

거부된 悲劇, 선취된 訣別

—렛싱의 희극 『민나 폰 바른헬름』—

임 한 순

(독어독문학과 조교수)

1. 독일 계몽주의 희극의 발전과 『민나』

희극을 고찰할 때 핵심을 이루는 기초개념 내지 관념으로는 웃음의 의미, 동기, 종류 및 효과를 비롯하여 희극성과 희극의 상호관계를 꼽을 수 있다. 이들을 기초로 개별 작품을 공시적·통시적으로 분류하여 희극의 하부 장르를 세분하고, 희극사의 기술로 관찰영역을 확대하기에 이른다. 우스운 장면을 많이 가진 희곡이 곧 희극은 아니다. 일반적으로거나 특정한 의미의 웃음과 희극성에서 출발하여 희극작품이 구성되는 것이 아니라, 개별 “희극작품의 의도”¹⁾와 체제 속에서 비로소 희극성이 기능을 발휘한다. 희극성은 희극의 필요조건이지 충분조건이 아닌 것이다. 희극성은 작품의 전체 의도와 조화를 이룰수록 당연히 그 기능도 효과적이다.

문학사와 무대에서 생명력을 유지하는 희극작품에는 각기 다양한 ‘의도로서의 희극’이 희극성과 유기적으로 결합되어 있음이 논구되었다. ‘희극의 의도’ 내지 ‘희극이 지향하는 기능’을 중심으로 독일 근대 희극에 영향을 준 전거들을 살펴보면, 세계 희극사를 떠받치는 3대 작가—고대 그리스의 아리스토파네스, 16/17세기의 셰익스피어, 17세기의 몰리에르—를 지적하지 않을 수 없다.²⁾ 이들의 작품에서 드러나는 “의도”는 “비판과 이상향”³⁾이라는 말로 요약된 바 있다. 아리스토파네스는 폴리스라는 구체적인 사회의 질서와 평화를 깨뜨리는 구체적인 인물—『구름 *Wolken*』에서 소크라테스, 『개구리들 *Frösche*』에서 유리피데스—, 또는 상황—『리시스트라테 *Lysistrate*』에서 아테네 전쟁—따위를 공격하는

* 이 논문은 1993년도 서울대학교 발전기금 일반 학술연구비를 지원받아 작성되었다

본고는 총 3부로 예정했던 『렛싱의 『민나 폰 바른헬름』』 제2-3부에 해당한다. 제1부 「텔하임의 인식과정 *Tellheims Erkenntnisprozess*」은 『獨逸文學』 제47집 (1991), 203-244면에 게재되었다

1) Helmut Arntzen: *Die ernste Komödie. Das deutsche Lustspiel von Lessing bis Kleist*. München 1968. Zit. nach Auszügen in: *Wesen und Formen des Komischen im Drama*, hg. v. Reinhold Grimm und Klaus L. Berghahn. Darmstadt 1975, S. 419-440, hier S. 424: “Intention der Komödie”.

2) 이들 세 작가에 관한 이하 평가는 위의 책 425-430 면 참조

3) 같은 책, 426면

반면, 셰익스피어의 희극은 역사적 구체성 대신 “세상의 다양성”을 보여준다. 이 차이는 우선 무대사건의 장소가 아테네에서 유럽 전역과 동화적 환상의 세계로까지 확대된 점에서 드러난다. 셰익스피어의 다양한 세계는—예컨대 『한여름밤의 꿈 *A Midsummer Nights Dreame*』, 『십이야 *Twelfth Night*』 등에서처럼—대체로 착각과 오류에 빠진 사랑, 지배체제의 혼란이라는 두 가지 모티프를 중심으로 펼쳐지고, 이 혼란과 무질서가 자주 비극적 파탄을 예감케 하는 진지한 갈등까지 야기하다가 종국에 이르러 사랑의 힘으로 정상상태를 회복한다. 몰리에르 희극의 무대는 가정과 결혼으로 축소되었다. 주인공들은 대체로 중용의 미덕에서 벗어나 극단을 달림으로써 이 작은 사회의 질서를 혼란에 빠뜨린다. 그 대표적인 예는 『위선자 *Le Tartuffe*』, 『인간혐오자 *Le misanthrope*』, 『수전노 *L'avare*』로서, 피테의 표현을 빌자면 이들은 각기 “사회에 대한 [개인의] 철저한 적대감이 낳은 끔찍한 결과”⁴⁾를 보여준다.

독일에서는 시민문학이 본격적으로 꽃피기 시작한 18세기 계몽주의 시기에 이르러서야 비로소 근대적인 대중예술로서 무대극이 정착했다. 희극의 경우에는 강단 시학에서 출발한 고트셰트가 몰리에르를 비롯한 프랑스 고전주의 희극을 귀감으로 연극 전반의 개혁에 진력한 결과, ‘작센희극’ 또는 ‘전형희극’이라는 ‘성격희극’을 크게 유행시켰다. 그의 주요 업적은 종래 희극의 즉흥극적 원시상태를 극복하고 이론과 공연의 통합을 실현한 것이다. 그는 확정된 대본을 중시하여 常備 공연목록을 마련하는 모범을 보였고, 즉흥극의 대표적 현상인 하인 광대역 *Harlekin*을 희극에서 추방했다. 그가 요컨대 ‘연극대본의 정착’을 시도한 것이 작품집 『독일 무대 *Deutsche Schaubühne*』이고, 평론집인 『비판적 문학예술 *Critische Dichtkunst*』(1751)에서 연극이론이 정초되었다.⁵⁾ 『젊은 학자 *Der junge Gelehrte*』(1747)를 비롯한 『자유사상가 *Der Freygeist*』, 『유대인들 *Die Juden*』 같은 렛싱의 초기 희극들도 이 범주에서 크게 벗어나지 못했다. 전형희극은 아리스토텔레스의 『시학』에서 유래하는 ‘신분조건’에 충실하다. 주인공은 신분상 저변계층에 속하기 때문에 이지적 판단력도 모자란다. 그는 기존의 세계질서와 가치체계에서 벗어난 반사회적 결합이나 오류 또는 편견과 고정관념을 거침없이 드러내어 주변을 혼란에 빠뜨리고, 그러한 실수와 우행으로 관객을 즐겁게 한다. 주로 인물 풍자로 실현되는 이러한 ‘조소희극’의 웃음은 관객이 느끼는 심리적 우월감에 근거한다. 흔히 남녀간의 오해에서 생긴, 외견상

4) 같은 책, 429면

5) Johann Christoph Gottsched의 업적에 관한 참조 Bernhard Greiner: *Die Komodie*. Tübingen 1992 (UTB 1665), S. 144 ff.; Eckehard Catholy: *Das deutsche Lustspiel. Von der Aufklärung bis zur Romantik*, Darmstadt 1982 S. 11-56 —본 문단의 주요 독일어 용어 sächsische Komödie, Typenkomödie, Charakterkomödie, Standeklausel, Verlachskomödie, Überlegenheitstheorie, Kontrasttheorie, Inkongruenztheorie, deus ex machina

으로만 ‘진지한’ 갈등을 관객이 올림프스적 시각에서 웃으며 즐기도록 구성된 희극도 이른바 ‘우월론’, 또는 실제와 관념 사이의 괴리를 강조하는 ‘대비론’ 내지 ‘불일치론’으로 설명될 수 있다. 어느 경우든 웃음의 대상은 건전한 상식에서 벗어난, 그러나 사회와 주인공 자신에게 파멸을 초래할 만큼 심각하지는 않은 결합과 악덕의 소유자들이며, 이들의 영향력도 파탄을 가져올 만큼은 강하지 못하다. 이들이 내적인 변화를 겪든 수전노 아르파공처럼 끝내 악덕에서 벗어나지 못하든, 갈등을 해소시키는 주체는 건강한 분별력을 지닌 주변 인물(들)이거나 ‘下降神/機昇神’ 같은 외부의 절대적 힘이다. 희극의 필수요건인 해피 엔딩은 결국 일시적이고 지엽적인 혼란과 무질서가 극복되고 기존의 정상적 가치와 사회질서가 더욱 굳게 다져진다는 예정조화론을 대변한다. 이로써 계몽주의 희극은 시민 계층 관객의 교화와 동일성 확인에 기여하고자 한다.

