

# Der Biberpelz (해표피) 研究

宋 典  
(獨文科 助教)

## 目 次

- |           |                 |
|-----------|-----------------|
| I. 序 論    | 3. Handlung의 問題 |
| II. 本 論   | 4. 言語의 問題       |
| 1. 作品의 背景 | III. 結          |
| 2. 內容과 構成 |                 |

## I. 序 論

Gerhard Hauptmann(1862~1946)은 그의 劇論에서 다음과 같은, 폭한과 같은 發言을 하고 있다.

줄거리가 너를 대면할 경우에는, 너는 도끼든, 몽둥이든, 혹은 돌맹이건 네 손에 잡히는 가장 좋은 무엇이든 잡으라. 그리고 그것(Handlung)을 쳐 죽이라.<sup>1)</sup>

이 엄청난 <줄거리>에 대한 분노는 무엇을 의미하는가? 이때의 <줄거리>란 대체 어떤 것인가?

이때의 <줄거리>란 여기서는 Goethe 時代 以來의 傳統的 美學에 근거한 것이다. Hauptmann은 사건이 발생해서 진행되다가 결말이 나는 <줄거리>의 전개에 뿌리깊은 거부와 회의의 눈길을 보낸 것이다. 그러나 이러한 태도는 비단 Hauptmann에게만 국한되는 것은 아니다. 이것은 당대의 독창적인 활동을 하던 作家의 의식 속에 놓인 일반적인 특성으로서, 당대의 특정한 諸問題를 傳統的인 文學形式이나, 장르론(Gattungspoetik)에 의거한 폐쇄형 예술형식 속에 표현할 수 없음을 그들은 깊게 인식하고 있었다. 자연주의 문학사조에 와서, 詩的 사실주의에 까지 이른 古典的 傳統에 입각한 자율적(autonom)인 문학작품의 형식은 붕괴의 길을 걷게 될과 함께 각 장르 사이의 구분 역시 해체되기 시작한 것이다. 20C의 문턱에서 바하흐로 내용이나 대상에서 보더라도 형식에서 그 問題性이 突出하게 된 것이다.

변화의 양상을 간단히 검토해 보자. 叙情詩의 경우 보드레르(Baudelaire) 以後 모순적인 것의 경향, 서정시 형식의 파괴 경향, 언어의 변태경향, 서정적 자아의 변이. 등의 경향

1) (hrsg von) Benno von Wiese: Deutsche Dramaturgie vom Naturalismus bis zur Gegenwart Tübingen. 1970. S. 111 (aus Dramaturgie G. H's)

을 보여주어 이미 서정적이랄 수 없는 것이 詩로서 인정을 받고있다.

小説의 경우도, 小説家들은 사건을 다룬 것(das Vorgangshafte)이나, 照望할 수 있고, 그럴듯하게 진행되는, 또 처음과 끝을 가름할 수 있는 소설을 경시한다. 독자적인 법칙을 지닌 예술적인 小説世界の 허구는 의심을 받게 된다. 심지어 Th. Mann 조차도 「마의 산 Zaubenberg」이후 進行的인 사건의 경과에 의심의 눈길을 보내어 1942년에 행한 小説장르에 관한 연설에서 다음과 같이 얘기한다.

“이 문학형식(小説)의 다양성은 과거 대단한 것이었다. 그러나 오늘날에 있어서는 小説의 영역에서 小説이랄 수 없는 것만이 고려의 대상이 되고 있다.”<sup>2)</sup>

드라마의 경우에도 유사한 경향을 보여주어 Ibsen, Strindberg에서 Georg Kaiser, Brecht, Beckett에 이르는 과정에서 많은 相異點이 있긴 하지만, 처음에는 의식치도 않고 바라지도 않던 것이 점차 억압적으로 나타나게 된 드라마 형식의 파괴현상은 그들의 일반적인 특징이 된다. 흔히 논의되고 있는 <서사극> 역시 독립되어 있는 別種이 아니라 이런 全體의인 측면에 속하는 것이다.

이런 全體의인 흐름과 관련해서, 앞에 언급된 Hauptmann의 발언의 고려되어야 하고 아울러 그의 初期劇<sup>3)</sup>도 이런 관점에서 모색되어야 한다. 분명히 그가 그의 初期劇에서 형상화 하려고 시도한 것은 이미 <劇的>으로 형상화될 수 없는 것이어서 Lessing 이후의 독일 연극론이나 Freytag의 「드라마의 기법 : Technik des Dramas」에서 언급된 드라마의 규범에도 부합하지 않는 것이다.

Hauptmann의 初期作은 주제의 사회성이 뚜렷한 것으로, 당대의 작가가 영향을 발휘키 위해서 다뤄야만 했고 또 노력했던 바 처럼, 독일에서 처음으로 소위 <사회비극 die soziale Tragödie>인 「해뜨기 前 : Vor Sonnen aufgang」을 발표하여 선풍적인 관심을 끌었다. 문학사가 Hermann Hettner는 그의 저서 「現代劇 Das moderne Drama」(1851)에서 장래의 극작가가 수행해야 할 가장 급박한 과제는 <사회비극>이라고 천명하면서, 그 이유를 당대인은 정치적 투쟁보다 사회적 투쟁에 몰두해야하기 때문이라고 언급한 바 있는 바, 독일에서 이를 최초로 실천한 것이<sup>4)</sup> G. Hauptmann인 것이다.

본 論文은 그의 初期作中 Komödie인 「해표피 Der Beberpelz」를 앞에서<sup>5)</sup> 언급한 <脫傳統

2) Th. Mann. Zeit und Werk, Tagebücher, Renden und Schriften zum Zeitgeschehen, Berlin 1956, S. 424.

3) G. Hauptmann의 작품활동시기는 크게 5기로 구분하는 바, i) 발전기에서 世紀의 전환기(1889~1900) ii) 世紀의 전환기부터 제 1차 세계대전(1900~1914) iii) 제 1차 세계대전부터 共和國 末期까지의 (1914~1933) vi) 나찌 지배하(1933~1945) v) 末期(1945/46) Siegfried Hefert, G. Hauptmann, Stuttgart, 1974, SV.

4) Hans Joachim Schrimpf: Der Schriptsteller als öffentliche Person Berlin 1977. S. 187.

5) 그의 初期作은 중요한 것으로 <Vor Sonneaufgang>(1889) <Einsame Menschen>(1891), <전직 공들 die Weber>(1892) 등이 있다.

性), 〈형식의 파괴〉의 관점에서 서술한다. 이 드라마는 1893년 베를린의 〈Deutsches Theater〉에서 초연하여 코메디로서도 독일문학사의 새로운 높이를 득했지만 이 희극성에 대한 論究는 다음 기회로 미룬다.

여하튼 본 작품을 論함에 있어, 당대의 사회상황을 본 작품과 직접 관련시켜 살펴보고 아울러 작가가 이 작품을 성립시킨 과정을 살핀 후, 形式上의 問題와 叙事的 要素의 介入 및 言語의 問題에 대해서 그 樣相과 原因을 살피는 순서로 전개시킬 것이다.

## II. 本 論

### II-1. 作品의 背景

작품 「해표피 Der Biberpelz」에서 작가는 무대를 〈베를린 근교 어느 곳〉과 〈7年案政爭 時期〉라 밝혀주고 있다. 더 정확히 표현한다면, 그 어느 곳이란 Erkner를 얘기한다. 이 Erkner에서 Hauptmann은 Moabit에서 이주해 와서 4년 동안 살았던 적이 있었다. 그는 1885년 첫 부인 Marie Thienemann과 결혼하였으나, 1883년의 이태리 여행에서 얻는 지병을 치료키 위해 이곳으로 이주해 온 것이다. 이때의 개인적인 경험을 토대로 이 작품을 Schlesien 지방의 Schreiberhau에서 쓴 것이다. 여하튼 Erkner에서의 체류는 그에게는 큰 의미가 있는 것으로 그의 일생동안의 작품에 색깔과 윤곽을 부여한 것으로 다음과 같이 얘기하고 있다.

