

네르발의 『환상시편』 연구*

- 신화비평적 읽기 -

이 건 우
(서울대학교 불어불문학과)

I. 서 론

1. 출판사항

『환상시편*Les Chimères*』은 제라르 드 네르발*Gérard de Nerval*이 생전에 출간한 마지막 작품집 『불의 딸들*Les Filles du feu*』 말미에 자리하고 있는 12 편의 소네트 모음이다.¹⁾ 보통명사로 “환상” 혹은 “환각”이라는 의미를 갖는 이 제목은 고유 명사로는 그리스 신화에 등장하는 괴물 키마이라의 프랑스어 표기이기도 하다. 신화사전에 따르면, 입으로 불을 뿜어대는 키마이라는 태풍의 신 튀폰과 하반신이 뱀의 모습을 지닌 에키드나 사이에서 태어난 괴물로, 사자 머리에 염소의 몸 그리고 뱀의 꼬리를 가진 것으로, 아니면 염소와 사자의 머리 등 여러 개의 머리를 가진 것으로 묘사되고 있다. 이 괴물의 이름

* 이 논문은 1999년 서울대학교 발전기금으로 씌어진 것이다.

1) 네르발이 사망하기 전 해인 1854년에 발간된 『불의 딸들』은 작가 자신이 “단편소설집*Nouvelles*”이라고 부제를 붙여놓고는 있지만, 그 성격을 한 마디로 규정하기는 어렵다. 스카롱*Scarron* 풍의 단편과 함께 『환상시편』을 포함한 자신의 작품집에 대한 이야기가 들어 있어, 현사라고 보기에는 너무도 긴 「알렉상드르 뒤마에게*Alexandre Dumas*」로 시작되는 『불의 딸들』은 마지막에 첨부되어 있는 12 편의 소네트 모음집 이외에도, *Angélique*, *Sylvie*, *Jemmy*, *Octavie*, *Isis*, *Corilla*, *Emilie* 등, 그 길이는 물론 그 내용에 있어서도 편차가 심한 작품들로 구성되어 있다.

이 “환상”이라는 단어의 어원이 된 것은 한 마디로 규정되지 않는 그 외양의 다중성 때문인 것으로 보인다. 작품집 『불의 딸들』의 일부를 구성하기에 적절해 보이는 “불을 뿜어대는 괴물”이 되었건, 아니면 시편들이 그 분명한 의미를 파악할 수 없는 내용을 담고 있음을 미리 밝히고 있다는 의미에서 “환상”이 되었건, 네르발의 시 모음집 제목은 그 자체만으로도 작품의 내용이 독자들의 접근을 쉽게 용인하지 않을 것임을 미리 짐작하게 하고 있다.

각종 신화와 전설 혹은 다른 문학 작품 등과 연관되는 8 개의 제목 아래 12 편의 소네트로 구성된 『환상시편』은 그 대부분이 기왕에 발표된 작품들로, 제목을 바꾸거나 내용의 일부를 수정한 것들이다.²⁾ 그러나 특이한 사실은, 1854년의 『불의 딸들』 초판본에는 목차가 없을 뿐더러, 겉표지는 물론 속표지에조차도 이 시편들에 관한 언급이 없어, 그 출판 환경부터가 의문의 대상이 되고 있다는 점이다. 비록 네르발이 작품집 서문의 마지막 부분에서 이 시편들에 관한 언급을 하고 있다고는 하지만, 그 내용이 『환상시편』을 이해하는 데 도움을 주기보다는 차라리 그 신비로움을 가중시키고 있다고 하는 편이 옳을 것이다. 더욱이 이 간략한 언급조차도 애초에 작성된 서문 끝 부분에 갑작스레 첨가된 듯한 인상을 풍기고 있어, 이 시편들이 “단편소설집 nouvelles”이라는 명시적인 부제를 지니고 있는 『불의 딸들』의 애초의 출판 계획과는 무관하게 마지막 순간에 덧붙여진 것이라는 판단에 무게를 실어주고 있다.³⁾

네르발이 생전에 작품집을 내면서 시편들을 포함시킨 것은 『불의 딸들』이

2) 『환상시편』은 *El Desdichado, Myrtho, Horus, Antéros, Delfica, Artémis, Le Christ aux oliviers, Vers dorés*로 이루어져 있다. 이 가운데 일곱 번째 *Le Christ aux oliviers*는 하나의 제목 아래 다섯 편의 소네트로 구성되어 있다.

3) 이러한 판단의 가장 분명한 근거는, 12 편의 소네트 가운데 마지막 작품인 「황금시 *Vers dorés*」가 인쇄되어 있는 쪽과 책의 뒤표지가 간지조차 없이 곧바로 이어지고 있다는 사실이다. 출판 사항과 관련해서는 세 권으로 출판된 네르발의 플레이야드 신판(*Gérard de Nerval, Oeuvres complètes, Edition publiée sous la direction de Jean Guillaume et de Claude Pichois, Bibliothèque de la Pléiade, 1993*) 제3권 1267~1270 쪽에 있는 해설을 참조할 것. 이후로 네르발의 작품 인용은 다른 언급이 없는 한 이 판본에 따르며, 작품명 뒤의 로마 숫자는 이 판본의 권수를 가리킨다.

처음은 아니다. 예를 들어 『방랑 생활의 작은 성들 *Petits châteaux de Bohème*』의 경우 작가 자신이 “산문과 시”라는 부제를 붙여놓고 있고, 그 이외의 경우에도 비록 명시적인 성격 규정은 없다고는 하나 수록된 시편들이 『환상시편』과 같이 작품집 내에서 독립적인 위치를 차지하고 있지 않아 문제가 될 소지는 없는 것으로 보인다. 그러나 『불의 딸들』의 경우는 그 부제가 분명히 “단편소설집”으로 되어 있어 이 12 편의 시 모음의 성격은 그 내용에 접근하기 전부터 논란의 대상일 수밖에 없다.

대부분의 연구자들은 『불의 딸들』을 구성하는 일곱 편의 산문이 모두 여성의 이름을 제목으로 삼고 있는 점과 『환상시편』 가운데 몇몇 대목들이 앞의 산문에서 묘사되고 있는 어떤 장면을 반복하고 있음을 지적하며, 이 시편들이 구원의 여성상을 찾아가는 네르발의 영적 여정을 종합하고 있는 것이라 생각한다. 이들의 견해에 따르면, “여자는 남자의 괴물(환상) 혹은 악령”이라는 하이네 *Heinrich Heine*의 표현⁴⁾이 『환상시편』의 발생점일 것이고, 결국 이 “불을 뿜는 괴물” 혹은 “환상”이란 네르발이 찾아다닌 “불의 딸들”의 다른 이름이라는 것이다. 평생을 통해 예술과 여인의 사랑 그리고 이를 통한 구원을 추구했던 대표적인 후기 낭만주의자 네르발에게 분명 걸맞은 해석일 것이다.

