독일 자연주의 문학의 이론과 실제*
—아르노 홀츠와 요한네스 슐라프의 「젤리케 가족」의 예에서—

임 중 대
(독일문학과 부교수)

I

발표의 문학운동 literature Bewegung(아우구스트 슈테린 출판사)이라는 부제를 가질 수 있는 문학사조들이 존재한다. 슈투름 운동 드랑 Sturm und Drang, 청년독일 Junge Deutschland, 자연주의가 그 리고 표현주의 조동이 바로 그러한 문학사조에 속할 것이다. 이들 문학운동들은 정치적, 역사적 대변학의 시기와 매를 같이 하거나 그것과 밀접한 연관을 가지고 있다는 공통 절을 보인다. 1789년 프랑스 대혁명은 슈투름 운동 드랑의 문학이 진행되던 시기에 발생하였다. 1830년의 프랑스 7월혁명과 청년독일 문학운동은 거의 동시에적인 출발을 보이고 있다. 자연주의 문학운동의 선문을 타드린 것은 1870년 프랑스군에게 격전 독일군의 일방적인 승리, 1871년 1월 18일 프리드리히에 의해 주도된 독일제국의 창건과 독일통일, 같은 해 2월 27일 독일군의 무혈 파리입성으로 끝어진 베르사유조약 체결 등, 독일과 독일국민들의 '정체성' 확인에 기여한 일련의 정치적, 역사적 사건들이었다. 표현주의 문학운동은 말할 것도 없이 1914년 세계 제1차대전의 발발을 전후한 시기의 내면적 위기강의 표현이라고 할 수 있을 것이다.

자연주의 문학운동의 전개시기와 관련해서는 하우프트만 Gerhart Hauptmann의 해트파르트 Freie Bühne에 의해 시작된 1889년부터 「비판적 전면 Kritische Waffengänge」의 창간호가 출판된 1882년은 자연주의 문학운동의 출발점으로 보는 견해도 있다. 또한 콘라트 Michael Georg Conrad에 의해 창간된 학회 자연주의자들의 기고잡지 역할을 한 『사회 Die Gesellschaft』의 제1호가 발간된 1885년 이후로 이 문학운동의 시기로 보는 견해 등이 지난 세기말 시대의 문학사의 목차를 장식하고 있다. 그러나 언급했듯이 문학운동이라는 부제를 자연주의 문학이 갖게 된 제반 요인들을 간안한다면 1882년, 1885년, 1889년

* 이 논문은 〈1995학년도 서울대학교 발전기금 일반 학술연구비〉의 지원에 의하여 쓰여졌음.
동의 출발연도에는 큰 의의를 부여하지 않아도 꼭을 듯다. 그도 그렇기 여러 사람들은 각각 특정 장치의 창건 또는 특정 작업의 고향과 같은 자연주의 문학운동에 포함되는 문학적 사건에서 그 연을 찾으려는 노력들과 관계를 맺고 있기 때문이다.

그리나 1880년대의 어느 한 해를 자연주의 문학운동의 출발점으로 삼든지 간에 한가지 명백한 사실은 1870년대의 독일적 환경, 다시 말해 〈창업시대 Grünenderjahre〉의 정치적, 경제적, 사회적 제반 환경들이 자연주의 문학운동의 대중과 직접적인 영향을 미쳤다는 점이다. 왜냐하면 일단의 전반적 상황적 작가들로 하여금 〈새로운 문학의 문화자바임을 자임케 만든 요인이 바로 이와 같은 문학 외적 환경에서부터 비롯되었기 때문이다. 특히 뒤늦게 수입된 산업혁명의 숭명적인 결과로, 대부분 지역의 급속한 공장건설의 증가, 여기에 모여든 프롤레타리아 노동자들이 제4계급이라는 확고부동한 새로운 사회계층을 형성함과 동시에 자연주의 문학의 중요한 실수요자로 부상하게 된 사실 등 자연주의 문학 운동 간의 연계는 이 문학의 이해와 연구에 필수불가결한 요소들이다.

자연주의 문학의 독일의 민중무대운동 Volksbühnenbewegung은 그래서 동전의 양면처럼 하나의 동일한 온라인에서 이해되어야 한다. 자연주의 작가들이 특히 예술적 분야 예술 장르는 〈민중무대들 Volksbühnen〉에 의해, 특히 독일민중무대운동의 흥조라 할 1889년에 창립된 『자유무대』와 1890년에 창립된 『자유민중무대 Freie Volksbühne』1)에 의해 주도되었기 때문이다. 그래서 뭐 해봤다면 자연주의 문학운동이 해독과 같은 대도시 지역에서 지속적으로 전개되었는지에 대한 질문은 불필요한 질문으로 남게 된다. 『자유무대』, 『자유민중무대』, 『신자유민중무대 Neue Freie Volksbühne』2) 등을 중심으로 한 민중극단의 창립은 사회계층으로 자리매김된 노동자 계급의 강한 문화적 욕구를 충족할 수 있는 독립민중극단운동만이 가지는 특징이기도 하였다. 자연주의 작가들의 작품뿐 아니라 보수적 성향의 극단과 극장들이 공연을 기피했음은 독일 국내의 작품들이 민중극단들의 노력에 의해 제작된 사실 등은 민


2) 1892년 『자유민중무대』를 발행한 브루노 빌레는 『신자유민중무대』를 설립하였다. 브루노 빌레의 이에 따라 비평가 프란츠 뮐링 Franz Mehring이 『자유민중무대』를 경영한 3년간 (1892-1895) 회원수가 급증하여 1895년에는 7,600명에 이르렀다. (이와 관련하여 S. Nestriecke의 같은 역 89쪽 참조)
독일 자연주의 문학의 이론과 실제

중국인들이 자연주의 문학운동에 기인, 자연주의 문학운동이 민중냉단들에 기인 생명적 상호영향의 차원을 뒀어오는 문학사적 형식이다. 1835년에 이미 출판된 베히너 Georg Büchner의 최초 '당통의 죽음 Dantons Tod'이 67년이 지난 후인 1902년 1월 「자유주의 민주대」(1월 12일)과 「신희유민주행위」(1월 4일)에 의해 각각 한차례씩 배🍯에서 공연되었던 사실 3) 한가지만 이적하더라도 독일반중단들이 소외되어 온 문체작품의 제발율에 얼마나 현실적인 기여를 했는가를 알 수 있다.

문학사조로서의 자연주의 문학운동과 이 문학운동을 주도한 작가들에 관한 연구는 독일 어린 국가들의 독문학은 물론이고 한국 독문학에서도 활발한 연구활동이 기대되고 있는 분야로 남아 있다. 독일제국 창건시기와 맞물려서 대동하기 시작한 독일 자연주의 문학운동은 태생적으로 이미 그 유가기 때문에 동일독일의 잔치집 분위기를 〈위해하는〉 문학운동으로 눈총을 받았기 때문에. 게르하르트 하우프만과 같은 위대한 개인을 제외한 수많은 이 문학운동 참여 작가들은 문학사의 기술에서도 기독교인에 대한 연구결과의 결과로atum마치 받아야 할 대접을 받지 못하고 있는 실패이다. 하우프만을 포함하여 이 문학운동에 참여한 작가들에게 뿐만 아니라 이후 문학사조 전반 (인상주의, 표현주의, 초기현실주의, 실재주의, 철학적 침착자, 시구체의 우주의 동체) 〈새로운〉 예술 이론의 근거를 제공했으며 스스로 자연주의 문학의 이론과 실제를 철저히 수행했던 아르노 돔호는 자연주의 작가로서, 자연주의 문학이론 제공자로서 연구가 수행되어야 할 작가이다. 이 논문은 독일 자연주의 문학을 개관하면서 문학이론가로서 자기 이론의 철저한 수행자였던 아르노 돔호와 공동작가 요한네스 슐라프의 회고 〈제러키 가족 Die Familie Selicke〉에서 돔호의 문학이론이 어떻게 작가 속에서 실천되고 있는지를 간접해 보고자 하는 목표를 지닌다.

II

자연주의 문학은—정적 의미에서론 부정적 의미에서론 간에—「새로운」. 〈현대적인〉. 〈정체적인〉 정신의 저배를 받는다. 그러나 계몽주의의 표범었던. 이상에 기초한 진보정신과는 달리 자연주의 문학은 다원이즘을 보완•발전시킨 생물학적 진화론과 과학적 설명주의의 정신과 관계하고 있다. 다윈의 진화론은 인간의 영역에 적용시킨 에른스트 헤겔 Ernst Haeckel의 유물론적 일반론을 내용으로 하는 저술들은 자연주의 문학의 반장기 이후에 출간되었음에도 불구하고 그는 이미 80년대 젊은 세대들이 추구한 혁명적 이념의 창

3) 이와 관련하여 다음 논문 참조. 김종대: 베히너 출판자 Karl Emil Franzos. 독일문학 제28집, 288-311쪽.
조차였다. 4) 1896년과 1899년에 각각 출간된, 문학상르헤석의 변화를 시도한 홀츠의 두 논문 「드라마의 진화 Evolution des Dramas,」와 「서정시의 혁명 Revolution der Lyrik」에서 그 예를 찾을 수 있듯이 〈진화〉의 개념은 자연과학과 사회과학의 〈혁명〉뿐 아니라 점은 세대의 작가들에 의해 추구된 문학의 혁명에도 영향력을 행사했다.

기존의 이언저런 문학방양들이 자연주의의 문학운동의 대동을 이기셨다는 자연주의 문학운동의 내부의 목소리가 있었을까 하면 7) 오이겐 볼프 Eugen Wolff 같은 자연주의의 문학 이론가는 이 문학의 〈전두척박한 직접적 기원 durchaus unmittelbare Urquelle,〉8)을 강조하였다. 그러나 자연주의 운동의 문학적 전통과 관련된 자연주의자들 간의 상이한 견해에 도 불구하고 자연주의와 계몽주의, 자연주의와 슈투름 운드 드랑, 자연주의와 청년독일 간의 유사점을 부인할 수 없는 증거를 우리들은, 문학의 새로운 가능성을 찾으려고 한 자세주의자들의 일반적 노력에서, 그들의 문학의 통한 사회개혁의 노력에서, 그리고 그들이 이상의 개념에는 저항하면서도 예술의 복잡성을 추구한 사실들에서 찾을 수 있을 것이다. 논리적 원칙의 기초에서 예술의 본질을 간단명료하게 표현하려는 시도라는 점에서


7) 초기 자연주의의 운동방향에 이론적 근거를 제시하기로 노력했던 하르트 형제 Heinrich und Julius Hartw. 9)사회 Die Gesellschaft의 공동발행인이었던 브라파트로이 Carl Bleibtreu(특히 그의 이론서「문학의 혁명 Revolution der Literatur」1886)에 의해서 슈투름 운드 드랑과 자연주의, 청년독일과 자연주의, 신자하는 파데와 자연주의 간의 관계도 강조되었다. 이들의 주장은 자연주의자들의 경세인한 관계를 열어 자연주의자들은 〈청년독일〉 혹은 〈젊은 독일〉에 벗어나 스스로를 〈가장 젊은 독일 Jüngstedeutschland〉이라고 불렀다. 최초의 자연주의의 문학자인 한슈타인 Aladbert von Hanstein의 저서도 『가장 젊은 독일』이라는 제목을 담고 있다.

