

폴 프라이, 『문학이론』, 정영목 옮김, 문학동네, 2019.

16장 독자와 텍스트의 사회적 침투성

읽을 자료:

한스 로베르트 야우스, 「문학이론에 대한 도전으로서의 문학사」(CT, 981~988)

미하일 바흐친, 「소설에서의 이종어」(CT, 588~593)

- 사회적 맥락 & 문학의 환경과 관련한 이론. 미하일 바흐친과 한스 로베르트 야우스.
- 바흐친의 일차적 관심이 텍스트를 생산하는 생활세계인 반면, 야우스의 일차적 관심은 텍스트가 받아들여지는 생활세계(어쩌면 생활세계들의 연속물)라는 점에서 차이가 있다.
- 일단 사회적 환경을 고려하면 문학의 생산과 수용은 생각했던 것만큼 쉽게 구별할 수 없다. 불룸과 같은 문학적 영향이론에서 저자는 그냥 독자이기도 하며, 어떤 의미에서 이것이 야우스에게도 해당한다. 그러나 더 넓은 의미에서도 우리는 문학의 생산과 소비를 서로 다른 주제로 가르기 힘들다는 사실을 보게 될 것이다. 문학사에서 저자는 과거와 관련을 맺는 독자이다. 또 미래를 위해 텍스트를 유포하는 역할을 하는 독자는 구체적인 맥락에서 보아도 작가라고 할 수 있을 것이다.
- 이 강의는 우리의 읽기에서 전환의 순간을 기록한다. 형식주의적 관념들에 대한 수정. ‘형식주의’가 역사와 세계에 무관심한 듯 보이고 또 그렇게 주장함에도 어쩌면 결국은 내내 ‘삶’에 관해 이야기해 왔다는 사실을 인정할 필요가...
- 지금까지는 텍스트가 세계를 구성해왔으나 앞으로는 세계가 텍스트 안에서 산다. 텍스트는 이제 소우주가 아니라 현실세계가 통과하는 매체이다. 텍스트는 기왕의 어느 매체 못지않게 왜곡을 하지만, 그래도 이제는 별개의 존재론적 지위를 갖는 분리 가능한 독립체가 아니다 (제대로 이해한다면 텍스트 바깥에는 아무것도 없다는 데리다의 전제에서도 이런 결론이 똑같이 나온다.). 텍스트는 세계 속에 있는 하나의 대상으로서, 사회적 힘들에 의해 생산되고, 유지되고, 파괴된다.
- 언어: 기호론적 코드, 가상적 체계 -> 사회적 교환 도구로 현실 내에서 유통되는 언어, 하나의 사회적 제도, 사회적 네트워크.
- 문학이론에서 하나의 제도라는 이 새로운 의미의 언어는, 개인의 말을 결정한다. 나의 목소리에는 나를 둘러싼 세계에 존재하는 언어의 모든 침전물, 위상, 수준, 지향이 스며있다. 나의 말이 행위성을 유지하는 한, 내가 다른 사람들로부터 언어를 가져온다.
- 바흐친. 바흐친의 뿌리는 러시아형식주의. 발췌문은 그가 이중 목소리적 성격에 대한 형식주의적 이해로 간주하는 것과 ‘진정한 이종어’ 사이의 관계를 다룬다.
- 목소리의 이중적 성격은 의미의 가능성과 위상들 사이에 복잡한 덮어씌우기가 이루어진다는 사실을 고려하지 않는다. 이런 복잡성은 다양한 종류의 말하는 공동체들 때문인데, 이들은 함께 모여 담론의 모든 측면을 형성한다. 그 목소리의 움직임에 이해하기 위해서 우리는 발화의 생활세계에 관해 생각할 수밖에 없다.

- 한스 로베르트 야우스의 형식주의에 대한 반응. 「문학이론에 대한 도전으로서의 문학사」(1967).

- 텍스트와 생활세계의 관계를 다루는 이론에서 야우스는 러시아형식주의자들, 특히 야콥슨과 티냐노프에서 나타난 역사 편찬의 측면들을 문학 생산의 마케팅, 수용, 소비에 관한 마르크스주의적 접근과 결합한다.

- 두 번째 발췌문에서는 야우스가 이 두 영향 양쪽과 어느 정도 거리를 두려는 모습을 보여준다.¹⁾

- 바흐친이 문학적 ‘패러디’(어떤 잘 알려진 문학적 모델이나 텍스트에 대한 조롱이라는 좁은 의미)를 논의한 대목. 넓은 의미에서 이해되는 패러디 이론.²⁾

- 이런 수정에는, 사회사로부터 분리된 별도의 길을 문학사에 허용하지 않겠다는 뜻이 내포되어 있다. 바흐친은 문학적 목소리와 사회적 목소리가 분리될 수 없다고 주장한다. 야우스도 마찬가지.

- 새로운 작품을 창조하는 저자는, 이전 작품에서 문학적 관습 외에도 많은 것을 새로 고친다(예를 들어 이전 작품의 견해들도 고친다.). 또한 형식적 혁신과 본질적으로 사회적 압력에 의해 생겨난 혁신을 구분하기 쉬운, 또는 심지어 가능한 방법도 없다. 사회주의리얼리즘에서 은유를 피하는 것은 겉보기에만 형식적인 선택일 뿐이다. 미학적 요인과 사회적 요인은, 바흐친의 이종어에서 인간 목소리의 모든 위상과 침천물이 상호 작용하고 스며드는 것과 마찬가지로, 서로 스며든다.

- 바흐친은 이종어(heteroglossia), 말의 다양성을 ‘문체의 근거’로 꼽는다. 문체의 근거는 말의 다양성이지만, 규범적인 공유 언어의 통일성이나 한 저자에게 독특한 어떤 것이 아니다.

- 문체가 말의 침천물들이 합성된 결과라는 생각은 저자의 목소리라는 개념을 위태롭게 만드는 듯하다. // 저자의 죽음. 저자의 중요성. 다성성. 『일리아드』.

- 『오만과 편견』 첫 문장. 바흐친이 공통어라고 부르는 것과 저자의 사유에 해당하는 것(내적으로 설득적인 담론)이 위태로운 균형을 이루는 예.

- 바흐친의 공통어(리좀과 약간 비슷)라는 개념 파악도 중요.

- 바흐친, 「소설의 담론」, “이데올로기적으로 인간이 되어가는 것은…… 남들의 말을 선택적으로 흡수하는 과정이다.” 바흐친에게 소설은 교육과 발달을 강조하기 때문에 단연 최고의 사회적 텍스트이며, 그가 디킨즈의 풍자적 문체를 검토하면서 보여준, 공통어의 복잡한 병치를 통해 얻어진 ‘내적으로 설득적인 담론’은 다른 사람들의 언어로부터 선택한 것이 자기만의 것으로 인정받는 목소리가 되어가는 현상이다.

1) 텍스트가 시간 속에서 전진하는 방식, 독자의 눈으로 볼 때 변하고 시간이 흐르면서 성장하거나 줄어드는 방식-이것은 사회화 과정이지만, 그 역학과 윤곽은 오직 연속적이고 집합적인 미학적 해석적 판단을 통해서만 그려낼 수 있다는 것이다. 사회적 매체나 네트워크에서 생기는 일-‘수용’의 과정-은 평가와 해석의 문제라는 것이다.

2) 그는, 더 넓은 의미에서 이해되는 패러디이론은 일차적으로 러시아형식주의 문학사 편찬에서 나온 것이라고 암시하는데, 거기에서는 새로운 텍스트를 오래된 텍스트로부터 구분하는 혁신적인 원리를 그냥 패러디라고 부른다.

좁게 생각하는 패러디는, 다시 한번 우리를 이원적 구조에서 벗어나지 못하게 할 것이다. 이것은 다른 텍스트와 관련을 맺고 있는 한 텍스트일 뿐이며, 연속적인 텍스트에 스며 있는 여러 목소리와 범람을 생략해 버린다.

- 한스 로베르트 야우스. 기대지평과 기대의 와해. 이저(독자의 역할). 가다머('지평융합')³⁾
- 야우스가 에세이 서두에서 이야기하는 18세기의 intelligere, explicare, applicare-이해, 해석, 응용-의 구별은, 해석학적 이해의 세 가지 계기를 구분하며, 텍스트 수용의 역사를 아울러 어떤 순간의 독자 혹은 독서 대중에게나 존재한다. 야우스는 텍스트에 대한 미적 반응(미적인 것-이해와 연결)과 그 이후에 일어나는, 텍스트에 대한 반성적이고 해석적인 반응(해석학 전통의 explicare와 연결)의 구별을 상당히 강조한다.

