



저작자표시-동일조건변경허락 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.
- 이차적 저작물을 작성할 수 있습니다.
- 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



동일조건변경허락. 귀하가 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공했을 경우에는, 이 저작물과 동일한 이용허락조건하에서만 배포할 수 있습니다.

- 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](#)

김길웅 교수지도

석사학위 청구논문

에.테.아. 호프만의 『모래 사나이』에
나타난 낭만적 아이러니

2009

성신여자대학교 대학원

독어독문학과

김연경

에.테.아. 호프만의 『모래 사나이』에
나타난 낭만적 아이러니

김길웅 교수지도

이 논문을 석사학위 논문으로 제출함

2008년 11월

성신여자대학교 대학원

독어독문학과

김연경

인 준 서

김연경의 석사학위 논문으로 인준함.

심사위원 _____인

심사위원 _____인

심사위원 _____인

성신여자대학교 대학원

논문개요

본 논문은 낭만주의 문학의 독특한 창작원리로 평가받고 있는 낭만적 아이러니에 대한 기존의 연구를 토대로, 그것이 지닌 문학적 기능과 속성을 고찰하고 이를 통해 후기낭만주의 대표작가인 호프만 E.T.A Hoffmann의 작품 『모래사나이 Der Sandmann』를 분석한다.

낭만적 아이러니를 이해하기 위해서는 그것이 발생한 낭만주의 문학에 대한 이해가 선행되어야 한다. 낭만주의 문학의 본질은 끊임없는 동경의 연속에 있다. 낭만주의자들은 이성중심주의 사회구조에 따른 의식의 획일화를 방지하기 위해서 이 세계의 모습은 하나만 있는 것이 아니라 여러 다른 모습도 있다는 것을 보여 줌으로써 의식의 확장을 꾀하였다. 이를 위해 낭만주의자들은 미지의 세계, 대립적 세계에 대하여 끊임없이 동경하고 상상하였으며 이러한 것들을 문학에서 재현하고자 하였다. 그러나 자신들의 끊임없는 동경을 작품에 담아내려는 시도는 문학사에 있어서 대단히 혁명적인 것이었기 때문에 기존의 아리스토텔레스적인 문학서술 방식을 통해서 실현시키는 것은 거의 불가능하였다. 만일 아리스토텔레스적인 서술방식에 따라 시간·장소·줄거리의 일치 하에 하나의 이야기를 풀어간다면 그 작품에는 단 하나의 세계만이 존재할 뿐 낭만주의자들이 추구하는 무한한 동경과 상상을 재현해 내는 것은 불가능하게 될 것이기 때문이다. 이러한 문제점을 해결하기 위해 초기 낭만주의자들이 사용한 문학기법이 바로 낭만적 아이러니이다. 낭만적 아이러니에 의해 작가는 각 장르 사이의 경계와 형식에 얽매이지 않고 자유자재로 소재를 선택할 수 있으며 스스로가 서술한 이야기를 무한정 창조하고 파괴할 수 있는 기회를 얻는다. 한편 작가는 동일사건에 대해 창작하고 다시 파괴하는 과정 속에서 자신의 작품을 객관적으로 평가하고 비판할 수

있다. 이를 통해 지나친 주관주의의 추구로 인한 사회에서의 고립 가능성을 낮추고 끊임없이 자기 자신을 넘어서 객체와 주체의 합일을 시도할 수 있게 된다.

동일사건에 대해 '자기창조'와 '자기파괴'를 반복함으로써 작가는 낭만주의 예술이 극단적인 유희추구에 빠지지 않으면서도 자신의 예술을 성찰하고 수정할 수 있는 기회를 얻는다.¹⁾ 이러한 자기창조와 자기파괴의 연속을 통해 작가는 자신을 예술작품 속에 객관화시켜 바라볼 수 있으며 한 단계 높아진 자아의 모습, 즉 자기절제를 성취할 수 있다. 이러한 과정을 거치며 낭만주의 문학은 슐레겔 F.Schlegel이 말한 선험문학 Transzendentalpoesie 즉, 작가로부터 분리된 객체와 주체가 문학 활동을 통해서 다시 하나가 되는 경지에 이른다. 낭만주의 문학이 '자기창조'와 '자기파괴'를 거듭하고 그러한 순환과정에서 '자기성찰'을 이루어 그 결과로 '선험적인 문학'을 달성하는 것이 낭만적 아이러니의 핵심이다.

낭만주의 문학의 생산주체는 18세기 프랑스혁명과 산업혁명 이후 등장한 시민계급이었다. 이들은 칸트의 물자체로 대표되는 선험철학과 여기에서 발생한 주관주의적 요소를 계승 발전시켜 자아의 절대성을 주장한 피히테의 주관적 관념철학을 바탕으로 자신을 주체적으로 인식할 수 있게 되었다. 그러나 이러한 주체 개념의 생성은 필연적으로 주체 이외의 것들을 객체화시키고 이러한 주체와 객체의 분리는 개인주체인 '나'가 아닌 모든 것을 타자화시키는 데서 오는 자기고립과 자아분열의 문제를 촉발한다.

자아분열의 문제는 낭만적 아이러니의 대표적인 특성인 '자기창조'와 '자기파괴'의 연속에 의해서도 발생한다. 작가 자신이 스스로의 작품을 창조하고 이를 다시 비판적인 시각으로 분석하여 파괴하고 또 다른 방식으로 창조

1) Vgl. 박현용: 낭만적 아이러니 개념의 현재적 의미. In: 독일문학 제92집, 2004, 179쪽.

해 내는 과정에서 작가는 주관과 객관의 사이를 끊임없이 부유하게 되는데 그 과정이 극단적으로 치달을 경우 자아분열에 휩싸인다. 이러한 현대 개인 주체가 처한 자아분열은 낭만주의 문학에서 광기의 모습으로 변형되어 문학 작품의 소재로 사용되기도 한다.

낭만적 아이러니의 특성인 '자기창조'와 '자기파괴'의 변증과 주체적 개인으로써 자아분열을 겪는 개인의 모습은 호프만의 대표적인 작품 중 하나인 『모래사나이 Der Sandmann』에서도 두드러지게 나타난다. 형식적인 면에서 화자는 이야기의 전개 도중에 개입하여 독자에게 직접 말을 건다. 이를 통해 작품의 전개방향에 대해 자신의 생각을 피력하기도 하고 서간문 형식으로 시작한 작품을 갑자기 3인칭 서술시점으로 바꾸기도 한다. 형식의 구속에서 벗어나 작품을 다루었다는 점에서 낭만적 아이러니의 원리가 작품 창작에 적용되었음이 드러난다. 절대적인 주체로 등장하는 주인공은 자신이 획득한 주체성을 극단적으로 추구하여 사물 인식에 있어서 상상과 현실을 오인하는 오류를 범한다. 화자는 주인공이 범하는 이러한 오인을 '눈의 모티프 das Augenmotiv'를 통해 나타내고 주체적 자아의 사회적 고립과 그로 인한 자아분열의 문제에 대해 보고한다. 어린 시절에 겪은 정신적 외상으로 허구의 인물을 실제의 인물로 오인하고 공포에 휩싸이는 주인공과 이에 반해 객관적이고 이성적인 시각으로 주인공이 범한 인식의 오류를 논리적으로 반박하고 교정하는 등장인물을 통해 화자는 각각 주관의 세계와 객관의 세계, 현실과 비현실, 감성과 이성이라는 상반되는 세상의 모습을 보여준다. 이 둘의 관계가 주체와 객체의 합일이라는 최종 목표를 향해 더 이상 발전적으로 나아가지 못하고 극단적인 주관의 세계에 빠져드는 모습은 사회에서 고립된 주체가 파멸하는 것에 상응한다. 이 과정에서 극단적인 주관주의적 사고가 초래하는 문제가 선명하게 드러난다.

낭만주의 문학의 창작원리로서의 아이러니가 낭만주의 문학이 지향하던 무한한 세계의 추구를 담아낼 수 있다고 하더라도 자기 창조와 자기 파괴의 지나친 반복이 진정한 주체와 객체의 합일을 보증하지는 못한다. 이러한 점에서 낭만적 아이러니가 실패했다는 비판적인 시각도 있다. 그럼에도 불구하고 낭만적 아이러니가 빈번히 연구의 대상이 되는 이유는 이것이 현대문학의 주요한 주제이기도 한 예술의 자율성을 실현하는 데 획기적인 영향을 미쳤기 때문이다.

목 차

논문개요

목차

I. 서론	1
II. 낭만적 아이러니	7
1. 낭만적 아이러니의 발생배경	7
1.1 낭만주의 문학의 발전과정에서	7
1.2 낭만주의 문학의 특징과 관련하여	8
2. 낭만적 아이러니의 개념	12
2.1 낭만적 아이러니의 발생원리	12
2.1.1 소크라테스적 아이러니	14
2.1.2 위트	17
III. 『모래 사나이』에 나타난 낭만적 아이러니	19
1. 『모래 사나이』의 외적 형식에 나타난 낭만적 아이러니	22
1.1 다시점	22
1.2 화자의 혼재	23

2. 『모래 사나이』의 서술 대상에 나타난 낭만적 아이러니	27
2.1 인식과 오인의 문제	28
2.1.1 모래 사나이의 존재에 관한 오인	29
2.1.2 모래 사나이와 코펠리우스에 관한 오인	31
2.1.3 코폴라와 코펠리우스의 동일시	35
2.1.4 클라라/올림피아에 관한 오인	38
2.2 나타나엘의 나르시시즘과 내면의 붕괴	50

IV. 결론	55
--------------	----

참고문헌

Zusammenfassung

I. 서론

시민혁명과 산업혁명의 여파로 18세기 유럽의 봉건적인 사회 구조는 근대적으로 변한다. 프랑스에서 발생한 시민혁명 이후 새로운 정치체제인 공화정이 등장하였고, 유럽전역에서 산업혁명과 자연과학의 발달에 힘입어 공산품의 생산성 또한 획기적으로 증가하였다. 이러한 변화의 과정에서 시민계급은 유럽의 새로운 주도적 계층으로 부상하였고, 인간은 이성을 무기로 세계를 관찰·설명하여 주체성을 가진 개인으로서의 지위를 확고히 하였다.

정치·경제 분야에서의 혁명과 함께 예술 분야에서도 이와 유사한 시도가 일어났다. 예술의 미적 기준이 자연의 모방에서 예술 그 자체의 미적 형식을 중시하는 것으로 변한 것이다. 작가들은 예술을 더 이상 사회의 도덕적 가치관을 전파하는 도구로 사용하지 않고 자신들의 주관적이고 독립적인 미적기준에 따라 자유롭게 창작하기 시작했다. 또한 그들은 이성중심적인 세계에 맞서 꿈과 상상의 세계, 감성적이고 논리에 얽매이지 않는 세계를 보여주어 의식의 획일화를 방지하고자 하였다.

낭만주의자들은 이성중심적인 근대화 과정에서 인간의 사유가 사물화 되어가는 현상을 비판하고 비이성적이고 비합리적인 세계를 제시하여 세계를 종합적인 시각으로 관찰하려고 하였다. 이를 통해 그들은 총체성의 회복 즉, 세상과 나 사이의 합일, 주체와 객체와의 합일이 가능해진다고 믿었다. 이러한 믿음은 대표적인 낭만주의 이론가이자 작가 중 한 명인 노발리스 Novalis의 글에서도 나타난다. 그는 세계를 분석적인 시야로 보지 않고 낭만적인 시각으로 다시 말해 종합적인 시각으로 볼 때 사물의 진정한 모습이 드러난다고 주장하였다.

세계는 낭만화되어야 한다. 그래야 근원적인 의미가 재발견된다. 낭만화라는 것은 질적인 강화와 다름이 아니다. 이러한 조작 안에서 낮은 자아가 더 나은 자아와 동일시된다. 우리 스스로가 하나의 그러한 질적인 강화 선상에 있듯이 말이다. 이러한 조작은 아직은 완전히 미지의 것이다. 내가 평범한 것에 높은 의미를, 일상적인 것에 신비한 외형을, 기지의 것에 미지의 품위를, 유한한 것에 무한한 가상을 부여함으로써 나는 그것을 낭만화한다. Die Welt muß romantisiert werden. So findet man den ursprünglichen Sinn wieder. Romantisieren ist nichts als eine qualitative Potenzierung. Das niedere Selbst wird mit einem bessern Selbst in dieser Operation identifiziert. So wie wir selbst eine solche qualitative Potenzenreihe sind. Diese Operation ist noch ganz unbekannt. Indem ich dem Gemeinen einen hohen Sinn, dem Gewöhnlichen ein geheimnisvolles Ansehn, dem Bekannten die Würde des Unbekannten, dem Endlichen einen unendlichen Schein gebe, so romantisiere ich es.¹⁾

노발리스가 주장한 '세계의 낭만화'란 이성적인 세계 외에 환상의 세계·감상의 세계도 존재함을 보여주는 것이다. 그는 대립적인 세계를 제시함으로써 세상을 하나의 관점에서만 바라보는 것이 아니라 복수의 관점으로 이해하여 진정한 의식의 자유를 성취할 수 있게 된다고 믿었다.

그렇다면 낭만주의자들은 자신들의 작품 속에서 어떤 방식으로 세상을 낭만화하고 종합화할까? 그들은 우선 무의식·꿈·환상 등 감성적이고 비합리적인 관념들을 작품의 소재로 사용하였다. 세상에는 논리적이고 합리적인 면만이 있는 것이 아니라 환상적이고 비논리적인 면도 함께 있다는 점을 보여주어

1) Novalis: Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs. Hrsg. v. P. Kluckhohn/ R. Samuel. 2., nach den Handschriften erweiterte und verbesserte Auflage. Stuttgart 1960-1975, hier Bd. II, S. 545.

세상에 대한 의식을 확장시키고자 한 것이다. 한편 그들은 혼돈의 상태, 다시 말해 카오스 상태를 예찬하였고, 작품 집필에 있어서 기존의 것에 대한 모방을 배척하고 자기 자신만의 독창적인 표현을 추구하였다.

낭만주의 문학의 본질은 끝없는 동경에 있다. 낭만주의 작가들은 현실과는 동떨어진 것, 미지의 것, 지금은 알지 못하는 것을 끊임없이 동경하고 자신이 동경하는 세계를 상상하여 작품에 담아내고자 하였다.²⁾ 세계를 '낭만화'하고, 끝없는 동경을 표현하기 위해 낭만주의자들이 사용한 독특한 문학기법 중 하나가 바로 낭만적 아이러니이다.

낭만적 아이러니의 가장 큰 원리는 '자기창조'와 '자기파괴'의 연속이다. 작가가 스스로 동일한 이야기를 풀어내고 다시 그 이야기를 부정하고 파괴하며 또 다른 방법으로 이야기를 전개해 나가는 창조와 파괴의 반복 속에서 작가는 자신의 무한한 상상과 동경을 표출할 수 있다. 또한 낭만적 아이러니를 사용하여 작가는 각 문학 장르간의 형식의 차이에 얽매이지 않고 자유롭게 여러 장르를 혼합할 수도 있다.

슐레겔은 『뤼체움』 단장 37장에서 '자기창조', '자기파괴' 그리고 '자기제한'의 개념을 이용하여 낭만적 아이러니를 설명한다.

어떤 대상에 대해 잘 쓸 수 있기 위해서는, 그것에 대해 더 이상 관심을 갖지 않아야 한다. 생각, 신중하게 표현해야만 한다는 생각은 이미 완전히 지나가야 하고, 더 이상 그것에 몰두하면 안 된다. 예술가가 꾸며내고 열광하는 한, 그 예술가는 그것을 전달하는 데 부자유스러운 상황에 빠진다. [...] 단지 세 가지 실수를 우리는 경계해야 한다. 무조건적인 자의, 그래서 비이성 또는 이성의 과잉으로 보이는 것은, 그럼에도 불구하고 필연적이고 합리적이어야 한다. 그렇지 않으면 번덕이 아집이 되고 부자유스러운 상황이 발생한다. 자기파괴는 자기제한으로부터 나온다. 둘째, 자기제한을 너무 서두르

2) Vgl. 지명렬: 독일 낭만주의 총설. 서울대학교 출판부, 서울 2000, 431쪽.

지 말아야 한다. 자기제한이 끝날 때까지 새로운 사고와 열정이라는 자기창조에 공간을 허용해야 한다. 셋째, 자기제한을 지나치게 해서는 안 된다.

Um über einen Gegenstand gut schreiben zu können, muß man sich nicht mehr für ihn interessieren; der Gedanke, den man mit Besonnenheit ausdrücken soll, muß schon gänzlich vorbei sein, einen nicht mehr eigentlich beschäftigen. So lange der Künstler erfindet und begeistert ist, befindet er sich für die Mitteilung wenigstens in einem illiberalen Zustande. [...] Nur vor drei Fehlern hat man sich zu hüten. Was unbedingte Willkür, und sonach Unvernunft oder Übervernunft scheint und scheinen soll, muß dennoch im Grunde auch wieder schlechthin notwendig und vernünftig sein; sonst wird die Laune Eigensinn, es entsteht Illiberalität, und aus Selbstbeschränkung wird Selbstvernichtung. Zweitens: man muß mit der Selbstbeschränkung nicht zu sehr eilen, und erst der Selbstschöpfung, der Erfindung und Begeisterung Raum lassen, bis sie fertig ist. Drittens: man muß die Selbstbeschränkung nicht übertreiben.³⁾

이 단장에서도 드러나듯이 슐레겔은 예술창작이 표현하고자 하는 대상에 대해 거리를 두고 몰두하지 않을 때에 비로소 자율적인 예술을 실현하는 것이 가능하다고 주장한다. 이 때 ‘자기제한’은 작가의 시적 열정인 ‘자기창조’와 그것을 제어하는 파괴적이고 성찰적인 ‘자기파괴’의 변증법적인 과정에서 취할 수 있으며 이것은 낭만적 아이러니의 핵심원리라고 볼 수 있다.⁴⁾ 즉, 슐레겔에 있어서 낭만적 아이러니란 “자기창조와 자기파괴의 끊임없는 교체과정”⁵⁾인 것이다.

3) Friedrich Schlegel: Kritische-Friedrich-Schlegel-Ausgabe, herausgegeben von Ernst Behler und Mitwirkung von Jean-Jaques Anstett und Hans Eichner, Paderborn/München/ Wien 1958f. Bd. II. S. 151.