아르노 홀츠의 《예술법칙 Kunstgesetz》은 개방주의와의 정신적인 유사점을 보이고 있다. 홀츠는 문학이론 저술에서나 문학작품에서나 간에 모든 계층의 독자들이 이해할 수 있는 언어를 선택하고 머물 수 있는 토론을 나타내고 있다. 따라서 그의 작품과 논문이 18세기 영국 경험주의자들의 《상식 common sense》의 시각을 연상시킨다고 지적한 코웬 Roy C. Cowen의 언급에 수긍이 가는 것이다. 홀츠 롱 아니라 대부분의 자연주의 작가들이 예술 작품에서 비의적인 것, 사적인 것, 불가사의한 것을 허용하려고 했던 노력은 계몽주의 작가들의 것과 그것을 연상시킨다.

선호한 문학의 장르와 관련해서도 자연주의와 계몽주의 간에는 비슷한 흐름이 발견된다. 다시 말해 이들 문학사조들은 공통적으로 위대한 시정서를 납기지 않았다. 계몽주의와 자연주의는 주로 드라마와 산문을 그들의 문학적 표현의 방식으로 제시했다. 그 이유는 쉽게 정착할 수 있다. 드라마와 산문장르에서는 시정서와는 달리 과정과 전의적 표현의 원리로 쉽게 표현할 수 있기 때문이다. 자연주의 문학과 계몽주의 문학은 전의적 표현을 허용하고 노력한 것은 명장간의 원칙이라는 공통점이 이들 문학을 지배하였기 때문이다. 그래서 자연주의 문학은 일의적인 언어와 명확한 형식을 요구한다. 자연주의 드라마가 의식적으로도, 무의식적으로도 간에 장소와 시간과 사건의 동일의 요구에 부응하는 단순한 사건을 선호한다는 점도 계몽주의와의 유사점이라고 해야 한다. 「적조공들 Die Weber」이나 「플로레인 가이어 Florian Geyer」와 같은 《열린 형식》의 드라마들도 있지만 자연주의 드라마다는 다수가 장소, 시간, 사건진행을 비교적 엄격히 제한하고 있음을 부인할 수 없는 사실이다.

자연주의 문학과 계몽주의 문학간의 상이점에 관해서는 언급할 필요가 없을 것이다. 그 이유는 계몽주의의 합리적 사고방식 일체도에서 자장한 형평적 문학운동이었으며, 동시에 많은 자연주의 작가들이 그들이 참여한 문학운동의 선구자로서 인정하고 싶어하는 슈투름 운동 드라마 문학과 계몽주의 문학 사이에 존재하는 것이 흔적듯한 차이점이 자연주의와 계몽주의간의 높이 수 있을 수 있기 때문이다.

계몽주의가 전수한 문학의 형식과 장르의 보완, 확대, 발전시키다면 슈투름 운동 드라마운 동의적으로 전통형식과 장르를 파괴시키고 새로운 형식을 만들어 내려는 시도는 환회하였다. 최초의 《예술담사 Kunstballade》가 이 시기에 쓰여졌고 무대 위에서는 최극적 요소가 공연되고 최초의 《열린 형식》의 드라마들이 선을 보였다. 산문공예에서도 《젊은 베르테르의 슬픔 Die Leiden des jungen Werthers》과 같은 새로운 형식의 소설들이 생겨났다. 렌츠 Jakob Michael Reinhold Lenz의 드라마들은 자연주의자들의 그것들과 같은 형

---
명적인 목표를 구현하여 하고 있을음을 알 수 있다. '가정교사 혹은 사교육의 장점들 Hofmeister oder Vorteile der Privaterziehung'이나 '군인들 Die Soldaten'에서는 직업윤리와 직업환경이 전면에 부각되고 극적인 요소가 종종 비극적인 상황으로 이행(修行)함으로써 마치 자연주의적 작가들이 자기 제한된 희비극을 이미 100여년 전에 미리 보는 듯하다.

이와 같이 슈투름 윈트 드랑 시대의 작가들의 노력과 유사한 요구, 즉 문학의 '세로운' 가능성을 소재와 형식에서 개발하려는 의지는 자연주의 문학운동에 참여한 작가들의 공통된 특징 중의 하나이다. 제국 창건기의 대도시가 완고 있는 사회적 문제점들은 시의 테마로 삼음으로써 조원 <대도시 시청사의 창시자 Begründer der Großstadtlyrik>10로 출발한 홀츠에게서 이미 우리들은 예술의 〈혁명〉에 대한 강한 점령과 충동을 직접 읽을 수가 있다. "예술의 혁명은 예술의 수단을 혁명함으로써만 가능하다. 아니 이 수단이라는 것도 항상 동일한 것이어서, 오히려 있는 그대로 그것의 사용법을 혁명함으로써만 가능하다.

Man revolutioniert eine Kunst also nur, indem man ihre Mittel revolutioniert. Oder vielmehr, da ja auch diese Mittel stets die gleichen bleiben, indem man ganz bescheiden nur deren Handhabung revolutioniert."11라는 홀츠의 선언적 주장에서 홀츠가 극적으로 복잡한 〈시청사의 혁명〉의 대상은 리듬 Rhythmus이었다. 홀츠는 시를 시각적 만드는 시의 구성요소는 고정된 운율, 전통적인 연의 형식, 각자 따위가 아닌 리듬이라고 강조한다. 그가 창안한 개념인 〈별수리들 notwendiger Rhythmus〉12—시행을 구성하는 문장의

12) 홀츠가 그의 〈시청사의 혁명〉에서 처음으로 사용한 개념인 〈별수리들〉 혹은 〈별수리들》은, 시의 형을 구성하는 단어나 문장의 부분은 완벽해야 하며, 어떤 생각이나 흔적도 허용하지 않으면서 〈소리 Klang〉와 〈내용 Inhalt〉의 조화를 이루라는 〈예술수단의 혁명〉을 일컫는다. 여기서 홀츠 자신의 설명을 인용해보자.

"산문작가로서 내가 〈달이 말아 한창인 사과나무 가지 뒤로 밖오른다〉라고 쓰다면 나는 맛긴 문장을 쓴 것이라는. 그러나 시의 서투로 이 문장을 사용한다면 나는 그것에 걸려 외롭기만 하게 되는. 〈달이 한창인 사과나무 가지 뒤로 달이 밖으른다.〉라고 내가 이 문장을 꾸미면 비로소 그러한 것 Interstate 작사가 될 수 있을 것이다. 첫째로 문장은 보고만 하고 있고, 두번째 문장은 묘사를 한다. 이제 바로 소리와 내용의 일치하는 느낌이 든다. 그리고 이러한 일치를 바탕으로도 나타내기 위해서는 나는 이렇게 쓸 것이다.

〈달이 한창인 사과나무 가지 뒤로 달이 밖으른다.〉

이것이 나의 〈시청사의 혁명〉의 전부이다."
독일 자연주의 문학의 이론과 실제

내용과 소리의 원칙한 조화를 뜻하는 것은 〈자유의 단위 freier Rhythmus〉인 점이죠. 그 종류를 달리하지만 시인에게 예술의 자유와 독창성이 차지하는 중요성과 관련된다면 〈자유의 단위〉 혹은 〈자유의 유니〉을 독일시에 도입한 클로프스통 Friedrich Gottlieb Klopstock과 비슷한 동기를 품기도 유용하다고 하겠다.

홀츠를 위한 자연주의 극작가들의 창작에서 뿐만 아니라 슈투름 음모 드랑 시대의 작가들에게서도 공통적으로 중요한 형식적 요소 중의 하나는 구어체의 수용이었다. 랜츠가 그의 〈언급에 대한 견해 Anmerkungen übers Theater〉에서 극작가의 중요 관심사는 사건진행이 아닌 인물의 묘사에 놓여야 함을 강조한 100년 이후, 동일한 주장은 우리들에게도 잊혀져 있다.

[...] 무대 위의 인간들은 사건의 진행을 위해서 있는 것이 아니라 사건의 진행이 무대 위의 인간들을 위해 존재한다. 사건의 진행은 목적이 아니라 수단에 불과하다. 일차적인 것이 아닌 부차적인 것이다. 다음 뒤로 보면, 사건의 진행이 언급의 범칙적인 것이 아니고 인물의 묘사가 언급의 범칙적인 것이다.

[...] die Menschen auf der Bühne sind nicht der Handlung wegen da, sondern die Handlung der Menschen auf der Bühne wegen. Sie ist nicht der Zweck, sondern nur das Mittel. Nicht das Primäre, sondern das Sekundäre. Mit anderen Worten: nicht die Handlung ist also das Gesetz des Theaters, sondern Darstellung von Charakteren. 13)

7월 혁명 직후부터 활동한 청년독일 작가들. 그리고 이들과 유사한 노선을 걷지했던 1840년대에 주목할만 한 정치적 시인들 역시 슈투름 음모 드랑 운동의 〈자연주의적〉 특징을 물려받은 작가들이었다. 슈투름 음모 드랑 시대의 작가들과 청년독일 시인들은 한 옷타리로 몰려가던 대마등과 표현법들이, 예컨대 교회에 대한 비판, 개혁정신, 사실적 묘사 방법 등을 자연주의 작가들에 의해서도 수용되었다. 14) 특히 자연주의 개혁노력을 알리기


<Hinter blühenden Apfelbaumzweigen steigt der Mond auf.>

Das ist meine ganze <Revolution der Lyrik>.

(Arno Holz, Evolution der Lyrik, a.a.O., S. 538 f.)

위해 신문과 잡지들의 대중매체를 적극적으로 활용하려고 했던 점도 청년독일 문학운동과 자연주의 문학운동에 참여한 작가들의 공통점이라 할 것이다.  

계몽주의의 작가들과 청년독일 시인들, 슈투름 운동 드랑 작가들과 청년독일 시인들을 따별화시키고 자연주의 문학운동 참여 작가들이 후자를 그들의 진정한 문학적 전통으로 인식하게 만들어 준 것은 다음 아르 청년독일의 정치참여였다. 계몽주의의 작가들과 슈투름운트 드랑 작가들도 사회개혁에 위해 노력한 것은 사실이지만 상대적으로 그들의 노선은 전반적으로 비정착적이었다. 청년독일 시인들과, 이들 소속은 아니지만 1840년대에 활동한 헤르베르크 Georg Herwegh와 프라하리그라트 Ferdinand Freiligrath 같은 시인들의 정치 참여문학은 1848년의 혁명이 확립된 이후 중단되었다가 자연주의 문학운동에 참여한 젊은 작가들에 의해 그 막이 이어졌다. 과학정신이 지배하는 새로운 시대가 도래함에도 한편에서는 아류문학 작가들이 여전한 독자대중의 인기작으로 부상되어 인기와 부(富)를 동시에 누리고 있을 때, 혁명적인 테마를 가지고 전통작가들과 이들에 수용하는 시대에 파장히 도전했던 사람이 자연주의 문학운동의 참여자들이었다는 것이다. 그러나 훌츠는 자연과학적 세계관을 예술이론의 영역에 접목시켜, 자연에 더 가까운 새로운 언어의 사용법을 창조해내겠다는, 형식면에서의 문학의 《혁명》을 도모한 작가였다.  

