

Peter Handke의 演劇論

宋 東 準

人文大 獨文學科

목 차

서언 : 한트케 극의 현대적 근거

본론 : 1 반묘사극론

2 연극 주제로서의 언어

3. 의식과 행위의 자동화 비판

결 어

서언 : 한트케 극의 현대적 근거

P. 한트케는 1942년 오지리에서 출생했다. 불과 10년동안의 작가 생활에서 20여권의 작품을 출간했다. 시, 희곡, 소설, 방송극, 시나리오, 에세이, 비평 등 광범한 분야에서 자신의 독특한 문학적 기반을 굳혔다. 무엇보다도 그의 독특성을 부각시킨 문학적 장르는 희곡에서였다. 1973년 그는 극작가의 명예인 G. 뷔히너賞을 수상했다. 한트케는 오늘날 독일 현대극의 주역임이 틀림없다.

한트케의 극작품 상연은 번번이 물의를 일으켰다. 그의 작품들은 번번이 새로운 것으로 종래의 연극과는 전혀 다른 형태 및 내용을 담았다. 연극적 전통에 대한 과격한 반발이었다. 예컨대 관중 자신이 극의 주제가 되어 무대의 배우들이 관중에 향해 계속 말을 하며 관중에 대한 이야기만 지속하며 결국엔 관중을 모욕한다든가(《관중모욕》), <누구에 있어서 무엇이 가능하며, 누가 말을 함으로써 어떻게 말하게 될 수 있는가>¹⁾ 하는 가능성 실험적 언어 습득과정의 관찰을 연극의 주제로 하고 있다(《카스파르》). 갑자기 두 남녀가 완전 나체로 환히 밝은 무대에 등장하여 처음부터 끝까지 대화가 없는 병어리 연극을 하여 관객에게 쇼크를 주며 관객의 기대를 전혀 저버린다든가 (《피후견인, 후견인이 되고자 하다》), 극의 줄거리 대신에 언어와 태도의 자동적 연관을 관찰하여 관객에게 예기치 않았던 현실에 대한 인식을 놀라게 증계한다(《말타고 보덴湖를 건너다.》)

이처럼, 행동이 없는, 대화가 없는, 말이 없는, 사건진행의 줄거리가 없는 반연극적 연극이 성과를 거둘 수 있었던 이유는 어디에 있는가? B. 브레히트, P. 바이스, F. 뒤렌마트, G. 그라스의 극에 있어서는 적어도 사건진행의 뚜렷한 줄거리와 종래적 의미에서의 대화는

1) P Handke, Kaspar, Frankfurt a.M 1967, S. 7

있다. 한트케가 이들 후자보다 그도록 더욱 더 과격한 반연극적 극을 시도함으로써 그들을 넘어 현대극의 향방에 진일보 새로운 단계로 이끌어 갈 수 있었던 것은 무엇보다도 그의 극적 출발이 그들과 상이했기 때문이다. 브레히트의 서사극이나 뒤렌마트의 그로테스크극은 어디까지나 전통극과의 직접적 관계에 놓여있으며 그러한 관계에서 이해될 수 있다. 브레히트의 서사극은 아리스토텔레스 극의 감정이입에 반해 <비 아리스토텔레스극>으로서 아리스토텔레스적 전통극에 대한 부정적 관계를 말해준다. 그리고 뒤렌마트의 <희비극>은 아리스토파네스의 희극적 전통에 기반하고 있음을 작가 자신 강조하고 있다. <그것에 반해 아리스토파네스는 착상에 의해 살고있다.>²⁾ 그리고 이 착상은 희극에 필요한 간격을 만들어 주는 수단으로 익명의 현재를 가지적인 유형으로 변화시켜 준다. 무형적인 것을 이렇게 유형화하는데 무엇보다도 오늘날 연극의 과제가 있다고 뒤렌마트는 보고 있다. 페터·바이스나 쿤터·그라스의 극도 전통극과의 관련에서보면 브레히트 및 뒤렌마트의 범주를 넘어서고 있지는 않다.

이들과는 상이하게 페터·한트케의 극은 비트겐 슈타인의 언어이론 및 브레히트의 소의 효과, 소위 <대중 예술>(Pop art), <해프닝스>(Happenings), <구체 문학>(Konkrete Poesie), 형식주의 및 구조주의의 영향을 받고 있음을 보여준다. 현재 30대의 중반에 처한 한트케가 전후에 젊은 세대를 휩쓸었거나 새로운 문제성을 야기시켰던 예술적 경향들에 민감했음은 당연하다. 인습에 과감한 도전을 한 젊은 세대의 상징인 <비틀즈>의 일원으로 일컬어주기를 한트케는 바랐다. 이와 같이 한트케의 연극은 <현대 미학의 전통>³⁾에 기반하고 있다.

이러한 한트케의 독특성 및 현대성을 몇가지 주된 관점에서 고찰하고 작품의 구체적인 분석을 통해 실증해 보자.

본 론

1. 반묘사극론

페터 한트케를 하룻밤 사이에 온 세계에 유명하게 했던 계기는 1966년 미국 프린스톤에서 개최되었던 <Gruppe 47>⁴⁾의 연례 회합이었다. 여기에서 한트케는 그의 강연을 통해 묘사문학을 신랄히 비판했다.⁵⁾ 전후 <앙가주망>의 기치하에 작가적 기반을 굳힌 저명한 현존

2) F. Durrenmatt, Theaterprobleme, Zurich 1963, S 47

3) Mechthild Blanke, Zu Handkes Kaspar in Uber Peter Handke, hrsg von Michael Scharang, Frankfurt a M. 1972 (edition suhrkamp 518), S 281

4) 1947년 Hans Werner Richter가 Munchen에서 설립한 것으로 전후 독일 젊은 세대의 文人 및 批評家들로 構成되었으며 作品 發表와 討論을 爲한 연례적인 회합 및 시상식이 있어 신진작가의 발굴에 많은 기여를 했다. 확정된 임원이 있는 조직 단체가 아니라 관심이 있는 작가면 누구나 회합에 참석할 수 있다는데 그 특징이 있다.

5) 이 강연은 후에 《描寫文學 無能》이라는 도전적 제목으로 1966년 《Konkret》誌에 發表되었다.

작가(Gruppe 47 회합에 참석했던 H. 뵐, P. 마이스등 대 부분의 작가들이 이에 속함)의 문학은 묘사문학에 속한다. 문학을 통한 사회 현실의 탐구와 극복을 주장하는 이들 소위 신사실주의자들의 문학에 대한 한트케의 공격은 두 면에서 관찰될 수 있다. 첫째, 문학은 매개물인 수단이 아니라 그 자체 목적이라는 것; 둘째, 문학의 과제 및 기능이 앙가쥬망을 통한 사회의 변혁에 있는 것이 아니라 의식의 각성을 통한 새로운 인식에 있다고 본다.

〈현실의 탐구와 극복 (나는 이것이 무엇인가를 전혀 모른다)은 나는 제학문에 맡긴다. 이들 학문들은 어쨌든 그것들이 지닌 데이터와 방법 (사회학적, 의학적, 심리적, 법학적)과 더불어 다시금 나의 현실을 위한 재료를 내게 줄 수 있다.〉⁶⁾ 현실 묘사를 통해 현실을 보여주고 이를 극복하고자 하는 앙가쥬망 작가들의 의도를 이와 같이 한트케는 문학 외적 과제, 즉 학문의 과제로 보고 있다.

이들 신사실주의 작가들의 사실성은 바로 정치적 사회현실에 근거하고 있기 때문에 이현실을 구성하는 제반사항들을 언어를 통해서 사실 그대로 정확히 명명하는데 있다. 사회 현실의 구성은 그 속에 살고 있는 인간의 상호관계에서 가능하기 때문에 인간 상호 관계를 담을 수 있는 스토리의 구성은 절대 필요하다. 그러나 사회현실을 보이기 위해 허구로 구성된 스토리는 현실의 성실한 매개 기능이 될 수 없다. 왜냐하면 적어도 작품이 문학적 기능을 갖는 한 사회적 현실은 스토리의 구성에 맞도록 재단되고 말기 때문이다. 앙가쥬망 작가들은 〈주관적으로 자의적으로 꾸며낸 스토리와 [……]이 꾸며낸 이야기에 필연적으로 맞추어진, 이렇게 함으로써 이지러지게 들어나게 되는 사회적 현실간의 갈등〉⁷⁾을 간과하고 있다고 한트케는 말하고 있다.

사회 현실의 실재를 다르게, 〈이지러지게〉 보이게끔 하는것은 스토리구성과 같은 문학 형식적인 요인뿐 만이 아니라 사회의 개혁을 전제하고 있는 앙가쥬망 작가의 세계관적 편파성도 이미 그렇다. 〈앙가쥬망 작가는 사물을 있는 그대로 보지 않으며, 있는 그대로 묘사하지 아니하고, 그는 사물을 있는 그대로 묘사하는 동시에 그사물이 자기 견해로 보아 마땅히 되어야 할 상태의 사물과 가치비교를 한다.〉⁸⁾ 이와 같이 앙가쥬망 작가는 사회개혁을 전제하고 사회를 보기 때문에 그가 그리는 사회는 실은 실재의 사회상이 아니라 개혁후의 이상적 사회와 연관시킨 사회상이 되고 만다. 따라서 그의 묘사는 실재의 묘사가 아닌 가치의 묘사가 될 수밖에 없다. 이러한 문학은 원래의 의도와는 상반되는 결과를 가져오고 만다. 그것은 사회의 실상을 보여주지도 못하며 개혁의 의도가 갖는 힘을 상실하고 만다.

