

## Tzvetan Todorov

불가리아의 소피아에서 출생했으며, 소피아 대학에서 슬라브철학을 전공했다. 1963년 프랑스로 이주한 뒤 현재 프랑스 국립 사회과학대학원 (Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales: EHESS)의 예술과 언어연구소 (Centre de Recherches sur les Arts et le Langage) 연구부장으로 재직하고 있다. 주요 저서로는 *Théorie de la littérature: Textes des Formalistes russes*(1966), *Littérature et Signification*(1967), *Introduction à la littérature fantastique*(1970), *Poétique de la prose*(1971), *Qu'est-ce que le structuralisme: Poétique*(1973), *Mikhail Bakhtine le principe dialogique*(1981), *Nous et les autres*(1989) 등이 있다.

## 시적 진실; 세가지 해석

츠베탕 토도로프

약 백년 전부터, 유혈혁명은 아니었지만, 문학에 관한 성찰에 있어 일종의 혁명이 일어났다: 물론 이러한 혁명 이후와 마찬가지로 그 이전에도, 몇몇 예외는 있었지만, 이 분야 전문가들의 견해는 총체적으로 그리고 근본적으로 바뀐 것이다. 전통 속에서 (고대 그리스에서 이루어진) 문학에 관한 최초의 성찰과 이 최근의 시기를 갈라 놓는 수 천년 동안 물론 서로 다른 다양한 견해들이 표명되었다. 그러나 그러한 견해들은 또한 어떤 공통점을 지니고 있는데, 예컨대 문학이란 인간세계를 더 잘 이해하게끔 하고 인간세계에 고유한 가치들과 관련하여 우리들을 보다 더 잘 인도하게 해주는 담론으로 간주되었던 것이다. 시란 즐거움 뿐만 아니라 교훈도 주어야 하며 달리 말하자면 '자연을 모방해야' 한다. 그런데 의견의 대립은 바로 이 직후에 일어난다: 어떠한 방식으로 '교화'가 문학과 결합되어야 할 것인가? 어떠한 가치들이 정확히 문제가 되는가? 이러한 '모방'을 어떻게 이해할 것인가, 그것은 단순한 복제인가? 그리고 '자연'이란 무엇인가, 그것은 현상들의 외관인가, 본질인가, 아니면 다른 어떤 것인가? 그러나 이러한 의견의 대립이 아무리 심각하다고 할지라도 그것은 논쟁에 참여한 모든 사람들이 공유하는 확신, 문학이란 진리의 차원을 소유하고 있으며 가치의 세계와 관련을 맺고 있다는 확신을 완전히 가리지는 못한다. 한 세기 전부터 전문가들의 작업에서 사라진 것은 바로 이러한 공통의 전제이다. 낡은 질문들에 새로운 대답을 제시하기 보다는 오히려 이들은 이러한 질문 자체가 쓸모가 없거나 흥미 없다고 선언한다.

이러한 낡은 주제가 제외되는 방식이 늘 똑같지는 않다. 이점에 대하여 단순화의 위험을 무릅쓰자면 우리는 두가지 주요한 태도를 구별해 낼 수 있는데 왜냐하면 문학의 전문가 자신이 이 세기에는 두개의 넓은 유파들 속에 분류되기(그렇다고 해서 그 두 유파가 서로 섞이는 것을 반드시 싫어하는 것은 아니지만) 때문이다. 그들 중의 하나는 역사주의적은 아니라 해도 역사적인 시각을 선택하는데 있다. 사실상 여기에서는 진리와 가치들에 관련된 질문들이 사라지지 않는다: 그러나

그것들은 근본적으로 자리바꿈을 한다. 전통적인 시각에서는 작품에서 출발하여 세계에 관해 가르침을 받거나 깨닫게된다. 역사적인 시각에서는 세계와 그 가치들로부터 출발해서 이러한 지식의 도움을 받아 작품을 해명하려고 노력한다. 이와 같은 역사주의적인 태도의 한 예를 들어, 마르크스주의자라면 그는 몽테스키외의 작품이 우리가 살고 있는 세계를 더 잘 이해하게 해주는가를 묻는 것이 아니라 이 작품이 몽테스키외가 속했던 사회계급인 귀족계급의 이해관계와 열망을 얼마나 드러내고 있는가만을 묻는다. 아문든 역사주의적 시각에서는 보편적이고 상황으로부터 독립된 진리나 가치들은 존재하지 않으며 그렇기 때문에 그러한 보편적인 탐색은 공허해 질 수 밖에는 없다는 것이다. 따라서 그것은 단지 하나의 환상의 형태일 뿐인 바, 그것의 가면을 벗기고 설명하는 것이 역사가의 임무인 것이다. 여기에서는 진리와 가치들의 문제는 단지 텍스트 이전에만 제기되므로, 알고자 하는 바는 텍스트가 어느 정도로 그것이 출현한 세계를 표현하거나 드러내거나 반영하는가 하는 것이다. 왜냐하면 그것은 시간과 장소 그리고 경우에 따라서는 글쓰는 자의 계급이 무엇인가에 달려 있기 때문이다.

사실을 말하자면 진리에 관한 한 이러한 역사주의적 시각에 있어 하나의 예외가 가능하다: 특별한 진리(아니 차라리 이론)는 전면적인 난파에도 불구하고 살아 남는 것이다: 그것은 자신의 입장을 제외한 모든 것을 자발적으로 상대화시키는 역사가 자신의 이론이다: 역사주의적 신념은 이제 그 자신이 도그마가 될 수 있는 것이다. 나는 어린 시절에 다음과 같이 교육받았음을 기억한다: 모든 작품들이 역사와 장소에 한정되어 있음은 틀림없는 사실이다. 하지만 그것들은 모두 그래도 역시 어떤 이론의 진리 즉 마르크스-레닌주의의 진리를 드러내는데 최선의 경우에는 직접적인 표현으로, 그 이외의 모든 경우에는 반증으로 드러낸다.

