

유르스나르의 초기 미술비평 연구 - 소설 창작에 미친 영향을 중심으로*

오 정 속

(경희대학교 교수)

◆ 국문초록

본 연구의 목적은 유르스나르의 초기 미술비평 세 편을 소설 창작과의 관련성 속에서 고찰해보는 것이다. 연구대상은 「뵘클린의 <죽음의 섬>(1928), 「시스티나 예배당」(1931), 「뉴욕에서 열린 푸생 전시회」(1940)이다. 아르놀트 뵘클린의 <죽음의 섬> 연작을 다룬 에세이에서 유르스나르는 이 그림을 홀바인의 <죽음의 춤>과 뒤러의 <멜랑콜리아>의 계보에 위치시키며 뵘클린 회화의 독일적 특성을 강조한다. 이 글에는 40년 후에 출간될 소설 『흑의 단계』에서 다루게 될 모든 테마 - 페스트, 종교개혁, 죽음 등 - 가 응축되어 있다. 미켈란젤로에 대한 에세이는 유르스나르가 여러 소설에서 즐겨 사용하는 1인칭 서술방식을 취하면서, 전형적인 미술비평과 달리 소설적이고 연극적인 구조를 보여준다. 작가가 그려내는 미켈란젤로는 당대의 위대한 예술가가 아니라, 부모도 자식도 아내도 연인도 없이 홀로 남겨진 고독한 노인일 뿐이다. 작가가 시스티나 예배당의 벽화에서 본 것은 기독교적 메시지가 아니라 바로 이 예술가의 아름다움에 대한 찬미, 순간의 아름다움을 영원으로 승화시키고자 하는 예술가의 열망과 집념, 불가능한 사랑의 고통, 욕망의 대상이 되지 못하는 여성의 비애라고 할 수 있다. 이 글은 그녀의 1930년대 소설 『동양 이야기』와 『불』의 탄생을 예고하는 습작으로 볼 수 있다. 니콜라 푸생에 대한 에세이는 미술비평이라는 말이 가장 적합할 정도로 객관적인 서술방식과 풍부한 정보를 담고 있다. 테르뇌이가 제시한 미술비평의 네 가지 서술적 기능 중에 이전의 두 글이 심리적 기능에 충실했다면, 이 에세이는 정보적 기능과 수사적 기능, 구조적 기능이 유기적으로 어우러진 서술방식을 보여주고 있다. 그런데 이 에세이에는 객관적인 미술비평이라는 외관 아래 전쟁을 피해 구대륙에서 신대륙으로 갑자기 떠밀려온 작가 자신의 유배의 경험과

* 이 논문은 2019년 1학기 경희대학교 연구년 지원에 의해 수행된 연구임.

정체성의 위기가 곳곳에 투영되어 있다.

주제어 : 마르그리트 유르스나르, 에세이, 미술비평, 미켈란젤로, 보클린, 푸생

1. 서론

마르그리트 유르스나르 Marguerite Yourcenar(1903-1987)는 소설 『알렉시 혹은 헛된 전투의 조약』(1929)으로 본격적인 작가의 삶을 시작했고, 대표작으로 『하드리아누스의 회상록』(1951)과 『흑의 단계』(1968), 『은둔자』(1982)와 같은 소설을 남겼다. 그녀는 명실공히 역사소설가로써 프랑스 문학사에서 중요한 자리를 차지하고 있다.

그런데 유르스나르가 생전에 거의 백여 편에 이르는 에세이를 다양한 잡지에 발표했다는 사실은 그리 알려져 있지 않다. 더욱이 이 에세이들을 모아 발간한 네 권의 단행본¹⁾ 중에서 두 권이 작가 사후에 뒤늦게 출간되었다는 점을 보아도, 문단에서 그녀의 소설에 비해 에세이가 상대적으로 주목받지 못한 점도 사실이다. 에세이스트로서의 유르스나르를 조명한 최초의이자 마지막 국제학술대회 발표논문집 서문에는, 바로 우리가 본 연구를 시작하게 된 이유가 다음과 같이 언급되어 있다.

“마르그리트 유르스나르의 에세이스트로서의 작업은 독자들로부터는 덜 사랑받았고 비평가들에게서는 자주 푸대접을 받았다. (…)

1) *Sous bénéfice d'inventaire*, Gallimard, 1962 ; *Le Temps, ce grand sculpteur*, Gallimard, 1983 ; *En pèlerin et en étranger*, Gallimard, 1989 (약자 PE) ; *Le Tour de la prison*, Gallimard, 1991. 이 네 권은 모두 플레이야드 판 (*Essais et Mémoires*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade (Avant-propos de l'éditeur), 1991)에 포함되었고, 본고에서는 이 판본을 참조한다. 소설 작품들에 대해서는 다음 판본을 참조한다. *Œuvres romanesques*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1991 (1^{ère}éd. 1982).

그런데 완숙기에 쓰인 위대한 소설들이, 이야기와 사상이 완벽한 균형 속에서 합일되어 있는 일종의 소설-에세이라는 점을 고려할 때 그 중요성은 더 커진다. 에세이스트의 작품을 무시한다면 이 지혜로운 건축물을 제대로 포착하지 못할 위험에 처할 것이다”²⁾

유르스나르는 문학을 포함하여, 미술과 음악, 그밖에 환경보호, 여행 등, 아주 다양한 주제로 에세이를 집필했다. 이 중 미술비평과 문학비평³⁾이 양적으로나 질적으로나 작가의 총체적인 작품세계를 이해하는데 중요한 역할을 한다. 본 연구에서 집중적으로 조명하게 될 유르스나르의 미술비평은 앞에서 인용한 것처럼 ‘이야기와 사상’의 차원에서 주요 소설들과 ‘완벽한 균형’, ‘놀라울 정도의 상호침투’를 보여준다는 점에서 반드시 연구되어야 할 분야이다. 그녀가 미술에 관해 쓴 주요 에세이들을 연대기 순으로 정리하면 다음과 같다.

-
- 2) “Le travail d’essayiste de Marguerite Yourcenar, moins apprécié par les lecteurs et le plus souvent négligé par la critique (…). L’enjeu est d’autant plus considérable que les grands romans de la maturité sont, en quelque sorte, des romans-essais où le récit et la réflexion s’intègrent dans un équilibre parfait. Ignorer l’oeuvre de l’essayiste ferait courir le risque (…) de ne pas saisir cette savante architecture”, *Marguerite Yourcenar. Essayiste*, actes du colloque international de Modène, Parme et Bologne (5-8 mai 1999), textes réunis par C. Biondi, F. Bonali Fiquet, M. Cavazzuti et E. Pessini, SIEY, Tours, 2000, p. 9. 이 학술대회 논문집에는 총 28편의 논문들이 수록되었는데, 그중 미술비평에 관련된 연구는 고작 2편에 불과하다. 이 두 편의 연구의 의의와 한계는 본 연구에서 언급될 것이다. 그 외, 유르스나르와 예술과의 관계를 다양한 장르에서 조명하고 있는 단행본 『마르그리트 유르스나르와 예술. 마르그리트 유르스나르의 예술』에는 미술비평에 관한 두 편의 논문이 실려 있다. 보날리 피케의 연구는 「시스티나 예배당」만을, 쉬르의 연구는 「피라네시의 어두운 뇌」만을 다루고 있다는 점에서 한계를 안고 있다. Françoise Bonali Fiquet, “Le ‘démon’ de Michel-Ange. Lecture de Sixtine”, p. 149-158 ; Georgia H. Shurr, “Yourcenar et Piranèse”, p. 175-186, in *Marguerite Yourcenar et l’art. L’art de Marguerite Yourcenar*, textes réunis par J. P. Castellani et R. Poignault, SIEY, Tours, 1990.
- 3) 유르스나르는 다양한 시대와 문화권의 작가들에 대해 비평적 에세이를 작성했다. 토마스 만, 유키오 미시마, 보르헤스, 콘스탄틴 카바피, 오스카 와일드, 로제 카이와, 괴테, 바이런, 핀다로스 등을 들 수 있다. 유르스나르의 문학비평에 대한 연구는 너무 방대하여 본 연구에서는 제외하기로 한다.

