

로베르트 발저의 작품에 반영된 파울 클레의 작품구조 원칙*

박 미 리**

- I. 들어가는 말
- II. 미술과 문학의 비교점
- III. 선의 구조
- IV. 공간과 시간
- V. 나오는 말

• 국문초록

본고는 화가 파울 클레와 작가 로베르트 발저의 유사성을 전제로 클레의 소묘들과 발저의 작품들을 비교·분석함으로써 클레의 작품구조 원칙이 어떠한 식으로 발저의 작품들에 반영되어 있는지를 밝히는데 목표를 둔다. 미술에 친숙했고 자신의 수많은 작품들에서 미술작품들에 관해 언급했던 발저는 그림과 문학을 동일시하면서도 정작 둘 사이의 비교점을 제시하지 않는다. 반면 상이한 예술들의 유사성에 관해 숙고했던 클레는 ‘공간적 - 시간적 카테고리로서 운동의 형상화’라는 비교점을 제공한다. 클레에 의하면, 작품은 운동으로부터 생겨나는데, 그 경우 눈의 움직임이

* 이 논문은 2018년 정부(교육부)의 재원으로 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임(NRF-2018S1A5B5A07073174)

** 성균관대 초빙 교수

선으로 전환된다는 것이다. 그의 소묘들은 대상에 관한 표상을 선의 요소들의 순수한 묘사로서 표현한다. 요소들의 순수한 취급은 클레의 마지막 소묘들에서 가장 잘 성취되어 있다. 우는 천사에 관한 클레의 소묘 「그것이 운다」와 한 악마에 관한 소묘 「루시퍼에의 근접」은 거의 동일한 형식 요소의 변이들이다. 그럼에도 불구하고 이 형상들은 최소의 구성적 변경을 토대로 완전히 대립된 두 세계를 암시하며 선과 악, 고뇌와 무관심, 겸허와 거만의 안티테제를 완벽하게 표현한다. 클레의 소묘들을 규정하는 선형성과 단순성은 발저의 초기 시 「그리고 갔다」나 「어느 작은 풍경」에서도 본질적인 면을 이룬다. 클레의 소묘들에서 안티테제적 선의 의미는 발저의 시들에서 수직선과 수평선에 따른 구조적 평행들로서 직조적인 격자구조로 전환되어 나타난다. 격자구조를 통해 의미론적으로 불화의 세계, 반대세계가 환기된다. 클레는 자신의 창작을 평면 위에 투사하는 것으로 규정하고 “평면 위 3차원의 재현”을 창작원칙으로 내세운다. 그의 「평행하는 수평선들 위 구성」과 같은 작품은 자연적 깊이 관계를 평면 관계로 전환하는 좋은 예이다. 이 소묘에서 클레가 깊이 차원도 원근법도 포기하기 때문에 객체들의 위계질서가 전복되고 해체의 상태에 고정되어 있다. 발저의 『산책』이나 『야콥 폰 군텐』과 같은 산문들에서 시간의 선형적 연속은 탈락되고, 모든 사건은 평면적으로 나란히 병렬되어 있다. 시간적 관계들이 현재나 무시간성 속에서 해체되거나 공간적 카테고리 속에서 서술된다. 그렇게 클레도 발저도 시간과 공간의 인습적인 표상으로부터 도발적인 방식으로 해방된다.

• 주제어

파울 클레, 로베르트 발저, 상호매체성, 눈의 운동, 선의 구조, 시간의 해체, 평면 위 배열, 산책, 야콥 폰 군텐

I. 들어가는 말

미학적 모더니즘의 대표자들인 파울 클레(Paul Klee)와 로베르트 발저(Robert Walser)는 동시대인으로서 그 시대 상호매체성의 실천자들이다. 파울 클레는 화가이면서도 음악과 시문학에도 재능이 있어 바이올린을 곧잘 연주했으며 예술 이론적 저술들과 시들도 남겼다. 작가 로베르트 발저는 우선 그의 형 카를 발저가 화가였기 때문에 형을 통해서라도 미술 작품들을 쉽게 접할 수 있었고 그 역시 조형예술과 관계가 깊은 작가로 유명하다. 그의 작품의 수많은 부분들에서 예술가들과 예술작품들에 대한 언급이 있다. 또한 그의 경우 조형예술의 문학적 가공의 레퍼토리는 굉장히 다양하다. 그는 자주 글쓰기를 그림 그리거나 소묘와 결합시켰다. 그림에도 발저의 문학과 회화의 관계에 관한 연구는 빈약한 상태이다. 그러므로 각각 자체로 상호매체적인 클레와 발저를 비교·분석하는 연구는 흥미로운 것이다.

클레와 발저의 상호간의 교류에 관해서는 알려진 게 별로 없다. 둘의 관계에 관해서는, 그들의 전기를 보아도 서로의 영향에 관한 언급이 없다. 다만 그들이 20마일 떨어진 마을들에서 2년 내의 차이로 태어났으며 스위스와 독일에 공동의 친구들과 지인들을 가졌지만, 발저와 클레는 결코 개인적으로 만난 적이 없었던 것 같다. 그러나 클레가 발저의 작품을 읽었다는 증거가 있고, 발저가 클레에 관해 안다는 증거가 있다. 클레는 그의 일기에서 발저에 관해 언급한다. 서로 간에 영향이 있었는지는 불확실하다. 그럼에도 불구하고 이미 30, 40년대에 몇몇 비평들이 지나치는 말로 발저의 글쓰기와 클레의 미술의 유사성을 지적했다.¹⁾ 본 연구는 이

1) 독일 비평가로서는 처음으로 폴리처가 발저의 책이 파울 클레를 상기시킨다며 둘의 유사성을 언급했다. Heinz Politzer, "Robert Walser: Grosse kleine Welt (1938)", Katharina Kerr, hrsg., *Über Robert Walser*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1978, p. 144f. 그 외에도 Hans Näf, *Robert Walsers Gedichte*, Zürich: Die Weltwoche, 17 Juli 1942.

유사성에 주목한다.

이 두 예술가는 각기 어느 일정한 사조에도 속하지 않는다는 공통점을 갖는다. 당대에 인정받지 못한 채, 비인습적이고 기이하게 글쓰는, 때로는 불가해한 작가 로베르트 발저, 그리고 주변의 아방가르드적 사조들에게도 끄떡없이 홀로 고유한 조형적 언어를 발견했고 어린애 같은 단순한 선들로 회화의 추상성에 기여했던 파울 클레, 많은 점에서 상이한 이 작가와 화가 사이의 유사성을 찾는 출발점은 그러므로 어느 한 사조나 강령을 쫓는 것이 아니라 직접 둘의 작품들을 비교하는 것이다. 여기에는 매체적 차이가 중요한 기능을 한다. 상호 간에 어느 방향에서이든 영향이 있다면, 거기에는 매체적 전환이 작용한다는 의미가 된다.

본 연구는 각기 상호매체성을 실현한 화가 파울 클레와 작가 로베르트 발저 사이에 유사성이 있다는 전제에서 출발하여 클레의 그림구조와 발저의 글쓰기 양식을 비교함으로써 둘 사이에 어떠한 유사성이 어떤 매체적 전환을 거쳐 실현되어 있는지를 고찰하는 데 목적을 둔다. 특히 클레의 소묘들과 발저의 작품들을 비교·분석함으로써 클레의 작품구조 원칙이 어떻게 발저의 작품에 반영되어 있는지를 밝히려 한다.

II. 미술과 문학의 비교점

1. “문학은 그림처럼?”