체제수호 경향의 도덕적 補整手段(Regulativ)이었던 전형희극은 ‘감동희극’ 또는 ‘悲喜劇’을 거쳐 후기 랫싱의 유일한 희극 『민나 폰 바른헬름 *Minna von Barnhelm*』에서 결정적으로 수정되었다⁶⁾ 랫싱은 디드로 Denis Diderot (1713-84)가 『사생아 *Le fils naturel*』와 관련하여 표방한 ‘진지한 장르’를 받아들여 ‘진지한 희극’을 새로운 장르로 정립하려 했다. 그는 이 장르가 인간의 본성과 진실, 즉 ‘미덕과 결합을 동시에 지닌 실제 인간’⁷⁾을 충실히 그려낸다고 믿었다. 인간생활의 실상에 접근한다는 일견 소박한 의미의 ‘진지한 희극’은 그러나 『민나』에 이르러 이론을 뛰어넘는 고도의 사회비판적 작품으로 형상화되었다. 이 작품의 인물들은 단순한 ‘개인’이 아니라 특정 ‘신분의 대변자들’이며⁸⁾, 따라서 이들의 희극

6) 이 작품에 이르기까지 독일 계몽주의 희극이 발전해온 과정을 여기에서 상론할 수는 없으나, 이론 및 공연을 포괄한 고트셰트의 선구적 작업과 더불어 요한 엘리아스 슐레겔(J. E. Schlegel)의 단막 운문희극 『병어리 미녀 *Die stumme Schönheit*』(1747)가 주요 이정표로 꼽힌다. 고트셰트는 초기의 신분조건을 수정, 귀족계층까지도 희극적 인물의 범주에 포함시켜 사회 내지 정치 풍자극의 토대를 마련했고, 슐레겔은 극중인물들의 성격과 자질을 언어구사 능력과 결부시킴으로써 언어 자체를 행위의 지주로 승격시켰다. Bernhard Greiner 위의 책 143-168면 참조
문단 내 독일어 용어 *rührendes Lustspiel, weinerliches Lustspiel, genre sérieux, ernsthafte Komodie, Commedia dell'arte.*

7) G. E. Lessing: *Werke*, Bd. 4, S. 56 (= *Abhandlungen von dem weinerlichen oder ruhrenden Lustspiele*). “Ja, ich getraue mir zu behaupten, daß nur dieses allein wahre Komödien sind, welche sowohl Tugenden als Laster, sowohl Anständigkeit und Ungereimtheit schildern, weil sie eben durch diese Vermischung ihrem Originale, dem menschlichen Leben, am nächsten kommen.”

8) Vgl. Walter Hinck. *Das deutsche Lustspiel des 17. und 18. Jahrhunderts und die italienische Komödie*. Stuttgart 1965, S. 299: “Die Personen des Lustspiels sind keine reinen ‘Individuen’ [...], sondern zugleich — Diderots Empfehlungen gemäß — Repräsentanten eines Standes, sind aber durch ihren Charakter und durch Zeit und Raum des Geschehens in ihrer Besonderheit umrissen ”

적 결합도 개인적 성격의 탓일 뿐 아니라 사회계층의 문제로서 당대의 사회 내지 정치체제의 어두운 이면을 드러내기까지 이른다 “진지한 희극은 전체로서 진지해지는 사회, 다시 말해 공공연히 문제성을 드러내는 사회가 초래한 결과”⁹⁾라는 아른첸의 진단이 바로 『민나 폰 바른헬름』에 해당한다. 종전 작품들은 부분적인 문제, 대수롭지 않은 악습에 한정하여 희극성을 찾았다. 그러나 사회가 전체로서—그러니까 의심의 여지가 없는 것으로 여겨지던 사회규범이나 가치가 악덕이나 결합으로 밝혀져—웃음의 대상이 된다면, 그러한 악덕과 결합은 이제 대수롭지 않은 것이 아니며 희극적인 것은 진지해진다. 주인공 민나는 자칭 “진지하면서 동시에 웃을 수 있는”(IV 6 676) 인물로서, 비극성과 희극성의 아말감인 ‘진지한 희극’을 대표한다고 볼 수 있다. 그녀가 약혼자 텔하임의 경계된 자세와 비극적 상황을 극복하기 위해 주도하는 극중극은 진지한 의도에서 연출되어 진지한 내용을 다루지만, 그 진행방식은 코메디아 델라르테풍으로 경쾌하고 변화무쌍하다. 이처럼 비극적 상황에도 희극성이 내재함을 알고 그것을 드러내어 웃음의 대상으로 삼으려는 자세는 기본적으로 계몽주의의 비판정신과 맥을 같이 한다. 『민나』는 계몽주의가 낳은, 독일 ‘사회희극’¹⁰⁾의 효시이자 시대극 내지—특히 후세의 관객에게는—역사적 배경을 가진 대표적인 희극이다. “칠년전쟁의 가장 진솔한 소산”¹¹⁾이라는 괴테의 평가가 권위를 누려왔듯이, 이 작품은 등장인물과 그들의 상황, 극적 시간과 장소의 묘사 등에서 전후 프로이센 사회의 문제점들을 충분히 드러내고 있다.

2. 비극적 갈등의 희극적 해결

2.1 표제의 복선적 의미

희극 『민나』의 중심행위는 텔하임의 인식과정과 민나의 계몽이라는 두 줄거리가 결합된 복선적 구조를 지니고 있다. 2중의 표제 『민나 폰 바른헬름, 일명 군인의 행복 *Minna von Barnhelm oder Das Soldatenglück*』은 이처럼 줄거리의 이중성을 함축함과 동시에 그

9) Helmut Arntzen: *Die ernste Komodie*, a.a.O., S. 438: “Die ernste Komödie ist die Folge einer als Ganzes ernsthaft, nämlich offenkundig problematisch werdenden Gesellschaft.”

10) 이른바 “진지한 희극 *ernste Komödie*”이라는 아른첸의 용어는 웃음의 대상이 사회 전체로 확대되었다는 사실을 적절히 반영하지 못하며, 성격희극에 대비되는 ‘상황희극 *Situationskomodie*’도 『민나』에 함축된 비판정신을 드러내기에는 역부족으로 느껴진다. 비록 독일어 용어로 정착하지는 않았으나, ‘사회희극 *soziale Komodie*’을 이 작품의 장르개념으로 도입해도 좋을 것이다. 다만, 독일어 용어 “*Gesellschaftsstück*”은 “*Konversationsstück*”의 동의어로서, ‘사회극’이 아니라 상류사회의 일상생활을 배경으로 삼는 가벼운 잡담 형식의 ‘社交劇’을 가리킨다.

