

말라르메 시의 창문 이미지 연구*

도 윤 정

(인하대학교 조교수)

◆ 국문초록

본 논문의 목적은 말라르메(Mallarmé) 시 속의 다양한 창문 이미지를 분석함으로써 말라르메의 시 세계를 확인하고 새롭게 발견하는 것이다. 말라르메 시 속 창문 이미지는 여러 시편에서 추출할 수 있는데 그 중에서 창문이 주요하게 등장하는 「벌 받은 어릿광대(Le pitre châtié)」, 「헌시(Don du poème)」, 「성녀(Sainte)」, 「레이스가 한겹 사라진다...(Une dentelle s'abolit...)」, 「제 순결한 손톱들이...(Ses purs ongles...)」, 「창문(Les Fenêtres)」을 분석대상으로 삼았다.

말라르메 시 속의 창은 갇힌 공간을 벗어날 수 있는 탈출구이기도 하였고 실내와 실외의 빛과 형상을 비추는 영사막이자 그림의 바탕면이기도 하였으며 다른 세계로 열려 있는 텅 빈 공간을 슬쩍 보여주는 뚫린 공간이자 그 바깥과 교신하는 통로이기도 하였다. 이밖에 창 앞에 선 주체에게 변신의 기회를 선사하는 마법의 공간이기도 하였고 이생(ici-bas)과 저생(Au-delà)을 경계 짓는 장애물이기도 하였지만 이생으로부터 피신하는 피신처이자 그 피신의 수단인 예술 자체이기도 하였다. 말라르메의 창문은 이렇게 다채로우면서 그것들끼리 겹치고 연결되며 때로는 길항하기도 하여 그의 시에 역동성을 부여하였다.

이 분석을 통해 확인하고 새롭게 발견한 점은 다음과 같다. 첫째, 보들레르의 영향을 받은 말라르메의 초기 시들에서도 창을 둘러싼 시적 정황에서는 보들레르와의 차이가 뚜렷하다는 점이다. 둘째, 말라르메의 시 세계는 글쓰는 행위와 그를 통한 구원에 초점이 맞춰져 있고, 주로 창작 행위와 창작품 자체를 알레고리로 형상화한 메타시(méta-poésie)로 이루어져 있다는 점이다. 셋째, 창을 모티프로 한 이상향(azur)을 향한 열망과 예술에의 몰두의 드라마는 주로 저녁과 밤, 새벽 시간대에 집중되어 있다는 점이다. 마지막으로, 창문 모티프와 시 형식이 깊이 연결되어 있다는 점이다.

주제어 : 말라르메, 창문 이미지, 「벌받은 어릿광대」, 「헌시」, 「성녀」, 「레이스가 한겹 사라진다...」, 「제 순결한 손톱들이...」, 「창문」

* 이 논문은 인하대학교의 지원에 의하여 연구되었음.

I. 서론

시라는 장르가 세계에 대한 자아의 정서적 반응을 담는 것이라면 시간에 대한 반응과 더불어 공간에 대한 반응은 거기에서 큰 비중을 차지한다. 특히 근대화, 산업화를 거치면서 서정적 주체가 위치하는 장소는 자연에서 도시로, 야외에서 실내로 이동하는 경향을 보인다. 그 가운데 건물과 건축요소, 도시풍경은 주요한 시적 공간으로 부상한다.

특히 창문은 기본적으로 닫힌 공간인 실내에서 바깥과 소통하는 공간이기에 다양한 가능성을 품은 시적 공간으로 등장한다. 그것은 내부와 외부의 경계이면서 닫힘과 열림이라는 운동을 통해 역동성을 품은 장소이기도 하다. 또, 창유리는 빛과 시선의 통과를 허용하면서도 물질의 이동은 차단하는 이중성을 지니고 있다. 거기에 창유리의 투명성에 대비되는 덧문과 커튼의 불투명성까지 더해져 창은 더욱 복합적인 공간으로 탄생하고, 감추면서 드러내는 역설적인 공간으로 확장되기도 한다. 창틀은 실내나 야외의 광경과 풍경을 적절하게 차단하는 액자들의 역할을 수행하여 보는 자의 위치와 시선의 각도가 개입하는 다층적 유희의 공간을 제공하기도 한다. 이처럼 서정적 주체와 세계의 만남에 기반한 다양한 형상화의 잠재성을 지니고 있기에 창문은 근현대 시인들의 작품 속에서 시인의 개성적인 세계관과 당대의 감수성을 표현하는 주요한 장소로 등장한다. 실제로 위고에서부터 풍주에 이르기까지 근현대 거장들은 창문을 대하는 주체의 여러 가지 정서적 반응을 작품 속에 구현하였다.¹⁾

창문이 갖는 도시적인 성격에 대해서는 스타로벤스키의 논문이 있으며, 시에 있어서 건축요소 및 공간의 중요성을 지적하고 창을 무한으로

1) 작품 제목에 창문이 직접적으로 등장하는 경우만 보더라도, 위고의 「밤에 창가에서 (À la fenêtre pendant la nuit)」, 보들레르, 말라르메, 아폴리네르의 동일한 제목의 작품, 「창문(Les Fenêtres)」, 엘뤼아르의 「창에 이마를 기대고(Le front aux vitres)」, 풍주의 「창문(La Fenêtre)」 등이 있다.

열린 공간으로서 다른 연구에는 몰푸와의 글이 있다.²⁾ 그리고 창문을 제목으로 단 작품을 중심으로 보들레르에서 출발하여 말라르메, 아폴리네르를 거쳐 풍류까지 다른 라바테의 연구도 있다. 라바테는 자신의 연구를 시작하면서 창문이 낭만주의 시 이후의 새로운 시의 탄생에 하나의 창구 역할을 했다면서 다음과 같이 모티프로서 창문이 지닌 의미를 밝혔다. “그것[창문-인용자]은 내게 외부와 내부, 타자에 대한 나의, 세계에 대한 텍스트의, 무한에 대한 유한의, 관념에 대한 감성의 닫힘과 열림, 그 관계들에 관해 생각해 볼 기회로 보였다.”³⁾ 그런데 이들 연구는 대체로 여러 시인들의 작품을 일별하고 비교하였기에⁴⁾ 시인 한 사람, 한 사람의 작품 세계에 천착한 연구는 아직 과제로 남아 있다.

필자는 이와 같은 배경에서 다양한 근현대 시인들의 작품 속에 등장하는 창문의 이미지와 그에 기반한 공간 상상력을 심도 있게 분석할 계획이다. 그리고 이미 다른 연구에서 보들레르의 창문에 관한 상상력을 분석한 바 있다.⁵⁾ 그 때 보들레르의 「창문(Les Fenêtres)」에 드러난 창문에 관한 공간 상상력을 세 가지 차원으로 분석해보았다. 첫째, 시에 등장하는 불 밝혀진 닫힌 창은 작은 구멍으로서, 틈으로 새어드는 빛의 강력함처럼 역설의 공간으로 드러난다. 관찰자는 닫힌 창이기에 더 많

2) Jean Starobinski, «Fenêtres (de Rousseau à Baudelaire)», in *L'idée de la ville: actes du colloque international de Lyon*, Seyssel, Champ Vallon, 1984, pp. 179-187; Jean-Michel Maulpoix, «L'ouverture infinie», in *La voix d'Orphée. Essai sur le lyrisme*, José Corti, 1989, pp. 171-174. 이 두 연구에 대한 검토는 다음을 참고. 줄고, 「보들레르의 공간상상력 연구 - 산문시 「창문(Les Fenêtres)」을 중심으로」, 『프랑스문화예술연구』, 2020년 여름호(제72집), p. 3.

3) «[...] elle[la fenêtre - 인용자] m'a paru l'occasion de réfléchir [...] sur les rapports entre extérieur et intérieur, clôture et ouverture du moi à autrui, du texte au monde, de la finitude à l'infini, du sensible à l'intelligible.» Dominique Rabaté, «Ouvrir. Galerie de fenêtres poétiques de Baudelaire à Ponge» in *Gestes lyriques*, Éditions Corti, 2013, p. 28. 한글 번역은 인용자.

4) 스타로벤스키는 루소와 보들레르, 몰푸와는 보들레르, 말라르메, 프루스트, 라바테는 본문에 쓴 것처럼 보들레르, 말라르메, 아폴리네르, 풍류를 다루었다.

5) 줄고, 「보들레르의 공간상상력 연구 - 산문시 「창문(Les Fenêtres)」을 중심으로」, *op. cit.* pp. 1-34.

은 것을 볼 수 있고 어둠기에 더 깊은 것을 볼 수 있다. 둘째, 시에 등장하는 다락방의 창은 도시 속 산책자-시인이 자신의 동적인 관찰을 보완하면서 고요하게 ‘균중과의 결혼’ 활동을 완수할 수 있는 아늑한 몽상의 공간으로 제시된다. 그곳에서 주체는 대상과 적절한 거리를 유지하면서 대상의 이야기를 재구성할 수 있다. 셋째, 대상으로 향했던 시선이 다시 자기 자신에게로 돌아오는 회귀적인 상상력의 운동을 통해 시 속의 창문이 거울로 변모하는 점을 고찰할 수 있었다. 시인은 창문 앞에서 사실의 세계를 떠나 타인의 삶과 자신의 삶 사이를 오가면서 생의 진정한 의미를 확인한다.

이어서 이번 연구에서는 보들레르와 비슷한 시기나 그보다 조금 나중에 창작된 말라르메의 시 세계에서 창문이 어떤 모습으로 등장하고 있는지를 고찰하고자 한다. 보들레르 연구에서 한 편의 작품을 집중적으로 다뤘다면 이번 연구에서는 말라르메의 유일한 운문시집인 『시집(Poésies)』(1887년)에서 창문 이미지가 등장하는 대표적 작품 여섯 편을 골라 그것들을 중심으로 창문 이미지를 분석한다. 그 시들은 다음과 같다. 「별밤은 어릿광대(Le pitre châtié)」, 「창문(Les Fenêtres)」, 「헌시(Don du poème)」, 「성녀(Sainte)」, 「제 순결한 손톱들이... (Ses purs ongles très haut...)」, 「레이스가 한겹 사라진다...(Une dentelle s’abolit...)」

말라르메의 창문에 관한 연구로는 두 편의 글을 참조할 만하다. 하나는 영미권의 말라르메 연구 권위자인 로버트 그리어 콘의 논문이고 다른 하나는 비교적 최근에 발간된 페데리카 로카텔리의 논문이다⁶⁾.

먼저, 콘은 상당히 방대한 시 작품을 대상으로 창문이 내포하고 있는 물질적 상상력을 두루 살폈다. 그에 따르면 창유리 속에는 유리와 얼음이라는 다소 상반된 물질적 상상력이 동시에 내포돼 있다. 우리는 창문

6) Robert Greer Cohn, «Les fenêtres de Mallarmé», *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n. 27, 1975, pp. 289-298(Robert Greer Cohn, «Mallarmé's Windows», *Yale French Studies*, No. 54, 1977, pp. 22-31.); Federica Locatelli, «Mallarmé, vers quelque fenêtre», *Études Stéphane Mallarmé*, N°4, Classiques Garnier, 2016, pp. 113-127.

과 거울의 구성요소이며 얼음은 물과 액체로 변형된다. 이 분석은 매우 흥미로우나 창문의 구성 요소인 창유리만 주로 다룬 한계가 있다. 또, 창유리는 공기, 빛, 물, 젖, 푸른 하늘 은하수, 눈(yeux), 반투명 유리 등 매우 다양한 이미지와 연결돼 이미지 망을 구성한다고 쓰고 있는데 이처럼 꽤 넓은 이미지 범위에서 한 번 더 확장하여 빠르게 이미지들을 훑다 보니 논의가 다소 급하게 전개된 점도 후속 연구를 요청한다. 우리는 앞서 밝혔듯, 창유리 이외에 창문의 다양한 측면을 고찰하고자 한다. 또, 창문이 지닌 이미지들의 연결망을 지나치게 확장하기보다는 개별 작품이 제시하는 시적 정황에 근거를 두고 창문의 구체적인 양상을 살펴볼 것이다.

