

# 소설 『참을 수 없는 존재의 가벼움』의 음악 세계 추론

신사빈\*

1. 소설가의 음악 세계관
2. 현악사중주로서의 소설 『참을 수 없는 존재의 가벼움』
3. 소설 속의 대위(對位)와 다성(多聲): 자유와 구원, 그리고 키치(Kitsch)
4. 소설 속의 음악적 형식(푸가풍의 론도 소나타)과 지시
5. 문학과 음악의 상호텍스트성

## 국문요약

문학과 음악의 상호텍스트성(Intertextuality)은 문학과 음악의 결합(오페라, 뮤지컬 등), 문학 속의 음악, 음악 속의 문학(표제음악) 등으로 드러난다. 언어와 음악은 “하나이면서 아름다운 화음을 지닌 양극”이기에 상호 보완의 관계를 형성하기가 용이하다. 예컨대 독일 현대 소설과 음악의 상호텍스트성에 있어서 헤세가 바흐의 푸가 기법과 고전주의 음악의 소나타 형식에 시선을 두었다면, 토마스 만은 바그너의 유도 동기(誘導動機, Leitmotiv)와 쇤베르크의 무조성 12음 기법에 시선을 두었다. 이러한 작가의 음악 세계관은 동서의 경계가 없이 드러나는데, 대표적인 예로 일본의 무라카미 하루키와 체코의 밀란 쿤데라를 들 수 있다.

이 논문의 연구 대상은 소설가 밀란 쿤데라다. 그의 슬라브주의(Slav主義)는 문학 속의 음악 세계관으로도 여실히 드러났기에 관심을 끌게

---

\* 경희대학교 교육대학원 겸임교수.

된다. 특히 그에게 큰 영향을 끼친 레오시 야나체크의 음악은 “모라비아의 농부의 말과 노래의 리듬과 억양에서 싹튼 것”이기에 전통적인 양식이 아닌 민족적인 것으로서, 또 동서의 접경에서 창조된 독창적인 것으로서 가치를 발견하게 된다.

필자는 소설적 대위법에 주목한 장미영(2000), 다성적 서술 기법에 주목한 정지용(2008), 작품 세계의 구조적 양가성에 주목한 정용환(2016) 등의 선행연구에서 쿤데라의 ‘새로운 글쓰기의 가능성’이나 ‘서사적인 실험성’을 재고하였다. 하지만 쿤데라 문학 속의 음악 세계(음악적 형식과 문학적 내용의 상호 관계)를 유기적으로 인지함에는 한계를 느꼈다. 이에 음악 세계관을 잘 드러낸 『참을 수 없는 존재의 가벼움』(1984)에 연구 범위를 집중하고, 쿤데라의 작품 세계와 야나체크의 음악 기법을 바탕으로 소설의 서사와 음악을 분석하는 추론을 시도하였다. 이 과정에서 토마시와 테레자, 사비나, 프란츠 등 중심인물의 서사가 현악사중주처럼 인식되었고, 소설 속의 음악적 대위(對位)와 다성(多聲)의 기법이 서사의 중심인 자유와 구원, 키치(Kitsch)의 개념으로 파악되었으며, 소설 속의 음악적 형식(예: 푸가, 소나타, 론도 등)과 지시(예: 포르티시모와 프레스티시모, 피아니시모와 아다지오 등)가 작가의 의도로 인지되었다.

이 논문은 귀납적 추론에 의존하므로 사실과 오류의 간극을 좁히는 데에 연구 의의를 둔다. 또 참고문헌의 기본 자료를 국역에 의존하였기 때문에 실제 언어와 음(音)의 친연 관계를 깊이 있게 다루지 못한 한계가 있다. 하지만 서사의 구성과 시점을 음악적 형식(푸가풍의 론도 소나타)과 지시(다이내믹/셈여림과 아고기크/리듬·템포의 변화)로 일체시키는 분석을 통하여 실존 상황의 극적 감동을 위한 문학과 음악의 상호 텍스트성에 대한 의의를 재발견하였다.

(주제어: 『참을 수 없는 존재의 가벼움』, 소설과 음악, 대위(對位), 다성(多聲), 자유와 구원, 키치(Kitsch), 상호텍스트성)

## 1. 소설가의 음악 세계관

체코 브루노 태생의 소설가 밀란 쿤데라(Milan Kundera, 1929~)는 대위(對位, Counterpoint)와 다성(多聲, Polyphony)의 서사에 능숙한 작가다. 여기서 대위는 대위법적 기교의 서사, 즉 ‘다선(多線)인 서사를 의미하고, 또 다성은 대위법을 기초로 한 다성악적 기교의 서사, 즉 ‘다열(多列)인 서사’를 의미한다.<sup>1)</sup> 이렇게 복잡다단한 서사 구조를 지닌 쿤데라의 소설은 다분히 의도된 것이다. 쿤데라는 자신의 에세이에서 다음과 같이 고백하였다.

“중편 모음이 아니라 한 편의 장편 소설, 독립적인 일곱 개 부로 구성되어 있으나 철저히 한 하나로 결합되어 있어 그 각각을 따로 읽을 경우 의미의 대부분이 사라져 버릴 그런 한 편의 소설. (...) 각 부에 한 편의 중편과 같은 성격을 부여함으로써 나는 소설 대곡(大曲)의 표면상 불가피한 기술적인 면 전체를 무용한 것으로 만들어 버렸다. (...) 이 독립적인 일곱 개의 소곡들, 이들이 공통된 줄거리를 전혀 갖지 않는다면 어떻게 연결된 것일까? 그들을 전체로 엮어 주고, 한 편의 소설로 만드는 유일한 끈은 바로 동일 테마들의 단일성이다.”<sup>2)</sup>

쿤데라의 소설은 대부분 독립된 7부 형식으로, “완성된 한 편의 소설

1) 한일섭, 『서사의 이론: 이야기와 서술』, 한국문화사, 2009, 45-57쪽. 한일섭에 의하면 다선서사는 주축선과 삽입선이 있고, 삽입선이 많으면 주축선이 자연히 자주 끊어진다. 그리고 다열서사 역시 주축열과 삽입열(Episode)이 있고, 서사에서 하나의 열은 하나의 이야기로 독자성을 갖으며, 열들의 연결 원칙은 단순한 첨가성 연결과 유의미한 대등성 연결로 나뉜다.

2) 밀란 쿤데라, 『사유하는 존재의 아름다움』, 김병욱 옮김, 청년사, 1994, 193쪽.

은 여러 편의 독자적 이야기를 폴리포니의 기법에 따라 다양한 층위로 편집한 것”으로 비전통적인 ‘미완성의 미학’을 지니지만, “역으로 말해서 완성된 한 권의 책은 그의 전체 소설 개념에서 볼 때는 ‘존재에의 탐구’라는 이상을 향한 점진적 접근의 한 차원으로 이해된다.”<sup>3)</sup> 쿤데라가 “19세기를 산문의 시대로, 그리고 그 산문에 음악성을 부여한 것을 20세기로 규정할” 것은 산문의 특성으로서의 음악성을 말한 것으로, 즉 “주제나 소재로서의 음악이 아닌 구성원칙으로서의 음악을 뜻한다.”<sup>4)</sup> 이는 무라카미 하루키의 소설 속에 나오는 음악들이 소설의 동기(영감의 원천)와 소재(산문의 한계 극복), 기호(배경음악의 효과, 내면세계의 반영), 재생(공감의 도구, 주제의 연결고리)으로서 기능을 드러낸 것과는 확연히 구별된다.<sup>5)</sup> 하루키가 독자와 보다 더 외향적으로 일상적인 공감대 형성을 도모한다면, 쿤데라는 독자에게 보다 더 내향적으로 심층적인 자의식 확장을 요청한다.

음악 교수의 아들로 태어나 스물다섯이 될 때까지 문학보다 음악에 더 열정을 지녔던 쿤데라는 7장으로 이루어진 피아노와 비올라, 클라리넷, 북을 위한 실내악을 작곡하기도 하였다. 여기서도 ‘일곱’이라는 숫자의 “건축학적 구성”을 “무의식적 명령”처럼 염두에 두고 있다.<sup>6)</sup> 역시 소설의 건축적(구성적) 명확성을 위해서도 음악의 조직적(유기적) 명료성을 수용 내지 변용하는데, 그것이 바로 대위와 다성의 기법이다. 대위법적 조직은 (단선율이 아닌) 다선율이요, 다성법적 조직은 이(異)선율이

3) 장미영, 『서사의 위기와 새로운 글쓰기의 가능성-낭만주의 시학과 밀란 쿤데라에 관한 단상』, 『괴테연구』 12권 1호, 한국괴테학회, 2000, 366-367쪽.

