

독일 자연주의 문학의 이론과 실제*

—아르노 홀츠와 요한네스 슐라프의 「젤리케 가족」의 예에서—

임 중 대

(독어독문학과 부교수)

I

〈문학운동 literarische Bewegung〉이라는 부제를 가질 수 있는 문학사조들이 존재한다. 〈슈투름 운트 드랑 Sturm und Drang〉, 〈청년독일 Junges Deutschland〉, 〈자연주의〉 그리고 〈표현주의〉등이 바로 그러한 문학사조에 속할 것이다. 이들 〈문학운동〉들은 정치적·역사적 대변혁의 시기와 때를 같이 하거나 그것과 밀접한 연관을 가지고 있다는 공통점을 보인다. 1789년 프랑스 대혁명은 슈투름 운트 드랑의 문학이 진행되던 시기에 발생하였다. 1830년의 프랑스 7월혁명과 청년독일 문학운동은 거의 동시적인 출발을 보이고 있다. 자연주의 문학운동의 씨앗을 터뜨린 것은 1870년 프랑스군에게 거둔 독일군의 일방적인 승리, 1871년 1월 18일 프로이센에 의해 주도된 독일제국의 창건과 독일통일, 같은 해 2월 27일 독일군의 무혈 파리입성으로 끌어낸 베르사이유조약 체결 등, 독일과 독일국민들의 ‘정체성’ 확인에 기여한 일련의 정치적·역사적 사건들이었다. 표현주의 문학운동은 말할 것도 없이 1914년 세계 제1차대전의 발발을 전후한 시기의 내면적 위기감의 표현이었다고 할 수 있을 것이다.

자연주의 문학운동의 진행시기와 관련해서는 하우프트만 Gerhart Hauptmann의 해당작품의 발표시기에만 초점을 맞추어 「해뜨기 전 Vor Sonnenaufgang」이 극단 『자유무대 Freie Bühne』에 의해 막이 오른 1889년부터 「해리모피 Der Biberpelz」가 공연된 1893년까지로 국한시키려는 시도가 있는가 하면, 하르트 형제 Heinrich und Julius Hart가 베를린에서 발행한 연감형식의 잡지 『비판적 결투 Kritische Waffengänge』의 창간호가 출판된 1882년을 자연주의 문학운동의 출발점으로 보려는 견해도 있다. 또는 콘라트 Michael Georg Conrad에 의해 창간된 뮌헨 자연주의자들의 기고잡지 역할을 한 『사회 Die Gesellschaft』의 제1호가 발간된 1885년 이후를 이 문학운동의 시기로 보려는 견해 등이 지난 세기말 시대의 문학사의 목차를 장식하고 있다. 그러나 언급했듯이 〈문학운동〉이라는 부제를 자연주의 문학이 갖게 된 제반 요인들을 감안한다면 1882년, 1885년, 1889년

* 이 논문은 <1995학년도 서울대학교 발전기금 일반 학술연구비>의 지원에 의하여 쓰여졌음.

등의 출발연도에는 큰 의의를 부여하지 않아도 좋을 듯하다. 그도 그럴 것이 이러한 시점들은 각각 특정 잡지의 창간 또는 특정 작품의 공연과 같은 자연주의 문학운동에 포함되는 문학적 사건에서 그 연원을 찾으려는 노력들과 관계를 맺고 있기 때문이다.

그러니까 1880년대의 어느 한 해를 자연주의 문학운동의 출발점으로 삼든지 간에 한가지 명백한 사실은 1870년대의 독일적 환경, 다시 말해 <창업시대 Gründerjahre>의 정치적, 경제적, 사회적 제반 환경들이 자연주의 문학운동의 태동에 직접적인 영향을 미쳤다는 점이다. 왜냐하면 일단의 진보적 성향의 작가들로 하여금 <새로운> 문학의 종사자임을 자임케 만든 요인이 바로 이와 같은 문학 외적 환경에서부터 비롯되었기 때문이다. 특히 뒤늦게 수입된 산업혁명의 숙명적인 결과라 할 대도시 지역의 급속한 공장건설의 증가, 여기에 모여든 프롤레타리아 노동자들이 제4계급이라는 확고부동한 새로운 사회계층을 형성함과 동시에 자연주의 문학의 중요한 실수요자로 부상하게 된 사실 등과 자연주의 문학운동 간의 연계는 이 문학의 이해와 연구에 필수불가결한 요소들이다.

자연주의 문학과 독일의 민중무대운동 *Volksbühnenbewegung*은 그래서 동전의 양면처럼 하나의 동일한 울타리 안에서 이해되어야 한다. 자연주의 작가들이 특히 애호한 공연 예술 장르인 <민중무대들 *Volksbühnen*>에 의해, 특히 독일민중무대운동의 효시라 할 1889년에 창립된 『자유무대』와 1890년에 창립된 『자유민중무대 *Freie Volksbühne*』¹⁾에 의해 주도되었기 때문이다. 그래서 왜 하필이면 자연주의 문학운동이 베를린과 같은 대도시 지역에서 지속적으로 전개되었는가에 대한 물음은 불필요한 질문으로 남게 된다. 『자유무대』, 『자유민중무대』, 『신자유민중무대 *Neue Freie Volksbühne*』²⁾ 등을 중심으로 한 민중극단의 창립은 사회계층으로 자리매김된 노동자 계급의 강한 문화적 욕구 분출의 소산이었으며 유럽 어느 나라에서도 그 유례를 찾을 수 없는 독일민중극단운동만이 가지는 특징이기도 하였다. 자연주의 작가들의 작품뿐 아니라 보수적 성향의 극단과 극장들이 공연을 기피해 온 독일 국내의 작품들이 민중극단들의 노력에 의해 재발굴된 사실 등은 민

-
- 1) 『자유민중무대』의 모태는 <아줌마 *Alte Tante*>라는 위장명칭하에 집회를 가졌던 사회민주주의 노선의 노동자클럽이었다. <사회주의탄압법 *Sozialistengesetz* 1878-1890>이 아직도 유효하던 시기에 베를린의 좌파문인의 한사람이었던 빌레 *Bruno Wille*를 극단의 대표자로 하여 『자유민중무대』는 “혁명정신이 살아 있는 작품의 공연 *Öffentliche Aufführungen von Stücken, in denen ein revolutionäre Geist lebt*” (Zit. nach S[iegfried] Nestriepke: *Geschichte der Volksbühne Berlin. I. Teil: 1890 bis 1914. Berlin: Volksbühnen-Verlag 1930, S. 11.*)을 목표로 1890년 7월 29일에 창립되었다. 창립회원에는 하우프트만과 홀츠의 이름도 발견된다.
 - 2) 1892년 『자유민중무대』를 탈퇴한 브루노 빌레는 『신자유민중무대』를 설립하였다. 브루노 빌레에 이어 좌파 비평가 프란츠 메링 *Franz Mehring*이 『자유민중무대』를 경영한 3년간 (1892-1895) 회원수가 급증하여 1895년에는 7,600명에 이르렀다. (이와 관련하여 S. Nestriepke의 같은 책 89쪽 참조)

중극단들이 자연주의 문학운동에 끼친, 자연주의 문학운동이 민중극단들에 끼친 쌍방향 상호영향의 차원을 뛰어넘는 문학사적 업적이다. 1835년에 이미 출판된 뷔히너 Georg Büchner의 희곡 「당통의 죽음 Dantons Tod」이 67년이 지난 후인 1902년 1월 『자유민중 무대』(1월 12일)와 『신자유민중무대』(1월 4일)에 의해 각각 한차례씩 베를린에서 공연되었던 사실³⁾ 한가지만 지적하더라도 독일민중극단들이 소외되어 온 문제작품의 재발굴에 얼마나 헌신적인 기여를 했는가를 알 수 있다.

문학사조로서의 자연주의 문학운동과 이 문학운동을 주도한 작가들에 관한 연구는 독일 어권 국가들의 독문학은 물론이고 한국 독문학에서도 활발한 연구활동이 기대되고 있는 분야로 남아 있다. 독일제국 창건시기와 맞물려서 태동하기 시작한 독일 자연주의 문학운동은 태생적으로 이미 그 유아기 때부터 통일독일의 잔칫집 분위기를 <위해하는> 문학운동으로 눈총을 받았기 때문에, 게르하르트 하우스프트만과 같은 위대한 개인을 제외한 수많은, 이 문학운동 참여 작가들은 문학사의 기술에서도—개개인에 대한 연구부족의 결과로—마땅히 받아야 할 대접을 받지 못하고 있는 실정이다. 하우스프트만을 포함하여 이 문학운동에 참여한 작가들에게 뿐만 아니라 이후 문학사조 전반 (인상주의, 표현주의, 초현실주의, 심지어는 청각시와 시각시등으로 대표되는 구체시에 이르기까지)에 <새로운> 예술 이론의 근거를 제공했으며 스스로 자연주의 문학의 이론과 실체를 철저히 수행했던 아르노 홀츠는 자연주의 작가로서, 자연주의 문학이론 제공자로서 연구가 수행되어야 할 작가이다. 이 논문은 독일 자연주의 문학을 개관하면서 문학이론가로서 자기 이론의 철저한 수행자였던 아르노 홀츠와 공동저자 요한네스 술라프의 희곡 「젤리케 가족 Die Familie Selicke」에서 홀츠의 문학이론이 어떻게 작품 속에서 실천되고 있는지를 검증해 보고자 하는 목표를 지닌다.

II

자연주의 문학은—긍정적 의미에서든 부정적 의미에서든 간에—<새로운>, <현대적인>, <진보적인> 정신의 지배를 받는다. 그러나 계몽주의가 표방했던, 이성에 기초한 진보정신과는 달리 자연주의 문학은 다윈이즘을 보완·발전시킨 생물학적 진화론과 과학적 실증주의의 정신과 관계하고 있다. 다윈의 진화론을 인간의 영역에 적용시킨 에른스트 헤켈 Ernst Haeckel의 유물론적 일원론을 내용으로 하는 저술들은 자연주의 운동의 변창기 이후에 출간되었음에도 불구하고 그는 이미 80년대 젊은 세대들이 추구한 혁명적 이념의 창

3) 이와 관련하여 다음 논문 참조. 임종대: 뷔히너 출판자 Karl Emil Franzos, 독일문학 제28집, 288-311쪽.

조자였다.⁴⁾ 1896년과 1899년에 각각 출판된, 문학장르해석의 변화를 시도한 홀츠의 두 논문 「드라마의 진화 Evolution des Dramas」⁵⁾와 「서정시의 혁명 Revolution der Lyrik」⁶⁾에서 그 예를 찾을 수 있듯이 〈진화〉의 개념은 자연과학과 사회과학의 〈혁명〉뿐 아니라 젊은 세대의 작가들에 의해 추구된 문학의 혁명에도 영향력을 행사했다.

기존의 이런저런 문학방향들이 자연주의 문학운동의 태동을 야기시켰다는 자연주의 문학운동의 내부의 목소리가 있었는데 하먼⁷⁾ 오이겐 볼프 Eugen Wolff 같은 자연주의 문학이론가는 이 문학의 〈철두철미한 직접적 기원 durchaus unmittelbare Urquelle〉⁸⁾을 강조하였다. 그러나 자연주의 운동의 문학적 전통과 관련한 자연주의자들 간의 상이한 견해도 불구하고 자연주의와 계몽주의, 자연주의와 슈투름 운트 드랑, 자연주의와 청년독일 간의 유사점을 부인할 수 없는 증거를 우리들은, 문학의 새로운 가능성을 찾으려고 한 자연주의자들의 일반적 노력에서, 그들의 문학을 통한 사회개혁의 노력에서, 그리고 그들이 이성의 개념에는 저항하면서도 예술의 법칙성을 추구한 사실등에서 찾을 수가 있을 것이다. 논리적 원칙의 기초위에서 예술의 본질을 간단명료하게 표현하려는 시도라는 점에서

-
- 4) 예나 Jena대학의 동물학 교수였던 헤켈 Ernst Haeckel(1834-1919)의 〈발생반복의 원칙 biogenetisches Grundgesetz〉, 즉 〈개체발생 Ontogenese〉은 〈계통발생 Phylogenese〉의 반복이라는, 진화론에 입각한 유물론적 일원론은 자연과학 뿐만 아니라, 자연주의 작가들 특히 홀츠의 〈예술법칙 Kunstgesetz〉에 큰 영향을 미쳤다. 예컨대 “어떤 법칙이 예술의 전체현상의 기초를 이룬다면, 각각의 개별현상의 기초가 되는 것도 바로 이 법칙이다. *Liegt der Kunst in ihrer Gesamterscheinung ein Gesetz zugrunde, so liegt eben dieses selbe Gesetz auch jeder ihrer Einzelercheinungen zugrunde.*” (Arno Holz: Die Kunst. Ihr Wesen und ihre Gesetze. In: Die neue Wortkunst, S. 73.)라는 홀츠의 주장은 바로 헤켈의 영향을 입증하는 하나의 전거이다.
- 5) Arno Holz: Evolution des Dramas. In: A. H.: Die neue Wortkunst. Eine Zusammenfassung ihrer ersten grundlegenden Dokumente. Berlin: Dietz Nachfolger 1925 [= Das Werk von Arno Holz. Erste Ausgabe mit Einführungen von Hans W. Fischer. 10. Bd.], S. 211-484.
- 6) Arno Holz: Revolution der Lyrik. Berlin: Sassenbach 1899 「서정시의 혁명」은 1925년에 출판된 전집에 수록되면서 제목이 「서정시의 진화 Evolution der Lyrik」로 바뀐다. Siehe Arno Holz; Die neue Wortkunst, S. 485-732.
- 7) 초기 자연주의의 운동방향에 이론적 근거를 제시하려고 노력했던 하르트 형제 Heinrich und Julius Hart와 『사회 Die Gesellschaft』의 공동발행인이었던 블라이트로이 Carl Bleibtreu(특히 그의 이론서 「문학의 혁명 Revolution der Literatur」(1886)에 의해서 슈투름 운트 드랑과 자연주의, 청년독일과 자연주의, 심지어는 괴테와 자연주의 간의 관계도 강조되었다. 이들의 주장은 자연주의자들의 광범위한 공감을 얻어 자연주의자들은 〈청년독일〉, 혹은 〈젊은 독일〉에 빗대어 스스로를 〈가장 젊은 독일 Jüngstdeutschland〉이라고 불렀다. 최초의 자연주의 문학사인 한슈타인 Adalbert von Hanstein의 저서도 『가장 젊은 독일』이라는 제목을 달고 있다).
- 8) Eugen Wolff: Die “Moderne” zur Revolution und Reform der Literatur. Zit. nach Adalbert von Hanstein: Das jüngste Deutschland. Zwei Jahrzehnte miterlebter Literaturgeschichte. 3. unveränderter Druck. Leipzig: Voigthändler 1905, S. 79.

