

하이너 뮐러와 하인리히 폰 클라이스트 그리고 한국 무대의 『주워온 아이 Der Findling』 -텍스트와 공연

정민영 (한국외대)

1. 서론

하이너 뮐러 Heiner Müller(1929-1995)의 연극텍스트는 수많은 이질적 파편의 조합으로 구성되어 있다. 이 파편들은 독립적인 하나의 장면일 수도 있고 어딘가에서 차용해 온 문장이나 단어일 수도 있으며 윤곽만 드러나는 이미지일 수도 있다. 그렇기 때문에 뮐러의 텍스트는 줄거리가 유기적으로 잘 짜여진 전통적 작품들과 달리 완성되지 않은 단편의 형태로서 다층적 의미가 담긴 기호들의 혼합 덩어리라 할 수 있다. 이러한 뮐러의 텍스트 구성 형식은 주지하듯 관객과 독자의 적극적인 사고를 통한 참여를 이끌어내려는 전략적 글쓰기의 결과이다. 일견 파괴적으로 보이는 뮐러의 연극미학은 형식면에서 인용과 몽타주 또는 콜라주의 구성형식을 통해 드러난다.¹⁾ 그의 인용은 기존의 것을 그대로 가져오는 단순한 인용이 아니다. 뮐러는 수많은 다른 작품 속의 문장 뿐만 아니라 이미지, 모티프를 자신의 의도에 따라 다양하게 변형하여 인용한다. 뮐러에게 다른 작가의 작품들은 자신의 작품을 위한 모델이자 자료이다. 굳이 현대 예술에서 자주 거론되는 상호텍스트성을 언급하지 않더라도 뮐러의 텍스트에서 발견되는 텍스트의 상호관련성은 어느 방향에서든 새로운 인식의 출발점으로 작용한다. 이같은 뮐러의 극형식은 영상의 범람과 속도의 지배 아래 즉각 반응만을 요구하는 우리 관객의 소비적 태도, 그리고 그에 부합할 수밖에 없는 상황에서 진지한 실험성을 찾기 힘든 우리 연극무대에 시사하는 바가 크다. 이 같은 관점

1) 이에 대한 국내 선행연구로서 다음을 참고하라. 김명찬: 몽타주의 미학 - 하이너 뮐러의 70년대 작품을 중심으로, 서울대학교학원 박사학위논문, 1996. 김명찬: 하이너 뮐러의 작품에 나타난 인용의 기능, 실린곳: 브레히트와 현대연극, 제3집, 1996, 193-220쪽.

에서 최근 라베울(박희은)의 무대 작업을 주목할 필요가 있다. 그는 2008년 10월, 열흘간의 공개 워크숍을 거쳐 2008년 12월 9일부터 11일까지 예술의 전당 자유소극장에서 하이너 뮐러와 하인리히 폰 클라이스 Heinrich von Kleist(1777-1811)의 『주워온 아이 Der Findling』를 기본 자료로 이용한 <주운 고아>를 공연했다. 그는 두 독일 작가의 텍스트를 토대로 15개의 단편적인 시적 텍스트를 만들었다. 이 텍스트에는 뮐러와 클라이스트의 텍스트가 그대로 또는 부분 변형되어 인용되었고 두 작가의 작품에 나타나는 모티프와 이미지 또한 수용되어 있다. 표현의 형식면에서 라베울은 하이너 뮐러의 인용과 몽타주 기법을 수용해 여러 이질적인 텍스트(소리)와 영상 그리고 배우들의 움직임의 조합하고 충돌시킴으로써 사유의 공간을 만든다. 이 논문은 19세기 클라이스트, 20세기 하이너 뮐러, 그리고 21세기 라베울의 텍스트가 시간과 공간을 넘어 어떤 교환작용을 하고 있으며 그 작용의 의미가 어떠한 것인지 분석한다. 또한 이 글은 우리 연극현장의 독일문학 수용에 대한 자료의 일부가 될 것이다. 공연이 갖는 일회성이란 특성으로 인해 수용의 구체적 결과는 그것이 기록으로 남지 않는 경우 공연이 끝남과 동시에 사라진다. 따라서 수용 현장에 대한 적극적인 관심과 비판적 기록은 앞으로 이어질 또 다른 수용과 연구를 위해 매우 중요하다.

2. 하이너 뮐러와 클라이스트의 『주워온 아이』

주제와 모티프는 문학작품을 구성하는 가장 기본적인 요소이다. 특히 모티프는 시공간을 넘어 여러 작가들에 의해 반복되고 변형되면서 새로운 의미관계를 형성한다. 새롭게 형성된 모티프와 주제의 다양한 의미는 작가들에게 새로운 창작을 위한 자극과 동기를 부여하고 이 과정에서 다른 작가의 작품은 자기 작품을 위한 모델로 작용한다. 하이너 뮐러에게 있어서도 다른 작가의 작품은 자신의 창작을 위한 자료이자 모델이다.

출발 지점이 될 수 있고 자유롭게 변형할 수 있는 모델을 갖는다는 것은 즐거운 일이다. 그것은 무조건 아무데서나 시작할 때보다 기본적으로 더 많은 환상, 더 많은 창조성을 불러낸다.

Man ist doch froh, wenn man ein Modell hat, von dem man ausgehen kann, das man frei variieren kann. Das setzt im Grunde mehr Phantasie, mehr Kreativität frei, als wenn man blind irgendwo anfängt.²⁾

하이너 뮐러는 1980년대 중반, 고르바초프의 등극과 함께 개방의 문을 연 소련 사회주의의 변화를 계기로 동독사회주의의 과거를 되돌아보는 5개의 연작 텍스트 『볼로콜람스크 국도 1-5 Wolokolamsker Chaussee I - V』를 쓴다. 이 연작 텍스트는 1984년부터 1987년에 걸쳐 완성된 “소련과 동독을 위한 추도사 ein Nachruf, auf die Sowjetunion, auf die DDR”³⁾로서, 이중 5번째 텍스트 『볼로콜람스크 국도 5』는 “주워온 아이 (클라이스트를 토대로) Der Findling (nach Kleist)”라는 부제가 붙어있다. 클라이스트의 단편 『주워온 아이』는 하이너 뮐러에게 “자유롭게 변형할 수 있는 모델” 중 하나이다.

2.1. 인물구성

클라이스트의 단편소설 『주워온 아이』는 한 가정에 입양된 양자가 양부모의 은혜를 저버리고 그 가정을 파멸로 이끄는 이야기이다. 부유한 토지상인인 피아치 Piachi와 그 아내 엘비레 Elvire, 전염병으로 죽게 되는 아들 파올로 Paolo, 그리고 이 가정에 입양되는 니콜로 Nicolo, 그리고 갈등관계를 심화시키는 주변인물로서, 주교의 첩이면서도 니콜로와 애정관계를 맺는 사비에라 Xaviera가 이야기의 중심에 자리한다. 또한 직접 등장하는 인물은 아니지만 엘비레의 내면에 거의 신경화되어 있는 연인 콜리노 Colino는 니콜로의 도플갱어 Doppelgänger로서⁴⁾ 그의 패륜적 행위와 관련된 사건을 전개하는데 중요한 역할을 맡는다. 하이너 뮐러는 클라이스트의 인물 중 피아치와 니콜로, 그리고 엘비레 세 명만을 자신의 작품에 받아들인다. 『볼로콜람스크 국도 5』에서 피아치와 니콜로의 갈등관계는 화자인 나와 화자의 회상 속에 등장하는 아버지의 갈등관계로, 그리고 엘비레는 옆방에서 암으로 죽어가는 어머니로 바뀌어

2) Heiner Müller: Gesammelte Irrtümer. Interviews und Gespräche, Frankfurt am Main 1986, S. 143.

