

# 바흐쎈과 ‘서정적 수치’

이 장 목

## 1. 바흐쎈과 장르: 시학과 산문학

바흐쎈(М. Бахтин)의 이론 체계는 에머슨(C. Emerson)과 모슨(G. Morson)이 이름 붙였듯이 ‘산문학’(prosaics)이라고 표현될 수 있다.<sup>1)</sup> 이 ‘산문학’이라는 명명은, 무엇보다도 ‘시학’(poetics)이라는 명칭에 내재되어 있는 구조주의적 방법론의 반대향으로서의 입지를 명료히 하기 위한 것이지만, 한편으로 시와 산문이라는 대비적 장르 가운데 근대 소설에 대해 배타적인 가치를 부여하는 바흐쎈의 입지를 간결히 설명해 준다. 주지하다시피 바흐쎈의 미학은 소설 장르에서 최고도로 발현될 가능성을 얻는다. 그래서 바흐쎈에게 시어는 소설 언어의 대화적 가능성을 설명하기 위한 반대향으로서만 의미를 지닌다. 「소설 속의 말(Слово в романе)」에서 그 전형적인 사례를 찾아볼 수 있다.

В большинстве поэтических жанров (в узком смысле слова), как мы уже сказали, внутренняя диалогичность слова художественно не используется, она не входит в <эстетический объект> произведения, она условно погашается в поэтическом слове. В романе же внутренняя диалогичность становится одним из существеннейших моментов прозаического стиля и подвергается здесь специфической художественной обработке.

이미 우리가 언급했듯이, 대부분의 시 장르(말의 좁은 의미에서)에서, 말의 내적 대화성은 예술적으로 사용되지 않는다. 그것은 작품의 ‘미학적 대상’ 속에 침투하지 못하고, 시적인 말 속에서 조건적으로 소멸하는 것이다. 소설 속에서 이 내적 대화성은 산문적 문체의 가장 본질적인 계기 중의 하나가 되고 여기서 특수한 예술적 정련을 받는다.<sup>2)</sup>

---

\* 연세대학교 연구원

1) 이에 대한 자세한 설명은 G. S. Morson & C. Emerson(1990) *Mikhail Bakhtin: Creation of Prosaics*, Stanford, California: Stanford Univ. Press, pp.15-20 참조.

2) М. Бахтин(1975) “Слово в романе,” *Вопросы литературы и эстетики*, М.: Худ. Лит. с. 97.

바흐찐이 「소설 속의 말」에서 시에 대해 보였던 이러한 관점을 이해하기 위해서는 몇 가지 전제가 필요하다. 하나는, 이미 이 글 안에 명시되어 있듯이, 바흐찐이 말하는 ‘시적인 말’이나 ‘시어’가 ‘좁은 의미의 시 장르’에 쓰이는 말, 즉 ‘순수한 서정시’의 언어를 의미한다는 점이다. 정도의 차이는 있지만, 실제의 시어는 ‘좁은 의미의 시어’라는 추상화된 설정에서 어느 정도는 일탈된 상태이며, 그 일탈과 오염에 의해 시어는 언어가 ‘본성적으로’ 지니고 있는 대화성에 노출될 수밖에 없다.

두 번째 전제는 이 첫 번째 전제의 연장선상에 있다. 바흐찐이 자신의 미학적 맥락에 적절한 분석 텍스트를 제공했던 소설에 대해 배타적인 애정을 표한 것은 사실이지만, 이것이 곧 장르 구분에 대한 바흐찐의 엄격함을 의미하는 것은 아니라는 점이다. 40년대 이후 바흐찐은 시와 소설의 구분을 통한 ‘소설성’의 정립이라는 초기의 미학적 과제에서 벗어나면서, 오히려 이 구분의 경계를 약화시키고자 한다: “이 시대의 가장 중요한 역사적 과제 중의 하나는 산문과 시라는 가위의 양날을 서로 접근시키고 둘 사이의 지나친 분리를 폐기하는 것이다.”<sup>3)</sup>

시와 소설의 대비를 통해 ‘소설성’을 규명하고자 했던 30년대의 작업과 달리, 바흐찐은 이제 그 개념적 변별성을 넘어설 필요성을 느끼고 있었다. 30년대 중반의 글인 「소설 속의 말」은 요컨대 ‘시적인 것’과 ‘소설적인 것’이라는 추상화된 두 개의 ‘극점’에 대한 논의인 것이며, 실제의 텍스트에서 ‘시적인 것’과 ‘소설적인 것’의 교차와 혼재는 필연적이다. 바흐찐이 마야코프스끼(B. В. Маяковский)에 대한 작업을 통해 보여주고자 하는 것도 이러한 점이다.

이러한 전제를 염두에 둔다면, 바흐찐의 미학적 논의를 기반으로 시 장르의 의미와 입지를 재평가하는 작업은 중요하다. 이 글은 시 장르와 시어에 대한 바흐찐의 이해를 바탕으로 하되 그 이론의 내부로부터 현대시의 미학적 가능성을 도출하고자 하는 작업이다. 초기 저작의 관점을 살피고 마야코프스끼에 대한 수고를 검토하는 것도 이러한 맥락이다. 이를 바탕으로 우리는 소설 장르로 국한된 바흐찐론을 특히 현대시의 영역으로 확대 적용할 가능성을 얻게 될 것이다. 이것은 현대시의 미학적 가능성을 탐색할 앞으로의 구체적 작업에

3) “Одна из важнейших исторических задач таких эпох—сдвинуть ножницы прозы и поэзии, уничтожить слишком резкий разрыв между ними.”: М. Бахтин(1995) “Наброски к статье о В. В. Маяковском,” *Диалог, карнавал, хронотоп*, No. 2, 11, Витебск, с. 126.

하나의 시론이 된다. 우리의 논의에서 핵심적 용어가 되는 것은 '서정적 수치(лирический стыд)'<sup>4)</sup>라는 바흐쥰적 표현이다.

## 2. 바흐쥰과 시: 초기 저작의 경우

바흐쥰의 전체 저작 가운데 '좁은 의미의 시', 혹은 서정시를 구체적으로 예시하고 미시적으로 분석하고 있는 글은 찾아볼 수 없다. 다만 서정시 장르나 '서정성'의 특성에 대한 일반론적 언급은 소설 장르와 대비되어 자주 발견된다. 이 경우 서사시와 서정적 희곡 등 시어의 특성에 기원을 두고 있는 텍스트들이 사례로 선택되는데, 이러한 패턴은 「행동 철학에 대하여」(К философии поступка)<sup>5)</sup>에서 라블레론에 이르기까지 일관된 것이다.

「행동 철학」은 주지하다시피 바흐쥰의 미학 이론에서 출발점을 이루는 글이다. 이 글에는, 「미학적 활동에서의 저자와 주인공(Автор и герой в эстетической деятельности)」<sup>6)</sup>에서 도스토예프스끼론과 라블레론에 이르는 주요 저작들에서 사용되는 용어들이 망라되어 있을 뿐만 아니라,<sup>7)</sup> 바흐쥰의 사유를 규정하는 주요 대립항들이 설정되어 있다. 「행동 철학」은 삶과 문화의 대립을 유일성(единственность)과 통일성(единство)의 대립, 주관성과 객관성의 대립으로 확장시키면서, 이 둘 사이의 간극을 극복하는 철학적 대안을 모색하고 있다. 그것은 칸트적 윤리학의 표현을 연상시키는 '개인적이며 책임성 있는 행동'<sup>8)</sup>에 의해 가능하다. 이는 삶의 유일성을 통해 문화적 '통일성'의 가능

4) М. Бахтин(1979) "Автор и герой в эстетической деятельности," *Эстетика словесного творчества*, М.: Искусство, с. 149. 이 표현의 함의에 대해서는 이 글의 4장에서 자세히 다루게 된다.

5) 이하 「행동 철학」으로 약칭.

6) 이하 「저자와 주인공」으로 약칭.

7) 가령 '경계이월성'(трансгрессиентность)이나 '존재-사건'(бытие-событие), '소여성'(данность), '구성체'(архитектоника) 등을 예로 들 수 있다.

8) 브레이킨은 바흐쥰이 "행동철학"에서 강조하는 이러한 '주관주의적' 견해가 인식론이나 미학에서는 효과적이지만 윤리학에서는 생산적이지 못할 것이라는 견해를 보인다. О. Брейкин(1995) "Философия поступка М.Бахтина и проблема Абсолюта," *Бахтинология: Исследования переводы публикации*, СПб.: Алетейя, с. 221 참조. 별도의 논의가 필요한 주제이지만, 이는 바흐쥰의 문제 의식이 미학과 윤리학, 그리고 인문학과 신학의 긴장 및 갈등 관계로 환원될 수 있음을 암시한다.

성을 탐색하는 바흐찐의 전체적 논지에 주요한 기반을 이루게 된다. 그 과정에서 ‘미학적 시야(эстетическое видение)’ 분석의 사례로 인용되는 것이 뿌쉬킨(A. Пушкин)의 ‘서정적 희곡’ 「이별(разлука)」이다.

