

사랑과 예술, 그러나 현실

- 몇몇 소설과 영화, 음악, 에세이를 접하고

중편소설 「베네치아에서의 죽음」, 토마스 만

불의와 부조리에 저항하는 것과 별개로 세상살이가 원칙과 논리로만 되지는 않는다는 점을 살아가면서 느낀다. 삶에 존재하는 대립적이고 이질적인 것들이 뒤섞이며 적대와 공존을 반복하는 모순적인 측면에 관심을 가지게 되며 예전에는 암전하게(?) 즐겼던 소설이나 영화, 음악 등에 숨어 있는 이면에 눈길이 간다.



토마스 만(1937년) / 출처: 위키피디아

토마스 만의 「베네치아에서의 죽음」은 줄거리 자체는 그리 복잡하지 않다. 구스타프 폰 아센바흐라는 이름의 성공한 노년의 작가가 주인공이다. 그는 그리 좋지 않은 건강을 절제하는 삶으로 극복하고 소설가로서 명성을 쌓았다. 그러던 어느 날 아센바흐는 공원에서 우연히 이상한 사람을 만나고 여행을 떠나야겠다는 충동에 사로잡힌다. 아센바흐는 베네치아로 간다. 제목 그대로 아센바흐는 베네치아에서 객사(客死)한다. 이러한 설정 자체가 이 작품에서는 중요하다. 평생을 계획적으로 살고 절제한 사람이 감행하는 단 한 번의 일탈은 의미심장하다.

토마스 만은 아센바흐 주변에 죽음을 상징하는 장치를 정교하게 구축한다. 그 첫 번째가 베네치아로 가는 배에서 마주친 '화장한 노인'이다. 아센바흐는 노인을 보고 혐오감에 빠진다. 좀 길지만 그 대목을 인용하겠다.

이때 한 남자가 두드러지게 눈에 띄었다. 지나치게 유행을 따라 재단한 연노란색 여름 양복에다 붉은 넥타이를 매고 대담하게 휘어진 파나마모자를 쓴 그 남자는 다른 사람들보다 유달리 쾌활하게 새된 소리를 질러댔다. 하지만 아센바흐는 그 남자를 좀 더 자세히 살펴본 순간 그자가 젊은이가 아닌 것을 알고 깜짝 놀랐다. 그자가 늙은이라는 것은 의심의 여지가 없는 사실이었다. 그의 눈과 입 주위에는 주름살이 자글자글했다. 얇게 홍조 띤 뺨은 화장 탓이었고, 색색으로 테를 두른 밀짚모자 아래의 갈색 머리카락은 가발이었으며, 앙상한 그의 목에는 힘줄이 불거져 나와 있었다. 위로 치켜 올린 콧수염과 뾰족하게 다듬은 턱수염은 염색한 것이었고, 웃을 때 드러나는 빠진 데 없는 두 줄의 누런 치아는 싸구려 의치였다. 그리고 양쪽 집게손가

락에 인장 반지를 끼고 있는 그의 두 손은 노인의 손이었다. 아센바흐는 그가 그의 친구들과 어울리는 모습을 섬뜩한 기분으로 지켜보았다.

(중략)

아센바흐는 손으로 이마를 가리고 제대로 잠을 자지 못해 지끈거리는 두 눈을 감았다. 모든 것이 평상시와 아주 다른 것 같았다. 꿈꾸는 듯한 낯선 느낌, 세상이 기이하게 왜곡되었다는 느낌이 그의 마음속에 번져가기 시작하는 것 같았다.¹⁾

본문에 나타나듯 아센바흐는 화장한 노인에 이질감과 거부감을 느낀다. 그러나 시간이 지날수록 아센바흐는 자신도 의식하지 못하는 사이에 그 노인을 닮아간다. 그 이유는 새롭게 등장하는 인물 때문이다.

여장을 푼 호텔에서 아센바흐는 아름다운 소년과 마주친다. 타치오라는 이름의 폴란드인 금발 미소년의 아름다움에 완전히 넋이 나간 것이다. 이 작품에서 타치오가 남자라는 사실로부터 동성에 코드가 그렇게 강하게 부각되는 것 같지는 않다. 만약 아센바흐의 사랑의 대상이 젊은 여성이었다면 그의 사랑은 통속적으로 흘러갔을 것이다. '젊은 동성에 대한 짝사랑'이라는 설정은 아센바흐의 사랑과 충동이 가진 내면성과 모순성을 강조한다.