3) Heiner Müller: Krieg ohne Schlacht, Köln 1992, S. 348.

4) Vgl. Lilian Hoverland: Heinrich von Kleist und das Prinzip der Gestaltung, Königstein 1978, S. 164f.

있다. 이 인물 구성에서 우선 드러나는 것은 양아버지 피아치와 양자 니콜로의 부자 갈등이 입양된 나와 양아버지의 부자갈등으로 그대로 옮겨졌다는 사실이지만, 여기서 더 주목해야 할 점은 하이너 뮐러가 클라이스트의 작품에서 인물들의 대체관계를 상징적 기호로 받아들였다는 점이다. 클라이스트의 『주위온 아이』에서는 자연스러운 인간적 결합이 아닌 선택된 관계가 드러난다. 피아치는 전염병으로 죽은 아들 파올로를 대신하여 니콜로를 그 자리에 앉힌다. “노인에게서 더 이상 자식을 얻을 희망을 가질 수 없었던 엘비레 Elvire, welche von dem Alten keine Kinder mehr zu erhalten konnte”⁵⁾는 니콜로를 아들로 입양하는 데 동의한다. 엘비레는 피아치의 전처 이후 선택된 두 번째 부인이다. 선택으로 이루어진 이들의 대체관계는 결국 파멸을 불러온다. 늙은 피아치와 젊은 엘비레는 정상적인 부부생활을 하고 있지 못하고 피아치는 경제적 힘을 바탕으로 가장장적인 부권을 행사하는 인물이며 엘비레는 모범적인 아내와 어머니의 역할을 다하고 있는 것으로 보이지만 과거에 대한 지나친 집착으로 이중적 성격을 가지고 있다. 피아치가 준 아들의 역할을 선택한 니콜로는 진정한 가족의 일원이 아닌 침입자로서 한 가정을 파멸로 몰고간다.⁶⁾ 하이너 뮐러의 텍스트에서 한 공산주의자는 나치의 강제수용소에서 폭행당해 성기능을 상실하고 고아 하나를 아들로 입양한다.

난 널 폐허에서 발견해 데리고 왔다
 비참함 뿐이었다 나는 강제수용소에서 나왔다
 내 성은 맞아서 불구가 되어 더 이상 아이를 가질 수 없었지 너는
 나의 미래였다
 Ich hab dich aufgelesen aus den Trümmern
 Ein Bündel Elend Ich kam aus dem Lager
 Zerprügelt mein Geschlecht Kein Kind mehr Du
 Warst meine Zukunft⁷⁾

5) Heinrich von Kleist: Der Findling, in: ders: Sämtliche Werke und Briefe in 2 Bänden, Bd. 2, München 1984, S. 201. 이후 인용은 F. 로 표기함.

6) 이 같은 인위적 인간관계가 파멸로 귀결됨에 주목하는 입장에 대해서는 진일상: 하이너히 폰 클라이스트의 『버려진 아이』 - 화자의 서술태도와 갈등구조를 중심으로, 독일어문학, 제10집, 1999, 307쪽 이하 참조.

7) Heiner Müller: Wolokolamsker Chaussee V. Der Findling (nach Kleist), in: ders: Shakespeare

자식이 없는 그에게 입양한 고아는 자기 자식의 자리를 대신할 “대용물 Lückenbüßer”⁸⁾이다. 자식과 대체된 양아들과 양아버지 사이에는 진정한 부자간의 정서적 교류가 존재하지 않는다. 양아들은 사건이 있을 때마다 반국가적인 행위로 가정을 위태롭게 만든다. 1956년 헝가리 봉기 때는 “자유 그리고 러시아인들은 나가라 FREIHEIT und RUSSEN RAUS”⁹⁾라고 직접 쓴 플래카드를 내걸고 1968년 소련 탱크가 체코 프라하에 진입하자 이에 반대하는 전단을 소지하여 기관원의 추적을 받는다.¹⁰⁾ 양아버지는 양자의 반국가적 행위를 막기 위해 턴테이블이나 오토바이와 같은 선물로 회유한다. 부자간의 진정한 대화는 회유를 위한 물질로 대체되어 있다. 마지막에 아버지에게 남은 일은 양아들을 체포하도록 국가기관에 전화하는 것뿐이다. 이 인물관계를 만들어내고 있는 대체성은 결국 진정한 조화와 화합이 아닌 파멸을 가져오는 근원이다.

그러나 이같은 파국의 과정에서도 이들은 폭력이 없는 사회주의에 대한 희망을 버리지 않는다. 이미 죽어가고 있는 사회주의에 대한 사랑은 옆방에서 암으로 죽어가고 있는 어머니를 향한 눈물로 표현된다. 니콜로의 증오로부터 출발한 겁탈의 대상이었던 엘비레는 하이너 뮐러의 텍스트에서 죽어가는 사회주의를 암시하는 암에 걸린 어머니로 바뀌어 있다. 아들은 죽어가는 어머니를 자신의 눈물로 적시며 사회주의에 대한 사랑을 고백한다.

그리고 눈에서 눈물이 솟았다
난 내 어머니였던 그리고 내 어머니가 아니었던
그 여자가 죽은 옆방으로 들어갔다

Factory 2, Berlin 1989, S. 253. 이후 인용은 W, 로 표기함.

8) Hans-Thies Lehmann, Patrick Primavesi (Hrsg.): Heiner Müller Handbuch. Leben-Werk-Wirkung, Stuttgart 2003, S. 297.

9) W, S. 253.

10) 화자인 양아들 “나”의 모델은 사실 동독 출신의 작가 토마스 브라쉬 Thomas Brasch이다. 잠시 문화부장관 대리로서 고위당원이었던 호르스트 브라쉬 Horst Brasch의 아들이었던 그는 1968년 바르샤바 동맹군의 체코 진주에 반대해 반국가적 비방을 이유로 그해 10월 다니고 있던 영화학교를 강제로 자퇴하게 된다. 그리고 27개월의 금고형을 선고받는다. 그는 1년 후 집행유예로 풀려났고 1976년에 서베를린으로 합법 이주했다. Vgl. Jan-Christoph Hauschild: Heiner Müller oder Das Prinzip Zweifel, Berlin 2001, S. 430.