페데리카 로카텔리의 연구는 상당 부분 콘의 논의를 이어받았는데, 말라르메의 창문이 언어 밖의 세계에 전혀 지시대상이 없으며, 말라르메가 지향한바, 언어의 기능 자체만을 암시하고 있다고 주장한 점에서 독창적이다. 특히 이 연구에서 작품 속 단어들끼리 서로 올림을 놓고 있는 점을 구체적으로 분석한 부분은 우리 연구에 좋은 자료를 제공한다. 다만, 그의 주장이 우리가 살피려는 시적 정황의 의미를 지나치게 축소하고 있는 점에 유의해야 할 것이다. 시 속의 창문이 궁극적으로 암시하는 바를 고찰하기 위해서 역시 각 작품이 보여주는 구체적 시적 정황과 창문의 물질적 속성에도 주의를 기울이는 것이 맞다고 생각한다.

우리는 이 연구에서 말라르메에게 있어서 창 의 이미지가 얼마나 다양하고 그것들 사이에 어떤 연결점이 있는지를 살필 것이다. 이를 통해 말라르메의 시 세계를 다시 확인하거나 새롭게 규정하며 창문이라는 건 축적, 공간적 요소가 시 작품에서 떨 수 있는 다양한 이미지의 가능성을 탐색하려 한다. 그리고 이 연구가 어느 정도 축적되면, 대부분의 시적 대상이 그러하듯, 창문 역시 역사의 흐름에 따라 동일한 대상도 다르게 형상화된 점을 여러 시인들을 비교함으로써 다시 살펴보고자 한다.

II. 본론

유일한 운문시집이기에 『시집』에 게재된 작품들은 창작 시기가 넓게 퍼져있다. 그만큼 각 작품의 형식과 분위기, 대상 선정과 이미지 채택에서 차이가 보인다. 그런데 말라르메는 수정을 많이 하는 시인이고 운문시집 발간 전에도 심혈을 기울여 퇴고를 했기에, 창작시기를 고려하되, 다른 기준으로 그의 작품들을 살펴볼 필요가 있다. 이 때문에 우리는 창작시기의 순서를 따르는 대신, 각 시가 담고 있는 창문 이미지의 유사성을 중심으로, 그것이 구성하는 상상적 장면을 따라가 보고자 한다. 이는 독자의 입장에서 작품들을 재구성해보는 방식이 될 것이다. 1차적으로 말라르메 자신이 작품에 대해 남긴 기록을 살펴보고, 2차적으로 여러 작품들 사이의 연관성을 염두에 두면서 작품을 분석할 것이다. 한편의 작품 내에서 주어진 시정 정황에 따라 단어나 이미지들이 어떤 의미를 획득하는지 살펴보고, 다음으로 다른 작품들과 연결되었을 때 그 의미가 어떻게 변형되거나 확장되는지를 살펴보겠다.

1. 창문을 통한 탈출 시도: 「벌 받은 광대(le Pitre Châtié)」

먼저 우리가 살펴볼 작품은 「벌 받은 광대(le Pitre Châtié)」이다. 이 작품은 창작시기가 이를 뿐 아니라 작품이 보여주는 창문 이미지가 다른 작품들의 창문 이미지를 살펴볼 때 출발점이 된다고 생각되기 때문이다. 이 시는 소네트 형식으로 두 개의 4행시(quatrain)와 두 개의 3행시(tercet)로 이루어져 있다. 아래에 1887년 『시집』에 실린 판본을 보자.

Yeux, lacs avec ma simple ivresse de renaître
 Autre que l'histrion qui du geste évoquais
 Comme plume la suie ignoble des quinquets,
 J'ai troué dans le mur de toile une fenêtre

De ma jambe et des bras limpide nageur traître,
À bonds multipliés, reniant le mauvais
Hamlet! c'est comme si dans l'onde j'innovais
Mille sépulcres pour y vierge disparaître.

Hilare or de cymbale à des poings irrité,
tout à coup le soleil frappe la nudité
Qui pure s'exhala de ma fraîcheur de nacre,

Rance nuit de la peau quand sur moi vous passiez,
Ne sachant pas, ingrat! que c'était tout mon sacre,
Ce fard noyé dans l'eau perfide des glaciers.

두 눈, 호수, 깃털인 양 캥케 燈의 더러운 그을음을
시늬으로 환기하는 판따라 광대 노릇 그만 접고
다른 것으로 다시 태어나리라는 내 소박한 도취에 잠겨,
나는 천막의 벽에 창 하나를 뚫었네.

내 다리와 두 팔로, 헤엄치는 맑은 사람 배반자 나는
무수한 도약을 거듭하여, 서툰 험릿을 부정하였으니!
파도 속에서 마치 수천 무덤을 새롭게 바꿔
그 안으로 순결하게 사라지기라도 할 것 같았네.

주먹질에 화내는 심벌즈의 명량한 황금,
태양이 갑자기, 내 자갯빛 신선함으로
순결하게 증발한 알몸을 때리니,

피부의 고약한 어둠 그대가 내 위로 흐를 때였네,
빙하의 음험한 물에 물린 이 연지분이
내 축성식의 전부였음을, 배은망덕한 놈! 나는 몰랐던 것.⁷⁾

이 작품의 주요 시적 대상은 제목이 가리키듯이 어릿광대이다. 첫 연이 보여주는 장면을 대강 간추리자면, 어릿광대가 광대 아닌 다른 것으로 재탄생하고자 하는 열망으로, 혹은 그럴 수 있으리라는 희망으로, 자신이 험릿 역을 맡고 있는 천막 극장의 천막에 창문을 뚫어 그 극장에서부터 탈출을 한다. 첫 행의 ‘눈’과 ‘호수’는 이어서 나오는 구절들과 통사적인 관련을 맺고 있지 않지만, 1864년 말라르메가 자신의 수첩 속에 적어놓은 판본 속에는 조금 더 쉬운 통사구조를 통해 이와 같은 장면이 좀더 구체적으로 묘사돼 있다.

Pour ses yeux, - pour nager dans ces lacs, dont les quais
Sont plantés de beaux cils qu'un matin bleu pénètre,
J'ai, Muse, - moi, ton pitre, - enjambé la fenêtre
Et fui notre baraque où fument tes quinquets.

그녀의 눈을 위하여, - 어느 푸른 아침빛이 스며든
아름다운 눈썹들이 독에 심어진 그 호수에서 헤엄치기 위하여,
나는, 뮤즈여, - 그대의 광대, 나는, - 창문을 뛰어넘어
그대의 캥케 燈이 연기를 피우는 우리의 바라크에서 도망쳤다.⁸⁾

이 초고를 보면 호수의 독에 속눈썹이 심어진 것으로 묘사된다. 이를 참조하면, 앞서 인용한 판본 첫 행의 ‘호수(lacs)’는 첫 단어인 ‘두 눈(yeux)’과 동격임을 알 수 있다. 단지 거기에선 전치사가 생략되어 시구의 통사적 구조가 좀더 모호해졌다.

이와 더불어 바로 위의 판본에서는 앞서 인용한 판본에 없는 ‘Muse’

7) Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes I*, Édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», Gallimard, 1998, pp. 8-9. 한글 번역문은 다음을 따르고 일부 인용자가 수정함. 스테판 말라르메, 『시집』, 황현산 역, 문학과지성사, 2005, 56쪽.

8) Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes I*, op. cit., p. 128. 한글 번역문은 다음을 따름. 스테판 말라르메, 『시집』, op. cit., 209쪽.

가 등장하는데, 이 뮤즈는 어릿광대의 지배자로 보인다. 위의 판본 3연 2행에는 ‘그대의 폭압(ton tyrannie)’이라는 표현도 등장한다. 그러나 뮤즈를 부를 때 ‘tu’를 사용하고 있으며 천막 극장에 대해 ‘우리의(notre)’라는 표현을 쓰는 것으로 보아 광대와 뮤즈 사이에 어떤 연대의식이 있음을 느낄 수 있다. 앞서 인용한 판본에서는 뮤즈 대신 ‘vous’가 등장한다. 통사적 구조로 봤을 때 이 vous는 앞선 한글 번역문처럼 그 앞에 놓인 ‘피부의 고약한 어둠’으로 보는 것이 맞지만, 위의 초고에서 ‘내 머리칼의 기름’과 ‘내 피부의 분’이 ‘이 더러운 때’와 연결돼 있음을 고려할 때) 앞서 인용한 판본에서 명시적으로 호명되지는 않았지만 vous는 뮤즈를 의미한다고 볼 수도 있겠다.

다음으로 앞서 인용한 판본 첫 단어인 ‘눈’이 누구의 눈인지에 대해 생각해 보자. 샤를 모롱은 두 가지 가정을 제시한다.¹⁰⁾ 하나는 관객의 눈, 다른 하나는 광대의 눈이다. 그러나 앞서 인용한 판본이나 위의 판본, 그리고 인용하지 않은 중간 판본(1866년)¹¹⁾에서도 관객에 대한 언급이나 암시는 없으며 광대가 광대 자신의 눈 속에서 헤엄을 친다는 것도 자연스럽지 않다. 뮤즈의 천막 극장에서 도망쳐 누군가의 눈을 호수 삼아 헤엄치는 것이니 뮤즈의 눈도 아니다. 베르트랑 마르샬은 이 시에 대해 “불행을 초래하는 사랑의 시도(la tentation funeste de l’amour)”¹²⁾라고 하였고 스타로벤스키는 “황홀한 부활을 하고자(vivre une résurrection extatique)”¹³⁾ 뮤즈를 배반한다고 하였다. 이 둘을 참고하자면, 대상을

9) «Ne sachant pas, hélas! quand s’en allait sur l’eau / Le suif de mes cheveux et le fard de ma peau, / Muse, que cette crasse était tout le génie!» Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes I, op. cit.*, p. 129. “아아! 내 머리칼의 기름과 내 피부의 분 / 물에 떠 흘러갈 때, 뮤즈여, 이 더러운 때가 / 내 재능의 전부였음을 알지 못하고.” 스테판 말라르메, 『시집』, *op. cit.*, 209쪽.

10) Charles Mauron, *Mallarmé. L’obscur*, Librairie José Corti, 1968, p. 71.

11) Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes I, op. cit.*, pp. 1150-1151.

12) *Ibid.*, p. 1151.

13) Jean Starobinski, *Portrait de l’artiste en saltimbanque*, Skira, 1970, p. 40-41. Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes I, op. cit.*, p. 1151.에서 재인용.

특정하기는 어려워도 ‘호수’이자 ‘눈’의 소유자는 세속적 사랑의 대상이라고 짐작할 수 있다. 사실, 전기적인 사실을 동원하자면, 이 눈은 말라르메의 실제 연인이자 아내인 마리(Marie)의 눈에서 영감을 얻었을 가능성이 높다. 리샤르는 마리와 푸른색에 관한 여러 통의 편지를 증거로 제시하면서 마리와 푸른색 사이의 밀접한 관계를 언급한다.¹⁴⁾ 그 첫 근거는 “한 번은 그녀만의 고유한 눈빛이 내 영혼에 들어왔다네.”¹⁵⁾라는 구절이다. 말라르메가 마리에게 반한 계기 중의 하나는 그윽하고 푸른 그녀의 눈이었고, 다른 한편 마리는 음울한 분위기를 지니고도 있었다. 위의 1864년 판본에서 “어느 푸른 아침빛이 스며든” 눈은 마리의 눈을 연상시키며 그 눈이 변모한 결과로서의 호수의 물이 매우 차가운 것도 평소 핏기가 없고 다소 음울한 분위기였던 그녀를 떠올리게 한다. 그리하여 첫 연의 정황을 다시 정리해보자면, 뮤즈의 광대는 천막 극장에서 햄릿을 연기하다가 세속적 사랑을 찾아 뮤즈를 배신하고 광대로서의 신분을 떠나 새롭게 탄생하고자 천막에 창문을 뚫어 탈출을 감행한다.

그렇다면 그 탈출은 어떻게 귀결되는가? 광대는 자신의 광대로서의 분장(분)과 때¹⁶⁾를 호수의 차디찬 물에 씻고 밖으로 나와 햇볕에 몸을 말리며 순결한 재탄생에 성공한다. 그러나 그 재탄생의 순간 바로 자신의 유일한 존재 이유(‘축성’)는 물에 씻겨 간 그 분과 때에 있음을 깨닫는다. 이렇듯, 광대의 탈출이자 재탄생은 광대에 내려진 형벌임이 드러난다. 그리고 이는 제목에서도 예고된다. 천막 극장으로부터의 탈출은

14) Jean-Pierre Richard, *L'univers imaginaire de Mallarmé*, Éditions du Seuil, 1961, p. 85.