4) 장미영, 『서사의 위기와 새로운 글쓰기의 가능성-낭만주의 시학과 밀란 쿤데라에 관한 단상』, 『괴테연구』 12권 1호, 한국괴테학회, 2000, 370-371쪽.

5) 신사빈, 『무라카미 하루키 소설 속 음악의 기능적 특성』, 『미학예술연구』 제44집, 한국미학예술학회, 2015, 243쪽.

6) 장미영, 『문학의 영혼 음악의 영감』, 이화여자대학교출판부, 2003, 248-250쪽.

다.7) 대위법적 수법은 성부(聲部)가 하나 이상 관여하여 횡적 연속의 양상을 보이며 (다)선율과 화음을 낳고, 화성법적 수법은 여러 성부가 관여하여 종적 연속의 양상을 보이며 화성을 낳는다(이때 최상의 성부 이외의 성부는 최상 성부의 음악 효과를 위해서 보조적 역할에 그친다).8) 이에 비해 다성법적 수법은 모든 성부가 독자적 변주를 하면서 유기적인 움직임을 갖는다.

음악에서의 ‘다성’은 “완벽하게 결합되어 있으면서도 각기 나름대로 상대적인 독자성을 유지하는 둘, 혹은 그 이상의 여러 소리(선율)가 동시적으로 전개”되듯이, 쿤데라 소설에서의 ‘다성’은 단선이 아닌 다선의 서사, 즉 “소설적 대위법”으로 각 계열(소설, 단편소설, 르포, 시, 에세이 등의 다른 장르들)이 등가성과 분리불가능성의 필수 조건을 충족시키면서 하나 혹은 여러 주제의 서사(다열의 서사)로 결합된다.9)

이 같은 소설적 대위법과 다성적 서술 기법의 음악 세계관은 러시아의 학자 미하일 바흐친(Mikhail Bakhtin, 1895~1975)이 주창한 다성성과 카니발의 민중 정신과 유사하다.

“세계에는 하나의 목소리나 하나의 진리만이 존재하지 않는다. 하나의 진리가 만일 존재한다고 하더라도 그 진리에 대한 인간의 의식 내의 반영과 그것을 표현하는 목소리는 결코 하나일 수가 없다. ‘결코’ 융합될 수 없는(언제나 각자의 잉여를 가지는) 인간의 의식(그것이 있어야만 인간이랄 수 있다)은 그와 같이 독립적

7) 이강숙, 『음악의 이해』, 민음사, 1985, 67-69쪽. 이강숙은 음악을 단선율적(Monophonic), 대위법적(Polyphonic), 화성법적(Homophonic), 이선율적(Heterophonic) 조직(Texture)으로 분류하였다. 여기서 이(異)선율적 조직은 동양의 전통음악과 서양의 현대음악에 나타나고, 단선율 음악들이 ‘서로 다른’ 선율로 산출된 짜임새다. 여러 창자나 연주자가 선율적·리듬적 차원에서 약간씩 변주함으로써 ‘같으면서도 서로 다른’ 선율이 합쳐지는 현상이다.

8) 이강숙, 『음악의 이해』, 민음사, 1985, 65-68쪽.

9) 밀란 쿤데라, 『소설의 기술』, 권오룡 옮김, 민음사, 2013, 111-113쪽.

인 다른 의식과 세계를 향해 대화적 관계 속에 존재한다. 그러나 그 관계는 서로의 융합을 목표로 하는 진리로의 과정이 아니라 우연적인 사건 속으로 함께 결합하며 새로운 창조로 나아가는 과정이다. 즉 대화적 관계는 어떤 목적을 향한 수단이나 그 과정 자체가 이미 목적이 된다.”<sup>10)</sup>

바흐친이 주목한 것은 인간이 사회적 전형과 같은 외적 조건에 의해 규정되는 존재가 아니라는 것인데, 즉 인간은 살아있는 자신만의 자의식을 가진 개성적 존재이고 또 세계에 대한 자신만의 과정적 이념을 가진 존재이므로 인간의 세계에 대한 이념은 이미 형성된 기존의 외부적 이념이나 그 체계로서의 이데올로기를 단순하게 기계적으로 수용하는 것이 아니라는 것이다.<sup>11)</sup> 그래서 바흐친은 소설을 수많은 독백의 언어들이 “상호 몰이해의 극단을 지향하는” 대화적 대립 상태의 비완결적이며 출구가 없는 장르라고 역설하였다.<sup>12)</sup>

그리고 쿤데라는 소설 『불멸』에서 소설을 이렇게 규정하였다.

“요즘 사람들은 글로 쓰인 건 무엇이건 모조리 영화나 텔레비전 드라마, 혹은 만화로 개작하려 하네. 그러나 소설에서 본질적인 건 오직 소설로만 말할 수 있기에, 어떤 형태로 개작하건 각색을 하면 비본질적인 것만 남지. 오늘날에도 여전히 소설을 쓸 만큼 미친 작가라면, 그리고 자기 소설을 보호하고 싶다면, 그는 사람들이 각색할 수 없는 방식으로, 달리 말해 이야기할 수 없는 방식으로 소설을 써야 한다네.”<sup>13)</sup>

각색할 수 없고 또 이야기할 수 없는 방식의 소설은 대위와 다성 기법에 의한 음악적 외형과 문학적 내면을 유기적으로 구축하면 가능하다. 또 여기에는 구성의 형식과 생략의 기법이 요구된다. 먼저 구성의 형식

10) 이강은, 『미하일 바흐친과 폴리포니아』, 역락, 2011, 47쪽.

11) 이강은, 『미하일 바흐친과 폴리포니아』, 역락, 2011, 120쪽.

12) 이강은, 『미하일 바흐친과 폴리포니아』, 역락, 2011, 45쪽.

13) 밀란 쿤데라, 『불멸』, 김병욱 옮김, 민음사, 2016, 381쪽. 강조는 인용자에 의한.

은 첫째로 “7이라는 숫자에 바탕을 둔 건축술을 통해 이질적인 요소들이 결합하는 다성적 구성”이 요구되고, 둘째로 “희극적, 동질적, 극적이면서 그럴듯하지 않음과 맞닿아 있는 구성”이 요구된다.<sup>14)</sup> “희극적, 동질적, 극적이면서 그럴듯하지 않음과 맞닿아 있는 구성”은 ‘전적으로 소설적인 에세이’로서 유희적·역설적·실험적 성격이 두드러진다.<sup>15)</sup> 다음으로 생략의 기법은 동향의 레오시 야나체크(Leoš Janáček, 1854~1928)에게서 얻은 착상이다. 야나체크는 철저히 민족적 경향을 지닌 작곡가로 1890년 이후에 의식적으로 서구의 전통적인 양식을 버렸고, 벨라 바르토크(Béla Bartók, 1881~1945)보다 앞서 부지런히 민요를 수집하였으며, 모라비아의 농부의 말과 노래의 리듬과 억양에서 자신만의 성숙한 양식을 싹 틔웠다.<sup>16)</sup> 야나체크 음악의 가장 기본은 화음 구조의 자유로움이다.<sup>17)</sup> 그의 멜로디는 짧고 호흡이 불규칙하면서 반복과 병렬의 진행에 의해서 계속 흐르는 듯한 인상을 주고, 리듬 또한 반복과 변주의 원칙에 의해 지배되며, 대부분의 곡들이 소수의 음절이나 음형에 기초하여 론도풍의 변주 형식을 취한다.<sup>18)</sup>

쿤데라는 에세이에서 야나체크의 음악 세계를 다음과 같이 설파하였다.

- 
- 14) 밀란 쿤데라, 『소설의 기술』, 권오룡 옮김, 민음사, 2013, 139쪽.  
 15) 장미영, 『서사의 위기와 새로운 글쓰기의 가능성-낭만주의 시학과 밀란 쿤데라에 관한 단상』, 『괴테연구』 12권 1호, 한국괴테학회, 2000, 372쪽.  
 16) Donald Jay Grout & Claude V. Palisca, 『서양음악사』, 세광음악출판사 편집국 역, 세광음악출판사, 1996, 770쪽.  
 17) 박문정, 『*Mládí*를 중심으로 살펴본 Leoš Janáček의 음악세계』, 『동대논총』 제19집, 동덕여자대학교, 1989, 395쪽. 야나체크에 의하면 두 개 이상의 서로 다른 화음들의 동시 연주는 음향학적·심리학적 경험에 기초를 둔 것이라고 한다. 어떤 화음이든지 일단 울린 직후에는 원래 음향의 1/10의 여운이 지속되고, 이것이 새로운 화음의 음향과 섞이게 되면 잠깐 동안 혼돈을 초래한다고 한다. Hans Hollander, *Leoš Janáček: His Life and Works*, New York: St. Martin's Press, 1963, p.21.  
 18) 박문정, 『*Mládí*를 중심으로 살펴본 Leoš Janáček의 음악세계』, 『동대논총』 제19집, 동덕여자대학교, 1989, 395쪽.