Для берегов отчизны дальней  
Ты покидала край чужой  
먼 고국의 해안을 위해  
너는 낯선 땅을 버렸네.<sup>9)</sup>

이 시를 통해 바흐찐은 미학적 체험의 내부에 존재하는 서정적 주인공과 여주인공의 시선을 분석하고, 이를 통해 타자성이 어떤 방식으로 현존하는지를 도출해 낸다. ‘고국’과 ‘낯선 땅’이라는 어휘에는 ‘너’(여주인공)의 시선이 투입해 있지만, 이 어휘들을 감싸고 있는 것은 서정적 주인공으로서의 화자(남주인공)의 시선이다. 하나의 문장 안에서 두 개의 시선이 교차하는데, 이러한 사례 분석은 『마르크스주의와 언어철학(Марксизм и философия языка)』에서 유형화되어 미시적 고찰의 대상이 된다. 그러나 우리의 주제를 염두에 둘 때 이 시의 분석에서 더 중요한 것은, 미학적 체험의 내부에 존재하는 두 개의 시선에 대해 ‘시야의 잉여’(избыток видения)를 확보하고 있으면서 동시에 미학적 체험의 외부에 존재하는 저자-예술가(автор-художник)의 시선이다.<sup>10)</sup> 요컨대 이 문장에는 최소한 세 개의 이질적 콘텍스트가 교차하고 있는 것이다. 이 때 바흐찐은 ‘미학적’(эстетический)이라는 형용어를 저자-예술가의 콘텍스트에만 부여함으로써, ‘미학’이 가능한 지점을 명백히하고 있다.

저자-예술가가 지나는 이 ‘외재성’(внеаходимость)은 이후 「저자와 주인공」에서 ‘미학적’ 현상을 판별하는 핵심적 패러다임을 이루게 된다. 바흐찐은 여

9) M. Бахтин(1994) "К Философии поступка," *Бахтин ММ. Работы 1920-х годов*, Киев, с. 61.

10) 여기서 바흐찐은 서정적 주인공을 ‘객관화된 저자(объективированный автор)’나 ‘저자-주인공(автор-герой)’이라는 용어들과 혼용하고 있다. 이 두 용어에는 화자-주인공과 저자-예술가의 구분이 내포되어 있지만, 『도스토예프스키 시학의 제문제』 이후의 저작에서는 적극적으로 활용되지 않는다. 바흐찐의 저자 개념과 관련된 자세한 논의는 O. Корман(1992) "Итоги и перспективы изучения проблемы автора," *Избранные труды по теории и истории литературы*, Ижевск: Удмуртский гос. унив., с. с. 59-67이나 O. Корман, "О целостности литературного произведения," 같은 책, сс. 119-127 등을 참조할 수 있다.

기서 저자의 외재성 상실의 경우를 세 가지로 나누는데, 이 세 가지 경우들은 모두 미학적 객관화의 계기들을 결여하고 있는 것으로 규정된다.<sup>11)</sup> 이 지점에서 「행동 철학」에서 인용된 시는 「저자와 주인공」의 논리적 맥락과 일치한다. 이것은 「행동 철학」에 언급되고 있는 뿌쉬킨의 「이별」이 '서정적 말'의 일종이 아니라 타자성을 내재하고 있는 문학 텍스트의 일례로서 언급되었다는 점을 확인시켜준다. 그러니까 위에 인용한 시 구문은, '시적인 것'이 아니라 대화적 '말'의 한 사례로 거론되면서 화자-주인공에 대한 저자의 외재성을 일종의 전제로 삼고 있는 것이다.

서정시에 대한 중요한 언급이 나오는 곳은 「저자와 주인공」에서 '주인공의 의미적 전체'에 관한 장이다. 여기서 바흐찐은 '서정적인 주인공과 저자'의 특성을 따로 분류하여 고찰하는데, 그가 서정적 화자를 시인과 동일시하거나 시인의 단순한 자기 투사로 이해하지 않는다는 점이 먼저 언급되어야 한다.

И здесь герой и автор близки, однако трансгрессионных моментов больше в распоряжении автора и они носят более существенный характер. (...) Лирическая форма приносится извне и выражает не отношение переживающей души к себе самой, но ценностное отношение к ней другого как такового. Это делает позицию ценностной внеаходимости автора в лирике принципиальной и ценностно напряженной; он должен использовать до конца свою привилегию быть вне героя.

여기서도(서정시에서도-인용자) 주인공과 저자는 가깝지만, 경계이월적 계기는 저자의 관할에 더 크게 주어지고, 이 경계이월적 계기들이 더 본질적인 특성을 지니게 된다. (...) 서정적 형식은 바깥에서 이입되는 것이며, 이 서정적 형식은 체험하는 영혼이 맺는 자기 자신에 대한 관계가 아니라, 체험하는 영혼에 대한 타자 자체의 가치적 관계를 표현하는 것이다. 이것이 원칙적이며 가치적으로 긴장되어 있는 서정시에서 저자의 가치적 외재성의 입지를 이루는 것이다. 저자는 주인공의 바깥에 있을 수 있는 자신의 권리를 끝까지 이용해야 한다.<sup>12)</sup>

여기서 서정시의 '주인공'이란 서정적 묘사나 진술의 대상이 아니라 그 주체인 서정적 자아, 즉 시의 화자를 의미한다. 요컨대, 서정시에서도 저자와 주인공은 동일하지 않은 것으로 설정된다. 바흐찐은 서정시의 일인칭 화자를 시

11) M. Бахтин(1979) "Автор и герой в эстетической деятельности," сс. 18-22 참조.

12) 같은 책, сс. 145-146.

인과 동일시하지 않음으로써 「저자와 주인공」 전체의 논리적 맥락을 그대로 시에 적용하고 있는 것이다. 이 때 시의 저자는 서정적 화자의 외부에 존재함으로써 가능한 미학적 잠재력을 최대한 활용해야 한다. 이것은 저자의 외재성을 중요한 범주로 간주하고 이를 통해 미학적 가능성의 기점을 마련하는 초기 저작 전반의 맥락과 일치한다. 나아가 이러한 관점은 저자와 주인공의 역학 관계를 중심으로 다양한 장르의 미학적 가능성을 분석하는 그의 이론 전반의 논리에 부합하는 것이다. 그러나 바흐첸이 서정시 장르에서 더욱 강조하는 것은 저자의 외재성이 지니는 미학적 가능성의 ‘한계’이다.

Но тем не менее близость героя и автора в лирике не менее очевидна, чем в биографии. (...) герою почти нечего противопоставить автору; автор как бы проникает его всего насквозь, оставляя в нем, в самой глубине его, только потенциальную возможность самостояния. Победа автора над героем слишком полная, герой совершенно обессилен (еще полнее эта победа в музыке—это почти чистая форма дружости, за которой почти не чувствуется чисто жизненного противостояния возможного героя). Все внутреннее в герое как бы все сплошь повернуто наружу, к автору, и проработано им. Почти все предметные, смысловые моменты в переживании героя, которые могли бы упорствовать полноте эстетического завершения, отсутствуют в лирике, отсюда так легко достигается самосовпадение героя, его равенство себе самому.

그러나 그럼에도 불구하고 서정시에서 주인공과 저자의 근친성은 자서전에서보다도 명백하다. (...) (서정시의) 주인공에게는 거의 아무것도 저자에 대립되지 않는다. 저자는 마치 그의 모든 것을 꿰뚫고 있는 듯이, 주인공 내부 그의 가장 깊은 곳에서, 오로지 자립성의 잠재적인 가능성만을 남긴다. 주인공에 대한 저자의 승리는 지나치게 완벽하고, 주인공은 완전히 무력화된다(이 승리는 음악에서 더 완전하다—음악은 거의 순수한 타자성의 형식이다. 이 타자성에 대해 가능한 주인공의 순수한 삶의 대립은 거의 느낄 수 없다). 주인공 안의 모든 내적인 것은 마치 완전히 안팎이 뒤집혀진 듯, 저자에 대해, 그리고 그에 의해 투과된다. 미학적 완결성의 완수에 기반이 될 수도 있는, 주인공의 체험 속에 나타나는 거의 모든 대상적이며 의미적인 계기들은, 서정시에서는 결여되고, 여기에서 주인공의 자기 일치, 자기 자신에 대한 그의 동등함이 쉽게 성취된다.<sup>13)</sup>

서정시의 주인공은 미학적인 완결성을 부여받지 못하는데, 그것은 서정적

13) 같은 책, c. 146.

주인공이 저자에 의해 지배당하고, 나아가 '대상적이며 의미적인 계기들'을 온전히 결여하고 있기 때문이다. 이 '대상적이며 의미적인 계기들'은 주인공의 세계에 대해 경계이월적 외부에 존재하는 저자에 의해 성취되어야 한다. 그러나 서정시의 저자는 「저자와 주인공」의 전체적 체계를 이루고 있는 시간적, 공간적, 의미론적 '경계'를 주인공에게 부여하지 못한다. 주인공은 저자에 대해 '자립성의 잠재적 가능성'만을 지닌 채 저자에 의해 지배된다. 이 '잠재적 가능성'은 저자에 대해 독립적인 소설 주인공들에게서는 최대한으로 발현되는 것이지만, 서정시 속에서는 '잠재적'인 것으로만 남아 억압된다. 서정시의 저자는 '타자의 목소리'(서정적 주인공의 목소리) 속에서 지극히 감정적인 시선으로 내부의 자신을 바라보기 때문이다: "서정시-이것은 감정적인 눈에 의해, 그리고 타자의 감정적인 목소리 속에서 내부로부터 자신을 보고 듣는 것이다."<sup>14)</sup>

서정시에 대한 이러한 관점은 주인공에 대한 저자의 외재성 상실, 즉 주인공에 대한 가치 평가적 지점 상실의 사례가 된다. 이는 바흐첸이 저자의 외재성 상실의 세 가지 경우로 들고 있는 사례 가운데 두 번째 경우에 속하며, 특히 자서전적 주인공, 나아가 낭만주의의 주인공과 유사하다. 낭만주의에서와 마찬가지로, 서정시에서 저자와 주인공은 궁극적으로 하나의 단일성 안에서 결합한다: "서정시에서는 두 개의 단일성이 없으며 오직 하나의 단일성만 있다고 말할 수 있다. 저자와 주인공의 원은 결합되고, 그 중심은 일치된다."<sup>15)</sup> 그래서 서정시의 주인공에게는 미학적 객관화의 계기가 결여될 수밖에 없으며, 이에 따라 서정시의 저자는 세계 안의 인간이 지닐 수밖에 없는 '한정성'(конечность)<sup>16)</sup>의 명료한 감각을 주인공에게 부여하지 못한다. 바로 이 지점에서 서정시는 낭만주의와 공통 분모를 지니게 되는 것이어서, 낭만주의가 서정적 형식을 선호하는 것은 불가피한 것으로 인식된다. 낭만주의의 자아란 곧 이러한 구체적 '한정성'의 상실, 혹은 '초월'과 일맥상통하는 것이기 때문이다. 이런 맥락에서 보았을 때 바흐첸이 말하는 '좁은 의미의 시어'란 궁극적으로

14) "Лирика—это видение и слышание себя изнутри эмоциональными глазами и в эмоциональном голосе другого.": 같은 책, с. 148.