- 수용의 역사적 연구(야우스, 그리고 이저를 포함한 콘스탄츠대학의 동료들이 '수용사'라고 부르는 것)는, 우리에게 미적이고 해석적인 수용의 특정한 순간이 그전에 벌어진 일과 이후에 벌어지는 일에 의해 어느 정도나 영향받는지 보여준다. 즉 하나의 텍스트는 수용의 결과 점진적으로 변하며, 수용을 연구하지 않으면, 시간이 흐르면서 과거의 텍스트에 대한 해석이 어려워졌는데, 그런 어려움은 역사적 변화 자체와는 아무런 관계가 없다는 순진한 생각에서 벗어나지 못하게 된다.

ex) '중세주의' - 초서의 『캔터베리 이야기』의 등장인물

- 오늘날 '수용사'보다 더 영향이 큰 것은 가다머의 다른 제자 위르겐 하버마스가 도입한 '공적 영역'이라는 개념이다. 하버마스는 관념들의 유통과 수용의 이 새로운 분위기를 18세기 계몽주의의 특징으로서 연구했지만, 그의 개념은 더 넓게 매체 변화, 특히 인쇄 문화의 발흥 연구에 적용되었다.

- 이 강의에서는 야우스를 무엇보다도 문학사 이론에 기여한 사람으로 설정하고 있다. 독자 연구와 긴밀한 관계가 있는, 그래서 종종 결합되는 또 하나의 분야는 '매체사', 특히 문학 연구에서 책의 역사인데, 이것은 유통되는 물질적 대상(원고, 책, 입소문을 타고 퍼지는 블로그)을 독자 대중을 이해하는 출발점으로 삼는다.

- 수용사는 기대지평의 변화(미학적)와 의미론적 가능성의 변화(텍스트의 의의를 둘러싼 변화, 의의 자체의 가능성의 변화. 어떤 주어진 시대에 왜 그 텍스트가 독서 대중에게 중요할까? 해석적)를 연구한다.

- 수용의 역사적 순간에 유의하는 태도가 지금 여기서 어떻게 표현되고 있는지를 보여주는 간단한 예: 브로드웨이에서 <댐 양기스Damn Yankees>의 리바이벌.

- 『견인차 토니』의 리바이벌 필요.

17장 프랑크푸르트학파의 비판이론

읽을 자료:

3) 기대지평과 기대의 와해에 관한 야우스의 이야기는, 텍스트에 남겨진 상상의 간극, 관습적인 기대로부터 벗어나서 생기기 때문에 잘 처리해야 하는 간극을 채우는 일에서 독자의 역할에 대한 이저의 이야기와 깊은 관계가 있다. 기대지평에 관한 야우스의 이야기는 가다머의 '지평융합'이 가능한 조건들을 생각해보는 한 가지 방식이기도 하다. 하지만 야우스에게 이것은 단지 서로를 비춰주는 가운데 중간에서 타협할 필요가 있는 독자 한 사람의 지평과 텍스트의 지평이 아니다. 텍스트에 대한 미적이고 해석적인 양식이 역사적 환경에 매개되면서 변하기 때문에, 그런 융합은 연속적인 지평들을 따라가며 일어날 수도 있고 일어나지 못할 수도 있다.

발터 벤야민, 「기술적 복제가 가능한 시대의 예술작품」
막스 호르크하이머, 테오도어 아도르노, 「문화산업」,
아도르노 발췌문

- **마르크스**. 마르크스주의적 사고의 결과가 역사상 예술작품에 영감을 주는 동시에 조건을 부여하는 사회적 미망에 우리가 갖고 있는 가장 파괴력이 큰 비평으로 남아 있기 때문에, 마르크스는 예술에 대한 사회적 비평이라는 주제에 접근하는 가장 훌륭하고 가장 타당한 방식.

- 문학과 예술에 대한 사회적 비평에 다가가는 방법: 레오 스트라우스의 아리스토파네스에 대한 책, 정치철학의 전통적 텍스트들을 읽어나가는 글들(플라톤 『국가』에서 시작하는 소크라테스의 시비평). 자유주의적 예술비평(라이오넬 트릴링, 『자유주의적 상상』)

- 마르크스주의 미학.

- **‘이데올로기’ 개념**⁴⁾. 전폭적인 합의가 이루어진 적이 없는 개념. (이데올로기가 세계에 관한 무의식적 선입관만이 아니라 의식적 선입관에서도 나온다고 보는 것이 옳으나 그러나 하는 문제)

- 마르크스의 『자본』에 나오는 상품물신화. 벤야민: 예술 상품화의 특징-아우라. 벤야민의 관점에서 보자면, 예술작품의 아우라에 유혹당하는 것은 이데올로기적으로 그 작품을 상품으로서 경험하는 것이다.

- 마르크스주의비평의 미학적 목표라는 문제. 예술미학이 실제로 어떠한가 하는 것을 결정하는 데는, 기본적으로 네 가지 마르크스주의적 선택지가 있다. 그 모든 관점에서 고려하는 요인들은 예술이 어떻게 사회를 반영하는가? 그것이 어떻게 사회비판을 이루는가? 어떻게 이상적인, 새로 등장하는, 유토피아 사회를 예측하는가?

- 문학과 예술에 대한 마르크스주의적 접근의 미학에서 가능한 네 가지 선택지.

- 1. **리얼리즘**. **마르크스와 엥겔스** 자신들의 미학은 리얼리즘이었으나, 그들의 리얼리즘은 냉정하리만치 분석적이고 매우 세련되었다.⁵⁾

- 2. 1934년 이후 소비에트 세계에 널리 퍼진 **사회주의리얼리즘**(경향적 리얼리즘). 안드레 이 츠다노프는 막심 고리키의 글에서 두드러지게 나타나는 사회주의리얼리즘의 교의를 정리하였으며, 이것은 1934년 ‘국제소비에트작가회의’에서 공식 교의로 채택되었다.

- (리얼리즘이 부르주아이데올로기의 초석이 된 뒤 그것에 등을 돌린 두 가지 방식) 중간계급은 자신을 위하여 다른 모든 것을 징발하듯이 리얼리즘이라는 관념도 전유하여 진부하게, 미학적으로 유행에 뒤떨어지게 만들었다. 3. **형식주의**(아도르노, ‘전체’를 이야기하는 하이모더니즘의 미학). 4. **유토피아 로맨스**(에른스트 블로흐로부터 **프레드릭 제임슨**으로 내려오는 사

4) - 의식적이든 무의식적이든, 어떤 관점을 가지는 것이 곧 진실을 아는 것이라는 믿음. 이데올로기는 물질과 경제의 기반을 둔, 나 자신의 의식의 관점에서 사물이 보이는 방식이 단지 나에게 그렇게 보이는 방식일 뿐 아니라 실제로 존재하는 방식이라고 주장한다.

- 연속되는 역사적 시기마다 차례로 각 지배적 계급의 특징을 이루어온 믿음의 양식. 이데올로기는 한 종류의 물질적 조건에 어울리는 관념이나 행동 기반이 모든 것에 어울린다고 생각한다.

5) **엥겔스의 문학적 영웅은 발자크**였는데, 그는 왕당파 반동주의자였음에도 여러 겹으로 이루어진 사회의 복잡성 전체를, 특히 계급구조를 성공적으로 환기했으며, 따라서 엥겔스는 그를 리얼리즘 글쓰기의 최고의 모델로 여겼다.

1927년 아이헨바움의 「형식적 방법의 이론」, 하이데거의 『존재와 시간』, 루카치의 『역사소설』. 루카치는 계급관계를 있는 그대로 보는 완벽한 예로 간주한 월터 스콧 경의 소설을 옹호.

고 흐름 속의 로맨스 지향)

- 발터 벤야민은 리얼리즘의 한계를 예리하게 의식하여, 이것이 아우라를 상품화하는 후기 자본주의적 형식, 부르주아적 예술과 감상이 마지막으로 내뿜는 숨이라고 인정한다. 그러나 벤야민은 현실로부터 떠나는 것을 옹호하지 않고, 오히려 현실에 잠길 것을 촉구한다. 그가 보기에, 리얼리즘의 진부함은 참여 미학으로 반격할 필요가 있었다. 일상생활의 단편적 인식과 정신분산이 이 미학의 일부를 이루지만, 현실로부터 등을 돌리는 것은 불가능하다. 오히려 참여예술가와 관객은, 예술작품을 현실세계로 인내하는 바로 그 생산양식에 포함된 공동의 작업자이다. (1936년~1937년 발터 벤야민이 경향적 리얼리즘에 관심을 기울이는 방식으로 고려했던 참여 미학)

- 3. 테오도어 아도르노. 아도르노는 루카치가 『역사소설』에서 공격했던 바로 그것, 즉 하이모더니즘 미학에 몰두했다. 그는 문학에서 베케트, 음악에서 쇤베르크, 베르크, 베베른을 존경했다. 이 모더니스트들은 아도르노 만신전의 영웅들로, 사회적 관계에 관해 이렇다 할 말이 없고, 대체로 자신이 작업하는 매체에 몰두해 있고, 역사의 전 과정에 무관심해 보이는 예술가들이 마르크스주의비평가의 미적 척도가 될 수 있는가 하는, 도발적 문제를 유발한다.