에세이 제목	집필 연도	다루는 화가	다루는 미술작품
「뵘클린의 <죽음의 섬> L'Île des morts de Böcklin」	1928	아르놀트 뵘클린 (1827-1901, 스위스)	<죽음의 섬 L'Île des morts>
「시스티나 예배당 Sixtine」	1931	미켈란젤로 부오나로티 (1475-1564, 이탈리아)	<천지창조>와 <최후의 심판 Le dernier jugement>
「뉴욕에서 열린 푸생 전시회 Une exposition Puoussin à New York」	1940	니콜라 푸생 (1594-1665, 프랑스)	<에코와 나르시스 Echo et Narcisse> 외 10점
「피라네시의 어두운 뇌 Le Cerveau noir de Piranèse」	1959- 1961	조반니 피라네시 (1720-1778, 이탈리아)	<변덕. 상상의 감옥 Carceri. Les prisons imaginaires> 외
「뒤러의 꿈에 관해 Sur un rêve de Dürer」	1977	알브레히트 뒤러 (1471-1528, 독일)	<환상 La visioin>
「렘브란트의 두 흑인 Deux noirs de Rembrandt」	1986	렘브란트 (1607-1669, 네덜란드)	<두 흑인 Deux noirs>

위의 표에서 보듯이, 유르스나르는 동시대의 현대 미술에는 크게 관심이 없었다. 그녀가 평생 관심을 가졌던 화가들은 뵘클린을 제외하고 중세에서 르네상스로의 문명 대변혁기를 이끌었던 화가들이다. 뵘클린도 19세기의 화가이긴 하나 동시대의 화풍과는 상관없이 뒤러와 홀바인의 독일 회화의 전통을 잇고 있다는 점에서 같은 맥락에 위치시킬 수 있다. 이들 화가들의 공통점은 프랑스, 독일, 스위스, 네덜란드, 이탈리아라는 화가의 원국적과 상관없이, 모두 이탈리아에 유학해서 고대 로마의 모습을 화폭에 담았으며, 모두 이국땅에서 고독한 유배의 삶을 살았고, 르네상스 정신이라는 시대의 물결을 형상화했다는 공통점이 있다. 고대 로마와 르네상스는 유르스나르의 두 걸작 『하드리아누스의 회

상록』과 『흑의 단계』의 시대적 배경이 아니던가? 또한 그녀는 미국에서 47년 동안 유배자로서 이방인으로서 구대륙 유럽을 평생 그리워하며 살지 않았던가? 이처럼 미술비평과 소설, 화가의 삶과 작가의 삶, 고대 로마와 르네상스를 ‘그리는 것 peindre’과 ‘글로 쓰는 것 écrire’은 서로 교차하고, 서로 비추며, 서로 영향을 주고받아 유르스나르의 ‘지혜로운 건축물’을 형성한다.

유르스나르의 미술비평은 연대기적으로 초기 비평과 후기 비평이 스타일과 기능적 차원에서 많은 차이를 보이기 때문에 두 차례의 논문에서 연속적으로 연구될 예정이다. 먼저 본 논문은 초기 미술비평 (1928-1940)에 대한 연구로서 아르놀트 뵈클린, 미켈란젤로, 니콜라 푸생에 대한 에세이 3편을 분석대상으로 한다. 조반니 피레네시, 알브레히트 뒤러, 렘브란트에 대한 에세이를 포괄하는 후기 미술비평 (1959-1986)은 다음 논문에서 연구될 것이다. 우리는 자서전 연구의 토대 위에서 유르스나르의 미술비평을 시대순으로 고찰하면서 작가의 관심과 세계관이 어떻게 변모하는지를 분석해보고자 한다. 또한 위 인용문에서 강조했던 것처럼 미술비평과 소설 창작이 어떤 유기적인 관계를 맺고 있는지 조명해 보고자 한다.

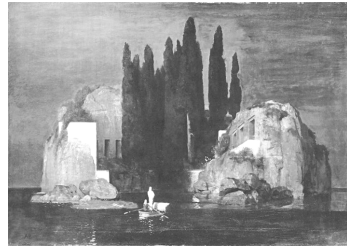
II. 아르놀트 뵈클린의 <죽음의 섬>에 대한 미술비평 : 죽음의 공포 또는 죽음 너머의 안심

유르스나르는 1928년 잡지 『르뷔 몽디알 *Revue Mondiale*』에 첫 번째 미술비평인 「뵈클린의 <죽음의 섬>」⁴⁾을 발표한다. 아직 소설가로 등단하기 전인 그녀 나이 25세에 쓰인 7쪽 분량(플레이야드 판본 기준)의

4) “L'Île des morts : Boecklin”, signé Marg Yourcenar, in *Revue Mondiale*, 29e année (15 avril), pp. 394-399. Repris dans *En pèlerin et en étranger sous le titre de “L'Île des morts” de Böcklin*, in *Essais et Mémoires*, op. cit., pp. 516-522.

소품이지만, 이 에세이는 유르스나르의 첫 미술비평이자 향후 그녀 작품세계의 주된 테마가 될 ‘죽음의 이미지’를 다루고 있다는 점에서 매우 중요하다고 할 수 있다. 미래에 대한 장밋빛 꿈만으로 가득해도 부족할 25세 나이에, 젊은 유르스나르는 왜 하필 음산한 바다에서 검은 사이프러스가 무성한 죽음의 섬을 향해 노 저어 가는 망자의 모습에 이끌렸을까? 왜 그녀는 첫 번째 비평 대상으로 프랑스의 화가가 아니라 스위스 태생이지만 독일 상징주의 회화의 거장으로 분류되는 아르놀트 뵈클린 Arnold Böcklin을 선택했을까?

뵈클린은 1880년부터 1886년까지 동일한 주제를 조금씩 다르게 표현한 <죽음의 섬>⁵⁾ 연작 그림 5점을 완성한다. 첫 남편을 잃고 두 번째 결혼을 앞둔 마리-베르나가 새 출발을 앞두고 전 남편을 떠나보내기 위해 첫 번째 그림을 주문했다고 전해진다. 이 그림이 마음에 들었던 뵈클린은 약간의 변주를 통해 연작 그림을 이어간다. 바젤 판본에서는 절벽처럼 가파르게 우뚝 솟은 바위산에 시커먼 사이프러스 나무만이 울창한 섬, 그 섬을 향해 나아가는 조각배에는 어두운 옷을 입은 자가 노를 젓고 있고, 배 앞쪽에는 흰옷을 입은 자가 흰 천에 쌓인 관을 신고 섬으로 향하고 있다. 하늘과 바다에는 어둠이 내렸지만 아직 여명이 남아있는 시간, 고요함과 적막감이 감도는 그 섬은 오트세우스가 귀향길에 오케아



〈1880년 5월, 캔버스에 유화, 111x155cm, 바젤 미술관〉

5) 이 연작 그림은 동시대 및 후세의 많은 예술가들에게 영감을 주었다. 라흐마니노프의 교향시 <죽음의 섬>, 귀스타브 말리의 <교향곡 9번>, 살바도르 달리의 <아르놀트 뵈클린의 죽음의 섬의 진정한 작품>, 막스 에른스트 등의 초현실주의 화가들에게 영향을 미쳤으며, 마크 로브슨, 자크 투르뇌이 같은 영화감독들에게도 영감을 주었다. 장-루이 피트라, 『영화의 환상성』, 김경은·오일환 옮김, 동문선, 2002 참조. 뵈클린의 수집가였던 아돌프 히틀러는 위 연작 중 세 번째 그림을 소장했었고, 레닌, 프로이트도 이 그림의 찬미자였다.

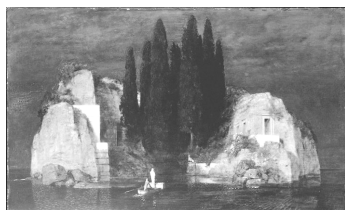
그림 출처 : <https://fr.wikipedia.org/>

노스 강을 건너 죽은 자들의 혼백을 만나게 되는 저승의 모습을 떠올리게 한다.⁶⁾

뉴욕 판본에서는 하늘의 색이 짙은 청색으로 변하고 왼쪽 바위 윗부분을 장식하던 초록색 식물이 거의 사라져 바위의 형상이 더욱 강조되며, 빛을 받아 밝은 금색으로 빛나던 기둥이 조금 작아지고 빛이 약해진다.

3년 뒤에 그려진 베를린 버전에서는 이 섬의 해지기 전 버전을 그리기라도 한 듯 하늘과 바다색은 밝아지고, 바위는 더 커진 반면 중앙의 나무는 덜 위협적으로 작아진다. 섬에 들어가는 입구처럼 가운데 낮은 기둥이 처음으로 등장한다. 또한 오른쪽 바위 중간에 화가의 이름을 상징하는 이니셜 AB가 그림에 등장하는 때가 이 그림에서부터다. 1884년 버전은 전쟁 중 폭격에 의해 사라져 현재는 사진으로만 남아 있는데, 이전 그림의 흑백 버전으로 볼 수 있다.