발저는 “한 그림이 한 시에 같고 거꾸로 한 시는 한 그림에 같다”고 쓴다.²⁾ 이 발언은 전통적으로 내려오는 호라티우스(Horaz)의 공식어 “문

2) 이 방식의 비교는 발저에게서 항상 다시 발견된다. 특히 Robert Walser, hrsg. Jörg Schäfer, *Briefe*, Frankfurt: Suhrkamp, 1979, p. 126f; Robert Walser, *Ein Bild von Fragonard*, in *Sämtliche Werke in Einzelausgaben*, Zürich/Frankfurt: Suhrkamp,

학은 그림처럼(*ut pictura poesis*)”에 대한 발저의 어떤 입장을 의미하는 것일까? 그리스의 시인 시모니데스(Simonides)는 “회화는 침묵하는 시문학이고 시문학은 말하는 그림이다”라는 의견을 내놓은 바 있다. 시모니데스의 이 말은 그림과 문학의 동등시에 기초를 두고 있다. 같은 맥락에서 호라티우스의 격언은 문학과 그림이 비교될 수 있는 친족성을 지닐 뿐만 아니라, 이를 넘어 문학에 대한 그림의 우위를 내포하고 있다. 즉 문학은 미술을 본받아야 한다는 것이다. 이러한 견해는 열띤 토론 속에서 르네상스에서 18세기까지 지속되었다. 그러나 이 문제는 늦어도 레썩(E.G. Lessing)이 그의 『라오콘(Laokoon)』에서 매체가 다른 두 예술을 비교하는 방식에 대해 경고한 이후 논쟁으로 불붙었다. 레썩은 예술들 사이의 경계를 부각시키며 미술과 문학의 동등시 및 비교가능성을 반박한다. 이를테면 작가의 진술은 미술가와는 대조적으로 “가장 함축적인 순간(*der prägnanteste Augenblick*)”에 집중하도록 강요받지 않으며 시간적인 시문학은 공간적인 조형예술과는 전혀 다른 척도들에 따른다고 말했기 때문이다.³⁾ 그러면서 레썩은 문학에 우위를 두었다. 왜냐하면 미술은 대상의 신체적 경계에 제한되어있는 반면, 시문학은 판타지와 정신적 이해능력으로 인해 감각적으로 지각될 수 있는 것의 경계를 넘어 저편에 있는 정신적으로 파악될 수 있는 영역과 무제한적인 감정의 영역을 대상으로 삼을 수 있기 때문이다.

그러나 클레와 발저가 작업을 시작했던 1900년경 예술들의 원칙적인 공통성과 교환 가능성이 비평가들 및 예술창작자들에 의해 다시 활발하게 토론되었다. 무엇보다 오스카 발첼(Oskar Walzel)은 “예술들의 상호간의 해명(*wechselseitige Erhellung der Künste*)”을 주장함으로써 미술사의 연구방식을 문예학에 적용시키고 나아가 문예학과 미술사 간의 학제간 연구를 촉진시켰다. 그는 자체 영역 내의 논리로만 한 예술세계를 평가기에

1985, XII, p. 38(이하 본문에서 괄호 속이나 각주에서 W와 로마숫자의 권수로 약기함); Robert Walser, *Das Van Gogh-Bild*, W. VIII, p. 340f.

3) Vgl. G.E. Lessing, *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, Mit einen Nachwort von Ingrid Kreuzer, Stuttgart: Reclam, 1983, p. 114.

는 부족하다며 예술적인 특성을 더 잘 파악하기 위해 타예술과의 상호간의 보충과 해명을 통해 각 예술의 세계를 더욱 확대할 수 있다는 것이다.

그림과 문학의 관계에 대한 이 역사적 맥락에서 발저는 어떠한 의견을 갖는가? 발저의 경우 그의 앞선 발언처럼 문학과 회화는 동일시되고 상이한 예술들 간의 내적인 통일성이 전제가 된다. 그 징후로서 흔히 그의 텍스트들에서는 공감각들이 나타난다. 예컨대 색깔은 울림과 같다는 것이다. 정취들, 감각들과 의식의 상태들이 자연의 모사된 형식들로부터 떨어져 나와 순수한 색들에서 표현된다. 이를테면 “꿈들, 감각들, 판타지는 녹색, 금색, 푸른색으로서 회화 속으로 흘러 들어간다”⁴⁾는 것이다. 거꾸로 색깔들은 감정이나 개념들과 비교될 수 있다. 빌러(Bieler) 시절과 베른 시절에 발저는 그의 예술고찰에서 흔히 한 그림의 내러티브적 내용에 집중하거나 캔버스에 그려진 개별 객체들에게 내러티브적 성격이 있다고 본다. 그는 이 고찰을 그의 작품에서 실천한다. 특히 1905년에 처음 발행된 산문작품 『어느 화가의 삶(Leben eines Malers)』은 형 카를 발저의 8장의 벽장식 그림을 상응하는 8개의 사이제목 하에서 내러티브적으로 묘사한다. 그 경우 발저의 화자는 화가가 그의 그림들에서 시인의 삶의 “가장 함축적인 순간들” 만을 확정하지만 원래의 이야기는 그 사이에 일어나야 한다는 점에 주목케 한다. 즉 “삶을 생겨나게 하는 그림들 사이에 물론 번거롭게 이야기되어야 할 많은 것들이 있다”는 것이다.⁵⁾ 그러나 1900년 조금 후 발저가 분리파(Sezession)의 예술가 그룹에 훨씬 더 가까이 있었던 베를린 시기에 “문학은 그림처럼”이란 동등시가 효용성이 있는지에 관한 우유부단이 이후보다 더 분명히 표현된다. 그림들이 소설과 같고 소설들이 그림들과 같은지에 관한 발저의 판단은 동요하는 식이다. 그럼에도 불구하고 발저의 예술고찰에서 전체적으로 눈에 띄는 점은 그가 흔히 그림과 문학을 비교하려 노력한다는 점, 그가 항상 미술과 문학의 근본적

4) Walser, *Leben eines Malers*, W. III, p. 145f.

5) Walser, W II, p. 223.

인 공통성을 확신하면서 미술의 설화적 잠재성을 질문한다는 사실이다. 그러나 발저가 그림=소설이라는 근본적인 동일시를 넘어서지 못하면서도 그에게는 결정적으로 비교점이 결핍되어 있다.

2. 파울 클레의 예술이론의 핵심

발저에게서 결핍되던 비교점을 파울 클레에게서 찾을 수 있다. 왜냐하면 클레는 발저와는 달리 수많은 해에 걸쳐 그 자신의 창작원칙에 관해 체계적이고 상세하게 표명했기 때문이다. 그의 일기와 강의들은 오늘날 현대 미학에 대한 본질적인 기여로서 간주되고 또한 발저의 특유한 현대성을 풀 열쇠가 된다. 더구나 발저의 규정하기 힘든 작품에서 파울 클레의 반영을 규명하기 위해서는 우선 클레의 예술이론 중 그 핵심을 살펴볼 필요가 있다.

클레는 미술에서뿐만 아니라 음악과 시문학에서도 재능이 있었고 다방면으로 교양을 갖췄기 때문에, 그는 상이한 예술들 사이의 유사성에 관해 항상 숙고했고 이론화했다. 이미 1905년의 일기에서 그는 “음악과 조형예술의 유사성”을 언급하며 두 예술 다 “시간적”이라고 쓴다.⁶⁾ 레쌍은 문학과 조형예술 사이의 매체적 차이를 강조했다. 문학은 시간의 흐름 속 사건의 연속(Nacheinander)을 재현하는 시간예술인 반면, 조형예술은 공간 속 병존(Nebeneinander)을 묘사하는 공간예술이라고 했다.⁷⁾ 파울 클레는 그의 『창조에 대한 신념 고백(Schöpferische Konfession)』에서 명백히 레쌍을 반박했다. 클레는 시간예술과 공간예술 사이의 차이에 반대하면서 “공간도 하나의 시간적 개념이다”는 점을 강조했다.⁸⁾ 이 말은 거꾸로 시간이 하

6) Paul Klee, hrsg. Paul-Klee-Stiftung, *Tagebücher 1898-1940*, Köln: DuMont, 1979, p. 187 a. 383.

7) Vgl. G.E. Lessing, L 98f.

8) Paul Klee, hrsg. Ch. Geelhaar, *Schriften, Rezensionen und Aufsätze*, Köln: DuMont, 1979, p. 78.

