

Gottfried Benn의 詩 小考 (I)

—表現主義時代를 中心으로—

高 昌 範

(獨文學科 教授)

서 언

작년(1986) 4월 26일에는 벤(Gottfried Benn, 1886~1956)의 탄생 100주년을 기념하는 행
사가 쉴러 국립박물관이 있는 그의 탄생지 마르바하(Marbach am Neckar)에서 열렸다. 벤
의 추상시는 우리의 감성과 지성을 총동원시키는 난해한 영상언어(Bildsprache)를 사용해서
독자를 어리둥절하게 만든다. 그러나 그의 시의 리듬과 언어는 오늘날 독일 내외의 많은
애독자를 확보했으며, 앞으로 그 수효가 늘어날 것으로 예상된다. 왜나하면 독일 문학도들
이 이미 30년전에 타계한 그에게 “Big Benn”, 그러니까 영국 국회의사당의 탑시계(Big Ben)
의 애칭을 붙여주고 있는 것을 볼 때, 그에 대한 관심도가 얼마나 큰지 알 수 있기 때문
이다(Kultur Chronik, Nachrichten und Berichte aus der BRD 4/1986, S. 42).

우리 나라에서도 각급 학위논문에서 난해한 시인의 작품들이 다루어진 지가 이미 꽤 오래
되었지만 이 시인만을 홀로 연구 대상으로 삼고 있는 점이 좀 아쉬운 생각이 듦다. 그것은
1910년 이후에 크게 문학적 돌풍을 일으킨 표현주의운동을 한편으로는 외향적, 정치적 운
동으로, 다른 한편으로는 내성적, 순수 문학적 운동으로 간주할 때, 당시의 사회풍조나 문
학사조를 너무 좁게 보고 넘어가는 연구풍토를 초래하지는 않을까 염려스럽기 때문이다.

그리고 벤의 동시대 저명 시인들과의 관계도 소홀히 다루어지는 아쉬움이 있다. 그들의
창작기법과 벤의 공시법(工詩法, Artistik)을 대비시켜서 폭넓게 다루어야만 이 시인의
상을 보다 선명히 부각시키고, 그의 시가 갖는 리듬의 효과나 사상의 독자성을 보다 정확
하게 파악할 수 있기 때문에 좁은 시야, 낮은 각도에서 보려는 것은 피해야 할 것이다.

어려운 작업이지만 필자는 이와 같은 의욕에서 감히 비재를 무릅쓰고 도전해보고자 한다.

I. 벤(Benn)과 표현주의 시인군

엄밀한 의미에서 표현주의(Expressionismus)라는 독일어는 주로 20세기 초의 미술혁명 운
동, 즉 표현주의 미술을 지칭하는 말로 통한다. 시문학에 이 말을 적용할 때에는 보통 “문

* 본 논문은 1986년도 문교부 자유과제 학술연구조성비에 의한 것임.

학으로서의 표현주의(Expressionismus als Literatur)"라든지¹⁾, 문학적 표현주의(literarischer Expressionismus)라고 부르고 있다.²⁾ 그러나 이 논문에서는 이 용어를 주로 문학에 한정시켜서 사용하고, 칸딘스키(Kandinsky)나 코코슈카(Kokoschka) 등의 회화를 지칭할 때에는 오히려 "표현주의 미술"로, 또 셀베르크(Schönberg)나 그 악파(樂派)에 속하는 음악을 가리킬 때에는 "표현주의 음악"과 같이 부르기로 하겠다.

1911년 8월 발덴(Herwarth Walden)이 편집하는 잡지 "폭풍(Der Sturm)"에서 보링거(W. Worringer)는 세잔느(Cézanne), 반 고흐(Van Gogh) 및 마티쓰(Matisse)의 새로운 미술을 규정하는 하나의 양식명(Formel)으로 프랑스의 화가 에르베(J.A. Hervé)가 20세기가 시작되자 즉시 사용한 "표현주의"라는 개념을 이들의 그림에 적용한 바 있다.³⁾ 물론 상술한 화단의 거장들의 그림은 "후기 인상주의(Post-impressionismus, 1860~1890)", 즉 모네(Claude Monet, 1840~1920)나 마네(Edouard Manet, 1832~1883)의 작품처럼 "신미술(art nouveau)"이라고 불리우면서도 "표현주의(Expressionismus)" 미술과는 근본이 다른 것이었음을 두말할 것도 없다.

있는 그대로 현실을 직시하고 묘사하는 사실주의(Realismus)를 탈피해서 자연을 색채현상(色彩現象)으로 파악하고, 순간마다 달라지는 빛깔의 미묘한 변화로서의 자연을 묘사하려는 인상주의는 이미 상술한 후기 인상파 화가들의 반박을 사기도 했다. 여기서부터 한 걸음 더 나아가서 현실과 자연의 객관적인 재현(再現)을 떠나서 자아(自我)의 내심과 영혼의 주관적 표현을 추구하는, 문자 그대로 표현예술(Ausdruckskunst)의 운동이 독일에서 일어났다. 1905년 드레스덴(Dresden)에서 키르히너(E.L. Kirchner, 1880~1938)를 중심으로 해서 결성된 다리파(Die Brücke)는 이 미술운동의 선두주자 역할을 며맡게 되었고, 기계문명에 반대하면서 원시예술을 사랑하였고, 극단적인 단순화와 변형, 강렬한 빛깔에 의해서 예술가의 내면 세계를 표출하려고 기도하였다.

이 표현주의라는 양식명이 독일의 문학운동에 적용된 것은 대략 1914년 이후의 일로 마르티니(Fritz Martini)는 보고 있다.⁴⁾ 베를린의 쿠어퓌르스텐담(Kurfürstendam)에 있는 다방 "카페 테스 베스텐스(Café des Westens)"에는 상술한 발덴(Walden)이나 펠데르트(Franz Pfemfert, 1879~1954)를 중심으로 일단의 청년문학혁명가들이 모여 들었다. 전자는 1910년 3월 3일에 문화·예술 주간지 "폭풍(Der Sturm—Zeitschrift für Kultur und Kunst)"을 창간하여 이 잡지의 기고가로서 벤, 라스커-슐러(Else Lasker-Schüler), 코코슈카, 쉬rippling(René Schickele) 등이 참여하였고, 후자는 1911년 2월 20일 자유주의를 위한 정치·문학·

1) Vgl. W. Rothe (hrsg): *Expressionismus als Literatur*, Francke Vrlg, Bern u. München 1969, S. 14.

2) Vgl. R.H. Thomas: *Das Ich und die Welt; Expressionismus und Gesellschaft*, S. 20.

3) F. Martini: *Der Expressionismus*, in: *Deutsche Literatur im 20. Jahrhundert*, hrsg. von H. Friedmann u. O. Mann, 1959, S. 116.

4) ebd.

예술의 주간지 “행동(Die Aktion—Zeitschrift für freiheitliche Politik, Literatur und später Kunst)”을 창간하여 바르(H. Bahr), 베허(J. R. Becher), 하임(G. Heim), 뵐·호디스(Van Hoddis), 만 형제(H.u. Th. Mann), 하젠클레버(Hasenclever) 등이 그 필진에 끼어들었다. 이들 중에는 두 잡지에 벤이나 뵐·호디스처럼 시를 발표하는 이도 많았으며, 심지어 라스커-슐러는 “폭풍”지의 주간 발행의 부인이다(후에 이혼하고 10살 아래인 벤과의 염문(1912~1913)도 있었다) 그 주간지의 명명자(命名者)였음에도 불구하고 “행동”지에도 기고하기도 하였던 서로 매우 너그럽고 자유분방한 분위기였다. 그것은 이 두 파의 젊은 시인들이 “카페 데스 베스텐스”的 단골이었던 까닭이라고 생각된다. 그뿐만 아니라 이 문학과 예술의 혁명운동에 참여한 세대는 1880년부터 1895년 사이에 태어난 사람들로 구성되어 있었으며, 20세기에 접어들면서 베를린이나 뮌헨과 같은 대도시에 부르조아적 제국주의적 사회의 위기가 점점 두드러지게 드러나자, 이를 심각하게 받아들이기 시작하여 여기에 예술운동으로 대처하려 하였던 동지들이었던 것이다.⁵⁾ 빌헬름 황제(Wilhelm II., 1859~1941, 재위(1888~1918))가 통치하는 제2제국의 군국주의와 공업근대화 정책, 그에 따른 폐단 및 소시민(小市民)계층 이하의 궁핍과 같은 당대의 문제에 시달리면서도 다 함께 내일을 꿈꾸었다는 데에서 그들은 과연 동지들이었다.

원래 군국주의(Militarismus)라는 표어는 1860년경 프랑스에서 발생한 말이며, 군대 밖의 비군사적 민간인 생활권의 모든 사회생활, 그 중에서도 청소년의 교육에 이르기까지 군대식 사고방식의 과중시(Überbewertung militärischen Denkens)를 의미한다고 한다.⁶⁾

혈기 왕성한 한창 나이에 통제와 구속을 받는다거나, 자유분방한 기질을 질서가 억압하려 들면, 어느 시대 어느 나라 청년도 반항심이 자극받지 않을 수 없을 것이다. 군대식 계급 차별의 엄격함과 명령절대의 권위가 사회 각 분야와 가정의 안방까지 파고들자 자식놈이 아버지와 세상에 항거하는 단체까지 결성되는 극단적인 표현주의 드라마가 1910년대에는 대형 영을 반기도 하였다. 하젠클레버(Walter Hasenclever, 1890~1940)의 “자식놈(Der Sohn, 1913)은 바로 20세기판 “군도(Räuber, 1781, Schiller의 회곡)”이다. 아버지와 자식사이의 대결을 무대예술로 묘사한다는 것은 그러므로써 비판을 표출한다는 차원을 넘어서서 극무대의 사건의 한계를 무너뜨리는 것이 된다. 그것은 서정적, 응변적 자기주장(Selbstbestäti-

5) H. Hoffacker: Die literarische Revolte des Expressionismus, in: Deutsche Literatur Geschichte, Stuttgart 1979, S. 257.

6) H.M. Müller: Schlaglichter der Deutschen Geschichte, Meyers Lexikonverlag, 1986, S. 203.
Thomas Mann은 그의 소설 „Buddenbrooks“에서 1871년 이후 군국주의 프로시아의 어느 고등 학교로부터 만의 고향 Lübeck의 학교로 새 교장선생이 부임해와서, “권위, 의무, 권리, 균무, 출세”的 개념을 최고의 가치로 고취하는 장면을 묘사하고 있다. <학교는 국가 속의 한 국가가 되어 버렸다. 그곳에서는 프로시아식 균무철저정신(Dienststrammmheit)이 크게 지배하였기 때문에 교사들 뿐만 아니라 학생들 역시 자신이 공무원이 된 기분이었다(Thomas Mann, Gesammelte Werke Bd.1, S. 745).>

gung)의 찬스가 되고 있는 것이다.”⁷⁾ “노예 출신의 수모 받은 자의 피가 흐르고 있는” 이 자식놈은 “힘으로써 이 지상의 감옥이란 감옥 전체에 대항하는 결전을 벌이고자 결기한다”.⁸⁾ 이 1910년대의 현시대극(現時代劇, Zeitgeschichtsdrama)은 아버지를 사회 지배층의 상징으로 여김으로써 가정비극의 한계를 뛰어넘은 신구(新舊) 두 세대 간의 갈등을 그린 세대차 비극이라고 아니 볼 수 없다. 이 자식놈의 마지막 말은 다음과 같다.

Denn dém Lebendigèn mich zú verbünden,	a
hab ich die Macht des Tódes nicht geschéut.	b
Jetzt höchste Kráft in Ménschen zú verkünden,	a
zur héchsten Fréiheit, ist mein Hérz ernéut! ⁹⁾	b

나는 산 자와 결맹(結盟)하기 위해,
죽음의 권위인들 겁낼 것 없다.
인간의 최대의 힘을 과시하기 위해,
최대의 자유를 얻기 위해, 내 마음 거듭 났다.

