

소설과 영화 속 ‘메피스토’의 사상성 미학

신사빈*

1. 망명문학과 자연적 영화의 상호텍스트성
2. ‘메피스토’라는 사상성(Gesinnung)의 문제
3. 메피스토 유형의 회프겐: 악으로 기우는 메피스토
4. 햄릿 유형의 회프겐: 선으로, 악으로 기우는 파우스트
5. 상호텍스트성 아이러니에 의한 사상성 미학의 한계 극복

국문초록

이 글은 클라우스 만(Klaus Mann)의 소설 『메피스토(Mephisto)』(1936)와 이슈트반 사보(István Szabó)의 영화 〈메피스토〉(1981)의 상호텍스트성을 살펴보고, 원형 콘텐츠(소설)에서 드러난 도식적인 사상성 미학(Gesinnungsästhetik)을 파생 콘텐츠(영화)에서 어떻게 수용하고, 또 극복하는지를 모색하는 데에 그 목적이 있다.

흔히 사상성 미학은 독일의 제3제국 시절 예술가들의 국가사회주의에 대한 태도나 통일 이전 동독 예술가들의 체제에 대한 태도를 편파적인 도덕성의잣대로 부정적인 평가를 할 때 적용된다. 『메피스토』도 그런 사상성 미학을 지니고 있어서, 클라우스 만의 대척점에 선 현실 속 실제 인물(구스타프 그륀트겐스)과 소설 속 허구 인물(헨드릭 회프겐) 사이의 유형적 유사성과 차이점을 시대 비평적으로 살펴보는 것도 의미가 있고 여겨진다. 이때 상호텍스트성을 통하여 내재비평(内在批評)을 한다면 대척에 선 두 인물 사이에 미적 거리를 확보할 수 있다. 이러한 전제

* 중부대학교 실용음악학과 겸임교수.

에 있어, 이슈트반 사보의 영상 미학은 원작의 도식주의를 벗어난 것으로 보인다.

소설과 영화에서 나타난 ‘메피스토’라는 사상성은 나치 시대 국가사회주의와 타협한 - 불가항력의 역사 앞에 굴복한 인물의 인식과 태도의 문제다. 클라우스 만은 메피스토 유형의 회프겐(현실의 그린트겐스)을 망명문학(Exilliteratur)의 관점에서 ‘악으로 기우는 메피스토’라고 통렬히 비판하고 있다. 이때 비판을 통한 공격에는 풍자와 희화, 조롱, 패러디, 아이러니 등 다양한 표현 수단이 동월된다. 고발과 비판에 있어 자기반성이 없고 ‘유토피아적인 것(das Utopische)’도 배제되어 있어서 예술의 자유가 인격권을 침해하는 경향도 없지 않다. 이에 비교해 이슈트반 사보는 메피스토 유형의 회프겐을 수용함은 물론 햄릿 유형의 회프겐, 즉 ‘선으로, 악으로 기우는 파우스트’를 추가로 등장시켜 (단순한 선과 악의 이분법 잣대가 아닌) 악의 두 유형(메피스토의 악과 파우스트의 악)을 이원적으로 접근한다. 그렇다고 ‘메피스토와 햄릿(파우스트)’이 혼재된 유형의 인물을 연민의 대상으로만 바라보지 않는다. 훨씬 더 강화된 비극적 결말로서 사회적 책임을 추궁한다. 그래서 소설이 한 개인의 자서전에 가깝다면, 영화는 한 세대의 자서전에 가깝다.

소설과 영화에서 나타난 상호텍스트성의 아이러니로 인하여 메피스토의 사상성 미학은 역사관의 한계와 텍스트의 편중을 극복하였다. 역사가 개인이 넘어설 수 없는 거대한 ‘운명의 힘’이더라도 ‘삶의 가치’인 인간의 존엄성마저 부정할 수는 없기 때문에 가능한 일이다. 사상성의 문제는 비단 독일의 나치 시대에만 국한되지 않는다. 우리 근현대사를 관통하는 이데올로기와도 연상될 문제다. 우리에게 어떤 이분법의 잣대로 비판만 일삼기에는 역사의 뿌리가 너무 깊이 박혀 있어서, 역사와 개인의 관계에 서만은 중립적인 관점이 필요하다. 이 글은 우리의 메피스토와 햄릿을

찾는데 실마리를 제공한다면 또 하나의 의의를 지닐 것이다.

(주제어: 클라우스 만, 메피스토, 이슈트반 사보, 상호텍스트성, 사상성 미학)

1. 망명문학과 자전적 영화의 상호텍스트성¹⁾

토마스 만(Thomas Mann, 1875~1955, 이하 토마스)의 아들인 클라우스 만(Klaus Mann, 1906~1949, 이하 클라우스)의 소설 『메피스토(Mephisto)』(1936)는 누나 에리카 만(Erika Mann, 1905~1969, 이하 에리카)의 남편이었던 배우 구스타프 그륀트겐스(Gustaf Gründgens, 1899~1963, 이하 그륀트겐스)가 “변절해 헤르만 괴링의 비호를 받으며 제3제국 문화위원으로 출세한 데 충격과 영감을 받아서 쓴” 망명문학(Exilliteratur)으로, 그륀트겐스를 모델로 한 주인공 헨드릭 회프겐(이하 회프겐)은 큰아버지 하인리히 만(Heinrich Mann, 1871~1950, 이하 하인리히)의 『충복』(1914)에 등장하는 디더리히 헤슬링²⁾과도 닮은 인간 유형이다.³⁾

1) 상호텍스트성은 수용과 생산에 있어 텍스트 상호 간의 유기적 관련성을 가리키는 용어다. 이 글에서는 실제 인물인 구스타프 그륀트겐스와 허구 인물인 헨드릭 회프겐을 수용·생산한 소설과 영화에서 대비를 이루면서 구현한 사상성 미학을 메피스토와 파우스트의 신화 관점으로 재해석하는 데 치중한다.

2) 소설 『충복』은 빌헬름 2세 치하의 대중 심리 역사를 분석하면서 당시의 관료주의와 신민 정책을 비판하였다. “야비한 권력 지향적 인물”로 설정된 주인공 헤슬링은 “국가의 업무를 집행하는 충복으로 행동하고 있는데”, 하인리히는 이런 유형의 인물이 훗날 “히틀러의 자발적인 조력자가 된다는 예리한 통찰을” 선취해서 보여 주었다. 이 재호, 『이름의 착시효과를 통해 본 하인리히 만의 장편소설 『충복』에 나타난 작중인 물이름 분석』, 『독어독문학』 131권, 한국독어독문학회, 2014, 197-198쪽.

3) 클라우스 만, 『메피스토』, 오용록 옮김, 웅진씽크빅, 2017, 396쪽(해설).



〈사진 1〉 형 하인리히 만과 동생 토마스 만(좌),
에리카와 클라우스 만, 파멜라 베데킨트, 구스타프 그륀트겐스(우)

국가사회주의자인 슐레겔(Werner Schlegel)은 클라우스가 아버지의 ‘위대한 선례’-토마스가 망명 초기(1933~1936)에 모호한 태도(클라우스가 주도한 망명 잡지 『선집Die Sammlung』에 불참하고, 하인리히가 노력한 ‘인민전선Volksfront’에도 냉담했다)를 취함으로써 제3제국 사이에 균열이 생기지 않았고, 그의 책은 아직 독일에서 출판되었다 - 를 따르지 않고 큰아버지의 ‘위험한 영향을 받아들였기에, 그의 작품은 “억압과 타락에 몰두하고 독일 독자들에게 해가 될 뿐이다”라고 비난하였다.⁴⁾

브렌너(Hildegard Brenner)가 정의한 대로, 독일의 망명문학은 “국가사회주의에 의해 직·간접으로 시민권을 박탈당한 작가가 외국에서 출판할 수밖에 없어서 독일 내 독자들이 접촉할 수 없었던 독일어로 쓰인 문학을 지칭한다.”⁵⁾ 두르짜크(Manfred Durzak)도 “망명 중에 쓰인, 또 국가사회

4) Werner Schlegel, *Dichler auf den Scheiterhauern. Kampfschrift für deutsche Welteusanzugung*. Berlin 1934, S.48. 송익화, 『독일망명문학 연구』, 『동화와 번역』 제11집, 건국대학교 동화와번역연구소, 1992, 77쪽 수정 재인용.

