

# Thomas Mann에 있어서의 <二重視覺>의 理論과 實際

崔 淳 鳳

## 內 容

- |                               |          |
|-------------------------------|----------|
| I. 序 論                        | IV. 結 語  |
| II. <二重視覺>의 概念                | V. 參考文獻  |
| III. 作品을  통해 본 <二重視覺>의 表現의 實際 | VI. 獨文要約 |

## I. 序 論

Th. Mann은 近代小說의 類型을 일컬어 <知的인 小說>이라고 말한 적이 있다.<sup>1)</sup> <知的인 小說>이란 多層的이고, 讀者에게 教養을 要求하고, 作品을 吟味하는데 必要한 豫備知識을 前提로 하는 것이라면 Th. Mann의 小說이야말로 <知的인 小說>이라고 할 수 있다. Th. Mann은 또 다른 機會에 Puschkin과 Gogol의 對比를 《無意識의 創造로부터 創造的 意識으로의 移行》이라고 말한 러시아의 哲學者 Mereschkowski의 말을 想起하면서, 이것은 바로 Schiller가 말한 <素朴>과 <情感>의 對比와 같은 것이라고 했다.<sup>2)</sup> Th. Mann에 依하면 小說은 近代의 藝術作品으로서 <詩> (Poesie) 다음에 오는 <批評> (Kritik)의 段階를 代表하는 것이다. 時代는 巴야호르 <創作者> (Dichter)로부터 <著述家> (Schriftsteller)로, 古典主義나 浪漫主義에 起源을 둔 <詩人> (Poet)으로부터 藝術家의 當世의 現象形態로서의 <小說家> (Romancier)로 移行되는 時期였다.

Th. Mann의 小說은 主題가 單純하고 一義的인 것이 없으며, 多層的의 性格을 띠고 있다. 또한 어떤 特定한 類型에다 分類해 넣기도 困難하다. 한 小說 속에서 여러 類型을 찾아 볼 수 있기 때문이다. Th. Mann의 小說概念에 對해 생각할 때, 우리는 小說이란 歷史的인 것, 傳記的인 것이라든가, 時代小說, 社會小說 또는 教養小說이라는 一般的인 概念에서 벗어나지 않으면 안된다. 《Buddenbrooks》는 家族小說인 同時에 社會小說이며, 《Zauberberg》는 時代小說인 同時에 異色의인 教養小說이고, 《Faustus》는 傳記이자 藝術家小說, 時代小說, 社會小說이기도 하다. 이러한 多層性은 비단 Th. Mann에게만 該當되는 것은 아니며, Musil이나 Broch等의 古典的·現代의 小說들이 지니고 있는 共通的인 特性이라 할 수 있다.

Th. Mann은 社會的으로 激變하는 時代에 그것을 正面으로 直接的인 分析과 批判을 가

1) Vgl. Über die Lehre Spenglers, X, S. 173.

2) Vgl. Kunst des Romans, X, S. 359.

한다는 것은 藝術精神에 違背되는 것으로서, 文學의 使命은 對象을 婉曲하게 二義的으로 表現하는데 있다고 생각했다.<sup>3)</sup> 그래서 Th. Mann의 散文은 二義的(또는 多義的)인 觀點이 한 表現形式 속에 들어 있어서 觀察하는 觀覺에 따라 解釋이 달라 질 수 있는 可能性을 안고 있다. 이러한 特性은 Th. Mann의 叙述方法에 起因하는 것으로서, 그의 叙述方法은 事實과 虛構를 區別할 수 없으리만큼 뒤섞어 놓는다. 따라서 現實과 虛構가 交叉되는데서 二義的인 解釋의 可能性이 생겨나는 것이라고 할 수 있다. 이러한 二義性을 指摘해서 H. Koopmann은 다음과 같이 말하고 있다.

하나의 解釋이란 可能한 많은 觀察方法이 다 考慮되어질수록 더 適切하다. 그리고 비록 그 觀點이 小說 속에 構想되어 있는 한가지 事情에만 適當하더라도, 한 小說이 오직 하나의 有力한 觀點에 一方의으로 사로잡힐수록 그 解釋은 不充分하다.<sup>4)</sup>

이 말은 곧 우리에게 Nietzsche가 《道德의 系譜》에서 〈遠近法的 觀察〉(Perspektivisches Sehen)에 對해 말한 句節을 聯想시켜준다.

우리의 事物에 對한 〈概念〉, 即 우리의 〈客觀性〉은 우리가 同一한 事物에 對해 보다 많은 感情을 表出하면 할수록, 同一한 事物에 對해 보다 많은 眼目을, 서로 다른 眼目を 集中시킬 줄 알수록 더 完全해질 것이다.<sup>5)</sup>

이 말은 Nietzsche의 〈遠近法主義〉(Perspektivismus)에 對한 要約的인 說明인 것이다. Th. Mann의 表現形式은 바로 이런 遠近法的인 要素를 지니고 있다. 獨創的인 思想家라 할지라도 既存하는 材料로 構築을 하고, 先行하는 概念을 使用하고, 先輩들의 業績을 이어받는 법이다. 過去의 傳統에 執着을 하고, 熱情的인 驚歎과 批判을 함께 하는 藝術家인 Th. Mann의 境遇는 더욱 더 그러하다.

Th. Mann은 初期의 Nietzsche를 알았고, 또 높히 評價했으며, 그의 後期の 著書들을 통해 Wagner의 批評家로서의 Nietzsche를 알았다. 그리하여 Nietzsche의 〈遠近法主義〉와 Nietzsche의 批判을 통해 알게 된 Wagner의 〈二重觀覺〉<sup>6)</sup>의 要素는 Th. Mann의 表現形式에 模範的인 影響을 미치게 되었던 것이다. Th. Mann의 Nietzsche와 Wagner에 對한 關係가 바로 〈二重觀覺〉的이었음을 우리는 알고 있다. 그래서 讚揚과 批判이 한 입에서 나올 수가 있었던 것이다. 그는 Nietzsche를 藝術家의 批評家로서, 即 恒常 Wagner의 批評者로서 알아왔으며, 《그래서 藝術과 藝術性에 對한 나의 概念은 언제나 그것에 依해 規定되었고, 規定되지는 않았다하더라도 물이 들고 影響을 받았다. ——하기야 決코 眞心으로 信用

3) Vgl. Betrachtungen eines Unpolitischen, XII, S. 572.

4) H. Koopmann: Thomas Mann, Theorie und Praxis der epischen Ironie, S. 279.

5) Nietzsche: Zur Genealogie der Moral, II, S. 861.

6) Nietzsche: Aus dem Nachlaß der Achtzigerjahre, III, S. 515.

한 것은 아니고, 오히려 그자 너무나도 懷疑的이고 狡猾한 意味에서.》<sup>7)</sup> Th. Mann은 또 다른 機會에 말하기를 《나는 Nietzsche에게서 무엇보다도 自己克服者를 보았다. 나는 그에게서 아무것도 말 그대로 받아들이지는 않았다. 나는 그에게서 거의 아무것도 信用하지 않았다. 바로 이것이 그에게 對한 나의 사랑에 二重層的 情熱을 부여했고, 거기에 깊이를 주었다.》<sup>8)</sup> Th. Mann의 Nietzsche 信仰의 <二重層的인 情熱>은 否定的인 面과 肯定的인 面을 同時에 안고 있는 것이다. <그에게 對한 나의 사랑>이라 함은 온갖 矛盾性에도 不拘하고 全體的인 Nietzsche에 對한 獻身과 肯定인 것이며, <懷疑的>이라는 것은 그의 哲學의 部分들에 對한 留保——知的 및 道德的인 無責任으로까지 몰아간 想像할 수 없는 危險性을 지닌 命題들에 對한 留保인 것이다. Th. Mann은 Nietzsche의 唯美主義, 超人, 戰爭, 動機性 및 禽獸性이 問題가 될 때면 批判者의 側面에 섰으며<sup>9)</sup> Nietzsche라는 全體現象이 問題가 될 때에는 尊敬者가 되었다. 한 對象을 놓고 이렇듯 肯定과 否定의 두 立場을 取할 수 있는 것은 그 對象을 <二重視覺>을 통해 觀察하는데서 나오는 結果인 것이다.

Th. Mann의 Wagner에 關한 發言도 相反되는 境遇를 여러 곳에서 찾아 볼 수가 있다.<sup>10)</sup> 이것은 Th. Mann 自身の 말대로 《年代와 發展과는 아무 相關이 없는 <相反並存感情>에서 생겨나는 것》<sup>11)</sup> 이며, 다시 말해서 <二重視覺>을 適用하기 때문이다. Th. Mann은 十九世紀 全體를 <二重視覺>에 비추어 보았다. 그리하여 許多한 矛盾을 스스로 지닌 이 時代를 單純化시키지 않고 把握할 수 있었던 것이다. <二重視覺> 아래서는 如何히 對立되는 概念들도 서로 相衡됨이 없이 並存할 수 있으며, 어떠한 傾向도 絕對的인 것이 될 수 없다. 그리하여 藝術性和 市民性이 共存할 수 있으며, 厭世主義와 科學性, 革新的인 것과 保守的인 것, 神話와 心理學, 本能과 理性, 知性和 無意識, 信仰과 懷疑, 世界市民主義와 民族意識을 包括할 수 있는 것이다. Th. Mann은 이러한 모든 傾向들을 認識하고 있었으며, 그 痕跡은 그의 評論이나 小說에서 無數히 찾아 볼 수가 있다. Th. Mann의 發言은 二義的인 境遇가 많다. 어떤 말이 그 前에 한 말을 否定하는 것은 아니라 하더라도, 거기에 對立되는 수가 많은 것이다. 모든 發言은 皮相的으로만 絕對的인 것으로 나타나고, 實際로는 恒常 그 前後의 發言을 통해 相對的인 것이 되어버린다. 왜냐하면 Th. Mann은 <二重視覺>을 통해 表現을 하기 때문이다. 다음은 <二重視覺>의 概念을 좀 더 詳細히 考察해 보기로 한다.

