

비극의 희극으로의 변형

김화임*

클라이스트의 『깨어진 항아리』

초록 클라이스트 스스로 『깨어진 항아리』의 서문에서 『오이디푸스 왕』과의 연관성을 언급한 관계로 이미 두 작품의 유사성에 대한 연구는 상당히 이루어졌다. 그런데 본 연구의 관심은 왜 작가가 비극을 보고 희극을 썼는지에 있다. 즉 ‘비극의 희극적 변형’에 있다. 두 작품의 유사성에 대한 연구와 달리 이에 대한 체계적인 연구는 아직 미흡한 상태다. 본 연구는 두 가지 관점에서 희극이 왜 가장 적합한 장르였는지를 밝혀보고자 한다. 그 하나는 작가가 이미 낡은 사회로 간주하고 있는 프로이센 사회에 대한 비판적 인식이 작용한 것이고, 또 다른 하나는 ‘객관성’보다는 ‘주관성’을 앞세우는 모더니즘의 미학적 사유가 개입된 결과라고 보는 것이다. 이와 관련하여 본 연구는 토어바트(Wolfgang Thorwart)와 멘케(Christoph Menke)의 시각에 주목하고 있다.

주제어 클라이스트, 희극, 비극, 오이디푸스 왕, 『깨어진 항아리』, 희극적 변형

1. 들어가는 말

34세로 짧은 생을 마감하였던 클라이스트(Heinrich von Kleist, 1777~1811)는 생전에 한곳에 정착하지 못하고, 여러 지역을 돌아다녔다. 1800년 무렵 그는 드레스덴, 라이프치히, 할버슈타트, 프랑크푸르트, 마인츠를 거쳐

* 전북대학교 독일학과 부교수

1801년 초 파리에 당도했다. 당시 파리는 혁명 이후의 혼란에 휩싸여 있었는데, 클라이스트는 그 모습에 크게 당혹해하였고, 실망했다. 파리를 떠나 그가 안정감을 찾은 곳은 스위스였다. 그곳에서 그는 약혼녀와 함께 농장에서의 결혼 생활을 꿈꾸기도 했다. 그 꿈은 실현되지 못했지만 1802년 반년 가까이 농가에서 생활할 기회를 가졌다. 이 시기 클라이스트가 작가로서 한층 성장했다는 평가를 받고 있다.¹ 그의 중요한 작품들이 이 시기에 구상되었거나, 쓰였기 때문이다. 본 연구의 대상인 『깨어진 항아리』도 이때 구상되었다. 클라이스트는 베른의 한 문학모임에서 쇼케(Heinrich Zschokke), 빌란트(Ludwig Wieland), 게스너(Heinrich Geßner)를 알게 되었는데, 이들과 함께 그는 쇼케 방에 걸려 있던 동판화를 보았고, 내기에 참여했다. 그 동판화를 어떻게, 누가 가장 잘 문학적으로 표현하느냐를 두고 한 내기였다. 다른 세 명의 작가들이 단편소설, 산문, 풍자를 택하였던 반면, 클라이스트는 희극을 선택하였다. 더구나 그는 그것을 보고 『오이디푸스 왕』을 떠올렸다. 그것이 그의 작품 서문에 실려 있다.

판사석에 엄숙하게 앉아 있는 판사, 깨어진 항아리를 든 소송인 노파, 그 판사는 유죄를 인정하라고 젊은 농부에게 호통 치고, 당황한 듯 자신의 앞치마를 만지작거리는 처자에 대해 언급한 후, 클라이스트는 다음과 같이 쓰고 있다: “그리고 서기는 (그는 아마도 바로 그 직전에 그 처자를 쳐다보았다) 이제 옆에서 판사를 의심스럽게 쳐다본다. 누가 라오스 왕을 때려죽였는지 물었을 때, 크레온이 그 비슷한 기회에 오이디푸스를 쳐다보았던 것과 유사하게”.² 작가의 이러한 언급 이외에도 1803년³ 드레스덴의 도서관에서 소포클

1 Bernhard Sowinski und Reinhard Meurer (Hrsg.) (1994), *Heinrich von Kleist Der Zerbrochene Krug. Interpretation von Bernhard Sowinski*, München, Oldenbourg Verlag, p. 10.

2 Heinrich von Kleist (1991), *Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden*, Bd. 1, Hg. von Ilse-Marie Barth, Klaus Müller-Salget, Stefan Ormanns, und Hinrich C. Seeba, Frankfurt am. M: Deutscher Klassiker Verlag, p. 259.

3 1802년 스위스에서 구상된 이 작품은 1803년 드레스덴에서 집필하기 시작하여 1805년

레스의 작품을 빌렸다는 기록도 남아 있다.⁴

이러한 구체적인 언급 및 사실들로 인해 『깨어진 항아리』와 『오이디푸스 왕』의 관계 및 유사성에 대한 연구는 이미 적지 않게 이루어졌다. 그 대표적인 작업으로 샤테발트(Wolfgang Schadewaldt)의 「하인리히 클라이스트의 ‘깨어진 항아리’와 소포클레스의 ‘오이디푸스 왕’」(Der ‘Zerbrochene Krug von Heinrich v. Kleist und Sophokles’ ‘König Ödipus’)을 들 수 있다.⁵ 우리나라에서는 김형기가 “희극 깨어진 항아리의 비극 오이디푸스 왕 수용”에서 『깨어진 항아리』가 드라마 구조에서 비극 『오이디푸스 왕』의 희극적 반전이라는 점을 논한 바 있다.

그러나 본 연구의 주된 관심은 작가가 동판화를 보고 비극 『오이디푸스 왕』을 떠올렸음에도 왜 희극을 썼는지에 있다. 두 작품의 유사성에 대한 연구와 달리 이에 대한 체계적인 연구는 아직 미흡한 상태다. 그러나 토어바트(Wolfgang Thorwart)와 멘케(Christoph Menke)가 그 이유에 대한 상당한 시사점을 제공해 주고 있다. 전자는 『클라이스트의 사회적 질서원리에 대한 비판』(Heinrich von Kleists Kritik der gesellschaftlichen Ordnungsprinzipien)에서 작가의 시대 비판적 의식이 희극으로 구현되었다는 관점을 피력한 바 있고, 멘케는 클라이스트가 비극을 희극으로 변형한 것을 두고 “모더니즘의 프로젝트”⁶라고 칭하였다. 이때 멘케는 슐레겔과 헤겔이 모더니즘과 관련하여 비

베를린에서 재개한 후 1806년 쾨니스베르크에서 마무리되었다.

- 4 Bernhard Sowinski und Reinhard Meurer (Hrsg.)(1994), p. 32.
- 5 그 이외에도 크라프트(Stephan Kraft)의 「법률상고심. 깨어진 항아리와 오이디푸스 왕」(Eine Revisionsverhandlung. Der zerbrochene Krug und König Ödipus), 보렐바하 Doris Claudia Borelbach의 『클라이스트의 드라마에서 신화 수용』(Mythos-Rezeption in Heinrich von Kleists Dramen), 밀폴(John Milfull)의 「오이디푸스와 아담: 그리스의 비극과 클라이스트의 ‘깨어진 항아리’에서의 기독교 희극」(Oedipus and Adam-Greek Tragedy and Christian Comedy in Kleist’s ‘Der zerbrochne Krug’) 등을 들 수 있다.
- 6 Christoph Menke (2000), “Die Gegenwart der Tragödie. Eine ästhetische Aufklärung,” in: Neue Rundschau: S. Fischer Verlage 111, p. 85.

