

現代獨逸文學과 浪漫主義

池 明 烈

(獨文科教授)

目 次

- I. 研究對象
- II. 研究方法論
- III. 토마스·만과 獨逸浪漫主義
- IV. 산지바르 小考
- V. 結 論

I.

낭만주의는 독일에서 뿐만이 아니라 영국(Byron), 프랑스(Chateaubriand)에서도 거의 동시에 시작하였다. 그러나 유독 獨逸浪漫主義만이 오래 지속하였다. 영국의 경우 이미 사회적 경제적 신체제에 적응하여 리얼리즘과 교체하였던 1830년대 이후에도 2세대나 지속하였다. 프랑스의 경우 근 200년의 고전주의시대를 경과하였음에 비하여 독일은 Weimar시대에 짧은 古典主義時代를 거쳤을 뿐이다. 따라서 독일에 있어서는 프랑스의 고전주의 대신으로 <낭만주의가 성행하였으며 모든 계급에 영향을 끼쳤고 독일인의 생활속에 침투하여 性格을 改造하여 先行하였던 종교개혁과 같이 宿命적인 事象이 된 것이다>¹⁾라는 주장도 一理가 있다고 본다. 이와같은 견해에 따르면 18세기에 시작한 낭만주의는 독일인의 생활감정을 육성하였거나, 또는 선천적으로 內在하였던 낭만적 기질이 이때에 와서 근대적 정신운동형식으로 구현된 것이라고 볼 수도 있겠다. 실제로 낭만주의를 독일민족 특유의 것으로 보고 이를 역사적으로 究明하여 그 원천을 이미 게르만민족이동시대에서 찾으려는 견해도 있다. 그와같은 견해를 대표하는 한 사람으로서 나들러(Nadler)²⁾는 낭만주의를 民族的 再生, 즉 起源이 새로운 植民民族의 再生이라고 규정함으로써, 종래의 美學的 또는 心理學的인 의미에서의 낭만주의 규정보다 차원을 높이고 있다. 나들러의 주장에 따르면 민족이동의 결과 東에서 西로 이동한 부족이 舊部族(die Altstämme)이고, 그와는 반대로 게르만족의 背後 中歐까지 침입한 슬라브족에 대항하여 西에서 東으로 이동하여 슬라브족이 점거한 지역을 탈환하고 새로 식민지를 개척한 부족이 新部族(die Neustämme)이다. 동부로 간 독일식민지

* 이 논문은 80년도 문교부 학술연구 조성비에 의한 것임.

1) Ferdinand Lion: Romantik als deutsches Schicksal, Stuttgart 1963, S. 9.

2) Vgl. Oskar Walzel: Wesensfragen Romantik, in: Begriffsbestimmung der Romantik, hrsg. von Helmut Prang, Darmstadt 1969, S. 175/7.

의 신부족은 구부족에 비하여 생활근거가 빈약했다. 그래서 민족이동 당시부터 시작한 放浪 (die Wanderung)은 또다시 東부로 逆移行함으로써 다시 계속하였고, 낭만주의문학에서 중요한 모티브를 이루고 있는 放浪癖은 이때부터 연유하는 것이라 하겠다. 즉 新部族에서 本來의 낭만주의 (die Ur-Romantik)를 찾아볼 수 있는 것이고 그 후예가 Schlegel, Tieck, Hardenberg, Schleiermacher 등이라는 것이다. 이와같은 관점에서 본다면 독일문학의 시초라고 할 英雄詩歌, 傳說을 중심으로 한 口碑文學도 바로 이 방랑의 소산이며 <독일적인 것>, <北方的인 것>, <게르만적인 것>을 낭만적인 것과 동일시하는 國民的 術語에 의한 낭만주의 특징규정같은 것도 그 정당성이 인정된다고 보여진다. 즉 낭만주의를 게르만족의 본성이라하여 낭만주의=독일기질이라는 等式關係가 성립할 수도 있다 하겠다. 그렇다면 낭만주의는 현대 독일인의 정신속에 존속되어 왔고, 앞으로도 존속하리라는 推測도 가능하리라고 본다. 실제로 낭만적인 것을 자기 국민과 동일시하여 애국심에서 낭만주의를 찬양하는 독일학자도 있다. 낭만주의 권위자로 알려진 Strich는 제 1차세계대전에 패한 자기포토를 다음과 같은 말로 격리, 고무하고 있다.

《낭만주의는 다시 한번 올 것이다. 왜냐하면 낭만주의란 다만 時間的인 것, 一回的인 것, 요란하게 흘러가버린 흐름이 아니라 영원한 요소, 영원한 바다이다. 그 속에서 인간정신은 되풀이하여 몸을 담가야 한다. 성스러운 回春의 목욕을 해야 하는 것이다. 그것은 모든 것이 출생하고 모든 形象이 탄생하는 영원한 어머니의 품이다. 음악에서 造形美術이 나오고, 회화신화에서 미의 女神이 바다에서 솟아오르는 것과 같은 것이다. 그 이유는 硬化되어 사멸하지 않고 생존하기 위해서는 再三 破壞, 解體되어야 하기 때문이다. 항상 새로운 變形이 생을 수호하는 비결이다. 그리고 낭만주의는 변형의 요소이다. 이 요소가 모든 硬化한 形式을 포섭하여 再生을 촉구한다.》³⁾

이와같이 낭만주의를 독일정신의 근본요소, 삶의 원천이라고 주장하는 견해에 대한 반응은 찬·반 두 갈래로 대립하여 영원한 논쟁이 계속되고 있으나 우선 肯定的인 입장에서 고찰한다면 낭만주의가 현대독일정신에 계승되어 있다고 말할 수 있겠고 따라서 현대독일문학속에서도 여러가지 낭만주의 要素를 찾아볼 수 있다 하겠다. 本論文에서는 그 要素들이

3) Fritz Strich: Deutsche Klassik u. Romantik, 4. Auflage, Bern, S. 362 <Aber auch die Romantik wird einmal wiederkommen. Denn Romantik ist nicht nur ein Zeitliches, Einmaliges, ein vorübergegauchter Strom, sondern ein ewiges Element, das ewige Meer, in welches der Menschengestalt immer wieder eintauchen muß als in ein heiliges Bad der Verjüngung, der ewig mütterliche Schoß, aus dem alle Geburt und alle Gestalt immer wieder geboren werden muß, wie Plastik aus Musik, und wie nach griechischem Mythos die Göttin der Schönheit aus dem Meere steigt. Denn alle fest gewordenen Formen müssen immer wieder zerbrochen und aufgelöst werden, wenn sie nicht erstarren, und das heißt sterben, sondern lebendig bleiben sollen. Immer neue Verwandlung ist das Geheimnis der Lebensbewahrung, und Romantik ist das verwandelnde Element, das all starr gewordene Form in sich zurücknimmt, um sie neugeboren wieder an den Tag zu fördern.>

어떠한 형식으로 어느 作家에 남아 있는가를 究明하고자하며 對象範圍가 너무 방대하여 古典的 現代독일작가로 指稱되고 있는 토마스·만과, 現存作家中에서는 A. 안데르쉬 두 사람으로 한정하여 고찰하고자 한다.

다만 낭만주의와 관련하여 독일국민성을 논한다면, 또는 현대독일문학에서 그 脈絡을 찾아본다든가하는 研究에 대해서는 독일학자들이 별로 역점을 두지않는 경향이 戰後 독일문학계의 실정이며 따라서 이 分野에 관한 연구자료도 稀貴하다. 그러나 외국학자에게는 이와 같은 연구테마는 여전히 관심사로 남아있어서 오히려 外國에서 이 문제에 관한 연구가 계속되고 있다. 그 좋은 예로서 1968년 미국 Massachusetts大學에서 <現代獨逸文學>에 관한 세미나를 開催한 바 있으며 多幸히도 발표한 11篇의 論文集이 發刊되어 本論文作成에 귀중한 자료가 되었다.⁴⁾

II.

