

마야코프스끼의 『목욕탕』

— 서사구조와 풍자

백 용 식*

I. 서론

1929년 11월 30일 잡지 «Огонёк»에 발표된 “『목욕탕』은 무엇인가? 그것은 누구를 씻어내는가?(Что такое «Баня»? Кого она моет?)”(Маяковский, 1978с: 62-63)는 마야코프스끼의 창작 의도를 분명히 보여준다. 그에 따르면, 1) 『목욕탕』은 관료주의자에 대한 풍자이며, 2) 동시대 연극의 의미와 어려움은 이러한 경향성의 생생한 표현에 있으며, 3) 경향성을 실현시키는 연단으로 연극을 만드는 것이 그의 연극작업의 본질이다.

서사구조와 풍자란 관점에서 마야코프스끼의 『목욕탕』을 분석하려는 이 논문은 위에서 언급한 마야코프스끼의 생산미학적 의도 — 관료주의 풍자를 위해 연극을 연단화하는 것 — 가 『목욕탕』의 형식과 내용에 어떻게 실현되는가를 규명하는 데 목적이 있다.

이 목적을 위해 논문의 본론은 크게 두 부분으로 나뉜다. 본론의 첫째 부분에서는 분석을 위한 이론과 방법이 논의된다. 이때 브레히트가 말한 낯설게하기 효과를 생산하는 극의 서사구조가 논의의 주된 대상이다. 특히 진지함과 웃음이 공존하는 『목욕탕』의 풍자 효과를 분석하기 위하여, 낯설게하기 기법들이 웃음과 풍자 이론과의 관계 속에서 자세하게 논의되고 분류될 것이다.

본론의 두 번째 부분에서는 첫 번째 부분에서 논의된 이론과 방법을 가지고 『목욕탕』의 텍스트를 분석하고자 한다. 분석은 관료주의에 대한 풍자(내용)와 서사구조(형식)가 작가의 의도에 따라 유기적으로 결합되어 있다는 관점에서 수행된다. 형식은 단순히 내용을 담는 그릇이 아니고, 내용의 실현은 그것을 위한 특수한 형식과 불가분의 관계를 갖기 때문이다. 내용과 형식의

* 고려대학교 노어노문학과 강사.

유기적 결합을 강조하는 이유는, 풍자적 요소의 존재는 풍자 효과가 발생할 수 있는 가능성일 뿐이며, 풍자적 요소의 존재 자체가 곧 풍자의 실현을 보장할 수는 없다는 인식 때문이다. 즉 풍자적 요소는 적절한 극의 형식과 결합할 때 비로소 수용자에게서 풍자 효과를 성공적으로 이끌어 낼 수 있다. 이러한 입장은 ‘풍자적 요소’ = ‘풍자 효과’ 혹은 ‘생산자의 풍자적 의도’ = ‘수용자의 풍자적 수용’이라는 성급하고 인상주의적인 등식을 극복하기 위한 것이다.

II. 본론

1. 희곡의 서사구조와 풍자를 위한 기법

1.1. 서사극

케스팅은 희곡 발전을 아리스토텔레스적 시학과 비(非)아리스토텔레스적 시학으로 구분하고, 서사적 요소가 비아리스토텔레스적 시학의 공통된 특징이라 하였다. 서사적이란 아리스토텔레스적 시학의 “삼위일체며 사건전개의 인과율성, 뒤얽힌 장면기법, 갈등과 파국적 해결”등의 요구를 거부하는 것으로서, “사건이 자유로이 시간과 공간을 넘어 확장되며 인과율의 법칙을 따르지 않고, 장면 기법도 개개의 부분들이 독립적으로 나열되는 원칙”을 의미한다. 서사극은 “일반적으로 서사시의 특징이 되고 있는 한층 포괄적인 시각, 한층 높은 객관성을 취할 수 있다.”(케스팅, 1996: 16)¹⁾

아리스토텔레스적 극과 서사극 형식의 근본적인 차이는 화자의 유무에 있다. 전자에는 화자가 존재하지 않는다. 수용자는 작가가 아니라, 배우에 의해서 연기되는 인물들과 의사 소통한다.(Pfister, 1977: 20) 무대 위의 시간과 공간은 인물들에 의해 표현된 통일된 장면들 속에서 연속성을 유지한다.(Pfister, 1977: 23) 관객들이 단지 배우들에 의해 연기된 장면들만 관찰한다는 사실은 무대와 객석 사이를 단절하는 결과를, 마치 ‘제 4의 벽’이 무대와 관객 사이에 존재하는 것 같은 결과를 낳는다. 즉 각광(рампа)은 “밝은 무대와 어두운 객

1) 아리스토텔레스적 시학에 대한 브레히트의 비판에 대해서는 브레히트(1989: 17-29)를 참고할 것.

석을 구분하고, 무대를 마치 고립된 그림처럼 보이게 한다.”(Pfister, 1977: 44) 아리스토텔레스적 극은 슘논디(Szondi)가 말한 극적 허구의 “절대성”을 지향하고,(Szondi, 1994: 15) 감정이입을 통한 극장의 환상을 추구한다.(브레히트, 1989: 17-19, 27-28)

반면 서사극에는 무대와 관객을 매개하는 화자가 있거나, 작가가 직접 관객과 소통하기 위한 장치들이 작품에 배치된다.²⁾ 무대 위의 시간과 공간의 연속성은 현재, 과거, 미래를 자유롭게 오가며, 극의 사건 진행에 개입하는 화자에 의해 파괴되고, 무대 장면의 현재성과 고립성, 무대와 객석의 단절(‘제 4의 벽’), 그리고 무대의 환상은 파괴된다. 케스팅의 말처럼,

“서사극의 작가는 장소와 시간에 구애받지 않고 자신이 보여주고 싶은 대로 사건과 상황을 마음대로 조정할 수 있으며, 그렇게 관객에게 진후 연관을 제시할 수 있음을 표명하고 있다. 다시 말해, 작가는 동시에 벌어지는 사건들을 제시할 수 있고, 줄거리를 반복하거나 다른 시점에서 검토할 수도 있으며, 또한 사건을 중단시키고 해석을 가할 수도 있는 것이다.”(케스팅, 1996: 91)

현대 서사극은 새로운 현대적 문제들이 새로운 극 형식을 요구함으로써 등장하였다. 운명, 신들과의 토론의 장이었던 아리스토텔레스적 극이 이제는 역사적 법칙과의 토론을 거쳐 사회와의 토론 현장으로 변화하였다.(케스팅, 1996: 48) 브레히트는 자신의 방식의 교훈극을 “교훈 및 성명의 마당”으로 “사회의 실용적 모형이 되어 영향력을 행사할 수 있는” 장소로 정의하였다.(케스팅, 1996: 96) 케스팅에 따르면, “작품은 문제를 취급하는 일종의 ‘보고서’이며 ‘내용에 대한 토론’을 야기한다. 따라서 서사극의 연기자는 ‘제시하는 사람’이며 ‘제안하는 사람’이다. 그는 한 철학적 사고과정을 수행하도록 도와주는 수단이 되며, 인식의 길을 터주는 인식자이다.”(케스팅, 1996: 98) 서사극은 일방적으로 보여주지 않고, 관객이 성찰하게 만든다.³⁾ 전통적 아리스토텔레스 극의 경우

2) 보다 자세한 내용은 브레히트(1989: 33-35)를 참조할 것.

3) 서사극에서 감정에 대한 이성의 우위성에 관한 브레히트의 견해는 다음과 같다. “서사극의 본질적인 것은 아마도 그것이 관객의 감정보다는 이성에 더 호소한다는 것이다. 관객은 함께 체험하는 것이 아니라 대결해야 된다. 그렇다고 이 연극에서 전혀 감정을 인정하지 않으려는 것은 전적으로 부당한 일일 것이다. 이것은 예를 들면 오늘날에도 과학에 감정을 인정하지 않으려는 것과 같은 결과만을 가져올 것이다.”(이원양(1984: 84)에서 재인용.)

관객의 공연 참여는 거부되는 반면, 서사극에서 관객의 공연 참여는 필수적이다. 브레히트의 서사극 이론에서 이러한 성찰은 낯설게하기 효과를 목표로 한다.

1.2. 서사극의 성찰과 낯설게하기 효과

브레히트의 낯설게하기 효과 이론은 이런 사고 과정을 기초로 발생한다. 브레히트는 다음과 같이 말했다.

“낯설게하기 효과는, 이해되어야 하고 주목의 대상이 되어야 하는 사물을 일상적이고, 알려져 있고, 직접 제시된 것에서 특별하고, 눈에 띄고, 예기치 않은 것으로 만드는 데 있다. 당연히 이해되던 것이 일정한 방법을 통해 이해되지 않는 것으로 된다. 이것은 그것을 훨씬 더 잘 이해할 수 있게 만들기 위한 것이다. 알려진 것이 다시 인식되기 위해서, 알려진 것은 눈에 띄지 않는 상태에서 빠져 나와야 한다.”(Brecht, 1967: 355)⁴⁾

낯설게하기는 수용자가 일상에 대한 피상적, 자동적 이해를 극복하여 일상의 본질을 올바르게 파악할 수 있게 한다. 그림(Grimm)은 이 과정을 이중의 낯설게하기란 개념으로 설명한다.

“사람들이 믿고 있는 것과 달리, 낯설게하기는 거리 두기의 실현에만 아니라, 동시에 더 높은 차원으로 거리 두기를 재(再)지양하는 것에 비로소 존재한다. 거리 두기 자체는 단지 첫 번째 걸음을 의미한다. 브레히트가 사용하는 우선 분명하게 거리를 두는 모든 수단들은 결국 관객을 두 번째 걸음의 실행으로 — 거리 두기의 지양으로 — 이끌기를 목표로 한다. ... 그것(이중의 낯설게하기)은 사물을 낯설게 하고, 그렇게 함으로써 비로소 그것과 진짜로 익숙하게 만든다. 공식화하여 표현한다면 이중의 부정은 긍정을 낳는다.”(Grimm, 1961/63: 256-257)

낯설게하기에 나타나는 수용자의 태도를 정리하면 다음과 같다.

1) 무대에 낯익은 일상적인 것이 표현된다.

-- 수용자는 자동성을 갖고 일상적인 것을 관찰한다.

4) 낯설게하기 개념의 정의는 이원양(1984: 59-66)을 참조할 것.

2) 일상적인 것이 예상 밖의 것으로 된다.

— 수용자는 일상적인 것으로부터 거리를 둔다.(거리 두기)

3) 거리 두기는 지양된다. 이 과정은 더 잘 이해할 수 있게 하기 위한 것이다.

— 수용자는 일상적인 것을 더 잘 이해하게 된다. 즉 수용자는 일상적인 것을 새로운 시각으로 관찰, 성찰하고, '문제화'한다. 즉 수용자는 자신을 그것과 동일화시킨다.(동일화)

낯설게하기 효과 발생 과정이 보여 주듯이, 수용자는 일상적인 것에 거리를 두고, 다시 일상적인 것과 자신을 동일화한다. 수용자의 거리 두기와 동일화는 낯설게하기 효과에서 필수적이며, 관찰과 성찰을 통해 최초의 일상적인 것은 '더 잘 이해되어진' 것으로 지양된다. 거리 두기와 동일화는 다음에 언급할 풍자 발생의 의사소통 구조와 밀접하게 관련되어 있고, 낯설게하기와 풍자를 유사한 것으로 만드는 기본 원리가 된다.

1.3. 풍자⁵⁾와 낯설게하기

1.3.1. 의사소통으로서의 풍자

“풍자는 위협적인 현실과의 언어를 통한 대결이며, 독자 역시 그 대결에 끌어 들여져야 한다”는 가이어(Gaier)의 정의는 풍자의 복합적 성격을 암시한다. (Gaier, 1967: 350) 우선 풍자와 풍자 효과는 생산자와 수용자가 존재하는 의사소통이며, 의사소통의 산물이다. 풍자는 언어를 통해 실현되는 미학적 현상이며, 동시에 위협적인 현실과 싸우는 사회적인, 텍스트 외적인(공연상황에서는 극장 외적인) 즉 비미학적인 성격을 갖고 있는 동시에, 독자의 감정, 생각, 판단에 의지한다는 면에서 심리학적 과정을 통해 실현된다.⁶⁾

풍자 텍스트에서 위협적인 현실은 구체적인 형상으로 변형, 축소되어 제시

5) 풍자와 풍자성에 대해서는 백용식(1996: 310-311)을 참조할 것.