나의 공간적 개념이라는 말도 된다, 다른 말로 우리가 시간을 공간적 표상으로써 경험하고 서술한다는 점을 뜻하는 것이기도 하다. 클레는 예술의 창작도 예술의 수용도 매한가지로 시간 속의 한 과정이라는 점을 부각시켰다. “작품은 운동으로부터 생겨났고 스스로 확정된 운동이며 운동 속에서 수용된다 - 눈의 근육.”⁹⁾ 그렇게 클레에게 있어 모든 예술은 그 매체와 상관없이 ‘운동’으로부터 창조되며, 예술의 가치 역시 운동에 의존한다. 문제는 지각과정과 창작과정에서 눈의 움직임의 역할이다. 지각과정에서 눈의 움직임은 “더듬는 눈”의 개념¹⁰⁾으로 설명되며, 지각 활동의 시간적 과정에 결부되어 있다. 클레의 표현에 의하면, 선은 촉각을 도발한다. 눈이 한 대상을 바라보면 눈으로써 선에서 선으로, 선을 따라 더듬는다는 것이다. 객체를 연속적으로 더듬는 눈의 특성은 선형적 지각 외에 다른 어떠한 지각도 허용하지 않는다. 시선은 선을 따라 움직인다. 그래서 클레는 이를 ‘선형적 지각’이라 일컬으며 관찰하는 눈의 움직임을 선으로 묘사해서 그린다.¹¹⁾ 요컨대 바라봄 자체가 선 곳기이다. 그 경우 그는 눈의 움직임의 세 종류를 구분한다. 즉 풀을 뜯어 먹는 짐승처럼 “방목하는” 눈, 도약하며 사냥하는 짐승과도 같은 “쫓는” 눈, 배처럼 “태연하게” “항해하는” 눈. 이 구별적인 눈의 움직임에 따라 선의 형상도 달라진다.¹²⁾ 힐데브란트(Hildebrand)에게서처럼 클레에게 있어서도 그렇게 눈의 움직임을 통해 선들의 표상이 생겨난다. 관찰자는 평면 위에 흩어진 점들을 결합시킴으로써 직관적으로 “주관적 선”¹³⁾을 긋는다. 그 경우 중

9) Felix Klee, *Paul Klee*, Zürich: Diogenes, 1960, p. 213.

10) Vgl. Régine Bonnefoit, *Der “Spaziergang des Auges” im Bilde. Reflexionen zur Wahrnehmung von Kunstwerken bei William Hogarth, Adolf von Hildebrand und Paul Klee*, in: Kritische Berichte 32/4, 2004, pp. 9~11.

11) Vgl. Régine Bonnefoit, *Die Linientheorien von Paul Klee*, Petersberg: Imhof, 2009, p. 79.

12) 이를테면 “방목하는 눈”의 경우 그림평면 위에 왼쪽 위에서 오른쪽 아래로 사선 형태의 곡선이 그어진다. 반면에 “쫓는 눈”은 지그재그 형태의 선을 그으며, 선 자체가 여러 번 겹친다. “항해하는 눈”의 운동 흔적은 산책자의 선의 자유로운 진행과 같다. Vgl. *Ibid.*, p. 79f.

요한 것은 자극들과 감각체험들 사이의 관련이다. 클레에 의하면 눈은 그 움직임의 힘으로 상이한 “자극점”들의 위치를 차례차례로 찾아내어 뇌로 이끌고, 뇌는 자극점들을 선들로 이어서, 그로부터 형태들이 생겨난다.¹⁴⁾ 클레에 의하면, 이것을 가능하게 하는 것이 기억상들을 저장하고 전체로 모으는 뇌의 능력이다. 상상적 시선이 대상의 표면 위를 방랑함으로써만이 눈은 대상을 수용할 수 있다. 그래서 “상상적 선들”이라고 말할 수 있는데, 눈은 이 상상적 선들로 그림요소들을 감각의 통일체로 결합한다.¹⁵⁾ 그렇게 선은 눈의 상상적 운동 흔적으로서 감정을 가지적으로 만든다. 지각되는 객체의 모든 부분들을 연속적으로 더듬는 눈의 움직임은 시간적 연속 속에서 일어난다. 그리하여 선들은 눈이 그림이나 대상을 편력하는 산책길에 상응한다는 것이다. “산책하는 눈”¹⁶⁾에 의거해서 클레는 여러 번 자신의 그래픽의 생성을 산책과 비교했다. 이 비교는 클레의 구성들이 공간적 척도만이 아니라, 마찬가지로 시간적 척도들에 의해 규정된다는 점을 분명히 한다. 따라서 그의 작품들에서 문제는 운동의 구조짓기이다. 그럼으로써 클레는 상이한 예술장르들에서 하나의 공통적이고 비교할 수 있는 성분인 비교점을 제공한다. 즉 공간적 - 시간적 카테고리로서 운동의 형상화.

운동의 가장 근본적인 징후는 선, 즉 “밀리는 한 점”¹⁷⁾이다. 점의 운동 흔적을 통해 선이 그어진다. 선들의 운동을 통해 평면이 생겨난다. 점, 선, 평면은 클레에게 있어 형식의 순수한 요소들이다. 클레는 한 바우하우스 강의에서 그의 드로잉 뒤에 있는 예술적 의도를 설명했다. 그의 소묘들의 어린애 같은 특징은 선의 형성물에서 출발하고 대상에 관한 표상을 선의 요소들의 순수한 묘사와 결합시키려는 시도와 관계가 있다고 한다.

13) Ibid., p. 84.

14) Ibid.

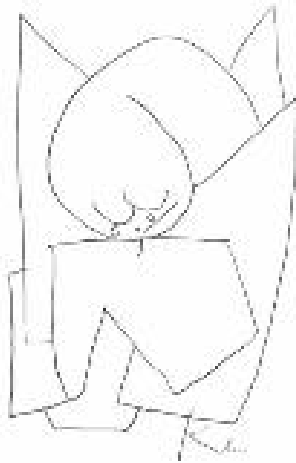
15) Vgl. Ibid., p. 85.

16) Paul Klee, *Pädagogisches Skizzenbuch*, Berlin: Gebr Mann, 2003, p. 6.

17) Régine Bonnefoit, L., p. 23.

Ⅲ. 선의 구조

1. 클레의 소묘에서 선의 안티테제적 의미



<그림 1>



<그림 2>

클레의 “요소들의 순수한 취급”은 그의 생애의 마지막 몇 년 동안에 그려진 그의 소묘들에서 가장 아름답게 성취되어 있다. 우는 천사에 관한 그의 소묘 「그것이 운다(es weint)」(1939)와 한 악마에 관한 소묘 「루시퍼에의 근접(Näherung Lucifer)」(1939)은 거의 동일한 형식요소의 변이들이다. 그럼에도 불구하고 이 형상들은 최소의 구성적 변경(약간의 첨가와 생략)을 토대로 완전히 상이한 두 세계를 암시한다. 소묘 「그것이 운다」(그림 1)에서 형상은 자체 내에 폐쇄되어 몸을 오그린 형식을 취한다. 날개들을 이루는 뾰족한 예각들은 공격적이라기보다는 접혀진 상태를 보여주는 것 같다. 천사는 중간에 지나치게 긴 구부러진 선을 통해 고개를 숙인 천사의 목선을 강조함으로써 겸허함을 시각화한다. 눈과 눈동자는 직

접적으로는 보이지 않고, 다만 짧은 구부러진 두 선이 아래로 처진 눈꺼풀을 재현하면서 울어서 부은 눈을 환기시킨다. 천사가 운다는 것은 제목을 도외시한다면, 그림에서는 오로지 떨어지는 두 방울의 눈물을 통해 알 수 있다. 천사의 몸은 날개들에 의해 가려져 전혀 묘사되지 않는다. 다만 몸에 바싹 붙여 앞에 지니고 있는 왕관을 거꾸로 한 듯한 모자가 떨어지는 눈물을 받쳐 든다. 이 왕관 같은 모자가 이 천사의 위상을 암시한다. 소묘는 이 최소한의 선들로 슬퍼하는 겸허한 천사의 자세와 감정을 완벽하게 재현한다. 소묘 「루시퍼에의 근접」(그림 2)은 실패한, 타락한 천사 루시퍼에 관한 그림이다. 이 형상도 자체 내에 폐쇄된, 그러나 텃 속에 차단된 형식을 형성한다. 흡사 자체 내에 도로 구부러져 자기 자신에게로 퇴화된 자 같다. 그 경우 오른쪽 날개(그림에서는 왼쪽)가 아래로 젖혀져 무의식적인 것의 심연 속으로 빠져든다. 그 날개는 뾰족한 부분에서 닫힐 수 없고, 두 열린 선들이 추락하고 불확실한 것 속으로 늘어 뜨려져 있다. 그 대신에 세 번째 날개와도 같은 한 형태가 위로 뾰족하게 향해있고 왼쪽을 향해서는 위협적인 무기처럼 설계되어 있다. 이 공격적인 날개를 형성하는 선은 신체의 성 부위, 남성의 성기를, 특히 고환을 상기시키는 형태들에 뿌리를 두고 있다. 음경 같은 공격적인 한 형상이 클레의 루시퍼 속에서 생겨났다. 남성으로부터 일종의 권력욕이 위로 뻗치는 것이다. 그림에도 불구하고 클레의 비꼬는 유머는 간과할 수 없다. 즉 그는 이 존재 위에 기형적으로 두꺼운 주먹코를 가진 완강한 얼굴을 얹었다. 눈이 없는 머리 위에 눈이 먼 대신에 거의 군인 같이 군모가 씌워져 있다. 군모는 신의 자리를 찬탈하려던 루시퍼의 투쟁하는 모습을 암시한다. 루시퍼의 형상은 동시에 예컨대 자부심의 의인화된 형상도 포함하는 클레의 상이한 “근접” 시리즈를 상기시키면서 거만을 시각화한다.

