

토마스 만의 作品에 있어서의 引用*

최 순 봉

(독어독문학과 교수)

I

토마스 만이 1901년에 「부덴부르크 一家」를 세상에 발표했을 때는 그가 20세기의 소설 기법의 대담한 개혁자가 되리라고는 아무도 미처 생각하지를 못했다. 그의 작품은 자연주의적 형식의 모범을 따라 사실과 세부묘사에 충실해서, 문학이라는 것은 학문적 목적을 갖는다는 견해가 밑에 깔려 있었다. 사람들은 이러한 문학적 방법이 몰락과 불모(창작불능)의 증상인 것을 전혀 인식하지 못하고 오히려 그것을 예술적 발전의 중요한 진보라고 생각했다. 자연주의의 세계관은 낭만적 소질을 타고난 테카당 예술가인 토마스 만의 견해와는 달랐다. 그래서 이미 「부덴부르크 一家」에는 자연주의적 수법과 형이상학적 알력이 나타나 있는데 이것은 특히 그의 후년의 「파우스트博士」에서는 특징적인 것이라 하겠다. 「부덴부르크 一家」에서는 작가가 사실을 그대로 창작에 이용했다는 것은 잘 알려져 있는 사실이다. 토마스 만은 그의 어린 시절의 고향인 뤼벡을 묘사하고 있으며 실제 인물이나 세부가 너무나 사실에 가까워서 사람들이 그것이 자연주의적 작가로서는 적합치가 못하다고 비난을 했다. 그래서 동시대의 사람들 중에는 그 소설에서 잘 알려져 있는 뤼벡 시민의 초상을 발견하고, 이 신중치 못하고 무분별한 젊은 작가를 맹렬히 비난했다. 사람들은 토마스 만을 그동안 오래 잊혀져 있던 빌제(Bilse)와 비교했다. 빌제는 졸렬한 모델소설을 썼던 인물인데, 이런 사실이 토마스만의 예술가로서의 명예를 실추시켰다. 토마스 만은 이러한 무고에 대해서 《빌제와 나》(1906)라는 논문에서 자신을 변명했다. 이 논문에서 토마스 만은 자기의 소설창작의 견해를 간결명료하게 피력하고 있다. 토마스 만은 주장하기를 작가는 결코 무(無)로부터 창조하지는 않는다는 것이다. <창의에 넘치는 것(Erfindungsreichtum)과 <案出(Findigkeit)>이라는 것은 시인의 상상력과는 다르다. 시인의 과제란 첫째로 <案出>하는 것이 아니라 <活氣를 넣는 것>(Beseelung)이다.¹⁾

소재가 어디서 나온 것인가 하는 것은 문제가 아니며, 다만 가까운 현실을 예술적으로 이용하는데서 시인의 진가가 나타나는 것이다. 시인을 만드는 것은 <案出>의 재능이 아니

* 이 논문은 1994년도(제2학기) 연구교수 연구비 결과보고임.

1) Vgl. Th. Mann : Bilse und Ich, Gesammelte Werke Bd. X, S.15. (이하 X S. 15라 약함)

라 〈活氣를 넣는 일〉의 재능인 것이다.²⁾ 시인이 그의 목적에 이용하는 현실은 그의 일상 세계일 수도 있고, 인물로서는 그에게 가장 가까운, 가장 사랑하는 사람일 수도 있다. 시인은 현실에 의해 주어진 세부에 매우 예속될 수도 있고, 현실의 결정적인 특징을 열심히 그의 작품을 위해 이용할 지도 모르는 것이다. 그러나 시인에게는 현실과 그의 작품 사이에는 격렬한 차이, 즉 현실세계와 예술세계를 영구히 갈라놓는 본질적 차이가 존속되는 것이다. 시인은 창작과정에서 자기가 묘사하는 인물과 어느 정도 일치한다. 어떤 문학작품에 나타나는 인물은 모두가 아무리 적대관계에 놓여 있게 묘사되어 있더라도 작자의 자아의 유출인 것만은 틀림없다. 시인이 현실의 결정적 특징을 작품에 이용하기 위하여 외부적 사실을 자기 것으로 만드는데 토마스 만은 이것을 《현실의 주관적 심화》³⁾라고 불렀다. 이것은 바로 〈活氣를 넣는 일〉과 동의어인 것이다. 이렇게 시인의 것으로 만들어진 외부적 사실은 독자에게 이것은 누구고, 저것은 아무개라고 말할 수 있는 여지를 남기게 되기 때문에, 시인은 그 가면을 또 다른 자기 것으로 활기를 불어 넣어 —주관적으로 심화시켜서— 그 가면에 대해서는 전혀 관계가 없는 문제를 서술하기 위해 또 다른 가면을 이용하게 된다. 그 결과로서 원형과는 완전히 인연이 먼 상황이나 행동이 나타나게 되는 것이다. 현실과 작품과의 차이는 이렇게 해서 생겨나게 되는 것이다.

시인의 또 하나의 임무는 가차없는 인식과 비판적 표현이다. 여기서는 예술가라는 개념과 인식자라는 개념이 융합이 된다. 즉 예술과 비평이라는 경계가 불확실해지고 마는 것이다. 이런 시인의 유형에는 전적으로 시인적 기질의 비평가와 정신면으로나 문체면으로나 완벽하게 비평적인 규율을 지키는 시인이 있는데 이런 예술가는 인식하는 동시에 표현도 하려고 한다. 깊이 인식하고, 또한 아름답게 표현하려고 한다. 그래서 인식과 표현이란 불가분의 것으로서 시인의 창조적 고통이 여기서 비롯된다. 토마스 만에 의하면 《예술가라는 것은 악마에 의해서, 〈관찰하는 일〉, 문학적 의미에서 특색이 있고, 전형적 의미에서 중요하며, 전망을 펼치고, 종족 사회적인 것 심리적인 것 등을 나타내는 개개의 모든 것에 대해 [...] 그것들을 용서없이 기록하는 일이 강요되는 것이다.》⁴⁾ 그래서 시인의 언어란 관찰의 고통에 넘치는 감수성의 표현인 것이다.

토마스 만은 이른바 〈案出〉과 〈活氣를 넣는 것〉을 대립시킴으로써 작가의 유형을 구분지었다. 그는 자신을, 넘쳐 흐르는 상상력으로부터 자유로이 창작하는 은총받은 천재라고는 결코 생각하지 않았다. 예술창작의 이러한 면을 그의 논문 《老 폰타네》에서 특히 강조해 말하고 있다. 토마스 만은 이 논문에서 소설을 쓸 때의 영감과 구성의 관계에 대해 말하면서 폰타네의 말을 이렇게 인용하고 있다.

2) a.a.O., S. 15.

3) a.a.O., S. 17.

4) a.a.O., S. 20.

<신의 은총>이란 매우 드물게 찾아오는 것이며 1년에 한번 있다고 해도 1년은 365일이다. 나머지 364일은 비판이, 인식의 척도가 결정한다.⁵⁾

토마스 만의 견해에 의하면, 문학창작이란 《자기 곁에 일정량의 사실이 있다는 의식이 필요하며, 이 의식으로부터 창작을 한다》⁶⁾는 것이며 예술적 생산력이란 결코 無로부터 나오는 것은 아닌 것이다. 그것은 오히려 높은 단계의 지식과 사실에 의존하는 것이다.

토마스 만이 「大公殿下」를 썼을 때, 사람들은 비평과 연구면에서 별로 주의를 기울이지 않았고 작가 자신도 그 후에 서문에서 그 소설을 <동화소설>이라고 일컬었지만, 같은 해에 호프만스탈에게 보낸 편지에서 자기 작품을 이해해준 점에 대해 감사하면서 다음과 같이 쓰고 있다.

그 때 당신은 비유라는 단어를 사용하셨습니다. 이 단어는 물론 미학적으로는 참으로 매우 평판이 좋지 않은 말입니다만, 그럼에도 불구하고 나에게는 문학작품의 경우 스케일이 큰 비유는 일종의 고아한 형식이라고 생각이 되며, 장편소설을 가장 차원높게 하는 방법은 그것을 이념적 및 구성적으로 만드는 일이라고 생각이 됩니다.⁷⁾

토마스 만은 다음에 에른스트 베르트람에게 또 이런 편지를 썼다.

당신은 호프만스탈을 제외하고는 이 작품의 바로 새로운 야심이라 할 구성적 요소를 알아차린 유일한 분입니다. 호프만스탈은 <룬트샤우 誌>의 연재를 2-3회 읽고, 어느 새 벌써 <이것은 비유다, 비유적인 구성이다>라고 나에게 말했습니다.⁸⁾

토마스 만이 이 시기에 <구성>이라는 개념에 이처럼 집착해 있는 것은 그 당시의 미학적 주요주류에 완전히 일치하고 있음을 말해주고 있는 것이라 하겠다. 1910년 대에는 <구성>이라는 말이 유행어가 되었고, 비단 문학에서 뿐만 아니라 회화와 음악의 영역에서도 예술창작의 특성을 이루고 있었다.

토마스 만은 제2차 대전 중에 프란츠 베르펠에게 쓴 편지에서 「부덴부르크 一家」를 가리켜 다음과 같이 쓰고 있다.

