

Die Forschung der Gerhart Hauptmanns Dramen

Yong Lim, Son

Einleitung

Gerhart Hauptmann zeigt sich, daß für einen Dichter die Grenzen des Naturalismus auf die Dauer zu eng sind. So hat er zwar in seinen Frühwerken dessen Möglichkeiten ausgeschöpft, in sein Gesamtschaffen aber hat er auch romantische und klassische Stilelemente miteinbezogen. Daher kann man in seinem Lebenswerk eine naturalistische, eine romantische und eine klassische Schicht unterscheiden.

Hauptmanns Dichtung trägt in vielen seiner Werke Züge des Positivismus seiner Zeit. Sie wurzelt in der gegenständlichen Umwelt und dann verzichtet auf das Fragen nach einem Jenseits. Seine Weltsicht ist zunächst stark von den Naturforschern Ernst Haeckel und Darwin sowie Marx beeinflusst. Die Gestalten seiner Dramen und Erzählungen sind weniger Subjekt als Objekt. Als Bestandteil der Masse sind sie den Mächten der Vererbung, der Triebe und der äußeren Umstände, des Milieus, ausgeliefert und insofern ohne eigentliche Willensfreiheit. Es gibt in dieser Dichtung keine tragischen Menschen im Sinn von Schuld und Sühne.

Das Drama der klassischen Zeit lebte von der Spannung des Menschen zwischen der geistigen und sinnlichen Welt. Der Kampf ging um die geistige Unabhängigkeit des Menschen. Mehr und mehr wird diese geistige Welt dann bedroht durch die übermächtig andrängende äußere Wirklichkeit. Hebbel sucht einen höheren Bezug noch durch seinen Pantragismus, Grillparzer flüchtet in den Verzicht. In Hauptmanns Dichtung scheint der Anspruch des Menschen auf eine höhere geistige Ordnungswelt preisgegeben; hier fungiert der Mensch nur in seiner Abhängigkeit und Bedingtheit. Er vollendet damit eine Entwicklung, die von Ibsen eingeleitet wurde. Er vollzieht den Übergang zum Drama der Massenzeit, zum Zustandsdrama ohne Tragik und ohne geistigen

Bezug. Das vorherrschende Gefühl seines Dichtens ist nicht das Leiden am Widerspruch zwischen geistiger und sinnlicher Welt, sondern das Mitleid mit der leidenden Menschenkreatur. Die naturgetreue Wiedergabe von Vorgängen und Charakteren im Tempel eigener Wahrhaftigkeit unter geschickter Verwendung aller naturalistischen Stilmittel ist ihm oberster künstlerischer Grundsatz. Dennoch weist er auch darüber hinaus. Es zeigt sich in neueren Untersuchungen, daß für Gerhart Hauptmann Mitleid und Milieutheorie zwar Grundelemente seines Schaffens sind, daß er sich aber doch auch metaphysischen Bereichen nähert, indem er das Leid nicht nur als umweltbedingt, sondern als schicksalhafte, in der Struktur der Welt eingeschlossene Macht von oben her empfindet.

So schildert sein erstes Drama „Vor Sonnenaufgang“ das Schicksal der Bauerntochter Helene Krause. Auf zwei wenig wirksame, unter dem Einfluß Ibsens stehende Dramen „Das Friedenfest“ und „Einsame Menschen“ folgte das Stück, worin sich soziale Absicht und künstlerische Kraft am meisten entsprechen: das Schauspiel „Die Weber“. Nochmals führt er die Masse auf die Bühne in dem historischen Schauspiel „Florian Geyer“. Mit einem von anderen nicht wieder erreichten Einfühlungsvermögen gestaltet Hauptmann Schicksale von Einzelmenschen aus den sozial tiefstehenden Volkssichten unter dem Zwang der Umwelt: „Fuhrmann Henschel“ ist ein zuverlässiger, gerader Mann gewesen, bis er nach dem Tod seiner ersten Frau unter den Bann einer rohen grobsinnlichen zweiten gerät. Völlig zerrüttet wird er in den Tod getrieben.

Hauptmann hatte schon den rein naturalistischen Rahmen verlassen in „Hanneles Himelfahrt“. Hier gehen Wirklichkeit, Traum und Märchenwelt ineinander über; neben der derben Mundart der Menschen erklingen Engelsgesänge von verklärter Schönheit. Die Märchendichtung „Die versunkene Glocke“ ist die symbolisch eingekleidete Tragödie des Künstlers, der zwischen dem Tal der bürgerlichen Welt und den freien Höhen des reinen Schaffens um sein versunkenes Künstlertum ringt. In „Michael Kramer“ verstößt ein menschlich gereifter Künstler seinen genialen, aber verkommenen Sohn.

„Die Ratten“ spielen in der naturecht gezeichneten Umwelt des Berliner Nordostens und entwickeln um die erschütternde Gestalt der Frau John eine Tragödie der Muttersehnsucht nach dem Kind. Dem Märchenspiel „Und Pip-pa tanzt“ liegt das Motiv aus Goethes „Faust“ von der Vermählung deutschen Geistes mit südländischer Schönheit zugrunde. Hier sind die Schauplätze ganz oder jedenfalls äußerlich realistisch; die Schenke im Rotwassergrund, die Hütte des Huhn, die Baude des Wann. Aber dieser wird offen als mythische Persönlichkeit gekennzeichnet, aber auch der alte Huhn ein ehemaliger Glasbläser, ist wie die alte Wittichen, ein Naturwesen. Ein Wirthaus- und Streitszene leitet das Spiel ein. In der romantischen Stoffwelt des Mittelalters spielen die Dramen „Kaiser Karls Geisel“, „Griselda“, „Der arme Heinrich.“ Eines der persönlichsten und unmittelbarsten Werke Hauptmanns ist die Reisebeschreibung „Griechischer Frühling“. Sie gibt innerlich erlebte Eindrucksschilderungen der griechischen Landschaft und verflucht diese mit der antiken Sagen- und Geisteswelt.

In dem Roman „Der Narr in Christo Emanuel Quint“ steigert sich ein gläubenseifriger Tischlerssohn mit Hilfe seiner Umgebung in den Wahn, daß sich in ihm das Leben Christi wiederhole. Er vergeht als Opfer einer gottlosen Zeit in der Einsamkeit. Die Erzählung „Der Ketzer von Soana“ stellt einen Priester in eine farbenprangende, ganz heidnisch empfundene Landschaft. Er verfällt ihrer dämonischen Kraft und dem Urtrieb der Liebe zu einem wild aufwachsenden Hirtenmädchen. Das lyrische Versdrama „Indipohdi“ ist erfüllt von Sehnsucht nach dem indischen Nirwana. Auch „Der Weiße Heiland“ ist eine Dichtung der Weltmüdigkeit. Das Drama „Vor Sonnenuntergang“ gestaltet in harter Folgerichtigkeit das tragische Scheitern der Liebe eines gealterten Mannes zu einem jungen Mädchen.

Wenige Jahre vor seinem Tod vollendete Hauptmann, nach den naturalistischen und romantischen nun auch klassische Bahnen beschreitend, eine Tetralogie um das Geschlecht der Atrieden: „Iphigenie in Delphi“, „Iphigenie in Aulis“, „Agamemnons Tod“ und „Elektra“. Hier wird das Geschehen dieses antiken Sagenkreises mit den Mitteln der modernen Psychologie ergründet.

Die mythischen Urgewalten werden seelisch gedeutet. Als eigentliche Ursache des Fluchs wird das Menschenopfer angesehen. Das Grauen der zwei Weltkriege wirft seine Schatten herein. Die Werke zeigen dramatische Wucht, geschlossene Aufbau, strenge Schönheit der Sprache.

An Gerhart Hauptmanns Dichtung werden die Grenzen und die Möglichkeiten des Naturalismus sichtbar. Es zeigt sich, daß eine Dichtung ohne höheren geistigen Bezug der eigentlichen Spannung entbehrt. Die Naturalisten vermögen sich nicht über die jämmerliche Wirklichkeit zu erheben. Der Glaube an den welterschaffenden Geist ist ihnen ausgetrieben. Der Schmutz und die Ungerechtigkeit der Wirklichkeit hängen sich ihnen in schweren Klumpen an die Flügel und zwingen sie, durch Elendsgassen zu kriechen. Auch Hauptmanns Dramen und Erzählungen sind dieses Jammers voll.

Denn Hauptmann hat durch die Kunstmittel des Naturalismus die deutsche Dichtung auch wesentlich bereichert: er hat ihr eine neue Stoffwelt eröffnet, hat durch wirklichkeitsscharfe Darstellung innerer und äußerer Vorgänge und durch sorgfältige Charakterzeichnung schönfärbender Schwärmerei entgegengewirkt.

Hauptmann darf nicht als bloßer Naturalist gesehen werden. Er machte aus dem Naturalismus eine zugleich modernsoziale und gemüthafte, eine erschütternd wirkliche und dabei kunsthaft klingende, heimlich balladeske Volkskunst.

Nur ein Teil der Dichtungen Hauptmanns konnte hier erwähnt werden.

Gerhart Hauptmann 戯曲研究

孫 永 林

目 次

- | | |
|---------------|--------------|
| I. 序 說 | 3. 藝術形式의 發展 |
| II. 本 論 | 4. Stil 의 變化 |
| 1. 時代的 背景 | a. 劇의 狀況 |
| 2. 觀念的 形成 | b. 宗教的 Motiv |
| a. 象徵的 構成 | |
| b. Grundmotiv | III. 結 語 |

I. 序 說

Gerhart Hauptmann (1862~1946) 의 文學世界는 實로 廣範圍하기 이룰데 없다. 45篇의 戯曲과 18篇의 長短篇小說, 6篇의 叙事詩, 3卷의 詩集, 2篇의 自傳的 述作等, 그를 研究하기 위해선 巨大한 作品의 숲속에 빠지게 된다. 때문에 論者는 Dramatiker로서의 Hauptmann의 作品世界를 通하여 그 問題點을 研究하고자 한다.