그러나 내겐 다른 어머니가 없었다
 나는 그녀가 자기의 암과 말하는 걸 귀기울여 들었고
 빗물로 무거워진 옷을 벗었다
 그리고 내 콧물과 눈물로 뒤섞인
 그녀 이마의 차가운 땀을 훔아냈다
 나는 이제 암이 편안히 자리한
 그녀의 가슴에 얼굴을 묻었다
 공동묘지 그녀의 밧자리 값은 이미 지불되어 있었다
 나는 어떤 어머니도 나를 낳지 않았기에
 내 고향이 아니었던
 그녀의 자궁 속에 내 머리를 넣었다
 Dann sprangen mir die Tränen aus den Augen
 Ich ging ins Nebenzimmer wo die Frau starb
 Die meine Mutter war und war es nicht
 Aber ich hatte keine andere Mutter
 Ich hörte zu wie sie mit ihrem Krebs sprach
 Zog meine Kleider aus vom Regen schwer
 Leckte den kalten Schweiß von ihrer Stirn
 Vermischt mit meinem Rotz mit meinen Tränen
 Ich legte mein Gesicht auf ihre Brüste
 In denen jetzt der Krebs zu Hause war
 Ihr Grabplatz auf dem Friedhof schon bezahlt
 Ich legte meinen Kopf in ihren Schoß
 Der meine Heimat nicht gewesen war
 Weil keine Mutter mich geboren hat¹¹⁾

죽어가는 사회주의, 어머니에 대한 아들의 내면적 고통과 상처는 치유될 수 없다. 그러나 이는 한편으로 진정한 사회주의를 갈망하는 한 사회주의자의 순수성을 드러낸다.¹²⁾ 이 순수성은 위 인용 텍스트에서 드러나는 아들의 “근친상간 욕구 Der Inzestwunsch”¹³⁾에서 상징적으로 읽힌다. 이들은 사회주의, 어머니와의 합일을 꿈꾼

11) W, S. 254f.

12) Vgl. Horst Domdey: Produktivkraft Tod. Das Drama Heiner Müllers, Köln 1998, S. 140.

다. 엘비레에 대한 니콜로의 겁탈 시도에서 나타난 폭력의 성적 이미지는 하이너 뮐러의 텍스트에서 사회주의를 향한 순수한 사랑의 이미지로 변형된다.

2.2. 부자갈등

클라이스트의 『주워온 아이』와 하이너 뮐러의 『볼로콜람스크 국도 5』, 두 텍스트의 중심 모티프 중 하나는 부자갈등이다. 일반적으로 문학작품에서 다루어지고 있는 부자갈등의 주 내용은 성인이 되어 독립할 위치에 선 아들과 여전히 지배권을 지니고 있으며 그 지배권을 행사할 능력을 가지고 있는 아버지 사이에 벌어지는 권력싸움이다. 아버지는 아들이 자기가 원했던 모습의 아들이 아니라는 사실을 인식하게 되고, 반면에 아들은 아버지가 자신의 이상과 일치하지 않는다는 사실을 파악하게 되면서 둘 사이에 실망과 증오가 생겨난다. 두 사람의 관계는 대립을 넘어 적대관계로 이어진다. 아버지의 내면에는 자기보존에 대한 욕구가 존재한다. 때문에 아버지는 어떤 형태로든 아들을 설득하여 자신이 바라는 방향으로 이끌기 위해 노력한다. 극단적인 경우, 아들을 자신의 삶에서 지워버린다는 것은 자신의 삶 또한 파괴한다는 사실을 알기 때문이다. 그렇기 때문에 대부분의 경우 갈등의 원인은 아들이며 아버지는 비극적 희생자로 전락한다.¹⁴⁾

클라이스트의 『주워온 아이』에서 부자갈등의 시작은 니콜로가 카르멜교단의 수사들과 교류하는 사실을 피아치가 의식하게 되면서부터이다. 카르멜교단의 수사들은 피아치가 가지고 있는 상당한 재산이 니콜로에게 상속될 것을 예상하고 니콜로에게 호의를 보였고, 상인으로서 피아치는 자신의 재산에 대한 수사들의 관심이 거북할 수밖에 없었다. 피아치의 물질에 대한 욕구는 자식을 진정한 인간으로 키워야 할 아버지의 자세보다 앞선다. 니콜로가 양부모와 대립하게 되는 근본적인 원인은 주교의 첩인 사비에라와 벌인 자신의 애정행각과 관련하여 양부모가 자신을 모욕했다는 증오심이다. 니콜로의 증오는 양어머니인 엘비레를 성적으로 욕보이려는 패륜적 행위로 이어진다. 피아치는 니콜로의 패륜행위 조차도 조용히 덮으려 하지만 그가 광분하여 니콜

13) Ebd.

14) Vgl. Elisabeth Frenzel: Motive der Weltliteratur, 5. Aufl., Stuttgart 1999, S. 728f.

로를 죽일 수밖에 없는 적으로 간주하는 순간은 미리 상속했던 재산 환수를 니콜로가 철저히 거부하는 순간이다. 클라이스트의 텍스트에서 부자갈등은 철저하게 개인적 영역에서 이루어진다. 하이너 뮐러는 이와 달리 부자갈등을 구세대와 새로운 세대간의 정치적 대립으로 옮겨 놓는다. 클라이스트의 경우 아들은 아버지의 인생을 파괴하고 결국 아버지에 의해 살해되는 비도덕적 악인이지만 뮐러의 경우에 아들은 아버지 세대와 대립하는 신세대로서 이념의 적대자로 존재한다. 극단적인 심리적 갈등이 전면에 드러나는 클라이스트의 경우와 달리 하이너 뮐러의 텍스트에서는 부자간의 심리적 갈등이 상당부분 축소되고 정치·사회적 차원의 갈등이 강조되는 것이다.¹⁵⁾ 아들의 시점에서 회상의 형식으로 그려지는 화자의 이야기 속에 아들과 아버지의 대화는 신세대와 구세대의 의식구조를 대비적 병렬형태로 보여준다. 화자인 아들은 서베를린에 넘어와 지난 시간을 회상한다. 그는 바우첸 Bautzen 강제수용소에서 5년을 보냈다. 그가 원하는 것은 희생자와 고통이 없는 진정한 사회주의이다. 그는 “탱크가 없는 사회주의에 대한 / 어린아이의 꿈 Der Kindertraum / Von einem Sozialismus ohne Panzer”¹⁶⁾을 꿈다. 그러나 아버지의 생각은 단순하다.

너 정말로 원하는 거냐
 너 네가 무슨 짓을 하고 있는지 알고나 있는 거냐
 여기에 네겐 집 일 안정이 있다
 저쪽에서 인간이란 아무런 가치도 없다
 그저 자본만이 가치 있을 뿐이다
 Willst du wirklich Weißt du was du tust
 Hier hast du Wohnung Arbeit Sicherheit
 Dort gilt der Mensch nichts nur das Kapital¹⁷⁾

아들의 입장에서는 소련의 프라하 침공, 장벽을 넘으려다 총살된 친구와 같은 현실적 문제를 그냥 덮어둘 수만은 없다. 폭력이 없는 사회주의를 위한 실천적 노력을 하지 않는 아버지 세대와의 대립은 필연적이다. 아들에게 아버지는 “텅 빈 제복 eine leere Uniform”¹⁸⁾ 또는 “제복을 입은 유령 ein Gespenst in Uniform”¹⁹⁾으로서 극복해

15) Vgl. Hans-Christian Stillmark: Entscheidungen um und bei Heiner Müller. Bemerkungen zu *Wolokolamsker Chaussee III-V*, in: Germanistisches Jahrbuch DDR-UVR 9, 1990, S. 57.