6) “풍자는 세 가지 구성요소를 갖는다. 개인적인 요소 — 이것은 증오, 분노, 공격욕구, 사적인 불만이다. 사회적인 요소 — 공격은 선한 목적을 위해 봉사하고, 위협하거나, 향상시키며, 특정 규범과 관련되어 있다. 마지막으로 미학적 요소 — 이 요소는 특성에 따라 앞의 두 요소에 의존하지만, 두 요소에서 유래하는 것만은 아니다. 이것을 하나의 공식으로 표현하면 다음과 같다. 풍자는 미학적으로 사회화된 공격이다.”(Brummack, 1971: 282)

된다. 풍자 텍스트에 제시된 구체적, 풍자적 공격대상은 위협적인 현실의 변형된 '부분'이다. 풍자작가는 위협적인 현실을 직접 표현하지 않고 '부분'을 통해 간접적으로 제시한다. "표현의 간접성은 풍자의 기본요소에 속하며, 이것은 풍자를 특히 비판과 구별시킨다."(Feinäugle, 1976: 141)

그러나 간접성은 의사소통 과정에서 수용자의 역할을 중요하게 만들고, 어렵게 만든다. 작가는 풍자 의도와 풍자 대상을 명증하게 제시하지 않고, 수용자에게 판단과 결정을 위임한다. 수용자는 '부분'일 뿐인 풍자적 공격대상을 근거로 위협적인 현실 '전체'를 재구성, 재발견, 재해석, 재생산해야 한다. 즉 텍스트에 표현된 '부분'과 위협적인 현실 '전체' 사이의 "빈자리(leere Stelle)"를 수용자 스스로 적극적인 정신활동을 통해 채워야 한다.⁷⁾

가이어는 적극적인 성찰을 통해 위협적인 현실을 다시 해석해 내는 수용자의 행위를 "역해석(Rückübersetzung)"이라 정의하였다.(Gaier, 1967: 346) 역해석이 성공적으로 수행되지 않을 때 작가가 의도한 풍자적 의사소통은 실패하게 된다.⁸⁾ 풍자 텍스트는 수용자의 능동적 참여를 요구하며, 또 역해석을 유발시키고, 성공적으로 실현시키기 위해 풍자적 글쓰기 기법을 사용한다.

1.3.2. 풍자 효과와 낯설게 하기 효과

풍자 텍스트에서 역해석의 계기를 제공하는 방법은 다양하며, 이것은 풍자

-
- 7) Wolfgang Iser에 따르면, "한 문학 텍스트가 현실의 대상들을 제시하지 않는다면, 독자가 텍스트에 의해 제공된 요구에 반응함으로써, 이 텍스트는 비로소 현실성을 획득한다"고 한다. 즉 문학 텍스트가 제공하는 현실적 대상들에 대한 묘사는 비연속적이고, 따라서 소위 빈자리가 생긴다는 것이다. 독자는 이 빈자리를 스스로 채움으로서 텍스트에 제공된 타인의 경험을 자기 것으로 만들 수 있다.(Hands-Werner Ludwig, 1989: 60) 여기에 대해서는 Link(1980: 132f.)를 참고할 것. 또한 이와 비교해서, 독자의 해석 행위에 대하여 채트먼은 다음과 같이 말하고 있다. "서사물이 연행을 통해서 경험되든 아니면 어떤 텍스트를 통해서 경험되든, 청중들은 해석을 지니고 반응해야 한다. 청중들은 그 관계에 참여하지 않을 수 없다. 이들은 텍스트의 빈곳에다가, 다양한 이유로 해서 언급되지 않은, 필수적이거나 있음직한 사건, 특성, 대상들을 채워 넣어야 한다."(채트먼, 1997: 31)
- 8) 요나단 스위프트의 『걸리버 여행기』는 18세기 영국의 사회, 종교, 정치적 문제와 아일랜드에 대한 탄압을 풍자하는 소설이었으나, 오늘날 어린이용 만화영화로 개작된 『걸리버 여행기』는 많은 경우 풍자로 수용되지 않는다. 어린이들뿐만 아니라 어른들도 걸리버 여행기에 표현된 '부분'을 근거로 작가가 공격하기 원했던 18세기 영국의 위협적인 현실을 역해석 하지 못하기 때문이다.

적 공격대상(부분)의 특성에 의존한다. 그러나 이 방법이 추구하는 공통적인 목표는 풍자적 공격대상으로부터 위협적인 현실 전체로 수용자의 시선과 관심을 유도하는 것이다.

이 목표는 풍자적 공격대상을 비규범적인 방식으로 다룸으로써 실현된다. 즉 풍자적 공격대상의 행위, 언어가 혹은 공격대상과 관련된 사건 진행이 갑자기 중단되거나, 예상하지 않은 방법으로 규범적 인과성을 상실하게 된다. 수용자는 텍스트의 공격대상을 중심으로 진행되는 사건에 사로잡히지 않고, 위협적인 현실로 시선과 관심을 돌릴 수 있게 된다.(Gaier, 1967: 346) 풍자적 효과는 수용자가 텍스트 혹은 무대 위의 사건에 대해 거리를 두고, 사유와 성찰을 통해 새롭게 이해되어진 무대 사건(즉 위협적인 현실)으로 이행함으로써 발생한다. 즉 수용자는 위협적인 현실과 자신을 동일화시킨다.

낯설게하기 효과와 풍자 효과에 대한 고찰에서 우리는 둘 사이에 공통적인 요소가 있음을 발견한다. 두 가지 효과 모두가 무대 위의 환상을 제거함으로써 실현된다는 사실이다. 풍자에서 ‘규범에 맞지 않는 방식으로 공격대상 다루기’, 낯설게하기 효과의 경우 ‘이해와 관심의 표적이 되어야 할 사물을 낮이고 눈앞에 놓인 일상의 것에서 끌어내기’는 무대 위에서 벌어지는 사건의 연속성을 파괴하고, 환상을 제거함으로써, 수용자가 거리 두기로 이행할 수 있게 하는 반면, 이를 통해 수용자는 무대에서 표현된 것과 관련된 현실의 문제를 역해석하거나 그 문제에 대해 성찰한다. 즉 동일화한다. 낯설게하기 효과와 풍자 효과 발생을 위해 거리 두기와 동일화는 필수적이다.

1.4. 비(非)희극적 낯설게하기와 희극적 낯설게하기

서사구조와 풍자의 관계를 설명하기 위해 브레히트의 낯설게하기를 본 논문에서는 희극적 낯설게하기와 비(非)희극적 낯설게하기로 구분하고자 한다. 물론 이것은 일반적인 것은 아니지만, 낯설게하기에 대한 연구는 이러한 구분이 근거가 없는 것이 아님을 보여준다.

예를 들어, 케스팅은 1957년 발표한 자신의 연구에서 희극성을 낯설게하기를 위한 중요한 수단으로 파악하지 않았지만, 브레히트 서사극의 일반 정서를 규정하는 개념으로 사용한다. 그는 희극성과 관련해서, 극의 낙천성, 낙천적 기대치를 보장해주는 요소로서 “코메디 풍” 혹은 “유희”에 대해 언급한다.(케스팅, 1996: 100-101)

반면 그림은 1961년의 논문에서 브레히트의 “Der aufhaltsame Aufstieg

des Arturo Ui”에 대한 분석을 근거로, 낯설게하기를 위해 브레히트는 비희극적인 기법뿐만 아니라, (Grimm, 1961/63: 255-257) 희극성을 사용한다는 점을 밝혔다.

무대 위의 정상적 사건 진행을 중단시키고, 사건에서 빠져 나오는 비희극적인 기법의 서사적 특성은 비교적 분명하다. 케스팅은 브레히트의 작품에 나타난 낯설게하기의 자세한 설명에서, 등장인물이 역할에서 빠져 나와 하는 노래, 진술, 시 낭독, 팬터마임, 혹은 플래카드, 표어, 서사적 머리말, 막의 제목, 장면 앞에 공시되는 사건의 시간과 장소, 인용, 주, 환등, 관객의 판단을 유도하는 객석의 합창단 등등을 언급한다. (케스팅, 1996: 97-134)

비희극적 기법과 달리 희극적 기법은 기능과 효과에 대한 연구에 문제를 제기한다. 왜냐하면 희극적 기법에서 사용되는 희극성과 성공적인 낯설게하기 효과, 즉 풍자적 효과는 항상 일치하지는 않기 때문이다.

1.4.1. 희극성과 풍자의 관계에 대한 논쟁

희극성을 중심으로 한 희극 연구들은 희극의 풍자 가능성에 대해 서로 다른 견해들을 보인다. 우선 작가들은 희극성을 풍자적 목적을 위해 사용한다.

“희극 작가가 자신의 것으로 여기는 세계에 대해 어느 정도 거리를 둘 때, ... 그의 희극성은 쉽게 풍자적인 색조를 갖는다. ... 그의 시각이 사회적 인습을 향할 때, 그는 왜곡을 인식한다. ... 이 상태를 희극성의 광추 속에 비추는 것이 그에게 중요성을 갖는다.” (Rommel, 1943: 63)

희극성이 풍자적 목적으로 사용될 때, 웃음에는 공격성이 담겨 있으며, 웃는 사람에게 해방감과 만족을 제공한다. 풍자의 공격성은 세상을 개선하려는 의도와 도덕적 분노에 의해 정당화된다. (Ekman, 1981: 10, 28)

반면에 희극의 웃음에 나타난 풍자적 가능성을 부정하는 견해도 존재한다. 이러한 입장은 웃음의 생산을 위해 사용된 사회적 재료들은 성공적인 희극성의 실현을 위한 수단으로 사용될 뿐이며, (Warning, 1976: 324) 희극이 인정된 규범에 대한 성찰을 동반한 비판으로 이행하는 순간 재미와 웃음은 중단된다고 주장한다. (Warning, 1976: 332) 즉,

“원래 희극은 풍자적 폭로의 형식이 아니다. 대신 이것은 즐거움, 비합리성, 광기의 세상을, 즉 진지함의 세계로부터 스스로를 격리시키고, 진지함을

희생시켜 생존하는 세상을 구성한다.”(Warning, 1976: 332)

웃음, 희극성, 풍자적 효과에 대한 상반된 입장은 소련 연구자들 사이에도 존재한다. 엘스베르그(Эльсверг)는 희극성이 풍자 예술의 고유한 것이 아니라 는 주장이 아리스토텔레스의 웃음 개념과 독일의 관념론적 미학 이론가들의 영향을 받은 결과라 규정하고, 특히 지모페예프(Тимофеев)의 견해⁹⁾에 풍자와 희극을 완전히 상충하는 것으로 만드는 위험이 있음을 지적한다.

“Стоя на такой точке зрения, можно прийти к выводу, что чем сатира беспощадней и смелей, тем в большей степени ей чуждо комическое, ибо комическое, юмор якобы связаны с осмеянием лишь безвредных черт и явлений жизни.”(Эльсверг, 1957: 170)

엘스베르그는 세계문학의 풍자와 러시아 고전 풍자 전통은 지모페예프와 같은 견해를 부정하고 있으며, 풍자는 자신의 목적을 위해 희극성의 모든 음영, 측면, 특징들을 사용할 수 있다고 주장한다.(Эльсверг, 1957: 170, 176)¹⁰⁾

웃음의 기능에 대한 상반된 주장들에는 어느 정도 타당성이 존재한다. 왜냐하면 그것들 모두가 희극의 역사, 개별 작품과 공연에 대한 연구에 근거하고 있기 때문이다. 그러나 한 주장의 정당성은 다른 주장의 정당성을 부정하는 모순을 보인다는 점에서, 희극성 혹은 웃음과 풍자의 관계에 대한 서로 다른 주장들의 대립 원인을 규명하고, 한계를 극복해야 할 필요성이 있다. 이를 위해 우선 웃음을 일으키는 희극성과 희극의 구조적 특징을 밝힐 필요가 있다. 왜냐하면 희극성과 풍자는 웃음의 기능과 밀접히 관련되어 있기 때문이다.

9) 지모페예프는 풍자와 희극성의 관계를 다음과 같이 설명했다. “Сатирический образ стоит уже на грани комизма. В отличие от юмора, где смех вызывает часнища безобразного, как говорил Аристотель, и где поэтому речь идет о безвредных по существу чертах явлений, сатира говорит о безобразном, о неприемлемом в жизни.”(Л. И. Тимофеев(1948) Теория литературы, Учпедгиз, с. 86; Я. Эльсверг(1957: 170)에서 재인용.)

10) “На самом деле, юмористическое изображение не может вызвать сочувствия к недостаткам осмеиваемого явления, поскольку смех это всегда форма критики, форма осуждения. Юмор, раскрывая и утверждая сущность изображаемого явления или характера, осуждает и отрицает через осмеяние те его стороны и качества, которые мешают ему полнее развиваться.”(Киселев, 1967: 46)

1.4.2. 희극성, 그리고 희극의 구조

웃음을 일으키는 상황의 질로서 희극성은 의사소통의 산물이다. 이 상황은 웃음을 인간의 다른 육체적 표현들과 구별시키는 특징을 갖고 있다.

희극적 상황은 전반부와 후반부로 구성된다. 전반부는 희극적이지 않은 단계로서 이때 사건은 논리적, 이성적, 규범적으로 전개되며, 수용자들은 이해와 기대를 갖고 사건을 관찰한다. 전반부의 사건이 갑자기 비논리적, 비이성적, 비규범적인 것으로 바뀐다. 갑작스런, 예상 밖의 규범파괴는 명료하게 파악되지 않고, 대답되지 않는 상황을 만든다. 규범과 반규범이 서로 대립하며 동시에 양립하는 상황, 즉 길항(拮抗)적 상황이 만들어진다. 웃음을 가능하게 하기 위하여, 규범파괴에도 불구하고 이 길항적 상황은 심각해서는 안되며, 수용자에게 심각한 것으로 받아들여져서도 안 된다. 심각한 현상은 웃음을 불가능하게 하기 때문이다. 이 상황에 대해 관찰자는 일정한 태도를 유지하는 대신, 웃음과 함께 이 상황에 거리를 둔다. 웃음을 통해 이 상황과 결별하는 관찰자는 상황을 그 자체로 인정하는 동시에 그것을 극복한다. 이 웃음 속에 희극적 상황과 관련된 후반부가 실현된다. 희극적 상황의 규범준수와 규범파괴는 동일화와 거리 두기란 희극의 구조원리 속에 반영된다. 관객은 희극의 사건이 벌어지는 무대현실과 동일화하는 동시에 — 무대의 사건에 사로잡히는 동시에 —, 그것에 거리를 둔다. 거리 두기는 무대 위의 현실에 대한 웃음을 가능하게 하며, 희극에서 사용되는 환상파괴의 기법은 거리 두기·실현을 목적으로 사용된다.¹¹⁾

1.4.3. 희극성과 낯설게하기의 친화성

브레히트 극의 언어에 나타난 낯설게하기와 희극성의 관계를 분석한 그림에 따르면, 다양한 희극적 기법들이 낯설게하기 효과를 발생시킨다.¹²⁾ 그에 따르면 이 기법을 통해,

11) 희극에서의 웃음과 희극성에 대해서는 백용식(1999)를 참조하고, 유머의 구조에 대한 언어학적 분석은 안병팔(1997)과 안병팔(1999)를 참조할 것.

