

# 기술복제시대의 문학

## —Max Frisch의 소설 *Stiller* 를 중심으로—

金 鴻 振\*

### I

문학 작품속에 묘사된 허구적 세계는 우리 주변의 실제 세계와 어떠한 관계를 가지며, 문학 작품을 통해 얻은 역사적 경험은 역사의 보편적 경험과 어떠한 연관관을 가지는가 하는 문제는 문학의 기능이나 형태와 결부되어 늘 논의 되어 왔다. Walter Benjamin은 자신의 역사와 미학적 사고의 바탕을 이루고 있는 사회계층이론의 테두리에서 일반역사의 한 支流로서 문학사의 문제와 문학사를 파악할 수 있는 학문적 가능성을 언급하고 있어, 발표된지 반세기가 지난 지금에도 사계의 관심을 계속 모으고 있다. 1934년 파리 망명중에 행한 「제작자로서의 저자」라는 제목의 연설에서 예술창작의 작업방법의 역사성과, 이를 파악하는 것을 과제로 삼고 있는 문예학적 카테고리의 역사성을 주장하면서 “작품은 그 시대의 제작상황과 어떠한 연관관을 가지는가?”라는 질문을 던지고 있다. 이 질문은 한 작가가 처한 제작환경에서 작품은 어떠한 형태를 취하게 되고 그의 기능은 무엇인가를 묻는 것이고, 내용이나 형식을 다루는 작품의 구조문제 뿐만아니라 작품제작의 기술적 측면을 망라한 질문으로 이해된다.

「제작자로서의 저자」라는 제목이 시사하듯, 저자를 “영혼과 눈, 손의 연결”을 통해 작품을 형상화시키는 창조자(Schöpfer)로 보지 않고, 여러가지 도구와 기술을 이용하여 작품을 만들어 내는 제작자(Produzent)로 보아야 한다는 인식에서 출발하고 있고, 또 이와같은 인식이 문학이해의 새로운 전제가 되어야 한다는 점을 말해주고 있다. 우리가 처해있는 기술적 여건하에서는 문학의 기능도 달라지고 있는데, 신문이나 라디오, 영화와 같은 제작 및 수용의 수단을 향유하고 있는 사회에서 한 작품의 미학적 질을 평가하는 척도는 작품적 성격보다 “조직하는 기능(eine organisierende Funktion)”<sup>4)</sup>을 가지고 있느냐 하는 문제요, 정신적 제작수단

\* 人文大學 獨語獨文學科 副教授

- 1) Walter Benjamin: Der Autor als Produzent. In: W.B.: Versuche über Brecht. 3. Aufl. Frankfurt/M 1971 S. 95-106.
- 2) Ebenda. S. 97.
- 3) Walter Benjamin: Der Erzähler. In: W.B.: Illuminationen. Frankfurt/M. 1977. S. 409.
- 4) Benjamin: Der Autor. S. 110.

을 사회화해서 저자와 수용자의 간격을 없애고, 수용자를 제작자로 변모시키려는 의도가 보이나에 달려 있다고 보고 있다. 그러므로 문학적 자질은 전문화된 교육을 통해서가 아니라, 복합기술적인 교육을 통해서 키워져야 한다고 보고, 이와같은 현상을 「생활상황의 문학화(Literarisierung der Lebensverhältnisse)」<sup>5)</sup>라는 개념으로 수렴하고 있다.

Benjamin은 「생활상황의 문학화」에서 계층에 따른 노동분화를 지양할 수 있는 가능성을 보고 있고, 이와같은 발상은 인간집단의 총체적 생존양식의 변화와 함께 인간의 지각방법도 변모되었으리라는 진단에 그 바탕을 두고 있다. 이점에 있어 Benjamin은 사회적 생존방식의 경제적 측면에 나타난 변화는 도외시하고 문학의 제작조건들에만 국한시켜 고찰하는 것이 남다른 점이다. 그의 예술이론에 유물론적 개념을 끌어 들여, 지각방법의 변화에 따른 전통예술의 종언을 진단하며, 파시스트들이 지향한 「정치의 예술화」<sup>6)</sup>는 「예술의 정치화」<sup>7)</sup>로 대치되어야 한다고 보고 있다.

구체적으로 Benjamin이 의미하고 있는 변화는 사진기와 필름이 수반해온 시각적인 변화이다. 이같은 변화가 가져온 統覺의 심화는 지각의 量과 質을 확대시켜 종전에 자연적인 지각범주를 벗어났던 대상들도 지각할 수 있게 되고, 예술작품의 수용에도 커다란 변화가 나타났다고 지적한다. 새로운 지각의 매체들, 예를 들어 사진기와 영사기는 망원경이나 현미경과는 달리 지각된 대상을 얼마든지 복제할 수 있고, 또한 동일성을 지각의 주요내용으로 하기 때문에 종래에 예술품 평가에 척도 구실을 했던 요소들이 변화를 겪게 되었다는 것이다.

그중에 하나가 예술품이 지닌 眞品性의 상실이다. 사진과 영화를 두고 오리지널 문제를 거론하는 것은 아무런 의미가 없는 것이다. 또한 원품과 복사품의 구별이 가능한 그림이나 조각을 복제했다고 해서 물질적인 원품의 현상이 파괴되는 것은 아니지만, 그 작품의 一回性은 손상된다. 이렇게 됨으로 예술품은 그 본연의 특권과 생명을 잃게 되고 마는 것이다.

예술품의 眞品性과 一回性이란, 달리 표현하면, 예술품이 지닌 숭배가치라고 할 수 있다. 예술이 종교나 철학보다 세속적 시민생활에 지속적인 영향을 미칠 수 있는 이유는 바로 예술작품에 내포되어 있는 숭배가치 때문이다. 예술작품의 진품적 성격과 품위는 숭배가치와 일치하고 숭배가치의 일회적 생명은 예술작품을 통해 물질적으로 입증되며, 역사의 기억속에 고정되는 것이다. 한 물체가 가지는 진품성은 원초적인 것과 전래적인 것, 물질적 지속과 역사적 증언을 총괄하는 개념인 것이다.<sup>8)</sup> 세속적인 예술품에 불가침성이나 유일성 그리고 거리감을 보장시켜 주는 작품의 숭배적 가치를 Walter Benjamin은 「아우라(aura)」라고 일컫고 있다.

5) Benjamin: Der Autor. S. 101.

6) Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. 7. Aufl. Frankfurt/M. 1974. S. 51.

7) Ebenda.

8) Vgl. ebenda. S. 15.

사진기와 필름의 발명으로 현실화된 복제술은 예술작품의 숭배가치를 변혁시켰고, 종래의 예술작품의 본질과 그의 수용조건을 계속 와해시키고 있다. 예술품의 유일성은 대량적 생산 양식으로 바뀌었고 숭배가치는 전시가치로 바뀌었으며, 종전에는 쉽게 접할 수 없었던 원본이 이제는 아무 때나 쉽게 접할 수 있고 소유할 수 있는 사본으로 대치되었다.

이같은 변화가 가져오는 문학적 현상을 Benjamin은 「아우라(aura)의 退潮」로 종합하고 있다.

