

La Déesse avait fui sur sa conque dorée,  
 La mer nous renvoyait son image adorée,  
 Et les cieux rayonnaient sous l'écharpe d'Iris.

「호루스」(12-14)

아들을 위해 남편을 버리고, 아들을 위해 풍요의 여신 퀴벨라의 옷으로 갈아입은 어머니 이시스는, 미르토와 더불어 “황금빛”을 공유하고는 있지만, 아들과 함께하는 모습보다는 아들로부터 떠나버리는 모습이 강조되고 있다. 다만 또 다른 어머니인 “바다”가 여신의 모습을 은유적으로 보여줄 뿐이다. 무덤 속의 어둠에 갇혀서 『환상시편』을 시작한 네르발은 동방의 찬란한 햇살을 받는 미르토를 부르며 포실리포의 황홀경에 빠져들고 시인의 어머니를 만나지만, 남방의 찬란한 도취의 세계를 파괴하는 북방 동토의 지배자들 때문에 어머니를 잃고 마는 셈이다. 어머니가 떠나버린 세상에 남겨진 시인이 네 번째 소네트에서 분노의 상상력을 펼치는 것은 자연스런 흐름으로만 보인다.

### 3. 「호루스」 - 4. 「안테로스」

「호루스」와 「안테로스」 사이의 연관성은 무엇보다 전체적이고 폭군적인 크네프와 여호와에 대한 분노와 공격성의 표현에서 찾아볼 수 있을 것이다. 또 두 번째 소네트 「미르토」에 이어 계속해서 모자 관계가 언급되고 있음도 주목의 대상이다. 그러나 이 모자 관계는 앞서도 보았듯이 상당한 차이점들을 포함하고 있다. 「호루스」에서는 어머니인 이시스 여신이 자신의 늙은 남편에 대한 적개심을 내보이고, “헤르메스와 오시리스의 사랑을 받는” 아들을 찾아나서는 반면,<sup>25)</sup> 「안테로스」에서는 화자의 선조 벨루스와 아버지 다곤이 여호와에게 패해 지옥에 갇혀 있어, 아들인 화자 홀로 자신의 어머니를 보호하고 있다.

25) « L'aigle a déjà passé, l'esprit nouveau m'appelle, / J'ai revêtu pour lui la robe de Cybèle... / C'est l'enfant bien-aimé d'Hermès et d'Osiris! » 「호루스」(9-11)

Jéhovah! le dernier, vaincu par ton génie,  
 Qui, du fond des enfers, criait : « Ô tyrannie! »  
 C'est mon aïeul Bélus ou mon père Dagon...

Ils m'ont plongé trois fois dans les eaux du Cocyte,  
 Et, protégeant tout seul ma mère Amalécyte,  
 Je ressème à ses pieds les dents du vieux dragon.

「안테로스」(13-14)

대부분의 연구자들은 이 소네트의 마지막 행에 나오는 “늙은 용의 이빨”에 대해 그것이 테바이의 시조인 카드모스의 전설과 연관된 것임을 지적하는 것으로 만족한다. 시리아의 왕자 카드모스는 제우스에게 유괴된 에우로페를 찾아 어머니 텔레파사와 함께 그리스에 이른다. 누이를 찾기 전에는 돌아오지 말라는 부왕 아게노르의 엄명을 받은 그는 어머니마저 세상을 떠나자 신탁을 얻기 위해 델포이로 간다. 새로운 도시를 건설하라는 신탁을 받지만 이들 일행에게는 극복해야 할 시련이 기다리고 있었다.<sup>26)</sup> 무신 아레스의 아들로 알려진 용이 샘물을 지키며 물을 길러온 이들의 앞길을 가로막는 것이다. 모든 영웅들이 자신의 능력을 시험받는 입문의례를 거치듯 카드모스도 그 용과 맞서 싸워 이긴다. 그리고는 아테나 여신의 조언에 따라 죽은 괴물의 이빨을 땅에 뿌린다. 그러자 무장을 한 한 무리의 전사들이 땅에서 나와 서로 싸움을 벌이며 서로를 죽이고, 그 가운데 가장 강한 용사 다섯이 남아 테바이를 건설하는데 헉헉한 공을 세우게 된다.

안테로스가 자신의 어머니를 보호하기 위해 “늙은 용의 이빨”을 뿌리는 행위는 카드모스의 전설로 모두 설명되는 것일 수 있다. 더욱이 “뿌리다semer”

26) 레비-스트로스의 그 유명한 위디푸스 가계 분석표(Cf. Lévy-Strauss, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958, p. 236)에 카드모스가 어머니 텔레파사와 함께 그리스에 이르렀다는 사실을 첨가해야 한다는 것이 우리의 판단이다. 이 모자의 이야기를 전하는 전설이 발전된 형태로 남아있지 않다 하더라도, 이들이 아버지와 남편인 아게노르를 떠나 다른 곳으로 왔다는 것은 곧 위디푸스의 비극을 예고하는 신화소가 될 수 있기 때문이다.

가 아니라 “다시 뿌리다ressemer”라는 표현이 사용되고 있음으로 보아 안테로스가 시인의 상상계 가운데에서 전범(典範)이 되는 다른 행위를 반복하고 있음도 짐작할 수 있다. 결국 네르발이 실제로 카드모스의 전설에 기대고 있다는 가정은 상당한 설득력을 발휘하고 있는 셈이다. 다만 사소한 것으로 보일 수도 있겠지만, 카드모스의 경우 어머니가 먼저 죽은 것으로 전해지지만, 안테로스의 경우에는 어머니가 아들의 보호 대상으로 남아 있음을 지적해야 할 것이다. 또 안테로스의 어머니와는 달리, 호루스와 카드모스의 어머니들은 각기 남편을 버리고 아들을 위해 나서는 적극적인 면을 보이고 있다는 점도 주목해야 한다.