---

14) 구츠코 Karl Ferdinand Gutzkow의 『회의녀 발리 Wally, die Zweißlerin』(1835)와 안젤그루버 Ludwig Anzengruber의 『치료의학과 신부 Der Pfarrer von Kirchfeld』(1871)의 에서 교회에 대한 비판의 태도를 공통적으로 발견할 수 있다.


지는 야만적인 7월혁명 이후의 독일의 시대정신을 대표하는 작가중의 한 사람이 뷔히너와 그의 문학에 대한 평가가 페룰린 자연주의 작가들의 문학단체인 『관절 Durch』에서 처음으로 시도되었다는 사실[17]. 이비 저작활동이 뷔히너의 첫 외공이며 그의 생존시 단행본


내가 축도록 살아하는 것은
머리 한가운데 가리아 떠 나는 것-
그러나 여운이 미증이와 철하게 지내는 것 보다는
독일제국에 충성하는 편이 열배나 좋겠다!

Verhaßt sind mir bis in den Tod
pogospeschietelte Manieren—
doche zehnmal lieber Schwarzweißrot,
as mit dem Mob fraternisieren!


으로 출간된 유일한 외국『당통의 극문』이 1835년에 출판된 이후 두 세대 이상을 뒤에 드라마 Lesedrama의 운명을 빼앗아가며 두세해가 20세기에 점점 들어서야 비로소 자연주의 문학운동의 일환으로 창립된 민중극단들에 의해 공연된 사실들은 청년독일 문학의 시대정신과 자연주의 운동을 연결해 주는 하나의 고리임에 분명하다.

위니히의 재발견과 그의 문학의 재평가에 결정적인 동기를 부여한 것은 물론 자연주의 자들의 노력이 있기 전에 이미 19세기 독일문학사의 가장 중요한 사건의 하나로 기록되는 프랑츠 Karl Emil Franzos에 의한 위니히 작품의 최초의 전집 출간이었다. 특히 발행인 프랑츠 자신이 직접 촠휘·출판한 위니히의 유작 '보이체크 Woyzeck'의 발굴은 자연주의 운동에 가담한 청년작가들에게 직접적인 영향력을 행사하였음을 것이다. 위니히가 자연주의 문학운동에 투합한 청년만의 청년작가들에게 의해 승인받은 사실은 자연주의가 유럽 대륙에서 가장 뒤늦게 독일 왕국 상호를 통할 수 밖에 없었던 지금의 독일적 사상에 있어서 설명될 수 있을 것이다. 다른 예를 들어만, 랜츠 같은 슈페르 운트 드랑 작가가 19세기 내내 문학과 비평계로부터 외면을 당하다가 자연주의자들에 의하여야 비로소 늦은 평가를 받아야 했던 이유도 같은 맥락에서 설명될 수 있어야 한다.

 자연주의의 개념규정에는 여러가지 단계가 따르다. 자연주의 문학운동 내부에서도 자연주의 작품에 대한 평가가 일치하지 않았던 전계들을 여러 곳에서 찾아볼 수 있다는 사실이 이러한 어려움을 단적으로 반영한다. 그러나 19세기 후반의 급속한 문화화 과정 속에서도 문학은 여전히 낭만주의의 영향권을 탈피하지 못하고 있는 현실에 지향적인 젊은 작가들의 문학적 반응이 자연주의 문학운동이라는 포괄적인 개념규정에는 대체적인 동의가 이루어져 있는 것이다. 새로운 시대에 적합한『새로운』문학의 창조를 위한 이들 의견인 청년작가들의 대담한 시도는 그리하여 프랑스 살롱문학과『시적』사실주의의 극복이라는 구체적인 노력으로 이어질 수 있었던 것이다.

 초기 자연주의의 특징은 젊은 작가들이 단체를 형성하여 교류했으며 자체 기고잡지를 가지려고 노력했다는 점에 있다. 배럴린에서는 『비판적 경제』(1882-1884)를 발행한 하


르트 형제 주위에 청년 작가들이 모였다. 그 후 1886년에 결성된 베를린 자연주의자들의 단체 《판철》에서 첫 세대 작가들은 《세르론》 드라마, 베토벤, 문학에 있어서의 자연과
학의 중요성, 그리고 무정부주의와 사회주의와 같은 사회적 테마에 한해 논문을 발표하고
토론을 벌였다. 19) 1885년에 창간된 펀텐자연주의자들의 기간지와 같은 기능을 한 잡지
《사회》의 창간호에서 펀텐자연주의자들의 만행 구실을 한 발행자 콘라트는 제국 장건시기
에 반향한 철학적인 내용의 통속문학에 대한 항의와, 이러한 문학의 《기인성 Lüge》을 탐색
하면서 《세르론》 문학은 “간절하고 자유로운, 그리고 인간다운 사상, 혼들림 없는 진리에
신언했다.

온어린 인체 Henrik Ibsen이나—정기간의 펀텐체류에도 불구하고—베를린 자연주의 작가
들에게, 풀리는 펀텐 자연주의자들에게 더 큰 영향을 미쳤다고 주장하는 것은, 베를린
의 자연주의 드라마 장르에, 펀텐 자연주의자들은 산문 장르에 더 큰 중요성을 두었다
는 사실에서 출발하는 듯하다. 이것은 또 베를린 자연주의자들의 기호가지 『자유무대』가
드라마 부분을, 펀텐 자연주의자들의 기간지 역할을 한 『사회』가 산문영역을 더 비중있게
취급했다는 사실로서도 설명이 가능할 수 있을 것이다. 하우프트만의 《철로가지 틸
Bahnwärter Thiel》이 처음으로 발표된 잡지가 『사회』였으며, 극단 『자유무대』에 의해 초
연된 하우프트만의 첫 주제 『해 뜨기 전』의 개제를 잡지의 성향상 가부한 잡지로 『사회』
였다던 사실도 이러한 설명을 보완해 주는 것처럼 보인다.

그러나 1880년대 초반의 독일 자연주의 작가들의 줄무늬 배치는 콘라트를 중심으로 한 펀
텐의 첫 작가들 뿐만은 물론 아니었다. 줄무늬 Emile Zola가 1877년 《목로주점
L'Assommoir》을 제4재판 출신 인물들의 언어를 정확하게 재현한 점에 독일 자연주의
자들은 큰 관심을 가지고 시작했다. 《식사》사설주의자들에게서는 말할 것도 없이, 베를
린의 시민사회를 가장 적절하게 묘사했다는 평가를 받고 있는 폰타네의 소설에서조차 발

19) 자연주의 작가들의 단체 《판철》은 자체 기간지나 잡지는 가지지 않았으나 모임의 내용을 기록
한 《회의록 Protokolle》이 정해져 있었다. 하우프트만의 《판철》에 기한 1887년도 《회의록》
의 일부가 하우프트만 70회 생일을 기념하기 위해 1932년에 300부 한정부수로 출판된 바 있
Literatur, Kunst und öffentliches Leben. 1 (1885), Heft 1, S. 1.
21) 1875년, 1876년에 각각 1권씩의 줄라작품에 관한 비평이 출판되었으나 독일에서의 줄라
수용은 《목로주점》이 출판된 1877년 이후이다. 1877년 4월, 1878년 3월, 1879년 11
월, 1880년에 20권의 줄라에 관한 논문이 독일에서 출판되었다. Siehe Cowen, a.a.O., S.
51.
전할 수 없었지만, 사회적으로는 물론 문학작품에서도 철저히 정지되어 온 계층의 어법과 어휘들은 충성하게 재현했다는 사실이 사회적 영가유방의 적절한 문학적 표현방법을 찾고 있던 독일 자연주의자들의 관심을 품기 시작한 것이었다. 제4계급 출신 등장인물들의 《황경》을 정확하게 묘사하는데 동원된 지급한 언어수준(문론 등장 인물들이 구사하는)은, 예술은 추하여 아니라 아름다움을 제공하는 수단이어야 한다고 생각하는 《시적》사실주의자들에겐 전대미문의 스캔들이었음은 당연하다. 독서에 방해가 될 정도로 세부적인 묘사가 지나쳤다는 점도 훗날 홍조를 위해서 독일 자연주의 작가들의 작품에서도 찾아볼 수 있는 공통점이었다. 문학과 자연과학의 결합, 자연과학적 자본에 의한 《예술법칙》의 추출 따위는 자연주의 반대론자, 특히 예술 혹은 문학을 아름답지 못한 세상으로부터의 도피의 수단으로 생각하여 《아름답지 못한》사실적, 정치적 일상의 전개로부터 일정한 거리를 유지시키려고 했던 《시적》사실주의 혹은 《이상적》사실주의의 추종자들의 눈에는 짧은 세대의 협력한 불만으로 비쳤을 것이다.

1880년대 초반의 쥐라암과 독일 자연주의는 거의 동의어처럼 사용되었으나 독일 자연주의는 결코 쥐라암의 이론적 모방이 아니었다는 점에서 그 특성을 찾을 수 있다. 오히려 독일 자연주의는 쥐라암 혹은 프랑스 자연주의에 대한 독일적 대응으로 이해해야 하며 이러한 시조에 대해 이론적으로, 실천적으로 개입한 이론가와 작가가 바로 아르노 홍조였다. 프랑스를 위시하여 스칸디나비아 국가들로부터 보다 뒤늦은 시기에는 자연주의가 독일에 소개된 것은 예술적 혹은 문학적 모범의 결어에 그 원인이 있었다는 것이 보다는 오히려 사회적, 정치적 상황, 다시 말해 예술 외적 상황에 기인한다고 하겠다. 그럼에도 불구하고 자연주의 문학이론가 결 작가 아르노 홍조의 출발점에 영향을 미친 문학적 모범은 쥐라와 엽과 톨스토이였다. 1886년 초에 취리히에서 발간된 시보 《시대식》에는 다음과 같은 시구가 포함되어 있다.

줄라와 엽과 톨스토이의 말 속에
세상이 존재한다.
아직 역지 않은 세상이다.
아직 속이 십상한 세상이다!

매달려들 보세요, 그대들 일만한 양반님들.
매달려들 보라니까.
오래전부터 못쓰게 된.
퇴색해버린 미학의 자바자막에.
우리들의 세상은 이제 고전적이지도 않고.
우리들의 세상은 이제 낭만적이지도 않고.
우리들의 세상은 새로운 뿐이다!
Zola, Ibsen, Leo Tolstoi,
eine Welt liegt in den Worten,
eine, die noch nicht verfault,
eine, die noch kerngesund ist!

Klammer, euch, ihr lieben Leutchen,
klammert euch nur an die Schürze
einer längst verlorellten,
abgetakelten Ästhetik;
unsere Welt ist nicht mehr klassisch,
unsere Welt ist nicht mehr romantisch,
unsere Welt ist nur modern!\(^{22}\)

남은 미학은 벌써 쇠퇴하여 바垲전하는 중거를 훌쳐는 졸라의 작품뿐 아니라 임실과 톰스토이 같은 스칸디나비아 작가와 러시아 작가들의 작품에서 입증하려고 한다. 전통적
으로 판단할 때 자연주의 작가들의 도발이 된 이를 작가들의 영향은 문학적 측면
보다는 실천적 측면. 다시 말해 문제와 테마의 측면에서 독일작가들에게 영향을 행사했다
고 해야 할 것이다.

