

Th. Mann 文學에 있어서의 Parodie의 諸相

姜 斗 植
(독문학과 교수)

여태까지 國內에서 Th. Mann에 관한 論文이 한 20篇가량 나왔다. (韓國獨語獨文學會誌 收錄論文) 그런데 그 論文의 大部分이 關心을 두고 있는 것은 Th. Mann이 보여준 바 넓은 意味에서의 生과 藝術의 問題 또는 生과 精神의 對立의 問題와 거기서 派生한 「이로니」의 問題, 그리고 小說의 構造에 대한 것과 그의 文學과 音樂의 關係에 대한 것 등등이 相當히 깊게 다루어진 論文들이 나왔다.

물론 Th. Mann의 이러한 問題에 대한 研究도 重要하지만 좀 더 그의 文學의 內面世界 그러니까 이러한 生의 問題를 기초로해서 그것을 어떻게 文學에서 具體化시켰는가 하는 점에 焦點을 맞추어 볼 때, 즉 文體上에서 볼 때 浮上하게 되는 것이 파로디(Parodie)의 問題가 아닐까 생각된다. 특히 그의 中期以後의 作品에서 그 技法上 두드러지는 것이 있다면 이 파로디의 問題라고 본다. 그런데 파로디의 問題는 비단 Th. Mann에게 있어서만 볼 수 있는 現象은 아니며 어쩌면 現代文學 全般에 걸쳐서 찾아 볼 수 있는 共通의인 現象이라고 할 수도 있다. 즉 유럽 藝術의 爛熟期 혹은 末期의인 現象의 特色이 이러한 파로디로써 나타나고 있음을 우리는 Brecht나 Benn과 같은 사람들에게서 볼 수 있는 것이다. 內容적으로나 形式的으로 막다른 골목에 처한 유럽 藝術의 突破口의 役割을 한 것이 바로 이 파로디가 아닐까하는 생각을 한다. 그렇다면 이 파로디가 의미하는 것은 무엇일까? 參考로 우리는 이 파로디라는 낱말을 「戲畫詩」라고 번역을 하고 있는데 辭典을 보면

〈典範의 形式과 語調를 존속시키지만, 더 이상 그 典範에는 부합되지 않는 內容을 삼입시킴으로써 既存의 文學, 심지어 모든 文學장르들을 우습꽝스럽게 만들어 버리는, 익살스럽고 풍자적인 敘述方式〉

(Eine komisch-satir. Darstellungsart, die eine vorhandene Dichtung, ja ganze Dichtungsgattungen in Komische zieht, indem sie Form und Ton des Vorbildes beibehält, diesem aber einen nicht mehr entsprechenden Inhalt unterschiebt.)¹⁾

그러니까 파로디란 既存하는 眞摯한 作品이나 또는 그 一部分을 外的形式은 유지하면서 원래의 形式과는 결맞지 않은 內容을 담아서 야유·왜곡 과장 혹은 우습꽝스럽게 模倣하는 마패치기 노래(Parat-ode)라고 하겠다. 그런데 이 파로디와 類似한 개념으로서 「트라마스티에」(Travestie)가 있다. 이것은 파로디와는 反對의 경우라고 하겠는데 辭典에는

* 본 논문은 1985년도 문교부 학술 연구 조성비에 의한 것임.

1) Der neue Brockhaus, F.A. Brockhaus Wiesbaden 1962, Bd. IV, S. 123.

〈트라베스티에(이테리語 travestire-변장시키다)는 파로디와는 反對로 內容을 存續시키면서 그에 걸맞지 않는 다른 形式을 부여함으로써 다른 文學作品을 조롱하는, 풍자적인 文學部類이다.〉

(Travestie: [von italien. travestire, verkleiden] satirische Dichtungsart, die ein anderes Literaturwerk dadurch verspottet, daß sie im Gegensatz zur Parodie den Inhalt beibehält, ihm aber eine andere nicht gemäße Form gibt.)²⁾

라고 되어있는 것을 보면 典範이 되는 作品의 內容은 그대로 지니면서 그것과 걸맞지 않는 形式을 賦與함으로써 조소나 야유를 하는 諷刺의인 作品을 말하는 것이다.

Th. Mann의 作品을 특히 中期以後의 그것을 볼 때 파로디와 트라베스티에는 別로 區別되지 않는 개념처럼 보인다. 즉 그의 「魔의 山」은 形式을 달리한 파로디라고 생각되는 反面에 「選擇받은 人間」은 Hartmann von Aue의 「Gregorius 聖譚」에 대한 트라베스티에갈기도 한 것이다. 말하자면 Th. Mann은 이러한 藝術上의 技法을 다 함께 驅使하여 嚴密한 區別은 하지않고 있다는 印象을 받는다. 어쨌든 파로디나 트라베스티에나 어떤 過去의 典範을 必要로 한다는 점에서는 共通되고 있다. 다시 말해서 그것은 過去의 傳統과의 聯關性을 指向하고 있다. 그런 점에서 保守的이라고 할 수 있다. 이른바 〈小說의 危機〉라고 말하는 敘事文學의 可能性이 否認되고있는 現代에 있어서 Th. Mann의 파로디라는 藝術形式은 保守的인 동시에 傳統에 대한 愛着心에서 出發하고 있다는 데에 우리는 注目해야 될 것이다. 그러니까 그는 새로운 革命的인 敘事文學의 手法은 생각하지 않았고 또 그렇게 할 수도 없었다. 그는 「Dr. Faustus」執筆中에 日記속에서 〈나는 文體의 領域에서는 파로디밖에 알지 못한다〉³⁾라고 했듯이 그의 中期以後의 作品이 이 파로디의 問題와 結付되어 있다는 것은 否認할 수 없다.

이러한 넓은 意味에서의 파로디가 Th. Mann의 여러 作品에서 어떤 樣相으로 나타나고 있는지 간단하게 檢討하는 同時에 그것이 Th. Mann의 文學에서 어떠한 位置를 차지하고 있는지를 생각해 보려는 것이 이 글의 目的이라고 할 수 있다. 더우기 이러한 파로디 文學의 精神史的, 文學史的 意味는 무엇인가 하는 점까지 밝힐 수가 있다면 그것은 望外의 成果라고 하겠다.

Th. Mann이 생각한 파로디라는 概念에는 위에서 본 바와같이 既存의 文學遺產을 典範으로 삼고 그것을 模倣하고 反復하는 것으로서 그 경우 內容이나 形式 그 어느쪽과 關聯이 되진 典範에 대한 遊戲的인 要素와 유머적인 要素가 加味되어 있다는 것을 특히 念頭에 둘 必要가 있다. 파로디라는 개념을 이렇게 볼 때 Th. Mann의 作品中 「Joseph und seine Brüder」는 舊約創世紀에 대한 파로디였고 「Der Erwählte」는 Hartmann von Aue의 「Gregorius 聖譚」의 파로디였으며 「Felix Krull」은 Goethe의 「Dichtung und Wahrheit」의 파로디였다. 그리

2) ibid. Bd. V, S. 275.

3) Th. Mann: Gesammelte Werke Bd. XI, S. 180. „Ich kenne im Stilistischen eigentlich nur noch die Parodie.“

고 일찌기 1926년에 쓴 便紙에서 보면 「魔의 山」 역시 독일 教養小說에 대한 파로디의인 作品이라고 보고있음을 알 수 있다.

