

토마스 만의 바그너 受容*

崔 淳 凤

(독어독문학과 교수)

바그너에 관해, 바그너에 대해 나는 이미 얼마나
많은 贊反의 고백을 해 왔던가—
그것은 끝이 없을 것만 같다¹⁾

I

리하르트 바그너라는 이름은 독일문학에서는 곧 토마스 만을 연상시킬만큼 두 작가의 관계는 純個人的이면서도 밀접하다. 그것은 음악과 산문이라는 주제로도 직결된다. 이들의 관계는 단순히 비평적인 또는 시적인 대상만을 추구하는 다른 어떤 음악평론가나 작가들에게 있어서보다도 한층 더 친밀하다고 하겠다. 토마스 만은 바그너에 관해 정열적인 평론들을 썼을 뿐만 아니라 自傳的인 隨筆이나 書簡을 통해서도 바그너와 그의 예술에 관해 자발적이고도 고백적인 발언을 수없이 되풀이하고 있다. 이러한 사실은 마치 그가 평생 바그너만을 생각하고 살아왔나 싶은 인상을 안겨 주는데 事實이 또한 그렇다. 그는 여러 기회에 바그너가 자기의 귀감이었음을 고백하고 있다.²⁾ 토마스 만은 바그너와 對決해서 그의 작품과 창작의 技法까지도 자신의 작품에 적용시켰다. 그러나 그것은 단순한 모방이 아니라 創作的 수단으로 이용했음을 의미한다. 바그너의 본질적인 것을 찾아내, 자기 것으로 소화시켜서 그것을 散文에 적용한다는 데서 창작의 可能性을 찾았던 것이다. 이 사실을 가리켜 M. 그레고르는 〈西歐的 음악이 비판적으로 굴절되어 서구적 수준의 산문으로 옮아간 또 한 번의 바그너 事件〉³⁾이라고 말하고 있다.

토마스 만의 바그너에 관한 평론 수필 서간 등을 시대순으로 읽어 가면, 두 가지 특징적인 사실을 발견하게 된다. 하나는 시대와 機會만 다를 뿐, 똑같은 發言의 반복이다. 이것은 반세기에 걸친 바그너와의 對決에서 그의 바그너 像이 표면적으로는 변한 것 같아도 근본적으로는 변치 않았음을 示唆하는 意識的인 행위라고 하겠다. 또 하나는 발언의

* 이 논문은 1996년도 서울대학교 발전기금(선경)학술연구비로 작성된 것임.

1) 토마스 만 全集(以下 全集이라 略함) X, S. 928.

2) 全集 X, S. 840; S. 837f. XII, S. 80참조.

3) M. 그레고르; 『바그너와 無限』, S. 8.

내용이 서로 모순되는 경우다. 이것은 토마스 만의 말대로 〈年代와 發展과는 아무 相關이 없고 '상반병존감정적' 인 것〉⁴⁾ 이라고 볼 수 있겠다.

토마스 만은 바그너와 관련시켜 말하기를, 〈사랑에 대한 知的인 名稱은 '關心'이며, 關心이란 讀美가 아니라 批判〉⁵⁾이라고 한다. 또한 〈認識의인 귀의, 인식적 眼目을 가진 사랑…그것이 情熱〉⁶⁾이라고도 말한다. 토마스 만의 바그너 비판은 니체의 경우와는 달라서 愛憎에서 출발한 것이 아니고, 인식을 위한 지침 줄 모르는 情熱이었으며, 궁극적으로는 낭만주의를 극복하기 위한 의지였다.

토마스 만이 작가로서 출발했을 때는 이미 19세기는 끝나가고 있었다. 그는 〈巨作〉과 〈긴 呼吸〉을 통해 얻은 매혹에 사로잡혀 있었다. 〈발자크·톨스토이·바그너 등의 위대한 실행가들을 어떻게든지 본뜨는 것이 나의 꿈이 되었다〉⁷⁾고 말하고 있다. 그러나 시대는 이미 자연주의는 논의의 대상이 못 되었다. 현대적인 心理學·病理學 등 다각적인 예술적 수단이 필요하게 되었던 것이다. 세기말의 没落의 문제점이 낭만적인 죽음의 도취, 죽음의 공감과 일치했다. 시대는 오직 모든 綜合으로 통하는 요소들에 대해 민감한 한 시민문화의 相續者를 필요로 했다. 그것이 토마스 만이었던 것이다. 그는 바그너의 음악적 분위기에 소스라치고, 한 시대의 동향을 직감했으며, 傳統을 업고 시대의 종말을豫感하면서 데카당스의 기록자, 해설자, 병리학과 죽음의 애호가, 몰락의 미학자임을 자처했다.

토마스 만은 바그너의 음악적 敘事詩에서 독일적 본질과 창착의 가능성 찾았다. 그는 말하기를 〈『指環』은 줄라의 『르공 마까르家』의 象徵的 자연주의와 많은 시대적 공통점을 가지고 있다. —게다가 '示導動機'까지도. ……19세기의 기념비적 예술에 대해 독일이 기여한 바는 문학이 아니라 음악이었다〉⁸⁾고 한다. 왜냐하면 〈다른 歐羅巴 국민과 독일인의 본질적이고 전형적인 相違는 프랑스적 작품의 사회정신과 독일적 작품의 신화적 原詩的 정신〉⁹⁾에 있기 때문이다. 토마스 만은 파우스트가 독일정신을 대표하려면 음악적이어야 한다고 지적한다.¹⁰⁾ 토마스 만은 이런 의미에서 바그너를 가장 위대한 독일적인 예술가로 인식했다. 한때는 이렇게 말했을 정도다. 〈독일인은 괴테와 바그너를 擇一하지 않으면 안 된다. 양자는 공존하지 못한다. 그러나 나는 독일인이 바그너를 택할까 봐 겁이 난다.〉¹¹⁾

토마스 만은 1933년에 행한 연설『R. 바그너의 고뇌와 위대』에서 바그너와 동시대의 위

4) 토마스 만: 『바그너와 現代』, S. 161 참조.

5) 全集 XII, 『비정치적 인간의 考察』, S. 75.

6) 上揭書 S. 74

7) 全集 IX, 『체홉에 관한 試論』, S. 843.

8) 전집 X, 『소설의 기교』, S. 361.

9) 全集 IX, 『R. 바그너와 니벨룽겐의 指環』, S. 526.

10) 全集 XI 『독일과 독일인』, S. 1131f.

11) 토마스 만: 『바그너와 現代』, S. 30.

대한 예술가들 간에 공통점을 찾아 그 본질을 구명하려고 試圖했다. 이를테면 졸라와 바그너, 이들은 一見 너무나도 상이한 예술가들인데 모두가 상징주의나 신비주의에까지 高揚된 자연주의에 근거를 두고 있음을 지적한다.¹²⁾ 졸라의 『나나』도 단순한 자연주의가 아니었다. 그것은 바그너와 마찬가지로 자연주의에 뿌리박은 상징이며 신화였다. 톨스토이의 장대하고 지루한 창작태도는 일반에게 비난을 샀지만 바그너도 또한 똑같은 것을 미치도록 되풀이해서 설득하는 천재였다. 19세기 후반의 예술가에 공통되고, 또한 바그너에 의해 특히 근원적으로 역점이 주어진 것은 〈心理〉와 〈神話〉였다. 토마스 만은 이 사실을 이미 40년 전에 洞察한 셈이다. 근년에 와서야 바그너 작품을 정신분석의 입장에서 관찰하려는 연구가 일반화되고 있기 때문이다. 바그너를 논할 때 빼놓을 수 없는 示導動機 *Leitmotiv*의 기법은 결코 바그너가 創始한 것은 아니나, 그가 최초로 그것을 심리상의 암시나 심화, 연관의 도구로 삼았던 것이다.

〈心理〉와 함께 바그너 작품의 근저가 되고 있는 것은 〈神話〉이다. 바그너만큼 신화에 대해 심적 친근감을 갖는 예술가도 없고, 그만큼 교묘하게 신화를 現出시키고 거기에 새 생명력을 賦與할 수 있는 작가도 없었다. 드라마의 내용으로서 바그너의 總合藝術은 歷史 劇이어서는 안 되었다. 〈역사란 인간의 모든 행동을 사실에 입각해서 나타내야 하기 때문에 인간의 내면의 의지를 직접 나타낼 수가 없는 것이다. 만일 내면의 의지를 역사에 정확히 표현하려 한다면 역사적 사실은 자의적인 해석을 통해 왜곡하는 것이 된다. 역사 국은 역사도 드라마도 아닌 것이 되고 말 憂慮가 있다. 그래서 드라마의 내용은 〈神話〉라야만 했던 것이다. 역사에 의해 규정되지 않는 인간의 운명이 단순히 상징적으로 표현되어 있기 때문이다. 모든 특수한 것은 止揚되고 순수히 인간적인 감정표현이 가능한 것이 곧 신화의 세계인 것이다.〉¹³⁾

토마스 만은 〈그(바그너)에게 귀를 기울이면 음악이 신화에 봉사하기 위해서만 생겨났으며 다른 과제는 결코 遂行할 수 없을 것 같은 생각이 듈다〉¹⁴⁾고 말하고 있다. 바그너의 언어는 〈언젠가〉 *Einst*의 이중의 의미를 항상 말하고 있다. 즉, 그것은 〈언젠가 모든 것이 그려했듯이〉 〈모든 것이 그러하게 되리라〉는 것을 의미하며 이것이 바로 신화의 말인 것이다.¹⁵⁾

바그너의 음악은 어떤 의미에서는, 마치 上演을 위한 회곡이 문학이라고 보기 어려운 것처럼 음악이라고 볼 수 없을지도 모른다. 〈神話〉와 〈心理〉에 봉사하는 음악능력은 상징인 것이다. 示導動機는 바로 이 상징의 主役을 해 주고 있다. 〈음악의 기본적 過程途上에

12) 上揭書, S. 64 참조.

13) R. 바그너 『主要著作集』 중 『오페라와 드라마』, S. 134f.

14) 토마스 만: 『바그너와 현대』, S. 71.

15) 上揭書, S. 71 참조.

급류의 岩塊처럼 놓여 있는 상징적 동기인용의 예를 바하나 모짜르트나 베토벤의 의미로 음악으로써 느낀다는 것은 너무나 과대한 요구였다. 『라인의 黃金』의 前奏曲을 이루는 E^b 장조의 삼화음을 음악이라고 부르는 것은 지나친 요구였다. 사실 그것은 음악이 아니었다. 그것은 韻響的 사고였고, 萬有의 開始에 대한 사고였다.)¹⁶⁾

토마스 만의 바그너에 대한 열의는 결코 우연한 것은 아니었다. 그것은 개인적인 음악적 素地와 시대상황이 함께 작용을 해서 빚어낸 필연적인 결과라고 할 수 있겠다. 20세기에 들어서면서 독일의 산문은 점점 窮地에 빠져들어 비록 내면화에 있어서는 성공을 보았다 할지라도 그 영역과 現實面을 忘却했던 것이다. 그런 見地에서 토마스 만은 톨스토이 · 발자크 · 도스토예프스키, 졸라 등에 비할 만한 이름은 R. 바그너라고 생각했다.¹⁷⁾ 토마스 만이 음악적인 소질을 타고났다는 사실만으로는 결과가 달라졌을지도 모른다. 작가로서 결정적인 시기에 바그너를 體驗했다는 사실이 중요하다. <나는 '聽覺的' 인 인간이다. 음악과 언어를 통해 教養을 받았다. 예술창작에 대한 나의 상상력은 특히 음악적인 素性이다. 좀더 자세히 말해야 한다면, 결정적인 시기에 예술과 예술가라는 나의 모든 근본개념을 새겨 넣어 준 것은 바그너의 작품>¹⁸⁾이라고 토마스 만은 고백한다. 음악가도 아니고, 창작가도 아닌 그가 바그너 藝術에서 발견한 것은 창작의 諸수단이었다. 그것은 무엇보다도 바그너의 示導動機적 기법과 전주곡에 비할 만한 서장의 구성으로 나타난다. 그러나 그 외에도 토마스 만은 그의 작품에 無數한 <바그너 흔적>을 남겨 놓았다. 그것은 특히 그의 초기작품에 많이 나타난다. 이러한 <바그너 흔적>은 한 마디로 토마스 만의 바그너에 대한 관심의 發露라 하겠으나 그때그때 독자에게 안겨 주는 印象은 각 경우에 따라 다르다 하겠다. 그것은 대개 이로니 Ironie와 파로디 Parodie의 수단으로 쓰여지고 있으며 교양있는 독자를 상대로 하고 있는 것이다. 토마스 만은 단적으로 말해서 독자에게 많은 예비지식을 요구하는 작가라고 할 수 있겠다. 소설 중의 諸관련과 그 제관련의 또 제관련을 올바로 판단하려면 읽어 가는 도중에 참고서도 뒤져야 하고 辭典도 찾아야 하며, 바그너에 관한 한 그의 전기와 작품을 환히 알고 있기를 독자에게 요구하고 있는 것이다. 이러한 전제조건을 무시해 버리는 독자의 이해력에는 역시 한계가 있을 수 밖에 없다.

다음은 이러한 <바그너 흔적>을 작품들을 따라 追跡하고 어떠한 창작적 수단으로 써여지고 있는가를 분석해 보기로 한다.

16) 上揭書, S. 79f.

17) 全集 X, 『소설의 技巧』, S. 60 참조.

18) 全集 XI, 『畫家와 詩人』, S. 740.

II

토마스 만의 바그너에 대한 관심과 정열이 작품에 비치기 시작한 것은 그의 최초의 단편들에서부터다. 처음에는 일반적인 바그너에 관한 對話에서 시작된다.

1. 『복수했다』 *Gerâcht*(1899) — 단편소설적 시작 —에는 다음과 같은 구절이 있다.