12) 가령, 대조되는 것의 병렬, 동일한 과정의 반복, 동일한 대상을 서로 다른 관점에서 관찰하기, 기괴한 말이 당연한 것처럼, 무의미한 내용이 과장되게 발화됨 등을 예로 들 수 있다.(Grimm, 1961/63: 258)

“이미 익숙한 것이, 선풍한 기대가 갑자기 실망으로 바뀐다. 익숙한 인간 관계가 교란된다. 서로 조화된 결론들로 이루어진 전체 시스템이 근본적으로 잘못된 조건에 근거하게 된다. 혹은 기존의 언어가 전도된다.”(Grimm, 1961/63: 258)¹³⁾

회극성과 낮설게하기가 “본질상 친척관계”임을 주장하는 그림은 “회극적인 것은 자신을 스스로 지양하는 운동으로, 이 운동은 목표를 향하는 동시에 목적으로부터 떨어져 나온다.”라는 피셔(Vischer)의 회극성에 대한 정의에 의지해 자신의 입장을 다음과 같이 정당화한다.

“이 정의를 글자 그대로 낮설게하기에 적용할 때 특별한 근거가 필요하지 않을 것이다. 낮설게하기도 자신을 스스로 지양하는 변증법적 운동으로, 이 운동은 목표를 향하는 동시에 목적으로부터 떨어져 나온다. 즉 이해할 수 없는 것들이 누적됨으로서 이해가 타나난다.”(Grimm, 1961/63: 266)

그림에 따르면 이러한 “브래히트 언어의 구성원리는 본질적으로 내적 모순의 드러내기에 근거하여, 이 모순들은 현저한 대립으로 상승할 수” 있고, (Grimm, 1961/63: 257) 회극적 낮설게하기 기법들은 회극적 효과를 생산하며 “사회 비판적, 정치적-공격적 경향”을 갖는다고 한다.(Grimm, 1961/63: 259)¹⁴⁾

의사소통의 관점에서 보면 회극적 낮설게하기는 수용자의 눈앞에 전개되는 규범적 사건 진행을 방해하고, 중단시키고, 대신 비규범적으로 변화시킨다. 규범과괴를 통해 웃음이 발생하며, 이때 수용자는 무대 위의 사건에 거리를 둔

13) “웃음은 긴장된 기대가 갑자기 무로 변화함으로써 생기는 효과다.”(Kant, 1963: 437)라는 말과, “우스꽝스럽다는 것은 긴장의 당당한 解消이며 이 해소는 판이한 어느 다른 영역으로 옮겨가는 예기치 않은 전환으로 성립이 된다.”(카이저, 1988: 586)는 말을 비교해 보라.

14) “교훈적인 것 혹은 경향적인 것이 회극적인 것과 결합할 때, 알려진 것처럼 풍자가 생긴다. 볼프강 카이저가 쓰고 있듯이, 의도하는 공격적인 경향이 강하게 느껴져서 그 경향이 대상을 강조하는 방향으로 상승하면 할수록 우스움은 더욱더 풍자로 옮겨간다. 풍자가 이를테면 부정적 사상(事象)의 부정적 재현으로 인한 — 잠언적 표현으로써의 의미로 표현되면 될수록 — 그 풍자는 점점 더 문학에서 멀어져 가고 교훈문학이라고 호칭되는 그런 영역으로 들어가는 것이다.”(Grimm, 1961/63: 86) 여기에 대해서는 카이저(1988: 586)를 참조할 것. 풍자는 “긴장을 해소시키는 유모의 자세에서가 아니라 교발을 목적으로 하는 도덕적인 자세에서 성립된 형식이다. 따라서 회화적일 수는 있어도 순수 회극적일 수는 없다.”(김윤섭, 1988: 716)

다는 점에서 희극성의 원리와 희극적 낯설게하기의 원리는 동일하다.¹⁵⁾

1.4.4. 희극성과 풍자, 혹은 낯설게하기의 대립성 — 도구로서의 웃음

그러나 희극성과 희극적 낯설게하기의 효과가 항상 일치하는 것은 아니다. 이미 케스팅이 암시하고 있는 것처럼, 생산자의 의도와 수용자의 반응이란 의사 소통의 관점에서 희극성과 낯설게하기의 최종 효과는 서로 대립할 수 있다.

“브레히트의 모든 극작이 그렇듯이, 『서푼짜리 오페라』는 성찰을 유도하는 자극제가 되고자 했다. 그러나 이 극이 제시한 자극은 보통의 연극 관객에게는 이렇다 할 성과를 가져오지 못했다. 관객은 모든 것을 직접 수용했을 뿐, 브레히트가 해설로 제시했던 재치 있는 지문을 미리 읽어본 관객은 없었다. <...> 이 드라마에서의 서사적 서술양식은 코미디풍으로 수행되면서 그 도발적인 무례함, 자명한 냉담함에 힘입어 효력을 발휘하는 하되, ‘세계관적인 그 무엇’을 부상시키지는 못했다. — 요컨대, 브레히트의 의도에 비추어 볼 때 드라마는 전반적으로 실패작이었다.”(케스팅, 1996: 111-112)¹⁶⁾

『서푼짜리 오페라』의 공연에 대한 케스팅의 보고는 희극성과 낯설게하기 효과가 항상 공존할 수 없음을 보여준다. 그럼도 자신의 연구에서 낯설게하기 기법이 웃기는 효과를 가질 때 “낯설게하기는 희극적인 것을 위해 물러난다”는 사실을 확인시킨다.(Grimm, 1961/63: 264)

반대로 풍자를 위한 역해석과 낯설게하기를 위한 성찰은 희극성을 제한하거나, 제거할 수도 있다. 웃음이 희극적 규범과괴에서처럼, 풍자 대상의 예기치 않고 일관성 없는 처리(역해석을 위한 계기)에서 발생할 수 있음에도 불구하고

15) 브레히트는 Giorgio Strehler와의 대화에서 서사극 «Dreigroschenoper»가 희극에서 서사적으로 오히려 잘 상연될 수 있는 이유를 다음과 같이 말했다: “왜냐하면 거기서는 여차피 낯설게되기 때문이다. 서사적인 표현방식은 그곳에서[희극에서-필자] 더 쉽게 성취된다. 그러므로 이 작품을 전적으로 희극으로 무대화하는 것을 제안한다.”(S. Unselde(Hrsg.)(1960) *Bertolt Brechts Dreigroschenbuch*, Frankfurt a. M., S. 134; Arntzen(1967/71: 450)에서 재인용.) 바르닝(Warning)도 코메디와 낯설게하기 사이에 친화성이 있음을 언급하면서, “허구파괴(Fiktionsdurchbrechung)”란 이름으로 코메디와 서사극장에서 무대의 환상을 파괴하는 기법들을 소개하고 있다.(Warning, 1976: 311-313)

16) 케스팅(1996: 111) 주 20.을 참고할 것.

하고, 역해석을 위해 요구되는 정신활동은 지속적이고 밝은 웃음을 어렵게 하고, 중단시킨다. 왜냐하면 정신활동은 웃음을 위해 필요한 수용자의 심리 상태에 모순되기 때문이다.¹⁷⁾ 수용자가 역해석해야 하는 현실의 위협성도 웃음을 방해한다. 왜냐하면 그것은 희극적 상황이 요구하는 비진지성, 비위협성과 공존할 수 없기 때문이다.

또한 수용자의 웃음은 풍자가를 위해 위험일 수 있고, 풍자 의도의 실현을 차단할 수도 있다. 왜냐하면 웃음은 수용자가 작가에 의해 암시된 역해석에 대한 요구를 간과하게 함으로서, 풍자적인 목표에 적중하지 못하게 할 수도 있기 때문이다.(Gaier, 1967: 348)

희극성과 낯설게하기가 대립할 수도 있다는 사실은, 희극에서 풍자 가능성 혹은 낯설게하기 가능성에 대한 세분화된 고찰을 요구한다. 희극에서 풍자 가능성(낯설게하기 효과 발생가능성)은 작가의 의도란 관점에서 관찰할 때 분명해진다. 이미 언급했듯이, 풍자는 미학적으로 사회화된 공격성이다. 즉 풍자에는 텍스트 내적인 요소와 텍스트 외적인 요소가 공격성이란 의도 속에서 결합된다. 거리 두기와 동일화의 이중적 과정이 말해주듯이 생산자의 의도와 수용자의 반응이 텍스트 내에서 텍스트 밖으로 이동해야 한다는 것이다. 텍스트 내적인, 즉 미학적인 요소와 텍스트외적인 비미학적 요소의 공존이 풍자에서는 필수적이다. 이러한 관점에서 쉰네르트는 희극성과 풍자를 구분하였다. “순수한 희극성은 그 자체에 — 희극적 모순성의 형식적 실현에 — 자신의 목적을 갖는다. 풍자에서 웃음은 수단이며 최종목표가 아니다.”(Schwind(1988: 221)에서 재인용.) 그러나 이때 작가는 풍자 의도의 실현을 위해 웃음이 방해받을 수 있고, 중단될 수 있고, 또 그래야 한다는 사실을 감수해야 한다.

마지막으로 웃음은 풍자의 유일하고 필수 불가결한 수단은 아니다. 왜냐하면 풍자는 희극성뿐만 아니라, 욕설과 저주에 이르기까지 다양하기 때문이다.(Brummack, 1971: 371) 이에 상응하게 풍자가가 목표하는 수용자들의 반

17) “다른 한편, 희극의 부정적인 요소가 상세한 성찰을 요구한다면, 희극에서 희극성이 몰려나고, 웃음이 희극에서 사라질 수 있다는 사실이 배제되지 않는다.”(Arntzen, 1968: 431)는 말과, “몰리에르처럼 수마로코프(А. П. Сумароков)는 도덕원칙을 풍자 의도와 구분하지 않았다. 그는 인물들을 그들의 우스꽝스러움 속에서뿐만 아니라, 그들의 악덕 속에서도 보여주었다. ... 그러나 동시에 시간이 흐름에 따라 날카로운 희극성이 사라지는 현상이 분명하게 나타났다. 왜냐하면, 희극이 인간의 징벌과 그의 향상을 목표로 하면 할수록, 희극적 실체는 더욱더 확실하게 사라지기 때문이다.”(Zelinsky, 1986: 15)는 말을 비교해 보라.

응은 웃음 혹은 두려움이다. 전자의 경우 웃음은 역해석 때문에 짧고 곧 사라진다.(Gaier, 1967: 426)

회극성과 풍자(낮설게하기)에 대한 이상의 논의는 다음과 같은 결론에 이른다. 수용자의 거리 두기와 동일화는 회극성과 풍자성의 분석을 위한 — 웃는 거리 두기와 폭로하는 역해석, 성찰 — 기본 요소다. 즉, 회극적 혹은 풍자적, 낮설게하기 효과는 회극세계의 현실관련성과 허구성에만 의존하는 것이 아니고, 수용자의 의식적 태도와 행위에도 의존한다. 수용자는 회극세계에 대한 자신의 관련 정도에 따라 동일화와 거리 두기 사이를 왕복한다. 이러한 이유에서, 코메디는 모든 가능성 — 회극적인 것뿐만 아니라 풍자적인 것 — 을 갖는다.

그러나 회극이 회극성과 풍자성에 모두 열려있다는 사실이 둘 모두가 회극에서 모순 없이 공존할 수 있다는 사실을 말하지는 않는다. 반대로 하나는 다른 하나를 위해 위협일 수도 있다. 하나는 다른 하나의 출현을 방해한다.

“한편 회극적 효과는 고유의 독자적인 목적 때문에 풍자 의도에 역행할 수 있으므로, 인식을 위한 태세는 웃음을 위한 태세에 의해 억압된다. 다른 한편 그러나 또한 풍자 효과는 회극적 의도를 억압하고, 인식을 위한 태세가 웃음을 위한 태세를 저지할 수 있다.”(Kosny, 1985: 151)

회극의 구조라는 측면에서 회극성과 풍자성(낮설게하기)의 관계를 정리하면 다음과 같다.

1) 같은 점:

- (1) 웃음을 일으키는 규범과괴가 발생한다.
- (2) 무대 위의 사건에 대한 수용자의 거리 두기가 발생한다.

2) 다른 점:

(1) 회극성의 경우 극장 밖의 현실문제(위협적인 현실)로의 성찰(역해석)이 실현되지 않는다. 왜냐하면 진지한 성찰은 회극성의 실현, 즉 웃음을 방해하기 때문이다. 반면 낮설게하기의 경우 성찰은 필수적이다.

(2) 회극성의 경우 무대 위의 사건에 대해 거리를 둔 수용자는 현실문제와의 동일화로 이행하지 않는다. 반면 낮설게하기의 경우 현실문제와의 동일화는 필수적이다.