Th. Mann (1875~1955) 의 <Der Zauberberg: 1924> 第2卷에는 Madame Chauchat가 Mijnheer Peepkorn 과 함께 主人公 Hans Castorp 의 面前에 다시 나타났을 때 話題의 進行이 갑자기 混亂해 진다. 처음 Hans Castorp가 戀人의 同伴者에 대해서 느끼는 感情은 嫉妬이지만 마침내는 이 非凡한 人間의 魅惑的인 影響力에 사로 잡히고 만다. 그것은 決코 明確한 印象에서가 아니다. Peepkorn은 결코 頭腦가 明晰한 人物도 아니며 思考方式이 賢明한 便도 아니고 外貌가 남의 마음을 끌고 있을 뿐이다. 그는 流暢한 話術과 멋있는 gesture를 지니고 있으며, 손을 움직이는 모습은 懇願하는 듯한 柔軟함을 보여주지만, 文章의 途中에서는 이따금 思想의 실마리를 잃고 있다. 그런데 迫力있는 gesture는 完結하지 않은 思想의 偉大함을 느끼게 한다. 그것으로 그가 실제로는 아무 말도 하지 않고 있음에도 그 人物에서 풍기는 堂堂한 힘은 마치 그가 항상 深遠한 그 어떤 것을 말하고 있는 듯한 印象을 주기 때문이다. 惡意있는 Settembrini는 Peepkorn을 기껏 어리석은 늙은이에 불과하다고 빈정대지만 Hans Castorp는 그렇게 생각하지 않는다. 그는 Peepkorn에게 待從的이며 그의 偉大한 人格에 束縛되어 꼼짝하지 못한다. Th. Mann은 Peepkorn이

Gerhart Hauptmann 의 *Karikatur* 라고 숨김 없이 告白하고 있다. 그러면서도 그는 *(Die Entstehung des Doktor Faustus)* 에서 Hauptmann 이 항상 남의 마음을 感動시키고 또 깊이 끌어 들이며, 사랑과 畏敬의 情을 일으키게 하는 그의 人格의 體驗에 고개를 숙이고 있다.

그러면 Th. Mann 의 敘述은 어디가 *Parodie* 인가? Hauptmann 은 討論을 明瞭하게 論理的으로 展開해 낸다든지 自己의 思想을 *Essay* 形式으로 이끌어 나가는 才能은 없었다. 哲學的으로 思索하고 論理的으로 짜여진 思想을 展開해 나가는 것이 그의 本然의 姿勢도 아니었다. Behl 이 *(Gespräch mit Gerhart Hauptmann)* (S. 16)에서 말하고 있듯이 Hauptmann 은 언제나 會話나 討論을 無理없이 이끌어 나가며, 日常生活語가 飛躍하여 直接的으로 높은 靈感語로 바뀌어 질 때는 가끔 말의 실마리를 잃고 있다. 그럴 때는 急激한 *gesture* 로 虛空에다 終止線을 긋고, 듣는 사람으로 하여금 思索의 過程을 가만히 이어가게 한 다음, 自己自身은 이미 새로운 連關속으로 들어가는 것이다. 그리하여 會話는 다음에서 다음으로 徐徐히 풀려간다. 이러한 兪머부림이 *gesture* 많은 그의 話術의 魅力으로 前에 본 적이 있는 사람이나 事件을 魅惑的으로 描寫하고 있다. 또한 그는 魔法師처럼 커다란 *gesture* 로 空想의 나라를 呪文으로 불러내어 눈앞에 방불케하여 聽衆들의 마음속에 實物처럼 떠오르게 하고, 그런 兪후에는 또 손을 흔들어 그것을 지워버린다. 이것은 그가 살고 있는 두개의 世界를 聯想케 한다. 다시 말해서 그가 詩的으로 變形한 現實世界와 神秘를 깨는 空想의 世界로서, 이 神秘의 世界가 그 自身에게도 열려 있는지의 與否는 不明하지만 그의 人格이 魔力을 發揮하여 그 世界를 찾으려는 사람을 侍從으로 만들어 버리기 때문에 重要性을 잃고 있다.

이를 바탕으로 Peeperkorn 의 모습을 살펴 보면 이 肖像空想은 超現實的으로 的確하며, 그것은 표절이 아니고 Hauptmann 의 모습속에 있는 人間的 個性的인 것의 永遠化이다.

Th. Mann 은 Hauptmann 과 自己自身の 本質을 正反對로 比較하고 있다. Hauptmann 에 대한 Th. Mann 의 讚美에는 항상 빈정대는 듯한 냄새를 풍기고 있는 것은 바로 Hauptmann 의 모습에서 그가 當面한 〈個形的〉問題와 關係가 있다. Th. Mann 이 一生을 두고 煩惱하여 온 것은 自身에게 信賴와 尊敬을 받을만한 個性의 魅力이 처음부터 缺如되어 있다는 점이였다. 그와 그의 聽衆사이에는 커다란 壁이 가로 놓여 있다. 이러한 점은 그와 Hauptmann 과의 아주 對照的인 一面이다. Hauptmann 은 참다운 意味에 있어서의 個性이며 당치도 않게 魅力의이며 畏敬의 念을 불러 일으키는 人物로 그의 印象은 좀체로, 잊혀 지지 않는다. 그는 自身이 갖는 모든 才能以上이다. 때문에 그는 一般에게 받아들여진다. 新聞은 始終 그의 生活과 旅行에 관하여 報導를 하며, 數多한 傳記가 出版되어 있다. 간혹

失敗은 있었지만 批評家들의 信賴를 받았으며, 또한 폭넓은 大衆層의 信賴도 얻고 있었다. 그것은 當時 Nazi 下에서 모든 言論이 統制되고 映画나 演劇까지도 사전 검열을 받았으나 Hauptmann의 作品의 경우는 그와 달리 계속 上演되었으며, 1942년 11월 15일의 그의 誕辰日에는 Hitler로부터 보내어진 祝電과 記念品을 받았을 뿐만 아니라 (Gerhart Hauptmann의 날)을 下賜받은 것만으로도 알수가 있다⁽¹⁾ Hauptmann自身은 問題로 여기지 않았지만 外貌가 Goethe와 닮았다는 점만으로도 有利했다. 그의 貫錄있는 gesture 못지 않게 當당한 生活樣式은 젊었을 때 부터의 거듭되는 成功때문이었다. 그는 當時의 가난하고 불쌍한 庶民生活의 밑바닥 까지도 잘 알고 暗澹한 時代의 解放을 企圖한 所謂 (近代獨逸)을 代表하는 偉대한 作家였으나, 多幸하게도 詩的 創作의 하루 하루가 祝祭日과 같은 近代獨逸이 所有한 最後의 (王者와 같은) 詩人이었다.⁽²⁾

1946年 그렇게 할려고 했던 것은 아니지만 그의 靈柩는 러시아軍 一個中隊의 敬禮를 받으면서 Agnetendorf에서 Hiddensee로 運柩되어 84歲의 老人은 그의 遺言처럼 (해 뜨기전에) 최후의 安息處를 찾았으나, 이것은 아마도 그의 運命의 深刻한 Ironie 였다고 할 것이다. 그럼에도 불구하고 그는 단지 主觀的 要求만을 갖고 人生을 營爲한 것은 아니며, 그에게 주어진 數多한 榮譽가 그에게 獨逸國民의 精神生活에 있어서의 指導者의 役割을 保證했던 것이며, 外國에서도 그의 作品의 大部分이 翻譯되고, 또한 그를 同時代文學의 참다운 代表者로 看做하였던 것이었다.

II. 本 論

1. 時代的 背景

詩人이 數十年間 전혀 樣式을 달리하는 온갖 時期를 통하여 이와같은 成功을 거둔다는 것은 同時代人들의 思想感情을 훌륭하게 表現하므로써 비로소 可能하다고 생각된다. 그러나 그가 時代의 代辯者 以上이라면, 이러한 一致의 可能은 그 詩人의 發展과 時代의 問題提起가 같은 方向으로 움직이고, 作品이 여러가지 潮流를 끌어 들일 수 있는 多樣性을 提示할때에 限한다. Hauptmann은 한번도 一時的 成功을 求한적이 없으며, 作品이 上演에 成功하여도 그것을 利用하여 같은 作品을 계속하는 일은 하지 않았다. 그의 作品은 Neu Romantik 時代의 여러가지 (이즘)으로는 석연치 않다. 엄밀히 말해서 그는 純粹한 Na-

1. 拙稿: 濟州大學 敎養學部 論文集 第1輯 S. 66f.

2. 拙稿: ebda. S. 70 f.

turalist 도, 또 純粹한 Impressionist 도, 純粹한 Symbolist 도, 純粹한 Expressionist 도 아니었다. 그의 獨自의인 點은 Proteus 的 變貌로 이것은 始終 사람의 意表에 나타난다. 그도 그럴것이 그의 初期의 作品은 自然主義의 時代傾向에 가까웠으나 그 하나 하나가 自然主義의 藝術上의 可能性을 다른 方向에서 摸索하고 있다. 勿論 <Die versunkene Glocke : 1896>의 時代的 成功은 當時의 時代思潮가 Naturalismus 의 倦怠를 느끼고, 오랜 獨逸의 Märchenwelt 에 沒頭하여 Nietzsche 의 超人的 漠然한 理想을 人類의 將來에의 길로 看做하므로써 만이 理解되어진다.⁽³⁾ 그러나 그는 <Fuhrmann Henschel : 1898> 및 <Rose Bernd : 1903> 로써 鄉土文學의 土台에 復歸하여 精神的 威脅을 받고 있는 人間을 形成했다⁽⁴⁾ 또 <Und Pippa tanzt : 1905> 에 의해서 그는 Symbolismus 의 一翼을 말고 있다⁽⁵⁾ 그러나 晩年의 諸作은 이미 時代에 맞추어 넣을 수는 없다. 그것들은 時代와 並行하고 있어 그렇게 도 非時代的도 아니며, 낡아빠진 時代思想에 接하여져 있지도 않다. 作家의 興味는 社會問題에 있는 것이 아니고 오로지 人生의 永遠의 相에 있다. 그 때문에 人生問題의 形成과 對象이 Hauptmann 에 있어서는 藝術形式보다 重要했다. 그에게는 Hofmannsthal 이나 Stefan George 처럼 對象이 아름다운 形式에 盛裝되어 있지도 않고, Rilke 처럼 人生의 現象이 먼저 하나의 形而上學的 世界像속에 짜여져 들지 않으면 안되는 것도 아니다.

Hauptmann 은 이따금 藝術的 素材, Torso 的 Fragment 를 提供하지만 그것이 地上에 가까운 것이기 때문에 도리어 더 한층 人間的으로, 더 한층 가까이 있는 듯한 作用을 미친다. 그러나 一切의 人間的인 것과 같이 한층 더 問題的이기도 하다.