독일 자연주의 작가들은 외국의 작가들 중에 특히 소설가 줄러에게 열중한 것은 사실이
지만, 그들의 최초의 자연주의적 표현은 서정시에서 나타났다. 아렌트 Wilhelm Arent을
발행자로 하여 1885년 베를린에서 출판한 사회집 『현대시인선 Moderne Dichter-
Charaktere\(^{23}\)』에는 훌륭한 위치한 22명의 젊은 작가들의 시가 게재되었다. 그러나 이 사
화집에 실린 작품들은 대부분 전통시의 범주를 벗어나지 못하는 것이었다. 가 леч이나 사
회의적 내용이나 정치적 쟁점은 전 소수의 작품에서 『현대성 das Moderne』을 확인할 수
있음을 뿐이다. 이들 소수의 작가들은 “가장 철저한, 가장 공격적인 사회비판적 der entschiedenste und aggressivste Sozialkritiker”\(^{24}\)로 지목되는 줄러의 『대도시 시
Großstädtyrlik』沫은 1년 후에 발간된 그의 첫 시집 『시대시』에 게수록된다. 마할
Günther Mahal의 지적듯이 “그들 [~ 초기 자연주의자들]이 고지한 (서정시의 혁명)은

Berlin 1924, S. 351(총 490쪽중 인용된 부분은 247쪽-257쪽임).
23) Wilhelm von Arent (Hg.): Moderne Dichter-Charaktere. Mit Einleitungen von H[ermann]
제2판은 「청년독일 Jungdeutschland」로 재목을 바꾸어서 Leipzig의 Friedrich 출판사에서 출
판되었다. 이 출판사는 잡지 「사회」를 약 10년간 출판한 곳이기도 하다(1887-1896.1).
당분간 선언 적 성격이었으며, 몇 해 후에 있을 〈칠레〉 자연주의를 향한 〈시고리운〉 서곡에 불과했다. 이들 중에는 자주 〈Revolution der Lyrik〉 전술한 주역들도, 이들은 〈turbulent〉Auftakt zum (konsequenten) Naturalismus der Folgejahre.

1886년 클래리히의 출판사 샤템리츠 Schabelitz — 이 출판사는 〈사회주의 탐압법 Sozialistengesetz〉이 유폐된 시기에도 제고 독일작가들의 작품을 출판해 주던 곳이다 —에서 발행된 홀츠의 시집 『시대서』에는 『현대시인선』에서 보다 더 많은 사회 비판적 내용의 시가 포함되어 있으며 이들 작품에서 홀츠는 독일시인들 중에서의 처음으로 대도시의 문제점들을 다룬 일련의 시들을 포함한 〈현대적〉 태마를 취급하였다. 그러나 시는 적극적인 사회비판을 위한 강략으로서는 견고하지 못했으며 『시대서』에 수록된 홀츠의 시들도 강력한 여론의 반향을 얻음 기회를 얻지 못했기 때문에 홀츠를 포함한 대부분의 초기자연주의 자들은 곧 줄리툼 소설에 방향을 맞춘 산문장르로의 방향전환을 시도하였다.

독일 자연주의 작가들의 80년대 산문작품들은 사회민주주의에 대한 공감의 표현과 프롤레타리아의 투쟁을 지원하는 내용들이 주류를 이루었다. 그러나 노동자의 노동문제가 중심을 이루는 테마들에 비해 적은 영향과 시선 지식이 그들에게는 부족한 듯하다. 그 대신 독일 자연주의 작가들은 줄리툼 소설들에서 단발 소재로 등장하곤 하는 천사들과 천사들의 세계, 혹은 천사 프롤레타리아의 환경문명에 열을 옮겼다. 예컨대 블라임트로이 Karl Bleibtreu의 『동향사회 Schlechte Gesellschaft』 (Leipzig 1885) 와 콘라디 Hermann Conradi의 『집습 같은 것 Brutalitäten』 (Zürich 1886)과 같은 단편집들은 독자들의 가능한 상황적 시각에 초점을 맞추어 매춘행위 악명중독, 백인들의 참상 파워를 적극적으로 표시한 작품들을 수록하고 있다. 이 시기의 유일한 노동자 작가 Arbeiterdichter인 크레치 Max Kretzer의 『산업혁명 이후 시대의 수공업자의 열정적인 작업 환경을 소재로 한 사회비판적 연구의 산물인 장편 『장인 팀페 Meister Timpe』 (Leipzig 1888)는 80년대에 유동하게 성공한 자연주의 작품으로 분류된다. 자연주의 작가들의 산문은 90년대에도 활기를 띠었다. 줄리툼 소설 『대저 La Terre』와 비교되는 작품으로 평가 받은 폴렌츠 Wilhelm von Polenz의 대표작 『통상이 Der Büttenbauer』 (Berlin 1895) — 이 소설은 1909년에 제14판이 발행되었다 — 자연주의 작가로서는 드물게 여성작가인 비비히 Clara Viebig가 좀 더 독립 인간의 자연애의 예술 혹은 인간의 운명에 대한 환경의 영향을 태아로 한 일련의 소설들과 더불어 능존 프롤레타리아의 현장이 처음으로 소설에 등장하게 되었다. 그러나 독일 자연주의의 발전에 결정적인 전기를 마련해 준 산문작품은 하우프트만의 노벨상 『철로지기 벌』 (1888)이 이들에 출판된 슈라프 Johannes Schlaf.

25) A.a.O.
독일 자연주의 문학의 이론과 실제

와 홀츠의 공저인 『파파 헤럴트 Papa Hamlet』(27)이다. 독일 자연주의의 특히 『파파 헤럴트』에 포함된 3편의 습작—단편집의 표제와 동명의 작품 『파파 헤럴트』, 「어린 죽음 Ein Tod」, 「동료들 Der erste Schultag」—과 더불어 독자의적인 은하를 획득하게 된다. 하우프트만의 「철로가리 틀」이 아직도 사실주의적 노벨레 기법에 고착되어 있다면, 〈홀름젠 Bjarne P. Holmsen〉이라는 노르웨이 사람의 이름으로 출판된 후 〈프란치우스 Bruno Franzius〉라는 독일인이 독일어로 번역 출판한 것같은 복잡한 형식을 취한 홀츠와 슐라프의 『파파 헤럴트』

은 평범한 소시민 세계의 삶의 한 단면을 소재로 삼은 환경연구로서 〈철저 사실주의〉(28) 혹은 〈철저 자연주의〉(29)로 가는 길을 제시해 주는 작품이다. 3편의 단편 중 특히 『파파 헤럴트』이 독일 자연주의와 홀츠 자신의 자연주의 작품들을 가중해 치시하는 중요성은, 줄라가 그의 에세이 『실험소설 Le roman expérimental』 (1880)에서 요구한 생명하고 객관적 인 서술기법이 독일에서는 처음으로 바로 이 단편에서 시도되었다는 사실에 있다.

다시 말해 기본 좋은 거짓말, 신기한 모험, 마침내 성취되는 사랑 따위를 추구하는 『남은』 내용을 배척하고 반대로 곧과 헤위에 대해항한 투쟁을 『진실』과 『적관성』의 이름으로 전개하기 위해 의의와사가 시체를 놓고 하는 것과 같은 분석적 작업에 의해 쏟여진 최초의 독일 산문이 『파파 헤럴트』이었다. 말하자면 시인도 의사나 실험가처럼 인생을 결정짓는 합목성들로 인식시키기 위해 인간이라는 기재를 해체했다가는 다시 합성시킬 수 있는 『새로운』 서술기법을 창조할 수 있어야 한다는 것이 홀츠의 확신이었다. 바로 이러한 새로운 서술기법에 대한 비평과 독자의 반응을 탐험해 보기 위한 조실스러운 접근 방법으로 제작한 것이 바로 가명출판이었던 것이다.

홀츠의 새로운 문학이론의 출발점을 제공한 예의 줄라의 문장 "예술 작품은 기질을 통해서 본 자연의 일부이다. Une oeuvre d'art est un coin de la nature vu à travers un temperament [= Das Kunstwerk ist ein Stück Natur gesehen durch ein Temperament.]"(30)

28) 이와 관련하여 주 36 참조.
30) Zit. nach Arno Holz, Die neue Wortkunst, a.a.O., S. 44.
예서 <기질 Temperament>이라는 개념은 작가 자신의 관점의 독특성을 강조하기 위한 말이었다. 그러나 처음에는 작가(인식주체)의 관점의 독특성이 강조되다가 점차 등장인물의 <기질>의 중요성으로 클라의 완성이 이동하고 있음을 흐르는 관찰하였다. 다시 말해 한참하여 관찰하는 인식주체의 관찰의 영역을 의미했던 <기질>의 개념이 가꿀로 인식 대상의 생리적, 심리적 특성을 의미하게 된 것이었다. 그러면서도 <현실>, <진실>, <분석>, <배부> 따위와 같은 서술의 개선성을 장조하는 단어들과 병렬적으로 <개념> 혹은 <개념성> 등의 개념도 클라의 에세이에 자주 등장하고 있는 모습이 흐르는 이유 여리가래 지적된 바 있다.

클라의 <설명소설> 이론이 <중분만한 전설 Teilwahrheit>31)을 제시하고 있음을 인식한 흐르는 클라의 이론의 불충분성을 보완할 수 있는 서술기법의 창안에 착수하였다. <기질>의 문제점을 원천적으로 극복하고 인식주체의 주관적 개입을 처음부터 보완할 수 있는 수단으로 고안해 냄 것이 흐르는 <예술범죄 Kunstgesetz>이다. 흐르는 문학주의의 시적이라고 할 논문 '이론이 클라 Zola als Theoretiker,'32)에서는 흐르는 클라의 이론에 근거를 제공한 데니스 Hippiolyte Taine를 비판하면서 <자연 그 자체이라도 하는 예술의 장점>에 대한 그의 문학론의 근본적점을 설명하였다.