“나는 에크너에서 4년간 살았다. 더구나 그것은 내게 근본이 되는 몇해였다. 마르크 地方의 경관과 가장 內密하게 결합하여 거기서 「사육제 : Fasching」 「철도지기 텔 : Bahnwärter Thiel」과 나의 최초의 드라마 「해뜨기 前」을 썼다. 이 4년은 말하자면 내 작품에 대해 4개의 초석이 되는 셈이다.”<sup>6)</sup>

당시 23세의 작가는 〈각혈의 유령〉과 투쟁하며 휴양을 하면서 그곳의 주민들과 교류관계를 맺었다. 그가 사귀 사람들은 산림지기 · 어부 · 품팔이꾼가족 · 철로지기 · 세탁부 · 양로원 보모등이었다. 이중에는 作中の Fr. Wolff의 原型인 Frau Marie Heinze, Wehrhahn의 원형 Oscar von Buße. 또 Krüger의 원형, 집세인 Laßen 등을 만났다.<sup>7)</sup> Hauptmann은 이들과의 교류를 통해 대도시의 변두리에 사는 사람의 환경과 아울러 대도시의 병리에 대해서 명확한 인식을 얻게 되었다. 이 대도시에 대한 인식은 나아가서는 時代에의 통찰을 또한 가능케 했을 것이다. 당시의 生活狀況과 Berlin에 대한 인상을 그는 다음과 같이 「젊은시절의 모험 Abenteuer meiner Jugend」에 적고 있다.

6) Kurt Lothar Tank. Hauptmann, Hamburg. 1959 S. 7.

7) hrg von Benno von Wiese: Deutsche Komödie S. 37f.

Trat ich des Abends vor das Haus, so sah ich im Westen bei klarer Luft den Widerschein der Riesin blutrot am Himmel. Das wimmelnde Leben der Weltstadt, das ich ja vielen Vigilien kannte, lebte in mir. Mit einer Meilsicht, die vielleicht der eines Fiebernden glich, sah ich die wilden, schmerzlichen Verknäulungen ihres Innern. Was wurde nicht alles aus der drei Meilen entfernten Stadt am Elend und Jammer gespült... Das ungeheuerere Lebewesen und Sterbewesen Berlin, wie gesagt, war mir alpartig gegenwärtig.”<sup>8)</sup>

이같은 상황에서 Hauptmann의 비판적 사회의식이 활발하게 작용하게 된 계기는 그의交友관계였다. 그의 社會意識은 1881년의 Bleslau 예술학교 시절에 그 친구들(A. Plötz, H.E. Schmidt, F. Simon 등)과 서클활동을 하면서 유토피아적인 理想을 품고 있었던 바, Erkner로 이주해오면서 Berlin의 文友會인 <Durch>와 교류하여 Bruno Wille, Wilhelm Bölsche, Heinrich und Julius Hart, Karl Bleibtreu, Max Kletzer 등과 사귄으로서 「青年獨逸派 Jüngst deutschland」의 문학과 연결되어 더욱 치열한 사회의식을 얻게 되었다.<sup>9)</sup> 이때 그는 당시 별로이 알려져 있지 않던 Georg Büchner에 대해 강론을 함으로써 그의 意識의 단면을 보여준다. 또 그는 1888년 Zürich의 Carl兄집에서 잠시 체류하며 당대의 유명한 心理學者 Forel의 강좌를 수강하였으며, Bleslau의 옛친구 Plötz와 Simon과 만나고 Karl Henekell, Frank Wedekind 등과 만났다. 1889년 Berlin으로 돌아와 Charottenburg로 이사하며 Max Halbe와 사귀었으며, 자연주의 운동의 중심인물인 Arno Holz와 Johannes Schlaf와 만나 자연주의와 본격적인 접점을 갖게 되면서 Hauptmann은 한단계의 비약을 하게 된다.

Hauptmann의 이해에 배놓을 수 없는 자연주의에 대해 간략히 살펴보자. 자연주의 운동은 19C의 자연과학의 발달에 자극의 시조를 얻은 하나의 哲學的 思潮였다. 哲學的 의미의 자연주의는 시간과 공간에서 생겨난 일체의 사건을 자연(Natur)이라 부른다. 이 자연과학은 과학의 인과율로 모두 설명이 가능하다고 본다. 이것이 문학의 배경으로 나타날 때 다음 몇가지로 대별된다.

첫째는, 뉴우턴 이래로 기계론적인 결정론이다. 이에 의하면 자연은 자연법칙에 의해 태고적 부터 결정되어 있다는 것이다. 둘째는 적자생존, 자연도태, 생존경쟁등의 사상을 배태한 다윈의 진화론이다. 사람은 동물의 하나로써 동물보다 위대하고 거룩한 속성을 가지지 않고, 동물적으로 생존하기 위한 생물학적 법칙을 따를 뿐이라는 것이다. 셋째는, 인간의 歷史를 계급투쟁의 마당으로 본 Marxism의 唯物史觀이다. 자연이 물질의 법칙에 의해 움직이듯, 물질의 표현인 사람 역시 물질의 법칙에 의해 움직인다는 것이다. 막스는 단순히 관찰자의 입장을 떠나 사회의 개혁을 강력히 주장한다. 한편 Thaine와 Comte의 실증주의는

8) G. Hauptmann. Das gesammte Werk, 14Bd. S. 753.

9) Sigfried Hoefert G. Hauptmann. S. 12.

개인 및 집단의 행위가 환경과 유전에 절대적인 지배를 받는다는 사상을 고취하였다.<sup>10)</sup>

이런 배경 밑에서 <철저 자연주의>를 표방하며 작품활동을 해온 이들 Holz와 Schlaf의 만남은, 비록 Hauptmann이 문학적 사조에 얽매이는 것을 거부했지만, 심대한 영향을 받은 것은 사실이다.

Hauptmann의 비판적 사회의식은 발현은 그가 본 작품 「해표피 : Der Biberpelz」에서 제시한 그 時間設定에 있어서도 분명히 드러나며, 이 時點은 또한 그의 개인적인 경험과도 연관되어 이 작품이 형성되는 큰 계기가 되는 것인 바, <7년案 政爭 : Septennatenkampf>이 바로 그것이다. 원래 <Septennat>란 7년의 기간을 얘기하는 것으로 1871년의 독일제국의 정치적 상황과 관계되어 있는 것이다.<sup>11)</sup> <7年案 政爭>은 비스마르크와 의회 사이에 있었던 政爭을 명명한 歷史的 事件을 칭한다. 1874년 Bismarck 정부에 의해서 7년간 유효한, 군대에 산과 非戰時定員에 대한 法律案이 의회에 제안, 통과한 후, 연 3번(1874, 1880, 1887) 연장되었으나 1893년 격렬한 토론 끝에 <5年案 : Quinquennat>으로 대체되었다. 이것은 1870/71년 보불전쟁 이후 경제적인 번혁의 시기와 더불어 빈부의 격차가 심해져서, 사회주의가 패배했던 사회의 전반적인 분위기와 관계가 있다. 이때의 독일의회는 미묘한 양상을 띄고 있었다. Wilhelm Liebknecht와 August Bebel이 이끄는 <사회민주주의 노동당>과 Ferdinand Lassalle이 이끄는 <일반 독일노동자 동맹>이 1874년 최초로 의회에 등원, 1875년 Gotha에서 긴장된 협상 끝에 통합하기에 이르렀다. 이런 상황에서 1878년에 있었던 Wilhelm I에 대한 암살기도를 기회삼아 Bismarck는 악명높은 <사회주의자법안>을 제정, 진보 자유주의 세력에 철폐를 가하였다. 법의 남용이 필연적으로 뒤따라 사회주의자들의 탐색 뿐 아니라 선량한 市民에 대한 밀탐·무고, 사찰행위가 자행되었고(作中の Wehrhahn이나 Mote의 행동이 이를 보여주고 있다). 전혀 근거도 없는 거짓재판이 자행되기까지 하였다. 그중의 하나인, 知識人의 반발을 크게 일으켰던 Bleslau 재판(1887)에서 Hauptmann은 증인으로 나서, 수모를 받으며 <Durch>의 女友인 Richard Dehmel, Otto Erich, Hartleben 등을 구해주기도 했다.<sup>12)</sup> (이런 사건은 작품에서 Dr. Fleischer와 Wehrhahn, Krüger, Mote 등과의 관계 속에 형상화 하고 있다).

그럼, 여기서 작품에 직접 들어가 보자.

## II-2. 內容과 構成

<盜難喜劇 : Diebskomödie>이라는 副題가 붙은 「해표피 Der Biberpelz」는 場面의 구분없이 4幕으로 構成되어 있다. 대개의 전통적인 三幕劇, 五幕劇임에 비해 희극 한 특징을 지닌 작품이다.

10) 이상섭 : 문학용어사전, 서울1979. 자연주의.

11) Brockhans Enzyklopädie Bd 20, S. 317.

12) Vgl. Karl Brinckmann, Erläuterung Zu G. Hauptmann Der Beberpelz Hollfeld/obfr.