11) J. W. v. Goethe: *Dichtung und Wahrheit*, 7 Buch.

밖에도 매우 다양하고 복잡한 연상들을 불러일으킨다. 텔하임의 운명을 지적하는 “군인의 행복”에 “민나 폰 바른헬름”이 앞세워진 것부터가 전래의 희극 體裁에 비춰 특이하다. 『베니스의 상인』이나 몰리에르의 『인간혐오자』, 『수전노』 등에서 확인할 수 있는 것처럼, 유럽 근대 희극에서는 대체로 주인공의 이름 대신 그의 희극적 결함을 가리키는 신분이나 성격의 특징이 표제로 사용되었으며, 이를 랫싱 자신도 초기의 여러 성격희극에서 답습했다. 이 전통을 따르자면, 희극성의 주역인 텔하임이 예컨대 “명예광 [또는: 명예로운 남자] *Der Ehrenhafte*”¹²⁾나 ‘義人 *Der Rechtschaffene*’, ‘오만한 자 *Der Stolze*’ 등의 별칭으로 제목에 나타나야 할 것이다. 물론 이런 별칭도 반어적인 의미를 지니리라는 점에서 전래 희극의 관행과는 거리가 있다. 작센희극과 달리, 『민나』에서는 주인공의 성격에 근본적으로 웃음거리가 될 도덕적 결함이 있는 것이 아니라, 오히려 자신의 불행을 과장하거나 미덕을 독점하려는 성향이 바로 텔하임의 단점으로 묘사되기 때문이다. 이를테면 “관용의 독점”¹³⁾을 고집하는 것이 그의 주요 결함이고, 민나는 약혼자의 이러한 희극적 결함을 드러내 보여줌으로써 희극이 중개해야 할 인식의 주체가 된다. 랫싱은 그러니까 표제를 통해 희극의 계몽 기능을 전면에 내세운 것이다.

제목에 함축된 작가의 의도는 그의 영향미학적 성찰에서도 유추할 수 있다. 『함부르크 연극평론』에 따르면, 희극은 경멸적인 조소 대신 흔쾌한 웃음을 통해 관객에게 교훈을 주어야 한다

희극은 웃음을 통해 교화하려는 것이지 비웃음에 의해서가 아니다. 희극의 일반적이고 진정한 효용가치는 웃음 자체에 있고, 또 우스운 것을 깨닫는 우리의 능력을 훈련하는 데에 있다. 우스운 것이 여하한 모습의 걱정과 관행에 가려져 있을지라도, 그것이 더욱 나쁜 성품 또는 좋은 성품들과 어떻게 뒤섞여 있을지라도, 심지어 엄숙하게 얼굴을 찌푸려 짓는 진지한 주름살 속에서도라도, 희극은 우스운 것을 손쉽게 재빠르게 알아차릴 능력을 훈련시켜야 한다.¹⁴⁾

랫싱의 희극이론의 정수를 담고 있는 이 귀절은 집필 시기가 『민나』와 같을 뿐 아니라, 주인공의 희극적 결함 및 이를 드러내는 민나의 역할을 정확하게 설명한다는 점에서 작품 해석에 긴요한 토대를 제공한다. 돈과 명예를 잃은 텔하임은 사회 통념에 따라 자신이 완

12) Emil Staiger. *Die Kunst der Interpretation*. München 21974, S. 68.

13) Jurgen Jacobs: *Lessing*. München und Zürich 1986, S. 71.

14) Gotthold Ephraim Lessing: *Werke* [...] hg. v. Herbert G. Gopfert. 8 Bde. Bd. 1-6. München 1970 ff. Bd. 4, S. 363 (*Hamburgische Dramaturgie*, 29 Stück): “Ihr [der Komödie] wahrer allgemeiner Nutzen liegt in dem Lachen selbst; in der Übung unserer Fähigkeit, das Lächerliche zu bemerken; es unter allen Bemantelungen der Leidenschaft und Mode, es in allen Vermischungen mit noch schlimmern oder mit guten Eigenschaften, sogar in den Runzeln des feierlichen Ernstes, leicht und geschwind zu bemerken.”

전히 불행에 빠져 있다고 주장하지만, 민나는 이러한 “진지한 주름살”의 이면에 도사리고 있는 ‘회극적인 과장’을 지적한다. “그건 과장이 아닌가요? 그리고 과장은 언제나 우스꽝스러울 수 있다는 것이 저의 잘못된 생각일까요?” (IV 6, 677) — 여기에서 민나는 작가가 정의한 회극의 기능을 수행하는 셈이다

회극의 교육적 기능이 민나에 의해 구현된다는 사실은 두 측면에서 확인된다. 그녀는 ‘과장이 지닌 회극성’을 깨닫게 함과 동시에 해학과 포용의 웃음이 사태를 올바르게 판단케 하는 수단임을 몸소 실증해 보인다. 인식을 증대하는 웃음 자체에 회극의 효용성이 있다 하였던 듯이, 민나는 절망과 회의에 사로잡힌 텔하임에게 생산적인 웃음의 기능을 다음과 같이 설명한다. “웃음은 역정보다 우리를 훨씬 더 현명하게 해줘요 [...] 당신의 웃고 있는 애인이 당신의 상황을 당신 자신보다 훨씬 더 올바르게 판단하거든요.” (IV 6, 676 f) 여기에서 홍보되는 웃음은 인습과 타율을 정신적으로나마 극복하는 해학(Humor)의 표현임과 동시에, 개인의 자주적 판단을 존중하고 그 가치를 깨닫게 하는 인식수단이다. 그러한 웃음을 소령에게 가르치려는 민나는 렛싱이 추구한 “진정한 회극”¹⁵⁾의 화신이자 회극성을 드러내 보여주는 인식의 중개자로서 계몽의 주체가 된다. 민나와 텔하임의 관계는 그러니까 작가가 연극이론가로서 강조한, 회극과 관객의 관계에 상응한다.

민나가 시도하는 계몽의 의미와 과정은 표제의 후반부인 “군인의 행복”에 의해 사회적 인 배경을 얻는다. “행복”은 “군인”이란 규정어으로써 한정 및 구체화되어, 남녀 주인공의 결합과 관련된 특별한 상황과 과정을 암시한다. 더욱이 렛싱은 1768년에 탈고·초연된 이 회극의 시대적 배경을 부각시키기 위해 칠년전쟁이 끝난 해를 지적, 제목 밑에 “1763년 완성”이라는 이례적인 허구의 주석을 붙였다. 전쟁터가 본연의 활동무대인 군인들에게 행복이란 통념상 전투에서의 공적과 그 결과로 얻게 되는 지위 상승이나 물질적인 소득에 있을 터이다. 그런 의미의 행복과 행운을 만끽해온 인물은 그러나 텔하임이 아니고 베르너 상사다. 여관주인이 당사자의 면전에서 자신있게 밝히듯이, “그는 전쟁 중에 전리품으로 한 밀천을 잡았고” (III 4, 649), 실상 그 덕으로 께기어린 의협심과 富도 과시할 수 있으며, 프란치스카를 아내로 얻은 뒤 새로운 전장을 꿈꾸며 “10년이면 당신은 장군 부인이거나 과부요!” (V 15, 704)라는 환호로 작품에서 마지막 발언권을 행사한다. 텔하임을 지칭한 “군인의 행복”이란 따라서 반어적인 표현이다.¹⁶⁾ 그는 終戰과 함께 타의로 전역당

15) Vgl. G. E. Lessing: *Werke*. Bd. 4, S. 56 “익살극은 단지 웃음만을 유발하려 한다. 감상적 회극은 감동만을 추구한다. 그러나 진정한 회극은 두 가지를 모두 실현하려 한다 [...] das Possenspiel will nur zum Lachen bewegen, das weinerliche Lustspiel will nur rühren, die wahre Komödie will beides.”