이 약강 5각률(弱強五脚律, Jambischer Fünffüßler)의 교차운(Kreuzreim (ab ab))으로 된 자식놈의 절규에도 자유주의적 국적 요소가 없는 것은 아니다. 그러나 쉴러의 “돈 카를로스 5막극(Don Carlos, 1786)”에 나오는 정의와 자유의 화신 포자 후작(Marquis Posa)의 영웅상을 따라가기는 어렵고, 이 “자식놈”的 인물 폭과 작가의 역량을 가지고서는 도저히 상술한 정치극(Staatsaktion)의 웅도(雄圖)를 따라 잡을 수 없는 것이다. 고작해야 부자간의 갈등이나 소규모의 신구 대결 정도의 가정극이나 사회극 수준을 겨우 지켰다고 보아야 할 것이다. 그러나 이 희곡이 표현주의 문학의 여러 특성과 향방을 대표하는 작품임에는 틀림이 없고, 또한 당시의 정치·사회 풍조와 짙은 세대의 사상과 감정을 어느 정도 대변하는 것이라고 볼 수 있다.

옥스포드, 로잔느, 라이프찌히에서 문학사·역사·철학을 공부한 당당한 지식인인 하젠 클레버는 베혀, 하임, 벤과 마찬가지로 아버지와의 사이가 무척 나빴다. 그의 가정의 주치의는 다음과 같이 말하고 있다. “그의 부친은 육체적으로 건강하고 기운이 세고 명적인 옹고집과 예술과 학문에 있어서의 새로운 것이라면 모두 광적이라고 할 정도로 미워하는 사람이었다. ……그와 동시에 잘난 체하면서 엄격하고 무모했다. 의도적으로 아들의 자질의 향상을 억압하고, 기회가 있을 때마다 의도적으로 아들을 모독했다.”¹⁰⁾ 시골 목사인 벤의 아버지 역시 고집장이었다.

7) H. Kaufmann: Krisen und Wandlungen der deutschen Literatur von Wedekind bis Feuchtwanger, Aufbau-Vrlg, Berlin 1969, S. 266.

8) W. Hasenclever: Der Sohn, in: Hasenclever, Gedichte. Dramen. Prosa, Hrsg. von Kurt Pinthus, Hamburg 1963, S. 125.

9) ebd., S. 156.

10) P. Rühmkorf (hrsg): Expressionistische Gedichte, Klaus Wagenbach, 1976, S. 11.

이 엄격한 가부장은 아내가 유암(乳癌, Brustkrebs)으로 몹시 고통을 받는 데도 불구하고 신앙상의 이유로 의사인 아들이 진통제를 놓아주는 일을 금지시켰다. 또한 일찍부터 편모 슬하에서 자란 트라클(Georg Trakl, 1887~1914)은 생물학자 바질(Otto Basil)이 전하는 바에 따를 것 같으면, 그는 제 손으로 어머니를 죽이고 싶을 정도로 밉다고 그의 후원자 픽커(Ludwig von Ficker)에게 고백하였다고 한다. 이채롭게도 모친이 대단한 독선가였기 때문이다. 부르조아적인 가정에서 호강하면서 자란 이들 지식인 예술가들에게 있어서는 생물학적 측면의 잠재의식인 오디포스 콤플렉스(Oedipus komplex)가 사회적 측면에서는 독재와 권위에 대한 반항으로 정치적 면에서는 구세대(舊世代)와 구제도 및 낡은 전통과 가치관에 대한 혁신사상으로 탈바꿈하였던 것은 자연의 경위(經緯)일 것이다.

이처럼 가정에서나 사회에서 반갑지 않은 과대망상적 반항아들은 자연스럽게 그들만의 세계인 카페로 모여들게 되고, 그곳에서 혁명가의 정열을 예술활동으로 불태우고자 한다. 토마스 만은 형 하인리히가 가끔 출입한, 과대망상증 예술가가 모이는 뷔헨의 카페 슈테파니(Café Stefanie)의 단골인듯 싶은 그의 작품 인물들의 말을 빌어서 다음과 같이 이들의 기분을 전달하고 있다.

예술 그리고 그 반대는 뭐지요? ‘자연’이라고 말하지 말아요, 리자베타(Lisaweta), ‘자연’은 한량없는 거지요. 아, 아니오, 난 차라리 산보나 갈 걸 그랬어요, 비록 산보했다고 기분이 이보다 나아질지 어떨지는 문제지 만이요. 5분전, 이곳에서 멀지 않은 곳에서 내 동료인 소설가 아달베르트(Adalbert)를 만났더니 ‘봄이여 신의 저주를 받아라’라고 공격적인 말투로 말하더군요. ‘봄은 언제나 가장 잔인한 계절이야. 크뢰거(Kröger), 당신은 절 끊지 못하게 혈관 속이 균질근질할 때, 가당치도 않은 잡다한 감정이 당신을 들뜨게 할 때 합리적인 생각을 가질 수 있거나, 아주 미소한 작품의 핵심이나 효과를 창안해 볼 수 있겠오? 이 못마땅한 감정이란 게 잘 분석해보면 당장 아주 천박하고 전혀 몹쓸 것들이라는 게 드러난단 말이요. 난 이제 카페로 가겠오. 그곳은 중립지대, 계절의 변화가 손도 뜻대는 지역이란 말이요, 아시겠오, 말하자면 그곳은 초월적이고 숭고한 문학적 세계, 그곳에선 오직 보다 고귀한 생각이 가능한 곳이지요.’ 그리고 그는 카페 안으로 들어갔오. 나도 따라 갈 걸 그랬오.¹¹⁾

20세기 초두의 이러한 낭만적인 카페의 예술가적 분위기는 오늘날에도 크게 달라진 바가 없다. 쿠어퓌르스텐담(Kurfürstendam)의 카페에 출입하였던 1885년을 전후해서 출생한 20대의 젊은 예술가들은 한 페는 예술지상주의자 발르덴·라스커-술러 부부를 중심으로 한 “폭풍지(der Sturm)”파와 또한 페는 사회주의자 펜페르트를 중심으로 한 “행동지(die Aktion)”파를 이루었다. 이 두 보스끼리는 가끔 언쟁을 벌이는 일이 있었어도 그 부하들은 서로 대립감정 없이 교류하였다. 라스커-술러는 이 두 파의 청년예술가들의 인기있는 큰 형수 노릇을 했으며, 이들에게 각기 별명을 지어주고 몇 줄의 매우 아름다운 시로 그들을 영원히 기리었다. 데멜(Richard Dehmel)의 별명은 “산림후작(山林侯爵, Waldfürst)”, 베르펠(Franz

11) Thomas Mann: Tonio Kröger, in: Gesammelte Werke, Bd. 8, S. 294.

Werfel)은 “프라하의 왕자(der Prinz von Prag)”, 퍽커(Ludwig von Ficker)는 “티롤의 태수(der Landvogt von Tirol)였고, 특히 표현주의 화가 마르크(Franz Marc)에게 지어준 별명 “푸른 기사(der Blaue Reiter)”는 그대로 칸딘스키(Wassily Kandinsky)와 제휴해서 다리파(die Brücke)에서 분리된 미술가 단체와 그 출판물 및 전람회의 명칭이 되었다.¹²⁾ 그리고 벤의 유태계 작가 크라우스(Karl Kraus)는 “추기경(der Kardinal)” 혹은 “달라이 라마(der Dalai Lama)”라는 쇠상급 별명을 얻었고, 그녀의 가장 절친한 친구였던 힐레(Peter Hille)는 그의 길고 흰 수염 때문에 “베드로(Petrus)”라고 불리었고, 그녀 자신은 “태베(애굽)의 왕자(der Prinz von Theben) 유수(Jussuf)”이라고 자칭하였다.¹³⁾

1912년부터 1913년까지 그녀는 10살 연하의 의사이자 시인인 벤을 사랑하게 되었는데, 그녀는 그를 “기젤헤르(Giselheer)”, 혹은 “니벨룽겐(der Nibelungen)”, 혹은 “야만인(der Barbar)”이라고 불렀다.¹⁴⁾

벤은 상기 “행동지”나 “폭풍지”에 시를 발표했을 뿐만 아니라 째히(Paul Zech)의 “신 비창지(Neues Pathos)”나 “목신지(Pan)”에도 기고하였고, 쉬첼레(René Schickele)의 “백지(Weiße Blätter)”, 그밖의 문예지에 그의 시를 게재하였다. 그의 처녀시집 “시체공시장의(Morgue und andere Gedichte)”가 1912년 3월 마이어(A.R. Meyer) 출판사에서 500부 발행되기 전에 그는 가끔 베를린의 지하 캐바레 “소리와 연기(Schall und Rauch)”에서 그것을 낭독하기도 했다.¹⁵⁾ 목사의 아들, 부르조아이자 장교, 의사 그리고 젊은 시인 벤의 복합적인 “이중생활(Doppel Leben)”이 시작된 것이다. 그는 “문학적인 캐바레—소리와 연기”에 모인 지식층의 청중 앞에서 나직하고 감정이 풍부한 목소리로 상술한 시집 속의 익사한 맥주 배달차 운전사의 입에 물린 “작은 과꽃(Kleine Aster)”, 갈대밭에서 시체가 된 소녀의 횡경막 밑에 있는 쥐구멍을 소재로 한 “아름다운 청춘(Schöne Jugend)”, 그리고 시체공시장의 일부가 숨진 매춘부의 의로운 어금니의 금붙이를 빼가는 <흙만이 흙으로 돌아가야 하느니>의 “순환(Kreislauf)”을 낭독해서 박수갈채를 받았다고 전해진다.¹⁶⁾

감정을 존중하는 표현주의자들의 의도는 요컨대 지식과 창조의 기관(器管)인 인간의 뇌수, 즉 감정의 대극이 되는 지성(Verstand)을 말라죽게 하는 것이다. 그런데 벤은 인간의 지성에게 서서히 최고의 가능성(höchste Potenz)을 부여하기에 이르렀던 것이다.¹⁷⁾ 이것은 영원한 테카르트적 합리주의(Cartesianismus)의 나라이 프랑스에서라면 놀랄 것도 없겠지만, 독일에서는 벤과 같은 초데카르트적 합리주의가 어디에서 생겨났을까? 리온(Lion)은

12) Vgl. H. Read: A Concise History of Modern Painting, Jarrold et Sons 1969, S. 224ff.

13) Wilhelm Duwe: Deutsche Dichtung des 20. Jahrhunderts, Bd.I., Orell Füssli, 1965, S. 158.

14) G. Benn: Rede auf Else Lasker-Schüler, zitiert nach Walter Lennig, Gottfried Benn, rowohls monographie, 1969, S. 30.

15) ebd.

16) Thilo Koch: Gottfried Benn, Ein biographischer Essay, dtv, 1970, S. 24.

17) Ferd Lion: Gottfried Benn, in: Deutsche Literatur in XX. Jahrhundert, W. Rothe, 1959, S. 374.

공업기술에서 그 근원을 찾아냈다. 공업기술이나 대도시 문명은 표현주의 시인들의 증오의 대상이다. 프랑스의 경로는 합리주의로부터 공업기술로 향했으나, 독일에서는 그 반대로 공업기술로부터 하나의 새로운 합리주의가 시작될 것이 아닌지? 벤은 어떤 시집에서 스스로를 “술취한 뇌수(trunken Cerebral zu sein)”라고 자화상을 그리고 있다. 취하는 기분이 감정이라면, 뇌수는 사고(思考)나 지성이다. 그런데 그에게는 지성이 초기시부터 감정을 암도하고 있다. 표현주의자의 상투어 “규환(Schrei)”을 벤의 시의 운율에서 찾아보기란 쉽지 않다. 그는 목청이 더지도록 외치는 규환의 균원기관, 즉 심장을 위에서 인용한 3편의 시에서 겉시의(檢屍醫)가 메스로 신체기관을 해부하듯 다루고 있다. 심장은 감정·정열의 구체화, 사물화(事物化)이다. 이 심장을 합리주의적 지성시인인 벤은 그의 뇌수(Gehirn)로 지배하고 있는 것이다.