부자 관계 역시 모자 관계와 함께 눈여겨보아야 할 점이다. 우주의 지배권을 두고 크네프와 여호와와 적대적인 관계를 이루고 있는 호루스와 안테로스는 모두 입문의식과 관계된 신격을 지닌 아버지를 가지고 있다. 우선 안테로스의 경우에는 벨루스와 다곤이 죽음의 세계를 흐르는 “한탄의 강” 코키토스에 아들의 몸을 담금질하고 있다. 그러니까 이들은 후손에게 ‘시련과 죽음을 통한 불굴의 몸으로의 재생’이라는 대표적인 입문의식의 과정을 거치게 한 것이다. “아들을 사랑하는”이라는 정의를 받고 있는 「호루스」의 헤르메스<sup>27)</sup>와 오시리스 역시 둘 다 대표적인 입문의식의 주재자로서의 신격을 지니고 있다.<sup>28)</sup> 그리스 신화에서 올림포스 신들의 전령의 역할을 수행하는 헤르메스는 헤라클레스를 비롯한 못 영웅들이 행하는 죽음의 세계로의 여행에서 안내자 역할을 맡으면서 이들의 입문의식을 주관하는 신이다. 이집트 신화에서는 호루스의 스승으로 또 보호자로 등장하는 토트Thot와 동일시되면서 동시에 문

27) 플루타르코스는 이시스를 헤르메스의 딸로 기록하고 있어, 호루스가 “헤르메스와 오시리스의 사랑을 받는 아이”라는 네르발의 표현이 반드시 은유적이지만은 않다고 판단할 수 있다. 헤르메스 신화의 구조분석에 대해서는 Gilbert Durand (« Hermetica ratio et science de l'homme » in *Science de l'homme et tradition*, Paris, Berg international, 1979)을 참조할 것.

28) 입문의식에 대해서는 Mircea Eliade (*Initiation, rites, sociétés secrètes*, Paris, Gallimard, 1959)와 Simone Vierre (*Rite, roman, initiation*, Grenoble, PUG., 1973, 1987)을 참조할 것.

자를 발명한 지혜의 신으로 추앙 받는 그는 “세 배나 위대한 헤르메스Hermès Trismégiste”로 불리며 또 다른 차원의 입문의식적 상상력의 세계인 연금술을 주재하는 신으로까지 그 신격을 확장하고 있다. 헤르메스가 주로 입문의식의 주재자로서의 신격이 강조되는 신인 반면에, 오시리스는 스스로가 동생 세트에 의해 죽음을 당하고 누이이자 아내인 이시스에 의해 다시 생명을 얻어 하계의 신이 되었다는 신화를 통해 그 자신이 입문의식 과정에서 시련을 당하는 모습이 강조되는 신이다.

죽음을 포함한 시련을 통해 새로운 생명을 얻는 것이 입문의식의 기본적인 구조라면, 아들을 초인적인 영웅으로 만들기 위해 지옥의 강물 속에 담금질하는 안테로스의 아버지의 행위는, 영웅을 죽음의 위협에 빠뜨리므로 해서 그의 용기를 시험하는 “늙은 용”의 역할과 다를 바가 없다. 좀더 시각을 확장한다면, 카드모스나 호루스에게 적대적인 아게노르나 크네프 역시 이들을 시련으로 몰아넣는다는 의미에서 영웅의 앞길을 가로막는 용과 동일한 역할을 담당하는 것이라 이해할 수도 있을 것이다. 그것은 구태여 정신분석학에 기대지 않는다 하더라도, 아들이 성장하여 하나의 독립된 존재가 되기 위해서는 결국 아버지를 능가해야 하는 상징적 살부(殺父)의 성인식을 거쳐야 한다는 점에서 볼 때 지극히 당연한 일이라 할 것이다.

#### 4. 「안테로스」 - 5. 「델피카」

시련을 가하면서 동시에 이를 극복한 도전자에게 결과적으로 영웅의 자격을 부여한다는 양면적 성격을 지니고 있는 용의 신화소는 다섯 번째 소네트 「델피카」에서도 나타나 「안테로스」와의 연결 고리를 형성한다.

Reconnais-tu le TEMPLE au péristyle immense,  
Et les citrons amers où s'imprimaient tes dents,  
Et la grotte, fatale aux hôtes imprudents,  
Où du dragon vaincu dort l'antique semence.

「델피카」(5-8)

「안테로스」의 “늙은 용의 이빨”은 「텔피카」에서는 “그대의 이tes dents”와 “패한 용dragon vaincu”이라는 두 개의 표현 가운데 나뉘어 등장한다. 뒤의 소네트에서는 “어머니의 발치에 뿌리다”라는 요소가 겹으로 드러나지 않지만, 이미 영웅에게 패하여 이빨을 내어준 “늙은 용”과 동굴 속에 자신의 종자를 남겨둔 “패한 용” 사이에는 차이점보다는 오히려 공통점이 강조되고 있는 것으로 보인다. “늙은 용”이 지녔던 공격성의 상징인 이빨이 궁극적으로는 어머니를 보호하기 위한 수단이 되는 것이라면, “패한 용의 옛 종자” 또한 치명적인 공격성을 내보이며 어머니의 원형적인 모습인 “동굴”을 “경솔한 손님들”로부터 수호하는 역할을 담당하고 있기 때문이다. 또 카드모스의 전설에서 땅에 뿌려진 용의 이빨로부터 무장한 용사들인 스파르토이Spartoi가 생겨 나왔다는 신화소를 어머니인 대지가 용의 이빨을 종자로 수태하여 자신을 지켜 줄 테바이의 아들들을 낳은 것이라고 해석할 수 있다면, 「텔피카」에서 동굴을 지키는 “패한 용의 옛 종자”의 의미는 좀더 분명해진다. 여기에 덧붙여, 안테로스가 용의 이빨을 뿌린 곳을 네르발이 “땅”이라고 구체적으로 적시하지 않고 “그분(어머니)의 발치”라고 모호하게 표현한 것은 실상은 대지라는 어머니의 자궁을 가리키기 위한 것이라 읽을 수도 있음을 지적해야 할 것이다.<sup>29)</sup>

이 같은 문맥에서라면, 두 소네트에서 계속되는 용의 이야기 사이에서 다프네에게 “옛 시절의 연가를 아는가”라고 괴테 식의 질문을 던지며 난데없이 단풍나무, 월계수, 올리브, 도금양, 버드나무 등을 열거하고 있는 시인의 의도에 대해서도 한 가지 짐작이 가능한 것으로 보인다.

29) 정신분석학의 관점을 취한다면, 「텔피카」의 “패한 용”이 「안테로스」의 “늙은 용”처럼 외형적인 공격성을 강화하기 위해서 이빨로 등장하는 것이 아니라 새로운 생명의 잠재체인 종자로 그 모습을 바꾸면서 성적인 색채를 띠게 된다는 사실은 중요한 의미를 지니는 것이다. “패한 용의 종자가 잠들어 있는 동굴”이 “경솔한 손님들에게 치명적인 장소”라는 진술은 어머니의 자궁을 찾아오는 “경솔한” 아들에게 가하는 거세의 위협으로 읽힐 수 있기 때문이다.

