

마르크시즘과 문학사회학

金 光 南

(서울大學 人文大 教授)

<차례>	
1) 1-1. 논문의 목표	3) 3-1. 골드만, 아도르노, 마르쿠제
1-2. 논문의 대상	3-2. 골드만의 문학이론
1-3. 논문의 방법	3-3. 아도르노의 문학이론
2) 2-1. 랑송의 문학학 제학	3-4. 마르쿠제의 문학이론
2-2. 마르크스의 정치경 제학	3-5. 마무리

1-1. 문학사회학은 1960년대에 골드만의 영향력 있는 작업의 결과 널리 퍼진, 비교적 그 역사가 짧은 학문이다. 그것은 그뒤 예술사회학, 지식사회학의 한 하위분야로 문화인들의 많은 관심을 끌고 있다. 이 글은 문학사회학에 관한 여러 유형의 글 중에서도, 주로 마르크시즘이 문학사회학에 어떻게 수용·발전·극복되었는가를 따져보는 것을 목적하고 있다. 그것은, i) 문학사회학이 왜 마르크시즘을 도입하게 되었는가, ii) 마르크시즘을 문학사회학의 방법론으로 적용하게 되었을 때 생겨난 부작용은 무엇인가, iii) 그 것은 어떤 형태로 극복되고 있는가라는 세 문제를 포괄하고 있다. 그 문제에 성실히 접근하기 위해서는, 마르크스의 저작을 면밀하게 읽고 분석하는 작업이 선행되어야 할 것이지만, 그것은 나의 능력을 아직은 벗어나는 작업이며, 그런 의미에서, 내가 사용하고 있는 자료들은 대개 이차 자료이다. 그것은 내가 이용하고 있는 자료가 마르크스가 이야기하려고 한 것에서 많이 벗어나 있을 수도 있다는 것을 뜻하는 것이다. 그러나 이 글은 마르크스의 사상을 목표하고 있는 것이 아니고, 문학사회학에 마르크시즘이 어떻게 작용하였는가를 따지는 것을 목표하고 있기 때문에 마르크스가 문학사회학자들에 의해 어떻게 수용되었는가 하는 것을 보여주는 이차 자료들만으로도 어느 정도의 성과를 얻을 수 있으리라고 생각한다.

1-2. 내가 문학사회학이라고 부르고 있는 것은, 문학과 사회와의 관계를

어떤 식으로든지 인정하고 있는 모든 문학연구를 총괄한다. 문학사회학에 관한 이론들은 아직까지 다양한 형태를 취하고 있으며, 그것들의 어떤 것도 비-문학사회학적이라고 비판될 수는 있지만, 비-문학사회학적인 것이라고 부인될 수는 없다. 그러나 이 글의 주제상, 마르크시즘을 긍정적으로 받아들이든, 부정적으로 받아들이든, 그것과 어떤 관계를 갖고 있는 문학사회학을 분석의 대상으로 선택한다. 그것은, 예를 들어, 문학작품을 소비품으로 생각하고 거기에 접근해 가는 에스카르피 Escarpit류의 문학사회학을, 분석의 대상에서 제외한다는 것을 뜻한다.

1-3. 이 글은 특별한 방법론을 전제하고 있지 않다. 이것은 마르크시즘이라는 방법론을 (긍정적으로건, 부정적으로건) 받아들인 문학사회학자들의 방법에 대한 반성이기 때문에, 이차 언어적 성격을 띠고 있다. 이것은 어떤 특정한 문학텍스트에 대한 문학사회학적 접근이 아니라, 문학사회학적 방법들에 대한 방법적 반성이다. 그 반성의 대상을 이루는 것은, i) 몽페스끼외, 스탈부인, 텐느의 풍토론, ii) 마르크스의 예술이론, iii) 플레하노프, 루카치, 골드만, 프랑크푸르트학파 등이 문제삼고 있는, i) 풍토론, ii) 경제주의 iii) 반영이론, 세계관이론, 비판이론 등이다. 나의 방법적 반성의 근거는, 문학 텍스트를 어떻게 읽어야 할 것인가는 해석의 문제의 재이해이지만, 때로는 문학텍스트를 어떻게 써야 할 것인가라는 창작방법론의 반성도 그것과 연관되어지는 한 반성의 대상을 이룬다.

2-1. 문학텍스트에 대해 처음으로라고는 할 수 없지만 가장 성실하게 반성한 문학 연구가는 귀스타브 랑송(Gustave Lanson(1857~1934))이다. 그의 이름은, 그의 실증주의적 성향 때문에, 그리고 그가 대학의 문학 연구에 너무나 큰 영향을 미쳤기 때문에, 문학 이론가들이 가능하면 언급안하려는 경향이 있는 이름이지만—예를 들어, 방대한 근대문학비평사를 쓰고 있는 웰렉(Wellek)은, 그에 대한 서지항목에서, 랑송에 대한 연구는 잘 모르겠다고 차갑게 한줄로 언급하고 있다(웰렉, 1900:500)—그는 소위 텍스트학이라고 부를 수 있는 것을 통합적으로 완성한 연구가이면서, 동시에 텍스트학이 여러 방향으로 발전해 가는 것을 가능케 한 연구가이다. 그는 자신의 텍스트학을 문현학 혹은 문학사라고 부른다. 그에게 있어, 문현학은 문학사이며, 문학사는 문현학이어서, 그 두 어휘는 별다른 지적없이 동의어로 사용되고 있다. 그의 문현학·문학사는 텍스트학이다. 텍스트를 아는 것 (*connaitre un*

texte)이 그의 문학학이며, 문학사이다. 텍스트를 안다는 것은, 우선 그 존재를 아는 것이며, 그 뒤에는 그것에 대해 여러 개의 질문을 제기하는 것이다(랑송, 1965:43). 그 여러 개의 질문은 다음과 같다.

- i) 텍스트가 진짜인가? 진짜가 아니라면, 저자가 잘못된 것인가 아니면 완전한 가짜인가?
- ii) 텍스트는 순수하고 완전한가?
- iii) 텍스트의 날짜는? 출판일 뿐만 아니라 구성일은? 부분들의 날짜와 전체의 날짜는?
- iv) 출판에서 최종판에 이르기까지 텍스트는 어떻게 수정되었는가? 이본들 사이의 사상과 심미안의 발전도는?
- v) 최초의 구상에서 초판에 이르르면서 텍스트는 어떻게 이루어 졌는가?
- vi) 텍스트의 문자의미는?
- vii) 텍스트의 문학적 의미는?
- viii) 텍스트는 어떻게 이루어 졌는가? 어떤 기질이 어떤 정형에 반응한 것인가?
- ix) 성공도와 영향력은? (랑송, 1965:43-45)

랑송이 텍스트를 아는 데 필요한 질문들이라고 제시한 위의 아홉개의 질문은 그 뒤의 텍스트학에 결정적인 영향을 미친다. 그것은, 텍스트의 물질적 여건을 따지는 것과, 텍스트의 의미를 따지는 것, 그리고 원천탐색·영향력을 따지는 것의 세 부분으로 나뉠 수가 있다. 첫번째 부분은 텍스트학(textologie)으로 발전한 부분이며, 세번째 부분은 수용미학으로 발전한 부분이다. 그 두 부분은 랑송에 크게 빚지고 있는 분야이지만, 그 분야의 연구가들은 랑송의 그 분야에 대한 기여도를 가능한 한 줄이려 하고 있다. 예를 들어 『텍스트학 서설 (Introduction à la textologie)』를 쓴 로페(Laufer)는 텍스트학이란 20년대에 토마체프스키에 의해 창안된 “텍스트의 일반존재여건들을 연구하는 학문(로페, 5)”으로 규정하고 있다. 그런 유의 랑송 평화를 가능하게 한 것이, 텍스트의 의미는 단일하여, 그것은 문법적[문자의미], 역사적[문학적 의미] 탐색에 의해 밝혀질 수 있다는 그의 생각이다.

[모든] 텍스트 설명의 기반은 텍스트의 문법적 연구이다. 문학을 한다는 평계를 대고 문법가의 작업을 하지 않거나 소홀히 하는 것보다 더 크고 위

험한 오류는 없다. 주어진 텍스트의 어휘나 문장을 정확히 이해하는 것도 문자적 의미(sense littéral)를 고정하는데 필요할 뿐만 아니라, 사상이나 형태의 뉴앙스를 섬세하게 알게 하는 데도 필요하다.

문자적 의미가 규명되려면 표현상의 세목들에서 만나게 되는 모든 난해점과 모호점이 규명되어야 한다. 보통의 교양인이 곤란을 받을 만한 역사적, 전기적 등의 온갖 종류의 암시가 규명되어야 한다.

이 축자 작업이 끝나면, 문자적 의미에서 문학적 의미로 넘어간다. 이 말은, 주어진 텍스트의 심리적, 철학적, 역사적 관심을 설명하여, 그것의 미학적 가치, 아름다움을 느끼게 해야 한다는 뜻이다(랑송, 1925:46).

