

## 感覺과 知性

李 亨 植  
(불어교육과)

### I

自意志와는 무관하게 꿈 속에 던져진 채, 그 속에서 고통과 쾌락을 일방적으로 감수하며 방향도 목적도 없이 이끌려 다니는 영혼의 존재상황, 우리의 思惟나 意志로는 어찌 해 볼 수 없는 대혼돈과 암흑의 景概, 「잃어버린 시절을 찾아서」의 허두에 길게 묘사된 그러한 수면 속 세계의 현실이 프루스트의 문학세계를 탄생시킨 前提情況이며, 그 몽환세계가 또한 우리의 존재실상을 상징하고 있다. 그 속에 처해 있는 고달픈 영혼에게는 물론 그리워 할 이데아적 세계도, 기다릴 낙원도 있을 수 없다. 오직 “확실성이라는 착한 천사”가 그를 에워싸고 있는 대혼돈의 輪轉을 멈추게 해 주거나<sup>(1)</sup>, “마지막 존재가 운석을 쓰아”, 파에톤의 태양마차처럼, 현기증 일으키는 막막한 공간으로 걸잡을 수 없이 질주하는 그를 다시 깨워 주지 않는다면<sup>(2)</sup> 몇 세기라도 지속될 항거할 수 없는 상황이다. 그러한 沒價值的, 나아가 脫歷史的 情況 위에서 펼쳐지는 것이 프루스트의 문학세계이다. 물론 종래의 여타 소설에서와 마찬가지로 역사적 사건들이나 인물들, 시대의 풍습이나, 각 사회계층 인간들의 행동양태 등이 배제된 것은 아니다. 그러나 19세기 말이나 20세기 초라는 시대와, 빠리, 콩브레, 발백, 동시에르, 베네치아 등의 공간이 일견 보기에 전통소설적 무대를 이루는 듯 하나, 기실 그것들은 작품의 형태를 가능케 하는 부차적 자재에 불과하다. 마르탱빌이나 비으빅끄의 종각, 오베펜느 꽃 만발한 땅송빌 언덕에서 벌어지는 마르셀과 질베르뜨의 최초 조우, 위디메스닐의 세 그루 老木, 마들렌느, 샤를뤼스와 쥐베앵의 만남, 「잃어버린 시절」의 대단원을 이루며 숨가쁘게 연속적으로 발생하는 일련의 사건들, 즉 고르지 못한 정원의 포석, 포크의 금속성, 풀 먹인 냇킨, 「藥兒 프랑스와」의 표지 등, 소설의 골격을 이루며 순진무구하게 펼쳐지는 <자극과 반응>이라는 파노라마의 진정한 무대는 주인공의 內

(1) 마르셀 프루스트 「잃어버린 시절을 찾아서」, éd. Pléiade, Paris 1954, t. I, p. 8. 차후에는 프루스트의 작품을 다음과 같이 축약 표기한다: 「잃어버린 시절을 찾아서」: 「잃어버린 시절」→ 「스완넵 편」: 「스완」, 「피어나는 소녀들의 그늘에서」: 「소녀들」, 「게르망뜨 편」: 「게르망뜨」, 「소돔과 고모라」: 「소돔」, 「감힌 여인」: 「여인」, 「탈주하는 여인」: 「탈주」, 「되찾은 시절」: 「시절」→ 「模作과 雜文」: 「模作」, 「생뜨-비브 論駁」: 「생뜨-비브」, 「論說 및 수필」: 「論說」, 「기쁨과 그날 그날」: 「기쁨」, 「장 상메이유」: 「장」

(2) 「소돔」, t. II, p. 981. Ovide. 「Les Métamorphoses」

部, 특히 그의 육체와 가슴(心情)이다. 일상의 진부함, 덧없음, 허망감, 知的 勞作에 있어서의 무기력감에 빠져 있는 주인공 마르셀에게 가끔, 우연히, 마치 <구원의 예언>처럼 주어지는 것이 있으니, 그것은 그의 시각, 미각, 청각, 후각, 촉각을 통하여 그에게 가해지는 순수 물질적 자극이다. 예견치 못한 순간 찾아오는 그 자극들은 주인공의 전 존재를 뒤 흔들어 놓는데 주인공의 悟性은 그 激浪의 상태를 대부분 지극한 愉悅의 형태로 인식한다. 예외적인 것으로는 두번째 발백 여행시, 도착하던 날 저녁 피곤한 몸을 굽혀 구두끈을 풀으려 할 때 그의 손끝이 구두끈에 닿는 순간 쏟아지는 눈물, 작품 마지막 부분에서 게르망뜨 대공 백 서체에 꽃혀 있는 「棄兒 프랑스와」의 옛 판본 표지를 보는 순간 목이 메어 오는 현상 등, 두 경우 뿐인데 이것들 역시 即發的 순수 생리현상이라는 측면에서 본다면 여타 일화들과 같은 범주에 속한다. 뿐만 아니라 고통 역시 쾌감과 마찬가지로 우리의 육체가 새로운 물리적 조건에 적응하는 표징이니, 마르셀은 할머니의 임종 순간에 들은 신음소리를 관능의 절정에 달한 여인의 “애걸하는 듯한 웅얼거림”에 비유하고 있다.<sup>(3)</sup>

그 걱정의 순간에 비로소 침체의 잠 속에 빠져 있던 마르셀의 悟性이 깨어나고, 그 愉悅의 실체와 원인을 찾아내기 위한 摸索이 시작된다. 물론 예견치 못한 상황에서 업습해 오는 그 걱정이 과거의 어떤 순간과 관련되어 있으며, 그리하여 프루스트의 소설을 “무의 식적 추억의 소설”이라고 쉽게 결론 내리는 사람들도 적지 않다. 그러나 문제의 핵심은 추억의 소생 그 자체에 있는 것이 아니라, 과거의 부활이 왜 그러한 愉悅을 수반하는가에 있다. 더구나 위에 열거한 일화들 중에서도, 그 각 일화와 연루되었음직한 과거가 끝내 밝혀지지 않은 경우가 많지 않은가? 그것이 기억착단(paramnésie)이나 기억소멸(amnésie) 현상에 기인하는지, 혹은 그 과거라는 것이 꿈 속에서 겪은 일이나 前生の 일인지 도무지 알 수 없으나<sup>(4)</sup>, 愉悅의 度는 항상 마찬가지이다.

한 마디로 프루스트가 젊은 날 썼다가 발표하지 않은 습작품 「장 상테이유 Jean Santeuil」로부터 생의 최후 순간까지 다듬기를 멈추지 않았던 「잃어버린 시절」에 이르기까지, 그의 전 문학세계를 형성하는 것은 생리적 자극과 그에 수반되는 심정적 격랑, 그리고 타성과 무기력에서 깨어나 그 현상을 응시하는 悟性이 연출하는 습박꼭질이며 또한 과감하기 이를 데 없는 정신적 모험이다. 혹자는 작중 인물 중 하나이며 외교관인 노르쁘와(Norpois)처럼 그러한 모험을 “플룻 연주자들의 유희”라고 할지 모른다.<sup>(5)</sup> “수백만의 가여운 노동자”를 항상 염두에 두고 있던 톨스토이나, 혹은 에밀 졸라(E. Zola), 바레스(Barrès), 로맹 롤랑 같은 이들의 눈에는 프루스트의 그러한 모색과, 섬세한 감각과의 곡예가 진지하지 못한 유희이며 한가한 도락으로 보일지도 모른다. 그러나 일부 世評이 어떠한 실체를 認知하

(3) 「게르망뜨」Ⅱ, pp.336-340.

(4) 「소녀들」, I, p.718.

(5) 「되찾은 시절」Ⅲ, p.882.