그러나 문제는 이 같은 주장을 펴는 대부분의 연구들이 제시하고 있는 상관소(相關素)들이 『불의 딸들』에 포함된 일곱 편의 산문 가운데 주로 「옥타비」와 「실비」 혹은 「이시스」에 제한되어 있다는 사실이다. 또 앞의 산문들이 여신의 이름을 포함하여 모두 여성의 이름을 제목으로 삼고 있는 반면, 『환상시편』 가운데 여성의 이름을 제목으로 삼고 있는 소네트는 네 편에 지나지 않고 있음도 문제일 수밖에 없다. 결국 『환상시편』이 『불의 딸들』에 수록된 단편들과 맺고 있는 관계가 이 시편들의 신비를 벗겨줄 수 있는 열쇠가 되리라는 기대는 애초부터 그 가능성이 그다지 높지 않은 것으로 보인다.

4) Nerval, « Les Poésies de Henri Heine », I, p. 1132 : « La femme est la chimère de l'homme, ou son démon ». 이브 알랭 파브르 *Yves-Alain Favre*가 『환상시편』에 붙인 해설(Nerval, *Sylvie, Les Chimères et autres chimères 1854*, Paris, Hachette, 1977, p. 72)을 참조할 것.

2. 네르발의 신비화

그 출판 사항에서부터 예상롭지 않은 『환상시편』은 사실 프랑스 문학사를 통틀어 가장 접근하기 어려운 작품들 가운데 하나로 정평이 나 있다. 그 이유는 우선 12 편의 소네트를 가득 채우고 있는 낯선 신화적 형상들과 이들과 연관된 사건들 때문일 것이다. 월터 스코트Walter Scott의 소설로부터 시작하여 그리스와 로마 그리고 이집트와 유대의 신화 전설은 물론 예수의 수난사와 피타고라스를 참조항으로 하고 있는 이 시편들의 제목과 내용은 네르발 자신만큼 각종 신화와 신비론에 정통하지 못한 독자로서는 그 일차적인 독서에서부터 혼란에 빠져들지 않을 수 없게 만들고 있다. 일반적으로는 확장된 은유 기능을 통해 문학 작품에 상징성을 부여하는 것으로 이해되는 신화적 요소들이 『환상시집』에서는 하나의 인물을 중심으로 일관된 사건의 테두리 안에 배치되고 전개되는 것이 아니라, 끝없이 중첩되면서 혼란을 가중시키고 있는 것이다.

그러나 정작 문제는 신화 혹은 신비론에 관한 지식만을 가지고 이 시편들의 의미를 해독해낼 수가 없다는 데에 있다. 낭만주의 시기가 각종 신비론과 제교통합론syncretisme이 유행했던 시절이었고, 따라서 당대의 독자들 모두는 아니라 할지라도 적어도 네르발의 주변 인물들에게는 그러한 주제를 다루고 있는 작품들의 의미가 낯선 것은 아니었을 것이라 짐작할 수 있지만, 실제 사정은 반드시 그렇지만은 않았던 것으로 보인다. 정신질환을 앓고 있던 네르발이 이미 사망한 것으로 오해한 뒤마Dumas는 1853년 12월 10일자 『총사들Les Mousquetaires』에 그에 대한 추모의 글을 발표하며, 자신이 소장하고 있던 네르발의 자필 원고 가운데에서 「엘 테스디차도」를 인용한다. 그 원고에는 이 시편과 함께 이듬해에 「아르테미스」라는 제목으로 『환상시편』에 실리게 될 「시간의 발레Ballet des heures」가 들어 있었다. 그런데 이 소네트의 아래 부분을 보면, 줄을 그어 지우기는 했지만, “이해할 수 없습니까? 그럼 이것을 읽어보시오. D. M. — LUCIUS. AGATHO. PRISCIUS.”라 적혀 있다.⁵⁾ 결

5) 이탈리아 여행 중 블로냐에서 발견한 묘석에 적혀 있었던 이 수수께끼 같은 라틴

국 친필 원고를 주고받을 정도로 평소에 가까이 지내던 뒤마조차도 자신의 작품을 감싸고 있는 신비를 꿰뚫을 수 없음을 네르발은 알고 있었던 것으로 보인다.

네르발이 『환상시편』을 신비의 세계로 들어서는 입구라고 생각했음은 시인 자신의 발언 속에서 확인된다. 『불의 딸들』의 서문에서 자신의 “전생 가운데 하나의 이야기”를 스카롱Scarron 식으로 펼치고 난 네르발은 자신을 괴롭히고 있는 정신질환과 이에 따른 발작을 “지옥으로의 하강”이라 규정하면서, 뒤마에게 「엘 데스디차도」뿐 아니라 그 같은 “초자연주의적 몽상의 상태”에서 씌어진 시편들 모두를 함께 읽어볼 것을 권하고 있다.⁶⁾ 있는 그대로 감상해야지 “설명하게 되면 그 매력을 잃을 것”이라는 이 시편들은, 시인 자신의 표현에 의하면, “헤겔의 형이상학이나 스웨덴보리의 『추상록』에 비해 더 난해할 것도 없는” 내용을 담고 있다. 어렵지 않은 내용에 그저 시적인 표현으로 맛을 낼 뿐이라는 투의 그의 겸손을 반어법으로 읽어야 함은 물론이다. 그리고 여기에 덧붙여진 “설명이 가능하다면”이라는 단서가 자신의 작품이 ‘설명이 불가능한 것’이라는 단언임에도 의심의 여지가 없다. 결국 네르발의 언급은 자신이 보여주고 있는 『환상시편』의 세계가 가장 난해한 철학이나 신비론의 영역을 뛰어넘는 것이라는 의미로 읽혀져야 한다는 것이 우리의 판단이다.

어 문구에 관해서는 『판도라Pandora』의 첫머리에서 이야기되고 있다. 자세한 것은 네르발의 플레이야드 신판 3권 1281쪽의 주석을 참조할 것.