15) «Elle a un regard à elle qui m'est une fois entré dans l'âme» Stéphane Mallarmé, *Correspondance (1862-1871)*, recueillie, classée et annotée par Henri Mondor, avec la collaboration de Jean-Pierre Richard, Gallimard, 1959, p. 54. *Ibid.*에서 재인용.

16) 1866년 중간 판본에서는 광대로서 걸치고 있던 누더기 옷(loque)도 등장한다. Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes I, op. cit.*, p. 1151.

시에서 암시되듯 좁게는 사랑의 도피행각이지만 넓게는, 예술가가 아닌 일상인으로서의 삶에 대한 유혹에서 비롯된 것이다. 스타로뱅스키는 이런 점에서 광대의 천막극장을 “인공적 세계(l’univers factice)”, “폐쇄적 공간(espace clos)”¹⁷⁾이라고 지칭하였다. 광대는 자신의 존재 이유를 찾아 다시 그곳으로 돌아올 수밖에 없을 것이다. 그는 스스로를 그곳에 감금시키고 자신의 유일한 존재 이유를 실현하려 할 것이다.

보들레르에게서 그랬듯이, 어릿광대는 시인의 초상이다. 말라르메는 1864년 초본을 쓴 이 시를 통해 앞으로의 자신의 삶을 예견하고 있는 듯하다. 아니면, 시인의 결심이나 각오라고 할 수 있다. 매우 이른 시기에 자신의 삶에서 일상적인 유혹을 걷어내고 오로지 시인으로서의 존재 이유를 추구하겠다는 다짐이 이 시에서 읽힌다. 실제로 그는 마리와 결혼하기 전에 그녀와의 결혼에 대해 친구 카잘리스에게 편지를 쓰면서 연인과의 결혼을 통한 세속적 행복보다는 자신의 꿈과 예술에 헌신하는 삶을 열망하는 내용을 담는다.¹⁸⁾ 따라서 창문을 통한 세상으로의 탈출은 한 번의 시도였을 뿐 반복해서 등장하지는 않을 것이다. 실제로 말라르메의 다른 시 속의 창문은 세상을 향해 있지 않다. 그리고 이 점은 보들레르의 시와 비교했을 때 두드러진다. 이 시를 말라르메 시 속의 창문 이미지 분석에서 처음으로 다룬 이유도 여기에 있다. 말라르메에게 창은 보들레르에게처럼 닫힌 공간이 외부로 통하는 구멍이기는 하나

17) Jean Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque, op. cit.*, pp. 40-41. *Ibid.*에서 재인용.

18) «Si j'épousais Marie pour faire mon bonheur, je serais un fou. D'ailleurs, le bonheur existe-t-il sur cette terre? Et faut-il le chercher, *sérieusement*, autre part que dans le Rêve? C'est le faux but de la vie; le vrai, est le Devoir. Le Devoir, qu'il s'appelle l'Art, la Lutte, ou comme on veut.» Lettre à Henri Cazalis du 27 avril 1863. Stéphane Mallarmé, *Correspondance. Lettres sur la poésie*, Préface d'Yves Bonnefoy, Édition de Bertrand Marchal, coll. «Folio classique», Gallimard, 1996, p. 140. “나의 행복을 위해 마리와 결혼한다면 난 미친놈일 걸세. 게다가 이 지상에 행복이란 것이 존재하는가? 진지하게 꿈 이외의 다른 곳에서 행복을 찾아야 하겠나? 그건 삶의 거짓 목표인데. 진정한 목표를 ‘의무’이지. 우리가 바라는 것처럼, 예술 혹은 투쟁이라고 불리는 의무 말일세.” 한글 번역문은 인용자.

그 구멍은 세상으로, 도시로 열려있지 않다. 이후에 분석되는 시 속에서 말라르메는 광대의 천막인 실내에 자신을 가두는데 창은 다른 곳으로 향해 있다.

창을 통한 세상으로의 탈출이라는 시적 정황이 다른 말라르메 시 속의 정황과 사뭇 다르지만, 이 시 속의 요소가 다른 시에서 반복되는 점도 있다. 그것은 시 속에서 ‘fenêtre’가 ‘renaître’, ‘disparaître’와 함께 운을 구성한다는 점이다. 앞선 두 개의 운은 이후 다른 시에서도 등장하며 그 변형으로 ‘naître’도 있다.¹⁹⁾ 이는 먼저 소리 차원에서의 울림을 구성하지만 ‘창문’ 이미지가 말라르메의 시 속에서는 탄생, 혹은 재탄생, 그리고 그 선행적 사건으로 ‘사라짐’ 혹은 죽음과 깊은 연관이 있음을 짐작할 수 있다. 실제로 이번 시에서 이미 창문은 사라짐과 재탄생의 통로였다. 세상으로의 탈출은 포기되었지만 창을 통한 사라짐과 재탄생의 모티프는 다른 시에서도 등장한다는 것이다. 이런 연관성이 다른 시에서는 어떤 양상으로 드러나는지를 또한 앞으로 살펴보겠다.

2. 창문에 그려지는 빛 그림: 「헌시(Don du poème)」, 「성녀(Sainte)」

마르샬은 「헌시」와 「성녀」가 「에로디아드(Hérodiade)」와 맺고 있는 깊은 연관성을 분석하였다.²⁰⁾ 이 중 「에로디아드」는 다양한 판본이 존재하며 『시집』에 묶이지 않은 여러 원고가 존재하기에 별도의 분석이 필요하다고 판단되어 본 논문에서는 다루지 않을 예정이다. 우선 「헌시」를 살펴보자.

19) 페데리카 로카텔리가 이 점을 먼저 지적하였다. Federica Locatelli, *op. cit.*, p. 115.

20) Bertrand Marchal, «Le fantôme d’Hérodiade *Don du poème et Sainte*», in André Guyaux(éd.), *Mallarmé. Actes du colloque de la Sorbonne du 21 novembre 1998*, Presses de l’Université de Paris-Sorbonne, 1998, pp. 123-132.

Je t'apporte l'enfant d'une nuit d'Idumée!
 Noire, à l'aile saignante et pâle, déplumée,
 Par le verre brûlé d'aromates et d'or,
 Par les carreaux glacés, hélas! mornes encor,
 L'aurore se jeta sur la lampe angélique.
 Palmes! et quand elle a montré cette relique
 À ce père essayant un sourire ennemi,
 La solitude bleue et stérile a frémi.
 Ô la berceuse, avec ta fille et l'innocence
 De vos pieds froids, accueille une horrible naissance:
 Et ta voix rappelant viole et clavecin,
 Avec le doigt fané pressera-tu le sein
 Par qui coule en blancheur sibylline la femme
 Pour des lèvres que l'air du vierge azur affame?

이뒤메의 밤으로부터 이 아기를 내가 당신에게 데려왔소!
 검은, 핏빛 어린 희미한 날개를 달고, 깃털을 벗고,
 香油와 황금으로 불탄 유리를 통하여,
 얼어붙은, 오호라! 또다시 음울한窓을 통하여,
 저 새벽빛이 천사 같은 램프에게 덤벼들었고.
 종려나무들이여! 敵意에 찬 미소를 시험하는 이 아버지에게
 새벽빛이 이 遺物을 보여주었을 때,
 푸른 불모의 고독이 전율하였다오.
 오 아기를 어르는 여자는, 당신의 딸과 함께, 당신들의 차가운 발의
 그 천진함으로, 이 끔찍한 탄생을 맞아들이시오.
 당신의 목소리가 비올라와 클라브생을 생각나게 하는 동안,
 순결한 창공의 大氣에 배고픈 입술을 위해
 여인이 巫女の 백색으로 흘러내리는
 그 젓가슴을 당신은 시든 손가락으로 누르려나?²¹⁾

21) Stéphane Mallarmé, *Ceuvres complètes I*, *op. cit.*, p. 17. 한글 번역문은 다음을 따르고 일부 인용자가 수정함. 스테판 말라르메, 『시집』, *op. cit.*, 74쪽.

널리 알려져 있듯이, 말라르메는 1864년 11월경부터, ‘에로디아드’라고 불리기도 하는 헤롯왕의 의붓딸 살로메를 주인공으로 글을 쓰기 시작했는데²²⁾ 공교롭게도 아내 마리와와의 사이에서 딸 쥬느비에르를 얻은 것도 이 무렵이다.²³⁾ 당시 시인은 계속해서 『에로디아드』²⁴⁾에 매진하면서 선배 시인 포우(Poe)를 따라 자신만의 문학관을 모색하고 있었는데 그것이 그 유명한 “사물을 그리지 말고 그것이 낳는 효과를 그리라”이다.²⁵⁾ 이 지향점은 이십 년쯤 후, “어떤 자연의 사건을, 언어의 유희

22) 말라르메는 작품을 시작한 지 몇 달 뒤인 1865년 2월 18일 오젠 르페뷔르에게 보낸 편지에서 ‘살로메’가 지니지 못한 ‘에로디아드’라는 단어의 어감을 다음과 같이 예찬한다. «La plus belle page de mon œuvre sera celle qui ne contiendra que ce nom divin Hérodiade. Le peu d’inspiration que j’ai eu, je le dois à ce nom, et je crois que si mon héroïne s’était appelée Salomé, j’eusse inventé ce mot sombre, et rouge comme une grenade ouverte, Hérodiade.» “내 작품의 가장 아름다운 페이지들은 에로디아드라는 숭고한 이 이름만을 담고 있을 걸세. 내가 조금이라도 영감을 얻었다면 바로 이 이름에서이고 만약 내 여주인공이 살로메라 불렀더라도 나는 어둡고, 활짝 벌어진 석류와 같이 붉은 에로디아드라는 단어를 만들어냈을 것이네.” 이어서 말라르메는 성경에 등장하는 이 인물을 전혀 다른 캐릭터로 만들 것을 예고하기도 한다. «Du reste, je tiens à en faire un être purement rêvé et absolument indépendant de l’histoire.» “게다가 나는 에로디아드를 순수하게 내가 꿈꾼 대로, 역사에서는 완전히 독립적인 존재로 만들고 싶네.” Stéphane Mallarmé, *Correspondance. Lettres sur la poésie, op. cit.*, p. 140. 한글 번역은 인용자.

23) 딸의 탄생을 알리는 두 통의 편지가 남아 있다. 1864년 11월 20일에 쓴 편지에서 “어제 저녁 8시에 우리의 아기 쥬느비에르를 얻었다”고 쓰고 있다. «Notre petite Geneviève est née, hier soir à huit heures.» *Ibid.*, pp. 209-210. 한글 번역은 인용자.

24) 말라르메가 비극으로 기획했던 전체 작품은 겹낫표를 써서 『에로디아드』로, 추후 『시집』 속에 실제로 발간한 작품은 (여러 『에로디아드』 원고 중 「장면(Scène)」) 홑낫표를 써서 「에로디아드」로 표시한다.

25) «J’ai enfin commencé mon *Hérodiade*. Avec terreur, car j’invente une langue qui doit nécessairement jaillir d’une poétique très nouvelle, que je pourrais définir en ces deux mots: *Peindre, non la chose, mais l’effet qu’elle produit.*» “마침내 나는 내 『에로디아드』를 시작했네. 불안감을 느끼면서. 왜냐하면 나는 필시 아주 새로운 시학에서 솟구쳐 나올 어떤 언어를 만들어내는 중인데 다음과 같은 말로 그것을 정의할 수 있을 걸세: 사물을 그리지 말고 그것이 낳는 효과를 그리라” Lettre à Henri Cazalis du 30 octobre 1864. Stéphane Mallarmé, *Correspondance. Lettres sur la poésie, op. cit.*, p. 206. 한글 번역은 인용자.

