

괴테의 詩에 그려진 “파리아”

- *Der Gott und die Bajadere*와 *Paria-Trilogie*에 대하여

전 영 애 (경원대 교수)

출생과 더불어 그 어느 카스트에도 속하지 못하고 모든 법적 보호 바깥에 놓이는 인간임으로써 최하층민의 대명사가 된 이 먼 인도의 계급, 파리아Paria는 인권에 대한 관심이 강력히 부상하던 프랑스혁명 이래 유럽에서뿐만 아니라, 민주주의 시대인 오늘날에도 보편적 관심의 대상이다. 인류가 고안한 가장 합리적이라는 제도 속에서 살고 있으면서도 실질적으로 천민 자본주의에 내맡겨져 있음으로써 우리는 누구나, 한편으로는 옛 제후를 능가하는 물질적 사치를 누리면서도 동시에 정신적으로는 나날이 그야말로 “파리아 상황”을 경험하기도 하는 탓일 것이다. 괴테의 시에 등장하는 이 소재는 그 자체로서 신선한 호기심을 유발한다. 괴테에게서 이미 절박한 하층민의 상황에 대한 어떤 인식이 있었는지, 로코코 시대로부터 당대까지 남아있던 중국취미와도 같은 이국풍물에 대한 호기심의 확장이었는지, 혹은 독특한 세계관이나 예술적 원칙과 이국적 소재의 조우였는지.

쉴러와의 만남 이후 왕성한 제 2의 창작기를 이룬 시기, 소위 “발라드의 해” 1797년에 쓰인 발라드의 절창 「神과 舞姬」¹⁾ 그리고 거의 한 세대를 격하여 쓰인 (1823년 완성) 세 편의 시로 이루어진 발라드 「파리아」²⁾는 일단 소재에 있어서 그러한 물음에 부응하는 듯 보인다. 정교한 걸작 「신과 무희」를 먼저 살펴보고 보

1) 괴테 자신의 여러 편의 발라드와 쉴러의 발라드들과 함께 수록되어 「발라드 알마나하 Balladen-Allmanach」라고 불리우게 되는 1798년도 「Musenalmannach」에 수록되었음.

2) 괴테가 펴낸 잡지 「예술과 고대Über Kunst und Altertum」의 1824년 호에 실림.

층적으로 「파리아」 시편들을 보고자 한다.

I

“신과 무희. 인도 전설 Der Gott und die Bajadere. EINE INDISCHE LEGENDE”이라는 제목, 부제 그리고 첫 행 “땅의 지배자 마하되 Mahadöh, der Herr der Erde”에서부터 이 시는 두드러진 소재의 이국성과 폭, 시인이 소재를 다루는 방식을 드러낸다. Bajadere는 포르투갈어에서 온 단어로³⁾ 인도신전의 무희(매춘녀)를 나타낸다. (만약 곧바로 Tänzerin이나 Dirne라는 단어를 썼다면 이 시의 제목이 불러일으키는 연상의 폭은 상당히 좁아졌을 것이다.) 마하되는 인도의 3대 신의 하나인 Siva신의 별칭이다. (비교적 알려진 징벌의 신 시바보다 이국성이 두드러지고, 운율상의 효과도 크다.) 이 이국적 신의 지상강림, 인간현신의 이야기가 이 시의 소재이다. 사실 이 소재는 시바 신의 이야기가 아니라 여섯 번째 신 Wischnu의 이야기라고 한다. (시인에게서 문제되는 것은 신화의 올바른 전달이 아니라 신이 인간으로 현현했다는 점 자체이다. 또한 파괴, 징벌의 신 시바를 창조외 신 비슈누로 바꾼 것에서 이미 얼마만큼 창작의도를 엿볼 수도 있다.)

땅의 지배자 마하되가
 여섯 번째로 내려온다
 우리같은 사람이 되어
 기쁨과 고통을 함께 느끼려고.
 지상에서 살며
 만사 되어가는 대로 두었다

별을 하든지 아껴 주든지
 인간을 인간의 눈으로 바라보아야 했던 것.

3) 이 단어는 이 시의 소재를 제공한 책 『동인도 및 중국 여행 Reise nach Ostindien und China』 (Zürich 1783)의 저자 Pierre Sonnerat에 의하여 맨 처음 독일에서 썼다고 함.

그리하여 나그네의 모습으로 도시를 살펴보았다
 유력한 자들은 숨어 엿보고, 보잘것없는 이들은 유의해 보고
 저녁에는 그곳을 떠나, 계속 갔다.

Mahadöh, der Herr der Erde,
 Kommt herab zum sechsten Mal,
 Daß er unsersgleichen werde,
 Mit zu fühlen Freud' und Qual.
 Er bequemt sich, hier zu wohnen,
 Läßt sich alles selbst geschehn.
 Soll er strafen oder schonen,
 Muß er Menschen menschlich sehn.

Und hat er die Stadt sich als Wanderer betrachtet,
 Die Großen belauert, auf Kleine geachtet,
 Verläßt er sie abends, um wieter zu gehn.

이렇게 “인간을 인간적으로 바라보기” 위하여 지상에 내려온
 “땅의 지배자”인 마하되는 “마지막 집들이 있는 곳 Wo die
 letzten Häuser sind”에서 Bajadere를 만난다. 그녀를 시험하기
 위하여 신은 짐짓 “거짓 고통 geheuchelte Leiden”을 꾸미지만,
 그녀는 헌신적으로 봉사한다. 그러한 그녀에게서 신은 “깊은 타
 락을 뚫고 인간의 마음 하나 Durch tiefes Verderben ein
 menschliches Herz”를 본다. 그리하여 그녀의 분칠한 뺨 밑에서
 도 처음으로 사랑이 깨어난다. 다음날 아침 “손님Gast”은 죽었
 는데, 그녀는 남편도 아닌 그를 뒤따라 함께 죽으려 한다. 남편이
 죽으면 아내도 함께 화장하는 풍습을 따르려는 것이다. “이 사람
 은 네 남편이 아니다/ 너는 무죄로 살았으니/ 그럴 의무가 없다
 Dieser war dein Gatte nicht./ Lebst du doch als Bajadere./ Und
 so hast du keine Pflicht”고 승려들이 만류하는데도 그녀는 불덩
 이 속으로 몸을 던진다. 화염 속에서 부활한 신이 불붙은 팔로,
 그녀를 안고 하늘로 오른다.

두 팔 활짝 벌리고
 그녀가 뛰어든다 뜨거운 죽음 속으로

하지만 신들의 젊은이가
 불꽃으로부터 몸을 일으킨다
 그의 팔에 안겨 두등실
 사랑하던 여인이 함께 떠오른다.

신성은 후회하는 죄인들을 기뻐하는 법
 불멸의 신들이 버림받은 자녀들을 들어
 불타는 두 팔로 하늘로 올린다

Doch der Götterjüngling hebet
 Aus der Flamme sich empor,
 Und in seinen Armen schwebet
 Die Geliebte mit hervor.

Es freut sich die Gottheit der reuigen Sünder;
 Unsterbliche heben verlorene Kinder
 Mit feurigen Armen zum Himmel empor.