텍스트의 의미가 문법적, 역사적 탐색에 의해 완전히 드러날 수 있다는 그의 생각은, 텍스트의 해석은 해석자의 이데올로기와 연관된 복합적 해석이지, 실증적 절대적 해석이 아니라는 생각에 의해 강력한 비판을 받는다. 그 비판에 앞장을 선 것이 롤랑 바르트(Roland Barthes)이다. 또한, 스피노자에서 랑송에 이르는 문헌학의 역사를 연구한 토도로프(Todorov)에 의하면, 랑송은 스피노자의 문법적 연구, 역사적 연구, 구조적 연구에서 구조적 접근을 제거해 버린 잘못을 범했지만(토도로프: 132-149), 역사적 입장에서는, 문학테스트의 사회적 접근의 가능성은, 그에 의해 공인되고 확인된다. 왜냐하면 그의 역사적 접근은 사회학적 접근에 다름 아니기 때문이다. 그의 역사적 접근은 사회학적 접근을 포괄한다. 1904년 뒤르켕의 초청을 받아 사회과학대학(Ecole des hautes études sociales)에서 행한 「문학사와 사회학」이라는 강연에서, 랑송은 다음과 같이 말하고 있다.

점점 내 성찰에 깊이가 더해 가자 내가 우선 생각했던 것[문학사와 사회학은 완전히 다른 두 개의 연구부류라는 생각—인용자]과 다른 것, 사회학적 관점과 문학사의 긴밀한 연관을 이해하게 해 준다. 나는 그래서 사실, 텍스트와 증언의 비판에서, 문학적 인물의 묘사와 분류에서, 사회학적 관점을 피할 수도 없고 피하려 하는 것이 나쁜 것이라는 것을 깨닫는다… 문학 철학은 어쩔 수 없이 문학사회학 시론이다(랑송, 1965, 64).

랑송은 그의 문학사회학의 법칙으로, i) 문학과 삶의 상호연관성의 법칙, ii) 외국의 영향의 법칙, iii) 장르결정의 법칙, iv) 예술적 형태와 예술적 목표의 상호관련성의 법칙, v) 걸작탄생의 법칙, vi) 독자에 대한 책의 영

향의 법칙을 들고 있다(랑송, 1965: 73-80). 그 법칙의 기본은 물론 문학과 삶의 상호관련성의 법칙인데, 그것은 다음과 같이 요약될 수 있다.

문학사는 삶과 문학의 관련의 표현으로 끝이 난다. 거기에서 그것은 사회학과 다시 만난다. 문학은 사회의 표현이라는 것은 부인할 수 없는 표현이지만, 그것은 많은 오류를 낳았다. 문학은 흔히 사회와 보족적이다. 그것은 다른 어떤 곳에서도 실현되지 않은 것, 인간의 후회, 꿈, 열망을 표현한다. 그것은 그 점에서 사회의 표현이지만, 그 사회라는 말에는, 제도, 풍습만을 포함하는 것이 아니며, 현재 없는 것, 사실이나 순수한 역사적 자료가 보여주지 않는 미지의 것에까지 넓혀져야 하는 의미를 부여해야 한다.

그렇게 되면 문학과 사회 사이의 일반적인 관계를 보는 것으로 충분하지 않다. 이미지 혹은 거울만으로 충분하지 않다. 우리는 서로 주고받은 영향과 반작용을 알기를 원한다(랑송, 1965: 46).

랑송의 이 진술은, 마르크스도 인정하는 생각이며, 프랑크푸르트학파에 의해 강력하게 제시된 생각이다. 랑송에 대해 비교적 공정한 판단을 내리고 있는 『역사/문학(Histoire/Littérature)』의 저자들은, 랑송의 문학사회학적 입장에 대해 :

랑송은, 처음부터 교육과정과 삶의 양태에 있어, 플레하노프, 라파르그(마르크스의 사위), 레닌, 폐기 등과 갈라서 있었지만, 그들과 공통의 것을 갖고 있다. 그것은 역사의식이다. 확실히 그 접근도 상대적인 것이다. 랑송과 레닌 사이의 차이점은 두드러진다. 라파르그, 플레하노프, 랑송에 있어서, 실증주의의 지배력은 압도적이다. 폐기는 그것을 부수려 하지만, 결국 자기 나름대로 다른 형태의 역사 뒤지기에 떨어지고 만다. 결국, 문학테스트의 사회역사적인 해설을 진전시키기 위한 여러 노력들의 결과는 뚜렷하지 않고 상호보순된다. 그러나 그들의 글을 통해 새로운 문제가 제기되어, 비평을 현저하게 확대하고 그것을 문제시하게 된다……. [그들에 의해 제기된 문제들은:] 작품은 사회의 거울이나 반영으로 취급되어야 하는가? 그것의 내용은 암암리에 정치적인가? 작가나 독자가 이용하는 자율성의 여유는 어떠한가? 텍스트에만 매달려야 하는가, 아니면 텍스트 밖에서 그것을 설명하는 현실을 찾아내야 하는가? 그런 문제들의 독창성은 분명하다(델포/로슈, 1974: 73).

라고 말하고 있다. 랑송은 텍스트의 개념을 만들어 내면서 (델포/로슈, 1974: 144), 그것의 사회역사적인 접근의 지평을 연 문학이론가이다. 그가 제기한 문제들의 상당수는 오늘날까지 그 가치를 잃지 않고 있다. 마르크시즘은 그의 사회역사적 접근의 지평을 더욱 확대한 이론이다.

2-2. 랑송이 문학텍스트의 개념을 밝명하였다면, 말의 넓은 의미에서, 마르크시즘은 문학텍스트의 여러 요소들의 관계를 해명하려고 애를 쓴 이론이다. 여기서 쓰인 마르크시즘은, 마르크스(1818~1883)의 사상만을 지칭하는 것이 아니라, 마르크스에 의해 축발된 사상을 뜻하고 있다. 실제 나의 관심을 끄는 것은, 알튀쎄르(Althusser)가 지칭한, 마르크스의 인식론적 단절(coupure épistémologique)이 행해진 후의 마르크스주의가 아니라, 헤겔주의의 영향이 아직 남아있는 청년 마르크스의 생각들이며, 내가 마르크시즘이라는 용어를 꼭넓게 이용하고 있는 것은 그것 때문이다. 마르크시즘의 기본적인 도식은, i) 역사의 추진력은 자연으로부터 생존에 필요한 것들을 얻어내려는 인간의 끊임없는 투쟁 속에서 나타나는 인간관계의 형태이다; ii) 역사는 계급투쟁의 역사이다; iii) 사상은 인간관계에 있어서 인간을 지배하는 물질적 이해의 직접적 혹은 간접적 반영이다; iv) 생산관계가 사회의 전체·문화적 상부구조가 형성되어지는 실질적 기반을 이룬다; v) 소유관계의 변화에 의해 세력을 획득하려는 계급이 혁명적 계급이 된다(코저: 73-79)는 것으로 요약될 수 있다. 그 기본적인 도식은 계급없는 사회의 도래라는 유토피아를 향한 방법적 근거들이다. 그 마르크시즘은, 문학과 관련하여, i) 문학은 계급없는 사회를 위한 싸움의 문학, 혁명적 문학이 되어야 한다; ii) 문학은 사회의 소유관계, 생산관계를 반영한다는 정석화된 생각을 만들어낸다. 마르크시즘이 문학과 재빨리 결탁한 것은, 문학이 정치적인 겸열에 저항할 수 있는 효과있는 수단이었기 때문이다(델포/로슈, 1974: 93). 세기초에 사회주의와 문학비평이 얼마나 긴밀하게 연계되어 있었는가 하는 것은, 『사회주의운동(mouvement social)』의 한 기사(1967, 4~8월호)가 잘 요약해 보여주고 있다.

사회주의, 그리고 거의 당의 삶이, [문학비평과 함께] 다시 말해 그것에서 태어나서, 그 두 활동 사이의 연관이 아주 일정한 나라들이 있다. 러시아와 루마니아(게레아, Gherea)가 그렇다. 다른 나라에서는 이러한 긴밀한 관계에 다다르지는 못했지만, 정치토론이 삽화적으로나마 전 사회주의자들

에 관련되고 그 결론이 지속적인 방향을 결정한다(오스트리아—헝가리, 독일). 끝으로 다른 나라는 그것이 일시적인 역할을 맡아하여, 여러해 동안 이차적 지위를 점유한다(프랑스, 영국)(델포/로슈, 1974: 93).

사회주의는 그 시초부터 일차적이건 이차적이건 문학과 긴밀하게 연계된다. 그 결과 혁명문학, 경향문학, 마침내는 사회주의 리얼리즘 등의 창작방법론이 작가들에게 당의 이름으로 주어진다. 이 글이 노리는 것은 창작방법론의 검토가 아니라, 해석의 검토이기 때문이다, 그것에 대한 언급은 삼가하겠지만, 지나가는 김에, “경험에 비추어보면, 그 정당화가 어떻든간에, 그런 방향조정은 언제나 퇴행으로 귀착하지, 마르크스가 정치투쟁의 목표로 제시한 계급없는 사회를 향한 진전으로 귀착하지는 않는다(델포/로슈, 1974: 266)”라는 지적은 남겨두기로 하겠다. 그 창작방법론과 관여되어 사회주의 문학이론의 근간을 이루게 된 것이, 문학사회학자들의 계속된 성찰의 표적이 된 반영이론(*la théorie du reflet*)이다. 반영이론의 기반을 이루고 있는 것은, i) 상부구조는 하부구조를 반영한다; ii) 하부구조를 이루는 밑바닥은 물질적 이해관계이다라는 도식이다. 그 도식을 뒷받침하는, 마르크스의 자주인용되는 대목들은 다음과 같다.