또한 앞에서 언급했듯이 場面の 區分이 없어 그 內部構造를 밝히기 위해서 하나의 意味單位(바꿔서 事件(Geschehen)單位라고 해도 무방하리라)로, 약간 恣意性이 있지만, 구분이 가능할 것이다. 이제 그 內容과 構成을 살펴보자.

제 1 幕. 장소는 Fr. Wolff의 누추한 집. 시간은 야밤이다.

〔G-1〕 Krüger(집세인)의 집에서 하녀로 일하는 딸 Leontine가 야밤에 나뭇단을 옮기라는 지시와 기타 격무에 못이겨 집에 돌아와 어머니 Wolff와 언쟁을 벌인다.

〔G-2〕 밀업으로 생계를 유지하는 Fr. Wolff의 가족. Fr. Wolff는 그녀의 공범자인 Wulkow와 거대하던 중, Leontine의 귀뜸에 자극을 받아 Wulkow가 탐낸 Krüger의 해포피를 훔치기로 작정함이 암시된다.

〔G-3〕 Mote가 Krüger와 다툰 후 집에서 쫓겨나 그의 부인과 함께 강을 건넌 때, Fr. Wolff의 밀업 형위를 눈치채고 은근히 공갈. Mote는 Dr. Fleischer와 Krüger에게 反感을 지니고 있다.

〔G-4〕 Fr. Wolff, 그의 남편 Julius를 시켜 Leontine가 길에 방치해 놓은 나뭇단을 옮기게 한다.

제 2 幕. 장소는 경찰서장 화려한 Wehrhahn의 집무실. 시간은 다음날 아침.

〔G-5〕 Wehrhahn은 집무실에서 부하 Glasenapp과 Mitteldorf부터 업무보고를 받고 Krüger의 도난 소식을 접수함. Mote의 내방여부를 묻는다. Krüger 집의 가정교사 Dr. Fleischer에 대해서도 묻는다. 그의 反動的·국수주의자의 면모를 보여주며, 이윽고 Mote의 도착과 함께 얘기를 나누면서 Mote를 믿을 수 있는 사람으로 판단한다.

〔G-6〕 Wehrhahn과 Mote가 면담하고 있을 때 Krüger가 나뭇단 도난사건을 신고키 위해 방문한다. Wehrhahn은 Mote의 도함을 연상하면서 그의 신고를 무시한 채 오히려 그를 의심하며 오만하게 대한다. Krüger는 Fr. Wolff의 딸인 Leontine에게 혐의를 두고 있으나 Wehrhahn은 Fr. Wolff의 世評을 그의 부인을 통해서 알고있는 까닭에 그의 혐의를 믿지는 않지만, Fr. Wolff의 소환령을 내린다.

〔G-7〕 Wehrhahn의 집에서 세탁을 하던 Fr. Wolff가 도착 심문 중, Krüger와 언쟁한다.

제 3 幕은 다시 Wolff의 집. 시간은 다시 일주일이 지난 아침이다.

〔G-8〕 Wolff가 부뚜막에서 돈을 헤아리고 있고 Julius는 밀업해 온 토기를 들고 밀정거리며 불안해하고 있다. Wolff는 돈을 Julius를 시켜 땅에 묻게 한다. 그 후 그에게서 연희를 회수. 그녀의 딸 Adelheid가 나뭇단이 Krüger의 것임을 얘기한다.

〔G-9〕 Dr. Fleischer가 아들 Philipp을 데리고 Wolff의 집을 방문한다. 그의 아들이 배를 타고 싶어하기 때문이다. Wolff는 그에게서 Krüger가 또 해포피를 도난당했음을 전달받고 시치미를 떤다. 한편 Wolff는 Dr. Fleischer에게, Mote가 경찰서장과 함께 그에 대해서 뭔가를 꾸민 것 같다고 귀뜸한다. 이와함께 Mote가 요리사인 Dreier 부인을 매수하려는 것 같다고 알려준다. Dr. Fleischer는 떠나면서 Krüger가 사과차 그녀를 방문하리라고 얘기한다.

〔G-10〕 Krüger가 Wolff의 집을 방문, 예전에 Wehrhahn의 집무실에서 그녀에게 행한 행동과 폭언을 사과하며 그녀가 그의 세탁일을 계속해 줄 것과 Leontine의 승급을 제안한다. 이에 나뭇단 사건은 일단락이 된다.

제 4 幕. 장소는 다시 Wehrhahn의 집무실.

〔G-11〕 Wolff와 그녀의 딸 Adelheid가 조그마한 꾸러미를 들고 Wehrhahn의 집무실에 나와 그를 기다리고 있다. 이것은 「해포피」의 도난사건을 은폐하기 위한 그녀의 책략이다. 하급관리 Glasenapp은 거만하게 기다리라고 명한다. Wolff는 Adelheid에게 이 꾸러미를 길에서 발견한 것이라고만 얘기하라고 다짐한다.

[G-12] 이때 해표피를 반출키 위해 外地에 나가있어야 할 Wulkow가 갖 태어난 딸의 출생신고를 위해서 관청에 나타나 Wolff를 놀라게 한다. Wolff는 그에게 주의를 촉구하지만 냉담한 태도를 보이는 Wulkow.

[G-13] 마침내 Wolff가 Wehrhahn을 만나 습득물에 대한 신고를 하나 Wehrhahn은 무관심하여, Wulkow의 출생신고와 함께 처리를 연기시킨 채, Mote가 도착하자 <중요한 일>에 대해서 별실에서 숙의를 거듭한다.

[G-14] Dr. Fleischer가 Wehrhahn을 찾아와 강변에서 Krüger의 것으로 추측되는 해표피를 보았노라고 신고한다. 이에 대해 Wehrhahn은 거만하고, 경멸하는 태도로 신고를 무시한 채, Wulkow의 얘기만을 듣고 웃어넘긴다. 그후 그는 Mote와 함께 방울 읊겨 <중요한 일>을 하려한다.

[G-15] 등장인물이 총집결한다. Krüger가 Wolff, Dr. Fleischer 등과 함께 재차 찾아와 Dr. Fleischer나 Wolff의 체포에도 불구하고 수사가 진전이 없음을 항의하자, Wehrhahn은 뱃사공들은 대개 모피를 갖고있다는 Wulkow의 말을 빌어 응수하며, Krüger가 아는 사람을 증인으로 이용하고 있다고 비난한다. 이에 Krüger는 그가 Mote와 작당하고 있다고 비난, Dr. Fleischer도 Fr. Meier를 Mote가 매수하려했다고 폭로하고 Wolff 역시 Mote의 행위를 폭로하여 Wehrhahn의 Mote에 대한 신뢰를 깨뜨린다.

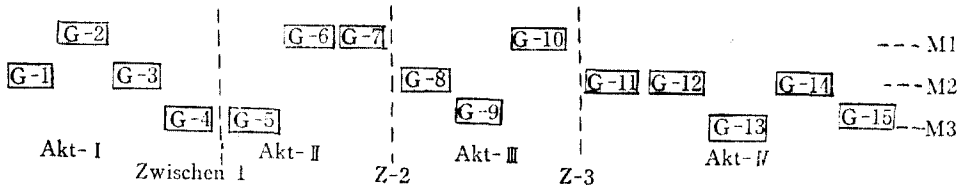
중지에 몰린 Wehrhahn이 수사에 관심을 보이니 코-믹을 조장할 뿐이다. Fr. Wolff는 철저히 위장한다. 계속 수사의 진전을 주시킴으로 하고 다른 사람들이 돌아간 뒤, Wehrhahn은 Wolff에게 Dr. Fleischer를 주의하라고 충고, Fr. Wolff는 고개를 까닥이며

“나는 모르겠는디요……(Da weeß ich nu nicht……)”라 대답한 채, 도둑행위는 밝혀지지 않은 채幕이 내린다.

II-3. Handlung의 問題

앞장에서 그 構成의 理解를 용이하게 하기 위해서 그 事件 單位로 區分해서 작품의 내용을 살펴보았다. 이에 따르면 대개 세계의 모티브가 드러나는 바, 나뭇단을 훔쳐내는 사건과(M<sub>1</sub>) 해표피를 훔쳐내는 사건(M<sub>2</sub>), 그리고 Wehrhahn과 Mote가 지어내는, 무고한 市民에 대한 의심과 음모행위의 전모가 드러나는 과정(M<sub>3</sub>)이 그것이다. 이를 시간적으로, 동시에 서로 분류하면 다음과 같은 도식이 가능할 것이다.

[도 식]



이 도식에 의하면 그 어떤 모티브로 완전한 귀결점에 이르지 않고 있다. M<sub>1</sub>의 경우 [G-1]→[G-2]→[G-6]→[G-7]→[G-10]으로 진행되어 Wolff의 도둑행위는 Krüger 자신에 의해서 목살된다.