15) "Может показаться, что в лирике нет двух единств, а только одно единство; круг и автора и героя слились, и центры их совпали.": 같은 책, с. 146.

16) 같은 책, с. 148. 여기서 '한정성'은 존재의 구체적 유일성을 규정하는 시공간적 지표이다. '존재의 비알리바이'(не-алиби в бытии) 같은 비유적 표현도 이 개념과 같은 맥락에 있다.

낭만주의 시대의 서정시에 가장 합당한 용어인 셈이다. 뒤에 다시 살피겠지만, 이 점은 우리의 논의에서 중요한 의미를 지닌다.

낭만주의와 서정시에 대한 바흐젠의 비판적 인식은 이후의 저작에서도 지속적으로 나타난다. 도스도예프스키 및 괴테(J. W. Goethe)의 저작에 대한 분석에서 30년대 말의 소설론들에 이르기까지 이러한 자세는 유지된다. 시 장르에 대한 바흐젠의 본격적인 논의로는 30년대 말에서 40년대 초에 쓰여진 마야코프스끼론을 들 수 있다.

### 3. 바흐젠과 마야코프스끼: 현대성, 광장, 그리고 몸의 언어

바흐젠은 마야코프스끼의 시를 통해 부분적으로 현대시에 대한 논의를 진행시킨다. 바흐젠은 마야코프스끼의 작품들을 미래주의적 언어관의 맥락에서 조명하는 것으로 논의를 시작하고 있다.

Для классиков лексическая чистота была необходима. Принцип лексической чистоты в прозе отменили лишь натуралисты. Символисты, по существу, тоже не подвергли язык смешению. Так, язык Сологуба стилистически однороден: он лишь сочетал два пласта—модернизированный и мифологический. Впервые нарушили лексическую чистоту футуристы: для них все слова хороши.

고전적 작가들에게 어휘적 순수함은 불가피한 것이었다. 어휘의 순수함이라는 원칙은 자연주의자들만이 산문 속에서 거부했을 뿐이다. 상징주의자들 또한 본질적으로 언어에 혼합을 용인하지 않았다. 그래서, 솔로구프의 언어는 스타일로 볼 때 단성적이다. 그는 다만 현대화된 것과 신화적인 것의 두 층위를 결합시켰다. 이 어휘적 순수함을 처음으로 깨뜨린 것은 미래주의자들이다. 그들에게엔 모든 언어가 다 허용되었다.<sup>17)</sup>

17) М. Бахтин (1995) "Лекция о Маяковском," *Диалог, карнавал, хронотоп*, No. 2, 11, Витебск, с. 111. 다른 글에서 바흐젠은 솔로구프의 언어를 고전적 작가들과 훨씬 더 명료하게 구분짓고 있다: "솔로구프의 언어는 고전적 작가들과 확실하게 차이가 있다. 그의 언어는 하나의 층위에 머물지 않는다. 그는 현대성의 시적 콘텍스트 속에서 태어난 언어들을 민중의 숲에서 발원한 언어들과 결합시킨다." Н. А. Панькова, "Комментария <лекцией о Маяковском>," 같은 책, сс. 116-117에서 재인용. 이는 솔로구프의 언어에 나타나는 언어적 '혼재'(смесь)를 강조하는 것이다.



이것은 다어성(разноречие)과 관련된 문체 차원의 논의로 「소설 속의 말」에 나타난 논지와 같은 맥락에서 읽을 수 있다. 시어가 근본적으로 단일한 언어(единый язык)라는 판단은 위 인용문에서 문체 차원의 단성적(однородный) 스타일에 대한 비판적 평가로 나타난다. 바흐찐은 미래주의 시학을 언어적 단일성의 파괴 및 확장을 기점으로 평가하고 있는 것이다. 이러한 맥락에서, 미래주의자 가운데서도 특히 마야코프스끼가 바흐찐에게 첨예한 관심의 대상이 되는 것은 자연스럽다.<sup>18)</sup>

바흐찐의 마야코프스끼론이 가장 심화된 형태로 나타나는 것은 40년대 초의 저작으로 추정되는 「마야코프스끼에 관한 논문 초고(Наброски к статье о В. В. Маяковском)」이다. 바흐찐의 많은 텍스트가 그렇듯이 이 저작 역시 출판된 완성본이 아니라 짧고 간결한 메모 형식의 글로 이루어져 있다.<sup>19)</sup> 그러나 내용이나 용어 사용 등이 일관성을 지니고 있으며, 무엇보다도 초기 저작을 포함한 바흐찐의 사유 체계를 종합적으로 보여 주고 있다는 사실은 텍스트의 외형적 문제점을 상쇄한다.

이 글에서 마야코프스끼에 대한 바흐찐의 논리적 맥락은 「저자와 주인공」의 페러다임과는 다른 각도를 취한다. 마야코프스끼의 시에 대한 바흐찐의 평가는 저자와 주인공의 관계에 초점을 두지 않는다. 미학적 체험의 외부에 존재하는 저자-예술가와 미학적 체험의 내부에 존재하는 서정적 화자-주인공의 미학적 거리는 논의의 주요 대상이 아니다. 초기 저작의 '미학' 개념, 즉 화자-주인공에 대해 완결성의 부여를 가능하게 하는 저자의 '외재성'과 이 외재성에 의해 부여되는 '형식'이라는 관점은 카니발리즘의 코드에 자리를 내준다.

먼저 바흐찐이 마야코프스끼의 시에 접근하는 최초의 통로로 삼는 것은 어조이다. 여기서 어조는 '언어들 가운데서의 선택'으로 소설의 문체론에 해당한다고 말할 수 있다: "언어의 선택(거리). 어조의 문제(모든 어조라는 것은 허위이며 불가능하다). 새로운 진지함, 새로운 파토스, 그리고 장대함의 문제. 사

18) 그러나 바흐찐의 관점은 미래주의의 구성원 전반에 적용되지 않는다. 예컨대 '자음'으로 대표되는 흘레브니코프(В. Хлебников)의 언어 실험은 바흐찐에게 '특별한 시의 언어'를 창조하려는 의지의 산물로서 비판적으로 인식되고 있다. М. Бахтин, (1975) "Слово в романе," сс. 100-101. 바흐찐의 관점에서 보면, 이는 '현대성'에 기반한 마야코프스끼의 시어와는 맥락을 달리 하는 것이다.

19) 사실 「행동 철학」을 비롯하여 「저자와 주인공」 등 『언어예술 미학』의 대부분의 글들은 초고 형식으로 되어 있다. 그러나 이 저작들이 바흐찐이라는 '텍스트'의 핵심 부분으로 인용, 해석되고 있음은 주지의 사실이다.

물의 문제”<sup>20)</sup>

어조의 선택은 곧 다어성의 문제와 맞물린다. ‘모든 어조’가 불가능하다는 것은 ‘어떤’ 어조의 ‘선택’이 중요하다는 사실과 같은 맥락이다. 이는 일인칭의 시적 어조가 세계의 수많은 어조들 가운데서 ‘선택’됨으로써 ‘새로운 파토스’로 수렴될 가능성을 지니고 있다는 것을 뜻한다. 그러나 전통적인 시의 단일한 언어들은 어조와 문체 차원에서 통일되어 있는데, 이 통일성을 가능하게 하는 것이 화자-주인공의 일인칭이다. 이 일인칭은 화자가 대상을 ‘주관적으로’<sup>21)</sup> 지배함으로써 단일한 문체론적 통일성을 유지하는 근간이 되기 때문이다.

마야코프스끼의 시에 나타나는 다어성은 ‘단일한 화자’의 ‘단일한 목소리’에서 이탈함으로써 가능해진다. 그것은 끊임없이 ‘새로운 시선’(новый кругозор)을 추구하는 마야코프스끼의 시적 방법론에 의해 가능하다. 특히 마야코프스끼는 원근법적 단일성을 근간으로 하는 ‘실재적인 시선’과 단절된, 복합적이며 다중적인 시선을 채택함으로써 대상과의 새로운 관계를 수립한다: “대상들이 동시적인 시야의 지평 속에 결합될 수 있는 실재적인 시선과 결별하는 것은 불가피하다.”<sup>22)</sup> 여기서 ‘실재적인 시선’(реальный кругозор)은 사물들을 하나의 시선으로 결합함으로써 일인칭의 세계를 재현하는 기반이 된다. 그것은 이른바 일점 원근법의 세계, 즉 하나의 소실점에 의해 구축되는 원근의 위계질서에 외계의 사물들을 배치시키는 회화적 방법론을 연상시킨다. 입체파가 다중적인 시선을 하나의 화면에 포괄했듯이, 마야코프스끼는 원근법적 일원성과 변별되는 지점에서 새로운 시각을 채용한다. 이러한 관점은 자주 언급되는 마야코프스끼와 회화적 입체파의 관련성으로 연결될 수 있을 것이다.<sup>23)</sup>

바흐친의 맥락에서 이러한 어조를 가능하게 하는 것은 물론 모더니즘적인 ‘언어 운용’의 결과가 아니다. 그것은 무엇보다도 화자를 둘러싼 이데올로기적 언어(들)의 기반, 즉 구체적 흐로노토프 층위의 산물이기 때문이다.<sup>24)</sup> 마야코

20) “Выбор языка(улица). Проблема тона (все тоны фальшивы и невозможны). Проблема новой серьезности, нового пафоса и монументальности. Проблема вещи.”М. Бахтин, (1995) “Наброски к статье о В. В. Маяковском,” с. 124.