그래서 앙가쥬망 문학은 한트케에게는 그 자체 모순된 것으로 그는 이 문학의 존재를 부인하고 있다.〈앙가쥬망은 비문학적 개념이다. 앙가쥬망이 갖는 명료한 일의성, 목적의 강조

6) P. Handke, *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms*, in: Peter Handke. Prosa Gedichte Theaterstücke Hörspiel Aufsätze, Frankfurt a.M. S.269

7) ebd S. 268

8) P. Handke, *Die Literatur ist romantisch*, in. ebd S.278

진지성은 예술의 본질에 모순되고 있다. 예술은 일시적도 다의적도 아니다. 그것은 지체 속에 헤아릴 수 있는 의미나 한계 지을 수 있는 의미를 갖고 있지 않다. 우리는 다음과 같이 말할 수 있을 것이다. 예술은 도대체가 자체를 초월한 의미를 지니지 않고 그것은 의미다.)⁹⁾ 즉 예술의 의미는 다른 수단으로 해명될 수도, 다른 것의 의미를 해명하는 수단도 될 수 없는 것이다. 예컨대 어떤 문학 작품은 다른 표현의 수단으로 그것의 완전한 의미가 해명될 수도 없으며 또 문학 작품을 양가주망과 같은 다른 목적의 수단으로 삼을 때 그 목적의 원래 의미는 변질된다. 어떤 사물 및 물질의 의미는 그 사물 및 물질을 표현하고 있는 언어의 의미와 일치하나 어떤 예술 작품의 의미는 그 작품 자체인 것이지 작품 외적인 표현 수단의 의미와 일치될 수 없다. 예술의 의미는 그 예술의 형식 및 방법이 낳는 의미이기 때문이다. 표현된 언어가 완전히 일치하더라도 형식이 다를 때 그 의미가 달라지는 것은 바로 이 때문이다. 어떤 정치 연설문을 그 리듬에 따라 행을 바꾸는 시의 형식으로 표기 할 때 그 원래의 의미는 변질되고 만다는 것이다. 양가주망의 의도를 허구의 구성으로 이루어지는 스토리 묘사의 문학적 형식에 담을 때 그것은 변질되고 만다.

브레히트에 대한 한트케의 비판은 바로 이점에 있다. 즉 무대가 무대 외의 의미인 세계를 의미하고 허구(Fiktion)의 스토리기에 이 세계의 현실을 의미하게끔 하여 이 의미의 공간에 제시된 사회적 모순을 통하여 사회 개혁적 의도의 실현을 추구하는 브레히트극을 한트케는 신랄히 비판한다: <환상과피를 위해 환상을 필요로 했던 브레히트의 환상과피는 내겐 마찬가지로 나태한 마술로 보였다. 픽션이 있는 곳에서는 다시금 현실의 기반이 있기 마련이었다.>¹⁰⁾ <앞서 보인 모순을 위한 해결책의 세의는 어느 것이나 무대의 유희공간에서는 형식화된다. 가도에서가 아닌 극장에서 효력을 갖고자 하는 말의 합창은 저속하고 허식적인 것이다. 사회제도로서의 극장은 사회 제도들을 개혁하기엔 쓸모없는 것 같이 내게 보인다.>¹¹⁾ 무대를 통한 양가주망은 모순된 것으로 있을 수 없다는 한트케의 견해다. 양가주망극이 가능한 곳은 오히려 정치적인 극적 사건이 발생하는, 극예술과 무관한 강의실, 교회, 기도에서나 존재할 수 있다고 본다.

이와 같은 문학 및 연극관으로 말미암아 <상아탑의 거주자>, <형식주의자>, <심미주의자>로 불리게 된 한트케 (이러한 명명은 그에게는 낙인이 아니라 영광이었다)에게 문학의 기능 및 과제가 의식의 작성을 통한 새로운 인식에 있음은 얼핏 보기엔 모순되는 듯 보인다. 그러나 실은 이러한 문학적 기능이야말로 형식주의와 직결될 수 있다. 왜냐하면 이것은 일체의 환상(실상을 제시하기 위한 것이라도)을 배격하고 우리 현실의 새로운 가능성을 의식케 하는 방법이기 때문이다. 그것은 <보고, 말하고, 생각하며 존재하는 새로운 가능성>¹²⁾.

9) ebd. S 280f

10) ebd S 271

11) ebd S 305

12) P. Handke, *Ich bin ein Bewohner des Elfenturms*, S 263f

을 우리에게 의식케 한다.

극예술 역시 우리의 현실을 새로이 보고 생각하게끔 하는 형식이요 방법 이외에 아무것도 아니다. 특히 극에 있어서 소재는 예술적 존재방식과는 별로 무관하기 때문에¹³⁾ 그 형식적 방법적 문제가 보다더 큰 작용을 한다고 볼 수 있다. 또한 연극은 그것이 일차적으로 하나의 <유희>이기 때문에 어떤 문제 해결을 뜻하는 새로운 사고 가능성을 직접 보이는 것이 아니라 새로운 사고 가능성들을 위한 전제를 제시해 준다는 간접성에 그 방법적 특성이 있다. 그래서 극장과 세계와의 관계는 전도의 형식으로 나타나야 한다. 즉, <극이 세계를 모사하는 것이 아니라, 세계가 극의 모사로서 나타난다.>¹⁴⁾ 이러한 극이 갖는 기능은 세계와의 관계에 있어서 극의 공식성(公式性)을 말해준다. 즉 세계 및 자연을 해명하고 이해할 수 있는, 인간이 만든 공식인 것이다. 브레히트극이 <실행을 위한 이론>이라는 의도에서 모델 형태로 만든 현실모사로서 어디까지나 직접적 행동의 전제인데 반해, 한트케의 극은 세계 및 자연에 대한 인간의 관계로 성립시키고 있는 인간 개체의 자아 해명에 집착한다. <지금까지 발전되지 못한 관객의 내면적 유희공간들을 만들어 내기 위한 유희공간으로서, 개개인의 의식을 더 넓히지는 못하지만 더 정확하게 하는 수단으로서, 민감하고 예민하게 하며 반응하게 하는 수단으로서, 세계로 나아가게 하는 수단으로서>¹⁵⁾ 연극의 유용성을 한트케는 들고 있다. 이처럼 어디까지나 개인의 내면적, 의식적 공간, 즉 자아에 집착한다. 그것은 이 자아가 모든 인간행위의 근원인 최종적 단위이기 때문이다. 그래서 자아 해명의 주제는 자신의 문학이 갖는 유일한 주제라고 한트케는 말하고 있다.

내게는 오직 하나의 주제만이 있다 즉, 내 자신에 대해서 명백하게, 보다 더 명백하게 되는, 나를 알게되거나 혹은 알게 되지 않는, 내가 무엇을 잘못하며, 잘못 생각하고, 지각 없이 생각하고 지각 없이 말하고, 자동적으로 말하는가를 배우는, 또한 다른 사람들이 지각 없이 행하고, 생각하고, 말하는 것을 배우는 : 내가 또한 다른 사람들이 더 정확하고 민감하게 존재할 수 있도록, 내가 다른 사람들과 보다 더 잘 의사 소통을 하고 그들과 더 잘 사귄 수 있도록 주의 깊게 되는, 주의 깊게 만드는, 보다 더 민감하게, 예민하게, 정확하게 만들고 또 그렇게 되는 주제인 것이다.¹⁶⁾

이런 방식으로 개인 자신의 생각, 언어, 행동에 주의를 돌리고자 종래적 전통방법을 일체 부정한다. 그러한 극적 기능을 위해 종래적 스토리 위주의 묘사 방법은 전혀 효력이 없다. 이 방법은 환상 및 허구의 테두리를 벗어날 수 없기 때문이다. <무대상의 사전진행적 스토리는 어느 것이나 다른 사전진행의 상(像)일 뿐이기 때문이다.>¹⁷⁾ 그래서 한트케는 그의 모든 극작품에서 스토리를 통한 묘사방법을 배격했다. 이러한 묘사 방법은 그것 자체를 부

13) Vgl. Wolfgang Kayser, *Das sprachliche Kunstwerk*, Bern/München 1962, S 55

14) P. Handke, *Straßentheater und Theatertheater*, in: P.H. Aufsätze, S 306

15) ebd.