나의 전 작품 중에서 후세에 남게끔 정해진 것은 이 책이 아닐까 생각된다. 어쩌면 이 작품으로 나의 <천부의 사명>이 성취되었는지도 모르고, 그 후의 오랜 여생을 제법 품위있고 흥미롭게 채워줄 수 있었던 나의 몫이었는지도 모른다.⁹⁾

5) Der alte Fontane, IX, S. 20.

6) a.a.O., S. 20.

7) An: Hofmannstahl, den 25. 7. 1909. Briefe | . S. 76.

8) An: Ernst Bertram, den 28. 1. 1919. Briefe | . S. 81.

9) Die Entstehung des Doktor Faustus, XI, S. 190.

그리고 그는 또 다른 기회에 말하기를 《의심할 여지도 없이 저 최초의 장편소설(「부덴 부르크 一家」)을 쓰고 나서 내가 그런 종류의 것만을 계속해서 써갔다면, 그것이 가장 독자의 마음에 들었겠지만 나는 그와 반대의 일을 해서 끊임없이 새로운 시도를 했다.》¹⁰⁾

토마스 만은 요컨대 「부덴부르크 一家」를 자신의 체험으로부터 서술할 수가 있었다. 그 당시에는 아직 즐거리와 성격이라는 전래의 소설의 범주가 있었기 때문이다. 그는 자기 자신의 체험을 후기 시민사회 전체의 체험을 대표한다고 생각하면서 서술할 수가 있었다. 이러한 사회의 종말을 표현하고 기록을 해놓는 일이 그의 〈천부의 사명〉이었다. 토마스 만은 「토니오 크뢰거」와 「베니스의 죽음」에서 예술가와 시민기질의 주제를 궁극에까지 추구하고 난 후에 그를 위협해 온 것은 불모(창작불능)에 대한 불안이었다. 이 시기에 그가 한 온갖 노력은 불모의 환영과의 투쟁이었으며 그 결과로 빚어지는 피로와 기진함이었다. 이것이 바로 그로 하여금 「펠릭스 크롤」에 붓을 들게 되는 순간인 것이다. 토마스 만은 《비록 피로하지만, 매우 피로하지만, 그래도 건강하게》¹¹⁾ 써 나갔던 것이다. 그리고는 착각각과 자기기만에 싸여 그를 엄습해오는 기진한 감정에 대항해 나갔다. 어떤 의미에서는 「베니스의 죽음」은 토마스 만의 창작의 종말이자 시작이라고 할 수 있다. (「펠릭스 크롤」의 작업은 그 작품 때문에 다시 후로 미루어졌다.) 「베니스의 죽음」 이래로 토마스 만의 창작방식은 거의 달라지지 않았다. 작가로서의 토마스 만이 더 이상 자기의 체험으로부터 창작하지 않고, 괴테의 시대의 의미에서 독창적인 작가가 못된다고 한다면 토마스 만은 이러한 운명을 그의 세대의 다른 작가(호프만스탈)처럼 그의 독창력을 기존하는 것에 맞추어 재창조할 수 있었다. 토마스 만은 그의 引用 기법을 통해서 형식적으로나 내용적으로나 전체적으로 완결된 작품을 구성해 나갔다. 그리하여 그의 이로니의 수단으로서의 파로디에 引用의 기법은 중요한 역할을 하게 되었던 것이다.

Ⅱ .

토마스 만은 「베니스의 죽음」(1912)을 쓰고 나서 「魔의 山」(1924)이 나오기까지는 창작활동에 다소 부진함을 보였다. 그 원인은 무엇보다도 제 1차 대전의 체험에 있었다. 토마스 만은 전쟁이라는 것을 불가능한 것으로 여겼었다. 그러나 그 불가능한 일이 현실이 되어버리자 토마스 만도 본래의 작품활동에서 떠나 시대의 부름에 따랐다. 즉 그는 1913년 여름부터 「魔의 山」의 집필에 착수했었지만 일년 후에 제 1차 대전이 발발하자 창작을

10) Erfolg beim Publikum, XI, S. 776f.

11) Felix Krull, VII, S. 265.

중단하고 평론 「非政治的 人間의 考察」(1918)을 쓰지 않을 수 없게 된다. 예술가의 비평서라 할 「考察」의 특수성은 정치론과 예술론의 혼재로서 다층적인 구조를 가지고 있다. <공공연히 진보와 싸우고, 거기에 보수적인 저항을 하는>이 평론에서 예술의 문제를 다루는데 있어 토마스 만은 주로 음악을 매체로 하고 있다. 독일정신의 소멸을 <音樂의 終焉>, <音樂으로부터 민주주의에로의 진보>라고 비유해 말하고 있다.¹²⁾

토마스 만이 「考察」에서 음악에 관해 언급하는 것은 주로 독일정신과 예술창작에 대한 문제들이다. 그것은 이른바 <자유로운 창작>과 <구성>의 대립의 문제로서 토마스 만의 창작의 문제와 직결되는 것이다. 그것은 그 후에 「魔의 山」에도 영향을 미쳤고, 특히 「파우스트 博士」에서는 아드리안의 창작의 문제점과도 밀접한 관계가 있다. 「考察」에는 물론 12음기법에 관한 언급은 없다. 그 당시만 해도 쇤베르크와 그의 이론은 좁은 범위에서 밖에 알려져 있지 않았기 때문이다. 그 대신 토마스 만은 한스 피츠너의 오페라 「팔레스트리나」에 관해 언급하고 있다. 「팔레스트리나」는 토마스 만에게 큰 감명을 안겨주었다. 그것은 다음과 같은 편지에서도 나타난다.

내가 이 오페라를 본 것은 오늘로 세번째인데 나에게 귀중하고 공감이 가며 [...] 나와 근친성이—생활감정과 예술적 지향이라는 점에서 나와 근친성이 있으며—이 작품을 정복하고 끝까지 음미하고 인식하는 점에서 내가 역시 앞질러 진보하고 있음을 알았습니다. [...] 이 「팔레스트리나」가 내게는 얼마나 중요한지 말로 표현할 수 없습니다. [...] 그 형이상학적 기본, <十字架, 死, 墓穴>의 정신, 음악과 염세주의와 유머의 결합(이 세가지 결합이야말로 내게는 바로 인간성의 개념입니다만)이라는 점에서 이 작품은 나의 가장 본래적이고도 깊은 요구에 응해 주는 것으로서 바로 이 시점에 이 작품이 출현했다는 것은 나에게서 일대 행운입니다. 덕분에 나는 적극적으로 되고 논쟁의 소용돌이에서 해방이 되었습니다. 나의 감정은 이 위대한 작품으로 인해 활동의 실마리를 찾았습니다.¹³⁾

이 편지는 「考察」에 대개 그대로 引用되고 있다.¹⁴⁾ 「팔레스트리나」의 <죽음의 공감>은 토마스 만의 「魔의 山」의 구성의 주제를 이루는 구성요소였다. 그러나 무엇보다도 「팔레스트리나」가 토마스 만을 감동시킨 주요인은 예술가의 영감의 문제였다. 즉 피츠너는 과거 150년 간의 음악의 전성기에 비해 현대를 영감이 고갈된 몰락의 시기로 보았던 것이다. 안톤 루빈슈타인(1829-94)의 <音樂의 終焉>이라는 말은 통절한 현실이 되어 있었다. 피츠너가 16세기에서 현대로 옮겨다 놓은 「팔레스트리나」는 영감에 대한 희망을 포기한다. <찌르는 듯 예리한 의식의 광채>가 그의 음악창조를 저해하는 것이다.¹⁵⁾ 의식이 영감

12) Betrachtungen eines Unpolitischen, XII, S. 39.

13) An: Bruno Walter, Briefe I, S. 137.

14) Vgl. Betrachtungen eines Unpolitischen, XII, S. 407.

15) Vgl. a.a.O., S. 420.

을 방해하고, 문명이 예술을 말살하는 시대가 되어버린 것이다. 「考察」은 바로 이 점을 꿈꾸고 있다.

언젠가 리하르트 바그너는 태양 앞에서 안개가 사라지듯이 음악앞에서 문명은 사라지라고 말했다. 어느 날인가는 음악이 문명앞에서, 민주주의 앞에서, 태양 앞에 이슬처럼 사라지게 되리라는 것을 그가 꿈꾸지 못했다.¹⁶⁾

이런 상황에 놓인 「팔레스트리나」에게 놀랍게도 천사들의 합창이, 구원의 손길이 내린다. 마침내 영감이 찾아온 것이다. 「팔레스트리나」는 그것을 구상화시켜 「마르첼루스 敎皇의 미사」를 완성시킨다. 토마스 만이 동시대의 예술가로서 말할 수 없이 공감을 한 데가 이곳이었다. 그러나 여기에는 전래의 창작기법에서 생각한다면 엄청난 모순이 있는 것이다. 즉 피츠너는 그가 파로디화한 작품의 최고로 중요한 주제를 역사상의 팔레스트리나의 「마르첼루스 敎皇의 미사」 중에서 〈Kyrie〉의 주제를 그대로 직접 引用했던 것이다. 토마스 만은 바로 음악의 영역에서 파로디에 引用이 가해진 예를 찾아보고 경탄했던 것이다. 토마스 만은 이 〈영감〉의 주제에 대해서 암시적인 설명만 하면서 이렇게 말하고 있다.