연작 그림의 대미를 장식하는 라이프치히 버전에서 하늘과 바위의 색은 다채로워지고, 섬의 입구를 상징하는 기둥은 빛을 받아 더욱 분명해졌으며, 관을 실은 조각배는 거의 섬에 닿을 듯이 가까워진다. AB라는 글자는 바위 중턱 창 위에서 더욱 선명하게 드러난다. 세 번째 그림부터 죽은 자들의 섬이 점차 화가 자신의 왕국으로 변모하다가 이 마치



〈1880년 6월, 목판에 유화, 74x122cm, 뉴욕 메트로폴리탄 미술관〉



〈1883년, 목판에 유화, 80x150cm, 베를린 구 국립미술관〉



〈1884년, 구리에 유화, 81x151cm, 2차 세계대전 중 파괴됨〉

6) 호메로스, 『오뒷세이아』 제 11권 저승, 천병희 옮김, 숲, 2018, pp. 263-293.

막 그림에서 창조자의 이상향이 완성된 것처럼 보인다.

다시 유르스나르로 돌아와 보자. “뵝클린은 피에솔레에 매장되었다”⁷⁾ 라는 문장으로 에세이는 시작되어 “인간은 자신의 무덤을 선택하지 못한다”⁸⁾라는 문장으로 이어진다. 이



〈1886년, 목판에 유화, 80x150cm, 라이프치히 조형예술 미술관〉

처럼 미술비평의 첫 부분은 죽음에 대한 명상으로 시작되는데, 특히 도입 부분은 어디서 어떻게 살았더라도 어디서 죽어 어디에 묻히게 될지 모르는 인간의 삶과 죽음의 허망함을 담고 있다. 우리는 먼저 이 에세이가 작성되던 시기의 자서전적인 몇 가지 사건을 고려할 필요가 있다. 출생 직후 생모를 잃은 유르스나르에게 어머니 역할을 했던 잔느는 1925년에 사망했고, 이 세상에 유일한 혈육이자 버팀목이었던 아버지 미셸은 스위스 로잔에서 임종을 앞두고 마지막 투병 중이었다.⁹⁾ 사랑하는 사람들의 죽음이 세상에 홀로 남겨질 젊은 작가의 삶을 짓누르던 시절이었고, 또한 벨기에 태생인 잔느와 프랑스 북부 출신이었던 아버지가 연고도 없는 스위스에서 임종을 맞이하는 것을 보고 인생의 정처 없음을 깊이 깨닫던 시절이기도 했다. 그녀는 다음 장에서 “죽음은 인간과 숨바꼭질을 한다”¹⁰⁾ 라고 쓰며, 미술비평 속에 자전적인 삶의 경험들을 녹여내고 있다.

7) “<L'Île des morts> de Böcklin”, *op. cit.*, p. 516. 뵝클린은 스위스 바젤에서 태어나 독일에서 그림을 배웠고, 벨기에, 프랑스, 이탈리아를 여행하며 견문을 넓힌 후 바젤과 뮌헨에서 작품활동을 하다가 피렌체에서 10년을 살고 근교 피에솔레에서 생을 마감했다. 네이버 두산백과 참조.

8) “on ne choisit pas sa tombe”, *Ibid.*, p. 516.

9) 잔느는 작가의 유년기에 엄마 역할을 했던 여자이자 아버지의 연인이었다. 유르스나르는 잔느의 사망 소식을 접한 후 눈발을 헤치고 그녀의 스위스 묘지에 다녀와서 <죽은 이졸테를 위한 7편의 시>를 발표한다. 아버지는 1929년에 사망한다. 줄저, 『마크그리프 유르스나르, 영원한 방랑자』, 중심, 2007, pp. 38-42 참조.

10) “<L'Île des morts> de Böcklin”, *op. cit.*, p. 517.

유르스나르는 다음 문단에서부터 뵘클린에 대해 언급하기 전에 중세 말기에서 르네상스 시기 홀바인(Hans Holbein le jeune, 1497-1543)과 뒤러(Dürer, 1471-1528)의 작품에서 묘사되는 ‘죽음 la Mort’의 이미지를 분석한다. 홀바인은 에라스무스, 토마스 모어, 헨리 8세 등의 초상을 그린 초상화가로 유명하지만, <죽음의 춤 Danse macabre> 이라는 41점의 목판화를 남긴 독일 르네상스의 대표 화가다. 유르스나르는 홀바인의 판화 연작에서 죽음의 이미지를 철학적이라기보다는 깔깔 웃으며 인간들과 술래잡기를 하는 젊고 경쾌한 공주에 비유한다. 반면 뒤러 작품 속에 나타나는 죽음은 더이상 웃지 않고, 르네상스와 종교개혁의 한 세기를 맞이하는 문턱에서 대변화의 비밀을 캐는 늙은 연금술사의 형상을 하고 있다. 16세기 초의 인간은 과학의 열매를 따 먹었고, 따라서 죽음의 이미지 역시 세속화되어 “각 존재가 해골을 품고 있는 것처럼 삶이 자기 안에 품고 있는”¹¹⁾ 것으로 인식된다. 작가는 뒤러의 판화 <멜랑콜리아>에 형상화된 날개 달린 대천사의 모습을 죽음의 이미지와 연결시키며 이렇게 적고 있다.

“그는 삶과 죽음은 같은 기계의 두 톱니바퀴임을 바로 깨달았다 ;
우리는 단 한 순간 삶을 소유하지만, 삶은 우리를 영원히 소유할 것이다. 죽음은 아무것도 아니다, 그저 기억을 잃는 것일 뿐이다.”¹²⁾

이 대목에서 우리는 인칭의 변화에 주목할 필요가 있다. 판화 속 대천사를 지칭하는 ‘그’에서 갑자기 ‘우리’로 주어가 바뀌며, 미술비평의 객관적 어조에서 벗어나 삶과 죽음에 대한 작가 자신의 주관적인 인식이 드러나고 있다. 바로 이어지는 문단에서, 작가는 “죽음, 삶. **나는**ie 그들을 대립시키지 않는다”¹³⁾라고 적으며, 뒤러를 통해 지적한 르네상스

11) *Ibid.*, p. 518.

12) “Il vient de découvrir que la vie et la mort sont deux rouages d’une même machine ; **nous** ne possédons la vie qu’un instant, mais elle nous possédera toujours. La mort n’est rien, qu’une amnésie”, *Ibid.*, p. 519. (필자 강조)

시대의 죽음에 대한 인식 변화가 바로 작가 자신의 생각과 조우함을 분명히 밝히고 있다.

유르스나르는 홀바인과 뒤러에게서 이어지는 독일 회화의 전통 속에 뵘클린을 위치시킨다. 비록 뵘클린은 <죽음의 섬>에 이탈리아의 섬과 사이프러스 나무를 담고 싶어 했지만, 작가는 그 그림에서 북쪽의 어두운 바다와 바젤에 흐르는 라인강과 스위스의 깊고 어두운 숲의 이미지를 본다. 뵘클린이 화폭에 담은 죽음, 페스트, 전쟁은 홀바인과 뒤러가 살았던 독일 쪽의 색채를 담고 있다. 유르스나르는 뵘클린의 이런 모순, 꿈과 실재 사이의 간극을 다음과 같이 표현한다.

“삶은 뵘클린을 배반한다. 그는 이탈리아를 사랑한다고 믿었지만, 그에게서는 게르만적 기원만이 보인다. 그는 삶의 기쁨을 찬미하고 싶었지만, 그의 가장 아름다운 작품은 죽음의 모습을 담고 있다.”¹⁴⁾

테르뇌이 Terneuil는 나라톨로지 narratologie에 기반하여 유르스나르의 미술비평을 크게 네 가지의 서술적 기능, 즉 정보적 기능 fonction informatique, 심리적 기능 fonction psychologique, 수사적 기능 fonction rhétorique, 구조적 기능 fonction structurale으로 나누면서, 객관적이고 자 하는 에세이가 심리적 기능에 치우쳐 작가 자신의 삶과 관심사를 표현하는 수단이 되고 있다고 지적한다.¹⁵⁾ 뵘클린에 대한 미술비평에서 유르스나르는 홀바인, 뒤러, 뵘클린에 대한 객관적인 정보를 상세하게 알려주지 않고 언급하고 있는 작품의 제목조차 친절하게 알려주지 않는다. 그래서 이들 화가를 잘 모르는 독자들은 작가가 어떤 그림에 대해

13) *Ibid.*, p. 519. (필자 강조)

14) “La vie trahit Böcklin. (…). Il crut aimer l’Italie, nous ne voyons en lui que ses origines germaniques. Il voulut célerer la joie, sa plus belle oeuvre est funéraire”, *Ibid.*, p. 522.

15) Alexandre Terneuil, “Marguerite Yourcenar, critique d’art”, in *Marguerite Yourcenar. Essayiste, op. cit.*, pp. 111-128.

이야기하는지, 어떤 사건에 대해 언급하는지 이해하기가 쉽지 않다. 비평이 수행해야 할 일차적 기능인 정보적 기능을 작가는 상당 부분 소홀히 한다.

