헨리 퓨슬리의 악마와 광기의 표현*

– 〈몽마〉를 중심으로

김 숙 영**

[국문초록]

어두운 침실, 자고 있는 여인의 배 위에 악마가 웅크리고 앉아있다. 커튼 사이로 머리를 내밀고 있는 말은 이 장면을 바라본다. 그림의 제목은 <몽마>. 헨리 퓨슬리의 <몽마>는 근대에서 가장 유명한 작품 중의 하나이다. 기괴한 장면의 이 작품은 당대에 이미 널리 알려졌다. 후대에 소설, 회화, 영화에 주요한 모티프를 제공하였다. 그러나 사실 원작의 동기 및 의도와 관련하여 배경은 정확히 알려져 있지 않고 충분히 연구되지도 않았다.

<몽마>는 악령과 광기, 미신과 환상에 대한 18세기 말의 합리주의적 해석이자, 무의식의 영역에 대한 감각적이고 창의적인 표현이다. 퓨슬리의 미술은 미지의 영역에 대한 과학적 접근이었다. 그러나 그 미술은 근대 이성의 한계를 뛰어넘는 상상력과 감성을 요하였다. 퓨슬리가 그의 상상력을 발휘함에 있어서 중요했던 요소는 내면의 외적 표현이

* 이 논문은 2014년 정부(교육부)의 재원으로 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임(NRF-2014S1A5B5A07041926).

** 명지대학교 미술사학과 객원교수

주제어: 헨리 퓨슬리, 몽마, 광기, 감각, 과학, 라바터, 골상학
Henry Fuseli, nightmare, madness, sense, science, Lavater, physiognomy

다. 즉 영혼이 어떻게 신체에 드러나는가 하는 문제이다. 화가가 신체를 보고 영혼의 상태와 섬세한 움직임을 그려내고자 한 예술적 욕구는 시대의 관심과 조우하여 작품에 나타난다. 퓨슬리는 당대의 경험 과학적 지식과 라바터의 골상학에 영향을 받아 얼굴과 영혼의 관계를 보여주고자 했다.

1. 들어가는 말

헨리 퓨슬리의 <몽마>가 처음 전시되었을 때 반응은 충격이었다. 이제까지는 보지 못했던 낯선 종류의 이상야릇한 그림이었다. 그것은 공포와 관능사이의 알 수 없는 은밀한 떨림을 야기했다. 이 신선한 자극 때문에 <몽마>는 재생산되고 응용되어 대중에 널리 알려졌고 미술사에도 자주 등장하게 되었다. 원초적 본능을 일깨우는 이미지로 보이지만 명료한 언어로 설명되기 어렵다. 본 논문은 이 그림을 설명하기 위해 인간에 대한 당대의 과학적 지식과 문화를 연구한다. 또한 화가 퓨슬리의 삶과 다른 그림들에 대해 살핀다.

퓨슬리는 반골 기질의 미술가였다. 그는 전통적 사회제도와 종교적 인습에서 탈피하여 보다 새로운 감각의 원천을 구하려고 했다. 또한 아카데미 미술 전시가 대중화되면서 화가들이 치열하게 경쟁하는 가운데 퓨슬리 또한 독창적인 미술로 부각되려고 시도했다. 그는 미신, 악몽, 악령, 초자연적 현상을 과학적으로 해석했다. 그러나 계몽주의적 이성의 한계를 직시하여 기괴하면서 참신한 예술적 상상력을 발휘하였다.

퓨슬리가 광기어린 인물들의 표현에서 치중한 것은 비가시적 정신의 외현(外現)이다. 즉 정신이 어떻게 신체에 드러나도록 표현하는가의 문제이다. 화가는 몸과 영혼의 작용을 탐구하여 미지의 영역을 설득력 있게 형상화하고자 했다. 신체를 보고 영혼을 알아내려고 했던 당대의 심

리학 및 생리학적 지식은 퓨슬리 미술의 바탕이 된다. 신체와 영혼의 표현에 있어서 퓨슬리는 친구 요한 카스파 라바터의 골상학론에서 영향을 받았다.

<몽마>의 악마적 관능의 표현은 반신학적이고 부도덕하다고 비난받았지만 낭만주의의 주요 소재를 선도한 업적이 되었다. 후대에 끊임없이 패러디되며 소설, 회화, 영화에 주요한 모티프를 제공했다. 현대에 와서 <몽마>는 정신분석학적인 자료로서 많이 인용되고 있다. 그러나 본 논문의 취지는 정신분석 보다는 18세기 당대의 과학적 지식과 관련하여 퓨슬리 미술의 신체-영혼의 관계를 규명하려는 것이다. 당시 화가가 접했을 예술적 근원을 연구하여 이 작품의 제작 동기를 살피고자 한다. 또한 다른 정념어린 인물들의 표현에서 그의 골상학적 이해가 어떻게 예술적으로 적용되는지 살핀다. 끝으로 퓨슬리 미술이 후대에 끼친 영향에 대해 알아볼 것이다.

2. 18세기 말 퓨슬리의 미술: 합리주의에서 경이로움으로

헨리(혹은 하인리히) 퓨슬리(Henry 혹은 Heinrich Füßli)[1]는 계몽주의 시대의 아들이다. 그는 대륙의 합리주의와 영국의 경험론의 영향권 내에서 살았던 엘리트 지식인이었다. 신학을 전공했으나 문학과 철학에 더 관심이 많았고 화가이면서 동시에 미술이론가였다. 흄 이후 인간 개인의 체험 속에서 신과 영원성을 발견하려는 감정의 개인주의가 추구되었고,

1) Füßli, Füssli, Füßlin, Füßly 등으로 불리거나 쓰이는 이 성씨는 스위스의 매우 오랜 중상층 가문으로서 여기서 많은 사상가, 정치가, 예술가들이 배출되었다. Gerd-Helge Vogel (2014), *Aufklärung in Barth*, Kiel: Verlag Ludwig, p. 13. 퓨슬리는 영국으로 이주해 살면서 Heinrich라는 독일식 이름을 Henry라고 영어식으로 바꾸었다. 성은 Fuseli로 불리었다.

[그림 1] 퓨슬리, 〈자화상〉, 1785, 분필, 20 x 27 cm, London, Victoria–Albert–Museum

라이프니츠 이후 인간의 이성과 감정을 통해 세계를 인식하려는 세속적이고 실제적인 학문이 시작되었다. 퓨슬리는 이러한 계몽적인 지식을 받아들인 J. 스팔딩과 같은 신학자에게서 직접적인 영향을 받았다.

퓨슬리 [그림 1]는 1741년 인문주의적 개신교의 도시 스위스 취리히에서 태어났다. 아버지 요한 카스파는 초상화가였다. 그는 아들이 미술에 재능이 없다고 여기고 신학을 하도록 권유했다. 15세에 취리히의 카롤리눔 신학교에 입학한 퓨슬리는 20세에 츠빙글리파의 전도사가 되었다. 그러나 이듬해 취리히의 부패한 공직자를 고발하는 전단지를 만들어 유포한 대가로 도시에서 추방되었다.[2)]

18세기 말 스위스 취리히는 독일 시민처럼 프랑스에 반발했다. 처음에 그들은 프랑스 혁명이 계몽주의 정신의 완성으로서 인간에게 진보와 행복을 가져다줄 거라고 낙관했었다. 그러나 혁명이 민족적인 급진주의로 흐르자 시민 삶의 휴머니즘과는 거리가 멀다는 것을 깨달았다. 이러한 실망은 이미 볼테르와 루소가 표출했던 회의주의, 즉 문명에 대한 염세주의로 나타났다. 합리주의 정신은 더 이상 신뢰할 만한 것이 못되었고, 대신

2) 1762년 퓨슬리는 친구 라바터와 함께 부패한 행정관리 그레벨(Felix Grebel)의 죄목을 고발하는 전단지를 만들어 유포하고 결국 그를 파면시켰다. 그러나 그 둘은 시 당국으로부터 절차위반의 죄로 일정기간동안 도시를 떠나있으라는 명령을 받았다. Werner Hofmann (1974), *Johann Heinrich Füssli* 1741-1825, Hambrurger Kunsthalle: Presel, pp. 67-68.