4) Vgl. 박현용: A.a.O., S. 173.

5) [...]bis zum steten Wechsel von Selbstschöpfung und Selbstvernicht[...] EbendA. S. 172.

이러한 획기적인 문학기법의 도입이 가능하였던 사상적 배경에는 칸트 Immanuel Kant의 선형철학과 자아의 절대성을 주장한 피히테 Johann Gottlieb Fichte의 주관적 관념철학이 있다. 피히테의 주관철학의 핵심원리는 '자아는 비아의 산물이다.'로 요약된다.

이 영향을 받은 낭만주의자들은 객관적인 현실 또한 자아가 만들어 낸 산물이라고 보기 시작했고 더 나아가 이 세상에 객관적인 사실은 존재하지 않는다고 믿었다. 이러한 철학적인 근거에 기인하여 낭만주의 작가들은 예술적 주체로써 절대적 자유성을 인식하고 자신의 작품을 창조하고 무효화하고 다시 창조할 수 있게 된 것이다.

낭만적 아이러니의 기본 개념인 '자기창조'와 '자기파괴'의 반복적인 순환은 낭만주의자들에게 단순히 그들의 상상을 펼칠 수 있는 공간을 무한정 제공해주는 기능만을 가진 것은 아니다. 동일한 이야기를 창조하고 파괴하고 재창조하는 연속적인 과정 속에서 작가는 비평가의 입장에서 자신의 작품을 비판할 수 있고, 객관과 주관의 세계를 넘나드는 순환 과정을 통해 이른바 '자기성찰'에 도달할 수 있다. 나아가 '자기창조'와 '자기파괴'의 끊임없는 변증과 그 사이에서 발생하는 '자기성찰' 속에서 작가는 자신의 작품을 무한히 배가시킬 수 있다.⁶⁾

그러나 '자기창조'와 '자기파괴'의 순환을 지나치게 반복할 경우 작가는 스스로의 정체성도 잃고 본래의 목표도 상실하며 자아분열의 상태에 이를 수 있다. 이 과정에서 비롯되는 자아분열은 '주체적 개인'인 내가 다른 객체를 한 없이 타자화 시킴으로써 발생하는 자아분열 양상과 맞물려 광기라는 극단적인 모습으로 변형되기도 한다. 광기가 낭만주의 문학에 주 소재로 등장하는 근거가 여기에 있다.

6) Vgl. 박현용: A.a.O., S. 185.

광기를 탁월하게 주제화한 작품이 호프만 E·T·A Hoffmann의 『모래 사나이 Der Sandmann』이다. 이 작품은 주관적인 세계인식에 매몰되어 빈번히 객관적인 것 즉, 사회와 충돌하다 광기에 휩싸여 파멸하는 개인의 문제를 다룬다. 작품의 주제로서의 광기는 형식상으로 낭만적 아이러니와 밀접하게 관련되어 있다. 이에 대해서는 본문에서 다룬다. 낭만적 아이러니의 본질인 자기창조와 자기파괴의 연속적인 과정은 실제와 허구, 사실과 거짓의 구분을 모호하게 만들고 따라서 선과 악의 기준도 사라지게 한다.⁷⁾ 이를 통해 절대적인 판단 기준으로서의 객관적인 현실이 사라진다. 작품구성형식으로서의 낭만적 아이러니가 주제로서의 광기의 토대를 이루는 이유도 여기에 있다.

낭만적 아이러니에 관한 논의는 이미 슐레겔 형제, 티크 Ludwig Tieck, 노발리스 등 낭만주의 작가들에서부터 시작되었다. 이후 낭만적 아이러니에 대한 비판적 의견을 주장한 헤겔 Friedrich Hegel을 거쳐 루카치 Georg Lukács, 토마스 만 Thomas Mann, 카프카 Franz Kafka 등 모더니즘 작가와 학자들에 의해 현재까지도 활발히 진행되고 있다.

낭만적 아이러니가 독일 낭만주의 문학과 독일 현대 문학에 끼친 영향을 고려할 때, 이에 대한 올바른 이해는 매우 필요하다. 본 논문에서는 프리드리히 슐레겔의 낭만적 아이러니 개념을 먼저 살펴보고 이를 호프만의 작품 『모래 사나이』의 분석에 적용하여 낭만적 아이러니의 본질을 고찰해 보고자 한다.

7) 이러한 낭만적 아이러니의 기능은 이후 '객관적 진리는 없다'고 선언하는 포스트모더니즘의 토대로 작용하였다고 볼 수도 있다.

II. 낭만적 아이러니

1. 낭만적 아이러니의 발생배경

1.1 낭만주의 문학의 발전과정에서

낭만적 아이러니를 이해하기 위해서는 낭만주의 문학에 대한 이해가 선행되어야 한다. 낭만주의 문학은 프랑스혁명과 산업혁명 이후 새로운 삶을 살게 될 것이라는 기대와는 달리 정치적으로 부정부패가 빈번히 발생하고, 사회진반에 걸친 물질만능주의적 사고의 만연에 대한 실망과 반발로 등장한 문예사조이다.⁸⁾

낭만주의 문학은 특히 독일에서 튼튼한 이론적 기반과 더불어 등장하여 유럽 각지로 발전해나가는 양상을 보이는데 그 이유는 다음과 같이 정리할 수 있다. 첫째, 당시 독일 시민계층은 혁명을 통해 사회적 위치를 확고히 한 프랑스인들과는 달리 독일 내에서의 정치적 혁명을 성공적으로 완성하지 못하였다. 이들은 경제적으로도 확고한 위치를 다지지 못했기 때문에 현실 정치를 등한시하고 자기 내면의 세계에서 정신적 자유를 얻고자 하였다. 둘째, 독일인 특유의 관념론적 정신이 끝없는 동경을 그 본질로 하는 낭만주의 문학 특성과 맞아떨어졌기 때문이다.

일반적으로 낭만주의는 그 특징에 따라 크게 초기·중기·후기 세 시기로 구분한다. 초기 낭만주의는 꿈의 세계·상상의 세계를 작품에 구현하여 독자들에게 세상의 다면적인 모습을 보여주고, 예술의 자율성을 확보하기 위해 노력하

8) Vgl. 지명렬: 독일문화사조사. 서울대학교 출판부, 서울 2002, 155쪽.

였다. 이 시기 슐레겔 형제는 낭만주의 문학의 최초 기관지인 『아테네움』을 출간하였다. 특히 프리드리히 슐레겔은 『뤼체움 Lyceum』, 『아테네움 Athenäum』, 『문학에 관한 대화 Gespräch über die Poesie』와 같은 여러 편의 단장에서 낭만주의 문학과 낭만적 아이러니에 관한 이론화를 시도하였다. 프리드리히 슐레겔이 남긴 낭만주의 문학 및 낭만적 아이러니에 관한 연구는 현재까지도 낭만주의 예술작품을 이해하는 데 있어서 기본적인 밑바탕을 제공한다. 티크는 슐레겔의 연구를 계승하여 낭만주의 문학 이론을 자신의 창작에 응용하였다. 특히 그가 유럽전래동화인 『장화신은 고양이 Der gestiefelte Kater』를 개작하여 그 안에 ‘문학이란 무엇인가?’라는 주제에 관한 성찰을 시도하였다는 점은 주목할 만한 사실이다. 법과 철학, 과학, 경제 등 다방면에서 풍부한 지식을 가졌던 노발리스는 세계를 낭만화 시키는 것이야말로 인간 소외현상을 극복해 줄 것이라고 주장하였다.

1.2 낭만주의 문학의 특징과 관련하여

낭만주의 문학은 지나치게 이성 중심적이고 획일화된 세계에 대한 비판에서 출발한다. 주체의식을 확립한 예술가들은 예술의 절대적인 원칙으로 전해 내려오던 아리스토텔레스의 시학의 규칙⁹⁾에서 벗어나 작가의 주관에 따라 자유롭게 창작활동을 하고자 하였다.

낭만주의자들은 상상과 동경을 토대로 자신들의 작품에 눈에 보이지 않은

9) 아리스토텔레스는 『시학』에서 문학작품은 다음 세 가지 원칙에 따라 서술해야 한다고 주장하였다. 첫째, 극의 행위(줄거리)는 일관된 단일한 것이어야 한다. 둘째, 극의 행위는 지속시간이 1일 24시간 이내여야 한다. 셋째, 극의 행위가 전개되는 장소는 5막을 통하여 동일한 장소여야 한다. Vgl. 아리스토텔레스: 아리스토텔레스의 시학. 천병희 譯, 문예 출판사, 서울 2002, 5-162쪽.

세계·현실너머의 세계를 창조해 내었고 예술을 통해 인간 정신을 해방하고 사회변혁을 이룰 수 있다고 믿었다. 이를 실현시키기 위해 낭만주의자들은 합리적이고 이성적인 사고를 넘어서 현실에서는 일어날 수 없는 일들을 시문학 die Poesie¹⁰⁾에 담아내어 그것을 읽는 독자들에게 상상의 세계, 감성의 세계를 간접적으로 경험할 수 있도록 하였다. "낭만주의자들은 묘사할 수 없는 것을 묘사하고, 볼 수 없는 것을 보며, 느낄 수 없는 것을 느끼는 것 die Darstellung des Undarstellbaren, das Sehen des Unsichtbare, das Fühlen des Unfühlbaren"¹¹⁾이 문학창작의 가장 중요한 요소라고 생각하였고 자신의 작품에서 이성의 눈으로 볼 수 있는 것과 볼 수 없는 것을 모두 제시하여 최종적으로 객관적인 세계와 주관적인 세계를 모두 아우르고 종합화하는 총체성 Totalität을 구현하고자 하였다.

자연모방원칙의 폐기이후 상상력은 총체성의 실현을 목표로 하는 낭만주의 예술활동의 핵심요소로 평가받는다. 합리적이고 이성중심주의적인 현실세계에 대한 불만은 미지의 세계, 비이성적인 세계에 대한 동경을 유발하고 이러한 동경은 상상을 통해 작품 속에서 실현된다.

자신들의 무한한 상상과 동경을 작품에 표현하기 위해서 낭만주의 작가들은 낭만적 아이러니를 활용한다. '자기창조'와 '자기파괴'를 끝없이 반복할 수 있는 아이러니를 통해 작가는 자신의 무한한 상상을 작품에 담아낼 수 있는

10) 프리드리히 쉐레겔은 시문학 die Poesie을 선형적 시문학 transzendente Poesie, 보편적 시문학 universelle Poesie, 문학에 관한 문학 Poesie der Poesie 이상 세 가지 유형으로 구분한다. 폴하임은 그 세 가지 유형은 동일한 것 - 그에게 '동일한 것'이란 무한성인데 - 을 서로 다르게 표현해 낸 것이라고 밝히고 있다. 단지 차이점이 있다면, 선형적 시문학은 '이상적인 것과 현실적인 것의 관계'와, 문학에 관한 문학은 '강화와 성찰'과, 보편적 시문학은 '보편성'과 관계한다는 것이다. Vgl. 최문규: 독일 낭만주의. 연세대학교 출판부, 서울 2005, 71쪽.

11) Vgl. Wolfgang Preisendanz: Die Abkehr von Grundsatz der Naturnachahmung. In: Zur Poetik der deutschen Romantik I, Göttingen 1967, S. 71.

이론적 토대를 얻으며 현실의 세계와 상상의 세계를 오가면서 어느 한쪽으로 치우치지 않고, 성찰적으로 작품을 파악할 수 있게 된다.

낭만주의자들이 형식의 굴레에서 벗어나 자유로운 예술 활동을 추구할 수 있었던 이유는 주관주의 철학의 발전¹²⁾과 자연관의 변화¹³⁾에서 찾을 수 있다. 프라이젠단츠 Wolfgang Preisendanz는 18세기 중기에 진행된 자연관의 변화를 다음과 같이 설명한다.

18세기 중반 이후 독일에서는 “예술이 자연을 모방한다.”라는 기본명제에 관한 토론이 자연을 *피동적 자연*으로 해석하고, 또 모방을 자연적으로 추

12) 대표적인 주관주의 철학자로는 칸트와 피히테가 있다. 칸트는 『순수이성비판 Kritik der reinen Vernunft』에서 인간이 사물자체의 상태를 객관적으로 인식하는 것이 아니라 스스로의 주관에 의하여 사물을 판단한다고 주장한다. 칸트의 선형철학을 학문적으로 계승·발전시킨 피히테는 모든 인식에 있어서 자아의 절대성을 강조하였다. 이러한 주관주의 철학을 통해 낭만주의자들은 이 세계에 객관적인 현실은 없으며 모든 것이 자아가 만들어낸 산물로 보기 시작했다. 이에 따라 낭만주의자들은 스스로가 모든 현상에 우위가 있음을 자각하고 예술 활동에 있어서도 자율성을 추구할 수 있었다.

13) 스피노자Spinoza는 자연을 피동적 자연 *natura naturata*과 능동적 자연 *natura naturans*으로 나눈다. 이 두 개념에 대해서 프라이젠단츠 W.Preisendanz는 다음과 같이 설명한다. “‘예술은 자연을 모방한다.’ 그러나 이 간결한 구호는 많은 의미를 나타낼 수 있다. 그것의 다의성을 설명하면, 유럽 정신사 안의 아리스토텔레스주의와 플라톤주의의 많은 부분을 밝혀 준다. 다의성은 형식의 구성요소와 모방의 개념, 그리고 자연의 개념이다. [...] 자연이라는 개념을 인간은 피동적 자연 *natura naturata*으로 이해할 수 있다. 자연에 의해 만들어진 사물들, 현상들, 형성물, 현실들이 그러한 것이다. 인간은 자연을 자연 그 자체로의 자연 능동적 자연 *natura naturans*으로 이해할 수 있다.” “‘ars imitatur naturam’ Freilich ist diese kompakte Formel sehr vieldeutig. Ihre Vieldeutigkeit zu demonstrieren, hieße ein gutes Stück des Platonismus und Aristotelismus in der europäischen Geistesgeschichte beleuchten. Vieldeutig sind beide Komponenten der Formel, der Begriff der Nachahmung und der Begriff der Natur. Man konnte unter Natur die *natura naturata* verstehen, die von der Natur produzierten Dinge, Erscheinungen, Gestaltungen, Realität; man konnte Natur auch als *natura naturans* verstehen, als produzierendes Prinzip und Vermögen.” Wolfgang Preisendanz: A.a.O., S. 56.

어진 것의 재연으로 해석하는 데에서 점점 멀어져갔다는 사실로 충분할 것이다. 사람들은 무엇보다도 문학을 자연을 모방할 뿐만 아니라, 인간의 창조적 힘과 이에 대한 성찰이 입증되는 작품으로 이해했다.

Es muß genügen, daß seit der Mitte des 18. Jahrhunderts in Deutschland die Diskussion des Grundsatzes, die Kunst ahme Natur nach, immer mehr davon abkam, Natur als *natura naturata* und Nachahmung als Wiedergabe von Naturgegebenem auszulegen. Mehr und mehr sah man vor allem die Dichtung als ein Werk an, das nicht nur die Natur nachahmt, sondern in dem sich auch die schöpferische Macht des Menschen und die Reflexion auf diese schöpferische Macht erweist.¹⁴⁾

자연개념에 관한 인식이 자연을 이미 완벽하게 만들어진 산물, 즉 피동적 자연 *natura naturata*으로 보는 것에서, 생산하고 산출하는 능동적 자연 *natura naturans*으로 바뀐 것은 자연을 예술의 소재로 사용하는 작가들에게 자연에 자의적으로 의미를 부여하고 이야기를 창조할 수 있다는 것을 의미했다. 따라서 낭만주의자들은 예술활동에 있어서 자연에 관한 단순한 모방이나 삼일치의 원칙에서 벗어나 작품 형식을 자의적으로 변형하고 작품 소재에 있어서도 미지의 것, 신비로운 것, 낯선 것 등 여러 소재를 자유롭게 선택할 수 있었으며 이를 바탕으로 자신의 이상과 동경을 마음껏 상상하고 이를 시문학을 통해 표현할 수 있게 되었다.

주관주의 철학의 발달과 능동적 자연으로의 자연에 관한 인식의 변화로 예술가는 예술세계의 창조자가 된다. 자신의 작품에 대해 절대적 우위를 확보한 작가는 있는 그대로의 한정적이고 이성에 의한 제약을 받는 현실세계에서 빠져나와 신비하고 다채로운 세계를 상상하며 이것을 자유롭게 표현할 수 있다. 이 과정에서 작가는 낭만적 아이러니를 작품에 적용시켜 창조와 파괴를 거듭

14) Ebenda, S. 56.

하고 현실과 상상의 세계를 번갈아 살피고, 성찰한다.

2. 낭만적 아이러니의 개념

2.1 낭만적 아이러니의 발생원리

“정신적 범주로서의 낭만주의는 세계를 이성에 의해 규정된 현실로 보는 것이 아니라, 세계는 이성에 의해 파악될 수도 이해될 수도 없다는 비밀에 가득 찬 존재로 보는 정신적 태도이다.”¹⁵⁾라는 독일의 문예학자 오스카 발젤 Oskar Walzel의 글에서도 알 수 있듯이 낭만주의자들은 이성중심적이고 합리적인 사고로 존재의 가치를 규정하던 현실에 맞서 동경과 상상을 통해 작품 속에서 감성적이고 비합리적인 세계를 부활시키고 궁극적으로 주관의 절대적인 해방을 추구하였다. 낭만주의 시대에 많은 문학작품들이 미완으로 끝을 맺고, 이야기 진행의 일관성이 떨어지며 무의식·상상·꿈 등 신비하고 비이성적인 소재를 사용한 이유도 여기에 있다. 이러한 낭만주의 문학의 특징은 슐레겔의 116번 단장에 잘 나타난다.

