

『지옥에서 보낸 계절』의 신화비평적 읽기

이 건 우

(불어불문학과 조교수)

I. 서론

랭보Rimbaud라는 시인에 관한 “신화”, 에티앙블이 타파를 주장했던 “랭보 신화”¹⁾가 형성되는데 있어 결정적인 요인이 된 작품은, 시인이 17세를 전후해서 썼던 100행의 시 「취한 배 *Le Bateau ivre*」나 수수께끼 같은 소네트 「모음 *Voyelles*」도 아니었고, 제목의 진위와 더불어 그 의미조차도 확인할 길이 없는 산문시집 『일뤼미나시옹 *Illuminations*』도 아니었다. 현대시에 새로운 지평을 열어놓고는, 20세를 전후해 문학을 버리고, 또 유럽 문명 자체를 마다하고 아프리카로, 미지의 세계로 모험의 삶을 찾아 떠나간 ‘초탈’의 시인으로 랭보를 신격화한 문학적 근원은 바로 한 편의 산문집 『지옥에서 보낸 계절 *Une Saison en enfer*』에 있었다. 시인의 여동생 이자벨 *Isabelle*과 그녀의 남편인 평론가 파테른 베리송 *Paternel Berrichon*의 윤색에 힘입어, 오랫동안 이 산문집은 기독교의 품으로 되돌아온 탕아의 신앙 고백서로, 이 작품집의 말미를 장식하는 「고별 *Adieu*」은 절필의 선언으로, 또 유럽 문명에 대한 포기 선언으로 이해되어 왔고, 그리하여 랭보의 ‘신도’들에게 『지옥에서 보낸 계절』은 시인이 ‘승천’하기 전에 겪어야했던 최후의 시련을 담고 있는 ‘성스러운 기록’으로 읽혀지고, 신성한 존재가 남긴 마지막 육성으로 받아들여지면서, 깨지지 않을 듯한 “랭보 신화”가 세워지는데 있어 그 근간이 되었던 것이다.

그러나 1901년 벨기에의 한 인쇄소에서 『지옥에서 보낸 계절』 500부가 묶음도 풀리지 않은 채 고스란히 발견되고, 이 사실이 1915년 벨기에 愛書家 회의 *Société des bibliophiles belges*에서 공개되면서,²⁾ 시인이 눈물을 흘리며 이 산문집 모두를 불살라버렸다는 이자벨의 증언은 허구였음이 백일하에 드러나게 되었다. 그때까지 이 산문집이 랭보의 마지막 작품이었다는 판단에 기초한 모든 해석이 그 기반을 잃게 되었음은 부연할 필

* 이 논문은 1994년도 서울대학교 대학발전기금 포함제철 학술연구비에 의한 것이다.

1) Etienne. *Le Mythe de Rimbaud : Structure du mythe*. Gallimard, 1961.

2) Léon Losseau. 《La légende de la destruction par Rimbaud de l'édition princeps d'*Une Saison en enfer*》, Bruxelles, L'Imprimerie, 1916. 자세한 것은 앙투완느 아당 Antoine Adam (Rimbaud. *Oeuvres complètes*. Bibliothèque de la Pléiade, 1972, p. 950)과 장 뤽 스텐메츠 Jean-Luc Steinmetz (Rimbaud. *Vers nouveaux, Une Saison en enfer*. GF-Flammarion, 1989, p. 101)의 해설을 볼 것.

요도 없는 일이다. 주저 없이 『일뤼미나시옹』을 알코올과 약물 남용 또 베를렌느Verlaine와의 동성에 경험 등의 기록이라고 판단하면서, 『지옥에서 보낸 계절』은 그 모든 일탈의 생활에 대한 참회의 눈물로 씌어진 작품이라고 생각했던 ‘랭보 신전’의 해석자들에게는 그들이 추종하던 “신”의 궤적에 일대 변화가 생기기 시작했던 것이다.

그렇다면 『지옥에서 보낸 계절』과 『일뤼미나시옹』 사이의 관계를 어떻게 설정할 것인가? 두 작품집 사이의 차별성을 드러낼 수는 없는 것인가? 랭보 연구에 있어서 교전적이라 할 이러한 문제 제기는 두 작품집의 관계를 밝히지 않고서는 랭보의 작품 세계를 제대로 조명할 수 없다는 사실에서 출발한다. 어쩌면 모리스 블랑쇼³⁾가 제안한 대로, 『지옥에서 보낸 계절』은 “최종적 작품 *oeuvre finale*”이고 『일뤼미나시옹』은 “중국적 작품 *oeuvre ultime*”이라고 선언하므로써 문제 제기 자체를 무효화하는 것이 소모적인 논쟁을 피하고, 랭보가 열어주는 새로운 시의 세계로의 여정을 시작할 수 있는 최상의 선택일지도 모른다. 그러나 ‘문제 제기의 무효화’가 ‘문제 자체의 무효화’는 아닐 것이다.

우리로서는 『지옥에서 보낸 계절』이 랭보의 시적 행로에 있어 그 종착점에 있지 않다고 생각하는 까닭에 또다시 이 산문집의 독서를 시작한다. 우리가 계획하는 『지옥에서 보낸 계절』의 읽기는, 그 진실성을 의심할 수밖에 없는 전기적 사실이나 手稿本의 필적 감식 등의 작품외적 사실에 기초하지 않고, 작품의 상상 공간을 구성하는 요소들의 내적 질서의 모습을 드러내므로써, 랭보의 작품 세계 가운데에서의 이 산문집의 자리를 찾는 것이다. 다시 말해, 『지옥에서 보낸 계절』을 지배하고 있는 상상력의 축을 찾아내고, 그것이 랭보의 다른 작품들의 상상력의 축과 어떻게 다른가를 비교하므로써 우리가 제기한 문제에 대한 해결 방법을 모색해보자는 것이다. 상징, 원형, 표상 등의 상상적 요소들이 혼재해 있는 상상 공간이 그 혼돈스러운 외양에도 불구하고 하나의 축을 중심으로 질서를 구축하여 하나의 星座를 이루고 있을 때 그 모습을 형상화할 수 있는 것이 신화라면,⁴⁾ 질베르 뒤랑이 제안하는 신화비평 방법⁵⁾은 우리의 독서의 길잡이가 되어줄 수 있을 것이다.

3) Maurice Blanchot. 《L'oeuvre finale》 in *L'Entretien infini*. Gallimard, 1969.

4) Gilbert Durand. *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*. Bordas, 1969, p. 64: 《Nous entendrons par mythe un système dynamique de symboles, d'archétypes et de schèmes, système dynamique qui, sous l'impulsion d'un schème, tend à se composer en récit.》

5) 한 작품의 신화소를 드러내기 위해서는, 1. 한 작품의 신화적 공시대 *synchronicités mythiques*를 이루는 “반복적” 주제들을 드러내고, 2. 인물과 배경의 상황 혹은 그 상황들의 조합을 검토하여, 3. 레비 스트로스가 오이디푸스 신화에 대해 행한 분석 처리 방식을 원용하여 한 작품의 구조와 의미를 살피는 것이 필요하다. 자세한 것은 Gilbert Durand. *Figures mythiques et visages de l'oeuvre* (Berg international, 1979)의 결론 부분인 「방법론, 신화비평, 신화분석 *Méthodologie, mythocritique et mythanalyse*」을 볼 것.