La connais-tu, DAFNÉ, cette ancienne romance,  
 Au pied du sycomore, ou sous les lauriers blancs,  
 Sous l'olivier, le myrthe, ou les saules tremblants,  
 Cette chanson d'amour... qui toujours recommence?

「델피카」(1-4)

땅에 뿌려진 용의 이빨들로부터 솟아오른 것은 카드모스의 전설에서처럼 무장한 전사들이 아니라 부드러운 대지의 육신을 덮어 보호하고 있는 온갖 나무들일 수도 있다. 그것은 세월을 뛰어넘어 변함없이 대지를 푸르게 하고 영원히 이어지는 생명의 신비를 보여주기라도 하는 듯이 “언제나 다시 시작되는 (...) 옛 시절의 연가”가 울려 퍼지게 해주는 나무들, 보들레르가 나중에 “자연이라는 신전의 살아있는 기둥”이라고 부른 그 나무들, 우주의 비밀을 담고 있는 “상징의 숲”을 이루는 그 나무들일 수 있다.<sup>30)</sup> 콩스탄스의 뒤를 이어 대부분의 연구자들이 자연스럽게 월계수를 아폴론에, 올리브나무를 미네르바에 그리고 도금양을 비너스에게 연관시키며 이 나무들의 신화적 성격을 강조하고 있음을 기억하고<sup>31)</sup>, 더구나 이어지는 두 번째 4행시에서 화자가 다프네에게 “알아보겠느냐”고 묻고 있는 “거대한 열주의 신전”을 떠올린다면 우리의 짐작이 전적으로 무리한 추론은 아닐 수도 있을 것이다.

##### 5. 「델피카」 - 6. 「아르테미스」

「델피카」와 「아르테미스」는 시와 예언의 신인 아폴론의 신화소를 중심으로 서로 밀접한 관계를 맺고 있다. 그리스어, 라틴어, 프랑스어 그리고 이탈리아어의 종합으로 표기된 제목<sup>32)</sup> “델피카”는 아폴론의 신탁소 델포이에 그 어원

30) Ch. Baudelaire, 「Correspondances」 in *Les Fleurs du Mal* : « La Nature est un temple où de vivants piliers / Laissent parfois sortir de confuses paroles; / L'homme y passe à travers des forêts de symboles / Qui l'observent avec des regards familiers. »

31) 콩스탄스(F. Constans, *Gérard de Nerval devant le destin*, Paris, Nizet, 1979, p. 166)의 주장에 대해, 즈니나스카(J. Geninasca, *Analyse structurale des Chumères de Nerval*, p. 193)는 다섯 종류의 나무들 가운데 단풍sycomore과 버들saules tremblants은 과연 어느 신과 연관을 시켜야 하는가라는 질문을 던지고 있다.

을 두고 있음은 물론이다. 그리고 그 첫 행에서 화자가 부르고 있는 다프네는 아폴론의 사랑을 피해 월계수로 변해버린 요정의 이름으로, 이 나무는 첫 4행시는 물론 그 이전에 「미르토」에서 베르길리우스의 무덤에 그림자를 드리우는 것으로 나온 적이 있다. 또 아르테미스 여신은 셀레네와 헤카테로 이름을 바꾸는 아폴론의 여동생이다. 오빠처럼 활로 무장한 사냥의 여신이며, 그 공격성을 무기로 하는 영원한 순결의 여신이며, 태양신의 여동생으로 달의 여신이며, 밤의 여신으로서 망자의 세계를 지배하는 마법의 여신이기도 하다. 하지만 두 소네트 사이의 연관성은 단순히 신화에 등장하는 형상들 사이의 관계로만 한정되지 않는 것으로 보인다. 아폴론 신전의 무녀 델피카가 전하는 신탁처럼, 범인은 그 의미를 해독할 수 없는 소리들의 울림이 두 소네트를 통해 끝없이 반복되면서, 실상 설명하기 어려운 연관성이 두 소네트를 묶고 있다는 인상을 풍기고 있다.

즈니나스카의 상세한 형태론적 분석을 참조하지 않는다 하더라도, 「델피카」가 보여주는 반복과 열거 그리고 회귀의 형태적 특성은 주목의 대상이다. 우선 앞서 인용된 첫 번째 4행시에서부터 나무의 이름이 다섯씩이나 열거되어 있고, 두 번째 4행시에서는 하나의 동사 *reconnaître*가 세 개의 목적어를 거느리고 있다. 그리고 첫 번째 4행시에서 언급되고 있는 “옛 연가”가 대명사가 되어 이 소네트의 첫 단어의 자리를 차지하고 있으면서 다시 제4행에서는 “언제나 다시 시작되는 사랑의 노래”로 세 번이나 반복되고 있다. 또 이 소네트의 첫 동사인 “알다 *connaître*”를 두 번째 4행시의 첫 동사 “알아보다 *reconnaître*”로 중첩시키고, 제1연의 마지막과 제3연의 첫머리에 “다시 시작된다 *recommencer*”와 “돌아오다 *revenir*”라는 동사를 사용하고 있는 시인은 동일한 접두사(“re-”)를 통해 반복을 강조하고 있다. 8행의 “잠들어 있다 *dormir*”가 11행에서는 강화된 형태 *endormir*로 되풀이되고 있는가 하면, 11행과 12행에서는 “예언의 숨결 *un souffle prophétique*”과 “무녀 *la sybille*”처럼 동일 범주의 의미망을 구성하는 어휘들이 반복되고 있다. 시간의 축을 따라 반복과 회귀가 가능하기 위해서는

32) Lucette Finas, « Le Péristyle, à propos de *Delphica* de Nerval » in *La Toise et le vertige*, Paris, Des Femmes, 1986, p. 169.

그것이 이미 과거에 있었던 일이어야 한다는 의미에서, 과거를 강조하는 “옛 ancienne”이 1행과 10행에서 그리고 “예전의 antique”가 8행에서 사용되고 있음도 동일한 시각에서 이해되어야 할 것이다. 또 “언제나 toujours”와 “아직도 encore”가 사용되면서 반복에서 회귀로 이어지는 의미론적 고리를 강화하고 있고, 그 모습은 우연히도 기독교를 공인한 황제의 이름 콘스탄티누스 Constantin 속에도 “일정한 constant”이라는 모습으로 들어있다.