낭만적 시문학은 진행중인 보편적 시문학이다. 보편적 시문학의 의미는 단순히 시문학의 모든 분리된 장르를 통합하고 시문학을 철학 그리고 수사학과 결합시키는 것을 의미하는 것은 아니다. 낭만적 시문학은 시문학과 산문, 독창성과 비판, 인공적 시문학과 자연적 시문학을 곧장 뒤섞고, 시문학을 생기 있고 사교적이게, 삶과 사회를 시문학처럼 만들며, 위트를 문학화 한다. 그리고 예술의 형식을 모든 종류의 풍부한 소재로 가득 채우고, 유머의 표현을 통해 혼을 불어넣는다. [...] 낭만적 시문학은 그것만

15) Oskar Walzel: Deutsche Romantik Bd. I, Askanischer Verlag, Berlin 1935, S. 13.

이 자유롭듯이 무한하고, 작가의 자의성이 자기 위의 어떤 규정도 받아들이지 않는다는 최상의 법칙을 인정한다.

Die romantische Poesie ist eine progressive Universalpoesie. Ihre Bestimmung ist nicht bloß, alle getrennten Gattungen der Poesie wieder zu vereinigen und die Poesie mit der Philosophie und Rhetorik in Berührung zu setzen. Sie will und soll auch Poesie und Prosa, Genialität und Kritik, Kunstpoesie und Naturpoesie bald mischen, bald verschmelzen, die Poesie lebendig und gesellig und das Leben und die Gesellschaft poetisch machen, den Witz poetisieren, und die Formen der Kunst mit gediegenem Bildungsstoff jeder Art anfüllen und sättigen, und durch die Schwingungen des Humors beseelt. [...] Sie allein ist unendlich, wie sie allein frei ist, und das oberste Gesetz anerkennt, daß die Willkür des Dichters kein Gesetz über sich leide.¹⁶⁾

슐레겔의 이론에 따르면 낭만주의 시문학은 어떠한 예술적·도덕적 형식에도 구애받지 않고 작가의 주관에 따라 자유로운 형식으로 만들어진다. 이것은 예술활동에 있어서 작가의 자의성이 전적으로 보장 받는다는 것을 의미한다. 따라서 작가는 창조자로 자신의 문학적 주관을 토대로 이야기를 자신의 뜻대로 자유롭게 만들어 낼 수도 있고 마음에 들지 않으면 다시 파괴할 수도 있는 권한을 갖는다.¹⁷⁾ 이러한 자율성은 하나의 사건을 묘사하고 다시 파괴하는 과정, 즉 '자기창조'와 '자기파괴'를 무한히 반복하는 낭만적 아이러니의 토대가 된다.

낭만주의자들에게 완성은 더 이상의 상상이 불가능한 상태를 말하고 이는 곧 진보의 멈춤을 의미한다. 낭만주의의 본질이 끊임없는 동경에 있는 이유도 여기에 있다. 유한한 작품에 무한한 동경을 담기 위해서는 새로운 문학서술기

16) Vgl. Friedrich Schlegel: Werke in einem Band, die Bibliothek deutscher Klassiker Band 23, Gütersloh 1971, S. 38.

17) Vgl. 김문철: 독일 낭만주의 문학 연구. 중앙대학교 석사학위논문. 1984, 4쪽.

법을 필요로 한다. 따라서 낭만적 아이러니는 유한한 문학작품에 자신의 주관적 의식에서 비롯된 무한한 상상과 동경을 펼치고자 했던 낭만주의 작가들의 필요성에서 발생 하였다고 볼 수 있다.

낭만적 아이러니에 의해서 작가는 자신이 창조해낸 문학작품에서 초월하여 냉소적으로 비평할 수도 있으며 나아가 자기의 정신적 자유를 확보하는 수단으로까지 만들 수 있게 된다.¹⁸⁾ 즉, 낭만적 아이러니는 절대화된 주관의 자유를 내세워 작가가 창조해낸 작품에 무한의 자유를 충족시키고, 심지어 자기 자신조차 대상화시켜 끊임없이 자기를 파괴하고 초월하여 영원히 전진하는 태도인 것이다.

2.1.1 소크라테스적 아이러니

아이러니는 고대 그리스에서 수사학 중 한 방법으로 전해 내려왔다. 대표적인 아이러니로는 소크라테스적 아이러니, 비극적 아이러니, 낭만적 아이러니가 있는데 슐레겔은 낭만적 아이러니가 소크라테스적 아이러니를 본질적으로 계승하고 그 의미를 확장시켰다고 본다. 『뤼체움 단장 Lyceums-Fragmnet』 108번 글에서 그는 소크라테스적 아이러니와 결부시켜서 낭만적 아이러니 개념을 다음과 같이 설명한다.

소크라테스적인 아이러니는 유일한, 절대적으로 무의식적인, 그리고 절대적으로 신중한 위장이다. 아이러니를 가장하거나 그것을 드러내는 것은 불가능하다. 아이러니를 가지고 있지 않은 사람은 열려있는 자백 후에도 아이러니가 수수께끼로 남는다. [...] 아이러니 속에서는 모든 것이 장난끼이고 모든 것이 진지함이어야 하고, 모든 것이 순진하게 열려있고, 모든 것이 깊

18) Vgl. 장남준: 독일 낭만주의 연구. 나남. 1989 서울, 146쪽.

이 숨겨져 있다. 아이러니는 삶의 지혜와 학문적인 정신의 합일, 완벽한 자연철학과 완전한 예술철학의 만남에서 나온다. 아이러니는 절대적인 것과 제한된 것 사이의 풀 수 없는 저항, 완전한 전달의 불가능성과 필요성 사이의 풀 수 없는 갈등의 감정을 지니고, 일으킨다. 아이러니는 시인의 모든 자유 중 가장 자유로운 것이다. 왜냐하면 아이러니를 통해 우리는 자기 자신에 대해 개의치 않게 되기 때문이다. 그리고 역시 가장 법칙적인 것이다. 왜냐하면 그것은 절대적으로 필요한 것이기 때문이다. 만일 평범한 사람들이 이런 불변의 자기패러디를 취해야할지 전혀 모르고 험기증이 날 때까지 계속해서 새로 믿고 잘못 믿으며, 농담을 즉시 진지함으로 여기고 진지함을 농담으로 여긴다면 그것은 매우 좋은 징조이다.

Die Sokratische Ironie ist die einzige durchaus unwillkürliche, und doch durchaus besonnene Verstellung. Es ist gleich unmöglich sie zu erkünsteln, und sie zu verraten. Wer sie nicht hat, dem bleibt sie auch nach dem offensten Geständnis ein Rätsel. [...] In ihr soll alles Scherz und alles Ernst sein, alles treuherzig offen, und alles tief verstellt. Sie entspringt aus der Vereinigung von Lebenskunstsinn und wissenschaftlichem Geist, aus dem Zusammentreffen vollendeter Naturphilosophie und vollendeter Kunstphilosophie. Sie enthält und erregt ein Gefühl von dem unauflöselichen Widerstreit des Unbedingten und des Bedingten, der Unmöglichkeit und Notwendigkeit einer vollständigen Mitteilung. Sie ist die freieste aller Lizenzen, denn durch sie setzt man sich über sich selbst weg; und doch auch die gesetzlichste, denn sie ist unbedingt notwendig. Es ist ein sehr gutes Zeichen, wenn die harmonisch Platten gar nicht wissen, wie sie diese stete Selbstparodie zu nehmen haben, immer wieder von neuem glauben und mißglauben, bis sie schwindlicht werden, den Scherz grade für Ernst, und den Ernst für Scherz halten.[...]19)

소크라테스적 아이러니의 핵심은 화자가 상대방이 말한 내용의 모순점을

19) Vgl. Friedrich von Schlegel: Prosaische Jugendschriften, Band 2., hrsg. von J. Minor, Wien 1882, S. 198.

알면서도 일부러 모른 척하며 보충질문을 통해 스스로 논리적인 모순에 빠져 있다는 것을 인식할 수 있도록 유도하는 것에 있다.²⁰⁾ 슐레겔은 낭만적 아이러니가 소크라테스적 아이러니의 개념에서 본질적으로 많은 영향을 받았다고 본다. 화자 자신이 사건을 객관적으로 파악하고 있다는 것을 숨기고 자신의 의도에 따라 다른 대상을 보여주는 소크라테스적 아이러니는 물질만능주의적이고 획일화 되어가는 사회를 비판하기 위해 낭만주의 작가들이 신비하고 기이한 세계를 작품의 소재로 삼아 일관성 없이 사건을 전개하고, 그것을 다시 부정하는 도구로 사용한 낭만적 아이러니와 방법론적인 면에서 유사하다고 볼 수 있다. 그러나 아이러니의 사용 목적을 소크라테스가 교육적 측면에서 보았다면 슐레겔은 아이러니를 예술·미학적 형식으로 변형시켰다는 점에서 차이가 있다.²¹⁾

슐레겔의 글에 따르면 아이러니는 서로 대립되는 개념들 간의 완충지대이자 그 사이의 간극을 좁히는 역할을 의미한다. 아이러니를 통해 '자연철학'과 '예술철학'이 만나고, '삶'과 '학문'이 만나며, '절대적인 것'과 '제한된 것'이 만난다. 즉, 예술가에게 있어서 아이러니는 유한과 무한, 실제와 상상, 이성과 비이성 등 서로 상충되는 개념들 사이를 연결하는 다리 역할을 한다.

예술가는 '허위적으로 꾸며 있는 이야기'를 통해 현실을 비판한다. 그러나 자신의 동경과 이상을 담아서 만든 이야기의 세계를 새로운 현실로 받아들이고 그 세계에 빠져 만족하지도 않는다. 왜냐하면 낭만주의자들에게 있어서 만족이란 자신들이 예술활동의 본질로 삼고 있는 무한한 동경이 끝났음을 의미하는 것이기 때문이다. 꿈과 비현실적인 세계·신비롭고 낯선 것이 낭만주의

20) Vgl. 고익환·윤태원: 독일 낭만주의 반어의 특성 연구. In: 독일어문학 제9집, 1998, 204쪽.

21) Vgl. 박현용: 프리드리히 슐레겔의 낭만적 아이러니 연구. 한양대학교 박사학위논문, 2002, 72쪽.

문학의 주된 소재이지만 낭만주의자들은 낭만적 아이러니에 의해 자신들의 이야기가 가진 허구성을 명확하게 인식할 수 있다.

소크라테스적 아이러니와 같이 본래의 의도를 가린 채 작품을 서술하는 낭만적 아이러니는 그것이 창작원리로 작용한 이야기의 의미를 해석하는데 모든 가능성을 열어놓는다. 이와 더불어 예술가를 현실과 상상이라는 대립적인 구조사이를 자유롭게 오갈 수 있도록 한다. 그로 인해 예술가는 서로 다른 세계를 마음껏 넘나들며 창조하고 그 어떤 세계에도 얽매이지 않는 진정으로 자유로운 예술주체가 될 수 있다.

2.1.2 위트

상대가 예상치 못한 것을 발언한다는 점에서 위트와 아이러니는 유사한 특징을 가지고 있다. 일반적으로 위트는 아이러니의 상위개념으로 이해되며 슐레겔은 위트를 계몽의 이성적이고 합리적인 사유에 대한 저항방식으로 파악한다.²²⁾ 이성이 합리적인 법칙 속에서 발생하는 반면 위트는 모든 목적과 법칙에서 벗어나 자유롭게 발생하고, 이것이 극단적으로 표출될 경우 꿈과 광기를 유발한다.²³⁾ 형식상으로 위트는 이야기 도중 갑자기 등장하여 청자가 예상한 이야기의 흐름을 끊는다. 따라서 위트는 모든 예술 목적과 법칙에서 자유롭고 유희적이며 상상력과 동일한 의미 맥락을 형성한다.²⁴⁾

위트의 돌출성은 이야기의 순차적인 진행을 막고 논리를 파괴함으로써 청자의 무의식에 작용하여 웃음을 유발한다. 위트로 인해 발생하는 웃음은 상대

22) Vgl. 최문규: A.a.O., S. 138.

23) Ebenda, S. 139.

24) Ebenda, S. 139.

보다 자신이 우월하다는 생각에서 비롯되며, 낭만주의자들은 이러한 종류의 웃음을 통해 획일화된 개인 스스로가 주체성을 발견하고 기존의 질서를 조소하고 비판하다 전복시킬 수 있다고 믿는다.

위트는 전혀 연관이 없는 것을 연결하여 논리적인 구성을 파괴하고 시간의 흐름을 방해한다. 위트를 작품서술에 적용함으로써 작가는 대상에 대한 고정적인 의미에서 완전히 떠나 대상을 여러 의미로 해석할 수 있는 가능성을 부여한다. 이를 통해 독자의 의식을 확장시킬 수 있다. 이러한 위트의 속성은 주체를 넘어선 절대적인 현실은 없으며 이성과 논리를 넘어서 각자의 주관에 따른 법칙과 세상을 만들 것을 강조하는 낭만주의자들의 목표와도 부합한다. 위트가 아라베스크, 동화와 더불어 낭만주의 시문학에서 중요한 의미를 갖는 것도 이 때문이다.²⁵⁾

25) Vgl. Wolfgang Preisendanz: A.a.O., S. 56.

Ⅲ. 『모래 사나이』에 나타난 낭만적 아이러니

낭만주의 작가 중 한명인 에.테.아. 호프만은 법관, 작곡가, 음악 평론가, 화가, 작가 등 다채로운 직업을 가지고 활동하여 왔다. 호프만이 체험한 다방면에 걸친 여러 경험들은 그의 작품 속에 고스란히 담겨 있다. 그의 대표적인 작품 중 하나인 『모래 사나이』는 작품집 『밤의 작품들 Nachtstücke』²⁶⁾에 수록된 광기를 소재로 한 노벨레 Novelle형식²⁷⁾의 짧은 이야기 글이다. 『밤의 작품들』에는 『모래 사나이』 이외에도 『세습지 Das Majorat』, 『브람빌라 공주 Prizessin Brambilla』 등의 작품이 수록되어 있으며 그의 작품들은 대체로 기괴하고, 환상적이며 초자연적이고 무시무시한 분위기를 바탕으로 전개되는 환상 문학 Fantastische Literatur²⁸⁾적 특징을 가지고 있다. 이러한 특성을 지닌 그의 작품은 영국의 에드가 앨런 포오 Edgar Allan Poe를 시작으로 찰스 디킨스 Charles Dickens, 피요도르 도스토예프스키 Fyodor Dostoevsky, 그리고 프란츠 카프카에 이르기까지 많은 영향을 미친 것으로 보인다.

낭만주의 문학의 주요 소재이기도 한 환상은 이성적이고 합리적인 사고에서 벗어나 경이로운 것 또는 미지의 것을 동경하고 그 대상을 상상하는 데서

26) 『밤의 작품들 Nachtstücke』에서 호프만은 영혼의 사건, 우리들이 특히 밤에 느끼게 되는 ‘악몽들 Angstträume’을 회화적인 빛의 효과를 살려 묘사하고 있다. 『밤의 작품들』에는 우리에게 친근했던 사물과 인간이 갑자기 다르게 조명되어 나타나며 생명이 없는 것이 마치 살아있는 것처럼 보인다. Vgl. 박계수: E.T.A. Hoffmann의 『모래요정 der Sandmann』에 나타난 현실인식의 문제. In: 독일문학 46집, 1991, 319쪽.

27) 노벨레 Novelle는 신기하지만 발생할 가능성이 있는 사건을 간결하고 객관적인 묘사한 비교적 짧은 분량의 문학작품을 말한다.

28) “환상 문학은 섬뜩하거나 경이로운 세계를 포함하는 문학으로 현실과의 괴리에서 그 독특한 표현 양상 그리고 기법들을 소지한다. 독자는 환상문학 세계에 나타나는 환상과 현실의 두 세계 사이에서 모순을 느끼고 그를 둘러싸고 있는 특이한 것에 놀라게 된다.” 김선형: 호프만의 환상문학, 경남대학교출판부, 서울 2000, 323쪽.

발생한다. 그러나 상상력의 무분별한 추구는 작가로부터 외부세계인 현실을 잃고, 환상의 영역에만 몰두하게 만드는 위험이 있다.²⁹⁾ 만일 작가가 상상력에 몰입하여 자기가 작품 속에 창조해낸 환상의 세계에 안주하여 거리를 두고 작품을 비판하거나 성찰하지 않는다면 그는 현실의 독자를 잃고 고립될 것이다.

상상력의 과잉으로 유발되는 현실과 환상 사이의 충돌에서 일어나는 문제, 즉 개인이라는 주체가 객체적 사회에서 겪는 고립 문제, 예술가가 처한 현실 세계와 예술 세계의 괴리에서 발생하는 갈등과 광기의 문제, 자아분열의 문제 등은 낭만주의 시대에서 뿐만 아니라 현대문학에서도 비중있게 다루는 중요한 주제이다.

대표적인 낭만주의 작가 중 한명인 호프만도 자신의 작품 『모래 사나이』에서 자아분열과 광기의 문제를 주제로 다룬다. 이 이야기에서 주인공 나타나엘은 어릴 적 받은 정신적 외상을 성장 후에도 치유하지 못하고 자신이 만들어 놓은 상상의 세계에 갇혀 실제 사물에 대한 오인을 계속하다 결국 올바른 인식을 상실한 채 광기에 빠져 파멸에 이른다. 호프만은 이러한 주인공의 모습을 통해 자기 내면의 주관주의적 인식을 극단적으로 추구할 때 발생할 수 있는 외부세계로부터의 고립과 자아분열의 문제를 경고하였다.

『모래 사나이』는 일반적으로 작가의 가장 극단적인 서술실험, 예술가 소설, 광기의 이야기, 또는 심각한 정체성의 위기에 관한 이야기로 이해할 수 있으며 최근까지도 사회학적, 작품 내재적, 심리학적, 구조유형학적인 관점에서 연구의 대상이 되고 있다.³⁰⁾

이 작품에는 시점의 변화가 두드러진다. 처음에 등장한 편지에는 1인칭 시

29) Vgl. 박계수: A.a.O., S. 318.

30) Ebenda, S. 319.