- 6) Nerval, *A Alexandre Dumas in Les Filles du feu*, III, p. 458 : « Et puisque vous avez eu l'imprudence de citer un des sonnets composés dans cet état de rêverie *supernaturaliste*, comme diraient les Allemands, il faut que vous les entendiez tous. — Ils ne sont guère plus obscurs que la métaphysique d'Hégel ou les *Mémorables* de Swedenborg, et perdraient de leur charme à être expliqués, si la chose était possible, concédez-moi du moins le mérite de l'expression.»

II. 『환상시편』의 구조

1. 내용 분석과 형태 분석

네르발 자신에 의한 신비화에도 불구하고 그의 “초자연주의적” 상상력의 세계를 이해하기 위한 노력은 프루스트에 의한 평가⁷⁾ 이후 본격적인 궤도에 들어서게 된다. 그의 작품 세계를 둘러싸고 있는 신비를 설명해내기 위해 대부분의 네르발 연구들은 전통적인 방식대로, 주어진 텍스트를 다른 텍스트들과의 관계망 속에 위치시키며 그 의미를 추적한다. 특히 『환상시편』을 설명하려는 시도는, 앞서 보았듯이, 우선은 『불의 딸들』에 실린 단편들과의 상관성에 그 초점을 맞추고 있으며, 더 나아가 네르발의 유고인 『오렐리아Aurélia』나 이전에 발표된 『동방기행Voyage en Orient』과 『계명론자들Les Illuminés』 등을 주요 참조항으로 삼고 있다.

또 생전의 네르발이 제교통합론은 물론 각종 신비론에 심취해 있었음에 주목하는 일군의 평자들은 『환상시편』을 문학작품이라는 범주를 넘어 연금술의 비방(秘方)이나 타로Tarot 카드의 시적 형상으로 읽으려고 노력해 왔다.⁸⁾ 네르발의 작품 세계가 함축하고 있는 고도의 상징성을 짐작케 해주는 이런 유형의 작업은 그러나 자칫 작품과는 무관한 신비론이나 상상력의 틀을 작품에 덧씌움으로써 그 고유의 상상 공간으로부터 떠날 뿐 아니라 작가와 작품을 극단적으로 신비화하여 작품 자체에 대한 이해의 노력을 방해하고 있다는 비난을 면하기 어려운 지경에 이르기도 한다.

신비화로만 치닫는 이와 같은 일반적인 경향에 대한 우려의 표명은 놀랍게도 신화와 상징 그리고 신비론과 상상력의 문제에 그 누구보다도 깊은 관심을 가졌던 레옹 셀리에Léon Cellier에게서 시작된다. 문학 연구가라기보다는

7) Marcel Proust, « IX. Gérard de Nerval » in *Contre Sainte-Beuve*, Paris, N.R.F., 1954.

8) 그 대표적인 예가 르 브르통(Georges Le Breton, « La Clé des Chimères : l'alchimie » in *Fontaine* n° 44, 1945 ; *Nerval, poète alchimique*, Curandera, 1982)과 리셰(Jean Richer, *Gérard de Nerval et les doctrines ésotériques*, Griffon d'or, 1947 ; *Nerval, Expérience et création*, Hachette, 1963)가 될 것이다.

차라리 연금술사나 점술가 혹은 계명론자이기를 선택한 듯한 일군의 평자들이 『환상시편』 자체를 이해하고 설명하려는 노력을 기울이는 대신, 스스로의 환상에 빠져 문학 작품을 각종 신비술의 암호문으로 여기는 태도를 보이고 있음에 우회적인 거부감을 표시하는 셸리에의 시인이 정확히 어떤 의도로 『환상시편』을 썼는가를 질문한다.⁹⁾ 그리고 그는 우선 작품 자체에 대한 이해를 위해 엄격한 관찰과 면밀한 분석을 행할 것을 제안하며, 스스로가 「엘 데스디차도」의 한 행에 대한 분석과 해설을 시도한다.¹⁰⁾

그리고 그의 요구에 대한 응답은 여러 형태로 제시되었다. 벨러J. W. Kneller와 제라르A. S. Gérard 등에 이어 즈니나스카Geninasca가 『환상시편』을 문학 작품으로 읽고자 한 셸리에의 시도를 구체화하여 텍스트 분석을 시도하였다.¹¹⁾ 그것은 분명 20세기 후반에 들어 비평계의 시대정신으로 부상한 “과학성의 추구”라는 대명제를 충족시키기 위한 노력의 일환이었던 것으로 판단된다. 그러나 셸리에의 작업이 쉽사리 그 신비를 드러내지 않는 「엘 데스디차도」 제9행¹²⁾에 대한 본격적인 분석입에는 틀림이 없기는 하나, 그것이 단 하나의 시행에 국한되어 있음은 아쉬움을 남긴다. 또 벨러와 제라르의 작업 역시 「엘 데스디차도」 한 편에만 제한되고 있을 뿐이다. 여기에 비한다면 12음철 168 행에 불과한 『환상시편』의 분석을 위해 무려 350 쪽 이상의 책을

- 9) Léon Cellier, *Gérard de Nerval*, coll. « Connaissance des Lettres », Paris, Hatier, 1974, p. 233 : « Qu'a donc voulu Nerval en écrivant les *Chimères*? Il ne cherche pas la poésie pure, si nous désignons par là des formules incantatoires qui trouvent leur raison d'être dans leur parfaite pureté. Ces sonnets sont lourds de signification. Il ne cherche pas les énigmes alchimiques au sens strict; on n'est même pas sûr qu'il ait utilisé la technique de l'énigme. Ces sonnets sont obscurs, mais non pas hermétiques. »
- 10) Léon Cellier, « Sur un vers des *Chimères* : Nerval et Shakespeare » in *Cahiers du Sud*, n° 311, 1952 repris in *Parcours initiatiques*, Neuchâtel, A la Baconnière, 1977, p. 269 : « [...] nous sommes loin de savoir de façon exacte ce que Nerval a voulu dire. [...] D'autres, partis d'une idée préconçue, nous ont offert un Nerval conforme à leurs croyances. »
- 11) 자세한 내용은 Jacques Geninasca의 *Une Lecture de « El Desdichado »* (*Archives des lettres modernes*, N° 59, Paris, Minard, 1965, p. 9)를 참조할 것.
- 12) « Suis-je Amour ou Phébus?... Lusignan ou Biron? »