7) Betrachtungen eines Unpolitischen, XII, S. 74.

8) Lebensabriß, XI, S. 109f.

9) Vgl. Betrachtungen eines Unpolitischen, XII, S. 539; Lebensabriß, XI, S. 109

10) Vgl. An Emil Preetorius (1949), X, S. 925f; Meistersinger(1951), S. 928; Aus Notizen(1905) in: Wagner und unsere Zeit, S. 12; An Paul Steegemann (1920), a.a.O. S. 48

11) An Agnes E. Meyer, a.a.O. S. 161.

## II. 〈二重視覺〉의 概念

〈二重視覺〉(Doppelte Optik)<sup>12)</sup>이라는 말은 Th. Mann이 Nietzsche가 Wagner의 音樂을 가리켜 말한 〈交替視覺〉(Wechselnde Optik)을 指稱한 것으로 同義語나 다름이 없다.

Nietzsche는 이른바 《權力에의 意志》第825節에서 Wagner의 藝術을 輕蔑的으로 評하여 이렇게 말하고 있다.

〈大衆〉과 〈洗鍊된 藝術感覺을 지닌者〉의 區分 오늘날 사람들은 첫째 詐欺師가 되어야 하며, 둘째 巨匠이 되고 싶어한다 그 以上은 아무것도 없다. 이 두 區分을 넘어서서 우리들의 特異한 世紀의 〈天才〉들은 어느 便에 對해서나 偉大하다 Victor Hugo와 Richard Wagner의 偉大한 詐欺行脚, 그러면서도 純粹한 巨匠性을 許多하게 함께 지니고 있어서, 그들은 藝術感覺이 洗鍊된 사람들까지도 滿足시킨다. 그런 故로 偉大性은 欠如되었다 그들은 交替視覺을 가지고 있어서 때로는 가장 粗雜한 欲求를 考慮하기도 하고, 때로는 가장 洗鍊된 欲求를 考慮하기도 한다<sup>13)</sup>

Th. Mann은 Wagner藝術이 大衆에게 미친 影響이 一種의 墮落이 될 수 없는 것은 市民的 藝術氣質이라는 二重性을 지닌 矛盾을 안고 있기 때문이라고 說明한다. 그것은 《Nietzsche가 〈二重視覺〉이라고 부른 것, 卽 藝術的 視點과 市民的 視點의 同時並存의 問題이며, 洗鍊된 聽衆의 欲求와 善良하고 平凡한 聽衆의 欲求를 同時에 滿足시키고, 少數者의 마음도 사로잡는 同時에 大衆의 喝采도 일으키는 本能이며, 計算된 意圖가 아니고 本能이며, 뭔가 철저히 客觀的인 것이고, 主觀的인 것은 아니다.》<sup>14)</sup>

〈交替視覺〉이나 〈二重視覺〉이라는 概念은 原來는 Wagner藝術이 大衆에게 미치는 二重作用을 가리킨 것으로서, 하나의 歷史的인 特定한 對象과 結付되어 使用된 것이다. 그러나 Th. Mann은 〈二重視覺〉이라는 概念을 Wagner現象이라는 歷史的인 連關으로부터 풀어나, 그것을 바로 Nietzsche에게다 適用시켰다. 그래서 Th. Mann의 Nietzsche에 對한 關係가 〈二重層的인 情熱〉로 發展하게 되었던 것이다. Th. Mann은 〈二重視覺〉이라는 概念을 Nietzsche에 對해서 心理的인 것으로 適用해, 그에게 對한 〈사랑〉과 〈懷疑〉라는 相反並存的 感情을 가지고 對하고 있다.

Nietzsche의 思想體系를 秩序있게 整理하기란 어려운 일이다. 그러나 우리는 〈二重視覺〉이라는 概念을 좀더 詳細히 考察해 보기 위해서는 Nietzsche의 認識論的 遠近法主義에 關心을 돌리지 않을 수가 없다. 왜냐하면 Th. Mann의 〈二重視覺〉도 그것과 密接한 關係가 있기 때문이다.

12) Vgl. Betrachtungen eines Unpolitischen, XII, S. 109; Leiden und Größe R. Wagners, IX, S. 403f; Meerfahrt mit <Don Quijote>, IX, S. 448; Zu Wagners Verteidigung, XIII, S. 353.

13) Nietzsche: Aus dem Nachlaß der Achtzigerjahre, III, S. 515

14) Betrachtungen eines Unpolitischen, XII, S. 109.

Nietzsche는 自己의 意見을 한번 明白히 말하고도, 또 다른 個所에서는 그것을 否定하고 正反對의 意見을 主張한다. 그런 故로 어떤 一定한 命題에 制限을 하게되면 統一을 期하기가 不可能하다. 한편으로는 《世界는 오직 〈美的 現象〉으로서만 釋明이 된다》<sup>15)</sup>고 主張하면서, 또 한편으로는 藝術이란 단지 幻想과 欺瞞에 不過하다고 말한다.<sup>16)</sup> 한편으로는 音樂과 詩를 높히 評價하면서,<sup>17)</sup> 또 한편으로는 藝術家란 俳優이며 원숭이라고 酷評하기도 한다.<sup>18)</sup> Nietzsche의 이러한 矛盾的인 見解는 그의 病을 통해서도 그의 著作의 發展過程을 통해서도 充分히 說明이 되지 않는다.<sup>19)</sup> 또한 그 矛盾들을 對立的, 辯證法的 思惟原則에 適應시켜 보려는 試圖도 挫折되고 만다. 왜냐하면 《對立이란 存在하지 않으며, 우리는 단지 論理學으로부터 對立이라는 概念을 알고 있을 뿐이며, 그것으로부터 事物에 잘못 轉義시킨 것이다.》<sup>20)</sup> 《對立이란 存在하지 않으며 다만 程度의 差異가 있을 뿐이다.》<sup>21)</sup> Nietzsche는 自己의 思想의 統一性を 強調하면서 〈共通根源〉(Gemeinsame Wurzel), 〈認識의 根本意志〉(Grundwillen der Erkenntnis)라는 말을 쓰고 있다.<sup>22)</sup> Nietzsche는 모든 斷片的인 現象과 相異한 것들을 包括하고, 根據지을 수 있으며, 評價할 수 있는 하나의 總體로 묶어보려고 試圖했다. 그 總體라는 本質속에는 모든 言語의 規定이 表現할 수 있는 것보다 더 많은 것이 內包되어있는 것이다. 왜냐하면 言語라는 것은 究極의인 것을 眞實처럼 보여주는 것 같아도, 實際로는 暫定的인 것, 局部的인 것 밖에 表現하지 못하기 때문이다. 言語라는 것은 어떤 事實의 實體는 捕捉하지 못하고, 단지 連關性を 暗示할 뿐이다. 그래서 Nietzsche는 《適切한 表現方法을 要求한다는 것은 無意味하다. 하나의 表現手段인 言語의 本質속에서는 단지 하나의 關係만이 表現될 수 있을 뿐》<sup>23)</sup>이라고 말하고 있다. 人間의 認識能力에는 두가지 點에서 限界가 있다. 첫째는 觀察의 對象은 一定한 側面으로부터만 보인다는 것이고, 둘째는 觀察하는 主體는 自己立場의 條件(場所, 時間 感情 等)에 左右된다는 것이다. 그래서 《오직 하나의 遠近法的 觀察이, 오직 하나의 遠近法的 〈認識〉이 있을 뿐이다. 우리가 同一한 事物에 對해 보다 많은 感情을 表出하면 할수록, 同一한 事物에 對해 보다 많은 眼目을, 相異한 眼目を 集中시킬 줄 알수록, 우리의 事物에 對한 〈概念〉, 卽 우리의 〈客觀性〉은 점점 더 完全해질 것》<sup>24)</sup>이라는 結論이 나온다. 이 말은 Nietzsche의 〈認識論的 遠近法〉의 核心的인 說明이라고 할 수 있다.

15) Vgl. Nietzsche: Die Geburt der Tragödie, I, S. 40.

16) Vgl. Nietzsche: Zur Genealogie der Moral, II, S. 892.

17) Vgl. Nietzsche: Die Geburt der Tragödie, I, S. 131.

18) Vgl. Nietzsche: Die fröhliche Wissenschaft, II, S. 106, Morgenröte, I, S. 1197.

19) Vgl. P. Putz: F. Nietzsche, S. 17ff

20) Nietzsche: Aus dem Nachlaß der Achtzigerjahre, III, S. 541.

21) Nietzsche: Menschliches, Allzumenschliches, I, S. 907.

22) Nietzsche: Zur Genealogie der Moral, II, S. 764.

23) Nietzsche: Aus dem Nachlaß der Achtzigerjahre, III, 751

24) Nietzsche: Zur Genealogie der Moral, II, S. 861.