이 주제는 [...] 이미 전주곡 속에 팔레스트리나 본래의 고풍의 주제를 갖고 나타난다. [...] 이 주제는 그(피츠너)의 예술적 운명과 시대적 상징인 것이다.¹⁷⁾

우리는 피츠너의 팔레스트리나와 「파우스트 博士」의 아드리안의 음악창작의 유사점을 발견할 수 있다. 그것은 토마스 만의 다음과 같은 언급에서 찾아볼 수 있다.

신경과민이라고 할 정도의 선율과 가슴속에 파고드는 화음상의 대담성을 교회음악의 전통 양식과 결합한다는 것은 얼마나 고도의 名人技인가!¹⁸⁾

팔레스트리나는 그러한 힘을 찾아낸다. 그리고 성격 및 시대적 위치로해서 그만이 창조할 수 있는, 신시대의 발전한 기법으로 〈교회감정〉과 미사곡을 융합시킴으로써 동시에 有飾音樂을 소멸의 위기로부터 수호할 수 있는 시적행운이 안겨지는 것이다. 보수적 창조적 행위로 해서 그는 〈음악의 구세주〉가 된다.¹⁹⁾

피츠너의 팔레스트리나도 아드리안과 마찬가지로 불모감정에 고민을 한다. 그리고 양자가 다 전래의 것과 새로운 것의 결합을 통해 예술을 혁신하려고 노력한다. 다만 아드리안은 전통양식을 넘어서서 고대로까지 더듬어 올라간다. 즉 원시적인 요소까지도 추구했던 것이다.

16) a.a.O., S. 39.

17) a.a.O., S. 422.

18) a.a.O., S. 408.

19) a.a.O., S. 421.

1910년 9월에 아드리안은 차이트블롬과의 대화에서 이렇게 말한다.

우리는 오늘날에도 그(크레취마르)와 같은 인물을 필요로 할 것이다. — 체계가름, 객관적인 것과 조직의 선생을 우리는 필요로 할 것이다. 재건적인 것, 아니 고대적인 것과 혁신적인 것을 결합할 수 있는 천재적인 선생을. 그러나 그 밖에도 시대적으로 불가피한 무언가를, 인습은 파괴되고 모든 객관적 의무는 사라져버린 시대— 요컨대 자유가 곰팡이처럼 재능에 달라붙어서 불모의 징후를 보이기 시작한 시대에 있어서 교정책을 약속해 주는 무언가를 표현하고 있는지도 모른다.²⁰⁾

제1차 대전의 체험을 겪고 살아남은 근대인이 오랜 중단기간을 지내고 나서 또 다시 고대의 세계감정을 발견해 냈다는 것은 깊은 의미에서 그 시대의 사건에 대한 반성인 것이다. 고전적 경향이 있는 새로운 시대가 이로서 시작이 된다. 고전 음악에서는 스트라빈스키의 <봄의 제전>이 나왔다. 이것은 《현대음악 일반에 있어서 정점 중의 하나라는 것에는 이론이 있을 수 없다. 왜냐하면 하나의 형식에의 의지가 여하튼 이처럼 고려없이 타협도 하지않고 육박하듯 강하게 표현될 수는 없기 때문이다.》²¹⁾

토마스 만은 자기의 예술적 문제점을 그의 동시대인들과 마찬가지로 슈팽글러가 「西歐의 沒落」에서 말하는 서양문화는 낡았으며 불모의 단계에 들어섰다는 말에 깊이 공감하고 있었다.

제1차 대전 후에 서구에서는 원시적인 민족의 문화와 예술에 대한 관심이 일기 시작했다. 음악에서도 흑인들의 재즈음악이 들어와 구세계의 음악가들의 관심을 끌었다. 즉 그들은 재즈에서 무도의 율동을 통한 생명의 긍정이라는 신시대의 사명을 인식했던 것이다. 음악의 분야에서는 피츠너가 「음악의 불모의 새로운 미학」에서 슈팽글러의 논제를 마찬가지로 다루었다. 불모로 인한 위협과 새로운 형식의 추구가 그 당시의 특징이었다는 것은 릴케가 영감을 얻기 위해 10년간의 각고를 치루고 「두이노의 悲歌」(1922)를 쓸 수 있었다는 사실과 T.S.엘리엇의 「황무지」(1922)의 난삽성에서도 찾아볼 수가 있다. 이 당시의 토마스 만의 언급들은 예술과 문학이 황혼기에 들어섰다는 생각이 그를 지배하고 있었음을 말해준다. 1924년의 한 논문에서 그는 이렇게 말하고 있다.

세기의 전환기에는 이미 획득한 것을 확보해 완성하는 일 외에는 아무것도 할 일이 남아있지 않은 것처럼 보이는 자연과학은 모든 점에서 새로운 것의 단서가 되고 있으며, 이 새로운 것의 혁명적 공상은 연구자가 냉정을 기하기가 곤란한 것 같고, 또 광범한 동요를 멀리 문의한에게까지도 미쳐가고 있다. 예술들은 위기에 가득차 있으며, 때로는 죽음으로 끌려가리만치 위협을 받는가 하면, 때로는 새로운 형식의 탄생의 가능성을 예감하기도 한다.²²⁾

20) Doktor Faustus, VI, S. 252f.

21) Karl Wörner : *Musik der Gegenwart*, S. 159.

22) Über die Lehre Spenglers, X, S. 172f.

이러한 예술의 위기가 토마스 만으로서는 물론 어느 영역에서 보다도 문학에서 느껴졌다. 그는 「魔의 山」을 쓰고 나서도 1926년에 소설의 위기에 대해 이렇게 말한다.

오늘날 우리들 모두의 감정에 대해 소설의 형식이 처해있는 위기-이것을 <줄거리의 제거>라고 해서는 반밖에 안맞는 말이지만-는 상존하고 있으며 낡은 형식이 오늘날에도 가능한가 라는 의문은 제작을 시도하면서도 불안감을 그치지 않게 한다.²³⁾

이러한 상황에서 토마스 만이 예술적 창작의 타개의 길로 택한 것이 구성주의였으며 인용의 기법이였다. 소설창작에 있어 소재는 <案出>하는 것이 아니라 이미 주어져 있는데서 <取得>하는 것이라고 생각한 토마스 만은 기존 소재에다 새로운 의미를 불어넣으며 재창조의 길을 나섰다. 토마스 만은 파로디가 창작의 유일한 가능성이라고 생각했으며, 거기에 기존사실들을 적재적소에다 뜯어맞추는 인용의 기법을 적용했다.

Ⅲ.

토마스 만이 1943년 5월 23일²⁴⁾에 「파우스트 博士」를 쓰기 시작했을 때는 그 소설을 쓰기 위한 수많은 자료들이 수집되었다. 계획의 복잡성을 입증해 주는 메모들의 몽치가 모여졌다. 4절지 절반의 용지로 약 200매 정도되는 분량으로 거기에는 언어, 지리, 정치, 사회, 신학, 의학, 생물학, 역사, 음악 등 다방면의 영역으로부터 취한 여러가지 부속품들이 종횡으로 선이 쳐져 무질서하게 들어차 있었다.²⁵⁾

또한 「파우스트 博士의 成立」에는 「파우스트」에 인용된 수많은 인명과 저서들이 언급되어 있다. 이러한 언급이 없었다면 대부분의 독자들은 「파우스트」에 서술된 내용들이 전부 토마스 만의 창작에 의한 것이라고 생각했을 것이다. 「成立」에 언급된 곳들을 비교해 본다는 것은 흥미있는 일이지만, 여기에는 상당한 지식과 기억력 그리고 거기에 못지 않은 행운이 따르지 않으면 안되는 어려운 일이다. 토마스 만의 인용(또는 몽타즈)에 관심이 가게 되는 경우는 대개 독자가 어디서 읽은 듯한 인상을 받는데서 비롯된다. 좀 더 자세히 조사를 해보면 토마스 만의 어떤 다른 작품이나 평론, 서간 또는 타인의 저서에서 인용내지 약간 변형시켜 쓰여졌다는 사실을 발견하게 된다. 이렇게 해서 인용의 유형이 가려지고 창작기법에 관한 고찰이 가능하게 되는 것이다.

22) Über die Lehre Spenglers, X, S. 172f.

23) Pariser Rechenschaft, XI, S. 97.

24) Vgl. Entstehung des Doktor Faustus, XI, S. 164.

25) a.a.O., XI, S. 162.

「파우스트 博士」에 引用된 출전을 남김없이 밝혀내는 작업은 거의 불가능하다고 하겠다. 왜냐하면, 첫째로 거기에 사용된 자료가 다 있어야 하고, 둘째는 이러한 작업이란 결국은 우연과 행운에 근거를 두고 있기 때문이다. 시간과 더불어 출전히 밝혀질 수 있는 가능성의 여지는 언제나 있는 것이다. 또한 그러한 출전만을 밝혀려는 작업을 본래의 목표로 삼는다는 것은 별도의 문제²⁶⁾ 이기에 여기서는 창작의 기법의 문제를 고찰하는 것만으로 족하다 하겠다.