아르노 홀츠의 <예술법칙 **Kunstgesetz**>은 계몽주의와의 정신적인 유사점을 보이고 있다. 홀츠는 문학이론 저술에서나 문학작품에서나 간에 모든 계층의 독자들이 이해할 수 있는 언어를 선택하려고 노력한 흔적을 나타내고 있다. 그래서 그의 작품과 논문이 18세기 영국 경험주의자들의 <상식 **common sense**>의 시각을 연상시킨다고 지적한 코웬 **Roy C. Cowen**의 언급에 수긍이 가는 것이다.⁹⁾ 홀츠 뿐 아니라 대부분의 자연주의 작가들이 예술 작품에서 비의적인 것, 사변적인 것, 불가사의한 것을 제거하려고 했던 노력은 계몽주의자들의 그것을 연상시킨다.

선호한 문학의 장르와 관련해서도 자연주의와 계몽주의 간에는 비슷한 현상이 발견된다. 다시 말해 이들 문학사조들은 공통적으로 위대한 서정시를 남기지 않았다. 계몽주의와 자연주의는 주로 드라마와 산문을 그들의 문학적 표현의 양식으로 채택했다. 그 이유는 쉽게 짐작할 수 있다. 드라마와 산문장르에서는 서정시와는 달리 과장됨과 전의적 표현의 위험을 쉽게 피할 수 있기 때문이었다. 자연주의 문학과 계몽주의 문학이 전의적 표현을 피하려고 노력한 것은 명징성의 원칙이라는 공통점이 이들 문학을 지배하였기 때문이다. 그래서 자연주의 문학은 일의적인 언어와 명확한 형식을 요구한다. 자연주의 드라마가 의식적으로든, 무의식적으로든 간에 장소와 시간과 사건의 통일의 요구에 부응하는 단순한 사건을 선호한다는 점도 계몽주의와의 유사점이라고 해야 할 것이다. 「직조공들 **Die Weber**」이나 「플로리안 가이어 **Florian Geyer**」와 같은 <열린 형식>의 드라마들도 있지만 자연주의 드라마는 다수가 장소, 시간, 사건진행을 비교적 엄격히 제한하고 있음은 부인할 수 없는 사실이다.

자연주의 문학과 계몽주의 문학간의 상이점에 관해서는 언급할 필요가 없을 것이다. 그 이유는 계몽주의의 합리적 사고방식 일변도에 저항한 혁명적 문학운동이었으며, 동시에 많은 자연주의자들이 그들이 참여한 문학운동의 선구사조로 인정하고 싶어하는 슈투름 운트 드랑 문학과 계몽주의 문학 사이에 존재하는 것과 같은 종류의 차이점이 자연주의와 계몽주의간에 놓일 수 있기 때문이다.

계몽주의가 전승된 문학의 형식과 장르를 보완·확대·발전시켰다면 슈투름 운트 드랑은 의도적으로 전통형식과 장르를 파괴시키고 새로운 형식을 만들어 내려는 노력을 가시화하였다. 최초의 <예술담시 **Kunstballade**>가 이 시기에 쓰여졌고 무대 위에서는 희비극적 요소가 공연되고 최초의 <열린 형식>의 드라마들이 선을 보였다. 산문분야에서도 『젊은 베르테르의 슬픔 **Die Leiden des jungen Werther**』과 같은 새로운 형식의 소설들이 생겨났다. 렌츠 **Jakob Michael Reinhold Lenz**의 드라마들은 자연주의자들의 그것들과 같은 혁

9) Roy C. Cowen: *Der Naturalismus. Kommentar zu einer Epoche*. 3. bibliographisch erweiterte Auflage. München: Winkler 1981, S. 33.

명적인 목표를 구현하려 하고 있음을 알 수 있다. 「가정교사 혹은 사교육의 장점들 *Hofmeister oder Vorteile der Privaterziehung*」이나 「군인들 *Die Soldaten*」에서는 직업윤리와 직업환경이 전면에 부각되고 회극적인 요소가 종종 비극적인 상황으로 이행(移行)함으로써 마치 자연주의 극작가들이 자주 채택한 희비극을 이미 100여년 전에 미리 보는 듯하다.

이와 같이 슈투름 운트 드랑 시대의 작가들의 노력과 유사한 요구, 즉 문학의 〈새로운〉 가능성을 소재와 형식에서 개발하려는 의지는 자연주의 문학운동에 참여한 작가들의 공통된 특징 중의 하나이다. 제국 창건기의 대도시가 안고 있는 사회적 문제점들을 시의 테마로 삼음으로써 소위 〈대도시 서정시의 창시자 *Begründer der Großstadtlyrik*〉¹⁰⁾로 출발한 홀츠에게서 이미 우리들은 예술의 〈혁명〉에 대한 강한 집념과 충동을 직접 읽을 수가 있다. “예술의 혁명은 예술의 수단을 혁명함으로써만이 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.*”¹¹⁾ 라는 홀츠의 선언적 주장에서 홀츠가 궁극적으로 목표한 〈서정시의 혁명〉의 대상은 리듬 *Rhythmus*이었다. 홀츠는 시를 시답게 만드는 시의 구성요소는 고정된 운율, 전통적인 연의 형식, 각운 따위가 아닌 리듬이라고 강조한다. 그가 창안한 개념인 〈필수리듬 *notwendiger Rhythmus*〉¹²⁾—시행을 구성하는 문장의

10) 〈대도시 서정시 *Großstadtlyrik*〉라는 장르개념은 메링 *Franz Mehring*의 서평 (홀츠의 시집 『시대서 *Das Buch der Zeit*』)에서 처음으로 언급되었다. *Siehe Arno Holz: Evolution der Lyrik, a.a.O., S. 487 und 534.*

11) *Arno Holz, Evolution der Lyrik, a.a.O., S. 490.*

12) 홀츠가 그의 「서정시의 혁명」에서 처음으로 사용한 개념인 〈필수리듬〉 혹은 〈필수운율〉은, 시의 행을 구성하는 단어나 문장(의 부분)은 완벽해야 하며, 어떤 생략이나 훼손도 허용하지 않으면서 〈소리 *Klang*〉와 〈내용 *Inhalt*〉의 조화를 이루려는 〈예술수단의 혁명〉을 일컫는다. 여기서 홀츠 자신의 설명을 인용해보자.

“산문작가로서 내가 〈달이 꽃이 한창인 사과나무 가지 뒤로 떠오른다〉라고 쓴다면 나는 멋진 문장을 쓴 셈이다. 그러나 시의 서두로 이 문장을 사용한다면 나는 그것에 걸려 비틀거릴지 모른다. 〈꽃이 한창인 사과나무 가지 뒤로 달이 떠오른다.〉라고 내가 이 문장을 꾸미면 비로소 그러한 것 [= 시의 시작]이 될 수 있을 것이다. 첫번째 문장은 보고만 하고 있고, 두번째 문장은 묘사를 한다. 이제 비로소 소리와 내용이 일치하는 느낌이 든다. 그리고 이러한 일치를 바깥으로도 나타내기 위해서는 나는 이렇게 쓸 것이다.

〈꽃이 한창인 사과나무 가지 뒤로
달이
떠 오른다.〉

이것이 나의 〈서정시의 혁명〉의 전부이다.”

내용과 소리의 완벽한 조화를 뜻하는—은 〈자유리듬 freier Rhythmus〉과는 그 종류를 달리하지만 시인에게 예술적 자유와 독창성이 차지하는 중요성과 관련시킨다면 〈자유리듬〉 혹은 〈자유운율〉을 독일시에 도입한 클롭슈톡 Friedrich Gottlieb Klopstock과 비슷한 동기를 훌츠도 공유하고 있다고 하겠다.

훌츠를 위시한 자연주의 극작가들의 창작에서 뿐만 아니라 슈투름 운트 드랑 시대의 작가들에게서도 공통적으로 중요했던 형식적 요소 중의 하나는 구어체의 수용이었다. 렌츠가 그의 「연극에 대한 견해 Anmerkungen übers Theater」에서 극작가의 중요 관심사는 사건진행이 아닌 인물의 묘사에 놓여야 함을 강조한 100년 이후, 동일한 주장을 우리들은 훌츠에게서도 읽는다.

[...] 무대위의 인간들은 사건의 진행을 위해서 있는 것이 아니라 사건의 진행이 무대위의 인간들을 위해 존재한다. 사건의 진행은 목적이 아니라 수단에 불과하다. 일차적인 것이 아닌 부차적인 것이다. 다른 말로 하면, 사건의 진행이 연극의 법칙인 것이 아니고 인물의 묘사가 연극의 법칙인 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 견지했던 1840년대에 주활약을 한 정치참여 시인들 역시 슈투름 운트 드랑 운동의 〈자연주의적〉 특징을 물려받은 작가들이다. 슈투름 운트 드랑 시대의 작가들과 청년독일 시인들을 한 울타리로 묶어주는 테마들과 표현방법들, 예컨대 교회에 대한 비판, 개혁정신, 사실적 묘사 방법 등은 자연주의 작가들에 의해서도 수용되었다.¹⁴⁾ 특히 자신들의 개혁노력을 알리기

“Ich schreibe als Prosaiker einen ausgezeichneten Satz nieder, wenn ich schreibe: <Der Mond steigt hinter blühenden Apfelbaumzweigen auf.> Aber ich würde über ihn stolpern, wenn man ihn für den Anfang eines Gedichts ausgabe. Er wird zu einem solchen erst, wenn ich ihn forme: <Hinter blühenden Apfelbaumzweigen steigt der Mond auf.> Der erste Satz referiert nur, der zweite stellt dar. Erst jetzt, fühle ich, ist der Klang eins mit dem Inhalt. Und um diese Einheit bereits deutlich auch nach außen zu geben, schreibe ich:

<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.)

13) Arno Holz: Evolution des Dramas, a.a.O., S. 224 f.

위해 신문과 잡지등의 대중매체를 적극적으로 활용하려고 했던 점도 청년독일 문학운동과 자연주의 문학운동에 참여한 작가들의 공통점이라 할 것이다.¹⁵⁾

계몽주의 작가들과 청년독일 시인들, 슈투름 운트 드랑 작가들과 청년독일 시인들을 차별화시키고 자연주의 문학운동 참여 작가들이 후자를 그들의 진정한 문학적 전통으로 인식하게 만들어 준 것은 다름 아닌 청년독일의 정치참여였다. 계몽주의 작가들과 슈투름 운트 드랑 작가들도 사회개혁을 위해 노력한 것은 사실이지만 상대적으로 그들의 노선은 전반적으로 비정치적이었다. 청년독일 시인들과, 이들 소속은 아니지만 1840년대에 활동한 헤르베크 Georg Herwegh와 프라일리그라트 Ferdinand Freiligrath 같은 시인들의 정치참여문학은 1848년의 혁명이 좌절된 후 중단되었다가 자연주의 문학운동에 참여한 젊은 작가들에 의해 그 맥이 이어졌다. 과학정신이 지배하는 새로운 시대가 도래했음에도 한편에서는 아류문학 작가들이 여전한 독자대중의 인기작가로 부상되어 인기와 부(富)를 동시에 누리고 있을 때, 혁명적인 테마를 가지고 전통작가들과 이들을 수용하는 시대에 과감히 도전했던 사람들이 자연주의 문학운동의 참여자들이었던 것이다. 그러나 홀츠는 자연과학적 세계관을 예술이론의 영역에 접목시켜, 자연에 더 가까운 새로운 언어의 사용법을 창조해내겠다는, 형식면에서의 문학의 <혁명>을 도모한 작가였다.¹⁶⁾ 청년독일파에 소속되

14) 구츠코 Karl Ferdinand Gutzkow의 『회의녀 발리 Wally, die Zweiflerin』 (1835)와 안첸그루버 Ludwig Anzengruber의 『키르히펠트의 신부 Der Pfarrer von Kirchfeld』 (1871)의 예에서 교회에 대한 비판의 테마를 공통적으로 발견할 수 있다.

15) 이들은 스스로 잡지를 창간·발행하기도 했다. 콘라트에 의한 『사회』 (뮌헨 1885), 브람 Otto Brahm 등에 의한 『자유무대 Freie Bühne』 (베를린 1890) 등을 자연주의자들에 의한 잡지창간의 예로 들 수 있다. 구츠코는 함부르크의 『Telegraph für Deutschland』의 편집인으로서 (1838-1843) 1837년 뷔히너가 사망했을 때 이 잡지에 추도사를 신기도 했다. Karl Gutzkow: Georg Büchner. Nachruf. In: Telegraph für Deutschland, 1837, Nr. 42-44(Juni). 뷔히너 생존시 이미 구츠코는 프랑크푸르트의 『피닉스 Phönix』(1835년 1-8월 구츠코에 의해 발행되었음)지에 뷔히너의 첫 희곡 「당통의 죽음」을 소개한 바 있다. Siehe Georg Büchner: Dantons Tod. In: Phönix. Frühlingszeitung für Deutschland. 1835, Nr. 73-77 und 79-83 (26. März bis 7. April 1835). Zit. nach Dietmar Goltschnigg: Materialien zur Rezeptions- und Wirkungsgeschichte Georg Büchners. Kronberg: Scriptor 1974 [= Scriptor Literaturwissenschaft 12], S. 71.