극을 각각 “시대에 뒤진”(antiquiert), “과거가 된 것”(ein Vergangenes)⁷이라고 언급한 미학적 관점에 의거하고 있다. 이러한 연구들을 단초로 왜 희극이 클라이스트에게 ‘가장 적합한 장르’였는지를 밝히고자 한다. 이를 논의하기 위해서는 『깨어진 항아리』와 『오이디푸스 왕』의 긴밀한 관계를 이해할 필요가 있어 2장에서는 먼저 두 작품의 유사성을 살펴보고자 한다.

2. 『깨어진 항아리』와 『오이디푸스 왕』의 유사성

두 작품의 유사성을 밝히는 것이 본 연구의 주된 관심은 아니므로 ‘인물들’과 ‘극적 형식’ 두 차원에 국한하여 두 작품의 관계를 살펴보고자 한다.

2.1. 인물들

우선 오이디푸스와 아담은 직접적인 비교대상에 속한다. 오이디푸스(Oidi-pus)는 ‘부어오른 발’(Schwellfuß)이라는 뜻을 갖고 있다. 그는 발목에 구멍이 뚫려 묶인 채 버려졌고, 그 상처를 안고 살아가고 있다. 오이디푸스란 이름도 그것에서 연유된 것이다. 클라이스트의 아담은 ‘안짱다리’(Klumpfuß)의 소유자다. 이러한 두 사람의 기형적인 발은 극의 사건을 종결시키는 데 결정적인 역할을 한다. 두 인물 모두 재판관이라는 점에서도 동일하다. 고대 시대에 재판관청은 왕이 담당했다는 점에서 오이디푸스는 왕이자 재판관인 셈이다.⁸ 또한 오이디푸스와 아담은 미궁의 사건을 풀어야

7 Menke, Christoph,(2005): *Die Gegenwart der Tragödie. Versuch über Urteil und Spiel*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, p. 7.

8 Wolfgang Schadewaldt (1957-1958), *Der „zerbrochene Krug“ von Heinrich von Kleist und Sophokles’ ”Konig Odipus“*, in: Schweizer Monatshefte: Zeitschrift für Politik,

하는 과제를 안고 있다. 둘 다 사건의 당사자들인데, 전자는 그 자신이 사건의 진범이라는 사실을 모르고, 후자는 그것을 잘 알고 있다. 오이디푸스 왕은 그가 보냈던 사신으로부터 테베를 구제할 길은 라오스 왕의 살해자를 밝히고, 그를 “때려죽이거나 국외로 추방시키는 것”⁹밖에 없다는 말을 듣는다. 오이디푸스는 그가 누구인지를 알기 위해 예언자 테이레시아스를 부르는데, 그는 “당신이 찾고자 하는 왕의 살인자는 당신입니다.”¹⁰라고 답한다. 오이디푸스는 그 사실을 받아들이지 못하며, 크레온이 권력을 탐하여 자신을 실각시키려는 음모로 치부한다.

아담은 이미 약혼자가 있는 처자를 욕보이려다가 실패했다. 이상한 낚새를 쫓아 이브의 약혼자가 갑자기 그녀의 방 안으로 들이닥쳤기 때문이다. 창문 너머로 도망치던 아담은 그녀의 방에 있던 향아리를 깨트렸다. 이브의 엄마, 마르테 룰 부인이 향아리를 깬 범인을 찾아 달라는 소송을 제기하면서 사건이 진행된다. 오이디푸스가 진실을 밝히려는 의지가 강한 것과 달리 아담은 그 사실을 감추려는 데 급급하다.

또한 두 사람은 각각 신탁, 발터라는 상급의 지배를 받고 있다. 오이디푸스는 신탁의 명으로부터 자유롭지 못하며, 아담 역시 상급 기관 발터(Walter)¹¹의 동석으로 자신의 뜻대로 재판을 중단할 수도, 자신의 죄를 다른 사람에게 전가시킬 수도 없다. 하지만 두 사람의 과거가 여지없이 폭로되면서 오이디푸스는 스스로 자신의 눈을 찌르고, 방랑길에 오르는 신세가 되며, 아담은 우스꽝스러운 모습으로 사람들의 보복을 피해 도망친다.

주인공들의 주변인물 크레온과 리히트도 직접적인 비교 대상에 속한다. 두 사람 모두 ‘이성적’인 태도를 취한다는 점에서 유사하다. 크레온은

Wirtschaft, Kultur, Band 37, Heft 4. p. 313.

9 Wolf Hartmut Friedrich (Hrsg.) (2006): Aischylos, Sophokles, Euripides. Die großen Tragödien, Düsseldorf: Patmos Verlag, p. 405.

10 Wolf Hartmut Friedrich(Hrsg.) (2006), p. 407.

11 Walter는 “주재하는 자”(Waltender)로서 진리의 신, 아폴론(Apollon)을 뜻한다.

오이디푸스의 처남으로 왕이 실각될 경우 그의 자리를 대신할 인물이다. 오이디푸스는 도시를 구제할 의도로 크레온을 델포이에 보내 신의 뜻을 구한다. 그런데 크레온의 전언은 오이디푸스를 궁지에 몰아넣는 결과를 낳는다. 살해 위협까지 하며, 오이디푸스는 크레온에게 분노를 터뜨리는데, 그는 차분한 태도로 일관하며, 객관적이며, 신빙성 있는 논거들을 제시한다.

『깨어진 항아리』에서 리히트도 아담이 판사직을 잃을 경우 그의 자리에 올라설 수 있는 인물이다. 아담도 이 사실을 잘 알고 있다. “(...)나도 알고 있네, 자네가 판사가 되고 싶어 하는 것. 물론 충분히 그럴 만한 자격도 있지(...)”¹²라는 데서 그것이 잘 표현되고 있다. 극의 초반부터 아담은 리히트 앞에서 안절부절 못하는 태도를 취한다. 창에서 뛰어내리다가 상처를 입은 데다 상급기관의 재판관, 발터의 갑작스러운 등장, 이웃 마을 판사의 실각 모두 그를 불안하게 하는 요인들로 작용한다. 리히트는 처음부터 아담을 의심적어 하지만 선부른 행동은 보이지 않는다. 그럼에도 그는 아담의 범행이 명명백백하게 밝혀지는 데 조력한다. 아담이 이브의 방에 들어갔다는 사실은 그가 창문으로 뛰어내릴 때 벗겨졌던 가발이 결정적인 역할을 하는데, 그 가발은 그의 손에 의해 아담의 머리에 씌어진다.

리히트 음!: 이 가발은 제대로 맞는걸요.

마치 판사님 정수리에서 자란 것처럼.

그가 가발을 아담에게 씌운다.

아담: 중상이네!

리히트: 안 맞는다고요?

아담: 머리에 쓰기에는 너무 커,
어깨에 걸치는 외투마냥 너무 큰데
거울로 자기 모습을 들여다 본다

12 Heinrich von Kleist (1991), p. 291.

루프레히트: 아니, 저런 망할 놈을 보소!¹³

앞에서 리히트는 이 가발이 이브의 방 아래에서 발견되었다는 것을 밝혔던 차이다. 제대로 정황을 파악하지 못했던 이브의 약혼자 루프레히트도 이 장면에서 아담이 진범이라는 사실에 격분을 터트린다.

이오카스테와 이브 역시 다른 무엇보다도 사건의 열쇠를 쥐고 있다는 점에서 비교 대상이다. 물론 이오카스테는 스스로 인지하지 못한 채 근친상간을 범하였다. 그녀는 오이디푸스가 크레온을 의심하고, 그에게 벌을 내리려 할 때 예언자의 말이 틀렸다고 하며, 오이디푸스를 다독인다. 그것으로 오이디푸스는 크레온을 의심하던 눈초리를 거두지만, 오히려 진실에 한 발짝 더 접근해 간다. 라오스 왕에게 내려졌던 신탁, 아이의 발목에 구멍을 내어 묶은 후 다른 사람을 시켜 인적 없는 산속에 버린 일이 그녀의 입을 통해 오이디푸스에게 고스란히 전달된 것이다. 그것은 의도치 않게도 오이디푸스가 라오스 왕의 살해자, 곧 자신의 정체성을 찾는 직접적인 단서들로 작용한다.