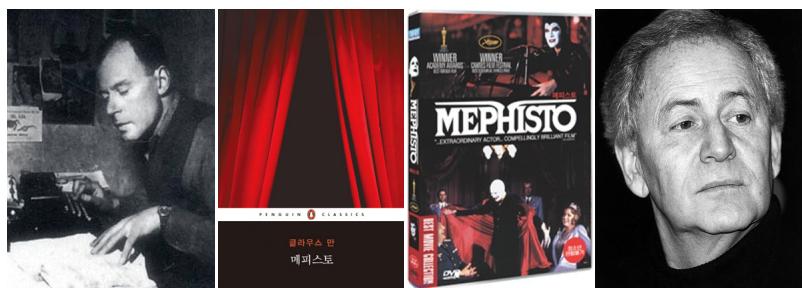
5) Hildegard Brenner, *Deutsche Literatur im Exil 1933-1947*. In: H. Kunisch (Hg.): *Handbuch der deutschen Gegenwartsliteratur*, Bd. 2, München 1965, S.366.

주의자들로부터 추방된 독일어 문학”⁶⁾이라고 정의하면서, “언어 텍스트에서 역사 상황이 매개되는 복잡한 과정을 밝히는 것”⁷⁾이 망명문학의 연구 목표라고 주장하였다. 망명문학이 어떤 특정한 경향-슈트렐카 (Joseph Strelka)가 지적한 “순(純) 형식주의와 범(汎) 미학주의로부터 멀어지고, 인간적인 것과 윤리적인 것에 더 몰두하는 경향”⁸⁾-을 떤다면, 그 것은 형식보다도 그 형식이 갖는 도덕적 의미 때문이다.⁹⁾ 망명문학에는 우선 작가의 실존 모습(직·간접 체험)이 담기게 되고, 다음으로 동시대 (나치의 야만성과 비인간성)에 대한 고발과 비판, 자기반성이 스며들게 되며, ‘유토피아적인 것(das Utopische)’의 문제도 두드러지게 된다.¹⁰⁾

소설 『메피스토』는 암스테르담의 크베리도 출판사에서 출간(1936)되었고, 클라우스의 사후에 그륀트겐스와의 관련성을 의식해 독일 내 출판 취소의 우여곡절을 겪다가 동베를린의 아우프바우 출판사에서 간행(1956)되었으며, 그륀트겐스의 사후에 그의 양자(상속인)인 페터 고르스 키가 님펜부르크 출판사를 상대로 소송 공방(1964년 지방법원: 출판사 승소, 1966년 고등법원: 상속인 승소, 1968년 최고재판소: 상속인 승소)을 벌이다가 독일 헌법재판소에서 사후 인격권을 인정하기 위하여 예술

-
- 6) Manfred Durzak, *Deutschsprachige Exilliteratur. Vom moralischen Zeugnis zum literarischen Dokument*. In: Ders. (Hg.): *Die deutsche Exilliteratur 1933-1945*, Stuttgart 1973, S.9.
- 7) Manfred Durzak, *Deutschsprachige Exilliteratur. Vom moralischen Zeugnis zum literarischen Dokument*. In: Ders. (Hg.): *Die deutsche Exilliteratur 1933-1945*, Stuttgart 1973, S.13.
- 8) Joseph Strelka, *Was ist Exilliteratur? Zur deutschen Exilliteratur seit 1933*. In: Ders.: *Exilliteratur: Grundprobleme der Theorie. Aspekte der Geschichte und Kritik*, Bern 1983, S.24.
- 9) 서정근, 「나치시대의 독일망명문학 연구—특히 토마스 만 문학을 중심으로」, 『창원대학교 논문집』 제16권, 창원대학교, 1994, 56쪽.
- 10) 서정근, 「Thomas Mann의 망명소설로서의 『Das Gesetz』 고찰」, 『독일어문학』 제3집, 한국독일어문학회, 1995, 303쪽.

의 자유를 제한해야 한다는 다수 견해에 따라 출판 금지의 최종 판결(1971)이 내려졌다. 이에 독자들은 해적판을 읽거나 아우프바우 출판사의 『메피스토』를 읽었다. 그 후 세월이 흘러감에 따라 사후 인격권은 흐지부지하게 되어, 함부르크의 로볼트 출판사에서 다시 『메피스토』가 출간(1981)되었다. 같은 해, 이슈트반 사보(István Szabó, 1938~, 이하 사보)의 영화 〈메피스토〉도 개봉되었다.



〈사진 2〉 클라우스 만의 소설(1936)과 이슈트반 사보의 영화(1981)

클라우스는 (1942년에 출간 후) 1948년에 가필하여 출간한 자서전 『전환점(Der Wendepunkt』에서 다음¹¹⁾과 같이 말하였다.

“회프겐은 여러 측면에서 나의 전 매부와 구별된다. 그러나 설사 이 소설의 주인공이 사실과 마찬가지의 본래의 인물과 비슷하다고 가정한다 해도 그렇다고 해서 그린트겐스는 결코 책 속의 ‘영웅’으로 묘사될 수는 없을 것이다. 이 시대 비평적 시도는 하나의 개별적 경우에 관한 것이 아니라 유형에 관한 것이다. 또 다른 한 사람이라고 해도 이와 마찬가지로 나에게 본보기가 될 수 있었을 것이다. 단지 내 선택이 그린트겐스에게

11) 계희열, 『메피스토-클라우스 만 결정-1971년 2월 24일 연방현법재판소 제1심판부 판결』, 『판례연구』 제2집, 고려대학교 법학연구원, 1983, 10쪽. 강조는 인용자.

낙착되었을 뿐이다.”

한편 토마스는 제3제국의 국가사회주의자들이 신화 개념을 왜곡한다고 여겼기에 신화의 인간화로서, 즉 문학 소재로 활용한 과거 신화를 단순한 현세적 반복이 아닌 내재한 사회적 의미로 인식함으로써 대항하고자 노력했다(파우스트 신화를 내밀한 고해로 삼은 소설『파우스트 박사』가 그 예다).¹²⁾ 메피스토와 파우스트의 신화를 소재로 하는 망명문학의 상호텍스트성은 △하인리히 만의 『총복』(1914) △클라우스 만의 『메피스토』(1936) △토마스 만의 『파우스트 박사』(1947)로 도도한 물결을 이어갔다. 클라우스가 『메피스토』에서 '보다 더 악으로 기우는' 성격의 메피스토를 중심으로 나치 독일의 국가사회주의의 비극을 경고하였다면, 토마스는 『파우스트 박사』에서 '보다 더 선으로 기우는' 성격의 파우스트를 중심으로 “독일 문화를 야만화한 정신적, 정치적 경로를 기술”¹³⁾하면서-자아를 성찰하고 실존을 해명하였다.¹⁴⁾ 클라우스가 사회적 성격을 역설했다면, 토마스는 개인적 성격을 부각했다. 이렇게 같은 망명문학이지만 작가가 신화 개념을 수용하는 데 있어 관점을 달리하였다.

사보는 1938년 2월 18일 부다페스트에서 유대계 형가리인으로 태어나, 1956년에 부다페스트영화아카데미를 입학했고 1961년에 졸업했다. 1차 세계대전 이후에 오스트리아-헝가리 제국이 붕괴하면서부터 시작된 나치의 침공, 소련의 점령, 1956년의 반소 혁명과 소련의 탄압 등의 시련

12) 서정근, 「나치시대의 독일망명문학 연구—특히 토마스 만 문학을 중심으로」, 『창원대학교 논문집』 제16권, 창원대학교, 1994, 67-69쪽.

13) 로만 카르스트, 『토마스 만—지성과 신비의 아이러니스트』, 원당희 옮김, 책세상, 1997, 374쪽.

14) 김륜옥, 『클라우스 만의 『메피스토』에 나타나는 상호텍스트성의 특징 - 특히 토마스 만의 『파우스트 박사』에 대한 선행텍스트로서의 관점에서』, 『해세연구』 제31집, 한국해세학회, 2014, 126쪽.

은 20만 명에 달하는 국민들을 망명하게 했다. 1956년 혁명의 좌절은 형가리 국민들에게 완전한 독립과 민주화에 대한 염원에 큰 상처를 남겼다.¹⁵⁾ 1956년 이후, “정치적 억압과 완화, 제한적인 개혁의 기조 속에서 벨라스 스튜디오의 인력 양성 시스템과 영화 제작 토대의 재편과 구축을 통해” 사보와 같은 영화 창작가들은 “헝가리 민족의 정체성 확립과 독자성 열망을 혁명과 전쟁의 역사라는 테마로 영화화할 수” 있었다.¹⁶⁾

사보의 영화 양식은 누벨바그의 영향을 받은 초기부터 사실주의 경향을 띤 1970년대 말 이후까지 큰 변화를 겪었지만, 영화 매체에 대한 이해를 바탕으로 한 역사와 정치, 인물에 대한 통찰은 비극적인 인간 유형(“운명 혹은 역사의 힘 앞에서 자신의 오류 때문에 몰락하는 인물”)을 창조하면서도 낙관적인 세계관을 한결같이 드러냈다.¹⁷⁾ 사보의 후기 영화들, 즉 〈메피스토〉(1981)와 〈레들 대령〉(1985), 〈하누센〉(1988) 등의 서사는 거의 “회상 화면이 배제된 관습적이고 연대기적인 구조”(환상·상상·기억 등을 배제한 사실주의 양식)인데, 이는 관객이 등장인물(회프겐, 레들, 하누센)과 동화되기를 원했기 때문이라고 사보가 대답을 통해서 밝혔다.¹⁸⁾ 이 시기 영화들의 공통된 주제는 역사가 어떻게 삶에서의 개인의

15) 정태수, 「1956년 민중혁명이후 헝가리 영화형성과정 연구(1956~1967)」, 『영화연구』 제68권, 한국영화학회, 2016, 193쪽.

