



저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 [이용허락규약\(Legal Code\)](#)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

[Disclaimer](#)

김 기 선 교수지도
석사학위 청구논문

슈니츨러의 드라마 『운무』에 나타난
세기말 비엔나 사회

2009

성신여자대학교 대학원
독어독문학과
현 상 희

슈니츨러의 드라마 『윤무』에 나타난
세기말 비엔나 사회

김 기 선 교수지도

이 논문을 석사학위 논문으로 제출함

2008년 11월

성신여자대학교 대학원

독어독문학과

현 상 희

인 준 서

현상희의 석사학위 논문으로 인준함.

심사위원 _____ 인

심사위원 _____ 인

심사위원 _____ 인

성신여자대학교 대학원

목 차

논문개요

I. 서론	1
II. 『윤무』의 성립 / 수용 과정	6
III. 『윤무』에 나타난 세기말 비엔나 사회	11
1. 비엔나 사회의 현실 도피적 성향과 섹스	11
2. 비엔나 사회 성도덕의 이중구조	20
3. 가부장적 결혼 이데올로기의 허상: 시민사회 비판	24
4. 성적 욕구충족의 전과 후: 남성과 여성	28
5. 성관계(性關係)에 작용하는 힘의 역학 관계	34
6. 위선적 사회 속의 행동전략	38
7. 인물 상호간의 신뢰성 부재	44
IV. 결론	50

참고문헌

ABSTRACT

I. 서론

세기말 합스부르크 왕조의 오스트리아는 광대한 영토와 다수의 민족¹⁾을 갖고 있던 대제국으로, 프란츠 요제프 1세는 1864년 헝가리와 협정을 맺어 오스트리아-헝가리 이중군주국 Österreich-Ungarn Doppelmonarchie²⁾체제를 출발시킨다. 이 이중군주국은 많은 문제를 안고 있었는데, 그중에서도 특히 심각하게 부각된 것이 민족 문제였다. 통일 점을 찾지 못한 다수의 민족은 사회적 갈등을 유발시켜 민족 간의 이질감을 해소하지 못하고 있었다. 이러한 상황에서 지식인층을 중심으로 민족의식이 형성되었고 상류층에 대한 불신으로 이어졌으며 이는 곧 지식인층과 상류층 사이에 갈등이 깊어지는 원인으로 작용한다.

19세기 후반, 유럽 각국에서 과학이 발달하고 경제적 생산력이 증대되면서 오스트리아-헝가리 제국도 급속도로 성장한다. 산업화 과정에서 오스트리아 사회가 역동적으로 변화하고 있었던 반면 정치는 보조를 맞추지 못하고

1) 이중군주국을 구성하고 있던 민족은 독일인, 헝가리인, 체코인, 슬로바키아인, 폴란드인, 우크라이나인, 루마니아인, 세르비아인, 크로아티아인, 슬로베니아인, 이탈리아인 등 11개의 비교적 큰 민족집단과 유대인, 집시, 아르메니아인, 불가리아인, 세르보-크로아티아계 회교도 등 10개의 작은 민족들이다.

2) Vgl. 엘런 재닉·스티븐 톨민: 빈, 비트겐슈타인, 그 세기말의 풍경. 석기용 역. 이제 이북스 2006, S. 15.: 로베르트 무질은 소설 『특성 없는 남자 Der Mann ohne Eigenschaften』에서 오스트리아-헝가리 이중군주국(1864-1918) 사회를 카카니아 Kakanien이라고 부르기도 했다. 표면적으로는 “제국과 왕국”를 뜻하는 Kaiserlich und Königlich의 머리글자를 딴 K.u.K라는 말이지만, “대변의 나라”, 혹은 “똥의 땅”이라는 이차적 의미를 갖고 있다.

정체된 상태로 머물러 있었다. 나이 많은 황제와 늙은 장관들에 의해 통치되던 오래된 국가로서 오스트리아는 정치적으로 야심이 없었고, 오직 “모든 과격한 변화를 막음으로써 유럽의 한가운데서 안전무사하기를 희망하는 나라”³⁾였으며, 사회적 문제를 해결하려는 노력 없이 무기력하게 현상태를 유지하려는 데에만 급급해 있었다. 시민계층이나 지식층도 시대착오적이고 정체된 정치체제를 개선하려고 노력하기보다는 비교적 자유가 허용되었던 예술이나 문학으로 도피했다. 말하자면 사회·경제의 급속한 성장에 대한 불안감과 정치에 대한 무관심을 예술로 승화시키려는 현상이 나타난 것이다. 즉 예술은 시민들에게 삶의 중심이었다.

호프만슈탈 Hugo von Hofmannstahl은 예술에 열중하는 현상이 시민적 삶의 실패에서 오는 불안과 결부된 것으로 보며, “우리는 세계가 무너지기 전에 떠나야 한다.”라고 하거나 “많은 사람이 그 사실을 이미 알고 있고, 그 많은 사람 가운데서 뭔가 규정할 수 없는 어떤 감정 때문에 시인이 생긴다.”⁴⁾라고 주장한다. 당시 비엔나에서는 이러한 사회풍조를 반영하듯 퇴폐문학 Dekadenzliteratur이 성시를 이루게 된다. 퇴폐문학의 작중인물들은 나약한 존재이며 염세주의와 세계고에 빠져 권태와 싫증에 찬 삶을 영위한다.⁵⁾ 작중인물들은 자신의 삶에 대한 희망을 상실하여 미래를 예측할 수 없는 무

3) 슈테판 츠바이크: *어제의 세계*. 광복록 역. 지식공작소 2003, S. 56.

4) Jakob Laubach: *Hugo von Hofmannstals Turmdichtungen*, Doctoral Dissertation, Freiburg in der Schweiz, 1954, S. 15.: Zit. n. 칼 쇼르스케: *세기말 비엔나*. 김병화 역. *생각의 나무* 2007, S. 43.

5) Vgl. 조창섭: *세기 전환기의 반자연주의 독일문학 연구*. In: *독어교육*, 제 16집 (1997), S. 601-653. hier S. 611.

기력한 상태에 빠져 있는 것이다.

급격하게 변화하는 사회 속에서 전통사회의 해체는 가치관의 붕괴와 방향성의 결여로 나타난다.⁶⁾ 로베르트 무질 Robert Musil은 “그때 태어나지 않은 사람들은 믿기 어렵겠지만 그때도 시간은 낙타부대보다 더 빨리 지나갔다. 하지만 그 시절이 어디로 흘러가고 있는지 아는 사람은 아무도 없었다.”⁷⁾라고 했으며, 건축가인 오토 바그너 Otto Wagner도 대도시에서 살고 있는 시민들이 겪는 병증은 오직 한 가지 “방향감각의 상실”⁸⁾이라고 세기말 비엔나 사회를 진단하고 있다.

또한 세기말 비엔나 사회의 구성원들은 특권집단에 들어갈 야심을 품지 못했다. 이는 오스트리아 사회의 정치적 특권 집단인 국정 운영의 높은 지위에는 세습 귀족이, 외교관직은 귀족이, 그리고 군대와 높은 관직은 오래된 가문이 지배하고 있었기 때문이다. 말하자면 세기말 비엔나 시민계층은 자신들의 기대를 저버리고 가치를 거부한 사회로부터 소외되어 불안정한 상태에 놓여 있었다.

오스트리아 사회를 고립시킨 내적 배경이 가치관의 붕괴로 인한 방향성의 상실이었다면, 외적 배경으로는 정치·경제의 중심지이자 지적 생활의 중심지였던 비엔나 시가지에 있는 ‘링슈트라세 Ringstraß’로 상징되는 계급 혹은 세대 간의 갈등을 빼놓을 수 없다. 당시 젊은이들이 ‘링슈트라세’를 두고 “열린 공간의 분노”⁹⁾라고 말할 정도로 이 거리는 인간관계를 격리시키

6) Vgl. 칼 쇼르스케: a.a.O., S. 57.

7) Ebd., S. 171.

8) Ebd., S. 134.

9) Ebd., S. 109.: 한눈에 다 들어오지도 않는 넓은 도로와 광장을 뜻함. 당시 이중

고 있었다. 도시의 중심부를 감싸고 있는 '링 Ring'을 중심으로 안쪽은 귀족과 상류시민계층이 거주하는 구(舊) 시가지였으며, 바깥쪽은 교외로 소시민들의 거주지였다. '링슈트라세'로 인한 비엔나 시의 이중구조는 비판적이고 심미적으로 민감한 젊은 지식인들의 비판 대상이 된다. 특히 '링슈트라센양식 Ringstrassenstil'이라는 표현은 부모세대를 거부하는 젊은 계층의 비판적 용어로 사용되기도 한다.¹⁰⁾

우리는 세기말 오스트리아 사회의 역사적 사건이나 문화에 대해서 문헌을 통해서 알 수 있지만, 역사적 문헌은 당시 사회 구성원들의 내면 의식까지 서술하지는 않기 때문에 당대의 문학이나 예술적 흐름을 살펴 볼 필요가 있다. 예술작품에는 작가들이 의도했건 의도하지 않았던지 간에 그 시대의 사회적 요소와 문제, 구성원들의 의식 등이 어떤 형태로든지 드러나 있고 또 작중 인물들의 의식에 반영되기 때문이다.

슈니츨러의 작품은 세기말 비엔나 사회를 이해하는 데 좋은 예가 될 수 있다. 슈니츨러는 14세가 되던 1876년부터 1931년에 사망할 때까지 하루도 빠짐없이 일기를 썼으며, 몇 번의 여행을 제외하고 오로지 비엔나에서만 머물러 있었다는 점과 그의 작품 속 배경이 비엔나였고, 등장인물도 비엔나 시민이었다. 이런 이유에서 그의 작품은 세기말 비엔나 사회를 읽어 낼 수 있는 문헌이 된다. 또한 슈니츨러는 자신의 사후 40년 동안 일기를 공개하

군주국의 건축가이며 도시계획자인 카밀로 지테 Camillo Sitte (1843~1903)는 새로운 신경증인 광장공포증(아고라포비아)를 주장하는데, 이는 넓은 도시 공간을 건너지 못하는 공포증을 뜻한다. 사람들은 공간에 압도되어 난쟁이가 된 듯한 기분이 들어 도로를 점령한 교통수단 앞에서 무력함을 느낀다는 것이다.

10) Vgl. ebd., S. 65.

지 말라고 유언을 남겼는데, 이는 물론 개인적인 이유도 있었겠지만 자신의 일기가 당시 사회의 전통적인 규범 안에서는 공감을 불러내기가 쉽지 않을 것이라는 판단 하에 내린 결정으로 보인다.

본 논문은 아르투어 슈니츨러의 드라마 『윤무 Reigen, Zehn Dialoge』(1896/1897)를 중심으로 19세기말 비엔나 사회의 현상들을 살펴보려 한다. 그가 『윤무』를 두고 1897년 2월 26일 올가 바이스닉스 Olga Weissnix에게 보낸 편지에 “내가 겨울 내 쓴 것은 전적으로 출판될 수 없는 일련의 장면 이상은 아니다. 문학적 의미는 전혀 없으나, 몇 백 년 후에 발굴되면 우리 문화의 한 부분을 독특하게 조명해 줄 것이다.”¹¹⁾라고 말하고 있듯이, 『윤무』는 겉으로는 성(性)과 성관계(性關係)를 노골적으로 다루고 있는 일종의 포르노 그래픽에 가까운 작품으로 나타나 있으나, 등장인물들의 행동과 언어를 통해 유추할 수 있는 것은 방향성의 결여와 무기력함을 성에 대한 욕구충족으로 해결하려는 비엔나 시민들의 도피적 행위이다. 즉 비엔나 시민을 대표하는 작중인물들은 사회적 분위기에 따라 위선적으로 행동하도록 유도하는 것이 도덕과 규범이라는 것을 보여주고 있다.

11) Giuseppe Farese: Arthur Schnitzler. Ein Leben in Wien 1862-1931. München: Beck 1999, S. 75.: “Geschrieben hab ich den ganzen Winter über nichts als eine Scenenreihe, die vollkommen undruckbar ist, lieterarisch auch nicht viel heißt, aber, nach ein paar hundert Jahren ausgegraben, einen Theil unser Cultur eigentümlich beleuchten würde.”

II. 『윤무』의 성립 / 수용 과정

슈니츨러는 1896-97년 겨울, 3개월이라는 짧은 기간 동안에 『사랑의 윤무 Liebesreigen』¹²⁾를 집필한다. 그는 오토 브람 Otto Brahm에게 “이보다 더 공연이 불가능한 작품은 아직 없었습니다. etwas unaufführbareres hat es noch nie gegeben.”¹³⁾라고 했을 정도로 이 작품이 물의를 일으킬 것을 우려한다. 이 작품이 문제시 된 것은 이야기 전반에 걸쳐 성관계가 반복적으로 나타나고 있으며 그것도 상대가 여러 명이라는 것과 점잖아야 하는 시민계층까지도 무질서한 성관계에 참여하고 있다는 것이었다.¹⁴⁾ 왜냐하면 당시의 사회는 가능한 모든 자극적인 것을 막기 위해서 문학, 예술, 복장 등에서 끊임없이 부도덕성, 즉 예의에 벗어나는 것들을 쉬지 않고 찾아내려고 주의를 기울였기 때문이다.

출판업자 사무엘 피셔 Samuel Fischer는 이 작품의 우수성을 인식하고 있

12) Vgl. Gerd K. Schneider: Die Rezeption von Arthur Schnitzlers “Reigen” 1897-1994. Text, Aufführungen, Verfilmungen, Pressespiegel und andere zeitgenössische Kommentare, Riverside/CA 1995, S. 10-43. hier S. 11.: 『윤무 Reigen』의 원제목은 『사랑의 윤무 Liebesreigen』 였으나, 슈니츨러는 알프레트 케어 Alfred Kerr의 권유에 따라 『윤무』로 제목을 바꾼다. 작품의 주제를 이루고 있는 것이 사랑이 아니라 순전히 성행위였기 때문이었다.

13) Arthur Schnitzler, Briefe 1875-1912, hrsg. v. Therese Nickl. Frankfurt a. M.: Fischer 1981, S. 983.: Zit. n. 김기선: 아르투어 슈니츨러의 『윤무』 - 언어와 행동의 이중성. In: 브레히트와 현대연극, 제 18집 (2008), S.107-132, hier S. 107.

14) Vgl. ebd., S. 108.