II. 랭보와 디오니소스

『두에 묶음 Cahier de Douai』이라는 이름으로 남아 있는 랭보의 初期詩 세계가 하나의 ‘완성된 존재’로서의 시인으로 인정받고자 애태우는 16세 소년의 조바심을 보여주는 공간으로 보이고, 따라서 빛과 질서를 지향하는 청년신 아폴론의 成人式을 위한 몸부림이라는 신화적 형상이 그 상상력의 축을 이룬다고 읽을 수 있다면,⁶⁾ 시인이 생전에 인쇄까지 마칠 수 있었던 산문집 『지옥에서 보낸 계절』은 혼돈의 밤과 죽음의 시련을 겪어야 하는 디오니소스의 광란의 춤으로 읽어야 한다는 것이 우리의 생각이다.

물론, 디오니소스 신화를 축으로 랭보의 작품 세계를 규명하려는 노력은 우리의 시도가 처음이 아니다. 디오니소스와 에로스를 르네상스 시대로부터 오늘에 이르기까지의 서구 문명을 지배하는 신격으로 파악하는 장 브뤽⁷⁾의 문명 읽기는, 랭보에게서 발견되는 주체의 타자화 (“Je est un autre”), “언어의 연금술 Alchimie du verbe” 등을 1960년대 히피 운동과 사이키델릭 음악, 그리고 약물에 의한 환각 속으로의 도피까지로 연결되는 디오니소스의 광란의 춤으로 그려보이고 있다. 그런가 하면, 문학에 있어서의 신화를 분석하는 안느 데보라 레비는 고통과 환희의 양면성을 동시에 구현하고 있는 랭보를 니체보다 앞선 디오니소스적인 시인으로 판단하고 있다.⁸⁾ 특히 20세기 서구 문명을 헤르메스 신화가 설명구조로 작용하는 공간으로 읽어내고 있는 질베르 뒤랑의 견해에 따르면 랭보는 디오니소스 세계의 극점에 위치하고 있다.

Le temps des poètes contemporains semblent bien rythmé par la même horloge que celui des anthropologues... Et ce temps n'est déjà plus celui du paroxystique dionysiaque de Rimbaud ou même encore des *Nourritures Terrestres*, il est temps d'Hermès, le temps de la Récurrence.⁹⁾

6) Gonou Lee. *L'Imagination initiatique du premier Rimbaud*. Thèse de doctorat, l'Université de Grenoble III. 1992.

7) Jean Brun. *Le Retour de Dionysos*. Les Bergers et les Mages, 1976.

8) Anne-Déborah Lévy. 《Dionysos: l'évolution du mythe littéraire》 in *Dictionnaire des mythes littéraires*. Editions du Rocher, 1988, p. 459: 《Tout autre apparaît, à ce titre, l'évocation qu'avant Nietzsche Rimbaud donne de 《l'ivresse sainte》 dans 《Matinée d'ivresse》 (...); il y restitue l'ambivalence du délire bachique, rencontre du plaisir et de la douleur: 《Fanfare atroce où je ne trébuche point! Chevalet féérique! Hourra pour l'oeuvre inouïe et pour le corps merveilleux...》 La douleur comporte une promesse de consécration; quoique Dionysos ne soit pas nommé, on est en droit de penser que le thème de l'ivresse douloureuse mais salvatrice ressortit à son inspiration [...].》

9) Gilbert Durand. *Sciences de l'homme et tradition*. Berg international, 1979, p. 229.

대혁명과 더불어 낭만주의의 프로메테우스 신화로 출발한 프랑스의 19세기가 후반에 이르러 운동—심지어는 가장 냉철한 실험 논리를 내세우고 있는 것으로 보이는 에밀 졸라 Emile Zola의 자연주의 작품 세계까지를 막라하여—디오니소스적인 광란의 물결 속에 휩싸였다고 파악하는 질베르 뒤랑에게 있어 랭보는 그 대표격인 시인이다. 그러나 랭보에 대한 이들의 언급은 구체적인 작품에 대한 분석이 아니라, “신화분석 mythanalyse”이라는 큰 틀 속에서 이루어진 것이다. 랭보의 작품이 문학사 혹은 문명사적인 관점에서 보아, 규범으로부터의 이탈이라는 그 전체적인 성격 때문에 디오니소스적이라 규정할 수 있음은 부정할 수 없는 사실이다. 그러나 시인이 거쳐간 상상력의 궤적과 그 내적인 변전을 고려에 넣지 않는 이들의 논의는 어디까지나 일반론의 차원에 머무는 것으로, 그 선언적인 의미가 더 큰 것이라 해야 할 것이다.

우리가 시도하는 『지옥에서 보낸 계절』의 신화비평적 읽기는 바로 여기에 자리한다. 테오도르 드 방빌 Théodore de Banville에게 보낸 1870년 5월의 편지¹⁰⁾에서 볼 수 있듯이, 파르나스 유파의 大家에게 ‘인정받는 존재’가 되고자 하는 15세 소년의 아폴론적인 시적 열정은 성장기와 겹쳐진 보불전쟁과 파리 코뮌 등의 역사적 소용돌이 속에 휘말리면서 좌절을 겪게 되고, 랭보는 시인의 사명을 프로메테우스적인 것으로 수정한다. 랭보의 또 다른 목소리의 결정적인 징후는 소위 “투시자 voyant의 편지”로 알려진 1871년 5월 15일자 폴 드므니 Paul Demeny에게 보내는 편지에서 보여지는 “불을 훔치는 시인¹¹⁾”의 모습으로 드러나고, 마침내는 프랑스 대혁명을 소재로 하고 있는 “가짜 역사시¹²⁾” 「대장장이 Le Forgeron」에서 절정에 이르는 것으로 보인다.

랑보의 시적 궤적이 과연 언제부터 디오니소스 쪽으로 경도되었는가를 따진다면, 우리는 주저 없이 「취한 배 Le Bateau ivre」로부터라고 말할 것이다. 취기에 빠져, 자신의 육신을 해체하고, ‘바다’라는 미지의 세계의 물결에 따라 춤을 추며, 때로는 환희를 때로는 고통과 두려움을 느끼는 “취한 배”는 이미 아폴론이나 프로메테우스적인 상징이 아니다. 더욱이 파리에 올라간 소년 시인 랭보가 남기고 있는 일련의 시편들은 하나 같이 이전의 작품들과는 판이한 세계를 구축하고 있는 것이 사실이다. 우선, 베를렌느와 함께 나갔던 모임 Les Vilains Bonshommes의 회원들이 남긴 『책 앨범 Album Zutique』 속의 시편들은 더 이상 16세 소년 시인이 추구해온 “빛과 질서의 세계”의 흔적을 찾아볼 수 없는 음담패설이거나 분뇨담이 대부분이었을 뿐 아니라, 베를렌느와의 동거 및 도피 시절의 시인의

10) Rimbaud. *Oeuvres*. par S. Bernard et A. Guyaux. Garnier, 1983, p. 343: 《Je jure, cher maître, d'adorer toujours les deux déesses, Muse et Liberté.》 이후로 랭보의 인용은 이 책에 의한다.