〈「魔의 山」은 특히 그것이 파로디의인 保守主義의 證據라는 意味에서 나의 本質의 眞正한 表現이며 이러한 파로디의인 保守主義에 의해서 나의 藝術精神은 두 時代 사이에서 浮遊하고 있다.〉

(Der >Zauberberg< ist ein vollkommen echter Ausdruck meines Wesens, namentlich insoferne er den parodistischen Konservatismus bewährt, durch welchen mein Künstlertum sich zwischen den Epochen in der Schwebе hält.)⁴⁾

그런데 Th. Mann의 初期의 作品에서 가장 특징적인 要素가 있다면 Ironie的 要素라고 할 수 있는데 그것은 한마디로 <무엇인가 中間의인 것, 이것도 아니고 저것도 아닌 것이며 또한 이것이기도 하고 저것도이기도 한 것 즉 兩便을 향한 Ironie이다.〉⁵⁾ 그런데 위에서 引用한 바 便紙에서 보듯이 두 時代 사이에서 浮遊하는 狀態란 結局 Ironie가 지닌 本質의인 傾向과 같은 것이라고 밖에 할 수 없다. 즉 Th. Mann은 過去와 現在속에서 오락가락 浮遊하고 있는 것이다. 다시 말해서 過去를 批判·解體하면서도 反復·繼承하는 作業을 하고 있는 것이다. 이런 점에서 H. Mayer는 파로디를 形式에 應用한 아이로니 즉 形式의 아이로니化라고 보았다.⁶⁾ R. Baumgart는 아이로니의 原理가 形式自體에까지 擴大된 것 혹은 아이로니의 自乘이라고 부르고 있다.⁷⁾ 그런가하면 E. Nündel 같은 사람은 아이로니의 특수한 경우라고 하면서 이미 形態가 주어지고 形成된 것, 이미 藝術的으로 決定이 나버린 것을 對象으로 한 아이로니라고 말하기도 하였다.⁸⁾

이렇게 볼 때 Th. Mann의 아이로니는 주로 그의 初期作品에서 찾아볼 수 있는 現象인데 그것이 後期作品에서는 形式面에서 나타나고 있는바 역시 동일한 아이로니의 現象이라고 볼 수 있을지 모르겠다. 어쨌든 그는 作家로서의 精神의 發展이 內容上의 아이로니로부터 形式上의 파로디로 擴大되어 갔다고 볼 수도 있을 것이다. 그래서 Nündel 같은 사람은 아이로니야말로 Th. Mann의 作品에서 一貫하고 있는 藝術精神이며 파로디는 아이로니의 한 가지 形式이라고 생각하였다. 그러나 파로디가 Th. Mann의 中期以後의 作品에서 찾아볼 수 있는 두드러진 現象임을 감안할 때, 그리고 그것이 爛熟하고 末期의인 現象이라고 볼 때 그것은 유럽 藝術의 必然的인 結果라고 생각된다. 따라서 初期의 아이로니는 그러한 必然的인 結果의 徵候라고 생각되기도 한다.

어쨌든 파로디가 과거에 존재했던 作品이나 그 反復인 이상 그 典範이 될 수 있는 作品

4) Th. Mann: Briefe 1889~1936. Hrsg. von Erika Mann, Frankfurt a.M. 1961, S. 256.

5) Th. Mann: G.W. Bd. XII, S. 91. „Ironie aber ist immer Ironie nach beiden Seiten, etwas Mittleres, ein Weder-Noch und Sowohl-Als auch.“

6) Vgl. Hans Mayer: Th. Manns Werk und Entwicklung, Berlin, 1950, S. 197.

7) Vgl. Reinhard Baumgart: Das Ironische und die Ironie in den Werken Th. Manns, München, 1964, S. 65.

8) Vgl. Ernst Nündel: Die Kunsttheorie Th. Manns, Bonn, 1972, S. 123.

을 前提로 하지 않을 수 없다. 그리고 이때 중요하다고 생각되는 것은 그러한 典範이 되고 있는 作品에 대해서 Th. Mann이 어떤 態度로써 對하고 있는가 하는 것이다. 왜냐하면 그것으로 파로디의 性質이 결정되기 때문이다. Th. Mann의 파로디는 既存의 作品의 不足점을 批判的으로 다루어 補完하려는 그런 批判的 파로디는 아닌 것 같다. 그의 파로디는 過去의 作品을 現代의인 作家精神을 가지고 完全히 解體해서 現代의 知性이 받아들일 수 있도록 擴大하고 再構成하는 데 그 目標을 두고 있는 것 같다. 파로디는 물론 既存의 作品에 대한 批判이라는 一面을 가지고 있음은 否認할 수 없는 사실이지만 그것을 애정깊게 받아들여 解體함으로써 時代的인 產物로 轉換을 시키는 知的인 作業, 그것이 바로 Th. Mann의 파로디의 본질적인 特性이다.

〈옛날부터 모든 解體가 사용한 手段과 道具는 무엇이었을까? 그것은 知性이었다. 그리고 主知主義的인 解體에 대한 意慾이 즐겨, 아니 必須的으로 지니고 있는 藝術形式은 무엇이었을까? 그것은 언제나 파로디였다.〉

(Welches war denn aber von jeher das Mittel und Werkzeug aller Zersetzung? Es war der Intellekt. Und welches war immer die Kunstform, in die der Instinktwillen zu intellektualistischer Zersetzung sich mit Vorliebe, ja mit Notwendigkeit kleidete? Es war immer die Parodie.)⁹⁾

그러나 Th. Mann은 既存의 作品을 무조건 解體만을 한 것은 아니었다. 그의 Parodie는 오히려 傳統에 대한 愛着心과 結付되고 있었다. 「Lotte in Weimar」의 第七章 첫머리에서 Goethe로 하여금 〈文化는 파로디이다. 사랑과 파로디이다〉¹⁰⁾라고 말을 시키고 있으며 그 마지막에 가서는 〈파로디—나는 그것에 대해서 생각해 보기를 가장 좋아한다. ... 그것은 경건한 파괴, 미소지으면서의 이별이다... 옛것의 보존하면서의 계승이며 더구나 그 계승은 농담이고 비난이기도 하다.〉¹¹⁾ 여기서 우리는 Th. Mann의 傳統에 대한 파로디가 지닌 二重的인 性격을 파악할 수가 있다. 既存의 作品에 대한 批判과 愛着, 解體와 繼承이라는 二重性이 그의 파로디의 實狀인 것이다. 이러한 過去의 作品에 대한 二重的인 態度는 결국은 神話에까지 거슬러 올라가서 「Joseph und seine Brüder」에 가서는 聖書를 파로디化하는 데까지 진전된다. 그리고 神話가 現在속에서 反復되고 現在 속에서 그와 同一한 것을 認識케 하는 作品으로까지 發展한다.

파로디의 또 하나의 두드러지는 특징은 그것이 文化의 末期的인 段階의 所產物이라는 점이다. 앞으로는 더 나갈 수가 없게된 한계점에 이르르면 사람의 관심은 자연히 過去의 깊은 샘으로 되돌아 갈 수 밖에 없는지도 모르겠다. Th. Mann에서의 파로디形式은 유럽文化의 過去의 傳統, 人文主義的이고 理想主義的인 傳統의 末期的인 現象이며 同時에 時代以後의

9) Th. Mann: G.W. Bd. XI, S. 703.

10) Th. Mann: G.W. Bd. II, S. 622.

11) Th. Mann: G.W. Bd. II, S. 680. „Parodie ... über sie sinn ich am liebsten nach. ... Fromme Zerstörung, lächelnd Abschiednehmen ... Bewahrende Nachfolge, die schon Scherz und Schimpf.“

敘事文學 혹은 플로베르나 졸라의 一元論的인 傳統小說의 傳統이 爛熟의 절정에 이르게 되고 더는 나갈 수 없는 段階—흔히들 이 段階를 現代에 있어서의 小說의 危機라고 불러왔지만—에서 必然的인 產物인지도 모르겠다. 그러나 파로디는 결코 革命的인 革新은 아니다. 그것은 제임스 조이스(James Joyce)가 試圖했던 小說의 前衛的인 形態는 決코 아니었다. 事實 파로디란 周知하는 바와같이 유럽의 文學傳統 속에 이미 뿌리를 내리고 있는 것이었다.