희극성과 풍자성(낯설게하기)의 같은 점과 다른 점을 근거로 볼 때, 앞에서 언급했던 희극성 혹은 웃음과 풍자에 대한 상반된 주장들은 둘 사이의 같은 점과 다른 점을 선택적으로 취하고 있음을 알 수 있다. 특히 두 주장들의 오류는 의사소통 과정에서 — 거리 두기와 동일화란 관점에서 — 희극성과 풍자성(낯설게하기)이 서로 겹치고 또 갈라진다는 사실을 무시하고 있다.

그렇다면 웃음과 웃음의 풍자적 기능을 규명하기 위해 이제 또 다른 질문이 제기되어야 한다. 즉 웃음은 어떤 경우에 풍자적 기능을 갖는가? 희극 텍스트 혹은 공연에서 풍자의 목적을 위해 희극성 혹은 희극적 그리고 비희극적 낯설게하기는 어떻게 사용, 배치, 도구화되는가? 희극 텍스트는 작가의 의도에 따라 어떤 구조를 갖는가?

물론 희극 텍스트를 일차자료로 사용하는 연구에서 작가의 의도와 수용자의 반응이 공연 상황에서 어떻게 실현되고 나타나는가를 완벽하게 분석할 수는 없다. 이 문제를 해결하기 위해 야콥슨이 말한 '지배소'의 개념은 매우 효율적이다. 그에 따르면, "지배소(доминанта)는 예술작품의 핵심요소로서 정의될 수 있다. 그것은 나머지 구성요소들을 지배하고 결정지으며 변형시킨다. 작품구조의 통합성을 보장해 주는 것도 지배소이다."(야콥슨, 1993: 122) 시어의 소리와 의미의 관계, 시작품과 다른 언어 메시지의 관계, 문학 장르들의 변별, 문학사와 문학의 진화, 서로 다른 예술 분야의 전이적 상호관계 등의 문제를 설명하기에 효과적인 지배소의 개념은 극 텍스트의 풍자 효과에 대한 연구를 위한 지침을 제공한다.

지배소란 관점에서 보면, 수용자들의 반응은 생산자의 의도, 그것을 실현하기 위해 극에 사용된 기법들에 의해 상당 부분 영향을 받고, 미리 결정된다는 주장은 대체로 옳을 것이다. 즉 우리는 텍스트를 근거로 수용자가 보일 수 있는 반응의 지배적 성격을 변별할 수 있다. 공연의 효과에 대한 연구는 텍스트에 나타난 기법 분석에서 출발하여, 어떤 성격의 효과가 한 텍스트에서 지배적인 가를 결정하는 것을 목표로 한다.

다음 장에서는 마야코프스끼의 『목욕탕』을 분석함으로써, 이 작품의 서사적 특성과 풍자의 관계를 고찰하고자 한다. 특히 비희극적 낯설게하기와 희극적 낯설게하기 기법이 생산하는 지배적인 효과를 규명하는데 관심이 집중될 것이다.

2. 마야코프스끼의 『목욕탕』 — 작품분석

전체 6막으로 구성된 『목욕탕』은 처음 세 개의 막과 나중 세 개의 막, 두 부분으로 나뉜다. 1, 2, 3막은 인광을 내는 여자가 도착하기 전까지 추다코프의 동료들과 뽀베도노시코프를 비롯한 관료들의 갈등이 다루어진다. 4, 5, 6막에서는 인광을 내는 여자의 도착과 2030년으로의 출발이 표현된다.

풍자를 위한 낯설게하기 기법과 관련해서 “『목욕탕: 공연을 위한 슬로건”(136-142)¹⁸⁾을 언급해야 한다. 무대 위에 아홉 개, 관객석에 열 한 개, 결말에 두 개가 사용되는 슬로건은 대부분 2-5행으로 되어있고, 관객석의 열 한 번째 슬로건만 32행 8연의 시이다.

슬로건의 내용은 다음과 같다.

- 대중과 함께 꿈의 건설을 위해, 공산주의 선전을 위해 싸우는 예술.
- 5개년 계획을 선전하고, 관료주의를 폭로하는 투기장으로서의 극장.
- 자연주의 극장 비판.
- 사회주의 건설 고부.
- 우파 예술에 대한 비판과 프롤레타리아 예술의 단결 호소.
- 풍자 반대주의자들 성토.
- 『목욕탕』을 반대한 관료와 비평가들에 대한 성토.

작가의 의도와 목적을 분명히 보여주는 슬로건은 『목욕탕』의 서사적 형식의 일부이다. 무대의 막이 오르기 전에 관객은 슬로건을 읽고, 이와 함께 관객의 수용은 시작된다. 마치 소설의 화자처럼, 슬로건은 소련 현실의 구체적인 문제들에 대한 작가의 주장과 의도를 관객에게 전달하고, 성찰하게 한다. 따라서 극은 막이 오르기 전에 이미 슬로건과 함께 시작하며, 작가의 의도에 대한 정보를 선취한 관객들은 작가의 의도에 따라 무대 위의 사건을 수용하게 된다. 슬로건은 공연 장소와 시간을 무대에 제한시키는 아리스토텔레스적 연극 전통을 파괴한다. 장소는 극장 전체로 확장되고, 시간은 관객이 입장하는 순간으로 연장된다. 이 서사적 형식에 나타난 공연 장소의 확장과 시간의 연장은 제 4의 벽을 파괴한다. 즉 극장의 환상을 파괴하고, 작가가 직접 관객

18) В. Маяковский, Баня, в кн.: В. Маяковский(1978) Собрание сочинений в двенадцати томах, том десятый, М., с. 66-142. (『목욕탕(Баня)』의 인용은 축수만 표시한다.)

과 소통하며, 수용자들을 작가의 의도 속으로 끌어들이는 기능을 갖는다. 이것은 마야코프스끼의 경우 풍자적 의도다.

회극의 구조에서 발단에 해당하는 1막은 앞으로 일어날 사건들에 대한 정보를 제공한다. 몇몇 웃음을 자아내거나 관료주의적 타성과 기회주의적 언론 혹은 지식인의 속물근성을 암시하는 대사가 있지만, 아직 1막에서는 풍자의 성격이 팔목할만하게 드러나지 않는다.

예를 들면, 영국인 뽕뜨 끼치의 대사는 영어와 러시아어의 혼용에 따른 언어 회극성이다. 뽕뜨 끼치의 말 “Дед свел в рай трам из двери в двери лез и не дошел туго. Дуй Иван Червонцли?..”(74)는 영어에 상응하는 음절로 대략 다음과 같이 구분된다. “Дедс вел в райтр(That’s well, all right) ам из двери вд вери лез(I’m very and very pleased) и не до шол ту го(and I shall to go). Дуйи ван(Du you want) Червонцли?”

후퍼트(Huppert)의 독일어 번역에서 이 대사는 뽕뜨 끼치의 발음에 충실하게 영어로 옮겨졌고, (Huppert, 1974: 187) 김규종은 발음보다는 러시아어 단어의 의미에 충실하게 다음과 같이 한국어로 번역하였다. “(할)아버지는 천국으로 전차를 데려갔다. 문에서 문으로 기어 나와서, 그리고 힘들게 가지 못했지. 두이 이반. 체르본솔리?..”(마야코프스끼, 1993: 290)

마야코프스끼에 의해 사용된 언어들의 효용성은 정확한 정보 전달에 있는 것이 아니고, 영어와 러시아어의 혼용과 간섭이 만들어내는 ‘소리’와 ‘의미’의 회극적 중첩에 있다. 베르그손이 제시한 웃음 생산을 위한 기법 중 “계기들의 상호 간섭”(베르그손, 1997: 61)이란 테크닉이 뽕뜨 끼치의 말에도 적용된다. 번역에는 이러한 언어 회극성이 분명하게 나타나지 않지만, 당시의 소련 관객들은 뽕뜨 끼치의 대사가 갖는 언어 회극적 효과를 만끽할 수 있었을 것이다.¹⁹⁾

듀링을 비판한 엥겔스의 책제목 ‘Anti-Dühring(반 듀링)’을 사람 이름으로 여기는 이반 이바노비치(73), 시티(city)를 영국의 한 지역이름으로 여기는 메잘란소바(73)도 오류에 의한 회극성을 생산하고, 이반 이바노비치의 대사(72), 도넨팔리니코프의 대사(72)는 과장되고 회극적으로 양식화되어 있다.

작가의 풍자 의도와 관련해서 1막은 다음의 두 가지 사실 때문에 중요하다.

첫째, 추다코프를 비롯한 긍정적 인물들의 의도와 목적이 관료세계에 의해 방해를 받는다.

19) 여기에 대해서는 Маяковский(1978b: 395-396)를 참조할 것.

둘째, 관료주의를 대표하는 뵘베도노시꼬프가 사회주의 체제에서 획득한 기득권에 안주하는 인물로 성격화된다.(76-77) 뵘베도노시꼬프의 부정적 성격을 강조하는 벨로시빠드킨에 의한 "타자성격화"(Pfister, 1977: 253)는 2막에서 관료주의에 대한 풍자 효과가 성공적으로 성취될 수 있도록 관객의 수용 태도에 영향을 준다.

이렇게 막이 오르기 전에 관객들의 수용 태도를 유도하는 슬로건, 1막에서 제공되는 당면한 문제에 대한 정보, 조정국장에 대한 "타자성격화"는 2막에서 진행되는 무대사건의 풍자효과 발생을 위해 중요한 역할을 한다. 즉 관객은 이미 역해석과 성찰을 위해 준비되어진다.

조정국 뵘베도노시꼬프의 사무실에서 진행되는 2막은 19세기 러시아 "자연학과"의 영향을 받아 나타난 소위 "연극적 스케치(драматический очерк)"의 형식을 보인다. 슈트제(Schultze)에 따르면 연극적 스케치는 특정한 환경(среда)의 모습 — 예를 들면 직업, 관청 등 — 을 주제화 한다. 특정 환경의 생리학(физиология)에 대한 표현, 즉 사회적 삶에 대한 역사적, 사회사적 분석을 통해 드러나는 환경의 브이뜨(быт)가 연극적 스케치의 내용적 특징을 이룬다.(Schultze, 1984: 110, 159) 연극적 스케치는 첫째 청원인이 등장하는 형식과, 둘째 특정 사안에 대한 논의가 이루어지는 형식을 갖는다. 두 경우 모두 인물들 사이의 의사소통 과정과 내용이 극의 지배적인 요소를 이룬다.(Schultze, 1984: 163) 연극적 스케치의 사건 발생과 발전에 음모 혹은 오해의 역할은 없거나 극히 작다. 이 때문에 분명한 플롯이 없는 반면, 상황이 사건 발생과 전개와의 일관성을 보장한다.(Schultze, 1984: 160)

²목욕탕. 2막에서, 추다꼬프, 벨로시빠드킨, 메잘란소바, 벨리돈스끼, 노츠킨 그리고 익명의 청원인들이 개별적으로 뵘베도노시꼬프의 조정국을 방문한다. 이들과 뵘베도노시꼬프 혹은 대기실 책임자인 읍찌미스켄꼬의 대화는 조정국에 대한 생리학적 연구, 즉 소비에트 사회주의 관청의 세태를 보여준다.

조정국장 뵘베도노시꼬프는 다음과 같은 몇 가지 구체적인 일에 몰두한다. 1) 전차 노선 개통 기념 연설문 구술, 2) 고급 가구 구입 상담, 3) 초상화를 위한 모델, 4) 입술을 붉게 칠한다는 이유로 타자수 운제르폰을 해고하고, 함께 여행하기 위해 메잘란소바를 타자수로 채용하기, 5) 메잘란소바와 함께 출장을 빙자한 여행을 위해 기차표 두 장을 연고를 통해 마련하기.

잡다한 일로 분주한 것처럼 보이는 조정국장 뵘베도노시꼬프는 사실은 개인적인 이익과 욕망을 채우기에만 관심이 있다. 그러나 풍자적인 효과는 부정적 요소의 존재만으로 실현되지 않는다. 풍자 실현의 성패는 낯설게하기,

즉 극의 부정적인 요소를 통해서 위협적인 현실을 역해석할 수 있으나 없느냐에 달려있다.

2막에서 희극적 효과는 분명하다. 희극성은 비교될 수 없는 것들의 병치와 비약에 의해 발생한다. 운제르돈에게 진철 개봉 기념식을 위한 연설문을 구술하는 조정국장은 문백과 내용에 상관없이 진차에서 딸스또이로, 또 다시 뿌쉬킨으로 비약한다.

희극적인 병치는 딸스또이와 관련해서도 발견된다. 딸스또이를 찬양하는 뽀베도노시꼬프의 입술에서 러시아의 작가는 다음과 같이 단계적으로 표현한다.

— 딸스또이는 가장 위대하고, 잊혀질 수 없는 펜의 예술가.

— 큰 예술의 별. 완전한 성좌. 큰 성좌들 중에서 가장 큰 성좌 — 큰곰자리(Большая медведица).

이때 운제르돈이 개입하여 뽀베도노시꼬프의 구술은 중단된다.

다시 시작된 구술에서 규범파괴가 이루어진다.

“Даже Лев Толстой, даже эта величайшая медведица пера, если бы ей удалось взглянуть на наши достижения в виде вышеупомянутого трамвая, даже она заявила бы перед лицом мирового империализма.”(84)

인용이 보여주듯이 큰곰자리(Большая медведица)인 딸스또이는 가장 위대한 펜의 암곰(величайшая медведица пера)으로 변하고, 암곰의 성에 상응하게 딸스또이는 여성 삼인칭 단수로(ей, она)로 지칭된다. ‘딸스또이 — 성좌 — 큰곰자리 — 위대한 암곰 — 그녀’로의 비약은 희극적인 병치와 과장된 비약을 이룬다.