어쨌든 아센바흐는 미소년에게 빠져드는 자신에게 놀라 여행일정을 취소하고 돌아가려 하지만 우연인지 운명인지 돌발 상황에 부딪혀 베네치아를 떠나는 데 실패한다. 그리고 이때부터 아센바흐의 내면의 폭주가 시작된다. '내면의 폭주'라는 표현을 쓴 것은 아센바흐와 미소년이 직접 마주치고 대화를 하고 하는 사건은 거의 일어나지 않기 때문이다. 아센바흐는 타치오 근처를 끊임없이 맴돌며 그의 아름다움을 관찰하며 맹목적으로 빠져든다. 아센바흐의 열정의 시선은 타치오로 향하지만, 그 열정의 본체는 아센바흐 자신의 내면을 휘감는다. 시간이 지나며 타치오도 아센바흐의 존재를 알아차린다. 그러나 타치오는 애매모호한 거리를 유지한다. 노작가가 금발의 미소년에 대한 열정을 주체하지 못하는 동안 도시에는 열병이 번진다. 콜레라가 창궐한 것이다. 하나둘씩 호텔을 떠나지만 아센바흐는 떠나지 못한다. 타치오가 계속 머물고 있기 때문이다.

이 대목에서 또 중요한 상징이 등장한다. 떠돌이 악사 무리다. 이국적인 떠돌이 음악가들은 싸구려 음악을 연주하고 돈을 받는다. 그들은 무대에서 노래할 때와 돈을 받을 때 매우 다른 모습을 보인다. 노래를 할 때는 기괴한 열정에 사로잡혀 뻘뻘해지는데, 돈을 받을 때는 다소곳하기까지 하다. 작가는 이 장면을 디오니소스와 연결시킨다. 그것은 다름 아닌 죽음에의 열정이다. 이 대목에서 아센바흐의 내면이 어떤 상태인지 본문을 인용하겠다.

따라서 타치오도 가지 않고 남아 있었다. 그리고 소년의 주변을 맴돌고 있는 그는 이따금씩 도망과 죽음이 그들 주위의 모든 방해물을 제거해, 이 섬에 아름다운 소년과 단둘이 남게 될지도 모른다고 느끼게 되었다. 정말이지, 오전에 그의 시선이 자신이 갈망하는 소년의 몸에 목직하게 고정될 때, 해가 저물 무렵 체면이고 뭐고 다 뺏겨 버리고 그를 따라, 소리 소문도 없이 사람들이 역겨운 모습으로 죽어나가는 골목을 쫓아다닐 때, 무시무시한 괴물이 그에게는 희망적인 것으로 생각되었고, 도덕 법칙은 효력을 잃고 곧 허물어질 듯이 생각되었다.²⁾

뒤이어 나오는 문단부터 드디어 아센바흐가 처음에 그토록 경멸했던 화장한 노인처럼 이발소에서 화장을 하기 시작한다. 그리고 해변에서 타치오를 응시하며 죽는다.

1) 『베네치아에서의 죽음』, 토마스 만 지음, 홍성광 옮김, 열린책들 310쪽

2) 위의 책, 388쪽

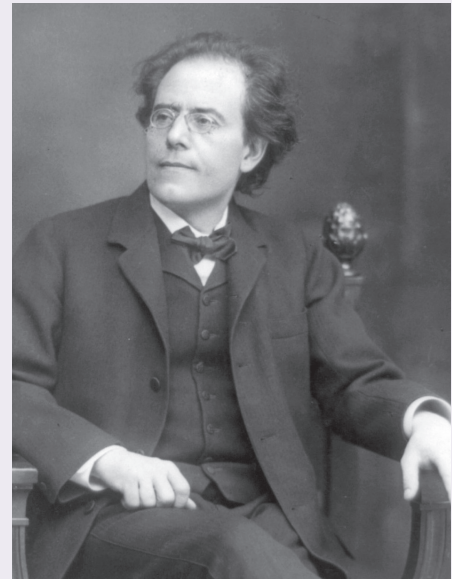
영화 「베네치아에서의 죽음」, 연출 루키노 비스콘티

1971년에 영화감독인 루키노 비스콘티는 토마스 만의 소설 「베네치아에서의 죽음」을 원작으로 동명의 영화를 만든다. 영화에는 구스타프 말러의 교향곡 제5번 제4악장 '아다지에도'가 흐른다. 에로스와 타나토스, 고귀한 것과 하찮은 것 등의 삶의 모순성에 집착한 작곡가인 구스타프 말러의 이 작품은 소설과도 영화와도 잘 어울린다. 이 곡에 흐르는 말러의 선율은 무척 아름답지만, 선율은 상승하다가 반음계로 하강하는 부분이 자주 등장하고, 여기에 더해지는 불협화음은 불안감을 야기한다.

