

文藝學과 文學批評

宋 東 準

(獨文科 教授)

1. 文學研究의 特性(非合理性)

文學研究는 다른 學問의 경우와 다르다. 보통 우리가 말하는 學問의 方法이란 觀察對象을 그것 자체를 위해 把握하는 것으로서 가능한 한 主觀을 排除한다. 물론 社會科學에서도 價值判斷의 契機로서 主觀을 완전히 제외시킬 수는 없을 것이지만 觀察對象을 文學으로 할 때는 狀況이 다르다. Emil Staiger는 文學研究의 方法을 다음과 같이 말한다. <直接的인 印象이 우리들에게 열어주는 것이 文學研究의 對象이다. 우리가 우리를 感動시키는 것을 把握한다는 것, 이것이 모든 文藝學의 본래적 目的이다.>¹⁾ Staiger의 이러한 태도는 많은 논란의 대상이 되기는 했지만, 그가 이러한 根據에서 집필한 많은 文藝學 書籍들은 獨文學研究에서 뿐만 아니라 文學研究 一般에 많은 기여를 하고 있음을 누구도 否認하지 않는다. 이것은 觀察者, 即 讀者의 要因이 강하게 포함되지 않을 수 없음을 말해주는 것이다. 觀察者의 文學體驗이 연구의 重要한 契機를 이룬다는 뜻이다. 이러한 讀者의 體驗契機는 Sartre에 의하면 文學作品을 作品이게끔 하는 創造的 要因으로 이해되고 있다. <내가 讀者를 순수한 自由로, 순수한 創造力으로, 조건지워져 있지 않은 積極의 힘으로 看做함은 자명하다.>²⁾ 그래서 Sartre는 作品을 讀者에 대한 하나의 <呼訴>, 即 作品에 담긴 것을 실현시켜 줄 것을 독자의 創造的 힘에 呼訴하는 것으로 본다. 讀者體驗이 文學研究의 重要한 契機로 나타나는 것은 무엇보다도 <受容美學理論 Rezeptionsästhetik>에서 두드러지게 나타난다. Robert Jauß의 受容美學的 概念인 <期待地平線 Erwartungshorizont>³⁾은 作品이 독자에게 受容되는 前提, 즉 意識·無意識의인, 個人·社會·心理의인, 經驗·先驗의인 모든 要因으로서 作品理解의 바탕을 말한다. R.Ingarden의 「具體化와 再構成 Konkretisation und Rekonstruktion」, Wolfgang Iser의 「讀書過程 Lesevorgang」은 모두 讀者의 創造的 바탕을 다룬 論文들이다.

문학체험의 능력인 讀者의 創造力은 특별한 天賦의 才能인 것으로 배워서 얻을 수 없는 것으로 본다. 독일文學批評의 元祖인 Friedrich Schlegel의 말을 빌려 보자. <藝術家의 天才

1) Emil Staiger, Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters, Zürich 1953, S. 11.

2) Jean-Paul Sartre, Was ist Literatur? rororo, S. 31.

3) H.R. Jauß, Literaturgeschichte als Provokation, Suhrkamp Verlag 1974.

性만이 [...] 取得될 수도 代替될 수도 없는 것은 아니다. 참된 천문가의 根源的인 천부의 資質도 있다. 이 자질은 그것이 존재할 때에는 많이 연마될 수 있으나, 그것이 없을 때는 어떠한 배움을 통해서도 代替될 수가 없다. 직중한 視線, 확실한 拍子, 感情의 보다 높은 敏感性, 想像力의 보다 높은 感受力은 배울 수도 가르칠 수도 없다.>⁴⁾ 美學者인 Benedetto Croce도 <文學을 批判하는 활동은 근본적으로 創造하는 활동과 一致한다>고 말하고 있으며 汎구라파 文學의 大家인 E.R. Curtius도 文學研究가 어떤 면에서는 非合理的임을 스스로의 經驗에서 고백하고 있다. <물론 直觀은 추가로 근거할 수는 있다. 그러나 이 근거는 다만 함께 느끼는 者들에게만 確信시킬 수 있다. 批評의 根本行爲는 非合理的인 接觸이다. 참된 批評은 證明하고자 하지 않고 다만 指摘하고자 한다.>⁵⁾ 이렇게 볼때 文學研究는 그러한 문학적 체험을 위한 天賦的 直觀力과 專門的인 學識의 接合에서 이루어지는 것이다. 때문에 E. Staiger는 <文藝學은 奇異하다. 文藝學에 종사하는 者는 學問 아니면 文學을 잘 못하게 된다.>⁶⁾라고 말하고 있다. 또 현재 활동하고 있는 文學批評家인 G. Blöcker의 말을 빌리면, <文學批評은 藝術的인 特性과 學問的인 特性을 지니고 있다. 아니, 그것은 양쪽에 의무를 지고 있다고 말하고자 한다. 그러나 文學批評은 藝術도 學問도 아니고 文學批評이다.>⁷⁾ 文學研究를 위한 이 두 바탕은 文學에도 學問에도 절반씩 받을 걸치게 되어 嫡子의 자격을 갖지 못하는 반면, 이는 文學作品의 <理解>에는 強點이 되는 것이다. 우리의 通常的인 생각으로는 作家가 자기의 작품을 어느 누구보다도 더 정확하게 理解할 수 있다고 믿는다. 그러나 사실은 批評家나 文藝學者가 더 잘 이해한다. 그렇기 때문에 批評家 및 文藝學者의 存在의 의미가 있는 것이다. 여기에 좋은 예가 Th. Mann이다. Th. Mann은 그의 小說 「魔의 山」의 <序文>에서 자백하기를, 작가 자신이 자기 작품을 가장 잘 알고 批評할 수 있는 사람이라고 믿는 것은 錯覺이며, 자기는 자기 작품에 대한 批評의 도움을 많이 받는다고 했다.

문학체험의 對象인 文學作品도 다른 學問的 對象과 다른 獨特한 性格을 지닌다. 우선 文學作品은 그림이 色을, 음악이 音を 재료로 해서 만들듯이 言語를 재료로 해서 만들어지는 言語構造物인 것이다. 그러나 문학작품의 경우 言語에는 色이나 音과는 다른 속성이 주어져 있다. 언어에는 이미 內容, 思考, 意味 등의 地平에 놓이는 精神的 要因이 담겨 있다. 따라서 文學作品은 다른 藝術作品처럼 言語藝術作品인 동시에 意味의 接合이라는 次元을 갖는다. 달리 말하면 言語의 肉體(音響 및 리듬)와 言語의 精神(意味 및 內容)이 하나의 有機的인 統一體의 構造를 이루는 것이 文學作品이다. R. Ingarden은 그의 主著인 「文學

4) K.O. Conrady, Einführung in die Neuere deutsche Literaturwissenschaft, Rowohlt Verlag 1966, S. 69에서 인용.