16) P. Handke, *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms*, S.270

17) P. Handke, *Publikumsbeschimpfung und andere Stücke*, Frankfurt a M. 1973, S.95 (*Bemerkungen zu meinen Stücken*)

정하기 위한 방법, 말하자면 방법 자체의 속고를 위해서만 가능할 수 있다고 본다. 이는 모든 방법을 위해서 해당된다. 기계적으로 어떤 방법을 적용하는 것이 아니라 그 방법 자체의 속고를 통해 그 방법이 원래 지녔던 <사실적>, <창조적> 기능을 회복하게 하는데 있다.

한트케의 《관중모욕》은 이러한 관점에서 시도된 그의 최초의 반묘사극적 연극이다. 그것은 종래의 묘사극 방법에 적용된 일체의 굳어져 버린, <사실성>을 잃은 형식들을 부정하고 있다.

이 극은 앞에 둔 관객을 주제로 한, 관객의 행위에 대한 일종의 서문이다: <이 극은 하나의 서문입니다. 그것은 어느 다른 극에 대한 서문이 아니라 여러분이 행했고, 행하고, 행하게 될 것에 대한 서문입니다. 여러분이 극의 주제입니다. 이 극은 이 주제에 대한 서문입니다. 그것은 여러분의 관습에 대한 서문입니다.>¹⁸⁾ 관객을 주제로 하여 연극에 대한 관객의 관습적 종래의 태도를 관객 자신에게 말해주며 동시에 그것을 비판하고 관객으로 하여금 종래적 자기 망각의 태도에서 벗어나 무대와 직접적 관계를 갖게끔 하는 하나의 수단으로 관객을 향해 육설을 사용한다. 이것은 동시에 종래의 전통적 연극에 대한 비판 및 부정이고 또한 환상을 위주로 하게 될 모든 극에 대한 부정인 것이다.

우선 극장이 어떤 의미공간임을 완전히 부정하고 있다. 무대는 무대, 배우는 배우, 관중은 관중, 무대 상의 동작과 말은 무대 상의 동작과 말 이외에 아무것도 뜻하지 않게 했다. 무대는 텅 비어있고 관중에게 말하기 위한 연단 이외의 기능을 하지 않는다. 무대 및 관중석이 꼭 같이 밝게 조명되어 어떤 의미 환상의 전계를 제거하고 있다. 그리고 무대행위를 말에 국한시키고 관중과의 동일한 평면에서 관객을 향해, 관객을 주제로 말하기 때문에 무대의 행위가 관객과 분리된 행위일 수 없다. 바로 이 분리성에서 한트케는 소위 <행위의 통일성>을 본다. 또 무대의 세계를 관객의 세계와 분리시키고 있지 않기 때문에 <장소의 통일성>이요, 무대상의 시간과 관객의 시간이 일치하기 때문에 <시간의 통일성>이라고 말하고 있다. 그러나 이 <삼통일>은 무대의 세계를 관객의 세계로 부터 완전히 분리시키고 있는 알리스토텔레스 劇의 그것과는 전혀 다르다. 극의 주제를 이끌어가는 사건 전개를 극적으로 작용케 하기 위해 기본 동기에 무대 행위를 집착케 하고, 동일한 장소, 24시간 내의 사건에 국한 시킴을 뜻하는 고전극의 <삼통일>과는 전혀 다르다.

종래의 연극 기능을 한트케는 다음과 같이 표현하고 있다.

<극장이 범정을 상연했다. 극장이 투기장을 상연했다 극장이 도덕적 협회를 상연했다. 극장이 꿈을 상연했다 극장이 예배적 행위를 상연했다 극장이 여러분 관객을 위한 거울역을 했다. 연극의 유희는 유희를 넘어섰다 그것은 현실을 가리켰다 그것은 불순하게 되었다. 그것은 의미했다 >¹⁹⁾

이와 같이 무대가 의미 공간을 나타내는 종래의 연극은 연극의 본래적 기능을 망각한 <불

18) ebd. S.42

19) ebd. S.38

순환〉 것으로 한트케는 비판하고 있다. 현대극을 대변하고 있는 소위 〈서사극〉도 연극의 기능적인 면에서는 전통극과 다름없는 〈불순환〉 현상으로 그는 보고 있다. 그것은 브레히트가 〈서사극〉의 기본 모델로 그리고 있는 《가로장면》²⁰⁾의 현장 재연적, 현장검증적 기능을 완전히 부인하고 있기 때문이다: 〈이것은 실제로 발생했던 행위를 재현하는 현장검증이 아닙니다...여기에서는 시간은 양단이 있는 끈이 아닙니다. 이것은 현장검증이 아닙니다.〉²¹⁾ 역사적 현실에서 어느 부분을 절단해 낸 양단이 있는 시간의 끈을 연극은 재연하지 않는다는 것이다. 현실이 아닌데도 마치 현실인양 구성하는 가상 및 허구에 기반을 두고 있는 연극의 전제들을 이와같이 일체 부인한다.

연극이 본래적 기능을 갖기 위해서는 권투시합이나 축구시합 처럼 무대의 시간이 관객의 시간과 일치하는 현실에 기반 해야 한다. 연극의 유희가 무엇을 뜻하는 수단으로 第二의 어떤 현실 및 시간과 결부되지 아니하고 유희로서 머물 때 그것의 참된 현실성이 가능하다. 이러한 유희의 기반에서 현실이 구성될 때 구성되는 이 현실은 마치 유희의 묘사인양 종래와는 전도된 가상 및 허구의 성격을 지닌다.

《관중모욕》은 〈언어극〉²²⁾으로서 현실을 언어로 중개되는 언어외적인 현상으로 묘사하는 것이 아니고, 언어 속에 내재된 현상으로 나타낸다.²³⁾ 이때 말과 말 사이의 침묵된 부분은 종래의 극에서 처럼 어떤 표현 수단이 될 수 없다. 언어의 유희, 언어의 형식 속에 담기게 됨으로써 이 현실의 체험이 아니라 그것에 대한 개념 및 파악의 전제를 제시해 준다. 《관중모욕》 속의 현실은 연기하고 있는 연기자들의 현실이며, 그들이 밝고 있는 무대 그리고 그들 앞에있는 관객의 현실로서 일상의 자연스러운 표현 형식, 즉 부정, 모욕 등의 형식에 담고 있다.

그러한 표현형식들의 유희는 결국 관객의 관습적 자동화를 저해하고 숙고의 새로운 의식적 계기를 마련해 주고자 하는 데 있다. 형식의 유희는 형식 자체를 강조하는 것이며 관객의 관심과 주의력을 결국 표현 그 자체에 두게 한다. 관객의 의식에 표현 외적 이미지나 연관의 자동적 발생을 저해한다. 그것은 표현 하나 하나의 독립적 세계를 보장하는 기능을 갖는다. 그러한 형식적 유희속에 표현되는 내용은 독립된 것으로 번번히 새로 시작되어 새로운 면을 보여주기 때문에 관객의 의식에 항시 정신의 각성을 자극한다. 이런 방식으로 《관중모욕》은 관객에게 정신의 각성을 자극하여 연극과 극에 대한 자신의 태도를 새로이 숙고하게 하여 자의식을 보다 명료히, 정확히 해 준다.

〈여러분은 함께 살아가지 않습니다 여러분은 함께 가지 않습니다. 여러분은 아무 것도 뒤따라 이

20) 이 論文에서 Brecht는 서사극의 기본 구조를 길모퉁이에서 교통사고가 난 것을 직접 목격한 사람이 주위에 있는 사람에게 어떻게 사고가 났는가를 認識하도록 하기위해 사건을 再演하는 形態라고 說明하고 있다.

21) P. Handke. Publikumsbeschimpfung, S.25

22) 觀客에게 직접 말하는 형식으로 구성된 극이라고 해서 Handke는 이 개념을 사용했다.

23) Vgl. Publikumsbeschimpfung, S 95 (Bemerkungen zu meinen Stücken)

행하지 않습니다. 여러분은 여기에서 여하한 간제도 체험하게 되지 않습니다. 여러분은 아무것도 체험하게 되지 않습니다. 여러분은 아무것도 상상하지 않습니다. 여러분은 아무것도 상상할 필요가 없습니다. 여러분은 여하한 전제도 필요로 하지 않습니다. 여러분은 여기 이것이 무대라는 것을 아실 필요가 없습니다. 여러분은 여하한 기대도 필요하지 않습니다. 여러분은 기대에 차 몸을 뒤로 짓힐 필요가 없습니다. 여러분은 여기서 오직 인극 상연만 된다는 것을 아실 필요가 없습니다. 우리는 여하한 사건의 스토리를 만들지 않습니다. 여러분은 여하한 시건도 추적하지 않습니다. 여러분은 함께 유희하지 않습니다. 여기에서는 여러분과 함께 유희됩니다. 이것은 말의 유희입니다.>²⁴⁾

이와같은 종래의 전통적 연극에 대한 관중의 태도를 관중 자신에게 향해 부정하고 있다. 문장마다 <여러분>의 주어를 반복함으로써 문장의 독립성을 강조하고 있다. 그렇게 함으로써 관객의 관심 및 주의력을 번번이 새로이 자신에게로 되돌리려는 것이다. 동시에 그것은 종래적 연극에 대한 자신의 태도를 숙고, 비판하게 하고 나아가서는 전통극에 대한 개념을 명확히 해준다.