〈나는 나 자신이 選刻한 사람, 최후의 人間, 마지막 마무리를 짓는 사람이란 데 대해서 反對할 생각은 없다. 그리고 나 以後에 이러한 이야기(「選擇받은 人間」)나 또는 「요셉의 이야기」가 다시 한번 이야기 되리라고는 생각지 않는다.〉

(Ich habe wenig dagegen, ein Spätgckommener und Letzter, ein Abschließender zu sein und glaube nicht, daß nach mir diese Geschichte und die Josephsgeschichten noch einmal werden erzählt werden.)¹²⁾

그리하여 바로 이 引用文에서 말하고 있는 「選擇받은 人間」(Der Erwählte)은 Hartmann von Aue의 「Gregorius 聖譚」을 파로디化한 作品이지만 그것을 〈聖譚의 最後的인 形式(die Endform der Legende)〉¹³⁾이라고 부르기도 하고 〈여러가지 의미에서의 晚期的 作品(ein Spätwerk in jedem Sinn)〉¹⁴⁾이라고 부르기도 한다. 그리고 「Dr. Faustus」에는 유럽文化와 市民社會가 나찌스에 의해서 崩壞되어가는 末期的인 段階가 中心的인 테마로서 取扱되고 있다는 것은 누구나 다 아는 사실이다.

〈文體의 領域에서는 나는 파로디밖에는 모른다〉¹⁵⁾ 라고 Th. Mann은 「Doktor Faustus」의 成立속에서 서슴없이 말하고 있다. 이 점에 관해서는 여러 評者들도 Th. Mann의 文學, 특히 中期以後의 作品의 形式이 파로디였다는 것을 肯定的으로 받아드리고 있다. Mayer는 既存의 作品을 模倣하고 變形시키는 파로디手法은 그 模倣의 對象이 이미 硬化되어 버렸거나 그 形式이 이미 늙어버렸음을 前提로 하고 있다. 다시 말해서 파로디는 因襲을 前提로 한다. 因襲化되어버린 內容과 形式의 硬直化는 社會的인 現象과 結付되어 Ironie의 源泉이 되고 또한 파로디로 가는 길이 열리게 된다. 그리고 이것은 유럽文化가 보여준 社會의 흐름에서 나온 必然的인 現象으로서 末期市民時代의 소산물이라고 규정하려고 한다.¹⁶⁾ 또한 Baumgart는 模倣의 對象이 되는 것을 우스꽝스럽게 함으로써 간신히 그것을 유지보존하려는 Th. Mann의 파로디는 普遍的으로 나타난 歷史的 危機의 結果라고 하면서 文化的인 最終形式, 좀더 仔細하게 말해서 歷史의 境界線이나 過渡期에 나타나는 形式이라고 하였다.¹⁷⁾ Nündel은 Mayer가 말한 바 藝術形式의 硬直化나 혹은 因襲化라는 前提를 批判하면서도 파

12) Th. Mann: Bd. XI, S. 690.

13) Th. Mann: ibid. S. 690, 691.

14) Th. Mann: ibid. S. 690, 691.

15) Th. Mann: G.W. Bd. XI, S. 180. „Ich kenne im Stilistischen eigentlich nur noch die Parodie.“

16) Vgl. a.a.O., S. 202, 208.

17) Vgl. a.a.O., S. 78.

로디라는 現象은 末期時代의 特色이라고 보았다. 즉 모든 內容이 고갈되고 또한 最終의 形式이 굳어졌기 때문에 作家는 더 이상 自己作品의 內容이 될 수 있는 것이 없다고 意識하게 되는 時代에 파로디形式이 나타난다고 보아 晚期藝術의 最後의 可能性이라고 생각했다.¹⁸⁾ 그러니까 Th. Mann의 파로디는 現代의 이른바 <小說의 危機>를 克服하는 한가지 手段이었다고 볼 수가 있다. 그런 點에서 그것은 20세기의 유럽의 小說家들이 試圖한 敘事的인 實驗들 특히 독일에서의 文學上的 여러가지 새로운 實驗, 예컨대 Brecht의 敘事的 舞臺나 G. Benn의 암비발렌트의인 絕對散文 등에서 볼 수 있던 危機克服과 그 軌道를 같이한다고 할 수가 있다. 그러나 그들과 Th. Mann이 판이하게 다른 점은 그들이 대체로 前衛的인 藝術을 指向한 데 反하여 Th. Mann은 傳統的인 敘事文學에 대한 強力한 愛着을 보여준 그 保守的인 態度였다고 하겠다.

그러면 이러한 파로디는 언제부터 Th. Mann의 創作에 있어서 중요한 의미를 지니게 되었을까? 周知하는 바와같이 그의 初期의 作品은 대체로 認識으로서의 文學이라는 傾向을 가지고 있다. 그의 精神의 土臺가 되고 있는 批判과 認識이 藝術創造와 結付가 되어 <生과 精神>이라는 矛盾과 衝突이 엄숙하게 對立하는 樣相이 그의 初期作品에서 찾아 볼 수 있는 雰圍氣였다. 그것이 1910년 이후에 가서는 그러한 엄숙한 雰圍氣는 遊戯(Spiel)로서의 藝術이라는 方向으로 바뀌어 간다는 것을 알 수 있다. 그리고 이러한 遊戯로서의 藝術은 初期의 認識으로서의 藝術에 있어서 보여준 嚴肅한 雰圍氣와는 달리 輕快하고 諾謔的인 要素가 두드러지게 支配的이 된다. 1910년 前後의 Th. Mann은 創作面에서는 별로 活潑한 活動을 보이지 않고 있다. 고작 「大公爵下(1909)」와 「Der Tod in Venedig(1913)」 정도가 나왔을 뿐이다. 그러니까 그는 아마도 이 時期에 자기의 創作의 새로운 方向때문에 苦悶하던 時代가 아니었던가 생각된다. 그것은 「Der Tod in Venedig」에 있어서의 作家 Aschenbach의 存在形式에서 엿볼 수가 있을 것이다. 創作面에서 不振한 대신 그는 自己의 文學을 위한 批評的인 活動이 활발했던 시기도 이 무렵이었다. 특히 <精神과 藝術>(Geist und Kunst)이라는 엣세이는 Th. Mann의 作家的인 態도의 變遷을 如實히 보여주고 있다.¹⁹⁾

이 엣세이에서 보면 Th. Mann은 藝術의 現代의 狀況은 生에 대한 禮讚을 感覺的·感性的으로 造形시키려는 傾向을 보여주고 있다고 보았다. 「Tonio Kröger」에 있어서의 小市民的인 삶에 대한 愛着心도 바로 이런 感覺的·感性的인 處理에 대한 例라고 하겠다. 그런데 이러한 感覺的인 處理는 Th. Mann의 見解로서는 精神과 對立되는 것이다. 말하자면 初期의 自己作品에 대한 批判이라고 볼 수가 있다. 다시 말해서 生이 곧 藝術이라는 等式을 보이는 初期에 대해서 精神과 藝術이라는 對立을 더욱 날카롭게 追求해 들어감으로써 자기 나

18) Vgl. Bündel: a.a.O., S. 121.

19) Vgl. 여기에 대한 研究書로는 Paul Scherer/Hans Wysling: Quellenkritische Studien zum Werk Th. Manns, Bern u. München, 1967. 이 仔細하게 취급하고 있다.

름의 小說家로서의 立場을 定立하려고 했다. 그는 精神은 生을 感覺적으로 把握하지 않고 認識하고 批判한다고 본다. 따라서 그 무렵의 Th. Mann의 文學論에서 강조되고 있는 점은 知的 性格을 지닌 文學 혹은 精神, 認識, 批判, 知性 등이 藝術으로써 具顯되어야 한다는 것이다. 그래서 그는 Goethe의 「Wahlverwandschaft」와 같은 작품을 最高級의 文學으로 보았다. 즉 그는 이 作品에서 精神과 感覺性이 훌륭하게 均衡을 이루고 있다고 보았던 것이다. 이것을 그는 Schiller의 「素朴과 感傷的 文學」의 觀點을 빌어 다음과같이 表現하고 있다.

