

송 미 숙 교수지도
박사학위 청구논문

고대 메두사 도상 연구

- 기원전 7~4세기 도기화를 중심으로 -

2007

성신여자대학교 대학원

미술사학과

정 유 경

고대 메두사 도상 연구

- 기원전 7~4세기 도기화를 중심으로 -

송 미 숙 교수지도

이 논문을 박사학위 논문으로 제출함

2007년 4월

성신여자대학교 대학원

미술사학과

정 유 경

논문개요

이 논문은 상고기에서 고전기에 걸쳐 그리스 미술에 나타나는 메두사 도상의 계보를 추적하고, 그리스 미술의 상고기와 고전기에 나타난 대조적인 재현양식의 지평 위에서 그 변화의 의미를 고찰하는 것을 목적으로 했다.

메두사 도상은 원시사회의 정령사상에서 유래한 액막이 부적과, 그리스적 인격신들의 출현 이전에 동물을 다스리는 모성신 형태로 숭배되던 ‘동물의 여주’ 등의 형태로 방만하게 존재하던 신격 혹은 신령들이 그리스 문화의 동일화 과정에서 등장한 올림포스 신들에게 밀려나면서 동방에서 유래한 여러 괴물 문양과 통합되어 변방화된 것으로 보인다. 그런 맥락에서 상고기 메두사 도상에는 새로운 신들의 체제를 정착시킴으로써 종교적 통합을 통한 공동체의 정치적 안정을 도모한 당대 그리스 문화의 이데올로기에 의해 신화적 지형의 변방으로 밀려나 잊혀지고 낯설어진 존재와, 그럼에도 여전히 과거의 신적인 힘을 간직하고 있는 두려운 존재의 모습이 혼재해 있다. 그러나 고전기로 접어들면서 경외의 대상으로서의 메두사의 이미지는 사라지고 잠자는 소녀나 아름다운 얼굴을 가진 두상으로 완전히 인간화된 모습이 그 자리를 대신하게 된다.

메두사 도상에서 나타나는 이와 같은 변화는 기원전 5세기를 전후하여 그리스 문화 전반에서 일어난 총체적인 변화의 일환이다. 특히 도시국가 아테나이에서 민주정이 성립되고 참정권을 가진 시민 계급이 등장하게 되는 이 시기에 ‘시민’이라고 하는 동일성의 모델이 구성되고 다양한 방식으로 교육될 때 문학과 예술이 기여한 바는 결정적인 것이었다. 그럴 때 회화나 조각과 같은 시각적 재현에서 일어난 가장 근본적인 변화는 그러한 이미지들이 그것들을 바라보는 사람과 관계 맺는 방식에 있다. 즉 상고기의 이미지들은 어떤 대상에 대

한 재현이기 이전에 고유의 마술적 힘을 통해 사람들의 현실에 영향력을 발휘하는 것이었다면 고전기에 미술에서 나타나는 것은 감상자의 존재 자체를 암묵적으로 무시한 채 재현된 도상의 요소들이 서로 소통하는 내재적인 닫힌 시간이다. 요컨대 상고기의 이미지가 감상자를 응시하는 것이었다면 고전기에 이미지는 감상자를 소외시킴으로써 그것을 바라보는 사람의 위치를 엿보는 이의 그것으로 바꾸어 놓는 것이다. 재현된 이미지에 대한 관음은 그것에 대한 반성이 아닌 이입과 동일시를 유도하고, 그런 점에서 그것을 바라보게 될 사람들에게 새로운 정치적 주체상을 주입하는 역할을 한다.

본고에서는 고전기로의 이행에 있어 일어난 미술작품의 소통방식의 변화의 가장 큰 요인을 작품이 말하는 시점에 변화를 주는 언어적 기법의 도입에서 찾았다. 즉 상고기의 응시하는 도상이 가장 단순한 1인칭 시점에 상응하는 것이라면 고전기의, 관음을 유도하는 도상은 3인칭 시점을 도입함으로써 재현된 사건과 현실 사이에 건널 수 없는 거리를 설정하고 있는 것이다.

이런 틀 안에서 본문에서는 현전하는 최초의 고르곤 도상으로 알려져 있는 로도스 접시 그림, 상고기에 제작된 대표적인 메두사 도상인 코르푸 아르테미스 신전 박공 조각, 6세기에 유행한 고르고네이온-켈릭스 등을 응시하는 상고기 유형 도상의 예로서 분석해 보았다. 반면 고르곤의 치명적인 시선의 영향력을 차단한 고전기 유형 도상으로는 상고기 말에 에크세키아스가 그린 <아이아스의 죽음>, 5세기에 나타난, 잠 자는 메두사가 등장하는 도기화들, 타르폴리-화가가 그린, 메두사의 머리를 바라보는 아테나와 페르세우스 일행의 모습 등을 고찰해 보았다.

목 차

논문개요

I. 서론	1
1. 연구목적	1
1.1 메두사 도상의 일반적 특성	1
1.2 연구 방향과 목적	3
2. 연구방법	4
2.1 쟁점들	5
2.1.1 고전기 미술과 서사(narrative)	5
2.1.2 상고기 미술과 ‘상형문자’	7
2.1.3 서사와 동일화(identification)	8
2.2 문제설정	10
2.2.1 시각적 재현에서 언어적 구조의 역할	10
2.2.2 이미지, 언어, 주체화의 역학	12
2.2.3 고전기의 주체형성과 언어	14
2.2.4 메두사 도상의 상징성과 의의	17
3. 연구범위	19
II. 연구의 갈래들	21
1. 자연/기상현상	22
1.1 기상	22
1.2 동식물	24
2. 동방화	27
2.1 이집트 유래설	27
2.2 아시리아 유래설	30
3. 액막이와 가면	33
3.1 가면	33
3.2 액막이	34

4. 정리	36
4.1 푸르트벵글러의 양식 분석	36
4.2 헤리슨의 계보학적 접근	38
III. 상고기 유형	42
1. 로도스 기법 접시 그림	43
1.2 원시신앙의 여신들	43
1.3 동방화의 흔적	45
1.4 결론	48
2. 코르푸, 아르테미스 신전 박공 조각	49
2.1 메두사 모티프	49
2.2 박공 양쪽 모서리 모티프들	52
2.3 결론	54
2.3.1 모티프들의 결합	54
2.3.2 여신-메두사	57
3. 엘레우시스 암포라에서 베를린-화가의 범아테나 제전 암포라(Munich 2312)까지	57
3.1 추격 장면	58
3.2 기형(器型)과 재현된 이미지	61
3.3 결론	63
4. 고르고네이온	64
4.1 얼굴, 가면, 응시	64
4.2 재현의 장(長)으로서의 도기	66
4.2.1 툰도	66
4.2.2 고르고네이온-스퀴포스	70
IV. 고전기 유형	76
1. 메두사의 죽음	77
1.1 도기 그림에 묘사된 메두사의 죽음	78
1.2 몰입과 동일화	80

2. 방패	82
2.1 고르고네이온, 아이기스, 방패	84
2.2 에크세키아스의 방패들	87
2.3 죽음의 상징	90
3. 아름다운 머리	94
3.1 응시하지 않는 고르고네이온	94
3.2 타르폴리 화가의 고르고네이온들	97
VI. 결론	100

참고도판

참고문헌

ABSTRACT

도 판 목 록

1. 올림피아, 제우스 신전, 동쪽 박공, 465-457년 경
2. 아르키클레스와 글라우퀴테스, 아티카, 흑색상 켈릭스, 560-540년 경, 뮌헨, 고대 도기 수집지와 고대 조각관 (2243)
3. 크로이소스 쿠로스, 아티카, 아나뷔소스, 대리석, 530년 경, 높이 1.94m (Athens 3851)
4. '크리티오스 소년', 아크로폴리스, 490-480년 경, 높이 0.86m (Acr. 698)
5. 코르푸, 아르테미스 신전, 박공, 590-580년 경
6. <페가소스를 타고 있는 페르세우스>, 멜로스, 런던, 영국 박물관 (TC B 369)
7. 켄타우로스-메두사와 그 목을 베는 페르세우스, 680년경, 보이오티아 출토 암포라, 파리, 루브르 (CA 795)
8. 길가메쉬, 메소포타미아 인장 음각화
9. 바빌로니아 인장 음각화
10. 페르쉬, 코르네토, 에트루리아 무덤 벽화
11. 고르곤, 로도스 카메이로스 출토 접시, 7세기
12. 클레이티아스, '프랑수아 도기', 크라테르, 570-560 (Florence 4209)
13. 청동 부조, 8세기, 크레타 이다 동굴
14. 라마쉬투, 청동판, 카르케미쉬 출토
15. 청동 부적판, 메소포타미아, 13.3cm, 루브르 박물관
16. 청동 부적판, 메소포타미아, 이라크 박물관 (IM 55753)
17. 인안나/이쉬타르, 10-6세기, 바빌로니아
18. 메토프, 시칠리아, 셸리노스 C신전, 520-510년, 팔레르모, 국립박물관

19. 청동부조판, 이란, 8세기
20. 先-코린토스 흑색상 올페, 630-615
21. 디필론-화가, 말기 기하학기 장례용 암포라, 높이155cm, 세부, (Athens 804)
22. 프뤼노스-화가, 아테나의 탄생
23. 네소스화가, 암포라, 아티카 흑색상 암포라, 650-625 (Athens 1002)
24. 폴뤼페모스-화가, 암포라, 엘레우시스 출토, 675-650, 높이 142cm
25. 고르곤-화가, 디노스, 600-550, 파리, 루브르 (E 874)
26. 베를린-화가, 범-아테나 제전 암포라, 490, 불치 출토, 뮌헨, 고대도기수집지 (2312)
27. 홈바바, 2000년 경, 파리, 루브르 박물관
28. 홈바바, 1700년 경, 런던, 대영박물관
29. 노파, 스파르타 가면, 7세기
30. 고르곤, 스파르타 가면, 7세기
31. 수막새, 6세기, 에트루리아 베이 남쪽 성소 출토, 로마, 빌라 줄리아 박물관
32. 수막새, 6세기, 산타 마리아 카푸아 베테레 (inv. 21049)
33. 파주주, 청동, 님루드 출토, 7세기, 높이 4.3cm, 옥스포드
34. 홈바바, 테라코타 부조, 2000년 경
35. 베스, 덴다라, 하토르 사원 출토
36. London E445 그룹 추정, 휘드리아, 460년, 런던, 영국 박물관 (E180)
37. 니코스테네스 또는 BMN화가, 아티카, 암포라, 525-475, 파리, 루브르 박물관
38. 클레이티아스와 에르고티모스, 테라코타 스탠드, 570년 경 (New York

21.11.4)

39. 튀도스, 고르고네이온 접시, 6세기 중반, 뮌헨, 그리스도기수집지 (inv.8760)
40. Medallion-화가, 흑색상 레카네, 카메이로스 출토, 625-600, 런던, 영국 박물관 (61.4-25.46)
41. 안도키데스-화가 혹은 튀십피데스-화가, 켈릭스, 520년 경, 말리부, 폴 게티 박물관 (87.AE.22)
42. 눈-잔, 520-510년 경
43. 흑색상 레퀴토스, 아테네, 525-475, 옥스포드, 애쉬몰리언 박물관 (234)
44. 컵, 510년 경, 코펜하겐 (Ny Carlsberg 3385)
45. 흑색상 시아나-컵, 아테네, 575-525, 옥스포드, 애쉬몰리언 박물관
46. 아킬레스-화가, 암포라, 450 (Paris BN 357)
47. 흑색상 스퀴포스, 530년 이전, 킬, 고대수집지 (B39)
48. 흑색상 스퀴포스, 아테네, 옥스포드, 애쉬몰리언 박물관 (1926.404)
49. 흑색상 컵A, 불치, 575-535, 케임브리지, 피츠윌리엄 박물관 (GR.39.1864)
50. 흑색상 눈-잔, 아티카, 520-510, 마드리드, 국립 고고학 박물관
51. 암포라, 520, 타르퀴니아, 국립 박물관 (R C 1804)
52. 에우프로니오스(도공), 적색상 칸타로스, 480년 경, 말리부, 폴 게티 박물관 (85.AE.263)
53. 바우보, 5-3세기 경, 프리네 출토
54. 바우보, 5-3세기 경, 프리네 출토
55. 바우보
56. 쉘라-나-각

57. 마그리트, <강간>(1934) 벨기에 미술관
58. 아마시스-화가, 올페, 불치, 6세기 중반, 런던, 영국 박물관 (B 471)
59. 나우시카아-화가, 적색상 휘드리아, 450-440, 리치몬드, 버지니아 박물관 (62.1.1)
60. 플뤼그노토스, 적색상 펠리케, 450-440, 높이 47.8cm, 뉴욕 (45.11.1)
61. 픽시스, 아티카 출토, 루브르 소장, 475-425
62. 판-화가, 적색상 휘드리아, 500-450, 런던, 대영박물관 (E181)
63. 디오스포스-화가, 혼합채색 레퀴토스, 500-450, 높이 255cm, 뉴욕, 메트로폴리탄 (06.1070)
64. 프뤼노스-화가, 픽시스, 테바이, 파리, 루브르 (CA 616)
65. 피디아스, 아테나 파르테노스, 447/6-439/8년, 내쉬빌 복제
66. 안도키데스-화가, 적색상 암포라 520년 경, 불치 출토, 베를린, 국립 박물관 (2159)
67. 아테나, 아크로폴리스, 530년 경, 대리석, 높이 200cm, 아테네, 아크로폴리스 박물관
68. 베를린-화가, 범-아테나 제전 암포라, 높이 79cm, 바젤, 고대박물관 (BS 456)
69. 튀크로프트-화가, 칼릭스, 내기하는 아켈레스와 아이아스, 세부, 높이 40cm
70. 적색상 암포라, 헤라클레스와 악수하는 아테나
71. 흑색상 암포라, 550년 경, 헤라클레스와 게뤼오네스, 파리, 루브르
72. 에크세키아스, <내기 하는 아킬레우스와 아이아스>, 흑색상 암포라, 540-530, 불치 출토, 바티칸 박물관 (344)
73. 아티카 흑색상 암포라, 510, 리치몬드, 버지니아 박물관

74. 헤파이스토스-화가, 크라테르, 440년 경, 켈라 출토, 베를린 (inv. 3199)
75. 에크세키아스, <아킬레우스의 시신을 나르는 아이아스>, 흑색상 암포라, 545-530년 경, A, 뮌헨, 고대도기수집지 (1470)
76. 에크세키아스, <아킬레우스의 시신을 나르는 아이아스>, 흑색상 암포라, 545-530년 경, 베를린
77. 에크세키아스, <아킬레우스의 시신을 나르는 아이아스>, 흑색상 암포라, 545-530년 경, B, 뮌헨, 고대도기수집지 (1470)
80. 에크세키아스, 암포라, <자살을 준비하는 아이아스> (Boulogne 558)
81. 안티메네스 화가, <아이아스의 자살>, 흑색상 암포라, 520-510년 경
82. 기마행렬-화가, <아이아스의 자살>, 코린토스 컵, 580년
83. 브뤼고스-화가, <아이아스의 자살>, 5세기 초, (New York L.69.11.35)
84. 룬다니니 메두사, 뮌헨, 고전조각관 (252)
85. 크레실리아스로 추정, <아테나 벨레트리>, 430년 경 청동상의 로마 복제, 305cm, 파리, 루브르 박물관, 벨레트리 출토, (Ma 464)
86. 타르폴리-화가, 적색상 칼릭스 크라테르, (Gotha 72)
87. 타르폴리-화가, 펠리케, 개인소장
88. 타르폴리-화가, 적색상 크라테르, 400-385, (Boston 1970.237)
89. 적색상 크라테르, 라이프치히 대학, (T 83)
90. 카라바조, <나르키투스>, 1598-1599, 110 x 92 cm, 로마, 국립 고대미술 화랑
91. 카라바조, <다윗>, 1609-10, 125 x 101 cm, 로마, 보르게세 화랑
92. 사자-바다괴물 모습의 날개 달린 고르곤, 청동 방패 문장, 올림피아,

세기

93. <만유의 주 그리스도>, 시칠리아, 몽레알 대성당 중앙 앵스, 1170-1182
94. 피에로 델라 프란체스카, <그리스도의 세례>, 1448-50, 패널에 템페라, 167 x 116 cm, 런던, 내셔널 갤러리
95. 소(少) 한스 홀바인, <대사들>, 1533, 목판에 유채, 207 x 209 cm, 런던, 내셔널 갤러리

I. 서론

1. 연구 목적

이 논문은 기원전¹⁾ 7세기 이래로 나타나기 시작한 고르곤²⁾(고르고) 메두사 도상의 계보와, 그것이 5세기를 전후하여 이른바 ‘고전기’로 진입한 그리스 문화의 문맥 속에서 변이되어 가는 과정에 대한 고찰을 담고 있다. 이를 통해 우선 일반적으로는 소위 ‘그리스 혁명’이라는 변곡점을 전후로 그리스 미술에서 일어난 변화의 내용과 성격에 대해 재고해 보고, 두 번째로는 메두사에 특유한 도상적 요소들이 상고기 미술, 나아가 문화 자체를 대변하는 것일 수 있는 정황을 규명하며, 마지막으로 상고기와 고전기 미술이 시각적 이미지를 통한 의미작용에 있어서 각기 방점을 두는 상이한 지점들이 무엇인지를 해명하고자 한다.

1.1 메두사 도상의 일반적 특징

페르세우스 신화에서 영웅의 통과의례를 위한 희생물로 처단된 괴물, 눈을 마주치는 자를 돌로 만들어 버리는 치명적인 시선을 가진 존재인 고르곤 메두사를 묘사한 시각적 재현의 이른 예는 7세기 무렵에 처음 등장한 것으로 알려져³⁾ 있다. 이후 페르세우스와 메두사의 이야기는 그리스 고전기 문화의 종교적, 즉 정치적 중심을 이룬 올림포스 신화의 인기 있는 주제로 조각과 회화에

1) 이하 별도로 표기하지 않은 연대는 모두 기원전임.

2) 고르고는 Γοργῶ(Gorgṓ)로도, Γοργόν(Gorgon)으로도 쓰이는데, 본고에서는 고르곤으로 통일해 쓰겠다. 고르곤 세 자매를 통칭하는 복수형은 Γοργόνες(Gorgones)이다.

3) 현재 가장 오래 된 것으로 여겨지는 고르곤은 로도스 카메이로스 출토 접시(도 11)에 그려진 것이다.

서 종종 다루어졌고, 고르곤의 얼굴을 독립된 모티프로 사용한 고르고네이온⁴⁾은 신화의 서사와 무관한 액막이로서 무구에서 도기, 가구에서 주화에 이르기까지 다양한 생활 속의 사물들에 그려지거나 새겨지곤 했다.

상고기 그리스 미술에서 고르곤 도상은 두 가지 특이성을 갖는다. 하나는 --적어도 상당 기간 동안-- 예외 없이 유지되는 두상의 정면성이고, 다른 하나는 그 정체를 규정하기 어려운 혼종성이다. 이런 특징들의 존속은 양식적 특징을 이룰 뿐만 아니라 메두사가 그리스 신화에서 점하는 특유의 신화적 위상을 드러내는 표지가 된다. 정면상의 얼굴은 전신으로 묘사되는 경우나 고르고네이온으로 나타나는 경우에도 고르곤을 고르곤으로 특정하게 해 주는 첫 번째 요소로 존속했다. 이와 같은 얼굴의 정면성은 도상 자체에 응시의 성격을 부여하는 것으로 이 괴상한 얼굴이 가지고 있던 악령에 대한 액막이로서의 기능을 보여준다. 한편 그리스 영웅 신화에 등장하는 어느 혼종괴물 보다는 여러 종(種)들의 특징들의 조합으로 이루어진 이 얼굴과 몸은 고르곤이라는 존재의 근원에 대한 다양한 추측과 가설을 낳았다. 하지만 이 두 가지 특징은 통상 그리스 고전기 미술이 시작되는 것으로 보는 5세기 초부터 서서히 사라지거나 변화되기 시작한다. 아마도 그 변화를 ‘인간화’라고 부를 수 있을 것인데, 그것은 고르고네이온의 단독 모티프보다 신화의 이야기를 재현한 장면들 속의 고르곤에서 먼저 일어난다. 공포심을 불러일으키거나 희극적인 괴이함을

4) 고르곤의 머리만을 따로 떼어 독립된 문양으로 사용하는 경우 이를 고르고네이온 (gorgoneion) 이라고 부른다. 프롱티시-뒤크루에 따르면 이 명칭을 사용한 가장 이른 시기의 문헌은 4세기 초 파르테논 신전의 보물창고 수장품 목록에서 발견된다. 따라서 그녀는 이 어휘가 고대 문헌에서 아테나의 방패나 무구 위에 형상화된 얼굴을 지칭하는 데 한정적으로 사용된 것임을 강조한다. 반면 이전 시기에는 ‘고르고네이온’이라는 말 자체가 없었을 뿐 아니라 이 말이 나타난 이후에도 종종 고르곤의 머리 자체와 그것에 대한 재현을 구분하지 않고 ‘고르곤의 머리’라는 명칭을 혼동해서 사용하는 경향이 있었다는 것이다. Francoise Frontisi-Ducroux, *Du Masque au Visage -- Aspects de l'identité en grèce ancienne* (Paris, 1995), p.10. 하지만 오늘날 대부분의 연구자들이 고르곤의 얼굴 -- 두상이 아니라 -- 모티프를 이 이름으로 부르고 있기도 하거니와, 우리에게 알려진 문헌전거가 없다는 것이 반드시 당대에 그 말을 사용하지 않았다는 의미로 보기는 어렵다. 따라서 본고에서도 일반화된 용법의 범위 안에서 이를 적용하기로 한다.

자아내던 얼굴이 인간 여인의 모습을 띄게 되고, 정면성을 고수하던 관습이 파괴되며 --따라서 얼굴형도 원형에서 역삼각형으로 바뀌고--, 복잡하게 조합되어 있던 다양한 동물들의 특징들은 거의 사라져 뱀때로 이루어진 머리 카락 대신 띠처럼 얼굴을 둘러 매듭지어진 뱀들만 남게 되었다가 경우에 따라서는 그마저도 사라지게 된 것이다.

1.2 연구 방향과 목적

이런 까닭으로 고르고/네이온의 근원과 유래를 밝히고자 하는 다양한 시도들이 적지 않게 있어왔다. 특히 19세기 말에서 20세기 전반에 이루어진 연구들의 초점은 대개가 이 도상의 근원이 무엇인가 하는 문제에 맞추어져 진행되어왔다. 이를테면 고르곤을 말, 사자, 고릴라, 바실리스크, 심지어 문어 등의 특정한 동물에서 유래한 존재로 환원시키려고 하거나, 달이나 태양이나 비구름 등의 기상현상, 원시신앙의 동물의 여주(女主) 등과 동일한 것으로 보는 입장들이 있었다. 이와 같은 설명들은 대개 각자의 가설에 부합하는 한정된 근거만을 제시하고 있어서 그 중 어느 하나가 결정적이라고 보기는 어렵고 다만 각각의 주장이 저마다 고르곤 도상의 어떤 일면을 반영하고 있다는 점에서 의의를 가진다고 하겠다.

문제의 핵심은 고르고/네이온의 도상이 --다른 경우들과 마찬가지로-- 그리스 신화의 맥락에서 이 존재의 개념이 형성된 시기에 새롭게 창안된 것이 아니라 민간에 이미 유통되던 기존의 시각 이미지들을 전용하면서 생겨난 것이라는 데 있다. 요컨대 단일한 근원을 구하는 것 자체가 잘못된 문제설정이고, 도상의 의미나 용도를 한 가지로 환원시키는 작업은 늘 그 의미나 용도의 범주에 포섭되지 않는 유물들의 여집합을 남길 수 밖에 없는 것이다. 또 한 시대에 어떤 집단의 종교적, 정치적 감성의 산물로 생겨난 신화적 개념과 그

것을 시각화한 이미지라는 것이 어떤 고정된 실체를 가지고 서로 긴밀하게 결합되어 있을 수 없는 것과 마찬가지로, 일단 정착된 개념과 이미지라고 해서 변이를 겪지 않는 것은 아님은 굳이 말할 것도 없겠다.

그런 의미에서 고르고/네이온 도상의 ‘근원’이 무엇인가 하는 물음을 대신하여 해 볼 수 있는 것은, 분화되지 않은 채 혼재되어 있던 원시신앙의 종교적인 이미지들이 어떤 경로를 거쳐 고르곤이라는 새로운 신화의 등장인물로 한정되었으며, 그리스 미술의 전개과정에 따라 어떻게 변화해 갔는가 하는 물음이다. 또 고르곤의 재현방식에서 일어나는 변화가 그리스 미술 전반에 있어서 5세기를 기점으로 일어난 ‘고전기’로의 이행을 배경으로 하고 있으므로 보다 전반적인 지평에서의 조망도 필요할 것이다.

2. 연구방법

고르곤 도상의 재현 방식에서 일어난 변화는 그리스 문화가 이른바 상고기에서 고전기로 이행함에 따라 일어난 미술, 나아가 문화 전반의 변화를 반영하고 있다. 변화가 일어난 시점과 변화의 양상 모두를 고려할 때 그것은 에른스트 고프리히(Ernst Hans Josef Gombrich 1909-2001)의 표현으로 관용화된 ‘그리스 혁명’⁵⁾의 일환이라고도 말할 수 있을 것이다. 그렇다면 여기서 다음의 근본적인 두 가지 문제에 대해 규명하고 넘어갈 필요가 있다. 첫째, ‘그리스 혁명’을 둘러싼 활발한 논의들을 본고의 문맥에서 어떻게 재규정할 것인가? 둘째, 새로운 관점을 확보하고 논증하는 데 있어 메두사 도상이 특별히 갖는 이점은 무엇인가?

5) 고프리히가 말하는 ‘그리스 혁명’과 이를 둘러싼 다양한 논의들은 바로 뒤이어 제시할 것이다.