M<sub>2</sub>의 경우, [G-1]→[G-3]→[G-8]→[G-9]→[G-11]→[G-12]→[G-14]→[G-15]로 진행되어 Wehrhahn의 迷妄과 어울려 그 사건 자체와 도둑행위의 주체는 劇的意味를 획득치 못

한다.

M<sub>3</sub>의 경우도 [G-1]→[G-4]→[G-5]→[G-9]→[G-13]→[G-15]로 진행되면서 Wehrhahn과 Mote의 행동이 벗어내는 코믹이 문제가 되긴 하지만, 그 행위의 愚昧함에 대한 公式의 人 評價는 없다. (Kleist의 「깨어진 항아리」에 비교해 보면 명확해진다). Wehrhahn은 여전히 Dr. Fleischer를 의심하고 있는 것이다(즉 드라마적 이로니가 끝까지 유지되고 있는 것이다).

Aristoteles에 의하면, 드라마는 인간행위의 모방이다. 모방되는 인간행위는 <처음>, <중간>, <끝>을 가지며, 처음이라는 것은 그 앞에 아무 필연적인 것은 없으나 뒤에 무엇인가가 뒤따르는 것을 의미하며, 중간이란 앞과 뒤에 반드시 무엇인가가 딸린 것을 말하고, 끝이라는 것은 반드시 앞의 것을 따르되, 뒤에 아무 것도 따르지 않은 것을 말한다. Aristoteles가 <유기적인 구성>을 얘기하였을 때, 이 <처음><중간> <끝>이 긴밀히 짜여져야 한다는 얘기인 것이다. 그리고 소위 傳統劇은 이런 형태의 Handlung을 지향해 왔던 것이다. 그러나 본 작품은 도무지 끝이 없다. 따라서 이 드라마는 Volker Klotz의 분류에 따르면, Hauptmann의 「해뜨기 前 : Sonnenaufgang」, 「견직공들 : Die Weber」와 함께 <開放形 die Offene Form>을 취하는 劇인 셈이다.<sup>13)</sup>

또한 傳統劇에서는 통상 三統一의 法則을 金科玉條로 삼아오고 있었다. 그러나 이 작품에는 Handlung의 통일성이 缺해있다. 똑같은 도둑행위가 두번(M<sub>1</sub>, M<sub>2</sub>) 반복되고 있으며 [M<sub>1</sub>과 M<sub>2</sub>]와 [M<sub>3</sub>]가 對照됨으로써 갈등이 진행되지만 그 統一은 기하지 못하고 있다.

Handlung이 파괴되는 현상이 나타나고 있다는 얘기이다.

이와함께 드라마에 敘事的인 要素가 흔히 눈에 띈다. 다른 문학 장르와 드라마를 구분짓는 특징은 그 행위의 <직접성>에 있다. 이 직접성이란 사건을 행위를 통해서 보여준다는 얘기인데, 본 작품에서는 그 직접성을 암시성으로 대체하고 있다. 이 암시란 幕과 幕 사이에 위치한 事件의 암시이다. 이 事件이 은폐되어 있음으로 해서 작가는 작품에서 일정한 거리를 유지하여 說明하는 態度를 견지하여, 서술가(Epiker)가 체류하게 되어 主觀이 介入할 소지가 많게 되는 것이다. 따라서 환경묘사를 자세하게 해야한다는 것이 필연적으로 두 대지시문을 길게 만들며, 인물의 성격묘사에 작자의 주관이 들어선다.

Adelheid kommt herein. Sie ist ein langaufgeschossenes Schulmädchen im vierzehnten Jahre, mit dem hübschen Kindergesicht. *Der Eindruck ihrer Augen aber verrät frühe Verderbnis*<sup>14)</sup>

위 문장은 제 1 幕의 한 무대지시문이다. 밑줄친 대목은 엄격한 의미에서 드라마답지 못

13) Dieter Gutzen, Einführung in die neuere deutsche Literaturwissenschaft, S. 39-40. Volker Klotz는 드라마의 집중성의 원칙에 의거하여 드라마를 폐쇄형과 개방형으로 구분한 바 있다.

14) G. Hauptmann, Der Biberpelz Ulstein Theater Text. S. 11.



하며, 작가의 주관의 드러냄이외에는 아무것도 아니다.

이런 지시문 외에도 작가의 人物設定에 있어서도 서사적인 요소가 나타난다. 줄거리기능 (Handlungsfunktion)을 갖지 않는 人物이, 즉 副次的인 人物(Figurant)이 등장하여 매듭을 이어주거나, 상황전개의 매체가 되기도 하는데, 제 1幕의 Mtteldorf나 제 3幕의 Philipp (Dr. Fleischer의 아들) 등이 그 예가 되는 것이다.

또한 獨立的인 Episode나 Ballade風의 첨가물이 나타나기도 하여(제 1막의 사슴의 밀엽처리 장면, 제 2막의 무도회에 관한 얘기 등) 암시성을 부여함으로써 드라마는 서사적인 넓이를 갖게 된다.

서사적인 넓이를 갖는 또 다른 이유는 모든 事件들이 幕과 幕 사이에 있어, 이 사건을 드러내기 위한 副次的인 장면이 나열되어야 하기 때문이다.

그러면, 이 작품상의 Handlung의 문제, 환언하여 ① 작품형식의 開放型, ② Handlung의 不在내지는 해체현상 ③ 서사화의 경향 등, 이 問題의 原因은 무엇인가?

앞에서 본 작품이 成立하기 까지의 작가의 체험세계와 당대의 시대적 狀況을 살펴보았다. 이때 작가의 內部的 世界와 外部的 世界가 부딪히는 순간에 發生하는 작품 속의 人物, 혹은 世界像에서 독자는 그의 認識의 양태를 만날 것이다.

본 작품에 드러난 世界는 異質的인 2개의 世界이다. 하나는 Fr. Wolff로 대변이 되는 <늪지의 野生草>의 世界이며, 또하나의 世界는 Wehrhahn에 의해서 대변이 되는 <獨斷과 虛構에 휩싸인 관료라는 허수아비>의 世界이다.

Fr. Wolff는 그녀의 가족의 안온한 삶과 두딸의 立身出世를 꿈꾸고 있으면서, 이것이 단 순히 노동에 의해서 가능하리라 믿지 않는다. 그래서 도둑질을 감행하지만, 그것이 도둑행위임을 인정치 않는다. 왜냐하면 사슴고기(제 1幕)는 방치했을 경우 까마귀에 뜯길 것이며, 길에 방치된 나무는 다른 사람이 훔쳐갈 것이 뻔하고, 해표피는 따뜻한 아랫목에 앉아 있는 부자들에게는 불필요하다는 나름의 논리를 확고히 믿고있기 때문이다. 그녀는 주장한다. “Mir sein keene Diebe” (S. 43)라고 거침없이.

그녀는 그녀의 행위에 끈질김과 과감함을 보여준다. 행위에 겁먹은 소심한 남편 Julius에게.

“Wer halt nich wagt, der gewinut ch nich.”

(S. 23)라고 충동질한다.

이런 행위의 뒤에 그녀는 그녀의 도피처를 훌륭히 마련해 놓는 교지(狡智)를 갖고 있는 것이다. 그러나 그것은 社會의 기존(既存) 倫理와 부딪치지 않는다. 그녀의 行動은 前倫理的, 흔히 지적되는 바 처럼 原初衝動的이기 때문이다.

Fr. Wolff와 對照되어 나타나는 人物로서의 Wehrhahn의 모습은 또한 당대의 관료체제의 典

형이다. 그는 자신의 인물됨됨이에 자신감에 넘쳐 있으며, 이곳에서의 그의 역할에도 마찬가지로이다. 이에 대해 그의 주변에 있는, 정치적으로 혐의가 있는 人物(Dr. Fleischer나 Krüger), 순진하다고 생각하는 사람들에 대해서는 전혀 주의를 두지 않는다. 그는 정열적으로 말은 바 <聖스런 召命>을 실천하며, <이 민족의 至高의 善>을 위해 투쟁하기 때문에, 밤에조차도 이 <聖스런 일> 때문에 잠을 이룰 수가 없는 위인이다.