있음에도 불구하고 법률상의 이유로 출판을 거절한다. 이에 슈니츨러는 1900년 『윤무』를 200부 한정판의 비매품으로 자비 출판하여 친구들에게만 배포한다. 그 후 1903년 비엔나의 빈터 Winter 출판사에서 정식으로 출판되었고, 독일에서는 1904년 3월에 라이프치히에서 최초로 압수된 데 이어 1905년 베를린에서 판매가 금지되었다. 그러나 1913에 다시 출판되어 45,000부 이상의 판매를 기록한다.¹⁵⁾ 이 작품은 1903년 6월에 뮌헨에서 일반에게 공개되지 않은 채, 4장과 5장, 6장만이 발췌 공연되었고, 1912년에는 부다페스트에서도 개별적인 장면들이 공연되었으나 물의를 빚자 슈니츨러는 공연권을 거두어들인다.¹⁶⁾ 그러나 1920년 12월 베를린의 샤우슈필하우스 소극장 Kleines Schauspielhaus에 올려졌을 때에는 사정이 달라졌다. 전체 10개의 장면이 누락 없이 공연되었다는 점에서 『윤무』의 초연이라고 할 수 있는 이 공연은 외설스러운 행위를 무대에 올려 사회에 물의를 일으켰다는 이유로 연극배우들과 극장 책임자들이 법정에서 고난을 겪는다.¹⁷⁾ 『윤무』는 1921년 비엔나의 캄머슈필 Wiener Kammerspielen에서 공연 되자 이후 보수적 정치집단과 종교단체를 중심으로

15) Vgl. Konstanze Fliedl: Arthur Schnitzler, 'Reigen'. In: Dramen des 20. Jahrhunderts. Interpretationen. Bd. 1. Stuttgart 1996 (Universal-Bibliothek. 9460), S. 25-39, hier S. 33.

16) Vgl. 김기선: a.a.O, S. 108.

17) Wagner, Renate: Arthur Schnitzler. Ein Biographie. 1984, S. 328.: 결국 이들이 무죄로 풀려났으나, 검사 측 증인 일부는 “내부 공허감”, “야비한 육욕”을 눈앞에 보여주고 있다고 비난을 하였다. 뿐만 아니라 베를린 사건은 재판의 판결로만 끝나지 않고, 언론으로부터 『윤무』의 작가는 사회 규범의 “교살자”이며, “독살자”라는 비난을 받게 된다.: Vgl. 백종유: 슈니츨러 소설과 ‘내적 독백’의 기능. 실린 곳: 광복록 엮음: 울림과 되울림. 독일 문학의 수용과 해석, 서강대출판부 1992, S. 260-281, hier S. 263.

공연 반대집회가 열리고, 며칠 뒤인 2월 16일 다수의 공연 반대자들이 극장 안으로 난입하여 관객들과 충돌이 일어났으며 이어 공연 금지령이 내려진다.¹⁸⁾ 베를린과 비엔나 공연의 불상사 이후 슈니츨러는 1922년 『윤무』가 다시 무대에 오르는 것, 특히 독일의 연극 무대에서 공연되는 것을 금지한다. 그가 이 작품의 공연을 금지한 이유는 자신의 작품이 오해 받고 있다는 것과 반유대주의적 증오감을 증대시킬지도 모른다는 우려 때문이었다.¹⁹⁾ 『윤무』가 다시 연극 무대에 오른 것은 60년 후인 1982년 1월 1일 슈니츨러의 아들 하인리히 슈니츨러 Heinrich Schnitzler에 의해서이며, 공연 금지가 해지되면서 베를린 쉴러 극장 Schiller Theater을 선두로 공연이 시작되었다.

연극무대에서 금지되던 시기 『윤무』는 영화화되어 관객과 접한다. 1950년 막스 오펜스 Max Ophüls 감독에 의해서 『라롱드 La Ronde』라는 제목으로 영화화되었고, 1964년에는 프랑스의 영화감독 로제 바딤 Roger Vadim이 영화로 제작한다. 1998년에는 영화 『아메리칸 뷰티 American Beauty』의 감독 샘 멘데스 Sam Mendes의 연출로 영국 웨스트엔드 돈마 웨어 하우스 Donmar Ware House에서 『더 블루 룸 The Blue Room』이라는 제목으로 공연 되었는데, 10명의 배우 역할을 2명의 배우가 모두 소화해 냄으로서 크게 주목을 받게 된다. 이 공연은 런던에서 초연할 당시 니콜 키드먼 Nicole Mary Kidman이 출연하여 화제를 불러일으키기도 했다.

한국에 최초로 슈니츨러가 소개 된 것은 그의 생애와 작품세계에 대한

18) Vgl. 흥진호: 세기전환기 문학 속의 성. In: 독일 문학, 제 101집 (1996), S. 88-103, hier S. 92.

19) Vgl. 김기선: a.a.O., S. 109.

소개 글에서였다. 1931년 김진섭이 「문예월간」에 「오태리적 감정」이라는 글을 쓰면서 슈니츨러는 한국에 알려지기 시작한다.²⁰⁾ 이후 그의 희곡작품이 최초로 수용된 것은 1934년 『최후의 가면 Die letzten Masken』으로 번역자의 이름 없이 세전 연극부에 의해 공연된 것으로 기록되어 있으며²¹⁾, 1938년 2월 유치진의 번역으로 『눈 먼 제로니모와 그 동생 Der blinde Geronimo und sein Bruder』이 『눈 먼 동생』이라는 제목으로 16회 공연되었고, 다음 해인 1939년 2월에 같은 제목으로 23회 공연되었다.²²⁾ 1933년부터 1980년대 말까지 슈니츨러 희곡이 한국에서 소개된 것은 그의 희곡작품 33편 중 『녹색 앵무 Der grüne Kakadu』(1933)와 『정치삼매』 두 편이 30년대에 번역되었다.²³⁾ 30년대 이후에 그 맥이 완전히 끊기고, 80년대 초반까지 공연이나 희곡작품 번역이 전혀 이루어지지 않는다. 희곡과는 다르게 소설의 수용은 1959년에 시작되었으며, 1980년대 말까지 꾸준히 이어 오고 있었다. 그의 소설 58편 중 17편이 한국에 소개되었으며, 90년대에 들어와서는 슈니츨러의 작품 번역활동보다는 작가나 작품에 대한 연구 활동이 활발하게 진행되고 있다.²⁴⁾

슈니츨러 희곡작품이 한국에서 수용된 경우가 드문 상황에서, 『윤무』는

20) Vgl. 이유영: 독일 현대문학의 이입과 수용(B). In: 독일문학, 제 28집 (1982), S. 240-269, hier S. 253f.

21) Vgl. 이유영: 한독문학 비교연구 I. 삼영사 1982, S. 416.

22) Vgl. 김종희: 한국에서의 슈니츨러 문학 수용. In: 헤세연구, 제 5집 (2001), S. 203-225, hier S. 206.

23) Vgl. 김기선: 수용초기의 독일희곡 수용 -개화기에서 한국전쟁 후까지(1907-1962)-. In: 브레히트와 현대연극, 제 8집 (2000). S. 170-212, hier S. 174.

24) Vgl. 김종희: a.a.O., S. 210.

성행위가 그 중심에 있었기 때문에 유교 정신이 강한 한국에서는 퇴폐적이고 포르노그래피적이라는 인상을 주어 더욱 수용하기 어려운 작품이었을 것이다. 그러나 1960년대 국제 사회에서 슈니츨러가 재평가되면서²⁵⁾ 한국에서도 그에 대한 인식이 달라지기 시작한다. 영국에서 『더 블루 룸』이 공연되던 해인 1998년에는 한국에서도 『윤무』가 『블루 룸』이라는 제목으로 5개월 동안 샘터파랑새 극장에서 공연된다.²⁶⁾ 그 후 2006년 2월 서울아트시네마에서 ‘비평의 언어를 넘어선 우아한 스타일, 막스 오펜스 회고전’이 열리면서 『라롱드』²⁷⁾라는 제목으로 영화화 된 『윤무』가 다른 작품들과 함께 스크린에 소개된다. 그리고 같은 해 9월 국내 최초로 ‘19세 이상 관람가’라는 파격적인 등급제한을 두며 웅진씽크빅 아트홀에서 뮤지컬 『라롱드』²⁸⁾가 공연된다.

25) 지명렬: 독일문학사조사. 서울대학교출판부 2002, S. 373.: “당시 외설문학이라는 이유로 법정소송에까지 이른 작품이지만 오늘날에는 그 날카로운 사회적 관찰과 심리적인 섬세함으로 새로운 평가를 받고 있다.”

26) 1998년 12월 31일부터 1999년 5월 2일까지 로열티 없이 공연되었으며, 기획은 극단 서전에서 하였다. 데이빗 헤어 David Hare가 윤색하고 손동철이 번역하였으며, 박계배의 연출로 이찬우와 이경선이 출연하였다.

27) 각본은 자크 네이텐슨 Jacques Natanson, 촬영은 크리스티안 마트라스 Christian Matras가 했으며, 배우는 안톤 월브룩 Anton Walbrook과 시몬느 시노레 Simone Simoret, 세르쥬 레지아니 Serge Reppiani, 시몬느 시몽 Simone Simon 등이 출연했다.

28) 2006년 9월 9일을 시작으로 웅진씽크빅 아트홀에서 종영 일을 정하지 않은 ‘오픈 런 Open Run’ 방식으로 공연되었다. 뮤지컬 『윤무』에는 10명의 등장인물이 출현하기는 하지만, 원작의 귀여운 아가씨와 작가를 모델과 화가로 각색하여 공연하였다. (주)에이콤인터내셔널의 주관 하에 제작은 한국뮤지컬협회 회장인 윤호진 대표가 맡았고, 연출은 박혜선이 맡았다.

Ⅲ. 『윤무』에 나타난 세기말 비엔나 사회

1. 비엔나 사회의 현실 도피적 성향과 섹스

19세기말 이전까지만 해도 비엔나에 거주하던 시민들은 “성급함을 모르는 삶을 영유했다.”²⁹⁾ 성급한 행동을 세련되지 못하다고 생각했을 뿐 아니라 쓸데없는 것으로 간주했다. 그러나 성급함이 없던 세계는 산업화와 기계화 그리고 과학의 발달로 급격히 변화한다. 젊은 세대는 급격하게 변화해 가는 사회 상황에 보조를 맞추지 못했다. 그들은 한 세기가 몰락하고 있다는 생각을 갖게 되었으며 염세주의와 멜랑콜리에 빠져서 미래에 대한 희망을 갖지 않았다. 이러한 현상은 젊은이들에게 무엇을 어떻게 해야 하며 어디로 가야할지 모르는 방향성의 결여로 나타났으며, 삶에 대한 애착을 상실하고 삶 자체에 직면하기를 두려워하는 일종의 허무주의에 빠지게 된다. 사람들은 현실을 받아들이려는 용기의 결여로 고통을 받았으며, 삶에 대한 고통은 현실로부터 탈피하고자 하는 충동을 느끼게 하여 향락적 삶을 지향하게 하였다.

슈니츨러의 작품 전반에 흐르는 우울한 분위기는 사회적 현상을 반영한다. 그의 작품 중 멜랑콜리가 가장 잘 나타난 작품은 초기작인 『아나톨 Anatol』(1893)³⁰⁾이다. 주인공 아나톨은 이상과 현실 사이를 방황하며 멜랑콜

29) 슈테판 츠바이크: a.a.O., S. 46.

리에 빠져 있을 뿐 아니라 자기 자신을 “경솔한 멜랑콜리커 leichtsinnige Melancholiker”이고, “사랑의 우울증환자 Hypochonder der Liebe”이며, “질투의 화신 Virtuose der Eigersucht”³¹⁾이라고 진단하고 있다. 그러나 『아나톨』과 비슷한 스타일로 쓰여진, 『윤무』에서는 등장인물이 직접적으로 자기 스스로가 우울감에 빠져있다고 말하지는 않는다. 하지만 관객이나 독자는 『윤무』의 작중인물들에 행동과 언어를 통해서 그들이 삶에 대한 애착을 상실했거나 혹은 우울함, 공허함, 허무함 등에 빠져 있음을 알 수 있다. 슈니츨러가 자신의 소설에 즐겨 사용하던 ‘내적 독백 Innerer Monolog’³²⁾형식은 물론 대화로 이루어지는 드라마에서는 직접적으로는 사용되지 않는다.

30) 『아나톨』은 1893년 베를린에서 출판되었고, 1910년 비엔나의 ‘민중극장’과 베를린의 ‘레싱극장’에서 처음으로 공연 되었다. 이 드라마에서는 귀여운 아가씨에서 사교계의 부인인 유부녀에 이르기까지 여성 편력에 나선 아나톨의 삶을 7개의 장으로 나누어 묘사하고 있다. 일련의 단막극으로 구성되었다고 볼 수 있는 『아나톨』에는 프로타고니스트 Protagonist만 존재할 뿐, 주동인물에 맞서 적대적인 위치에 있는 안타고니스트 Antagonist는 등장하지 않는다. 그 대신 아나톨의 친구인 막스 Max가 전 편에 등장한다. 막스의 역할은 아나톨의 이야기를 들어주며 대화를 이끌어가는 인물로 극적 진행과 갈등에는 참여하지 않는다.

31) Arthur Schnitzler: *Anatol*. Frankfurt a. M. 1962, S. 55.

32) Vgl. 임종대: 아르투어 슈니츨러 - 독일문학사에서의 세기말 오스트리아 문학의 위치. In: 카프카 연구, 제 6집 (1997), S. 119-131. hier S. 126.: 슈니츨러는 ‘내적독백’을 독일문학 최초로 도입하였다. 대표 작품으로는 『구스틀 소위 Lieutenant Gustl』(1900)와 『엘제 양 Fräulein Else』(1924)을 들 수 있다. ‘내적독백 Innerer Monolog’은 제임스 조이스 James Joyce를 위시한 영국 소설가들에 의해 ‘의식의 흐름 Stream of Consciousness’기법이라 불렸다. 이는 마음속의 영상이나 충동적으로 일어나는 감정, 마음속에서 막연하게 감지되는 그 어떤 것 또는 숨겨져 있는 의식의 흐름 등을 나타내는 것으로서 마음속에 담고 있는 생각을 그려나갈 수 있는 문체 수단으로 사건을 서사적으로 풀어가는 1인칭 서술기법이다.

그러나 드라마 『아나톨』에서는 주인공인 아나톨의 내면 변화와 심리 상태를 친구인 막스에게 이야기함으로써 아나톨의 심리 상태를 관중에게 전달하는 일종의 ‘내적 독백’의 형식을 취한다. 『윤무』에서는 『아나톨』에서처럼 주인공의 심리 상태가 독백과 유사한 대화를 통해 묘사되지 않는다. 그러나 각각의 대화에서 한 두 번씩 순간적으로 인물들의 심리 상태를 내비치는 대화가 오고 간다. 『윤무』와 『아나톨』은 도입부와 절정 그리고 결말로 이루어진 기존의 희곡 형식과는 다른 단막극의 형식으로 이야기를 전개해 나가고 있으며 극적 굴곡이 없고 결말도 없다는 공통점을 갖고 있다.