에 의해, 거의 사라지게 하고 떨림을 낳게 하도록 변조하기”²⁶⁾의 미학으로 발전한다. 이는 음악을 문학의 이상적 예술형태로 삼는 태도로 요약되는데 이에 대해서는 「성녀」를 다룰 때 다시 살펴보겠다. 위에 인용한 「현시」는 『에로디아드』 창작 당시의 정황을 구체적으로 드러내지는 않지만 마르샬의 지적처럼²⁷⁾ 몇 가지 단서들로 충분히 당시의 정황을 모티프로 삼아 창작된 작품임을 짐작할 수 있다. 우선, 이 시의 제목은 여러 수정을 거쳤는데, 그 중 두 개에 ‘밤의 시(le poème nocturne)’라는 표현이 들어있었다.²⁸⁾ 『에로디아드』를 시작할 무렵 말라르메는 자신의 모든 시간을 시 창작에 쓰지 못하고 겨우 밤에만 작업할 수 있는 점을 한탄한다.²⁹⁾ 게다가 학교 수업을 하고 돌아오면 갓 태어난 아기의 울음 소리가 시인의 작업을 방해하기 일쑤였다. 물론 아기를 향한 애정 역시 편지에 드러내고 있지만 창작에 몰두하지 못하고 있는 처지는 그 유명한 투르농의 위기를 더욱 악화시켰다. 그는 겨우 한 시간 정도 잠을 이루면서 밤샘 시간 동안만 시 창작에 할애할 수 있는 상황 속에서 새로운 미학을 창조하려는 의지를 불태우면서도 실패와 좌절을 겪으며 깊은 우울감 속에서 내적 투쟁을 이어나가고 있었다.³⁰⁾ 「현시」는 그 와중에

26) «[...] de transposer un fait de nature en sa presque disparition vibratoire selon le jeu de la parole, [...]» «Crise de vers» Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes II*, Édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», Gallimard, 2003, p. 213.

27) Bertrand Marchal, *op. cit.*, p. 124. 마르샬은 자신의 논문에서 「현시」가 단순히 소품일 수도 있고 우리의 추측처럼 이 시 속의 enfant이 「에로디아드」나 「에로디아드」를 위한 습작들을 가리키는 것일 수도 있다고 하면서 후자로 가정하는 것이 이 시의 암시를 더욱 풍성하게 읽게 한다고 쓰고 있다.

28) Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes I*, *op. cit.*, p. 1164.

29) «Je me suis mis sérieusement à ma tragédie d'*Hérodiade*: mais que c'est triste de n'être pas homme de lettres exclusivement!» “이제 내 비극 『에로디아드』에 진지하게 착수하였네. 그런데 전적으로 문화가 노릇만 하지는 못한다는 점이 무척 슬프네.” Lettre à Henri Cazalis du 15 janvier 1865. Stéphane Mallarmé, *Correspondance. Lettres sur la poésie*, *op. cit.*, p. 220.

30) 1864년 12월 말에 지인들에게 쓴 세 통의 편지에 이런 정황이 잘 드러나 있다. *Ibid.*, pp. 212-218.

가까스로 얻어낸 밤의 시라고 할 수 있다. 또, 시인은 이 시를 1866년 『현대의 파르나스(*Le Parnasse contemporain*)』지에 게재하려다 최종적으로 뺐는데³¹⁾ 이후 1887년 『시집』에서는 「에로디아드」 바로 앞에 배치하였다. 그 때문에 이 시는 마치 「에로디아드」의 서문처럼 읽히기도 한다. 결정적으로 말라르메는 이 시를 1865년 12월 31일 빌리에 드 릴 아당에게 보내면서 다음과 같이 해설을 덧붙이는데, 그 직전에 『에로디아드』에 대한 얘기가 나오고 있으므로³²⁾ 이 시 첫 행의 enfant은 『에로디아드』를 가리키는 것으로 볼 수 있다. 실제로 ‘Idumée’는 유대인의 땅을 가리키며 헤롯과 살로메의 지역이다. 다만, 이 시 속의 enfant은 창작된, 혹은 완성하려고 고투 중인 『에로디아드』를 가리키는 것이지 그 작품 속의 주인공 에로디아드를 가리킨다고 보긴 힘들다.³³⁾ 언급한 편지에서 말라르메는 「헌시」를 하나의 ‘주석(note)’으로 소개하고 있으며 따라서 시 창작 과정에 대한 시, 일종의 메타시이기 때문이다.

31) 이 시가 최초로 공개된 것은 1866년 12월 23일 *Paris Mavazine. Grand Journal*이라는 주간지였는데, 여기엔 말라르메의 서명이 들어가 있지 않았다. Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes I, op. cit.*, p. 1163.

32) «[...] il y a quinze jours, quand je rêvais admirablement mon poème entier d'*Hérodiade*, [...] En un mot, le sujet de mon œuvre est la Beauté, et le sujet apparent n'est qu'un prétexte pour aller vers Elle. C'est, je crois le mot de la Poésie. / Je vous adresse la note assez exacte du vers, dans un petit poème composé après le travail de la nuit auquel j'ai acclimaté mon esprit en souvenir de vous. / » “[...] 이 주 전에 내가 놀랄 정도로 나의 『에로디아드』 시 전체를 상상하고 있을 때 [...] 한 마디로, 내 작품의 주제는 **아름다움**일세. 드러난 주제는 **미(美)**를 향해 가기 위한 구실에 불과하네. 내 생각에 그것이 **시의 언어**야. / 자네에게 꽤 정확한 시에 관한 주석을 보내네. 내가 자네를 생각하면서 내 정신을 적용시켰던 약간 작업 이후에 창작한 짧은 시의 형태로서 말일세.” Stéphane Mallarmé, *Correspondance. Lettres sur la poésie, op. cit.*, p. 279. 한글 번역은 인용자.

33) 말라르메의 창문을 분석한 논문에서 로버트 그리어 쿤은 「헌시」 속의 첫 빼는 아기와 「에로디아드」 속 유모의 젖을 빨던 에로디아드를 겹쳐서 보고 있다. 우리는 앞서 밝힌 것처럼 「에로디아드」에 대한 분석은 별도의 연구로 남겨 두었기에 지금으로부터는 두 시 속의 주인공의 동일화에 대한 최종 판단을 유보한다. Robert Greer Cohn, *op. cit.*, p. 291.

Le poète, effrayé, quand vient l'aube méchante, du rejeton funèbre
qui fut son ivresse pendant la nuit illuminée, et le voyant sans vie,
se sent le besoin de la porter près de sa femme qui le vivifiera.

심술궂은 새벽이 오자 불 밝힌 밤 동안 자신의 도취였던 슬픈 자
식 걱정애, 그리고 그 자식이 생명을 잃은 모습을 보고, 시인은 자신
을 다시 살려줄 자신의 아내에게 자식을 데려갈 필요성을 느낀다.³⁴⁾

시인 자신의 해설에 기반하여 이 시에서 보여주는 시적 정황을 정리
해 보자면, 밤새 자신이 꿈꾸던 작품(enfant) 생산에 매달렸으나 자신에
게 주어진 시간을 모두 넘기도록 제대로 그 작품에 생명의 숨을 불어넣
지 못한 시인(père)이 창문을 통해 새벽빛이 비추어 들어오자 그 시 작
품을 되돌아보고 시급히 그것을 되살리기 위해 이미 아이를 낳아 기르
고 있는(품에 안고 있는) 아내이자 유모(berceuse)에게 그 작품을 맡기
고자 하는 상황이다. 예술가들은 자신이 창작한 예술작품을 흔히 자신
의 자식으로 여긴다. 그런데 이 시는 그런 일반적인 비유를 매우 구체적
인 알레고리로 형상화했다는 점에서 독특하며 나아가 세상의 일과 작품
창작 작업을 겹쳐보며 그 과정 자체를 시에 담곤 하는 말라르메 작품
세계의 특징을 대변하고 있기도 하다.

시 속에 등장하는 불(램프) 켜진 방이나 ‘불모의(stérile)’ 등의 이미지
와 단어는 「바다의 미풍(Brise Marine)」 등을 통해 밤새워 쓰지만 제대로
작품을 만들어내지 못하는 시인 자신의 자책과 번민을 표현한다는
점이 익히 알려져 있는데, 다만 이 시에선 그 번민의 배경이 흰색이 아
니라는 점에 주목해 볼 만하다. 2행과 3행에 각각 “Par le verre”, “Par
les carreaux”라고 새벽빛(aurore)이 창을 통해 방으로 들어와 시인에게
포착되는 표현이 등장하는데, 폴 베니슈의 가정³⁵⁾처럼 우리도 앞에 나

34) Stéphane Mallarmé, *Correspondance. Lettres sur la poésie, op. cit.*, p. 279. 한글
번역은 인용자.

35) Paul Béniche, *Selon Mallarmé*, Éditions Gallimard, 1995, p. 126.

온 ‘le verre’ 역시 방 안의 램프의 유리가 아니라 창문의 유리를 가리키는 것으로 본다. 베니슈의 지적처럼, 일반적 용법으로는 램프가 불타고 (brûlé) 창문이 (아침 공기로) 차가워지는(glacés) 것이 어울리지만, 두 표현 모두 새벽빛의 난입을 수식하는 부사구이기에 그 새벽빛이 통과하는 곳인 동일한 창문의 유리를 가리킨다고 보는 것이 합리적이다. 여기에서 창문은 안팎으로 빛을 비추어주는 장치이다. 밤이 이속하도록 시인이 매달리는 동방 태생의 미의 화신에 대한 열정으로 그 창문의 안쪽은 향유와 황금으로 물든다.³⁶⁾ 이때 램프의 불빛은 「바다의 미풍」 속 황량하고 고독한 빛이 아니라 천상의 희열을 맛보게 해 주는 천사 같은 빛이다. 그러다 어쩔 수 없이 새벽이 들이닥칠 때 창유리 자체는 밤에서 새벽까지 찬 공기로 얼어붙어 있지만, 새벽빛은 핏빛 어린 날개를 지니고, 깃털을 벗은 앙상한 새처럼, 어둠 속에서 매우 강렬한 형상으로 창유리에 모습을 드러낸다. 그리고 새벽빛은 시인이 밤새 생산한 시를 죽어버린 유물로 비춘다. 여명을 비유한 깃털 벗은 앙상한 새의 모습은 새벽의 도래로 인한 실내 분위기와 온도의 급격한 변화를 시각적으로 구현한다. 또 새끼를 낳고 초췌해진 어미의 모습을 반영한 것도 같다.³⁷⁾ 어느 경우든, 그 그림이 그려진 창문의 형상에는 방 안에서 작업에 몰두하다 이제 뭔가를 더는 할 수 없는 시점에 이르렀음을 깨달은 시인의 절박하고 참담한 심정이 투사되었으리라. 새벽빛은 이처럼 자연의 상태만으로서가 아니라 시인의 시선에서 일종의 스크린 역할을 하는 창유리에 투사된다.

창문 이미지에 덧붙여 이 시에서 지적할 것은 죽어버린 시(아이)를 되살리는 해결책 두 가지이다. 하나는 음악과 같은 목소리를 들려주는 것, 다른 하나는 젖을 물리는 것이다. 후자가 좀더 현실적이고 보편적인 대안이라면 전자는 이 작품 속의 아기 엄마이자 무녀의 역할을 조금 더

36) 주지하듯이, 성경에서 동방박사들은 예수의 탄생을 경배하기 위해 황금, 향유, 몰약을 갖고 왔다.

37) 일반적으로 동물의 털갈이는 환절기에 이루어지거나 출산 이후에 일어난다.

추상적인 차원에서 생각하게 한다. 실제로 앞서 언급한 바 있는 「바다의 미풍」에서 램프가 지키고 있는 불모의 백지만큼 시 속의 화자를 힘들게 하는 것은 아이를 젖 먹이는 아내의 존재이다. 한 가정의 가장으로서, 아이의 아버지로서, 생활인으로서의 의무감이 안 그래도 생산성이 떨어지는 시작(詩作) 작업에서 오는 우울감에 보태지기 때문이다. 이미 「별 받은 어릿광대」에서 보았듯, 천막 극장 밖으로의 탈출 시도를 접은 광대-예술가에게는 더욱 그렇다. 이에 반해 전자는 허기(faim)의 근원인 순결한 창공(vierge azur)에 예술을 통해 도달할 수 있는 하나의 가능성을 열어놓는다. 앞서 언급했듯이 말라르메의 문학관에서 대상이 아니라 대상의 효과를 그리고 대상을 지우며 대상이 사라진 자리에 울림을 만들어내기 위한 글쓰기에서 음악은 매우 중요한 참고 대상이자 이상적 예술작품의 상징이 되기 때문이다. 이 점을 염두에 두고 다음 시로 넘어가겠다.

À la fenêtre recélant
Le santal vieux qui se dédore
De sa viole étincelant
Jadis avec flûte ou mandore,

Est la Sainte pâle, étalant
Le livre vieux qui se déplie
Du magnificat ruisselant
Jadis selon vèpre et complie:

À ce vitrage d'ostensoir
Que frôle une harpe par l'Ange
Formée avec son vol du soir
Pour la délicate phalange

Du doigt, que, sans le vieux santal
Ni le vieux livre, elle balance
Sur le plumage instrumental,
Musicienne du silence.