16) 80년대 초까지만 해도 홀츠는 많은 청년작가들과 대학생들이 희망을 걸었던 낭만주의적 민족주의에 심취되어 있었다. 1883년 홀츠도 학생조합 <바르트부르크 Wartburg>의 일원으로 활동하면서 중세문학과 민족문학에 심취되었던 시절이 이를 증명한다. 그러나 1883년 말 헤르베크, 호프만 폰 팔러스레벤 Hoffmann von Fallersleben, 프라일리그라트같은 40년대 정치시인들을 연구하면서 낭만주의적 민족주의의 노선을 버린다. “저 랍비 예수 그리스도도 나에게서 최초의 사회주의자에 다름아니다. Für mich ist jener Rabbi Jesus Christ nichts weiter, als der erste Sozialist.” (Zit. nach Cowen, a.a.O., S. 19)라고까지 말했던 홀츠는 <마르크시즘에 입각한 혁명적 사회주의 revolutionär[er] Sozialismus auf der Grundlage des Marxismus>에 등을

지는 않지만 7월혁명 직후의 독일의 시대정신을 대표하는 작가중의 한 사람인 뷔히너와 그의 문학에 대한 재평가가 베를린 자연주의 작가들의 문학단체인 『관철 Durch』에서 처음으로 시도되었다는 사실¹⁷⁾, 이미 지적했듯이 뷔히너의 첫 희곡이며 그의 생존시 단행본

둘리고 〈자연과학의 ‘실증적 지식’을 토대로 하는 시민적 진화론 bürgerlich[e] Evolutionslehre auf der Grundlage des ‘positiven Wissens’ der Naturwissenschaften〉에 집착한다. Siehe hierzu Klaus R. Scherpe: Der Fall Arno Holz. Zur sozialen und ideologischen Motivation der naturalistischen Literaturrevolution. In: Gert Mattenklott und Klaus R. Scherpe (Hgg.): Positionen der literarischen Intelligenz zwischen bürgerlicher Reaktion und Imperialismus (Reihe: Literatur im historischen Prozeß. Ansätze materialistischer Literaturwissenschaft. Analysen, Materialien, Studienmodelle. Bd. 2.). Kronberg/Ts.: Scriptor 1973, S. 141.

시집 『시대서』 (Das Buch der Zeit. Lieder eines Modernen. Zurich: Schabelitz 1886)가 출간되기 직전인 1885년 4월 23일 예르쉬케 Oskar Jerschke에게 쓴 편지에서도 홀츠는 사회주의의 포기를 선언한다. “나는 다른 모든 시시한 일에도 그러하듯이 이제 사회민주주의에도 신경을 쓰지 않네. 서정시는 정치와는 무관하네. 그런데 나의 재주는 서정시 재주뿐일세. Um die Sozialdemokratie kümmere ich mich jetzt ebensowenig, als um allen anderen Quark. Die Lyrik hat mit Politik nichts zu tun. Und mein Talent ist nur ein lyrisches.” (Zit. nach Helmut Scheuer: Arno Holz im literarischen Leben des 19. Jahrhunderts 1883-1896. München: Winkler 1971, S. 185). 그리고 『시대서』의 증보판인 제2쇄에 실린 「최종적으로 Ein für allemal!」라는 격정적인 제목의 짧은 시에서도 사회주의와의 결별을 재확인한다.

내가 죽도록 싫어하는 것은
머리 한가운데 가리마를 타는 것-
그러나 어중이 떠중이와 친하게 지내는 것 보다는
독일제국에 충성하는 편이 열배나 좋겠다!

Verhaßt sind mir bis in den Tod
popogescheitelte Manieren-
doch zehnmal lieber Schwarzweißbrot,
als mit dem Mob fraternisieren!

(Arno Holz: Das Werk. Erste Ausgabe mit Einführungen von Haus W. Fischer. Bd. 1. Berlin: Dietz Nachfolger 1924, S. 46.)

- 17) 1887년 자연주의 작가들의 문인단체였던 『관철』에서 하우프트만은 게오르크 뷔히너의 작품을 낭독함으로써 뷔히너의 재평가에 기여하였다. Siehe Günther Mahal: Naturalismus. München: Winkler 1990, S. 81[= Deutsche Literatur im 20. Jahrhundert. Literaturwissenschaftliches Arbeitsbuch. Bd. 1. UTB 363]. “뚫을 활짝 펴고 문학혁명의 항로로 들어선 젊은 배 das junge Schiff mit vollen Segeln in das Fahrwasser der literarischen Revolution” (Hanstein, Das jungste Deutschland, S. 71f.)에 비유된 자연주의 작가들의 문학클럽 『관철』 (1886-1889)의 명칭은—빌레 Bruno Wille에 의하면—“그들이 자기주장을, 그것도 자연주의 문학의 선구자로서 끝까지 관철해 나갈것 daß sie sich durchsetzen, und zwar als Bahnbrecher naturalistischer

으로 출간된 유일한 희곡 「당통의 죽음」이 1835년에 출판된 이후 두 세대 이상을 레제 드 라마 *Lesedrama*의 운명을 벗어나지 못하다가 20세기에 접어들어서야 비로소 자연주의 문학운동의 일환으로 창립된 민중극단들에 의해 공연된 사실등은 청년독일 운동의 시대정신과 자연주의 운동을 연결해 주는 하나의 고리임에 분명하다.

뷔히너의 재발견과 그의 문학의 재평가에 결정적인 동기를 부여한 것은 물론 자연주의자들의 노력이 있기 전에 이미 19세기 독일문학사의 가장 중요한 <사건>의 하나로 기록되는 프란초스 *Karl Emil Franzos*에 의한 뷔히너 작품의 최초의 전집 출간이었다. 특히 발행인 프란초스 자신이 직접 해독·출판한 뷔히너의 유작 「보이체크 *Woyzeck*」¹⁸⁾의 발굴은 자연주의 운동에 가담한 청년작가들에게 직접적인 영향력을 행사하였을 것이다. 뷔히너가 자연주의 문학운동에 몸담았던 세기말의 청년작가들에 의해 승앙을 받은 사실은 자연주의가 유럽 대륙에서 가장 뒤늦게 독일 땅에 상륙할 수 밖에 없었던 저간의 <독일적> 사정에서 설명될 수 있을 것이다. 다른 예를 들자면, 렌츠 같은 슈투름 운트 드랑 작가가 19세기 내내 문단과 비평계로부터 외면을 당하다가 자연주의자들에 의해서야 비로소 때늦은 평가를 받아야 했던 이유도 같은 맥락에서 설명될 수 있어야 한다.

III

자연주의의 개념규정에는 여러가지 난제가 따른다. 자연주의 문학운동 내부에서도 자연주의 작품에 대한 평가가 일치하지 않았던 전거들을 여러 곳에서 찾을 수 있다는 사실이 이러한 어려움을 단적으로 반영한다. 그러나 19세기 후반의 급속한 문명화 과정 속에서도 문학은 여전히 낭만주의의 영향권을 탈피하지 못하고 있는 현실에 저항적인 젊은 작가들의 문학적 반응이 자연주의 문학운동이라는 포괄적인 개념규정에는 대체적인 동의가 이루어지고 있는 것 같다. 새로운 시대에 적합한 <새로운> 문학의 창조를 위한 이들 의식있는 청년작가들의 대담한 시도는 그리하여 프랑크 살롱문학과 <시적> 사실주의의 극복이라는 구체적인 노력으로 이어질 수 있었던 것이다.

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

Dichtung”(Katharina Günther: *Gruppenbildung im Berliner Naturalismus*. Bonn: Bouvier 1972, S. 52)을 상징하는 것이었다.

18) 미완성 비극 「보이체크 *Woyzeck*」—프란초스의 전집에는 「보체크 *Wozzeck*」라는 제목으로 수록되어 있다—는 1879년 프란초스가 발행한 전집에 수용되기 전에 이미 1878년 베를린의 주간지 『메어 리히트 *Mehr Licht*』 창간호에 소개된 바 있다. Siehe Georg Büchner: *Woyzeck. Ein Trauerspiel-Fragment. Mitgeteilt von Karl Emil Franzos*. In: *Mehr Licht!* Berlin 1878, S. 5-7, 21-24 und 39-42 (Nr. 1-3, Januar).

르트 형제 주위에 청년 작가들이 모였다. 그후 1886년에 결성된 베를린 자연주의자들의 단체 『관철』에서 젊은 세대 작가들은 <새로운> 드라마, 뷔히너, 문학에 있어서의 자연과학의 중요성, 그리고 무정부주의와 사회주의와 같은 사회적 테마에 관해 논문을 발표하고 토론을 벌였다.¹⁹⁾ 1885년에 창간된 뮌헨자연주의자들의 기관지와 같은 기능을 한 잡지 『사회』의 창간호에서 뮌헨자연주의자들의 만행 구실을 한 발행자 콘라트는 제국 창건시기에 만연한 천박한 내용의 통속문학에 대한 항의와, 이러한 문학의 <기만성 Lüge>을 탄핵하면서 <새로운> 문학은 “건전하고 자유로운, 그리고 인간다운 사상, 흔들림 없는 진리에 대한 사랑, 단호한 사실주의 세계관 d[en] ganzen, freien, humanen Gedanken, d[en] unbeeirrten Wahrheitssinn, d[ie] resolut realistische Weltanfassung”²⁰⁾을 표현해야 한다고 선언했다.

흔히들 입센 Henrik Ibsen이—장기간의 뮌헨체류에도 불구하고—베를린 자연주의 작가들에게, 줄라는 뮌헨 자연주의자들에게 더 큰 영향을 미쳤다고들 주장하는 것은, 베를린의 자연주의가 드라마 장르에, 뮌헨 자연주의자들은 산문 장르에 더 큰 중요성을 두었다는 사실에서 출발하는 듯하다. 이것은 또 베를린 자연주의자들의 기고잡지 『자유무대』가 드라마 부분을, 뮌헨 자연주의자들의 기관지 역할을 한 『사회』가 산문영역을 더 비중있게 취급했다는 사실로서도 설명이 가능할 수 있을 것이다. 하우프트만의 「철로지기 티일 Bahnwärter Thiel」이 처음으로 발표된 잡지가 『사회』였으며, 극단 『자유무대』에 의해 초연된 하우프트만의 첫 희곡 「해 뜨기 전」의 게재를 잡지의 성향상 거부한 잡지도 『사회』였다는 사실도 이러한 설명을 보완해 주는 것처럼 보인다.

그러나 1880년대 초반의 독일 자연주의 작가들의 줄라 숭배는 콘라트를 중심으로 한 뮌헨의 젊은 작가들 뿐만은 물론 아니었다. 줄라 Emile Zola가 1877년 『목로주집 L'Assommoir』²¹⁾에서 제 4계급 출신 인물들의 언어를 정확하게 재현한 점에 독일 자연주의자들은 큰 관심을 가지기 시작했다. <시적> 사실주의자들에게서는 말할 것도 없이, 베를린의 시민사회를 가장 적절하게 묘사했다는 평가를 받고 있는 폰타네의 소설에서조차 발

19) 자연주의 작가들의 단체 『관철』은 자체 기관지나 강령은 가지지 않았으나 모임의 내용을 기록한 『회의록 Protokolle』이 전해지고 있다. 하우프트만이 『관철』에 가입한 1887년도 『회의록』의 일부가 하우프트만 70회 생일을 기념하기 위해 1932년에 300부 한정부수로 출판된 바 있다. Verein Durch. Facsimile der Protokolle 1887. Aus der Werdezeit des deutschen Naturalismus. Hrsg. vom Institut für Literatur- und Theaterwissenschaft zu Kiel. Kiel 1932.

20) Michael Georg Conrad: Zur Einführung. In: Die Gesellschaft. Realistische Wochenschrift für Literatur, Kunst und öffentliches Leben. 1 (1885), Heft 1, S. 1.

21) 1875년, 1876년에 각각 1편씩의 줄라작품에 관한 비평이 출판되긴 했으나 독일에서의 줄라 수용은 『목로주집』이 출판된 1877년 이후이다. 1877년에 4편, 1878년에 3편, 1879년에 11편, 1880년에는 20편의 줄라에 관한 논문이 독일에서 출판되었다. Siehe Cowen, a.a.O., S. 51.

견할 수 없었던, 사회적으로는 물론 문학작품에서도 철저히 경시되어 온 계층의 어법과 어휘들을 충실하게 재현했다는 사실이 사회적 앙가주망의 적절한 문학적 표현방법을 찾고 있던 독일 자연주의자들의 관심을 환기시킨 것이었다. 제4계급 출신 등장인물들의 〈환경〉을 정확하게 묘사하는데 동원된 저급한 언어수준(물론 등장 인물들이 구사하는)은, 예술은 추함이 아니라 아름다움을 제공하는 수단이어야 한다고 생각하는 〈시적〉 사실주의자들에게는 전대미문의 스캔들이었음은 당연하다. 독서에 방해가 될 정도로 세부적인 묘사가 지나쳤다는 점도 훗날 홀츠를 위시한 독일 자연주의 작가들의 작품에서도 찾아볼 수 있는 공통점이었다. 문학과 자연과학의 결합, 자연과학적 공식에 의한 〈예술법칙〉의 추출 따위는 자연주의 반대론자, 특히 예술 혹은 문학을 아름답지 못한 세상으로부터의 도피의 수단으로 생각하여 〈아름답지 못한〉 사회적, 정치적 일상의 전개로부터 일정한 거리를 유지시키려고 했던 〈시적〉 사실주의 혹은 〈이상적〉 사실주의의 추종자들의 눈에는 젊은 세대의 위험한 불량난으로 비쳤을 것이다.

1880년대 초반의 줄라이즘과 독일 자연주의는 거의 동의어처럼 사용되긴 했으나 독일 자연주의는 결코 줄라이즘의 아류적 모방이 아니었다는 점에서 그 특징을 찾을 수 있다. 오히려 독일 자연주의는 줄라이즘 혹은 프랑스 자연주의에 대한 독일적 대응으로 이해해야 하며 이러한 시도에 대해 이론적으로, 실천적으로 개입한 이론가와 작가가 바로 아르노 홀츠였다. 프랑스를 위시하여 스칸디나비아 국가들에서보다 뒤늦은 시기에 자연주의가 독일에 소개된 것은 예술적 혹은 문학적 모범의 결여에 그 원인이 있었다기 보다는 오히려 사회적, 정치적 상황, 다시 말해 예술 외적 상황에 기인한다고 하겠다. 그럼에도 불구하고 자연주의 문학이론가 겸 작가 아르노 홀츠의 출발점에 영향을 미친 문학적 모범은 줄라와 입센과 톨스토이였다. 1886년 초에 취리히에서 발간된 시집 『시대서』에는 다음과 같은 시구가 포함되어 있다.