『윤무』에는 서로 다른 계층의 남녀 10명이 등장한다. 각 장면마다 앞에 등장한 인물 중 한 인물이 재등장하여 다른 파트너와의 성행위를 중심에 두고 대화한다. 첫 대화 장면에서 창녀와 군인을 시작으로 군인과 하녀, 하녀와 젊은 청년, 젊은 청년과 젊은 부인, 젊은 부인과 남편, 남편과 귀여운 아가씨, 귀여운 아가씨와 작가, 작가와 여배우, 여배우와 백작 그리고 마지막 장면은 백작과 첫 장면에 등장한 창녀의 관계가 이어져 하나의 원 구조를 지닌 단막극 형식이다. 이들 등장인물들은 마치 고리를 연결해 놓은 것처럼 꼬리에 꼬리를 물듯 양손에 각각 다른 사람의 손을 잡고 윤무(輪舞)를 추는 형식을 취하고 있다.

“누가 아나? 내일까지 우리가 살아있을지?”³³⁾라거나, 도나우 강으로 빠

33) Arthur Schnitzler: *Reigen* zehn Dialoge. *Liebelei*. Mit einem Vorwort von Günther Rühle und einem Nachwort von Richard Alewyn. 37. Aufl. Frankfurt a.M.: Fischer 2004, S. 26.: “... Wer weiß, ob wir morgen noch’s Leben haben.” 이후 위의 책에서 인용할 경우에는 *Reigen*로 표시하기로 한다.: 본 논문의 번역문은 김기선 번역의 『윤무』(성신여대 출판부 2008)를 참조하여 인용한다. 그리

질지 모르니 조심하라는 창녀의 말에 “그것이 최상일지도 모르지.”³⁴⁾라고 말하는 군인의 대답은 삶의 허무함, 내일의 부재를 암시하며 삶에 대한 애착보다는 죽음을 지향하고 있음을 드러내고 있다. 젊은 부인을 유혹하는 젊은 청년은 그녀와 유희를 즐겨야 하는 데에 대한 이유를 다음과 같이 이야기하고 있다.

젊은 청년 인생은 너무 공허하고, 아무 의미가 없고 - 그리고는 -
 너무 짧아요. - 끔찍스럽게 짧아요! - 단지 한 가지 행복
 은 자기를 사랑해 줄 사람을 발견하는 일이지요... - 35)

인생의 공허함과 무상함 속에서 자신을 사랑해 줄 사람을 발견하는 것만이 행복이라고 말하는 젊은 청년의 말은 지금 현재의 인생을 즐겨야 한다는 쾌락주의적 입장을 의미한다. 그는 순간적 쾌락을 추구하고 있으며, 쾌락을 통해 인생의 허무함으로부터 도피하고자 한다. 그러나 이러한 회의는 쾌락 속에서도 해결되지 못하고 있음을 드러내고 있다.

시민계급을 대표하는 남편은 혼외의 정사(情私)를 ‘도취’라고 하고 부인은 ‘즐거움’이라고 표현한다. 남편이 말하는 ‘도취’는 현실을 탈피하고자 하는 의지의 순간적 ‘도취’이고, 아내가 말하는 ‘즐거움’은 도덕적으로 금기시된 여성의 성애에 대한 욕구를 표출하며 쾌락이 금지된 현실로부터 도피하

고 쪽수는 따로 표기 하지 않기로 한다.

34) “Wär’ eh das beste.” (Reigen 26)

35) “DER JUNGE HERR: Das Leben ist so leer, so nichtig - und dann, - so kurz - so entsetzlich kurz! Es gibt nur ein Glück... einen Menschen finden, von dem man geliebt wird -” (Reigen 43)

려는 욕구를 나타낸다.

남편 정말로 - 그 여자들은 그 얼마 안 되는 행복의 대가를 지
 불해야 하는 거지... 그 얼마 안 되는...
젊은 부인 즐거움의...
남편 왜 즐거움인데? 당신 어떻게 그걸 즐거움이라고 할 수 있어?
젊은 아내 그래도 - 뭔가는 있을 거 아니예요! 그렇지 않으면 그들이
 그런 일을 하진 않을 테니까.
남편 아무것도 아니야 - 그건 도취지.
젊은 부인 (생각에 잠겨) 도취라고.
남편 아니, 도취도 못돼. 언제나 - 그 대가는 크지, 그건 확실
 해.³⁶⁾

이들 부부가 말하는 '도취'나 '즐거움'은 그 표현 방법에는 차이가 있지
만 결과적으로 하나의 의미를 갖는다. 그것은 우울한 현실로부터의 순간적
탈출이다.

36) "DER GATTE: Wahrhaftig - sie bezahlen das bißchen Glück... das bißchen...
DIE JUNGE FRAU: Vergnügen.
DER GATTE: Warum Vergnügen? Wie kommst du darauf, das Vergnügen
zu nennen?
DIE JUNGE FRAU: Nun - etwas muß es doch sein - ! Sonst täten sie's ja
nicht.
DER GATTE: Nichts ist es... ein Rausch.
DIE JUNGE FRAU: (nachdenklich) Ein Rausch.
DER GATTE: Nein, es ist nicht einmal ein Rausch. Wie immer - teuer
bezahlt, das ist gewiß!" (Reigen 56)

그러나 순간적 탈출은 일시적인 것으로 영원할 수 없으며, 다시 제자리로 돌아와야 한다. 순간적 탈출이 영원불변할 수 없다는 것을 알고 직접적으로 표현하고 있는 인물은 작가이다. 그는 소시민 출신의 귀여운 아가씨와 성행위를 한 후 그녀에게 제안한다.

작가 너와 함께, 단 둘이서, 어디론가 고독한 곳에, 숲속에, 자연
 속에 몇 주일 가서 살면 좋겠다고 상상했어. 자연... 자연 속
 에서. 그리고는 어느 날 서로에게 - 아듀 하는 거야, 어디로
 가는지 모르는 채.³⁷⁾

그는 현실처럼 복잡한 세계에서 잠시 벗어나 '순수자연' 일지도 모르는 귀여운 아가씨와 함께 자연 속에서 지내기를 원하지만 다시 현실로 돌아와야 한다는 것을 인식하고 있을 뿐 아니라, 자기 자신이 한 여자와 사랑의 도피행각에 만족하지 못하고 또 다른 여인에게서 도피적 사랑을 찾을 것임을 잘 알고 있다. 말하자면 그가 귀여운 아가씨와 함께 하고자 하는 도피행각도 영원히 지속될 수 없는 순간적이고 일시적인 탈출인 것이다. 작중인물들은 도달할 수 없는 이상과 떠날 수 없는 현실 사이에서 좀처럼 빠져 나올 수 없는 비엔나 시민들의 처지를 우울함과 멜랑콜리로 표현하고 있다.

등장인물들이 현실에 만족하고 있지 못한 상황은 여러 장면에서 상대방

37) "DER DICHTER: Ich hatte es mir schön vorgestellt, mit dir zusammen, allein mit dir, irgendwo in der Einsamkeit draußen, im Wald, in der Natur ein paar Wochen zu leben. Natur... in der Natur. Und dann, eines Tages adieu - voneinandergehen, ohne zu wissen, wohin." (Reigen 78)

에게 특히 남성 측이 여성에게 “행복한가?”³⁸⁾라고 묻는 질문과 그에 대한 부정적인 대답에서도 나타난다. 성행위 전에 젊은 청년은 젊은 부인이 불행하다는 것을 알고 있다고 하고, 작가는 성행위 이후에 귀여운 아가씨에게 “행복한가?”라고 질문 한다. 이 질문은 그들 자신이 행복감을 느끼지 않고 있다는 것을 반어적으로 표현한 것이다. 행복에 대한 질문은 백작이 등장하는 대화 장면에서도 반복 된다. 백작은 창녀에게 행복한지를 묻는다. 그의 질문은 창녀의 생활, 즉 성을 파는 현실적 삶에 대해 만족하고 있는지를 묻는 것이지만, 이미 그는 앞에서 여배우에게 말하고 있듯이 행복은 존재하지 않는다고 생각하는 인물이다. 백작과 같은 남성 인물들이 상대방에게 행복에 대해 묻는 것은 자신들처럼 그들의 삶도 무의미한지 알고 싶은 데서 나타난 질문이다.

삶 자체에 대한 회의는 특히 백작과 여배우의 대화에서 잘 나타나며, 여기서 당시 상류계층이 갖고 있던 인생관을 엿볼 수 있다. 백작은 여배우가 자신에게 향락을 즐기는 애늬은이라고 말하자, 자신은 향락을 즐기기에 있어 너무 많은 생각을 하기 때문에 잘 즐기지 못한다는 친구의 말을 인용하여 자기 자신을 표현한다. 그의 말을 받아 여배우는 “그래요... 생각이라, 그건 불행이죠.”³⁹⁾라고 한다. 생각이 많으면 행동에 규제를 받아 즐기는 데 있어 어려움을 겪는다는 것을 의미하며, 복잡한 사회에서는 단순하게 피상적으로 생각하고 행동하는 것이 회의를 덜 느낄 수 있다는 의미이다. 비엔나에는 오락거리와 자극적인 것들이 많이 있지만, 헝가리 역시 비엔나와 별반 다를

38) “[.....] bist du glücklich?” (Reigen 78)

39) “Ja... denken, das ist das Unglück.” (Reigen 89)

것이 없다는 백작의 진술은⁴⁰⁾ 당시 오스트리아-헝가리 이중군주국 사회에서는 어디서든 시민들이 심리적 좌절감을 향락으로 해결하고 있었다는 의미이다. 다른 사람들과 어울리지 않고 언제나 혼자라고 말하는 여배우에게 백작은 ‘인간 혐오자 Menschenfeindin’라고 하면서도, 그녀는 적어도 삶의 목표를 인지하고 있기에 운이 좋은 것이라 한다. 그가 말하는 삶의 목표란 환호의 대상이 된 유명인으로서의 삶을 말한다. 그러나 여배우는 즉각 “그게 행복일까요?”⁴¹⁾와 같은 가치 기준에 대한 회의를 표명한다.

백작 행복이요? 제 말은, 아가씨, 행복이란 없습니다. 도대체가 사람들이 가장 많이 얘기하는 것들은 존재하지 않는 것입니다... 예를 들어 사랑. 그것도 그런 거죠.

여배우 그건 아마 옳으신 말씀입니다.

백작 쾌락... 도취... 그러니까 그런 거 얘기할 수 있지요... 그건 확실해요... 지금 난 즐기고 있습니다... 그렇습니다, 전 즐기고 있다는 사실을 알고 있습니다. 아니면 도취 상태거나요, 그래요. 그것도 확실해요. 그리고는 지나가지요. 그리고는 그저 지나갑니다.

여배우 (거창한 몸짓으로) 지나가지요!

백작 그러나, 순간에 자신을 어떻게 표현해야 할런지요. 그러니까 나중을 생각하거나 혹은 과거를 생각하는 순간... 글썄요, 그 순간 모든 게 끝납니다. 나중은... 슬프고... 과거는... 불확실하

40) “GRAF: Aber in Wien grad so! Die Menschen sind überall dieselben; da wo mehr sind, ist halt das Gedräng’ größer, das ist der ganze Unterschied.”
(*Reigen* 90)

41) “Ist das vielleicht ein Glück?” (*Reigen* 91)

지요... 한마디로 말해... 혼란스러워질 뿐입니다. 내 말이 맞지 않나요?⁴²⁾

백작은 일반적으로 사람들이 꿈꾸는 희망에 대한 가치관을 부정하고 있다. 사람들이 행복이나 사랑 같은 것에 대해 많이 이야기한다는 것은 이미 그것이 존재하지 않는다는 것을 의미한다. 사람들이 도달할 수 있는 것은 '도취'나 '쾌락'으로, 그것은 순간적으로 즐기고 있다는 것을 안다거나 혹은 알지 못한다고 해도 분명히 포착될 수 있는 것이다. 백작이 “나중은... 슬프고... 과거는 불확실하지요...”라고 하는 것은 순간적이 아닌 지속적인 행복을 생각할 때 그 행복은 이미 끝나있는 상태라는 것이다. 자신의 파트너가 어떤 여자일지 모르기 때문에, 그에게는 파트너에 대한 믿음이나 기대 없이 오직 현재의 순간 밖에 없다.

『윤무』에 등장하는 인물들의 대화를 보면 “행복해”, 혹은 “행복한가?”라

42) “GRAF: Glück? Bitt’ Sie, Fräulein, Glück gibt’s nicht. Überhaupt gerade die Sachen, von denen am meisten g’red’t wird, gibt’s nicht... z.B. Liebe. Das ist auch so was.

SCHAUSPIELERIN: Das haben Sie wohl recht.

GRAF: Genuß... Rausch... also gut, da läßt sich nichts sagen... das ist was Sicheres. Jetzt genieße ich...gut, weiß ich, ich genieß’. Oder ich bin berauscht, schön. Das ist auch sicher. Und ist’s vorbei, so ist es halt vorbei.

SCHAUSPIELERIN: (groß) Es ist vorbei!

GRAF: Aber sobald man sich nicht dem Moment hingibt, also an später denkt oder an früher... na, ist es doch gleich aus. Später... ist traurig... früher ist ungewiß... mit einem Wort... man wird nur konfus. Hab’ ich nicht recht?“ (Reigen 91)

는 질문이 끊임없이 이어지고 있으나, 이 질문을 받은 자나 질문을 던지는 자는 자신들이 진정으로 행복한지에 대한 답을 명쾌하게 들려주지 못하고 들으려고 하지도 않는다. 행복보다는 불행한 상태에서 자신들의 비도덕적 행위가 정당화되기 때문이다. 세기말 비엔나 시민들은 거짓과 불신이 가득한 사회의 전통적 윤리도덕에서 벗어나기 위해 또는 빠르게 변화해 가는 현실을 잇기 위해 자신들의 무의미한 삶에 대한 해결책을 순간적으로 얻을 수 있는 ‘쾌락’에서 찾으려 하지만, 이 역시 그들에게 사회적 우울감에서 벗어날 수 있는 탈출구를 제공하지 못하고 있다는 것을 슈니츨러는 『윤무』를 통해 이야기 하려한다.