Th. Mann은 Nietzsche의 思想을 理解하기 위해서는 《그 思想을 要素들로, 서로 相爭하는 部分들로 分解하지 않으면 안된다》<sup>25)</sup>고 말한다. 《그것들은 삶, 文化, 意識 또는 認識, 藝術, 高貴, 道德, 本能 等이다. 이 觀念의 複合體中에서 支配的인 것은 文化라는 概念이다. 그것은 삶과 거의 同列에 놓여있는 것이다. 文化란 삶의 高貴性을 말하며, 文化의 源泉, 條件으로서 藝術과 本能이 거기에 結付되어 있으며, 한편으로는 文化와 삶의 宿敵, 破壞者로서의 役割을 하는 것이 意識, 認識, 科學, 道德이다. —道德은 眞理의 保護者로서 삶의 存在를 危脅한다. 왜냐하면 삶이란 그 本質上, 假象, 藝術, 欺瞞, 遠近法, 幻像에 全的으로 依據하고, 錯誤란 살아있는 者의 아버지이기 때문이다.》<sup>26)</sup> 要컨대 <삶>이란 Nietzsche의 思想의 支配的인 概念이며, <삶>이란 <遠近法>에 依據하고 있다. 다시 말해서 <遠近法>은 삶을 把握하기 위한 兪책인 것이다. 《萬一 遠近法的인 評價와 假象의 基礎 위에 서지 않으면, 삶이란 存在하지 못하리라》<sup>27)</sup>고 Nietzsche는 말한다. <삶>이란 決코 眞實이 아닌 것이다. 또한 眞實한 概念도 存在하지 않는다. 왜냐하면 諸要素들이 끊임없는 對立 속에 놓여있기 때문이다. 眞實한 것은 다만 <遠近法的>으로 보아지는 데에 단, 卽 諸要素들이 다른 것들에 依해서 相對的으로 되어지는 데서만 存在한다. 《意味라는 것은 바로 連關的 意味, 遠近法이라는 것이 不可避하지 않겠는가》<sup>28)</sup>라고 Nietzsche는 自問한다. 하나의 全體像을 把握하려는 努力은 挫折되게 마련이며, 어떠한 見解도 그때마다 다른 것에 依해 否定될 수 있는 相對的인 見解가 되어버린다. 觀察하는 立場에 따라서, 그 矛盾된 關係속에 並存할 수 있는 새로운 紐象스를 띤 現象이 나타난다. 이러한 遠近法的 觀察方法은 于先 個個의 意見을 相對的인 것으로 보는 同時에 一方的으로 固定시키는 것을 막아주고, 全體的인 現象에 對해 視線을 自由롭게 풀어주는 것이다. 遠近法的 觀察方法이란 實際로는 全體像에 倒逆할 수는 없지만, 그 可能性은 언제나 열려있는 것이다. Nietzsche의 全體的인 見解가 보여 주는 <單調性>은 結局, 人間이 발을 들여 놓을 수 없는 統一的合體를 놓고, 繼續變化를 시켜가며, 그 周圍를 맴돌고 있는데서 오는 結果인 것이다.<sup>29)</sup> 우리가 統一的合體에 발을 들여놓을 수 없는 것은 《自然이 兪책을 내버렸기 때문이다.》<sup>30)</sup>

遠近法的 觀察은 對立的인 概念의 價値顛倒도 可能하게 한다. 價値의 評價란 相對的인 것이기 때문이다. 健康과 病的이라는 概念도 두가지 側面에서 評價할 수 있다. 메카당스의 삶의 觀點에서는 病的인 것이 能爛하고, 洗鍊되게 보이지만, 健全한 삶의 價値基準으로는 全혀 無價値한 것이 되어버린다. 그러나 對立的인 이 두 要素는 삶이라는 全體 속에서는

25) Nietzsche's Philosophie im Lichte unserer Erfahrung, IX, S 685

26) a. a O. S. 685f

27) Nietzsche. Jenseits von Gut und Böse, II, S. 599

28) Nietzsche. Aus dem Nachlaß der Achtzigerjahre, III, S 590.

29) Vgl Nietzsche, III, S. 1435

30) Nietzsche: Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinn, III, S 310.

共存하고 있는 것이다. 普遍的인 命題에 對해 觀點을 個別化시킨다면, 그것은 하나의 理想이 되어 삶에 敵對인 原理가 되어버린다. 《왜냐하면 모든 삶은 假象, 藝術, 欺瞞, 視覺, 遠近法의 不可避性과 錯誤에 依據하고 있기 때문이다.》<sup>31)</sup> 遠近法의 地平線에서는 對立과 矛盾은 새로운 意味를 띠게 된다. 하나의 問題가 되는 現象에 對한 相異한 見解들은 決코 完全히 妥當한 것들은 아니다. 그런 故로 遠近法的인 觀察은 于先 極端的인 것들을 捕捉하게 됨으로서 二律背反인 思考를 일깨워준다. 그러나 實際로는 그 對立들이 全體를 限界짓는 兩極으로 作用하면서, 그 中間에 많은 또 다른 觀點들이 可能하게 되는 것이다. 反對命題라는 것은 생각할 수 있는 限 가장 幅넓은 것을 包括하기 때문에, 多樣한 見解들 中에 가장 外部의 것에 境界를 잡는다. 그런 故로 兩極이라는 것은 絶對인 對立이 아니라 오히려 極端的인 相關概念이며, 確定지을 수는 없지만, 全體와 關連이 되는 것이다. 矛盾이라는 것은 비단 問題를 解決해주고 相關지어주는 機能을 가지고 있을 뿐만 아니라, 肯定的인 認識手段 및 表現手段이 되어지는 遠近法에서는 不可避한 것이다. 따라서 藝術作品의 認識手段으로서 遠近法은 絶對인 자리를 차지하게 된다. 藝術家들은 事物을 이치런 遠近法的으로 觀察할 줄 알기 때문에 《事物이 部分的으로 變置되어서 오직 遠近法的인 觀察만이 許容되게끔 提示하거나, 或은 事物을 色유리를 통해서, 또는 저녁놀 속에서 바라보기도 한다.》<sup>32)</sup> 藝術家들은 創作에 있어서, 事實과 象徴이라는 二重의 表現法을 驅使해, 〈二重視覺〉의 效果를 노린다. 그런 故로 우리는 藝術作品을 對할 때, 可能한 限 많은 視覺을 통해 觀察하지 않으면 안된다. 部分的인 像에 사로잡혀 全體像을 놓치지 않기 위해서다. 《全體라는 것은 要컨대 이미 살아있지 않다. 그것은 組立된 것이고, 計算된 것이고, 技巧的인 것이며, 藝術作品이다.》<sup>33)</sup> Wagner 藝術에 對한 Nietzsche의 이러한 評은, Nietzsche 自身에게 그대로 適用되는 말이며, 또한 Th. Mann에게도 該當되는 것이라고 하겠다. 그의 作品에서 찾아 볼 수 있는 無數한 引用과 〈Montage〉들이 그것을 말해준다. 그러나 그것들은 事實처럼 보이기 위한 虛構이며, 그 本來의 意味를 잃고, 새로운 形像을 빚어내는 것이다. 要컨대 〈二重視覺〉의 作用을 하는 要素라 하겠다.

〈二重視覺〉이라는 概念은 結局 〈遠近法 視覺〉, 또는 〈交替視覺〉과 같은 것이라고 하겠다. 그러나 〈二重視覺〉이라고 했을 때, 그것을 통해서 觀察할 수 있는 機能은 對立인 要素들에만 局限되는 것은 아니다. 그 機能은 水平(共時的)으로도 作用을 하고, 垂直(通時的)으로도 作用할 수 있는 것이다. 그래서 우리는 《Buddenbrooks》에서 한 家族의 沒落을 통해, 한 時代, 한 社會의 沒落을 體驗할 수 있으며, 《Joseph小說》에서는 神話를 통해 永遠한 人間像을 發見하게 되는 것이다.

31) Nietzsche. Die Geburt der Tragödie, I, S. 15.

32) Nietzsche: Die fröhliche Wissenschaft, II, S 175.

33) Nietzsche: Der Fall Wagner, II, S 917

지금까지 考察한 內容을 要約해 본다면, 다음과 같이 말할 수 있겠다.

〈二重視覺〉이라는 것은 :

- 1) 모든 對立的 要素, 相反並存的 要素들을 包容하고, 二重作用을 할 수 있는 機能이며,
- 2) 諸相關概念을 包括할 수 있는 能力이며,
- 3) 諸現象을 相對的으로 評價하고, 價値顛倒를 可能하게 할 수 있는 機能이며,
- 4) 諸事實을 水平(共時的)으로도, 垂直(通時的)으로도 類推할 수 있는 能力으로서,
- 5) 全體像을 把握하려는 志向性이다.

### Ⅲ. 作品을 通해본 〈二重視覺〉의 表現形式

Th. Mann의 最初の 短篇은 《Gefallen》이라는 題目을 가지고 있다. 줄거리의 發端은 四名의 登場人物이 淪落女性에 對한 社會의 不當한 待遇에 關해 〈深刻한 對話〉로 始作되어, Dr. Selten이 이야기하는 挿話로 옮겨가는데, 이야기의 內容은 《女子가 오늘 사랑으로부터 誘惑에 빠지면, 그 女子는 來일은 돈 때문에 墮落한다》<sup>34)</sup>는 말로 要約된다. 挿話의 줄거리가 進行되는 동안 示導動機의으로 풍겨오는 라일락의 香氣는 重要的 役割을 하고 있어, 이야기가 끝나면서 實際로 房안의 花瓶에서 풍기는 라일락의 香氣와 同化되면서, 短篇의 主人公인 〈나〉는 挿話의 主人公이 바로 話者인 Dr. Selten이라는 事實을 感知하기에 이른다. 그것은 또한 作家自身이라는 餘韻을 남겨준다.