問題, 그것은 時代의 制約을 받고 있진 않지만 그 問題를 發見하고 解決하려는 人物이 時代의 制約을 받고 있는 것이다. Hauptmann 에 있어서의 時代와 人物과의 相互作用을 決定하는 것은 將來의 일에 속한다. 그는 Rilke 나 George보다 훨씬 時代에 洗練되어 있었다. 그것은 그가 外的 印象에 支配되어 있어서이며, 그의 創造的 素質이 그를 몰아세워 관찰한 生活을 形成시켜서이며, 內面的 體驗에 形象力을 주기 위하여 外界를 必要로 해서이다. 그 때문에 그가 Schlesien 의 民衆속에 놓여진 것도 宿命的이었다. 第二帝國의 衰退와 더불어 젊은 Generation 이 共同體의 問題에 부딪혀 災禍를 잡지 못하고 있을 時代에 그가 成長했다는 것과, Häckel 이나 Forel, Avenarius 와 같은 自然科學者나 心理學者에게서 가르침을 받은 것도 宿命的이었으며, 그후 그가 Berlin 에서 自然主義作家들과 사귀게 되고 그

3. Otto Mann: Geschichte des deutschen Dramas (Stuttgart 1959) S. 497

4. Otto Mann: ebda. S. 509 f u. G. Ried: Wesen und Werden der deutschen Dichtung (München 1972) S. 229 f.

5. Otto Mann: ebda. S. 521

곳이 그의 演劇에 있어서의 成功의 搖籃이 되었다는 것도 宿命的이었다.⁽⁶⁾ 그러나 그가 非常한 生活 危機에 휩쓸리고, 同時에 (Florian Geyer: 1896)의 Berlin에서의 初演이 失敗로 돌아가자, Schlesien의 鄉里로 돌아가 조용히 그곳에서 그의 詩作的 獨自的 Stil을 探求한 것도 宿命的이었다고 할 것이다. 結果적으로 그가 生涯의 絶頂期에 思索과 觀察에 의해 그의 精神的 獨自的 形式에 一致하는 듯한 그리스물 主題로 하게 된 것도 宿命的이었다. 萬若 그가 1950年 頃에 태어났더라면 外的인 것을 受容할 수가 있기 때문에 古典作家 乃至 曠古派作家가 되었을 것이며, 좀더 젊은 世代에 속해 있다면 浪漫派作家가 되었을 것이다. 그러나 어쨌든 반드시 自己問題를 人間으로서나 作家로서나 特히 獨逸의 意味로 만은 解決할 수 없는 사람이었다.

2. 觀念的 形成

a. 象徵的 構成

當時의 時代的 추세는 Realismus가 極端의 程度에 까지 達하고 있었다. Hauptmann이 作家로서의 生涯에 발을 들여 놓은 時期는 바로 獨逸文學이 19世紀의 詩的 Realismus의 目標을 버리고 現實把握과 同一視되는 眞實에의 努力으로 轉向한 즈음이었다.⁽⁷⁾ Arno Holz가 사용한 (모든 自然主義的 傾向의 것)은 달리 藝術上의 새로운 樣式을 追求하는 努力은 아니며, 自然科學의 世界像과 그 決定論 및 社會的·社會主義的 世界觀에서 생겨난 Motiv와 思想의 世界였다.⁽⁸⁾ Ibsen, Zola, Tostojewskij, Tolstoi가 當時의 Hauptmann의 偶像이기도 했다.⁽⁹⁾

이러한 傾向에 빈틈없이 一致한 것이 Hauptmann 獨自의 創造的 才能이었다. 다시 말해서 그는 外的 印象에 대한 아주 非凡한 感受性을 갖고 있었다. 그는 老后에 말하기를 (길거리에서 사람을 본다. 그러면 곧 그들이 記憶에 잊어든다. 얼마 안있어 그들을 잊는다. 거기에서 갑자기 記憶이 非常하게 날카롭게 밝아진다. 그러면 形成은 말하자면 저걸로 된다)¹⁰ 그는 하나 하나 個個人의 特色있는 gesture를 觀察한다. 그 gesture로 그는 그 사람의 全部를 理解한다. 그에게는 內面生活을 測定하기 위하여 gesture가 必要한 것이다. (Das

6. B. Boesch: Deutsche Literatur Geschichte (Bern 1967) S. 412 f.

7. B. Boesch: ebda. S. 409 f.

8. Otto Mann: ebda. S. 498 ff.

9. B. Boesch: ebda. 411f u. G. Ried: ebda. S. 228

10. C. F. W. Behl: Gespräch mit G. Hauptmann (Stuttgart 1954) S. 100

Friedenfest: 1890) 에서의 一例를 들면, Auguste 의 印象·表情·身體·衣裝 等, 人物描寫를 위한 하나 하나의 非常한 觀察과 자세한 表現들이 性格敘述을 밖에서 안으로 向하게 하고 있다.¹¹⁾ 그러나 이러한 것은 모두 舞台의 現實과는 何等 關係가 없으며 作者의 詩的 幻想을 說明한 것에 불과하다. 이것은 결코 寫實的 初期 作品에서만 나타나는 것이 아니라, 〈Und Pippa tanzt〉의 第一幕과 〈Dorothea Angermann: 1925〉, 〈Bahnwärter Thiel: 1892〉, 〈Der Narr in Christo Emanuel Quint: 1910〉 및 〈Mignon〉에 이르는 敘事詩의 作品에도 나타나 있다. 확실히 後期의 作品에 있어서는 外面의 衣裝의 指示 等과 같은 詳細한 精密性은 적어지고 象徴的 性格敘述로 바뀌고 있다. Iphigenie 가 病든 子息을 위한 念慮로 非常한 母性愛를 발휘하는 것을 보고 갑자기 Klytämnestra 의 모습과 함께 全 Atriden 悲劇의 萌芽를 명백히 생각하게 된다. Klytämnestra 는 딸 Iphigenie 를 Agamemnon 의 野心의 희생으로 하지 않으면 안되지만, 이것이 激烈한 憎惡을 나아 결국 男便을 殺害하게 된다. Hauptmann 은 이러한 激한 愛情을 알고 그의 〈Iphigenie auf Aulis: 1944〉의 改作을 決心한다.¹²⁾

이 獨特한 觀察力의 當然한 結果로서 그가 文學的으로 創造하는 人間은 일정한 環境과 不可分하게 結付되어 있다. 그 때문에 必然的으로 그는 初期에는 故鄉인 Schlesien 의 詩人이어야만 했다.¹³⁾ 그리하여 그는 Riesengebirge 의 山地의 百姓과 ユリ工을 보고 그리고 있다. 그리고 이들의 일정한 環境은 單純한 背景만을 뜻하는 것이 아니며 Schlesien 山地의 性格과 分離하여 생각할 수도 없다. 동시에 注目할 만한 것은 일정한 場所의 概念이 몇번이나 되풀이되고 있는 점이다. 〈Vor Sonnenaufgang〉이나 〈Die Weber: 1892〉, 〈Kollegen Crampton: 1892〉, 〈Florian Geyer〉, 〈Fuhrmann Henschel〉, 〈Pippa〉, 〈Mignon〉등과 같은 집들의 場面이다. 始終 동일한 場所의 印象이며, 始終 동일한 事件의 經過, 그리고 始終 최후에는 言語와 싸움이다. 그것은 어릴 때의 決定的인 印象이 그렇게 만드다고 생각하여도 無理는 아니다. Hauptmann 은 他人의 體驗이나 이야기를 깊이 感知할 수 있기 때문에 人物이나 事件이 凝縮되어 그가 스스로 본 것과 같이 되어버린다. 예를 들면 Frank Wedekind 의 어린 時節의 追憶이 그의 〈Das Friedenfest〉의 Thema 의 土台가 되고 있으며,¹⁴⁾ 또 그가 읽은 世界文學의 相當한 部分에 刺戟되어 作品을 쓴 것도 적

11. Otto Mann: ebda. S. 473 f.

12. Otto Mann: ebda. S. 525 u. Behl: ebda. S. 141

13. B. Boesch: ebda. S. 411 f.

14. Otto Mann: ebda. S. 473

지 않다. 그러나 이러한 것들은 同一한 Thema에 의한 표절이나 모방이 아닌 순전히 新作으로, 原作이 計劃하는 本來의 意圖와는 거리가 먼, 그 作中 人物이 특징있는 外貌와 精神的 特色을 갖고 그의 눈앞에 떠오른다. 그것들은 典型的 形式(Stil)이라고 하는 象徴의 世界에서 解放되어 唯一한 個人的 存在가 된다. 이 Stilart는 抒情詩나 小説에 까지 미치고 있다. 이 特色을 가장 잘 나타내고 있는 것은 <Elga: 1896>의 成立과 形成이다.¹⁵⁾

1895년 Grillparzer 賞 受賞을 契機로 그는 Grillparzer를 研究하게 되어, 그의 小説 <Das Kloster von Sendomir>를 읽는다. 이 小説은 Polen의 修道僧이 두 사람의 騎士에게 3인칭으로 自己의 悲劇的인 結婚生活의 이야기를 들려 주는데, 듣는 사람들은 그의 亂暴性과 dämonisch한 情熱을 同感할 수가 없다. 두개의 文化, 두개의 民族氣質이 關係없이 對立하고 있다. 그리하여 Elga의 生活과 運命을 이야기 하는데, 그 이야기는 꿈의 場面이 되어 있다. Elga는 貧困을 벗어나기 위하여 愛情없이 伯爵과 結婚한다. 그러나 그女는 男便을 憂鬱에서 救出하는 品位있고 훌륭한 女性이다. 그女를 사이에 두고 男便과 그女の 戀人으로서 그 나뉠의 約婚者인 두 사람은 함께 그女가 屍山의 上空과 屍體로 덮인 계곡 위에서 춤을 추는 꿈을 꾸게 된다. 그女の 눈빛은 달빛보다 밝았다가 다시 죽음과 밤으로 변한다. 그리하여 이러한 꿈에 의하여 그女는 魔的인 것으로 昇華되어 두남자의 運命이 된다. 때문에 愛人은 죽음에 대하여 抵抗하지 않는다. 男便도 Grillparzer의 경우와는 달리 아내를 殺害할 용기가 없다. 戀人の 死骸에서 그女가 男便에게 憎惡에 찬 暴言을 내뱉는데서 이 꿈의 場面은 끝난다. Elga가 정녕 妖婦며 魔女인지, 아니면 다만 두 사람의 愛人들에게 그렇게 보여서인지, 作者는 未決인채로 놔두고 있다. 根本的으로 그女는 단지 衝動的인 여자로 始終 아주 危險한 것을 人生의 價値라 생각하고 生活本能에서 죽음을 면하려고 하지만 죽음을 躊躇하지는 않는다. 어쨌든 그女쪽이 强者이고 두 男子를 制壓하고 있다. 그것으로 Hauptmann의 伯爵은 사나운 復讐心에 불타는 強力한 人間에서 몇일 후에는 運命이 뒤바뀌는 경우가 되어, 그래도 최후의 순간까지 역시 愛情때문에 財産과 아내와 名譽까지 모든 것을 唾棄한 不貞한 女人을 용서하려는 듯한 悲劇的인 人物로 되어 있다. 이러한 伯爵의 描寫는 Hauptmann의 뇌리에 體驗된 새로운 결과이다.