2.1 쟁점들

2.1.1 고전기 미술과 서사(narrative)

그리스 ‘고전기의 혁명’은 이집트나 메소포타미아 회화, 또 가깝게는 상고기 그리스 회화에서 볼 수 있는 ‘관념적’ 재현의 관습에서 벗어나 그림이나 조각을 통해 재현된 인물 -- 나이즐 스피비(Nigel Spivey)의 말처럼 그리스 미술은 배타적으로 인물에 집중했다 --의 환영을 되도록 실제에 가깝게 보이도록 하려는 노력 속에 이루어진 일종의 ‘자연주의’를 가리킨다. 사실 ‘고전기의 혁명’이라는 표현이 사태를 극적으로 과장하는 측면이 있음은 종종 지적되어왔으며, 이런 변화가 고대 회화의 전개 과정 속에서 어느 특정한 순간에 일어난 불연속적 도약이라고 볼 수 없다는 것은 상고기에서 고전기에 이르기까지 쿠로스와 코레에서 점진적으로 일어나는 양식적 변화 과정을 통해 입증된다. 하지만 어떤 경우든 분명한 것은 상고기와 고전기의 시각적 재현의 일반적 특성을 구분하게 해 주는 변화로서 이 ‘자연주의’, 혹은 ‘이상주의’에 대한 추구가 생겨났다는 사실이다.

곰브리히는 이집트나 메소포타미아 미술에서 볼 수 없었던 이런 현상에 대해서 서사(narrative)의 문제를 거론한다. 그는 주저(主著)인 『예술과 환영 Art and Illusion』에서 그리스 고전기에 미술에서 일어난 자연주의적 경향의 시발점에 대해 다음과 같이 쓰고 있다.

고전기 조각가들과 화가들이 그리스 서사의 특징을 발견했을 때 그들은 인간 신체를 재현하는 수단들을 변환시키게 될 연쇄반응 -- 과 실로 그 이상의 무엇 - 을 촉발했다.6)

6) E.H. Gombrich, *Art and Illusion -- A study in the psychology of pictorial representation*, (London,1995), p.110. 곰브리히는 바로 앞 단락에서 “고전 조각가들과 화가들이 인간 신체를 재현하는 설득력 있는 수단을 발견했을 때 그들은 그리스 서사의 특징을 변환시키게 될 연쇄반응을 촉발했다”는 한프만(G.M.A Hanfmann)의 주장을 인용한다. 위의 진술은 한프만의 가설을 역전시킨 것이다.

요컨대 고전기 미술에서 일어난 자연주의적 변화의 저변에는 이미지를 통해 서사를 전달하고자 하는 욕구가 있었다는 것이다. 그는 서사를 담지하는 시각적 환영이 설득력 있게 구성되기 위해서는 그 배경으로서의 회화적 공간의 조성이 필요하다고 주장하는데, 사실 여기서 문제가 되는 것은 공간보다는 시간이다. 고전기 미술에서 서사가 구현되는 데 기여한 것은 회화적 환영공간의 요건이라 할 수 있는 단축법이나 투시도법의 완성이 아니라--주지하다시피 그 완성은 르네상스 시기에나 이루어진다⁷⁾-- 인물과 인물, 한 인물 안에서도 부분과 부분 사이의 관계에 논리적, 즉 시간적 정합성을 부여한 사실에 있기 때문이다. 그럴 때 비로소 인물들 사이에서 동작이나 감정의 교환, 나아가 사건이 성립할 수 있다.

이를테면 스피비가 올림피아 제우스 신전 동쪽 박공(465-457 경)(도 1)⁸⁾이 펠롭스와 오이노마오스 사이의 사건을 주제로 하고 있음에도 이야기 속의 역동적 사건과 무관하게 인물들 각각이 얼어붙은 듯 저마다 동 떨어져 있다고 이야기할 때 여기에 결여된 것은 사건의 지평으로서의 공간이 아니라 시간이다. 물론 5세기 중엽의 이 조각군은 이미 상고기에서 고전기로 이행하고 있으므로 스피비가 ‘폴리클레이토스적 캐논의 근본원리’로 규정한 ‘신체의 각 부분들 사이의 연결의 연속성’을 구현하고 있다. 그러나 인물들 사이의 소통이 성립하지 않으므로 전체 화면이 정지된 듯한 인상을 주는 것이다. 그것은 측면

7) 이런 점 때문에 엘스너(Jaś Elsner)는 콰브리히가 고전기 그리스 미술을 르네상스를 설명하기 위한 전제로서 설명하고 있다고 지적한다. “콰브리히에게 ‘그리스 혁명’은 그 자체로는 상대적으로 별 의미가 없었다. 그것이 문제가 되는 것은 그(와 우리)가 르네상스를 설명하기 위한 -- 그러니까 (에른스트 경이 보기에 매우 암울했던) 중세에 사라진, 그리고 이탈리아에서 조토와 그의 계승자들에 의해 다시 발견된 것에 대해 설명할 수 있는 -- 어떤 것을 필요로 하기 때문인 것이다. Jaś Elsner, “Reflections on the ‘Greek Revolution’ in art: from changes in viewing to the transformation of subjectivity”, Simon Goldhill & Robin Osborne (ed.), *Rethinking Revolutions through Ancient Greece*, (Cambridge, 2006), p. 69. 엘스너의 이런 기술은 그 자체로 자타가 공인하는 반-헤겔주의자로서 역사의 발전론을 거부했던 콰브리히에 대한 근본적인 문제제기일 수 있다. 목적론과 발전도식에 대한 콰브리히의 반론은 *Kunst und Fortschritt* (Köln, 1978)에 나타나 있다.

8) Andrew Stewart, *Greek Sculpture* (1990) New Haven & London: Yale University Press, pls.263, 264.

이 지적하듯 테세우스 바로 뒤에 선 아테나가 수금을 들고 있거나 반대편의 아리아드네가 실뭉치를 들고 있는 등의 세부는 이것이 서사적으로 통합되어 있지 않은 구성임을 보여준다. 아리아드네의 실뭉치는 테세우스가 미노타우로스가 살고 있는 미궁에 들어가기 전에 그에게 넘겨졌어야 하는 물건이고, 아테나가 들고 있는 수금은 영웅이 괴물을 물리친 후에 잡혀 있던 소년소녀들을 데리고 나와 춤을 출 때 연주할 악기다. 게다가 아리아드네의 뒤에 서 있는 유모는 이 일화와 아무런 관련이 없음에도 팔을 들고 싸움 장면에 몰입해 있는 듯한 모습으로 보아 동일한 시공간 속에 배치되어 있는 것으로 볼 수밖에 없다.

위의 예를 통해 살펴본 것처럼 상형문자란 것은 결국 단일항들이 논리적 관계에 대한 명시 없이 단순 병렬되어 있는 상태를 가리킨다. 앞서도 말했지만 언어적 논리의 구조란 시간을 통해 성립한다. 그런 점에서 상고기 회화의 ‘상형문자적 특성’은 시간을 초월해 있는 것이라기 보다는 결여하고 있다. 물론 힘멜만이 예시한 그림은 서사로서의 신화를 전제하고 있다. 그러나 관건은 서사를 전제하는가의 여부에 달린 것이 아니라 서사를 서사적 방식으로 전달하고 있는가의 여부에 있다. 이를 고프리히가 말한 고전기의 서사와 대치시켜 보면 시각적 재현에서 서사를 구성하는 두 가지 상이한 방식이 드러난다.

2.1.3 서사와 동일화(identification)

엘스너는 조형예술, 나아가 문학과 철학, 정치에 이르기까지 고전기 아테나 이를 중심으로 일어난 총체적 변화의 요건으로 동일화를 통한 주체¹¹⁾의 형성 문제를 든다. 그는 환조 입상의 경우에 국한한 연구에서 상고기 조상의 대표

11) 여기서 뜻하는 주체는 근대적 주체와 구분되어야 한다. 그것은 폴리스 안에서 정치적 주체로서의 데모스라는 하나의 일반적 개념이 개개인에게 투사된 상태를 말한다. 그리스 고전기의 주체화에 대해서는 각주 31.

적인 사례로 아나키소스에서 출토된 6세기 중엽의 크로이소스 쿠로스(도 3)¹²⁾를 들어 고전기의 시작으로 꼽히는 유명한 크리티오스 소년(도 4)¹³⁾과 비교한다. 그러면서 로빈 오스번의 주장을 받아들여 둘 사이의 가장 근본적인 차이가 전자에서 나타나고 후자에서 사라진 정면을 향한 ‘응시(gaze)’라고 설명한다.¹⁴⁾ 상고 미술에서는 응시를 통해 ‘보는 이의 세계와 대상의 세계를 가로지르는 대면(confrontation)’, 다시 말해 보는 이와 의 ‘실존적 대면’¹⁵⁾이 발생한다. 반면 보는 이와 의 직접적 대면을 배제하는 고전기 미술의 경우 작품에 고유한 내적 서사가 외부와 단절된 상태로 구현되고, 관람자는 이를 엿보는 입장에 놓이게 된다.

이러한 ‘관음증’은 엘스너에 의해 5세기 자연주의의 하나의 원리로서 조형예술뿐 아니라 창조적 예술 전반에 나타나는 것으로 설명된다. 예컨대 연극의 경우, 배우가 세 명으로 늘어난 것과 무대 배경 그림이 등장한 것¹⁶⁾, 플라톤의 대화편들이 독자를 향한 저자의 말이 아닌 등장인물들 사이의 대화 형식으로 쓰여진 것 등이 시각예술에 있어서의 자연주의와 병행된 움직임이라는 것이다.¹⁷⁾ 그는 엿보기의 과정에서 일어나는 동일화(identification)를 통해 민주주의 정체에서 시민으로서의 주체 형성 까지를 설명한다.

아테나이 문화에 의해 구성된 관객-주체가 -- (굳이 이분법적 구분을 할 경우에) 예

12) Andrew Stewart, *Greek Sculpture*, pl. 132, John Boardman, *Greek Sculpture*, pl.107.

13) Andrew Stewart, *Greek Sculpture*, pl. 219, John Boardman, *Greek Sculpture*, pl.147.

14) Jaś Elsner, "Reflections on the 'Greek Revolution' in art: from changes in viewing to the transformation of subjectivity", p.77

15) *ibid.*, p. 83.

16) 아리스토텔레스는 『시학』에서 아이스켈로스가 배우의 수를 한 명에서 두 명으로 늘리고 코로스의 역할을 줄여 대화의 비중을 높인 후에, 소포클레스에 의해 배우가 셋으로 늘고 무대 배경이 도입되었다고 쓰고 있다. 아리스토텔레스, 『시학』, 천병희 옮김, 문예출판사, 1994, p. 40. 엘스너는 이와는 달리 무대 배경을 도입한 것이 소포클레스가 아니라 아이스켈로스였다는 비트루비우스의 주장도 소개하고 있다. *ibid.*, p.88.

17) *ibid.*, pp. 89-90.

술적 재현보다는 정치적 현실 속에서 -- 연기(演技)된 최고의 시민 기관들은 집회와 법정이었다. 두 경우 모두에 있어서 관객(이자 민주주의적 이데올로기 안에서 늘 잠재적 배우)으로서의 시민 참여자는 판관으로서 혹은 회합의 일원으로서 자신의 표를 던질 때 연설의 청중이자 그 연설의 타당성에 대한 결정적인 판관으로서의 역할을 부여받는다. ... 다시 말해 민주주의, 경제, 판결은 바라보는 주체의 사건에 대한 관음증적 동일화에 이르며 그의 시민적 의무와 그의 여흥이 한데 결합된 것으로 입증된 것을 보여준다.¹⁸⁾

결국 서사의 자족성이 확보된다는 것은 보는 이가 서사 내부의 대리자를 통해 대상, 즉 예술작품과의 직접적 대면을 우회하게 됨을 의미한다. 다시 말해 보는 이는 그 대리자에 대한 동일시를 통해 주어진 사회적 위상을 내면화하게 되는 것이다.

엘스너는 조형예술 가운데 특히 장례나 제의용 조상들에 논의를 한정하고 있지만 비슷한 시기에 도기 그림들에서도 이에 비견할만한 양상들이 나타난다. 스타이너에 의하면 이미 6세기 중후반에 활동한 하이델베르크 화가의 도기 그림들에서 익명의 구경꾼들의 모습이 등장하기 시작하며, ‘메타담론적’ 요소에 해당하는 이런 구성은 이후로 점차 빈번해 진다.¹⁹⁾ 그녀는 이것이 “나를 읽으라”는 명령어를 시각화하는 장치라고 본다.²⁰⁾ 다시 말해 그것은 이미지에로의 초대, 동시에 이미지의 초대이기도 한 것이다.

2.2 문제설정

2.2.1 시각적 재현에서 언어적 구조의 역할

결국 상고기에서 고전기로의 이행에서 시각 예술에 나타난 가장 큰 변화는

18) *ibid.*, p. 92.

19) Ann Steiner, *Reading Greek Vases*, pp.53-54.

20) *ibid.*, pp. 52-73. “나를 읽으라”는 이 책의 4장 제목이다. 여기서 그녀는 이런 시각적 요소들뿐 아니라 도기에 쓰여 있는 문장들, 예컨대 “환영한다”,라든지 “아무개가 나를 창조했다”와 같은 말의 잠재적 화자가 이미지 자체임을 주장하고 있다.

이미지가 수용자와 관계 맺는 방식이라고 볼 수 있다. 무엇보다 힘멜만이 상고기 서사적 재현의 특징을 상형문자적인 것으로 설명한 것과 엘스너가 관객과의 대면에서 발생하는 실존적 응시를 상고기 조상의 특징으로 본 것이 양립 가능한가, 가능하다면 어떤 방식으로 그것을 설명할 수 있는가 하는 데서 이야기를 시작해야 할 것이다. 더구나 장르에 있어서도 한 사람이 도기 그림을 주로 다루고 있다면 다른 한 사람은 독립된 조상에 관해 연구하고 있으므로 둘 사이의 공통된 영역을 먼저 설정할 필요가 있다.

엘스너와 힘멜만은 모두 상고기 미술의 전형적인 사례들 가운데 코르푸(코르퀴라)의 아르테미스 신전 박공(590-580)(도 5)²¹⁾을 포함시키고 있다. 힘멜만이 이 조각군을 이루는 요소들을 ‘서사적 참조항을 수반하는 시각적 상징들’로 본다면²²⁾ 엘스너는 메두사의 시선과의 정면 대면에 주목하고 있다.²³⁾ 두 사람의 관점이 다름에도 불구하고 이 두 가지 설명에 공통되는 점은 고전기 서사적 재현에서 볼 수 있는 이미지에-고유한-시간이 개입되기 이전 상태를 묘사하고 있다는 사실이다. 다시 말해 하나의 시각적 구성에 등장하는 여러 요소들 사이에 일관된 시간적 종합이 부재하는 것이나 시각적 재현물이 그 자체로 보는 이와 동일한 시간 속에서 대면하게 되는 현상 모두 시각적 재현의 편에서 볼 때 내재적 시간성이 규정되어 있지 않기 때문에 가능한 것이다.

반복하지만 일관된 논리적 시간성이라는 것은 언어를 통해 구성된다. 그렇다면 힘멜만이 말하는 상형문자적 구성은 언어 이전에 이미지들이 결합하는 방식을, 엘스너가 말하는 응시는 그 이미지의 효과를 설명하는 것이라고 정리

21) Andrew Stewart, *Greek Sculpture*, pl. 62, John Boardman, *Greek Sculpture*, pl.187.

22) Himmelman, Nikolaus. *Reading Greek Art*, Meyer,Hugo.(sel.), Childs,William.(ed.), Princeton, New Jersey, 1998.

23) Jaś Elsner, “Reflections on the ‘Greek Revolution’ in art: from changes in viewing to the transformation of subjectivity”, p.77.

할 수 있다. 따라서 후자가 상고적 응시에 대조되는 사례로 제시한 올림포스 제우스 신전(470-457) 동쪽 박공 조각에서 중앙에 정면으로 서서 고개를 완전히 오른쪽으로 돌리고 있는 아폴론의 시선 처리 이외에 전체 화면 구성 방식의 변화에도 주목할 필요가 있다. 삼각형 공간 속에 묘사된 것은 켄타우로스족과 라피타이족의 싸움 장면으로, 화면 전체가 이 단일한 사건을 역동적으로 재현하는 가운데 바라보는 사람의 시간으로부터 차단된 고유한 시간 속으로 진입해 있다.

그런 의미에서 상고적 응시 개념의 외연을 확장한다면 비단 직접적으로 관객을 바라보는 이미지뿐 아니라 회화공간의 내재적 시간성에 속박되지 않은 이미지까지도 포함시킬 수 있을 것이다. 화면 바깥 쪽의 관객을 응시하는 존재는 없지만 뮌헨 켈릭스에 그려진 테세우스와 미노타우로스의 싸움 장면에 등장하는 인물들은 자신들끼리 소통하고 있는 것이 아니라 그 각각이 보는 사람을 향하고 있으며, 보는 사람에게 자신이 표상하는 이야기와 의미를 읽어낼 것을 요구하고 있다.

2.2.2. 마술적 이미지와 이성의 언어

응시를 통해 바라보는 이를 대면하는 이미지에겐 주술적인 힘이 있다. 그것은 하나의 강도로서 수용자에게 작용한다. 반면 언어를 매개함으로써 구성요소들 사이의 일관된 관계를 형성한 이미지는 처음부터 명시적으로 텍스트의 지위를 표방하고 있다. 다시 말해 이 경우에는 이미지가 관람자의 세계로 힘을 발산하는 대신에 관람자를 흡수하여 사건을 엿보게 하는 것이다. 여기서 전(前)-언어적 이미지가 갖는 힘은 주술적, 마술적인 종류의 것이다.

에른스트 크리스(Ernst Chris)는 이미지에 관한 오래 된 두 가지 대립적 태도로 그것을 마법적 실재로 인식하는 것과 실재하는 것의 재현으로 보는 두

가지를 대비시킨다. 그러면서 그는 한 사회 안에 사유의 편재성(omnipotence of thought)이 존재할 때 우상이 생겨나고 마술적인 힘을 발휘하지만 이 사유의 편재성이 깨어지는 순간, 사람들은 우상이 무엇을 ‘답았는지’ 생각하기 시작하게 되고 따라서 우상의 이미지는 완전히 다른 기능을 부여 받게 된다고 설명한다.²⁴⁾ 우상이 무엇을 답았는지를 생각한다는 것은 결국 그것을 하나의 이미지로서 관조함을 의미하며, 바라보는 이로부터 차단된 다른 차원에 속하는 사건으로서 바라봄을 의미한다.

크리스는 이와 같은 논의를 정신과정의 1, 2차 과정에 대한 지그문트 프로이트(Sigmund Freud 1856-1939)의 도식에서 가져왔다. 1차 과정과 2차 과정은 정신활동의 두 영역인 무의식과 의식(종종 그 둘 사이에 위치하는 전의식을 포함)에서 각기 이루어지는 정신 과정을 가리킨다. 무의식의 영역이 억압된 것을 비롯해 우리의 의식-, 혹은 전의식계에 진입하지 못한 욕동²⁵⁾들이 잠재해 있고 활동하는 장이라면, 우리의 의식에서 인지되는 것은 외부적인 자극에서 비롯한다. 따라서 욕동은 무의식의 영역에서만 발생하고 머무는 것으로서 결코 우리의 의식의 대상이 될 수 없고, 우리는 다만 그 욕동이 어떤 표상(Vorstellung)에 귀속되거나 어떤 감정 상태로 드러날 때, 즉 외화될 때 비로소 그것을 알 수 있다.

크리스의 ‘사유’의 편재성’ 개념은 1차 과정의 특징으로, 프로이트가 원시인들의 주술의 조건으로 보는 ‘관념의 만능(Allmacht der Gedanken)’²⁶⁾과 같은

24) Ernst Kris. *Psychoanalytic Explorations in Art*, Madison, (Connecticut, 2000), p.49.

25) 욕동(慾動)은 독일어 Trieb의 번역이다. 영어로 drive, 혹은 instinct로 옮기는 이 개념은 프로이트의 이론에서 특수한 의미를 가진다. 영역 프로이트 표준판에서는 Trieb을 instinct로 번역하고 있지만 라플랑슈와 폰탈리스는 프로이트에게서 그 대상, 즉 목적에 초점이 있는 Instnkt와는 달리 Trieb에서 강조되는 것은 방향성이라는 점을 근거로 이 두 용어를 각각 instinct와 pulsion으로 옮길 것을 제안하고 있다. 라플랑슈, 폰탈리스, 『정신분석사전』, 임진수 옮김, 열린책들, 2005, pp. 276-279. 한글판 프로이트 전집의 경우 각권의 저자들 사이에 용어가 통일되어 있지 않은 점이 여러 가지 불편과 혼란을 야기하고 있지만 Trieb을 욕동, Instnkt를 욕망으로 구분하는 것이 대체적인 경향으로 보이므로 본고에서도 이를 채택하기로 한다.

26) 프로이트는 「토텐과 타부」에 포함된 네 편의 논문 가운데 세 번째에 해당하는 〈애니미즘, 주술,

상태에 상응한다. 그것은 흡사 어린아이들이 그러하듯 언어를 사물처럼 취급하는 단계, 즉 이미지로서 사유하는 단계이다. 이 때의 이미지는 앞에서 살펴본 것처럼 언어적으로 구성되어 있지 않고, 보는 이의 세계와 연속적이며, 직접적인 대면을 통해 보는 이에게 마술적 힘을 발휘한다. 하나의 이미지를 구성하는 요소들이 이미지 내적인 시간적 통일을 결여하고 있으므로 이 직접적 대면은 방해 받지 않는다. 이와는 대조적으로 언어적 구조가 도입된 시각적 이미지는 구성 요소들이 서로 긴밀한 내적 관계들을 형성함으로써 보는 이와 의 직접적 소통의 경로를 차단한다. 옛보는 자의 위치에 서게 되는 관객은 재현된 사건에 참여하지 못하지만 몰입(absorption)²⁷⁾을 통해 동일화되는 과정을 겪는다. 예술 작품이 다수의 대중 일반을 상대하되 개인의 주체화(subjectivation)²⁸⁾에 결정적으로 간여할 수 있는 것은 바로 이와 같은 효과 덕분이다.

2.2.3. 고전기의 주체형성과 언어

장 피에르 베르낭(Jean Pierre Vernant 1914-2007)은 도시국가의 탄생의

관념의 만능>에서 이 표현을 도입한다. 『토템과 타부』, 이윤기 옮김, 열린책들, 1999, pp. 311-345.

27) 주지하다시피 이것은 마이클 프리드(Michael Fried 1939)의 용어다. 그는 18세기 미술의 연극성에 관한 유명한 저서에서 몰입이라는 표현을 사용했다. Michael Fried, *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot* (Berkeley, 1980). 본문에서 개관한 고전적 옛보기의 도식이 프리드의 근대미술 비평에 긴밀히 부합하고 있음은 분명하다. 때문에 엘스너 역시 위에 소개한 논문에서 역시 프리드의 유명한 용어인 ‘연극성’이라는 표현을 빌어다 쓰고 있다. Jaś Elsner, “Reflections on the ‘Greek Revolution’ in art: from changes in viewing to the transformation of subjectivity”, p.86.

28) 중요한 것은 이 때의 주체화라는 것이 근대적 주체의 성립과 완전히 대립적인 개념이라는 점이다. 그것은 한 시대의 에피스테메, 혹은 구조에 의해 주체가 형성되어 가는 과정을 뜻하는 구조주의적 용어이다. 물론 구조주의의 존재론은 개별자와 생명의 역능에 대한 고려가 없다는 점에서 그 자체로 극복되어야 할 사유의 한 과정이었다. 그러나 본고에서 고대 그리스의 주체화 문제를 다시 언급하는 것은 당시 사회에서 주체라는 것을 말할 때 우리에게 익숙한 근대적 주체가 아니라 공동체의 주도적인 계층으로서의 시민상이 제시하는 주체의 이미지를 말할 수 밖에 없기 때문이다. 그것은 의도적으로든 부수적인 효과로서든 당대의 문화를 통해 시민 계급에게 교육되고 그들에 의해 답습된 역할 모델로서의 주체상이었다.

정신적 바탕에서 언어의 문제를 말한다. 그는 이른바 ‘헬라스적 이성’이라는 것이 태생적으로 정치적인 것, 다시 말해 인간적인 것이었으며 도시국가 안에서 각각의 동등한 정치적 단위로서의 데모스(당대의 행정구역 단위)들 간의 관계, 정치적 주체로서의 시민들 사이의 관계를 운용하는 가운데 형성되어 갔다고 설명한다. 그리고 이 때 이성의 도구가 언어였다는 것이다.²⁹⁾ 언어는 화폐나 기하학과 마찬가지로 질적 차이를 양화(量化)함으로써 하나의 추상적 공간을 만들어 낸다. 거기에 존재하는 것은 등질화된 요소들과 그 요소들의 관계뿐이다.

그 지평 위에서 신화는 철학으로 변모한다. 베르낭의 표현을 빌어 다시 말하면, 구전(口傳)에 의해 이룩되고 지속된 상고기의 신화가 불러일으키는 ‘경악이라는 효과’가 ‘그것에 초자연적인 것이 들어 있음을 나타내주는 기호’였다

29) 이러한 전제는 베르낭의 연구의 중요한 축을 이룬다. 언어와 기하학과 화폐를 통한 추상적 가치를 통해 고전기 도시국가의 근간이 형성되었다는 것은 그의 처녀작인 『그리스 사유의 기원 *Les origines de la pensée grecque*』 (Paris, 1962)은 물론이고 그의 주저(主著)라 할 수 있는 비극 3부작 (*Mythe et pensée chez les Grecs: Etudes de psychologie historique* (Paris, 1965), *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, 2 vols. (Paris, 1972, 1986), *Mythe et société en Grèce ancienne* (Paris, 1974)) 가운데 첫 번째에 해당하는 『그리스인들의 신화와 사유 *Mythe et pensée chez les Grecs: Etudes de psychologie historique*』를 관통하는 대전제이다.