에 신비롭고 경이로운 것이 요구되었다. 이 시기에는 자연의 근원이 권리를 찾고, 감정과 천재 개념을 선언하는 주관주의와 질풍노도의 비합리주의가 우세해졌다. 확고한 이성과 아름다운 윤리적 조화는 흔들렸다.[3)]

퓨슬리는 냉철한 합리성보다 감정의 중요성을 깨달았다. 무엇보다 루소의 글에 영향을 입었다. 프랑스 여행 중에 흄과 루소를 방문한 퓨슬리는 이후 루소가 급진적이고 '불온한' 글 때문에 위험에 처했을 때 익명으로 『루소의 작품과 행동에 대한 논평』을 발간하여 루소를 옹호했다.[4)] 퓨슬리의 반합리주의와 상상력에 가장 큰 자극을 준 인물들은 보드머와 브라이팅거이다. 이들은 퓨슬리의 스승이자 저명한 문인으로서 취리히의 슈투름운트드랑(질풍노도)의 중심에 있었다. 특히 보드머(Johann Jakob Bodmer)는 『상상력의 영향과 사용에 관하여』, 『시학에 있어서 경이로움에 대한 비평적 논문』 등의 글로 감성주의와 창의적 환상의 가치를 고취했다.[5)]

퓨슬리는 1764년 23세의 나이로 영국으로 향한다. 거기에서 사망할 때까지 활동했다. 처음에는 자신을 화가라기보다는 문인으로 여겼다. 빈켈만의 『그리스 미술 모방론』을 영어로 번역하기도 했다. 이미 빈켈만의 고전주의는 1760년-70년대에 영국과 유럽을 흔들고 있었다. 퓨슬리는 런던의 지식인과 저명한 예술가들의 사회에 진입한다. 퓨슬리가 화가가 되는데 영향을 끼친 사람은 화가 조슈아 레이놀즈이다. 레이놀즈는 퓨슬리에게 그림을 그릴 것과 이탈리아 여행을 권유했다.[6)] 1770년 로마로 여행을 떠나 팔년 동안 예술적 토대를 쌓는다. 시스티나 성당에서 미켈란젤로를 연구하고 그의 근육표현에 큰 자극을 받는다. 로마에서 화가 니콜라

3) 프리츠 마티니(2010), 김보희 역, 『계몽주의와 질풍노도』, 대전: 보성, p. 11.

4) 『루소의 작품과 행동에 대한 논평』(*Remarks on the Writtings and Conduct of J. J. Rousseau*). Werner Hofmann (1974), p. 25.

5) 프리츠 마티니(2010), p. 31.

6) Nicolas Powell (1973), *Fuseli: The Nightmare*, London: Penguin Press, p. 27.

이 아빌고르와 자크 루이 다비드를 만나서 상호 간에 영향을 주고받는다.

1760년대 후반부터 퓨슬리는 영국의 문학과 연극에서 영감을 얻어 극적이고 특이한 소재들을 그린다. 80년대에 다작하고 전시활동도 활발히 했다. 1700년대 후반 영국의 미술계에는 전시 경쟁이 치열했다. 위대한 연극배우의 초상이나 전쟁 영웅들을 그린 레이놀즈와 게인즈버러 같은 화가들의 작품들은 사람들의 입에 연신 오르내렸다. 경쟁에서 이기기 위해 화가들은 대중을 사로잡고 이목을 끌만한 다양한 방법을 시도했다. 퓨슬리는 블레이크와 함께 특이한 상상력의 화가였다. 기이하고 초자연적인 현상을 다룬 주제, 즉 미신, 환상, 마녀, 날아다니는 악령, 집시의 세계를 그린 작품들이 쏟아졌고 활자 매체들은 이러한 작품들을 보고했다.[7)]

기괴하고 오싹한 주제의 등장은 당시 유행한 고딕 문학과 병행했다. 고딕 문학이 18세기 후반에 새로운 문학 장르로 등장하여 대중적 호응을 얻었다. 높이 솟은 첨탑과 아치형 창 같은 중세의 배경을 바탕으로 유령과 마녀들이 출몰하고, 복수전과 영웅담이 섬뜩하면서도 섹슈얼하게 그려진다. 고딕 문학은 버크의 숭고함의 미학에서 나오는 충격과 공포에 비견되었으며 대중적인 미학으로 받아들여졌다. 1756년 출간된 버크의 '숭고와 미'는 이미 예술의 지침서 역할을 하고 있었다. 8년 후 고딕 문학의 선구자 호레이스 월폴(Horace Walpole)은 영국의 괴기소설 장르가 '고통과 위험을 불러일으키고 …… 섬뜩한 대상과 관련'된다고 버크의 표현을 빌려 설명했다.[8)]

계몽정신과 상충하는 듯한 비합리적이고 해괴한 고딕 움직임은 영국의 정치 사회적인 불안을 내포하고 있었다. 아메리카를 잃은 이후의 경제적인 불황, 아일랜드와 프랑스의 침격 가능성, 정치적인 동요와 공개처형은 18세기 후반 영국 시민들의 막연한 불안의 원인이었다. 그들은

7) Martin Myrone (2006), *Gothic Nightmares: Fuseli, Blake and the Romantic Imagination*, London: Tate Publ, p. 36.

8) Martin Myrone (2006), p. 58.

안락한 거실에서 고딕소설을 읽고 전율하며 상대적으로 안전한 느낌을 얻고 만족했다. 고딕 문학의 영웅들은 중세문학의 도덕적 맥락과 상관없이 단지 충격적이고 이색적인 기호로써 차용될 뿐이었다. 또한 고딕 운동은 일시적이며 변화무쌍하고 비논리적인 것으로서 이전의 경직된 권위적 사회를 대체하는 급속히 변화하는 사회의 단면을 잘 보여준다.[9]

[그림 2] 퓨슬리,
〈우르마의 마법에서 베리사나를 구하는 퍼시벌〉, 1783,
캔버스에 유채, 99 x 125 cm, London, Tate Gallery

퓨슬리는 1780년대에 이러한 고딕문학에 비견되는 회화를 제작해서 고상한 미적 숭고와 대중적인 감각적 수요를 결합하고자 했다. 예를 들어 중세의 전설적 기사 <퍼시벌>의 무용담을 묘사하는 작품 [그림 2]이다. 기사가 여자를 구하는 장면은 매우 극적으로 연출되어 스펙터클한 효과를 극대화했다. 이러한 작품은 큰 인기를 얻었다. 퓨슬리는 셰익스피어와 밀턴, 단테와 니벨룽엔 문학과 연극에서 인물들을 차용했다.[10] 그러나 퓨슬리는 원작에 충실하지 않고 줄거리를 창작하여 개성적인 인물을 그려낸 경우가 많다.

1790년 왕립아카데미의 정회원으로 선출되었으며 1801년부터 왕립아카데미에서 교수로서 고대미술과 근대미술 과목 등을 가르쳤다. 퓨슬리는 기인으로 정평이 났고 당대에 '야성의 스위스인'(*Wild Swiss*)으로 기록되었다. 괴테는 퓨슬리에 대해 '천재적 화가'라고 평가했다.[11] 퓨슬리의

9) Martin Myrone (2006), p. 44.

10) Martin Myrone (2006), p. 45.

친구 라바터는 작가 헤르더에게 퓨슬리의 낭만적 감성을 다음과 같이 묘사했다.

> 퓨슬리는 내가 아는 최고의 천재이다. 그의 힘, 충만함과 고요. 투사의 야성과 가장 숭고한 감성! 그의 영은 폭풍, 그의 사신(使臣)은 불꽃. 그는 바람의 날개 위로 간다. 그의 웃음은 지옥의 비웃음, 그의 사랑은 죽음의 섬광.[12]

3. 퓨슬리의 악마와 광기의 표현

3.1. 〈몽마〉(*Nightmare*)

퓨슬리의 <몽마>가 1782년 런던 왕립아카데미에서 전시되었을 때 미술계는 출렁였다. 이 그림은 이전까지 전시되던 그림과는 판이하게 달랐다. 그 기괴함은 가히 충격적이었다. 성적 암시는 은밀하고 격렬하게 사람들의 마음을 흔들었다. 당대의 문인 호레이스 월폴은 '놀랍도록 미쳤다'고 평가했다.[13] 퓨슬리에 대한 소문도 무성했다. 그가 환상을 보기 위해 자기 전에 피가 뚝뚝 떨어지는 돼지고기를 먹는다든가 혹은 아편을 한다는 것이었다.[14] 사람들은 이 그림을 기존의 아카데미 규범에 따른 역사화, 인물화, 풍경화, 정물화, 풍속화의 범주 중 어디에 분류해야 할지 몰랐다. 환상적 풍속화라고 할 수 있겠지만 퓨슬리는 자신의 그림이 어떤 범주로 규정되는 것을 싫어했던 것 같다.

---

11) Werner Hofmann (1974), p. 32.

12) Werner Hofmann (1974), p. 87.

13) Martin Myrone (2006), p. 47.

14) Martin Myrone (2006), p. 47.