반면 심리적 기능과 수사적 기능은 위 미술비평에서 핵심적인 역할을 담당한다. 유르스나르가 이 글의 도입부에서 죽음에 대한 지극히 주관적인 감정을 토로했던 것처럼, 뵘클린을 통해 작가는 “유배의 그리움과 희망 les regrets et les espérances de l'exil”¹⁶⁾을 수사적으로 표현하며 고향을 떠나 자발적 유배자의 삶을 살아온 자신과 아버지의 떠돌이 인생을 돌아보는 기회를 갖는다. “삶과 작품에 있어 유배자의 전형”¹⁷⁾을 보여주는 뵘클린의 <죽음의 섬>에서, 유르스나르는 화가가 떠나온 바젤의 풍경, 즉 잃어버린 세계에 대한 그리움을 읽어 낸다.

마지막으로 이 젊은 시절의 에세이가 정확히 40년 후에 출간될 유르스나르의 대작 『흑의 단계』를 정확히 예견하고 있다는 점을 강조하지 않을 수 없다. 홀바인이 초상화를 남겼던 에라스무스와 토마스 모어와 같은 르네상스의 실존 인물을 모델로 해 창조된 주인공 제논, 역시 홀바인이 <죽음의 춤>에서 묘사했던 것처럼 페스트와 종교전쟁으로 죽음의 공포에 휩싸인 인간 군상들, 뒤러의 그림에서처럼 문명 대변혁기에 과학적 도구들과 책들에 둘러싸여 고뇌에 빠진 르네상스 지식인 제논의 모습, 세상의 불의와 타협하지 않고 자발적 죽음을 선택한 후 제논이 망각의 강을 건너 다다를 것 같은 뵘클린의 <죽음의 섬>. 르네상스 시기 독일 민스티를 중심으로 페스트, 종교개혁 등의 역사적 대변혁기를 다룬 이 소설의 주된 공간적 배경과 죽음의 테마가 25세 젊은 작가의 이 비평 소품에 모두 담겨 있다는 점은 감동적이기까지 하다. 유르스나르가 글로 그려낸 이들 소설 속 장면들은 그녀가 젊을 때부터 탐닉하며

16) “<L'Île des morts> de Böcklin”, *op. cit.*, p. 521.

17) Alexandre Terneuil, “Les figures de l'exil dans les écrits sur l'art de Marguerite Yourcenar”, in *Marguerite Yourcenar. Écritures de l'exil*, Academia-Bruylant, 1997, p. 198.

감상하고 또 감상하던 이 그림들이 있었기에 가능했을 것이다.

III. 미켈란젤로에 대한 미술비평 : 아름다움에 대한 찬미와 동성애에 대한 변론 - 「시스티나 예배당 Sixtine」(1931)

첫 미술비평을 발표한 지 3년 후, 유르스나르는 「시스티나 예배당」이라는 제목의 두 번째 미술비평을 발표한다.¹⁸⁾ 바티칸 시국에 위치한 시스티나 예배당에는 그 유명한 미켈란젤로 부오나로티 Michelangeli Buonarroti의 천장화와 제단화 <최후의 심판>이 있다. 흔히 <천지창조>로 불리는 예배당의 천장화는 교황 율리우스 2세의 의뢰로 이미 조각가로서 명성이 높았던 미켈란젤로가 처음으로 프레스코화에 도전해 4년여 만에 완성한 필생의 걸작으로 널리 알려져 있다.¹⁹⁾ <천지창조>는 구약성서에 나오는 창세기의 9장면을 형상화한 작품²⁰⁾으로 이 천장화를

18) “Sixtine”, in *Revue Bleue*, 69e année, 22, pp. 684-687. Repris dans *Le Temps, ce grand sculpteur*, in *Essais et Mémoires*, op. cit., pp. 281-288.

19) 천장화를 주문한 교황 율리우스 2세는 이미 자신의 영묘 건축을 미켈란젤로에게 의뢰한 적이 있었고, 이 작업을 위해 미켈란젤로는 로마로 갔지만 성베드로 성당 건축에 교황이 열정을 쏟는 바람에 영묘 건설이 중단되자 상심한 예술가는 피렌체로 돌아간다. 고프브리치는 미켈란젤로의 명성을 시샘하던 브라만테가 그를 골탕 먹일 생각으로 교황에게 한 번도 벽화를 그려본 적이 없는 미켈란젤로를 추천했다고 적고 있다. E. H. 고프브리치, 『서양미술사』, 백승길, 이종승 옮김, 예경, 2013, pp. 231-232. 반면 19세기 영국의 시인이자 미술사가였던 존 시몬스는 미켈란젤로 전기에서 반대로 교황이 미켈란젤로에게 천장화의 임무를 주려 하자 브라만테가 경험이 없다는 이유로 반대했다고 적고 있다. John Addington Symonds, *The Life of Michelangelo Buonarroti*, Read Books, 2009(1897).
그림 출처 : <https://fr.wikipedia.org/>

20) 블레흐와 돌리너는 천장화를 기독교적 관점에서만 해석하는 전통적인 시각에서 벗어나 시스티나 예배당을 “미켈란젤로의 거대한 자화상”, “유대의 전승과 지혜에 대한 사랑과 이교의 예술과 디자인에 대한 열정 사이에 끼여 괴로워하는 감정, 신에 대한 영적 사랑과 남자에 대한 육체적 사랑 사이에서 번민하는 내적 갈등, (...) 르네상스 시대 바티칸의 부패와 교황에 대한 의분, 고대 그리스·로마의 전통에 대한 사랑”이 격렬하게 충돌하고 화합하는 예술가의 자화상으로 결론짓는다.

시작할 때 화가의 나이는 불과 33세였다. <최후의 심판> 역시 교황 클레멘스 7세와 바오로 3세의 의뢰로 시작된 작품으로 시스티나 예배당 제단 안쪽 벽에 그려진 벽화로, 단테의 『신곡』의 영향을 받아 천상계와 지옥계의 모습을 대비시키고 있다. 특히 이 작품은 젊고 남성적인 예수의 모습과 등장하는 391명의 인물이 모두 나신으로 등장해 논란이 되었고, 이후 1564년의 칙령에 의해 주요 부분을 가리는 덧그림이 제자 다니엘레 다 볼테라 Daniele da Volterra에 의해 그려진 것으로도 유명하다. <최후의 심판>은 환갑에 시작해 6년 만에 완성한 화가의 노작이라고 할 수 있다.



〈시스티나 예배당의 천장화〉
(1508-1512)



〈최후의 심판〉(1535-1541)

그렇다면 「시스티나 예배당」이라는 제목이 붙은 유르스나르의 에세이로 돌아와 보자. 이 에세이에도 화가나 그림에 대한 정보적 기능은 제대로 작동하지 않는다. 이 글은 게라르도 페리니 Gherardo Perini, 톰마소 데이 카발리에리 Tommai Dei Cavalieri, 체키노 데이 브라키 Cecchino Dei Bracchi, 페보 델 포지오 Febo Del Poggio라는 소제목이 붙은 네 개의 에피소드로 구성되어 있다. 이들은 모두 미켈란젤로의 제자이자, 조수, 때로는 젊은 연인들²¹⁾로 알려진 사람들이다. 화가에 대해 폭넓은 지식이 없고,

벤저민 블레흐, 로이 돌리너, 『시스티나 예배당의 비밀』, 중앙북스, 2008, p. 398.

21) 미켈란젤로가 동성애자였다는 사실은 오랫동안 교묘히 은폐되었다. 그가 톰마소 데이 카발리에리에게 보낸 300여 통의 편지들은 이 젊은 귀족 남자에 대한 화가의 뜨거운 열정을 고스란히 담고 있지만, 화가의 조카의 아들이 편지 속의 대명사를 모두 여성형으로 바꿔 출판함으로써 250여 년간 화가의 동성애는 드러나지 않게 되었다. 1880년 르네상스 미술사가 존 A. 시몬스가 미켈란젤로의

「시스티나 예배당」이라는 제목의 에세이를 일반적인 미술비평이라고 생각하고 이 글을 읽기 시작한 독자라면, 아무런 배경 설명 없이 등장하는 이 네 명의 이름과 대화체 문장이나 고백 형식의 1인칭으로 이어지는 서술방식에 당황하지 않을 수 없을 것이다.

이 에세이는 첫 번째와 세 번째 에피소드에서는 미켈란젤로가 제자에게, 두 번째와 네 번째 에피소드에서는 제자가 스승에게 속내를 고백하는 서술방식을 취하고 있다. 따라서 ‘나je’는 에피소드에 따라서 미켈란젤로나 제자를 지칭한다. 흔히 3인칭 서술방식을 취하는 일반적인 미술비평과 달리, 작가가 선택한 1인칭 서술방식은 정보적 기능에 중점을 두는 미술비평의 객관적 서술방식과는 완전히 다른 것으로, 소설에서 흔히 차용되는 문체라고 할 수 있다. 유르스나르가 이 글에서 주목하는 점은 미켈란젤로에 대한 객관적인 소개나 벽화들의 미술적 특징이 아니라, 미술사에는 잘 드러나지 않는 예술가의 은밀한 내면, 모델이자 연인인 이 젊은이들과의 관계이다.