“낭만주의음악이 하나의 악장에 하나의 감동적 단일성을 부과하려 한 것과는 달리, 야나체크 음악의 구조는 동일 곡, 동일 악장에서의, 서로 다른, 즉, 서로 모순되는 감동 조각들의 예사롭잖게 빈번한 교체에 의거하고 있다 ;

-이 감동의 다양성에 바로 그 예사롭지 않은 빈도로 교체되는 리듬들과 운율들의 다양성이 상응한다 ;

-매우 제한된 공간 안에서의 이 서로 모순되는 여러 표현들의 공존이 독창적인 의미 장(場)을 창출한다(놀랍고 매혹적인 점이 바로 이 **감동들의 예기치 못한 이 옷살이**이다. 감동들의 공존은 수평적일 뿐 아니라(이들이 서로 잇따른다는 점에서) 또한 수직적이기도 하다(이들이 **감동들의 폴리포니**로서 동시에 울린다는 점에서). (……)

서로 모순되는 감동들의 항구적인 공존은 야나체크의 음악에 극적 특성을 부여한다 ; 지극히 문학적인 의미에서의 극적 특성 ; 이 음악은 이야기를 하는 내레이터를 상기시키지 않는다 ; 이는 여러 배우들이, **동시에** 출연하여 말하고 반목(反目)하는 어떤 무대를 상기시킨다 ; 이 **극적 공간**, 이는 종종 단 하나의 멜로디 모티브 안에서 그 싹이 발견된다.”<sup>19)</sup>

쿤데라의 소설은 야나체크의 음악 세계를 스펀지가 물기를 흡인하듯이 자양분으로 빨아들인다. 아이로니컬하게도 ‘각색할 수 없는 방식으로’, ‘이야기할 수 없는 방식으로’ 쓴 소설 『참을 수 없는 존재의 가벼움』이 영화화될 때 자진해서 영화 음악<sup>20)</sup>으로 야나체크의 음악을 추천했다고 한다.

19) 밀란 쿤데라, 『사유하는 존재의 아름다움』, 김병욱 옮김, 211-212쪽. 강조는 역자에 의함.

20) 영화 〈프라하의 봄〉의 넘버는 비틀스(The Beatles)의 〈헤이 주드(Hey Jude)〉를 제외하고는 모두 야나체크의 실내악(피아노 솔로, 현악사중주, 바이올린 소나타, 민요 등)이다.

## 2. 현악사중주로서의 『참을 수 없는 존재의 가벼움』

덴브서라는 사람이 베토벤에게 50프로링을 빚지고 있었는데, 언제나 땀 흘린 한 톨 없는 이 작곡가는 그에게 빚을 갚아 달라고 요구했다. “Muss es sein? 그래야만 하는가?”라고 불쌍한 덴브서는 한숨을 지었다. 베토벤은 경쾌하게 웃으며 대꾸했다. “Es muss sein! 그래야만 한다!” 그러면서 그는 수첩에 멜로디까지 곁들여 이 단어를 적어 넣었고 이 사실적인 테마를 중심으로 4중창을 위한 소품을 작곡했다. (……) 일 년 후 이 테마가 작품번호 135 마지막 4악장의 핵심이 되었다. (……) 이렇듯 베토벤은 희극적 영감을 진지한 4중주로, 농담을 형이상학적인 진리로 환골탈태시킨 것이다. 이것은 가벼운 것에서 무거운 것으로의 전이(…)라는 흥미로운 예다. (가벼움 5-8, 315-316)<sup>21)</sup>

베토벤(Ludwig van Beethoven, 1770~1827)의 이 일화는 소설 속에서 중요한 기호와 상징으로 자리하면서 크나큰 추동력을 발휘한다. 토마시에게 더욱 그렇다. 무거운 가방을 들고 애견 카레닌과 함께 소련군 치하의 프라하로 다시 돌아간 테레자, 홀로 된 그녀의 슬픔이 가슴에 와 닿아 토마시는 취리히에서의 삶이 안온하지만은 않다.

그것은 하나의 암시였다. 베토벤의 마지막 4중주 중 마지막 악장은 이 같은 두 모티프로 작곡되었다.



이 단어의 의미가 분명하게 전달되게 하기 위해 베토벤은 마지막 악장 첫 부분에 이렇게 써넣었다. “Der schwer gefasste Entschluss.” 신중하게 내린 결정.

베토벤에 대한 암시를 통해 토마시는 벌써 테레자 곁에 가 있었다.

(가벼움 1-15, 58)

21) 이하, “(가벼움 숫자-숫자, 숫자 또는 숫자-숫자)”는 다음 책의 “몇 부 몇 장, 몇 쪽 또는 몇 쪽부터 몇 쪽까지”에 대한 인용임. 밀란 쿤데라, 『참을 수 없는 존재의 가벼움』, 이재룡 옮김, 민음사, 2016. 예컨대 (가벼움 5-8, 315~316)은 소설의 5부 8장 315쪽부터 316쪽까지의 인용임.

소설의 중심인물은 토마시와 테레자, 사비나, 프란츠다. 그 중 토마시는 이 불가해한 동기(두 모티프)를 가슴에 품고 사는 인물이다. 그가 가벼운 삶에서 무거운 삶으로 전환될 때마다 주체적 존재로서 자유를 선택하고, 자유를 행동할 수 있는 것은 오로지 “Muss es sein? 그래야만 하는가? Es muss sein! 그래야만 한다!”라는 동기로부터 출발한다.

베토벤의 현악4중주곡은 모두 16곡으로, 즉 초·중·후기의 6곡(1798~1800)·5곡(1806~1810)·5곡(1822~1826)으로 각각 6년과 12년의 긴 공백을 사이에 두고 있는데, 특히 삶의 마지막 시기의 곡들은 정신의 가장 깊숙한 곳에서 솟아나온 내적인 필연성을 근거로 형식을 자유자재로 사용하여 내면의 소리를 표현하였다.<sup>22)</sup>

소설에 등장하는 현악4중주곡 제16번 작품번호 135는 수수께끼 같은 특색을 지니고 있다. 첫째로 현악4중주곡 중 가장 규모가 작아져서 다시 4악장의 간결한 구조를 지니고 있고, 둘째로 후기작과는 달리 영혼의 해방 분위기가 주류를 이루고 있으며, 셋째로 마지막 4악장<sup>23)</sup>에는 “신중하게 내린 결정”이라는 이상한 표제와 “Muss es sein? 그래야만 하는가? Es muss sein! 그래야만 한다! Es muss sein! 그래야만 한다!”라는 불가해한 동기를 지니고 있다.<sup>24)</sup>

이 불가해한 동기가 소설 속에 등장하여 역시 불가해한 토마시의 삶

22) ONGAKU NO TOMO SHA CORP.(ed.), 『작곡가별 명곡해설 라이브러리 3: 베토벤』, 김방현 옮김, 음악세계, 2003, 176-177쪽.

23) 제4악장은 소나타 형식으로 f단조, 3/2박자의 서주로 시작한다. 여기서 서주는 ‘Muss es sein?’의 동기로 고통스럽게 시작되고, 주부는 서주와 대조적으로 밝은 분위기로 바뀌면서 ‘Es muss sein!’의 동기를 사용한 제1주제와 코데타(Codetta, 종결구)가 제시부로 반복되며, 이는 발전부와 재현부는 물론 코다(Coda, 종결부)의 처음과 마지막에서도 동일하게 반복된다. (ONGAKU NO TOMO SHA CORP.(ed.), 『작곡가별 명곡해설 라이브러리 3: 베토벤』, 김방현 옮김, 음악세계, 2003, 253-254쪽)

24) ONGAKU NO TOMO SHA CORP.(ed.), 『작곡가별 명곡해설 라이브러리 3: 베토벤』, 김방현 옮김, 음악세계, 2003, 249-250쪽.