[그림 3] 퓨슬리, 〈몽마〉, 1781,
캔버스에 유채, 101 x 127 cm,
Detroit, The Detroit Institute of Art

[그림 4] 퓨슬리, 〈몽마〉, 1782–1791,
캔버스에 유채, 75.5 x 64 cm,
Frankfurt, Goethe Museum

악몽은 두 가지 버전의 그림이 유명하다. 첫 번째 오리지널 버전과 두 번째 프랑크푸르트 버전이 그것이다. 이후의 세 가지 버전은 앞의 두 유형이 약간씩만 변형된 것이다. 이렇게 하여 적어도 다섯 가지 버전으로 제작됐다. 퓨슬리가 어디서 영감을 얻었는지는 정확히 알 수 없다. 꿈꾸거나 환상을 보는 인물의 그림들은 고대부터 무수히 많이 그려졌다. 카라치, 한스 발둥 그린(Hans Baldung Grien) 혹은 호가스가 그린 종류의 그림들을 퓨슬리는 보았을 것이다.[15] 그러나 성경이나 신화 혹은 연극의 장면이 아니라 무의식의 세계를 지적인 시선으로 그려낸 것은 매우 이례적이었다. 이러한 특이성은 그가 개인적으로 체험한 꿈의 단편들을 모티프로 삼았을 가능성도 시사한다.

첫 번째 <몽마>[그림 3]의 배경은 침실이다. 침대 위에 잠들어 있는 여인과 그녀의 복부 위에 앉은 악마가 있다. 뒤로는 커튼 사이로 튀어나온 말의 머리가 이들 쪽으로 향해 있다. 악마는 웅크리고 앉아 감상자 측을

15) Nicolas Powell (1973), pp. 37-45.

정면으로 바라보며 비웃는 듯한 표정을 짓는다. 이후 퓨슬리는 두 번째 <몽마>[그림 4]를 그렸다. 이번에는 좌우 역방향이며, 말은 흰색이다. 고양이를 닮은 몽마는 미소를 띠며 입에 피리를 물고 있다. 첫 번째 버전에서 앞쪽에 놓여있던 테이블이 이번에는 뒤쪽으로 물러나 있다. 여인의 다리는 뻗어있지 않고 한쪽 무릎을 세우고 있다. 모든 버전의 악몽에서 주요한 요소는 여인, 악마, 말이다. 악마는 여인이 꿈꾸는 악몽이 형상화된 것이다. 그래서 그림의 제목을 '악몽'이라고 추상화하기 보다는 나쁜 꿈을 형상화한 '몽마'(夢魔)라고 구체화하는 게 적절할 것이다.

그림을 이해하기 위해 그림의 제목 'nightmare'의 어원을 살피는 것이 좋다. 영어의 '메어'(mare) 혹은 독일어의 '마르'(Mahr)의 어근은 'mer'이다. 이것은 '두들기다, 잘게 쪼개다'의 의미를 지닌다. 북유럽 신화 속의 마라(mara)는 기독교 이전의 민간 신앙에 등장하는 유령인데 밤에 자는 인간을 때리며 괴롭히거나 질병을 전해준다고 한다.[16] 이 마귀는 자주 에로틱한 성격을 띠며 인간과 성교하는 것으로도 설화에 묘사된다. 초기 기독교 이후 몽마는 라틴어로 인큐부스(incubus)로 불렸다.[17] 인큐부스, 즉 수컷의 몽마는 여성의 꿈에 나타나서 가슴팍이나 배에 올라 앉아 고통을 준다고 알려져 있다. 그것은 흔히 가위눌림이라고 표현되는 증상과 같다. 이때 잠자는 사람은 압박감, 호흡곤란, 마비증상 때문에 고통스러워하다가 몸을 움직여보려 버둥대며 신음한다.[18]

---

16) Nicolas Powell (1973), pp. 49-50.

17) 몽마는 인큐부스(incubus)와 서큐부스(succubus)로 구분되기도 한다. 각각 라틴어 'incubare' (위에 눕다)와 'succumbere' (아래로 눕다)에서 파생된 명사이다. 인큐부스는 수컷, 서큐부스는 암컷의 악마를 지칭하며, 각자 자는 사람의 반대 성별로 나타난다.

18) 이 설명은 1744년 파터슨(James Paterson)이 '실낙원'에 대한 해제에 적은 것이다. 밀턴의 실낙원을 회화 작업한 퓨슬리는 이것을 읽었음이 분명하다. Lawrence Feingold (1982), *Fuseli, Another Nightmare: "The Night-Hag Visiting Lapland Witches"*, Metropolitan Museum Journal, Vol. 17, p. 54. http://www.jstor.org/stable/1512786?origin=JSTOR-pdf

[그림 5] 퓨슬리, 〈두 여인의 침실에서 달아나는 몽마〉, 1793, 캔버스에 유채, 100 x 124cm, Zürich, Muraltengut

[그림 6] 퓨슬리, 〈여인의 초상〉, c.1779

퓨슬리의 그림에 등장하는 악마의 성적 암시는 명백하다. 여인의 육체는 인큐부스에게 내맡겨져 있다. 그녀의 얼굴은 고통과 황홀을 동시에 보여준다. 그리고 그녀의 내뻗은 흉부와 경직된 다리는 성적 흥분을 나타낸다. 화가는 에로틱한 성격을 강화하기 위해 말 머리를 나중에 첨가했다. 맨 첫 번째 버전을 위한 습작에서 말은 원래 없었다.[19] 고대부터 설화에 자주 등장하는 말은 남성적 성적 상징성 때문에 어원상 관련이 없는데도 몽마와 연계되어 등장하게 되었다.[20] 몽마(인큐부스)가 말의 형상으로 여겨지는 경우도 있다.

<두 여인의 침실에서 달아나는 몽마>[그림 5]는 말을 타고 창문을 통해 달아나고 있다. 여기에서 퓨슬리는 몽마와 말의 섹슈얼한 의미를 보다 분명하게 보여준다. 두 여인 중 한 명은 몽마에게서 겁탈당한 듯이 보인

19) 이 습작의 도판은 Nicolas Powell (1973), p. 58.

20) 몽마는 mare의 '암말'이라는 의미와는 상관이 없다. 그리고 '말을 타다'와 같은 성적 표현 및 의미에 대해서 Lawrence Feingold (1982), p. 55 참조; Nicolas Powell (1973), pp. 56-59.

다. 앞서 <몽마>의 버전에서 무거운 커튼을 젖히고 튀어나온 말의 머리는 이것을 시사한다.[21] 여기에서도 여인의 표정은 공포와 욕정 사이에서 모호하다. 기본적으로 작가의 남성위주의 시각과 반여성주의적인 사고방식은 시대적 한계에 머물러있다. 그렇지만 퓨슬리는 설화 속의 인큐부스를 묘사하되 미신속의 귀신이 아니라, 시대가 이해하는 심리와 육체의 관계를 표현하려 했다.

퓨슬리가 이 그림을 그린 동기는 알려져 있지 않다. 설화에서 영감을 얻었음은 분명하다. 개인적 동기로서 추측되는 것은 한 여인을 향한 열정이다. 취리히에서 퓨슬리는 안나 란돌트(Anna Landolt)를 만나서 열렬히 사랑에 빠진다. 그러나 퓨슬리가 너무 가난했기 때문에 여자 아버지의 반대로 혼인하지 못한다. 란돌트는 곧 부유한 상인과 결혼했고, 퓨슬리는 깊은 상처를 입는다. 런던으로 돌아간 화가는 <몽마>를 그리기 시작했다. 그는 친구 라바터에게 자신이 상상 속에서 그녀를 소유했다고 편지에 적었다.[22] 첫 번째 버전의 캔버스 뒷면에 그녀의 <초상화>[그림 6]가 그려져 있었기 때문에 <몽마>의 여인도 란돌트라고 추측된다. 그렇지 않다 하더라도 <몽마>가 그녀에 대한 감정과 관련된 작품이라는 것만큼은 확실해 보인다. 그의 질투와 복수심이 그녀에게 상상의 몽마를 보내도록 한 것이다.[23]

---

21) Gerd-Helge Vogel (2014), p. 119.

22) 퓨슬리는 1779년 6월 16일 라바터에게 다음과 같은 편지를 쓴다. 'Is she in Zurich now? … Last night I had her in bed with me — tossed my bedclothes hugger-mugger — wounded my hot and tight-clasped hands about her — fused her body and her soul together with my own - poured into her my spirit, breath and strength. Anyone who touches her now commits adultery and incest! she is mine, and I am hers.' Nicolas Powell (1973), p. 60.

23) Nicolas Powell (1973), p. 60; Werner Hofmann (1974), p. 149.

3.2. 〈몽마〉와 영혼에 관한 당대의 과학

18세기가 합리주의보다 신비와 경이로움을 추구한다고 해서 비과학적인 것은 아니다. 오히려 꿈이나 환상, 초자연적인 것과 미신에 대한 계몽적인 지식이 학자들 사이에 확산됐다. 퓨슬리의 낭만적 감성 또한 과학적 지식에 기초한 것이었다. 퓨슬리는 꿈이나 영혼의 문제, 마음이 어떻게 신체에 드러나는지 관심이 많았다. 당시 정신과 물질의 상호관계에 대한 논의가 의학자와 심리학자들 사이에서 활발했다.

