오스트리아 문학의 언어

인성기 (독어독문학과 시간강사)

서론

오스트리아에서 독문학을 연구하다 보면, "오스트리아 문학 österreichische Literatur"이란 단어를 자주 접하게 된다. 과연 그것은 어떤 문학을 지칭하는가? 독일문학과 구분되는 오스트리아 문학이 따로 존재하기라도 한다는 말인가? 이런 의문을 해소하기 위해, 본고는 오스트리아가 내세우는 대표 작가들의 공통적인 특징들을 살펴봄으로써 그 개념에 대한 이해를 돕고자 한다. 그럼으로써 우리의 독문학 이해의 지평을 넓히고자 한다. 물론, 스위스 독일어권의 문학이 독문학에 속하듯이 오스트리아 문학 역시 독일어로 쓰여진 독문학 전체의 일부인 것만은 사실이다. 다시 말해, 오스트리아 문학은 독문학 전체의 부분집합인 것이다. 토마스 만은 이런 오스트리아 문학의 존재에 대해 다음과 같이 말한 적이 있다.

> 문화의 부드러움, 정신적인 우아함 ... 요컨대 오스트리아 문학은 기예적인 연마성, 취향, 형식 등의 모든 면에서 ... 본래부터 독일적인 문학보다 탁월하다. 그 사실은 오스트리아의 인종과 문화가 혼합체적 성격을 갖고 있는 것과 관계가 깊다. 이 나라의 동쪽, 서쪽, 남쪽에서 유입된 것들이 ... 오스트리아 문화를 전반적으로 그리고 모든 본질 측면에서 독일 문화와 ... 민족적으로 차별화시키며 남독일의 민중성과 세속적으로 채색된 교양성으로 독일어권 내의 유럽문화를 성숙시킨다... [1]

토마스 만의 이 규정적 진술에는 "문화의 부드러움", "기예적인 연마성, 취향, 형식", "민중성", "세속성", "유럽문화" 등이 오스트리아 문학의 특질로 거론되고 있다. 이것들은 토마스 만 자신의 개인적 예술 취향에 따라 포착된 것이기는 하지만, 오스트리아 문학의 핵심요소들을 거의 망라하고 있다. 본 논문의 작업 역시 이것들을 좀더 자세히 설명하고 정리하는 일이 될 것이다. 이 작업에 착수하기 전에, 우선 토마스 만이 언급한 "본래부터 독일적인 문학"을 잠깐 짚고 넘어가고자 한다. 왜냐하면 이 독일문학의 이해가 선행된다면, 오스트리아 문학의 개념이 더욱 선명해질 것이기 때문이다.

독일문학의 본질적 특징은 과연 무엇일까? 이 개념은 토마스 만이 정의한 오스트리아 문학의 특징들에 대해 우리가 그 대립되는 항목들을 정립해 봄으로써 그 윤곽을 쉽사리 표상해 볼 수 있을 것이다. 즉 오스트리아 문학의 "문화의 부드러움", "기예적인 연마성", "취향", "형식", "민중성", "세속성", "유럽문화"에 대해 각각 "문화의 강직성", "자연적인 순박성", "전문성", "내용", "개인주의", "종교성", "게르만 문화"를 대응시킬 수 있을 것이며, 바로 이것들을 우리는 독일문학의 특징으로 상정할 수 있을 것이다. 그러면, 이런 특징들은 우리로 하여금 곧바로 괴테 시대의 독일문학을 연상케 한다.

괴테 시대의 독일문학은, 문학사가 코르프에 의하면, 이미 예술적으

---

1) Julian Schutting: Gibt es eine österreichische Literatur? In: Literatur über Literatur. Eine österreichische Anthologie. Hg. von Petra Nachbaur und Sigurd Paul Scheichl, Innsbruck: Haymon 1995, 25-29면, 여기서는 25면 참조: „Kulturmilde, geistige Anmut... Rundheraus gesagt, halte ich die österreichische Literatur in allen Dingen des artistischen Schliffes, des Geschmacks, der Form ... der eigentlich deutschen für überlegen. Das hängt mit einer Rassen- und Kulturmischung zusammen, deren östliche, westliche, südliche Einschläge ... das Österreichertum überhaupt und nach seinem ganzen Wesen von dem Deuschtum ... national abheben und ein deutschsprachiges Europäertum von süddeutscher Volkhaftigkeit und mondän gefärbter Bildung zeitigen."

로 완성도가 매우 높아서 독일문학사는 이 시기에 이미 그 정점에 도달했고 그 이후는 퇴행과정이었다. 우리는 그 문학을 폭풍노도, 고전주의, 낭만주의의 문학으로 세분한다. 물론 그 이전의 중세, 바로크 시대, 계몽주의 시대에도 독일문학이 존재했었지만, 그 시대들의 문학은 아직 중세적, 유럽적인 전통에 종속되어 있었던 것이 사실이다.

폭풍노도, 고전주의, 낭만주의 문학을 하나로 묶을 수 있는 공통분모는 작가 개개인의 주관성일 것이다. 이 세 부류에 속하지 않는 클라이스트나 횔덜린의 작품도 그 점에 있어서 는 예외가 아니다. 하우저의 문학사회학적 관점에 따르면, 주관성은 희랍고대나 유럽중세 문학에서는 전례가 없던 것으로서, 일반적으로 세계 근대문학의 핵심개념으로 이해되고 있다. 그런데 독일문학에서는 이 주관성이 극단화된다는 특징을 보인다. 폭풍노도 시대의 작가는 자신을 천재로 이해하며, 세계의 창조자가 되려고 한다. 이런 초(超)사회성은 종종 반(反)사회성으로 이해되기도 한다. 어쨌든 문학은 바로크 시대까지만 해도 유지해왔던 사회적 기능성을 상실하고 자율화되었다.

이런 특징은 세계 고전주의 문학의 일반적 특징에 대립된다. 고전주의 문학은 불변의 신화적 질서를 전제로 하며, 문학의 사회적 기능을 중시한다. 독일문학사에서는 이런 고전주의 문학의 시대가 뒤늦게 왔으며 신속히 경과하고 말았다. 괴테와 실러의 몇몇 작품만이 고전주의 이상을 대변했을 뿐이다. 이에 비해, 낭만주의의 주관성 문학은 수많은 작가들에 의해 풍성한 결실을 맺었다. 따라서 이 주관성이야말로 독일 문학을 대표할 수 있는 특징이라고 생각된다. 토마스 만의 작품들에서 늘 거론되는 "내면성 Innerlichkeit" 개념도 이런 전통의 연장선상에 있을 것이다.

토마스 만이 정의한 오스트리아 문학은 바로 이런 주관성 내지는 관념성과 정반대 되는 지점에 위치한다. 토마스 만이 열거한 "문화의 부드러움", "기예적인 연마성", "취향", "형식", "민중성", "정신성", "유럽문화"는 모두 철저한 사회성을 전제로 한다. 이 특징들은 사회에서 기원하며, 사회에서 형성되며, 사회로 환원된다.

이 사회성은 오스트리아의 특수한 역사 속에서 생성되었다. 다민족

국가 오스트리아의 합스부르크 왕가는 전통적으로 범유럽적 왕국임을 자처했으며, 중세적 사회질서를 이상으로 삼고 있었다. 이 중세적 질서가 작가들의 의식 속에 20세기초까지 확고히 자리잡았으며,[2] 2차 대전 후에도 오스트리아 문학은 "전통의 지속성"을 특징으로 하게 되었다. 미학자 루카치가 강조하는 "총체성"개념도 그의 고국 헝가리가 합스부르크 왕가에 속했던 것과 무관하지 않을 것이다.

개인의 주관성보다 사회 전체의 객관적 질서를 우선시하는 오스트리아 문학은 그런 의미에서 과거지향적이고 보수적이다. 이 문학이 생성되고 예술적인 질까지 획득한 시기는 문학사적으로 볼 때 19세기 초반의 비더마이어 시대였다. 그 이전의 오스트리아 문학은 유럽 문학의 일부로서 토포스 방식으로 창작하고 있었으며, 오스트리아인으로서의 자아 의식, 민족 의식을 지니고 창작하는 작가는 아직 존재하지 않았다. 따라서 독일의 민족문학 역사도 그다지 긴 편은 아니지만, 오스트리아의 경우는 더욱 짧다고 하겠다.

1. 비더마이어 시대

"비더마이어 Biedermeier" 시대는 대체로 그릴파르처가 창작을 시작한 때부터 네스트로이가 사망한 때까지의 시대를 일컫는다. 정치사적으로 볼 때, 비인 회의(1815)에서 오스트리아 왕정이 복고된 시점부터 이 절대주의 국가 형태가 사실상 붕괴되는 보오전쟁 및 이오전쟁의 패배(1866)까지의 기간과 겹쳐진다. 국가는 프랑스의 혁명사상을 거부하는 보수주의 체제였으며, 따라서 이 시기의 문학은 그 복고적 정치권과 언제나 팽팽한 긴장관계에 있었다. 이런 사정은 음악, 미술, 연극 등 문화 예술의 제분야에서도 마찬가지였다. 프랑스 혁명이념을 찬양하는 베토벤의 영웅 교향곡도 그런 정치적 긴장 속에서 작곡된 것이었다. 그런 긴장관계 속에서도 이 시기의 문화예술은 산업혁명으로 부를 축적한 시민계급의 교양 욕구를 충족시키며 비약적으로 발달

2) Magris, Claudio: Der habsburgische Mythos in der österreichischen Literatur. Salzburg 1966 참조.