16) 헝가리에 남은 영화 창작가들은 과거의 역사적 사건을 토대로 현실의 사회적 문제를 암시하는 영화로서 자신의 창작 목표와 수법을 다양하게 시도하였다. 정태수, 「1956년 민중혁명 이후 헝가리 영화형성과정 연구(1956~1967)」, 『영화연구』 제68권, 한국영화학회, 2016, 188-200쪽.

17) 방주성, 「사보 이슈트반」, 전양준 엮음, 『세계영화작가론Ⅱ: 소련·동유럽』, 이론과 실천, 1994, 375-377쪽.

18) 이 영화의 주인공들은 운명의 힘에 지배당하는 비극의 주인공들처럼 자신이 몰락하는 이유도 모르는 채 파멸되어 간다. 사보는 이들을 (선악으로 양분된) 도식적인 인물(이 아니라) 선함과 잔인함, 따뜻함과 비열함을 모두 갖춘 인간으로 제시하고 있어서,

역할과 방향을 결정하느냐는 문제를 구체적으로 묘사한 것이었다.¹⁹⁾

소설 『메피스토』는 서막을 지닌 전 10장으로, (십여 개의 에피소드 장면들로 구성되는) 카바레²⁰⁾의 프로그램(programm)과 비슷한 구성이다. 카바레의 기본은 증오와 분노, 비판을 통한 공격(심리적 요소)이고, 이 공격에는 풍자와 희화, 조롱, 패러디, 아이러니 등의 표현(미학적 요소)이 동원되며, 이 공격이 세상을 변화시키고 대중의 의식을 개선(사회적 요소)할 때 예술로서의 승화된 정당성을 인정받았다.²¹⁾

90개의 장면(scene)으로 구성된 사보의 영화 서사는 “회상 화면이 배제된 관습적이고 연대기적인 구조”로 이어졌다. 소설의 서막(1936년)은 시간의 흐름에 맞게 피날레에 배치되었다. 소설의 전반부(1~5장)는 ‘변형하기’의 각색이 없이 진행되었다. 이에 반해 후반부(6~8장, 10장)는 역사의 흐름과 운명의 힘에 지배당하는 주인공에게 공감과 연민을 느끼도록 소설의 9장²²⁾은 삭제되었고, 다른 장들은 ‘변형하기’²³⁾가 시도되었

역사의 흐름 속에서 매몰되는 그들의 모습에서 거부감보다는 묘한 공감과 연민을 느끼게 한다. 방추성, 「사보 이슈트반」, 전양준 역음, 『세계영화작가론II: 소련·동유럽』, 이론과실천, 1994, 387-388쪽.

19) 방추성, 「사보 이슈트반」, 전양준 역음, 『세계영화작가론II: 소련·동유럽』, 이론과실천, 1994, 388쪽.

20) 카바레는 카바레티스트와 관객이 직접적인 대화와 반응(비판과 웃음)을 통하여 동시 대의 문제를 의사소통하는 ‘현재의 예술’이다. 정민영, 「독일어권 카바레 연구 (2) – 카바레의 구성과 기능」, 『브레히트와 현대연극』 제13권, 한국브레히트학회, 2005, 220쪽.

21) 카바레티스트는 자기 내면에 분노를 일으키는 상황이나 인물에 저항하며 사회적, 정치적 결합과 부당을 공격한다. 카바레티스트에 의해 이루어지는 묘사는 허구나 과장일 수 있으나 그 묘사(공격)의 대상 자체는 사실이다. 카바레티스트의 공격에 나타나는 대상의 변형은 그 대상이 가진 사실을 새로운 시각에서 관찰할 기회를 제공한다. Verena Küchler, *Die zehn Muse. Zeitgemäßes Kabarett. Form, Funktion und Wirkung einer Kommunikationsart*, Diss., Wien 1995, S.22ff. 정민영, 「독일어권 카바레 연구 (2) – 카바레의 구성과 기능」, 『브레히트와 현대연극』 제13권, 한국브레히트학회, 2005, 221-223쪽 수정 재인용.

다. (참고: 〈표 1〉) 클라우스의 소설이 증오와 분노, 비판을 통한 공격에 비중을 두었다면, 사보의 영화는 동화와 공감, 연민에 무게를 실었다. 이는 망명문학과 자전적 영화의 상호텍스트성 과정에서 보인 큰 차이다. 클라우스는 공격적으로 과장한 외연에, 사보는 모순적으로 심화한 내포에 더 의미를 부여한 것으로 보인다.

〈표 1〉 소설의 영화화에 따른 ‘변형하기’

소 설		영 화	
장	제목	#scene	‘변형하기’에 의한 각색
서막	1936년	#89	
1장	함부르크 예술극장	#01~04	
2장	댄스 교습	#05	
3장	크노르케	#06~09	
4장	바르바라	#10~11	
5장	남편	#12~17	
6장	이루 말할 수 없네	#18~33	#22~31
7장	악마와 맷은 계약	#34~53	#34~37, 39~40, 42, 47~48
8장	지조도 양심도 없이	#54~71	#56, 60~64, 67~69
9장	여러 도시에서	×	×
×	×	#72~80	#72~80
10장	위협	#81~88, 90	#82~83, 86~87, 90

22) 9장은 제국의회 의사당 방화(1933.2)와 분서焚書 사건(1933.5) 후 독일을 ‘떠난 자’와 독일에 ‘남은 자’들의 일상과 변화를 소소히 묘사하고 있다.

23) ‘변형하기’는 베를린극장에서의 러시아 혁명극과 공산주의자 회합에서의 모노드라마, 혁명극단에서의 활약 등으로 희프겐이 인기를 얻는 장면들(#22~31)부터 시도된다. 이 무렵, 어느 골목길에서 나치 당원에게 린치당하는 사람을 보고 외면하는 이율배반적인 행동은 강렬한 인상과 불길한 예감을 남긴다. 그리고 로테 린덴탈의 중개로 프로이센 총리와 돈독한 관계를 유지하면서 나치와 반나치의 불안한 동거를 하는 ‘변형하기’의 장면들(#60~64, 67~69)은 권력 앞에서의 탐욕보다 무력함이 강조되었다. 마침내 국립극장장으로 출세가도를 달리는 시절의 ‘변형하기’의 장면들(#72~80, 82~83, 86~87)에는 희프겐의 유약한 기질과 허무한 좌절(애인 율리에테와의 이별, 친구 오토의 죽음)이 오히려 주목받는다.

2. '메피스토'라는 사상성(Gesinnung)의 문제

사상성 미학(Gesinnungsästhetik)은 도덕 지향의 예술 비평, 즉 작품이나 현실에서 예술가의 도덕성을 평가하는 것으로 대개 부정적인 의미로 쓰이는데, 여기에서 사상성(Gesinnung)이란 도덕성이라기보다는 제3제국 시절 예술가들의 국가사회주의에 대한 태도나 통일 이전 동독 예술가들의 체제에 대한 태도를 의미한다.²⁴⁾

『메피스토』의 사상성 미학은 일관되게 유지되어, '국가사회주의에의 동조-예술성 결합-인격 또는 지적 결합'의 부정적 인물(회프겐, 니콜레타, 린텐탈, 벤야민 펠츠 등)과 '국가사회주의에의 저항-높은 예술성-높은 인격 또는 지성'의 긍정적 인물(바르바라, 제바스티안, 브루크너, 도라 마르틴 등)로 양분된 도식주의에 머물러 있다.²⁵⁾ (참고: 〈표 2〉)

〈표 2〉 소설 속 인물과 현실 속 인물의 연결

소설 속 하구 인물	현실 속 실제 인물	클라우스 만과의 관계
헨드릭 회프겐	구스타프 그륀트겐스	매형(1926/결혼, 1929/이혼)
바르바라 브루크너	엘리카 만	누나
브루크너 추밀원 고문관	토마스 만	아버지
제바스티안	클라우스 만	본인
니콜레타 폰 니부어	파멜라 베데킨트	약혼녀(1924/약혼, 1928/파혼)
테오필 마르더	카를 슈테른하임	파멜라의 남편(1930/결혼)
로테 린텐탈	에미 괴링	그륀트겐스의 후견인
프로이센 총리	헤르만 괴링	
오토 올리히스	한스 오토	
울리에테 마르텐스	안드레아 망가 벨	
도라 마르틴	엘리자베트 베르크너	
체자르 폰 무크	한스 요스트	
벤야민 펠츠	고트프리트 벤	비난의 대상인 나치 협력자

24) 장성현, 「클라우스 만의 소설『메피스토』에 나타난 사상성 미학의 문제」, 『뷔히너와 현대문학』 제9권, 한국뷔히너학회, 1996, 118-119쪽.