사랑을 통한 부활과 승천. 이 이국적 소재의 결말은 기독교적이다. (Butler라는 영국 학자는 인도를 두루 여행하며 인도 지식인들에게서 이 점을 굳이 확인하기까지 하였다.) 기독교적이지만 기독교적 구원의 범법적 사건은 아니다. 사랑이, 죄와 참회라든지 인내 따위의 기독교적 미덕의 범주의 피안에서 이루어지는 것이다. 죄진 여인의 참회를 통하여 이루어지는 구원이 아니라 신이 죄많은 여인과 “즐거운 축제의 침상 Des Lagers vergnüglicher Feier” (V, 94)을 함께한 다음에 구원한다는 것은 오히려 “신성모독” 쪽에 가깝다.⁵⁾ 그런데도 기독교적 의도가 강렬하게 전해지는 것은, 도그마에 얽매이지 않기 때문이며, 무엇보다 발라드 안에서 사랑의 힘이 부각되고, 그것의 신을 통한 정당화가 강조되기 때문이다. 또 이 지상의 지배자, 이교적 神 마하되는 기독교적 구세주와는 달리 자신의 고통과 죽음을 구제하는 인간과 동시에 서로 함께한다. 사랑에 눈뜬 Bajadere의 현신이 그만큼 더 두드러진다.

4) 제 5연 제9행을 뜻함. 이하 같은 방식으로 행수를 표시함.

5) Vgl. Karl Otto Conrady: Goethe. Leben und Werk. Frankfurt a. M. 1985, S. 185.

(이 시의 기본적인 설정 자체에 대해서는 유보적인) 브레히트 Brecht조차도 ”이 시는 연인들의 자유로운 결합을 신성함, 즉 아름다움과 자연스러움으로 그린다. 그리하여 신분이해와 소유이해로 규정된 결혼이라는 형식적 결합에 맞서고 있다“고 말한다.⁶⁾ 슈타이저 Staiger는 이 시에서 크리스티아네의 극진한 사랑에 대한 괴테의 깊은 감동을 읽는다.⁷⁾ 사랑을 통한 구원이라는 거의 진부한 모티프가 이국적 소재에 실림으로써, 그리고 무엇보다 대가적 솜씨로 빚어짐으로써, 종교시는 가질 수 없는 탄력성과 폭을 지니는 것이다. 더구나 이 시는, 축제적인 고대세계의 상실을 아쉬워하며 기독교를 비판하는 시 「코린트의 신부 Die Braut von Korinth」에 연이어 쓰이고⁸⁾ 나란히 수록됨으로써 그 폭이 그만큼 더 두드러져 보인다.

괴테의 발라드들, 특히 발라드의 해에 나온 작품들이 각기 독특한 형식으로 두드러지지만 그중에서도 이 「신과 무회」는 우선 형식적으로 유례없이 독특한 것이어서 제목과 내용에 상응하는 이국성과 정교한 느낌을 시각적, 청각적으로 전달하고 있다. 강약격 Trochäus 넷으로 이루어진 짧은 행이 여덟 개 나온 다음, 약음으로 시작되는 강약약격 Daktylus의 리드미컬한 세 개의 긴 행이 덧붙여 진다. 우선 짧은 강약격의 8행들에는 긴박한 느낌으로 스토리 진행이 실리고, 이어지는 긴 강약약격의 3행에는 시적인 울림의 성찰이나 부연적 묘사, 합창 등이 이어진다. 이 8행과 3행의 교차는 그야말로 긴장과 울동을 시에 부여한다.

Als er nun hinausgegangen,
Wo die letzten Häuser sind,
Sieht er mit gemalten Wangen
Ein verlornes schönes Kind.

6) Bertolt Brecht: Über Goethes Gedicht Der Gott und die Bajadere. In: ders., Gesammelte Werke, Bd. 19, S. 425.

7) Vgl. Emil Staiger: Goethe. Bd. 2, Zürich 1959, S. 308.

8) 「Die Braut von Korinth」, 1797. 6. 4-6, 「Der Gott und die Bajadere」, 1797. 6. 6-9.

„Grüß' dich, Jungfrau!“ — „Dank der Ehre!
 Wart', ich komme gleich hinaus.“—
 „Und wer bist du?“ — „Bajadere,
 Und dies ist der Liebe Haus.“

Sie rührt sich, die Cymbeln zum Tanze zu schlagen;
 Sie weiß sich so lieblich im Kreise zu tragen,
 Sie neigt sich und biegt sich und reicht ihm den Strauß.

소리내어 읽으면 전체적으로 “춤추는 듯한 리듬감이 두드러져 Bajadere 라는 제목 및 내용과 상응하며⁹⁾ 낭독이 전제되다시피 하는 장르의 특성도 한껏 부각된다.

시각적인 모양 뿐만 아니라 하나하나의 어휘구사도 긴박한 스토리 전개에 상응하는 변화를 보여준다. 우선 Bajadere와 神을 가리키는 말들을 보자. Bajadere는 처음 2연에서 “버림받은 아름다운 아이 ein verlornes schönes Kind”로 등장한다 (II, 4). 그 아이에게 곧바로 신은 “Grüß' dich, Jungfrau”라고 인사한다 (II, 5). (창녀에게 하는 이 인사에서 이미 구원의 복선을 볼 수 있다.) 그 다음 신이 이름을 묻는데 이 Bajadere는 그냥 “Bajadere”라고만 대답한다. 이름이 없다. 그후 5연에 이르기까지는 줄곧 그냥 인칭 대명사 “sie”로만 지칭된다. 그러나 4연에 이르러 그녀가 온갖 시험을 다 견디며 그녀의 미숙한 기술이 점점 자연스러워지고 무르익어 가던 (“frühe Künste werden nach und nach Natur”) 끝에, “그”가, 즉 신이 이제 한 남성으로서, 분칠한 뺨에 키스를 하고 “그녀”도 사랑의 고통을 느끼는 순간, 즉 이제 그녀는 “Mädchen”으로 표기된다 (“Mädchen steht befangen”(V, 3)).

그가 분칠한 뺨에 입맞춘다
 그녀가 사랑의 고통을 느낀다
 여인이 사로잡혀 서 있다
 처음으로 운다

9) Vgl. Emil Kast: Goethes Lyrik. Beispiele, ihre Gehalt- und Gestaltwandels. Leberkusen 1949, S. 51.

그의 발치에 쓰러진다
 쾌락 때문도 돈 때문도 아니다
 아, 그 나긋나긋한 팔다리가
 이제 아무런 봉사도 더 할 수 없기 때문이다.

그리하여 침상의 즐거운 잔치에다
 밤시간이 어둡고 아늑한 면사포를
 펼쳐준다 가장 아름다운 너울을

Und er küßt die bunten Wangen,
 Und sie fühlt der Liebe Qual,
 Und das Mädchen steht gefangen,
 Und sie weint zum ersten Mal;
 Sinkt zu seinen Füßen nieder,
 Nicht um Wollust noch Gewinnst,
 Ach, und die gelenken Glieder,
 Sie versagen allen Dienst.

Und so zu des Lagers vergnüglicher Feier
 Bereiten den dunklen behaglichen Schleier
 Die nächtlichen Stunden das schöne Gespinst.

사랑하는 여인으로의 이 변용의 순간은 지면상으로도 전체 9연 중 중간인 5연에 있어 그야말로 하나의 전환점Wendepunkt이자 중심점이 되고 있다. (그러나 이 5연의 끝에 이미 Feier, Schleier, 라는 각운, Schleier, Gespinst라는 동의어의 반복, 동의어 “Gespinst”가 갖는 다른 뜻 (너울/거미줄)의 울림 등에서 이미 극적인 변화가 예고되고 있다. (V, 9, 10, 11)) 사랑이 죽음으로 반전되고, 죽음이 다시 부활로 반전되는 마지막 연에 이르러 연인인 신의 팔에 안겨 승천하는 Bajadere는 마침내 “연인 Die Geliebte”으로 불리운다 (IX, 8).