영국의 경험주의 철학자들은 뉴턴과 물리학자들이 물질의 상호작용에 대해 설명한 것을 마음에도 적용시켰다. 로크는 꿈이란 정신의 작용이며 자극을 통해 각인된 것이 꿈에 나타난다고 하였다. 영혼이 숙면 중에도 사고를 하며 늘 의식하는 것은 아니라는 것이다. 로크에게 물질과 정신 간의 관계는 역학과 물리학에서처럼 상호작용에 관한 법칙으로 설명될 수 있는 것이었다.[24] 데카르트의 생각처럼 정신은 물질을 초월해 존재하는 것이 아니라는 것이다. 이미 토머스 홉스의 『리바이어던』에서도 꿈과 감각 혹은 정신과 신체의 상호관계가 경험 과학적으로 설명된다.

> 꿈이라는 것이 몸의 내부기관의 이상(異常)에 의해 생긴다면, 그 내부기관의 이상이 무엇인가에 따라 꿈의 내용도 마땅히 달라질 것이다. 그러므로 차가운 바닥에 누워 자면 무서운 꿈을 꾸게 되어 무서운 대상에 대한 생각과 이미지가 나타난다. 두뇌에서 내부기관으로 향한 운동과 내부기관에서 두뇌로 향한 운동은 상호작용하기 때문이다. 또한 현실에서 화를 내면 몸의 어느 부분에 열이 나듯이, 잠자는 동안 어떤 부분이 가열되면 분노가 일어나 두뇌에 적(敵)의 영상을 만들어낸다.[25]

---

24) Lawrence Feingold (1982), p. 51; 존 로크(2011), 추영현 역, 『인간지성론』, 서울: 동서문화사, p. 118.

25) 토머스 홉스(2009), 최공웅, 최진원 역, 『리바이어던』, 서울: 동서문화사, p. 28.

영혼과 신체의 관계는 불가분의 것이다. 유물론자들은 모든 감정의 변동에 따라 신체부위가 반응하며, 반대로 각 신체부위가 감정변화의 근원이라고 여겼다. 할러스(Albrecht von Hallers, 1708-1777)는 그의 '자극론'(*Irritabilitätslehre*)을 내세워 신체에 자극을 가하면 특정한 기분을 만들어낼 수 있다고 설명했다.[26] 얼굴을 찡그리면 언짢은 기분이 생겨나게 되는 원리이다. 신체가 정신적 질환의 일환이라면 신체를 치료해야 정신을 바로 잡는다는 생각이 당시 일반적이었다.

당대에 악몽에 대한 미신이 여전했지만 계몽적인 지식도 상당히 퍼져 있었다. 퓨슬리는 1753년 런던에서 발간된 의사 존 본즈(John Bonds)가 쓴 『인큐부스 혹은 몽마론』(*Essay on the Incubus or Night-mare*)이라는 저술을 통해 의학적 지식을 접했다. 이 책은 설화적 악몽을 당시의 의학적 지식으로 설명하는데 대중에 널리 읽혔다. 이 책에 의하면, 인큐부스는 젊은 여성이 가장 많은 양의 월경혈 이삼일 전에 교접을 상상하는 결과로 나타난다는 것이다.[27] 이와 달리 로버트 버튼(Robert Burton)은 그의 저명한 『멜랑콜리의 해부학』(*The Anatomy of Melancholy*)에서 인큐부스는 다름 아닌 위의 팽창으로서 횡격막, 허파, 혈관의 운동을 방해하고 흉부에 압력을 주는 느낌으로 나타난다고 설명한다. 혹은 잠자는 사람이 등 쪽으로 누워 자는 경우에 이런 악몽을 꾸기도 한다고 덧붙인다. 혈액순환에 문제가 있는 경우 이렇게 자면 악화될 수 있기 때문이라는 것이다.[28]

---

26) 자극론: 심리학 용어이다. 신경에 전해지는 감수성과는 달리 피부근육에 가해지는 자극을 말한다. Matthias Vogel (2001), *Johann Heinrich Füssli – Darsteller der Leidenschaft,* Zürich: Zip, p. 50.

27) Nicolas Powell (1973), pp. 55-56.

28) 버튼은 『멜랑콜리의 해부학』에서 자기 전에 토끼나 사슴과 같은 소화하기 힘든 고기를 먹으면 이와 유사한 악몽을 꿀 수 있다고도 설명한다. 칸트도 이와 같은 내용의 글을 '인간학'에 기술하였다. 악몽이 자세를 바꾸게 하여 위험을 피하게 하는 (합목적적) 의도를 갖는다는 것이다. Lawrence Feingold (1982), p. 51. 퓨슬리는 버튼의 텍스트를 알고 있었다. Christoph Becker (1997), *Das Verlorene Paradies,* Stuttgart: Verlag Gerd Hatje, p. 71.

고대 그리스 때에도 몽마의 성격을 육체적 욕망과 관련시켜 보았으나 일반적으로는 악몽과 에로틱한 꿈을 구분하였다.[29] 성적 욕구가 몽마 이미지와 체계적으로 결합되어 고착된 것은 초기기독교 이후이다. 즉 성욕을 사탄이나 마귀의 영향으로 보는 기독교적 관점의 해석이 우세해지고부터이다.[30] 현대의 정신분석학자들은 성적 억압과 몽마에 대해 많이 연구했다. 프로이트학파의 어니스트 존스(Ernest Jones)는 몽마에 관한 미신은 양상이야 어떻든 두려움과 겁간에 대한 바람을 나타낸다고 하였다.[31] 그런데 공포와 에로스는 한 축의 양 끝에 있는 것이며, 그 악몽의 세기에 따라 에로스의 지점에서 공포의 지점으로 옮겨갈 수 있다는 것이다. 그래서 모든 에로틱한 꿈은 몽마의 단초이기도 하다.[32] 이것은 성욕을 무의식적으로 억압하는 서구의 문화적 과정의 결과라고 할 수 있다.

물론 퓨슬리의 그림은 현대의 정신분석학 성립 이전의 것이다. 그리고 프로이트 또한 <몽마>의 판화를 한 점 소유하고 있었음에도 이 그림에 대해 전혀 언급한 적이 없다.[33] 따라서 현대의 정신분석학적 용어로 퓨슬리의 <몽마>를 해석하는 것은 큰 의미가 없다. 다만 프로이트 이전에도 이미 18세기에 꿈과 몽마에 대한 상당히 합리적인 설명들이 지식인들 사이에 수용됐다는 점은 복기할 만하다. 당대의 지식은, 꿈이란 우리의 의식 속에 저장된 것들이 신체적 자극을 통해 문화적으로 축적된 상징으로 투사된 것이라는 현대 정신분석학의 초석을 놓았다. 그리고 일찌감치 이를 형상화한 미술가는 퓨슬리였던 것이다.

---

29) 5세기경 로마의 작가 아우렐리우스는 악몽이나 에로틱한 꿈이 상상에 대한 몸의 반응이라고 보았다. 그러나 스튜어트는 고대에는 악몽과 에로스가 필연적으로 결합되진 않았다고 주장한다. Charles Stewart (2002), *Erotic Dreams and Nightmares from Antiquity to the Present*, The Journal of the Royal Anthropological Institute, Vol. 8, No. 2, p. 288.

30) Charles Stewart (2002), p. 281.

31) Lawrence Feingold (1982), p. 59.

32) Charles Stewart (2002), p. 281.

33) Nicolas Powell (1973), p. 95.

3.3. 퓨슬리의 다른 인물표현과 라바터의『골상학론』

퓨슬리는 신체, 특히 얼굴과 영혼의 관계에 집중했다. 여기에서 중요한 요소는 골상학이다. 그의 오랜 친구 라바터의 영향이 결정적이었다. 스위스 개신교 목사였던 요한 카스파 라바터(Johann Caspar Lavater, 1741-1801)는 오랫동안 연구한 이론을 집대성하여『인간학과 인간애 증진을 위한 골상학, 1775-78』(*Physiognomische Fragmente, zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe*)이라는 저서를 발간하였다. 총 네 권으로서 독일과 스위스에서 발간되었고 영문, 불문으로 번역되어 유럽 전역에 퍼졌으며 라바터는 이것으로 큰 명성을 얻게 됐다. 이 책에는 초도비키(Daniel Chodowiecki)와 같은 뛰어난 초상화가들의 삽화들이 실렸으며, 괴테, 헤르더와 같은 많은 걸출한 인물들이 공동 작업하였다.[34]

'골상학'(*Physiognomy*)이란 라바터에 의하면, 인간의 외면을 보고 내면을 읽어내는 기술이다. 직접적으로 드러나는 인간의 모든 외양, 즉 얼굴의 안면윤곽과 두개골 구조 및 이목구비의 생김새뿐만 아니라 모든 정적이고 동적인 움직임, 신체의 골격구조와 모양에 대한 과학적 지식이다.[35] 라바터는 외관을 분석하여 성격을 알아내려 했고, 여기에는 내적 본성이 외부로 향한다는 통찰이 있었다. 그는 자신의 진단이 객관적이라고 여겼다. 라바터의『골상학론』은 데카르트적인 인식과 감각론의 분석에서 출발했으며 영국 경험주의의 경험과 관찰을 방법으로 삼은 것이다.[36] 라바

34) 함께 작업한 저술가와 예술가들은 Sabine Hermann (1994), *Die natürliche Ursprache in der Kunst um 1800,* Frankfurt (Main); R. G. Fischer, pp. 20-21 참조.