흐르는 예술이론의 원칙과 그 미학적 결과는 <과과 형식>에 포함된 3개의 산물-특히 [과과 형식]의 창작과정에서 개발된 <수단묘사 문학 Sekundenitting>이다. <수단묘사 문학>라는 예술수단 Kunstmittel은, <예술은 다시 자연이라는 경향이 있다>라는 명제를 수학 공식화하여 <예술=자연-예산 Kunst = Natur - X (K = N - X)>34)라는 흐르는 자신이 고안한 <예술법칙>에서 X의 가치가 극소화될 수 있도록, 다시 말해 예술산물 Kunstprodukt이 자연에 최대한으로 근절할 수 있도록-문학작품의 경우--말 das Wort 을

31) A.a.O., S. 45.
33) Arno Holz, Die neue Wortkunst, S. 83 und öfters.
34) A.a.O., S. 80 u.o.
다루는 시도를 의미한다. 환안하면 작가의 주관적 개입을 철저히 차단하기 위해 등장 인물들 간에 직접화의 사용을 극대화하는 방법을 통해 산문의 회귀화를 시도함으로써 전통적인 장르구조에도 변화를 가져오는 기법이다. 홀츠와 슬라프가 그들의 공동작업의 결과를 통해서 가장 중요한 자극은 바로 청년 하우프트만이었다. 하우프트만은『과과 함릿』의 표면상의 저자인 비아르네 홀름센에게 "그의 작품을 통해 받은 결정적인 자극을 기반으로 이용하면서 in freudiger Anerkennung der durch sein Buch empfangenen entscheidenden Anregung" 그의 첫 회극『라드가 진』을(가장 철저한 사실주의자 der consequenteste Realist)에게 현장하는 형식을 취했던 것이다. 36) 하우프트만의 창작에 〈결정적 자극〉이 된 이 저술기법에 홀슈타인이 〈순간표시 문제 Sekundenstil〉이라는 새로운 개념의 명칭을 부여한 것은 당연한 듯하다. 그들 그림 것이 언어와 형식, 문학과 표상술을 그릴 때도, 기타 의미있는 특성을 총합(물리)할 때도 이 저술기법은 대상의 개별적 특성을 고려하기 때문이다. "홀츠와 슬라프의 이론이 새로운 예술형식의 기본 특성은 현학적인 것이었다. 그들은 '줄라를 놓아주기'가 때문이 다. Pedantisch war der Grundcharakter dieser sogenannten neuen Kunstform der Herren Holz und Schlaf. Sie hatten den Zola 'überzolat'." 37)라는 부정적 평가에도 불구하고 한슈타인의 개념적은 그 이후 〈절제 자연주의〉와 동의어처럼 수용되고 있다.

그 이론의 예술적이라는 귀하여 여기서 새로운 기법을 불러내었다. --내적 기법은 물론이고 의적인 기법까지도, 내적 기법이란 간과 공간을 순간 순간 묘사하고 있다는 점에서 내가 '순간표시 문제'라는 이름을 붙이고 싶은 것이다. 그 이런 대담한 행동도, 무모함도 허용되지 않는다. 오아시스를 서로에게 더 가까운 곳에 갖다 놓기 위해 그 어떤 모험적인 도약도 사막을 뛰어 넘어서는 안된다. 안되고 않고, 모래알을 한 개씩 한 개씩 세심하게 주위 옆을 뒤로써서 보며 풍부하게 관찰하여 일기형식의 문학으로 기록이 되고 있다.

Das vermeintliche Kunstgesetz hatte also hier [= in den "Neuen Gleisen"] 38) eine neue

36) (1889년 7월 8일, 에르크너 Erkner, den 8. Juli 1889)라고 남겨져 기록되어 있는 이 편지의 전문(전문)은 다음과 같다.
"Bjarne P. Holmsen, dem consequentesten Realisten, Verfasser von 'Papa Hamlet', zugeeignet, in freudiger Anerkennung der durch sein Buch empfangenen entscheidenden Anregung."
37) Adalbert von Hanstein, Das jüngste Deutschland, S. 160.
Technik hervorufen, nicht nur eine innere, sondern auch eine äußere. Die innere Technik ist das, was ich als "Sekundenstil" bezeichnen möchte, insofern Sekunde für Sekunde Zeit und Raum geschildert werden. Nichts Keckes, Dreistes ist mehr gestattet, kein kühner Sprung darf mehr über die Wüsten hinwegsetzen, um die Oasen einander näher zu bringen. Nein, ein Sandkorn wird nach dem anderen sorgfältig aufgelesen, hin und hergewendet und sorgsam beobachtet und in die tagedebuchartige Dichtung eingezeichnet.

1889 년『과과 행렬』에서 조심스럽게 선을 보인〈순간표시 문제〉는 이듬해인 1890년 1월에 출간된 휘즈와 슬라프의 공동작품인 회극『펠리케 가족』에도 그대로 적용된다. 흥미 풍계도『펠리케 가족』의 출간과 잡지『 자유무대』의 창간은 그 시기를 같이 하면서 동시에 독일아clarations의 중심은 산문장르에서 드라마장르로 이행한다. 이는 바로 앞해 산문장르를 선호했던 콘라트의『사회』를 중심으로 한 뮌헨 자연주의로부터 드라마를 주 장르로 세대한 베토벤의『 자유무대』(극단 1889. 잡지 1890)로 독일 자연주의의 주도권이 넘어감을 의미한다.

IV

자연주의 작가들이 드라마에서 중요시했던 것은 사회 하층부의 사회적 환경의 연구였다. 그러나 그들이 무대에 등장시킨 계층은 무산계급이라기 보다는 소시민 계급이었다. 하우프트만의『해프니스』과 같은 사회극을 위하여 대부분의 자연주의 드라마는 소시민 계급을 등장시키는 『가족극 Familiendrama』의 범주에 속한다. 휘즈와 슬라프의『펠리케 가족』에서 가족 구성원들간의 갈등관계를 연출하면서 경제적, 사회적 조건에 예속된 소시민 계급의 충돌을 암묵한 생활상을 보여준다.『직조공들』에서처럼 개인적 요인을 사회경제적 요인에 연결시키는데 성공한 작품이 없는 것은 아니지만 많은 자연주의 드라마는 경제적으로 비참한 소시민 계급의 생활상을 그려낼수록 시민계급의 관객들에게 도전했다.

소재 그 자체는 밀할 것도 없이, 새로운 표현법과 새로운 무대어 역시 이를 처음으로 채용하는 관객들에게는 충격적인 것이었다. 휘즈는 이러한 『자연주의적』 언어를, 난만


40) Hanstein, a.a.O., S. 159.
주의자들과 그 아류들의 그것을 지칭하는 <시적언어 Sprache der Poesie> 혹은 표준 독일어를 지칭하는 전통적인 <무대언어 Bühnensprache>와 차별화하기 위해 <살의 언어 Sprache des Lebens>41)라고 정의했다. 장소와 시간의 일치를 피하려고 노력한 것은 환상적 효과를 극대화하기 위한 수단이었으며 이 드라마는 <실내극 Zimmerstück>의 형식을 취하게 한 것은 공연시간과 공연원 시간의 일치라는 목표를 가능케한 달성시키기 위함이었다. 이와는 반대로 <사건의 진행 Handlung>을 <목적>이 아닌 <수단>으로만 취급한 것은 <진실>을 관객들에게 전달하기 위해, 다시 말해 ‘자세가 이미 굳어진 흔적의 전통적 삶이 아니라 현실에 가까운 삶 statt des bisher überliefert gewesenen posierten Lebens [...] mehr und mehr das nahezu wirkliche Leben’ 42)을 보여줄 수 있도록 <살의 한 단면 ein Stück Leben>만을 묘사하기 위한 방법이었다. 1897년 하르렌 Maximilian Harden을 향한 공개서한에서 훌츠는 슈트라스부르지 ‘발리케 가족’에 작수하던 때를 회상하면서, 사건의 진행과 관련하여 의도적으로 지어낸 것이 아닌지 강조한다.

우리들은 이른바 신과 세상 사람들에게는 신경을 쓰지 않고, 계획적인 데가 전혀 없이 직결 현실을 약간 연구한 끝에 시작하여 마침내 ‘발리케 가족’을 끝마셨기 때문에 사람들은 이체 창을 통해 들여다 보듯이 이 작품을 통해 삶의 한 단면을 들어다 볼 수 있게 되었다.

Mit kleinen, völlig absichtlosen Studien direkt nach der Natur, ohne uns sozusagen um Gott und die Welt zu kümmern, hatten wir angefangen und schließlich mit der ‘Familie Selicke’, durch die man in ein Stück Leben wie durch ein Fenster sah, aufgehört. 43)

훌츠는 자신이 고안해 내 <예술법칙>에서 결정적 역할을 하는 X의 가치44)를 최소화할

[42] A.a.O.

"완벽하게 정확한, 예술을 통해 자연의 재생산이란 절대 불가능한 일이다. 더 정확히 말해— 다른 모든 것은 차치하더라도—이미 대단히 평범한, [...] 어떤 이론이에게도 명백한 이유. 즉 우리들 인간들에게 여취로 제공되는, 해당 재생산제료라는 것이 파괴에도 늘 불충분했고, 지금도 불충분하며, 앞으로도 영원히 불충분할 것이기 때문이다."

"Eine völlig exakte Reproduktion der Natur durch die Kunst ist ein Ding der absoluten Unmöglichkeit, und zwar—vor allem anderen abgesehen—schon aus dem ganzen einfachen und
수 있는 방법은 그 자신의 표현을 빌리면 "해당되는 모든 재생산 재료에서 여하든 발생하는 불가피한 요소들을 가능한 한 최저한도로 줄여 내리는 것 die aus dem gesamten einschlägigen Reproduktionsmaterial sich nun einmal ergebenden Unvermeidlichkeiten möglichst auf ihr Minimum herabzudrücken" 45)이었다. 이를 위해서는 자연주의 드라마의 무대에 적합한 상황과 인물을 설정하는 일에 못지 않게 〈현실 (= 자연)〉을 관객에게 전달하는데 중요한 수단은 〈반드라마적 undramatisch〉이라는 비판을 아기시킬 정도로 지나치게 세부적인 무대치료였다. 『قبلة 가족』은 이미 드라마의 명칭이 알려주듯이 قبلة 씌 일가의 〈살에 한 단면〉을 무대를 통해 보여주고 있기 때문에 전통적인 비극에서처럼 갑등에서 대단원으로 이어지는 사건이라든지 전환점 Peripetie으로 이어지는 사건의 상승폭 선 마디는 무시된다. 따라서 행위를 주도하는 인물이 존재할 수도 없으며, 막의 구분 역시 사건진행과는 무관하게 성탄절의 저녁 6시경에서 성탄활 세벽까지의 밤시간을 3등분한 것에 지나지 않는다. 이것은 『과과 행.jackson』을 통해서 소개된 새로운 서술기법의 적용을 염두에 두 막의 구분이었을 것이다. 3막으로 구성된 『قبلة 가족』의 공간은 قبلة 씌 일가가 살고 있는 베를린 빈민촌의 어느 임대아파트의 거실로 한정되어 있다. 무대치료가 세부적인 묘사까지도 포함하고 있어서 어떤 연출단 작가의 의도에 반하는 공간배치의 결정이 불가능할 정도이다. 제1막을 위한 공간 〈قبلة 가족의 거실 Das Wohnzimmer der Familie Selicke〉은 제2막과 제3막에서도 무대장치의 변경없이 〈동일한 방 Daselbe Zimmer〉으로 소개된다.

