

토마스 만의 바그너 受容*

崔 淳 鳳

(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의 음악이 비판적으로 굴절되어 서구적 수준의 산문으로 옮겨간 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 공하는 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 讚美가 아니라 批判>⁵⁾이라고 한다. 또한 <認識的인 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 지칠 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 沒落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 창작의 가능성을 찾았다. 그는 말하기를 <『指環』은 줄라의 『르공 마까르家』의 象徴的 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의 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, 『체휼에 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 줄라와 바그너. 이들은 一見 너무나도 상이한 예술가들인데 모두가 상징주의나 신비주의에까지 高揚된 자연주의에 근거를 두고 있음을 지적한다.¹²⁾ 줄라의 『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 근거가 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 역사에다 정확히 표현하려 한다면 역사적 사실은 자의적인 해석을 통해 왜곡하는 것이 된다. 역사극은 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 든다〉¹⁴⁾고 말하고 있다. 바그너의 언어는 〈언젠가〉 *Einst*의 이중의 의미를 항상 말하고 있다. 즉, 그것은 〈언젠가 모든 것이 그러했듯이〉 〈모든 것이 그러하게 되리라〉는 것을 의미하며 이것이 바로 신화의 말인 것이다.¹⁵⁾

바그너의 음악은 어떤 의미에서는, 마치 上演을 위한 희곡이 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 音響的 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 할 지라도 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 *Ironie*와 파로디 *Parodie*의 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 올바르게 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 씌여지고 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』 *Gerächt*(1899) — 단편소설적 시작 — 에는 다음과 같은 구절이 있다.

로오스트 비이프를 들 때, 우리는 리하르트 바그너의 일반에 관해서, 그리고 특히 〈트리스탄〉에 관해서 대화를 하게 되었다. 그녀의 스스럼없는 얼굴이 나를 당황하게 했다. 그녀의 解放感이 너무나 태연하고, 너무나 과장도 강조도 없고, 것처럼 침착하고, 확실하고 자명한 것이어서 나는 그것이 가능하다고 생각할 수가 없었다. 그녀가 대화 중에 〈메마른 熱情〉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 걱정과 평정이 나란히 병치되어 풍겨주는 〈이로니〉를 느낄 수 있을 것이다. 〈메마른 熱情〉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. 激情的인 〈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, 지적인 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 熱情>이라고 대답했다는 뜻이다. 그래서 제목이 『복수했다』로 되어 있다.

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

그러자 갑자기, 완전히 압도되어, 현기증, 도취, 동경과 苦惱의 상태 속에서 그는 한 가로 등 기둥에 기대어 떨면서 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 예뻐는지는 식별할 수가 없었다. 왜냐하면 그녀는 끊임없이 아랫입술로 윗입술을 문지르면서 앞으로 내밀었다 다시 뒤로 들어밀었다 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 내밀었다²⁶⁾

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 VIII, 『작은 프리이데만氏』, S. 90.

24) 上掲書, S. 86

25) 上掲書, S. 88.

26) 上掲書, S. 94.

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

3. 『부덴브로크 一家』 *Buddenbrooks*(1990)는 그 성립부터가 기묘하게도 바그너와 상통하는 점이 많다. 작자 자신도 이렇게 밝히고 있다. <본래는 민감한 후계자인 한노와 기껏해야 토마스 부덴브로크에 대한 이야기에 관심이 있었을 뿐인데 「작품의」 증대의 불안이 『지크프리트의 죽음』의 구상으로부터 시도동기로 짜여진 4부작이 되어 버렸던 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 옮겨갔다>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 오르가니스트인 에드문트 뤼일의 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 섬팡이 비칩니다. 이건 예술에 있어서의 모든 도덕의 종말입니다!²⁹⁾

뤼일의 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 느꼈었다. 그 기분이 너무나도 두렵고 절망적이고 산더미처럼 짓눌렸기 때문에, 그는 자기를 짓누르고 있는 것은 자기 개인적인 비애 이상의 것임에 틀림없으리라, 그것은 처음부터 자기를 惱心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 뤼백』, S. 380f.

28) F. 리온·『토마스 만』, S. 28.

29) 토마스 만·『부덴브로크 一家』, S. 339.