반면 이브는 애초에 사건의 진상을 알고 있었음에도, 그녀의 약혼자에게 피해를 주지 않으려고 입을 다물었다. 그러면서 그녀는 어머니로부터도, 약혼자로부터도 욕설까지 들어야 했다. 그러나 사건을 종결짓는 데 이브의 ‘입’은 결정적이다. 아담이 계속 발뺠을 하고, 자신의 범행을 자신의 약혼자에게 뒤집어씌우려 하자, 결국 그녀는 아담을 지목하고, 자초지종을 털어놓는다. 아담은 더 이상 반박할 수 없게 되고, 도망치는 신세로 전락한다.

마지막으로 두 작품에는 사건의 진상을 푸는 데 결정적인 역할을 하는 사신들이 등장한다. 『오이디푸스 왕』에서 코린토스에서 온 사자 1과 라오스 왕을 섬기던 목자가 그들이다. 두 사람은 오이디푸스가 버려지게 된 정황, 그리고 그가 다른 나라에서 성장하게 된 사실을 알고 있는 인물들이다.

13 Heinrich von Kleist (1991), p. 353.

『깨어진 항아리』에서도 브리기테 부인이 그들과 유사한 역할을 한다. 그녀는 아담이 허겁지겁 도망치다 놓친 가발을 가져오며, 그의 발자국이 이브의 방문에서부터 그의 집까지 이어진다는 사실을 전달한다.

2.2. 극적 형식

두 작품 모두 고전적 형태의 시간, 장소, 사건의 통일성을 갖추고 있고, 분석극¹⁴ 형태를 띠고 있다. 분석극이란 목적극(Zieldrama)과 구분된다. 목적극은 갈등을 거쳐 점차 위기로 치달아 간 후, 비로소 해결에 이른다. 이때 개별 장면들은 갈등을 어떻게 첨예화시킬 것인가에 두어진다.

분석극의 구조적 특징은 중심적인 사건이 이미 무대의 현재 사건 이전에 발생했다는 데 있다. 그런데 그 사건은 현재에도 영향력을 갖고 있다. 극은 그 사건의 진상을 추적하고, 진실이 밝혀질 때까지 과거를 재구성한다. 이로써 주된 사건진행은 현재에도 영향을 미치는 과거를 해명하는 일이 된다. 과거의 시간, 즉 사건의 전사는 주로 심문의 방식을 취한다. 『오이디푸스 왕』은 분석극의 원형으로도 불린다.¹⁵ 쉴러는 괴테에게 쓴 한 편지에서 “오이디푸스는 흡사 하나의 비극적 분석과 같습니다. 모든 것이 이미 그 안에 들어 있고, 포장을 풀어 꺼내면 되니까요.”¹⁶라고 말한 바 있다.

예언자 테이레시아스는 이미 극의 초반부에 오이디푸스의 운명을 적나라하게 선언한다.

(...)그는 보는 대신에 장님이 될 것이고, 부유한 대신에 거지가 되어 지

14 분석극은 “폭로극”(Enthüllungsdrama)이라고도 한다.

15 Neis Edgar (1996), *Wie interpretiere ich ein Drama? Anleitung zu Analyse klassischer und moderner Dramen*, Hofffeld: Bange, pp. 68-71.

16 Brief an J. W. Goethe vom 02.10.1797. Zit. nach: Burdorf, Dieter, Fasbender, Christoph u. Moeninghoff, Burkhard (Hrsg.) (2007), *Metzler Lexikon Literatur*, Stuttgart u. Weimar: J.B. Metzler, p. 23.

팡이를 짚고 길을 더듬거리면서 낯선 나라로 비참한 방랑을 떠날 것입니다. 동시에 자식들에게는 자신이 아버지이자 형제이고, 그를 낳아준 여인에게엔 아들이자 남편이며, 아버지와는 결혼의 잡자리를 나눈 동료이자 살인자로 밝혀지게 될 것입니다.¹⁷

테이레시아스의 이 말 속에 이미 오이디푸스가 찾고자 하는 진실이 함축되어 있다. 문제는 오이디푸스가 그 진실을 스스로 납득하고, 그것 앞에 무릎을 꿇는 일만 남아 있다. 그 진실의 실타래를 푸는 데 과거가 재구성되고, 심문의 방식이 이용된다.

『깨어진 항아리』도 이와 유사한 극적 형식을 취하고 있다. 극의 초반부에 해당하는 3장에서 아담은 리히트에게 간밤에 꾸 자신의 꿈을 털어놓는다.

한 고발자가 나를 움켜쥐는 듯 하는 꿈을 꾸었다네.
나를 재판관석 앞으로 질질 끌고 가더군. 그런데
내가 거기 재판관석에 앉아 있는 것이었네.
그리곤 나를 발가벗기고, 모욕을 퍼붓고, 또 내 팽개치더군.
그런 후 목에 쇠고랑을 채우는 판결이 내려졌다네.¹⁸

앞선 장면들에서 아담은 리히트에게 지속적으로 거짓을 꾸며댔다. 몸에 난 상처에 대해서도, 가발을 잃어버린 것 모두에 대해서도 거짓 해명을 내놓았다. 그런데 이 장면에서 아담은 스스로 사건의 결과를 암시해 주고 있다. 사건의 당사자가 아담 본인이고, 결국 판결을 받게 된다는 내용이다.

『오이디푸스 왕』에서와 마찬가지로 증인들의 심문도 중요한 역할을 한

17 Wolf Hartmut Friedrich (Hrsg.) (2006), pp. 409-410.

18 Heinrich von Kleist (1991), p. 297.

다. 처음에 마르테 부인은 루프레히트를 범인으로 의심하고, 그 사실을 밝히려 한다. 아담은 그것을 십분 활용하여 그에게 판결을 내리고 재판을 끝내기를 원했다. 그런데 발터의 동석으로 그의 의도는 관철되지 못한다. 발터는 벌써부터 아담을 의심하지만 결정적인 증거가 부족할 때, 리히트가 그의 조력자가 된다. 브리기테 부인이 증인으로 채택되고, 그녀는 아담의 것으로 추정되는 가발을 제시한다. 아담의 발뺌에도 불구하고 그 가발은 그의 머리에 씌어지고, 이브의 증언으로 사건이 종결된다.

3. 왜 희극적 변형인가?

3.1 희극적 변형

아리스토텔레스에 따르면, 비극의 주인공은 고귀한 인물이다. 그런 그가 부당한 사건에 휘말리고, 끝내 몰락한다. 오이디푸스는 지나가는 모든 여행자들을 집어삼킨 스팅크스의 수수께끼를 풀고, 도시 테베를 구하였다. 그것에 힘입어 그는 라오스 왕의 후계자, 테베의 왕으로 등극했다. 비극의 관객은 주인공이 비참한 지경으로 몰락해가는 과정을 보며, 감정적인 충격(emotionale Erschütterung)에 휩싸인다. 아리스토텔레스는 “보고로서가 아니라, 행동하는 자의 모방”(Nachahmung von Handelnden und nicht durch Bericht)은 “참담함과 공포”(Jammern und Schaudern)를 가져오고, 그것이 “그와 같은 흥분 상태의 순화”(eine Reinigung von derartigen Erregungszuständen)¹⁹를 불러들인다고 했다. 오이디푸스는 그 스스로 전혀 인지하지 못한 상태에서 아버지를 죽였고, 어머니와 결혼하여 자식들까지 낳았다. 그의 도시에 원인을

19 Aristoteles (1984) (Übers. und Hrsg. von Manfred Fuhrmann), *Poetik*, Stuttgart: Reclam, p. 19.

알 수 없는 역병이 돌아, 도시민들이 그를 찾아왔다. 그들은 오이디푸스의 ‘능력’에 다시 한 번 기대고자 했던 것이다. 그런데 그는 역병의 원인이 자신에게 있다는 사실과 맞닥뜨린다. 오이디푸스가 진실에 직면해 가는 과정, 바로 그 자체가 관객을 긴장시키고, 관객으로 하여금 ‘격렬한 참담함과 공포’를 야기시킨다.