썬낸 즈니나스카의 작업은 가치 기념비적인 것이라 해야 할 것이다.¹³⁾ 로만 야콥손 R. Jakobson의 시학 이론과 그레마스 Greimas의 구조의미론에 기초하고 있는 그의 연구는 단순히 언어학적인 분석에만 한정된 것이 아니고, 당시까지의 거의 모든 연구 결과를 종합하고 있어, 그 양과 질에 있어 새로운 분석 시도 자체를 무색하게 만들기에 충분할 정도다. 그러나 그 비교를 불허하는 방대한 연구 결과에도 불구하고 그의 작업은 “시의 문법”을 찾으려는 원대한 야망 때문에, 그 스스로도 인정하듯이, 『환상시편』 자체를 감싸고 있는 신비에 대한 규명 노력보다는 시 언어의 형태 분석에 더 큰 무게를 두고 있다는 지적을 받아야 하는 것도 사실이다.¹⁴⁾

2. 구조의 문제

우리가 시도하는 『환상시편』의 분석도 레옹 쉐리에의 요구에 대한 하나의 응답이기를 희망한다. 그러나 우리의 작업은, 특정 텍스트에 대한 의미 분석이나 특정 주제 혹은 심상의 발생과 변용의 추적에 앞서, 이 시 모음집 자체의 구조에 대한 논의를 우선적인 목표로 한다. 그것은 『환상시편』이 하나의 독립된 시집으로서의 완결성을 지니고 있다는 전제에서 출발함을 의미한다. 이 시편들이 자체적으로 구축하고 있는 내적 상관성에 우선적으로 관심을 기울여야 구체적인 텍스트에 관한 설명과 시 모음집 전체에 대한 이해가 가능하리라는 것이 우리의 생각이기 때문이다.

앞서 지적한 대로, 언어학에 기초한 텍스트의 형태 분석 작업은 논외로 친

13) Jacques Geninasca, *Analyse structurale des Chimères de Nerval*, Neuchâtel, A la Baconnière, 1971, 1986.

14) *Ibid.*, p. 365 : « Notre travail laisse bien des questions en suspens, c'est qu'il se situe par rapport à un certain moment de la recherche. La tâche que nous nous étions fixée une fois accomplie, nous entrevoyons la possibilité d'une procédure d'analyse plus déductive que celle que nous avons suivie. Nous espérons, malgré tout, que notre contribution aux études nervaliennes, pour provisoire qu'elle soit dans ses résultats, sera utilisable par d'autres et que la théorie du discours poétique pourra tirer quelque profit des expériences conduites dans le cadre de cette monographie. »

다면, 이제까지 시도된 대부분의 분석들은 『환상시편』이 다른 텍스트들과 맺는 관계에서 출발하였다. 다시 말해, 그것이 연금술을 비롯한 각종 신비론이 되었건 혹은 네르발 자신의 다른 작품이 되었건, 『환상시편』이 아닌 다른 텍스트들에서 『환상시편』의 해독의 열쇠를 찾으려는 노력이 대부분이었다. 그러나 그것이 과연 작품의 신비를 벗기는 것인지 혹은 가중시키는 것인지 분명치 않다는 점은 이미 레옹 켈리에에 의해 지적된 바 있다. 이 같은 독서가 『환상시편』을 직조하고 있는 모호한 심상들의 출처를 확인시킴으로써 그 의미 파악에 도움을 주는 것이 사실이고, 이를 기반으로 시 모음집을 지배하는 상상계의 구조를 조망할 수 있게 하는 것임도 사실이다. 그러나 하나의 심상 혹은 표현의 의미가 동일한 작가의 경우라 할지라도 사전과 같은 방식으로 고정되어 있는 것이 아니라, 구체적인 문맥 가운데서 현동화(現動化)될 때에만 의미작용적이라는 사실은 부정될 수 없을 것이다.

따라서 우리는 이 시 모음집을 네르발의 권유에 따라 “있는 그대로” 읽고자 한다. 네르발 자신의 다른 작품과의 연관성에 매달리기보다는 시 모음집 자체가 드러내고 있는 구성 법칙을 확인하는 것이 『환상시편』의 신비에 접근하는 지름길이 되리라는 것이 우리의 판단이다. 우리는 그것이 연금술이나 점성술 혹은 타로 카드가 『환상시편』의 신비를 푸는 열쇠라고 주장하는 일군의 평자들에 대해, 지엽적인 유사성으로 전체를 설명하기 위해 작품을 작위적으로 나눔으로써 결국 작품이 지닌 일체성을 파괴하여 시인의 의도를 배반할 위험성이 있다고 지적한 고미에의 경고¹⁵⁾에 귀 기울이는 태도라 생각한다.

8 개의 제목 아래 12 편의 소네트로 이루어져 있는 이 『환상시편』의 구성 원리와 그 의미에 대해서는 이미 몇 가지 주장이 제시된 바 있다. 당연한 것

15) Cf. Jean Gaulmier, *Gérard de Nerval et Les Filles du feu*, Paris, Nizet, 1956, p.115 :
 « Les douze sonnets de Nerval ont inspiré de nombreux commentaires — tous à retenir, car ces poèmes sont d'une inépuisable richesse, mais tous marqués du même défaut : ils fragmentent artificiellement une unité que Nerval, artiste conscient, a voulue totale. En outre, la plupart des exégètes systématisent à l'excès des vues qui seraient plus convaincantes si elles ne prétendaient trouver au symbolisme nervalien une seule clé. »

이 되겠지만, 「엘 데스디차도」로 시작하여 「황금시」로 끝을 맺는 이 시 모음집을 하나의 완결된 독립적인 단위로 생각하는 대부분의 연구가들은 이 두 편의 소네트를 각각 『환상시편』의 서막과 종막으로 생각하고, 다시 12 편의 소네트를 전반부 여섯 편과 후반부 여섯 편으로 구분하고 있다. 그리고 그 대부분의 경우 서막에서 시작된 이 시 모음집의 드라마가 네르발이 의도한 배치 순서에 따라 사건을 엮어가며 마지막 시편을 향해 전개되고 있다는 의미에서 통시적 독서를 권유하고 있다.