이 Grillparzer의 人物과의 一致는 偶然이지만, 이와 반대로 Hauptmann이 Hamlet의 問題와 對決한 것은 內面的 必然性에서이다. 이것은 外面的으로는 1926년 부터 1935년까지 10년동안 Hauptmann이 Shakespeare의 Hamlet 研究에 沒頭하여, 이때에 脚色과 새로운 翻譯에서 戯曲 <Hamlet in Wittenberg>를 거쳐 長篇小説 <Im Wirbel des Berufes>

15. Otto Mann: ebda. S. 509f.

에 到達하고 있는 것만으로도 알 수 있다. 이 처럼 젊은 Dänemark의 王者에 沒頭한 것은 Hauptmann의 内心에서 우러 나오는 切望에서임이 틀림 없다. 실제로 Hamlet의 精神生活에서 自身の 그 무엇인가를 발견하고 Hamlet를 自身の生涯를 통한 不死의 벗으로 생각하고 있다. 물론 이것은 그가 Hamlet를 精神的으로 變形시킴으로서 만이 可能했던 것이다.¹⁶ Goethe는 Hamlet를 遼巡者로 解釋했으나 Hauptmann은 이와 反對로 끈기있고 目的을 意識한 人間으로 풀이하고 있다. Wittenberg의 滯留가 그의 生涯의 決定的인 轉機가 된다. 粗雜한 學窓生活에서 그는 애당초 人生에 부여되어 있는 최고의 目標, 卽 世界史上的 偉大한 創造的 人物이 된다는 目標을 향하여 邁進한다. Hamlet의 悲劇은 아버지의 亂暴한 靈魂이 그가 嫌惡하는 復讐라는 비겁한 짓을 強要하고, 그를 破滅케 하고, 그리하여 드디어는 侮辱된 靈魂이 이 超人間的 狂暴에 의하여 달래어 진다고 하는데에 있다. 다시 말해서 아버지의 亡靈에 의하여 나타나 있는 것은 理想으로 향하여 努力하는 人間을 끌어내려 그 軌道밖으로 밀어내어 버리는 人間의 情熱의 亂暴함이다. 이와같은 宿命의 作用에 의하여 自我分裂의 悲劇이 展開되어 極甚한 孤獨과 救濟의 必要에로 引導한다.¹⁷ 따라서 Hauptmann에 있어서 Shakespeare의 作品에 具現되어 있는 것은 當初에 人間的인 것의 運命으로서, 위대한 根原의 秘密을 알면서도 더욱이 自身은 破滅하진 않고 있을 수 있는, 神秘的이고 神聖한 힘을 가진, 苦痛을 받으면서 爭鬪하는 人間의 運命이다.

게다가 Hauptmann은 이 人間의 Grundproblem이 또 하나의 옛 世界文學의 題材에 具現되어 있는 것을 발견하고 改作欲을 일으킨다. 그것은 Iphigenie의 傳說이다. 그의 創作의 새로운 出發點이 된 것은 Atridentetralogie의 마지막 劇인 〈Iphigenie in Delphi: 1941〉다.¹⁸ 이 경우도 어떤 文學的 聯想이 暗示를 주고 있다. Goethe의 〈이태리 記行〉中 〈Iphigenie in Delphi〉에 관한 것이 있다. Iphigenie의 神聖한 安靜과 Elektra의 地上的 情熱을 對照시켜, 거기에서 Elektra가 이전에 兩親이 殺害된 도끼로 여태 서로 모르고 있던 동생을 죽이려 한다. 그러나 마침내 局面의 好轉으로 姉妹가 이 최후의 무서운 災禍를 모면 한다는 大場面을 構成하고 있다. 이와 反對로 훨씬 더 곤란했던 것은 새로운 〈Iphigenie auf Aulis〉를 쓰고, 그것으로 Iphigenie의 최후의 犧牲行爲의 前提를 만드는 것이었다.

b. Grundmotiv

여기에서 Hauptmann의 Drama를 誘導하고 있는 것이 무엇이며, 무엇이 原因이 되어 始

16. Otto Mann: ebda. S. 512 f

17. B. Boesch: ebda. S. 412

18. Otto. Mann: ebda. S. 524 u. G. Ried. ebda. S. 232 f.

終 人間의 運命의 原始現象을 다루고 있는지의 中心問題에 가까워진다. 그는 본래 明朗한 性格이지만 巨大한 宇宙속의 한낱 작은 人間의 存在에 대한 恐怖를 아직 어린 시절부터 꿈 꾸듯 心中으로 經驗해 왔다.¹⁹⁾ 換言하면 個人은 巨大하고 看破할 수 없는 宇宙에 대하여 一種의 逼迫狀態가 되어 그것이 個人의 全存在와 모든 目標設定을 어렵게 한다. 이런 宇宙의 不透明은 人生의 受苦를 意味한다. 그 결과 人生의 問題는 絶對的으로 悲劇的이며, 人間은 그 精神的 肉體의 素質에서 그 全存在를 擴充할 수 없는 것이며, 救濟의 손길을 받으면 기뻐하지 않고는 못 견디는 意識이 생기게 된다.²⁰⁾ 그것은 個別化에 의하여 <어머니의 膝下>에서 解放放된 人間은 이미 能動的이 아니고 受動的임을 意味하고 있다. 때문에 이것만으로도 人間의 存在는 悲劇性을 가지고 있는 것이다. 그러나 Hauptmann 에 있어서는 커다란 悲劇의 根本條件이 缺如되어 있다. 換言해서 運命과 맞서서 受動에서 能動으로 이를 打開하는 英雄의 英雄主義가 缺如되어 있다. 그것은 人間이 몸을 바쳐 擁護할 수 있고 죽음으로서 確證할 수 있는 理想이 缺如되어 있다는 理由만으로도 不可能한 일이다. Schiller 의 精神에서 나온 獨逸의 Idealismus 는 따라서 Hauptmann 의 人生問題의 解釋을 原則으로 하므로서 拒否할 것이다. 오늘날의 時代精神에 立脚한 文學은 그것에 滿足하지 않고 Hauptmann 이 그런 人間과 對立하여 運命을 克服하려는 意志를 나타내고, 직접 눈으로 본것은 아니지만, 考察되고 要求된 存在를 내세울 것이다.

Hauptmann 이 그리고 있는 人間들은 受動的 態度때문에 동시에 그들은 犯罪에 몰아넣는 魔力의 威脅을 받고 있다. <Fuhrmann Henschel> 나 <Rose Bernd> 에서도 마찬가지다. 그가 그리고 있는 人物들은 많은 적들간에 不幸한 素質들을 갖고 있다. 自然主義作家들이 外部의 事件과 가난한 사람들의 處地·社會的 窮乏·社會的 階級鬭爭을 모든 悲劇的 事件의 根源으로 삼고 있으나,²¹⁾ Hauptmann 은 처음부터 그 根源을 個個人의 精神的 窮乏에 있다고 보았으며, 世代에서 世代에로 始終 되풀이 되는 原始的 情熱에 있다고 보았다. 때문에 그는 藝術의 對象을 赤裸裸한 靈魂과 赤裸裸한 人間으로 보고 始終 深刻한 人間像을 露出시킨다. 그들은 人間完成에의 意志를 갖고 있으나, 出生·遺傳·素質 및 才能不足으로 너무 善良하고 心弱해서 人生을 克服하지 못하고 外部의 dämonisch 한 影響에 막혀 그 때문에 破滅한다. 이 모두가 人生과 堂堂하게 對決하기를 꺼려하는 人間이며, 熱情的 興奮으로 憤激하기는 하지만 이윽고 취었던 주먹을 놓아버린다. 그것은 內向性이 너무 強하고 그들의 意

19. C. F. W. Behl: ebda. S. 104 f.

20. B. Boesch: ebda. S. 412

21. B. Boesch: ebda. S. 410

志力이 弱하기 때문이다. 그래서 葛藤이 能動的으로 解決되는 일이 없다. 主人公들은 他人을 破滅시키기 보다는 오히려 自殺해 버린다.²²⁾ 破滅을 가져 오게 하는 根本的인 것은 外部의 敵對勢力이 아니고 自身の 胸中の 苦惱이다. 그들은 內的 混亂 때문에 破滅한다. 그리하여 도리어 이것이 禍根이 되어 원래는 幸福해지게 되어 있는 것이 태어날 때부터 幸福해지기 위한 意志力이 缺如되어 있다는 사실을 殘酷한 擲擧로 處理해 버린다. 그들은 남의 마음을 誘惑하는 사랑스러움과 善良함과 犧牲的 精神의 所有者로 登場하고 있다. 그러나 그들의 素質이나 그들의 實狀은 그들의 精神의 死刑宣告의 바탕이 되어 있다. 그들이 좀더 懷疑的인 이 아니고 좀더 生活力이 있기만 하여도 이러한 宿命의 情況을 克服할 수 있다는 同情心을 자아내게 한다. 원래 運命은 다만 描寫되어 있는 人物의 마음속에 있으며, 그들이 內的 拘束을 믿고 있는 事實에 있을 뿐이다. 그러나 一般的 宿命은 人生의 原理, 그 自体에 있다. 그리하여 이 原理가 個個人에 있어서 넘을 수 없는 峻嶺이 되어 가로 놓이는 것이다.