아리스토텔레스에 따를 때, “희극은 (...) 더 비열한 사람의 모방이다. 하지만 모든 종류의 비열함의 관점에서가 아니라, 우스꽝스러움이 추한 것과 관련된다는 한에서이다. 즉 우스꽝스러움은 추와 연결된 결점이다. 그러나 이 결점은 고통도, 파멸도 야기하지 않는다. 마치 우스꽝스러운 가면이 추하고, 일그러져 있으나 고통의 표현이 아닌 것과 같다.”²⁰

아담은 작은 지방의 판사이긴 하지만 ‘고귀한’ 인물과는 거리가 멀다. 그는 가발도 착용하지 않은 채 대머리로 등장하며, 그 상태로 재판을 진행한다. 중세 및 근대 초까지 두발이 없다는 것은 실각한 지배자를 표시하는 것이었고, 더 나아가 성직박탈 의식의 중요한 요인이었다.²¹ 또한 재판을 할 때 판사는 반드시 가발을 착용해야 했다. 아담은 대머리인데다 얼굴은 붉고, 안짱다리를 하고 있다. 머리와 다리에는 상처투성이다. 그로테스크한 형상을 하고 있을 뿐만 아니라 그가 내뱉는 말은 더 가관(可觀)이다. 가발이 없는 이유를 대려고, 고양이도 그곳에 새끼를 낳아 더럽혀졌다고 하는가 하면, “그것들은 아무데나 자리만 있으면 지랄을 하고 새끼를 까놓는단 말일세.”²²라고 둘러대기도 한다. 안절부절 못하고, 혼잣말을 내뱉는 어릿광대의 행동도 두드러진다.

오이디푸스의 ‘고귀함’은 진실을 알고자 하는 강고한 의지에서도 표현된다. 하지만 아담은 치졸한 행동을 마다하지 않는다. 위조한 군 입대 통지

20 Aristoteles (1984), p. 17.

21 Ethel Matala de Mazza, (2001): “Recht für bare Münze, Institution und Gesetzeskraft in Kleists, Zerbrochenem Krug,” in: Kleist-Jahrbuch: J.B. Metzler, p. 168.

22 Heinrich von Kleist (1991), p. 297.

서로 순진한 처자를 농락하는가 하면, 재판 과정에선 진실을 감추기 위해 이브에게 위협을 가하고, 자신의 죄를 다른 사람들에게 전가시키려는 꾀수를 부린다. 재판 중에 아담은 이브의 입을 다물게 할 요량으로 그녀를 위협하는데, 재판관이 그것을 수상하게 여기자 그는 다음과 같은 핑계를 댄다.

맹세컨대 용서해 주십시오. 제가 뽕 닭을 샀습지요.

인도무역선에서 산 것입니다.

배불리 먹어야 하는데, 설태가 끼어 어떻게 해야 할지

저기 처자에게 조언을 구한 것입니다.

저는 그런 일엔 문외한이거든요.

저는 저의 닭들을 자식들로 여긴답니다.²³

『오이디프수 왕』의 주제가 개인의 희생을 무릅쓰고 공적인 질서를 회복하려는 ‘숭고함’의 경지를 지향하고 있다면, 『깨어진 항아리』는 그러한 경지를 무화시키고, 오히려 쓸모없기 조차한 사소한 문제에 매달린다. 심리의 대상이 왕의 살인자에서 항아리를 깬 자로 바뀐다. 무대 역시 왕의 궁정 대신에 작은 마을 농부의 방이자 침실이다. 아담의 방, 난로에는 젖은 바지가 걸려 있고, 햄과 소시지를 둔 보관함도 있다. 그곳에서 고양이와 가발에 새끼를 낳았다는 일도 언급된다. 비극의 고상한 세계에서 숭고함과 감동적인 것이 작고, 복잡다단한 일상 세계 속의 우스꽝스러움으로 변모된다. 신에 의해 명령받고 왕의 살인자를 찾아내려는 것과 달리, 항아리를 깬 자, 이미 쓸모없고 부질없는 물건을 두고 공방이 벌어진다. 이러한 사소한 일 자체가 희극적인 웃음을 불러들인다. 즉 “애써 이루고자 하는 숭고한 외관과 실제의 저속한 존재 사이의 우스꽝스러운 불균형”²⁴이 구현되고 있는

23 Heinrich von Kleist (1991), p. 308.

24 Gero von Wilpert (1969), *Sachwörterbuch der Literatur*, Stuttgart: A. Kröner, p. 396.

셈이다. 『오이디푸스 왕』의 관객은 오이디푸스의 죄가 점차 밝혀지고, 그가 나락으로 떨어지는 것을 보며 그에게 연민을 느끼는 반면, 『깨어진 항아리』의 관객은 자신의 죄를 덮으려고 애쓰는 아담의 술수를 보고 폭소를 터뜨린다. 레싱은 “모든 불합리한 것, 결합과 현실의 대조는 그 어느 것이나 우스꽝스럽다”²⁵고 했는데, 『깨어진 항아리』는 그것에 적절한 예가 아닐 수 없다.

3.2. ‘가장 적합한 장르로서 희극’

클라이스트는 동판화에 그려진 법정 장면을 보고, 누가 그것을 문학적으로 가장 잘 표현할 수 있을지를 경쟁하는 한편, 또 다른 한편으로 어떤 문학 장르가 가장 적합할지를 두고 고심했다. 그는 풍자시, 단편소설, 희극을 두고 고민하다 결국 희극을 선택했다. 그가 어떤 이유에서 희극을 선택하였는지에 대한 직접적인 언급은 없다. 그런데 지금까지의 연구에서 크게 두 가지 단초들이 발견된다. 본 연구는 그것들을 중심으로 왜 그에게 희극이 ‘가장 적합한 장르’였는지를 해명해 보고자 한다.

아리스토파네스의 희극 이래로 희극에는 사회 비판적 기능이 부여되어 왔다. 힝크(Walter Hinck)도 희극의 기능을 사회와의 결속성(Gesellschaftsgebundenheit)²⁶에 두었다. 희극과 사회가 밀접하게 연관되어 있다고 본 것이다. 마르크스는 그의 헤겔 법철학 비판 서문에서 “세계사적 형태의 마지막 단계는 희극이다.”²⁷라고 썼다. 이에 대한 이해는 나폴레옹의 언급에서 쉽게 유추된다. 나폴레옹은 프랑스의 혁명이 바스티유 감옥의 습

25 Gotthold Ephraim Lessing (1974), *Werke in drei Bänden*, Bd. 2, München: Carl Hanser Verlag, p. 393.

26 Walter Hinck (1965), *Das deutsche Lustspiel des 17. und 18 Jahrhunderts und die italienische Komödie*, Stuttgart: J. B. Metzler, p. 8.