16) W, S. 252.

17) W, S. 251.

야 할 대상이다. 이는 아들에게 강박관념으로 작용한다. 그러나 아버지는 단순하게 부정과 극복의 대상만은 아니다. 아버지의 유약함은 다른 한 편으로 아들에게 연민의 감정을 불러일으키며 이 연민은 오히려 현재의 역사를 살아가는 자신에 대한 자기성찰의 기회를 만들어준다.²⁰⁾ 아버지 세대에 대한 비판과 함께 연민 속에서 새로운 세대는 과거의 역사에 대한 망각을 경고하고 현재의 역사적 상황을 다시 성찰하는 것이다.

2.3. 배반과 복수

일반적으로 문학작품에서 배반과 복수의 모티프는 함께 연결되어 나타난다. 복수를 불러일으키는 원인으로는 배반 이외에 폭력적 행위, 개인적 모욕, 범법 행위, 도덕적 질서의 위반과 같은 여러 행위가 있을 수 있으나 이러한 행위의 토대가 되는 것은 큰 틀로 보아 개인의 심리적 요소, 그리고 다양한 사회적 조건이라 할 수 있다. 이 같은 토대 측면에서 특히 배반은 신의라고 하는 기본적인 인간관계와 관련된 것으로 이것이 지켜지지 않을 경우 처벌의 성격을 갖는 복수를 불러오는 원인으로서 가장 극적인 긴장을 제공한다. 부당함을 제거하고 정당한 질서를 회복하려는 복수의 과정은 그 계획과 실행과정에서 독자의 긴장감을 고조시키며 다른 한편으로 복수의 정당성에 대한 의구심을 통해 개인적, 사회적 관계에 대한 성찰을 가능하게 만든다.²¹⁾

클라이스트의 『주워온 아이』와 하이너 뮐러의 『볼로콜람스크 국도 5』에서 공통적으로 드러나는 배반과 복수의 틀은 입양하여 키운 아들이 양부모의 은혜를 저버리는 행위에 대해 아버지가 처벌의 형태로써 복수 행위를 한다는 것이다. 『주워온 아이』에서 피아치가 니콜로에게 행하는 복수는 표면적으로 끔찍한 폭력의 과도함을 보여준다. 일견 감사할 줄 모르는 양아들에 대한 극단적인 감정의 혼란에서 비롯되어 정도를 넘어서게 되는 것으로 보이는 피아치의 복수는 개인적 심리 차원에서 이해할 수

18) W, S. 255.

19) W, S. 257.

20) 하이너 뮐러의 작품에 내포된 아버지에 대한 아들의 양가적 관계에 대해서는 다음을 참조. 오동식: 하이너 뮐러의 아버지 유령, 실린 곳: 브레히트와 현대연극, 제19집, 2008, 135-152쪽.

21) Vgl. Horst S. und Ingrid G. Daemrich: Themen und Motive in der Literatur, 2. Aufl., Tübingen, Basel 1995, S. 284f.

있다.²²⁾ 그러나 여기에는 개인과 사회의 알력 또는 제도의 모순과 관련된 강한 사회 비판의 성격이 숨어 있다. 아내까지 죽음으로 몰고간 양아들의 패륜적 행위를 참을 수 없는 피아치는 미리 양아들에게 상속했던 재산을 되찾으려 하지만 사회의 제도 시스템은 오히려 법적 판결문으로써 이 악인의 재산소유를 더욱 확고하게 만들어준다. 피아치는 사적 처벌을 할 수밖에 없다.

피아치는 바로 며칠 전 그 사건으로 인한 고열 때문에 죽은 불쌍한 엘비레를 묻었다. 겹친 고통으로 분에 찬 그는 판결문을 주머니에 넣고 집으로 가 분노가 만들어준 힘으로, 선천적으로 약한 니콜로를 쓰러뜨리고 그의 머리를 벽에 눌러댔다. 집에 있던 사람들은 이 일이 일어나기 전까지 그의 상황을 전혀 모르고 있었다. 그들은 니콜로를 다리 사이에 끼우고 그 입에 판결문을 쑤셔 넣는 피아치를 발견했다

Piachi hatte gerade Tags zuvor die unglückliche Elvire begraben, die an den Folgen eines hitzigen Fiebers, das ihr jener Vorfall zugezogen hatte, gestorben war. Durch diesen doppelten Schmerz gereizt, ging er, das Dekret in der Tasche, in das Haus, und stark, wie die Wut ihn machte, warf er den von Natur schwächeren Nicolo nieder und drückte ihm das Gehirn an der Wand ein. Die Leute die im Haus waren, bemerkten ihn nicht eher, als bis die Tat geschehen war; sie fanden ihn noch, da er den Nicolo zwischen den Knien hielt, und ihm das Dekret in den Mund stopfte.²³⁾

피아치는 이 사건으로 교수형을 선고받는다. 피해자가 오히려 가해자, 범법자가 되어버린 상황에서 피아치는 사형전 종교적 사면을 받도록 되어있는 교회국가의 법을 거부한다. 그는 교수대에서 끝까지 복수할 것을 다짐한다.

난 구원받지 않겠소 지옥의 가장 밑바닥으로 내려갈 것이요 그리고 천국에 있지 않을 니콜로를 찾아내 이 생에서 다할 수 없었던 복수를 다시 할 것이요!

Ich will nicht selig sein. Ich will in den untersten Grund der Hölle hinabfahren. Ich will den Nicolo, der nicht im Himmel sein wird, wiederfinden, und meine Rache, die ich hier nur unvollständig befriedigen konnte, wieder aufnehmen!²⁴⁾

22) Vgl. Walter Müller-Seidel: Versehen und Erkennen. Eine Studie über Heinrich von Kleist, 3. Aufl., Köln 1961, S. 145f.

23) F, S. 214.

교황은 예외를 인정해 피아치는 종교적 구원 의식없이 처형된다. 교회국가는 스스로 법을 지키지 않았고 법은 개인의 파멸을 불러왔다. 잘못된 질서구조는 개인과 사회의 관계에서 화해를 불가능하게 만들고 파괴로 이어진다. 클라이스트는 복수의 모티프를 이용해 사회의 구성원인 개인이 오히려 사회 내부에서 출구부재의 비극적 상황에 처하는 모순을 지적한다.²⁵⁾ 이와 같은 배반과 복수의 모티프에서 파생된 극단적인 폭력, 법과 질서의 모순, 그리고 화해 불가능한 대립의 이미지들을 하이너 뮐러는 자신의 텍스트 마지막에 사용한다. 니콜로처럼 은혜를 모르고 감사할 줄 모르는 양아들의 반국가적 행위에 아버지는 분노에 차 그를 고발하기 위해 전화기를 잡는다. 자신의 삶을 파괴한 양아들에 대한 아버지의 증오는 클라이스트와 일치한다.