5) G. Blöcker, Literaturkritik, in: Kritik unserer Zeit, Göttingen 1962, S. 23.

6) H. Oppel, Methodenlehre der Literaturwissenschaft, in: Deutsche Philologie im Aufriß, hrsg. v. W. Stammer, Bd. I, S. 56에서 인용.

7) G. Blöcker, Literaturkritik, S. 24.

藝術作品論」에서 文學作品的 構造를 네 개의 層으로 나누어, 1) 音響層(die Schicht der Wortlante), 2) 意味層(die Schicht der Bedeutungseinheiten), 3) 對象層(die Schicht der dargestellten Gegenständlichkeit), 4) 圖式化된 表現層(die Schicht der mannigfachen schematisierten Ansichte)으로 분류하고 있다.⁸⁾ 여기에서도 文學言語가 갖는 二重性을 1)과 2)에서 우리는 본다. 실로 문학작품에 있어서 言語는 그것의 육체적 감각적 要因(音響層)의 기능으로 말미암아, 단순히 意味를 仲裁하는 文學的 言語가 갖는 기능과는 다른 意味創造의 技能을 갖는다는 고유한 特性을 지닌다. 그래서 H. Ooppel은 文學言語와 非文學言語의 구분을 간략히 <意味創造的 sinnbildend>과 <意味奉仕的 sinndienend>으로 표현했다.⁹⁾ 또 W. Kayser는 문학언어의 기능이 <자기 나름대로 對象性을 創造하는>¹⁰⁾데에 있다고 말하고 있다. 이것은 곧 意味仲裁가 아닌 이미지構成의 創造力을 지칭하는 것이다. 單言의 意味는 그 단어의 뜻이 아니라 <말에 있어서의 單言의 使用>이라고 말하고 있는 L. Wittgenstein의 言語解明은 말의 연관, 卽 言語使用의 方法 및 形式이 意味와 直結되고 있음을 지적해 준다. 이것이 文學語의 경우처럼 분명한 곳은 없다.

작가 H. Mann은 G. Flaubert에 대한 에세이에서 作家와 言語와의 關係를 다음과 같이 記述하고 있다. <藝術에 있어서 外形의인 것이 있다는 것을 나는 믿지 않는다. [...] 單語接合의 正確性에, 構成部分의 珍奇性에, 外面의 매끄러움에, 全體의 一致性에 어떤 內面的인 道德律이, 일종의 神的인 힘이, 原則과 같은 어떤 永遠性이 놓여 있지 않은가? [...] 和音의 法則이 感情과 이미지들을 支配하고 있는 것인가? 外的인 것으로 나타나는 것이 바로 內的인 것인가?……나는 神秘主義者; 나는 形式의 手工業者. 形式에서 비로소 나의 想像力은 불타오르고 流動한다.>¹¹⁾ 여기서 우리는 Hegel의 유명한 다음의 말을 想起하지 않을 수 없다. <內容은 形式이 內容으로 變換한 것 외에 아무 것도 아니며, 形式은 內容이 形式으로 變換한 것 외에 아무 것도 아니다.> 外的인 것(形式)과 內的인 것(內容)의 이와 같은 一致性은 적어도 참다운 훌륭한 예술작품에서는 지배한다. 그리고 形式의 手工業者가 만들어 내는 神的인 힘, 그것이 다름아닌 詩的인 것이며, 이것을 感知할 수 있는 能力이 文學研究家의 直觀인 것이다. 그리고 그러한 詩的인 힘을 갖게 될 때에 文學作品은 自律的인 삶을 살게 되는 것이다. 그것은 現實反映의 수단이 될 수 없는 것이다. Kayser의 말을 다시 引用해 보자. <文學은 어떤 다른 것의 反射로서 생성되어 살아가는 것이 아니라 그 자체 完結된 構造物이다.>

文學作品이 갖는 自律性은 그렇기 때문에 所謂 <作品本位解釋論> 및 <形式主義> 文學研究方法에서만 局限되는 것이 아니라 社會學的 文學研究方法에서도 문제되고 있다. 심지어

8) 金麟寬: 現象學的 文學方法論 研究, 「獨逸文學」 20輯 참조.

9) H. Ooppel, Methodenlehre. S. 68.

10) W. Kayser, Das sprachliche Kunstwerk, Bern/München 1962, S. 14.

11) Heinrich Mann, Essays, Hamburg 1960, S. 93.

文學를 社會·經濟的 土臺에 종속된 理念形態인 上部構造로 논한 Marx와 Engels도 文學의 從屬性에 대해서는 相對的인 自律性を 인정하고 있다. 그것은 理念形態로서의 文學은 社會·經濟的 葛藤을 意識케 하며 그렇게 함으로써 이 葛藤을 克服하게 하는 動因이 된다고 생각하기 때문이다. Engels는 문학의 <相對的 自律性>에 대해서 말하고 文學傳統의 要因을 강조하고 있다. 또한 文學이 社會를 反映하고 있다는 주장도 文學作品이 社會反映의 수단이라는 의미에서 말하는 것이 아니다. Kafka의 小說에 反映된 事物화된 現代社會, 혹은 Beckett나 Ionesco의 劇作品中에서 反映된 不條理的 現代社會는 讀者가 선뜻 알아볼 수 있도록 직접 표현되고 있지 않다. 아주 間接的인 方法, 즉 作品의 構造의 形式이나 主人公의 모습을 통해 表現되고 있을 뿐이다. 달리 말하면 文學作品의 內在의 法則에 의해 表現되고 있는 것이다. 美學者 Th. Adorno의 말을 빌리면: <詩는 自我와 社會와의 관계를 보다 적게 主題化하면 할수록, 오히려 이 관계가 詩에서 結晶을 이루면 이룰수록 詩는 더욱 더 完全한 것이 된다.>¹²⁾ 그러나 이와 같은 間接的인 主題表現에도 불구하고 間接的 表現을 直感할 수 있는 讀者에게 보다 강하게 작용할 수 있는 것은 文學作品이 지니는 美學的 構造때문인 것이다.