고미에의 견해에 따르면, 『환상시편』은 『불의 딸들』의 단편들이 다른 주제를 다시 정리하고 있는 셈이다.¹⁶⁾ 첫 번째 소네트 「엘 데스디차도」가 시인으로서의 자신의 운명을 내적 고백 형태로 노래하며 절망의 몸짓으로 시 모음집 전체의 문을 여는 서막이라면, 마지막의 「황금시」는 네르발이 개인의 실존 차원을 넘어 체험한 시련을 통해 얻게 된 계교통합적 예지를 표명하며 시집의 문을 닫는 종막이 된다. 결국 『환상시편』은 피타고라스의 어법으로 그 종착점에 이르는 “운명으로서의 우주의 역사”에 대한 기록인 셈이다. 또 전반부의 두 번째 「미르토」로부터 여섯 번째 「아르테미스」까지의 다섯 편의 소네트를 통해 이교의 신들이 지배한 고대 세계의 모습이 그려지고 있다면, 다섯 번째 「델피카」에서부터는 기독교 세계로의 이행 과정이 그려지고 있으며, 후반부의 「감람산의 그리스도」 연작 다섯 편의 소네트는 절망적인 유대 전통 가운데 등장한 예수와 그의 수난사를 통해 마지막의 「황금시」를 준비하며 고대 이교의 신들이 돌아올 것임을 예고하고 있다는 것이 고미에의 설명이다.

12 편의 소네트로 구성된 네르발의 『환상시편』을 11 편의 장편시들로 이루어진 비니 Alfred de Vigny의 『운명시집 *Les Destinées*』과 비교하고 있는 레옹 샬리에도 고미에와 여러 측면에서 동일한 견해를 보이고 있다. 비니의 시집이 「운명 *Les Destinées*」에서 시작하여 「순수정신 *L'Esprit pur*」으로 끝을 맺고 있다면, 네르발의 시집 역시 오르페우스의 숙명을 타고난 시인 자신의 노래

16) *Ibid.*, p. 127. « Les *Chimères* ne font que reprendre les thèmes épars dans les sept nouvelles des *Filles du Feu* : mais l'habileté suprême de Nerval a consisté justement à terminer son recueil par ces sonnets écrits en état de “rêverie supernaturaliste”. »

「운명*Le Destin*」¹⁷⁾으로 시작하여 피타고라스의 예지를 담고 있는 「황금시」로 마감하고 있어 동일한 구성 원리를 지니고 있다는 것이 그의 생각이다. 모든 것을 잃고 오직 리라만을 지니고 있을 뿐인 우울한 시인의 노래 「엘 데스티차도」가 시집 전체의 서막이고, 다섯 편씩으로 이루어진 두 묶음의 소네트들이 그 뒤를 따르고 있으며, 첫 번째 소네트처럼 시집의 마지막에 독립적으로 위치해 있는 「황금시」는 인류의 종교사 전체를 한 몸으로 구현한 시인의 영적 탐색의 종착점이 된다. 또 그리스·로마와 구약의 문맥에 위치하는 전반부 다섯 편의 소네트 묶음은 “미르토”와 “다프네”에 이어 “지옥의 성녀*la sainte de l'abîme*”인 “아르테미스”에 관한 노래로 비니의 시집 속에 등장하는 이브의 모습을 그리고 있으며, 이를 통해 작은 결말을 짓고 있다. 그리고 예수의 수난이라는 신약 성경의 문맥에 자리하는 「감람산의 그리스도」 연작 다섯 편의 소네트 묶음도 비니의 「감람산*Le Mont des oliviers*」과 동일한 내용을 다루고 있으며, 그리스도가 이카로스와 파에톤 그리고 아티스와 동일시되고 있는 다섯 번째 소네트에서 또 다른 소결론이 맺어지고 있다.¹⁸⁾

앞서의 두 평자의 독서가 네르발이 의도한 시편들의 배치 순서에 따른 통시적인 것이라면 즈니나스카의 독서는 공시적이고 입체적인 것이라 해야 할 것이다. 그 누구보다도 세밀하고 통합적인 독서를 수행하고 있는 즈니나스카는 과학적 엄정성을 내세우며 구조의미론에 의거한 형태 분석과 더불어, 네르발 자신의 텍스트는 물론 네르발에 관한 연구를 포함한 각종 연구의 성과물들을 동원한 내용 분석을 곁들이면서 『환상시편』의 구조를 찾고 있다. 그의 방대한 작업을 몇 마디로 요약한다는 것은 불가능한 일이지만, 네르발의 시집 가운데 전반부 여섯 편의 소네트에 집중된 분석을 통해 그의 작업이 내린 결론에 따르면, 이 12 편의 시 모음집을 지배하는 구성 원칙은 첫 번째에서 마지막 소네트로 이어지는 단선적인 배치 원칙을 넘어서는 것이다. 이어지는 두 소네트 사이에서보다, 1. 「엘 데스티차도」- 6. 「아르테미스」, 2. 「미르토」- 5. 「텔피카」, 3. 「호루스」- 4. 「안테로스」 사이에서 더 밀접한 상관관계가

17) 엘뤼아르Eluard 소장본 원고에 적혀있는 「엘 데스티차도」의 원래 제목이다.

18) Léon Cellier, *Gérard de Nerval*, p. 236.

드러나고 있다는 주장을 펼치는 즈니나스카는 이들을 다시 역사를 뛰어넘는 순환적 시간관이 분명하게 드러나는 시편들(3. 「호루스」, 5. 「델피카」, 6. 「아르테미스」)과, 개인과 인류의 차원을 지배하는 직선적 시간관이 분명한 시편들(1. 「엘 테스디차도」, 2. 「미르토」, 4. 안테로스)로 나누고 있다. 밖에 위치한 시편들이 안에 위치한 시편들을 감싸는 세 겹의 형상을 보이는 이 여섯 편의 소네트들은 직선적 시간과 순환적 시간의 흐름을 담고 있는 시편들이 이어지고 단절되면서 전체적으로는 “복잡 구조”를 이루고 있다는 것이 즈니나스카의 주장이다. 그것은 결국 직선적 시간 속에서 유사한 사건들이 ‘반복 répétition’되고 있는 시편들과 순환적 시간 속에서 동일성이 유지되고 있음을 보여주는 ‘회귀retour’의 시편들을 통해 시인이 변화 속에서 변하지 않는 본질을 찾고 있음을 보여주는 것으로 해석된다. 시간관에 의한 동일성과 이타성의 교차라는 설명 법칙이 후반부의 시편들에도 적용된다고 생각하는 즈니나스카는 예수의 수난사라는 역사적 사건을 담고 있는 「감람산의 그리스도」의 소네트 다섯 편은 시간이 선적으로 흐르는 시편들이며, 마지막의 「황금시」는 결정적인 단절이 없이 영원한 동일성을 유지하는 회귀적 시간이 지배하는 시편임을 보여주고 있다.¹⁹⁾