35) 골상학은 관상학 혹은 인상학이라고도 번역할 수 있다. 라바터의 골상학의 정의는 인상학과 관상학을 포함하기 때문이다. 그러나 이후 리히텐베르크가 얼굴근육과 표정에 중점을 두는 감정학을 내세웠기 때문에, 이와 대별하기 위해 골상학이라고 번역하는 게 적절하다. 라바터는 이후 리히텐베르크의 감정학을 자신의 이론에 포함시켰다.

36) S. Moravia (1989), *Beobachtende Vernunft. Philosophie und Anthropologie in der Aufklärung*.

터는 인간이 감각을 통해 사물을 인식하듯이 인간 스스로도 감각을 통해 인식될 수 있다고 주장했다. 그의 골상학은 외양에 초점을 맞춘 게 아니라, 그와 반대로 외면에 주어지는 내면의 힘을 중요시 여겼다. 그는 인간이 계몽주의 정신에 따라 참된 자아를 발견하고 자신의 삶을 스스로 정할 수 있는 자각의 힘을 찾기를 바랐다. 이것은 심장을 뛰게 하고 손가락을 움직이게 하며 두개골과 작은 발톱마저도 생성시키는 생명의 힘이며, 그 힘은 안으로부터 바깥으로 작용한다는 굳은 믿음이었다.

라바터의 골상학은 궁극적으로 인간에게서 신성을 발견하려는 것이다. 왜냐하면 '하느님은 자신의 형상에 따라 남자와 여자를 만들었기'(창 1:27) 때문이다. 목사였던 라바터는 신학자적인 관심을 가지고 골상학을 연구했으며 기독교적 신앙과 성경을 근거로 삼았다. 그는 신체적인 구조에서 정서적인 반응이나 지적인 능력뿐만 아니라 가장 중요한 도덕적 삶의 지표를 보았다. 신체를 보는 것은 영혼에 다가가는 것이다. 외형은 내부의 연장선이며 내면의 마무리일 뿐이다. 그래서 외부의 가시적인 특징을 통해 내적 영혼을 들여다 볼 수 있다. 그러나 그 관찰은 인위적인 것이 아닌 천성적인 것을 알아보는 통찰과 직관을 요할 것이다. 라바터는 과학적 토대 위에 골상학을 정립하려고 했고 실제로 매우 예리한 관찰력과 분석력을 가졌다.

『골상학론』은 대중적 인기를 얻기도 했지만 또한 큰 반대에 부딪혔다. 특히 도덕적일수록 이름답고, 부도덕할수록 추하다는 획일적이고 윤리적인 명제 앞에서 과학적 객관성은 적다고 여겨졌다. 괴테도 골상학과 변신론 형태학에 깊은 관심을 가졌지만 인간이 골상학으로 일반화될 수 없음을 갈파했다.[37] 동시대의 철학자 칸트 또한 골상학에 비판적이었다. 칸트는 1777년 인간학 강론에서 '신체적 형상과 정신적 특성과는 상관이 없다'고 판단했다.[38] 우리는 경험적으로도 사람을 판단하는데 있어 얼굴이

Frankfurt/M., p. 134; Sabine Hermann (1994), p. 15 재인용.

37) Sabine Hermann (1994), p. 13.

첫 번째 오류의 근원이라는 것을 잘 알고 있다. 그리고 드물긴 하지만 어떤 전기를 맞아 외양과 상관없이 본성이 변하는 경우가 있다고 생각한다.

라바터의 결정론적 골상학에 반대하며 리히텐베르크(Georg Christoph Lichtenberg)는 자신의 '감정학'(Pathognomy)을 주장했다. 그는 얼굴에 나타나는 감정의 미세한 변화들을 통해 사람을 이해하려고 하는 학문을 감정학이라 정의하였다. 처음부터 결정된 것은 없으며 모든 것은 우연히 생겨난다고 강조했다. 어떤 사람이 나쁜 마음을 먹는 것은 그가 그렇게 생겼기 때문이 아니라 상황이나 여건의 문제라는 것이다. 아름다운 정신은 아름다운 신체에만 깃드는 것이 아니라 추한 몸에도 드러나는데, 그것은 비례나 대칭의 조화로운 몸으로서가 아니라 풍모나 고상함으로 나타난다고 역설했다.[39]

그런데 라바터는 리히텐베르크의 감정학을 반대하지 않았다. 오히려 그의 감정학 개념을 자신의 저서에 포함시켰다. 그리고 라바터 또한 표정과 얼굴근육의 변화의 중요성을 간과하지 않았다. 다만 우연하고 순간적인 것 외에 신체의 특징 안에 불변하는 본질적인 것이 담겨 있다고 확신했다. 다양한 개체성 속에 어떤 보편적인 공통성이 존재한다고 믿은 것이다.

과학적 한계에도 불구하고 골상학은 한 사회 안에서 인간을 이해하는 단초로서 분명 참고할만한 가치가 있다. 라바터 이후 얼굴과 영혼의 비밀스러운 인과관계에 관한 관심이 더욱 커졌다. 감정이나 사고가 어떻게 얼굴에 판명되는지에 대한 심리학적 관심이 생겨나면서 라바터의 텍스트는 많은 정보를 줄 수 있었다. 그의 이론이 학문적으로 타당성을 지니는가를 규명하는 것은 본 논문의 취지가 아니다. 다만 퓨슬리의 작품에 라바터의 골상학적 이론이 영향을 끼쳤는지 조사하고, 그렇다면 어떤 방

38) Ueli Greminger (2012), *Johann Caspar Lavater: berühmt, berüchtigt — neu entdeckt,* Zürich: Theologischer Verlag, p. 52.

39) Matthias Vogel (2001), p. 83.

식으로 그의 미술에 흔적을 남겼는지 살피고자 한다.

퓨슬리는 친구 라바터가 골상학적 분석의 기술을 사용하여 도덕적이고 미학적으로 인간을 계몽하려는 의도에 동의했다. 그는『골상학론』을 영국에 소개하기 위하여 1789년부터 런던에서 발간되기 시작한『골상학론』의 편집과 삽화작업을 돕고 번역을 감수하였다. 라바터는 아름다움, 질병, 부도덕, 기질 및 연령대에 관하여 얼굴의 이목구비 형태와 위치, 옆모습 등을 분석한다. 라바터는 립스(Johann H. Lips)가 그린 <퓨슬리 초상>의 옆모습 [그림 7]을 다음과 같이 설명했다.

[그림 7] 요한 하인리히 립스, 〈퓨슬리 초상〉, 판화,『골상학론』

> 이 옆모습이 만들어 내는 선은 매우 특이하다: 이 선은 사고의 속박을 혐오하는 활동적인 성격을 의미한다. 이마는 그 윤곽과 구조를 볼 때 사상가보다는 시인의 것에 속한다. 온유함보다는 에너지에 가깝고, 이성적 냉철함보다는 상상력의 불꽃을 느낄 수 있다. 코는 대담한 천재의 모양이고, 입은 인내와 정확성의 감각을 지닌다.[40]

라바터는 높이 솟은 코를 천재에 걸맞다고 보았고, 이마와 코의 일직선상의 모습을 이상적이라고 여겼으며 도덕적 우월성으로 해석했다. 이것은 빈켈만이 고대 그리스 조각상에서 예찬한 고전주의적 미의 이상과 일치하는 것이다. 퓨슬리의 역사화 작품에 나타나는 영웅적인 인물상은 모두 이러한 얼굴의 선을 보여준다.

---

40) Peter Tomory (1972), *Heinrich Füssli.- Leben und Werk,* Berlin: Propyläen Verlag, p. 49.

[그림 8] 퓨슬리, 〈사탄의 얼굴〉, 1779, 판화, 라바터의 『골상학론』

그런데 퓨슬리는 아름다운 얼굴을 가진 타락한 천사로서의 <사탄의 얼굴>[그림 8]도 영웅의 인물상처럼 그렸다. 이 얼굴은 바티칸의 벨베데레의 아폴론상을 모델로 하여 그려졌다. 퓨슬리는 빈켈만이 완벽한 아름다움으로 제시한 아폴론 신상을 타락한 천사의 상으로 바꾼 것이다. 코에는 주름을, 입에는 멸시를 표현하였다. 라바터는 퓨슬리가 사탄에게 부여한 개성과 표현을 칭찬했다. '이마는 완고함과 고집스러움을, 눈썹은 변덕의 특성을, 눈은 분노와 악덕과 동시에 두려움을, 콧등은 잔인성을 나타낸다.'고 평하면서 다만 턱은 얼굴 전체에 적합하지 않다고 평가했다.[41]

퓨슬리는 『골상학론』을 위해 제작한 삽화를 자신의 다른 작품들에 응용했다. <우르마의 마법에서 베리사나를 구하는 퍼시벌>[그림 2]에서 분노하는 주인공의 코에 주름을 그려 넣고 눈두덩을 긴장시켜 극적으로 만들었다. 퓨슬리는 다음과 같이 썼다: '얼굴이 분명하고 적절하게 말하도록 그려져야 할뿐만 아니라, 그 얼굴은 고유하고 특징적인 성격을 가져야 한다.'[42] 이 대목은 연극적 요소 외에 얼굴이 그림의 메시지를 전달하는데 결정적이라는 골상학적 표현의 중요성을 말한다.