로오스트 비이프를 들 때, 우리는 리하르트 바그너의 일반에 관해서, 그리고 특히 〈트리스탄〉에 관해 서 대화를 하게 되었다. 그녀의 스스럼없는 얼굴이 나를 당황하게 했다. 그녀의 解放感이 너무나 태연하고, 너무나 과장도 강조도 없고, 그처럼 침착하고, 확실하고 자명한 것이어서 나는 그것이 가능하다고 생각할 수가 없었다. 그녀가 대화 중에 〈매마른 热情〉이라는 등의 표현을 사용한 그 객관적인 평정은 나를 오싹하게 했다. 그리고 그녀의 시선과 그녀의 마음의 동요, 그녀가 손을 내 팔 위에 올려놓고 있는 우정어린 그 태도가 모두 그 표현에 어울리는 것이었다.¹⁹⁾

이 대화는 내용과는 상관없는 풍자적인 성격을 띤 삽입절에 불과하다. 그러나 바그너의 『트리스탄과 이졸데』의 작품의 내용을 아는 독자에게는 이 묘사에서 격정과 평정이 나란히 병치되어 풍겨주는 〈이로니〉를 느낄 수 있을 것이다. 〈매마른 热情〉이란 표현은 바그너의 『트리스탄과 이졸데』를 놓고는 도저히 쓸 수 없는 말인데도 20대의 정열적인 주인공과 마주앉은 30대의 여인이 그런 표현을 태연히 쓰고 있는 이 장면은 무언가 우습기만 하다. 激情의인 〈에로틱〉과 담담한 友誼와의 모순된 현상도 병치되어 나타난다. 단순한 부조화의 〈이로니〉를 구사한 데 불과하다고 봐도 그만이지만 바그너만을 늘 생각해 온 토마스 만이고 보면 단순한 관심의 발로라고 봐 넘길 수는 없는 것이다. 〈이로니쉬〉한 표현이란 언제나 그것을 이해할 만한 교양을 전제로 하게 마련이다. 〈‘이로니쉬’ 한 대화란 세련된 암시의 도움을 빌어 일상어를 사용하면서도 共謀者밖에 이해할 수 없는 일종의 비밀언어를 가능하게 한다²⁰⁾고 B.알레만은 말한다. 토마스 만의 경우는 바그너의 작품세계가 일상어처럼 쓰여지면서 세련된 암시를 해 주고 있다고 보겠다. 토마스 만은 〈이로니〉란 우리에게 〈지적인 미소〉를 안겨 주는 것이라고 설명을 한다.²¹⁾ 토마스 만은 이 試作을 쓰고 나서 20여년 후에 한 연설에서 다시 회상하듯이 이렇게 말하고 있다. 〈‘누가 감히 그

19) 全集 VIII, 『복수했다』, S. 162f.

20) B. 알레만·『이로니와 文學』, S. 137.

21) 全集 XI, 『후모와 이로니』, S. 802: 〈이로니 Ironie란 내가 생각하기에는 독자나 청중에게서 미소를, 지적 인 미소라고 말하고 싶지만, 誘導해 내는 藝術精神이며, 한편 후모 Humor란 가슴에서 터져나오는 웃음을 가리킨다.〉

말을 할 수 있느냐?」고 니체는 외친다. 「'트리스탄' 음악의 격정에 꼭 들어맞는 말을?】 나는 이 문제제기의 좀 당돌한 익살에 대해서 오늘날에는 25세였던 그 당시보다는 훨씬 친근감을 느낀다.」²²⁾ 토마스 만은 니체가 제기한 물음에 대해서 익살로 〈메마른 热情〉이라고 대답했다는 뜻이다. 그래서 제목이 『복수했다』로 되어 있다.

2. 『작은 프리데만氏』 *Der Kleine Herr Friedemann*(1897)에서는 신체적으로不利한 입장에 있는 주인공 프리데만氏가 폰 린링겐부인에 대해 품고 있던 懷情을 『로엔그린』의 상연을 보고 나서 터뜨리는 장면이 있다. 바그너의 작품 속에 그려진 꿈 같은 사랑과 격정이 자신의 경우로 착각이 된다.

그러자 갑자기, 완전히 압도되어, 현기증, 도취, 동경과 苦惱의 상태 속에서 그는 한 가로등 기둥에 기대어 멀면서 속삭였다. 「게르다!」²³⁾

〈현기증〉·〈도취〉·〈동경〉·〈고뇌〉의 상태야말로 바그너 음악이 안겨주는 감정을 가장 적합하게 표현한 것이라 하겠다. 토마스 만은 〈프리데만氏〉를 통해서 예술이란 삶에 대해 적대적인 요인이라는 것을, 한 걸음 더 나아가서 예술이란 삶에 대해 치명적일 수도 있다는 것을 말하고 있다. 특히 그것이 바그너의 음악일 때에는 관능적 도취중에 행하여지는 의지의 自殺을 의미하기 때문이다.

이 단편에는 토마스 만이 바그너의 示導動機에서 암시를 얻어, 그 기법을 조금씩 試圖해 보는 기미가 보인다. 그것은 극히 〈印象的·自然主義的〉인 방법에 불과하지만 여기에 한 예를 들어 둔다. 인물의 특징을 描寫하는데 사용되고 있다.

- 1) 그러나 그녀의 입이 예뻤는지는 식별할 수가 없었다. 왜냐하면 그녀는 끊임없이 아랫입술로 웃입술을 문지르면서 앞으로 내밀었다 다시 뒤로 들여밀었다 했기 때문에.²⁴⁾
- 2) 그가 앉을 동안, 그녀는 아랫입술을 내밀면서 한동안 그를 주의 깊게 바라보고 있었다.²⁵⁾
- 3) 그녀는 그 이상한 눈으로 무언가 찾듯이 그를 바라보면서 언제나 그랬듯이 아랫입술을 내밀었다.²⁶⁾

여기서 독자는 한 인물의 特徵을 생생히 눈 앞에 연상할 뿐만 아니라 이 動機들이 되풀이될 때마다 미소를 머금게 된다. 이러한 동기들은 하나의 전형을 빚어낼 수가 있고, 되풀이됨으로써 익살을 부릴 수가 있는 것이다. 그럴 경우 대개는 그 특징이란 어떤 인물이

22) 토마스 만, 『바그너와 現代』, 『R. 바그너의 苦惱과 偉大』, S. 102.

23) 全集 VII, 『작은 프리데만氏』, S. 90.

24) 上揭書, S. 86

25) 上揭書, S. 88.

26) 上揭書, S. 94.

지니고 있는 우스운 벼룩일 때가 많다. 그런 예로 이 작품에 나오는 피피嬢의 특징을 들 수 있겠다. 피피嬢은 말할 때마다 몸을 흔들고 입언저리에 침이 괴는 벼룩이 있다.

3. 『부덴브로크 一家』 *Buddenbrooks*(1990)는 그 성립부터가 기묘하게도 바그너와 상통하는 점이 많다. 작자 자신도 이렇게 말하고 있다. <본래는 민감한 후계자인 한노와 기껏해야 토마스 부덴브로크에 대한 이야기에 관심이 있었을 뿐인데 「작품의」 중대의 불안이 『지크프리트의 죽음』의 구상으로부터 시도동기로 짜여진 4부작이 되어 벼렸던 바그너의 『指環』의 체험을 상기시켜 줌을 느꼈다.>²⁷⁾ 실제로 『부덴브로크 一家』에서나 『指環』의 4부작에서나 세대가 지나가면서 一家가 몰락해 가는 과정은 마찬가지다. 토마스 만은 이 작품에서 비로소 시도동기의 기법을 본격적으로 구사하기 시작했다. 그 기법은 <소설의 언어와 문체로 돌아갔다>²⁸⁾고 F. 리온은 말하고 있다. 『부덴브로크 一家』에 환영받을 만한 음악으로는 경쾌하고 선율적이며, 서정적이고 현실향락적인 <名歌手들>이 적격이기 때문이다. 바그너의 음악은 한노의 어머니인 게르다 부덴브로크를 통해서 一家에 수용된다. 그러나 바그너의 유혹적인 매력은 다소 고루한 오르가ニ스트인 에드문트 퓨일의 맹렬한 비판을 받기도 하는데 『트리스탄과 이졸데』를 연주하다 말고 이렇게 말한다.

이건 혼돈입니다. 이건 선동입니다. 모독이고 광기입니다. 이건 香水가 어려 있는 연기이며, 그 속에 섬광이 비칩니다. 이건 예술에 있어서의 모든 도덕의 종말입니다!²⁹⁾

퓨일의 이러한 非難은 『트리스탄과 이졸데』에 담겨 있는 <에로틱>한 요소를 지적하고 있음이 분명하다. 그러나 이러한 바그너 음악의 연주와 거기에 관한 대화가 어린 한노가 듣고 보는 앞에서 자주 행하여진다는 사실이 중요한 것이다. 한노의 마음 속에는 어머니에게서 물려받은 음악성이 작용을 한다. 한노 자신도 음악이 미치는 영향을 『로엔그린』의 체험을 통해서 이렇게 느끼고 있다.

그는 美란 얼마나 마음을 傷하게 하는가, 얼마나 깊이 수치와 동경어린 절망으로 떨어뜨리고 게다가 실 생활에의 용기와 능력을 앗아가 버리는가를 다시금 느꼈다. 그 기분이 너무 나도 두렵고 절망적이고 산더미처럼 짓눌렀기 때문에, 그는 자기를 짓누르고 있는 것은 자기 개인적인 비애 이상의 것임에 틀림없으리라. 그것은 처음부터 자기를 懊心시켜 왔으며, 그 언젠가는 반드시 마음을 질식시켜 버리고 말 重荷 임에 틀림없으리라고 다시 한 번 자신에게 타일렀던 것이다.³⁰⁾

이것은 섬세한 한노가 바그너 음악을 통해 느끼고 있는 일상적인 감정인 것이다. 결국

27) 全集 XI, 『정신적 生活形式으로서의 뤼벡』, S. 380f.

28) F. 리온·『토마스 만』, S. 28.

29) 토마스 만, 『부덴브로크 一家』, S. 339.

30) 上揭書, S. 478.

은 삶의 의지가 점점 衰微해져 가는 한노에게 결정적인 결말이 와야 할 때가 가까워진다. 토마스 만은 『부덴브로크一家』에서 쇼펜하우어의 『意志와 表象의 세계』를 문학으로 해설해 보이고 있다. 인식적인 의지부정이라는 쇼펜하우어적 결론은 토마스 부덴브로크에 이르러 絶頂에 달하지만, 동시에 나체의 인식협오와 삶의 예찬으로 극복되고 있는 것이다. 그러나 한노의 경우는 또 문제가 다르다. 토마스 만은 한노에게 인식적인 意志否定을 통한 쇼펜하우어적 救濟를 실현시켜 보일 수는 없었다. 그러기에는 15세라는 그 나이가 너무 어리기 때문이다. 그래서 토마스 만은 바그너적 구제로 한노를 이끌어 간다. 여기서 참으로 〈이로쉬니〉한 價值의 頽倒가 생겨난다 하겠다. 본래 쇼펜하우어의 사상을 따른다면 인식을 통한 禁慾의 意志否定이라는 결론에 도달해야 했을 텐데, 바그너로 옮겨짐으로써 최고의 황홀감으로의 의지의 高揚과 充足이라는 정반대의 경지에 도달하게 되는 것이다.

한노가 연주하는 自作의 幻想曲(제 11부, 제 2장)의 描寫를 자세히 분석해 보면, 그것은 온통 바그너의 작품들이라는 것을 감지하게 된다. 토마스 만은 교양있는 독자를 상대로 한다. 모든 그의 표현에는 바그너에 관한 한 암시가 담겨 있게 마련인데, 여기서 그는 유희적인 암시의 배경이 되고 있는 것은 바그너의 작품들이다. 그것은 때로는 작품 전체의 내용을 의미하기도 하고, 때로는 작품의 어느 一部(前奏曲 또는 終場面)를 가리키는 경우도 있다. 독자가 그것을 식별한다는 것은 또 하나의 즐거움이다. 겉으로 보기에는 한노의 환상곡이 전체적인 단일작품의 인상을 안겨 주지만, 文章·句節이 바뀔 때마다 그것은 바그너의 어떤 작품인가를 암시하고 있는 것이다. 그것은 문장 전체일 때도 있고, 문장 중의 한 구절일 때도 있다. 그리고 보면 암시하는 대상이나, 암시하는 문장(또는 구절)에서 토마스 만은 〈몽타이즈〉수법을 구사하고 있는 것이다. 그것은 공모자(교양있는 독자)밖에 이해할 수 없는 암호화도 같은 것이다. 참고로 어느 문장(구절)이 어느 작품(또는 일부)을 암시하는가를 분석해 보기로 하겠다.

1) 『로엔그린』(성배의 動機)

〈그러나 그가 그것을 最高音部로 뽀얀 은빛의 음색으로 화음을 시켜 되풀이 했을 때……〉³¹⁾

〈그리고 보라, 갑자기, 아주 은은하게, 뽀얀 은빛의 음색으로 최초의 테마가 다시 나타났다.〉³²⁾

〈울려 나온 것은 그 테마, 그 최초의 테마였다.〉³³⁾

31) 上揭書, S. 509.; 全集 X, 『E. 프레토리우스에게, S. 928. 〈나는 더 이상 『트리стан』 전체는 견디기가 어렵습니다만, 아마 『로엔그린』이라면 견디겠습니다. 그 전주곡은 어쩌면 그가 요컨데 쓴 것 중에서 가장 경탄할 만한 것이며, 청운색의 미를 지니고 있는 작품으로서 내가 아직 까지도 내심으로 가장 좋아하는 것입니다〉

32) 토마스 만: 『부덴브로크一家』, S. 510.