- i) 사상, 의견, 개념, 한 마디로 말해 인간의 의식이 그들의 삶의 조건, 그들의 사회적 연관, 그들의 사회적 생존에 따라 변화한다는 것을 알기 위해 깊은 이해가 필요하단 말인가? 『선언』
- ii) 물질적 삶의 생산양태는 일반적으로 사회, 정치, 지적 삶의 발전을 지배한다. 인간의 생존을 지배하는 것은 의식이 아니다. 반대로 사회적 생존이 의식을 지배한다 『정치경제학비판』(델포/로슈, 1974: 268, 재인용).

바로 그와 같은 마르크스의 주장은, 그 뒤에, 가령 플레하노프 등에 의해, i) 생산력의 관계, ii) 생산력에 의해 제약된 경제관계, iii) 일정한 경제적 기초위에 발생한 사회적·정치적 조직, iv) 일부는 직접경제에 의해서, 일부는 경제 위에 발생된 사회적·경제적 조직에 의해서 규정된 사회인의 심리, v) 사회인의 그 심리를 반영하는 다양한 이데올로기(이현구, 41)로 정석화된다. 그 반영이론은, 역사적으로 따지자면, 몽페스끼외, 스탈부인, 텐느 등의 풍토론, 환경결정론에 과학적 근거를 제시한 것으로 이해된다. 인간의 기질, 감수성, 생활방식은 풍토에 의해 결정된다는 몽페스끼외의 풍토론은 주로

기후에 의존해 있으며, 그것은 스탈부인, 텐느에게 그대로 연장된다.

i) 추운나라 사람들은 인생의 쾌락에 대한 감수성이 별로 없다. 온화한 나라 사람들은 더 많은 감수성을 가지며 따뜻한 나라에서는 그 감수성이 정교하다(몽페스끼외 : 범의 정신).

ii) 풍토는 북방에서 사랑을 받는 이미지와 남방에서 즐겨 기억되는 이미지 사이의 차이를 야기시킨 중요한 이유 중의 하나이다(스탈부인 : 문학에 대하여).

iii) [제르만민족은] 춥고 습기가 많은 나라들의 소택지대의 울창한 숲 속 깊숙한 곳에 혹은 거칠은 바다 기슭에 살아서 우울한 또는 강렬한 감각에 항상 사로잡혀 폭식과 주정에 빠지기가 쉽고, 호전적이요 피비린내 나는 살벌한 생활로 기울어[지며, 그리이스·라틴민족은] 실로 아름다운 풍랑에 둘러싸여 명랑하고도 안온한 해양지방에 살아서 항해와 상업에 이끌려나가고 조야한 위의 욕망에 쫓기는 일도 없이 처음부터 사회적인 습관이나 정치조직의 형성으로 기울어져 변론술이나 행락의 재능, 학문·문학·예술의 발명을 항상시킬 수 있는 여러가지 감정과 능력을 얻는 방향으로 나갔다(텐느 : 영문학사서설).

몽페스끼외, 스탈부인, 텐느는 인간의 기질, 감수성이 기후—풍토에 의해 결정된다고 생각하고, 그것이 문학에 그대로 적용될 수 있다고 믿는다. 자연의 움직임에 따라 인간의 기질이 결정된다면, 인간의 기질을 바꾸기 위해서는 기후—풍토를 바꾸기만 하면 되는 것일까? 반영이론은, 기후이론의 느슨함에 과학적인 단단함을 부여할 수 있는 도구로 이해된다. 그것은 기후이론보다 더 작고 단단한 그물코를 갖고 있기 때문이다. 더구나 그것은 유토피아를 상정하고 있어, 감정적 설득력이 훨씬 크다. 반영이론은, 텍스트가, 텍스트밖의 것들과 깊은 관련을 맺고 있다는 것을, 풍토론보다 훨씬 정치하게 보여준다. 그것은 작품과 세계 사이의 관계를 생각하지 않는 이론에 대한 강력한 반발이며, 그 반발로서, 사회적인 것, 역사적인 것이 문학연구 속에 들어오게 된다. 문학은 기후론의 자연적 조건 외에, 인간적인 것의 조건까지를 껴안게 된 것이다. 그러나 반영이론은, 그 반영의 과정을 설명하는 중개이론을 필요로 하는데, 실제로 그것을 발전시키지 못한다. 바로 거기에서 이 이론의 부정성이 도출된다. 어떤 경제관계가 어떤 작품 속에 반영

되어 있다면, 어떻게 반영되어 있는가가 밝혀져야 한다. 그 어떻게에 대한 성찰없이, 반영[반영하다, 거울, 이미지 등등]이라는 말을 사용하는 것은, 한 문학연구가의 표현을 빌리면, 비평가들을 “계으름에 빠지게 한다(넬포/로슈, 1974: 287).” 그것은 어떤 것에도 쉽게 사용될 수 있기 때문이다. 반영이론이 무시하고 있는 것은, i) 현실과 작품 사이의 시간적 간극, ii) 형태적 비틀림, iii) 심리적·이데올로기적 비틀림, iv) 개인사와 작품의 정신분석적 내용, iv) 미래에 대한 기투로서의 작품의 성격(넬포/로슈, 1974: 286-287) 등이다. 그 반영이론의 거친 경직성을 극복하기 위해, 문학사회학자들은 마르크스에게로 다시 돌아가, 마르크스에게서, 하부구조가 상부구조를 결정하기는 하되, 상부구조가 하부구조에 영향을 미칠 수도 있다는 명제를 이끌어내, 예술에 어느 정도의 내재적 자율성을 부여할 수 있는 근거를 삼으려 한다. 그 근거로 제일 자주 인용되는 것이, 마르크스의 한 대목과, 엥겔스가 하크니스양에게 보낸 편지(1888) 혹은 칼 카우츠키의 어머니인 민나 카우츠키에게 보낸 편지(1885)의 한 대목이다. 약간 길지만, 그 두 텍스트를 인용하고, 그것의 의미를 밝혀보도록 하겠다.

1) 예술이 최고도로 발전된 어떤 시기가 사회의 전반적인 발전 또는 사회조직의 물질적 기초 및 근간조직에 하등의 직접적인 연관성을 가지지 않는다는 것은 잘 알려진 사실이다. 이를테면 그리이스인들을 현대 국민들이나 심지어 셰익스피어Shakespeare와 비교해서 살펴 보라. 예술의 어떤 형식, 예컨대 서사시epos에 관해서 다음과 같은 사실이 인정되어 있다. 즉 이들은 예술 그 자체가 생성되자마자 보편적이고 획기적인 형식으로 산출될 수 없다는 것, 바꾸어 말하면 예술영역에서는 그 중요한 형식이 다만 그 발전의 낮은 단계에서만 가능하다는 것이다. 만약에 이것이 예술 자체의 영역 내에서 상이한 예술형식들 사이에 존재하는 상호관계에도 타당한 것이라면, 동일한 원리가 예술 전체가 사회의 전반적인 발전에 대해서 가지는 관계에도 적용된다는 것은 그다지 놀라운 일이 아니다. 난점은 다만 이들 모순들을 일반적으로 체계화하는 데서 생길 뿐이다. 이러한 모순들은 특수화되자마자 쉽게 설명되어버린다.

예를 들어 그리이스 예술과 셰익스피어가 우리 시대와 가지는 관계를 생각해 보자. 그리이스 신화가 그리이스 예술의 무기고arsenal 역할을 했을 뿐

만 아니라 그 발상지였다는 것은 잘 알려진 사실이다. 그리이스인의 상상력과 그리이스 예술을 형성했던 자연과 사회관계에 대한 그리이스인의 견해가 자동기계·철도·기관차·전신의 시대에 가능하겠는가? 이를테면 그리이스의 불칸Vulcan신은 현대의 로버트회사Roberts & Co.에 대비하면 어디에 끼어 들겠는가? 그리고 퍼퇴침에 대비하면 주피터Jupiter신의 체모는 무엇이 될 것이며 신용제도Crédit Mobilier에 비하면 헤르메스Hermes신의 체면은 무엇이 되겠는가? 모든 신화는 상상 속에서, 그리고 상상을 통하여 자연의 힘에 통달하고 이를 지배하며 형성한다. 따라서 신화는 인간이 자연의 힘을 정복하자마자 소멸된다. 파마 Fama여신을 인쇄회관 광장 Printing House Square과 나란히 세워 두면 어떻게 되겠는가? 그리이스 예술은 그리이스 신화의 존재를 전제로 하고 있다. 즉 자연과 심지어는 사회형식까지도 일종의 무의식적인 예술적 양식으로 대중적인 환상 속에서 가공되어 있다는 것을 전제로 하고 있다. 신화는 예술의 자료가 되었다. 그러나 아무 신화나 다 예술의 자료가 되는 것은 아니며, (어떤 물건이나 사회를 포함하여) 자연에 아무렇게나 무의식적으로 예술적인 공작을 한다고 해서 예술이 되는 것도 아니다. 이를테면 이집트 신화는 결코 그리이스 예술을 생산할 토양이나 모태일 수 없었다. 어떤 경우에도 그리이스 예술은 자연에 대한 신화적인 설명, 또는 자연에 대한 신화적인 태도를 배제하거나 예술가에게 신화에서 벗어난 상상력을 요구하는 사회로부터는 생겨날 수 없다.