2. 비엔나 사회 성도덕의 이중구조

슈테판 츠바이크는 『어제의 세계 Die Welt von Gestern』(1941)에서 자신이 경험했던 일들 혹은 당시 사회를 살아가야 했던 한 세대의 운명과 사회적 현상에 대해 자세히 서술하고 있다. 그의 의견에 따르면 세기말 비엔나 사회의 성도덕을 다음과 같이 정리할 수 있다.⁴³⁾

세기말 이전에는 종교적 영향으로 성이 ‘악마적인 것’ 혹은 ‘음탕한 것’으로 여겨졌다. 그 때문에 사람들은 성문제를 겉으로 드러내지 않으려 했으며, 사회적으로 혹은 윤리적으로 어긋나는 행동을 했을 때에는 형벌을 가해 도덕성을 확고히 하려 했다. 그러나 세기말에 이르러 성에 대한 인식이 달

43) Vgl. 슈테판 츠바이크: a.a.O., S. 92-100.

라졌다. 성은 인간에게 있어서 가장 자연스러우며 핵심적인 본성으로, 윤리라는 틀 안에 억지로 끼워 넣을 수 없는 것임을 인식하게 된 것이다. 이 시기 젊은 세대에게는 기성세대보다 좀 더 자유롭게 성생활을 하려는 현상이 나타난다. 사회 규범은 혼외의 사랑을 시민적 도덕에 어긋나는 모순된 것으로 간주하지만 사회적 흐름을 고려해 볼 때 하루아침에 해결할 수 있는 문제가 아니었기에 이를 인정하지 않을 수 없게 된 것이다. 때문에 젊은 세대, 특히 남성들에게 성생활을 금기시 하지 않는 대신 공공장소에서는 사람들 눈에 띄지 않아야 하며 동시에 입 밖으로 내서는 안 된다는 암묵적인 제한을 하게 된다. 말하자면 세기말 성도덕은, 성적 본능은 인정하되 그 자연적인 결과는 남몰래 이루어져야 한다는 속임수를 썼던 것이다. 기성세대는 은폐를 통해 이 모든 갈등을 해결할 수 있고 또 조절할 수 있다고 생각했다. 기성세대는 젊은 세대에게 성에 관한 것을 가르치지 않는다면 젊은 세대는 자신들의 성을 생각하지 않을 것이고 이를 조절할 수 있을 것이라고 믿었다. 하지만 인간은 금지된 것에 더 깊은 욕망을 품게 되며 눈으로 보지 않고 귀로 듣지 않았을 때 무한한 상상을 하게 되듯, 금지된 사랑에 대한 은폐 혹은 침묵은 젊은이들에게 에로틱한 감정을 더 깊이 혹은 더 많이 꿈꾸게 한 것이다.

세기말 비엔나에 살고 있던 부유한 젊은 남성들은 정부를 두었는데, 그중 일부는 기혼 여성과 관계를 맺기도 했다. 젊은 남성들은 취하기 쉬운 창녀나 하층계급에 속하는 여성들보다 사회적으로 명망 있는 기혼여성과의 관계를 갖는 것을 자랑스럽게 생각하기도 했다. 그러나 대부분의 젊은이들은 자신의 성적욕구를 창녀나 하녀 또는 소시민 출신의 아가씨에게서 충족시

킬 수밖에 없었다. 『윤무』에서는 네 번째 대화 장면이 기혼 여성과 젊은 남성의 관계를 다룬 장면으로, 젊은 남성은 진정한 사랑의 체험보다는 점잖은 부인과 관계를 가졌다는 데에서 긍지를 느낀다.⁴⁴⁾ 슈니츨러 작품에 자주 등장하고 있는 소시민 출신의 ‘귀여운 아가씨 das Süsse Mädel’는 결혼을 전제로 하지 않고 잠깐 만나는 관계에 대해 자유롭게 행동하고 있다. 소시민 출신의 아가씨들은 상류사회에 대한 호기심과 동경, 나아가서 성적 본능을 충족하기 위해 성관계를 갖는 것을 허용하나 대개는 다른 사람들의 눈에 띄는 것을 꺼려한다.⁴⁵⁾ 왜냐하면 그들은 현재의 행동이 자신들의 미래에 걸림돌이 될 수 있다고 생각하기 때문이다. 당시 비엔나 사회에서는 그 어느 시대보다도 창녀가 많이 존재했다⁴⁶⁾고 한다. 이런 현상은 도덕적인 규범의 압력이 가해지는 사회에서 피할 수 없었던 상황이었겠지만 아마도 남성들의 유희대상이었던 귀여운 아가씨들과 하녀들이 자신들의 부도덕한 행동을 은폐하거나 숨기는 것에 실패하였을 경우 그들이 선택할 수 있는 길은 극히 제한되어 있었던 데에서 기인한 결과라 하겠다. 그래서 귀여운 아가씨들은 다른 사람의 눈에 띄어 부모 귀에 들어가는 것을 원치 않았던 것이다.⁴⁷⁾ 이런 상황에서 생겨난 것이 소위 ‘상브르 세파레 chambre séparée’라고 불

44) “젊은 청년: 그러니까 지금 내가 점잖은 부인과 관계를 맺고 있다 이 말이지.”
 “DER JUNGE HERR: Also jetzt hab’ ich ein Verhältnis mit einer anständigen Frau.” (Reigen 50)

45) Vgl. 슈테판 츠바이크: a.a.O., S. 106.

46) Vgl. ebd., S. 107ff.

47) “귀여운 아가씨: 아니. 정말 집에 가야 해요. 엄마가 뭐라고 하실지 아세요.”
 “DAS SÜSSE MÄDEL: Nein, ich muß wirklich schon z’Haus gehen. Was glaubst denn, was die Mutter sagen wird.” (Reigen 63)

리던 식당의 별실이다. 별실은 다른 사람들 눈에 띄지 않고 저녁 식사를 함께 하면서 동시에 성행위도 할 수 있는 격리된 공간이었다. 별실 문화는 은폐와 침묵이라는 사회적 요구를 충족시키는 데 일조한다. 『윤무』에서도 여섯 번째 대화 장면은 별실을 배경으로 하고 있으며, 일곱 번째 대화 장면에서 “작가”가 “귀여운 아가씨”에게 나가서 무엇인가 먹자고 제의 하는 공간도 별실이다.

시민사회의 도덕관에 대해서 잘 나타내 주고 있는 장면은 남편이 등장하는 다섯 번째와 여섯 번째 대화 장면이다. 남편이 자신의 부인에게 늘어놓는 정숙하지 못한 여인들에 대한 이야기는 남성 우월주의에서 비롯된 것으로, 남편은 “여성을 마돈나와 창녀로 이원화”⁴⁸⁾한다. 남편은 자신의 부인을 전자에 해당하는 여인으로서 정숙하고 순결하다고 생각하지만, 귀여운 아가씨는 후자로 여기면서 불신을 갖고 그녀의 과거에 대해서 추궁한다. 그러나 이미 독자나 관객은 남편이 말하는 정숙한 여인에 대한 도덕 운운이 잘못된 것임을 알고 있다. 이미 앞 장면에서 그의 아내가 젊은 청년과 밀애를 나누었기 때문이다. 뿐만 아니라 다음 장면에서 그와 함께 성행위를 하는 소시민 출신의 귀여운 아가씨는 유부녀들의 생활을 꿰뚫어보고 남편의 도덕관이 잘못된 것임을 지적한다. 그녀는 유부남을 유혹하는 것은 잘못된 것이라며 자신을 질책하는 남편에게 “당신 부인도 당신과 똑같은 텐데요.”⁴⁹⁾ 하며 그를 깨우치지만, 남편은 귀여운 아가씨의 암시에도 불구하고 자신의 부인은 정숙한 여인이라고 확신한다.

48) 김기선: a.a.O., S. 113.

49) “[.....], deine Frau macht’s sicher nicht anders als du.” (Reigen 69)

세기말 비엔나에 살고 있던 대부분의 남성들은 자신들은 정부를 두고 있었으면서도 “결혼할 때까지 ‘순결하게’ 남아 있는 정숙한 여성에 대한 갈망”⁵⁰⁾을 갖고 있었다. 사회는 도덕적으로나 사회적으로 남성들이 여성들보다 성생활에 있어 비교적 자유로웠기 때문에 그들의 욕구충족의 대상을 보충해야 했다. 그 때문에 사회는 여성들에게도 비밀공간을 제공함으로써 성생활을 은밀히 이룰 수 있도록 했다. 이런 이유로 당시 비엔나 사회에서 ‘순결하고 정숙한’ 여인을 찾기란 상대적으로 쉽지 않았던 것을 슈니츨러의 드라마를 통해서 유추해 낼 수 있는 것이다.

3. 가부장적 결혼 이데올로기의 허상: 시민사회 비판

세기말 비엔나는 에로틱한 분위기에 사로 잡혀 있는 사회였다. 이러한 사회에서 좋은 가정 출신의 처녀들은 태어날 때부터 남편과 결혼이라는 생활이 끝날 때까지 완전히 소독된 상태에서 살아야 했다. 부모는 딸을 보호하기 위해 남녀를 한시라도 같이 있게 하지 않았으며, 항상 곁에서 함께하며 집밖으로 나가지 못하도록 돌봐주는 여자 가정교사를 두었다. 부모는 딸에게 교양 있고 사교적인 예의범절을 가르치려고 노력한 동시에 자연적인 사항에 대해서는 무지한 상태에 머물러 있도록 했다. 당시 사회는 여성들이 아무것도 모르기를 원했으며, 또 결혼 생활도 여성 자신의 의지 없이 남편에 의해 형성되고 인도되기를 바랐던 것이다.⁵¹⁾

50) 피터 게이: 부르주아 전. 서해문집 2005, S. 113.

『윤무』에 10개의 대화 중 극의 중심을 이루고 있는 4, 5, 6장면에는 세기 말 비엔나 시민계층의 보편적 가정을 대표하는 젊은 부인과 그 남편이 등장한다. 이 3개의 대화 장면이 극의 핵심 부분을 차지하고 있으며, 그 중에서도 부부의 침실에서 이루어지는 대화 장면인 다섯 번째 대화 장면이 가장 중앙에 위치한다. 사회적으로 성행위의 도덕적 기초는 결혼한 부부에게만 공식화되어 있기 때문에, 『윤무』에서는 다섯 번째 대화 장면만이 공식화된 성행위로 나타난다. 이 부부의 대화는 당시 비엔나 사회의 부르주아 계층에서 확산되어 있던 가부장적 결혼 이데올로기를 제시하고 있으며, 부부의 침대에서 ‘절제’라는 단어가 자주 적용되고 있다는 것도 특징적이다.

슈니츨러가 만들어낸 당시 시민계층의 모범적 남편은, 자신이 아내에게 요구할 때만 자신의 뜻에 따라 아내가 행동하기를 원한다. 말하자면 인간의 기본적 욕구인 성욕도 남편이 느낄 때만 이루어져야 한다고 생각한다. 여성은 어머니로서 아이들을 돌보는 성스러운 존재이고 남편은 바깥세상의 “적대적 환경”⁵²⁾을 극복해야 한다. 남편이 아내와 우정의 기간을 거쳐 아내를 다시 사랑하게 되면 좀 더 강도 높은 사랑을 여러 번 체험할 수 있게 되고 그러면 결혼 생활이 행복하게 오래 지속될 수 있다는 것이다. 그러나 다음 귀여운 아가씨와의 대화 장면에서 남편은 부인과의 우정의 기간 동안 외부에서 새로운 사랑의 모험을 찾는다.⁵³⁾ 아내와의 우정의 시기 동안 외부에서 자신의 성적욕구를 충족시키는 남편의 태도는 한 사람에게서만 만족할 수

51) Vgl. 슈테판 츠바이크: a.a.O., S. 100-105.

52) “[.....] man muß auch zuweilen hinaus ins feindliche Leben, muß kämpfen und sterben!” (Reigen 57)

53) Vgl. 김기선: a.a.O., S. 112.

없는 남성 중심적 사고를 나타낸 것으로 세기말 비엔나 사회의 성도덕에 대한 사회적 입장이다. 즉, 남성은 주체이고 여성은 객체에 불과하다. 가부장적 가치관은 자유로운 남성의 성생활과는 다르게 아내의 성적욕구는 인정하지 않고 있으며 부부간의 관계에서도 부인의 의사는 무시된다.⁵⁴⁾

세기말 비엔나 사회에서 활동하던 많은 작가나 소설가, 철학자들이 “애정 없는 성교를 육욕으로 매도하고, 성교 없는 애정을 우정으로 정의”⁵⁵⁾한 것을 슈니츨러는 남편을 통해서 나타낸다. 당시 남성들이 갖고 있던 결혼관은 남편이 아내와의 성행위 후에도 이어진다. 남자는 언제나 사랑만 할 수 없으며, 때로는 위험한 삶을 살아가야 하고 분투노력해야 하기 때문에 아내는 다시 우정의 상태로 되돌려지는 것을 감수해야 한다는 것이다. 또한 세상을 좀 안다고 자부하는 남편은 상류사회 아가씨들에 대한 신뢰를 갖고 있다. 그가 말하는 상류사회의 아가씨들은 곱게 자라서 순결한 상태, 즉 어

54) “젊은 부인: 그러니 이제.... 그러니까 우정의 시기가 다시 끝날 때가 되었나 보네요 - ?

남편: (다정하게 그녀를 자기 쪽으로 끌어당기며) 다시 그런 것 같소.

젊은 부인: 그렇지만... 내 쪽의 사정이 좀 다르다면요.

남편: 당신도 다르지 않을 거요. 당신은 이 세상에서 가장 똑똑하고 매혹적인 존재이니까. 난 당신을 만난 게 너무 행복하오.”

“DIE JUNGE FRAU: Und jetzt... scheint also wieder eine Freundschaftsperiode abgelaufen zu sein-?

DER GATTE: (sie zärtlich an sich drückend) Es dürfte so sein.

DIE JUNGE FRAU: Wenn es aber... bei mir anders wäre.

DER GATTE: Es ist bei dir nicht anders. Du bist ja das klügste und entzückendste Wesen, das es gibt. Ich bin sehr glücklich, daß ich dich gefunden habe.“ (Reigen 52)

55) 피터 게이: a.a.O., S. 92.