## II

「아우라」의 개념은 쉽게 정의되지 않는다. 그리스어나 라틴어로는 「공기」나 「숨결」을 의미하고 불어로는 「해무리」나 「달무리」를 뜻하고 있다. 학문영역에 따라서도 그 의미가 다양해서 의학에서는 간질병 발작의 「前兆」를 「아우라」라고 하는가 하면, 신학자인 Franz V. Baader는 「天上의 인간이 지나는 신성의 숨결」을 「아우라」로 지칭했고, Rudolf Steiner 같은 인류학자들은 「得道者에게만 感知되는 물체의 光輝」를 「아우라」라고 보고 있다.

「아우라」의 퇴조를 기술복제시대의 문학의 특징으로 진단하고 있는 Walter Benjamin은 「도대체 무엇이 아우라인가?」라는 자신의 질문에 이렇게 답하고 있다.

공간과 시간의 기묘한 織造物로서 아무리 가까이 있어도 먼 것의 一回的 나타남.

Ein sonderbares Gespinst von Raum und Zeit: einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag.<sup>9)</sup>

먼 것은 시간적인 카테고리이고, 가까운 대상은 공간적인 것으로 먼 것의 경험적 현상으로 나타난다. 그러므로 「가까이 있지만 먼 것의 일회적 나타남」은 대상의 나타남의 형식을 취한 他者의 현재화를 의미한다. 그 결과 대상자체는 他者로서 나타나고, 그의 경험적 동일성과 상이한 자로서 나타난다. 「먼 것」은 나타나는 客體인 동시에 主體인 것이다. 그러나 직관의 대상적 나타남은 있는 그대로 머물러 있기 때문에 시간적으로 먼 것의 어떤 경험적 대상에 나타남, 他者로서 대상의 나타남은 主體의 지각속에만 근거가 있는 것이다. 그런 까닭에 엄격한 의미에서 아우라는 외적으로 「나타나는 무엇」이 아니고 표상의 내용으로만 가능하다. 이는 곧 내면의 像이요, 回想이나 외적 現象과 융합되는 幻覺을 의미한다. 아우라를 得道者에게만 감지되는 물체의 光輝라고 정의한 인류학적 견해와는 달리 Benjamin에게 있어서는 구체적으로 감지될 수 있는 현상이 아니라 경험자체의 의미를 가진다.

아우라의 현상을 경험적인 것과 동일시하는 것은 외적 현상을 지배하는 내면적 像의 은유적

9) Benjamin: *Das Kunstwerk*. S. 83

표현일 뿐이다. Benjamin에게 있어서 아우라의 경험은 외부세계를 호출하지만, 내면의 주관적 사항으로서 지각을 규정해 줌이요, 좀 더 자세히 말하면 특수한 지각형식의 역사적 퇴조를 의미한다. 이같은 퇴조의 과정속에서 대상물의 성격도 물론 바뀐다.

나타남의 “一回性”은 아우라의 성격을 두가지로 설명해 준다. 아우라의 나타남은 지속적이지도 않고 반복적 성격을 지닌 것도 아니다. 내면의 주관적 사항인 아우라는 주체의 의식적 의지와도 무관하다. 나타나는 자는 어느 때고 다시 나타날 수 있겠으나, 경험하는 주체에 의해 파악되거나 의식적으로 재생될 수는 물론 없는 것이다. 그러므로 아우라의 나타남은 계속되는 시간속에서 특수한 모멘트를 이룩한다. “一回的”이라는 단어는 원래 물량적인 것을 의미하지만, 이 경우에는 경험의 질을 규정해 주고 있다. 주체의 지각속에 他者로서 나타나는 대상과 시간적으로 먼 것을 현재(Jetzt)로 끌어오고, 나타남 자체 속의 시간을 변화시키며, 공간적인 것을 불연속의 시간 속에서 경험할 수 있게 하는 모멘트를 지적해 준다.

어떤 사물에 성격을 부여한다는 것은 곧 그 사물의 특수화와 구체화를 의미한다. 지금까지의 아우라의 개념 설명은 아우라의 나타남의 형식을 규정해 보려는 것이었고, 다음의 인용은 아우라의 개념을 구체적으로 설명하려는 시도로 이해된다.

어느 여름날 오후, 휴식을 하면서 지평선상의 산의 隊列이나 그늘을 던져주는 나무가지들 눈으로 쫓는 것—그것은 이 산과 나무가지의 아우라가 호흡하고 있음을 의미한다.

An einem Sommernachmittag ruhend einem Gebirgszug am Horizont oder einem Zweig folgen, der seinen Schatten auf den Ruhenden wirft—das heißt die Aura dieser Berge, dieses Zweiges atmen.”<sup>10)</sup>

아우라가 나타나는 외적 조건이나 여건을 형성하는 대상면에 설명의 핵심이 있는 것으로 보여진다. 아우라가 나타나는 장소는 주체의 표상이라는 점을 간접적으로 시사하고 있고, 주체는 한낱 媒體로서 순전히 정관적이며 수동적인 역할을 담당하고 있음을 보여준다. 주체에 관해 알 수 있는 사항은 단지 “휴식을 하고” 있고, 먼 지평선상의 산들이나 한 나무가지가 드리운 그늘을 “바라볼 때”, 산과 나무가지의 아우라가 발산한다는 것 뿐이다. 대단히 압도적인 상황으로 개인이 그 속으로 빨려들어갈 듯한 순간을 묘사해 주고 있다. 앞서 있었던 아우라 개념의 범주적 규정이 여기에서는 은유적인 것으로 바뀌었음을 확인할 수 있다. 그늘과 지평선, 나무가지와 산들 그리고 이들 대상을 경험하는 他者, 신축성있게 움직이는 대상의 그림자, 이 모든 것들이 他者の 간결한 스케치 덕분에 휴식하고 있는 주체가 호흡하는 아우라의 「실체상징(Realsymbol)」<sup>11)</sup>이 되고 있다. “호흡한다(atmen)”는 단어도 은유적 표현으로 지평선과 그늘을 생명의 호흡으로 氣化시켜, 느낄 수는 있어도 잡을 수는 없게 만드는 위력을 지켜 준다. 주체와 객체는 모두 他者の 媒體가 되어 서로 만나서 생명있는 통일로 승화되고, 이렇

10) Benjamin: Das Kunstwerk. S. 83.

11) Vgl. Ernst Bloch: *Prinzip der Hoffnung*. Bnd. I. Frankfurt/M. 1959. S. 187 ff

게 됨으로 지배없는 관계의 이상향이 형성되는 것으로 Benjamin은 암시하고 있다.<sup>12)</sup>

현상의 시공적 구조는 지각과 경험의 특수한 형태라고 규정지을 수 있다. 경험의 조건, 전제, 배경 등은 밝혀졌지만 경험자체는 이야기되지 않고 있다. 경험의 불가능만 이야기되었고, 개념정립의 불가능만 전달되었다. 그런데 경험전달의 불가능이 바로 아우라적 경험의 한 요소가 아닐까, 경험자체가 강화되면 그만큼 경험의 전달능력은 쇠퇴되는게 아닐까, 아우라의 퇴조는 아우라자체 속에 그 속성이 있는게 아닐까하는 의문이 제기된다. 이로서 아우라의 문제는 우선 언어해석학 의미로 제기되고, 그 의미를 우리는 경험이라는 언어를 통해서만 해명할 수 있다는 결론에 도달한다.