16) Vgl. P. Ch. Giese: Glück, Fortüne und Happy Ending in Lessings *Minna von Barnhelm*. In: *Lessing Yearbook* 18 (1986), S. 21-46, hier S. 22, 26 f.: “군인의 행복이란 [...] 종전 후 군인들이 처한 상황에 관한 일종의 반어적 은유일 것이다 Soldatenglück [...] wäre eine ironische

한 뒤 생존의 토대를 잃은 불운한 장교의 표본으로 등장한다. 그는 비록 혐의가 풀려 프로이센 왕으로부터 복권과 함께 복직 제안까지 받지만, 민나의 은밀한 소망과 그 자신의 변화한 신조에 따라 이 제안을 거절한다. ‘군인’ 텔하임은 군인의 신분과 자부심을 청산하고서야 진정한 행복을 얻는 것이다. 군인의 “행복”은 물론 ‘행복 Glück’ 일 뿐만 아니라 —리코 대위에 의해 도입되는 도박의 모티브에서 강조되듯이— ‘행운’ 또는 번덕스러운 ‘행운의 여신 Fortuna’ 일 수도 있다¹⁷⁾ 텔하임이 민나의 사랑을 얻게 된 본래의 계기는 그가 점령군 사령관으로서 실천한 인간애인데, 바로 이 미덕은 그를 파멸의 위기에 빠뜨리기도 했다

이처럼 제목을 비롯하여 작품 전체에 지배적으로 나타나는 행복 내지 행운의 개념에 착안한 기제는 희극 『민나』의 중심 줄거리를 “행복을 위한 유희”이자 민나가 주도하는 “계몽의 유희”라고 특징지었다. 이 계몽은 텔하임이 “스스로 초래한 미성년 상태로부터 탈출구”를 찾아낼 때, 그리하여 자신의 진정한 행복이 “시민적·사적인 면모”¹⁸⁾를 지닌 현상이고 착한 아내와 성실한 친구가 바로 행복의 실제임을 깨달을 때 달성된다는 것이다. 신의 섭리나 “예정조화” 대신 우연이 주인공들의 행불행을 지배한다는 뤼츠의 진단¹⁹⁾을 우리는 이미 거부한 바 있거니와, 우연과 혼돈의 법칙보다는 행복을 찾는 유희를 강조하는 편이 더 설득력이 있다. 그러나 칸트에게서 차용한, “자초한 미성년 상태”라는 성격 해설만으로 텔하임의 객관적 상황을 적절히 설명할 수 있는지는 의문이다. 그가 “추상적 개념들에 굴복”하여 “자주성을 포기했다”거나, 그의 자세가 “마조히스무스(피학대음란증)와 오만의 기이한 혼합”²⁰⁾으로 이루어졌다는 식의 극단적인 어휘들은 갈등의 원인을 오직 개

Metapher für die Situation der Soldaten nach Kriegsende [...]” 2종의 표제에서 일차적으로 ‘민나’는 原題이고 ‘군인의 행복’은 副題로서, ‘또는/일명 auch ... genannt’을 뜻하는 접속사 ‘oder’에 의해 양자의 상호 교체 가능성이 암시되어 있다. 그러나 ‘oder’를 엄격히 해석하여 상반의 의미(= ‘또는’)를 강조할 경우, 작품의 제목은 ‘여인의 사랑’과 왕명을 따르는 ‘군인으로서의 출세’ 사이에서 양자택일해야 하는 텔하임의 상황을 가리킬 수 있다. 또 ‘oder’를 상반의 의미가 없는 말로 이해하면, 양자는 동의어가 되어 ‘민나는 군인 텔하임의 행복’이라는 의미의 제목이 나올 수도 있다.

부제 “군인의 행복”을 랫싱은 아마도 영국 작가 Thomas Otway의 희극 *The soldier's fortune* (1681)에서 차용했으나, ‘fortune’과 ‘Glück’이 모두 부정적 내지 반어적인 의미로 쓰였다는 것 외에 두 작품 사이에 내용상의 유사점은 거의 없다. Vgl. J. Hein (Hrsg.): *Gotthold Ephraim Lessing, Minna von Barnhelm* Stuttgart 1977, S. 42.

17) Vgl. ebd., S. 23 f

18) 이상 인용, 같은 곳 32면 이하

19) 본고 제1부 「텔하임의 인식과정」(『獨逸文學』 제47집 (1991)) 217면 이하 참조

20) P. Ch. Giese: Ebd., S. 32 “Er hat auf Autonomie verzichtet.[...] Das Individuum unterwirft sich der Gewalt abstrakter Begriffe [...] Tellheim flüchtet sich in eine Haltung, die ein merkwürdiges Gemisch aus Masochismus und männlicher Hybris darstellt [.].”

인적인 성격상의 결합에서 찾을 때에만 타당성을 지닌다. 민나의 계몽은 부분적으로는 일종의 성격개조 작업으로 보일지도 모른다. 그러나 실제로 그 배경에는 시종일관 사회와 개인의 갈등이라는 근대 희곡의 고전적 구도가 도사리고 있다.

2.2 명예개념의 두 측면

핵심 갈등의 구조를 사랑과 명예의 대결로 보든 행복을 위한 유희로 보든, 민나와 텔하임이 극복해야 할 최대의 난관은 개인의 행복을 위협하는 명예개념이다. 역사적으로 명예는 텔하임 개인의 망상이 아니라 외부로부터 부여된 객관적 가치이자 실제적 구속력을 지닌 사회규범이었다. 그의 행동을 좌우하는 명예는 일찍이 슈톨테가 제안한 대로²¹⁾ “외적 명예”와 “내면적 명예의식”으로 구분할 수 있을 것이다. 주인공이 자신의 불행한 처지를 설명할 때마다 입에 담은 손상된 “명예”는 사회적 명망과 평판을 뜻하는 ‘외적 명예’이다. ‘내적 명예의식’은 그의 가부장적 책임감과 보편적 인간애를 밀받침하는 윤리의식으로, 이는 “양심의 소리”(VI 6, 680)나 “동정심/연민”(V 5, 690)과 동일한 범주에 속한다. 연인을 불행에 끌어들이지 않기 위해 결혼을 포기하는 것을 텔하임은 “명예가 명령하는 바”(VI 6, 675)라고 말하는데, 그러한 명예의식은 타율적 사회규범이자 동시에 사랑보다 순수하고 넓은 인간애와 가부장적 책임감의 근원이다. 명예개념의 두 측면은 차이는 있지만 모두 주인공의 사회적 신분과 성격을 동시에 특징짓는 규범으로서, 동전의 양면처럼 불가분의 상태로 결합되어 그의 의식과 행동을 지배한다.