플루트나 만돌린과 더불어 옛날
반짝이던 그녀의 비올라의
금박이 벗겨지는 낡은 백단목을
감추고 있는 유리창에,

저녁 성무와 밤 기도에 맞추어 옛날
넘쳐흐르던 성모 찬가의
책장이 풀려나가는 낡은 책을
열어놓고, 창백한 **성녀**가 있다.

섬세한 손가락뼈를 위해
천사가 제 저녁 비상으로
만드는 하프에 스쳐
聖光처럼 빛나는 그 창유리에,

낡은 백단목도 없이, 낡은 책도 없이,
악기의 깃털 위로,
그녀가 손가락을 넘놀린다
침묵의 악사.³⁸⁾

「성녀」의 초판은 1865년 12월에 「제루빔(천사)의 날개 위에서 연주하는 성 세실리아(Sainte Cécile jouant sur l'aile d'un chérubin)」라는 제목으로 아버지인 색유리 장인이자 문학가이기도 한 친구의 부인인 브뤼

38) Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes I, op. cit.*, pp. 26-27. 한글 번역문은 다음을 따름. 스테판 말라르메, 『시집』, *op. cit.*, 91쪽.

네 여사에게 선사되었다.³⁹⁾ 초판과는 꽤 다르지만 위의 시에서도 색유리로 제작하는 스테인드글라스처럼 유리창에 새겨진 그림을 상상할 수 있다. 브뤼네 여사의 이름(세레명)이 세실리아이고 성 세실리아 축일에 이 시가 선사된 만큼 말라르메는 성녀 세실리아가 음악의 수호성녀임에 착안하여 시를 음악적 이미지로 채운다. 그러나 앞서 언급한 것처럼, 말라르메가 음악을 이상적 예술형태로 상정했던 만큼⁴⁰⁾ 이 시는 상황시(vers de circonstances)의 맥락을 초월해 말라르메가 추구하는 이상적 예술상을 보여주고 있다. 다만, 구체적 상황의 모티프들은 그대로 유지되고 단지 그들 사이의 새로운 관계를 통해 시가 보편적인 차원으로 승화한 것이다.

성무와 기도와 성모 찬가와 성광 등의 모티프들은 이 시가 보여주는 장소가 성당임을 알려준다. 그 구체적 공간에서 먼저 눈에 띄는 것은 그림이 새겨진 유리창이다. 많은 연구자가 지적하듯 정확하게 둘로 나누어져 서로 포개지는 구조로 구성된 이 시에서 두 번 등장하는 창유리는 그 표현이 일정한 자리, 즉 시를 절반으로 나누었을 때 각 절반의 서두에 등장하는 것 자체로 이런 구조를 즉각적으로 감지하게 한다. 위와 아래, 두 개의 유리창은 각각 담고 있는 그림이 다르다. 1연과 2연을 통해 알 수 있는 첫 스테인드글라스(“À la fenêtre”)는 전통적인 가톨릭 성당 속에 있을 법한 그림을 보여준다. 성녀 세실리아의 모습과 세실리아 성녀가 상징하는 음악을 악기와 찬송가의 모습으로 재현하고 있다. 그 그림에서 울려 퍼지는 것은 물론 가톨릭 종교 음악이며 그것은 성당 내부의 실제의 소리(기도 소리, 성가 소리)와 반향을 일으켜 웅장한 음악을 들려줄 것이다. 3연과 4연에 등장하는 둘째 유리창(À ce vitrage)은 성광(혹은 성체현시대)처럼 빛나고 있지만 사실 그 유리창이 빛나는

39) Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes I, op. cit.*, pp. 1171-1172. 1883년 11월 『저주받은 시인』에 실린 판본은 본문에서 인용한 1887년 『시집』 판본과 같다.

40) 말라르메의 시 창작 원리로서의 음악에 대한 연구는 다음을 참고. 졸고, 「시와 음악 간의 새로운 관계 - 말라르메에게 있어 시 창작원리로서의 음악」, 『비교문학연구』, 2016년 9월호(vol. 44), pp. 211-236.

것은 색유리 세공 덕분이 아니라 밖에서 들어오는 저녁 어스름의 빛 덕분이다. 왜냐하면 이제 그 유리창에는 악기의 재료인 낡은 백단목도, 찬송가도 없기 때문이다. 모든 것이 지워진 그 유리창에서 성녀는 하늘의 빛만으로도 훌륭한 연주를 해내고 있다. 가느다란 손가락만이, 아니면 어쩌면 그조차도 남겨져 있지 않은 성녀의 연주는 천상에서 내려온 빛의 일렁임으로만 드러난다. 하프의 현을 떼올린다면 어쩌면 그 창은 가느다란 조각을 이어붙인 스테인드글라스로 이루어져 있지 않을까 싶다. 옛날(jadis)에 기도 소리와 성가 소리가 울려 퍼지던 이 성당은 지금 조용하다. 성녀의 연주는 조용하나 섬세한 침묵의 연주, 침묵의 그림으로 존재감을 드러낸다.

우리는 이 시에서 앞서 「헌시」에서 본 것처럼 빛을 받아 색채와 형상으로 빛나는, 하나의 스크린의 역할을 하는 창을 발견한다. 「헌시」에서 그 빛이 밤 시간엔 방의 내부에서 왔고 새벽 시간엔 방의 내부와 외부에서 함께 왔다. 「성녀」에서 그 스크린은 옛날에는 미리 촘촘히 형상을 새겨 놓은 막이었지만 지금은 성녀를 제외하고 모든 것을 비워놓아 밖에서부터 들어오는 빛이 스테인드글라스라는 틀을 거쳐 고요하게 빛나고 있다. 역시 많은 연구자들이 지적했듯이, 유난히 울림이 강한 각운의 리듬을 따라 내려가다가 마지막 행에 이르러 각운과 모음과 자음이 한꺼번에 울리는 극강의 음악을 들려주는 이 시가 결국은 침묵의 음악으로 귀결되는 말라르메 시의 특성을 압축적으로 보여준다고 하겠다. 「성녀」의 이중적 구조가 창문을 구성하는 두 개의 창-날개의 구조와 조용하는 점, 그리고 시 속에서 두 개의 스테인드글라스가 완벽하게 대비되는 점(옛날/지금, 채움/비움, 소리/침묵) 역시 한 편의 시를 하나의 울림통으로 치밀하게 구성하는 말라르메의 특성을 보여준다.

3. 창문으로 슬쩍 보이는 텅빈 공간: 「레이스가 한겹 사라진다... (Une dentelle s'abolit...)」, 「제 순결한 손톱들이...(Ses purs ongles...)」

「레이스가 사라진다...」가 속한 소네트 3부작은 말라르메가 1887년 2월 『독립평론』지에 게재한 작품인데 이 시의 창작에 관련된 편지가 남아 있지 않아서⁴¹⁾ 이 3부작이 보여주는 시적 정황에 대한 해석은 분분하다.⁴²⁾ 다만, 공통적인 견해는, 이 시 속의 풍경이 직전 장에서 다른 「헌시」, 「성녀」와 유사하다는 점이다. 본 논문에서는 소네트 3부작 중 본격적으로 창문이 등장하는 「레이스가 사라진다...」를 살펴보겠다.

Une dentelle s'abolit
 Dans le doute du Jeu suprême
 À n'entr'ouvrir comme un blasphème
 Absence éternelle de lit.

Cet unanime blanc conflit
 D'une guirlande avec la même,
 Enfui contre la vitre blême
 Flotte plus qu'il n'ensevelit.

41) 1866년 5월 21일 까잘리스에게 보낸 편에서 말라르메는 세 편의 짧은 시편을 통해 아름다움을 예찬하겠다는 포부를 밝혔는데 서한집을 편집한 마르샬은 이때 언급한 작품이 아마도 「레이스가 사라진다...」가 속한 소네트 3부작일 것이라고 주석에 쓰고 있다. (Stéphane Mallarmé, *Correspondance. Lettres sur la poésie*, op. cit., p. 305.) 그러나 마르샬이 전집 주석에서는 이 점이 확실치 않기 때문에 이 3부작이 1860년대에 창작되었는지, 『시집』 발간 직전에 창작되었는지 알 수 없다고 쓰고 있다. 아울러 이 3부작에 대한 여러 주석가들의 다양한 견해를 소개하고 있다. Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes I*, op. cit., p. 1200.

42) *Ibid.*; 스테판 말라르메, 『시집』, op. cit., 318쪽.

Mais, chez qui du rêve se dore
Tristement dort une mandore
Au creux néant musicien

Telle que vers quelque fenêtre
Selon nul ventre que le sien,
Filial on aurait pu naître.

레이스가 한 겹 사라진다
드높은 유희의 의혹 속에서,
침대의 영원한 부재만을
신성 모독이나 저지르듯 설핏 열어 보이고.

꽃무늬 장식 하나가 같은 것과 별이는
이 한결같은 하얀 갈등은
희부연 창에 부딪혀 도망치나
제가 가려 감추는 것보다 더 많이 떠오른다.

그러나 그 꿈이 금빛으로 무르익는 자에게선
음악가 그 텅 빈 허무의
만돌린이 서럽게도 잠들어 있다

어떤窓을 향하여
어느 배도 아닌 제 자신의 배에서
누군가가 자녀로 태어날 수도 있었을 그런.⁴³⁾

이 시는 시가 보여주는 시적 정황의 유사성으로 「헌시」와 함께 놓고 읽을 수 있다. 그러나 이 시를 「헌시」와 다른 장에서 다루는 것은 이

43) Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes I, op. cit.*, pp. 42-43. 한글 번역문은 다음을 따르고 일부 인용자가 수정함. 스테판 말라르메, 『시집』, *op. cit.*, 120쪽.

시가 보여주는 공간의 성격이 「헌시」와 다르기 때문이다. 물론, 이 시에도 창과 악기와 황금빛과 자녀가 등장한다. 그리고 이 시에서도 아기의 탄생을 작품 창작의 알레고리로 읽을 수 있다. “드높은 유희의 의혹(le doute du Jeu suprême)”에서 「헌시」 속 시인-아버지의 두려움을 읽을 수 있다. 그러나 이 시에는 시인도, 시인이 도움을 요청할 아내-유모도 등장하지 않는다. 그들이 등장하지 않을 뿐 아니라 그들의 존재를 증명해야 할 침대조차 없다. 대신 임신한 여자를 연상시키는 불룩한 모양의 악기, 만돌린이 있을 뿐이다. 만돌린은 「헌시」에서 시인-아버지가 그랬던 것처럼 창문을 향해 있지만 무언가를 탄생시키기 위해 애쓰고 있지 않고 잠들어 있다. 꿈이 황금으로 빛나는 누군가(3연 첫 행)가 시인이라면 만돌린은 시인의 악기일 테니 환유법으로 볼 수도 있겠고 만돌린이 서럽게 잠들어 있다고 하니 의인법으로 볼 수도 있겠다. 또 「헌시」에서는 아내-유모에게, 「성녀」에서는 성녀에게 주어졌던 음악가, 예술가의 위상이 이제 만돌린에 주어진 것이기도 하다. 여하튼 이 주인 없이 악기만 남겨진 방은 그 자체가 하나의 빈 공간으로 만돌린의 내부 공간(“텅 빈 허무의(Au creux néant)”)처럼 어떤 반향을 위해 존재하는 듯하다.

그 공간을 가리고 있던 커튼이 젖혀질 때 그 공간은 자신의 모습을 슬쩍 드러낸다. 바람에 날리는지 두 겹 이상의 레이스 커튼은 바닥으로 떨어지기보다는 서로 유리창에 부딪히며 위로 부풀어오르는데 만돌린이 창을 향해 있는 것은 그 공간 외부와의 소통(communication)을 위해 서일 것이다. 만돌린이 연주를 하고 거기에서 새로운 음악이 탄생할 때 그 음악은 단지 그 방 속에만 머물 것인가를 생각해 본다면 그렇지 않다고 생각되기 때문이다. 방 안에 어떤 움직이는 주체가 없으므로 자연스럽게 그 음악이 밖으로 들리기 위해 이 공간에는 틈이 있어야 한다. 일찍이 「별 받은 어릿광대」에서 지적했던 fenêtré-naître의 각운의 쌍이 이 시 마지막 연에서도 등장하는바, 외부로 열린 창이 작품 탄생과 모종의 관련성을 지니리라고 추측할 수 있다. 이점에 관해서는 다음 시와 함께 다시 생각해 보겠다.

Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx,
L'Angoisse ce minuit, soutient, lampadophore,
Maint rêve vespéral brûlé par le Phénix
Que ne recueille pas de cinéraire amphore

Sur les crédences, au salon vide : nul ptyx,
Aboli bibelot d'inanité sonore,
(Car le Maître est allé puiser des pleurs au Styx
Avec ce seul objet dont le Néant s'honore.)

Mais proche la croisée au nord vacante, un or
Agonise selon peut-être le décor
Des licornes ruant du feu contre une nixe,

Elle, défunte nue en le miroir, encor
Que, dans l'oubli fermé par le cadre, se fixe
De scintillations sitôt le septuor.

제 순결한 손톱들이 그들 줄마노를 드높이 봉정하는
이 한밤, 횃불 주자, 고뇌가 받들어올리는 것은
불사조에 의해 불태워진 수많은 저녁 꿈,
어느 遺骨 향아리도 그를 거두어들임이 없고

빈 객실의, 장식장 위에는, 공허하게 올리는
폐기된 골동품, 소라껍질도 없다
(無가 자랑하는 이 물건만 가지고
주인이 지옥의 강으로 눈물을 길러 갔기에).

그러나 비어 있는 북쪽 십자창 가까이, 한 황금이,
필경 한 水精에게 불꽃을 걸어차는
일각수들의 장식을 따름인가, 모진 숨을 거두고,

그녀, 겨울 속에 裸身으로 죽었건만,
 액틀로 닫힌 망각 속에는 불박이다
 이윽고 반짝임들의 七重奏가.⁴⁴⁾

「-yx 소네트」라고도 불리는 위의 시는 각운의 독창성과 그에 연결돼 사용된 독특한 어휘로 많은 연구자의 해석을 낳았다. 본 연구에서는 역시 창문에 주목하여 위의 시 속의 정황을 살피고자 한다.

이미 초고에 「저 자신을 우의하는 소네트(Sonnet allégorique de lui-même)」라는 제목이 붙었던 이 시는 「헌시」처럼 메타시에 속한다. 특히 1연에서 머릿속에 그릴 수 있는 광경은 「헌시」에서처럼 한밤중(“minuit”)⁴⁵⁾에 창작으로 고뇌에 빠진, 그러나 동시에 꿈에 대한 열정으로 불타오르는 시인의 모습이다. 그런데 「레이스...」에서 만들어진 그랬던 것처럼 1연에서 고뇌(Angoisse)가 의인화되어 등장한다. 고뇌는 「헌시」와 「성녀」에서 그랬듯이, 수많은 저녁의 꿈으로 타오르고 재에서 불사조가 부활하듯이 꿈은 제 자신의 실패 혹은 죽음에서 지속적으로 재탄생한다.

자정의 시간에 저녁 어스름을 기대하기 어렵기 때문에 이 불꽃은 「성녀」에서와는 달리 밖으로부터의 빛의 투영은 아니다. 그렇다면 「헌시」의 램프가 남는다. 그런데 현재 상태에서뿐 아니라 초고인 1868년 판본에도 램프는 등장하지 않고 밤(Nuit)이 의인화되어 등장한다.⁴⁶⁾ 시간대를 가리키는 ‘밤’도, 관념을 가리키는 ‘고뇌’도 이 시 첫 연의 주인공이지만, 실체가 없는 그것들은 시 속의 풍경에 등장하지 않고 대신 불꽃만이 그 자리를 대신하는데 그마저도 재를 남기지 않는, 즉, 존재증명을 하기 힘든 대상이다. 샤를 모롱은 아마도 실내에 램프가 있고 손잡이

44) Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes I, op. cit.*, pp. 37-38. 한글 번역문은 다음을 따름. 스테판 말라르메, 『시집』, *op. cit.*, 111쪽.

45) 이 자정의 시간은 이취튀르가 지옥으로 내려가는 시간이기도 한데 『이취튀르』는 이 연구에서 다루지 않으므로 간단히 언급만 한다.

46) Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes I, op. cit.*, p. 131.

부분에 ‘고뇌’나 ‘밤’을 형상화한 것이 조각돼 있을 것이라고 추측하지 만,⁴⁷⁾ 이 시의 나머지 연이 보여주는 ‘부재’의 정황을 고려할 때 불꽃 역시 관념적으로만 존재할 뿐 실체로서, 이 시가 보여주는 실내 공간에 존재한다고는 보기 어렵다. 그리고 그렇게 보는 편이 1연의 내용에 이어 2연부터의 풍경을 이질감 없이 받아들일 수 있게 한다.

이 작품 속에 드러나는 풍경을 살펴보기 위해 1868년 7월 18일 말라르메가 이 시의 초고 원고를 동판화집에 신기 위해 까잘리스에게 보내면서 덧붙인 편지 내용을 참고해보자.

Par exemple, une fenêtre nocturne ouverte, les deux volets attachés; une chambre avec personne dedant, malgré l’air stable que présentent les volets attachés, et dans une nuit faite d’absence et d’interrogation, sans meubles, sinon l’ébauche plausible de vagues consoles, un cadre, belliqueux et agonisant, de miroir appendu au fond, avec sa réflexion, stellaire et incompréhensible, de la grande Ourse, qui relie au ciel seul ce logis abandonné du monde.

이렇게 보면, 한밤의 열린 창문, 열어젖힌 채 고정된 두 덧문, 고정된 두 덧문이 나타내는 바의 안정된 분위기에 불구하고 그 안에 아무도 없는 방, 그리고 몽롱한 장식 탁자의 그럴듯한 윤곽뿐 아무런 가구도 없이, 부재와 의문으로 이루어진 어둠 속에, 안쪽에 걸린 거울의, 호전적인 문양을 지닌, 사라져가는 틀, 거울에 비친 큰곰자리의 반영, 별빛으로 반짝이는, 이해할 수 없는, 세상에서 유리된 이 처소를 오직 하늘에만 연결하는 이 반영.⁴⁸⁾

47) Charles Mauron, *op. cit.*, p. 122 참조.

48) Stéphane Mallarmé, *Correspondance. Lettres sur la poésie*, *op. cit.*, p. 392. 한글 번역은 다음을 따르고 일부 인용자가 수정함. 스테판 말라르메, 『시집』, *op. cit.*, 300쪽.

1연에서 유골 향아리가 없었던 것에서 더 나아가, 2연과 3연에서 엿 보이는 빈 객실에는 「레이스...」에서 등장했던 만돌린처럼 속이 비어 있는 물건(“폐기된 골동품(bibelot d'inanité sonore)”, “소라껍질(ptyx)”)조차 없다. 그리고 미리 예견된바 주인도 없다.

3연에 이르면 북쪽 십자창조차 비어있다. 그 가까이에서 창이 맞은편에 거울이 있어 그 거울의 틀에는 일각수들과 수정의 싸움이 새겨져 있는데 바깥으로 열려 있는 창으로 별빛이 들어와서인지 그 부조의 모습이 잘 보이다가 서서히 어둠 속으로 사라진다.

마지막 연에 이르면, 틀의 부조(무늬)는 사라졌지만 거울은 여전히 그 자리에 남아 창밖의 큰곰자리 별자리를 비추며 이 비어 있는 공간에서 홀로 존재를 드러내고, 세상과 유리된 이 공간은 열린 창을 통해 또 다른 세상, 하늘과 교신(communication)을 하고 있다.

앞서 「레이스...」를 다룰 때 열린 창이 외부와의 소통의 기능을 하고 있다고 쓰면서 다음 시와 함께 생각해 보기로 하였다. 이를 위해, 「제 순결한 손톱들이...」 속에서 열린 창이 향하고 있는 곳은 어디인지에 대해 생각해 보자. 마르샬에 의하면⁴⁹⁾, 열린 창은 두 가지 의미를 띤다. 첫째, 그것은 하나의 빈, 땡 뚫린 공간을 가리키는데, 그것은 궁극적으로 무(néant)를 향해 있다. 둘째, 그것은 창틀로 경계 지워진 하나의 공간을 가리킨다. 우리는 대체로 마르샬의 해석에 동의하지만 부분적으로는 다른 생각이다. 마르샬은 이 시 속에서 창이 무로 향해 있다고 하는데 말라르메의 작품 세계 전체를 고려한다면 궁극적으로 그렇다고 할 수 있지만, 구체적으로 이 시에서 그것은 무가 아니라 분명하게 별이 빛나는 하늘을 향해 있다고 해야 할 것이다. 실내의 텅 빈 거울에는 뚜렷하게 북두칠성이 비치고 있기 때문이다. 그리고 창이 향해 있는 별이 뜬 밤하늘은 앞선 다른 시에 등장했던 “순결한 창공”이나 “천사”의 “저 녘 비상”이 암시하듯 시인이 예술을 통해 도달하고자 하는 ‘다른 세계

49) Bertrand Marchal, *Lecture de Mallarmé*, José Corti, 1985, p. 182.

(l'au-delà)'로 볼 수 있다. 다시 말해, 방은 비어있지만 창은 빔 자체가 아니라 이상향으로 열려 있고, 방이 비어 있는 것은 그 이상향이 온전히 실내로 비춰지게 하기 위한 장치인 것이다. 「헌시」에서 스크린의 역할을 했던 창은 실내에서 작업하는 시인의 열정과 열망과 낙담을 비추어줬지만, 이제 창은 활짝 열려 하늘로부터의 그림을 온전히 되비추고 있다.

이때 그 그림을 보는 시선은 어디에서 오는가? 이 모든 것을 관찰하고 있는 자는 어디에 있는가? 이미 「성녀」에서부터 비우기 시작해 「레이스...」와 「제 순결한...」에서는 실내에 더 이상 서정적 주체가 존재하지 않는다. 아마도 그 주체는 창밖에서 창을 통해 실내를 보고 있을 것이다. 그 실내에 더이상 관여하지 않는 순수한 관찰자로서 말이다. 이때문에 이 시들은 시 창작 과정을 암시하는 메타시가 아니라 창작된 작품 자체를 보여주는 메타시로 읽힌다. 앞서 「헌시」를 다루면서 음악을 이상향으로 삼은 말라르메의 문학관을 언급했는데, 그것이 궁극적으로 이르게 되는 ‘시인 웅변의 사라짐(disparition élocutoire du poète)’⁵⁰⁾을 통해 주체를 비우고 작품 자체의 구조에 몰두했던 말라르메의 시 세계를 여기에서 확인할 수 있다.

4. 다양한 창의 가능성: 「창문(Les Fenêtres)」

앞서 살펴본 시들에서는 비교적 ‘창’이 단일한 양상으로 등장했지만 「창문(Les Fenêtres)」에서는 그렇지 않기에 이 시는 따로 살펴보고자 한다. 이 시는 1866년 『현대의 파르나스』에 최초로 실렸고 1887년 『시집』에 다시 실렸다. 최초 발표 시기는 보들레르의 「창문」이 처음 발표된 지 불과 3년 후이다.

50) «Crise de vers» in Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes II*, op. cit., p. 211.

Las du triste hôpital, et de l'encens fétide
Qui monte en la blancheur banale des rideaux
Vers le grand crucifix ennuyé du mur vide,
Le moribond sournois y redresse un vieux dos,

Se traîne et va, moins pour chauffer sa pourriture
Que pour voir du soleil sur les pierres, coller
Les poils blancs et les os de la maigre figure
Aux fenêtres qu'un beau rayon clair veut hâler,

Et la bouche, fiévreuse et d'azur bleu vorace,
Telle, jeune, elle alla respirer son trésor,
Une peau virginale et de jadis ! encrasse
D'un long baiser amer les tièdes carreaux d'or.

Ivre, il vit, oubliant l'horreur des saintes huiles,
Les tisanes, l'horloge et le lit infligé,
La toux ; et quand le soir saigne parmi les tuiles,
Son œil, à l'horizon de lumière gorgé,

Voit des galères d'or, belles comme des cygnes,
Sur un fleuve de pourpre et de parfums dormir
En berçant l'éclair fauve et riche de leurs lignes
Dans un grand nonchaloir chargé de souvenir !

Ainsi, pris du dégoût de l'homme à l'âme dure
Vautré dans le bonheur, où ses seuls appétits
Mangent, et qui s'entête à chercher cette ordure
Pour l'offrir à la femme allaitant ses petits,

Je fuis et je m'accroche à toutes les croisées
D'où l'on tourne l'épaule à la vie, et, béni,

Dans leur verre, lavé d'éternelles rosées,
Que dore le matin chaste de l'Infini

Je me mire et me vois ange ! et je meurs, et j'aime
— Que la vitre soit l'art, soit la mysticité —
À renaître, portant mon rêve en diadème,
Au ciel antérieur où fleurit la Beauté !