2) 『트리스탄과 이졸데』(이졸데의 사랑의 죽음—종장면—)

〈과연 그것은 자꾸만 새롭고 강인한 노력으로 자극해 가는 것 같았다. 옥타브씨의 맹렬한 돌진이 뒤따르고 叫喚이 되어 사라졌다. 그리고 다음에는 음의 증대가, 완만한, 억제할 수 없는 상승이, 거세고 대향하기 어려운 동경의 반음계적 상향노력이 시작되고, 그것이 별안간 오싹 놀라게 하는, 자극적인 피아니씨모로 딱 중단되었다. 이 피아니씨모는 발 아래 대지가 미끄러져 사라지는 듯한 육정 속으로 몰입해 버리는 듯한 느낌이었다.〉³⁴⁾

〈그러나 곧 와락 솟아오르는 불협화음의 조류가 그 위로 밀어닥쳤다. 그것이 한 덩어리가 되어 전진했다 후진했다 상승했다 하강했다 하는가 하면, 또다시 뭐라 말하기 어려운 목표를 지향해 가고 있었다. 그 목표는 오지 않으면 안 되는 것이었다. 지금 이 순간에, 숨이 차 헐떡이는 이 절박함이 더 참을 수 없이 된 이 엄청난 클라이막스에…… 그런데 그것은 왔다. 그것은 더 이상 억제될 수 없었다. 동경의 경련은 더 이상 연장될 수는 없었다.〉³⁵⁾

우리는 『트리스탄과 이졸데』의 〈사랑과 죽음〉의 장면에서 그 대사와는 관계없이 음악이 전해 주는 인상을 양면으로 받아들일 수가 있다고 본다. 그점은 확실히 바그너의 매력이라 할 것이다. 우선은 바그너 자신도 쇼펜하우어의 영향을 받고 『트리스tan』을 썼고 보면³⁶⁾ 이 음악에서는 반음계적으로 상승하고 하강하며 반복되는 무한 선율이 안겨주는 인상은 대양의 파도를 연상시킨다. 파도가 해변 암초에 碎散하는 광경을 그리며 그 단조로운 반복에서 우리는 황량미를 느끼게 되며, 마치 우리가 한 가닥의 풀잎처럼 파도에 이리 밀리고 저리 밀리다 우주 속에 소멸되는 허무감을 느끼게 된다. 이것은 분명히 쇼펜하우어적 요소다. 그러나 일단 각도를 달리하여 性愛의 순간으로 관심을 돌릴 때, 우리는 어쩔 수 없이 거기에 공감할 수 밖에 없게 된다. 이것은 철두철미 바그너적 요소라고 하겠다. 토마스 만은 후자의 경우를 택한 것이다. 여기의 묘사는 바그너의 대사와는 전혀 다르다. 다만 음악이 묘사하는 분위기를 곧장 언어로 해설을 하고 있다. 독자는 이 절묘한 음악묘사에서 어느새 그것을 알아차려 〈지적인 미소〉를 머금게 되리라.

33) 上揭書, S. 511.

34) 上揭書, S. 510. 토마스 만: 『베ニ스에서 죽다』 중 『트리스tan』에는 이렇게 묘사되고 있다.〈그녀의 바쁜 양손 아래서는 방종에 가까운, 급작스런 피아니씨모로 점철되면서 空前의 上昇이 성취되었다. 발 밑의 대지가 미끄러져 나가는 듯한, 崇高한 육정 속으로 몰입해 버리는 듯한 피아니씨모다. 거대한 해결과 성취의 充溢感이 물려와 되풀이되었다. 헤아릴 길 없는 충족감의, 귀가 먹먹한 파도소리다. 그것은 물릴 줄 모르게 몇 번이라 없이 되풀이되고 셀물처럼 밀려나가면서 변형되어 사라지는가 싶더니 다시 한 번 저 동경의 動機를 譜音 중에 짜 넣고는 숨을 내쉬고, 소멸되어 사라져 흩어져 버렸다. 깊은 정숙〉 S. 111.

35) 上揭書, S. 510f.

36) H. 마이어·『바그너』, S. 94참조. 또한 Th. 만: 『바그너와 현대』, S. 96f. 참조.

- 3) 『지크프리트』 (내용) <여기서는 무서운 장해가 제거되고, 毒龍이 퇴치되고…… 화염이 뛰어넘어 졌는가?>³⁷⁾
 <그것은 마치 垂幕이 찢어지는 듯, 문짝이 활짝 열리는 듯, 화염의 벽이 무너져 내리는 듯했다. >³⁸⁾
- 4) 『탄호이저』 (서곡) (그리고는 매우 단순한 리듬을 타고, 깊이 회개하며 순진한 기도를 드리는 합창이 울려왔다. 일종의 성악풍의 종결로 노래는 끝을 맺었다.)³⁹⁾
 (주인공) <그것으로 향락을 하고 이용을 하는 그 무절제와 욕심에는 무언가 과령치한 것 이 있었으며, 무언가 狂喜와 멸망에의 의지 같은 것이 있었다. 그것으로 최후의 감미까지 맛보기에 이르고 혐오와 권태가 되어 마침내는 온갖 방탕에 지쳐 버려서……>⁴⁰⁾
- 5) 『신들의 황혼』 (종장면) <그 속에 울려오는 신호 소리는 마치 공포의 외침 같았다.>⁴¹⁾
- 6) 『명가수들』 (제 3 막 종장면): <그리고 이제 시작된 것은 하나의 향연, 하나의 승리였다. 바로 그 악구의 거침없는 騷宴이었다. 그것은 온갖 배합의 음색으로 자부하고, 모든 옥타브를 통해 흐르고, 울음을 터뜨리고, 트레모로로 전율하고, 노래 부르고, 환호 하며, 흐느껴 울고, 관현악의 모든 장비를 동원하여 쾅쾅 울리며 영롱하게, 거품이 일 듯 화려하게 승리를 거두며 왔다.>⁴²⁾
- 7) 『파르지팔』 (주인공): <그 광신적인 현신에는 무언가 잔인하고 우둔한, 동시에 금욕적이고 종교적인 것, 신앙과 자기임무 같은 것이 있었다.>⁴³⁾

여기서 우리는 토마스 만이 얼마나 바그너 음악에 정통한가를 감탄하게 된다. 바그너 음악이 대중에게 미치는 위험성과 그 영향하에 한노는 제물이 되지만 작가는 그것을 극복했다. 토마스 만은 바그너의 작품세계를 그의 <이로니>의 활동영역으로 삼고 있다. 작품을 대상으로 해서, 음악이 안겨 주는 환상적인 인상을 언어라는 매개체를 통해 재현하려 할 때, 음악의 가상성은 부서져 버리고 음악이 문학이 되어 버린다. 도취에서 의식으로 되돌아 오게 되는 것이다. 토마스 만은 <이로니>의 가능성을 음악을 말로 옮겨 놓는 재창조에서 찾았고 <무의식의 창조로부터 창조적 의식으로>⁴⁴⁾ 옮아옴 시점에서 출발했던 것이다. 세기말의 서구의 지적인 정신세계를 지배했던 쇼펜하우어의 염세주의와 대중을 마비시키고 제압하려 드는 바그너 예술을 극복하고 문학이 살 수 있는 길은 <이로니>를 통하여 길밖에 없었다. 독소가 담긴 위험한 음악의 피해로부터 벗어나는 방법은 거기에 빠져

37) 『부덴브로크一家』, S. 510.

38) 上揭書, S. 510.

39) 上揭書, S. 510.

40) 上揭書, S. 511.

41) 上揭書, S. 510; R. 바그너, 『신들의 황혼』, S. 80. 하겐, 『指環에서 물러서라!』

42) 上揭書, S. 511.

43) 上揭書, S. 511.

44) 全集 X, 『소설의 기교』, S. 360 및 全集 IX, 『안나 카레니나』, S. 626 참조.

들지 않고 회통하는 일이다. 한노가 연주하는 환상곡에 담긴 바그너 음악을 실제로 그 순서대로 듣는다고 가정할 때, 듣는 사람에게 미처 도취할 겨를을 주지 못한다고 하겠다. 왜냐하면 감흥이 전혀 다른 여러 작품의 일부가 엇갈려 가며 발취곡처럼 연속해서 울려나 오기 때문이다. 듣는 사람은 한노의 환상을 따라가지 못하고 담담한 마음의 여유와 도취되지 않은 거리감을 느낀다. 작가의 의식적인 유희임을 인식하면서 그 기교에 감탄을 하고 다시금 〈지적인 미소〉를 머금게 되는 것이다. 이러한 〈距離〉가, 다시 말해서 〈이로니〉가 작품의 주인공은 죽되 작가는 산다는克服의 논리를 뒷받침해 주고 있다 하겠다.

4. 『트리스탄』 *Tristan*(1903)에서도 음악과 몰락이 문제가 되고 있다. 이 단편이야말로 절묘한 박너의 『트리스탄과 이졸데』의 〈파로디〉Parodie라고 하겠다. 크뢰터얀 부인이 피아노로 연주하는 바그너의 『트리스탄과 이졸데』의 전주곡의 묘사와 제2막의 〈사랑의 이중창〉의 〈파로디〉풍의 改書, 그리고 브랑제네의 경고, 마르케왕의 출현을 방불케 하는 훨렌라우흐 목사 부인의 갑작스런 등장, 그리고 종장의 이졸데의 〈사랑의 죽음〉의 음악묘사 등이 그대도 바그너의 『트리스탄』과 평행을 이루고 있다. 그런데 제2막의 토마스 만의 改書는 표현이 〈파로디〉풍이어서 원문과는 상당한 거리를 두고 있다.

첫째, 그것은 작품의 내용을 간접으로 전달하는 데서 오는 인칭대명사(또는 소유대명사)의 전환이라는 불가피한 사정에 기인한다. 즉 〈나〉, 〈우리〉의 경우가 〈그〉, 〈그들〉의 경우로 돌아간다. 다시 말해서 거리감을 주는 〈이로니쉬〉한 표현의 효과를 보게 되는 셈이다.

둘째, 내용을 간단히 요약해 버림으로써(문장을 구로 단축시킴으로써) 넘쳐 흐르는 격정을 제거해 버리는 수법을 쓴다. 남는 것은 주체를 잃은 객관적인 感歎文이다.

셋째, 내용을 좀더 정확하게 종속접속사를 연결해 논리적으로 설명함으로써 흐르는 서정을 방해하는 방법이다. 도취에서 인식으로 돌아오게 되는 계기를 마련해 주는 것이다.

그런데 토마스 만은 改書해 가는 도중에 인칭대명사를 전환시키지 않고 그대로 둔 구절이 있다. 원문과 약간의 거리를 두고 옮겨 놓은 문장들이 그 내부에서 또 약간의 거리가 생겨난다. 다시한번 〈이로니쉬〉한 표현이 효과를 거둔다. 그러나 여기서는 작가의 의도가 그 점에 있었던 것은 아니다. 우리는 바그너와 관련시켜 말하고 있는 작가 자신의 발언을 듣게 되는 것이다. 또한 그것은 작가의 근본이념을 밝혀 주는 실마리이기도 하다. 문제의 個所는 여기다.

환상이 사라지고, 황홀감에 내 눈이 빛을 잃을 때라도, 대낮의 거짓이 나를 배제하던 것, 내 그리움을 채워 주지 못하고 환영처럼 마주서 있던 것이 사라져 버려도… 그 때라도, 오 실현의 기적이여! 그 때라도 나는 세계⁴⁵⁾

45) 토마스 만 『베니스에서 죽다』 중 『트리스탄』, S. 110.

토마스 만은 그의 평론에서도 이 個所에 대한 지대한 관심을 보이고 있다. 바그너의 『트리스탄』에 언급해서 <이 신비극의 제2막의 初頭에서 헷불이 꺼지는 것이 관현악에서 '죽음의 動機'로 강조된다. 연인들이 심리적 형이상학적 기반을 둔 음악의 深淵으로부터 '그 때라도 나는 세계'라고 도취되어 외칠 때, '동경의 動機'가 함께 울린다. …이것이 쇼펜하우어가 아니겠는가?>⁴⁶⁾라고 말하고 있다. 쇼펜하우어의 철학은 성애적 기본성격을 지닌 의지철학이며, <의지의 부정이란 도덕적 지적인 요소로서 본질적인 것은 못된다.>⁴⁷⁾ 토마스 만은 다른 평론에서도 바그너의 『트리스탄』에 관해 이렇게 말한 적이 있다. <『트리스탄』이 쇼펜하우어 철학의 영향을 받았는가 논쟁이 되어 왔다. '의지의 부정'이 문제 가 되는 한 물론이다. 왜냐하면 그것은 사랑의 시를 다루고 있고, 사랑에서, 性에서 의지는 가장 強烈하게 긍정을 하고 나오기 때문이다. 그런데 사랑의 신비로서 이 작품은 철저히 쇼펜하우어적으로 着色되어 있다. 그 속에는 바로 쇼펜하우어 철학의 성적 감미와 도취적 요소가 흡수되어 있으나 예지는 버려 두었다.>⁴⁸⁾

『트리스탄』의 문제점도 <예술과 삶>이라는 주제로 요약된다. 우리는 삶을 규정하는 두 가지 정신이 있음을 알고 있다. 의지를 성스럽게 부정하고 의지의 피안에서 좋은 삶을 발견하는 정신과, 또 하나 別個의 정신이 있다. 그 정신은 병든 의지 그 자체로부터 高揚되어 의지를 죽음에 도취된 감미로운 황홀감으로 몰아가는 것이다. 이 두 정신은 삶을 필연적으로 죽음으로 몰고 간다. 예술이 삶에 끼어들어 할 수 있는 긍정적인 역할이란 病든 의지를 안고 황홀감으로 몰입해 가는 정신에게 삶의 의지를 상기시켜 주는 일이다. 왜냐하면 그 정신은 아직 의지의 부정이라는 문제는 해결을 못 보고 도중에서 출발해 방황하는 정신이기 때문이다. 이 단편의 주인공인 슈퍼넬과 클뢰터얀 부인도 병든 의지를 안고 황홀감을 찾아 해매는 방황자들이다. 토마스 만은 그들에게 삶의 의지를 상기시켜 준다. 그것도 말을 통해서가 아니라 음악을 통해서! 클뢰터얀 부인이 바그너의 『트리스탄』 음악을 연주하는 것도 우연은 아닌 것이다. 그 음악중의 한 구절에 담겨 있는 의미를 주인공들에게 알려주고 싶었기 때문이다. 작품에서는 묘하게도 그 個所에 관한 설명이 나타나 있지를 않다.

<도대체 이 … 그 때라도 … 나는 세계 … 라는 이 말은 무슨 뜻일까요?>

그는 그것을 그녀에게 나직이 짧게 설명했다.

<네, 그렇군요. …당신은 그렇게 잘 이해하고 계신데도 칠 수가 없으시다니 웬일이세요?>⁴⁹⁾

46) 全集 X, 『R. 바그너의 고뇌와 위대』, S. 401 및 全集 XII, 『비정치적 인간의 고찰』, S. 109.

47) 上揭書, S. 109.

48) 全集 IX, 『쇼펜하우어』, S. 562.

49) 『트리스탄』, S. 110.