또 다른 면에서 이 문제를 살펴 보자. 예컨대 아킬레스Achilles가 화약이나 탄환powder and lead과 어깨를 겨울 수 있겠는가? 또는 『일리아드 Iliad』가 도대체 인쇄기와 양립할 수 있다는 말인가? 창가singing·암송 reciting·시가 the muses들은 인쇄봉 printer's bar의 출현과 함께 필연적으로 소멸되고 따라서 서사시의 필요조건도 사라지는 것이 아닌가?

그러나 어려움은 그리이스 예술과 서사시가 일정한 사회발전 형태와 깊이 관련되어 있다는 견해를 이해하는 데에 있는 것이 아니라 오히려 왜 이들이 아직도 우리에게 심미적인 기쁨의 원천을 이루며 왜 이들이 어떤 점에서는 오늘날에서도 도달할 수 없는 표준과 모형으로 통용되게 되었는가를 이해하는 데에 있다.

성인은 아이같이 되지 않는 이상 다시 아이가 될 수 없다. 그러나 성인은 아이의 천진난만한 방식을 즐기지 않는가, 그리고 어른은 아이들의 진실을

보다 더 높은 차원에서 재생하려고 노력하지 않는가? 각 시대의 성격이 자연에 아주 충실히 아이의 본성nature에 다시 살아나 있지 않는가? 인간 사회의 유년시대가 그 가장 아름다운 발전에 도달한 곳에서 다시는 되돌아갈 수 없는 시대로서 왜 영원한 매력을 행사해서는 안된단 말인가? 아이들 중에는 미숙한ill-bred 아이들도 있고 조숙한precocious 아이들도 있게 마련이다. 고대 국민들 가운데 상당수가 후자의 부류에 속한다. 그런데 그리이스인들은 정상적인 아이들이었다. 그리이스인들의 예술이 우리에게 주는 매력은 이 예술을 배출한 사회질서의 원시적 성격과 갈등을 일으키지 않는다. 매력은 오히려 원시적 성격의 산물이며 이 예술을 길러내고 그리고 오직 이 예술만을 출현시킬 수 있었던 미숙한 사회여전이 다시는 돌아올 수 없다는 데서 이 예술의 매력이 생겨난다(마르크스: 정치경제학비판강요)(맥렐런/신오현, 200-202).

이 문단은, 『정치경제학비판강요』의 4장 마지막 대목으로서, 문학사회학자들이, 예술작품의 자율성을 옹호하기 위해 자주 인용하는 대목이다. 이 문단의 서너줄 위에서, 마르크스는 “물질생산의 발전과 예술간의 불평등한 관계(맥렐런/신오현, 1982: 200)”를 잊지 말아야 한다고 적은 뒤에, 문제의 이 문단을 제시한다. 비교적 난해한 이 문단은, “예술이 최고도로 발전된 어떤 시기가 사회의 전반적인 발전 혹은 사회조직의 물질적 기초 및 근간조직에 하등의 적접적인 연관성을 갖고 있지 않다”는 것을 입증하는 데 바쳐져 있다. 그 예로 그가 들고 있는 것이 그리이스 서사시이다. 그리이스 서사시는 i) 예술적 개화와, 그것을 지탱하고 있는, 훨씬 덜 발달된 물질적 기반 사이의 간극과, ii) 서사시가 계속해서 우리에게 제공하는 즐거움과 그 이후에 일어난 깊은 사회적 변모 사이의 간극을 하나의 탁월한 예로 보여주고 있다. 왜 어떻게, 훨씬 덜 발달된 물질적 기반 위에서 그리이스 서사시는 꽂피어 났을까? 마르크스는, 그 꽂피어 남이 그리이스 신화의 존재를 전제하고 있다고 말한다. 그것은, 그리이스 예술이 하부구조보다 상부구조에 더 깊이 연관되어 있음을 뜻하고 있다. 그가 뜻하는 신화란 “자연과 심지어는 사회형식까지도 일종의 무의식적인 예술적 양식으로 대중적인 환상 속에서 가공되어 있다는 것을 전제로 하고 있다.” 그러나 “아무 신화나 다 예술의 자료가 되는 것은 아니”다. 그리이스 신화만이 그리이스 예술의 자료가 되었다는 사실은, 그리

이스에서는, 잘 알 수 없는 이유로, 자연에 대해 신화적인 태도를 배제하지 않고, 예술가에게 신화에서 벗어난 상상력을 요구하지 않았다는 것을 보여준다. 그리이스 예술, 특히 그리이스 서사시가, 그리이스 신화라는 상부구조에 의해서, 그 물질적 기반이 “훨씬 덜 발달된” 상태에서도 가능했다는 것을 인정한다고 할 때, 그것은 한 가지의 문제점을 제시한다. 그리이스 신화는 “자동기계, 철도, 기관차, 전신의 시대에는” 이미 그 기능을 발휘하지 못한다. 현대에는, 그리이스 신화의 자연관이나 사회관이 가능하지 않다. 아킬레스는 화약이나 탄약의 시대에 가능한 사람이 아니며, 『일리아드』는 인쇄의 시대에 나타나기 힘들다. 그런데도 그리이스 예술은 현대의 우리에게 큰 기쁨을 준다. 왜 그런 것일까. “그러나 어려움은 그리이스 예술과 서사시가 일정한 사회발전형태와 깊이 관련되어 있다는 견해를 이해하는 데에 있는 것이 아니라 오히려 왜 이들이 아직도 우리에게 심미적인 기쁨의 원천을 이루며 왜 이들이 어떤 점에서는 오늘날에도 도달할 수 없는 표준과 모형으로 통용되게 되었는가를 이해하는 데에 있다.” 거기에 대한 대답으로, 마르크스는, 그리이스가 “인간사회의 유년시대”, 가장 아름답게 발전한 유년시대이며, 바로 그래서 영원한 매력을 행사하고 있다는 것을 내세운다. 이데올로기, 신앙, 문학, 예술, 법, 어떤 사회제도 등의 상부구조가, 그것을 넓게 한 생산양식을 넘어서 살아남을 수 있다는 문제에 대한 해답이, 유년시대가 인간에게 행사하는 영원한 매력이라는 것은, 그 대답이, i) 역사는 유년시대—청년시대—장년시대—노년시대로 전개되어 가는 것인가, ii) 그것은 생산양식과 관련이 없는가라는 질문을 유발시키는, 다시 말해 그것이 비변증법적인 대답이 아닌가 하는 질문을 자아내게 하는, 약간 비마르크스적인 대답이라는 비판이 가능하다. 그러나 마르크스의 그 문답은, i) 예술은 하부구조보다 상부구조에 더 영향받을 수 있다, ii) 그것은 그것을 넓은 생산양식을 넘어서서 보편적 가치를 얻을 수 있다는 결론을 이끌어내게 한다. 그것에 대한 마르크스의 설명은 흡족한 것이 아니지만, 바로 그러한 마르크스의 생각을 통해, 문학의 의미는 텍스트 밖에 있는 것에 의해 결정된다는 생각이 극복된다. 텍스트내에서, 의미작용에 참여하고 있는 여러 요소들은, 텍스트 밖의 요소들의 단순한 반영이 아니다.

지금 내가 얘기하는 리얼리즘은 작가의 관점에 구애받지 않고 나타나는

것입니다……발자크는 졸라 같은 작가들보다 어느 때이고 훨씬 더 위대한 리얼리즘의 대가로 생각되는데, 그는『人間劇』에서 우리에게 놀랍도록 리얼리스틱한 프랑스「사회」의 역사를 보여줍니다. 거기에는 1816년부터 1848년까지 年代記式으로 거의 해마다, 1815년 이후 再起하여 가능한 한 「프랑스 傳來의 예의」(vieille politesse française)의 깃발을 유지하고 있는 귀족 사회에 대해서 新興 부르조아지가 어떻게 점점 압력을 가하고 있는지 묘사돼 있습니다. 그는 자기가 모범으로 우러러보면 이 귀족사회의 마지막 잔재가 천한 벼락부자들의 강요 앞에서 점차로 어떻게 굴복해 갔으며 혹은 파산해 갔는지 묘사합니다.……확실히 발자크는 정치적으로 정통파였습니다. 그의 위대한 작품은 상류 사회의 불가피한 몰락에 보내는 하나의 줄기찬 悲歌이며, 그의 모든 同情은 사멸하도록 운명지어진 계급에게로 갑니다. 그러나 그럼에도 불구하고, 그가 가장 깊이 동정한 남녀들, 즉 바로 이들 귀족들을 서술할 때보다 그의 풍자가 더 예리해지고 아이러니가 더 신랄해지는 적은 없습니다.……이처럼 발자크가 자신의 계급적 공감 및 정치적 편견과는 반대되는 작품을 쓰지 않을 수 없었다는 것, 그가 좋아하는 귀족들의 멸망의 필연성을 인식하고 그들을 이렇게 멸망해 마땅한 인물로서 묘사했다는 것, 그리고 그가 미래의 참다운 인간들을 당시 현실에서 볼 수 있었던 바로 그 계급 내에서 보았다는 것——이것을 나는 리얼리즘의 가장 위대한 승리의 하나로, 그리고 발자크의 가장 위대한 특징 중의 하나로 여기는 바랍니다(하우저, 50).