한편 여섯 번째로 지상에 강림했다는 神 자신은, 그의 잦은 출현에 걸맞게, 이 시 자체 안에서도 아주 다양한 모습으로 그려진다. 처음 등장할 때는 그저 “나그네Wanderer”이다 (I, 9). Bajadere가 오두막을 “등잔불처럼 환히lampenhelle” 밝히겠다며 “문턱Schwelle”너머로 그를 유혹하여 끌어들이는 때는 “아름다운

이방인 *schöner Fremdling*”으로 불리운다 (III, 3). 허겁지겁, 발의 고통 *Schmerz*을 씻어주겠다, 휴식이든 기쁨이든 즐거움 *Scherz*이든 다 제공하겠다고 하며 *Bajadere*가 신이 가장하는 “거짓 고통 *geheuchelte Leiden*”을 씻어주려 바빠 애쓰는 동안, 신은 거의 곧 바로 신으로서 드러난다 (“*Der Göttliche lächelt; er siehet mit Freuden*” (III, 10)). 그가 깊은 타락을 꿰뚫고 인간의 마음을 이미 보기 때문이다. (“*Durch tiefes Verderben ein menschliches Herz.*” (III, 11)) 그런데도 *Bajadere*를 점점 더 혹심하게 시험하려 할 때 (*sie schärfer und schärfer zu prüfen*) 온갖 “노예적 봉사 *Sklavendienst*”를 요구할 때 인간의 시험자인 신은 “높은 곳과 낮은 곳을 두루 잘 아시는 이 *Kenner der Höhen und Tiefen*”로 지칭된다(IV, 10). 시작에서 5연에 이르기까지 신의 지칭은 “나그네”로부터 신 본연의 모습으로 상승되어 간다. *Bajadere*가 “버림 받은 아름다운 아이”로 일컬어진 후 같은 구절까지 줄곧 이름없이 인칭대명사로 지칭되는 것과는 대조적이다.

그런데 전환점인 5연에서는 신이 *Bajadere*의 *sie*와 나란히 *er*로 불리워 이 문맥에서는 이름없는 한 남성으로 읽힌다. 그러다 “감미로운 단 하룻밤 *nur Eine süße Nacht*” 이후 사창가에서의 죽음이라는 현실적 급전이 드러나는 6연에서는, 비록 “많이 사랑 받았다 *vielgeliebt*”는 형용사가 붙었기는 하지만, 그저 “손님 *Gast*”으로 불리운다. 현실적으로 죽은 육신이 된 신을 *Bajadere*는 “내 남편 *Meinen Gatten*”으로 부른다 (VII, 3). “이 육신의 신같은 아름다움 *Dieser Glieder Götterpracht*”이 재가 됨을 안타까와 한다 (VII, 6). 이 구절에서는 그 “손님”이 신인 줄 알리 없는 *Bajadere*가 무의식중에 어렵듯이 감지하는 신성이 간접적으로 표현되어 강한 인상을 남긴다. 죽은 육신을 두고 성직자들이 신성을 향하여 “나날의 꽃 *die Zierde der Tage*”, “불꽃 속 젊은이 *Jüngling in Flammen*”를 받아달라고 노래한다. 그러나 불꽃속에 부활하여 *Bajadere*를 안고 승천할 때, 그 화염에 싸인 젊은이는 그냥 젊은이가 아니라 “신들의 젊은이 *Götterjüngling*”이다. 그저 “신 *Gott*”인 것보다 화사하다.

그밖에도 수없이 많은 정교한 수사기법들을 동원하여 이야기는 발라드의 긴장감을 고조시키는 마지막 결말의 상승점으로 치닫는다. 이를테면 유쾌을 위하여 바쁘게 헌신적으로 애쓰는 Bajadere의 묘사부분 (Sie, Sie, Sie (II)), 시험과 봉사로부터 사랑에 빠지는 과정의 강조된 열거 (Und, Und, Und, Und (V)) 등에서 두드러진 빈번한 두어첨용Anapher, 신부의 행복이 죽음으로 급전되기 직전의 각운 Feier/Schleier이 Schleier/Gespinst(IV)로 전환하는 동어반복, 다양한 점층적 표현들 (“des Mädchens frühe Künste/ Werden nach und nach Natur./ Und so stellet auf die Blüte/ Bald und bald die Frucht sich ein;”(IV)), 11행이나 되는 연의 규칙적 운율, 거의 모든 동사가 단수3인칭에서 et로 불필요한 e가 들어 있어서 불러일으키는 고풍하고 이국적인 효과들 등...일일이 열거하기가 어려울 정도이다.

마지막으로 원전이 된 소재, 소느라의 글¹⁰⁾를 비교삼아 인용해 보면 그야말로 “언어”와 “언어예술작품”의 간격을 확인할 수 있다.

Dewendren (괴테에서는 Mahadöh)이 한 번은 청년의 모습으로 지상에 내려와 신전의 무회를 찾아갔다. 그녀가 신실한지 시험해 보려고 신은 좋은 선물을 약속했고 함께 즐겁게 밤을 보냈다. 아침에 신은 죽은 척했다. 무회는 그와 함께 화장당하려 했다. 그런 풍습은 미망인이 된 아내들만 따르는 것인데도. 그러자 Dewendren은 다시 깨어나, 그냥 시험해 봤다고 고백한다. 그녀의 믿음을 보상하기 위하여 그녀를 아내로 취하여 낙원으로 데리고 갔다.

얼마나 보잘것없는 모티프에서 얼마나 웅만한 사건을 괴테가 만들어 내었는지 놀랄 수밖에 없다. 텍스트사도 거의 없을만큼 이 발라드는 다듬어져 있다. 민요의 영향이 보이던 초기의 노래풍의 짧은 발라드들과는 달리 우선 규모가 크고 어휘구사에서 대가성이 보인다. 요컨대 이 작품의 소재, 그리고 이 작품의 치밀한 구성은 이 작품을, 괴테가 발라드를 두고 한 저 유명한 단언 -

10) P. Sonnerat: Reise nach Ostindien und China. Zürich 1783.

“발라드는 신비적이 아니면서도 신비로움을 지니고 있다. 한편의 시의 신비적 특성은 소재에 있으며, 신비로움은 그 취급에 있다. 발라드의 비밀은 낭독방식에서 비롯한다.”¹¹⁾ - 에 곧바로 부합하는 예로 만들고 있다. 이 작품을 쓴 시기에 괴테가 심취한 발라드의 정교한 언어형식의 취흥(“Reim- und Strophenkunst”)이 작가로 하여금 내쳐 오랫동안 손을 놓았던 파우스트의 집필로 돌아가게 했다고 한다.¹²⁾ 이 시는 1797년 6월 6-9일에 쓰였으며¹³⁾ 6월 22일 부터는 파우스트의 열정적 집필이 다시 진행되었던 것이다.

이 발라드는 소설이나 극작품처럼 대작이 아니면서도 완결성이 두드러진 장르여서 노련함이나 세계관의 높이같은 것이 그만큼 더 일목요연하게 눈에 보인다. 인간이 타고난 선한 것, 진정한 것에 대한 욕구에의 믿음이 두드러져 보이고, 또한 변용과 구원이라는 노년기의 대주제도 이미 읽을 수 있어 파우스트적 구원의 모티프를 작고 정교한 이국적 거울에 미리 비춰본 작품으로 볼 수도 있다.

II

파리아라는 소재는 4,50년을 지니고 다녔다고 괴테는 거듭 쓴다.¹⁴⁾ 이 「파리아」 시편의 집필 자체도 매우 천천히 이루어졌다. 「전설Legende」은 1821년 12월과 1822년 4월에, 「파리아의 기도 Des Paria Gebet」은 1822년 6월, 10월, 12월에, 전체 삼부작은

11) “Die Ballade hat etwas Mysteriöses, ohne mystisch zu sein: diese letzte Eigenschaft eines Gedichts liegt im Stoff, jene in der Behandlung. Das Geheimnisvolle der Ballade entspringt aus der Vortragsweise.” Zitiert nach E. Staiger: a. a. O., S. 304.

12) Vgl. ebenda, S. 315.