느 정도의 무지한 상태로 남성들에게 시집을 오는 여자들이며 그들이 느끼는 것보다 더 비밀스러운 것이 결혼이라는 것이다.⁵⁶⁾ 그는 시민사회 여성들이 성적욕구를 갖고 있다고 생각하지 않기 때문에, “여성은 어머니로서 아이들을 돌보고”⁵⁷⁾ 그런 역할 속에서 만족할 것이라고 생각하는 것이다. 남편은 그들이 정숙하고 성스러움을 갖고 있다고 신뢰하기 때문에 결혼 자체를 성스러움으로 간주하고 그 성스러움을 유지하기 위해서는 부부간의 절제가 필요한 우정의 상태를 유지해야 한다고 주장한다. “순결과 진실이 있는 곳에서만 사랑 한다”⁵⁸⁾고 하며 부도덕한 유부녀들은 비참한 삶을 살아가게 되고 일찍 죽는다고 주장하는 남편은 그러나 결혼 전에도 결혼 후에도 혼외의 성관계를 갖고 있으면서 자신의 행동은 당연한 것으로 생각한다.⁵⁹⁾

가부장적 가치관을 드러내고 있는 다섯 번째 대화 장면에서, 슈니츨러는 문

56) “이 세상을 조금 돌아본 남자한테는 - 자, 머리를 내 어깨에 기대요. - 세상을 돌아본 남자한테 있어 결혼이란 당신 같이 좋은 가문 출신의 젊은 처녀들이 느끼는 것보다 더 비밀스러운 것이래요. 당신들은 순결한 채, 우리들에게 오지.... 적어도 어느 정도까지는 무지의 상태로 다가오지,” “Für einen Mann, der sich ein bißchen in der Welt umgesehen hat - geh, leg den Kopf an meine Schulter - der sich in der Welt umgesehen hat, bedeutet die Ehe eigentlich etwas viel Geheimnisvolleres als für euch junge Mädchen aus guter Familie. Ihr tretet uns rein und.... wenigstens bis zu einem gewissen Grad unwissend entgegen,” (*Reigen* 52)

57) “남편: [.....] 당신이 엄마라는 걸 생각해 봐... 저기 우리 딸아이가 누워 있다는 걸.” “DER GATTE: [.....] denk doch, daß du Mutter bist... daß unser Mädelr da drin liegt...” (*Reigen* 54)

58) “Man liebt nur, wo Reinheit und Wahrheit ist.” (*Reigen* 57)

59) Vgl. 김기선: a.a.O., S. 113.

학적 전통에서 유사한 예들을 인용하고 있다. 남편이 아내에게 남자는 “적대적인 삶 속으로 들어가 투쟁하고 노력해야 한다.”⁶⁰⁾라고 하는 표현은 프리드리히 실러 Friedrich Schiller의 『종의 노래 Das Lied von der Glocke』(1800)를 인용한 것이다.⁶¹⁾ 그리고 젊은 부인 ‘엠마 Emma’의 이름은 프랑스 작가 구스타프 플로베르 Gustave Flaubert의 『보바리 부인 Madame Bovary』(1856)에 등장하는 여주인공 ‘엠마’의 이름을 사용하고 있다.⁶²⁾ 보바리 부인 엠마는 결혼 생활의 권태를 해결하기 위해 탈출구를 찾아 외도를 하지만 결과적으로 파멸에 이르고 만다. 『윤무』의 젊은 부인 엠마 역시 현실에 대한 권태를 느끼고 있으며, 그 원인은 남편의 결혼관에서 비롯된다. 보바리 부인 엠마와 젊은 부인 엠마는 현실로부터 탈피하고 싶어 하지만 현실세계에서 벗어나지 못하는 일종의 ‘보바리즘 Bovarysme’⁶³⁾에 빠져 있는 것이다.

4. 성적 욕구충족의 전과 후: 남성과 여성

『윤무』의 “각 장면의 중심부에는 “-----”로 표시되는 부분이 그 전반부와 후반부를 경계 지으면서 성관계의 절정을 이루고 있고 - 이 부분은 막이 닫

60) “남자가 항상 사랑하고 있을 수는 없소. 가끔은 저 밖의 적대적인 삶 속으로 들어가 투쟁하고 노력해야지!” “Man ist nicht immer der liebende Mann, man muß auch zuweilen hinaus ins feindliche Leben, muß kämpfen und streben!” (Reigen 57)

61) Vgl. Konstanze Fliedl: a.a.O., S. 30.

62) Vgl. ebd., S. 31.

63) 현실에서 얻을 수 있는 것 이상의 것을 원하는 사람이 겪어야 하는 비극성.

혔다 다시 열리는 식으로 생략되어있다 - 그 앞과 뒤 부분에서 각기 성관계 이전과 이후의 남성과 여성의 태도가 그려진다.“⁶⁴⁾ 두 번째 대화 장면과 네 번째 대화 장면에서는 “-----”표시가 두 번 반복되고, 마지막 장면에서는 “-----”표시가 나타나지 않는다.

창녀를 먼저 유혹하지 않는 군인의 경우, 그는 자신을 유혹하는 창녀에게 줄 화대가 없다며⁶⁵⁾ 소극적 자세를 취한 것과는 다르게 다음 상대인 하녀에게는 ‘스보보다 Swoboda’에서 그녀보다 아름다운 사람은 없었다는 아첨의 말과 함께 어둠이 두렵다고 하는 하녀를 어둠 속으로 유인하여 자신의 목적을 이룬다. 그러나 그는 자신이 하녀의 곁에 있기 때문에 어둠을 두려워 할 것 없다고 말했던 것과 다르게 성적욕구를 충족시킨 후에는 태도의 변화를 보인다. 하녀는 군인에게 매달리며 그렇게 빨리 가지 말라고 하지만 그는 어둠 속에서 산책하는 것을 좋아하지 않는다⁶⁶⁾ 자기 자신의 주장을 반복하고 그녀의 말을 무시해 버린다. 군인의 이러한 태도는, 목적을 달성한 다음엔 상대방에 대해 관심을 두지 않는 데서 나타난다. 그는 처음부터 그녀를 하나의 인격체로 생각한 것이 아니라 교환 가능한 대상으로 이용한 것으로, 그녀는 군인의 순간적인 욕구충족의 대상이 된다. 젊은 청년과 하녀의 대화 장면에서, 젊은 청년은 자신의 성적욕구를 충족시키기 위해 그녀의 육체를 탐한다. 그 때문에 그는 집에 아무도 없는 것을 확인하려 한다. 그는 그녀의 외모에 찬사를 아끼지 않으며, 그녀가 입은 옷이 예쁘다

64) 김기선: a.a.O., S. 110.

65) “Geld hab’ ich eh keins.” (Reigen 25)

66) “Ich geh’ nicht gern in der finstern.” (Reigen 31)

그러나 남성 인물들은 성행위가 이루어진 후에는 다시 경칭으로 바꾸어 사용한다. 이는 남성들의 성적욕구를 충족시키는 하나의 과정이다.

젊은 청년은 하녀와는 다르게 뒤따르는 젊은 부인과의 대화 장면에서, 방안 가득 향수를 뿌려 놓고 분위기를 연출한다. 젊은 청년의 분위기 연출은 하녀보다 높은 계급에 있는 젊은 부인을 유혹하기 위해 더욱 신경을 쓰며 아침의⁶⁹⁾ 강도도 높다. 남편과 귀여운 아가씨의 대화 장면에서 남편은 성행위 후 자신의 행동이 신중하지 못하고 경솔했음을 자책한다.⁷⁰⁾ 직접적으로 대화에 나타나 있지는 않지만 남편의 언행에서는 자기의 욕구를 쉽게 들어 준 귀여운 아가씨의 가벼운 몸가짐을 의심하고 있음이 반영되어 있다. 또한 당시 비엔나 사회에 만연했던 '성병'⁷¹⁾에 대한 두려움의 표현으로 남편 스스로가 조심하지 못한 것에 대한 후회이기도 하다. 남성 인물들은 성적욕구를 충족하기 전과 후의 태도에 현격한 차이를 보이는데, 전에는 구애의 모습을 보이는 반면 후에는 파트너를 기피하고 있다. 이들에게 여성은

(Reigen 60)

69) “지금처럼 당신이 아름다운 적은 없었소.” “So schön waren Sie noch nie.”
(Reigen 40)

“행복이 무엇인지 지금이야 비로소 알았소.” “Ich weiß jetzt erst, was Glück ist.” (Reigen 41)

“엠마, 당신을 숭배하오.” “Ich bete dich an, Emma!” (Reigen 44)

“아, 당신 곁이 천국이요.” “Ah, bei dir ist der Himmel.” (Reigen 48)

70) “누가 알겠어, 그녀가 어떤 여자인지 - 제기랄... 너무 빨랐어... 내가 신중하지 못했어... 흠...” “Wer weiß, was das eigentlich für eine Person ist - Donnerwetter ... So schnell ... War nicht sehr vorsichtig von mir ... Hm...”
(Reigen 66)

71) Vgl. 피터 게이: a.a.O., S. 177-180.

“일회적인 욕구충족의 대상”⁷²⁾이거나 익명을 전제로 하는 성관계를 위한 파트너이기 때문이다.

일곱 번째와 여덟 번째 대화 장면에서 주도적 역할을 하는 인물은 여배우로, 그녀는 젊은 청년이 자신의 파트너를 유혹하기 위해 분위기를 연출했던 것과 같이 파트너를 유혹하기 위해 가식적 행동을 한다. 여배우는 여관방에 들어서자마자 바로 창가로 가서 무릎을 꿇고 기도를 하면서 작가에게 자신의 곁으로 와 나란히 무릎을 꿇으라고 명령을 한다. 그녀는 자신의 가방에서 성모마리아의 사진들을 꺼내 그것이 자신의 부적이라고 한다. 여배우의 이런 행동은 자신이 경건한 신자임을 작가에게 과시하려는 가식적인 행동이다. 그러나 그녀는 성행위가 이루어진 후 자신이 사랑하는 남자는 작가가 아니라고 말한다.

유혹에 적극적인 자세를 보이는 남성 인물들과는 반대로 성행위 전의 여성 인물들은 곁으로는 유혹에 대해 방어적인 모습으로 그려진다. 이런 여성들의 방어적 자세에서 사회적 제약을 읽을 수 있다. 여성 인물들은 사회적 규범이 요구하는 것을 형식적으로 충족시키기 위해 남의 눈에 띄지 않도록 포장하거나 거절한다. 성적 목적을 달성하기 위해 적극적으로 파트너를 유혹하는 것은 남성이기는 하지만 여성 인물들도 언어적으로는 거절을 하고 있는 반면에 행동으로는 이에 기꺼이 응하고 있다. 하녀는 자신을 어둠 속으로 유인하는 군인에게 사람들이 있는 곳으로 돌아가자고 하며 소리를 지르겠다고 한다.⁷³⁾ 그러나 군인과의 성행위가 이루어진 후 그가 돌아가려 하자 처음과

72) 김기선: a.a.O., S. 125.

73) “이봐요, 이젠 정말 소리 지를 거예요.” “Sie, jetzt schrei’ ich aber wirklich.”

는 다르게 “그렇게 빨리 가지 마라!”⁷⁴⁾ 혹은 “뽀뽀 안 해 줄래?”⁷⁵⁾라고 하며 그에게 애착을 보인다. 다음 장면에서도 젊은 청년이 자신의 욕구를 충족한 후에 그녀를 멀리하자, 하녀는 그를 질책하면서도 그에게 자신을 적어도 좋아 했는지⁷⁶⁾ 확인하고 싶어 한다. 이런 여성들의 확인이나 행동은 남성들이 자신들을 일회적인 성행위의 대상으로써 대한 것이 아니라 사랑해서 혹은 좋아해서 이루어진 행동으로 믿고 싶은 데서 나타난 것이다. 말하자면 자신들의 행동을 정당화하거나 합리화시키기 위한 의도가 나타나 있다. 하녀가 젊은 청년을 붙잡으려고 정겹게 다가가려 하는 반면 그는 그녀에게서 거리를 두며 단호하게 그녀를 멀리한다.

등장인물들의 행동에는 공통점이 나타나는 데, 성행위 전의 남성 인물들은 달콤한 찬사와 언어의 기교를 통해 구애와 유혹에 성공하지만 욕구충족 후에는 냉담한 태도로 돌변하며 여성 파트너를 귀찮아하거나 기피하는 것이다. 여성 인물들은 말로는 거절을 하고 있지만 행동으로는 남성들의 요구를 받아들이고 있으며, 성행위가 이루어진 후에는 남성들에게 애착의 태도를 보인다. 여성들의 거부하는 태도는 사회적 요구에 순응하는 것처럼 보이

(Reigen 30)

“그럼 돌아가요, 사람들이 있는 데로” “So gehn wir zurück, wo Leut’ sein.”

(Reigen 30)

74) “Geh, bitt’ dich, nicht so schnell!” (Reigen 31)

75) “Geh, willst mir nicht ein Pussel geben?” (Reigen 31)

76) “하녀: 최소한 말이라도 해봐, 날 좋아하기는 한 거니?

군인: 그걸 눈치채지 못하셨나? 마리양!”

“STUBENÄEDCHEN: Sag wenigstens, hast mich gern?

SOLDAT: Na, das muß doch g’spürt haben, Fräul’n Marie, ha!” (Reigen 30~31)

려는 것도 있지만, 쉽게 넘어간 여성은 남성들의 관심 밖에 놓이기 때문에 여성들 나름대로의 전략적인 행동이다. 뿐만 아니라 욕구충족 후에 파트너에게 더 많은 관심을 보이며 관계를 지속적으로 유지하고자 하는 것은 여성 인물 쪽이다.

5. 성관계(性關係)에 작용하는 힘의 역학 관계

『윤무』에는 사회 각 계층의 대변자들이 등장하지만 사회적 권력 구조는 성본능의 충족이란 점에서 거의 기능을 하지 못한다. 그러나 사회적 제약에 따른 힘의 균형은 작용한다. 신분이 높은 인물이나 낮은 인물이나 성본능에 따른 욕구충족에 대해서는 똑같이 돌진하고 있으나 인물들이 속한 각 사회 계층의 코드에 따라 위선과 위장의 정도가 달라지고 그들이 사용하는 언어도 다르다.

『윤무』의 10개의 대화 장면에서 등장하는 인물들은 모두 성행위라는 한 가지 목표를 갖고 행동한다. 이들 인물들의 행동양식은 계층별로 차이를 보이는데, 창녀와 군인, 하녀 등은 사회의 저변을 형성하는 인물들이고 젊은 청년, 젊은 부인, 남편은 중상류 시민계층에 속한다. 귀여운 아가씨는 그 중간쯤에 위치한다고 볼 수 있는 소시민 출신이며, 예술가 계층을 대표하는 작가와 여배우 그리고 상류계층의 백작이 차례로 등장한다. 이들은 세기말 비엔나 사회를 구성하고 있던 각 계층을 대변하고 있다. 이야기 전반부에 등장하여 사회적으로 하부계층을 대변하고 있는 창녀, 군인, 하녀의 만남은

“속전속결”⁷⁷⁾ 식으로 전개된다. 후반에 등장하는 작가와 여배우는 예술가 계층으로 사회적으로 상부 혹은 아웃사이드 계층을 대변하고 있으며, 그들의 만남은 유희적 혹은 연극적 경향을 띠며 전개된다.