이 문단은, 문학에 대해 마르크스보다 훨씬 깊은 이해력을 갖고 있었던 것처럼 보이는 엥겔스가 1888년 4월 하크니스양에게 보낸 편지이다. 거기에서 그는, 발자크가 정치적으로 “정통파였음”에도 불구하고, “자신의 계급적 공감 및 정치적 편견과는 반대되는 작품을 쓰지 않을 수 없었다는” 점에서——그는 “그가 좋아하는 귀족들의 멸망의 필연성을 인식하고 그들을 이렇게 멸망해야 마땅한 인물로서 묘사”하여, “미래의 참다운 인간들을 당시 현실에서 볼 수 있었던 바로 그 계급내에서 보았”다.——발자크를 “리얼리즘의 가장 위대한 승리의 하나로” 보고 있다. 그의 그러한 특징은, i) 작가의 정치적 입장과 예술적 창작 사이는 모순이 있을 수 있다, ii) 현실을 올바르고 충실히 묘사하는 정직한 예술가는 그 시대에 계동적·해방적 영향

을 끼친다는 것을 분명하게 보여준다. 그 대목을 인용한 하우저는, 다음과 같은 결론을 내린다.

그러나 (발자크가 자기가 원하지도 않고 알지도 못하는 사이에 하나의 혁명적 작가가 되었다는) 이 상반의 진정한 의미를 발견하여 정의내린 최초의 인물은 엥겔스이다. 그는 최초로 작가의 정치적 입장과 예술적 창작 사이의 모순을 과학적 탐구의 방식으로 취급하고, 그럼으로서 예술사회학 전반에 걸쳐 가장 중요한 개발적인 원리의 하나를 공식화한다. 그 이래, 예술적 진보성과 정치적 보수주의는 완전히 양립할 수 있으며, 현실을 충실히 올바르게 묘사하는 모든 정치한 예술가는 본래적으로 그 시대에 계몽적·해방적인 영향을 끼친다는 것이 명백해진다. 그러한 예술가는 자기도 모르는 사이에, 반동적·반자유주의적 요소들의 이데올로기의 밀바닥을 이루는 인습과 상투어, 타부와 도그마들을 파괴하는 데 도움을 준다(하우저, 49-50).

엥겔스의 그 편지는, 계급없는 사회의 도래를 위해, 작가는 혁명적인 글을 써야 한다라는 주장이 직선적이고 경직된 것이어서는 안된다는 것을 암시한다. 혁명적인 문학은, 겉으로 보기에는 비혁명적인 문학까지를 포함할 수 있어야 한다. 그리고 실제에 있어 혁명적이라고 주장되는 문학은 비혁명적인, 인습과 상투어, 타부와 도그마들을 오히려 옹호하는 문학이 될 수 있다는 것까지를 그 편지는 암시하고 있다. 그러한 태도를 (마르크스와) 엥겔스가 취할 수 있었던 것은, 문학적 교향의 무게 때문이다. 발자크, 디킨스, 그리이스 비극을 상찬할 수 있는 교양인은, “경향문학, 지나친 참여문학을 잘 믿지 않는다(델포/로슈, 1974: 266).” 델포/로슈에 의하면, 1880년대에 엥겔스가 명백한 태도를 취한 것에는 이유가 있다.

발자크, 디킨스, 그리고 희랍비극의 예찬자들인 마르크스와 엥겔스는, 지나치게 참여적인 문학, 경향문학을 불신하는데, 그것은 특히 엥겔스가 칼 카우츠키의 어머니인 민나 카우츠키와 하크니스양에게 보낸 편지(1885, 1888)에 잘 나타나 있다. 이 시기에 이르러서야 명백한 태도를 취하게 된 것 자체가 하나의 실마리가 된다. 독일에서의 사회민주당의 발전과, 훨씬 힘은 없었지만 영국에서의 비슷한 것의 발전 때문에, 예술·문학활동을 혁명정당의 정권장악과 이렇게 연결시킬 것인가라는 질문이 제시된 것이다(델포/로슈, 1974: 66).

엥겔스에게 양립가능한 것으로 비친 것이, 동구에서는 양립불가능한 것으로 비친 것이며, 그것의 결과는, 계급없는 사회의 도래에 도움을 주기는커녕, “퇴행 régression”으로 귀착하고 만다. 텍스트와 관련하여 볼 때, 엥겔스의 그 편지는, 텍스트의 요소들은, 그것을 쓴 사람의 의도와 관계없이 정치적으로 읽힐 수 있다는 것을 암시하고 있다.

3-1. 반영이론의 경직성을 극복하기 위해 마르크스로 되돌아감으로써 마르크시즘을 비판할 수 있는 지평을 획득한 이론가들로서, 가장 중요한 이론가가 골드만, 프랑크푸르트학파 등이다. 나는 그 중에서, 골드만과 아도르노의 이론을, 문학사회학의 테두리내에서 간략하게 요약함으로써 이 글을 마무리하려 한다.

3-2. 골드만은 그의 사상체계를 자주 바꾼 이론가가 아니다. 그는 그의 초기저작에서부터 그가 편한 그의 마지막 비평집인 『심리구조와 문화창조(1970)』에 이르기까지, 마치 라벨의 보렐로가 같은 모티브를 반복하면서 더 깊어지듯, 같은 주제를 반복하면서, 세목에 있어서 그리고 그 전체에 있어서 정치해지고 깊어진다. 그의 전 저작물 중에서, 문학사회학자로서의 그의 태도를 가장 잘 나타내고 있는 것이, 『소설사회학을 위하여(1964)』에 실려 있는 「문학사에 있어서의 발생론적 구조주의의 방법(1964)」이다. 구조주의의 유행을 따라, 그는 그의 문학사회학의 방법론을 발생론적 구조주의라고 부르고 있는데, 그때의 구조주의의 구조란 “인간과 관계된 사실은 언제나 실체적, 이론적, 감성적 성격을 동시에 띠는 전체적 의미구조 structure significative globale를 구성하고 있다”는 의미에서의 구조이며 (숨은신 : 7), 발생론적이란, 그 구조가 사회학적으로 해명될 수 있다는 의미에서의 발생론적이다. 그 발생론적 구조주의는, 작품의 구조를 사회학적으로 규명하는 문학사회학의 방법론이다. 골드만은, 그의 「발생론적 구조주의적 방법」을 따라가자면, 그것이 구조파괴/구조화에 의거해 있다고 우선 주장한다.

발생론적 구조주의는 모든 인간의 행위는 특별한 경험에 의미있는 대답을 주려는 시도이며, 바로 그래서 행위 주체와 행위가 가해지는 대상, 주위 세계 사이의 균형을 만들려는 경향이 있다는 가정에서 출발한다. 그 평형화 현상 *équilibration*에의 경향은 언제나 불안정하고 일시적이란 성격을 띤다. 주체의 심적 구조와 외부세계 사이의 다소간 만족할 만한 평형은 결국 인간

행동이 세계를 변화시키게 되면 그 변화 때문에 옛 평형이 불충분하게 되어 새로운 평형화 현상에의 경향을 낳는 식의 정황에 다다르게 되기 때문이다 (사회학 : 338).