경험의 개념은 애당초 생철학에서 즐겨 다루는 감정이입을 통한 체험(Erlebnis)과는 구별되는 개념으로 Benjamin은 그의 후기작품에서 역사사회적 작업구조에서 도출하고 있다. Benjamin은 Lukács와는 달리 생산의 사회적 대상화의 형식을 진단하는 것이 아니고, 생산방법과 교통형태를 현상학적으로 고찰하고 있다. 즉 생산방법과 교통수단이 우리에게 경험할 수 있는 기회를 얼마나 주느냐 하는 문제에 관심을 가지고 있다. 엄격히 말해서 경험은 집단의 과거와 개인의 과거가 부합할때 생기는 것이기 때문에 경험의 본질은 회상이다. 종래의 소설 형식은 산업화 이전의 교통형태에 기초를 두고 있어 겪어온 삶의 경험을 “영혼, 눈과 손”의 연결이라는 수공업적인 생산수단을 이용하여 口頭로 이야기를 하는 형식이였다. 이야기의 내용은 동화적이고 신비적인 깊이와 세계적이고 이국적인 너비를 망라했다. 가장 심각한 죽음의 문제도 대대손손을 이어 가는 회상속에서 和解의 형식으로 극복된다. 소설가는 인생의 의미가 무엇이라는 질문에 답을 제시하지는 않지만 개별적인 삶을 포괄적인 삶의 연관속에 대입시키려고 애를 쓰고, 바로 이점에 아우라적 경험이 등장한다. 그 경험을 통해 얻은 습득물은 一回的이어서 반복될 수 없고, 의식적으로 회상할 수 없는 성질의 것이다.

결론적으로 아우라적 경험은 회상의 형식으로 삶의 한 순간을 증개해 준다. 持續的이 아니고 一回的인 그 순간에 먼 것(das Ferne)은 회상을 통해 강조된 의미의 현재(Jetzt)로 고정되고 거기에 성취된 순간이 來到하는 것이다. 그러나 복제술의 발명, 대중교통수단의 등장은 修練을 통한 작업방법을 기계작업으로 바꾸어 놓으면서, 문학에 있어서도 아우라의 퇴조를 초래했다. 아우라의 퇴조의 標識 밑에 제작된 문학작품은 반복과 지속을 서술의 대상이나 구성 형식으로 삼고 있음을 알게 되는데, 이를 구체적으로 이해하고 입증하기 위해 현존 스위스의 작가 Max Frisch의 초기소설 *Stiller*의 내용과 형식을 살펴보기로 한다.

12) Vgl. S. 2

## III

1954년에 발표된 Max Frisch의 장편소설 *Stiller*에서는 주인공 Stiller가 자기승인을 거부하고, 제 2의 자아로서 변형하는 순간에 자신의 과거를 부정하고, 자신의 현실적 존재를 형성하고 있는 시간적 연속성과 絶緣함으로써 자기자신을 객체로 만든다. 자신의 과거 즉 그가 絶緣한 과거의 생애를 적어보라는 요청을 받고 他人이 된 자기 자신과 마주서게 된다. 자신을 대상화해서 관찰하고 평가해야 하는 Stiller는 자신을 외부로 투사시키고, 외부를 또한 자신 속으로 관계시킴으로써 상실된 동일성(Identität)을 다시 찾고 중단된 시간을 연속시키는 시도를 하고 있다. 이로서 외부만이 문제시 되는 것이 아니고 자기 자신도 외부라고 보고 대상화시키며, 필요에 따라서는 자신의 동일성도 의심해야 하는 현대인의 의식이 Stiller 속에 浮彫되고 있다.

오늘의 작가에게 삶의 의미를 소설이라는 순수한 경험을 수단으로 파악하고 형상화시키는 것이 어려워지고 있다. 기술복제시대인 오늘의 현실은 순전히 감각적으로 파악할 수 있었던 과거의 현실과는 다른 것이기 때문이다. 공간과 시간에 대한 직관형식으로서 현실을 선험적으로 사전에 조립해놓는 의식의 카테고리는 와해되고 만 것이다. 소설 속에 내재되어 있는 사실주의는 경험의 신뢰성에 대한 확고한 의식에 기초를 두고 있는 것이기 때문에 한낱 假象일 수가 있다. 사실이 이리이러 했었다고 서술하는 것을 과제로 삼고 있는 작가는 영화제작자와 다를 바가 없다. 영화에서는 삶 자체를 있는 그대로 재생시켜 준다는 환상이 전부이기 때문이다. 현실의 형상화를 문제삼아 19세기 사실주의 소설의 전통을 확립했던 Balzac이나 Fontane를 제승할 자는 오늘날의 작가가 아니고 영화제작자나 사진기사인 것이다. 이와 같은 인식은 소설의 새로운 가능성을 모색케 했으며 여기에 대한 대답이 새로운 主觀主義(Subjectivismus)로 나타나게 되었다. 주관성의 현실, 주관적으로 본 세계가 새소설의 요청이 되고 “미개척 분야(terra inkognita)”<sup>13)</sup>를 발견해야 된다는 오늘의 요청에 소설가 Frisch는 “미개척 분야”의 존재를 부정함으로써 새로운 출발을 시도하고 있다.

*Stiller* 소설은 “나는 Stiller가 아니다”<sup>14)</sup>라는 부정적 주장으로 시작된다. 남들은 Stiller라고 하는데 장본인인 Stiller는 Stiller가 아니라 한다. 남들의 주장은 자아(Stiller)이고 장본인의 주장은 비자아(Nicht-Stiller) 즉 타자여서 이 두 주장이 팽팽히 맞선다. 자아(Stiller)의 자리에 허구적 자아(White)가 등장하고 자아(Stiller)는 객체가 된다. 이 객체는 약 7년전에 실종되었고, 그간 소련을 위한 간첩사건에 연루된 혐의를 받는다. 그러므로 이 작품에서는

13) Max Frisch: *Stiller*. Frankfurt/M. 1954. S. 187.

14) Ebenda. S. 9

Dürrenmatt가 확인한 것 처럼 “자아가 범죄사건”이 되는 것이다.<sup>15)</sup>

수감된 White에게 Stiller가 아님을 객관적으로 입증하도록 수기를 쓰게 하는데서 이 소설의 발생계기가 생긴다. 이를테면 동일성 추구의 수단으로 문학이 등장하는 것이다.

날 보고 생애를 적어 보란다! 내게 생애가 있다는 걸, 실종된 Stiller씨와 다른 생애가 내게 있다는 걸 증명하기 위해서인 듯 싶다.

Ich soll mein Leben niederschreiben! wohl um zu beweisen, daß ich eines habe, ein anderes als das Leben ihres verschollenen Herrn Stiller.<sup>16)</sup>

생애를 적어 보라는 주문과는 달리 수감자가 쓰기 시작한 것은 日記이다. 傳記와 日記의 장르적 차이는 곧 시제의 차이로서 전자의 시제가 과거라면, 후자의 시제는 현재라는게 다른 점이다. 수감자가 傳記를 쓰지않고 日記를 쓰는 것은 그에게 과거가 없다는 것이 되고 그에게 회想方 “먼것(das Ferne)”이 없는 까닭에 자신의 존재를 증명하기 위해서는 日記의 도움이 필요한 것이다.