그는 『그리스 사유의 기원』의 결론 마지막 부분을 다음과 같이 끝맺고 있다. “헬라스적 이성은 사물들과 연관된 인간 교섭의 소산이 아니라, 오히려 인간 상호간의 관계의 소산이었다. 헬라스적 이성은 (자연적) 세계에 적용하는 기술을 통해서가 아니라, 한 사람이 다른 사람들에게 영향을 미치는 방법을 통해서 발전하였다. 바로 그 공통의 도구가 언어였다. 언어는 정치가의 기예요, 수사학자의 기예요, 교육자의 기예였다. 헬라스적 이성은 자연을 변화시키기 위한 것이 아니라, 실질적으로, 신중하게, 그리고 체계적으로 인간에 대해 영향을 미칠 수 있도록 하는 바로 그 이성이었던 것이다. 그 사유의 혁신에 있어서와 마찬가지로 그 한계에 있어서도 이성은 도시의 산물이었던 것이다.” 장 피에르 베르낭, 『그리스 사유의 기원』, 김재홍 옮김, 길, 2006, p. 184. 『그리스인들의 신화와 사유』의 다음 부분에는 이와 같은 생각이 다시 한 번 피력되고 있다. “그리스적 사유에서 자연은 정확한 측정도 엄격한 추론도 적용되지 않는 근사치의 영역을 표상한다. 이성은 자연 안에서 발견되지 않는다. 그것은 언어에 내재한다. 이성은 사물들에 대해 작용하는 기술들을 통해서 형성되는 것이 아니다. 그것은 인간들에 대한 행위의 다양한 수단들과 모든 이러한 기술들(언어가 이러한 기술들의 공통된 연장이다)--변호사·교사·연설가·정치가의 기술--에 대한 조정과 분석을 통해 형성된다. 그리스적 이성은 자연을 변화시키는 것이 아니라 인간에 대하여 실증적이고 반성적이며 방법론적인 방식으로 작용할 수 있도록 해주는 이성이다. 그리스적 이성은 그것의 혁신성에 있어서와 마찬가지로 그것의 한계에서도 분명히 도시국가의 딸로서 나타난다. 베르낭, 『그리스인들의 신화와 사유』 박희영 옮김, 아카넷, 2005, p. 460.

면 밀레토스 학파 이후의 철학에서 어떤 ‘현상의 기이함은 신적인 것에 대한 느낌을 불러일으키는 것이 아니라, 인간 정신에 문제의 형태로 제시해 주는 것’이 되었다.³⁰⁾ 인간이 자기 외부의 어떤 대상을 대하여 그것을 규정하고 그에 대해 반응하는 방식이 변화하였다.

요컨대 변화한 것은 표상의 성격이라고도 말할 수 있을 것이다. 따라서 이야기는 이 상이한 수준의 두 표상을 사물표상 (Sachvorstellung)'과 '언어표상 (Wortvorstellung)'으로 구분한 프로이트로 되돌아간다. 그는 이 둘의 작용을 앞서 설명한 1, 2차 과정과 결부지어 설명했다. 간단히 말해서 언어표상이 말 그대로 언어의 형태로 나타나고 언어적 논리에 의해 작동하는 것이라면 사물표상은 언어 이전의 이미지로서 언어적 논리를 결여하고 있다. 개인의 정신활동이라는 측면에서 볼 때, 무의식과 의식의 영역 모두에서 나타나는 사물표상과는 달리 언어표상은 의식적 표상으로서만 존재한다. 아니, 의식 조직이라는 것 자체가 언어표상이 무의식 조직 내에서 대상에 대한 투여³¹⁾를 일으키는 사물표상과 결합하여 과투여가 이루어질 때 비로소 생겨나는 것이다.

상이한 표상들은 또한 목표하는 바도 서로 다르다. 라플랑슈와 폰탈리스는 ‘무의식적인 과정의 목표는 가장 빠른 길을 통해 지각의 동일성을 세우는 것 -- 즉 최초의 충족 체험이 특권적인 가치를 부여한 표상을 환각적 방식으로 재현하는 것 --’³²⁾이라면, 2차 과정에서 추구되는 것은 ‘사고의 동일성’이라고 이를 정리한다. 즉 ‘사고는 표상의 강도에 속지 않고, 그 표상들의 연결 방

30) *ibid.*, p. 467.

31) 투여 (Besetzung, 불어로 investissement)는 종종 그 영어 번역인 카섹시스 cathexis로 옮겨지기도 하는 개념이다. 간단히 말해 그것은 어떤 표상에 리비도가 집중되는 것을 의미한다. 프로이트가 경제학 용어에서 따온 용어로, 전체적으로 일정한 양을 유지하는 신경에너지의 분배와 이동을 설명하는 데 사용된다. 이 용어 역시 한국어판 프로이트 전집에서 통일하지 않고 사용되는 사례이나 본고에서 인용할 경우 달리 번역된 것들도 모두 ‘투여’로 통일했다. 프로이트, 『무의식에 관하여』, p. 213.

32) 결국 무의식이 끊임없이 욕망하는 것은 유아기에 어머니와의 관계 속에서 가졌던 최초의 충족감을 반복하고 되살리고자 하는 것이다. 따라서 무의식의 욕동은 늘 과거지향적이고, 보수적인 성향을 띠는 가운데 항상성을 추구하는 쾌락원칙만을 따른다. 이 문제는 나중에 에로스와 타나토스, 즉 성욕동과 죽음욕동에 관한 논의로 이어진다.

식에만 관심을 갖는다³³⁾는 것이다. 다시 말해, 이미지들로만 작동하는 1차 과정이 욕동의 근원적 대상인 최초의 충족 체험을 대체할 수 있는 표상을 어떻게든 만들어 내는 데 주력한다면 언어와 그 논리적 구조를 수반하는 2차 과정은 표상들의 관계에 집중한다.

고대 사회에서 신화의 발생이 외부의 경이로운 현상, 즉 자연을 마술적인 어떤 것으로 받아들임으로써 일어난 것이라면 이 때의 신화적 자연은 일종의 사물표상이라 할 수 있을 것이다. 즉 당대의 인간이 경험한 자연을 신화적 상응물로 대체한 것은 그 경험의 강도에 있어서 등가한 어떤 대상을 만들어내는 작업이었다. 반면 철학 시대의 인간은 자연현상에서 관계를 도출해 낸다. (물론 고대의 자연철학은 실증적인 것이라기 보다는 유비적인 것이었다.) 이것이 이미 언어의 문제임은 앞선 논의에 의해 충분히 설명되었다고 본다.

2.2.4 메두사 도상의 상징성과 의의

지금까지의 쟁점을 다시 한 번 간략하게 정리해 보자. 응시하는 상고기 미술의 마술적, 혹은 주술적 힘은 보는 이와 이미지의 직접적인 대면에서 발생하고, 옛보기의 대상인 고전기 미술의 동일화 과정은 이미지를 텍스트화하는 언어적 구조를 통해 일어난다. 그렇다면 이와 같은 일반론의 지평 위에서 메두사 도상에 주목해 봄으로써 얻을 수 있는 것은 무엇인가, 달리 말해 그리스 미술 일반에 대해 주장할 수 있는 논의를 메두사 도상을 중심으로 전개하고자 하는 근거는 무엇인가 하는 문제가 제기될 수 있다.

이에 대해서는 이 도상이 양식적, 도상학적, 정치적, 혹은 종교적인 측면에서 당대 그리스 문화 전반의 변화를 유독 선명하게 드러내는 하나의 상징일 수 있다는 점을 입증하는 것으로 본고의 입각점을 해명할 수 있을 것이다. 상세

33) 라플랑슈, 폰탈리스, 『정신분석사전』, pp. 324-327.

한 논증은 본문을 통해 하겠지만 간략하게 피력하면 이렇다.

우선 양식적인 측면에서 고르곤 메두사, 특히 고르고네이온 도상은 상고기의 여타 도상들보다 극단적인 방식으로 그 시기의 조형적 특성들을 표현하고 있다. 이 시기 내내 고수되는 정면상의 얼굴 묘사는 신체의 다른 부분들과 얼굴과의 통합을 방해하며 신화의 서사적 맥락을 표현한 도상에 있어서도 다른 인물들과 유리되면서 전체 이야기의 시간적 통일을 방해한다. 반면 고전기에 이와 같은 특징은 완전히 사라진다. 다음으로 도상학적인 차원에서 상고기의 고르곤이 토착 신앙과 외래 신앙의 여신들의 계보를 복잡하게 계승하는 것이라면 고전기에는 그 신적 역능을 결여한 모습으로 나타난다. 이것은 결국 정치적인 문제로 귀결되는 바, 고전기에 도시국가의 통합을 위해 적극적으로 활용된 올림포스 신들의 체계모니에 의해 오래되거나 이방적인 군소 신격들이 모두 정리되는 현상과 관련이 있다. 따라서 본고에서 입증하고자 하는 바는 다음과 같다.

첫째, 신화적 존재로서의 메두사가 가지는 종교적 의미는 시각 예술 전반에서 일어난 변화의 정치적 의미에 비추어 볼 때 보다 분명하게 드러난다. 즉 상고기 미술의 마술적 응시의 힘이 사라지는 것과 올림포스 신앙 이전의 신격에서 유래한 메두사가 그리스의 정치적 동일성이 확립되면서 점차 변방의 괴물로 밀려나는 과정 사이에 상응하는 관계를 추정할 수 있다.

둘째, 고전기의 메두사 도상에서 보는 이의 관음적 동일화가 일어난다고 할 때, 동일화의 대상은 물론 메두사를 처단한 영웅 페르세우스이다. 이 때 언어적 장치를 통한 지시체계가 이야기의 속의 동일자와 타자를 명확히 구분하며 보는 사람의 동일화의 대상을 부각시키는 것을 볼 수 있다.

셋째, 응시하는 메두사의 머리는 그 자체로 상고기 미술, 나아가 언어를 매개하지 않은 이미지의 효과에 대한 상징으로 볼 수 있을 것이다. 죽은 메두의

잘린 머리가 사라지지 않은 위력을 발휘하는 것은 시각적 재현이 그것을 바라보는 사람을 대면하는 상고기 도상의 감성적 효과에 일치한다. 그렇기 때문에 고전기 이후로 나타난 도상들에서 메두사가 가진 고유의 상고적 가치는 완전히 사라지지 않는다. 다만 여러 가지 장치를 통해 대면의 효과가 회화적 공간이라는 틀 안에 속박되고 완화된다.

넷째, 메두사가 영웅의 적대자인 괴물로 타자화되는 고전기에 메두사의 시각적 재현에서 상고기의 그로테스크함은 사라진다. 이것은 그리스 신화 속의 괴물들에 공통되는 현상이다. 역설적인 것은 메두사가 정말 괴물과 같은 모습으로 묘사되는 상고기 도상에서 그 기이한 외모는 정작 처단 대상의 추함, 곧 악함을 드러내는 것이라기 보다는 초자연적인 힘을 암시하고 있다는 점이다. 다시 말해 메두사의 추함과 악함은 양립하지 않으며, 상고기의 추함이 고전기에 내면의 추함, 즉 악함으로 전화된 것으로 볼 수 있을 것이다.

끝으로 앞의 가정과 무관하지 않은 또 한가지로, 영웅의 적대자인 괴물로 자리매김되기 이전에 이 존재가 단일한 근원을 갖는 특정한 존재가 아니었으리라는 점을 들 수 있다. 따라서 메두사의 본래적 의미나 고유한 상징성을 발견하려는 시도는 성공할 수 없다. 유사하면서도 상이한 여러 외래 이미지와 전통 신앙의 존재들이 일정하지 않게 혼재하고 있었을 것이라는 사실을 그 자체로 이해하려는 태도가 필요하다.

3. 연구범위

본고의 전체 논의는 위에서 제시한 다섯 가지 가정을 규명하는 방식으로 전개될 것이다. 시기적으로는 상고기에서 고전기까지, 즉 고르고/네이온 도상이

처음으로 나타나는 7세기부터 대략 4세기 중반까지의 과정을 다룰 것이다. 따라서 로마 시대 저택의 바닥 장식으로 흔히 등장한 고르고네이온, 같은 시기의 석관 등에 부조로 새겨진 것들은 배제된다.

상고기 회화의 서사구성양식에서 잠재적 의미를 찾는 것이 연구의 한 맥을 이루고 있는 만큼 최종적인 분석의 대상으로서의 도상들은 남아있는 유물들 가운데 회화적 구성의 요건을 갖춘 도자기 그림을 중심으로 선택했다. 이미 언급한 코르푸 아르테미스 신전의 박공조각과 같은 부조도 일부 포함되겠지만, 주어진 공간의 협소함 때문에 회화적 구성이라기보다는 단편적인 모티프를 담는 정도인 주화류는 다루지 않을 것이다.

본문의 첫 장에서는 고르고/네이온에 대해 기존에 이루어진 연구들의 갈래들을 개관하게 될 것이다. 여기서 중점을 두는 것은 연구사 자체 보다는 과거 연구들의 방향성이 되겠다. 두 번째 장에서는 앞서 말한 언어적 서사의 구조가 개입되기 이전, 주로 상고기에 제작된 도상들의 계보와 비(非)-언어적 특징을 살펴볼 것이다. 세 번째 장에서는 고전기 도상에서 언어적 구조가 서사적 재현에 개입하는 방식을 고찰하고, 그러한 장치가 주체화에 어떻게 작용하는지를 생각해 보겠다.

II. 연구의 갈래들

이 장에서 다루게 될 것은 고르고/네이온에 대한 연구사 전반은 아니다. 대신 기존에 이루어진 연구들이 어느 부분에 초점을 두어 이루어졌는지를 주제별로 살펴보게 될 것이다. 그 중 연구 초기에 많이 등장했던 동물 유래설은 오늘날에는 진지하게 다루어지는 영역이 아닌 만큼 별도로 절을 만들지 않고 본고의 관점에서 중요한 논점을 포함하는 연구에 한해 자연/기상 현상에 관해 논한 첫 번째 절에 포함시켰다. 자연/기상 현상에서 고르곤의 근원을 찾는 연구들이 고르곤과 특정한 대상 사이에 배타적인 관계를 설정하고 들어감으로써 너무 많은 것을 놓치고 있다면, 동방전파설을 주장하는 학자들은 문화적 모티프의 전파라는 외적 현상에 집착한 나머지 전파된 모티프가 그리스 문화의 맥락에서³⁴⁾ 어떻게 자리매김했는지에 무관심하다는 비판을 받곤 한다. 반면 역막이 고르고네이온에 집중하는 연구들은 예컨대 크룬이 그랬듯 전해지는 유물들 가운데 전제에 부합하는 특정한 부류만을 다루고 있다.³⁵⁾ 끝으로 페렌치와 프로이트 이래로 메두사 신화, 또는 고르고네이온의 형상적 특성을 거세공포와 연관 짓는 정신분석 계열의 해석들이 있는데, 심층적인 의미를 다루는 반

34) 베르낭은 "Death in the eyes: Gorgo, figure of the other"에서 고르곤의 근동유래설에 대한 연구에 대해 이렇게 비판한다. Jean-Pierre Vernant, *Mortals and Immortals*, Zeitlin, Froma I. (ed.), (Princeton, 1992), pp.114-115.

35) 크룬은 "The Mask of the Underworld Daemon—Some Remarks on the Perseusgorgon Story"에서 '지역 신앙에 대해서는 아무 것도 입증해 주는 바 없는' 도자기 그림은 제외하고 부조를 포함하는 대규모 작품들은 경우에 따라 다르겠지만 주화에 등장하는 고르곤-그림을 연구의 가장 중요한 소재로 규정한다. Croon, *The Journal of Hellenic Studies*, Vol.75. (1955), p.11. 그러나 그가 논문에서 다루고 있는 바 고르고네이온이 새겨진 주화가 [페르세우스의 도시인] 아르고스에 비해 빠른 300년에 [그가 메두사의 근거지로 보는] 세리포스에서 등장했다는 사실이 크게 의미부여할 만한 것인지가 의심스러운 것은, 예컨대 시켈리아 지역 여러 도시에서 5세기, 아테나이에서는 6세기, 밀레토스에서는 심지어 7세기말로까지 거슬러 올라가는 시기에 고르고네이온 주화가 있었다는 점을 고려할 때 회의적이다.

면 고고학적 엄밀성을 확보하는 것이 과제로 남는다. 물론 이런 구분은 분류를 위해 부득이하게 채택한 자의적인 것으로, 연구에 따라서는 여러 범주에 동시에 해당하는 것들도 있다는 점을 미리 밝혀둔다.

1. 자연/기상현상

1.1 기상

고르고/네이온의 근원을 기상현상에서 찾으려는 시도 가운데 대표적인 것은 고르곤의 가장 오래된 표상이 소나기구름의 출현에서 근원했다고 보는 빌헬름 로셔(Wilhelm Heinrich Roscher, 1845-1923)의 주장이다. 그는 고르곤들이 세상의 서쪽 끝에 살고 그들이 바다 신들의 자손들이라는 것이 서쪽 바다에 의해 좌우된 그리스의 기후 현상을 반영하는 것이라고 본다.³⁶⁾ 번개를 던지는 제우스와 그의 분신인 아테나가 일기를 관장하는 능력을 표상하는 것이 그들의 지물인 아이기스라면, 메두사의 치명적인 시선은 바로 검은 구름 사이로 번쩍이는 번개 자체라는 것이다. 로셔에 따르면 이를 뒷받침하는 것이 메두사가 낳은 천마 페가소스의 역할인데, 이 말은 태어나자마자 올림포스 산으로 오르내리며 제우스에게 벼락을 실어 날랐다고 전한다. 멜로스에서 출토된 부조(도 6)³⁷⁾에 묘사된 것처럼 페르세우스가 메두사의 머리를 들고 페가소스를 타고 날아가는 모습은 위의 설명을 도해하는 것 같다.

이외에 거론되는 몇 가지 사실로, 전통적으로 고르곤이 검은 색 옷차림이나 둥근 얼굴형으로 재현되는 것이 검고 둥글게 형성되는 비구름의 형상을 반영한다든지 자매의 수가 셋이라는 데서 숫자 3이 기후와 갖는 연관성을 주장하

36) Roscher, *Lexikon*, p.1699.

37) Françoise Frontisi-Ducroux, *Du Masque au Visage*, pl. 16.

는 것³⁸⁾은 그다지 설득력이 없는 것으로 비판 받았다.³⁹⁾

물론 고르곤이라는 이름이 포효하다, 혹은 외치다라는 뜻을 가진 산스크리트어 gargar의 어근에서 나왔다는 그의 주장 자체는 하위를 비롯해 많은 연구자들에 의해 받아들여지고 있다.⁴⁰⁾ 하지만 그것이 비구름에서 나는 소리를 가리킨다는 그의 해석에 대해서는 반론과 이견들이 대두되어왔다. 우선은 어원의 뜻을 곧장 비구름에서 나는 소리로 연결시킬 만한 논리적 매개가 없다는 맹점이 있고, 따라서 이 소리의 정체에 대해 무슨 말이든 할 수 있다는 것이 문제이다. 또 산스크리트 어원설에 대한 의견이 일치하는 것도 아니어서 베르낭이나 프랑수아 프롱티시-뒤크루(Francoise Frontisi-Ducroux)의 경우에는 고르곤이라는 이름이 차라리 분절화되지 않은 다양한 소리들에 대한 의성어라고 보기도 한다.⁴¹⁾

기상현상과 관련해서 중요한 또 한 가지 설은 아서 프로팅햄(Arthur Frothingham)이 제기한 태양-원반설이다. 그는 이집트와 서아시아로부터의 전파론에 기반해 ‘메두사가 사악한 정령이나 악령이 아니라 원래 선사 시대의 자연의 여신이고 대지의-영이었으며 이는 위대한-어머니-신, 레아, 퀴벨레, 데메테르, ‘어머니’ 아르테미스와 같거나 같은 근원을 가진다’는 것, ‘대지 위에서 빛, 열, 물의 작용을 포함하는 생식과 풍요의 에너지로서 태양과 대기의

38) Roscher, *Lexikon*, p. 1700.

39) Thalia Phillis Howe, "The Origin and Function of the Gorgon-Head", *AJA* 58 (1954), pp. 211-212.

40) Howe, *ibid*, p.210.

41) 예컨대 베르낭은 이 소리를 굳이 산스크리트어 어원에서 찾을 필요는 없다고 주장하면서 그것은 ‘인간의 것이 아닌 새된 외침(klazō,klage)’으로 ‘하데스에서 사자(死者)들이 내는 것과 같은 것(klagēnekuōn,Od.11.605)’이라고 말하고 있다. Vernant, *MortalsandImmortals*,p.117.한편 프롱티시-뒤크루는 고르곤이라는 이름이 애초에 시각적인 것보다는 청각적인 근원으로 갖는 것이라고 주장하면서 그것은 ‘잘린 동맥에서 피가 뿜어져나오는 소리, 비탄에 잠긴 자매들의 이 가는 소리, 비탄에 잠겨 비명을 지르고 분노에 으르렁대는 소리, 그들이 턱뼈를 부딪는 소리, 그들의 머리카락의 뱀들이 쉼없이 씹는 소리,...’ 등 ‘메두사가 죽는 순간에 터져 나온 모든 소리들’을 가리킨다고 본다. Francoise Frontisi-Ducroux, *Du Masque au Visage -- Aspects de l'identit en grce ancienne* (Paris, 1995), p.11.

생산적인 동시에 파괴적인 힘들의 구현, 즉 태양-원반의 상징'이라는 결론을 논증해 간다.⁴²⁾ 그의 이런 입장에는 두 가지 관점이 전제되는데, 뒤에서 다시 거론하게 될 전파론이 그 하나라면 다른 하나는 메두사가 원래 사악한 적대자가 아니라 원시 신앙의 풍요의 여신에서 유래했다는 것이다. 적어도 이 두 가지 점에 있어서 그의 주장은 여전히 유효해 보인다.

문제는 그가 이 풍요의 여신의 이미지를 더 밀어붙여 태양-원반으로 환원시키는 과정에 있다. 그는 루브르 박물관의 보이오티아 암포라 목 부분⁴³⁾에 묘사된 장면(도 7)에서 나타나는 켄타우로스 유형 메두사와 그 위쪽의 도마뱀이 태양을 상징한다고 주장하고 있다. 그러나 그는 '말이 고대의 신화에서 중요한 태양의 엠블렘'⁴⁴⁾이었다고 말하는 것 이외에는 이에 대해 구체적으로 예증하고 있지 않다. 오히려 포세이돈이 종종 말로 변신했을 뿐만 아니라 메두사와의 사이에서 페가소스를 낳았다는 점⁴⁵⁾을 들어 말은 오히려 바다의 엠블렘이었다는 반론을 제기할 수 있다.⁴⁶⁾

1.2 동식물

메두사 본연의 긍정적인 성격을 강조하는 프로팅햄은 위에서 소개한 논문을 발표한지 4년 후인 1915년에 "The Vegetation Gorgoneion"이라는 제목으로

42) A. L. Frothingham, "Medusa, Apollo, and the Great Mother", *AJA* 15 (1911), p.349.

43) *AJA* 15, fig. 12.

44) Frothingham, "Medusa, Apollo, and the Great Mother", pp. 373-374.

45) 파우사니아스가 전하는 바에 의하면 데메테르는 하데스가 데려 간 딸 페르세포네를 찾아 다니던 중 포세이돈이 접근하자 그를 떼어내기 위해 암말로 변했고, 이를 알아차린 포세이돈은 종마로 변신했다. 데메테르와 관계를 맺었다. Pausanias (8.25.1).

46) 도마뱀이 태양을 상징한다는 것도 마찬가지다. 서구의 뱀-독수리에서 중국의 용봉(龍鳳)에까지 이르는 유라시아 대륙 전체의 시원적인 동물상징 체계를 고려할 때 독수리나 까마귀든 봉황이든 조류는 태양을, 뱀이나 도마뱀, 혹은 두꺼비 등의 양서류는 비 혹은 달을 상징하는 경우가 더 많아 보인다. 용봉의 계열인 삼족오와 두꺼비는 각각 태양과 달을 상징하는 이미지로 회화에 편입된 것을 볼 수 있는데, 적어도 시각적으로 그런 사례와 위의 돌을새김 이미지에 등장하는 도마뱀과의 유사성은 매우 크다. 용봉송배의 유래와 문양의 발전에 대해서는 李澤厚, 『美的歷程』, 尹壽榮 옮김, 1991, 東文選, pp.78-124.

후속편을 냈다. 여기서 그는 5세기부터 나타나기 시작해 3세기 이후로 유행한, 로마와 에트루리아의 유골함과 석관에 새겨져 있는 일련의 고르고네이온 유형을 다루고 있다. 그것은 ‘생명의 신 에로스, 풍요의 비둘기, 승리, 신격화의 독수리와 그리핀, 제레용 바구니에 담긴 첫 수확의 과일들, 풍요의 뿔’ 등과 결합된 고르고네이온들로, 통상 고르고네이온을 고통과 죽음의 상징으로, 혹은 악령을 물리치는 액막이로 보는 부정적인 해석에 대한 반례로 제시된다.⁴⁷⁾ 따라서 ‘이 모든 것들은 고르곤이 생명, 죽음에 대한 승리, 묘지 너머의 갱신된 삶의 엠블렘임을 가리킨다’는 것이다.⁴⁸⁾

프로팅햄의 이런 관찰은 고르고네이온 전반에 해당하는 것은 아니며, 오히려 5세기 이후로 등장하는 아름다운 유형의 고르고네이온이 가지고 있던 한 측면으로 보인다. 따라서 동방의 모티프가 그리스에 전해질 때 이질적이고 거친 괴물로 인식되었던 데 반해, 에트루리아를 거쳐 로마로 전해진 그리스의 모티프로서의 고르고네이온이 풍요와 생명의 승리를 상징하는 것도 일종의 문화적 헤게모니의 문제일 수 있을 듯하다. 물론 프로팅햄의 처음 논문에서 나타나는 고르곤 메두사는 애초에 풍요의 여신이였다. 하지만 방금 살펴본 순화된 이미지들은 경외의 대상이었던 옛 여신의 그것이라기보다는 말 그대로 하나의 엠블렘이므로 요컨대 여신이 회귀했다고 보기는 어려울 것이다. 따라서 그의 두 연구를 접속시켜주는 요소로서 제시된 메두사의 긍정적, 혹은 능동적 측면에 대한 적극적 해석은 두 편의 논문에서 각기 다른 층위에 속하는 문제를 병치시킴으로써 다소 무리수를 두고 있는 듯하다.