발생론적 구조주의에 의하면 인간의 행위는 그러므로 i) 과거의 구조화의 구조 파괴 *destructuration de structurations anciennes*와 ii) 새로운 전체성의 구조화 *structuration de totalités nouvelles*로 이루어진다. 그 과정의 연구가 인간 행위에 대한 과학적 연구라 할 수 있는 발생론적 구조주의적 분석 방법이다. 그 경우에 몇 가지의 문제점이 생겨난다. 그 구조화의 전망 속에서 볼 때, 행위와 사고의 주체는 누구일까? 거기에 대해서는 세 유형의 대답이 가능하다. 경험주의자·합리주의자·현상학자의 관점에서는 행위의 주체는 개인 *individu*이다. 낭만주의자의 관점에서는 개인은 부차적 현상이며 진정한 주체자는 집단 *collectivité*이다. 그 사고 유형은 현실과 개인의 자율성을 부인하는 신비주의로 갈 가능성을 갖고 있다. 골드만이 취하는 세번째의 변증법적 관점에서는 집단이 진정한 주체이지만 그 집단은 개인적 관계의 복잡한 그물로 이루어져 있다. 개인은 그 그물 속에서 적어도 어떤 행동의 직접 주체자로 나타난다. 그 관점을 문학 작품에 적용하면 작품의 진정한 주체는 개인이 아니라 집단이며, 그 집단을 이루는 개인적 관계의 그물이다. 그렇다면 왜 작품을 그것을 쓴 개인에게 연관시키지 않고 사회 그룹에 연관시키는가? 작품을 작가에게만 결부시킬 때, 작품의 내적 체계와 총체/부분 사이의 관계는 추출해 낼 수 있으나, 작품과 작가 사이에서는 같은 유형의 관계를 찾아낼 수가 없기 때문이다. 심리적 구조란 아주 복잡한 것이어서 살고 있지 아니한 개인에 대한 어떤 증언에 비추어 그걸 분석할 수는 없다. 그런데 변증법적 사고에 의지해서 중요한 작품을 집단에 관련시키면, 작품의 여러 요소와 총체 사이의 관계가 그 집단적 주체와 작품 사이와 같은 유형이라는 것을 알 수 있게 된다. 그 관계는 이해적 설명적 유형의 관계 *relations de type à la fois compréhensif et explicatif*이다. (골드만은, 독일 정신과학의 영향을 받아, 이해/설명을 그의 방법적 개념으로 만들고 있다. 그에게 있어, 이해란 부분적인 진실, 의미구조의 해명이며, 설명이란 그것을 더 큰 구조, 전체속에 삽입하는 것이다. 예를 들어, 파스칼의 『빵세』의 비극적 구조와 라신의 비극의 구조를 해명하는 것은 이해과정이며, 그것을 극단적인 장

세니즘에 끼어 넣어 양세니즘의 구조를 해명하는 것은, 장세니즘과의 관련하에서는 이해과정이나, 파스칼과 라신의 작품과의 관련하에서는 설명과정이다.) 그 관점에서 보면 또 두 개의 문제가 발생하는데 하나는 사회 그룹과 작품 사이의 관계유형은 어떤 것인가 하는 것을 결정하는 문제이며, 또 하나는 그 유형의 관계가 세워지는 작품과 그룹은 어떤 것인가를 알아내는 문제이다. 첫번째 질문에 대해서 발생론적 구조주의는 작품 세계의 구조와 어떤 사회 그룹의 심적 구조는 상동 관계 homologie의 관계에 있거나 그렇게 인지될 수 있는 관계에 있다는 가설을 내세운다. 그것은 내용 위주의 사회학이 사회 현실이나 집단 의식의 작품 속에 그대로 반영된다는 식으로 설명하는 것과 완전히다르다. 내용 사회학을 따르다 보면 작품의 통일성을 놓치게 되며, 비창조적으로 집단 의식을 그대로 변형시키지 않고 이야기하는 작가를 좋은 작가로 생각하게 된다. 그러나 발생 구조주의는 그 둘 사이의 관계가 반영 관계가 아니라 상동 관계라고 인식하기 때문에, 내용면에서 작가는 전적인 자유를 갖고 있다고 본다. 내용 사회학과 구조 사회학의 차이는 내용 사회학이 작품 속에서 집단 의식의 반영을 보나, 구조 사회학은 집단 의식의 중요한 구성 요소 중의 하나를 본다. 골드만의 구조 사회학은 반영 이론의 극복에 역점이 주어진 것이다. 그렇다면 작품과 그룹 사이의 상동관계는 어떻게 왜 일어지는 것일까. 어떤 사회 그룹은 자기 구성원의 의식 속에 그들이 자연이나 인간과 맷는 관계가 제기하는 문제에 대한 조리 정연한 대답을 주기 위한 감정적, 지적, 실천적 경향을 발전시키는 구조화 현상의 과정을 이룩한다. 예외는 있겠지만, 그 경향은 실제적 조리 정연함과는 거리가 멀다. 그것은 개인의 의식 속에서, 개인들이란 다양한 그룹(가족·직업·국가·친우 관계·사회 계급 등)에 속해 있으므로 서로 엇갈리고 있다. 그 심적 범주는 골드만이 세계관이라고 부르는 조리정연합 cohérence을 향하는 경향 속에서만 사회 그룹 속에 존재한다. 위대한 작가란 바로 어떤 영역에서 그것의 구조가 그룹의 총체가 향하는 구조와 대응하는 조리있는 상상 체계를 만들어내는 데 성공한 작가이다. 그는 예외적 개인인 것이다. 작품은 그 엄격한 조리정연성에서 멀어지면 범용해지고 가까워지면 위태해진다(사회학, 346~7). 또 하나의 질문인 그런 관계가 세워지는 작품과 그룹은 어떤 것인가를 찾는 것은 작업, 대상의 절단 découpage 문제이다. 그 절단의 대상은 물론 걸작품이다. 걸작품을 대상으로 하여, 그 작품을 이해적, 설명적 관계

속에 위치시키는 것이 연구가의 과학적인 분석 작업이다. 구조는 결국 감싸기·삽입의 문제이다.

3-3. 아도르노의 미학이론은 현대 사회의 전체주의화에 대한 비극적 인식의 날카로운 표현이다. 그는 벤야민의 문학이론의 상당부분을 그대로 수용·발전시켰음에도 불구하고, 새로운 사회에서의 예술의 역할에 대해 그와 뚜렷하게 대립된다. 그의 사후에 출간된 미완의 대작 『미학이론』은 예술사회학자로서의 그의 예술에 대한 오랜 사고를 그대로 보여 준다. 거기에서 그는 예술작품이란 경험적 세계의 반영이라는 고전적 명제에서 출발하여 현대 예술로의 중요한 한 부분인 앙가주망과 사회주의 리얼리즘의 허구성을 밝히는 어려운 작업을 해내고 있다. 아도르노는 마르쿠제가 일차원적 사고라고 부르고 있는 긍정정신 *pensée positive*을 산업社会의 지배적 이데올로기라고 부르고 현대예술이란 그 지배적 이데올로기가 감추려고 하는 것에 대해서 말해야 하는 것이라고 생각한다. 그의 지배적 이데올로기란 어사는, 일상생활에서나 개인을 억압하여 이차원적 사고를 불가능케 하는 모든 것을 지칭한다. 그것은 가짜 욕망과 가짜 기구를 만들어 내고, 그래서 결과적으로 억압적인 공식적 문화를 만들어낸다. 현대예술이 표현하고 있는 고통은 그 공식문화 속에 편입되지 않으려는 모든 노력의 결과이다. 그 노력은 지배적, 이데올로기가 만들어내는 공식문화의 허위성을 밝히고, 그것이 거짓으로 세계와 인간을 화해시킨다는 것을 드러내려고 한다. 예술은 그 거짓 화해를 드러내는 고통의 언어이다. “현대예술이 표현하고 있는 고통이란 자유로운 사회가 왔을 때라야 그칠 수 있을 것이다. 가짜 욕망과 가짜 기구가 있는 한, 공식적인 문화가 우세한 한, 현대예술은 몰락과 불행의 표현일 수밖에 없다.” 나치즘에 대한 공포에서 짹트기 시작한 그의 억압적 공식문화에 대한 혐오는 이데올로기 편향의 모든 이론을 부정적으로 관찰하게 만든다. 그에 의하면 예술작품은 경험적 현실의 반영이며 예술작품이 객관화되는 형태라는 것은 그것 속에 내재적인 방법으로 경험적 현실의 모든 모순과 대립이 포함된다는 것이다. 그러나 그것은 작품의 질서 정연한 구성에 의해 통합되고 연화되어서 명백하게 드러나지 않는다. 그러한 작품의 어떤 것도 그것 자체로 보수적이다, 진보적이다라고 평가될 수는 없다. 어떤 것이든 경험세계에서 나타났다는 사실 하나로 이미 그것은 세계를 변모시키려는 의지를 반영하는 것이기 때문이다. 그런 의미에서 보자면 예술작품은 사회변화의