以上에서 우리는 文學作品이 다른 學問對象과 相異하다는 것을 살펴보았다. 그것은 자연과학이나 사회과학의 대상과 다른 性格을 갖는다. 그것은 因果律의 自然法則으로도, 下部構造와 上部構造의 社會學的 모델로도 완전히 해명되지 않는 對象인 것이다. 따라서 이 對象을 研究하는 학문적 方法도 獨特한 性格을 띠지 않을 수 없다. 美國의 文學研究家인 Th. Greene은 다음과 같이 말하고 있다: <作品의 藝術性이 갖는 독특한 특성은 오직 直觀될 수 있을 뿐이다. 그것은 指摘될 수는 있지만 定義되거나 敘述될 수는 없다.>¹³⁾ 이와 같은 直觀은 作家的인 創造의 能力을 뜻하는 것으로 자신을 作品에 感應시킬 수 있는 능력을 말하는 것이다. F. Schlegel은 이와 같은 의미에서 말하고 있다: <우리가 作品, 어떤 精神을 理解한다고 말할 수 있는 경우는 [作品이 지닌] 通路와 細部構造를 再構成할 수 있을 때 뿐이다.>¹⁴⁾ 무엇보다도 W. Dilthey의 所謂 <解釋學的 循環 der hermeneutische Zirkel>은 文學作品 觀察의 典型的 方法이라 하겠다. <하나하나의 말과 이들의 連結에서 作品全體가 理解되어야 한다. 그러나 그 하나하나의 말을 이해하기 위해서는 이미 全體의 理解가 前提된다. 이러한 循環은 個別 作品이 創作者의 精神的 態度 및 發展段階와 갖는 관계에서 반복되며, 또 個別 作品이 그것이 속한 장르와 갖는 관계에서도 마찬가지이다.>¹⁵⁾ 이러한

12) Th. Adorno, Dichtung und Gesellschaft, in: Th. A., Noten zur Literatur I, Suhrkamp Verlag S. 83.

13) Th. Greene, The arts and the art of criticism, 1940. S. 389, zitiert nach: Wellek/Warren, Theorie der Literatur.

14) Fr. Schlegel, Über E. Lessing, Vom Wesen der Kritik I, in: Meister der deutschen Kritik, hrsg. v. G.F. Hering, dtv., S. 238.

15) W. Dilthey, Die Entstehung der Hermeneutik, in: Gesammelte Schriften, Stuttgart 1958, Bd. V, S. 332.

循環의 理解方法은 引用에서 지적되었듯이 作品內在의 研究方法에 국한된 것이 아니다. 作家의 生涯, 장르의 概觀도 作品이해에 도움이 될 수 있음을 示唆해주고 있다. 물론 一方 通行의 適用이 되어서는 안된다. 작품을 통한 作家의 生涯와 장르에 대한 高찰도 동시에 행해져야 한다. 이것은 또한 社會와 作品과를 관찰하는 데에 있어서도 마찬가지이다. 佛文學者 F. Wechsler가 中世의 〈宮庭戀歌〉를 당시의 封建體制에 基盤을 둔 社會學的 關係에서 一方으로 해명하려 했으나 결국 失敗하고 말았던 것은 그 좋은 例가 된다. 그는 南部 프랑스에서 특수한 相續權으로 말미암아 女子들도 封建領主가 될 수 있었던 歷史學的 論據에서, 作品에 나타난 騎士들의 女人奉仕를 은유적인 의미 뿐만 아니라 실제로 封建領主에 대한 臣下의 의무관계에서 解明했던 것이다. 만약 이 解明이 사실이라면 戀歌의 의미는 너무나 制限될 것이라고 H. Kuhn은 말하고 있다.¹⁶⁾ 이것은 우리가 이미 관찰한 文學의 〈自律性〉 및 〈主題의 間接的 表現〉이라는 觀點에서 보아도 자명하다. 이런 의미에서 通俗的 讀시즘이 文學을 社會發展過程의 反映으로만 보려는 것은 이데올로기적 도그마이지 본래적인 文學研究에 상응하는 태도가 아니다.

이와 같은 解釋學的 根據에서 시도된 作家論의 典型이 F. Sengle의 「Wieland」이며 O. Mann의 「Lessing」이다. 作家生涯의 〈構造〉가 作品의 構造를 통해 확인되고 밝혀지며 경우에 따라서는 보충이 되기까지 하도록 한 研究方式이다. 말하자면 〈解釋的 作家論 eine interpretierende Biographie〉인 것이다.¹⁷⁾

때문에 文學研究에 있어서 正確性이라는 것은 〈直觀의 明瞭性〉¹⁸⁾을 뜻하는 것이지 論證에 의한 確認이 아닌 것이다. 그래서 文學作品의 分析(물론 이것도 文學體驗을 기반으로 해서 하는 것이다)을 할 때도, 作品의 構成要因들을 단순히 分類시키는 작업이 아니라 文學體驗을 可能케 하는 全體와의 연관, 다시 말하면 技能的인 면을 重要視하는 것이다. 作品解釋(Interpretation)을 W. Kayser는 〈統一된 形體를 구성하는 데에 가담하고 있는 모든 形式的 要素들을 그것의 作用力과 相互關聯作用의 關係에서 把握하는 것이 作品解釋의 문제이다.〉¹⁹⁾라고 말하고, 그 구성요인으로서 外的 形式, 音響, 리듬, 單語, 語彙, 特殊表現 形態, 문장구조, 사건, 모티브, 象徴, 理念, 思想內容, 構成, 視角, 이야기하는 方法(話法 Erzählweise), 분위기 등을 들고 있다. H. Oppel도 작품해석은 文學體驗을 보다 깊이 가능케 하는 文學의 作用力的인 면에서 分析해야 한다고 말하고 있다.²⁰⁾ 물론 이러한 작업은 동시에 文學的인 것(文學本性, 장르 등)의 체계적 인식의 前提가 되는 것이다. 뿐만 아니라 그것은 文藝學에서 重要的 部分인 文學史 記述의 前提가 되는 것이다.

16) 宋東準, 文學과 社會, 「20世紀 이데올로기와 文學思想」(大學교양총서 3), 109面 참조.

17) H. Oppel, Methodenlehre, S. 50 참조.

18) O. Conrady, Einführung, S. 32.

19) W. Kayser, Literarische Wertung and Interpretation, in: Die Vortragsreise, Bern 1958, S. 46.

20) H. Oppel, Methodenlehre, S. 54.