앞서 말한 것처럼 고르고/네이온이 동물 형상에서 유래한 것이라는 주장은

47) 무시무시한 모습과 치명적인 시선을 가진 고르고네이온을 액막이로 쓰는 것은 일종의 동종요법이다. 고르고네이온의 가치를 긍정적인 측면에 두고 있다기 보다는 그 힘을 악에 대한 악으로서 활용하는 것이다. 따라서 프로팅햄이 이것을 ‘부정적’이라고 지적할 때 이 말은 -니체적 의미에서- ‘반동적 reactive’이라는 말과 다르지 않다고 할 수 있겠다.

48) A.L. Frothingham, "Medusa II - The Vegetation Gorgoneion", *AJA* 19 (1915) p.22.

오늘날 크게 설득력 있는 것으로 받아들여지지 않는다. 무엇보다 켈타우로스나 세이렌에서 볼 수 있는 것처럼 특정한 동물이 고르고/네이온의 근원이라면 그것이 무엇인지 누가 보아도 명백하게 드러났을 것이라는 단순한 사실이 동물 유래설의 설득력을 떨어뜨린다. 물론 부분적으로는 메두사에게서 말이라든가 사자 등의 동물들의 특성을 발견할 수 있겠지만⁴⁹⁾ 그 중 한 동물에 배타적으로 비중을 두어야 할 이유는 없다.

프로팅햄의 견해와는 달리 많은 연구자들은 고르고/네이온이 동물에 대한 두려움에서 생겨난 것으로 보았다. 그 가운데 프레드릭 엘워시(Frederick Thomas Elworthy 1830-1907)의 주장은 매우 독특한데, 그는 강렬한 시선과 뱀으로 된 머리채를 지니고 강한 이빨을 가진 이 괴물의 모습이 지중해 지역에서 흔히 볼 수 있는 거대한 문어를 마주쳤을 때의 공포를 표상하고 있다고 본다.⁵⁰⁾ 근거로서 그는 페르세우스가 메두사의 목 벤 사건과, 이어서 아이티오피아의 해안에서 안드로메다를 구출해 낼 때 바다괴물을 처치한 사건⁵¹⁾ 모두에서 이야기의 배경으로서의 바다의 중요성을 강조한다. 그러면서 그는 두 사건이 동일한 현상을 다루고 있음을 확신한다.⁵²⁾ 물론 메두사 이야기와 바다괴물 이야기가 동일한 사태에 대한 두 가지 버전의 기술인 것으로 보아, 메두사라는 존재에 결합되어 있던 소녀와 괴물이 안드로메다와 바다괴물로 분리된 것으로 해석하기는 어렵지 않다. 하지만 그 사실 자체가 바다 배경의 중요성을 높여주는 것은 아니며, 구체적으로 문어와의 관계를 설명하고 있지도 않다. 사실상 엘워시가 의존하고 있는 것은 그가 제시하는 고르고네이온 도상들과 문어 형상의 유사성뿐인데, 그나마 도상의 대표적인 유형이 아닌 것들이

49) 이에 대해서는 다음 장에서 해당 유물을 다룰 때 논하겠다.

50) F. T. Elworthy, "A Solution of the Gorgon Myth", *Folklore*, Vol. 14, No.3. (Sep.29,1903), pp.212-242.

51) 페르세우스가 안드로메다를 구출하는 일화에 대한 가장 유명한 전승은 오비디우스의 변신이야기(4.663-770)이다. 오비디우스, 『변신이야기』, 천병희 옮김, 숲, 2005, pp. 220-224.

52) Elworthy, *ibid*, p.214.

주류를 이루고 있다.

이 논문에서 관심을 끄는 것은 그가 앞부분에서 전제하고 있는 바, 모든 문양과 장식 모티프들은 구체적인 대상에서 시작되어 ‘회화적 진화’를 거친 결과라는 주장이다.⁵³⁾ 존 보드먼(John Boardman 1932-)은 기하학기 도자기 문양의 전개 양상을 기술할 때 정확하게 이와 반대되는 입장을 취했다. 그는 예컨대 기하 문양들 가운데 ‘눈이나 가슴을 연상시키는’ 대칭의 동심원 문양이 나중에 눈 모티프로 변해갔다고 본다. 동심원 문양 자체는 콤파스의 사용과 함께 등장했다.⁵⁴⁾ 이 문제를 두고 닭이 먼저냐 달걀이 먼저냐 하는 식의 논의를 연장하는 것은 본고의 관심사를 벗어나는 주제다. 하지만 분명한 것은 의도가 개입되어 있든 그렇지 않든 대상에서 이미 친숙한 형상을 구하는 것이 시각의 습관이라는 점이다. 그렇게 볼 때 엘위시가 문어 형상의 고르콘에서 발전한 것으로 일련의 추상화된 문양들을 ‘읽은’ 것도 문어 형상을 보려는 그의 무의식적 정향에서 비롯한 것일 수 있다. 예컨대 그의 문어들은 보기에 따라 양치류 식물일 수도 있는 것이다.

2. 동방화

2.1 이집트 유래설

프로팅햄이 메두사를 태양-원반으로 보는 시각에 대해서는 이미 다루었다. 그런데 그는 이런 견해를 논증하는 과정에서 히타이트와 아시리아, 무엇보다 이집트의 베스와의 연관성을 강조한다. 그는 먼 과거에 이집트에 유입된 이방의 신인 베스가 ‘태양신 호루스의 힘을 구현’하는 존재로서 ‘태양의-운반자,

53) *ibid.*, p. 212-213.

54) John Boardman, *EGVP*, (London,1998), p.14, p.25.

태양-카리아티드, 태양의-구현'이라고 주장하고 있다.⁵⁵⁾ 그리고 메두사가 베스와 혼합됨으로써 '대지의 힘에서 태양의 힘으로 변환'되었다고 본다.

이런 설명은 앞서 소개한 로셔의 이론에서 메두사가 제우스나 아테나의 힘을 표상하는 번개로 풀이된 것과 동일한 도식에 입각한다. 물론 번개가 태양으로 바뀌었지만 인격신들인 올림포스의 신들이 자연신들을 자신들이 통제하는 본원적인 힘으로 환원시키고 길들인다는 점에서 같다는 것이다. 문제는 어째서 번개가 아닌 태양인가 하는 점을 설명함에 있어 프로팅햄 역시 충분한 근거를 제시하고 있지 않다는 점이다. 베스의 형상이 그리스로 유입되었고, 메두사의 시각적 재현에 반영되었다는 점은 두 도상의 유사성을 통해 주장할 수 있으나(도) 베스의 종교적 의미나 역할까지 고스란히 메두사에 전달되었다는 근거는 없다.⁵⁶⁾

프로팅햄은 이 연구에서 두 가지 근본적인 관점을 견지하고 있다. 하나는 메두사의 관념이 도상 이전에 존재했으리라는 것이고, 다른 하나는 전신의 메두사가 고르고네이온보다 먼저 존재했다는 것이다. 메두사의 신화적 관념이 도상 이전에 성립되었다는 입장은 아돌프 푸르트뱅글러(Adolf Furtwängler 1853-1907)의 경우에도 마찬가지다.⁵⁷⁾ 어떤 의미에서 이것은 당연한 사실인데, 두 사람이 주장하는 것처럼 메두사 도상이 동방에서 유입된 것이라면 처음에 메두사가 아니었던 도상에 어느 시점부터 메두사라는 신화적 인물의 성격을 부여하기 시작했을 수 밖에 없기 때문이다. 예컨대 현존하는 최고(最古)의 메두사 도상으로 간주되는 로도스 접시의 고르곤(도)이 '페르시아 아르테미스'에서 비롯했다든지, 앞서 거론한 루브르 암포라의 켄타우로스-메두사의

55) Frothingham, *AJA* 15, p.368.

56) 프로팅햄 이외에 식스도 이집트 베티m 유형이 포이니키아를 통해 유입된 것으로 본다. Six, J. "Some Archaic Gorgons in the British Museum", *The Journal of Hellenic Studies*, Vol.6.(1885), pp. 275-286.

57) Furtwängler, *Lexikon*, p. 1705.

경우와 같이 신화적 인물로서의 메두사에 기존의 모티프들을 끼워 맞추는 방식이 최초의 도상 형성 과정이었을 것이다.⁵⁸⁾

그러나 메두사가 고르고네이온에 선행한다는 주장은 로셔의 독자적인 견해로 많은 다른 연구자들의 입장과 상반된다. 푸르트벵글러는 동방에서 유래한 가면에서 고르고네이온이 먼저 유래하고 나중에 몸이 생겨났을 것이라고 설명하고 있고,⁵⁹⁾ 존 비어즐리(John Beazley 1885-1970)의 경우 명시적으로 거론하는 것은 아니지만 이를테면 폴뤼페모스-화가의 명명 도기인 엘레우시스

58) 신화적 관념이라는 것은 문헌 전승과도 구분되는 개념일 것이다. 일례로 오늘날 알려져 있는 전승들 가운데 메두사가 등장하는 가장 오래된 문헌은 『일리아스』이다. 위의 로도스 접시는 7세기 것으로 알려져 있으므로 분명 『일리아스』 보다는 후대의 것이다. 하지만 이 서사시에서 고르고의 머리가 아테나와 아가멤논의 방패에 각각 붙어 있는 모습을 묘사한 방식은 이미 특정한 시각적 재현을 전제할 것일 가능성이 많은 것으로 여겨질 뿐만 아니라 푸르트벵글러는 이 대목들이 호메로스 후대에 첨가된 것이라고까지 보고 있다. 그가 지적하는 것은 『일리아스』의 5권과 11권에 각각 들어 있는 아테나의 아이기스와 아가멤논의 무구에 대한 묘사이다. 각각의 기술은 두 개의 방패가 동일한 것이 아닌가 싶을 정도로 상호일치한다.

“그는 양쪽 어깨에다 술이달린 무시무시한 아이기스를/ 걸쳤는데, 그 가에는 빙 돌아가며 공포(恐怖)가 새겨져 있었고,/ 그 안에는 불화와 투지와 소름끼치는 추격이/ 그려져 있었으며, 중앙에는 아이기스를 가진 제우스의 전조인/ 무서운 괴물 고르고의 무시무시하고 거대한 머리가 새겨져 있었다.” (5.738-744) 호메로스, 『일리아드』, 천병희 옮김, pp. 113-114. “이어서 그는 전신을 가려 주는 정교하게 만든 사나운 방패를 들었는데,/ 아름다운 이 방패 둘레에는 열 개의 청동 원(圓)이 둘러 있었고,/ 그 안에는 흰 주석 혹은 스무 개나 솟아 있었으며,/ 그 한복판에는 검푸른 범랑 혹은 하나 솟아 있었다./ 방패의 가장자리에는 빙 돌아가며 보기에도 끔찍한 고르고가 무섭게/ 노려보고 있었고, 그 주위에는 공포(恐怖)와 패주(敗走)가 새겨져 있었다./ 그리고 방패에는 은으로 만든 멜빵이 드리워져 있었는데,/ 멜빵 위에는 범랑으로 만든 뱀 한 마리가 꼬리를 들고 앉아/ 같은 목에서 자라난 세 개의 머리를 각기 다른 방향으로 들고 있었다.” (11.31-40) *ibid.*, p. 224.

그런데 여기 인용한 방패에 달린 고르고네이온에 관한 묘사는 푸르트벵글러에 의해 호메로스 자신의 것이 아니라는 견해가 제기되어 있다. 그는 이 부분이 ‘문맥에 튀게 끼어들면서 잘 알려진 고식[서술 방식]에 따라 값비싼 재료들로 화려하게 장식된 무구를 세세하게 묘사하던 중간에 기묘한 요소, 즉 희랍의 다이몬들의 출현을 밀도 끝도 없이 말하고 있다’고 지적하면서 이것이 후대에 삽입된 구절일 것으로 보고 있다. 고르고네이온을 묘사한 미술작품을 본 경험이 없는 시인이 이와 같은 기술을 하는 것이 불가능하다는 것이다. “아이기스와 고르고네이온이라는 두 개의 상이한 심볼들이 근본적으로 동일한 기본개념 속에 하나로 결합되는 것 자체가 매우 이른 시기로부터 비롯할 수는 없다. 이는 가장 오래된 시기의 미술품에서 이러한 결합이 전혀 보이지 않고 (...)미술에 매우 천천히 도입되었다는 사실을 통해 보다 분명해 진다. 앞의 시구는 어떤 경우든 7세기 이전의 것이 아니며 ...” Furtwängler, *Lexikon*, p.1703. 이 구절이 쓰여진 시기의 문제는 차치하고라도 두 개의 방패에 대한 묘사가 서로 일치한다는 사실 자체가 특정한 유물 유형이 먼저 있었으리라는 가정을 지지하고 있다고 할 수 있을 것이다.

59) *ibid.*, p.1704. 푸르트벵글러는 고르고네이온의 근원이 악력을 쫓기 위한 원시부족의 찌푸린 얼굴 가면이라고 본다.

출토 암포라⁶⁰⁾의 고르곤들(도)을 가리켜 ‘머리에서 몸이 자라나온 듯하다’⁶¹⁾고 말하는가 하면 같은 도상에 대해 보드먼은 동방화된 금속공예에서 두상을 따왔다고 본다.⁶²⁾ 비어즐리나 보드먼의 기술은 일차적으로 고르곤 전신에서 두드러지는 고르고네이온 모티프가 나머지 몸 부분과 따로 노는 듯한 느낌을 주는 데서 기인한 것으로 머리가 먼저라는 입장에 힘을 실어 준다. 나아가 홉킨스의 경우 뮌케네 시대와 기하학기에 이미 머리만 있는 괴물 고르곤이 미술과 이야기의 형태로 모두 존재했다고 보고, 7세기에 이르러서야 비로소 미술가들이 이 머리에 몸을 결합시키기 시작했다고 본다.⁶³⁾

하지만 앞서 제시한 루브르 암포라의 켈타우로스-메두사에서 보듯 초기의 모든 고르곤이 가면과 같은 머리를 가진 것은 아니며, 푸르트벵글러와 프로팅햄, 홉킨스가 모두 지지하는 전과설을 받아들일 때 동방의 아르테미스와 가면 모티프가 각기 고르곤과 고르고네이온으로 수용되었다면 굳이 몸과 머리의 선후를 따지는 것이 크게 의미 있어 보이지는 않는다.

2.2 아시리아 유래설

푸르트벵글러는 처음에 메두사가 이집트에서 포이니키아를 거쳐 전파된 베스에서 유래했다는 입장이었지만 위의 사전에서 또 한 가지 경로를 제시한다. 이 두 번째 경로의 근거로 그는 ‘히타이트의 인각(印刻)에 종종 등장하는 기호들 중에는 굽은 막대기에 붙어 있는 혀를 내민 가면’을 든다. 그러면서 ‘북부 시리아 문화와 예술의 광범위한 영향은 키프로스에만 미친 것이 아니라 소아시아에까지 미쳤고, 여기서 시작되는 그리스 문화에서 나타난다’고 주장하고

60) Buschor, *GV*, Abb.44, Boardman, *ABF*. pl. 5., *EGVP*, pl. 208.

61) Beazley, *Development*, p.14.

62) J.D. Beazley, *The Development of Attic Black Figure* (Berkeley and Los Angeles, 1964), p. 13, John Boardman, *Early Greek Vase Painting* (London, 1998), p. 90.

63) Hopkins, Clark. "Assyrian Elements in the Perseus-Gorgon Story", *AJ438* (1934) p. 344.

있다.⁶⁴⁾ 따라서 베스에서 유래한 이집트 계열과 히타이트에서 시작된 소아시아 계열의 두 가지가 있다는 것이다.

한편 위에서 잠시 소개한 홉킨스의 경우 일찍이 머리 형태로만 존재하던 고르곤에 몸이 생긴 것은 메두사의 머리를 베는 페르세우스 이야기가 도입되면서 부터일 것이고, 7세기에 갑작스럽게 이 이야기가 유행하게 된 것은 외부로부터의 새로운 영향이 자극을 주었기 때문일 것이라고 본다.⁶⁵⁾ 여기서 클락 홉킨스(Clark Hopkins)가 염두에 두고 있는 것은 히타이트가 아닌 아시리아의 영향이다. 그는 페인(H. Payne)을 따라 선(先)-코린토스 양식이 코린토스 양식으로 발전해 나간 과정이 히타이트의 영향에서 아시리아의 영향으로의 전이를 반영한다고 본다. 한편 마이어(E. Meyer)가 주장하는 무릎뛰기 자세의 히타이트 전파설에 대해서는 히타이트 자체가 바빌로니아로부터 이 모티프를 얻었을 것으로 반박한다.⁶⁶⁾ 하지만 홉킨스 역시 최종적인 근거로 제시하는 것은 도상의 외적 유사성으로, 그는 바빌로니아의 인장 몸통에 새겨져 있는 음각화들을 예시하고 있다.⁶⁷⁾ (도 8-9)

홉킨스가 제시하는 훔바바의 살해 장면은 등장인물들의 배치나 자세 면에서 메두사의 목을 베는 페르세우스와 아테나의 이미지와 매우 유사하다. 특히 훔바바의 경우 길가메쉬 신화의 서사에서 이 괴물이 차지하는 위상은 물론 이야기 구조면에서도 메두사와 일치하는 점이 많아 적어도 이 둘이 각자의 문화에서 비슷한 단계에 속하는 신화라고 보는 데는 무리가 없을 것이다.⁶⁸⁾ 문제는

64) Furtwängler, *Lexikon*, p. 1705.

65) Hopkins, *AJA* 38, p.345.

66) *ibid.*, pp.345-346.

67) 무릎뛰기, 고르곤의 이름 등을 비롯해 홉킨스가 주장하는 아시리아 전파설과 이에 대한 반론은 본문 IV장.

68) 사실 메두사와 훔바바의 연관성에 대한 주장은 새로운 것이 아니다. 「길가메쉬의 삼목산 杉木山 여행」 가운데 훔바바에 관련된 부분을 읽다보면 더욱 그런 주장의 타당성에 공감할 수 밖에 없는 것이 앞서 인용한 훔바바의 외모에 대한 묘사뿐만 아니라 엔키두가 그의 목을 잘라 머리를 자루에 넣었다는 등의 세부적인 절차도 페르세우스의 과업과 비슷하게 그려지고 있다.

이런 식으로 외적 유사성에 기반해 다른 문화에 속하는 도상들 사이에 근친성을 설정하다 보면 그 외연이 한없이 넓어진다는 데 있다. 물론 발터 부르크르트(Walter Burkert 1931-)나 로빈 오스번(Robin Osborn 1957-) 등의 전파론자들은 당시의 동방 교역로라는 보다 큰 틀 안에서 시각 모티프들의 유통을 설명한다.⁶⁹⁾ 하지만 거듭 강조하건대 여기서 중요한 것은 하위의 주장처럼 이와 같은 전파의 과정에서 전해지고 받아들여지는 것이 '주제 자체라기 보다는 ... 예술적 형식화 artistic formulation'을 구분해서 인식하는 일일 것이다.⁷⁰⁾

69) 전파론자들이 상세히 규명하고 있는 문화 전파의 경로들은, 서로 다른 여러 문화권의 유물들에서 나타나는 공통점들이 단순히 각기 자발적으로 생겨난 것이 아니라 교류의 소산이라는 이들의 주장을 입증하고 있는 듯 하다. 하지만 전파론이 그 자체로만 성립하기 어려운 이유는 종종 전파의 경로를 상정할 수 없는 시공간적 간극을 두고 거의 동일한 요소들로 이루어진 시각적 이미지들이 발생하는 현상을 만날 때 단적으로 드러난다.

이러한 전파론과 자연발생론 사이의 갈등을 두고 고프리히(Ernst H. Gombrich 1909-2001)는 구조주의적인 해결책에 공감을 표한다. 그는 *The Sense of Order*(1979)에서 레비-스트로스를 인용하여, 순수한 전파의 가능성을 검토할 필요성은 인정하지만 유사한 장식 모티프들을 사용한 문화들 사이에 가능한 접촉이 없었을 경우 '형식들에 대한 정신분석적 혹은 구조적 분석으로 되돌아가 정신분석적 혹은 논리적 분석의 내적 연관성들이 우리에게 단순한 개연성의 놀이의 결과일 수는 없는 그와 같은 빈번하고 동시적인 사건들을 이해할 수 있게 해주지는 않는지 물어야만 한다'고 말한다. E.H. Gombrich, *The Sense of Order*, p. 259. 더구나 그는 여기서 한 걸음 더 나아가 오토 쿠르츠가 "Lion Masks with Rings in the West and in the East"라는 논문에서 이 고리 달린 사자 얼굴 모티프가 중국에서 수용되었을 때 [중국의] '전통 속에 이미 그와 같은 수용의 바탕이 놀랍도록 훌륭하게 마련되어 있었다'고 쓴 구절을 인용하고 있다. Gombrich, *ibid.*, p. 272. 결국 전파에 의한 수용이 이루어지는 경우라 할지라도 기존의 문화적 감수성에 새로운 이국적 요소에 공명할 만한 바탕이 마련되어 있었기 때문에 그것이 가능했다는 주장인 것이다.

70) 푸르트벵글러는 이로부터 한 발 더 나아가간다. 그에 따르면 그리스의 상고기 양식은 "동양의 본보기를 넘어 서서 대담하고 신선하게 나아가며, 항상 새로운 것을 추구하고 그림으로써 지속적인 진보의 와중에 있다. 그것은 언제나 진지하고 면밀한 열정으로 충만하고, 언제나 세심하며, 무진 애를 쓰고, 매우 조직적이다. 또한 언제나 내면의 명량함을 표현하고 기쁨을, 성취에 대한, 스스로 획득한 것에 대한 기쁨을 드러낸다. 어린아이와 같은 신선함, 면밀한 열정, 전통 앞에서의 경외, 대담한 진보를 담고 있는 상고기 미술의 한 작품에는 감동을 주는 점이 있다. 그것은 전통 속에 굳어버린 동양과 이집트 미술에 대해 엄청난 대조를 이룬다. 거기에 숨 막힐듯한 강제의 답답한 공기가 있다면, 여기에는 자유의 신선한 분위기가 있다." 부쇼어는 그리스 도자기 그림에 대한 책에서 위의 전문을 인용함으로써 푸르트벵글러의 양식적 발전론을 그대로 수용하고 있다. Ernst Buschor, *Griechische Vasenmalerei*, München, 1913, p.83. 발전론, 즉 목적론의 본원적인 문제는 오늘날 더 이상 비판할 필요조차 없는 것이 되었다. 위에서 수용된 것이 주제가 아닌 예술적 형식화임을 강조한 취지는 물론 당시 서구에 만연해 있던 제국주의적 고고학의 우월주의와는 전혀 다른 층위의 문제의식에서 비롯한다.

3. 액막이와 가면

3.1 가면

고르고네이온이 가면에서 유래한 것이라면 그것은 앞서 말한 것처럼 외부의 두려운 대상에 대한 동중요법으로서 사용된 것이다. 텔리어 하위(Thalia Phillis Howe)는 고르고네이온을 통해 극복하고자 하는 공포가 홀로 숲을 거니는 사람이 야수 일반에 대해 가지는 두려움이라고 설명하면서, 그럴 때 이 가면은 인간의 폭력성의 상징으로써 그것을 쓴 사람 내부에 처음에 그를 겁에 질리게 했던 야수성을 불러 일으킨다고 설명한다.⁷¹⁾

한편 크룬(J.H. Croon)은 앞서 언급한 바와 같이 페르세우스 신화에서 세리포스라는 지역⁷²⁾이 갖는 의미에 천착하며 이 지역에 흔한 온천과의 연관성을 주장했다. 그는 고르고네이온이 그 자체로 ‘하계의 현상들’이라고 주장하면서 세리포스 지역에서 해마다 벌어지는 축제의 의식을 페르세우스 신화의 맥락에서 재구성하고 있다. 그에 따르면 ‘사제’이기도 한 ‘제의의 인도자’는 축제에 모인 공동체의 구성원들 앞으로 나아가 하데스의 정령의 가면을 가져올 임무를 부여받는다. 그러면 그는 가면을 쓰고 그 자신 정령의 의인화로서 사람들 사이에 모습을 드러내고, 사람들은 공포에 질려 얼어붙는다는 것이다. 크룬은

71) Howe, *AMA* 58, p. 212.