그들이 널 총살해야 한다 너 나치 잡종을
 그들은 널 개 썩 죽이듯 총살해야 한다
 Erschießen sollen sie dich du Nazibastard
 Erschießen sollen sie dich wie einen Hund²⁶⁾

아버지는 직접 처벌을 가하는 클라이스트의 피아치와 달리 아들의 처벌을 슈타지에 넘기지만 결국은 아들의 상징적 살인자이다.²⁷⁾ 현실 사회주의가 만들어낸 갈등은 파괴적이고 파괴적이다. 하이너 뮐러는 클라이스트의 텍스트가 개인적 갈등 뒤에 숨겨 놓은 사회비판을 놓치지 않았다. 클라이스트의 강한 비판정신은 동독의 사회주의가 안고 있는 갈등을 숨기지 않고 논의의 장으로 끌고 나오려는 하이너 뮐러에게 이어진다. 하이너 뮐러에게 중요한 것은 개인적인 배반과 복수 행위 자체가 아니라 배반과 복수의 구조가 보여주고 있는 폭력의 현상과 그 순환, 그리고 그에 따른 화해의 불가능성에 대한 지적이다.

24) F. S. 214f.

25) Vgl. Jochen Schmidt: Heinrich von Kleist. Studien zu seiner poetischen Verfahrensweise, Tübingen 1974, S. 42.

26) W, S. 258.

27) Vgl. Norbert Otto Eke: Heiner Müller, Stuttgart 1999, S. 245.

3. 하이너 뮐러 + 하인리히 폰 클라이스트: 한국무대의 <주운 고아>

클라이스트에 의해 1811년에 사용된 ‘주워온 아이’ 모티프는 하이너 뮐러에 의해 1987년에 다시 수용되었고 2008년 서울에서 ‘주운 고아’라는 제목으로 새롭게 무대 위에 태어났다. 200년 가까운 시간, 그리고 독일에서 한국으로 길고 먼 시공간을 넘어 주워온 아이 모티프는 여전히 살아있음을 보여준 것이다. “하인리히 폰 클라이스트와 하이너 뮐러를 바탕으로”²⁸⁾ 한 한국공연 <주운 고아>의 작가이자 연출자 라베울(박희은)은 독일의 두 작가가 다룬 ‘주워온 아이’ 모티프를 통해 현재의 우리 역사를 보고 있다. 그가 우리의 현대 역사에서 보고 있는 것은 “근대화와 안보를 빙자한 국가주의적 폭력, 희생, 상처, 혼돈, 정체성 상실”²⁹⁾ 그리고 “자기 파괴적 인간”³⁰⁾ 만을 낳는 “생산과 성장”³¹⁾이다.

미켈란젤로의 유명한 성화 <낙원추방>을 연상시키는 그림과 함께 극이 시작되고 곧바로 통 속에 쇠구슬이 낙하한다. 추방과 낙하의 이미지 혼합은 통 안에 떨어지는 쇠구슬 소리, 그리고 하이너 뮐러의 텍스트에서 따온 단어들의 혼합으로 인해 그림과 소리의 뒤섞임으로 변한다. 유사 이래 역사는 혼돈의 역사였고 현재 또한 그러하다. 3개의 유리진열장 안에 한 명씩 들어있던 인물들이 밖으로 나온다. 남자 둘과 여자 하나로 구성된 3인의 인물은 단지 무대의 구성성분일 뿐이다. 유리진열장 안의 모습으로 이미 사물화되어 있었던 인물들의 입에서 나와 무대 공간을 채우는 소리는 하이너 뮐러의 텍스트들이다. 그러나 뮐러의 텍스트는 부분 부분 변형되어 있으며 이 변형은 뮐러가 다루었던 독일의 역사적 상황이 한국의 현대사로 대체되었음을 알려준다.

28) <주운 고아> 공연 안내지. 이 공연에는 두 번 접은 한 장짜리 공연 안내지만 있을 뿐 일반적인 공연프로그램이 없다. 물론 재정상의 문제를 생각해 볼 수 있으나 한국 공연계에서 일반화된 화려한 프로그램 책자, 말하자면 불필요한 인사말과 작품과는 상관없는 연출자의 변, 배우들의 큼지막한 얼굴 사진으로 도배된 인쇄물과 비교하자면, 오히려 이 같은 안내지가 훨씬 생산적이다. 이 안내지는 불필요한 모든 것을 빼고 공연의 주제와 공연형식에 대한 핵심만을 담고 있기 때문이다. 관객은 이 안내지를 통해 공연의 핵심과 직접, 그리고 빠르게 만나게 된다.

29) 같은 글.

30) 같은 글.

31) 같은 글.

우리의 등 뒤에 탱크가 없었더라면
 내가 널 그 똥구덩이에서 끄집어내 준 이후로
 난 네 아버지가 누구였는지 알고 싶지도 않다
 어쩌면 삼청교육대에서
 내 성기를 부숴버린 국가주의였는지도 모르지³²⁾

뮐러의 텍스트에서 “강제수용소”는 “삼청교육대”로, “나치”는 “국가주의”로 바뀌었다. 뮐러가 말했던 독일의 나치 역사는 암울했던 한국의 현대사로 대체되어 있다. 이 대체 가능성이 존재한다는 것 자체가 시간과 공간을 넘어 인류의 역사는 폭력으로 구성되어 있음을 드러낸다. 라베울은 클라이스트의 작품과 하이너 뮐러의 작품에 공통적으로 내재하는 대체 상황을 여기에서 이용하고 있다. 클라이스트의 니콜로는 피아치가 아들 파올로 대신 대체한 인물이며 하이너 뮐러의 텍스트에 등장하는 아들 또한 아이를 가질 수 없는 아버지가 입양하여 자식의 빈 자리를 채운 대체물이다. 라베울은 ‘주운 교아’의 입을 통해 그 대체의 의미를 설명한다.

나에게 남은 것은 대체가치 뿐
 당신이 내게 준 선물이 그러했듯이
 (죽은 아이를 가리키며)
 나도 저 사내처럼 다른 교아로
 대체될 것이다. 그럼 당신은 그 교아에게
 내가 당신에게서 받은 선물들을 모두 주겠지
 그리고 또 반세기를 침묵하겠지.³³⁾

하이너 뮐러의 텍스트에 등장하는 아버지는 이들의 만나치 행위를 막기 위해 선물로 유혹했고 피아치가 아들 파올로 대신 대체한 니콜로는 피아치 자신을 파멸로 이끈 잘못된 대체물에 불과했다. 대체는 무의미한 행위였을 뿐이다. 라베울이 여기에서 가져온 이미지는 침묵 속에 반복되는 폭력의 대체이다. 무의미는 무의미로 대체되고 폭력이 폭력으로 대체되고 폭력에 대한 진정한 인식 대신 침묵이 대체된다.

32) 라베울: <주운 교아> 공연텍스트 원고 (미출간). 밑줄 필자.

33) 같은 글.