<너희 히롱신이들, 너희 파잉 애국자들, 너희 유대인 대자본가들, 너희 열간이들, 너희 어릿광대들, 너희 비천한 인간들, 너희 뾰나기들, 너희 의용병들, 너희 불발탄들, 너희 비위나 맞추는 아침꾼들, 너희 아부자들, 너희 무의미한 인간들, 너희 씨구리 인간들, 너희 잉여 인간들, 너희 살 가치도 없는 인생들, 너희 구더기 같은 놈들, 너희 축제의 사격표적물 같은 놈들, 너희 논의할 가치조차 없는 분자들 >²⁵⁾

욕은 보다 더 직접적으로 될 수 있는 하나의 수단이다. 그것은 관객과 무대 간의 종래의 무한한 간격을 제거함은 물론 관객이 자의식을 갖게끔 하는 하나의 수단이다. 욕을 통해 관객은 명청하게 바라보거나 듣기만하는 태도를 떠나, 보다 예민하게 되어 유심히 바라보고 귀를 귀울이는 적극적 반응적 자아로 돌아 간다. 여기서도 부정의 형식에서 처럼 욕의 형식을 사용한 언어유희를 통해 관중 의식에 작용하고 있다. 일상에서 사용하는 욕들을 음향에 따라 배열 구성한 언어유희의 한 방법이지 관객을 욕하려는 의도로 사용한 수단이 아닌 것이다.

이 이외에도 관객의 자의식을 자극하는 수단으로서 관객 자신의 부분적 실재를 일정한 문법형식으로 하나 하나 지적해 간다 :

<여러분은 여러분이 앉아 있는 것을 의식합니다. 여러분은 여러분이 극장에 앉아 있는 것을 의식합니다. 여러분은 여러분의 손발을 의식합니다. 여러분은 여러분 손발의 위치를 의식합니다. 여러분은 여러분 손가락을 의식합니다. 여러분은 여러분의 혀를 의식합니다. 여러분은 여러분 목구멍을 의식합니다. 여러분은 여러분 머리의 무게를 의식합니다. 여러분은 여러분의 성기(性器)를 의식합니다. 여러분은 여러분 눈썹이 깜박임을 의식합니다. 여러분은 여러분의 침 삼키는 움직임의 의식합니다. 여러분은 여러분의 타액이 흘러나오는 것을 의식합니다. 여러분은 여러분의 심장의 고동을 의식합니다. 여러분은 여러분의 눈썹이 올라감을 의식합니다..... >²⁶⁾

24) P. Handke, *Publikumsbeschimpfung*, S 17f

25) ebd. S.46

26) ebd. S 32

이와 같이 관객 자신의 현재시간을 벗어나지 아니하고 관객에게 관객 자신의 현실을 새롭게 의식시켜 준다.

이상의 관찰에서 이미 우리는 한트케에 있어서 연극의 기능이 언어 문제와 깊이 연관되어 있음을 알 수 있다. 실로 언어의 문제는 한트케에 있어서는 가장 핵심적인 문제로서 언어문제를 떠나서는 그의 극을 생각할 수가 없다. 언어문제와 연극의 기능이 어떻게 결부되어 있는가를 다음에서 살펴보기로 한다.

2. 연극주제로서의 언어

앙가주망을 표방한 신사실주의 작가들에 대한 한트케의 공격도 결국 그들의 언어관에 대한 비판이라 볼 수 있다. 한트케에게 언어는 신사실주의자들이 주장하듯 <투명한 유리>의 역할을 하는 단순한 수단만이 아닌 것이다. 언어는 한편으로는 자율적인 힘을 가진 것으로 문학의 목적 자체가 되어야 한다는 것이다. 언어의 자율성은 이미 홀볼트²⁷⁾나 노발리스²⁸⁾, 클라이스트²⁹⁾를 비롯하여 호프만슈탈³⁰⁾등에 의해 강조되어온 바다. 특히 한트케에게 언어 문제에 있어 직접적 영향을 미친 것은 L. 비트켄슈타인의 언어이론이었다. 그는 언어를 단어 및 문장이 지니는 내용적 관점에서 보지 않고 기능적인 관점에서 관찰했다. 그의 주된 언어 이론서인 《철학적 분석》(*Philosophische Untersuchungen*)에 담은 중심사상을 한트케는 다음과 같이 인용서술하고 있다: <어떤 단어의 의미는 그 단어의 뜻이 아니라——자신의 어떤 체계를 해명하고자 하는 철학자들만이 단어의 뜻에서 구원을 찾는다——비트켄슈타인이 말하고 있듯이, ‘말에 있어서 그 단어의 사용’이다.³¹⁾ 말의 의미를 사용의 방법에 의존시킨 비트켄슈타인의 언어이론은 한트케의 형식주의적 문학관에 직접적 영향을 미쳤다.

언어의 기능적 관찰을 통한 실증주의적 언어분석은 언어를 이름 껍데기에 불과한 죽은 물질적 수단만이 아닌 실제자체에 영향을 미칠 수 있는 기능이 있음을 명백히 해준다. 언어에 산 힘이 있어 그것은 인간의 사고는 물론 행동에 직접적 영향을 미친다는 것이다. 언어를 단순히 묘사의 수단으로 사용할 때 그것은 이 후자의 산 기능을 무시한 부당한 처사요 부당한 문학이라는 것이다. 그리고 이러한 자율성은 조종 및 조정의 기능에서 나타난다. 그래서 한트케는 언어의 실재를 그것이 묘사하는 사물에서 보지 말고 그것이 작용하는 사물

27) W. Humboldt는 <언어를 마치 죽은 창조물처럼 간주하기 보다는 오히려 일종의 創造처럼 간주해야 한다>고 말하고 있다.

28) Novalis는 <사물 때문에 말하고 있다고 여기고 있는 사람들의 우스꽝스러운 착각은 놀랄 뿐이다. 언어는 자기 자신만을 염려하고 있다는 언어의 독특성을 아무도 모른다>고 말한다

29) Kleist는 언어와 사고의 동시성을 다음과 같이 말하고 있다 <언어란 말하자면 정신의 바퀴에 붙은 제동기가 아니라 정신의 바퀴와 병행해서 굴러가는 같은 축에 달린 제2의 바퀴다>

30) Hofmannsthal은 언어와 자율성을 그의 논문 *Lord Chandos Brief*에서 언어의 문제성과 결부시켜 기술하고 있다.

31) P Handke, *Literatur ist romantisch*, S 275

에서 보아야 한다고 말하고 있다.³²⁾ 또 그는 보통의 언어사용자에게는 잘 의식되지 않는 이러한 언어의 자율적 기능을 <음흉한> 힘으로 보고 이 <음흉성>을 파악하고 나타내 보이도록 하는 것이 문학의 과제라고 말하고 있다: <마치 창문을 통해 보듯 언어를 통해 바라볼 수 있는 것처럼 하는 대신, 음흉한 언어 자체를 투시해야 한다. 그리고 언어를 투시했을 때는 얼마나 많은 사물이 언어를 통해 바꾸워질 수 있는가를 보여야 한다.>³³⁾ 이러한 언어의 음흉한 힘을 의식하지 못할 때 인간은 언어의 조종을 받는 언어의 도구가 되고 만다. 한트케에게 문학의 기능은 자의식의 각성이었다. 언어의 도구가 된 인간은 자의식을 포기한 자동기에 지나지 않는다. 따라서 한트케의 문학은, 특히 그의 극은 언어를 통한 인간의 자동화를 저해하기 위해 언어가 지닌 그러한 힘을 투시하고 들추어 낸다. 비트겐슈타인의 말을 빌어 문학의 활동을 <언어의 수단을 통해 우리들 오성이 마법에 걸려드는데 대한 투쟁>³⁴⁾으로 표현하고 있다.

비트겐슈타인과 같이 실증주의적 언어 분석 학자인 에른스트·토픿치는 그의 《사회학 이론 형성의 언어 논리적 제문제》³⁵⁾에서 언어의 기능으로 의사 전달(Information), 행동의 조종, 감정의 자극 세가지를 들고 행동 조종의 기능을 사회와 결부시켜 관찰하고 있다. 언어는 인간을 그가 사는 사회 속으로 조종하고 통합하는 작용을 한다고 본다. 이것은 비트겐슈타인의 언어철학적 인식론적 언어관찰에서 한 걸음 더 나아가, 보다 구체적인 단계로서 한트케의 작품 주제와 직결되어 있다.