이와 같이 열거와 반복을 통해 회귀를 형상화하는 시인의 노력은 『환상시편』 전반부의 마지막 소네트인 「아르테미스」에서 한층 더 두드러진다.

La Treizième revient... C'est encor la première;  
Et c'est toujours la seule, — ou c'est le seul moment:  
Car es-tu reine, ô toi! la première ou dernière?  
Es-tu roi, toi le seul ou le dernier amant?...

Aimez qui vous aime du berceau dans la bière;  
Celle que j'aimai seul m'aime encor tendrement:  
C'est la mort — ou la morte... Ô délice! ô tourment!  
La rose qu'elle tient, c'est la *Rose trémière*.

Sainte napolitaine aux mains pleines de feux,  
Rose au coeur violet, fleur de sainte Gudule,  
As-tu trouvé ta croix dans le désert des cieux?

Roses blanches, tombez! vous insultez nos dieux:  
Tombez, fantômes blancs, de votre ciel qui brûle:  
— La sainte de l'abîme est plus sainte à mes yeux!

「아르테미스」에서 보이는 반복과 회귀의 강조는 앞의 소네트 「델피카」의 경우와 마찬가지로 첫 동사인 “돌아오다 revenir”와 더불어 시간을 나타내는 부사 “아직도 encor(e)”와 “언제나 toujours”에서부터 눈에 띈다. 처음(première, premier)이 두 번, 유일함(seul)이 네 번, 마지막(dernière, dernier)이 두 번씩 사



용되고 있고,<sup>33)</sup> 네 번 반복되고 있는 “사랑하다aimer”라는 동사에 다시 “연인 amant”이라는 명사가 첨가되고 있다. 또 죽은 여인만이 성녀가 될 수 있다는 의미에서, 네 번 반복되는 “성녀 혹은 성스러운sainte”이라는 단어가 두 번 반복되는 “죽음mort” 그리고 이와 연관된 “관la bière”과 더불어 하나의 의미 축을 이루고 있다. 여기에 덧붙여 “장미rose” 역시 성녀와의 관계 속에서 네 번이나 반복되고 있다. 장미가 기독교 상징체계에서 십자가를 가리키는 것이라면, 10행에서 묘사되고 있는 나폴리 성녀의 “손에 불이 가득한” 모습은 사실 브뤼셀의 수호성녀로 알려진 구둘라의 초상에서도 발견되는 것이고<sup>34)</sup>, 또 그 불의 모습은 13행의 “타오르는 그대들의 천상”에서도 반복되고 있다. 형태상으로 동일하거나 유사한 것은 아니지만, 내용상으로 동일한 주제를 연상시키는 어휘들의 반복은 이렇듯 도처에서 발견된다. 그러나 무엇보다도 같은 의미축을 따라 배열될 수 있는 어휘들이 14행에 걸쳐 고루 퍼져 있는 것이 아니라, 대부분의 경우 같은 시행이나 인접된 시행에 집중되고 있어 그 반복성은 한층 강조되고 있다.

또 시인 자신의 표현을 문자 그대로 읽는다면 제2연에서 화자가 사랑의 대

33) 13시가 곧 한 시라는 첫 행의 의미로 볼 때, “열세 번째La Treizième”라는 첫 단어도 마지막이라는 의미로 읽어야 할 것이다.

34) 성녀 구둘라에 대해서는 로버트 애플튼Robert Appleton Company에서 편찬한 카톨릭 백과사전*The Catholic Encyclopedia* 제7권의 Saint Gudula 항목을 참조할 것 (<http://www.newadvent.org/cathen/07056b.htm>) : « If St. Michael is the patron of Brussels, St. Gudula is its most venerated patroness. In iconography, St. Gudula is represented on a seal of the Church of St. Gudula of 1446 reproduced by Père Ch. Cahier (*Caractéristiques des saints*, I, 198) holding in her right hand a candle, and in her left a lamp, which a demon endeavours to extinguish. This representation is doubtless in accord with the legend which relates that the saint frequently repaired to the church before cock-crow. The demon wishing to interrupt this pious exercise, extinguished the light which she carried, but the saint obtained from God that her lantern should be rekindled. The flower called “tremella deliquescens”, which bears fruit in the beginning of January, is known as “Sinte Goulds lampken” (St. Gudula's lantern). The old woodcarvers who professed to represent the saints born in the states of the House of Austria, depict St. Gudula with a taper in her hand. »

상으로 부르고 있는 것은 “죽음” 자체가 된다. 태어남이 죽음을 향한 길의 시작이라면, 요람에서부터 인간을 사랑하는 것은 죽음이고, 광기의 발작 여부를 떠나 자살한 시인 네르발이 유일하게 사랑한 것은 어쩌면 바로 죽음 그 자체라고 말할 수 있을지도 모른다. 그렇다면 이 소네트에서 시간의 흐름을 그 변신의 모습으로 보여주고 있는 달의 여신이자 망령들이 거주하는 하계의 여신의 이름 “아르테미스”가 초고의 제목 「시간의 발레」를 대신하게 된 까닭도 이해할 수 있을 것이고, 그 첫 단어가 서양에서 전통적으로 불길함을 의미하는 13이라는 숫자임도 이해할 수 있을 것이다. 12시를 넘어 새로운 시간이 시작되는 시각이 13시이고 그것이 한 시를 가리키는 것으로 끝과 시작을 동시적으로 의미하는 것이라면, 즈니나스카 이래로 지적되어온 제8행의 “접시꽃 rose trémière (= trei(zième) + (pre)mière)”에도 “끝이면서 시작인 그 유일한 순간”이 들어있는 셈이다.<sup>35)</sup>

그러나 『환상시편』 전반부의 마지막 소네트인 「아르테미스」에서 보이는 열거와 반복은 앞의 소네트 「텔피카」에서처럼 이교와 기독교가 지배하는 시대의 교차, 과거와 현재 사이의 단절을 강조하는 대립에 기초한 열거와 반복이 아니다. 그것은 오히려 대립과 모순을 모두 포함하는 회귀성을 강조하는 열거와 반복이다. 마치 그 뜻을 알 길 없는 마법의 주문을 외우듯 시인은 유사한 음가와 의미를 지닌 단어와 표현들을 끊임없이 반복하면서 “시간의 춤”을 그려 보이고, 이를 통해 일체의 구분을 부정하고 있는 것으로 보인다. 마지막이 처음이고 그것이 유일한 순간, 유일한 존재다. 또 사랑의 시제도 과거와 현재를 넘나들며 삶과 죽음의 경계를 넘어서고 있다. 사랑과 욕망의 주체와 대상 사이에도 더 이상 남성과 여성의 구분은 없다. 죽음 la mort이 죽은 여인 la morte을 불러내듯 추상의 세계와 구상의 세계 사이에도 벽이 없다. 그것이 레옹 셀리에가 지적했듯이 신성을 표현할 수 있는 유일한 수사법인 모순어법의 세계임은 새삼 강조할 필요가 없을 것이다.<sup>36)</sup>

35) Jacques Geninasca, « Découpage conventionnel et signification » in *Essais de sémiotique poétique*, Paris, Larousse, 1972, p. 62.