- 「음악의 물신성과 듣기의 퇴행에 관하여」(1938). 아도르노의 에세이는 예술적 형식이 제공하는 전체성 또는 완전성과 정부의 근대적인 헤게모니적 형태가 강요하는 단순한 전체화 또는 전체주의를 -노골적으로 전체주의적이냐, 아니면 그가 여러분이 읽은 에세이에서 다루고 있는 ‘문화산업’처럼 음험하게 전체주의적이냐- 예리하게 구분한다.

그 순간과 화려한 전면에서 느끼는 기쁨은 청자에게 전체에 대한 생각을 면제해주는 구실이 되는데, 그런 생각에 대한 요구는 제대로 듣기를 통해 충족된다. 청자는 최소저항선을 따라 [어쨌든 그것이 듣기에 무척 아름답기 때문에] 순응적 구매자로 바뀐다. 이제 부분적 순간은 전체에 대한 비판의 역할을 하지 않는다. [모더니즘에서 가끔 그랬던 것과는 달리, 다른 말로 하면 불협화음은 그 자체로 우리가 전체성과 연결하는 지배적인 협화음에 대한 비판이다. 따라서 부분은 전체에 도전하거나 전체를 깨지 않고도 전체를 비판하는 것으로 이해될 수 있다는 데 진정한 의미가 있다.] 그 대신 성공적인 미적 총체가 사회의 흠결 있는 총체에 대하여 행사하는 비판을 중지시킨다.

- 다른 말로 하면, 예술작품에서 진짜로 성취된 완전성이 드러내는 것이 진정이 아니면, 사회의 나쁜 전체성의 비진정성을 비판할 수 있다. 전체에 대한 이런 느낌들의 차이가 바로 비평의 지대이며, 이것이 혹시(그저 혹시일 뿐이지만) 문화산업의 희생자들을 행복한 타협주의와 순종의 잠에서 깨울 수 있을지도 모른다.

베르크, 쇤베르크, 베베른 같은 위대한 모더니즘 작곡가들은 [다른 마르크스주의자들로부터, 루카치라면 ‘형식의 물신화’, 즉 사회적 관련과 표현을 희생한 형식의 물화라고 부를 만한 것을 좋아하지 않는 사람들로부터] 개인주의자라고 일컬어졌지만, 그들의 작업은 개별성을 파괴하는 힘(‘형체 없는 그림자’를 음악에 거대하게 드리우는 힘)과의 단일한 대화에 불과하다. 음악에서도 집합적 힘은 구원이 불가능한 수준으로 개별성을 숙청하고 있지만, 그에 대항하여 오직 개인만이 의식적으로 집합성의 목표를 대변할 수 있을 뿐이다.

- 예술작품의 총체성-성취된, 성공적인, 진정한 총체성-은 현재 국가들의 거짓 총체성으로

는 절대 다가갈 수 없는 집합적 국가의 유토피아적 총체성을 본보기로 삼는다. 다른 말로 하면, 순수한 형식에 암묵적인 진보정치가 있다고 아도르노는 주장한다. 순수한 형식의 성취는 결국 부분들의 집합이며, 이것은 집합적 사회의 달성을 본보기로 삼는다.

- 마르크스주의적 사고에서 서구문명의 주류 미학이라고 생각하는 것, 즉 전체성의 물신화에 대한 도전적인 변증법적 역전.

4. 에른스트 블로흐의 『희망의 원리』(1938~1947). 여기서 블로흐는 기본적으로 우리가 살고 있는 후기자본주의 세계는 이제 손에 짚 수 있는 희망이 없다고 주장한다. 이런 어두운 전망에 맞서 블로흐는 특히 민속예술, 풍속, 구전문화, 대중문화(즉 박탈당하고 억압당한 자들의 작품에서 발견되는 갈망의 표현)가 일종의 유토피아주의, 로맨스, 그리고 노스탤지어의 형식을 가져오는 듯 보이지만, 실은 과거의 어떤 것을 바란다고보다 오히려 현실세계에서 결코 손에 넣을 수 없는 가능성을 미래에 투사하는 느낌이 있다는 생각으로 맞선다.

- 『정치적 무의식』에서 제임슨은 가망 없어 보이는 세계에서 억압당하고 박탈당한 자들의 희망을 표현하므로, 로맨스가 파산한 리얼리즘 미학을 대신하는 중요한 역할을 한다는 점을 논의한다.

- 벤야민의 참여 미학. 아도르노의 모더니즘적 총체성에 초점.

- 아도르노의 「물신적 성격」(1938)은 벤야민의 「예술작품」에 대해 동의할 수 없음을 친근하게 표시한 응답.

- ‘프랑크푸르트사회연구소’, ‘프랑크푸르트학파’. 마르크스와 프로이트의 통찰들을 결합하는 중요한 변증법적 사고가 담긴 책들을 생산하고 전체주의의 뿌리에 관심의 초점을 맞추었다. 아도르노 & 막스 호르크하이머의 『계몽의 변증법』, 허버트 마르쿠제의 『에로스와 문명』, 호르크하이머, 프리드리히 폴라크, 지크프리트 크라카우어(‘대중 장식’ 이론), 위르겐 하버마스.

- 위르겐 하버마스의 관점은 스승과 동료들의 궁극적으로 비혁명적인 변증법적 유물론보다는 자유주의적 휴머니즘에 가깝다.

- 벤야민: 1930년대의 짧은 기간 동안만 헌신적인 마르크스주의비평가. 카발라 문헌과 헤겔 철학 전통. 베르톨트 브레히트 & 게르솜 솔렘의 영향.

- 벤야민은 솔렘으로부터, 그 자신의 절충주의적 학습으로부터, 또 어쩌면 멀리 블로흐로부터, 벤야민은 역사를 구원할 힘을 가졌을지도 모를 ‘메시아적’ 존재라는 관념, 역사 속에서 분별해낼 수 있는 관념을 흡수했다- 이 관념은 그의 마지막 작업인 「**역사철학 테제**」에서 경구 형식으로 뛰어나게 제시되어 있다.

- 1936년, 「**생산자로서의 저자**」. 러시아에서는 모든 사람이, 단지 어떤 일을 할 수 있느냐가 아니라 그 일을 하는 것에 관하여 말할 수 있느냐, 그것에 관하여 브로슈어나 신문에 실릴 편지를 쓸 수 있느냐, 즉 참여하느냐에 따라 판단을 받는다는 것이 그의 관찰이다. 단지 노동력에 참여하는 것이 아니라 노동력에 대한 사유에 참여하고, 이것이 생산자인 모든 사람을 저자로 만든다.

- 「**기술적 복제가 가능한 시대의 예술작품**」을 읽는 사람이라면, 벤야민이 ‘아우라’, 침략 장치를 갖춘 진보적 예술이 버려야 하는 예술의 바로 그 속성에 대한 강한 노스탤지어를 발산하는 것을 눈치 채지 않을 수 없다.

- 아도르노. 『미니마 모랄리아』 등 아도르노가 미국 체제 시기에 쓴 책들에 나타나는 우울한 세계관이, 바야마르공화국에서 겪은 취약한 형태의 민주주의 경험-암울한 경험이었던 것은 사실이지만-의 결과라 보기는 힘들다. 그가 사회의 관찰자로서 느낀 가장 깊은 우울은 미국 문화와 접촉하면서 시작되었다. 그는 미국의 대중문화를 견딜 수 없었다. '재즈'를 참을 수 없었다.

- 「예술작품」(벤야민의 일관된 마르크스주의적 사고가 담긴 가장 유명한 글)은 영화의 진보적 잠재력을 찬양한 반면, 「물신적 성격」은 에둘러 몇 차례 영화를 공격하는 대응은 하지만 기본적으로 음악의 타락에 초점을 맞추어 벤야민에 대한 비판을 간접적인 것으로 만든다.

- 아도르노는 미국식 순응주의에 사로잡힌 1950년대와 1960년대 사회학의 전체적 경향을 예감했다. 그는 개인의 몰락을 문화산업의 억압 탓이라고 보는데, 문화산업은 우리의 기발한 것들, 영똥한 것들, 작은 독창성을 샅샅이 살펴 시장가치를 캐낸다. 아이들이 말하는 터무니없는 것들에서도 시장을 찾아내며, 곧 모든 무분별한 인물이 다른 모든 사람의 시뮬라크르가 된다. 아도르노에게 문화산업의 감시와 지배로부터 탈출하는 셋길은 없다. 아도르노는 돈키호테 처럼 그 모든 것에 맞서 예술적 총체성의 힘들(그것이 공연의 화려한 요소에 오염되어 있지 않는 한) 배치한다.