25) 장성현, 「클라우스 만의 소설『메피스토』에 나타난 사상성 미학의 문제」, 『뷔히너와 현대문학』 제9권, 한국뷔히너학회, 1996, 133쪽.

이러한 도식주의는 사회 풍자(Gesellschaftssatire)의 기법으로, 과장과 대비를 통하여 거리감을 조성하고 비판과 공격의 대상에 대한 대중의 의식을 환기한다. 도식화된 풍자는 흔히 희화와 조롱, 패러디, 아이러니 등의 표현을 수반한다. 이는 독일어권 카바레의 미학적 요소들과 같다.

분서 사건(1933.5) 후 나치주의의 적으로 규정된 예술가들이 국외로 황망히 탈출하면서 빈과 프라하, 취리히, 파리, 런던 등지에서 망명 카바레가 속속 생겨났다. 에리카는 1933년 뮌헨에서 〈후추 분쇄기(Die Pfeffermühle)〉²⁶⁾라는 정치·문학 카바레의 문을 열었다. 이곳에서 동생 클라우스와 함께 글과 연극, 상송을 통해 나치를 강력하게 비판했다. 그리고 나치의 체포 위협이 고조됨에 따라 취리히로 건너가 새 터전을 잡았다.²⁷⁾ 여기서 〈후추 분쇄기〉는 〈다채로운 극장(Buntes Theater, 베를린, 1901)〉, 〈열한 명의 사형집행인(Die Elf Scharfrichter, 뮌헨, 1901)〉 등



〈사진 3〉 〈후추 분쇄기〉 시절의 에리카와 클라우스, 테레제 기제(우)

26) '후추 분쇄기'는 토마스 만이 명명하였다.

27) 카바레 〈후추 분쇄기〉(1933~1937)에서 에리카는 남장하고 뛰어난 순발력과 상상력으로 사회를 보았고, 테레제 기제(Therese Giehse, 1898~1975)의 노래와 연기력에 힘입어 카바레는 순식간에 성공을 거두었다. (참고: 〈사진 3〉) 리사 아피나네시, 『카바레: 새로운 예술 공간의 탄생』, 강수정 옮김, 에코리브르, 2012, 294-295쪽.

독일 문학 카바레의 전통을 수용하여, 민간 동화를 정치 의도대로 각색하여 “히틀러와 국가사회주의를 용인한 독일의 우둔함과 야만성을 공격했다.”²⁸⁾

독일의 철학자 블로흐(Ernst Bloch)는 “망명 작가들이 자신들의 언어와 정신세계에 대하여 더욱더 의무감을 가져야 한다고 강조”하면서, “또한 자신들이 가져온 지적 재산을 새로운 소재로” 실험하고 창조해야만 “망명으로 인한 정신적 정체의 위험에서 벗어날 수 있다고 덧붙였다.”²⁹⁾

클라우스도 독일의 메피스토 신화를 소재로 한 사상성-회프겐(그륀트겐스)의 변절 - 의 문제를 제기하면서 망명의 ‘정신적 정체’에서 벗어나려고 노력하였다. 이때 그의 카바레 활동은 큰 영향을 미쳤다. 클라우스는 소설에서 카바레의 심리적 요소(증오와 분노, 비판을 통한 공격)를 기본으로 적용하였고, 카바레의 미학적 요소(풍자와 희화, 조롱, 패러디, 아이러니 등)도 추가로 활용하였다. 그런데 세상을 변화시키고 대중의 의식을 개선(사회적 요소)하였을까는 의문이다. 소설이 풍자를 통하여 강화한 회프겐의 권력 지향 행위는 사상성 미학으로서 승화된 정당성이 인정된다. 풍자의 심화 수단으로 삼은 패러디인 메피스토 신화 또한 정당하다. 메피스토에 관한 이야기에 몰입하는 공군 사령관(헤르만 괴링)의 독백³⁰⁾에서 그 정당성은 더욱 빛을 발한다. 그런데 회프겐의 양심 지

28) 정민영, 「독일어권 카바레 연구 (1)－카바레의 개념 및 발달사」, 『브레히트와 현대연극』 제12권, 한국브레히트학회, 2004, 353쪽.

29) 송의화, 「독일망명문학 연구」, 『동화와 번역』 제11집, 건국대학교 동화와번역연구소, 1992, 86쪽.

30) “바로 당신 때문에 그 녀석을 아주 잘 이해하게 되었네. 멋진 놈이더군! 그런데 우리 모두가 그와 같은 면이 있지 않나? 진정한 독일인이라면 누구나 메피스토펠레스 같은 면이, 교활하고 악한 일면이 숨어 있지 않느냐는 말이야. 우리에게 오직 파우스트적인 영혼만 있다면 어떻게 될까? 우리의 많은 적들에게는 좋겠지! 결코 안 되지. 메피스토 역시 독일의 민족 영웅이야. 사람들에게 그렇게 말해선 안 되지만.”(M276) 『메피스토』(오용록 옮김)의 인용은 ‘(M인용페이지)’로 표기.

향(예컨대 오토 울리히스에 대한 양심 가책)의 행위를 ‘재보험’이나 ‘보증보험’으로 희화함(M281)은 편향된 비판으로 해석되기 쉽다. 클라우스가 창조한 회프겐의 유형은 너무 비인간적이다. 클라우스의 분신인 제바스티안이 규정한 회프겐의 인물평³¹⁾에서 그대로 드러난다. 한 걸음 더 나아가 회프겐의 울리에테와의 변태 성욕(마조히즘)을 조롱거리로 삼은 것은 예술의 승화로 수용하는데 장애가 된다.

국가사회주의를 둘러싼 사상성 미학은 『메피스토』의 수용에도 영향을 미쳤다 - 거의 대부분의 전후 지식인들은 무의식적으로 망명 작가 클라우스를 옹호하고 나치 정권의 국립극장장 그륀트겐스를 비판함으로써 자신이 국가사회주의의 간접적인 옹호자로 매도될 위험을 무릅쓰고 싶지 않았다-고 여겨진다.³²⁾

그러나 사보는 역사적 시간의 간극과 자전적 체험의 인식을 통하여 사상성 미학의 한계를 고민했다. ‘메피스토’라는 사상성의 문제는 수용하되, 회프겐의 양심 지향 행위를 희화하지 않고 오히려 강화해서 햄릿 신화를 아이러니의 표현 수단으로 삼았다. 소설에서 회프겐의 절규³³⁾를 희화한 것을 중립적인 관점으로 반전시켰다. 회프겐의 양심 지향 행위의 대상을 오토에게 국한하지 않고 주변 인물들로까지 확산시켰다. 회프겐을 운명의 힘 앞에서 무력한 한 인간으로 바라본 것이다.

31) “난 그를 알 것 같아. 그는 늘 거짓말을 하면서 결코 거짓말을 하지 않는다고 할 수 있어. 그의 거짓이 그의 진정이거든. 복잡하게 들리지만 아주 간단해. 그는 모든 것을 믿는가 하면 아무것도 믿지 않아. 그는 연극배우야.”(M189)

32) 장성현, 「클라우스 만의 소설 『메피스토』에 나타난 사상성 미학의 문제」, 『뷔히너와 현대문학』 제9권, 한국뷔히너학회, 1996, 135-136쪽.