그것 45)는 크기가 비교적 작으며 설비가 매우 빈약하다. 오른쪽 앞쪽으로는 복도로 문이 한 개 나 있고, 앞쪽 뒤쪽으로는 벽체의 겔소로 통하는 문이 있다. 이 문 앞쪽 뒤쪽으로는 창영리와 식탁 모양의 커피가 담긴 부엌문이 나 있다. 왼쪽은 낯고 유흥한, 큰 농담 자르스가 차지하고 있으며, 소재 위쪽으로는 자 유명한 카를바하의 강판화 〈행을 쫓고 있는 것〉2가 누렇게 생이 변해 있던 두개의 소형 식고상 〈킬리아 파테〉 사이에 걸려있다. 그 아래에는 반원형의 대칭을 이루면서 상당수의 가족 인물사진들이 걸려 있다. 소재 앞쪽에는 타 원형의 테이블이 놓여있고, 그 위 잔잔하게 넘려있는 커피잔들 사이로 초록색이 담긴 녹두색 벽BOR이 드러난다. 전동기 오른쪽으로 창문이 하나 있고, 그 뒤편은 갈방으로 통하는 벽체로 도배한 작은 문이 있다. 그밖에 또 원쪽 측벽에는 있는 두개의 문 사이에 한때의 카나리아새가 놀던 소형 테이블이 있으며, 그 위에서 기동시계가 세 각거리고 있다. 그리고 오른쪽 측벽 뒤쪽에는 침대가 놓여 있는데 겔소벽 바로 뒤에 위치한 뺨칠 간단한 침대이로 가려져있다. 전채 위쪽에는 손가락 길이의 황금빛 머리에 든 두

장의 큰 오래된 석판화—노(老)황제와 비스마르크—가 걸려 있다. 철가. 침대의 발치에는 마지막으로 또 약병들이 놓인 소형의 침실용 테이블이 놓여 있다. 콜복 문과 부엌문사이에 남소가 있다. 그리고 끝에 걸만들이 있다.


지금의 젤리케케는 부인과 네 자녀들을 받아다 공포의 지옥 속으로 몰아가는 숨주정병 이지만 접었던 시절에는 그래도 괴태와 실리를 잃었거나 적어도 존경했던 청년이었음을 〈누렇게 변색한〉 셀러와 괴태의 석고상들이 증언해 주고 있다. 〈밝을 발고 있는 랜드〉는 제국장건기의 중간층 가정출산의 신부들이 흔히 마셔왔던 절혼 지참물들이 무명해 보인 다. 젤리케케 부부는 두 사람 모두 절혼 이전에는 평범한 수준의 가정에서 성장한 것 같지만 절혼 이후의 여리가지 〈환경〉의 시태에 굴복한 것이라고 판독들은 유추해 볼 수 있을 것이다. 〈한 개의 품질〉을 통해서도 외부세계와의 직접적 연결이 가능한. 젤리히 폐쇄 된 젤리케케의 거실과 세장 속에 남겨진 〈카나리아 새 한 마리〉가 이 드라마에 작용하고 있는 장소적 환경이다. 그런가 하면 오랜 세월 동안 벽에 걸려 있었던 〈노 황제와 비스마 르크〉의 석판화는 이 드라마에 작용하는 시대적 환경이 제국장건 이후의 시기를 앞세워 준다. 그리고 이에선 젤리케케 부부의 결혼 이후의 생활사는 제국장건 이후의 독일역사와 일치할 것 같은 예감이 든다. 공간배치의 정확성을 기하기 위해 세부적 무대지식의 필요성이 인정된 이상 두 차례나 병렬적으로 사용된 부사 〈그밖에 또〉와 〈마지막으로 또〉는 관

객이 아닌, 독자의 입장에서 이 드라마의 텍스트를 접하는 사람에게는 처음부터 극적 간
장감을 실현시키는 요인으로 작용할 수 있을 것이다. 무대장치와 관련하여 연출자가 작가
의 의도로부터 유일하게 자유로울 수 있는 부분은 무대지시의 마지막에 언급된 수효미상
의 소도구〈의자들 Stühle〉의 배치 지침일 뿐이다.

슬라프와 훙스가 공동발표한 7편의 산문스크래치와 1편의 희곡47)에 등장하는 인물들은 실
제로 동일한 유형이다. 예컨대 희곡『펠리케 가족』의 가장 셀리케와『파파 행렬』에서 자
기자신을 행렬과 동일시하는 범탈러리 무명 연극배우인〈위대한 린비벨 der große
Thienwiebel〉48)이 그러한 유형이다. 지난 세기말〈창업시대〉의 독일사회에서〈경리사원
Buchhalter〉이라는 직종이던 성질 부양 가족의 수가 5명이 되더라도 회생이해서 속할 만
큼 소득이 낮은 적임이 아닌 것임에도 불구하고 셀리케씨가 가족부양의 책임을 다하지 못
하는 이유에 대한 조언설명은 이 무대에서 찾을 수가 없다. 셀리케 가족의 일상적인〈춘
외의 한 단면〉만 보여주는 것이 이 무대의 목표이기 때문일 것이다. 막내딸(8세)은 작은
병을 앓고 있고, 장남(18세)은 앞길이 바쁜 한도시 변호사의 건달을 걱정하고 있고, 아
작은 여자 동생(12세)은 부족하기만한 음식을 철없이 맡는데, 장녀(22세)는 매일
봉제공장의 외부파 보따리와 알레산드리는 장 Alexanderplatz에서 점까지 걸어서 다닌
다. 〈춘을 das liebe bißchen〉을49) 보태기 위함이다. 〈나이가 어느 정도 들어
etwasaltlich〉 보이고〈남아 해진 것 abgetragene Kleidung〉50) 에다가 다리가 불편한 셀리
케부인은 언제나 데개질갑을 맡고 난편에 대한 원망과 자신의 처지에 대한 심사타령으로
세월을 보내고 있다. 셀리케씨의 습관화된 뜨는 귀가는 이러한 습관이는 환경으로부터의
강점적인 도피일 것이다.

린비벨 역시 참담한 환경 속에 살면서도 다른 역(役)에 대한 제의는 거부하면서 행렬역에
대한 망상을 못비쁘게, 난방을 못해 출고 습한 겨울방에서〈사느냐 죽느냐, 그것이
지금 문제로다. Sein oder Nichtsein, das ist hier die Frage.51〉로 시작되는 「행렬」 대사와
할루증인 난홍한다. 그럼에도 불구하고 항상 그의 내면에 자리하고 있는 절망은 아내 "오
필리어 Ophelia"에 대한 폭력적 목구축으로 표현되곤 한다가, 급기야는 임차료 문제로
단편방을 못짜내야 한 장난 만 벌던 여리 아들 "포린트라스 Fortinbras"를 살해하고, 본인
도 자살을 감행함으로써〈문제〉를 해결하려고 한다.

그러나 여기서 지적하고 싶은 것은 셀리케씨나 린비벨의 부활이 19세기 말〈창업시대〉의
독일 사회가 안고 있는 구조적 모습의 비판을 어렵다는 점에서, 이 시기의 가장 성공적인 소설로 평가되는 크레이의 장편소설 『장인 키플』에 등장하는 장면의 주인공에 의해 거부되었던 불행과 구별이 되어야 한다는 점이다. 장인(匠人) 키플은 경제적 난관에 불구하고 자산에 집중한 무기단의 농간으로 삶을 전부 벗어나게 되자 가움밖에 없을 집행하는 집단들에게 항거해 집에 몰을 일리 자신도 소책하지 않는다. 크레이는 이 작품에서 개인 키플의 경제적 몰락이 제국창건 이후 외형적 경제가 급속도로 발전하고, 건축가가 파괴되는 과정에서 무기단의 무수함으로 나타난 반사회적 경제모양에 의해 가해진다는 사실을 강조해 보임으로써 산업화에 따른 수공업의 몰락과정을 그려보았다. 이와는 달리 셸리케와 닐비텔의 가난과 불행은 사회경제적 소변과 무관한, 알콜남녀 비인사에 치어지지 못하는 보해안적 환경의 책임으로 각각 전달되고 있다. 홍초와 슬라프가 『셸리케 가족』에서도 볼 수는 막내딸의 주변 노릇을 하는 볼봄이 의사 코펠케 Koeipelke의 임을 빼앗고 그의 염려가 개인의 책임이 아님을 강변계하는 장면을 삽입하고 있지만, 그것은 순수히 코펠케 자신의 탐색이라기보다는 셸리케가 암르고 있는 문제점들을 대신해서 맡는 장면이라는 지적이 타당해 보인다. 52) 예나하면 산업화와 개인의 불행이라고 봄으로써 코펠케의 안방적인 진술 이외에는 더 이상의 진술을 보이지 않을 뿐 아니라 『창업시대』의 간대로 재편을 떠는 코펠케 자신은 물론 셸리케가의 구성원 전체가 『실 패한 인생들 verfehlte Existzen』 53)이기 때문이다.

코펠케. 잘! Wenn einer immer ville Jold hat, wissen Se, denn mag't ja wol noch jehn! Ja, det liebe Jold!... Neh'm Se mir mal zun Beispiel! Ich wah ooch nich un'n Kopp jefallen als Junge! Ich wah immer der Erste in de Schule! Wat meen'n Se wol?! ... Aber de Umst nde, wissen Se! de Umstände! Et half nisch! Vatter lie mir Schuster weern! ... Freilich, mit die Schusterei is det nu ooch nisch mehr heitzudage! Die ollen Fabriken, wissen Se! Die ollen Fabriken rufen den kleenen Mann!... Sehn Se! So bin ick eejentlich, wat man so 'ne verfehlte

52) Cowen, Der Naturalismus, S. 180.
53) A.a.O.
호츠의 드라마 이론에서 ‘사건진행’은 (수단)에 불과하기 때문에 ‘펠리케가족’의 줄거리라는 매우 단순하다. 펠리케 일가는 경기사회인 아버지 에두아르트. 그의 아내와 4자녀 즉 큰딸 토니, 콘야든 알바르트, 막내아들 발터. 막내딸 린덴 등으로 구성되어 있다. 2년 전부터 펠리케가의 임대아파트에 향숙을 하고 있던 구스타프 벤트라는 신학생은 이제 시골 고양의 목사직에 부임하기 위해 성탄절 세벽에 벤트만을 떠날 예정이다. 린덴의 명성의 불안이 함께 놀리는 이들이 등장하는 폐쇄된 공간(거실)은 무연히 의사 벤트에게 의해 간간히 외부의 노출될 뿐이다. 사건의 진행은 가장 펠리케와 신학생 벤트를 중심으로 대체로 두 가닥으로 나뉘어 진행된다. 드라마가 시작되는 시점은 성탄절이 6시가 되어갈 무렵이다. 펠리케 가족들에게는 일상적인 일이지만, 오늘은 특히 범인 막내딸까지 어디선가 침묵하여 휴가할 기간을 전전긍긍하면서 기다리고 있다. 막내딸은 생명이 걸려가고 있고, 펠리케는 성탄절 세벽이 되어서야 귀가한다. 펠리케를 기다리고 있는 상황이 사건 진 행의 한 가닥이라면, 또다른 한 가닥은 목사지방 벤트와 큰딸 토니의 관계이다. 벤트는 결혼을 통해 토니를 그녀의 고립된 공간으로부터 멀어지게 하려고 시도한다. 그러나 아버지의 귀가 직후 린덴이 습을 거두자 토니는 벤트와의 헌약을 경기한다. 벤트는 아무리 사투리가 아닌 표준 독일어를 사용하는 것으로 보아서 가족들 중에 유일하게 교육을 받은 토니일 뿐이다. 다른 형제들과 어머니가 품고 있는 아버지에 대한 저대감을 가지고 있지 않은 토니는 병행한 공간으로부터의 탈출을 최종적으로 단념하고 벤트와 현장에 남기고 결심한다.