- 「기술적 복제가 가능한 시대의 예술작품」에서, 참여는 일차적으로 재현되는 창을 침범하는 것을 통해 이루어진다. 벤야민이 이 복잡한 생각으로 말하고자 하는 바는, 구경꾼이 생산양식의 관점에서 대상을 본다. 해당 분야의 무엇이든 다 본다-즉, 구경꾼이 생산과정에 결합함으로써 참여한다는 것이다. 가장 분명하게 말하자면, 이것은 내가 영화를 볼 때 그 영화를-물론 반드시-카메라의 시점으로 본다는 뜻이다. 말하자면 나의 눈이 카메라의 눈과 결합한다는 것이다.⁶⁾

- 벤야민의 스포츠팬 비유는 브레히트에게서 가져온 것이다.

- 우리는 특유의 방식으로 정신이 분산된다, 라고 그는 주장한다. 따라서 우리는 비평가이고, 그러므로 적극적인 참여자이지만, 우리는 동시에 정신분산 상태의 비평가이다. 이때 벤야민이 사용하는 독일어는 Zerstreung(체어스트로이웅)이다. 우리는 zerstreut, 즉 정신이 분산되며, 카메라의 눈의 시점에서 사물을 보고 있는 동안에도 완전히 주의를 기울이지 않는다.

- 카메라 눈의 시점은 특권이 있는 자리이다. 그 자리에 있으면 눈치채지 못할 현실의 측면들이 드러나기 때문이다. 느린 동작, 트라이 앵글 등 덕분. “카메라는 정신분석이 무의식적 충동을 드러내듯이 무의식적 광학을 우리에게 드러낸다.” 카메라는 광학적 무의식을 드러내면서 우리가 보고 있는 사물이 반드시 사물이 존재하는 방식은 아니라는 사실을 일깨워줌으로써 우리 이데올로기의 신비를 벗긴다. 그렇다고 우리가 이런 수단 때문에 착각을 현실과 교환한다는 것은 아니다. 카메라 또한 그 나름의 편견이 있을 수 있다.

- 정신분산과 충격 사이에는 변증법이 있으며, 벤야민이 보기에는 이것이 모든 진보적 미적 계시의 핵심이다. “아마다마스쿠스로 가는 사울”에 비유.

- 정신분석은 계시의 충격이 일어나는 분위기 또는 매체이며, 그렇게 때문 구경꾼-비평가

6) - 카메라의 눈을 공유한 결과는 무엇일까? 우선 구경꾼은 이렇게 해서 비평가가 된다. 벤야민은 계속 카메라의 눈을 '시험'과 비교하고 있다. 카메라는 영화배우의 행동을 기록하고 나중에 좋지 않은 것은 버릴 선택권이 있다. 이렇게 카메라 앞의 배우는, 여러분이 어떤 일자리를 위해 직업적성시험을 거칠 때 시험을 보고 오디션은 보는 것처럼 늘 시험을 보고 오디션을 보는 것이다.

무심하게 팝콘을 삼켜도 괜찮은 것입니다- 아도르노에게는 생각만 해도 끔찍한 일이다.

- 벤야민은 우리 모두가 대부분의 시간에 정신분산 상태로 받아들이는 예술양식이 하나 있음을 설득력 있게 보여준다. 건축. 우리는 우리 거처의 형식을 건설적인 정신분산이라고 부를 수도 있는 상태에서 받아들이며, 이 모든 것이 벤야민의 참여 미학에 기여한다.

18장 정치적 무의식

읽을 자료

프레드릭 제임슨, 「정치적 무의식」

제임슨과 마르크스의 발췌문

- 로맨스를 지지하는 제임슨의 주장. 『정치적 무의식』의 머리말인 「마법적 서사들」 앞부분.
- 제임슨은 사회에서 로맨스의 역할에 관한 노스럽 프라이의 생각을 거의 비슷하게 따라간다. (프라이의 경우에는 종교적 역할이었다) 민담, 민화, 동화를 비롯하여 다른 식으로는 표현할 수 없는 갈등을 마법적으로 해결하는 다양한 형태의 민간 표현이 담겨 있는 로맨스 미학의, “후기 자본주의에서 나타나는 극복할 수 없어 보이는 모순들”⁷⁾과 싸우는 가장 건설적인 방법이라고 제시한다.

- 「마법적 서사들」에서 인용한 아래의 긴 발췌문은 로맨스 미학을 장려하는 동시에, 리얼리즘 미학에 집착할 경우 진보적 사고에 어떤 결과가 오는지 비판하려는 의도로 쓴 것이다.

스콧, 발자크, 드라이저[발자크는 앵겔스가 좋아하는 작가이고, 스콧은 1927년의 루카치가 좋아하는 작가이며, 이른바 자연주의 운동에 속하는 미국 소설가 시어도어 드라이저도 이 명단에 추가하기에 어울리는 인물이라는 점을 기억하기 바란다]가 근대적 형식의 리얼리즘 등장 of 비연대기적 표지 역할을 하게 하라. 이 첫 위대한 리얼리즘의 특징은 재료의 근본적이고 환의에 찬 이종성과 그에 상응하는 서사장치의 융통성이다. 그런 순간에는, 일반적으로 존재하는 것에만 속박되던 것이 역설적으로 텍스트의 위상들에 해방 효과를 발휘하며, 일군의 이종적인 역사적 관점(스콧에게는 과거, 발자크에게는 미래, 드라이저에게는 상품화과정-을 풀어놓는데, 이것은 보편 역사적 현재에 초점을 맞추는 것과 모순되게 느껴진다. 사실 이런 다수의 시간성은 봉쇄되어 ‘하이’ 리얼리즘과 자연주의에 다시 담기는 경향이 있는데 [다른 말로 하면, 너무 쉬어지기 시작하고, 실재를 재현하고 환기하는 공식들이 매너리즘으로 굳어지기 시작한다는 뜻이다], 여기에서 완전해진 서사장치(특히 저자의 탈개인화[즉 자유간접화법의 말하는 목소리], 시점의 통일, 장면 재현으로서의 제한이라는 세 가지 명령)는 ‘리얼리즘적’ 선택에 숨을 틀어막는 자기강제적인 참회의 외양을 부여한다. 후기자본주의의 이런 점진적 몰락이라는 맥락에서, 로맨스는 다시 서사적 이종성으로, 또한 이제는 역압이 되어버린 현실원리로부터의 자유로 느껴지게 된다.

- 제임슨의 로맨스 미학.

- 정치적인 것은 허구의 맥락에서 연속적으로 벌어지는 일들을 연대기적으로 기록하는 것으로, 그 맥락은 어떤 개별적인 목소리들에 의해 플롯으로서 구축된다. 사회적인 것은 서로 괴

7) 예를 들어 정치적 권리는 다른 것과 조화를 이루지 못하는 문화적이고 종교적인 가치로 이루어진 상부구조에 호소하는 방식으로 아주 쉽게 노동자들을 설득하여 노동자 자신의 경제적 이익에 거스르는 방향으로 투표하도록 유도할 수 있다

리되어 갈등하는 계급들이 표현하는 세계에 관한 사고방식들, 즉 제임슨이 '이데올로기소'라고 부르는 것들 사이의 갈등-또는 그것이 갈등이라는 인식-이다. 역사적인 것은 제임슨이 '필연성'이라고 부른 것이다.

- 머리말 끝에서 그는 역사가 '아픔을 주는 것'이라고 말하지만, 앞으로 보게 되듯이 문학적 분석 맥락에서 '역사'란 겹쳐지면서 이어지는 생산양식들을 이해하는 문제로서, 생산양식들은 역사적 시간 속에서 전개되고 그에 상응하는 상부구조들은 뒤처지게 된다.

- 제임슨의 해석의 세 지평 또는 동심원⁸⁾.

- 1. 창조적 행동에서 정치적 순간은 무엇인가? '상징적 행동'. 개별 작가로서 나는 어떤 모순을 상징적으로 해결하는 작업에 나선다 - 여기에서 모순은 갈등을 일으키는 상태로 존재하는 어떤 계급의 관점을 포함하는데, 이 갈등은 자기 계급의 요구나 욕망과 부딪쳐 생기기도 하고 다른 계급들과 부딪쳐 생기기도 한다. 정치적 수준에서 상징적 행동은 현실세계에서 해법이 없는 모순을 허구에서 해결하기 위해 기획된다. 다른 말로 하면, 그것은 환상, 왕자와 거지에 관한 동화이다. 현실에서는 해피엔딩이 있을 수 없는 상황에 덧붙여 놓은 자의적 해피엔딩이다. 간단히 말해서, 세계의 로맨스적 수정이다.

- <슬럼독 밀리어네어>는 흥미로운 예. 불행한 현실-그 가운데 일부는 약탈적이다-에 둘러싸이면 다가올 동화적 삶이 훼손될 수밖에 없다. 해석의 정치적 수준에서 로맨스의 요소.

- 2. 두 번째 수준, 즉 사회적 수준은 달리 해결할 수 없는 갈등을 이와 똑같이 동화적으로 해결하는 과정에 포함된 전복적 요소를 표면으로 끌어올린다.

- 두 번째 수준에서 제임슨은 블로흐를 인정한다(1927).