토마스 만은 「성립」에서 몽타즈 기법이라는 개념을 그 자신도 뭔가 새로운 것이라고 보고 있다.

즉 이 작품에 부착되어 있는 독특한 현실성의 특색을 나타내는 일이다. 그것은 한편으로 보면 기교로서 레버킨이라는 인물의 전기라는 허구를 엄밀하게, 번잡스러우리만큼 현실화하기 위한 우회적 노력이며, 또 한편으로는 실제 사건이나, 역사적 사건이나, 개인적 사건, 문학적 사건을 가리지 않고 소설 속에 짜넣는 것, 공상적인 메카니즘을 발휘해서 시종 나를 납득시킨, 그 때까지는 전혀 몰랐던 불고려성이다.

이러한 방식은 내가 어렸을 때 본 <파노라마>의 경우와 거의 비슷한 것으로서 손에 잡힐듯한 현실적인 것이 원근법을 이용해서 묘사된 환상적인 것으로 옮겨져서 거의 구별할 수 없게 되어버린다. 나 자신에게도 시종 기이한 생각이 들고, 아니 의혹감을 안겨주는 이 몽타즈 기법이야말로 이 작품의 구상에 속하는 것, <이념>에 속하는 것이다.²⁷⁾

우리는 여기서 토마스 만의 <몽타즈>라는 개념을 분명히 가려둘 필요가 있다. <成立>에서 보건대, 토마스 만은 <사실적, 개인적, 문학적 사실> 들을 소설속에 섞어 넣는 것을 <몽타즈>로 간주하고 있다. 여러가지 형태의 차용, 즉 실제나 가공인물의 생애나 전기에서, 세부적인 문학적 암시나 말 그대로의 引用에 이르기까지 다양하다. 이러한 광범위하고도 막연한 몽타즈라는 말은 토마스 만의 술어에서는 <引用>이라는 개념을 넘어서기도 하고, 때로는 그것과 일치하기도 한다. 그래서 그는 때로는 말 그대로의 引用을 몽타즈라고 부르기도 하고, 引用이라는 단어를 어떤 인물의 생애에 대한 암시나 문학적인 동기에 대해서도 사용하고 있다.

引用이라는 것은 기계적인 성질을 가지고 있음에도 불구하고 뭔가 특별히 음악적인 것인데, 그 밖에도 引用이라는 것은 허구로 변화하는 현실이며, 현실적인 것을 흡수하는 허구로서 현실과 허구라는 두 영역의 독특하고 몽상적이며, 매혹적인 혼합이다.²⁸⁾

따라서 이러한 두 개념은 명확히 한계를 짓기가 어려우며, 거의 비슷한 예술적 기법인

26) Vgl. Gunilla Bergsten: *Th. Manns Doktor Faustus. Untersuchungen zu den Quellen und zur Struktur des Romans* (1974)

27) *Entstehung des Doktor Faustus*, XI, S. 165.

28) a.a.O., S. 166.

것만은 사실이다. 〈引用〉과 〈몽타즈〉라는 개념을 고려할 때, 토마스 만의 경우 문자 그대로의 재현을 중시할 때에는 〈引用〉이라 일컬을 수 있겠으며, 기존 사실들을 여러 영역에서 차용해서 적재적소에 적용을 시킨다는 관점에서 볼 때에는 〈몽타즈〉라는 말이 적합하리라고 생각된다.

토마스 만은 〈몽타즈〉라는 개념을 부동시키고 있기는 하지만, 그 광범위하고 이질적인 소설의 소재를 조직적으로 분류하고 몽타즈(또는 引用)의 여러 유형들을 구분해 본다는 것은 가능한 일이다.

첫째 유형에 속하는 것은 우리가 〈사실〉이라고 일컬을 수 있는 소재들이다. 즉 그것은 실제로 살았던 인물들 또는 확실한 환경(지방), 실제로 있었던 사건들이 소설에 적용되는 것이다.

둘째 유형에 속하는 것은 이른바 〈引用〉들이다. 이것은 이미 쓰여져 있는 재료로부터 문자 그대로든가 또는 약간 변형시켜서 引用하는 것이다. 이 유형은 우리가 두 가지로 구분할 수 있는데 그 하나는 독자가 식별하기를 전제로 하는 〈公開的〉引用이며, 또 하나는 너무도 교묘하게 짜놓여져서 전문적인 독자가 아니면 식별할 수 없는 〈은폐적〉引用이다. 전자의 예로는 [魔의 山]을 들 수 있으며, 후자의 예로는 「파우스트」와 「선택된 인간」을 들 수 있다.²⁹⁾ 이러한 〈은폐적〉引用의 종류는 대부분 일반적인 교양에 속하는 소재들서 신문이나 사전, 전문서적들로부터 따낸 것들이며, 또 한가지는 특정인물과 결부되어 있는 특수소재가 있다. 이를테면 니체의 전기에서 문자 그대로 引用하는 경우와 같은 것인데, 여기에는 토마스 만 자신의 자기 인용도 속한다. 토마스 만은 자기 작품이나 평론, 일기, 서간 등에서 다른 작품에 引用하는 경우가 많은데, 이것은 물론 대부분의 독자들이 그것을 다시 식별할 수 있으리라고 염두에 두고 쓴 것은 아니다. 〈公開的〉引用인가 〈은폐적〉引用인가 하는 경계도 사실은 명확히 구분할 수 없는 것으로서, 독자의 지식수준과 관심의 방향, 게다가 민족성에 따라 교양의 수준의 차이가 심하기 때문에 독자의 교양의 수준에 따라 식별의 가능성이 좌우된다고 할 수 있겠다.

IV.

토마스 만의 作品에 나오는 〈引用〉들을 고찰해 보는데는 作品에 나오는 순서대로 출전을 캐내보는 방법이 있겠으나, 이것은 그 때마다 유형이 다르고 작가의 의도가 어디에 있는가 하는 관점에서 생각할 때, 너무나도 개별적이고 作品 전체의 관점에서 볼 때, 통일과 연관을 기할 수 없는 기계적인 나열이 되고 말 우려가 있다. 오히려 여러 〈引用〉들을

29) Vgl. H. Meyer: *Das Zitat in der Erzählkunst*, S. 216f.

유사한 종류별로 구분해서 기법면에서나 관련면에서 고찰해 보는 것이 타당성이 있다 하겠다. 이를테면 소재와 내용에 따라서 지리적인 것, 인물과 관계되는 것, 음악적인 것, 과학적인 것 등으로 구분해 볼 수 있는데 여기에도 문제점은 남는다. 즉 토마스 만의 경우, 특정한 내용도 그 다양성으로해서 의미하는 바가 여러 영역에 걸쳐지기 때문에 그것이 단순히 어떤 내용이라고 한정짓기가 어려운 경우가 많기 때문이다. 인용의 출전영역과 그것이 의미하는 내용은 그 때마다 多樣性으로 작용한다는 것은 토마스 만의 서술방법에 기인하는 것으로서 이른바 <<敘事的 이로니>, <敘事文學의 이로니쉬한 客觀性>의 문제로서 형식과 내용을 별도로 구별해 생각할 수는 없는 일이다.

다음은 여러 종류의 引用을 실례로 작가의 의도와 그 引用의 기능을 고찰해 보기로 한다.

1. 事實의 引用

토마스 만의 소설에서는 지리 환경의 외부적인 묘사가 실제의 사실에 근거를 두고 있는 경우가 많다. 이러한 사실은 인물묘사에 있어서도 마찬가지라고 할 수 있다.³⁰⁾ 이것은 객관적 사실주의의 수법으로서 상세한 세부묘사, 사실소재를 지향하는 작가정신에 기인하는 것이다. 「파우스트 博士」에서 아드리안과 차이트블롬이 소년시절을 보낸 카이저스아세른은 전형적으로 독일적인, 중세풍의 신교도시인데 이것은 토마스 만의 고향인 뤼벡을 모델로 하고 있음을 알 수 있다. 토마스 만은 「獨逸과 獨逸人」(1945)이라는 연설에서 뤼벡의 고풍적인 분위기를 「파우스트 博士」에서와 거의 비슷하게 묘사하고 있기 때문이다.

다음에 그 實例를 들어보자.

Lübeck의 Montage(= 獨逸的 霧圍氣):

Deutschland und die Deutschen:

Nein, in der Atmosphäre selbst war etwas hängen geblieben von der Verfassung des Menschengemütes—sagen wir: in den letzten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts, Hysterie des ausgehenden Mittelalters, etwas von latenter seelischer Epidemie. Sonderbar zu sagen von einer verständig-nüchternen modernen Handelsstadt, aber man konnte sich denken, daß plötzlich hier eine Kinderzug-Bewegung, ein Sankt-Veits-Tanz, eine Kreuzwunder-Exzitazion mit mystischen Herumziehen des Volkes oder dergleichen ausbrüche, kurzum, en altertümlich-neurotischer Untergrund war spürbar, eine seelische

30) Vgl. Klaus Schröter : Thomas Mann, S. 8ff; sowie Thomas Hollweck: *Thomas Mann*, S. 70f.