그는 존재하지도 않는 어둠의 존재를 <감시하고 청소하려 mustern und säubern>(S. 30을 보라!)하며, 왕관과 제단을 이들로 부터 보호하려 애쓴다(S. 31). 이 목적을 위해 사깃꾼 Mote와 야합하기도 하는 것이다. 이런 정치적인 편협성때문에 그는 事物과 人間에 대한 투시력을 상실하고, <內心の 존경을 표해야 할 지엄하신 분>에 대한 비웃음의 연사를 퍼붓는 것으로 추측하게 하는 증거와 증인을 찾는데 만 급급한다. 명목의 목표추구 뒤에 진정한 그의 義務는 가리워져 있다. 도둑질은 그에 있어 한갓 자질구래한 일에 속할 뿐이다.

이 양자의 個性은 그러나 한거풀을 벗기면, 결정되어 있는 存在의 相異한 外觀에 불과하다. 앞에서 언급된 시대의 背景에서 제시되어 있듯이 당대는 科學化의 時代, 社會主義 運動의 時代이며 <익명성>의 時代이다.

그 時代에는 여지껏 없었던 새로운 用語들——경제관계, 사회상항, 資本主義, 社會主義, 帝國主義, 수탈, 생존경쟁, 進化論, 자연도태, 人種論, 遺傳法則, 알콜중독——이 범람하는 시대이며, 非人格化한 각종 制度와 過程이 다양하게 되고 위력적이 되면서, 神이 창조한 唯一한 存在로서의 人間의 모습이 물질관계와 혈통, 환경에 의해 지배받는, 틈나바퀴와 같은 조적과 과정속의 무명의 물체로 변화되어가는 세계인 것이다. Fr. Wolff나 Wehrhahn 역시 이 世界의 배태물에 불과하다.

이 세계에서 인간의 理性에 입각한 合理的인 행위는 그 주위의 세계에 영향을 발휘치 못할 뿐 아니라 세계로 부터 백안시 당한다. 이와 더불어 개인의 감정, 주관, 독창성등이 가치판단의 기준이 될 수 없으며 人間의 의지에 의해 각종 制度가 선한 방향으로 나가리라는 보장이 없다. 인간은 물리학적 의미의 <自然>으로 환원되어 자연법칙에 순응해야만 하기 때문이다.

이런 世界를 조성하는 각 因子들은 여태까지는 문학의 內部에 그 힘을 발휘할 수 있을 만큼 인간의 영역에 깊게 介入해 있지 않았다. 문학작품 속에서 이것들은 단지 <함께> 작용했을 뿐이다. 그러나 이 익명의 힘이 인간의 행위까지 관장하는 순간, 人格의 人間의 갈등을 현재화함을 목표로 삼는 傳統的인 드라마 형식은 파괴되지 않을 수 없다.<sup>15)</sup>

소위 傳統劇에서는 個人의 意志의 방향과 한 社會의 倫理的 舉動이 서로 상치되거나, 서로에 대해서 영향력을 행사하려는 個人끼리 부딪힌다. 이때 생겨나는 갈등은 唯一한 者,

15) Hans Joachim Schrimpf: Das Schriftsteller als öffentliche Person., Erich Schmidt Verlag in Berlin, 1977, S. 192.

또는 특별한 者로서 특정한 狀況을 능동적으로 지배하고 결정해야만 하는 인간의 人格的 自我 속에 뿌리를 둔다. 추동력이 되는 것은 정열이나 理念으로, 이것은 두명 혹은 그 이상의 형상물의 대립 속에서, 그러나 결국에는 한 개인의 의식 속에서 해결점까지 이르게 된다.

그러나 앞에서 언급된 세계를 표현함을 지향하는 Hauptmann의 初期의 <사회극><sup>15)</sup>에서는 Hauptmann 자신이 “절대적인 것이 드라마에서는 전혀 표현되지 않는다”고 얘기하듯이<sup>16)</sup>, 絶對的 存在로서의 人間이 중요한 것이 아니라 그룹의 한 구성원으로서 나타나는 인간, 또 그가 속한 그룹과의 관계가 중요시 된다. 따라서 드라마상의 인물은 능동적 主體가 아니라 단지 對象, 또는 환경을 代辨하는 者로서 등장하게 되며 그의 행위에 대해서 윤리적·이상적 주체로서 판단할 수 없다. 익명의 배경이 작가의 초점을 지배할 경우, 환경은 넓은 의미에서 主動體(protagonist)로 나타난다.<sup>17)</sup>

이러한 劇에 있어 개인은 스스로의 행동에 대해서 <끝>을 부여할 수도, 또 그 권한도 갖지 않는다. 그의 행동이 一貫性을 띠지 않음은 自明한 일이다. 여기에 대해서 인식한 Hauptmann은 그가 생각하는 드라마의 機能과 관련하여<sup>18)</sup> 그가 추구하는 <진실된 드라마 das wahre Drama>를 다음과 같이 얘기하고 있다.

“진실된 드라마는 그 本質上 끝이 없다. 그것은 決定이 나지않는 영속적인 內部的 투쟁이다. 決定이 내려지는 경우에 드라마는 파괴된다. 그러나 모든 작품에 決定이 내려지기 때문에, 모든 造作된 드라마에는 그 바탕에, 삶이 지니고 있지 않는 어떤 고루하고(pedantisch)하고 傳統的인 요소를 그 자체에 지니고 있다. 삶은 단지 영속적인 투쟁만을 알 뿐이며, 그렇지 않으면, 삶은 멈추게 된다. 내가 쓰고자하는 觀念드라마는(das ideele Drama) 어떤 해결로, 결말도 없는 드라마일 것이다. 나는 많은 작품을 1幕이나 2幕 다음에 중단시켰다. 그 까닭은 나는 그 작품들에 해결을 강요해서 부과할 수 없었기 때문이다. 終幕은 항상 극작가가 그 자신 혹은 Handlung에 부과하는 강제(Zwang)이다. 정녕 終幕은 대부분의 경우에 있어서 Handlung의 폭행이다. 모든 狀況은 아무리 그것이 폭발적이라 하더라도 많은 可燃素를 남기고 있어, 새로운 狀況을 조성할 수 있으며, 이 狀況은 또 다시 다른 狀況을, 그래서 영구적으로 상승되어 영원한 것(dasunendliche)속으로 까지 이르게 된다.”<sup>19)</sup>

Hauptmann의 發言에 드러난 <투쟁>이라는 用語는 그의 人生觀과 연관되어 있는 말로써, 삶이란 창조와 파괴의 힘 사이의 영원하고 벗어날 수 없는 투쟁이며, 또 이 힘은 理性

15) 이며 얘기하는 좁은 의미의 <사회극>은 등장인물의 행동과 반작용에 사회상황이 결정적인 전제 조건을 부여하게 되는 劇을 얘기한다.

16) G. Hauptmann Ausblicke, S. 20.

17) Hans J. Schrimpf: 前掲書. S. 192-S. 193.

18) Hauptmann은 드라마의 기능을 다음과 같이 얘기한다.

“Das Drama ist eine der vielen Bemühungen des Menschengestes, aus dem Chaos der Kosmos zu bilden.” Hrg. Benno von Wiese Deutsche Dramaturgie von Naturalismus bis zur Gegenwart. Tübingen, 1970, S. 103.

19) Joseph Chapiro, gespräch mit G. Hauptmann, Berlin, 1932, S. 162.

이나 人間의 규범적이 本性에서 나온 것이 아니라, 意識 以前の 深層에서 부터 생겨나는 것이라고 보는 것이다.<sup>20)</sup> 이 관점은 당대의 遺傳論과 환경론과 관련이 있을 것이다.

여하튼 Hauptmann은 이 투쟁을 투시하게 해주는 것이 드라마라 생각하고, 극작가를 <생물학자>에 비유한다.<sup>21)</sup> 그리고 극작가는 그의 작업을 단지 감정적·부분적으로 밖에 할 수 없기 때문에, 무대위에 <조작된 극: das gespielte Drama>의 허상을 꾸밈 필요 없이, 드라마는 앞, 뒤로 개방되어 있어야 한다고 믿는 것이다.

Hauptmann은 또한 드라마의 構成原則에 대해서 얘기하던 자리에서 <수직적 구성 senkrechte komposition>과 <건축학적 구성 architektonische komposition>을 얘기하면서 진정한 <生物學者>는 그 어느것도 배격치 않아야 한다고 적고 있다.<sup>22)</sup>

그는 작품의 구성문제와 작품의 서사성에 대해서는 다음과 같은 견해를 표명한다.