점이 선보이고 이어 화자가 직접 등장하여 독자에게 말을 걸기도 하며 중반에 들어서면 3인칭 서술시점으로 이야기가 전개된다. 이러한 서술 시점의 변화는 하나의 사건에 대한 서로 다른 관점의 존재를 전제로 하고 이것은 르네상스이후 근대의 전개과정에서 예술의 핵심원리였던 중앙 집중적 시선의 원리가 무너지고 있음을 보여준다. 낭만주의의 창작원리가 하나의 세계와 병행하여 또 다른 세계가 존재할 수 있고 이를 작품에서 형상화하는 기법이 아이러니였다면, 서술시점의 변화는 낭만적 아이러니의 핵심을 보여준다. 뿐만 아니라 화자가 직접 등장하여 독자에게 말을 거는 장면들이 나타난다. 화자의 직접적인 등장은 전달하는 이야기가 사실이 아니라 허구임을 보여주어 사실과 허구를 뒤섞는다. 나아가 화자의 등장으로 작가는 스스로 자기가 창조한 문학적 세계에 머무르지 않고, '자기창조'와 '자기파괴'의 과정을 되풀이 한다. 이것은 슐레겔이 말하는 낭만적 아이러니의 핵심원리 가운데 하나이다.

호프만을 비롯한 낭만주의 작가들은 낭만적 아이러니를 작품의 창작원리로 사용하여 동일한 이야기를 전개하다 이를 부정하고 다시 새로운 방식으로 시작하는 과정을 통해 현실의 세계와 상상의 세계를 뒤섞으려고 하였다. 그러나 창조와 파괴의 극단적인 반복은 낭만주의 작가들로 하여금 객관적인 실체를 잃어버릴 위험에 처하게 하였다. 낭만주의 작가들의 존재론적 위기는 주관적 인식만을 절대적으로 고집하다 결국 사물을 오인하고, 광기에 빠져 사회에서 고립되어 끝내 파멸에 이르는 『모래 사나이』의 주인공 나타나엘의 모습에 반영되고, 이러한 낭만적 인물은 계몽적 외부세계와 낭만적 내면세계사이에서, 현실과 환상사이에서, 시민성과 예술성사이에서 의식의 분열을 겪는 현대인의 모습과도 상응한다.

이제 『모래 사나이』의 작품 분석을 통해 그 안에 내재한 낭만적 아이러니의 기능과 그 의미를 살펴보자.

1. 『모래 사나이』의 외적 형식에 나타나는 낭만적 아이러니

1.1 다시점

『모래 사나이』는 세통의 편지글로 시작한다. 첫 번째 편지는 주인공 나타나엘이 친구 로타르에게 보내는 편지이다. 이 편지에서 나타나엘은 얼마 전에 일어난 기압계 장수 코폴라 Coppola와의 만남으로 인해 자신이 어린 시절에 겪은 모래 사나이 이야기와 관련된 끔찍한 사건과 그때 받은 충격들이 연상되었다는 사실을 털어놓는다. 그는 코폴라와 어렸을 적 자신이 모래 사나이라고 믿었던 변호사 코펠리우스 Coppelius가 동일인물이라고 주장하며 공포에 떨다. 두 번째 편지는 나타나엘의 애인 클라라 Clara가 나타나엘이 실수로 자신에게 보낸 편지에 대한 답신이다. 이 글에서 클라라는 논리적이고 이성적으로 기압계 장수 코폴라와 변호사 코펠리우스는 동일인물이 아니며 그의 아버지의 죽음과 모래 사나이라도 전혀 연관이 없음을 객관적으로 입증한다. 세 번째 편지글은 나타나엘이 로타르에게 다시 보낸 것으로 자신은 실제 동일인물이라고 믿는 코펠리우스와 코폴라가 단순히 환영일 뿐이라고 말하는 이성적인 클라라에 대한 불쾌감을 토로한다. 한편 자신이 다니고 있는 대학의 스팔란차니 Spalanzani 교수의 아름답지만 눈동자가 움직이지 않는 것처럼 보이는 올림피아라는 딸에 관해서도 언급한다.

세 통의 편지에서 드러나는 변호사 코펠리우스에 관한 나타나엘과 클라라의 인식의 차이에서 하나의 대상이 개인의 주관적인 경험이나 관념에 따라 다양한 방식으로 이해될 수 있다는 것을 알 수 있다. 클라라에게 실수로 보낸 편지에서 나타나엘은 유모가 들려준 무시무시한 이야기 속 주인공인 모래

사나이를 아버지의 손님으로 찾아온 코펠리우스와 동일시하며 코펠리우스가 아버지를 죽음으로 몰고 간 장본인이자, 그가 개입하는 곳은 어디든지 일시적인 또는 영원한 재앙을 가져다주는 추한 악마라고 주장한다. 반면 '매우 밝고 예리하게 사물을 분별하는 이성을 지닌'³¹⁾ 클라라는 나타나엘의 이러한 두려움이 단지 그의 내면세계에서만 존재하는 것이라고 이야기한다. 뿐만 아니라 클라라는 나타나엘에게 약사의 진술 등 여러 정황적 증거들을 내세워 모래 사나이나 코펠리우스에 관한 환상은 단순한 내면의 문제일 뿐이며 내적 강화를 통해 극복할 수 있다고 말하여 나타나엘이 오인에서 벗어나 현실세계를 올바르게 인식할 것을 설득한다. 이와 같이 편지를 통한 1인칭 시점에서 나타나엘과 클라라는 각자의 시점에서 모래 사나이의 존재여부에 관해 서로의 상반된 입장이 나타난다.

1.2 화자의 혼재

편지를 통해 사건을 서술한 후 화자는 돌연히 나타나 독자에게 다음과 같이 말을 건다.

내 불쌍한 친구인 젊은 대학생 나타나엘에게 벌어지고 있는 일, 친애하는 독자들여, 내가 당신들에게 들려주고자 하는 이야기, 바로 이것 보다 더 특이하고 놀라운 일들을 꾸며내기란 불가능 할 것이다.

Seltsamer und wunderlicher kann nichts erfunden werden, als dasjenige ist, was sich mit meinem armen Freunde, dem jungen Studenten

31) E.T.A. Hoffmann: Der Sandmann. In: E.T.A. FANATASIE- UND NACHTSTÜCKE, Fantasiestücke in Callots Manier. Nachtstücke Seltsame Leiden eines Theater-Direktors. München; Winkler Verlag 1960, S. 331-363. hier: S. 345. [이하 Werk로 표기]

Nathanael, zugetragen, und was ich dir, günstiger Leser! zu erzählen
unternommen.³²⁾

작품의 전개 과정에서 화자가 작품의 표면위로 올라와 독자에게 직접 말을
거는 것은 낭만적 아이러니의 특징 중 하나로 이것은 낭만주의 시학이 전통
시학과 결별하고 있음을 보여준다. 서양의 전통시학은 아리스토텔레스의 『시
학』에 토대를 둔 것으로 작품은 현실을 모방한다. 이 말은 작품이 현실과 마
찬가지로 완결된 구조를 갖추어야함을 의미한다. 따라서 소설에서 화자가 등
장할 수 없는 것이다. 그러나 낭만주의 소설에서는 화자가 등장하여 소설의
내용이 실제현실이 아니라 허구임을 보여준다.

세 통의 편지가 있고 나서 나타나엘의 이야기는 3인칭 서술시점에서 보고
되고 나타나엘이 겪는 모든 사건에 관해 화자는 중립적인 태도를 취한다. 화
자는 코펠리우스가 정말 모래 사나이와 동일 인물인지, 아니면 단지 아이들에
게 위협적이게 생긴 변호사인지에 관한 문제에 직접적인 해답을 내놓지 않는
다. 나타나엘이 코펠리우스와 코폴라를 동일인물로 여길 때에도 그 둘 사이를
명확하게 밝히지 않는다.³³⁾ 이것은 코폴라/코펠리우스의 묘사에서 두드러지게
나타난다. 화자는 코펠리우스가 나타나엘을 파멸시키는 어떤 마적인 힘인지,
아니면 단지 늙고 추한 변호사인지, 그리고 코펠리우스와 코폴라가 동일인물
인지에 대해 여러 관점을 제시할 뿐 사실을 명확하게 드러내지 않는다.³⁴⁾ 이
와 같은 화자의 여러 관점 제시에 대해 프라이젠단츠는 다음과 같이 설명한
다.

화자 호프만은 어떤 입장도 취하지 않고 있으며 단지 묘사된 현실에서 생

32) Werk, S. 343.

33) Vgl. 박계수: A.a.O., S. 335.

34) Ebenda, S. 334.

기는 관점만을 제시한다. 다르게 표현한다면 서술 그 자체가 어떤 확실한 관점을 확인시켜 주는 것이 아니라, 서술된 것이 관점들을 나타내고, 어떤 관점을 취해야 하는지에 대한 결정은 독자에게 맡긴다. 이러한 관점들의 변화와 충돌에서 사실적이라는 술어와 환상적이라는 술어는 때에 따라 바뀔 수 있다. 우리가 그 관점들을 배제한다면 명백하게 증명될 수 있는 현실은 존재하지 않는다. 왜냐하면 이렇게 함으로써 - 니체의 말을 의역한다면 - 우리는 현실을 없애고 사라지게 하기 때문이다.

der Erzähler Hoffmann nimmt keinen Standpunkt, er bietet nur Standpunkte, die sich innerhalb der dargestellten Wirklichkeit ergeben, Oder ausgedrückt: das Erzählen legt keine gewisse Perspektive fest, sondern das Erzählte gewährt Perspektive und überläßt dem Leser das Problem, für welche er sich entscheiden solle. Im Wechsel und Widerstreit dieser Perspektiven aber werden die Prädikate real und illusionär vertauschbar, je nachdem. Es bleibt keine eindeutig ausweisbare Wirklichkeit übrig, wenn wir die Perspektiven abziehen; denn damit - so könnte man ein Nietzschewort paraphrasieren-hätte man die Realität abgezogen, zum Verschwinden gebracht.³⁵⁾

즉, 『모래 사나이』에서 화자는 서술에 있어서 중립적 태도를 취함으로써 독자에게 실제와 환상의 경계를 모호하게 만드는 한편 하나의 대상을 여러 관점으로 이해할 수 있다는 사실을 보여준다.

작품 후반에 화자는 다시 등장하여 올림피아가 자동 인형이라는 사실이 알려진 후 충격에 빠진 예술 애호가들의 모임의 모습을 보여주고, 시와 수사학을 가르치는 어느 교수의 말을 전한다.

존경하는 신사, 숙녀 여러분! 문제가 어디 있는지 모르시겠습니까? 이 모든

35) Vgl. Wolfgang Preisendaz: eines matt geschliffnen Spiegels dunkler Widerschein: E.T.A. Hoffmanns Erzählkunst. In: *Festschrift für Jost Trier*. Hrsg. von W. Foerste u. K.H. Borck, Köln/Graz. 1964, S. 416. 박계수: A.a.O., S. 334에서 재인용.

것은 하나의 알레고리이고 계속 이어지는 은유입니다! 이해 하시죠! 아는 사람들은 다 압니다!

Hochzuverehrende Herren und Damen! merken Sie denn nicht, wo der Hase im Pfeffer liegt? Das Ganze ist eine Allegorie - eine *fortgeführte* Metapher! - Sie verstehen mich! - Sapienti sat!³⁶⁾

상징 또는 비유를 의미하는 알레고리와 은유로 지금까지 전개되어온 이야기를 정의하는 교수의 말은 지금까지 전개된 코펠리우스와 코폴라, 모래 사나의 이야기, 기계 인형을 사랑한 나타나엘의 이야기가 모두 허구이고 단순한 알레고리라는 사실을 은연중에 드러낸다.

이 작품에서 사용한 1인칭 시점 - 화자의 등장 - 3인칭 시점 - 화자의 재등장 - 3인칭 시점으로의 변화를 거듭하는 서술방식을 이용하여 호프만은 자신의 외부에 존재하는 현실세계와 나타나엘의 이야기로 표출시킨 내면의 상상의 세계·동경의 세계 사이를 끊임없이 오고간다. 이러한 행위를 통해 호프만은 단절된 두 세계를 이어 총체성을 이루고, 독자들에게는 현실이 다의적이며 열려있는 상태임을 새롭게 인식할 수 있도록 유도한다.³⁷⁾

36) Werk, S. 360.

37) Vgl. 박계수: A.a.O., S. 335.

2. 『모래 사나이』의 서술 대상에 나타난 낭만적 아이러니

『모래 사나이』는 유년기에 겪은 기괴하고 공포스러웠던 경험에서 대상에 대한 오인을 반복하다 파멸하는 주인공 나타나엘의 모습을 통해 낭만적이고 절대적인 주체의 위기³⁸⁾를 나타낸다. 어린 시절에 유모가 들려준 이야기의 주인공 모래 사나이를 평소 혐오감을 가지고 있던 변호사 코펠리우스와 동일 인물이라고 믿게 되는 나타나엘은 대학생이 되어서 자신을 찾아온 기압계 장수 코폴라를 코펠리우스의 이중자아 Doppelgänger라고 여긴다. 마찬가지로, 나타나엘은 클라라가 자신의 문학을 수용하지 못하자 그녀를 자동 인형이라고 여기고 이와 반대로 자동 인형 올림피아 Olympia를 살아있는 여인으로 오인한다. 나타나엘의 이러한 반복적인 오인은 그를 외부와의 정상적인 소통이 불가능하게 만든다.

작품의 주요 등장인물들은 모두 ‘눈’ 내지 ‘보는 행위’와 연관이 되어있다. 유모가 들려주는 이야기에 나오는 모래 사나이는 어린 아이의 ‘눈’을 빼앗아가는 ‘무시무시한’ 존재이고, 코펠리우스는 아버지의 방 안을 몰래 엿보다 들킨 어린 나타나엘에게 눈을 빼내겠다고 위협하여 정신적 외상을 입힌다. 코폴라는 성인이 된 나타나엘에게 시력을 보조해 주는 물건인 안경과 망원경을 팔러온다. 또한 아버지와 코펠리우스가 함께 만든 어떤 형상과 자신의 ‘시의 세계’를 완벽히 이해한다고 믿었던 올림피아는 자동 인형이다. 이와 같이 인식기관인 ‘눈’은 주인공이 겪는 오인과 광기의 연결고리이며 이야기의 주도모티프 Leitmotiv이다.

38) Vgl. Jochen Schmidt: E.T.A. Hoffmann: Glanz und Elend der romantisch-genialen Imagination. In: Die Geschichte des Genie Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750 - 1945, Darmstadt 1998, S. 1-39. hier: S. 20.

2.1 인식과 오인의 문제

인간은 오감으로 외부의 사물을 인식한다. 오감을 사용하여 지각한 사물의 특성은 신경물질을 통해 뇌에 전달된다. 뇌가 사물을 인식한 결과가 다른 사람의 그것과 일치할 수도 있고, 같은 사물을 인식하더라도 개인의 경험이나 선입관과 같은 주관적인 요소에 의해 다른 사람들과는 다르게 인식할 수도 있다. 이러한 인식의 차이는 정상적인 의사소통을 불가능하게 하고 심할 경우 광기에 이르게 한다. 『모래 사나이』의 주인공 나타나엘 또한 어린 시절에 겪은 충격적인 경험에 의해 이러한 오인의 과정을 겪는다. 이성적인 애인 클라라가 여러 번 그의 오인을 지적하지만 자신의 인식만이 절대라고 믿는 나타나엘은 자신이 범한 오인을 수정하지 않고 자신과는 다른 관점을 가진 클라라에게 환멸을 느끼고 대립하다 죽음에 이른다.

주인공 나타나엘의 오인은 크게 두 부류로 나눌 수 있다. 첫 번째 오인은 모래 사나리와 관련된다. 그는 흉측스러운 외형과 불쾌한 행동으로 어린 자신에게 혐오감을 유발하는 코펠리우스가 모래 사나이라고 믿는다. 대학생으로 성장한 후에는 자신을 찾아와 망원경과 안경을 팔려고 하는 기압계 장수 코폴라를 코펠리우스와 동일인물이라고 믿는다. 두 번째 오인은 클라라/올림피아와 관련된다. 나타나엘은 자신의 문학을 어리석고 무의미하다고 평가하는 클라라를 생명이 없는 자동 인형으로 여기고, 반대로 자기의 시를 듣고 ‘아, 아’라는 감탄사 외에 그 아무 말도 할 수 없는 올림피아가 자신의 ‘시의 세계’를 완전히 이해한다고 말한다. 여기에서 생명이 있는 클라라가 생명이 없는 올림피아보다 더 열등한 것이라고 판단하고, 반대로 올림피아가 클라라보다 더 우월한 것으로 인식한다.

2.1.1 모래 사나이의 존재에 관한 오인

나타나엘의 '실명'에 대한 공포는 모래 사나이 이야기에서 비롯된다. 나타나엘의 어머니는 밤 9시면 모래 사나이가 온다는 이야기를 들려주고 그때마다 나타나엘은 실제로 누군가가 층계를 걸어 올라오는 소리를 듣는다. 모래 사나이라는 미지의 존재에 관해 호기심이 생긴 어린 나타나엘은 어머니에게 모래 사나이가 누군지, 어떻게 생겼는지를 진지하게 묻고 그의 어머니는 이렇게 대답한다.

“애야, 모래 사나이는 없단다.” 어머니는 대답했다. “모래 사나이가 온다고 내가 말할 때, 그것은 너희들이 졸려서 눈을 뜨고 있을 수 없다는 것을 뜻하는 것이란다. 마치 너희들의 눈에 모래를 뿌린 것처럼 말이야. 말하는 것은, 단지, 너희가 너무 졸려서 모래 사나이가 눈에 모래를 뿌린 것과 같이 눈을 뜰 수 없다는 뜻이란다.”

“Es gibt keinen Sandmann, mein liebes Kind”, erwiderte die Mutter: “wenn ich sage, der Sandmann kommt, so will das nur heißen, ihr seid schläfrig und könnt die Augen nicht offen behalten, als hätte man euch Sand hineingestreut.”³⁹⁾

모래 사나이에 관한 어머니의 이성적인 설명에도 불구하고 나타나엘은 자신이 들은 소리가 바로 모래 사나이가 층계를 오르는 소리라고 확신하여 모래 사나이가 실제의 인물이라고 믿는다. 이것은 어린 나타나엘이 외부의 논리적인 설명 보다는 자기 주관적 판단을 더 중시한다는 것을 의미한다. 어린 나타나엘은 모래 사나이에 관해 더 자세히 알고 싶은 충동으로 늙은 유모에게 모래 사나이는 어떤 사람인지 물어본다. 유모는 어머니가 설명한 모래 사나이

39) Werk, S. 332.