이브 알랭 파브르의 지적대로,²⁰⁾ 이들의 분석은 공시적 독서와 통시적 독서의 결과라는 차이점을 지니는 것이기는 하지만, 이들의 견해는 서로 대립적이라기보다는 상보적이라 해야 옳을 것이다. 이들 이외에도 『환상시편』에 관한 대부분의 연구들이 이 시 모음집의 구성원리에 대한 나름대로의 견해를 밝히고 있으나 그 숨겨진 구조를 밝히는 데 있어 더 이상의 노력이나 진전을 보인 예는 쉽게 찾아지지 않는다.²¹⁾

논리적 반박의 가능성을 봉쇄하고 있는 것으로 보일 만큼의 세밀한 관찰을

19) Jacques Geninasca, *Analyse structurale des Chimères de Nerval*, pp. 357-365.

20) Yves-Alain Favre, *Op. cit.*, p. 72.

21) 예를 들어 비교적 최근에 네르발에 관한 연구서를 발표한 미셸 콜로(Michel Collot, *Gérard de Nerval ou la dévotion à l'imaginaire*, Paris, PUF, 1992, pp. 101-105)의 경우도 “이원적 구성법칙schéma d'organisation binaire”을 네르발의 작품 세계 전체에 적용하며 즈니나스카와 유사한 분석 결과를 밝히고 있다.

통해 ‘회귀’와 ‘반복’의 구조를 찾아낸 즈니나스카의 분석에 대해 우리로서는 다만 한 가지 지극히 당연한 사실을 지적하지 않을 수 없다. 그것은 『환상시편』의 배치 순서에 의한 기본적인 독서가 선행되지 않는 한, 즈니나스카의 주장은 그 논리적 근거를 잃게 될 것이라는 점이다. 그가 찾아낸 “숨겨진 구조”에도 불구하고 네르발 자신은 분명 12 편의 소네트를 「엘 테스디차도」로 시작하여 「황금시」로 끝을 맺도록 배치하고 있음은 부정될 수 없기 때문이다. 즈니나스카 자신도 분명히 밝히고 있듯이²²⁾ 네르발의 의도에 관한 한 모든 것이 독자의 가정에 지나지 않는 것이며, 따라서 그 어떤 비밀스런 구성 법칙도 어디까지나 드러난 구성 법칙을 보완하는 것이지, 이를 대체할 수는 없는 것이다.

따라서 우리가 새삼스럽게 시도하는 『환상시편』의 독서도 그 신비를 단번에 벗겨줄 열쇠가 되는 그 어떤 숨겨진 구조를 찾아내려는 노력일 수는 없을 것이다. 우리가 던지는 질문은 네르발이 정해놓은 유일한 구성 법칙인 이 시편들의 배치 순서의 필연성에 관한 것이다. 물론 이 시편들이 드러내고 있는 정태적인 구조에 대한 묘사도 산발적이기는 하지만 여러 평자들에 의해 시도되어 온 것이 사실이다. 그러나 앞서 고미에나 셀리에의 경우에서 보았듯이 그 대부분의 경우, 각 시편들의 내용과 등장인물 또는 신화 형상들 사이에 존재하는 내적 필연성에 천착하기 보다는, 인류의 종교적 상상계가 걸어온 진행 과정이라는 텍스트 외적 현상에 의거하여 각각의 시편들을 연결하고 있을 뿐이다. 우리로서는 보다 구체적인 텍스트의 관찰을 통해 네르발이 정한 시편들의 배치 순서가 심상과 표현의 차원에서 어떤 필연성을 지니고 있는가를 질문하고자 한다.

22) Jacques Geninasca, *Op., cit.*, p. 357 : « En l'absence de révélations de sa part, nous sommes réduits aux hypothèses iinvérifiables sur les raisons ou les intentions de l'auteur, condamnés à l'ignorance et au silence. Sans dénier à personne le droit de proposer, au gré de ses goûts ou des préoccupations du moment, sa propre architecture secrète des *Chimères*, nous ne pensons pas utile de substituer l'arbitraire du lecteur au libre arbitre de l'émetteur »

III. 『환상시편』 분석

1. 「엘 데스디차도」 - 2. 「미르토」

“환상 공간”의 문을 열고 있는 첫 번째 소네트 「엘 데스디차도」는 시 모음집의 서막이라는 전략적 위치를 점유하고 있는 까닭에, 그 자체로 『환상시편』 전체를 축도로서 조망하게 해 주는 작품이라는 판단을 가능하게 한다. 네르발의 그 어떤 작품보다도 많은 관심과 주석의 대상이 되어온 이 작품 자체에 대한 새삼스러운 분석과 해설은 우리 작업 목표의 범위를 벗어나는 것으로 보인다.

“유일한 별”마저 잃고 절대적인 상실감 속에서 독백을 시작하는 화자는 오직 “검은 태양”이 드리워져 있는 류트 하나만을 지닌 채 어둠 속에 잠겨 있다. 이 절망의 상태에서 벗어나기 위해 화자는 두 번째 4행시에서 찬란한 이탈리아의 풍광을 되살리려 애를 쓰고, 세 번째 연(聯)인 첫 번째 3행시에서는 시의 첫머리에서 규정한 자신의 정체성을 부정하는 듯, 새로운 질문을 던진다. 혼돈을 겪다 꿈속으로 빠져든 화자는 마지막 연에 이르러 사랑하는 아내 에우리디케를 찾아 지옥으로 내려간 인류 최초의 시인 오르페우스와 자신을 동일시하면서, 스스로가 던진 질문에 대한 대답을 얻는다. 결국 시와 사랑의 주제를 한 몸에 구현하고 있는 오르페우스의 신화를 통해 네르발은 자신의 시적 모험의 의미를 규정하고 있는 셈이다.

시인의 자기 규정과 정체성에 대한 질문과 대답이 이어지고 있는 첫 번째 소네트 「엘 데스디차도」와 그 뒤를 잇는 「미르토」 사이의 관계는 다른 어떤 소네트들 사이의 관계보다 밀접한 것으로 보인다. 세이레네가 해엄을 치는 동굴 속에서 꿈을 꾸었고 지옥의 강을 두 번이나 무사히 건넜다는 결론을 내린 화자는 앞서 두 번째 4행시에서 돌려달라고 애원했던 이탈리아의 바다와 포실리포에 대한 생각으로 두 번째 소네트 「미르토」를 시작하고 있다.