27 Karl Marx und Friedrich Engels (1983), *Werke* Bd. 1, Berlin: Karl Dietz Verlag, p. 382.

격에서 시작된 것이 아니라, 보마르셰의 희극 『피가로의 결혼』에서 시작되었다고 했다.²⁸ 피가로는 왕국을 조소했다. 그는 출생에 의해 주어진 권능은 빈껍데기에 불과하다는 것을 알았다. 그리고 그 시대는 이제 종말을 고하고 있다는 것도 잘 알았던 것이다. 나폴레옹은 왕국을 조소한 그의 용감 무쌍함을 새로운 시대의 징후라고 인식했다. 독일의 문학사만 보더라도 마르크스의 지적처럼 시대의 몰락을 희극적으로 묘사한 예들은 결코 드문 일이 아니다. 클라이스트의 『깨어진 항아리』도 그러한 작품 중의 하나라고 볼 수 있다.

『오이디푸스 왕』이 신으로부터 주어진 운명에 거역할 수 없는 인간 존재의 문제를 다루면서 인간은 주어진 질서에 순응해야 한다는 내러티브를 구사하고 있다면, 『깨어진 항아리』는 기존 질서에 대한 저항 의식을 분명히 한다. 주인공 아담은 당시 프로이센 사회의 부조리와 관료들의 부패를 체현하고 있는 인물에 다름 아니다. 토어바트는 작품 『깨어진 항아리』가 당시의 독일, 특히 1806년 예나와 아우어스테트에서 프로이센이 패배하기 전의 상황을 반영하고 있다는 관점이다.²⁹ 이 무렵 독일은 서구 다른 나라들에 비해 사회적으로나 경제적으로 부진하였고, 열악한 상태에 있었다. 아직 독일은 봉건 국가 형태를 벗어나지 못했고, 무려 314개의 독립적인 소국가들, 1,400개가 넘는 제국기사국들로 난립해 있었다. 오스트리아와 프로이센 간의 주도권 싸움이 지속되면서 중심적인 권력은 부재했고, 소형 절대주의가 이상 발육하였다. 몇몇 군주들은 루이 14세의 공정을 본 따 화려한 공정을

28 Joseph Gregor (1941), *Kulturgeschichte der Oper. Ihre Verbindung mit dem Leben, den Werken des Geistes und der Politik*, Wien: Gallus Verlag, p. 213.

29 프로이센은 프리드리히 2세 당시 오히려 진보성을 띤 개혁적인 나라였다. 그런데 그의 사후, 1786년 절대주의 시스템이 더 공고화되었고, 개혁은 중단되거나 모순적인 상황에 빠졌다. 그 대신 강한 규범과 엄격한 검열을 들이대며, 상승하고 있는 혁명적 부르주아들의 시도를 억압하려 했다[Wolfgang Thorwart (2004), *Heinrich von Kleists Kritik der gesellschaftlichen Ordnungsprinzipien*, Würzburg: Königshausen & Neumann GmbHThorwart, p. 218].

짓기 시작했고, 부족한 재원충당을 위해 인신매매를 자행하기도 했다. 신민들이 전쟁의 도구가 되어 군인으로 다른 나라에 팔려 가기도 했던 것이다.³⁰

『깨어진 항아리』의 사건은 판사 아담이 이브를 농간하는 데서 비롯된다. 그런데 그 배경에는 이브의 약혼자, 루프레히트의 군 징집이 자리하고 있다. 아담은 글을 모르는 이브에게 루프레히트가 동인도로 가게 되었고, 그곳으로 갈 경우 세 사람 중 한 사람이나 살아올 수 있다는 말로 그녀를 겁박하며, 접근해 온다. 농부의 아들들이 전쟁터로 끌려가 생사의 기로에 서야 했던 당대 독일의 상황이 직접적인 극적 사건의 계기로 작용하고 있는 것이다. 아담은 중간계층의 관료라고 볼 수 있는데, 그는 민중들의 험한 상황을 이용하여 또 다른 위협과 착취를 감행한 것이다.

관료들의 부패가 지역 곳곳에 만연했었다는 사실은 극에서 아담의 이웃 지역, 홀라의 사건을 통해서도 잘 드러난다. 발터가 먼저 방문한 홀라에서는 판사와 서기가 부패에 연루되어 해직되었고, 판사는 자살 소동까지 일으켰다. 아담 판사는 아직 장부와 금고를 털리기 전이지만 그 역시 홀라의 판사와 다르지 않다는 것은 그가 서기, 리히트에게 입을 다물어 달라고 은근히 으름장을 놓는 데서도,³¹ 소유하고 있는 금고 숫자에서도 충분히 추정된다고 남는다.³²

프로이센 지역 관료를 대변한다고 볼 수 있는 아담의 세계는 재판과정에서 보다 잘 표현된다. 판사 아담의 재판장면은 7장에서부터 시작된다. 이

30 Wolfgang Thorwart (2004), pp. 218-220.

31 Heinrich von Kleist (1991), p. 292: “자네도 알다시피 위대한 데모스테네스도 그 당시에 침묵을 지켰다네. 물론 나는 마케도니아의 왕은 아니네만, 나의 방식대로 보답을 할 수 있을 것이네.”

32 Heinrich von Kleist (1991), p. 300: “발터: 뭐라고, 다섯 개라고! 내가 잘 못 들은 것인가— 꼭 채운 금고라고? 내가 알기로 4개일 텐데/아담: 용서하십시오! 라인강 범람 기금 모금 금고를 포함해서지요?/ 발터: 기금—모금—금고란 말인가! 이제 라인 강은 범람하지도 않아 기금을 걷고 있지 않을 텐데.(…)”

브와 루프레히트가 나타나자 아담은 잔뜩 긴장한다. 루프레히트가 자신을 고소하러 온 것이라고 지레 짐작한 탓이다. 그런데 고소인은 이브의 엄마, 마르테 부인이며, 게다가 소송의 대상은 깨진 항아리이다. 한시를 놓은 아담은 이브에게 다가가 다시금 그녀에게 겁박을 가한다. 그녀가 진실을 털어 놓을 경우 루프레히트가 위협하다는 것을 주지시키기 위함이다. 하지만 정상적인 재판의 절차에서 판사는 재판 전에 소송인과 대화를 나누어서는 안 된다. 재판관의 임무는 소송인에게 질문을 하는 것이지, 사사로운 대화를 나누어서는 안 되기 때문이다. 그것을 본 발터가 소송인을 불러 심문하고, 서기관에게는 기록하라고 하자, 아담은 다음과 같이 응답한다.

아담 검열관님은 이 재판을 격식에 맞게 하라는 것입니까? 아니면 호이즘에서 늘 하던 식으로 하라는 말씀이신가요?³³

검열관은 “호이즘에서 하는 식대로 법적 절차”³⁴를 따르라고 한다. 그러나 아담은 이브의 입을 틀어막기 위해 그녀에게 위협을 가하고, 루프레히트에게 죄를 뒤집어씌우려 한다. 사건의 진상을 밝힌 후에 죄를 명해야 함에도, 그 절차를 무시하고 죄인의 이름에 루프레히트를 올리라고 강압한다. 이때 합리적인 재판절차는 완전히 무시된다. 발터는 “법규에 따라서 이곳의 관례대로 판결”³⁵을 내리라고 하지만, 아담에게 그러한 법규는 안중에도 없다. 그는 오히려 호이즘에는 “성문화 되지 않은, 오랜 전통의 법”³⁶이 있다는 주장을 펼친다. 이로써 아담은 지금까지의 법 집행을 자의적으로 행하여 왔음을 스스로 자인하며, 그것이 여전히 통용된다는 생각 속에 사로잡혀 있음을 여실히 드러낸다.