웃음을 발생시키는 규범파괴는 오류에 의해서도 발생한다. 가구에 대한 뽀베도노시꼬프와 벨리돈스키의 대화(87)는 잘못된 외국어 사용, 불합리한 단어의 결합, 반복이 언어 희극성을 만든다.

“что стили бывают разных Луёв, ... Все три Луя приблизительно в одну цену ... Свыше пятнадцати Людовиков было.”: 벨리돈스키는 가구의 모든 양식을 루이라고 부른다.(오류)

“Луи Картоз Четырнадцатый”: 불어의 14(Каторз: quatorze)와 러시아어의 14(Четырнадцатый)가 반복된다.(반복, 잘못된 외국어 혼용)

“Луи Жаков”: 자코프는 프랑스의 유명한 예술 가구의 거장 가문이다. ‘루이’와 결합하여 ‘자코프 양식’과 동시에 ‘루이 자코프’란 이름을 동시에 암시한다.

그러나 자코프 가문에는 루이라는 이름이 없다.(오류)

"Луи Мове Гу": '추악한 취미'를 의미하는 프랑스어 'Мове Гу'와 'Луи'는 서로 관계없는 단어들의 불합리한 결합이며, 고급가구의 이름으로 전혀 어울리지 않는다.(불합리한 외국어의 사용)

언어 희극성은 이탈리아 화가 미켈란젤로의 이름에서도 발생한다. 벨리돈스끼가 뽀베도노시꼬프에게 미켈란젤로를 아느냐고 질문하자, 후자는 '미켈란젤로'란 성을 마치 '미켈'이란 이름과 '안젤로'란 성으로 나뉜 것으로 이해하고, '안젤로프'가 아르메니아인이냐고 되묻는다. 이탈리아인이라고 대답하자, 뽀베도노시꼬프는 그가 다시 파시스트냐, 그가 나를 아느냐고 묻고 스스로 답한다. "А! Ну, он мог бы и знать. Знаете, художников много, главначпупс один."(89)

이 대화는 조정국장의 무지한 자반심을 보여주지만, 더 중요한 것은 미켈란젤로란 이름이 다루어지는 방식이다. 단어의 음과 의미를 사용한 말놀이 기법인 깔람부르를 통해 뽀베도노시꼬프의 터무니없는 결론이 나오는 과정에서, 유명한 이탈리아 화가 미켈란젤로는 미켈 안젤로, 안젤로프, 아르메니아인, 파시스트, 많은 화가 중의 하나(무명화가)로 전락한다. 깔람부르와 규범을 깨는 병치가 희극적 효과의 원인이다.

동일한 단어가 인물들의 입장 때문에 희극적 효과를 내는 경우도 있다. 러시아어 'увязать'는 '묶다'와 '일치시키다'를 의미한다. 조정국의 윽피비스첸코는 이 단어를 '일치시키다'라는 의미로 사용하고, 청원인은 깡패(хулиган)를 '묶다'라는 뜻으로 사용한다.(80-81) 'отношение'는 '공공기관의 왕복문서'와 '관계'의 의미(80)로, 'заклучение'는 '결정서'와 '구금'의 의미(81)로 사용되어 희극적 효과를 유발시킨다.

이러한 희극적 요소들은 그 자체로는 풍자적이지 않을 수 있다. 그러나 수용자가 그것을 풍자로서 수용할 수 있는 근거는, 슬로건과 1막의 타자성격화가 특히 뽀베도노시꼬프와 관련된 희극적 사건들을 풍자로 수용하도록 수용자의 시각을 미리 결정하였다는 데에 있다. 희극성은 풍자적 목적을 위해 도구화된다.

2막의 풍자적 효과는 부정적 인물들의 말과 행위에서 — 그들의 말과 행위는 앞에 언급한 희극성에도 물론 관련되어 있다 — 표현된 관료세계의 브이뜨 속에서 더욱 분명해진다. 2막에서 부정적 인물들의 언어 중 많은 것이 소련에서 대량 생산된 정치화된 언어, 판에 박은 상투적 언어들의 반복이다.²⁰⁾ 2막에서 뽀베도노시꼬프가 사용하는 어휘 목록을 예로 들면 다음과 같다.

революционный призывный трамвайный звонок колоколом должен гудеть в сердце каждого рабочего и крестьянина, рельсы Ильича, с бывшим оплотом буржуазии. Деклассированные интеллигенты, попы и дворяне, мы, работники вселенной, со всеми советскими удобствами. В красном трамвае.(83) наши достижения, перед лицом мирового империализма, красные плоды всеобщего и обязательного просвещения.(84) отрываешься от масс(86)

이러한 예는 뵘베도노시꼬프에만 한정되지 않는다. 읍찌미스젠코는 청원인들에게 “Это можно. Увязать и согласовать, что можно. Каждый вопрос можно и увязать и согласовать. У вас есть отношение?”(80)하고 반복하고, 뵘베도노시꼬프에게 아부하는 벨리돈스끼는 “в социалистическом соревновании”(86), “вы сразу по-большевицки, по-революционному!”(87), “Не передать диалектику характера при общей бытовой скромности”(89)라고 말한다.

그들의 언어들은 거창한 이념성에도 불구하고, 단지 형식적일 뿐, 내용은 없다. 부정적 인물들의 입술에서 소비에트화된 이념적 언어들은 의도된 의미를 상실한다. 언어의 기계적이고 상투적인 사용은 언어의 형식과 내용 사이에 괴리와 모순을 심화시키고, 그 결과 문장은 관련성을 상실한 단어들의 무의미한 집합으로 전락된다. 형식과 내용의 괴리는 부정적 인물들이 이 언어들을 본래의 의미로 사용하지 않고, 자신들의 개인적인 목적을 합리화하거나, 치장하기 위해서 사용하기 때문에 생긴다.

조정국장으로서의 권위와 책임을 의식하는 것처럼 행동하는 뵘베도노시꼬프의 대사에서 이념적 용어는 그의 개인 이기주의와 결합한다. 이념적 언어들로 잘 포장된 그의 대사는 결과적으로 뵘베도노시꼬프의 본질과 겉으로 드러난 그의 모습, 즉 그의 본질과 현상의 불일치를 부각시키는 성격희극성을 생산한다. 벨리돈스끼가 초상화를 그리면, 박물관과 사람들이 그것을 구하려고 — 물론 여기에는 돈이 관련되어 있다 — 아우성칠 것이라는 아부에 대해 그

20) 소비에트화한 상투어에 대한 문제는 작가들 사이에 잘 알려진 사실인 것 같다. 1928년 «Читатель и писатель»에 발표된 “Восемь пунктов”에서 예세넌을 비롯한 이마취스트들은 ‘красное эстетизирование’라는 개념으로 소비에트화한 언어들을 비판한다. “Поспешным шагом создается новое «красное эстетизирование». Маркизы, пастушки, свирели-каноны сентиментальной эпохи. Машины и сумбур-эстетические привычки буржуазно-футуристической эпохи. Серп, молот, мы, толпа, красный, баррикады-такие же атрибуты красного эстетизирования. Примета зловещая. Фабрикации штампа.”(“Восемь пунктов”, 124)

는 이렇게 말한다.

“Ни в каком случае! Для подобных глупостей я, конечно, от кормила власти отрываться не могу, но если необходимо для полноты истории и если на ходу, не прерывая работы, то пожалуйста. Я сяду здесь, за письменным столом, но ты изобрази меня ретроспективно, то есть как будто бы на лошади.”(88)

드라마적 스케치의 형식을 갖는 2막에서, 부정적 인물들이 사용하는 상투적 언어는 결국 소련 관료주의 세계의 브이뜨를 폭로한다. 브이뜨란 개념이 마야코프스끼의 풍자 분석을 위해 중요한 이유는 마야코프스끼 작품의 시간 모델 속에서 타도되어야 할 대상이 바로 브이뜨이기 때문이다. 조주관에 따르면, 브이뜨는 “타성에 젖어 있는 낡고 진부한 모든 것을 의미하며, 불변하는 세계의 질서이며 제한된 공간이며 정채된 현재”(조주관, 1994: 36)이며, 브이뜨의 파괴가 혁명적 예술가에게 부여된 사명이 된다. 즉,

“혁명이 가장 위험한 적인 ‘브이뜨’에 굴복할 때 혁명은 끝장이다. 시인이 이러한 ‘브이뜨’를 파괴하는 수행자가 될 때만이, 그는 진정한 혁명의 예술가가 될 수 있다.”(조주관, 1994: 37)

그러나 타도 대상인 브이뜨는 혁명 이전의 먼 과거에만 속한 것이 아니고, 혁명이 성취한 소비에트 체제 속에도 존재한다. 조주관은 마야코프스끼가 자신의 시간모델 속에서 회망했던 유토피아와 혁명의 성과로 이룩된 소비에트 현실 사이의 괴리를 브이뜨 개념으로 설명한다.

“역사에 나타난 혁명의 결과는 그가 꿈꾼 유토피아와는 점점 거리가 멀어져 갈 뿐만 아니라 다시 과거의 ‘브이뜨’로 되돌아갔다.”(조주관, 1994: 45)

『목욕탕』의 2막에서 표현된 조정국의 관료세계는 소비에트화한 관료주의가 축소된 형태로 표현된 것이다. 이것이 바로 마야코프스끼가 타도하고자 했던 ‘브이뜨’이고, 일반화시킨다면, 풍자가로서 마야코프스끼가 싸움의 대상으로 삼는 ‘위협적인 현실’이다.²¹⁾

21) 이와 관련해서 2막 마지막에 나오는 벨로시페드킨의 대사는 매우 시사적이다. 그는 관료세계의 브이뜨를 “канцелярские разговоры(관청식 대화)”란 용어로 표현한

2막에서 웃음을 일으키는 희극적 낯설게하기 기법이 주로 사용되었다. 그러나 희극적 규범과 괴리를 보이는 부정적 인물들의 말과 행위가 반복되면 될수록, 언어의 형식과 내용, 인물들의 본질과 현상의 모순은 극대화되고, 모순의 극대화는 조정국의 브이뜨 자체를 불쾌하고, 위협적이고, 위험스런 것으로 만든다. 그 결과 무대 위의 현실에는 점차 희극성이 약화되고, 언어와 성격에 나타난 규범의 파괴는 점차 그로테스크한 양상을 획득한다. 즉 극의 진행과 더불어 2막에 표현되는 조정국의 브이뜨에는 그로테스크가 지배적인 요소가 된다.

예를 들면, 2막의 마지막에서 뱀베도노시꼬프와 노츠킨이 마르크스가 놀음을 했는가하는 문제로 언쟁을 벌이는 장면이다. 조정국의 돈을 횡령하여 추다꼬프에게 전달한 노츠킨에 대한 추궁은 마르크스가 놀음을 했는가하는 문제로 비약한다. 마르크스도 놀음을 했다는 사실을 증명하기 위해 노츠킨이 프란츠베링, 포이에르바흐, ‘마르크스를 제대로 공부한 사람들’을 들먹일 때마다, 노츠킨이 언급한 사람들의 권위 때문에 뱀베도노시꼬프는 결국 마르크스도 돈을 걸고 놀음을 했다는 사실을 인정한다.

“현실의 일부가 불가능한 것으로 변형되는”(Gaier, 1967: 377) 그로테스크가 있는 이 장면은 마지막에 노츠킨의 예상 밖의 말에 의해 희극성은 완전히 사라지고, 상황은 진지하게 변한다. 수용자를 위협적인 현실과 동일화시키는, 즉 역해석을 유발시키는 다음과 같은 노츠킨의 대사에 나타난 풍자적 의도와 효과는 자명하다.

“Да бросьте вы вола вертеть! Не играл никогда Карл Маркс ни в какие карты. Да что мне вам рассказывать! Разве вы человека поймете. Вам только чтоб образцам да параграфам соответствовало. Эх ты, портфель набитый! Клипса канцелярская!”(91)

전적으로 희극적 낯설게하기 기법이 사용된 2막과 달리, 3막에서는 희극적 낯설게하기보다는 비(非)희극적 낯설게하기가 결정적 역할을 한다. 비희극적 낯설게하기와 관련된 3막의 파격적인 형식은 『목욕탕』의 초연 전부터 사람들의 관심과 의문을 야기한 것 같다. 메이에르홀드 기념 국립 극장의 예술 및

다. “Да пойми ты, дурья голова!.. Это тебя надо распознать и куда следует и куда не следует. Люди горят работать на всю рабочую вселенную, а ты, слепая кихка, канцелярскими разговорами мочишься на их энтузиазм. Да?”(93)

정치 소비에트 회의에서의 발언에서 마야코프스키는 자신이 중간막이라 부르는 3막에 대해 다음과 같이 말했다.

“Что касается среднего действия, то оно для меня очень важно, чтобы показать, что театр, не отобразительская вещь, что он врывается в жизнь.”
(Маяковский, 1978с: 40)

마야코프스키가 『목욕탕』에서, 특히 3막에서 삶 속의 문제를 직접 다루고자 했다면, 그는 브레히트와 마찬가지로 비아리스트텔레스적 전통에서 있음을 보여준다. 실제로 『목욕탕』의 3막은 브레히트 서사극 이론의 낯설게하기의 다름이 아니다.²²⁾

무대 위에는 또 하나의 무대와 객석이 설치된다.