이 같은 기형의 역사적 상황은 투명마스크의 착용으로 보이기는 하지만 보이지 않는 얼굴을 갖게 된 여자, 일으키려 해도 일어서지 못하는 여자, 소리를 내려 해도 내지 못하는 여자, 확성기의 사이렌음, 인물들의 검은 천 씌우기와 두르기 등의 행위를 통해 상징화된다. 세 인물의 행위는 철저하게 비정상적인 모습으로 기호화되어 있다. 이들이 한데 모여 가족이 된다. 아버지, 어머니, 죽은 아들, 그리고 주워온 고아. 인간은 기형의 사물이 되었고 이들이 모여 가족 사진을 찍는다. 기형의 역사가 기록으로 남는다. 클라이스트의 소설은 파멸의 가족사이며 하이너 뮐러의 희곡 또한 파멸과 기형의 역사를 기록한 가족드라마이다. 가족의 공간은 역사의 공간으로 확장된다. 라베울은 다시 클라이스트와 뮐러의 텍스트를 인용하여 관료주의와 자본의 폭력을 언급하고, 우리나라 현대사의 그늘, 광주를 불러내는 회상의 무대를 만든다.

클라이스트 소설의 도입부, 소년 니콜로에 대한 인물묘사는 고문의 끔찍함으로 가득한 취조장의 텍스트로 옮겨져 있다. 자신과 자신의 가정을 파멸로 몰고 간 니콜로의 입에 판결문을 쑤셔 넣는 피아치처럼 한 취조자가 취조당하는 인물의 입에 사탕을 쑤셔 넣는 가운데 소년 니콜로에 대한 클라이스트의 평범한 텍스트는 취조문으로 변한다. 사탕 먹이기 고문으로 취조 당하는 인물은 자기 이름조차 소리내지 못한다. 고문당하던 인물이 마지막에 내뱉는 소리, “내 이름은”은 인위적인 장면전환의 갑작스런 끊김으로 이어지지 못한다. 이름조차 인정하지 않는 관료주의의 폭력은 장면전환의 끊김과 이에 이어지는 침묵, 그리고 어둠 속에서 명확한 상징성을 얻는다.

무대 천장에서 옷가지가 떨어지기 시작한다. 부드럽고 소리 없는 낙하의 이미지는 첫 장면의 강한 타격음과 급격한 낙하의 긴장감을 가져다 준 쇠구슬 떨어뜨리기와 대비를 이루며 소리 없이 쌓여가는 자본의 폭력을 드러낸다. 낙하의 반복적 움직임이 드러내는 또 하나의 이미지는 폭력과 파멸의 순환이다. 무대는 옷더미로 뒤덮인다. 쇠구슬이 직선 낙하와 강한 파열음으로 가시적 폭력의 힘과 제한된 폭력의 공간을 보여주었다면 옷의 부드러운 낙하는 무제한의 비가시적 폭력을 보여준다. 이 장면에 사용된 하이너 뮐러의 텍스트는 이 이미지를 강화한다. 양아들이 넘어간 서베를린, 자본주의의 장소 서쪽을 이야기하는 아버지의 텍스트는 다음과 같이 부분 변형되어 무대의 이미지와 결합한다.

저기서 인간이란 아무런 가치도 없다. 그저 자본만이 가치 있을 뿐이다.

다시 또 다시 파열하는 내 상처와 함께
 늙은 과부와 새 과부의 반쪽 나라
 지하실에는 시체들 그리고 은행에는 예금된 돈
 저기서 인간이란
 아무런 가치도 없다 그저 자본만이
 가치가 있을 뿐이다.³⁴⁾

이어지는 그림은 등근 볼록렌즈 안에 서울의 거리와 지하철 모습을 담은 고속영상이다. 하이너 뮐러의 텍스트에서 서베를린을 칭했던 “저기”는 서울로 옮겨져 있다. 영상은 서울 거리와 지하철 역사의 내부, 사람들의 움직임을 고속으로 처리해 숨막힐 정도의 속도감을 보여준다. 자본이 집중된 장소로서 서울의 이미지와 유례가 없었던 한국의 성장 속도, 그리고 속도에 지배당하는 현대인의 이미지가 중첩된다. 속도는 한국에 비약적 경제발전을 가져다 주었지만 한편으로 물신주의와 비인간화를 만들어 냈다. 속도는 폭력이다. 라베울은 이 현상을 다음과 같이 풀었다.

사람들은 그것을 기적이라 부른다. 그러나
 그 기적 뒤에서 희생된 자들에게 기적은
 삶을 훔쳐간 재난이다.³⁵⁾

라베울은 여기에서 하이너 뮐러의 고속영상 기법을 차용한다. 뮐러에게 고속영상 기법은 역사의 시간과 공간을 압축하고 축약하여 관객에게 역사와 관련된 핵심 논점을 빠르게 전달하는 방식이다.³⁶⁾ 다층적인 역사의 사건들과 수많은 역사적 자료들을 무대의 공간 조건 및 시간 조건에 맞추기 위해서 불필요한 설명을 생략하고 고속 영상을 통해 논의의 뼈대를 빠르게 전달하고 강하게 인식시키는 것은 필수적이다. 라베울은 이 같은 뮐러의 고속영상 기법을 수용해 대도시 서울의 삶을 속도 자체로 담아냄으로써 우리 현대사의 진행과정을 반추하게 만든다. 이 속도를 통해 현재의 시간과

34) 같은 글. 밑줄 필자. 하이너 뮐러의 텍스트는 “반쪽 도시 서베를린 Westberlin Halbstadt”.

35) 같은 글.

36) Vgl. Andreas Keller: Drama und Dramaturgie Heiner Müllers zwischen 1956 und 1988, Frankfurt am Main 1992, S. 70f.

과거 발전의 시간이 충돌하고 이 충돌을 통해 관객은 과거와 현재의 관계를 다시 생각할 수 있는 것이다. 라베울은 폭력의 현재를 낳은 과거, 어머니와 아버지를 부정한다. 클라이스트의 니콜로가 양어머니 엘비레를 겁탈하려는 폭력의 이미지, 그리고 뮐러의 텍스트에서 “나”가 보여주는 양어머니에 대한 근친상간의 욕구, 클라이스트와 뮐러의 두 텍스트에서 공통으로 드러나는 생식능력을 상실한 아버지의 이미지는 서로 뒤섞여 라베울의 텍스트에 등장한다. 이 모든 이미지들은 하이너 뮐러의 텍스트처럼 지나간 낡은 것에 대한 거부이며 새로운 시작에 대한 강한 요구이기도 하다.

내 어머니였던 그리고 내 어머니가 아니었던
죽어가는 그리고 죽은 여자 그녀
그러나 내겐 다른 어머니가 없었다
내 아버지와 같은 성불구자들은 여전히
증식과 생산에 대한 집착을 버리지 못하고
나 같은 고아로 그 열망을 대체하였다
나는 그 누구의 자궁에서도 나오지 않았습시다³⁷⁾

여기에 뮐러의 텍스트에서 하나의 주도동기로 기능하며 아들의 회상 속에서 아홉 번 반복되고 있는 “잊는다 그리고 잊는다 그리고 잊는다 VERGESSEN UND VERGESSEN UND VERGESSEN”³⁸⁾가 그대로 인용된다. 하이너 뮐러는 이 반복적 후렴구를 이용해 구세대에 의해 여전히 계속되고 있는 낡은 역사적 진행을 거부하는 동시에 과거를 망각하는 현재에 항의했다.³⁹⁾ 라베울은 하이너 뮐러의 이 같은 거부와 항의의 기호를 그대로 수용한다. 무대 중앙에 커다란 구둣발이 영사된다. 이에 더하여 직접적인 텍스트가 들린다. “강자에겐 개처럼 충성할 것 / 약자는 개처럼 짓밟을 것.”⁴⁰⁾ 상징과 기호, 이미지가 가득 찬 무대에 이처럼 직접적인 묘사는 오히려 이질적이다. 어느 면에서 지금까지 무대를 채웠던 다양한 이미지의 다층적 가치는 진부

37) 라베울: <주운 고아> 공연텍스트 원고

38) W, S. 255, 256, 257.