와는 전혀 다른 '무시무시하고 잔인한' 모래 사나이 이야기를 이렇게 들려준다.

너는 아직 모르니? 그것은 아주 나쁜 사람이야. 아이들에게 와서 만일 잠을 자러 가지 않는다면 눈에 모래를 한 줌 가득히 뿌려서, 눈알이 피투성이가 되어 머리에서 튀어나오면, 그는 그 눈알을 자루에 넣어 반달에 사는 자기 아이들에게 먹이기 위해 가지고 간단다. 그의 아이들은 그 곳 둥지에 앉아서, 올빼미처럼 끝이 구부러진 부리로 말을 듣지 않은 인간아이들의 눈을 쪼아 먹는단다.

weißt du das noch nicht? Das ist ein böser Mann, der kommt zu den Kindern, wenn sie nicht zu Bett gehen wollen und wirft ihnen Händevoll Sand in die Augen, daß sie blutig zum Kopf herausspringen, die wirft er dann in den Sack und trägt sie in den Halbmond zur Atzung für seine Kinderchen; die sitzen dort im Nest und haben krumme Schnäbel, wie die Eulen, damit picken sie der unartigen Menschenkindlein Augen auf.⁴⁰⁾

나타나엘의 어머니와 유모는 모래 사나이의 존재에 대해 서로 다른 관점을 가지고 있다. 나타나엘의 어머니는 아이들이 졸려서 눈을 뜨지 못하는 것이 모래 사나이가 눈에 모래를 뿌려서 그런 것이라고 설명한다. 반면 유모는 구체적이고 시각적인 단어들을 사용하여 모래 사나이의 존재를 확신시킨다. 모래 사나이가 실존인물이라고 확신한 나타나엘은 모래 사나이의 행위를 생생하게 묘사하는 유모의 이야기를 더욱 설득력 있게 받아들인다. 특히, 피투성이가 되어 얼굴에서 튀어나온 눈이나, 끝이 구부러진 부리로 눈을 쪼아 먹는 새끼들의 행위에 관한 색감적이고 시각적인 표현은 나타나엘의 모래 사나이에 관한 상상을 더욱 자극한다.

40) Ebenda, S. 333.

나타나엘은 모래 사나이의 모습에 관한 어머니와 유모의 서로 다른 이야기 중 자신의 주관적인 판단에 어긋나는 어머니의 설명은 무시하고, 유모가 들려준 기괴하고, 잔인하지만 또 다른 한편으로는 모래 사나이에 관한 자신의 상상력을 자극하는 이야기를 진실이라고 받아들인다. 즉, 나타나엘은 모래 사나이에 관한 전혀 다른 설명 중에서 자신의 주관적 인식과 가장 부합하는 이야기만을 선택적으로 취하고 이를 바탕으로 모래 사나이를 잔인하고, 무시무시하며 위협적인 존재로 규정하는 것이다.

모래 사나이가 존재한다는 확신은 가지고 있지만 실제 모습을 직접 보지 못한 어린 나타나엘은 모래 사나이에 관한 상상과 호기심을 더욱 키워가고 나아가 자신의 내면에서 상상한 모래 사나이의 모습을 그림으로 그려 외부세계에 표현한다. 이러한 나타나엘의 행위는 자신의 주관적 인식을 내세워 미지의 세계, 신비의 세계에 관한 끝없는 동경과 상상을 문학작품에서 재현해 내 고자 하였던 낭만주의 문학의 일반적인 전략을 잘 보여준다.

2.1.2 모래 사나리와 코펠리우스에 관한 오인

나타나엘의 모래 사나리에 관한 상상이 무르익을수록 그것의 실체를 보고자 하는 호기심도 더욱 커진다. 아버지의 침묵과 어머니의 슬픈 표정에서 모래 사나이가 오리라는 것을 알아차린 나타나엘은 그의 모습을 보기위해 아버지의 방 안에 몰래 숨어 들어간다. 아버지의 서재 커튼 뒤에 숨은 나타나엘은 그의 아버지와 늙은 변호사 코펠리우스가 함께 있는 것을 발견하고 코펠리우스가 바로 모래 사나이라고 확신한다.

모래 사나리는 방 한가운데, 아버지 앞에 서있고, 밝은 불빛이 아버지의 얼

굴을 비추고 있어! - 모래 사나이, 저 끔찍한 모래 사나이야말로 가끔 우리 집에서 점심을 먹곤 하는 늙은 변호사 코펠리우스야!

Der Sandmann steht mitten in der Stube vor meinem Vater, der helle Schein der Lichter brennt ihm ins Gesicht! - Der Sandmann, der fürchterliche Sandmann ist der alte Advokat Coppelius, der manchmal bei uns zu Mittag ißt!⁴¹⁾

나타나엘이 코펠리우스를 모래 사나리와 동일인물이라고 판단한 이유는 평소 코펠리우스의 혐오스러운 외형과 불쾌감을 유발하는 행동이 자신의 상상 속에 무시무시한 모래 사나이의 모습과 일치하였기 때문이다. 나타나엘이 묘사한 코펠리우스의 인상은 다음과 같다.

아무리 끔찍한 모습이라도 바로 이 코펠리우스보다 나에게 더 깊은 경악을 불러일으킬 만한 것은 없을 거야. 생각해 봐, 이 키가 크고 어깨가 떡 벌어진, 흉측스럽게 머리가 크고, 얼굴은 황토색이며, 눈썹은 덩불처럼 부송부송한 회색빛의 남자를 말아야. 그 눈썹아래에는 푸르스름한 고양이 눈갈 두 개가 찌를 듯이 내다보며 불꽃을 번쩍거리고 있어. 윗입술 위까지 내려뜨려진 크고 억센 코가 달려 있지. 비뚤어진 주둥이는 자주 일그러지며 음흉한 웃음을 지었지. [...] 전체 꼴이 도대체가 역겹고 혐오스러웠지. 그러나 무엇보다도 우리 아이들은 털이 숭숭 나있는 손이 징그러워서 그가 만지는 것을 더 이상 원하지 않았어. [...] 잔칫날 아버지가 달콤한 포도주가 든 작은 잔을 우리에게 건네줄 때면, 그 자가 그렇게 했지. 그러면 그는 재빨리 술잔을 뉘아채거나 또는 푸른 입술을 잔에 갖다 대었고 우리가 화가 나 울면 악마처럼 웃어대었지. 그는 언제나 우리를 작은 짐승새끼들이라고 불렀어.

Aber die gräßlichste Gestalt hätte mir nicht tieferes Entsetzen erregen können, als eben dieser Coppelius. - Denke Dir einen großen breitschultrigen Mann mit einem unförmlich dicken Kopf, erdgelbem Gesicht, buschigten grauen Augenbrauen, unter denen ein Paar

41) Ebenda, S. 334.

grünliche Katzenaugen stechend hervorfunkeln, großer, starker über die Oberlippe gezogener Nase. Das schiefe Maul verzieht sich oft zum hämischen Lachen; [...] Die ganze Figur war überhaupt widrig und abscheulich; aber vor allem waren uns Kindern seine großen knotigten, haarigten Fäuste zuwider, so daß wir, was er damit berührte, nicht mehr mochten. [...] Ebenso machte er es, wenn uns an Feiertagen der Vater ein klein Gläschen süßen Weins eingeschenkt hatte. Dann fuhr er schnell mit der Faust herüber, oder brachte wohl gar das Glas an die blauen Lippen und lachte recht teuflisch, wenn wir unsern Ärger nur leise schluchzend äußern durften. Er pflegte uns nur immer die kleinen Bestien zu nennen;⁴²⁾

코펠리우스와 모래 사나이가 동일인물이라는 나타나엘의 오인은 코펠리우스가 그의 집에 방문할 때 어머니의 태도 변화에서 더욱 강화된다.

어머니는 우리와 마찬가지로 역겨운 코펠리우스를 증오하는 것처럼 보였어. 그가 나타나면, 어머니의 기쁜 기분이, 다시 말하면 늘 명랑하고 편견에 치우치지 않던 어머니가 슬프고 황량한 표정으로 진지해 지셨지. [...] 코펠리우스를 보는 순간 나의 마음속에는 끔찍하고 무섭게 이런 생각이 들었어. 바로 이 녀석이 모래 사나이일거라고 말이야. 모래 사나이는 나에게 더 이상 유모의 동화에 나오는 반달의 올빼미 둥지에 있는, 아이들의 먹이로 눈을 가지고 가는 그런 괴물이 아니었어. - 그래, 추하고 귀신같은 악마, 가는 곳 어디에서든지 슬픔과 불행, 그리고 일시적인, 혹은 영원한 재앙을 가져다주는 악마였다고.

Die Mutter schien ebenso, wie wir, den widerwärtigen Coppelius zu hassen; denn so wie er sich zeigte, war ihr Frohsinn, ihr heiteres unbefangenes Wesen umgewandelt in traurigen, düstern Ernst.[...]Als ich nun diesen Coppelius sah, ging es grausig und entsetzlich in meiner Seele auf, daß ja niemand anders, als er, der Sandmann sein könne,

42) Ebenda, S. 335.

aber der Sandmann war mir nicht mehr jener Popanz aus dem Ammenmärchen, der dem Eulennest im Halbmonde Kinderaugen zur Atzung holt - nein! - ein häßlicher gespenstischer Unhold, der überall, wo er einschreitet, Jammer - Not - zeitliches, ewiges Verderben bringt⁴³⁾

모래 사나이와 코펠리우스는 모두 상대가 원하지 않음에도 불구하고 방문하여 해를 입힌다는 행동의 유사성이 있다. 이러한 유사성은 나타나엘이 모래 사나이와 코펠리우스를 동일인물로 여기는 여러 원인 중 하나로 작용하였을 것이다.

모래 사나이와 코펠리우스가 동일인물이라는 나타나엘의 믿음은 그가 아버지와 코펠리우스의 만남을 목격한 이후 확고해진다. 몰래 아버지의 방에 숨어 들어간 나타나엘은 아버지와 코펠리우스가 어떤 형상을 만드는 장면을 목격한다. 그 형상이 사람 얼굴과 비슷하지만 눈이 없고 뺨하니 뚫린 채 검은 구멍만 있다는 것을 인식한 순간 나타나엘은 너무 놀라 쓰러진다. 그리고 그는 섬뜩한 경험을 한다.

“눈을 내놔, 눈을 내놔!” 코펠리우스가 울리는 듯한 깊은 목소리로 말했다. 나는 너무 놀라 비명을 질렀고, 커튼 밖 바닥에 쓰러졌다. 그때 코펠리우스가 나를 붙잡았어. “작은 짐승새끼야! - 작은 짐승새끼야!” 하고 그가 이를 드러내며 쩡쩡거리는 목소리로 말했다. - 나를 들어올려 화덕에 던져서, 내 머리카락이 불꽃에 타기 시작했다. “이제 눈이 생겼어 - 눈 - 예쁜 한 쌍의 어린아이의 눈이” 그렇게 코펠리우스는 속삭였고 두 손으로 시뻘건 숯가루를 내 눈에 뿌리려고 했다.

"Augen her, Augen her!" rief Coppelius mit dumpfer dröhnender Stimme. Ich kreischte auf von wildem Entsetzen gewaltig erfaßt und stürzte aus meinem Versteck heraus auf den Boden. Da ergriff mich Coppelius, "kleine Bestie! - kleine Bestie!" meckerte er zähnfletschend! -

43) Ebenda, S. 335.

riß mich auf und warf mich auf den Herd, daß die Flamme mein Haar zu sengen begann: "Nun haben wir Augen - Augen - ein schön Paar Kinderaugen." So flüsterte Coppelius, und griff mit den Fäusten glutrote Körner aus der Flamme, die er mir in die Augen streuen wollte.⁴⁴⁾

자신의 눈을 빼내어 버리겠다는 코펠리우스의 말에서 나타나엘은 ‘눈’을 매개로 한 연상작용의 결과로 모래 사나이를 떠올리고 이 둘이 동일인물이라는 것을 확신한다.⁴⁵⁾ 코펠리우스와 모래 사나이를 동일시하는 나타나엘의 오인은 아버지의 죽음 이후 더욱 증폭된다. 당시 겪은 이러한 위협적인 경험으로 나타나엘은 자기 내면의 상상 속에서 그 형상을 강화시켰던 모래 사나이를 외부세계의 인물 코펠리우스에 투영시키고 이 둘을 동일한 인물로 파악한다. 이로써 나타나엘은 현실과 상상을 명확하게 구분하지 못하고 사물을 주관에 의해서만 파악할 뿐 사물의 객관적인 실체를 이성적으로 받아들이지 못한다. 슈미트 Jochen Schmidt에 따르면 나타나엘은 모래 사나이에 관한 동화를 실제 인물에 고착화시키는 전이경험으로 인해 어린 시절 정신적인 외상을 입게 되며, 이러한 정신적인 외상은 후에 나타나엘이 인식하는 모든 것에 영향을 미치는 기능적인 틀로 작용한다.⁴⁶⁾

2.1.3 코플라와 코펠리우스의 동일시

대학생으로 성장한 나타나엘은 코플라의 갑작스러운 방문으로 어린 시절 겪었던 모래 사나리와 코펠리우스에 관한 무서웠던 경험을 다시 떠올린다. 그

44) Ebenda, S. 336.

45) Vgl. Jochen Schmidt: A.a.O., S. 20.

46) Ebenda, S. 20.

이유는 자신을 찾아온 코폴라의 동작이나 생김새가 나타나엘의 마음 속에 충격적인 기억으로 깊이 각인되어 있는 코펠리우스와 유사하다고 판단했기 때문이다. 그러나 스팔란차니 교수에게서 코폴라가 피에몬 출신이라는 말을 들은 나타나엘은 곧 자신의 인식이 오인이었음을 편지에서 고백한다. 나타나엘이 일시적인 안정상태를 유지할 때 찾아온 코폴라는 안경과 망원경을 보여주면서 나타나엘의 '눈'과 관련된 환상을 다시 자극하고 나타나엘은 코펠리우스와 코폴라를 동일인물이라고 여기며 광적인 공포에 휩싸인다.

아, 기압계가 필요없다고? 기압계가 필요없어! - 난 예쁜 눈도 가지고 있어 - 예쁜 눈 말이야! 나타나엘은 놀라서 소리쳤다. "미친 사람, 어떻게 네가 눈을 가지고 있을 수 있지? - 눈 - 눈을?" 하지만 그 순간에 코폴라는 기압계를 옆쪽으로 밀고, 넓은 외투 주머니를 펴서 코안경과 안경을 꺼내 책상위에 놓았다. "자, 자, 안경, 코 위에 올려놓는 안경. 이게 내가 말한 눈이야, 예쁜 눈!" 그리고 그는 점점 더 많은 안경을 꺼냈고, 책상 전체가 기이하게 번쩍이고 빛나기 시작했다. 수천개의 눈이 경련하듯 실룩거리며 나타나엘을 쏘아 보았다. 그러나 그는 책상에서 눈을 돌릴 수 없었다. 코폴라는 점점 더 많은 안경을 올려놓았고, 안경의 번쩍이는 시선은 점점 더 사납게 솟아오르면서 나타나엘의 가슴에 피처럼 붉은 광선을 쏘아대었다. 나타나엘은 광적인 공포에 휩싸여 울부짖었다. "그만, 그만 해! 이 끔찍한 인간아!"

Ei, nix Wetterglas, nix Wetterglas! - hab auch sköne Oke - sköne Oke! Entsetzt rief Nathanael: "Toller Mensch, wie kannst du Augen haben? - Augen - Augen?" Aber in dem Augenblick hatte Coppola seine Wettergläser beiseite gesetzt, griff in die weiten Rocktaschen und holte Lorgnetten und Brillen heraus, die er auf den Tisch legte. "Nu - Nu - Brill - Brill auf der Nas su setze, das sein meine Oke - sköne Oke!" - Und damit holte er immer mehr und mehr Brillen heraus, so, daß es auf dem ganzen Tisch seltsam zu flimmern und zu funkeln begann. Tausend Augen blickten und zuckten krampfhaft und starrten auf zum Nathanael; aber er konnte nicht wegschauen von dem Tisch, und

immer mehr Brillen legte Coppola hin, und immer wilder und wilder sprangen flammende Blicke durcheinander und schossen ihre blutrote Strahlen in Nathanaels Brust. Übermannt von tollem Entsetzen schrie er auf.- "Halt ein! halt ein, fürchterlicher Mensch!"

‘예쁜 눈’을 가지고 있다는 코폴라의 말은 나타나엘의 무의식에 존재하는 과거 ‘눈’에 얽힌 공포스러운 기억들을 연상시킨다. 특히 자신의 외투에서 ‘눈’의 기능을 보조하는 ‘안경들’을 꺼내는 코폴라의 행위는 ‘눈’을 어딘가에 넣어 두었다가 꺼내어 놓는다는 데서 아이들의 눈에 모래를 뿌려 튀어나온 눈알을 자루에 넣어가는 모래 사나이의 모습과 유사하다. 따라서 코펠리우스와 모래 사나이를 동일인물이라고 오인하고 있는 나타나엘은 코폴라를 코펠리우스의 이중자아라고 여기기 시작한다.

‘눈’을 자루나 가방에 집어넣는다는 행위의 유사성 이외에 ‘코펠리우스’와 ‘코폴라’는 이름에서도 유사성이 발견된다. 코펠리우스Coppelius와 코폴라Coppola의 접두사 ‘Coppo’는 이탈리아어로 ‘눈 구멍 Augenhöhle’을 의미한다.⁴⁷⁾ 이때 눈 구멍은 어린 나타나엘이 아버지의 서재에서 몰래 엿본 ‘흉측스러운 깊은 구멍’⁴⁸⁾을 연상시킨다. 이러한 이름의 유사성은 ‘눈’을 상실할지도 모른다는 공포를 항상 간직하고 있는 나타나엘에게 코펠리우스와 코폴라를 동일인물이라고 판단할 수 있는 원인을 제공한다.

여러 정황을 근거로 코폴라와 코펠리우스를 동일인물이라고 인식한 나타나엘은 탁자위에 놓인 번쩍이는 수천 개의 안경알이 자신을 향해 붉은 광선을 발사하는 것을 보고 광적인 공포에 휩싸인다. 나타나엘은 성인으로 성장한 후에도 여전히 유아기 때와 같이 상상과 현실의 세계를 구분하지 못하고 모래

47) Ebenda, S. 25.