	무대 속의 무대	연출가와 배우들
극장의 무대	무대 속의 객석	관객으로서의 뱌베도노시코프와 다른 인물들
극장의 객석	극장의 객석	극장의 관객

무대 속의 무대에 등장한 연출가는 무대 속의 객석에 관객으로 관람하고 있는 뱌베도노시코프, 이반 야바노비치, 모멘탈리니코프와 함께 1막과 2막에 대해 평가하고, 문제를 제기하고, 토론한다.

극장의 객석에 앉아 있는 관객은 연출가와 뱌베도노시코프 일행 사이에 벌어지는 논쟁을 보고 듣고 체험한다. 나아가 관객이 그들의 논쟁에 적극적으로 반응함으로써 — 찬성하거나 혹은 반대하는 의사표시를 함으로써 — 극 진행에 개입할 수 있는 가능성이 배제되지 않는다.

극중 극의 형식을 갖고 있는 3막의 무대 현실은 1막과 2막에서 일관되게 유지해온 무대 현실과 전혀 다른 차원을 갖는다. 희극적 낯설게하기에도 불구하고 1막과 2막에서 무대 환상의 파괴는 명백하지 않은 반면, 3막에서 무대의 환상은 깨지며, 3막 전체가 낯설게해기가 된다.

극중 극, 중간막 혹은 비희극적 낯설게해기의 복석이 관객 앞에 현실의 분

22) 여기에 대해서는 Фролов(1988: 178), 김규중(1992: 8-10), 김규중(1994: 64-74)을 참고할 것.

제를 구체적으로 제기하고, 그들을 토론 속으로 끌어들여, 위협적인 현실로의 역해석과 성찰을 유도하는 데 있음은 의심의 여지가 없다. 마야코프스키의 말처럼 연극은 삶 속으로 밀고 들어온다. 이때 작가가 목표로 하고 있는 것은 풍자적 효과다.

3막의 내용은 대체적으로 다음과 같이 세 부분으로 나뉜다. 1) 연출가와 관객-뵘베도노시꼬프 일행이 1-2막에 대해, 특히 조정국장-뵘베도노시꼬프란 관료에 대해 논쟁한다, 2) 연출가가 배역 없는 배우들에게 무언극을 하게 한다, 3) 뵘베도노시꼬프를 만나려는 벨로시페드깁 때문에 소동이 벌어진다.

극중 극의 사건을 다시 1, 2막과 연결된 본래의 사건으로 회귀시키는 세 번째 부분을 제외하고, 첫 번째 그리고 두 번째 부분이 낯설게하기에 대한 분석을 위해 중요하다.

첫 번째 부분에서 연출가가 관객-뵘베도노시꼬프에게 1막과 2막에 대한 인상과 일반적 관점에 대한 의견을 묻자, 후자는 다음과 같이 답한다.

“Сгущено все это, в жизни так не бывает... Ну, скажем, этот Победоносиков. Неудобно все-таки... Изображен, судя по всему, ответственный товарищ, и как-то его выставили в таком свете и назвали еще как-то «главначлупс». Не бывает у нас таких, ненатурально, нежизненно, непохоже! Это надо пере-делать, смягчить, опозтизировать, округлить...”(95)

극중 극 형식의 3막에서 뵘베도노시꼬프의 대사는 내용과 형식에 있어서 의미심장하다.

첫째로 관객-뵘베도노시꼬프는 조정국장-뵘베도노시꼬프에 대한 패러디이다. 이미 존재하는 작품, 양식, 장르 혹은 한 작품의 부분을 동일한 외면적 형식 속에서 다른 내용을 담아 과장하고, 변형시켜 모방하는 패러디의 목적은 조정국장-뵘베도노시꼬프를 상대화시켜 성찰의 대상으로 만드는 데 있다. 즉 관객-뵘베도노시꼬프는 스스로 자신에 대해 문제를 제기하고, 그 결과 수용자도 조정국장-뵘베도노시꼬프에 대해 성찰하게 된다. 이때 관객-뵘베도노시꼬프는 마치 서사 극장의 화자와 같은 기능을 한다.

둘째로, 관객-뵘베도노시꼬프는 연출가가 “문학적, 부정적 유형(литературный отрицательный тип)”(95)이라고 규정한 조정국장-뵘베도노시꼬프가 전혀 비현실적이라고 주장한다. 그러나 두 뵘베도노시꼬프를 동일인으로 보는 객석의 수용자는 그의 주장이 자기 합리화, 자기 변호일 뿐임을 통찰한다. 관객-

뵘베도노시꼬프가 조정국장-뵘베도노시꼬프의 비현실성을 주장하면 할수록 수용자는 반대로 더욱 더 분명하게 조정국장의 현실성을 실감한다. 관객-뵘베도노시꼬프의 주장이 의도와는 반대되는 결과를 초래한다는 점에서, 그의 주장은 자신에 대한 아이러니이다.²³⁾

3막의 첫 번째 부분은 뵘베도노시꼬프를 통해 관료주의를 풍자하고 있을 뿐만 아니라, 나아가 1920년대 풍자를 거부하고, 긍정적인 것의 표현을 요구하던 라쁘의 문학적 원칙들²⁴⁾을 테마화한다.

연출가의 지시에 따라 배우들이 마임을 하는 3막의 두 번째 부분(99-101)은 이러한 논쟁과 관련되어 있을 뿐만 아니라, 자연주의 연극전통을 대표하는 모스크바 예술극장에 대한 패러디이다.

마임은 제국주의 자본의 노예상태에 있던 노동대중이 투쟁을 통해 억압을 이기고, 자유, 평등, 형제애를 회복하고, 행복의 꽃이 피는 사회주의 건설을 위해 매진한다는 것을 표현한다. 자유, 평등, 형제애, 노동대중, 열광, 봉기, 태양, 쇠물과도 같은 전진, 사회주의적 경쟁, 공산주의, 투쟁의 파토스, 해방된 나라, 망치, 산업, 사회주의에서 꽃피는 행복의 꽃, 전세계의 위대한 노동 군대의 일꾼 등 혁명과 사회주의 건설 시대의 모든 긍정적 가치들이 분명하게, 아름답게, 감동적으로, 오해의 여지없이, 사실적으로, '이해하기 쉽게' 이 마임에 구현된다.

물론 뵘베도노시꼬프의 입으로 "진정한 예술"로 평가된 이 마임은 이념적,

23) 정당하게 혹은 부당하게 인정받기를 요구하는 자에 대한 희극적인 공격인 아이러니는 진지함, 승인, 칭찬을 통해 그를 조롱의 대상으로 만든다. 이때 지적인 수용자는 진지함, 승인, 칭찬이 실제로는 말하여진 것과 반대의 것을 의미하고 있음을 통찰한다.

24) 1928년 제 1차 전연방 프로 작가 회의에서 채택된 결의문에 나타난 풍자에 대한 부정적인 태도를 다음에서 발견할 수 있다. "우리 시대의 주인공, 사회주의 사회의 건설자는 프로 작가들에게 관심을 주는 살아있는 인간이다."(370) "신시민적 문학은 프로 문학의 주인공에 대비되는 고유의 주인공을 제시할 수 없기 때문에, 소련 건설의 이러 저러한 결함에 대항하여 적대적인 비판과 악성 풍자를 행하였다."(367)("Die Kulturrevolution und die zeitgenössische Literatur") 한편, 관객-뵘베도노시꼬프와 메잘란소바의 요구는 라쁘의 문학적 요구에 대한 패러디이다. 뵘베도노시꼬프의 대사 "А потом, надо показывать и светлые стороны нашей действительности."(96)와 메잘란소바의 대사 "Ну, конечно, искусство должно отображать жизнь, красивую жизнь, красивых живых людей."(98)를 보라. 여기에 대해서는 Миклушечко(1962: 143-145), 김규중(1992: 9), 김규중(1998: 211-214)을 참조할 것.

역사적 정당성과 사실성 때문에 동시대의 수용자들에 의해 패러디로 수용되기 어려웠을 수도 있다. 그러나 이 마임이 “труд и капитал актеров напнтал (노동이 배우들의 자본도 배부르게 한다)”(101)라는 테마를 표현한다는 연출가의 코멘트는 이 장면이 패러디임을 명백하게 해준다.²⁵⁾

3막의 극중 극 형태의 연극형식은 새로운 문제를 제기하고 해결하기 위한 모색과 관련되어 있다. 새로운 내용과 형식에 대해 마야코프스끼는 다음과 같이 말했다.

“Основной интерес этого спектакля заключается не в психоложестве, а в разрешении революционных проблем. Оценивая театр как арену, отражающую политические лозунги, я пытаюсь найти оформление для разрешения подобных задач.”(Маяковский, 1987с: 113)

자연주의 극장에 필수적인 심리적인 환상의 확보를 거부하고, 작품에서 혁명적인 문제들을 다루고, 극장을 투기장으로 만들려는 마야코프스끼의 의도는 필연적으로 전통적 자연주의 극장 형식의 변화를 요구하였던 것이다. 새로운 내용과 새로운 형식의 모색은 『목욕탕』의 텍스트 내적, 텍스트외적 의사소통을 관통하는 기본 원칙이다. 이러한 의미에서 3막에서 보여 준 파격적인 서사적 양식뿐만 아니라, 『목욕탕』 전체가 전통적, 아리스토텔레스적, 자연주의 극장에 대한 패러디이며, 그 자체가 새로운 내용과 새로운 형식이라고 할 수 있다.

희극적 낱설게하기는 3막에서도 발견된다. 이반 이바노비치의 무지를 드러내는 대사는 말장난(깔람부르)을 포함한다. 그는 ‘요정(эльфы)’과 ‘공기의 요정(сильфиды)’ 대신에 ‘요정(эльфы)’과 ‘매독성 발진(сифилиды)’이라 말한다. 작가가 목표로 하는 것은 단어들이 갖는 유사한 소리와 이질적 의미의 충돌이 주는 희극적 효과다. 또 그는 “... летают разные эльфы и цвельфы...”라고 말함으로써 언어 규범을 깬다. 즉 ‘эльфы’와 ‘цвельфы’는 각각 독일어의 숫자 Elf(11)와 Zwölf(12)와 동일한 소리를 갖는다. ‘эльфы’를 요정이란 의미로 사용한 이

25) 마임은 뽀페노노시코프가 자기 스스로를 폭로하는 묘기를 자랑스럽게 보여주는 장면에서 연결된다. 연출가의 말에는 조정극장의 묘기와 마임에 포함된 의도가 동일함을 암시한다. “Ну, если вам это нравится, здесь горизонты фантазии необъятны. Мы можем дать прямо символистическую картину из всех налячных актерских кадров.”(99)

만 이바노비치는 ‘цвельфы(Zwölf, 12)’도 마치 요정과 병치될 수 있는 보통명사로 잘못 사용한다.(98)

이외에도 연출가의 ‘소비에트-남, 당의 남, 관-료-주의-자’란 구령에 맞춰, 만년필, 서류, 당원최고급료를 차례로 던지고 받는 뵘베도노시꼬프의 묘기는 자신에 대한 희극적 폭로다. 희극성은 자신을 스스로 폭로하고 있음에도 불구하고, 그가 자신의 행위가 갖는 의미를 전혀 파악하지 못한다는 데 있다.²⁶⁾ 또한 이반 이바노비치의 자동화된 상투어(가령, “Я позволю.” “надо открыть широкую кампанию.” “Удивительно интересно!”) 혹은 모넬팔라니꼬프의 “Эчелнца, прикажите!”로 시작되는 대사들은 희극적 낯설게하기 효과를 갖는다.

3막에서 그리나 웃음은 비희극적인 낯설게하기에 의해 갇혀있고, 고립되어 있기 때문에, 또 관료들은 풍자적 공격 대상으로 이미 낙인찍혔기 때문에 그들에 대한 웃음은 위협적인 현실로의 역해석과 성찰을 방해하지 않는다. 3막에서 웃음은 지배적인 효과가 아니다. 오히려 희극적 장면들은 2막에서 제시된 판정의 브이뜨를 계속해서 폭로하고, 그로테스크한 효과를 증가시키는 기능을 갖는다. 웃음은 풍자적 목적을 위해 도구로서 사용된다.

마야꼬프스끼가 의도한 풍자적 효과는 이미 2막과 3막에서 충분히 성취된다. 희극적 낯설게하기와 비희극적 낯설게하기는 서로를 보완하면서 부정적인 인물들을 폭로하고, 관료주의란 극장 밖의 문제로 수용자들의 시선을 유도한다.

4막에서 인판을 내는 여자의 도착은 부대 현실을 뒤집는다. 심사하고 판단하고 걱정하던 부정적 인물들, 특히 뵘베도노시꼬프는 심사 당하고, 판단 당하고, 결정 당하는 입장에 처한다. 쫓던 자가 쫓기고, 지시하던 자가 지시를 받는 전도된 세계, 베르그손이 웃음의 테크닉 중 ‘역전(L'inversion)’(베르그손, 1997: 59-61)이라 부른 전도된 세계가 5막과 6막의 희극적 성격을 결정한다. 5막과 6막에서 부정적 인물들의 의도는 좌절되고, 이것이 극에 행복한 결말을 보장한다. 또한 행복한 결말은 앞에 진행된 사건 전체를 웃음만한 것으로 만드는 안전장치다.(Trautwein, 1983: 93)

부정적 인물들은 바뀐 상황을 인정하지 않고, 여전히 자신들의 권리를 주장하거나, 과거처럼 행동한다. 이것은 그들의 본질과 현상의 모순에 기인한 성격 희극성을 생산한다. 이때 성격희극성은 부정적 인물들이 스스로 자신을 폭

26) 뵘베도노시꼬프는 자신의 묘기에 대해 이렇게 말한다. “(восторженно) хорошо! Бодро! Никакого уладопничества, ничего не роняет. На этом можно размяться.”(99)

로하고 부정하게 만들기 위한 도구로 사용된다. 5막과 6막에 반복되어 나타나는 성격화극성 중의 하나는 다음과 같다.