21) 이 주관성의 낭만주의적 표현이 곧 ‘개성(личность)’이라고 할 수 있다.

22) 같은 책, с. 132.

23) 마야코프스끼와 입체파의 관련성에 대한 자세한 사항은 석영중(1990) 「큐비즘, 미래주의, 그리고 마야코프스끼」, 한국노어노문학회, 『노어노문학』, 제3권, 43-75쪽 등을 참조할 수 있다.

프스끼의 시가 보여주는 흐로노토프는 무엇보다도 '현대성'(современность)과 '광장'(площадь)이라는 시공간적 축으로 요약될 수 있다.

마야코프스끼의 시에서 기존의 미학적 틀에 대한 아방가르드적 저항은, 어휘적 차원에서 지극히 '현대적인' 어휘들의 도입으로 시작된다. 마야코프스끼는 '시적인 것'으로 승인된 관계적인 어휘들이 아니라, 현대적인 사물들을 적극적으로 시어로 채용한다: "최근에 만들어진 사물을 이미지로 변모시키는 것(검이 아니라 권총, 태양이 아니라 전등)."<sup>25)</sup>

바흐젠이 시 텍스트를 통해 구체적으로 사례를 제시하고 있는 것은 아니지만, 실제로 우리는 마야코프스끼의 시 도처에서 이러한 특성을 쉽게 발견할 수 있다. 그 전형적인 예로 초기 시 한 편을 살펴 보자.

Читайте железные книги!  
Под флейту золоченой буквы  
полезут копченые сиги  
и золотокудрые бржквы.

А если веселостью песьей  
закружат созвездия "Магги"—  
бюро похоронных процессии  
свои проведут саркофаги.

Когда же, хмур и плачевен,  
загасит фонарные знаки,  
влюбляйтесь под небом харчевен  
в фаянсовых чайников маки!<sup>26)</sup>

24) 텍스트(혹은 언어) 자체에서 발원하는 서구의 문예학적 접근과 바흐젠의 이데올로기적 관점을 변별짓는 작업은 바흐젠의 주요 주제 전반에 걸쳐 진행되고 있는 것으로 보인다. 바흐젠의 언어학이 지니고 있는 이데올로기적 입지를 강조하면서 서구적인 텍스트(혹은 언어) 지향성과 변별짓고 있는 사례로는 В. Л. Махлин(1992) "Наследие М. М. Бахтина в контексте западного постмодернизма," *М. М. Бахтин как философ*, М.: Наука, сс. 206-220이나, Д. Куянджич(1990) "Смех как 'другой' у Бахтина и Деррида," *Бахтинский Сборник I*, М.: Прометей, сс. 83-107 등을 들 수 있다.

25) "Превратить в образ недавно сделанную вещь (не меч, а кольт, не солнце, а электрическая лампочка)," М. Бахтин(1995) "Наброски к статье о В. В. Маяковском," с. 124.

이 시의 언어들은 ‘현대적’이다. 탈역사적이며 보편적인 어휘들이 아니라, ‘지금 이곳’의 현재적 흐로노토프에 존재하는 사물과 대상들이 시로 도입된다. 나무가 아니라 간판이, 하늘의 별이 아니라 광고판의 별들이, 바다의 물고기가 아니라 간판에 그려진 훈제 연어가, 들판의 꽃이 아니라 주전자에 그려진 양귀비가 묘사된다. 하늘의 별이 단일하고 보편적인 낭만적 심상을 형성하는데 기여하는 것은 일종의 ‘시적 관례’이다. 이에 비해, ‘마기 회사 광고판의 별들’은 그 보편성과 단일성의 대척점에 존재한다. 이 광고판의 별들은 낭만주의나 상징주의의 이상적 언어에서 분화하여 파편적으로 존재하는 현세의 이미지를 재현한다. 나아가 거리는 ‘강철로 된 책’이어서, 그의 시는 관념적이며 상징주의적인 ‘레알리오라’(realiora)의 언어가 아니라 현대적인 거리의 풍경을 언어화한다. 이 때 현대의 ‘우울한’ 거리를 걷는 화자의 몸은 추상화된 고전적 몸이 아니라 구체적으로 열린 ‘현대적 몸’이다.

이 현대성은 곧 현재성인 것이어서, 궁극적으로 현재성의 시적 수용은 시인과 실재하는 세계와의 ‘접촉’을 통해서만 가능하다. 이 ‘접촉’은 바흐찐의 카니발리즘을 이루는 중요한 개념 중 하나로 라블레론에서 자주 등장하는 세계의 ‘친숙화’(фамильяризация)와 밀접히 관련된다. 이러한 ‘친숙화’에 의해서만이 ‘내부의 리얼리티, 잠재성, 진실의 복합성’<sup>27)</sup>에 근접할 수 있다.

이 ‘접촉’은 한편으로 바흐찐적 개념으로서의 ‘몸’(тело)과 밀접하게 관련된다. 바흐찐의 몸은 삶의 유일성에 토대를 이루는 것이어서, 이 몸을 통해서 인간의 존재(бытие)는 사건(событие)으로 현존할 수 있다. 요컨대 ‘몸’은 바흐찐적 존재론의 바탕이며, 궁극적으로 바흐찐적 대화성이 실현되는 ‘계기’라고 할 수 있다. 초기 저작과 라블레론, 괴테론 등 후기의 저작은 그 관점의 차이에도 불구하고 공히 삶의 유일성에 근거한 구체적 몸을 관심의 초점으로 삼고 있다. 바흐찐의 몸은 추상화되고 폐쇄된 고전적 몸의 ‘관념’이 아니라, 나와 타자의 구성학(архитектоника)을 가능하게 만드는 구체적 기반이 된다. 동

26) “강철로 된 책을 읽을 것! / 도급한 글자의 플루트에 맞추어 / 훈제 연어들과 / 금밭의 무우가 기여간다. // “마기” 회사 광고판의 별들은 / 개처럼 신나게 돌고 / 장의사 사무실은 / 돌의 묘역을 이루고 있다. // 우울하고 슬픈 자가 / 가로등의 기호를 꺼버릴 때, / 선술집 하늘 아래서 / 도자기 주전자의 양귀비에 열중할 것!” (「간판에게(к вывескам)」 전문) В. Маяковский(1987) *Соб. соч. в двух томах*, т. 1, М.: Правда, с. 46.

27) G. S. Morson & C. Emerson, p. 443.

시에 그것은 개별성과 파편성으로 미만한 세계로 진입하는 가장 구체적인 입구이기도 하다. 결코 순수한 추상의 세계로 환원될 수 없는 이 구체적이며 역동적인 세계 속에서, 바흐젠이 명명한 '육체화'(отелеснивание)<sup>28)</sup>의 중요성이 부각되는 것이다.

'그로테스크한 몸'에 대한 바흐젠의 편애를 보여주는 라블레론의 세계는 마야코프스끼론에도 적용된다. 마야코프스끼의 시들은 '사건'의 현장인 '몸'이 어떻게 '나'와 '세계'의 서정적 경계를 해체하는지를 보여주는 사례가 된다. 마야코프스끼의 시 속에서 '몸'은 세계의 현장성, 즉 현대 세계의 물리적 존재들이 끊임없이 교차하고 소통하는 장소/공간이 되는 것이다.

나아가 몸의 접촉을 통해 현현하는 현대성의 이미지들은 모든 '경계'의 극복으로 승화된다. 그것은 완결된 시간으로서의 '과거'를 해체하고 이를 통해 완결된 '나'의 경계를 해체한다. '나'라는 주체의 경계 확장/해체는 한편으로 대상의 경계 확장/해체와 불가분의 관련성을 지닌다. 통일된 주체의 시선이 대상의 경계에 주목하는 반면에, 해체와 확장의 역동적 과정 속에 있는 마야코프스끼적 '몸'은 대상과 대상 사이의 경계를 재편하거나 무화시킨다. 바흐젠이 마야코프스끼론을 비롯한 여러 곳에서 세잔에 대한 편애를 보이고 있는 것도 이러한 맥락에서 이해할 수 있다. 세잔의 그림 속에서 관찰되는 경계의 모호함은, 대상들의 낯은 경계와 단일한 사물의 완결성을 파괴함으로써 성취된다: "세잔과 회화의 비대상. 핵심적 문제로서 대상들 사이의 낯은 경계의 파괴, 단일한 사물의 완결성의 파괴."<sup>29)</sup> 이러한 진술은 뵐플린(H. Wölfflin)의 바로크 개념이 선택하고 있는 '선적 세계'와 '회화적 세계'의 대비를 연상시킨다.<sup>30)</sup> 실제로 바흐젠은 뵐플린의 이 개념쌍을 빌어 『마르크스주의와 언어 철학』의 주요한 논리적 맥락을 구성하기도 했던 것이다.<sup>31)</sup>

28) M. Бахтин(1995) "Наброски к статье о В. В. Маяковском," с. 129.