Geheimdisposition, deren Ausdruck die vielen <Originale> waren, die sich in solcher Stadt immer finden.³¹⁾

Doktor Faustus:

Aber in der Luft war etwas hängengeblieben von der Verfassungs des Menschenge-mütes in den letzten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts, Hysterie des ausgehenden Mittelalters, etwas von latenter seelischer Epidemie: Sonderbar zu sagen von einer verständig-nüchternen modernen Stadt [...] möge es gewagt klingen, aber man konnte sich denken, daß plötzlich eine Kinderzug-Bewegung, ein Sankt-Veits-Tanz, [...] mit Kreuzwunder-Erscheinungen und mystischen Herumziehen des Volkes hier ausbräche.³²⁾

이러한 자기인용은 자전적인 색채를 풍겨줌과 동시에 개별적인 것의 보편화, 부분에서 전체를 지향하는 작가의 의도를 보여주고 있다. 《내가 있는 곳에 독일의 문화가 있다》³³⁾ 고 자부하는 작가의 개인적인 체험은 보편성을 대변하는 것이다. <獨逸的>이란 무엇인가를 추구하는 작가가 눈앞에 상상해보는 독일적인 분위기와 그의 고향 뤼벡의 분위기, 이들은 서로 일치한다.

2. 公開的 引用

예 2) [名歌手들] 第3幕 前奏曲의 引用

니체는 「善惡의 彼岸」에서 제 8 장(240)에서 바그너의 「名歌手들」 第1幕 前奏曲에 관한 유명한 성격묘사를 해 놓았다.

이 작품은 화려하고 내용이 장중한 말기의 예술작품으로서 앞서 간 2세기 동안의 음악을 전제하지 않고는 이해할 수 없다. 이것이 이 작품의 궁지이다. [...] 이 작품은 젊으면서도 노쇠하고 무르익었으며 동시에 미래에 대해서도 풍부한 독일정신의 진정한 발로이다.³⁴⁾

토마스 만은 아드리안으로 하여금 창작과정 중에 예술이 더 이상 갈 길이 없어졌다는 중대한 고백을 하는 편지속에 「名歌手들」 第3幕 前奏曲을 引用해 넣었다.³⁵⁾ 이것은 결코 우연은 아니다. 니체는 第1幕 前奏曲에서 아직도 당당한 <名歌手> 動機의 여운에서 <미래

31) Deutschland und die Deutschen, XI, S. 1130f.

32) Doktor Faustus, VI, S. 51f.

33) H. Mann: Ein zeitalter wird besichtigt, S. 208; zitiert nach Bergsten: Thomas Manns Doktor Faustus, S. 8.

34) F. Nietzsche: Tenseits von gut und Böse, S. 137.

35) Vgl. Entstehung des Doktor Faustus, XI, S. 213.

에 대해서도 풍부한 독일정신)을 보았지만, 토마스 만은 第3幕 前奏曲에서 <이 낭랑한 선율은 [...] 클라이막스를 회피하고 [...] 아쉬운 듯 후회하면서 가라앉으며 [...] 민중적인 주제에 자리를 양보한다>는 <諦念>의 動機를 들을 뿐이다.

Die Celli intonieren allein, ein schwermütig sinnendes Thema, das nach dem Unsinn der Welt, dem Wozu all des Hetzens und Treibens und Jagens und einander Plagens biederphilosophisch und höchst ausdrucksvoll fragt. Die Celli verbreiten sich eine Weile weise kopfschüttelnd und bedauernd über dieses Rätzel, und an einem bestimmten Punkt ihrer Rede, einem wohl erwogenen, setzt ausholend, mit einem tiefen Eratmen, das die Schultern emprozieht und sinken läßt, der Bläserchor ein zu einer Choral-Hymne, ergreifend feierlich, prächtig harmonisiert und vorgetragen mit aller gestopften Würde und mild gebändigten Kraft des Blechs. So dringt die sonore Melodie bis in die Nähe eines Höhepunkts vor, den sie aber, dem Gesetz der Ökonomie gemäß, fürs erste noch vermeidet; sie weicht aus vor ihm, spart ihn aus, spart ihn auf, sinkt ab, bleibt sehr schön auch so, tritt aber zurück und macht einem anderen Gegestande Platz, einem liedhaft-simplen, scherzhaft-gravitätisch-volkstümlichen, scheinbar derb von Natur, der's aber hinter den Ohren hat und sich, bei einiger Ausgepichtheit in den Künsten der orchestralen Analyse und Umfärbung, als erstaunlich deutungs- und sublimierungsfähig erweist[...]36)

첼로들만 憂愁를 띠고 명상적인 主題를 노래하기 시작한다. 그 主題는 이 세상의 무의미함과 무엇때문에 악착같이 광분하며 서로 괴롭히는가고 通俗哲學의이면서도 지극히 表情이 풍부하게 묻는다. 첼로들은 한동안 현명하게 머리를 저으며 탄식하면서 이 수수께끼 위에 날개를 펼친다. 그리고 그들의 이야기의 충분히 計算된 어느 한 점에 이르면, 어깨가 솟았다 꺼질 정도의 깊은 한숨과 더불어 드높이 吹奏樂器의 合唱이 끼어들어 金管樂器의 모든 충실한 威嚴과 유순하게 억제된 힘으로 불리워지는, 감동적으로 장엄하고 화려하게 조화를 이룬 코랄讚歌가 된다. 이렇게 낭랑한 선율은 클라이막스를 回避하고 여유를 두고 備蓄하면서 가라앉으면서도 그대로 아름다움을 유지하다가 물러나면서 다른 主題, 歌曲風이고 단순하며, 익살스럽고도 장중한 民衆的인 主題에 자리를 양보한다. 그 주제는 겉보기에는 本性이 야비해도 보기보다 교활하고 管絃樂的 分解와 色彩變化의 技巧에 다소 策略을 부리면, 놀라울 정도로 解釋과 昇華의 가능성을 안고 있다는 것이 證明된다. [...]

「名歌手들」 第3幕 前奏曲이 말해주는 것은 바로 바그너가 표현하려는 사상이었음에 틀림없다. 즉 그것은 예술에서 속물성을 배격하는 것, 예술을 기존관습과 법칙에 틀어맞추려는 고루함과 시민생활적 표준(도덕관)을 가지고 규제하려는 습성에 대한 예술가의 반격이며, 또 한편으로는 규율있는 예술을 긍정하고 있는 점이다. 즉 예술의 자유는 존중하지만 타락으로 흐르는 것은 배격하는 것이다. 예술이란 민중을 위한 예술이라는 사회적 의미도 갖는 것이며 따라서 건전해야 한다.

36) Doktor Faustus, VI, S. 178f.

그러나 아드리안은 이와 같은 과거의 아름다운 천재적인 작품을 대할 때, <급속히 충만 되어 버리는 知性>, 무미건조한 것에 대한 감각, 권태의 경향, 혐오의 소질과 더불어 예술의 수단이 역사적으로 낡아버리고, 다 사용되어버렸다는 집합적 감정으로 인해 예술의 온갖 것이, 온갖 수단과 인습이 《오늘날에는 파로디로 밖에 쓸모가 없다》³⁷⁾는 고백을 하기에 이르는 것이다.

예 3) 베토벤의 피아노 소나타 작품 111의 인용

크레마취르의 강연으로 전개되는 이 음악의 인용은 토마스 만 자신의 묘사로서 비할 데 없이 정교하게 서술되어 있다. 특히 第2樂章의 주제를 비롯해서音符하나하나까지 악보를 읽듯이 정확히 묘사되고 있다. 이러한 절묘한 음악묘사는 앞서 「名歌手들」 第3幕 前奏曲의 묘사의 경우도 마찬가지로 독자는 토마스 만의 묘사를 읽으며 연주를 들을 때 감탄을 금할 길이 없는 것이다. 그러나 이것도 단순한 음악만을 위한 인용은 아니며 예술의 전반적인 상황을 설명하기 위한 수단으로 사용한 좋은 예라고 할 수 있다.

Er begann den Variationensatz, das <Adagio molto semplice e cantabile>. Das Arietta-Thema, zu Abenteuern und Schicksalen bestimmt, für die es in seiner idyllischen Unschuld keineswegs geboren scheint, ist ja sogleich auf dem Plan und spricht sich in sechzehn Takten aus, auf ein Motiv reduzierbar, das am Schluß seiner ersten Hälfte, einem kurzen, seelenvollen Rufe gleich, hervortritt, -drei Töne nur, eine Achtel-, eine Sechzehnte[-und eine punktierte Viertelnote,[...]- das ist alles. [...] das mag man wohl weitläufig, wohl wundersam, fremd und exzessiv großartig nennen, ohne es doch damit namhaft zu machen, weil es recht eigentlich namenlos ist;[...] <<Dim-dada>>, und [...] <<Die Trillerketten!>> schrie er. <<Die Fiorituren und Kadenzen!>> Hören Sie von stehengelassene Konvention? Da-wird-die Sprache-nicht mehr von der Floskel-gereinigt, sondern die Floskel-vom Schein-ihrer subjektieven-Beherrschtheit-der Schein-der Kunst wird abgeworfen-zuletzt wirft immer die Kunst-den Schein der Kunst ab. Dim-dada!³⁸⁾

토마스 만이 베토벤의 32曲의 소나타 중에서 최후의 곡을 택한 데에는 그 나름대로 상당한 이유가 있기 때문이다. 즉 作品 111번은 2樂章까지 밖에 없는데 문제는 왜 베토벤이 第3樂章을 마저 쓰지 못했는가 하는 점이다. 토마스 만은 거기서 전통적인 소나타의 위기를 보았던 것이다. 그것은 비단 음악의 양식 뿐만 아니라 전통적인 예술형식 전반을 의미한다.