이 내성적 시인형(內省的 詩人型)에 속하는 시인(벤, 라스카-슐러, 본질적으로는 트라클)과는 달리 하임(G. Heym)이나 베르펠(F. Werfel), 그리고 베허(R. Becher)는 감정과 정열을 남김없이 쏟아놓는 외향적(外向的) 행동주의자(Aktivist)이다. “행동자(Aktion)”의 주간 펠페르트(Franz Pfemfert)가 “행동자 집필작가의 밤(die Autoren-Abend der <aktion>)”을 베를린 여러 곳에서 개최하였는데, 상술한 벤이 “시체공시장 외”의 시집을 낭독한 카바레 “소리와 연기(Schall und Rauch)”의 이름은 괴테의 “파우스트”的 “마르테네 정원(Marthens Garten)”의 장면에서 나온 말이며, 그 내용은 표현주의의 선조격인 “질풍노도기(Sturm und Drang)”의 감정과 유사하다.

(Faust) Erfüll davón dein Hérz, so gróß es ist,
 Und wénn du gánz in dém Gefühle sélig bíst,
 Nenn és dann, wie du willst,
 Nenn's Glück! Herz! Liebe! Gótt!
 Ich hábe kéinen Námen
 Dafür! Gefúhl ist álles;
 Náme ist Scháll und Ráuch,
 Umnébelnd Hímmelsglút.¹⁸⁾

파우스트 (※ 그레트헨에게) 그대 가슴을 아무리 거창하다 해도
 그런 것으로 가득 채워요! 그대 감정이 온통 황홀해지면,
 그대가 좋을대로 이름을 붙여요!
 행복! 순정! 사랑! 신이라고 불리요!
 그것을 무어라고 이름지어야 할지 모르겠오.
 감정이 제일인데.
 이름은 천상의 열화(熱火)를 흐리게 휩싸는
 울리는 소리와 연기일 뿐이에요!

18) Goethe: Faust I, Z. 3451~3458.

직관지(直觀知)의 시인은 언어에 의한 사변적(思辨的) 개념 규정을 가볍게 본다. 마치 신약성서 고린도 전서 13장 1절의 “설령 만인의 말, 천사의 말을 할 수 있다 해도 사랑이 없으면 울리는 종, 소리나는 방울과 같으니라”라는 귀절과 같이 애정과 감정이 실재(實在)요, 전부이기 때문이다.

다음에는 감정을 폭발시키는 행동주의적 표현주의자와 감정을 지성의 힘, 즉 형식(Form)으로 압도하는 내성적 표현주의자를 살펴 보기로 한다.

Ⅱ. 표현주의자의 양면—외향과 내성

라스키-슐리로부터 “나의 친애하는 이복 동생, 푸른 기사에게 (Meinem teuren Halbbruder, dem blauen Reiter)”라는 현사와 함께 “기도(Gebet)”¹⁹⁾라는 시를 받은 표현주의 미술가 마르크(Franz Marc, 1880~1914)는 그의 “숲 속의 노루(Reh im Wald)”²⁰⁾라는 그림으로 세계 대전을 예시했다고 한다. 그는 “푸른 기사파의 연감(Blaue Reiter Almanach)의 제2판 서언에서 이렇게 선언했다. “우리는 쪽집게 구실을 하는 마술 지팡이(divining-rod)를 들고 과거와 현재의 예술을 통람(通覽)했다. 우리는 다만 인습의 압박에 저촉되지 않은 예술을 보여 주었다. 우리의 혼선적인 사랑은, 저절로 태어나고 자신의 장점으로 생명을 유지하고 관습의 폭발에 의지하지 않고 독보(獨步)하는 모든 예술적 표현에까지 미치게 되었다. 인습의 굳은 표면에서 갈라진 틈을 발견하게 되는 곳마다 우리는 그곳에 주의를 환기시켰다. 왜냐하면 우리는 언젠가는 헛빛을 보게 될 그 밑에 숨은 힘에 대해서 희망을 걸었기 때문이다.”²¹⁾

칸딘스키와 마르크가 창설한 “푸른 기사파”는 예술에 있어서 무엇이 중요하며, 활력과 효과를 주는 것이 무엇인가를 보여주려고 했던 것이다. 인습의 밑으로부터 터져 나오는 힘은 구도(composition)의 어떤 원리나 이상적인 완벽이 아니라 “감정(Gefühl)”의 직접 표현이며, 감정에 부합되는 “형식(Form)”인 바, 그것은 몸짓(gesture)처럼 자연발생적이며, 반복처럼 확고부동한 것이라야 한다는 말이다. 그리고 “형식을 창조한다는 것은 생명을 얻는다는 말이다. 어린이들이 정서(emotion)의 비오(秘奧)로부터 직접 만들어낸 것은 희랍의 형식을 모방하는 자보다 더 창조적이 아니겠는가? 자기 자신의 특유한 형식을 가진 야만인의 예술가는 벼락의 형식·형태처럼 강력하지 않은가?”²²⁾

19) W. Duwe: a.a.O., S. 159.

20) Jeismann und Muthmann(hrsg): Wort und Sinn, Bd. 2, Schöningh, 1964, S. 176. (이 책은 우리 나라의 국교 6학년 국어교과서에 해당됨.)

21) Franz Marc: zitiert nach H. Read, a.a.O., 1969, S. 228.

22) August Macke: zitiert nach Peter Selz, German Expressionist Painting, Univ. California Press, 1957, S. 320.

1913년에 베를린에서 개최된 “제 1 차 독일 가을 미술전”은 그 규모에 있어서 1958년에 재차 브뤼셀(Brüssel)에서 열린 “현대미술 50년 전람회”만큼이나 방대하였다. 이 전람회가 상술한 마르크나 막케에게 준 충격은 적지 않았으며, 그것은 칸딘스키나 드로내(Delaunay)의 역동적인 미술이론이 끼친 영향력의 결과라고 할 수 있다.

표현주의 예술운동이 지향하는 바는 결국 인습과 질서 그리고 전통적 가치를 타파함으로써 순수하고 솔직한 감정과 여기에 부합되는 새로운 예술형식을 창조하려는 것이다. 그리고 창조에 있어서 존중되는 것은 예술적 차아의 무의식충으로부터 유출되는 자연발생적인 것이다. 새로운 예술 원리나 형식을 지향하는 창조의욕은 자칫하면 성급하게 전통과 질서를 파괴하려는 감정 때문에 미약해지기 쉽다. 독일 표현주의가 1910년대의 사회나 시대상에 대해서 불신과 불만을 품게 된 것은 젊은이의 자기실현 에너지가 인순고식(因循姑息)으로 인해서 활로를 찾지 못하는 데서 유래한다. 그 결과 한편에서는 감정을 격발(激發)하여 선량하고 앙이한 부르조아사회를 파괴하려는 행동주의자가 생겨나고, 또 다른 한편에서는 니체(Nietzsche)나 슈펭글러(Oswald Spengler, 1880~1936) 계류의 염세주의적 내성적 시인이 나타나기도 하였다.

Weltende

Dem Búrger fliegt vom spítzen Kópf der Hút,	a
in állen Lüften hállt es wie Geschrei.	b
Dachdécker stúrzen áb und géhn entzwei	b
und án den Kústen-liest man-steigt die Flút.	a
Der Stúrm ist dá, die wílden Méere húpfen	a
an Lánd, um dicke Dámmme zú zerdrücken.	b
Die meísten Ménshchen háben eínen Schnúpfen.	a
Die Eisenbáhnen fállen vón den Brücken.	b

세계의 종말

부르조아의 뾰족한 머리로부터 모자가 날아간다,
사방의 대기 속에서 메아리치는 규환,
기와장이가 떨어져 두동강난다,
바닷가에 선—신문을 보면—밀들이 높다네.

폭풍이 몰아친다, 바다는 사납게 날뛰며,
뭍으로 달려와서 견고한 뚝을 부수려 한다.
사람들은 거의 코감기를 앓고 있네.
열차가 철교에서 추락한다.

핀투스(Kurt Pinthus)가 1919년 가을 베를린에서 출간한 “인류의 여명—Menschheitsdämmerung”이라는 시선집의 첫번째로 실린 이 시는 호디스(Jakob van Hoddis, 1887~1942)의

작품이다.²³⁾ 이 8행 시는 벤(Benn)이 1955년 1월 20일 “표현주의 십년의 서정시—Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts (1910~1921—필자 주)”에 다시 게재하기도 하였던 매우 인기도가 높은 것이다.²⁴⁾

원래 이 시는 “행동지—Aktion, 1911년 1월”의 서정시편의 원두시였다.²⁵⁾ 그러므로 벤이 의학박사 학위를 받고, 처녀시집 〈시체공시장 외〉를 펴내기 1년전에 나온 셈이다. 이 시에는 서로 아무런 상관이 없는 여러 그로테스크한 사건들을 보고하고 있을 뿐이다. 이 사건들은 아마 보고자가 신문의 표제들을 엮어 모은 듯 생각되며, 상이한 사건들의 성격상 무질서한 모자이크같은 느낌을 준다. 그것들을 합쳐서 약강격 5강율(Jambischer Fünfheber) 4행으로 각기 일련(一聯)을 이루게 하고, 첫째 연을 〈a b b a〉 포괄운(Umfassender Reim)으로, 둘째 연은 〈a b a b〉 교차운(交叉韻—Kreuzreim)으로 암운한 것 이외에는 시다운 시 같지가 않다는 것이 아마 솔직한 느낌일 것이다. 그러나 이 두 개의 연(Strophe)으로 된 시에는 사상적으로 무게 있는 제목 〈세계의 종말〉이라는 말이 일종의 큰 지붕 역할을 하고 있다. 그리고 이 시가 당시의 젊은 시인들에게는 그들의 사상과 감정의 완전한 표현, 일종의 선언으로 여겨졌다.²⁶⁾ “세계의 종말”이라는 제목하에 잡다한 이변현상이 마치 지구가 그 중축(中軸)에서 빠져나간듯 벌어지는 것을 폭풍, 즉 세계의 종말과 함께 오는 자연의 위력의 상징과 관련시켜서 당시 청년층의 종말의식에 대표적인 의미를 부여하고 있다.

이 시는 그 내용을 분석해보면 2 막극으로 구성되어 있음을 알 수 있다.²⁷⁾ 강풍이 처음에는 뾰족한 부르조아의 미리로부터 문명의 이기(利器)인 모자를 날려보내고 그 다음 차차 거세어지면서 상징적인 지붕의 파손, 그것을 수리하려던 기와장이의 추락사, 해변의 해일까지 물고 오는 점증법(Klimax, Gradation)이 사용되어 있다. 문명사회를 위협하는 자연의 위력(폭풍)이 연한 색으로부터 점점 짙은 색으로 그려지면서 1막, 즉 첫째 연이 끝난다. 둘째 행의 “사방의 대기 속에서 메아리치는 규환”은 재앙이 닥쳐오는 경적이다. 2 막, 즉 둘째 연은 인지의 총화인 둑과 자연의 위력과의 대결(두자운>Alliteration) *d-icke D-ämme z-u z-er-d-rücken*의 강조는 무의미한 것이 아니다, 이 대결이 최종판에 올라가서 문명의 상징인 열차가 폭풍에 날려서, 마치 거인이 어린애 장난감 기차를 팽개치듯 칠교에서 추락시킴으로써 당시 공업사회의 몰락, 즉 인류의 비극이 그 결정에 다다르게 된다.

세계의 파국을 보고하는 시정적 자아(das lyrische Ich)가 곁으로 나타나 있지는 않지만 괴이한 현상을 관찰하는 자로서, 아니 그보다 예감하는 자로서 그 자리에 임하고 있다. 탐미주의자와는 달리 호디스는 “그러나 우리는 시시각각으로 별개의 존재, 불가해한 존재가 되고

23) K. Pinthus: Menschheitsdämmerung, Deutsche Literatur, Bd. 4, Rowohlt, 1969, S. 39.

24) G. Benn: Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts, Sonderreihe dtv, 1970⁶, S. 62.

25) Ders., Dichter und Gedichte, S. 213.

26) H. Kaufmann: Krisen und Wandlungen..., S. 221.

27) P. Rühmkorf: a.a.O., S. 61.