33 Heinrich von Kleist (1991), p. 308.

34 Heinrich von Kleist (1991), p. 308.

35 Heinrich von Kleist (1991), p. 310.

36 Heinrich von Kleist (1991), p. 311.

검열관이 아니었다면 아담은 자신의 죄를 따지기는커녕, 그 죄를 고스란히 다른 사람에게 전가시켰을 것임에 분명하다. 이 작품에서 서기관 리히트 Licht, 검열관 발터는 이름 그 자체부터 아담의 세계와 비교되는 ‘계몽’의 의미를 담고 있다. 이름 그 자체로 “분석적인 이성의 예지력”(Hellsicht analytischer Vernunft)³⁷과 ‘빛’을 뜻하는 리히트는 아담의 옆에서 그의 우둔함과 불합리함을 폭로하며, 발터 역시 아담의 영터리 재판 과정에 개입하면서 사건이 제대로 밝혀지도록 지휘한다. 아담은 보다 합리적이고, ‘정의로운’ 발터, 그리고 그의 서기관 리히트 앞에서 우스꽝스러운 존재가 된다. 진실을 감추기 위해 그는 첫 장면에서부터 거짓말을 늘어놓으며, 그로 인해 거짓이 거짓을 낳는 형국이 펼쳐진다.

세계사적 형태의 마지막 단계가 희극의 형식을 띠는다고 할 때 아담은 바로 그러한 세계를 구현하고 있다고 볼 수 있다. 그는 자신의 권력을 이용하여 힘없는 사람을 능욕하고, 법 집행에 있어서도 자신이 유리한 대로 자의적으로 처리하려 한다. 그러나 발터의 등장으로 그의 시대는 이미 종말에 이르렀음이 시사된다. 아담이 우스꽝스러운 인물일 수밖에 없는 이유는 그가 더 이상 시대에 적합하지 않은 시대착오적인 인물이라는 데 있다. ‘낡은 아담’은 법의 개정, 검증 가능한 법의 결정과 사법적 심급절차가 있는 세계에서는 더 이상 적합하지 않다.³⁸ 이런 의미에서 ‘깨어진 항아리’는 낡은 프로이센 세계를 상징하는 것이자, 희극의 대상인 것이다.

이렇듯 아담은 한편으로 봉건적인, 구체제의 관직 전횡을 대변하는 인물이자, 또 다른 한편으로 독자적인 열정과 욕구를 지닌 관능적 인간이기도 하다. 첫 장면에서부터 아담은 자신의 감정을 리히트 앞에서 여지없이 드러낸다. 다리에 붕대를 감고 있는 아담을 본 리히트가 “어떻게 된 일이십니

37 David E. Wellbery (1997), Der zerbrochene Krug. *Das Spiel der Geschlechterdifferenz*. In: Kleists Dramen, Hg. von Walter Hinderer, Stuttgart: Philipp Reclam jun. Verlag, p. 13.

38 Wolfgang Thorwart (2004), p. 240.

까?”³⁹라고 묻자, 넘어졌다고 하며, “누구나 다 고난의 돌을 갖고 다니다가 넘어진다네. (...) 가슴 속에 말이지”⁴⁰라고 하는가 하면, “젠장 할! 왜 판사는 판사석에 앉아 있지 않을 때에도 백곰처럼 위엄 있어야 하는지, 이유를 알 수 없어.”⁴¹라고 토로하기도 한다. 공적 임무를 담당하고 있는 판사이지만, 인간적인 ‘욕망’의 소유자라는 점을 그 스스로 자인하고 있는 대목들이다. 그의 몸에 난 상처 역시 그의 분열성을 유감없이 보여 준다.

멘케는 클라이스트가 비극을 희극으로 고쳐 쓴 것을 두고, “모더니즘의 프로젝트”⁴²라고 특징짓는다. 낭만주의자들에게 “모더니즘은 비극의 극복, 비극의 희극으로의 변형”⁴³으로 간주된다. 이미 앞에서 언급한 바, 슐레겔도 비극은 “시대에 뒤진”(antiquiert) 것이라고 했고, 헤겔에게 비극은 “과거가 된 것”(ein Vergangenes)이었다. 왜 모더니즘이 비극이 아닌, 희극과 연관되는가는 헤겔의 희극론에서 보다 잘 설명된다. 헤겔은 자기 자신을 해방시킨 주관성의 근대적 원칙이 희극적인 것에서 관철된다고 보았다.⁴⁴ 헤겔에게 희극의 가장 큰 특징은 “주관성”과 “특수한 것”이다. “희극적이라고 하는 것은(...) 특히 자기 자신을 통해 행동이 모순에 빠져들고, 해결되는 주관성이다.”⁴⁵ 여기에서 “주관성이란 객관성(혹은 사회의 전통적인 가치에 대한 단순한

39 Heinrich von Kleist (1991), p. 287.

40 Heinrich von Kleist (1991), p. 287.

41 Heinrich von Kleist (1991), p. 292.

42 Menke, Christoph (2000), p. 85.

43 멘케 Christoph Menke는 “윤리적 갈등과 미적 유희. 헤겔과 니체에게 있어 비극의 역사철학적 장소 Ethischer Konflikt und ästhetisches Spiel. Zum geschichtsphilosophischen Ort der Tragödie bei Hegel und Nietzsche”와 “비극의 현재. 미적 계몽 Die Gegenwart der Tragödie. Eine ästhetische Aufklärung”에서 비극 이후의 시대로서 모더니즘의 역사철학적 결정에 대해 상세하게 언급하고 있다.

44 Niklas Hebing (2013), “Die ästhetische Geburt selbstbefreiter Subjektivität: Hegels dreifache Theorie der klassischen Komödie,” in: Hegel-Archiv, Ruhr-Universität Bochum, p. 213.

45 Mark W Roche (2002/2003), *Hegels Theorie der Komödie im Kontext hegelianischer und moderner Ueberlegungen zur Komoedie*, in: Hrsg. von Helmut Schneider Bd. 8/9:

고집) 및 상호주관성(혹은 우애, 사랑, 공동체의 영역)과는 달리 자아 및 자기의 식에의 고무와 관련된다. 이런 맥락에서 희극적 자아는 자신의 에너지를 자기 자신에게, 그리고 자신의 개인적 이해와 바람에 집중한다. 자신의 특수성에 집중함으로써 희극적인 것은 그것을 간과하는 세계 및 실체적인 것과 대립한다.”⁴⁶

이와 관련하여 오이디푸스가 구현하고 있는 세계와 아담의 그것을 비교해 볼 필요가 있다. 오이디푸스에게 중요한 것은 결코 개인적 이해나 바람이 아니다. 그는 남들이 갖지 못한 능력을 발휘하여 새로운 질서를 확립하기도 하지만, 신탁 앞에선 무력하다. 무대에 한 번도 등장하지 않고, 눈에 보이지도 않지만, 신탁은 인간들 위에 버젓이 군림하고 있다. 그의 권력을 넘본다는 것은 생각조차 할 수 없는 일이다. 신탁은 그 자체로 ‘실체’(Substanz)인 것이다. 이렇듯 『오이디푸스 왕』에서는 개별 인간을 넘어선 객관적 질서 내지 보편적 가치가 존재하고 있고, 인간은 한갓 미물에 지나지 않는다. 이런 점에서 비극은 “전통과 객관적 가치”⁴⁷를 고수한다고 볼 수 있다. 대신 개인은 그 속에 매몰된다. 반면 희극에서는 객관성 대신에 오히려 ‘주관성’, 즉 고유한 생각과 상상이 중요하다. 따라서 “신에 대한 믿음, 규범, 도덕은 그것이 지녔던 이전의 강점과 힘을 상실한다(...)”⁴⁸ 헤겔주의 미학자 피셔(Friedrich Thodor Vischer)에 따르면, “희극적인 것은 자의식의 순수한 자유의 행위로 표명된다. 그 가운데 자의식은 모든 숭고한 것이 붙들고 있는 모순을 무한한 놀이로 만들고, 해체시킨다.”⁴⁹ 미헬젠(P. Michelsen)도 아담의 주관성과 관련하여 그를 헤겔적 의미의 희극 주인공과 비교한

Bouvier, p. 83.