Bitte zu hören, wie hier-die Melodie vom Fugengewicht-der Akkorde überwogen wird! Sie

37) a.a.O., S. 180.

38) a.a.O., S. 75.

wird statisch, sie wird monoton-zweimal d, dreimal d hintereinander-die Akkorde machen es-Dim-dada![...] Dann bricht es ab. Schnelle, harte Triolen eilen zu einer beliebigen Schlusswendung, mit der auch manch anders Stück sich endigen könnte.[...] Ein dritter Satz? Ein neues Anheben-nach diesem Abschied? Ein Wiederkommen-nach dieser Trennung? Unmöglich![...] Und wenn er sage: <<Die Sonate>>, so meine er diese nur, in c-Moll, sondern er meine die Sonate überhaupt, als Gattung, als überlieferte Kunstform: sie selber sei hier zu Ende, ans Ende geführt, sie habe ihr Schicksal erfüllt, ihr Ziel erreicht, über das hinaus es nicht gehe, sie habe und löse sich auf, sie nehme Abschied,-das Abschiedswinken des vom cis melodisch getrösteten d-g-g-Motivs, es sei ein Abschied auch dieses Sinnes, ein Abschied, großwie das Stück, der Abschied von der Sonate.³⁹⁾

그는 變奏部 ‘아다지오 몰토 샴플리체 에 칸타빌레’를 연주하기 시작했다. 아리엠타主題는 冒險과 運命을 나타내는 것으로 정해져 있지만, 그의 牧歌의인 순진성으로 보아 결코 그것 때문에 생겨난 것으로 보이지는 않는데, 그 主題는 곧 나와서 16拍子로 표현되며, 그것은 前半部 마지막에 짧고도 心魂이 가득찬 절규처럼 나타나는 動機로 縮小될 수가 있다. —그것은 단지 8分音符, 16分音符, 付點 4分音符의 세 품으로 되어 있다. [...] 그것이 전부다. [...] 그것을 사람들은 광대하다든가, 진기하다든가, 이상하고도 과도하게 대규모라고 부를지 모르지만 그렇게 이름지을 수는 없는 것이다. 왜냐하면 그것은 본래 이름이 없기 때문이다. [...] “덤-다다!” 그리고는 “트릴의 連續!”하고 외쳤다. “裝飾音과 카덴자! 그대로 남아있는 因襲의 소리가 들립니까? 여기서는 -言語가- 이미 常套的 장식으로부터 -벗어난게 아니라, 常套的 裝飾이 - 그 主題의인- 支配의 -外觀을 벗어버린 것이다. -藝術의 外觀은 벗어버려진다- 결국 藝術은 항상 藝術의 外觀을 벗어버린다. 덤-다다! 들어보라, 여기서는- 旋律이 화음의 ‘후가’의 重荷에 -압도되어 버린다! 旋律은 靜止하고, 單調해진다. d음이 두번, d음이 세번 連續되는데- 和音이 그렇게 만드는 것이다- 덤-다다! [...]” 그리고는 중단된다. 빠르고 똑똑한 三連續符가 임의의 終結轉回를 향해 서두르는데 그것은 또한 여러 다른 曲들도 그렇게 끝낼 수 있을 법하다. [...] 第3樂章이라고? 이 訣別 後에—새로운 始作이라?- 이런 離別 後에—다시 돌아온다? 불가능한 일이다!. [...] 그리고 그가 “소나타”라고 하는 것은 비단 이 C短調 뿐만 아니라, 종류로서, 傳統藝術形式으로서의 ‘소나타’ 전체를 意味하는 것이다. ‘소나타’ 自體가 끝나고 終末에 달한 것이다. 그것은 自己의 運命을 달성하고, 넘어서 수 없는 目標에 도달했다. 그것은 自己를 止揚하고 解體하고 離別을 告한다.—C#음에 의해 旋律적으로 慰勞를 받은 d-g-g動機의 離別의 눈짓. 그것은 역시 그런 意味의 離別이며, 그 作品처럼 위대한 離別, ‘소나타’로부터의 離別인 것이다.

토마스 만은 「파우스트 博士」 第9章에서 선율과 화음을 수평과 수직의 개념으로 설명하고 있다. 수평과 수직의 《동시성이라는 것은 [...] 품 그 자체가 원근의 倍音を 동반해서 하나의 화음이며, 음계는 품을 분해해서 수평인 선으로 나열하는 것이다.》⁴⁰⁾ 전통적인 적인 음악양식이 이러한 수평과 수직의 동시성의 조화를 추구해 온 것이라면 《선율이 화음

39) a.a.O., S. 75f.

40) a.a.O., S. 101.

의 후가적 중압에 압도되고, 선율은 정지한다》는 것은 수평과 수직의 또 하나의 비유, 즉 수평은 자유를, 수직은 구속을 의미하는 바 그 당시 독일의 역사적 상황을 암시하는 말로도 해석이 된다. 作品111번 第2樂章의 引用은 한 음악곡의 묘사로 비롯해서 그 당시의 예술 전반의 상황과 시대 상황까지를 포괄하는 <多樣性>의 좋은 예라고 할 수 있겠다.

3. 은폐적 引用

例 4) 엄밀악절(Der strenge Satz)의 引用

「파우스트 博士」에서 아드리안이 창작의 기본원리로 삼은 이른바 <엄밀악절>의 개념은 쇤베르크의 12음기법에서 차용한 것이라는 것은 주지의 사실이다. 그러나 토마스 만이 12음기법의 이론을 전개하는 것은 Th. 아도르노의 저서에서 대부분 引用했다는 사실은 일반 독자에게는 알려지지 않은 일이다. 토마스 만은 「파우스트 博士」를 쓰면서 아도르노에게서 많은 교시를 받았음을 「成立」에서 밝히고 있다. 「파우스트」의 第22章이 제공하는 序列音樂(Reihen-Musik)의 서술과 대화체로 된 그 비평은 전적으로 아도르노의 분석에 기초를 두고 있다.⁴¹⁾

토마스 만은 「파우스트」의 第22章에 12음기법의 이론은 아도르노의 [現代音樂의 哲學] 중의 <12音技法의 理念>의 章을 요약해 놓았다. 여기에 引用의 한 例를 비교해 본다.

Philosophie der neuen Musik:

Diese vier Modi lassen sich ihrerseits wieder auf alle zwölf verschiedenen Ausgangstöne der chromatischen Skala transponieren, so daß die Reihe in 48 verschiedenen Formen für eine Komposition zur Verfügung steht[...] Endlich kann eine Komposition, anstatt auf einer Reihe zu basieren, zwei oder mehrere als Ausgangsmaterial benutzen, nach Analogie der Doppel- und Tripelfuge.⁴²⁾

Doktor Faustus:

Da hast du vier Modi, die sich ihrerseits auf alle zwölf verschieden Ausgangstöne der chromatischen Skala transponieren lassen, so daß die Reihe also in achtundvierzig verschiedenen Formen für eine Komposition zur Verfügung steht [...] Eine Komposition kann auch zwei oder mehrere Reihen als Ausgangsmaterial benutzen, nach Art der Doppel- und Tripelfuge.⁴³⁾

41) Vgl. Entstehung des Doktor Faustus, XI, S. 174.

42) Th. W. Adorno: Philosophie der neuen Musik, S. 60.

43) Doktor Faustus, VI, S. 256f.

토마스 만은 12음기법에서 음악예술의 절망적인 상태와 새로운 출발을 인식했다. 화음과 선율, 영혼의 언어로서의 푸, 자연과의 동일감으로서의 푸, 그것은 시민적 인도적 시대의 음악이었다. 그 시대에는 개인이 타당성을 지녔고, 제한된 세계, 인과적으로 이해할 수 있는 세계의 일원이라고 스스로 느낄 수가 있었다. 그러나 調性的 원리는 아무도 돌이킬 수 없는 역사적 추이로 사라져 버렸다. 이제는 현대의 多聲音樂의 無調音樂, 12音組織, 불협화음, 비인도적 시대의 음악적 형식언어가 되어 버린 것이다. 집단사회가 되어버린 인류는 강제와 규율에 얽매어 스스로 主體라기 보다는 客體로 느껴지며, 인류 스스로가 만들어 낸 기술세계는 발전해서 그 속에서는 개인의 가치란 존재하지 못한다. 아드리안이 1920년대에 작곡한 음악도 새로운 음악의 형식과 수단을 이용해서 표현되는 시대상인 것이다. 그것은 전통적인 기법으로부터의 결별인 동시에 새로운 음악으로의 <打開>를 의미한다. 그러나 12음기법의 음악이 악마의 소산이라는 의미로 해석되지는 안된다. 토마스 만은 단지 현대예술의 일반적인 상황, 문화와 인간 정신이 처해있는 상황을 표현하기 위한 수단으로 12음 음악을 적용했을 따름이다. 예술가에게 중요한 것은 어떤 사상의 고유 가치보다도 작품이라는 정신적 장치속에서 발휘되는 사상의 작용능력이기 때문이다. 이것도 결국은 표현의 多樣性, 특수성의 보편화를 지향하는 작가정신의 발로라고 볼 수 있으며, 여기서 음악이라는 것은 일반적인 것의 前景이며, 대변자요, 범례인 것이다.