쉴코프스키(Theodore Ziolkowski)는 現代獨逸文學속에 浪漫主義가 어떤 형태로 남아있는가에 관한 方法論的 考察에서 현대문학속에 낭만주의가 <尙存> nachleben하고 있는 경우와 <後作用> nachwirken하고 있는 경우로 대별하고 이어서 <後作用>의 가능성으로서 改書와 轉用(die Umschreibung und die Übernahme), 模倣(die Nachahmung), 變形(die Umgestaltung)을 들고 있다.⁵⁾ 그 各個別的인 형태를 분석하면 <尙存>이란 문자 그대로 낭만주의가 현대문학 속에 살아 남아있는 경우, 다시말해서 어느 時代나 特定詩人에 限定되지 않는 경우를 말한다. 즉 일반적으로 낭만적 문학의 類型學的 精神姿勢를 말한다. 따라서 한 作家에 낭만주의가 尙存하고 있다는 것을 주장하려면 그의 思想이나 作品속에 特定한 詩人이나 時代와 別로 結付되지 않은 精神狀態를 뜻하는 類型學的 浪漫主義(die typologische Romantik)의 全體的인 特徵이 存在하고 있음을 증명할 수 있어야 한다. 다시말해서 여러 낭만주의 시인들에서 볼 수 있는 바와 같은 思想의 複合體가 존재하고 있는지의 與否를 確定하는 것이 중요한 문제이다. 왜냐하면 개별적인 要因은 그 自體만으로서 한 精神姿勢를 결정할 수 없고, 여러 낭만적 요인들의 全複合體만이 낭만적이라고 말할 수 있는 像(表象)을 분명히 해준다. 그러니까 一般的 精神姿勢의 思想的 內容에 따라서 <尙存>여부를 알 수 있다.

類型學的 浪漫主義의 精神姿勢를 <尙存>이라한다면 그 특징을 究明해둘 필요가 있다. 이에 대한 웰렉(Wellek)의 規定을 引用하면 類型學的 낭만주의는 文學을 人間認識의 主要手

4) Das Nachleben der Romantik in der modernen deutscher Literatur, hrsg. von Wolfgang Paulsen, Heidelling, 1969. 以下 Das Nachleben d. R로 略稱.

5) Theodore Ziolkowski Das Nachleben der Romantik in der modernen deutschen Literatur-methodologische Überlegungen-in: Das Nachleben der Romantik S. 15-32.

段으로 간주하고 있으며, 自然을 有機的인 合一體로 理解한다. 즉 自然속에서 自我와 世界의 二元性, 主體와 客體의 二元性이 完全히 止揚된다고 본다. 따라서 이와같은 有機的인 合一體를 理解하고 인식하기에 이르게하는 文學은 神話와 象徴의 文學이다.⁶⁾

〈後作用〉은 한 時代에 제한된 것, 즉 歷史的 浪漫主義가 後世에 영향만을 끼칠 수 있는 경우를 말한다. 여기서 말하는 역사적 낭만주의란 少數의 詩人들로 構成된 한 時代의 制限된 文學運動을 뜻한다. 따라서 素材, 樣式(Stil), 構造(Struktur)의 三大要素가 時間的 制限을 받게되며 歷史的 낭만주의만이 〈後作用〉할 수 있는 것이다. 또한 〈後作用〉의 가능성을 개별적으로 설명하면 다음과 같다.

〈改書〉는 모든 경우에 있어서 素材全體를 現代化하는 것이 核心的인 문제이다. 이 경우 그 소재들의 出處는 명백히 할 수 있는 것들이다. 그러나 形式은 바꿀 수도 있다. 散文을 드라마化할 수도 있고 〈줄거리〉를 간소화할 수도 있어서 原本과 좀 다를 수도 있다. 그러나 樣式(Stil), 構造, 素材의 三大要素중 두 개는 융통성있게 踏襲되는 셈이다. 예를 들어 도르스트(Tankred Dorst 1925~)의 장화블 신은 솟고양이(Der gestiefelte Kater)는 티에크(Ludwig Tieck)의 同名喜劇作品을 改作한 것이며 素材, 樣式 또는 戲詩的 批評은 그대로 계승하고 빈정거리는 諷刺는 觀客의 입장에서 볼 때 現代化되어 있다. 바하만(Ingeborg Bachmann)의 散文作品 운디네 가다(Undine geht)는 후케(Fouqué)의 〈운디네〉에서 줄거리의 여러 個別的인 부분을 삭제하고 水精의 內的獨白으로 改造된 것이다. 〈轉用〉은 낭만주의 문학의 개별적인 요소를 현대작품의 內部에 使用하였을 경우에 한해서 거론될 수 있다. 이 경우 그 현대작품의 素材 自體는 獨創的인 것이다. 轉用의 모든 경우에 있어서 共通點은 浪漫主義 文學作品에서 전용한 것이 文句나 引用文이든, 모티브나, 人物名 또는 思想的 內容이든간에 모두가 個別的인 것, 文脈에서 分離된 小部分的인 것들에 관계하고 있다는 사실이며, 그런 것들의 낭만적 出處는 讀者들의 눈에 금방 띄게 되며 明白히 알게 된다. 가장 비근한 예의 하나로서는 클라분트(Klabund)의 독일민요(Deutsches Volkslied)이다.

Es braust ein Ruf wie Donnerhall,
Daß ich so traurig bin,
Und Friede, Friede überall,
Das kommt mir nicht aus dem Sinn.⁷⁾

이와같은 詩는 所謂 주워모은 詩(der Cento) 또는 누더기詩(das Flickgedicht)라 하여 별로 適合하지도 않은 詩句를 주워모아서 羅列하여 만든 것인데 이테릭體 部分의 詩句는 그것이 독일민요중 가장 널리 알려진 로렐라이(Lorelei)歌詞에서 拔粹한 것임을 누구나 알 수

6) Zitiert nach (Ibd. S. 23).

7) Erwin Rotermunds Anthologie „Gegengesänge“: Lyrische Parodien vom Mittelalter bis zur Gegenwart, München 1964, S. 237.

있다. 따라서 轉用은 引用符號안에 部分的으로 引用된 것 뿐만은 아니고 引用한 것을 外觀上 완전히 地文化하고 있는 경우도 많다.

〈模倣〉은 樣式(Stil)의 後作用에 관한 경우를 말한다. 모방의 궁극적 한계는 파로디(Parodie)와 文學的 僞造이다. 여기서 분체가 되는 것은 讀者에게 낭만적 源泉을 想起시켜 주는 素材가 아니라, 樣式, 技法, 語調(Ton)이다. 파로디는 가장 잘 알려진 模倣이다. 모방은 또한 個別的인 部分要素를 예들들어 낭만적 이로니(Ironie)의 技法을 전용할 수도 있다. 이와같은 요인을 종합하면 模倣에 있어서 共通點은 全作品 또는 一部分에 있어서 語調와 樣式과 技法을 낭만주의 文學에서 轉用하려는 試圖이다.

〈變形〉은 낭만적 素材를 轉用하거나 일정한 樣式을 模倣하는 것과는 反對로 類推에 의해서 어느 낭만주의 文學의 構造를 다시 生々하게 만들려는 試圖이다.

위에서 말한 〈後作用〉의 可能性들을 要約하면 첫째 後作用은 항상 어느 특수한 具體的인 本보기로 遡及한다. 그리고 引用, 모티브, 파로디 또는 어느 構造全體를 變形할 경우에 일반적으로 낭만주의를 聯想케 하는 것이 아니라 一定한 낭만주의 詩나 作品을 연상케 한다. 다음에 〈後作用〉에 있어서는 時間的 距離가 언제나 큰 역할을 한다. 樣式, 素材, 構造는 그 異質性때문에 낭만주의 原典과 그것을 再生시킨 原文사이에 文學的으로 여러가지 괴리가 생긴다. 셋째로 〈後作用〉은 意識的인 과정이다. 즉 現代作家가 改書, 轉用, 模倣, 變形할 수 있기 전에 작가는 그 文學作品을 미리 알고있어야 하고 자기가 引用할 詩를 알고서, 그것을 戲詩化하면서 또는 轉用하거나 類似하게 새로 구상한 形式을 비판적인 의식으로 인식해야 한다.

결론적으로 〈尙存〉과 〈後作用〉의 差를 一言以蔽之하면 낭만적이라고 보여지는 경향이 한 作品의 根本精神, 다시말해서 作品主要內容에 나타날때 〈尙存〉이라할 수 있다. 이에 反해서 現代文學의 한 構成要素가 그 낭만적效果를 外的인 要因에 의해서 얻게 되었다면, 즉 그 歷史的 根元이 어디서 由來하였는가, 무엇을 引用하였는가를 곧 알 수 있을 경우 그것은 過去의 낭만주의 作品의 〈後作用〉이라고 말할 수 있다. 그러니까 歷史的浪漫主義가 後作用하고 있는 詩人에 있어서는 낭만적 정신이 〈尙存〉할 수 없다.