11) *Ibid.*, p. 349: 《Donc le poète est vraiment voleur de feu.》

12) Pierre Brunel. *Rimbaud: Projets et réalisations*. Champions, 1983, p. 51.

생활과 시편에서 드러나는 일탈의 모습은 바로 도취 속에서 빚어진 광란의 몸짓이라는 점에는 의문의 여지가 없다. 또 다른 한편으로, 대부분의 랭보 편집자들이 『후기 시편 *Derniers vers*』 혹은 『신작 시편 *Vers nouveaux*』이라 분류하고 있는 작품들 또한 베를렌스의 영향 아래, 이전의 시적 모험과는 다른 어조로 ‘목마름’과 ‘배고픔’이라는 디오니소스적인 주제를 밤 사이의 취기에서 깨어난 메나드 *ménades*의 음성과도 같은 여성적인 어조로 담아내고 있을 뿐더러, 우리가 읽고자 하는 『지옥에서 보낸 계절』과 거의 같은 시기에 씌어진 것으로 보이는 산문 『사랑의 사막 *Les Déserts de l'amour*』 또한 이같은 랭보의 감정적 삶의 궤적을 짐작케해주는 또 다른 증거가 되고 있다.

그렇다면 산문집 『지옥에서 보낸 계절』은 디오니소스 신화를 축으로 읽을 때 과연 어떤 모습을 보여줄 것인가? 그 “지옥”의 모습을 조명하기 위해 우선 거칠게나마 디오니소스 신화를 살펴볼 필요가 있을 것이다.¹³⁾

Ⅲ. 디오니소스 신화

디오니소스의 신화를 구성하는 神話素의 요체는 무엇보다 이 일탈의 신이 제우스의 아들이면서, 아폴론이나 헤르메스처럼 올림포스에 자리하는 신이 아닐 뿐더러, 신의 몸으로 죽음을 체험하고 그 죽음을 통해 ‘다시 태어났다’는 특이한 신격에 있다. 동방에서 들어와 산야를 떠도는 포도주의 신으로 알려져 있는 디오니소스는 그 자신이 미쳐버린 광란의 신이면서, 그가 나타나는 곳에서는 어디서나 사람들을 홀려 아폴론이 주재하는 도시의 정연한 질서를 파괴하고, 자신의 추종자들로 하여금 야만스럽고 잔혹스럽기까지 한 행동을 일삼게 하는 신이다. 또 이 광포한 이방의 신은 스스로가 박해받고 고통 속에서 죽어가야 하는 신이면서 그의 추종자들도 같은 운명에 빠뜨리는 신이다.

올림포스의 主神 제우스의 사랑을 받아 디오니소스를 잉태한 세멜레는, 헤라의 꾀임에 넘어가, 인간으로서는 분에 넘치는 욕심을 품게 된다. 남 모르게 자신을 찾는 신의 모습을 인간의 눈으로 보기를 원하는 인간, 자신의 분수를 모르는 여인의 성화에 견디지 못한 제우스는 인간으로서는 감당할 수 없는 신의 위풍을 보여주게 된다. 제우스의 현현은 곧 천둥과 번개를 동반하는 것인 까닭에 세멜레는 타죽을 수밖에 없게 되고, 제우스는 여인

13) 디오니소스 신화를 정리하기 위해 Walter F. Otto (*Dionysos, le mythe et le culte*. Traduit de l'allemand par Patrick Lévy, Mercure de France, 1969), Pierre Grimal (*Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*. P.U.F., 1976), Marcel Détiéne (*«Dionysos» in Dictionnaire des mythologies*. Flammarion, 1981), Maria Daraki (*Dionysos*. Arthaud, 1985), Anne-Déborah Lévy (*«Dionysos: l'évolution du mythe littéraire» in Dictionnaire des mythes littéraires*. Editions du Rocher, 1988) 등을 참조했다.

의 뱃속에 든 태아를 꺼내 자신의 허벅지에 거두어 디오니소스를 태어나게 한다. 인간의 몸과 신의 몸을 동시에 빌어 태어난 디오니소스의 탄생 신화는 이질적인 두 요소의 결합과 그로 인한 양면성의 해결이라는 문제를 제기하면서, 인간의 '과육'을 문제 삼고 있다.

디오니소스의 '죽음과 다시 태어남'은 세멜레의 죽음과 제우스의 몸을 빈 이중의 탄생 신화 속에만 들어 있는 것이 아니다. 크레타 섬에서 전해오는 자그레우스 신화에 따르면, 제우스가 페르세포네에게서 얻은 "첫 번째 디오니소스"를 헤라가 보낸 타이탄들이 잡아먹는다. 어린 동생 자그레우스를 구하러 온 아테나 여신은 아직 살아 뛰고 있는 심장만을 구할 수 있었을 뿐이고, 아폴론은 여기저기 흩어진 살점만을 구할 수 있었다. 제우스는 타이탄들에게 벼락을 내리고는, 아직 살아있는 자그레우스의 심장을 삼켜 (혹은 세멜레에게 삼키게 하여) "두 번째 디오니소스"를 태어나게 한다.¹⁴⁾ 끈질긴 헤라의 질투를 피하기 위해 제우스는 어린 신을 님프의 나라인 뉘사로 데려가 염소의 모습¹⁵⁾으로 숨기지만, 트라키아의 왕 퀴쿠르고스의 박해를 받아 디오니소스는 바다 속으로 몸을 던진다. 물론 테튀스 여신의 도움을 받아 되살아 나기는 하지만, "지옥으로의 하강"으로 해석되는 이 삽화에서 이미 "두 번 태어난" 디오니소스는 다시 한 번 죽음과 새로운 탄생의 신화를 남기게 되는 셈이다. 신과 인간의 몸을 빈 탄생을 통해, 신의 질서와 인간의 질서 사이의 경계를 허무러뜨린 디오니소스는 삶과 죽음의 경계를 넘나들면서 "생명의 일회성"이라는 우주의 질서마저 파괴하고 있다.