72) 그는 세리포스가 역사적으로 어떤 중요성도 부여하기 어려운 지역의 대표적인 사례임을 강조하면서 그와 같은 점 때문에 반드시 특별한 이유에서 이 지역이 신화 속에 등장했을 것이라고 주장한다. 역설은 크룬이 세리포스의 ‘하찮음’에 대한 ‘유명한’ 예화를 소개하는 데서 정점에 달한다. Croon, *JHS*, 75, p.9. 그것은 플루타르코스의 『영웅전』의 테미스토클레스편과 플라톤의 『국가』 1권에서 언급되는 동일한 이야기다. 세리포스 출신의 한 사람이 테미스토클레스에게 그가 공적을 세우고 이름을 날리는 것은 그의 나라 덕이라고 비난하자 그는 자신이 세리포스 사람이었다면 아마도 명성을 얻지 못했을 것이 사실이지만 그 사람은 아테나이인이었어도 명성을 얻지 못했을 것이라고 응수했다는 내용이다. 『플루타르코스 영웅전 - 그리스를 만든 영웅들』, 천병희 옮김, 숲, 2006, p. 171, 플라톤, 『국가』, 박종현 옮김, pp. 59-60. 페르세우스 신화에서 세리포스는 페르세우스의 고향도 메두사의 고향도 아니며 아버지 아크리시오스 왕에게 버림받은 다나에가 흘러 들어간 곳이다. 크룬은 이 지역과 고르곤의 머리가 특별한 관계가 있다고 믿지만 고르곤의 머리는 페르세우스를 위협에 빠뜨리고 다나에를 취하고자 했던 폴리덱테스에게 보복하기 위해 잠시 이 ‘하찮기로 유명한’ 지역에 왔을 뿐인 것이다.

스스로 전적으로 ‘가정’임을 강조하는 이런 제의의 의미를 도출하기 위해 코르네토의 에트루리아 무덤 벽화(도 10)에 등장하는 ‘페르쉬’라는 인물에 대한 알트하임(F. Altheim)의 연구를 끌어들인다. 벽화에서 장례 의식을 주재하는 것으로 그려진 이 인물은 가면을 쓰고 있는데 ‘페르쉬’라는 글자는 가면이 아닌 인물을 가리키는 것으로 보인다. 따라서 그는 이 φερσυ라는 이름이 라틴어의 ‘persona’의 어원이라는 점을 강조하면서, 그것이 단순히 가면이 아니라 가면을 쓴 자, 혹은 가면을 쓰고 장례를 주재하는 자를 뜻한다고 결론짓는다.⁷³⁾

하위가 말하는 야수든 크론이 말하는 정령이나 죽은 자의 영혼이든 여기서 가면의 역할은 공포의 대상을 재현하고 반복함으로써 그 두려움을 극복하고 나아가 대상이 가진 힘을 자기 것으로 전용하도록 해 주는 것이다. 두렵거나 고통스러운 체험을 자발적으로 되풀이함으로써 스스로의 힘으로 어찌할 수 없는 외적 자극에 대한 통제를 시도하는 것은 ‘쾌락원칙을 넘어서는’ 현실원칙의 작용이라 할 수 있을 것이다.⁷⁴⁾

3.2 액막이

힐드버그(W. L. Hildburgh)는 에트루리아의 묘지에서 주로 발견된 도자기들에 그려진 고르고네이온이나 눈이 가진 액막이로서의 성격에 대해 연구했다.

73) Croon, *ibid.*, pp. 15-16.

74) 프로이트는 후기 논문 「쾌락원칙을 넘어서 *Jenseits des Lustprinzips*」(1920)에서 정신활동의 경향성들 가운데 불쾌를 쾌로 전환시키려고 하는 ‘쾌락원칙 *Lustprinzip*’과, 자아의 자기보존욕동에 따라 이러한 일차적 욕구를 억제하는 ‘현실원칙 *Realitätprinzip*’에 대해 설명한다. 그러면서 그는 자신이 관찰한 한 유아의 ‘fort-da’놀이를 외부세계와의 관계를 맺어가는 가운데 현실원칙이 형성되는 한 예로 제시하고 있다. 그가 관찰한 유아는 언젠가부터 장난감을 침대 바깥으로 던졌다가 다시 찾아내면서 “가 버렸다 fort”와 “여기[있다] da”라는 말을 되풀이하게 되었다. 그는 이 놀이가 엄마의 부재 상황을 능동적으로 재현하면서 그 부재로 인해 야기된 불쾌를 반복을 통해 능동적으로 제어하는 과정으로 풀이한다. 즉 아이에 의해 연출된 부재 상황(fort)은 본능을 포기하고 현실원칙을 도입하는 최초의 시도라는 것이다. 프로이트, 『쾌락원칙을 넘어서』, 박찬부 옮김, 열린책들, 1997, pp. 19-21.

액막이 가면의 효과는 공포의 대상을 반복해서 재현함으로써 전체적인 상황을 통제하고, 그 대상의 출현 조건을 규정해 나간다는 점에서 위의 사례와 유사한 과정을 보여준다. 그러나 이것은 본고에서 프로이트를 도입하는 관점과는 또 다른 주제이므로 다른 기회에 다룰 수 있을 것이다.

여기서도 무시무시한 고르고네이온이 사악한 기운의 활동을 막는 원리는 마찬가지다. 다만 고르고네이온의 가면이 그것을 쓴 사람에게 직접적으로 작용하는 것이었다면 도자기에 그려진 그림들은 보다 완전하게 길들여진 대상적 모티프로써 그 힘을 활용하는 것이라는 차이가 있다. 힐드버그에 의하면 술이나 음식을 담은 도자기에 고르고네이온이나 눈을 그려 넣은 것은 몇 가지 상황에 대한 방어를 위한 것이었다.⁷⁵⁾ 주로 그릇 안쪽 바닥에 그려지는 고르고네이온이 거기에 담긴 음식이나 음료의 변질과 오염을 막기 위한 것이었다면 바깥쪽에 그려진 눈은 그릇을 나르는 사람이 부상을 입지 않게 하려는 의도에서 그려졌다는 것이다.

반면 프롱티시-뒤크루는 같은 모티프를 보다 현상학적인 측면에서 해석한다. 다시 말해 술잔의 바닥과 바깥 면에 그려진 고르고네이온과 눈은 단순히 술 마시는 사람과 술 나르는 사람을 보호하기 위한 것만이 아니라 술 마시는 사람과의 기묘한 소통을 이룬다는 것이다.

결국 술 마시는 사람이 잔을 입술에 가져가며 바라볼 때 마주하게 되는 것은 그 자신의 얼굴이다. 그것은 자신의 그림자, 자신의 술취함의 반영으로서 스키프스 안으로 가라앉고 다만 생각에 잠긴 눈만이 그릇에서 나타난다. 그러나 거울로서의 도자기는 또한 그에게 과음의 방어적 이미지와 그 불쾌함, 불편함, 현기증, 구토 등을 되보여주기도 한다. 젊은 노예에게 기대어 토하고 있는 향연 참가자의 불안한 얼굴에서 이를 본다.

응시하는 힘으로 술 마시는 사람에게 초자연적 역능을 바라보게 하는 가면들, 그리고 그가 자신의 다양한 가능한 상태들이 반영된 것을 보는 인간의 얼굴들을 통해서 도자기의 정면 재현은 인간조건의, 신적인 것의 최대한의 차이의, 수성의 또는 너머의, 인간성에 내적인 타자성의 특정한 형식들의 변경(邊境)을 암시한다. 이런 상황들에서 인간은 그것을 넘어서거나 없앴으로써 그 자신으로부터 벗어나 한계에 도달한다.⁷⁶⁾

75) W. L. Hildburgh, "Apotropism in Greek Vase-Paintings", *Folklore*, 57,(Dec.,1946), pp. 154-178.

76) Frontisi-Ducroux, "In the Mirror of the Mask", *A City of Images*, (New Jersey,1989), p. 163.

프롱티시-뒤크루가 기술하고 있는 바, 이와 같은 시민사회의 공적인 일상 뒤편에서 경험할 수 있는 주체화의 가면놀이는 사적이고 ‘근대적인’ 주체화의 과정에 일치한다. 따라서 고대 그리스인들의 보편적 정서로 말할 수 있을지는 의문으로 남는다.⁷⁷⁾ 이 시기에 -대량 생산품이고 실용품인- 도자기에 그려진 그림으로부터 정신 작용을 논한다면 그것은 집단의 무의식적 층위에서 일어나는 과정에 대한 것이라야 할 것이다.

4. 정리

4.1 푸르트벵글러의 양식분석

이렇게 해서 고르곤이나 고르고네이온, 혹은 메두사에 관한 기존의 연구들을 대략 살펴보았다. 그러나 아직 살펴보지 않은 한 편의 연구가 남아 있는데, 그것은 제인 해리슨(Jane Ellen Harrison 1850-1928)의 『그리스 종교에 관한 연구를 위한 서설 Prolegomena to the Study of Greek Religion』⁷⁸⁾이다. 이 책에서 해리슨이 고대 그리스의 신격들이 분화해 간 과정을 분석한 방식을 푸르트벵글러의 양식구분과 비교해 보면 두 가지 대조적인 관점이 드러난다. 이를 위해 우선 푸르트벵글러의 도식을 개관해 보자.

푸르트벵글러가 로셔의 신화사전에서 구성한 양식 분류는 이 도상의 재현 유형에 관한 자료들을 집대성하여 구축한 사례로, 고르곤 도상을 크게 고식(古式)=끔찍한 괴물 유형과 아름다운 유형으로 나누고, 5세기 초반 이후로부터 말까지의 한 세기 채 못 되는 기간을 과도기로 보는 방식을 취한다.⁷⁹⁾ 그의

77) 이에 대해서는 본고 III장에서 다시 논하겠다.

78) Jane Harrison, *Prolegomena to the Study of Greek Religion*, Princeton, New Jersey, 1991.

분류로부터 도출되는 결론들은 우선 다음과 같다.

첫째, 고르곤이 시각 이미지로 처음 등장하기 시작할 때 이 모티프는 페르세우스 신화의 서사와 불가분의 관계로 결부되어 있었던 것은 아니다. 다시 말해 초기의 고르곤 모티프는 오히려 그리스 문화에 유입된 외래적 요소들과 전통 이미지들 사이에서 엄밀하게 구분되지 않은 채 사용되었다. 둘째, 고르곤 모티프가 배타적으로 페르세우스 신화의 맥락 속에 자리 잡게 되면서 고르곤의 전신 이미지 대신 아테나의 무구 장식으로서의 고르고네이온이 이 도상의 주류로 자리하게 된다. 셋째, 마지막 단계에 이르러 고르곤은 '잘린 머리'의 이미지라기보다는 자족적인 모티프로 정착하는 경향을 보이며, 이와 더불어 앞서기 도상의 야수적인 감정적 격발이 아닌 사색과 비탄이라는 문명화되고 세련된 감수성을 담아내게 된다.

전반적으로 보아 이 분석을 푸르트벵글러의 목적론적 태도⁸⁰⁾를 명료하게

79) 푸르트벵글러의 분류를 간략히 도식화 하면 다음과 같다.

고식 유형 (7-5초)	고르고네이온 (이 시기 단일유형)	소아시아-이오니아, 칼키디케, 아티카, 코린토스, 시켈리아, 이탈리아	넓적하고 통통한 얼굴, 뺨 없음	
		퀴프러스, 이오니아, 소아시아 북부, Tarent 북서부	뺨들이 주된 모티프	
	전신(全身)	소아시아-이오니아, 칼키디케	여성성 강조. 긴 옷	문맥 없는 단순 장식용과 페르세우스 신화 묘사하는 예로 구분. ※반신상은 장식용도
		펠로폰네소스, 아티카, 시켈리아	짧은 키톤	
중간 유형 (5초-후반)	전신 드물어짐. 고르고네이온은 아테나와의 배타적이고 확고한 관계		고르곤의 장식용도가 사라지고 페르세우스 이야기에만 등장	
아름다운 유형 (5말-)	고르고네이온	정적인 표정 (5말)	정적이고 아름답음. 5세기에만 해도 드물었던 현상으로, 날개가 고르고네이온에 새로운 요소로 등장하는 일이 4세기 말엽에 빈번해짐	
		격정적인 표정 (3-)	정면상이 3/4측면으로 바뀜	

80) 각주 61.

보여주는 사례로 말하기는 어려울 것이다. 그러나 20년 후에 나온⁸¹⁾ 해리슨의 연구와 비교해 보면 두 사람의 설명 방식은 확연히 다르다. 예컨대 푸르트벵글러는 아름다운 유형의 두 부류 가운데서도 이른바 고전기에 성행한 정적인 감정의 고르고네이온에서 ‘순수하고 흠잡을 데 없는 아름다움(reiner tadelloser Schönheit)’⁸²⁾을 본다. 그런가 하면 후기에 속하는 비통한 표정을 한 메두사가 비로소 정면상이 아니라 ‘한층 효과 만점인’ 3/4측면상으로 표현된 것이 ‘순수하게 새로운 조형’이라는 점을 강조하고 있다.⁸³⁾

고르고네이온 도상의 양식적 ‘발전’의 최종 단계에 대한 기술에서 푸르트벵글러가 즐겨 사용하는 ‘순수’라는 단어는 결코 가치중립적인 말이 아니다. 특히 이 도상의 동방유래를 주장하는 그가 동방에서 유래한 모든 시각적 요소들과 원시신앙의 가면의 응시에 담긴 힘이 완전히 탈각된 이 얼굴의 아름다움을 ‘순수’로 규정할 때 거기에는 ‘순수하게 그리스적인’이라는 함의가 있다고 보아야 할 것이다.

4.2 해리슨의 계보학적 접근

해리슨은 이와 같은 ‘이상화’가 단순한 ‘새로운 조형’의 문제는 아니라고 보며, 어떤 순수한 발전이라고는 더더욱 생각하지 않는 듯하다. 그녀는 여러 신격들이 미분화된 채로 혼재되어 있던 상고기의 그리스 종교가 고전기와 더불어 올림포스 신화를 중심으로 재편되는 가운데 이전에 하나였던 신들을 여러 것으로 나누어가는 과정에 주목했다. 특히 그는 그리스 신화에 흔히 등장하는

81) 푸르트벵글러가 처음으로 고르곤 도상의 유형사를 정리한 로서의 신화사전은 1884년에, 해리슨의 책은 1904년에 나왔다.

82) Furtwängler, *Lexikon*, p.1721.

83) *ibid.*, 1724. 그러면서 그는 3-2세기 경에 로도스에서 많이 제작된 주화에 새겨진 헬리오스(아폴론)의 두상과 고르고네이온을 비교한다. 이 둘이 비교되는 이유는 3/4측면상에 얼굴을 둘러싸고 바깥쪽으로 휘날리는 듯이 묘사된 머리카락이 주는 매우 흡사한 인상 때문인데, 푸르트벵글러는 여기서 헬리오스에게서 보이는 ‘타오르는 정력적인 힘’과 메두사의 ‘얼어붙은 듯한 죽은 자’로서의 모습을 대비시킨다. *ibid.*, p.1725.

세 명의 처녀들(고르곤과 그라이아이 자매들, 삼미신, 운명의 여신들, 계절의 여신들 등)이 처음에는 옛 신들의 양가성을 반영하는 두 여신에서 셋으로 발전했다고 주장하면서, 이들이 모두 어머니 여신인 로마신화와는 대조적으로 그리스에서는 하나같이 처녀신들이라는 점에 주목한다.⁸⁴⁾

대표적인 처녀신인 아테나나 아르테미스에서 보듯 이들이 처녀라는 것은 실상 여성이 아니라는 의미일 때가 많다. 그런 맥락에서 해리슨은 아테나이의 ‘부상하는 민주정이 ... 상고기의 코레를 부활시키는 과정에서 그녀의 존재를 이상하게 변화시키고 그녀의 미와 실재를 상당 부분 빼앗아’ 그녀를 ‘남성도 여성도 아닌 무성(無性)의 어떤 것으로 만들었다’고 주장한다.⁸⁵⁾ 나아가 그녀는 분화되지 않은 채 복수적 특이성들을 포괄하고 있던 모성적 여신이 여럿으로 분화되는 과정에 수반된 이와 같은 ‘탈성화(脫性化)’⁸⁶⁾ 과정이 결국은 뒤이어 올 일신론의 전조임을 지적한다.⁸⁷⁾

해리슨은 이런 틀을 올림포스 신화의 수립 이전과 이후에 고대 종교 전반에 적용하는 과정에서 케르와 하르피, 고르곤 등 여러 존재들을 뭉뚱그려 하나의 근원을 가진 것으로 설명했다는 비판을 받았다.⁸⁸⁾ 하지만 해리슨의 주장의 핵심은 후대의 여러 존재들의 근원이 어디로 수렴되는가에 있는 것이 아니다. 되풀이하지만 그가 강조하는 것은 원시신앙의 관습 속에서 그런 여러 존재들이 미분화된 채 혼재하고 있었다는 사실 그 자체임을 볼 필요가 있다. 신들을

84) Harrison, *Prolegomena*, pp. 286-289.

85) *ibid.*, p. 302.

86) 프로이트의 맥락에서 ‘탈성화’는 곧 ‘승화(Sublimierung)’로 연결된다. 리비도가 억압(Verdrängung)에 의해 외부로부터 철수하여 자기 자신을 향하게 되면 이 자기에적 리비도는 성적 목적을 포기하고 승화하게 된다는 것이다. 「자아와 이드 *Das Ich und das Es*」(1923), 『쾌락원칙을 넘어서』, 박찬부 옮김, 열린책들, 1997, pp. 116-117.

87) *ibid.*, p. 164.

88) 베르낭은 해리슨이 이런 시도를 하면서 몇몇 사례들에서 발견되는 외양상의 공통점이나 유사성을 모두 동일성으로 환원시켰다고 비판하면서 보다 중요한 것은 그리스 문화 안에서 이 존재들 각각이 가지는 고유한 의미와 수용방식의 특이성이라고 주장한 바 있다. Jean-Pierre Vernant, "Death in the eyes: Gorgo, figure of the other", *Mortals and Immortals*, pp.114-115.

인격화된 복수의 존재들로 나누고, 그들 각각에 영역을 분배하는 작업은 그리스에서 올림포스 신화의 수립과 더불어 진행된 것이다.⁸⁹⁾ 고르고/네이온 도상의 단일한 근원을 발견하려고 했던 다른 연구들에 비해 해리슨의 방법론이 가진 장점은 이와 같은, 니체적 의미의 계보학적 성격⁹⁰⁾이라고 할 수 있다.

한편 해리슨의 연구에서 얻을 수 있는 또 한 가지 중요한 관점은 아이스퀼로스의 「자비로운 여신들 Eumenides」에 묘사된 복수의 여신들⁹¹⁾에 관한 분석에서 드러난다.⁹²⁾ 그녀는 이 시인이 ‘에리누스를 그로테스크하고 있을 법 하지 않은 악령계로부터 전적으로 인간적인, 따라서 보다 낮고 혐오스러운 공포로 옮겨 놓은 거장적인 숨씨’에 대해 지적하고 있다.⁹³⁾ 실제로 이에 대조

89) 해리슨은 신들의 성격을 규정하고 분절하는 이런 과정이 동물, 특히 야수의 특성을 지녔던 원시신앙의 신으로부터 인격신들로의 이행을 거쳐 추상화로 나아가며, 결국 이후에 올 일신론으로의 이행을 예고하는 것으로 본다. *ibid.*, pp.164-165.

90) 니체는 『도덕의 계보 Zur Genealogie der Moral』 서문에서 자신의 책의 주제가 ‘우리의도덕적편견의 기원 Herkunft’을 추적하는 것이라고 밝히면서, 어떤 초시간적이고 본질주의적인 시원의 진리라는 의미에서의 ‘근원 Ursprung’ 대신에 기원이라는 새로운 과제를 상정한다. 그에게 있어 계보학이란 초기 역사의 세부적인 사항과 모든 우발성들을 끌어 모아 ‘신체에 각인된’ 과거의 사건들을 낱낱이 드러내는 것이다. 니체, 『도덕의 계보』, 김정현 옮김, 책세상, 2002.

이에 대해 푸코는 니체의 계보학이 사물들의 ‘사물들의 어떤 동일성, 조심스럽게 지켜진 본질, 가장 순수한 가능 성들을 포착하고자 하는’ ‘근원 Ursprung’에 대한 추구를 회의하는 데서 출발했다고 설명한다. 따라서 니체는 사물들의 훼손할 수 없는 동일성으로서의 근원이 아니라 상이한 사물들의 충돌과 불일치를 보여주는 탐구의 목적으로 ‘기원 Herkunft’이라는 말을 구분해서 쓰고 있다는 것이다. Michel Foucault, “Nietzsche, Genealogy, History”, *Foucault Reader* (New York, 1984), pp. 76-100.

91) 주지하다시피 복수의 여신들인 에리누스는 아이스퀼로스의 3부작 『오레스테이아』의 세 번째 편 「자비로운 여신들」에서 에우메니데스, 즉 자비로운 여신들로 변모한다. 첫 번째 편인 「아가멤논」에서 클뤼타이메스트라는 말을 제물로 바친 남편 아가멤논에 대한 원한으로 그를 죽이고, 두 번째 편인 「코에포로이」에서는 이들의 아들인 오레스테스가 아버지의 원수인 어머니와 그녀의 정부인 아이기스토스를 살해한다. 복수의 여신들은 어머니를 살해한 죄를 물어 오레스테스를 추격하지만 아들의 아버지에 대한 의리를 옹호하는 아폴론의 도움과, 아테나의 중재로 자비로운 여신들로 변하게 된다.

92) 해리슨은 두 구절을 인용하고 있다. “그 사내 앞에는 괴상망측한 여인들의 무리가/ 의자들에 앉은 채 자고 있었어요./ 여인들이 아니라 고르고자매들이라고 나는 부르겠어요./ 아니, 그 모습이 고르고들과도 달라요./ 전에 나는 피네우스에게서 음식을 낚아채어 가는/ 여인들의 그림을 본 적이 있는데, 저기 저 여인들도 날개만/ 보이지 않았을 뿐, 검고 전체적으로 구역질이 났어요./ 그들은 아무도 가까이할 수 없는 입김을 내뿜으며 코를 골고 있으며./ 그들의 눈에서는 역겨운 액즙이 떨어지고 있어요.”(46-53) “나는 이들 무리가 소속된 부족을 아직 본 적이 없으며,”(57). 아이스퀼로스, 「자비로운 여신들」, 『아이스퀼로스 비극』, 천병희 옮김, 단국대학교 출판부, 2002, pp. 150-151.

93) Harrison, *Prolegomena*, p.224.

적으로 현존하는 가장 오래 된 문헌들인 호메로스의 서사시들에는 에리뉘스의 외모에 대한 구체적인 묘사가 없는 것을 찾아볼 수 있다. 에리뉘스는 ‘여신’의 지위를 부여받고 있지만 해리슨의 표현처럼 사실상 하계의 악령이나 다름 없는 존재로 위계상 호메로스가 묘사한 고르곤의 머리⁹⁴⁾와 다를 바 없다. 다음 장에서 다시 살펴보겠지만 상고시대에 이들은 공포의 대상이 되 혐오의 대상은 아니었다. 그러던 것이 고전기의 인간중심주의적 캐논의 등장과 더불어 이들에게서 ‘추악함’이라는 요소가 강조되게 되었던 것이다. 고르곤 메두사 또한 비슷한 변화의 과정을 겪게 된다. 그러나 그 유래와 문맥에 따라 에리뉘스와는 또 다른 양상을 보이는데, 다음 장에서 이를 살펴봄으로써 고전기로의 이행 전반을 반영하고 있는 부분과 메두사의 신화적 위상이 작동하는 부분을 고찰할 것이다.

94) 호메로스의 『오뒷세이아』에서 고르곤의 머리는 페르세포네의 전령으로 표현된다. 11권에서 오뒷세우스는 하데스에 내려갔던 무용담을 전한 끝에 ‘당당한 페르세포네께서 저 무서운 고르곤의 머리를 하데스의 집에서 내게 내보내시지 않을까 해서 창백한 공포에 사로잡혀’ 그곳을 서둘러 떠났다고 말한다(11. 633-635). 호메로스, 『오뒷세이아』, 천병희 옮김, 단국대학교 출판부, 2002, p. 204.

Ⅲ. 상고기 유형

고르곤 메두사에 관한 가장 오래 된 기록은 앞서 거론한 「오뒷세이아」 95), 헤시오도스(Hesiodos, 740~670)의 「신통기」, 동시대에 쓰여진 「헤라클레스의 방패」 96) 등에서 찾아볼 수 있다. 「신통기」에 옛 신들⁹⁷⁾의 가계도 가운데 이들의 위치⁹⁸⁾가 기술되어 있다면 「헤라클레스의 방패」에는 페르세우스를 추격하는 고르곤의 모습이 생생하게 묘사되어 있다.

접근할 수도 형언할 수도 없는 고르곤 자매들이 그를 붙잡기를
열망하며 돌진하고 있었다. 그들이 얽은 초록빛 아다마스를
밟으면 방패는 요란한 소리를 내며 날카롭고 맑게
울리는 것이었다. 그들의 허리띠에는 뱀 두 마리가
머리를 앞으로 구부린 채 매달려 있었다.
그것들은 둘 다 혀를 날름거렸고 맹렬히 이를 갈았으며
무섭게 노려보고 있었다. 그리고 고르곤 자매의 무서운
머리 위에는 큰 공포가 나부끼고 있었다.(230-237)⁹⁹⁾

95) 「헤라클레스의 방패」는 헤시오도스가 쓴 것인지의 여부가 분명치 않다.

96) 제우스를 필두로 한 올림포스의 신들은 그리스 신들의 계보에서 가장 젊은 세대에 속한다. 제우스 자신 크로노스의 막내 아들이고, 크로노스는 다시 우라노스의 막내 아들이다. 반면 고르곤 세 자매는 가장 나이 많은 신들인 폰토스와 가이아의 자손들이다.

97) 고르곤 세 자매는 태초의 바다인 폰토스가 자신을 낳은 대지 가이아와 결합하여 낳은 포르퀴스와 케토 낳매 사이에서 태어났다. 포르퀴스와 케토 사이에서는 고르곤들 뿐만 아니라 그라이아이들(Graiai '노파들')도 태어났는데, 「신통기」에는 램프레도와 엔뉴오의 이름만이 언급되고 있지만 아폴로도로스(Apollodoros 서기전 2세기 활동)에서 보듯(2.4.2), 많은 경우 이 둘에 데이노를 추가하여 고르곤들과 마찬가지로 그라이아이도 세 명인 것으로 본다. 또 후대에는 경우에 따라서 헤시오도스가 밤(Nyx)의 자식들로 본 헤스페리데스들(Hesperides '서쪽의 요정들')도 이들과 자매지간인 것으로 꼽기도 한다. 또 비록 자매로 묶지는 않았지만 헤시오도스 역시 고르곤과 헤스페리데스들이 동일한 영역, 즉 오케아노스(Okeanos) 너머 세상의 끝에 살고 있는 것으로 기술한다.