만일 클뢰터얀부인이 여기서 질문을 하지 않았더라면 이 단편은 어두운 작품이 되었을 것이고, 슈피넬이 그것을 명확하게 설명을 했더라면 작품의 묘미는 사라지고 말았을 것이다. 이 구절에 담겨 있는 의미는 前記한 토마스 만의 설명이 대신해 주고 있다. 즉, 그것은 이를 주인공의 경우로 옮겨오면 그들이 병든 의지를 안고 황홀감에 도취되어 <그 때라도 나는 세계>라고 절규하게 되더라도 거기에는 동경의 動機가 있다는 것을 잊어서는 안 된다는 것이다. 그것은 의지의 부정이 아닌 삶의 동경이다. 우리는 토니오 크뢰거가 하는 말을 『트리스탄』에서 미리 음악을 통해 들은 셈이다. 토마스 만은 『트리스탄』에서는 주인공들을 설득하지는 못했다. 다만 상기시켜 주었을 뿐이다. 슈피넬도 그 의미는 알고 있었다. 다만 토니오 크뢰거처럼 자신을 설득하지는 못했다. 그래서 크뢰터얀 부인이 죽은 후에도 <憧憬의 動機>를 외어 보고만 있는 것이다.⁵⁰⁾

토마스 만은 프레토리우스에게 보낸 편지에서 <그러나 『트리스탄』 전체는 더 이상 견딜 수가 없다.>⁵¹⁾고 고백한 적이 있다. 그는 『트리스탄』보다는 명랑하고 건전한 『명가수들』을 항상 더 좋아했다. 이것은 마치 바그너가 『트리스탄』을 쓰고 나서 바로 정반대의 작품이라 할 『명가수들』을 썼던 것처럼 토마스 만도 그의 『트리스탄』을 쓰고 나서는 삶의 동경에 넘치는 『토니오 크뢰거』를 쓰게 된 것도 결코 우연은 아닌 것 같다.

5. 『토니오 크뢰거』 *Tonio Kröger*(1903)에서는 토니오와 리자베타의 대화중에 이런 말이 나온다.

『트리스탄과 이졸데』처럼 매우 병적이고 심히 이중적인 작품이 짧고, 건강하고, 아주 정상적인 인간에 게 미치는 작용을 생각해 보십시오.⁵²⁾

여기서 문제가 되는 것은 예술가와 대중의 입장이다. 토니오가 <여자들과 짧은이가 예술가를 둘러싸고 열광하는 것을 보았는데 나는 그들에 관해서 알 것 같다.>⁵³⁾고 말할 때, 토마스 만은 예술가 바그너가 대중(세계)에 대해 안고 있던 남 모르는 고뇌에 대한 인식을 암시하는 것이라고 보겠다. 바그너가 세계에 대해 안고 있던 고뇌, 그것은 예술가로서의 고독감과 평범한 삶에 대한 동경이었다. <동경의 동기>가 섞여 나오는 <그때라도 나는 세계>가 기조와 논조를 이루고 있다. 토마스 만은 바그너 예술이 대중에게 미친 영향이 일종의 타락이 될 수 없는 것은 <二重視覺>적 요소가 있기 때문이라고 해석한다. 즉 <예술적 시점과 대중적 시점의 同時並存의 문제다. 세련된 청중의 욕구와 선량하고 평범한

50) 上揭書, S. 124.

51) 『바그너와 現代』, S. 168.

52) 토마스 만, 『토니오 크뢰거』, S. 35.

53) 上揭書, S. 35.

청중의 욕구를 동시에 만족시키고, 소수자의 마음도 사로잡는 동시에 대중의 갈채도 얻으려는 본능이다. 물론 그것은 계산된 의도가 아니고 본능이며, 뭔가 철저히 객관적인 것이고 주관적인 것은 아니다.⁵⁴⁾ 그것은 바꾸어 말하면 예술적 기질과 시민 기질이 병존하고 있다는 의미로도 해석할 수 있다. 그러나 이것은 어디까지나 바그너의 〈무의식의 창조〉, 〈계산되지 않은 의도〉가 가져다 준 객관적인 결과이며 灵感의 所産이라 하겠다. 그런 일은 이제는 다시 가능하지가 않다. 〈창조적 의식〉에서 출발한 토마스 만은 〈계산된 의도〉를 가지고 〈예술과 삶〉의 대립을 화해시킨다. 중개역을 하는 것을 다시금 〈이로니〉이다. 『토니오 크뢰거』에서는 니체류의 교양요소가 불쑥 나타나서 그 후로는 그것이 지배적인 것이 된 셈이다. 이 서정적 철학자의 酒神讚歌的 보수적 삶의 개념과 도덕적 허무적 정신 및 〈文學〉에 대한 삶의 옹호가 이 단편을 형성하고 있는 체험과 감정속에서 에로틱한 〈이로니〉가 되었다.⁵⁵⁾고 토마스 만은 말하고 있다. 정신과 예술이 아닌 것, 소박하고 건강한 것에 대한 사랑, 세속적인 모든 것을 이해하고 용서하고 애정을 보내는 긍정적인 〈이로니〉, 그 속에서 〈예술과 삶〉은 다시 음화될 수 있었다.

6. 『벨중의 피』 *Wälzungenblut*(1906)은 이 단편의 제목이 암시해 주듯이 바그너의 『발큐레』의 〈파로디〉이다. 기조가 되는 것은 성적인 동기, 근친상간의 동기이다. 이 단편의 주인공의 이름도 묘하게도 지크문트와 지크린트(때로는 지크린데!)로 극중의 인물과 일치한다. 그들이 쌍둥이 남매인 것까지도 똑같은데 다만 유태인으로 되어 있다. 지이크린트가 벡커라트와 결혼하기 얼마 전에 그들 쌍둥이 남매는 약혼자를 떼어놓고 단둘이 『발큐레』를 관람한다. 연극의 비극적인 줄거리와 감미로운 음악이 그들 마음속에 억제할 수 없는 동경을 일깨워 준다. 그리하여 마침내 근친상간으로 끝나 버린다. 지크문트는 그것을 벡커라트라는 낯선 인물에 대한 복수라고 생각한다.

이러한 『발큐레』의 〈파로디〉가 가능했던 것은 토마스 만의 극장에 대한 지대한 관심, 특히 바그너 예술은 극장에서 봐야만 한다는 확신이 있었기 때문인지도 모른다. 산문으로는 아무리 잘 써어진 것이라도 극장에서의 체험처럼 절실하고 지속적인 것은 못 되기 때문이다. 토마스 만은 언젠가 편지에다 〈나는 바로 바그너의 예술에 대해서는 완전히 무방비상태다. 〈파르지팔〉을 보고 나서 2주일 동안은 확실히 아무 것도 할 수가 없었을 정도〉⁵⁶⁾라고 쓴 적이 있다.

〈파로디〉 Parodie가 현대문학의 가능성이라고 전제한다면 〈‘파로디’는 진정한 의미에서 ‘이로니커’의 語法인 것이다.〉 또한 〈‘파로디’는 그 본질상, 고풍으로 느껴지는 표현법과

54) 全集 XII, 『비정치적 인간의 고찰』, S. 190.

55) 上揭書, S. 91.

56) 『바그너와 現代』, S. 11.

현재적 언어감정 사이의 단순한 변치로 성립되는 순수한 반복이다.>⁵⁷⁾ 이런 의미에서 토마스 만은 〈파로디〉의 명수라고 하겠다. 『벨중의 피』에서는 연극의 줄거리가 마치 해설자의 설명처럼 서술되고, 때로는 연기자에 대한 인상과 가수들의 눈치까지도 곁들여서 묘사되고 있다. 이렇게 거리를 두고 묘사를 하기 때문에 매우 주관적이고 익살스러운 인상을 안겨 준다. 또다시 〈이로니쉬〉한 표현의 효과를 거두게 된다. 그러나 묘사 도중에 극중의 지크문트의 입장이 어느새 바그너 자신의 경우로 옮아가 버린다. 참으로 신기한 變置의 수법이다.

그리고 나서 지크문트는 지상의 고뇌를 노래했다. 인간들에 대한 열망과 자신의 동경과 무한한 고독을. 그는 남자와 여자들 주위에서 노래부르고 우정과 사랑을 구했어도 언제나 혐오를 사게 마련이라고. 그에게는 하나의 呪詛가 걸려 있었노라고. 그에게는 이상한 혈통의 烙印이 항상 찍혀 있었다고. 그의 언어는 남들의 그것이 아니고, 남들의 것은 그의 것과 다르다고. 그에게 좋다고 생각된 것은 다수를 매혹했다고. 저들에게 오랜 명예였던 것은 그를 분노케 했다고. 그는 언제 어디서나 논쟁과 격앙 속에 놓여 있었다고. 멸시와 증오와 비방이 그를 괴롭혔다고. 왜냐하면 그는 하는 식이 남들보다도 낯설고 절망적으로 색다르기 때문이었다.⁵⁸⁾

이것은 바그너의 예술가로서의 고뇌와 그의 人氣, 그의 불륜에 대한 世評, 그리고 무엇보다도 그의 총합예술에 대한 비판을 암시해 주고 있음이 분명하다. 바그너가 주위에서 받은 비난과 치욕은 어느새 극중의 지크문트의 복수심으로 변하고 그 복수는 이제 극중의 남매간의 근친상간으로 끝난다. 동시에 그것은 단편의 주인공 지크문트의 벡커라트에 대한 復讐心으로 이어져서 그들 쌍둥이 남매간의 근친상간을 초래하는 결과가 된다. 역시 토마스 만은 〈關聯〉의 명수이다. 〈관련이 전부다. 그것을 좀더 명확하게 일컬어야 한다면 그 이름은 ‘二義性’이다.〉⁵⁹⁾라고 그는 말하고 있다. 우리는 여기서 한 장면(즉 단편의 주인공 남매간에 근친상간이 이루어지는 ‘에로틱’ 한 장면)의 〈이로니쉬〉한 묘사에 관심이 끌린다.

그의 말은 안개처럼 그녀의 마음을 감싸고, 그들을 아래로 인도했다. 그리로부터 그들이 온 곳으로, 깊은 나라로, 그들은 아직 거기에 이르러 보지는 못했으나, 그 경계에 대해 그녀는 약혼한 이래로 이따금 기대에 찬 꿈을 안고 있었다.⁶⁰⁾

토마스 만의 〈이로니쉬〉한 자세를 구성하고 있는 것은 〈두 가지 요소, 즉 심리주의와 도덕주의인데 토마스 만은 행동하는 인물들의 심리적 배경이나 반쯤 억제되어 있는 충동

57) B. 알레만: 『이로니와 문학』, S. 24.

58) 全集 III V, 『벨중의 피』, S. 400.

59) 토마스 만: 『파우스트 博士』, S. 66.

60) 全集 III V, 上揭書, S. 410.

을 폭로하고 〈‘가면을 벗기는’ 高度로 발전한 능력을 되풀이하고 있다〉⁶¹⁾고 B. 알레만은 말하고 있다. 여기의 〈性的인 동기〉도 그러한 一例라고 볼 수 있겠다.

7. 『베니스에서 죽다』 *Der Tod in Venedig*(1912)에서는 주인공 아헨바하가 바그너의 분신처럼 보여진다. 바그너는 1882년부터 베니스에 체류하면서 『인간성에 있어서의 여성적인 것에 관하여』라는 논문을 집필하던 도중 狹心病 발작으로 죽었는데 아헨바하도 역시 베니스로 여행을 떠나 『재생한 천진난만의 기적』이라는 작품을 쓰다가 심장마비로 죽는다. 한편 내용면에서 본다면 토마스 만은 바그너를 연상시키는 표현들을 많이 구사하고 있다. 그것은 다시 말해서 〈파로디〉풍의 〈몽타아즈〉수법이라 할 수 있겠다. 그것은 대개 아헨바하가 위대한 소설가라는 것, 바그너가 쓴 작품만큼이나 거작을 쓴 작가라는 비유로 썩여진 경우가 많다. 또는 바그너를 비유해서 작가와 대중관계를 설명할 때도 있다 그러나 이러한 표현상의 비유보다는 이 단편에서의 시도동기적 기법상의 발전이 더 중요하다고 하겠다. 〈자연주의적 인상적〉 동기들만 구사하던 초기와는 달리 〈감정·사상의 집합체〉로서의 동기들이 나타나고 있다. 우선 전자의 예를 추출해 본다.

- 1) 한 이념의 그늘 속에 수많은 인간의 운명을 모아 놓은 많은 인물이 등장하는 『마야』라는 이름의 장 편소설을 엮어 놓은 인내력이 강한 예술가⁶²⁾

이것은 바그너와 그의 4부작 『니벨룽겐의 指環』을 암시하는 것이 분명하다. 〈마야〉 Maja란 여신이며 『指環』도 신과 인간의 세계를 다루고 있기 때문이다. 아헨바하도 바그너만큼이나 훌륭하다는 비유로 사람과 작품과 〈장르〉만을 살짝 옮겨 놓는 유회를 통해서 〈이로니〉가 가능한 것이다. 〈이로니〉의 대상은 명확하게 목전에 나타나 있지 않으면 안된다. 애매한 대상을 놓고는 암시의 가능성은 없기 때문이다.

- 2) 저속한 것에서도, 과격한 것에서도 같은 정도로 멀리 떨어져, 그의 재능은 광범한 대중의 신앙과, 까다로운 사람들의 찬양하며 요구하는 관심을 동시에 얻을 수 있도록 마련되어 있었다.⁶³⁾

이 말은 또다시 토마스 만이 바그너 예술이 미치는 영향에 관한 언급에서 바그너에는 〈이중시각〉적 요소가 들어 있다는 견해를 다시 되풀이하고 있는 말이다.

다음은 발전된 시도동기에 관해서 초기와 달라진 점을 지적한다면, 여기서는 이미 어떤 고정된 인물의 특징을 나타내는 〈자연주의적 인상적〉 단계를 넘어서 어떤 내용이 외양

61) B. 알레만 『이로니와 문학』, S. 143.

62) 토마스 만·『베니스에서 죽다』, S. 12.

63) 上揭書, S. 13.

을 바꾸어 나타난다. 예를 들면, 〈죽음의 동기〉는 처음에는 〈十字架〉·〈墓碑〉·〈墓地〉라는 단어에서 그 인상을 굳히기 시작하여, 다음은 어떤 사원풍의 건물에 새겨진 銘文으로 옮아간다. 그것은 다시 이방인 같은 낯선 사나이의 모습으로 변하고, 베니스에서는 곤돌라로 나타난다. 또한 〈사상의 집합체〉로서의 동기도 많이 짜 넣어져 있는데 같은 내용을 표현을 바꾸어 되풀이하고 있는 셈이다. 음악에 비한다면 移調現象이 일어나고 있다고 할 수 있겠다. 이 단편에는 이전의 다른 작품들과 비교할 때 〈바그너 혼적〉은 표면상으로는 두드러지게 나타나 있지가 않다. 그럴것이 여기서 문제가 되는 것은 음악이 아니라 시각 예술인 조형미이기 때문이다.