“사람들은 때로 나의 재빠른(Flüchtigkeit), 즉 작품이 미해결로 끝나는 점에 대해서 비난한다. 거기에 대해서 <완결 짓는다 Fertigmachen>는 것은 예술적이기 어렵다고 얘기할 수 있다....(中略)...장소와 시간의 통일에 대한 요구는 정당하다. 그것을 통해서 엄격한 구성이 달성된다. 대신 삶의 보다 큰 충만함과 풍성함은 시간과 장소의 바뀔이 있을 때 달성된다. <서사적>인 것과 <극적>인 것이 순수히 구분될 수는 없다. 서사적인 구성이 보다 넓으며 셰익스피어의 드라마는 서사적으로 구성되어 있다.”<sup>23)</sup>

결국 Hauptmann의 本作品은 그의 대부분의 초기작이 그렇듯이, 그의 世界觀과 人生觀에 立脚하여 수용한 世界의 모습을 처리하는 과정에서, Handlung이 지니는 여러 특성들이 배태되어 있음을 그의 구성분석과 그 성립배경 및 그의 劇論을 통해서 밝혀진다고 생각된다.

#### II-4. 言語의 問題

Hauptmann은 言語를 통해서 드라마상에 人間 現存在(Dasein)의 거동을 나타낼 줄 알았고 <홍내의 명수>였다고 평가되고 있으며, 꿈과 神話를 구체화하려 했다고 논해진다.<sup>24)</sup> 특히 본 작품「Der Biberpelz」의 言語에 대해서 Heinrich Spiro는 그가 자연주의 言語를 <정교한 유우머의 색조>로 深化시켰다고 얘기하고 있는 것 처럼<sup>25)</sup>, Hauptmann은 독특한 방언과 비어를 통해서, 또는 감탄어 등을 사용해서 인물을 창출해내고 있다. 그는 그가 사용한 방언과 연관하여 다음과 같이 얘기한 바 있다.

“나는 「견직공들(die Weber)」와 농부드라마(여기서는 「해뜨기 前(Vor Sonnenaufgang)」를 얘기하

20) H.J. Schimpf: 前掲書 S. 199.

21) G.W. Bd 17, S. 310.

22) ebda. S. 310.

23) ebda. S. 309.

24) Vgl. Paul Böckmann, Naturalismus G. Hauptmanns Frankfurt am Main S. 271.

25) Dr. Karl Brinckmann, Erläuterung zu G. Hauptmann. Der Biberpelz S. 22 再引用

는 것으로 애초에는 「씨뿌리는 사람(Der Säemann)」을 쓸 수 있었다. 왜냐하면 나는 민중의 방언을 완전히 정복했기 때문이다. 내가 결심한 바로는 이 방언을 문학에 도입해 보겠다는 것이었다. 이때 나는 이 방언을 기묘한 것(Kuriosum)으로 이용하거나 무시하는 듯한 입장에서 평가하는 소위 망향문학(Heimatskunst)을 생각하고 있는 것은 아니었다. 오히려 민중의 억양은 내게 있어 <자연에 부여된 표현형식(naturgegebene Ausdrucksforme)이거나 <예술에 부여된 표현양식(Kunstgegebene Ausdrucksform)>으로 표준독일어에 대등한 표현형식이며, 이를 통해서, Goethe나 Schiller의 詩를 통해서 그랬던 것 처럼 위대한 드라마가 얻어질 수 있으리라 생각한다. 나는 방언에 그 가치를 돌려 주고 싶었다.”<sup>26)</sup>

그는 시대의 급격한 변화 속에 떨어진 <삶의 흉내>——이를 그는 원초드라마(Urdrama)라 칭한다——를 내는 드라마에서 기존의 言語는 마비증세를 일으킬을 감지했다.<sup>27)</sup>

그는 드라마에서 眞實性(Wahrhaftigkeit)와 力動性(Bewegung) 두가지 단은 결코 포기하려 하지 않았다. 그래서 그는 <생각중인 思考>와 <생각이 완료된 思考>를 구분하여, 드라마의 言語는 前者를 나타내어야 한다고 주장한다.

“사람들은 구분해야만 한다. 즉 사고 중에 있는 思考와 이미 생각이 완료된 사고를. 생각이 완료된 사고는 드라마 속에서 드물게 형상화되거나 혹은 전혀 되서는 안된다는 견해가 있다. 생각중에 있는 사고는 널리 알려져야만 한다. 최소한 탄생중에 있는 사고나 아니면 갓 태어나서 아직 뺨줄을 지니고 있는, 아직 목욕을 시키지 않은 사고를 말이다. 아마 처음에 눈을 밝게 뜬, 눈이 닫힌 채 태어난 사고이리라. 내 드라마에는 이런 사고가 많이 담겨있다.”<sup>28)</sup>

이런 진실성과 역동성 때문에 그의 언어나 문장은 자주 중단이 되거나 정정이 되고 “und so weiter, und so weiter” 등으로 끝나는 수가 많다. 이런 예는 본 작품에서도 흔히 나타난다.

그럼 여기서 본 작품 內의 人物의 言語驅使의 방법을 살펴보자.

① Fr. Wolff: komm du m'r bloß mit der Schlumpe gezogen! Die soll m'r ock unter de Finger loofen! Dem Balge will ich a Taglicht uffstecken! Das wär so a Awasemang fer dich, gelt? Mit a Ker'In de Nächte verschwiemeln. Nee. Madel, wenn ich bloß da dran denke, ich hau dich, daßte schonn gar nich mehr uffstehst—Nu kommt Papa, jetzt nimm dich in Obacht! (S. 9)

② Julius: Ick arbeete doch—wat nützt denn det alles! (S. 23)

③ Wulkow: Da is nischt Verdächtijes bei, Herr Vorsteher. Da sin ville, die schöne Pelze hab'n. Ick hebbe sojar all ooch selber eenen. (S. 61)

④ Krüger: Ach Gott! Ach Chott! Chutea Tag. Herr Vorsteher (S. 32)

Krüger: ...Ich bni pestohlen, Was? Nicht das keringste. Du lieber Chott!

⑤ Wehrhahn: Die Behörde davon zu unterrichten! Das finde ich sehr ehrenswert von Ihnen. Es hat also ein Wort gesagt—wir werden ja später protokollieren—auf eine Person bezüglich, die uns allen ehrfurchtgebietend hoch steht. (S. 32)

26) Dr. Karl Brinckmann, Erläuterung zu G. Hs 「die Weber」.

27) Paul Böckmann. 前掲書. S. 271.

28) Hrg. Benn von Wiese, 前掲書. S. 35 혹은 Kurt Lothar Tank. G.H. S. 37.

⑥ Mote: Förster Seidel hat wieder 'n Wilddieb jefaßt. Wird morgen nach Moabit jebracht. Hat schneid, der Kerl, das muß man sagen. Wenn ich bloß nicht das Malheur gehabt hätte, da könnt' ich heute Oberförster sein. Dann würd' ich die Hunde noch anders zwiebeln!

⑦ Glasenapp: Habe zu melden, Herr Amtsvorsteher—Da war zuerst....ja! Der Jastwirt Fiebig. Er bittet um die Erlaubnis, Herr Vorsteher, am nächsten Sonntag Tanzmusik abhalten zu dürfen (S. 27)

.....(中略) Zu Befehl, Herr Baron!

Glasenapp: Det is ja keen Ton. Det paßt sich janich! (S. 52)

⑧ Mitteldorf: ...Und Wissen sei 't liejt wat in de Luft—Wat, weeiß ich noch nich. Aber det wat liejt, det weeiß ick so sicher... (中略) Et kracht, und wenn et kracht,...(略)....

Nee, wie jesacht, ick versteh ja nischt von. (S. 52)

Mitteldorf:... Morgenro-ot, Morgenro-ot...

⑨ Adelheid: ...Jesus sprach zu seine Jünger, wer keen Löffel hat, ißt mit de Finger. (S. 43)

Adelheid: ...Komm, komm, die essen wir jetzt miteinander.

⑩ Fleischer: Nein, nein, bewahre. Was denken sie denn! Im Augenblick hat der Junge was weg. Bewege dich, Philippchen. (S. 44)

Wolff의 말(①)은 본 작품의 장소적 배경과 관련하여 베를린 지방의 Jargon (특수층어, 혹은 특수지역어)과 저지 쉴레지엔 지방의 사투리가 혼합되어 투박한 인상을 주지만, 거기에 어울리지 않게, 유행처럼 애용되는 外來語를, 그것도 틀리게 사용해서 삽입하고 있다. (引用部中 <Awasemang>은 <Advancement>를 잘못쓴 것이다.) 이런 예는 Wolff의 대사에 많이 발견되는 例中の 하나인데, 상응한 교양수준을 갖추지 못하면서 세련된 표현을 구사하려고 애쓰게 됨으로써 문장이 산만해지고, 교양을 과시하는 듯한 대목이 많이 드러난다. 이 점은 계층향상의 慾求에 불타고 있는 劇中の Wolff의 역할과 긴밀한 상관관계를 띄고 있다.