36) Léon Cellier, « Baudelaire et l'oxymoron » in *Parcours initiatiques*, p. 196 : « Il

## 6. 「아르테미스」 - 7. 「감람산의 그리스도」

『환상시편』의 제2부를 구성하는 일곱 번째 시 「감람산의 그리스도」의 첫 소네트에서도 「아르테미스」에서 동원된 주제가 반복되고 있어 『환상시편』의 전반부와 후반부를 잇고 있는 인접 시편들 사이의 연관성을 확인할 수 있다. 전체적으로 볼 때, 앞의 소네트 「아르테미스」가 두 4행시를 통해 달의 여신이 보여주는 “시간의 춤”을 그리다가 그 뒤를 잇는 두 3행시에서 기독교의 성녀 이야기로 주제를 변조하고 있다면,<sup>37)</sup> 그 기독교의 역사가 뒤에 이어지는 다섯 편의 소네트에서 계속되고 있는 셈이다. 또 어휘 차원에서 보자면, 앞의 소네트 마지막 행에서 사용된, “심연”이나 “구렁”이라는 일반적 의미에서부터 종교적 색채가 농후한 “하계” 혹은 “지옥”이라는 의미를 담고 있는 단어(“abîme”)가 「감람산의 그리스도」의 첫 소네트의 제12행에서는 무려 세 번이나 반복되고 있다. 그러나 그 무엇보다도 두 소네트 사이의 연관성을 더욱 분명히 하고 있는 것은 기독교에 대한 시인의 태도를 보여주는 질문과 대답이 두 소네트에 걸쳐 나타나고 있다는 사실이다. 다시 말해, 앞의 시편에서 나폴리의 성녀에게 던진 “천상의 사막에서 십자가를 찾았는가?”<sup>38)</sup>라는 질문에 대해 시인은 뒤의 시편에서 장폴Jean-Paul을 인용하며 “신은 죽었다! 하늘은 비었다... 통곡하라! 자식들이여, 이제 너희들에게 아버지는 없다!”<sup>39)</sup>라고 대답하고 있으며, 예수로 하여금 “내가 제물이 되어 바쳐지는 제단에 신이 계시지 않느니”<sup>40)</sup>라고 소리치게 만들고 있다.

---

[Baudelaire] peut y enfin unir deux substantifs contradictoires: c'est Nerval qui murmure dans le sonnet *Artémis: O délice! ô tourment!* auquel Baudelaire fait écho dans *Les Fleurs du Mal: O douceur ô poison!* Ainsi l'irrationnelle juxtaposition des contraires est la seule expression satisfaisante de l'extase que provoque l'expérience du sacré. »

37) 첫 번째 소네트 「엘 테스디차도」의 마지막 3행시에서 시인이 “성녀의 한숨과 요정의 비명을 차례로 변조”했던 것을 상기할 것. « Et j'ai deux fois vainqueur traversé l'Achéron: / Modulant tour à tour sur la lyre d'Orphée / Les soupirs de la sainte et les cris de la fée. » 「엘 테스디차도」 (12-14).

38) « As-tu trouvé ta croix dans le désert des cieux? » 「아르테미스」 (11).

39) « Dieu est mort! le ciel est vide... / Pleurez! enfants, vous n'avez plus de père » 「감람산의 그리스도」.

40) « Le dieu manque à l'autel, où je suis la victime... / Dieu n'est pas! Dieu n'est plus

「감람산의 그리스도」는 그 자체가 예수의 수난사를 다루는 하나의 이야기를 다섯 편의 소네트 연작 형태로 구성하고 있기 때문에 그 내부에서 인접 시편들 사이의 연관성을 찾으려는 노력은 큰 의미가 없어 보인다. 시 모음집 전체의 통일성을 소네트라는 형식으로 유지하려는 이유에서가 아니라면 따로 구분되어야 할 필연성이 없어 보이는 내용을 가진 두 번째 소네트에서도 신의 부재에 대한 두려움으로 비탄에 빠져 있는 예수의 독백이 계속된다.

En cherchant l'oeil de Dieu, je n'ai vu qu'un orbite  
Vaste, noir et sans fond; d'où la nuit qui l'habite  
Rayonne sur le monde et s'épaissit toujours;

Un arc-en-ciel étrange entoure ce puits sombre,  
Seuil de l'ancien chaos dont le néant est l'ombre,  
Spirale engloutissant les Mondes et les Jours!

「감람산의 그리스도」 II (9-14)

“신의 눈을 찾던 내가 본 것은 광대하고 어두운, 바닥없는 눈구멍뿐 [...] 그곳을 채우고 있는 어둠이 짙어져 가며 세상을 비치고 있다”고 적고 있는 시인은 공간과 시간마저 휩쓸려 들어가는 “혼돈의 문턱”에 서 있는 예수를 그리기 위해, 「엘 데스디차도」에서 감성적 이유로 동원했던 “검은 태양”의 심상을 우주론적 차원으로 발전시키고 있다. 그러니까 『환상시편』 첫 번째 소네트에서 “유일한 별”의 죽음으로 해서 무덤 속의 어둠에 갇힌 시인이 이탈리아의 풍광을 되살리며 꿈을 꾸기 시작한 것이고, 처음과 끝이 맞닿은 전반부의 마지막 소네트에서 다시 죽음의 그림자를 드리우는 십자가를 발견한 것이라면, 결국 후반부의 「감람산의 그리스도」는 전반부에서 시인이 꿈속에서 그렸던 찬란한 빛의 세계를 음화(陰晝)로 보여주는 있는 셈이다. 입맞춤을 해주던 여왕, 시인으로 축성해 준 무사이 여신, 이들을 만나게 해준 포실리포의 미르토, 아들을 위해 풍요의 여신 퀴벨라의 옷으로 단장하는 이시스, 아들의 보호를 필요로 하는 아말렉 족

(...) » 「감람산의 그리스도」 I (13).