수감자가 자신의 존재를 증명하는 것은 Stiller가 아니라는 것을 증명하는 것과 일치한다. 그러므로 자신이 누구라는 것을 밝히지 않고 다만 Stiller가 아니라는 것을 입증하는 데에 그 어려움이 있다. 전에는 Stiller였으나 지금은 아니라고 간단히 말할 수도 있겠으나, 이와 같은 문제의 단순화는 이 작품의 주제를 한낱 사사로운 것으로 하락시키고, 시대적 요구의 진지성을 외면하고 지나쳐 버릴 가능성이 있기 때문에 처음부터 배제될듯 싶다. 이 작품에서 日記의 작성은 두가지 기능을 가지고 있는 것으로 첫째는 日記의 작성자가 Stiller가 아니라는 것을 타인들에게 증명하는 것이요, 둘째는 첫번째 기능과 깊은 연관이 있는 것으로 日記의 도움으로 작성자는 자신이 누구인지 밝혀 내는 것이다. 삶 자체를 사전에 조립해 놓고 이를 적어나가는 傳記와 달리 日記는 적어 나가는 과정을 통한 한 인간의 역사가 만들어져 가는 장르적 특성을 내포하고 있는 것이다.

“꾸밈없이 있는 그대로의 진실”만을 써보라는 변호사의 주문에 대해 White가 가지는 의구심은 소설의 또 하나의 주제적 배경을 이루고 있다.

날보고 이야기 하란다! 그것도 나의 생의 진실을, 꾸밈없고 순수한 진실만을(이야기 하란다)!

Erzählen soll ich! Und zwar die Wahrheit meines Lebens, nichts als die schlichte und pure Wahrheit!<sup>17)</sup>

White의 이와 같은 의구심은 체험의 세계, 직접체험, 삶의 본질은 원래 언어로 파악될 수 없다는 19세기의 낭만주의 이래로 독일문학에 만연되어 왔고, 특히 현대에 와서 비중을 더

15) Friedrich Dürrenmatt: *Stiller, Roman von Max Frisch*. In: Thomas Beckermann (Hrsg.): *Über Max Frisch*. 2. Aufl. Frankfurt/ M. 1971. S. 12.

16) Frisch: *Stiller*. S. 9

17) Ebenda. S. 18.

언고 있는 “서술의 불가능(Unmöglichkeit des Erzählen)”에 대한 확인에서 비롯된 것이다. 문명과 기술의 발달로 직접적인 체험이 불가능해지고, 설혹 원초적 체험이라고 주관적으로 주장을 하더라도 언제 누구에 의해서던가 이미 표현된 체험을 반복표절한 것임이 드러나게 되는 현대의 복잡한 사회에서 이 체험을 객관화시켜 “서술(Erzählen)”하기란 더욱 불가능하다는 Benjamin의 주장이 Frisch의 각중인물의 입을 통해 확인되고 있다.

우리는 복제시대에 살고있다. 우리들의 개별적인 세계상은 거의 모두 우리 자신의 눈으로 경험한 것이 아닌즉, 좀 더 정확히 말하자면, 눈으로 경험했다손 치더라도 현장에서 직접 경험한 것이 아닌것 만은 분명하다. 우리는 멀리서 보는 자요, 멀리서 듣는 자요 멀리서 아는 자들인 것이다. 당장에라도 히틀러의 목소리를 귀에 담으려 하거나, 3미터 간격을 두고 페르시아의 황제와 面識을 가지려 하거나, 계절풍이 어떻게 히말라야 산맥을 넘어 포효하는지, 1,000미터 깊이 해저의 모습이 어떤지 알기 위해 이 도시를 떠났어야 했을 필요는 없다.

Wir leben in einem Zeitalter der Reproduktion. Das allermeiste in unserem persönlichen Weltbild haben wir nie mit eigenen Augen erfahren, genauer: wohl mit eigenen Augen, doch nicht an Ort und Stelle; wir sind Fernsehseher, Fernhörer, Fernwissner. Man braucht dieses Städtchen nie verlassen zu haben, um die Hitlerstimme noch heute im Ohr zu haben, um den Schah von Persien aus drei Meter Entfernung zu kennen und zu wissen, wie der Monsun über den Himalaja heult oder wie es tausend Meter unter dem Meeresspiegel aussieht.<sup>18)</sup>

우리가 어떤 경험에 관해 안다고 하는 것은 곧 우리가 그것을 직접 경험했다는 뜻은 아닌 것이니 “이야기 따위가 무슨 필요가 있느냐”<sup>19)</sup>고 수사학적 질문을 던진다. 미개척의 분야가 尙存하지 않는 시대의 경험은 복제된 경험으로 대중매체에 의한 정보전달은 이 시대의 경험의 내용을 변질시켰고 의식구조를 지배하고 있다. 우리는 “멀리서 보는 자”, “멀리서 듣는 자”, “멀리서 아는 자”라는 인식의 배후에는 경험을 표현하기 위한 적절한 형식은 日記 뿐이고, 온통 문학화된 세계에서 탁월한 표현과 비유가 난무하는 마당에 어떤 의미를 가진 서술언어를 만들어내야 하는 작가의 언어적 고통과 복제에 대한 나름대로의 변호의 의도가 숨겨져 있는 것으로 해석된다.

#### IV

이 소설의 주인공인 Stiller는 “Doppelgänger”<sup>20)</sup>로 묘사되어 있다. 신체적으로는 한사람이 나, 두개의 내면적 진실을 지니고 있다. 각 개인은 인격의 통일체로서 그의 一回性 속에 인

18) Frisch: *Stiller*. S. 186.

19) Ebenda. S. 187.

20) Doppelgänger 모티프는 “쌍둥이 모티프”를 뜻하는 것으로, 낭만주의 문학작품에 混同이나 代役 등의 행동을 묘사하기 위해 자주 등장함.



간접 존엄을 정당화시키고, 개인이 발산하는 아우라를 서술의 대상으로 삼던 시대와는 달리 현대의 인간은 분열되어 여러개의 조각을 주어 맞춘 몽타지의 형태로 조립된다. 이 몽타지는 다원적인 현실로 구성되어 있고 개인의 상징적 성격도 집단적 기술적 사건을 통해 절감되어 있다. 개별적인 것은 모두 私的인 것으로 규정지며 개인의 운명을 통해 시대의 보편적이고 본질적인 정신을 본다는 종래의 시각은 변질되고 있다. 집단과 기술의 유착을 통해 모든 것이 대량화내지 과밀화 되었고, 그 같은 대량화의 밀림속에서 현대인은 어떻게든 방향감각을 잡아야 하고, 그 속에서 작가는 참다운 관계를 파악하고 발견해야만 하게 되었다. 이와같은 총체성을 파악하기 위해서는 대표적인 모델을 상징적으로 묘사하는 것으로는 부족하고 합성적 인물과 사건을 묘사할 필요성이 생기게 된다. 이와 같은 합성적 인물이 이 작품의 주인공 Ludwig Anatol Stiller 인 것이다.