이 短篇에서 注目を 끄는 것은 挿話의 聽衆(Meysenberg, Laube, 그리고 短篇의 主人公인 〈나〉)은 自己 나름대로 이야기를 理解하고 있다는 事實이다. 〈나〉를 除外하고는 挿話의 主人公이 Dr. Selten이라는 事實을 感知하지 못한다. 그리고 話者(Dr. Selten)은 相對方의 要求에 따라 비위를 맞춰준다. 卽 女子에 對한 〈道德的權限〉을 물어 抗議하고드는 Laube에 對해서 解明을 해주고, 挿話의 主人公이 누군줄 몰랐던 疑問도 풀어준다.

Th. Mann은 《Gefallen》에서 이미 讀者에게 미치는 効果에 對한 作家의 技巧을 보여주고 있다. 그것은 R. Wagner가 그의 著書에서 여러번 言及했고,<sup>35)</sup> Nietzsche가 〈交替視覺〉이라고 일컬었던 Wagner의 作曲技術이 보여주는 特性인 것이다. 그것은 〈平凡한 聽衆의 欲求〉도 滿足시켜주고 〈洗鍊된 藝術感覺〉도 充足시켜주는 特性이다.<sup>36)</sup> Wagner의 音樂은 直接的인 魅力으로 聽衆을 感動시키는 同時에, 老鍊하게 짜넣은 細部들과 暗示的인 示導動機의 豊富한 連關性을 通해 洗鍊된 聽衆을 魅惑시킨다. Nietzsche는 바로 이런 特性에서

34) Gefallen, VIII, S 42.

35) Vgl. Wagner. Dichtkunst und Tonkunst im Drama der Zukunft, IV, S.222f.; Der Künstler und die Öffentlichkeit, I, S.181f; Publikum und Popularität, X, S.88ff.; Eine Mitteilung an meine Freunde, IV, S 320ff.

36) Vgl. Anm. 13) u. 14)



Wagner音樂이 聽衆에게 미치는 二重效果를 認識했던 것이다.

Th. Mann도 바로 이러한 二重效果를 그의 短篇에서 演出해보여주고 있다. 그래서 그의 이야기가 單純히 《아주 感動的인 이야기》<sup>37)</sup>만은 아닌 것이다. 《Gefallen》이라는 題目부터가 〈處女性을 잃은〉이라는 個人的인 意味와 〈淪落한〉이라는 社會的인 意味를 同時에 나타내는 말이다. 그것이 숨겨져서 〈處女性을 잃은, 淪落한(女子)〉라는 뜻이 되면, 이미 單純한 問題가 아닌 것이다. 거기에 對한 同情과 批判의 反應은 사람마다 다를 수가 있다. 作家自身은 거기에 對해 判斷을 保留해버린다. 《왜나하면 나 自身이 그 [挿話의 主人公]였기 때문이다.》<sup>38)</sup>

Th. Mann이 十九才에 처음으로 Nietzsche의 Wagner批評을 읽었을 때, 《獨逸에는 心理學, 認識, 敏感性, 認識의 嫌惡가 缺乏되어있다》<sup>39)</sup>고 생각을 했다. 그는 自身의 任務는 隔離된 者의 便에, 藝術家의 便에 서는 것이라고 自覺을 했다. 〈二十才의 異邦人〉으로서 로오마의 콜로나 廣場에서 伊太利 聽衆들의 贊反의 喊聲 가운데 울려 퍼지는 〈劍의 動機〉를 들었을 때, 눈물이 나도록 感動했던 것은 《論爭의 對象이 되었던 藝術의 趣味》<sup>40)</sup>에 對한 共感이었으며, 그것은 《超獨逸的인 精神의 體驗》<sup>41)</sup>이었다. 《나를 魅惑시킨 것은 그의 藝術에 있어서의 獨逸的・民族的, 獨逸的・詩的, 獨逸的・浪漫的인 것이 아니었다. [...] 그것은 強烈한 歐羅巴的 魅力이었다.》<sup>42)</sup> Th. Mann이 일찍이 Wagner 音樂의 純粹한 藝術性을 認識하게 되었던 것은 그가 卓越하고 敏感한 藝術感覺을 지니고 있었기 때문이다. 이러한 洗鍊된 藝術感覺이야말로 《Gefallen》의 主人公이 〈타일락의 動機〉를 通해서 挿話의 主人公인 〈그〉가 바로 Dr. Selten自身이라는 것을 感知해낼 수 있는 能力인 것이다. 敏感하고 纖細한 感覺의 所有者들은 平凡한 大衆들이 못느끼는 藝術의 體驗들을 함께 나눈다. 《Buddenbrooks》에서의 Hanno와 Kai가 그렇고,<sup>43)</sup> 《Tristan》에서의 Spinell과 Kloterjahn 夫人이 또한 그렇다.<sup>44)</sup> 그러나 이러한 藝術的 體驗이라는 것은 아름다운 假象에 不過하며, 現實인 〈삶〉과는 必然的으로 對立이 되는 要素인 것이다. 그래서 그들은 삶의 意欲을 잃어가고 病的이며, 實生活에 있어서는 無力한 存在들이다. 萬諾에 〈藝術〉이 〈삶〉을 否定한다면, 또한 自己自身을 否定하는 것이 되어버린다. 〈藝術〉도 〈삶〉을 維持하기 위해 〈삶〉으로부터 생겨나지 않으면 안되는 것이다. 그런 故로 〈藝術〉에 아름다운 假象이 必要하다는 것은 〈삶〉이 無로 돌아가는 것을 막기 위한 것이며, 〈藝術〉과 〈삶〉은 共存하지 않으면 안된다. Th.

37) Gefallen, VIII, S 41.

38) a. a. O. S. 42.

39) Vgl. Ein Elender, in. Th.-Mann-Studien I, S 109.

40) Betrachtungen eines Unpolitischen, XII, S. 81

41) a. a. O. S. 81.

42) a. a. O. S 82

43) Vgl. Buddenbrooks, I, S. 744

44) Vgl. Tristan, VIII, S. 243

Mann은 그런 意味에서 Wagner 藝術에서 《市民的 藝術氣質 [이라는] 實現된 矛盾》<sup>45)</sup>을 理解했으며, Nietzsche에게서 《自己克服者》<sup>46)</sup>를 發見했던 것이다.

《Das Wunderkind》에서는 藝術家와 大衆의 關係가 여러 角度에서 觀察되고 있다. 神童 피아니스트 Bibi는 聽衆들이 自己의 最初의 제일 하찮은 曲인 〈울썩미와 참새〉에 홀딱 반해 있음을 알고 있다. 그러나 Bibi의 생각에는 그의 〈幻想曲〉이 더 잘 된 曲이다. 그래도 Bibi는 大衆들이 願하는 대로 고마워할 뿐이다. 그는 〈幻想曲〉을 演奏하면서 생각한다: 〈들어 보라, 이제 C#로 옮겨가는 때가 온다!〉 그리고는 C#로 옮겨가면서 弱音 페달을 밟는다. 《그들이 알아차릴까? 아니야, 천만에, 그들은 알아차리지 못해.》<sup>47)</sup> 半音推移는 和音上의 問題로서 音樂家에게는 作曲의 秘訣이며, 作品의 成敗가 左右되는 要因이고, 〈平凡한 聽衆〉과 〈洗鍊된 藝術感覺〉을 區分하는 尺度가 된다고도 말할 수 있겠다. Th. Mann은 半音推移의 決定的인 效果를 Wagner의 著書에서 感銘깊게 읽었음이 分明하다. Wagner는 《名人과 藝術家》라는 評論에서 〈Don Juan〉에 나오는 Don Ottavio의 代役歌手 Rubini가 B長調의 Arie의 顫音部에 이르러 A음을 B로 옮겨 부름으로서 Paris의 教養있는 聽衆들을 熱狂시키고 公演을 成功으로 이끌었던 體驗을 記述하고있다.<sup>48)</sup>

Bibi는 自己가 가장 좋아하는, C#으로 移推되는 絶妙한 個所에서 自己 혼자만이 感動해야 하는 것을 多少 섭섭히 여기며, 《그때서 그들이 그래도 뭔가 좋아알아차리도록 귀여운 눈 길을 天井으로 가져간다.》<sup>49)</sup> 이러한 藝術家의 心情은 Wagner가 느꼈던 것과 一致하는 것이다. Wagner는 《藝術家와 大衆》이라는 評論에서 自己는 홀로 音樂的인 靈感에 사로잡혀 눈물을 머금고 戰慄할 때면 혼자 抑制하지 못하고, 作曲의 才能을 認定받기 위해 大衆에게 달려가 無意味한 大衆들의 同意를 求하려한다는 어리석은 自身の 모습을 그려보이고 있다.<sup>50)</sup> 이러한 事實은 藝術이 살아갈 길은 大衆을 通하는 길 밖에 없음을 말해주고 있으며, 〈市民的 藝術氣質〉의 宿命인 것이다.