먼저 ‘게라르도 페리니’²²⁾라는 제목이 붙은 첫 번째 에피소드부터 보도록 하자. 이 글은 “스승님이 내게 이렇게 말씀하셨지”²³⁾라는 문장으로 시작된다. 뒤이어 게라르도에게 하는 스승의 말이 길게 이어진다. 즉 이 첫 글은 이별을 선언하고 떠나려고 하는 제자이자 연인 게라르도에게 하는 미켈란젤로의 말이라고 할 수 있다.

“더이상 자네를 배웅하지 않겠네. 일도 바쁘고 이제 난 늙어서 말야.
게라르도, 난 이제 늙은이라네. 때로 (...) 자네가 나를 아버지라고 부르곤 하지. 그런데 난 자식이 없다네. 내가 돌로 만든 여인보다 더

유품들을 연구하면서 이 사실이 밝혀진다. 미켈란젤로 연시들의 은폐와 출판 과정에 대해서는 Christopher Ryan, *The Poetry of Michelangelo : An Introduction*, A&C Black, 1998, pp. 3-13 참조.

22) 게라르도 페리니 Gherardo Perini는 1520년경 미켈란젤로의 모델로 작업실에 들어갔다. 미켈란젤로의 소네트 36번과 55번이 그에게 바쳐졌다.

23) “Sixtine”, in *Essais et Mémoires, op. cit.*, p. 281.

아름다운 여인을 난 한 번도 만나본 적이 없었지 (...).”²⁴⁾

이 인용문은 평생 결혼도 하지 않고 자식도 없이 예술에만 인생을 바치다 어느새 늙어버린 화가 미켈란젤로의 독백처럼 들린다. 노화가²⁵⁾는 돌을 깎아 만든 여인이 현실의 여인보다 더 아름답고 더 정숙하며 더 충실하다고 말한다. 설사 깨지더라도 대리석 조각 조각에 그 아름다움이 간직되기에 더 견고하다고도 말한다. 제자가 떠난다고 하자 노화는 이별에 의미를 부여할 만큼 더이상 자신은 젊지 않다고, 인간의 기억이란 불필요한 짐들을 차츰 벗어버리게 되는 피곤한 여행자라고, 그래서 슬퍼할 것도 없다고 말한다. 그런데 노화가가 이별을 담담히 받아들일 수 있는 더 근본적인 이유는 바로 떠나가는 젊은이의 나신을 이미 예술 속에 형상화했기 때문이다.

“자네의 나신이 보이네. 나는 옷 너머로 반짝이는 육체를 볼 수 있는 재능이 있네. (...) 자네는 아름답네, 삶과 시간이 사방에서 공격하여 결국 망가지게 될 허망한 아름다움일지라도, 지금 그 아름다움은 자네의 것이지. 자네의 아름다움은 내가 자네의 모습을 그려 넣은 예배당 천장에서 영원할 것이네.”²⁶⁾

미켈란젤로는 시스티나 예배당의 천장화와 벽화 속에 자신이 사랑했던 아름다운 청년들의 모습을 다양한 모습으로 숨겨 놓았다. 그는 젊은

24) “Je ne t’accompagnerai pas plus loin parce que le travail presse et que je suis un vieil homme. Je suis un vieil homme, Gherardo. Quelquefois, (...) il t’arrive de m’appeler ton père. Mais je n’ai pas d’enfants. Je n’ai jamais rencontré une femme aussi belle que mes figures de pierre (...)”, *Ibid.*, p. 281.

25) 미켈란젤로는 회화보다 조각을 더 사랑했고, 스스로를 화가라기보다는 조각가라고 평생 생각했다. 여기서는 벽화를 그린 화가라는 의미에서 이렇게 지칭한다.

26) “Je te vois nu. J’ai le don de voir, à travers le vêtement, le rayonnement du corps (...). Tu es beau, de cette beauté fragile que la vie et le temps assiègent de toutes parts, et finiront par te prendre, mais en ce moment, elle est tienne (...) elle restera sur la voûte de l’église où j’ai peint ton image”, *Ibid.*, p. 283.

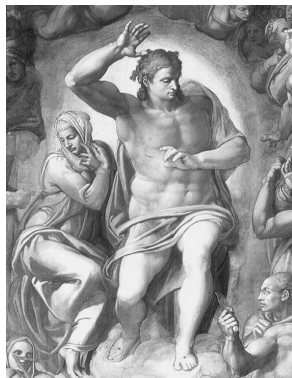
남자들의 육체에 대한 찬미와 타는듯한 열정을, 천장화 속의 아름다운 아담의 모습과 <최후의 심판> 속의 젊고 남성적인 예수의 모습, 심지어 얼굴과 가슴은 여자이지만 남성적인 근육질의 이브의 모습 속에 은밀하게 담아낸다. 유르스나르가 시스티나 예배당의 벽화에서 본 것은 기독교적 메시지가 아니라 바로 이 예술가의 사랑, 아름다움에 대한 찬미, 아니 더 정확하게 말하면 예술을 통해 시간에 저항하고 순간의 아름다움을 영원으로 승화시키고자 한 예술가의 열망과 집념이라고 할 수 있다.

예술과 현실, 예술과 시간의 관계를 다룬다는 점에서 이 첫 번째 에피소드는 1938년에 출간된 단편소설집 『동양 이야기 *Nouvelles orientales*』를 떠올리게 한다. 노화가 왕포는 현실 속에서 모델이 될 만큼 아름다운 여인을 만나지 못해 여인의 초상화를 그리지 못했고, 그의 제자 링은 왕포가 그린 아내의 초상을 현실의 아내보다 더 사랑했기에 결국 아내를 자두나무에 목을 매게 된다. 또한 『하드리아누스의 회상록』에서 황제는 사랑하는 안티노우스의 아름다운 모습을 수천 개의 조각상으로 만들게 함으로써 그 젊은 육체의 아름다움을 예술을 통해 영원히 담아내고자 한다. 이 짧은 에세이 속에 젊은 유르스나르는 미켈란젤로의 입을 통해 향후 그녀 작품세계의 중요한 주제가 될 예술의 역할과 의미에 대해 탐색하고 있는 것이다.

‘톰마소 데이 카발리에리’²⁷⁾라는 제목의 두 번째 에피소드로 넘어가 보자. 톰마소는 이탈리아 로마의 귀족 집안의 자제로 23세에 미켈란젤로의 작업실에 모델이자 제자로 들어간다. 당시 57세의 미켈란젤로는 그의 아름다움과 지성에 반해 그에게 300여 편이 넘는 소네트를 보냈고, 이후

27) 원래 그의 이름은 Tommaso dei cavalieri (1509-1587)로 쓰는데, 유르스나르는 Tommai Dei Cavalieri라는 철자로 표기하고 있다. 이 젊은이에 대한 미켈란젤로의 사랑은 ‘무조건적인 사랑’이었다고 한다. 카발리에리에게 보낸 소네트 한 구절을 보자. “당신의 이름이 나의 가슴과 영혼을 충만하게 합니다. 당신의 이름을 떠올릴 때마다, 그 달콤함으로 나는 고통도 느끼지 못하고 죽음도 두렵지 않습니다.”, 질 네레, 『미켈란젤로』, 정은진 옮김, 마로니에북스, 2006, p. 65에서 재인용. 그에게 보낸 소네트들에 대해서는 Christopher Ryan, *The Poetry of Michelangelo: An Introduction, op. cit.*, pp. 94-128 참조. 그림 출처 : <https://fr.wikipedia.org/>

톰마소는 이 예술가의 뮤즈로 불리게 된다. 미켈란젤로가 <최후의 심판>에서 그리스도의 형상 속에 이 젊은 남자의 모습을 상징적으로 담아냈다고 알려져 있다. 두 번째 에피소드에서 화자는 화가가 아니라 톰마소 자신이다.