Dans la nuit du tombeau, toi qui m'as consolé,
Rends-moi le Pausilippe et la mer d'Italie,
La fleur qui plaisait tant à mon coeur désolé,
Et la treille où le pampre à la rose s'allie.

「엘 테스디차도」 (5-8)

Je pense à toi, Myrtho, divine enchanteresse,
Au Pausilippe altier, de mille feux brillant,
A ton front inondé des clartés d'Orient,
Aux raisins noirs mêlés avec l'or de ta tresse.

「미르토」 (1-4)

『환상시편』의 처음 두 소네트가 공유하고 있는 공간인 포실리포는 나폴리의 바닷가에 있는 언덕의 이름으로, “아픔을 달래주는”이라는 의미의 그리스어에서 파생된 단어다. 거의 모든 해설가들은 『불의 딸들』의 네 번째 이야기인 「옥타비」에 등장하는 이 지명을 연결 고리로 『환상시편』의 첫 두 소네트를 쓰고 있는 시인의 심리 상황은 물론 이 시 모음집 전체가 지향하는 의미의 지평을 설명하고자 하는 것으로 보인다. 「옥타비」의 주인공은 파리에 두고 온 여인과의 이룰 수 없는 사랑 때문에 포실리포의 절벽에서 뛰어내릴 생각을 하지만, 영국 처녀 옥타비와의 약속을 떠올리고는 자살의 유혹으로부터 벗어난다. 그러니까 이 죽음을 유혹하는 장소는 그 이름의 어원적 의미대로 실연의 아픔을 달래준 곳이 되는 셈이다.

그러나 두 편의 소네트에서 계속해서 등장하는 시인의 환상 공간을 단순히 「옥타비」에서의 사건을 회상하며 이를 참조항으로 불러오기 위한 장치라고만 생각해야 하는가? 대부분의 평자들은 더 이상의 의문을 제기하지 않는 것이 사실이지만, 포실리포라는 배경은 단순히 ‘실연으로 인한 자살의 유혹으로부터 벗어난 곳’이라는 삽화적 의미로 한정되지 않는 것으로 보인다. 「엘 테스디차도」에서 이미 죽음의 세계를 다녀온 시인은 분명 두 번째 소네트 8행에서 “무사이가 나를 그리스의 아들 가운데 하나가 되게 해주었다(...) la Muse m'a fait l'un des fils de la Grèce”라 적고 있다. 다시 말해 네르발은 스스로가

오르페우스의 후예로서 첫 번째 소네트에서 암시된 입문의식에 의한 죽음을 거쳐 새로이 태어났으며, 그 새로운 삶은 시의 여신이 축성한 시인으로서의 삶이라는 이야기를 하고 있음을 주목해야 한다는 것이 우리의 생각이다. 이 같은 우리의 판단은 두 번째 소네트인 「미르토」의 마지막 3행시에서 언급되고 있는 “베르길리우스의 월계수 가지 les rameaux du laurier de Virgile”에 근거한다. 포실리포는 오르페우스처럼 살아서 지옥으로의 하강을 경험한 에네이아스Aeneias의 편력기를 노래한 로마의 시인 베르길리우스의 무덤이 있는 곳이기도 하기 때문이다.

결국 두 소네트 사이의 관계는 그 지리적 배경의 동일성으로만 한정되지 않는다. 첫 번째 소네트에서 무덤의 어둠 속에 갇혀 류트만을 지닌 채 이탈리아의 찬란한 풍광과 더불어, 포도 그루와 어우러진 장미꽃을 그리던 화자가 오르페우스의 리라를 타며 성녀와 요정을 노래했음을 상기하고 있다면, 두 번째 소네트의 화자는 황금빛 머릿단의 미르토라는 천상의 여인과 동방의 찬란한 빛을 머금은 포실리포 언덕을 검은 포도송이와 함께 떠올리며 또다시 오르페우스의 후예가 된 자신의 모습을 그리고 있는 것이다. 죽음을 경험하고 다시 태어난 유일한 신 이야코스 디오니소스, 시적 영감을 불어 넣어주는 무사이, 『에네이드Aeneid』의 시인이며 동시에 『신곡』에서는 단테를 베아트릭체에게로 인도한 베르길리우스, 그의 무덤가에 드리워진 시신(詩神) 아폴론의 나무 월계수 등, 모든 신화적 요소들이 지옥으로의 하강과 입문의식으로서의 죽음을 이야기하고 있으며, 그 비전(秘傳)의 내용으로서의 시를 이야기하고 있다.

2. 「미르토」 - 3. 「호루스」

그 눈길로 천상의 황홀경을 불러일으키는 미르토의 잔을 받아 마신 화자는 도취경에 빠진 이들에게 신성 체험의 기회를 부여하는 디오니소스의 신도가 된다. 이 신성 체험을 통해 인간은 유한 존재라는 조건으로부터 벗어나고 삶과 죽음의 경계를 넘어선다. 이를 위해 고대 그리스의 엘레우시스에서는 디오니소스의 다른 이름인 이야코스과, 삶과 죽음의 영속적 반복을 주관하는

데메테르를 모시는 비전 전수 의식이 거행되었던 것으로 전해진다. 네르발 자신이 이에 관한 깊은 관심을 보였음은 부연할 필요가 없을 것이다.²³⁾ 그렇다면 “무사이에 의해 그리스의 아들이 되었다”라는 진술은 화자가 신화의 세계 속의 시인이 되었음을 의미하는 것이고, 도취의 신 이야코스와 시의 여신 무사이의 축복이 시인에게 세상의 신비를 꿰뚫을 수 있는 능력을 부여하였음을 뜻하는 것이 될 것이다.

Je sais pourquoi là-bas le volcan s'est rouvert...
C'est qu'hier tu l'avais touché d'un pied agile,
Et de cendres soudain l'horizon s'est couvert.

Depuis qu'un duc normand brisa tes dieux d'argile,
Toujours, sous les rameaux du laurier de Virgile,
Le pâle Hortensia s'unit au Myrthe vert!