13) 5월 말에서 6월 초 Jena에 머물며 많은 발라드를 썼다(「Der Schatzgräber», 「Legende», 「Die Braut von Korinth», 「Der Gott und die Bajadere», 그리고 7월 초 「Der Zauberlehrling」등).

14) 1821년 「Annalen」에, 1823년 11월10일 에커만에게, 1817년 1월1일 첼터에게.

1823년 11월에 완성되어 1824년에 인쇄되었다. 「파리아」는 피테의 마지막 발라드이자, 발라드의 정형을 벗어나는 작품이다. 다시금 인도의 전설 하나를 중심으로 앞뒤로 짝막한 시 「파리아의 기도」, 「파리아의 감사Dank des Paria」가 연결되어 삼부작을 이루고 있다. 삼부작이라지만 가운데 「전설」의 비중이 질적, 양적으로 압도적이다 (「파리아의 기도」 24행, 「전설」 145행, 「파리아의 감사」 12행). 「기도」는 일종의 발단으로 가장 미친한 존재 파리아가 자신과 지고의 신을 이어줄 하나의 「매개자Mittlergestalt」를 구한다는 것이고, 가운데 부분인 「전설」은 그 매개자의 탄생을 그리는 전개와 절정, 그리고 파국까지 포함하는 중심부이며, 마지막 「파리아의 감사」는 감사의 기도로 일종의 「화해적 마무리 versöhnende Ausgleichung」이다.¹⁵⁾ 「파리아의 기도」는 각운이 잘 맞추어진 강약격 8행의 3연으로 되어있고, 「전설」 역시 각운이 잘 맞추어진 강약격 4행의 3연으로 되어 있어서 안정감을 주는데 비하여, 가운데 「전설」은 각운이 맞추어지지 않은 강약격의 매우 불규칙한 길이의 긴 연들로 이루어진 데다가 어휘구사도 자주 파격적이어서 산문에 가까운 인상을 준다. 첫 시 「파리아의 기도」는, 거의 한 세대를 격하여 쓰였지만, Bajadere의 전설과 곧바로 연결된다.

아니면 저까지도 당신과 묶어줄
한 존재가 생겨나게 해주십시오.
그대는 친한 舞姬들에게서
한 女神을 손수 들어올려 주셨습니다
우리 다른 사람들도, 그대를 찬양하기 위하여
그런 기적 하나를 듣고자 하나이다.
Oder Eines laß entstehen,
Das auch mich mit dir verbinde!
Denn du hast den Bajaderen
Eine Göttin selbst erhoben:
Auch wir andern, dich zu loben,

15) Vgl. Walter Dietze: a. a. O., S. 294.

Wollen solch ein Wunder hören.

이 기이한 파리아의 기도로 도입되어 감사의 기도로 전체 연작은 끝난다. 두개의 기도 사이에서 한 인물이 태어나는 전설, 또하나의 신화적 구원사가 이루어짐으로써 시는 마치 그 가운데서 신의 역사를 상징적으로 늘 새롭게 보여주는 예배의식과도 같은 줄거리를 연상시킨다. 「전설」에 담긴 이야기는 Bajadere의 전설을 상기시키면서도 조금 다르다. 미천한 자의 직접적인 구원이 아니라 그 가장 미천한 자와 至高의 신을 이어줄 중간자의 탄생의 이야기인데, 그것은 고통이 여신으로 변화시킨 여인의 이야기이다. 파리아가 소망하는 인물의 태생은 파리아 계급이 아니라 가장 정결하다는 최고의 계급 브라만이다.

드높은 브라만의 禪하고
아름다운 여인이 물길러 간다
존경받은, 무오류의 여인이
지엄한 정의의 여인이.

Wasser holen geht die reine
Schöne Frau des hohen Brahmen,
Des verehrten, fehlerlosen,
Ernstester Gerechtigekit.

파리아의 항변¹⁶⁾으로 시작된 기도의 실현과정인 「전설」의 인물 설정 자체가 예상에 많이 어긋난다. 그 점에서는 Bajadere의 경우와 전혀 다르다. 출생에 있어서 정반대일 뿐만 아니라 능력에 있어서도 다르다. 신앙심과 경건함으로 하여 맨손으로 물을 길 수 있는 남다른 능력을 부여받은 인물이다.

16) “[...] 그대는 오로지 브라만만을/라야와 부자들만을/그들만을 창조하셨습니까?/아니면, 원숭이도 생겨나게 하고/우리같은 것들도 생겨나게 한 것이/또한 당신이십니까? [...] Hast du denn allein die Brahmen, / Nur die Rajahs und die Reichen, / Hast du sie allein geschaffen? / Oder bist auch du’s, der Affen / Werden ließ und unseresgleichen?”

축복받은 마음에서, 경건한 두 손에서
 요동치는 물결은 멎쳐져
 찬연하게 수정 球가 된다.
 이 球를 그녀는 날라온다, 즐거운 가슴으로
 정한 도덕심으로, 우아한 걸음걸이로
 집으로 남편 앞으로.
 Seligem Herzen, frommen Händen
 Ballt sich die bewegte Welle
 Herrlich zu kristallner Kugel;
 Diese trägt sie, frohen Busens,
 Reiner Sitte, holden Wandeln's,
 Vor den Gatten in das Haus.

그런데 이 축복받은 능력의 정결한 여인이 어느날 “어지러운
 감정에 사로잡혀ergriffen/ Von verwirrenden Gefühlen” 그 능력
 을 상실한다. 물을 길으려 “맑은 수면에 몸을 숙이는데 - 갑자기
 놀랍게도 물에 Beugt sich zu der klaren Fläche - / Plötzlich
 überraschend” 아름다운 모습이, “고귀한 젊은이의/ 더없이 사랑
 스러운 모습 Allerlieblichste Gestalt/ Hehren Jünglings“이 어럽
 으로써이다. 어지러운 감정에 사로잡혔지만, “그녀는 가장 깊은
 내면의 삶 das innere tiefste Leben”을 느낀다. 그대신 마음의 정
 함을 잃은 이 여인은 이제 평소처럼 물을 길울 수가 없다. “산란
 해진verworren” 그녀가 “불안정한 손으로 물을 길으려 Mit
 unsicherer Hand zu schöpfen“ 하지만,

그러나 아! 이제 물이 길어지지 않는다
 물이, 성스러운 물결이
 도망치는 듯, 멀어지는 듯 보였기에.
 Aber ach! sie schöpft nicht mehr!
 Denn des Wassers heilige Welle
 Scheint zu fliehn, sich zu entfernen,

Sie erblickt nur hohler Wirbel
Grause Tiefen unter sich.

“오로지 공허한 소용돌이가 그녀를 꿰뚫어보고 Sie erblickt nur hohler Wirbel”, “발 아래는 무서운 심원 Grause Tiefen unter sich”이 놓여있다. 휘청이며 집으로 돌아온다. 그녀의 어지러운 심중을 알아본 남편은 “높은 뜻으로 그는 칼을 잡고/그녀를 죽음의 언덕으로 끌고 가”, “지은 죄도 모르는 채 죄진” 아내의 목을 벤다.

그렇게 그녀가 남편 앞에 왔을 때
남편은 그녀를 꿰뚫어본다, 시선은 판결,
높은 뜻으로 남편은 칼을 잡고
그녀를 끌고간다 죽음의 언덕으로
범죄인들이 참회하며 피흘리는 곳으로.
거역할 줄인들 알겠는가?
사과할 줄인들 알겠는가?
지은 죄도 모르는 채 죄진 그녀
Und so tritt sie vor den Gatten;
Er erblickt sie, Blick ist Urteil,
Hohen Sinns ergreift das Schwert er,
Schleppt sie zu dem Totenhügel,
Wo Verbrecher büßend bluten.
Wüßte sie zu widerstreben?
Wüßte sie sich zu entschuld'gen,
Schuldig, keiner Schuld bewußt?