러는 그의 근본 입장은 부인할 수 없으며, 감각과 감수성 혹은 감정이, 실체를 파악하는 데 있어 불가결한 선행 요건이라는 그의 주장은 그 나름대로 타당성을 가지고 있다. “나의 소설은 어떠한 측면에서건 추호도 思惟의 소산이 아닙니다. 다시 말해, 가장 작은 요소 하나라도 모두 나의 감수성에 의해 제공되었으며, 그것을 최초로 내 자신 속에서, 그러나 그 의미를 이해하지 못한 채 발견하였고, 그것이, 뭐라 할까? 마치 음악의 어떤 모티브처럼, 知性의 세계에 낫선 만큼 그것을 認知 가능한 것으로 전환함에 있어 그만큼 고통스러웠음니다. 어떤 기묘한 현상에 관한 이야기라고 생각하고 계시군요. 오! 아닙니다. 분명히 말씀드리건대, 그 반대로 實體에 관한 이야기입니다. 우리들 스스로 구태어 밝혀야 할 것이 없는 것(예를 들어 논리적 思念처럼), 우리들의 노력이 없어도 이미 명료한 것, 그것은 진정한 우리의 것이 아니며, 심지어 그것이 진실인지조차 알 수 없습니다. 우리가 인위적으로 선별하는 것은 蓋然의 영역에 속합니다.”<sup>(6)</sup> 프루스트의 문학을 대함에 있어 염두에 두어야 할 점은, 그의 소설이 어떤 기존 주제를 미리 설정하지 않고 진행하면서, 주인공의 내면에 간헐적으로 일어나는 파문의 본질을 필연적 욕구에 따라 밝혀가는 과정을 그리고 있다는 사실이다. 따라서 그의 소설은 철학적 모색의 다른 형태라 하여도 과언이 아닐 것이다. 더구나 감각 혹은 감성과 지성 간의 관계라는 문제가 록크(Locke)나 칸트(Kant), 버클리(Berkely), 쇼펜하우어(Schopenhauer), 니이체(Nietzsche) 등 술한 근대 철학자들의 주요 관심사였음은 주지하는 바이다. 프루스트 역시 자신의 그러한 摸索道程에 대한 인식의 표현으로, “문학인이나 시인들이 형이상학자들 못지 않게 실체의 심층까지 들어갈 수 있되 그것은 다른 길을 통해서”라고 천명한 바 있다. 그 다른 길은 말할 나위 없이 감각 내지 심정적 정열(l'élan du sentiment)이다. “[맥베스 Macbeth]가 나름대로 하나의 철학이라면, 그것은 철학적 방법으로써가 아니라 일종의 본능적 힘에 의해 이루어진 것이다.”<sup>(7)</sup> 감각 혹은 감성이 본능의 대표적 發顯態이며 따라서 진실의 징후이기도 하다. 또한 무의식적 혹은 무의지적 추억이 의지적 혹은 지적 추억에 비해 더 진실하다는 프루스트의 주장 역시 그러한 생각에 근거를 둔 것이다.

그렇다면 유례 없이 精緻한 묘사와 섬세함으로 일관하고 있는 프루스트의 소설에서 知性 혹은 思惟가 맡고 있는 기능은 무엇인가? 또한 자신의 소설을 가리켜 “분석 소설(roman d'analyse)”이라고 하기 보다는 차라리 “內省소설(roman d'introspection)”이라 부르고 싶다면 프루스트의 말이 내포하는 의미한계는 구체적으로 어디까지인가? 또한 흔히들 分析小說이라고 하는 소설에 대하여, 그것이 순수 지성의 소설이어서는 아니 되며, 그러한 소설을 쓴다는 것은 “지성의 단 한 가닥 빛으로도 충분히 파괴할 수 있는 하나의 실체를 무의식으로부터 이끌어 내어 지성의 영역으로 들어가겠끔 하되, 그 실체의 생명을 온전히 보존하

(6) 1913년 「잃어버린 시절」의 첫 권인 「스완댁 편」이 출간된 후 <Le Temps>지와 가진 회견 내용의 일부이다(1913년 11월 12일자에 게재). 「論說」 p. 559.

(7) 「論說」, p. 392.

고, 그것을 훼손치 않으며, 가능한 한 그 소모를 최소한으로 줄이는 작업”(8)이라고 한 그의 말을 어떻게 구체화 하여 설명할 수 있을까? 예술 전반에 대한 프루스트의 견해를論함에 있어, 摸索道程과 摸索對像의 諸形態, 예술적 창조, 예술과 사회, 예술품과의 交感(혹은 평론) 등 주제와 반드시 함께 詳論해야 될 것이 그가 여러 곳에서 피력한 감각과 지성의 관계인 바, 본고에서는 그가 주장하는 감각의 특성 및 예술적 창조에서의 역할, 印象과 思念, 지성의 否定的 측면 및 역할, 知性的의 不毛性 내지 虛構性에서 비롯되었다고 하는 寫實主義 문학에 대한 그의 지적을 약술하고, 끝으로 지성의 不可缺性에 대하여 간단히 언급함으로써 그의 세계관 내지 예술적 視角의 一端을 밝혀 보고자 한다.

## II

이제 老境에 접어든 주인공 마르셀이 게르망뜨 대공 덕 아침 연회 중 겪은 일련의 감각적 체험 끝에 회상하는 것은, 그 옛날 콩브레 산책길에서 어린 그의 발길을 멈추게 하였던 한 조각 구름, 하나의 종각, 한 떨기 야생화, 조각돌 등이며, 그것들이 마치 상형문자인양 그것들 뒤에 감추어져 있음직한 어떤 의미를 발견하려 노력하던 사실이다. 그리고는 이내 그 소년시절 이후 자신이 조금도 “진보”하지 못하였음을 깨닫고 추연한 생각에 잠긴다. 그러나 또 한편으로는 그 옛날의 자신이 현재의 자기와 조금도 다름이 없었고, 그때의 모습이 곧 자신의 천성을 드러내는 본질적 모습이었음을 깨닫고 즐거워 한다.(8) 그의 본질적 특색이란 소년 시절이나 노년기에 접어든 이제에도 변함 없는 감수성이다. 이 初老의 마르셀은 소년 장이 자기의 철학 선생 빌리에(Beulier) 씨에게서 발견하는 모습을 띤다. 즉 그가 장을 대하는 순간 “터져 나오는 듯한 즐거움, 명랑함, 따스함, 그리고 열정”은 장으로 하여금 젊은이를 대하는 착각에 빠지게 한다.(9) 죽음, 재앙, 생의 덧없음조차 아예 개의치 않으리만치 지극한 유열을, 또한 그 유열의 自明性和 自足性を 사물과의 물리적 접촉, 즉 감각을 통하여 맛볼 수 있는 사람에게는(10) 사물들 상호간의, 심지어 자신과 사물들간의 유형을 구별할 필요가 없다. “사물을 선별할 필요는 없다. 모든 것이 詩의 가능성을 간직하고 있으니.”(11) 구태어 피이하고 회귀하며 엄청난 사건만을 찾아 작품의 재료로 삼으려 할 때, 그렇게 만들어진 작품에는 必然性和 주관적 진실이 결여될 뿐만 아니라, 그것에 진실성이 있는지조차 의심스러운 것이다. 프루스트가 지적했듯이 역사상 아무리 찬연해 보이는 사건들일지라도 우리의 일상사를 구성하는 요소들과 같은 것으로 구성되어 있을진대,

(8) 「되찾은 시절」, Ⅲ, p. 878.

(8) Ibid.

(9) 「장」, p. 270.

(10) 「스완」, I, pp. 45-47, 「되찾은 시절」 Ⅲ, pp. 870-873.

(11) 「장」, p. 556.

모든 사건이나 사물이 모두 동등한 “우주의 본질일 뿐이며”<sup>(12)</sup>, 관습적 認識이 구별 劃定하는 各樣의 사물은 무수한 表象일 뿐이다. 프루스트의 이러한 사물관은 쇼펜하우어가 소위 학자라고 하는 사람들에게 가한 농담조의 비판을 상기시키기도 한다: “지적으로 열등한 사람일수록 사물에게서 별로 신비를 느끼지 못한다.” 학자들에게 있어 경이로움은 희귀하고 선택된 현상에 대해서만 촉발되는 반면, 철학자들은 낮익은 사건이나 일상의 사물들 앞에서 경이로움을 느낀다는 것이다.<sup>(13)</sup> “自我가 事物 속으로 사라져 버린다”<sup>(14)</sup>고 한 보들레르의 말 역시 사물과 사물, 혹은 주체와 객체의 벽이 무너져 버린 일종의 共鳴상태를 가리킨 것이라 이해된다. 또한, “방 안이나 아침 하늘에 잠깐 나타나는 色調, 그대가 언젠가 좋아하던 그래서 그대에게 미묘한 추억들을 되돌려 주는 어떤 향기, 그대가 우연히 접했던 그러나 잊은 어떤 詩의 한 귀절, 그대가 연주하기를 그만둔 지 오래된 어떤 곡의 한 가락 등, 내 그대에게 말하건대, 도리안, 우리의 생은 그러한 것들에 의해 좌우된다네”라고 한 하리(Harry)의 말<sup>(15)</sup> 역시 모두 같은 정서와 인식의 표현일 것이다. 뿐만 아니라 푸쑤(Poussin)은 지적하기를 환희가 예술의 징후라고 하였으며<sup>(16)</sup>, 과거의 모든 것이 사라진 다음에도 가날프되 생생하며, 오래 전디고 충직하다는 그 유명한 프루스트의 “냄새와 맛”, 프루스트의 예술세계를 상징하다시피 하고 있는 그 감각형태의 원형을 우리는 세낭꾸르(Senancour)에게서 발견할 수 있다: “냄새가 신속하고 엄청난 그러나 막연한 認知의 계기를 마련해 준다. 視覺을 통한 認知는 心情보다 理性에게 더 큰 관심을 유발한다. 우리가 눈에 보이는 것을 찬탄하지만, 느끼는 것은 우리가 듣는 것이다.”<sup>(17)</sup> 물론 프루스트 자신도 같은 논리를 펴고 있으나<sup>(18)</sup>, 기실 그의 작품 세계에서는 시각적 접촉 역시 미각이나 기타 다른 감각에 못지 않게 思惟의 계기를 마련해 준다.