48) Werk, S. 336.

사나이로 대표되는 내면의 환영을 외부세계의 인물에 투사시켜 현실을 오인하는 것이다.

코펠리우스가 코폴라와 동일인물이라고 여기는 나타나엘은 코폴라를 보며 자신의 운명을 지배하는 코펠리우스의 '악마적인 힘'을 떠올린다. "Sköne Oke, Sköne Oke" 라고 말하는 코폴라의 독일어 발음이 외국인임을 드러내고 스펠란차니 교수도 그가 피에몬트 출신이라고 말하며 코펠리우스와 코폴라가 서로 다름을 보여줌에도 불구하고 나타나엘은 자기 내면의 불안 때문에 코폴라를 코펠리우스와 동일인이라고 오인한다. 코폴라가 모래 사나이나 코펠리우스처럼 상대가 원하지 않음에도 불구하고 상대를 찾아오고, '눈'과 관련된 그의 연상을 자극 한다는 점에서 동일성을 가지고 있기 때문이다. 이러한 이유로 나타나엘은 '모래 사나이 - 코펠리우스 - 코폴라'를 동일인물이라고 여기며 두려워하고 자신의 내면세계를 모래 사나이에 관한 비이성적이고, 몽상적인 상상으로 강화시킨다.

2.1.4 클라라/올림피아에 관한 오인

비이성적인 나타나엘은 모래 사나이가 실제 인물이라고 믿는다. 반면 이성적인 클라라는 그런 믿음이 단지 어린아이의 상상력에서 비롯된 것이라고 말한다. 화자는 나타나엘과 클라라의 모래 사나이에 관한 서로 다른 관점을 서술하여 이 세상은 단편적인 면으로만 구성된 것이 아니라 개인에 따라 여러 관점으로 이해할 수 있다는 점을 보여준다. 뿐만 아니라 화자는 자신이 창조한 환상과 자신이 속한 현실을 병렬적으로 제시하여 하나의 세계에만 치우치지 않고 균형을 유지한다.⁴⁹⁾

49) 이러한 화자의 태도에서 호프만의 중심 사상인 세라피온의 원칙이 드러난다.

나타나엘과 클라라의 갈등은 모래 사나이에 관한 인식의 차이에서 시작한다. 나타나엘이 모래 사나이가 실제로 존재하고 코펠리우스와 동일인물이라는 자신의 믿음을 편지로 고백했을 때, 클라라는 그가 어린 시절에 느꼈을 두려움은 충분히 이해하지만, 모래 사나리와 코펠리우스는 서로 전혀 연관이 없다고 말한다. 그러면서 그는 나타나엘이 모래 사나리와 코펠리우스를 동일한 인물로 생각하는 이유는 코펠리우스의 친근하지 않은 외모 때문일 것이라고 말한다. 또한 아버지의 죽음도 코펠리우스가 의도한 것이 아니라 단순한 화학실험 도중 발생한 사고였을 뿐이라고 설명한다. 자신의 논리를 강화하기 위해서 클라라는 '경험 있는 이웃 약사의 대답'⁵⁰⁾을 그 근거로 제시한다. 여기에서 나타나엘이 자신의 주관적인 인식을 기준으로 모래 사나이가 실존한다고 믿는 반면, 클라라는 이성적이고 합리적인 시각에서 모래 사나이가 허구의 존재라고 인식한다는 사실이 드러난다.

모래 사나이에 관한 인식의 차이에서 비롯되는 두 인물의 대립은 나타나엘이 코폴라와 만난 이후 더욱 깊어진다. 코폴라가 탁자 위에 늘어놓은 수천 개의 안경들을 본 나타나엘은 코펠리우스와 연관된 무시무시한 기억을 떠올린다. 그는 '침울한 몽상에 잠겨'⁵¹⁾ 고향으로 돌아가고 어느 정도 안정을 취하지만 곧 '악마적인 힘'⁵²⁾을 가진 코펠리우스가 자신과 클라라의 행복을 방해할 것이라고 말한다. 이에 대해 클라라는 이렇게 답한다.

네, 나타나엘! 당신이 옳아요, 코펠리우스는 기본적으로 사악하고 적대적인 인물이에요. 그는 분명하게 삶속에 모습을 드러내는 악마적인 힘과 같이 끔찍한 영향을 일으킬 수 있어요. 그러나 당신이 그 사람을 감각과 생

50) Ebenda, S. 340.

51) Ebenda, S. 346.

52) Ebenda, S. 346.

각에서 추방하지 않을 때만 그렇게 할 수 있어요.

Ja Nathanael! du hast recht, Coppelius ist ein böses feindliches Prinzip, er kann Entsetzliches wirken, wie eine teuflische Macht, die sichtbarlich in das Leben trat, aber nur dann, wenn du ihn nicht aus Sinn und Gedanken verbannst. Solange du an ihn glaubst, ist er auch und wirkt, nur dein Glaube ist seine Macht.⁵³⁾

클라라는 모래 사나이의 실체를 우리가 단순히 마음속에서 만들어낸 허구의 존재로 그 사실을 인식하면 사라져 버리는 “우리들 자아의 환영 Es ist das Phantom unseres eigenen Ichs”⁵⁴⁾이라고 설명한다. 클라라의 이러한 이성적인 현실관은 이 세계가 상상과 주관에 의해 영향을 받는 내적세계와 주관의 영향권 밖에 있는 외적세계로 구성되어 있다는 호프만의 세라피온 원칙⁵⁵⁾과도 부합한다고 볼 수 있다.⁵⁶⁾

“시선을 항상 진실한 실제의 외부세계”⁵⁷⁾로 향하고 있는 클라라는 신비주의에 심취한 나타나엘에게 권태를 느끼고, 나타나엘도 클라라의 “차가운 산문적인 정서 kaltes prosaisches Gemüt”⁵⁸⁾에 불만을 가진다. 그럼에도 불구하고 클라라와 함께 보내는 시간이 길어질수록 나타나엘의 상상 속에서 코펠리우

53) Ebenda, S. 340.

54) Ebenda, S. 341.

55) 호프만의 작품집 「세라피온의 형제들 Die Serapionbrüder」(1819/21) 중 ‘은둔자 세라피온’과 관련된 일화에 제시한 ‘서사원리’이다. 세라피온의 원칙에 의하면 환상으로만 내면세계의 의식이 편중된다면 외부인 현실세계와 불균형이 발생할 수 있기 때문에 이를 경계해야 한다. 『모래 사나이』에서는 클라라는 나타나엘의 내면세계에는 관심이 적고 외부의 현실에 매달려 ‘시선을 항상 진실한 외부세계’에 두는 반면 나타나엘의 내면세계는 모래 사나이에 관한 환상과 환영으로 치우쳐 있다.

56) Vgl. 이수정: 예.테.아 호프만의 『모래사내(Der Sandmann)』 연구. 서울대학교 교육학석사학위논문, 2000, 21쪽.

57) Ebenda, S. 345.

58) Ebenda, S. 345.

스의 모습은 희미해진다. 즉, 나타나엘은 클라라로 대표되는 외부세계와 접촉함으로써 모래 사나이에 관한 상상과 환영으로 가득 찬 내면세계에서 일시적으로 벗어나는 것이다. 그러나 나타나엘의 내면에는 여전히 모래 사나이 또는 코펠리우스의 '악마적인 힘'에 관한 환상으로 가득 차 있다는 사실이 그가 쓴 다음과 같은 시의 내용에서 드러난다.

그는 자신과 클라라를 진실한 사랑으로 결합된 것처럼 묘사했다. 그러나 때때로 그들의 삶에 검은 주먹이 끼어들어 그들에게 피어난 기쁨을 앗아가 버리는 것 같았다. 마침내 두 사람이 결혼식 단상에 서자 무서운 코펠리우스가 나타나서, 클라라의 아름다운 눈을 건드렸다. 마치 핏빛 불꽃이 타는 것처럼, 그 눈은 튀어나와 나타나엘의 가슴으로 떨어진다. 코펠리우스는 그를 잡아 불길에 이끌거리는 불덩이 속에 던져 넣고, 불덩이는 폭풍같은 빠른 속도로 소용돌이치며 쉼 없이 소리를 내며 그를 잡아채갔다. 마치 검은 백발의 거인들이 분노하여 싸우는 것처럼 거품이 이는 바다에서 허리케인이 파도를 사납게 채찍으로 때리며 울부짖는 것 같다. 그러나 그는 이 거친 포효를 뚫고 클라라의 목소리를 듣는다. “당신은 내 모습이 안 보이나요? 코펠리우스는 당신을 속였어요. 당신의 가슴에서 그렇게 불타던 것은 나의 눈이 아니라 당신 심장의 핏방울이에요. 나는 눈이 있어요, 나를 한번 보세요!” 나타나엘은 생각한다. “이건 클라라야, 나는 영원히 그녀의 것이야.” 그 때 이러한 생각이 불덩이 속으로 세차게 뚫고 들어간 것처럼, 갑자기 불길이 꺼지고 그 모든 소란이 어두운 심연 속으로 조용히 사라진다. 나타나엘은 클라라의 눈을 응시한다. 그런데 클라라의 눈에서 그를 다정하게 바라보고 있는 것은 죽음이다.

Er stellte sich und Clara dar, in treuer Liebe verbunden, aber dann und wann war es, als griffe eine schwarze Faust in ihr Leben und risse irgend eine Freude heraus, die ihnen aufgegangen. Endlich, als sie schon am Traualtar stehen, erscheint der entsetzliche Coppelius und berührt Claras holde Augen; die springen in Nathanaels Brust wie blutige Funken sengend und brennend, Coppelius faßt ihn und wirft ihn in einen flammenden Feuerkreis, der sich dreht mit der

Schnelligkeit des Sturmes und ihn sausend und brausend fortreißt. Es ist ein Tosen, als wenn der Orkan grimmig hineinpeitscht in die schäumenden Meereswellen, die sich wie schwarze, weißhauptige Riesen emporbäumen in wütendem Kampfe. Aber durch dies wilde Tosen hört er Claras Stimme: "Kannst du mich denn nicht erschauen? Coppelius hat dich getäuscht, das waren ja nicht meine Augen, die so in deiner Brust brannten, das waren ja glühende Tropfen deines eignen Herzbluts - ich habe ja meine Augen, sieh mich doch nur an!" - Nathanael denkt: Das ist Clara, und ich bin ihr eigen ewiglich. - Da ist es, als faßt der Gedanke gewaltig in den Feuerkreis hinein, daß er stehen bleibt, und im schwarzen Abgrund verrauscht dumpf das Getöse. Nathanael blickt in Claras Augen; aber es ist der Tod, der mit Claras Augen ihn freundlich anschaut.⁵⁹⁾

코펠리우스가 자신과 클라라 사이의 행복을 파괴할 것이라는 어두운 예감을 투영시킨 이 시에서 나타나엘은 '눈의 상실'에 관한 광적인 두려움과 환상을 드러낸다. 시의 내용에서 주목할 점은 모든 소란을 잠재우는 클라라의 역할이다. 그녀가 이성적인 설명으로 모래 사나이로 인해 두려움을 떠는 나타나엘을 잠시나마 안정시켰던 현실에서와 같이 시에서도 클라라의 목소리는 모든 소란을 잠재운다. 왜냐하면 클라라는 현실에서 이미 나타나엘에게 그 자신의 자아, 그 스스로가 파괴적인 영향력을 발휘한다는 사실을 가르쳐 주었기 때문이다.⁶⁰⁾

슈미트에 따르면 이 시는 『모래 사나이』의 중심내용으로 모래 사나이와 관련된 사건을 회화적으로 묘사하고, 은유적이며 알레고리적인 의미를 가지고 있다. 나타나엘에게 클라라는 코펠리우스가 나타나엘을 속였다고 말하는데 그것은 나타나엘 스스로가 자기를 속인 것으로 볼 수 있다. 왜냐하면 재앙을 몰

59) Ebenda, S. 347-348.

60) Jochen Schmidt: A.a.O., S. 33.

고 오는 코펠리우스는 단지 나타나엘의 환상이기 때문이다. 한편 핏빛의 불꽃
들처럼 튀어 나온 눈이, 클라라의 눈이 아니라 나타나엘 심장의 핏방울이라는
사실은 구제할 수 없는 자기추락을 의미한다. 그의 가슴 속으로 떨어진 눈은
실제로는 그의 눈이기 때문이다. 61)

자신이 완성한 시를 읽던 나타나엘은 “이것은 누구의 무서운 목소리인가
?”62) 라고 부르짖으며 잠시 격렬한 공포에 휩싸이지만 이내 자신이 지은 시
를 스스로 “매우 잘 쓴 시63)”로 여기고 클라라가 자신과 공감하기를 바라며
그의 내면세계를 투영한 시를 읽어준다. 그러나 클라라가 그의 시를 “어리석
고 무의미하며 광적인 동화”64)라고 평가하자, 나타나엘은 격분하여 살아있는
클라라에게 마침내 “생명도 없는 저주받은 자동 인형”65)이라고 소리 지른다.
이는 클라라가 나타나엘에게 안정감을 주는 존재이기는 하지만 나타나엘의
내면의 상상과는 부합되지 않는다는 것을 의미한다.

나타나엘이 범한 클라라에 대한 오인이 코펠리우스와 관련이 있다면 생명이
없는 올림피아를 생명이 있는 존재로 오인하는 것은 코폴라와 연관이 있
다.

로타르와의 결투 이후 정신적인 안정을 되찾은 나타나엘은 G시로 돌아오고
물건을 팔기위해 자신의 집을 찾아온 기압계 장수 코폴라와 재회한다. 코폴라
를 내보내기 위해 아무 물건이나 사기로 한 나타나엘은 안경과 다르게 자신
에게 아무런 공포도 유발하지 않은 망원경을 집어 든다. 망원경으로 스펠란차
니 교수의 집안을 들여다보던 나타나엘은 평소와 늘 같은 자세로 앉아있는

61) Ebenda, S. 32.

62) Werk, S. 348.

63) Ebenda, S. 348.

64) Ebenda, S. 348.

65) Ebenda, S. 349.

올림피아를 본다. 그러나 망원경을 통해 본 올림피아의 모습은 처음 나타나엘이 호기심에 이끌려 벌어진 커튼 틈 사이로 몰래 보았던 모습과는 차이가 있다.

올림피아를 처음 보았을 때 나타나엘은 올림피아의 외형에 대해 “천사같이 예쁜 얼굴”⁶⁶⁾로 묘사하지만 곧 그녀의 눈은 어딘가 굳은 것 같고, 시력이 없는 것 같은 모습이어서 두려움을 느꼈다고 서술하였다. 그러나 코폴라가 건넨 휴대용 작은 망원경으로 스팔란차니 집 안에 있는 올림피아를 본 후 나타나엘은 올림피아의 새로운 생명력을 느낀다. 망원경을 통해 본 올림피아의 모습을 나타나엘은 이렇게 묘사한다.

그러나 그가 점점 더 분명하게 초점을 맞춰 망원경으로 들여다보자, 마치 올림피아의 눈 속에 젖은 달빛이 솟아오르는 것 같았다. 그것은 이제 서야 비로소 시력이 밝아지는 것 같았다. 시선은 점점 더 살아서 타오르고 있었다.

Doch wie er immer schärfer und schärfer durch das Glas hinschaute, war es, als gingen in Olimpias Augen feuchte Mondesstrahlen auf. Es schien, als wenn nun erst die Sehkraft entzündet würde; immer lebendiger und lebendiger flammten die Blicke.⁶⁷⁾

나타나엘은 이전에 경직되어 있고 초점이 없어 보였던 올림피아의 눈이 망원경을 통해서 보자 점차 생명력이 차오르고 있다고 인식한다. 이 때 화자는 망원경에 관해 “여태까지의 삶에서 그에게 사물을 이렇게 순수하고 날카로우며 정확하게 눈앞에 끌어다주는 유리는 존재하지 않았다”⁶⁸⁾고 서술한다. 망원경의 속성이 사용자가 자의적으로 초점을 맞추는 대상을 가까이 있는 것처럼

66) Werk, S. 349.

67) Ebenda, S. 351-352.

68) Ebenda, S. 351.

자세히 보여주고, 주변사물들이 시야를 가리지 않도록 차단하는 것에 있음을 염두에 둔다면 코폴라에게 구입한 망원경은 나타나엘의 환상을 배가시키는 도구이며 내면세계와 외부세계 사이의 조화를 깨뜨리는 매개체가 된다.

멀리서 올림피아를 훑쳐보던 나타나엘은 스팔란차니 교수가 주최한 파티에서 올림피아를 직접 만난다. 그곳에서 올림피아가 화려한 기교의 아리아를 부르자 나타나엘은 완전히 매료되고 그녀의 표정을 자세히 보기 위해 “코폴라의 망원경”⁶⁹⁾을 꺼낸다. 여기서 화자는 나타나엘이 코폴라에게 구입한 망원경을 여전히 ‘코폴라의 망원경’이라고 서술한다. 이는 나타나엘이 코폴라의 존재를 여전히 내면에서 인식하고 있으며 나아가 어린 시절에 겪은 정신적 외상도 완전히 치유하지 못했음을 의미한다.

무도회장에서 망원경을 통해 올림피아를 본 나타나엘은 올림피아가 자신을 “열망이 가득 찬 시선으로”⁷⁰⁾바라보고 있다고 느낀다. 춤을 청하기 위해 나타나엘이 올림피아의 손을 잡는 순간 그는 “소름끼치는 죽음의 냉기에 온몸이 떨리는 것”⁷¹⁾을 느낀다. 올림피아가는 생명이 있는 존재가 아닌 것이다. 그러나 화자는 그가 올림피아의 눈을 바라보자, 그녀의 눈이 그를 마주 보며 빛난다고 묘사한다. 나타나엘은 생명이 없는 올림피아의 눈을 바라보는 과정에서 자신의 감정을 투영하여 생명이 있는 존재로 인식하는 것이다. 나타나엘의 올림피아에 대한 감정 투영은 파티가 끝난 후 그가 올림피아의 손과 입술에 키스를 할 때 차가웠던 그녀의 입술이 생명으로 따뜻해지는 것 같이 느끼는 장면에서도 나타난다. 나타나엘은 올림피아에게 “너는 그윽한 심성을 소유하고 있어, 나의 온 존재가 투영되는 심성을 말이야.”⁷²⁾라고 말하기도 하고 “너는 이

69) Ebenda, S. 353.