을 표상하고, 자의든 타의든 흔들리는 일상에서 중심축과 방향타가 된다. 그럼 다른 인물들에게는 이 동기가 무의미할까? 그렇지 않다. 다른 세 인물 또한 불가해한 삶에서 어떤 방식으로든 주체적 존재로서 결정을 내리고 행동을 한다. 다만 토마시처럼 외향적이고 내향적으로, 즉 총체적으로 행동하는 자유로움은 결여되어 있다. 테레자는 내향적 구원에 집착하고, 사비나는 외향적 자유에 고착되며, 프란츠는 외향적 구원에 편향된다. 하지만 실존적 차원대로 자유롭게 행동하는 토마시가 영혼과 육체의 문제에 골몰하는 테레자를 동반자로 확고히 선택하므로, 테레자는 토마시와의 상보적인 관계의 형성으로 구원의 길을 찾을 수 있다. 또 여기에 카레닌(반려견)이라는 가벼움과 무거움을 초월한 자연의 존재를 동반하여 유별난 행복까지 누린다. 가벼움(토마시)과 자연(카레닌)을 수용한 무거움으로서의 테레자. 무거움(테레자)을 수용한 가벼움으로서의 토마시. 가벼움과 무거움이 없는 자연 상태의 카레닌. 셋의 행복한 전원 생활은 카레닌의 안락사, 토마시와 테레자의 교통사고(급사)로 마무리되지만 가벼움과 무거움의 탈(脫) 경계에서 들리는 슬픈 목가는 찬연한 서정이 느껴진다. 그러나 사비나는 가벼움(원심적 성향의 자유)에서 토마시와 공감하며 우정 이상의 연인 관계를 맺지만, 외향적 자유와 총체적 자유의 차이가 있기 때문에 완전한 합일에는 이르지 못한다. 토마시가 회귀성 유목민이라면, 사비나는 배신성 유랑민이다. 토마시가 자연의 세계에 머문다면, 사비나는 방황의 세계를 떠돌아다닌다. 그리고 사비나와 프란츠가 공유하는 에로스의 세계는 배반과 도피의 동기에서 비롯되었기에 상극적인 관계, 즉 페미니즘과 권위주의의 한계를 초월하지 못한다. 둘은 구원의 길을 함께 모색할 수 없다. 사비나는 가벼움 그 자체로 의미 없이 방황하는 삶을 살게 되고, 프란츠는 가벼움을 수용하지 못한 무거움의 불안으로 대장정이라는 키치의 탈을 쓰고 모순적이고 무

의미한 죽음을 맞이한다. 이들 외 소설 속에는 또 한 중심인물이 있다. 바로 화자(“나”, 작가)다. 그는 소설 전체에 등장하는, 다선적이고 다열적인 서사를 구축하는 설계가요 건축가다. 때로는 장광설을 늘어놓고, 때로는 촌철살인의 금언(金言)을 쏟아내며, 이야기의 전개와 연결에 개입하여 생소화(거리두기)로 독자의 각성과 참여를 촉구한다. “우연적인 사건 속으로 함께 결합하며 새로운 창조로 나아가는 과정”<sup>25)</sup>이다. 그렇다고 중심인물의 이야기를 방해하지는 않는다. 오히려 모순적인 인물들과 공존하면서 “독창적인 의미 장(場)”을 연출한다. 마치 바소 오스티나토(Basso ostinato, 고집저음)처럼 어떤 화음과 음형이 변주되는 것에 끼어들어 “예기치 못한 이웃살이”로 “감동들의 폴리포니”를 창출한다.

〈표 1〉 『참을 수 없는 존재의 가벼움』 속 인물의 등장(○) 상황

부	제목	시점	토마시	테레자	사비나	프란츠	카레닌	화자
1	가벼움과 무거움	토마시	○	○	○		○	○
2	영혼과 육체	테레자	○	○	○		○	○
3	이해받지 못할 말들	프란츠 사비나	○	○	○	○		○
4	영혼과 육체	테레자	○	○			○	○
5	가벼움과 무거움	토마시	○	○			○	○
6	대장정	사비나 프란츠	○	○	○	○		○
7	카레닌의 미소	테레자 카레닌 토마시	○	○			○	○

현악4중주곡은 중요한 실내악으로, 교향곡 규모의 4악장 형식을 갖추고 있다. 첫 악장과 마지막 악장은 보통 빠르고, 중간 악장은 느리거나 춤곡 형식이다. 이와 상이하게 작곡가에 따라 개성 있는 구조와 형식을 보이기도 하는데, 대표적인 예가 베토벤의 후기 현악4중주곡들에서 보

25) 이강은, 『미하일 바흐친과 폴리포니아』, 역락, 2011, 47쪽.

인 실험과 파격이다. 현악4중주곡의 가장 큰 특징은 모든 악기(제1바이올린, 제2바이올린, 비올라, 첼로)가 동등하게 음을 분담하는 것이다. 이때 음색의 대비가 취약한 것이 문제인데, 이 또한 음역의 차이와 연주의 기교(레가토, 피치카토, 더블 스톱 등)를 통하여 극복된다.

이 소설의 중심인물을 성향(표 2-3)에 따라 현악4중주의 악기군에 대입시키면, 제1바이올린의 토마시, 제2바이올린의 사비나, 비올라의 프란츠, 첼로의 테레자로 가정할 수 있다. 그럼 소설의 7부는 현악4중주곡의 7악장으로 가정된다. 이제 베토벤처럼 정신의 가장 깊숙한 곳에서 솟아나온 내적인 필연성을 근거로 형식을 자유자재로 하여 내면의 소리를 표현할 수 있다. 야나체크가 “모순되는 감동들의 항구적인 공존”으로 음악에 극적 특성을 부여하였듯이, 소설에서도 네 인물의 내면의 소리를 동등하게 또 자유자재로 표현하여 실존 상황의 극적 감동을 연출할 수 있다. 이 감동들에 “예기치 못한 이웃살이”도 가능하다. 즉 공기와 같은 자연 또는 침묵의 악기로서의 카레닌, 바람과 같은 환경 또는 지휘의 악기로서의 화자 등을 가정해 볼 수 있다. 이러한 가정들이 연주할 음악은 7악장의 현악4중주곡이고, 이 음악은 대위와 다성을 지닌 복잡다단한 서사를 담고 있다.



左 테레자, 右 토마시



左 사비나, 右 프란츠

〈사진 1〉

영화 〈프라하의 봄〉

### 3. 소설 속의 대위(對位)와 다성(多聲): 자유와 구원, 그리고 키치(Kitsch)

쿤데라는 7부의 소설에서 “다각도로 점진적으로 탐험된 몇몇 실존적 물음들과 직접적이고 중단 없는 접촉을” 하는데, “테마들에 대한 이 점진적 탐험은 하나의 논리를 가지며 이것이 여러 부들의 연쇄를 결정”한다.<sup>26)</sup> (참고: 표 1) 『참을 수 없는 존재의 가벼움』에서 하나의 논리는 ‘존재의 참을 수 없는 가벼움(또는 무거움)’이다. 그 가벼움(무거움)은 무거움(가벼움)과 끊임없이 토론과 대화(대위와 다성)를 통하여 키치<sup>27)</sup>의 경계선을 뛰어넘으면서 인간 실존의 가능성을 모색한다. 소설

26) 밀란 쿤데라, 『사유하는 존재의 아름다움』, 김병욱 옮김, 청년사, 1994, 193쪽.

27) 쿤데라에 의하면 키치(Kitsch)는 “어떻게든 보다 많은 사람들의 환심을 살 수 있게 되기를 바라는 사람의 태도”다. 이 단어는 환심을 얻기 위해서 사람들이 듣고 싶어 하는 것만 들려주고 통상적인 생각에만 봉사하는 그런 어리석음을 표현한 것이다 (밀란 쿤데라, 『소설의 기술』, 권오룡 옮김, 민음사, 2013, 223쪽).

에서 가벼움과 무거움의 대위는 두 쌍으로 드러난다. 토마시와 테레자는 1부·5부(가벼움과 무거움)와 2부·4부(영혼과 육체)에서, 프란츠와 사비나는 3부(이해받지 못할 말들)와 6부(대장정)에서, 그들의 시점을 드러낸다. 토마시는 테레자와 가벼움과 무거움의 조화에 성공하고, 프란츠는 사비나와의 잘못된 만남 후 임종에 이르러서야 아내(마리클로드)와의 화해에 도달한다. 그러나 사비나만은 공기보다 더 가벼운 분위기를 끝까지 유지한다. 토마시와 테레자, 프란츠가 전원생활과 임종을 통하여 조화와 화해에 이르렀다면, 사비나는 여전히 세계의 도시들을 떠돌면서 키치와 대결한다. 쿤데라는 소설 속의 중심인물을 다음과 같이 설명한다.

내 소설의 인물들은 실현되지 않은 나 자신의 가능성들이다. 그런 까닭에 나는 그들 모두를 사랑하며 동시에 그 모두가 한결같이 나를 두렵게 한다. 그들은 하나같이 내가 우회하기만 했던 경계선을 뛰어넘었다. 나는 바로 이 경계선(그 경계선을 넘어가면 나의 자아가 끝난다.)에 매혹을 느낀다. 그리고 오로지 경계선 저편에서만 소설이 의문을 제기하는 신비가 시작된다. 소설은 작가의 고백이 아니라 함정으로 변한 이 세계에서 인간 삶을 찾아 탐사하는 것이다.