한 작가에서 歷史的 낭만주의의 〈後作用〉 또는 類型學的 낭만주의의 〈尙存〉을 識別하는 方法은 다음 두가지로 大別할 수 있다. 첫째 그 작가가 낭만주의 문학에서 素材의 轉用, 樣式的 模倣構造의 變形을 作品에 試圖하였을 경우는 歷史的 낭만주의가 그에게 〈後作用〉하고 있는 것이고, 둘째로 한 작가의 作品속에 낭만주의 本質을 이르는 여러 要素들의 總複合이 具顯되어 있다고 確定할 수 있는 경우는 類型學的 낭만주의가 〈尙存〉하고 있는 것이다. 이와같은 區別에 따른다면 낭만주의와 관련되는 현대작가는 다음 세가지 範疇중의 하나에 속한다. ① 〈尙存〉없이 〈後作用〉, ② 〈後作用〉없이 〈尙存〉, ③ 〈後作用〉과 〈尙存〉의 綜合.

상술한 바와 같은 概念規定, 分類에 따라 현대작가에 있어서 낭만주의가 어떻게 한 작가

에 尙存 또는 後作用하고 있는가를 個別的인 事例를 들어 다음 章에서 고찰한다.

Ⅲ.

토마스·만이 독일낭만주의와 여러가지 면에서 긴밀한 관계에 있다는 것은 주지의 사실이다. 우선 그의 傳記的인 고찰을 하면 토마스·만은 소년시절에 자기 母親이 낭송해주는 것을 듣고 하이네와 아이헨도르프의 詩를 熟知하게 되었고⁸⁾, 하이네는 안데르센(Andersen), 로이터(Reuter), 쉴러와 더불어 그의 愛讀作家이었다.⁹⁾ 18세 때에 그는 이 위대한 抒情詩人에 관한 論文을 썼으며¹⁰⁾ 이 詩人은 그후 뫼텐부르크에 자주 引用되고 있다. 한편 토니·뫼텐부르크는 토마스·만의 故鄉都市 류베크와 그 海邊 트라피문데(Travemünde)에서 E.T. A. 호푸만을 즐겨 읽었고, 이런 한노는 학교에서 少年의 魔笛(Des Knaben Wunderhorn)의 詩를 배웠다. 少年時節이후 作家로 성장하면서 평생동안 수많은 에세이, 講演 등에서 항상 낭만주의시인을 引用하고 있음을 볼 수 있다. 그밖에 論文에서도 쉴레겔의 詩에 관한 論說을 引用하고 있음을 볼 수 있고¹¹⁾ 토마스·만의 20世紀 파우스트(Faustus)에서는 主人公 아드리안 테와겐이 부렌타노의 歌謠를 作曲하고 있음을 볼 수 있다. 그는 낭만주의 시인들 中에서도 특히 노발리스를 愛讀하였다고 한다.

한편 토마스·만 研究者들도 토마스·만과 낭만주의와의 밀접한 관계를 강조하고 있으며 헬러(Erich Heller)는 쉴레겔의 理論 특히 이로니와 對話에 관한 것을 토마스·만이 자주 引用하고 있음을 지적하고 있다.¹²⁾ 함부르거(Käte Hamburger)는 《토마스·만의 文學作品이 成長하는 根源을 이루고 있는 問題性 中에서 낭만주의적인 것이 가장 깊으며, 그것도 유독 初期浪漫主義의 問題性이다. 특히 노발리스와 쉴레겔의 思想圈內에 基因한다》¹³⁾고 서술하고 있다.

傳記的 考察이나 토마스·만 研究者들의 견해를 종합해 보면 낭만주의와 토마스·만의 사이에는 本質的인 共通性이 있는 것 같이 보인다. 특히 노발리스의 믿음과 사랑(Glauben und Liebe)에 나타난 共和國觀을 토마스·만이 자주 引用하여 1920年代의 독일青年들이 民主主義思想에 接하도록 한 것은 특이하다. 노발리스의 유일한 정치적 지시라고 할 〈믿음과 사랑〉은 斷章으로된 프러시아王國에 대한 讚辭에 不過하며 君主政體와 共和政體를 浪漫的

8) Thomas Manns Gesammelte Werke in zwölf Bänden, Frankfurt a/M (1960) XI S. 422.

9) Werke XI, S. 108.

10) Werke XI S. 711ff.

11) Werke IX S. 236 u. 227.

12) Erich Heller: Thomas Mann, Der ironische Denke, Frankfurt a/M 1959.

13) Käte Hamburger: Thomas Mann und die Romantik, eine problematische Studie, Berlin 1932, S. 2. 《...daß die Problematik, aus der Thomas Manns dichterisches Werk emporwuchs, eine zutiefst romantische, und zwar spezifisch frühromantische, vornehmlich in Gedankenkreisen eines Norvalis und Friedrich Schlegel wurzelnde ist》.

綜合의 原理에 따라 습친 理想的인 國家觀이다.

《共和國없는 王은 없고 또한 王이 없는 共和國이 存在할 수 없다는 事實을 世上사람들이 一般的으로 確信할 時代가 올 것이고, 그것도 變지않아 올 것이다. 兩者는 肉體와 精神같이 不可分의 것이다. 王이 없는 共和國이나 共和國없는 王은 마치 意味없는 〈말〉과 같은 것이다. 따라서 王은 眞實한 共和國과 더불어, 또한 共和國은 眞實한 王과 더불어 생기는 것이다. 眞正한 王은 共和國이 되고 眞正한 共和國은 王이 된다》¹⁴⁾

토마스·만은 1922년 10월 15일에 행한 독일共和國에 관한(von Deutscher Republik) 講演에서 노발리스가 찬양한 프러시아王國과 對峙 그와 相反된 바이마르共和國을 同一取扱한 것은 不可思議한 일이다.¹⁵⁾ 다만 民主主義를 사랑하는 마음에서 型態論的 正當性은 次要하고, 즉 國家型態로서 民主主義는 없아해도 〈믿음과 사랑〉에 표현된 共和國을 한 原則으로서 同意한 것이라고는 보겠으나, 여하튼 함부르거의 主張대로 토마스·만이 낭만주의 시인들로부터 많은 영향을 받았다는 것은 인정할 수 있다. 실제로 낭만주의와 토마스만文學에서 〈藝術家와 市民性問題〉, 〈이로니〉, 〈神話〉, 〈죽음에 대한 共感〉 등은 共通의인 根本모티프를 이루고 있으므로 다음에 이들 項目별로 고찰하고자 한다.

1) 파우스트悲劇 第一部 〈밤〉의 장면에서 파우스트가 毒杯를 마시려고 한 것은 學者의 自省, 自我認識에서 나온 自己否定的 結果이다. 이와같은 현상은 낭만주의와 토마스·만의 경우 藝術家가 自身의 藝術家生活에 대한 懷疑에서 시작한다. 瓦肯로더는 이 問題에 관해서 다음과 같이 作品에 表現하고 있다.

〈나의 생활이란 비참한 것이다.〉……〈이런 예술[음악]을 자기 인생의 全目的, 主要 事務로 삼고, 그 예술이 인간정서에 끼칠 위대한 효과에 관해서 여러가지 아름다운 일을 상상한다는 것은 불행하기 짝이없는 생각이 아닐까? 실제 世俗生活에 있어서는 카드놀이나 기타 다른 消日기리 이상의 아무런 역할도 하지못하는 그런 예술을 말이다?〉¹⁶⁾

루트비히 디에크에 있어서도 같은 心情吐露를 볼 수 있다.

〈그렇다면 도대체 나는 누구란 말인가? 지금 여기에 이렇게 眞摯하게 펜을 들고서 지칠 줄 모르고 발구절을 써내려가고 있는 이 存在는 무엇일까? 나는 내가 말한 것이 모두 眞實이라고 믿는 큰 바보가 아닐까? 나는 내 自身이 그러리라고 믿을 수가 없다. — 나는 자리에 앉아 眞理를 說教한다. 그런데도 終末에 가서는 내가 무엇을 하고 있는지를 모른

14) Novalis: Glauben und Liebe oder Der König und Die Königin 《Es wird eine Zeit kommen und das bald, wo man allgemein überzeugt sein wird, daß kein König ohne Republik und keine Republik ohne König bestehen könne, daß beide so unteilbar sind wie Körper und Seele, und daß ein König ohne Republik und eine Republik ohne König nur Worte ohne Bedeutung sind. Daher entstand mit einer echten Republik immer ein König zugleich, und mit einem echten König eine Republik zugleich. Der echte König wird Republik, die echte Republik König sein》.

15) Thomas Mann: Politische Schriften und Reden, Fischer Bücherei MK 117 S. 100/102

16) Wachenroder: Werke und Briefe, hrsg. von F.v.d. Leyen, Jena 1910, Bd. I, S. 141, 146 II f.