따라서 예를 들어 블로흐의 동화 읽기는 마술적 소망 충족과 유토피아적인 풍부함의 환상, 코카뉴 땅[큰 얼음사탕 산]이 미국판 코카뉴 땅이다를 갖춘 동화를 체계적인 해체와 서사시의 체계모니적이고 귀족적인 형식 파괴로 보여줌으로써 이 '형식'의 대화적이고 대립적인 내용을 복원한다.

- 동화는 단지 상징적 환상이 아니라 사회적 표현이다. 동화는 헤게모니적 힘들을 비웃는다. 동화는 해결이나 화해의 불가능성을 인정하는 바로 그 지점에서 발생하는 적대행동이다. 두 번째 수준, 다양한 계급과 관점의 이데올로기적 목소리들이 공공연히 갈등하는 사회적 수준에서는, 심지어 뻔히 보이는 자의적인 해법조차 얻지 못한다. 얻는 것은 전복과 반동, 어떤 것을 해결하려는 것이 아니라 오히려 갈등을 드러내려는 목소리들의 긴장이다.

- 그러나 이런 전복의 목소리를 넘으로써 밑으로부터 카니발적인 봉기가 떠오르는데, 제임슨은 또 이것을 로맨스와 연결한다. 카니발은 울분을 빼내는 행위요, 유토피아의 가능성을 환영하는 행위로, 누군가를 [15, 16세기 영국에서 크리스마스 파티 사회자를 가리키는] '무질서의 주'라고 부르는 날에 발생한다. 그날 하루는 사회적 질서 전체가 뒤집힌다. 하층이 권위를 누리는 지위로 올라가고, 그날 하루 동안 도시의 열쇠들을 받아든다. 그러나 이날, 카니발 또는 [1605년 11월 5일 의회 개회에 맞춰 의사당을 폭파하려다 실패한] 가이 포크스⁹⁾의 날, 갈

8) 해석학적으로 분석의 세 지평 또는 단계를 통과하면서 어떤 것도 뒤에 남겨두지 않는다. 정치적인 것은 사회적인 것에 포함되어 있고, 사회적인 것은 역사적인 것에 포함되어 있다. 독자가 통과하는 모든 것은 각각 더 포괄적인 지평의 관점에서 다시 생각되고 재고되지(제임슨은 가끔 '다시 기록되지'라고 말한다) 않으면 안 된다.

9) 가이 포크스는 1605년 가톨릭 탄압에 대해 영국 국회의 사당을 폭파시키고자 '화약 음모 사건'을

등은 표현되지만 해소되지는 않는다. 모두가 내일이면 여느 날과 똑같은 날이 될 것이고, 오늘은 지배계급이 안전밸브로서 조직한 날임을 알기 때문이다. 그러나 로맨스의 요소, 소망의 민간적 표현은 여전히 존재한다. 이것은 첫 번째 정치적 수준에서 표현되는 것과 비슷한 소망이지만, 이제는 개인적이 아니라 집단적으로 표현된다.¹⁰⁾

- 세 번째 수준인 역사적 수준은 어떤 시간 프레임에 대해서도 지배적인 생산양식을, 다른 양식들과의 관련 속에서 드러낸다. 생산양식이란 모든 것에 영향을 미치는 사회적 또는 경제적 배치에서 발생하는, 물자만이 아니라 관념도 포함한 제조체제이다. 제임슨이 자신의 텍스트에서 이 양식들을 나열하고 있다.

- 제임슨은 서로 겹쳐지는 생산양식들의 훌륭한 예를 제시한다. 18세기 후반, 계몽주의는 당시 부상하던, 교육을 아주 잘 받은 자본주의적 부르주아지를 위한 지배적인 표현형식이 되었다. 산업화와 자본의 발전을 추동하던 가치들이 봉건적이고 귀족적인 이상에 대한 반작용으로 유통되었는데, 봉건적 이상은 더 의식적으로 암호화되어 있고, 덜 '사실주의적'이면서 더 돈키호테적이고, 세상에서 일이 이루어지는 것에는 관심을 덜 가졌다. 반면 계몽주의는 새로 등장하는 생산양식, 즉 봉건제를 잇는 자본주의의 표현으로 이해된다.

- 그러나 제임슨은(이 대목에서 로맨스가 들어온다) 계몽주의와 더불어 두 종류의 저항 또는 논쟁 양식이 있다고 지적한다.

- 한편에는 낭만주의가 있는데, 이것은 맥락상 귀족적이고 봉건적인 이상주의로의 퇴행적 후퇴, 계몽주의 시대에는 유행에 뒤떨어진 것으로 보이던 로맨스 시대의 이상주의를(기사도적인 것이든 다른 것이든) 재암호화하려는 노력으로 읽을 수 있다. 따라서 이런 관점에서 보자면, 낭만주의는 지배적인 양식과 겹치거나 그것을 통해 자신을 표현하는 반동적 생산양식이다. 그러나 동시에 계몽주의에 점증하는 기계화에 대한 민간 저항이 있다. 정치경제학의 학설에 대항하여, 사회공학 및 공리주의와 연결되는 다양한 형태의 사회조직의 발흥에 대항하여, 정치적으로 사회적으로 파괴적인 민중의 반발이 있는 것이다. 노동운동에 대한 간섭, 공장노동 기준에 대한 항의 등의 '프레임 깨기'이다. 이런 활동의 발효 또한 낭만주의와 마찬가지로 퇴행적인 것이다. 농업적 산업적 생산의 예전 형식을 고집하기 때문이다(예를 들어 가내수공업).

- 여기에서도 계몽주의는 로맨스의 갈망을 표현하는 서로 겹쳐지는 생산양식들과 공존하며, 그런 갈망의 표현이 낭만주의 및 산업화에 대한 민중의 저항이라는 형태로 나타나고 있다. 생산양식들 사이의 긴장은 세 번째, 즉 역사적인 수준에서 이루어지는 분석이 초점을 맞추는 대상이기도 한데, 이것은 다시 한 번 희망의 원리로서 유토피아적 노스텔지어를 드러낸다.

- 이런 세 수준에서 문학적 분석을 수행하는 해석적 이익은 무엇인가. 제임슨은 이 세 층 또는 동심원이 '정치적 무의식'이라는 요소를 드러내려는 것이라고 주장한다.¹¹⁾

일으킨 주동자이다. 후대 영국인들은 거사를 단행하려 했던 11월 5일을 '가이 포크스 데이(Guy Fawkes Day)'로 지정해 기념하고, 짙은 콧수염이 그려진 가이 포크스 가면을 쓰고 불꽃놀이를 즐겼다. 현대 대중문화에서 가이 포크스는 저항과 무정부주의의 상징으로 자리매김하였다.

10) 이 수준에서 우리는 <슬럼독 밀리어네어>의 발리우드 댄스 피날레를, 개인의 행운 '뒤에서 제자리를 찾는' 있을 법하지 않은 상황이 아니라, 터무니없는 해결책 이상을 제시하지 못하는 문제들에 관한 아이러니 섞인 신랄한 태도의 집단적 표현으로 다시 생각할 수 있다.

11) 해체주의의 경우와 마찬가지로, 또 프로이트의 경우와 마찬가지로, 그렇게 초점을 맞추면 일반 의식

- '정치적' 수준에서는 개인의 상징적인 행동으로 정치적 무의식의 어떤 요소가 드러나는가? 제임슨은 구조주의에서 가져온 놀라운 예를 제시하는데, 이를 통해 여러분은 서사형식 자체가 무의식적 소망을 표현하는 방식을 이해할 때 그가 구조주의에 얼마나 심하게 의존하고 있는지 알 수 있을 것이다.

- 카두베어족의 얼굴 그림. 레비스트로스, 『야생의 사고』, 『슬픈 열대』¹²⁾

- 두 번째 수준, 즉 사회적 수준-여기에서 텍스트는 제임슨이 말하듯이 개별적 행동으로서가 아니라, 바흐친의 생각과 아주 흡사하게, 목소리들의 이종어적 표현으로서 자신을 다시 쓴다-에서 정치적 무의식은 '이데올로기소', 제임슨이 레비스트로스의 '신화소' 즉 신화의 기본 구성단위에서 유추하여 구조주의의 맥락으로 다시 만든 용어인 이 이데올로기소의 상호작용으로서 이해되어야 한다. 다른 말로 하면, 사람들은 아마 자신도 모르게, 반사적으로 '자기 자신'이 아니라 자신의 경제적이고 사회적인 계급을 반영하는 관점이나 의견을 표현한다.

- 사람들이 어떤 견해를 가지는 것, 제임슨이 적어도 부분적으로는 무의식적이라고 생각하는 이데올로기소의 대변인으로서 이야기하는 것은, 삶에서 자신이 놓인 상황에 따르는 것이다. 다른 말로 하면, 사람들은 자신이 그렇게 열렬하게 표현하고 그렇게 헌신적으로 믿는 의견이 자신이 처한 사회적 환경에 의해 영향받은 것임을 모른다. 따라서 문학은 이데올로기소들의 드라마, 한군데 모인 다양한 상황 속의 목소리들로 표현되는 해결되지 않은 갈등의 재현이 된다.