98) 헤시오도스, 「헤라클레스의 방패」, 『신통기』, 천병희 옮김, pp. 197-198.

99) Six, *JHS* 6, pl. LIX., Buschor, *GV*, Abb. 51., Boardman, *EGV*, pl. 297.

앞 장의 끝에서 잠시 언급한 것처럼 헤시오도스의 이 시구에 묘사된 고르곤 두 자매는 그들의 머리 위에 나부끼고 있었다는 공포 그 자체일지언정 혐오의 대상은 아니다. 혀를 날름거리며 이를 가는 것도 그들의 허리띠에 달린 뱀들이며, 동생 메두사를 잃은 스테노와 에우뤼알레의 외모에 관한 묘사는 없다.

위에서 거론한 세 문헌에 묘사된 고르곤은 페르세포네의 정령인 섬뜩한 머리의 형상으로 나타나고, 옛 신들의 후손이며, 공포를 불러 일으키는 존재들이다. 다시 말해 사악한 혐오의 대상이기 이전에 엄청난 역능을 가진 공포스러운 존재이며, 시인은 어떤 구체적인 형상을 염두에 두고 있다기 보다는 그 공포라고 하는 추상적인 개념을 구체화하려고 하고 있는 것이다.

이 번 장에서는 이 시기 시각적 재현에 이에 대응하는 특징들이 어떤 방식으로 나타나는지 당대의 구체적인 도상 사례들을 통해 고찰해 볼 것이다. 또 문헌 전통 이전에 훨씬 광범위하고 오래 된 시각적 재현의 전통 속에서 메두사 도상으로 계승된 요소들이 어떤 것들이었는지를 추적함으로써 서사와 시각적 재현이 서로를 규정하고 지시하게 되기 이전에 어떤 방식으로 존재했었고 어떻게 변해갔는지 등을 규명해 보도록 하겠다.

1. 로도스 기법 접시 그림

1.1 원시신앙의 여신들

고르곤 도상이 그리스 문화의 문맥에 처음으로 등장하기 시작한 것은 대략 7세기로 본다. 지금까지 가장 오래된 고르곤 도상으로 여겨지는 것은 카메이로스 출토 로도스 기법 접시¹⁰⁰)다.(도 11) 이 접시가 제작된 7세기는 뮌케네

100) Six, *JHS6*,pl.LIX.,Buschor,*GV*,Abb.51.,Boardman,*EGV*,pl.297.

멸망 이후 9세기까지의 이른바 ‘암흑기’¹⁰¹⁾가 끝나고 그리스 상고기 문명이 새롭게 활기를 되찾으며 번영을 구가하기 시작하던 시기였고, 동방무역이 다양한 경로로 이루어진 시기였다. 여기 그려진 고르곤의 모습에는 그와 같은 문화적 역동성을 반영하는 다양한 특징들이 복합적으로 나타난다.

우선 인물의 머리 부분은 넓은 정면상의 얼굴, 옆으로 길게 찢어진 벌어진 입, 그 사이로 내민 혀, 커다란 두 개의 엄니, 부릅뜨고 응시하는 눈, 얼굴 주위를 둘러 턱 아래서 리본처럼 교차되는 뱀 형상 등 일반적인 고르곤의 두상의 특징들을 고루 갖추고 있다. 하지만 그 아래 붙어 있는 몸은 또 다른 존재의 모습을 표현한다. 고식의 긴 옷을 입고 양 손에 각각 물새¹⁰²⁾를 한 마리씩 들고 있는 자세는 동물의 여주(女主)(πότνια θηρών)의 전형적인 모습이다. 그런데 동일한 유형을 가리키는 말로 ‘위대한 어머니’, ‘동방의 아르테미스’ 등의 다른 명칭들이 혼용되고 있고, ‘산악의 어머니’로 불리는 크레타 근원의 옛 여신도 작은 산 형상 위에서 서 있기는 하나 양편에 대칭적으로 동물들을 거느리고 나오는 방식이 동일하다.

이렇듯 신들의 특성과 지물이 분명하게 변별되지 않은 것은 이 시기 도상 전반의 특징이다. 예컨대 로도스 접시뿐만 아니라 570-560년경의 프랑수아 도기(도12)¹⁰³⁾ 등에서 보듯 ‘페르시아의 아르테미스’, 혹은 ‘동방의 아르테미스’는 나중에 그리스 신화에서 사냥의 여신이자 처녀들의 수호자로 등장하는

101) 중세의 ‘암흑기 dark ages’와 마찬가지로 근원전 12세기에서 9세기에 이르는 기하학기를 ‘암흑기 dark age’라고 부르는 데 대해서도 이견이 많은 것이 사실이다. 특히 근래의 고고학적 성과들을 토대로 이 시기에 대한 재평가를 시도하는 연구들이 점차 많이 나오고 있다. Susan Langdon (ed.), *New Light on a Dark Age -- exploring the culture of geometric greece* (Columbia, 1997), Snodgrass, *The Dark Age of Greece An Archaeological Survey of the Eleventh to the Eighth Centuries BC* (NewYork, 2000).

102) 식스는 동물의 여주는 통상 양손에 표범이나 사슴 등 들짐승들을 들고 나타나는 데 반해 여기서 양손에 들린 것이 물새-식스는 이를 백조로 보았다-라는 점에 주목한다. 그는 이것이 산악지역을 배경으로 하는 동물의 여주와 달리 바다와 밀접한 관계를 가진 고르곤의 지정학을 의미하는 것으로 본다. Six, *JHS* 6, p. 280.

103) Buschor, GV., Abb. 84., Beazley, Development, pl. 11.1.2., *ABF.*, pl.46.

아르테미스와는 거의 전적으로 다른 존재다. 그렇기 때문에 이 여러 가지 이름의 신격들을 어디까지 변별해야 할 것인지에 대해 연속성을 강조하는 편과 차이를 강조하는 편 사이에 입장 차이가 발생한다. 로도스 접시의 그림을 두고도 부쇼어는 ‘페르시아의 아르테미스’라고 칭하고¹⁰⁴⁾ 푸르트벵글러는 이 도상을 엄밀히 고르곤이라고 부를 수 있을지 다소 의문스럽다는 단서를 다는 반면, 프로팅햄이나 해리슨은 다양한 신격들 사이의 광범위한 근친성을 상정한다.

앞 장에서 살펴 본 것처럼 프로팅햄은 ‘메두사가 사악한 정령이나 악령이 아니라 원래 선사 시대의 자연의 여신이고 대지의 영(靈)이었으며 이는 동물의 여주, 레아, 퀴벨레, 데메테르, ‘어머니’ 아르테미스와 동일한 존재이거나 동일한 근원을 가진다’고 주장했다.¹⁰⁵⁾ 유사하게 해리슨도 케르의 한 유형으로서의 고르곤에 대해 설명할 때 동물의 여주 형상을 한 로도스 접시의 고르곤을 가리켜 ‘위대한 어머니 여신이 가진 추한 악령과 에리누스로서의 측면’이라고 주장한다.¹⁰⁶⁾ 여기서 이미 분명하게 드러나는 것처럼 두 사람의 주장을 공통되게 관류하고 있는 관점은 메두사가 원래 원시 신앙의 여신이었으며, 새로운 신앙체계의 수립과 더불어 사악하고 두려운 존재로 변형되었다는 점이다.

1. 2 동방화의 흔적

동물의 여주로 대표되는 도상유형의 구성요소들, 즉 양편에 대칭적으로 동물들을 수반한 인물은 이집트와 서아시아, 즉 동방에서 전파된 대표적인 이미지가기도 하다. 예컨대 이러한 유형의 도상은 크레타의 이다 동굴에서 발견된

104) Ernst Buschor, *Griechische Vasenmalerei* (München, 1913), p. 78.

105) Frothingham, *AJA* 15, pp. 349-377.

106) Harrison, *Prolegomena*, p. 194.

8세기의 청동 부조라든지(도 13)¹⁰⁷⁾ 길가메쉬가 양 손에 동물들을 들고 있는 메소포타미아의 인장 음각화에서(도 8), 또는 메소포타미아에서 우가리트, 카르케미쉬, 징키를리에 이르는 지역에서 널리 발견되는 다이몬 라마쉬투 도상에서도(도 14)¹⁰⁸⁾ 발견된다. 루브르 박물관이 소장하고 있는 부조판(도 15)과, 이라크 박물관에 있는 거의 동일한 부조판(도 16)에는 고르곤과 종종 비교되는 동방의 두 정령인 라마쉬투와 파주주의 모습이 모두 재현되어 있다. 사자의 머리에 비늘이 덮이고 날개가 달린 몸을 하고 맹금류의 발과 뱀으로 된 남근을 가진 파주주는 몸은 부조판 뒷면에 음각과 부조로 묘사되어 있고 머리는 판 위쪽으로 환조로 이어져 있어 뒤쪽에서 판을 지지하며 앞쪽으로 머리를 내민 듯한 모습이다. 파주주가 남성적인 존재라면 장식판 아래편 중앙에 부조로 표현된 라마쉬투는 여성적인 존재로, 사자 머리와 맹금류의 발의 결합은 공통되지만 양 손에 뱀을 쥐고 돼지와 개에게 젖을 물리고 있는 모습은 동물의 여주를 연상시킨다.

물론 이 경우에도 외양상의 유사성, 혹은 모티프들을 결합하는 방식이나 결합된 요소들의 유사성을 신화적 의미 전반의 유사성이나 전파로 확장시켜서는 곤란할 것이다. 각각 고르곤과의 유사성이 거론되는 파주주¹⁰⁹⁾와 라마쉬투가 위의 부조판에 동시에 등장한다는 사실만으로도, 전해진 것은 앞서 말한 예술적 형식화의 기법뿐임을 단적으로 말할 수 있다. 라마쉬투의 경우 메소포타미아에서 ‘임신한 여인, 출산하는 여인, 어머니들의 공포의 대상’이었다. 종종 라마쉬투가 올라타고 있는 나귀나 배는 아이를 빼앗아가는 이 악령을 먼 곳으로

107) 이 부조는 크레타에까지 전파된 북부 시리아의 금속공예술을 보여주는 예다. John Boardman, *The Greeks Overseas -- their early colonies and trade* (New York, 1999), p.58, fig.26.

108) 메소포타미아의 다이몬들인 라마쉬투와 라미아가 고르곤과의 사이에 갖는 유사성에 관해서는 Walter Burkert, *The Orientalizing Revolution -- neareastern influence on greek culture in the early archaic age* (Cambridge, Massachusetts, London, 1992) Pinder, Margaret E., Burkert, Walter (trans. of *Die orientalisierende Epoche in der griechischen Religion und Literatur*), pp. 82-87.

109) 파주주의 두상이 그리스의 미술가들이 고르곤의 머리를 재현할 때 영감을 주었으리라는 것은 보드먼의 주장이다. Boardman, *The Greeks Overseas*, p. 79.

데러가는 것으로 여겨졌고, 따라서 위에서 본 것과 같은 부조판은 이를 막기 위한 부적으로 쓰였다.¹¹⁰⁾ 부조판을 지지하고 있는 파주주는 그 자체로 그와 같은 악령을 쫓고 사냥하는 액막이인 셈이다. 동방의 정령 모티프들의 전파설을 주장하는 장본인인 발터 부르케르트조차도 모티프의 전파와 그 종교적 의미의 전파를 구분해야 할 필요성을 분명히 인식하고 있었다.

이미지들과, 필시 서사 모티프들까지도 이종문화간 교섭의 영역에서는 모호해진다. 그것들은 상이한 입장에서 상이한 방식으로 이해되며, 새로운 배치를 형성한다. 창의적인 오독이, 이와 같은 경우에는 전달 자체보다 의미 있는 것으로 여겨질 수 있다.¹¹¹⁾

이런 사실을 전제로 하고, 동방 근원의 유사한 도상의 예를 하나 더 살펴보자. 기원전 10~6세기 것으로 추정되는 바빌로니아 부조(도 17)에 묘사된 인안나/이쉬타르가 그것이다. 여기서 사랑의 여신 인안나는 양손에 잣대를 들고 어깨에 날개를 달고 있으며 발은 역시 맹금류의 발로, 양 발로 두 마리 사자의 등을 밟고 서 있다. 거울에 비춘 듯이 좌우대칭을 이루고 있는 사자들의 곁에는 다시 두 마리의 올빼미가 정면을 바라보고 대칭으로 서 있다. 인안나의 발과 올빼미의 발이 똑같은 모양이다.

잘 알려져 있는 것처럼 올빼미는 아테나의 신조(神鳥)이며 그녀의 지혜의 상징이다. 뿐만 아니라 인안나의 이 부조는 종종 릴리트로 알려져 있기도 하다. 릴리트는 같은 신화에 등장하는 여자 허깨비이고 나중에는 기독교 분파의 서사에도 등장하는 일종의 정령이다. 그리스 신화에 나오는 여자 도깨비인 메두사가 아테나와 복잡하게 결부되어 있는 것처럼 릴리트와 인안나의 관계도 양가적인 것일 가능성은 크다. 동물의 여주나 동물의 여주, 혹은 크레타의 뱀

110) Burkert, *The Orientalizing Revolution*, p. 82.

111) *ibid.*, p. 87.

의 여신과 마찬가지로 인안나는 풍요와 다산을 상징하는 이유로 사랑의 여신이라 불렸을 것이고, 그런 점에서 이 고래의 모성신들과 계보를 같이하는 것으로 볼 수 있을 것이다.

1. 3 결론

우리가 알고 있는 가장 오래 된 고르곤 도상인 로도스 접시의 고르곤에 대해 이처럼 많은 유사한 존재들과 도상들을 거론할 수 있다는 사실은 결국 이것이 신화적으로 아직 채 다 분화되지 않은 존재임을 방증한다. 그런 점에서 전과론을 통해 설명하든 문화 단계의 전개에 대한 구조주의적 도식을 적용하든 이 도상의 근원을 설명하는 것은 불가능한 일이 될 것이다. 다만 이 존재의 머리 부분이 흔히 ‘가면’으로 불리는 고르곤의 머리라는 사실에 관한한 이견이 없기 때문에 고르곤으로 불리고 있는 것이다.

원시신앙의 옛 여신들은 인격신이 아니었다. 동물들을 수호할 뿐 아니라 동물적인 힘을 지닌 존재들이었던 이들에게 인간중심적인 윤리 개념은 없었다. 이들에 대한 인간의 양가적 감정은 고르곤의 얼굴이 공포의 상징인 동시에 공포를 극복하기 위한 액막이 가면으로 쓰였다는 사실을 통해 드러난다. 결국 이 여신들은 인간이 통제할 수 없는, 그렇기 때문에 때로는 은혜로, 때로는 재앙으로 다가온 자연현상의 거대한 힘이었을 것이다.

로도스 접시의 도상은 첫째, 어떤 이야기를 담고 있는 서사적 재현으로 볼 수 없다. 여기 그려진 존재는 신화적 존재이되 그 신화적 위상이 확고하게 정착되지 않은 존재이다. 다시 말해 괴물이면서 신적인, 혐오라기 보다는 경외의 대상인 옛 여신의 모습을 가지고 있다. 둘째, 이 이미지는 옛보기를 유도하는 것이 아니라 보는 이와 직접적인 대면을 전제하고 있다. 크게 부릅뜬 눈으로 정면을 응시하는 두상뿐 아니라 접시의 테두리를 돌아가며 그려져 있는 환

상(環狀) 문양의 경계선을 넘어서고 있는 발 모양이 그림 밖으로 걸어 나오는 듯 묘사되어 있는 데서 이를 알 수 있다.

2. 코르푸, 아르테미스 신전 박공 조각

2.1 메두사 모티프

코르푸(코르퀴라) 아르테미스 신전은 박공 부분을 회화적인 모티프로 꾸민 가장 이른 시기의 예다. 부분적으로 소실된 채 발굴된 이 박공 조각(도 5)은 중심에 자리한 고르곤의 형상과 그 좌우로 대칭적으로 배치된 사자들을 중심으로 구성되어 있으며, 그들 사이와 박공의 양끝 모서리 부분에 작은 인물군들이 등장한다.

고르곤의 양쪽 팔 아래로는 각각 오른편에 뒷다리만 남아 있는 페가소스, 왼편에 하반신이 사라진 크뤼사오르가 묘사되어 주인공이 고르곤 세 자매 가운데서도 메두사임을 확인할 수 있다. 메두사의 머리가 아직 몸에 제대로 붙어 있으므로 양편에 페가소스와 크뤼사오르가 등장하는 것은 이야기의 순서상 모순되는 듯이 보인다. 스피비는 이런 시간상의 불일치가 ‘사건의 전개에 대한 행위의 연속성을 희생시키는 한정된 공간’ 때문에 일어난다고 본다. 그리고 아직까지 ‘정전적인’ 신화가 수립된 시기는 아닐지라도 이 신화의 내용이 사람들에게 친숙했기 때문에 조각가가 이집트나 아시리아 미술에서 볼 수 있는 연속적 서사 양식을 채택할 수 있었다고 설명한다.¹¹²⁾

하지만 굳이 서사를 따지자면 엄밀히 말해 눈을 부릅뜬 채 생생하게 살아 있는 메두사에 대한 이야기는 신화 속에 등장하는 법이 없다. 페르세우스 신

112) Nigel Spivey, "The Greek Revolution", *Understanding Greek Sculpture* (London, 1996), pp. 30-31.

화에서 메두사는 잠 든 상태로 처음 등장해서 자는 사이에 목이 잘리는 것이 전부이다.¹¹³⁾ 그렇다고 해서 이 박공 조각의 고르곤을 에우뤼알레나 스테노로 볼 수 없는 이유는 이미 설명한 바와 같다. 따라서 이 장면을 일반적인 의미의 연속적 서사로 보기는 어렵다. 앞서 잠시 살펴 보았듯 힘멜만은 이 장면을, 상고기 회화를 구성하는 모티프들을 ‘서사적 참조를 수반하는 시각적 상징들’로 보는 자신의 가설이 적용되는 사례에 포함시키고 있다. 그는 자신의 주장을 뒷받침하는 예로 페르세우스가 아직 목을 베고 있음에도 메두사가 이미 팔에 페가소스를 안고 있는 셀리노스 메토프(도 18)에서도 마찬가지로 상황이 벌어지고 있다는 것을 말한다.¹¹⁴⁾

좌우대칭으로 배치된 사자, 혹은 표범들은 동방미술의 영향으로, 이를테면 8세기에 이란에서 만들어진 청동 부조판(도 19)의 사자와 뚜렷한 근친성을 드러낸다. 기하학기가 끝나갈 무렵에 동방에서 이주해 온 장인들과 유입된 공예품들을 통해서 다양한 문양들이 그리스 본토에 전파되었다. 특히 선(先)-코린토스 양식 이래로 코린토스 지역에서 지속된 동물 프리즈에서 사자, 스프링스, 세이렌 등 실제와 가상의 동물들을 열 지어 표현하거나 마주세우는 방식이 그 대표적인 사례이다.(도 20) 대칭 문양의 경우 대칭되는 두 요소의 사이에 다른 모티프를 삽입하는 예가 많은데, 아르테미스 신전 박공에서는 메두사가 그 자리를 차지함으로써 전체로 보아 동물의 여주 유형과 비슷한 효과를 내고 있다.

113) 홉킨스도 이와 같은 이유로 고르곤이라는 이름이 산스크리트어로 ‘새된 소리를 지르다’라는 뜻인 ‘garj’에서 유래했다는 어원적 설명이 그리스 신화의 서사만으로는 충분히 해명되지 않으며, 오히려 그가 메두사의 직접적인 원형으로 보는 메소포타미아의 홈바바와의 관련성을 뒷받침한다고 주장한다. 그는 아시리아의 서사시에서 홈바바는 ‘폭풍우 같은 목소리, 신과 같은 입, 바람과 같은 숨결’을 가졌다거나 ‘허리케인처럼 울부짖고, 입은 불이며 숨결은 죽음’이라는 묘사를 예로 들고 있다. Clark Hopkins, "Assyrian Elements in the Perseus-Gorgon Story", *AJA* 38 (1934), p.341, p.346. 하지만 어원학적 설명 방식에 찬성하는지의 여부를 떠나 'garj'라는 어원이 메두사가 아닌 고르곤을 대상으로 한다는 점에서 홉킨스의 이런 설명은 크게 설득력을 갖지 못하는 것으로 보인다.

114) Himmelman, *Reading Greek Art* (1998), p. 94.

박공의 중앙에 묘사된 메두사는 무릎뛰기 자세와 정면상의 얼굴이 결합되어 있는 전형적인 상고기 유형이다. 팔과 다리의 근육이 강조되어 있고 정면성을 강조하다 못해 타원형이 된 얼굴은 양 편의 사자들의 얼굴과 상응하면서 화면 전체의 평면성을 부각시키고 있다. 구체적인 운동을 표현하지 않으면서도 양 쪽 다리를 앞뒤로 벌려 무릎을 굽힌 이런 자세의 유래에 대해서는 대체로 두 가지 설명이 존재한다. 기하학기 도기 그림에서 이미 나타나는 'laipsera gouna' 자세에서 연원을 찾는 경우¹¹⁵⁾와, 7세기 이후로 활발하게 유입된 동방 미술의 영향으로 보는 경우가 그것들이다.¹¹⁶⁾

힘멜만은 기하학기 장례용 암포라¹¹⁷⁾에 등장하는 인물들(도 21)이 명백한 정지 자세의 상황임에도 가볍게 무릎을 굽히고 있는 것을 예로 들면서 이 자세가 구체적인 운동의 상황을 설명하는 것이 아니라 인물의 잠재적 에너지를 응축하고 있다고 본다.¹¹⁸⁾ 반면 홉킨스는 이 자세가 아시리아에서 유입된 것으로 본다. 그는 “코린토스 양식이 선-코린토스 양식으로부터 진보를 보일수록 히타이트 양식을 넘어서는 아시리아 양식의 영향을 점점 더 강하게 반영한다”는 페인의 주장을 인용하면서, 무릎뛰기가 히타이트에서 유래했다는 마이어의 주장에 반대한다. 무릎뛰기는 히타이트를 경유해 들어온 바빌로니아 전통이라는 것이다. 아울러 그는 이 자세가 처음에는 단순히 분투 상태의 강도를 표현하는 것이었다가 나중에는 빠른 운동을 암시하게 되었을 것이라고 본다.¹¹⁹⁾

115) Himmelmann, *ibid.*, p. 94.

116) Clark Hopkins, "Assyrian Elements in the Perseus-Gorgon Story", pp. 341-358. 홉킨스가 아시리아 유래를 주장한다면 그가 반론을 제기하기 위해 인용하는 마이어는 히타이트 설을 내세운다. E. Meyer, *Reich und Kultur der Chetiter* (Berlin, 1914), 홉킨스가 아시리아 설을 주장할 때 의존하는 저자는 페인이다. H. Payne, *Necrocorinthia*, (1931, Oxford).

117) Boardman, *EGVP.*, pl. 44.

118) Himmelmann, *Reading Greek Art* (1998), p. 81. 앞서 살펴본 로도스 접시의 메두사(도 10)나 엘레우시스 도기의 고르곤들(도 30)이 옆이 트인 치마를 입고 한쪽 다리를 가볍게 걸듯이 내밀고 있는 것도 마찬가지로 자세다.

119) Hopkins, "Assyrian Elements in the Perseus-Gorgon Story", pp. 345-346.

상고기에 그리스 본토와 동방 사이의 활발한 교역 양상을 고려할 때 전파론을 부정하기는 어렵다. 예컨대 홉킨스가 제시하는 유물들 가운데 아시아 원통형 인장 그림에서 두 인물에게 공격 당하고 있는 괴물과 코르푸 박공의 메두사의 자세의 공통점은 설명 이전에 시각적으로 명백하다. 다만 모티프의 전래가 그 모티프의 주제나 함의까지를 수반하는 것은 아니며, 동방화와 동시에 그 모티프에 대한 ‘그리스화’가 있었을 것이다. 힘멜만이 제시하는 기하학기 전통이 동방에서 유래한 새로운 모티프와 결합했을 가능성이 있고, 그럴 때 완전히 새로운 제 3의 전통에 대해 말할 수 있을 것이다.

2.2 박공 양쪽 모서리 모티프들

메두사를 기준으로 왼쪽 끝 부분에 나타나는 두 남자 가운데 공격하는 쪽이 제우스임은 거의 분명하다. 그가 상대를 공격하기 위해 손에 들고 있는 것이 종종 제우스의 지물로 등장하는 번개(도 22)이기 때문이다. 제우스가 손수 나서서 전투를 벌인 신화 주제가 흔치 않기 때문에 상대방은 티탄족의 하나로 볼 수 있으며, 그 중에서도 제우스의 상대이므로 통상 크로노스인 것으로 간주한다.¹²⁰⁾

한편 메두사의 오른쪽으로 박공이 끝나는 모서리 부분에는 시신이 놓여 있고 그 옆으로 왕좌에 앉은 한 인물이 누군가에게 창으로 공격 당하고 있다. 문제는 겨누어진 창 끝만 빼고 창 의 나머지 부분과 그것을 든 사람이 남아 있지 않다는 점이다. 우선 시신을 뒤로 한 채 옥좌에 앉아 죽임 당하는 광경 때문에 이것을 네옵톨레모스의 창을 받는 트로이아의 왕 프리아모스로 보는 건

120) 잘 알려진 대로 아버지 우라노스를 거세하고 신들의 제왕이 된 크로노스는 레아와의 사이에서 태어난 자녀들을 모두 통째로 집어삼켰다. 이에 고통받은 레아는 제우스를 낳자 키클로스로 가 아이기가이온 산에 숨겨 놓고 아들 대신 돌덩이를 포대기에 싸서 크로노스에게 주었다. 아버지 몰래 자라난 제우스는 첫 번째 아내인 메티스의 도움으로 크로노스에게 구토제를 먹여 그가 삼킨 형제들을 토해내게 한다. 이렇게 해서 다시 살아난 신들과 제우스는 크로노스의 형제들인 티탄신족과 전쟁을 일으키게 되는 것이다.