언어의 습득 자체가 이미 이중적인 면을 가지고 있다. 그것은 해방인 동시에 속박이다. 무지로부터의 해방인 동시에 그 언어가 사용되고 있는 사회에의 적응에 알맞도록 길들여지는 속박인 것이다. 왜냐하면 문장 하나 하나 속에는 이미 그 문장이 그 사회에서 기능을 발휘할 수 있는 사용에 의한 경험들을 담고 있기 때문이다. 그 문장이 여하한 방식으로 사용될 때 여하한 작용력을 가질 수 있다는 경험인 것이다. 그러한 경험들이란 선입견, 판박이식의 말, 특수 경우를 무시한 일반화, 논리적 형태 및 윤리적 규범등으로 이러한 요인들은 언어 속에 자명한 것으로 굳어져 버린 전제들로서 말을 할 때 자동적으로 사고나 행동으로 옮겨져 실현된다. 이러한 작용은 언어행위를 하는 편에서나 언어 행위에 반응을 일으키는 편에서나 마찬가지다. 보통 사람의 언어 행위에서 자기에게 전혀 새로운 것을 자기의 독특한 창의적인 표현으로 적중했다고 믿는 경우에도 이 표현은 실은 <미리 완성되어 있는 모형과 형식의 집합>³⁶⁾에서 인용한 것에 불과하다. 독창적이라 믿고 있는 표현을 이루고 있는 문

32) Vgl. *Beschreibungsimpotenz* S.33b, zitiert nach: Gunter Heinz, Peter Handke, Munchen 1975, S 75

33) ebd S 32b

34) L. Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen* §109, zitiert nach: Gunter Heinz, Peter Handke, Munchen 1974, S.77

35) Ernst Topitsch, *Sprachlogische Probleme der sozialwissenschaftlichen Theoriebildung*, in: *Logik der Sozialwissenschaften*, hrsg. v. Ernst Topitsch, Koln 1968

36) Gunter Heinz, Peter Handke, S.80

장 및 말 속에 이미 의식되지 않고 담겨있는 사고와 행동의 <문법>³⁷⁾이 들어있기 때문이다. 이렇게 의식되지 않고 말 속에 들어있는 행동의 지침을 의식하고 또 의식하게 하는 것이 작가의 과제라고 보고 있다. 언어의 습득에 기반하고 있는 법칙을 극의 유희법칙으로 서술한 것이 《카스파르》이다. 이 작품을 펴보기로 하자.

이미 성장하여 비로소 갑자기 이 세상에 발을 내딛게되는 인간인 카스파르의 언어습득과정을 관찰한 것이 이 작품의 줄거리라고 할 수 있다. <카스파르의 이야기는 문장을 통해 그를 조종하는 이야기이다. 자기 문장의 상실, 새로운 문장의 습득, 대상과 자신의 정돈, 질서의 모델 습득——이 모든 것은 문장의 일정한 힘을 제각기 보인다.>³⁸⁾

카스파르에게는 이 세계는 전혀 낯선 것으로 그는 오직 인간으로서의 적응 가능성을 갖고 있을 뿐이다. <나는 언젠가 다른 사람이 그랬던 바와 같은 그러한 사람이 되고 싶어>라는 카스파르의 문장도 단지 그가 짐승과는 달리 인간의 말을 할 수 있다는 가능성에 불과한 것이지 그 문장의 기능이나 의의에 대해서는 전혀 모르고 있다: <그는 그 문장을 들리도록 말한다. 그 문장에 대해서 전혀 알지 못하고, 그가 그 문장에 대해 전혀 알지 못한다는 것 이외에는 아무것도 표현하지 못하고.> (4장) 그는 자신에 대해서도 세상에 대해서도 전혀 모르는 <혼돈>의 상태다. 무대에 등장하는 그의 동작에서 이것은 무엇보다도 잘 나타나고 있다. 움직일 수 만 있을 뿐 걷는 법도 앉는 법도 알지 못한다. 그의 손발은 무질서하게 움직인다. 그의 발은 옷장을 걷어차고 (7장) 그의 손은 소파를 망가뜨린다(8장). 책상 설함을 잡아 당겨 바닥에 떨어뜨린다(9장), 의자를 걷어찬다(10장), 책상의 발을 빼 뒤집어 놓는다(11장), 흔들 의자를 너무 흔들어 뒤집어지게 한다 (12장), 구석에 세워진 빗자무를 넘어뜨린다(13장). 이런 혼란을 야기시키는 동안 카스타르는 번번히 자신의 유일한 문장을 반복한다. 그러나 다른 한편에서 속삭이는 세 목 소리가 그의 문장이 갖는 가능한 기능을 계속 다른 문장으로 이야기하자 그는 자신의 문장을 점차 상실한다. 문장의 질서인 문법적 구조가 파괴되고 말의 조각들만 중얼거리다가 결국 입을 다물고 만다. 속삭이는 소리들이 말하는 다른 문장에 자신의 문장을 외쳐 반발하나 결국 굴복하고 만다. 속삭이는 소리는 말한다.

<너는 문장들을 듣는다. 너의 문장과 비슷한 것을, 비교할 수 있는 것을 너는 비교한다 너는 너의 문장을 다른 문장들과 대체시켜 이미 무엇인가 행할 수 있다 즉 풀린 신끈에 익숙해질 수 있다 이미 다른 문장들에 익숙하게 된다 그래서 이들 문장이 없이는 더 이상 살아갈 수 없게 된다. 너는 너의 문장을 그 자체 만으로는 이미 생각할 수가 없다 이미 그것은 너의 문장이 아닌 것이다. 이미 너는 다른 문장을 찾고 있다 무엇인가 불가능하게 되었다 다른 것이 가능하게 되었다 >(17장)

37) ebd. S 88 <표면이 들어내는 내용의 관점들이란 보다 깊이 놓여있는 기계적 규범의 포출로서 이 규범에 따라 표면이 배열되기 때문에 그것은 “문법”이라고 비유적으로 이야기할 수 있다>

38) Mechthild Blanke, *Zu Handkes 'Kaspar'* in: Über Peter Handke, S 286

이런 방식으로 카스파르는 말을 통해서 말에 익숙하게 되어 말을 배운다. 그리고 말을 배움으로써 무대위에 산재된 대상의 기능을 알게되고 또 자신의 무질서한 동작을 의식하게 된다. 그래서 그는 스스로 <나는 말을 할 수 있게 되면서 부티는 모든 것을 정돈할 수 있다.> (19장)라고 자백하고 있다. 말하자면 카스파르가 익숙하게 되는 문장 하나 하나는 언어가 없는 그의 어두운 세계에 하나 하나 밝혀지는 불과 같다. <문장 하나는 켜지는 불이요, 열려지는 창문이다.>³⁹⁾ 카스파르는 아프다는 말을 할 수 있기 전에는 아프다는 것을 의식 못했고 또 아픔을 잊을 수 있음을 알고난 다음에는 그에게는 아픔이 아픔으로 생각되지 않는 것이다(19장). 바로 여기에 물질의 현실에 앞선 언어의 우선권이 있다. <슈피겔>誌에 쓴 어느 서평에서 한트케 자신 다음과 같이 말하고 있다: <문장들의 세계는 사람과 사물의 세계에 본모기를 규정해 준다>⁴⁰⁾ 현실의 의식에 앞선 언어, 사회의 의식 규범을 담은 언어는 카스파르의 출발부터 그를 임의로 조종할 수 있는 상황임을 우리는 알 수 있다.

사회를 대변하고 있는 소리들은 카스파르의 순종을 강요하려 <질서 정연한 문장>, <질서 정연한 대상>, <질서 정연한 너>에 대해 말한다: 질문의 여지를 두지 않다, 번잡한 이야기가 뒤따르지 않는 문장 및 대상, 마찬가지로 자신에 대해 여하한 이야기를 말할 필요가 없는 「너」는 질서 정연한 것이다. 그리고 이러한 질서의 개념은: 올바른; 아름다운, 참된; 아늑한, 평화로운; 눈에 띄지 않는; 목적에 맞는; 운치있는; 적절함; 책임감이 있는; 신중함; 방해하지 않는; 아무것도 의도하지 않는, 아무것도 주장하지 않는 등의 말로 해명되고 있다: <두번 째 문장은 어느 것이나[……]무질서하고, 아름답지 못하고, 아늑하지 못하고; 방해가 되고, 신중하지 못하고, 책임감이 없고, 운치가 없다.> (22장) <올바른 채상은 질서 정연하고, 아름답고, 아늑하고, 평화롭고, 눈에 드러나지 않고, 목적에 맞으며 운치가 있다.[……] 방해하지 않는, 위험하지 않는, 목표하지 않는, 묻지 않는, 답답하게 하지 않는, 아무것도 의도하지 않는, 아무것도 주장하지 않는 문장은 어느 것이나 어떤 문장의 상(像)이다.> (23장) <채상은 네 자신이 그 채상에 맞추지 않는다면 아직 참되고, 본래적인, 순수한, 올바른, 지당한, 질서있는, 적절한, 아름다운 [……]채상이 못된다.>(24장) 이들 특성들에 대치시킬 수 있는 하나의 공통분모를 우리는 구할 수 있다. 브레히트의 <소외>가 바로 그것이다. 실로 위에 열거한 질서의 특성들은 <소외>의 역(逆)으로 나타난다. 관습, 인습, 자연성, 자명성을 파괴하는 작용이 바로 <소외>이기 때문이다. 25장에서 보이듯, 말하는 소리들은 <자기 진전에 대한 책임은 자기에게 있다>, <해가 되는 대상은 모두 무해하게 만든다.> <일은 누구에게서나 의무감을 발전시킨다.> <새로운 질서는 무질서를 낳는다.> <아무 것도 소유하지 않는 자는 노동으로 소유를 대치한다.>, <채상은 회합 장소다.> <네가 가진 것 그것이 너다 > 등 일상에서 상용되고 있는 논거의 문장 모형들을 말하고 있는 동안