39) Vgl. Genia Schulz: Gelächter aus toten Bäuchen, Dekonstruktion und Rekonstruktion des Erhabenen bei Heiner Müller, in: Merkur, H. 9/10, 1989, S. 772.

40) 라베울: <주운 고아> 공연텍스트 원고

하게 보일 수 있는 이러한 직접 묘사에 의해 크게 약화될 수도 있다. 그러나 다른 한편으로 이 영사 그림과 텍스트는 무대에 넘쳐나는 기호와 이미지들을 풀어낼 수 있는 확실한 열쇠를 관객들에게 제공한다. 무대의 그림은 다시 첫 장면으로 돌아간다. 쇠구슬이 떨어지고 인물들은 다시 진열장 안으로 들어간다. 이 순환구조는 우리 역사가 안고 있는 폭력의 순환구조와 같다. 이는 뮐러가 말하고 있는 역사구조이며 뮐러의 시각을 수용한 라베울이 보고 있는 우리 역사의 구조이다. 공연이 슬라이드 영사를 통해 다음과 같은 뮐러의 텍스트로 마무리되고 있음은 라베울이 하이너 뮐러의 역사적 시각을 철저히 수용하고 있음을 증명한다.

그가 자신의 천국이었던 자신의 지옥으로
돌아갈 때면 언제나
그의 등은 굽어있었다⁴¹⁾

뮐러의 텍스트에서 “그”는 화자를 입양한 양아버지이다. 화자인 아들에게 양아버지는 파시즘의 지배와 동독의 탄생으로 이어지는 혼란한 시대의 변화에 순응하고 역사 의식 없이 살아가는 소시민일 뿐이다. 양아버지는 자신이 순응하고 있는 자신의 시대와 삶이 천국처럼 편안한 것으로 간주하고 있지만 그 시대와 삶이 희생을 강요하는 모순으로 가득 찬 지옥과 같은 곳을 인식하지 못한다. 이어지는 뮐러의 텍스트는 다음과 같다.

그리고 나는 내 감방으로 돌아가도 좋았다
거기서 나는 삶에 무엇이 필요한가를 배웠다
예를 들면 유리먹기나 칼날씻기가
감옥의 규율을 무효로 만든다
Und ich durfte zurück in meine Zelle
Dort lernte ich was man zum Leben braucht
Glas fressen oder Klagen kaun zum Beispiel
Setzt die Gefängnisordnung außer Kraft⁴²⁾

41) 같은 글.

42) W, S. 251.

감방에서 살아남기 위해 그곳 고유의 질서를 파괴하는 아들의 행위는 억압과 모순의 사회질서에 대한 저항의 기호이다. 라베울은 뮐러의 이 텍스트를 다음과 같이 변형해 인용한다.

거기서 그는 삶에 무엇이 필요한가를 배웠다
 예를 들어 유리먹기 칼날썰기
 그것들이 삶의 규율을 무효로 만든다⁴³⁾

“그”는 “천국이었던 자신의 지옥에서” 그곳의 질서를 파괴할 무엇인가를 배웠다. 이는 낡은 질서의 세대 뿐만 아니라 우리 동시대인들이 폭력과 억압, 모순의 질서에 저항하고 그것을 파괴할 혁명을 꿈꾸길 바라는 라베울의 희망이기도 하다.

4. 맺는 말

한 작가의 작품은 그 자체로만 남지 않는다. 작품의 주제나 모티프, 그리고 표현형식은 다른 작가에게 새로운 창작을 위한 동기를 부여하고 변용되어 새로운 생명을 얻는다. 이를 통해 독자와 관객은 어떤 사물, 상황 등 관찰대상에 대한 다양한 시각을 얻게 되고 사고의 폭과 방향을 넓히고 다양화할 수 있는 기회를 얻는다. 예술을 통한 정신의 교환작용은 경계가 없다. 하이너 뮐러의 희곡 『볼로콜람스크 국도 5』는 클라이스트의 단편소설 『주위온 아이』를 토대로, 그리고 라베울의 연극 <주운 고아>는 이 두 작가의 작품을 모티프로 만들어졌다. 클라이스트의 텍스트가 보여주는 이야기는 배운망덕한 입양아가 자기를 키워 준 양부모를 파멸시키는 단편적인 내용이지만 여기에는 한 편으로 제도와 법을 중심으로 한 사회가 개인을 보호하기는 커녕 몰락으로 몰고 갈 수도 있다는 진지한 사회비판이 담겨있다. 하이너 뮐러는 이 같은 클라이스트의 비판 정신을 받아들이고 그의 텍스트에 담겨있는 부자갈등, 배반과 복수의 모티프, 그리고 폭력의 이미지를 사회주의 발전을 위한 논의의 방법으로 사용한다. 하이너 뮐러의 클라이스트 버전은 내용과 상관없이 클라이스트의 텍스트에서 발

43) 라베울: <주운 고아> 공연텍스트 원고 밑줄 필자.

견할 수 있는 모티프의 뼈대와 이미지의 윤곽만을 창조적으로 사용한 조합물과 같다. 클라이스트가 그려낸 파멸의 가족사는 하이너 뮐러에 의해 역사의 문제로 확장된다. 하이너 뮐러는 폭력과 대립, 갈등에서 출구를 찾지 못하는 사회주의 현실을 논의의 장으로 끌어내고 폭력과 갈등이 사라진 더욱 인간적인 사회주의를 꿈꾼다. 이는 하이너 뮐러 자신이 말하듯 “어린아이의 꿈”과 같은 유토피아일 수 있다. 그러나 이 꿈은 발전된 미래를 향한 희망이고 그 희망은 포기할 수 없는 것이다. 클라이스트의 비판 정신과 하이너 뮐러의 미래를 향한 꿈은 라베올에게 그대로 이어진다. 그의 <주운 고아>는 두 독일작가의 정신을 한국의 무대에 접목시킨다. 최근 한국의 연극무대에 사회비판정신과 역사의식이 부재하고 있음을 주지의 사실로 받아들인다면 라베올의 작업은 주목할 가치가 있다. 그는 한국의 근대화와 자본주의의 발전과정에서 폭력과 희생이 존재하고 있음을 망각하지 말 것을 요구한다. 한국사회에서 생산과 성장이 거꾸로 인간을 파괴하는 모순을 그는 두 독일 작가의 정신을 빌어 이야기한다. 그의 표현 방식 또한 낡은 의식을 파괴하고자 하는 작품 내용에 상응한다. 그의 무대는 상징적 제시로 조합된 몽타주이다. 관료주의, 자본, 이데올로기, 속도 등에 관한 15개의 이미지 파편들은 서로 충돌하면서 그 관계를 성찰하게 만든다. 그런 면에서 라베올은 관객의 사고를 활성화하기 위해 빈자리를 두는 하이너 뮐러의 전략적 표현기법을 수용하고 있다. 그의 <주운 고아>는 또한 본 공연에 앞서 워크숍을 통한 철저한 원전 분석을 기반으로 했다는 점에서 그 결과를 떠나 한국의 연극제작 방식에 자극을 줄 수 있는 생산적 작업이었음이 분명하다.