줄라와 입센과 레오 톨스토이의 말 속에
 세상이 존재한다.
 아직 씹지 않은 세상이
 아직 속이 싱싱한 세상이!

매달려들 보세요, 그대들 알량한 양반님들,
 매달려들 보라니까
 오래전부터 못쓰게 된,
 퇴색해버린 미학의 치마자락에,
 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!

Klammert euch, ihr lieben Leutchen,
klammert euch nur an die Schürze
einer längst verlotterten,
abgetakelten Ästhetik;
unsere Welt ist nicht mehr klassisch,
unsere Welt ist nicht mehr romantisch,
unsere Welt ist nur modern!²²⁾

넓은 미학은 병들어 썩어 없어져 버렸다는 증거를 훌츠는 졸라의 작품뿐 아니라 입센과 톨스토이 같은 스칸디나비아 작가와 러시아 작가들의 작품에서 입증하려고 한다. 전체적으로 판단할 때 자연주의 작가들에게 모범이 된 이들 작가들의 영향은 문학이론적 측면보다는 실천적 측면, 다시 말해 문체와 테마의 측면에서 독일작가들에게 영향을 행사했다고 해야 할 것이다.

독일 자연주의 작가들이 외국의 작가들 중에 특히 소설가 졸라에게 열중한 것은 사실이지만, 그들의 최초의 자연주의적 표현은 서정시에서 나타났다. 아렌트 Wilhelm Arent를 발행자로 하여 1885년 베를린에서 출판된 사회집 『현대시인선 Moderne Dichter-Charaktere』²³⁾에는 훌츠를 위시한 22명의 젊은 작가들의 시가 게재되었다. 그러나 이 사회집에 실린 작품들은 대부분 전통시의 범주를 벗어나지 못하는 것들이었다. 기껏해야 사회비판적 내용이나 정치적 색채를 띤 소수의 작품에서 <현대성 das Moderne>을 확인할 수 있을 뿐이었다. 이들 소수의 작가중에 “가장 철저한, 가장 공격적인 사회비판자 der entschiedenste und aggressivste Sozialkritiker”²⁴⁾로 지목되는 훌츠의 <대도시 시 Großstadtlyrik>들은 1년 후에 발간된 그의 첫 시집 『시대서』에 재수록된다. 마할 Günther Mahal이 지적하듯이 “그들 [= 초기 자연주의자들]이 고지한 <서정시의 혁명>은

22) Arno Holz: Zwischen Alt und Neu. In: Das Buch der Zeit. In: Das Werk von Arno Holz. 1. Bd. Berlin 1924, S. 351(총 490행중 인용된 부분은 247행-257행임).

23) Wilhelm von Arent (Hg.): Moderne Dichter-Charaktere. Mit Einleitungen von H[ermann] Conradi und K[arl] Henckell. Berlin: Selbstverlag Kamlah in Comm 1885. 1886년에 출판된 제2판은 『청년독일 Jungdeutschland』로 제목을 바꾸어서 Leipzig의 Friedrich 출판사에서 출판되었다. 이 출판사는 잡지 『사회』를 약 10년간 출판한 곳이기도 하다(1887-1896.1).

24) Mahal, a.a.O., S. 201.

당분간 선언적 성격이었으며, 몇 해 후에 있을 〈철저〉 자연주의를 향한 〈시끄러운〉 서곡에 불과했다. die von ihnen [= den Frühnaturalisten] verkündigte 〈Revolution der Lyrik〉 ist vorerst proklamatorisch, bildet lediglich den 〈turbulenten〉 Auftakt zum 〈konsequenten〉 Naturalismus der Folgejahre.”²⁵⁾

1886년 취리히의 출판사 샤벨릿츠 Schabelitz—이 출판사는 〈사회주의 탄압법 Sozialistengesetz〉이 유효하던 시기에도 재야 독일작가들의 작품을 출판해 주던 곳이다—에서 간행된 홀츠의 시집 『시대서』에는 『현대시인선』에서 보다 더 많은 사회 비판적 내용의 시가 포함되어 있으며 이들 작품에서 홀츠는 독일시인들 중에서는 처음으로 대도시의 문제점들을 다룬 일련의 시들을 포함한 〈현대적〉 테마를 취급하였다. 그러나 시는 적극적인 사회비판을 위한 장르로서는 적합하지 못했으며 『시대서』에 수록된 홀츠의 시들도 강력한 여론의 반향을 얻을 기회를 얻지 못했기 때문에 홀츠를 포함한 대부분의 초기자연주의자들은 곧 줄라류의 소설에 방향을 맞춘 산문장르로의 방향전환을 시도했다.

독일 자연주의 작가들의 80년대 산문작품들은 사회민주주의에 대한 공감의 표현과 프롤레타리아의 투쟁을 지원하는 내용들이 주류를 이루었다. 그러나 노동자와 노동문제가 중심을 이루는 테마들을 미학적으로 형상화할 수 있는 능력과 사전 지식이 그들에게는 부족한 듯했다. 그 대신 독일 자연주의 작가들은 줄라의 소설들에서 단골 소재로 등장하곤 하는 선술집과 창녀들의 세계, 혹은 천민 프롤레타리아의 환경묘사에 열을 올렸다. 예컨대 블라이트로이 Karl Bleibtreu의 『불량사회 Schlechte Gesellschaft』(Leipzig 1885)와 콘라디 Hermann Conradi의 『짐승 같은 짓 Brutalitäten』(Zürich 1886)과 같은 단편집들은 독자들의 가능한 성도착적 시각에 초점을 맞추어 매춘행위와 알콜중독, 빈민들의 참상 따위를 적나라하게 묘사한 작품들을 수록하고 있다. 이 시기의 유일한 노동자 작가 Arbeiterdichter인 크레처 Max Kretzer의, 산업혁명이후 시대의 수공업자의 열악한 직업 환경을 소재로 한 사회비판적 연구의 산물인 장편 『장인 티페 Meister Timpe』(Leipzig 1888)는 80년대에 유일하게 성공한 자연주의 작품으로 분류된다. 자연주의 작가들의 산문은 90년대에도 활기를 띠었다. 줄라의 소설 『대지 La Terre』와 비교되는 작품으로 평가 받은 폴렌츠 Wilhelm von Polenz의 대표작 『통장이 Der Büttnerbauer』(Berlin 1895)—이 소설은 1909년에 제14판이 발행되었다—와 자연주의 작가로서는 드물게 여성작가인 비비히 Clara Viebig가 즐겨 다룬 인간의 자연에의 예속 혹은 인간의 운명에 대한 환경의 영향등을 테마로 한 일련의 소설들과 더불어 농촌 프롤레타리아의 환경이 처음으로 소설에 등장하게 되었다. 그러나 독일 자연주의의 발전에 결정적인 전기를 마련해 준 산문작품은 하우프트만의 노벨레 「철로지기 티」²⁶⁾(1888)과 이듬해에 출판된 슬라프 Johannes Schlaf

25) A.a.O.

와 홀츠의 공저인 『파파 햄릿 Papa Hamlet』²⁷⁾이다. 독일 자연주의는 특히 『파파 햄릿』에 포함된 3편의 습작—단편집의 표제와 동명의 작품 「파파 햄릿」, 「어떤 죽음 Ein Tod」, 「등교일 Der erste Schultag」—과 더불어 독자적인 운곽을 획득하게 된다. 하우프트만의 「철로지기 틸」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 슬라프의 「파파 햄릿」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 햄릿」이 독일 자연주의와 홀츠 자신의 자연주의 작품들 가운데서 차지하는 중요성은, 줄라가 그의 에세이 『실험소설 Le roman expérimental』(1880)에서 요구한 냉정하고 객관적인 서술기법이 독일에서는 처음으로 바로 이 단편에서 시도되었다는 사실에 있다.

다시 말해 기분 좋은 거짓말, 신기한 모험, 마침내 성취되는 사랑 따위를 추구하는 〈낯은〉 내용을 배척하고 반대로 꿈과 허위에 대항한 투쟁을 〈진실〉과 〈객관성〉의 이름으로 전개하기 위해 외과의사가 시체를 놓고 하는 것과 같은 분석적 작업에 의해 쓰여진 최초의 독일 산문이 「파파 햄릿」이었다. 말하자면 시인도 의사나 실험가처럼 인생을 결정짓는 합목적성들을 인식시키기 위해 인간이라는 기계를 해체했다가는 다시 합성시킬 수 있는 〈새로운〉 서술기법을 창조할 수 있어야 한다는 것이 홀츠의 확신이었다. 바로 이러한 새로운 서술기법에 대한 비평계와 독자들의 반응을 타진해 보기 위한 조심스러운 접근 방법으로 채택한 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⁾

26) Gerhart Hauptmann: Bahnwärter Thiel. Novellistische Studie aus dem märkischen Kiefernfort. In: Die Gesellschaft. Monatsschrift für Literatur und Kunst. Begründet von M. G. Conrad. Hrsg. v. M.G. Conrad und K. Bleibtreu. Leipzig: Friedrich 1888, S. 747-774 (Oktober-Heft). 이 작품은 1892년 노벨레 「사도 Apostel」와 함께 단행본으로 출판되었다. Siehe G. Hauptmann: Der Apostel. Bahnwärter Thiel. Novellistische Studien. Berlin: Fischer 1892.

27) Bjarne P. Holmsen[=Arno Holz u. Johannes Schlaf]: Papa Hamlet. Übersetzt und mit einer Einleitung versehen von Dr. Bruno Franzius. Leipzig: Reissner 1889.

28) 이와 관련하여 주 36) 참조.

29) 1902년 문학사가 바르텔스 Adolf Bartels에 의해 처음으로 도입된 〈철저 자연주의 konsequenter Naturalismus〉개념은 이후 아르노 홀츠의 자연주의 이론 혹은 그의 〈순간 묘사 문체 Sekundenstil〉와 거의 동의어처럼 사용되고 있다. Siehe Adolf Bartels: Geschichte der deutschen Literatur. Bd. 2. Leipzig: Avenarius 1902, S. 674.

30) Zit. nach Arno Holz, Die neue Wortkunst, a.a.O., S. 44.

에서 〈기질 Temperament〉이라는 개념은 작가 자신의 관점의 독특성을 강조하기 위한 말이었다. 그러나 처음에는 작가(=인식주체)의 관점의 독특성이 강조되다가 점차 등장인물의 〈기질〉의 중요성 쪽으로 줄라의 관심이 이동하고 있음을 홀츠는 관찰하였다. 다시 말해 관찰하여 창조하는 인식주체의 관찰의 영역을 의미했던 〈기질〉의 개념이 거꾸로 인식대상의 생리적, 심리적 독특성을 의미하게 된 것이었다. 그러면서도 〈현실〉, 〈진실〉, 〈분석〉, 〈해부〉 따위와 같은 서술의 객관성을 강조하는 단어들과 병렬적으로 〈개성〉 혹은 〈천재성〉 등의 개념도 줄라의 에세이에 자주 등장하고 있는 모순이 홀츠에 의해 여러차례 지적된 바 있다.

줄라의 〈실험소설〉 이론이 〈부분적인 진실 Teilwahrheit〉³¹⁾만을 제시하고 있음을 인식한 홀츠는 줄라의 이론의 불충분성을 보완할 수 있는 서술기법의 창안에 착수하였다. 〈기질〉의 문제점을 원천적으로 극복하고 인식주체의 주관적 개입을 처음부터 봉쇄할 수 있는 수단으로 고안해 낸 것이 홀츠의 〈예술법칙 Kunstgesetz〉이다. 홀츠의 문학회론의 시작이라고 할 논문 「이론가 줄라 Zola als Theoretiker」³²⁾에서 홀츠는 줄라의 이론에 근거를 제공한 텐느 Hippolyte Taine를 비판하면서 〈자연 그 자체이려고 하는 예술의 경향〉에 대한 그의 문학회론의 근본체제를 성립시켰다.

“예술은 다시 자연이려는 경향이 있다. 예술은 각각의 재생산 조건과 그것의 사용법에 따라 자연이 된다. Die Kunst hat die Tendenz, wieder die Natur zu sein. Sie wird sie nach Maßgabe ihrer jeweiligen Reproduktionsbedingungen und deren Handhabung.”³³⁾ 라는 말은 예술의 자료와 그것의 가공기법을 예술관찰의 중심으로 가져가야 함을 의미하는 것이다. 예술의 생산과정이 어느 정도 목표에 근접하고 있는지를 결정하는 것은 형상화 기법과 형상화 능력에만 달려 있는 것이 아니고 이용 가능한 자료에도 좌우된다는 것이 홀츠의 주장이다.

홀츠의 예술이론의 원칙과 그 미학적 결과는 『파파 햄릿』에 포함된 3개의 산문-특히 [파파 햄릿]의 창작과정에서 개발된 〈순간묘사 문체 Sekundenstil〉이다. 〈순간묘사 문체〉라는 예술수단 Kunstmittel은, 〈예술은 다시 자연이려는 경향이 있다〉라는 명제를 수학 공식화하여 〈예술=자연-엑스 Kunst = Natur - X (K = N - X)〉³⁴⁾라는 홀츠 자신이 고안해 낸 〈예술법칙〉에서 X의 가치가 극소화될 수 있도록, 다시 말해서 예술산물 Kunstprodukt이 자연에 최대한으로 근접할 수 있도록—문학작품의 경우—말 das Wort을

31) A.a.O., S. 45.

32) Arno Holz: Zola als Theoretiker. In: Freie Bühne für modernes Leben. Hrsg. v. Otto Brahm. 1 (1890), S. 101-104 (Heft 3).

33) Arno Holz, Die neue Wortkunst, S. 83 und öfters.

34) A.a.o., S. 80 u.ö.