요소이지, 사회체계의 요소들이 거기에 비쳐 있는 일종의 거울이 아니다. 그의 그런 생각을 조금 더 밀고 나가면, 한 작품의 경향이 진보적이냐 반동적이냐 하는 것을 아는 것은 작품기술의 결정에 의해서만 이루어질 수 있다는 결론에 이른다. 거기에서 그의 앙가쥬망론과 경향문학론의 비판이 이루어진다. 앙가쥬망론과 경향문학론의 최대의 약점은 예술의 내용과 형식을 구별하고, 혁명적 내용을 쉽게 써야 한다고 주장하는 데 있다. 예술에 있어서의 형식이란 침전된 내용 *contenu sédimenté*에 지나지 않는다. 그것은 내용과 구분될 수 없는 어떤 것이다. 쉽게 써야 한다, 혹은 리얼리스틱하게 써야 한다는 주장이야말로, 현대예술이 그토록 벗어나려고 애쓴 가짜 화해를 20세기의 지배적 이데올로기가 요구하는 상품화를 통해 이루하려는 시도에 지나지 않는다. 예술이 위기에 처해 있다면, 그것은 그 사회가 위기에 처해 있다는 한 징표이다. 그런데 그 예술을 사회에서 받아들일 수 있게 만드는 리얼리즘이 어째서 진보적이라는 것일까? 아도르노가 루카치를 공격하고 있는 것도 바로 그 점 때문이다. “그의 비판은 명백히 루카치를 목표로 하고 있으며, 그를 통해서 소시얼 리얼리즘의 이론가들을 목표로 하고 있다. 파시즘에 대한 싸움 속에 부르조아지 문학을 결부시키기 위해서 작가들에게 20세기 소설가들의 대열에 서기를, 그리고 그 문학에 가까와지기를 추천하면서, 루카치는 작품들이 나타나는 순간에 그것들이 자극할 수 있는 범위의 연장에 관련하여 볼 때, 靜的이고 굳어 있고 그래서 退行的인 「규범적 상태」를 옹호한다. 루카치는 결국 예술이란 호교론적일 수 있다고 생각하는 오류를 범한다. 그런데 아도르노에게 있어서 이 예술이란 비판의 수행일 따름이다”(히메네즈 : 218). 그러한 그의 태도는 벤야민의 그것과 아주 흡사하다. 벤야민 역시 “한 작품의 경향성이란 그것이 문학적으로 옮을 때에야 정치적으로 옮다”(벤야민, 브레히트론 : 110; 히메네즈 : 220)고 생각하고 있기 때문이다. 말을 바꾸면 내용을 침전시켜 형태를 만드는 기술이야말로 예술작품의 보수성, 진보성을 규정하는 요소이다. “벤야민에게 있어서는, 아도르노에게 있어서와 마찬가지로, 이데올로기적인 내용에서부터 결정되는 앙가쥬망이나 경향성의 개념을 고발하는 것이 문제되고 있는데, 거기에서 벤야민의 파시즘 비판과 아도르노의 소시얼 리얼리즘 비판 사이에 유사성이 생겨나는 것이다”(히메네즈 : 220). 중요한 것은 벤야민이 말하듯 생산관계에 대한 어떤 작품의 위치문제 *la position d'une oeuvre à l'égard des rapports*

de production가 아니라 그 관계 속에서의 작품의 위치 la place d'une oeuvre dans les rapports de production이다. 예술작품은 직접적인 방법으로 정치적 태도를 취할 수가 없다. 만일 그렇게 된다면 작품은 그 정치적 개념 속에 사라져 버리고 말 것이다. “작품이란 그 모습과 형식구조 Gestalt에 의해 비화해가 살아 남아 있는 세계의 고통을 증언하는 법이므로, 그것의 약속은 직접적일 수가 없고, 가능한 행동의 약속일 따름이다.” 그렇게 본다면 작품이 야기하는 사회적 효과란 작품에 속한 것이 아니다. 터놓고 양가주망이나 경향성을 주장하는 것은 이미 정치적으로 참여된 작품이란 체제 속에 흡수되어 있다는 것을 모르는 비전술적 방법이다. 그 경우 아도르노의 표현을 빌면 그것은 이미 그 뇌관을 제거당한 폭탄에 지나지 않기 때문이다.

아도르노 이론의 충격은 일차원적 사고를 강요하는, 즉 인간을 사물화시키고 소외시키는 지배적 이데올로기의 비판을 결국 그것에 흡수되고 말 이데올로기적 방법으로 행하지 말고, 그것에서 완전히 벗어난 새로운 형태로서 행해야 한다는 데 있다. 새로운 형태는 그것 자체가 비판인 것이다. 그의 전위예술에 대한 응호와 낡은 형태에 대한 공격은 거기에서 연유한다. “새로운 모든 진정한 예술이 원하는 것처럼 무엇보다도 형태의 해방 속에서 사회의 해방이 계산된다. 형태, 모든 특별한 요소의 미학적 수미일관성이 작품 속에서 사회적 관계를 재현하기 때문이다”(미학이론 : 337). 그 형태에 대한 애호가, 그로 하여금 베케트의 작품의 중요성을 강조케 한다. 그 형태는 그것 자체가 사회적 관계의 일면이라는 점에서 그 무엇보다도 현실에 가깝다. 새로운 형태에 대한 반감은 기존사회가 인간을 어떻게 억압하고 소외시켰는가 하는 데 대한 하나의 반증이다. “새로운 예술의 적들이 그것의 안달복달하는 응호자들보다 더 올바른 본능으로 그것의 부정성이라고 부르는 것이 기성문화가 억압한 것의 실체 자체이다”(미학이론 : 32). 새로운 형태를 만드는 것은 그러나 이데올로기적인 정치적 구호가 아니라 사회의 본질을 잡아 그것을 형태 속에 가두려는 예술가의 노력이다. “예술은 현실에 대해서 말하면서, 그것을 베끼면서 혹은 어떤 방식으로든지 그것을 모방하면서 사회적 인식이 되는 것이 아니라 그 본질을 잡으면서 사회적 인식이 된다”(미학이론 : 342). 현실에 대해 말하거나 그것을 베낀다는 것은 거짓 기쁨, 불행의 사진에 지나지 않는다. “억압된 자의 즐거움 속에서 예술은 헛되이 항의 함으로써 만족하는 대신에, 억압하는 원칙인 불행을 동시에 받아들인다.

동일화현상으로 불행을 표시하면서 그는 그의 힘의 상실을 예견한다. 모호하게 된 객관성에 대해 현재의 진정한 예술의 위치를 그리는 것은 바로 그것이지, 불행의 사진이나 엉터리 기쁨이 아닌 것이다"(미학이론: 33). 예술가는 이데올로기적 구호로써 현실의 불행을 고발하는 척 함으로써 그것을 벗어나서는 안된다. 아도르노가 인용하고 있는 쉘베르크의 표현을 빌면 "사람은 화폭을 그리는 것이지, 그 화폭이 재현하는 것을 그리는 것이 아니기 때문이다"(미학이론: 13). 그 화폭은 소외, 사물화 바로 그 자체이다. 그리고 그것은 바로 나찌문화와 같은 억압문화 속의 인간의 불행 그것이다. 아우슈비츠 이후에도 문학 혹은 예술활동을 할 수 있다면, 그것은 불행과 고통을 보여주기 위해서가 아니라 자신이 그 불행이나 고통이 되기 위해서이다.

3-4. '마르크시스트 미학 비판을 위하여'라는 부제가 붙어 있는 마르쿠제의 『미학적 차원』(1979)은, 벤야민, 아도르노의 뒤를 이어, 마르쿠제까지도, 억압적인, 정통적 마르크시즘이론에 비판적이라는 것을 분명히 보여준다. 『대웅혁명과 반항 Contre-révolution et révolte』(1973)에서도, 비교적 정통적 마르크시즈다. 혁명문학론에 가까이 가 있던 마르쿠제는, 『미학적 차원』에서, 그것을 과감하게 극복, 혁명적 문학의 개념 자체를 재검토하여, 미학적 형식 *forme esthétique*에 대한 탐색없는 혁명문학을 날카롭게 비판하고 있다. 그가 문학이론에 있어서의 정통적 마르크시즘이라고 부르는 것은, "예술작품의 질과 진실을 생산관계의 총체성과 관련하여 해석하는(9)" 마르크시즈다. 그 이론에서 문제되고 있는 것은, i) 예술과 물질적 조건(기반), 예술과 생산관계 총체 사이에는 결정적 관계가 있다. 생산관계의 변화는, 예술도 상부구조의 한 부분이므로, 다른 이데올로기처럼 늦거나 앞설 수는 있으나, 여하튼 예술을 변화시킨다; ii) 예술과 사회계급 사이에는 결정적인 관계가 있다. 진정한 예술은 상승하는 계급의 예술이다. 그것은 그 계급의 의식을 표현한다; iii) 정치학과 미학, 혁명적 내용과 예술적 질은 일치하는 경향이 있다; iv) 작가는 상승하는 계급의 이해와 욕구를 표현해야 한다(자본주의체제에서는, 프롤레타리아트의 그것을 포함해야 한다); v) 몰락하고 있는 계급이나 그 계급의 대변자들은 퇴폐 *décadent* 예술만을 생산해낼 수 있다; vi) 리얼리즘을 사회적 관계에 밀접하게 대응하는 예술형태로 생각해야 한다. 그것은 올바른 예술형태이다라는 것 등이다(16-17). 자본주의 체

제 하에서, 리얼리즘의 방법에 의거해, 프롤레타리아트의 이해와 욕구를 포함하는 것만이 올바른 예술형태라는 정통적인 마르크시즘의 예술이론에 반대하여, 마르쿠제는, i) 미학적 형태속에 예술의 정치적 잠재력이 있다; ii) 예술적 형태 덕택으로, 예술은 기존사회와 여러 관계에 대해 비교적 넓은 자율성을 누릴 수 있다; iii) 그 자율성에 의해, 예술은 그 사회적 관계와 맞서며, 동시에 그것을 초월한다(9-10)고 생각한다. 그가 생각하는 위대한 작품이란 시대를 초월하는 예술적 기준을 갖고 있는 작품이며, 그것들의 프락시스와의 관계는 간접적이다. 그 관계는 간접적이기 때문에, “작품이 직접적으로 정치적이면 정치적일수록, 그것은 중심에서 벗어나는 힘, 변화목표의 급진성, 초월성을 더 상실한다(12-13).” 다른 예술에 대해서는 조예가 없기 때문에 주로 문학을 그 대상으로 다루고 있다고 고백하고 있는 그의 예술이론에서 특이한 것은, 미학적 형태라고 그가 부른 혐설을 다르게 보는 부정성이다.