Th. Mann은 Bibi의 演奏會의 聽衆들이 音樂을 들으면서 생각하는 反應을 〈二重視覺〉的, 社會諷刺의 으로 描寫하고 있다. 老紳士는 諦念的인 心세 타령을 하고 있고, 商人은 收支計算을 맞춰보고, 피아노 女教師는 خوب잡을 데를 생각하고, 젊은 아가씨는 情熱的인 사랑을 꿈꾸고, 將校는 自己評價를 하고, 批評家는 評할 말을 다듬고 있다. 한가지 事實이 보는 角度에 따라 다를 수 있다는 例로서는 좀 誇張된 境遇이긴 하지만 〈二重視覺〉의 좋은 例라고 하겠다.

Th. Mann의 作品에 있어서 音樂의 描寫는 〈二重視覺〉的 表現에 重要한 役割을 하고 있

45) Vgl. Betrachtungen eines Unpolitischen, XII, S. 108.

46) Vgl. Lebensabriß, XI, S. 109.

47) Wunderkind VIII, S. 344.

48) Vgl. Wagner. Der Virtuos und der Künstler, I, S. 177-180

49) Wunderkind, VIII, S. 344

50) Vgl. Wagner: Der Künstler und die Öffentlichkeit, I, S. 180f.

다. 音樂이라는 自體가 形상을 超越하는 假象藝術이기 때문에 曖昧하고 二義적이다. 《音樂이라는 것은 體系로서는 二義적이다. —이 풀 또는 저 풀을 取해보라. 너는 이렇게 생각할 수도 있고, 또 저렇게 생각할 수도 있다. 너는 그것을 밑에서 올린거리고 解釋할 수도 있고, 위에서 내린거리고 생각할 수도 있다. 그리고 萬一 네가 狡猾하다면, 그 二重意味를 任意로 利用할 수도 있다.》<sup>51)</sup> 結局 音樂이란 《關連이 全部다. 네가 그것을 보다 仔細히 名稱으로 부르고 싶다면, 그 名稱은 〈二義性〉이다.》<sup>52)</sup> 이것은 異名同音을 例로 音樂의 本質을 說明한 말이다. Th. Mann은 作品에서도 實際로 있는 音樂을 描寫함으로써 洗鍊된 讀者를 對象으로 〈二重視覺〉의 效果를 노린다. 假象藝術을 言語로 描寫한다는 自體가 이미 Parodie이며, 音樂을 言語로 아무리 正確히 代置한대도 약간의 〈變置〉는 면할 수가 없다. 이 약간의 〈變置〉는 必然적으로 曖昧性を 同伴하기 마련이며, 따라서 그런 것 같기도 하고, 아닌 것 같기도 한 二義적인 것이 되어버린다.

우리는 《Buddenbrooks》의 Hanno의 幻想曲의 描寫를 읽을 때, 事實인가 虛構인가 하는 懷疑를 느끼면서 Wagner의 作品들을 聯想하게 된다. 한가지 例를 들어 본다면 :

그러나 곧 와락 솟아오르는 不協和音의 潮流가 그 위로 밀려왔다. 그것이 한 덩어리가 되어 前進했다 後退했다 上昇했다 下降했다 하는가 하면, 또 다시 뭐라 말하기 어려운 目標을 指向해 가고 있었다 그 目標은 오져 앉으면 앞되는 것이었다 저금 이 瞬間에, 숨이 차 허덕이는 이 切迫함이 더 이상 참을 수 없이 될 이 엄청난 클라이막스에 ……그러자 그것은 왔다 그것은 더 이상 抑制될 수 없었다 憧憬의 境界는 더 이상 延長될 수 없었다 <sup>53)</sup>

이것은 엄연히 Hanno의 幻想曲이다. 그러나 우리가 〈二重視覺〉을 통해 볼 때, Wagner의 《Tristan und Isolde》의 〈Liebestod〉가 聯想된다. 그 曲은 우리에게 쏠려 다른 두 가지 印象을 안겨준다. Wagner 自身도 Schopenhauer의 影響을 받고 《Tristan》을 썼고 보면,<sup>54)</sup> 이 音樂에서 半音階적으로 上昇하고 下降하며 反復되는 無限旋律이 안겨주는 印象은 大洋의 波濤를 聯想시킨다. 波濤가 海邊 岩礁에 부딪쳐 碎散하는 光景을 그리며 그 單調로운 反復에서 우리는 荒涼美를 느끼며, 마치 우리가 한 가닥의 풀잎처럼 波濤에 이리 밀리고 저리 밀리다 宇宙 속에 消滅되는 虛無感을 느끼게 된다. 이것은 分明히 Schopenhauer의 印象이며 《우리 앞에 남는 것은 다만 無일 뿐이다.》<sup>55)</sup> 그러나 일단 視角을 바꾸어 性愛의 瞬間으로 關心을 돌릴 때, 우리는 어쩔 수 없이 거기에 共感할 수 밖에 없게 된다. 이것은 또한 分明히 Wagner의 印象인 것이다. Th. Mann의 描寫는 後者를 擇하고 있다. 왜냐하면 思春期의 少年인 Hanno에게는 그 쪽이 더 어울리겠기 때문이다.<sup>56)</sup> 〈二重視覺〉의 表現

51) Doktor Faustus, VI, S 66

52) a a.O. S. 66.

53) Buddenbrooks, I, S 749f.

54) Vgl. Leiden und Größe R. Wagners, IX, S 379ff.

55) Schopenhauer: Die Welt als Wille und Vorstellung, II, S. 486

56) Vgl. Th. Mann: Briefe, III, S. 115.

이란 언제나 그것을 理解할만한 教養을 前提로 한다. Th. Mann의 境界 <二重視覺>의 表現의 重要한 機能의 하나가 Ironie이다. 《Ironie란 언제나 兩側을 向한 Ironie이며, 무언가 中間의인것, 이것도 아니고——저것도 아닌것, 이렇기도 하고——저렇기도 한것이다.》<sup>57)</sup>洗鍊된 教養을 통해 意識하는 Ironie는 우리에게 <知的인 微笑><sup>58)</sup>를 안겨준다. 《ironisch한 對話란 洗鍊된 暗示의 도움을 빌려 日常語를 使用하면서도 共謀者 밖에 理解할 수 없는 一種의 秘密言語를 可能하게 해준다.》<sup>59)</sup> Th. Mann은 Wagner의 音樂을 日常語처럼 作品에 適用해서 洗鍊된 暗示를 해주고 있다.

《Tristan》은 絶妙한 Wagner의 《Tristan und Isolde》의 Parodie라고 하겠다. 우리는 Spinell과 Kloterjahn夫人이 우연히 Wagner의 《Tristan》樂譜를 發見하게되는 瞬間부터 그들이 <洗鍊된 藝術感覺>의 所有者임을 알게 된다. 그들은 藝術의 恍惚感에 陶醉할 줄 알며, 最高의 恍惚感으로의 意志의 高揚과 充足의 境地를 헤매는 彷徨者들이다. 그들은 Hanno와 同類인 것이다. 그러나 一面 Spinell은 Tonio와도 無關하지가 않다. 다시 말해서 Tonio의 <삶의 憧憬의 動機>를 알고는 있지만 實踐에 옮기지 못할 뿐이다. 그것이 《Tristan》에서 Wagner音樂의 台詞의 絶妙한 改書를 통해 <二重視覺>의으로 나타나 있다.

幻想이 사라지고, 恍惚感에 내 눈이 빛을 잃을 때라도, 白晝의 欺瞞이 나를 排除하던 것, 내 그림을 채워주지 못하고 幻想처럼 마주서 있던 것이 사라져 버리면,——그 때라도, 오 實現의 奇蹟이여! 그 때라도 나는 세계 ——<sup>60)</sup>

《Tristan》의 問題點도 <藝術과 삶>이라는 主題로 要約된다. Th. Mann이 Wagner의 이 作品을 Parodie한 것도, 거기에는 Schopenhauer哲學의 意志의 否定的 要素와 삶에의 憧憬이 同時에 깃들여 있는 二義的인 作品이기 때문이다. 《이 神秘劇의 第二幕 初頭에서 햇불이 꺼지는 것이 管絃樂에서 <죽음의 動機>로 強調된다. 戀人들이 [Tristan과 Isolde] 心理的·形而上學的 바탕을 둔 音樂의 深淵으로부터 《그 때라도 나는 세계》라고 陶醉되어 의칠 때 <憧憬의 動機>가 함께 울린다.》<sup>61)</sup> Th. Mann의 이러한 說明은 이 作品의 核心을 찌르는 말인 同時에 Wagner藝術의 本質을 正確히 指摘한 것이라 하겠다. Wagner藝術의 二義性이 여기서는 藝術家의 孤獨과 大衆의 世界로 比諭된다. 藝術家가 靈感에 사로잡혀 戰慄할 때, 혼자서 견뎌내지 못하고 大衆의 認定을 받고져 달려가는, 至高한 藝術의 世俗化 衝動이라 할 수 있다. Nietzsche가 Wagner를 非難한 것도 바로 이런 點이었다. Th. Mann도 이런 意味에서 Nietzsche의 <自己克服>을 評價했던 것이다. Th. Mann도 <藝術과 삶>의 共存을 志向하지만 Wagner처럼 大衆을 向해 無意味한 認定을 받으려고 달려가지는 않는다. 그는

57) Betrachtungen eines Unpolitischen, XII, S 91.

58) Vgl. Humor und Ironie, XI, S. 802

59) B. Allemann: Ironie und Dichtung, S. 137.

