은 세계관의 한 계기일 뿐이다. 세계관은 무엇보다도 사유와 행위의 구상이고 행위에로의, 세계의 인식과 변혁에로의 인도이며 인간의 사회적 실천의 형성에 규범과 이상을 준다.²⁶⁾

철학이란 이러한 세계관의 가장 일반화된 이론적 핵심을 이룬다. 그런데 그 특정의 고찰

22) “Study of Thomas Hardy,” 476면.

23) *Ökonomisch-Philosophische Manuskripte, MEW* (Dietz Verlag, Berlin, 1985), 40권 541면.

24) 같은 책, 540면.

25) Wolfgang Eichhorn et al., *Marxistisch-leninistische Philosophie* (Dietz Verlag, Berlin, 1982), 11면.

26) 같은 책, 12면.

방식이란 것은 주체가 현실과 만나는 가운데 실천을 통하여 부적절함이라든가 불충분함이 검증된다면 변할 수 있는 가능성이 항상 존재한다. 그렇더라도 세계관이란 상대적으로 긴 기간 동안 고정된 형태로 지속하는 것이 보통이며 오히려 일정한 지속성을 갖지 못하는 경우에 세계에 대한 무정부적이고 신비적인 파악이 들어설 여지를 마련해 주게 된다. 그 지속성이란 세계관이 상대적으로 긴 기간 동안의 경험을 일반화하여 성립되었으며 따라서 날마다 변하는 성격의 것이 아니라는 사실에 근거하고 있기 때문이다. 그러나 어쨌든 세계관이 일반화된 형태로 상대적으로 고정된 것이 사실인 만큼 그것은 늘 유동하는 현실과 매개해 주는 것이 필요한데——바로 앞에서 제기된 문제이다——그 매개고리가 바로 방법이다.

모든 방법이란 그때그때마다의 대상에 향해진 이론적 실천적 활동을 수행하는 방식들의 총체이다.²⁷⁾ (인용자의 강조)

따라서 로렌스가 “사랑”과 “법칙”을, “존재와 삶에 대한 이론”과 “존재에 대한 살아있는 인식”을 “화해” 시킨다는 말로써 표현한 것은 바로 예술가가 현실을 예술적으로 전유하는 방법을 지칭하는 예술방법——그 중에서도 현실주의 예술방법——의 존재를 지적한 것에 다름아니며, “도덕성”에 대한 그의 주장도 이와 동일한 맥락에 있다.

“Why the Novel Matters” 및 기타 다른 글들에서 보듯이 로렌스가 인간의 정신활동의 산물 중에서 가장 높이 평가하는 소설은 반드시 장르로서 소설에 속하는 것만을 지칭하는 것은 아니다.²⁸⁾ 장르보다도 총체성의 구현이 그 가름 기준인데 그러면서도 그것을 소설의 이름으로 지칭하는 까닭은 앞서의 인용문에 나타난대로 소설 (그리고 희곡)에서 “사랑”과 “법칙”의 화해를 이루기가 가장 어렵다는 로렌스의 지적으로 설명이 될 수 있을 것이다. 그 화해를 이루기가 가장 어렵다는 것은 바꾸어 말하면 예술의 예술성이 소설에서 가장 높은 형태로 나타난다는 말과도 통한다. (까간도 소설이나 드라마에서 사회주의 현실주의가 가장 잘 실현된다고 주장하고 있음은 흥미롭다.)²⁹⁾ 따라서 장르로서는 근대의 장편소설에 속하지 않는다 할지라도 예의 화해로 표현되는 예술성이 고도로 실현된 작품을 소설의 이름으로 지칭할 수가 있는 것이다.