했다. 슈베르트가 이 시기에 비인에서 활동했고, 베버의 『마탄의 사수』도 이 때 작곡되었다.

문학 분야에서는 산문작가 슈티프터와 서정시인 레나우도 훌륭했지만, 이 시대는 무엇보다도 그릴파르처, 헵벨, 라이문트, 네스트로이와 같은 드라마 작가들에 의해 주도되던 연극의 시기였다. 연극은 그 생산과 수용에 있어서 소설이나 서정시와 달리 집단성을 특징으로 하는 장르이다. 소설은 독자가 혼자서 읽는 것이지만, 연극은 관객들이 공개적인 장소에서 함께 보는 것이다. 유독 오스트리아에서 이 시기에 연극이 발달한 이유도 바로 이런 집단적 수용문화가 활성화되어 있었기 때문이다. 토포스적 창작에 익숙한 이들에게는 북독일의 주관성 문학은 아직 생소한 것이었다. 주관성은 심지어 위험한 요소로 간주되었다. 예컨대 괴테의 베르터는 그 격정 때문에 비인의 민중극장들에서 늘 우스갯거리로 파로디되는 레파토리 인물들 중의 하나였다.

그릴파르처의 비극 작품들에서도 개인주의는 항상 경계의 대상이었다. 그의 수많은 역사비극들에서 비극성은 왕족 개인의 한없는 욕심과 이기심에서 생겨난다. 그 배경에는 그릴파르처 자신의 역사적 체험이 깔려 있다. 프랑스 등지로 수많은 여행을 한 그는 자유주의 사상가였지만, 동시에 혁명의 부작용에 대해 환멸을 느꼈다. 북독일 프로이센의 소독일주의에서, 그리고 이태리, 헝가리, 체코가 합스부르크 왕가로부터 분리 독립하려는 움직임 속에서 각 국가와 개인의 이기주의를 간파했고, 중세적 합스부르크 왕가의 보수적 이념의 대변자가 되었던 것이다.

이런 인식은 그로 하여금 괴테와 마찬가지로 고전주의자가 되게 했다. 『톨레도의 유대 여인 Die Jüdin von Toledo』은 스페인의 고전주의 작가 베가(Lope de Vega: 1567-1635)가 이미 다루었던 중세 스페인 역사를 재가공한 것이며, 『꿈, 하나의 삶 Der Traum ein Leben』(1834) 역시 스페인의 고전주의 작가 칼데론(Pedron Calderon de la Barca: 1600-1681)의 영향을 받은 것이었다. 그릴파르처의 정제된 운율적 언어는 그 후 세기말에 이르러 호프만스탈의 시극들에 의해 계승되었다. 물론 그 이후에는 오스트리아에서도 이런 고전주의적 문학

형식은 더 이상 발견되지 않는다.

그릴파르처의 고전주의적 작품들의 이면에는 바로크적 허무주의가 깔려 있다. 세기말의 수많은 오스트리아 작가들의 작품에서 발견되는 세계 몰락의 감정이 벌써 그에게서 확인된다. 파멸하는 인물들은 세상을 하나의 커다란 연극무대 Theatrum mundi로 인식한다. 물론, 그 세계관은 카톨릭적 예정조화설에 입각한 강렬한 현실주의에 바탕을 두고 있다.

그릴파르처의 작품들이 비인의 고급 문학극장인 <부르크 극장 Burgtheater>에서 공연되었고 대부분 비극이었던 반면에, 네스트로이와 라이문트의 드라마들은 순수 민간 자본의 상업적 극장들, 예컨대 <레오폴트 극장 Theater in der Leopoldstadt>, <비인 극장 Theater an der Wien>, <요제프슈타트 극장 Theater in der Josefstadt> 등에서만 공연되었고 희극 일색이었다. "구 비인 민중극 Alt-Wiener Volkstheater"으로 총칭되는 이들의 작품은 독창적인 것이라기 보다는 대부분 번안극이었다. 작가들은 특정의 민간극장에 소속되어 있었으며, 계약에 따라 일년에 몇 편씩 작품을 납품할 뿐이었다. 특이한 것은 이들이 결코 당시의 문학작가들의 독무대인 <부르크 극장>에 진출하겠다는 야망을 갖지 않았다는 점이다. 아직은 사회구조가 중세 길드적 질서를 유지하고 있었기 때문이라고 생각된다.

이 희극 작가들 중에서 특히 중요한 작가로 라이문트와 네스트로이가 있다. 두 사람은 모두 자신들의 작품들에서 주인공으로 등장하는 유명한 희극배우들이기도 했다. 이런 점은 셰익스피어나 몰리에르가 모두 배우였던 것과 유사하다.

라이문트의 희극들은 전통 한스부르스트극의 희극적 요소들에도 불구하고 언어가 매우 정제되고 순화되어 있어 오히려 그릴파르처의 문학비극과 유사한 점이 많다. 근대의 자본주의 사회에서 더 이상 존재하지 않는 이상적 과거 질서에 대한 향수가 작품에 깊이 배어 있다.

그 반면 네스트로이의 희극들은 늘 따라 붙는 <익살희극 Posse>이라는 부제가 잘 대변해주듯이, 비극적 상실감보다는 유쾌한 풍자와 해학으로 가득하다. 이 때 현실비판은 혁명적 진보 사상이 아니라, 그릴

파르처와 마찬가지로 고전주의적 유토피아에 바탕을 두고 있음은 물론이다. 이 점은 희랍의 희극작가 아리스토파네스의 희극들 역시 당대 아테네의 모든 병리 현상을 철저히 해부하고 공격하면서도 유리피데스의 현대적 형식을 철저히 거부하는 보수주의자였던 것과도 같다.

네스트로이 작품의 문학적 가치는 특히 그 언어에서 찾아볼 수 있다. 그의 언어는 20세기초에 칼 크라우스에 의해 재발견되었으며, 지금도 오스트리아 현대문학에 많은 영향을 미치고 있다. 언어 회의(懷疑), 언어비판 등 언어 자체에 많은 관심을 기울이는 현대 오스트리아 문학의 특징은 네스트로이의 연극 문화 전통과 무관하지 않다. 연극이 상업극으로서 관객 집단의 이해에 종속되고 이들의 토픽에 따르다 보니, 저절로 이들의 언어가 연극에 반영되게 된 것이다. 언어가 정보의 단순한 수단이 아니라, 그 자체가 인간 의식의 결정인자가 된다는 사실에 대한 오스트리아 문학의 인식은 그런 역사적 경험의 귀결이었다.

네스트로이의 언어를 이해하기 위해서는 그의 작품들을 원전(原典)들과 비교 분석해 보는 것이 좋은 방법이 된다. 참고로 말하면, 오스트리아에서는 20세기초까지도 아직 저작권법이 존재하지 않았었다. 하지만, 그 무법 상태가 오히려 작가들간에 서로의 작품을 개작하고 비판할 수 있는 풍토를 조성해 문학발전에 크게 기여했다. 그래서 비인의 민중극 작가들은 유럽 전역의 대도시들, 예컨대 런던, 파리, 베를린 등지에서뿐만 아니라 비인의 다른 경쟁 극장들에서 어떤 작품이 성공했다는 소문이 나면, 희극 작가들은 그것을 단시일 내에 재가공해서 자신의 것으로 다듬어 무대에 올려 상업적 성공을 꾀했다. 네스트로이의 84편이나 되는 수많은 드라마 작품들 역시 대부분 이렇게 개작을 통해서 생겨난 것이다. 주요 개작 대상은 프랑스 파리의 보드빌극들이었으며, 홀타이 Holtei, 앙겔리 Angely같은 당대의 유명한 북독일 작가의 작품들을 번안한 것도 많았다.

이런 역사적 맥락을 염두에 두고, 네스트로이의 『유디트와 홀로파네스 Judith und Holofernes』(1849)와 그 원전인 헵벨 Friedrich Hebbel의 비극 『유디트 Judith』(1841)의 문체 양식을 비교함으로써 오스트리아적 문학과 독일적 문학의 차이를 보이고자 한다. 헵벨에 대해

소개하자면, 그는 1813년에 북독일 Wesselburn에서 출생했고 1863년에 비인에서 사망했다. 1845년에 비인으로 이주한 이후 오스트리아 <부르크 극장>의 극작가로 대성공을 거둔 그는 이 극장의 여배우와 결혼하는 등, 사실상 오스트리아 사람이 다 되었지만, 여전히 북독일식 언어를 말하고 내면깊이 독일적 관념성을 갖고 있던 사람이었다.

그의 비극작품 『유디트』는 헤겔의 입장에서 문학을 이념의 표현으로서 묘사하고 있다. 즉 사회와의 갈등 속에서 필연적으로 파멸하는 개인은 존엄하며 역사를 창조해 낼 수 있다는 이념이 드라마의 형상으로 구체화된 것이었다. 이 작품의 허구는 구약 외경 『유디트』 書의 내용과 거의 동일하다. 절세의 미녀 유디트는 자신의 유태 민족이 앗시리아군에게 포위 당해 위기에 처하자 미인계를 써서 총사령관 홀로파네스를 암살하고 자기 민족을 구해낸다. 작품 분위기를 알기 위해, 그녀가 적장 홀로파네스를 암살하기로 다짐하는 날의 독백을 살펴보기로 하자.