29) "세잔과 비대상성" "Сезанн и беспредметное в живописи. Разрушение старых границ между предметами, разрушение завершенности единичной вещи как центральная проблема.": 같은 책, с. 134. 오해하지 말아야 할 것은, 여기서 '비대상성'이란 초기 인상파 화가들의 회화적 방법론처럼 대상의 대상성(предметность)을 삭제한다는 뜻이 아니다. 세잔의 '비대상성'은 사물과 사물의 관습적 경계에 대한 해체와 관련이 있으며, 이것이 바로 바흐젠이 세잔을 언급하는 이유이다.

30) H. 뵐플린(2000) 『미술사의 기초 개념』, 박지형 옮김, 서울: 시공사, 30-112쪽 참조.

31) M. 바흐젠 & V. 볼로취노프(1992) 『마르크스주의와 언어철학』, 송기한 옮김, 서울: 한겨레, 164-170쪽 참조. 이러한 관점은 한편으로 바로크에 대한 바흐젠의 관심을

이러한 현재성의 몸이 존재하는 공간이 ‘광장’, ‘거리’, ‘강당’으로 나타나는 것은 자연스럽다. 이 공간들이야말로 현재성이 가장 폭넓게 수용될 수 있는 공간이기 때문이다. 마야코프스끼의 시에 나타나는 공간적 특성은 ‘현대성’이라는 시간성의 필연적 귀결인 셈이다. 마야코프스끼가 폐쇄성(комнатность)의 완결성을 넘어 광장과 거리의 ‘외침’(крик)에 도달하는 과정은 보편적 완결성과 무시간적 단일성의 해체라는 관점에 의해 조명된다. 바흐찐이 「감상주의의 문제(Проблема сентиментализма)」에서 감상주의가 ‘힘과 위대함과 영웅주의’의 ‘대관박탈’(развенчание)을 가능하게 했다고 평가하면서도,<sup>32)</sup> 그 소규모 자폐성에 대해서는 부정적 입장을 보였던 것도 이러한 맥락이다. 왜냐 하면 자폐적 소세계(комнатная мирка)에서는 완결된 단일한 몸과 단일한 사물만이 가능하기 때문이다.

마야코프스끼는 이와 달리 광장과 강당으로 대변되는 공간 속에서의 ‘외침’을 택한다. 그래서 마야코프스끼의 시가 즐겨 채용하는 고전주의 시대의 송시적 파토스는 ‘이중적 어조’ 속에서 다시 태어나고, 과거의 완결성이 아니라 현재의 역동성을 획득하게 되는 것이다. ‘광장’과 ‘거리’와 ‘강당’은 이 시간적 역동성의 공간적 표현이다.

이렇게 바흐찐적 맥락에서 주체와 대상의 문제는 언제나 시공간적 특성을 전제로 논의된다. 「행동 철학」의 구성학은 ‘나’와 ‘타자’의 시공간적 독자성을 전제로 한 것이며, 「저자와 주인공」의 관점은 시간적, 공간적, 의미론적 패러다임을 중심으로 전개된다. 그러므로 바흐찐이 이후 소설사를 설명하는 데 중요한 키 워드로 삼게 되는 호로노토프나 카니발리즘의 코드 속에 시공간의 메타포가 빈번히 나타나는 것은 필연적이다. 가령 괴테론에서 바흐찐이 지속적으로 강조하는 ‘형성’(становление)의 테마는 ‘나’와 세계의 시공간적 접촉에 내재한 역동성의 산물이다.<sup>33)</sup> 여기서 괴테론의 핵심을 구성하는 ‘형성’은 마야코프스끼론의 핵심인 ‘몸의 흔재’와 같은 맥락에 있는 것이다. 이 두 논의는 시간적으로는 현대성에, 공간적으로는 ‘지금 이곳’에 대한 구체적 천착에 초점을 맞추고 있는 것이다.

---

설명하는 실마리가 될 수 있다.

32) М. Бахтин(1996) "Проблема сентиментализма," *Соб. соч. в 7 томах*, т. 5, М.: Русские словари, с. 304.

33) М. Бахтин(1979) "Роман воспитания и его значение в истории реализма," *Эстетика словесного творчества*, М.: Искусство, сс. 188-236 참조.

마야코프스끼에 대한 바흐젠의 이러한 관점은, 궁극적으로 '시의 산문화'라는 표현으로 요약될 수 있다.

Предшествующие эпохи поэтизировали прозу (символизм). У Маяковского— прозаизация поэзии (с точки зрения элементарной поэтической лексикологии его стих пестрит "прозаизмами"). Он романизует ее. Связь с историей романа. Отсюда рождается новая специфика поэтической речи (ритмические особенности, деление на строки, новые рифма и строфа и т. п.).

이전 시대는 산문을 시화했다(상징주의). 마야코프스끼는 시를 산문화한다(기본적인 시적 어휘론의 관점에서 보면 그의 시에는 산문주의가 섞여 있다. 그는 시를 소설화한다. 소설사와의 관계. 여기서 새로운 시적 말의 특성이 나타난다(리듬의 독특함, 행 구분, 새로운 각운과 연 등).<sup>34)</sup>

오컨대, 마야코프스끼의 시적 가치는 역설적으로 산문적 특성의 이입을 통해 이루어지는 혼종 장르적 요소에서 발견할 수 있다. 이것은 「소설 속의 말」에 나타나는 관점과 일치하는 것이며, 나아가 낭만주의와 서정시에 대한 가치 판단의 연장선상에 있다고 말할 수 있다.

#### 4. 현대시의 미학적 가능성: '서정적 수치'의 양상

바흐젠의 마야코프스끼론은 대체로 카니발리즘 코드의 적용이라고 할 수 있다. 중세 소설에서 라블레론에 이르는 카니발리즘 및 흐로노토프의 코드가 같은 맥락에서 마야코프스끼의 시에도 적용되는 것이다. 그러나 바흐젠의 논리 안에서 현대시의 미학적 가능성은 카니발리즘 코드의 이전 단계에서도 발견될 수 있다. 그것은 특히 저자와 화자-주인공, 화자-주인공과 그의 말의 관계 양상을 추적함으로써 조명될 수 있다. 이 지점에서 우리는 다시 「저자와 주인공」의 논리적 맥락으로 돌아갈 필요가 있다.

「저자와 주인공」에서 바흐젠이 서정시의 '해체'에 관해서 언급하고 있는 부분은 이러한 가능성의 단초를 제공한다. 이 언급 속에서 우리는 이후 마야코프스끼에 대한 바흐젠의 편애와 카니발적 확장의 가능성을 예측할 수 있을

34) М. Бахтин(1995) "Наброски к статье о В. В. Маяковском," с. 126.

뿐만 아니라, 바흐젠적 맥락에서 현대시의 미학적 특성을 설명할 가능성을 얻게 되기 때문이다.

Возможна своеобразная форма разложения лирики, обусловленная ослаблением авторитетности внутренней ценностной позиции другого вне меня, ослаблением доверия к возможной поддержке хора, а отсюда своеобразный лирический стыд себя, стыд лирического пафоса, стыд лирической откровенности (лирический выверт, ирония и лирический цинизм).

서정시 해체의 독특한 형식이 가능하다. 그것은 내 바깥의 타자의 내적인 가치적 입지가 지나는 권위의 약화와, 합창의 가능한 지지에 대한 믿음의 약화에 의해 조건지어지며, 여기에서 독특한 서정적 자기 수치, 서정적 파토스의 수치, 서정적 열림의 수치가 나온다(서정적 전복, 아이러니와 서정적 냉소주의).<sup>35)</sup>

서정시는 ‘내 바깥의 타자’, 즉 저자의 권위가 약화되는 동시에 ‘합창’의 뒷받침에 대한 신뢰가 약화되면서 서서히 ‘해체’된다. 주인공에 대해 미학적 완결성을 부여하지 못하는 저자의 권위 약화와, 같은 맥락에서 외부로부터 이입되는 ‘리듬’으로부터의 이탈이 해체의 조건이다.<sup>36)</sup> 여기서 ‘합창’의 권위 약화란, 서정적 화자가 타자인 저자의 지지에 의존하는 정도가 약화되는 것을 의미한다. 이 지점에서 ‘목소리의 분열’(срывы голоса)이 가능해진다. 서정시의 화자는 외면적으로 볼 때 고독해 보이지만, 실은 근본적으로 미학적 체험 외부에 존재하는 형식 부여자로서의 저자에 의해 ‘사로잡혀 있기 때문에’ 고독하지 않다.<sup>37)</sup> 그러므로 ‘목소리의 분열’은 바로 서정적 자아가 느끼는 고독의

35) М. Бахтин(1979) "Автор и герой в эстетической деятельности," с. 149.

36) 여기서 ‘합창’이란 ‘리듬’에 복종한 상태를 뜻한다. 바흐젠에게 ‘리듬’은 시적 운율만을 뜻하는 것이 아니라, 형식을 부여하는 일종의 외부적 패턴을 의미한다. 그것은 ‘탈출구’(лазейка)와는 반대로, 외부로부터 이입된 완결성의 계기를 형성한다. ‘리듬’은 내가 ‘나에 대한 나’로부터 이탈해서 타자 속에서, 타자에 의해, 타자를 위해 관계 맺을 경우 내 존재의 윤리적인 수동적 상태를 설명하는 단어가 된다. ‘리듬’ 안에서 ‘나에 대한 나’, 즉 ‘정신’(дух)을 능동적으로 지각하는 것은 불가능하다. 타자에 의해 부여된 ‘리듬’ 속에서 ‘나’는 나 자신을 지각하지 못하고 ‘리듬’에 열중하는 것이다. 예를 들어 내가 관습, 법규, 민족, 국가, 인류, 신의 세계에 결합해 있을 때, 나는 타자의 가치적 육체에 감싸여진다. 여기서 나의 삶은 리듬에 복종하는 것이 된다. 이 경우 내가 체험하고 욕망하고 말하는 것은 타자의 ‘합창’ 속에서이다. 같은 책, с. 103-106 참조.