(가벼움 5-15, 355~356)

쿤데라의 소설은 “함정으로 변한 이 세계에서” 키치와 맞서는 삶과 노력을 부각시키기 위하여 희극적 현실과 인간적 진실의 교직 구조를 구축한다. 비겁한 침묵의 우리 시대에는 “매스미디어가 점점 더 우리 삶을 포위하고 그 속으로 스며들며 따라” 키치가 “우리 미학, 우리 일상적 삶의 방식이 되어” 버렸기 때문이다.<sup>28)</sup> 이 소설에서 키치와 맞서는 상보적이고, 상극적인 두 쌍의 대위를 다음과 같이 도식화할 수 있다.

28) 밀란 쿤데라, 『소설의 기술』, 권오룡 옮김, 민음사, 2013, 223쪽.

〈표 2〉 토마시와 테레자의 대위(對位)

토마시	테레자
총체적 자유	내향적 구원
원심적 성향	구심적 성향
회귀성 유목	회귀성 유목
에로스 지향	로고스 지향
자연의 세계	영혼의 세계
현악4중주: 제1바이올린	현악4중주: 첼로
소나타: 제시부의 제1주제	소나타: 제시부의 제2주제

〈표 3〉 프란츠와 사비나의 대위(對位)

프란츠	사비나
외향적 구원	외향적 자유
원심적 성향	원심적 성향
도피성 유랑	배신성 유랑
에로스 권위주의	에로스 페미니즘
불안의 세계	방황의 세계
현악4중주: 비올라	현악4중주: 제2바이올린
소나타: 발전부의 제1주제	소나타: 발전부의 제2주제

토마시와 테레자, 프란츠와 사비나는 키치의 세계에 머물지 않는다. 토마시와 테레자는 우연의 연속에서 필연적으로 만난다. 프란츠와 사비나는 일탈의 시간에서 한시적으로 만난다. 토마시의 자연의 세계는 테레자의 영혼의 세계와 대립과 조화로서 완전체를 이룬다. 사비나의 공기보다 더 가벼운 방황의 세계와 프란츠의 키치보다 더 무거운 불안의 세계는 유랑과 정착의 갈림길에서 이별한다. 프란츠의 불안은 대장정이 라는 키치의 세계에서 파국을 맞는다. 토마시와 테레자, 프란츠는 여기 치 못한 죽음이 삶의 궁극적인 목표가 된다. 자연의 세계의 카레닌은 안

락사로 역시 예기치 못한 죽음을 맞는다. 사비나는 독신 페미니스트로서, 참을 수 없는 가벼운 존재로서, 방황하는 삶을 지속한다. 그들이 뛰어넘는 키치의 경계선은 어떤 의미일까? 소설의 화자는 반복해서 고발한다.

모든 인간 사이의 유대감은 오로지 이 키치 위에 근거할 수밖에 없다.

(가벼움 6-08, 405)

우리가 아무리 키치를 경멸해도 키치는 인간 조건의 한 부분이다.

(가벼움 6-12, 415)

키치의 원천은 존재에 대한 확고부동한 동의다.

(가벼움 6-13, 416)

키치란 존재와 망각 사이에 있는 환승역이다.

(가벼움 6-29, 455)

쿤데라는 키치의 세계를 뛰어넘는 인물들과 소설 속 내내 함께한다. 우리가 “우회하기만 했던 경계선”이기 때문이다. 소설 속 중심인물의 자유로운 도전은 구원의 길에서의 탐사 행위다. 구원이 살아서 얻기 어려운 목표이고, 죽음만이 구원일 것 같은 허무를 부인하기 어렵더라도, 자유는 엄존의 가치를 지닌다. 쿤데라가 소설 속 화자로서 중심인물과 대위와 다성의 관계를 통하여 희극적 현실과 인간적 진실의 교직 구조를 건축하는 소설 기법은 바흐친의 소설 미학과 비슷하다.

“(…) 작가와 주인공은 (…) 불가피하게 종속적 관계라고 말할 수 있는가. 바흐친은 작가의 배제나 작가의 역할에 대한 고의적인 무시로 나아가기보다 작가의 의식이 ‘보고 묘사하는’ 대상과 별개의 의식으로 남아있다는 사실을 인정한다. 바흐친은 작가의 이런 태도, 즉 주인공에 대한 작가의 독립적 태도가 인간에 대한 이해에 있어 코페르니쿠스적 혁명이라고 말한다.”<sup>29)</sup>

29) 이강은, 『미하일 바흐친과 폴리포니아』, 역락, 2011, 107쪽.

쿤데라도 소설 속에 “작가의 독립적 태도”로서 화자를 자주 등장시킨다. “하나의 관점에서 세계를 획일적으로 바라보는 것이 아니라, 몇 가지 주제들에 대해 다양한 실험적 자아들을 가지고 서로 다른 관점을 보여줌으로써, 이 세계의 상대성과 모호성을 드러내”는 것이다.<sup>30)</sup>

전술하였다시피 쿤데라는 대위와 다성의 서사, 즉 다선과 다열의 서사에 능숙하다. 그의 소설 속 음악 세계는 화성이 아닌 화음이 가득하다.<sup>31)</sup> 화성의 인위보다 화음의 자유를 지향한다. 『참을 수 없는 존재의 가벼움』에서 다선의 서사는 각 부의 잘게 쪼개진 무수한 장들(참고: 표 4)에서 다이내믹(Dynamic, 연주할 때의 셈여림법)과 아고기크(Agogik, 연주 중 리듬과 템포에 미묘한 변화를 주어 다양한 색감을 드러내는 방법)를 인지하게 된다. 또 다성의 서사는 끊임없이 제기되는 ‘키치란 무엇 이냐?’라는 질문에 결합(예: 6부의 ‘대장정’에서 등장하는 스탈린의 이들에 대한 이야기, 종교적인 생각들, 아시아에서의 정치적 사건, 방콕에서의 프란츠의 죽음, 보헤미아에서의 토마시의 장례식 등)되어 중심인물의 대위를 둘러싼 단순한 첨가성 연결과 유의미한 대등성 연결로 “건축학적 균형의 비밀”을 노출한다.<sup>32)</sup> 이 소설에서의 내포 개념이 ‘자유와 구원’이라면, 외연 개념은 ‘키치’인 것이다.

30) 정지용, 『유럽 문학의 한 가능성: 밀란 쿤데라』, 『프랑스학연구』 제43집, 프랑스학회, 2008, 222쪽.

31) 음악에서 “선택된 두 개 이상의 높이가 다른 음이 동시에 울렸을 때에 합성된 소리가 화음이고 그 종류에는 협화음과 불협화음이 있다. 화성은 화음 진행 때에 음악적 조화가 생기는 현상을 일컫는다.”(이강숙, 『음악의 이해』, 민음사, 1985, 56쪽)

32) 밀란 쿤데라, 『소설의 기술』, 권오룡 옮김, 민음사, 2013, 114-115쪽.

#### 4. 소설 속의 음악적 형식(푸가풍의 론도 소나타)과 지시

『참을 수 없는 존재의 가벼움』은 건축적(구성적) 명확성을 위하여 음악의 조직적(유기적) 명료성을 수용 내지 변용한다. 소설 속 음악적 대위와 다성의 기법은 서사의 중심인 자유와 구원, 키치의 개념과 연결된다. 이때 ‘사건의 층위에서 사실주의 플롯을 해체하면서’<sup>33)</sup> 수용한 음악적 형식은 푸가(Fuga)<sup>34)</sup>와 소나타(Sonata)<sup>35)</sup>, 론도(Rondo)<sup>36)</sup> 등이고, 변용시킨 음악적 개념은 푸가에서 자유와 토론, 소나타에서 대비와 여행, 론도에서 순환과 회귀 등이다.

언어와 음은 “하나이면서 아름다운 화음을 지닌 양극”<sup>37)</sup> 이기에 상호보완의 관계를 형성하기가 용이하다. 이 소설에서 다선과 다열의 서사가 구성적 명확성을 지니기 위해서는 생략과 압축의 기법이 필요했다. 이때 쿤데라는 “주제, 전개, 변주 등 자동적이고 규칙적인 여러 작곡기법에서 탈피하여, 필요 없는 이행부를 생략하고 본질적인 것을 말하는 음표만 존재하게 하는 야나체크의 음악기법을 도입”<sup>38)</sup>했다. 그래서 ‘본질

33) 정용환, 『덧으로서의 현대 세계와 소설의 양가성(II) - 쿤데라와 카프카』, 『브레히트와 현대연극』 제34권, 한국브레히트학회, 2016, 193쪽.

34) 푸가는 주제와 응답의 형식이다. 한 성부에서 주제(하나 또는 여러 개)가 등장하면 다른 성부에서 응답(모방대위법)이 수반된다. 이때 다른 성부들은 대주제(대선율)라 하여 주제와 대조적으로 자유롭게 악곡을 한다. 보통 제시부와 발전부, 종결부의 3부이고, 각 부를 연결하는 에피소드(Episode)와 마지막 긴장감을 고조시키는 스트레토(Stretto)가 있다. 즉 제시부-Episode-발전부-Episode-Stretto-종결부로 이어진다.