- 제임슨의 작업이 바흐친의 작업에 가깝게 다가가며, 바흐친의 주요 관심사 가운데 일부를 아주 분명하게 반영하고 있음.

- 제임슨은 이런 갈등이 작용하는 방식의 좋은 예를 제시하여, 이런 충돌의 수수께끼 가운데 하나는 그것이 늘 공유되는 코드 내에 자리잡고 있다고 설명한다.¹³⁾

과 대립하는 어떤 것, 사물에 대한 우리의 관습적 이해를 무너뜨리는 어떤 것이 노출되거나 드러나는데, 그런 관습적 이해 밑에는 우리가 이해할 필요가 있는 법칙과 원인과 역학이 작용하고 있다. 그러나 이 경우 문제가 되는 무의식은 언어적이거나 심리적인 것이 아니다. 이런 결정요소들과 더불어, 그 밑에 놓인, 마르크스주의식으로 표현하자면 '물질 토대'로서 정치적 무의식이 있다. 우리는 완전히 이해하지 못할 수도 있는, 또는 전혀 의식하지 못할 수도 있는 정치적 이유들 때문에, 다른 일이 아니라 지금 하고 있는 일을 한다. 따라서 정치적 무의식을 추론해낼 필요가 있다.

12) 레비스트로스와 제임슨은 카두베어족이 증여 교환 시스템을 결코 만들어내지 못했으며, 그 결과 단순한 형태의 위계조직에 고착되어 있다고 말한다. 따라서 제임슨이 따르는 레비스트로스의 말에 따르면, 얼굴 그림은 수평적 표시를 도입하여 문제를 상징적으로 해결하는 카두베어족의 방식이다- 다른 부족이 부와 존엄을 더 평등하게 분배하여 위계를 성공적으로 상쇄한 방식을 예술적 수준(그런 표현은 이 수준에 한정될 수밖에 없다)에서 표현하는 것이다. 다른 부족들은 실생활에서, 현실적 맥락에서 이를 수 있었던 상징적 행동을 카두베어족은 개별적으로, 여자들 각각이 상징적 행동으로서 얼굴에 그림을 그림으로써 이루는데, 우리는 이것을 정치적 무의식을 표현하는 것으로 받아들일 수 있다.(우리가 생각하기에 이것은 어떤 개인이 의식하고 있는 동기가 아니기 때문이다.) 따라서 이것이 제임슨이 묘사하는 정치적 무의식이 이해의 첫 번째 수준, 즉 정치적 수준에서 개별적인 상징적 행동으로서 나타나는 방식이다.

13) 여기에서 제임슨은 17세기 잉글랜드의 왕당파와 [내란 당시 의회파에 속하던] 원두당 사이의 격렬한 종교적 논쟁을 논의하며, 크롬웰의 공위 기간, 찰스 2세의 왕정복고, 그 시기에 벌어진 대부분 종교적인 엄청난 소요를 둘러싼 논란을 모두 다룬다. 어느 마르크스주의자가 보더라도-크리스토퍼 힐은 이런 맥락에서 이 시기를 가장 분명히 이해할 수 있게 해준 중요한 역사학자이다- 이 갈등의 저변에는 정치적 무의식이 있다. 그 궁극적 동기는 권리의 주장이며 계급적 관점의 표현이다. 다시 말하자면, 계급투쟁의 대화는 두 대립하는 담론이 서로 공유하는 코드의 통일성이라는 가장 중요한 틀 내에서 끝까지 싸우는 것이다. 따라서, 예를 들어 1640년대 잉글랜드에서는 종교라는 서로 공유하는 전체 통제 코드가 헤게모니적 신학의 지배적인 공식들이 재전유되고 논쟁적으로 수정되는 자리가 된다. 성공

- 따라서 다시 한번 공통의 코드에서 생겨나고 거기에 참여하는, 해소되지 않는 충돌을 관찰할 수 있다. 이것이 두 번째 수준에서 사회적 적대가 표현되는 방식이다.

- 세 번째 수준에서 우리는 역사적으로 자리를 놓고 다투는 생산양식들 사이의 긴장을 목격한다. 제임슨의 표현대로, 생산양식들을 헤게모니의 연속으로 생각할 때의 위험은 각 생산양식이 차례로 시간 속에 고정된 공식적 순간처럼 보일 수도 있다는 점이다. 자본주의 안에 있으면 다른 생산양식은 존재하지 않는 것으로 생각해버릴 수 있는데, 제임슨이 제시한 일련의 생산양식 목록에 등장하는 용어 하나를 인용하자면, 이것은 '가부장제' 안에 있을 때도 마찬가지이다. 그러나 제임슨이 지적하는 대로, 법인적 위계와 가부장적 위계 사이의 긴장-종종 마르크스주의의 관점과 페미니즘 관점 간의 논쟁에서 둘 사이를 틀어지게 하는 긴장-은 서로 다른 시대 출신인 생산양식들의 공존을 반영한다. 하나는 현대에 속하고 또 하나는 과거의 것으로 여겨지지만, 그럼에도 이 과거의 것은 '유리천장'의 형태로 집요하게 남아 현대에 속하는 생산양식과 여전히 겹쳐지고 있다.

- 이 모든 것이 단순히 역사적 기록의 일부이지만, 문학 분석으로 들어가 더 형식적인 맥락에서 세 번째 수준을 생각하면 우리는 운문형식의 선택 자체를, 제임슨이 생산양식들 사이의 갈등을 표현하는 '형식의 이데올로기'라고 부르는 것의 한 예로 볼 수 있다.

- 셸리의 「서풍에 부치는 노래」.¹⁴⁾

- 따라서 '형식의 이데올로기'는 갈등하는 생산양식들, 각각 봉건적인 것과 계몽주의적인 것을 반영한다. 이 형식들은 또 그 생산양식들을 연결할 수 있는 태도를 반영한다.

- 형식적인 맥락에서 보자면 우리는 첫 번째, 즉 정치적 수준에서 핵심적인 비평적 과제를 주제화라고 생각할 수 있을 것이다. 개별적인 상징적 행동이 표현하고자 하는 플롯 구조는 어떤 주제인가? 이 상징적 행동으로 어떤 모순이 해결되고 있는가?

- 두 번째 수준에서 우리가 작동시키는 형식적 원리는 바흐친의 이중어 관념이다. 즉 목소리들의 충돌과 목소리가 개인에서 사회로 바뀌는 것이다.

- 세 번째 수준에서 우리는 제임슨이 '장치들의 레퍼토리'라고 부르는 것을 발견.

- 생산양식들의 겹침은 계몽주의 시대에 특히 흥미롭다(제임슨). -> 예: 낭만주의.¹⁵⁾

회는 종교적으로나 정치적으로나-당시 사용되던 단어로- '기성 체제'를 대표한다. 원두당의 관점, 청교도주의의 다양한 형태, 그 밖의 다른 형태로 일어난 종교적 반역은 반체제적이지만, 모두 기독교 종교의 담론 안에 코드화되어 있다. 그들은 공동의 전장에서 계속 끝까지 싸워야 한다.

1960년대와 1970년대에 윤리적 담론이 공통 코드 내에서 싸웠던 싸움. 성혁명에도 공통의 기반, 인간 삶에서 성행위의 중요성이라는, 공유된 감수성이 있다. 이 주제에 대한 세대 간 갈등에 반영된 것은 가치의 전도, 즉 새로운 일군의 가치의 등장이나 존재하는 가치들의 단순한 전환이다.

14) 단일한 연으로 종합된 이 두 형식(소네트, 이탈리아의 삼운구법)은 각각 그 나름의 이데올로기를 갖고 완전히 다른 방식으로 규칙화되어 있다.

우리가 셸리의 운문형식에서 얻는 것은 관념들 사이의 긴장, 계몽주의에서 전성기를 누리고 있는 상인계급의 굳건한 사실주의(셰익스피어는 종종 친계몽주의적 인물로 여겨진다)와 갈등하는 고향의 봉건적이고 신 중심적인 세계의 예언적 관념이며, 이것은 또 형식들, 삼운구법과 소네트 사이의 긴장이기도 하다.

15) 낭만주의는 핀다로스의 송시 형식이라는 오랜 전통을 물려받고 있다. 위즈워스는 「영혼 불멸의 노래」를 쓰면서 그 전통을 여전히 활용하지만, 그러면서도 콜리지와 함께, 말하자면 새로운 종류의 송시, 즉 대화시를 개발했다.