10개의 대화에 등장하는 인물들의 행동에는 힘있는 자가 힘없는 자의 우위를 점하고 있는 권력구도가 나타난다. 이들은 사회적 제약으로부터 덜 구애를 받는 인물들이며, 대개의 경우 남성 인물이 힘있는 자를 대변한다. 창녀는 군인보다 하위계층이라고 볼 수 있으며, 다음 장면으로 이어지면 군인은 하녀보다 현실적인 힘과 권리를 더 많이 지니고 있는 남자로서 사랑에 대한 그녀의 기대를 처음부터 파괴하는⁷⁸⁾ 인물로 나타난다. 사회적으로 지배자와 피지배자의 구도를 이루고 있는 젊은 청년과 하녀의 관계에서, 젊은 청년은 하녀를 자신의 권태 해소 대상으로 이용하고 있다. 남편과 소시민 출신인 귀여운 아가씨와의 대화 장면에서, 남편은 지속적인 만남을 유지하고자 할 경우의 조건을 그녀에게 일방적으로 제시한다. 귀여운 아가씨가 오직 남편에게만 충실해야 하며 다른 사람을 만나지 않을 경우에만 그들의 지속적인 만남이 가능하다.⁷⁹⁾ 그러기 위해서는 자신이 그녀를 믿을 수 있도록 귀여운 아가씨가 행동해야 한다. 남편의 요구는 사회적으로 안정되어 있는 계급이 약자의 입장에 있는 소시민 출신의 아가씨를 자신의 욕구충족을 위

77) 김기산: a.a.O., S. 111.

78) “오 하느님, 남자들은 나빠요. 당신은 누구하고나 다 그러는 거지요?” “O Gott, sein die Männer schlecht. Was, Sie machens sicher mit einer jeden so.” (Reigen 31)

79) “그러니까 - 네가 날 사랑하고 싶으면 - 나만 - 그렇다면 우리는 계획을 세울 수 있지 -” “Also - wenn du mich liebhaben willst - nur mich - so können wir’s uns schon einrichten -” (Reigen 70)

한 유희 대상으로 전락시키는 것이다.⁸⁰⁾ 귀여운 아가씨는 남편과의 관계에서 뿐 아니라 작가와의 관계에서도 그의 시적 영감을 불러일으키는 인물로 나타난다. 작가는 귀여운 아가씨를 아무것도 이해하지 못하는 단순하고⁸¹⁾, 우매한 사람으로만 찬미하고 있다. 그녀가 전혀 피곤하지 않다고 해도 작가는 그녀가 실제로는 피곤하지만 그녀 자신이 피곤하지 않다고 느끼는 것이라며 자신의 생각을 그녀에게 주입시키고 있다. 작가의 이런 일련의 행동들은 귀여운 아가씨의 생각을 무시한 채 그녀를 자신의 영향력 안에 붙잡아 두려는 것이다. 귀여운 아가씨는 젊은 남성들에게 있어서 책임감 없이 즐길 수 있는 쾌락을 제공해 주는 인물로 인식되고 있다.⁸²⁾ 책임감 없이 즐길 수 있는 쾌락의 대상이 되어버렸으면서도 소시민 출신의 귀여운 아가씨는 남성 인물들에게 다른 남자 친구를 갖고 있는지에 대해 추궁 받고 있다.

남편 예전에 이런 밀실에 와본 적 있소?⁸³⁾

작가 너 벌써 밀실에 와본 적이 있어?⁸⁴⁾

남성 중심적 권력행사의 역할 전도가 일어나는 장면이 여배우가 등장하는 여덟 번째와 아홉 번째 대화 장면으로 여기서는 남성이 여성의 상위에

80) Vgl. 김형기: 슈니צל러의 희곡문학에 나타난 삶과 죽음의 변증법 - 초기 희곡 『운무』를 중심으로-. In: 브레히트와 현대연극, 제 4집 (1997), S. 107-148, hier S. 128.

81) “넌 한 마디도 이해하지 못했구나.” “Kein Wort hast du verstanden.” (Reigen 72)

82) Vgl. 피터 게이: a.a.O., S. 99.

83) “DER GATTE: Warst du schon einmal in einem chambre separée?” (Reigen 61)

84) “DER DICHTER: Warst du schon einmal in einem chambre separée?” (Reigen 74)

위치하지 않는다. 여배우의 역할이 다른 여성들보다 우위에 있는 데에도 불구하고 작가는 앞서 등장한 귀여운 아가씨에게 했던 행동을 똑같이 시도하려 하나 여배우에게 저지당한다.⁸⁵⁾ 그는 여배우의 과거를 캐묻기도 하고 그녀에게 ‘성스러운 단순함’이라는 표현을 사용하기도 한다. 뿐만 아니라 작가는 여배우에게 쫓겨나면서 밤에 자유롭게 산책하는 것을 좋아하는 자신은 그럴 때 기막힌 영감이 떠오른다면 상처 난 자존심에 대한 자기합리화를 시도하지만 여배우에게 바보 같다는 핀잔을 듣는다. 작가가 귀여운 아가씨에게 느꼈던 우월감이 이 장면에서는 가차 없이 여배우에게 짓밟힌다. 그렇기 때문에 그의 시적 표현은 여배우에게 아무런 의미를 주지 못한다. 여배우는 작가에게 침대로 와서 잠자코 조용히 누워있으라고 명령을 하거나 또는 작가의 이름을 부르지 않고 ‘거만한 개 arroganter Hund’, ‘귀뚜라미 Grille’, ‘개구리 Frosch’라고 폄하시켜 부른다. 여배우는 작가에게 굴욕감을 줌으로써 만족을 느끼고 있다. 작가는 귀여운 아가씨와의 대화 장면에서 일반적으로 상대방을 압도했던 것과는 다르게 여배우 앞에서는 나약한 존재이다. 여배우는 단지 작가를 자신의 유희 대상이자 기분전환의 대상으로만 생각한다.⁸⁶⁾

성본능의 충족을 목표로 하는 남성 인물과 여성 인물의 만남에서는 힘의

85) “작가: [.....] 그댄... 도대체 성스러운 단순성 그 자체... 그래, 그대는...[.....]”

“여배우: 이제 굶나잇 하자. 안녕! [.....]”

“DICHTER: [.....] Du bist... Du bist eigentlich die heilige Einfalt... [.....]”

“SCHAUSPIELERIN: Jetzt wollen wir uns aber eine gute Nacht sagen! [.....]”

(*Reigen* 81)

86) “여배우: 당신은 하나의 기분전환이지.” “SCHAUSPIELERIN: Du bist eine Laune.” (*Reigen* 85-86)

역학관계가 작용한다. 이런 힘의 역학관계는 소수를 제외하고는 여성이 남성보다 열세의 위치에 놓여있다. 이는 성도덕 면에서 여성이 불리한 위치를 차지하고 있는 가부장적 사회를 반영한다. 사회적 계층에 의한 권력보다도 성적 욕구충족에 있어 유리한 위치에 있는 인물이 더 강한 힘을 행사할 수 있다. 이런 이유에서 일반적으로 사회적 제약을 덜 받기 때문에 유리한 위치에 있는 남성이 우위를 차지한다. 그러나 예외적 위치에 놓여 있는 여성은 창녀와 여배우로, 창녀의 경우 직업적으로 성을 파는 입장에 있기 때문에 시민사회의 성도덕에 구애를 덜 받는다. 여배우의 경우에는, 예술가들로 이루어진 새로운 계층인 아웃사이드 계층으로 시민사회의 도덕규범에서 비교적 자유로운 특수한 위치에 있었고⁸⁷⁾, 예술가로서 남성들이 선망하는 위치에서 영향력을 발휘했기 때문에 세력균형에 있어서 남성보다 우위를 차지하고 있는 것이다.

6. 위선적 사회 속의 행동전략

세기말 비엔나 사회가 남성에게는 성생활을 암묵적으로 허용했던 데에 반해 여성의 성적욕구는 인정하지 않았기 때문에 여성들은 성적욕구를 충족하기 위해 이중적인 언행이라는 수단을 찾아내게 된다. 여성의 이중적 언

87) Vgl. 슈테판 츠바이크: a.a.O., S. 36.: 세기말 비엔나 사회에서는 여배우의 위상이 높았다. 비엔나 시민들은 일생동안 한 번도 여배우를 보지 못했다고 해도 그녀의 행동 하나 하나에 관심을 가졌다. 국민적 여배우의 존재는 도시 전체의 공동 소유와도 같았다.

행이 습관적으로 일상화되어 감에 따라 언행의 불일치가 체질화되어 갔다. 여성들의 위선적 행동은 도덕에 대한 회의가 아닌 사회규범을 형식적으로 따르기 위한 것으로 자신들의 성적욕구를 겉으로 드러내어 불이익을 당하지 않으려는 행동전략이다. 사회적으로 잃을 것이 있는 계층과 없는 계층에 따라 행동양식이 달라지며 잃을 것이 많은 계층일수록 자신들의 행동을 숨기기 위해 위선적으로 구조화된 행동이 강하게 나타나고 있다.

성본능이 드라마의 핵심을 이루고 있는 것처럼 부각된 『윤무』에 등장하는 인물들의 대화에는 위선적 사회 속에서 구조화된 언어와 행동의 이중성이 드러난다. 이중적 행동을 하는 주인공은 주로 여성들로, 그들은 언어를 통해 도덕성을 강조하고 있지만 행동은 이미 도덕성과는 거리가 멀다. 드라마 각 장면의 핵심을 이루고 있는 성행위에 있어 여성도 남성과 다르지 않게 성에 대한 관심을 갖고 있음을 알 수 있는 데, 그들의 관심은 체계화된 이중적인 행동과 언어로 표현되고 있다. 여성들의 성적욕구와 사회적 규범간의 충돌이 그들을 위선적 행동을 하도록 만든 것이다.

앞서 언급했듯이 세기말 성도덕은 은폐와 숨김을 전제로 하고 있으며, 이 사회의 여성 구성원들이 보여 주어야 하는 것은 정숙함이다. 그러나 그것은 곧 허상으로 나타난다. 위선적인 행동을 가장 두드러지게 나타내는 여성 인물은 시민계층을 대표하고 있는 젊은 부인이다. 그녀는 젊은 청년과의 밀애를 즐기기 위해 자신의 얼굴을 두개의 베일로 가리고 등장하는 나름대로의 전략을 갖고 있다. 그녀가 쓰고 온 두개의 베일은 자신의 부정적 행위를 감추기 위한 행동으로 사회가 요구하는 숨기기를 충실히 따르고 있는 것이다. 젊은 부인은 자신이 그 곳으로 오게 된 이유를 젊은 청년의 탓으로

돌리기도 하고⁸⁸⁾ 자신의 행동이 경솔했음을 탓하기도⁸⁹⁾ 하지만, 이러한 그녀의 행동은, 자신은 정숙하며, 밀애를 즐기는 여인이 아니라는 것을 젊은 청년에게 보여주기 위한 일종의 포장이다. 그녀는 자신이 머물 시간이 “5분 밖에 없다”⁹⁰⁾고 하면서 동시에 방안이 너무 덥다고 하거나 또는 숨이 막힌다고 한다. 이는 더운 것이 그녀가 외투를 입고 있기 때문이라는 논리적 근거를 제시하는 것이지만 그렇게 말함으로써 외투를 벗을 수 있는 구실이 된다. 또한 옷을 벗어서 춥다고 하는 그녀에게 침대에 들어가면 따뜻해 질 것이라는 젊은 청년의 말을 받아 그녀는 가볍게 웃으며 “그렇게 생각해요?”⁹¹⁾라고 한다. 춥다는 말로서 옷을 벗어 추워졌음을, 즉 객관적 사실을 진술하는 것 같은데 실제로는 자신이 침대에 들어갈 수 있는 이유를 찾는 동시에 젊은 청년과의 성행위에 대한 기대감을 갖고 있음을 암시하고 있다. 그녀는 아무 짓도 하지 않기로 약속하지 않았느냐고 젊은 청년을 질책하면서도 말과는 달리 행동으로는 젊은 청년의 구애를 받아들이고 있다. “당신 내게 약속했잖아요. 얌전히 있기로”⁹²⁾, “오, 맙소사, 당신 나에게 무슨 짓을 하는 거예요!”⁹³⁾와 같은 비난은 자신의 일탈에 대한 책임을 젊은 청년에게

88) “오, 맙소사, 알프레드, 왜 날 이렇게 만들었어요?” “O Gott, Alfred, warum haben Sie mich dazu verleitet.” (Reigen 41)

89) “내가 얼마나 경박한 여자인지!” “Was bin ich für eine leichtsinnige Person!” (Reigen 41)

90) “[.....] 내가 말했지요, 오 분이라고. [.....]” “[.....] Ich habe Ihnen gesagt: Fünf Minuten. [.....]” (Reigen 39)

91) “Glaubst du?” (Reigen 45)

92) “Sie haben mir versprochen, brav zu sein.” (Reigen 40)

93) “Sie sind so... O Gott, was machen Sie aus mir! -Alfred!” (Reigen 44)

돌리는 동시에 젊은 청년을 자극하기 위함이다. 젊은 부인이나 소시민 출신의 귀여운 아가씨는 다른 여성 인물들보다 더 많은 도덕적 제약을 받는 위치에 있으므로, 다시 말해 그들의 평판이 나빠졌을 경우 사회로부터 받는 불이익이 크므로 자신들의 행동이 도덕적인 것처럼 꾸며야 한다. 그렇기 때문에 그들은 언어와 행동에 일치를 보이지 못한다.⁹⁴⁾ “언니 집에 있어야 할 시간”⁹⁵⁾이라고 하는 젊은 부인과 “집에 가야할 시간”⁹⁶⁾이라고 하는 귀여운 아가씨의 말에서 그들은 말로는 시간이 없음을 나타내고 있지만 행동으로는 자신들이 말한 것을 실천에 옮기지 않고 있다.