모든 기다림은 희망을 상징한다. 가장의 귀가와 린덴의 죽음에 대한 기다림은 귀와 결망적인 희망을 담당한다. 린덴이 없고 있는 범의 충격을 예감하면서도 그녀의 화목을 기다리고 있듯이, 어느 가족처럼 신발꾸석을 안고 들어 올 가족의 모습을 기대하면서도 그들은 그들의 귀가에 대한 고통 심으로서 벗어나지 못하고 있다. (주장형이 펠리케처럼 가족 외에 굴림하면서 전황을 임상의 가부장적 모습은 자연주의 작가들이 그들의 작품에 즐겨 등장시켰던 현대적인 (평화적)인물이다. 그러나 펠리케의 그 도가 지나친 가부장적 행태에는 가족분양의 의무를 다지 못하는 자기차원에 대한 자책이 포함되어 있음을 관객들은 알 수 있다. 다만 무대 위의 인물들만 모르고 있을 따름이다. 두 가닥의 줄거리를 둘어끄는 인물인 〈젤리케 Selicke〉와 〈벤트 Wendt〉의 이름이 〈행복하다 selig〉는 행용사와 상황을 〈반전시키다 wenden〉이라는 동사와 그 어원을 같이 하고 있다는 사실에 주목하여 이 드라마의 비극은 처음부터 예고되어 있다고 하겠다. 그럴 것이 린덴은 사망하고, 아버지의 주변과 어머니의 담무는 앞으로도 이들 부부의 불화를 암시하고 있고, 토니는 〈탈출〉에 실패하고, 알바르트와 발터의 앞날도 눈에 보이는 듯하다. 목사직을 버린 이유

54) Die Familie Selicke, S. 16.
가. 신을 믿어서 아니라 대도시 생활을 청산하고 토니와 더불어 시골에서 행복하게 살기 위함이었던 벤트의 꿈도 무산된다. 하물며 셀리케가의 물행은 커플 토니의 물행을 <반전>시키기에는 그는 여부족이다.

특별한 사건의 발생없이 폐쇄된 공간 (셀리케가의 거실)과 악속된 시간 (성탄절이야 6시 경—성탄절 새벽) 속에서 슬막하게 진행되는 이 드라마에서의 <특별한> 사건은 가장인 셀리케가의 귀이다. 그의 인기성이 둔한 후 그가 윗문을 통해 부업을 두드리면서 만취한 상태로 홍일대는 소리가 들릴 때까지의 순간순간을 묘사한 <철저자연주의>의 서술기법이 적용된 다음의 장면에서 홍조의 이론과 실제의 만연이 확인된다.

셀리케부인. 가만히 들어봐!... 총계에서 몽상가리는 소리가 나지 않니?!
토니. 아, 고양이 소리쳤지요, 뭐!
셀리케부인. 아이와 하느님, 그럴 리가 없어요! (_SCL pared가 무거운 걸음으로 창쪽으로 다가간다.) 바랄 놈게는 정말 좋다! ... 그러나 하늘에 다시 구름이 커지는 걸, 달씨가 혼히가라 바! ... 내 방에 그런 느낌이 오는 걸! ... 그래, 아 직은 아무 것도 안 보이는데! 아이보고머나! (제자리로 돌아와 앉는다.) 정말 평군하구나! 몸이 상상히 부서진 것 같다!
토니. 저기 누가 오고 있어요!
셀리케부인. 아이와 하느님! (후다다 일어난다.)
토니. 아버지야!... 드디어!
셀리케부인. 아이와!...아이하고!...내 가슴!...내 가슴이! 겁이 나서 숨동이 막한다!
발터. (柊행 속에서), 얼마나 아버지가 오셨어요?
셀리케부인. 잠자코 있어!...너는 자!
토니. 아버지가 총계에 도달했어요!...뜸문록에!(그녀는 셀리케부인에게 다가가다.)
셀리케부인. 나는 도망갈까야! ... 아이고! 그런데 어디로?
토니. 진정하세요, 얼마!
셀리케부인. 아이와 집이 나서! 집이 나서! ... 조심해야 해! ... 불안한 일이 일어날거 아!...ображен한 것! ...
토니. (그녀를 무척한다), 제발 진정하세요. 얼마! 아버지는 놀라 행동하시는 것처럼 그렇게 낯선 분이 결코 아니예요!
셀리케부인. 아이고, 그럼에도 불구하고! ... 나는 신경이 약랄대로 약해졌다! 모두가 나를 괴롭히는구나!
토니. 아버지는... 그럼 리가 없어요! 정말이에요! 아이구 찼!
셀리케부인. 아이구 찼나!... 난 ... 지금 ... 죽을 것 같다! (토니에게 몸을 의지한다.) 가만 들어봐! ... 이 양반이 오늘 또 왜문으로 돌아오시는구나! 아이고, 내 가슴! 내 가슴이! ... 한 번 만져봐라!
발터. (_SCL pared을 내면서 망 속에서), 얼마! 얼마! 부럽고 두드리냐 소리가 요란 한데요!
셀리케부인. 아이구, 하느님, 아이구 하느님! 성가신 너시 같으니! ... 조용히 해라, 발
Frau Selicke. Horch mal! ... Poltert's nicht auf Treppe?
Toni. Ach, wohl nur die Katze!
Frau Selicke. Ach Gott, nein! (Erhebt sich und geht schwerfällig auf das Fenster zu.)
Wunderhübsch draußen! ... Aber der Himmel bezieht sich wieder, wir bekommen andres Wetter! ... Ich spüre's an meinem Fuß! ... Nein, noch nichts zu sehn! Ach ja! (Geht wieder zurück und setzt sich.) Ich bin todmüde! Wie zerschlagen!
Toni. Da kommt wer!
Frau Selicke. Ach Gott! (Fährt in die Höhe.)
Toni. Er ist es! ... Endlich!
Walter (aus der Kammer). Mütterchen! Kommt er?
Frau Selicke. Still! Schlaf!
Toni. Er ist auf der Treppe! – Hinten! (Sie ist auf Frau Selicke zugetreten.)
Frau Selicke. Ich renne fort! ... Ach! Wohin?
Toni. Sei ruhig, Mütterchen!
Frau Selicke. Ach, meine Angst! Meine Angst! ... Pa auf! ... Es gibt'n Unglück! Das arme Kind! ...
Toni. (stützt sie). Beruhige dich doch, Mütterchen! Er ist ja gar nicht so schlimm, wie er immer tut!
Frau Selicke. Ach trotzdem! ... Meine Nerven sind ja so schwach! Alles nimmt mich so mit!
Toni. Der Vater ... Nein! 's is wahr ... hach!
Frau Selicke. Mich schwindelt! ... Mir ... is ... zum Umkomm'n! (Stützt sich gegen Toni.)
Horch! ... Er kommt heute wieder hinten rum! Ach, mein Herz! Mein Herz! ...
Walter (aus der Kammer in höchster Angst). Mütterchen! Mütterchen! Es pumpert gegen die Küchentür!
Frau Selicke. Ach Gott, ach Gott! Is der schwer! ... Ruhig, Walter! Sei still, mein Junge!
… Tu, als ob du schläfst! … Toni, mach auf!


55) Die Familie Selicke, S. 42 ff.
57) A.a.O., S. 278.
58) Holz ist die Papiersprache (die neue Sprache, die das Ziel, das ihr immanent war, erreichte). 57) wurde er als die Umwelt und die Form angenommen. Manches ist davon ausgegangen, dass die Papiersprache der Welt und die Form angenommen. Manches ist davon ausgegangen, dass die Papiersprache der Welt und die Form angenommen. Manches ist davon ausgegangen, dass die Papiersprache der Welt und die Form angenommen. Manches ist davon ausgegangen, dass die Papiersprache der Welt und die Form angenommen. Manches ist davon ausgegangen, dass die Papiersprache der Welt und die Form angenommen. Manches ist davon ausgegangen, dass die Papiersprache der Welt und die Form angenommen. Manches ist davon ausgegangen, dass die Papiersprache der Welt und die Form angenommen. Manches ist davon ausgegangen, dass die Papiersprache der Welt und die Form angenommen. Manches ist davon ausgegangen, dass die Papiersprache der Welt und die Form angenommen. Manches ist davon ausgegangen, dass die Papiersprache der Welt und die Form angenommen. Manches ist davon ausgegangen, dass die Papiersprache der Welt und die Form angenommen. Manches ist davon ausgegangen, dass die Papiersprache der Welt und die Form angenommen. Manches ist davon ausgegangen, dass die Papiersprache der Welt und die Form angenommen. Manches ist davon ausgegangen, dass die Papiersprache der Welt und die Form angenommen. Manches ist davon ausgegangen, dass die Papiersprache der Welt und die Form angenommen. Manches ist davon ausgegangen, dass die Papiersprache der Welt und die Form angenommen. Manches ist davon ausgegangen, dass die Papiersprache der Welt und die Form angenommen. Manches ist davon ausgegangen, dass die Papiersprache der Welt und die Form angenommen. Manches ist davon ausgegangen, dass die Papiersprache der Welt und die Form angenommen. Manches ist davon ausgegangen, dass die Papiersprache der Welt und die Form angenommen. Manches ist davon ausgegangen, dass die Papiersprache der Welt und die Form angenommen. Manches ist davon ausgegangen, dass die Papiersprache der Welt und die Form angenommen. Manches ist davon ausgegangen, dass die Papiersprache der Welt und die Form angenommen. Manches ist davon ausgegangen, dass die Papiersprache der Welt und die Form angenommen. Manches ist davon ausgegangen, dass die Papiersprache der Welt und die Form angenommen. Manches ist von...
형식이었지만 ‘ставил리야 가족’은 첫 등장인물인 부인의 (아마도 하느님!)이라는 외마디 탄식으로 막이 오르게 함으로써 관객들은 대체없이 셀리케의 일상 속으로 개입하게된다. 관객들은 물론 부인의 탄식에서 피곤함과 기다림의 어조같은 것을 읽을 수는 있지만 그 기다림의 실체가 무엇인지는 알 길이 없다. 등장인물들 쪽리는 이 탄식의 의미가 자명하겠으나 관객들은 연극이 이날 진행된 이후에야 비로소 부인의 탄식의 의미를, 그것도 유추하여 집착하게 된다. 마치 다른 사람들의 대화에 갑자기 가이들었을 때 그들의 대화 내용을 처음에는 알 수 없는 상황과 같다. 상영 도중의 영화관에 들여갈 때 앞이 막막하게 —관람객에 이미 없어 있던 관객들에게는 나의 모습이 분명히 드러나 보이겠지만— 사방을 분간하기 힘든 것과 같다. 자주 주위의 음악이 듣나오듯이, 한참 시간이 지난 이후에야 대화에 동참할 수 있게 되면서, 처음의 대화 내용을 뒤늦게 파악할 수 있게 되는 것과 같은 이치다. 셀리케부인의 첫 대사가 외마디 탄식이었다면, 두번째 대사 차례에는 대사의 내용은 없이 ‘ставил리야 가족에 잡겨 드개질하던 암말을 벗어드러비러고는 주머니에서 손수건을 꺼내 고집어 내어, 그 위로 몸을 숙여 코를 풀다. Frau Selicke (hat in Gedanken ihren Strickstrumpf fallen lassen, zieht ihr Taschentuch halb aus der Tasche, bückt sich darüber und schneuzt sich).’(61)라는 몸짓 연기 지시만 이롬 열에 나타나 있다. 또 다른 예를 들면 실제 대사는 말의 이롬만 의미는 것으로 되어 있지만 몸짓 연기와 표정 연기를 위한 연출 지시는 5행이나 되는 곳도 지적할 수 있다. 세백 넘어 귀가한 셀리케 세가 주장을 하다가 코를 풀고 있고 부인은 남편의 피해 숨어 있는 동안 손을 거둔 막내 딸의 이롬을 외치 부르는 장면이다. 특히 이러한 장면은 ‘가능한 한 충실한 삶 [= 자연]의 재현 eine möglichst getreue Wiedergabe des Lebens [= der Natur]’(62)로 묘사하기 위해서는 언어라는 ‘재생산 재료’만으로는 처음부터 한계에 부닥친다. 오히려 언어라는 수단이 거추장스러워질 수도 있을 것이다.