있다. 우리는 우리가 무엇이라고 규정하지 않고 느끼고 있는 것이다. … 이리하여 우리는 우리 자신에 대해서 마신(魔神)이 된다.”²⁸⁾라고 말했다. 공업도시 베를린에서 출생하고 주로 그곳에서 활동한(1909~1911, Der Neue Klub, Das Neupathetische Cabaret) 이 유태계 시인은 1912년 무렵부터 정신분열증 정후가 나타났고, 1차대전 발발 직전부터는 예나(Jena)나 그밖의 도시의 요양소에서 지내다가, 1942년 4월 30일 번호 8번을 달고 나찌에 의해 유형지로 끌려가 죽었다. 게다가 그의 사망 날짜를 아는 이도 없는 불우한 시인이다.²⁹⁾

결국 표현주의 시인의 작품은 현실의 부조리를 예감하고 반영하고 있다고 볼 수 있다. 호디스의 “세계의 종말”은 현재의 일상생활에 나타나는 불가해한 여러 부조리를 병렬(Reihung)시키는 서술방법을 사용하여, 1행마다(한 줄에는 2행으로 되어 있지만) 맥락이 이어지지 않는 현상을 담은 행 양식(Zeilenstil)으로써 폭풍과도 같은 자신의 감정과 내부세계를 그야말로 “표현”하고 있다. 표현주의자는 언어의 전달기능을 비문학적인 것, 일상적인 것이라고 기피한다. 그리고 호디스의 이 행 양식은 많은 후계자를 얻었다.

특히 알프레드 라이텐슈타인(Alfred Lichtenstein, 1889~1914)이나 트라클(Georg Trakl, 1887~1914), 짚은 시절의 베허(Johannes R. Becher, 1891~1958)는 이 행 양식에 의한 서정시로 세계상을 표현할 수 있는 가능성여부를 시험했다. 이미 베허는 1914년에 “멸망과 승리(Verfall und Triumph)”라는 두 권으로 된 시집을 꺼냈는데, 임박해오는 세계몰락의 어두운 양상, 무정부주의적인 폭발의 경향, 문학전통의 철저한 무시, 언어의 혁명에 대한 꿈을 이 행 양식의 그로테스크한 영상의 나열을 통해서 나타내고 있다. 다음의 그의 시 “입구(Eingang)”는 상술한 시집의 서시(序詩)이며, 그의 본질적인 사고 및 시조형(詩造形)의 모티브를 집약하고 있다.³⁰⁾

Eingang

Der düstere Dichter im gewöhnten Straßenkleide	a
Stelzt durch den heiligen Tag, den Sonne groß entzündet. (W)	
Die blonde Muse trippelt zwitschernd ihm zur Seite,	a
Geschwöllt vom milden Hauch der guten Frühjahrswinde (W)	
Gibt Städte mit Menschheit sich anheim der läuen Welle.	b
Die vielen Plätze wirbeln um als Karusselle.	b
Doch des Gestirnes Schäibe rüßet. Finsternis	c M
Bestürzt die Erde, dunkler Regenwölken Wald,	d
Erfüllt mit Ungeziefer, Schlangen Sprung und Biß	c M
Und brüchigem Labyrinth, gräus und kalt.	d
Verächtungsvollst er im verlassenen Café kauert,	e

28) J.v. Hoddis: Von mir und vom Ich, zitiert nach H. Kaufmann, Krisen und Wandlungen..., S. 222.

29) P. Rümkorf: a.a.O., S. 152.

30) H. Kaufmann: Krisen und Wandlungen..., S. 233.

Voll Háß und Ékel ér auf bráve Búrger láuert,
e
Von Spéise, Ráuch und Gíft sich fühlend ángewidert,
f
Mit Hánde kúhnem Griff er éin Gehírn zergliedert.
f

.....

Hah! Wenn ich denke meiner reinen Kindheit Raub,
Entschleudr ich, ein Athlet, der Lieder Eisenbälle,
Die platzen Bomben, doch verbreiten weitum Helle. (※ (W)=孤韻, M=男性韻)
.....

Ihn narrt Vergangenheit mit Schuld und schiefer Fratze,
Die Zukunft tastet nach ihm, irrer Geist und trüb.
Den spitzten Schädel rennt er in die Mauer.
Es ziehen Träume auf voll Qual und blutiger Schauer.
Um seine schlanken Hüften zuckt der Geißel Hieb.
Demütig er und kneiend flehet Gott um Gnade.
.....

„Wenn ich die Finger krampfend in die Decke kralle,
Verwünschend meiner Freunde Glück und holde Stunde,
War anders je mein Los, als daß ich einsam wallte,
Vernichtung sinnend, klügelnnd aus, wie ich verwunde,
Wie ich gewaltig schreck die gänzlich Unbedachten,
Umstricke tödlich sie mit schmählichstem Verdachte,
In selige Räusche menge unerhörtes Gift...
O Rache! Rache, die zurück den Rächer trifft! --“
Jetzt, da der Flüsse Lauf vor Winters Bollwerk stockt,
Er steigt getrost zu ewiger Grünfe engem Porte.
Der Blitz sprüht seine Schrift. Im Donner dröhnt sein Wort.
Ein schwarzer Engel auf dem Stein als Denkmal hockt.³¹⁾

입 구

평상시의 나들이 옷차림의 음울한 시인은
태양이 크게 점화(點火)한 거룩한 한낮을 뽐내고 다닌다.
금발의 뮤즈(Muse) 여신이 재잘거리며 시인의 걸음을 총총걸음으로 따라다닌다.
춘삼월 부드러운 바람에 가슴 부풀어
인간과 함께 도시는 미지근한 물결에 가만히 몸을 맡기네.
수많은 광장이 회전목마가 되어 선회한다.
하지만 태양의 표면에는 검댕이 순다. 암흑이
지구를 덮치고, 또 독충과 뱀이 날고 뛰고 깨물고,
무섭고 차가운 미궁(迷宮)의 폐허가 산재하는
비구름에 싸인 어두운 숲도 덮친다.
시인은 경멸에 차서 손님 없는 카페에 쭈그리고 앉아
증오와 구토(嘔吐)에 차서 정직한 부르조아가 오기만을 기다린다.

31) Becher: zitiert nach H. Kaufmann, Krisen und Wandlungen..., S. 235.

음식과 연기와 마약에 구역질내면서
대담하게 단 한 주먹으로 어떤 놈 골통을 부셔버린다.

……
아아 순수한 어린시절을 약탈당한 것을 생각하면
운동가인 나는 노래의 포환을 던진다.
폭발하는 폭탄은 널리 조명을 퍼뜨린다.

……
죄많은 과거가 상을 써프리고 그를 조롱한다.
착란과 음울의 미래는 그를 손짐작으로 찾아 온다.
그는 뾰족한 두개골을 남벽에 쳐박는다.
고통과 유혈의 공포에 찬 꿈이 나타난다,
그의 가는 허리에 채찍질이 경련을 일게 한다.
그는 경전히 무릎꿇고 신의 은총을 빈다.

……
“내친구들의 행운과 달콤한 시간을 저주하며
만일 내가 떨리는 손가락으로 이불을 할퀴면
어떻게 하면 상처를 줄까, 어떻게 하면 분별없는 놈들을 혼내줄 수 있을까
어떻게 하면 더욱 굴욕적인 혐의를 씌워 질식시킬 수 있을까, 어떻게 하면
기쁨의 도취 속에 이름모르는 독약을 탈까…파멸을 꾀하면서
이것저것 궁리하면서 혼자서 열을 올리고 있었을 때,
이런 때와 지금의 내 운명이 다르다고 한다면
오, 복수다! 복수자에게 보복하는 복수다….”
지금 엄동의 방벽에 막혀 강물이 멈출 때
그는 영원한 낭풀당의 좁은 문앞에 유유히 내려온다.
그의 저술(著述)이 섬광을 발하고 그의 말이 으르렁대어 천둥이 된다.
검은 천사 하나 둘 위에 기념비가 되어 앉아 있다.

이 시는 약강율(Jambus)과 약약강율(Anapäst)이 섞인 대부분 6강격(jambisch-anapästischer Sechsheber)을 사용하고, 작운은 때로는 교차운(Kreuzreim)이 보이나 대체로 일쌍운(Paar-reim)을 이룬 전통시형의 정형시이다. 1행의 두자운(頭子韻, Alliteration) 현상(D-er d-üstere D-ichter)이 3행의 첫소리(D-ie blonde)와 상응하고, 또 4행 첫소리(G-e-schwelt)와 5행 첫소리(G-ibt S-tadt)가 서로 대응하는 등, 다양한 운의 효과를 노린 점도 청각에 쾌적하게 들리지만 역시 행양식(Zeilenspiel)이 우선 우리의 주목을 끈다.

일차 세계대전전의 시인의 존재의미가 이 행양식(가끔 2행 또는 3행이 눈에 띄기도 하지만)의 시귀를 통해서 추구되어 있다. 절망과 기도 그리고 폭력적 무정부주의적 복수의 규환이 세부(detail)를 이룬 이 정열의 대화시(大畫詩)의 전체 구도는 시인 자신에 대한 격렬한 자책의 감정이 주도화상(主導畫想)이 된다. 여기에 대해서 서정적 자아는 솔직하게 대응하고 판단하고 그 판단에 스스로를 내맡기고 있다. “유년시절이 약탈당했다”는 말은 철학적인 의미의 소박성(Naivität)의 상실, 즉 감성과 이성의 조화의 상실(이것은 물론 지

혜의 과잉에서 오는 불가피한 인간 비극)이 인간의 원초적 행복을 회복할 수 없게 만들었다³²⁾는 것을 의미한다. 어린 시절에 가졌던 자연(감정을 포함해서)과 이성의 조화에로의 귀로(歸路)가 단절된 이후 오늘날의 문명도시가 따스한 보금자리가 되지 못할 경우 그것은 매우 피곤한 적대자가 되기 때문에 그 결과 시인은 고립되고 소외되어 불만과 적의를 품고 이와 맞선다. 그리므로 그는 손님이 드문 카페 한 구석에 쭈그리고 앉아서 문명도시의 기둥인 정직한 부르조아를 기다리고 있다가 “대담하게 단 한 주먹으로 어떤 놈 골통을 부셔 버린다.” “금발의 뮤즈 여신이 재잘거리며 시인의 걸을 총총걸음으로 따라다니는” 대낮의 산책의 묘사는 다분히 환상적이면서도, 시상(詩想)이 아물거리는 것에 대한 비유이기도 하다. 환상과 현실의 벽을 넘나드는 시인의 환시는 성경 속의 하나님이 애굽인들을 벌주기 위해 내린 아홉번째 재난 “암흑”부터 시작해서 네번째 재난 “독충”이 난무하는 광경을 본다.³³⁾ 쉴러는 인류의 과거를 희랍의 이상향 아르카디엔(Arkadien)으로 보았기에 미래의 낙원 엘리지움(Elysium)을 찾았지만, 배혀의 과거는 인류의 천벌(天罰) 수난기였기에 그는 “검은 천사”가 기다리는 저주의 미래를 예감한다.

노발리스(Novalis)는 푸른 꽃(blauie Blume)을 찾아, 과거·현재·미래 삼계를 해매고 쉴러는 현세의 인고(忍苦)의 대가로서 헤라클레스의 승천을 받으려 했지만³⁴⁾ 배혀는 참회와 고행과 금욕의 대가로 과연 그는 속죄를 얻을 수 있을 것인가? 그는 사회주의자가 될 수 없는 부르조아 출신이다. 젊은 혈기가 한창일 때 그는 애인과 동반자살을 꾀하다가 자신은 총탄 두 발이 가슴에 박힌채 살아남고 애인만 죽는 쓰라린 실연과 죄의식을 맛보았다. 지방법원장인 부친의 세도가 아니었더라면 영어의 몸이 될뻔한 어두운 과거가 있는 것이다.³⁵⁾ 이 “입구”에 나타난 시인과 성서의 여러 이미지는 바로 그의 속죄의식의 환상이며, 자신의 자화상이다. 그의 계급투쟁의식은 거개의 표현주의 시인이 카페나 캐바레 한 구석에서 망상하며 자신들의 출신성분을 저주로 보는 하나님의 프로이드(S. Freud)식 대체만족(Ersatzbefriedigung)이라고 볼 수 있다. 그러기에 그의 자아비판은 현실에 대한 정치적 공격으로 탈 바꿈하여 희망을 가지고 프로레타리아를 향해 이러한 노래를 부른다.