39) Aurel Schmidt, *Zeichen und Funktionen Über Peter Handke und seinen neuen Roman*, in *Über Peter Handke*, S 108

40) zitiert nach Peter Hamm, *Peter Handke*, in *Über Peter Handke*, S 309

카스파르의 행동은 소리들이 말하는 문장에 맞추어 간다. 그러한 문장모형들은 <의식의 자동화 산물>⁴¹⁾로서 이들 문장을 말하는 사람에 대해서 전혀 아무 것도 말해주지 않으며 말하는 사람이 어떻게 해서 그러한 견해에 이르게 되었는가를 전혀 말해 주지 않는다. 오직 맹목적인 순종만을 요구하는 <참다운>, <질서 정연한> 문장이라 하겠다. 그리고 카스파르의 순종은, 그의 적응은 습관 이외에 아무 것도 아니다. 그 자신 말한다: <나는 이미 모든 것에 습관되었다>(58장). 브레히트의 <소외>가 반습관적 기능으로 인식을 목적한데 반해 한트케의 <질서>는 반소외적, 반인식적 수단임을 보인다.

이러한 <질서>를 통해, 이 질서에 익숙해진 카스파르는 결국 속삭이는 소리의 역을 담당한다. 다른 카스파르들에게 그는 <의식의 자동화 산물>인 판박이식의 문장 모형들을 계속 말해준다. <누구나 자유로워야 한다> <누구나 식사 전에 손을 씻어야 한다> 혹은 <아무도 다른 사람을 맹목적으로 믿어서는 안된다> <아무도 신고 없이 살아서는 안된다> (62장, 63장). 무질서하게 소음을 내고 소리치고 있는 다른 카스파르들로 하여금 이들의 문장 모형에 익숙하게 하고자 하는 것이다. <아무도……해서는 안된다> <누구나……해야한다>의 모형은 이미 어떤 비판의 여지를 허락하지 않는 순종의 강한 요구를 담고 있다. 카스파르 자신은 자기가 말하고 있는 이들 문장에 너무나 익숙되어 일종의 자동기인양 말할 뿐이다. 그래서 자기가 한 말을 전혀 의식하고 있지 않다. 그는 반문한다: <내가 방금 무슨 말을 했지? 내가 방금 했던 것이 무엇인가를 알았으면!> (64장)

이렇게 카스파르는 자신의 문장을 잃듯 완전히 자신을 잃고 길이 잘 든 하나의 도구의 기능으로 변하고 만다. 보이지 않는 소리들의 주인공 처럼 그의 말도 다른 사람의 말을 말해주는 말의 유희 기능에 지나지 않는다. <아이러니, 해학, 호의, 은정등의 보편적 표현 수단도, 무시무시한 것, 평온하지 못한 것, 초감각적이고 초자연적인 것의 보편적 표현 수단도>(8장) 들어있지 않는 비개성적 표현이다. 카스파르에게서 개성의 전개란 전혀 찾아볼 수 없다.

이러한 사회와 언어와 인간의 관계에서 볼 때 사회및 인간의 변화는 언어의 변화를 전제한다. 사회의 변화에서 다른 언어를 기대할 수는 없다. <한트케는 세계가 변화되자면 우선 언어의 변화가 있어야 한다고 끈질기게 주장하고 있다. 그는 실제 우리들의 언어 속에 침전되는 소외가 또한 언어적으로 지양될 수 있다고 확신하고 있다.>⁴²⁾ 이점에서도 한트케는 브레히트와 근본적인 차이가 있다. <현실이 의식을 규정한다> (Das Sein bestimmt das Bewußtsein)고 한 막스의 명제를 서사극 원칙으로 삼고 있는 브레히트에 대해 한트케는 언어에서 (의식에서) 현실을 경험한다고 보기 때문이다.

41) P Handke, *Theater und Film. Das Elend des Vergleichs*, in P. Handke, Aufsätze

42) Peter Hamm, *Peter Handke*, in: Über Peter Handke, S 309

3. 의식과 행위의 자동화 비판

카스파르가 <의식의 자동화 산물>인 문장 모형에 익숙하게 됨으로써 자기 의식의 자동화를 가져오게 된 것을 우리는 앞서 관찰했다. 문학의 기능이 <자신에 대해 명확히 보다 더 명확히 되는>에 있다고 본 한트케에게 의식의 자동화야 말로 투쟁목표가 아닐 수 없다. 그는 일체의 반복적 관습성을 배격한다. 극작품을 쓰는데도 그는 같은 방법을 사용하지 않는 것을 원칙으로 하고 있다.⁴³⁾ 문장을 사용하는 경우도 마찬가지다: <동일한 강을 한번만 건너갈 수 있듯, 우리는 동일한 문장은 오직 한번 적용할 수 있다. 두번 째 적용할 때 그것은 하나의 과오요, 다음 번에는 이미 모욕이요, 결국엔 바보 같은 것이 되고만다>⁴⁴⁾ 반복된 판박이식의 자동적 문장의 경우에는 한번조차도 전혀 사용할 수 없다는 것은 자명하다.

관습에 의해 자동화된 의식을 관객에게서 깨우쳐 주어 의식의 자율성을 다시금 회복시키려 했던 것이 브레히트의 <소의효과>이다. 여러 다른 면에서는 브레히트와 대립적인 입장에 있음에도 이 <소의효과>의 기능면에 있어서는 브레히트가 자기를 길러준 스승임을 한트케는 자백하고 있다.

<브레히트는 내게 생각을 하게끔 한 작가다. 그는 앞서 우리에게 매끈하게 작용했던 현실의 기능을 모순의 사고 모형으로 배열했다 [……] 드디어 앞서 마치 원래 주어졌 듯 자연스러웠던 세계의 상태가 만든 것으로 나타났다. 그리고 바로 그 때문에 또한 만들 수 있고, 변화시킬 수 있게 나타났다. 자연스럽고 역사가 없는 것이 아니라 인위적인, 변화시킬 수 있는, 변화가 가능한, 사정에 따라서는 변화가 필요한 것으로 나타났다. 브레히트는 나를 교육하는데 도왔다.>⁴⁵⁾

브레히트는 사람들이 살고 있는 사회적 상황이 사람들로 하여금 의식을 갖지 못하도록 하여 전혀 아무 것도 달리 소망하지 못하도록 되어있다고 본 대신 한트케는 이러한 작용이 사회적 상황이 아니라 사회 의식을 규정하는 언어적 상황으로 본데 차이가 있다. 그리하여 자연스럽게 나타났던 언어현실의 기능에 모순성과 장애가 나타나게 함으로써 이 기능의 조작성을 의식케 한다.

이미 《관중모욕》에서 말과 행동의 이중성이 문제되었다. 즉, 실제와는 다른 의미가 미리 확고하게 주어졌 있다는 것이다. 의식의 관습에 의해 연극은 그것의 현실인 연극과는 다른 의미로 받아들여 진다. 무대는 무대가 아닌 세계로, 무대상의 사건진행 및 배우, 또 그들의 말과 행위는 현실의 것으로 받아들여진다. 이러한 의식의 자동화와, 의식의 조작성을 한

43) *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms*에서 그는 새로운 방법은 고갈되지 않는다고 말하고 있다. <어쨌든 무대상의 가능성은 제한되어 있지 않고 언제나 내가 방금 생각했던 것보다 한가재 가능성이 더 있음을 나는 알았다> in: P.H., Aufsätze, S 271

44) P Handke, *Theater und Film*, in: P.H. Aufsätze, S 316

45) Peter Handke, *Straßentheater und Theatertheater*, in: P.H. Auesätze S 303

트케는 우리의 현실에서 무수히 관찰한다. 희곡 《말타고 보덴湖를 건너다》에서 그러한 의식의 자동화와 조작성을 극의 근본 주제로 하고 있다. 그럼 이 작품을 살펴 보기로 하자.