종래의 작품 분석에서 자주 오해되거나 소홀히 다뤄진 부분이 외적 명예의 의미와 비중이었다. 오해는 극적 사건의 발단부, 즉 前史가 뒤늦게 4막에 위치한 데서 주로 야기되었다. 명예손상이 초래한 텔하임의 상황은 민나가 생각하는 것보다 훨씬 더 심각하고 비극적이다. 그런데 이러한 사실이 작품 후반 이후에야 비로소 밝혀지기 때문에, 관객은 소령의 여러 상대역들인 하인 유스트, 마를로프 대위 미망인, 베르너 상사, 민나의 관점과 경험에 따라 그의 장단점을 파악하도록 유도된다. 관객은 소령의 과거에 관한 사전 지식이 없으므로, 그가 미덕의 독점욕이라는 사소한 결합 때문에 결혼을 거부하다가 결국 속임수에 넘어가 설복당한다는 착각에 빠지기 쉽게 되어 있다. 이러한 구조상의 특징과 그 의미는 뒤에 자세히 검토하게 될 것이다.

사건의 배경은 그가 민나의 고향 작센에서 전시 점령군 지휘관으로 근무하던 때로 거슬

21) Heinz Stolte: Lessings ‘*Minna von Barnhelm*’ In: *Zeitschrift für Deutsche Bildung* 17 (1941), S. 71-80. Zit. nach Gotthold Ephraim Lessings *Minna von Barnhelm*. Dokumente zur Rezeptions- und Interpretationsgeschichte, hrsg. von Horst Steinmetz, Königstein/Ts., S. 90-94, hier S. 90: “Wir müssen eine *innere* Ehrenhaftigkeit von einer *äußeren* Ehrenhaftigkeit unterscheiden, wenn auch nur, um zu erfahren, wie sehr beide für Tellheim untrennbar verbunden sind.”

러 올라간다. 점령지에서 “전시 군세를 극도로 엄격하게, 가차없이 현금으로 징수하라는 명령을 받았던”(IV 6, 677) 그는 주민들의 궁핍한 사정을 고려하여 액수를 가능한 한 낮췄고, 그래도 부족한 금액을 자신의 사재를 털어 대납하는 대신 신분회의의 어음을 받았다. 이러한 인도주의적 행위로 그는 전쟁이 끝나고 부대가 해체된 뒤 정산과정에서 당국의 의심을 사게 된다. 그가 현지 주민들에게 지나치게 관대했던 대가로 어음을 받았다는 것이다. 요컨대 그는 귀족이자 장교로서 왕명에 거역하여 의무를 태만히 했음은 물론, 독직과 횡령으로 국가에 손실을 끼쳤다는 누명을 쓰게 되었다.

그래서 어음은 내 손을 떠났고, 해당 금액이 지불되더라도 분명 내게 지불되지는 않아요 — 이 때문에 나는 명예를 손상당했다고 생각하는 것이요. 아가씨 면직 때문이 아니요. (IV 6, 678)

독직 혐의가 바로 치명적인 명예상실을 의미한다는 사실은 5막에서도 밝혀진다. 텔하임은 군당국이 “치욕스런 혐의로 명예를 손상시킨 것”(V 9, 697)을 끝내 납득하지 못하여 왕의 친서마저 찢어버릴 생각을 하기에 이른다.

이러한 명예는 내면성의 범주에 속하는 “주관적 도덕률”²²⁾도 아니고, 장교에게 요구되는 신분상의 명예만도 아니다. 독직 혐의와 관련하여 명예개념을 법률적인 의미로 해석해야 한다는 미헬젠의 견해²³⁾는 전적으로 타당하며, 더욱이 작가 당대의 관행과 제도가 고려되어야 한다. 텔하임이 강조하듯이, “명예는 우리의 양심의 소리나 몇 안되는 의로운 사람들의 보증이 아니라”(IV 6, 680) 왕과 동료 귀족들의 판단과 여론에 좌우되던 가치 개념이었고, 렛싱의 동시대인들에게는 “왕정체제의 국가를 유지하는 정치적 원칙”²⁴⁾이었다.

절대주의 시대에 경제적으로 점차 왕에게 의존하게 된 귀족층은 더구나 명예의 원칙에 의해 두 가지 양태로 왕에게 종속되었다. 첫째, 명예의 개념에는 왕에 대한 전통적 충효사상이 계승되고, 둘째, ‘명예’는 왕의 ‘충애 표시’의 전제이자 왕이 하사하는 직책의 전제다

22) Benno von Wiese. *Lessing. Dichtung, Aesthetik, Philosophie*. Leipzig 1931, S. 42 비체에 따르면, 소령의 명예개념은 “주관적 원칙”으로서 “사회적 세계”에 대립되며, 그는 “주관적 도덕률을 사회적 척도 및 가치와 대결시킨다” Ebd., S. 40 “Tellheim [spielt] mit seinem Ehrbegriff das subjektive Prinzip bewußt gegen die gesellschaftliche Welt aus”. S. 42 “Als ein Mann von Charakter stellt Tellheim [] das subjektive Sittengesetz hart und unbeugsam den sozialen Maßen und Werten gegenüber.”

23) Vgl. P. Michelsen: *Die Verbergung der Kunst. Über die Exposition in Lessings Minna von Barnhelm*. In: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 17 (1973), S. 192-252, hier S. 198: “Sein Ehrbegriff ist somit im juristischen Sinne zu verstehen.”

24) W. Barner u. a. *Lessing Epoche — Werk — Wirkung* München 1975, S. 226: “Diese Ehre [...] galt für die Zeitgenossen als das staatsertreuende politische Prinzip monarchischer Staaten.” Vgl. dazu Montesquieu: *Vom Geist der Gesetze* Stuttgart 1967, S. 124, 128, 134.