죽음과 삶의 경계를 오가는 디오니소스의 신화에서 특히 눈여겨 볼 것은 그 모습이 고통스럽기 짝이 없다는 사실이다. 그 고통의 구체적인 모습으로 신화는 헤라가 내린 디오니소스 자신의 광기와 더불어, 그의 출현이 빚어내는 광기, 그것도 죽음의 그림자가 드리워진 광기의 모습들을 들고 있다.¹⁶⁾ 어린 디오니소스의 양육을 맡은 아타마스와 이노는 헤라 여신의 눈을 속이기 위해 어린 신에게 여자 아이의 옷을 입혀 여자들 사이에서 키운다. 그러나 헤라 여신의 복수로 미쳐버린 이들 부부는 자신들의 아들들을 처참하게 죽이고는 스스로 목숨을 끊고 만다. 여자들 사이에서 자라난 디오니소스에 대한 숭배 제례가 주로 광란에 휩싸인 여인들에 의해 이루어지는 까닭에, 가부장적인 도시의 질서가 이를

14) 오르페우스 秘敎에 의하면, 자그레우스를 잡아먹은 타이탄의 재가 섞인 흙으로 프로메테우스는 최초의 인간을 빚어내었다는 것이고, 그런 까닭에 인간에게는 神의 속성이 내재한다고 한다. 또 도시에 자신의 신전을 갖지 못하는 디오니소스가 아폴론이 북방으로 계절적 이주를 하는 겨울 3개월 동안 델포이 신탁소를 주재하는 것은 아테나 여신과 함께 자그레우스를 구하러 간 아폴론이 흩어져 있던 자그레우스의 살점들을 델포이 신탁소의 삼각대 근처에다 보관하였다는 사실로 설명할 수 있을 것이다.

15) 여기서 주목해야 할 것은 서양 전통 속에서 악마가 줄곧 염소의 모습으로 형상화된다는 사실로, 이는 언제나 인간을 유혹하고 그 때문에 박해 받는 디오니소스의 성격과 무관할 수 없다.

16) 디오니소스가 포도주를 만들어냈다는 사실을 신화는 헤라 여신이 내린 저주로 설명하고 있다.

용납할 수는 없는 노릇이었고, 따라서 이 광란의 종교가 도입되는 곳은 어디에서나 같은 현상이 일어났다. 앞서 염소 모습의 디오니소스를 박대한 뤼쿠르고스가 디오니소스에 대한 숭배를 금지하자, 이에 분노한 신은 왕을 미치게 만들어 자신의 아들을 포도나무로 헛보고 도끼로 내리치게 만든다. 자신의 아들을 죽인 자의 왕국은 불모의 땅이 되고, 신탁에 따라 신하들은 디오니소스의 분노를 달래기 위해 왕의 사지를 찢어 죽인다. 또 세멜레의 아버지 카드모스의 뒤를 이어 테베의 왕이 된 펜테우스는 디오니소스와는 이종 사촌이지만, 신흥 종교의 유입을 금지했다가 죽음을 당하고 만다. 어린 시절의 디오니소스처럼 女裝을 하고 여자 신도들의 집회 현장에 잠입한 펜테우스는 광란에 빠진 자신의 어머니 아가우에의 눈에 사자로 헛보여 그 손에 갈기갈기 찢겨지는 운명을 맞는다. 또 오르코메노스의 왕 미누스의 딸들, 혹은 판본에 따라서는 아르고스의 왕 프로에토스의 딸들은 디오니소스의 부름을 거부했다가 신의 저주를 받아 자신들의 아이들을 잡아먹기까지 하였다.

이렇게, 헤라의 박해를 받아 광란의 신이 된 디오니소스는 자신을 거부하는 인간은 물론 자신을 거두어준 인간에게마저도 광기와 더불어 죽음의 화를 가져다 주는 것이다. 특히 디오니소스의 어머니 세멜레 일가에게 내린 불행은 광포한 신의 위력을 확실히 해준다. 테베의 왕 카드모스의 네 딸 가운데, 신을 잉태한 여인 세멜레의 죽음은 그 자신의 과도한 욕심 때문이었지만, 다른 딸들인 이노와 아가우에는 디오니소스로 인한 광기 때문에 자신들의 자식들을 처참하게 죽여야했고, 또 다른 딸 아우토노에의 경우에는, 비록 디오니소스와 직접적인 관계를 갖는 것은 아니지만, 아들 악타이온이 아르테미스 여신의 분노로 사냥개들에게 화를 당한다는 점에서 디오니소스의 다른 사촌들과 유사한 종말을 맞게 된다.¹⁷⁾

그러나 신과 동일한 운명을 나눈다는 것이 단순히 광기와 처참한 죽음이라는 비극적 결말만을 가져오는 것은 아니다. 아들에 의해 死者의 나라에서 불멸의 존재가 된 세멜레를 *Thyoné*라 부르고 또 광란에 빠진 디오니소스의 추종자들 또한 같은 이름으로 부르는가 하면, 디오니소스 자신이 *Thyonidas*라는 이름으로 불리우는 것을 보면, 도시의 사람들이 두려워하는 ‘열광에 사로잡힘’이 곧 신의 부름에 답하는 것이고, 그것이 바로 세멜레처럼 불멸의 존재가 되는 길로 생각되었음을 알 수 있다.¹⁸⁾ 광란과 죽음의 신은 자신의 추종자들에게 자신과 같은 고통을 부여하고, 그러한 고통을 받아들인 신도들을 인간의 조건으로부터 해방시켜주고 있는 것이다. 디오니소스의 부름을 받은 그리스의 여인들은 가정과 도시를 버리고 산과 들을 밤새워 무리 지어 떠돌면서, 탄탈로스처럼 끝없는 목마름과 배고픔¹⁹⁾을 채우기 위해 포도주를 마시고 짐승들을 잡아 산 채로 찢어 먹으며 제를 지내고,

17) 악타이온의 경우에서도, 목욕하는 여신의 알몸을 인간의 눈으로 보았다는 사실, 다시 말해 인간이 인간의 한계를 넘는 행위를 했다는 점이 끔찍한 징벌의 원인이었음은 주목할 점이다.

18) Walter F. Otto. *Op. cit.*, p. 77.

광포한 신을 한 몸에 받아들이기 위해 제관들과 광란의 혼음에 빠져들었다. 이들 메나드는 아침이면 우수에 잠긴 채 간밤의 열광의 뒷맛을 되새기면서 디오니소스의 아내 아리아드네를 생각한다. 억누를 수 없는 사랑의 열정에 빠져, 크레타의 법을 무시하고 미노타우로스의 미궁으로부터 테세우스를 구해내지만, 아테네의 왕자로 부터 버림받아 낙소스 섬에서 눈물 흘리고 있는 아리아드네가 결국은 세멜레처럼 디오니소스에게 구원을 받았던 것처럼, 도시의 율법이 금지하는 열광에 빠져드는 것을 두려워하지 않고 광란의 신과 운명을 함께하는 메나드는 또 하나의 아리아드네가 되어 신과의 합일을 이룰 수 있기를 기대하는 것이다.