실감, 즉 저자의 목소리에서 일탈함으로써 가능한 자기 인식이라고 말할 수 있다. 바흐찐이 이러한 '해체'의 사례로 들고 있는 것은 데카당스와 하이네(H. Heine)의 리얼리즘적 서정시, 그리고 보들레르(C. Baudelaire), 베를렌느(P. Verlaine), 라포르그(J. Laforgue)와 안넨스끼(И. Анненский) 등이다. 부분적으로는 벨्ली(А. Белый)의 산문적 서정시들도 언급된다.<sup>38)</sup>

바흐찐이 이들의 작품을 구체적으로 인용하고 있는 것은 아니지만, 우리는 이 '서정적 수치'에 대한 언급을 확대 적용함으로써 현대시의 미학적 특성을 설명하는 유효한 관점을 얻을 수 있다. 마야코프스끼론의 논리적 맥락을 외부적 설명이라고 설정할 때, 이러한 관점은 시의 내부로부터 현대시의 미학적 가능성을 설명할 수 있는 계기를 마련한다. 왜냐 하면, '서정적 자기 수치, 서정적 파토스의 수치, 서정적 열림의 수치', 혹은 '서정적 전복, 아이러니와 서정적 냉소주의' 등은 궁극적으로 텍스트 내부의 저자와 주인공의 관계 속에서 파생되는 것이기 때문이다.

일차적으로 우리는 '서정적 수치'가 서정적 주체의 균열로 귀결될 수밖에 없다는 사실을 염두에 두어야 한다. 그것은 「소설 속의 말」에 나오는 '단일한 말'의 파괴를 수반한다. 왜냐 하면 '단일한 말'은 단일한 주체와 이에 근거한 통일성을 전제로 하는 것이기 때문이다. 여기서 지적해 두어야 할 것은, 근대 서정시의 이 '단일한 말'이란 실상 '무제약자'와 같은 독일 낭만주의 철학의 통일성을 전제로 성립되는 것이라는 점이다. 자아의 '자유'를 모티프로 하는 낭만주의적 통일성이야말로 바흐찐이 말하는 '좁은 의미의 시'를 이루는 '단일한 말'의 전제이다. 자아 외부의 객관적 세계와 그 운동을 자아의 내부로 편입시킴으로써 외부의 말을 지우는 것은 낭만주의적 시어의 전형적인 특성이다. 그것은 세계와 대상과 타자의 구체적 객관성을 약화시키거나 무화시키면서 저자와 화자의 일치를 전제로 한 단일한 언어의 세계를 구현한다.

여기서 우리는 바흐찐이 '서정시'의 전범으로 낭만주의 시대의 시들을 들고 있다는 점을 상기할 필요가 있다.<sup>39)</sup> 근대 서정시의 초기 형태이자 전형이라고 할 수 있는 낭만주의 시들은 근본적으로 '정신의 무한성'(бесконечность духа)에 기초한 일원론의 세계를 지향하는 것이며, 우리가 낭만주의 이후의 시사에서 목격하는 것은 이러한 일원론적 세계의 균열과 그로부터의 일탈이라고 할

37) 같은 책, с. 149.

38) 같은 책, сс. 149-150.

39) М. Бахтин(1979) "Автор и герой в эстетической деятельности." сс. 146-147.

수 있다. 현대시에서 미학적 세계 내부의 화자와 미학적 세계 외부에 존재하는 형식 부여자의 관계는 저 '좁은 의미의 시'에 편입시킬 수 없을 만큼 복잡적이 된다. 현대시의 화자-주인공은 다양한 방식을 통해 저자의 지배를 벗어나는 것이어서, 순수하고 이상적인 '서정적' 언어의 구현은 지속적으로 방해받는다.

솔로비요프(В. Соловьев)의 순수한 상징주의 시 등 전형적인 관념적 '독백성'의 사례들을 제외한다면, 바흐찐적 의미의 '순수한 시어'는 현대시사에서 쉽게 발견되지 않는다. 예컨대, 상대적으로 서정시의 '원형'에 가깝다고 할 수 있는 알렉산드르 블록(А. Блок)의 시들조차 저 '서정적 분열'의 상태에 존재한다고 말할 수 있다. 그의 시에서 '서정적 분열'은 근대적 세계와 자아, 리얼리티와 상징적 관념성 등 다양한 대립 구조 속에서 파생된다. 한 편의 시를 예로 들자.

Под шум и звон однообразный,  
Под городскую суету  
Я ухожу, душою праздный,  
В метель, во мрак и в пустоту.

Я обрываю нить сознания  
И забываю, что и как...  
Кругом-снега, трамваи, зданья,  
А впереди-огни и мрак.

Что, если я, замороженный,  
Сознания оборвавший нить,  
Вернусь домой униженный,-  
Ты можешь ли меня простить?

Ты, знающая дальней цели  
Путеводительный маяк,  
Простишь ли мне мои метели,  
Мой бред, поэзию и мрак?

Иль можешь лучше: не прощая,  
Будить мои колокола,  
Чтобы распутица ночная

От родины не увела?<sup>40)</sup>

이 시는 『무서운 세계(Страшный мир)』에 실린 것으로 1909년에 씌어진 작품이다. 이 시의 어휘들은 이미 블록이 초기 상징주의 시기에 지나고 있던 언어적 특성을 벗어나 있다. 주지하다시피, 낭만주의의 수직적 은유 체계를 상징주의 이데올로기의 체계 안에서 재편한 초기 상징주의 시편들은 지극히 모호하고 추상화된 언어로 직조된다. 초기 블록의 언어는 실재적 사물성의 세계보다는 그 사물성의 이면에 불변항으로 존재하는 형이상학적 세계에 대한 매혹과 불안을 보여 준다. 그 언어들은 시 내부의 질서로 강력하게 편입되면서 지시성 자체를 삭제당한다. 로트만(Ю. Лотман)의 어휘를 빌려 말하자면 그것은 '내적 재코딩화'(внутренняя перекодировка)가 극대화된 세계이다. 이 때 시의 미학적 체험 내부에 존재하는 화자는 외부로부터 이입된 '리듬'에 지배당한다. 당연히 그 '리듬'은 미학적 체험의 외부에 존재하는 저자와 저자의 형이상학적 관점에 의해 발생한다. 시의 언어들은 구체적 대상성을 상실하고 시의 화자는 독자성을 확보하지 못하며 외부로부터 부여된 관념의 체계가 언어를 지배한다. 위의 시에서도 이러한 특성은 부분적으로 관찰된다. 여성형으로 쓰인 '그대'나 '먼 목표', '길을 이끄는 등대'와 같은 어휘들은 초기 상징주의 이데아가 지닌 미학적 관념을 적극적으로 환기하고 있다.

그러나 블록의 미학적 변화 과정 안에서 이른바 반테제-진테제 시기의 시편들에서 이러한 양상은 현격하게 약화되거나 사라지며, 나아가 일종의 아이러니적 상황에 직면하고 있음을 알 수 있다. 위의 시에서 '도시', '눈발', '궤도전차', '건물', '불빛' 등의 명사들은 초기 상징주의의 언어에서 볼 수 있는 모호한 단일성과 관념성을 벗어나 있다. 여기서 '눈'이나 '궤도전차'는 사물성을 상실한 상징적 통일성의 세계를 구성하지 않는다. 오히려 그것은 상징적 이미

40) 지루한 소리와 소음 아래, / 도시의 허망 아래, / 쓸모 없는 영혼의 나는 떠나간다, / 눈보라 속으로, 어둠과 공허 속으로. // 나는 의식의 끈을 끊고 / 무엇을과 어떻게를 잊고... / 주위에는—눈발, 궤도전차, 건물 / 그리고 앞에는—불빛들과 어둠. // 어떤가, 만일 마법에 걸린 내가, / 의식의 끈을 끊어버린 내가, / 모욕받은 자로서 내가, 집으로 돌아간다면 / 그대는 나를 용서해줄는지? // 먼 목표를 알고 있는 그대는, / 길을 이끄는 등대인 그대는, / 나의 눈보라를 용서해줄는지, / 나의 중얼거림을, 시를 그리고 어둠을 용서해줄는지? // 혹은 용서하지 않은 채, / 밤의 진창길이 / 고향에서 뻗어나오지 않도록 / 나의 종을 울리는 것이 좋겠네. А. Блок(1971) *Соб. соч. в 6 томах*, т. 3, М.: Правда, с. 6.

지들과 팽팽한 긴장 관계를 이루고 있는 현실적 세계의 풍경이면서, 동시에 본질의 영역을 떠나 파편화된 구체성의 풍경을 재현한다. 이 파편화된 구체성은 상징적 통일성을 훼손하면서 실재하는 세계의 풍경 속에 화자를 위치시키는 것이다. 이러한 특성은 바흐찐이 서정시에 결여되어 있다고 말했던 것, 즉 '주인공의 체험 속에 나타나는 대상적이며 의미적인 계기들'이 가능하다는 것을 의미한다. 저자-예술가에 의해 창조된 공간으로서의 현대적 도시와 이 도시의 사물들은 화자-주인공의 말을 관념적 단일성으로부터 끊임없이 일탈시키는 기제가 된다.

서정시의 특성에 관한 다음과 같은 언급을 염두에 둔다면, 우리는 이 시가 서정시에 대한 바흐찐적 규정에서 벗어나고 있다는 점을 이해할 수 있다.

Лирика исключает все моменты пространственной выраженности и исчерпанности человека, не локализует и не ограничивает героя всего сплошь во внешнем мире, а следовательно, не дает ясного ощущения конечности человека в мире (романтическая фразеология бесконечности духа наиболее совместима с моментами лирической формы).