문학전문가들의 두번째 유폴는 구조적이거나 구조주의적인 시각을 선택했던 사람들을 규합한다. 여기서 비평가의 임무는 작품 혹은 장르라고 불리는 작품들의 집합을 구성하는 요소들의 확인과 기술로서 생각된다. 이러한 비평가들은 작품이란 진리나 가치들과는 아무런 상관이 없다고 반드시 말하고 있는 것은 아니지만 이러한 문제들에 대한 관심의 전적인 결핍으로 인해 그러한 태도를 암시하고 있다. 반대로 이들의 관심을 끄는 것은 문체구성, 서술형태, 주제들의 연결, 다시 말해서 작품에 내재적인 세계이며 그 밖의 다른 아무 것도 아니다. 여기서도 사실은 역사주의자의 그것과 유사한 메타진리에 해당하는 하나의 예외가 지

적될 수 있다. 비평가는 실제로 작품이 진리나 가치들과 맺고 있는 관계에 대해 자문해 볼 수 있으나, 단지 작품이란 속명적으로 조리가 맞지 않으며, 그 어떤 것도 확인할 수 없으며, 그 자신의 가치들을 전복시킨다는 사실을 확인하기 위해서만, 아니 오히려 비평가는 그와 같은 것들이 사실은 자신의 도그마이므로 그것들을 미리 알고 있기 때문에 결정하기 위해서만 그러하다; 이것이 텍스트를 해체한다고 불리는 것이다. 텍스트의 진리라는 질문 그 자체를 멀리했던 고전적 구조주의자와 달리 후기구조주의자는 그것을 검토하고자하나, 그것에 대한 그의 변하지 않는 설명은 그 질문은 결코 대답을 얻지 못할 것이라는 것이다. 텍스트는 단 하나의 진리, 즉 진리란 존재하지 않거나 아니면 영원히 도달할 수 없다라는 진리만을 이야기할 수 있을 뿐이다. 역사주의자와 후기구조주의자의 이 두가지 예외들은 기실 모든 회의주의와 마찬가지로 모든 상대주의를 구성하는 역설의 변이체일 따름이다: 상대주의 이론의 진리를 제외하고는 모든 것이 상대적이다. 이러한 '수행적 모순'이 이러한 이론들이 오늘날 보급되는 것을 결코 방해하지 않는다는 점을 덧붙이기로 하자.

문학연구 분야에 있어 이러한 조용한 혁명이 일어나게된 이유들에 대해 질문을 던져 볼 수 있으리라. 이러한 의견의 합의가 직업적 비평가들의 공동체 내부에서만 존재한다는 관찰 속에 이미 대답의 한 요소가 포함되어 있다. 문학 학과의 강의실이나 이들 동업자를 위한 전문출판물의 페이지를 떠나자마자 전통적인 태도가 계속해서 우위를 점하고 있음을 느끼게 된다. 일반 작가들과 독자들은 거론하지 않더라도, 철학자들과 정객들, 심리학자와 인류학자들은, 문학에서 해명과 조언을 구하려고 끊임없이 노력하며 전문화된 우리의 작업에는 별로 흥미를 느끼지 못할 따름이다. 『리어왕』을 펼치면서 그들은 셰익스피어가 거기에서 인간의 욕구에 대해서 말한 것이 옳은지 그른지 아니면 마음의 양식이 되는 것인지, 가당치 않은 것인지를 자문할 뿐이지, 16세기 영국에서의 삶의 어떠한 요소들이 작품의 어떠한 부분들을 설명해 줄 수 있는가에 대해서 묻지는 않는다. 『백치』를 읽으면서 그들은 형식적 배열이 아니라 도스토예프스키가 드러내는 인간의 욕망의 논리에 관심을 기울인다. 문학연구에 있어 혁명에 대한 설명은 그러므로 문학연구 자체 내에서 그리고 단지 거기에서만 찾아져야 한다.

나는 문학비평가들이 인식의 본질에 대해 품고 있는 생각 속에 우리의 조그마한 수수께끼에 대한 해답이 있지 않은가를 자문해본다. 이러한 생각은 자연과학에서 비롯되어 우리에게 친숙한 그대로의 과학의 모

델에서 강한 영향을 받은 듯이 보이며, 그 결과 이 두 용어들은 공통의 외연을 지니게 되었다: 과학적이지 않은 올바른 인식은 존재하지 않는다. 왜냐하면 모든 진리는 단지 하나의 진리가 되기 위해서 화학이나 생물학의 저작들에서 발견되는 명제들과 유사한 명제의 형태로 표현되기를 원하며 사람들은 진리란 상승과는(보다 과격한 견해에 따르면 문학비평 그 자체와, 나아가서는 역사 전체와) 아무런 관련을 맺지 않는다고 선언하고 있기 때문이다. 인식이란 최초의 순간에 과학으로(과학의 특정한 모델로) 환원되기 때문에 시가 인식과는 무관하다는 것을 확인하는데-그 결과 슬퍼하건 기뻐하건-별 어려움을 느끼지 않는다. 시에 대한 이러한 인식은 과학에 대한 현금의 숭배와 갈등을 일으키는 커녕 그것의 부차적인 결과인 셈이다; 적대감을 관찰할 수 있으리라고 믿었던 곳에 연대감이 있는 것이다. 그래서 이러한 태도의 변화, 즉 시란 인식과 어떠한 관련을 맺고 있다는 확언은 우리가 시뿐만 아니라 인식 그 자체에 관한 우리의 견해를 수정해야함을 함축하고 있을지도 모른다.

내가 이와 같은 현금의 문학연구에 관한 목록을 작성하는 것은, 서둘러 말하지만, 우리들이 단순히 본론으로 돌아와서 이전의 상태로 복귀해야 한다고 권하기 위해서가 아니다. 역사나 구조에 관한 연구가 지니는 타당성을 부정한다는 것은 어리석은 일일 것이다. 텍스트가 여러 요소들의 섬세한 구성을 지니고 있으며 - 우리는 이를 우리의 선배들 보다 더 잘 분석하는 법을 배웠다 - 환경에 대한 인식이 작품의 이해에 필요 불가결한, 사회적이고 이데올로기적인 환경 안에서 텍스트가 나타난다는 것은 확실하다. 나는 이전에 내 힘이 닿는 한도 내에서, 이러한 새로운 접근들이 약간 발전하는 거에 기여하기조차 하였었다. 반대로 내가 거부하는 것은 작품의 형태적 구조나 그것에 대한 역사의 결정작용 같은 문학적 경험의 단편들이 방법론으로 고착화되는 것이며 '방법론'의 난공불락의 요소로 변하는 것이다. 내가 유감스럽게 생각하는 것은 이러한 부분적인 지식들을 전체적인 설명으로 변형시키는 것인데, 그 결과 이 전체적인 설명은 그의 시야에 들어 오지 않는 이러한 경험의 모든 양상들과 모든 부분들을 거부한다. 우리는 역사주의적 혹은 구조주의적 이데올로기를 수용하지 않더라도, 또한 그에 대한 교조주의적 해석을 받아들이지 않고서도, 역사나 구조를 매우 존중할 수 있다. 역사적 접근과 마찬가지로 구조적 분석은 문학적 진리에 관한 질문을 제쳐두는데 이는 전혀 놀랄만한 일이 아니다. 다만 문제가 되는 것은 그러한 방법론의 실행자들이 질문이 부당한 것이며, 나쁜 과학, 나쁜 이데올로기의

표지라고 암시할 때이다. 문학에 대한 이러한 각각의 접근법들이 정당하다고 해서 그것들 주위에 있는 다른 방법론들의 정당성까지 훼손되는 것은 아니다. 시는 가치와 진리의 추구이다; 이러한 사실을 인지하고 사태의 진전을 구체적으로 알아보려는 것은 결코 부끄러운 일이 아니다.