도시의 종교 체계는, 프로메테우스의 충고에 따라 제물을 구워 그 연기로 신에게 제를 지내는 것에 기초하는 것으로, 신의 영역과 인간의 영역 사이의 엄격한 차별화를 근간으로 삼고 있었다. 그러나 디오니소스 숭배 제례는 산 짐승을 날로 잡아먹는 이단의 행태를 보이면서 신들이 정한 질서 자체를 부정하는 것이었고, 통음난무를 통해 이성을 거부하고 혼음을 통해 도시의 근간인 가정을 지탱하는 성의 윤리를 무너뜨림으로써 인간 사회의 질서를 근본적으로 부정하는 것이었다. 광기를 불러일으킬 정도의 과도한 취기와 혼음에 이르는 과도한 사랑의 표현이 도시 가운데 자신의 신전을 갖지 못하는 디오니소스가 자신의 숙명에 대해 저항하는 모습이라고 해석할 수 있다면, 결국 그의 신화가 보여주는 일탈과 파격은 올림포스의 모습을 따르는 도시의 질서를 무너뜨림으로써 또다른 세계를 준비하는 적극적인 방편이라 할 것이다. 따라서 디오니소스가 가져오는 혼돈은 단지 無를 지향하는 파괴가 아니다. 앞서 살펴 보았듯이, 디오니소스는 신의 아들이면서, 또한 인간의 아들이고, 죽음을 통해 다시 태어나며, 제우스의 아들이면서 염소의 모습으로, 또 남성이면서 여성의 모습으로 몸을 숨겨야 했고, 스스로 광란의 신이면서 광기를 내리고, 박해를 받으면서 자신의 추종자들에게 같은 운명을 강요한다. 이렇듯 모든 神話素에서 확인되는 디오니소스의 '이중성'은 인간이 낮과 질서의 존재만이 아니라 밤과 혼돈의 존재이기도하다는 사실을 확인시켜주는 것이고, 순간적인 도취를 통해 신의 도취의 영속성을 체험할 수 있어 인간이 자신의 존재 조건으로부터 벗어나 신과의 만남을 실현할 수 있음을 입증하는 것이기도 하다. 인간과의 차별성으로 신격을 유지하며 인간의 한계를 넘는 행태를 보이는 인간에게 가혹한 징벌을 내리는 다른 신들과는 달리, 디오니소스는 자신의 추종자들과 운명을 함께 나누며 인간을 도취와 광기의 순간에서나마 신의 경지에 이르게 해주는 신이

19) 탄탈로스가 지옥에서의 영원한 형벌을 받은 것은 그가 신들만의 음식과 술을 훔쳐 먹었을 뿐 아니라, 신들을 대접하기 위해 자신의 아들을 죽여 人肉을 사용하므로써 인간의 윤리를 위반하고 나아가서는 신들을 모독했다는 사실이다. 잔치와 먹음 것에 관련하여 인간의 한계를 넘어선 행동을 한 것에 대한 징벌이 영원한 갈증과 허기의 고통이라면, 탄탈로스 이야기의 교훈은 디오니소스 신화의 교훈과 그대로 겹쳐지고 있다.

다. 순간과 영원, 현실과 상상의 공간, 존재와 부재 사이의 모순을 해결하여 하나의 존재가 ‘스스로이면서 또한 타자이기도 하다’는 사실을 깨닫게 해주는 디오니소스의 혼돈스럽기 짝이 없는 모습을 그리스인들은 “흑백의 디오니소스 Dionysos Leukyanites”라 불렀고²⁰⁾ 신의 열광에 참여함으로써 그의 추종자들은 삶과 죽음의 실존적 모순을 해소할 수 있는 제 3의 공간을 발견할 수 있었다.

그렇다면 이렇게 정리되는 디오니소스 신화에 비추어 읽는 『지옥에서 보낸 계절』의 모습은 어떤 것일까?

IV. 랭보의 지옥

『지옥에서 보낸 계절』의 구성은 1. 제목을 대신해 별표 다섯 개와 단혀지지 않는 따옴표로 시작되는 서막, 2. 죽음으로 이를 수밖에 없었던 자신의 삶의 연혁을 기록하고 있는 「나쁜 피 *Mauvais sang*」, 3. 고통을 넘어 겪게 되는 환각 상태의 기록인 「지옥의 밤 *Nuit de l'enfer*」, 4. 베를렌느와의 생활을 엿보게 해주는 것으로 읽히는 첫 번째 섬망 *Délires*의 기록 (「미친 처녀 *Vierge folle*—지옥의 신랑 *L'Epoux infernal*」), 5. 랭보의 시적 실험을 돌아보게 해주는 두 번째 섬망의 기록 (「언어의 연금술 *Alchimie du verbe*」), 6. 서구 문명과 기독교에 의한 저주를 적고 있는 「불가능 *L'Impossible*」, 7. 지옥으로부터의 탈출을 꿈꾸는 「번개 *L'Eclair*」, 8. 악몽과도 같은 지옥에서의 밤이 끝났음을 확인하는 「아침 *Matin*」, 9. “찬란한 도시”로의 입성을 기대하며 『지옥에서 보낸 계절』의 막을 내리는 「고별 *Adieu*」로 되어 있다.

기독교를 축으로 하는 19세기 프랑스의 정신적 질서와 그 질서에 의해 조건지워진 자신의 개인적 역사로부터 벗어나기 위한 랭보의 몸부림이라고 요약되는 『지옥에서 보낸 계절』은 우선 그 전체 구조가 ‘죽음의 체험과 새로운 탄생’이라는 디오니소스 신화의 골격을 따르고 있다. 자신의 생활과 시적 모험을 “지옥”으로 판단한 화자가 그 “지옥”으로부터 벗어나기 위해 행하는 일종의 病歷 口述과도 같은 일관된 구도 속에서 전개되는 이 작품은, 스텐메츠가 지적한 대로²¹⁾ 두 편의 「섬망」과 「불가능」 사이를 경계로 지옥으로의 하강과 지상으로의 상승이라는 구조로 이분화 되어 있다.

『지옥에서 보낸 계절』을 여는 서막의 첫 부분은 실상 이 작품 전체의 상상력의 축에 대한 규정이라는 의미를 지니고 있다.

20) Maria Daraki. *Op. cit.*, p. 30.

21) Jean-Luc Steinmetz. 《Notice》 in Rimbaud. *Vers nouveaux, Une Saison en enfer*. Flammarion, 1989, p. 101.

《Jadis, si je me souviens bien, ma vie était un festin où s'ouvraient tous les coeurs, où tous les vins coulaient.

Un soir, j'ai assis la Beauté sur mes genoux. — Et je l'ai trouvée amère. — Et je l'ai injuriée. Je me suis armé contre la justice.²²⁾

“모두가 마음을 열고 온갖 술이 넘쳐흐르는 잔치의 생”을 보내던 화자는 “아름다움”과 “정의”로 대변되는 기존의 질서를 거부하고 이에 대한 공격성을 내보인다. 광란에 빠진 메나드의 일탈의 모습을 보이는 화자의 행태에 원인을 찾는다면 물론 그것은 가장 대표적인 디오니소스적 주제라 할 “잔치”와 “온갖 술”에 의한 취기일 것이다. “인간의 희망을 없애고, 불행을 神으로 삼아, 광기에 젖어서는, 진흙탕 속을 뒹굴고, 바보 같은 웃음을 짓는” 등 만취에 이른 모습의 화자는 죽음의 위협에 직면해서 자신의 “옛 잔치의 열쇠”를 찾지만, 그것이 “자비 *charité*”라는 사실을 확인하고는 자신이 꿈을 꾸는 것이라 생각한다. “죽음에 이르라”는 악마의 유혹을 마치 파우스트²³⁾처럼 따르는 화자는 이후의 자신의 글이 사탄에게 바쳐지는 것임을 밝히면서 서막을 끝맺는다. 잔치, 넘치는 술과 사랑, 기존 질서의 거부, 광기, 자아의 상실, 악마의 유혹, 죽음의 체험 등의 주제로 채워져 있는 『지옥에서 보낸 계절』의 서막은 디오니소스의 신화를 축으로 이 작품을 읽으려는 우리의 의도를 정당화하고 있는 것으로 보인다.