이 판결 부분의 문장은 - “시선은 판결 Blick ist Urteil”이라는 거침없는 (또한 관사가 빠져 문법에도 어긋나는) 단 한 마디와 “Hohen Sinns”라는 부사구, 그리고 또한 문장의 거침없는 파격의 어순, 인칭대명사의 생략 (Hohen Sinns ergreift das Schwert er, / Schleppt () sie zu dem Totenhügel) 등 - 어휘구사에서 이미 그 판결의 즉결성과 무리함을 드러낸다. 반면 두어첨용으로 시작

되는 그녀에 대한 문장은 강조와 더불어 무리없이 고른 구문의 흐름을 되찾고 있다. 그리하여 피 흐르는 칼을 들고 집으로 돌아온 아버지는 아들과 맞닥뜨린다. 이번에는 자연이 "높은 뜻의" 남편이 아니라, 처형당한 그 여인의 편이기 때문이다. 칼에 묻은 피가 영기질 않는다. 아들이 저항한다.

“누구의 피입니까? 아버지! 아버지!”—
 “죄진 여인의 피다!” — “아닙니다!
 죄를 범한 핏방울들처럼
 피가 칼에 영기질 않습니다
 상처에서 나온 듯 그침없이 흐릅니다.
 어머니, 어머니! 나와보श्य요!
 아버님께서는 불의하신 적 없으시니,
 어머님께서 말씀하십시오, 아버님이 지금 무슨 일을 저지르
 셧는지.” —
 “입 다물라! 입 다물라! 이젠 네 어미의 피다!”
 “누구의 피라고요?” — “입다물라! 입다물라!”
 “어머니의 피라니요!
 무슨 일이 있었습니까? 무슨 죄를 지었습니까?
 칼을 내놓으십시오. 제가 칼을 잡았습니다
 아버님의 아내는 죽일 수 있으실지 몰라도
 제 어머니는 안 됩니다!
 무릇 아내란 단 한 사람 지아비를 따라
 불꽃 속으로 갑니다
 하나 뿐인 신실한 어머니를 따라
 신실한 아들도 칼 밀으로 들겠습니다.”
 „Wessen Blut ist's? Vater! Vater!“ —
 „Der Verbrecherin!“ — „Mit nichten!
 Denn es starret nicht am Schwerte
 Wie verbrecherische Tropfen,
 Fließt wie aus der Wunde frisch.
 Mutter, Mutter! tritt heraus her!
 Ungerecht war nie der Vater,

Sage, was er jetzt verübt.“ —
 „Schweige! Schweige! 's ist das ihre!“ —
 „Wessen ist es?“ — „Schweige! Schweige!“ —
 „Wäre meiner Mutter Blut!
 Was geschehen? was verschuldet?
 Her das Schwert! ergriffen hab' ich's;
 Deine Gattin magst du töten,
 Aber meine Mutter nicht!
 In die Flammen folgt die Gattin
 Ihrem einzig Angetrauten,
 Seiner einzig treuen Mutter
 In das Schwert der treue Sohn.“

이 장면은 자연의 신비와 모자간의 인륜을 극적으로 부각시킴으로써 아들의 항변에 설득력을 부여하고, 또한 극적 반전의 토대를 마련한다. 아직은 “여지가 있다”는 말에 아들이 황급히 형장으로 달려가 어머니의 머리를 다시 몸에 붙이는 것이다. 그러나 너무 서둘던 나머지 아들은 그만 어머니의 머리를 그 곁에 있던 죄지어 처형된 파리아 여인의 몸에다 붙이고 축복을 내리는 실수를 저지른다. 그리하여 파리아 여인의 몸과 브라만 여인의 머리에서 가장 높은 신성과 가장 낮은 비천함을 동시에 지닌, 그 두 가지를 잇는 인물이 부활한다.

뜻은 현명했지만 거친 행동으로 하여
 내가 이제 신들 가운데 있게 되겠구나.
 그렇다, 천상의 소년의 모습이
 이토록 아름답게 이마와 눈 앞을 떠다닌다
 가슴 속으로 내려가면
 광포한 욕망이 솟고있다
 [...]

그리하여 이렇게 나, 브라만의 여인은
 머리는 천상에 머물며
 파리아, 이 땅의

끌어내리는 폭력을 느끼라는 것이구나.

Weisen Wollens, wilden Handelns

Werde' ich unter Göttern sein.

Ja des Himmelsknaben Bildnis

Webt so schön vor Stirn und Auge;

Senkt sich's in das Herz herunter,

Regt es tolle Wutbegier.

[...]

Und so soll ich, die Brahmane,

Mit dem Haupt im Himmel weilend,

Fühlen, Paria, dieser Erde

Niederziehende Gewalt.

이 부활은 단순한 회생이 아니라 마치 나무의 “접붙이기 Einimpfung”처럼 새로운 우량 생명의 탄생이 된다. “지은 죄도 모르는 채 죄진” 여인이 혜안을 갖는다. 물위에 어리었던 아름다움이 자신을 시험하는 천상의 유혹이었음을, 그 모든 것이 브라마의 뜻이었음을 비로소 깨닫는다. 이제는 “늘 솟구치고 늘 가라앉고,/ 흐려 침울해지고, 맑아 성스러지는 것 Immer steigen, immer sinken/ sich verdünsten, sich verklären”이 되풀이될 것임도 안다. 바로 이 존재가 창조주와 지상을 연결한다. 창조주의 실수인 흉측한 모습으로 창조주의 왕좌까지 닿아 있음으로써이다.

내 일어나 그분의 왕좌를 향하면

그분은 나를 바라보신다, 끔찍한 내 모습을

그분께서는, 무섭게 바꾸어 놓은,

나로하여 분명 영원히 슬퍼하실 것이다

Heb' ich mich zu seinem Throne,

Schaut er mich, die Grausenhafte,

Die er gräßlich umgeschaffen,

Muß er ewig mich bejammern,

그런데 바로 그의 흥취한 모습, 그가 창조주에게 불러 일으키는 연민, 그가 감히 창조주 앞으로 나아가는 것 - 그것이 “미천한 자”들에게 도움이 되리라고 (“Euch zugute komme das.”)한다. “내 그분께 다정하게 경고하겠다/내 그분께 격분하여 말하겠다/ 뜻이 내게 명하는 대로/가슴 속에서 부풀어 오르는 대로. Und ich werd' ihn freundlich mahnen, / Und ich werd' ihm wütend sagen, / Wie es mir der Sinn gebietet, / Wie es mir im Busen schwellet.” 하늘에 가닿은 이 파리아의 몸, “신성Gottheit”과 “지상의 끌어내리는 폭력 dieser Erde niederziehede Gewalt”을 동시에 느끼는 존재만이 창조주에게 말할 수 있다. 그러나 구체적으로 무슨 말을 하겠다는 것은 “비밀”로 하겠다며 「전설」이 마무리 된다.

내가 생각하는 것, 내가 느끼는 것 -
언제까지고 비밀일지어라.
Was ich denke, was ich fühle -
Ein Geheimnis bleibe das.

*

이 작품의 소재는, 괴테가 오래 전 베를라에 머물던 1772년 가을 쯤 덴마크인 Olfert Dapper의 아시아 인도 여행에 관한 글에서 처음 접한 것으로 전해진다. 그러나 주로 「신과 무회」와 마찬가지로 P. 소느라의 『동인도 및 중국 여행기』에 그려진 비슈누신의 여덟 번째 인간현신과 얽힌 이야기에서 취한 것으로 보인다.¹⁷⁾ 다퍼의 여행기에는 부모와 아들 간의 갈등만 나올 뿐 머리가 접맥되어 희생되는 핵심적 이야기는 없다고 한다. 소느라의 책은 「전설」을 쓸 때도 도서관에서 대출했다 (1821. 12. 16). 인도 전설의 소재는 이렇다.