Ihr dämpf nur Fühlendèn! Euch liebt der Dichter
Durch Höllen-: Mensch! Durch Kräter-Berg ans Licht.

너희들 막연히 예감하고 있는 자여! 시인은 너희들을 사랑한다.
지옥을 지나, 어서, 문화구의 산을 뚫고 광명으로!

시와 산문에 있어서 배혀는 정치적 행동주의에 걸맞는 미학을 추구하면서 가끔 연설문체

32) Vgl. Schiller: Über naive und sentimentalische Dichtung, Schillers Werke, Bd. 4, Insel, S. 301.

33) Vgl. Die Heilige Schrift: 2. Mose 8. 9. 10; London 1954, S. 60ff.

34) Vgl. Schiller: Das Ideal und das Leben, Schillers Werke, Bd. 3, S. 103.

35) P. Rühmkorf: a.a.O., S. 155.

를 사용한다. 그러나 그의 연단은 정치가의 강연장이 아니라 카페나 카바레의 낭독회를 위한 연단이었으며, “격분하는 다방시인으로서의 자기와 대중 사이를 갈라놓고 있는 갭을 절감하면서 여기에 다리를 놓으려고 애쓴다.……찬가 <심연(深淵)으로부터>에서 그는 자신의 고민에 관해서 연단에서 강연하지만 받아들여지지 않고 비웃음만 사고”³⁶⁾ 있음을 노래했다.

하임(Georg Heym, 1887~1912)이나, 베르펠(Franz Werfel, 1890~1945), 베허처럼 시사적인 의미를 지닌 정치적·역사적 주제를 다루고, 일차대전전의 제국주의적 독일을 공격하는 외향형(外向型)의 시인들이 있는가 하면, 이들과는 달리 라스커-슐러(Else Lasker-Schüler, 1869~1945)나 벤처럼 내향형의 고독한 표현주의 시인이 있다.

벤의 연대표 “표현주의의 십년의 서정시”에서 몸베르트(Alfred Mombert, 1872~1942) 다음으로 표현주의 선각자로 꼽히고³⁷⁾, 상술한 시선집뿐만 아니라 다른 표현주의 시선집에 꼭 끼는 이 유태계 여류시인의 시는, 소재에 있어서 보다는 미의 개념, 현실의 붕괴 및 고립된 주체로부터 창조되는 시의 현실을 간파한 점에서, 1910년 보다 훨씬 이전의 시기에 표현주의 시가의 여러 특징을 선취하고 있다. 그녀의 처녀시집 “명부의 강(Styx), 1902”에는 “세계도피행”이라는 염세주의적인 시가 있다.

Weltflucht

Ich will in das Grénzenlóse	a
Zu mír zurück,	b (M)
Schon bláht die Hérbstzeitlóse--	a
Vielléicht ist és zu spát --zurück	b (M)
Oh ich stérbe zwischen éuch	c (M)
Die íhr mich erstíckt mit éuch.	c (M)
Fáden móchte ich úm mich ziehen	d
Wírrwarr éndend,	e

36) H. Kaufmann: Krisen und Wandlungen..., S. 240ff.

37) G. Benn: ebd. Zeittafel, S. 17.

Wegbereiter

1896 Alfred Mombert	1912 Gottfried Benn
1902 Else Lasker-Schüler	Ernst Blass
1903 Victor Hadwiger	Arthur Drey
1904 Ernst Stadler	Salomo Friedländer
Das expressionistische Jahrzehnt	Ludwig Rubiné
1910 Theodor Däubler	1913 Walter Hasenclever
René Schickele	Wassily Kandinsky
Paul Zech	Alfred Lichtenstein
1911 Georg Heym	Georg Trakl
Jakob van Hoddis	1914 Johannes R. Becher
Oskar Loerke	Paul Boldt
Franz Werfel	Albert Ehrenstein

Verwírrend,	e
Zu entfliehen	d
Meinwárts.	(W) M (※ W=孤韻, M=男性韻)

세계도피행

나는 가없는 곳으로
 나의 내부로 돌아가고 싶네,
 벌써 내 마음 속에는
 들 사프론(saffron) 꽃이 피네,
 벌써 때는 늦었는지 몰라 !
 오, 나는 너희들 암박에 죽어가네.
 너희가 내 숨통을 막았기에,
 그물실을 내 몸에 감고 싶어라.—
 혼란을 막고 !
 너희들을 어리둥절
 차차하게 만들고,
 나의 내부로
 도파하기 위해서 !

1913년 카프카(Franz Kafka)가 라스커-슐러에 관해서 질문을 받았을 때 다음과 같이 대답했다고 한다.³⁸⁾ “나는 그녀의 시를 좋아하지 않아요. 그녀의 시를 읽으면 인위적인 사치 때문에 공허하고 불쾌하게 들려서 지루하기만해요. 그녀의 산문 역시 같은 이유로 해서 성가셔요. 그 속에는 지나치게 긴장하고 있는 대도시 여성의 경솔하게 실룩거리는 두뇌가 작용하고 있어요. ……나는 그녀를 생각하면 언제나 밤중에 이 다방 저 다방을 누비고 다니는 주정뱅이만 떠올라요.” 빈(Wien)의 표현주의 작가 크라우스(Karl Kraus, 1874~1936) 역시 그녀의 시를 지루하게 생각했으며, 그녀의 시창작은 전적으로 어떤 인간의 마음이 고통으로부터 빨아들인 운율에 있다고 보았다.³⁹⁾ 무거운 상충구조를 짊어진 여성주(女像柱, Karyatide)처럼 그녀를 둘러싼 현실고와 불안에 억눌린 심적 고통에서 이 표현주의 문학의 여성 대표자는 시귀의 낭독이 갖는 감정 표현의 내적 음향을 통해 성공적으로 언어에다가 영혼을 부여한 일이 여러번 있다. 도식에서 나타난 바와 같이 “세계도피행”에는 상승운 약강격(━⠇)과 약약강격(━⠃⠇)의 고통의 티듬 위에 표류하는 영혼이 하강운 강약격(⠃━, 7행과 8행)에서 장중하게 울리면서 서정적 자아의 내부 깊이 들어가버린다. 이 시의 운율은 괴테의 “나그네의 밤의 노래, Wanderers Nachtlied”처럼 정형율을 독특하게 변용하고 있음을 느낄 수 있다. 각운 “Grenzenlose-Herbstzeitlose”, “zurück-zurück”, “euch-euch”처럼 동어암운(同語押韻)은 본래 시학에서 금기로 되어 있으나 이 파격적인 시에서는 오히려 중

38) Heinz Politzer: E. Lasker-Schüler, in: Expressionismus als Literatur, Hrsg. von W. Rothe, Francke, 1969, S. 25.

39) ebd.

첩의 강조효과를 얻고 있다.⁴⁰⁾

라스커-슐러의 예민하고 상하기 쉬운 개성을 이 시에서 주위와의 관계에 의해서 혼란되고 압박을 받고 있다고 느끼고 있다. 그래서 실을 갖고 그물을 두르고 스스로를 방어하고 자기 자신을 회복하여 서정적 자아를 확립하려고 애쓴다. 그러나 “나의 내부로”的 그녀의 도피에는 외부로 향하는 동경, 주위와의 적극적인 관계를 찾는 동경이 내포되어 있다. 그런데 이 시는 그녀가 원래 히브리말로 쓴 시를 독어로 번역한 것이라고 한다.

Elbanaff

Min salihih i wali kinahu
 Rahi hatiman
 fi is bahi lahu fassun--
 Min hagas assama anadir,
 Wakan liachad abtal,
 Latina almu lijádina binassre.
 Wa min tab ihi
 Anahu jatelahu
 Wanu bilahum.
 Assama ja saruh
 fi es supi bila uni
 El fidda alba hire
 Wa wisuri-elbanaff!

라스커-슐러는 초기시집 “명부의 강(Styx, 1902)”에 게재한 시를 15~17세 사이에 지었다고 한다. 그녀는 그녀의 원시언어 히브리어를, 그것도 사도 바울 시대의 고대어를 다시 찾았으며, 지금도 말할 줄 알며, 학습을 통해서 안 것이 아니라 “꿈 속에서 숨쉬면서 더 득했다”고 한다. 상술한 “세계도파행(Elbanaff) 역시 이 신비한 동양어로 지었다”고 환상적인 말을 하고 있다.⁴¹⁾ 그녀가 1913년에 쓴 “히브리인의 담시(hebräische Balladen)” 17편의 시는 자칭 “태베의 왕자 유수(Prinz Jussuf von Theben)”이 루시 공주님(Lucie Georgine Leontine von Goldschmidt-Rothschild)에게 바치는 노래이다.⁴²⁾ 이 노래에서는 이스라엘 민족과 결합하고(Mein Volk), 수 많은 사랑의 시에서는 사람과 개별적으로 인연을 맺음으로써 이 애굽(Theben)과 독일 이중의 출생을 가진 여류시인은 주변 세계나 인간과의 유대에 대한 동경을 환상적인 심상(心象)을 가지고 조형한다. 그녀의 다음 세대와의 본질적인 차이는 그녀의 변함없는 낭만주의적 요소에서 나타난다. 그녀는 일체의 인간관계의 붕괴를 주어진 것으로 받아들일 의향은 없는 듯하다.

40) 감동운(Rührender Reim) zeigen-erzeigen도 독일 시학에서는 Opitz 아래로 아름답지 못하고 틀린 것이라고 간주되어 왔다. Vgl. G.v. Wilpert, Sachwörterbuch der Literatur, S. 603.

41) E. Lasker-Schüler: zitiert nach H. Politzer, a.a.O., S. 216.

42) N. Oellers (hrsg): E. Lasker-Schüler, Hebräische Balladen, Marbach a/N 1986, S. 29,

III. 벤의 순수시

라스커-슐러는 인상주의 시풍에서 출발한 탓인지 언어나 운의 구사에 있어서 향락적, 유희적인(spielerisch) 면이 있다. 현실을 도파하여 꿈 속에 안기면서 독일국의 추방이나 정치적 환멸에 굽하지 않은 점을 볼 때, 그녀는 트라클의 영혼의 메아리와도 같은 시풍에 가장 잘 어울리는 순수 시인이 있다.⁴³⁾

그런데 이 순수시(poésie pure), 즉 절대시가 무력해짐에 따라서 베르펠이나 베혀의 정치적 경향시가 점점 강세로 등장했다. 이것은 당시의 사람들을 고취하여 정치적 행위나 혁명으로 분기시키려는 문학운동이었다. 이러한 경향시와 순수시를 함께 포용하여 나란히 육성하는 데 성공한 시인은 벤이라고 볼 수 있다. 그는 이중생활(Doppel Leben)의 명제를 내세워 현대적 인간존재의 모습을 다종다양한 과제가 한 자리에 엉켜있는 것으로 그려냈다.

Kreislauf

Der einsame Backzahn einer Dirne,
die unbekannt verstorben war,
trug eine Goldplombe.
Die übrigen waren wie auf stille Verabredung
ausgegangen.
Den schlug der Leichendiener sich heraus,
versetzte ihn und ging für tanzen.
Denn, sagte er,
nur Erde solle zu Erde werden.⁴⁴⁾

순 환

아무도 모르게 세상을 떠난 어느 창녀의
외로운 어금니에는
금봉(金封)이 박혀 있었다.
남은 이빨들은 은근히 약속이나 한듯
빠져 버리고 있었다.
시체 처리인은 이 금봉을 두들겨 꺼내서
전당포에 잡히고 맨스추리 갔단다.
왜냐구요, 이 작자 한다는 소리가,
흙으로 돌아가는 것은 흙만으로 죽하단니까.