> 하나님, 하나님! 저를 영원히 버리려는 사람을 붙잡듯 당신을 꼭 붙들어야만 할 것 같다는 생각이 듭니다. 기도하지 않으려 했으나, 질식하지 않으려면 숨을 쉬어야만 하듯, 기도할 수밖에 없습니다. 하나님! 하나님! 왜 제게 귀를 기울이지 않으시나요? 당신 계신 곳으로 올라가기에는 제가 너무나 약합니다. 굽어보소서. 이곳에서 저는 세상 바깥에 그리고 시간 바깥에 있는 듯 합니다. 겁에 질린 저는 당신의 일어나 행동하라는 명령의 눈빛을 고대합니다. 위험이 우리 민족에게 다가올 때 저는 즐거운 유혹을 느꼈습니다. 왜냐하면 그것은 당신이 당신의 선택된 백성 중에서 스스로를 영화롭게 하시기 위한 징표라 생각되었기 때문입니다. 저를 높이는 것이 모든 다른 사람들을 땅바닥에 내동댕이치는 것이 되리라는 사실을 저는 몸서리쳐질 만큼 커다란 희열 속에서 인식했습니다. 당신의 승리가 저에게서 나올 것이라며 당신이 손가락을 들어 바로 저를 자비롭게 지시하고 계신 것처럼 여겨졌기 때문입니다! 제가 겸손하게 최고의 제물을 바치기 위해 위대한 일을 결행할 그 자가 그 승리 앞에서 비겁하게 덜덜 떨면서 진흙 속의 가

련한 벌레처럼 기어가고 있는 것을 짜릿한 기분으로 보았습니다. "바로 너다. 바로 너다"라며 저 스스로에게 큰 소리로 외쳤고 당신 앞에 무릎을 꿇고 다시는 일어서지 않겠노라고 귀중한 맹세를 했습니다. 제가 홀로파네스의 심장으로 가는 길을 보여주셔야만 일어설 겁니다 라고 저는 제 내면의 소리에 귀를 기울여 들었습니다. 파괴의 번갯불이 저의 영혼에서 나올 것이 틀림없다고 믿었기 때문입니다. 그리고 세상에 귀를 기울였습니다. 한 영웅이 나를 쓸모 없는 존재로 만들어 버렸는데도, 저의 내면과 외부는 어두운 채 그대로였다고 생각했기 때문입니다. 오직 한 가지 생각만 있었습니다. 제가 지니고 유희하고 늘 머릿속에 맴도는 한 가지 생각만. 그 생각은 분명 제것이 아니었습니다. 아니면 당신에게서 온 것이었나요?(그녀가 벌떡 일어선다.) 그것은 당신에게서 왔군요. 저의 행동하는 길은 죄악을 통해 나있군요! 감사, 당신께 감사드립니다. 주님! 저의 눈을 밝게 하셨습니다. 당신 앞에서는 부정한 자가 깨끗해집니다. 저와 저의 행동 사이에 죄를 일으켜 세우신다면, 당신과 함께 출정하기 위해 당신과 다투는 저는 누구란 말입니까! 제 행동이 제 생명을 대가로 치를 만큼 소중하지 않단 말입니까? 제가 저의 명예, 저의 더럽혀지지 않은 몸을 당신보다 더 사랑해도 됩니까? [...] 홀로파네스여, 나의 모든 몸은 네 것이다. 이 몸은 더 이상 내 것이 아니다. 나는 나의 내면의 가장 깊은 곳으로 움츠러들었다. 이 몸을 가져라, 그러나 네가 이 몸을 가지면 벌벌 떨 것이다. 네가 생각하지 못하는 시간에 나는 나의 밖으로 달려나올 것이다. 긴 칼이 칼집에서 달려 나오 듯. 그리고 내 몸값을 네 목숨에서 찾을 것이다! 내가 너와 키스해야 한다면 독살 당한 입술로 한다고 생각할 것이다. 너를 껴안으면, 너를 목조른다고 생각하겠다. 하나님, 제 눈앞에서 그가 악한 일을 행하도록 하십시오. 피투성이의 악행을. 제발 제가 그의 좋은 면을 보지 않도록 저를 보호하소서 (III막 첫 부분).[3]

---

3) Friedrich Hebbel: Judith, in: F. H.: Werke. Hg. von den nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar. Bd. I. Berlin und Weimar: Aufbau 1980, 33-34면.

헵벨은 유디트의 애국적 행동을 인간의 경건한 종교성보다는 개연적 심리 현상에 근거하도록 하기 위해 이처럼 끝없이 이어지는 긴 독백의 형식을 택했다. 심리화는 관객의 감정이입을 유발하고 도덕적 교화 효과를 낳을 수 있기 때문에 이미 레씽의 계몽주의 연극들에서 많이 발견되지만, 헵벨이 심리화를 이런 산문의 모놀로그 형식으로 역사비극에서 시도한 것은 독일문학사에서 선구적인 것이었다. 하지만, 이런 극단적인 심리주의는 오스트리아 일반 대중 관객에게는 낯선 형식이었다.

이 작품에서 심리주의는 유디트 개인을 칭송하는 영웅주의로 흐른다. 유디트는 자신의 민족 중에서는 자기 마음에 드는 인물을 찾아 볼 수 없어 한탄한다. 그녀는 부지불식중에 적장 홀로파네스에게 연민을 느끼며, 그녀 자신만이 그에게 필적할 수 있는 영웅이라고 느낀다. 두 인물의 독백을 비교해보면, 내용이나 문체면에서 아무런 차이를 보이지 않는다. 그로써 그들간에는 갈등보다 친화성이 강하게 나타나며, 결국 그 두 사람은 모두 헵벨의 영웅주의적 관념의 투영에 불과하게 된다. 네스트로이는 이 영웅주의의 허구성을 발견하고 그것을 파로디한 풍자희극 『유디트와 홀로파네스』를 창작했다. 이 작품은 현실 사회에서는 그런 영웅이 존재하지 않음을 인식하게 한다.

네스트로이 작품에서는 절세의 미녀 유디트가 이 작품에서는 등장하지조차 않는다. 그녀 대신에 그녀의 쌍둥이 오빠인 요압(Joab)이 등장해 유디트의 역을 하는 데, 실제 공연에서는 이 역을 희극배우로서의 네스트로이 자신이 맡았다. 중년의 남자가 여장을 하고 홀로파네스를 유혹하는 것이다. 그로써 희극 배우 네스트로이의 얼굴을 익히 알고 있는 관객들에게는 이 인물과 함께 고뇌할 가능성이 애당초 차단되었다. 요압은 관객의 연민을 끌 수 있는 독백도 전혀 하지 않으며, 홀로파네스를 암살하겠다는 마음도 우연히 순간적으로 갖게 된다. 홀로파네스 역시 이미 요압의 정체를 꿰뚫어 보고 있어서 두 사람 사이에는 아무런 정신적 긴장도 없다. 이렇게 이완된 희극적 분위기 속에서 홀로파네스는 스스로를 희극배우로서 드러내 보인다. 예컨대,

홀로파네스: 나는 자연의 광휘의 중심이다. 전쟁에서 져본 적이 없다. 모든 야전군 장수들 중의 숫처녀인 셈이다. 한번 나 자신과 겨뤄 보고 싶다. 누가 더 강한지를 보기 위해서. 나일까 아니면 나일까.(제 3장)

HOLOFERNES: Ich bin der Glanzpunkt der Natur, noch hab' ich keine Schlacht verloren, ich bin die Jungfrau unter den Feldherrn. Ich möcht' mich einmal mit mir selbst zusammenhetzen, nur um zu sehen, wer der Stärkere is, ich oder ich.[4)]

원작의 긴 독백을 대체하는 이 간단한 몇 마디 말은 인물 자신이 그 자신의 극중 역에 대해 거리를 취하고 유희하고 있는 배우임을 관객으로 하여금 인식하게 한다. "숫처녀 Jungfrau"라는 단어는 세계 제패자의 이미지와 어울리지 않으며, "나"와 "나"간에 겨뤄보자는 말은 영웅주의의 관념에 빠져 있는 주관주의자들의 자기 폐쇄성을 풍자적으로 드러내 보이고 있다.

더 나아가, 네스트로이는 일반 민중들의 일상 생활 묘사에 상당히 많은 비중을 두었다. 이 점은 두 주인공의 운명에만 관심이 집중되어 있는 헵벨의 경우와 좋은 대조를 이룬다. 그로써 네스트로이의 『유디트와 홀로파네스』는 사회극이 되었다. 예컨대, 베툴리엔의 유태인들은 홀로파네스가 자신의 성을 포위했음에도 불구하고, 전쟁에는 전혀 관심없이 생활 용품들을 사재기 하는 데만 혈안이 된다. 이런 이윤추구의 모습은 1848년 비인의 시민 혁명에서 비인 시민들이 보여준 행동에 대한 시대풍자이다. 또 베툴리엔의 민중들이 앗시리아의 북부 철도회사의 주식이 급등하고 있는 것에 관심을 갖는 모습은 당시 비인의 북부 철도주식이 오른 데 관심을 갖는 비인 민중들의 모습에 대한 풍자이기도 하다. 더군다나 이 방면에 관심을 갖는 사람은 유디트와 요압의 아버지이자 대제사장인 요아킴이다. 네스트로이는 그로써 은근히 당시 교회 지도자의 물질욕을 풍자한다.