〈완전히 >소박한< 詩人也 완전히 >感傷的인< 詩人也 여태까지 存在한 일은 없었다. 왜냐하면 詩人이란 總히 그 自體이기 때문이다. 詩人이란 언제 어디서나 總和를, 精神과 藝術, 認識과 創造性, 知性과 單純, 理性과 魔術性, 禁慾과 美的 和解— 第三의 王國을 實現하는 것이다.〉

(Es hat niemals einen durchaus >naiven<, niemals einen durchaus >sentimentalischen< Dichter gegeben. Denn der Dichter ist die Synthese selbst. Er stellt sie dar, immer und überall, die Versöhnung von Geist und Kunst, von Erkenntnis und Schöpfung, Intellektualismus und Einfach, Vernunft und Dämonie, Askese und Schönheit—das Dritte Reich.)²⁰⁾

그러니까 이 무렵에 와서는 Th. Mann의 藝術은 精神과 藝術이 하나로 統合된 方向을 提示하고 있다. 그리고 그 中心을 이루고 있는 것은 意識的인 遊戯로서의 藝術이라는 觀點이라고 할 수 있다. <우리는 行動主義를 拒否한다. 우리는 遊戯의 嚴肅함을 그리고 遊戯의 品位를 믿는다.〉²¹⁾ 라고 그는 「우리時代의 作家의 精神的 狀況—Die geistige Situation des Schriftstellers in unserer Zeit-1930」이라는 講演에서 말하고 있다. 이와같은 발언은 그의 兄인 Heinrich Mann이나 Kurt Hiller 등의 表現主義 運動과는 正反對되는 方向이었다. 個人主義的 市民社會의 傳統이 崩壞되어가던 時代, 그리고 새로운 政治·道德의 時代를 말하던 그 時期에 있어서 藝術家로서 傳統을 繼承하고 古典이 지닌바 理想主義를 유지하려는 努力이 形式의 遊戯 즉 파로디로 昇華할 수 밖에 없었던 것이다 模倣과 創造, 反復과 破壞, 이것이 파로디의 原理라고 한다면 파로디는 傳統의 破壞인 동시에 繼承이며 그것에 대한 不信인 동시에 사랑이라는 긴장된 關係를 예술적으로 표현하려는 意志의 所産이다.

이러한 作家의 態度에서 나온 作品이 그의 최초의 본격적인 파로디小說이라고 할 수 있는 「Bekenntnis des Hochstaplers Felix Krull」이었다. Th. Mann은 이 作品에서 周知하는 바와 같이 Goethe의 自叙傳인 「詩와 眞實」을 파로디化하려고 하였다. 그러나 그것을 單純한 傳記로 엮은 것이 아니라 藝術家인 Th. Mann 自身の 모습을 犯罪的인 것으로 옮겨놓으려고 했다. 말하자면 現代的인 <惡漢小說—Schelmenroman>로 만들었다.

그러나 이 「Felix Krull」이 構想된 것은 1906年 경부터였다. 그러니까 파로디에 대한 생각

20) Th. Mann: G.W. Bd. XI, S. 564.

21) Th. Mann: G.W. Bd. X, S. 302. „Wir lehnen den Aktivismus ab. Wir glauben an den Ernst im Spiele und an die Würde des Spiels.“

22) Th. Mann: G.W. Bd. IX, S. 506.

은 1910년 以前에 벌써 짝이 트고 있었다고 해야 할 것이다. 그러나 精神과 藝術, 批判과 造形이라는 對立的인 問題를 綜合함으로써 새로운 藝術의 境地를 개척하려고, 즉 意識의 叙事文學의 傳統形式을 파로디化하려고 한 것은 「Felix Krull」이 나온 1910年 以後라고 할 수 있다.

그런데 「Felix Krull」과 관련해서 우리가 알아야 할 것은 Goethe라는 典範的인 存在가 重要한 意味를 갖고 있다는 것이다. 흔히 Th. Mann은 初期에 있어서의 이른바 三連星의 影響을 짙게 받고 있었다고 말한다. 그리고 Goethe에 대한 接近은 「Goethe und Tolstoi-(1921)」以後라고 말하지만 實際로는 이미 그 以前부터였다는 여러가지 증거를 우리는 가지고 있다. 1905년에 나온 小品 「Schwere Stunde」에서 「Wallenstein」을 構想하면서 고민하는 Schiller와 대조시켜 Th. Mann은 Goethe를 <地中海的—造形的—mittelländisch-plastische>²³⁾인 世界 혹은 <빛나는 明朗性—erleuchtet-himmelsheitere>²³⁾을 가진, 그러나 同時에 <北方的—音樂的 nordisch-musikalisch>이기도 한 心情과 精神이 融合된 Goethe의 作品世界에 대한 憧憬을 보여 주고 있다. 말하자면 이것은 Th. Mann의 作家로서의 態度였던 <認識의 嘔吐—Erkenntnisekel>로 대변되는 바와는 달리, 認識과 創造, 批判과 造形이 綜合을 이룬 Goethe에 대한 歸依의 證據였다고 하겠다. 그런데 解體를 原理로 하는 批判과 形成의 原理인 造形의 綜合은 결코 쉬운 作業은 아니다. 따라서 Th. Mann은 부득이 過去의 文學傳統 속에서 典範을 찾게 된다. 이러한 그의 保守的인 傾向에 대해서는 이미 言及했지만 그것은 한마디로 傳統에 대한 愛着과 不信, 즉 形式을 모방하면서도 批判的인 새로운 內容을 담으려고 했다.

Th. Mann이 「Schwere Stunde」를 쓰고 있을 무렵에 Berlin에서 國際的인 詐欺師였던 Georges Manolescu라는 사람의 回想錄이 나왔는데 奇書라고 할 수 있는 것이었다. 바로 이 冊에서 힌트를 얻은 것이 「Felix Krull」이었다. 그는 후일 자기의 이 作品을 藝術家라는 主題의 한가지 새로운 表現이며 非現實的·幻想的인 存在形式의 心理學이라고 했다.²⁴⁾ 이런 점에서 이것은 初期의 「Tonio Kröger」의 變形된 形式의 作品이라고 말하는 사람도 있다. 그러나 「Felix Krull」의 특이한 점은 그 形式과 文體라고 보겠다. <나를 文體的으로 매혹한 것은 그 조잡한 典範이 암시해준, 나로서는 한번도 손을 대보지 않았던 自叙傳的인 直接性이었다.>²⁵⁾ 그러니까 Th. Mann이 興味를 느낀 것은 自叙傳이라는 傳統的인 形式이었다. 그리고 그것과 관련해서 Goethe의 自叙傳인 「詩와 眞實」, 이 貴族的인 告白記를 犯罪的인 것으로 뒤바꿔 놓자는 파로디的인 아이디어에 그는 사로잡혔던 것 같다.

그러나 「Felix Krull」은 文體뿐만이 아니라 內容面에서도 Goethe像에 대한 파로디였다는 것은 부인할 수 없다. Th. Mann의 생각으로는 위대한 자서전이란 원래 神의 寵兒의 自己

23) Th. Mann: G.W. Bd. IX, S. 506.

24) Vgl. Th. Mann: G.W. Bd. XI, S. 122.

25) Th. Mann: G.W. Bd. XI, S. 122. „Was mich aber stilistisch bezauberte, war die noch nie geübte autobiographische Direktheit, die mein grobes Muster mir nahe lagte.“

自身에 대한 사랑에서 나오는 것으로서 그 代表的인 例가 Goethe이기 때문이다.