의 어머니, 옛 시절의 신들의 시대가 돌아올 것을 기다리는 다프네, 일체의 구분을 무화시키는 아르테미스 등, 시인을 위로해줄 여성의 모습은 모두 사라지고, 오직 대문자 단수의 남성신, 존재하지 않으면서 어둠으로 우주를 지배하는 침묵의 유일자만이 고독한 아들의 탄식을 불러오고 있을 따름이다.

이어지는 「감람산의 그리스도」의 세 번째 소네트는 「호루스」의 크네프가 지배하는 동토를 다시 떠올리고 있다. “몸이 식어, 만년설 아래서 움직일 줄 모르는 세상”<sup>41)</sup>에 이른 예수는 “꺼져버린 태양들soleils éteints” 아래에서 만물의 죽음을 예감하며, 유일신에게 과연 죽음을 극복할 능력이 있는 것인지, 또 자신의 죽음이 새로운 세상의 도래를 가능하게 할 것인지를 물으며 「아르테미스」의 두 3행사에서 던진 질문을 반복하고 있다. 그리고는 빌라도 총독만이 유일하게 동정심을 보이고 있는 네 번째 소네트에서 절망감에 휩싸여 고통을 참지 못하는 예수는 예루살렘에서 깨어있는 유일한 존재인 유다에게어서 자신을 팔아 넘겨 예정된 역사를 완수하라고 재촉한다.

제물로 바쳐진 예수가 광인으로, 하늘 높이 날아오르다 죽음을 맞은 이카로스와 파에톤으로, 그리고는 퀴벨레가 되살려낸 아티스로 비유되고 있는 「감람산의 그리스도」의 마지막 소네트에서 우주는 균형을 잃고, 신들의 거처인 올림포스마저 한 순간 위기를 겪는다.

C'était bien lui, ce fou, cet insensé sublime...

Cet Icare oublié qui remontait les cieux,

Ce Phaéton perdu sous la foudre des dieux,

Ce bel Atys meurtri que Cybèle ranime!

L'augure interrogeait le flanc de la victime,

La terre s'enivrait de ce sang précieux...

L'univers étourdi penchait sur ses essieux,

Et l'Olympe un instant chancela vers l'abîme.

「감람산의 그리스도」 V (1-8)

41) « (...) les mondes morts sous la neige éternelle, / Refroidis (...) » 「감람산의 그리스도」 III (3-4).

「아르테미스」와 비교될 정도로 열거와 반복이 눈에 띄는 첫 4행시는 한결 같이 분수에 맞지 않는 행동hybris 때문에 징벌을 받은 신화적 형상들로 채워져 있다. 인간으로서는 가당치 않게 하늘 높이 날아오르다 바다로 떨어져버린 이카로스, 겁 없이 태양신인 아버지 헬리오스의 수레를 몰다 온 세상을 불바다로 만들어 제우스의 벼락을 맞은 파에톤, 퀴벨라가 요구한 순결을 저버린 까닭에 광증에 빠져 스스로를 거세하고 그 결과 죽음을 맞게 된 아티스. 오비디우스는 『변신』에서 이들의 비극적 종말을 강조하고 있지만, 네르발은 이카로스와 파에톤에서 높이 날아오르는 호루스의 모습을 떠올리고 있다.<sup>42)</sup> 특히 아티스의 경우는, 감히 신들의 어머니의 의지를 거스른 인물이라는 측면보다는 여신의 사랑으로 죽음에서 다시 소생하는 모습으로 부각되면서, 오시리스의 신화를 재구성하고 있다. 성 역할이 전도된 모습이기는 하지만 그것이 죽음을 이겨내는 사랑의 이야기로서 오르페우스와 에우리디케의 이야기와 만나고 있다는 사실은 부연할 필요가 없을 것이다. 그런가 하면 그 “귀한 피로 대지를 취하게 하는” 희생자 예수는 시인의 상상계 속에서 신봉자들을 도취경으로 이끄는 죽음과 재생의 신 디오니소스 이야코스와 겹쳐지고 있다. 하지만 이 새로운 신을 알아보지 못하는 지상의 황제는 천상의 주재자에게 그의 정체를 밝혀줄 것을 기원한다.

« Réponds! criait César à Jupiter Ammon,  
 Quel est ce nouveau dieu qu'on impose à la terre?  
 Et si ce n'est un dieu, c'est au moins un démon... »

Mais l'oracle invoqué pour jamais dut se taire;  
 Un seul pouvait au monde expliquer ce mystère:  
 — Celui qui donna l'âme aux enfants du limon.

「감람산의 그리스도」 V (9-14)

42) “높은”이라는 형용사와 연관이 있는 이름을 가진 호루스는 이집트 신화 체계에서는 “하늘”, “지고의 존재”를 가리키며, 매의 형상을 띠는 것이 일반적이다. 그럼에도 불구하고 네르발이 호루스를 독수리에 비유하고 있는 것은 절대자로서의 신의 특성을 강조하기 위한 것으로 보인다.

사랑의 주체로서의 스스로의 정체성에 대한 질문을 던지던 「엘 테스디차도」<sup>43)</sup>의 화자처럼, 또 사랑의 대상의 정체성을 문제 삼고 있던 「아르테미스」<sup>44)</sup>의 화자처럼, 케사르도 “새로운 신”의 정체성에 대한 질문을 던지고 있다. 하지만 이제 더 이상 신탁은 없고, 인간은 그 어디서도 답을 구할 수 없다. “오직 하나, 진흙의 아이들에게 영혼을 부여한 존재만이 그 신비를 설명할 수 있다”는 말로 예수의 수난사를 마무리하는 시인은 천상과 지상의 소통이 단절된 새로운 시대의 도래를 선언하는 것으로 보인다.

그렇다면 그 “유일 존재”는 누구인가? 과연 대부분의 연구자들이 단언하듯, 네르발은 구약의 신을 가리키고 있는 것일까?<sup>45)</sup> 물론 예수의 수난극이라는 「감람산의 그리스도」 다섯 편의 성격이 그러하고, 또 기독교가 유대의 전통을 그대로 계승하고 있는 이상, 그 “유일 존재”는 여호와 혹은 아도나이 Adonai라고 생각하는 것이 간편한 대답일 수 있다. 또 예수의 정체성에 대해 천상을 지배하는 주피터 아몬이 아무런 신탁도 내려줄 수 없었다는 것은 이교의 신들이 유대의 신에게 패권을 넘긴 상황을 가리키는 것이고, 따라서 그 “유일 존재”는 유대와 기독교 전통의 유일신이라 읽는 것이 논리적일 수도 있다.