---

4) Johann Nestroy: Judith und Holfernes, in: J. N.: Gesammelte Werke. Hg. von Otto Rommel. Bd. 5. Wien: Anton Schroll 1962, 222-223면.

헵벨에 대한 네스트로이의 풍자는 무엇보다도 인물들의 언어에서 확인된다. 헵벨의 비극에서 인물들이 동일하게 표준독일어로 말하는 데 비해, 네스트로이의 인물들의 언어는 인물마다 차별화가 되어 있으며 상황에 따라 이루어지는 문법이나 발음의 파괴나 양식화도 풍자적으로 기능한다. 예컨대 군도(Sabel)를 구입해야겠다고 말하는 아싸트(Assad)는 그것을 만류하는 친구에게 아래와 같이 말한다.

> 아싸트: 내가 싸운다고 말하는 사람이 누구야? 이 군도는 그저 훈련용이라니까.(제 11장)
>
> ASSAD: Wer sagt denn, daß werd' ich kämpfen? Der Sabel gehört zum Exerzieren.

전투에 대비해 열심히 훈련해야 한다고 우기던 인물이 느닷없이 "내가 싸운다고 말하는 사람이 누구야? 이 군도는 그저 훈련용이라니까"라고 말하는 순간, 관객은 그가 막상 전투에는 전혀 관심이 없는 겁쟁이임을 알게 되고 관객은 웃음을 터뜨리게 된다. 그것은 1848년 당시 비인 시민군의 실상에 대한 풍자이다. 그 후에도 그는 "훈련이 이제 남은 가장 현명한 길이야 Exerzieren is noch 's g'scheiteste" (제 11장/ 제 12장)란 말을 반복함으로써 자신을 비인 민중극의 전통적 캐릭터 즉 겁쟁이, 허풍쟁이인 한스부르스트로 인식케 할 뿐 아니라 이 말 자체의 상투성에 대한 풍자가 이루어지게 한다. 게다가 'daß-종속절'의 동사 "werd'"가 후치되어 있지 않아 문장이 문법적으로 옳지 않다. 하지만 이 인물은 계속 그런 식으로 말한다. 이것은 아마도 비인에 거주하는 유태인들의 서투른 독일어를 배우 아싸트가 그대로 흉내내어 말하기 때문인 듯하다. 이런 언어는 이미 그 문체만으로도 관객으로 하여금 벌써 이 인물들에 대한 배우의 풍자적 시각을 감지케 한다.

네스트로이의 언어는 민중들의 일상생활의 말을 귀기울여 듣고 그대로 옮겨 적은 사실주의적 언어이다. 하지만 그것은 동시에 양식화됨으로써 풍자와 희극적 기능을 하는 예술 언어로서 작용한다. 그로써

언어는 그 자체가 연극 매체로서 드러나며 미학적 향유의 대상이 된다. 이런 매체성의 드러남은 반복에서뿐만 아니라 서로 다른 문체적 층위의 단어들이 발음 차원에서 절묘하게 일치하는 경우에도 확인된다. 예컨대 메소포타미아의 사신이 홀로파네스에게 항복하러 오자, 홀로파네스는 이렇게 말한다.

> 홀로파네스: 내가 그에게 항복을 허용할는지는 좀더 두고 보자. 그러니까 그가 어벙한 사신, 즉 메소포타미아의 사신이지? (제 9장)
>
> HOLOFERNES: Das werden wir erst sehn, ob ich's ihm erlaub'. Er is also ein damischer Gesandter, nämlich ein mesopotamischer?

"어벙한 damisch"이란 단어는 문체 층위적으로 볼 때 격이 낮은 일상의 구어이다. 이런 구어가 허구의 심각한 순간에 삽입되어 "mesopotamisch"의 뒷부분과 일치하므로써[5] 무대 현실의 자체 완결성을 깨뜨리며 무대현실을 연출된 것으로서 드러낸다.

베툴리엔 성이 적군에 포위되어 식량난에 빠졌을 때, 호세아는 이렇게 말한다.

> 호세아: 내 옆집에 사는 철공소 주인은 이번 안식일까지 하늘에서 도움이 내려오지 않으면, 자기 도제를 구워 먹어야 한다고 말했어. (제 17장).
>
> HOSEA: Mein Nachbar, der Schlosser, hat g'sagt, wenn nicht bis zum Schabbes kommt Hilfe von oben, so wird er lassen seine Lehrbub'n braten.

유태인 민족이 여호와를 경외하지 않으면 자신의 자녀를 식량으로 삼지 않을 수 없을 정도로 극심한 기아에 빠질 것이라는 구약 성경상

---

5) 오스트리아 구어에서는 t와 d가 공히 [d]로 발음된다.

의 경고 메시지를 인용한 것이지만, 여기서는 "사내아이 Bub"란 단어에 "견습 Lehr"이란 단어를 붙여, 복합단어 "도제 Lehrbub"로 바꿈으로써 비인의 무정한 마이스터들에 대한 일반화된 풍자가 이루어진다. 네스트로이는 이처럼 잘 알려진 성경구절, 속담, 격언 따위를 약간씩 변형함으로써, 이것들의 일반적 유효성에 대해 성찰케 하며 현실을 새로운 시각에서 보게 한다. 헵벨의 언어가 사실주의적이고 격앙된 문체로 관객을 극중 인물과 감정이입하게 하려 했다면, 네스트로이의 언어는 이처럼 양식화된 언어로 허구의 파토스에 대해 거리를 유지하게 하며, 연극을 언어예술로서 즐기게 한다.

네스트로이의 언어예술은 비인 민중극의 한스부르스트극 전통과 접맥하고 있다. 북독일의 이상주의적 문학이 새로운 이념을 제시하려 했고 내용(Was)을 중시했다면, 오스트리아 문학은 그런 이념의 관념성을 폭로하는 희극적 방식(Wie)을 더 중시했고, 관객의 관심도 이 부분으로 쏠렸다.

언어예술적 풍자형식은 칼 크라우스의 『인류 최후의 날들 Die letzten Tage der Menschheit』을 거쳐 오늘날은 카바레 형식에 의해 계승되고 있다. 풍자형식에서는 작품보다 관객과 호흡하는 배우가 더 중요하다. 극중의 인물은 항상 배우이며, 극중의 언어는 양식화된 『예술언어 Kunstsprache』로 관객에게 항상 드러나 있다. 다시 말해, 언어는 인물 자신의 언어가 아니라 어디에선가 인용해온 <남의 말 uneigene Sprache>이다. 흉내낸 언어이며 연극 효과를 위해 변형된 언어이다. 이런 인용성 때문에 언어는 작품 내의 Kotext를 넘어서, 작품 외부의 상황 즉 Kontext를 지시하는 데로 나아간다. 허구 자체의 벽을 깨뜨리고, 풍자대상이 되는 다른 작가, 다른 작품, 관객의 현실 따위와 직접 관계하게 되는 것이다. 그로써 담론의 허구성을 깨는데 기여하는 간(間)담론성이 생겨난다.

네스트로이의 극 속에 삽입되어 불려지는 노래들도 마찬가지이다. 원전인 보드빌극들에도 노래들은 존재하지만 이것들은 작품 Kotext 내에서 아름다운 내면의 이상적 서정세계를 마법적으로 불러일으키는데 반해, 네스트로이의 노래들은 언제나 비더마이어 사회에서 나타나

는 구체적인 병리 현상들을 비판하는 Kontext로 확장된다. 『유디트와 홀로파네스』에서도 보면, 구약 성경의 사건들이 그 자체의 의미 있는 내재적 사건으로 완결되어 현실의 귀감으로 작용하는 것이 아니라, 모두 삼월전기(Vormärz)의 현실에 대한 비유 세계들이 된다(제 15장). 이런 노래를 "쿠플레(Couplet)"라고 하는데, 『유디트와 홀로파네스』에서는 사회 풍자적 노래가 전부 다섯 절로 이루어져 있으며, 각 절은 독립적 사건들을 내용으로 한다.

우선, 바벨론의 탑을 짓다가 언어가 나뉘어진 사건은 프랑크푸르트 의회에서 정치가들이 각자의 목청만을 높이는 것에 비유되며, 모세의 형 아론이 금송아지를 만들어 숭배하게 만든 일은 삼월 전기의 높으신 분들이 돈 많은 여자를 여신처럼 숭배하는 세태에, 요나 선지자가 큰 물고기 배속에 있다가 토해진 사건은 정치적 사건을 뒤늦게 자기들이 이미 알고 있었다고 말하는 정치가들이 국민의 뱃속에 걸려 소화불량증을 야기하고 있는 것에, 요셉이 감옥에서 갑자기 총리대신이 된 것은 오늘날 많은 정치가들이 갑자기 정치생명을 다한 것에, 젊었을 때 현명하던 솔로몬 왕이 말년에 가서 우매한 정치를 펼친 것은 삼월전기의 정치가들이 말년에 가서 우매해지는 것에 각각 비유된다.