이렇듯 몇 안 되는 선의 변경으로 두 소묘는 대립을 이룬다. 천사의 얼굴은 슬퍼하기 때문에 표정으로 가득 차 있는 반면, 악마의 얼굴은 텅 비어있다. 천사의 형상은 정확히 종이의 중심에 위치하기 때문에 모든 중

력의 저편에서 부유하는 것 같다. 반대로 루시퍼는 중심에서 떨어져 왼쪽 아래로 밀려있다. 즉 타락한 천사로서 그는 그의 만곡족으로써 질료에 사로잡혀 있다. 사선 위에서 텅 빈 얼굴과 비율에 맞지 않게 작은 머리는 그의 지나치게 큰 차원의 성기에 대해 균형을 취한다. 그런 식으로 이 두 소묘에서 클레는 축소된 선의 양식으로써 현상들의 애매성과 선과 악, 고뇌와 무관심의 안티테제를 가장 완전하게 표현하는데 성공했다.

2. 발저의 초기 시들에서 선의 격자구조

클레의 소묘들을 규정하는 선형성(Linearität) 및 어린애 같은 특징은 「그리고 갔다(Und ging)」나 「어느 작은 풍경(Ein Landschaftchen)」같은 발저의 초기 시들에서도 본질적인 면으로서 눈에 띈다.

그리고 갔다

그는 모자를 가볍게 흔들었다
그리고 갔다라고 방랑자에 관해 말하고들 있다.
그는 나무에서 나뭇잎들을 찢어냈다
그리고 갔다라고 거친 가을에 관해 말하고들 있다.
그녀는 미소지으며 하사품을 나누어 주었다
그리고 갔다라고 국왕폐하에 관해 말하고들 있다.
그것은 자연스럽게 문을 두드렸다
그리고 갔다라고 상심에 관해 말하고들 있다.
그는 울면서 그의 심장을 가리켰다
그리고 갔다라고 불쌍한 남자에 관해 말하고들 있다.

Und ging

Er schwenkt leise seinen Hut
und ging, heisst es vom Wandersmann,
Er riss die Blätter von dem Baum

und ging, heisst es von dem rauhen Herbst,
 Sie teilte lächelnd ihre Gaben aus
 und ging, heisst's von der Majestät,
 Es klopfte nächtlich an die Tür
 und ging, heisst es vom Herzeleid
 Er zeigte weinend auf sein Herz
 und ging, heisst es vom armen Mann,

(W VII, 27)

시 「그리고 갔다」에서 유겐트슈틸에 특징적인 리듬적 - 선형적 되풀이가 분명하게 인식될 수 있는 구조원칙이다. 각 문장마다 같은 문장패턴과 되풀이되는 “und ging, heisst es von ...”은 클레의 소묘의 얼핏보기에 어린애 같은 특징을 상기시킨다. 뿐더러 각 문장 두 번째 행의 후렴구와도 같은 되풀이는 어느 정도 유희적인 느낌을 자아낸다. 시에서 본질적인 것은 수직선과 수평선에 따른 구조적 평행들이다. 이 평행들 때문에 개별 사물들은 벽걸이 용단에 짜인 모티브들처럼 서로 분리되어 있긴 하지만 동시에 서로에 연결되어 있다. 마치 직조적인 격자구조이다. 그 경우 수평선의 단어들은 문장을 구성하기 위해 서로 결합되어 있다.

- 수평선 1: 주어+동사_a+부사+목적어+접속사+동사_b+동사_c+전치사구
- 수평선 2: 주어+동사_a+ 목적어+부사구+접속사+동사_b+동사_c+전치사구
- 수평선 3: 주어+동사_a+부사+목적어+접속사+동사_b+동사_c+전치사구
- 수평선 4: 주어+동사_a+부사+(전치사) 목적어+접속사+동사_b+동사_c+전치사구
- 수평선 5: 주어+동서_a+부사+(전치사) 목적어+접속사+동사_b+동사_c+전치사구

수직선에는 문장성분들이 줄지어 있다.

수직선 1: 주어: Er/Er/Sie/Es/Er (모두 인칭대명사)

수직선 2: 동사a: schwenkte/riss/teilte/klopfte/zeigte

수직선 3: 부사(구): leise/von dem Baum/lächeln/nächtlich/weinend

수직선 4: 목적어: Hut/Blätter/Gaben/an die Tür/auf sein Herz

수직선 5: 접속사: und/und/und/und/und

수직선 6: 동사b: ging/ging/ging/ging/ging

수직선 7: 동사c: heisst/heisst/heisst/heisst/heisst

수직선 8: 전치사구: vom Wandersmann/vom rauhen Herbst/von der
Majestät/vom Herzeleid/vom armen Mann

의미론적으로 각 문장은 첫눈에 서로 연관성이 없어 보인다. 2행의 “방랑하는 남자”가 마지막 행에서 “불쌍한 남자”로 되어 나타난 것인지는 불확실하다. 그럼에도 방랑의 시작에 모자를 흔들던 쾌활함이 나중에 상심과 비탄으로 변하는 선형적인 진행이 일어난다. 그 사이에 모든 것을 파괴했던 폭풍이 있었다. 그렇다면, 한 남자(로 대표되는 피조물)의 가혹한 운명을 말하는 시인가. 혹은 각 문장이 개별현상의 나열이라면, 되풀이되는 문장패턴과 매번 두 번째 행에서 나타나는 두 동사(“ging”, “heisst”)는 모든 삶의 동일성, 삶의 개별적 표명들의 보편성을 강조한다. 모든 피조물들은 공간과도 같은 시간 속에서 오고 가며 그렇게 삶의 법칙에 내맡겨져 있다. 시에서 선의 구성은 양탄자구조를 유지하기 위해 유연성이 없다. 이 시가 환기하는 발저의 어휘 및 이미지들은 장식적 풍부함을 통해 서가 아니라 오히려 급진적인 절제를 통해 특징지어진다. 파울 클레의 선의 원칙이 유겐트슈틸의 선형적인 구조로부터 벗어났듯이, 이 시에서는 구불구불 물결모양으로 된 유기적 구조, 넝쿨손과 같이 서로 얽혀 모두 삶의 흐름을 상징하는 유겐트슈틸 모티브들의 전형적인 특징은 결핍되어 있다. 대신에 오고 가는 가을 폭풍과 심적 고뇌가 나타난다. 여기서는 삶의 찬양이 아니라, 극도의 비탄이 환기된다. 시의 격자구조는 클레의 선의 안티테제적 의미처럼 의미론적으로 반대세계를 환기한다. 즉 외적인 단순성, 유희적임과 천진난만함은 내적으로 복잡성과 심각성, 삶의 고뇌

를 담고 있다. 이 두 영역 사이의 불화를 격자구조가 재현하고 있다.

발저의 시 구조가 클레의 선의 원칙에 관한 이론의 도움으로 더 잘 이해될 수 있다는 점을 위한 탁월한 본보기는 시 「어느 작은 풍경(Ein Landschaftchen)」이다.

거기에 한 그루 작은 나무가 초지에 서 있다
 그리고 아직 많은 사랑스러운 작은 나무들도.
 한 작은 꽃잎이 흑한의 바람 속에서 언다
 그리고 아직 많은 개별 꽃잎들도.
 한 무더기 눈이 개울가에서 은은하게 빛난다
 그리고 아직 많은 무더기의 하얀 눈도.
 한 작은 산봉우리가 땅 속에 대고 웃는다
 그리고 아직 많은 비열한 봉우리들도.
 그리고 그 모든 것 속에 악마가 서 있다
 그리고 아직 많은 가엾은 악마들도.
 한 천사가 그의 우는 얼굴을 돌려 버린다
 그리고 천상의 모든 천사들도.