Dorothea Angermann 이나 Iphigenie 도 그들의 人生의 殘酷한 存在를 깨닫고 있다. Hauptmann의 悲劇的 人間은 언제나 受苦의 英雄이지 行動의 英雄은 아니다. 그들中에는 事物을 支配하는 能力을 가진 強力한 사람도 없다. Florian Geyer, Odysseus, Agamemnon과 같은 行動的인 人間마저도 단지 受苦者로서만 묘사되어 있다. 그러나 이에 의하여 唯一한 人間性이 그 精神의 깊이를 남김없이 펼쳐낸다. Hauptmann이 〈나의 戲曲을 否定하는 사람은 自身の 人間性을 否定하는 것〉이라고 한 것은 이 때문이다.²³⁾

이 苦惱속에서 Hauptmann의 人物들은 救濟에의 欲求를 갖고 있다. 이 欲求는 Odysseus의 鄉愁로서, 〈Pippa〉에 있어서의 南國에의 憧憬으로, 〈Die Ratten〉에 있어서의 母性에의 憧憬, 〈Vor Sonnenaufgang〉에 있어서의 純潔에의 憧憬, 〈Einsame Menschen: 1891〉에 있어서의 純精神的 憧憬, 〈Der arme Heinrich: 1902〉에 있어서의 神聖에의 憧憬等, 실로 여러가지 樣相으로 감추어져 있다. 根本的으로 그 中에는 항상 內的 外的 힘의 調和를 許容하는 듯한 完成段階의 人間性에 到達하고 싶어하는 願望이 있다. 그러나 이 憧憬은 充足되지 않는다. 그것에는 神에 沒入한 사람처럼 人間存在의 完全한 純粹性에까지 上昇할 수 있지 않으면 안된다. 唯一한 成功은 〈Pippa〉의 〈Wann〉과 〈Indiphodi: 1921〉의 Prospero가 努力하여 간신히 얻은 上昇해가는 成熟이다. 그러나 그들은 一般的인 人間의 運命을 超越한 人物이며, 作者도 확실히 神話的 人物이 아니면 魔法師라고 하고 있다.²⁴⁾

22. Otto Mann: ebda. S. 510

23. H. Friedmann u. O. Mann: Deutsche Literatur im 20. Jahrhundert (Heidelberg 1957) S. 534

24. Otto Mann: ebda. S. 523

그러나 苦惱라고 하는 것은 生이라는 概念과 꿈을래야 꿈을 수 없으므로 죽음은 恐怖를 잃고 이들 人物에게는 救濟를 意味한다. Hauptmann 은 본래의 劇形式도 Tragödie 의 問題를 基礎로 하고 있다. 그는 始終 外面的 즐거리의 連續과 相對役도 한테 囿쳐 性格 研究만 하고 있기 때문에 Dramatik 이라는 意味에서의 본래의 二元的 對立이 效果를 발휘하는 것은 좀처럼 없고 中心을 이루는 것은 이따금 苦痛스러운 認識에 찬 抒情的 Monolog 이다. 人物의 能動性이 缺如되어 있기 때문에 氣分을 叙述하는 것 처럼 되고, 그 때문에 構成이 loose 해지고, 게다가 特히 初期의 作品에는 細部가 遊離되어 버린다. 그러나 이러한 挿話의 形象에야 말로 그의 藝術의 偉大性의 全貌가 빈번히 나타나고 있는 것이다.

3. 藝術形式의 發展

〈一切의 思索의 根底를 이루는 것은 觀察이다. 또한 思索은 格闘다. 따라서 劇的이다. 自己의 論理的 構成의 體系를 우리들에게 提示하는 哲學者는 누구든지 自己의 内部的 소리와 소리와와 黨派싸움에서 내려진 決定에 의하여 그 體系를 세울 것이다. 그 때문에 나는 戯曲이라는 것을 高度의 發展段階에 있어서의 - 단 물론 哲學者에게는 緊要한 그런 決定은 내리지 않는다.- 본래의 思索活動의 表現이라 생각한다) 25 이 것은 그가 Drama 라고 하는 것을 藝術形式이 된 思索形式이라 看做하고 있다는 意味다.

여태까지는 觀念의 形成에의 前提를 밝혔지만 이제는 文學의 藝術形式의 本然의 姿勢와 發展을 決定해야 하리라 생각된다. 처음 言及한 것처럼 Hauptmann 의 그 많은 作品들을 일일히 들추어 보아야 할 困難에 直面하게 된다. 때문에 本論에서는 그가 가장 아끼고 좋아하는 快心作으로 그의 創作의 모든 要素를 包含하고 있는 Glashüttenmärchen 인 〈Und Pippa tanzt〉를 통해서 알아보고자 한다.

이 作品의 場所는 Hauptmann 의 鄉里인 Riesengebirge 이다. 第一幕은 Agnedendorf 곁의 Hain 에서 Riesengebirge 의 山頂에 있는 紡織工場으로 통하는 Rotwassergrund 에 있는 小屋 안이다. 第二幕의 元硝子製造場이든 Huhn 老人의 小屋도 詳細한 場面の 指定이 있다. 26 小屋의 主人은 〈Die versunkene Glocke〉의 Waldschratt 나 Nickelmann 과 같은 人間의 存在로, 따라서 山羊과 함께 살고 있는 그의 小屋도 人間以下이지만 半은 現實世界다. 그런데 第三·四幕은 神話의 人物 Wann 老人의 住居인 牧舍이다. 이것도 一見해서

25. H. Friedmann u. O. Mann: ebda. S. 535

26. Otto Mann: ebda. S. 521 f.

비교적 산에 사는 사람의 住居로서 전혀 現實的인 장식이다. 그러나 달라져 있는 것은 그것이 동시에 Faust 박사의 晝齊와 같이 先祖의 家財道具의 物品들로 차 있다는 점이다. 더욱 달라져 있는 것은 책상앞에 Venis의 gondola의 模型과 다른 模型船이 있고 바닥에는 진짜 東洋웅단이 깔려있다. 이것은 마지막 場面에서 Märchen 的 象徴的 事件이 演出될 背景이 되는 것이다. 그 즈음에 劇의 進行은 Riesengebirge의 硝子製造에 touch된다. 그리하여 그것은 Milano 出身의 Italy 人들에 의하여 紹介되었다고 되어있다. 이것으로 南方과 北方이 Thema와 思想과의 사이에 결부되어 있는 것이다. 한편으론 東北에서 불어오는 Riesengebirge의 大雪이 Venetian의 꿈과 결부되는 봄의 景色과 全然 對立한다. 그러나 Wann 老人은 探金家와 賢者로서 Riesengebirge의 傳說世界에 生活을 계속하는 Italy 人의 傳統에 속하고 있다. 따라서 Märchen 的 背景은 자유롭게 研究되는 것은 아니고 Hauptmann의 故郷과 밀접하게 결부되어 있는 것이다. 이리하여 現實속에서 꿈과 Märchen의 世界가 出現되는 것이다. 때문에 이 作品은 讀者로 하여금 모든 것을 想起시키는, 아무 것도 想起시키지 않는다는 Märchen과 비슷한 藝術的 Märchen이다. Hauptmann 劇의 進行은 寫實的 具象的 表現인데 비해 그 裏面에 뜻하고 있는 것은 寓意的 象徴的 劇作의 線을 넘지 못하고 있다. Pippa는 成長過程에 있는 少女다. 그녀는 〈美와 힘과 無常의 象徴〉(Symbol der Schönheit in seiner Macht und Vergänglichkeit)이며 그녀의 象徴은 〈반짝 반짝 빛나는 오색이 영롱한 깨어지기 쉬운 유리〉다.²⁷⁾ 同時에 그녀는 北方人들이 겨울 추위속에서 憧憬하는 南方의 空想的 世界의 權化다. 그녀의 第二의 象徴은 Tanz다. Tanz는 言語보다 앞선 本源의인 것이며 言語의 始作은 춤출 때에 발하여 지는 외침이다. Okarina의 소리가 울리면 그녀는 魔法에 걸린 것 처럼 춤추는 姿勢를 取한다. 그리하여 사나운 Bacchus 的 輪舞를 추고 죽고 만다. 이 劇의 人物은 모두 그녀에게 魔術的으로 끌려간다. 그러나 그녀의 네 사람의 求愛者는 서로 다른 세계의 領域을 具現하고 있다.

Glashütte의 支配人은 Realist며 實務家로서 現實世界에 나타나 있으나 美를 안 때문에 romantisch한 꿈의 世界에로 飛翔하게 된다. 그는 形式의 무언가를 理解하고 있으나, 동시에 자신이 만들게 한 優美한 유리컵이 Paris에서 소중한 婦人의 손에 만져지는 것을 夢想한다. 그는 Pippa의 美的 魅力를 즐기기 위하여 그녀를 享樂的으로 소유하고 싶어한다. Huhn 老人은 이미 現實에서 神話的 世界에의 仲媒役이 되어 있다. 그는 衝動的 人間으로 貪欲의 存在·半獸·怪物로 말을 못하기 때문에 춤과 익살스러운 原始的 부르짖음으로 생각하고 있는 바를 表現하는 수 밖에 없다. 그는 酒店에서 흡사 곰처럼 pippa의 주위

27. Otto Mann: ebda. S. 521.

를 뛰어 돌아다니며 거의 죽을만큼 미치광이 처럼 두 주먹을 치며 그女の 춤의 Rythm을 흉내낸다. 그도 美에의 憧憬을 갖고 있으나 그에게는 形式이라는 것은 아무런 意味도 없고 美라고 하는 것을 그는 다만 官能的으로 밖에 把握하고 있지 않기 때문에 그女の 모습, 卽 값비싼 유리를 깨어버림으로써 Pippa의 生命을 끊어버린다. 二幕의 暴風의 밤, 그는 사람들이 생각하는 惡魔가 무서운 숲의 神처럼, 그의 동무가 되어 구름속을 突進하는 것을 본다. 이것은 거칠은 Dionysos의 熱狂의인 態度로 神에게 勸行을 한 小Asia의 女神 Cybele의 司祭의 일이다. 그러나 Huhn은 오히려 Dionysos를 섬기는 牧神 Faun은 이다. 때문에 Wann이 그를 참다운 人間으로 고치려해도 되지 않고, 그는 衝動的으로 美를 破壞하지 않고는 못배긴다.

그러나 Michel Hellriegel도 그 愚行에 의해서 Pippa의 죽음에 相當한 責任이 있다. 그는 純眞하고 素朴한 Humor, 希望과 憧憬에 充滿한 青年이다. 그는 결코 Faust의 性格은 아니나 獨逸의 南方에 대한 憧憬에의 權化이다. 때문에 Pippa는 그에게 사랑을 바친다. Pippa는 Michel에게 나타난 獨逸의 精神과 그녀에게 具現되어 있는 南國의 美의 理想과의 結婚을 생각하고 있다. 그러나 이 典型的인 獨逸性은 Hellriegel의 本質에 사랑할 만한 점이 아무리 있다해도 지극히 의문스럽게 생각된다. Michel은 꿈과 空想의 世界에서만 살고 있으며 現實을 把握하지 못한다. 그는 Pippa를 Huhn의 손에서 救出해 내지 못한다. Wann이 敎하여 주지 않으면 둘다 凍死했을 것이다. 그런데 그는 英雄인체하며 무엇 이든 스스로 알고 있다고 생각한다. 언제나 遍歷을 계속하며 目的地를 생각하지 않는 것이 그의 理想이다 밤의 나그네처럼 그는 스스로 가야할 길을 本能的으로 찾아내지만, 이렇게 하므로써 事物의 根本이 究明된다고 斷定해 버린다. 이리하여 지나친 自己意識이 생겨, 그 결과는 頑強한 自己主張이 되고 粗雜하게 되고 革命衝動的이 된다. 게다가 그는 알려지지 않은 詩人이며 Okarina가 그의 伴奏樂器가 된다. 그의 愚行때문에 Pippa는 죽지만 自己意識이 過剩한 그는 숲허 그것에 마음이 쓰이지 않는다. 그가 失明하자 空想의 gondola가 그를 敎하여 前進시킬 수가 있게 된다. 內的 靜觀과 空想의 힘이 그를 救出해 가는 것이다.