8. 『파우스트 박사』 *Doktor Faustus*(1947)에서는 소설의 주인공이 음악가다. 독일적인 것의 본질을 다루면서 시대비판, 문화비판의 소설을 쓰기 위해 주인공을 음악가로 삼은 것은 당연하다. 토마스 만은 〈추상적 신비적, 즉 음악적인 것이 독일인의 세계에 대한 태도〉⁶⁴⁾라고 말하고 있기 때문이다. 독일인이 음악적이고 내면적이라는 것은 반드시 좋은 의미만은 아니다. 그것은 동시에 비정치적 비사회적이며 〈깊이〉에 있어서도 뛰어나다는 우월성을 가졌다는 의미도 되는 것이다. 독일도 이러한 氣質로 인해서 빠져든 不毛를 타개하려고 나찌스의 지배에 자신을 내맡기고 파국에의 길을 걸어갔던 것이다. 그리고 이 소설의 주인공 아드리안 레버퀴인도 바로 이러한 독일의 상징이다. 이 작품에 비쳐지는 〈바그너 像〉은 레버퀴인의 창작과정을 통해 경탄과 비판의 대상이 되고 있다. 토마스 만은 일찌기 바그너 예술의 독일적 특성을 인식하고 이렇게 말했다. 〈바그너 예술은 독일적 본질이 생각해 낼 수 있는 가장 선동적인 자기표현이며, 자기비판이다.〉⁶⁵⁾ 그러나 문제가 되는 것은 바그너 예술에 담겨 있는 〈이중시각〉적 요소다. 토마스 만은 그 점을 지적해서 이렇게 말한다. 〈이 예술이 세계적으로 대대적인 성과를 올리고 있는 것은, 이 예술이 개성적으로나 균원적으로나 매우 정신적이고 순수하다는 데 있다. 무엇보다도 이미 그 수준으로 봐서 성공, ‘원인 없는 성과’를 구한다는 것처럼 멸시할 만한 일은 없다.〉⁶⁶⁾ 그는 또 이어서 〈만일 오늘날 ‘바스’ 歌手가 『독일의 겸』의 詩句나, 『명가수들』의 저 핵심과 결구를 이루는 [시성로마제국은 소멸하고, 성스러운 독일예술은 남을지어다]를 객석이 떠나가라고 고의로 외쳐서 애국적인 효과도 동시에 노릴 때, 그것은 민중선동이다〉⁶⁷⁾라고 경고한다. 역사적으로 볼 때, 독일은 바그너의 부정적인 면만을 수용한 결과가 되고 말았다. 토마스 만은 또 다른 기회에 이렇게 말한 적이 있다. 〈바그너의 호언비방, 언제까지

64) 全集 XI, 『독일과 독일인』, S. 1131.

65) 全集 XII, 『비정치적 인간의 고찰』, S. 77.

66) 全集 X, 『R. 바그너의 고뇌와 위대』, S. 417.

67) 上揭書, S. 418.

라도 계속되는 열변, 독점적으로 말하려들고, 매사에 참견하려드는 태도에는 이루 말할 수 없는 不遜이 깃들어 있다. 히틀러는 그것을 모범으로 삼았다.… 확실히 바그너에는 히틀러적인 것이 많이 들어 있다.〉⁶⁸⁾ 이러한 바그너의 요소들이 『파우스트 박사』에서 레베퀴인의 창작과정을 통해 창작적 극복의 대상으로 비유되고 있었던 것이다. 그러나 그 결과는 독일의 운명과 더불어 비참한 파멸로 통할 수밖에 없었던 것이다. 레베퀴인은 바그너 예술을 가리켜 〈'大衆' 속으로 들어가, 대중·소인·속물들의 요구를 자기요구로 삼는 예술은 비참에 빠져 버린다〉⁶⁹⁾고 이를 거부한다. 그러나 또 한편으로는 〈만일 음악이 '대중' 예의 길, 즉 비낭만적으로 말해서 인간애의 길을 찾지 못한다면 예술은 완전히 고독하게, 사멸할이만큼 고독하게 되라라〉⁷⁰⁾는 생각에 고민을 한다. 바로 이것은 바그너의 예술가적 고뇌와 일치하는 것이다. 레베퀴인은 창작면에서는 바그너를 능가한다. 즉, 쇤베르크의 十二音技法으로 넘어간 것이다. 그러나 그의 작품은 인간적 온미를 잊은 악마의 소산이 되어 버린다.

토마스 만은 레베퀴인의 발전과정을 통해서 바그너의 『명가수들』의 제3막 전주곡을 대상으로 취급하고 있다. 우리는 『부텐브로크一家』 이후 처음이자 마지막으로 토마스 만의 절묘한 바그너 음악 묘사를 읽게 된다.⁷¹⁾ 레베퀴인은 이 음악의 아름다움에 접하고 중대한 고백을 하기에 이른다. 〈어째서 나에게는 예술이 거의 모든 것이, 아니 모든 수단과 관습이 오늘날에는 〈파로디〉로밖에 못 쓰이는 것같이만 생각될까요?〉⁷²⁾ 이 말은 바로 토마스 만의 고백이기도 하다. 〈가상과 유희는 오늘날에는 이미 자기에 대해서 예술적 양심을 가지고 있다. 예술은 가상과 유희이기를 그만두려 한다. 인식이 되려고 하는 것이다.〉⁷³⁾ 여기서 우리는 레베퀴인이 긍정적 〈이로니〉를 거부하는 것을 본다. 이것이 그의 창작적 〈打開〉의 입장인 것이다. 토마스 만의 경우 문학이 사는 길은 〈이로니〉를 통하는 길밖에 없었는데 이를 부정함은 파멸을 뜻하는 것이다. 레베퀴인은 악마에게 몸을 팔아 영감을 샀지만 그렇게 얻어진 그의 『파우스트 박사의 비탄』은 지옥의 哀歌가 되어 버린다.

레베퀴인 자신도 〈독일음악의 全發展이 바그너의 言·音·劇을 지향해서 거기에 목표를

68) 『바그너와 現代』, S. 168.

69) 『파우스트박사』, S. 429.

70) 上揭書, S. 418f.

71) 上揭書, S. 178f. 참조·또한 『파우스트박사의 성립』, S. 732·〈아드리안과 크레취마르 간에 서신왕래가 있다. 그런데 아드리안 편지에는 언급없이 『명가수들』의 제3막 전주곡이 들어있는데, 나는 그것이 즐거웠다.〉. 또한 〈더구나 그 (T.W. 아도르노)는 짜 넣어진 음악묘사를 칭찬했는데 그 모델(『명가수들』의 제3막 전주곡)은 이상하게도 그가 식별하지 못했다.〉, S. 749.

72) 『파우스트박사』, S. 180

73) 上揭書, S. 242.

찾고 있는 것이 사실〉⁷⁴⁾이라고 인정을 한다. 그러나 차이트브롬이 독일의 타개와 관련해서 말할 때, 〈運命, 그리스도교 이전의 태고의 울림이 있고, 비극적 신화적 악극적 동기가 갖는 이 말은 얼마나 ‘독일적’인가!〉⁷⁵⁾하는 데는 『신들의 황혼』으로 암시되는 바그너 예술에는 독일을 파멸로 몰아갈 수 있는 요소가 있다는 의미도 있다. 그것은 다시 바그너 예술에 담긴 〈이중시각〉적 요소로서, 이번에는 세계적 요소와 민족국가적 요소가 문제가 되는 것이다. 그 당시 독일은 〈문화가 국가권력에 대해 완전히 무관계 상태 속에 있어 왔기 때문에, 문화의 짚은 담당자들은 마침 발발한 대민족전쟁에서 바로 국가와 문화가 하나가 될 수 있는 새로운 생활형태로서의 타개의 수단이라고 봤던 것이다.〉⁷⁶⁾ 결국은 바그너 예술에서 세계적이라 할 그 순수성은 무시되고, 민족적인 선동적 요소만 강조되어 악용되었던 것이다. 예술가로서의 바그너의 〈세계〉에로의 타개의 염원은 역설적으로 독일의 고립과 파멸만을 추구한 셈이 되고 말았다.

III

토마스 만이 바그너 예술에서 창작의 기법으로 본뜬 것은 무엇보디도 시도동기적 기법이라 하겠다. 그러나 바그너의 음악적 시도동기와 일반적으로 알려져 있는 서사적 시도동기는 그 기능상 상당한 차이가 있다. 토마스 만이 발전시킨 시도동기도 또한 일반적 시도동기의 단계를 넘어서서 심히 복잡한 단계에까지 도달했다. 여기서는 우선 바그너의 음악적 시도동기의 기능을 고찰해 보고, 다음으로 토마스 만의 시도동기의 유형과 기능을 정리해 보기로 한다.

바그너는 그의 『오페라와 드라마』에서 이론바 시도동기 Leimotiv라는 표현은 사용하지 않았으나 그 이론은 충분히 설명하고 있다.⁷⁷⁾ 음악이 드라마에 봉사하는 경우, 가수가 노래하는 성부와 관현악의 두 부분으로 구성되는데 여기서는 우선 관현악의 언어능력 *Sprachvermögen*에 관해 알아본다. 관현악도 드라마의 표현을 돋고자 할진대 단지 성부의 선율을 반주한다던가, 음의 空隙을 메운다던가 하는 순음악적인 사용만으로는 충분치 못하다. 바그너가 노래하는 대사와 똑같은 것을 표현한다면 무의미한 중복이 되고 만다. 대사가 표현하지 않는 것이지만 드라마로써는 표현해야 할 만한 것을 표현할 수 있다면 관현악은 좋은 역할을 하는 셈이다. 이제 대사가 표현하지 못하는 두 가지 경우를 생각할 수 있다. 즉, 하나는 극중의 인물이 그때의 외적상황을 알지 못하고 있을 때(이를테면 남

74) 上揭書, S. 218.

75) 上揭書, S. 401.

76) 上揭書, S. 400.

77) R. 바그너·『주요저작집』 중 『오페라와 드라마』, S. 165ff. 참조.

이 자기를 몰래 엿보고 있는데 자기는 그것을 모르고 있을 경우)와 또 하나는 대사로는 말할 수 없는, 즉 언어로는 표현할 수 없는 경우(이를테면 오래도록 마음 속에 그리던 연인과 만났을 때의 마음의 흥분상태)인 것이다. 이것을 언어로 완전히 표현할 수는 없다.

바그너의 *示導動機*는 주로 후자에 중요한 의미를 두고 있다. 왜냐하면 전자의 경우는 언어의 대용에 불과한 데 비해, 후자는 음악 특유의 성격을 활용하는 것이기 때문이다. 바그너가 관현악이 언어능력을 가진다고 하는 것도 이 경우를 가리킨다. <이 언어능력이란 말로 할 수 없는 것을 告知할 수 있는 능력>⁷⁸⁾이며, <이 말로 할 수 없는 것이 본래 말로 할 수 없는 것이 아니라, 다만 우리의 悟性의 기관에게만 말로 할 수 없는 것이고, 단지 생각해 낸 것일 뿐만 아니라 현실적인 것이다.>⁷⁹⁾

*示導動機*가 갖고 있는 두 가지 기능이란 요컨대 음악 자체가 표현할 수 없는 것을 다른 것의 힘을 빌어 표현하는 것이며, 또 하나는 음악 자체가 표현할 수 있는 것을 표현하는 기능이다. 전자를 간접작용, 후자를 직접작용이라 일컬을 수 있다. 예를 들면, <指環> <劍>등의 사물이나 <프라이아>, <지크프리트>등의 인물을 나타내는 *示導動機*는 간접작용에 기초를 두고 있다. 우리는 이미 예비지식이 없는 한, 그 *示導動機*들이 그런 의미를 가지고 있다는 것을 알 수가 없다. 그러나 일단 그 의미를 알고 나면 일반 단어와 마찬가지로 명확하게 대상을 지시할 수가 있다. 즉, 언어의 대용능력을 갖게 되는 것이다. 한편 <사랑> · <체념>등의 심적 상태를 나타내는 동기들은 직접작용을 한다. 왜냐하면 음악은 감정을 직접 전달할 수 있기 때문이다.

대사와 관현악의 관계에서 볼 때, 서로 끌고 끌리고 하는 선율의 이행이 있다. 바그너는 이것을 <回想> *Erinnerung*과 <예감> *Ahnung*이라는 말로 설명한다.⁸⁰⁾ <回想>이란 대사의 선율이 관현악 쪽으로 옮아감을 의미하며 <예감>이란 나중에 대사의 선율이 되기 위해 처음 관현악에서 나오는 선율을 말한다. <드라마적 표현의 생명 있는 중심점은 ‘가수의 대사’의 선율이다. 준비를 하는 관현악의 선율은 ‘예감’으로서 여기에 관계된다. 그리고 대사의 선율로부터 기악적 동기의 ‘思想’이 ‘回想’으로서 유도된다. ‘예감’이란 퍼져 가는 빛이며 그 대상에 빛이 닿으면, 그 대상이 가진 색을 눈에 보이는 하나의 진실이 되게 한다. ‘回想’이란 이렇게 얹어진 바로 그 색채다. 화가는 그 색을 대상으로부터 떼내어 그와 유사한 대상으로 옮겨갈 수가 있다.>⁸¹⁾ *示導動機*가 직접 표현하는 감정은 빛과 같아서, 그 빛이 대사의 의미를 한층 더 정확하게 해 줄 수 있는 것이다. <예감>을 좀더 잘 이해할 수 있는 경우를 바그너는 이렇게 설명한다. <몸짓이 완전히 정지되고 役者의

78) 上揭書, S. 151.

79) 上揭書, S. 152.

80) 上揭書, S. 165f 참조.

81) 上揭書, S. 166.