33) “난 꼭 네 연기를 해내겠어! 내가 네 앞에서 주저앉으면 난 완전히 무너진 거야. 혹독한 시련이지만 견뎌낼 거야. 내 삶 전체 그리고 내가 지은 모든 죄나의 큰 배신과 모든 치욕은 나의 예술적 재간으로 정당화할 수 있어. 내가 햄릿이어야 예술가라 할 수 있단 말이야.”(M374)

3. 메피스토 유형의 회프겐: 악으로 기우는 메피스토

어떻게 메피스토 유형의 회프겐이 탄생했을까? 왜 클라우스는 회프겐(그륀트겐스)을 '메피스토'라고 규정했을까? 클라우스와 그륀트겐스의 대척은 나치의 적과 하수인이라는 이분법의 잣대에서 비롯되었다. 분서 사건을 계기로 국가사회주의의 적으로 몰린 예술가들은 망명과 체류의 갈림길에서 하나의 선택을 할 수밖에 없었다. 망명(국외 망명)자들은 나치 치하에서의 예술 활동을 끊지 않은 시선으로 바라보았다. 한때 동료였던 사이에도 금이 갔다. 그래서 '국내 망명'이라는 족쇄에 묶여 이중으로 곤욕을 치르다가 희생된 인물(예: 한스 오토)도 있다. 물론 나치주의에 협력하고 변절한 인물(예: 한스 요스트)도 있고, 모호한 태도와 행동으로 두고두고 역사의 비판을 받는 인물(예: 고트프리트 벤)도 있다.

1925년에 클라우스의 첫 희곡 『아냐와 에스터(Anja und Esther)』가 뮌헨(10.20)과 함부르크(10.22)에서 공연되었는데, 이때 에리카와 그륀트겐스, 파멜라 베데킨트(프랑크 베데킨트의 딸로, 클라우스와 1924년에 약혼했고 1928년에 파혼했다)가 출연했다. (참고: 〈사진 1〉의 우) 1926년 7월에 에리카와 그륀트겐스가 결혼(1929년 1월에 이혼)했고, 다음 해 클라우스는 라이프치히 극장에서 『네 사람의 레뷰(Revue zu Vieren)』를 무대에 올린 뒤 순회공연을 떠났는데, 그 중간에 그륀트겐스가 빠지면서 사이가 서먹해지기 시작했다.³⁴⁾ 클라우스는 1933년에 네덜란드로 망명했고, 암스테르담에서 앙드레 지드와 올더스 헉슬리, 하인리히 만의 후원으로 망명잡지인 『선집(Die Sammlung)』(1933~1935, 크베리도출판사)을 주도적으로 발행하면서 반나치 운동의 선봉에 섰다. 이 시기는 에리카와의 카바레 〈후추 분쇄기〉(1933~1935)의 활동과 겹쳐진다. 그리고 1936년에 크베리

34) 클라우스 만, 『메피스토』, 오용록 옮김, 웅진씽크빅, 2017, 392쪽(해설).

도출판사에서 『메피스토』가 출간되었다. 클라우스는 『메피스토』를 쓰면서 하인리히의 “『충복』의 예언자적인 현실감각에 감탄하며 소설을 다시 읽었다.”³⁵⁾ 그리고 국가사회주의자들이 독일의 신화 개념을 왜곡하는 것에 항의하는 뜻으로 ‘메피스토’라는 사상성을 담은 소설을 쓰려고 하면서, 동료이고 매형이었던 그륀트겐스를 떠올렸다. 그가 독일 내에 체류하며 변절한 것에 충격과 영감을 받아서, 카바레티스트로서 그를 비판하고 고발했다. 그래서 소설에는 그륀트겐스와 관련된 사건들이 등장한다. 1929년에 소시민인 그륀트겐스가 명망 있는 가문(토마스 만)의 딸 에리카와 결혼한 점, 1933년에 파리 체류 중이던 그륀트겐스가 여배우 에미 존넨하임을 통해 헤르만 괴링의 후원을 얻은 점, 1934년에 베를린 국립극장장에 임명되는 점, 1936년에 동성애 문제로 괴벨스의 공격을 받은 점, 이후 종전 때까지 프로이센 국립극장 총감독과 프로이센 추밀원 고문관으로 임명되어 출세가도를 달린 점 등이다. 그렇다면 클라우스가 이흔한 누이의 명예 훼손에 앙심을 품고 그륀트겐스에게 보복했던 것일까? 아니었을 것이다. “이 책 속의 인물들은 성격을 묘사한 것이 아니라 하나같이 인물의



〈사진 4〉 그륀트겐스와 에미 괴링(좌), 괴링 부부와 히틀러(우)

35) 클라우스 만, 『메피스토』, 오용록 옮김, 웅진씽크빅, 2017, 396쪽(해설).

유형을 재현한”³⁶⁾ 것이라는 작가의 고백을 그대로 믿어도 무방하다. 그가 선택한 ‘메피스토’의 모델이 그린트겐스였을 뿐이다.

그런데 『메피스토』에서 동시대를 고발하고 비판하는 데에 실존 모습과 자기반성이 부족했던 것은 사상성 제기의 한계였고, 이로 인한 ‘유토피아적인 것’의 실종은 당연한 귀결이다. 클라우스와 에리카를 둘러싸고 근친상간과 동성애의 소문이 줄곧 나돌았음에도 불구하고, 소설에서 그린트겐스의 동성애 문제를 회프겐의 마조히즘으로 바꾸어 놓은 것은 사상성에 대한 조롱으로 삼기에 부적절하다. 사보가 단순한 외도 행위로 변형한 것이 바르바라와의 신분 차이에서 비롯된 억압에 상응하는 방어 기제로서 적절하다. 그런 한계를 노출한 클라우스일지라도 회프겐이 권력자(공군 사령관, 프로이센 총리)와 처음 약수를 할 때의 당혹감을 진실하게 표현³⁷⁾한 것은 사상성의 문제를 안일하게 접근한 것이 아님을 입증한다. 회프겐에 대한 표리부동한 묘사는 마야 중독과 자살 충동에 시달렸던 불안정한 내면세계에서 비롯되었을 것이다. 이는 아버지 토마스가 헤르만 해세에게 클라우스의 자살 소식을 전하는 편지³⁸⁾에서도 짐작할 수 있다.

36) 클라우스 만, 『메피스토』, 오용록 옮김, 웅진씽크빅, 2017, 390쪽(해설).

37) “그를 부르르 떨게 한 것이 행복과 우쭐한 마음뿐이었을까? 무언가 스스로도 놀라운, 다른 무엇을 느끼지 않았을까? 그럼 그 다른 것은 뭐지? 불안인가? 그것은 역겨움에 가까웠다. ‘이제 난 더러워졌어.’ 그것은 핸드릭의 당혹감을 뜻했다. ‘이제 난 손에 반점이 생겼어. 결코 지워지지 않는 반점이……. 이제 난 팔린 거야……난 이제 찍힌 거라고!”(M262-263)

38) “아들과 나의 관계는 나의 존재가 처음부터 그를 그늘지게 했기 때문에 어려웠고, 그래서 나는 항상 죄의식을 떨쳐버릴 수 없었습니다. 더욱이 그는 젊은 시절 뮌헨에서 아주 오만한 왕자처럼 지내며 많은 모험적인 일을 저질렀습니다. 나중에 망명 시기에 가서 그는 훨씬 진지하고 도덕적으로 달라지면서 참으로 열심히 살기도 했지만, 너무 가볍고 성급하게 작업했습니다. 그의 책들을 보면 여러 가지 결점과 태만함이 나타납니다.” 로만 카르스트, 『토마스 만－지성과 신비의 아이러니스트』, 원당희 옮김, 책세상, 1997, 408쪽.



〈사진 5〉 괴링의 메피스토가 된 회피겐

그러나 소설에서 제바스티안이 말한 ‘투쟁’은 의미심장하다. 나치에 대한 카바레티스트의 공격 심리가 생생하게 느껴진다. 분노의 대상과 상황에 대한 묘사에 있어, 허구나 과장은 물론 변형과 조롱까지 회피하지 않는다. 파시즘과 상대하기 위해서는 희생과 대가를 치러야 한다고 다짐한다.