Stiller 는 부인, 애인, 형제, 친구 및 친지들의 조서진술을 합성하여 조립되었다. 증인들의 진술은 각 개인에게 비취진 Stiller 像의 형태를 지니고 있고 여러 증인들의 진술을 통해 범주가 재구성되듯 여기서는 Stiller 라는 인간이 소설의 진전에 따라 재구성되어 가고 있다. 모든 진술을 합쳐 놓은 것이 과거형으로 쓰여진 이 작품의 과거행동의 묘사를 대신한다. 여러개의 진술을 연결함에 따라 Stiller 像은 비교적 객관화되고 고정화되기에 이른다. 개별적 진술의 주관적 성격이 상실되고 이에 따라 변신의 가능성도 닫히고 만다. 변신을 불가능케하는 고정화를 Stiller 는 한 사람이 다른 사람의 초상을 만드는 것이라고 해석한다. 그것은 사랑이던 우정이던 모든 인간관계를 기계화시키고, 생명이 있어 어느때나 변화가 가능한 모든것을 공식의 틀에 집어 넣고 만다. 기계화 내지 공식화되어 있는 인간이 가지게 되는 갈등은 “타인의 눈에 비친 모습이 나의 참모습일까 아니면 실상 나는 그와는 전혀 다른 사람일까”하는 자기분열로 표현되며, 이 갈등의 결과는 동일성의 고민으로 나타난다.

나는 나일뿐, 다른 사람이 아니라고 설득할라치면, 필시 오해를 살가 두렵고, 이 두려움 때문에 나는 그들의 죄수로 있는 것이다.

Solange ich die Umwelt überzeugen will, daß ich niemand anderes als ich selbst bin, habe ich notwendigerweise Angst vor dieser Mißdeutung, bleibe ihr Gefangener kraft dieser Angst.<sup>21)</sup>

Stiller 가 자기의 소설을 감옥속에서 쓰는 것은 우연이 아니다. 감옥은 자유의 반대개념으로, Stiller 가 처한 상황의 적절한 기호인 것이다. 감옥에 앉아 자유를 생각하고 자유의 나라 스위스를 비판한다. 스위스는 그에겐 자유를 불가능케하는 허위의 전형적인 예인 것이다.

Stiller 의 미리 완성된 초상은 조그만치도 수정될 여지가 없이 확정되어 있다. 주변 인물의 진술을 연결시켜 만들어진 객관적 초상에 Mr. White 의 자격으로 기록한 주관적 진술이 대조

21) Frisch: *Stiller*. S. 323.

를 이루나 이 진술이 사실과 일치하느냐 하는 것은 중요치가 않다. Stiller의 주관적 진술은 고정화된 Stiller 像과는 내용이나 진술형식이 각각 다른 것을 알 수 있다. 앞서 잠깐 언급한 것처럼 Stiller의 주관적 진술은 현재형으로 쓰여진 현재행위를 이루고 있고, 주위 사람들의 진술은 과거형으로 쓰여진 과거행위를 묘사하고 있다. 후자의 논리는 긍정인데 반해 전자의 논리는 부정인 것이 특색이다. 이처럼 대립된 내용과 논리를 통해 총체적인 Stiller의 사람됨이 유추된다.

또한 Mr. White는 소설의 처음부분에서 서술자로 등장하고, 그와 반대로 Stiller는 한낱 허구로서 실제적 존재의 가능성으로만 나타난다. Mr. White와의 동일성을 가진 Stiller의 존재의 가능성이 이소설의 긴장의 요소로 작용한다. 이 긴장감은 Stiller의 현실화와 두 인물이 점진적으로 한사람으로 융해됨으로 해소된다. 이와 같은 융해과정이 소설의 사건이요 Stiller와 Mr. White의 동일성 확인이 이 소설의 절정을 이루고 있다.

주변인물의 진술내용과 자신의 주관적 진술내용을 종합해서 조립된 Stiller의 생애의 몽타지는 어떤가?

Stiller는 스위스 추리히 태생으로 본시 직업은 조각가였다. 예술가로서 재질이 계발되고 대성하기도 전에 남들로부터 촉망부터 받고, 급기야 남들의 기대를 충족시킬 능력이 자신에게 없음을 느낀다. 의용군으로 자원입대하여 스페인 내란에 참전하게 되나 첫번째 전투에서 임무를 제대로 수행하지도 못한채 부상을 입고 스위스로 돌아온다. 군법회의에서 몇 개월 금고형을 받고, 형기를 마친다음 자신의 아틀리에로 돌아온다. 수 개월 후에 스페인에서 돌아와서 사귀던 추리히 시립극장의 무용가 Julika와 결혼한다. 8년간의 결혼생활은 행복한 것이 아니었다. Julika는 폐결핵으로 오랫동안 시달려 몇달동안 Davos의 결핵요양소에 가 있어야 했다. 같은 때 Stiller는 검사부인 Sybille를 어느 무도회에서 알게 되어 여러달 동안 깊은 관계를 맺는다. Stiller는 Davos로 Julika를 찾아 가나 이 방문도 두 사람 사이의 정신적 소외감을 해소하는데에 기여하지 못한다. Stiller는 화물선의 불법승객으로 미국으로 건너가 7년 가까이 미국과 멕시코 등지를 떠돌아다니며 모험적인 생활을 하다가 자살을 시도하기도 한다. 그 후 Jim Larkin White로 개명을 한 후 추리히로 돌아오다가 체포된다. 감옥에 수감되어 있는 몇달동안 “나는 Stiller가 아니다”라고 주장하며 자기의 생의 역사를 재구성하려고 시도한다.

점사이자 Stiller의 친구인 Rolf는 Stiller를 부인, 애인, 친구 및 친지에게 대질을 시키고, 그들은 한결같이 그가 틀림없는 Stiller라고 확인하고 그의 과거를 이야기한다. Stiller는 그같은 자신의 과거를 완전히 타인으로서 받아 들이며, 냉정하게 때로는 비꼬아 해설을 하면서 그의 日記장에 기록하는 것이다. 그러면서도 계속 Stiller가 아님을 주장한다. 시간이 지남에 따라 그가 Stiller라는 증거가 많아지고, 그의 옛날 아틀리에에 찾아 갔을때 Stiller는 자신의 과거에 압도되어, 과거에서 도망가려는 최후의 절망적인 시도로 아틀리에와 그속의 조각품

그것들이 상징하는 자신의 과거를 때려부순다. 자신의 무력함을 느껴 투쟁을 포기하고, 과거의 자아였던 Ludwig Analol Stiller가 다시 된다.

소설의 제 2부는 담당검사 Rolf의 후기로 이후의 Stiller의 생활이 묘사되어 있다. Stiller는 부인 Julika와 함께 제네바호수에서 단순하게 살아간다. 옛 직업인 조각가가 되지 않고 공예로 전향하여 陶工이 된다. Julika는 지병인 폐결핵으로 죽고 Stiller 자신은 혼자 살아간다.

이렇게 해서 과거로부터 탈피하여 새사람이 되려는 Stiller의 시도는 좌절되고 만다. 모든 삶은 개인이 자신의 삶의 방향에 대해 자의로 결정할 수 있는 자유에 기초를 두고 있다고 보는 실존철학과 Frisch는 정반대의 입장을 취하고 있음을 확인할 수 있다. 실존철학에서는 이와같은 삶의 윤곽을 꾸며 내는 것을 인간의 자유의 확인으로 보려고 하지만, Frisch에게 있어서는 우리의 생애 역사의 선택이 우리에게 주어진 사회적 가능성에 의해 결정적으로 제한되어 있음이 나타난다. Max Frisch도 이 문제와 관련해서 직접 발언을 하고 있다.