서정시는 공간적 표현성과 인간의 유한성의 모든 계기들을 제외시킨다. 서정시는 외부 세계 속에 연속적으로 존재하는 주인공의 모든 것을 지역화하지 않고 경계 짓지 않는다. 따라서 서정시는 세계 내 인간에게 한정성의 명료한 감각을 부여하지 않는다(낭만주의적 표현인 정신의 무한성은 서정적 형식의 계기들에 훨씬 더 잘 합치된다).<sup>41)</sup>

여기서 '외부 세계 속에서 연속적으로 존재하는 모든 것들'은 앞서 서정시에 결여된 것으로 제시되었던 '대상적이며 의미적인 계기들'과 상통한다. 이 계기들은 시의 내부 공간, 즉 화자-주인공이 존재하는 시공간의 구체성 및 실재적 유일성으로부터 발원하는 것이다. 화자-주인공에게 '한정성'의 감각이 결여되어 있다는 지적 역시 이러한 시공간의 구체성과 실재적 유일성의 결여와 관련된다.

그러나 앞서 인용한 시 안에서, 시적 공간 안의 화자-주인공은 도시적 시공간에 편재하는 '외부 세계'의 사물들 가운데서 구체적인 '한정성'을 부여받지 않을 수 없다. 이 '한정성'이야말로 낭만주의적-상징주의적 관념의 '무한성'을 훼손하면서 '반테제' 시기의 블록을 설명할 단서로 기능하는 것이다. 상징적

41) M. Бахтин(1979) "Автор и герой в эстетической деятельности," сс. 146-147.

관념에 대한 환멸의 정서는 이 시에서 혼돈의 눈보라로 표현되고, 나아가 객관적으로 외화된 도시와 그 도시 공간을 걷는 개별자로서의 화자를 지배하는 것이다.

요컨대 이 시의 화자는 일인칭의 시선이 창조하고 관찰하는 시공간이 아니라 '객관화된' 구체성의 시공간에 존재하는 것이며, 이 지점에서 화자-주인공은 확장된 일인칭의 세계가 아니라 외재성을 확보하고 있는 저자에 의해 '창조된 세계'의 부분이 된다. 시적 공간 안에 설정된 이 구체적이며 객관적인 '대상적 계기'들은, 필연적으로 저자에 의해 창조된 구체적 호로노토프를 이루게 된다.<sup>42)</sup> 그리고 이러한 호로노토프적 특성은 저자-예술가에 의해 통일된 '단일한 말'을 끊임없이 배제하면서 긴장 관계를 형성할 수밖에 없다. 요컨대 '창조자로서의 저자'(автор как творец)는 화자-주인공과는 명백히 다른 층위에 존재하는 것이며, 나아가 그는 화자-주인공과 그의 말을 둘러싼 객관화된 세계들이 교차하는 '유기적 중심'(органический центр)<sup>43)</sup>으로 기능하는 것이다. 이제 화자-주인공의 말은 '무한한 자아'의 관념적 단일성 안에 존재하는 저자-예술가의 말이 되지 않는다. 그의 말은 저자의 '말'에 대해 일정한 거리를 확보하고, 이러한 과정 속에서 '단일한 말'의 세계, 즉 관념적 서정성의 세계는 균열을 일으킬 수밖에 없다.

이러한 맥락에서 우리는 위의 시가, 바흐쥰이 설정하고 있는 순수하게 시적인 언어의 특성, 즉 「소설 속의 말」에 나오는 비유적 표현을 빌리자면 '역사 외적 언어'(внеисторический язык)나 '신들의 언어'(язык богов)<sup>44)</sup>로부터 일탈하고 있음을 알 수 있다. 바흐쥰에게 '역사'란 언제나 구체성의 산물이자 그 표현이다. '역사'는 역사적 사실로 기록된 것을 의미하는 것이 아니라, 구체적 세계의 구체적 상황, 인간의 '존재'를 가능하게 만드는 역동적 시공간 자체가

42) 물론 이 '창조된 세계'의 호로노토프는, 시 속에 등장하는 사물과 대상의 '구체성'만을 불가피한 필요 충분 조건으로 삼는 것은 아니다. 사물과 대상의 구체성은 중요한 '계기'로 기능하지만, 이러한 사물성과 대상성이 어휘 차원에서 관찰되지 않는 시의 경우에도 창조된 세계의 '한정성'은 나타날 수 있다. 그것은 화자-주인공의 발화 방식을 통해 다양한 양상으로 표현될 수 있다. 이는 바흐쥰적 맥락의 '스카즈'(сказ)가 그러하듯 타자성의 미학적 거리와 관련지어 설명할 수 있지만, 이를 현대시에 적용할 경우의 세부적 논의는 또 다른 지면에서 이루어져야 할 것이다.

43) М. Бахтин, "Из предьстории романного слова," *Вопросы литературы и эстетики*, с. 415.

44) М. Бахтин(1975) "Слово в романе," с. 144.

다. '역사'의 내부로 들어온다는 것은 곧 구체적 세계의 구체적 사물들 안으로 들어온다는 것이며, 이를 통해 '신들의 언어', 즉 유토피아적 관념성과 이데아의 언어는 배제될 수밖에 없다.

이 경우 화자-주인공의 발화(высказывание)는 다른 층위에 존재하는 저자-예술가의 '의도'와 완전히 동일시될 수 없으며,<sup>45)</sup> 따라서 1인칭 서정성은 가치 판단의 층위에서 분열적일 수밖에 없는 것이다. 예컨대 위에 인용한 시에서 화자를 설명하는 어휘들, 가령 '쓸모없는 영혼의 나'와 '당신'에게 '용서'를 구하는 '나'는 미학적 체험 내부의 화자-주인공에 귀속되면서 미학적 체험 외부의 저자와는 이질적 '거리'를 확보하고 있다. 이 이질성은 가치 판단의 차원에서 나타나는 단순하고 명료한 아이러니를 포함하면서 보다 더 복잡적이다. 화자-주인공이 보여 주는 환멸의 파토스를 '창조된 세계'의 부분으로 환원시킴으로써 '미학적 거리'가 가능해지고, 이 미학적 거리에 의해 화자-주인공과 변별되는 위치에 존재하는 저자-예술가의 시선은 미학적 시공간에 대해 외재적이 된다. 이 외재적 이질성이 활성화되는 지점이야말로 바흐찐이 말하는 '서정적 자기 수치, 서정적 파토스의 수치, 서정적 열림의 수치'를 보여 주는 지점이며, 좁게는 '서정적 전복, 아이러니와 서정적 냉소주의'의 시발점인 것이다. 주의해야 할 것은, 여기서 '서정적 수치'란 단순히 화자-주인공의 심리적 범주를 가리키는 표현이 아니라는 점이다. 이것은 서정적 1인칭에 대한 미학적 자의식의 산물이며, 동시에 저자-예술가와 화자-주인공 사이의 '거리'와 관련된 것이다.

블록의 반테제 시기를 대표하는 시로 자주 언급되는 「미지의 여인(Незна-комка)」 같은 경우도 이와 유사한 맥락의 설명이 가능하다. 「미지의 여인」에서 '미지의 여인'에 대한 화자-주인공의 모호한 언어들은 저자-예술가의 '의도'와 동일한 층위에 있지 않다. 저자-예술가는 화자-주인공을 감싸고 있는 미학적 세계 전체를 관할하는 존재이기 때문이다. 이 경우 이 시의 파토스는 서정적 '수치'와 '분열'을 배제하고는 설명되지 않는다.

45) 바흐찐에게 '시적 발화'란 저자의 의도 자체이다: "시인은 자신의 언어에 대해 홀로 완벽한 주도권을 가져야 하며, 그 언어가 지닌 모든 측면에 대해 똑같은 책임감을 지니고 그것을 오직 자신의 의도에만 종속시켜야 한다. 모든 말은 시인의 의도를 직접적으로 매개 없이 표현해야 한다. 시인과 그의 말 사이에 거리가 있어서는 안 된다. 의미는 단일한 의도를 표현하는 총체로서 떠올라야 한다." 같은 책, c. 109.

중요한 것은, 이러한 맥락의 설명이 블록의 시에만 적용되는 것은 아니라는 점이다. 우리가 모더니즘 시대의 전형적인 '서정시인'인 블록의 시를 택해 논의해 온 것도 이를 강조하기 위한 것이다. 요컨대, 일인칭의 저자-화자가 지닌 '정신의 무한성'은 명백히 낭만주의 시대의 유산이며, 일부를 제외한다면, 대부분의 현대시는 낭만주의 시대의 '단일한 말'과 '정신의 무한성'에서 일탈된 상태에 존재한다. 그 일탈의 정도는 상대적일 수 있지만, '순수한 시어'라는 바흐젠적 개념을 현대시 일반에 보편적으로 적용하는 것은 불가능하다.

현대시의 역사를 보들레르 이후로 파악하는 일반적 관점을 수용한다면,<sup>46)</sup> 바흐젠적 맥락에서 '서정적 수치' 혹은 '서정성의 분열'은 현대시의 보편적 조건이라고 할 수 있다. 보들레르가 '현대성'이라는 용어를 처음 썼을 때, 이 용어는 근대 자본주의 세계의 파편성과 불안을 전제로 한 것이었다. 이 때 현대란 관계적 의미의 '시'를 끊임없이 배제할 수밖에 없는, 보들레르의 표현을 빌면 '덧없고 순간적인 미'<sup>47)</sup>로 미만한 세계를 지칭한다. 이 세계를 전제로 씌어지는 시를 현대시라고 규정할 수 있다면, 우리는 바흐젠적 의미의 '서정적 수치'가 시인의 개인적 내면에서 비롯되는 것일 뿐만 아니라 현대성의 본질적 조건에서 파생되는 것이라는 사실을 이해할 수 있을 것이다.