“투쟁의 놀이 규칙은 고상한 예술과는 다르더군. 투쟁의 법은 우리에게 수천 가지의 뉘앙스를 포기하고 오로지 한 가지 것에만 집중하라고 해. 이제 내가 할 일은 인식하거나 아름다운 것을 만들어내는 것이 아니라 힘닿는 데까지 활동하는 거야. 내 자신을 바치는 것인데, 가장 어려운 희생이지.”(M303)

독일을 ‘떠난 자’ 중심으로 평가하는 사상성의 미학에 의해 탄생한 메피스토의 유형은 독일에 ‘남은 자’의 변절 행위를 의미한다. 나치주의와

타협한 자도 메피스토의 유형에 해당한다. '떠난 자'('선한 파우스트')가 없는 세상에는 메피스토와 '악한 파우스트'만 남는다. 원래 메피스토는 파우스트의 욕망을 자극하면서 극적 사건을 유도하는 역할이지만, 이러한 역이 가능한 이유는 메피스토가 파우스트를 조정해서라기보다는 파우스트에게 내재한 메피스토의 속성 때문이다.³⁹⁾ 이런 속성에 따라 추론하면, 메피스토의 사상성은 인간의 본성, 그 선과 악의 이중성의 문제다. "메피스토의 악과 파우스트의 악은 동질성까지는 아니더라도 유사성을 지니고" 있으므로, "타인의 유혹과 죄와 악 등이 실은 내 안에 숨어 있는 실체임을 인식시켜 주는 존재가 바로 메피스토"다.⁴⁰⁾

메피스토 유형으로의 선회는 파리 체류 중에 (망명이 아닌) 귀국을 선택한 희프겐-악으로 기우는 메피스토의 결정에서 비롯되었다. 이때 프로이센 총리의 후원에 매개가 된 린덴탈은 '남은 자'로서 변절을 부추기는 또 하나의 메피스토 유형이다. 희프겐이 악으로 기우는 메피스토 대열에 동참하게 되는 결정적인 계기는 연극 〈파우스트〉에서 메피스토 역의 선정에 힘을 실어준 린덴탈과 프로이센 총리의 권력 의지에서 비롯되었다. 아니, 국가사회주의의 권력과 타협하기 시작한 희프겐의 자유의지에서 비롯되었다. 나치주의의 관점에서는 악으로 기우는 메피스토가 진정한 독일인이었다.

39) 김광선, 「한국 무대의 『파우스트』 수용—이윤택의 〈파우스트〉 공연을 중심으로」, 『연극교육연구』 제4집, 한국연극교육학회, 1999, 215쪽.

40) 신사빈, 「연극 〈메피스토〉의 '탈탈 파우스트' 경향」, 『글로벌문화콘텐츠』 제17호, 글로벌문화콘텐츠학회, 2014, 86쪽.



〈사진 6〉 그륀트겐스의 메피스토(좌)와 햄릿(우)

4. 햄릿 유형의 회프겐: 선으로, 악으로 기우는 파우스트

회프겐은 친구 오토가 죽고 〈햄릿〉 공연에 집중하려고 하지만 예기치 않았던 어려움이 생겼다. 악으로 기울대로 기운 메피스토로서 덴마크 왕자 역은 만만치 않았다. 아무리 몸부림을 쳐도 자신에게는 “고뇌와 깨 달음을 통해서만 얻을 수 있는 기품이 없어”(M374) 햄릿 역을 어떻게 접근해야 할지 몰랐다. “그는 햄릿이 아니었지만, 그 역을 연기했다. 노숙 함 덕분에 곤경에 빠지는 일은 없었다.”(M375) 회프겐은 햄릿 역에서 “신경쇠약증이 있는 프로이센 소위를 만들어냈다.”(M376) 나치 선전부는 헨드릭의 〈햄릿〉 공연에 대해 짧은 공식 논평을 냈다.

“〈햄릿〉은 계르만 민족의 대표 드라마입니다. 덴마크의 왕자는 위대한 독일인의 상징 가운데 하나입니다. 그에게 우리의 심오한 본성 일부가 현현되어 있습니다. 우리에 대해서 훨덜린은 이렇게⁴¹⁾ 외쳤습니다. ‘독일

41) “채찍과 박치를 가지고 목마 위에 앉아 스스로 / 용기 있고 위대한 것처럼 생각하는 어린아이를 조롱하지 말라. / 그대들 독일인들이여, 그대들 역시 / 생각은 꽉 차 있으나 행동은 보잘것없기 때문이다. // 아니라면, 구름을 뚫고 햇살 비추듯이 생각으로

인들이여, 그대들마저도 생각은 많고 행동은 적구나.' 그러니까 햄릿은 또 한 독일인들이 지닌 위험 요소를 상징합니다. 누구를 막론하고 우리 안에는 그런 면이 있습니다. 그러니 우리는 이를 극복해야 합니다. 바야흐로 우리의 생각과 불온한 사고만이 아닌 행동이 필요한 때인 것입니다. 전형적인 지식인인 햄릿은 이런저런 생각에 빠져 공동체에서 이탈했지만 우리는 총통의 특별한 뜻을 받아들여 국가공동체의 이익을 위해 행동해야 합니다.”(M378)

나치주의는 메피스토 신화에 이어 햄릿 신화까지 그 개념을 왜곡하였다. ‘이런저런 생각에 빠져 공동체에서 이탈한’ 햄릿을, 즉 ‘떠난 자’(‘선한 파우스트’)를 위험인물로 지목하였다. 나치 독일은 ‘악으로 기우는 메피스토 · 파우스트’만을 진정한 독일인으로 인정하였다.

에리카는 카바레 〈후추 분쇄기〉에서 샹송 〈거짓말 나라의 왕자(Der Prinz von Lügenland)〉로 나치 독일의 거짓 신화를 조롱하였다.

“내 고향 거짓말 나라에서는
아무도 진실을 말해서는 안 돼,
거짓의 실로 짜인 알록달록한 그물이
우리의 위대한 제국을 감싸고 있지.
우리에게 그게 좋아, 우린 잘 지내지,
우린 적을 죽여도 되거든.
높디높으신 교단이 우리에게 허락해 주셨어,
거짓말의 광채를 가득, 거짓말할 용기를 가득.
어쩌다 한 번 거짓말하는 사람은 아무도 믿지 않지만,
항상 거짓말하는 사람은 모두가 믿지.

부터 / 행동이 솟아나온다는 것인가? 책들이 방금 살아 숨 쉰다는 말인가? / 받아 달라, 내 비방을 속죄하도록.” (프리드리히 훨델린, 『궁핍한 시대에 시인은 무엇을 위하여 사는가』, 장영태 옮김, 유로, 2012, 174쪽의 시 〈독일인들에게〉)

결국 세상은 믿게 되지,
그가 순수한 진실을 말했다고.”⁴²⁾

이 상송은 제바스티안의 회프겐에 대한 인물평(각주 31)과 사상관점⁴³⁾이 같다. 클라우스는 나치 독일이 거짓말(‘악으로 기우는 메피스토 · 파우스트’)로서 국가공동체의 이익을 위하여 행동하기를 원한다고 묘사했다.

그러나 궁극적인 절망과 맹목적인 희망, 의미의 부정과 의미의 성취, 메피스토의 악과 파우스트의 선 · 악(인본주의 목적을 위해서 비인간적 수단까지 동원하는 파우스트의 내면세계에도 악은 실재한다)의 본성 등은 상극이지만 상보의 관계 설정이다.⁴⁴⁾ 괴테는 이 관계 설정을 대비로 만 제시하였지만, 나치 독일은 합일을 시도하였다. 그것을 나치의 신화라고 주장하였다. 악은 “하나의 역사적 현상으로 파악되는 것”으로, 시대와 지역에 따라 서로 다르게 이해될 수 있는 개념이기 때문에 거짓 신화도 억지 주장으로 묵계가 성립한 것이다.⁴⁵⁾

그러나 나치주의의 ‘특별한 뜻’대로 조정될 인간은 세상 어디에서도 존재하지 않는다. 또 사상성 미학의 관점대로 부정적인 평가를 받아야 할 ‘남은 자’의 뜻이 어디까지가 정당하냐는 문제도 의문이다. 그 누구도 단순한 선과 악의 이분법 잣대로 인간의 사고와 언어, 행동을 판단할 자격은 없다.

42) 정민영, 『카바레: 자유와 웃음의 공연예술』, 유로서적, 2007, 195쪽.

43) 클라우스가 히틀러의 파시즘을 조롱했던 〈후추 분쇄기〉 시절의 노래들을 기억했을 것이다.

44) 김수용, 「메피스토, 파우스트 그리고 악의 문제－계몽의 변증법의 2개의 유형」, 『괴테연구』 제13권, 한국괴테학회, 2001, 69쪽.

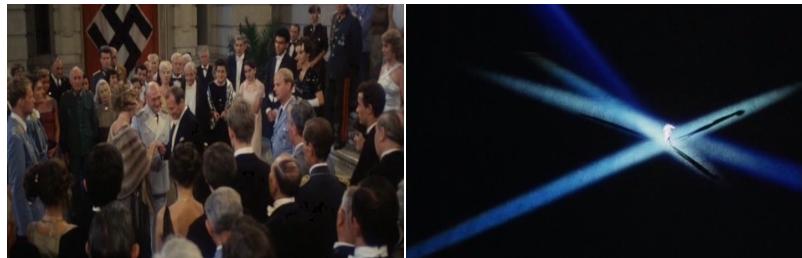
45) 김수용, 「메피스토, 파우스트 그리고 악의 문제－계몽의 변증법의 2개의 유형」, 『괴테연구』 제13권, 한국괴테학회, 2001, 67쪽.