누구나 빠르든 늦든 가끔 엄청난 희생을 치르면서도 자신의 인생이라고 여겨지는 하나의 역사나, 이름이나 사실이 밝혀져 여지없이 그 진실성을 의심받게 되는 일련의 역사들을 조작하게 마련이다. 그렇지만 내보기에는 역사는 모두 꾸밈이요, 그런 때문에 바꿔치기가 가능한 것이다.

Jeder Mensch erfindet sich früher oder später eine Geschichte, die er, oft unter gewaltigen Opfern, für sein Leben hält, oder eine Reihe von Geschichten, die mit Namen und Daten zu belegen sind, so daß an ihrer Wirklichkeit, schenit es, nicht zu zweifeln ist. Trotzdem ist jede Geschichte, meine ich, eine Erfindung und daher auswechselbar.<sup>22)</sup>

그러나 “자기자신을 선택하든지, 어떤 다른것으로 改作을 하든지 택일을 하라”는 소설 서두에 실린 딜레마에 관한 Kierkegaard의 모토는 일정한 사회적 상황하에서는 양자택일의 기능을 상실함을 알 수 있다. 잡지와 영화등 매스컴이 활개치는 사회, 스테레오타입적 고정관념이 지배하고 있는 폐쇄된 사회에서는 순수하고, 원초적이며 직접적인 생의 역사의 창조는 거의 불가능하다는 것을 이 작품은 보여주고 있다. 조각가인 Stiller의 역사와 연관시켜 생각하면 Bienek과의 대화에서의 Frisch의 언급은 이렇게 바뀌어야 마땅하다. 누구나 빠르건 늦건 자기의 것이라고 여겨지는 역사를 꾸며 내게 된다. 그러나 일정한 실생활의 조건하에서는 이미 존재하고 있는 기성품중에서 선택을 해야한다. 어느것을 택하든 그것은 잡지나 신문에서 이야기되는 것들 중에 하나가 될 것이다. 인생의 역사를 취급하는 백화점에서는 모델의 교환은 용납되지 않는다. Stiller의 경우 변신이란 결국 복제속으로 자신을 개작하는 것으로 경험과 인식의 고유성, 경험의 재구성, 인식의 표현의 고유성도 복제의 가능성 때문에 그 길이 막힌 것을 보여주고 있다.

22) Horst Bienek: *Werkstattgespräche mit Schriftstellern*, München, 1962, S.24-25.

## V

Stiller가 미국으로 건너가 약 7년간 도피행각을 하게 되는 동기는 반복 즉 복제된 삶에 대한 혐오라고 볼 수 있다.<sup>23)</sup> 지금까지의 그의 삶의 중요한 내역인 예술, 결혼, 사랑, 그밖의 제반 행동들이 모두 복제의 테두리속에서 이루어졌다는 인식은 그로 하여금 자기자신을 찾기 위한 시도로서 자기로 부터의 도피를 모색케 한 것이다.

나도 원래는 전반적인 변신 즉 도피를 희망하고 있다.

(Im Grunde, (...) , hoffe ich doch in allem auf Verwandlung, auf Flucht.)<sup>24)</sup>

그러므로 Stiller가 언급하고 있는 도피는 외형적인 위협으로부터의 도피가 아니라, 자기 과거로부터의 도피요, 변신을 위한 도피인 것이다. Stiller의 과거생활은 옛 습관이나 관습의 반복, 역사화된 생활양식의 반복일 뿐 아니라 문학의 답습으로서의 반복이다. 자신과 세계를 직접적인 체험을 통해 아는 것이 아니고, Kafka나 Jünger의 문학을 통해 간접적으로 알고 있고, C.G. Jung와 T.S. Eliot가 복제되고, Ernest Hemingway의 작품속에 나오는 행동형식이 재생된다. 어느 영웅의 인생담이나, 남자답고 용감한 투사의 행적이 흉내내진다.<sup>25)</sup>

Stiller는 젊은 나이에 의용군으로 스페인 내전에 참가하여 프랑코軍에 대항하여 싸운다. Tajo江의 나룻배를 혼자서 감시하는 임무를 받고 참호속에 매복해 있다. 4일째 새벽에 프랑코軍의 병사 4명이 江岸에 나타나자, Stiller는 이들에게 발사를 앓고 적병으로 하여금 나룻배를 타고 此岸으로 건너오도록 방치 해둔다. 끝내 발사를 앓고 오히려 적병에게 발견되어 무장해제를 당하고, 결박되어 2일동안 금자화 덩불에 누워 있다가 아군에게 발견된다. 병원에 입원하여 간호원 Anja와 사귀나 그녀로부터도 동정과 경멸을 받으며 치료를 받는다. Stiller의 스페인 逸話는 Stiller의 직접체험이라기 보다는 Hemingway의 소설 『누구를 위하여 종은 울리나?』의 복제임을 쉽게 알 수 있다. 스페인 내전에서 교량을 폭파시키고, 적의 진격을 저지하며, 자기를 희생시켜 전우의 생명을 구하는 이른바 Hemingway의 소설에 나오는 전쟁영웅 Robert Jordan의 체험담, 남성적이고 용감한 군인의 이야기가 Stiller에 의해 복제되고 있는 것이다. 그러나 결과는 정반대로 나타나고 있다. Robert Jordan은 적의 기습을 받아 부상을 입고 병원 침대에 누워있을 때, 그에게 낭만적인 사랑의 행복을 가져다 주고, 삶을 위로해 주는 꿈속의 여인 Maria가 있지만, Stiller는 비슷한 상황에서 Anja를 사귀지

23) 반복(Wiederholung)의 개념은 Kierkegaard가 즐겨 사용한 개념이나 Max Frisch는 좀더 현대적이고, 경제학용어인 복제(Reproduktion)라는 개념을 즐겨 쓰고 있다. 반복, 복제, 인용등의 개념은 동일한 의미를 가진 것으로 본고에서는 취급하고 있다.

24) Frisch: *Stiller*, S. 324

25) Vgl. Frisch: *Stiller*. S. 186

만 그녀에게서 기대되는 것은 위로와 사랑이 아니고, 동정과 경멸이다. 그밖에 Jordan의 영웅적 용기는 Stiller에게 있어서는 비겁으로 묘사되고, 비극은 참극으로 변모되며, 남성적 위력은 성적 불능으로 모두가 顛倒되어 나타난다. 이를 통해 Frisch는 본제된 삶을 풍자하고 남에게서 빌려온 삶의 모형은 자기자신의 것으로 대치되어야 한다는 것을 증명하고 강조하는 것이며, Hemingway식의 남성미와 영웅주의를 간접적으로 부정하는 것이다.