Mais, hélas ! Ici-bas est maître : sa hantise
Vient m'écœurer parfois jusqu'en cet abri sûr,
Et le vomissement impur de la Bêtise
Me force à me boucher le nez devant l'azur.

Est-il moyen, ô Moi qui connais l'amertume,
D'enfoncer le cristal par le monstre insulté
Et de m'enfuir, avec mes deux ailes sans plume
— Au risque de tomber pendant l'éternité ?

슬픈 병원이 지켜워, 빈 벽의 크고 권태로운 십자고상(十字苦像)을 향해
커텐의 진부한 백색을 타고 피어오르는
역겨운 향내음이 지켜워,
딴 마음을 먹는 빈사의 병자는 늙은 등을 다시 세우고,

저를 끌어가, 그 썩은 몸을 덥히려는 게 아니라
돌 위에 떨어지는 햇빛을 보려고,
양상한 얼굴의 하얀 털과 뼈를
맷고 고운 광선이 검게 태우려는 창에 붙이니,

열에 들떠, 푸른 하늘을 탐식하는 그의 입은,
젊은 날, 그의 보물, 왕년의
어느 순결한 피부를 마시려 들었을 때처럼!
쓰디쓴 긴 입맞춤으로 금빛 미지근한 유리창을 더럽힌다.

취하여, 그는 살아난다, 성유(聖油)의 끈적함도,
탕약도, 시계와 강요된 침대도,
기침도 있고, 저녁 해가 기와지붕 사이에서 피를 흘릴 때,
빛살 가득한 지평선에 그는 눈길을

보내니, 백조처럼 아름다운 금빛 꺾리선들,
얼기설기 풍요로운 황갈색 섬광일랑은
추억에 잠겨 태무심하게 흔들여 재우며,
주홍빛에 싸여 갯내음 풍기는 강 위에 잠드네!

이렇게, 행복 속에 파묻혀 오직 그 식욕으로만
밥을 먹고, 아등바등 오물을 찾아
제 어린 것 젖 먹이는 아내에게 바치려는
모진 마음의 인간에게 역겨움 지울 수 없어,

나는 도망친다, 그리고 누구나 삶에 등을 돌리는
모든 창에 매달리고 싶다, 그리고 축복을 받아,
무한의 순결한 아침이 금빛으로 물들이고,
영원한 이슬로 씻긴, 그 창유리에

나를 비추니 나는 천사이어라! 그리고 나는 죽으니,
그 유리가 예술이건, 신비로움이건 -
내 꿈을 왕관으로 쓰고, 다시 태어나고 싶다,
미(美)가 꽃피는 전생의 하늘에!

그러나, 오호라! 이 세상이 주인: 고착된 이 생각
때로는 이 확실한 피난처에까지 찾아와 내 속을 뒤집고,
어리석음의 더러운 구토가
창공을 앞에 두고도 코를 막도록 나를 몰아대는구나.

그래 있는가, 오 쓰라림을 아는 나여,
괴수에게 모욕받은 수정을 부수고

깃털 없는 나의 두 날개로 도망칠 방법이?
영원토록 추락하는 한이 있어도.⁵¹⁾

이 시를 구성하고 있는 다양한 어휘나 이미지는 새롭다기보다는 다른 시 작품을 연상시킨다. 말라르메의 초기시가 대개 그렇듯, 이 시에도 보들레르의 시에 등장하는 이미지, 어휘들이 다수 등장한다. 다음의 다섯 가지를 들 수 있다.

우선, “병원(l’hôpital)”은 주지하듯, 보들레르의 『파리의 우울』에 실려 있는 「이 세상 밖이라면 어디라도(Any where out of the world-N’importe où hors du monde)」에 인상적으로 등장한다. 이 땅 위의 삶을 병원에서의 삶으로 비유한 내용이다. 이 때문에 말라르메의 시 초반을 읽으면서 벌써 이 시에 등장하는 병원이라는 공간이 현세를 의미하는 것으로 알아차리게 된다.

보들레르의 「등대들(Les phares)」에도 램브란트를 다룬 연에서 이 세상을 병원에 비유하는 표현이 나온다. 여기에는 “십자고상(crucifix)”도 나온다. 십자고상만 덩그러니 놓여 있는 병원의 황폐한 분위기가 말라르메의 시에서도 느껴진다.

“시계(Horloge)”의 경우, 보들레르의 『악의 꽃』 속의 「시계(Horloge)」라는 시의 주요 대상이다. 이 시는 냉혹한 시간의 흐름을 직접적인 표현으로 다루고 있다. 말라르메의 병자가 쫓기는 것도 시간 때문이다.

“취하는 것(ivre)” 역시 보들레르가 다룬 주제인데 산문시 중 「취하십시오(Enivrez-vous)」가 대표적이다. 여기에서는 취해야 하는 이유가 방금 언급한 냉혹한 시간의 흐름으로 제시된다. 말라르메의 시에서도 병자는 취함으로써 병원 내부의 끔찍한 풍경, 즉 성유, 탕약, 시계, 침대를 잊게 된다.

마지막으로 “전생의(antérieur)”라는 표현 역시 보들레르의 운문시

51) Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes I*, op. cit., pp. 9-10. 한글 번역문은 다음을 따르고 일부 인용자가 수정함. 스테판 말라르메, 『시집』, op. cit., 57-59쪽.

「전생(vie antérieure)」에 나온다. 푸른 하늘이 있고 고요한 풍경은 말라르메의 시에도 그대로 담겨있다.

그렇지만, 이 시에는 보들레르의 「창문」과 비교하기에 앞서, 말라르메의 다른 시에서 등장하는 창과 다양한 이미지들의 관계 속에서 살펴볼 만한 요소들이 많다. 우선, 말라르메가 이 시의 초고에 대해 1863년 6월 3일 친구 까잘리스에게 보냈던 설명을 참조해 보자.

Ô mon Henri, abreuve-toi d'Idéal. Le bonheur d'ici-bas est ignoble - il faut avoir les mains bien calleuses pour le ramasser. Dire: "Je suis heureux!" c'est dire: "je suis un lâche" - et plus souvent: "je suis un niais". Car il faut ne pas voir au-dessus de ce plafond de bonheur le ciel de l'Idéal, ou fermer les yeux exprès. J'ai fait sur ces idées un petit poème. Les fenêtres je te l'envoie.

오 나의 앙리, 이상을 마시게나. 이승의 행복은 더러운 것이네 - 그걸 끌어모으려면 손이 거칠어야만 하지. '나는 행복하다'고 말하는 것은 '나는 비열하다'고 말하는 것이며 - 더 흔히 '나는 멍청이'라고 말하는 것이네. 행복의 천장에서 이상의 하늘을 보거나, 고의적으로 눈을 감아서는 안 되기 때문이지. 나는 이런 생각에서 「창문」이라는 보잘 것 없는 시를 썼네. 그걸 보내네.⁵²⁾

많은 연구자가 지적하듯이, 열 개의 연으로 이루어진 이 시 역시 구조적으로 정확하게 반으로 나누어진다. 전반부 다섯 개의 연에는 병실에 갇힌 죽음을 앞둔 병자가 등장하며, 후반부 다섯 개의 연에는 직접 'je'라고 스스로를 칭하는 화자가 등장한다. 전반부의 병자가 후반부의 화자인지 아닌지는 해석에 있어 차이를 낳겠지만, 전반부의 병자와 병원이라는 공간 역시 현실 세계를 살고 있는 보편적 인간의 상황을 우의

52) Stéphane Mallarmé, *Correspondance. Lettres sur la poésie*, op. cit., p. 144. 한글 번역문은 다음을 따름. 스테판 말라르메, 『시집』, op. cit., 212쪽.

적으로 표현한 것이라는 데에는 큰 이견이 없다. 위의 말라르메의 해설에 따르면, 전반부의 병자와 후반부의 화자 모두 병원으로 상징되는 이생(Ici-bas) 속에 갇혀 죽을 수밖에 없는 운명에 따라 살아가는 존재이다.

전반부에 등장하는 창문을 보자. 2연을 보면 병자는 창밖에서 돌 위로 떨어지는 햇빛을 보고자 창을 향해 간다. 이 장면에서 우리는 열기를 전하는 새로운 창 의 모습을 발견한다. 이는 「헌시」에서 등장하는 새벽의 차가운 창문과 대조적이다. 물론, 이 장면에서 그 햇빛을 받는 돌은 아마도 병자가 있는 공간 바깥에 놓여 있을 것이다. 그리고 병자 자신은 자신의 몸을 그 햇빛으로 덥히고자 창에 다가선 것은 아니라고 한다. 이 창은 아주 작은, 조각난 풍경이지만, 앞서 분석한 다른 시들에서는 좀처럼 보이지 않는, 바깥 풍경을 보여주는 창이기도 하다. 일상적 바깥 풍경을 보여준다는 점에서는 보들레르의 창문과 닮았지만, 보이는 게 겨우 돌 하나뿐이다.

3연에서는 병자가 창유리로 다가가 입을 맞추는 장면이 등장한다. 여기에서의 창 역시 앞서 다뤘던 작품에서는 나오지 않았던 모습을 보여준다. 바로 위에서 언급한 열기를 전하는 창은 3연에서 여전히 그 열기를 간직하고 있다. 그리고 그 자신 열로 덥혀진 병자의 입술이 유리창에 닿을 때 병자는 자신의 젊은 시절로 잠시 되돌아가는 마법을 경험한다.

젊은 시절로의 회귀는 그를 다시 살아나게 한다. 여기서는 이미 두 차례에 걸쳐 살펴봤던 fenêtre-naître(혹은 renaître)의 각운 쌍이 상기된다. 비록 이 부분에서 그 각운이, 혹은 해당 단어가 등장한 것은 아니지만 말이다. 입맞춤에서 부활로 이어지는 장면은 「별 받은 어릿광대」에서 호수에서의 헤엄(세례와 동격)과 부활, 「헌시」에서 아기의 죽음과 부활을 위한 젓 빨기 등과 함께 읽을 수도 있겠다. 다시 살아난 병자는 4연과 5연에서 저녁 어스름 속에서 황금빛으로 평화롭게 빛나는 바다의 풍경을 본다. 그 풍경은 무엇인가? 그 풍경은 어디서 보이는 것인가? 입맞춤한 병자는 유리창 앞에서 있으리라. 그렇다면 이 풍경은 병자가

마주하고 있는 유리창 너머로 떠오르는 풍경이다. 우리가 앞서 2장에서 언급한, 영사막으로서의 창문의 모습이 이 장면에서도 발견된다.

이제 후반부의 창을 살펴보자. 6연은 1연이 그랬듯, 이생, 이곳에 가득한 역겨움을 소개한다. 그리고 7연에서 화자는 그곳을 탈출하기 위해 존재하는 모든 창문(à toutes les croisées)에 매달린다. 그곳은 이생으로부터 등 돌린 곳으로, 앞서 다른 시에서 봤던 황금빛이 여기에서도 등장하며 창문의 영광과 축복을 돋보이게 한다.

8연에 이르면 화자는 그 창문에 자기 자신을 비추어 보는데, 바로 천사가 된 모습이다. 앞서 병자가 입맞춤을 통해 젊은 시절로 되돌아가는 마법을 경험했듯, 후반부의 화자는 창문 앞에 섬으로써 이상적인 자신의 모습을 볼 수 있게 된다. 여기에서의 창문 역시 풍경이 아닌, 그것을 바라보는 자의 바람이 투영된 하나의 영사막의 기능을 하고 있다고 하겠다.

그런데 8연에서 유리창은 한 걸음 더 나아가, 예술 자체, 말라르메가 예술의 본질로 여긴 신비 자체와 동격이 된다. 그리고 그런 창유리의 변모 현상 속에서 화자 역시 죽고 다시 태어나게 된다. 앞서 병자에게서 fenêtre를 통한 renaître의 변모를 지켜봤듯이, 여기에서도 말라르메 시에서 특징적인 이 두 단어-각운 쌍에 기반한 변신을 목격한다. 앞서 예술은 곧 아름다움이며 『에로디아드』의 핵심도 아름다움이라고 했던 말라르메의 글이 이 시에서 반향을 불러일으킨다.⁵³⁾

9연에서는 이와 같은 상승의 움직임이 한풀 꺾이지만 창은 여전히 그 존재감을 드러내는데, 9연에서 창은 하나의 안전한 피난처가 된다. 다만, 그 피난처까지 이곳, 이생의 집요한 추적이 계속된다는 점은 말라르메의 세계가 그리 긍정적으로만 구성되지 않음을 보여준다. 바로 앞에 이상향(azur)을 두고 현세의 역겨움을 뼈아프게 느껴야 하는 이 창은 여기에서 어찌면 이상향으로 가기 위한 하나의 장애물로 작동하고 있는

53) ‘에로디아드’가 처음 등장한 시가 「les Fleurs」인데 이 장면을 이 시와 연결하여 읽어도 좋을 것이다.