以上에서 우리는 文學的 體驗, 文學의 作用力, 文學의 〈神秘性〉이 文學研究의 核心的 要因임을 살펴본 것이다. 이 要因은 단순히 作品分析을 통해서 證明될 수 없음은 분명하다. 따라서 文學研究의 技術은 바로 그 要因을 명확히 해줄 수 있는 것이어야 한다. 그것은 文學體驗을 作品分析의 方法과 잘 連結시키는 작업이다. 말하자면 感覺의 非合理性을 分析的 銳利함과 연결하는 작업이라 하겠다. 19세기 實證主義 文學研究方法이 이 점에서 볼 때 얼마나 非文學的 研究方法이었는데는 명백하다. 自然科學的 方法으로 文學研究를 했던 것이다. 말하자면 作家의 現實의 生涯와 作品을 밀접히 연결시킨 연구였다. 文學作品을 作家의 經驗的 產物로만 看做했던 것이다. 그러나 이러한 研究는 文學研究에서 〈詩的인 힘〉과 관련되지 않는 분야에서는 많은 기여를 했다. 文學研究의 基礎가 되는 作品의 〈역사·비판校閱本 kritische historische Ausgabe〉의 출간이며 作家의 傳記研究, 文獻蒐集 등이 그것이다. 作品과 독자와의 관계를 중요시하고 있는 오늘날의 研究方向과는 對照的인 方向이라 하겠다.

2. 文藝學과 文學批評의 區分

문예학과 문학비평은 원래 같은 의미로 쓰였다. Herder는 〈作家의 精神에 살고 作家의 言語를 완전히 자기 것으로 만들며 그 作家의 作品의 意圖와 목적에 대해서 作家 자신의 靈魂으로부터 보고 받게 되도록〉²¹⁾ 對象과의 一致가 批評家에게 必要하다고 말했다. 이러한 Herder의 견해는 당시까지 支配의 어떤 〈規範詩學 Normative Poetik〉의 관점과는 아주 다른 것이다. 作品을 規範詩學의 척도에 따라 논하던 방법과는 완전히 다른 것이다. 作品 자체에서 批判의 尺度를 찾아내는 작업인 것이다. Herder의 이와 같은 견해는 오늘날의 作品解釋의 態度에 相應하고 있다. 이미 引用한 바 있는 Fr. Schlegel의 견해도 마찬가지이다 : 〈우리가 作品을, 즉 어떤 精神을 理解한다고 말할 수 있는 경우는 [作品이 지닌] 通路와 細部構造를 再構成할 수 있을 때 뿐이다. 이러한 根本的 理解는 [...] 特性짓는다(charakterisieren)는 것을 말하는 것으로 이것이 批評의 본래적 일이며 내면적 본질이다.〉²²⁾ 作品의 根本的 理解, 다시 말하면 各作品에 相應하는 理解—이것은 다름아닌 文藝學에서 무엇보다 중요한 作品解釋인 것이다. Goethe의 小說 「빌헬름 마이스터의 修學時代」에 대한 書評(Rezension)에서 Fr. Schlegel은 부분과 全體의 기능인 〈作品의 組織〉에 대해 주로 논하고 있다. 뿐만 아니라 그는 한 作品이 同作家의 다른 作品과의 體係의 聯關, 나아가서는 同作家와 관계된 모든 다른 작가와의 연관을 중요시한다.²³⁾ 이것은 앞서 우리가 살펴본 所

21) G. Blöcker, Literaturkritik, S. 20에서 인용.

22) Fr. Schlegel, Über G.E. Lessing, S. 238.

23) 上揭書 참조.

謂〈解釋學的循環〉의 技法과 조금도 다를 바가 없다. 현재 활동하고 있는 비평가 Blöcker의 다음 말도 그것에 일치한다:〈모든 文學批評의 終着點은 文學作品的 認識, 가능한 한 작품에 相應하는 理解, 작품의 本質과 그것의 구성을 공공연히 規定짓는 것이다. 모든 다른 것은 副次的인 것이다.〉²⁴⁾

이러한 根據에서 대부분의 문예학자는 批評은 문예학의 한 분야로 보고, 좋은 비평을 위해서는 文藝學的 範疇에서 批評을 해야 한다고 본다. Conrady는 文學批評은 〈文藝學的 課題〉에 속한다고 말하고 잘못되게도 등한시되었다고 말하고 있다. 또 Wellek도 文藝學과 批評이 統合될 수 있다고 그의 「文學의 理論」序文에서 언급하고 있다. R. Curtius는 文學史와 批評은 두 가지의 것이나 이 둘은 〈같은 지붕 아래서 살 수 있다〉고 말한다. Norman Foerster는 〈文學史家は 그가 비록 歷史家이고자 하지만 文學批評家가 되지 않을 수 없다〉²⁵⁾고 두 분야의 不可分性을 논하고 있다. 반대로 文學批評家가 文學史家가 될 수밖에 없음을 앞에서 살펴본대로 文學批評과 文藝學的 不可分의 聯關을 드러내어 준다. 그러나 批評이 담고 있는 評價의 要因은 社會와 作家에게 反批評的인 傾向을 대동케 하였다. W.Koshinov와 같은 학자는 E. Staiger의 作品本位解釋論의 方法을 獨逸 나치스의 Hitler 支配와 關連시켜 그의 無批判的 研究方法을 공격하고 있다. 그러나 이미 Goethe도 작가로서 批評家에 대해 敵對的인 태도를 지녔다. 〈그것을 때려잡아, 그 개를! 그것은 批評家야!〉라고 그는 말했다. 그러나 이렇게 비평가를 욕했던 그 자신도 批評을 씌으로써 결국은 '개'가 되었다. 비평가에 대한 그와 같은 敵對感을 Blöcker는 〈分解하는 者, 創造的인 것에 寄食하는 者, 복수심에 불타는 불평가, 시기심 많은 害毒者, 혹은—최선의 경우—제치있는 平和破壞者로서의 批評家〉²⁶⁾로 표현하고 있다. 물론 이러한 배경에는 종래의 規範詩學的 批評家의 態度, 即 法官的인 태도에 대한 反感이 작용하고 있다. 그럼으로써 批評은 자연히 주로 권위있는 大學教授들이 가담하는 文學研究인 文藝學(과거에는 精神科學이 自然科學보다도 더 일반의 尊敬을 받았던 사실을 상기해야 하겠다)에서 除外되는 傾向이 나왔다.

오늘날 文學批評이라고 하면 신문이나 잡지에서 다루어지는 문예란의 文學評을 생각한다. 〈이미 19세기가 지나는 동안 獨逸의 大學教授들은 輕蔑의 표정을 지으며 文學批評의 場으로부터 떠났다. 그들은 所謂 無關心한 沒價値論的 純粹學識의 空間을 택했던 것이다〉²⁷⁾라고 Heinrich Vormweg는 그의 방송 문학講演에서 말하고 있다. 現實的 文學狀況에 직접 關여하는 것을 大學教授들은 그들의 권위에 맞지 않는 것으로 본다는 것이다. 現存作家의

24) G. Blöcker, Literaturkritik, S. 15.