따라서 텔하임처럼 영지가 비교적 작은 귀족에게 명예는 신분에 어울리는 생활을 보장해주는 물질적 토대이다.²⁵⁾

지방귀족 출신의 장교 텔하임이 집착하는 명예는 그러니까 그가 신분을 유지하고 공인으로 인정받으며 생존하기 위해 반드시 필요한 객관적·실체적 가치이다. 그의 경우 명예가 회복되면 돈 문제는 저절로 해결되며, 진정한 명예회복에는 압류된 재산을 돌려받는 것까지 포함된다. 이것은 그가 돈과 명예를 하나로 간주하는 데에서도 드러난다. 그는 자신에 대한 조사가 왕명으로 중지되었다는 사실을 국방상으로부터 통보받았고, 이로써 그는 스스로 포기했던 활동의 자유를 되찾지만 아낀 만족하지 못한다. “그들이 내 소유재산을 그렇게 치욕스럽게 억류하고 있는 한, 내 명예의 회복이 완전무결하게 이뤄지지 않는 한”(IV 6, 680), 자신은 민나와 결혼할 수 없다는 것이다. 명예가 모든 문제의 관건이자 재산권 회복의 전제라는 사실은 복권을 알리는 왕의 칙서(V 9 693)에도 반영되어 있다. 칙서는 1) 소령의 “명예를 염려케 하던 추문”이 해명되었다는 소식을 시작으로, 2) 차압되었던 어음의 인도 및 대납 금액의 지불 3) 건강상태에 따른 세복무 여부 등 세 가지 사항을 통지 내지 문의하는 내용으로 되어 있다. 문백으로 보아 왕은 텔하임의 명예를 최우선적으로 우려해 왔고, 그래서 이 문제를 맨 먼저 지적한다. 텔하임의 외적 명예는 이처럼 개인의 영향력 밖에 있으면서 운명을 좌우하는 타율적 규범이다. 그는 프로이센을 완전히 등지지 않을 바에는 명예회복을 위해 필사적으로 나서지 않으면 안된다. 완전한 복권이 이뤄질 때까지 현지를 떠나지 않겠다고 그가 서면으로 자진 서약한 것도 그러한 사정을 반영한다. 억울하게 누명을 쓴 그로서 국왕의 “자비” 대신 “정의”를 요구하는 것은 당연하며, 비굴하게 “달아나기보다 차라리 중상자들의 눈앞에서 비참하게 죽어 쓰러지겠다”(IV 6, 680)는 결의도 민나가 생각하듯 외고집이나 오만으로 치부될 수 없다. 요컨대 외적 명예는—텔하임의 경우에는 실제 인격이나 행동과 무관하게—“세상의 눈”에 비쳐지는 신분증명서 같은 것으로서, 사회생활의 필수조건이자 의미있는 생존의 전제조건이다.

사회적 명예가 이처럼 허상이 아니듯이, 주변인물들에게 누를 끼치지 않으려는 텔하임의 내적 명예의식도 당대 인습과 관행에 비추어 보면 허영이나 오만이 아니다. 3막에 이르기까지 그는 남의 희생을 대가로 이익을 취하지 못하는 인물로 묘사될 뿐더러, 그러한 가부장적 덕목에 의해 비로소 주변인물들의 신뢰와 사랑을 받는다. 특히 민나는 점령지

25) W. Barner u. a., Ebd.: “Durch das Ehrprinzip wurde der Adel, der zur Zeit des Absolutismus zunehmend in wirtschaftliche Abhängigkeit vom König geriet, in zweifacher Weise an den König gebunden. Zum einen lebt im Ehrbegriff der traditionelle Treue- und Pietätsgedanke gegenüber dem König fort, zum andern ist die ‘Ehre’ Voraussetzung für königliche ‘Gunsterweise’ und für ein vom König honoriertes Dienstverhältnis, also im Fall eines munderbeguterten Adligen wie Tellheim die materielle Basis eines standesgemäßen Lebens.”

군세와 관련한 소령의 조치에 감동하여 적이자 외지인인 그를 만나보기도 전에 이미 사랑하게 되었고, 그리하여 “사랑하겠다는 굳은 의도를 가지고”(IV 6, 679) 초대도 받지 않은 채 생면부지의 그를 찾아갔었다. 그녀의 사랑은 상대방의 인도적 결단에 대한 공감에서 촉발되었기에 이해타산을 넘어선 감정이며, 이를 촉발한 소령의 보편적 인간애와 마찬가지로 타율적 인습에 배치된다.

가부장적 책임감과 자존심은 소령의 도덕적 순수성을 지탱하는 힘이기도 하다. 그가 만약 하인의 무료봉사와 부하의 돈을 일방적으로 받아들이거나 심지어 요구한다면, 그의 성격의 일관성과 도덕성은 무너지고 희극적 긴장도 ‘익살극’ 수준으로 변질될 것이다. 랫싱이 “진정한 희극”을 위해 비판한, “웃음만을 촉발하려는” 익살극의 흔적으로는 여관주인과 리코 대위를 꼽을 수 있다. 웃음과 감동을 동시에 주는 점에서 텔하임은 유스트와도 비교될 수 있겠고, 실제로 두 사람의 공통적인 미덕이 “진실성”이라는 사실이 여러 차례 주제화되어 있다. 3막 첫 부분을 길게 차지하는 유스트와 프란치스카의 티격태격 끝에 후자는 진실성을 하찮게 여겼던 자신을 후회하고(III 3, 646), 이어 같은 막 마지막 장면에서는 민나가 소령에게서 “진실한” 남자를 재발견한다. 3막의 처음과 끝을 차지할 만큼 강조된 진실성의 미덕은 내적 명예의식의 결과이거나 동의어로 볼 수 있다. 그러나 주인과 하인이 때로 이 미덕을 놓고 경쟁을 벌이더라도, 그들의 언어와 인식능력은 신분의 차이만큼이나 서로 다르다. “당신의 야비함 때문에 내 건강을 해칠 필요야 있겠어?”(I 2, 608) — 이렇게 말하며 유스트는 여관주인이 원하는 화해주를 받아 마시는데, 물론 그는 화해할 생각은 추호도 없이 구두쇠 주인의 아까운 술만 축낸다. 여기에서처럼 그는 전래 희극의 하인 계층에 어울리게 때로 일관성 없이 처신하고, 베르너 같은 말벗을 만나면 여관주인의 딸을 망쳐 복수하자고 제의하기도 한다. 그러나 귀족이자 장교인 텔하임은 그럴 수 없다. 사회적 신분이 양심과 더불어 그의 행동을 제약하기 때문이다.²⁶⁾ 같은 이유로 그는 자신의 애정을 주장하지도 연인의 사랑을 받아들이지도 못하며, 그의 그러한 극기와 체념에서 민나는 비할 데 없이 “진실하고 고매한 남성”(III 12, 662)을 확인한다.

세인의 눈에 범죄자로서 명예를 상실한 텔하임은 객관적으로 결혼 자격이 없으며, 그런 상황에서의 결혼은 그의 내적 명예의식이 받아들이지 못한다. 명예개념이 허상이 아니라 이처럼 위력을 지닌 당대의 실체적 진실이고 부분적으로는 시공을 뛰어넘는 미덕이라면, 그것을 극복하고 사랑을 실현하려는 민나의 의지와 계략은 어떻게 이해해야 할 것인가? 정략결혼을 당연시하던 귀족계급의 관행에 비추어, 그녀의 사랑은 인간 본성이 추구하는 행복의 실체이자 소박한 여인의 절실한 감정이다. 그러한 시민적 행복 추구를 옹호하고

26) Vgl. Emil Staiger: *Die Kunst der Interpretation*, S. 73: “Er ist der Herr, und was die Untergegebenen sich erlauben dürfen, liegt außerhalb seiner Existenz.”

구체적 ‘인간’을 관찰하기 위해 민나는 사회규범인 명예가 절대적 진실이 아니라 허상임을 밝혀야 한다. 그녀는 내적 명예의식 또는 진실성도 남성이 독점할 일방적인 덕목이 아니고 평등을 전제한 사회 구성원 상호간의 생활규범일 것을 요구한다. 1) 주인과 하인의 관계는 지배와 예속 대신 신의로, 2) 상관과 부하의 관계는 명령과 복종 대신 사나이들의 우정으로, 3) 남녀의 사랑은 보호와 피보호 대신 행복행을 공유하는 상호 의존관계로 발전해야 한다는 것이 작품의 중심 주제이자 교훈이다.²⁷⁾ 점층적 인식 및 계몽의 과정에서 마지막 셋째 단계의 주역을 맡는 민나의 역할은 ‘실상의 허상화’ 또는 선구적 ‘이상 파괴’와 이에 함축된 새로운 시민사회 윤리의 홍보로 규정할 수 있을 것이다.