인판을 내는 여자가 도착한 후, 이제는 '공산주의 세기애로의 선발과 파견을 위한 뷰로'란 간판을 단 자신의 사무실 앞에서 뽀베도노시꼬프는 자신의 부하였던 움찌미스젠꼬에 의해 출입을 저지 당한다. 전도된 세계에서, 이제는 입장이 바뀐 옛 상관과 부하는 자신들의 과거와 현재를 비판하고 폭로하는 언쟁을 벌인다.

Оптимистенко: В чем дело, гражданин.

Победоносиков: Нет, так это продолжаться не может! Я об этом еще поговорю. Я и в стенную газету про это напишу. Обязательно напишу!!! С бюрократизмом и протекционизмом надо бороться. Я требую пропустить меня вне очереди!

Оптимистенко: Товарищ Победоносиков, да какой же может быть бюрократизм перед проверкой и перед отбором. Не треба вам ее беспокоить. Идите себе вне очереди. Вот очередь пройдет, и валяйте прямо сами по себе и без всякой очереди.(112)

폭로는 두 가지 형태로 이루어진다. 관료주의자였고, 여전히 관료적인 뽀베도노시꼬프는 그러나 관료주의를 스스로 비판하고, 움찌미스젠꼬는 반복되는 말투로 자신의 관료세계의 자동화된 브이뜨를 폭로한다.²⁷⁾

5막에서 두드러지는 낯설게하기 기법 중의 하나는 부정적인 가치와 긍정적인 가치의 대조다. 작가는 5막의 장면들을 구분하지는 않았지만, 인물구성의 변화와 인물들의 대화 내용을 기준으로 볼 때 각 장면의 대조의 의도는 분명하다.

27) 움찌미스젠꼬의 자동성은 다음과 같은 비교에서 분명해진다.

“Оптимистенко: Да что вы, товарищ! Какой же может быть бюрократизм перед чисткой?”(82)

“Оптимистенко: Товарищ Победоносиков, да какой же может быть бюрократизм перед проверкой и перед отбором?”(112) 혹은 “Оптимистенко: Тьфу! Да я же ж вам говорю, не суйтесь вы с мелочами в крупное государственное учреждение. Мы мелочами заниматься не можем. Государство крупными вещами интересуется — фордизмы разные, то, сё...”(82) 움찌미스젠꼬가 2막에서 청원인에게 한 이 대사는 5막 113에서도 뽀베도노시꼬프를 상대로 거의 그대로 반복된다.

- 1장면: 뱀베도노시꼬프와 움찌미스젠꼬.(112-113)
 2장면: 인광을 내는 여자와 추다꼬프를 비롯한 선발된 사람들.(113-115)
 3장면: 뱀베도노시꼬프와 움찌미스젠꼬.(116)
 4장면: 인광을 내는 여자와 빨랴.(116-118)
 5장면: 뱀베도노시꼬프와 빨랴.(118)
 6장면: 인광을 내는 여자와 운제르돈.(119-121)
 7장면: 뱀베도노시꼬프, 움찌미스젠꼬, 노츠킨과 이반 이바노비치.(121-122)
 8장면: 인광을 내는 여자, 뱀베도노시꼬프, 움찌미스젠꼬.(122-124)
 9장면: 뿡뜨 끼치, 메잘란소바, 인광을 내는 여자.(124)

5막의 장면들에 나타난 인물구성 변화가 보여주듯이, 뱀베도노시꼬프를 중심으로 하는 부정적 인물들은 주로 1, 3, 5, 7장면에 등장하여 스스로 자신들을 폭로한다. 이때 주된 방법으로 성격의 모순을 폭로하는 성격희극적 말과 행동이 사용된다.

반면에 2, 4, 6장면은 인광을 내는 여자를 비롯한 긍정적인 인물들 혹은 긍정적 인물에 접근하는 인물들(빨랴, 운제르돈)이 등장한다. 전적으로 긍정적인 가치만이 선포되는 2장면은 1, 3장면과 분명한 대조를 이룬다. 뱀베도노시꼬프에 의해 희생당한 여자들과 인광을 내는 여자 사이의 대화인 4, 6장면은 3, 5, 7장면과 대조된다. 부정적인 인물(가치)이 지배적인 장면과 긍정적인 인물(가치)이 지배적인 장면의 대조와 병치는 두 인물 집단 사이의 차이를 부각시킴으로써 풍자적 효과를 상승시킨다.

6막에서는 선발된 사람들이 인광을 내는 여자와 함께 2030년으로 출발한다. 자신들의 권리를 주장하던 뱀베도노시꼬프 일행들은 마지막 순간에 타임머신으로부터 내동댕이쳐진다.

역할에서 빠져 나와 관객을 향해 던지는, “И она, и вы, и автор — что вы этим хотели сказать, — что я и вроде не нужны для коммунизма!?”(135)라는 뱀베도노시꼬프의 질문은 극의 결말을 비희극적 방법으로 낫설게 한다.

비희극적 낫설게하기와 관련된 서사적 형식은 6막에서도 중요한 기능을 한다. 그것은 타임머신의 승객들이 들고 있는 ‘시간의 행군’이라는 플래카드다. (126-128) ‘시간의 행군’은 작가의 의도와 작품의 주제에 대한 정보를 수용자들에게 분명하게 전달한다.

부정적 인물들에게는 제거되고 변화되어야 할 과거와 현재가 구현되어 있다면, ‘시간의 행군’ 속에는 마야꼬프스끼가 지향하고, 바라는 미래가 담겨있

다. 즉 조주관이 마야코프스끼의 시간 모델에 대한 연구에서 “과거와 미래 사이의 우주적 투쟁”(조주관, 1994: 28)이라 정의한 시간적 갈등이, 미래지향적 관점에서, 서사적 형식으로 실현된다.

“Вперед, время! Время, вперед!”라는 두 행이 마치 후렴처럼 반복되는 7연 28행의 이 시²⁸⁾는 낡은 것(старье), 기형적 섹태(быт-урод)의 제거를 조국(моя страна)에게 요구하고, 동시에 미래를 향해, 꿈관을 향해 전진할 것을 요구한다. 미래에 대한 전망은 5개년 계획을 4년에 달성할 것이란 소망과 다짐으로 구체화된다.

『목욕탕』 전체에서 — 특히 드라마석 스케치 형식을 갖는 2막에서 — 풍자적으로 폭로되는 관료세계의 브이뜨가 마야코프스끼가 극복하고자 했던 현실의 브이뜨의 축소판이었음을 ‘시간의 행군’은 수용자에게 ‘보고’한다. 반대로 ‘시간의 행군’에는 ‘내 노래’, ‘활대’, ‘시간’, ‘내 나라’, ‘꿈관’, ‘조기 달성된 5개년 계획’이 사회주의 실현이란 대명제 속으로 통일되고, 동일화되고 수렴된다.²⁹⁾

마지막으로 낯설게하기는 인물들의 대사 속에 언급되는 고유명사, 관칭의 이름 혹은 실제로 일어났던 사건들에 의해서 실현된다. 예를 들면, 3막에서 이반 이바노비치는 극중의 뽀베도노시코프를 관료주의자로 형상화한 것을 반대하면서, 표도로 표도로비치란 이름을 언급한다.(95) 표도로 표도로비치 라스콜리니코프(Ф. Ф. Раскольников)는 1929년 공연목록 통제 최고 위원회 위원장이었다.(Маяковский, 1978b: 403) 공연목록 통제 최고 위원회는 공연 허가로부터 개작과 삭제에 이르기까지 『목욕탕』에 부정적인 영향을 주었다.³⁰⁾ 슬로진에서 “Уважаемый товарищ Главрепертком”(140)이라 언급된 간두린(К. Д. Ган-

28) 마야코프스끼는 연을 구분하지 않았지만, ‘시간의 행군’은 반복되는 후렴을 기준으로 정확하게 7연으로 나뉜다.

29) 마야코프스끼의 작품에서 나타난 ‘과거’와 ‘미래’를 나타내는 기호들을 조주관은 다음과 같이 집합개념으로 나타내었다. “과거 = {낡은 것, 러시아, 부르주아, 자본주의, 자본가, 지주들, 제국주의, 십자가, 그리스도, 뿌쉬킨, 도스또예프스끼, 톨스토이, 상징주의, 불복, 신비주의, 노예상태, 배고픔, 고통, 슬픔, 시인-몽상가, 오늘 등등}. 미래 = {새로운 것, 새로운 러시아, 소비에트, 신 제국, 프롤레타리아, 노동자, 미래주의, 코민테른, 꿈관, 혁명, 기계, 전기, 행복, 시인-혁명가, 레닌, 오늘 등등}”(조주관, 1994: 28) 여기에 대해서 또한 다음을 참고하라. “마야코프스끼에 의하면 사회주의의 새로운 시란 선하고 아름다운 훌륭한 사회, 10월 혁명의 승리에 힘입어 계급 없는 미래를 여는 결사에 다를 아니었다.”(후피트, 1993: 191)

30) 자세한 내용에 대해서는 Миклашек(1962: 141-142)을 참조할 것.

дурин)은 『목욕탕』에 대한 검열의 실무 책임자로서, 마야코프스키에게 개작을 강요했을 뿐만 아니라, 스스로 원본에 가뭇을 하기도 하였고, (Микулашек, 1962: 141) 예르빌로프(138)는 풍자를 반대했던 문학단체 라쁘의 활동가로서 당시 『목욕탕』에 대한 비판을 주도하였다. (Микулашек, 1962: 143)³¹⁾ 이들은 관객이 무대의 환상에 사로잡히는 것을 방해하고, 역으로 그들의 시선을 끝없이 소련의 경험적 현실과 그것에 관련된 문제로 되돌린다.

III. 결론

앞의 논의에서 언급한 바와 같이 마야코프스키의 『목욕탕』에서 관료주의에 대한 풍자는 극의 서사구조 속에 실현되고, 이 목적을 위해 낮설게하기 기법이 사용되었다. 서사극에서 관객을 성찰로 유도하는 낮설게하기 효과는 수용자가 무대 위의 낮익은 일상적인 것에 거리를 두게 하고, 그것에 대해 성찰하고, 더 잘 알게 됨으로서 실현되는데, 이때 수용자는 일상에 대한 '거리 두기'에서 '동일화'로 이동한다. 낮설게하기 효과 실현에 필요한 거리 두기와 동일화는 풍자의 실현 과정과 매우 유사한 특징을 갖는다. 왜냐하면 풍자에서 풍자가의 공격 목표인 위협적인 현실(전체)은 구체적 풍자대상(부분)으로 축소, 변형되어 표현되며, 풍자의 실현을 위해서 수용자는 부분을 근거로 전체를 역해석해야 하기 때문이고, 역해석은 풍자적 공격대상을 비규범적인 방식으로 다룸으로써 유발되는데, 수용자는 무대 위의 사건에 사로잡히지 않고, 거리를 두고(거리 두기), 현실의 위협적인 요소를 역해석, 즉 성찰하고, 판단하게(동일화) 하기 때문이다.

서사극에서 비희극적 낮설게하기 기법의 기능과 효과가 비교적 분명한 반면, 희극적 요소를 사용하는 낮설게하기 혹은 풍자의 경우에 의도와 효과가 항상 일치하지는 않는다. 왜냐하면, 희극성이 무대사건으로부터 낮설게하기를 통해 발생하지만, 낮설게하기 혹은 풍자의 역해석을 위한 성찰(동일화)은 희극성을 억제하며, 반면 지속적인 웃음은 낮설게하기와 풍자의 실현에 필수적인 성찰을 방해할 수 있고, 그 결과 희극적 효과와 낮설게하기 혹은 풍자적 효과는 상충할 수 있기 때문이다.

31) 다른 예들은 Маяковский(1978b: 401-406)와 마야코프스키(1993)의 주를 참조하고, 또한 Yershov(1956: 121-122)를 비교할 것.

마야코프스키의 『목욕탕』에서는 풍자를 위해 비희극적 낯설게하기와 희극적인 낯설게하기 모두가 사용되고 있다. 비희극적 낯설게하기 기법인 무대와 객석에 설치된 슬로건은 작가의 의도와 작품의 주제에 대한 정보를 막아 오르기 전에 관객들에게 '미리' 그리고 '직접' 전달하고, 수용자들의 수용 관점과 태도를 사전에 결정함으로써, 의도한 효과 발생에 안정감을 부여하며, 공연의 무대를 극장 전체로 확장시키고, 공연의 시간을 막의 상승과 하강에 제한하지 않고, 관객의 입장과 퇴장으로 연장시킴으로서, 『목욕탕』 공연 전체의 거시적 서사 구조를 위한 틀을 제공한다.

희극적 낯설게하기가 지배적인 요소인 2막의 풍자적 효과는 언어희극성과 성격희극성의 수단으로 실현된다. 슬로건과 1막에서 수용자에게 제공된 극에 대한 정보는 언어 희극성과 성격 희극성이 생산하는 웃음에도 불구하고 수용자의 성공적인 역해석을 보장하고, 관료주의를 대표하는 인물들의 형식과 내용, 본질과 현상이 일치하지 않는 말과 행동은 관료세계의 '브이프'를 폭로하고, 2막의 진행과 더불어 희극성은 약화되고 인물들의 말과 행위는 그로테스크한 양상을 획득한다.