35) 소나타는 상반된 두 주제(제1주제/남성적 으뜸조, 제2주제/여성적 딸림조)로 이루어진 대비 형식으로, 제시부-발전부-재현부-종결부(Coda) 등의 극적인 여행(귀향)의 구성으로 이어진다.

36) 론도는 주제(A) 사이에 부주제(B, C)를 끼고 되풀이(예: A-B-A-C-A-B-A)되는 순환과 회귀의 악곡 형식이다.

37) 이신구, 『독일 현대 소설과 음악 - 헤세와 토마스 만의 소설을 중심으로』, 『국어문학』 제43호, 국어문학회, 2007, 143쪽.

38) 장미영, 『서사의 위기와 새로운 글쓰기의 가능성-낭만주의 시학과 밀란 쿤데라에 관

적인 음표'인 '하나의 논리(동기)'가 '존재의 참을 수 없는 가벼움(무거움)'과 'Muss es sein? Es muss sein!'이다. 이 하나의 논리(동기)가 7부를 관통하는 자유의 세계다. 그리고 이 논리를 방해하는 장벽이 키치의 세계다. 자유를 구가하는 중심인물이 회귀하는 것은 오직 하나, 자유를 통한 구원이다. 이 구원의 도상에서 누구도 키치의 세계와 타협하지 않는다. 그것도 개성을 잃지 않고 말이다. 이 소설은 네 중심인물의 개성의 극단을 보여 주는 것이 목표다. 어떻게 보여 줄 것인가? 대비와 토론, 여행과 순환을 거쳐 허무의 세계로 회귀할 것이다. 소설 속 음악적 형식의 내재 의미가 그렇다.

〈표 4〉 『참을 수 없는 존재의 가벼움』의 구성과 시점, 음악적 형식 및 지시

부	제목	시점	장	쪽	음악적 지시	음악적 형식		
						Fuga	Sonata	Rondo
1	가벼움과 무거움	토마시	16	60	Piano Moderato	A	A	A
2	영혼과 육체	테레자	29	72	Mezzo Forte Allegro	제시부	제시부	론도주제
3	이해받지 못한 말들	프란츠 사비나	11	72	Mezzo Forte Allegretto	Episode	B 발전부1	B 부주제
4	영혼과 육체	테레자	29	72	Forte Presto	B	A'	A'
5	가벼움과 무거움	토마시	23	104	Mezzo Forte Allegro	발전부	재현부	론도주제
6	대장정	사비나 프란츠	29	70	Fortissimo Prestissimo	Episode Stretto	B' 발전부2	B' 부주제
7	카레닌의 미소	테레자 카레닌 토마시	7	51	Pianissimo Adagio	Coda 종결부		

소설의 각 부들은 제각각의 주제와 토막(장), 길이(쪽), 호흡을 지니고 있다. 여기에는 정형성보다 비정형성이, 선형성보다 비선형성이 전제되

한 단상, 『괴테연구』 12권 1호, 한국괴테학회, 2000, 371쪽.

는데, 이는 쿤데라의 창의적인 소설 기법으로 보인다. 작가 의도의 첫 실마리를 풀려면 각 부의 제목을 유심히 살펴볼 필요가 있다. (참고: 표 4)

토마시 시점의 1부와 5부(가벼움과 무거움), 테레자 시점의 2부와 4부(영혼과 육체)는 3부를 사이에 두고 거울에 비추듯이 짝으로 역행행이다. 이와 유사하게 프란츠와 사비나의 시점(키치의 세계)의 3부(이해받지 못한 말들)와 6부(대장정)도 4부와 5부를 사이에 두고 그렇다. 마치 모라비아 민요에서 발견되는 “반사형 리듬(Mirror Rhythm)”과 같고, 이러한 특이한 리듬 패턴은 야나체크의 음악에서도 론도(Rondo)풍으로 반복되며 그 사이사이에 다른 리듬형이 삽입되는데, 이때 박자와 속도의 변화가 거의 마디마다 나타나면서 루바토(Rubato, 임의로/연주자의 해석대로 자유로운 템포)의 허용 범위 또한 상당하다.<sup>39)</sup> 이는 푸가의 자유로운 화음 구조와 닮아 있다.

이러한 해석에서 따라 이 소설의 구조를 푸가 형식에 대입하면, 1·2부는 제시부, 3부는 Episode, 4·5부는 발전부, 6부는 Episode와 Stretto, 7부는 종결부로 유추된다. 또 소나타 형식으로 대입하면, 1·2부는 제시부, 3부는 발전부1, 4·5부는 재현부, 6부는 발전부2, 7부는 종결부로 유추된다. 그런데 왜 발전부1과 발전부2가 나누어지고, 재현부의 뒤에 발전부2가 위치하는가? 이는 소나타 형식의 수용에 있어서 의도된 변용이다. 즉, 첫째로 확장된 발전부와 축소된 재현부를 지향하고, 둘째로 “반사형 리듬”을 추구하는, 패턴의 변형이다. 그렇다면 론도 형식으로 대입하여 1·2부를 론도 주제, 3부를 부주제, 4·5부를 론도 주제, 6부를 부주제, 7부를 종결부로 유추할 수도 있다. 총괄하면 푸가풍의 론도 소나

39) “즉각적으로 반복되는 리듬형이 거울에 비추듯이 역행형으로 나타나는 것(ex. ♪♪ | ♪♪ or ♪♪ | ♪♪)” (박문정, 『Mládí를 중심으로 살펴본 Leoš Janáček의 音樂세계』, 『동대논총』 제19집, 동덕여자대학교, 1989, 395쪽)

타 형식인 셈이다. 이는 “동일 곡, 동일 악장에서의, 서로 다른, 즉, 서로 모순되는 감동 조각들의 예사롭잡게 빈번한 교체에 의거”<sup>40)</sup>하는 야나체 크의 음악 구조와 흡사하다.

쿤데라는 소설의 7부를 관통하는 자유의 세계를 구현하기 위하여 화음 구조가 자유로운 다성 음악의 형식인 푸가에 더욱 방점을 찍었고, 자유를 통한 구원에 이르는 도상(여행과 순환)을 설계하기 위하여 소나타와 론도의 극적이고 유희적인 형식미만 차용하였다. 애써 소나타 형식이 표방하는 제1주제 우세의 화성 성격을 거세<sup>41)</sup>시킨 점을 페미니즘 미학으로 유추해 보는 것도 함의가 상당하다. 페미니즘 미학에 의하면, “소나타 형식에서 제1주제는 남성 주인공의 서사적 위치를 차지하며, 제2주제는 여성적 타자의 서사적 기능을 갖는다.”<sup>42)</sup> 또 “어떠한 서사 구조에서도 여성적인 것은 결론이 될 수 없다.”<sup>43)</sup> 그런데 소설에서는 제시부의 제1주제 인물인 토마시와 발전부의 제1주제 인물인 프란츠는 제2주제 인물인 테레자와 사비나에게 오히려 종속된 감이 없지 않다. 스위스로의 탈출, 프라하로의 환국, 전원으로의 회귀 등 중요 결정을 선도하는 인물은 테레자<sup>44)</sup>다. 프란츠가 사비나와의 재혼을 위해서 가출을 해도 자신의 “젓을 먹는 신생아” 취급을 하면서 바로 파리로 떠나버리는 사비나다. 자신을 배반한 프란츠가 도피성 유랑의 끝인 임종에 이르러서야

40) 밀란 쿤데라, 『사유하는 존재의 아름다움』, 김병욱 옮김, 청년사, 1994, 211쪽.

41) “제1주제는 작품에서 가장 중요한 요소이며 동적인 데 반하여, 제2주제는 정적이며 줄거리에 있어 필요하기는 하지만 제1주제의 들러리나 장애물에 지나지 않는다. 종결을 위해 제2주제의 조성은 언제나 극복된다.”(민은기, 『음악과 페미니즘』, 음악세계, 2009, 80-81쪽)

42) 민은기, 『음악과 페미니즘』, 음악세계, 2009, 80쪽.

43) 민은기, 『음악과 페미니즘』, 음악세계, 2009, 81쪽.

44) “토마시는 그녀 때문에 돌아왔다. 그녀 때문에 그의 운명이 바뀌었다. 이제 그녀를 책임질 사람은 그가 아니다. 이제부터는 그녀가 그를 책임져야 한다. 이러한 책임은 그녀의 힘을 넘어서는 것처럼 보였다.”(가벼움 2-29, 137)

눈빛의 용서를 청해도 간단히 용서하는 마리클로드다. 남성적인 제1주제(으뜸조)가 승리하도록 그리고 여성적인 제2주제(딸림조)가 극복되도록 설계된 전형적인 소나타 형식이 아니다. 결코 남녀유별의 가부장권을 인정하지 않는다. 왜냐하면 키치의 세계를 뛰어넘고 자유의 세계를 질주하는 중심인물은 푸가의 각 성부처럼 동등한 지위를 향유하기 때문이다.