감각기능으로 말미암아 우리 내부에 촉발된 정서태가 “유열”이든, “열광”이든 혹은 “신비”나 “경이감”이든, 또한 그 순간 우리에게 전해진 것이 무의식적인 추억이든 혹은 印象이든, 그러한 상태가 우리의 意志나 의도와는 무관하게, “우연히” 또 일방적으로 주어진다. (물론 프루스트에 있어 印象은 기억해 내지 못한, 그러나 현실로 소생한 과거의 사건, 즉 밝혀지지 않은 추억이다. 따라서 차후로는 필요한 경우를 제외하고는 <印象>이란 어휘에다 <무의식적인 추억>을 포함시켜 사용한다). 마들렌느 일화 서두에서, 그러한 체험을 갖게 되는 것은 순전히 우연에 달렸다고 한 말이나<sup>(19)</sup>, 예술품 앞에서 우리는 절대 자

(12) Ibid., 596.

(13) 『Le Monde comme volonté et comme représentation』, éd. Presses Universitaires de France, p. 852.

(14) 『Spleen』 Oeuvres complètes, éd. Pléiade, t. II, p. 278.

(15) O. Wilde. 『The Picture of Dorian Gray』, éd. Richard Aldington, p. 383.

(16) Huisman. 『Esthétique』, col. Que sais-je? p. 69.

(17) Senancour. 『Obermann』, éd. Gallimard, p. 185.

(18) 『스완』, I, p. 47.

(19) Ibid., p. 45.

유로울 수 없다고 한 말<sup>(20)</sup>, 모두 우리에게 주어지는 인상의 우연성과 일방성을 지적한 것들이다. 마르셀이 게르망트 대공 맥 아침 연회에 간 것은 그 맥 마당의 “고르지 못한 鋪石”을 찾기 위함이 아니었다. 또한 마들렌느 파자나 종가, 산책로변의 잡초, 혹은 접시에 부딪친 포크의 금속성을 그 자의로 선택한 것도 아니다. 그러나 바로 그러한 사물들과의 접촉이 유발한 감각이 우연스럽지만 불가피하며, 또 그 느낌이 마들렌느 일화를 비롯한 모든 일화에서 “悟性的 표면으로” 혹은 “빛”을 향하여 다시 부상하려는 것을 감안한다면, 그 감각에 의해 부활된 과거나 펼쳐진 영상(image)의 진실성을 판단하는 기준은 오직 그 감각일 수 밖에 없다: “오직 인상만이, 그 재료가 아무리 약해 보이더라도 또한 그 흔적이 아무리 포착할 수 없다 할지라도, 인상만이 진실의 척도이다.”<sup>(21)</sup>

또한 인상은, 우리의 감각기관을 통하여 우리에게 파고 들며, 印象 受容이 가능한 것도 “육체의 기억”<sup>(22)</sup> 현상에서 비롯되므로, 물질적이고 본능적이다. 본능이 문필가의 “의무를 口述해 준다”<sup>(23)</sup>는 프루스트의 말 역시 印象의 그러한 속성에 근거하였을 것이다. 認知의 계기를 제공하는 印象의 그러한 특성에 대한 쇼펜하우어의 견해 역시 프루스트의 그것과 유사하다. 즉 悟性的의 최종 판단행위(entendement)는 실질세계에 대한 직관인 데, 이 직관도 우리 육체에 가해진 어떤 작용에 대한 즉각적인 앎이 없이는 불가능하다는 것이다. : “하나의 동물 유기체가 겪는 변화는 즉각 인지되거나 느껴지게 되며, 그러한 결과가 즉시 그 원인에 연관되어 회상되기 때문에 그 원인을 하나의 대상으로 직관하게 되는 것이다. 그러한 과정은 추상적 자료에서 이끌어낸 결론도, 명상이나 의지의 소산도 아니며, 직접적이고 필연적이며, 가장 확실한 하나의 앎이다.”<sup>(24)</sup> 또한 이 앎은 직관적 판단에 속하지 理性에 속하지 않으며, 理性은 순수한 의미의 앎을 창출하지 못한다는 것이다. 세계 혹은 존재의 새로운 발견이라는, 예술의 가장 근본적인 역할 수행을 가능케 하는 것이 본능 혹은 감각이라는 프루스트의 주장은 “본능이 가장 위대한 일을 한다”<sup>(25)</sup>고 한 세낭꾸르의 말을 다시 연상 시키며, “세낭꾸르는 곧 나다”<sup>(26)</sup>라고 한 그의 말이 지니는 의미한계를 짐작케 해 준다. 예술적 창조에 있어서 본능의 역할은, 쇼펜하우어—니체—프루스트 등으로 이어지는 사상 계보와는 너무나도 이질적으로 보이는 플라톤에 있어서도 거의 유사하게 파악되고 있다: “詩人들이 詩를 지음은 지혜로써가 아니라, 예언자들이나 神託을 내리는 사람들처럼 어떤 본능의 힘으로 하거나 神에 의해 흘러 있을 때이다. 왜냐 하면 그들이 많은 아

(20) 「되찾은 시절」, Ⅲ, p. 881.

(21) Ibid., p. 880.

(22) 「되찾은 시절」, Ⅲ, p. 699. “다리와 팔은 잠든 추억들로 가득하다.” 그것들은 “지각력이 없는 몇몇 식물이나 동물들이 인간보다 더 오래 살듯이 의도적 기억 보다 더 오래 남는다.”

(23) 「되찾은 시절」, Ⅲ, p. 879.

(24) 「Le monde」, op. cit., pp. 35-36.

(25) 「Obermann」, op. cit. p. 58.

(26) 「論說」, pp. 568-569.

름다운 것들을 말하기는 하나, 그들이 말하는 것 자체에 대하여 구체적인 지식을 전혀 가지고 있지 못하기 때문이다. 내 보기에는 詩人들도 거의 유사한 상태에 있는 듯 하다.”<sup>(27)</sup> 프루스트에 있어서 감각의 본질은 니이체가 음악을 미술에 대비 시켜 규정하며 “디오니소스적 본질”이라고 한 것과 유사하다.<sup>(28)</sup> 분명 理性이 프루스트에게 있어 “아폴론적 본질”이라면, 감각은 디오니소스적 본질이다. 그 디오니소스적 본질만이 表象 밑에 잠재해 있는 萬有의 共通本質이며, 萬有의 內密한 共通意志이고, 따라서 사물과 사물간의 外面과 類型을 뛰어 넘어 혹은 表象의 구분을 超越하여, 순수한 물질적 혹은 질료적 共鳴상태로 진입할 수 있는 것이다. 프루스트가 「잃어버린 시절」 말미에서 “시간과 공간을 초월한 존재”<sup>(29)</sup>라고 표현한 것은 바로 그 물질간의 순수교감 상태(및 그 지속)를 두고 한 말이다.

이상과 같은 프루스트의 인식이 비록 작품 속에서는 노년기에 가서야 이루어진 듯 기술되고 있으나, 사실은 젊은 날의 습작품 「장 상페이유」의 마지막 부분에도 이미 비슷하게 나타나고 있다: “일정 나이가 지나면서부터 즉, 우리의 철학적 사상이 자리를 잡으면서부터, 우리들은 사물을 더욱 효과적으로 즐기게 되는데, 그것은 우리가 그 확고하다고들 하는 형이상학을 더 이상 찾지 않기 때문이다. 우리들 내부에 생생하고 특이하게 나타나며, 詩的 共鳴을 일깨워 주는 감각들이 바로 그러한 이유로 해서 實體라는 것을 알게 되고, 그리하여 우리들은 그것들에 대해 사변적 노력을 기울이지 않게 되며, 바로 그것이 우리들로 하여금 그 실체를 즐기게끔 일종의 휴식을 가져다 준다.”<sup>(30)</sup> 자못 得道했노라 자처하는 사람의 느긋하고 치기 마저 느껴지는 어조이다. 그 감각이 실체의 존재를 추측하도록 해주지만 감각이 곧 실체는 아니며, 그리하여 감각이 우리 내부에 일깨워 놓는 그 귀한 징후들을 판독해 내는 조심스런 노작이 시작되는 것이다. “전에는 인지되지 않던 것, 느끼지 못하던 것 그리고 이해되지 않던 것을, 그 느낌의 강렬함으로 명료함의 단계에까지 이끌어가는 것이 모든 이에게 받아 들여질 수 있도록 하는 것이 예술적 작업이다.”<sup>(31)</sup> 다른 면에서는 프루스트와 예술적 견해가 현격히 다른 톨스토이의 말이지만, 감각이 예술적 창조의 端初라는 생각은 프루스트의 주장과 상당히 유사하다.

그러면 이러한 認知의 초기 단계에서 知性的의 역할을 프루스트는 어떠한 눈으로 바라보고 있는가? 지성의 약점은 무엇이며 어떠한 부정적 측면을 갖는가?

### III

「잃어버린 시절」의 권두언에 해당하는 「생프—외브 論駁」의 허두에서 프루스트는 자신의

(27) Platon, 「Apologie」, Oeuvres complètes, éd. Pléiade, t. I, pp.154-155.

(28) Nietzsche, 「La naissance de la tragédie」, p.103.

(29) 「되찾은 시절」, III, p.881.

(30) 「장」, p.747.

(31) Tolstoy, 「What is art?」, p.53.