두 번째 이야기 「나쁜 피」는 화자의 개인적인 역사와 프랑스 혹은 유럽 문명과의 만남을 반추하는 일곱 장면으로 이루어져 있다. 자신의 선조들로부터 흉한 외모와 의복뿐 아니라 우상숭배, 瀆聖의 전통, 악덕, 분노 그리고 음탕함 등을 물려받았음을 강조하는 화자는 기독교 교회의 가르침과 더불어 그 위에서 서 있는 프랑스와 유럽 문명 전체에 대한 거부를 명백히 한다. 자신을 “검둥이”라고 부르는 화자는 유럽 대륙으로부터 떠나갈 것을 결심하고는 식인종처럼 도취와 열광에 빠져든다.

(...) Le plus malin est de quitter ce continent, où la folie rôde pour pourvoir d'otages ces misérables. J'entre au vrai royaume des enfants de Cham.

Connais-je encore la nature? me connais-je? — *Plus de mots. J'ensevelis les morts dans mon ventre. Cris, tambour, danse, danse, danse, danse!* Je ne vois même pas l'heure où, les blancs débarquant, je tomberai au néant.

Faim, soif, cris, danse, danse, danse, danse!²⁴⁾

기독교와 유럽이라는 “백인”의 질서를 거부하는 화자는, 그리스적인 도시의 질서 밖에

22) Rimbaud. *Une Saison en enfer*. p. 211.

23) 파우스트 전설의 디오니소스적인 해석은 Jean Brun. *Op. cit.*, pp. 36-52 (Les passionés du savoir: Faust et Don Juan)를 참조할 것.

24) Rimbaud. *Op. cit.*, p. 217.

서 자신의 자리를 찾고 있는 디오니소스의 추종자들처럼, “배고픔과 목마름에 소리치며 광란의 춤”에 빠져들면서 마침내 죽음을 받아들일겠다고 선언한다. 혈통에 따라 프랑스인의 삶을 살아가야했던 화자는 죽음을 선택한 자신의 행태가 필연적임을 강조하고 있다.

고통스럽기 짝이 없는 육신과 정신의 해체 그리고 도취와 환각이라는 또다른 디오니소스적 주제를 다루고 있는 「지옥의 밤」은 앞서의 단원과 달리 그 의미가 양가적이다. 다시 말해 이 “지옥의 밤”은, 한편으로는 고통의 지옥이기에 그로부터 벗어나려는 노력이 시작되는 시간이면서, 다른 한편으로는 온갖 환상을 가능케 하는 도취와 열광이 시작되는 시간이기도 하다. 지옥의 불길에 휩싸여 끝없는 목마름에 소리조차 지를 수 없다는 화자는 디오니소스의 기독교적 변신인 악마의 유혹에 빠져 “독”을 받아 마셨으나, 죽음은 없고 고통만이 계속 된다고 후회의 태도를 보인다. 그러나 한 순간 도덕적 자책의 그림자를 드리우던 화자는 자신이 지옥에 있는 것은 세례를 받았기 때문이라며, 교회는 물론 자신에게 교리문답을 강요한 부모에 대한 저주²⁵⁾의 목소리를 높이는 한편, 성모 마리아를 부르며 자신의 선택을 후회하기도 하지만, 서서히 약효를 느끼면서 환각 속으로 빠져들어 간다.

Les hallucinations sont innombrables. (...)

Je vais dévoiler tous les mystères(...)

J'ai tous les talents! (...) Je ferai de l'or, des remèdes.

Fiez-vous donc à moi, la foi soulage, guide, guérit. Tous, venez, – même les petits enfants, – que je vous console (...) Je ne demande pas de prières (...).²⁶⁾

고통을 거치고 난 뒤, “독약”의 약효로 생긴 놀라운 능력들을 나열하는 화자는 “온갖 신비를 꿰뚫어보고, 황금은 물론 만병통치약까지 만들 수 있다”고 자랑을 하고, 급기야는 스스로가 신의 경지에까지 올랐음을 선언하기에 이른다. 앞서 지적한 대로 이 단원은 화자가 지옥에 든 이유와 지옥에서 겪어야하는 고통 그리고 지옥으로부터 벗어나고자 하는 희망을 보여주고 있기는 하지만, 우리의 시각에서 보다 중요한 것은, 독약에 의한 환각 상태가 단순한 환상들만을 보여주는 것이 아니라, 악마와도 같은 능력을 부여하고, 드디어는 “나를 믿으라, 믿음은 달래주고, 끌어주고 고쳐주노니, 모두들 내게로 오라, 내 위로해줄 수 있게(…) 나는 기도를 바라지 않으니”라며 스스로를 신이라 생각하게 만든다는 사실이다. 악마의 유혹, 지옥, 성모 마리아, 예수의 이적 등을 나열하고 있는 「지옥의 밤」의 배경은 분명 기독교의 상상 공간이지만, 디오니소스가 열어주는 도취와 열광이 신

25) *Ibid.*, p. 220: «Je suis esclave de mon baptême. Parents, vous avez fait mon malheur et vous avez fait le vôtre.»

26) *Ibid.*, p. 221.

과의 합일 상태를 경험하게 해주는 것이라면, “지옥의 밤”을 체험하고 있는 화자의 모습은 곧 열광 속에 빠져드는 디오니소스 추종자의 모습이다.

「섬망」이라는 큰 제목 아래 시작되는 「미친 처녀—지옥의 신랑」에서는 “지옥의 동반자의 고백”을 통해 화자 자신이 보낸 “지옥에서의 계절”의 이야기를 시작한다. 따옴표 속에 들어있는 “미친 처녀”의 이야기는, 「마태복음」 25장에 등장하는 “슬기로운 처녀 *vierges sages*”와 “미련한 처녀 *vierges folles*”의 우화에서 빌어온 것으로, 악마와도 같은 “지옥의 신랑”을 만나 타락의 길을 걷게 된 “미친 처녀” 자신의 이야기이지만, 실상은 “새로운 형태의 사랑”을 만들어내고,²⁷⁾ “삶을 변화시키려는” 욕망을 지닌 “지옥의 신랑”의 이야기인 셈이다. 베를렌스의 입을 빌어 이야기하는 랭보와 베를렌스 사이의 생활이라고들 짐작하는 이 첫 번째 「섬망」은 아마도 서막에서 화자가 내보인 기존 질서에 대한 반항의 한 형태로 이해되어야 할 것이다. 그러나 우리의 입장에서 주목되는 것은, 마치 디오니소스가 여인들을 가정으로부터 끌어내어 정숙한 몸가짐과 도덕으로 부터 벗어나게 만들어서는 어둠의 세계가 가져다주는 혼돈 속의 신비와 광기와 결함을 원하도록 만드는 것처럼, “미친 처녀” 역시 “지옥의 신랑”의 부름을 거역하지 못했다는 사실이다. 두 사람의 관계는 마치 테세우스와 아리아드네처럼 ‘버리고 버림 받는’ 관계로 결말이 난다. 결국 첫 번째 「섬망」은 일반적인 도시의 방식대로 남성을 결혼이라는 제도로 묶으려는 여인들에 대한 비난이며, 곧 가정을 윤리의 근간으로 삼는 사회 질서에 대한 디오니소스적인 공격성의 발로로 보인다.