70) Ebenda, S. 353.

71) Ebenda, S. 354.

72) Ebenda, S. 355.

해력을 가졌고, 그 안에는 나의 모든 자아를 비추고 있어”⁷³⁾라고 고백한다. 나타나엘이 올림피아에게 행하는 감정투영의 여러 정황들은 올림피아에 대한 나타나엘의 사랑이 나르시스적인 사랑이라는 것을 의미한다.⁷⁴⁾ 올림피아가 자신의 모든 자아를 비추고 있다고 믿음으로써 나타나엘은 외부세계에 자신의 내면세계를 반사해주는 거울을 만들어낸다. 이로 인해 나타나엘은 외부세계와 내면세계의 경계가 무너지고 외부의 현실이 내면에 투사되는 나르시스적인 상태에 빠진다.⁷⁵⁾ 이와 같은 자기도취에 의한 나르시시즘은 스스로를 다른 타자와는 감정의 소통이 불가능한 존재로 만들고, 외부세계인 사회에서 나타나엘을 고립시킨다.

나타나엘은 클라라와 마찬가지로 올림피아에게도 자신이 써놓은 문학작품들을 읽어준다. 그는 자신의 작품을 들을 때면 뜨개질이나 다른 일들을 하던 클라라와는 달리 올림피아는 그의 이야기를 경청한다고 여긴다. 나타나엘은 ‘아’, ‘아’라는 감탄사 이외에는 더 이상의 말을 하지 않는 올림피아를 기이하게 생각하지 않고, 오히려 말없는 올림피아의 ‘아’라는 감탄사가 “정신적인 삶의 고귀한 인식과 사랑으로 가득 찬 내면세계의 진정한 상형문자”⁷⁶⁾라고 여기면서 올림피아야말로 자신의 시와 내면세계를 완전히 이해한다고 생각한다.

나타나엘이 모래 사나이, 코펠리우스와 코폴라를 동일인물이라고 여겼을 때 클라라가 그것은 사실이 아니라고 나타나엘을 설득했던 것과 마찬가지로 올림피아의 문제에 있어서 나타나엘의 친구 지그문트는 올림피아를 살아있는

73) Ebenda, S. 357.

74) Vgl. 박계수: A.a.O., S. 331.

75) Vgl. 권혁준: 예. 테. 아. 호프만의 『모래 사나이』에 있어 현실과 현실 인지의 문제. In: 카프카 연구 17집, 2007, 49쪽.

76) Werk, S. 356.

여인으로 인식하는 나타나엘에게 그녀에 대한 자신의 관점을 이야기하며 나타나엘과의 소통을 시도한다.

희한하게도 우리들 중 많은 사람이 올림피아에 대해 꽤 비슷한 판단을 해. 그녀는 우리에게 - 이것을 불쾌하게 여기지는 말게, 친구여! - 특이하게도 뻗뻗하고, 영혼이 없는 것처럼 보여. 그녀의 몸매는 그녀의 얼굴만큼이나 균형이 있어, 이것을 사실이야! - 그녀의 시선에 생명의 불꽃이 있고, 시력이 있다면, 나는 그녀를 미녀라고 말하겠어. 그녀의 걸음걸이는 특히나 규칙적이고, 모든 몸짓이 태엽을 감은 기계의 장치를 통해 조작되는 것 같아. 그녀의 연주, 그녀의 노래는 인위적으로 올바르게 정확한 박자를 갖춘 영혼이 없는 기계 같아. 그녀의 춤도 마찬가지고. 우리에게 이런 올림피아는 완전히 두려운 존재로, 우리는 그녀와 아무것도 함께 하고 싶지 않고, 우리에게 그녀는 마치 생명력 있는 존재처럼 그렇게 행동 하지만, 나름대로 뭔지 모를 사정이 있는 것 같단 말이야.

Wunderlich ist es doch, daß viele von uns über Olimpia ziemlich gleich urteilen. Sie ist uns - nimm es nicht übel, Bruder! - auf seltsame Weise starr und seelenlos erschienen. Ihr Wuchs ist regelmäßig, so wie ihr Gesicht, das ist wahr! - Sie könnte für schön gelten, wenn ihr Blick nicht so ganz ohne Lebensstrahl, ich möchte sagen, ohne Sehkraft wäre. Ihr Schritt ist sonderbar abgemessen, jede Bewegung scheint durch den Gang eines aufgezogenen Räderwerks bedingt. Ihr Spiel, ihr Singen hat den unangenehm richtigen geistlosen Takt der singenden Maschine und ebenso ist ihr Tanz. Uns ist diese Olimpia ganz unheimlich geworden, wir mochten nichts mit ihr zu schaffen haben, es war uns als tue sie nur so wie ein lebendiges Wesen und doch habe es mit ihr eine eigne Bewandtnis.⁷⁷⁾

지그문트는 많은 사람이 올림피아에 대해 꽤 비슷한 판단을 한다는 말로 이야기를 시작하여 나타나엘의 올림피아에 관한 인식이 다른 사람들의 인식

77) Ebenda, S. 356.

과는 대치된다는 것을 직접적으로 드러낸다. 나타나엘은 올림피아를 자신의 문학을 깊이 이해하고, 매우 아름다운 여인으로 여기는 반면 지그문트는 아름답지만, 뻣뻣하고, 인위적인 모습으로 묘사하며 완전히 두려운 존재로 이해하는데 이는 나타나엘이 올림피아를 망원경을 통해서가 아닌 직접 눈으로 인식했을 때의 모습과 일치한다.

나타나엘은 지그문트에게 올림피아와 자신은 동일한 감성 체계를 가지고 있으며 올림피아의 사랑 속에서 완전한 자신을 되찾을 수 있다고 말한다. 즉, 나타나엘은 사랑하는 클라라에게 이해받지 못했던 자신의 감성을 자동인형인 올림피아에게 투영시키고, 반사된 것을 보며 만족을 느끼는 것이다. 이와 같이 타인들의 인식과는 반대로 자동인형 올림피아를 살아있는 여인으로 오인하는 나타나엘은 점차 사회에서 고립되고 끝내 파멸에 이른다.

올림피아에게 사랑의 징표로 반지를 주기 위해서 스팔란차니 교수집을 찾아간 나타나엘은 어린 시절 모래 사나이의 이야기를 들었을 때처럼 층계에서 이상한 소리를 듣는다. 그 소음은 스팔란차니의 서재에서 코폴라와 스팔란차니가 어떤 여자형상을 붙잡고 격렬하게 싸우는 과정에서 발생한 것으로 그 광경을 목격한 나타나엘은 이 여자형상이 다름 아닌 올림피아라는 것을 알아차린다. 코폴라가 그 형상을 들고 층계를 뛰어갈 때 나타나엘은 죽은 사람처럼 창백한 올림피아의 얼굴에서 눈 대신 검은 구멍만을 본다. 이때 '검은 구멍'은 나타나엘에게 어린 시절에 아버지의 서재에서 본 눈이 있어야 할 곳에 눈은 없고, 다만 끔찍하게 움푹 파인 검은 구멍의 어떤 형상을 연상시키고, 그 때 비로소 올림피아가 살아있는 여인이 아니라 생명이 없는 인형이라는 사실을 깨닫고 광기에 휩싸여 다음과 같이 행동한다.

그 때 나타나엘은 한 쌍의 피투성이가 된 눈이 바닥에 놓인 채 그를 응

시하고 있는 모습을 보았다. 이 두 눈을 스팔란차니가 다치지 않은 손으로 붙잡아 그를 향해 던져서 그의 가슴에 명중시켰다. - 그때 타오르는 듯한 발톱으로 광기가 그를 붙잡아 그의 내면속으로 들어가서 분별력과 사고력을 갈기갈기 찢었다. "휘 - 휘 - 휘 - 불덩이야! - 불덩이야! - 돌아라, 불덩이야! - 재미있게- 재미있게! 나무 인형아, 휘, 나무 인형아 예쁘게 돌아라." 이런 말을 하며 그는 교수에게 달려들어 그의 목을 즐랐다. Nun sah Nathanael, wie ein Paar blutige Augen auf dem Boden liegend ihn anstarrten, die ergriff Spalanzani mit der unverletzten Hand und warf sie nach ihm, daß sie seine Brust traf. - Da packte ihn der Wahnsinn mit glühenden Krallen und fuhr in sein Inneres hinein Sinn und Gedanken zerreißend. "Hui - hui - hui! - Feuerkreis - Feuerkreis! dreh dich Feuerkreis - lustig - lustig! - Holzpüppchen hui schön Holzpüppchen dreh dich -" damit warf er sich auf den Professor und drückte ihm die Kehle zu.⁷⁸⁾

광기에 빠진 나타나엘은 "휘 - 휘 돌아라 불덩이야!"라고 소리 지르는데 이것은 자신이 예전에 코펠리우스가 자신과 클라라의 사랑을 방해할 것이라는 '우울한 예감'에 빠져서 지은 시에 등장한 '불덩이'와도 일치한다. 자신의 내면을 완전히 투사했던 대상물인 올림피아가 부서지면서 본인의 내면세계가 동시에 무너져 내린 나타나엘은 광기에 빠져 난동을 부리고 이내 사람들에게 붙잡혀 정신 병원으로 끌려간다. 이 때, 나타나엘이 정신 병원에 감금되었다는 것은 그가 사회에서 완전히 고립되었다는 것을 의미하며, 이러한 고립은 주관적인 경험과 상상에 치우쳐 외부세계로부터 자신을 고립시킨 데서 비롯된다.

78) Ebenda, S. 359.

2.2 나타나엘의 나르시시즘과 내면의 붕괴

자신의 '시 세계'를 완벽히 이해한다고 믿었던 올림피아가 실제로는 자동인형이며 자신의 인식이 오인이었다는 사실을 깨달으면서 나타나엘은 또 다시 광기에 빠진다. 그러나 고향 집에서 어머니와 클라라 그리고 친구들의 보살핌으로 다시 안정을 찾는다. 클라라와 결혼하기로 결심한 나타나엘은 클라라와 함께 시내 장터에 나간다. 장터에는 사건의 고조를 암시하듯 시청의 높은 탑의 "거인과 같은 그림자" ⁷⁹⁾가 드리운다. 탑 위로 올라가 산맥을 구경하는 클라라의 제안을 받아들인 나타나엘은 클라라와 함께 탑 위에서 안개 싸인 숲과 그 뒤로 솟아 있는 '거대한 도시'와도 같은 푸른 산맥을 본다.⁸⁰⁾ 탑 위에서 클라라는 다음과 같은 말로써 나타나엘 내면에 잠재해 있던 '눈'과 연관된 모든 정신적 강박을 일깨운다.

"저것 좀 보세요! 우리 쪽으로 다가오는 것 같은 이상하고 작은 회색 덩불을 좀 보세요!"

"Sieh doch den sonderbaren kleinen grauen Busch, der ordentlich auf uns los zu schreiten scheint"⁸¹⁾

나타나엘이 겪은 이전의 상황들로 미루어 볼 때 클라라가 말한 '회색 덩불'은 그 스스로도 예전에 묘사한 바 있는 '부숭부숭한 회색 눈썹'을 가진 코펠리우스를 연상시켰을 것이다. 이는 모래 사나리와 연관된 환상과 공포로 가득 찼던 그의 내면이 여전히 치유되지 않았다는 것을 보여준다. 사물에 대한 오

79) Ebenda, S. 361.

80) Ebenda, S. 361. 이러한 배경 묘사는 거대한 자연에 대한 경이와 미지의 것에 대한 동경을 표현한 낭만주의 회화 작품을 연상시킨다.

81) Ebenda, S. 362.

인과 안정을 거둬하면서 환상의 세계와 현실의 세계를 끊임없이 부유하던 나타나엘은 내면에 잠재해 있던 코펠리우스의 존재를 연상시킨 클라라의 말로 인해 '코폴라의 망원경'을 무의식적으로 호주머니에서 꺼내 자신의 옆쪽을 본다. "클라라가 렌즈 앞에 있었다!"⁸²⁾라는 감탄문의 서술에서도 드러나듯이 나타나엘은 다시 클라라를 '나무 인형'으로 오인한다. 낮 동안에 클라라와 함께 시내를 거닐었음에도 불구하고 나타나엘은 자신의 오인을 배가시키는 속성을 가지고 있는 '코폴라의 망원경'으로 클라라를 봄으로써 살아있는 클라라를 다시 생명이 없는 '나무 인형'으로 오인하는 것이다. 클라라에 대한 오인으로 광기에 빠지는 나타나엘의 모습을 화자는 이렇게 서술한다.

나타나엘은 기계적으로 호주머니를 뒤졌다. 그는 코폴라의 망원경을 발견하였고, 그것을 꺼내 옆쪽을 보았다. 그때 그의 맥박과 혈관에서 경련이 일어났다. 그는 죽은 사람처럼 창백한 얼굴로 클라라를 응시했고, 그러나 눈알을 이리저리 돌리며 눈에서 불꽃을 튀겼으며, 그는 마치 성난 짐승처럼 무섭게 울부짖었다. 그는 허공에 높이 뛰어올라 징그럽게 웃으며 날카로운 목소리로 소리 질렀다. "나무 인형아 돌아라 - 나무 인형아 돌아라"
Nathanael faßte mechanisch nach der Seitentasche; er fand Coppolas Perspektiv, er schaute seitwärts - Da zuckte es krampfhaft in seinen Pulsen und Adern - totenbleich starrte er Clara an, aber bald glühten und sprühten Feuerströme durch die rollenden Augen, gräßlich brüllte er auf, wie ein gehetztes Tier; dann sprang er hoch in die Lüfte und grausig dazwischen lachend schrie er in schneidendem Ton: "Holzpüppchen dreh dich - Holzpüppchen dreh dich -"⁸³⁾

'코폴라의 망원경'을 꺼내기 위해 나타나엘은 자신의 주머니를 '기계적으로' 뒤진다. 이는 나타나엘이 자기의 주체적인 이성으로 행동하지 못하고 기계와

82) Ebenda, S. 362.

83) Ebenda, S. 362.

같이 '눈'과 연관된 자극을 받으면 자동적으로 내면의 상상과 오인에 빠져드는 인물로 전락했다는 점을 의미한다. 나타나엘의 의식의 기계화는 오인의 반복에서 특히 드러난다. 스스로가 자동 인형인 올림피아에 관한 인식이 오인이라는 사실을 직접 체험한 후에도 자신의 내면세계가 이미 모래 사나리와 연관된 상상으로 가득 찼기 때문에 그것을 이성으로 제어하지 못하고 결국 다시 기계적으로 '코폴라의 망원경'을 꺼내 클라라의 모습을 '나무 인형'으로 오인한다. 슈미트가 말한 바와 같이 나타나엘은 환상의 무절제한 자의성에 의해 점령되어 버린 것이다. 84)

나타나엘은 이미 클라라나 지그문트의 이성적인 설득 등 외부세계에서 모래 사나리와 연관된 자신의 모든 오인과 상상에서 벗어날 수 있는 논리적 근거들을 제공받았다. 그럼에도 불구하고 나타나엘은 모래 사나리에 관한 상상과 오인들을 시정하지 않아 그 스스로도 혼란을 겪고 광기에 빠진다. 상상과 오인에서 비롯된 나타나엘의 광기는 자신의 애인인 클라라를 탐 아래로 내던져 버리는 장면에서 절정에 이른다. 화자는 이와 같은 광기에 젖어든 나타나엘을 '미친 나타나엘'⁸⁵⁾이라고 직설적으로 표현하여 그가 극단적인 광기에 빠져있다는 사실을 나타낸다.

클라라를 '나무 인형'으로 오인한 나타나엘은 이리저리 뛰어다니면서 “불덩이야 돌아라! 불덩이야 돌아라!”⁸⁶⁾ 라고 외친다. 그가 예전에 '우울한 예감'으로 지은 시에서 코펠리우스가 나타나엘을 잡아 던진 곳도 바로 '불덩이'이다. 이 때의 '불덩이'는 다시 나타나엘이 어린 시절 아버지와 코펠리우스의 실험에서 목격하였던 코펠리우스가 흔들던 '불타는 빨간 집게'를 연상시키기도 한

84) Vgl. Jochen Schmidt: A.a.O., S. 22.

85) Ebenda, S. 362.

86) Ebenda, S. 362. 나타나엘은 올림피아가 자동 인형이라는 사실을 인식했을 때에도 이와 똑같은 말을 했었다.

다. 나타나엘이 광기에 빠지거나 또는 극도로 공포스러운 상황에 몰렸을 때 등장하는 불덩이는 상상의 현실과 실제의 현실사이를 반복적으로 순환하는 나타나엘의 모습을 상징한다고 볼 수 있다.

나타나엘이 광기에 휩싸여 필쩍필쩍 뛰어다닐 때 군중들 사이에서 갑자기 '키가 굉장히 큰 변호사 코펠리우스'⁸⁷⁾가 나타난다. 코펠리우스는 사람들이 나타나엘을 끌어내리기 위해 올라가려고 하자 웃으며 나타나엘 스스로 내려올 것이라고 말한다. 그 직후 나타나엘은 사람들 사이에 있는 코펠리우스를 발견하고 예전에 코폴라가 안경들을 꺼내 놓으며 그에게 말했던 "하! 예쁜 눈 - 예쁜 눈"⁸⁸⁾ 이라고 외치며 투신한다. 이는 나타나엘이 내면의 상상을 현실의 인물에 투영하여 코펠리우스와 코폴라를 동일인물로 인식하는 것을 넘어서 그 상상에서 자신의 모든 의식이 점령당했음을 의미한다.

모래 사나이에 관한 상상에만 몰두하여 '자기창조'와 '자기파괴'의 무한한 반복과정에서 얻을 수 있는 객관성 확보에 실패한 나타나엘은 광기에 빠지고, 사물을 이성적이고 합리적으로 판단했던 클라라와는 반대로 파멸한다.