19세기만 해도 좋은 가정에서 자란 아가씨들이나 귀부인들은 입고 벗기에 거추장스러운 의상을 입었으며, 이는 여성들이 성적으로 자유롭지 못하도록 하기 위한 방법이기도 했다. 의상이 복잡하면 행동에 규제를 받게 되며, 자연 그대로의 모습을 될 수 있으면 노출해서는 안 된다는 사회적 요구가 내재되어 있다. 특히 코르셋이 그러한 기능을 하는데, 젊은 부인은 자신의 신분을 노출시키지 않기 위해 베일을 두 겹으로 쓰고 있지만 코르셋은 입고 있지 않다. 그녀가 코르셋을 착용하지 않고 밀애 장소에 나타난 것은 이미 계산된 행동으로, 성행위 시 불편함을 덜기 위해, 혹은 상대방을 유혹하기 위한 수단으로 남성의 상상력을 자극하기 위함이다. 그녀는 자신이 코르셋을 입지 않은 데 대해 당대 유명했던 여배우 오딜론 Odilon⁹⁷⁾을 예로

94) Vgl. 김기선: a.a.O., S. 121.

95) “Jetzt sollte ich längst bei meiner Schwester sein.” (Reigen 41)

96) “Es wird Zeit zum Z’hausgehen.” (Reigen 63)

97) Vgl. Thomas Koebner: Arthur Schnitzler Reigen. Stuttgart. Reclam 1997, S. 6.: 헤레네 오딜론 Helene Odilon은 1865년 드레스덴 Dresden에서 태어나서 마이센

들면서 자신의 행동에 정당성을 부여한다.⁹⁸⁾ 코르셋은 귀여운 아가씨와 작가의 대화에서도 나타난다. 작가가 귀여운 아가씨를 애무하는 순간에 그녀는 “코르셋이 아프다”⁹⁹⁾라고 한다. 귀여운 아가씨 역시 코르셋을 벗기 위한 구실을 제시하는 동시에 파트너로부터 자신을 유혹할 수 있도록 유도하는 것이다.

이중적인 행동을 하면서도 직선적 표현을 하고 있는 여배우는 작가를 자신이 있는 곳으로 가까이 오도록 유도했다가 ‘탕아 Wüstling’ 혹은 ‘색마 Verführer’라고 하며 그를 밀쳐내고 자신을 어디로 데리고 온 것이냐고 질책하지만 행선지를 제의한 것은 여배우 자신이다. 여배우의 행동은 앞서 젊은 부인이나 귀여운 아가씨와 같이 상대방을 유혹하기 위한 위선적 행동으로서 작가를 타하는 것이 아니라, 계획적으로 꾸미고 있는 변덕스러운 행동이다.

여성인물들은, 자신들은 원치 않는 데 유혹하는 것은 남성인물들이라는 점을 남성뿐 아니라 자기 자신에게도 인식시키려는 자기 합리화의 의도를 갖고 있다. 여성들의 이중적으로 구조화된 언어와 행동은 그들이 금지된 쾌락을 추구하면서도 사회·도덕적 규범 안에 머물고 있다는 점을 강조하며, 그들 자신들이 규범을 깨고 있으면서도 이를 지키는 것처럼 보이도록 하기 위한 위선적 행동이다. 다시 말해서 등장인물들의 이중적 행동은, 현존하는 도덕규범의 모순을 지적하며 이를 비판하려는 의도에서가 아닌, 사회가 원하는 도덕규범에 형식적으로라도 순응하기 위함이다. 그들은 “불이익을 피

Meißen, 베를린 Berlin 그리고 비엔나 Wien 지역에서 활동하던 여배우이다.

98) “난 코르셋을 결코 입지 않아요. 오달론도 안 입는데. [.....]” “Ich trag’ nie ein Mieder. Die Odilon trägt auch keines. [.....]” (Reigen 44)

99) “Du, das Mieder tut mir weh.” (Reigen 75)

해가기 위해서 그들의 성본능이 요구하는 욕구와 사회적 규범 사이에서 그들 나름대로의 전략을 세우며 그 전략의 핵심에서 사실과 다른 허상¹⁰⁰⁾을 보여준다.

여성 인물들이 언어 면에서 위선적 행동을 하고 있다면, 남성 인물들은 익명성을 유지하려는 경향을 나타낸다. 남성 인물 중심으로 나타나는 익명성은 세기말 비엔나의 한 모습으로 남성에게는 암암리에 성생활이 허용되어 있으나 이를 은폐하고 침묵해야 한다는 사회적 요구에 따른 것이다. 왜냐하면 신분 노출은 사회적 지위를 위협하기 때문이다. 성행위를 한 후 창녀는 군인에게 좀 더 발전적인 관계가 되고 싶거나 혹은 친근감을 갖기 위해 그에게 자신의 이름을 알려 주는 반면에, 군인은 그녀에게 자신의 이름을 알려 주지 않는다.¹⁰¹⁾ 군인의 행동은 창녀의 존재를 인정하지 않고 일회적인 관계임을 각인시키려는 데서 나온 것이다. 반대로 일곱 번째 대화 장면에서, 작가는 자신의 이름을 궁금해 하지 않는 귀여운 아가씨에게 자신이 어떤 이름을 갖고 있는지 궁금하지 않느냐고 물으면서 본명이 아닌 예명을 알려 준다. 작가가 귀여운 아가씨에게 자신의 예명을 알려 줌으로써, 그녀가 자신의 이름을 알고 있는지 확인해 보려는 것은 예술가로서의 허영심에서 비롯된 행동이다. 그러나 그녀는 그의 예명을 알지 못하고, 알고 싶어 하지도 않는다. 작가는 그녀에게 자신의 작품을 보여 주려 하는데, 이런

100) Vgl. 김기선: a.a.O., S. 117.

101) “창녀: 야, 너 이름이 뭐야?

군인: 내 이름이 왜 궁금한 건데?”

“DIRNE: Geh, du, wie heißt denn?

SOLDAT: Was interessiert dich denn das, wie ich heiß’?” (Reigen 27)

작가의 의도는 그녀가 자신이 생각했던 것처럼 정말 순수성을 지닌 자연 그대로의 우매함을 갖고 있는지를 판단해 내기 위함이다.¹⁰²⁾

7. 인물 상호간의 신뢰성 부재

세기말 비엔나는 사회와 문화가 “가망 없이 복잡다단하고 일관성이나 방향성이 결여“¹⁰³⁾된 “진공 상태“¹⁰⁴⁾였다. 이런 사회적 현상 속에서 시민들은 권태, 고독, 좌절 그리고 소통부재 등으로 서로가 서로를 믿지 못했다. 즉 시민들은 자기중심적으로 행동하는 이기주의에 빠졌으며, 서로 간에 의사소통을 할 수 없었다.¹⁰⁵⁾ 의사소통이 이루어지지 않는 상태에서 시민들 스스로 자신의 욕구를 충족하는 것을 우선하였다. 그 때문에 비엔나 시민의식 속에서 타인을 배려한다거나 이해하려는 의지는 찾아 볼 수 없다.

『윤무』의 각 장면에 제목은 등장인물들의 고유 이름을 사용하지 않고 일반화시켜 창녀나 군인, 하녀, 젊은 청년, 젊은 부인, 남편, 귀여운 아가씨, 작가, 여배우 또는 백작과 같은 명사를 사용함으로써 당시 세기말 비엔나 사회를 대표하는 각 계층을 나타낸다. 뿐만 아니라 슈니츨러는 『윤무』의 진

102) “그 작품에서 네가 무엇을 느꼈는지 알기 전까지 널 완전히 이해할 수 없을 것 같아.” “Völlig werd’ ich dich erst kennen, wenn ich weiß, was du bei diesem Stück empfunden hast.” (Reigen 79)

103) 칼 쇼르스케: a.a.O., S. 57.

104) 인성기: 빈 모더니즘. 연세대학교출판부 2005, S. 31.

105) Vgl. 엘런 재닉·스티븐 툴민: a.a.O., S. 97.

행을 한 장면이 끝나고 다음 장면으로 이어지게 하면서 등장인물들의 사회적 신분을 단계적으로 상승시키고 있으나 한 가지 목표를 향한 인물들의 행동은 사회적 신분과 상관없이 본질적으로 동일하게 이루어지도록하고 있다. 이들은 서로의 이야기를 들으려하지 않고 오직 자기중심적으로 대화를 이끌어 감으로 인물 상호간의 의사소통을 단절시킨다. 다시 말해 각 계층의 인물들은 신분과는 상관없이 당시 사회적으로 만연하게 행해졌던 시민의식을 나타내고 있는 것이다. 즉 인간관계에 있어서 의사소통이 이루어지지 않는 것은 신분상의 격차에 의한 상호간의 물이해 때문이 아니다. 그들은 자신의 욕구를 충족하는데 급급해서 상대방을 배려한다거나 이해하려는 의지가 전혀 없으며, 그들의 자기중심적 행동 역시 자신은 상대에게 다가가지 않으면서 상대방에게서는 사랑을 요구하고 있다.

드라마 『윤무』는 인물 상호간의 우발적 질문이나 불투명한 대답, 상대방에 대한 이기적인 요구 등과 같은 상투적이며 사소한 것 같이 보이는 대사로 이루어져 있으며, 이들의 대화는 서로에게 공허감만을 주어 상호간의 신뢰를 상실하고 있다는 것을 보여 준다. 인물들 사이의 관계는 진정성이 결여된, 성적욕구의 충족을 위한 관계일 뿐이다. 그러나 각각의 인물들은 파트너가 자기에게 어떠한 감정을 갖고 있는지에 대해서 민감하다. 그들은 상대방이 자기이외의 다른 사람과 성관계를 갖고 있다는 불신을 갖는 동시에 자기 자신이 상대에게 유일한 파트너이기를 바라고 추궁한다. 하지만 상대방이 자신이 던진 질문과 똑같은 질문을 할 때 그들은 대답하기를 회피한다. 젊은 청년과 젊은 부인이 등장하는 네 번째 대화 장면에서 인위적으로 꾸며 놓은 응접실의 외적 환경처럼 이들 관계 역시 인위적이다. 이들 인물

들은 성행위를 하기 위한 목적은 같지만, 자신들이 원하고 있는 이해 기준은 다르다. 젊은 청년은 젊은 부인과의 성행위에 큰 기대를 갖고 있었던 것에 반해 그녀와의 첫 번째 성행위를 성공적으로 이루지 못한다. 자신의 성적 행동에 만족하지 못한 젊은 청년은 그녀에게 스탕달의 ‘사랑의 심리학 Psychologie de l’amour’을 예로 들면서 자기의 발기불능에 대한 정당성을 부여하려 한다. 이어 두 번째 성행위를 갖기 전, 젊은 부인은 그에게 “날 사랑해요?”¹⁰⁶⁾라고 묻지만 그는 “오, 너무 행복해.”¹⁰⁷⁾라고 답할 뿐, 그녀의 질문에 대한 대답은 하지 않고 자신의 기분에 취해 있다.

인물 상호간의 신뢰성 부재 혹은 상대방에 대한 의심을 확실하게 드러내고 있는 인물은 가부장적 가치관을 갖고 있는 남편이다. 남편의 행동은 귀여운 아가씨와의 대화 장면에서 잘 나타난다. 남편은 귀여운 아가씨와의 키스 후, 그녀가 자신 이외의 다른 남자와 키스를 했을 것이라는 의심을 하게 되며 그녀에게 묻는다.

남편	글쎄, 좀 정직해보라구. 벌써 몇 사람이 이 입술에 키스했지?
귀여운 아가씨	무슨 질문이 그래? 내가 뭐라고 말해도 안 믿을 거면서!
남편	왜 안 믿는데?
귀여운 아가씨	맞춰 봐.
남편	글쎄, - 그렇지만 화내면 안 돼.

106) “Hast du mich lieb?” (Reigen 47)

107) “Oh, ich bin ja so glücklich.” (Reigen 47)

귀여운 아가씨 왜 내가 화내겠어요?
남편 그러니까 추측컨대.... 스무 명?
귀여운 아가씨 (그에게서 떨어지며) - 왜, 그냥 백 명은 아니고?
남편 그냥 추측한 거잖아.
귀여운 아가씨 추측 잘못 했네요.
남편 그럼 열.
귀여운 아가씨 (감정이 상해서) 물론이겠지. 길거리에서 말을 걸자
 곧장 밀실로 따라 들어온 여자니!¹⁰⁸⁾

남편의 추궁은 여기서 끝나지 않고 귀여운 아가씨의 애인에 대한 궁금증으로 이어진다. 그는 그녀의 애인 이름이나 직업에 대해서 캐묻는다. 그런 그에게 그녀는 왜 그렇게 호기심이 많으냐고 묻지만, 그의 대답은 사랑하기

108) "DER GATT: Na, sei einmal ehrlich. Wie viele haben den Mund da schon geküßt?
DAS SÜSSE MÄDEL: Was fragst mich denn? Du möcht'st mir's ja doch nicht glauben, wenn ich dir's sag!
DER GATT: Warum denn nicht?
DAS SÜSSE MÄDEL: Rat einmal.
DER GATT: Na, sagen wir - aber du darfst nicht bö's sein?
DAS SÜSSE MÄDEL: Warum sollt' ich denn bö's sein?
DER GATT: Also ich schätze ... zwanzig.
DAS SÜSSE MÄDEL: (sich von ihm losmachend) Na - warum nicht gleich hundert?
DER GATT: Ja, ich hab' eben geraten.
DAS SÜSSE MÄDEL: Da hast du aber nicht gut geraten.
DER GATT: Also zehn.
DAS SÜSSE MÄDEL: (beleidigt) Freilich. Eine, die sich auf der Gassen anreden läßt und gleich mitgeht ins chambre séparée!" (Reigen 61)

때문에 호기심이 있는 것이라고 한다. 그는 귀여운 아가씨가 자신과의 관계를 계속해서 유지하고자 한다면 그 자신이 그녀를 신뢰할 수 있어야 한다는¹⁰⁹⁾ 전제를 내세우고 있다. 남편의 태도는 슈니츨러의 사생활과 비슷한 성격을 띠고 있는데, 그 자신도 소시민 출신의 귀여운 아가씨들과 유부녀들 사이에서 슛처녀를 찾아 헤매었다고 한다. 슈니츨러는 여인들을 추궁하여 과거 정사에 대해서 고백하도록 하였으며, 그녀들이 자신이 원하는 그런 순결한 여인들이 아니었을 때에는 경멸하기도 했다고 한다.¹¹⁰⁾ 그는 자신의 행동에 대해 “나는 습관적인 고문자”¹¹¹⁾라고 스스로를 평가하기도 했다. 『윤무』의 남성 인물들은 슈니츨러처럼 자신의 파트너에게 습관적인 고문자이다. 파트너를 의심하고 추궁하는 것은 그녀들도 자신들과 다를 것 없이 거짓을 일삼고 있음을 알고 있기 때문이다. 다시 말해 인물 상호간에 공감대를 형성하지 못하고 이기적으로 자기만족만을 위해 행동하면서도, 상대에 대한 믿음은 없고, 또 믿음을 가지려는 시도도 하지 않는다. 겉으로는 서로에 대해 더 자세히 알고 싶어 하는 것 같지만, 사실 『윤무』의 등장인물들은 성행위를 위한 상대로서의 이성이면 충분하다. 즉 이들의 만남은 미래를 생각하지 않는 만남이다. 미래지향적 만남이 이루어 질 수 없었던 것은 당시 사회의 모든 계층에 널리 확산되어 있던 선입견에서 비롯된다. 당시 비엔나의 분위기는, 젊은 사람들은 누구든지 ‘완전히 신뢰할 수 없다’¹¹²⁾는 불신이

109) “그렇지만 그러기 위해서는 필요한 게 있어... 내가 널 믿을 수 있어야 하는데. [.....]” “Aber dazu ist notwendig... also verlassen muß ich mich auf dich können. [.....]” (Reigen 69)

110) Vgl. 피터 게이: a.a.O., S. 105f.