그러나 진짜 敎濟者는 Wann으로 그는 山靈 Rubezahl과 닮아서 숲 Riesengebirge를 支配하고 保護하고 있는 것처럼 생각된다 그는 明白과 美를 精神的인 認識으로 所有하고 있는 老賢者다. 그의 Pippa에 대한 愛情은, 超然하게 世上을 살아가는 老年의 叡智에도 불구하고 美에 사로잡힌 바 되어 마음을 움직이고 있다. 그러나 Wann은 諦念의 힘을 가져 발랄한 美에 의해서 다시 한번 生命의 爲속으로 誘惑되어 들어가지 않는다.

여기에서 이 作品의 象徴的인 解釋으로 다음 네 가지의 典型과 生活型式이 나타난다. 卽 美를 單純한 娛樂으로 밖에 생각지 않는 Realist, 美를 所有하려는 지극히 世俗的인 貪欲,

美를 單純히 詩로 생각하는 Idealist, 美에 의하여 老年과 知識의 冷靜性을 잃어가는 賢者, 그女는 貪欲으로 被殺되어 破滅하지만 그女의 幻想은 그들 모두의 心中에 언제까지고 살아 있는 것이다.²⁸⁾

이 象徴的 表現은 몹시 推想的으로 여겨지지만, 이 作品의 優秀한 點은 個個의 모습에 元來 具象的이고 彫鏤的으로 構成되어 나타나고, 그 때문에 官能的·新鮮美를 갖고 있으며, 따라서 이것이 참다운 象徴的 作品이며 寓意的인 것이 아니라는 것이다.²⁹⁾

이 具象的 表現은 人物과도 一定한 言語의 Melodie 와 gesture 를 갖고 있어 그것이 그들을 特殊化하고 完成한다는 點에서 達成된다. 工場支配人은 Berlin 流의 抑揚을 否定할 수 없으며, Huhn 은 Schlesien 산골의 말씨를 쓰고, Hellriegel 은 通俗과 浪慢이 뒤범벅이 된 돌러뎀이고, Wann 은 音色이 밝고 靈化한 Terzine 와 같이 拍力있는 말씨다.³⁰⁾

이것으로 미루어 이 作品은 言語의 Sinfonie 라고도 할만한 것으로 音樂的인 美가 있고, 抒情的 基調를 否定할 수 없다. 이들의 特徵은 獨逸的 人間性의 問題와 混入되어 人物의 象徴的 機能에 話法에 까지 追求되고 있다.³¹⁾

Hauptmann 의 文學的 發展을 四段階로 區別할 수 있다. 可能性은 Pippa 의 네 사람의 求愛者 中에 具現되어 있다고 볼 수 있다. 그 첫째는 工場支配人의 경우인 Realismus 로 동시에 이것은 꿈과 空想의 世界에로 上昇될 수 있다. 둘째는 Huhn 의 神秘的 秘密의 世界에 到達하려는 努力으로 이것은 곧 〈Die versunkene Glocke〉의 太陽崇拜에서 始作되고 있는 線이다. 셋째는 Michel Hellriegel 의 꿈의 世界와 Pippa 의 Venetian 的 모습으로 代表되는 古代의 南方의 形成에의 轉向이다. 마지막은 Pippa 自体에 있어서, Hamlet 와 Iphigenie 를 主題로 하는 作品에 있어서, 〈Dom〉이나 〈Der große Traum: 1942〉에 있어서와 같은 神話的 Märchen 과 Utopia, 혹은 象徴的 神話的 形成에 있어서의 歷史나 傳說의 世界解釋에의 高揚 (Steigerung)이다. 이것으로 〈Pippa〉가 얼마만큼 Hauptmann 의 著作의 中心 點의 意義를 갖으며, 또 동시에 意識的으로나 無意識的으로나 人生과 事件의 行路 한가운데서 諸種의 創造可能性에의 展望이 이루어졌는지의 問題가 밝혀지고 있다.³²⁾

이 主要은 機智에 넘쳐 魅惑的인 點이긴 하지만 이것은 無理를 얹고는 貫徹할 수 없다고 하지

28. H. Friedmann u. O. Mann: eada. S. 537

29. H. Friedmann u. O. Mann: ebda. S. 537

30. B. Boesch: ebda. S. 412

31. H. Friedmann u. O. Mann: ebda. S. 538

32. H. Friedmann u. O. Mann: ebda. S. 538

않을 수 없다. Huhn의 人間以下の 모습은 대규모의 神秘的 敬虔의 상징으로는 풀이할 수 없으나 Hellriegel의 原始的 澀刺性도 古代의 雄大한 世界를 豫示하지 않는다. 그러나 Wann의 모습도 그 力點은 哲學的이 아니고 魔法的 空想的인 데에 있지마는, Hauptmann의 晩年의 모든 作品이 象徴으로 하는 것은 推想的 哲學的 解釋에 불과하다. 그렇게 하면 Huhn의 世界와 Wann의 世界와의 예리한 區分이 不可能해 진다. 그러나 (Pippa)에서 分明하게 밝혀지는 것은 Hauptmann에 있어서의 現實意志와 空想世界와의 不可分한 結合이며, 여기에서도 이 Drama가 早期에는 現實의 意志가 優勢하고 晩년에는 空想이 魔法的 世界를 불러낼 수 있다는 것을 可能하게 했다는 限에서 交叉點을 이루고 있는 것이다. 그러나 이것만으로는 相對的 特徵만이 나타난 셈이 된다. 理由인즉 早期에는 이미 (Hanneles Himmelfahrt: 1893)와 (Die versunkene Glocke)가 속하고, 晩년에는 (Dorothea Angermann)과 (Vor Sonnenuntergang: 1932)과 같은 作品도 可能한 것이다.³³

4. Stil의 變化

a. 劇的 狀況

Hauptmann의 作品에 있어서의 Stil의 變化가 어느 程度인지는 그 全體의 特性의 叙述에서 알아 보아야 하지만 여기에서는 Drama의 경우만을 考察해 본다. 19~20世紀의 거의 모든 다른 作家들에게서 發見할 수 없을만큼 Hauptmann은 그 素質에 바탕을 두고 十分 完全한 人間을 創造할 수가 있었다. Th. Mann에 있어서의 극도의 老練과 더불어 綿密한 熟考의 成果인 것이 그에게는 전혀 直觀的으로 成形되었다. 그가 觀察해서 그의 詩人的 體驗이 된 人間을 그는 그 言語와 表情, gesture를 가진 個의 現象으로만 보고 있는 것은 아니다. 동시에 그의 空想은 內面에 侵入하여 人間 一般의 情熱과 生物의 原始苦를 인정한다.³⁴ 이에 따라 그의 劇作과 叙事文學의 根本 Thema가 주어저 있다. 실제로 Hauptmann은 참다운 Naturalist는 아니었다. 그 이유는 그가 어디서나 單純히 外面의 現象만을 表現하는 일이 없기 때문이다. 人生의 단순한 寫眞的 描寫처럼 그와 距離가 먼것도 없었다. 이미 (Vor Sonnenaufgang)에서도 高度의 藝術이 表現되어 있었다. 더 이상 없다고 생각될 만큼 Motiv가 明白한 줄거리의 進行은 이 보다 나중의 (Die Ratten: 1910)에 있어서와 같이 現實의 再現이 아닌 詩的 上昇에 의한 現實이다. 거기에 展開되는 背景은 이 Drama의 女主人公과 같은 淸楚하고 奮闘하는 人間이 現實속에 確固한 地盤을 잡고 幸福에 到達하는 것

33. H. Friedmann u. O. Mann: ebda. S. 539

34. H. Friedmann u. O. Mann: ebda. S. 539

을 不可能하게 하는 運命의 힘이다. 確實히 이 處女作에서는 모두가 純繪畫의으로 또 거의 映畵처럼 取扱되어 있으며, Pantomaim 과 gesture 가 決定的이고 言語는 附隨의 文句처럼 보인다. 말이 進行되다가 多辨해 지고 中途에서 끊어지는 完結하지 않은 文章으로 가득 차 있을 뿐더러, 이것은 現實의 模倣가 같다. 그러나 言語는 登場人物의 性格을 잘 나타내고 있다. 어느 人物이든 일정한 言語의 Melodie 를 갖고 있다.³⁵⁾

이 人間描寫의 技術은 이 處女作으로는 아직 粗雜하지만, 作品이 쓰여짐에 따라 섬세해 지고 身體의 制約이 후퇴하고 心理的 制約이 勝利하고 있다. 그러나 視覺의 觀察로 일정한 靜的 區域을 잊지 않고 描寫하는 幕間의 獨特한 會話 技術이다. 한편 外面의 劇의 進行의 決定的 事件은 幕과 幕의 中間에 놓여 있다. 〈Das Friedenfest〉나 〈Einsame Menschen〉, 〈Kollegen Crampton〉, 〈Der Biberpelz: 1893〉에서도 그러하다.

그러나 人生의 諸現象을 人生이란 이런 것이다라는 意味로만 確認하는 것은 아니다. Hauptmann 의 對話中 〈Die Weber〉에서는 山上의 垂訓의 精神이 얼만큼 깃들어 있다고 하나, Hauptmann 이 人生의 悲劇을 催급하는 것을 얼마만큼 使命으로 생각하고 있었는가 하는 點이다. 〈Die Weber〉의 大衆悲劇과 〈Florian Geyer〉의 農民戰爭의 悲劇도 이 思想에 밀바탕을 두고 있다.³⁶⁾

遠近法的 立場에서의 이 變更은 〈Fuhrmann Henschel〉나 〈Rose Bernd〉에도 獨自의 特徵을 부여하고 있다. 作家는 이미 靜的 場面の 描寫를 止揚하고 諸人物의 悲劇的 發展을 提示한다. 이러한 作品들을 自然主義的 舞台面에서 일정한 場所, 일정한 時間으로 固定하는 것은 아주 잘못이다. 이들 諸作의 問題는 超時間的 超空間的의이다. 이것들은 단순한 人間도 自我의 運命과의 對決에서 생기는 참다운 Tragödie 를 體驗하고 있다는 것을 暗示한다.