예술세계에서 지성이 차지하는 비중 혹은 역할에 대하여 최초로 또 오해의 여지를 남기지 않고 분명하게 언급하고 있다. “달이 갈수록 나는 지성에 점점 더 가치를 부여하지 않게 된다. 문필가가 과거의 인상에서 무엇인가를 재포착하는 것은, 즉 예술의 유일한 재료인 자신 고유의 그 무엇에 도달하는 것은, 지성의 범주 밖에서라는 사실을 달이 갈수록 더욱 명확하게 깨닫게 된다.”<sup>(32)</sup> 이 글은 프루스트의 나이 삼십대 후반의 것이지만, 이십대 후반에 쓴 「장 샹페이유」에서는 지성이나 과학에 대한 견해가 거의 정제되지 않은 어투로 표출되고 있다. 철학 선생 빌리에씨의 강의시간 중 몽상에 잠겨 있던 장은 과학자들을 “야만인” 혹은 “뮤즈와 神들의 적”이라 생각하기에 이르고<sup>(33)</sup>, 심지어 “과학에 대한 맹신자들이나 自我의 절대성을 믿지 않는 자들을 죽은하게” 여기기도 한다.<sup>(34)</sup> 물론 여기에 언급한 自我의 “절대성”은 “자신 고유의 그 무엇”을 규정하는 말로 이해하여도 좋을 것이다.

프루스트가 지성이나 과학에 대하여 가하고 있는 윤색되지 않은 비판은 니이체가 “미학적 소크라테스 주의”에 대하여 표출한 강렬한 반발을 연상시키기도 한다. 즉, 니이체에 의하면 위리피데스의 작품이 “실패”한 이유는 “하나의 작품이 理性에 복종할 때만 아름답다”고 믿어, 오직 “아폴론적 요소” 위에다만 작품을 구성하였기 때문이라는 것이다. 위리피데스의 작품에 영감이 결여되어 있고, 또 그의 작품이 소포클레스의 작품보다 오히려 후퇴하였다고들 하는 비판의 근거는, 그의 작품 속에 강하게 노출된 “비판 정신”이나 “삼가지 않는 理性論”에 있다는 것이다. 심지어 소크라테스에게서 “神秘가 全無한 존재” 혹은 “논리적 천성이 극도로 과장된 존재”를 엿볼 수 있으며, 나아가 그를 가리켜 “진정한 怪物 혹은 奇型”이라고 한 니이체의 원색적 표현은, 치기 어린 장의 표현들, 가령 “야만인”이나 “맹신자” 등의 原型이 되었을지도 모른다는 추측이 가능해진다.<sup>(35)</sup> 결국, “美德이 곧 知識이고, 無知가 최악의 유일한 원인이며, 따라서 美德을 갖춘 사람은 행복하다”는 낙천적 격언, 그 지적 낙천주의가 古代 비극 혹은 본질적 예술행위의 죽음을 초래하였다는 것이다.<sup>(36)</sup> 그러나 프루스트와 마찬가지로 니이체 역시, 知性和 科學이 인류 역사의 한 과정에서 인류에서 공헌하였고 또 공헌하고 있는 사실을 도외시하지는 않는다: “역사학과 자연과학은 中世를 제압하기 위하여 유용하였으니, 信仰에 대항하여 知識을 내세웠던 것이다. 그러나 이제 우리는 지식에 대항하여 예술을 내세운다. 그것은 生으로의 歸還이다.”<sup>(37)</sup> 그리하여 언젠가는 소위 文化니, 知的 教育이니, 文明이니 하는 것들 모두가, 절대 “오류를 범하지 않는 디오니소스” 앞에 나아가 “심판”을 받게 될 것이라는 주장이다. 이 디오니소스의 심판은 프루스트가 진실의 발견 순간을 “최후의 심판”에 비유한 것과 같은 의미로 이해

(32) 「생프 | 비브」, p.211.

(33) 「장」, p.261.

(34) Ibid., p.479.

(35) 「Naissance de la tragédie」, op. cit., pp.82-89.

(36) Ibid., p.93.

(37) 「Naissance de la philosophie」, p.156.



하여도 좋을 것이다: “어느 순간이건 예술가는 자신의 본능에 귀를 기울여야 하며, 따라서 예술이 가장 실재적인 것이고, 인생의 가장 엄격한 학교이며 진정한 최후의 심판이다.”<sup>(38)</sup>

知性이 아름다움을 혹은 詩를 죽인다는 주장은 오스카 와일드에게 있어서도 마찬가지이다: “아름다움은, 진정한 아름다움은, 知的 표정이 시작되는 곳에서 종말을 맞네. 知性은 그 자체로 하나의 과장 방법이며, 따라서 얼굴의 조화를 파괴한다네.”<sup>(39)</sup> 하리(Harry)가 도리안(Dorian)의 초상화를 바라보며 하는 말이다. 또한 진정한 아름다움은 뇌수가 없는 존재에서 발견된다: “그대의 신비한 젊은 친구, 그 친구는 절대 思惟하지 않을결세. 나는 그렇게 확신해. 그 아름다운 존재, 그에게는 뇌수가 없어…….”<sup>(40)</sup> 성도착자 샤를뤼스(Charlus)가 파트너인 쥐삐앵(Jupien)과 조우하는 순간 마르셀이 그의 얼굴에서 발견하는 자연스러움, 발백 해변의 소녀들, 특히 모든 思念과 社會概念이 결여된 유기질 덩어리에 불과한 그 소녀들에게서 발견하는 자연스러움과 太初의 아름다움 등이 모두 오스카 와일드가 지적한 아름다움과 본질을 같이 하고 있다.

“창살 틈으로 새어 나오는 환한 세상의 광선을 포착하듯” 知性이 포착한 진실은, 생이 우리의 뜻과는 상관 없이 우리에게 통보해 주는 진실에 비해 심오함이 적으며 必然性이 결여될 수도 있다.<sup>(41)</sup> 그것은 본능이 “口述해 준” 것이 아니기 때문이다. 또한 “순수지성”에 의해 구성된 “思念들”은 하나의 “논리적 진실”이나 “蓋然的 진실” 밖에 가질 수 없다. 그 사념들이 지성의 선별과정을 거친 것들이기 때문이다. 여기에서 또한 우리들은 문학에 대한 定義로 거의 金科玉條처럼 여겨 오던 아리스토텔레스의 말이, 프루스트의 시각에서 본다면 진실한 문학에 대한 定義가 될 수 없음을 간파하게 된다. 즉, 아리스토텔레스는 시인의 작품이 실제 일어난 일을 이야기함이 아니요, 일어날 수 있는 일을 이야기함이라 하였는데<sup>(42)</sup> 프루스트에게 있어서는 그 정반대이다. 역사학 내지 과학이 어떤 蓋然에 대한 탐구 내지 언급이라면, 예술은 개인의 悟性이 감각기관을 통하여 포착한 實體만을, 즉 예술가 자신이 언제인가 실제 겪었고 그의 全存在가 삶의 체험으로 맞아 들었던 것만을 다루기 때문이다. 문학에 있어서 思惟가 끼칠 수 있는 해악을 프루스트 못지 않게 지적한 보들레르 역시 문학의 蓋然性을 수긍한 점에 있어서는 아리스토텔레스의 인식 태두리를 벗어나지 못하고 있다. “윤리적 세계와 항성의 세계를 움직이는, 잘 알려져 있는 법칙들을 시키는 빌려 이야기함은……스스로를 낮춰 과학의 의무에 자신을 예측시키거나 과학의 기능을 잠식함이다……그러나 지상과 천상의 무수한 광경이 촉발하는 모든 몽상에 자신을 맡겨 버리는 것은 최초 인간의 정당한 권리이며, 따라서 시인의 권리이다.”<sup>(43)</sup> 라고 한 사람이 보들

(38) 「되찾은 시절」 Ⅲ, p.880 및 p.927. 또한 「소녀들」 I, p.500 참조.

(39) 「Picture of Dorian Gray」, p.142.

(40) Ibid.

(41) 「되찾은 시절」 Ⅲ, p.878.

(42) 「Poétique」, éd. Belles Lettres, pp.41-42.

(43) Oeuvres complètes, op. cit., p.139.