이 1912년 “시체공시장 I - V”의 Ⅲ에 나온 “순환”이라는 자유시는 각운도 없고 정형율의 도식도 알아볼 수 없는 9행시로 2년전 “옛 희랍인의 낙원—Die Gefilde der Seligen”의 약

43) C. Heselhaus: Die deutsche Literatur im XX. Jahrhundert, W. Rothe, Heidelberg 1957, S. 38.

44) G. Benn: Gedichte, Fischer, 1982, S. 23.

강율(—스) 및 “나무 고드름—Rauhreif”의 강약율(스—)의 인상주의적 시풍과는 매우 판이한 시절이다.⁴⁵⁾

벤은 대도시 베를린의 한 보퉁이에서 피부병과 성병전문 개업의로서의 생업상, 많은 창녀들을 상대하면서 비천한 생리적 형식으로서의 삶, 동물적 삶과 직면하면서 살았다. 또 다른 한편으로는 자아를 깊이 파헤치면서 허무의 한가운데에서부터 형식(Form)을 단련시키면서 환각과 매혹에 찬 시를 조립하는 정신 세계, 예술 세계의 창조자였다. 요컨대 벤은 일생동안 생(=자연)과 정신(=예술)이라는 이중생활을 영위한 이원론자이며, 종합반대론자였다(Ich bin also Dualist, Anti-Synthetiker).⁴⁶⁾ 희랍신화에 나오는 연실(蓮實)을 먹고사는 자(Lothophagen)는 그 매혹적인 맛에 반해 집으로 돌아갈 것을 잊어버리는 것처럼 벤은 “다른 빵이 필요없고 희망을 품고 현세를 잊어버릴 수 있다.” “전체를 내다보는 일, 전체를 돌보는 일, 즉 연실과 빵을 종합하는 일, 생의 통일이라든지 조화” 이것을 벤은 거부했다. “우리는 모두가 우리의 현존(現存)과는 달리 살아가고 있는 것이다(Wir alle leben etwas anderes, als wir sind).”⁴⁷⁾ 병리학, 피부병과 성병의 전문의인 벤의 행동과 시인, 예술가인 벤의 생각은 엄밀히 구분되어 있었으며, 생과 정신은 완전히 별종의 것이었다. “그리고 그의 정신은 생물학적인 세마장(洗馬場—Schwemme)을 짓밟고 경직된 것을 파괴한다.”⁴⁸⁾ 벤은 병리과 의사의 직업적 본능에 따라 육체의 파괴로부터 시작하였다. 그의 처녀시집 “시체공시장의”는 대도시 문명시대의 상징이며, 근대 유럽이 “세계”라고 부르고 있는 것의 “폐허”的 별명임에 틀림없을 것이다. 그것은 단순한 인간을 둘러싸고 있는 외적 환경의 붕괴 일 뿐만 아니라, 그와 같은 세계를 창조하고 발전 계승시킨 현대적 자아의 의식구조, 인격, 개성, 주체라고 불리우는 “내면세계”가 갈기갈기 쟁여진 폐허임을 의미할 것이다.

이 9행시의 내용구조를 보면 시행 1~5까지에는 죽은 창녀의 치아(=육신)의 몰락과정이 서술되었고, 시행 6~7에는 살아있는 시체처리인이 죽은 창녀의 유일무이한 최후의 보물, 즉 인간 문명의 이기인 금니를 약탈하는 과정이 서술되었다. 즉 삶과 죽음 사이의 끊임 없는 순환운동과 남자와 여자, 강자와 약자 등등 사이의 들고도는 약육강식의 생의 양상이 경멸적, 냉소적으로 묘사되어 있으며 그 기법은 자연주의와 흡사하고 즉물적이다. 그러나 의학이나 과학 용어로 쓰이는 “순환(Kreislauf)”이라는 어휘와 “흙만이 흙으로 돌아가야 하느니”에서의 아전인수적 합리주의적인 성경인용파의 연결은 대조적 동시병렬적(simultan) 효과를 얻고 있다.⁴⁹⁾ 그리고 “Und ging für tauzen”과 같은 문법상의 단축어법(grammatische Reduktion)은 확실히 표현주의적 언어의 특색이라고 볼 수 있다.⁵⁰⁾ 죽은 창녀로부터 빼앗

45) Vgl. ebd., S. 19f.

46) B. Hillebrand (hrsg.): Doppel Leben, in: G. Benn, Prosa und Autobiographie, Fischer, 1984, S. 449.

47) B. Hillebrand (hrsg.): Der Ptolemäer, in: G. Benn, Prosa und Autobiographie, S. 198.

48) B. Hillebrand (hrsg.): Doppel Leben, S. 454.

49) Vgl. R. Hippe: Erläuterungen zu Lyrik und Prosa G. Benns, Bange Verlag, 1971, S. 15.

은 금니를 전당잡히 고 벤스추리간 시체처리인의 삶도 생사의 순환운동을 타고 있으며 금니라는 재화(財貨)도 세상을 돌고, 벤스도 무도장에서 돌고 돈다. 시체처리인은 도둑이다. 주지주의자 벤은 이 세상을 냉정하게 관찰하면서 소박한 목가정신은 이미 부조리와 도둑이 들끓는 세상에 대해서 아무런 대책을 세우지 못한다고 고발하고 있는 것이다.

“주지주의라는 것은 이 지상(Erde)을 냉정하게 관찰한다는 말이다. 이 지상은 이제까지 너무 오랫동안 목가(Idylle)와 소박성(Naivität)에 치우쳐 미온적으로 관찰되어 왔으며 그 결과는 아무런 성과가 없었다. 주지주의는 이 봉괴된 인간실체에 대해서 과감한 공격을 시작하여, 인간실체의 고름을 짜내고, 시체로부터 이것 저것 훔쳐내는 도둑(Leichenfledderer)을 무찌르는 일이다.”⁵¹⁾ 이미 현실은 죽어버린 것, 지나간 과거이며, 쓸모 없는 것이라고 주지주의는 천명하는 것이다. 종래의 문학, 당시(Balladen)와 역사소설(historische Romane)만으로는 독일의 숙명의 영역 전체를 포괄할 수 없기에 이 상황에 새로운 조명을 던질 것이 요청되고, 또 기존의 예술정신을 가지고서는 기왕에 몰락할 수 밖에 없는 낡은 형식을 죽게 내버려둘 수 밖에 없다는 지적판단이 요청되고 있는 것이다. 또 그것만으로는 몰락의 운명에 놓인 자를 연명시킬 수도 없다. 그래서 소생불가능하고 땅속에 묻혀야 할 것은 모두 미련 없이 묻혀야 한다고 표현주의자다운 구호를 외치고 있는 것이다.

“자신의 세계상(Weltbild)을 분명하게 언어로 표현할 수 없었던 작가를 독일에서는 예언자라고 부른다. 그렇게 되면 이미 특허품(Markenartikel)정도가 아니라, 개개의 특수 케이스의 수준을 훨씬 뛰어 넘어 화려한 존재가 되어버린다. 이것이 부르조아시대의 예술이다. 그리고 이런 것을 찍어 빠진 것이라고 생각하는 인간이 있다면, 그 인간이야말로 주지주의자인 것이다.”⁵²⁾ 인류의 조상이 재 4기층(Quartär)을 벗어날 때에는 이미 육체는 오늘날의 것과 조금도 다를 바가 없었고, 이들이 거대한 맹수들과 싸운 무기는 오로지 의식, 사고, 축적된 체험, 개념뿐이었다. 개념은 도전을 당한다. 그래서 모든 여성적인 것, 취약한 것, 주관적인 것을 가차 없이 타도한다. 위대한 인간은 “개념 획득의 노고”를 자기가 부담한다고 헤겔(Hegel)은 말한다. 개념이라는 것은 “객관적 정신(der objektive Geist)”이다.⁵³⁾

벤은 현실이라는 것은 존재하지 않으며, 존재하는 것은 다만 인간의 의식(이것은 허무적이다!), 즉 끊임 없이 자신의 창조력을 가지고 세계를 형성하고 변형하고 품속에 받아 들여 참고 견디며 세계에 정신의 낙인을 찍는 인간의 의식이라고 말한다.⁵⁴⁾ 이와 같은 능력에는 여러 단계가 있으나 가장 높은 단계에 이르면 오로지 사상, 위대한 객관적 사상만이 있을 뿐이다. 그것은 영원 그 자체, 세계의 질서 그 자체이며, 추상(抽象)으로부터 생명을

50) ebd.

51) G. Benn: Intellektualismus, in: G. Benn, Prosa und Autobiographie, S. 384f.

52) ebd., S. 387.

53) ebd.

54) ebd., S. 393.

얻는다. 다시 말해서 예술의 공식(die Formel der Kunst)이 바로 그것이라고 할 수 있다.

벤은 독일민족이 재생하는 길은 합리주의, 기능주의, 경직된 문명으로부터 탈출하는 길이라고 말했다.⁵⁵⁾ 그것도 일리가 있는 견해인 까닭은 이 세가지가 발달한 영혼의 활동, 풍부한 문화적 창조력과 예술적 상상력, 개성과 인격의 다양한 발달을 저해하는 안일하고 경화된 의식구조를 낳고, 그리고 독립적 영혼을 갖지 못하는 집단적 인간을 낳기 때문이라고 볼 수 있다. 유럽의 저명한 작가 앙드레 지드, 헷세, 만 형제 등은 “개인주의자”임을 선언하고, 모든 집단적 회일주의를 미워했으며, 개인의 충분한 성장이 바로 사회발전과 진보의 요소라고 보았다. 진보 발전이란 낡은 관념적 경직성을 벗어 던지고 새롭고 유연한 창조력의 복음과 계시에 따를 때에만 가능하다. 이 복음과 계시의 고지자로서의 나팔수는 바로 새로운 노래의 기수인 시인이다.

Der Sänger

Keíme, Begríffsgenésen,	a
Bróadways, Ázimúth,	b (M)
Túrf- und Nébelwésen	a
míscht der Sánger im Blút,	b (M)
ímmer ín Gestáltung,	c
ímmer dem Wórte zú	d (M)
nách Vergéssen der Spáltung	c
zwíschen ích und dú.	d (M)
 nèurogène Leíer,	a
fáhle Hyperámien,	b (M)
Blútdruckschleíer	a
míttels Coffeín,	b (M)
keíner kánn erméssen	c
díes: dem einen zú,	d (M)
éwig dém Vergéssen	c
zwíschen ích und dú.	d (M)
 eínstmals ság der Sánger	a
úber die Lérchen lieb,	b (M)
héute íst er Zersprénger	a
míttels Gehírnprinzip,	b (M)
stündlich wébt er im Gánzen	c
drängend zum Tráum des Gedichts	d (M)
seíne schwéren Substánzen	c
sélten und lángsam ins Nichts.	d (M) ⁵⁶⁾

(※ M=男性韻)

55) ebd., S. 402.

56) G. Benn: Gedichte, S. 180.

시 인

배 염(胚葉), 개념의 무성(茂盛)

브로드웨이, 방위 각(方位角),

경마(競馬)와 안개의 본체를

시인은 그 꾀 속에 혼합시킨다.

항시 형성하는 가운데

항시 언어를 지향하면서

나와 너 사이의 분열의

망각을 지향하면서.

신경으로 된 리라 현금(絃琴)

공허한 충혈(充血)

카페인에 의한

혈압 변동,

아무도 측정할 수 없다.

이것을 : 한 가지만을 찾는다.

나와 너 사이의

망각을 끊임없이 찾는다.

옛날에는 시인이 즐거

종달새를 노래했다.

지금 시인은 뇌수(腦髓)의 원리에 의해

분쇄하는 자다.

시시각각 그는 전체 속에서

시의 꿈을 성취하고자 맹렬히

그의 무거운 실체(實體)를

드물게 서서히 허무(虛無) 속에 엎는다.