셀리크. 

L – Linchen ??! (Zuckt zusammen und geht auf das Bett zu. Toni wankt ihm schluhzend nach. – Selicke steht eine Weile stumm vor dem Bett, dann

60) (아마도 하느님!)이라는 셀리케부인의 탄식은 이 드라마에서 대략 30회쯤 반복된다. 제1막 첫 등장과 제 3막 마지막에서 두 번째 등장 때의 대사는 이 같은 탄식으로만 이루어져 있다
(S. 5 u. S. 65).
61) Die Familie Selicke, S. 5.
bricht er schwer, mit einem dumpfen St. hnen, auf dem Stuhl zusammen.
Die anderen beobachten ihn stumm.\(^{63}\)

Eins von den Dingen, was Hauptsatzes der 'Heilige Drei' mit einem Stichwort aus der 'Fremde' von ein Bote aus der Fremde) wird in der 'Echte Kure' auch in der 'Botenbericht' erscheinen. Die Aussagen sind durch die Verwendung von Botschaften und Worte, die auf den Namen der Verfasser hinweisen, die in der 'Fremde' erscheinen. Lohnan und seine Freunde haben die 'Einsame Menschen' an Anna Mahr, wo sie einige von ihren Erlebnissen und Gedanken erzählen.

63) Die Familie Sellick, S. 51.
64) Hauptsatzes der 'Heilige Drei' mit einem Stichwort aus der 'Fremde' von ein Bote aus der Fremde) wird in der 'Echte Kure' auch in der 'Botenbericht' erscheinen. Die Aussagen sind durch die Verwendung von Botschaften und Worte, die auf den Namen der Verfasser hinweisen, die in der 'Fremde' erscheinen. Lohnan und seine Freunde haben die 'Einsame Menschen' an Anna Mahr, wo sie einige von ihren Erlebnissen und Gedanken erzählen.
65) Hauptsatzes der 'Heilige Drei' mit einem Stichwort aus der 'Fremde' von ein Bote aus der Fremde) wird in der 'Echte Kure' auch in der 'Botenbericht' erscheinen. Die Aussagen sind durch die Verwendung von Botschaften und Worte, die auf den Namen der Verfasser hinweisen, die in der 'Fremde' erscheinen. Lohnan und seine Freunde haben die 'Einsame Menschen' an Anna Mahr, wo sie einige von ihren Erlebnissen und Gedanken erzählen.
의 '유형' [= 대처에서 온 사자]를 제외하치 않았다. die 'Familie Selicke' wies jenen 'Typus' [= den Boten aus der großen Welt] nicht auf67)고 단언했을 뿐 아니라 독일 자 연주의 작가들의 일반적 극복의 대상이었던 프랑스의 살롱코메디 Salomonkôodie68)에 단골 인물로 등장하여 화자의 역할을 하는 '수다쟁이 Raisonneur'와 동일한 역할이라고 '외지에서 온 사자'의 기능을 비판한 적이 있다.69) 여기서 우리들은 홀츠가 자기 이론의 철저 한 실천자임을 다시 한 번 확인할 수 있게 된다. 그림이 '연극에서 점차 '연극'을 밝여 내는 것 aus dem Theater allmählich das ('Theater') zu drängen'70)이 그가 공극적으로 목 표했던 새로운 연극이었다고, 연극을 가능한 한 배제하려고 노력한 최초의 연극이 '셀리케 가족'이었기 때문에 이 드라마는 처음부터 의도적으로 쓰여진 "시각도, 공간도, 끝도 없는 작품 Stück ohne Anfang, Mitte und Ende"71)이었다.

Ⅶ

연어수단과 연어수단의 '사용법 Handhabung'에 대한 철저한 확신은 인간이 일반적으 로 사고하고, 느끼고, 상상할 수 있는 모든 것을 부지불식간에 -참혹이나 간절적, 혹은 생략적 암시에 대한 여하간 가능성을 배제한 체 -직접 문자화시키려는 시도로 이어질 수 있다. 자연과 인간의 상상의 세계까지 모두 문자화시킬수록 한편으로 독자는 이 상상의 세계를 더 이상 상상할 수 없거나, 상상의 자유를 박탈당할 수가 있다. 이는 곧 작품의 이해를 어렵게 하는 원인으로 작용한다. 다른 한편으로는, 자연을 표현하여 형상화시키려 는 작가의 자유도 자기자신의 표현수단인 연어와 그 수단의 사용법의 노예가 될 수 있을 것이다.

그리고 서사작품에서 번번히 나타나는 대화의 재현은 서술의 진행을 방해할 수 있는 반 면에 '순간교사 문제'의 적용은 서사작품에서는 속도감과 생동감으로 작용하여 긴장을 고 조시킬 수 있는 수단이 될 수 있다. 그러나 연극의 경우에 있어서는 '순간문제'의 적용이 오히려 긴장을 반감시킬 가능성이 상존한다. 그 시대의 '가장 철저한 사실주의자'라는 찬사를 얻어낸 '파파 헹의' 성공과는 대조적으로 '셀리케 가족'의 공연은 대중의 호응을

68) 코랭은 대표적인 프랑스의 살롱코메디 작가로 다음 3인을 지적한다. Victorien Sardou (1831-1908), Eugène Scribe (1791-1861) und Alexandre Dumas (1824-1895).
70) A.a.O., S. 214.
71) A.a.O., 225.
독일 자연주의 문학의 이론과 실제

영문에 성공하지 못했다. 예의 〈순간묘사 문제〉의 적용의 한계가 드러나는 대목이다.
그런데도 불구하고 홀츠의 언어문학과 새로운 문제는 〈자연주의 문학혁명의 동기
Motivation der naturalistischen Literaturrevolution〉72로 작용하여 다양한 문학논쟁을 야
기시켰다. 그의 『새로운 언어예술 Die neue Wortkunst』의 서론은 "나는 이 작품을 두 시
대의 경계선으로서 인간의 언어예술 속에 경계선처럼 묻는다. Dieses Werk setze ich wie
einen Markstein in die Geschichte menschlicher Wortkunst als Grenzscheide zweier
Zeiten."73는 자부심으로 가득찬 문장으로 시작되고 있다. 우리들이 〈현대문학〉의 출발점
을 자연주의 문학에서 찾는다면 누구도 부인하지 못할 자연주의 문학이론가인 홀츠의 언
어문학에서 〈남은〉 시대와 〈새로운〉 시대의 〈경계선〉을 발견할 수 있을 것이다.

홀츠의 예술이론이 20세기 문학에 직접적인 영향을 가져오기, 아난가의 몫은 여기서
중요하지 않다. 중요한 것은 그의 예술이론이 후일 다양한 변화과정을 거치면서 여러 사
람들에 의해—특히 심판문학 작가들에 의해—20세기 문학에서 구체적으로 수용되어 나타
나다는 사실이다. 그도 그렇지만 홀츠의 새로운 언어문학 고전주의, 낭만주의, 〈시적〉
사실주의 예술과는 대조적인 모습으로 현대 예술의 전개구조 속에 나타난 원칙적 변화들
중의 하나이기 때문이다. 하이셀베텔 Helmut Heißenbüttel이 그가 홀츠로부터 받은 영향
과 관련하여 아르토 홀츠를 〈아버지 홀츠 Vater Holz〉라고 칭한 사실은 홀츠의 문학과 문
학이론의 영향과 수용의 한 명백한 전거이다.

참 고 문 헌

I. 1차 문헌
Holz, Arno und Schlaf, Johannes: Neue Gleise. Gemeinsames. In: Drei Teilen in einem
Holz, Arno: Die neue Wortkunst. Eine Zusammenfassung ihrer ersten grundlegenden

72) Scherpe, Der Fall Arno Holz, S. 121.
73) Holz, Die neue Wortkunst, Vorwort, S. 1.


Bd. 2. Ländliche Schauspiele (Der Pfarrer von Kirchfeld u.a.). Wien: Schroll 1922.


In: Mehr Licht! Berlin 1878, S. 5-7, 21-24 u. 39-42 (Nr. 1- Nr. 3, Januar).


Der Band X der ersten Gesamtausgabe der Werke von Arno Holz mit dem Titel Die neue Wortkunst. Zusammenfassung ihrer ersten grundlegenden Dokumente Berlin 1925 enthält eine Einführung von Dr. Haus W. Fischer (8 Seiten ohne Paginierung), ein Vorwort von Arno Holz (Seite I-V) und die folgenden drei Hauptteile:


II. Evolution des Dramas S. 211 — 484.

III. Evolution der Lyrik S. 485 — 732.
II. 2차 문헌
Die Theorie und Praxis des deutschen Naturalismus am Beispiel der *Familie Selicke* von A. Holz und J. Schlaf

Jong-Dae Lim

Die absolute Überzeugung von dem Sprachmittel und dessen "Handhabung" kann einen Versuch veranlassen, alles, was der Mensch im allgemeinen denkt, fühlt und sich vorstellt, direkt ins Wort bringen zu wollen, ohne daß jede Möglichkeit des Schweigens, der indirekten oder elliptischen Anspielung berücksichtigt wird. In dem Fall wird nicht nur die Natur als Darstellungsgegenstand, sondern selbst die menschliche Vorstellungswelt ins Wort gezwungen, und einerseits dadurch kann der Leser die Vorstellungswelt nicht mehr imaginieren oder seine Fähigkeit zu einer freien Vorstellung kann ihm genommen werden, was endlich zum Nichtverstehen oder Schwerverstehen des einschlägigen Kunstwerks führt. Andererseits kann auch die Freiheit des Dichters, die Natur auszudrücken und dichterisch zu gestalten, beeinträchtigt werden, so daß er unbewußt der Sklave seines eigenen Darstellungsmittels und deren "Handhabung" werden kann.

Und der zu oft in den erzählenden Werken wiedergegebene Dialog aus dem Alltagsleben vermag den Erzählvorgang zu verhindern. Man verleiht aber durch die Anwendung des "Sekundenstils" dem Erzählwerk ein Gefühl der Geschwindigkeit und Lebendigkeit, was gerade dazu dient, die Spannung steigen zu lassen. Im Fall eines Bühnenwerks kann doch genau vom Gegenteil die Rede sein. Mit anderen Worten kann die Spannung wegen der
übermäßig sorgfältig detaillierten Darstellung nur noch halbiert werden. Gerade in diesem Punkt liegt die Grenze der Anwendung des "Sekundenstils".