〈최후의 심판 (세부)
-예수와 성모 마리아〉

“나는 예술에 심취한 젊은 귀족, 톰마소 데이 카발리에리라고 하오. (...) 나를 사랑하는 스승님은 우리가 삶 속에서 취할 수 있는 모든 자세로 나를 칠하고, 그리거나, 조각했소. 그런데 그가 나를 조각하기 전에 이미 나는 조각이었소. 나보고 어찌란 말이요? 어떤 신에게, 어떤 영웅에게, 어떤 여인에게 이 걸작품, 바로 나 자신을 바치겠냐는 말이요?”²⁸⁾

유르스나르는 이번에는 톰마소가 되어 원래 조각처럼 잘생긴 것을 어찌냐는 푸념 아닌 푸념을 늘어놓는다. 스스로가 걸작품이니 설사 신에게일지라도 자신을 바치기 아깝다고 토로하는 톰마소 앞에서 스승은 그저 힘없는 늙은이에 불과할 뿐이다. 절대적인 미모를 갖춘 자에게 권력이나 영광은 탐할 대상이 아니니, “그 자신이 바로 세상의 꼭대기에 올라 왕관을 쓴 자”²⁹⁾이기 때문이다. 완벽한 아름다움의 소유자인 젊은 남자 톰마소는 몇 년 후 유르스나르의 자전적인 산문 『불 *Feux*』(1936)에서 ‘신’으로 지칭되는 남자를 상기시킨다.³⁰⁾ 동성애자였던 그 남자에

28) “Je suis Tommai Dei Cavalieri, un jeune seigneur, passionné d’art. (...). Le maître, qui m’aime, m’a peint, dessiné, ou sculpté dans toutes les attitudes que nous imprime la vie, mais je me suis sculpté avant qu’il me sculptât. Que faire? À quel dieu, à quel héros, à quelle femme dédierai-je ce chef-d’oeuvre : moi?”, “Sixtine”, in *Essais et Mémoires, op. cit.*, p. 284.

29) *Ibid.*, p. 285.

30) 자전적인 차원에서 작가는 에세이를 쓰던 시기에 실제 그리스 조각처럼 아름답

대한 불가능한 사랑의 고통은 『불』의 핵심 주제이고 이 테마는 1930년 대 소설들 속에 강박적으로 반복된다.

‘체키노 데이 브라키’³¹⁾라는 제목의 세 번째 에피소드에서 화자는 다시 미켈란젤로로 돌아온다. 만난 지 일년 만에 세상을 떠난 이 제자를 상기하듯, “돌의 재단사인 나, 미켈란젤로는 내게 소중했었지만 이제는 사라지고 없는 피렌체의 한 젊은이의 모습을 이 천장 위에 그렸소”³²⁾라는 문장으로 글은 시작된다. 가족도 친구도 연인도 모두 떠나고 이 늙은 화가는 다시 혼자다. 곧이어 “우리는 사랑을 한다, 홀로는 버틸 수 없는 존재들이기에”³³⁾라는 구절이 이어진다. 이 구절은 몇 년 후 『불』에서 “사랑은 징벌이다. 우리는 홀로 살 수 없도록 벌 받았기에”³⁴⁾ 라는 구절로 변모된다.

세 번째 에피소드에서 흥미로운 점은 미켈란젤로의 여성관을 드러내는 부분이다. 미켈란젤로는 인생의 처음이자 마지막으로 한 여인을 사랑했었다.³⁵⁾ 유르스나르가 이 여인과의 관계에서 주목하는 것은, 화가

지만 톰마초처럼 오만한 남자, 앙드레 프레노 André Fraigneau를 폭풍과 같은 열정으로 사랑했었다. 그녀가 ‘신보다도 더 사랑한 남자’라고 칭했던 프레노는 스스로를 ‘저항할 수 없는 남자’라고 생각했으며 실제 같은 제목의 소설을 발표하기도 했다. Josyane Savigneau, *Marguerite Yourcenar : L'invention d'une vie*, Paris, Gallimard, 1990, pp. 158-179 참조. 『불』의 자전적인 특징에 대해서는, 줄고, 『유르스나르의 『불Feux』에 나타난 신화와 자서전』, 『프랑스어문교육』, 2011, p. 1-25 참조.

- 31) 체키노 데이 브라키 Cecchino Dei Bracchi는 1542년에 미켈란젤로의 모델이자 제자가 되지만, 이듬해인 1543년 사망하게 된다. 미켈란젤로는 48편의 소네트에 슬픔과 상실의 감정을 담아 그에게 바친다.
- 32) “Sixtine”, in *Essais et Mémoires*, *op. cit.*, p. 285.
- 33) “Nous aimons, parce que nous ne sommes pas capables de supporter d’être seuls”, *Ibid.*, p. 285.
- 34) “L’amour est un châtement. Nous sommes punis de n’avoir pas pu rester seuls.”, *Feux*, in *Œuvres romanesques*, *op. cit.*, p. 1145.
- 35) 미켈란젤로는 처음이자 마지막으로 페스카라 후작부인 비토리아 콜론나와 “베아트리카와 단테의 영적인 우정”과 같은 정신적 사랑을 나눴다. 그녀에게 보낸 연가에서 미켈란젤로는 그녀를 “여인 속의 남성”, “신성한 여인”으로 묘사했다. 질 네레, 『미켈란젤로』, *op. cit.*, pp. 71-72. 그녀에게 보낸 소네트들에 대해서는 Chris Ryan, *The Poetry of Michelangelo : An Introduction*, *op. cit.*, pp. 129-154.

는 그녀를 정신적으로 사랑했지만 그녀를 육체적으로 사랑한 것은 아니었다는 점이다. “그녀를 욕망하지는 않았는데, 그 이유가 그녀가 충분히 아름다워 보이지 않아서였는지, 아니면 너무 아름다워서였는지 잘 모르겠다”³⁶⁾고 글 속의 노화가는 고백한다. 동성애에 이끌리는 남자한테 사랑받지 못하는 여자의 테마, 더 정확히 말해서 육체적으로 사랑받지 못하는 여자의 이미지는 유르스나르의 거의 전 작품에 관통하는 중심 테마라고 할 수 있다. 이런 여인의 절망을 가장 적나라하고 날 것으로 드러내고 있는 작품이 바로 『불』이라고 할 수 있다.

‘페보 델 포지오’³⁷⁾라는 제목의 마지막 에피소드에서 화자는 다시 미켈란젤로의 연인 페보가 맡게 된다. 유르스나르는 이번에는 페보의 입장이 되어 사람들이 자기에 대해 영혼이 천박하다거나 아예 영혼이 없다고 비난해도 자기는 남의 말이나 남의 시선에 신경쓰지 않는다고 말한다. 마지막 부분에서 작가는 다시 제자의 입을 빌어 인간의 삶은 우주적 관점에서 고작 한 시간에 비유될 정도로 짧고 짧운데 굳이 “수많은 설명과 혼계로 인생을 망치기” 보다는 “쾌락의 베게 위에 몸을 눕힌다”³⁸⁾고 쓰고 있다. 유르스나르는 동성애라는 명시적인 표현은 사용하지 않지만, 미켈란젤로라는 대예술가의 삶을 빌어 이런 유형의 사랑이 겪는 엄청난 고뇌와 내면을 보여줌으로써 앞으로 닥쳐올 세상의 비난과 편견에 대항해 동성애를 위한 변론을 은밀하고 시적으로 토로하고 있다.

36) “Sixtine”, in *Essais et Mémoires, op. cit.*, p. 286.

37) 페보 델 포지오 Febo Del Poggio는 미켈란젤로의 모델이었고 화가의 사랑을 받을수록 그에게 점점 더 금품을 요구해 ‘작은 사기꾼’으로 불렸다.

38) “Sixtine”, in *Essais et Mémoires, op. cit.*, p. 288.

IV. 니콜라 푸생에 대한 미술비평 : 유배의 경험과 고독의 고백 - 「뉴욕에서 열린 푸생 전시회」(1940)

이 에세이는 작가가 1940년 뉴욕에서 열린 니콜라 푸생(1594-1665)의 전시회에 다녀와서 작성한 미술비평이다. 앞에서 고찰한 두 비평에 비해 이 에세이는 비평 대상에 대해 좀 더 구체적인 정보를 주고 있다. 전시회에 걸린 푸생의 그림 11점의 제목을 정확히 적고 있고, 각 그림에 대해 몇 줄씩이라도 설명을 달고 있다. 이전의 비평들이 20대 후반에 집필된 반면 이 에세이는 30대 후반에 집필된 점을 고려해보면 10년 세월의 경험과 학습이 주관적인 비평에서 객관적인 비평으로의 이행에 도움이 되었다고도 볼 수 있다. 하지만 삶의 예기치 못한 경험에서 나오는 작가의 내면은 객관적인 정보들의 행간 사이에서 물 흐르듯이 스며 나온다.