〈自己自身에 대한 사랑은 언제나 소설과같은 삶의 시초이다. 그리하여 그것은 모든 自叙傳의 始初이다. …왜냐하면 自己의 삶을 固定시키고 自己의 生成을 보여주고 자기의 運命을 文學的으로 讚揚하려는 한 人間의 衝動, 동시에 同時代와 後世의 關心이 自己에 대해서 쫓겨나기를 요구하고 싶은 衝動은 自我感情의 이상한 強烈함을 前提로 하고있기 때문이다. …그것이 아주 훌륭하게 되는 경우에는… 神들의 寵兒의 自己自身에 대한 감사하고 경건한 充足感이 된다.〉

(Liebe zu sich selbst ist immer der Anfang eines romanhaften Lebens. ...Liebe zu sich selbst auch der Anfang aller Autobiographie. Denn der Trieb eines Menschen, sein Leben zu fixieren, sein Werden aufzuzeigen, sein Schicksal literarisch zu feiern und die Teilnahme der Mit- und Nachwelt leidenschaftlich dafür in Anspruch zu nehmen, hat dieselbe ungewöhnliche Lebhaftigkeit des Ichgefühls zur Voraussetzung. ...Sie ist in den schönsten Fällen. ...Sie ist das dankbar-ehrfürchtige Erfülltsein der Götterliebende von sich selbst.)²⁶⁾

여기에는 Th. Mann의 Goethe에 대한 특이한 생각이 나타나 있다. 즉 Goethe를 神들의 寵兒라고 생각했다는 것은 理想을 向해 苦惱하고 惡戰苦鬪한 Schiller와는 달리 神들의 恩寵을 받은 存在, 幸運兒, 타고난 天才라고 믿는 自己陶醉의인 存在라고 보았던 것이다. 그는 그러한 Goethe를 自己의 類似한 人物로 파로디化한다. Felix Krull은 詐欺師이지만 그역시 〈自己自身에 대한 사랑〉으로 가득찬 〈神들의 寵兒〉이기 때문이다. 이것은 「詩와 眞實」과 「Felix Krull」의 첫머리에 나오는 두사람의 誕生에 대한 描寫를 보면 그 파로디化의 眞相이 더욱 뚜렷해진다.²⁷⁾

이 作品이 藝術家들 藝術의 主題로 하고 있지만 그것은 初期의 「Tonio Kröger」에서와 달리 文學에 대한 作家의 批判的인 態度가 여기서는 克服되었다는 印象을 준다. 즉 認識의 嘔吐에 시달리던 때와는 달리 神의 恩寵을 받은 Goethe의인 文體, 自身에 대한 充足感으로 가득찬 文體에 담은 이 作品에서 우리는 새로운 古典性에 대한 指向을 보게된다. 그런 意味에서 이 「Felix Krull」은 Th. Mann의 作家로서의 成長課程에서 重要한 意味를 갖는다.

그런데 이러한 古典性에 대한 指向心과 파로디와의 關係는 1954년에 最終的으로 나온 「Felix Krull—Der Memoiren erster Teil」을 보면 더욱 뚜렷하다. 1910년 Krull을 執筆하기 始作한 후 거의 40년이 경과한 그리고 그가 死亡하기 一年前에 나온 이 Krull의 最終形態의 冊이 世上의 빛을 보기까지에는 Th. Mann의 文學的인 變遷이 많았다는 것은 당연하다. 1922년에 Krull이 처음 出版되었을 때는 Buch der Kindheit라는 題目이 붙어있었던 것이 最終形態의 것에서는 1/3 정도 分量이 붙어났다. 上述한 바와 같이 첫판은 自叙傳的인 要素가 強했다. 그러나 1944년에 Krull을 다시 執筆할 무렵 그는 이 作品에 대해서 傳統的인 Abenteuerroman(冒險小說), Schelmenroman(惡漢小說)이라는 말을 자주 하고있다. 그는

26) Th. Mann: G.W. Bd. IX, S. 69.

27) Vgl. Th. Mann: G.W. Bd. VII, S. 271.

教養小説도 이러한 소설들이 洗煉化된 것 혹은 精神化된 것이라고 생각했다. 그래서 自己의 「魔의山」도 이 系列에다 집어넣고 있는 것이다. 죽기 얼마 전에 Th. Mann은 Krull은 Picarroman, Abenteuerroman의 타일에 속하고 있으며 독일에서의 그 原型은 「Simplizius Simplizzissimus」라고 했는데²⁸⁾ 이것으로 짐작컨대 이 時期에 오면 파로디化라는 創造上의 理念이 파로디 그 自體로 變化하게 되었다고 말할 수 있다. 이것은 傳統에 대한 繼承과 解體라는 그의 從來의 圖式이 이제는 獨自의인 純粹性을 가진 古典的 文學으로까지 昇華하고 있다는 뜻이다.

1924年 7月 Th. Mann이 Felix Bertaux(佛蘭西의 獨文學者 1881~1948)에게 보낸 便紙에서 그는 이런 말을 하고 있다.

〈이것은(魔의山) 특수 독일적이며 아주 기묘한 기획물입니다. 즉 教養·教育小説의 일종의 近代化이기도 하고 또한 그것에 대한 파로디라고도 할 수 있는 것입니다.〉

(Es(der Zauberberg) ist ein spezifisch deutsches und grund-wunderliches Unternehmen, eine Art von Modernisierung des Bildungs- und Erziehungsromans und auch wieder eine Parodie darauf.)²⁹⁾

여기서 보듯이 「魔의山」에서도 「Felix Krull」처럼 教養小説의 파로디化를 試圖하고 있다는 것이 分明해진다. 이 作品을 쓰기 시작한 것은 1913년경부터였는데 처음에는 短篇으로 構想이된 것이었음은 周知하는 바다. 그런데 1917년에 있었던 「Goethe und Tolstoi」에 관한 講演이후로 Goethe의 「Wilhelm Meister」에 대한 言及이 자주 나오고 1922년 9월의 便紙에서 처음으로 이 作品을 一種의 教養의인 이야기, Wilhelm Meister的인 作品³⁰⁾이라고 하면서 이 作品의 意圖를 分明히 하고있다.

그런데 그무렵 Th. Mann은 作家로서 危機에 처해있었다는 것은 이미 言及했지만 그 무렵에 한 Wagner에 대한 講演은 이러한 危機克服을 위한 努力의 證據라고 할 수 있다. 여기서 그는 Wagner를 19世紀의 典型的인 藝術家로 規定하면서 自己의 精神的·藝術的인 土壤의 轉換點을 찾으려고 했다. 그리하여 <새로운 古典性 Neue Klassizität>³¹⁾이 到來해야한다고 말하고 있다. 바로 이러한 意慾의 所產物의 하나가 「Der Tod in Venedig」였다. 그러나 이 作品에 대해서 그는 Heinrich Mann에게 보낸 便紙 속에서 이 作品이 영터리같은 거짓 教養物이라고 自省하고 있다.³²⁾ 말하자면 그것은 自己의 作家로서의 危機를 克服한 證據는 되지못한다고 보았던 것이다. 그리고 이 作品이 나온 2年後에 第一次世界人戰을 體驗하

28) Vgl. Th. Mann: G.W. Bd. XI, S. 530.

29) Th. Mann: Briefe 1885~1936. Hrsg. von Erika Mann, Frankfurt a.M., 1961, S. 213.

30) ibid. S. 199~200. „...einer Art von Bildungsgeschichte und Wilhelm Meisteriade, worin ein junger Mensch (vor dem Kriege) durch das Erlebnis der Krankheit und Todes zur Idee des Menschen und des Staates geführt wird.“

31) Th. Mann: G.W. Bd. X, S. 842.

32) Vgl. Th. Mann/H. Mann: Briefwechsel 1900~1949, S. Fischer Verlag, 1968, S. 104.

게 되는데 이것이 「非政治의 人間의 考察 Die Betrachtungen eines Unpolitischen」을 쓰게 된 動機가 되었던 것이다. 이것은 西歐의 作家들이 指向하고 있던 文明社會에 대해서 非政治의이고 精神의인 독일文化를 옹호하려고 한 Th. Mann의 생각을 具體化한 重要한 作品이다. 이것은 藝術作品(Kunstwerk)은 아니지만 「藝術家의 作品」(Künstlerwerk)이라고 하면서 그는 이런 말을 하고 있다. 모든 것이 뒤죽박죽이 되어버린 一次大戰後의 樣相 속에서 藝術家는 어떻게 해야 되는가. 이것은 個人만이 아니라 유럽全體가 관련된 重要한 課題가 아닐 수 없다. Th. Mann이 볼 때 個人의 教養問題는 社會的·政治的인 問題와는 별개의 것이다. 이것이 또한 독일의 傳統的인 思想인데 이 두가지 問題를 어떻게 관련지어 나갈 수가 있을가 하는 데 그의 考察의 焦點이 있었다. 여기서 Th. Mann은 政治는 人間을 거칠게 만들고 賤民의으로 만들며 어리석게 만든다고 보았으나 동시에 政治的인 問題를 人間問題와 分離시켜 생각할 수는 없다. 그리하여 이런 問題는 社會的으로는 解決이 不可能하고 오직 人間의 內面性을 통해서만, 그리고 人間의 精神 속에서만 解決이 可能하다고 보는 것이다. 따라서 精神의 教養과 教育이라는 것이 그에게 있어서 重要한 의미를 차지하게 된다.