17) Vgl. Walter Dietze: a. a. O., S. 467.

주인공 여인은 참회자Büßer, 샤마라기니의 아내로 원래 사대원소를 지배하는 여신이다. 물에서 자신의 모습을 비춰보다가 몇몇 공기의 신들의 모습을 보는데, 그것이 그녀에게 사랑을 흘려넣는다. 그때부터 물은 더 이상 그녀 손 안에서 멎쳐지지 않는다. 그녀의 남편 참회자는 아들에게 어머니를 죽이라고 명령한다. 아들은 명령을 수행하는데, 아들이 어찌나 슬퍼하는지 아버지가 머리와 몸통을 다시 붙이라고 명령한다. 아들이 그렇게 하지만, 실수로 어머니의 머리를 똑같은 처형장에서 방금 범죄로 처형된 파리아 여인의 몸체에다 놓는다. 부활한 여인, 여신이자 동시에 범죄자인 이 부활한 여인은 집에서 쫓겨나 흥측한 물골로 세상을 떠들며 악행을 자행한다. 그래서 신은 무마하느라 그녀에게 능력 한가지를, 아이들의 천연두를 낮게 하는 힘을 준다.

비현실성이 두드러지고 부분에 따라서는 괴기성마저 포함하는 이 소재 자체는 당혹감을 준다. 「신과 무회」의 경우와 마찬가지로 소재는 괴테를 통하여 다시금 몹시 다듬어지고 정신적 의미를 얻고 있다. 내용의 깊이를 만든 변화들의 몇가지 예를 들자면, 첫째로, 여인의 출생이 “사대원소를 지배하는 여신”에서 “정한 브라만의 여인”으로 보편화되고 인격화되었으며, 사건의 발단이 되는 물에 어린 신의 모습이 “공기의 신들”이라는 추상적 복수에서 단수로, 그것도 매우 구체적인 아름다움의 화신으로 바뀌었다. 둘째 아버지가 아들로 하여금 어머니를 죽이게 하는 것이 아니라, 아버지가 죽이며, 아들은 정당한 항변을 하고 심지어 어머니를 따라 죽으려 한다. [이 부분을 쓴 데는 다퍼의 보고서에 대한 기억 뿐만 아니라 괴테의 67회 생일 전날 저녁 부쳐온 그림 형제의 수집서 중 그에게 각별한 인상을 남긴 「힐데브란트와 하두브란트의 노래 Das Lied von Hildebrand und Hadubrand」, 특히 힐데브란트, 하두브란트 부자의 격투장면의 영향이 있었을 것으로 추정된다.¹⁸⁾ 또 칼에 묻은 피가 엉기지 않아 어머니의 무죄를 증명한다. 셋째 무엇보다 부활한 여인이 “아이들의 천연두를 낮게 하는” 정도의 능력을 가지는 데 그치는 것이 아니라, 지고한 신과 가장 미천한 파리아를 잇는 중재 인물 Mittlergestalt이 된다. 그리고

18) Vgl. ebenda, S. 290.

아들과 남편에게 자신의 소임을 알린다. 그리하여 전체는 여신의 타락이라는 소재로부터 고통을 통한 인간의 신격화로의 상승으로 반전하였다.

III

소재 자체가 주는 당혹감은 형상화 작품 안에도 얼마만큼은 여전히 남아 있다. 무엇보다 죽은 사람을 되살리고, 머리를 바꾸어 붙이고 하는 부분의 비현실성, 부조리성이 당혹감을 불러 일으킨다. 또 문체면에서도 장년기 발라드의 대가성이 느껴지지만, 발라드의 정형을 벗어나고 있다. 언어는 다소 건조하고 무엇보다 거리낌이 없어서 노년기의 구애받음 없음과 정신적 간격도 느껴진다. 무엇보다도 詩作의 의도를 일른 짐작하기 어렵다. 이 「파리아」 삼부작이 완성된 날 1823년 11월 10일 에커만은 쓴다.

피테는 며칠 전부터 건강이 좋지 못하다. 심한 감기에 걸린 모양이다. 기침을 많이 하였는데 기침소리는 크고 힘있기는 해도 고통스러워 보였다. 기침할 때마다 손으로 심장 언저리를 움켜쥐는 것이었다. 오늘 저녁 극장에 가기 전 반 시간쯤을 그의 곁에 있었다. 그는 안락의자의 등받이 쿠션에 파묻혀 앉아 있었다. 말하는 것도 힘들어 보였다. 몇 가지 이야기를 한 뒤 그는 시 한 편을 읽어달라고 부탁하였다. [...] 나는 촛불을 들고 그것을 읽기 위하여 피테에서 조금 떨어져 그의 책상 앞에 앉았다.

이 시는 신기한 특징이 있어서 한 번 읽어서 완전히 이해할 수는 없었건만 이상하게 마음에 와닿았고 마음을 뒤흔든을 느꼈다. 파리아를 기리는 것이 그 대상이었고 3부작으로 만들어져 있었다. 시의 주요한 음조는 낯선 세계로부터 흘러들어온 것같이 보였으며, 그 대상을 생생하게 되살려 본다는 것이 몹시 어려운 기술방법이었다[...] “물론 이 소재의 취급은 매우 간결하오.”하고 피테는 이어서 말했다. “그것을 충분히 이해하려면 잘 파고 들어가야 합니다. 나 자신에게도 이것은 강철선을 달구어 만든 다마스커스의 칼날 eine aus Stahl geschmiedete Damaszenerklinge 같습니다. 그러나 나는 40년 간이나 이 주제를 마음 속에 지니고 왔으니까 모든 불순물에서 정화될 시간이 확실히 있었지요.” “발표되면 독자들에게 깊은 인상

을 줄 것입니다.”라고 내가 말했다. “아, 독자들 말인가! Ach, das Publikum!” - 하고 괴테는 탄식하였다.¹⁹⁾

괴테는 지쳐있고, 텍스트는 에커만 자신에게도 이해가 벅차다. 그의 충직한 비서일 뿐만 아니라 최고의 독자일 에커만에게도 이해가 버거운 작품이 완성된 것이다. 괴테의 예상대로 반응은 나빴다. 나쁜 것이 아니라 전무하였다. 공식적으로는 아무런 논평이 없었고 서평 하나 없었다고 한다. 그래서 괴테와 에커만의 합작으로 그 이듬해인 1825년 『예술과 고대』 다음호에 이 시에 관한 논문 「세편의 파리아 Die drei Paria」가 실리기도 했다. 이후의 이 작품에 대한 연구자들도 에커만의 난감함을 공유하는 듯, 연구는 많았지만 단편적이거나 소재 쪽에 치우쳐 있다.²⁰⁾

파리아를 다룬 세 작품을 논하는 위의 논문에서 자신의 「파리아」에 대한 괴테의 설명을 먼저 들어보자. “여기서 우리는, 자신의 처지를 구제불능으로 여기지 않는 한명의 파리아를 발견한다, 그는 신들 중의 신을 향하며 하나의 중재를 요구하고 그 중재는 물론 기이한 방식으로 도입된다. 그런데 이제 지금까지 모든 성소, 모든 사원영역에서 제외된 카스트가 독자적인 신성을 소유한다. 그 안에서 지고의 것은 최하의 것에 접목되었다. 무서운 제3의 것이 그려진다. 그것은 그렇지만 중재와 화해가 이루어지도록 축복하며 작용한다.”²¹⁾

같은 논문에서 괴테는 자신의 시 뿐만 아니라 카지미르 델라비뉴 Casimir Delavigne의 비극 『파리아 Le Paria』와 미하엘 베어 Michael Beer의 비극 『파리아 Der Paria』도 언급된다. 전자는 1821년 파리에서 공연된 5막 비극으로 왕정복고 이후, 부르봉왕정 시절의 나폴레옹파의 비참한 상황을 다룬 것이고, 후자는 1823년 베를린에서 공연된 단막극으로 칼스바트 협약이후의 유태인의 상황을 다룬 것이다. 인도의 상황이 아니라 자국의 억압

19) Eckermann, Johann Peter: Gespräche mit Goethe. Stuttgart 1994, S. 71f.