우리는 잠정적으로 미학적 형태를, 이미 받아들여진 내용(현재의 혹은 역사적인 사실, 개인적인 혹은 사회적인 사실)이 자족적인 전체로 변형된 결과라고 정의할 수 있다. 작품은 그렇게 해서 현실의 항구적인 진행과정에서 벗어나 그 자신만의 의미성과 진실을 획득한다. 미학적 변형은, 언어, 지각, 이해의 재조정에서 연유한다……. 예술작품은 이렇게 현실을 문제삼으면서 혐설을 재-현한다(21-22).

미학적 형태란, i) 자기만의 의미성과 진실을 획득한, ii) 자족적인 전체이다. 그 자기만의 의미성과 진실은, 언어, 지각, 이해의 새 원형만들기에서 연유한다. 미학적 형태의 근본에 숨어 있는 그 재조정이 바로 미학적 형태의 부정성이다. 그것은 내용과 형식의 일치를 요구하기 때문에, “예술작품은 내용에 의해서도, 형식에 의해서도” 그 진실성과 진정성을 평가받지 않는다. 미학적 형태 때문에, 예술은 계급투쟁의 현장에서 벗어나, 현실에 대해 자율성을 획득한다. 그 자율성이 바로 현실을 벗기는 *démystifier la réalité* 힘이다. 그것은 현실에서 지금 억압이 되어 있는 것이 무엇인가를, 그 자율성을 통해 보여준다. 그 자율성은 기존현실의 내부에 다른 현실을 세울 수 있다는 가능성의 모습이다. 그 다른 세계란 억압없는 세계가 이룩될 수 있다는 희망의 세계 *univers de l'espoir*이다(63).

예술작품은 자율적 작품이어야만 정치적 자기관련성을 얻을 수 있다. 미학적 형태는 그것의 사회적 기능에 본질적이다. 형태의 특성들은 억압적 사회의 그것들을 부인한다. 거기에 나타나 있는 삶, 노동, 사랑의 특성을(64).

미학적 형태의 사회적 기능은, 희망의 세계를 살 수 있다는 그 가능성의 추억에 있다. 가능한 다른 세계가, 이 세계 말고도 있을 수 있다는 것을 그 형태는 가능성으로 보여준다. 예술 속에 나타나는 그 가능한 다른 것은, 통역사적이다. 그것은 역사적인 정황을 항상 뛰어넘기 때문이다. 여기 자족적인 세계가 있다라는 선언 자체가 비자족적인 현실에 대한 부정성의 선언이다. 그것은 모든 물신승배와 소외에 대항하여, 모든 혁명의 목표인 “개인들의 자유와 행복을” 재현하고 있다. 역사적으로 보자면, 마르쿠제가, 억압없는 사회—마르크스적인 용어로는 계급없는 사회를 개인들의 자유와 행복이 보장되는 사회로 규정할 수 밖에 없었던 것은, 소비에트와 동구의 소위 공산주의 사회가 개인들의 자유와 행복을, 계급없는 사회라는 유토피아를 제시하고, 그 어느 사회에 못지 않게 억압한 것을 목격한데 있다. 유태인으로서 아우슈비츠의 비극을 체험—그로서는 추체험이겠으나—한 지식인으로서, 그 무엇의 이름으로도, 개인들의 자유와 행복이 철저하게 억압되어서는 안된다는 것을 인식하지 않았을리 없다. 그와 아도르노가 계속해서 아우슈비츠를 언급하고 있는 것은 그것 때문이다. 순수히 이론적인 측면에서 보자면, 그가 문학의 자율성을 인정하고, 미학적 형태의 정치적 잠재력을 긍정하게 된 것은, i) 서구 지식인으로서, 서구문명의 역사적 하중을 벗어던지기 어려웠고, ii) 특히 골드만, 벤야민, 아도르노 등의 그의 사상적 동지들의 지적 압력에서 자유스럽지 못했다는 데에 그 원인이 있다. 서구 지식인으로서 서구문명의 압력을 벗어난다는 것은, 가령 마르크스와 엥겔스의 희랍비극이나 발자크, 디킨스 인정의 예에서 볼 수 있듯이 거의 불가능하다. 그것은 한국 지식인이 향가나 고려 가요의 압력에서 완전히 자유스러울 수 없는 것과 마찬가지이다. 그 다음, 그는 골드만과 아도르노와의 빈번한 접촉에서, 특히 아도르노의 벤야민 수용파, 골드만·아도르노, 골드만과 자기와의 논쟁에서, “문학작품의 경향성은 그것이 또한 문학적인 기준에도 올발라야만 정치적으로도 올바르다”는 벤야민의 독특한 주장의 의미와(64, 제1), 골드만이 아도르노의 주장에 반발하여, 문학작품의 독자성, 자율성을 주장하

게 된 이유와 (“문학작품은 색채, 소리, 말, 구체적인 인물들의 세계이다. 죽음은 없다. 죽어가는 페드라가 있을 따름이다”(27, 제1인)), 아도르노가 아우슈비츠 이후에도 사람들은 서정시를 쓸 수 있는가라고 물음을 던지지 않을 수 없음에도 불구하고, “예술의 자율성이란, 타협없는 회의의 한 극단적 형태이다”(43)라고 말하게 된 배경을 이해하게 된다. 그의 마지막 예술이론인 『미학적 차원』은 진정한 의미에서 정치적인 작품이란 문학적으로 올바른 작품이라는 확신으로 가득차 있다. 그래서 그는,

이런 의미에서, [가장 혁명적이라고 알려져 있는—인용자] 브레히트의 교육적인 작품보다 보들레르나 랭보의 시에 훨씬 더 전복적인 [혁명적인—인용자] 잠재력이 많을 수 있다(13)

라고 감히 말한다. 그의 주장은, 상부구조는 하부구조에 의해 규정된다는 철저한 경제주의의 약점을 이해하고, 상부구조가 하부구조를 역으로 규정할 수도 있다는 것을 보여준 한 실례라고 할 수 있다. 문화에는 경제적인 것만으로 설명될 수 없는 것들이 있다. 희랍비국이 우리에게 쾌감을 주는 것은, 그것이 인류의 유년기에 대한 매력 때문이라는 마르크스의 설명에 그가 끝내 승복하지 않은 것도 그것 때문이다.

『정치경제학비판강요』의 마지막에서 마르크스가 말한 것은 설득력이 없다. 희랍예술이 우리에게 주는 매력을, 인류의 유년기의 사회적 그림이 펼쳐지는 것을 보는 즐거움 때문이라고 설명하는 것은 솔직하게 가능하지 않다(29).

마르쿠제는 결국 행복에의 약속을 믿은 나이체, 스탑달의 아들이다. 진정한 혁명문학은 문학적으로 올바른 문학이다. 바로 그 점에서 그는 반영이론의 경직성에서 벗어나면서, 동시에 헤겔주의자의 가면을 쓴 칸트주의자라는 비난을 받을 여지를 남긴다.

3-5. “정통적 마르크시즘”的 문학이론을 마르크스의 저작들에 의거해 비판하고, 그것에 의거해 세 지평을 열려 한 문학사회학자들 중에서,

—골드만은 반영이론을 상동이론에 의해 극복하려 하며,

—아도르노, 마르쿠제는 경향문학론을 작품은 문학적으로 올발라야 정치적으로도 올바르다는 미학적 형태우선주의에 의해 극복하려 한다.

그들의 노력은, 그들이 서구문화의 압력을 받아가며 작업한 것을 역으로 보여주고 있다. 그들에게 비친 서구문화란 “고통의 추억”이며, 예술세계가 구현하고 있는 세계란 “희망의 우주”이다. 많은 문학사회학자들이 결국은 예술의 자율성을 인정하기에 이르렀다는 사실은, 마르크스/엥겔스 재해석과 함께 주목에 값한다.

〈參 考 文 獻〉

Adorno

1974 *La theorie esthétique*, Klincksieck.

Delfau, Gérald and Roche, Anne

1974 *Histoire/Littérature*, Seuil.

Goldman, Lucien

1964 *Pour une sociologie du roman*, ideés, Paris, Gallimard.

Hauser, Arnold

1979 『문학과 예술의 사회사』, 백낙청·염무옹 역, 서울, 창작과 비평사.

Jimenez

1973 *Adorno*, 10/18.

Lanson, Gustave

1965 *Essais de méthode de critique et d'histoire littéraire*, Paris, Hachette.

1925 *Méthode de l'histoire littéraire* in *Etudes françaises*

MacLellen, Karl

1982 『칼 마르크스의 사상』, 신오현 역, 서울, 민음사.

Marcuse, Herbert

1979 *La dimension esthétique*, Paris, Seuil

Wellek, René

1965 *A History of Modern Criticism*, IV, New Haven, Yale University Press.