극중 극의 형식을 갖는 3막에는 비희극적 낯설게하기가 지배적인데, 일관된 사건의 흐름을 중단시키고 무대를 관료주의 풍자의 정당성에 대한 토론장으로 만들고, 마임을 통해 라브의 문학적 원칙과 자연주의 극장을 동시에 패러디한다. 때때로 삽입되는 희극적 요소는 서사구조의 틀 속에 고립된다.

4막에서 인공을 내는 여자의 도착은 무대 현실을 전도시키고, 전도된 무대 현실은 5막과 6막에서 표현된 부정적 인물들의 실패를 미리 결정한다. 그들의 실패는 앞에서 진행된 사건 전체를 웃음만한 것으로 만드는 동시에, 긍정적 가치의 승리를 안전하게 만든다. 부정적 인물들은 바뀐 상황을 인정하지 않고, 과거처럼 자신들의 권리를 주장함으로써, 본질과 현상의 모순에 근거한 성격 희극성을 생산하고, 그들의 언어는 때로 언어 희극적 성격을 갖지만, 대체로 희극성은 긍정적인 가치와 부정적인 가치가 대조되는 5막에서 제한되고, 6막에서 승객들이 들고 있는 '시간의 행군'의 서사적 효과에 의해서 고립된다.

극 전체를 통해서 비희극적 낯설게하기는 대사 속에 언급된 고유명사, 관청의 이름 혹은 실제 사건들에 의해서 실현되는데, 이것은 관객이 시선을 현실의 문제로 돌릴 수 있게 한다.

『목욕탕』에서는 풍자적 목적을 위해 희극적 낯설게하기와 비희극적 낯설게하기 기법이 사용되었으나, 비희극적 낯설게하기가 지배적이다. 반면 희극적 낯설게하기 기법 혹은 희극성은 비희극적 낯설게하기 기법의 틀 속에 종속된

다. 극의 진행에서 웃음을 일으키는 희극성은 진지한 요소들에 의해 '고립'된다. 즉 웃음은 지속적이지 않고, 중단된다. 따라서 간헐적 웃음은 풍자효과 발생을 위한 정신활동을 방해하지 않는다. 이에 상응하게 언어희극성과 성격 희극성이 지배적이고, 웃음의 고립을 제거하는 경향이 있는 상황희극성은 존재하지 않는다.

『목욕탕』에서 극 형식의 서사화는 관료주의를 풍자하기 위한, 극장을 투기장으로 만들기 위한 극 생산의 전략적 원칙이 되었다. 뿐만 아니라 서사구조에는 풍자를 반대하던 라브의 문학원칙, 환상극장 전통을 따르는 자연주의 극장에 대한 생산 미학적 비판이 담겨있다. 『목욕탕』의 내용과 형식 자체가 라브와 자연주의 극장에 대한, 넓은 의미에서 아리스토텔레스적 극장 전통에 대한 패러디이다. 패러디의 의도는 『목욕탕』의 서사구조 속에 실현되었고, 연극사적 관점에서 볼 때, 『목욕탕』은 연극의 내용과 형식의 혁신을 결과로 낳았다.

참 고 문 헌

- 김규중(1992) "마야코프스끼의 풍자희극 『목욕탕』 연구", 『어문연구』, 제 17집, 경북대학교 어학연구소.
- _____ (1994) "마야코프스끼의 연극미학", 『러시아 소비에트 문학』, 제 5집, 러시아문학회, 63-88쪽.
- _____ (1998) "1920-30년대 소련풍자에 대하여", 『러시아어문학연구논집』, 제 4집, 한국러시아문학회, 205-219쪽.
- 김윤섭(1988) "볼프강 카이저의 문예 해석학적 방법론 — 주저 『언어예술작품론』을 중심으로", 볼프강 카이저, 『언어예술작품론』, 김윤섭 옮김, 659-743쪽.
- 마야코프스끼, V.(1993) 『목욕탕』, 마야코프스끼 전집 3, 희곡, 김규중 옮김, 279-360쪽.
- 베르그손, H.(1997) 『웃음. 희극의 의미에 관한 시론』, 김진성 옮김.
- 백용식(1996) "자살의 모티브와 희극성 그리고 풍자성, 예르드만의 희극 "자살자"를 중심으로", 『러시아어문학연구논집』, 제 2집, 한국러시아문학회, 301-318쪽.
- _____ (1999) "웃음과 희극의 구조", 『러시아어문학연구논집』, 제 5집, 한국러

- 시아문학회, 129-148쪽.
- 브레히트, B.(1989) 『베르톨트 브레히트 연극론, 서사극 이론』, 김기선 옮김.
- 안병팔(1997) “러시아 유머(комическое)의 형태-통사론적 분석, — 자도르노프 (М. Задорнов)의 유머(комическое)를 중심으로”, 『러시아 문학』, 제 8집, 한국러시아문학회, 11-38쪽.
- _____ (1999) “현대 러시아 유머의 언어학적 분석 — 자도르노프의 작품을 중심으로”, 『러시아어문학연구논집』, 제 5집, 한국러시아문학회, 5-36쪽.
- 야콥슨, 로만(1993) “지배소”, 조주관(편역)(1993) 122-129쪽.
- 이원양(1984) 『브레히트 연구, 브레히트의 연극이론과 작품분석』.
- 조주관(편역)(1993) 『러시아 현대비평이론』.
- _____ (1994) “마야코프스끼의 작품에 나타난 시간의 모델”, 『러시아 소비에트 문학』, 제 5집, 한국러시아문학회, 22-47쪽.
- 채트번, S.(1997) 『영화와 소설의 서사구조』, 김경수 옮김.
- 카이지, 볼프강(1988) 『언어예술작품론』, 김운섭 옮김.
- 케스팅, M.(1996) 『서사극 이론(Das epische Theater zur Struktur des modernen Dramas)』, 차경아 옮김.
- 후퍼트, 후버(1993) 『나의 혁명 나의 노래, 러시아 시인 마야코프스끼의 삶과 예술』, 김희숙 옮김.
- “Восемь пунктов”, в кн.: *Литературные манифесты I* (Nachdruck der von N. L. Brodskij u.a. besorgten 2 Auflage, Moskau, 1929), Hg.: Karl Eimermacher, München, 1969, S. 123-126.
- Киселев, Н. Н.(1967) “Некоторые проблемы комического”, в кн.: *Идейность и мастерство писателя*, Томский ордена трудового красного знамени государственный университет имени В. В. Куйбышева, Ученые записки, No. 67, с. 40-51.
- Маяковский, В.(1978a) «Баня», в кн.: В. Маяковский(1978b) с. 66-142.
- _____ (1978b) *Собрание сочинений в двенадцати томах*, том 10, М.
- _____ (1978c) *Собрание сочинений в двенадцати томах*, том 12, М.
- Микулашек, М.(1962) *Пути развития советской комедии 1925-1934 годов*, Praha.
- Фролов, в.(1988) *Муза пламенной сатиры*, М.
- Эльсберг, Я.(1957) *Вопросы теории сатиры*, М.
- Arntzen, H.(1967/71) “Komödie und epische Theater”, in: Grimm, R. &

- Berghan, K. L.(1975) S. 441-456.
- _____ (1968) "Die ernste Komödie", in: Grimm, R. & Berghan, K. L.(1975) S.419-440.
- Brecht, B.(1967) *Gesammelte Werke*, Band 15, Frankfurt.
- Brummack, J.(1971) "Zu Begriff und Theorie der Satire", in: *Dt. Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geisteswissenschaft*, 45, S. 275-377.
- "Die Kulturrevolution und die zeitgenössische Literatur" (Resolution des Ersten Allunionskongresses der proletarischen Schriftsteller im Anschluß an den Vortrag von L. Aberbach), in: *Dokumente zur sowjetischen Literaturpolitik 1917-1932*, Mit einer Analyse von Karl Eimermacher, Stuttgart; Berlin; Köln; Mainz, 1972, S. 362-370.
- Ekmann, B.(1981) "Wieso und zu welchem Ende wir lachen. Zur Abgrenzung der Begriffe komisch, ironisch, humoristisch, satirisch, witzig und spaßhaft", in: *Text & Kontext*, 1, S. 7-46.
- Feinäugle, N.(1976) *Satirische Texte*, Stuttgart.
- Gaier, U.(1967) *Satire. Studien zu Neidhart, Wittenwiler, Brandt und zur satirischen Schreibart*, Tübingen.
- Grimm, R.(1961/63) "Komik und Verfremdung", in: Grimm, R. & Berghan, K. L.(1975) S. 253-271.
- Grimm, R. & Berghan, K. L.(1975) *Wesen und Formen des Komischen in Drama*, Darmstadt.
- Huppert, H.(1974) "Das Schwitzbad", in: *Majakowski Werke* (3 Bde.), Dritter Band, Stücke, Bühnenwerke und Film szenarien, Frankfurt am Main, S. 179-244.
- Kant, I.(1963) "Kritik der Urteilskraft", in: *ders. Kritik der Urteilskraft und Schriften zu Naturphilosophie* (Band V von Werke in Sechs Bänder), Darmstadt.
- Kosny, W.(1985) *A. S. Griboedov — Poet und Minister, Die zeitgenössische Rezeption seiner Komödie «Gore ot uma»(1824-1832)*, Berlin.
- Link, H.(1980) *Rezeptionsforschung, Eine Einführung in Methoden und Probleme*, Stuttgart; Berlin; Köln; Mainz.
- Ludwig, H-W(Hrsg.)(1989) *Arbeitsbuch Romananalyse*, Tübingen.

- Pfister, M.(1977) *Das Drama*, München.
- Rommel, O.(1943) "Komik und Lustspieltheorie", in: Grimm, R. & Berghan, K. L.(1975) S. 39-76.
- Schultze, B.(1984) *Studien zum russischen literarischen Einakter: Von den Anfängen bis A. P. Čechov*, Wiesbaden.
- Schwind, K.(1988) *Satire in funktionalen Kontexten. Theoretische Überlegungen zu einer semiotisch orientierten Textanalyse*, Tübingen.
- Szondi, P.(1994) *Theorie des modernen Dramas(1880-1950)*, Frankfurt.
- Trautwein, W.(1983) "Komödientheorien und Komödie, Ein Ordnungsversuch", in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft*, Jg. 27, S. 86-123.
- Warning, R.(1976) "Elemente einer Pragmasemiotik der Komödie", in: Preisendanz, W. & Warning, R.(Hrsg)(1976) *Das Komische*, München, S. 279-333.
- Yershov, P.(1956) *Comedy in the Soviet Theater*, New York.
- Zelinsky, B.(1986) "Das russische Drama", in: Bodo Zelinsky(Hrsg.)(1986) *Das russische Drama*, Düsseldorf, S. 9-32.

Resümee

«Das Schwitzbad» von V. Majakovskij — die epische Struktur und die Satire

Yong-Sik Paik

Es handelt sich im Aufsatz um die epische Struktur und satirische Wirkung des Dramas «Das Schwitzbad(Баня)», das V. Majakovskij 1929-1930 verfaßte.

Seine produktionsästhetische Intention liegt darin, zum Zwecke von der Bloßstellung des sowjetischen Bürokratismus aus der Bühne eine 'Arena' zu machen; d.h., daß der satirische Inhalt in einer neuen dramatischen Form seinen Ausdruck finden soll, die man das epische Theater im Brechtschen Sinne nennen darf.

Bezüglich der epischen Struktur werden zwei verschiedene Verfremdungsverfahren im Stück verwendet, die den Verfremdungseffekt bzw. satirische Wirkungen erzeugen sollen: das komische und das nichtkomische Verfahren. Das nichtkomische Verfahren, das sich im Vergleich zum komischen in dem «Schwitzbad» dominant zeigt, nimmt auf die Rezeption des Zuschauers starken Einfluß; es lenkt seine Aufmerksamkeit auf die konkrete Angelegenheit der empirischen Welt, die der Satiriker thematisieren und bloßstellen will. Die auffälligsten Beispiele lassen sich in den "Wandsprüche für die Aufführung", 'Theater im Theater' des 3. Aktes und "Zeitmarsch" des 6. Aktes sehen.

Das komische Verfahren bzw. die Komik wird dagegen dem Rahmen des nichtkomischen Verfahren unterordnet; die Komik wird durch die ernsten

Elementen des Dramas isoliert, die meist mittels des nichtkomischen Verfahrens dargestellt werden: d.h. daß das Lachen im «Schwitzbad» nicht anhält, sondern unterbrochen wird, so daß das Lachen die Rückübersetzung des Rezipienten nicht hindert; dementsprechend dominiert nicht die Situationskomik, die die Isolation des Lachens aufzuheben neigt, sondern die Sprach- und die Charakterkomik.

Die Episierung der dramatischen Struktur, in der Majakovskijs Kritik an die literaturpolitischen Prinzipien von RAPP und das naturalistische Theater enthalten ist, erweist sich als das produktionsästhetische Prinzip des Stückes. Die dramatische Form, die Majakovskij im «Schwitzbad» erneuerte, ist im weiteren Sinne als eine Parodie der aristotelischen Dramatik anzusehen. Seine in der epischen Struktur realisierte Intention brachte die Erneuerung des Inhaltes und der Form des Dramas mit sich.