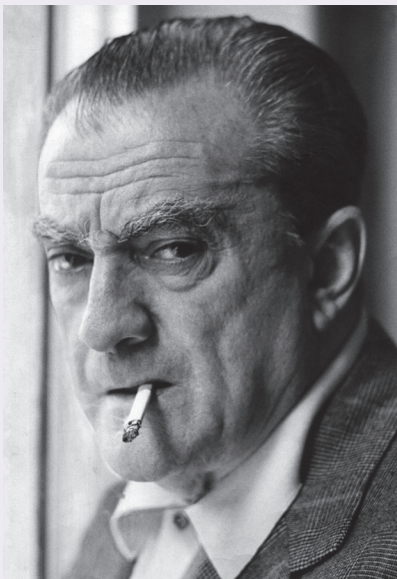
소설 원작에서 주인공인 구스타프 폰 아센바흐는 소설가로 등장하지만, 영화에 등장하는 구스타프의 직업은 작곡가이다. 실제로 원작 소설가인 토마스 만은 1911년 5월에 베네치아를 여행하다가 작곡가 구스타프 말러가 세상을 떠났다는 소식을 듣는다. 말러의 팬이자 음악을 깊이 이해하는 작가인 토마스 만은 말러의 서거 소식에 큰 충격에 빠진다. 줄곧 영원, 죽음, 사랑 등을 주제로 작곡을 한 말러의 예술세계는 다른 예술가에게도 많은 영향을 끼쳤다. 토마스 만은 말러를 생각하며, 동시에 자기 자신을 투영하여 구스타프 폰 아센바흐라는 인물을 창조한 것이다.

어떤 예술가도 현실에서 일상을 살아내야 하는 생활인이다. 그래서 독창적인 예술세계를 지속적으로 만들어내려는 과정에서 일상이 가진 관성과 인력(引力)에서 빠져나오기 위하여 보통사람보다 예술가는 더 많은 에너지를 사용해야 한다. 아센바흐가 타치오에게 느끼는 사랑은 자신에게 눌러붙은 매너리즘을 극복하려는 노작가의 예술가적 자아의 욕망이자 투쟁이다. 물론 예술가가 자신의 내적 갈등의 실체를 객관적으로 알기는 쉽지 않다.

토마스 만은 구스타프 말러에게서, 루키노 비스콘티는 토마스 만과 구스타프 말러에게서 예술가에게 숙명적인 삶의 모순성을 발견하였고, 이를 영화로 형상화하였다. 소설에서 관념적으로 숙고하게 만드는 이 주제가 영화에서는 말러의 음악과 함께 시각적·청각적으로 표현된다.



구스타프 말러, 1909년 빈 궁정 오페라의 음악 감독 시절 / 출처: 위키피디아



루키노 비스콘티 감독, 1972년의 모습 / 출처: 게티이미지



「베네치아에서의 죽음」개봉 당시의 포스터 / 출처: 위키피디아

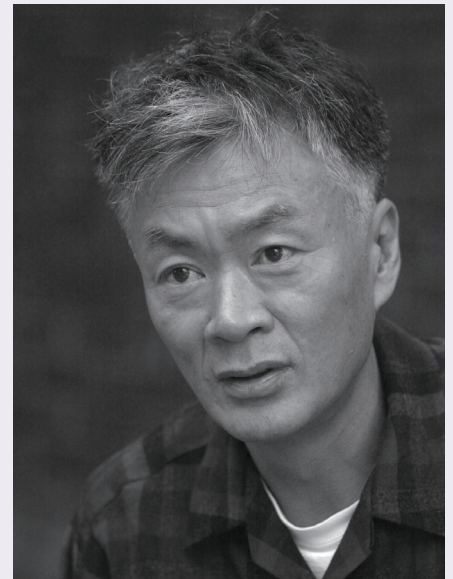
단편소설 「화장」, 김훈

맥락이 좀 다른 우리나라의 작품을 보자. 김훈은 단편소설 「화장」에서 '화장'이라는 단어의 중의성(장례의 화장과 꾸밈의 화장)을 중심으로 에로스와 타나토스의 변증법을 보여주었다. 소설 「화장」도 임권택 감독에 의해 2014년에 영화로 제작되었다.