선율적인 말도 전부 침묵했을 때, 즉 드라마가 아직 표면화되지 않은 내적 기분으로부터 점차 형성되어 갈 때, 이 내적 기분은 관현악에 의해 표현될 수가 있는데 그 표현의 종류는 바로 '예감'의 성격을 띠게 된다.⁸²⁾ 示導動機를 이해함에 있어 미로에 빠지게 되는 경우가 있다면 그것은 대개 〈回想〉만을 생각하고 〈예감〉의 체험을 망각하는 데서 오는 것이다. 즉, 示導動機의 의미를 찾는 데만 열중해서 악기의 직관성을 등한시하는 데서 생겨난다. 바그너가 본격적으로 示導動機의 기법을 구사한 것은 『指環』 4부작의 제1夜인 『라인의 黃金』에서부터였다. 작품의 장대함(14시간 이상 계속되는 음악)에도 불구하고 示導動機를 교묘하게 짜넣어 복잡한 줄거리에 통일성을 부여했다는 것은 참으로 감탄할 만하다. 示導動機는 그것이 내포하고 있는 명확하면서도 동시에 불확정한 작용을 통해서, 어떤 의미를 우리에게 강요함이 없이 암시하는 寓喩와도 같이 과고들어, 음악적인 기억 속에서 시적 창작(대사)에도 속하는 반향처럼 울려나온다. 품은 거울에 비치듯 반영되어 하나의 영상을 자아낸다. 詩의 세계에서 영상의 역할이란 결정적인 것이다.

한 음악적 동기가 간접작용을 통해 어떤 의미내용을 얻는다는 것은 용이한 일이 아니다. 그것은 마치 한 단어를 만들어 내는 일과도 같은 것이다. 본래 그 성질에는 없는 의미부여작용을 음악에 강제로 부여하기 위해서는 상당한 특징이 필요하다. 다시 말하면, 그 동기가 일정한 품形을 갖고, 일정한 의미를 나타내는 것이 명시되어야 하는 것이다. 이러한 조건이 결여될 때에는 하나의 음악동기는 감정에 대해 막연히 불확실한 것을 지시하는 데 그치고 만다. 표제음악의 동기는 이러한 명확한 의미부여작용이 결여된 경우가 많다. 이 점에 표제음악의 불철저성이 있고, 이해하기 곤란한 원인이 있다 하겠다. 바그너는 이론적으로 이러한 불철저성을 인정하지 않았다.

바그너는 示導動機의 의미내용을 명확하게 하기 위해 여러 가지 방법을 사용했다. 음악 자체가 충분히 표현할 수 없는 의미내용을 동기에 부여하기 위한 방법은 대개 두 가지로 볼 수 있는데 하나는 대사에 의해 밝혀 주는 방법이고, 또 하나는 시각을 통해 밝혀주는 방법이다. 대사에 의한 방법은 그 대사에 붙여진 선율이 나중에 자립해서 그 대사의 의미를 갖게 되는 것이다.

그 한 예로 『로엔그린』의 〈禁門의 動機〉를 들 수 있겠다. 그 위협적이고도 침울한 선율은 필요할 때 나타나서 로엔그린의 신상에 관해 묻는 것은 금지되어 있다는 것을 상기시킨다. 示導動機의 또 한 가지 제시방법은 대사의 매개에 의하지 않고, 시각적인 것을 통해 의미를 깨닫게 하는 방법이다.⁸³⁾

82) 上揭書 S. 158f.

83) 『라인의 黃金』 제1막 제1장의 라인강의 幽暗한 세계로부터 제2장의 밝은 神들의 세계에로의 전환은 참으로 인상적이다. 제2장 첫머리에 〈발할의 동기〉가 출현하는데 이 동기의 의미는 대사에 의하지 않고, 이때 대사 배경에 장엄하게 전개되는 〈발할〉城의 광경으로 그 의미를 저절

때로는 동기를 음악적으로 필요한 個所 이전에 명시(또는 암시)하는 경우도 있는데 이것은 전술한 〈豫感〉의 원리를 따른다. 목적하는 바는 그 동기의 출현에 대해서 청자의 마음에 준비를 시켜 두려는 데 있다. 서곡(또는 전주곡)에서 示導動機를 제시하는 의미도 바로 그 점에 있다. 이론적으로는 청자의 입장에서 볼 때, 그 동기가 무엇을 의미하는지는 모른다. 그러나 그 동기를 다소라도 기억할 수가 있고, 그 독특한 음악적 성격에 어느 정도 친숙할 수가 있고, 그 동기가 갖는 음악적 기분을 체험할 수가 있는 것이다. 바로 이 음악적 기분의 체험이 무엇보다도 중요하다. 왜냐하면 이 동기는 무언가 결정적 내용을 지시하기보다는 오히려 어떤 심적 상황을 나타내는 것이 중요하기 때문이다.

示導動機의 의미부여작용은 언어에 있어서의 단어와 비할 때 많은 難點을 안고 있는 것도 사실이다. 왜냐하면 어떤 동기의 의미내용이 그 동기가 최초로 등장할 때부터 꼭 명확하게 전달될 수 있다고는 볼 수 없기 때문이다. 어떤 동기가 示導動機로 발전해 나가기 위해서는, 첫째 그 동기가 음악적으로 명확히 파악되어야 하고, 둘째 그 동기가 나타내는 의미가 파악되어야 하며, 셋째 그 동기가 기억되어야 하고, 넷째 그 동기의 의미가 기억되지 않으면 안된다. 최초로 한 번 등장해서 이 네 가지 조건이 완전히 부합되는 경우란 상상하기 어려우며 대개는 동기가 여러 번 되풀이되고 나서야 비로소 가능하다 할 것이다. 거기에는 〈回想〉과 〈豫感〉의 작용이 역할을 하게 되는 것은 물론이다.

여기서 굳이 토마스 만의 示導動機라고 명칭을 붙이는 이유는 일반적으로 알려져 있는 서사적 示導動機와는 그 발전과정에서 상당한 차이가 있기 때문이다. 서사적 示導動機는 호머에게도 있었고, 졸라나톨스토이에게도 있었다.

토마스 만의 경우도 초기에는 일반적인 자연주의적 고정수단으로 쓰여져 있으나 점점 발전해서 심히 복잡한 단계에까지 도달했다.

示導動機란 산문에 있어서는 표면적인 특징을 고정시키기 위한 수단, 또는 일상 대화의 자연주의적 표현방법으로 이해되고 있다. 서사적 示導動機가 음악적 示導動機와 구별되는 점은 그 반복의 필연성에 있다고 하겠다. 왜냐하면 음악적 示導動機는 示導動機가 되기 위해서 꼭 반복될 필요는 없기 때문이다. 〈반복이란 ‘이로니쉬’ 한 효과를 가지고 있다. 물론 우리는 기계적인 반복에 미소를 짓지는 않는다. 만약 그렇다면 그것은 ‘이로니쉬’ 한 미소는 아니다. 우리는 반복되는 말에 담긴 암시에 미소짓는다.〉⁸⁴⁾ 이 점이 또한 음악적 示導動機와 다른 작용이라 하겠다. 바그너의 示導動機는 숨겨진 의미내용과 관계가 있다. 그것은 비록 想像과 이해 여하에 따라서는 분석적인 방법으로 임의로 해석할 수도 있겠으나 음악이 경과함에 따라 곧 그 의미가 밝혀지게 마련이다. 음악적 示導動機는 반복이 되더라도 그것이 의미하는 그때그때의 상황이 다르기 때문에 〈이로니쉬〉한 효과는 안겨 주

로 깨닫게 되는 것이다.

84) B. 알레만, 『이로니와 文學』, S. 18.

지 않는다.

서사적 示導動機는 주로 인물이나 사물의 특징을 말해 주는 데 사용되고 항상 문자 그대로(또는 약간 변형되어) 반복되게 마련이다. 여기에 관한 예는 전장에 약간 비쳤으므로 생략하기로 한다. (『작은 프리데만氏』참조). 이러한 자연주의적 수법은 『토니오 크뢰거』에 와서는 발전한다. 거기서는 토마스 만의 示導動機가 어떤 상황이나 感情(또는 思想)의 집합체를 암시할 수도 있게 된다. 반복을 통해 示導動機가 되어지는 하나의 동기는 그것이 분리되어 혼자 되는 것이 아니라 그 동기와 함께, 또는 그것을 통해 묘사된 어떤 정황과 관계들에 결합되어 있기 때문에 표현은 훨씬 자유로워지는 것이다. 토마스 만은 단어를 동의어로 교체하던가, 변형시켜 반복하는 수법을 쓴다. 한 번 묘사했던 내용을 보충 확대시키는 경우도 있다. 이런 점에서는 토마스 만의 示導動機는 일종의 능가작용의 기능을 가지고 있다고 하겠다. 왜냐하면 <진정한 서사적 구성원리라는 것은 加法이다. 加法은 점점 진행해 간다. 그 때 위협해 오는 지루함을 서사시인은 다음 부분을 가지고 앞부분을凌駕시켜서 독자를 계속 매혹시킨다는 아주 독특한 방법으로 대처해 나갈 수 있기 때문이다.>⁸⁵⁾ 토마스 만의 示導動機도 변형되고 확대되어 반복된다는 점에서 앞에 나왔던 것을凌駕하고 독자의 마음을 매혹할 수 있는 독특한 방법이기 때문이다. 이런 기법이 없었다면 토마스 만의 『파우스트 博士』나 저 방대한 4부작 『요제프와 그의 형제들』은 불가능했을지도 모른다. 그것은 마치 바그너가 그의 『指環』 4부작을 示導動機의 체계를 통해서 그처럼 완벽하게 이루어 놓은 것과 좋은 대조를 이룬다.

『트리스탄』이나 『토니오 크뢰거』에서 示導動機를 찾아내고 그 기능을 추적하기란 그다지 어렵지 않다. 『베ニ스에서 죽다』에서도 <죽음의 동기>같은 것은 외양을 완전히 바꾸고 나타나도 식별하기가 과히 어려운 것은 아니다. 그러나 『파우스트 博士』에 이르러서는 前記한 작품들과 비교할 때 示導動機의 기법은 극도로 복잡해진다. 여기서는 示導動機들이 특정한 인물과 결부되어 있지는 않으며 동기들은 완전히 독자적으로 나타난다. 『파우스트 博士』에서는 동기가 반복될 때마다 언제나 새로운 양상으로 다른 상황과 결부되어 나타나고 있다. 토마스 만은 천베르크의 12음기법의 이론을 그대로 그의 작품에 적용시켰던 것이다. 그것이 이른바 레버퀴인의 <嚴密樂節> *der strenge Satz*의 이론인 것이다. 이것은 바로 이 소설의 구성원리, 즉 示導動機의 구성원리를 해명해 주는 열쇠가 된다. 레버퀴인은 그의 <嚴密樂節>의 이론을 이렇게 설명한다. <전작곡의 각음은 선율적, 화성적으로 미리 정해진 근본순서와 어떤 관계에 놓여 있는지가 분명해야 할 것이다. 어느 음도 다른 모든 음이 나올 때까지는 반복되어서는 안 되리라. 어느 음도 전체의 구성중에서 동기적 기능을 실현하지 못하는 것은 등장이 허용되지 않으리라. 이미 자유로운 음부는 존재하지 않

85) E. 슈타이거·『詩學의 根本概念』, S. 117f.

게 되리라. 이것을 나는 嚴密樂節이라 부르리라.)⁸⁶⁾ 여기서 <미리 정해진 근본순서>라는 것은, 레버퀴인이 이러한 기법으로 작곡한 『오 사랑스런 아가씨』란 노래의 기조가 h-e-a-e-es로 되어 있음을 뜻하며, 이것은 Hetaera esmeralda라는 毒나비로 부터 시작해서, 레버퀴인이 만났던 창녀의 인상으로 옮겨지고, 그것은 다시 매독이라는 병으로, 그리고 거기서 비롯되는 광기(악마)로 이어져서 파멸해 버린다는 <악마의 동기>를 가리키는 말이다. 그리고 그것은 레버퀴인과 독일의 파멸과 분명한 인과관계가 있는 요소라는 뜻으로도 해석할 수가 있다. 『파우스트 博士』에 등장하는 示導動機들은 대개가 보편적인 개념들이다. 즉, 특정한 인물에만 해당되던 <思想·感情의 집합체>로서의 示導動機의 단계는 넘어선 것이다. 다시 말해서 특정한 상황으로부터 벗어나 자유로우며, 언제라도 특정한 상황과 결부될 수 있는 입장에 있는 것이다. 示導動機가 언제라도 되돌아올 수 있는 편재성에다 어디에라도 결부될 수 있는 보편성이 가해진 셈이다. 그렇다면 굳이 示導動機라고 부를 이유가 없지 않느냐는 의문이 제기되는데 거기에는 <미리 정해진 근본순서>, 즉 前記한 레버퀴인과 독일의 파멸과 분명한 인과관계가 있는 개념들만이 示導動機가 될 수 있다는 제약이 있는 것이다. 이러한 전제조건을 알고 나서 이 소설을 읽을 때, 독자들은 示導動機를 식별할 수 있고 비로소 <지적인 미소>의 의미를 감지하게 되는 것이다. 등장하는 示導動機들은 그대로 반복되는 것은 하나도 없고 상호관련이 없는 동기도 없다. 동기들의 연쇄가 萬華鏡처럼 전개된다. 동기들은 표면상 예술의 문제를 제기하고 있지만 그것은 동시에 그 당시 독일의 시대상황과도 관련이 된다. 이 소설을 단순한 예술가 소설로만 볼 수는 없다는 근거가 바로 거기에 있다. 레버퀴인의 <嚴密樂節>의 원리는 음악상으로는 12 음기법의 원리이나 그것은 동시에 그 당시 독일의 시대상황을 설명해 주기도 하는 것이다. <나는 관련을 좋아한다. 의미 있는 것, 그것은 바로 관련이 풍부한 것이다. 관련이 전부다.>⁸⁷⁾ 라고 토마스 만은 말한다.

이러한 示導動機들은(물론 처음부터 示導動機를 식별한다는 것은 불가능하고, 반복됨으로써 그 기능을 발휘하게 되는 것이지만) 소설의 제 1 장에 이미 전부 삽입이 되어 있다. 그 식별이 어렵다는 것은 동기들이 독립되어 완전한 문장으로(되어 있는 경우도 물론 있지만) 나타나는 것이 아니라 차이트블룸을 통해 서술되는 문장 내용중에 은폐되어 있기 때문이다. 문장중에서 어떤 부분만을 따로 뽑아 새겼을 때, 前記한 조건(즉, 레버퀴인과 독일의 파멸과 분명한 인과관계가 있는 요소)에 부합되는 내용을 가진 문장구절, 그것이 바로 示導動機이다. 우리는 前章에서 한노의 幻想曲 분석에서 바그너 작품을 암시하는 구절을 분석해 봤는데, 바로 그러한 <몽타아즈>수법이라 하겠다. 그것은 일종의 암호와도

86) 『파우스트博士』, S. 255f.