두 번째 「섬망」인 「언어의 연금술」은 화자가 “지옥의 동반자”에 이어서 다시 발언권을 받으면서, 이것이 자신의 “광기들 가운데 하나의 이야기”임을 명백히 밝히고 있다. 앞서 「지옥의 밤」에서 부여받은 능력을 과시하기라도 하듯, 화자는 소네트 「모음」을 산문으로 풀어쓰면서, 이를 발전시킨 자신의 시적 실험들을 나열한다. “언어의 연금술”의 실천적 방법으로 화자는 언어의 최소 단위인 모음과 자음에 색채와 형태 그리고 그 움직임을 정했고, 언젠가는 모든 감각에 다 통용될 수 있는 시적 언어를 만들어내었다고 주장한다. 사랑에 있어 새로운 형태를 찾아야 한다던 “지옥의 신랑”이 “삶을 변화시키는” 방법 가운데 하나로 시도한 시적 언어의 실험은 일단 그 “번역”이 유보된 상태이지만, 화자는 자신이 적어낼 수 있었던 “침묵과 어두움들 그리고 표현 불가능한 것들과 현기증과도 같은 느낌”을 제시한다.²⁸⁾ 산문시인지 여부가 불분명한 산문들이 사이사이에 끼인 일곱 편의 운

27) *Ibid.*, p. 224: 《L'amour est à réinventer》.

28) *Ibid.*, p. 228: 《J'inventai la couleur des voyelles! — A noir, E blanc, I rouge, O bleu, U vert. — Je réglai la forme et le mouvement de chaque consonne, et, avec des rythmes instinctifs, je me flattai d'inventer un verbe poétique accessible, un jour ou l'autre, à tous les sens. Je réservai la traduction. / Ce fut d'abord une étude. J'écrivais des silences, des nuits, je notais l'inexprimable. Je fixais des vertiges.》

문시들은 모두가 베를렌느와의 만남 이후에 씌어진 것들로 그 주제에 있어 공통점을 내보이고 있다.

우선 제목 없이 제시되는 처음 두 편의 시에서는 ‘목마름’과 ‘잔치’라는 주제가 눈에 띈다.

Que pouvais-je boire dans cette jeune Oise,
— Ormeaux sans voix, gazon sans fleurs, ciel couvert! —
Boire à ces gourdes jaunes, loin de ma case
Chérie? Quelque liqueur d’or qui fait suer
(...)
Pleurant, je voyais de l’or — et ne pus boire. — 29)

“눈물을 흘리며 황금을 보았지만 마실 수 없었다”라고 한탄하는 이 시편은, 이 단원의 전체 제목이 “언어의 연금술”임에도 불구하고, “황금”의 등장보다는 ‘목마름’을 달랠 수 없었던 시인의 애처러움을 더욱 강조하고 있는 것으로 보인다. 이 작품의 원본이 1872년 5월에 씌어진 「눈물 *Larme*」이라는 사실을 상기해보면, 메나드와도 같은 시인의 감정 상태를 짐작하고도 남음이 있다. 「눈물」과 함께 『신작 시편』에 「아침 나절의 훌륭한 생각 *Bonne pensée du matin*」이라는 제목으로 남아있는 두 번째 시에서도 화자는 간밤의 잔치와 아침 나절의 작업 사이의 연결을 위해 ‘마실 것’을 동원하고 있다. “여름밤의 잔치”와 사랑의 꿈에서 깨어나기도 전인 새벽 네시에 일을 서두르는 일꾼들을 바라보며, 시인이 생각하고 있는 것은 그들의 ‘목마름’을 진정시키는 일이다.³⁰⁾ 그런가 하면 정신의 혼란을 겪은 화자가 “일종의 연가풍으로 세상에 고한 작별 인사³¹⁾”인 세 번째 시 「가장 높은 탑의 노래 *Chanson de la plus haute tour*」에서도 “두려움과 고통 그리고 목마름³²⁾”이 노래되고 있을 뿐 아니라, 세 번씩이나 반복되는 구절 “오라, 오라, 모두가 사로잡힐 시간이어³³⁾”는 『지옥에서 보낸 계절』의 서막의 첫머리에서 이야기된 바 있는 “모두가 마음을 열고 온갖 술이 넘쳐흐르는 잔치”의 삶을 생각나게 하고 있다. 또 네 번째 시 「허기

29) *Ibid.*, pp. 228-229.

30) *Ibid.*, pp. 229-230: 《A quatre heures du matin, l’été,/Le sommeil d’amour dure encore./Sous les bocages s’évapore/L’odeur du soir fêté. // (...) // O Reine des Bergers,/Porte aux travailleurs l’eau-de-vie,/Que leurs forces soient en paix/En attendant le bain dans la mer à midi.》

31) *Ibid.*, p.230: 《Je disais adieu au monde dans d’espèces de romances.》

32) *Id.*: 《J’ai tant fait patience/Qu’à jamais j’oublie/Craintes et souffrances/Aux cieus sont parties./Et la soif malsaine/Obscurcit mes veines.》

33) *Ibid.*, pp. 230-231: 《Qu’il vienne, qu’il vienne,/Le temps dont on s’éprenne.》 1872년 5월 「인내의 축제 *Fêtes de la patience*」라는 제목으로 4편의 시를 묶었을 때, 시인은 같은 부분을 《Ah! Que le temps vienne/Où les coeurs s’éprennent!》(*Ibid.*, p.158)라고 적고 있다.

Faim」는 말할 것도 없고, 그 뒤를 잇는 제목 없는 시편 역시 늑대의 식욕을 통해 ‘배고픔’을 노래하면서, 시인 자신이 해체되고 소멸되고 있음을 보여주고 있는 것이다.³⁴⁾

이렇게 잔치에서 시작된 상상력은 잔치에서 멀어짐을 통해 느끼는 목마름과 배고픔의 주제로 변형되면서 결국은 ‘결핍’ 그리고 ‘존재의 해체 혹은 소멸’이라는 포괄적 주제를 불러오고 있다. 『신작 시편』에서 「영원 *L'Éternité*」이라는 제목을 갖고 있는 여섯 번째 시편은 시인 스스로가 “우스꽝스럽고 엉뚱하기 짝이 없는 표현 *une expression bouffonne et égarée*”의 결과라고 말하고는 있으나, “결핍”이라는 주제는 점점 더 뚜렷해지면서 시인 자신의 존재가 해체의 위협을 받고 있음이 암시되고 있다. 시인은 “영원”을 찾았다고 말하지만, 그를 위해서는 사람들로부터 멀리 떨어져, 아무런 희망도 없이 외로움과 고통을 참아내면서 “바다”와 “태양”이라는 우주적 질서 속으로 편입되어야 함을 노래하고 있다.