25) Wellek Warren, Theorie der Literatur, S. 38에서 인용.

26) G. Blöcker, Literaturkritik, S. 12.

27) Heinrich Vormweg, Geschichte und Aufgaben der Literaturkritik, in: Funk-Kolleg, Literatur 2. Fischer 1978. S. 252.

경우 그의 全體 作品을 概觀할 수 없기 때문에, 部分的 批判은 文藝學的 評價가 될 수 없기 때문에 現存作家의 作品을 評하지 않는다는 아카데미적인 教授들의 태도에 대해 Wellek은 作家의 現存이 오히려 作品研究를 위해 有利한 면을 강조하고 있다. 卽 生存作家의 경우 직접 作家로부터 情報를 구할 수 있다는 것이다. 그러나 文學批評의 실체는 아카데미즘에 대한 저널리즘에 제한될 수 밖에 없다. 大學教授의 주된 상대는 大衆의 讀者가 아니고 장차 文學批評 및 文學研究와 관련된 직업을 택할 大學生 들이기 때문이다. 수많은 작품들이 쏟아져 나오는 現代狀況에서 이들 新刊들을 選別하고 讀者에게 仲裁하는 일은 자연히 하나의 완전히 獨立된 範疇에 속하지 않을 수 없다. 때문에 文學批評은 주로 新刊批評의 방향을 가지지 않을 수 없다. Blöcker는 <時代의 발꿈치를 바짝 따라가는 批評은 完成된 時代가, 終結된 시기가, 概觀할 수 있는 體系가 批評에 주어질 때까지 기다리지 않으며, 未完成의 것, 종결되지 않는 것을 향하여 생생한 현재와의 연관을 찾으며 [...] 스스로 現實的인 것의 仲繼者로 느끼며 이를 意識하고 文學의 諸現象을 서술한다>²⁸⁾고 말하고 있다.

여기에서 批評과 文藝學的 質的 差異가 생겨나는 것이다. 批評은 <對象을 體系的 研究家나 史家가 갖는 學問的 거리를 가지고 觀察하지 않고, 作品의 작용에 바로 자신을 맡기고 이 작용을 現在를 根據로 검토하며 評價하고 調整한다>²⁸⁾고 W. Kohlschmidt는 말하고 있다. 文藝學者나 文學史家들이 過去指向의인테 반해 批評家는 未來指向의이라고 할 수 있다. 批評家의 大衆操作的 역할이 그것이다. <傳統的인 것으로부터 새로운 것으로, 과거로부터 현재로 이르는 橋梁을 놓아주며 [...] 거짓 神들을 沒落시키고 끊임없이 참된 神들을 모색>²⁹⁾함으로써 독자에게 影響을 미치는 것이다.

批評이란 본디 좋은 작품을 좋은 작품으로 이해하게끔 하는 데 있는 것이지 좋은 작품을 헐뜯는 것이 아니다. Eliot가 文學批評의 本質은 <文學의 理解와 文學의 기쁨을 增進시키는 데에 있다고 한 말은 批評의 주된 과제가 <判決>하는 데에 있는 것이 아니라 讀者가 작품에 대한 關心을 갖게 하는 데에 一次的 目的이 있음을 명백히 하고 있다. 批評家는 現實에 敏感하게 反應함으로써 文學의 未來 向方을 위한 어떤 새로운 美學을 豫感할 수 있다. 새로운 것을 새로운 것으로 알기 위해서는 過去의 觀點에서 脫皮해야 한다. Sainte-Beuve는 批評家를 <매일 저녁 衣裳과 外貌와 役을 바꾸는> 演劇배우와 비교했다. 이런 점에서 歷史와 傳統의 視角的 바탕을 두지 않을 수 없는 文藝學者들보다 先見的이라 할 수 있다.

같은 理由에서 批評家는 作家의 批評보다 客觀的이고 銳利한 것이다. 作家가 批評 및 에

28¹⁾ Blöcker, Literaturkritik, S. 6.

28²⁾ Werner Kohlschmidt/Wolfgang Mohr, Literarische Kritik, in: Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte, Bd. II, S. 63.

29) G. Blöcker, Literaturkritik, S. 14.

세이를 쓰는 경우가 많다. 그러나 作家의 世界는 批評家와 같은 탈바꿈을 허락하지 않는다. 그는 다른 作家와 作品에 대해 이야기할 때 결국은 자기 자신에 대한 論술의 手段으로 삼을 때가 많다. 그 좋은 예가 獨逸의 現代詩人 Gottfried Benn이다. H. Mann, Auden에 대한 그의 論술들은 결국 자기에 대한 論술임을 우리는 안다. 時代現實에 敏感해야 하는, 탈바꿈을 해야 하는 批評家의 論술은 論술의 결과보다 論술 자체에 意義가 주어지게 된다. 같은 文學作品에 대해 相異한 結果가 가능할 수밖에 없다. 그러나 여기서 重要한 것은 論述의 方法이지 論述의 結果가 아니기 때문에 批評家는 자기 論술의 그릇된 結果에 대해 두려워할 필요가 없는 것이다. 프랑스의 構造主義者인 Roland Barthes는 말한다. <批評은 [...]일종의 活動, 即 일련의 精神行爲로서 이 行爲를 하고 이 行爲에 대해 責任을 지는 사람의 歷史的·主觀的 存在 內에 깊이 뿌리를 박고 있다.>³⁰⁾

H. Vorweg은 그의 文學방송강좌에서 文學批評의 과제를 다음의 셋으로 말했다: 첫째, 文學과 社會의 現狀態를 넘어서는 觀察, 即 歷史的으로 새로운 것에 자유로운 길을 열어주기 위해 낡은 것을 비판하는 기능; 둘째, 現實性을 떨 수 있는 連環에서 아직도 작용하고 있는 歷史的 근본原則 및 基準들을 현실성을 띤 文學生産을 고려해서 문제시하는 것(批評의 傳統性 문제); 셋째, 學問과 技術로 變化된 世界經驗과 이것의 解明을 위해 歷史的으로 最新의, 現實性을 띤 實驗的 草案들을 둘째 項의 觀點에서 만들어 내는 것이라고 말했다.³¹⁾ 그리고 첫째 課題를 文學批評의 중심課題라 말했다. 여기에서는 現實에 基礎한 未來指向的인 文學批評의 本性이 명백하다.