2.3 갈등의 비극성과 희극적 구도

『민나 폰 바른헬름』은 중심 갈등의 진지성에 비추어 “가까스로 모면된 비극”²⁸⁾이라는 평가를 받아왔다. 비극은 대립하는 두 가치가 실제적 진실일 때 성립한다. 작가 자신이 “희극”이라는 부제로 장르를 밝혔음에도 불구하고, 작품 속의 갈등은 사회적 필연과 인간적 윤리법칙 사이의 대립이라는 고전적인 비극의 구도를 보여준다. 텔하임이 고수하는 명예는 성격상의 결합이 아니라 객관적 가치 및 미덕이자 더 나아가 인간다운 사회적 존립의 필수 요건인데, 이 명예개념에 개인적 행복의 전제인 사랑이 대립하여 화해가 불가능한 것처럼 보이기 때문이다. 이에 민나는 이상화된 이념에 예속되기를 거부하고 이념의 진위를 물어 소령을 설복하려 한다. 그러나 비극이 우연이나 국왕의 하강신적 개입으로 방지되는지, 아니면 민나의 노력으로 ‘거부’되는지에 관해서는 아직도 논란이 그치지 않고 있다. 보혁 양진영의 대립이 이 문제의 해석을 좌우해왔다고 해도 과언이 아니다. 이 논쟁은 우선 작품내재적 구조분석을 통해 검토되어야 한다.

첫 재회 장면에서 결혼이 불가능함을 설명하기 위해 텔하임이 자신의 전도양양했던 과거 모습과 현재의 비참한 상황을 대비하자, 민나는 “그것 참 비극적으로 들리네요!”(II 9, 641)라고 적잖이 반어적으로 대꾸한다. 관념 대신 실재를 직시하려는 민나에게는 소령의 불행도 오히려 행복의 징후일 수 있다. 그가 면직과 명예 손상을 통탄하지만, 그녀로서는 남편을 지체 높은 사람들과 나누어 가질 필요 없이 독점하게 될 터이니 다행이고, 한쪽 팔이 불구인 것은 아내로서 매맛을 염려가 없겠으니 다행이고, 거지라지만 과거 그가 대납한 군세를 갚으려고 백부가 오는 중이라는 것이다(IV 6, 676 f.). 불행을 웃어넘길 수 있는 민나의 여유와 아량은 좌절과 배신감에 사로잡혀 사태를 올바르게 보지 못하는 약혼자를 단연 능가하는 것처럼 보인다. 텔하임의 상대역들은 여기에서처럼 자주 그의 비장한

27) 본 논문 제1부 “렛싱의 <민나 폰 바른헬름> (I) 텔하임의 인식과정” 獨逸文學 47집, 223면 이하 참조.

28) H. Schläffer, a.a.O., S. 95. “Die Komödie *Minna von Barnhelm* ist eine vermiedene Tragödie.”

어조를 조롱조로 논평, 그가 반복하여 입에 담은 비극적 상황인식에 이의를 단다. 옛 부하의 도움을 거절하며 약혼반지를 저당잡히는 그의 재정적 곤경은 하인 유스트에게 회화적으로 비치고(II 12, 622 f.), 충직한 베르너까지도 소령의 어음 문제가 해결되었다는 소문을 들은 뒤로는 그의 다급하고 진지한 어조를 조롱하기 시작한다 “오 비참하셔라!”— “오 기쁘셔라!” (V 1, 685)

텔하임의 부자연스럽고 자의적인 어법과 민나의 자연스럽고 무의식적인 “마음속의 말”은 심지어 “고전주의풍 비극의 케케묵은 궁정어법과 희극의 시민적 언어”²⁹⁾를 각각 보여준다는 평가를 받기도 했다. 그러나 텔하임의 경직된 언어가 그의 신분상 우울감이나 유희성 없는 성격만을 반영하는 것은 아니다. 정다운 말씨는 그에게도 친숙하고 달콤하지만, 그의 비판적인 상황인식이 어조에 영향을 미친다고 보는 편이 더 타당하다. 그의 심리가 언어에 반영된 대표적인 예를 두 주인공의 첫 재회 장면에서 볼 수 있다.

폰 텔하임. (등장. 그녀를 보는 순간 달려가서) 아! 당신이군요, 민나!—

아 가 씨. (그를 향해 달려가며) 아! 당신이군요, 텔하임!—

폰 텔하임. (갑자기 멈칫하고는 도로 물러서며) 용서하십시오, 경애하는 아가씨,—폰 바른

헬름 영애를 여기에서 뵈게 되다니—(II 8, 637)

약혼녀를 발견하는 순간 무의식중에 튀어나온 개인적이고 친밀한 애칭을 텔하임은 곧 타인 사이의 귀족 남녀에게 어울리는 정중한 어조로 바꾸어, 개인 감정을 포기하고 사회 인습을 존중하는 자세를 보여준다. 이 장면은 우선 두 남녀의 애정이 진솔하고 깊으며, 그만큼 상황에 의해 강요되는 결별의 고통이 크고 비극적임을 암시한다. 그러나 텔하임의 의례적인 어조에서 동시에 느껴지는 희극적 여운은 비극 상황을 해학과 풍자로 극복케 하려는 희극 작가의 의도를 짐작케 한다.

갈등과 그 원인이 점차 밝혀지면서 텔하임이 처한 상황의 비극성도 구체적으로 드러난다. 그가 사회적 평판을 무시하고 범죄자의 누명을 쓴 채 결혼한다면, 두 사람은 아마도 주변의 멸시를 피해 은둔하거나 프로이센을 떠나야 할 것이다. 그가 끝내 결혼을 포기할 때의 비극은 더욱 확실해 보인다. 약혼반지를 저당잡혀 숙박비를 지불하는 그는 이미 자살을 염두에 둘 만큼 상실감과 절망과 빠져 있거나, 막강한 재력과 영민한 헤안을 지녀 세상에 거칠 것이 없는 듯한 민나도 곧 비극의 심연을 체험한다. 그녀가 약혼자를 잃을 때 겪을 정신적 파탄은 여관주인이 일종의 ‘담넘어 보기 *Mauerschau/Teichoskopie*’ 기법으로 전달하는 환각장면(III 3, 646 f.)에 실감나게 묘사되어 있다. 소령이 결별을 선언하며 손을 뿌리치고 나가자, 충격을 받은 민나는 정신이 혼미해져 몽유병자처럼 헤매며 사

29) Jürgen Schroder: Lessing. *Minna von Barnhelm*. In: *Die deutsche Komodie*, hg. v. W. Hinck Düsseldorf 1977, S. 49-65, hier 58.

람도 알아보지 못하더라는 것이다.

이러한 비극적 상황이 반전되려면, 대립한 두 가치 가운데 한쪽이 허위로 드러나거나 갈등의 당사자 한쪽이 물러서야 한다. 민나가 인위적인 거짓 갈등을 도입·전개·해소함으로써 진행되는 극중극은 동일한 사물에 관한 관객과 극중인물 사이 또는 극중인물들 상호간의 인식 차이에 기초한다. 갈등을 해소할 목적으로 도입된 이 반지계략은 그러나 전통적인 희극의 기법과 구도를 따르고 있을 뿐, 비극적 갈등을 원천적으로 극복하는 수단은 아니다. 어음에 관한 당국의 오해와 반지에 관한 소령의 오해는 직접 연관이 없기 때문에, 반지 속임수에 의한 희극행위가 효과적으로 진행되어도 비극적 갈등의 근본 원인이 제거되지는 않는다.