다. — 나는 내가 그래도 상당히 特殊한 사람이라고 생각한 때도 많았다. — 그런데 實際로는 내가 무엇이란 말인가? 그렇다면 편안하게 먹고 마실 수 있었는데도 실재없이 奇怪한 장난감에만 沒頭하여 왔다는 것은 어리석은 것이 아니었는가? 나도 눈에 보이지 않는 秘密盜賊團의 頭目이라는 것을 좋아했었다. 幽靈노릇을 하고 다른 幽靈들을 불러내고 모든 사람들을 바보 取扱하는 것을 대단히 좋아했다. 그런데 이제 나는 이와같은 手뺨를 하다가나 自身을 가장 큰 바보로 만들지나 않을까 하는 疑問이 생긴다. — 나는 아마 지금 어느 때보다도 더 진지하다. 그런데 나는 自嘲하고 싶은 기분이다.

그런데 내가 이렇게 善良하게 앉아서 한심스러운 虛榮心을 만족시키기 위하여 죽음을 目前에 두고 글쓰기에 몰두한다는 것이 도무지 理解할 수도 믿을 수도 없다. — 이렇게 나 自身과 싸우는 기묘한 自我란 무엇일까? — 아, 나는 펜을 던지고 此際에 죽어버리겠다.》¹⁷⁾

꼭케르더나 티에크의 경우 藝術家란 人間敎化, 眞理說敎를 自負하고 있지만 결국은 예술이 쓸모없는 것이고, 自身은 바보임을 告白하고 있다. 그것은 絶對自我에 대한 懷疑, 藝術至上主義에 대한 幻滅에서 나온 것이다. 이와같은 心情狀態는 <토니오 크뢰거>에 있어서도 유사한 점을 발견할 수 있다. 作品 4章에서 토니오는 女流畫家 리자메타 이바노브나 嬢과의 對話形式을 통해서 藝術觀을 開陳하면서 <예술가란 내심으로는 항상 상당한 詐欺師>이며 따라서 <예술가는 인간이 되어서 느끼기 시작하면 끝장이라>하여 예술가의 二重性을 暴露하면서 다시 <성실하고 진강하며 양전한 인간은 결코 글을 쓰거나 연출하거나 작곡같은 것을 해서는 안된다는 것을……> 강조하고, <도대체 이 문학이라는 것은 天職이 아니라 詛呪>라고 개탄하고 있다. 그러면서 自身의 孤獨을 實吐하면서 <나는 지금까지 親舊라고는 惡魔나 妖精이나 地下의 妖魔나, 認識에 의해서 병어리가 되어버린 亡靈들, 즉 文人들 뿐이라>하여 現實世界, 生의 世界와 斷絶되어 있음을 개탄하고 있다. 토니오는 그렇다고해서 티에크의 William Lovell과 같이 <죽어버리겠다>는 생각은 없고 生에 대한 愛着을 告白하면서 <精神과 藝術의 永遠한 對立物로서 存立하고 있는 人生(…, das <Leben>, wie es als ewiger Gegensatz dem Geiste und der Kunst gegenübersteht, —)을 중요한 것으로 보는 것이 아니라 <誘惑的인 平凡性 속에 있는 人生을>(…das Leben in seiner verführerischen Banalität) 憧憬한다. 藝術을 무엇보다도 사랑하는 藝術家가 自身의 生活을 客觀化하여 省察하고, 藝術家生活과 不凡한 生(市民生活)과의 <두 개의 世界사이에 서서 그 어느 쪽에서도 안정하고 살 수 없는>¹⁸⁾ 갈등을 그 兩者의 對立을 止揚하고 그 和合, 즉 辯證法的 第三者에로의 綜

17) Ludwig Tieck: William Lorell, S. 733, Sämtliche Werke, Erster Band, Paris 1837 (Text 省略)

18) Werke VIII, aus Tonio Kröger W. <Man ist als Künstler innerlich immer Abenteurer genug.> <Es ist aus mit dem Künstler, sobald er Mensch wird und zu empfinden beginnt.> <…, daß ein rechtschaffener, gesunder und anständiger Mensch überhaupt nicht schreibt, mimt, komponiert...> <Die Literatur ist überhaupt kein Beruf, sondern ein Fluch, —> <Aber bislang habe ich nur unter Dämonen, Kobolden, tiefen Unholden und erkenntnisstunnen Gespenstern, das heißt: unter Literaten Freunde gehabt.> <Ich stehe zwischen zwei Welten, bin in keiner daheim und

合的 發展에 의해서 해결하려고 한다. <왜냐하면 만약에 무엇인가가 文士를 詩人으로 만들 힘이 있다면 그것은 다름 아닌 人間的인 것에 대한, 生命있는 것에 대한, 平凡한 것에 대한 예술가의 庶民의 사랑 바로 그것이기 때문이다.>

상술한 바와 같이 예술가가 藝術家生活(氣質)에 대한 自省의 懷疑, 幻滅을 느낀다는 점에서는 낭만주의 시인들과 토마스·만 사이에 共通點을 찾을 수 있으나, 예술가생활의 對立的 存在를 市民生活이라고만 規定할 수 없다. 바켄모더와 티에크의 경우 예술가는 人間을 教化하고 眞理를 說教하는 人物이었다. 노발리스의 말을 빌린다면 <詩人과 司祭는 당초에는 同一하였다. —眞正한 詩人은 언제나 司祭이고, 또 마찬가지로 진정한 사제는 항상 詩人이었다.>¹⁹⁾ 따라서 詩人은 人間의 師表이며 救援者이고 救濟者라는 古典的 詩人觀에 立脚한 藝術家와 대립하는 것은 非藝術的 존재, 즉 俗物이다. 이 양자가 예술가의 마음속에서 대립할 경우 藝術家氣質이 俗物性을 嘲笑한다. 그러나 토마스·만의 경우 藝術家의 對立은 健全한 市民이고, 藝術家氣質은 市民性을 사랑하는 마음에서 嚮往하고 있다.

2) 이로니는 낭만주의와 토마스·만의 創作技法에 있어서 공통적인 특기이다. 토마스·만의 경우 <이로니는 거의 언제나 어느 窮地에서 빠져나와 그것을 凌駕하는 것을 뜻한다.>²⁰⁾ 이 말은 <窮地가 이로니의 源泉>이라고한 쉴레겔의 이로니概念과 유사하다. 다만 낭만주의의 경우 窮地란 進歩的인 詩人이 有限性 속에 사로잡혀 自身의 無限한 使命을 나할 수 없을 때 처하게 되는 境地를 뜻한다. 낭만주의는 예술활동을 絶對我が 世界 창조작용을 하는 상징이라고 보았다. 그러나 이 경우 창조적인 自我의 絶對성과 현실적 所産의 相對性 사이에는 격차가 생긴다. 즉 현실의 예술은 그 形式如何를 막론하고 絶對자의 理念에 적합한 것이 없다. 絶對는 無限의 全體性이므로 예술작품은 여하한 天才의 작품이라하여도 그 자체로서는 有限의 特殊産物에 불과하다. 따라서 현실의 여하한 예술작품도 그것이 이상으로 하는 絶對 그 자체를 표현할 수 없기 때문에, 현실의 작품은 絶對자아의 理念에서 본다면 단순히 허망한 幻影이며 駄作에 불과하다. 그런 까닭에 창작주체인 자아는 그 絶對의 立場에서 다시 有限의 作品을 부정하고 파괴할 權利가 있다. 즉 예술적 주관은 한편에서는 작품을 창작하면서 또 다른 편에서는 高次的인 立場에서 그것을 부정할 자유가 있는 것이다. 그리하여 창작하면서 파괴하는데 藝術的主觀의 絶對的 自由性이 있다는 思考가 浪漫的이로니 思想의 核心이다. 따라서 이로니는 예술가가 도달할 수 있는 理想이라고 想念한 것과, 작품에서 실제로

habe es infolgedessen ein wenig schwer.)

<Denn wenn irgend etwas imstande ist, aus einem Literaten einen Dichter zu machen, so ist es diese meine Bürgerliebe zum Menschlichen, Lebendigen und Gewöhnlichen.>

19) Novalis Schriften, hrsg. v. Paul Kluckhohn u. Richard Samuel, Leipzig. Bd. II. S. 26. <Dichter und Priester waren im Anfang Eins...> Der echte Dichter ist aber immer Priester, so wie der echte Priester immer Dichter geblieben.