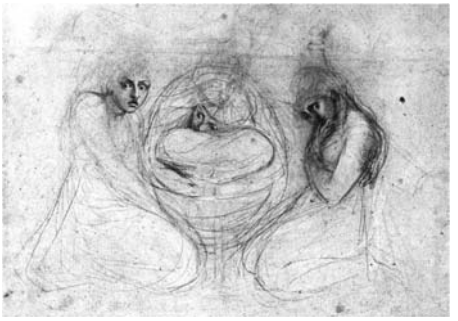
퓨슬리는 불어판 『골상학론』에 세 점의 <두상>[그림 9]을 그렸다. 이것은 단테의 지옥편에 속하는 두상들이다. 『골상학론』에 다음과 같은 설명이 첨가됐다. 이 두상들은 '끔찍한 고통을 표현한다. 이 두상들이 참된

41) Sabine Hermann (1994), p. 29.

42) Sabine Hermann (1994), p. 29.

의미에서 훌륭한 건 아니지만 근원적인 힘의 특성을 보여준다.'[43] 맨 왼편의 두상은 게으름을, 가운데는 사악함을 표상하고, 맨 오른 쪽의 두상의 눈두덩은 얼어붙었다. 죄의 고통으로 괴로워하는 이들의 모습은 아카데미적이지 않은 독특한 표현이었다.[44] 퓨슬리는 이 두상들을 다시금 그의 작품 <퍼시벌>[그림 2]에서 배경 왼쪽에 등장하는 악령들의 표현에 활용한다.

[그림 9] 퓨슬리, 단테의 신곡 '지옥'편에서 저주받은 영혼의 두상들, 라바터의 『골상학론』 영문판, 1770–78, 판화, 각 35.0 x 26.5cm

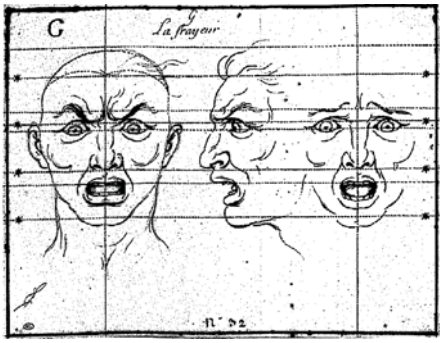


[그림 10] 퓨슬리, 〈공포〉, 1780–1782, 마분지에 분필, 4.01 x 5.37cm, Zürich, Kunsthaus

퓨슬리는 섬세한 감정을 표현하려고 애썼다. <공포>[그림 10]에서 세 소녀들은 눈을 커다랗게 뜨고 겁에 질린 표정을 하고 있다. 퓨슬리는 르브렁(Le Brun)의 『감정표현들』[그림 11]을 보고 영감을 얻었다. 그는 두려움에 사로잡힌 표정과 공포 혹은 경악의 인상학적 표현을 세심하게 구분했다. 공포(*terror*)는 얼굴에 나타나는 반면에 경악(*fright*)은 주로 몸으로 표현된다. 공포는 또 불안과도 차이가 있다. 불안(*fear*)은 불특정한 것에 대한 막연한 두려움이며 비합리적인 감정이다. 반면에 공포는 구체적 상황에서 특정한 대상에 갖는 이유 있는 두려움이다. 르브렁은 감정이 나타나는 얼굴표정에 집중했다. 그는 눈썹이

43) Sabine Hermann (1994), p. 35.

44) Matthias Vogel (2001), p. 220.



[그림 11] 르브렁, 〈공포〉, 『감정표현들』, 1670

[그림 12] 퓨슬리, 〈도망자〉, 잉크와 펜, 3.80 x 6.40cm, London, British Museum

뇌에 가장 가까이 있으므로 영혼의 상태를 가장 잘 보여준다는 특이한 견해를 보였다.[45] 반면에 퓨슬리는 감정의 동요는 오히려 몸 전체로 퍼지기 때문에 알맞은 신체 표현을 통해 효과적으로 재현될 거라고 여겼다.

퓨슬리는 직접 체험한 충격적인 순간을 그렸다. <도망자>[그림 12]는 라바터의 『골상학론』의 영문판(1792)에 첨가된 것이다. 퓨슬리가 그렸고, 토머스 홀로웨이가 판화로 제작했다.[46] <도망자> 도판 밑에 퓨슬리는 이 장면을 로마의 산토스피리토(*Hospital S. Spirito*)의 정신병원에서 본 것을 회상하여 그렸다고 적었다. 당시 정신병원을 방문하는 것이 그렇게 희귀한 일이 아니었다고 한다. 당시 런던에서는 일요일에 베들럼(*Bedlam*) 정신병원에 나들이하는 것이 유행했다고 전해진다. 1777년 존 호워드는 『감옥의 상태』라는 글을 써서 감옥이나 정신병원이 호기심어린 구경의 대상이 아니라 공감의 대상으로 계몽했다.[47] 퓨슬리는 그림 오른편에 간수들이 광인을 힘으로 제압하는 동안 왼편에 냉담히 바라보고 서 있는 수도사들

45) Matthias Vogel (2001), p. 148.

46) 퓨슬리는 이것을 이미 1781-1783년에 『골상학론』 불어판을 위해 제작했었다.

47) Peter Tomory (1972), p. 89.

을 그려 그들의 무책임을 우회적으로 비판했다.

광인의 표정은 퓨슬리가 큰 관심을 가지고 연구한듯하다. <케이트의 광기>[그림 13]에서 그 표정이 매우 생생하다. 케이트는 시인 윌리엄 카우퍼의 시 '과업'[48]에 나오는 인물이다. 그녀는 사랑했던 연인이 뱃길을 떠나서 죽자 미쳐서 해안가를 헤매고 다녔다. 검은 폭풍을 배경으로 바위 위에 앉아 있는 그녀의 공허하면서도 경직된 눈빛, 불안하게 들려있는 두 팔, 팽팽히 긴장된 발등은 정신착란의 상태를 보여준다. 퓨슬리가 영감을 얻은 작품은 1772년 왕립 아카데미에서 전시되어 유명해진 파인(R. E. Pine)의 <미친 여자>[그림 14]였을 것으로 추측된다.[49] 퓨슬리가 포착한 사랑의 광기, 흥분되고 불안정한 영혼을 지닌 여인의 인물 묘사는 1800년대 유행하게 되는 '낭만적 광기'의 전형이 된다.

[그림 13] 퓨슬리, 〈케이트의 광기〉, 1807, 캔버스에 유채, 91 x 71cm, 프랑크푸르트, 괴테박물관

[그림 14] R. E. 파인, 〈미친 여자〉 세부, 1772

퓨슬리가 그리는 얼간이, 술에 취한 사람, 우울한 사람, 무기력증의 점액질의 사람 등의 표정과 자세는 <레이디 콘스탄스>, <라자렛 병원의 환상>, <우골리노와 아들>에

48) William Cowper(1731-1800)는 영국의 법조인이자 시인이었다. 퓨슬리는 카우퍼가 호머의 시를 번역할 때 조언을 해주기도 했다. 그의 대표작 '과업'(*The Task*)은 초기 낭만주의적 비관과 유머를 동시에 지닌 시로서 신과 자연이 인간에게 부여한 과제에 대해 노래한다. Peter Tomory (1972), p. 179; Martin Myrone (2006), p. 63.

49) Matthias Vogel (2001), p. 306.

[그림 15] 퓨슬리,
〈우골리노와 아들〉, 1806, 판화

[그림 16] 퓨슬리, 〈침묵〉, 1799–1801,
캔버스에 유채, 63.5 x 51.5 cm

서 살펴볼 수 있다. <우골리노와 아들>[그림 15]에서 우울증 환자의 광기와 도착증은 레이놀즈가 그린 같은 테마의 작품과 호가스가 그린 <정신병원>에서 영감을 얻었다.[50] <침묵>[그림 16]에서 퓨슬리는 몸자세의 표현으로 영혼의 상태를 포착한다. 웅크리고 앉아서 앞으로 팔과 긴 머리카락을 늘어뜨리며 내면으로 침잠하고 있는 여인의 모습이다. 외부와 단절한 채 스스로를 고립시키는 아픔을 표현하고 있다. 호프만(Werner Hofmann)은 이 모습이 1800년경의 인간상을 대변한다고 하였다.[51] 공동체의 결속에서 풀려나 개별화되고 소외된 인간이다.