해가 있다. 하위는 이 시기에 올림포스 신들의 패권이 공인되어 있었다는 사실은 신전들이 그들의 이름으로 지어졌다는 데서 확인되지만 박공 장식에서 나타나는 모티프들은 각 지역 거주민들 사이에서 여전히 보다 중요시되던 대중 신앙을 반영한다는 설명을 제시한다. 따라서 그가 프리아모스와 네옵톨레모스로 읽은 오른쪽 모티프는 호메로스의 인물들에 대한 문학적 관심을, 제우스가 거인을 베는 왼편의 장면은 올림포스 종교를, 마지막으로 동물들을 거느린 고르곤은 미신적 신앙을 반영한다는 것이다.¹²¹⁾

하위의 설명은 원시신앙에서 올림포스 신화 시대로 이행하던 당시의 종교적, 정치적 상황을 바탕으로 하고 있다는 점에서 설득력을 갖지만 그 두 가지 힘들의 대결 사이에 단순한 ‘문학적 관심’을 근거로 프리아모스 주제를 끼워넣었다고 말하는 것으로는 문제의 세 번째 주제에 대한 설명이 되지 않는다. 어찌 보면 당대 지역 주민들의 이원화된 종교관이라는 관점에서 나머지 두 주제가 통합된다는 점이 나머지 하나에 대한 설명의 설득력을 반감시키는 셈이다. 더구나 결정적으로 프리아모스의 죽음에 관한 일화는 『일리아스』에 나오지도 않고, 네옵톨레모스로 말하면 단 한 번, 아킬레스의 한탄 장면에서 언급되고 지나갈 뿐이므로 문학적 관심을 대변하는 모티프로 보기에는 너무 주변적인 일화와 인물들이라는 것도 말하지 않을 수 없다.

또 다른 입장은 방금 지적한 것처럼 그 주제와 박공의 나머지 부분과의 연관성을 찾기 어렵다는 점 이외에 앉아 있는 인물이 여성일 수도 있다는 가능성을 제기하면서 나타났다. 요컨대 이 장면을 박공 반대편 끝에서 전개되고 있는 티탄족과의 전투의 연장으로 보아, 창을 들고 있을 인물을 포세이돈, 앉아 있는 쪽을 레아로 볼 수 있다는 것이다.¹²²⁾ 이렇게 볼 때 레아 뒤편의 시신은 이미 죽은 티탄족이 될 것이다.

121) Thalia Phillis Howe, "The Origin and Function of the Gorgon-Head", *AJA* 58(1954), p.215.

122) Spivey, *Understanding Greek Sculpture*, p.172, Stewart, *ibid.*, p.113.

박공의 공간에 부여된 강한 통일성을 고려하고, 사자문양에서 드러나듯 적어도 좌우로 대칭하는 부분들 사이에 상응하는 관계가 있음을 생각한다면 나머지 모티프와의 연관성을 찾기 어려운 프리아모스의 죽음 장면이라는 가정보다는 포세이돈과 레아로 보는 쪽이 설득력 있어 보인다.

2.3 결론

2.3.1 모티프들의 결합

서론에서 짧게 다루었듯 엘스너는 코르푸 아르테미스 신전의 메두사를 상고기 조상의 한 전형으로 꼽았다. 박공 전체를 두고 본다면 이를 상고기 회화의 전형으로 볼 수도 있을 것이다. 그리고 이제까지 살펴본 것처럼 전체 구성에 있어서 가장 두드러진 특징은 모티프들 사이의 불연속이다.

여기서 메두사의 양팔 아래 나타나는 두 자녀는 스피비가 파악하듯 시간적 순서를 역행한 것이라기보다는 표현된 인물이 다른 아닌 메두사임을 나타내기 위한 것이라고 보아야 할 것이다. 또 메두사는 차치하고라도, 신화의 서사에 전혀 등장하지 않는 사자들에 비해 볼 때 이 두 인물이 작게 표현된 것 역시 그와 같은 주장에 대한 근거가 된다. 또한 이런 맥락에서, 상고기 도상의 개별 모티프들이 저마다 상형문자와 같이 기능한다는 힘멜만의 주장은 타당성을 얻는다. 더구나 그림틀의 성격상 등장인물들 간의 위계가 분명한 박공조각에서 메두사가 중심부에 있다는 사실은 이 장면이 단순히 괴물을 정벌하려 간 영웅의 모험담을 압축적으로 전달하고 있지 않다는 것을 의미한다. 강렬한 눈빛으로 보는 이를 압도하는 이 메두사가 초자연적 힘에 대한 경외를 의미한다는 앤드류 스튜어트의 주장¹²³⁾도 이를 뒷받침한다.

앞서 내린 결론에 따라 박공 전체의 프로그램을 티탄족과의 싸움과 메두사

123) Andrew Stewart, *Greek Sculpture*, p. 113

라는 두 가지 주제로 본다고 할 때, 재현된 요소들은 여전히 서로 논리적 관계를 맺고 있지 않다. 서론에서 살펴보았듯 논리적 관계를 맺을 수 없는 것은 언어적으로 분절되어 있지 않은 시각적 재현의 특징이다. 여기서 각각의 요소들은 인과관계에 의해 필연적인 의미를 향해 정렬되어 있는 것이 아니라 각자가 잉여적 의미들을 함축한 채 서로 공명하면서 의미들을 생산한다. 그렇다면 메두사와, 올림포스 신들이 티탄신족과 벌인 싸움은 어떤 공명 가능성을 가질 수 있는가 하는 문제가 남는다.

로서는 고르곤의 근원을 제우스나 아테나가 다루는 번개나 뇌운과 같은 기상현상으로 보았다.¹²⁴⁾ 말하자면 인격신들이 등장하기 이전에 숭배의 대상이었던 정령으로서의 자연현상이 고르곤으로 상징되었던 것이고, 따라서 자연현상에 대한 두려움에서 자연현상을 통어할 수 있는 존재로 상정한 것이 제우스, 혹은 아테나인 셈이다. 이런 과정이 신들의 세대들 사이의 갈등으로 표현된 것이 올림포스 신들과 티탄족들의 싸움이라고 한다면 앞에서 양편에 사자들을 수반한 메두사가 고대의 동물의 여주를 연상하게 한 것도 우연은 아닐 것이다. 무엇보다 메두사가 제우스가 다스리는 뇌운, 즉 자연의 무시무시한 에너지라면 그 자체 제우스의 역능의 발현으로서 티탄족들과의 전투의 한복판에 나타날 이유를 가진다고 할 수 있을 것이다.¹²⁵⁾ 더구나 메두사는 제우스의 뇌

124) Roscher, *Lexikon*, 1699.

125) 헤시오도스는 제우스가 티탄족과의 싸움에 나서기를 결심하는 대목을 이렇게 노래한다. “이제 제우스께서는 더 이상 당신의 힘을 억제하지 않으셨으니,/ 그분께서는 당신의 가슴이 곧 노여움으로 가득 차자 당신의 힘을/ 모두 보여주셨다./ 그분께서 동시에 하늘과 올림포스에서 오셔서/월 새 없이 번개를 치시자, 벼락들이 천둥과 전광과 함께/ 그분의 억센 손에서 잇달아 날았다. 신성한 화염을 빙글빙글 돌리며,/ 그러자 사방에서 생명을 가져다 주는 대지가 불타며/ 요란한 소리를 냈고, 광대한 숲이 사방에서 소리쳤다./ 온 대지와 오케아노스의 흐름들과 추수할 수 없는 바다가/ 끓어올랐다. 뜨거운 돌풍이 지하의 티탄족을/ 에워쌌고, 말로 형언할 수 없는 화염이/ 신성한 대기에 닿았으며,/ 그들이 비록 강력하기는 하지만 벼락과 번개의 섬광은 그들을 눈멀게 했다./ 무시무시한 열기가 카오스를 채웠다./ 눈으로 보기에, 그리고 귀로 듣기에, 그것은 흡사/ 대지와 저 위의 넓은 하늘이 부딪칠 때와 같았다./ 왜냐하면 그런 엄청난 굉음이 내려면 대지가 아래로 던져지고/ 하늘이 위에서 떨어져야만 할 것이기 때문이다./ 그만큼 큰 굉음이 났던 것이다./ 신들이 서로 부딪쳐 싸울 때,/ 게다가 바람이 덮치더니 진동과 먼지와/ 위대한 제우스의 무기들인 천둥 번개와/ 불타는 벼락을 들어올려 함성과 소음을/ 양측의 중앙

운로서, 그리고 포세이돈의 연인으로서 두 번 길들여진 존재이므로 이 두 신들이 그를 이용해 전투에 임하고 있다 해도 이상할 것은 없다.

그리스 신화 내에서 신들의 세대 간 갈등은 두드러지는 테마이다. 우라노스와 크로노스, 크로노스와 제우스 사이에서 반복된 친부살해의 사건이 그 원형을 이루기도 하거니와, 「자비로운 여신들」에서는 복수의 여신들이 아폴론론에게 “젊은 신으로서 연로한 여신들을 짓밟았다”(150)¹²⁶⁾고 비난하는 것을 볼 수 있다.

후대에 등장한 다양한 이설들 가운데는 아이기스가 티탄족과의 전투에서 아테나가 제압한 한 티탄의 가족이라는 것이 있다. 가족의 임자의 이름은 팔라스라는 거인이었다가 메두사가 되기도 하고, 또 심지어는 아테나의 친부로 말해지기도 했다.¹²⁷⁾ 이 이야기들은 어느 쪽이나 프로이트가 『토텐과 타부』에서 구성한 원시사회의 오이디푸스적 도식에 부합한다. 즉 최초의 공희동물이었던 부족사회의 아버지, 아들들에게 죽임 당하고 나누어 먹힌 전제적인 아버지가 자식들의 마음 속에서 일어나는 죄책감과 사후적인 그리움으로 인해 조상신으로 등극하는 과정에 대한 신화적 표현으로 볼 수 있다.¹²⁸⁾ 요컨대 메두사 신화와 티탄족들과의 전투 장면 사이의 관념 연합을 가능하게 해 주는 또 다른 요소는 두 신화에 내장되어 있는 친부살해의 주제와 오이디푸스적 강박이다. 따라서 신생의 올림포스 종교와 메두사에 대한 민간신앙이라는 두 가지 측면만을 놓고 볼 때 앞서 소개한 하위의 설명은 심리적 타당성을 가진다. 나아가 새로운 종교를 받아들인 지역의 거주민들은 친부살해를 공모한 집단의

으로 날랐다.”(687-709) 「신통기」, pp. 67-68.

126) 아이스퀼로스, 「자비로운 여신들」, 『아이스퀼로스 비극』, 천병희 옮김, 단국대학교 출판부, 2002, p. 156.

127) 에우리피데스가 「이온」에서 아테나 자신이 메두사의 머리를 벤 것으로 전하는 이야기, 신족과 거인족의 전쟁에서 아테나가 거인 '팔라스의 꺾질을 벗겨 전투 중에 자신의 몸을 보호하는 데 썼다'는 아폴로도로스의 이야기 등을 들 수 있다. 자세한 내용과 출전은 다음 장에서 살펴보겠다.

128) 프로이트, 『종교의 기원』, 이윤기 옮김, 열린책들, 1999, pp. 404-421.

일원으로서의 죄책감 내지는 두려움을 가지고 있었을 것이고, 또 그것이 올림포스의 최고신들을 제치고 메두사가 박공의 중심에, 전체를 장악하는 거대한 규모로 재현된 저간의 사정일 수도 있을 것이다.

2.3.2 여신-메두사

이미 살펴 본 것처럼 메두사가 취하고 있는 무릎뛰기 자세는 양쪽 팔과 다리를 모두 굽히고 옆을 향한 모습으로 묘사되는 탓에 매우 강한 운동감을 연출하지만 실제 달리는 모습의 자연주의적 묘사는 아니다. 여기서 무릎뛰기 자세가 표상하는 것은 인물의 폭발적인 에너지, 초자연적인 역능이다.

한편 메두사와 자녀들을 양편에서 대칭적으로 에워싸고 있는 두 마리 사자는 박공의 전체 공간을 구획하면서 중심의 인물군을 고립시키고 있다. 이들이 동물의 여주 도상을 연상시키는 것은 분명하다. 그런 맥락에서 당대에 코르푸 지역에 올림포스 종교가 공인되어 있었다는 증거로 신전의 이름이 올림포스 신들 중 하나인 아르테미스라는 점을 든 하위의 주장에 대해서는 반론의 여지가 있다. 그녀 자신이 설명하는 것처럼 이 박공 조각의 구성이 지역의 토착 신앙과 신흥 종교가 공존하고 있었다는 증거라고 한다면 신흥 종교를 대변하는 것은 모서리의 제우스와 포세이돈이기 때문이다. 이 신전의 주인인 아르테미스는 올림포스의 아르테미스라기 보다는 페르시아의 아르테미스, 즉 메두사에 중첩된 동물의 여주일 가능성이 더 커 보인다.

3. 엘레우시스 암포라에서 베를린-화가의 범아테나 제전 암포라 (Munich 2312)까지

3.1 추격 장면

메두사에 관한 신화에서 상고기에 특히 즐겨 다루어진 순간은 고르곤 자매의 추격 장면이다. 그것은 앞서 살펴 본 「헤라클레스의 방패」에 묘사된 대목에 해당한다. 즉 메두사의 목을 벤 페르세우스가 아테나의 도움을 받으며 달아나고 있고, 그 뒤로 자매를 잃은 나머지 두 고르곤이 추격하는 모습이다. 네소스 암포라(도 23)¹²⁹⁾와, 그보다 조금 이른 시기인 675-650년 사이의 것으로 추정되는 엘레우시스 출토 암포라(도 24)의 배부분에 각기 그려진 장면들을 비교해 보자. 우선 엘레우시스 암포라의 경우, 고르곤들은 몸과 머리가 따로 노는 듯한 인상을 주는 것은 물론이고, 한쪽이 트인 긴 옷 바깥으로 한쪽 다리가 나와 있다는 점에서도 로도스 접시의 고르곤을 연상케 한다. 왼편에서 오른쪽으로 나아가면서 이미 목이 잘린 메두사의 몸이 공중에 떠 있는 듯한 모습, 그녀를 뒤로 한 채 쫓아가는 자매들, 그들 앞쪽으로 달아나는 페르세우스의 다리가 보인다. 달아나는 페르세우스 뒤편에 나타나 고르곤들 앞을 막아선 인물은 아테나이다. 흐느적거리며 모호하게 서 있는 스테노와 에우뤼알레는 흡사 춤이라도 추는 듯하지만 이 자세는 사실상 상고기 회화에서 즐겨 채택되는 ‘무릎뛰기’ 자세를 선취하고 있다.¹³⁰⁾

650-625년 무렵에 네소스-화가(635-600 무렵 활동)¹³¹⁾가 그린 고르곤들

129) Buschor, *GV*, Abb. 44, Boardman, *ABF*, pl. 5.

130) 이 장면에서 눈길을 끄는 것은 전체 그림에서 느껴지는 어떤 유연한 리듬감이다. 그것은 물론 동일한 자세와 모습으로 나란히 묘사된 스테노와 에우뤼알레의 모습 때문이다. 이 때의 리듬감이라는 것은 자세의 역동성이 아닌 동일한 조형요소의 반복에서 비롯한다.

본격적인 무릎뛰기 자세를 도입할 경우에도 단독 이미지와 반복적인 이미지에서 느껴지는 리듬감의 차이가 있음은 프랑수아즈 도자기 손잡이 안쪽에 그려진 고르곤(도 12.4)와 네소스 암포라의 추격 장면(도 29.2)을 비교해 보면 알 수 있다. 이 두 도자기에 그려진 고르곤들은 무릎뛰기 자세로 달리고 있는 하체와 팔, 정면상의 얼굴, 위로 말린 한 쌍의 날개 등 도상을 구성하는 기본요소를 놓고 볼 때 거의 동일하다. 물론 네소스 암포라의 화가는 굽힌 무릎의 각도를 더 강하게 주어 보다 격렬한 운동을 표현했다. 하지만 여기서 느껴지는 운동감은 단순히 그 점에서만 비롯하는 것이 아니다. 리듬감은 요소의 반복에서 온다.

131) 네소스(혹은 네토스) 화가라는 명칭은 여기서 다른 네소스 암포라가 이 화가의 대표작으로 꼽히면서 붙여진 것이다.

의 추격 장면은 이후로 한 동안 즐겨 채택된 주제의 원형답게 매우 역동적이며 긴박한 운동감으로 충만하다. 전체 구성은 엘레우시스 암포라와 동일하지만 격렬하게 무릎뛰기 자세를 반복하는 두 추격자와 머리가 잘려나간 채 땅바닥에 쓰러지고 있는 희생자의 모습은 「방패」의 묘사에 등가하는 강도를 표현하고 있다. 또 그림 하단에는 경계선 위로 뛰어오르는 돌고래들의 모습이 묘사되어 있어서 비어즐리는 이를 근거로 이들이 달리는 것이 아니라 바다 위를 날아가는 중이라고 본다.¹³²⁾ 또 한 가지 중요한 차이는 고르곤의 머리의 생김새다. 네소스 화가가 우리에게 잘 알려진 특징들을 고루 묘사하고 있는데 반해, 보드먼의 설명에 의하면 엘레우시스767- 화가는 ‘사자와 뱀이 결합된 술’, 즉 동방화된 금속공예품에서 두상의 이미지를 따왔다.¹³³⁾ 불과 수십년의 차이를 두고 제작된 두 도자기 그림에서 나타나는 현격한 차이는 이 주제의 재현전통에서 일어난 변화를 잘 보여준다. 또 이후로 확립되어 유통되는 고르곤의 머리의 세부적인 특징은 시각적 재현 분야에서 먼저 나타나 문헌전통에 반영된 것일 가능성이 커 보인다. 앞서 헤시오도스의 문헌에서 발견되지 않는다고 말한 고르곤의 외모에 대한 상세한 묘사가 2세기 경에 활동한 아폴로도로스에게서 발견되는 데서 이를 알 수 있다. 앞 절에서 살펴 보았듯, 그는 고르곤이 '비늘 뱀들이 감겨 있는 머리와 돼지의 그것과 같은 엄니와 청동 손과 그들을 날 수 있게 해주는 황금 날개'를 가진 것으로 그리고 있다.¹³⁴⁾

네소스 암포라의 추격장면을 계승한 가장 가까운 예로는 600-550년경의 아티카 디노스(도 25)¹³⁵⁾를 들 수 있다. 화가는 바로 이 도자기에 그린 그림을 따서 고르곤-화가(600-580년 무렵 활동)로 불린다. 달아나는 페르세우스와 추격하는 고르곤들, 목이 잘려 땅으로 쓰러지고 있는 메두사의 배치는 앞

132) J.D. Beazley, *The Development of Attic Black Figure* (Berkeley and Los Angeles, 1964), p.13.

133) John Boardman, *EGVP* (London, 1998), p.90.

134) 아폴로도로스, 『원전으로 읽는 그리스 신화』, 천병희 옮김, 2004, p. 116.

135) Boardman, *ABF*, pl. 11.

의 경우와 동일하다. 다른 점으로는 페르세우스를 돕는 아테나와 헤르메스가 고르곤들 뒤쪽으로 배치되어 있고, 이들 무리 전체의 시작과 끝에 사건과 무관한 전차들이 배치되어 있다는 점을 꼽을 수 있다. 묘사하는 사건의 시점이나 내용에 무관한 모티프들을 전체 장면의 양 끝에 배치하는 방식은 기하학기의 문양 전통에서 유래한 특징이다. 무릎뛰기 자세가 인물의 운동에 대한 자연주의적인 묘사를 목적으로 하는 것은 아니었음은 이미 살펴 본 바와 같지만, 적어 이 모티프에 관한 한 도자기의 둥근 표면 위를 돌아가며 어쨌거나 달리는 모습의 인물들에게서 발생하는 운동의 추적의 주제에 부합하고 있다. 애초의 의도와 무관하게 이 자세가 점점 실제 달리는 인물을 표현하는 데 사용되게 된 것일 수도 있다.

흑색상이 점차 적색상으로 이행해가면서 고르곤의 얼굴이 다소 부드러워지기 시작하는 것을 감지할 수 있다. 색채 자체의 변화에서 오는 인상의 차이도 있겠고, 음각을 해야 했던 흑색상에 비해 붓으로 그리는 적색상 기법 덕분에 획득된 선적인 부드러움 때문이기도 할 것이다. 그러나 무엇보다 5세기를 기점으로 꽃피운 그리스 문화의 인간중심주의가 중요한 요인으로 보인다.

490년 경의 것으로 추정되는 범-아테나 제전 암포라¹³⁶⁾에 베를린1686-화가 그린 그림(도 26)을 살펴보자. 앞서 살펴본 추격 모티프를 이어 받고 있지만 화가는 페르세우스와 고르곤 한 명만을 등장시키고 장식모티프나 부수적인 배경들을 모두 생략함으로써 대단히 현대적인 방식으로 사건을 부각시키고 있다. 그림을 그릴 도자기 기형으로 암포라를 선호한다든지 주제를 단순명료하게 표현하는 것은 이 화가의 두드러진 개인적 특징이다.¹³⁷⁾ 한쪽 면 배 부분에는 페르세우스, 그 반대편에는 고르곤을 배치한 방식 역시 베를린1686-

136) Boardman, *ARFA.*, pl.153.

137) 이런 이유로 비어즐리는 동시대의 클레오프라테스와 베를린-화가를 각각 르네상스 시기 피렌체, 시에나 화풍에 빗대어 설명하기도 했다고 한다. Boardman, *Athenian Red Figure Vases the Archaic Period* (London, 2005), p. 91.

화가가 즐겨 취한 구성으로, 만일에 물레 위에 이 도기를 올려놓고 돌린다면 둘 사이의 끝없는 추격전이 계속될 것이다. 고르곤의 어깨에 달린 두 쌍의 날개는 이제 위로 말리는 대신 새의 날개와 같이 아래로 늘어진 유형을 취하게 되었고, 비어즐리가 네소스 화가의 고르곤들에 대해 ‘몸 위에 머리가 달려 있다기 보다 괴물 같은 머리에서 몸이 자라나온 것 같다’고 표현했던 역삼각형의 비례는 완전히 사라졌다. 여전히 정면상에 머리 위로 뱀들이 또아리를 틀고 있고 특유의 해괴한 표정을 짓고 있지만 고르곤의 머리는 어깨에서 자연스럽게 올라온 목 위에 안정감 있게 잘 올라붙어 있다. 조각조각 이어붙인 듯이 통합되지 않던 고르곤의 모습이 인간의 틀 안에서 재조직되고 있는 것이다. 여신에서 혼성의 생경한 존재로 변모했던 고르곤은 이제 차라리 낫설고 기이한 인간, 즉 이방인이 된다.

3.2 기형(器型)과 재현된 이미지

그런데 이 추격 장면이 그려진 도기들의 기형을 살펴 보면 한 가지 중요한 사실을 깨달을 수 있다. 암포라나 디노스는 모두 가장 크기가 큰 도기류에 속한다. 예컨대 장례용인 엘레우시스 암포라는 높이가 1.42m이고, 고르곤 화가의 디노스는 0.93cm이다. 크기 이전에 도기 표면을 빙 둘러가며 그려진 그림은 당연히 단숨에 파악되지 않는다. 때문에 대부분은 도기 표면을 A와 B로 나누어 두 개의 다른 장면을 묘사하고, 경우에 따라 손잡이가 달린 양 측면을 또 다른 화면으로 구성하기도 하는 것이다. 그런데 위의 도기들의 경우 배 부분을 한 바퀴 돌아가며 한 장면이 그려져 있는데다가 크기도 커서 전모를 파악하기 위해서는 도기 주변을 돌아보는 수 밖에 없다. (도기를 애써 돌릴 수도 있겠지만 크기를 고려할 때 돌리면서 동시에 그림을 보기는 어렵다.)

추격 장면은 통상 달아나는 페르세우스와 추격하는 두 고르곤으로 이루어지

며, 이미 머리가 잘려 몸만 쓰러져 있는 메두사와 영웅을 돕는 아테나가 종종 추가된다. 그럴 때 쫓는 자들과 쫓기는 자로 이루어진 세 명에게서 동일한 동작이 반복되고 이를 보기 위해 움직여야 하므로 운동의 인상은 배가되는 (네소스 암포라에서 고르곤들의 발 아래 반복적으로 나타나는 돌고래들 역시 동일한 효과를 낳고 있다) 반면, 하나의 시점에서 바라보았을 때 회화적 환영공간은 조성되지 않는다. 대신 도기의 표면 위를 반복되는 패턴처럼 미끄러져 가는 인물들이 드러날 뿐이다.