20) Thomas Mann: Werke K, S. 56. <Ironie heißt fast immer, aus einer Not eine Überlegenheit machen.>

도달한 理想과의 對立을 의식하는 데서, 또는 有限的인 것과 無限的인 것의 對立意識에서 起因한다. 결국 낭만적이로니는 내립을 追求하는 浮動이라고 표현할 수 있다. 이 浪漫的 浮動性(das romantische Schwelgen) 속에서 영원히 生成發展하며 결코 完成하지 않는다는 데 浪漫詩의 本質이 있다. 그런데 한 作家가 有限的인 作品속에 사로잡혔을 경우, 즉 一定한 立場이나 見解, 사상에 固定되었을 때 無限을 追求할 수 없는 窮地에 빠지는 것이다. 이 때에 無數한 對立的 存在를 찾아 다시 浮動할 때 作家는 그 궁지에서 빠져나갈 수 있는 것이다. 이와같이 停滯를 모르는 浮動이 낭만적 無限追求이다. 무한한 것을 追求하는 方法은 어리가지 對立的 存在의 綜合이다. 精神과 肉體, 자연과 정신, 理性世界와 感情世界, 意識性과 無意識性, 個人과 團體, 개별적인 것과 전체적인 것, 民族的인 것과 世界的인 것, 特殊한 것과 普遍的인 것, 有限的인 것과 無限的인 것, 男과 女, 現在와 未來等等 사이의 對立을 綜合化하여 高次元의인 上昇을 試圖하는 것이다. 낭만적이로니는 浮動性에 의하여 無限을 追求하며 停滯를 모르고 結末이 없다.

한편 토마스·만의 窮地라는 것은 認識의 嘔吐(der Erkenntnisekcl)에 시달린 作家의 궁지이다. 낭만주의는 作家를 豫言者, 司祭, 最高人間性의 化身이라고 神聖化하였으나, 토마스·만의 경우는 그와는 反對로 초라한 人間, 局外者, 奈人, 自己自身을 否定하는 精神的 발성구러기와 같은 그런 人間이다. 여기서 認識의 嘔吐란 니체의 영향을 받은 表現으로 生(das Leben)이 삶의 實相(die Wahrheit)에 견디지 못하여 文學이라는 거짓(die Lüge)을 통해서 인식의 구토에서 脫出한다는 것을 뜻한다. 즉 人生의 實相을 인식하고 그것을 묘사하기에 지쳐 궁지에 빠진 作家이다. 그리하여 藝術家와 非藝術家 즉 市民을 對立시켜 兩者의 總합을 시도한 것이다. 이 경우 예술가는 지극히 그 品行이 의심스런 존재이고, 그에 反해서 市民은 健全하다. 토마스·만은 예술가를 지극히 의심스런 존재로 생각하고 그 對立的 存在를 設定함으로써 이로니作家가 되었던 것이다. 따라서 낭만적이로니가 여러가지 對立을 통해서 無限을 追求하며 結末없는 浮動으로 始終한데 反하여 토마스·만의 이로니는 總합의 境地에서 高次元의 삶을 지향한다.

낭만적이로니는 여러가지 總합을 지향하다 마침내 藝術의 總合, 文學의 統合을 낭만주의 文學活動의 사명으로 삼았다. 쉴레겔은 낭만주의 개념을 규정한 斷章 116에서 <낭만주의는 進步의 普遍詩이다. 그 사명은 단순히 詩의 색다른 장르를 다시 統合하여 詩를 哲學이나 修辭學과 結付시키는 일이 아니라 낭만시가 의도하고 또한 의무로 삼고 있는 것, 詩와 散文, 獨創性과 批評, 藝術詩와 自然詩를 때로는 混舍하고, 때로는 융합하여 詩를 生氣있고 親近하게 만들어 人生과 社會를 詩的으로 만드는 것——>²¹⁾이라고하여 分離된 文學의 여

21) F. Schlegel: Athenäum Fragmente 116. <Die romantische Poesie ist eine progressive Universalpoesie, Ihre Bestimmung ist nicht bloß, alle getrennte Gattungen der Poesie wieder zu vereinigen und die Poesie mit der Philosophie und Rhetorik in Berührung zu setzen. Sic will

러 장르를 다시 통합할 것을 主張하면서 形式에 구애되지 말고 自由로이 表現할 뿐만이 아니라 文學, 繪畫, 建築, 音樂등 여러 예술의 한계도 초월하여 <보편예술>로서 종합적인 作用을 해야 한다는 것이다.

한편 토마스·만은 자기가 살고 있는 時代를 <中間장르時代, 混合과 잠탕時代, 自律的藝術時代>라하고 <小說속에 서정시와 드라마가 包含되어 있다>²²⁾고 말한 것은 상술한 F. 쉴레겔의 理論과 완전히 合致하는 것이다. 그러나 F. 쉴레겔이 <小說에 관한 書簡>²³⁾에서 서사시, 드라마, 서정시, 설화(die Erzählung), 가요(der Gesang) 등의 혼합을 주장하고 있는 바와 같은 혼합은 토마스·만의 作品에서는 실제로 볼 수 없다. 또한 F. 쉴레겔이 文學과 哲學의 융합을 촉구한 것은 당시의 歷史的 事實을 지적한 것이라 하겠다. 즉 18세기는 哲學的 小說이 주축을 이루고 있던 古典主義時代이며 빌란트의 <아가톤>, 괴테의 <밀헬름 마이스터> 등에서 處世術의 敎訓을 얼마든지 볼 수 있다.

토마스·만에 있어서 文學과 哲學과 時代 批評이 재치있게 서로 융합되어 있음을 볼 수 있다는 點에서는 普遍文學的 要素가 있다 하겠다.

3) 神話研究는 하이델베르크歷史學派의 民族精神(Volksgeist) 추구에서 연유한다. 즉 그들은 法, 慣習, 言語, 文學, 信仰속에 한 민족의 민족정신이 보존되어 있다고 보았으며 J. 그림은 특히 言語속에 한 민족과 다른 민족과의 본질적인 차이점이 있다고 보았다. 게레스(Görres)는 進一步하여 人間이 서로 分離하기 이전의 先史時代에, 또한 개별적인 民族精神의 背後에 世界精神(Weltgeist)이 있다는 것을 민족정신의 歷史的 研究와 더불어 추구하였다. 이 세계 정신이 바로 神話이다. 이 신화에 의해서 太古時代, 太古世界로 접근해갈 수 있는 것이며 또한 太古時代에는 太古人(Urvolk)이 있었고, 個別的인 民族의 여러 神話는 이 太古人에서 발생한 것이며 모든 民族의 歷史는 이 太古世界에서 分派한 것이며 각 민족의 文學, 哲學, 法慣習도 여기에서 基因한 것이다. 한편 F. 쉴레겔은 새로운 神話를 촉구하였고 文學에 관한 談話(Gespräch über die Poesie)中 神話에 관한 講論(Rede über die Mythologie)에서 古代人에게는 神話가 中心點이었으나 우리의 文學에는 그와 같은 中心點이 없다) 하고 <現代의 文學이 古代文學에 뒤지고 있는 가장 本質的인 것은 우리가 神話를 가지고 있지 않다>는 점이라고 지적하고 <神話를 만들어 내도록 진지하게 協同해야 할 시기가 왔다>고 하였다. 세 神話는 精神의 가장 深部에서 꿈을 들여 만들어내야 한다. 왜냐하면 神話와 文學은 하나이며 不可分의 것이기 때문이라고 하였다. 그러니까 古代文學을 유일한 不可分の 完成된 詩歌라고 말할 수 있으며, 이와같은 이미 存在하였던 것을 再生해서 안될 理由가

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...>

22) Thomas Mann: Werke X. 27f. <eine Zeit der Zwischengattungen, der Mischungen und Vermischungen, des autonomen Künstlertums> <...im Roman sind Lyrik und Drama beschlossen.>

23) Kritische Friedrich-Schlegel Ausgabe, <Brief über den Roman> Bd. II, S. 336.

없다고 주장하였다. 그러나 슈레겔의 경우 신화는 카톨릭 教會속에 살아있으며 신앙의 대상이 되고 있는 神話를 再生하는 것이었다. 灰色 질은 古代에 다시 生氣를 찾아주는 것이었다. 世界精神이라는 의미에서의 神話를 再生하여 文學化한다는 것도 解釋하기에 따라서는 여러가지 政治的 問題性과도 關聯되어 있는 것으로 보는 見解도 많다. 즉 神話의 世界精神을 民族的 神話와 同一視 한다면 이를 再生하여 文學化하였을 때, 民族主義文化를 主唱하게 되고 이것이 政治와 결부되면 汎게르만主義로 발전하여 哲學的 宗教的인 思想分野에 머물렀던 낭만주의시대의 汎게르만主義가 비스마르크의 푸러시아軍國主義, 世界제 1 차, 2 차大戰으로 연결되었다는 見解도 成立하는 것이다.