Dort steht ein Bäumlein im Wiesengrund
 und noch viele artige Bäumlein dazu,
 Ein Blättlein friert im frostigen Wind
 und noch viele einzelne Blättlein dazu,
 Ein Häuflein Schnee schimmert an Baches Rand
 und noch viele weisse Häuflein dazu,
 Ein Spitzlein Berg lacht in den Grund hinein
 und noch viele schuftige Spitze dazu,
 Und in dem allem der Teufel steht
 und noch viele arme Teufel dazu,
 Ein Englein kehrt ab sein weinend Gesicht
 und alle Engel des Himmels dazu,

(W VII, 20)

제목부터 시작해서 자연의 모든 주어들은 전체로부터 들어 올린 한 단편으로서 축소형으로 주어져 있다. 이 단편은 초라한 느낌을 주며, 단편이 축소형에서만 일컬어진다는 것은 사랑스러움을 자아낸다고 보다는, 문맥상 전체적으로 현상에 대한 비판이다. 해체하는 시선으로 가는 과정이랄까 조소를 동반한 반자연적인 바라봄이랄까. 시의 끝에서 천사가 우는 얼굴을 돌려버리는 것은 영혼이 불어 넣어진 것으로서 해석된 자연의 종말을 암시한다. 청기사파의 화가 프란츠 마르크(Franz Marc)는 해체하는 시선의 과정에서 의식에 와 닿는 것은 자연의 비순수성, 자연의 추함이라고 말했다. 해체하는 시선에 상응해서 시에서 풍경의 공간성은 사라지고 없다. 즉 “어느 작은 풍경”은 평면으로서만 제시된다. 12행의 이 시는 여섯 문장으로 구성되어 있는데, 그중 세 문장(3-8행)은 구조적으로 동일하고 11행에서 12행까지의 네 번째 문장은 다른 세 문장의 패턴과는 약간 차이가 난다. 문장론적 조직에 의하면, 이 네 문장은 두 방향으로의 선형적인 되돌이를 지닌 하나의 망판과도 같다. 즉 왼쪽에서 오른쪽으로 그리고 위에서 아래로 “점의 밀림”을 지닌 격자구조에 동일하다. 그 경우 수평선에서는 단어들이 문장들을 형성하기 위해 서로 결부되어 있다. 수직선에서는 문장 성분들이 나란히 늘어 세워져 있다. 클레는 그의 바우하우스 강의기록인 『교육학적인 스케치북(Pädagogisches Skizzenbuch)』에서 그러한 패턴을 “원시적 구조적 리듬들”이라고 일컫는다.¹⁸⁾ 이 견본에 맞지 않는 두 문장(1-2행, 9-10행)을 다른 네 문장으로 구성된 망판에 비교한다면, “원시적 구조적 리듬들”로부터의 이 두 문장의 이탈이 분명해진다. 시 구조를 그래픽적으로 확정하려 시도하고 수직선에 따라 모든 주어와 동사들을 연결하는 두 선을 긋는다면, 이 선들은 엄격히 유지된 기하학적 견본에서 유일한 비대칭이다. 발저의 격자구조를 통과하는 시선을 던진다면, 그 뒤에 일련의 불확실성과 이중의 의미를 인식하게 된다. 「어느 작

18) Klee, PS, p.12.

은 풍경」에서 얼핏 보기에 귀여운 지역을 배경으로 어떤 불화의 세계가 묘사된다. 이것은 기만적이다. 풍경의 목가는 이미 세 번째 행에서 의문 시된다. 즉 작은 잎사귀는 언다. 게다가 그저 존재하는 많은 개별 잎사귀들도 곧 그렇게 될 것이다. 목가는 그런 다음 8행의 “비열한”이란 형용사를 통해 그리고 축소형 명사로의 교체(“Spitzlein”, “Spitze”)를 통해 완전히 파괴된다. 왜냐하면 자연의 영역에 속하는 객체들과 함께 여태까지 윤리적 카테고리에서 벗어나 있던 이 작은 풍경이 갑자기 강탈하기 때문이다. 지금 악(“비열한 봉우리”)이 승리를 거둔다. 다음 두 시행에서도 유일한 형용사를 통해 명사의 의미가 완전히 전도된다.¹⁹⁾악마 “와”가없는 악마 “가 절대적인 반대극으로서 이해될 수 있기 때문이다. 전자에게는 권력의 지위가 주어지고 후자에게는 비참한 현존이 주어진다. 여기서 병렬적인 문장구조 뒤에 발저는 인과 관련을 숨겼다. 이를테면 이 세계 속에 악마가 들어서 있기 때문에, “게다가 많은 가없는 악마들”도 있다. 처음엔 그토록 건전하게 보였던 풍경 속으로의 악의 충격적인 침입 때문에 풍경은 반대세계로 변형된다. 이것은 9행에서의 리듬의 강한 불규칙성을 통해 강조된다. 클레가 최소의 선의 변경으로 안티테제적 두 세계를 형성한 것을 상기시키는 대목이다. 이 시에서 악마의 등장과 마지막 문장의 우는 천사에 대한 언급은 앞서 고찰한 클레의 두 소묘를 떠올리게 하는데, 그것은 우연일까?

「그리고 갔다」와 「어느 작은 풍경」 같은 시들 속에는 발저의 시행들의 얼핏 보기에 단순성, 그의 깔끔한 문장론적 구조와 이 문체가 포착하는 손상된 세계 사이의 깊은 균열이 있다. 이 두 시에서 분명하게 드러나는 이원론, 즉 한편으로 극단적 형식적 축소와 투명한 구성, 다른 한편으로 창조의 의문스러운 운명 사이의 이분법이 아이러니한 긴장을 야기하고

19) 앞선 시구에서 “비열한”이란 형용사의 첨가를 통해, 여기서 “가없는”이란 형용사의 첨가를 통해 명사의 의미가 전도되는 것, 그럼으로써 목가가 파괴되는 것은 클레가 선의 요소들의 미미한 변경을 통해 안티테제적 세계를 만든 것과 유사하다. 그렇게 발저와 클레 둘다 최소의 요소들로써 작업한다.

현실의 붕괴를 지시한다. 이 두 예에서 클레와 발저 사이의 유사관계가 선의 구조요소들의 단순한 현존을 통해서만이 아니라, 무엇보다 그 요소들의 특별한 기능을 통해서도 인식될 수 있다. 클레와 발저는 가장 단순한 형식요소들을 가지고 복잡성과 아이러니를 지닌 반대세계를 창조한다. 그렇게 발저의 시들과 클레의 소묘들은 구조적 의미론적 안티테제와 애매성에 관한 연구를 유발한다.

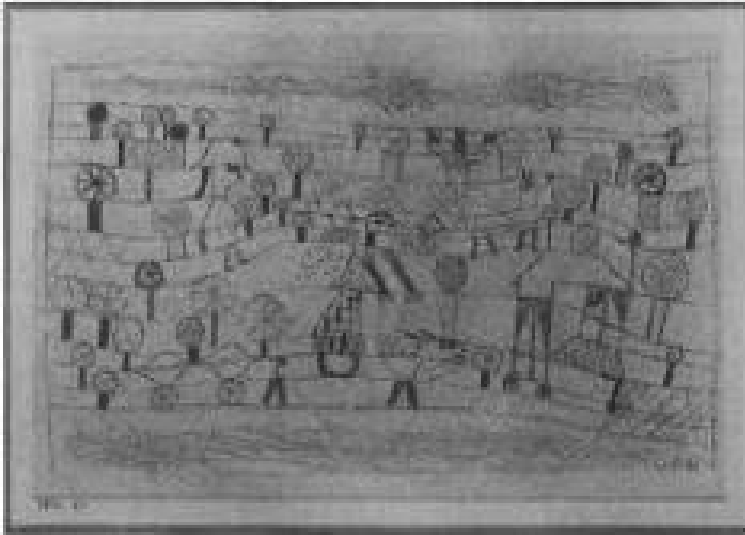
IV. 공간과 시간

1. 평면 위 3차원의 재현

1902년의 한 일기기록을 보면, 클레가 의식적으로 아카데미 양식으로부터 전적으로 해방되려고 시도한다는 점을 분명히 알 수 있다. “나는 평면 위에 투사한다, 그것은 본질적인 것이 이 부조양식에 맞지 않는 자연에서 불가능할 때에도 항상 가시적으로 되어야 한다는 것을 뜻한다. …… 왜냐하면 나는 아주 작은 자산을 발견했기 때문이다. 즉 평면 위 3차원의 재현의 아주 특별한 종류.”²⁰⁾ 이 “평면 위 3차원의 재현”의 고유한 발견으로써 클레는 원시인들의 예술, 이집트 프레스코와 어린애의 소묘들을 상기시키는 어떤 부조 양식을 발전시키는데 성공했다.