물론 批評은 文學이 자신의 本來的 技能을 포기할 때 이것을 비판한다. Conrady는 그러한 경우를 다음과 같이 指摘하고 있다. 文學이 全體主義的인 思考에 기여할 때, 社會에서 社會를 創造하는 여러 힘들이 자유로이 작용하는 것을 저해할 때, 인간의 啓蒙을 방해하여 反動的이고 理性 및 批評의 思考를 破壞的·虛無主義的인 것으로 힘뜨는 勢力에 작용하여 政治的 大秩序를 神敎化할 때, 쇼비니즘의 溫床이 될 때, 戰爭과 軍人精神이 民族과 男性의 象徴으로 讚美될 때.³²⁾ 이것이 Hitler의 나치스 政權을 의식하고 한 말임은 분명하다. 그러나 그와 같은 狀況의 再現을 防止하기 위해 警告를 하는 것도 批評의 課題임에는 틀림이 없다.

3. 評價의 基準(價値論)

批評은 文學作品에 대한 反應이다. 反應은 어떤 觀심에 기초하는 것이며 關心은 價値를 內包한다. 만약 觀심없는 확인의 형식이 가능하다면 그것은 아마도 F. Schlegel이 말

30) H. Vormweg, Geschichte und Aufgaben der Literaturkritik, S. 266에서 인용.

31) 上揭書 268面.

32) O. Conrady, Einführung, S. 71 참조.

한 결과가 되고 말 것이다: <藝術의 뜻을 그 가치를 인정함이 없이 다만 場所, 時間, 類型에 따라 관찰하는 방법은 결국 모든 것이 現在와 過去의 存在인 것이 될 수밖에 없다는 결과밖에 낳지 못할 것이다.>³³⁾ 그렇기 때문에 美에 대한, 藝術作品에 대한 Kant의 定義, 即 <관심없이 마음에 듭 interesseloses wohlgefallen>은 오늘날 효력이 없다. 美學的 關心도 關心이기 때문이다. Maren Griesbach는 Max Scheler, Nicolai Hartmann, Roman Ingarden을 근거로 <價値 Werte>를 여섯 범주로 분류했다: 1) 財貨價値(인간에게 財貨인 것), 2) 活力價値(삶에 有用한 것), 3) 快感價値(유쾌한 것), 4) 倫理的 價値(善한 것), 5) 認識價値(眞實), 6) 美學的 價値(美). 文學作品을 평가할 때 4), 5), 6)이 주로 문제되지만 그 외의 가치도 전혀 배제할 수는 없다. 價値基準을 어디에 두느냐에 따라 評價의 결과가 달라진다. 지난 世紀 末에 있었던 文學運動인 <藝術을 위한 藝術 l'art pour l'art>에 대한 평가는 그 좋은 例이다. 美學的 基準에서 평할 때에 이 경향은 좋게 평가될 수 있으나 認識이나 倫理的 基準을 두고 평할 때에는 부정적 評이 나올 수밖에 없다. 그런데 같은 文學社會學者들 間에서도 正反對의 결과가 나온 사실은 批評基準의 問題性을 드러내 준다. G. Lukács는 上記의 運動을 獨逸古典主義文學의 <全體性>에 기초하여 일종의 內容과 形式의 分裂狀態로 보고 부정적인 평가를 내렸고, Th. Adorno는 社會矛盾의 극히 間接的인, 即 美學的 表現으로 보고 긍정적인 평가를 내렸다. 또, 文學作品을 認識의 基準에서 評價한다면 아마도 小說의 장르가 詩나 드라마의 장르보다 더 나은 것으로 평가되어야 할 것이고, 美學的 基準에서 평가한다면 단연 詩가 제일 좋은 평가를 받을 것이다.

價値의 相對主義를 인정하고 文學研究를 할 때엔 <歷史主義>의 딜레마에 빠지게 된다. 歷史學者 Ranke는 말한다: <어느 時代나 神에게 直接的이다. 時代의 가치는 이 時代로부터 무엇이 나오느냐에 근거하는 것이 아니고 時代 자신의 存在 속에 있다.>³⁴⁾ Ranke의 이와 같은 價値觀은 文學研究에 많은 영향을 주었다. 긍정적인 영향으로는 그동안 <貧弱한> 創造時代로 간주되었던 時代—그때문에 研究가 별로 되어지지 않았던—에겐데 바로크 시대의 文學이 새로운 價値觀에서 연구되었던 것이다. 그러나 否定的인 영향도 있다. 時代的 連結性이 없는 연구가 그것입니다. 批評家는 가능한 한 자신이 미리 가지고 있던 地平(受容美學에서는 '期待地平'이라고 한다) 이 들어가지 않게 하고 <자신을 그 時代의 精神과 態度에 옮겨 놓고 이 옛시대의 尺度를 수용>³⁵⁾해야 하기 때문이다. 批評이 이와 같은 방식이 될 때에 作品에 대한 評은 <당시 詩人의 의도를 확인하고 이것의 充足을 인식하는 길밖에 없어 사실 비평이 必要없다>³⁶⁾고 Wellek은 말하고 있다. 藝術作品의 전체적 意味는 결국 歷史發展을 통해 이룩된 수많은 批評의 결과이기 때문에 現在의 입장(時代的 價値)이

33) 上掲書 65面.

34) R. Jauß, Literaturgeschichte als Provokation, Suhrkamp Verlag 1974, S. 151에서 인용.

35) Wellek, S. 34.

36) 上掲書 35面.

批評에서 중요한 契機가 되는 것이다. 앞의 章에서 말했듯이 過去를 現在와 연결시켜 주는 작업이 批評의 重要한 과제이다. 이 말은 過去를 오늘날의 價値에서 照明한다는 것을 의미한다. 물론 예술작품이 時代에 따라 그 의미가 송두리채 변한다는 말이 아니다. 예술작품에는 永遠한 絶對的인 要因과 歷史에 따라 변하는 相對的인 要因이 깃들어 있다. 좋은 藝術作品일수록 絶對的인 要因이 强하게 작용한다. 이런 의미에서 회람藝術에 관한 Marx의 견해는 重要한 示唆를 해준다: <회람의 예술작품이 歷史性에도 불구하고 우리에게 아직도 享樂을 보장해주고 어떤 眼觀에서는 規範 및 도달不可能한 典型으로 되어 있다.>³⁷⁾ 이것을 Maren Griesbach는 절대적인 것과 상대적인 것의 辨證法 관계에서 해명하고, Wellek은 작품의 <多價値性>, <多層性>으로 해명하고 있다. 이들 작품에는 美學的 構造가 그토록 집약적이고 풍부하므로 뒤따라 오는 時代의 感覺을 모두 充足시킬 수 있기 때문이라고 해명한다.