〈教育이라는 思想에 의해서 社會的·政治的인 問題는, 그것이 原來 속하고 있는 곳 人格의 內面으로 끌려들어오기 때문이다. 즉 社會·政治的인 問題가 결코 비려지는 안되는 領域, 心靈的·道德的 領域, 人間的인 領域으로 옮겨 놓아지게 되기 때문이다.〉

(Weil mit dem Erziehungsgedanken die soziale, die politische Frage dorthin zurückverlegt wird, wohin auch sie gehört, nämlich in das Innere der Persönlichkeit; weil sie durch ihn wieder in jene Sphäre gerückt wird, die sie nicht verlassen dürfen, in die seelisch—moralische, die menschliche Sphäre.)³³⁾

이러한 教育에 대한 情熱이 作家로서의 그를 時代와 直結하게 해주었고 또한 Goethe의 「Wilhelm Meister」가 그런 點에서 그에게 하나의 典範이 되었던 것이다. 특히 佛蘭西革命에 대해서 拒否的인 態度를 보였던 Goethe의 保守的인 면서도 自己의 藝術世界를 固執했던 藝術家氣質에서 Th. Mann은 크게 感銘을 받았다. 이러한 Goethe를 典範으로 해서 그는 自己의 「魔의 山」을 썼다. Goethe의 教養小說의 元祖라고 할 수 있는 「Wilhelm Meister」가 그의 作品과 어떤 關係를 지니고 있을까?

원래 教養小說이라는 文學形式은 社會小說의 形式과는 달리 告白的이며 自叙傳的인 特色을 가지고 있다. 동시에 그것은 獨逸的인 特性을 가진 것으로서 獨逸의 國民的인 藝術精神에 어울리는 것이다. 그리하여 「Wilhelm Meister」는 〈어떻게 自叙傳的이고 告白的一自己形成的인 衝動이 客體化가 되고 外部로 向해서 社會的인 것으로, 아니 政治家的인 것으로 方向轉換을 하여 教育的인 것으로 되는가를 잘 보여준다.〉³⁴⁾ 그리고 作品構成에 있어서도

33) Th. Mann: G.W. Bd. XII, S. 259.

34) Th. Mann: G.W. Bd. IX, S. 340. „Namentlich der Wilhelm Meister zeigt, wie der autobiographische, bekennersch-selbstbildnerische Drang sich objektiviert, sich nach außen ins Soziale,

「Wilhelm Meister」가 Lehrjahre와 Wanderjahre의 二部로 되어있는 것과 같이 Th. Mann의 「魔의 山」도 仔細하게 보면 二部的인 構成으로 되어있다. 그 第一부와 第二부의 境界線을 이루는 것이 Walpurgisnacht라고 보겠는데 그는 그 第一部에서는 主人公인 Hans Castorp의 〈有機的 生命의 高貴한 像, 人間의 形姿, das Hochgebild organischen Lebens, die Menschen-gestalt〉³⁵⁾를 自然科學的이라고 볼 수 있는 方法을 通해서 追求해나가고 第二部에서는 그의 精神的인 像이 追求되고 있는 것이다. 그러나 이러한 構成上의 類似點에도 不拘하고 兩者間의 뚜렷한 差異點은 教養小說의 現代化 즉 그 파로디化하려는 것이 Th. Mann의 意圖였다고 보겠다. 〈肺結核을 그 밑바닥에 깔고 그것을 標識로 해서 獨逸 教養小說을 革新하려는 것이 벌써 파로디입니다.〉³⁶⁾

「Wilhelm Meister」의 主人公이 健康한 青年인데 反하여 Hans Castorp는 肺結核의 흔적을 가진 病者이며 平地의 市民社會와는 完全히 隔離된 알프스 山中の 療養院이라는 環境의 設定부터가 벌써 그가 사는 時代와 社會가 病든고 있다는 것을 보여주려는 意圖에서 나왔다.

여기서 우리는 우선 教養小說의 現代化와 파로디化를 본다. 그는 自己 앞에 닥친 大戰後 도도히 흐르는 물결을 어쩔 수 없이 肯定的으로 받아들여면서도 過去의 獨逸市民社會가 남겨준 精神的 遺産을 버릴 수가 없는 것이다. 그래서 Th. Mann은 그 精神的 遺産을 批判的으로 解體함으로써 獨逸精神을 구원하려고 한다. 傳統에 대한 이러한 二律背反的인 態度 즉 〈愛情이 넘치면서도 解體的인—liebevoll und auflösend〉³⁷⁾ 態度가 곧 파로디의 源泉이 되고 있는 것이다.

그런데 하필이면 무엇때문에 「Wilhelm Meister」와 같은 作品을 파로디化하였을까? 1916년의 教養小說에 대한 講演에서 Th. Mann은 그것을 獨逸的인 人間性, 즉 浪漫主義的—非政治的인 個人主義와 밀접한 關係를 갖고 있다고 보았다. 그러니까 그것은 市民時代의 非政治的인 產物이라는 것이다. 그러나 現代 특히 世界—次大戰 以後의 狀況은 政治的·社會的인 要素를 도외시할 수가 없게 되었다. 그래서 「Wilhelm Meister」에서 보는바와 같은 個人的인 自己完成이라는 理念에 대해서 批判的인 될 수 밖에 없었다. 그러면서도 Th. Mann은 傳統的인 教養小說의 理想은 現代에 있어서도 바람직한 것으로 보았다. 그리하여 그는 「魔의 山」을 〈奇妙하고 아이로니칼하고 거의 파로디적인 方法으로 옛날 독일의 빌헬름 마이스터와 같은 教養小說을, 이 위대한 市民時代의 產物을 革新시키려고 했던 것이다.〉³⁸⁾

ja Staatsmännische wendet und erzierisch wird.“

35) Th. Mann: G.W. Bd. III, S. 540.

36) Th. Mann: Briefe 1889~1936, S. 256. „Schon die Erneuerung des deutschen Bildungsromans auf Grund und im Zeichen der Lungentuberkulose ist eine Parodie.“

37) Th. Mann: G.W. Bd. XI, S. 123.

38) Th. Mann: G.W. Bd. XI, S. 394. „Auf wunderliche, ironische, und fast parodische Weise den alten deutschen Wilhelm Meisterlichen Bildungsroman, dieses Produkt unserer großen Bürgerlichen Epoche, zu erneuern unternimmt.“

그러니까 그것은 單純한 模倣이 아니라 새로운 古典性을 찾으려는 Th. Mann의 藝術的인 革新이었던 것이다.

위에서 1910년 이후에 나온 Th. Mann의 作品 두편을 파로디와 관련시켜 고찰했다. 그러나 파로디의 분제는 그후에 나온 다른 作品에도 共通的으로 適用되는 그의 創作에 있어서의 原理가 되고 있다.

「Joseph Geschichte」의 四部作은 神話와 파로디의 問題, 仔細하게 말해서 舊約創世紀25章에서 50章까지의 이야기를 파로디化한 것이었다. 그런데 이 作品에서는 神話가 파로디의 對象이 되고있는데 끝까지않고 바로 파로디精神을 버티고 나가는 한가지 理念으로 登場하고 있는 것이다. 「Freud und Zukunft」라는 1936년의 講演에서 그는 <gelebter Mythos>라는 概念으로써 神話와 파로디의 問題를 다루고 있다.