46 Mark W Roche (2002/2003), p. 84.

47 Mark W Roche (2002/2003), p. 85.

48 Mark W Roche (2002/2003), p. 85.

49 Zit. nach Mark W Roche (2002/2003), p. 95.

바 있다.⁵⁰ 이와 유사한 맥락에서 바르트(Maria Barth)는 아담과 그의 거짓말을 두고 세계를 자신의 자의대로 파악하고, 해석하는 피히테의 낭만적 자아와 동일시했다.⁵¹

오이디푸스와 달리 아담은 신의 '정신'과는 거리가 멀다. 신의 도덕적 정신과는 달리 감각적이며, 물질적인 것을 좇는다. 이런 점에서 "아담의 죄악은 감각적인 충동과 향유를 무조건적으로 노리고, 다른 사람의 고통에 대해서는 무감각함에 있다".⁵² 그는 자신의 욕구와 충동에 사로잡힘으로써 파라디스에서 추방된 '아담'의 후예이자, '근대'의 운명을 스스로 짊어지고 있다.

오이디푸스가 몰락해 갈 수밖에 없는 이유는 무너진 '질서'를 바로 세워야 하는 데 있다. 그는 결코 신탁의 명령을 거부할 수 없다. 그 명령은 '객관적 가치'라고도 '법'이라고도 부를 수 있다. 그러한 공동체의 가치 앞에서 오이디푸스의 개인적인 욕망이나 뜻은 아무것도 아니다. 반면 아담은 공동체의 가치를 추구하는 것과는 전혀 무관한 인물이다. 그는 그 자신의 욕망과 바람을 채우고자 온갖 술수를 마다하지 않는다. 그는 '객관성', '보편성'과 구별되는 의미에서의 '주관성'에 사로잡혀 있다. 그런 점에서 "생명력"(Vitalität)을 지닌 인물이기도 하다. 이로 인해 관객에게는 무궁무진한 상상과 공감의 대상이 된다.⁵³ 이러한 맥락에서 로혀(Mark W. Roche)의 다음과 같은 언급은 『깨어진 항아리』의 미학적 위상을 대변해 준다고 하겠다.

그 자신의 주관성에 집중하는 시대, 보편타당한 규범이 기껏해야 특수성

50 Peter Michelsen (1977), *Die Lügen Adams und Evas Fall. H. v. Kleists Der zerbrochene Krug*, In: Geist und Zeichen. Festschrift für Arthur Henkel: Carl Winter, Universitätsverlag, p. 298.

51 Hier Zit, nach Bernhard Sowinski und Reinhard Meurer (Hrsg.) (1994), p. 48.

52 Wolfgang Thorwart (2004), p. 227.

53 Wolfgang Schadewaldt (1957-1958), pp. 314-315.

과 권력으로 제한되는 시대에 **희극이 가장 적합한 극적 장르**다. 희극은 비극에서 암시되고 있는 가치의 부정을 통하여 그 가치가 무언의 규범에 지나지 않는다는 것을 환기시킨다. 또한 그러한 규범에 의하여 희극적 주인공의 어리석음이 가능된다.⁵⁴(볼드체 필자)

4. 나오면서

클라이스트에게 ‘희극’이 왜 가장 적합한 극적 장르⁵⁵였는지와 관련하여 본 연구는 두 가지 관점을 제기하였다. 한편으로 이미 낡은 시대로 간주되는 프로이센 사회에 대한 비판적 인식이 오이디푸스를 아담이라는 우스꽝스러운 인물로 변형시켰고, 또 다른 한편으로 작가의 모더니즘 의식이 미학적으로 구현된 결과라고 보았다.

클라이스트가 활동했던 당시 독일은 근대화(Modernisierung)라는 큰 변혁기에 있었다. 붕괴되어 가는 세계질서의 형상화가 그의 작품의 주된 주제로 등장한 것도 이와 무관하지 않다고 봐야 할 것이다.⁵⁶ 『깨어진 항아리』에도 낡은 봉건 체제에 대한 작가의 날카로운 시선이 잘 구현되어 있다. 작가는 그 체제가 왜 낡았고, 쓸모없게 되었는가를 ‘깨어진 항아리’로 비유하고 있을 뿐만 아니라, ‘아담’이라는 모순적인 인물을 통해 희화화하고 있다. 더 나아가 아담의 ‘욕망’에 주목함으로써 ‘주관성’과 ‘특수성’이 문제되는 모더니즘의 미학적 인식을 보여 주고 있다.

54 Roche (2002/2003), p. 101.

55 물론 클라이스트는 희극뿐만 아니라 몇 편의 비극도 썼다. 따라서 본 연구의 시각을 그의 모든 작품들에 적용시키는 것은 무리가 있을 수 있다는 점을 밝혀둔다.

56 파괴된 가계도와 함께 세대 간의 갈등은 개인이 자신의 삶을 조직화하고, 자신을 비호하는 질서로부터 개인의 해체를 표현하려는 것이다. 그의 작품 『버려진 아이』(Der Findling)와 『칠레에서의 지진』(Das Erdbeben in Chili)은 파괴된 가족을 보여 주는 본보기들이다[Ingo Breuer (Hrsg.)(2013) p. 234].

그라이너(Bernhard Greiner)도 클라이스트를 두고 ‘근대적’(modern)이라고 하는데, 그 이유로 그가 고전주의, 낭만주의 예술과 달리 예술 고유의 불가능성을 성찰하고, 예술은 “예술의 부정으로서만”⁵⁷ 가능하다고 보았다는 점을 든다. 보다 최근의 클라이스트 연구들도 그의 반고전주의적 태도, 고전주의 미 이상의 완고함에 부정적이었다는 점을 강조하고 있다. 그는 오히려 고전주의의 구상과 낭만주의의 그것을 역동적인 방식으로 혼합하면서 다의적이고, 다차원적인 경지를 열었다는 것이다.⁵⁸ 클라이스트가 오늘날에도 여전히 그 시의성을 잃지 않고 있는 것은 그의 이러한 미학적 폭과 깊이 에 있다고 하겠다.

주지하다시피 클라이스트는 독일문학사에서 독특한 위치를 점하고 있다. 그의 작품들은 당대의 주도적인 사조였던 고전주의, 낭만주의로 쉽게 귀결되지 않는다.⁵⁹ 특히 『깨어진 항아리』는 작가가 보다 의도적으로 독자적인 문학적 길을 추구한 작품으로 간주되고 있다.⁶⁰

참고문헌

자료

Aristoteles (1984), *Übers. und Hrsg. von Manfred Fuhrmann*, Poetik, Stuttgart: Reclam.
Friedrich, Wolf Hartmut (Hrsg.) (2006), *Aischylos. Sophokles. Euripides. Die großen*

57 Zit. nach Ingo Breuer (Hrsg.)(2013), p. 237.

58 Ingo Breuer (Hrsg.) (2013), p. 237.

59 그럼에도 클라이스트와 낭만주의의 관계를 무시할 수 없다는 견해들도 적지 않다. 클라이스트는 당대 대표적인 낭만주의자들이었던 슐레겔, 노발리스, 아담과 친분이 있었고, 뮐러 Adam Heinrich Müller와는 문예지를 함께 발간하기도 했다. 또한 낭만주의에서 두드러지는 주제들과 구조, 그리고 상상적인 것에 대한 경향은 클라이스트 작품에서 빼놓을 수 없는 부분이다[Ingo Breuer (Hrsg.)(2013), *Kleist-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*, Stuttgart/Weimar: Verlag C. H. Beck, p. 229].