111) Ebd., S. 106.

확산되어 있었고, 『윤무』에서도 상대에 대한 불신이 각 대화 장면마다 드러나 있다.

남성 인물들이 자신의 파트너에게 과거를 캐물었던 것과 같이 여성 인물 중에서 여배우가 남성적 성격의 역할을 하고 있다. 여배우는 작가가 지금 이 순간에 누구를 속이고 있는지 알고 싶다고 하면서 동시에 자신도 누군가를 속이고 있다¹¹³⁾고 한다. 성행위가 끝난 후 여성 인물들이 남성 파트너에게 던지는 질문은 자신을 사랑하고 있는지 확인하려는 것이다. 그러나 여배우가 등장하는 여덟 번째 대화 장면에서는 여성의 역할을 남성 인물인 작가가 하고 있다. 작가는 여배우에게 자신을 사랑하는지 확인하고 싶어 하지만 그녀는 그에게 다른 남자의 이름을 말하며 그 사람을 사랑 한다고¹¹⁴⁾ 한다. 여배우는 파트너의 질문에 솔직하게 대답하면서 파트너에게 짐착하지 않는다. 그러나 그녀의 솔직함 역시 거짓된 행동으로 파트너로부터 질투심을 유발하기 위한 것이다.

112) Vgl. 슈테판 츠바이크: a.a.O., S. 56.: "젊은이들은 본능적으로 언제나 급속하고 극단적인 변화를 원하기 때문에 가능한 한 오래 차단하고 억압해 두지 않으면 안 될 위험한 요소를 갖고 있다."

113) "자, 지금 이 순간 자기 누굴 배반하고 있는 거지?" "Nun, wenn bist du in diesem Moment untreu?"

"자, 안심해. 나도 누군가 속이고 있으니까." "Nun, tröste dich, ich betrüge auch jemanden." (Reigen 83)

114) "시인: [.....] 날 사랑한다고 말해." "DICHTER: [.....] und sage mir, daß du mich lieb hast."

"여배우: 오 아니지, 사랑한 건 한 사람 뿐." "SCHAUSPIELERIN: O mein, Geliebt hab' ich nur einen." (Reigen 85)

V. 결 론

본 논문에서 『윤무』에 등장하는 인물들 간의 대화와 행동 그리고 성행위를 통해 세기말 비엔나 사회를 비교분석한 결과를 각 테마별로 설명 요약하는 것으로 결론을 대신한다.

1. 세기말 비엔나 사회는 산업화와 기계화로 고속 성장을 하면서 사회와 전통 규범이 충돌을 일으킨다. 슈니츨러는 전통적 도덕관념으로부터 벗어나고자 하는 시민들이 현실을 잊기 위해, 또는 자신들의 무의미한 삶에 대한 도피처로 순간적으로 얻을 수 있는 쾌락 즉 섹스를 선택하게 되는 과정을 그리고 있다. 그러나 섹스 역시 『윤무』의 인물들에게는 사회적 우울감에서 벗어날 수 있는 탈출구를 제공하지는 못한다.

2. 세기말 비엔나 사회는 시민들에게 이중적인 행동을 하도록 유도하며, 시민들의 성행위를 위해 은폐와 숨기기를 실행할 수 있는 별실이라는 공간을 제공하는 반면에 구성원들은 사회가 요구하는 숨기기를 실패하였을 경우 혹독한 불이익을 당하게 하였으며, 그것은 여성들에게 치명타가 된다. 이시기에 다른 어느 때보다 매춘이 성행했었다는 사실이 이를 반증한다. 그리고 비교적 사회적·도덕적으로 제약을 덜 받았던, 그래서 성생활이 비교적 자유로웠던 남성들이 그들의 결혼상대로는 순결한 상태로 남아 있는 정숙한 여인을 요구하는 모순적인 현상이 나타난다.

3. 가부장적이던 비엔나 사회는 여성들이 성에 대해 무지의 상태이기를

요구했고 결혼 생활에서는 여성의 의지와 관련 없이 남편에 의해 성생활이 주도 되도록 했다. 결혼 전이나 후나 혼외의 성관계를 갖고 있으면서도 자신의 행동은 죄악시 하지 않고 여성들의 비도덕적인 행위만을 비난하며, 부부의 침실에서는 ‘절제’라는 단어를 사용하면서 아내의 성적욕구는 무시하는 남편의 태도에서 슈니츨러는 세기말 비엔나 사회의 현주소를 기록하고 있다.

4. 남성과 여성 인물들은 성행위 전후로 현격한 태도변화를 보인다. 남성 인물들은 여성에게 성행위 전에는 아침의 수사학을 사용하여 유혹하나 욕구를 충족시킨 후에는 냉담한 태도로 돌변하며 여성을 기피한다. 남성은 여성을 하나의 인격체로 생각하지 않고 교환 가능한 대상으로 간주하는 것이다. 그들은 일회적 만남을 전제로 비밀스러운 성관계를 유지하고자 하는데, 이는 사회가 조장하는 은폐와 숨기기의 결과로 나타난 현상이라 하겠다. 남성 인물과 달리 여성 인물들은 성행위 전에는 거절의 언어를 구사하고 있지만 행동으로는 남성들의 요구를 받아들인다. 그러나 성행위가 이루어진 후에는 남성들에게 집착하는 태도를 보인다. 여성 인물들의 거부하는 태도는 도덕적이기를 요구하는 사회 규범에 순응하는 것처럼 보이기 위함이며, 또한 쉽게 유혹될 수 있는 여성은 남성들의 관심 밖에 놓이기 때문이다. 이러한 여성들의 행동은 그들 나름대로의 전략이라 하겠다.

5. 『윤무』에는 신분이 높은 계층과 낮은 계층 모두가 성본능에 따른 욕구충족에 대해서는 똑같이 돌진하고 있다. 이들 인물들은 사회적 계층에 따라 위선과 위장이 달라지고 또한 언어의 사용에 있어서도 다르게 표현된다. 또한 남녀 인물들의 만남에 있어서 힘의 역학관계가 작용하고 있는데, 이런

힘의 역학관계는 남성이 여성의 우위에 놓여 있다. 그러나 인물들 사이에는 사회적 계층에 의한 권력보다도 성적 욕구충족에 있어 유리한 위치에 있는 인물이 더 강한 힘을 행사하고 있다는 것을 슈니츨러는 『윤무』를 통해서 표현하고 있다.

6. 남성의 성생활에 관해서는 암묵적으로 허용했었던 데에 반해 여성의 성적욕구는 인정하지 않는 사회에서, 여성 인물들은 자신들의 성적욕구를 충족시키기 위한 수단을 개발하는데 이는 무엇보다 이중적인 언행에서 나타난다. 여성의 위선적 행동은 사회가 요구하는 숨기기를 충실히 따르기 위함이고, 남성들의 경우 숨기기 전략은 철저히 익명성을 보장 받으려는 태도에서 나타난다. 사회로부터 위협받지 않기 위해서는 남성 인물들도 자신들의 신분이 노출되지 않도록 해야 하기 때문이다.

7. 『윤무』에 등장하는 인물들 사이에서는 의사소통이 이루어지지 않고 있으며, 자신의 욕구를 충족시키는데 급급해서 상대를 배려한다거나 이해하려고 하는 의지는 없다. 이들은 자기중심적으로 행동하며 자신은 상대에게 다가가지 않으면서 상대에게서는 사랑을 요구한다. 남녀 인물들 간의 관계는 진정성이 결여된 성적욕구의 충족을 위한 관계로, 서로에게 공허감만을 주며 서로에 대한 신뢰가 결여되어 있다.

참고문헌

1. Primärliteratur

Schnitzler, Arthur: *Reigen* zehn Dialoge. *Liebelei*. Mit einem Vorwort von Günther Rühle und einem Nachwort von Richard Alewyn. 37. Aufl. Frankfurt a. M.: Fischer 2004.

Schnitzler, Arthur: *Anatol*. Frankfurt a. M.: Fischer 1962.

2. Sekundärliteratur

Alewyn, Richard: Nachwort zu "*Liebelei*", "*Reigen*". Fischer Bücherei. Wieder abgedruckt, in: Ders.: *Probleme und Gestalten. Essays*, Frankfurt a. M. 1974, S. 299-304.

Braakenburg, Johannes J.: *Die Wiener Moderne*. Stuttgart. 1992.

Daviau, Donald G.: *Arthur Schnitzler im Spiegel der Kritik. Fünfzig Jahre nach seinem Tod*. In: *Text & Kontext*. 1982.

Farese, Giuseppe: *Arthur Schnitzler. Ein Leben in Wien 1862-1931*. München: Beck 1999.

- Fliedl, Konstanze: Arthur Schnitzler, "Reigen". In: Dramen des 20. Jahrhunderts. Interpretationen. Bd. 1. Stuttgart 1996 (Universal-Bibliothek. 9460), S. 25-39.
- Koebner, Thomas: Arthur Schnitzler *Reigen*. Stuttgart: Reclam 1997.
- Schneider, Gerd K.: Die Rezeption von Arthur Schnitzlers "Reigen" 1897-1994. Text, Aufführungen, Verfilmungen, Pressespiegel und andere zeitgenössische Kommentare. Riverside/CA 1995, S. 10-43.
- 김기선: 아르투어 슈니츨러의 『윤무』 - 언어와 행동의 이중성. In: 브레히트와 현대연극, 제 18집 (2008), S. 107-132.
- : 수용초기의 독일희곡 수용 - 개화기에서 한국전쟁 후까지(1907-1962). In: 브레히트와 현대연극, 제 8집 (2000), S. 170-212.
- 김종희: 한국에서의 슈니츨러 문학 수용. In: 헤세연구, 제 5집 (2001), S. 203-225.
- 김형기: 슈니츨러의 희곡문학에 나타난 삶과 죽음의 변증법 - 초기 희곡 『윤무』를 중심으로 - . In: 브레히트와 현대연극, 제 4집 (1997), S. 107-148.
- 백종유: 슈니츨러 소설과 '내적 독백'의 기능, In: 광복록 엮음: 울림과 되울림. 독일 문학의 수용과 해석, 서강대출판부 1992, S. 260-281.
- 재닛 앨런 · 톨민 스티븐 Allan Janik · Stephen Toulmin: 빈, 비트겐슈타인, 그 세기말의 풍경. 석기용 역. 이제이북스 2006.
- 이유영: 독일 현대문학의 이입과 수용(B). In: 독일문학, 제 28집 (1982), S. 240-269.
- : 한독문학 비교연구 I. 삼영사 1982.

임종대: 아르투어 슈니츨러 - 독일문학사에서의 세기말 오스트리아 문학의 위치. In: 카프카 연구, 제 6집 (1997), S. 119-131.

츠바이크, 슈테판 Stefan Zweig: 어제의 세계. 광복림 역. 지식공작소 2003.

지명렬: 독일문학사조사. 서울대학교출판부 2002.

조창섭: 세기 전환기의 반자연주의 독일문학 연구. In: 독어교육, 제 16집 (1998), S. 601-653.

쇼르스케, 칼 Carl E. Schorske: 세기말 비엔나. 김병화 역. 구운몽 2006.

슈니츨러, 아르투어 Arthur Schnitzler: 『윤무, 10개의 대화 Reigen, Zehn Dialoge』. 김기선 역, 성신여대출판부 2008.

게이, 피터 Peter Gay: 부르주아전. 고유경 역. 서해문집 2005.

홍진호: 세기전환기 문학 속의 성. In: 독일문학, 제 101집 (1996), S. 88-103.

ABSTRACT

Viennese fin de siècle society shown
in Arthur Schnitzler's drama
Reigen, Zehn Dialoge

Hyun, Sang Hee
Dept. of German Language and Literature
Graduate School of
Sungshin Women's University

To study fin de siècle Wien citizens' psychological status during Austria-Hungary government on 1864~1918, this paper analyze *Reigen, Zehn Dialoge*(1896/1897) by Arthur Schnitzler, called customs copywriters, by expressed sexual relationships with tacit awareness and mutuality

behaviors between characters in the drama.

Due to highly industrialized and mechanized with development of science in fin de siècle, Wien citizens went through the dynamic period, inconsistent and complexity time. These social atmosphere make the citizens to become selfish people because of the social atmosphere of fatigue, solitude, discouragement and etc.

Reigen could be considered as a drama of sexual acting or pornography. But, interpreting its hidden meanings could not be separated with the social atmosphere of the end of 19th century and it indirectly expresses Wien citizens consciousness of fin de siècle by entrance on the stage with people of every class, in Wien society.

Even if the characters of *Reigen* simplify their acting and conversations, they could not find common subjects on their conversations. But, it shows common thing that is a self-centered concern and selfish behaviors. It cast doubt on a character's reliability by cutting mutual understanding between the characters. Conclusively, they lost a mutual truth and chance to develop relationships.

The sexual conducting of this drama, top and bottom classes are clearly separated. Male characters treat female characters as a kind of amusements stuffs. Especially, male characters try to have an affair with female characters by fair means or foul. But after having an affair, male characters avoid female characters.

The female characters are differently described from male characters. They do give duplicative meanings to conversations or actions, or do play hypocrite. Female characters show themselves as a female virtue or well-behaved woman by denying male characters' temptations. But, after having sexual relationships, female characters show strong possessiveness to male characters.

This drama shows Wien society in fin de siècle with taking place Melancholie or weariness of life. For instance, the all of characters from a street girl to a count on this drama show skepticism of their life. All characters of plays, they do not have affection to their life. The characters' poor mutual understanding means severance of human and social relationships. This phenomenon caused by civilization development and this social atmosphere derive Wien citizens to be lived as an isolation from society or a hypocrite to society. Wien citizens are not ready to accept this reality, so they want to break away from it. Indeed, the Wien citizens lived in fin de siècle use a sex, one of human nature instincts, as a gate way to exit this complicated society.