20) Vgl. Dietze, Walter: a. a. O., S. 267f.

21) Zitert nach dem Kommentar der Hamburger Ausgabe, Bd. 1, S.724.

당하는 사람들의 상황을 그린 그 두 작품은 다 호평을 받았다고 한다. 그에 앞서 1798년에 출간된 괴테의 「신과 무회」는 1810년에 처음으로 번역되었으며 같은 제목의 프랑스 오페라가 큰 성공을 거두었고²²⁾ 1923년에 무용극으로 베를린에서 공연되기도 했다.²³⁾ “지은 죄를 모르는 채 죄진” 사람들의 상황은, 그러니까 당대의 범유럽적 관심사였던 것이다. 그러한 관심이 인도학이 형성되어 가면서 “파리아”라는 어휘에 응집되었음을 추정할 수 있다. 후에 Max Weber에 의해 사회학적 용어로 정착되기까지했다. 괴테의 시 「파리아」는 프랑스 연극 『파리아』가 초연된 후 쓰이기 시작했으며 독일 연극 『파리아』가 공연되기 조금 전에 마무리되었다.

IV

그러나 괴테의 시에서 “파리아” 소재가 나타난다고 해서 성급하게 직접적인 사회의식의 표출을 찾아보려는 것은 무망한 일이다. 오히려 기대에 반하는 어휘들을 볼 수 있다. “파렴치한 머리 Der freche Kopf”라든지 “광포한 욕구 tolle Wutbegier”, “엄연히 존재하는 정의의 제물 Opfer der waltenden Gerechtigkeit”, “이 땅의 끌어내리는 힘” 등의 표현들이 파리아를 가리키고 있다. 괴테가 파리아라는 소재를 택한 것은 시대의 강경한 목소리들에 맞서 “온화한 목소리”를 내려는 뜻이었으리라는 추정도 있다.²⁴⁾ 나폴레옹의 침공기의 괴테의 태도를 상기해 볼 수 있겠다. 사람들

22) Madame de Stael의 Nachdichtung으로 De l'Allemagne 1810년호를 위 한 것이었음 (출간은 1815년). 같은 해에 프랑스 작곡가 de Jouy의 작곡으로 무대에 올려진 오페라 Les Bayaderes는 큰 갈채를 받아 1813년 비인에서 공연되고 1814년에는 베를린, 1818년에는 뮌헨, 1821년에는 다시 비인에서 공연되었다. 바이마르에서는 공연되지 못했다. Vgl. Elise Richter: Eine neue Quelle zu Goethes 'Der Gott und die Bajadere'. In: Archiv für das Studium der neueren Sprachen. Bd. 161, H. 3/4 Braunschweig u. a., 1932, S. 170ff.

23) Deutsches Opernhaus Charlottenburg에서 1923년 6월 4일에 공연됨.

24) Vgl. Dietze, Walter: a. a. O., S. 274f.

은 가능하면 애국적인 종류의 것, 폭군에 대항하는 변설을 원했지만, 그런 것은 한 번도 괴테의 관심사가 아니었다. 이 시에서 “시대”를 굳이 찾는다면 오히려 소재의 부조리한 면모들이 취해진 점, 즉 남편의 판결의 즉결성, 아들의 (아버지에 대한 조리있는 항변과 대조적인) 서두름과 실수, 머리의 “접목” 등에서 부각된 부조리성에서 읽을 수 있겠다. “부조리하다absurd”, “혼란스럽다abstrus”라는 것은 바로 노년기 괴테가 빈번히 현실을 한 마디로 요약하는 표현이었기 때문이다.

종교적 메시지를 찾아보려는 노력 역시 마찬가지로 무망하다. 좁은 의미의 종교는 그의 관심사는 아니었다. 『시와 진실』에서 괴테는 자신의 발전을 시적으로 해명하면서, 이미 소년시절에 이미 “자신의” 자연제단을 건립하여 예배를 올리기 위해 향내나는 양초에 불을 켜던 이야기를 들려준 바 있다. 그의 거대한 범신론적 사상은 신에 관한 전통적인 이해의 틀 안에는 들어가지 않는다. 종교라면 끝없는 상승Steigerung과 발현Emanation의 원리로서 “종교”일 것이다. 그리고 “신 자신의 힘이 우리 속에 있지 않으면, 어찌 신성이 우리를 매혹할 수 있으랴”라는 전체를 포함할 것이다. 『파리아의 감사』의 마지막 구절과 파리아 연작에 이어 수록된 짙막한 노년기 시 한 편이 스스로 답을 주고 있다. 파리아는 말한다.

너희는 이 여인을
고통이 여신으로 변화시킨 여인을 향하라
나는 그 분을, 유일하게 작용하고 행동하시는 그 분을
이제 흔들림없이 바라보겠노라
Wendet euch zu dieser Frauen,
Die der Schmerz zur Göttin wandelt;
Nun beharr' ich anzuschauen
Den, der einzig wirkt und handelt.

제목 없는 4행시에서 시인은 말한다.

학문과 예술을 소유한 자
 종교도 이미 가진 것이다
 그 둘을 소유하지 못한 자
 종교를 가질 지라.

Wer Wissenschaft und Kunst besitzt,
 Hat auch Religion;
 Wer jene beiden nicht besitzt,
 Der habe Religion. 25)

파리아의 「전설」에 담겨있는 것은 종교라기 보다는 오히려 예술로도 보인다. 「전설」 속 정결한 브라만 여인의 능력을 표현하는 이미지는 괴테가 「파리아」 시편을 쓰기 훨씬 전에(1815) 이미 시인의 능력을 표현하기 위해 빌려쓴 적이 있기 때문이다(시 「노래와 像 Lied und Gebilde」).

시인의 맑은 손이 퍼내면
 물은 저절로 둥글게 뭉쳐진다
 Schöpft des Dichters reine Hand
 Wasser wird sich ballen²⁶⁾

그리고 브라만의 여인이 경험하는 것 - 순수함, 주어진 재능, 美에의 현혹, 그 본질상 거의 불가피한 미의 현혹이라는 “타락”과 오류, 그로 인한 소박한 천부의 능력의 상실, 그리고 나서야 도달하는 깊이와 상승 - 은 곧바로 예술가의 체험에 대입될 수 있는 것이다.

확대해 볼 수도 있다. 신성하고 정한 여인의 머리가 살인한 여인의 몸체에 붙여진다. 그리하여 “한” 몸이 되고 “한” 영혼이 되었지만 그것은 합쳐질 수 없는 것을 포함한다. 이런 양극성은 보편적인 인간의 속성이기도 하다. 모든 인간 속에는 그야말로 “살인자가 있어 살인하려 하고, 성자가 있어 신 가까이 가려” 한다.

25) Goethes Werke. Hamburger Ausgabe, Bd. 1, S. 367.

26) Ebenda, Bd. 2, S. 16.