60 Bernhard Sowinski und Reinhard Meurer (Hrsg.) (1994), p. 7.

Tragödien, Düsseldorf: Patmos Verlag.

Kleist, Heinrich von (1991), *Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden*, Bd. 1, Hg. von Ilse-Marie Barth, Klaus Müller-Salget, Stefan Ormanns und Hinrich C. Seeba, Frankfurt am. M: Deutscher Klassiker Verlag.

논저

김형식(2013), 「희극 깨어진 향아리의 비극 오이디푸스 왕 수용」, 『인문학논총』 31, pp. 169-192.

Borelbach, Doris Claudia(1998), *Mythos-Rezeption in Heinrich von Kleists Dramen*, Würzburg: Königshausen und Neumann.

Breuer, Ingo (Hrsg.) (2013), *Kleist-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*, Stuttgart/Weimar: Verlag C. H. Beck.

Brief an J. W. Goethe vom 02.10.1797. Zit. nach: Burdorf, Dieter, Fasbender, Christoph u. Moeninghoff, Burkhard (Hrsg.) (2007), *Metzler Lexikon Literatur*, Stuttgart u. Weimar: J. B. Metzler.

Gregor, Joseph (1941), *Kulturgeschichte der Oper. Ihre Verbindung mit dem Leben, den Werken des Geistes und der Politik*, Wien: Gallus Verlag.

Hebing, Niklas (2013), “Die ästhetische Geburt selbstbefreiter Subjektivität: Hegels dreifache Theorie der klassischen Komödie,” in: *Hegel-Archiv*. Ruhr-Universität Bochum.

Hinck, Walter (1965), *Das deutsche Lustspiel des 17. und 18 Jahrhunderts und die italienische Komödie*, Stuttgart: J. B. Metzler.

Kraft, Stephan (2010), “Eine Revisionsverhandlung. Der zerbrochene Krug und König Ödipus,” in: *Euphorion* 104, pp. 175-197.

Lessing, Gotthold Ephraim (1999), *Hamburgische Dramaturgie*, Hrsg. von Klaus L. Bergmann, Stuttgart: Reclam, Philipp, jun. GmbH, Verlag.

Lessing, Gotthold Ephraim (1974), *Werke in drei Bänden*, Bd. 2, München: Carl Hanser Verlag.

Marx, Karl und Engels, Friedrich (1983), *Werke Bd. 1*, Berlin: Karl Dietz Verlag.

Mazza, Ethel Matala de (2001), “Recht fuer bare Muenze. Institution und Gesetzeskraft in Kleists ‚Zerbrochnem Krug.‘” in: *Kleist-Jahrbuch*: J. B. Metzler.

Menke, Christoph (2000), “Die Gegenwart der Tragödie. Eine ästhetische Aufklärung,” in: *Neue Rundschau*: S. Fischer Verlage 111, pp. 85-95.

Menke, Christoph (2005), *Die Gegenwart der Tragödie. Versuch über Urteil und Spiel*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, pp. 16-28.

Menke, Christoph (1999), “Ethischer Konflikt und Ästhetisches Spiel. Zum Geschichtsphilosophischen Ort der Tragödie bei Hegel und Nietzsche,” in: *Hegel-*

- Jahrbuch*: Anton Hain.
- Michelsen, Peter (1977): Die Lügen Adams und Evas Fall. H. v. Kleists *Der zerbrochene Krug*, In: *Geist und Zeichen*, Festschrift für Arthur Henkel: Carl Winter, Universitätsverlag.
- Milfull, John (1973/1974), "Oedipus and Adam-Greek Tragedy and Christian Comedy in Kleist's 'Der zerbrochene Krug'," in: *German Life and Letters* 27, Oxford University Press, pp. 7-17.
- Neis, Edgar (1996), *Wie interpretiere ich ein Drama? Anleitung zu Analyse klassischer und moderner Dramen*, Hollfeld: Bange.
- Roche, Mark W. (2002/2003), "Hegels Theorie der Komödie im Kontext hegelianischer und moderner Überlegungen zur Komödie," in: *Jahrbuch für Hegelforschung*, Hg. von Helmut Schneider Bd. 8/9: Bouvier, pp. 83-108.
- Schadewaldt, Wolfgang (1957-1958), "Der "Zerbrochene Krug" von Heinrich von Kleist und Sophokles' "Konig Odipus"," in: *Schweizer Monatshefte, Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur*, Band 37, Heft 4, pp. 311-318.
- Sowinski, Bernhard/Meurer, Reinhard (Hrsg.) (1994), *Heinrich von Kleist Der Zerbrochene Krug*. Interpretation von Bernhard Sowinski, München, Oldenbourg Verlag.
- Thorwart, Wolfgang (2004), *Heinrich von Kleists Kritik der gesellschaftlichen Ordnungsprinzipien*, Würzburg: Königshausen & Neumann GmbH.
- Wellbery, David E. (1997), "Der zerbrochene Krug. Das Spiel der Geschlechterdifferenz," in: *Kleists Dramen*, Hg. von Walter Hinderer, Stuttgart: Philipp Reclam jun, Verlag.
- Wilpert, Gero von (1969), *Sachwörterbuch der Literatur*, Stuttgart: A. Kröner.

ZUSAMMENFASSUNG

Von der Tragödie zur Komödie

Kim, Hwa Im*

Der zerbrochene Krug von Heinrich v. Kleist

Das Lustspiel *Der zerbrochene Krug* ist durch einen Kupferstich inspiriert worden, den Kleist zusammen mit seinen Freunden in Bern gesehen hatte. Er konkurrierte mit ihnen darum, wer die auf einem Kupferstich dargestellte Gerichtsszene am besten literarisch gestalten könnte. Dabei ging es um die Frage, in welcher literarischen Gattung dies am besten gelingen könnte. Kleist entschied sich die Gerichtsszene als eine Ödipusgeschichte zu schlidern, diese aber nicht als Tragödie, sondern als Komödie darzustellen.

Untersuchungen darüber, dass der zerbrochene Krug eine spiegelbildliche Verkehrung von König Ödipus sei, sind mehrmals durchgeführt worden. Mein Interesse liegt aber darin aufzuzeigen, warum Kleist die Tragödie in eine Komödie umgeschrieben hat. Nach Marx ist die letzte Phase einer weltgeschichtlichen Gestalt ihre Komödie. In Bezug darauf gehe ich davon aus, dass sich im Lustspiel Kleists die deutschen Zustände der letzten Phase des preußischen Feudalstaates widerspiegeln. Desweiteren meinten Schlegel und Hegel, dass die Tragödie “antiquiert”, “ein Vergangenes” geworden sein könnte. Davon ausgehend befürworte ich die Auffassung, dass die Komödie die angemessenste dramatische Gattung für ein Zeitalter

* Associate Professor, Department of German Studies, Jeonbuk National University

ist, das sich zu sehr mit seiner eigenen Subjektivität im Sinne von Hegel beschäftigt. Im Vergleich zu Ödipus versucht Adam seinen persönlichen Wunsch zu erfüllen.

Schlüsselbegriffe Kleist, Tragödie, Komödie, Ödipus König, *Der zerbrochne Krug*, die komische Verwandlung