다루는 시도를 의미한다. 환언하면 작가의 주관적 개입을 철저히 차단하기 위해 등장 인물들 간에 직접화법의 사용을 극대화하는 방법을 통해 산문의 회곡화를 시도함으로써 전통적인 장르구조에도 변화를 가져오는 기법이다. 홀츠와 슬라프가 그들의 공동작업의 결과를 통해서 가장 중요한 자극을 준 사람은 바로 청년 하우프트만이였다. 하우프트만은 『파파 햄릿』의 표면상의 저자인 비야르네 홀름젠에게 “그의 작품을 통해 받은 결정적인 자극을 기쁜 마음으로 인정하면서 *in freudiger Anerkennung der durch sein Buch empfangenen entscheidenden Anregung*” 그의 첫 회곡 「해뜨기 전」³⁵⁾을 <가장 철저한 사실주의자 *d[er] consequenteste Realist*>에게 헌정하는 형식을 취했던 것이다.³⁶⁾ 하우프트만의 창작에 <결정적 자극>이 된 이 서술기법에 한슈타인이 <순간묘사 문체 *Sekundenstil*>라는 새로운 개념의 명칭을 부여한 것은 당연한 듯 하다. 그도 그럴 것이 언어와 화법, 몸짓과 표정술을 그럴 때도, 기타 의미있는 특성들을 모사(模寫)할 때에도 이 서술기법은 대상의 개별적 특징들을 고려하기 때문이다. “홀츠와 슬라프씨의 이른바 이 새로운 예술형식의 기본 특성은 현학적인 것이었다. 그들은 ‘졸라를 능가했기’ 때문이다. *Pedantisch war der Grundcharakter dieser sogenannten neuen Kunstform der Herren Holz und Schlaf. Sie hatten den Zola ‘überzolat.’*”³⁷⁾라는 부정적 평가에도 불구하고 한슈타인의 개념규정은 그 이후 <철저 자연주의>와 동의어처럼 수용되고 있다.

그 이른바 예술법칙이 그러니까 여기서 새로운 기법을 불러내었다.—내적인 기법은 물론이고 외적인 기법까지도. 내적 기법이란 시간과 공간을 순간 순간 묘사하고 있다는 점에서 내가 ‘순간묘사 문체’라는 이름을 붙이고 싶은 그것이다. 그 어떤 대담한 행동도, 무모함도 허용되지 않는다. 오아시스를 서로에게 더 가까운 곳에 갖다 놓기 위해 그 어떤 모험적인 도약도 사막을 뛰어 넘어서는 안된다. 안되고 말고, 모래알을 한 개씩 한 개씩 세심하게 주워 올려 이쪽저쪽으로 뒤집어 보며 꼼꼼하게 관찰하여 일기형식의 문학으로 기록이 되고 있다.

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

35) 「해뜨기 전 *Vor Sonnenaufgang*」이라는 제목은 홀츠의 제의에 의한 것이다. 이 드라마의 원래 제목은 「씨 뿌리는 사람 *Der Sämann*」이었다. Siehe Holz, *Evolution des Dramas*, a.a.O., S. 251 und auch Heinz-Georg Brands: *Theorie und Stil des sogenannten “Kosequenten Naturalismus”* von Arno Holz und Johannes Schlaf. *Kritische Analyse der Forschungsergebnisse und Versuch einer Neubestimmung*. Diss. Bonn: Bouvier 1977, S. 167.

36) <1889년 7월 8일, 에르크너 *Erkner*, den 8. Juli 1889>라고 날짜가 기록되어 있는 이 헌사의 전문(全文)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.

38) Arno Holz und Johannes Schlaf: *Neue Gleise. Gemeinsames. In drei Teilen und einem Bande.*

Technik hervorgerufen, nicht nur eine innere, sondern auch eine äußere.³⁹⁾ 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 tagebuchartige Dichtung eingezeichnet.⁴⁰⁾

1889년 『파파 햄릿』에서 조심스럽게 선을 보인 <순간묘사 문체>는 이듬해인 1890년 1월에 출간된 홀츠와 슬라프의 공동작품인 희곡 「젤리케 가족」에도 그대로 적용된다. 흥미롭게도 「젤리케 가족」의 출간과 잡지 『자유무대』의 창간은 그 시기를 같이 하면서 동시에 독일자연주의의 중점은 산문장르에서 드라마장르로 이행한다. 이는 바꾸어 말해 산문장르를 선호했던 콘라트의 『사회』를 중심으로 한 뮌헨 자연주의로부터 드라마를 주 장르로 채택한 베를린의 『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. 하우스프르만의 「해뜨기 전」과 같은 사회극을 위시하여 대부분의 자연주의 드라마는 소시민 계급을 등장시키는 <가족극 Familiendrama>의 범주에 속한다. 홀츠와 슬라프의 「젤리케 가족」 역시 가족 구성원들간의 갈등관계를 연출하면서 경제적, 사회적 조건에 예속된 소시민 계급의 출구없는 암담한 생활상을 보여준다. 「직조공들」에서처럼 개인적 요인을 사회경제적 요인에 연결시키는데 성공한 작품이 없는 것은 아니지만 많은 자연주의 드라마는 경제적으로 비참한 소시민 계급의 생활상을 그려냄으로써 시민계급의 관객들에게 도전했다.

소재 그 자체는 말할 것도 없이, 새로운 표현기법과 새로운 무대언어 역시 이를 처음으로 체험하는 관객들에게는 충격적인 것이었다. 홀츠는 이러한 <자연주의적> 언어를, 낭만

Berlin: Fontane 1892. 『새 선로』라는 의도적 제목을 단 이 모음집의 제1부는 미출판 산문 4편 (Die papierne Passion, Krumme Windgasse 20, Die kleine Emmi und Ein Abschied), 제2부는 『파파 햄릿』의 3편의 산문 (Papa Hamlet, Der erste Schultag und Ein Tod), 제3부는 희곡 「젤리케 가족」으로 구성되어 있다.

39) <외적기법>으로는 빈번한 구두점과 횡선 Gedankenstrich사용을 지적하면서 이의 작용을 "말 없는 마음의 침표 Seelenpausen ohne Worte"에 비유했다. Siehe Hanstein, a.a.O., S. 160.

40) Hanstein, a.a.O., S. 159.

주의자들과 그 아류들의 그것을 지칭한 〈시적언어 **Sprache der Poesie**〉 혹은 표준 독일어를 지칭하는 전통적인 〈무대언어 **Bühnensprache**〉와 차별화하기 위해 〈삶의 언어 **Sprache des Lebens**〉⁴¹⁾라고 정의했다. 장소와 시간의 일치를 피하려고 노력한 것은 환상적 효과를 극대화하기 위한 수단이었으며 이 드라마를 〈실내극 **Zimmerstück**〉의 형식을 취하게 한 것은 공연시간과 공연된 시간의 일치라는 목표를 가능한한 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 종래의 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 〈삶의 한 단면 **ein Stück Leben**〉만을 묘사하기 위한 방편이었다. 1897년 하르덴 **Maximilian Harden**을 향한 공개서한에서 홀츠는 술라프와 더불어 「젤리케 가족」에 착수하던 때를 회상하면서, 사건의 진행과 관련하여 의도적으로 지어낸 것이 아님을 강조한다.

‘우리들은 이른바 신과 세상 사람들에게는 신경을 쓰지 않고, 계획적인 데가 전혀 없이 직접 현실을 약간 연구한 끝에 시작하여 마침내 「젤리케 가족」를 끝마쳤기 때문에 사람들은 이제 창을 통해 들여다 보듯이 이 작품을 통해 삶의 한 단면을 들여다 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⁾

홀츠는 자신이 고안해 낸 〈예술법칙〉에서 결정적 역할을 하는 X의 가치⁴⁴⁾를 최소화할

41) Arno Holz, *Evolution des Dramas*, a.a.O., S. 214.

42) A.a.O.

43) A.a.O., S. 224.

44) 홀츠는 자신의 〈예술법칙 ($K = N - X$)〉에서 X의 가치와 관련하여 “논란의 여지를 안고 있는 이 X는 결코 영(零)으로 떨어지는 법은 없을 것이다. **Das strittige X wird sich niemals auf Null reduzieren.**” (Arno Holz: *Die Kunst. Ihr Wesen und Ihre Gesetze*. In: *Die neue Wortkunst*, a.a.O., S. 130f.)라고 전제하면서 그 이유를 다음과 같이 들었다.

“완벽하게 정확한, 예술을 통한 자연의 재생산이란 절대 불가능한 일이다. 더 정확히 말해—다른 모든 것은 차치하더라도—이미 대단히 평범한, [...] 어떤 어린이에게도 명백한 이유, 즉 우리를 인간들에게 여하튼 제공되는, 해당 재생산재료라는 것이 과거에도 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 여하튼 발생하는 불가피한 요소들을 가능한한 최저한도로 끌어 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 야기시킬 정도로 지나치게 세부적인 무대지시였다. 「젤리케 가족」은 이미 드라마의 명칭이 말해주듯이 젤리케 씨 일가의 <삶의 한 단면>을 무대를 통해 보여주고 있기 때문에 전통적인 비극에서처럼 갈등에서 대단원으로 이어지는 사건이라든지 전회점 *Peripetie*으로 향하는 사건의 상승곡선 따위는 무시된다. 따라서 행위를 주도하는 인물이 존재할 수도 없으며, 막의 구분 역시 사건진행과는 무관하게 성탄전야의 저녁 6시경에서 성탄일 새벽까지의 밤시간을 3등분한 것에 지나지 않는다. 이것은 「파파 햄릿」을 통해서 소개된 새로운 서술기법의 적용을 염두에 둔 막의 구분이었을 것이다. 3막으로 구성된 「젤리케 가족」의 공간은 젤리케 씨 일가가 살고 있는 베를린 빈민촌의 어느 임대아파트의 거실로 한정되어 있다. 무대지시가 세부적인 묘사까지도 포함하고 있어서 어떤 연출자든 작가의 의도에 반하는 공간배치의 결정이 불가능할 정도이다. 제1막을 위한 공간 <젤리케 가족의 거실 *Das Wohnzimmer der Familie Selicke*>은 제2막과 제3막에서도 무대장치의 변경없이 <동일한 방 *Dasselbe Zimmer*>으로 소개된다.

그것 [= 거실]은 크기가 비교적 작으며 설비가 매우 빈약하다. 오른쪽 앞쪽으로는 복도로 문이 한 개 나 있고, 앞쪽 왼편으로는 벤트의 거소로 통하는 문이 있다. 이 문 약간 뒤편으로는 창유리와 실타래 모양의 커튼이 달린 부엌문이 나 있다. 뒷벽은 낮고 육중한, 큰 꽃무늬 소파가 차지하고 있으며, 소파 위쪽으로는 저 유명한 카울바하의 강판화 <빵을 썰고 있는 룬테>가 누렇게 색이 변해 버린 두개의 소형 석고상 <쉴러와 괴테> 사이에 걸려있다. 그 아래에는 반원형의 대칭을 이루면서 상당수의 가족 인물사진들이 걸려 있다. 소파 앞쪽에는 타원형의 테이블이 놓여있고, 그 위 잡다하게 널려있는 커피잔들 사이로 초록색 갓이 달린 눈부신 백열등 스탠드가 세워져 있다. 전등갓 오른쪽으로 창문이 하나 있고, 그 [= 전등갓] 왼편에는 골방으로 통하는 벽지로 도배한 작은 문이 있다. 그밖에 또 왼쪽 측벽에 있는 두개의 문 사이에 한마리의 카나리아새가 놓인 소형 테이블이 있으며, 그 위에서 기둥시계가 째깍거리고 있다. 그리고 오른쪽 측벽 뒤쪽에는 침대가 놓여 있는데 관객석 바로 곁에 위치한 머리맡 쪽 끝은 칸막이로 가려지고 있다. 침대 위쪽에는 손가락 굵기의 황금빛 액자에 든 두

[...] bereits für jedes Kind plausiblen Grunde, weil das betreffende Reproduktionsmaterial, das uns Menschen nun einmal zur Verfügung steht, stets unzulänglich war, stets unzulänglich ist und stets unzulänglich bleiben wird.” (Arno Holz, a.a.O., S. 131.)

45) Arno Holz, *Evolution des Dramas*, a.a.O., S. 214.

장의 큰 오래된 석판화—노(老)황제와 비스마르크—가 걸려 있다. 창가, 침대의 발치에는 마지막으로 또 약병들이 놓인 소형의 칩실용 테이블이 놓여 있다. 골방 문과 부엌문사이에 난로가 있다. 그리고 몇개의 걸상들이.

Es ist mäßig groß und sehr bescheiden eingerichtet. Im Vordergrund rechts führt eine Tür in den Korridor, im Vordergrund links eine in das Zimmer Wendts. Etwas weiter hinter dieser eine Küchentür mit Glasfenstern und Zwiirngardinen. Die Rückwand nimmt ein altes, schwerfülliges, großblumtes Sofa ein, über welchem zwischen zwei kleinen, vergilbten Gipsstatuetten "Schiller und Goethe" der bekannte Kaulbachsche Stahlstich "Lotte, Brot schneidend" hängt. Darunter, im Halbkranze, symmetrisch angeordnet, eine Anzahl photographischer Familienporträts. Vor dem Sofa ein ovaler Tisch, auf welchem zwischen allerhand Kaffeegeschirr eine brennende weiße Glaslampe mit grünem Schirm steht. Rechts von ihm ein Fenster, links von ihm eine kleine Tapetentür, die in eine Kammer führt. Außerdem noch, zwischen den beiden Türen an der linken Seitenwand, ein Tischchen mit einem Kanarienvogel, über welchem ein Regulator tickt, und, hinten an der rechten Seitenwand, ein Bett, dessen Kopfende, dem Zuschauerraum zunächst, durch einen Wandschirm verdeckt wird. Über ihm zwei große, alte Lithographien in fingerdünnem Goldrahmen, der alte Kaiser und Bismarck. Am Fußende des Bettes, neben dem Fenster, schließlich noch ein kleines Nachttischchen mit Medizinflaschen. Zwischen Kammer- und Küchentür ein Ofen; Stühle.⁴⁶⁾

지금의 켈리케씨는 부인과 네 자녀들을 밤마다 공포의 지옥 속으로 몰아가는 술주정뱅이지만 젊었던 시절에는 그래도 괴테와 쉴러를 읽었거나 적어도 존경했던 청년이었음을 <누렇게 변색한> 쉴러와 괴테의 석고상들이 증언해 주고 있다. <빵을 썰고 있는 롯데>는 제국창건기의 중간층 가정출신의 신부들이 흔히 마련했었던 결혼 지참물임이 분명해 보인다. 켈리케씨 부부는 두 사람 모두 결혼 이전에는 평범한 수준의 가정에서 성장한 것 같지만 결혼 이후의 여러가지 <환경>의 지배에 굴복한 것이라고 관객들은 유추해 볼 수 있을 것이다. <한 개의 창문>을 통해서만 외부세계와의 직접적 연결이 가능한, 철저히 폐쇄된 켈리케씨의 거실과 새장 속에 남게된 <카나리아 새 한 마리>가 이 드라마에 작용하고 있는 장소적 환경이다. 그런가 하면 오랜 세월 동안 벽에 걸려 있었던 <노 황제와 비스마르크>의 석판화는 이 드라마에 작용하는 시대적 환경이 제국창건 이후의 시기임을 암시해 준다. 그리고 어쩌면 켈리케씨 부부의 결혼 이후의 생활사는 제국창건 이후의 독일역사와 일치할 것같은 예감이 든다. 공간배치의 정확성을 기하기 위해 세부적 무대지시의 필요성이 인정된 이상 두 차례나 병렬적으로 사용된 부사 <그밖에 또>와 <마지막으로 또>는 관

46) Arno Holz und Johannes Schlaf: Die Familie Selicke. Drama in drei Aufzügen. Mit einem Nachwort von Fritz Martini. Stuttgart: Reclam 1966, S. 5[= UB 8987].