「미르토」(9-14)

시인으로 축성(祝聖)된 까닭에 화산 폭발이라는 불가해한 자연 현상의 이유 까지도 꿰뚫어볼 수 있게 된 화자는 그러나 더 이상 찬란한 도취경 속의 행복찬 몽상을 계속하지 못한다. 화산재로 뒤덮여버린 세상으로 눈을 돌리면서 어둠의 그림자 속으로 다시 빠져들기 시작한 시인의 상상력은 이내 신화적 공간에서 벗어나 빛의 세계를 파괴한 역사적 사건으로 방향을 선회한다. 농익어 “까매진 포도송이가 그대의 금빛 머릿단과 엉켜있던” 포실리포의 빛나는 풍광을 “무덤 속의 어둠”으로 몰아넣은 사건은 미르토의 신상(神像)들을 부수어 버린 노르망 공작의 침공이었다.

23) 『불의 딸들』의 다섯 번째 이야기인 「이시스」에서 네르발은 제교통합론에 입각하여 엘레우시스 비교의 신 이야코스를 기독교의 대속자인 예수 그리고 호루스와 결합시키고 있다. « le Rédempteur promis à la terre, et que presentaient depuis longtemps les poètes et les oracles, est-ce l'enfant Horus allaité par la mère divine, et qui sera le Verbe (logos) des âges futurs? — Est-ce l'Iacchus-Iésus des mystères d'Eléusis, plus grand déjà, et s'élançant des bras de Déméter, la déesse panthée? (...) » (III. p. 622)

그리고 이 북방의 제후는 이집트의 신화를 소재로 삼고 있는 다음 소네트 「호루스」의 중심인물 가운데 하나인 크네프를 부르고 있다.

Le dieu Kneph en tremblant ébranlait l'univers:
 Isis, la mère, alors se leva sur sa couche,
 Fit un geste de haine à son époux farouche,
 Et l'ardeur d'autrefois brilla dans ses yeux verts.

« Le voyez-vous, dit-elle, il meurt, ce vieux pervers,
 Tous les frimas du monde ont passé par sa bouche,
 Attachez son pied tors, éteignez son oeil louche,
 C'est le dieu des volcans et le roi des hivers!

「호루스」(1-8)

마치 「미르토」에서 화산의 폭발이 온 지평선을 재로 뒤덮고 그 뒤를 이어 세상에 변혁이 생겼던 것처럼, 「호루스」에서는 화산의 신 크네프가 이시스와의 잠자리에서 몸을 떨어 온 우주를 뒤흔들고 있다. 그러니까 이 세상과 우주에 변혁을 가져오는 주체로 묘사되는 화산이라는 주체가 두 소네트를 직접적으로 이어주는 연결 고리인 셈이다.

이어지는 두 시편 사이의 연관성을 높여주고 있는 요소는 이뿐이 아니다. 비록 화산의 폭발처럼 동일한 현상으로 등장하고 있지는 않지만, “눈”과 “발”이라는 신체적 요소들도 두 소네트에서 반복적으로 언급되고 있다. 우선 미르토의 “웃음기 머금은 눈 l'oeil souriant”에 예전의 열정으로 빛을 발하는 이시스 여신의 “초록빛 눈 ses yeux verts”이 호응한다. 또 여신의 눈빛은 「미르토」의 마지막 행에서 보이는 사랑과 미의 여신 아프로디테에게 바쳐진 “초록빛 도금양 myrthe vert”의 색채를 반복하고 있다. 반면에 앞의 소네트에서 “이야코스의 발치 aux pieds d'Iacchus”와 함께 미르토의 “날렵한 발 un pied agile”²⁴⁾이

24) 실상 「미르토」에서 화자가 말을 걸고 있는 2인칭 단수 “그대”가 소네트의 첫 행에 등장하는 “미르토, 신성한 마법의 여인”만을 가리키는 것인지는 분명치가 않다. 그 까닭은 제3행 “동방의 광채 속에 젖어든 그대 이마”에서의 “그대”가 미르토라는

궁정적으로 그려지고 있다면, 뒤의 소네트에 등장하는 우주의 지배자이며 화산의 신인 크네프의 경우는 아프로디테의 남편인 대장장이 신 헤파이스토스를 연상케 하는 “뒤틀린 발 *pied tors*”과 “사팔눈 *oeil louche*”을 가진 모습으로 그려지면서 전적으로 부정적인 속성만을 보이고 있다. 당연한 것이 되겠지만, 화산의 신 크네프의 부정적인 모습은 이미 「미르토」에서부터 준비된 것이라 할 수 있다. 앞의 소네트에서 찬란한 이탈리아의 풍광을 재로 뒤덮어버린 화산의 폭발 뒤에 등장한 노르망 공작이 북방에서 온 정복자로 남방의 신상들을 파괴한 점이 강조되고 있다면, 뒤의 소네트에서는 화산의 신 크네프가 입으로 서리를 내뿜는 “겨울의 왕 *le roi des hivers*”, 빛이 가득한 계절과 행복한 몽상의 공간을 파괴하는 존재로 부각되고 있다.

묘사의 층위가 아니라 등장하는 형상들 사이의 관계에서도 두 소네트는 상관성을 강화하고 있다. 앞의 소네트는 무사이에 의해 화자가 “그리스의 아들 가운데 하나”가 되었다며, 신화의 세계인 그리스를 매개로 시의 여신과 시인 사이에 모자 관계를 설정하고 있다. 그런가 하면 뒤의 소네트도 이시스와 호루스 사이의 모자 관계를 언급하고 있다. 그러나 앞서 보았듯이 신체 부위를 가리키는 명사들이 두 소네트에서 상반된 모습으로 묘사되고 있는 것과 마찬가지로, 이 모자 관계 역시 두 소네트에서 반드시 동일한 속성을 보여주고 있지는 않다. 앞의 소네트에서 신들의 세계인 그리스의 아들이 되어 신성을 체험하고 비전을 전수 받은 화자는 “나는 그 까닭을 안다 *Je sais pourquoi*”라는 선언으로 어머니와 자신 사이의 밀접한 관계를 강조하고 있지만, 뒤의 소네트에서 어머니 이시스는 화자의 어머니가 아니라 호루스의 어머니이고, 그 어머니는 “우리”를 버려두고 떠난다.

여인을 가리키는 것일 수도 있지만, 또 제2행에서 언급된 포실리포 언덕을 가리키는 것일 수도 있기 때문이다. 미르토라는 여인과 포실리포라는 지명 사이의 중첩에서 빚어지는 효과에 대한 자세한 논의는 즈니나스카(*Analyse structurale des Chimères de Nerval*, p. 170)를 참조할 것.