실상과 허상의 대비는 반지 모티브에 국한되지 않고, 극적 사건 전체와 그 배경 사이의 괴리에서도 나타난다. 무대 사건이 진행되기 전부터 갈등의 원인은 실제로는 이미 존재하지 않는다. 비극이 불가능하도록 렛싱은 시간과 장소를 교묘하게 처리하고 우연을 결정적인 계기로 활용했다. 하필 왕의 칙서가 도착하는 날에 민나가 들이닥쳐 결과적으로 약혼자를 여관에서 몰아내게 되며, 그 결과 왕의 전령은 소령의 소재를 수소문하다 예정보다 하루 늦게 칙서를 전하고, 그래서 두 주인공은 복권이 이미 이뤄졌다는 사실을 모른 채 공상에 불과한 비극적 상황을 진지하게 체감한다. 혐의가 풀렸거나 풀리리라는 징후도 여러 차례 나타나지만,³⁰⁾ 절망에 빠진 소령은 신의 섭리를 믿으려 하지 않고 행운의 손짓도 알아보지 못한다. 그가 “명예라는 유령”에 집착한다는 민나의 진단은 그러니까 대화에서 보여주는 그의 융통성 없는 자세에 해당할 뿐 아니라, 무대 뒷면에서 진행된 실제 현실에 비추어서도 옳다. 늦어도 이러한 인과관계가 칙서를 배달하는 전령의 출현으로(V 6, 691) 확인되는 순간부터, 이 희극은 <1> 허상으로서의 갈등과 2) 갈등 해소를 위한 극중 행위> 사이에 성립하는 희극적 대비 또는 “[1] 갈등 해소를 목표로 삼는 극중 행위와 [2] 이 행위와는 전혀 무관하게 실제로 이루어지는 해결”³¹⁾ 사이의 독특한 괴리에 기초하고 있음이 밝혀진다. 희극의 일반적인 구성법에 따르면 극중 사건은 등장인물 상호간에 도

30) 복권을 알릴 왕의 칙서 소식은 먼저 민나가 리코 대위로부터 들어(IV 2, 666 f.) 전하고(IV 6, 679 f.), 모든 혐의를 왕이 해소시켰다는 사실을 국방부 경리장교도 전했으나(IV 6, 680), 텔하임 자신은 리코의 신뢰성에 의문을 제기하는 한편 왕의 조치도 만족스럽지 못할 것이라고 예단한다. 차압당했던 돈을 왕실 국고로부터 돌려받게 되리라는 베르너 상사의 전언도(V 1, 684) 그는 진지하게 들으려 하지 않는다

31) Horst Steinmetz *Munna von Barnhelm* oder die Schwierigkeit, ein Lustspiel zu verstehen. In: *Wissen aus Erfahrungen*, hg. v. A. v. Bormann. Tübingen 1976. S. 135-153, hier S. 149: “Dadurch entsteht eine eigentümliche Diskrepanz zwischen der Spielhandlung, die auf die Losung des Konflikts abzielt, und der tatsächlich statthabenden Losung, die mit dieser Spielhandlung in keinerlei Zusammenhang steht.”

입·전개되어 해결에 이르는 법인데, 희극 『민나』에서는 갈등의 근본 원인인 텔하임의 불행이 외부로부터 유발되고 그 해결도 극중인물들과 무관하게 이루어지는 것이다.

이러한 ‘갈등과 극중행위의 불일치’에서 출발하여 최근에 그라이너는 “기호의 兩意性”이라는 개념을 도입했다. 『민나 폰 바른헬름』은 “혼란에 빠져 다시 원상회복시켜야 할 기호 관계들”³²⁾을 다룬 희극이라는 것이다. 여기에서 기호란 1) 텔하임의 명예손상을 가져온 어음과 2) 민나가 저당을 해지하여 그에게 돌려주는 반지를 가리킨다. 어음은 작센 신분회의에 대한 텔하임의 채권이라는 물질적 측면과 그의 관용 내지 인간애 실천이라는 이념적 측면을 지니고 있는데, 프로이센 정부는 뇌물수수라는 잘못된 혐의를 씌워 이념적 측면을 곡해하고 그에 상응하여 물질적 측면도 압류해버렸다. 어음의 실제에 맞게 이념과 물질의 양 측면을 다시 일치시키는 것이 텔하임의 관심사이지만, 이것은 그의 개인적 결단과 무관하다. 한편, 사적인 영역에서 그는 반지를 저당잡혀 기호의 물질적 측면을 포기하고, 사랑의 징표라는 이념적 측면도 거의 파기하기에 이른다. 저당은 그가 결혼을 체념할 상황에 처했음을 보여주며, 반지는 여관주인의 수중으로 넘어가 물질적 가치로만 의미를 지니게 되었다. 반지의 물질적·이념적 측면을 원상대로 다시 일치시키기 위해, 민나는 반지를 되찾아 짐짓 파혼선언의 의미로 텔하임에게 돌려준다. 반지의 이념적 측면이 사랑의 확인이라는 것을 스스로 깨닫는 것이 이제 남자의 과제가 된다.

이와같이 극적 사건영역과 그 배경의 현실영역 사이에 존재하는 괴리를 강조하는 분석자들은 대체로 두 가지 현상에 주목한다. 첫째, 두 주인공을 지배하는 갈등이 허상에 기초하는 만큼 그 비극성도 진지한 것으로 볼 수 없다는 것이다. 일찍이 발터 힝크는 주인공의 비극적 상황을 지나치게 강조하지 말도록 주문했고,³³⁾ 미헬젠에 이어 슈타인메츠도 “비록 비극의 심연이 오해의 여지 없이 드러나지만, 희곡 자체는 결코 비극이 될 위험에 빠지지 않는다”³⁴⁾고 단언했다. 희극의 필수요건인 해피 엔딩은 외부 사건(= 어음과 명예) 및 내부 사건(= 반지와 약혼) 양쪽에 애초부터 확정되어 있어서, 갈등의 당사자들이 스스로 보고 들어 알아차리기만 기다리고 있다는 것이다. 둘째, 비극이 불가능한 원인이

32) Bernhard Greiner: *Die Komodie*. Tübingen 1992, S. 177: “[...] die Ambiguität der Zeichen [...] *Minna von Barnhelm* ist eine Komödie über gestörte und wieder einzurenkende Zeichenrelationen”

33) Walter Hinck: *Das deutsche Lustspiel des 17 und 18. Jahrhunderts und die italienische Komodie*. Stuttgart 1965, S. 300 f.: “Zum anderen darf der Begriff des Tragischen für *Minna von Barnhelm* nicht überanstrengt werden.”

34) Horst Steinmetz (Hrsg.): *Gotthold Ephraim Lessings »Minna von Barnhelm«*. *Dokumente zur Rezeptions- und Interpretationsgeschichte*. Königstein/Ts. 1979, S. XXVI: “Auch wenn sich in dieser Komödienhandlung der Abgrund der Tragödie unverkennbar zeigt, das Drama ist als Drama nie in Gefahr, tatsächlich zur Tragödie zu werden.”