또한 價値의 位値를 어디에 두느냐에 따라 文學研究의 方向이 달라진다. 예컨대 價値의 位値가 작품 속에 內在되어 있다고 볼 때 文學研究의 方向은 形式主義 및 作品本位解釋論에서처럼 作品 자체에 집약되며, 또 가치의 位値가 讀者에게 內在되어 있다고 보는 경우 文學批評은 主觀的 批評이 되고 만다. 즉 F. Schlegel의 말을 빌리면, 作品에 굴복하는 가장 저열한 유형의 作品受容이다. 그리고 價値의 位値가 主體와 客體, 즉 讀者와 作品에 共히 있다고 하는 경우, 이는 歷史의 發展에 따라서 지속적인 변화를 하게 된다. 이것은 <歷史主義> 文學研究方法를 가져오게 된다.

作品의 判斷基準에 따라 作品의 文學性과 作品의 偉大性을 구분할 것을 T.S. Eliot는 제외하고 있다. 即 作品의 文學性은 美學的 基準에 따라 판단하고 作品의 偉大性은 美學外的인 基準에 따라 판단할 것을 제외했던 것이다. 물론 이 둘은 같은 것으로 보는 學者도 있고 다르게 보는 學者도 있어 의견이 엇갈리고 있다. 例컨대 Bosanquet는 作品의 偉大性을 <쉬운 아름다움>에 대비되는 <어려운 아름다움>에 두고 있어 다같이 美學的인 價値에 基準을 두고 있다.³⁸⁾ 어려운 아름다움은 作品의 複雜한 맥락, 긴장, 너비, 길이 등으로 특징지워진다. 小說이 詩보다 위대한 작품이 될 수 있는 것이다. 반면 A. Reid는 <偉大性>의 概念을 內容에서, 즉 美學外的 價値에 기준을 두어야 한다고 말하고 있다. 이것은 예컨대 풍부한 思想, 풍부한 經驗內容으로 특징지워진다. B. Lindner가 그의 「文學評價의 諸問題」³⁹⁾에서 <美學的 價値는 예술작품에 있어 다른 非美學的 價値들의 形式的 力動的 統合의 組織>인 것으로 말한 것은 그와 같은 異見을 해결하는 價値解釋이 되겠다.

또한 한 작품이 도대체 예술작품인가 아닌가 하는 것을 評價하는 基準이 文學價値論에

37) H.N. Fügen, Die Hauptrichtungen der Literatursoziologie, Bonn 1970, S. 153에서 인용.

38) Wellek, S. 220.

39) B. Lindner, Probleme der Literarischen Wertung, in: Grundzüge der Literatur- und Sprachwissenschaft, Bd. I, S. 455.

아주 중요한 論題로서 다루어지고 있다. 즉 幼稚한 拙作(Kitsch)과의 區分基準이 문제가 되는 것이다. Schulte-Sasse는 拙作에 대한 藝術의 價値尺度를 <客體에 관계된 靜觀의 態度>, <美學的 거리>, <自我와 對象의 間隔>⁴⁰⁾에 두고 있다. 그러한 間隔은 觀察者가 意識의 自由의 契機를 마련해주며, 때문에 Kant의 관심없는 靜觀이란 있을 수 없다고 말하고, 直接的 感情의 強要로부터 解放되어 文學의 價値를 省察의 方法으로 經驗하도록 하는 목적을 지닌 靜觀이 있게 된다고 Kant를 비판하고 있다.

文學의 美學的 價値基準과 관련되고 있는 <異化 Entfremdung>, <疏外 Verfremdung>의 개념이 있다. 文學의 藝術性은 대체로 이 개념과 결부시킬 수 있다. 即 文學의 表現은 日常的 表現과는 色다르다는 말이 되겠다. 獨逸의 浪漫主義 作家 Novalis는 詩化의 개념을 <평범한 것에 높은 의미를, 日常的인 것에 神秘로운 모습을, 既知의 것에 未知의 위엄을, 有限한 것에 無限한 모습을 부여함으로써> 浪漫化하는 것으로 말한다. 根本形式에 있어서는 Brecht의 疏外概念도 다를 바가 없다. <어떤 사건의 進行; 혹은 어떤 作中人物을 疏外한다는 것은 우선 그 사건 및 인물에서 자명한 것, 既知의 것, 너무나도 분명한 것을 除去시켜 그것에 놀라움과 호기심을 낳게 하는 것을 말한다.>⁴¹⁾ 특히 <異化>의 개념이 문제된 것은 러시아 形式主義에서였다. 형식주의의 대변자인 Viktor Schklowskij는 文學은 무엇인가를 <새롭게 하고> 무엇인가를 <奇異하게 한다>라고 말하고 있다. <藝術의 方法은 事物을 異化시키는 방법이고 어려운 形態의 방법이다. 即 感知를 어렵게 하고 오래 걸리도록 하는 방법이다. 왜냐하면 感知하는 過程은 藝術에서 자기 目的으로서 延長되어야만 하기 때문이다.>⁴²⁾ 價値評價로 表現을 하면 새로운 藝術的 價値가 있는 것이 基準이 되는 것이다. <새로운 것>이 내용과 무관하다는 것을 Schklowskij는 강조한다. 다시 말하면 形式의 문제, 美學的 문제라는 것이다. <새로운 形式은 새로운 內容을 表現하기 위한 것이 아니고 藝術的 形式의 성격을 이미 상실한 形式을 해체하기 위해 생겨난다.>⁴³⁾ 때문에 쉽게, 그리고 자동적인 習慣性으로 感知하는 것을 防止하는 形式이 되는 것이다.

以上에서 관찰한 藝術作品 評價의 價値論은 결국 對象에 합당한 평가를 위한 視角들이었다. 어떻게 하면 文學作品에 相應하는 評價를 할 수 있느냐 하는 <相應性 adäquat> 혹은 <合當性 Stimmigkeit>이 문제인 것입니다. Maren Griesbach는 그의 評價理論에서 다음의 세 가지 방법을 제시하였다.⁴⁴⁾

첫째, 作品을 完結된 構成體로 보고 그것의 自律性을 인정함으로써 外部로부터의 간섭적

40) J. Schulte-Sasse, Literarische Wertung, Stuttgart 1976, S. 14.

41) B. Brecht, Gesammelte Werke, Schriften zum Theater, Suhrkamp Verlag, S. 598.