60) Tristan, VIII, S. 245f

61) Leiden und Größe R. Wagners, X, S 401.

讀者를 教養을 시키려한다. 그의 文學의 手段인 《Ironie란 自體가 高度의 主知主義이기 때문이다.》<sup>62)</sup> 그래서 Th. Mann은 讀者에게 說明을 한다. 그것도 <살며시 간단히> 해버린다.

《도대체——그 때라도——나는 世界——라는 이 말은 무슨 뜻일까요?》

그는 그것을 그녀에게 살며시 간단히 說明했다.

《네, 그렇군요.——당신은 그렇게 잘 理解하고 계신데도 演奏할 수가 없으시다니 웬일이세요?》<sup>63)</sup>

그것은 前記한 Th. Mann의 說明이며, Wagner의 <二重視覺>을 意味하는 것이다. 그런 事實을 <살며시 간단히> 說明했다는 것은 不可能한 일이며, Ironie인 것이다. Spinell은 <잘 理解하고 있으면서도 演奏할 수 없는> 程度의 距離를 두고 <살>을 對하고 있다고도 볼 수 있겠다.

《Buddenbrooks》에서는 作家가 事實을 그대로 創作에 利用했다는 非難을 산 적이 있었다.<sup>64)</sup> Th. Mann은 自身이 拙劣한 모델小說 作家였던 Bilse와 比較된데 對해 憤慨해 《Bilse und ich》라는 評論을 통해 自身의 作家의 立場을 解明했다. Th. Mann은 主張하기를 詩人은 決코 無로부터 創造하는 것은 아니며, 《詩人이라는 것은 뭔가를 案出하는 것이 아니라, 事物로부터 뭔가를 만들어내는 것》<sup>65)</sup>이라고 했다. 詩人의 課題란 于先 <案出>(Erfindung) 하는 것이 아니라, <活氣를 넣는 것>(Beeseelung)이다. 素材가 어디서 나온 것인가 하는 것은 問題가 안되며, 다만 가까운 現實을 藝術의으로 利用하는에서 詩人의 眞價가 나타나는 것이다. 詩人이 現實의 決定的 特徵을 作品에 利用하기 위해 外部의 事實을 自己것으로 만드는데, 이것을 Th. Mann은 《現實의 主觀的 深化》<sup>66)</sup>라고 부른다. 이렇게 詩人의 것으로 만들어진 外部의 既存事實은 이것은 누구고, 저것은 아무개라고 말할 수 있는 餘地를 남기게 되기 때문에, 또 다른 事實을 <主觀의으로 深化>시켜서 또 다른 假面을 利用한다. 이런 結果로 생겨난 作品은 이미 原型과는 完全히 因緣이 먼 것이 되어버린다. 現實과 作品의 差異는 이렇게 해서 생겨나는 것이다. Parodie의 可能性도 이 點에서 찾아진다. 既存하는 作品에다 作家의 屈折된 視覺을 맞추어 거기에 새로운 意味를 새겨넣는 것이다. 《Parodie란 眞正한 意味에서 Ironiker의 語法이다. [...] Parodie란 그 本質上, 古風으로 느껴지는 表現法과 現代言語感情 사이의 單純한 變置로 成立이 되는 純粹한 反復인 것이다.》<sup>67)</sup>

《Walsungenblut》도 Wagner의 《Walkure》의 Parodie이다. Th. Mann은 이 作品이 불터일으킬 誤解를 憂慮해서 한동안 發表를 中斷시키기도 했지만, 이 作品은 決코 反유대主義의 혐의를 받을 性質의 것은 아닌 것이다. Th. Mann은 Wagner의 神話의 近觀相慈이라는 主

62) Betrachtungen eines Unpolitischen, XII, S. 92.

63) Tristan, VII, S. 246.

64) Vgl. Th. Mann, S. 70.

65) Don Quijote, IX, S. 430; Vgl. Denken und Lenben, X, S. 363.

66) Vgl. Bilse und ich, X, S. 17.

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

題를 今世紀 初頭の Berlin의 유대人家庭으로 옮겨다 놓고, 하나의 文明, 한 民族의 豪華하고 洗鍊된 同一性에 얽매어 排他的으로 自身 속에 閉鎖되는 完全한 孤立像을 그려놓았던 것이다. 그것은 또한 平凡한 市民氣質로부터 동떨어진 藝術家氣質의 比喩라고도 할수있다. 여기의 Siegmund와 Sieglinde는 Hanno와 Kai, Spinell과 Klöterjahn 夫人等과 같이 自己네 끼리만 느끼는 <洗鍊된 感覺>으로 大衆과 섞여들지 않으려는 排他性과 孤立感의 標本人 것이다. 批判의 對象이 되는 것은 間質文化의 病弊, 大衆으로부터 孤立된 藝術家氣質이다. 亦是 Wagner의 臺詞를 改書한 다음의 引用은 <二重視覺>의 表現의 좋은 例가 되겠다.

그리고나서 Siegmund는 至上的 苦惱를 노래했다 人間들에 對한 熱望과 自身の 憧憬과 無限한 孤獨을. 그는 男女들의 周圍에서 노래부르고 友情과 사랑을 求했어도 언제나 嫌惡를 사게 마련이라고 그에게는 하나의 呪詛가 걸려있었노라고 그에게는 이상한 血統의 烙印이 항상 찍혀있었노라고. 그의 言語는 남들의 그것이 아니고, 남들의 것은 그의 것과 다르다고. 그에게 좋다고 생각된 것은 多數를 魅惑했다고 저들에게 오던 名譽였던 것은 그를 憤怒케했다고. 그는 언제나 어디서나 論爭과 激昂속에 놓여 있었다고 蔑視와 憎惡와 誹謗이 그를 괴롭혔다고 왜냐하면 그는 하는 것이 남들보다 낫설고 絶望의으로 색다르기 때문에... 68)

여기의 Siegmund를 우리가 누구리고 생각하는가에 따라 意味가 달라질 수 있는 것이다. 于先 이 內容에는 Wagner의 自傳的要素가 많이 들어있다. 그것은 또한 유대인의 宿命을 말해주는 것이기도 하다. 그러나 作家의 意圖는 孤立된 藝術家像을 그리려는데 있는 것이다. <宿命的으로 阻礙가 걸려있는> 것은 藝術家라고 Tonio는 말한다. 69) <異常한 血統>이란 <綠色의 수레에 탄 짐시>와도 無關한 것은 아니다. 여기서 比喩되고 있는 것은 結局 眞正한 意味에서의 藝術家, 世俗的인 것과는 거리가 먼 孤高한 藝術家인 것이다. Th. Mann에게 있어서는 藝術이란 市民的 存在形式으로부터 離脫해서 藝術家의 生存形式으로 傾斜되어 가는 沒落의 過程으로서, <藝術家>와 <市民>의 對立이란 單純한 圖式的인 것이 아니라 <沒落과 發展>에 內在하는 基本原理인 것이다.

Th. Mann의 叙述技法 중에 重要한 하나로 꼽아지는 것은 <引用>과 <Montage>이다. 引用과 Montage도 Parodie의 一部라고 볼 수 있다. Parodie에 <引用>과 <Montage>를 加한다는 것이 Th. Mann의 가장 巧妙한 叙述技法이 되어졌다. 이러한 叙述形式은 또한 그를 <詩人>으로부터 <著述家>로 規定짓는 要素라고도 할 수 있다. 《引用이라는 것은 機械的인 性質을 가지고 있음에도 不拘하고 뭔가 特別히 音樂的인 것인데, 그밖에도 引用이라는 것은 虛構로 變化하는 現實이며, 現實的인 것을 吸收하는 虛構로서 現實과 虛構라는 두 領域의 獨特하고 夢想的이며, 魅惑的인 混合이다.》70) Th. Mann의 境遇 <引用>이라는 것이 이렇

68) Walsungenblut, VIII, S 400; Vgl. Wagner: Walkure, VI, S. 15

69) Vgl. Tonio Kröger, VIII, S 297.

70) Entstehung des Doktor Faustus, XI, S 166.

듯 <現實的인 것을 吸收하는 虛構>이기 때문에 거기서는 水平(共時)的인 <二重視覺>이 作用하게 된다. 卽 그것은 虛構인 同時에 그 當時의 時代像을 말해주기도 하는 것이다. <Montage>技法이라는 概念도 《虛構을 엮일하게, 번잡스러우리만치 現實化하기 위한 努力이며, [...] 이러한 方式은 [...] <파노라마>의 境遇와 거의 비슷한 것으로서 손에 잡힐듯한 現實的인 것이 遠近法을 利用해서 描寫된 幻想的인 것으로 옮겨져서 거의 區別할수 없게 되어버린다》<sup>71)</sup>는데 依據한다. 이것이 어찌면 Nietzsche가 말한 <適切한 表現方法>의 模範인지도 모른다.

《Faustus》에는 無數한 <引用>과 <Montage>가 들어있다. 그 중에서 核心的인 例를 하나 든다면, Leverkuhn의 새로운 作曲技法인 <嚴密樂節>의 理論이다. 이것은 Th. Adorno의 《現代音樂의 哲學》이라는 著書中の <十二音技法의 理念>의 章을 引用한 것이다.