그러나 이 소설의 결정적 시금석은 Stiller와 Julika의 결혼생활로, Stiller는 자기 부인의 본질을 해석하고 표현하려고 시도하며, 그녀의 차갑고, 폐쇄적인 성격을 교정하려고 드는 Stiller의 비현실적인 태도이다. Stiller는 부인의 인격을 그대로 받아 드리고, 이를 사랑하는 것이 아니라, 그녀에게 변신을 기대하며, 그녀를 구원하려 든다. 그렇게 함으로서 그녀를 자기가 창조하고 형성한 피조물로 만들어 놓고 있다. Stiller의 조각품, 특히 Julika를 모델로 만든 꽃병모양의 조각품은 이와같은 연관하에서 상징적인 의미를 가진다. “초상을 만들지 말라”는 Frisch의 주제는 사랑하는 아내를 자신이 창작해 낸 조각품으로 고정시키려는 Stiller에게 해당되는 것이다.

그러므로 Stiller가 미국으로 도피하기 직전에 그들의 부부관계의 직접적 파탄의 원인이 되는 「초상」의 문제가 심각히 거론된다.

그렇지가 않다는 것만 나는 말할 수 있어요. 당신은 언제나 타이르길 잘 하시는데——저의 초상을 만들지 마세요! 당신에게 드릴 수 있는 말은 그게 전부예요.

(Ich kann dir nur sagen: es ist nicht so. Immer redest du dich in in etwas hinein- du sollst dir kein Bildnis machen von mir! das ist alles, was ich dir darauf sagen kann.)<sup>26)</sup>

Julika가 성경을 인용해서 그들 부부관계를 이야기하고 있다는 사실에 개의치 않고 Stiller는 인용의 출처에만 관심을 보임으로, 그들의 대화는 과녁을 빗겨 지나게 되고 인용속에 포함된 그들의 현실을 파악하지 못한다. 자신에 대한 초상을 만들지 말아 달라는 아내의 요청에 “그런 말은 어디서 배웠오?”<sup>27)</sup>라고 대응하는 Stiller의 태도는 이를 단적으로 입증해 주고 있다.

Stiller의 사고의 방향이 현실적이 아니고 스테레오타입적이어서 삶 자체를 문학속에 침투시켜 풀이하고 있는 예는 「Davos의 일화」를 통해서도 파악된다. 폐결핵으로 Davos에서 요양 중인 Julika를 방문하고 돌아와서 Stiller는 이렇게 日記에 적고 있다.

어제는 Davos에 (갔었다). Thomas Mann이 묘사했던 대로다.

(Gestern in Dalvos. Es ist genau so, wie Thomas Mann es beschrieben hat.)<sup>28)</sup>

26) Frisch: *Stiller*. S. 150.

27) Ebenda.

28) Ebenda. S. 67.

Davos는 Thomas Mann의 소설 『魔의 산(Zauberberg)』의 무대이다. Hamburg의 재벌의 아들로 일찍 고아가 된 Hans Castorp는 결핵으로 요양중인 사촌을 찾아 스위스 알프스에 위치한 Davos에 왔다가 병이 들어 7년간이나 이곳에 머무르게 된다. 이곳에서 그는 이태리인 인도주의자 Settembrini, 예수회 신부 Leo Naphta, 병원장 Behrens, 그의 조수인 Krokowski 등과 교제하는 동안에 여러 가지 정신사조와 처음으로 접하게 되고 아름다운 러시아여인 Madame Chauchat에게 반하기도 한다. 한가한 시간을 독서에 바치며, 인간과 세계에 대해 명상해보고 빈사 지경에 누워있는 환자들의 운명에 깊은 관심을 가지기도 한다. 이같은 과정을 거쳐 『魔의 산』을 지배하는 정신 풍토에 비판적 거리감속에 자신의 사고의 지평이 열린다. 그와 동시에 자신의 오래 된 가풍을 의식하게 되고, 급기야는 조부의 풍속과 몸가짐을 모방하기도 한다. Castorp가 「교육의 고장」인 Davos를 떠나자 제1차 세계대전이 발발한다.

Davos에서 Hans Castorp의 삶은 죽음과의 대결을 통해 기대하지 못했던 승화와 발전을 경험하고, 이전에 몰랐던 경지로 진입하며, 그가 살고 있는 시대의 근본문제를 의식하기에 이른다. 그와 반대로 Stiller는 Davos 일화에서 病을 통한 교화의 가능성을 부정한다. Julika의 病은 그녀를 심령적으로 더욱 경직시키는 도피일 뿐이다. Hans Mayer는 교양소설의 모형이 Stiller에도 해당되나, 어디까지나 역설적인 의미에서 해당된다고 확인하고 있다.<sup>29)</sup> Castorp는 Davos에 올라가서 현실세계와 소원해지고, 승화를 체험하지만, 문학작품에 등장하는 스테레오타입이요 복제의 희생물인 Stiller는 그와 반대로 Castorp의 승화로부터 여과되지 않은 삶속으로 진입하려고 한다.

Thomas Mann의 『魔의 산』은 한낱 교양의 장소만이 아니라 모험의 장소이기도 하다. 모험은 애정의 영역에서 이루어진다. 속세를 멀리 떠난 奧地에서 주인공 Castorp와 죽음속으로 침잠해가는 Chauchat 간에 내면적인 만남이 이루어지고 애정으로 발전 승화된다. Stiller 소설에서는 인간의 실존적 관계가 형성되지 않는다. 奧地の 절대고독속에서 자신과의 만남이 있을 뿐으로 이는 Davos의 결핵요양소안에 젊은 신학생과 Julika와의 관계를 통해 입증된다. Davos에서 사귀어 젊은 신학생과 Julika와의 관계는 남자가 Julika의 사생활에 관한 질문을 하자 단절된다. Julika가 “생의 문제에 관해 아무것도 모르는 젊은 사람”<sup>30)</sup>으로 하여금 자신의 문제에 간여하는 것을 원치 않으므로서 이들의 관계는 “진정한 만남”<sup>31)</sup>이 되지 못한다.

Stiller의 Davos 일화에는 Thomas Mann의 『魔의 산』을 연상시키는 요소들이 많이 등장한다. 누워서 보내는 단조로운 생활, Röntgen 사진, Davos의 풍경묘사, 신학자, 평지로의 정신적 도피 등이 그것이다. Stiller는 Thomas Mann의 『魔의 산』을 읽은 사람들, 좀 더 일

29) Hans Mayer: *Anmerkungen zu Stiller*. S. 85—86.

30) Frisch: *Stiller*. S. 134.

31) Ebenda.

반화시켜 이야기해서 문학을 통한 교양을 소유하고 있는 사람들은 문학작품의 모형처럼 행동하기를 기대하고 있다. 작품에 형상화되어 있는 삶의 모형의 反轉은 우선 그 모형이 진지하게 받아들여져서 옳고 그름이 증명된 후라야 가능하다고 보고, Julika가 『魔의 산』의 Castorp처럼 교육의 기회를 가지고도 활용하지 못한 점을 아쉬워하고 있다. Julika는 Davos에 오기 전의 입장을 고수하고, Davos에 온 이래 종전의 태도를 더욱 강화시킴으로서 病을 통한 교육이 이루어지지 않고 있음을 보여주고 있다. Thomas Mann은 한 인간이 타인을 변화시키고, 구원시킬 수 있다는 점을 일깨워 주고, 魔의 산을 교육의 장소로 찬양하고 있다. 또한 魔의 산은 동화의 주인공이 승승장구하는 모험과 시험의 장소로 묘사되어 있다. Stiller의 삶도 이와같은 기대에 차 있었으나, 이 기대가 감당할 수 없는 자신에 대한 요구로 변함으로서 중국에는 Julika와 자기자신의 삶을 파국으로 몰아 넣는 결과를 초래한 것이다. Thomas Mann의 소설이 보여주듯 昇華된 모험이 곧 교양소설의 요소들이라면, 비교양소설은 昇華된 모험으로부터 原色的 모험으로의 反轉일 뿐만 아니라, 昇華된 모형의 통속적 복제를 의미하게 되고, 복제로 인해 삶자체가 문제시 되거나 파괴되는 것을 보여주는 것을 뜻한다고 할 수 있다.