다음으로 각 부의 토막(장)과 길이(쪽), 호흡을 면밀히 검토해 볼 필요가 있다.(참고: 표 4) 소설에서 뼈와 살, 피와 숨과 같은 이 구성 요소들은 역시 음악적 지시(다이내믹과 아고기크)에 따라 작곡(창작)되었고, 또 연주(독해)되어야 한다. 쿤데라는 소설의 7부(카레닌의 미소)가 피아니시모(Pianissimo/매우 여리게)와 아다지오(Adagio/아주 느리게)-별 사건 없는 차분하면서도 우수한 분위기가 되어야 하고, 또 그것이 6부(대장정)의 포르티시모(Fortissimo/매우 세게)와 프레스티시모(Prestissimo/가능한 한 빠르게)-많은 사건들이 일어나 격렬하면서도 냉랭한 분위기에 의해 이끌려야 한다고 예감하였다.<sup>45)</sup> 다성적 특성이 가장 뚜렷한 6부는 스토리 차원이 아닌 에세이(키치에 대한 에세이) 차원에서 쓰인 것이라서, 생략을 통해 가벼운 인상이 되어야 했고, 연대기 순서의 바꾸기(6부는 마지막 7부 이후의 사건이다.)를 통해 충만한 우수를 지녀야 했기 때문이다.<sup>46)</sup> 장(토막)과 쪽(길이)에 있어서도 6부(29장 70쪽)와 7부(7장 51쪽)는 현격한 호흡의 차이를 보인다. 마찬가지로 다른 부에서도 다이내믹(셈여림)과 아고기크(리듬·템포의 변화)에 따라 다른 인상을 남겼다.<sup>47)</sup>

45) 밀란 쿤데라, 『소설의 기술』, 권오룡 옮김, 민음사, 2013, 130쪽. (표 4에서 소설의 나머지 부에 대한 음악 지시는 쿤데라의 소설 기법과 필자의 연구 방법에 의한 귀납적 추론 결과임.)

46) 밀란 쿤데라, 『소설의 기술』, 권오룡 옮김, 민음사, 2013, 115쪽.

## 5. 문학과 음악의 상호텍스트성

밀란 쿤데라는 체코 브르노의 중산층 가정에서 태어났다. 아버지 루드비크 쿤데라(Ludvík Kundera, 1891~1971)는 음악학자요 피아니스트였고, 동향의 작곡가 레오시 야나체크의 제자였으며, 체코 브르노 음악학교의 교장을 지냈다. 어린 시절 아버지로부터 피아노를 배우고 음악학을 공부했던 쿤데라는 언어와 음악을 동일한 근원으로 인식하였다. 또 새로운 글쓰기의 가능성과 실험성을 의식할 때면 자국(그는 체코가 아닌 보헤미아라는 단어에 더 애착을 느꼈다)의 말과 노래의 리듬과 억양에서 영감을 얻었고, 이러한 슬라브 문화에 대한 정체성은 자연스럽게 야나체크의 음악 세계와 조우하게 되었다.

쿤데라는 ‘소설’을 “작가의 실험적 자아(인물)를 통해 실존의 중요한 주제를 끝까지 탐사하는 위대한 산문 형식”<sup>48)</sup>으로, ‘작가’를 “독창적인 생각과 흉내 낼 수 없는 목소리를 가진 사람”<sup>49)</sup>으로 정의하였다. 그래서 실존의 목소리와 그 목소리가 추구하는 음악적 형식과 지시에 부응하는 소설을 쓰려고 노력하였다. 여기에 모순되는 중심인물의 공존으로 베토

47) 쿤데라는 자신의 소설 『삶은 다른 곳에』(1969)에서 음악 지시(1부-11장-71쪽-Moderato/보통 빠르게, 2부-14장-31쪽-Allegretto/조금 빠르게, 3부-28장-82쪽-Allegro/빠르게, 4부-25장-30쪽-Prestissimo/가능한 한 빠르게, 5부-11장-96쪽-Moderato/보통 빠르게, 6부-17장-26쪽-Adagio/아주 느리게, 7부-23장-28쪽-Presto/매우 빠르게)를 달리 염두에 두었다고 토로하였다. 여기서 6부가 17장 26쪽인데 Adagio인 이유는 이야기 되는 사건의 실제 경과 시간(불과 몇 시간) 때문이다. 이에 비해 5부의 11장 96쪽은 실제 시간이 일 년 동안의 생활을 보여주는 것이어서 Moderato이다. 쿤데라는 이렇게 Moderato와 Adagio의 템포 교대를 중시하였다. 또 6부의 Adagio(평온과 동정의 분위기)를 7부의 Presto(흥분되고 난폭한 분위기)로 이어지게 하여 “이 소설의 모든 정서적 힘을 집중”했다. (밀란 쿤데라, 『소설의 기술』, 권오룡 옮김, 민음사, 2013, 129쪽)

48) 밀란 쿤데라, 『소설의 기술』, 권오룡 옮김, 민음사, 2013, 191쪽.

49) 밀란 쿤데라, 『소설의 기술』, 권오룡 옮김, 민음사, 2013, 193쪽.

벤의 현악사중주곡처럼 실존 상황(“Muss es sein? 그래야만 하는가? Es muss sein! 그래야만 한다!”)의 극적 감동을 연출하였다. 이 감동에는 “예기치 못한 이웃살이”(공기와 같은 자연 또는 침묵의 악기로서의 카레닌, 바람과 같은 환경 또는 지휘의 악기로서의 화자)도 공존하였다.

『참을 수 없는 존재의 가벼움』은 1968년 ‘프라하의 봄’을 배경으로 실제로 일어난 사건의 이야기를 서술한 것이 아니라, 작가의 상상력을 바탕으로 허구로 구축한 인간의 존재론을 산문으로 탐구한 것이다. 7부의 소설에서 “다각도로 점진적으로 탐험된 몇몇 실존적 물음들과 직접적이고 중단 없는 접촉을” 하는데, “테마들에 대한 이 점진적 탐험은 하나의 논리를 가지며 이것이 여러 부들의 연쇄를 결정”한다.<sup>50)</sup> 여기서 하나의 논리는 ‘존재의 참을 수 없는 가벼움(또는 무거움)’이다. 그 가벼움(무거움)은 무거움(가벼움)과 자유로운 토론과 대화(대위와 다성)를 통하여 키치의 경계선을 뛰어넘으면서 인간 실존의 구원 가능성을 모색한다. 그리고 산문에 음악성을 부여하면서 “주제나 소재로서의 음악이 아닌 구성원칙으로서의 음악”<sup>51)</sup>을 대전제로 한다.

소설 속 음악적 대위와 다성의 기법은 서사의 중심인 자유와 구원, 키치의 개념으로 연결된다. 이때 ‘사건의 층위에서 사실주의 플롯을 해체하면서’<sup>52)</sup> 수용한 음악적 형식은 푸가와 소나타, 론도 등이고, 변용시킨 음악적 개념은 푸가에서 자유와 토론, 소나타에서 대비와 여행, 론도에서 순환과 회귀 등이다. 결국 푸가풍의 론도 소나타 형식인 셈이다. 쿤데라는 소설의 7부를 관통하는 자유의 세계를 구현하기 위하여 화음 구

50) 밀란 쿤데라, 『사유하는 존재의 아름다움』, 김병욱 옮김, 청년사, 1994, 193쪽.

51) 장미영, 『서사의 위기와 새로운 글쓰기의 가능성-낭만주의 시학과 밀란 쿤데라에 관한 단상』, 『괴테연구』 12권 1호, 한국괴테학회, 2000, 370-371쪽.

52) 정용환, 『빛으로서의 현대 세계와 소설의 양가성(II) - 쿤데라와 카프카』, 『브레히트와 현대연극』 제34권, 한국브레히트학회, 2016, 193쪽.

조가 자유로운 다성 음악의 형식인 푸가에 더욱 방점을 찍었고, 자유를 통한 구원에 이르는 도상(여행과 순환)을 설계하기 위하여 소나타와 론도의 극적이고 유희적인 형식미만 차용하였다. 그리고 소설의 각 부들은 제각각의 주제와 토막(장), 길이(쪽), 호흡을 지니고 있는데, 이 역시 작가의 소설 기법(음악적 지시, 다이내믹과 아고기크)으로 여겨진다.