헤니가 계단을 내려오기 시작하자 게오르케와 야닝은 헤니의 걸음에 맞추어 계단을 헤아린다. 여섯을 빼고 다섯에서 일곱을 헤아리자 그녀는 여섯째 계단을 밟으려다가 넘어질 듯 중단 하고 만다. 다시 반복할 때 일곱까지만 헤아리자 그녀는 여덟 째 계단이 없는 것으로 알고 앞으로 나가려다 비틀거리며 넘어진다. (S.81)

슈트로하임과 헤니가 상연하는 거동에 열중한 관객 게오르케와 야닝; 야닝이 슈트로하임을 따라 무심코 손짓으로 담뱃통을 가리키자, 게오르케 또한 헤니를 따라 담뱃통을 야닝에게 건네준다. 이들은 뒤늦게야 무의식적인 자기들의 행동을 의식하고 깜작 놀란다. (S.88)

반대로 앉아있는 게오르케가 야닝으로부터 차여 몸을 앞으로 구부리자 관객을 의식한 슈트로하임은 발을 들었고 헤니는 차이지도 앉았는데도 멀리 있는 소파 위에 가 넘어진다. (S.89)

해변에 가 있는 생각을 하며 탁자에 보를 씌우려고 하는 엘리자베트는 손수건인양 그것을 흔들어 전송의 신호를 하고자 한다. (S.100)

갑자기 높이 뛰었다가 육중하게 떨어져 넘어진 남자 옆에 있는 여자에게 <방금 저는 질퍽한 더러운 용병이에 뛰어 든다고 생각했죠.> 하고 말하자, 여인은 뒤로 물러서 그녀의 옷을 더럽혔나 살펴본다. (S.164)

저 남자를 멋진 남자라고 생각하느냐고 묻자, 우리집 하인이었기 때문에 그의 외모에는 관심을 두지 않았다고 답변. (S.171)

이 모든 것은 생각과 의미에 주어진 행위의 자동화를 보인다. 동시에 자율성을 잃은 지배된 의식의 상태를 보여준다. 일정한 생각에 사로 잡혀 자신을 망각한 의식의 자동화임을 말해준다. 희곡의 표어인 <너희들 꿈을 꾸느냐, 아니면 말을 하느냐?>는 바로 이런 의미에서 지배된, 조종된 의식의 상태를 말한다. 희곡의 제목인 《말타고 보덴湖를 건너다》⁴⁶⁾도 결국 <무지의 행위>를 뜻하는 것으로 행위의 자동화를 말하고 있다. 말하자면 <의식의 자동화 산물>인 것이다.

한트케는 폰타네를 인용하고 있다 : <어머니, 어머니는 번번이 그토록 무덤과 십자가에 대해서 말하고 있어요.>—<그렇다, 애야, 누구나 자기가 생각하는 것을 말한다.> (S.170) 언어의 행위 역시 현실의 지배를 받는 것이 아니라 의식의 지배를 받고 있음을 말해준다. 의식을 지배하고 있는 생각과 현실이 일치할 때 무한히 행복할 수 있다는데 대해 게오르케는 말한다(S.71). 또 그럴 때 그 현실은 참되다고 《카스파르》에서 책상을 예로 말하고 있다(21장).

46) Gustav Schwab은 그의 譯詩에서 어떤 騎士에 대해 이야기하고 있다. 아무것도 모르고 얇은 얼음이 덮힌 호수를 말을 타고 넘을 수 있었으나 자기가 얼마나 큰 위험을 감행했던가를 듣고 놀라 까무라쳐 죽는다.

의식을 지배하고 있는 생각이 약화되면 행위의 변화 또한 자동적으로 나타난다.

손에 물건을 너무 오랫동안 쥐고 있자 손에 물건을 들었다는 생각이 의식에서 약화되어 쥐었던 물건을 자기도 모르게 떨어뜨린다. (S.169)

계속 어떤 대상에 대해 이야기한 사람이 집에 돌아갈 때 그 대상을 망각하고 그것을 기억 가려고 돌아와서는 집에가는 것을 망각한다 (S.175)

야닝과 게오르게는 내기를 한다. 여자인 헤니를 무릎 꿇게하고 말 채찍으로 치되 입을 다무는 것을 잊지 말아야 한다는 것이다. 채찍을 몇차례 치는 동안 게오르게의 입은 벌써 열리고 만다. 내기의 조건에 대한 생각이 자기 행위의 무자비한 생각에 지배 당했기 때문이다(S.128)

이와 같은 행위의 자동적 기능은 대상에 부여된 의미의 기능에 따라 바뀐다. 야닝이 여러가지 물건들을 게오르게 앞에 들어내 보여도 반응이 없으나 지폐 한 장을 흔들어 보이자 게오르게는 제빨리 그것을 잡는다. (S.121) 마치 개에게 줄 먹이를 손에 든 효과다. 이것은 돈의 기능에 익숙해진 의식의 반작용이다.

이와 같은 의식과 행위의 자동적 기능은 그것이 방해를 받을 때 더욱 두드러지게 나타난다. 이것은 <소외효과>적 작용을 직접적으로 나타내기 때문이다.

야닝은 게오르게에게 어떤 겨울, 음식점에서 누구와 함께 식사한 이야기를 한다. 주문한 음식을 받았으며 또 계산서를 요구하고 받았느냐고 게오르게가 묻는다. 물론이리고 대답한다. 외투를 요구해서 받았느냐고 묻자 무엇 때문에냐고 야닝이 반문한다. <겨울 저녁이었으니까>라고 게오르게가 대답한다. (S.67) 식사하고 난 다음 계산을 하고 외투를 입는 것은 겨울에 있어서 <일상의 의례적인 관습>(Ritual des Alltags)⁴⁷⁾에 속하기 때문이다. 야닝의 반문은 그러한 관습의 자동기능에 고장을 일으킨 것이라 하겠다.

야닝이 엘리자베트에게 게오르게를 대변해서 답하자 <당신은 그보다 더 세력이 있느냐?>고 묻는다. <무엇때문이나?>고 하는 야닝의 반문은 위와 마찬가지로 기능의 장애에 속한다. (S.84)

탁자 뒤에 있다가 엘리자베트가 다가오자 게오르게는 일어선다. 그러자 그녀는 게오르게가 접원인줄 알고 가스 피스톨을 팔지 않느냐고 묻자 그는 당황한다. (S.90f)

엘리자베트와 슈트로하임이 연출하는 다음 사랑의 장면은 관습적 기능의 장애에 근거한다 :

슈트로하임 내게 당신의 손을 주오

엘리자베트 . 무엇 하려고요 ?

(슈트로하임은 그녀의 손을 잡는다)

엘리자베트 당신은 손금을 볼 수 있나요 ?

(슈트로하임은 그녀의 머리를 쓰다듬는다)

47) Gunter Heinz, Peter Handke, S 13

엘리자베트 저는 알아요 머리 빗질이 잘 안되어 있다는 것ですよ

한편으로는 자동화된 일상의 관습적 의례 때문에 관습이 아닌, 관습의 의미와 무관한 행위까지도 관습의 의미로 오해된다. 말하자면 자동적 기능 때문에 미지동적인 실제의 언어(넓은 의미로 행위까지 포함시킴) 기능이 장애를 받는 현상이다.

걸어가는 동안 자주 주위를 돌아다 본다고 하여 반드시 나쁜 양심을 가졌기 때문이리곤 할 수 없다. (S.100)——머리를 숙이고 앉아있다고 슬퍼서 그런 것만은 아니며 몸을 경련적으로 움추린다고 죄의식 때문 만은 아니다. (S.100) 또 두 사람이 같이 앉아 서로 쳐다 보지도 않고 앉아 있는다고 서로 화를 내고 있는 것은 반드시 아니다. (S.101)

못생겼다고 해서 비행기의 안내장이 아닌 것은 반드시 아니며, 노상에 혼자 여자가 서있다고 반드시 창녀가 아니다(S.173)

미친듯 제란 껌질을 짓밟고 있는 부인을 보고 미쳤다고 생각하여 머리를 잡아챈다. 그러나 신은 새의 먹이를 만들려고 고의적으로 했던 일임이 들어난다. (S.123)

양손을 가슴위에 포개서 어깨를 움추린다고 반드시 추워서 그런 것은 아니며 담배를 손에 쥐다고 불안해서 그런 것은 아니다. (S.152)

이러한 예들도 결국 의식과 행위의 자동화를 가리킨다. 이것은 동시에 우리 행위의 관습성에 대한 비판이다. 말하자면 <온 세계가 ‘조직적으로’ 해명되어 이미 해설되어 판박이 식으로 만들어진 현상을 통하여 모든 관찰, 모든 감정, 모든 사고를 독단화 시키고 있다>⁴⁸⁾ 야닝은 게오르게에게 이러한 의식과 행위의 자동화는 일에 집착하고 있지 않는 탓이라고 말하며 일에 집착할 때 그것은 <유희>가 된다고 말하고 있다. 일에 집착할 수 있는 방법은 하고 있는 일이 <유희>라고 생각한다는 것이다. (S.125f.) 따라서 이는 의식과 행위의 자동화를 막는 방법을 뜻한다.