클레의 「평행하는 수평선들 위 구성(Komposition auf parallele Horizontallinien)」(1920) 과 같은 작품(그림 3)은 자연적 깊이 관계를 평면 관계로 전환시키는 좋은 예이다. 이 소묘는 일반적으로 어른의 예술에 대해 품는 인습

20) Klee, Tb, p. 12. “Ich projiziere auf die Fläche, das heisst, das Wesentliche muss immer sichtbar werden, auch wenn es in der Natur, die auf diesen Reliefstil nicht eingestellt ist, unmöglich wäre... Denn ich habe ein ganz kleines Eigentum entdeckt: eine besondere Art der dreidimensionalen Darstellung auf der Fläche.”



〈그림 3〉

적인 기대에 모순된다. 하지만 어린아이의 소묘와는 다르게 클레의 이 작품에는 보링어(Worringer)의 말대로 “수미일관 되게 수행된 양식 의도”²¹⁾가 표명된다. 클레가 깊이 차원도 단일한 소실점도 포기하기 때문에, 그 결과로 상이한 객체들의 전통적 위계질서가 전복되고 영원히 해체의 상태에 고정되어 있다. 소묘의 중심에 여성형상은 한 마리의 개 위에 서서 균형을 취하는 것 같다. 반면 유모차에 비슷한 한 대상은 그녀의 머리에 부딪친다. 동물들은 전체건물보다 2배로 길며 나무들보다 2배로 높다. 그러한 식의 기능화의 변경은 관찰자로 하여금 객체와 주체 사이의 통례적인 인과 관련을 의문시하게 한다. 유사하게 와해된 세계를 발저의 소설 『야콥 폰 군텐(Jakob von Gunten)』에서도 주인공이 공간 속 사물들을 마치 그것들이 평면 위에서 움직이는 것처럼 볼 때 만나게 된다. “거기에 달리는 전망대처럼 보이는 마차들이 나타난다. 위로 높이 솟은 마차의 좌석들

21) Wilhelm Worringer, hrsg. Helga Grebing, *Abstraktion und Einführung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie*, München: PINK, 1996, p. 91.

에 사람들이 앉아 그 아래에서 걷고 뛰어오르고 달리는 모든 것의 머리 위로 지나간다.”(W VI, 37f.) 독자에게 이 무정부주의적 상태를 설명해 줄 수 있을 인과고리의 연결 부분을 발저는 의식적으로 생략한다. 그의 후기 산문 「메모장 발췌(Notizbuchauszug)」에서도 발저는 아주 유사하게 묘사한다. 여기서도 평면 위에 투사된다. 이 후기 텍스트에 특징적인 것은 독자가 수직적 위치에 있는 한 호수의 언급을 간과할 수 없다는 점이다.

이것은 물론 약간 익살스럽고 환상적으로 들린다. 사람들은 인상들을 기괴한 것으로 상승시킬 수 있다. 어떤 윤리적 조형적 입장에서 그렇게 할 수 있다. 산과 유사하게 우뚝 솟아있는 호수들에게 미소를 보낼 수 있다, 비록 그것들이 비단천과 같이 생쥐처럼 고요하게 누워있다 할지라도. 그것은 전혀 아무런 해가 되지 않는다 매끈함에 있어서 여성용 장기관과 같은, 그럼에도 불구하고 얼핏 보기엔 구부러져 있고 곧추 서 있는 나의 저 경이로운 호수를 나쁘게 생각지 말아 달라고 부탁해도 될까?

Das klingt natürlich ein bisschen witzig, phantasihaft. Man kann Eindrücke ins Bizarre steigern. Von einem gewissen ethischen, bildnerischen Standpunkt aus darf man das. Seen, die sich bergähnlich türmen, obgleich sie, gleich Seidentüchern, måuschenstill liegen, können belächelt werden, was ja ganz und gar nichts schadet ... Darf ich bitten, mir jenen wunderbaren See, der an Glätte einem Damenspielbrett glich, und der sich dennoch scheinbar krümmte und bäumte, nicht übelnehmen?

(W X, 196f.)

여기서 발저는 공간 속 한 풍경의 자연주의적 묘사와 평면 위 비자연주의적 묘사 사이의 모순을 주장한다. 공간 속에 호수는 “누워있다”. 즉 호수는 “비단천”과 “여성용 장기관”에 비교될 수 있게 평면을 나타낸다. 반면에 평면 위에서 - 3차원을 포기한 채, 즉 예컨대 클레가 평면에 투사할 때 취하는 “어떤 조형적 위치로부터” - 호수는 산처럼, 곧추서, 우뚝 솟으면서 나타난다. 그러한 진술은 “익살스럽고, 환상적”, 즉 기괴하다.

왜냐하면 이 진술이 우리의 현실 경험에 모순되기 때문이다. 이 어떤 위치에서와는 다른 위치에서 보면, 우리는 그러한 호수에게 미소를 보낼 수 있다 - “어린애의 서투른 필치”로서, “어린애의 갈겨씀”으로서, “현대 년센스의 징후”로서.²²⁾ 그러한 조형적 입지점의 윤리학에 대한 질문이 남아있다. 그 윤리학은 현실의 하나의 구속력 있는 묘사만이 있는 게 아니라 공간 속 설계 외에도 평면 위 설계도 있을 수 있다는 인식에 근거를 두고 있다.

클레의 「평행하는 수평선들 위 구성」에서 여성 인물은 옆모습에서 제시된다. 그럼에도 불구하고 관찰자는 두 어깨를 알아볼 수 있으며, 여성의 시선은 직접 관찰자에게로 향한다. 팔도 다리도 축소되어 있지 않아 인간적 비율의 왜곡을 초래한다. 두 어깨, 두 손, 두 발을 평행하는 수평선들에 맞추는 바람에, 관찰자로부터 더 멀리 떨어진 사지가 공간적 의미에서 비율에 맞지 않게 길다는 인상이 생긴다. 클레가 레썩을 거부했을 때, 그는 공간도 하나의 시간적 개념이라는 견해를 대표했다. 그러나 이 시간개념은 인습적 의미의 시간과는 차원을 달리 한다. 그가 「평행하는 수평선들 위 구성」에서 3차원과 (그럼으로써 또한) 시간성의 가치를 포기하고 더 나아가 운동을 공간 속이 아니라 평면 위에 배열함으로써 그는 전통적 시간 연속이 시작도 끝도 없는 유희적인 선의 리듬으로 변화되는 어떤 반대 현실을 창조한다. 시간 연속이 없이 평면 위 원처럼 무한히 이어지는 시공간이 그가 말하는 새로운 차원의 시간성이다.

2. 시간의 해체와 공간 속 배열

발저의 경우 시간 구조는 그의 소설 『산책(Der Spaziergang)』에서 분명히 나타난다. 『산책』은 도시와 가까운 도시 주변을 통과해 가는 하루의 소풍에 관한 보고이다. 자신의 그래픽을 산책에 비교했던 클레처럼, 발저

22) Werckmeister, *Versuche über Paul Klee*, in: Unglaub, *Recherches Germaniques* 10 (1980), p. 244.

는 앞으로 가고 다시 돌아오면서 공간을 통해 가는 것처럼 시간을 통해 거닌다. 발저가 후에 ‘얘기하는 것은 거니는 것’(W XII, 81) 이라고 말한 것이 마찬가지로 이 텍스트에 해당한다. 무엇보다 그가 도시를 통과해 가는 것은 객관적인, 측정할 수 있는 시간의 구성단위에서 기록되지 않는다. 그 대신에 시간은 주관적으로 체험된 단위로서 직조의 스크린처럼 하루의 사건들 위에 층을 이룬다. 인간을 있는 그대로 현실적으로 그릴 의도가 전혀 없었던 클레처럼, 발저도 전혀 현실적인 상황들을 서술하려 하지 않는다. 이 소설에는 비약적인, 흔히 거의 갑작스러운 사건들의 우연한 연속 속 강령적인 불연속성이 있다. 얘기 흐름은 차례로 사건의 연상들과 비약들을 통해 중단된다. 그는 시간이 임의로 축소되거나 연장될 수 있는 그의 판타지의 세계에서 비현실적인 해설을 하는 것이다. 전통적 얘기서술에 익숙한 독자에게 있어 이 해설들의 각각은 부조리하게 길다. 『산책』에서 이 해설들이 차지하는 얘기시간은 얘기된 시간과의 관계에서 불균형을 이루며 훨씬 더 길다. 이는 클레의 공간 - 시간에서 축소되지 않은 신체의 사지와 비교될 수 있다.