42) H. Günther, H. Brackert, E. Lämmert: Geschichte der Literaturwissenschaft, in: Funk-Kolleg, Literatur 2, S. 287에서 인용.

43) 上掲書 同面

44) Maren-Griesbach, Theorie und Praxis literarischer Wertung, München 1974, S. 345 참조.

要因을 排除하는 評價. 이것은 作品本位解釋論의 方法이 되겠다. T.S. Eliot도 <文學批評家
는 예술작품이 직접 마음 속에 불리일으키는 感情 外에는 어떤 다른 感情도 갖지 말아야
한다>고 하여 이에 상응하는 批評態度를 말하고 있다.

둘째, 우선은 작품이 지닌 독특성에 따라 作品을 認定하나 評價하는 사람 자신으로 부터
나오는 발의와 관심을 함께 받아들여 <창조적 힘>이 발휘되도록 하는 평가. 이것은 주로
受容美學에서 보는 文學作品觀이라 하겠다.

셋째, 文學作品을 人間의 生産연관에서 보고 그때 그때의 時代的 삶의 全體의 연관에서
評價하여 여러 歷史的 段階를 통해 전개된 장르의 삶에 비쳐 평가한다. 이것은 文學의 歷史
的 考察이라 하겠다.

이상에서 보는 평가중 과연 어느것이 보다 더 합당성을 갖느냐하는 것은 人間이, 人間의
美的 價値觀이 絕對的인 것으로 前提되지 않는 限 힘든 것이라 보겠다.

«Deutsche Zusammenfassung»

Literaturwissenschaft und Literaturkritik

Prof. Dong-Zun Song

Ich bin davon ausgegangen, daß es mit der Literaturwissenschaft anders bestellt ist als mit den sonstigen Wissenschaften, bei denen die Subjektivität des Betrachters so weit wie möglich ausgeschlossen wird. In der Literaturwissenschaft spielt gerade der unwissenschaftliche Faktor dieser Subjektivität eine entscheidende Rolle. Emil Staiger sagt: "Wir begreifen, was uns ergreift, das ist das eigentliche Ziel der Literaturwissenschaft". Diese vielumstrittene Behauptung ist trotz ihrer gewagten Formulierung im Grunde doch gerecht. Sowohl Sartres "Apell an die Freiheit des Lesers" als auch die rezeptionsästhetischen Theorien von R. Ingarden, R. Jauss und W. Iser setzen auch die Subjektivität des Lesers voraus.

Die schöpferische Kraft des Lesers ist eine Naturgabe wie künstlerische Begabung. Sie kann weder erworben noch ersetzt werden, falls sie nicht vorhanden ist. Sie kann nur vielfach gebildet werden, falls sie vorhanden ist. Sie weist einen irrationalen Charakter auf. Dies habe ich bei den Literaturtheoretikern wie F. Schlegel, Benedetto Croce und E.R. Curtius festgestellt. Das literarische Werk, Gegenstand der Literaturwissenschaft, enthält irrationale Momente, die sich eher an Gefühl und Einbildungskraft des Lesers richtet als an dessen Verstand. Dies zeigt sich vor allem in der literarischen Sprache. Sie ist nicht bloß Mittel, einen vorgegebenen Inhalt zu zeichnen. Sie trägt dazu bei, mit ihrem Körper wie Klang, Thymus und Form selber den Inhalt zu schaffen. Sie hat das Vermögen, ihre eigene Gegenständlichkeit hervorzurufen. Ohne das mitfühlende, intuitive Vermögen, diese besondere Wirkung der literarischen Sprache herauszuspüren, kann man sich unmöglich mit der Literaturwissenschaft befassen.

Die Einheit von Form und Inhalt im literarischen Werk geht im Grunde auf dieses besondere Vermögen der literarischen Sprache zurück. Die Autonomie des literarischen Werks läßt sich auch daraus erklären, weil es erst als eine in sich geschlossene ästhetische Sprachstruktur sein eigenes Leben führt. Diese Autonomie wird sogar in der marxistischen Literatursoziologie, die die Literatur als Spiegel des sozialen Seins betrachtet, nicht ganz

abgewiesen. Das hermeneutische Verfahren gilt als das typische Beispiel, das literarische Werk seiner ästhetischen Sprachstruktur entsprechend zu interpretieren.

Im zweiten Teil habe ich versucht, Literaturwissenschaft und Literaturkritik auseinanderzuhalten. Bei Herder und Fr. Schlegel wurden die beiden Begriffe synonym gebraucht. Aber heute werden sie getrennt verwendet. Die Literaturkritik wurde wegen ihrer beurteilend-bewertenden Funktion im Laufe der Zeit aus der akademischen Beschäftigung der Literaturprofessoren ausgeschlossen. Sie beschränkt sich heute fast auf die Zeitungen, wo die literarischen Neuerscheinungen kurz besprochen werden. Aber sie vermag trotzdem das Verständnis des Publikums über literarische Neuerscheinungen in eine bestimmte Richtung zu lenken. Sie schlägt Brücken vom Übernommenen zum Neuen, von der Vergangenheit zur Gegenwart. Deswegen arbeitet sie eigentlich der Literaturwissenschaft vor. Literaturwissenschaft und Literaturkritik können zu ihrem beiden Vorteil zusammenarbeiten.

Im dritten Teil bin ich auf das Wertungsproblem eingegangen. Die Wertung der Literatur hängt vom Kriterium der Wertung ab. Z.B. wurde die literarische Bewegung „l'art pour l'art“ von Lukács und Adorno ganz anders bewertet, weil ihre Wertungskriterien ganz anders waren. Wenn man sich an den Relativismus der Wertung hält, gerät man in die Gefahr des Historismus. Darum soll der Standpunkt der Literaturwertung auf der Gegenwart basieren. Die Wertung des literarischen Werks ändert sich je nach der Zeit nicht so radikal, wie man glaubt. Denn beim guten Werk dominiert der unveränderliche, allgemein-menschliche Wert. Dies können wir bei Shakespeare sowie Goethe feststellen.

Eliot behauptet, daß der Kritiker das Literarische der Literatur und deren Größe unterscheiden und das Literarische nach den ästhetischen Kriterien und die Größe nach den außerliterarischen beurteilen soll. Nach B. Lindner ist der ästhetische Wert nicht anders als „dynamisch-komplexe Organisierung der außerliterarischen Werte“. Bei den russischen Formalisten gilt die formale Neuheit als Wertungskriterium. Indem ich all diese Wertungskriterien erörterte, wollte ich sowohl Möglichkeiten als auch Problematik der literarischen Wertung zeigen.