그러므로 내가 오늘 '시의 진실'의 개념에 대해 자문하고자 하는 것은 특히 이와 관련된 질문들이 웅변적 침묵으로 둘러 싸여 있기 때문이다. 그러나 내가 방금 전에 이야기했듯이 이러한 침묵이 항상 통용되어 왔던 것은 아니다(오늘날에 있어서도 그 침묵이 전적인 것은 아니다). 나는 이 주제에 관련해서 과거의 세명의 작가들의 사상을 간략하게 소개하고자 한다. 레싱, 보들레르 그리고 엘리엇가 그들이다. 나는 가능한 한 각기 서로 다른 작가들을 골랐다; 그들은 서로 다른 세 세기, 세 나라 그리고 세 이데올로기에 속하는데 왜냐하면 그들은 각각 인문주의자, 낭만주의자 그리고 보수주의자이기 때문이다. 아마도 그들이 공통적으로 지니고 있는 유일한 것은-그러나 나의 현재의 관점에서 볼 때 이는 본질적이다-그들 모두 시, 사실, 그리고 가치의 세계 사이에 필연적인 어떤 관계가 존재한다는 것을 믿으며 따라서 그들은 시의 진실에 관해 성찰한다는 것이다.

나는 보들레르로부터 시작하고자 한다. 그 이유는 프랑스인을 첫번째 위치에 두고자해서가 아니라, 보들레르가 그 것의 가장 완벽한 대변자들 중 하나인 예술과 시에 대한 낭만주의적 인식이 내가 보기에는 오늘날의 이데올로기적 세계에서 주된 위치를 차지하고 있기 때문이다. 여기서 건물의 외관과 건물 자체를 구분해야 한다. 그 외관은 예술을 위한 예술의 이론인데, 문자 그대로 파악된 그러한 표현에서 발생할지도 모르는 그대로의 이론이다. 포우Poe의 뒤를 쫓아 그가 '교육의 이단'이라고 부른 것을 맹렬히 비난하면서 보들레르는 그것의 '불가피한 부수물들'인 진리와 도덕에 관한 관념들을 거부했다. 시는 진리가 아닌 허위의 편이며 선전이 아닌 무사무욕의 편이다. 시는 그 자신 이외의 다른 목적을 가지고 있지 않으며 스스로 자족한다. 그렇기 때문에 보들레르가 '악의 꽃'의 서문계획에서 천명했듯이 '훌륭한 행동과 아름다운 언어를 혼동하거나', '잉크와 미덕'을 혼동하지 않도록 경계해야 한다. 그리고 그는 "시인은 어떤 분파에도 속하지 않는다. 그렇지 않으면 그는 한낱 하찮은 인간일 뿐이리라"(t, I, p. 181-2)라고 덧붙인다. 진리에 관해서도 마찬가지로: "시는 진리를 그 대상으로 삼지 않으며 자기 자신만을 대상으로 삼는다(...)진리는 노래와는 아무런 관련이 없다"

(t. II, p. 333) 보들레르 자신은 이러한 행위 그 자체와 그것이 제시하는 기술적 어려움으로부터 그가 끌어내는 즐거움을 위해서만 글을 쓰게 될지도 모른다.

보들레르의 이론이 위에서 말한 것으로 환원된다면 그의 위치는 분명히 시의 진실의 이론가들 사이가 아니라 구조주의의 선구자들 사이가 될 터이다(그는 또한 구조주의의 선구자이기도 하지만 단지 부차적인 방식에 있어서만 그러하다). 그러나 이는 보들레르적 참여의 의미가 아니다. 그는 단지 시인이기만을 원했다; 그러나 그에게 있어 시인이 된다는 것은 '높은 의무들'(t. II, p. 127)을 내포하고 있는 사명이기 때문이다. 시가 진리나 선의 추구에 종속되어서는 안된다는 것은 시의 외부에서 발견되는 것들보다 우월한 어떤 진리와 선을 시 자체가 지니고 있기 때문이다. 시는 이해관계를 초월하는데 왜냐하면 시는 무사무욕을 그 정의로 지니는 아름다움에만 종속되기 때문이다; 그러나 이해관계를 초월한다는 것은(혹은 '자동적', 즉 '자목적적'이라는 것은) 그때까지 인간세계에서 가장 고귀한 것으로 간주되어 왔던 것 다시 말해서 절대적 진리와 절대선의 구현인 신의 속성이다. 성 아우구스티누스가 말했듯이, 다른 모든 사물이나 존재는 무엇인가에 이용되며 우리가 자동적으로 향유하는 것은 단지 신 뿐이다. 그런데 바로 여기에 예술작품과 그의 창조자, 곧 시인이 그와 같이 영예로운 자리에 끌어올려진 것이다.

결국 보들레르는 진정으로는 모순됨이 없이 예술을 위한 예술의 관념에 충실하면서도 동시에 진실에 충실할 것을 시인에게 요구한다. 그가 생각하기에 예술작품은 두가지 양상을 포함하며 두가지 원리에 동시에 따라야 한다: 그 하나는 영원하고 보편적인 것으로서, 대립과 균형, 리듬과 조화의 요구로 이루어지며 다른 하나는 가변적이고 특수한 것으로서, 우리를 에워 싸고 있는 현실세계에 대한 인식에서 나오는 것이다. 보들레르가 '자연의 양상과 인간의 상황을 인식할 수 있는'(t. II, p. 421) 예술가의 능력을 찬양하는 것은 이러한 이유에서이다. 또한 그가 동시대의 화가와 시인들에게 마땅히 '현대적(moderne)'이기를 요구하며 '우리의 넥타이와 윤기나는 장화에 있어'(t. II, p. 407) 시적 태도를 보일 것을 요구하는 것도 이러한 이유에서이다. 그리고 그 자신도 그의 시작품에서 이러한 계획을 성취하기를 갈망했다. '상상력이 진실된 것의 여왕인 것'(t. II, p. 621)은 이러한 의미에서인데 시적 작업은 현실세계로부터 분리되는 것이 아니라 그것과 관련된 우월한 진리에 다가가도록 해주는 것이다.

진리를 '우월한(supérieur)' 것으로 규정했지만 우리는 아직 이러한

인식의 본질을 정의하지 않았다. 그것은 학자에 의해 공제된 것과 동일한 종류의 것이되 다만 더 좋은 질의 것인가? 보들레르는 그렇지 않다고 암시하고 있다: “예술가에게는 복사하는 것이 아니라 보다 간결하고 보다 분명한 언어로 해석하는 것이 중요하다”(t, II, p457). 시인이란 단지 ‘번역자, 해독자’(t, II, p.153)에 다름이 아닌 것도 바로 이러한 의미에서이다. 중요한 차이는 복사하는 것과 해석하는 것 사이에 있다. 학자가 어떠한 사실을 확인할 때 예를 들어 ‘보들레르는 『악의 꽃』을 썼다’고 할 때, 그는 단지 자연을 복사하기만 한 것이며 실제의 삶의 한 요소만을 추출하기만 한 것이다. 시인 역시 세계를 관찰해야 하지만 학자의 이러한 태도를 모방해서는 안 된다. 보들레르가 “시인은 성운의 왕자와 같다”라고 말할 때, 다시 말해서 알바트로스와 같다고 했을 때, 그의 단언은 이전의 명제가 지니는 진리와 같은 종류의 어떤 진리를 포함하고 있는 것은 분명히 아니지만 그럼에도 불구하고 그것은 일종의 진리를 우리에게 드러내준다. 학자는 그의 언술과 외부 세계 사이의 상응 또는 일치의 진리에 사로잡혀 있다(비록 그 역시 다른 곳에서는 시인으로 자처할 수 있고 나아가서는 그렇게 해야 하지만); 시인은 드러냄(dévoilement)의 진리를 열망하며 존재와 상황 그리고 세계의 본질을 말하려고 한다. 그리고 이러한 명제들의 유효성을 판단하는 기준은 같지 않다. 본질적으로 참조적인, 상응의 진리는 사실들과의 접촉을 통해서 검증되는 것이며 본질적으로 상호주관적인 드러냄의 진리는 독자들과 청자들의 다소간 중요한 동의에 의해 인정되는 것이다. 만약 많은 독자들이 시인은 알바트로스와 같다고 생각하기를 수락한다면 보들레르는 진리를 이야기했던 것이다.

보들레르는 시인은 (우월하지는 않다해도 다른) 어떤 진리에 접근할 수 있다고 단언하는 것으로 만족하지 않는다. 그는 또한 시란 그것이 성공한 것이라면 다른 모든 윤리보다 우월한 윤리를 포함하고 있다고 주장한다. 그리고 그의 작품에 『악의 꽃』이라고 이름붙인 시인이 어떻게 윤리의 문제에 무관심하다고 생각할 수 있는가? 보들레르가 거부한 것은 시의 창조 밖에서 이루어진 선(bien)의 추구에 그것을 종속시키는 것이다; 그러나 그는 동시에 예술의 아름다움은 본질적으로 윤리적이고, 혹은 내재적인 ‘예술의 윤리’(t, II, p.194)가 존재한다고 생각한다. 왜 그런가? 왜냐하면 보들레르는 ‘총체적 통일성에 대한 믿음’(t, II, p.41)과 더불어 살았으며 아름다우며 동시에 해로운 책을 상상할 수 없었기 때문이다. 악은 도덕의 위반이 되기 이전에 이미 ‘보편적인 리듬과 운율’(t, II, p334)에 대한, 그러므로 아름다움에 대한 모욕이다.



시인은 악을 만들어낼 수 없는데 왜냐하면 악은 필연적으로 추하기 때문이다. 그런데 아름다움에 대한 요구는 모든 예술의 위반할 수 없는 규칙인 것이다.

이점에 대한 보들레르의 이론은 이전의 교화적 미학의 완벽한 역전인 듯하다. 기독교적 미학에서 아름다움은 선으로부터 나온다. (기독교의 교리가 체계화한) 선을 추구하기만 하면 아름다움은 저절로 따라 오게 마련이며 옳은 작품은 필연적으로 아름다운 것이다. 그러나 보들레르에게는 역으로 아름다운 작품은 필연적으로 옳다. 몇몇 기독교 작품의 아름다움이 드러나기까지 오랜 시간이 걸린 것과 꼭 마찬가지로 보들레르의 주장도 일종의 논점선취(pétition de principe)라고 말할 수 있다: 순환적으로 아름다움을 선으로 규정짓지 않는 한 해로우면서도 아름다운 작품은 왜 있을 수 없는가가 잘 이해되지 않는 것이다. 그리고 세계는 이러한 내적인 조화, 이러한 '전체적 통일성'을 지니고 있어서 그와 같은 부조화들의 출현을 막고 있는 것인지 의심해볼 수 있는 것이다.

그러나 어쨌든 보들레르 자신도 한동안 이를 의심했음에 틀림없는데 왜냐하면 일종의 퇴각진지를 마련해 두었기 때문이다. 그가 암시하는 바에 의하면 만약 예술이 반드시 우월한 도덕성을 지니지 않는다면, 우리가 단순히 도덕에 순응함으로써 얻는 경험보다 더 값진 경험을 예술은 어느 경우에도 만들어주는 것이다. 이상이 댄디(dandy)의 삶의 규칙이며 그는 마치 그것이 예술작품인 것처럼 그의 실존을 구성한다. 이상이 또한 그가 『보바리 부인』의 소송으로부터 끌어낸 교훈인 바, 책이 부도덕하다고 인정되었다하더라도(실은 그렇지 않았지만) 재판관들은 플로베르를 풀어주어야만 했었을 것이다. 아름다움은 선에 우선하니까. 그리고 보들레르 자신도 다음과 같이 썼다:

육체의 아름다움은 얼마나 숭고한 재능인가,  
온갖 비열한 짓에도 용서를 빌지 않아도 되니

(t, I, p. 116)

댄디는 죄나 악을 찬미하지 않는다: 그러나 태도의 고상함과 기쁨의 강렬함이 그의 최상의 원리이기 때문에 그는 법적인 또는 윤리적인 요구들을 고려할 수 없다. 보들레르의 유희주의는 결국 윤리적 무관심과 동일한데 이는 다음의 잘 알려진 시가 표현해주고 있다:

아름다움이여!

내가 천국에서 오건 지옥에서 오건 무슨 상관이나...

악마에서 오건 신에게서 오건 무슨 상관인가?

천사이든 마녀이든 내가 세상을 덜 흥척하게, 시간을

덜 답답하게 해준다면 무슨 상관이 있는가

(t, I, p. 25)

『악의 꽃』의 소송 때 그를 변호했던 보들레르의 친구인 바르베 도르 비이가 공개적으로 그와 갈라선 것도 이때이다: “우리는 예술이 삶의 주된 목적이며 미학이 언젠가 세계를 지배해야 한다고 생각하지 않는다”(t, II, p342)고 그는 썼다.

또다른 보들레르 찬양자가 바로 이 시점에서 그와 갈라서는데, 그는 바로 T. S. 엘리엇이다. 엘리엇은 자신의 시가 ‘포우Poe에서 발레리에’ 이르는, 그 중간에 보들레르와 말라르메를 거치는, 위대한 전통에 많은 것을 빚지고 있다는 것을 알고 있으며 그들에게서 나온 텍스트들을 끊임없이 칭찬하고 있다. 하지만 그는 문제가 되고 있는 이론은, 이론(理論)의 차원에서는, 변호의 여지가 없는 것이며, 심지어는 시인들의 실제작업에 있어서도 그 이론은 더 이상 영감의 원천으로 쓰일 수 없다고 생각하고 있다.

엘리엇은 우리가 앞서 행한 것처럼 이론의 두가지 해석을 구별한다. 즉 건물의 외관은 예술을 위한 예술의 이론이지만, 건물 자체는 예술을 위한 삶이다. 그리고 상세한 비평을 그 두가지에 가한다. 보들레르는 특히 처음의 해석에 연관되어 있다. 그러나 이런 식으로 해석되어지면 이 이론은 사실은 아무에게도 적용되지 않는다. 아니면 그것은 우리가 그 이론을 시인에게 제시된 하나의 교훈으로, 즉 그가 방심하는 것을 피하게 해 줄 일종의 생활규범으로 생각할 때에만 의미를 갖는다. 다시 말해서 시인이 시를 쓸 때는 그는 그 시에만 전념해야 하고 예언자나 사회학자인 척해서는 안되는 것이다. 시를 쓰는 작업이란 시인의 모든 주의를 요구하는 매우 힘든 것이다. 요컨대 그것은 플로베르나 헨리 제임스의(여기서는 철학과 구별해야 하는)작업인데, 그들은 그들의 작업을, 용어의 매우 특수한 의미에서, 하나의 <종교>로 스스로에게 부과하는 것이다. 하지만 이러한 권고를, 이러한 실제적인 충고를 시인이 시를 쓸 때 그의 영혼 속에서 일어나는 것을 묘사한 것으로 생각해서는 안된다. 시인의 또 다른 정신적 관심들과 끊임없이 접촉하지 않는 ‘시적 재능’을 분간해내기 원하는 것은 부질없는 일이다.

자신이 글을 쓰는 동안에 가진 의식적인 의도가 어떠한  
 든지간에, 실제에 있어서 작가는 한편으로는 종교적, 도  
 덕적 신념들과 다른 한편으로는 미학적 쾌락 사이에 존  
 재하는 그와 같은 구별을 식별해내지 못한다.

(에세이 선집 Selected Essays, p. 348)

보들레르가 그의 도발적인 순간에 무어라 말하든지 간에, 사람들은 오  
 로지 기술적인 어려움들을 극복하는 즐거움을 위해 시를 쓰는 것은 아  
 니다.

이미 작가의 경험에는 거의 적용할 수 없게 되었지만 자주적이고 고  
 립된 예술적 활동이 존재한다는 생각은 독자와 청자의 경험을 철저하게  
 배신한다. 책을 읽을 때의 우리의 미학적 즐거움이 어떤 것이든지 간에  
 “이 독서는 결코 하나의 특정한 감각에 영향을 미치지 않는다. 그것은  
 총체적인 인간 존재로서 우리에게 영향을 끼친다. 그것은 우리의 도덕  
 적 종교적 존재에 영향을 미치는 것이다.” (ibid., p. 350) 어쩌다가 우  
 리의 총체적인 경험들과 관계를 끊게 될 문학이란 하찮은 유희가 되고  
 말 것이다. 마찬가지로 우리는 <그의 평가능력이 그의 다른 관심들과  
 개인적인 정열들로부터 완전히 정확하게 분리되고 전적으로 고립된 능  
 력> (시와 선전 Poetry and Propaganda, p. 102)인 어떠한 예술비평가를  
 상상하기가 어렵다. 이와 같은 분리할 수 없음의 이유는 통일을 향한  
 인간 정신의 뿌리깊은 경향이고, 우리가 우리들의 경험을 비추어보는 정  
 신적 환경의 이질성 앞에서의 조바심이다. 우리는 모두, 우리들의 미학  
 적 즐거움이 철학과 도덕에 의해 합법화 될 수 있기를 바랬을 것이며,  
 우리는 행복해지기만을 바라는 것이 아니라 더 나아가 행복하다는 것이  
 당연한 일이기를 바라는 것이다. 엘리엇은 이러한 경향을 객관적으로  
 묘사할 줄 알지만, 그렇다고 그 자신이 언제나 거기에서 벗어나는 것은  
 아니다. 왜냐하면 그는, 시와 지혜 사이의 관계에 관심을 가지면서, 그의  
 마지막 에세이들 중 하나에서 결국 그들을 결합하기에 이르렀기 때문이  
 다. “시의 언어는 지혜를 가장 잘 전달할 수 있다” (시와 시인에 관하  
 여 On Poetry and Poets, p. 226) 이러한 입장은, 그것이 받아들여진다면,  
 그를 예술을 위한 예술이론의 두번째 해석의 의미에서의 낭만주의자로  
 만들 것이다. 왜냐하면 결국 시와 예술은 자신들을 다른 모든 활동들  
 위에 위치시키는 특권을 가지게 되었기 때문이다.

그러나 실제 사정은 전혀 그렇지 않다. 낭만주의적 미학의 거대한  
 흐름과 일치하는 이 미학의 두번째 해석은 엘리엇에 의해 보들레르

보다는 그의 영국인 대변자들 중 몇몇 즉 월터 페이터(Walter Pater)나 매튜 아놀드(Matthew Arnold)같은 이들과 연결된다. 이번에는 예술의 이론이 아니라 삶의 이론이 문제가 된다. 즉 미학이 아니라 윤리의 문제인 것이다. 페이터는 자신의 삶을 하나의 예술작품으로 만들기를 갈망하는 댄디의 철학을 주장한다. 아놀드는 그것에 대한 덜 개인주의적인 해석을 제시한다. 그는 종교 대신에, 경우에 따라서는 철학 대신에 문화를 건립하고자 하는데, 문학은 그 문화의 주요 부품이 되는 것이다. 사실, 아놀드나 그의 계승자들에게 있어서 시란 옛날에는 종교가 맡고 있었던 하나의 커다란 사명, 즉 더도 덜도 아닌 우리를 구원한다는 사명을 맡고 있는 것이다. 진정한 종교적 체험이 어떤 것인가를 알고 있는 엘리어트에게 그와 같은 시도는 실패로 끝날 수 밖에 없다.

사람들이 철학과 독단적인 종교를 부정하는 마당에 시가 종교적이고 철학적인 만족을 제공해주길 요망한다는 것은 분명히 유명한 그림자를 꺼안는 것이다.

(시의 활용 The Use of Poetry, p.118)

한 시대가, 우리 시대의 경우가 바로 그러한데, 종교적 감정을 박탈당한 경우종교를 시로 대체함으로써 그러한 결핍을 보충할 수는 없다. 그렇게 되면 양쪽 모두에게 해를 끼치게 되는 것이다. 이러한 시도들은 치유책이기는 커녕, 우리가 살고 있는 정신적 분열상태의 증상에 지나지 않는 것이다. (중세의) 이상적인 과거에는 시와 종교가 조화로운 관계를 유지할 수 있었다. 하지만 (개인주의적인) 현재에는 종교는 죽어가고 있으며 문학은 점점 더 세속적으로 되어가는데, 그것은 문학이 종교를 대치하는데 더욱 적합하게 하는 것과는 거리가 먼 것이다. 아마도 우리가 이러한 사정을 변화시키고, 시간의 흐름을 거슬러 올라가는 것은 불가능할 것이다. 그러나 최소한 우리는 이 점에 관해서 정신을 바짝차리고 있어야 한다.

만일 우리가 예술을 위한 예술의 이론의 두가지 해석에 대해서 엘리어트가 제기한 비평들의 교훈을 옹화시키고자 한다면 사태는 어렵게 될 것이다. 첫번째 비평은 우리들에게 미학적 체험과 윤리학적 체험은 서로 분리될 수 없다는 것을 보여준다. 두번째 비평은 우리로 하여금 그것들을 뒤섞으려는 시도에 대해 경계를 하게 만든다. 이 서로 대립되는 결론들을 어떻게 연결할 수 있을까? 비록 엘리어트는 그것에 대해서 분명히 언급하고 있지는 않지만, 그 문제에 대한 그의 해결책은 다음과

같은 것으로 보인다. 즉 비록 작가나 독자가 그들의 경험속에서 미학적 요소와 윤리적 요소를 분리할 수 없다 하더라도 이 요소들은 시든 희곡 이든 작품 그 자체 속에는 구분되는 것으로, 나아가서는 자율적인 것으로 남아 있다. 바로 이 때문에 낭만주의적 주장은 지나친 것이다.

사실, 엘리어트는 시를 통해 표현되는 사상은 단지 시의 것일 뿐이고 일반적인 사상과는 아무런 관련이 없다라고 어떻게 단정지을 수 있는가에 대해 의문을 제기 한다. 안에 있는 사상들은 시 밖에서도 존재한다. 문학사 전체가 그것을 입증하고 있는데, 그것은 당연한 일이다. 우리가 본 대로 시작(詩作)이란 그 자체로 너무도 흡수력이 강하기 때문에 시인으로 하여금 그를 둘러싸고 있는 사상가들의 사상을 차용하지 않을 수 없게 만들기 때문이다. “우리는 신학과 철학과 도덕과 정치를 언급하지 않고서는 단테도, 셰익스피어도, 괴테도 깊이있게 이해할 수 없다.” (시와 시인에 관하여 On Poetry and Poets, p. 215) 하지만 이렇듯 사상을 고려한다는 것이 그것을 공유한다는 것을 의미하는 것은 아니다. 그러므로 ‘순수시’란 존재하지 않는다는 결과에 이르게 된다. 모든 시는 필연적으로 ‘순수하지 못하다’. 왜냐하면 시는 사상과 가치들을 필요로 하는데 그것들은 시에만 속하는 것이 아니기 때문이다.

그러므로 결국 엘리어트는, 설사 실제에 있어서는 우리가 우리들의 경험을 분리시키는데 많은 어려움이 있다 할지라도, 시를 두개의 독립적인 관점에서 판단할 필요가 있다고 단정짓고 있다. 미학적 관점은 우리에게 이 작품이 문학적인가, 또 문학으로서 어느정도 완벽한 것인가를 말해줄 것이다. 그러나 그 작품이 ‘위대한’ 것인가를 우리에게 알려 주는 것은 비문학적 판단, 즉 윤리적, 사회적, 철학적 판단이다. 그러므로 우리가 훌륭한 시를 갖기를 원한다면 필수적으로 그 작품의 바탕에 깔려있는 철학 자체가 훌륭해야 한다. “가장 ‘진실한’ 철학이 가장 훌륭한 시를 만들기 위한 최상의 재료라는 것은 별로 의심할 여지가 없다.” (시와 선전 Poetry and Propaganda, p. 106) 엘리어트에게는 가장 진실한 철학은 성 토마스 아퀴나스의 이론과 부합한다는 것을 우리는 알고 있다. 그러나 중요한 점은 거기에 있지 않고, 낭만주의자들과는 반대로 엘리어트가 예술 그 자체에서 발생한다는 어떤 도덕성과 철학을 보다 우월한 것으로 간주하기를 거부한다는 사실에 있다. 게다가 위대한 철학이 없으면 위대한 시가 없다고 단언함으로써, 그는 묵시적으로 시의 실현을 철학의 존재에 종속시키고 있다. 이런 의미에서 그의 관점은 ‘낭만적’이라기 보다는 훨씬 더 ‘고전적’이다.

우리는 세번째 작가인 레싱의 미학적 선택을 묘사하는 간단한 용어를

찾아내는 데 약간의 어려움을 겪을 수도 있다. 사실 우리는 시의 '형식주의적'인 정의가, 『함부르그의 극작법』에서는 또다른 정의인 '사실주의적' 정의와 병존한다고 생각할 수 있을 것이다. 그러나 어쩌면 그것들은 서로 상호작용을 하는 것이 아닐까? 이점이 바로 우리가 살펴보고 애써야 할 문제이다.

형식주의 측면에서 우선 레쌍은 예술과는 무관한 그 어떤 것과의 관계로 예술을 설명하는 모든 것을 비판한다. 모방에 대해서도 마찬가지이다. 레쌍은 모방의 원칙을 거부하지는 않는다. 그러나 그는 그 원칙이 온갖 예술적 해괴망측한 것들에 핑계로 쓰일 수 있음을 환기시키면서 그 원칙이 타당하지 않다고 지적한다. 왜냐하면 모든 것은 자연 속에 존재하기 때문이다. 더 나쁜 것은, 인간 세상에는 존재하지 않지만 시적 재현의 대상이 되는 것이 존재한다는 것인데 그것은 분명히 '다른 모든 예술에서 예술이게 하는 것' (§70, p. 359), 즉 균형과 비율 그리고 내적인 관계들, 다시 말해 작품요소들 상호 간의 구성이다. 교육의 원칙, 즉 예술의 효용성에 대해서도 마찬가지이다. "모랄이 있든 없든, 극작가는 사람들이 자신의 주제로 일반적인 진실을 연역해 낼 수 있는가, 없는가 하는 것에 대해서는 거의 걱정을 하지 않는다." (§33, p. 173)

이러한 외적인 일치를 요구하는 대신에, 레쌍은 어떤 형태적 모델, 즉 작가가 쓰고 있는 장르의 형태적 모델에 복종하기를 요구하고 있는 것 같다. 『함부르그의 극작법』에는 희극의 제약조건들과는 대조적인 비극의 그것들, 또는 서사시나 아니면 우화에 비하여 하나의 전체로서 파악된 드라마의 제약조건들을 표명하는 의견들로 가득차 있다. 각 장르는 그 바탕에 배아를 가지고 있어서 거기에서 그것의 모든 특성들을 추출해 낼 수 있는데, 그 특성들은 하나의 일관성있는 체계를 형성하는 것이다. 우리가 본질적인 특성들(논리의 산물)과 우연적인 산물들(전통의 계승)을 조금이라도 구별할 줄 안다면 말이다. 어떤 특정한 장르 속에서 글을 쓸 것인가를 결정하고나면 작가는 자기 작품의 창작 있어서 이러한 형태적 요구들에 복종해야 한다.

시인은 많은 일을 했지만 자신의 시간을 잃었을 수도 있다. 그의 작품이 우리들에 대해 어떤 효과를 불러 일으키는 것만으로는 불충분하다. 하지만 그 것이 속하는 장르를 고려할 때 그 효과가 자신에게 적합한 효과이어야만 한다.

(§79, p. 407)

사실, 천재는 이 점에 있어서 예외를 만든다. 그는 자신이 원하는대로 장르들을 뒤섞을 수 있다. 하지만 그것은 천재라는 것이 바로 자신이 새로운 장르들을 만들어낼 수 있다는 것을 의미하기 때문이다. 천재는 '자신 속에서 모든 규칙들을 시험할 수 있다' (§79, p. 407)

그러나, 또 다른 측면에서는, 레싱은 작중인물들이 진실한 가에 대해서 마찬가지로 자주 의문을 던지고, "진실하지 않은 것은 어느 것도 위대할 수 없다" (§30, p. 160)라고 단호하게 말하기까지 한다. 보들레르가 그렇게 한 것처럼 그가 두 종류의 진실을 구별하는데 관심을 기울였다는 것을 인정해야만 한다. 레싱은 자신의 구별의 형식을 아리스토텔레스에게서 차용해 왔다. 아리스토텔레스는 시가 모방을 할 것을 요구하면서도, 일반적인 것을 겨냥하는 시와 특수한 것들을 '모방'하는 역사를 구별지었던 것이다. 시인은 역사를 제멋대로 해석할 수 있다. (역사는 경우에 따라서는, 시 창작의 출발점으로 쓰인다.) 시인이 보여주려고 애쓰는 것은 한 개인이 특정한 환경 속에서 어떻게 반응을 보일 것인가 하는 것이지, 어떤 이가 실제로 어떻게 행동했는가 하는 것이 아니다. 시인은 작중인물의 성격의 진실을 찾는 것이지 사실들의 진실을 찾는 것이 아니다. 그러나 일단 이렇게 신중을 기하고 난 후에는, 진실의 요구는 레싱에 의하여 본질적인 것으로 간주되게 된다. 셰익스피어가 위대한 작가가 될 수 있는 것은 그가 '사랑의 본질에 대한 깊은 시각'을 가지고 있기 때문이다. 그의 『오델로』는 '이러한 슬픈 광란, 즉 질투에 대한 완벽한 지침서'이다. 유리피데스가 소크라테스로부터 배운 것은 철학이론이나 윤리적 격언이 아니다. 그것은

인간을 알고 자기자신을 아는것. 우리들의 감각에 주의  
를 기울이는 것, 모든 면에 있어서 가장 끈고 가장 짧은  
자연의 길들을 찾아내고 사랑하는 것, 모든 사물을 그  
자체의 목적에 비추어 판단하는 것이다

(§49, p. 254-5)

그래서 바로 그 때문에 유리피데스는 불멸의 비극들을 쓰게 되었던 것이다. 그러나 이렇게 되면 다시 예술작품의 질을 보증해 주는 것은 형태적 일관성이 아니라 세상에 대한 인식이라고 말하는 것이 되지 않는가?

레스링의 미학은 이 두가지 주장들을 병치시켜 놓는 것에만 만족하지 않고 이와 같이 만들어진 문제에 해결책을 또한 제시한다. 이 해결책은

두가지 주장을 서로 부합되게 하거나, 아니면 더욱 정확히 말하면 작품의 내적 일관성을 작품의 외적 진실의 표지로 생각하는 데에 있다. 레쌍은 자신이 내적 진실다움(Vraisemblance interne)이라고 부르는 양면을 가진 개념을 명확히 규정함으로써 자신의 가설을 추진한다. 여기에서 형용사 'interne'는 작품의 내부에서 실현된 작업, 원인과 결과의 엄격한 연결요소들 서로간의 정확한 배열등을 가리키며, 명사 'Vraisemblance'는 외적 세계와의 관계를 가리키는데, 그 관계는, 아리스토텔레스와 마찬가지로 진실로서가 아니고 진실다움으로 표현되어 있다. 시인은

이러한 성격들을 행동으로 이끌 사건들이 너무나 필연적으로 연이어 일어나도록 하려고 애쓰고, 정열들이 각 작중인물의 성격에 너무나 정확하게 일치되도록 애쓰며, 이러한 정열들을 서서히 이끌어 가려고 애쓸 것이어서, 우리들은 도처에서 가장 자연스럽게 가장 예사로운 사건의 전개만을 보게될 것이다.

(§32, p. 17)

일관성에 대한 관심에서 출발하여 우리는 진실의 효과에 도달하게 된다. 작가는 자신의 소유주를 더욱 논리적이고 더욱 조화롭게 만드는데, 바로 그 점에 의해서 이 소유주는 대우주의 더욱 참된 구현이 되는 것이다.

그러므로 시인은 첫번째 진실을 포기하게 된다. 그러나 그것은 더 우월한 진실, 동시에 다른 어떤 것도 아닌 아름다움에 좀 더 잘 도달하기 위해서이다. 그는 사물을 있는 그대로 재생해내고자 애쓰는 것이 아니라, 어떤 세계, 그곳에는 갈등도 부조화도 없고 원인과 결과가 가장 엄격하게 서로 연결되는, 한마디로 - 예술적 이름으로는 조화라 부르는 - 논리에 따르는 세계를 창조하고자 애쓰는 것이다. 시인은

최고의 신을 축소한 상태로서 모방하기 위해서 현재의 여러 부분들을 자리를 이동시키고, 그것들을 변형시키고, 줄이고, 늘여서, 자기 자신에게 하나의 전체를' 만드는데, 거기에 그는 자신의 의도를 부여하는 것이다.

(§34, p. 177 )

그리하여 시인이 또한 가장 커다란 진실에 도달하게 되는 것은 그가



이 완벽한 내적 조화에 도달하게 될 때이다. 그것이 바로 '내적 진실다움'의 의미이다.

이와같이 미와 진실의 관계 문제를 재정립하고 난 후에 레쌍은 예술과 교육, 또는 도덕 사이의 관계로 관심을 돌린다. 이 후자쪽의 관계는, 우리가 보았다시피, 교훈의 형태를 띠는 외적 도덕에 예술을 종속시키는 것은 아니다. 그렇지만 레쌍은 또한 "우리들은 작가에게서, 그가 재건하거나 창조하는 모든 성격속에, 조화와 의도를 요구할 권리를 가지고 있다"고 주장한다. 다시말하면 내적 진실다움뿐만 아니라 "선(善)이라는 일반적 효과"로 인도하는 궁극의 목적성까지 요구할 권리가 있다는 말이다. 어떻게 이렇듯 외견상으로 서로 상반되는 요구들을 조화시킬 것인가? 레쌍이 암시하는 답변은 다음과 같다: 결국 예술가의 목표인 인간의 행동에 대해, 이상을 향한 인간의 열망들을 고려하지 않은 채, 설명을 한다는 것은 불가능하다. 왜냐하면 그렇지 않고서는 인간을 더 이상 동물과 구별할 수가 없기 때문이다. 이상이 없는 세계의 재현에 만족하고, 그렇게해서 그들 자신이 아름다운 대상의 창조 외에는 일체의 이상을 포기하는 (그것은 문자 그대로의 의미에서의 예술을 위한 예술의 이론이다) 장인예술가들이 아마도 있을 것이다. 그러나 천재는 인간 존재의 이러한 차원을 감히 무시할 수 없으며 그는 우리에게 자신의 진실을 잘 드러내야 할 의무가 있다. - 그것이 그로 하여금 어떤 윤리적 교훈을 만들어내도록 하지 않으면서도 말이다. 천재는

갈망하고 거부하는 우리의 능력을 일깨우고자 하는 의도를 가질 것이다. 심지어는 우리들이 즉각적인 매력이나 반감을 느끼지 않는 소재들에 대해서도 그것들이 매력이나 반감을 일으킬 만한 것이 되게 하기 위하여, 그러할 것이다. 또한 그는 거짓된 빛의 조명이 우리를 속이지 않고, 우리가 갈망 해야 할 것을 피하거나 피해야 할 것을 갈망하지 않게 하기 위해서 언제나 이 대상들을 그들의 진정한 빛 속에 놓고자 하는 의도를 가질 수 있을 것이다.

(ibid., p. 179)

그러므로, 예술과 도덕간의 관계에 대한 문제에 있어 레쌍이 제시한 해결책은 보들레르와 엘리어트가 제시한 해결책들과는 다른 것이다. 그는 예술이 보다 우월한 어떤 도덕성을 그 자체로서 가지고 있다고 하는

낭만주의적 입장을 포기하는 것과 마찬가지로 결국은 시인에게 다른 데에서 형성된 어떤 도덕성이나 철학을 스스로 대변하도록 요구하는 교조적 입장도 포기한다. 레쥬이 암시하는 것으로 보이는 바는 진실 그 자체는 도덕적인 것도, 비도덕적인 것도 아니지만(진실은 가치가 아니다), 그러나 진실을 열망하고, 그것을 표현하려고 애쓰는 것은 도덕적 자세라는 점이다. 그리고 우리가 시인에게 요구할 권리가 있는 것은 바로 이러한 자세이다. 세상의 진실을 말하는데, ‘진정한 빛’을 뿌리는데 자신의 최선을 다했을 때 예술가는 자신의 도덕적 의무를 완수하는 것이다. 이러한 의미에서 셰익스피어는 단테보다 덜 도덕적이지 않다. 그러나 그것은, 보들레르가 바랬던 것처럼, 미는 해로운 것일 수 없음을 의미하는 것은 아니다. 그것은 해로울 수도 있다(시인은 비도덕적인 사람일 수도 있다). 그러나 그때에는 시의 언표에 비도덕성과 시적 진실의 추구인 이 발화 행위속에 내재된 도덕성 사이에 모순, 아니면 어쨌든 긴장이 있게 될 것이다.

이 추구는 레쥬의 모든 미학적 건축물의 주춧돌이다. 그것은 그가 다른 사람들에게는 포착되지 않았을 어떤 진리를 소지하고 있다고 단 한번이라도 믿었다는 것을 의미하지는 않는다. 우리는 그의 멋진 잠언을 알고 있는데 그는 진리를 확실하게 소유하기 보다는, 그 소유를 신에게 맡겨 놓고서는(또한 우리는 모든 독단주의자들에게 맡겨 놓는다고 덧붙일 수 있으리라), 끝없는 자기탐구를 더 좋아한다. 결코 진리에 이르지 못할 것이라는 확신을 유일한 확신으로 가지고서 말이다. 그리고 바로 이것이 레쥬에게서 찾아볼 수 있는 관용에 대한 철저한 옹호와 인류에 대한 교육이 가능하다는 생각이 특이하게도 함께 조합되면서 드러내는 바의 것이다. 오늘날 우리에게서 이해할 수 없는 것으로 보일 하나의 조합인데, 왜냐하면 우리들은 한편에는 이미 그들의 진리를 소유하고 있는 자들(독단주의자들)을, 다른 한편에는 그러한 탐구가 공연한 것이라고 선언하면서 진리탐구를 포기한 자들(회의주의자들)을 설정하는데 익숙해 있기 때문이다. 그러나 그의 ‘내적 진실다움’이 작품의 외부와 내부를 동시에 겨냥하고 있었던 것과 꼭 같이, 레쥬의 ‘항상 활동하고 있는, 진실에의 탐구’ (Eine Duplik, p. 24)는 우리에게 이런 식의 양분법을 피하는 것이 가능하고, 비록 우리가 진실의 영토 위에 우리의 구역을 확고하게 세울 수는 결코 없을지라도, 우리는 진실을 열망해야만 한다는 것을 가르쳐주고 있다.

레쥬는 독백에 의한 확실함보다는 건설적인 대화에 의한 암중모색을 더 좋아한다. 그 스스로가 언급했던 것처럼, 레쥬는 『함부르그의 극작

법』의 전편을 거쳐서, 대화를 통해 진실을 향해 나아갈 수 있도록, 자신과 의견이 대립되는 작가들을 연구한다. 명확한 결과라고는 아무것도 없다. 기껏해야 그는 어떤 확고한 인식의 씨를 뿌렸기를 바랄 수 있을 따름이다. 그의 방법론의 풍요로움을 확신하는 나로서는 시의 진실에 관한 진실을 말하려고 노력하지는 않았지만, 나와는 약간 견해가 다른 세 작가와 함께 그 진실을 탐구해 보려고 노력했다. 그리고 나는 미래의 어떤 인식에 약간의 씨앗을 제공했다는 것 이외에 어떤 목적도 바라지 않는다.

### 참고문헌

BAUDELAIRE, Charles

1975-76 Oeuvres complètes, Pléiade. 2 vols.

ELIOT, T. S.

1933(1964) The Use of Poetry and the Use of Criticism

Faber&Faber

1950 Selected Essays, Harcourt, Brace, Jovanovitch.

1957 On Poetry and Poets, Faber&Faber.

1962 Poetry and Propaganda, in M. D. Zabel (ed.), Literary Opinion in America, Harper, vol. 1

LESSING, G. E.

1981 Hamburgische Dramaturgie, Reclam

(1767-69)

1886 Eine Duplik, in SamtlichxSchrifiten, hrsg. v. K. Lachmann, vol, xiii