全樂曲의 어느 音도, 旋律의 으로나 和聲의 으로나 미리 決定된 이 基本音列에 對한 自己의 關係를 證明할 수 있어야한다 어느 音도 모든 다른 音들이 나타나기 前에는 反復되어서는 안 된다. 全體의 構造中에 그 動機의 機能을 完遂하지 않는 音은 하나라도 登場해서는 안된다. [...] 決定的인 것은 그 中의 어느 音도 例外없이 그 音列 혹은 그 音列의 派生物中에서는 그 場所의 價値를 가지고 있다는 事實이다.<sup>72)</sup>

Th. Mann은 十二音技法에서 音樂藝術의 絶望的인 狀態와 새로운 出發을 認識했다. 和音과 旋律, 靈魂의 言語로서의 音, 自然과의 同一感으로서의 音, 그것은 市民的·人道的 時代의 音樂이었다. 그 時代에는 個人이 妥當性을 지녔고, 制限된 世界, 因果的으로 理解할 수 있는 世界의 一員이라고 스스로 느낄 수가 있었다. 그러나 調性的 原理는 아무도 도리칠 수 없는 歷史的 推移로 사라졌다. 現代에 와서는 多聲樂의 無調音樂, 十二音組織, 不協和音, 非人道的 時代의 音樂的 形式言語가 되어버린 것이다. 集團的인 技能社會가 되어버린 人類는 強制와 規律에 얽매어 스스로 主體라기 보다는 客體로 느껴지며, 人類 스스로가 만들어낸 技術文明世界는 發展해서 그 속에서는 個人의 價値란 存在하지 않는다. Leverkuhn이 1920年代에 作曲한 <嚴密樂節>에 依한 音樂도 새로운 音樂의 形式을 빌어서 表現된 時代像인 것이다. Th. Mann은 十二音技法을 통해 現代藝術의 一般的인 狀況, 文化와 人間精神이 處해있는 普遍狀況을 表現하고 있다. 藝術家에게 重要한 것은 어떤 思想의 固有 價値보다도 作品이라는 精神的 裝置속에서 發揮되는 思想의 作用能力이기 때문이다. 이것도 結局은 <二重視覺>을 통해 多義性, 特殊性의 普遍化를 志向하는 作家精神의 發露라고 할 수 있으며, 音樂을 表現手段의 媒體로 삼는 理由는 Th. Mann이 音樂을 좋아했다는 單純한 事實 以外에, 音樂이 라는 것은 모든 一般的인 것의 前景이며, 代表이고, 範例이기 때문이다.<sup>73)</sup>

71) a.a.O. S 165.

72) Doktor Faustus, VI, S. 255ff., Vgl. Th. W. Adorno: Philosophie der neuen Musik, S 60.

73) Vgl. Entstehung des Doktor Faustus, XI, S. 171.

Th. Mann은 Nietzsche의 認識論的 遠近法主義를 遠近法的 觀察, 描寫, 敘述에 適用시켜 하나의 全體像을 捕捉하려 試圖했다. 그래서 個個의 事實이 交替的 視覺에 依해 항상 相對的으로 觀察이 되고있다. Th. Mann은 이러한 機能을 <이런 것도 아니고, 저런것도 아니고>, <한편으로는 이렇고, 또 한편으로는 저렇고>라는 式으로 表現을 하고, 여러 補充的 現象들의 Montage를 통해 發揮한다. 이러한 手法의 代表的인 例의 하나가 複合形容詞의 빈번한 活用이라 하겠다. 이것은 또한 Nietzsche에게서 많은 例를 찾아볼 수 있는 것이다. 이런 例는 《Faustus》에서 특히 많이 찾아볼 수 있다. 第三章에서 몇가지 例를 들어본다면 다음과 같은 것들이 있다.<sup>74)</sup> (<historisch-moralisch>, <chemisch-physikalisch>, <religiös-spiritualistisch>, <melancholisch-sicher> 等) 이러한 形容詞의 結合은 곧잘 名詞化하기도 한다. (<ins Mangelhaft-Einzelene>, <im Symmetrisch-Figurlichen> 等) 이런 結果로 생겨나는 것이 豐富한 連關性을 풍겨주면서도 不確實한 餘韻을 남겨주는 Th. Mann의 典型的인 二義的 表現形式이다.

이러한 二義的인 特性은 自然現象의 描寫에서도 찾아볼 수가 있다. 自然現象은 決코 單純한 적이 없으며, 항상 不透明하고, 支離滅裂되고 部分들로 構成되어 있으며, 季節이 描寫될 때에는 으레히 過渡的 時期를 잡는다. 몇가지 例를 들어본다 :

1) 매는 봄, 거의 이미 여름 무렵이었다.<sup>75)</sup>

2) 겨울 해는 유유히서로 뿌연게 구름층에 싸여, 좁은 都市 위에 조라하게 비치며 떠있었다. 破風 家屋들이 늘어선 골목길은 길고 바람이 불었으며, 이따금 일음도 아니고 눈도 아닌 일종의 부드러운 우박 같은 것이 나뉘었다.<sup>76)</sup>

3) 五月初였다. 추축하고 추운 날씨가 몇 週 지나고는 그릇된 한여름이 갑자기 들어닥쳤다. 英國 公園은 아직도 겨우 어린 잎으로 덮여 있었지만, 八月 처럼 후덥지근했다.<sup>77)</sup>

Th. Mann은 自然現象까지도 人間의 精神的인 問題와 結付시켰다. 그래서 날씨까지도 <二重視覺>的으로 描寫되는 것이다. 二義性이란 必然的으로 曖昧하게 마련이다. 이럴수도 저럴수도 없는 決定的 留保가 날씨에도 나타나는 것이다. 우리는 描寫된 그런 날씨들을 想像하려고 애쓰는 대신, <留保>의 Ironie를 느끼는 것으로 足하다고 하겠다.

#### IV. 結 語

<二重視覺>이라는 概念은 Wagner藝術에 對한 Nietzsche의 批判에서 由來한 것이지만, Th. Mann은 그 概念을 그의 創作의 表現形式에 適用시켰을 뿐만 아니라, Wagner藝術의

74) Vgl. J. Lesser: Th. Mann in der Epoche seiner Vollendung, S. 296; 472ff.

75) Der Weg zum Friedhof, VIII, S. 187.

76) Tonio Kröger, VIII, S. 271.

77) Der Tod in Venedig, VIII, S. 444.



二重性은 그대로 Th. Mann의 文學의 主題가 되었고, 그는 Wagner에게서 模範的인 藝術家像을 發見했다.

Th. Mann은 初期作品들에서는 주로 <藝術과 삶>이라는 對立的인 主題를 다루고 있다. 이것은 沒落과 發展에 內在하는 原理로서 이러한 矛盾은 <二重視覺>을 통해서만 克服될 수 있는 것이다. Th. Mann의 境遇, <藝術과 삶>의 對立은 肯定的 Ironie라는 形態로 和解될 수 있었다. 이것은 바로 Th. Mann이 <實現된 矛盾>으로서의 <市民的 藝術氣質>이라고 일컬었던 Wagner의 藝術像과 一致되는 것이다. 이것은 또한 Nietzsche가 非難했던 Wagner 藝術의 俗物根性만을 除外한다면 藝術家의 <自己克服>이라고 할 수 있는 것이다.

作家는 여러 階層의 讀者를 考慮하기 마련이다. Th. Mann도 Wagner의 意味에서 教養 있는 讀者에게도 滿足을 주고, 平凡한 讀者에게도 興味를 안겨주고 싶어한다. Th. Mann과 Wagner의 差異는, 兩者가 志向하는바는 같으나, 前者가 後者보다 平凡한 大衆에 對한 考慮가 적다는데 있다. <知的인 小說>이란 그 自體가 多義的이고, 讀者에게 많은 教養을 要求하고, 作品을 吟味하는에 必要한 豫備知識을 要求하며, 豐富한 連關性, 即 <二重視覺>의 要素를 통해 平凡한 讀者에게 보다는 教養있는 讀者에게 魅力을 풍기기 때문이다. Th. Mann 自身은 일찍이 《Konigliche Hoheit》와 關聯해서 H. Hesse에게 이렇게 쓴 적이 있다. 《이 排他的이면서도 煽動的인 [Wagner의] 藝術은, 제 理想과 欲求를 墮落시켰다고는 안하지만, 永久히 影響을 미쳤읍니다. Nietzsche는 언젠가 Wagner의 <交替視覺>이라는 말을 했읍니다. 때로는 粗野한 欲求를 考慮하고, 때로는 洗鍊된 欲求를 考慮하고. 이것이 제가 말하는 影響입니다. 언젠가 여기서 完全히 벗어날 생각을 갖게될지는 모르겠읍니다. 洗鍊된 感覺의 效果에만 關心을 갖는 藝術家를 저는 항상 輕蔑하는 傾向이 있었읍니다. 그런 效果로는 저는 滿足을 못할 것입니다. 저는 飽한 사람들도 要求합니다. 그러나 이런 것은 事後의 心理學이고, 作業을 할 때에는 邪心이 없고 自足을 하고 있습니다.》<sup>78)</sup> Th. Mann은 또한 《Joseph-小說》을 가리켜 《그것은 于先 어디까지나 小說作品이며, 鑑賞되기를 願하지 研究되기를 바라지는 않는다》<sup>79)</sup>고 말하고 있다.

Th. Mann은 <二重視覺>의 概念을 비단 Wagner의 意味에만 局限시키지 않고, Nietzsche의 遠近法的 觀察方法과 結付시켜서 多義的인 表現形式으로까지 發展시켰다.