30) 上掲書, 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 니체의 인식혐오와 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 價値의 顛倒가 생겨난다 하겠다. 본래 쇼펜하우어의 사상을 따른다면 인식을 통한 禁慾的인 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 <몽타아즈>수법을 구사하고 있는 것이다. 그것은 공모자(교양있는 독자)밖에 이해할 수 없는 암호와도 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) 上掲書, S. 509.; 全集 X, 『E. 프레토리우스에게, S. 928. <나는 더 이상 『트리스탄』 전체는 견디기가 어렵습니다만, 아마 『로엔그린』이라면 견디겠습니다. 그 전주곡은 어쩌면 그가 요컨데 쓴 것 중에서 가장 경탄할 만한 것이며, 청은색의 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. 옥타브씩의 맹렬한 돌진이 뒤따르고叫喚이 되어 사라졌다. 그리고 다음에는 음의 증대가, 완만한, 억제할 수 없는 상승이, 거세고 대항하기 어려운 동경의 반음계적 상향노력이 시작되고, 그것이 별안간 오싹 놀라게 하는, 자극적인 피아니시모로 딱 중단되었다. 이 피아니시모는 발 아래 대지가 미끄러져 사라지는 듯한 욕정 속으로 몰입해 버리는 듯한 느낌이였다.〉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 것이였다. 지금 이 순간에, 숨이 차 혈떡이는 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 『트리스탄』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) 上掲書, S. 511.

34) 上掲書, S. 510. 토마스 만: 『베니스에서 죽다』 중 『트리스탄』에는 이렇게 묘사되고 있다. 〈그녀의 바쁜 양손 아래서는 방중에 가까운, 급작스런 피아니시모로 점철되면서 空前의 上昇이 성취되었다. 발 밑의 대지가 미끄러져 나가는 듯한, 崇高한 욕정 속으로 몰입해 버리는 듯한 피아니시모다. 거대한 해결과 성취의 充溢感이 물려와 되풀이되었다. 헤아릴 길 없는 충족감의, 귀가 떡먹한 파도소리다. 그것은 물릴 줄 모르게 몇 번이라 없이 되풀이되고 썰물처럼 밀려나가면서 변형되어 사라지는가 싶더니 다시 한 번 저 동경의 動機를 諧音 중에 짜 넣고는 숨을 내쉬고, 소멸되어 사라져 흩어져 버렸다. 깊은 정숙〉 S. 111.

35) 上掲書, S. 510f.

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

- 3) 『지크프리트』 (내용) 〈여기서는 무서운 장애가 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 무질제와 욕심에는 무언가 파렴치한 것이 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, 환호하며, 흐느껴 울고, 관현악의 모든 장비를 동원하여 광광 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 위협성과 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⁾ 유희 시점에서 출발했던 것이다. 세기말의 서구의 지적인 정신세계를 지배했던 쇼펜하우어의 염세주의와 대중을 마비시키고 제압하려 드는 바그너 예술을 극복하고 문학이 살 수 있는 길은 〈이로니〉를 통하는 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. 하젠, 『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 회롱하는 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 울려나오기 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. 크뢰터안 부인이 피아노로 연주하는 바그너의 『트리스탄과 이졸데』의 전주곡의 묘사와 제2막의 <사랑의 이중창>의 <파로디>풍의 改書, 그리고 브랑게네의 경고, 마르케왕의 출현을 방불케 하는 윌렌라우흐 목사 부인의 갑작스런 등장, 그리고 종장의 이졸데의 <사랑의 죽음>의 음악묘사 등이 그대로 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 옮겨간다. 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. 다시 한번 <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 햇불이 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 문제가 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 슈피넬과 클뢰터안 부인도 병든 의지를 안고 황홀감을 찾아 해매는 방황자들이다. 토마스 만은 그들에게 삶의 의지를 상기시켜 준다. 그것도 말을 통해서가 아니라 음악을 통해서! 클뢰터안 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) 上掲書, S. 109.

48) 全集 IX, 『쇼펜하우어』, S. 562.

49) 『트리스탄』, S. 110.

만일 클뢰터안부인이 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 이들 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 크뢰터안 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 명량하고 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 젊고, 건강하고, 아주 정상적인 인간에게 미치는 작용을 생각해 보십시오.⁵²⁾

여기서 문제가 되는 것은 예술가와 대중의 입장이다. 토니오가 <여자들과 젊은이가 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) 上掲書, S. 124.

51) 『바그너와 現代』, S. 168.

52) 토마스 만. 『토니오 크뢰거』, S. 35.

53) 上掲書, 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 靈感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의 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 융화될 수 있었다.

6. 『벨중의 피』 *Wälsungenblut*(1906)은 이 단편의 제목이 암시해 주듯이 바그너의 『발큐레』의 〈파로디〉이다. 기초가 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. 지크린트가 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 벡커라트라든 낮은 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 씌어진 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〉 *Parodie*가 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 옮겨가 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 격양 속에 놓여 있었다고. 떨시와 증오와 비방이 그를 괴롭혔다고. 왜냐하면 그는 하는 식이 남들보다도 낫설고 절망적으로 색다르기 때문에.....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 『再生한 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 씌여진 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 유희를 통해서 <이로니>가 가능한 것이다. <이로니>의 대상은 명확하게 목전에 나타나 있지 않으면 안된다. 애매한 대상을 놓고는 암시의 가능성이 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 넘어서서 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 옮겨간다. 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 흔적〉은 표면상으로는 두드러지게 나타나 있지 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 근원적으로나 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 검』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) 上掲書, S. 418.