객이 아닌, 독자의 입장에서 이 드라마의 텍스트를 접하는 사람에게는 처음부터 극적 긴장감을 저해시키는 요인으로 작용할 수 있을 것이다. 무대장치와 관련하여 연출자가 작가의 의도로부터 유일하게 자유로울 수 있는 부분은 무대지시의 마지막에 언급된 수효미상의 소도구 〈의자들 Stühle〉의 배치 지점일 뿐이다.

슐라프와 홀츠가 공동발표한 7편의 산문스케치와 1편의 희곡⁴⁷⁾에 등장하는 인물들은 실제로 동일한 유형이다. 예컨대 희곡 「젤리케 가족」의 가장 젤리케와 「파파 햄릿」에서 자기자신을 햄릿과 동일시하는 빈텔터리 무명 연극배우인 〈위대한 틴비벨 der große Thienwiebel〉⁴⁸⁾이 그러한 유형이다. 지난 세기말 〈창업시대〉의 독일사회에서 〈경리사원 Buchhalter〉이라는 직종이면 설령 부양 가족의 수가 5명이 되더라도 최빈민층에 속할 만큼 소득이 낮은 직업이 아닐 것임에도 불구하고 젤리케씨가 가족부양의 책임을 다하지 못하는 이유에 대한 사전설명은 이 무대에서 찾을 수가 없다. 젤리케 가족의 일상적인 〈삶의 한 단면〉만 보여주는 것이 이 무대의 목표이지 때문일 것이다. 막내딸(8세)은 죽음의 병을 앓고 있고, 장남(18세)은 앞길이 뻗은 대도시 빈민가의 건달의 길을 걷고 있고, 아직은 어린 둘째 아들(12세)은 부족하기만한 음식을 철없이 탐하는데, 장녀(22세)는 매일 봉제공장의 외투감 보따리를 안고 알렉산더광장 Alexanderplatz에서 집까지 걸어서 다닌다. 〈푼돈 das liebe bißchen〉을⁴⁹⁾ 보태기 위함이다. 〈나이가 어느 정도 들어 etwasältlich〉 보이고 〈낡아 헤진 옷 abgetragene Kleidung〉⁵⁰⁾에다가 다리가 불편한 젤리케부인은 언제나 뜨개질감을 안고 남편에 대한 원망과 자신의 처지에 대한 신세타령으로 세월을 보내고 있다. 젤리케씨의 습관화된 늦은 귀가는 이러한 숨막히는 환경으로부터의 잠정적인 도피일 것이다.

틴비벨 역시 참담한 환경 속에 살면서도 다른 역(役)에 대한 제의는 거부하면서 햄릿역에 대한 망상을 못버린 채, 난방을 못해 춥고 습한 겨울방에서 〈사느냐 죽느냐, 그것이 지금 문제로다. Sein oder Nichtsein, das ist hier die Frage.〉⁵¹⁾로 시작되는 「햄릿」 대사만 하루종일 낭송한다. 그럼에도 불구하고 항시 그의 내면에 자리하고 있는 절망은 아내 “오펠리아 Ophelia”에 대한 폭력적 욕구충족으로 표현되곤 하다가, 급기야는 임차료 문제로 단칸방을 쫓겨나야 할 전날 밤 병든 어린 아들 “포틴브라스 Fortinbras”를 살해하고, 본인도 자살을 감행함으로써 〈문제〉를 해결하려고 한다.

그러나 여기서 지적하고 싶은 것은 젤리케씨나 틴비벨의 불행이 19세기말 〈창업시대〉의

47) 주 38) 참조.

48) Arno Holz und Johannes Schlaf: Papa Hamlet. Stuttgart: Reclam 1963, S. 20 [= UB 8853 (2)].

49) Arno Holz u. Johannes Schlaf, Die Familie Selicke, S. 18.

50) A. a. O., S. 5.

51) Papa Hamlet, S. 20 u.o..

독일사회가 안고 있던 구조적 모순의 희생은 아니라는 견지에서, 이 시기의 가장 성공적인 소설로 평가되는 크레처의 장편소설 『장인 팀페』에 등장하는 동명의 주인공에 의해 거부되었던 불행과는 구별이 되어야 한다는 점이다. 장인(匠人) 팀페는 경제적 난관에 봉착해 있음을 간파하고 자신에게 접근한 투기꾼의 농간으로 살던 집을 빼앗기게 되자 가옥차압을 집행하려는 집달리에게 항거해 집에 불을 질러 자신도 소사해버린다. 크레처는 이 작품에서 개인 팀페의 경제적 몰락이 제국창건 이후 외형적 경제가 급속적으로 발전하고, 건축경기가 과열되는 과정에서 투기경제의 부수현상으로 나타난 반사회적 경제모탈에 의해 야기되었다는 사실을 강조해 보임으로써 산업화에 따른 수공업의 몰락과정을 그리려고 했다. 이와는 달리 켈리케와 턴비벨의 가난과 불행은 사회경제적 측면과 무관한, 알콜탐닉과 시민사회에 적응하지 못하는 보헤미안적 환경의 책임으로 각각 전가되고 있다. 홀츠와 술라프가 「켈리케 가족」에서도 병든 막내딸의 주치의 노릇을 하는 돌팔이 의사 쿠페켈케 Koepelke의 입을 빌려 그의 영락이 개인의 책임이 아님을 강변케하는 장면을 삽입하고 있지만, 그것은 순수히 쿠페켈케 자신의 항변이라기 보다는 켈리케가가 안고 있는 문제점들을 대신해서 말하는 장면이라는 지적이 타당해 보인다.⁵²⁾ 왜냐하면 산업화와 개인의 불행이라는 모티브는 쿠페켈케의 단발적인 진술 이외에는 더 이상의 진전을 보이지 않을 뿐 아니라, <창업시대>의 잣대로 재었을 때는 쿠페켈케 자신은 물론 켈리케가의 구성원 전체가 <실패한 인생들 verfehlte Existenzen>⁵³⁾이기 때문이다.

쿠페켈케. 그렇습니다요! 항상 돈이 많다면야 괜찮을지 모르지요! 그렇습니다, 그 사랑스러운 돈 말입니다!... 저를 한번 예로 들어보십시오! 저도 젊었을 때는 바보가 아니었습니다! 학교에 다닐 때는 늘 일등이었습니다! 방금 무슨 말씀을 하신 것같은데?!... 그러나 주위 사정이 말이예요! 그 놈의 주위사정이! 그게 아무 도움이 안되었지요! 부친은 저를 제화공이 되게 하셨습니다!... 물론 구두장이 일 역시 오늘날 더 이상 되는 일이 아니지만서도요! 그 모든 공장들 때문이라고요! 그 모든 공장들이 가난한 사람을 파멸시키고 있어요!... 보십시오! 이렇게 저는 실패한 인생이라고 불리는 사람이 되어 버렸습니다!

Koepelke. Ja! Wenn eener immer ville Jeld hat, wissen Se, denn mag't ja wol noch jehn! Ja, det liebe Jeld! ... Neh'm Se mir mal zun Beispiel! Ick wah ooch nich uff'n Kopp jefallen als Junge! Ick wah immer der Erste in de Schule! Wat meen'n Se woll?! ... Abber de Umst nde, wissen Se! de Umstände! Et half nischt! Vatter lie mir Schuster weer'n! ... Freilich, mit die Schusterei is det nu ooch nischt mehr heitzudage! Die ollen Fabriken, wissen Se! Die ollen Fabriken rujeniren den kleenen Mann!... Sehn Se! So bin ick eejentlich, wat man so 'ne verfehlte

52) Cowen, Der Naturalismus, S. 180.

53) A.a.O.

Existenz nennt!⁵⁴⁾

홀츠의 드라마 이론에서 <사건진행>은 <수단>에 불과하기 때문에 「젤리케가족」의 줄거리는 매우 단순하다. 젤리케 일가는 경리사원인 아버지 에두아르트, 그의 아내와 4자녀, 즉 큰딸 토니, 큰아들 알버트, 막내아들 발터, 막내딸 린헨 등으로 구성되어 있다. 2년 전부터 젤리케가의 임대아파트에 하숙을 하고 있던 구스타프 벤트라는 신학생은 이제 시골 고향의 목사직에 부임하기 위해 성탄일 새벽에 베를린을 떠날 예정이다. 린헨의 병상이 함께 놓인, 이들이 등장하는 폐쇄된 공간(거실)은 무면허 의사 괴펠케에 의해 간간이 외부에 노출될 뿐이다. 사건의 진행은 가장 젤리케와 신학생 벤트를 중심으로 대체로 두 가닥으로 나뉘어서 진행된다. 드라마가 시작되는 시점은 성탄전야 6시가 되어갈 무렵이다. 젤리케 가족들에게는 일상적인 일이지만, 오늘은 특히 병든 막내딸까지 어디에선가 만취하여 귀가할 가장을 전전궁궁하면서 기다리고 있다. 막내딸은 생명이 꺼져가고 있고, 젤리케씨는 성탄일 새벽이 되어서야 귀가한다. 젤리케씨를 기다리고 있는 상황이 사건 진행의 한 가닥이라면, 또다른 한 가닥은 목사지방생 벤트와 큰딸 토니의 관계이다. 벤트는 결혼을 통해 토니를 그녀의 고립된 공간으로부터 탈출시키려고 시도한다. 그러나 아버지의 귀가 직후 린헨이 숨을 거두자 토니는 벤트와의 혼약을 파기한다. 베를린 사투리가 아닌 표준 독일어를 사용하는 것으로 보아서 가족들 중에 유일하게 교육을 받은 듯이 보이고, 다른 형제들과 어머니가 품고 있는 아버지에 대한 적대감을 가지고 있지 않은 토니는 불행한 공간으로부터의 탈출을 최종적으로 단념하고 불행의 현장에 남기로 결심한다.

모든 기다림은 희망을 상징한다. 가장의 귀가와 린헨의 쾌유에 대한 기다림은 그러나 절망적인 희망을 암시한다. 린헨이 앓고 있는 병의 종착점을 예감하면서도 그녀의 회복을 기다리고 있듯이, 여느 가장처럼 선물꾸러미를 안고 들어 올 가장의 모습을 기대하면서도 그들은 그의 귀가에 대한 공포심에서 벗어나지 못하고 있다. <주정뱅이 젤리케>처럼 가족 위에 군림하면서 전횡을 일삼는 가부장적 모습은 자연주의 작가들이 그들의 작품에 즐겨 등장시켰던 전형적인 <환경종속적> 인물이다. 그러나 젤리케씨의 그 도가 지나친 가부장적 행태에는 가족부양의 의무를 다하지 못하는 자기자신에 대한 자책이 포함되어 있음을 관객들은 알 수 있다. 다만 무대 위의 인물들만 모르고 있을 따름이다. 두 가닥의 줄거리를 이끄는 인물인 <젤리케 Selicke> 와 <벤트 Wendt>의 이름이 <행복하다 selig>는 형용사와 상황을 <반전시키다 wenden> 라는 동사와 그 어원을 같이 하고 있다는 사실에 주목하면 이 드라마의 비극은 처음부터 예고되어 있다고 하겠다. 그럴 것이 린헨은 사망하고, 아버지의 주벽과 어머니의 넋두리는 앞으로 이들 부부의 불화를 암시하고 있고, 토니는 <탈출>에 실패하고, 알버트와 발터의 앞날도 눈에 보이는 듯하다. 목사직을 바랐던 이유투

54) Die Familie Selicke, S. 16.

가, 신을 믿어서가 아니라 대도시 생활을 청산하고 토니와 더불어 시골에서 행복하게 살기 위함이었던 벤트의 꿈도 무산된다. 하물며 젤리케가의 불행은 커녕 토니의 불행을 <반전>시키기에도 그는 역부족이다.

특별한 사건의 발생없이 폐쇄된 공간 (젤리케가의 거실)과 압축된 시간 (성탄전야 6시경—성탄일 새벽) 속에서 숨막히게 진행되는 이 드라마에서의 <특별한> 사건은 가장인 젤리케씨의 귀가이다. 그의 인기척이 들린 후 그가 뒷문을 통해 부엌문을 두드리면서 만취한 상태로 흥얼대는 소리가 들릴 때까지의 순간순간을 묘사한 <철저자연주의>의 서술기법이 적용된 다음의 장면에서 홀츠의 이론과 실제의 만남이 확인된다.