그러나 여호와에 대한 안테로스의 저항과 분노, 옛 시절 이교의 신들을 그리워하는 다프네의 눈물 그리고 장폴의 인용에서 확인되는 “감람산의 그리스도”의 회의에 대해 납득하기 위해서는 새로운 설명이 필요할 것이다. 이 점에

43) « Suis-je Amour ou Phébus?... Lusignan ou Biron? » 「엘 테스디차도」 (8).

44) « (...) es-tu reine, toi! La première ou dernière? / Es-tu roi, toi le seul ou le dernier amant?... » 「아르테미스」 (3-4).

45) 다른 가능성은 배제한 채, 네르발의 상상계를 전적으로 유대·기독교 전통 속에 위치시키며, “유일자”는 기독교의 신이라기보다는 구약의 신을 가리키는 것이라고까지 단언하고 있는 플레이야드 총서의 주석은 결정적인 것으로 보인다. « Les enfants du limon sont les hommes. La périphrase du dernier vers renvoie au Dieu de l'Ancien Testament plutôt qu'à celui du christianisme. Dans l'*Histoire de la reine du Matin et de Soliman prince des Génies*, Nerval, par la bouche de Tubal-Kaïn, rappelle que Dieu [Adonai] “a créé l'homme de boue, en dépit des génies du feu” (t. II, p. 721) et il ne cache pas sa sympathie pour ces derniers. » (III. p. 1166)

대해서도, 네르발이 신봉한 제교통합론에 따라,<sup>46)</sup> 모든 종교는 동일한 신비의 상이한 형태일 뿐이며, 그러기에 예수는 이카로스의 다른 이름이고, 파에톤의 다른 형상이며, 죽음을 당한 이야코스 디오니소스가 되어 아티스처럼 부활할 수 있었던 것이라 설명할 수 있을 것이다. 그러나 예수가 이교의 희생 제의를 반복하고 있다고 믿는 제교통합론의 입장에서 보더라도, 『환상시편』 전편에서 확연하게 드러나 보이는 유대·기독교적 질서에 대한 부정적 시각을 설명하는 데에는 어려움이 남는다.

더욱이 “진흙의 아이들에게 영혼을 부여한 존재”는 여호와 혹은 아도나이만이 아니다. 헤시오도스에게서는 보이지 않지만, 로마의 시인 호라티우스나 오비디우스,<sup>47)</sup> 『그리스 안내기』를 쓴 파우사니아스 Pausanias를 비롯한 많은 고전 시대의 작가들이 이야페토스의 아들 프로메테우스를 흙에서 인간을 빚어낸 티탄으로 적고 있다.<sup>48)</sup> 뿐만 아니라 네르발 자신도 프로메테우스를 진흙으로 인간을 빚어낸 신으로 기억하고 있었음은 여러 곳에서 확인된다.

---

46) Jeanine Moulin, *Op. cit.*, pp. 74-75 : « Nerval formule ici [dans le dernier poème du *Christ aux oliviers*] son syncrétisme : fondant les éléments communs à toutes les religions et à toutes les doctrines, il réalise une seule croyance où vivent les aspirations éternelles de l'humanité [...] Les courants les plus divergents affluent vers la doctrine des Druses : l'idée de la réincarnation d'un dieu pour sauver les hommes, la métempsychose de Pythagore, l'accession des akkals (spirituels) à la contemplation divine. Cette religion, synthèse de toutes les autres, impressionne et attire le poète. »

47) Ovide, *Les Métamorphoses*, Traduction de Georges Lafaye, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1992, p. 45 : « L'homme naquit, soit que le créateur de toutes choses, père d'un monde meilleur, l'ait formé d'un germe divin, soit que la terre récente, séparée depuis peu des hautes régions de l'éther, retînt encore des germes du ciel, restes de leur parenté, et que le fils de Japet, l'ayant mêlée aux eaux d'un fleuve, l'ait modelé à l'image des dieux, maîtres de l'univers. »

48) Raymond Trousson, « Prométhée » in *Dictionnaire des mythes littéraires. Sous la direction de P. Brunel*, Paris, Rocher, 1988, p. 1143 : « Une variante importante donne le Titan [Prométhée] pour le créateur de la race humaine et le feu pour le principe spirituel animant la créature de glaise (Pausanias, Horace, Juvénal, Esope, Méandre, etc.) »



이아페토스의 아들이 어려운 기술로  
 먼 옛날 진흙과 점토에 생명을 불어넣었을 때,  
 그 손은 우리를 빛으며 넣었으니 우리의 심장에  
 울부짖는 사자의 꺾일 줄 모르는 분용(奮勇)을.<sup>49)</sup>

낭만주의 당시, 변혁의 횃불을 높이 들고 절대자 제우스에 대항했던 티탄 프로메테우스에 대한 열광은 전 유럽적인 현상이었고, 네르발 자신도 헤르더 Herder의 대본에 곡을 붙인 리스트Liszt의 『속박에서 풀린 프로메테우스*Der Entfesselte Prometheus*』의 공연 관람기를 남기고 있다.<sup>50)</sup> 그리고 무엇보다 『불의 딸들』에 삽입될 예정이었던 단편 「판도라」에서 네르발이 프로메테우스가 인간의 창조주임을 분명히 하고 있음을 주목해야 할 것이다.

나는 여인에게 프로메테우스가 그녀[판도라]와 같이 못된 피조물을 태어나게 하였음에 겪어야했을 고통을 상기시켰다.<sup>51)</sup>

헤시오도스 이래로, 지상에 온갖 질병과 해악을 가져온 판도라는 제우스의 명에 따라 헤파이스토스가 흙으로 빚은 인류 최초의 여인으로 여겨져 왔다. 그럼에도 불구하고 네르발이 이 여인을 프로메테우스의 피조물이라고 일반화하고 있는 것으로 보아, 그의 상상계 속에서 인류의 창조주로서의 프로메테우스에 대한 믿음의 뿌리가 어느 정도로 깊은 것인가를 짐작할 수 있다.