지금껏 살핀 것처럼 퓨슬리의 미술은 초기부터 라바터의 『골상학론』과 밀접한 연관을 맺고 있었다. 퓨슬리가 라바터의 관점에 모두 동의하진 않았지만 대체로 진지하게 받아들였다.

오직 관상을 통해 역사화는 다양한 지리조건에 따른 형태들을 구별하고 그 주인공들을 민족성에 부합하게 장치할 수 있을 것이다. 지금껏

50) Peter Tomory (1972), p. 126.

51) Werner Hofmann (1974), p. 49.

> 유명한 예술가조차도 대략적인 차별화만으로 만족해왔다는 것은 유감스럽고 부끄러운 일이다. 백인종, 황인종, 흑인종, 두터운 입술, 얇은 입술, 매부리코 혹은 납작코.[52]

퓨슬리의 골상학에 기반을 둔 인물표현에도 당연히 한계가 있다. 그는 빈켈만과 라바터의 도덕적 미학적 표식의 일반화를 경계했지만 그 또한 반복되는 인물의 묘사에서 도식화되는 경향을 엿볼 수 있다. 그가 언급한 지리조건과 민족성은 분류학적인 생각에 기초한 것이다. 그는 인물두상을 장두(*dolichocephaly*)와 단두(*brachycephaly*)로 구분하는 경향이 있다. 전자에 속하는 머리 형태는 고대 그리스인을 포함한 북유럽인이고, 후자는 지중해중부 사람이다. 그가 상상해낸 영웅상들, 벨베데레 상을 모방한 사탄을 비롯하여 요정들은 모두 장두이고, <몽마>에서와 같은 악령과 요괴는 단두의 형태이다. 그리고 영웅에 속하는 인물들의 모습은 퓨슬리 자신과 마찬가지로 코와 이마가 일직선상에 있고, 대체로 큰 코를 지니고 있다. 다시 한 번 리히텐베르크는 골상학의 허점을 공격했다. 실제로 라바터가 묘사한 퓨슬리의 높이 솟은 코가 대담한 천재성을 말한다면, 소크라테스의 납작한 코는 그 반대를 설명해야 하는 것 아닌가라고.

그럼에도 불구하고 퓨슬리는 아름다움의 일반화에서 벗어나 얼굴의 다양한 표정과 신체구조를 적절하게 묘사하려 시도했다. 물론 과거의 거장들과 동시대의 화가들에게서 예술적 영감을 얻었으나 라바터의 골상학적인 분석에서 그의 고유하고 특징적인 인물표현의 결실을 맺을 수 있었다. 『골상학론』의 주관주의와 일반화의 오류, 그리고 인종주의 및 우생학적인 위험에도 불구하고 퓨슬리와 라바터가 인간을 이해하기 위해 미학적이고 도덕적인 인간상을 가시화하고자 했던 노력만큼은 순수하였다.

---

52) Peter Tomory (1972), p. 168.

[그림 17] T. 롤랜드슨, 〈코벤트 가든 나이트메어〉, 1784, G. 크루샹크, 〈나폴레옹이 감옥에서 꾸는 꿈〉, 1814. 익명, 〈악몽 혹은 나일의 원천〉, 1798 (왼쪽부터)

4. 〈몽마〉의 영향

<몽마>의 파급력은 폭발적이었다. 1783년부터 판화로 인쇄되면서 유럽 전체에 이 이미지가 확산됐다.[53] 셀 수 없이 많은 화가와 삽화가들이 원작을 모방하거나 전혀 다른 내용을 전달하기 위해 구성을 차용하였다. 이 영향은 오래도록 지속되었다.

특히 영국에서 숱한 삽화작품들이 쏟아졌다. 이 그림의 형식을 빌려 정치와 유명 인사들을 풍자하는 내용이었다. 롤랜드슨(Thomas Rowlandson)의 <코벤트 가든 나이트메어>[그림 17 왼쪽]는 영국 야당의 지도자 찰스 폭스를 풍자하는데 몽마 아래에 여인대신에 이 정치인이 누워있다. <나폴레옹이 감옥에서 꾸는 꿈>[그림 17 중간]에서 황제의 정치적 야망은 공중에 흩어지고, 그는 악몽에 시달리고 있다. 무명삽화가의 <악몽 혹은 나일의 원천>[그림 17 오른쪽]은 유명한 가십거리였던 엠마 해밀턴과 넬슨 장군의 관계를 풍자하는데 장군을 악마로, 엠마를 희생자로 표현했다.

퓨슬리의 <몽마>는 낭만주의에서 다루는 가장 주요한 꿈의 주제를 열어주었다. 잡지 <마세도완>(*Macedoines*)에는 1830년에 세 편의 로코코풍의 작은 삽화들이 게재됐다. 그중 두 편은 각각 <악마의 장면>, <악마의 환상>이라는 제목으로 퓨슬리의 영향을 보여준다. 전자에서는 연애소설을 읽다 잠든 소녀의 꿈에, 후자에서는 백일몽 속에서 몽마가 에

53) Nicolas Powell (1973), pp. 87-88.

로틱한 상징성을 띠며 나타난다. 1800년대 초에 그려진 이러한 그림들은 낭만주의 주제를 다룬다. 악몽, 백일몽, 예언꿈, 텔레파시, 심령술, 몽유병과 같은 과학이 아직 밝히지 못하는 영역에 관하여 대중적인 관심이 폭발했다. 많은 학자들이 이러한 주제를 강연했고 꿈과 초자연현상에 대한 책을 발간했다.[54]

[그림 18] 니콜라이 아빌고르, 〈몽마〉, c. 1800, 캔버스에 유채, 35.3 x 41.7 cm, Sorø, Vestsjællands Kunstmuseum

덴마크 화가 니콜라이 아빌고르(Nicolai Abildgaard)의 <몽마>[그림 18]에서 말은 등장하지 않고, 여인의 상체가 침대 밑으로 늘어져 있지 않아 덜 극적인 자세를 취한다. 그러나 어둠 속에서 눈을 빛내며 뾰족한 귀를 세우고 있는 몽마는 원시적인 두려움을 자아내기에 충분하다. 거의 일세기 후에 뭉크는 퓨슬리에게서 구도와 제재 면에서 많은 영감을 얻었다. 그의 그림 <그날 이후>와 <갈망>은 퓨슬리 그림에서 발전시킨 것이다. 유령들이 떠다니며 잠자는 나체의 소녀를 탐하고 있는 모습과, 인큐부스가 사라지고 난 후의 남

[그림 19] 영화 〈고딕〉, 1986, 켄 러셀(Ken Russel) 감독

54) Stefan Goldmann (2003), *Via Regia zum Unbewussten, Freud und die Traumforschung im 19. Jahrhundert*, Giessen: Psychosozial-Verlag, pp. 141-144.

겨진 모습을 각각 보여주고 있다.[55]

퓨슬리의 <몽마>는 소설과 영화에 중요한 모티프를 제공하기도 했다. 최초의 공상 과학 소설『프랑켄슈타인』(1818년). 소설 속 프랑켄슈타인은 물리학자이다. 그는 커다란 괴물을 창조해낸다. 인간 이상의 힘을 얻게 된 괴물은 자신을 추하게 창조한 것과 자신에게 여자를 만들어주지 않는 프랑켄슈타인에게 증오심을 품고 복수를 한다는 내용이다. 괴물이 프랑켄슈타인의 신부를 살해하는 장면은 퓨슬리의 <몽마>에서 비롯됐다.

작가 메리 셸리(Mary Shelley)는 1816년 스위스 여행 중에 남편과 시인 바이런 경과 괴기스런 이야기를 나누다『프랑켄슈타인』에 착안하게 되었다. 바이런은 메리에게 퓨슬리의 <몽마>에 대해 얘기했다. 바이런은 <몽마>의 인쇄된 판화를 한 점 소유하고 있었다.[56] 메리가 퓨슬리의 작품에 남다른 관심을 가지게 된 이유가 또 있었다. 작가이자 철학자였던 메리의 어머니 월스톤크래프트(Mary Wollstonecraft)는 젊었을 때 퓨슬리를 사랑했었다. 그녀의 사랑은 실패했지만 열렬한 것이었다고 전한다.[57] 메리 셸리의 괴기소설은 이러한 개인사적 관심과 더불어 당대의 조류와 맞물려 등장했다. 소설『프랑켄슈타인』은 한편으로 물리학과 생물학적인 과학적 진보를 바탕으로, 다른 한편으로 경이로운 것과 괴기스러움을 추구하는 낭만주의 정신의 산물로서 크나큰 인기를 끌게 되었다.

1931년 제임스 웨일 감독이 이 소설을 바탕으로 공포 영화 <프랑켄슈타인>을 만들었다. 거기에서 가장 중요한 모티프는 여자 주인공 엘리자

55) 도판과 해석 Werner Hofmann (1974), pp. 50-51 참조.