레르이다. 또한 “詩가 과학이나 윤리학”과 同一視될 수는 없으며, 그것은 詩의 죽음이나 실패를 의미한다<sup>(44)</sup>고 지적한 사람 역시 보들레르이다. 그러나 “이미 존재하는 것을 묘사함으로써 시인은 스스로 일개 선생의 지위로 내려가고, 蓋然을 이야기 함으로써 자신의 역할에 충실하는 것이다”라고 한 말에서는, 아리스토텔레스가 남긴 이래 오늘날까지 보편적 진리처럼 통용되는 소위 “文學의 虛構性”에 대한 무의식적 신뢰가 엿보인다. 프루스트나 보들레르 자신이 思惟의 해악을 지적한 가장 큰 이유는 思惟作用이 선별성을 회피할 수 없기 때문이다. 즉 그러한 선별에는 인위성, 조작성 심지어 虛僞까지도 개입될 수 있기 때문이다. 그런데 “蓋然을 이야기 한다”고 함은 “이야기”하는 행위에 상상력(imagination)이 介入함을 전제로 하고, 상상력 혹은 상상기능은 곧 지적 노력의 한 형태이니 보들레르의 말 자체가 모순을 내포하게 된다. 또한 상상력(상상행위, 기능)이 지적 노력의 한 형태라는 말이 조금 낯설게 보일지 모르겠으나, 그것은 분명 이미 우리에게 알려진 요소들로 그 무엇을 축조하는 행위 혹은 현상이다. “아직까지 알려지지 않은 하나의 상황을 자신의 내부에 表象하기 위하여 상상력은 이미 알려진 요소들을 借用하게 되며, 그러한 이유로 그 상황을 있는 그대로 表象하지 못한다.”<sup>(45)</sup>

물론 우리가 지성을 동원하여 축조하는 思念 혹은 思想이 논리적으로 정당하지 못하다는 뜻은 아니다. 다만 그것이 진실인지 모른다는 것이다.<sup>(46)</sup> 우리에게 일방적으로 주어진 印象처럼, 우리 개인의 노력으로 판독하고 밝혀야 할 것이 아닌 그 무엇, 또한 우리들 이전에 이미 명료하게 존재하던 것, 그것은 우리의 것이 아니며 우리와는 무관한 것이다. 또한 지성이 광명함 속에서 직접 거두어 들인 진리의 가치 역시 상당히 클 수 있다. 그러나 그 진리는 “건조하고 평탄하며”, “그것에 도달하기 위하여 뛰어 넘어야 할 깊이”를 갖지 못한다는 것이다.<sup>(47)</sup> 그 진리들이 우리 자신에 의해 “재창조”되지 않았기 때문이다. 그리하여 많은 문필가들이 성숙한 나이가 되면 논리적으로는 젊은 시절보다 힘찬 책을 쓰게 되지만 그들의 책에서 “부드러움”이 사라지게 된다는 것이다. 젊은 시절, 인상의 형태로 그들을 찾아 주던 “신비한 실체”가 다시는 나타나지 않기 때문이다.<sup>(48)</sup> 또한 그러한 인상이 찾아 오더라도, 그것을 하나의 “표현”으로 고정하는 데 필요한 모든 절차로 이끌어 들일 힘이 없을 때 작가는 사유행위에 빠지게 되고, 그러한 思惟는 일종의 방향이며, 많은 사람들이 자신의 책에 그 방향의 흔적 즉 理論(théorie)을 남기게 된다는 것이다: “커다란 실례이다. 이론들을 달고 다니는 작품은 마치 가격표를 떼지 않은 선물과 같다.”<sup>(49)</sup> 프루스트의 이

(44) Ibid., p.331 (<Sur Poe>)

(45) 「탈주」, Ⅲ, p.424.

(46) 「되찾은 시절」, Ⅲ, p.879.

(47) Ibid., p.898.

(48) Ibid.

(49) Ibid., p.882.

말은 “예술이 명료한 철학 행세를 하고자 할수록 더욱 스스로를 타락시키고 유치한 상형문자 놀음으로 되돌아갈 것”이라는 보들레르의 말과 같은 맥락에서 이해될 수 있을 것이다. (50)

詩를 포기하고 不毛의 思辨의 유희에 빠지는 경우에 대하여 프루스트는 “이 不毛의 명석함이며, 아무 기쁨도 없구나!”라고 천명하고 있다. (51) “당신은 病弱하지만 당신의 처지를 한탄할 수만은 없어요. 당신에게는 지적 즐거움이 있으니”라고 한 베르고프(Bergotte)의 말을 회상하며 노년기의 마르셀이 자탄하는 말이다. 또한 혜안과 빈틈 없는 思惟가 수행하는 그 “차가운 확인 작업”을 과연 “지적 즐거움”이라 할 수 있을까라는 회의론을 감추지 않는다(뿐만 아니라 이회의가 뒤에 언급할 寫實主義 문학에 대한 회의로 발전된다는 것을 이 기회에 미리 지적해 두고자 한다). 知性, 思惟, 知的思辨이 내포할 수 있는 不毛性에 대한 지적은 물론 프루스트에서 비롯된 것이 아니며, 나아가 프루스트가 그토록 찬찬 정립하려던 자신의 예술론(프루스트의 경우 이 표현이 부적당할지 모르지만) 역시 先人들의 주장을 종합 심화시킨 것에 지나지 않는다는 생각도 든다. “불필요한 과학, 형이상학적인 이론 체계, 신비론적 教條는 내버려 두라. 그대와 상관 없는 것들은 그대보다 우수한 혹은 그대와는 다른 知性에게 맡겨 두라”, 혹은 “나의 理性은 보잘것 없으리만치 나약하다. 理性이 고작 할 수 있는 일이란 권태가 너무 세력을 확장할 때 情熱에게 도움을 청하러 가는 것 뿐이다”, 등의 말은 모두 知的 不毛性, 혹은 프루스트 역시 지적한, 지성이 감성에 대하여 갖는 侍女役을 가리키는 세낭꾸르의 지적이다. (52) 또한 그는 사랑에 있어서 자신의 정열보다 강하다는 것이 물론 아름답기는 할지 몰라도 “감각과 심정의 침묵에 갈채를 보낸은 어리석기 짝이 없는 일이다”라고 꼬집고 있다. (53) 쇼펜하우어 역시 “概念의 不毛性”과, “教條가 “한가한 理性”의 관심사임을 지적하고 있다. (54) 또한 과학은 결코 세계의 내밀한 본질에 들어갈 수 없고, 단순한 표상을 넘어설 수 없으며, 기껏 두 표상간의 관계를 제공하는 데 그친다는 것이다. “추상적 思惟나 理性으로 인하여 思辨에는 의심과 오류가, 실천에는 불안과 회한이 끼어들게 마련이다.” (55) 뿐만 아니라, 감각적 직관에 의한 행동이 理性과 思惟의 사용에 의해 방해를 받을 수도 있다는 것이다: “그러한 일은 당구나 검술, 혹은 노래를 부를 때나 악기를 연주할 때 자주 일어나는 현상이다. 그러한 경우에는 직관적 없이 직접 행위를 주도하여야 한다.” (56) 니이체 역시, 얇이라는 소크라테스적 기쁨의 한계를 짐작한 현대인들이 비로소 “지식의 광대한 바다, 그 불모지의 한 가운데서 해변을 찾기 시작하

(50) Baudelaire. op. cit., t. II, p.866.

(51) 「되찾은 시절」,

(52) 「Obermann」, op. cit., pp.113-155.

(53) Ibid., pp.319-320.

(54) 「Le monde」, op. cit., p.91.

(55) Ibid., pp.64-65.

(56) Ibid., p.90.

(57) 「Naissance de la tragédie」, op. cit., pp.117-118.

였다”고 지적함으로써, 지적 낙천주의에 대한 회의의 태동을 이미 시사하고 있다.<sup>(57)</sup>

프루스트는 지성의 不毛性 뿐만 아니라 그것의 무능력, 심지어 부정적성까지도 지적하고 있다. 지성의 무능력에 관한 예로 그는 「생뜨-뵈브 論駁」 허두에서 우리가 잠드는 순간에 포착하는 현실을 제시하고 있다. 즉, 꿈 속에서나 발견하는 혹은 음악이 환기시켜 주는, 그러나 언어는 (언어는 여기에서 思惟의 상징 혹은 대치물이다) 절대 환기시켜 주지 못하는, 그리고 흔히 “현실”이라고들 하는 것에서는 절대 발견하지 못하는 그러한 “실체”와 그 실체들의 “매력”을 우리는 우리가 막 잠에 빠져 드는 순간 발견하는 경우가 있는데, 우리의 의식이 그것을 고정하고 규정하려는 순간 우리는 잠에서 깨어나고 만다는 것이다. 잠에서 깨어나는 순간 그 실체는 사라져 버리고, 그것을 포착 규정하지 못한 채 우리는 다시 수면의 세계로 빠져 버리고 만다. 마치 “지성에게는 그것들을 보는 것이 허용되어 있지 않은 듯” 하다는 것이다.<sup>(58)</sup> 또한 실체의 그러한 속성 때문에, 즉 각 개인이 주관적으로 밝혀야 하는, 다시 말해 그 누구도 대신 해 줄 수 없는 深化作業을 요구하는 속성 때문에, 그리하여 항상 “모호한” 일면을 가지고 있기 때문에, “명료하게 이해된 진실은 그 순간부터 진지하게 記述될 수 없다”고 한 프루스트의 단언이 나왔을 것이다.<sup>(59)</sup> 그리하여 자기가 쓰고자 하는 것을 지성으로 “이해”한 시인은, 마치 자기가 익히 잘 알고 있는 것을 가지고 다른 사람들을 놀라게 해 주려는 사람과 같다고 하였는데, 프루스트의 이 말은 위에서 언급한 보들레르의 “상형문자 놀음”과 같은 의미로 해석하여도 좋을 듯 하다.