원시는 24행을 3등분한 8행씩의 3연시이다. 이 시는 ab, ab 여성운과 남성운으로 된 교차운(Kreuzreim)의 각운과 도식처럼 분명한 하강운(강약운, ˘˘과 강약약운, ˘˘˘)으로 된 규칙적인 운율시이다. 이 운율 형식은 전통시형을 암시하고 있으나, 시제(詩題)인 시인을 “Dichter”라고 하지 않고 “Sänger”라고 한 점은 중세 궁정가인(Minnesänger)을 연상 시킴으로써 역설적인 대비의 뜻이 강조된다고 느껴진다.⁵⁷⁾ 이 시는 1925년에 나온 “분열(Spaltung)”이라는 시집의 서두에 실려 있으므로 본 시집의 의미 내용의 강령(綱領)이 되는 셈이며 옛 시인과 지금의 시인을 대립시키고 있는 것이다.

제 1연은 오늘의 시인(시행 4)이 시를 짓는 데 있어서 사용하는 수단과 영역(시행 1~3)을 열거하고 있다. 생물학적 술어인 태생기의 배엽 중에서 외배엽(外胚葉)이 뇌척수(腦脊髓)가 되므로 이것이 개념의 발생원이 되고 여기에 개념이 무성하고 뇌수화 작용을 한다. 뇌가 시인의 수단인 것이다. 그 발생원이 되고, 그리고 대도시의 상징인 브로드웨이에 추상적

57) R. Hippe: a.a.O., S. 19.

과학술어인 방위각을 대비시키고, 경마장과 암개가 이는 본체, 즉 현세계가 그의 영역임을 말해준다. 얼핏보아 아무 상관도 없는 대상끼리 서로 혼합하는 기법, 이 명사만을 배열하는 기법은 몽따쥬기법(Montage) 또는 구성법(Konstruktion)이라고 불리우며, 유럽의 현대시에 자주 쓰이는 기교이다. 이 방법은 정형율을 탈 때 다음 다음으로 이어지는 명사들이 서로 충돌이나 배반(排反)을 일으킴이 없이 쾌적하게 넘어가도록 해준다.⁵⁸⁾

이 몽따쥬된 혼합의 세계는 그런데 이중의 국면을 보유하고 있다. 하나는 나(=자아)와 너(=세계)의 분열의 망각(시행 7~8), 다시 말해서 주관과 객관 사이의 대극성(對極性)의 극복을 의미하고 있다. 또 하나는 그 혼합이 시인(=서정적 자아)의 혈액 속에서 이루어져서 생래적(生來的) 창작이 되므로, 제 2연의 시행 9~12이 서술하는 악처방을 지칭한다. 그것은 시인의 신경; 충혈 및 혈압변동을 일으키는 카페인이라고 말하고 있다.

그런데 서정적 자아(das lyrische Ich)라는 것은 언어를 매혹적으로 조합(調合)하여 중추(中樞)에 뿌리박은 정신의 양근(陽根), 창조 활동자의 구실을 한다. “창조 행위는 분명히 팽창적 성격(Schwellungscharakter)을 지니며, 만조(滿潮)에 있어서, 양근에 있어서, 황홀경에 있어서, 요컨대 생산적인 것에 있어서 이것을 떠맡게 되는 것이 서정적 자아”라고 벤은 말한다.⁵⁹⁾

제 2연은 이 서정적 자아가 현대시를 창작하는 생리작용을 서술한다. 희랍신화에서 바람의 신 애오로스(Äolus)의 현금(Äolsharfe)은 바람이 스쳐가기만 해도 오묘한 가락을 주명했지만 신화와 목가를 상실한 현대시인은 피와 신경과 뇌수의 복잡한 생리작용에서 현대의 젊은 가락과 이미지를 포착하여 표현한다. “우리는 청년이다. 우리들의 피는 세포와 구데기가 아니라 하늘과 땅을 찾아서 소리 지른다. …우리는 꿈을 바란다. 도취(陶醉)를 바란다. 우리는 디오니소스와 이타카(Ithaka)를 부른다.”⁶⁰⁾ 벤의 분신인 젊은 “의사 퇴네(Rönne)”가 과학의 냉정한 이성(Ratio)에 항의하는 이 외침은 새롭게 비등하는 생의 감정, 꿈과 도취를 실현시켜 주는 신비적 상징으로서 디오니소스와 이타카를 찾는 소리이다. 남쪽 희랍의 푸른 바다에 뜬 이타카 섬은 오디세이가 잠자는 가운데, 즉 무의식과 꿈 속에서 찾아간

58) 일본의 옛 노래집 망요슈(萬葉集)의 시선 야마노우에노 오구파(山上憶良)의 당까(短歌)나 마쵸(芭蕉)의 하이꾸(俳句) 중, 정통시가의 리듬을 잘 타고 구체적 사물의 명사만을 나열해서 사생시로서 성공한 예를 볼수 있다. 이것은 각 명사의 의미와 이미지가 서로 혼합하여 정형율을 잘 탈 때 시작 생동감이 상승하는 성과임을 입증한다.

萩の花 尾花 萩花 なでしこの花 女郎花 また 藤袴 朝顔が花 (山上憶良)

초가울의 꽃이름 7가지가 배열되어, 31글자의 정형율이 36음으로 늘어 났어도 조금도 위화감이 생기지 않은 대자연의 꽃전시회이자 시경가가 되었다.

余良七重 七堂伽藍 八重櫻 (芭蕉)

나마조(奈良朝) 7대 임금의 치세와 장엄한 사원 7당과 8겹의 벚꽃과의 이미지와 리듬의 효과적 결합을 보여준다.

59) G. Benn: Das lyrische Ich, in: Prosa und Autobiographie, S. 327.

60) G. Benn: Ithaka, GW B II, Limes, Wiesbaden 1963, S. 303.

섬으로 이성으로부터 이탈한 세계의 상징이다. 현대의 짙은 가락과 이미지를 사로잡는 “신경으로 된 (시인의) 현금,” 즉 시혼(詩魂)이 점점 집중하고 비등하는 과정에서 충혈되고 혈압이 변동하면서 표현으로 다가서는 심충활동은 그 어느 측량감독(Ermessungsdirigent)도 측정해 낼 수 없다. 제 2연의 후반부 시행 13~16은 현대시인의 위대한 목적, 즉 제 1연 시행 5~8을 다시 한번 재정하여 “한 가지만을 찾는다/나와 너/사이의/망각을 영원히 찾는다”를 강조하고 있다.

제 3연에 이르러 드디어 현대시인과 전통시인 사이의 대조가 지극히 선명하게 드러난다. “시인이 종달새를 즐겨 노래하던” 옛날의 시학적 원리는 이원성과 대극성(Gegenpoligkeit)의 조화, 대상에의 감정이입(Einfühlung)과 정서주의 정도였다. “200년 전의 오늘날과는 다른 시대에 살았던 시인들에게서 찾아볼 수 있는 자연감정(Naturgefühl)은 덤불과 골짜기를 밝혀주는 달빛이린 세계의 그것이었다.”⁶¹⁾ 그런데 “오늘날의 시인은 뇌수의 원리에 의해 분쇄하는 자다(시행 19~20).” 뇌수의 원리란 다시 말해서 관련의 돌파(Zusammenhangsdurchstoßung)와 지성화(Intellektualisierung)를 말한다.⁶²⁾ 이 “관련의 돌파”에 의해서 “다시 말해서 현실분쇄에 의해서” 만들어지는 색다른 복합관념이 “리구리아—콤플렉스(ligurischer Komplex)”라는 것이며 “시를 위해서 자유로운 활동장을 마련해주는 것이다.”⁶³⁾ 벤이 니체에 따라서 이름붙인 이 복합관념은 영원히 아름다운 “푸른색(Blau)”이라는 언어 바로 남방의 언어가 그 대표자가 되고 먼저 관련돌파가 선행하고 이어서 천천히 남방의 삼상세계(Bildbereich)가 열리고 그 속에서 형식생성(Formwerdung)이 추구되는 관념이다.⁶⁴⁾ 형식의 생성은 “창조에 관해서 전적으로 새로운 인식하에 있는 시시각각의 신들(Stundengötter), 시시각각의 자아(Stunden-Ich), 즉 형식을 재촉하는 힘(die formfordende Gewalt des Nichts)에 의해서 이루어진다.” 이때 뒤죽박죽이 된 언어가 접근해온다. 명석한 의식도 아직 눈치채지 못하지만 그때 서정적 자아가 그것을 끌어들인다. 이때의 서정적 자아는 바다 속의 섬모(纖毛)로 뒤덮힌 하급동물과도 같다. 이 섬모는 지각(知覺) 전반을 다스리는 기관이며 바다라는 환경에 대한 관련·관계 바로 그것이다. 이러한 섬모로 뒤덮힌 인간, 그것도 뇌수 뿐만 아니라 온 몸이 덮힌 가상적인 인간이 시인이며 정신인 것이다. 그의 섬모의 기능은 특수해서 언어에 대해서만 반응을 보이며 그것도 주로 명사에 대해서만 반응하고, 형용사에게는 적게, 동사에게는 거의 반응하지 않는다.

이 기능은 암호(Chiffre), 그의 인쇄된 형상, 검은 문자, 오직 이것에 대해서만 작용한다. 암호, 검은 문자 다시 말해서 인공적 소산(Kunstprodukt)에 대해서만 관련되어 작용한다는

61) G. Benn: Das lyrische Ich.

62) E. Buddeberg: G. Benn, Metzler, Stuttgart 1961, S. 222.

63) G. Benn: Das lyrische Ich.

64) P. Requadt: G. Benn und das südliche Wort, in: G. Benn. Wege der Forschung, Darmstadt 1979, S. 154.

것은 자연(=세계)과 정신(=주관) 사이의 중간층(Zwischenschicht), 즉 관계가 된다는 것이다. 이 섬모, 자연과 정신 사이의 중간층, 관계는 푸른색에 대해서 친근하다. 이 암시에 찬 아름다운 말은 아프리카 동해안에 있는 잔지바르(Sansibar)의 하늘, 북아프리카에 있는 리비아 해안의 포구 지로테(Syrtē)의 바다를 마술적으로 불러낸다. 그것은 바로 남방의 언어 그 자체이며, 나체적 의미의 디오니소스적 남방의 리구리아 복합관념의 대표자이며, 엄청난 비등치(Wallungswert)를 가지고 자기발화(Selbstentzündung)를 유발하여 관련의 돌파 즉 현실분쇄를 유도하는 주요 수단인 것이다. 현실분쇄란 전통적 언어나 일상어의 분쇄와 같은 세대의 서정적 형식.lyrische Form, 즉 표현주의 시형식의 회득을 말하는 것이며 수면(Schlaf)과 구토(Ekel)와 마찬가지로 벤의 천성의 지참금(Mitgift seiner Natur)이다.⁶⁵⁾ 다음으로 머나먼 왕국들이 잡다한 형상(形象)과 대극적 전망(展望)과 함께 저 “공허한 충혈(시행 10)의 질서 속으로 편입하려고 모여들고 죽음의 봉화불(das tödliche Fanal)”이 타오르게 된다. “충혈”은 바로 극치의 쾌감(Orgasmus)과 팽창, 즉 생산의 조직적 비등을 말한다. “타오르는 것은 형상, 그리고 다할 줄 모르는 업폐된 꿈. 왜 그들 잡다한 형상과 대극적 전망은 다할 줄 모르는가? 왜 타오른단 말인가? 현상형(現象型—Phänotyp)이 그것들을 <언어의 질서>속으로, 즉 절대적인 것의 창작과정을 지나서 신중히 계량되면서 구축된 문장(Satz)속에 편입시켰기 때문이다.”⁶⁶⁾ 이렇게 벤이 “충혈의 질서”를 “언어와 문장의 질서”로, 생리적 생산활동을 시적 예술적 창조활동으로 동질시하는 것은 “도취”와 “황홀”이라는 정감적 비등치(Wallungswert)가 이들의 공동근거가 되기 때문이다.