네스트로이의 이런 시사적 풍자 언어는 헵벨의 관념적 언어에 비할 때 훨씬 더 구체적이고 감각적이다. 헵벨처럼 작가 개인의 관념에서 연역된 것이 아니라, 구체적 민중 생활에서 출발해 귀납적으로 창작을 한 결과였다.

II. 빈 현대 (Wiener Moderne)

언어에 대한 첨예한 의식은 19세기말의 "비인 현대 Wiener Moderne" 시대에도 번번이 확인된다. 예컨대, 통일된 허구 줄거리를 결여한 채 거대한 몽타주로서만 존재하는 칼 크라우스의 『인류 최후의 날들 Die letzten Tage der Menschheit』을 보면[6], 비인 방언, 베를린 방언,

6) 이 작품의 주제에 관해서는 인성기: 칼 크라우스의 『인류최후의 날들』연

동구 유태인 독어(Jiddisch), 교양은어(Bildungsjargon) 등 수많은 언어 종류와 층위들이 혼효하면서, 당대의 비인간적인 인간 군상들을 묘사하고 있다. 비인간적으로 과장된 것 같아 보이는 수많은 언어 장면들은 허구로 창작된 것이 아니라 칼 크라우스 자신이 실제로 듣고 본 것을 재현한 것이다. 예컨대 당시의 『노동자 신문 Arbeiter-Zeitung』의 기사를 대화체로 바꾼 것이다. 이런 경우, 기사 내용을 알고 있는 관객들에게는 그 작품이 현실의 풍자로서 작용했을 것이다. 동부전선 부코비나 전투중의 한 장면(I, 20)을 예로써 살펴보자.

이 장면에서 '딴지 거는 者(Beinsteller)'와 '자빠지는 者(Falloda)'라는 두 명의 장교가 대화를 한다. 두 장교는 동부전선의 점령지에서 예쁜 폴란드 여자를 사귀게 된 것과 전쟁 홍보용 다큐멘터리 영화장면의 조작연출 문제에 대한 이야기에서 시작해서, 비인의 장군들이 전방의 군용차량을 타고 연극을 보러 간 일에 대해, 또 240명의 민간인 포로들에 대한 사형을 집행한 일 그리고 군종 사제들이 지휘봉을 선물받아 지팡이 삼아 짚고 다니는 것에 대해 이야기한다.

그들이 사용하는 언어를 보면, 군인들의 속어 투성이다. "aufzwickt 꼬셨다", "ist zum Kugeln [우스워서] 데굴데굴 구르겠다", "stiefelt herum 장화신고 돌아다닌다", "mullatiert worn 요란한 술잔치를 벌였다". "sich spießen 걸리적거리다" 등이 그것인데, 그 단어들 자체만 놓고 볼 때는 자연주의적일 수도 있겠으나, 그 반복은 그런 표현들 자체에 대한 작가의 비판적 의도를 감지케 한다. 그리고 이 작품의 중간중간에 삽입된 불평꾼(Nörgler)장면들에서 불평꾼이 말하는 종교적 언어의 배경에서 볼 때, 그 풍자적 의도는 더욱 강하게 부각된다. 특히 이 작품에 등장하는 수많은 기자들은 앵무새처럼 상투어를 읊조리는데, 그로써 그들은 현실의 인간이 아니라 상투어 자체의 <의인화된 존재 Personifikation>처럼 보인다. 신문 독자들의 토론장면들에서 애국주의적으로 열광한 독자들의 언어도 마찬가지이다.[7]

구, in: 독일현대 작가와 문학이론. 박환덕 교수 화갑기념 논문집. 범우사 1993, 266-300면 참조.

7) Sigurd Paul Scheichl: Karl Kraus. Zur Einführung, in: Karl Kraus Zir-

칼 크라우스는 대중 언론매체의 시대가 도래하면서, 언어 조작에 의해 야기되는 인간 사고의 획일화 문제를 처음으로 의식한 극소수의 선각자들 중의 하나였다. 그는 애국심에 호소해 전쟁을 선동하는 저널리즘의 조작된 상투어들의 배후에 숨은 상업성의 이데올로기를 자신의 비평신문 『횃불 die Fackel』에서 철저히 비판했다.[8] 이 때 그가 이상적 모델로 삼은 언어는 괴테와 실러의 고전주의 문학언어였다.

사람들의 사고가 언어에 갇혀 있다고 주장한 비트겐슈타인의 언어철학 역시 이런 저널리즘의 시대에 생겨난 것이었다. 이는 상투적 언어의 허상 속에서 사람들이 정신적으로 경직되는 상황에 대한 진단이었다. 이런 부정적 인간들의 모습은 카네티의 드라마 『결혼식 Hochzeit』, 그리고 호르바트의 『비인 숲속의 이야기 Geschichten aus dem Wiener Wald』에 잘 형상화되어 있다. 인물들은 겉으로는 교양을 내세우지만, 그들의 앵무새처럼 반복되는 언어는 일종의 가면이며 그 배후에 숨겨진 악마적 소시민성과 속물성을 감지하게 한다. 비인 특유의 기질인 정감성(Gemütlichkeit)이 거기서는 허구로 드러나 있다.

이 시대에 유미주의적 성향을 보이는 헤르만 바르, 호프만스탈, 슈니츨러와 같은 "Jung-Wiener" 작가들에게서도 언어 의식(意識)은 확인된다. 이들은 비트겐슈타인의 의미에서 "옛도시 eine alte Stadt"와도 같은 언어 세계에서 새로운 "언어 규칙 Sprachregeln"을 발견하려고 노력했다.[9] 북독일의 자연주의 문학세계보다는 프랑스 상징주의의 언어에서 그 가능성을 보았고 언어실험을 했다. 독일 자연주의의 모델이 된 입센의 작품들에서조차 낭만주의적 요소를 발견했다.[10] 트라클의 시 「미라벨의 음악 Musik im Mirabell」(2. Fassung)은 상징주의 언어의 한 예를 잘 보여준다.

---

kular Katalog. Hg. von Heinz Lunzer und S.P.S. Wien 1986, 3-7면 참조.

8) Karl Kraus: Die Sprache. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1987 참조.

9) Wittgenstein의 언어철학에 대해서는 Chris Bezzel: Wittgenstein zur Einführung. Hamburg: Junius 1989 참조.

10) Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910. Hg. von Gotthart Wunberg. Stuttgart: Reclam 1981, 280면 참조.

분수가 노래한다. 구름들이 정지해 있다/ 맑은 청색 속에, 하얗고 연약한 것들이./ 사념에 잠겨, 조용한 사람들이 걸어간다/ 저녁에 옛 정원을 지나.// 선조(先祖)의 대리석은 빛이 바랬다./ 새들이 줄지어 먼 곳으로 날아간다./ 목양신(牧羊神)이 죽은 눈으로 바라본다/ 어둠 속으로 미끄러지는 그림자들을.// 잎이 고목에서 붉게 떨어져/ 열린 창문으로 원을 그리며 들어온다./ 불 빛 하나가 공간에서 붉게 달아올라/ 흐릿한 겁쟁이 유령들을 채색한다.// 하얀 낯선 사람이 집안으로 뚜벅뚜벅 걸어온다./ 개 한 마리가 썩은 복도에서 뛰어간다./ 아가씨가 등(燈) 하나를 끈다./ 귀는 밤에 울려 나는 소나타를 듣는다.

Ein Brunnen singt. Die Wolken stehn/ Im klaren Blau, die weißen, zarten./ Bedächtig, stille Menschen gehn/ Am Abend durch den alten Garten.// Der Ahnen Marmor ist ergraut./ Ein Vogelzug streift in die Weiten./ Ein Faun mit toten Augen schaut/ Nach Schatten, die ins Dunkel gleiten.// Das Laub fällt rot vom alten Baum/ Und kreist herein durchs offne Fenster./ Ein Feuerschein glüht auf im Raum/ und malet trübe Angstgespenster.// Ein weißer Fremdling tritt ins Haus./ Ein Hund stürzt durch verfallene Gänge./ Die Magd löscht eine Lampe aus./ Das Ohr hört nachts Sonatenklänge.

외견상 이 시는 미라벨 공원의 자연 풍경 묘사 같지만, 사실은 그렇지 않다. 구체적인 대상의 묘사가 아니라, 언어 자체의 이미지, 청각적 표현 가능성에 의해 구성된 미학적 공간이다. 병렬문들의 나열문체, 예컨대 "조용한 사람들이 걸어간다", "저녁에 옛 정원을 지나", "새들이 줄지어 먼 곳으로 날아간다", "어둠 속으로 미끄러지는 그림자들을", "그 잎이 고목에서 붉게 떨어져", "열린 창문으로 원을 그리며 들어온다", "하얀 낯선 사람이 집안으로 뚜벅뚜벅 걸어온다", "개 한 마리가 썩은 복도에서 뛰어간다"는 모두 동일한 주제의 변주곡일 뿐이다. 동사들이 하나같이 움직임을 표현하고 있는 이 문장들은 합스부르크 전통 세계의 총체적인 몰락과 그로 인한 무상감의 표출이다.