例 5) 「발퀴레」의 引用

토마스 만의 단편 「벨중의 피」가 바그너의 「발퀴레」의 파로디라는 것은 이미 그 제목이 말해주고 있다. 「벨중의 피」에서는 지그문트와 지크린데의 신화적 근친상간이라는 바그너의 주제를 금세기초의 베를린의 유태인 가정으로 옮겨 놓았다. 토마스 만의 관심을 끈 것은 하나의 문명, 한 민족의 호사하게 세련된 동일성에 얽매어 배타적으로 자신속에 폐쇄되어 있는 남매의 완전한 고립이었다. 그것은 바그너 음악의 해체적 종말감과 완전히 일치하는 것이었다. 《파로디는 진정한 의미에서 이로니커의 기법이다.》⁴⁴⁾ 또한 《파로디는 그 체질상, 고품으로 느껴지는 표현법과 현대적 언어 감정 사이의 단순한 變置로 성립되는 순수한 반복》⁴⁵⁾인 것이다. 다음은 그 예로서 지그문트가 자기의 숙명을 노래하는 「발퀴레」의 원문과 토마스 만의 단편에 인용된 부분을 비교해 본다.

Walküre:

mich drängt' es zu Männern und Frauen.

Wieviel ich traf,

44) B. Allemann: Ironie und Dichtung, S. 24.

45) a.a.O., S. 24.

wo ich sie fand,
 ob ich um Freund'
 um Frauen warb,
 immer doch war ich geächtet:
 Unheil lag auf mir.
 Was Rechts je ich riet,
 andern dünkte es arg,
 was schlimm immer mir schien,
 andere gaben ihm Gunst.
 In Fehde fiel ich, wo ich mich fand,
 Zorn traf mich, wohin ich zog;
 gehrt' ich nach Wonne,
 weckt' ich nur Weh:46)

Wälsungenblut:

seinen Drang zu den Menschen, seine Sehnsucht und seine undendliche Einsamkeit. Um Männer und Frauen, sang er, um Freundschaft und Liebe habe er geworben und sei doch immer zurückgestoßen worden. Ein Fluch habe auf ihm gelegen, das Brandmal seiner seltsamen Herkunft ihn immer gezeichnet. Seine Sprache sei nicht die der anderen gewesen und ihre nicht seine. Was ihm gut geshienen, habe die Mehrzahl gereizt, was jenen in alten Ehren gestanden, habe ihm Galle gemacht.⁴⁷⁾

「벨중의 피」에 인용된 이 내용은 三重의 多樣性을 말해주고 있다. 즉 그것은 첫째 바그너의 자전적 요소; 둘째, 극중인물 지크문트의 숙명; 셋째 단편의 주인공(유태인)의 숙명이다. 인용이 파로디의 주요한 수단이라고 할진 대, 거기서 얻어지는 것은 이로니의 효과라고 하겠다. 「벨중의 피」에서는 인용시에 생겨난 악간의 <變置>, 즉 원문과의 거리가 독자에게는 (본래 「발퀴레」를 알고 있는 독자를 전제로 해서) 회심의 <知的인 미소>를 안겨주기 때문이다. 오페라의 즐거리가 마치 해설자의 설명처럼 서술되고 있다. 때로는 연기자에 대한 인상과 가수들의 눈치까지도 곁들여 묘사되는데 그것은 무척 주관적이고 익살적이다.

은폐적 引用에서는 어떤 사실을 어떤 상황에 적용함이 없이 전문지식만을 장황하게 나열한 例도 찾아볼 수 있다. 이를 테면 「부덴부르크 一家」의 티프스에 관한 의학사전의 리

46) R. Wagner: Walk re, S. 16.

47) W lungsgelut, VIII, S. 400.

用⁴⁸⁾ 과 「魔의 山」의 의학, 질병에 대한 분석, 의사심리학 등이 그것이다.⁴⁹⁾ 이것은 사실을 정확히 서술하려는 작가의 의도를 말해주는 것이지만, 이러한 과학적인 보고문체도 이로니의 일종이라고 B.알레만은 말하고 있다.⁵⁰⁾ 물론 과학 그 자체는 이로니가 아니지만, 그 과학적인 서술이 과장되거나 사이비과학적으로 되어질 때 이로니쉬한 효과를 내게 되는 것이다.

지금까지의 例를 통해 본 引用의 기능을 요약해 보면 다음과 같다.

- 1) <사실소재>를 지향함으로써 표현이 구체적인 사실 같고,
- 2) 특수성의 보편화, 부분에서 전체로의 지향성이 있으며,
- 3) 다의적인 표현기능이 있고,
- 4) 파로디를 통해 이로니쉬한 효과를 내며,
- 5) 사상의 고유가치보다도 심리적인 유추작용을 시킨다.

V.

引用이란 가능한대로 <사실처럼 서술하기 위해 가능한 모든 재료를 다 사용한다>는 데서 생겨나는 것이다. 이것은 이미 소설의 말기적 현상이며 이로니쉬한 처방임에는 틀림없다. 또한 고도로 지적인 최후의 수단이기도 하다. 이것은 또한 예술이란 파로디 형식을 떠나서는 살 길이 없어졌다는 <知的인 작가>, 재창조자에게 주어진 유일한 수단이기도 한 것이다.

引用의 기능으로서 특기해야 할 것은, 어떤 사실의 引用은 이미 그 본래의 의미를 잃고, 새로운 형상을 빚어낸다는 점이다. 그것은 가상이며 기만의 세계로서 여기서는 모든 사실과 과학적 실제적인 것이 허구의 영역에서 사실인 것처럼 보이도록 강요하는데 이바지하고 있다.

토마스 만이 작품을 쓰는 태도는 심히 유희적이어서 사실을 묘사하면서도 허구이며, 현실을 정확히 완전히 설명해야 할 입장에 있으면서도 현실이란 불가능한 모순에 차 있으며, 또한 끊임없는 생성상태에 있으므로 아무리 진실을 설명한다 해도 어느 새 허위가 되고 말 것이기 때문에 그런 의무는 도저히 수행할 수 없다는 것도 의식하고 있다.

토마스 만에게 시인이란 천재요, 신의 은총을 받은 자, 영감을 얻은 자인 반면, <知的인 작가>란 끊임없이 기능을 발휘하는 引用(또는 몽타즈) 기법을 가지고 구성주의로 전략한 존재였다. 그의 절망적인 희망은 오직 <마법의 사각형>을 추구하는 것, 감동적인 구성

48) Buddenbrooks, I, S. 751ff.

49) Zauberberg, III, 5. Kpt. 'Humaniora', 'Forschungen'.

50) Vgl. B. Allemann: *Ironie und Dichtung*, S. 137ff.

을 통해 표현하는 길 뿐이었다.

토마스 만이 引用的 기법을 구사해서 작품을 쓰는 표현방법을 분석해 본다면 상상과 직관 대신에 심리적 연상작용을 일으키도록 하기 위해 이미 주어져있는 소재들의 단편들로부터 줄거리의 골조로 조립되어, 허구의 형상의 개연성을 높여 주고 있으며, 허구로 되어 있는 사실 자체가 이미 허구이며, 간접의 간접을 거쳐 나온 <사실>은 이미 정신적인 여과 과정을 거쳐나온 사실인 것이다. 引用으로 조립된 예술의 형상은 다층적 다면적 반영과 굴절의 조직으로서, 그것은 사실로부터 추상화됨으로써 절대적인 동시에 부동적인 형상이다. 인위적(또는 기교적)인 연관조직을 과거의 역사나 신화에 적용함으로써 현실과도 연관을 맺게 한다. 신화의 심리화라는 것은 현실과의 거리를 보장해주는 동시에 그것은 어디에라도 결부될 수 있는 보편성과, 언제 어느 시대에라도 되돌아 볼 수 있는 편재성을 띠고 있다. 그리하여 《정신적 인간은 불쾌, 말없는 분노, 내적인 모순, 증오나 반항에서는 요컨대 나오지 않는다. 언제나 정치적 비판적 견해에만 집착하는 예술정신은 특수한 예술의 사명을 성취하기에는 별로 능란하리라고는 생각하지 않는다.》⁵¹⁾는 예술가 토마스 만에게는 이러한, 언제나 거리를 두는, 언제나 다의적(多義的)인 인용기법은 필요불가결의 표현수단이 되는 것이다.