동(東) 모라비아와 슬로바키아의 민요를 바탕으로 한 야나체크의 음악에서 가장 독창적인 것은 리듬(예: 반사형 리듬, 중복형 리듬)인데, 대부분의 곡들은 싹(芽, Germ)이 될 소수의 음절이나 음형에 기초하여 론도풍의 반복과 변주 형식을 취하며 곡 전체를 형성한다.<sup>53)</sup> 이 같은 “론도에 있어서 미적인 매력은 같은 주제를 항상 변화시켜 끌어들이는 점”<sup>54)</sup>이다. 마찬가지로 『참을 수 없는 존재의 가벼움』에서 푸가풍의 론도 소나타 형식은 하나의 논리(동기)인 ‘존재의 참을 수 없는 가벼움(무거움)’과 ‘Muss es sein? Es muss sein!’에 충실한 것이 매력적이다.

쿤데라는 소설에서 대위와 다성의 서사 기법만 사용하지는 않는다. 소설과 에세이를 혼합하고, 소설가의 존재인 화자를 소설 속에 낱설게 드러내며, 아이러니를 통해 키치의 세계를 풍자하고, 풍부한 상호텍스트성을 통해 소설사나 문화사의 문맥으로 이야기를 전개하며, 시간의 흐름을 뒤바꾸고, 액자 소설을 집어넣으며, 매우 다양한 서사 기법을 구사한다.<sup>55)</sup>

쿤데라의 슬라브(보헤미아) 문화에 대한 정체성은 시사하는 바가 크다. “후진국” 국민이 자문화(전통문화)를 ‘촌스럽다’고 인식하며 스스로

53) 박문정, 『*Mládí*를 중심으로 살펴본 Leoš Janáček의 음악세계』, 『동대논총』 제19집, 동덕여자대학교, 1989, 395쪽.

54) Hugo Leichtentritt, 『음악형식론』, 최동선 역, 현대음악출판사, 2003, 281쪽.

55) 정지용, 『유럽 문학의 한 가능성: 밀란 쿤데라』, 『프랑스학연구』 제43집, 프랑스학회, 2008, 222쪽.

느끼는 부끄러움의 감정은 근대적 주체 형성을 위한 성찰적 계기로 작용<sup>56)</sup>할 수 있기에 더욱 그렇다. 우리말과 사투리, 노래(민요)의 리듬과 억양에서 문학의 싹이 될 음절이나 음형은 과연 무엇일까, 또 소설의 구성과 시점에 영향을 미칠 언어적(음악적) 형식과 지시(다이내믹과 아고기크)는 무엇일까, 그렇게 부단히 자문자답해 볼 필요가 있다.

---

56) 최유준, 『최근 한국 대중문화에서 지역성의 청각적 재현에 관하여』, 『대중서사연구』 제22권 3호, 대중서사학회, 2016, 412쪽.

## 참고문헌

### 1. 기본자료

- 밀란 쿤데라, 『소설의 기술』, 권오룡 옮김, 민음사, 2013.  
\_\_\_\_\_, 『사유하는 존재의 아름다움』, 김병욱 옮김, 청년사, 1994.  
\_\_\_\_\_, 『불멸』, 김병욱 옮김, 민음사, 2016.  
\_\_\_\_\_, 『참을 수 없는 존재의 가벼움』, 이재룡 옮김, 민음사, 2016.

### 2. 논문과 단행본

- 민은기, 『음악과 페미니즘』, 음악세계, 2009.  
박문정, 『Mládí를 중심으로 살펴본 Leoš Janáček의 음악세계』, 『동대논총』 제19집, 동덕여자대학교, 1989, 389-415쪽.  
신사빈, 『무라카미 하루키 소설 속 음악의 기능적 특성』, 『미학예술연구』 제44집, 한국미학예술학회, 2015, 215-249쪽.  
이강숙, 『음악의 이해』, 민음사, 1985.  
이강은, 『미하일 바흐친과 폴리포니아』, 역락, 2011.  
이신구, 『독일 현대 소설과 음악 -헤세와 토마스 만의 소설을 중심으로』, 『국어문학』 제43호, 국어문학회, 2007, 117-148쪽.  
장미영, 『문학의 영혼 음악의 영감』, 이화여자대학교출판부, 2003.  
\_\_\_\_\_, 『서사의 위기와 새로운 글쓰기의 가능성-낭만주의 시학과 밀란 쿤데라에 관한 단상』, 『괴테연구』 12권 1호, 한국괴테학회, 2000, 357-378쪽.  
정용환, 『뒤틀로서의 현대 세계와 소설의 양가성(II) - 쿤데라와 카프카』, 『브레히트와 현대연극』 제34권, 한국브레히트학회, 2016, 185-203쪽.  
정지용, 『유럽 문학의 한 가능성: 밀란 쿤데라』, 『프랑스학연구』 제43집, 프랑스학회, 2008, 205-228쪽.  
최유준, 『최근 한국 대중문화에서 지역성의 청각적 재현에 관하여』, 『대중서사연구』 제22권 3호, 대중서사학회, 2016, 407-432쪽.  
한일섭, 『서사의 이론: 이야기와 서술』, 한국문화사, 2009.  
Grout, Donald Jay & Claude V. Palisca, *A History of Western Music*, 『서양음악사』, 편집국 역, 세광음악출판사, 1996.  
Hollander, Hans, *Leoš Janáček: His Life and Works*, New York: St. Martin's Press, 1963.  
Leichtentritt, Hugo, *Musical Form*, 『음악형식론』, 최동선 역, 현대음악출판사, 2003.  
ONGAKU NO TOMO SHA CORP.(ed.), *Sakkyokukabetsu Meikyoku Kaisetsu Library*

소설 『참을 수 없는 존재의 가벼움』의 음악 세계 추론 / 신사빈 251

3 *Beethoven*, 『작곡가별 명곡해설 라이브러리 3: 베토벤』, 김방현 옮김, 음악세계, 2003.

## Abstract

Inferences about the Musical World of *The Unbearable Lightness of Being*

Shin, Sa-Bin(Kyung Hee University)

Intertextuality between literature and music is established via the combination of literature and music (e.g., operas, musicals, etc.), the application of musical devices in literature, and the application of literary devices in music (e.g., program music). Language and music form a complementary relationship, as "they entirely differ from one another but merge together to create beautiful harmony." To use German examples, Hermann Hesse referred to the fugue technique of Johann Sebastian Bach and the sonata form of the music of the Classical era as intertextual in nature, while Thomas Mann was interested in the leitmotif of Richard Wagner and the atonal twelve-tone technique of Arnold Schönberg. Such intertextuality has been employed by writers from both the East and the West.

This research paper focuses on the Slavism that is reflected in the musical world of Milan Kundera's literature. In particular, Leoš Janáček's music, which had a considerable impact on Milan Kundera, is noteworthy in terms of intertextuality in that it "originated from the rhythm and accent in the speeches and songs of farmers in Moravia," and thus has an ethnic nature, rather than a traditional one, and is a unique work created at the border of East and West.

This research concerns the "possibility of a new writing" and "experimental narratives" in the works of Kundera in relation to a variety of relevant studies, including Mi-Young Chang's study of the counterpoint technique in novels, Ji-Yong Chung's study of polyphonic narrative technique, and Yong-Whan Chung's study of structural ambivalences in the literary world. However, this research has limitations in recognizing a systematic relation between Kundera's literary works and musical worlds therein (i.e., interrelation between musical forms and literary contents). Therefore, this research limits its examination to Kundera's *The Unbearable Lightness of Being*, within which a musical point of view is clearly reflected, examining the narrative and music of Kundera's literary world in relation to Janáček's musical

technique. The narratives of the novel's main characters, including Thomas, Tereza, Sabina, and Franz, are compared to a string quartet, counterpoint and polyphonic techniques in the novel are considered key aspects of its narrative (i.e., with regard to freedom, salvation, and kitsch), and different musical forms (i.e., fugue, sonata, and rondo) and dynamics (i.e., fortissimo, prestissimo, pianissimo, adagio, etc.) in the novel are viewed as reflecting different intentions of the author.

This research paper relies on inductive inferences, and thus aims at narrowing the gap between facts and errors. In addition, this research paper utilizes a text translated into Korean as its basic reference material, and thus has certain limitations in terms of providing in-depth analysis on the close relationship between the original language and different musical notes. However, this research paper analyzes the correlation between the structure and perspective of the novel's narrative and the forms and instructions (i.e., dynamics and agogics) of music to emphasize the dramatic effects of intertextuality.

(Key Words: *L'insoutenable légèreté de l'être*, Novel and Music, Counterpoint, Polyphony, Freedom and Salvation, Kitsch, Intertextuality)

논문투고일 : 2017년 4월 2일

심사완료일 : 2017년 5월 2일

수정완료일 : 2017년 5월 2일

게재확정일 : 2017년 5월 12일