프루스트가 주장하는 예술의 유일한 재료, 즉 부활된 과거 혹은 과거 어느 순간 겪었던 가장 감각적이고 따라서 물질적인 존재적 체험의 부활, 그 순간 엄습하는 지극한 愉悅, 단 순히 과거의 감각이라고만 하기에는 너무나 새로운 그 실체, 그 실체의 태동에 임하여 지성은 아무 일도 할 수 없다는 것이다. 뿐만 아니라 그 과거의 순간들은 知性이 그것들을 具現하기 위하여 애써 빌리려 하던 것들 이외의 사물 속에만 가서 응크리고 있다는 것이다.<sup>(60)</sup> 그 “빌리려 하던 것들”에는 흔히 여행지에서 사 가지고 오는 기념품, 그림 엽서, 채집한 식물, 골동품 뿐만 아니라 열심히 적어 둔 메모 쪽지나 사진도 포함된다. 그러나 과거의 순간과 의식적으로 관계를 성립 시켜 주려고 수집해 놓은 그 사물들 속에서는 과거의 순간이 자신의 은신처를 발견하지 못한다는 것이다. “메모의 문학”을 어찌 문학이라 할 수 있겠느냐고 한 프루스트의 논거가 바로 여기에 있다. 또한 창조적 영감의 무기력화로 인해 타락한 예술가들이 “참회한 범죄자들과의 대화”나 끊임 없이 반복하고, “전원에 저택”을 구입한다든가, “아름다운 천”을 구입한다든가 혹은 “여인들의 목욕하는 모습”을 반복해 바라보는 등, 자신들이 좋아하던 사물들을 맹목적이고 미신적으로 숭배하는 것도 또한 그 의

(58) 「생뜨-뵈브」, p.235.

(59) 「論說」, pp.568-569.

(60) 「생뜨-뵈브」, p.235. 또한 「스완」, I, p.44. 참조.

식적인 思念의 수집품에 대한 盲信 때문이라는 것이다.<sup>(61)</sup> 물론 마르셀 자신도 한 때 옛날가 보았던 베네치아로 여행이나 떠나 볼까 하는 생각도 하였지만, 게르망뜨 대공 덕 마당에서 겪은 체험을 계기로, 과거를 되찾을 욕구로 떠나는 그러한 여행이 전혀 무의미함을 깨닫게 된다. 또한 명료한 의식과 지성, 관찰의 소산인 사실주의 문학에 대한 그의 견해 혹은 不信 역시 以上과 같은 깨달음에 그 근거를 두고 있다.

#### IV

老弱해진 마르셀이 요양원으로 떠나기 전 날 밤 그는 공꾸르(Goncourt) 형제의 일기를 읽게 된다. 그는 그 일기 속에서, 자신이 출입했던 사교계와 그곳에서 만났던 인물들이 상세하게 묘사되었음을 발견한다. 그 일기에는 그가 드나들던 샬롱들의 전경, 그곳에 놓여 있던 가구, 집기, 샬롱들 간의 복잡한 관계, 그곳을 출입하던 사람들의 사회적 지위, 업적 그들 간의 사적인 관계 등이 상세하게 묘사되어 있다.<sup>(62)</sup> “소설의 구성, 허구, 문체, 모두 중요한 일이다! 그러나 더욱 힘들고 고통스러운 일은, 현대의 역사를 구성하고 있는 진정한 진실을 수집하기 위하여 경찰관이나 경찰관의 앞잡이 일을 해야 한다는 점이다.”<sup>(63)</sup> 공꾸르 형제의 이 말이 실감나게 해 주는 그 일기를 읽던 마르셀은, 문득 자신에게는 문학적 재능이 없을지도 모른다는 생각을 하게 된다. 그러나 별 회한은 없다. 문학이, 특히 공꾸르 형제의 일기가 시사하고 있는 류의 문학이, “심오한 진리”를 露呈 시켜 주지 못한다는 생각이 들었기 때문이다. 다만, 문학이란 것이 자기가 이제껏 믿어 왔던 그런 것이 아니라는 생각에 추연해질 뿐이다.<sup>(64)</sup> 마르셀 자신도 물론 그 일기에 묘사된 꼬따르(Cottard) 교수, 화가 엘스띠르(Elstir), 베르뒤랭(Verdurin)家 사람들, 게르망뜨 공작 혹은 덩커크(Dunkerque)에 있는 어느 상점의 노파 등, 그 모든 사람들과 친숙한 사이였다. 그러나 그들 모두가 그에게는 지극히 평범한 사람들이었고, 무의미한 존재였으며, 심지어 그들에게서 술한 상스러움마저 발견했던 사실을 회상하게 된다.<sup>(65)</sup> 마르셀의 이와 같은 술회는, 의심할 나위 없이, 과연 그 모든 것들을 일일이 묘사할 가치가 있는가라는 의문을 제기하는 것이다. 그 자신에게도 물론 사물을 응시할 수 있는 능력이 있다. 그러나 그 능력을 갖춘, 자신의 일부를 형성하고 있는 그 존재는, “여러 사물에 공통된 어떤 보편적 진수”가 스스로를 드러낼 때에만 생명을 되찾고 그 진수로써 자신의 “양식과 기쁨”을 삼는 간헐적 존재

(61) 「소녀들」, I, pp.850-851.

(62) 「되찾은 시절」, III, pp.709-717.

(63) J. et E. de Goncourt, 「Journal」, 1871년 12월 3일字. “진정한 진실”은 “la vérité vraie”를 지역한 것이다. 이 표현에 내포되어 있는 의미상의 반복은 일종의 과장(hyperbole)으로서, “眞”에 대한 그들의 편집증세를 나타내기도 한다.

(64) 「되찾은 시절」, III, p.709.

(65) Ibid., pp.717-718.

이다. 그럴 때면 그 존재는 시선을 집중하고 귀를 기울이지만, 그것은 항상 일정한 “심층”에서이고, 따라서 피상적이고 의식적인 혹은 의도적인 관찰은 별 소득을 얻지 못한다. 예를 들어, 긴 세월 동안 여러 곳으로 장소를 옮겼던 베르뒤랭家の 쌀롱 하나 하나를 공꾸르 형제는 일일이 상세하게 묘사하고 있지만, 자신은 그 여러 쌀롱에 공통으로 내재하는 베르뒤랭家の 고유한 특성이 발견될 때에만 즐거이 그 고유 특성의 추迹에 나설 수 있다는 것이다.<sup>(66)</sup> 또한 사물의 “可視적이고 복사할 수 있는 매력”은 항상 그의 視界를 벗어나며, 따라서 그러한 사물들 위에는 잠시도 시선을 멈출 수 없다는 것이다.<sup>(67)</sup>

그러나, 독서 혹은 어떤 예술가가, 평소에는 마르셀의 관심을 전혀 유발하지 못하던 사물의 영상을 그가 홀로 있을 때 그에게 제시할 경우, 그는 그 사물들을 직접 접해 보고 싶은 욕구에 사로 잡히고, 그 일을 위해 수십리 길 심지어 죽음 마저도 개의치 않겠다는 것이 마르셀의 생각이다. 즉, 프루스트의 논리적 맥락에서 본다면, 예술가나 어떤 서적이 그 사물들의 “진수”를 그에게 얼핏 보여 주었다는 뜻으로도 이해된다(사실주의 문학에 관해 이야기 하고 있는 그의 이 말에서 우리는, 그가 주장하는 評論의 동기를 아울러 발견할 수 있음을 附記해 둔다). 다시 말해 그의 내부에 욕망이 태동하지 않으면 일상 교류하는 인물이나 접하는 사물을 아예 못 본 듯 지나치게 된다는 것이다. 묘사 혹은 표현 욕망의 선행 조건은 묘사하고자 하는 사물을 우선 느껴야 한다는 점이다. 위에서 이미 언급했듯이, 느낌이 선행되지 않은 “차가운 확인 작업”이 무슨 즐거움이 될 수 있겠는가? 요양원에서 수년을 보내고 빠리로 돌아오는 기차 안에서 마르셀은 공꾸르의 일기를 읽으며 확인했던 문학의 “헛됨”과 “거짓”을 다시 뇌리에 떠올리며, 자신이 그토록 믿었던 理想이 존재하지 않는다는 사실을 슬퍼한다. 기차가 잠깐 멈춘 어느 역 주변 철로변에 도열해 있는 나무에는 석양빛이 어려 있는데, 이제는 그 자연을 대하여도, 소년 시절 태양빛 가득한 콩브레의 산책로에서 한 떨기 야생화나 한개의 조약돌이 그에게 보여 주던 그 신비한 징후를 발견하지 못하게 되었음을 깨닫게 된다: “나무들이여, 그대들도 이제는 나에게 더 할 말이 없으니, 이는 식어 버린 나의 가슴이 그대들의 말을 더 이상 듣지 못함이라. 내 지금 여기 자연의 한 가운데 있지만, 그런데도 나의 눈은 차갑게 또한 권태롭게, 빛나는 그대들의 이마와 그늘진 밑동의 경계를 긋고 있는 선을 확인할 뿐이고너. 내 한 때 스스로 시인인 줄 믿었지만, 그렇지 않음을 이제 알겠노라. 이제 시작되는 그토록 메말라 버린 나의 여생에서는, 이제 자연이 더 이상 말하여 주지 않는 것을 아마 인간들이 나에게 불어 넣어 주리라. 그러나 자연을 노래할 수 있었을 그 세월은 영영 다시 돌아오지 않으리라.”<sup>(68)</sup> 독백 형태의 글을 거의 쓰지 않는 프루스트가 자신의 문학론을 전개하는 과정에 삽입한 이 회상문은,

(66) Ibid., p. 718.