인용기법은 토마스 만 문학의 핵심개념이라고 할 수 있는 《서사적 이로니》의 실천의 최종단계라고 말할 수 있으며 재창조의 작가로서의 진면목을 보여주는 점이라고 하겠다. 인용기법은 바로 민첩한 치환능력(置換能力)에서 나오는 것이다. 주변에 널려 있는 여러 사물이나 문제의 공통점, 유사점을 재빨리 파악해서 바꿔 놓는다. 단순한 내용도 복잡해지고, 뒤섞이는 동안에 본래의 외관도 변형되어 전부터 알던 사람이 아니면 식별할 수 없게 된다. 요컨대 얼마나 식별하기 어렵게 바꿔놓는가 하는 점이 중요하다. <지적인 이로니>란 일종의 암호와도 같아서 그것을 해독할 때 적용한다. 교양있는 독자를 의식하고 하는 지성의 유희인 것이다. 토마스 만은 주체와 객체를 치환할 수 있다는 상상을 「펠릭스 크룰」에서 이렇게 말하고 있다.

그것은 치환가능성이라는 생각이었다. 의복이나 분장을 바꾸버리면 곧잘 급사들도 신사와 마찬가지로 될 수 있을 것이고, 담배를 입에 물고 깊은 안락의자에 거드름 피우고 앉아있는 족속들의 다수가—급사역을 해낼 수도 있었으리라. 사정이 그렇게 되어있지 않은 것은 순전한 우연—富가빛어낸 우연이었다. 왜냐하면 돈이 빛어내는 귀족성은 치환될 수 있는 우연의 귀족성이기 때문이다.⁵²⁾

자기와 타인을 치환할 수 있다는 상상을 토마스 만은 예술가와 사기사의 경우로 옮겨간

51) Betrachtungen eines Unpolitischen, XII, S. 572.

52) Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull, VII, S. 491f.

다. 그는 예술가의 수법과 직업을 사기사의 그것과 같은 것이라고 생각했다. 즉 예술가란 수시로 임기응변하여 자신을 탈바꿈하지 않으면 살아갈 수 없는 사기사의 입장과 같은 것이기 때문이다. 사기사라는 직업은 항상 수단을 바꾸어 자신의 정체를 숨겨가며 타인의 행세를 해야만 한다. 요컨대 타인역을 감쪽같이 해낼 때 새로운 가능성이 생겨나는 것이다.

인용기법이란 결국 예술가의 민첩한 적응력과 치환능력을 말해주는 것으로서 서사문학의 <이로니쉬한 객관성>을 실천하기 위한 수단이며, 어느 경우에도 현실과의 <거리>를 유지하고 <이중시각>을 통해 관찰하며, 사실이라도 가능성의 형태로서만 관찰하고, 표현을 다의적으로 완곡하게, 지성적으로 하기 위한 표현수단이라고 말할 수 있겠다.

参 考 文 献

I. Texte

- Th.Mann: Gesammelte Werke in dreizehn Bänden, Frankfurt 1974
 Briefe I (1889-1936), Hrsg. Erika Mann, Frankfurt 1961.
 Briefe II(1937-1947), Hrsg. Erika Mann, Frankfurt 1963.
 Briefe III(1948-1955 und Nachlese),Hrsg. Erika Mann, Frankfurt 1965.
 R. Wagner: Die Walküre, Reclam Stuttgart 1975.
 F. Nietzsche: Jenseits von Gut und Böse, in: F.Nietzsche, Studienausgabe in 4 Bänden,
 Band 3, Fischer Bücherei 1968

II. Sekundärliteratur

- Otto Bantel: Grundbegriffe der Literatur, Hirschgraben-Verlag 1966.
 Otto F.Best: Handbuch literarischer Fachbegriffe, Fischer Taschenbuch 1972.
 Gero v. Wilpert: Sachwörterbuch der Literatur, A. Kröner Stuttgart 1961.
 Arnold Hauser: Sozialgeschichte der Kunst und Literatur, C. H. Beck, München 1987
 Hugo Friedrich: Die Struktur der modernen Lyrik, Rowohlt Taschenbuch 1973.
 Th. W. Adorno: Philosophie der neuen Musik, Ullstein Frankfurt 1972.
 W. Pudowkin: Über die Montage, in: Theorie des Kinos, Hrsg. Karsten Witte, Suhrkamp Verlag 1972.
 Jonas Lesser: Thomas Mann in der Epoche seiner Vollendung, Kurt Desch, München 1952.
 Gunilla Bergsten: Thomas Manns Doktor Faustus, Niemeyer Tübingen 1974.
 Herman Meyer: Das Zitat in der Erzählkunst, Metzler Stuttgart 1967.
 Klaus Schröter: Thomas Mann, Rowohlt Taschenbuch Verlag 1975.

Beda Allemann: Ironie und Dichtung, Neske Verlag Pfullingen 1956.

Thomas Hollweck: Thomas Mann, List Verlag München 1975.

Rosario Assunto: Theorie der Literatur bei Schriftstellern des 20. Jahrhunderts, Rowohlt Taschenbuch Verlag 1975.

Reinhard Baumgart: Das Ironische und Ironie in den Werken Thomas Manns, Ullstein Frankfurt 1974.

Karl H. Wörner: Musik der Gegenwart, Schott's Schöne Mainz 1949.

Yves Duplessis: Le Surréalisme, Presses Universitaires de France 1963.

Karl Minger: Theorie des modernen Romans, Kröner Stuttgart 1970.

Helmut Koopmann: Theorie und Praxis der epischen Ironie, in: Deutsche Romantheorien, Athenäum Verlag 1968.

《Zusammenfassung》

Das Zitat im Werk Thomas Manns

Sun-Bong Tschoe

Der Roman als Kunstform macht im zwanzigsten Jahrhundert eine Krise durch. Das freie Fabulieren, das spontane Erdichten wird von der Reflexion und von dem lähmenden Gefühl gehemmt, daß alles, was der herkömmliche Roman auszudrücken vermag, schon gesagt worden ist. Damit ist der Roman in eine Phase der Reflexion und der Intellektualisierung eingetreten, in die Stufe der Kritik.

Thomas Mann gehört nicht zu dem Typus des spontan Schaffenden Künstlers. Er hat schon früh davon gesprochen, daß er das Aneignen stets höhergestellt habe als das Erfinden. Thomas Mann war ein hochintelligenter, nachschaffender Schriftsteller, der in der Parodie seine schöpferische Möglichkeit erkannt hatte. Den Ausgangspunkt bildet das Erlebnis einer allgemeinen Kulturkrise, die sich auf dem Künstlerischen Gebiet in der Sterilität schöpferischer Fähigkeiten, im Mangel an Inspiration und an spontaner Schöpferkraft äußert. Es gibt indessen einen Ausweg aus der Krise zu erneutem Schaffen, indem der Künstler die Forderung der Spontaneität und Inspiration aufgibt und seine Zuflucht zu berechnender Konstruktion nimmt. ‚Konstruktion‘ war um 1910 nahezu ein Schlagwort, sie gab dem künstlerischen Schaffen, nicht nur in der Literatur sondern

auch in der Malerei und in der Musik weitgehend das Gepräge.

Parodie war für Thomas Mann die einzige Möglichkeit des dichterischen Schaffens. Er hat sich aller Hilfsmittel bedient, die sich ihm darboten, um ‚Wirklichkeit‘ zu schaffen. Er übernahm aus dem ihm vorliegenden Material, aus literarischem und außerliterarischem Stoff, was er brauchen konnte, indem er es umschrieb oder seinem Stil anverwandelte. Thomas Mann vornahm derartige Anleihe nicht aus Mangel an Phantasie, sondern aus einem Interesse daran, das Darzustellende so wirklich wie möglich zu beschreiben. Aus diesem Erzählprinzip entsteht seine Montage-Technik. Die verschieden Typen der Montage gruppieren sich in drei Arten: die Wirklichkeit, offene Zitate, die der Leser erkennen soll, und versteckte Zitate, die so geschickt in den Text des Romans eingewoben sind, daß der uneingeweihte Leser sie gar nicht bemerkt. Bei Thomas Mann handelt sich die Montage darum, eine möglichst glaubhafte Wirklichkeit bis in Einzelheiten vorzustellen. Aber diese montierte Wirklichkeit ist einerseits auch nur Fiktion, d.h. romanhafte Wirklichkeit, die auch eine andere Bedeutung haben soll. Das Realistische hat bei Thomas Mann immer einen doppelten Boden.

Die Montage-Technik entsteht vor allem aus der schöpferischen Vertauschungsfähigkeit. Thomas Mann vertauscht die analogen Stoffe oder Materialien, wodurch die montierte Wirklichkeit Zweideutigkeit erzielt. So zum Beispiel, eine Musiktheorie kann eine politische, gesellschaftliche Situation einer bestimmten Zeit darstellen.

Thomas Manns Begriffe des ‚ironischen Objektivismus‘ bedeutet eben Zweideutigkeit, eine Kunst, die selbst das Wirkliche nur als Form des Möglichen betrachtet. So ist die Montage-Technik bei Thomas Mann die letzte Stufe seine Erzähltechnik.