토마스 만은 요제프小說에 관하여 <내가 문제점으로 생각하고 있는 것은 無時間的인 常時現在으로서의 神話이다. 그것은 回歸理念, 化身(顯現)理念이다>²⁴⁾ 라고 서술하였다. 그가 말하는 神話의 概念은 쇼펜하우어의 輪廻思想에서 영향을 받은 것이다. 쇼펜하우어에 따르면 죽음은 時間과 空間의 制限속에 존재하는 個體에는 해당하나 人間의 眞實한 本質이라고 할 수 있는 人間의 內部에 잠재하고 있는 意志는 永遠하기 때문에 그것은 죽음과는 無關하다는 것이다. 따라서 意志는 時間을 초월하며 다른 有機體의 生存은 時限的인 것이다. 意志는 無時限的인 <靜止된 現在> Nunc Stans라고 表現하였다. 또 그의 견해에 따르면 <自然을 진실하게 象徵하는 것은 보통 어디서나 同一이다. 왜냐하면 圓은 回歸를 나타내는 圖式이기 때문이다.>²⁵⁾ 그리고 時間의 永遠한 흐름 속에 恒存하는 것은 本性이라하겠고, 生物의 生成死滅의 連續속에서도 恒時 存在하는 것은 種屬(Gattung)이다. 즉 意志의 無時間性이다. 또는 種屬의 時間的 意味에서의 不死인 것이다. 意志의 時間性은 現在뿐이고 未來나 過去는 없다.

神話는 同一한 것이 永遠히 回歸하는 輪廻, 즉 <靜止된 現在>의 形而上學的 眞理를 말해 준다. 따라서 古代를 現代에 再生시키는 것이 바로 神話的 삶이다. 先代人을 模倣하고 그 말을 引用하는 삶이 神話的 同一化이다. 요제프小說 중의 여러 人物들도 靜止된 現在속에 살고 또 存在하는 것이다. 그 代表的인 人物의 例로서 야곱의 老下人이며 요제프少年의 스승인 엘리제는 神話的 存在形式속의 人間이다. 그는 現在의 그 自身인 동시에 과거 歷代族長에게 봉사하며 그 아들들을 가르쳐온 모든 엘리제이기도 한 것이다. <왜냐하면 그에게는 個人的 生命과 種族의 生命의 구별은 表面的인 것에 불과하며 出生과 死滅이란 존재의 深部에는 미치지 못하는 表層의 微動을 의미하는 것이었기 때문이다.>²⁶⁾

토마스·만이 神話에 관심을 돌리게 된 理由의 하나로서 나치즘이 似而非 學問적 기반으

24) Thomas Mann: Werke V, S. 628 <um was es mir geht, das ist das Wesen des Mythos als zeitlose Immer-Gegenwart; es sind die Ideen der Wiederkehr, der Fleischwerdung...>

25) Die Welt als Wille und Vorstellung III, S. 5-45. <Durchgängig und überall ist das ächte Symbol der Natur der Kreis, weil er das Schema der Wiederkehr ist.>

26) Joseph und Seine Brüder IV S. 128.

로 삼았던 로젠베르크(Alfred Rosenberg)의 20世紀의 神話(Der Mythos des 20. Jahrh., 1930)에 대립시키기 위한 것이라고 한다. 그리하여 만의 神話는 이로니와 밀접한 관계를 갖게 되었다. 쉴레겔이 神話를 상징적 自然으로 본 것과는 달리 토마스·만의 神話는 俗化되고 이로니화한 것이며 心理學에 의해서 人間化한 것이다. 즉 <요제프小說>에서는 <神話가 파시즘으로부터 擧選되고 言語의 마지막 구석에 이르기까지 人間化되었다>고 토마스·만은 말하고 있다. 따라서 그의 解明에 의하면 <神話를 知的 파시즘의 손아귀로부터 奪取해서 人間的인 것으로 기능을 바꾸는 것>이었다.

4) <죽음에 대한 共感>은 낭만주의에 있어서나 토마스·만에 있어서나 마찬가지로 특징적인 모티브이다. 토마스·만은 이 <죽음에 대한 공감>이야말로 모든 낭만주의문학의 公式이요 根本을 決定하는 것(Formel und Grundbestimmung aller Romantik)²⁷⁾이라고 보았다. 이것이 낭만주의 시인들과 토마스·만의 공통 관심사이었다.

여기서 거론될 죽음이란 셰익스피어의 <로미오와 줄리에트>나 소포클레스의 <안티고네>에서 보는바와 같은 情死가 아니다. 죽은 애인의 뒤를 따르코자하는 남자의 죽음은 별로 낭만적인 모티브라고는 말할 수 없다. 특수한 상황에서 <죽음에 대한 憧憬>이 생겼을 때 비로소 낭만적이다. 즉 쉴레겔의 <루신데(Lucinde)>나 바그너의 <트리스탄과 이졸데(Iristan und Isolde)> 二幕에서 보는바와 같이 사랑하는 남녀가 현세에서 결합하고자 하는 所望이 이루어지지려고 하는 바로 그 순간에 죽음을 소원할 때, 그것도 이 地上에서의 결합은 有限的인 것이어서 언젠가는 죽음에 의해서 서로 離別할 비운을 겪게되니까 사랑하는 두사람의 無限한 사랑에 대한 동경을 충족시킬 수 없나해서 죽음을 소원할 때 비로소 낭만적이다. 따라서 죽음은 다만 생의 종말로서, 또는 애인의 죽음에 의해서 무의미해진 남자의 생존을 중단한다는 의미에서가 아니라 高次元의 삶으로, 天上에서 애인과의 결합으로 昇華하기 위한 方道로써 소원하게되는 것이고 地上에서의 소원성취를 의도적으로 포기하는 것이다. 노발리스(Novalis)가 갈망했던 죽음이 바로 그런 것이다. 그에게는 죽음이란 일종의 <자기정복이다. 이것이 自我의 超克이나 마찬가지로 한 새롭고 경쾌한 생존을 마련해주는>²⁸⁾ 그런 것이고, 일종의 <回春의 물결> eine verjungende Flut이며, <彼岸 世界の 榮光> Glorie jener Welt으로 入場하는 것을 뜻한다.²⁹⁾ 노발리스는 또 疾病이 <아마도 두 사람을 더욱 친밀하게 결합하는 데 필요불가결한 시초——사랑의 필요불가결한 시초>라하고, 죽음은 <사랑하는 사람의 더욱 친근한 결합>이라고 말하고 있다.³⁰⁾ 룬게(Philipp Otto Runge)도 죽음에 관하여 노발리스와 같은 말을 하고 있다.

27) Thomas Mann: Gesammelte Werke in 12 Bänden, Frankfurt a/M. (1969) XII, 424.

28) Athenäums-Fragmente 292 <eine Selbstbesiegung, die wie alle Selbstüberwindung, eine neue, leichtere Existenz verschafft.>

29) Novalis, Schriften, Bd. II, S. 17.

30) Ibid., Bd. III, S. 232.

〈나와 너, 그것은 죽음에 의해서만 결합할 수 있다…… 우리가 서로 더 친근하게 되면 될수록 우리들 사이에 쌓은 사랑에 의해서 얽어진다. 더욱 더 완전한 결합을 동경하게 된다. 죽 죽음을……〉³¹⁾

낭만주의의 죽음에 대한 동경이 來世의이며 永遠追求인데 반하여 토마스·만의 작품에 나타나는 주인공들은 彼岸의 세계를 갈망하지 않는다. 설사 그들이 죽음을 소원한다해도 그것은 죽음이 그들에게 高次元의 삶을 약속해서가 아니라 죽음에 의해서 自身の 個體를 완전히 破滅시키고 虛無로 돌아가기를 원하기 때문이다.