그러나 Hauptmann 은 人間을 支配하는 運命과 같은 必然에 魔法과 象徴의 veil 을 씌우려는 欲求가 차츰 강하여 진다. 〈Einsame Menschen〉에 있어서는 두 女人의 틈바구니에 갇힌 男子의 Motiv 가 純寫實的으로 催급되어있으며, 〈Die versunkene Glocke〉에서는 그것이 神話的 魔法의 世界에로 옮겨가고 있다. 〈Gabriel Schillings Flucht: 1907〉에서는 원래 寫實的으로 다루어진 寓話에 象徴의 魔法的 Motiv 가 加味되어 있다.³⁷⁾

바다가 同時代의 小說 〈Atlantis: 1912〉에서 처럼 Tragödie 가 共演者가 되어 있다. 쓸쓸한 東海의 孤島에서는 모든 것이 二重의 속셈이며, 亡靈과 같다. 시에따라 主人公은 宿

35. H. Friedmann u. O. Mann: ebda. S. 540

36. H. Friedmann u. O. Mann: ebda. S. 540

37. Oito Mann: ebda. S. 520

命的으로 최후의 處置에 쫓겨버린다. 이와같이 〈Die Ratten〉에 있어서도 Frank Wedekind를 생각해 하는 亡靈的 寫實이 생겨나고 있다.

人間의 여러가지 原始情熱의 作用을 다룬 이와같은 象徵的 形成은 Hauptmann 文學에 있어서의 現實의 境界가 점점 넓혀져 가는 것을 의미하고 있다. 꿈의 世界도 純空間的 領域은 아니다. 오히려 그것은 現實의 裏面으로 現實의 論理를 받아들일 수 있다. 이리하여 그는 그의 最大의 꿈의 文學인 〈Der große Traum : 1942〉에서 그것이 自身の 體驗形式이라 말하고 있다.³⁸ 어떻게 해서 現實이 꿈이 되는가 하는 것은 〈Hanneles Himmelfahrt : 1893〉에서 明白해지고 있다.³⁹ 幕이 제각기 서로 다른 平面에서 演出된다. 熱氣면, 空想에서 크다란 幻想이 일어난다. 삶이 꿈이되고 꿈은 보다 高次元的인 童話的 現實을 낳는다. 꿈의 Motiv는 모두 心理學的 根據가 있다. 幻想은 그 때문에 象徵이 아니며 Freud가 精神分析學과 一致한다고 생각한 바 現實로 나타난 꿈의 形態이다.

그러나 꿈의 Motiv는 이미 童話의 世界에 이끌려간다. 이 Motiv가 그에게 重要的 것은 그의 空想이 여기에서는 더한층 자유로히 作用하고 있다는 점이다. 〈Pippa〉에서도 童話的 場面이 現實에서 나타나고 있음을 보았다. 이것이야 말로 〈Die versunkene Glocke〉가 人氣를 얻은 原因이다. 그러나 童話의 世界는 여기에서도 결코 단순한 空想의 世界는 아니며 現實이 體驗되고 있다. 傳說이나 民衆文學의 Motiv와 結付되는 一切의 童話的 象徵的인 것은 個人的 告白에 감추어진 veil에 불과하다. 이 作品이 成功을 거둔것은 Hauptmann 이 처음으로 쓴 이 韻文作的 抒情的 基調에 있다. 이것은 獨逸的 童話世界의 再征服이며, 自然主義的 環境作品에서의 解放이며, 浪漫派文學에 있어서와 같은 藝術家의 悲劇의 再來이며, 基督教과 自然崇拜의 對立인 동시에 Nietzsche 熱이 일어난 時代의 극히 實際的 效果를 발휘한 文學이었다.⁴⁰ 그러나 中心思想이 多樣했기 때문에 오늘에 와서는 이 作品의 問題性이 意識되고 있다. 때문에 이 作品은 不當한 취급을 받고 있지만 적어도 歷史的 意義가 크다는 事實은 認定되어야 한다. 또한 寓話의 人物 Wittichen 이나 Rautendelein, Waldschratt, Nickelmann. 등이 얼마만큼 생생한 힘으로 生命을 받고 있는가 하는 점은 인정해야 할 것이다.⁴¹

b 宗教的 Motiv

Hauptmann 이 그의 生涯의 絶頂期에 그리스를 訪問하게 된 것도 偶然은 아니다. 그의 自

38. H. Friedmann u. O. Mann: ebda. S. 540 f

39. B. Boesch: ebda. S. 412 u. O. Mann: ebda. S. 512

40. H. Friedmann u. O. Mann: ebda. S. 541

41. Otto Mann: ebda. S. 520

傳的 著作인 〈Griechischer Frühling: 1907〉에서의 특징은 그가 그리스에서 보고 느낀 그리스의 風物이나 民族性을 敘述하고 있지 않고 宗教的 問題가 그의 思考의 中心이었다. 그는 그리스의 宗教를 古典派 作家들 처럼 Apollo의 美와 自然의 崇拜라고 보지 않고, 오히려 宗教的 情熱에 넘친 나머지 魔的으로 心醉하고 있는 神秘的 禮拜로 풀이하고 있다. 그는 그리스도의 文化全體, 그리스도의 藝術, 그리스의 劇에 대한 見解를 이 풀이에서 끌어내고 있다. 그는 藝術을 神話에서, 神話를 自然에서 解釋한다. 單純한 人間, 遊牧民 全體의 自然과의 밀접한 관계가 그에게는 文化發展 全體의 基礎라고 생각된다. 가는 곳마다 그는 宗教的 思想의 發生을 밝히려한다. 때문에 그는 地下의 chthonisch (冥府)의 문제를 다룬다⁴² 이리하여 그에게는 異敎的 神話의 自然觀이 펼쳐진다. 그의 그리스劇의 새로운 해석은 이런 觀念에 基因한다. Athene의 Dionysos 劇場이 아니고 Delphi의 으스스한 荒地에서 그는 Tragödie의 意味를 運命의 힘의 不可變한 괴의 결정을 두려워 몸부림치며 인정하는 것이라고 한다. 위대한 悲劇作家들의 精神狀態는 그들이 神들을 觀衆으로하고 있으므로써 결정된 것처럼 그에게는 생각된다. 〈血煙이 舞臺에서 合唱席에서, 恐怖에 떠는 群衆의 미쳐 날뛰는 불씨속으로 피어 올랐다. 참다운 悲劇을 부다는 것은 거의 돌처럼 굳어져서 Medusa의 얼굴 (Medusenhaupt)을 보는 것이었다. 人生이 남모르게 항상 幸運의 寵兒에 대해서 까지 注意해둔 恐怖를 먼저 맛본다는 것이었다.⁴³

이것은 古典派作家의 그리스의 悲劇의 해석과는 전혀 다르다. 그들은 그리스의 悲劇에 調和·安靜·清燈·形式을 본다. 이와 반대로 Hauptmann은 가는 곳마다 不調和·興奮·情熱·形式의 解消를 보고 있다. 그의 觀點은 훨씬 寫實的이고 心理學的이지만, 한편으로 陶醉적이고 魔的이다. 대체적으로 浪漫的 觀點이라 할 것이다.

그러면 그리스 旅行의 이러한 認識은 Hauptmann의 創作에 어떤 效果가 있었는가 하면 대충 根本的 樣式의 變化는 일어나지 않았다고 보아야 할 것이다. 그 까닭은 古代形式의 世界가 그에게 무언가 새로운 자극을 주지 못해서이며 그리스의 Motiv의 世界도 당장 사소한 役割밖에 못했기 때문이다. 〈Der Bogen des Odysseus: 1914〉가 그리스에서의 그의 마음을 끈 唯一한 古代素材이다. 30年後에 비로소 〈Atriden〉四部作이 되었다. 〈Der Ketzer von Soana: 1918〉는 그 宗教的 問題로 그리스의 經驗世界를 旋回하고 있다.⁴⁴ 事實上 그리스의 發展段階는 確實치 않으나 一見해서 그리스 旅行과 아무런 관계가 없는 듯한 Motiv의 취급에서 새로운 經驗의 成果가 나타난다. 예를 들면 Karl 大帝時代의 傳說을 題

42. B. Boesch: ebda. S. 412 u. G. Ried: ebda. S. 232

43. H. Friedmann u. O. Mann: ebda. S. 542

44. B. Boesch: ebda. S. 412

材로 한 〈Kaiser Karls Geisel: 1908〉과 Boccaccio 와 Petrarca 에 의해 形成된 素材를 다룬 〈Grieselda: 1909〉가 그것이다.

Drama 에서 Motiv 의 世界가 頂點에 달하고 있는 것은 〈Der Bogen des Odysseus〉에 있어서다.⁴⁵⁾ Troja 戰爭의 英雄은 아니고 放浪의 受苦者, 世界秩序의 不條理에서 생겨나는 전혀 不當한 苦惱의 受苦者가 이 作品의 主人公이다. 乞食으로 追放되고, 神에게 버림을 받고, 친구들로부터 排斥을 받고, 自己의 故郷에서 誤解받고, 子息에게 認定을 받지 못하고, 半은 狂氣의 狀態에서 그는 괴로워하는 사람이다. 그러나 그가 故郷땅을 밟게 됨으로써 돼지, 산양, 개, 절식과 접하게 되어 힘을 얻는다. 이에 의하여 그에게는 生생한 自然의 原始的 作用의 神話가 생긴다. 그것은 〈Der Ketzer von Soana〉에서와 같은 體驗이다. 이것은 그가 그리스人を 遊牧民으로 解釋한 結果이다. 이 世界解釋에서 Odysseus 는 忍苦의 힘을 얻는다. 이리하여 모든 內的 外的 鬭爭속에서 勝利를 차지할 수 있다. 그러나 이 寓話의 叙事詩의 傳統이 너무 강하여 十分 劇的이 되지 못했다.

그 때문에 그의 創作의 重點이 叙事詩로 옮겨가고 있는 것은 Hauptmann 의 形式에 대한 意識의 證據이다. 이 領域에서는 同時代의 그의 Drama 에 나타나지 않았던 成功을 얻고 있다. 當時에 3篇의 위대한 叙事詩의 作品이 만들어졌다. 〈Atlantis〉, 〈Der Narr in Christo Emanuel Quint〉 및 〈Der Ketzer von Soana〉로서 뒤의 둘은 超時間的 價値를 갖고 있다. 그즈음 第1次大戰의 발발로 이 명량한 人間性의 領域이 매장되어 버리고, Hauptmann 도 이 戰爭을 宗教的 道德的 意識乃至 유유럽 文化의 完全한 崩壞로 생각했다.⁴⁷⁾

時代的 緊張속에서 Drama 의 形式은 새로운 意義를 갖는다. Hauptmann 은 神話의 形式을 빌어 時代的 體驗을 批判하고 있다. 말하자면 劇的 效果가 높은 〈Magnus Garbe〉 〈Winterballade: 1917〉, 〈Der weiße Heiland: 1920〉와 〈Indiphodi - Niemand weiß es: 1921〉는 思索의 大作으로 그의 解釋全體를 다시한번 總括的으로 告知하는 Tragödie 이다. 即 精神的인 것의 官能에 대한 鬭爭, 苦惱와 行爲, 犧牲과 戰爭, 敎會의 信仰과 참다운 敬虔, 男女의 鬭爭이다. 그러나 作家는 여기에서 壓到의 勝利와 光明을 나타내고 있다. 지금까지 그가 생각한것 중 가장 深遠한 生長과 消滅에 대한 悲觀的 考察에서 여기에서도 忍苦와 苦惱의 要求로 一貫하고 있다.