그러나 문제는 남는다. 백낙청선생도 이미 지적을 한 바 있듯이 로렌스는 고대 서사시와 장편소설의 본질적 차이를 인정하지 않으며 폴스또이나 플로베르보다도 호메로스를 높이 평가한다. 이는 호메로스와의 달리 폴스또이나 플로베르가 편협한 철학으로 말미암아 “사랑”과 “법칙”의 화해에 있어서 문제가 있었기 때문이다. 폴스또이나 플로베르 그리고 발자크에게서 보이는 이러한 문제는 맑스주의 문학이론에 있어서는 현실주의의 승리라는 명제로 표현되기도 하지만 그 부정적인 측면은 소위 비판적 현실주의라고 불리는 소설에 있어서의 작가의 세계관을 구성하는 요소들이 서로 어긋남——세계관 자체내의 모순과 분열——을 지적함으로써 표현된다. 이 점에 있어서는 로렌스와 동일하다. 그러나 고대 서사시를 보는 데 있어서는 다르다. 고대 서사시에 있어서는 폴스또이 등에게서 보이는 식의 분열이 보이지 않는 것이 사실이며 맑스도 그랬듯이 사회주의권의 미학자들도 고대의 신화적 세계관이 예술성의 발현에 아주 유리한 것이었음을 지적하고는 있다. 그러나 현실주의의 방법을

27) 같은 책, 192면.

28) 로렌스의 소설관에 대해서는 백낙청선생의 「D.H. 로렌스의 소설관」을 참조할 것.

29) Kagan, 위의 책, 758면 참조.



고대에서부터 출현한 것으로 보지 않는 데서 드러나듯이 고대인들의 세계관은 그것이 아무리 자생적인 유물론을 담고 있다고 하더라도 인류가 그로부터 필연적으로 해방되어야 할 것——물론 ‘부정의 부정’의 형태로——이라는 사실도 함께 지적하고 있다. 따라서 사회주의권에서는 폴스토이 등의 문제를 극복하는 사회주의 현실주의를 주장하면서도 그것이 어디까지나 역사에 있어서 새로이 등장한 노동계급의 세계관에 기반을 두어야함을 강조하는 것이다. 물론 그렇다고 해서 로렌스가 고대 그리스인들의 세계관으로 돌아가자는 어처구니 없는 주장을 하고 있다는 이야기는 결코 아니다. 다만 로렌스에게 있어서 비판적 현실주의의 극복에 해당하는 논의를 담고 있으면서도 세계관 자체의 역사적 형태에 대해서는 별다른 언급이 없다는 것이다.

소설이 주위세계와의 살아있는 관계를 드러내는 것이지만 그것이 삶 자체는 아니라는 로렌스의 통찰은 대단히 귀중한 것이다.³⁰⁾ 이러한 인식은 천박한 문학주의나 혹은 상상력주의의 위험으로부터 벗어나게 해준다. 실상 천박한 문학주의나 상상력주의뿐만 아니라 괴테나 셸러가 대표했던 고전적 휴머니즘도 현실 속에서 이루어질 수 없는 인간다운 삶의 이상을 예술의 세계에서 찾으려고 했다는 점에서는 마찬가지였다. 반영론이 담고 있는 기본적인 의미 중의 하나도 바로 예술 작품이 현실 혹은 삶 그 자체는 아니라는 것이다. 다만 로렌스는 예술을 “공기 중의 떨림”이라는 전달(communiation)의 측면에서 규정하는 반면에 반영론은 현실의 모상으로 규정한다. 그렇다고 맑스주의 미학자들이 예술에 있어서 전달의 측면을 배제하고 있는 것은 아니다. 예컨대 까간은 예술적 전유와 미적 전유를 가름하는 것으로 전달의 측면을 들고 있다.³¹⁾

로렌스가 이야기하는 “살아있는 사람”(man alive)이면 누구나 맺게되는 주위세계와의 살아있는 관계란 항상 특정한 상황에서의 특정한 사물들 혹은 인간들과의 관계이기 때문에 그것을 일반화된 형태로 이것이다 저것이다라고 말하기 어려운 것이 사실이다. 왜냐하면 앞에서 누누히 지적했듯이 일반화된 진술이란 변화하는 현실 속에서 상대적으로 지속하는 것만을 반영하며 그것은 현실 속에서 일회적이고 우연적인 부분들——혹은 로렌스가 도덕이란 말로 포착하는 부분들——포괄할 수가 없기 때문이다. 사회주의권의 미학자들이 예술적 전유를 논하는 부분에서 로렌스가 이야기하는 “살아있는 순간에 있어서의 주위세계와의 관계”를 언급하지 않는다고 해서 이러한 측면에 대한 인식이 결여되어 있는 것은 결코 아니다. 그들에게 있어서 이러한 인식은 어떤 의미에서는 유물변증법의 당연한 전제로 되어 있으며 이를 별도로 한다면 구체적 현실 속에서의 구체적 사회적 실천과 예술과의 관계를 다루는 부분에서 이러한 인식이 다소 일반화된 형태로 나타난다. 그들이 사회주의 현실주의를 논함에 있어서 자주 인용하는 다음의 귀절을 보자.