Julius와 ②) Wulkow(③)의 말에서는 Wolff 보다 더 흔히 조잡한 저지독일어가 사용되고 있다. Wolff의 다다리에도 불구하고 베를린의 都市語를 구사하기가 Julius에는 거의 불가능하다. 그의 語法은 그의 愚直한 성격을 반영해 주면서, 대사의 상대가 거의 그의 가족 內部로 限定되어있다는 의미에서 마찬가지로 劇中の 그의 역할과 긴밀히 결합해 있다. 그러나 Julius와 비슷하게, 아니 더욱 심한 정도로 방언을 구사하는 Walkow. 그의 발음은 제어되어 나오곤해서 이해하기가 어려움에도 불구하고, 그의 미숙한 표현방법으로 그의 의도를 他人에게 무리없이 전달하는 재주꾼이며 기교파인 점에 있어, 도둑질을 Wolff와 공모, 처리하는 그의 역할과 역시 상응한다.

집세인 Krüger는 대단히 수다스러운 성격과 앞뒷말이 서로 엇갈리는 發言을 하는 점이 두드러진 바, <g> 발음을 <ch>로 발음하여, 그의 급한 성미와 그의 出身地를 밝혀주고 있다.

語法上, Wehrhahn ⑤), Mote ⑥), Glasenapp ⑦)이 거의 유사하다. 그는 그가 속한

사회의 Jargon을 거침없이 사용한다. 병영에서 軍人들이 사용하는 말과 같이 간단하며, 절도가 있는 語法이다. 그의 言語를 통해서 Wehrhahn 인간 그 자체를 회화함으로써 면밀하게 시각적·청각적인 해부를 한다는 의미에서, 그는 당대(Kaiser時代)의 관리의 전형적인 戲化이다. 그의 말은 거만과 불손한 관방어의 혼합임을 독자는 곧 감지하게 된다. Mote는 Wehrhahn의 왜소한 축소판이다. 引用文은 제 1幕에서 Wolff의 집에 왔을때 한 말이다. 산림관시보의 직을 운이 나빠서 얻지 못한 Mote는 <높은층 jehobene kreise>의 Jagon과 병영어의 어조를 답습하려 애쓴다. 그러나 자신 보다 높은 사람을 만났을 때는 제외다. 그의 성격의 斷面이 드러나고 劇의 構成에 긴밀한 면이다. Glasenapp 역시 마찬가지로 어법이 兵營風이다. 하급관리의 典型. 상관과의 대화에서 중요한 것은 <알아모십조 Zu Befehl!> <忠僕>이지만, 引用된 바와 같이 平民과 얘기할 때는 거만한(제 4幕서 Wolff와 對話場面)어조이면서, 그러나 베를린식의 표준어는 구사치 못한다. Dr. Fleischer, 그는 거의 완벽한 표준어를 구사함으로써 作者의 分身의 역할을 한다. 자신의 개인적인 경험을 Dr. Fleischer의 어법과 관련시켜 유머러스하게 parodie化하려는 작자의 의도가 드러나 보인다.

한편 Adelheid는 그녀의 어머니 Wolff의 온갖 시도와 노력——그녀의 두 딸이 교양을 갖추게 하려는——에 상응해서 그의 부모와는 달리, 조속하달 정도로 표준말을 구사하며, 그 어법이 劇構造와 부합한다.

Mitteldorf는 동료 Glasenapp과 正反對로 언어구사에 있어서도 명료치 못하고, 전혀 비판적이다. Figurant로서의 역할에 적합한 어법이며 引用된 두 부분은 그의 성격의 단면을 보여준다.<sup>29)</sup>

본 작품에서는 신용이 좋은 Wolff의 가족이나 그들의 공범자인 Wulkow의 言語世界와 여타 인물의 言語世界가 확연히 구분된다. Hauptmann은 人物의 표현법을 세부사항까지 규정하여, 인물의 성격화(Charakterisierung)를 기하려 하였던 것이다.

또 하나의 두드러진 점은 작가가 그 대사를 꾸밈에 있어, 의미의 충실한 전달보다는 의미의 불완전성에도 불구하고 있는 그대로의 언어를, 즉 억양과 말더듬, 음의 생략등을 그대로 재현하려 했다는 점이다.

이러한 言語的 手法은, 그러나 그가 처음부터 구사했던 것은 아니며, 당시 독일자연주의 運動의 선도적 역할을 담당했던 Arno Holz 및 Schlaf 형제와 긴밀한 관계를 유지하며, 다시 그것을 초월하면서 비로소 달성한 것이다.

Holz는 모든 예술은 자연을 거기에 상응하는 수단으로 모사하도록 노력하여야 하며, 문학의 도구는 言語라는 신념으로 <삶의 언어 die Sprache des Lebens>로서 평범하게 사용되는 언어에 매진해서 가능한 충실하게 그것을 재현해야 한다고 주장한다. 그러나 그는 言語를

29) 본 작품의 등장인물의 言語問題는 Dr. Karl Brinkmann의 Erläuterung zu G.H.의 해당부분을 주로 利用했음.

Vgl. Dr. Karl Brinkmann: Erläuterung zu G.H. S. 22-24.

작가가 그 자신의 現存在를 붙잡으려는 정신적 活動으로서 이해한 것이 아니라, 그 작가가 재현할 수 있는 관찰가능한 자연현상으로서의 언어를 염두에 두었다. 그는 리듬, 억양 (Tonfall), 어법등을 언어의 몸짓 또는 언어 속에 나타난 자연스런 삶의 거동으로 파악하기 때문에, 드라마의 대사는 자연의 재현을 달성시키기 위해서 언어의 몸짓만을 행하면 된다. 대사는 원칙적으로 정신적 갈등, 사건의 갈등에 의존해서 생명을 갖는게 아니라 특정한 인간 혹은 특정한 사회상황의 언어몸짓 (Sprachgebärde)을 재현하며, 이와 더불어 단지 언어흉내 (Sprachmimik)로서의 의미만을 지닐 뿐이다. 장면묘사는 인간이 말하는 것을 재생해서, 사람들이 <窓을 통해서> 보듯 언어를 통해서 인생의 한 단면을 들여다 볼 수 있게 해야한다. 이때에 대사의 고유한 권리 (여기서는 內容傳達로서의 대사)는 상실된다. 왜냐하면 말 속에 운명이 어떻게 감춰져있고 完決되는지는 중요한 문제가 아니기 때문이다. 이때 대사는 生의 接近 (Lebensnähe), 生의 순수함의 접근 수단으로서의 의미를 갖는다. <가능한 최대한으로 人間을 재현하는 것>이 대사의 목표이며, 이것은 <生의 言語>를 흉내, 재생함으로써 이룩되어야만 한다고 Holz는 믿었다. 그래서 Holz는 드라마를 <언어에 의한 흉내 der sprachliche Mimus>로 간주하며, 이 흉내는 말이 행해지는 환경에 충실한 인간을 보여준다는 것이다.

자연모방을 시도하는 예술은 자연법칙에 따라야 하기 때문에 이 예술은 모든 발명의 자유 (Erfindungsfreiheit)를 포기해야 하며, 언어수단에 의한 관찰에 의해서 이 묘사에 도달할 수 있다는 그의 요구에서 철저자연주의자로서의 Holz의 決定論이 드러난다.<sup>30)</sup>

Hauptmann의 언어수법은 그 많은 부분을 Holz의 언어수법에 빗지고 있긴하나 곧 그것은 아니다. Hauptmann이 단순히 흉내에 의한 모방을 독자적인 예술형식으로 高陽시켰다는 얘기는<sup>31)</sup> 바로 Holz의 자연과학적 결정론을 극복했음을 의미하는 것이기 때문이다.

Hauptmann은 Holz와 비슷하게 손짓·몸짓으로 얘기하며 사상보다 억양, 리듬, 語調등을 중시하고, 그가 창출한 인물에서 거동과 無言의 흉내 (pantomimisch)등을 강조하긴 하지만, 그가 언어에 부여하는 리듬 속에는 리얼리티와 상징현실과 진실이 감춰져 있으며 삶의 과정, 삶의 움직임, 삶의 내재적 劇性이 표출되어 있다.<sup>32)</sup> 이 말을 바꿔서 얘기하면, 앞에서 Holz에 대해 언급한 정반대로 Hauptmann은 언어를 자연현상으로서만, 즉 자연율의 지배를 받는 대상으로서 만 보지 않고, 작가의 現存在 確認을 위한 精神活動으로서 보고, 前者를 지향함을 의도했다는 얘기이다.