『산책』에서 기술된 운동은 클레의 경우처럼 3차원의 공간 속에서가 아니라, 평면 위에서 전개된다. 그렇게 클레에게서도 발저에게서도 3차원의 생략과 함께 공간성의 특수한 취급²³⁾이 확인된다. 이 산문에서 과거, 현재, 미래의 원근법적인 표상을 중재할, 사건과 관찰들의 시간적으로 선형적인 연속은 따라서 절대적 - 추상적인 어떤 것을 자체에 지니는 어떤 시간 차원을 위해 탈락된다. 발저의 얘기 흐름에서 시작과 끝을 제외하고는 어떠한 시간적 연속도 발견될 수 없다는 점을 통해 공간적 차원에는 원근법(심층 시점)의 모든 흔적이 결핍된다. 모든 것은 평면적으로 나란히 늘어 놓여 있다.

발저가 시간적 연속의 원칙을 완전히 포기하지 않을 때조차도(『야콥 폰 군텐』이나 『산책』에서 얘기된 시간의 시작과 끝이 있다), 발저의 경우

23) 여기서 말해지는 공간은 인습적인 의미에서 3차원의 공간이 아니다. 오히려 공간의 카테고리내 속하는 평면을 의미한다.

에는 그럼에도 불구하고 시간적 관계들이 항상 다시 현재 속에서, 심지어는 무시간성 속에서 해체되거나 공간적 카테고리에서 서술된다: “그러나 현재의 경이로운 이미지는 신속하게 탁월한 느낌으로 되었다. 미래의 모든 것은 창백해졌고 과거는 녹아 없어졌다.”(W III, 257)

『야콥 폰 군텐』도 모순적인 구성에 토대를 둔다. 일기라고 주장되는 『야콥 폰 군텐』에서 일기 쓰기의 가장 근본적인 특질인 날짜가 고의로 주어지지 않는다. 일기 쓰기에 전형적인 연대기적 구조는 존재하지 않는다. 일반적으로 균일하게 하루에서 하루로 전진하는 구속력 있는 시간 계산의 객관적 날짜에 정향해 있지 않다. 기재들은 시간 속에서 전개된다기보다는 오히려 공간 속에 병렬되어 있다. 발저 스스로 그의 산문의 모자이크적 특징에 관해 썼다. 이 모자이크적 특질은 그의 시간 느낌에도 그의 주인공들의 시간 느낌에도 상응한다. 야콥 폰 군텐이 그의 일기 끝에 시간의 본질에 관해 숙고할 때, 다음과 같이 말한다: “그것은 얼마나 특이했는가. 한 주 한 주는 마치 반짝거리는 작은 조약돌처럼 보였다.”(W VI, 163) 사이세계의 거주자인 야콥 폰 군텐이 반쯤 깨어있으면서 반쯤 꿈꾸면서 기록한다: “나는 켈런용 담배를 살 수 있기 위해 시계를 팔았다. 나는 시계 없이는 살 수 있어도 담배 없이는 살 수 없다. 그것은 수치스러운 일이긴 하지만 불가항력적인 일이다”(W VI, 50). 시간의 강제에서 벗어나기 위해 “불가항력적”이다. 서사적 실을 절단할 수 있듯이, 시간의 직선적 성격도 조각낼 수 있다. 그런 후 남는 것은 파편들, 즉 “반짝거리는 작은 조약돌”인데, 이것들은 새로운 구조들로 배열되고 거리를 두고 바라볼 수 있게 된다. 따라서 하나의 새로운 시간 차원, 현재의 순간의 무한한 연장이 창조된다. 이 대단히 산만한 시간 팽창을 정의 내릴 수 있기 위해 과거, 현재, 미래 사이의 경계 없이 흐르는 상태를 기술하는 새로운 시간개념이 필요하다. 실제로 이 소설에서 화자 야콥의 성찰 속에서 항상 파편적으로 떠오르는 과거는 미래를 예시한다.

발저 작품의 헬블링(Helbling)과 같은 자는 단순히 “걸어 나옴”으로써

시간을 죽인다. 헬블링이 시간에 내맡겨져 있듯이 걸어 나올 수 없다는 것은 순전한 고문이다.

오늘도 나는 10분 늦게 은행으로 출근했다. 이제는 다른 사람들처럼 정확한 시간에 도착하기란 불가능 하다. 원래 나는 이 세상에 오직 홀로 존재해야만 한다. 오직 나, 헬블링만 있고 다른 생명은 단 하나도 없이, 태양도 없고, 문화도 없고, 나 홀로 나체로 높은 바위 위에 있는데 폭풍도 없고, 한 번의 파도도 없고, 물도 없고, 바람도 없고, 거리도 없고, 은행도 없고, 돈도 없고, 시간도 없고, 호흡도 없다. 그러면 나는 아무것도 두려워하지 않으리라. 더는 두려워하지 않고, 더는 지각하는 일도 없으리라. 나는 침대에 누워 있다고, 침대에 영원히 누워 있다고 상상할 수 있으리라. 아마도 그게 가장 좋은 일일 테니까!²⁴⁾

시계의 시간이 극복될 수 있다는 점과 불안을 야기하는 시간 체험이 이를 통해 변경될 수 있다는 점을 헬블링도 알고 있다: “시간, 그것은 항상 나에게 생각할 거리를 준다. 시간은 빠르게 흘러가 버리지만 빠름 속 어딘가에서 갑자기 구부러지며 끊어지고, 그러다 보면 어느 순간에는 더는 시간이 존재하지 않는 것처럼 보이는 지점이 생긴다”(W II, 62). 시계 제조자에 관해 보고하는 후기 산문 텍스트의 한 부분도 특기할만하다. 이 시계제조자는 그가 시계제조자로서 자신의 일을 거부하기 때문에 공감이가난다: “일요일마다 시청 탑에서 아래로 듣기 좋은 종소리가 울려 퍼졌다. 시계는 종소리가 보내지고 시간이 허용함에 따라 금방 6시를 치고 금방 2시, 5시, 9시를 치기도 한다.”²⁵⁾ 여기서 발저는 몇 시인지를 규정하는 인습적인 통치자인 시간에 저항하여 숫자의 열에 따른 연속적 경과의 원칙을 고의로 뒤죽박죽 가져온다. 발저의 텍스트들 속에서 시간은 공간 속,

24) Walser, “Helbling Geschichte”, W II, 72.

25) Walser, “Der Uhrmacher”, W XII, 389. “Vom Ratshausturm herab schallte sonntags ein wohlklingendes Glöckchen. Die Uhr schlug bald sechs, bald zwei, bald fünf, bald neun, je nachdem es sich schickte und die Zeit es erlaubte.”

특히 평면 위에 정주하며, 시간은 원으로, 평면 위에 기하학적으로 구상된 패턴들로 변화된다. 마치 클레가 시간 연속을 시작도 끝도 없는 영원한 선의 리듬으로 변형시키듯이, 더 이상 선형적으로 인식의 순수하게 합리적인 형식에 의해 정의되지 않는 어떤 세계를 형상화하는 것이 문제라면, 시계, 숫자 같은 것은 무용하게 된다. 이 세계는 그 구조가 예술가 자신의 창조적 의식의 충동에 근거를 두는 그러한 세계인 것이다.