하지만, 음악적 리듬은 조화로운 낭만시의 분위기를 완성시켜, 미학적 형식으로 몰락의 고통을 감당하게 해준다. 그래서, 비록 "아가씨가 등(燈) 하나를 끄지만", 시적 자아의 "귀는 밤에 울려나는 소나타를 듣는다."

이런 상징주의 언어는 데카당트 시대에 사회의 총체성에 도달하게 해주는 기능을 했다.[11] 전쟁 이데올로기와 상업적 이기주의만이 난무하는 시민사회에서 극도로 소외된 작가들에게는 현실의 총체성이 사라졌지만, 그 현실의 예술적 묘사가 예술 고유의 정리하고 종합하는 능력을 통해 총체성의 체험을 매개해줄 수 있다고 믿었다. 하지만 그렇게 얻어진 체험은 결국 언어 속에 갇힌, 즉 언어적 체험일 뿐이었다. 예술은 실제 사회 현실로부터 고립된 것이었고, 일상의 삶에서 총체성에 도달하는 길은 여전히 단절되어 있었다. 호프만스탈은 이 인식을 그의 후기 드라마와 시들에서 형상화했다. 예컨대 『바보와 죽음 Der Tor und der Tod』에서 주인공 클라우디오(Claudio)는 죽음을 앞에 두고 자신의 유미주의적 생활태도를 반성하며 죽음을 맞는다.

이런 시극 형식뿐 아니라, 카프카의 신즉물주의적 소설형식도 사실은 어떤 객관적 자연 사건의 묘사가 아니라, 언어 세계의 탐구이다. 그의 작품들의 첫부분에 항상 존재하는 불가해한 초현실적 사건들도 현실의 사건이 아니라 언어 속의 사건이다. 그 후의 사건들은 진전을 이루지 못하고 처음 사건의 반복이며 그 첫사건의 공고화로 귀결될 뿐이다.

오스트리아 문학의 언어탐구와 언어의식은 언어 매체에 대한 반성 없이 자연의 객관적, 과학적 묘사를 지향하던 북독일의 자연주의 문학 경향과 좋은 대조를 이룬다. 물론 북독일에서도 나중에는 자연주의에 대한 반발로서 표현주의 문학 운동이 생겨났지만, 이 경우에도 문학은 어떤 선취된 주관적 이념의 단순한 전달 수단이란 성격이 강했다. 언

---

11) Alfred Doppler: Poetisches Bild als historisches Abbild. Der Wandlungsprozeß in der Lyrik Georg Trakls, in: A. D.: Wirklichkeit im Spiegel der Sprache. Aufsätze zur Literatur des 20. Jahrhunderts in Österreich. Wien: Europa 1975, 100-132면, 특히 102면 참조.

어 매체 자체에 대한 반성과 그 표현가능성 자체에 대한 성찰은 드물었다. 하우프트만 역시 말년에는 신낭만주의에 경도되었지만, 이 새로운 양식도 신비주의적 인식을 추구하는 것이었지, 언어 층위 자체에 대한 성찰과는 거리가 멀었다.

III. 현대

언어 비판을 통한 현실비판이라든가 언어를 통한 현실 체험의 추구는 오스트리아 현대문학에서도 계속 이어진다. 비트겐슈타인의 영향을 받아 1954년 <비인 그룹 Wiener Gruppe>을 결성한 아흐라이트너 Friedrich Achleitner, 아르트만 Hans Carl Artmann, 뤰 Gerhard Rühm, 뷔너 Oswald Wiener 그리고 바이어 Konrad Bayer의 초현실주의적, 구성주의적 문학은 그 좋은 예다. 이 작가들은 시적 언어에 내재하는 고유의 현실창조적 능력에 관심을 기울였다. 이 시적 언어로 전후의 삭막한 언어 현실에 대처하고자 했다. 나치즘의 구호로만 존재하던 타락한 언어에 대항해 독일에서 <벌채 문학 Kahl-Literatur>의 간결한 문체가 생겨났듯이, 오스트리아에서도 고전주의 문학이 문화정책적으로 장려되었다. 무엇보다 큰 문제는 점령연합국의 영향을 받아 생겨난 간단한 몇마디의 "독일식 영어 Denglisch"가 유행해 사람들의 사고를 획일화하고, 평준화시키는 것이었다. 여기에 반발하는 아르트만의 언어실험적 시 『카를 폰 린네: 라프랜드 여행 Carl von Linné: Lappländische Reise』의 한 부분을 보자.

풍경 8.
고대하던 소나기가 암소의 뿔에 들어가
앉았다 터벅터벅 다가온다 느린 암소가

가축이다 그림자의 평화롭게 사건을
미리 내던지는 그림자를 통해 산책한다 이 암소가 뿔들 표면에서

소나기 몇 초가 특급열차 표면에서 지나간다 이것은 휙하고 먼

곳으로
가 버린다 모든 번개는 아직 청동 껍질 속에 단단히 앉아 있다
[...].

Landschaft 8.
ein ersehntes gewitter hat sich der kuh in die hörner
gesetzt es trottet näher die langsame kuh ist das

haustier der einen durch die schatten die ein friedlich
ereignis vorauswirft spaziert diese kuh an den hörnern

gewitter sekunden vergehn am expreßzug er huscht in die
ferne jeder blitze sitzt noch fest in hülsen aus messing [...].[12]

기존의 익숙한 문법을 파괴하는 이런 식의 글쓰기에서는 단어들간의 지시관계가 확정되어 있지 않다. 따라서 수많은 해석가능성들이 열려져 있다. 독자는 읽을 때마다 달라지는 그 가변적 언어현실의 변화무쌍함에 빨려든다. 의식을 자동화시키는 일상언어와 달리 언어 자체에 주목케 하고 현실의 확장된 체험을 가능케 하는 이런 초현실주의적 시에서는 물론 작가의 직접적 자연체험이 문제되지 않는다. 아르트만 자신의 주석[13]에 의하면, 이 시는 19세기초의 식물학자 린네가 유럽 북극지방을 여행하며 적은 견문록 『Iter Lapponicum』을 작가가 읽는 중에 받은 인상, 즉 간접체험을 표현한 것이다.

다시 말해, 이 초현실주의적 언어세계는 작가에 의해 구성주의적으로 창조된 것이다. 단어와 문장을 해체하고, 단어들의 고유한 표상능력들에 의지해 그것들을 재조합하고 구성하는 과정에서 우연히 생겨나는 새로운 현실에 주목한다. 이런 언어 실험은 이미 헤르만 브로흐

12) H. C. Artmann: Carl von Linné. Lappländische Reise, in: The Best of H. C. Artmann. Hg. von Klaus Reichert. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1975, 372면.
13) 같은 곳, 373면.

와 무질도 시도한 것이다. 『버질의 죽음』에서 버질이 죽어 가는 순간에 언어 마술을 통한 형이상학적 인식의 표현이 추구되던 것처럼, 무질의 『개성없는 남자』에서도 "이질(異質) 상황 anderer Zustand"의 체험이 언어적으로 시도된다. 서로 연관성 없어 보이는 작품 전체의 줄거리 단계들은 서로의 언어를 풍자적으로 조명하며 귀납적으로 새로운 현실을 구성해낸다.

아르트만의 언어세계는 가치 중립적이다. 일종의 "전기적 위계질서 elektrische hierarchie"[14]로서, 유사한 음, 유사한 이미지를 갖는 단어들간에 인력과 척력이 균형을 이루는 전기장과 같으며, "이 기계는 전기로 움직인다 nun läuft die maschine elektrisch." 현실세계로부터 독립한 초현실의 세계인 것이다.

<비인 그룹>의 작가들은 특히 방언과 바로크 언어의 현실창조 능력에 주목했다. 아르트만의 시 「하나의 시꺼먼 검댕먹으로 med ana schwoazzen Dintn」(1958)나 기교극(Commedia dell'arte) 『카스파르와 겔조미나의 결혼 die hochzeit carspars mit gelsomina』은 그 대표적인 예이다. 방언을 소리나는 그대로 표현하고, 기교극의 과장된 인물동작을 재현함으로써, 작품세계는 현실체험을 확장시킨다. 이런 경우를 우리는 바로크의 구체시들에서 이미 보아왔다. 거기서는 언어 내에서 사유하는 것이 아니라 언어와 더불어 유희가 이루어진다.

언어를 통한 인식추구는 오스트리아 현대문학에서 시와 드라마뿐 아니라 산문 장르에서도 자주 시도된다. 륌의 『개구리들(1958년 여름) die frösche (sommer 1958)』[15]을 보면, 화자 "나 ich"는 호숫가의 국도를 건너려다 우연히도 차에 깔려죽은 수많은 개구리들의 바싹 말라붙은 가죽들을 발견하고 그 사건을 서술할 수 있는 언어에 대해 성

---

14) Konrad Bayer: der sechste sinn. Hamburg 1966, 216면 (Harriett Watts: Die Wiener Gruppe. Eine Weiterentwicklung der Dada-Experimente, in: Österreichische Gegenwart. Die moderne Literatur und ihr Verhältnis zur Tradition. Hg. von Wolfgang Paulsen, 207-219면, 여기서는 207면에서 재인용).