(67) Ibid., pp. 718-719.

(68) Ibid., p. 855.

일핏 보기에 늙은 문필가의 감상적 탄식 같으나 실은 사실주의 문학에 대한 풍자라 여겨진다. 즉, 자연 혹은 사물 일반에게서 아무 신비도 느끼지 못하고, 차가운 눈으로 또 마지 못하여 사물의 외형 및 윤곽이나 확인 서술하는 문학은 결국 죽은 혹은 죽어가는 문학이라는 뜻을 함축하는 말이다. 또한 자연에서 더 이상 받지 못하는 영감을 “인간의 관찰”이 대신 하여 줄 것이라는 독백은 기실 자신에 대한 위안의 말이었을 뿐이라고 부연하고 있다.<sup>(69)</sup> 문학에 있어서는 관찰이 영감을 절대 대신 하여 줄 수 없다는 뜻이다. 또한 만약 자신에게 예술가의 혼이 있다면 “석양빛을 받고 있는 나무들”, 철로변 언덕에 피어 기차 출입구의 발판 높이까지 올라와 있는 “작은 꽃들”을 보고 희열을 느끼지 못할 까닭이 없다는 것이다. 그러나, 비록 가까이 있어 그 꽃들의 꽃잎 수까지 헤아릴 수 있으되, 그 슬한 “홀륭한 문인들” 처럼 꽃들을 묘사할 생각은 아예 멀리 밀쳐 버린다: “어찌 느끼지도 못한 느낌을 독자에게 전달할 수 있다는 말인가?”<sup>(70)</sup>

그리하여 흔히들 말하듯, “사물을 묘사”하거나 혹은 “사물의 線과 表面의 보잘것 없는 일람표”나 제공하는 것으로 만족하는 문학은, 스스로 寫實主義 문학이라 자처하면서도 실제로는 “實(réalité)”과 가장 동떨어진 문학이며, 가장 우리를 “빈곤”하고 “슬프게” 만드는 문학이라는 것이 프루스트의 주장이다. 왜냐 하면 바로 그러한 문학이, 스스로의 진수를 사물에 위탁한 “과거”와 “현재의 우리 自我”간의 交信을 문득 끊어 놓는다는 것이다.<sup>(71)</sup> “實” 혹은 “事實”이라는 것이, 프루스트가 규정했듯이 “우리를 동시에 둘러싸고 있는 추억들과 사물에 임해 느끼는 감각들간의 관계” 일진대, 감각의 주체인 우리들의 自我와 과거 사이에 단절이 생긴다면 어찌 “實”의 認知가 가능하겠는가? “한 시간은 단순히 한 시간 뿐만이 아니라 그것은 향기, 음향, 세웠던 각종 계획, 그때의 날씨 등으로 가득 찬 하나의 향아리이다.”<sup>(72)</sup> 또한, “우리가 어느 한 시절에 본 어떤 사물, 우리가 읽은 책 등은 그때 우리 주위에 있던 것들과 영원히 합쳐져 남아 있을 뿐만 아니라, 그 시절의 우리와도 합쳐져서 변함 없이 남아 있어, 우리들의 감각, 그때의 우리 자신을 거치지 않고는 재현될 수 없다.”<sup>(73)</sup> 그런데 그 관계를, 事實에 충실하다고 자처하는 “映寫技法”<sup>(74)</sup>이 말살해 버린다는 것이다. “메모에 의존하는 문학”이 어찌 작은 가치나마 가질 수 있겠는가? 그 문학이 추구하는 “實” 혹은 “實體”는 바로 그러한 문학이 메모한 작은 사물들 속에 숨어 있으되, 마들렌느 속에 숨겨져 잠들어 있던 몽브레 시절을 다시 찾아내 듯, 그 사물들이 간직한 의미(문필가 각개가 발견할 수 있는 주관적 의미)를 발굴해 내지 못한다면 그 사물들 자체로는 아무 의미가 없다. 우리의 “사상”, 우리의 “生”, “현실”이라고 하는 것들은, 우리가 실

(69) Ibid.

(70) Ibid.

(71) Ibid., p. 885.

(72) Ibid., p. 889.

(73) Ibid.

(74) Ibid., p. 885.

제 느낀 內密한 체험이 결여된, “부정확한 표현들”이 기억 작용에 의해 조금씩 축적되어 형성한 일종의 사슬로 구성되어 있다는 것이다. 또한 자칭 “체험의 문학”이라고 하는 것이 고작 몰두하는 일이란 바로 그러한 “거짓말”이나 끊임 없이 복제하는 작업이라는 것이다.<sup>(75)</sup> 프루스트는, 그러한 일에 몰두하는 사람들이 도대체 어디에서, 그 일을 계속하고 추진토록 하는 “기쁨과 원동력의 불꽃”을 발견할까라고 自問하고 있다. 발자끄(Balzac)도 어떤 면에서는 그 한 예에 속하겠지만, 공꾸르 형제 등과 같이 표면적 혹은 “평면적” 묘사에만 몰두하는 문학, 프루스트가 지적하고 있는 사실주의 문학의 그러한 특성은 브왈로(Boileau)가 지적한 “不毛의 풍성함”을 연상 시키기도 한다: “묘사할 사물을 잔뜩 가지고 있는 작가는 그것들을 다 소진하기 전까지는 절대 하나의 주제에서 자리를 뜰 줄 모른다. 궁전을 하나 만나면 그 정면을 상세히 그리고, 다음 이 테라스 저 테라스로 데리고 다닌다. 이곳에 가면 층계, 저곳에 가면 복도, 발코니는 황금 난간으로 둘러 있다. 둥근 천장, 타원형 천장을 일일이 헤아린다……결국 그 끝을 보기 위하여 이십여 장을 건너 뛰지만, 나는 겨우 정원으로 피신 해 있을 뿐이다. 그러한 작가들이 애용하는 不毛의 풍성함을 피하라.”<sup>(76)</sup> 또한 사실주의 문학이 現象 묘사에 치중하는 것은 니이체가 지적하였듯이 “마이아(Maïa)의 소산에 불과한 現象을 유일한 至高의 실체로 내세워, 사물의 內密하고 참다운 진수의 자리에 놓는”<sup>(77)</sup> 행위와도 유사할 것이다. “事實”에 대한 쇼펜하우어의 不信 역시 프루스트나 니이체와 거의 유사하다: “이 세상은 한편으로는 表象으로서, 다른 한편으로는 意志로서 존재한다. 即自的 사물이라고 들 하는 그 〈事實〉, 그 〈實〉은 분명히 말하건대 순전히 환상이며, 그것을 受容하는 철학을 혼란에 빠트리는 도깨비 불이다.”<sup>(78)</sup>

이 모든 현상은 客觀에 대한 지나친 신뢰에서 비롯된다는 것이 프루스트의 설명이다. “모든 것은 기실 정신에 있는데 오직 거칠고 오류에 빠진 認知行爲가 그것들을 對象 속에 놓는다.”<sup>(79)</sup> 그 예로, 그가 할머니의 죽음을 실제, 자신의 존재재를 통하여 인식한 것은 할머니의 장례를 치룬지 수개월이 지나, 옛날 할머니와 함께 가 머물렀던 발백의 호텔에 도착해 구두끈을 풀러는 순간이다. 또한 한 사람을 놓고도 사람에 따라 각기 그 보는 것이 다르며, 동일한 인물이 그 사람을 봄에 있어서도 보는 시기에 따라 다르니, 프루스트의 작품은 주제에 따라 끊임 없이 변화하는 세상의 만화경을 그 어떤 다른 작가의 작품 보다 선명하게 부각시키고 있다. 프루스트가 주장하는 인식의 주관성, 그 주장에서 출발한 사실주의 문학에 대한 비판은, 이미 쇼펜하우어에 의해 지극히 명료한 어휘로 표현된 바 있다: “사실주의는 기실 근거 없는 가설에서 출발하며, 따라서 허황된 이론이다. 왜냐 하면, 사

(75) Ibid., p. 895.

(76) Boileau. 「Art poétique」, p.24 (원전은 韻文으로 되어 있으나 편의상 散文體로 번역 인용한다.)

(77) 「Naissance de la tragédie」, op. cit., pp.119-120.

(78) 「Le monde」, op. cit., p.673, 681.

(79) 「되찾은 시절」, III, p.912.



실주의는 우리가 아는 모든 것이 意識 속에 자리잡고 있다는 가장 기본적인 사실을 모르는 체 하거나 부정하기 때문이다. ……모든 對象은 주체의 表象일 뿐이다. 따라서, 사실주의가 추구하는 목표는 주체 없는 대상일 뿐이다. 그러나 그러한 대상은 명확하게 상징하기조차 불가능하다.”<sup>(80)</sup>

以上 감각의 특성 및 역할, 印象, 思念, 문학에 있어서 知性の 부정적 측면, 그에 기인한 사실주의 문학 등에 관해 약술하였는 바, 이제 다시 知性の 不可缺性 및 知性과 감각 혹은 감성간의 관계에 대하여 간략하게나마 언급해 둘 필요가 있을 듯 하다.