이런 유형의 송시들 간의 차이가 곧 생산양식들의 갈등이라는 점은 쉽게 알 수 있다. 궁극적으로 핀다로스가 그리스 귀족 후원자들의 올림픽 승리를 찬양하던 노래에서 파생된 형식적인 송시는 다시 한번 봉건적-귀족적으로 코드화되며, 이와 반대로 대화시는 그것을 묘사하는 표현이 암시하듯이 대체로

- 형식적인 송시에서 대화시로의 이행 자체가 생산양식들의 사이의 이행-또는 생산양식의 격변으로 초래된, 제임슨이 ‘문화혁명’이라고 부르는 것-이라고 할 수 있다.¹⁶⁾

- 위험성. 서사를 상징적 행동으로 생각하는 데 너무 깊이 빠지면, 구조주의의 하위텍스트를 강조함으로써 그것이 현실에 기초하고 있다는 것을 잊거나, 아니면 해결되고 있는 사회적 모순을 강조함으로써 형식이 관여하고 있다는 사실을 잊기 십상이다.

- 제임슨이 말하듯이, 첫 번째 수준에서 이런 위험은 각각 구조주의의 위험과 천박한 유물론의 위험이다. 상징적 행동을 분석할 때의 핵심은, 반대로 텍스트 내의 형식적인 요소와 사회적 요소 사이의 균형이나 종합을 유지하는 것이다.

- 두 번째 수준에서 문제는, 우리가 확해 불가능한 계급 갈등의 맥락에서 생각하기 시작하면 분석이 멈춰버릴 수 있다는 것이다. 마치 계급적 관점은 이동하지 않을 것처럼, 하나의 관점이 헤게모니를 잡으면 다른 관점은 그 헤게모니를 승계하지 못할 것처럼 본다는 것이다. 다른 말로 하면, 변화가 발생하지 않고 계급 갈등이 그냥 삶의 조건이 되는 것처럼 본다는 것이다.

- 세 번째 수준에서는, 막다른 골목의 맥락에서 생각할 위험이 있다. 예를 들어 후기자본주의를 도저히 돌파할 수 없는 막다른 골목이라고 생각하는 것이다. 아도르노가 문화산업에 대해 느끼는 믿기 힘들 정도의 우울.

“철학자들은 다양한 방식으로 세계를 해석만 해왔다. 그러나 문제는 세계를 바꾸는 것이다.”(포이어바흐에 관한 테제 11번)

- 『견인차 토니』를 제임슨의 정치적 무의식으로 분석.

19장 신역사주의

읽을 자료

스티븐 그린블랫, 『형식의 힘』(CT, 1443~1445)

제롬 J. 맥겐, 「키츠의 역사적 연구 방법」, 『굴절의 아름다움』

- 1970년대 말에서 1980년대를 거쳐 1990년대에 이르기까지 학계를 휩쓸었던 문학비평 방식. 스티븐 그린블랫의 후원 하에 캘리포니아대학 버클리 캠퍼스에서 시작. 그린블랫 그룹(토마스 라퀴르, 스페틀라나 알퍼스, 하워드 블로크), 잡지 『리프리젠테이션』.

- ‘르네상스’라고 알려진 근대 초기에 초점. ‘르네상스’라는 용어를 ‘근대 초기’라는 표현으로 바꾼 것이 신역사주의.

- 신역사주의 방법론은 다른 분야들로 확장. 근대 초기와 더불어 신역사주의 영향을 가장 많이 받은 세 분야가 18세기, 영국 낭만주의, 식민지 말기에서 공화당기에 이르는 미국학(매

새로 등장한 공적 영역에 소속된다. 배경은 아니어도 그 양식에 있어서, 이것은 사람들이 서로 말을 걸며 의견을 교환하는 커피하우스의 분위기라 할 수 있다.

16) 그러나 대화시는 여전히 사이에 자리잡고 있다. 대화시는 독백이며, 대화상대는 침묵을 지키고 있고, 오직 낭만적 고독과 내향성이라는 분위기 안에 존재하는 자로 추론될 뿐이다. 대화시는 특정한 생산양식-공적 영역-의 승리를 반영하지 않는데, 예를 들어 디드로의 『라모의 조카』에 나오는 활발한 의견 교환에서는 그것을 발견하게 된다.

체사의 형태로 새로 단장).

- **제롬 맥건**의 에세이 -> 그가 낭만주의 연구에 영향을 준 방식.

- 1970년대 말부터 1990년대 초에 이르는 기간에 신역사주의가 괄목할 만한 인기와 영향을 누린 이유는 학문적 사고에 점점 정치화된 감수성이 스며들고 있었다는 점. 신역사주의는 외부로부터의 압력 및 이와 관련된 내부로부터의 압력에 대한 대응이다.¹⁷⁾ ‘역사로의 회귀’

- 신역사주의는 이론적 전위의 언어(더 넓게 말하자면, 칼을 감춘 품위 있는 망토로서 적에게서 물려받은 이론적 언설의 언어)을 많은 부분 전유했고, 또 구조주의의 유용한 생각들 몇 가지를 이어받기도 했다. 자기와 타자, 또 사회적 집단들 사이의 이원적 관계가 그런 예.

- 신역사주의적 분석의 절차는 하나의 패턴으로 딱 떨어지는데, 이것은 금방 눈에 띄고 또 아주 매력적이다. 이 패턴은 종종 문학적 쟁점들로부터 약간 떨어져 있는, 적어도 떨어져 있는 것처럼 보이는 일화에서 시작하지만, 주어진 에세이의 논리 속에서 결국은 의도한 쟁점으로 향하게 된다.

- 패러디가 되든 되지 않은 이런 종류의 일화를 앙트레로 사용하는 것은, 신역사주의적 사고가 작동하는 방식에 관해 뭔가 중요한 것을 보여준다. 신역사주의 담론성의 창설자는 푸코이다. 신역사주의는 푸코를 따라 권력 분배에 관심. 이 학파가 역사 연구를 수행한 것은 부분적으로 권력 체계를 드러내려는 것.¹⁸⁾

- 예비적 일화를 제시하는 것은 결국 이야기하게 될 것-셰익스피어나 스펜서나 엘리자베스 여왕 시대 가면의 어떤 텍스트나 주제와 관련된 쟁점-으로부터 가능한 멀리 떨어져 있는 것에서 시작. 가능한 한 먼 데서 시작하는 것은 바로 어떤 사고 습관이나 법적 관념이 널리 퍼져 있음을, 어떤 사회적 제약이나 자유에 대한 제한이 널리 퍼져 있음을 보여주기 위해서이다. 이것은 푸코적인 권력이 망이나 시스템이라는 것, 지식을 유통시키는 음험하지만 보편적인 양식이라는 것을 드러낸다.

- 푸코의 영향 아래, 어떤 특정한 종류의 발화로 여겨지던 문학은 무너져서 다시 더 넓고 또는 더 일반적인 ‘담론’ 개념으로 돌아가는 경향이 있다. 권력이 지식을 유통하는 것은 담론 일반에 의해서이기 때문이다. 하지만 이 대목에서는 신역사주의가 푸코를 개조한다고 말하는 편이 적절하다.

- 신역사주의는 우리가 현실세계로 돌아가기를 바라지만, 그런 귀환은 언어로 향한다는 것임을 인정할 수밖에 없다. 현실세계는 다름 아닌 언어에 의해서 자신을 형성한다. 신역사주의는 문학과 역사의 관계가 상호적이라는 생각을 그렇게 강조하는 것이다.

17) 신역사주의가 이름을 얻은 것은, 문학과 관련을 맺고 있는 학계의 전문직업인에게 자기 회의가 광범위하게 퍼진 순간 빚어진 논쟁적인 분위기 속에서였다. (역사적 전환점에 이른데다 그간 번성해온 분석 양식은 역사, 그리고 자신이 하고 있는 일의 정치적 함의가 두드러지고 또 그것이 중심이 되는 분석으로 대체될 필요가 있다는 느낌이 퍼져나감.)

18) 푸코가 보기에 권력은 더 널리 퍼져 있으며, 또 더 음험한 것은 문화에서 지식이 유통되는 방식이다. 우리가 생각하기에 적당한 것-받아들여질 수 있다는 생각-이 대체로 보이지 않는 힘들에 의해 사회적 네트워크나 시스템에 분배되는 방식 말이다. 이런 종류의 권력은 이데올로기와 다르다. 이데올로기는 사회적이고 경제적인 이익의 반사적 표현인 반면, 권력은 반드시 강압적이지는 않지만 인지되고 있는 사회적 압력에 대한 사고의 순응 또는 순응주의이기 때문이다. 푸코에게 권력은 지식이다. 어떤 형태의 지식들이 널리 퍼지게 되는 이유가 바로 권력이다.

- 역사는 문학이 어떤 주어진 시대에 말할 수 없는 것의 조건을 이룬다. 역사는 어떤 시기, 어떤 종류의 발언의 결합가(valency)를 이해하는 중요한 방법이다. 그린블랫이 '구역사주의'라고 부르는 것이 늘 내세웠듯이, 역사는 담론이나 문학의 배경이다. 그러나 신역사주의는 문학 자체가 역사적 행위성, 역사에 상호적으로 영향을 주는 담론적 권력을 갖고 있다는 것을 강조하고 싶어한다. 이것이 그린블랫의 서두를 여는 일화의 요점이다.