작품에 조역으로 등장하는 검사 Rolf와 Sibylle의 부부관계도 그들만의 개별적 인간관계로 취급되지 않고 문학작품에 나타나는 부부의 갈등의 여러 형태중에 하나로 받아들이고 있다. 이렇게 보면 오늘날의 인간은 Stiller던 Rolf던 모두가 창조적 개성을 상실하고, 반복속에 살고 있는 것이다. 부부의 갈등도 이제는 직접 체험하는 개별적인 인간관계가 아니라 Karenin이나 Wronski, Bovary 부인의 역할을 형편에 따라 변형시켜 담당하고 있는 것이다. 그런 의미에서 검사 Rolf와 그의 부인 Sibylle의 결혼생활은 두 사람간에 현실적인 마찰과만 관계가 있는 것이 아니고 그들이 취하는 소설같은 태도와도 연관이 있다고 볼 수 있다.

“나의 친구인 검사는 날보고 Anna Karenina를 알고 있느냐고 묻는다. 그런 다음 Effi Briest를 아느냐는 것이다. 마침내는 이런 걸작품에 묘사된 것과는 다른 버림받은 남편측의 태도는 상상할 수 없느냐는 것이다. 좀더 관대한 태도를 두고 하는 말이다.”

(“Mein Freund und Staatsanwalt, ob ich Anna Karenina kenne. Dann: ob ich Effi Briest kenne. Endlich: ob ich mir nicht ein anderes Verhalten, als es in diesen Meisterwerken geschildert wird, seitens des verlassenen Ehemannes vorstellen könnte. Ein großzügigeres, meint er — und kommt ins Erzählen.”)<sup>7)</sup>

고등교육을 받고, 20세기 중엽에 살고 있는 스위스의 지식인으로서 제정 러시아의 관리요, Karenin의 남편인 Alexei Alexandrowitsch Karenin이나 러시아의 고급관리인 Iustetten이 의도한 부인에게 보여 준 태도와는 다른, 좀더 관대한 반응을 보일 수 없을까하고 Rolf는 곰곰 생각한다. 얼핏 보기에 대수롭지 않은 듯한 검사의 언급은 낭만주의적 아이로니의, 환상의

7) Frisch: *Stiller*. S. 200—201

파괴나 서술자의 표현상의 유희 이상의 의미를 가진다. 스테레오타입적 사고의 구체적 사례가 실감나게 표현되어 있는 것이다. Rolf가 암시했듯, 자신과 Sibylle와의 결혼생활의 파국은 유명한 부부소설의 반복으로 제시되고, 문학이 인생을 모방하는 것이 아니라, 거꾸로 인생이 문학을 모방하는 것으로 나타난다. 반복적인 인생은 결국 판에 박힌 인생이고, 기성부처럼 미리 만들어 놓은 문학속의 인생인 것이다. 우리는 이제 창문으로 풍경을 경험하는 것이 아니고 Renoir나 Monet의 풍경화를 보고 있으며, 부부간의 갈등과 결혼의 파탄을 체험하는 것이 아니라, Leo Tolstoi의 작중인물인 Karenin이나 Wronski의 역이나 Gustav Flaubert의 소설 『보바리 부인』의 주인공 Emma나 Charles Bovary, Theodor Fontane의 *Effi Briest*의 주인공 Effi와 Iustetten의 역 중의 어느 것을 담당하는 것이다.

## VI

日記를 통해 자신이 Stiller가 아님을 입증해 보려는 문학적 시도는 사회가 그에 대해 처음부터 가졌던 類型的인 견해를 고집하고 그의 경기규칙을 인정하기를 거부함으로써 좌절된다. Benjamin이 복제시대의 문학에 걸고 있는 기대, 즉 문학의 「조직하는 기능」은 「자신」이 아니려고 하는 Stiller에게 「자신」을 받아들이도록 하는 강요에 굴복함으로써 성취되지 않는다. Frisch는 이 작품에서 영향력을 잃은 문학을 묘사할 뿐 아니라, 어떻게 해서 문학이 영향력을 잃게 되는가를 보여주고 있다. 소설 *Stiller*는 소설의 전체성을 다시 한번 부정의 논리를 통해 형상화시켜 주고 있다. 이 소설은 무의미한 것에 의미를 부여하거나 「사물을 命名」하는 통속적인 문학의 기능을 수행하는 것이 아니다. 독창적인 조형대신에 복제물을 제시하고 문학적 회상과 세계인식의 단편적 미사여구를 맞추어 하나의 生命이 없는 「초상」을 만들어 놓고 있다. 그와같은 상항하에서 주인공의 변신은 애당초부터 불가능하다. 현대인의 이데올로기인 이와같은 「초상」을 통해 엄정한 의미의 현실이 아닌 「지배하는 현실」만이 행세하고 있다. 「세계」는 다만 「이야기된 세계」로 존재할 뿐이다. 언어도 이 소설에 등장하는 모든 인물들이 자발적으로든, 체념적으로든, 또는 항의를 하던 「초상」의 설득력에 종내는 굴복하고 만다. 「진정한 대화」를 희망하지만, 이는 인용을 통한 말노름에 그치고 만다. 행동을 지시하거나, 규범을 전달할 수 있는 힘이 언어에 결여되어 있다. 언어는 구문과 의미로서의 기능은 발휘하지만, 실용적 차원의 기능은 상실하고 말았다.

Frisch는 이 작품을 통해 1970년대에 「문학의 죽음」이란 구호로 집약되는 독일의 문학적 상황을 예시하고 있다. Bertolt Brecht나 Thomas Mann이 보여준 복제를 통한 소설제작의 가능성을 실험하고, 복제에 대한 비판을 통해 새로운 출발을 시도한 것이다.



## 참 고 문 헌

- Max Frisch: *Stiller*. Frankfurt/M. 1954 (Suhrkamp Taschenbuch 105)
- Max Frisch: *Tagebuch 1946—1949*. München/Zürich 1972
- Walter Benjamin: *Der Autor als Produzent*. In: W.B.: *Versuche über Brecht*. 3. Auflage. Frankfurt/M. 1971. S. 95—116
- Walter Benjmin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. 7. Auflage. Frankfurt/M. 1975. (Edition Suhrkamp 28.)
- Hans Mayer: *Anmerkungen zu Stiller*. In: H.M.: *Über Friedrich Dürrenmatt und Max Frisch*. Pfullingen 1977. S. 71—90.
- Horst Bienek: *Werkstattgespräche mit Schriftstellern*. München 1969 (dtv 281).