15) In: Akzente 11 (1964), 476-488면.

찰한다. 개구리가 죽었다고 간단히 표현해 버리면 그만일 테지만, 단어라는 것이 얼마나 우연적인 것이며, 객관적 상황의 다양한 측면을 설명하기에는 얼마나 불충분한 것인지 "나"는 반성하게 된다. 예컨대, 죽은 "개구리 frosch"의 첫부분이 "기쁜 froh"이란 형용사와 동일하게 발음된다는 것을 깨닫는다. 화자는 언어와 개념 그리고 현실간의 관계를 반추하며, 이 과정에서 떠오르는 단어들에 대해 또다시 반추하기를 반복한다. 끝부분에 가서는 언어가 음절로 분해되어 반복적으로 변형되면서 음향만 남는다. 그로써 다다이즘 내지는 미래파의 특징을 보인다. 언어의 음악적, 회화적 질료성을 통해 인간의 인지 영역을 확대하고자 하는 것이다.

오스트리아 문학의 이런 언어 성찰 특징은 언어로 표현된 모든 기존의 담론들에 대한 문제제기에 다름 아니다. 예컨대 우리가 어려서부터 익히 들어 알고 있는 전래동화들은 하나의 담론으로서 대개 고정적 의미를 담고 있다. 공주가 갖고 놀다 물에 빠뜨린 황금공을 건져다 준 개구리가 공주와 접촉한 후에 왕자로 변신해서 공주와 결혼해 행복하게 살았다는 『개구리왕 Froschkönig』 이야기는 남녀간 사랑의 중요성에 대한 교훈이지만, 오스트리아의 한 잡지에 실린 파로디 만화에서는 공주가 개구리에게 키스했는데도 젊은 왕자와 공주의 모습 대신에 두 마리의 개구리를 보여준다.[16] 개구리가 사랑으로 구원받는 것이 아니라 오히려 구원자까지 마술의 희생자가 되어버림으로써, 결혼 후에 여성이 상대방 남성의 위치로 전락할 수 있는 현실을 풍자하는 것이다.

이런 파로디는 동화의 고정적 담론을 파괴하고 그 허상성을 드러낸다. 뮘의 괴테 파로디 『괴테와 동일한 것 ein gleiches nach goethe』도 이와 비슷하게 기능 한다.

---

16) Katalin Horn: Märchenmotive und gezeichneter Witz. Einige Möglichkeiten der Adaption, in: Österreichische Zeitschrift für Volkskunde 86 (1983), 217면(손은주: 민담의 성과 속. 그림형제의 민담을 중심으로, in: 한국 독어독문학회 봄철 학술발표회 자료집. 서강대학교 1999, 14면에서 재인용).

> 모든 꼭대기 위에/ 정적(靜寂)이 지배한다./ 모든 왕관들에서/ 너는 거의 피엔 바람을 못 느낀다/ 살고 있는지./ 초원에는 모든 우수(憂愁)가 입을 다물고 침묵한다./ 조심해, 순식간에/ 너도 침묵할거야.
> über sämtlichen höhn/ herrscht stille,/ in sämlichen kronen/ fühlst du/ fast keinen föhn/ wohnen,/ auf der wiese verstummt jede grille./ pass auf, im nu/ verstummst auch du.[17]

외견상 괴테의 원시 「방랑자의 밤 노래 Wanderers Nachtlied」(모든 우듬지에/ 휴식이 깃들어 있네./ 모든 우듬지에서/ 너는 숨결 소리조차 못 느끼네/ 작은 새들은 숲에서 침묵하네/ 기다려라, 곧/ 너 역시 쉬리니. Über allen Gipfeln/ ist Ruh./ In allen Gipfeln/ Spürest du/ kaum einen Hauch;/ Die Vögelein schweigen im Walde./ Warte nur, balde/ Ruhest du auch)와 별 차이가 없이 "똑같은 것 ein gleiches" 처럼 보이지만, 사실은 "하나의 비슷한 것 ein gleiches"일 뿐이다. 뮘이 동의어로서 대체해 넣은 단어 "꼭대기 höhn"는 오스트리아 구어로 "당국/경찰 Obrigkeit"를 의미하고, "왕관들 Kronen"은 통속 일간지 『Kronen-Zeitung』을 연상시키기 때문에, 이 시는 언론이 정치에 대해 침묵하고 호도하는 현실에 대한 풍자로서 작용한다. 단어 "우수 grille"는 그릴 파티를 연상시켜, 역시 소비지향적 시민사회에 대한 비판으로 작용할 수 있다.

이런 파로디 형식은 오스트리아 문학에서 오랜 전통을 갖고 있다. 이미 비인 민중극 시대에 괴테의 베르터(Werther)는 놋그릇 제조인(Kupferschmidt)으로, 실러의 피에스코(Fiesco)는 살라미 소시지 장사로 파로디되었으며, 마이슬(Karl Meisl)의 『오르페우스와 유리디체, 혹은 올림푸스의 형편은 이렇다 Orpheus und Euridice oder: So geht es im Olympus zu』(1813)에서는 주신(主神) 유피터(Jupiter)가 여신 유노(Juno)에게 벌벌 떠는 공처가로 나온다.[18] 이런 텍스트 파괴 형식

17) In: Literatur über Literatur (註 1), 68면.

의 목표는 전통의 무조건적인 거부에 있다기보다는 관객이나 독자의 현재 현실의 재인식에 있다.

1960년대 후반에 들어서면서, 『수고(手稿) manuskripte』, 『새로운 길 Neue Wege』 등의 잡지에 작품을 기고하면서 그라츠(Graz)의 <포럼 도시공원 Forum Stadtpark>파 작가들로 불리운 한트케 Peter Handke, 용케 Gert Jonke, 바우어 Wolfgang Bauer 등에게도 이런 언어 비판적 사고는 공통적으로 확인된다. 이들은 인간 의식이 사회 속에서 어떻게 형성되고 조작 당하는지에 대해 특히 관심을 기울였다. 한트케의 『카스파 Kasper』(1967), 용케의 『가구 산업 Möbelindustrie』(1970), 『기하학적 고향소설 Geometrischer Heimatroman』(1969). 프리쉬무트의 『수도원학교 Die Klosterschule』(1968), 바우어의 『체인지 Change』(1969)는 그 대표적인 작품들이다.

그 중에 한 예로 Jonke의 『가구 산업』을 살펴보기로 하자. 이 단편은 비인의 프라터 숲에서 열리고 있는 가구 박람회에 다녀 온 친구의 이야기를 서술자 "나 ich"가 독자에게 전하는 형식으로 되어 있다. 그 친구는 가구가 옥외에 전시되어 있다는 말을 듣고 구경갔는 데, 막상 옥외에서는 가구를 못 보았고, 가구 자체에는 전혀 관심이 없으므로 그냥 왔다고 말한다. 그런데 거기서 어떤 검은 양복을 입은 사람이 그에게 다가와, 그의 박람회장 10만 번째 입장을 축하한다며, 연방수상의 특별 선물로 "비인의 시스템 Das System von Wien"이라는 책을 주었다고 말한다. 그리고 나서 20내지 30명의 역시 검은 양복을 입은 사람들이 그에게 다가와 잇달아 그가 무엇을 하는지 물어보았고, 그는 그 때마다 자기가 음악학을 공부한다고 대답했다고 말한다. 그는 제일 처음의 검은 양복 입은 사람의 요청에 응해 이 사람과 함께 술집에 가서 맥주를 한잔 마시며 이야기를 나누었다고 말한다. 이 사람은 자신이 수상의 총애를 받고 있는데, 가끔은 정말 자기가 수상의 총애를 받고 있는지 의심스러워진다고 말했다고 말한다. 또 수상도 때로는 자

---

18) Parodien des Wiener Volkstheaters. Hg. von Jürgen Hein. Stuttgart: Reclam 1986 참조.

신이 정말 수상인지 의심스럽다는 말을 한 적이 있다고 말한다. 이런 식으로 끝없이 이어지는 간접화법으로 구성된 이 소설은 독자들로 하여금 언어로 둘러싸인 현실의 불확실성을 느끼게 하며, 현실을 에워싼 언어의 신빙성에 대한 비판적 의식을 고취시킨다.

또한 이들 그라츠의 작가들과 거리는 있지만 여류작가 옐리네크 Erlfriede Jelinek 역시 항상 문제적인 과장된 비유언어를 특징으로 하고 있어, 언어실험적인 현대 오스트리아 문학을 논할 때 그녀를 빼놓을 수 없다. 예컨대, 그녀의 단편 『그녀는 젊다 & 다른 두 장(章)』은 결혼에 반대하는 부모 때문에 고민하는 딸을 소재로 평범하게 시작된다. 따라서 처음에는 여느 대중 통속 소설처럼 읽히다가, 중간에 가서 갑자기 "남자가 엘리자베트의 부시시한 머리에 구멍을 뚫고 거기서 흘러나오는 뇌수로, 허옇고 누렇게 변한 커튼과 남자 속옷을 세탁함으로써 indem er ein loch in elisabeths wuschelkopf bohrt und mit der kopfflüssigkeit die herausrinnt vergraute und vergilbte gardinen und herrenwäsche reinigt"[19]라는 초현실주의적 언어의 세계로 슬며시 넘어간다. 그로써, 통속 소설의 익숙한 구조가 파괴되므로, 독자는 그 구조의 도식성에 대해 성찰하게 되며, 그런 소설류에 대한 페미니스트적 사회비판 시각을 획득하게 된다.