결국 그 유일 존재를 여호와로 볼 것인가 아니면 프로메테우스로 볼 것인가 여부는, 여러 평자들이 주장하는 것처럼, 낭만주의 당시에 유행했던 제교 통합론이나 이를 신봉하는 네르발이 남긴 다른 작품들을 참조함으로써 해결

49) Nerval, « Ode d'Horace (A Tindaris) » in *Poésies et poèmes*, I, p. 77: « Quand le fils de Japet par un art difficile / Sut animer jadis et la boue et l'argile, / sa main en nous formant plaça dans notre coeur, / Du lion rugissant l'implacable fureur. » 네르발이 프랑스어로 옮긴 호라티우스의 『오드집』 제1권의 16번째 시편의 일부.

50) Nerval, « Les Fêtes de Weimar. Le "Prométhée" » in *Lorely*, III, pp. 56-62.

51) Nerval, *Pandora*, III, p. 613 : « Je lui rappelais les souffrances de Prométhée, quand il mit au jour une créature aussi dépravée qu'elle. »

될 문제가 아닌 것으로 보인다. 상당량의 저작을 남긴 네르발은 그 모든 가능성을 열어놓고 있기 때문이다. 다만 이제까지 『환상시편』의 소네트들을 읽으며, 네르발이 앞의 시편에서 제시한 주제와 문제들을 이어지는 다음 시편에서 발전시키고 해결하고 있음을 상기하는 우리로서는 이 문제의 해결도 『환상시편』 자체의 내적 논리에 따라야 할 것이라고 판단한다. 다시 말해 「감람산의 그리스도」의 마지막 부분에서 제기된 수수께끼의 답 역시 그 뒤를 잇는 소네트 「황금시」에서 찾아야 한다는 것이다.

#### 7. 「감람산의 그리스도」 - 8. 「황금시」

『환상시편』의 마지막 소네트에서 그리스 예지의 상징인 피타고라스의 율법을 담은 「황금시」를 제목으로 차용하고 있을 뿐 아니라, “만물 유감(有感) *Tout est sensible!*”이라는 피타고라스의 가르침을 두 차례에 걸쳐 직접 인용까지 하고 있는 네르발의 생각은 분명한 것으로 보인다. 예수의 희생이라는 신비를 설명해줄 유일한 존재, “진흙의 아이들에게 영혼을 부여한 존재”는 유대 전통의 여호와나 아도나이라기보다는 그리스 전통의 프로메테우스라는 것이 우리의 생각이다. 「아르테미스」의 말미에서 던진 질문에 대해 「감람산의 그리스도」 첫머리에서 장폴의 인용으로 대답한 것처럼, 네르발은 「감람산의 그리스도」 마지막 대목에서 던진 질문에 대해 그 뒤를 잇는 시편에서 다시 피타고라스를 인용하며 대답하고 있는 것이다.

유대 전통과 마찬가지로, 고대 그리스와 로마에서도 인간이 흙에서 태어났다는 사실에 대해서는 이견이 없었고, 대지모 여신 가이아가 직접 잉태했건 아니면 프로메테우스가 빚었건, 흙에서 태어난 인간은 모든 신들과 마찬가지로 신성을 지니고 있다고 믿었다. 특히 디오니소스의 죽음과 재생의 신화를 입문의식의 원형으로 받아들인 오르페우스 비교의 전통<sup>52)</sup>은 그 흙에 첫 번째

52) Mircea Eliade, *Histoire des croyances et des idées religieuses, I. De l'âge de la pierre aux mystères d'Eléusis*, Paris, Payot, 1983, p. 385 : « Diodore de Sicile semble se référer aux mystères dionysiaques lorsqu'il écrit que “Orphée a transmis dans les cérémonies des mystères le démembrés de Dionysos” »

디오니소스인 자그레우스의 육신이 들어있다고 생각했다. 제우스가 하계의 여신 페르세포네에게서 얻은 아들 자그레우스는 질투에 사로잡힌 헤라가 보낸 티탄들의 공격을 받게 된다. 어린 신은 황소로 변신하여 이를 피하려 하지만, 티탄들은 그의 몸을 찢어 물에 끓이고 불에 구워 먹어버린다. 이를 알고 달려온 아테네와 아폴론이 구할 수 있었던 것은 아직 박동을 멈추지 않은 심장과 몇 조각 살점뿐이었다. 아들을 되살리고자 하는 제우스는 자그레우스의 심장을 스스로가 삼켰거나 아니면 인간인 세멜레에게 삼키게 하여 두 번째 디오니소스를 태어나게 하였다고 한다. 흉측한 것을 저지른 티탄들은 제우스의 벼락을 맞아 타죽었고, 이들의 재가 섞인 흙에서 인간이 태어났다는 것이다. 바로 그런 까닭에 인간은 자그레우스의 신성과 함께 어린 신을 잡아 먹은 티탄의 포악성을 동시에 가지게 되었다는 것이 오르페우스 비교(秘敎)의 설명이다.

피타고라스 추종자 집단도 오르페우스 비교와 유사한 신앙 체계를 갖고 있었다.<sup>53)</sup> 이들은 천상을 기억하는 까닭에 신성을 지향하는 불멸의 영혼과 더불어, 포악성에서 벗어날 수 없는 필멸의 육신을 동시에 지니고 있는 존재가 인간이라는 믿음을 공유하고 있었다. 또 윤회 사상을 신봉하던 이들은 전생이 신성과 포악성 가운데 어느 쪽으로 기울었는가에 따라 다음 생에서 인간은 영혼의 순수 상태를 회복해 가거나 아니면 짐승으로 다시 태어나게 되고, 식물과 광물로 그 모습을 바꿀 뿐 아니라, 죄과에 따라서는 지옥의 불길 속으로 던져지고 말 것이라고 믿었다. 갖가지 형상으로 유위전변(有爲轉變)하는 윤회의 사슬 속에 묶인 영혼을 육신이라는 지상의 감옥으로부터 벗어나게 하여, 궁극적으로는 천상으로 돌아가게 하기 위해서 이들은 갖가지 금기를 준수하며 고행을 통해 육신을 정화하고 입문의식을 수행했다.

53) Mircea Eliade, *Histoire des croyances et des idées religieuses, II. De Gautama Bouddha au triomphe du christianisme*, Paris, Payot, 1983, p. 189 : « Aux similitudes des biographies légendaires s'ajoutent les analogies entre les doctrines et pratiques des "orphiques" et des pythagoriciens : croyance à l'immortalité et à la métempsycose, punition dans l'Hadès et retour final de l'âme au ciel, végétarisme, importance accordée aux purifications, ascétisme. »