V. 나오는 말

클레가 자신의 그래픽의 생성을 산책과 비교했듯이, 발저도 자신의 글쓰기를 산책과 동일시했다. 클레가 작품은 운동으로부터 생겨난다고 말했다면, 운동의 가장 근본적인 징후는 선이다. 클레의 소묘들은 대상에 관한 표상을 선의 요소들의 순수한 취급으로써 표현했다. 그는 최소의 선의 요소들으로써 대립된 두 형상과 감정을 형상화했을 뿐만 아니라, 동일한 형식요소에서 출발하여 선의 미미한 구성적 변형을 통해 의미론적으로 안티테제적 두 세계를 완벽하게 표현하는데 성공했다. 그의 소묘들의 특징, 즉 어린애 같은 단순성과 선형성은 평면성 및 평면 위 배열이라는 작품 원칙으로 이끌고, 평면 위 배열과 함께 원근법의 포기, 객체와 주체 사이의 인과 관련 의문시 등은 의미론적으로 인습적 시간의 해체와 위계질서가 무너진 와해된 세계를 환기한다. 이 세계가 겨냥하는 것은 무한한 선의 리듬으로 구성된 영원한 기하학적 세계이다. 클레의 이 구조원칙은 발저의 시들에서 문학적 수단들로 전환되어 반영되어 있다. 발저의 시에서 동일한 문장패턴과 되풀이되는 구절은 클레의 소묘의 어린애 같음과 단순성을 상기시킨다. 그의 시들에서 수직선과 수평선에 따른 구조적 평행도로 인한 직조적인 격자구조, 어휘나 이미지들의 극단적 절제는 클레처럼 발저도 구불구불 이어지는 유겐트슈틸의 장식적 선에서 벗어났다는

점을 말해주면서 의미론적으로 유기적 삶의 찬양 대신, 심적 고뇌와 비탄을 암시한다. 병렬적인 문장구조 뒤에서 인과 관련의 생략, 과거, 현재, 미래의 원근법적인 표상을 중재할 선형적인 시간 연속의 해체, 이를 통한 (공간적 차원에서) 원근법의 파괴, 사건이나 장면들의 공간 속(특히 평면 위) 병렬, 평면 위 원이나 기하학적 패턴으로의 시간의 변화 등은 클레의 작품구조원칙을 그대로 닮아있다. 이 작품구조는 클레와 유사하게 과거, 현재, 미래 사이의 구분이 없이 현재의 시간이 무한히 연장되는 새로운 시간 차원, 공간과도 같은 시간 차원을 가진 어떤 예술적 세계를 지향한다. 그러한 식으로 클레도 발저도 시간과 공간의 인습적인 표상에서 도발적인 방식으로 해방된다. 클레가 선의 최소의 변경으로써 의미론적 안티테제를 창조하듯이, 발저도 그의 텍스트들 속 유일한 형용사의 첨가를 통해 의미론적인 반대극을 생성하는 등 최소의 요소들로써 작업한다. 그들은 둘 다 그렇게 그들의 작품에서 얼핏 보이는 단순성과는 달리, 복잡성과 아이러니를 지닌 반대세계가 생겨날 때까지 가장 단순한 형식요소들과 유희한다. 형식적으로는 극도의 단순성과 투명성, 의미론적으로 애매한 복잡성 사이의 균열이 두 예술가의 작품을 관통한다. 그러므로 그들의 작품의 겉보기의 천진난만함, 무게감 없는 쾌활함, 동화 같은 기괴한 목가를 독자나 관찰자가 그저 시각적 즐거움으로서 액면 그대로 받아들이지 않을 때, 둘 사이의 유사성이 잘 드러난다.

• 참고문헌

<자료>

- Klee, Felix, *Paul Klee*, Zürich: Diogenes, 1960.
- Klee, Paul, hrsg. Christian Geelhaar, *Schriften, Rezensionen und Aufsätze*, Köln: DuMont, 1976.
- Klee, Paul, hrsg. Felix Klee, *Briefe an die Familie 1893-1940*, 2 Bde, Köln: DuMont, 1979.
- Klee, Paul, hrsg. Paul-Klee-Stiftung, *Tagebücher 1898-1940*, Textkrit. Neuedition. Kunstmuseum Bern. Bearb. Wolfgang Kesten, Stuttgart/Teufen: Hatje, 1988.
- Klee, Paul, hrsg. Günther Regel, *Kunst-Lehre. Aufsätze, Vorträge, Rezensionen und Beiträge zur bildnerische Formlehre*, Leipzig: Reclam, 1995.
- Klee, Paul, *Bildnerische Gestaltungslehre*, <http://www.kleegestaltungslehre.zpk.org>.
- Klee, Paul, *Pädagogisches Skizzenbuch*, 5. Aufl. Berlin: Gebr.Mann, 2003.
- Walser, Robert, hrsg., Jochen Greven, *Sämtliche Werke in Einzelausgaben*, Zürich/Frankfurt: Suhrkamp, 1985/1986.
- Walser, Robert, hrsg., Jörg Schäfer, *Briefe*, Frankfurt: Suhrkamp, 1979.

<연구논저>

- Baumgartner, Michael, u.a. (hrsg.), *Historiografie der Moderne. Carl Einstein, Paul Klee, Robert Walser und die Erhellung der Künste*, Paderborn: Willhelm Fink, 2016.
- Bonnefoit, Régine, *Der "Spaziergang des Auges" im Bilde. Reflexionen zur Wahrnehmung von Kunstwerken bei William Hogarth, Adolf von Hildebrand und Paul Klee*, In: Kritische Berichte. 32. Jg. Heft 4., Marburg: Jonas, 2004, pp. 6~18.

- Bonnefoit, Régine, *Die Linientheorien von Paul Klee*, Petersberg: Imhof, 2009.
- Lessing, G.E., *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, Mit einem Nachwort von Ingrid Kreuzer, Stuttgart: Reclam, 1987.
- Näf, Hans, *Robert Walsers Gedichte*, in: Die Weltwoche, 17 Juli 1942.
- Niccolini, Elisabetta, *Der Spaziergang des Schriftstellers. 'Lenz' von Georg Büchner, 'Der Spaziergang von Robert Walser, 'Gehen' von Thomas Bernhard*, Stuttgart/Weimar: Metzler, 2000.
- Philippi, Klaus Peter, "Robert Walsers Jakob von Gunten", in: Manfred Brauneck(hrsg.), *Der deutsche Roman im 20. Jahrhundert*, Bamberg: C.C.Buchners, 1976, pp. 116~134.
- Politzer, Heinz, "Robert Walser: Grosse kleine Welt [Buch Rezension]", Katharina Kerr, hrsg., in: *Über Robert Walser*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1978, pp. 143~146.
- Werckmeister, *Versuche über Paul Klee*, in: Unglaub, *Recherches Germaniques* 10 (1980).
- Worringer, Wilhelm, hrsg. Helga Grebing, *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie*, (München 1908), München: Pink, 1996.

The Principle of Work Structure of Paul Klee Reflected in the Writings of Robert Walser

Park, Mi Ri^{*}

This study is based on the premise that painter Paul Klee (1879-1940) and writer Robert Walser (1878-1956) have some commonality. The aim of this study is to compare Klee's sketches and Walser's writings, and examine how the principle of work structure of the former is reflected in the latter's writings. Walser was familiar with fine art, and mentioned artistic works in his numerous writings. While he identified the essence of paintings with that of writings, he did not particularly offer the point of comparison. In contrast, Klee pondered the similarity of different arts, and offered the point of comparison called 'shaping of movement as a space-time category'. According to Klee, a work is created by movement, and, movement of eyesight is converted into lines. His sketches are expressed as the pure description of objects as the elements of lines. Pure treatment of elements is the most perfectly achieved in his last sketches. "It Cries", Klee's sketch on a crying angel, and "Approach Lucifer", a sketch of a demon, are the variations of almost the same formal elements. Nevertheless, based on the minimum structural changes, these figures imply contrasting two worlds, and perfectly express antitheses - good vs. evil, agony vs. indifference, and humility vs. arrogance. Linearity and simplicity defining Klee's sketches are also essential

* German literature, Sungkyunkwan University

in ‘And Went’ or ‘A Small Landscape’, early poems of Walser. The meanings of antithetical lines in Klee’s sketches are re-expressed as the lattice structure in the form of structural parallels composed of vertical and horizontal lines in Walser’s poems. Semantically, the lattice structure reminds us of the world of discord, and the world of opposition. Klee defines his creations as projection on a plane, and offers ‘representation of three-dimension on a plane’ as his principle of creation. His work like ‘Constitution on Paralleling Horizontal Lines’ is a good example of how he changes the depth of nature into plane relations. As this sketch gives up both the depth dimension and perspective, hierarchical relations of objects are subverted, and are fixed in the situation of dismantlement. In Walser’s proses “Promenade” and “Jacob von Gunten”, the linear continuity of time is omitted, and all the accidents are rearranged in parallels on a plane. Time relations are dismantled in present or un-time, or described in a spatial category. In such ways, Klee and Walser are liberated in provocative ways from the conventional ideas of time and space.

Key words: Paul Klee, Robert Walser, Intermedialität, Bewegung der Augen, Linienstruktur, Auflösung der Zeit, Anordnung auf der Fläche, Spaziergang, Jakob von Gunten

필자 E-Mail: mrp97@naver.com

투고일 2019년 10월 07일 / 심사완료일 2019년 11월 03일 / 게재확정일 2019년 11월 04일