한쪽에서는 종양이 발병해 수술을 거듭하며 육체의 아름다움을 완전히 소진하고 뼈와 가죽만 남아 죽어가는 늙은 아내를 보여준다. 다른 한쪽에서는 추은주라는 이름의 젊고(혹은 젊어서) 아름다운 부하 직원에게 열정을 품지만 고백은 못(안) 하고 대신 경어체의 방백으로 사랑을 읊조리듯 들려준다.

주인공이자 화자는 추은주 또래의 자신의 딸과 결혼한 추은주가 낳은 어린 딸을 묘사한다. 이는 결국 추은주도 늙어 언젠가는 자신의 아내(젊어서 어린 딸을 낳고 길렀던)처럼 생로병사를 겪을 것이라는, 이루어지지 않았지만 결국 이루어질 불변의 진실을 암시한다. 그럼으로써 김훈은 일종의 허무주의를 완성한다. 『베네치아에서의 죽음』과 『화장』에서 나는 은유로서의 화장(化粧)을 읽었다.

화장은 그 자체로 모순적이다. 사실 완벽한 아름다움에 화장 따위는 불필요하다. 화장은 아름다움을 살리고 추함을 숨기는 행위이다. 완벽한 아름다움에 화장 따위는 불필요하다면 화장을 한다는 것은 역설적으로 아름답지 않음을 스스로 증명하는 일이다. 아센바흐의 화장은 이를 극적으로 보여준다.



김훈(1948~)/ 출처: 위키피디아

사랑이 사라진 사회

2015년 가을에 재독 철학자 한병철은 『에로스의 종말』에서 에로스는 이제 사라졌다고 선언한다. 고백을 하느냐 못(안) 하느냐의 차원을 넘어선 것이다. 한병철은 에로스(사랑)를 절대적 타자성의 표현이라고 정의한다. 쉽게 말해 사랑을 하면 할수록 사랑하는 사람인 상대방은 철저히 자신과 다름을 느낄 수밖에 없고 이에 좌절한다는 것이다. 즉 사랑에는 노력한다고 어찌해볼 수 없는 부분이 분명히 존재한다. 그래서 에로스가 깊어지고 그 본질에 다가갈수록 자기파괴적이 된다. 달리 말하자면 더 사랑하는 사람이 덜 사랑하는 사람보다 더 자기희생적이어야 한다.

한병철은 전작인 『피로사회』에서 밝힌 것처럼 신자유주의는 긍정성이 과잉된 사회로서 각 개인은 ‘할 수 있다’는 구호 아래에서 자기착취로 끊임없이 내몰린다고 지적한다. 이처럼 스스로의 잠재력을 생산에 쏟아부어야 하는 개인이 어떻게 희생적 속성이 강한 사랑을 할 수 있느냐는 것이다. 긍정성의 과잉은 나르시시즘의 과잉을 초래하기 때문에 절대적 타자성을 경험하기는 불가능해지기 때문이다. 한편 한병철은 환상을 이야기한다. 그는 또 다른 전작인 『투명사회』에서 정보사회는 모든 것을 낱알이 드러내는 사회라고 말한다. 그러나 사랑은 일종의 판타지를 필요로 한다. 모조리 다, 선명하게 보여주는 것은 포르노이다. 결핍되고 결여되어야 상상을 할 수 있는데 포르노와 SNS는 환상의 뿌리를 뽑는다. 결국 타인에 대한 사랑이든 예술에 대한 열정이든, 사랑과 열정이 쉽지 않은 시대가 도래했다.

『베네치아에서의 죽음』과 『화장』에 등장하는 나이 든 남자 주인공들은 그래도 에로스를 경험한다. 그러나 삼포 세대, 오폐 세대라 불리며 자신들이 살아가는 나라를 ‘헬조선’이라고 말하며 좌절하는 우리 사회의 ‘젊은’ 세대는 대다수가 삶의 주인공이 되지 못하고 겨우겨우 살아간다. 그들이 공무원 시험에 매달리는 이유는 자명하다. 그렇게라도 해야 계약직으로 비정규직으로 내몰리지 않고 조그마하나마 삶의 보금자리를 확보할 수 있기 때문이다. 그런 이들에 사랑과 열정과 예술을 말하는 것은 사치일지 모르겠다.

토마스 만과 김훈의 소설을 새롭게 읽으며, 루키노 비스콘티의 영화를 다시 보며, 그리고 구스타프 말러의 음악을 들으면 들을수록 이 작품들이 가진 예술성과 아름다움보다 주변에서 자주 접하는 현실의 씁쓸함이 더 강하게 환기된다. 