56) Maryanne C. Ward (2000), *A Painting of the Unspeakable: Henry Fuseli's "The Nightmare" and the Creation of Mary Shelley's "Frankenstein"*, The Journal of the Midwest Modern Language Association, Vol. 33, No. 1, p. 22.

57) 월스톤크래프트는 "그를 매일 만나서 대화하고 바라보는 즐거움 없이는 더 이상 살수가 없습니다."라고 편지에 쓸 정도로 퓨슬리에 대해 열정적이었다. 그러나 퓨슬리는 그녀의 자유분방한 성격을 좋아하지 않았고 다른 여인과 결혼했다. Martin Myrone (2006), p. 53.

베스가 누워있는 침대 뒤로 괴물이 어른거리고 있는 장면인데 퓨슬리의 <몽마>와 유사하게 연출했다. 유사한 종류의 공포 영화 <고딕>[그림 19]은 1986년의 버전에서 침대 위의 신부 위로 괴물이 쪼그리고 앉아있는 모습을 연출해 퓨슬리의 <몽마>에 대한 오마주를 보여주었다.

5. 나가는 말

퓨슬리의 <몽마>는 18세기 말 정치적이고 사회적인 변환기에 인간들의 심리를 반영한다. 봉건적 속박에서 탈피하여 진보적 문명을 낙관한 근대적 인간은 커다란 정신적 변화와 혼란을 경험하였다. 1776년의 미국 독립 전쟁과 1789년의 프랑스 대혁명은 전통적 기반을 붕괴시키고 합리적인 인간 정신의 해방을 부추겼다. 그러나 확고한 이성과 문명은 또 다른 억압이었으며 염증을 불러일으켰다. 그리하여 이성의 힘을 따라야 한다는 계몽주의 정신은 또 다른 예술적 사조를 촉발하는데 바로 낭만주의이다. 이것은 기이하고 경이로운 것을 추구하며 야성과 감정을 따른다. 아름다운 윤리적 조화보다는 충동과 무의식에 관심을 가지며 어두운 인간의 내면을 파헤치려고 한다.

퓨슬리의 <몽마>는 시대와 개인의 내적 전율이다. 관능적 상상으로서의 그의 <몽마>는 꿈도 아니고 실재도 아닌 꿈과 실재의 경계를 보여주며 그 지점에서 영혼을 동요시킨다. 퓨슬리의 미술은 인간에 대한 합리주의적 이해와 기발한 예술적 상상력이라는 두 가지 축을 바탕으로 한다. 이성을 바탕으로 하여 마법이나 기적, 초자연적인 것에 대한 미신을 배격한다. 당대의 경험과학적인 지식을 통해 영혼과 물질의 상호작용을 이해함으로써 인간의 꿈과 욕망을 묘사한다. 몽마는 생리적 현상과 관련 있는 성적 상상으로서 이해되거나 혹은 혈액순환과 같은 신체적 조건과 결부지어 해석되었다. 생리학적이고 심리학적인 당대의 합리적 지

식에 토대를 둔 것이다.

더 나아가 영혼과 물질의 관계를 잘 표현하려는 퓨슬리는 당대의 유사과학인『골상학론』을 고려하였다. 요한 카스파 라바터의 골상학이나 리히텐베르크의 감정학에 근거하여 섬세한 감정을 표현하였다. 인간을 이해하기 위한 노력으로써 라바터의 얼굴과 신체의 특징에 관한 이론을 참조하였고 감정의 상태 및 동요에 적절한 인물표현을 구사하려고 하였다. 흥분, 우울, 불안, 사악함, 공포와 관련하여 눈빛, 코의 형태, 이마의 주름, 표정, 몸의 자세 등을 연구하였다. 물론 획일적이고 인종주의적 표현이 될 위험이 있었으나 그럼에도 불구하고 퓨슬리의 영혼에 대한 탐구는 정교한 표현을 위한 예술적 시도였다.

퓨슬리의 <몽마>는 많은 예술가들에게 지속적으로 영감을 주는 작품이 되었다. 회화뿐만 아니라 문학이나 영화예술, 정치나 사회를 풍자하기 위한 삽화의 좋은 소재로 쓰였다. 퓨슬리가 개척한 주제들, 즉 고독, 우울, 광기, 불안은 고전주의적 윤리의 조화에서 벗어난 모던한 세대에 새로운 미지의 예술적 지평을 열어주었다. 어두운 영혼의 세계로 깊이 파고드는 만큼 인간에 대한 이해의 폭도 넓어졌다.

참고문헌

【자 료】

존 로크(2011), 추영현 역, 『인간지성론』, 서울: 동서문화사.

토머스 홉스 (2009), 최공웅, 최진원 역, 『리바이어던』, 서울: 동서문화사, p. 28.

프리츠 마티니(2010), 김보희 역, 『계몽주의와 질풍노도』, 대전: 보성.

Becker, Christoph (1997), *Das Verlorene Paradies,* Stuttgart: Verlag Gerd Hatje.

Goldmann, Stefan (2003), *Via Regia zum Unbewussten, Freud und die Traumforschung im 19. Jahrhundert*, Giessen: Psychosozial-Verlag.

Greminger, Ueli (2012), *Johann Caspar Lavater : berühmt, berüchtigt – neu entdeckt,* Zürich: Theologischer Verlag.

Hermann, Sabine (1994), *Die natürliche Ursprache in der Kunst um 1800,* Frankfurt (Main): R. G. Fischer.

Hofmann, Werner (1974), *Johann Heinrich Füssli* 1741-1825, Hamburger Kunsthalle: Presel.

Moravia, S. (1989), *Beobachtende Vernunft. Philosophie und Anthropologie in der Aufklärung,* Frankfurt/M.

Myrone, Martin (2006), *Gothic Nightmares: Fuseli, Blake and the Romantic Imagination,* London: Tate Publ.

_____ (2001), *Henry Fuseli* 1741-1825, Princeton, N.J.: Princeton University Press.

Picart, Carolin Joan (2002), *The cinematic rebirths of Frankenstein,* London: Praeger.

Powell, Nicolas (1973), *Fuseli: The Nightmare,* London: Penguin Press.

Schiff, Gerd (1969), *Johann Heinrich Füssli* 1741-1825. *Gemälde und Zeichnungen,* Kunsthaus Zürich.

Tomory, Peter (1972), *Heinrich Füssli.- Leben und Werk,* Berlin: Propyläen Verlag.

Vogel, Gerd-Helge (2014), *Aufklärung in Barth*, Kiel: Verlag Ludwig.

Vogel, Matthias (2001), *Johann Heinrich Füssli – Darsteller der Leidenschaft,* Zürich: Zip.

【논 저】

Allentuck, Marcia (1967), "*Fuseli and Lavater: Physiognomical Theory and the Enlightenment",* Studies on Voltaire and the 18th Century, ed. T. Bester-man, LV, Geneva.

Feingold, Lawrence (1982), "*Fuseli, Another Nightmare: The Night-Hag Visiting Lapland Witches*", Metropolitan Museum Journal, Vol. 17. 2015.06.04. http://www.jstor.org/stable/1512786?origin=JSTOR-pdf

Stemmler, Joan K. (1993), "*The Physiognomical Portraits of Johann Caspar Lavater"*, The Art Bulletin, Vol. 75, No. 1.

Stewart, Charles (2002), "*Erotic Dreams and Nightmares from Antiquity to the Present"*, The Journal of the Royal Anthropological Institute, Vol. 8, No. 2.

Ward, Maryanne C. (2000), *A Painting of the Unspeakable: Henry Fuseli's "The Nightmare" and the Creation of Mary Shelley's "Frankenstein"*, The Journal of the Midwest Modern Language Association, Vol. 33, No. 1.

원고 접수일: 2015년 10월 1일
심사 완료일: 2015년 10월 19일
게재 확정일: 2015년 10월 29일

ABSTRACT

Henry Fuseli's Expression of Demons and Madness

- Focussing on *The Nightmare*

Kim, Sookyoung*

Fuseli's painting *The Nightmare* delivers a rational explanation of the 18th century understanding of the influence on humans, and interconnections between, demons, superstition, and fantasy. At the same time it is an artistic interpretation of the instinct and the unconscious. Thus, Fuseli's art combines both the scientific, rational understanding of phenomena, and the projection of imagination and emotion. Linked to this is the representation chosen by the artist of the interior being expressed by the exterior. With this work, Fuseli addressed the demands of the Enlightenment, to capture the spiritual empiricist, by reflecting the indivisible relationship between the soul and the body, while portraying the physiological and psychological understanding of that time. Another important influence on this work was the physiognomy of Johann Caspar Lavater. Fuseli found a new source of sensuality, and offered new subjects such as madness, melancholy, and fear of modern art, opening a road to Romanticism.

* Department of Art History, Myongji University