「요셉의 이야기」는 이야기를 할 수 있기 이전에 이미 이야기는 일어났다. 이야기는 모든 사건이 솟아나오는 동일한 샘물에서 솟아나와서 사건이 일어나면서 자기 자신을 이야기 하고 있었던 것이다. ...즉 여기서는 이야기가 솟아나오는 동시에 스스로 논의가 된다.)

(Bevor man sie(Geschichte) erzählen konnte, geschah sie; sie quoll aus demselben Born, aus dem alles Geschehen quillt, und erzählte geschehend sich selbst...also, daß sie zugleich quillt und sich erörtert.)³⁹⁾

말하자면 이 作品은 神話的인 素材를 파로디化한 동시에 파로디小説, 直接 파로디를 素材로한 作品이라고 할 수 있다. 즉 舊約의 神話는 無意識的으로 <산 神話>(gelebter Mythos)이지만 Th. Mann은 이러한 요셉의 根源的이고 典型的인 삶을 파로디化함으로써 意識的으로 산 神話로 만드는 동시에 그 自身도 作家로서 作品을 씌으로써 意識的으로 산 神話를 만든 것이다.

이 小説에 이어 1939년 亡命地 美國에서 나온 것이 「Lotte in Weimar」이었다. 이 作品의 中心人物은 제목에서 알 수 있듯이 「젊은 베르테르의 슬픔」에서 묘사된 Lotte이지만 內容으로 보면 그것은 分明히 Goethe의 藝術家로서의 面貌를 파로디的으로 다룬 것이다. 여기서 파로디는 意味가 더욱 擴大되어 Goethe라는 人物과 作品에 대한 해박한 知識을 動員, 그것을 自己의 藝術家의 本質과 比較하면서 우스꽝스러운 程度로 Goethe를 戲畫化하고 있는 것이다. 그런 의미에서 그것은 同時에 Th. Mann 自身의 藝術家의 存在에 대한 파로디였다 고도 할 수 있다.

1947년에 나온 「Dr. Faustus」는 Th. Mann이 自己의 全創造精神의 根源的인 土臺가 되어 있던 人文主義가 나치스에 의해서 崩壞되어가는 것을 보고 또한 母國을 떠난 亡命地에서 自己의 創造行爲의 可能性을 試驗한 作品이었다. 그가 이러한 現實과 內面의 두 危機 속에서 獨逸文化와 藝術의 運命을 主題로 한 이 作品을 썼다고 하는 것은 어떤 意味에서 象徴

39) Th. Mann: G.W. Bd. IV. S. 821.

的이다. Luther 이후 獨逸의인 內面的 文化的 榮光과 汚辱을 겪은 獨逸精神은 한마디로 政治·社會에 대한 現實感覺이 모자라는 대신에 個體의 內面에 대한 探求와 形而上學이 그 傳統이 되었다. 이러한 現實感覺의 缺乏이라는 運命을 지닌 獨逸이 現實에 挑戰하는 데는 必然的으로 惡魔와의 結托이라는 方式으로 活路를 개척할 수 밖에 없었는데 그것이 바로 나치스였다. 이러한 現代獨逸의 悲劇과 惡魔와 契約을 맺어서까지 藝術의 고독한 不毛地를 벗어나려고하는 天才作曲家 Adrian Leberkühn의 運命을 그린 것이다. 그래서 Th. Mann은 가장 獨逸的인 人間像인 파우스트와 가장 獨逸的인 思想家인 F. Nietzsche의 生涯와 思想을 再現화하는 方式으로 이것을 作品化했던 것이다. 그런데 여기서 그 構成上 注目해야 할 점은 Zeitblom이라는 話者의 設定이다. 이 古典語 學者이며 人文主義者인 話者는 Th. Mann의 모습이다. 말하자면 이 Zeitblom을 통해서 그는 1920년대와 나치스時대를 批判하면서 이야기와 讀者間的 仲介役割을 시키고 있다.

<Dämon的인 것을 모범적이고 데몬的인 아닌 手段을 통해서 仲介를 시키는 일, 人文的으로 경건하고 素朴하고 사랑하면서도 길을 내는 영혼의 소유자에게 데몬的인 것의 묘사를 맡기는 일은 그 자체가 코믹한 着想이며 어느정도는 짐을 덜어주기도 한다.>

(Das Dämonische durch ein undämonisches Mittel gehen zu lassen, eine humanistisch fromme und schlichte, liebend verschreckte Seele mit seiner Darstellung zu beauftragen, war an sich eine komische Idee, entlastend gewissermaßen.)⁴⁰⁾

이러한 話者의 設定은 Hartmann von Aue의 聖譚을 再現화한 「Der Erwählte」에서 볼 수가 있는데, 主人公과 對照的인 話者設定을 함으로써 作家의 짐을 어느 정도 덜어주고 <엄숙한 遊戲>(Spiel im Ernst)로서 아이로니와 유미의 餘裕를 간직한 Th. Mann의 多様な 技法은 全的으로 再現 精神의 所産이었다.

結論的으로 整理를 해보면 初期의 Th. Mann에게 있어서는 文學은 咀呪받은 것, 그리고 그것에 從事하는 사람을 非人間化시키고 自然에서 疎外시키는 것으로 되어있다. 그러나 그 40年後 亡命地 美國에서 그는 藝術이란 괴로움 따위와는 아무런 관계도 없으며 그렇게 즐거운 일을 擇한 사람은 誠實한 사람들 앞에서 殉教者의 行세따위는 해서 안된다고 하였던 것이다.⁴¹⁾ 이러한 Th. Mann의 文學觀의 變遷에서 Ironie에서 Parodie로의 移行이라는 過程을 살펴볼 수가 있다.

그는 亡命初期의 講義인 「小說藝術—Die Kunst des Romans」에서 <敘事文學이라는 藝術은 美學에서 말하는 Apollo的인 藝術이다. 왜냐하면 달리의 軌跡을 쫓아 맞추는 Apollo神은 變幻의 神, 距離와 客觀性의 神, Ironie의 神이기 때문이다. 客觀性이란 Ironie이며 敘事的의 精神은 Ironie의 精神이다.>⁴²⁾ 그런데 이런 Ironie的인 敘事精神은 Th. Mann의 初期作品에서

40) Th. Mann: G.W. Bd. XI, S. 164.

41) Vgl. Th. Mann: Briefe 1937~1947, S. 216.

42) Th. Mann: G.W. Bd. X, S. 353. „Die Kunst der Epik ist ‘apollonische’ Kunst, wie der

두드러지고 있지만 中期以後에도 강도의 차이는 있을지 모르지만 持續的인 要素이다. <Ironie는 萬有에 대한 否定인 동시에 萬有에 대한 肯定, 太陽과 같이 밝고 흰하게 全體를 包容하는 눈길, 그것은 바로 藝術의 눈길이다.>⁴³⁾ 이러한 Ironie의 精神의 所産인 그의 作品은 太陽과 같이 全體를 包容하는 多様하고 多元的인 것이 될 수 밖에 없다. 傳統的인 敘事詩가 一元的인 視覺 밖에 가지고 있지 않은데 反하여 例컨대 「Felix Krull」은 傳記小說인 同時에 教養小說이며 惡漢小說이란 一面도 가지고 있다. 이것을 Koopmann은 Th. Mann의 <小說의 多聲的 構造—die polyphone Struktur des Romans>⁴⁴⁾라고 부르고 있다. Th. Mann은 특히 初期에는 個個의 事象을 描寫함에 있어서도 이른바 Ironie的인 敘述形式인 Sowohl-Als-Auch와 Weder-Noch 등과 einerseits-andererseits의 論理를 근거로해서 그것을 相對化시키려고 하였다. 그러나 이러한 小說構造나 場面이나 思想의 相對化는 결코 限定없는 批判이 아니라 그것에 客觀性을 부여하려는 意志의 소산이었다. 그러니까 이러한 相對化의 밑바닥에는 一元的인 主張을 弱化시키고 平衡을 유지하고 中庸을 創出하려는 끈기있는 태도가 엿보인다. 그리하여 <Ironie는 保守主義와 가까운 類似한 秀圍氣를 가지고 있다. 아이로니는 保守主義의 精神이라고 말할 수 있다.>⁴⁵⁾