한트케에 있어서 유희의 개념은 문학 및 연극과 직결된 것으로 확고한 의미 내용과는 상반되는 자유로운 형식을 가르킨다. 따라서 현실을 연극으로 (종래의 전통극에서 처럼 연극을 현실로가 아니고) 생각할 때 의식의 자동화를 벗어나 자유를 회복할 수 있다고 보겠다. 이런 의미에서 한트케는 말한다. <극이 세계를 모사하는 것이 아니고 세계가 극의 모사로써 나타난다.>⁴⁹⁾

결 어

한트케 극의 현대성은 다른 작가의 경우처럼 의도적 전위성에 있지 않고, 예술을 위한 예술의 의미에서 연극을 위한 연극을 시도한데 있다. 그는 극외적 요인들을 배제했다. 세계

48) Peter Putz, Peter Handke, S 668

49) P Handke, *Strabentheater und Theatertheater*, in P.H Aufsätze, S.306

의 해명도 세계의 개혁도, 현실의 탐구와 극복도 모두 배제했다. 그는 언어와 동작으로 된 순수한 유희를 추구했다. 세계를 하나의 유희 공간으로 하고 언어와 동작에, 그리고 그들의 연관에 담긴 경험들을 유희의 기반으로 했다. 종래의 연극은 한트케에게 자체의 자율적 존재방식을 이탈한 불순한 것이었다. 이런 관점에서 그는 《관중모욕》에서 종래 연극의 구조와 기능을 연극 주제로 했다.

또한 연극의 기본 요인인 언어와 동작 자체의 구조와 기능 서술을 연극의 주제로 했다. 《카스파르》에서는 언어를, 《말타고 보넨湖를 건너다》에서는 동작을 기능면에서 관찰했다. 물론 언어, 표정, 동작으로 이루어지는 유희의 형태로 관찰했다.

유희의 순수성을 보유하기 위해 새로운 창조의 묘사 방법을 쓰지 않았다. 비트겐슈타인의 언어이론을 적용하여 현상에 직접 관계하는 방법이 아니라 현상의 가능성, 즉 현상에 대한 <표현방법>을 연극의 방법으로 했다. 마치 수학의 공식에 비유되는 방법이다. 말하자면 현상의 <문법>을 연극의 주제로 취급한다. 기존의 연극론, 기존의 언어의 기능구조, 기존의 의식과 행위의 자동적 기능구조를 취급했다. R.마움가르트는 이런 면에서 한트케의 현대성을 다음과 같이 말하고 있다:

<말하자면 오늘날의 모든 문학은 다만 문헌적 문학, 문학에 대한 문학이나, 아니면 적어도 표현 방법에 대한 표현일 수 있을 것이며 또 마땅히 그래야만 하겠다. 한트케의 작품은 바로 그렇다 그것들은 이미 앞서 완성되었던 것을 취급한다. 즉, 문장 모형, 문법, 소설 기술 방법, 연극론을 취급하며 인습의 우선성에 대한 민감성이 그의 작품이 지니는 파토스, 미학적 피토스다 >⁵⁰⁾

형식을 근거로 한트케의 극은 따라서 극의 구조, 언어의 구조, 태도의 구조를 재생하는 하나의 방법으로 이들 구조를 알아볼 수 있도록 변형 확대시키고, 소외시켜 그 문제성을 인식토록 한다. 이런 의미에서 한트케의 극은 모든 우연성과 까다로운 의미의 전제를 벗어난 형식주의적, 구조주의적, 심미주의적 새로운 시도라 할 수 있다.

참 고 문 헌

Texte von Peter Handke:

Publikumsbeschimpfung und andere Stucke, Frankfurt a.M. 1973 (edition suhrkamp 177).

Kaspar, Frankfurt a. M. 1973 (edition suhrkamp 322).

Peter Handke -Prosa Gedichte Theaterstucke Hörspiel Aufsätze- Frankfurt a.M. 1971.

Stucke 1, Frankfurt a.M. 1973 (suhrkamp taschenbuch 43).

Stucke 2, Frankfurt a.M. 1975 (suhrkamp taschenbuch 101).

50) Reinhard Baumgart, *Angenehme Zerstörung*, in: *Über Peter Handke*, S 61

Literatur über P. Handke:

- Michael Scharang (Hrsg.), *Über Peter Handke*, Frankfurt a.M. 1972.
- Gunter Heintz: *Peter Handke*, München 1974.
- Walter Hinck, *Das moderne Drama in Deutschland, Vom expressionistischen zum dokumentarischen Theater*, Göttingen 1973.
- Peter Putz, *Peter Handke*, in: Benno von Wiese, (Hrsg.), *Deutsche Dichter der Gegenwart, Ihr Leben und Werk*, Berlin 1973, S.662-675.
- Uwe Schulz, *Peter Handke*, Velber 1973.
- Rainer Taeni, *Handke und das politische Theater*, in: *Die Neue Rundschau* 81, 1970, S.158-169.
- Josef Donnenberg, *Verfahrensweisen und Tendenzen im Drama*, in: Walter Weiss u.a., *Gegenwartsliteratur*, 1973 (Urban Taschenbücher 162), S.47-60.
- Marianne Kesting, *Das epische Theater*, 1974 (Urban Taschenbücher 36).
- F.N. Mennemeier, *Rhetorischer Weltekel und Kapitalismuskritik*, in: F.N.M., *Modernes Deutsches Drama* 2, München 1975 (UTB 425), S.263-274.

(Zusammenfassung)

Die Dramatik Peter Handkes

Prof. Dong-Zun Song

In der Einleitung habe ich den Ausgang der Handkeschen Dramatik beschrieben. Handkes Dramatik läßt sich im wesentlichen auf die moderne Dramatik sowie Kunst zurückführen. Die Sprachtheorie Wittgensteins, der V-Effekt Brechts, Pop art, Happenings, Beatles, Konkrete Poesie, Formalismus wie auch Strukturalismus haben auf die Dramatik Handkes entscheidenden Einfluß geübt. Dieser Ausgang seiner Dramatik konnte in seinen Stücken den Charakter der blinken Modernität ausprägen.

Im Hauptteil habe ich Handkes Dramatik in drei Aspekten betrachtet: Antibescheidungs-dramatik, Sprache als das zentrale Thema, und Kritik am Mechanismus von Bewußtsein und Benehmen.

In der <Antibescheidungs-dramatik> habe ich Handkes Gegenposition gegen die engagierte Dramatik der Neuen Realisten beschrieben. Sie weist auf, daß die Literatur bzw. Dramatik kein Mittel zur Vermittlung, sondern das Ziel selbst ist und ihre Aufgabe in der Funktion besteht, bewußter und genauer zu machen. Handke sagt ausdrücklich, eine enga-

gierte Literatur sei ein Widerspruch in sich, weil die Literatur formal bestimmt sei, während das Engagement materielle Bestimmung abgebe. Darum stellt die Bühne für Handke keinen Bedeutungsraum, sondern einen Spielraum dar, wo Spiele von Formen ermöglicht werden können. Er lehnt alle Methoden der Beschreibungs-dramatik ab. Im Sprechstück *Publikumsbeschimpfung* werden alle Methoden der tradierten Dramatik negiert: keine Auftritte, keine Dialoge, kein Bühnenbild, keine Pausen, kein Erlebnis, keine Illusion von Wirklichkeit, keine Handlung, keine Dramenzeit, kein Gegenüber von Akteuren und Publikum, keine Intrige und keine Hintertur.

In der *⟨Sprache als das zentrale Thema⟩* bin ich von der Sprachtheorie von L. Wittgenstein ausgegangen und habe die Sprache seitens deren automomer Funktion betrachtet, um ihre Problematik festzustellen. Die Problematik der Sprache liegt in deren unbewußten Aufnahme durch Gewohnung an ihr. Denn dadurch ergibt sich, daß sich der Sprachgebraucher nicht der Sprache bedient, sondern, umgekehrt, sie sich seiner bedient. Da die Sprache mit ihrer autonomen Funktion auf das Denken und Handeln des Menschen unmittelbar bezogen ist, kommt er mit dem Erlernen der Sprache gleichzeitig unter ihrer Macht zu stehen. Die Dramatik Handkes will diese Funktion der Sprache bewußt machen, um die Automatisierung des Bewußtseins zu verhindern. Sie stellt einen „Kampf gegen die Verhexung unseres Verstandes durch die Mittel unserer Sprache“ dar. Anhand des Stückes *Kaspar* habe ich diese Funktion der Sprache demonstriert, indem ich aufzeigte, wie das Spracherlernen Kaspars vor sich geht und zugleich sein Bewußtsein durch die erlernte Sprache beherrscht und automatisiert wird.

In der *⟨Kritik am Mechanismus von Bewußtsein und Benehmen⟩* habe ich aufgewiesen, wie die Automatismen bei der Bewußtseinsabwesenheit zur Wirkung kommen können. Da die Gewohnung an der Funktion der schablonenhaften Ausdrücke sowie Methoden, die Handke „Fließbänderzeugnisse des Bewußtseins“ nennt, die Automatisierung des Bewußtseins und des Benehmens bewirkt, soll man solche Ausdrücke und Methoden nicht einmal verwenden. Der Mechanismus von Bewußtsein und Benehmen tritt sowohl in seiner glatten Funktion als auch in seiner Störung auf. In der letzten Funktion hat die Wirkung die des Brechtschen V-Effekts. Diesen Mechanismus habe ich an den Beispielen aus dem Stück *Der Ritt über den Bodensee* gezeigt.

Im Schluß habe ich die Modernität der Handkeschen Dramatik aufgrund der bisherigen Betrachtung noch einmal resümiert.