당시 유르스나르는 유럽을 휘감은 전쟁의 참화를 피해 1939년 미국으로 건너가서 그 당시의 많은 지식인들이 그랬던 것처럼 고독한 유배자의 삶을 살고 있었다. 찬란한 고대 그리스 로마 문명과 르네상스 문명에 심취했던 이 작가에게 말도 문화도 다른 신대륙에서의 삶은 고통스러운 것이었다. “시인과는 달리 행복하게도 화가는 통역가가 필요 없다 Plus heureux que les poètes, les peintres à l'étranger se passent d'un traducteur”³⁹⁾라는 에세이의 첫 문장에는 언어를 다루는 작가가 언어가 다른 나라에서 겪는 비애가 고스란히 담겨 있다. 더욱이 푸생은 프랑스에서 태어나 성장했지만 당시 미술의 중심지였던 로마로 유학 가 40여년을 외로운 이방인으로 살았다는 점에서 유르스나르의 공감을 더욱더 불러일으킨다. 그녀는 푸생 회화의 특징으로 특히 “금속, 나뭇잎, 물에 대한 선호”⁴⁰⁾를 강조하는데, 이것들은 모두 안정성과 견고함, 변치 않

39) “Une exposition Poussin à New York”, repris dans *En pèlerin et en étranger*, in *Essais et Mémoires*, op. cit., p. 468.

음, 영원성을 상징하는 물질들이라는 점에서 뿌리 뽑힌 유배자의 비애를 역설적으로 투사하고 있는 부분이라고 할 수 있다.

이 에세이에는 미국의 열악한 문화 수준을 꼬집는 부분도 엿보인다. 그녀는 푸생이 프랑스를 대표하는 국민화가임에도 불구하고 1910년까지도 해도 미국이 푸생의 그림을 단 한 점도 소장하고 있지 않았다는 점을 지적한다. 작가는 이 화가를 “프랑스의 가장 위대한 화가”⁴¹⁾, “프랑스의 라파엘로”⁴²⁾에 비유하며 푸생에 대한 오마주를 이어가는데, 여기에는 고국에 대한 그리움과 자긍심이 깊게 배어있다.

유르스나르는 갤러리에 전시된 푸생의 11점의 그림을 차례로 언급하며, 푸생이 데카르트와 동시대인으로서 합리주의에 영향을 받은 화가였지만 그의 미술 세계는 고전주의 비극작가 라신의 것과 비슷하다고 강조한다. 그의 그림 <낭만적인 풍경 paysage romantique>이나 <님프와 사티로스>가 있는 풍경 *paysage avec nymphes et satyres*에서 작가는 라신의 희곡 속에 등장하는 파이드라가 히폴리투스 옆에서 휴식하는 그늘진 숲을 떠올린다. 고전주의의 균형과 조화로운 풍경 속에서도 그녀가 라신과의 비교를 통해 통제 불가능한 열정과 불가능한 사랑의 비극을 본다는 것은 매우 흥미롭다. 고전주의가 번성하던 시절 때로 위고나 비니를 떠올리게 하는 푸생의 전 작품은 “절대미를 향한 고전주의적 열망 안에 내포된 심오한 낭만주의”⁴³⁾를 보여준다는 것이다.

또한 작가는 <에코와 나르시스>를 언급하며 나른하게 누워서 샘 속의 자기를 응시하고 있는 나르시스의 “젊은 육체가 안티노우스 조각상의 육체와



〈에코와 나르시스〉(1627)

40) *Ibid.*, p. 470.

41) *Ibid.*, p. 468.

42) *Ibid.*, p. 469.

43) *Ibid.*, p. 470.

아주 비슷함⁴⁴⁾을 지적하고 있는데, 이는 향후 그녀의 최고 걸작이 될 소설 『하드리아누스의 회상록』을 예고하고 있다는 점에서 더욱더 의미심장하다.

V. 결론

우리는 지금까지 유르스나르의 미술비평 중에서 인생의 전반기에 집필된 초기 미술비평 세 편을 소설 창작과의 관련성 속에서 다각도로 살펴보았다. 아르놀트 뵈클린에 대한 미술비평은 유르스나르가 작가로서의 인생을 본격적으로 시작하기 전인 탐색기에, 미켈란젤로에 대한 에세이는 이제 막 소설가로 데뷔해 삶의 큰 꿈을 그리던 시기에, 푸생에 대한 에세이는 미국에서 낯선 인생과 부딪히며 작가로서의 정체성이 흔들리던 시기에 집필되었다. 이 세 편의 미술비평은 유르스나르가 아직 『하드리아누스의 회상록』이나 『흑의 단계』와 같은 대작을 잉태하기 이전에 집필된 것으로서, 위대한 소설가로 성장하기까지 그림을 매개로 인간과 세상을 보는 식견과 사고의 깊이가 어떻게 변화하고 진화하는지를 보여주는 귀중한 자료라고 할 수 있다. 이 연구로부터 우리는 다음과 같은 몇 가지 결론에 이르게 되었다.

유르스나르가 젊은 시절부터 매혹되었던 화가들은 모두 서유럽의 화가들로, 이들은 대부분 중세에서 르네상스에 이르는 문명 대변혁기에 르네상스 정신을 구현했으며, 고국을 떠나 여행을 통해 견문을 넓히면서 특히 고대 로마와 피렌체 문화의 영향을 받았고, 모두 이국땅에서 자발적이지만 고독한 유배의 삶을 살았다는 공통점이 있다. 고대 로마, 르네상스, 여행, 유배의 테마는 유르스나르의 전 작품을 관통하는 핵심이라고 할 수 있다.

44) “Ce jeune corps si proche de celui d’une statue d’Antinous”, *Ibid.*, p. 475.

아르놀트 뵘클린의 <죽음의 섬> 연작을 다룬 에세이에서 젊은 유르스나르는 마치 자신의 해박한 식견과 지식을 보여주고라도 싶은 듯이 독일 르네상스 미술의 쌍두마차 홀바인과 뒤러를 소환해 독일 미술만의 특징을 길게 설명한다. 홀바인의 <죽음의 춤>에서 뒤러의 <멜랑콜리아>를 거쳐 뵘클린의 <죽음의 섬>에 이르기까지 작가가 천착하는 것은 바로 ‘죽음의 이미지’라고 할 수 있다. 이 젊은 시절의 에세이 소품에 꼭 40년 후에 출간될 소설 『흑의 단계』에서 다루게 될 모든 테마가 응축되어 있다는 점은 경이롭기까지 하다. 어쩌면 유르스나르는 죽음의 섬을 향해 노 저어 가는 제논의 모습을 이때 이미 엿보았을지도 모른다. 이 에세이는 또한 자서전적인 측면에서 당시 작가의 삶을 연습했던 아버지의 죽음과 어머니의 역할을 대신했었던 잔느의 죽음이라는 개인적인 상실과 이별의 상처를 극복하기 위한 ‘장례예식 le deuil’이라고도 할 수 있다. 뵘클린의 사이프러스가 무성한 바위투성이의 섬은 무시무시한 지옥일 수도 있지만, 화가 자신이 이 연작 그림을 그리면서 깨달았듯이 그 섬은 어느새 영원한 휴식과 평화가 보장된 피안의 세계, 또 다른 유토피아로 변모하게 된다. 뵘클린의 <죽음의 섬>을 감상하며, 이 그림에 대한 글을 쓰며, 우리 작가는 사랑하는 사람들과의 이별을 성숙하게 마무리하고 진정한 어른의 세계로 진입하게 되었을 것이다.

「시스티나 예배당」이라는 제목의 미켈란젤로에 대한 에세이는 미술 비평이라기보다는 한 편의 짧은 연작 산문시로 볼 수 있을 정도로, 당시 젊은 작가의 특징이었던 문학적 기교와 스타일이 잘 드러난 1인칭 서술의 글이다. 1인칭 서술방식은 비슷한 시기에 출간된 『알렉시 혹은 헛된 전투의 조약』, 『불』, 그리고 20여 년 후에 출간될 『하드리아누스의 회상록』 등 주요 소설에서 작가가 주인공 내면의 목소리를 듣기 위해 즐겨 사용하는 방식이다. 유르스나르가 그려내는 미켈란젤로는 미술사가 보여주는 르네상스의 위대한 화가가 아니라, 부모도 자식도 아내도 없이 홀로 남겨진 고독한 노인일 뿐이다. 젊은 연인들조차 모두 그를 떠났거나 떠나려고 한다. 이 에세이에는 젊은 남성 육체의 절대미에 대한

찬미⁴⁵⁾, 예술을 통해 유한한 삶과 기억의 덧없음과 투쟁하는 예술가의 고뇌, 동성인 남자에 대한 불가능한 사랑의 고통, 사랑하는 남자에게 정신적인 동반자이지만 육체적으로 욕망의 대상이 되지 못하는 여성의 비애와 같은, 향후 유르스나르의 소설들에서 핵심적인 역할을 하게 될 주요 주제들이 많이 담겨 있다. 특히 미켈란젤로에 대한 에세이는 8년 후에 출간될 『불』의 한 챕터로 삽입되어도 될 만큼, 문체와 주제, 어조의 측면에서 일란성 쌍둥이와 같은 유사성을 보인다.