그런데 晩年에 가서 Th. Mann은 이러한 Ironie의 概念으로 自己를 完全히 묶어두려는 解釋에 不滿스러움을 表明하고 自己는 무엇보다도 휴모리스트라고 했다. 그 이유로써 <예술은 學校의 숙제나 苦生이나 혹은 뜻에 맞지않는 일이어서는 안되고 기쁨을 주고 즐겁게 해 주고 活氣를 불어넣어 주려고 하고 또 그래야 하기 때문이다.>⁴⁶⁾ 이런데서 우리는 Th. Mann의 小說美學의 基本精神을 엿볼 수가 있는 것이다. 그의 重厚하고도 깊은 內容을 가진 作品에서도 언제나 諧謔的인 要素가 얼마나 중요한 역할을 하고 있는가를 알 수 있다. 즉 「Joseph 四部作」, 「Felix Krull」, 「Dr. Faustus」, 「Der Erwählte」와 같이 第一次大戰이란 暗澹한 體驗을 한 후에 나온 作品에서도 우리는 이러한 Humor에 대한 깊은 愛着心을 찾아볼 수가 있다는 것은 그것이 그의 藝術精神과 깊이 관련되고 있음을 나타내는 證據이다.

그런데 이러한 Ironie와 Humor는 作品 構成上이나 對象의 描寫에서 볼 수 있는 保守的인 技法이지만 Th. Mann의 小說을 素材와 관련시켜 볼 때 이러한 精神的 態度는 파로디로써

ästhetische Terminus lautet; denn Apollo, der Fernhinterfende, ist der Gott der Ferne, der Gott der Distanz, der Objektivität, der Gott der Ironie. Objektivität ist Ironie, und der epische Kunstgeist ist der Geist der Ironie.“

43) Th. Mann: G.W. Bd. X, S. 353. „Es (Ironie) ist...eine Allbejahung, die eben solche auch Allverneinung ist: ein sonnenhaft klar und heiter das Ganze umfassender Blick, der eben der Blick der Kunst.“

44) Vgl. Reinhold Grimm: Deutsche Romantheorie, 1968.

45) Th. Mann: G.W. Bd. XII, S. 586. „Ironie und Konservatismus sind die nahe verwandte Stimmung. Man könnte sagen, daß Ironie der Geist des Konservatismus sei.“

46) Th. Mann: G.W. Bd. XI, S. 610. „Kunst soll keine Schulaufgabe und Mühseligkeit sein, keine Beschäftigung contre coeur, sondern sie will und soll Freude bereiten, unterhalten und beleben.“

具體化되고 있다고 하겠다. 素材에 대한 Ironie, 그것이 바로 Parodie라는 말이다. Parodie는 그러니까 Ironie의 特殊形式, 擴大된 것, 發展된 것이라고 보겠다. 그런데 이 파로디形式에는 Th. Mann의 敘事文學의 本質에 대한 생각과 이 文學形態가 直而하고 있는 現代의 問題가 混合되어 나타나고 있다. <그 可能性을 더 이상은 믿지않고 있는 藝術精神에 대한 사랑이 Parodie를 낳게 한다>⁴⁷⁾ 라고 하면서 이것을 파로디의 定義(Bestimmung), 혹은 法則(Gesetz)이라고 했는데 이 말속에도 敘事文學의 本來的인 存在方式을 지키려는 愛着心과 그 存在方式을 뒤엎으려는 時代의 흐름을 銳利하게 觀察하는 Ironie의 精神이 한데 어울리고 있는 것이다.

參 考 文 獻

- Th. Mann: Gesammelte Werke 13 Bde. S. Fischer Verlag, 1974. Frankfurt a.M. (本文에서 는 G.W.로 略稱함)
- Th. Mann: Briefe an Paul Amann 1915~1952, Lübeck, 1959.
- Th. Mann: Briefe 1889~1936. Hrsg. von Erika Mann, Fischer Verlag, 1961.
- Helmut Koopmann: Thomas Mann, Wege der Forschung, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1975.
- Richard Baumgart: Das Ironische und die Ironie in den Werken Th. Manns, Hrsg. K. May/W. Höllerer, Carl Hanser Verlag, München, 1964.
- Thomas Sprecher: Felix Krull und Goethe, Peter Lang Verlag, Frankfurt a.M. 1985.
- Manfred Sera: Utopie und Parodie, H. Bouvier u. Co. Verlag, Bonn, 1969.
- Margret Eifler: Thomas Mann; Das Grotleske in den drei Parodien, H. Bouvier u. Co. Verlag. Bonn 1970.
- Erich Heller: Thomas Mann. Der ironische Deutsche. Frankfurt a.M., 1959.
- Ernst Nündel: Die Kunsttheorie Th. Manns. Bonn. 1972.
- Hans Mayer: Thomas Mann, Werk und Entwicklung, Berlin, 1950.
- Paul Scherer/Hans Wysling: Quellenkritische Studien zum Werk Th. Manns. Bonn u. München 1967.
- Jürgen Scharfschwerdt: Th. Mann u. der deutsche Bildungsroman. Stuttgart 1967.
- Stefan Schultz: Th. Mann u. Goethe. In: Th. Mann u. die Tradition. Hrsg. von Peter Pütz. Frankfurt.

47) Th. Mann: G.W. Bd. XI, S. 589. „...daß die Liebe zu einem Kunstgeist, an dessen Möglichkeit man nicht mehr glaubt, die Parodie zeitigt.“

<Zusammenfassung>**Parodien in den Werken Th. Manns****Tou-Shik Kang**

Parodien sind die stilistischen Hauptmerkmale in den späten Romanen Th. Manns. In dieser Abhandlung wird versucht, die Parodie-Erscheinungen in seinen Romanen, die während der Zeitspanne von 1911 bis zu seinem Tode entstanden sind, möglichst chronologisch in Hinsicht auf ihre Entwicklungen zu untersuchen.

Seine Jugend-Werke vor dem Jahre 1910 waren bekanntlich mit den ironischen Zügen verfarbt. Für ihn war die Ironie der Geist der epischen Kunst, und die epische Kunst ist apollonische Kunst, um mit Th. Mann zu reden, denn Apollo, der Fernhinterfende, ist der Gott der Distanz, der Gott der Objektivität. Dieser objektivierende Kunstgeist der Ironie ist aber bei seinen späten Werken in erweitertem Sinn wirksam fortgesetzt worden.

Der Kunstgeist der Ironie wurde „eine Allbejahung, die eben solche auch Allverneinung ist: ein sonnenhaft klar und heiter das Ganze umfassender Blick, der eben der Blick der Kunst ist.“ (Th. Mann: Gesammelte Werke Bd. X, S. 353) Der das Ganze umfassende Blick der Kunst macht seine Romane polyphonisch, z.B. man könnte seinen Roman „Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull“, den man eine musterhafte Parodie-Dichtung nennen könnte, einerseits als einen Bildungsroman aber andererseits als auch einen Schelmenroman bezeichnen.

Der Geist der Ironie, der als eine Relativierungshaltung der allen Gegenständen diene, wurde zum Geist der Parodie bei den späten Werken, Dr. Faustus, Der Erwählte, Joseph-Geschichte u.a...Parodie ist also eine spezielle Form der Ironie, d.h. die auf den Stil angewandte Ironie. Parodie hat wesentlich immer mit traditionellen Werken zu tun. Sie ist eine liebevolle und auflösende Neubeseelung des alten Geistes. Die Liebe zu einem Kunstgeist, an dessen Möglichkeit man nicht mehr glaubt, bringt Parodie hervor. Sie ist also ein Kunststil der späten Kultur.

In diesem Sinne hat Parodie einen Charakterzug des Konservatismus. Durch diese konservatistische Geisteshaltung hält sich Th. Manns Kunstgeist zwischen der alten und neuen Epoche, und seine Dichtungen sind immer ein Versuch des Sichwiederfindens und des Anschlußsuchens an die traditionellen Überlieferungen des deutschen Geistes.