87) 上揭書, S. 66.

같은 것이다. 거기에는 우리가 타당하다고 생각되는 명칭을 붙일 수 있어야 한다. 『파우스트 博士』에 등장하는 示導動機를 추출해 내고 분석해 본다는 것은 확실히 흥미 있는 일이다. 여기서는 몇 가지 예를 제시하는 데 그치겠다. (여기 예의 示導動機의 명칭은 필자가 임의로 붙인 것이다.)

- 1) 〈打開의 동기〉: <가슴에 고동치는 傳達의 욕구와 부적당하다는 깊은 두려움이 담겨있는 감정상태>⁸⁸⁾
- 2) 〈독일의 『惡魔와의 契約』의 동기〉 <관념적이고 외적인 행복을 추구하는 성향때문에 나는 희생을 치렀다>⁸⁹⁾
- 3) 〈傲慢의 동기〉: <그 찬란한 영역에는 '데모니쉬' 한 것, 背理的인 것이 불안하게 관여되고 있어, 그것과 암흑계 사이에는 항상 은근히 전율을 일으키는 관계가 있어서, 내가 붙여 보려고 시도하는 〈고귀한〉 이라든가, 〈인간적인 건전한〉 이라든가, 〈조화적〉 이라든가 하는 형용사는 꼭 들어맞으려 하지를 않는다.>⁹⁰⁾
- 4) 〈조국애의 동기〉: <나는 그를 사랑했다. —경악하며 다정하게, 연민의 정을 안고, 찬탄을 보내며—>⁹¹⁾
- 5) 〈비세계성의 동기〉: <그의 무관심은 굉장한 것이어서 자기 주위에서 무슨 일이 일어났는지, 그가 어떤 동료들과 섞여 있는지 일찌기 알아본 적이 거의 없었다. 그는 상대방을 이름으로 부르는 적이 드물었다. 이 사실은 그가 상대방의 이름을 몰랐기 때문이라고 나는 추측한다.>⁹²⁾
- 6) 〈운명의 동기〉. <나는 그의 고독을 하나의 심연에 비하고 싶다.>⁹³⁾
- 7) 〈오용의 동기〉: <생활과 경험이 개성의 단어에 어떤 〈액센트〉를 부여해, 그 단어들을 보통의 의미로부터 완전히 멀리해 버릴 수가 있다.>⁹⁴⁾

이러한 示導動機들은 章이 거듭될 때마다 외양을 완전히 바꾸고 그때그때의 상황과 결부되어 나타난다. 그러면 실제로 한 장에 12개씩의 동기를 짜넣었는가 하는 의구심은 소설을 자세히 읽어 가면 곧 사라지고 만다. 토마스 만은 단지 12음기법의 원리만은 적용시켰을 뿐이다. 그러나 우리는 이 소설을 12음을 4배한 48장으로 구성하고 있다는 흥미 있

88) 上揭書, S. 10.

89) 上揭書, S. 10.: 여기서 〈나〉라고 하는 것은 〈독일〉이라는 말과 동의어로 볼 수 있다. 왜냐하면 토마스만은 〈우리〉라는 말을 단수를 써서 곧잘 〈나〉라고 하고 있기 때문이다. 이 점에 대해서는 R. 바움가르트도 『同時代人을 위한 文學』, S. 153에서 지적하고 있다.

90) 上揭書, S. 11.

91) 上揭書, S. 12 : 여기서 〈나〉는 〈우리〉, 즉 〈독일인〉으로 〈그〉는 〈독일〉의 대명사로 보면 된다. 『파우스트博士』의 결미는 이렇게 되어 있다. 『그대들의 가련한 영혼에 神의 은총이 있으라. 나의 친구, 나의 독일이여.』 S. 676.

92) 上揭書, S. 13.

93) 上揭書, S. 13.

94) 上揭書, S. 13. 또한 前記 註(67)참조.

는 사실을 발견하게 된다.⁹⁵⁾

지금까지 보아 온 토마스 만의 示導動機들을 정리해 본다면 다음과 같은 세 가지로 구분할 수 있겠다.

I 초기작품 『작은 프리데만氏』, 『부덴브로크一家』 등 동음적 자연주의적 외양적 인상적 示導動機

II 『토니오 크뢰거』, 『베니스에서 죽다』 등 내면적 감정 사상 표출의 示導動機

III 『파우스트 博士』, 『요제프와 그의 弟兄들』: 다성악적 移調的 변형적 示導動機

이것으로서 토마스 만이 구사한 示導動機의 유형과 기능을 알아본 셈이다. 다음은 바그너의 전주곡과 토마스 만의 서장의 유사점을 비교해 보기로 하겠다.

IV

오페라의 전주곡과 소설의 서장은 서로가 개시부라는 점에서 공통점이 있지만 바그너와 토마스 만의 경우는 그 기법면에서 상당한 유사점을 발견하게 된다.

바그너는 그의 『序曲에 關하여』(1841)에서 다음과 같이 말하고 있다.

이전에는 연극에 序幕이라는 것이 선행했다. 관중을 단번에 일상생활의 인상으로부터 끌어내, 이상적인 세계의 현상 앞으로 옮겨다 놓는다는 것은 너무 대담한 일이라고 생각된다. 여기에 비하면 그렇게 옮겨 놓는 일을 새로운 예술영역의 성격에 힘입어, 어떤 친근한 개시를 통해서 실현한다면 그것은 협명한 일이라고 생각됨에 틀림없었다. 이러한 序幕은 관중의 상상력에 의존해서 그들의 협력을 구하고 의도한 바 錯覺을 가능하게 해 주고, 미리 앞질러 생각할 수 있는 짧은 이야기와 이제 진행될 대개의 줄거리를 附言해 주는 것이다.⁹⁶⁾

여기서 말하는 새로운 예술영역이란, 그의 총합예술을 의미하고 있음을 물론이다. 바그너의 서곡이론의 요점은 서곡은 드라마의 내용과 무관해서는 안되며 또한 내용을 표현하더라도 그것은 개개의 사건이 아니라 근본적인 착상이어야 한다는 점이다. 서곡은 음악의 성격과 극의 경과를 미리 알려줌으로써 오페라의 준비를 해 주게 마련이지만 결코 너무 명백하게, 확연하게 해서는 안된다. 그저 꿈 속에서 앞으로 올 것을 예견하듯이 막연히

95) 토마스 만은 이 소설을 제47장을 다음에는 제48장을 마련하지 않고 〈終結〉로 끝맺고 있다. 그래서 이 소설이 48장으로 구성되어 있는 것은 사실이나, 二義性의 대가인 토마스 만이고 보면, 그가 항상 좋아하는 숫자 7(또는 7의 배수인 49)에 대한 매력도 포기할 수가 없었던 모양이다. O. 자이들린은 이 소설이 한 章(즉 제34장)을 세 번 되풀이함으로써 실제로 장의 수는 (〈종결〉이 되어있는 장은 가산하지 않고) 49가 됨을 설명하고 있다. O. 자이들린, 『古典的이고 現代的인 古典作家』 중 『數의 高低의 遊戲』, S. 105f 참조.

96) R. 바그너 全集 VIII, S. 125.

행하여지지 않으면 안된다. 바그너가 서곡(또는 전주곡)에 示導動機를 짜 넣어서 이른바 〈豫感〉작용을 기대하는 所以가 바로 거기에 있는 것이다. 관중(아직은 막이 오르지 않아 청중에 불과하지만)은 示導動機의 의미는 모르지만 귀에 익혀간다. 일종의 호기심이 漸高 한다. 막이 오르고 드라마가 진행됨에 따라 그 의미가 밝혀지는 것이다.

토마스 만의 序幕도 위에서 말한 서곡의 구성원리를 따르고 있다고 보겠다. 『大公殿下』 *Königliche Hoheit*의 序章을 예로 든다면, 토마스 만은 序章의 명칭부터 전주곡 *Vorspiele I* 이라고 한 것은 흥미 있는 일이다.

이 序章을 초두부터 읽어 가면, 마치 아무런 설명 없이 보여주는 街頭풍경의 영화 장면을 보고 있는 느낌이 든다. 장소가 어딘지, 언제 이야기지 분명치가 않다. 그저 아무 계절이든 상관없고, 평일의 한낮이라고만 되어 있다. 〈알브레히트〉街라면 독일의 어느 도시에나 있을 법한 거리 이름이다. 날씨의 묘사도 무관심할 정도다. 거리에는 차들이 적당히 오고가고 번잡하지도 않다. 택시가 몇 대 굴러가고 행인이 지나간다. 요컨대 걸보기에는 그럴 듯하게 보이지만 구체적인 것은 하나도 없다. 또 이론적으로도 구체적이고 명확할 필요는 없기 때문이다. 언제 어디서고 날씨에 상관없이 그저 그런 사람들이 오고가도 그 만이다. 그런 것들은 주제와는 직접 관계가 없기 때문이다.

그러나 이 序章의 후반부 이후에 와서(실제로는 여기서 序章은 끝나는 셈이다. 왜냐하면 한 〈동기〉가 그 의미를 미리 밝히는 셈이 되기 때문에) 독자는 비상식적인 광경에 관심이 끌린다. 元帥가 中尉에게 먼저 경례를 하기 때문이다. 또 행인들이 그에게 자꾸만 인사를 한다. 그래서 독자의 호기심은 고조된다. 사람들이 그를 돌아보고 눈으로 의미 있는 눈짓을 한다. 그러면 상대방이 펄쩍 놀라고 그의 이름을 불러 본다. 도대체 그가 누구냐 하는 독자의 호기심의 막바지에 와서야 그의 이름이 밝혀지는 것이다. 〈그것은 알브레히트 二世의 동생 클라우스 하인리히, 王座의 계승자다.〉⁹⁷⁾ 지금까지 막연했던 시대와 장소가 한꺼번에 밝혀지고 생기를 띤다. 그것은 마치 『라인의 黃金』에서 막연히 울렸던 〈劍의 동기〉가 『발큐레』에 와서 그 의미를 밝힐 때 만큼이나 응변적이라 하겠다.⁹⁸⁾

97) 토마스 만: 『大公殿下』, S. 6.

98) R. 바그너 『라인의 黃金』 제 4장 (S. 73):

Wotan:

Es naht die Nacht:
vor ihrem Neid

〈劍의 동기〉

bietet sie Bergung nun.

『발큐레』 제 1막, 제 3장 (S. 28):

Zeig deiner Schärfe
schneidendem Zahn :
heraus aus der Scheide zu mir! —

〈劍의 동기〉

이렇게 해서 〈잘 알려져 있으면서도 결국은 잘 모르는〉, 〈雜沓 속에서도 홀로 있는 듯한〉, 〈통합권의 重荷를 좁은 어깨에 걸어진〉 주인공의 운명이 어떻게 엉어져 갈까 하는 기대는 충만하다. 이제 막이 오르면 되는 것이다.

바그너의 전주곡(『로엔그린』이후에는 이렇게 불렀다)은 純音樂的 구성이기는 하지만, 거기에는 示導動機를 삽입해서 〈豫感〉작용을 시키는 경우가 많다. 토마스 만도 序章에 示導動機를 삽입시켜 전개해 나간다는 점에서는 마찬가지다. 『파우스트 博士』가 그 좋은 예다. 이를테면 〈打開의 동기〉는 처음에는 차이트블롬의 저술에의 갈망으로 시작되어 어느 새 래버퀴인의 창작의 부진에서 오는 打開에의 의욕으로 옮아가고, 그것은 다시 독일의 국제적인 고립상태에서 세계열강에 끼어들고 싶은 打開의 충동으로 변해 가는 것이다.

V

지금까지 토마스 만의 작품을 통해서 〈바그너 혼적〉을 추적 음미해 보고, 示導動機의 유형과 序章의 구성을 비교해 본 셈이다. 여기서는 바그너와 토마스 만의 창작에 있어 근본적인 공통요소들을 찾아보고 결론을 맺기로 한다. 토마스 만이 작가로서 바그너 예술에서 깨달은 것은 〈바그너 음악은, 그것에 의해 詩로 완성되는 회곡의 대본이 문학이 아닌 것처럼, 철두철미 음악이 아니다. 그것은 心理學·象徵·神話學·강조법이며—그것이 전부〉⁹⁹⁾라는 인식이었다. 그리고 작가로서의 이러한 인식은 그대로 그의 작품에 나타나 있다. 그는 비단 바그너 예술의 본질적인 것을 인식한 데서 그치지 않고 그의 창작의 비결 까지도 알아내 그것을 실증해 보였다. 〈바그너의 가사는 문학이 아니지만, 그 음악은 문학이다. 그의 음악은 考案되고, 계산되고 극히 지적으로 교활하리만큼 빈틈없이 문학적으로 되어 있다. 마치 그 가사가 음악적으로 되어 있는 것처럼.〉¹⁰⁰⁾ 토마스 만의 산문이야 말로 바로 이처럼 고안되고, 빈틈없이 계산되어 다듬어져 있다 하겠다. 示導動機의 기법이 바로 그것이다. 우리는 여기서 토마스 만 작품의 번역상의 난점을 절감하게 된다. 그 복잡하게 짜 넣어진 織組와 함부로 다룰 수 없는 示導動機의 동의어의 미묘한 차이들, 게다가 저 〈몽타아즈〉수법을 구사하는 문장 내의 숨어 있는 암호와도 같은 〈嚴密樂節〉의 구성, 이렇게 생각이 미쳐 가면 그 섬세하고 치밀한 음악적 구성을 다시 한 번 우리 말로 재현한다는 것은 불가능하게 생각된다. 바그너의 음악이 순수한 음악이 아니듯이 토마스 만의 산문은 순수한 산문이 아니라 음악인 것이다. 그것도 바그너 음악인 것이다. 잘못 건드리면 示導動機의 형체가 부서져 버린다. 우리는 示導動機 없는 바그너 음악은 상상도

99) 토마스 만·『바그너와 現代』, S. 79.

100) 上揭書, S. 79.