Hauptmann이 드라마의 기능을 Urdrama, 즉 삶의 모방이라고 했을 때 이 모방의 기능은 바로 이런 언어수법에 의해서 달성되는 것이다. 때문에 그의 言語體(드라마상의 인물)는 드

30) Vgl. Paul Böckmann: Naturalismus G. Hauptmanns Frankfurt am Main S. 274-275.

31) Vgl. ebda S. 275.

32) Vgl. ebda S. 271.

33) Vgl. Kurt Lothar Tank, Hauptmann S. 38.



라마의 內部的 劇性, 外部的으로는 그 構造와 긴밀히 결합하게 되는 것이다.

Hauptmann은 “드라마는 처음부터 끝까지 드러냄(Exposition)이어야 한다.”<sup>34)</sup>고 주장할 때 이 <드러냄>은 모방의 개념과 일치한다. 그의 言語는 外部的 묘사와 內部的 드러냄의 충돌이기 때문이다.

결국 Hauptmann은 억양의 변화가 큰 방언이나 말더듬, 말의 중단 등과 같은 말의 흉내를 빈번히 사용함으로써 外部的 현상을 수용하는 주체인 인간의 內的 心理狀態의 움직임을 육체를 통해서 표현함으로써, 사상을 전달하는 대사가 보다 의식적이고 사유적으로 사용됨에 따라 일으키는 은폐작용을 피하고 眞正한 인간의 참모습을 보여주려 했던 것이다. <생생한 혼 nackte Seele>, <생생한 인간 der nackte Mensch>를 표현하는 것이 드라마가 해야 할 바라고 했듯이 말이다.<sup>35)</sup> 이렇게 함으로써 Hauptmann은 자연주의적 現實模寫(Wirklichkeitsabbildung)에 그친 것이 아니라, 다시 말해서 순수히 實證的으로 묘사되고 자연과학적 사유에 의해 이뤄진 리얼리티의 제시에 그친 것이 아니라, 상상력을 통해서 의식적으로 예술안에 完成한 <제 2의 현실>을 무대 위에 구체적·감각적으로 제시한 것이었다.

### Ⅲ. 結 論

앞에서 두가지의 관점에 대해서 論究되었다. 하나는 Hauptmann의 初期 Dramer에 속하는 <Der Biberpelz>의 脫傳統性의 하나로 Handlung의 問題였다. 그 원인은 Hauptmann이 世界를 바라보는 시각의 각도를 결정한 그의 個人的인 體驗과 그가 수용하지 않을 수 없는 19C후반의 독일의 社會 全般에 걸친 급격한 변화태였다.

다음은 여태까지 기존해 온 문학의 言語가 당대의 現實을 완벽하게 표현할 길이 없음에 새로운 言語를 도입하려는 Hauptmann의 言語的인 技法 問題였다.

문학을 포함한 예술은 歷史的·物質的 관계가 뒤엉켜 상호작용하는 속에서 생겨나며, 또 한편으로는 문학형식의 자기 범칙에 의한 변화와 영향 속에 생겨난다. 이때 작가의 관점이 라는 치환될 수 없는 人格은 그대로 남아있게 된다. 이 얘기는 Hauptmann 個人과 그의 <Der Biberpelz>에로 똑같이 적용이 된다.

따라서 이것은 영구불변한 드라마의 傳統으로부터의 이탈이라기 보다는 필연적인 드라마의 변화태로 파악해야 할 것이며 그런 의미에서 Hauptmann의 드라마는 후에 올 Bertolt Brecht의 <敍事劇>의 기초를 보여준 것으로 파악해도 무방할 것이다.

34) Vgl. ebda. S. 35.

35) Hans Joachim Schrimpf: Der Schriftsteller als öffentliche Person S. 204.

## Benutzte Literatur

### I. Text:

- G. Hauptmann, Der Biberpelz Ullstein Theater Text, 1977.  
 G. Hauptmann, Das Gesammelte Werk Bd. 14, 17 Fischer Verlag, Berlin, 1942.  
 G. Hauptmann, Ausblicke, Berlin 1924.

### II. Sekundärliteratur

1. hrg. Benno von Wiese: Deutsche Dramaturgie vom Naturalismus bis zur Gegenwart, Tübingen, 1970.
2. Th. Mann. Zeit und Werk, Tagebücher, Reden und Schriften zum Zeitgeschehen, Berlin, 1956.
3. Hans Joachim Schrimpf: Der Schriftsteller als öffentliche Person, Berlin 1977.
4. Kurt Lothar Tank, Hauptmann, Hamburg, 1959.
5. B. von Wiese (hrsg.). Deutsche Komödie.
6. Sigfried Hoefert, G. Hauptmann, Sammlung Metzlerband 107. Stuttgart, 1974.
7. 이상섭, 문학용어사전, 서울 1979.
8. Brockhaus Enzyklopädie, Bd 20.
9. Dr. Karl Brinckmann, Erläuterung zu G.H. Der Biberpelz. Bange Verlag-Hollfeld/obfr.
10. Dieter Gulzen, Einführung in die neuere deutsche Literaturwissenschaft, Berlin, 1976.
11. Joseph Chapiro, Gespräch mit G.H. Berlin 1932.
12. Dr. Karl Brinckmann. Erläuterung zu G.H. [die Weber].
13. Jost Schillemeit (hrsg), Deutsche Dramen von Gryphius bis Brecht, Fischer Verlag, Frankfurt/M.

## 《Zusammenfassung》

## Untersuchung über "Der Biberpelz"

Chun Song

In seiner Werke und zugleich Dramaturgie zeigt Gerhard Hauptmann die tief eingewurzelte Abneigung gegen die Darstellung von Begebenheiten, die sich in einer durchgeführten und in sich geschlossenen Handlung fassen lassen. Es hat mit seiner künstlerischen Einstellung etwas zu tun Im Umgang mit den verschiedenen Freunden und niedrigen Leuten in Erkner, wo er vier Jahre gewohnt hatte, die er als vier Ecksteine seiner Werke ansah, baute er sich ein kritische Bewußtsein gegen die sozialen Zustände auf. Zugleich übte der Naturalismus einen ziemlich großen Einfluß auf ihn aus. Für den frühen G. Hauptmann war darum har es eine Selbstverständlichkeit, daß die soziale Thematik in Mittelpunkt einer aktuellen, die Gegenwart treffenden Bühnendichtung zu stehen habe. "Der Biberpelz", der mit anderen Werken zu den frühen Dramen gehört und dessen Hintergrund ein politische Geschehen, Septennatskampf war, neigt auch zur solchen Tendenz. Während in die Hauptmann hineinwuchs, wurde die bewegende, unbewältigte Problematik der Gründerjahre, herausgestellt. Sie war auf die moderne Wissenschaft, Technik und Industrialisierung zurückzuführen. Deswegen wurde die Gesellschaft aufgelöst und die Stellung der Menschen in seiner Welt revolutionierend verändert, so daß es für Hauptmann fast unmöglich war, diese Problematik in den überkommenen Formen und in einem nach den Grundsätzen der Gattungspoetik komponierten, in sich vollendeten Kunstwerk zu gestalten. Darin liegt die Charakteristik dieses Stücks "Der Biberpelz", daß die Auflösung der Handlung, die epische Elemente, der übermäßig benutzte Dialekt sich in ihm darstellen.

Was die Handlung betrifft, sah G. Hauptmann sie als einen Schädling an.

Dazu sagte er, daß das ideale Drama (=das wahre Drama) dasjenige wäre, das keine Lösung und keinen Schluß hätte.

Und als er versuchte, was er in der Welt erlebt hatte, auszudrücken, war er gezwungen, einen Standpunkt zu nehmen, wo er eine Rolle als Berichterstatter, Beschreiber und einen kritischen, ironischen Beobachter spielen mußte. Daraus erzeugen sich die epischen Elemente. In seinem "Der Biberpelz" sind viele Epischen vermischt.

Bei Hauptmann handelt es sich auch um die bevorzugte Verwendung des Dialekts in

seinen Dramen. Scheinbar nur naturalistischer Technik der minutiöse Wiedergabe von Alltagssprache und Trivialdialog, wodurch er die Ähnlichkeit mit A. Holz hatte, bediente er sich aber darüber hinaus dazu, dem vorbewußten Habitus der Menschen, ihrer Gebundenheit und von außen wie innen determinierten Abhängigkeit Ausdruck zu geben.

Merkenswert ist, daß man wegen der schon erwähnten Charakter in den frühen Dramen Hauptmanns das Vorzeichen Bert. Brecht sehen könnte.