햄릿 신화의 구현으로 프로이센 총리의 총애를 회복한 회프겐은 안도의 숨을 내쉬었지만, 금세 비탄에 빠져 '난 햄릿이 아니었어.'라고 생각했다. "난 가짜였어. 연기도 나빴고. 이렇게 자기비판을 늘어놓고서야 그걸 알게 되는군. '사느냐 죽느냐.'하고 열변을 토할 때의 공허한 울림을 떠올리면 내 안의 모든 것이 움츠러들어……."(M380) 햄릿 연기로 갈채를 받았던 회프겐은 눈물범벅이 된 얼굴로 크게 외쳤다.

“사람들은 나한테서 뭘 바라는 겁니까? 왜 나를 쫓아다니는 거냐고요.
왜 그렇게 힘들게 하지요? 난 아주 평범한 배우일 뿐이라고요!”

클라우스가 창조한 햄릿 유형의 회프겐은 권력의 정점에서 뒤늦은 자기비판으로 절규한다. 아무런 동정도 느낄 수 없는 악으로 기우는 파우스트로서 어머니(연민)의 품에서조차 계속 흐느끼지 못한다. 반면 사보가 창조한 햄릿 유형의 회프겐은 선으로, 악으로 기우는 파우스트로 연출되었다. 소설과 달리 영화에서는 회프겐의 양심 행위(친구 오토를 끌까지 구명하고, 흑인 정부 율리에테의 신변 보호를 요청하며, 뷔크의 구원 요청을 신속히 대처하고, 유대인 단원과 인부들을 격려하는 등)가 변절 행위와 대비를 이루면서 미묘한 공감과 연민을 자아낸다. 그래서 소설의 영화화에 있어 중후반 이후부터 '변형하기'의 각색이 많았다. 피날레에 이르러 〈햄릿〉 공연(#88)은 성황리에 끝나고, 총리의 마흔세 번째 생일 기념 대 무도회(#89)에서 핸드릭은 나치를 친양하는 연설을 하며, 이어서(#90) 회프겐은 총리에게 이끌려 뉘른베르크 대경기장의 어둡고 텅 빈 무대 한가운데 서게 된다. (참고: 〈사진 7〉) 눈부시게 밝은 스포트라이트를 받는 회프겐. 총리의 웃음소리. 익스트림 롱 샷에 갇혀 이리저리 달아나는 무력한 회프겐. 익스트림 클로즈업에 눈이 부시다 못해 멀

어져 가는 회프겐. 그리고 전술한 독백(“왜 그렇게 힘들게 하지요? 난 아주 평범한 배우일 뿐이라고요!”)이 읊조려진다. 불가항력의 역사 앞에 굴복한 메피스토로서, 햄릿으로서, 한 나약한 인간으로서, 회프겐은 사상성 미학의 굴레에서 벗어난다.



〈사진 7〉 “왜 그렇게 힘들게 하지요? 난 평범한 배우일 뿐이라고요!”(M389)

사보의 영상 미학이 클라우스의 사상성 미학을 극복하는 대미의 순간, 사보의 다음과 같은 굳은 신념은 큰 울림을 남긴다.

“내가 다루고 싶어 하는 인물들에 흥미를 불어넣는 것, 관객이 그들과 동화될 수 있도록 그들의 정수를 포착하는 것, 사람들의-또한 나 자신의- 이해와 연민을 확대시키는 것, 그것이 내가 하고 싶은 것들이다.”⁴⁶⁾

아마도 사보가 유대계 형가리인으로 성장하면서 형가리에 ‘남은 자’로서 겪은 수많은 시련이 성숙한 세계관을 형성하는 데 큰 영향을 미쳤을 것이다. 그래서 사상성 미학에 의해 단죄된 거짓 신화의 인물(햄릿 유형

46) 방추성, 『사보 이슈트반』, 전양준 역음, 『세계영화작가론Ⅱ: 소련·동유럽』, 이론과 실천, 1994, 391쪽.

의 회프겐)은 이중성을 지닌 한 '평범한 배우'(선으로, 악으로 기우는 파우스트)로 인간성을 회복하는 상호텍스트성의 아이러니⁴⁷⁾를 드러낸다.

5. 상호텍스트성 아이러니에 의한 사상성 미학의 한계 극복

이 글은 소설 『메피스토』(1936)와 영화 〈메피스토〉(1981)의 두 텍스트를 이중으로 읽으면서, 원형 콘텐츠의 도식적인 사상성 미학을 어떻게 수용하고 또 극복하는지를 살펴보았다. 이때 상응하는 두 텍스트에서 발생하는 수용 미학의 아이러니는 원형 콘텐츠의 한계를 극복한 것 이냐, 아니면 또 다른 도식적인 미학의 한계에 직면한 것인지는 지난한 문제다.

우선, 클라우스의 망명문학의 특성을 고려하면서 원작의 가치를 재발견할 필요가 있다. 클라우스는 1933년에 독일을 '떠난 자'로서 망명 잡지인 『선집』(1933~1935)을 발행하면서, 또 정치·문학 카바레인 〈후추 분쇄기〉(1933~1937)에서 에리카와 함께 글과 연극, 샹송을 발표하면서 반나치 운동의 선봉에 섰던 망명 작가다. 그래서 그의 소설 『메피스토』는 망명 작가의 사상성 미학이 내용의 핵심을 이루고 있다.

소설과 영화에서 나타난 '메피스토'라는 사상성은 나치주의와 타협한 불가항력의 역사 앞에 굴복한 인물의 인식과 태도의 문제다. 클라우스는 메피스토 유형의 회프겐(현실의 그륀트겐스)을 망명문학의 관점에서 '악으로 기우는 메피스토'라고 비판하였다. 이때 비판을 통한 공격에는 카바레티스트의 다양한 표현 수단이 동원되었다. 다만, 고발과 비판

47) 상호 간의 유기적 관련성을 지닌 두 텍스트의 이중 읽기에서 발생하는 아이러니를 말한다.

에 있어 자기반성이 없고 ‘유토피아적인 것’도 배제되어 있어서, 예술의 자유가 인격권을 침해하는 경향도 없지 않다. 클라우스는 분노의 대상과 상황에 대한 묘사에 있어, 허구나 과장은 물론 변형과 조롱까지 회피하지 않아서, 히틀러의 파시즘과 상대하기 위해서는 그만한 희생과 대가를 치러야 한다고 각오했던 것 같다.

이에 비교해 사보는 메피스토 유형의 회프겐을 수용함은 물론 햄릿 유형의 회프겐, 즉 ‘선으로, 악으로 기우는 파우스트’를 추가로 등장시켜 (단순한 선과 악의 이분법 잣대가 아닌) 악의 두 유형(메피스토의 악과 파우스트의 악)을 이원적으로 접근한다. 그렇다고 메피스토와 햄릿(파우스트)이 혼재된 유형의 인물을 연민의 대상으로만 바라보지 않는다. 훨씬 더 강화된 비극적 결말로서 사회적 책임을 추궁한다.

소설이 ‘떠난 자(망명 작가)’의 자서전에 가깝다면, 영화는 ‘남은 자(세대)’의 자서전에 가깝다. 클라우스가 ‘떠난 자’의 사상성 관점에 집착하였다면, 사보는 ‘남은 자’의 중립적 관점에 치중하였다. 그래서 이 “소설은 나치 독일을 배경으로 하고 있지만 이런 상황은 언제 어디서든 재현될 수 있으며 소설 속의 인간 유형도 어디에나 존재”⁴⁸⁾ 할 수 있음을 암시한다.

사보의 영화 속에서 드러난 한 인물의 이중성-메피스토 유형과 햄릿 유형의 회프겐은 도덕적 타락과 내면적 불안 상태에도 불구하고 비난하기가 쉽지 않은(오히려 연민의 대상인) 이유는, 그가 “역사라는 거대한 흐름에 매몰될 수밖에 없는 미약한 존재로서의 개인이기 때문”이다.⁴⁹⁾ 역사와 개인의 관계에 대한 사보의 중립적 관점은 역사가 개인의

48) 클라우스 만, 『메피스토』, 오용록 옮김, 웅진씽크빅, 2017, 401쪽(해설).

49) 이현중, 「이스트반 자보: 형가리 근현대사와 개인의 역사적 체험이 그의 영화에 끼친 영향성」, 『씨네포럼』 제17호, 영상미디어센터, 2013, 233쪽.