- 셰익스피어의 역사극 『리처드 2세』

- 문학에는 역사의 경로에 영향을 주는 담론적 행위성이 있다. 문학은 '밖에 있을' 때 훨씬 위험하다.¹⁹⁾ 문학은 역사가 문학에 영향을 주는 만큼 역사의 경로에 영향을 준다.

- 바로 이런 점에서 신역사주의는 구역사주의와 다르다고 그린블랫은 효과적으로 주장한다. 이 차이와 더불어, 구역사주의가 주제를 왜곡하고 그릇된 객관성을 주장함으로써 근대의 진리 체제(푸코는 가끔 권력이라고 부르지만)의 손에 놀아나는 것을 볼 필요가 있다.

- 그린블랫이 구역사주의의 특징을 드러내기 위해 선택하는 해당 사례는 매우 존경받는 전통적인 셰익스피어 학자 존 도버 윌슨.

- 구역사주의와 신역사주의가 다른 또 하나는 구역사주의자들의 경우 역사가의 주관적 관점이 하는 역할을 절대 인정하지 않았다는 것이다. 그린블랫의 말에 따르면, 역사는 "역사가의 해석의 산물이라고 여겨지지 않았"다. -> 이것이 역사주의(그린블랫이 구역사주의라고 부르는 것)에 대한 가다머의 비판임을 주목.

- 그린블랫도 누가 어떤 주제를 다루면서 자신은 기득권이 없다고 생각한다면 그것은 순진한 생각이라고 말한다.

- 이와 대조적으로 신역사주의자는 연구의 선택을 낳은 주관적 투자를 충분히 인식하고 있었다. 그린블랫의 개인적 관심은 지식으로서의 권력 투쟁이었으며, 그는 이것이 기득권을 가진 권위와 그것을 반대하는 목소리 사이에 벌어지는 권력 투쟁으로 보고 있었다. 신역사주의가 보는 세계는 기본적으로 권력을 둘러싼 역사적 충돌, 기득권을 가진 권위의 네트워크들과 전복-유통되면 이 또한 일종의 권력이다- 사이의 표현을 둘러싼 투쟁이다. 전복을 찾아야 하는 한 장소가 격식을 갖추어 권위를 떠받치는 바로 그 텍스트 내부이다²⁰⁾.

- 맥건은 역사와 문학의 상호성을 신역사주의들만큼 강조하지 않는다. 그는 우리가 읽는 텍스트들, 아니 학자들이 선별하여 우리에게 읽으라고 지시하는 텍스트들의 결 자체에 있는 역사적 사회적 개인적 상황의 존재에 관심이 있다. 여러분이 읽은 에세이에서 그의 관심은 주로 텍스트 연구, 즉 학문적 판본을 만든 사람과 교실에서 읽을 선집의 자료를 선별한 편집자들이 각 저자의 작품에 대한 우리의 이해를 형성하는 방식을 향하고 있다.

- 맥건: 바이런의 새로운 표준 작품집의 편집자. 스윈번에 대해서도 비슷한 작업. 텍스트 연구를 둘러싼 난해한 토론²¹⁾ 내에서 한 가지 강력한 관점의 영향력 있는 대변인 역할.

19) 그린블랫의 주장에 따르면 극장은 소묘의 가능성을 제거하거나, 적어도 완화할 조정 효과를 갖고 있다고 여겨졌기 때문이다. 사람들은 어느 정도 객관성을 갖고 극장에서 이루어지는 문학적 재현을 바라본다- 또는 이미 성립된 테두리 내에서 어떤 문학이든 받아들인다. 하지만 이해관계가 얽힌 당파가 그 텍스트를 선택하여 반역을 부추길 목적으로 무대에 올릴 때는 이미 그런 객관성이 완전히 사라질 것이다.

20) 예를 들어 궁정과 궁정인, 방문자, 식객의 관계를 세심하게 조직하여 무대에 올리는 엘리자베스 시대의 가면극은(다종어이기 때문에) 그 구조 내부에 전복의 요소가 포함된 수단이다.

- 우리는 키츠에 관한 맥건의 에세이와 역사적 방법론을 텍스트 비평에 대한 기여라고 이해해야 하는데 그런 문제들을 주로 다루는 글들이 『굴절의 아름다움』이라는 책으로 출간된 바 있다.

- 맥건에게 일차적으로 영향을 준 사람은 푸코라기보다는 바흐친이며, 그 역시 바흐친을 같은 학파의 구성원으로 인정한다. 맥건의 관점에서 보자면, 바흐친에 동조하는 상태에서 역사에 귀를 기울일 경우, 낭만주의의 고립된 개인의 목소리가 사실은 전혀 목소리가 아니라 다양한 관점을 다종어적으로 우려낸 것임으로 깨닫게 된다.

- 1970년대와 1980년대의 특징인 역사로의 귀환에서 맥건의 가장 영향력 있는 기여는 『낭만주의 이데올로기』²²⁾. 이것은 영국 낭만주의 시인들과 관련하여 널리 받아들여지는 생각들(예를 들어 M.H. 에이브럼스와 예일학파의 생각들)에 대한 공격이지만, 사실 본질적으로는 낭만주의 자체에 대한 공격이다. 맥건의 표현에 따르면, 현대 비평가들의 문제는 “여전히 낭만주의에 빠져있다”는 것이다.

- 텍스트의 역사성에 관한, 생산 환경과 사회적 압력이 텍스트에 침투한다는 점에 관한 맥건의 일반적인 이야기는 참신할 뿐 아니라 가치가 있다.

- 하지만 맥건이 ‘낭만주의’에 관해서도 옳은가 하는 것은 더 복잡한 문제이다.²³⁾

- 「무정한 미인」. 왜 1848년판의 나쁜 이데올로기가 널리 퍼져 있는가?

- 맥건은 키츠의 텍스트에 자기 마음에 드는 정치적 정당성을 집어넣기를 원한다. 우리 자신의 역사적 지평(그린블랫 또한 어떤 역사가든 의제의 일부로 삼는다고 강조하는)에서 우리는 키츠가 그런 모욕적인 방식으로 여성을 생각했으리라 바라지 않는다. 하지만 그의 편지와 다른 시들은 실제로 그가 그렇게 생각했음을 보여준다. 따라서 1848년의 텍스트가 그가 의도한 것이고 더 좋아하는 것이라고 편하게 결론을 내릴 수도 있을 것이다. 아니, 두 텍스트(1848년판, 1920년 인디케이터판) 모두 존재하고 다른 종류의 관심을 제공하니 그냥 둘 다 갖고 있어도 좋겠고, 실제로 다양한 판들이 우리에게 그렇게 둘 다 제공하고 있다.

- 그린블랫이 전적으로 인정하듯이 모든 역사주의적 비평은 편향적이며, 텍스트에 의해 비평이 생산되는 만큼 텍스트를 생산 또 재생산하는데, 그린블랫 자신의 비평은 공개적으로 그렇게 함으로써 상황을 분명하게 정리해준다.

- 바흐친에서 신역사주의까지 『견인차 토니』를 보는 방식.

21) 텍스트 연구는 이용 가능한 다양한 원고와 인쇄된 텍스트를 융합하는 텍스트를 내놓아야 하는가? 텍스트 연구가 생산하는 텍스트는 저자의 마지막이자 최선의 생각이어야 하는가? 아니면 저자가 발산한 영감의 첫 격발이어야 하는가?

22) 하나는 독일의 시인이자 한때 낭만주의자였던 하인리히 하이네에 의한 초기의 낭만주의 비판으로, 그 제목이 『낭만파』인데, 여기에서는 낭만주의 시인들의 주관성, 심지어 유아론, 사회적 관심이나 전개되는 역사적 과정으로부터의 고립이 강조되고 비판된다. 여기에서 맥건의 제목 중 ‘낭만주의’라는 말이 나왔다. 또 하나는 마르크스의 책 『독일 이데올로기』에서 따온 것으로, 이 책은 많은 것을 다루지만 특히 자신이 진보적이라고 생각하면서도 헤겔과 마찬가지로 물질적 조건이 생각을 만드는 것이 아니라 그 반대라고 생각하는 커피하우스 지식인에 관해 이야기한다.

23) 키츠 에세이는 전체적으로 키츠를 그러한 고정관념에서 구출하려는 의도에서 쓰였다. 사실 정직한 역사적 비평의 주관성에 관한 그린블랫의 솔직함을 진지하게 받아들인다면 아마도 놀랄 일이 아니겠지만, 문제는 이 에세이에서 맥건이 관심을 끌 목적으로 뽑아낸 텍스트들에 관하여 맥건 자신이 하는 말이 모두 하나같이 반박에 취약하다는 것이다.