不具者인 〈小후리데만〉 Der Kleine Herr Friedemann은 항상 자살할 생각을 품고 있다. 〈다시 한 번 사방을 둘러보고 나서 고요한 물속으로 내려가는 것이 최선의 길이 아닐까, 그러면 잠시 고통을 겪다가 해방되어 安慰處로 구제된다. 아 安慰, 安慰이야말로 그가 원하는 것이었다.〉 그러나 그가 원하는 안식은 〈공허하고 귀머거리같은 허무속의 안식이 아니라 조용한 좋은 생각에 가득찬 온화하고 양지바른 병화〉이다.³²⁾ 그는 世俗의인 幸福을 단념하고 오로지 精神世界에서 諦念의인 喜悅속에서 살아나다가 한 이룬다운 여자때문에 人爲的 平和마저 파괴되고 自己自身の 不幸을 여지없이 切感한 나머지 乖僻하고 만다. 그를 죽음으로 물고간 것은 바로 〈자기자신에 대한 嘔吐感이다. 이것이 그로하여금 自身을 없애 버리고, 자신을 散散조각으로 부수고 消滅시키려는 渴望에 충만케한 것이다.〉³³⁾ 이와같은 구토감은 어릿광대 Der Bajazzo에게도 자살하고 싶은 생각을 일으키게 한다.³⁴⁾ 〈트리스탄〉 Tristan에서도 藝術의 氣質을 타고난 클레터야夫人(Frau Klöterjahn)이 전형적인 市民氣質의 男便과 정신적 결합을 이루지 못한 상태에서 결혼생활을 계속하다 發病하여 療養生活中 作家슈피넬(Spinell)의 선동으로 本來의 自身을 發見하고 現在의 自身과 比較함으로써 〈認識의 嘔吐感〉에 시달려 持病이 惡化하여 死亡하고 만다. 토마스 붓덴부르크(Thomas Budenbrook)의 경우도 마찬가지이다. 토마스의 마음속에는 이미 崩壞現象이 나타나기 시작하여 자기자신에 대한 강력한 信賴感이 없어지고 우연히 入手한 쇼펜하우어의 〈意志와 表象으로서의 世界〉를 읽고 俗世의 허무를 깨닫게 되었으며 동시에 속세의 모든 責任에서 벗어나는 陶醉感을 절실히 느낀다. 이 때 그는 이미 죽음에 同意한 것이고 죽음에 의해서 自己個人을 消滅시키기를 원한다.

상술한 바와 같은 토마스·만의 죽음에 대한 공감은 그 근원이 그의 印度的, 涅槃的 傾向에서 연유하리라는 것은 그의 自殺傳의 論文 〈단 잠〉 Süßer Schlaf에서도 볼 수 있다.

31) Zitiert nach 〈Das Nachleben der Romantik〉 S. 167. 〈Das Ich und das Du, das kann nicht verbunden werden als durch den Tod....je näher wir uns werden kennen lernen, je dünner die Wand zwischen uns sein wird durch die Liebe, je mehr werden wir uns zur völligen Vereinigung sehen, d.i., zum Todc...〉

32) Thomas Mann: Werke (VIII, 98).

33) Thomas Mann: Werke (VIII, 105).

34) Ibid (VIII, 106).

〈나는 마음속에 많은 印度의 氣質을 가지고 있으며 有形 無形의 完全한 것을 대단히 침울하고 愚鈍하게 熱望하고 있다. 그런 것을 〈열반〉 또는 〈허무〉라고 호칭하고 있다.〉³⁵⁾

낭만주의의 죽음에 대한 동경과 대비하여 토마스·만의 경우는 죽음이 安慰에 대한 동경, 인생이라는 투쟁과 정신적 긴장, 고통으로부터의 救濟를 동경하는 것을 뜻한다. 즉 그것은 삶의 苦痛에서 나온 죽음의 동경이다.

以上에서 낭만주의와 토마스·만文學의 연관성을 논구하였으며 양자간에 유사성과 차이점을 비교한 결과 얻은 결론은 《토마스·만에 있어서 낭만주의의 〈尙存〉을 찾아볼 수 없다》는 見解와 一致한다.³⁶⁾

낭만주의는 世界像과 生活感情이 있으나 토마스·만의 경우는 그런 것이 없다. 세계상과 생활감정, 종교적 신앙심 없이는 낭만주의를 생각할 수 없다. 따라서 낭만주의가 토마스·만에 〈後作用〉하고 있다고 말할 수 있겠다. 토마스·만이 아무리 낭만주의를 좋아했다해도 作品에 反映된 낭만주의적 요소는 本質的인 것이 아니라 낭만주의와 共通的인 素材, 모티브를 다루고 있으며 樣式의 모방, 구조의 變形이 아니라 獨自的인 文學관을 전개하고 있다.

IV.

現存作家중에서 한가지 예를 들자면 A·안데르쉬(Alfred Andersch)의 대표작이라고 할 《산지바르 또는 最後의 理由》 Sansibar oder der letzte Grund를 거론할 수 있겠다. 이 作品에서 주목할만한 점은 우선 낭만주의가 주장한 普遍詩 또는 總體的文學이라고도 번역할 수 있는 Universalpoesie 理念이 具顯되어 있음을 볼 수 있음이다.

作品 〈산지바르〉의 普遍詩의 요인을 형식면에서 고찰하면 詩가 소설전체의 根本動機를 부여하고, 문체와 줄거리(Handlung)는 장편소설이고 構成은 드라마와 같다. 즉 이 소설에서 詩와 산문과 드라마적 요소가 종합되어 있음을 볼 수 있다. 상술한 소설의 3요소를 분석해 보면 우선 소설 첫머리에 딜란·토마스(Dylan Thomas)의 詩 〈그래도 主權을 죽음의 신에 주어서는 안된다〉의 제 2 절로 시작하고 있다.

그래도 주권을 죽음의 신에 주어서는 안된다.

저바다 밑 미궁에 빠진 사람들을

헛되이 죽게해서도 안된다.

수레에 묶여 사지를 찢기고

쇠갈퀴에 활켜어 근육을 끊기어도

그들이 꺾이어서는 안 된다.

35) Thomas Mann: Werke XI, 336. 〈Ich habe in mir viel Indertum, viel schweres und träges Verlangen nach jener Form oder Uniform des Vollkommenen, welche 〈Nirwana〉 oder das Nichts benannt ist.〉

36) Hans Eichner: Thomas Mann und die deutsche Romantik in: Das Nachleben der Romantik S. 173.

밭은 손아귀에서 산산히 부서지고
 일각(一角)의 악한 괴수가 그들을 꿰뚫을지라도
 사지가 갈기갈기 찢어지도
 그들이 꺾이어서는 안된다.
 그래도 주권을 죽음의 신에 주어서는 안된다.³⁷⁾

작품 첫머리에 인용된 이 詩 한편에 모든 作中人物들이 現實을 脫出하여 <산지바르>라는 저 먼 곳으로 도피하려는 自由에로의 脫出 根本主題가 농축되어 있다.

다음에 이 소설은 量的으로는 단편에 가까우나 장편이라고 표제하여 명시되어 있는데 그것은 분량의 다소에 따라 단편(Novelle) 또는 장편(Roman)을 구별하는 것이 아니라 단일주인공의 運命이 전개되느냐 또는 여러 주인공의 운명이 동등하게 각기 전개되느냐에 따라 양자를 구별하는 관점에서 이겠으나, 소설의 構成은 기왕의 소설과같이 이야기의 줄거리가 질서정연하게 연속적으로 進行되는 것이 아니라 마치 드라마에서와같이 37場으로 나누어 各場에 등장인물의 이름을 부쳐서 그들의 활동, 독백 또는 대화를 전개하면서 전체작품의 줄거리를 이이가고 있다. 사건은 24시간내에 進行하여 긴박감을 배가시키고, 언어는 소박하며 대화문에는 引用符號가 없는 律動文體로 스피이드가 강하다.

內容면에서 보면 모든 등장인물들(少年, 共產黨員그레고르, 牧師헤란트, 漁夫크누드센, 유대인女子유딧트)이 現實的으로 또는 比喩的으로 自由에로의 脫出을 기도하나 그들중 유대인女子만이 가장 열렬히 탈출을 갈망하고 또한 탈출에 완전 성공한다. 그것은 그녀의 社會的 位置도 미루어봐서 가능하다. 그녀에게는 버리고온 독일에 아무런 미련도 없는 것이고 자유의 천지를 확보하며 사라진다. 그러나 그녀를 태워다준 漁夫와 그의 助手인 少年은 다시 돌아온다. 漁夫는 家長으로서의 책임감에서라고 이해되나 少年의 경우는 다르다. 그는 누구보다도 未知의 世界를 그리워했고 따라서 이번의 同行은 所望을 이룰 수 있는 절호의 기회이었으나 彼岸에 도착한 순간 탈출을 포기하고 그도 역시 漁夫와 함께 돌아온다. 少年의 歸還은 浪漫的 憧憬의 多樣性 즉 外向的이며 동시에 內向的 동경, 未來指向的이며 동시에 過去指向的 동경의 表출이다. 이와같은 동경방향의 流動性은 낭만주의 특유의 浪漫的 浮動性(Das romantische Schweben)이 少年에게 遺傳的으로 內在해 있음을 말한다. 따라서 이 作品의 形式은 낭만주의문학 樣式을 轉用하고 根本精神으로서 낭만적동경을 作品化한 <後作用>과 <尙存>의 綜合을 볼 수 있는 代表的 作品이다.