앞의 두 편에 비해 대략 10년 후에 발표된 니콜라 푸생에 대한 에세이는 미술비평이라는 말이 가장 적합할 정도로 객관적인 서술방식과 풍부한 정보를 담고 있다. 테르뇌이가 제시한 미술비평의 네 가지 서술적 기능 중에 이전의 두 글이 심리적 기능에 충실했다면, 이 에세이는 정보적 기능과 수사적 기능, 구조적 기능이 유기적으로 어우러진 서술방식을 보여주고 있다. 푸생의 전 작품을 아우르는 해박한 지식과 유럽과 미국에 걸친 문화적 경험이 덧붙여져 이 에세이는 향후 유르스나르를 꼬리표처럼 따라다니게 될 ‘l’écrivain érudit’의 가능성을 보여주는 글이라고 할 수 있다. 그런데 이 글은 객관적인 미술비평이라는 외관 아래 전쟁을 피해 구대륙에서 신대륙으로 갑자기 떠밀려온 작가 자신의 유배의 경험과 정체성의 위기가 곳곳에 투영되어 있음을 우리는 확인할 수 있었다.

쿠니앙 Counihan의 연구는 유르스나르의 미술비평들이 작가의 삶의 경험에 따라 어떻게 ‘진화’하고 있는지 소설 작품과의 관련성 속에서 연구함으로써 본 연구의 시발점을 제공하였다. 쿠니앙은 유르스나르의 초기 미술비평을 ‘지식기반 접근 l’approche intellectualisante’으로 후기 미술비평은 ‘주관적 접근 l’approche subjective’으로 도식화하고 있다⁴⁶⁾. 물론 우리는 아직 후기 미술비평에 대한 연구를 수행하지 않은

45) 젊은 남성 육체의 아름다움에 대한 매혹과 찬미는 유르스나르의 대부분의 소설 및 자서전에서 발견된다. 필레르는 작가의 이런 경향을 “남성성의 문화”, “남성성의 숭배”라고 지칭한다. Marc-Jean Filaire, *Marguerite Yourcenar et la culture du masculin*, Lucie Eds, 2011 참조.

46) Francesca Counihan, “Analyse artistique et expérience esthétique : les approches

상태이긴 하지만, 쿠니앙이 초기 미술비평을 ‘지식기반 접근’의 틀에 가 뒤놓고 있는 점은 동의하기 어려운 부분이다. 특히 본 연구는, ‘주관적 접근’의 사례라고 할 수 있는 「시스티나 예배당」을 분석대상에서 제외했었던 쿠니앙의 연구를 보완하고 새로운 관점을 제시하려고 했다는 점에서 의의를 찾을 수 있을 것이다.

유르스나르의 후기 미술비평에 대한 연구는 다음 논문에서 이어질 예정이다. 다음에 연구될 에세이들은 소설가로서 명성을 쌓은 후에 집필된 것들이니, 방황하는 청춘의 무모한 도전과 뜨거운 열망을 담고 있는 초기 미술비평과는 사뭇 다른 어조와 결을 보여줄 것으로 기대된다.

critiques de Marguerite Yourcenar”, *Marguerite Yourcenar. Essayiste, op. cit.*, pp. 129-140.

Ⅰ 참고문헌

Ⅰ. 마르그리트 유르스나르의 작품

OEuvres romanesques, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1982, 1991. : (*Alexis ou le Traité du vain combat, Le Coup de grâce, Denier du rêve, Mémoires d'Hadrien, L'OEuvre au Noir, Anna Soror...*, *Un homme obscur, Une belle matinée, Feux, Nouvelles orientales*. Supplément : *La Nouvelle Eurydice*.)

Essais et Mémoires, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1991. : (ESSAIS : *Sous bénéfice d'inventaire, Mishima ou la Vision du vide, Le Temps, ce grand sculpteur, En pèlerin et en étranger, Le Tour de la prison*. Mémoires : *Le Labyrinthe du Monde*, I : *Souvenirs pieux*, II : *Archives du Nord*, III : *Quoi ? L'Eternité*. Textes oubliés : *Pindare, Les Songes et les Sorts*, Dossier des *Songes et les Sorts*. Articles non recueillis en volume : “Diagnostic de l'Europe”, “La Symphonie héroïque”, “Le Changeur d'or”, “Essai de généalogie du saint”.)

Ⅱ. 마르그리트 유르스나르에 대한 연구

FILAIRE Marc-Jean, *Marguerite Yourcenar et la culture du masculin*, Lucie Eds, 2011.

SARDE Michèle, *Vous, Marguerite Yourcenar. La passion et ses masques*, Paris, Robert Laffont, 1995.

SAVIGNEAU Josyane, *Marguerite Yourcenar : L'invention d'une vie*, Paris, Gallimard, 1990.

Marguerite Yourcenar et l'art. L'art de Marguerite Yourcenar, textes réunis par J. P. Castellani et R. Poignault, SIEY, Tours, 1990.

Marguerite Yourcenar. Écritures de l'exil, actes du colloque international

de Kent University (Canterbury) du 16 au 19 juillet 1997, Louvain-la-Neuve, Academia Bruylant, 1998.

Marguerite Yourcenar. Essayiste, actes du colloque international de Modène, Parme et Bologne (5-8 mai 1999), textes réunis par C. BIONDI, F. BONALI FIQUET, M. CAVAZZUTI et E. PESSINI, SIEY, Tours, 2000. (COUNIHAN Francesca, “Analyse artistique et expérience esthétique : les approches critiques de Marguerite Yourcenar”, pp. 129-140 ; TERNEUIL Alexandre, “Marguerite Yourcenar critique d’art”, pp. 111-128.)

오정숙, 『마르그리뜨 유르스나르. 영원한 방랑자』, 중심, 2007.

오정숙, 「유르스나르의 『불Feux』에 나타난 신화와 자서전」, 『프랑스어 문교육』, 2011, pp. 1-25.

Ⅲ. 기타 참고문헌

BLECH Benjamin et DOLINER Roy, *Les secrets de la chapelle Sixtine : Les messages cachés de Michel-Ange et comment il a défié le Pape*, Michel Lafon, 2008.

RYAN Christopher, *The Poetry of Michelangelo : An Introduction*, A&C Black, 1998.

SYMONDS John Addington, *The Life of Michelangelo Buonarroti*, Read Books, 2009.

E. H. 콰브리치, 『서양미술사』, 백승길, 이종승 옮김, 예경, 2013, 1046 p.
최승규, 『서양미술사』, 한명, 2006.

벤저민 블레흐, 로이 돌리너, 『시스티나 예배당의 비밀』, 김석희 옮김, 중앙북스, 2008.

장-루이 뢰트라, 『영화의 환상성』, 김경은 오일환 옮김, 동문선, 2002.

질 네레, 『미켈란젤로』, 정은진 옮김, 마로니에북스, 2006.

호메로스, 『오뒷세이아』, 제 11권 저승, 천병희 옮김, 숲, 2018.

❖ ABSTRACT

A Study of Marguerite Yourcenar's Early Art Essays and Their Influence on Her Novels

Oh, Jung-Sook
Kyung Hee University

The purpose of this study was to examine the relationship of Marguerite Yourcenar's early art essays (1928-1940) on her novels. The specific essays I examined were Arnold Böcklin's *Isle of the Dead* (1928), Michaelangelo's *Sistine Chapel* (1931) and Poussin *Exhibition in New York* (1940). In the essay on Böcklin's *-Isle of the Dead-* series, Yourcenar considers it to be in the genealogy of Hans Holbein the Younger's *Dance of Death* and Albrecht Dürer's *Melancholia*. This short essay includes all the themes—plague, reformation, and death—that she later explores in her novel, *The Abyss*. She writes the essay on Michelangelo in the first person and structures it more like a novel than objective art criticism. Yourcenar portrays Michaelangelo not as a great painter of extraordinary genius and artistic spirit, but as a lonely old man with no human connections. The core themes of this essay include the artist's aspiration to keep the beauty on the ceiling of the chapel forever, the pain of impossible love and the sorrow of a woman who cannot become the object of desire. These themes, as well as the style and tone of this essay, are identical to a chapter in Yourcenar's novel *Fires*, which was published eight years later. Her essay on Nicolas Poussin, on the other hand, is narrated objectively and presents a wealth of information appropriate to art criticism. Of the four narrative functions of art criticism presented by A. Terneuil, the

essays on Böklin and Michaelangelo fulfill the psychological function, and the essay on Poussin combines the informational, rhetorical, and structural functions in an organically harmonized narrative. Even in this seemingly objective art criticism, however, Yourcenar's subjective experience of exile and her identity crisis in being cast out from the old world into the new resonate from every page.

Key Words : Marguerite Yourcenar, art essay, Michelangelo, Arnold Böklin, Nicolas Poussin

■ 논문접수일 : 2020. 11. 10

■ 심사완료일 : 2020. 12. 13

■ 게재확정일 : 2020. 12. 14