이런 작가들 역시 <비인 그룹>작가들처럼 언어실험을 함으로써, 기존의 사실주의적 언어에 익숙한 독자들이 작품을 편안한 마음으로 술술 읽어내려갈 수 없도록 한다. 읽은 것을 자꾸 다시 읽어야 하고, 그로써 독자는 자신이 "고향"을 상실한 상태에 살고 있음을 자각하게 되며, 확실하다고 믿은 것의 허약한 토대에 새삼 놀라게 되는 것이다.

---

19) Akzente 17 (1970), 59면.

결론

지금까지 우리는 오스트리아 문학의 독자성을 주장할 수 있는 특징들을 살펴보았다. 철학적 요구로 인해 주관화되고 관념화되는 경향을 보이는 독일 문학에 비해, 오스트리아 문학은 사회성 그리고 언어비판 내지는 언어실험의 특징을 강하게 보인다. 오스트리아 문학에서 인간은 항상 사회적 존재이며 언어적 존재인 것이다.

인간의 이런 측면이 유독 오스트리아 문학에서 발달한 이유는 토마스 만의 지적대로 다민족 국가전통 속에서 슬라브와 라틴문화권의 문화와 언어가 오스트리아에서 합류한 때문일 것이다. 특히, 현대 오스트리아 문학의 경우는 20세기 초반의 다다이즘을 계승한 구성주의, 초현실주의 문학의 영향을 강하게 받았다고 생각된다. 정치적으로 보면 오스트리아 정치의 보수성도 거기에 한 몫을 했다고 생각된다. 메테르니히 통치 시대 이래로 검열당국의 눈을 피하기 위해 작가들은 "이로니, 그로테스크, 파로디의 문체 수단"[20]에 의지하지 않을 수 없었을 것이다. 또한 표준어로서의 문어(文語)와 일상의 자연어로서의 구어(口語)가 일치하지 않는 오스트리아 국민의 일상언어 생활도 언어의식을 발달시킨 이유가 될 것이다.

언어의 기표 층위에 주목하는 현대의 기호학적 세계관의 관점에서 볼 때는 전통 독일문학을 고전적 모더니즘으로, 오스트리아 문학을 포스트모더니즘으로 규정해볼 수 있을 것이다. 전자에서 기의(記義) 층위가 중요하다면, 후자에서는 기의가 매개되는 기표(記表) 층위를 중시하기 때문이다. 물론 이런 부분에 대해서는 앞으로 더 많은 연구가 이루어져야 할 것이다.

---

20) Hilde Spiel: „der Österreicher küßt die zerschmetterte hand". Über eine österreichische Nationalliteratur. 289-296면, 여기서는 293면, in: Literatur über Literatur (註 1).

참고문헌

작품

Artmann, H. C.: Carl von Linné. Lappländische Reise, in: The Best of H. C. Artmann. Hg. von Klaus Reichert. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1975.

Bayer, Konrad: der sechste sinn. Hg. von G. Rühm. Reinbek 1966 (in K. B: SW, 2 Bde.).

Hebbel, Friedrich: Judith, in: F. H.: Werke. Hg. von den nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar. Berlin und Weimar: Aufbau 1980. Bd. I.

Jonke, Gert Friedrich: Geometrischer Heimatroman. Frankfurt a. M. 1969.

Kraus, Karl: Die letzten Tage der Menschheit. Frankfurt a. M. 1986.

Nestroy, Johann: Judith und Holfernes, in: J. N.: Gesammelte Werke. Hg. von Otto Rommel. Bd. V. Wien: Anton Schroll 1962, S. 222-223.

Parodien des Wiener Volkstheaters. Hg. von Jürgen Hein. Stuttgart: Reclam 1986.

Rühm, Gerhard: die frösche und andere texte. Reinbek 1971.

연구문헌

Beutner, E. u. a. (Hg.): Dialog der Epochen. Studien zur österreichischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts. Walterweiss zum 60. Geburtstag. Wien 1987.

Bezzel, Chris: Wittgenstein zur Einführung. Hamburg: Junius 1989.

Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890

und 1910. Hg. von Gotthart Wunberg. Stuttgart: Reclam 1981.

Doppler, Alfred: Poetisches Bild als historisches Abbild. Der Wandlungsprozeß in der Lyrik Georg Trakls, in: A. D.: Wirklichkeit im Spiegel der Sprache. Aufsätze zur Literatur des 20. Jahrhunderts in Österreich. Wien: Europa 1975.

Esslin, Martin: Ein neuer Manierismus? Randbemerkungen zu einigen Werken vom Gert Friedrich Jonke und Thomas Bernhard (in: Modern Austrian Literature 13. Nr. 1. 1980. 111-128면).

Literatur über Literatur. Eine österreichische Anthologie. Hg. von Petra Nachbaur und Sigurd Paul Scheichl. Graz: Haymon 1995.

Scheichl, S. P. und Stieg, G. (Hg.): Österreichische Literatur des 20. Jahrhunderts, Innsbruck 1986.

Scheichl, S. P. u. a. (Hg.): Österreichische Literatur des 20. Jahrhunderts. Französische und österreichische Beiträge, Innsbruck 1986.

Schmidt-Dengler, Wendelin: Die antagonistische Natur - Zum Konzept der Anti-Idylle in der neueren österreichischen Prosa, in: Literatur und Kritik 40. 1969.

Schutting, Julian: Gibt es eine österreichische Literatur? In: Literatur über Literatur. Eine österreichische Anthologie. Hg. von Petra Nachbaur und Sigurd Paul Scheichl, Innsbruck: Haymon 1995, 25-29면.

Sengle, Friedrich: Biedermeierzeit. 3Bde. Stuttgart 1971, 1972, 1980.

Spiel, H. (Hg.): Die Zeitgesnössische Literatur Österreichs. Zürich 1976 (Kindlers Literaturgeschichte der Gegenwart. Autoren, Werke, Themen, Tendenzen seit 1945).

Spiel, Hilde: „der Österreicher küßt die zerschmetterte hand„ Über eine österreichische Nationalliteratur, in: Literatur über Literatur, 289-296면.

Thuswaldner, W.: Sprachexperiment und Darbietungsexperiment bei

Peter Handke. Praxis und Theorie. Diss. Salzburg 1973.

Wiesmayr, Elisabeth: Die Zeitschrift manuskripte 1960-1970. Königstein/Ts. 1980.

Zeman, Herbert (Hg.): Die österreichische Literatur - Ihr Profil von der Jahrhundertwende bis zur Gegenwart (1880-1980). 2 Teile. Graz 1989.

Zmegac, Viktor (Hg.): Geschichte der deutschen Literatur vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Band III/1. Königstein/Ts: Athenäum 1984.

강희영: Österreichische Charakterisierung in der deutschen Literatur, in: 독일문학 5 (1966).

김윤섭: Peter Handke의 『구변극』 연구 - 『Publikumsbeschimpfung』을 중심으로, in: 독일문학 40 (1988).

김윤섭: Robert Musil의 작품 『Der Mann ohne Eigenschaften』에 나타난 실험적 성격 (1), in: 독일문학 18 (1976).

손은주: 민담의 성과 속. 그림형제의 민담을 중심으로, in: 한국 독어독문학회 봄철 학술발표회 자료집. 서강대학교 1999, 1-15면.

인성기: 칼 크라우스의 『인류최후의 날들』 연구, in: 독일현대 작가와 문학이론. 박환덕 교수 화갑기념논문집. 범우사 1993, 266-300면.

Zusammenfassung

Zur Sprache in der österreichischen Literatur

Sung-Ki In

In Österreich ist die Literatur stark sprachorientiert. Sie denkt weniger in der Sprache, als viel mehr über die Sprache.

Nestroy beispielsweise spielte in seinem Wiener-Volkstheater mit den verschiedenen Stilebenen der Sprache und ließ sie komisch und satirisch wirken. Auch im 20. Jahrhundert polemisierte Karl Kraus mit seiner *Fackel* gegen die korrupte Zeitungssprache, die den ersten Weltkrieg propagierte.

Nach dem zweiten Weltkrieg protestierte die Literatur der 'Wiener Gruppe' gegen die Modesprache „Denglisch", die den menschlichen Gedanken normierte und vereinfachte, sowie gegen die klassizistische Sprache der konservativen Kulturpolitik. Sie suchte konstruktivistisch und surrealistisch nach einer neuen dichterischen Sprache, die das banale alltägliche Sprachleben erneuern und bereichern sollte.

In der Literatur der 'Grazer Gruppe' verlagerte sich der Hauptakzent von dem Sprachgebrauch auf verzerrende außersprachliche Zeichensysteme der Klassengesellschaft, der Männergesellschaft und der scheinhaften Massenmedienwelt, die die phrasenhafte Sprache produzierten und verbreiteten.

Das starke Sprachbewußtsein in der österreichischen Literatur ist wohl auf Österreichs historische Bedingungen zurückzuführen, in denen das Volk mit vielerlei Kulturen und Sprachen öffentlich lebte.