젤리케부인. 가만히 들어봐!... 층계에서 쿵쾅거리는 소리가 나지 않니?
 토니. 아, 고양이 소리겠지요, 뭐!
 젤리케부인. 아이고 하느님, 그럴 리가 없어! (몸을 일으켜 무거운 걸음으로 창쪽으로 다가간다.) 바깥 날씨는 정말 좋다! ... 그러나 하늘에 다시 구름이 끼는 걸, 날씨가 험해지려나 봐! ... 내 발에 그런 느낌이 오는 걸! ... 그래, 아직은 아무 것도 안 보이는군! 아이고머니나!(제자리로 돌아와 앉는다.) 정말 피곤하구나! 몸이 산산히 부서진 것 같다!
 토니. 저기 누가 오고 있어요!
 젤리케부인. 아이고 하느님! (후다닥 일어난다.)
 토니. 아버지예요!... 드디어!
 젤리케부인. 아이고!—아이고!—내 가슴!—내 가슴이! 겁이 나서 숨통이 막힌다!
 발터. (골방 속에서). 엄마! 아버지가 오세요?
 젤리케부인. 잠자코 있어! 너는 자!
 토니. 아버지가 층계에 도달했어요!—뒷문쪽에!(그녀는 젤리케부인에게 다가갔다.)
 젤리케부인. 나는 도망갈거야! ... 아이고! 그런데 어디로?
 토니. 진정하세요, 엄마!
 젤리케부인. 아이고 겁이 나서! 겁이 나서! ... 조심해야 해! ... 불행한 일이 일어날거야! 불쌍한 것! ...
 토니. (그녀를 부축한다). 제발 진정하세요, 엄마! 아버지는 늘상 행동하시는 것처럼 그렇게 나쁜 분이 결코 아니에요!
 젤리케부인. 아이고, 그럼에도 불구하고! ... 나는 신경이 약할대로 약해졌다! 모두가 나를 괴롭히는구나!
 토니. 아버지는 ... 그럴 리가 없어요! 정말이에요 ... 아이구 참!
 젤리케부인. 어지럽구나! ... 난 ... 지금 ... 죽을 것 같다! (토니에게 몸을 의지한다.) 가만 들어봐! ... 이 양반이 오늘 또 뒷문으로 돌아오시는구나! 아이고, 내 가슴! 내 가슴이! ... 한 번 만져봐라!
 발터. (몹시 겁을 내면서 방 속에서). 엄마! 엄마! 부엌문 두드리는 소리가 요란한데요!
 젤리케부인. 아이구, 하느님, 아이구 하느님! 성가신 녀석 같으니! ... 조용히 해라, 발

터야! 잠자코 있어, 이 녀석아! ... 너는 자는 척 해라! ... 토니야, 문 열으라!

토니. 네! 그 사이에 앞으로 해서 나가세요! 꼭이요!

(토니는 등을 들고 부엌 안으로 퇴장. 켈리케부인은 잠시 부엌 쪽으로 귀를 기울이고 서 있다. 몸을 떨고 있다. 두 손으로 가슴을 누른다. 그리고 나서 현관문쪽으로 걸어간다. —부엌에서 떠들썩한 소리가 난다. 무거운 발자국 소리. 저음의 남자 목소리. 유쾌한 웃음소리. —켈리케부인은 문간에서 재빨리 모습을 감춘다. 부엌문이 활짝 열린다. 아직 장면 뒤쪽에서 나는 켈리케의 목소리 “그래? ... 토니 ... 토오오니 ...”)

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 spür' 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!

Frau Selicke. Ach! – Ach! – Mein Herz! – Mein Herz! – Die Angst drückt's mir ab!

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! ... Fühl mal!

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!

Toni. Ja! Geh solang vorn raus, Mütterchen! Auf alle Fälle! (*Toni ab in die Küche mit der Lampe. Frau Selicke steht einen Augenblick nach der Küche hin lauschend. Zittert. Preßt beide Hände aufs Herz. Geht dann auf die Flurtür zu. – Es poltert in der Küche. Schwere Schritte. Eine tiefe Baßstimme. Lustiges Lachen. – Frau Selicke verschwindet schnell im Flur. Die Küchentür wird aufgestoßen. Noch hinter der Szene die Stimme Selickes: “Na? ... Tönchen ... Tööönchen ...”*)⁵⁵⁾

이미 인용된 바 있는 퀴펠케의 항변조의 대사에서도 그러했지만, 켈리케부인과 장녀 토니 사이에 주로 이루어지고 있는 위의 대화에서도 전통극에서는 찾아볼 수 없었던 형식적인 특징이 우선 드러나고 있다. 얼핏 보면 남용되고 있는 것처럼 보이는 수많은 구두점과 생략점의 사용이 첫번째 특징이고, 두번째의 형식적 특징은 대사에 포함된 거의 모든 문장이 <외침>으로 끝나거나 <물음>으로 끝나고 있는 점이다. 홀츠와 술라프가 그들의 공동 작품에 사용하고 있는 언어는 <무미건조한 언어 Papiersprache>⁵⁶⁾가 아니라 <언어에 내재하는 목표를 달성시키는 새로운 언어 [die] neue Sprache, [die] das Ziel, das ihr immanent war, erreichte)>⁵⁷⁾ 즉 <삶의 언어>이다. 이 <새로운> 언어는 비단 일상어와 구어, 그리고 방언 따위를 충실하게 재현하는 것만으로는 만족하지 않는다. 구두점의 반복적 사용, 생략점, 철자의 중복, 단어와 단어 사이의 여백, 의성어 따위를 동원해서 자연주의 무대에 적합한 사회계층의 사용언어가—예컨대 말의 더듬거림과 말의 중단, 외침과 신음 소리가 지도—작가가 관찰하여 기록한 그대로 관객에게 전달된다. 그러나 홀츠가 말하는 것처럼 언어라는 <재생산 재료>⁵⁷⁾는 불가피한 결점들을 가진다. 이러한 결점들을 최소화하는 수단으로서 홀츠가 강조하는 연기기법이 바로 표정연기 **Mienenspiel**⁵⁸⁾이다. 그의 주장에 의하면 표정연기를 통해서 “[...] 모든 구문론과 논리와 문법 저편의 작은 자유와 수줍음 [...] **klein[e] Freiheiten und Verschämtheiten jenseits aller Syntax, Logik und Grammatik**”⁵⁹⁾까지도 관객들에게 전달함으로써 <삶의 언어>의 결점을 보완할 수 있다는 것이다.

따라서 대사의 내용은 없이 무언의 동작을 요구하는 지시문을 회곡 텍스트상에 자주 삽입함으로써 작가의 의도를 연출자에게 오해의 여지없이 전달시키는 효과도 함께 거두게 된다. 종래의 연극은 대체로 독백으로 시작하거나, 다른 등장인물에게 대화를 유도하는

55) Die Familie Selicke, S. 42 ff.

56) Holz, Evolution des Dramas, S. 227 und 276.

57) A.a.O., S. 278.

58) 홀츠는 표정연기를 <대화 표정술 Mimik der Rede> 이라고 부르고 있다. Siehe Arno Holz, Evolution des Dramas, S. 254.

59) A.a.O.

형식이었지만 「젤리케 가족」은 첫 등장인물인 부인의 〈아이고 하느님!〉⁶⁰⁾이라는 외마디 탄식으로 막이 오르며 함으로써 관객들은 대책없이 젤리케가의 일상 속으로 개입하게 된다. 관객들은 물론 부인의 탄식에서 피곤함과 기다림의 어조같은 것을 읽을 수는 있지만 그 기다림의 실체가 무엇인지는 알 길이 없다. 등장인물들 끼리는 이 탄식의 의미가 자명하겠으나 관객들은 연극이 한참 진행된 이후에야 비로소 부인의 탄식의 의미를, 그것도 유추하여 짐작하게 된다. 마치 다른 사람들의 대화에 갑자기 끼어들었을 때 그들의 대화 내용을 처음에는 알 수 없는 상황과 같다. 상영 도중의 영화관에 들어섰을 때 앞이 캄캄하여—관람석에 이미 앉아 있던 관객들에게는 나의 모습이 분명히 드러나 보이겠지만—사방을 분간하기 힘든 것과 같다. 차차 주위의 윤곽이 드러나듯이, 한참 시간이 지난 이후에야 대화에 동참할 수 있게 되면서, 처음의 대화 내용을 뒤늦게 파악할 수 있게 되는 것과 같은 이치이다. 젤리케부인의 첫 대사가 외마디 탄식이었다면, 두번째 대사 차례에서는 대사의 내용은 없이 “젤리케부인 (생각에 잠겨 뜨개질하던 양말을 떨어뜨려버리고는 주머니에서 손수건을 반쯤 끄집어 내어, 그 위로 몸을 숙여 코를 푼다. *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 이름 옆에 나타나 있다. 또 다른 예를 들면 실제 대사는 딸의 이름만 외치는 것으로 되어 있지만 몸짓 연기와 표정 연기를 위한 연출 지시는 5행이나 되는 곳도 지적할 수 있다. 새벽녘에 귀가한 젤리케 씨가 주정을 하다가 코를 골고 있고 부인은 남편을 피해 숨어 있는 동안 숨을 거둔 막내 딸의 이름을 외쳐 부르는 장면이다. 특히 이러한 장면을 “가능한 충실한 삶[= 자연]의 재현 *eine möglichst getreue Wiedergabe des Lebens [= der Natur]*”⁶²⁾으로 묘사하기 위해서는 언어라는 〈재생산 재료〉만으로는 처음부터 한계에 부딪힌다. 오히려 언어라는 수단이 거추장스러워질 수도 있을 것이다.

젤리케. 리—린헨?! (놀라서 몸을 움찔하며 침대로 다가간다. 토니는 흐느끼면서 그의 뒤를 비틀거리며 따라간다.—젤리케는 한참을 묵묵히 침대 앞에 서 있다가 낮은 신음소리를 내면서 의자에 털썩 주저앉는다. 다른 사람들은 말 없이 그를 지켜본다.)

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

60) 〈아이고 하느님!〉이라는 젤리케부인의 탄식은 이 드라마에서 대략 30회쯤 반복된다. 제1막 첫 등장과 제 3막 마지막에서 두 번째 등장 때의 대사는 이 짧은 탄식으로만 이루어져 있다 (S. 5 u. S. 65).

61) Die Familie Selicke, S. 5.

62) Holz, Evolution des Dramas, S. 341.

bricht er schwer, mit einem dumpfen Stöhnen, auf dem Stuhl zusammen.
Die anderen beobachten ihn stumm.)⁶³⁾

이쯤에서 독일 드라마로서는 하우프트만의 「해뜨기 전」에 처음으로 도입된 〈외지에서 온 사자 ein Bote aus der Fremde〉의 역할이 「젤리케 가족」에서도 나타나고 있는지를 점검해 보아야 할 듯하다. 이미 언급되었듯이 자연주의 연극은 모노로그를 배제할 뿐 아니라 〈성벽 관찰 Mauerschau (Teichoskopie)〉 혹은 〈사자의 보고 Botenbericht〉 등의 수단을 수용하지 않음으로써 등장인물과 관객 또는 등장인물간의 상호교감을 가능케하는, 서사문학에서의 화자의 역할이 결여되어 있다. 바로 이 화자의 역할을 대신하는 인물이 〈외지에서 온 사자〉로서, 등장인물들이 예감하거나 인지하지 못한 채 지금까지 지내온 사회적 상황이나 환경의 문제점 따위를 인식케 해주는 희곡적 수단으로 작용한다. 하우프트만의 초기 희곡 작품의 특징중 하나인 이 〈새로운 유형〉의 역할은 「해뜨기 전」의 로트 Loth나 「고독한 인간들 Einsame Menschen」의 안나 마르 Anna Mahr에게서 그 예를 찾아 볼 수 있다. 젤리케가의 장녀 토니를 불행한 가정으로부터 탈출시키기 위해 토니와 토니의 가족이 처한 현실을 토니에게 주지시키는 신학생 벤트의 역할에서도 〈외지에서 온 사자〉의 역할을 발견할 수 있다고 한 번쯤 생각해 볼 수는 있겠으나,⁶⁴⁾ 이들 가족 중에서 가장 이성적인 인물로 나타나고 있는 토니가 자신이 처해 있는 환경을 행복한 상황으로 평소에 착각하고 있었다는 가정은 무리인 듯하다.⁶⁵⁾ 오히려 겉으로 보기에 술주정뱅이요 폭군인 가장 젤리케가 실제로는 가족들을 사랑하는 따뜻한 마음을 소유하고 있고, 한 마리 남은 카나리아 새의 외로움을 달래주기 위해 새장 앞에 거울을 갖다 놓는 감상적인 분위기도 가지고 있다는 점을 극중에서 이들 가족들에게 암시해 주는 인물을 홀츠와 솔라프가 설정했었다면, 그래서 「젤리케 가족」의 등장인물들 중에서 〈외지인〉일 수 있는 돌팔이 의사 피펠케나 신학생 벤트에게 이러한 임무를 부여했었다면, 이들 중의 한 사람이 〈외지에서 온 사자〉⁶⁶⁾일 수 있을 것이다. 홀츠 자신도 「드라마의 진화」에서 “「젤리케 가족」은 예

63) Die Familie Selicke, S. 51.

64) 코웬은 구스타프 벤트가 〈외지에서 온 사자〉의 역할을 한다는 전거로서, 그가 토니에게 토니의 부모가 어떤 사람인가를 설명하는 장면(S. 26 f.)을 예로 들고 있을 따름이다. Siehe Cowen, Der Naturalismus, S. 175.

65) 벤트와의 작별 장면에서, 당신은 우리보다는 더 행복하고, 우리들은 이 세상에서 더 이상 가진 것이 없는 사람들이기 때문에 우리들에게 남아서 불행에 오염되지 말고 나를 두고 떠나가 달라고 간청하면서 토니가 “(그의 손을 꼭 잡고 자기 손은 그의 어깨에 걸치면서, 그 남자의 눈을 쳐다본다) 구스타프? ... 우리들은 우리들 생각만 해서는 안되지 않겠어요? (Seine Hand ergreifend und ihm die ihre auf die Schulter legend, sieht ihm in die Augen) Nicht wahr, Gustav? ... Wir dürfen doch nicht nur an uns denken?!” (S. 61.) 라고 벤트를 설득하는 대화 내용은 벤트에게서 〈외지에서 온 사자〉의 역할을 기대하는 것이 무리임을 확인해 주는 단적인 전거이다.