37) Deutsche Übersetzung: Und dem Tod soll kein Reich mehr bleiben:/Die da liegen in Wassergewinden im Meer/sollen nicht sterben windig und leer,/nicht brechen die, die ans Rad man flicht,/die am Rechen man bricht, deren Schnen man zerrt:/Ob der Glaube auch splittert in ihrer Hand/und ob sie das Einhorn des Bösen durchrennt,/aller Enden Zerspellt, sie zerreißen nicht:/Und dem Tod soll kein Reich mehr bleiben. Vgl. Dylan Thomas: Collected Poems (1934~1952) London. J.R. Pent & Sons LTD S. 68.

V.

本論文에서는 당초에 계획을 축소하여 한 작가로서는 토마스·만을 한 작품으로서는 〈산지바르〉를 분석하는데 그쳤다. 그 이유는 현대독일문학과 낭만주의를 비교할 경우 그 대상이 너무 방대하여 가장 代表的인 경우로 集約하는 수밖에 없었기 때문이다. 한 작가로 제한하였다 해도 토마스·만의 경우 作品數가 많아서 연구가 皮相的임을 면치 못할 형편이고 따라서 〈尙存〉 또는 〈後作用〉을 斷定하는 것은 어려운 일이다. 실제로 독일이나 기타 외국 學者들 간에도 토마스·만의 文學속에 낭만주의가 〈尙存〉하느냐 또는 다만 그 영향을 받고 있을 뿐인가에 대해서는 意見이 구구하다. 그에 비해서 헤르만 헷세의 경우는 여러가지 〈後作用〉의 가능성을 나타내고 있으면서 전체적으로는 〈尙存〉하고 있다는 견해가 지배적이다. 즉 개별적인 作品들에서 模倣, 轉用, 變形의 근거를 명확히 찾아볼 수 있어서 〈後作用〉과 〈尙存〉이 綜合하고 있는 대표적인 예라고 한다. 이 논문에서도 헷세를 나뉠 예정이었으나 紙面관계로 생략하게 된 것은 유감스럽다.

제Ⅲ장 말에서 토마스·만에 있어서는 낭만주의가 〈後作用〉하고 있을 뿐이라고 결론지었으나 根元的으로 따져보면 토마스·만이야말로 가장 철저하게 전통적인 독일정신을 文學化한 작가이다. 따라서 그에 있어서 낭만적인 본질요소가 유전적으로 계승되었으리라는 것은 그의 소년시절, 작품내용, 사생활에서 고증이 가능하리라 본다. 1945년 종전직후 워싱턴에서 〈독일과 독일人 Deutschland und die Deutschen〉이라는 題下에 한 강연을 통해서 토마스·만은 독일낭만주의가 독일文化, 독일國民性에 끼친 영향을 否定的으로 批評하고는 있지만 그것은 다만 미국의 民主主義와 對比해서 독일과 독일人을 평한 것이며 自己自身도 포함해서 독일과 독일人을 이론회화한 것, Selbstironie라고 말할 수 있다. 그것은 토마스·만이 戰時中 미국市民權을 所持하고 있으면서 독일을 祖國이라 하고 결국은 終戰後 독일이 그리워 歸國하였다가 西瑞에서 終身한것을 보아도 낭만적 憧憬, 낭만적 浮動性을 그에게서 엿볼 수 있고, 〈산지바르〉의 主人公 少年의 경우와 다를 바가 없다고 본다. 따라서 대부분의 독일작가에서 낭만적 요소를 발견할 수 있고 다만 토마스·만이나 헤르만·헷세의 경우와 같이 진작품에서 낭만적 요소들 볼 수 있느냐, 또는 안테르쉬의 경우와같이 한 작품에서만 낭만적 요소를 볼 수 있느냐의 차이 뿐이라고 본다. 따라서 한 作家에 있어서 낭만주의가 〈尙存〉하고 있느냐 아니면 〈後作用〉하고 있느냐를 判別하는 것은 그 濃度의 차이 뿐이고 대체로 兩者가 總合되어 있는 경우가 많다고 보며 낭만주의는 많은 현대독일문학에 〈상존〉하던 〈후작용〉하고 있던간에 남아있다고 본다.

현대 독일문학과 낭만주의를 대비하여 그 상관관계를 연구하는 일을 처음 시도하였고 국내에서도 先例가 별로 없어서 本論文에 미비한 점이 많으나 차후 계속 연구 보완할 것을 기약하고 다만 제Ⅱ장에서 정리한 研究方法論은 앞으로의 연구에 지침이되리라 자위한다.

Literatur-Angaben

A) Quellen und Texte

Novalis Schriften: hrsg. von J. Minor, 4 Bände, Jena 1923.

Novalis: Auswahl und Einleitung von Walter Rehm, Fischer Bücherei Nr. 121.

Thomas Manns Gesammelte Werke in zwölf Bänden, Frankfurt a/M 1960.

Wackenroder: Werke und Briefe, Jena 1910.

Ludwig Tieck: Sämtliche Werke I. Bd. Paris 1837.

Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe Bd. II. Paderborn 1967.

Athenäum, Eine Zeitschrift von August Wilhelm Schlegel und Friedrich Schlegel, hrsg. von Ernst Behler, Stuttgart 1960.

B) Sekundär-Literatur

Reinhard Baumgart: Das Ironische und Die Ironie in den Werken Thomas Manns, München 1966.

Möglichkeiten des modernen Romans, hrsg. von R. Geissler, Berlin-Bonn, München 1949.

Bauer, Anold: Thomas Mann und die Krise der bürgerlichen Kultur, Berlin 1946.

Blume, Bernhard: Thomas Mann und Goethe, Bern 1949.

Das Nachleben der Romantik in der modernen deutschen Literatur, hrsg. von Wolfgang Paulsen, Heidelberg 1969.

Fritz Strich: Deutsche Klassik und Romantik, 4. Auflage, Bern 1949.

Erich Heller: Thomas Mann, Der ironische Denke, Frankfurt a/M 1959.

Käte Hamburger: Thomas Mann und die Romantik, Berlin 1932.

Kluckhohn, Paul: Das Ideengut der deutschen Romantik, Tübingen 1966.

Moser, Hugo: Sage und Märchen in der deutschen Romantik, in: Die deutsche Romantik, hrsg. von Hans Steffen, Göttingen 1967.

«Resümee»

Die moderne deutsche Literatur und die Romantik

Myung-Yul CHI

Die vorliegende Arbeit untersucht die Kontinuität der Romantik in der modernen deutschen Literatur. Es ist allgemein bekannt, daß die Deutschen eine Vorliebe für die Romantik haben, oder die Deutschen die Romantik ererbt in sich haben. Fritz Strich erwähnt in seinem Buch "Deutsche Klassik und Romantik" folgendes: Romantik ist nicht nur ein Zeitliches, Einmaliges, ein vorübergerauschter Strom, sondern ein ewiges Element, das ewige Meer, in welches der Menscheng Geist immer wieder eintauchen muß als in ein heiliges Bad der Verjüngung, der ewig mütterliche Schoß, aus dem alle Geburt und alle Gestalt immer wieder geboren werden muß...

Auch die methodologischen Überlegungen von Theodore Zielkowski sind für diese Arbeit wegweisend; er unterscheidet zwei Möglichkeiten für die Kontinuität der Romantik — Nachwirken und Nachleben. Was nachwirken kann, ist nur die historische Romantik: zeitlich bedingte Elemente des Stoffes, des Stils, der Struktur. Nachleben kann demgemäß nur das, was zeitlich ungebunden ist, also typologische Geisteshaltung der romantischen Dichtung im allgemeinen. Und die Formen, die das Nachwirken annehmen kann, sind: Umschreibung, Übernahme, Nachahmung und Umgestaltung. Die Arbeit ist auf den Dichter Thomas Mann und auf den Roman "Sansibar" von Alfred Andersch beschränkt. Mit Hilfe obengenannter Methodologie lassen sich folgende Schlüsse ziehen: Die Romantik hat auf Thomas Mann nachgewirkt; das läßt sich durch eine Unzahl von Erwähnungen, Anspielungen und Zitaten in seinem Werk positivistisch nachweisen. Ein wirkliches Nachleben ist in Thomas Mann schwer zu finden. Dagegen aber sehen wir in Hermann Hesses Werk das Beispiel eines Nachlebens, das sich in sämtlichen Möglichkeiten das Nachwirkens ausdrückt. In dem Roman "Sansibar" finden wir die Aufhebung der Grenzen zwischen den Gattungen; die Idee der Universalpoesie im romantischen Sinne.

Zum Schluß möchte ich feststellen, daß eine Untersuchung über Nachwirken und Nachleben der Romantik in der modernen deutschen Literatur recht schwer ist. Deshalb ist die vorliegende Arbeit noch nicht ausreichend kann aber als ein Ansatz gelten.