공산주의는 수립되어야 하는 하나의 상태가 아니며, 그것에 현실을 맞추어야 하는 하나의 이상이 아니다. 우리는 공산주의를 현재의 상태를 지양하는 현실적 운동이라 칭한다.³²⁾

이 “현재의 상태를 지양하는 현실적 운동”의 형상화가 바로 사회주의의 예술인 것이다. “현재의 상태를 지양”한다는 말은 사물들간의 그리고 인간과 사물간의 낡은 관계를 깨고 새로운 관계를 이룬다는 것에 다름 아니다. 인간과 그 주위 세계와의 관계는 엄밀히 말하면 개

30) “Why the Novel Matters,” *Phoenix* 참조.

31) Kagan, 위의 책, 3부 참조.

32) Marx und Engels, *Deutsche Ideologie*, MEW, 3권, 35면.

인마다 다르고 한 개인에 있어서도 곳마다 때마다 다르다. 하나의 사회는 무한히 많은 관계의 총합으로 이루어져 있으며 이러한 많은 관계에 공히 관철되는 근본적인 성격을 그 사회구성체와의 관련하여서 자본주의적 관계 혹은 봉건제적 관계 등으로 부르는 것이다. 맑스주의에서는 개인의 주위 세계와의 새로운 관계의 수립을 일단 정치 및 경제적 관계의 변혁을 매개로 한 것으로 파악한다. 여기에 로렌스와의 차이가 놓여 있다. 실상 로렌스에게 있어서는 주위세계와의 새로운 살아있는 관계의 수립이란 중대한 과제가 개인적인 일로만 맡겨져 온다는 느낌이 든다. 물론 개인적인 일이 아닌 경우란 없다(사회적이지 않은 일이 마찬가지로 없듯이). 그리고 실상 사회의 발전이란 궁극적으로 사회를 구성하는 개인들의 인간적 발전에 다름이 아닐 것이다. 맑스도 그가 그리는 세계에서야말로 진정한 개인주의가 꽃피운다고 하지 않았는가. 만일 로렌스가 말하는 새로운 관계의 수립이, 사회·정치적 실천을 통해 사회의 기본적인 구조를——자본주의 사회에 있어서 이것은 인간과 주위세계와의 창조적이고도 전면적인 관계를 즉 예술적인 관계를 늘 억압하고 있지 않은가——능동적으로 바꾸고 그리는 가운데 그 변화된 현실과 새로운 관계를 보다 총체적이고도 새롭게 맺는다는 맑스주의적 통찰을 매개로 하지 않는 한 그저 늘 변하는 현실에 자신을 맞추어 가는 수동적인 작업으로 떨어질 위험에 처할 것이다.(이러한 의미의 수동성은 F.R.리비스에게서도 보인다.) 로렌스가 정치에 대하여 플로베르식의 무관심한 태도를 보이는 것이 아님은 분명하고 그렇다고 해서 그가 부르조아민주주의를 지지하는 것도 아님은 분명하지만, 정치변혁의 의미에 대한 과소평가나 불세비즘에 대한 불충분한 이해는 대단히 안타까운 것이 아닐 수 없다.

지금까지 로렌스의 문학예술론을 살펴 보았으나 이것은 대단히 소략한 것이었다. 로렌스의 철학의 핵심을 이루는 “being”에 대해서는 그다지 깊은 논의를 해보지 못했으며 그의 문예론을 구성하는 부분들도 다루지 못한 것들이 많다. 이것은 차후의 과제로 넘기기로 한다.