의 〈유형〉 [= 대치에서 온 사자]을 제시하지 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 Salonkomödie⁶⁸⁾에 단골 인물로 등장하여 화자의 역할을 하는 〈수다쟁이 Raisonneur〉와 동일한 역할이라고 〈외지 에서 온 사자〉의 기능을 비판한 적이 있다.⁶⁹⁾ 여기서 우리들은 홀츠가 자기 이론의 철저 한 실천자임을 다시 한 번 확인할 수 있게 된다. 그렇것이 “연극에서 점차 〈연극〉을 밀어 내는 것 aus dem Theater allmählich das 〈Theater〉 zu drängen”⁷⁰⁾이 그가 궁극적으로 목 표했던 새로운 연극이었고, 〈연극〉을 가능한 한 배제하려고 노력한 최초의 연극이 「젤리 케 가족」이었기 때문에 이 드라마는 처음부터 의도적으로 쓰여진 “시작도, 중간도, 끝도 없는 작품 Stück ohne Anfang, Mitte und Ende”⁷¹⁾이었다.

V

언어수단과 언어수단의 〈사용법 Handhabung〉에 대한 절대적 확신은 인간이 일반적으로 사고하고, 느끼고, 상상할 수 있는 모든 것을 부지불식간에—침묵이나 간접적, 혹은 생략적 암시에 대한 여하한 가능성도 배제한 채—직접 문자화시키려는 시도로 이어질 수 있다. 자연과 인간의 상상의 세계까지 모두 문자화시킴으로써 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 언어와 그 수단의 사용법의 노예가 될 수 있을 것이다.

그리고 서사작품에서 빈번히 나타나는 대화의 재현은 서술의 진행을 방해할 수 있는 반 면에 〈순간묘사 문체〉의 적용은 서사작품에서는 속도감과 생동감으로 작용하여 긴장을 고 조시킬 수 있는 수단이 될 수 있다. 그러나 연극의 경우에 있어서는 〈순간문체〉의 적용이 오히려 긴장을 반감시킬 가능성도 상존한다. 그 시대의 〈가장 철저한 사실주의자〉라는 찬 사를 얻어낸 「파파 햄릿」의 성공과는 대조적으로 「젤리케 가족」의 공연은 대중의 호응을

66) 「드라마의 진화」에서는 〈외지에서 온 사자〉라는 개념 대신 〈대치에서 온 사자 ein Bote aus der großen Welt〉라는 개념이 등장한다. Siehe Arno Holz, Evolution des Dramas, S. 274.

67) A.a.O., S. 276.

68) 코헨은 대표적인 프랑스의 살롱코메디 작가로 다음 3인을 지적한다. Victorien Sardou (1831-1908), Eugène Scribe (1791-1861) und Alexandre Dumas (1824-1895).

69) Holz, a.a.O., S. 275.

70) A.a.O., S. 214.

71) A.a.O., 225.

얼는데 성공하지 못했다. 예의 〈순간묘사 문체〉의 적용의 한계가 드러나는 대목이다.

그럼에도 불구하고 홀츠의 언어이론과 새로운 문체는 〈자연주의 문학혁명의 동기 Motivation der naturalistischen Literaturrevolution〉⁷²⁾로 작용하여 다양한 문학논쟁을 야기시켰다. 그의 『새로운 언어예술 Die neue Wortkunst』의 서문은 “나는 이 작품을 두 시대의 경계선으로서 인류의 언어예술사 속에 경계석처럼 묻는다. **Dieses Werk setze ich wie einen Markstein in die Geschichte menschlicher Wortkunst als Grenzscheide zweier Zeiten.**”⁷³⁾는 자부심으로 가득찬 문장으로 시작되고 있다. 우리들이 〈현대문학〉의 출발점을 자연주의 문학에서 찾는다면 누구도 부인하지 못할 자연주의 문학이론가인 홀츠의 언어이론에서 〈낡은〉 시대와 〈새로운〉 시대의 〈경계석〉을 발견할 수 있을 것이다.

홀츠의 예술이론이 20세기 문학에 직접적인 영향을 끼쳤는가, 아닌가의 물음은 여기서 중요하지 않다. 중요한 것은 그의 예술이론이 후일 다양한 변화과정을 거치면서 여러 사람들에게 의해—특히 실험문학 작가들에 의해—20세기 문학에서 구체적으로 수용되어 나타났다는 사실이다. 그도 그럴 것이 홀츠의 새로운 언어이론은 고전주의, 낭만주의, 〈시적〉 사실주의 예술과는 대조적인 모습으로 현대 예술의 전체구조 속에 나타난 원칙적 변화들 중의 하나이기 때문이다. 하이센뷔텔 Helmut Heißenbüttel이 그가 홀츠로부터 받은 영향과 관련하여 아르노 홀츠를 〈아버지 홀츠 Vater Holz〉라고 칭한 사실은 홀츠의 문학과 문학이론의 영향과 수용의 한 명백한 전거이다.

참 고 문 헌

I. 1차 문헌

Holz, Arno: Das Buch der Zeit. Lieder eines Modernen. Zürich: Schabelitz 1886.

Holz, Arno und Schlaf, Johannes: Neue Gleise. Gemeinsames. In: Drei Teilen in einem Bande. Berlin: Fontane 1892.

Holz, Arno: Revolution der Lyrik. Berlin: Sassenbach 1899.

Holz, Arno: Das Buch der Zeit. In: Das Werk von Arno Holz. Erste Ausgabe mit Einführungen von Dr. Hans W. Fischer. 1. Bd. Berlin: Dietz Nachfolger 1924.

Holz, Arno: Die neue Wortkunst. Eine Zusammenfassung ihrer ersten grundlegenden Dokumente. A.a.O. 10. Bd. Berlin: Dietz Nachfolger 1925.

72) Scherpe, Der Fall Arno Holz, S. 121.

73) Holz, Die neue Wortkunst, Vorwort, S. 1.

74) Helmut Heißenbüttel: Vater Arno Holz. In: Über Literatur. Aufsätze und Frankfurter Vorlesungen. München: DTV 1970, S. 32-35.

- Holz, Arno und Schlaf, Johannes: Die Familie Selicke. Drama in drei Aufzügen. Mit einem Nachwort von Fritz Martini. Stuttgart: Reclam 1966 [=UB 8987].
- Holz, Arno und Schlaf, Johannes: Papa Hamlet. Ein Tod. Mit einem Nachwort von Fritz Martini. Stuttgart: Reclam 1963 [= UB 8853(2)].
- Bjarne P. Holmsen[= Holz, Arno u. Schlaf, Johannes]: Papa Hamlet. Übersetzt und mit einer Einleitung versehen von Dr. Bruno Franzius. Leipzig: Reissner 1889.
- Anzengruber, Ludwig: Sämtliche Werke. Unter Mitwirkung von Karl Anzengruber hrsg. v. Rudolf Latzke u. Otto Rommel. Kritisch durchgesehene Gesamtausgabe in 15 Bänden. Bd. 2. Ländliche Schauspiele (Der Pfarrer von Kirchfeld u.a.). Wien: Schroll 1922.
- Büchner, Georg: Dantons Tod. In: Phönix. Frühringszeitung für Deutschland. 1835; Nr. 73-77 und 79-83 (26. März bis 7. April 1835).
- Büchner, Georg: Woyzeck. Ein Trauerspiel-Fragment. Mitgeteilt von Karl Emil Franzos. In: Mehr Licht! Berlin 1878, S. 5-7, 21-24 u. 39-42 (Nr. 1- Nr. 3, Januar).
- Gutzkow, Karl Ferdinand: Wally, die Zweiflerin. Roman. Faksimile-Druck nach der 1. Auflage von 1835. Mit einem Nachwort von Jost Schillemeit. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht (1965).
- Hauptmann, Gerhart: Bahnwärter Thiel. Novellistische Studie aus dem märkischen Kiefernfort. In: Die Gesellschaft. 4 (1888), S. 747-774 (Oktoberheft).
- Hauptmann, Gerhart: Der Apostel. Bahnwärter Thiel. Novellistische Studien. Berlin: Fischer 1892.
- Kretzer, Max: Meister Timpe. Sozialer Roman. Berlin: Angel 1888.
- Moderne Dichter-Charaktere. Mit Einleitungen von Hermann Conradi und Karl Henckel. Berlin: Selbstverlag Kamlah in Comm 1885.
- 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:
- | | |
|---|---------------|
| I . Die Kunst. Ihr Wesen und ihre Gesetze | S. 1 — 210. |
| II . Evolution des Dramas | S. 211 — 484. |
| III. Evolution der Lyrik | S. 485 — 732. |

II. 2차 문헌

- Bartels, Adolf: Geschichte der deutschen Literatur. In zwei Bänden. 2. Bd. Das neunzehnte Jahrhundert. Leipzig: Avenarius 1902.
- Brands, Heinz-Georg: Theorie und Stil des sogenannten "Konsequenten Naturalismus" von Arno Holz und Johannes Schlaf. Kritische Analyse der Forschungsergebnisse und Versuch einer Neubestimmung. Diss. Bonn: Bouvier 1977.
- Brauneck, Manfred u. Müller, Christine: Naturalismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1880-1900. Stuttgart: Metzler 1987.
- Conrad, Michael Georg: Zur Einführung. In: Die Gesellschaft. Realistische Wochenschrift für Literatur, Kunst und öffentliches Leben. 1 (1885), Heft 1.
- Cowen, Roy C.: Der Naturalismus. Kommentar zu einer Epoche. 3. bibliographisch erweiterte Auflage. München: Winkler 1981.
- Goltschnigg, Dietmar: Materialien zur Rezeptions- und Wirkungsgeschichte Georg Büchners. Kronberg/Ts.: Scriptor 1974[= Scriptor Literaturwissenschaft 12].
- Günther, Katharina: Gruppenbildung im Berliner Naturalismus. Bonn: Bouvier 1972.
- Gutzkow, Karl Ferdinand: Georg Büchner. Nachruf. In: Telegraph für Deutschland 1837, Nr. 42-44(Juni).
- Hanstein, Adalbert von: Das jüngste Deutschland. Zwei Jahrzehnte miterlebter Literaturgeschichte. 3. unveränderter Druck. Leipzig: Voigthändler 1905.
- Heißenbüttel, Helmut: Vater Holz. In: Über Literatur. Aufsätze und Frankfurter Vorlesungen. München: DTV 1970, S. 32-35.
- Holz, Arno: Zola als Theoretiker. In: Freie Bühne für modernes Leben. Hrsg. v. Otto Brahm. 1 (1890), S. 101-104 (Heft 3).
- Mahal, Günther: Naturalismus. München: Winkler 1990 [= Deutsche Literatur im 20. Jahrhundert. Literaturwissenschaftliches Arbeitsbuch. Bd. 1. UTB 363].
- Möbius, Hanno: Der Positivismus in der Literatur des Naturalismus. Wissenschaft, Kunst und soziale Frage bei Arno Holz. München: Fink 1980.
- Nestriepke, S[iegfried]: Geschichte der Volksbühne Berlin. I. Teil: 1890 bis 1914. Berlin: Volksbühne-Verlag 1930.
- Scherpe, Klaus R.: Der Fall Arno Holz. Zur sozialen und ideologischen Motivation der naturalistischen Literaturrevolution. In: Gert Mattenklott und Klaus R. Scherpe (Hg.): Positionen der literarischen Intelligenz zwischen bürgerlicher Reaktion und Imperialismus (Reihe: Literatur im historischen Prozeß. Ansätze materialistischer

Literaturwissenschaft. Analysen, Materialien, Studienmodelle. Bd. 2). Kronberg/Ts.: Scriptor 1973, S. 121-178 [= Scriptor Literaturwissenschaft 3].

Scheuer, Helmut: Arno Holz im literarischen Leben des 19. Jahrhunderts 1883-1896. München: Winkler 1971.

Schulz, Gerhard: Arno Holz. Dilemma eines bürgerlichen Dichterlebens. München: Beck 1974.

임종대: 뷁히너 출판자 Karl Emil Franzos. 독일문학 제 28 집. 288-311쪽.

《Zusammenfassung》

**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".

Die neue Wortkunsttheorie und der neue Stil von Arno Holz rief innerhalb des Literaturlebens der Jahrhundertwende vielfache literarische Diskussionen hervor, die gegebenenfalls zur literarischen Polemik zwischen ihm und den an seiner Theorie und seinem Stil interessierten Literaten und Germanisten führten, was alles allerdings zur Entwicklung bzw. Bereicherung der Sprach- und Stiltheorie des 20. Jahrhunderts beitragen sollte. Holz selbst läßt das Vorwort seines Buches "Die neue Wortkunst. Eine Zusammenfassung ihrer ersten grundlegenden Dokument" mit den stolzen Worten beginnen: "Dieses Werk setze ich wie einen Markstein in die Geschichte menschlicher Wortkunst als Grenzscheide zweier Zeiten." Könnte man den Beginn der "moderne" Literatur im Naturalismus sehen? Könnte man dann auch jenen "Markstein" zwischen der alten und neuen Zeit in der Holz'schen Theorie und Dichtung finden?

Die Frage, ob die Holz'sche Kunsttheorie auf die Literatur unseres Jahrhunderts überhaupt einen unmittelbaren Einfluß ausgeübt hat oder nicht, ist hier nicht bedeutend. Wichtig ist, daß seine Theorie in der Literaturform des 20. Jahrhunderts nach einem vielfachen Abwandlungsprozeß von vielen Schriftstellern, vor allem aber von experimentellen Schriftstellern aufgenommen worden ist. Die neue Wortkunsttheorie von Holz ist eine der prinzipiellen Wandlungen, die in einer völlig anderen Erscheinung als in der Klassik, Romantik und dem "poetischen" Realismus in der Gesamtstruktur der modernen Kunst eingetreten sind. Daß Helmut Heißenbüttel Arno Holz-wegen des von Holz auf ihn ausgeübten Einflusses- "Vater Holz" nennt, ist in dieser Hinsicht sinnvoll, insbesondere in Bezug auf die Wirkung und Rezeption von Holz in diesem Jahrhundert.