“단순 환각 *l'hallucination simple*”에서 시작된 시적 실험이 “말의 환각 *l'hallucination des mots*”으로 이어지고, 드디어는 스스로가 “한편의 기막힌 오페라 *un opéra fabuleux*”가 되었다는 화자의 착란과 광기는 극에 달하고, 드디어 그를 죽음의 세계로 몰고 간다.

Aucun des sophismes de la folie, — la folie qu'on enferme, — n'a été oublié par moi: je pourrais les redire tous, je tiens le système.

Ma santé fut menacée. La terreur venait. Je tombais dans des sommeils de plusieurs jours, et, levé, je continuais les rêves les plus tristes. J'étais mûr pour le trépas, et par une route de dangers ma faiblesse me menait aux confins du monde et de la Cimmérie, patrie de l'ombre et des tourbillons.³⁵⁾

공포가 다가오고, 몇날 몇일을 잠이 드나 깨어 있으나 슬픈 꿈을 계속 꾸어야 하는 화자는 삶과 죽음의 경계인 “세계의 변방, 킴메리아”로까지 이끌려 간다. 앞서 “스스로를 태양에게 바친다³⁶⁾”던 화자는 이제 햇빛조차 들어갈 수 없는 그림자의 나라에까지 온 것이다. 죽음의 위협으로부터 벗어나기 위해 시도한 바다로의 여행은 “취한 배”의 모습을 다시 한번 상기시키면서 “위안의 십자가”를 보여주고, “행복”의 추구가 화자의 숙명임을 알려준다. “계절”과 “성체”를 부르는 마지막 시편은 행복을 찾아 헤매는 영혼의 모습을 보여주는 노래로, ‘결핍’과 ‘소멸’의 주제가 최고도에 달하여, 마침내 시인은 “행복이 사라지는 시간이 곧 죽음의 시간³⁷⁾”이라며 절망적인 신음을 들려주고 있다.

서막에서 모욕을 가한 “아름다움”에 대해 경의를 표할 줄 알게 되었다는 말로 두 번째

34) *Ibid.*, p.232: 《Que je dorme! que je bouille/Aux autels de Salomon./Le bouillon court sur la rouille./Et se mêle au Cèdron.》

35) *Ibid.*, p.233.

36) *Ibid.*, p. 231: 《(...) je m'offrais au soleil, dieu de feu.》

37) *Ibid.*, p. 234: 《L'heure de sa fuite, hélas! / Sera l'heure du trépas.》

「섬망」을 끝내면서 화자는 이제까지 스스로가 지옥이라 부른 곳에 오게된 과정의 이야기와 지옥에서의 이야기를 마감한다. 물론 “크리스트”를 부르며 다시 기독교에 귀의하는 듯한 화자의 태도에서 우리는 그 진정성을 의심해보지 않을 수 없다.³⁸⁾ 그 진정성의 문제는 수많은 논의를 불러일으킨 문제이고 또 우리의 주제를 넘는 문제인 까닭에 우리로서는 논의를 유보할 수밖에 없다. 다만 우리가 확인할 수 있는 것은, 랭보의 지옥은 분명 잔치와 도취, 목마름과 배고픔의 고통, 그리고 그 고통을 통해 얻어진 온갖 환각을 경험한 장소였다는 사실이고, 또 그 환각에 의해 스스로의 존재의 해체라는 위협을 받은 화자는 감당하기에 너무도 힘들었던 도취의 경험을 반추하며 어둠 속에서의 광란의 잔치를 끝내고는 “행복”을 찾아나서므로써 서막에서의 자신의 행태를 뒤집기에 이르렀다는 사실이다. 그런 의미에서, 「언어의 연금술」이라는 제목의 두 번째 「섬망」에서 이루어진 “연금술”은 언어를 대상으로 하는 것이라기 보다는 시인 스스로를 대상으로 하는 것이었고, 실제로 도취와 열광에서 시작된 디오니소스적인 주제의 변주가 ‘지옥으로의 하강’이 막바지에 이르면서 엄청난 변화를 겪고 있음을 확인할 수 있다.

두 편의 「섬망」이 끝난 뒤의 화자의 어조는 이제 더 이상 감정적이거나 충동적이지 않다. 아직은 지옥에서 벗어나지 못하고는 있지만, 이제 자신이 지옥으로 떨어지게 된 이유를 논리적으로 추론하기 시작하면서 화자 스스로가 지옥으로의 하강 곡선의 방향을 되돌리고 있는 것이다. 「불가능」에서 또 다시 어린 시절로 돌아가 자신의 삶을 반추하는 화자는 자신이 서양에서 태어나 기독교 교회와 서양 철학의 합리주의 전통에 의해 키워진 까닭에 지옥으로 떨어지는 천벌을 피할 수가 없었다며 「나쁜 피」의 이야기를 달라진 목소리로 반복하고 있다. 분명 기존 질서에 대한 불만을 다시 토로하고 있지만, 그 모습은 더 이상 디오니소스적인 도취나 열광의 그림자를 드리우고 있는 것이 아니다. 자신의 “정신”이 깨어 있었다면 그 “참담한 불행 *déchirante infortune*”을 예방할 수도 있었을 것이라고 몇 번이나 되뇌이며, 되찾을 길 없는 “순수성”에 대한 아쉬움을 한탄하는³⁹⁾ 화자의 추론은 분명 충동적이라기보다는 반성적이다.

이제 지옥의 심연 속의 화자에게 남는 것은 거기로부터 벗어나는 일이다. 「지옥의 밤」에서 “나는 지옥에 있다고 생각한다. 따라서 나는 지옥에 있다⁴⁰⁾”라고 선언하며 죽음을 기다리던 화자는 「번개」에 이르러서는 지옥에서의 죽음에 대해 저항하기 시작한다. 물론

38) 더구나 후일 발견된 「언어의 연금술」의 초고의 마지막 부분에서 랭보는 “아름다움”에 대해 경의를 표하는 대신, “예술은 바보짓”(*Ibid.*, p. 340: 《Maintenant je puis dire que l'art est une sottise.》)이라고 적고 있는 것을 보면, 애초의 시인의 생각과 인쇄된 작품 사이에는 상당한 거리가 있는 것으로 보인다.

39) *Ibid.*, p. 237: 《O pureté! pureté!/C'est cette minute d'éveil qui m'a donné la vision de la pureté!》

40) *Ibid.*, p. 220: 《Je me crois en enfer, donc j'y suis.》