것일지도 모른다. 조금 더 양보한다면, 이생에서 저생으로 가는 사이에 놓인 하나의 경계선으로 볼 수 있을 것이다.

10연에서는 탈출의 방법을 모색하는데, 여기에서 등장하는 수정은 창 의 유리와 비슷한 물질적 상상력을 보여주는 것으로, 수정을 부순다는 것은 창 의 유리를 부순다는 의미로 해석할 수 있다. 9연에서 경계선 정도에 머물던 창은 10연에서 좀더 단단한 물질성을 지닌 장애물로 변모하는 것이다. 또 8연에서 천사로 변신했던 시인은 10연에서 깃털을 잃고 비상을 할 수 없는 상태인데 「헌시」에서 작품을 탄생시키고 난 후 바라보는 새벽빛의 모양을 떠올리게 한다.

이 시는 비교적 초기에 쓴 시로 앞서 언급했듯 이 시에는 보들레르의 색채가 진하게 배어 있지만, 그에 못지않게 말라르메의 독창적인 세계가 드러나 있다. 보들레르에게 창은 도시 풍경을 바라보는, 도시 속에 살고 있는 익명의 존재들을 바라보고 그에 대해 몽상을 하는 통로였고, 실제로 보들레르의 작품 중 다수는 도시 속에서의 산책과 도시인의 일상에 할애되어 있다. 반면, 말라르메에게 창은 도시로 열려 있는 대신 이상향인 하늘로 열려 있다. 그에게서 창은 이른 시기부터 강하게 관념적 성격을 띠고 있다. 말라르메의 다른 시들 역시 도시 속의 삶보다는 간헐 자의 탈출 욕구를 담고 있다. 그의 실제 삶이 그러하였듯이 말이다. 그래서 많은 논자가 특히 마지막 구절에 집중하면서 이 시를 통해 말라르메의 이상향을 향한 시도의 실패와 좌절을 말했다.⁵⁴⁾ 필자는 오

54) 대표적으로 리샤르는 다음과 같이 말라르메의 창을 규정한다. “감각적 세계에서 이와 같은 금지는 높은 곳을 닫고 하늘을 열게 한다. 그것이 저 유명한 **창문**의 테마이다. [...] 공간은 이제 단단해지고 폐쇄된다. 자신의 속에 욕망을 받아들이는 대신 창문은 욕망을 억제한다. 욕망을 고조시키면서도 저하시킨다. 왜냐하면 창이 시선은 통과시키지만 보이는 대상을 잡으려는 움직임은 막기 때문이다.” «Dans le monde sensible cette interdiction entraîne une fermeture de la hauteur, un gel de l’azur: c’est le thème fameux de la fenêtre. [...] l’espace maintenant se durcit et se clôt. Au lieu d’accueillir en elle le désir, la vitre l’arrête; tout en l’exaspérant, elle le décourage, car si elle laisse passer le regard, elle fait obstacle au mouvement qui vise à la saisie de l’objet regardé.» Jean-Pierre Richard, *op. cit.*, pp. 54-55. 한글 번역문은 인용자.

히려 이 시에서 거울에 자기 자신을 되비추면서 자신을 천사로 변모시켜 바라보는 장면과 창 자체를 예술이라 규정하는 부분을 눈여겨보아야 한다고 생각한다. 이 시가 이상향을 향한 좌절을 노래한 것은 맞지만 그에 못지않게 지상에 머무를 수밖에 없는 존재로서 할 수 있는 시도에 대해서도 강하게 말하고 있기 때문이다. 그리고 그렇기 때문에 말라르메의 다른 시에서도 하늘을 향한 창을 반복적으로 발견할 수 있는 것이다.

III. 결론

지금까지 말라르메 시 속에 나타나는 ‘창’ 이미지를 분석하여 보았다. 그 결과, 말라르메 시 속의 창은 갇힌 공간을 벗어날 수 있는 탈출구이기도 하였고 실내와 실외의 빛과 형상을 비추는 영사막이자 그림의 바탕면이기도 하였으며 다른 세계로 열려 있는 텅 빈 공간을 슬쩍 보여주는 뚫린 공간이자 그 바깥과 교신하는 통로이기도 하였다. 이밖에 창 앞에 선 주체에게 변신의 기회를 선사하는 마법의 공간이기도 하였고 이생과 저생을 경계짓는 장애물이기도 하였지만 이생으로부터 피신하는 피신처이자 그 피신의 수단인 예술 자체이기도 하였다. 살펴본 이미지들은 매우 다채로우면서도 그것들끼리 겹치고 연결되며 때로는 길항하기도 하여 말라르메 시에 역동성을 부여하였다.

이 분석을 통해 확인하고 새롭게 발견한 점은 다음과 같다. 첫째, 보들레르의 영향이 깊게 느껴지는 초기시들에서도 이미 말라르메 특유의 어휘와 이미지를 발견할 수 있다는 점을 지적하고 싶다. 창을 둘러싼 시적 정황이 보여주는 바에 있어서도 보들레르와의 차이가 뚜렷하였다. 둘째, 말라르메의 세계는 확실히 글쓰는 행위 자체와 그것을 통한 구원(이곳에서 저곳으로 가기)에 초점을 맞추고 있다는 점을 알 수 있었다. 그의 작품은 대개 시 창작 행위와 창작된 시 작품 자체에 대한 메타시

들이었다. 셋째, 창을 통한 탈출 시도나 창을 모티프로 한 하늘을 향한 열망, 예술에의 몰입 등의 드라마는 저녁과 밤, 새벽 시간대에 집중되어 있다는 점을 고찰할 수 있었다. 이를 계기로 말라르메의 시 세계에 특징적으로 등장하는 시간에 대해 좀 더 심층적인 분석이 가능할 것이다. 넷째, 창문 모티프와 시 형식 사이의 깊은 연결성을 파악할 수 있었다. 정교한 운의 운용과 특히 앞과 뒤의 경계를 통한 접히는 구조는 작품의 완결성을 높였고 말라르메가 목표로 한 하나의 올림통으로서의 작품을 구축하였다. 「성녀」와 「창문」에서 앞부분과 뒷부분은 양쪽으로 열리는 창문과 같이 반복되면서 겹쳐졌다.

필자는 앞서 보들레르의 시 속의 창 이미지를 탐구하였고, 이 연구에서 말라르메의 창 이미지를 분석하였다. 동일한 이미지에 대한 탐구는 개별 시인들에 대한 분석뿐 아니라 좀더 넓은 문학사적 맥락에서 다루어질 필요가 있다. 이에, 필자는 앞으로 아폴리네르, 엘뤼아르, 풍쥬 그리고 좀 시대를 거슬러 올라가 낭만주의의 거장 위고에서의 창 이미지를 검토하고자 한다. 이를 통해 낭만주의에서 상징주의, 20세기 중반에 이르기까지 창이라는 이미지가 시대적으로 어떻게 다르게 다루어졌으며 그것이 문학사적으로 함의하는 바가 무엇인지 탐구할 계획이다.

■ 참고문헌

말라르메, 『시집』, 황현산 역, 문학과지성사, 2005.

Mallarmé, Stéphane, *Œuvres Complètes I*, Édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», Gallimard, 1998.

_____, *Œuvres complètes II*, Édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», Gallimard, 2003.

_____, *Correspondance. Lettres sur la poésie*, Préface d'Yves Bonnefoy, Édition de Bertrand Marchal, coll. «Folio classique», Gallimard, 1996.

도윤정, 「보들레르의 공간상상력 연구 - 산문시 「창문(Les Fenêtres)」을 중심으로」, 『프랑스문화예술연구』, 2020년 여름호(제72집), pp. 1-34.

_____, 「시와 음악 간의 새로운 관계 - 말라르메에게 있어 시 창작원리로서의 음악」, 『비교문화연구』, 2016년 9월호(vol. 44), pp. 211-236.

Béniche, Paul, *Selon Mallarmé*, Éditions Gallimard, 1995.

Benoit, Éric, *Mallarmé ou la traversée des paradoxes*, Librairie Droz, 2007.

Cohn, Robert Greer, «Les fenêtres de Mallarmé», *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n. 27, 1975, pp. 289-298.
(«Mallarmé's Windows», *Yale French Studies*, No. 54, 1977, pp. 22-31.)

Jenny Laurent, *La fin de l'intériorité*, Presses Universitaires de France, 2002.

- Joubert, Jean-Louis, *La poésie*, Armand colin, 1989.
- Jourde, Pierre, «L'intérieur et l'extérieur, ou le *ptyx* à ressort», *Mallarmé. Actes du colloque de la Sorbonne du 21 novembre 1998*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1998, pp. 157-174.
- Lallier, François, *La voix Antérieure. Baudelaire, Poe, Mallarmé, Rimbaud*, La lettre volée, 2007.
- Locatelli, Federica, «Mallarmé, vers quelque fenêtre», *Études Stéphane Mallarmé*, N.4, Classiques Garnier, 2016, pp. 113-127.
- Marchal, Bertrand, *Lecture de Mallarmé*, Librairie José Corti, 1985.
- _____, «Le fantôme d'Hérodiade *Don du poème et Sainte*», in André Guyaux(éd.), *Mallarmé. Actes du colloque de la Sorbonne du 21 novembre 1998*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1998, pp. 123-132.
- Mauron, Charles, *Mallarmé L'obscur*, Librairie José Corti, 1968.
- Rabaté, Dominique, «Ouvrir. Galerie de fenêtres poétiques de Baudelaire à Ponge» in *Gestes lyriques*, Éditions Corti, 2013, pp. 27-47. («Faut-il qu'une fenêtre soit ouverte ou fermée? Galerie poétique de Baudelaire à Ponge», in José Manuel Losada et al., *Tiempo. Texto e imagen*, Universidad Complutense de Madrid, 2011, pp. 63-78.)
- Richard, Jean-Pierre, *L'univers imaginaire de Mallarmé*, Éditions du Seuil, 1961.

❖ ABSTRACT

A Study on Images of Windows in Mallarmé's Poetry

Do, Yoon-Jung

Inha University

The purpose of this paper was to verify and rediscover Mallarmé's poetic world by analyzing various images of windows in Mallarmé's poetry. The images of windows in Mallarmé's poetry can be extracted from multiple pieces, but among them, "Le pitre châtié", "Don du poème", "Sainte", "Une dentelle s'abolit ...", "Ses purs ongles...", "Les Fenêtres", were analyzed.

The window in the poetry of Mallarmé was an escape from the confined space, a projection screen that illuminates the light and shape of indoors and outdoors, as well as the base of the painting, and an open space that reveals the empty space open to another world. It was also a passage to communicate with the outside world. Additionally, it was a magical space that provided the lyric subject standing in front of the window a moment to transform. It was an obstacle that bounds this world ("Ici-bas") and the ideal world ("Au-delà"), but it was also the art itself which was the means of escape and a shelter from this life. Mallarmé's windows were diverse and in some cases they were opposite each other, which gives Mallarmé's poetry dynamism.

The confirmed and newly discovered points by this analysis are as follow. First, in the poetic situation surrounding the windows of Mallarmé's early poetry, influenced by Baudelaire, the difference with Baudelaire was clear. Second, the world of Mallarmé's poetry focuses

on the act of writing and the salvation by it, and comprises the meta-poetry, embodying the act of creation and the work created itself in an allegory. Third, the drama of aspiring to the ideal world with a window motif and devotion to art is mainly focused on evening, night, and dawn. Finally, the window motif and the form of poetry are deeply connected.

Key Words : Mallarmé, window image, “Le pitre châtié”, “Don du poème”, “Sainte”, “Une dentelle s’abolit...”, “Ses purs ongles...”, “Les Fenêtres”

■ 논문접수일 : 2020. 08. 10

■ 심사완료일 : 2020. 09. 13

■ 게재확정일 : 2020. 09. 14