## 5. 결론: 바흐젠의 '시학'을 위하여

이 글은 서정시 장르에 대한 바흐젠의 관점을 살피고, 이 관점의 내부로부터 현대시의 미학적 '가능성'을 도출하고자 했다. 초기 저작을 살피는 과정을 통해 우리는, 바흐젠이 소설 언어의 대립항으로 설정했던 '순수한 의미의 시어'가 낭만주의 시대의 서정시에 주로 상응하는 표현임을 살폈다. 결국 바흐젠적 맥락의 서정시란, 화자-주인공에 대한 저자-예술가의 외재성이 결여된 자기동일성의 세계를 의미하는 것이다. 이러한 특성은 '정신의 무한성'이라는 낭만주의적 테제와 밀접히 관련되어 있다.

바흐젠의 이론적 맥락을 전제로 할 때, 우리는 현대시의 미학적 가능성을

46) 랑송, G.(1984) 『불문학사 下』, 정기수 옮김, 서울: 을유문화사, 165면. 윤영애 (1998), 『파리의 시인 보들레르』, 서울: 문학과지성사, 13-46면 등을 참조할 수 있다.

47) 윤영애, 같은 책, 29쪽에서 재인용.

두 가지 맥락에서 조명할 수 있다. 하나는 마야코프스끼론에서 나타나는 카니 발리즘의 코드이다. 그것은 30년대 이후의 저작들, 특히 40년대 이후 적극적으로 개진되는 라블레론과 같은 맥락에 있다. 그리고 다른 하나는 초기 저작의 관점, 특히 「행동철학」에서 「저자와 주인공」에 이르는 시기의 관점이다. 특히 「저자와 주인공」에서 바흐찐이 언급했던 ‘서정적 수치’와 ‘서정적 분열’은, 실상 보들레르 이후 진행된 현대시사 전반에 적용 가능한 표현이라고 할 수 있다. 일부를 제외한다면, 대부분의 현대시는 ‘정신의 무한성’에 기초한 낭만주의적 단일성의 언어 관념으로부터 일탈된 상태에 존재할 수밖에 없기 때문이다. 그 일탈의 양상은 시인과 시편들마다 다양할 것이며, 따라서 그 다양한 양상들을 개별 텍스트에 기초하여 구체적으로 추적하는 작업은 앞으로의 과제로 남는다.

한 가지 덧붙여야 할 것은, 이른바 ‘서정적 수치’와 ‘서정적 분열’이라는 현대시의 현상이 ‘시의 산문화’라는 단선적인 표현으로 규정될 수 없다는 점이다. 현대시에서 단일한 말이나 단일한 주체를 무화시키는 균열의 양상은 다양한 계기를 통해 실현된다. 시간 및 공간의 구체성(이는 ‘존재의 유일성’을 증거하는 미학적 범주이며 ‘정신의 무한성’은 그 대척점에 존재한다)과 가치 판단의 이질성이라는 초기 바흐찐의 미학적 범주를 염두에 둔다면, 현대시의 말(слово)이 지닌 ‘미학’은 시간, 공간, 의미의 세 범주에서 공히 ‘단일한 말’의 관념적 단성성을 훼손하는 방향으로 진행되어 왔다고 할 수 있다. 이러한 특성은 ‘시의 산문화’라는 환원론적 관점으로는 포괄되지 않는다.

바흐찐과 루카치가 반대의 입장에서 동일하게 조명했던 지점, 즉, 저 관념적 통일성의 세계를 상실함으로써 배태된 근대 문학의 특성들은 서사시에서 소설로의 이행이라는 문화사적 현상에만 적용되는 것은 아니다. 이러한 관점은 현대시의 발생과 변천을 조명하는 과정에서도 중요한 의미를 지닐 수 있다. 이는 ‘바흐찐의 시학’이라는 표현이 모순어법이 아닐 수 있음을 보여 주는 것이다.



## 참 고 문 헌

- 량송, G.(1984) 『불문학사 下』, 정기수 옮김, 서울: 을유문화사.
- 바흐핀, M. & 볼로쉬노프, V.(1992) 『마르크스주의와 언어 철학』, 송기환 옮김, 서울: 한겨레.
- 빌플린, 하인리히(2000) 『미술사의 기초 개념』, 박지형 옮김, 서울: 시공사.
- 석영중(1990) 「큐비즘, 미래주의, 그리고 마야콥스끼」, 한국노어노문학회, 『노어노문학』, 제3권.
- 윤영애(1998) 『파리의 시인 보들레르』, 서울: 문학과지성사.
- Бахтин, М. М(1975) "Слово в романе," *Вопросы литературы и эстетики*, Москва: Худ. Лит.
- \_\_\_\_\_ (1975) "Из предьстории романного слова," *Вопросы литературы и эстетики*, Москва: Худ. Лит.
- \_\_\_\_\_ (1979) "Автор и герой в эстетической деятельности," *Эстетика словесного творчества*, Москва: Искусство.
- \_\_\_\_\_ (1979) "Роман воспитания и его значение в истории реализма," *Эстетика словесного творчества*, Москва: Искусство.
- \_\_\_\_\_ (1979) *Проблемы поэтики Достоевского*, Москва: Советская Россия.
- \_\_\_\_\_ (1994) "К философии поступка," *Работы 1920-х годов*, Киев.
- \_\_\_\_\_ (1995) "Наброски к статье о В. В. Маяковском," *Диалог, карнавал, хронотоп*, No. 2 (11), Витебск.
- \_\_\_\_\_ (1995) "Лекция о Маяковском," *Диалог, карнавал, хронотоп*, No. 2 (11), Витебск.
- \_\_\_\_\_ (1996) "Проблема сентиментализма," *Соб. соч. в 7 томах*, т. 5, Москва: Русские словари.
- Блок, А.(1971) *Соб. соч. в 6 томах*, Москва: Правда.
- Брейкин, О.(1995) "Философия поступка М. Бахтина и проблема Абсолюта," *Бахтинология: Исследования переводы публикации*, СПб.; Алетейя.
- Корман, О.(1992) "Итоги и перспективы изучения проблемы автора," *Избранные*

- труды по теории и истории литературы, Ижевск: Удмурский гос. унив.  
 \_\_\_\_\_(1992) "О целостности литературного произведения," *Избранные труды по теории и истории литературы*, Ижевск: Удмурский гос. унив.
- Куонджич, Д.(1990) "Смех как 'другой' у Бахтина и Деррида," *Бахтинский Сборник I*, Москва: Прометей.
- Махлин, В. Л.(1992) "Наследие М. М. Бахтина в контексте западного постмодернизма," *М. М. Бахтин как философ*, Москва: Наука.
- Маяковский, В.(1987) *Соб. соч. в двух томах*, Москва: Правда.
- Панькова, Н. А.(1995) "Комментария 'лекцией о Маяковском'," *Диалог, карнавал, хронотоп*, No. 2 (11), Витебск.
- Holquist, M.(1990) *Dialogism of Bakhtin and his world*, London and New York: Routledge.
- Morson, G. S. & Emerson, C.(1990) *Mikhail Bakhtin: Creation of Prosaics*, Stanford, California: Stanford Univ. Press.

**Резюме****Бахтин и 'лирический стыд'**

Ли, Жан-Ук

Исследования о Бахтине ориентировались на прозу и роман в аспекте жанра. Это не даром, потому что Бахтин сам обсуждал больше всего вопросы о прозе и романе, которые относятся к понятию 'диалогичность'. С точки зрения Бахтина, в большинстве поэтических жанров, особенно в лирике, диалогичность слова художественно не используется. Таким образом, что касается лирики, то упоминается вообще в контексте противоположности прозе и роману. Из ранней рукописи "к философии поступка" до сочинений о романе 30-х годов, такая точка зрения о лирике содержится.

Но в рукописи о Маяковском, Бахтин сказал что одна из важнейших исторических задач наших эпох—сдвинуть ножницы прозы и поэзии, уничтожить слишком резкий разрыв между ними. В этом отношении Бахтин рассматривает поэтические слова Маяковского в аспекте разноречия, анти-комнатности, хронотопа современности и площади. Такая точка зрения относится к карнавалу, который мы можем видеть в книге о Рабле.

Но вне карнавализма можно найти эстетические возможности современной поэзии. Мы должны помнить что 'поэзия в узком смысле' Бахтина больше всего соответствует поэзии эпоха романтизма. Это выражается в романтической фразе—'бесконечность духа.' На этом контексте, мы можем извлекать эстетику современной поэзии из раннего творчества Бахтина. В "авторе и герое в эстетической деятельности" упомянут выражение так называемый 'лирический стыд'. Здесь он пишет, что возможна своеобразная форма разложения лирики лирическим стыдом себя, стыдом лирического пафоса, стыдом лирической откровенности (лирический выверт, ирония и лирический цинизм). Но для современной поэзии, особенно поэзии после романтизма, мы можем сказать что этот 'лирический стыд'—общее условие

творчества поэзии. На фоне современного мира после Бодлера невозможно единый лирический голос как в лирике романтизма. 'Единственный голос' рассказчика-горя в современной лирике находится в единственном творенном автором эстетическом мире. Этот единственный мир разлагает единый мир автора. И он занимает собственное место в отношении хронотопа. Здесь рождается лирический 'стыд' и срывы единого голоса. Этот 'стыд', конечно, относится не только к психологическому аспекту, но и к эстетическому.

---

#### 논문심사일정

논문투고: 2003. 3. 10  
 논문심사: 2003. 3. 18 ~ 4. 10  
 심사완료: 2003. 4. 20

---

#### 필자약력(이장욱)

소 속: 연세대학교 연구원  
 출 신: 고려대학교  
 전 공: 19세기 러시아 문학, 현대시  
 대표논문: 「고골과 수사학」(러시아어문학연구논집, 2002)  
 대표저작: