

불안의 예술적 표현: 낭만주의의 경우*

김 길 응 (성신여대)

I. 불안의 미적 표현: 송고와 우연

칸트의 선험철학에는 인간의 유추적 사고에 관한 관심이 상당히 폭넓게 담겨 있는데, 『판단력 비판』 1부에 실린, 이념의 세계와 경험현실 사이의 간극을 유추를 통해 매개하려는¹⁾ 인간의 경향성에 관한 탐구도 그 일환이다. 이 문제는 경험현실과 이에 대한 이성적 사유의 문제로 환원할 수도 있겠는데, 구태여 칸트의 주장을 빌려오지 않더라도, 자연 현상과 같은 경험 현실을 끊임없이 이성적인 사유, 곧 인과적인 틀로 이해하려는 것은 매우 인간적인 것임에는 틀림없다. 이성적인 사유에 익숙한 인간은 자연 현상과 같은 경험 현실을 즉자적으로 방치한다는 것은 상당한 불안감을 야기할 수 있어서, 인간은 끊임없이 현실을 대자적으로 파악하려 하기 때문이다. 이러한 예를 칸트는 날아가는 새에서 찾는다. 새는 뺏속이 비어 있고 날개가 있다. 뿐만 아니라 새에게는 꼬리가 있다. 비어있는 뺏속과 날개 그리고 꼬리는 각각 하나씩 관찰할 경우 서로 독립적인 현상이고, 따라서 이것들의 결합은 우연이다. 또 이러한 조합은 수천가지 방법으로 다르게 만들어질 수 있어서, 우연의 결합은 더 늘어날 수 있다. 그러나 인간은 이러한 개별적인 현상을 즉자적으로 이해하지 않고, 비어있는 뺏속과 날개는 날기 위한 목적으로, 또 꼬리는 방향을 틀기 위한 목적으로, 대자적으로 이해하려 들 뿐이다(Kant 1974, 268f.). 칸트에 따르

* 이 논문은 2014학년도 성신여대 교내학술연구비의 지원을 받아 집필하였음.

1) 특히 『판단력 비판』의 서문에 이 논의가 활발하게 나타난다. 이에 관해서는 Kant 1974, 9장 참조.

면 인간이 경험하는 현실로서의 자연은 이처럼 우연적이지만, 인간은 이것을 그 자체로 받아들이지 않고, 끊임없이 이성적 사유를 동원하여 이를 인과적 틀로 설명하려 든다. 따라서 “(자연의 대상의) 형태가 지닌 우연성은 그것의 인과성을 받아들여서 오로지 이성을 통해서만 그 인과성이 가능하기라도 하는 듯이 처리해야 하는 근거가 된다. (...) 이성은 모든 형태의 자연의 산물에서 그것의 필연성을 찾아내야 하기 때문이다.”(Kant 1974, 285) 무질서한 자연 현상을 이성을 통해 질서를 부여하려는 인간의 노력은 칸트의 숭고론에도 그대로 적용된다. 자연에서 목격하는 무한하게 큰 것 혹은 폭압에 인간은 압도될 수밖에 없는데, 그럼에도 불구하고 인간은 이에 압도되지 않기 위해 이성적 사유를 시도한다. 칸트가 미적 범주로서 숭고를 설명할 때, 위압적인 자연과 인간의 이성이라는 두 영역을 늘 함께 고려하는 이유도 여기에 있다. 칸트의 맥락에서 보면, 우연적인 사건을 그대로 방치하지 않고, 이에 대한 인과적 설명을 가하려는 이유는 우연적인 사건, 그 대표적인 예로 폭압적인 자연 현상들이 심어주는 불안 때문이다. 그러나 불안이 증폭되어, 더 이상 이성적 사유에 대한 신뢰가 난망한 곳에, 숭고는 다른 방식을 취한다. 그 예를 버크에게서 찾을 수 있다.

『숭고와 미의 이념의 근원에 관한 철학적 탐구』(1759)에서 버크는 이렇게 말한다.

고통과 위협의 이념을 불러일으키는 데에 그 어떤 식으로든지 적합한 모든 것, 다시 말하면 뉘지 모르게 전율에 차있거나 혹은 전율에 찬 대상들과 관련을 맺고 있거나 혹은 전율과 유사한 방식으로 작용하는 모든 것이 숭고의 근원 가운데 하나이다. (...) 위험과 고통이 너무나 가까워서 우리를 향해 돌진할 때면, 이것들은 모종의 쾌감을 제공해줄 수 없다. 이것들은 절대적으로 전율로 가득 차 있다.

(Hoffmann, Whyte, Giese 2010, 156에서 재인용)

버크의 숭고론에서 위험, 고통 그리고 전율이라는 범주가 두드러지는데, 칸트 이후 니체와 하이데거 그리고 리오타르로 이어지면서 예술에 묘사된 숭고는 버크의 영향을 더 강하게 받는다. “진리의 작품 속 정립은 무시무시한 것

을 열어젖히며 동시에 친숙한 것과 그러하다고 여기는 것을 쓰러뜨린다. 작품에서 열린 진리는 기존의 것에서 입증하거나 유도할 수 없다.”(Heidegger 1980, 61)라는 선언을 염두에 두면 하이데거의 예술론은 예술에서의 숭고를 다루고 있는데, 이것이 의미하는 바는 ‘무시무시한 것’과 친숙한 것의 전복이다. 친숙한 것이 전복되면서 나타나는 무시무시한 것은 예술이 드러내는 진리의 돌발성과 그것이 개시되는 방식의 전율을 강조한다. 하이데거가 말하는 “존재자의 비은폐성”으로서의 진리란 예술은 무엇인가를 모방하지 않는다는 것, 따라서 예술에서는 예술가가 의도하지 않은 그 무엇인가가 관객에게 불현 듯 나타났다 사라질 수 있다는 점이였다. 닳아 낡은 신발을 그린 고흐의 그림에서 하이데거가 유추했던 시골 아낙네의 신란한 삶이 의미하듯이, 하이데거는 예술은 기표로서의 자체 안에 담겨 있지 않은 어떤 것이 진리로서 돌발적으로 나타났다가 사라질 수 있다는 논지, 다시 말하면 기존의 경험을 초월하는 어떤 것, 일상적으로 체험할 수 없는 낯선 어떤 것, 즉 이 철학자가 즐겨 사용한 존재망각의 경험이 예술에서 표현된다는 취지를 이 글에서 상당히 현학적으로 전하고 있다.

물론 하이데거의 예술론의 뿌리는 니체에게 있다. 매우 급진적이었던 니체는 예술을 이해불가능성이라는 개념을 통해 설명하면서, 이것을 미학적 개념으로서 숭고와 동일한 것으로 보았다(Nietzsche 1988, Bd. 2, 280). 인과적인 사유로는 그 의미를 완전히 파악할 수 없는 것들이 주로 이해불가능성과 관련되는데, 이것은 마치 마법의 베일이 둘러싼 건물처럼 “섬뜩함과 숭고”(Ebd., 178)의 분위기를 야기한다는 것이다. 실증, 역사주의, 진리와 같은 개념이 압도하는 시대에 이를 극복할 수 있는 방법으로 니체는 예술의 숭고를 염두에 두었고, 이를 통해 이해할 수 없는 것들이 예술에서 표현될 수 있음을 중시했던 것이다. 헤겔과는 달리 정신의 반대편에서 예술에 접근하면서, 숭고라는 범주를 통해서 신들을 포기해야 하는 시대에 예술이 도달할 수 있는 기능들을 밝혀내려 시도하면서, 니체가 우리는 더 이상 상징적 예술의 의미를 이해할 수 없게 되었다고 선언한 맥락도 이와 유관한데, 그는 이러한 시대에 예술에 남겨진 것은 전율, 숭고의 범주이고, 이를 통해 예술과 진리의 관계에 접

근하려한 것으로 보인다.

다소 의미의 차이는 있지만, 하이데거가 말하는 무시무시한 것과 돌발성, 니체가 말하는 섬뜩함과 숭고는 리오타르의 재현의 포기 혹은 “서술할 수 없는 것을 서술하는 것”(Lyotard 1999, 50)이라는 개념으로 이어진다. 아우슈비츠와 같은 역사적 참상을 경험한 20세기의 예술은 이전과는 다른 예술형식을 선보이는데, 숭고가 그 미적 표현이라는 것이다. 아우슈비츠는 근대의 비극적 미완성을 가리키는 범례적인 이름으로 받아들여질 수 있다라는 말에서 알 수 있듯이, 테크노 자본주의가 가져온 상상할 수 없을 만큼 커진 문명의 파괴의 시대에 예술은 서술할 수 없는 것을 서술하려는 숭고를 미적 기법으로 받아들인다는 것이다. 리오타르는 서술할 수 없는 것을 서술하기 위해서 숭고라는 미적 개념이 동원될 수밖에 없음을 지적하는 셈인데, 여기에는 사회의 위기가 배후에 도사리고 있다.²⁾ 사회의 위기와 숭고라는 미적 범주의 상관성은 하이데거나 니체에게서도 한결같이 드러난다. 하이데거가 돌발성, 사건성 등의 개념을 동원하며 전개한 예술론은 현대기술문명이 야기한 고향상실과 존재 망각이라는 사태를 염두에 둔 것이고, 니체가 말하는 예술과 진리의 관계도 시민사회의 위기와 무관치 않다.

이성적 사유의 힘을 존중하였던 칸트가 『판단력 비판』에서 이성을 통해 우연을 통제할 수 있다고 믿었던 반면, 그 힘에 대한 신뢰가 미약해지는 낭만주의 시대와 그 이후의 미학에서 우연은 더 이상 이성적 사유로 통제되지 않는다. 오히려 문학에서 우연은 그 자체로 제시되면서, 끊임없이 제기되는 시대의 위기와 불안을 표현한다. “우리의 언어와 문화는 난초와 유인원처럼 꼭 그렇게 우연적이고, 수천가지의 소소한 돌연변이의 산물이다”(Rorty 1991, 42)라는 로티의 우연성의 이론이 함축하는 바도 여기에 있다. 실용주의 철학의 흐름을 이어받는 로티에 따르면 문화란 인간이 우연히 일시적으로 만들어낸

2) 흔히 근대의 출발점으로 여겨지는 1800년은 사회의 모든 영역들이 혁명적인 변혁을 보여주는 시기로, 정치에서는 프랑스 혁명이, 경제에서는 산업혁명이, 철학에서는 칸트의 인식론의 혁명이 이 시기에 일어났다. 여기서 사회의 위기는 위와 같은 사회의 혁명적인 변혁을 뜻한다.

것에 불과하고, 여기에는 그 어떤 필연성 혹은 외적인 강제도 존재하지 않고, 따라서 인간과 세계는 더 이상 형이상학적인 진리에 의해 만들어진 것이 아니라 우연의 산물이다. 로티에 따르면 진리라는 것은 역사가 특정한 시간과 공간 안에서 약속을 통해서 만들어낸다. 진리에 종속되지 않은 절대적인 자유를 실현하는 수단이 우연일 수 있는데, 우연은 합목적적인 무엇인가를 추구하지 않기 때문이다. 우연이란 필연이 소멸된 상태를 말하는데, 이런 의미에서 우연이 극대화되면 반어가 나타날 수 있다. 로티는 이렇게 말한다.

어느 서술이 맞는 것인가를 묻지 않은 채, 동일한 사건에 대한 여러 개의 서술들을 마술부리듯이 바꿀 수 있다. 말하자면 (하나의 사건에 대한) 재서술이 본질을 찾아내기 위한 주장이 아니라, 하나의 도구로 보아도 좋을 수도 있다. 그래서 새로운 어휘란 다른 모든 어휘들을 대체시켜야 하는 것이 아니고, 또 실재를 보여준다는 주장을 내세우는 것이 아니라, 단순히 또 다른 어휘이며, 인간이 시도하는 프로젝트이고, 따라서 한 개인이 선택한 은유에 불과하다고 볼 수 있다.

(Rorty 1991, 72)

우연성의 원리를 ‘동일한 사건에 대한 여러 개의 서술’이 가능해진다고 설명하는 로티의 우연론은 “모든 것은 서로 모순된다.”(Schlegel 1964, 86)라는 세계관에서 출발하여 모순과 대립을 의도적으로 드러내어, 자기 창조와 자기 파괴를 반복한다는 낭만적 반어와 근본적으로 동일한 배경에서 출발한다. 슐레겔에서 시작하여 로티에 이르는 과정에서 알 수 있듯이, 우연이라는 범주가 시대의 위기와 불안의 산물인 것은 분명하다. 그러나 우연은 단순하게 불안을 표현하는 데에 그치지 않는다. 여기에는 시대의 위기와 불안에 대한 인식 그리고 이를 넘어서고자하는 자유의 의지가 내재해 있다. 먼저 1800년 유럽 예술작품에 우연이 어떻게 나타나는지를 살펴보자.

II. 우연(1): 티크의 작품에 나타난 광기와 우연

티크의 경우 우연성은 주로 광기와 관련된다. 인물들은 광기에 빠져, 현실을 오인하고, 이로 인해 해당 인물이 인식한 세계는 자의적인 우연성의 특징을 두드러지게 보여준다. 티크의 작품들을 따라가 보자. 단편 『루넨산』에서 크리스티안이 광기에 빠지는 상태를 화자는 “혼란스러워 그는 정신을 차리고 기억들을 서로 연결시켜보려 했으나, 그의 기억은 마치 황량한 안개로 가득 차 있는 듯했다.”(Tieck 1967, II, 69)라고 전한다. 평생에 걸친 기억들이 희미해지고, 더불어 시간적인 선후관계는 물론이고, 일상적인 것과 비일상적인 것이 서로 뒤섞이면서, 구분하기가 어려워진다. 기억들은 서로 인과적인 틀에서 멀어지는데, 이런 상태에서 기억된 사건들은 제시되어도 서로 논리적인 연관성을 맺지못하여, 우연에 의한 구성이라는 특성을 두드러지게 보여준다. 이렇게 해서, 경험 현실과 마술적인 세계가 서로 뒤섞이면서 착종되는데, 이런 현상은 1800년 무렵의 낭만주의 문학에서 자주 목격할 수 있다. 예를 들면 『슈테른발트의 방랑』에서 주인공 슈테른발트가 유년시절을 회상하는 순간, 그 사이의 시간들이 모두 소멸하면서, 회상으로 불러낸 시간이 전면에 등장하고 다른 나머지의 것들은 모두 흘러가는 꿈처럼 변화되기도 한다. 티크의 단편에 등장하는 꿈과 현실, 시간적인 선후관계의 착종은 제기된 사건들을 우연으로 변화시킨다. 사건들은 더 이상 인과적 틀로 설명할 수 없는 상태에 이르기 때문이다. 우연은 다양한 방식으로 티크의 문학에서 작품 구성의 원리로 자리잡는다.

내면세계와 외부세계의 정보들이 서로 왜곡되면서 현실판단에서 논리가 사라지고, 우연성이 강조되기도 한다. 두드러진 예가 호프만의 단편 『모래 사나이』(1816)에서 나타나는데, 이 작품은 나타나엘과 로타르 그리고 클라라의 편지로 시작한다. 이 편지에는 낭만주의의 시학과 관련된 의미심장한 정보들이 담겨 있는데, 그 가운데 하나가 내면세계와 외부세계의 불일치에 관한 것이다. 나타나엘이 클라라에게 보내는 편지에서 나타나엘은 연금술 실험과 아버

지의 죽음이라는 자신이 겪은 유년기의 끔찍한 체험과 기압계장사꾼 코폴라에 관한 이야기를 들려준다. 흥미로운 점은 성인이 된 나타나엘이 코폴라를 아버지와 함께 연금술 실험을 한 코펠리우스와 동일시하는 대목이다. 물론 작품 어디에도 코폴라와 코펠리우스가 동일인인지 아니면 다른 사람인지에 관한 작가의 언급이 제시되지는 않는데, 편지의 수신인인 클라라의 언급을 보면, 이 두 사람을 동일시하는 근거가 나타나엘의 내면세계에 있다는 것을 알 수 있다. 클라라는 이렇게 말한다. “당신이 이야기하는 끔찍하고 경악스러운 그 모든 것들은 당신의 내면에서만 일어나는 것일 뿐이에요. 진짜 실제의 외부세계는 이와는 거의 관련이 없답니다.”(Tieck 1967, II, 13) 나타나엘은 내면화된 과거의 기억이 현재의 판단에 개입하여 코폴라와 코펠리우스를 동일한 인물로 오인하는데, 이것은 내면세계와 외면세계가 착종되어 나타나는 오해의 한 단면을 보여준다.³⁾ 낭만주의 작품의 주인공들이 가장 많은 빈도수로 보여주는 심리적 특징 가운데 하나가 광기인데, 대체로 이 광기는 내면세계와 외부세계의 불일치로 발생한다. 나타나엘의 경우에서 알 수 있듯이, 내면세계와 외면세계가 서로 착종되어 결국 광기에 빠지는 인물들의 세계인식은 독자의 눈에는 온통 우연적 요소들로 가득 차 있다고 보일 수밖에 없다.

흔히 의식과 무의식, 현실과 비현실, 시민사회와 예술세계, 이성적 세계와 에로틱한 감성적 세계의 대립으로 구분할 때, 이에 상응하는 낭만주의 예술에서의 공간이 평지와 산지인데, 후자의 영역에 들어간 인물들이 한결같이 광기에 빠져 세계를 우연에 의해 인식하는 양상도 이런 맥락과 깊은 관련이 있다.

3) 작품 곳곳에 낭만적 반어가 사용되는 이 작품에서 다층적 시각은 일의적인 작품이해를 어렵게 만든다. 나타나엘은 현실을 주관적인 관점에서 파악하고, 반대로 클라라나 오빠인 로타르는 합리적인 시각에서 파악하며, 이 대립적인 관점이 평행을 이룰 뿐, 작가의 시각은 작품 어디에도 어느 한쪽의 편을 들지 않는다. 작가는 클라라의 시각이 지나치게 이성적이거나 현실적이라는 비판을 제기하지도 않고, 그렇다고 나타나엘의 시각을 미화하지도 않는다. 화자는 클라라의 시각이 비록 “냉정하고, 감정도 없고, 산문적”이라고 지적하면서도 동시에 “정감이고, 제대로 되어 있으며 또 어린아이같이 순진하다”고 논평함으로써 주관적인 판단에 빠져 있는 나타나엘을 바라보는 클라라의 시각을 긍정하거나 부정하지 않는다. 뿐만 아니라 작가는 이 두 대립적인 세계를 통합하려는 시도도 보여주지 않는다. 작품을 제대로 읽어보면, 클라라의 시각과 나타나엘의 시각이 공존한다는 점만을 확인할 수 있을 뿐이다.

예를 들면 티크의 『루넨산』(1802)에 등장하는 크리스티안은 산지로 들어가면서 광기에 빠지고, 그 상태에서 그가 체험하는 것들은 온통 인과적으로 설명할 수 없는 우연성의 모습들을 보여준다. 크리스티안이 산속에 머물면서 체험하는 동굴이 궁전이 되고, 산속의 돌맹이는 금은 보화로 인식되며, 숲속에서 만나는 신원이 불분명한 사람은 마법의 여인이 되는 현상이 바로 그것이다.⁴⁾ 물론 우연에 의한 사건의 구성이 사건들의 인과적 연관성을 막으려는 낭만주의의 시학적 전략으로 볼 수도 있다. “지극히 일상적인 삶을 마치 동화처럼 바라보는 방식이 있다. 마찬가지로 이를 데 없이 경이로운 것이 마치 일상적인 것이라도 되는 듯이 그렇게 친숙해질 수도 있다.”(Tieck 1967, IV, 113)라는 작가의 주장에서 드러나듯이, 이러한 기법은 낭만주의의 시학의 일반적인 특징으로 돌릴 수도 있겠지만, 자세히 들여다보면, 크리스티안이 겪는 광기의 근본에는 역시 내면세계와 외부세계가 일으키는 충돌과 그로 인한 우연적인 세계인식이 자리잡고 있다.⁵⁾

초기 낭만주의의 특징을 잘 보여주는 티크의 예술 동화 『금발의 에크베르트』(1797)도 이와 크게 다르지 않다. 작품이 끝나는 대목에서 주인공 에크베르트는 광기에 걸려 죽어가며 땅바닥에 누워있는데, 그가 실제의 외부세계에 속하는 일로 믿었던 것들은 실제로는 고독하고 불안한 자신의 내면이 투사한 것일 뿐이다. 아내 베르타와 마찬가지로 에크베르트도 의식과 무의식, 꿈과 현실이 착종되면서, 다시 말하면 내면세계와 외부세계가 서로 뒤섞이면서, 합리적인 현실이해에 이르지 못하고, 결국 광기에 빠진다. 이 작품에서 광기를 야기하고 또 광기로 인하여 발생하는 가장 핵심적인 모티프가 오인인데, 에크베르트 부부가 자신들이 실제로는 오누이 사이임을 알지 못하는 것과 발터와

-
- 4) 물론 동굴은 에로스적인 성애의 세계와 관련되고, 지하의 세계는 문학과 예술의 세계를 가리킬 수 있는데, 크리스티안은 이런 세계에 접하면서, 서서히 광기에 빠진다. 숲속의 여인을 만나, 그 매력에 사로잡혀 점점 루넨산이라는 환상의 세계에 사로잡히는 크리스티안의 모습은 합리적 분별력을 잃음으로써 광기에 휩싸이는 인간의 모습에 다름 아니다.
- 5) 중세의 음유시인 탄호이저의 작품에 자주 활용되는 비너스가 살고 있는 산의 모티프는 유럽의 정신사에서 상당히 익숙한 배경인데, 유사한 주제가 티크는 물론이고 아힘 폰 아르님과 클레멘스 브렌타노에게서도 나타난다. 노발리스의 『하인리히 폰 오프터딩엔』도 이런 맥락을 잘 보여준다. 이에 관해서는 Lange 2007, 183 참조.

후고 그리고 숲속의 노파가 동일인임을 알아차리지 못하는 데에서 매우 탁월하게 드러난다. 작가는 “가장 경이로운 것이 가장 일상적인 것과 뒤섞였다. 그를 둘러싼 주변의 세계는 다시 마법이 되었다.”(Tieck 1967, III, 25)라는 표현으로 광기를 낭만화시키지만, 티크의 작품이 대체로 그렇듯이 광기가 야기하는 경이란 우연에 의해 인식되는 세계에 대한 또다른 표현에 불과할 뿐이다.

Ⅲ. 우연(2): 클라이스트의 경우

클라이스트의 작품들은 내용상으로 환상과 동화적인 요소들을 찾아보기 어렵고, 형식상으로도 파편적인 작품 구성이나 결말의 부재 등의 요소들이 없어서, 낭만주의와의 관련성을 유추하기 어렵다는 평가를 받는다. 그렇지만 그의 작품들은 대부분 비일상적인 사건들의 우연성과 사건과 사건의 연결의 돌발성을 특징으로 하기에 낭만주의와의 연관성을 완전히 배제할 수도 없다. 또 그의 대부분의 작품들은 낭만주의가 전성기를 누리던 1800년을 전후한 시점에 쓰여진 것으로, 이 시기 문학의 가장 중요한 구조적 원칙으로서의 우연성을 반영하는 당시의 시대적인 분위기를 적극 작품에 담고 있다고 주장한다고 해서, 특별히 오류로 볼 수는 없을 것이다. 낭만주의에 관한 포괄적인 개관서를 낸 크레머는 이렇게 말한다.

그의 작품들은 돌발성이라는 시간형식 속에서 우연성을 보여준다. 그의 작품들은 낮은 질서를 지양하는, 일상적이지 않은 사건의 우연한 발생을 다룬다.

(Kremer 2003, 161)

이 지적에 따르면 우연성을 일으키는 요소가 일상적인 시간과는 달리 시간의 흐름이 중단되면서 사건들이 돌발적으로 나타나고, 이를 통해 낮은 질서가 사라지고 생소한 느낌을 주는 사건들이 발생한다는 점인데, 이것은 티크의 경우와도 크게 다르지 않다. 작가에 따라 우연이 취하는 모습들은 다를 수 있

지만, 우연이 발생하는 원리는 유사한 것이다. 클라이스트의 작품에서 사건과 사건의 결합의 우연성, 다시 말하면 하나의 사건과 예상할 수 없는 결과가 자주 결합되는 양상이 어떤 형식을 취하는지를 이제 더 구체적으로 살펴보자.⁶⁾

서사구조에서 상당한 유사성을 보여주어, 카프카와 자주 비교되는 클라이스트의 작품 『칠레의 지진』(1807)과 『O후작 부인』(1808/10)에는 사건과 사건의 우연한 결합이 두드러진다. 겉으로 보면 가정교사 예로니모와 귀족의 딸 요제페의 사랑을 다루는 평범한 내용의 앞의 노벨레에는 다양한 경우의 우연이 작품을 이끄는 시도동기처럼 기능한다. 예를 들면 신분이 어울리지 않는 사랑과 이로 인한 출산이 알려져 예로니모는 감옥에 갇히고 요제페는 사형선고를 받는다. 연인의 사형선고 소식에 절망하여 예로니모가 감옥에서 목을 매 죽으려고 하지만, 그 순간 지진이 발생한다. 지진이라는 돌발적인 사건의 힘을 얻어 예로니모는 탈옥에 성공하고, 요제페는 사형을 면한다. 예로니모가 자유를 얻는 것은 순전히 지진 덕분인데, 흔히 지진은 자연재해로 부정적으로 인식되지만 이 작품에서는 예로니모에게 자유를 안겨주는 긍정적인 가치로 기능한다.

요제페가 불타는 수도원의 폐허에서 아들 필립을 구하는 장면에서도 화자는 이를 ‘하늘의 천사’의 도움으로 혹은 ‘지금까지 한 번도 세상에 베푼 적이 없는 호의’로 묘사함으로써, 지진을 긍정적 가치로 바라봄을 알 수 있다. 이들이 귀족 돈 페르난도의 가족들을 만나서 요제페가 페르난도의 아들 푸앙에게 젓을 먹이는 장면에 이르면, 이들이 얼마전까지만 해도 죽음을 눈앞에 둔 사람들이었음을 믿기 어려울 정도로 삶과 죽음, 억압과 자유의 급격한 변화가 두드러진다. 지진이 야기한 사회의 급변은 다음과 같은 대목에서도 알 수 있다.

억누를 수 없는 감정이 비록 이 세상에 수많은 비참함을 가져다 주었던 흘러간 날을 일찍이 하늘이 그들에게는 한번도 가져다 준 적이 없는 선행으로 부르게 만들었다. 그리고 실제로 이 세상의 인간의 온갖 재화들이 파괴되고, 온 자연이 혼

6) 클라이스트가 자주 사용하는 서사적 표현 방식, 예컨대 “...한 상황이 발생했다.”라든가, “...했을 때, 바로 ...했다”라는 문장들은 이러한 우연성을 드러낸다는 기존의 연구결과도 있다.

들리는 위기에 처한 이 참혹한 순간에 인간의 정신 자체가 마치 아름다운 꽃처럼 피어나는 듯이 보였다. 눈길이 미치는 들판에는 온갖 신분의 사람들이 뒤섞여 누워있는 모습이 보였다. 왕과 거지, 귀부인과 농사꾼 아낙들, 관료들과 일용직 노동자들, 수도원의 신부들과 수녀들이 말이다. 그들은 서로에게 연민의 감정을 느끼며, 서로를 도와주며, 목숨을 부지하기 위해 남겨놓은 것을 기쁜 마음으로 나누었다. 마치 온세상 가득 퍼져나갔던 불행을 극복한 모든 사람들이 이 불행으로 인해서 하나의 가족이 되더라도 한 것처럼. (Kleist 2015, 44)

지진이 ‘왕과 거지, 귀부인과 농사꾼 아낙들, 관료들과 일용직 노동자들,’과 같은 극단적인 신분의 대립을 해소한다는 설정은 위협적인 지진이 파괴 대신에 새시대를 열어줄을 의미하는데, 이러한 장면 설정방식은 의미의 극단적인 변화를 뜻하고 따라서 매우 우연적이다. 지진으로 인해서 사형수가 탈옥에 성공한다는 장면 설정에서도 삶과 죽음의 가능성이 급박하게, 다시 말하면 돌발적으로 뒤바뀌는데, 이러한 급변은 인과적인 매개항이 분명하지 않는다는 점에서 우연적이다. 물론 지진이라는 사건이 제시되기는 하지만, 지진은 예측할 수 없는 천재지변이라는 점을 염두에 두면, 지진이라는 매개항이 우연성을 약화시키지도 못한다. 지진이라는 기표도 반드시 긍정적인 가치로 인식되는 것도 아니다. 작품에서 긍정적으로 인식되는 지진은 별다른 계기도 없이 부정적으로 바뀌기도 하는데, 예를 들면 기독교계통의 성직자들은 발생한 지진을 소돔과 고모라의 사건보다도 더 큰 혐오스러운 대참사로 이해한다. 신분이 맞지 않는 두 젊은이가 벌인 위험한 장난이 도덕의 타락을 보여주었고, 신이 이에 분노하여 지진을 일으킨 것이라는 것이다. 성직자들의 이러한 견해는 결국 요제페의 아들로 오인을 받은 푸앙의 죽음이라는 폭동적 상황으로 이어진다. 지진이라는 하나의 사건이 한편으로는 구원으로 또다른 한편으로는 처벌로 이해되는 것은 전혀 관련없는 상반된 의미가 중첩되는 것을 의미하고, 이것은 작품 구성에서 우연성을 강조한다.

우연과 의미의 급변은 『O 후작부인』에서도 매우 중요한 서술원칙을 이룬다. 작품은 매우 수수께끼같은 사건으로 시작한다. 북부 이탈리아의 후작의 미망인이 신문에 광고를 내어, 자신도 모른 상태에서 임신하였음을 알리고,

아이의 아버지를 찾는다. 후작 부인 스스로가 “도대체 이런 일이 자연의 영역에서 가능하기라도 하느냐?”(Kleist 2015, 21)라고 묻는 대목에서 알 수 있듯이, 성모 마리아의 수태에 비유되는 임신한 여자가 아이의 아버지를 모른다는 것은 매우 패러독스에 가까운 이례적인 사건이다. 인간의 이성적 사유로는 이해하기 힘든 일이 현실에서 발생했는데, 이것은 클라이스트의 서사전략에서 자주 시도되는 기법으로, 인과적 논리성을 벗어나려는 낭만주의의 시학을 떠올리기도 한다. 물론 이 사건은 육체와 정신의 관계에서 본다면, 육체는 임신 상태이나 정신은 이를 인지하지 못하는 현상으로 파악할 수도 있겠지만, 전체적으로 이 작품은 불가해한 이 사건을 해결하는 방식으로, 마치 범죄소설처럼 진행된다.

O후작부인의 아버지가 관할하는 요새를 러시아군이 점령했고, 러시아군의 장교는 자기 병사들이 O후작부인을 겁탈하지 못하도록 아직 불길이 미치지 않은, 궁정의 다른 날개채로 데리고 간다. 전투라는 폭력적인 상황을 목격한 후, 안전한 곳으로 옮겨진 후작부인은 의식을 잃은 채 실신하고, 러시아군 장교가 그녀를 범한 후, 다시 전쟁터로 나간다. 이렇게 후작부인은 러시아 장교가 아이의 아버지임을 모르는 상태에서 그를 자신을 구해준 천사로 이해할 뿐이다. 그러다 신문광고를 보고 러시아 장교가 후작부인과 관계를 맺던 당시의 복장을 하고 찾아오게 되어, 사건의 전후 맥락들이 밝혀진다. 생명을 구해준 러시아 장교는 천사였지만, 이제는 자신을 범한 악마로 변해 있다. 천사가 악마로 급변하는 상황이 이 작품에서 다시 드러난다. 의미의 급변은 잉태한 아이를 염두에 둔, 화자의 다음과 같은 설명에서도 뚜렷하게 나타난다.

최고로 순결하고 순수하게 수태한 이 아이, 태생이 비밀스럽기까지 해서 다른 사람들보다는 태생이 더 신의 핏줄처럼 보이는 이 어린 아이에게 시민사회에서 오점이 붙여질 수 있다는 생각만 하다보면 그녀는 참기가 어려웠다. (Kleist 2015, 31)

신의 핏줄처럼 보인다는 말은 성령으로 수태에 이른 성모 마리아의 경우를 연상시키는데, 후작부인은 자신의 내면에서는 이 아이를 순수하게 파악하지

만, 외부의 세계에 속하는 시민사회는 이 아이에게 간통으로 태어난 사생아라는 낙인을 찍을 수 밖에 없다. 아이의 수태를 둘러싸고 신의 핏줄이 의미하는 순수함과 시민사회의 오점이 뜻하는 죄의식이라는 두 극단적인 대립이 서로 아무런 매개없이 결합된다. 작품 결말부에서는 신문광고에서 밝힌 약속을 실현하라는 가족들의 권유에 따라 이들은 결혼에 이르고 이로써 걸으로는 해피엔드의 구조를 보여주지만, 이러한 결말이 낙관적 미래와 안정적인 사회를 반영한 것은 결코 아니다.

흥미로운 점은 클라이스트의 작품에서 우연한 사건들을 체험하는 주인공들이 한결같이 보여주는 의미와 가치관의 혼란인데, 그의 작품의 주인공들은 이해할 수 없는 상황에 직면하여 자신의 경험과 신념을 재구성하지 않을 수 없게 된다. 우연적으로 발생한 돌발적인 사건으로 인해 과거의 경험과 신념이 무력화되고, 또 그렇다고 해서 이런 상황에서 벗어나서 새로운 질서를 구축할 수도 없다. 돌발적으로 발생하는 사건들에 속수무책으로 놓여 있을 뿐이고, 스스로 새로 질서를 만들며 이러한 상황을 돌파할 수도 없다. 작품 시작 부분에서 후작부인은 요새의 사령관인 아버지라는 외적인 힘에 의해 남편의 죽음이라는 충격을 이기고 평온한 삶을 누리며, “순결한 의식”을 지키며 내면의 평온을 유지하지만, 이것은 자신의 의지와는 무관하게 돌발적으로 발생한 전쟁과 러시아 군인의 강간이라는 외적인 사건에 의해서 무너진다. 마찬가지로 후작부인에게 주어지는 해피엔드도 후작부인 자신의 결단에 의해서가 아니라, 외적 상황에 의해서 가능해진다. 따라서 후작부인이 겪는 새로운 상황은 안정된 것이 아니라, 작품 시작부분에서 돌발적으로 이루어진 상황의 연속선에 놓여 있을 뿐이다. “자아는 먼저 우연에 의해 만들어진 상태에서, 지속으로서의 자아는 우연에 대한 반대의 힘을 만들 수 없다.”(Hermann 1967, 382) 불확실성을 함축하는 우연은 늘 불안을 전제로 한다. 우연이라는 범주를 작품 구성에 적극 활용하여 사회의 위기를 표현하려 했던 클라이스트는 카스파 다비드 프리드리히의 그림에서도 사회의 위기의 표현으로서 우연을 읽어내며 이를 불안과 관련지어 설명한다. 이제 이 화가의 그림을 살펴보자.

IV. 우연(3): 프리드리히의 그림

1810년 가을 베를린 아카데미 전시회에 카스파 다비드 프리드리히의 『바닷가의 수도승』이 출품되었다. 이 그림은 겉으로 보면 카푸친 교단의 수도승이 바닷가 백사장 끝부분까지 나아가서 바다를 사이에 둔 먼 곳을 응시하며 깊은 사념에 잠겨있는 모습을 매우 사실적으로 그리는 듯이 보인다. 흥미로운 점은 클라이스트가 이 그림을 관람하고 『베를린 아벤트블랏터』에 감상문을 기고하는데, 그 핵심은 이 그림을 슬프고 불안한 것(Kleist 1961, II, 327)으로 보았다는 점이다. 클라이스트가 이 그림에서 느끼는 불안은 어디에서 연유하는가? 먼저 그림을 살펴보자.

그림은 바닷가 모래밭에 서 있는 인간의 모습이 무척 왜소하게 보일 정도로 작은 반면 바다는 끝을 알 수 없을 정도로 광대한데, 이것은 숭고의 전형적인 묘사방식이다. 무한성을 암시하는 듯한 광대한 자연은 초라한 인간과 대조되고, 이런 배경에서 인간의 이성은 더욱 더 무기력해질 수밖에 없다. 압도할 듯한 위압적인 자연과 왜소한 인간의 대조는 파괴적인 자연과 무기력한 인간의 모습에서 더욱 분명하게 드러나는데, 인간은 광대무변한 자연을 바라보며 눈을 감을 수밖에 없다. 인간은 도저히 이해할 수 없는, 따라서 해결할 수 없는 시각적 자극을 마주할 경우, 눈을 감을 수밖에 없는데, 바닷가에 서 있는 수도승의 모습이 이를 잘 보여준다. 이 그림을 관람한 후, 멘델스존 Moses Mendelssohn이 밝힌 다음과 같은 감상평은 이 그림에 묘사된 인간의 무기력함을 더욱 선명하게 밝혀준다.

함께 속하는 어떤 것을 인지하는 감각들이 그것의 경계를 파악하기 위해 이리저리 헤매다, 무한 속으로 사라지고 만다. 그 결과... 처음에는 전율이 우리를 뒤덮게 되다가, 결국에는 현기증과 유사한 어떤 것이 나타나, 대상에서 우리의 눈을 돌리게 만든다. 광활한 대양이 이러한 종류의 느낌을 불러일으킨다.

(Mendelssohn 1929, 456)

멘델스존이 체험한 전율과 무기력함은 클라이스트가 이 작품을 관람하면서 느끼는 핵심이기도 한데, 이러한 감정은 작품의 구도에 드러나는 우연성에 많은 것을 의지한다. 그림은 전체적으로 추상으로 옮겨가고, 관람자가 인식할 수 있는 대상들이 거의 없다. 클라이스트가 이 그림을 관람하면서 “이 그림은 둘 혹은 세 개의 지극히 비밀스러운 대상들과 함께 마치 묵시록처럼 놓여있다”(Kleist 1961, II, 327 f.)고 말한 이유도 여기에 있다. 얼핏 보아도 이 그림은 서양의 전통적인 풍경화와는 완전히 다른 화풍과 구도를 보여준다. 먼저 전통적인 풍경화에서 볼 수 있는, 어두운 색에서 시작하는 전경 대신에 전경에 밝은 색이 제시되고, 어두운 색은 마치 검은 색의 굵은 선을 수평으로 그어놓은 것같은 화면의 중간부분에서 찾아볼 수 있다. 이러한 화면구성방식은 화면의 중간쯤에서 비로소 서서히 밝아지면서 관람자의 시선을 소설점으로 모아가는 전통적인 화법과 배치된다. 더불어 화가는 지적인 조작을 동원하여 대상들을 매우 인위적으로 배치한다. 겉으로 보기에, 그림은 멀리서 바라보는 풍경을 있는 그대로 그리고 있는 듯하지만, 실제로는 치밀한 배치를 통해 인위적으로 재구성되고 있음을 알 수 있다. 먼저 그림에서 유일하게 살아있는 인간의 모습을 하고 있는 수도승은 작품 왼쪽 아랫부분에 배치됨으로써, 화면의 중심에는 특별한 의미를 지니는 대상들이 사라진다. 수도승은 화면에 등장하는 몇 가지의 대상들 가운데 하나일 뿐, 더 이상 대상들을 통합하는 의미를 갖기 어렵다. 오히려 그림의 주요 구도는 백사장과 바다 그리고 하늘을 뜻하는 가로로 그어진 세 가지의 굵은 선들인데, 이것들도 서로 관련성을 보여주지 않고 끝이 없이 좌우로 이어지고 있을 뿐인데, 이러한 화면 구성방식은 대상들의 인과적인 결합과 의미의 유추를 어렵게 만든다. 클라이스트가 이 그림을 관람하면서, 둘 혹은 셋의 지극히 비밀스러운 대상들만을 볼 수 있다고 말한 이유도 여기에 있을 것이다. 뿐만 아니다. 화면의 좌우는 물론이고, 상부와 하부를 이루는 하늘과 백사장도 테두리 없이 아무렇게나 잘려져 있는데, 이것은 그림에 제시된 대상들이 우연적임을 의도적으로 드러내는 듯하다. 이런 조작을 통해서 화가는 이 그림이 별다른 의미를 두지 않은 채로 자연의 일부를 아무렇게나 잘라온 것같은 느낌을 준다. 클라이스트가 이 그림을 평가하면서,

“단조롭고 끝이 없는 이 그림은 테두리만을 전경에 내세우기 때문에, 이 그림을 바라보면, 마치 사람의 눈꺼풀이 잘려나가 있는 듯하다.”(Ebd.)고 말한 이 유도 여기에 있다. 그러나 이 그림에는 고도의 지적인 조작이 담겨 있다. 화가는 추상으로 옮겨가는 이 그림을 통해서 더 이상 현실의 바다를 그리려 한 것이 아니라, 자신의 내면의 심리를 표현하려 하기 때문이다.

화가는 그림을 통해 전달하려는 대조와 대립의 구도를 더 선명하게 드러내기 위해 그림을 모방이 아닌 추상의 구도로 변화시키는데, 빛이 밝게 비추는 하늘이 이루는 역삼각형과 인간이 놓여 있는 바닷가의 백사장이 보여주는 삼각형의 대조가 먼저 눈에 뜨인다. 위에 위치한 역삼각형과 아래에 놓인 삼각형의 대조는 위의 그것이 압도함으로써, 무너질 듯 불안감을 조성한다. 화면이 두 개의 삼각형을 통해 구성되면서, 그림은 원근법을 파괴하는데, 이 그림에서 원경과 근경만 제시될 뿐, 중경이 생략되는 이유도 여기에 있다. 뿐만 아니다. 관람객의 시선은 대체로 그림의 소실점에 모아지는데, 원근법을 무시하는 이 그림에서는 소실점이 사라지고, 따라서 관람객의 시선은 두 개의 삼각형이 모이는 곳에 위치한 수도승에 고정될 수밖에 없다. 이러한 화면 구도를 통해서 화가는 관람객으로 하여금 수도승의 감정을 공유하게 만든다. 깊은 사념에 잠긴 수도승의 시각에서 이 그림을 보면, 유한한 인간은 무한한 자연을 통해 상대화되고, 또 마찬가지로 무한한 자연은 유한한 인간에 의해 상대화된다. 유한과 무한이 서로 대조되는 이러한 방식은 우연의 극단적인 배치에 다름 아니다. 수도승은 유한한 자신의 관점에서 무한한 자연을 관조하고 이해하려 함으로써 무한한 자연에 도달하려 하지만, 자연은 그림의 구도 전체를 압도함으로써 유한한 인간의 이성적 사유를 더욱 초라하게 만든다. 이러한 기법은 우연이라는 구성원칙을 통해서 대립적인 것을 함께 제시하고, 또 대립적인 내용들을 서로 상대화함으로써, 자기 창조와 자기 파괴를 반복하는 낭만적 반어의 원리를 보여준다.

수도승의 입장에서 역삼각형으로 표현된 광대한 자연은 승고의 감정을 불러일으킬 수밖에 없다. 턱에 귀 오른손이 암시하는 깊은 사념은 불안을 전제로 한 멜랑콜리의 표현인데, 그가 바라보는 자연은 깊이를 알 수 없는 구름에

가려 있어서, 실체를 알 수 없다. 프리드리히 스스로 이러한 공간 구성을 숭고로 이해하면서 이렇게 말한다. “한 공간이 안개에 덮혀 있다면, 그것은 더욱 크고, 더 숭고하게 보이며, 상상력을 고양시키고 기대감을 불러일으킨다. 마치 베일을 쓴 소녀처럼.”(Hinze 1968, 133에서 재인용) 이제 이런 맥락에서 보면, 클라이스트가 이 그림을 관람하면서 목시록의 분위기를 느끼는 이유도 분명해진다. 잘 알려져 있듯이, 클라이스트는 수도승을 보면서 이렇게 말한다. “이 세상에서 이 자세보다도 더 슬프고 불안한 것은 없다. 유일한 삶의 불꽃은 저 멀리 죽음의 영역에 놓여 있다.”(Kleist 1961, II, 327 f.) 인간의 유한성을 인식하고 있는 수도승은 무한한 자연을 바라보면서, 삶의 의미를 묻는다. 무한한 자연에 둘러싸인 상태에서 인간의 유한한 삶이 무슨 의미를 지니는가? 무한을 뜻하는 자연으로서의 하늘과 대지는 서로 잇닿아 있고, 그 사이에 유한한 인간이 위치하는데, 이러한 대립관계는 수평적인 자연과 수직적인 인간의 모습으로 서로 대비된다. 삶의 불꽃이 살아있는 바다 너머로 건너가고 싶지만, 검은색으로 표현된 거대한 바다가 막고 있어서 그럴 수도 없다. 클라이스트는 이렇게 말한다.

바닷가에서 무한한 고독속에서, 우울한 하늘 아래, 한없는 사막과 같은 바다를 바라다 보는 것은 멋진 일이다. 우리는 그곳까지 갔고, 또 되돌아와야만 하며, 그곳을 넘어가고 싶지만 그럴 수는 없다. 우리는 살아가기 위해 모든 것을 재어보지만, 삶의 소리는 파도 소리, 바람 소리, 구름 흘러가는 소리, 외로운 새의 울음소리에서나 들을 수 있을 뿐인데, 이런 것들도 역시 멋진 일이다. 인간의 심장이 만들어내는 요구와 말하자면 자연이 인간에게 가하는 요구의 거절도 역시 멋진 일이다. (Ebd.)

이 인용문에 이어서, 클라이스트는 수도승이 광활한 자연을 마주하면서 대하는 느낌을 자신이 이 그림을 관람하는 느낌과 서로 비교한다. 수도승이 바다 너머의 “삶의 불꽃”과 자신이 처한 외로운 현실의 대립에 처해 있듯이, 이 그림을 관람하는 자신과 그림 사이에도 유사한 관계가 형성된다는 것이다. 클라이스트는 이렇게 말한다.

내가 그림 자체에서 찾아내게 되는 것을 나는 먼저 나와 그림 사이에서 발견한다. 말하자면, 내가 그림에 대해 요구하는 것과 그림이 나에게 가하는 요구의 거절이 그것이다. 그래서 나 스스로가 카프친 교단의 수도승이 되고, 그림은 모래사장이 되지만, 내가 동경의 마음을 가지고 그 너머를 응시하게 될 곳, 즉 바다는 완전히 사라지고 없다. (Ebd.)

그림에 그려진 카프친 교단의 수도승은 삶의 불꽃을 향한 동경을 토대로 깊은 사유를 통해서 바다를 넘어가려고 꿈을 꾸지만, 수도승에 감정이입한 자신은 삶의 불꽃을 향해 나아갈 수도 없다. 바다마저 사라져 버리고 없으니, 그 너머를 향해서 나아갈 동경마저 사라지고 말기 때문이다. 바로 이 지점에서 “세상에 이러한 위치보다도 더 슬프고 불안한 것도 없다.”(Ebd.)라는 내용의 이 그림에 대한 클라이스트의 유명한 평론이 정점을 이룬다.

V. 맺는 말

어느 시대이든지 사회의 위기는 작품에 예민하게 반영된다. 위기를 표현하는 방식은 시대에 따라 다를 수 있는데, 모더니즘 예술의 출발점으로 잘 알려진 낭만주의 시대의 작가들은 위기를 고도의 지적인 기법을 통해 드러내려한 것으로 보인다. 흔히 낭만주의 예술의 대표적인 기법으로 꼽히는 기법들, 예컨대 낭만적 반어, 논리적 연관성이 없는 파편들의 병렬 등이 여기에 속하는데, 이 논문에서는 우연이라는 작품 구성방식에 주목하였다. 이 맥락을 이해하는 데에 낭만주의 문학의 서사의 원리를 선도해 나갔던 슐레겔의 다음과 같은 주장은 많은 시사점을 준다.

이성적으로 사유하는 이성의 흐름과 법칙을 지양하고 아름다운 상상의 혼란 속으로, 인간 본성의 근원적인 혼돈 속으로 우리를 다시 옮겨놓는 것이 모든 문학의 출발점이다. (Schlegel 1958, 319)

이성적 사유와 상상의 혼란을 대립시켜, 문학은 앞의 것을 무효로 하고, 뒤의 영역으로 되돌아가자는 주장이 이 인용문에서 드러나는데, 낭만주의 문학에서 자주 논의되는 숭고, 광기, 우연, 경이 등의 문제가 바로 ‘아름다운 상상의 혼란’이나 ‘근원적인 혼돈’으로 수렴된다. 이 이론가가 문학의 사건들을 “다양한 것들에서 유래하는 파편”처럼, “마치 꿈처럼 연상에 의존하지만, 연관성은 존재하지 않는 소설”(Navalis 1977ff., Bd. II, 768)로 엮자는 말의 의미도 이와 같은 배경에서 나온 것이다. 물론 전율을 동반하는, 미적 범주로서의 숭고는 단순한 자연묘사에 그치는 것이 아니라, 내면의 감정을 재구성하고 주관화하여 표현한다.

우연이라는 형상화원칙이 드러내려는 내면의 감정은 무엇일까? 이것은 1800년 무렵의 독일 낭만주의 예술의 경우, 사회의 위기와 이로 인한 불안이라는 감정을 적극적으로 반영하고, 동시에 이를 해소하려는 노력과 관련된다. 흔히 숭고의 예술적 표현으로 간주되는 무너질 듯 낡은 성, 어두운 숲, 음침한 골목과 같은 공간, 광대한 자연 그리고 작중 인물들이 체험하는 인과관계를 알 수 없는 섬뜩한 사건들은 위기에 처한 당시의 사회 정치적 문화와 떼어놓고 설명하기 어렵다. 프랑스 혁명이 가져다준 공포정치는 이성과 정치적 해방 그리고 평화적 공존에 대한 희망이 시민사회에서 실현될 수 없음을 보여주었고, 결과적으로 혁명의 폭력은 근원적인 불안, 다시 말하면 합리적으로 이해하고 통제할 수 있다고 믿어온 세계의 취약성에 대한 불안을 표현하는 중요한 원동력을 제공하였다. 이러한 점은 낭만주의 이론가이자 작가였던 슐레겔의 지적, 즉 “1800년 무렵의 불안을 표현한 문학은 불확실한 것에 대한 공포에서 출발한다.”(Schlegel 1989, 528)라는 말에서도 읽어낼 수 있다. 불안의 미적 구조와 사회 정치적 현실 사이의 유의미한 상관성은 엘리야스의 지적에서도 유추할 수 있다. 이 사회학자는 전통적인 정치질서가 근본적으로 휘청거리면 예술에서도 이를 반영한 미적 구조가 나타난다고 주장한 바 있는데, 낭만주의 문학에 나타난 불안은 그 대표적인 현상으로 간주할 수 있다. 엘리야스의 테제, 즉 시민사회의 등장과 더불어 이전 사회체제에서 지배했던 형벌이나 자연의 폭력과 같은 외적인 공포가 이제는 내면화되어 불안을 낳는다는

주장도 사회가 혁명적으로 변하는 시대, 다시 말하면 사회의 위기가 전면화되는 시기에 왜 예술이 우연성의 구조를 강력하게 제시하고, 이를 통해서 불안이라는 감정을 표현하는지를 밝혀준다(Elias 1988).

■ 참고문헌

- Elias, Norbert(1988): Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen, 2 Bde., Frankfurt a. M.
- Heidegger, Martin(1980): Der Ursprung des Kunstwerkes, in: ders.: *Holzwege*, Frankfurt a. M.
- Hermann, H. P.(1967): Zufall und Ich, in: Müller-Seidel, W.: Heinrich von Kleist. Aufsätze und Essays. Darmstadt.
- Hoffmann, Roald/ Boyd, Whyte/ Griese, Friedrich(Hrsg.)(2010): Das Erhabene in Wissenschaft und Kunst, Berlin.
- Kant, Immanuel(1974): Kritik der Urteilskraft, hrsg. v. Karl Vorländer, Hamburg.
- Kleist, Heinrich von(1961): Sämtliche Werke und Briefe in 2 Bänden, hrsg. v. H. Sembdner, München.
- Kleist, Heinrich von(2015): Die Marquise von O... und andere Erzählungen, Villingen-Schweiningen.
- Kremer, Detlef(2003): Romantik, Stuttgart.
- Lange, Carsten(2007): Architekturen der Psyche. Raumdarstellung in der Literatur der Romantik. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Liotard, Jean-Francois(1984): Das Erhabene und die Avantgarde, in: Merkur 38.
- Liotard, Jean-Francois(1999): Randbemerkung zu den Erzählungen, in: Postmoderne und Dekonstruktion, hrsg. v. Peter Engelmann, Stuttgart.
- Mendelssohn, Moses(1929): Über das Erhabene und Naive in den schönen Wissenschaften, in: Gesammelte Schriften: Jubiläumsausgabe.
- Nietzsche, Friedrich(1988): Nachgelassene Fragmente, 1887-1889, in: Sämtliche Werke, Kritische Studienausgabe in 15 Bänden, hrsg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München/ Berlin/ New York.
- Novalis(1977 ff.): Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenberg. Dritte, nach den Handschriften ergänzte, erweiterte und verbesserte Auflage

in vier Bänden und einem Begleitband, hrsg. v. Paul Kluckhohn und Richard Samuel unter Mitarbeit von Heinz Ritter und Gerhard Schulz, Stuttgart.

Rorty, Richard(1991): Kontingenz, Ironie und Solidarität, Frankfurt a. M.

Schlegel, Friedrich(1958): Gespräch über die Poesie, in: ders.: Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe, herausgegeben von Ernst Behler, unter Mitwirkung von Jean-Jacques Anstett und Hans Eichner, Bd. 2, München.

Schlegel, Friedrich(1964): Kritische Schriften, XVII, 86, Nr. 673, Frankfurt a. M.

Sigrid Hinz(Hrsg.)(1968): Caspar David Friedrich in Breifen und Bekenntnissen, Berlin.

Tieck, Ludwig(1967): Ludwig Tieck: Werke in vier Bänden, hrsg. v. Marianne Thalmann, München/ Darmstadt.

Zusammenfassung

Ästhetischer Ausdruck der Angst in der romantischen Kunst

Kim, Gil-Ung (Sungshin Frauenuni)

Die Angst als menschliches Gefühl ist das Produkt nicht nur der individuellen inneren Psyche, sondern auch der gesellschaftlichen Krise. In den abendländischen Gesellschaften tritt die Krise im Allgemeinen in der Übergangszeit, z.B. in der Wende zur Moderne im 18. Jahrhundert, in den Vordergrund. In diesen Aufsatz wird versucht, eine These aufzustellen, dass die gesellschaftliche Krise in der Kunst deutliche Spuren der technischen Innovation hinterlässt, die das Kunstexperiment zur Überwindung der Krise mit sich bringt.

Der Zufall in der Kunst stellt die Aneinanderreihung der Gegenstände oder Ereignisse ohne Rücksichten auf ihre kausale Einbindung dar. In diesem Aufsatz werden zwei Kategorien der ästhetischen Techniken als Erscheinungsform des Zufalls herangezogen, und zwar das plötzliche Auftreten der unerwarteten Geschehnissen, das besonders in den Erzählungen L. Tiecks im Zustand der Ohnmacht oder der Magie oder in den Novellen H. v. Kleists durch das unerwartete Erdbeben zu Stande kommt, und das Erhabene, das durch das Unendliche und das unbeherrschbar Größe dem Betrachter Furcht und Erschrecken verursacht, wie in der Malerei C. D. Friedrichs.

주제어: 불안, 티크, 프리드리히, 우연, 숭고

Schlüsselbegriffe: Angst, Tieck, Caspar David Friedrich, Zufall, das Erhabene

필자 E-Mail: suleica@sungshin.ac.kr

논문투고일: 2016. 10. 20, 논문심사일: 2016. 11. 14, 게재확정일: 2016. 11. 24.