앞의 요소는 도덕적인 사람이거나 이상주의자는 결코 보지 못한다. 그런데 “사랑”이 그 두 영역을 일깨워 특별한 강함에 이르게 한다.²⁷⁾ 「파리아」의 「전설」은 순수함을 흐리는 아름다움과 사랑의 체험으로 출발한다. 브라만의 엄격한 계율에 따르면 오직 순수함만 존재해야하고 아니면 죽음이다, 그리하여 “높은 뜻”의 남편은 판결을 완수한다. 우선 자연이 브라만 여인에 맞서 발언하는 것 같다 - 물이 더 이상 멎치지 않는다, 그렇지만 그 다음에는 자연이 그녀를 위해서 말한다, 갓 흘린듯 피가 칼에서 계속 흐른다. 그러니까 보다 높은 의미에서는 잘못이 아닌 것이다. 브라만 여인의 머리가 파리아 여인의 몸에 붙여진다, 그럼으로써 그녀는 지금까지 낯설었던 것, 혹 신에 의한 유혹 가운데서 어렵듯이 나타난 모든 것을 체험한다. 고통을 통하여 그녀는 神이 되는 것이다. 분열과 고통 없이도 아름다운 존재가 존재하기는 하지만 움직임과 넓이가 없다. 치유하고 “위로” 이끌어주는 중개자가 될 수는 더욱 없다. 자기 자신 안에 그 모든 것을 포괄하는 존재를 통하여 최고의 신 브라만은 이제 자신의 신성을 가장 낮은 단계에 까지 쏟아낸다. 카스트 단계가 있고 신들의 모습이 있는 인도 이미지에서도 그러니까 (인도의 종교가 그려지는 것이 아니라) 인간존재가 그려진 것이다. 파리아 자체가 아니라 “파리아의 부분”과 “신성”을 포함하는 인간존재와 그 상승의 가능성, 예술을 포함하는 그 가능성이 그려진 것이다. “파리아” 문제를 바로 그 유래처인 인도의 모티브를 통하여 그렸지만 결국 시인은 자신의 고유한 관심사를 그려간 것이다.

“이 땅의 끌어내리는 폭력 dieser Erde/ Niederziehende Gewalt”을 몸으로 느껴 봄으로써 우리를 “끌어 올리는 hinanziehen” 영원한 여성 das ewig Weiblich이 된 존재의 이야기를 통해서 독자가 다시금 읽게 되는 것은, 생명의 원리, 또한 “보편적인 것, 더 높은 것애로의 움직임”이다.²⁸⁾ 괴테가 즐겨 베일에

27) Vgl. Paul Stöcklein: Wege zum späten Goethe. Darmstadt 1970, S. 34.

28) Richard Friedenthal: Goethe. Sein Leben und seine Zeit. München 1963 (곽복록 역, 평민사 1985, 126면).

감싸 - “아무에게도 말하지 말라, 현명한 이들에게만 말하라
Sagt es niemand, nur den Weisen” - 전달하는 노년기의 지혜도
정교한 인도 의상의 베일에 감싸여 있을 따름이다.

죽어 이루어지라!
그것을 이해하지 못하는 한
그대 어두운 지상의
음울한 손님에 그치리라
Und so lang du das nicht hast,
Dieses: Stirb und werde!
Bist du nur ein trüber Gast
Auf der dunklen Erde.”²⁹⁾

29) Vgl. Goethes Werke. Hamburger Ausgabe, Bd. 2, S. 18. Vgl. “모든 사
람 속에 영원은 계속 솟고 있다/ 머물고자 집착하면 /모든 것이 無로 霧
散하기 때문이다 Das Ewige regt sich fort in allen, / Denn alles muß
in Nichts zerfallen, / Wenn es im Sein beharren will”(『Eins und Alle
s』) ebenda, Bd. 1, S. 368.,

참고문헌

<Primärliteratur>

Goethes Werke, Hamburger Ausgabe Bd.1-2.

<Sekundärliteratur>

Conrady, Karl Otto: Goethe. Leben und Werk. Frankfurt a. M. 1985.

Eckermann, Johann Peter: Gespräche mit Goethe. Stuttgart 1994.

Dietze, Walter: Poesie der Humanität. Anspruch und Leistung im lyrischen Werk Johann Wolfgang Goethes. Berlin und Weimar 1985.

Friedenthal: Goethe. Sein Leben und seine Zeit. München 1963.

Henkel, Hermann: Goethes Divansgedicht 'Selige Sehnsucht'.

Kast, Emil: Goethes Lyrik. Beispiele, ihre Gehalt- und Gestaltwandels. Leberkusen 1949.

Richter, Elise: Eine neue Quelle zu Goethes 'Der Gott und die Bajadere'. In: Archiv für das Studium der neueren Sprachen. Bd. 161, H. 3/4 Braunschweig/Berlin/Hamburg, Juni 1932.

Staiger, Emil: Goethe. Zürich 1965.

Stöckmann, Paul: Wege zum späten Goethe. Darmstadt 1970.

Programmheft vom Deutschen Opernhaus Charlottenburg Juni 1923.

Zusammenfassung

Die Paria-Gestaltung bei Goethe

Young-Ae Chon

Dem Paria-Stoff, der in Goethes Lyrik zu finden ist, begegnet man mit gewisser Neugier und Erwartung. So stellt sich beim Lesen die Frage, ob darin ein sozialkritisches Bewußtsein aufscheint, oder ein künstlerisches Prinzip.

In der Ballade "Der Gott und die Bajadere" (entstanden 1797) geht es um eine Heilsgeschichte, die Inkarnation des Gottes als Wanderer auf der Erde, um Menschen menschlich zu sehen. Von Mahadöh - Wischnu - erzählt Goethe die Legende. Die christliche Botschaft, Wiederauferstehung und Himmelfahrt, wird durch die Betonung der Macht der Liebe und durch das synchronische Mit-Leiden des Gottes mit dem zu rettenden Menschen vermittelt. Hier wird alles in allem Goethes großes Thema Verwandlung und Rettung an einem esoterischen Stoff in Szene gesetzt - und zwar indem es stilistisch meisterhaft behandelt wird.

Der "Paria"-Trilogie(1823), letzten Ballade Goethes, steht wieder eine Heilsgeschichte - die Entstehung einer Mittlergestalt zwischen dem niedrigsten Paria und dem höchsten Gott - im Mittelpunkt. Das Haupt einer Brahmanin, die eigentlich wegen ihrer Reinheit mit einer besonderen Kompetenz gesegnet war, die aber der Versuchung durch die Schönheit erliegt, und in der Konsequenz gleich darauf von ihrem Mann gerichtet wird, fügt man in Übereilung mit dem Leib einer Paria-Frau zusammen. So entsteht eine furchterregende

Gestalt, die das Mitleid des Gottes erregt. In dieser Gestalt tritt sie vor Gott und spricht für den Paria. Und der Gott sendet durch sie seine Gottheit auf die Niedrigeren der Erde nieder. Doch das Wort der Bramanin bleibt Geheimnis.

Der teilweise absurde und groteske Stoff erscheint bei Goethe sehr vergeistigt; nur in dem Absurden des Stoffes ist die sehr mittelbar vermittelte Wirklichkeit zu erblicken. Spricht der Urstoff den Verfall einer Göttin der Elemente an, so geht die Dichtung eher der Vergöttlichung des Menschen durch Leiden nach. Die durch den Schmerz geborene Halbgöttin, die dieser Erde niederziehende Gewalt gefühlt hat, fungiert als die von Paria erwünschte Mittlergestalt. Das ewig Weibliche zieht hinan.

Die Bilder aus dem indischen Kastenleben künden somit stark von allgemein-menschlicher Existenz und Leiden einschließlich deren Steigerungsmöglichkeit. Hier offenbart sich im indischen Gewand die Weisheit des reifen Goethes: Stirb und werde! Goethe greift diese indischen Beispiele für das Paria-Schicksal auf und verallgemeinert sie im großen Rahmen und auf der Höhe seiner Weltanschauung.