윤리성을 훼손할지언정 인격의 존엄성 자체까지 부정할 수는 없다는 것이다.⁵⁰⁾

소설과 영화에서 나타난 상호텍스트성의 아이러니로 인하여 메피스토의 사상성 미학은 역사관의 한계와 텍스트의 편중을 극복할 수 있다. 사상성의 문제는 비단 독일의 나치 시대에만 국한되지 않는다. 우리 근현대사를 관통하는 이데올로기와도 연상될 문제다. 이 글은 우리의 메피스토와 햄릿을 찾는데 실마리를 제공한다면 또 하나의 의의를 지닐 것이다. 현실(과거)의 어떤 인물이나 사건에 대하여 비판적 판단을 할 때, 우리가 그 역사 현장에서 '떠난 자'인가, 아니면 '남은 자'인가를 전제 함과 동시에 그 인물과 사건을 이분법의 잣대로 판단하는 것인가, 아니면 중립적인 관점에서 판단하는 것인가를 재고해야 한다.

50) 이현중, 「이스트반 자보: 형가리 근현대사와 개인의 역사적 체험이 그의 영화에 끼친 영향성」, 『씨네포럼』 제17호, 영상미디어센터, 2013, 241쪽.

참고문헌

1. 기본자료

클라우스 만, 『메피스토』, 오용록 옮김 · 해설, 응진씽크빅, 2017.
이슈트반 사보, 〈메피스토〉, 만프레드 두르짜크 제작, 헝가리 Ma필름, 1981.

2. 논문과 단행본

- 계희열, 「메피스토-클라우스 만 결정: 1971년 2월 24일 연방현법재판소 제1심판부 판결」, 『판례연구』 제2집, 고려대학교 법학연구원, 1983, 7-45쪽.
- 김광선, 「한국 무대의『파우스트』 수용: 이윤택의〈파우스트〉 공연을 중심으로」, 『연극 교육연구』 제4집, 한국연극교육학회, 1999, 201-222쪽.
- 김륜옥, 「클라우스 만의『메피스토』에 나타나는 상호텍스트성의 특징: 특히 토마스 만의『파우스트 박사』에 대한 선행텍스트로서의 관점에서」, 『해세연구』 제31집, 한국해세학회, 2014, 101-129쪽.
- 김수용, 「메피스토, 파우스트 그리고 악의 문제: 계몽의 변증법의 2개의 유형」, 『괴테연구』 제13권, 한국괴테학회, 2001, 29-69쪽.
- 로만 카르스트, 『토마스 만-지성과 신비의 아이러니스트』, 원당희 옮김, 책세상, 1997.
- 리사 아피나네시, 『카바레: 새로운 예술 공간의 탄생』, 강수정 옮김, 에코리브르, 2012.
- 방추성, 「사보 이슈트반」, 전양준 엮음, 『세계영화작가론Ⅱ: 소련 · 동유럽』, 이론과 실천, 1994, 371-391쪽.
- 서정근, 「나치시대의 독일망명문학 연구: 특히 토마스 만 문학을 중심으로」, 『창원대학교 논문집』 제16권, 창원대학교, 1994, 49-81쪽.
- _____, 「Thomas Mann의 망명소설로서의『Das Gesetz』 고찰」, 『독일어문학』 제3집, 한국독일어문학회, 1995, 301-325쪽.
- 송익화, 「독일망명문학 연구」, 『동화와 번역』 제11집, 건국대학교 동화와번역연구소, 1992, 71-88쪽.
- 신사빈, 「연극〈메피스토〉의 '탈脱' 파우스트 경향」, 『글로벌문화콘텐츠』 제17호, 글로벌문화콘텐츠학회, 2014, 77-100쪽.
- 이재호, 「이름의 착시효과를 통해 본 하인리히 만의 장편소설『충복』에 나타난 작중 인물이름 분석」, 『독어독문학』 131권, 한국독어독문학회, 2014, 171-198쪽.
- 이현중, 「이스트반 사보: 헝가리 근현대사와 개인의 역사적 체험이 그의 영화에 끼

- 친 영향성』, 『씨네포럼』 제17호, 영상미디어센터, 2013, 211-245쪽.
- 장성현, 「클라우스 만의 소설『메피스토』에 나타난 사상성 미학의 문제」, 『뷔히너와 현대문학』 제9권, 한국뷔히너학회, 1996, 118-140쪽.
- 정민영, 「독일어권 카바레 연구 (1): 카바레의 개념 및 발달사」, 『브레히트와 현대연극』 제12권, 한국브레히트학회, 2004, 343-361쪽.
- _____, 「독일어권 카바레 연구 (2): 카바레의 구성과 기능」, 『브레히트와 현대연극』 제13권, 한국브레히트학회, 2005, 219-237쪽.
- _____, 『카바레: 자유와 웃음의 공연예술』, 유로서적, 2007.
- 정태수, 「1956년 민중혁명 이후 형가리 영화형성과정 연구(1956~1967)」, 『영화연구』 제68권, 한국영화학회, 2016, 187-225쪽.
- 프리드리히 헬델린, 『궁핍한 시대에 시인은 무엇을 위하여 사는가』, 장영태 옮김, 유로, 2012.
- Brenner, Hildegard, *Deutsche Literatur im Exil 1933-1947*. In: H. Kunisch (Hg.): *Handbuch der deutschen Gegenwartsliteratur*, Bd. 2, München 1965.
- Durzak, Manfred, *Deutschsprachige Exilliteratur. Vom moralischen Zeugnis zum literarischen Dokument*. In: Ders. (Hg.): *Die deutsche Exilliteratur 1933-1945*, Stuttgart 1973.
- Küchler, Verena, *Die zehnte Muse. Zeitgemäßes Kabarett. Form, Funktion und Wirkung einer Kommunikationsart*, Diss., Wien 1995.
- Schlegel, Werner, *Dichler auf den Scheiterhaufen. Kampfschrift für deutsche Welteusanquung*. Berlin 1934.
- Strelka, Joseph, *Was ist Exilliteratur? Zur deutschen Exilliteratur seit 1933*. In: Ders.: *Exilliteratur: Grundprobleme der Theorie. Aspekte der Geschichte und Kritik*, Bern 1983.

Abstract

The Aesthetics of Conviction in Novel and Film *Mephisto*

Shin, Sa-Bin(Joongbu University)

This research paper intends to examine the intertextuality of Klaus Mann's novel *Mephisto* (1936) and István Szabó's film *Mephisto* (1981) and how the derivative contents (i.e., film) accepted and improved the schematic aesthetics of conviction in original contents (i.e., novel).

In general, the aesthetics of conviction is applied to criticize the state socialism of the artists of the Third Reich or the ideology of the artists of East Germany from a biased ethical perspective. *Mephisto* is also based on the aesthetics of conviction. Thus, it would be meaningful to examine the characteristic similarity and difference between Klaus Mann's real antagonist (i.e., Gustaf Gründgens) and fictional antagonist (i.e., Hendrik Höfgen) from a historical critical perspective. In this process, an aesthetic distance between the real and fictional antagonists would be secured through the internal criticism in terms of intertextuality. In this respect, the film aesthetics of István Szabó are deemed to overcome the schematic limit of the original novel.

The conviction in both the novel and film of *Mephisto* pertains to the belief and stance of a person who compromised with the state socialism of Nazi Germany, i.e., succumbed to the irresistible history. Klaus Mann denounced *Mephisto*'s character Höfgen (i.e., Gründgens in reality) as an "Mephisto with evil spirits" from the perspective of exile literature. For such denunciation, Klaus Mann used various means such as satire, caricature, sarcasm, parody and irony. However, his novel is devoid of introspection and "utopianism", and thus could be considered to allow personal rights to be disregarded by the freedom of art. On the contrary, István Szabó employed the two different types of evil (evil of Mephisto and evil of Faust) from a dualistic perspective (instead of a dichotomous perspective of good and evil) by expressing the character of Höfgen like both Mephisto and Hamlet (i.e., "Faust with both good and evil spirits"). However, Szabó did not present the mixed character of

“Mephisto and Hamlet (Faust)” only as an object of pity. Rather, Szabó called for social responsibility by showing a much more tragic end. As such, the novel *Mephisto* is more like the biography of an individual, and the film *Mephisto* is more like the biography of a generation.

The aesthetics of conviction of Mephisto appears to overcome biased historical and textual perspectives through the irony of intertextuality between the novel and the film. Even if history is an irresistible “fate” to an individual, human dignity cannot be denied because it is the “value of life”. The issue of conviction is not only limited to the times of Nazi Germany. It can also be raised with the ideology of the modern and contemporary history of Korea. History is so deeply rooted that it should not be criticized merely from a dichotomous perspective. When it comes to the relationship between history and individual life, a neutral point of view is required. Hopefully, this research paper will provide readers with a significant opportunity for finding out their “inner Mephisto” and “inner Hamlet.”

(Keywords: Klaus Mann, Mephisto, István Szabó, Intertextuality, Aesthetics of Conviction)

논문투고일: 2019년 1월 2일

논문심사일: 2019년 2월 1일

수정완료일: 2019년 2월 3일

게재확정일: 2019년 2월 14일