참고 문헌

1차 문헌

라베올(박희은) : <주운 고아> 공연텍스트 원고(미출간)

Kleist, Heinrich von : Der Findling, in: ders: Sämtliche Werke und Briefe in 2 Bänden, Bd. 2, München 1984, S. 199-215.

Müller, Heiner : Wolokolamsker Chaussee V. Der Findling (nach Kleist), in: ders:

Shakespeare Factory 2, Berlin 1989, S. 251-258.

2차 문헌

김명찬 : 몽타즈의 미학 - 하이너 뮐러의 70년대 작품을 중심으로, 서울대학교학원 박사학위논문, 1996.

김명찬 : 하이너 뮐러의 작품에 나타난 인용의 기능, 실린곳: 브레히트와 현대연극, 제3집, 1996, 193-220쪽.

오동식 : 하이너 뮐러의 아버지 유령, 실린 곳: 브레히트와 현대연극, 제19집, 2008, 135-152쪽.

진일상 : 하인리히 폰 클라이스트의 『버려진 아이』 - 화자의 서술태도와 갈등구조를 중심으로, 독일어문학, 제10집, 1999, 301-318쪽.

<주운 고아> 공연안내지.

Daemrich, Horst S. und Ingrid G. : Themen und Motive in der Literatur, 2. Aufl., Tübingen, Basel 1995.

Domdey, Horst : Produktivkraft Tod. Das Drama Heiner Müllers, Köln 1998.

Eke, Norbert Otto : Heiner Müller, Stuttgart 1999.

Frenzel, Elisabeth : Motive der Weltliteratur, 5. Aufl., Stuttgart 1999.

Hauschild, Jan-Christoph : Heiner Müller oder Das Prinzip Zweifel, Berlin 2001.

Hoverland, Lilian : Heinrich von Kleist und das Prinzip der Gestaltung, Königstein 1978.

Keller, Andreas : Drama und Dramaturgie Heiner Müllers zwischen 1956 und 1988, Frankfurt am Main 1992.

Lehmann, Hans-Thies u. Primavesi, Patrick (Hrsg.): Heiner Müller Handbuch. Leben-Werk-Wirkung, Stuttgart 2003.

Müller, Heiner : Gesammelte Irrtümer. Interviews und Gespräche, Frankfurt am Main 1986.

Müller, Heiner : Krieg ohne Schlacht, Köln 1992.

Müller-Seidel, Walter : Versehen und Erkennen. Eine Studie über Heinrich von Kleist, 3. Aufl., Köln 1961.

Schmidt, Jochen : Heinrich von Kleist. Studien zu seiner poetischen Verfahrensweise,

Tübingen 1974.

Schulz, Genia : Gelächter aus toten Bäumen, Dekonstruktion und Rekonstruktion des Erhabenen bei Heiner Müller, in: Merkur, H. 9/10, 1989, S. 764-776.

Stillmark, Hans-Christian : Entscheidungen um und bei Heiner Müller. Bemerkungen zu *Wolokolamsker Chaussee III-V*, in: Germanistisches Jahrbuch DDR-UVR 9, 1990, S. 52-62

Zusammenfassung

**Der Findling von Heiner Müller, Heinrich von Kleist
und auf der koreanischen Bühne**
-Text und Aufführung

Chung, Minyoung (HUFS)

Wolokolamsker Chaussee V von Heiner Müller ist ein Stück, das nach der Kleistschen Novelle *Der Findling* geschrieben wurde. Vor allem an die zentrale Figurenbeziehung zwischen dem Ziehvater und dem Adoptivsohn aus Kleists Novelle knüpft das Stück Müllers an. In Kleists Novelle zerstört der Sohn das Leben seines Vaters und der Vater tötet schließlich seinen undankbaren Sohn. Darüber hinaus erklärt der Vater, dass er ihn noch in der Hölle verfolgen und seine Rache an ihm nehmen will. Hinter diesem Inhalt steht aber Kleists starke Gesellschaftskritik, dass das Sozialsystem wie das Gesetz eher die Menschen in Verfall geraten lässt, als sie schützt. Heiner Müller nimmt Kleists kritischen Geist auf und rezipiert die Motive des Vater-Sohn-Konflikts, des Verrats und der Rache und auch das Image der Gewalt aus Kleists Text. Bei Müller sind der Vater und der Adoptivsohn die ideologischen Feinde. Der Sohn, der wie Kleists Findling eine Lücke der Familie schließen soll, revoltiert

1968 und verteilt Flugblätter gegen die Panzer in Prag, und der Adoptivvater denunziert ihn dafür bei der Staatssicherheit. Dieser Vater-Sohn-Konflikt deutet die Realität des Sozialismus in der DDR an, die wegen der Konflikte, Widersprüche und Gewalt keinen Ausweg finden kann. Dennoch träumt der Sohn den Traum vom menschlicheren Sozialismus ohne Gewalt und Konflikt. Das ist ein Ausdruck von Müllers Hoffnung auf die entwickelte Zukunft des Sozialismus. Lappiyul (Park Hee-Eun) bringt Kleists kritischen Geist und Müllers Hoffnung auf die Zukunft auf die koreanische Bühne. Ihre Inszenierung DerFindling nach den Motiven der beiden deutschen Autoren fordert, die Geschichte der Gewalt und des Opfers nicht zu vergessen, die es im Entwicklungsprozess des koreanischen Kapitalismus gab. Ihre Bearbeitung besteht aus einer Montage und Kollage von 15 Bruchstücken der verschiedenen Images, die den Bürokratismus, das Kapital, die Geschwindigkeit ohne Sinn usw. vorstellen. Diese experimentale Aufführung hat die Wirkungsabsicht, das tote Geschichtsbewusstsein der koreanischen Zuschauer wiederzuerwecken und ihre Denkfähigkeit zu aktivieren. Von diesem Gesichtspunkt aus gesehen, ist ihre Theaterarbeit sehr produktiv.

Keyword (한글/독일어)	하이너 뮐러 Heiner Müller	하인리히 폰 클라이스트 Heinrich von Kleist	주워온 아이 Der Findling	공연 Aufführung
---------------------	-------------------------	--	------------------------	------------------

- 필자 E-Mail: dramaturgie@hufs.ac.kr (정민영)
- 투고일: 2008년 12월 30일/ 심사일: 2009년 1월 10일/ 심사완료일: 2009년 1월 31일