나타나엘은 말이 없는 올림피아를 보고 "내면세계의 진정한 상형문자"라고 말하기도 하고 자신의 상상에서 비롯된 대상을 외부세계에 존재하는 인물에 투사하기도 한다. 이러한 나타나엘의 모습에서 낭만주의적 경향이 드러나며 따라서 나타나엘의 파멸은 과도한 낭만주의에 대한 작가 호프만의 비판이라고도 볼 수 있다.⁸⁹⁾

이 작품에서 호프만은 광기에 휩싸인 개인을 통해 낭만주의적 주관성을 극단적으로 추구할 때 빚어질 수 있는 문제들에 관해서 비판한다. 동시에 결말 부분에서 주인공 나타나엘과 대척점에 있는 클라라가 나타나엘이 줄 수 없었

87) Ebenda, S. 362.

88) Ebenda, S. 362.

89) Vgl. 권혁준: A.a.O., S. 51.

던 행복을 찾은 것 같이 보였다는 화자의 묘사에서 계몽주의적 인물인 클라라에 대한 평가 또한 긍정적으로 내리지 않고 있다는 점이 드러난다.⁹⁰⁾ 이는 꿈이나 광기와 같은 비이성적인 세계를 부정하고자 하였던 계몽주의에 대한 비판적인 태도로 이해할 수 있을 것이다.⁹¹⁾ 화자가 취하는 낭만주의와 계몽주의 사이의 거리두기에서 하나의 대상을 여러 관점으로 관찰하고자 하는 낭만적 아이러니의 특성이 나타난다.

90) Ebenda, S. 51.

91) Ebenda, S. 51.

IV. 결 론

술레겔에 의해 본격적으로 낭만주의 문학의 토대로 사용된 아이러니는 예술활동에서 미지의 것을 향한 무한한 동경과 상상을 작품에 표현하게 해준다.

낭만적 아이러니의 핵심 원리인 '자기창조'와 '자기파괴'의 변증 과정을 통해 작가는 자신이 창조한 문학 작품을 성찰하고 무한의 자유를 충족한다. 따라서 낭만적 아이러니에 의해 예술은 기존의 정형화된 형식에서 벗어나 자유로운 형식과 구성을 추구할 수 있다.

작가는 문학작품에서 하나의 세상을 창조하고 다시 파괴하고, 또 이를 반복하는 낭만적 아이러니의 과정을 통해 작품에서 거리를 두고 관찰할 수 있다. 이와 같은 자기 작품에 관한 비평과 '자기파괴'는 무한한 동경을 유한한 작품에 담아내고자 하는 작가들에게는 필수적인 요소이다. 왜냐하면 스스로가 창조한 작품 세계에 빠져 만족을 얻는다면 낭만주의 문학의 본질인 무한한 동경의 추구가 불가능해지기 때문이다. 이 과정을 통해 낭만주의자들은 환상과 현실 사이를 끊임없이 부유하며 주관과 객관의 합일 즉, 총체성을 실현하고자 하였다.

호프만의 『모래 사나이』에도 외적·내적으로 낭만적 아이러니가 사용되고 있음이 분명하게 드러난다. 작품 외적으로 이 이야기는 모래 사나이에 관한 서로 다른 관점을 가진 세통의 편지로 시작한다. 주인공 나타나엘은 자신의 친구 로타르에게 보내는 편지에서 모래 사나이가 실존 인물이며 평소 자신에게 불쾌한 감정을 남겼던 코펠리우스와 동일 인물이라고 주장한다. 반면 이성적인 인물 클라라는 모래 사나이는 단지 나타나엘 스스로가 만든 자아의 환영인 허구의 인물이라고 주장한다. 이로써 화자는 하나의 세계가 각 개인의 관

점에 따라 여러 가지로 해석될 수 있음을 보여준다.

자연에 관한 충실한 모방을 목표로 하였던 전통문학이 사실성을 높이기 위해 노력한 반면 낭만주의 시대의 이 작품에서는 사실성의 파괴에 더 비중이 두어진다. 예를 들면 화자가 갑자기 등장한 후 서술의 어려움을 토로하고, 이후의 서술방식에 관하여 독자에게 조언을 구함으로써, 작품이 실체가 아닌 허구임을 강조한다.

나타나엘은 모래 사나리와 관련된 환상으로 가득 찬 내면의 세계와 이성적이고 합리적인 현실 세계 사이에서 방황한다. 이 과정에서 실제의 삶이 꿈과 예감이 되어버리고, 몽상에 빠지기도 하며, 자신이 쓴 시를 실제의 현실로 착각하기로 하는 등 환상의 세계에 치우치다가도 이런 모든 것을 부정하고 다시 현실의 세계에 안주하려고 한다.⁹²⁾ 그럼에도 불구하고 환상의 세계와 현실 사이를 부유하다 두 세계 사이의 간극을 좁히지 못한 채 광기에 휩싸여 파멸하는 나타나엘의 모습은 예술에 관한 절대적 우위를 확보한 것에 힘입어 외부의 현실을 잊은 채 자신의 무한한 상상력을 기반으로 만들어낸 환상의 세계에만 빠져드는 낭만주의자들에 대한 작가 호프만의 비판으로 해석할 수 있다.

호프만은 『모래 사나리』에서 상상력의 과잉으로 사물을 오인하여 파멸하는 주체의 이야기를 다루면서 동시에 언어가 가지고 있는 의미전달의 유한성, 작품을 서술하는 데 있어서의 한계에 관한 주장을 표면적으로 드러냄으로써 문학에 관한 문학 즉 문학의 본질에 대한 성찰을 시도하기도 한다. 낭만주의 문학에서 문학에 관한 문학은 낭만적 개인의 파멸과 함께 중요한 주제임에도 본 논문에서는 다루지 못하였다. 이에 관한 후속 연구가 필요하다. 문학에 관한 문학이라는 낭만주의의 독특한 창작방식은 훗날 포스트모더니즘 문학에서

92) Vgl. 박계수: A.a.O., S. 332.

메타픽션이라는 방향으로 발전해 나간다. 낭만주의와 현대성 내지는 탈현대성 간의 관계에도 낭만적 아이러니가 작용하고 있음은 물론이다.

참 고 문 헌

1. Primärliteratur

Friedrich Schlegel: Werke in einem Band, Die Bibliothek deutscher Klassiker Band 23, Gütersloh 1971.

-----: Prosaische Jugendschriften, Band 2., hrsg. von J. Minor, Wien 1882.

-----: Kritische-Friedrich-Schlegel-Ausgabe, herausgegeben von Ernst Behler und Mitwirkung von Jean-Jaques Anstett und Hans Eichner, Paderborn/ München/ Wien 1958f.

E.T.A. Hoffmann: Der Sandmann, in: E.T.A. Hoffmann FANATASIE- UND NACHTSTÜCKE, Fantasiestücke in Callots Manier Nachtstücke Seltsame Leiden eines Theater-Direktors, Winkler Verlag, München 1960.

2. Sekundärliteratur

고익환·윤태원: 독일 낭만주의 반어의 특성연구. In: 독일어문학 9집, 1997, 201-223쪽

권혁준: 에. 테. 아. 호프만의 『모래사나이』에 있어 현실과 현실 인지의

- 문제. In: 카프카 연구 17집, 2007, 35-56쪽
- 김문철: 독일 낭만주의 문학 연구. 중앙대학교 석사학위논문, 1984.
- 김선형: 호프만의 환상문학. 경남대학교 출판부, 서울 2000.
- 박계수: E.T.A. Hoffmann의 『모래요정 der Sandmann』에 나타난 현실인식의 문제. In: 독일문학 46집, 1991, 318-337쪽
- 박현용: 낭만적 아이러니 개념의 현재적 의미 - 프리드리히 슐레겔의 이론을 중심으로. In: 독일문학 제92집, 2005, 169-188쪽
- : 프리드리히 슐레겔의 낭만적 아이러니 연구. 한양대학교 박사학위논문, 2002.
- 이수정: 에.테.아. 호프만의 『모래사내(Der Sandmann)』연구. 서울대학교 교육학석사학위논문, 2000.
- 이영목: 자동인형의 악몽 : E.T.A. 호프만의 『모래남자』. In. 불어불문학연구 제46집, 449-470쪽
- 임정택: 에.테.아.호프만의 『모래귀신』에 있어서의 계몽과 낭만의 이중담론. In: 독일문학 52집, 1994, 26-57쪽
- 장남준: 독일 낭만주의 연구. 나남, 서울 1989.
- 정윤희: 에.테.아. 호프만의 『모래인간 Der Sandmann』에 나타난 ‘인식’과 ‘오인’의 문제. In: 독일문학 71집, 1999, 86-107쪽
- 지명렬(편저): 낭만주의. 서울대학교출판부, 서울 1993.
- : 독일문학사조사. 서울대학교출판부, 서울 2002.
- 최문규: 독일 낭만주의. 연세대학교출판부, 서울 2005, 137-178쪽
- : 독일 낭만주의와 “아이러니” 개념. In: 문학기론과 현실 인식, 2000, 67-104쪽
- Aristotle: 아리스토텔레스의 시학. 천병희 譯, 문예 출판사, 서울 2002,

5-162卒

Preisendanz, Wolfgang: Eines matt geschliffnen Spiegels dunkler

Widerschein. E.T.A. Hoffmanns Erzählkunst(1964), In: E.T.A. Hoffmann (Wege der Forschung 486), hrsg. v. Helmut Prang, Darmstadt 1976, S. 270-291.

-----: Die Abkehr von Grundsatz der Naturnachahmung. In: Zur Poetik der deutschen Romantik I , Göttingen 1967, S. 54-74.

Schmidt, Jochen: E. T. A. Hoffmann. Glanz und Elend der romantisch-genialen Imagination, In: Die Geschichte des Genie - Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750 - 1945, Darmstadt 1998, S. 1-39.

Walzel, Oskar: Deutsche Romantik Bd. I , Askanischer Verlag, Berlin 1935.

Zusammenfassung

Romantische Ironie in „Der Sandmann“

von E. T. A. Hoffmann

Kim, Yeon Kyung

Dept. of German Language and Literature

Graduate School of

Sungshin Women's University

Dieses Referat stellt Betrachtungen über die literarische Funktion und charakteristische Merkmale der romantischen Ironie, einer einzigartigen Theorie der Romantik zur Erstellung von literarischen Werken, auf Grundlage von vorhandenen Untersuchungen der romantischen Ironie an. In Bezug darauf bietet es eine Analyse der Erzählung „Der Sandmann“ von E. T. A. Hoffmann, einem renommierten Autor der Spätromantik.

Für das Verständnis der romantischen Ironie ist zuerst die Kenntnis über ihren Ursprung, nämlich über die romantische Literatur erforderlich. Die Essenz der romantischen Literatur liegt in der unendlichen Sehnsucht. Um eine Standardisierung des Bewusstseins aufgrund der vernunftorientierten Sozialstruktur zu verhindern, bemühten sich die Romantiker um die Erweiterung des menschlichen Bewusstseins, indem sie versuchten zu zeigen, dass es nicht nur eine Welt, sondern mehrere Welten gibt. Die Romantiker sehnten sich endlos nach einer unbekanntem Welt sowie nach gegensätzlichen Welten und stellten sie sich vor. Sie strebten auch an, diese Sehnsucht und Vorstellung in ihren literarischen Werken umzusetzen.

Jedoch war die Umsetzung einer unendlichen Sehnsucht in das eigene Werk in der Geschichte der Literatur ein sehr revolutionärer Versuch. Deshalb war es beinahe unmöglich, hierbei nach dem aristotelischen Verfahren zur Erstellung eines literarischen Werks zu arbeiten. Denn in dem literarischen Werk würde lediglich eine Welt existieren, wenn man

eine Geschichte gemäß den aristotelischen Einheiten der Zeit, Raum und Handlung verfassen würde. Somit würde die Umsetzung der unendlichen Sehnsucht und Vorstellung, die die Romantiker anstreben, nicht ermöglicht werden. Um dieses Problem zu lösen, wandten Frühromantiker die romantische Ironie als literarische Technik an. Durch die Ironietechnik hat der Autor eine freie Wahl von Themen und musste sich deshalb nicht auf bestimmte Genres oder Stile beschränken. Die romantische Ironie bietet ihm auch die Gelegenheit, seine eigene Erzählung wiederholt neu zu kreieren und zu vernichten.

In diesem ständigen Wechsel von Kreation und Vernichtung ist der Autor auch in der Lage, sein Werk objektiv zu bewerten und zu kritisieren. Dies reduziert die Gefahr, durch übermäßiges Streben nach einem Subjektivismus von der Gesellschaft isoliert zu werden, und hilft dem Autor, stets seine Grenzen zu überwinden und das Subjekt mit dem Objekt zu vereinigen.

Durch die Wiederholung von „Selbstschöpfung“ und „Selbstvernichtung“ kann der Autor verhindern, dass die romantische Kunst nach einer extremen Ästhetik strebt, und anhand seiner eigenen Kunst über sich selbst reflektieren und sie überarbeiten.¹⁾ Er kann sich selbst versachlicht in

seinem künstlerischen Werk darstellen und sich so betrachten und ein höheres Selbst, nämlich die Selbstbeschränkung, erreichen. Durch diesen Prozess entwickelt sich die romantische Literatur zur transzendentalpoesie von Friedrich Schlegel: das Subjekt und das Objekt, die durch den Autor getrennt wurden, werden durch die Dichtung wieder vereinigt. Der Kern der romantischen Ironie liegt also darin, dass der Autor in einem steten Wechsel aus Selbstschöpfung und Selbstvernichtung die Stufe der Selbstbetrachtung erreicht und als Ergebnis davon die romantische Literatur sich zu einer transzendentalen Literatur entwickelt.

Die romantische Literatur fand ihre größte Unterstützung in der Bourgeoisie, die nach der Französischen Revolution und der Industrialisierung im 18. Jahrhundert hervortrat. Auf Grundlage der Transzendentalphilosophie, deren Schwerpunkt in Immanuel Kants Ding an sich liegt, und des Subjektiven Idealismus von Johann Gottlieb Fichte, der die von der Transzendentalphilosophie abgeleiteten subjektivistischen

1) Park Hyeon-yong: *Die moderne Bedeutung des Begriffs der romantischen Ironie*. In: *Deutsche Literatur* Band 92, S. 169-188. 2004

Merkmale weiterentwickelte und das absolute Ich betonte, konnten die Bourgeois sich als bewusste Ego erkennen. Jedoch versachlicht die Entstehung des Begriffs der Subjektivität unvermeidlich alles außer dem Subjekt. Diese Unterscheidung von Subjekt und Objekt verursacht Selbstisolierung und die Spaltung des Egos, die wiederum durch die Trennung des Ichs als individuelles Subjekt vom Objekt hervorgerufen werden.

Das Problem des gespaltenen Egos wird auch durch das wiederholte Aufeinanderfolgen von Selbstschöpfung und Selbstvernichtung, das wichtigste Merkmal der romantischen Ironie, ausgelöst. Der Autor kreiert sein eigenes Werk, analysiert es aus kritischer Sicht, zerstört es und kreiert es wieder auf einer anderen Art und Weise. Hierbei schwebt der Autor unendlich zwischen Subjekt und Objekt. Wenn dieser Schwebezustand ins Extreme getrieben wird, erlebt der Autor die Spaltung seines Egos. Dieses Problem der Spaltung, mit der sich Individuelle der modernen Zeit konfrontiert sehen, wird in der romantischen Literatur auch in Form von Wahnsinn als literarisches Thema benutzt.

Die Dialektik von Selbstschöpfung und Selbstvernichtung, die typisch für die romantische Ironie ist, und das Individuum, das als subjektives Ich die Spaltung seines Egos erlebt, treten auch in der Erzählung „Der Sandmann“ von E. T. A. Hoffmann, eins seiner berühmtesten Werke, deutlich hervor. Das stilistische Merkmal der Erzählung besteht darin, dass der Erzähler sich in die Handlung einmischt und den Leser direkt anspricht. Auf diese Weise äußert er sich über den weiteren Ablauf der Geschichte oder wendet sich abrupt von dem anfänglichen Stil des Briefromans ab und schildert die Geschichte aus einer auktorialen Erzählperspektive. Diese Ungebundenheit an Stil zeigt, dass das Prinzip der romantischen Ironie bei der Verfassung des Werks angewandt worden ist. Der Protagonist, der in der Erzählung als ein absolutes Ego dargestellt wird, treibt die Strebung nach seiner selbst erworbenen Subjektivität bis zum Extreme. Dadurch begeht er bezüglich der Erkenntnis des Gegenstands den Fehler, dass er Traum und Realität nicht auseinanderhalten kann. Der Erzähler bringt diesen Fehler des Protagonisten durch das Augenmotiv zum Ausdruck und informiert den Leser über die soziale Isolation des subjektiven Ichs und das dadurch ausgelöste Problem des gespaltenen Egos. Der Erzähler beschreibt gegensätzliche Welten der Subjektivität und Objektivität, der Wirklichkeit und Unwirklichkeit sowie der Emotion und Vernunft. Dafür stellt er eine Nebenfigur, die aus objektiver und rationaler Sicht den

Erkenntnisfehler des Protagonisten logisch widerlegt und berichtigt, in Kontrast zu den Protagonisten, der aufgrund eines Kindheitstraumas eine fiktionale Person für wahr hält und in Panik gerät. Damit scheitert die dialektische Beziehung der beiden Welten aufeinander, sich weiter in Richtung des Endziels der Vereinigung von Subjekt und Objekt zu entwickeln, und ihr Verfallen in eine Welt der extremen Subjektivität entspricht der Zerstörung des von der Gesellschaft isolierten Ichs. Hierbei wird das Problem, das durch eine extreme subjektivistische Denkweise ausgelöst wird, deutlich sichtbar.

Wenn auch die romantische Ironie als ein kreatives Verfahren der romantischen Literatur das Streben nach einer unendlichen Welt, das Ziel der romantischen Literatur, in einem literarischen Werk ausdrücken könnte, kann ein übermäßiger Wechsel aus Selbstschöpfung und Selbstvernichtung keine wahre Vereinigung von Subjekt und Objekt garantieren. In dieser Hinsicht wird die romantische Ironie von einigen kritisiert, ihr Ziel verfehlt zu haben. Dennoch wird die romantische Ironie oft als Forschungsthema ausgewählt, da sie bei der Realisierung der Autonomie der Kunst, die ein wichtiges Thema in der modernen Literatur ist, eine große Rolle gespielt hat.