## V

사유작용이나 意識이, 즉 한마디로 知性이, 至高의 회열을 동반하며 이루어지는 과거의 부활을 방해한다 할지라도, 오직 지성에만 의지하여 사물을 묘사하는 작업이 우리의 自我와는 무관한 피상적 목록을 작성하는 일에 불과할지라도, 또한 차가운 관찰을 맹신함이 인식의 필연적 주관성을 망각한 데서 비롯되었다 할지라도, 결국 知性은 작품의 實現을 가능케 하는 데 불가결한 존재이다. 물론 앞에서 우리가 거듭 언급하였듯이 지성이 직접 이끌어낸 진실 혹은 진리가 작품의 가장 본질적인 재료가 되지는 못한다. 그러나 과거의 감각과 현재의 감각에 공통되는 초월적 진수가 우리에게 주어지는 경우는 그리 흔치 않다. 그리하여 그 귀한 인식의 순간들만으로는 작품을 만들 수가 없다. 뿐만 아니라 한 평생을 통하여 가끔 또 상당한 시간적 간격을 두고 출현하는 사건들, 예를 들어 마들렌느, 종자, 구두근, 老木, 鋪石 등에 관한 일화들을 꿰뚫어 하나의 끈에 엮으려면 혹은 하나의 “틀”에 집어 넣으려면, 그 일화들에 비해 순수성이 모자라는, 즉 지성의 빛이 스며든 다른 보조재료가 필요하다. 또한 그것들을 엮는 일은 전적으로 “감성의 侍女” 즉 지성의 몫이다.<sup>(81)</sup>

프루스트의 그러한 결론은 美德이나 藝術에 대한 쇼펜하우어의 생각과 너무나 흡사하여, 지성과 감성의 관계에 대하여 수립한 프루스트의 이론체계가 쇼펜하우어의 체계를 복제한 것이 아닌가 하는 의문도 생긴다. 즉, 쇼펜하우어에 의하면, 美德이 비록 순수한 우리 本質의 發顯이라 할지라도, 실제 생활에서는 理性의 개입이 美德을 갖춘 사람에게도 필요하다는 것이다. 물론 理性이 美德의 근원은 아니며 그의 보조역일 뿐이다. 그의 기능은 한번 취한 결심을 유지시켜 주고, 행동강령을 환기시켜 주며, 생활에 좀 더 규칙적인 일관성을 부여해 주는 일이다. 그 역할은 예술에 있어서도 마찬가지이다. “예술적 천재”라는 것이 항상 깨어 있는 것이 아니고, 또 그러나 작품은 모든 부분이 완성 조화되어 하나의 전체를 형성해야 되기 때문에, 작품의 實現에는 理性의 도움이 불가결하다는 것이다.<sup>(82)</sup>

(80) 「Le monde」, op. cit., p.673, p.681.

(81) 「되찾은 시절」, Ⅲ, p.898.

(82) 「Le monde」, op. cit., pp.92-93.

더구나 실체의 포착에 있어 知性은 무력할 수밖에 없다는 사실, 즉 지성의 감성에 대한 열등성을 규정하는 주체가 곧 지성이라는 것이 프루스트의 지적이다: “비록 최고의 왕관을 받을 자격이 지성에게는 없다 할지라도, 그 왕관을 씌어주는 주체는 지성이기 때문이다. 또한 그 효력의 서열에 있어서도 지성이 비록 次等の 자리 밖에는 차지하지 못한다 할지라도 본능이 서열 首位를 점해야 한다고 선언할 자격을 갖춘 것은 오직 지성 뿐이다.”<sup>(83)</sup>

“사랑에 있어서의 共感은 문학에서와 마찬가지로 無意志的이다. 그러나 그 공감은 증명될 필요가 있으며, 따라서 理性이 뒤에 자기의 역할을 가지게 된다.”<sup>(84)</sup> 보들레르의 이 말은 프루스트나 쇼펜하우어의 주장과 일맥 상통하는 듯 보이기도 하고, 또 고대 로마나 그리스의 異教的 취향에 젖은 예술 유파를 공격하는 그의 글<sup>(85)</sup> 속에서도 유사한 말이 자주 눈에 띄기는 하나, 그 모든 간헐적 지적이, 프루스트나 쇼펜하우어의 경우와 같이 지성이나 감성의 본질에 대한 구체적이고 진지한 인식노력을 거치지 않은 듯 여겨져, 일일이 소개하지 않고 다만 보들레르 역시 막연하게나마 두 기능간의 관계를 예감한 예술가라는 점만을 첨언해 둔다.

## Bibliographie

### Oeuvres de Marcel Proust:

- A la recherche du temps perdu. éd. Pléiade. t.I,II,III.
- Jean Santeuil. éd. Pléiade.
- Contre Sainte-Beuve. éd. Pléiade.
- Pastiches et Mélanges. éd. Pléiade.
- Essais et Articles. éd. Pléiade.
- Les plaisirs et les jours. éd. Pléiade.

### D'autres ouvrages cités:

- Aristote. La Poétique. éd. Belles Lettres.
- Baudelaire. Oeuvres complètes. éd. Pléiade, t.I,II.
- Boileau. L'Art poétique. Librairie Aristide Quillet. Paris.
- Huisman. Esthétique. col. Que sais-je?
- Nietzsche. La naissance de la tragédie. éd. Gonthier. La naissance de la philosophie.

(83) 「생뜨-비브」, p.216.

(84) Baudelaire, 「Oeuvres complètes」, op. cit., t. II, p.15.

(85) Ibid., pp.44-49. Sur “l'Ecole païenne”.

- Platon. Apologie. éd. Pléiade en deux tommes.
- Schopenhauer. Le monde comme volonté et comme représentation. P.U.F.
- Senancour. Obermann. Gallimard.
- O. Wilde. The picture of Dorian Gray. éd. Richard Aldington.
- L. Tolstoy. What is art? and Essays on art.

### Résumé

Les contextes socio-historique et spacial du roman proustien ne sont en réalité qu'un simulacre; le vrai champ d'action—les actions psychiques et non celles qu'on trouve dans les romans traditionnels—se trouve dans le moi, dans le sentiment intime ou dans les cellules du corps de Marcel. La personne sociale du héros n'est qu'un être épars et perdu dans le chaos qu'on appelle "réalité", et il n'a ni but ni envers dans ce monde monotone et uniforme dans lequel il est jeté par on ne sait quel hasard. C'est un être quasi assoupi ou presque tombé dans la léthargie, et il se laisse balloter comme une épave par les choses d'au jour le jour. Aucun événement extérieur ne le pousse à une action concrète; il est plutôt une sorte de "dormeur éveillé" que les anciens Arabes ou Persans ont si admirablement et avec tant d'humour figuré dans leurs contes.

Pourtant, dès qu'un stimulus(que ce soit sous forme d'un odorat, d'un goût, d'un tact, d'une ouïe ou d'une vue) lui soit donné, un être qui était jusqu'alors endormi se réveille incontinent et se met à mieux saisir les impressions déclenchées dans la profondeur de son être. Cet autre être qui se réveille aux stimuli organiques est particulièrement sensible au "plaisir particulier" ou à l'euphorie qui accompagne la résurrection des impressions anciennes qui ont été jusqu'alors enfermées ou incisées(oui, c'est bien le terme, car l'action d'impressionner implique, physiquement parlant, celle d'inciser) dans le corps du héros. En même temps l'esprit du héros est alerté; il essaie donc de comprendre la cause de l'euphorie, de résoudre l'énigme de cette effervescence de son autre moi normalement endormi, et enfin il arrive à entrevoir la nature de cette nouvelle impression qui n'est à la rigueur autre chose que son passé vécu. Cette nouvelle impression n'est pas seulement une impression, mais une réalité, réalité différente de celle par laquelle on entend "vulgairement" les choses du monde. C'est aussi une réalité commune à la fois au passé et au présent, mais qui dépasse de loin les deux. Et le héros comprend tout de suite que son intelligence ne peut rien faire dans cette résurrection providentielle du passé.

Toute théorie de l'art de Proust est basée sur cette prise de conscience ou plutôt sur cette découverte: la sensibilité ou le sentiment prévaut contre l'intelligence. Ne serait-il pas donc nécessaire de mettre au point les caractéristiques de la sensibilité, les fonctions de celle-ci dans la création artistique, l'antagonisme existant entre l'impression et l'idée, la fonction négative voire néfaste de l'intelligence dans la première phase de la création, la stérilité ou le mensonge de l'intelligence, la fausseté ou la vulgarité de la littérature soi-disant réaliste et enfin le rapport entre la sensibilité et l'intelligence? Dans ce présent article nous examinerons point par point toutes ces questions énumérées, et ce travail constituera une des premières parties de notre étude consacrée à la théorie de l'art de Marcel Proust.