문장에 편입되는 “무거운 실체들(schwere Substanzen) (시행 23)”은 바로 “명사들(Substantive)이다. 문장 즉 표현은 세계의 실체적 성격과 언어의 명사적 성격을 전제로 삼고 있다.”⁶⁷⁾ “시인은 전체 속에서／시의 꿈을 성취하고자 맹렬히／그의 무거운 실체(=명사)를／드물게 서서히 허무속에 얹는다.”(시행 21~24)

본장에서 첫번째로 예시한 벤의 표현주의 초기시 “순환”이 드러내주고 있는 근대 문명의 허무와 위기의 상황은 추상시 “시인”에 이르러 그의 창조적 허무주의로부터 과감한 도전을 받게 되었음을 알 수 있다. 인류의 진화에 수반되는 점진적 뇌수화(腦髓化) 현상은 “나”와 “너”의 폐리, 인간의 영혼과 감정의 고갈, 창조적 충동의 붕괴를 초래하였기에 이와 같은 현실을 벤은 “남방의 언어와 꿈”에 의해 분쇄하려 한다. 이 시적 허무주의는 미적 세계에의 도피를 피하고 있으나, 한편 벤의 주지주의적 정신은 분석과 해부 및 개념화와 추상화에의 충동을 광수병(狂水病) 환자처럼 억누를 수 없었던 것이다. 그의 정치적 사회적 병폐에 대한 반항, 즉 표현주의 세대의 “아버지에 대한 반항”에서 찾아볼 수 있는 것은 격렬한 언어

65) ebd.

66) G. Benn: Literarisches, in: Prosa und Autobiographie, S. 448.

67) Vgl. M. Bense: G. Benns frühe Publikationen, in: G. Benn. Wege der Forschung, Darmstadt 1979, S. 65.

뿐이라고 평하는 문예사가도 있다.⁶⁸⁾ 뢰네—벤은 말했다. “나는 고립되어 있다. 나는 나다. 나는 이젠 움직이지 않겠다.” 그의 표현 방법, 즉 형식은 자기 표백(表白)에 한정되어 있는 것처럼 보인다.

그러나 이 시점에서 그의 “구상적 정신(konstruktiver Geist)”이 뇌수화 현상을 회피할 수 없는 것으로 받아들이고, 축매적 기능으로 작용시킨다면 원초의 영원한 이미지를 순수 지속적인 형식으로 결정(結晶)시킬 수 있지 않겠는가라는 것이 벤의 생각으로 여겨진다. 이것은 벤의 인간성의 회복책이며, 변혁에 대한 신앙고백인 것이다.

태초에 신은 “허무로부터(ex nihilo)” 세계를 창조했다. 벤의 추상사는 현실을 분쇄한 폐허로부터 20세기의 내면의 세계를 주축하는 생산적 허무주의의 구호라고 볼 수 있지 않겠는가?

참 고 문 헌

- E. Buddeberg: G. Benn, Metzler, Stuttgart 1961.
- F. Martini: Der Expressionismus, in: Deutsche Literatur im 20. Jahrhundert, hrsg. von H. Friedmann u. O. Mann, 1959.
- G. Benn: Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts, Sonderreihe dtv, 1970.
- Ders.: Gedichte, Fischer, 1982.
- Ders.: Prosa und Autobiographie, Fischer, 1984.
- H. Hoffacker: Die literarische Revolte des Expressionismus, in: Deutsche Literaturgeschichte, Stuttgart 1979.
- H. Kaufmann: Krisen und Wandlungen der deutschen Literatur von Wedekind bis Feuchtwanger, Aufbau-Vrlg., Berlin 1969.
- Jeismann und Muthmann (hrsg.): Wort und Sinn, Bd. 2, Schöningh, 1964.
- N. Oellers (hrsg.): E. Lasker-Schüler. Hebräische Balladen, Marbach a/N 1986.
- P. Requadt u.a.: G. Benn. Wege der Forschung, Darmstadt 1979.
- P. Rühmkorf (hrsg.): Expressionistische Gedichte, Klaus Wagenbach, 1976.
- R. Hippe: Erläuterungen zu Lyrik und Prosa G. Benns, Bange Vrlg., 1971.
- Thilo Koch: Gottfried Benn. Ein biographischer Essay, dtv, 1970.
- Wilhelm Duwe: Deutsche Dichtung des 20. Jahrhunderts, Bd. I, Orell Füssli, 1965.
- W. Hasenclever: Der Sohn, in: Hasenclever, Gedichte. Dramen. Prosa, Hrsg. von Kurt Pinthus, Hamburg 1963.
- W. Rothe (hrsg.): Expressionismus als Literatur, Francke Vrlg., Bern u. München 1969.

68) H. Kaufmann: G. Benns „Ithaka“, in: Krisen und Wandlungen der deutschen Literatur von Wedekind bis Feuchtwanger, S. 199.

<Zusammenfassung>

Kleine Betrachtung zur Lyrik Gottfried Benns (I)

—Besonders in bezug auf seine expressionistische Zeit—

Ko, Chang-Bohm

Schon am Anfang der expressionistischen Bewegung steht der Versuch, die junge Lyrik mit dem Kampf gegen die alte Gesellschaft und mit Bestrebungen zu deren Erneuerung in Zusammenhang zu bringen—F. Pfemfert nannte seine Zeitschrift „Die Aktion“ eine Wochenschrift für freiheitliche Politik und Literatur. „Inzwischen“ war G. Benn auch mit Lyrik und Prosa hervorgetreten und hatte sehr bald den Anschluß an die neue Literatur- und Kunstbewegung des Expressionismus und den Eingang in die Berliner Künstlerkreise gefunden, von denen diese revolutionäre Bewegung getragen wurde. Damals lernte er die jungen Dichter und Schriftsteller kennen, die sich um die Zeitschriften der neuen Kunstbewegung scharften: den oben genannten F. Pfemfert und den Herausgeber des „Sturms“, Herwarth Walden u.a. In die Jahre 1912 bis 1913 fällt Benns Liebesverhältnis mit zehn Jahre älteren Dichterin E. Lasker-Schüler, die sich gerade von H. Walden getrennt hatte und Benns Morgue-Zyklus voller Begeisterung las.

E. Lasker-Schüler nimmt lange vor 1910 Züge expressionistischer Lyrik vorweg. In ihrer ersten Gedichtsammlung „Styx“ (1902) findet sich das Gedicht „Weltflucht.“ Ihre sensible, verwundbare Individualität fühlt sich von den Beziehungen zur Umwelt verwirrt und erdrückt und versucht die Flucht „meinwärts“, um sich zu schützen. Die Bedrohtheit ihrer Existenz ist der Schatten, den das Weltende vorauswirft.

1911 erschien in der „Aktion“ ein Gedicht von J. van Hoddis. Das Gedicht hat 2 vierversige Strophen mit teils Umfassendem Reim, teils Kreuzreim und jambischen Metren bei steigendem Rhythmus. Die Überschrift heißt „Weltende“. Dies wurde von den jungen Dichtern als der vollendete Ausdruck ihres Denkens und Fühlens, als eine Art Manifest des Expressionismus betrachtet. Durch „den Sturm“ als Symbol des Weltendes, noch mehr aber durch die Nebeneinanderstellung unerklärt bleibender, nicht näher deutbarer 8 Ereignisse des gegenwärtigen Alltags, des „Lebens“, wird dieser „Zeilenstil“ repräsentativ. Von Trakl bis Becher wird in diesem Stil eine Möglichkeit erprobt, eine Welt lyrisch zu geben.

Den Zeilenstil, den Becher schon in diesem Gedicht von van Hoddis vorfand, verwendet

er in seinem Vorkriegsgedicht „Eingang (1914)“ als Mittel zielgerichteter Satire. Durch das Gedicht mit dem jambisch-anapästischen sechshebigen Rhythmus zieht sich die Suche nach dem Sinn der eigenen Existenz in der deutschen Vorkriegswelt, und wie sehr auch—von der nackten Verzweiflung und dem Gebet bis zum terroristischen Racheruf—die Wege auseinanderstreben, so gibt Becher doch die an sich selbst gerichtete Forderung nach der Erneuerung der damaligen Welt, nach der praktischen Bewältigung des Kleinbürgertums nicht auf. Bechers Vorstellung von der Welterneuerung wächst aus dem Innern nach außen.

Neben dieser Tendenz zur Politisierung der Lyrik gibt es freilich auch Einzelgänger wie Lasker-Schüler und Benn, die, vom Expressionismus herkommend sich scheuen, die individualistische Revolte bürgerlicher Jugend mit dem Zeitgeschichtlichen Stoff zu verbinden und auf der Reproduktion der schon in der Vorkriegszeit formulierten, abstrakten Antithesen von Ich und Welt beharren.

Durch die Gedichte des „Morgue“—Bandes, die im Amschluß an einen Sektionskursus 1912 entstanden, wendet sich Benn vom Äußern ins Innern des Menschen, später tief in die innere Physiologie des intellektualistischen „Gehirns“. In dem Gedicht „Kreislauf“ (Morgue III), reimlos und ohne klar erkennbares metrisches Schema, wird der Leser in die Welt des Sektionsraums geführt. Es handelt sich um eine Dirne, die unbekannt verstorben war und die eine Goldplombe trug. Diese Goldplombe schlug der Leichendiener heraus, versetzte sie und „ging für tanzen“.

Ist der Inhalt für uns bereits makaber, so wirkt der Zusammenhang zwischen der Überschrift „Kreislauf“ (ein naturwissenschaftlicher, insbesondere medizinischer Begriff) und den Schlußversen: „Denn, sagte er, nur Erde solle zur Erde werden“ (ein abgewandeltes Bibel-Zitat) geradezu schockierend.

„Morgue“-Gedichte sind expressionistischer Ausdruck einer zeitgeschichtlichen Situation, der Reaktion gegen die bürgerliche Gesellschaft, gegen den Zivilisationsprozeß und gegen die Behaglichkeit der Zeitgenossen vor dem I. Weltkrieg.

Ein anderes Gedicht „Der Sänger“ aus dem Bande „Spaltung“ 1925, besteht aus 24 Versen, geteilt in 3 Strophen zu je 8 Versen, durchgehend im Kreuzreim gehalten mit trochäisch-daktylischem Rhythmus. Dies alles scheint auf Überlieferung und Tradition hinzudeuten; es bekommt jedoch durch die Überschrift „Der Sänger“ — die etwa Gedanken an die Minnesänger assoziiert—einen deutlich ironischen Akzent. Daß das Gedicht dem obengenannten Band vorangestellt ist, läßt vermuten, daß es programmatische Bedeutung besitzt und möglicherweise dem Sänger den modernen „Dichter“ gegenüberstellt.

Das Gedicht beginnt (I. Strophe) mit einer substantivischen Reihung (V. 1-3), die eine Aufzählung der Mittel oder Bereiche darstellt, deren sich der moderne Sänger bedient. Sie entstammen den Sphären der Biologie, der Großstadt, der Mathematik, hurz: der modernen Welt, und die scheinbar beziehungslose Aneinanderreihung deutet auf Konstruktion und Montage und damit auf ein Arbeitsprinzip moderner Lyrik. Damit erhält das Mischen (V. 4) als Tätigkeit des modernen Dichters seine zentrale Stellung. Dieses Mischen hat jedoch einen doppelton Aspekt: Einmal bedeutet es Überwindung („Vergessen“) der „Spaltung zwischen ich und du“ (V. 7-8), das heißt der Gegenpoligkeit von Subjekt und Objekt, von Ich und Welt; andererseits, da es „im Blut“ geschieht, weist es von vornherein auf die Drogen hin, von denen die Verse 9-12 sprechen.

Der 2. Teil der 2. Strophe (V. 13-16) zeigt noch einmal das eine große Ziel des modernen Dichters auf („dem einen zu“ V. 14): das „Vergessen zwischen ich und du“.

Erst in der 3. Strophe wird der Gegensatz mit letzter Deutlichkeit artikuliert: „Einst“ war das Prinzip des Dichterischen der Dualismus, die Gegenpoligkeit. Heute ist es das „Zersprengen“ und zwar „mittels Gehirnprinzip“. Das aber heißt „Zusammenhangsdurchstoßung“ und Intellektualisierung. Man täusche sich jedoch nicht: Das alte Ziel bleibt, das Drängen „zum Traum des Gedichts“ (V. 22), aber es ist nur erreichbar, wenn eine neue „Identität von Ich, Welt und Du“ erreicht ist, und: Dieser Traum führt ins Nichts, dort hinein webt (V. 21) der moderne Dichter sein Gedicht.