Th. Mann의 境遇, 創作이란 바로 時代와 社會의 文學的批判作業을 意味한다. 그러나 Th. Mann은 文學이 直接的인 時代批判, 社會批判을 加한다는 것은 合當하지 않다고 생각했다.<sup>80)</sup> 文學的인 批判이란 精神的인 瀟過過程을 거치지 않으면 안된다. 여기서 <ironisch한 客觀性><sup>81)</sup>이 要求된다. 即 그것은 <距離>, 事實과의 距離, 藝術의 <變置>를 意味하는바

78) Hesse-Mann: Briefwechsel, S 6

79) [On myself], XIII. S.163.

80) Vgl. Betrachtungen eines Unpolitischen, XII. S. 572

81) Vgl Die Kunst des Romans, X, S 353.

遠近法的 〈二重視覺〉의 根源이 되는 것이다.

Th. Mann은 客觀的 寫實主義의 傳統을 이어받아 모든 것을 可能한 限 事實처럼 叙述하러했다. 素材나 材料는 必要에 따라 任意로 使用한다. 素材란 새로 〈發見〉하는 것이 아니고 이미 주어져 있는 것을 〈새로 形成〉하는 것이기 때문이다.<sup>82)</sup> 이것은 藝術이란 Parodie形式을 떠나서는 살길이 없다.<sup>83)</sup>는 〈知的인 小說家〉, 再創造者에게 주어진 唯一한 可能性이기도 한 것이다. 可能한 대로 事實처럼 叙述하기 위해 可能한 모든 材料를 다 使用한다는 데서 引用과 Montage技法이 생겨난다. 引用이나 Montage는 이미 그 本來의 意味를 잃고, 새로운 形象을 빚어낸다. 그것은 假象이며 欺瞞의 世界로서 事實과 實際의인 것들이 虛構의 領域에서 事實인 것처럼 보일 뿐이다. 여기서 事實과 虛構 사이에 〈二重視覺〉이 作用을 하게되며 多義的인 解釋의 可能性이 생겨나는 것이다.

〈二重視覺〉의 表現方法을 分析해보면 想像과 直觀 代身에 心理的 類推作用을 일으키기 위해 既存하는 素材들의 斷片들로부터 줄거리의 骨組로 組立되어, 虛構의 形象의 蓋然性을 높여주고 있으며, 虛構로 되어있는 事實自體가 이미 虛構이며, 間接의 間接을 거쳐나온 〈事實〉은 이미 精神的인 濾過過程을 거쳐나온 事實인 것이다. 이렇게 事實과 虛構가 藝術家의 屈折된 視覺을 통해 組立된 形象은 多層的·多面的 反映의 組織으로서, 事實로부터 抽象化됨으로서 絶對的인 同時에 浮動的인 形象이다. 그것은 現實과의 距離를 保障해주는 同時에 어디에라도 結付될 수 있는 普遍성과 언제 어느 時代와도 結付될 수 있는 遍在性を 띠고있다.

Th. Mann이 作品을 쓰는 態度는 甚히 遊戲的이어서 事實이라도 可能한 形象으로서만 보고 現實을 說明하는 立場에서도 距離를 維持하고, 〈二重視覺〉을 통해 觀察하고, 多義的으로 婉曲하게 表現한다. 왜냐하면 Th. Mann은 《삶의 像을 그린다는 것은 [...] 無意味하다. 제 아무리 偉大한 畫家·思想家의 손으로 되었다 할지라도 그것은 오직 하나의 삶의 諸像과 片像에 不過하다. 即 그것은 그들의 삶에서 생겨난 것이다. 또한 다른 것도 可能하다. 生成中에 있는 것에서는 하나의 生成이 確固하고 持續的인 것으로서 하나의 《그것》으로는 反映될 수 없다》<sup>84)</sup>는 事實을 알고 있고, 그런 義務는 도저히 遂行할 수 없다는 認識에서 나오는 것이다. Th. Mann의 〈二重視覺〉의 表現이란 Nietzsche가 希求했던 〈適切한 表現方法〉을 實踐해 보인 것이라 하겠다.

82) Vgl. Briefe I, S. 62

83) Vgl. Doktor Faustus, VI, S 180

84) Nietzsche. Menschliches, Allzumenschliches, I, S. 750.

## V. 參考文獻

## I. Texte

- Th. Mann : Gesammelte Werke in 13 Bänden, Frankfurt 1974  
                   : Wagner und unsere Zeit, Frankfurt 1965  
                   : Briefe, 3 Bde, Hrsg. v. Erika Mann, Frankfurt 1961ff.
- H. Hesse - Th. Mann : Briefwechsel, Frankfurt 1968
- A. Schopenhauer : Sämtliche Werke in 7 Bänden, Hrsg. v. A. Hübscher, Wiesbaden 1972
- R. Wagner : Sämtliche Schriften und Dichtungen in 12 Bänden, Leipzig 1911
- F. Nietzsche : Werke in 3 Bänden, Hrsg. v. K. Schlechta, München 1973

## II. Sekundärliteratur

- H. Koopmann : Die Entwicklung des 'intellektualen Romans' bei Th. Mann, Bonn 1971  
                   : Thomas Mann, Theorie und Praxis der epischen Ironie, in : Deutsche Romantheorie, Hrsg. v. R. Grimm, Frankfurt 1968
- P. Putz : Kunst und Künstlerexistenz bei Nietzsche und Th. Mann, Bonn 1963  
                   : Thomas Mann und Nietzsche, in : Nietzsche, Werk und Wirkung, Hrsg. v. H. Steffen, Göttingen 1974
- B. Allemann : Ironie und Dichtung, Pfullingen 1956
- Th. Hollweck : Thomas Mann, München 1975
- J. Lesser : Thomas Mann in der Epoche seiner Vollendung, München 1952
- P. Scherrer/H. Wysling : Quellenkritische Studien zum Werk Thomas Manns (Th.-Mann-Studien I), Bern 1967
- H. Lehnert : Thomas Mann, Fiktion, Mythos, Religion, Stuttgart 1965
- E. Lammert : Die Erzählkunst des frühen Th. Mann, in : Zeitschrift für Germanistik, 7. Heft, Seoul 1968  
                   : Thomas Mann, Buddenbrooks, in : Der deutsche Roman II, Hrsg. v. B. v. Wiese, Düsseldorf 1965

## Theorie und Praxis der 'doppelten Optik' bei Thomas Mann

Sun-Bong Tschoe

Der Begriff der 'dopplten Optik' stammt von Nietzsches Kritik über die Kunst Richard Wagners. Nietzsche spricht von einer 'wechselnden Optik', die zugleich auf die größten und feinsten Wirkungen berechnet ist und die Züge von Popularität und letzter Ausgesuchtheit trägt. Th. Mann löst den Begriff der doppelten Optik aus seiner historischen Bezogenheit und macht ihn sich selbst zu eigen und wendet ihn auf seine eigenen Werke an. Wagnersche doppelte Publikumswirksamkeit zu gewinnen, ist auch Th. Mann bestrebt.

Der Begriff der dopplten Optik wurzelt weiter in dem Perspektivismus Nietzsches. Doppelte Optik bedeutet, daß kein Phänomen mehr einseitig betrachtet werden darf, sondern auch die jeweilige Gegenposition in Betracht gezogen werden muß, wenn eine echte Erkenntnis geistiger oder geschichtlicher Phänomene geleistet werden soll.

Th Mann hat den erkenntnistheoretischen Perspektivismus Nietzsches in perspektivisches Sehen und Beschreiben umgesetzt. Damit das Genze zu seinem Recht kommt, muß das einzelne von wechselnden Blickpunkten ständig relativiert werden. Diese Funktion erfüllen die Th. Mannsche Beschreibweise wie 'einerseits-andererseits', 'nicht so und nicht so' und die Montage mehrerer Erscheinungen. Hierhin gehört auch die wiederholte Verwendung gekoppelter Adjektive, und der Charakter des Zweideutigen ist auch bei der Beschreibung von Naturphänomenen zu erkennen. Der Perspektivismus des Erzählens führt einerseits zu einer totalen Auflösung der Einzelheiten, erzielt aber andererseits einen unendlichen Komplex von Beziehungen.

Th. Mann war ein hochintelligenter, nachschaffender Schriftsteller, der in der Parodie seine schöpferische Möglichkeit erkannt hatte. Er hat sich aller Stoffe und Materialien bedient, die sich ihm darboten. Er nahm derartige Anleihe nicht aus Mangel an Phantasie vor, sondern aus einem Interesse daran, das Darzustellnde so wirklich wie möglich zu beschreiben. Aus diesem Erzählprinzip entsteht die Zitat- und Montage-Technik. Aber diese montierte Wirklichkeit ist einerseits auch nur Fiktion, die auch eine andere Bedeutung haben soll. Das Realistische hat bei Th. Mann immer einen doppelten Boden. Th. Mann

vertauscht die analogen Stoffe oder Materialien, wodurch die montierte Wirklichkeit 'doppelte Optik' ermöglicht. So zum Beispiel, eine Musiktheorie kann die gesellschaftliche Situation unserer Zeit darstellen. Th. Manns Begriff der 'doppelten Optik' bedeutet Zweideutigkeit, eine Kunst des Ausgleichs zwischen den Gegensätzen, eine Kunst, die selbst das Wirkliche nur als Form des Möglichen betrachtet.

Th. Mann hat also, könnte man sagen, in seinen Werken mittels der Kunst der 'doppelten Optik' die von Nietzsche erwünschte 'adäquate Ausdrucksweise' praktiziert.