45. Otto Mann: ebda. S. 512

46. Otto Mann: ebda. S. 513

47. B. Boesch: ebda. S. 409 f

空間과 時間을 超越하여 아무도 본적이 없는 나라에서 演出될 象徵的 作品으로 轉向한 나머지 觀念이 純空間的인 것이 되었을 뿐만 아니라 劇의 言語에 變化가 일어났다. 必然적으로 散文이 韻文으로 바뀌었을 뿐더러 詩的 Rythm 도 高調되었다. 頭韻과 半階音이 빈번히 나온다. 이리하여 構成이 점점 獨斷的이 되고 不可思議하게 되고 理解하기 어렵게 된다. 그는 舞台위에서의 劇을 進行시키는 本來의 事件을 피하기를 좋아했기 때문에 그만큼 推想의 危險도 많으며 單純히 詩句의 Rythm에 便乘해 있는 나머지 劇中 言語의 몸짓 흥내와 같은 機能이 그만큼 빠져있다. 世界大戰을 前後한 作品의 主人公은 作者와 同一人이며 作者의 代辯者가 되어 있는 人物이 中心이 되어서 獨自의 性格을 띠고 있다. 따라서 그 人物은 Hauptmann의 認識·精神的 決定·自意識·自己告白을 記述하고 있다. 더욱이 그의 70才頃에 일어난 격렬한 變化는 놀랄만하다. 人間的인 것이 위대한 것이며 人間의 完全보다 더 完全한 것은 없다. 이러한 認識은 1922年頃 그의 本來의 素質을 回顧하게 하는 듯한 感이 있다. 一時的으로 다른 方向으로 흐르긴 했으나 魔法的 空想活動에서 떨어져 젊은 時節의 Realismus로 逆行하는 듯 했다.⁴⁸⁾

이 命題는 물론 劇作만을 分析하지 않고 60년과 70년 사이에 만들어진 敘事文學도 分析해보면 納得이 간다. 敘事詩 〈Anna und Maria〉, 小說 〈Phantom: 1922〉, 〈Wanda: 1930〉, 〈Die Insel der großen Mutter: 1924〉, 〈Das Buch der Leidenschaft: 1929〉 및 〈Im Wirbel des Berufes〉, 敘事詩 〈Till Eulenspiegel〉, 自傳 〈Das Abenteuer meiner Jugend: 1937〉 등이다.

Drama에서 있어서도 놀랄만한 Realismus가 나타나 있다. 劇의 空想과 더불어 舞台를 잃었던 Hauptmann이 몇년 안되어서 出發點에 돌아와 3篇의 Drama를 썼다. 여기에서 生의 苦惱를 가진 人間을 完全한 形으로 創造한 놀라운 現象을 經驗하게 되는 〈Dorothea Angermann〉, 〈Herbert Engelman〉, 〈Vor Sonnenuntergang〉이다. 이 Drama에서는 어떠한 外面의 事情이 Hauptmann의 Stil의 激變을 促進했는가를 알 수 있다. 인플레이 時代의 市民 世界의 社會的 道德的 頹廢는 그에게 쇼크가 되었다. 이리하여 〈Die Ratten〉의 분위기를 연상케하는 이러한 Drama는 時代批判에서 생긴 것이다. 예를들면 Dorothea Angermann의 役이 어떤 女優에게도 대단히 어렵고, 여러가지 解釋이 가능하지만 이것은 그의 초기의 作品과는 달리 顯著한 心理反應이 아니고 靈魂의 問題를 가볍게 暗示하는 것만으로도, 갑자기 豫期치 않았던 暴發이 일어난다는 關係가 있다. 그 때문에 人物의 精神生活은 이따금 不可解하고 不合理的하게 된다.

48. H. Friedmann u. O. Mann: ebda. S. 544

그러나 바로 그가 Hamlet 를 研究하든 70歲가 되든 해에 局面은 달라졌다. Hamlet 研究의 努力은 新即物主義의 範疇內에 속한다. 물론 이것은 달리 Hamlet 의 思索的 新解釋은 아니며, 古代傳說 Hamlet 의 再興에 口實하는 改作으로 Hamlet 의 英雄的 根本的 態度에 대한 그의 確信이 뒷받침되고 있다. 이 目的의 口實은 즐거리의 構成이 아니고 Hamlet 의 能動性을 強調하는 것이다. 話法도 Shakespeare 의 比喩를 使用하는 Renaissance 的 文体와는 반대로 寫實的인 沈着한 語法을 使用하고 있다. (Hamlet in Wittenberg: 1924-35)도 이러한 생각에 따르고 있다.⁴⁹ 이 作品의 Hamlet 는 젊은 날의 Hauptmann 自身이다. 이 作品의 力點은 그가 事物을 觀察하는 힘과 生생한 人間形成에서 얻어진다. (Florian Geyer)에서 처럼 環境이 決定的 重要性을 갖는다. 그리하여 宗教改革時代의 Wittenberg 에서의 學窓時節의 多彩로운 情景이 이루어 진다. (Florian Geyer)에서 처럼 時間的으로 여러 事件의 하나 하나의 段階가 눈앞에 展開된다. 그래서 幕=다 叙事的 序說部門을 必要로 하고 劇의 舞台的 頂點은 幕間에 있다. Dänemark 의 王者가 憂鬱한 夢想家에서 決然한 復讐者로 바뀌는 變化가 이 背景에서 鮮明하게 떠오른다. 이 急激한 轉移가 그의 Proteus 的 個性을 알려준다. 이 Drama 의 樣式은 前述한 다른 Drama 의 그것과 같다.

Ⅲ. 結 語

끝으로 Hauptmann 의 80代의 作品에는 다시 새로운 樣式의 現象이 나타나고 있다. 이 現象의 規定을 詩的 業績 全体에서 출발하여 長篇小說의 Fragment (Der neue Christophorus), 短篇小說 (Das Meerwunder), (Der Schuß im Park), (Mignon) 및 戯曲 (Die goldene Harfe), (Ulrich von Lichtenstein)과 (Die Tochter der Kathedrale) 등에서 分析될 必要가 있다. 어디에서나 老作家가 人生을 比喩的으로 보고 象徴의 形成에 自身の 空想世界를 適合시키려 한 흔적이 엿보인다.⁵⁰ 그러나 이러한 모든 것들을 晩年의 大作인 (Atridentralogie) (Iphigenie in Delphi, Iphigenie auf Aulis, Agamemnons Tod, Elektra) 의 副次的인 作品에 불과하다. (Atriden) 四部作의 意義는 앞서 指摘한 바 있다. 여기서 Hauptmann 은 Delphi 에서 생각한 그리스悲劇의 解釋, 다시 말해서 그리스 悲劇은 神들의 노여움을 풀려고 하는 피의 犧牲에서 나온다고 하는 解釋의 根本的 Motiv 에 되돌아가고 있다 이 文學樣式의 으뜸은 Olympus 의 神들이 아니고 피의 犧牲을 示唆하는 冥府의 夜神이다. 이 神들의 僮 Kalchas 가 Aulis 에서 神의 啓示를 告하고, 그로 인해 筆舌로 다

49. Otto Maun: ebda. S. 512

50. B. Boesch: ebda. S. 412

할 수 없는 Atriden 家の 苦惱를 일으켜, 끝내는 Iphigenie 가 Phädriaden 에서 떨어져 이
로 인해 마침내 Aulis 에서 그녀에게 要求된 犠牲을 成就한다. 이리하여 Delphi 의 神들
의 노여움이 풀려지는 것이다.⁵¹⁾

80을 넘는 老詩人이 이 옛날의 傳說을 原始人間 情熱에 바탕을 두고, 동시에 冥府의 神의
假借없는 殘酷性을 證明하는 새로운 古代風을 模倣한 神話에 멋있게 끝맺음을 한것은 대단
한 것이다. Hauptmann 이 자유로히 (Griechischer Frühling) 中에서 <어떻게 해도 否定되
지 않는 일이지만 悲劇이란 敵意·迫害·憎惡 및 살려고 하는 熱狂으로서의 사랑이다. 悲劇
이란 不安·窮乏·危險·苦痛·苦悶·拷問이며, 奸計·犯罪·卑劣이며, 殺人·殺伐·近親
相姦·虐殺이다>고 했으나 그것을 그는 全四部作에서 實現하고 있다.⁵²⁾ 그때문에 그는 殘
酷한 事件을 假借없는 強力한 느낌으로 展開하고 抒情的 Episode를 挿入하여 한숨 돌리게
하는 듯한 짓은 하지 않는다. 그럴 때 그는 寫實的 言語의 壓到的인 힘을 이 作品 때문에 驅
使하는데에 成功하고 있다. 최후에 된 中間部에서의 樣式化와 心理的 寫實的 侵透와의
사이의 激烈한 緊張속에 作家가 쓴것의 特徵인 많은 弛緩이 나타나 있지만 이 作品의 全体
는 이 老詩人의 무너지지 않는 創造力을 證明하고 있다. 무서운 現實의 再現에 있어서의 非
常한 峻嚴性은 確實히 그의 生涯의 最后를 어둠으로 둘러싼 殘酷한 戰爭을 비추는 거울이다.
Iphigenie 의 悲劇的 神化와 光輝와 더불어 Hauptmann 의 劇作家로서의 生涯는 끝나고 계
속해서 忠實을 지키은 처음으로 되돌아 간다. 그가 위대한 作品속에서 形成해온 것은 始終
受苦의 人間이다. 이 點에야 말로 그의 위대하고 時代를 超越한 業績과 意義가 있다.

Bibliographie

- H. Friedmann und O. Mann: Deutsche Literatur im 20. Jahrhundert, Heidelberg
1957
- O. Mann: Geschichte des deutschen Dramas, Stuttgart 1969
- B. Boesch: Deutsche Literatur Geschichte, Bern 1967
- G. Ried: Wesen und Werden der deutschen Dichtung, München 1972
- H. H. Borcherdt: G. Hauptmann und seine Dramen, Heidelberg 1967
- F. Martini: Deutsche Literaturgeschichte, Stuttgart 1958
- C. F. W. Behl: Gespräch mit Gerhart Hauptmann, Stuttgart 1954

51. Otto Mann: ebda. S. 524

52. H. Friedmann u. O. Mann: ebda. S. 546