못 할 일이다. 바그너의 가사를 외국어로 옮겨 부를 수 있다고 생각하는 사람도 없을 것이다. 이런 의미에서도 바그너와 토마스 만은 철두철미 독일적인 예술가라 할 수 있겠다. 토마스 만 자신도 언젠가 그의 『부텐브로크一家』에 관해 언급하면서 이렇게 말한 적이 있다. <그 소설은 그 구조상으로도 번역이 불가능하리만큼 독일적이다.>¹⁰¹⁾ 이 말에는 보다 본질적인 의미가 들어 있는 것이고 그의 산문의 음악적인 구성에 관해서는 언급하지도 않았다. 또 작가로서 말할 성질의 것도 아니기 때문이다.

토마스 만의 작가적인 통찰은 바그너의 발상법에까지 이르렀다. <작품 하나하나를 다른 작품과 분리시켜서 각 작품을 각기 다른基调에서 발전시킨다. 그 결과는, 그 자체가 하나의 개성적 우주인 전체 작품 중에서 개개의 작품은 다시 어느 거나 완결되어 있는 성좌적 통일을 형성하는 것이다. 전체의 유기적 통일을 시사해 주는 諸作品 중에는 음악적 접촉과 주제적 결합이 있다. 『파르지팔』에는 『명가수들』의 음조가 低流에 흐르고, 『화란인』에서는 『로엔그린』의 先取音을 들을 수 있다.>¹⁰²⁾ 우리는 여기서 참으로 희한한 토마스 만의 자기고백을 듣게 된 셈이다. 왜냐하면 토마스 만의 작품들이야말로 작품 하나 하나가 전체 작품과 주제적 접촉과 결합을 이루고 성좌적 통일을 형성하고 있기 때문이다. <한노>, <슈피넬>, <토니오>, <아헨바하>, <레버퀴인>이 모두가 <예술과 삶>이라는 주제적인 접촉과 결합을 이루고 있는 것이다. 토마스 만과 바그너의 작품의 구성법은 평행을 이루고 있다 해도 과언은 아닐 것이다. 이러한 사실은 작가로서 소재가 빈곤하다기보다는 오히려 그 역량을 말해 주고 있다고 할 수 있다. 왜냐하면 작가의 우열이란 무엇을 말하느냐 보다는 어떻게 말하느냐에 따라 결정되겠기 때문이다.

토마스 만은 창작면을 떠나서 개인적으로도 바그너로 인해 뜻하지 않은 운명을 겪게 되었었다. 1933년 2월에 뮌헨대학에서 행한 그의 연설(『R. 바그너의 고뇌와 위대』)이 奇禍로 독일을 등지게 된 사실이 그것이다. 토마스 만의 바그너에 대한 관심과 열의는 평생 그의 뇌리를 떠나지 않았다. 그래서 1955년 5월에 행한 그의 마지막 연설(『쉴러에 관한試論』)에서까지도 바그너를 상기시켜 주고 있는 것이다.¹⁰³⁾ 토마스 만은 창작면에서나 개인적으로나 바그너와는 숙명적인 인연을 맺고 있었다 하겠다.

參 考 文 獻

Th. Mann: *Gesammelte Werke in 13 Bänden*, S. Fischer 1974.

101) 全集 XII, 『비정치적 인간의 고찰』, S. 89.

102) 『바그너와 現代』 중 『R. 바그너의 고뇌와 위대』, S. 83.

103) 全集 IX, S. 929. <그것은 또다시, 이미 면첫번의 유노의 설득이 그랬듯이, 엘자의 ‘그대 이름을 내게 말해 줘요!’ 와 로엔그린의 ‘그만둬!’의 선취음인 것이다.>

- _____ *Wagner und unsere Zeit*, S. Fischer 1963.
- _____ *Buddenbrooks*, Fischer Bücherei 661/62, 1960.
- _____ *Doktor Faustus, Entstehung des Doktor Faustus*, Fischer 1967.
- _____ *Tod in Venedig*, Fischer Bücherei 54, 1966.
- _____ *Tonio Kröger*, S. Fischer, 1965.
- _____ *Deutschland und die Deutschen*, in: Sorge um Deutschland, S. Fischer 1957.
- _____ *Königliche Hoheit*, Fischer Bücheerei 2, 1965.
- R. Wagner: *Die Hauptschiften*, A. Kröner 1956.
- _____ *Lohengrin*, Reclam 1966.
- _____ *Tristan und Isolde*, Reclam 1963.
- _____ *Rheingold*, Reclam 1966.
- _____ *Walküre*, Reclam 1967.
- _____ *Siegfried*, Reclam 1970.
- _____ *Götterdämmerung*, Reclam 1969.
- _____ *Die Meistersinger von Nürnberg*, Reclam 1966.
- _____ *Tannhäuser*, Reclam 1963.
- disc: *Lohengrin*/R. Kubelik/Chor u. Symphonie-Orch. des Bayerischen Rundfunks
(D. G.).
 Tannhäuser/K. Schröder/Chor u. Symphonie-Orch. des Hessischen Rundfunks(D. G.).
 Meistersinger/J. Keilberth/Das Bäzerische Staatsorchester(eurodisc).
 Tristan und Isolde/W. Furtwängler/Philharmonia Orch. London(Decca).
 Ring des Nibelungen/G. Solti/Wiener Philharmoniker (Decca).
 Parsifal/H. Knappertsbusch/Chor u. Orch. der Bazreuther Festspiele (Philips).
- Ferdinand Lion: Th. Mann, Verlag Oprecht Zürich 1947.
- Erich Heller: Th. Mann, Der iroische Deutsche, Suhrkamp 1959.
- _____ *Enterbter Geist*, Suhrkamp 1954.
- Beda Allemann: *Ironie und Dichtung*, Neske 1969.
- Helmut Koopmann: *Th. Mann*, in: Deutsche Romantheorien, Athenäum, 1968.
- _____ Th. Mann, Bouvier Verlag Herbert Grundmann 1971.
- Eberhard Lämmert: *Th. Mann*, in: *Der deutsche Roman II*, Herausgegeben von Benno von Wiese, August Bagel Verlag 1965.
- Richard Baumgart: *Literatur für Zeitgenossen*, Edition Suhrkamp 186, 1966.
- Hans Eichner: *Th. Mann*, Lehnen Verlag 1953.

Jonas Lesser: *Th. Mann in der Epoche seiner Vollendung*, Kurt Desch 1952.

Hans Mayer: *Th. Manns Doktor Faustus*, in: *Von Lessing bis Th. Mann*, Neske 1959.

Martin Gregor: *Wagner und kein Ende*, Edition Musika Bayreuth 1958.

Robert Gutman: *Richard Wagner*, R. Piper 1970.

Oskar Seidlin: *Klassische und moderne Klassiker*, Vandenhoeck 1972

《Zusammenfassung》

Wagner-Rezeption Thomas Manns

Tschoe, Sun-Bong

Diese Abhandlung will versuchen, erstens die Wagner-Rezeption in den Prosawerken Th. Manns herauszunehmen und zu interpretieren, zweitens die Kompositionsart der beiden Künstler zu vergleichen.

Th. Mann hat oft bekannt, Wagner sei sein stärkstes, bestimmendes Erlebnis gewesen. Sein Erlebnis hat seinem Werk die Seinsmöglichkeit gegeben. Th. Mann hat in seinen Novellen und Werken eine Unzahl von Wagner-Spuren hinterlassen.

Wagner und Th. Mann, diese beiden Namen heißen bereits das Thema: Musik und Epik. Die Wagner-Beziehung Thomas Manns reicht tiefer als die irgendeines Musikschriftstellers oder eines Dichters, der nur kritische oder poetische Gegenstände behandelt, und geht weit über das Essaywerk hinaus, umgreift auch Epik, Mittel und Methoden der künstlerischen Gestaltung. Thomas Mann hat die Auseinandersetzung mit Wagners Kunst bis ins Schöpferische getrieben und das geliebte Thema als unendliche Melodie in sich aufgenommen. Thomas Manns kenntnisreiche Musikliebe zeigte sich in großer Musikbeschreibung. Er beschreibt die Musik von der Wiedergabe der Eindrücke über die Nachzeichnung musikalischer Details bis zur Deutung der Gesamtstruktur und Produktion. Die früheren Novellen lassen sehr deutlich werden, wie stark die Musik als stilbildende Macht auf das epische Schaffen Thomas Manns eingewirkt hat. Thomas Mann hat einmal selbst bekannt, daß er alles, was er vom Haushalt der Mittel, von der Wirkung überhaupt, vom Stil als Einheit des Persönlichen und des Sachlichen, von der Symbolbildung und der organischen Geschlossenheit des Werkes, von Anfangen und Enden wußte, Richard Wagner verdanke. Diese Anleihe des Epischen beim Musikalischen

wäre aber nicht möglich, wenn nicht Wagner mit dem Leitmotiv ein eigentlich außermusikalisches, rationales Stilmittel in die Musik eingeführt, ihr einen epischen Zug gegeben hätte.

Das Leitmotiv ist verstanden worden als Mittel zur Fixierung oberflächlicher Merkmale, Fixierung von Nebengestalten oder auch sogar als Mittel zur naturalistischen Darstellung von Alltagsgesprächen. Das Leitmotiv ist immer zuerst Erinnerungsmotiv. Seine Aufgabe ist, sofort bestimmte Assoziationen hervorzurufen. Es kann eine bestimmte Person oder einen Personenkreis, eine entscheidende Situation, einen die Handlung fortführenden Gedanken oder einen Gefühlskomplex symbolisieren. Es wird regelmäßig wörtlich oder nur leicht variiert wiederholt. Was das epische Leitmotiv vom musikalischen wesentlich unterscheidet, ist die Notwendigkeit der Wiederholung. Das musikalische Leitmotiv braucht sie nicht, um zum Leitmotiv zu werden, wenn es kein Erinnerungsmotiv ist, das nur der Charakterisierung von Personen oder Dingen dient, aber das epische Leitmotiv wird erst dadurch zum Leitmotiv, daß ein einzelnes immer wieder genau oder nur leicht variiert wiederholt wird. Und noch etwas anderes unterscheidet das musikalische Leitmotiv vom epischen: nämlich der Bezug, den das jeweilige Motiv hat. Das musikalische Leitmotiv bezieht sich auf einen Bedeutungsgehalt, der zwar mit Hilfe von Begriffen Vorstellungen umschrieben werden kann, der sich aber im Verlauf der musikalischen Vorführung direkt erschließen soll. Das epische Leitmotiv aber hat Bezug auf das, was schon einmal genannt wurde, auf relativ eindeutig charakterisierte Personen, Dinge und Situationen.

Das Thomas Mannsche Leitmotiv nimmt im Gegensatz zu dem des Wagner, nicht Bezug auf Phänomene, für die das Leitmotiv nur eine Chiffre darstellt, sondern auf einen bedeutungsvollen Zusammenhang, der mit dem Anfangskapitel des jeweiligen Romans dargestellt wird. Die Leitmotive funktionieren als 'Ahnungsmotiv' bzw. 'Erinnerungsmotiv' in den Romanen. "Man kann den musikalischideelen Beziehungskomplex, den er bildet, erst richtig durchschauen und genießen, wenn man Thematik schon kennt und imstande ist, das symbolisch anspielende Formelwort nicht nur rückwärts, sondern auch vorwärts zu deuten" In den früheren Novellen ist es im übrigen leicht, die Leitmotive herauszufinden und ihre Funktion zu verfolgen.

Im *Doktor Faustus* aber werden die Motive nicht mehr leitmotivisch mit bestimmten Personen oder Dingen verbunden, sondern sie treten selbstständig im Roman auf. Zwar kehren auch im *Faustus* bestimmte Motive immer wieder, aber jeweils in immer neuen

Abwandlungen und Verbindungen mit anderen Personen. Die Motive sind von Beginn an zu finden und treten in verschiedener, bald offener, bald versteckter Form auf. Wenn man die leitmotivische Technik bei Thomas Mann betrachtet, lassen sich drei Entwicklungsstufen erkenne: 1. im *Friedemann* und in den *Buddenbrooks*: homophon, naturalistisch, physiognomisch; 2. im *Tonio* und *Tristan*: innerlichen Gefühls- und Gedankenkomplex ausdrückend; 3. im *Tod in Venedig* und *Faustus*: polyphon, metamorphisch.

Thomas Manns Kompositionssart des Anfangskapitels ist mit der Aufbautechnik von Wagners Vorspiel zu vergleichen. Die Anfangskapitel Thomas Manns geben in allgemeiner Form Hinweise zum Verständnis des folgenden Geschehens als Genzem. Im Anfangskapitel wird nur vag angedeutet, nichts im einzelnen ausgeführt.

Im zweiten Teil wird versucht, die Wagner-Spuren in den Werken zu interpretieren. Sie tauchen in den Werken je nachdem in verschiedenen Gestalten auf. Sie sind Musikstücke oder Ausdrücke im bestimmten Zusammenhang mit Wagner und seiner Kunst. Sie wollen scheinbar kein Ende nehmen. Behandelt worden sind folgende Novellen und Romanen: Gerächt, Der kleine Herr Friedemann, Buddenbrooks, Tristan, Tonio Kröger, Wälzungenblut, Der Todäin Venedig und Doktor Faustus. Beispiele sind beliebig ausgewählt.

Im dritten Teil werden die Typen bzw. Funktionen der Th. Mannschen Leitmotive erklärt. Bei Th. Mann lassen sich drei verschiedene Typen Leitmotive erkennen: homophon-naturalistisch-physiognomische Leitmotive wie im Friedemann und in den Buddenbrooks, Leitmotiv als Gefühls und Gedankenganze wie im Tonio und Tod in Venedig und höchstentwickelte polyphon-metamorphe Leitmotive wie im Sinne vom <strengen Sats> im Faustus.

Im vierten Teil wird versucht, die Aufbautechnik von Wagners Vorspiel und Th. Manns Anfangskapitel zu vergleichen. Angewendet worden sind Königliche Hochzeit und Faustus als Beispiel. Abschließend muß noch erwähnt werden, daß die Verwandtschaft der Kompositionssart und des Lebenswerkes von Th. Mann und R. Wagner sich parallel entwickelt hat. Das bedeutet nicht einmal einen schöpferischen Mangel, zumal ja der Rang eines Künstlers sich dadurch unterscheidet, *wie* er sagt, nicht *was* er sagt.