더구나 고르곤들은 페르세우스를 추격하는 장면의 이야기를 전달하면서도 여전히 정면을 응시하고 있다. 이것은 정적인 장면에서도 마찬가지로 6세기 이래로 등장하기 시작한 메두사의 머리를 베는 장면에서조차 정면을 응시하는 희생자의 모습을 볼 수 있다. 예컨대 아테나 대신 헤르메스가 등장하는 6세기 중반의 올페¹³⁸⁾ 그림이 그렇다. 여기서 아마시스-화가는 메두사를 예의 역동적인 모습으로 화면의 중앙에 배치하고, 괴물의 눈을 피하여 고개를 뒤로 돌린 페르세우스가 목에 칼을 꽂는 모습을 묘사하고 있다. 메두사의 자세와 세부 묘사는 흡사 고르곤-화가의 디노스에서 오려붙인 듯 유형화되어 있다. 이 경우에도 화가가 문학적 서사의 도해를 시도하는 대신 요소들 각각에 충분한 의미를 중시한 덕분에 잠들어 있어야 할 괴물이 버젓이 깨어 매우 정력적으로 활동하는 듯한 상황에서 살해당하는 광경이 연출되고 있다. 앞서 코르푸 박공의 메두사와 잠시 비교했던 셀리노스 C신전 메토프의 메두사(도)와 마찬가지로 아마시스-화가의 메두사 역시 아직 영웅의 희생자보다는 초자연적 역능으로 충만한 낯선 정령인 것이다. 그림 속에서 메두사는 이미 목이 잘리고 있지만 잘린 후에도 그 효력이 사라지지 않는 시선이 그림을 보는 이들을 향하여, 그들의 시선을 사로 잡고 있다.

138) Beazley, *ABF*, pl. 80.

그런 관점에 보면 신화를 페르세우스의 관점에서 보나 메두사의 관점에서 보나 크게 중요성을 부여하기 어려운 고르곤 자매의 추격 장면이 초기 도상에 즐겨 채택되었던 이유도 이해할 수 있다. 추격 장면에서 묘사된 스테노와 에우뤼알레는 그들 자신이 아니라, 가사자(可死者)였다는 사실을 제외하고는 그들과 꼭 닮은 존재였던 메두사의 생전의 힘을 사후적으로 묘사하는 수단이었을 것이다. 또 이를 소급하여 헤시오도스가 묘사한 추격 장면의 의의에 대해서도 같은 설명을 적용할 수 있을 듯 하다.

3.3 결론

정면을 향한 고르곤의 머리와 측면으로 그려진 몸의 조합은 유기적이지 않다.

머리카락 대신 솟아 오른 뱀들과 날개의 만남도 이질적이다. 한 화면 안에서 정면을 바라보고 있는 고르곤들과 진행 방향을 바라보며 질주하는 페르세우스의 병치는 보는 이에게 대면과 몰입이라는 상반되는 시각적 경험을 번갈아 불러 일으킨다. 우리 쪽을 바라보며 달려가는 메두사와 메두사를 향해 달려가는 페르세우스를 도기의 반대 면에 배치한 베를린-화가의 구성은 두 가지 시각적 체험을 분리시키고 있다는 점이 돋보인다. 그러나 여기서 화가는 습관화된 묘사 방식의 전형성 때문에 신화전승의 문맥을 벗어나고 있다.

네소스 암포라나 같은 유형의 전례들은 페르세우스를 추격하는 고르곤들이 동생의 죽음에 원한을 품은 메두사의 자매들이라는 문맥을 반영하고 있는 데 반해 베를린-화가의 그림에서는 페르세우스가 고르곤을 추격하고 있다. 도기의 반대 면에 각각 그려져 있으므로 그림을 어느 부분에서 펼치느냐에 따라 고르곤이 페르세우스를 추격하는 것처럼 보일 수도 있지만 그의 손에 들린 하르페¹³⁹⁾는 아직 괴물이 죽지 않았음을 말하고 있다.

어느 경우든 도기에 그려진 장면 전체를 한 눈에 포착할 수 없다는 사실은 여기서 살펴 본 도상들에 대한 3인칭적 몰입을 불가능하게 하는 선형적 조건이 된다. 페르세우스의 추격 또는 도주에 대한 몰입과 고르곤과의 대면이라는 상이한 시각적 체험들 역시 동일한 지평에서 일어나지 않는다. 이들은 다만 병치되어 있을 뿐이다.

4. 고르고네이온

4.1 얼굴, 가면, 응시

‘고르고네이온’이라는 말의 특수한 의미는 앞에서 이미 언급한 바와 같다.¹⁴⁰⁾ 요는 고르고네이온이란 말이 가리키는 정확한 대상은 고르고네이온의 얼굴 - 머리 전체가 아닌 - 을 재현한 독립된 모티프에 한하며, 그것도 4세기 이전의 문헌에서는 이 말을 찾아볼 수 없다는 것이었다. 물론 고르고네이온이라는 어휘를 포함한 문헌이 -- 아직까지는 -- 발견되지 않는 시기라고 해서 그 모티프 자체가 없었다는 뜻은 아니다. 사실상 고르고네이온, 잘린 머리가 아니라 자족적인 하나의 모티프로서의 고르곤의 얼굴은 7세기에도 존재했다.

앞서 소개한 것처럼 메두사의 그로테스크하면서도 희극적인 얼굴은 원시 신앙에서 하나의 원형으로서 등장하는 액막이 가면의 연장 선상에 있고, 그런 점에서 유사한 외래도상 및 존재들과 쉽게 병치시켜 볼 수 있다. 특히 부릅뜬 눈과 길게 찢어진 입이 주는 인상이 가장 두드러진 탓인지 메두사의 머리는

139) 하르페는 페르세우스가 메두사의 머리를 베러 갈 때 헤르메스에게서 얻은 반월도(半月刀)의 일종이다. 아폴로도로스는 이것이 ‘아다마스로 만든 낫’이라고 전하고 있다. 아폴로도로스, 『원전으로 읽는 그리스 신화』, 천병희 옮김, 2004, 숲, p. 116.

140) 각주 4.

종종 다른 지역의 원시적인 가면들과의 유사성이 지적되곤 했다.

대표적인 예로 메소포타미아 신화의 홈바바(또는 후와와)(도 27, 28)를 들 수 있다. 홈바바는 길가메쉬와 엔키두의 모험 이야기들 중 한 편에 등장하는 숲의 정령이다.¹⁴¹⁾ 우르 지역 등에서 발견되는 홈바바의 진흙 가면은 전체적으로 일정하게 거친 주름이 잡히고 크게 벌린 입 안으로 무시무시한 맹수와 같은 치열이 강조되어 있는데, 7세기 경에 오르티아를 비롯한 스파르타 각지에서 발견되는 가면들은 이 홈바바 가면과 놀랄만한 유사성을 보인다. 제례용으로 제작된 이 스파르타 가면들의 인물 유형들 가운데서는 '노파'(도29)가 특히 홈바바와 흡사하지만 별도로 고르곤(도 30) 가면도 있다. 홈바바를 묘사하는 '용의 이빨'이나 '사자의 얼굴' 등의 표현이 여러 실제와 가상의 동물들의 특징을 조합하는 방식으로 되어 있고, 고르곤의 둥근 얼굴 둘레를 테두리 치듯 둘러 묘사되는 뱀들의 형상을 사자의 갈기로 보아 이 혼성의 괴물에서 사자의 모습을 읽어내는 경우도 빈번하다는 점에서 스파르타의 가면만이 아니라 흔히 접하게 되는 도기 그림이나 수막새(도 31, 32) 등에 묘사되는 고르고네이온 일반과 홈바바의 친족성은 종종 지적되곤 한다.

단 그렇다고 해서 이 둘 사이에 직접적이고 배타적인 계보를 설정하기는 어려워 보인다. 이 시기의 동서교역에 따른 상호 영향이라는 것이 워낙 방만하게 이루어지고 있음을 보여주는 사례들이 어렵지 않게 발견되기 때문이다.¹⁴²⁾

141) 홈바바를 처단하겠다는 길가메쉬의 이런 호언장담에 그의 종이자 친구인 엔키두는 다음과 같은 말로 괴물의 외모를 설 명한다. "... 그는 용사이며 그의 이빨은 용龍의 이빨입니다./그의 얼굴은 사자獅子 얼굴이며/그의 갈비뼈는 밀려 닳치는 홍수입니다./갈대를 먹는 그의 이마에 누구도 가까이 오지 못합니다..." (99-102) 『길가메쉬의 삼목산 杉木山 여행』, 『수메르 신화』, 조철수, 2003, 서해문집, p. 398. '갈대를 먹는' 이마란 주름 잡힌 이마를 묘사하는 것인데 이 주름은 양의 내장을 형상화한 것이다.

142) 마찬가지로 부릅뜨다 못해 돌출한 두 눈과 길게 찢어진 입 사이로 혀를 내민 모습의 얼굴은 시간적, 지리적으로 전파 가능성이 없는 지역에도 흔히 존재했다. 이를테면 레비-스트로스가 연구한 북미 인디언들의 swaihwé 가면들은 위에 거론한 당대 그리스와 가까운 지역의 어떤 도상보다 더 메두사가 가깝다. 이것 역시 형태상의 유사성만으로 전파론을 주장하는 데 따르는 위험성을 잘 보여주는 예가 아닐 수 없다. Claude Lévi-Strauss, *The Ways of the Masks* (Washington, 1982), Sylvia Modelski (trans.).

일레로 위에서 흠바바의 사자 얼굴과 고르곤의 얼굴에 나타나는 사자의 특성 사이의 유사성을 거론했지만 사자 얼굴에서 비롯한 다이몬의 형상으로는 파주(도 33)가 대표적이다. 또 흠바바의 형상(도 34) 중에는 이집트의 베스(도 35)와 쌍둥이처럼 닮은 것이 있는데, 이 베스와 고르곤의 직접적 연관관계에 대한 주장들도 앞 장에서 살펴본 대로다. 베스 역시 혀를 내민 모습으로 묘사되고, 이집트 신들의 계보에서 그가 가지는 역할이 여자와 아이들을 수호하고 죽은 자를 인도하는 것임을 고려할 때 페르세포네의 전령인 고르곤과의 연관성은 더욱 공고해 진다.

이런 맥락에서 두 가지 사실을 요약할 수 있다. 첫째, 고르고네이온은 그리스 문화의 명확한 정체성이 확립되기 이전에 다양한 경로를 통해 전파되거나 토착신앙에서 발생한 시원적인 이미지이다. 둘째, 이 이미지는 철저하게 ‘실용적인’ 목적으로 만들어진 실재적 존재이다. 그런 점에서 고르고네이온이 공포의 이미지라는 것은 그것이 공포라는 감성을 심미적인 목적에서 표현하고 있다는 의미가 아니다. 이 얼굴이 공포의 이미지라면 그것은 공포의 대상을 위협하기 위해 공포의 이미지로 무장하는 동중요법으로서이다. 고르고네이온이 ‘실재적 이미지’라는 표현은 이처럼 이미지가 실재에 영향을 미치고 실재의 시간 속에서 힘을 발휘하는 한에서 모순이 아니다.

4.2 재현의 장(場)으로서의 도기

4.2.1 톤도

고르고네이온은 흔히 도기 안 쪽 바닥에 형성되는 둥근 부분에 그려지곤 했다. 앞서 살펴 본 것처럼 술잔류의 바닥에 그려지는 고르고네이온은 두 가지 의미에서 액막이의 기능을 수행했다. 첫째는 그릇에 담긴 음료가 변질되는 것을 막고, 둘째는 그것을 마시는 사람이 음료로 인해 병에 걸리거나 과음 후의

후유증을 겪는 것을 막는다는 것이 그 두 가지이다. 술동이에 그려진 고르고네이온의 역할도 이와 유사해서 그릇에 담긴 음료를 잘 보존하고 그것을 나르는 사람이 다치지 않게 한다는 의미가 있었다.¹⁴³⁾ 술동이의 경우 고르고네이온은 배, 또는 어깨 부분(도 36)이나 손잡이 아래 부분(도 37)에 그려진다.

이처럼 술잔의 안에 그려지든 밖에 그려지든 액막이로서의 효력이 마찬가지로 라면, 술잔의 안쪽에 그려진 고르고네이온은 술을 마시는 사람을 대상으로 한다는 점에서 특별하다. 하지만 그렇다고 해서 술잔을 든 사람이 경험하게 되는 이미지와의 -- 포도주에 잠겨 있다가 그릇을 기울일 때 나타나므로 갑작스러운 -- 대면에서 실존적 응시와 타자의 개념, 또는 그런 상황에 대한 화가의 연출을 말한다면 과도한 사후적 해석이 될 것이다.¹⁴⁴⁾ 다른 기형들과는 달리 위쪽이 완전히 열려 있고 그릇이 얇은 술잔의 형태 자체가 바닥 면을 그림으로 장식하는 계기를 제공했을 것이다. 그럼에도 불구하고 술잔을 기울이는 사람이 의도된 바에 의해서라기 보다는 효과로서 이미지와 대면하게 되는 것은 분명하다. 다만 그와 같은 경험이 반복되다 보면 화가 편에서도 대면의 상황에 대한 고려가 생겨났을 것이다.

그릇 안 쪽에 고르고네이온이 등장하는 방식은 두 가지로 구분할 수 있다. 클레이티아스와 에르고티모스의 테라코타 스탠드 윗부분에 그려진 얼굴(도 38)¹⁴⁵⁾과 튀도스가 접시에 그린 얼굴(도 39)¹⁴⁶⁾과 같이 고르고네이온이 단독적으로 그려지는 경우와 톤도의 고르고네이온을 중심으로 바닥의 나머지 부분에도 그림이 들어가는 경우가 그것들이다. 후자의 경우 배경으로 나타나는 그림의 주제를 살펴 보면 흥미로운 점을 관찰할 수 있다.

625-600년 경에 제작된 것으로 추정되는 카메이로스 출토 레카네 (도 4

143) 본고 II장 3.2.

144) 각주 30.

145) Beazley, *Development*, pl. 11.3.

146) Beazley, *ABF*, pl. 69.

0)147)에는 톤도 바깥쪽으로 전형적인 중기 코린토스 양식의 동물 프리즈 문양이 장식되어 있다.¹⁴⁸⁾ 메두사의 턱 아래 자리한 세이렌을 중심으로 좌우대칭으로 나열된 스팅크스들, 그들 바깥쪽에 대칭의 표범들, 마지막으로 염소로 이루어진 이 프리즈에서 어떤 구체적인 상황이나 사건을 읽는 것은 무리다. 하지만 이로부터 대략 한 세기 후에 만들어진 켈릭스(도. 41)나 눈-잔(도. 42)에서는 중앙의 고르고네이온을 둘러싸고 풍속적인 장면들이 등장한다. 전자는 사람들이 침상에 비스듬히 기대 반쯤 누운 채 술을 마시는 광경, 즉 고대의 ‘향연’을, 후자는 창녀들과 난교를 벌이는 코마스트 행렬을 묘사하고 있다. 코마스트 행렬은 광대와 악사들과 더불어 향연의 와중에 종종 끼어든 것으로 전해지므로 그 자체로 향연과 관련이 있는 소재이다. 따라서 술잔의 안쪽에 그려진 장면은 술을 마시는 사람의 실제 상황을 반영하고 있고, 그 가운데 응시하는 고르고네이온이 배치되어 주객(酒客)의 얼굴을 마주하는 구성이 된다.

바로 이 응시하는 고르고네이온의 해학적인 얼굴로 인해 술잔 속을 들여다보는 사람은 그림 속의 사건에 몰입하는 것을 방해 받게 된다. 방금 살펴 본 두 경우도 그렇지만 6세기 말에서 5세기 초로 넘어가는 시기에 도기화에서 응시의 테마는 정점에 달한다.

코펜하겐 컵(도 44)¹⁴⁹⁾ 안쪽에 그려진 고르곤은 정면을 향한 얼굴 아래에 측면으로 이루어진 두 개의 몸이 붙어 있는 특이한 모습으로 표현되어 있다. 서로 마주 향한 채 무릎을 꿇고 있는 이 몸들을 가리켜 프롱티시-뒤크루는

147) Boardman, *EGVP*. pl. 395, D. A. Amyx, “The Medallion Painter”, *American Journal of Archaeology*, Vol.65, No.1.(Jan.,1961), pl.5.

148) 페인은 중기 코린토스 도기의 장식 양식을 다섯 개의 하위 그룹으로 나누었다. 첫 번째는 도기 받침에 빗살 무늬가 있는 동물 프리즈 문양, 두 번째는 빗살 무늬가 없는 동물 프리즈 문양, 나머지 셋은 내부 톤도의 주제에 따라 고르곤 A 유형, 고르곤 B 유형, 그 밖의 상이한 모티프들로 나뉜다. Humprey Payne, *Necrocorinthia*, (Oxford, 1931), pp. 986-998, Amyx, “The Medallion Painter”, p. 1재인용.

149) *La Cité des Images*, fig. 217.

고르곤의 몸의 양측면을 동시에 재현함으로써 편측성을 보완하고 있다고 말한다.¹⁵⁰⁾ 하지만 여기서 화가가 마치 입체파 화가들이 그랬던 것처럼 고르곤의 몸을 각기 다른 측면에서 바라본 후 종합했다고 말할 수는 없을 것이다. 두 몸에 걸친 짧은 키톤의 문양이 다르다는 것도 이를 반증한다.

코펜하겐 컵 고르곤이 두 개의 몸에서 뻗어 나온 세 개의 팔로 당나귀나 사슴처럼 보이는 동물을 안고 있는 모습은 켈리노스 신전 메토프(도 18)의 고르곤이 페가소스를 팔 아래 끼고 있는 모습을 연상시킨다. 동시에 집어삼킬 듯한 거대한 머리 아래 동물의 목과 뒷다리를 잡고 있는 손은 동물을 산 채로 찢는 디오뤼소스적 광기(도 46)¹⁵¹⁾를 떠올리게도 한다. 그런 점에서 이 도상은 양손에 들짐승들을 든 동물의 여주의 구성을 역전시킨 셈이다. 둘로 분열된 몸은 수호신이자 공포의 대상인 ‘위대한 어머니’의 양가적 속성에 잘 부합한다. 페르세우스의 추격 장면을 통해 메두사의 온전한 모습을 재현하는 스텐노와 에우뤼알레의 위상을 보여준다고도 할 수 있을 것이다.

하지만 무엇보다 이 도상에서 강렬한 요소는 전신상임에도, 심지어 몸이 들 입에도 불구하고 이미지 전체를 압도하는 고르곤의 머리이다. 이보다 약 50년 전에 만들어진 시아나 컵(도 45)의 고르곤과 비교해 보면 단순히 머리와 몸의 비례만 달라진 것이 아니라 역시 강렬하게 응시하는 눈의 묘사가 두드러짐을 알 수 있다.

같은 맥락에서 애쉬몰리언 박물관에 소장되어 있는 흑색상 레퀴토스(도 43)¹⁵²⁾는 극단적인 사례에 속한다. 그릇의 중앙 톤도에 위치한 고르고네이온의 위 아래로 거대한 눈 두 쌍이 그려져 있고, 눈동자에는 흰색으로 테두리를 한 검은색과 붉은색의 동심원들이 반복적으로 그려져 보는 이에게 최면을 거는

150) Frontisi-Ducroux, "In the Mirror of the Mask", *A City of Images*, (New Jersey, 1989), p.157.

151) Thomas H. Carpenter, *Dionysian Imagery in Fifth-Century Athens*, (Oxford, 1997), pl. 44B, *La Cité des Images*, fig. 204.

152) Frontisi-Ducroux, *Du Masque au Visage*, pl. 56.

듯 하다. 이 눈은 고르고네이온-스퀴포스와 함께 살펴보게 될 눈-잔의 유형과 밀접한 관련을 가진다.

4.2.2 고르고네이온-스퀴포스

고르고네이온-스퀴포스(도 47, 48)는 원래 보이오티아에서 처음 만들어져서 아티카에 유입된 유형으로, 브리기테 프라이어-샤우엔부르크(Britte Freier-Schauenbug)는 그녀가 원형으로 추정하는 엘레우시스 출토 도기와 파편이 530년 무렵에 처음으로 만들어진 것으로 본다.¹⁵³⁾ 한편 그녀는 몇 가지 양식상의 특징들을 들어¹⁵⁴⁾ 이 유형이 아티카의 눈-잔(도 48, 49) 생산의 시작과 불가분의 관계에 있을 것으로 가정하는데, ‘불가분의 관계’라는 표현에서 보듯 눈-잔의 눈에서 고르곤을 즉각 떠올리는 필경 보편적인 연상을 직접적으로 증명하기는 쉽지 않아 보인다.¹⁵⁵⁾ 비어즐리도 그가 잔-A로 분류하는 유형이 통상 ‘눈-잔’이라고 설명하면서 이 액막이로서의 눈 한 쌍이 ‘때때로 고르곤의 눈으로 여겨진다’는 유보적인 표현을 사용하고 있다.¹⁵⁶⁾ 반면 푸르트벵글러는 눈-잔의 모티프가 고르고네이온에서 축약된 형태라고 보지만, 이와 같이 단순화된 형태에는 신화적 문맥은 사라지고 퇴마의 힘만이 남아 있는 것으로 설명한다.¹⁵⁷⁾ 이와 상반되는 입장을 취하는

153) B. Freyer-Schauenburg, "Gorgoneion-Skyphoi," *Jdl* 85 (1970). 그녀는 이 논문에서 이 원형을 창안한 것이 티메노어-화가일 것으로 추정하고 있다.

154) 그는 엘레우시스 파편의 얼굴에서 눈의 크기, 눈동자의 색깔, 귀를 그려넣을 공간이 없다는 점 등을 들어 이 도기가 고르고네이온-스퀴포스의 원형일 것으로 추정한다. Freyer-Schauenburg, *Jdl* 85.

155) 눈-잔이 고르곤 이외에 흔히 정면상으로 그려지는 디오닉소스와 사튀로스를 더한 세 존재와의 사이에서 일으키는 관념연합은 실제로 후대의 시선이 만들어 낸 사후적인 효과만은 아닐 수도 있다. 거대한 두 눈 사이의 공간에 그려지는 마늘 모양의 코가 고르곤이나 사튀로스의 못생긴 코와 비슷하기도 하지만, 코 대신에 다른 이미지들이 등장할 때 그 모티프들의 면면 또한 이들과 관련이 있기 때문이다. 그것은 아테나의 두상, 아마도 표범 가죽으로 만들어진 듯한 플루트집, 디오닉소스의 전신이나 두상, 사튀로스의 전신이나 두상, 고르고네이온 등으로, 프롱티시-뒤크루와 같은 연구자는 여기에 착안하여 눈-잔과 고르곤의 이미지를 직접적으로 병치시키곤 한다. Frontisi-Ducroux, "In the Mirror of the Mask", *A City of Images*.

156) Beazley, *Development of Attic Black Figure Painting*, p. 67.

힐드버그는 전체 얼굴의 디자인이 이미 있었는데 굳이 단순화해갔다고 보는 것이 타당하지 않다고 주장한다.¹⁵⁸⁾

눈이 먼저였는지 얼굴이 먼저였는지에 대한 이런 논쟁은 앞에서 거론한 또 다른 쟁점이었던 기하학 문양에서 형상을 발견한 것인지, 형상에서 추상화가 이루어진 것인지에 관한 논의와 무관하지 않을 것이다. 하지만 그 어느 것도 본고의 범위 내에서 구체적으로 증명하거나 주장하기 어려운 문제이니 만큼 지금으로서는 고르고네이온-스퀴포스와 눈-잔의 관계 자체보다는 그 둘 사이의 양식적 유사성이 만들어내는 공통된 효과에 논의를 한정할 수 밖에 없다.

특히 스퀴포스에 관한 연구가 상대적으로 매우 희박한 상황에서는 눈-잔에 관한 연구에서 많은 것을 빌어올 수밖에 없다. 보드먼은 그릇의 바깥 면을 채우는 거대한 눈의 모티프가 배 부분에 띠 모양 공간이 형성되는 것을 막고 있음을 지적한다.¹⁵⁹⁾ 기하학기에서 상고기로 이행해 가면서 하나의 통일된 회화적 공간을 형성해 온 도기 표면이 눈들로 인해 분할되면서 형성되는 얼굴이 그릇 자체의 형태와 중첩되는 것이다. 나뭇의 목, 어깨, 배, 발을 가진 의사-신체인 도기와 그 표면에 독자적으로 펼쳐지는 회화적 장이 일체화되는 경우라 말할 수도 있겠다. 그런 관점에서 보면 눈-잔의 창안자가 도공이자 화가였던 에크세키아스일 것이라는 설이 좀 더 설득력 있는 것으로 여겨진다.

도기를 신체에 직접적으로 비유하는 경향은 도기의 부분들을 가리킬 때 입술, 목, 어깨, 배, 발 등의 명칭을 사용하는 우리의 언어습관에서도 잘 드러난다. 얼굴을 그릇 전체에 그리거나 부조하는 예들(도 51, 52)은 바로 이

157) Furtwängler, *Lexikon*, p. 1706.

158) Hildburgh, *Folklore* 57, p. 164.

159) Boardman, *Athenian Black Figure Vase Painting*, p. 107.

런 습속과 관련된 무의식적 측면을 드러낸다.¹⁶⁰⁾ 그것은 대개 고르곤 이외에 디오뤼소스와 사튀로스 등의 얼굴이 된다. 이들에게서는 언제나 예외적으로 정면상이 강조되며 카펜터도 지적하듯 그럴 때 이들의 얼굴은 실상 가면으로 이해된다.¹⁶¹⁾ 켈릭스의 경우 술잔의 바닥에 고르곤의 얼굴을 그렸다면 스퀴포스에는 바깥쪽이 주로 이용되며, 이런 식으로 술잔에 종종 그려진다는 점과 주로 정면으로 응시하는 눈이 부각된다는 점 때문에 디오뤼소스와 관련된 일련의 모티프들 사이에 고르곤이 끼는 경우가 많다.¹⁶²⁾ 특히 사튀로스과 고르곤 사이에는 묘한 상사(相似)가 성립하는데, 못 생긴 외모와 거기서 유발되는 해학, 성적인 방종함 등의 공통점은 별다른 문헌적 근거 없이 두 이미지를 종종 중첩시키는 원인으로 작동한다.¹⁶³⁾

고르고네이온-스퀴포스는 위에서 살펴 본 비슷한 유형의 잔들과 흡사해 보이지만 전면이 ‘얼굴화’되는 과정에서도 유독 부조로 표현된 경우는 좀처럼 찾아볼 수 없다. 물론 고르고네이온의 가장 큰 특징이 정면성임을 고려할 때 이런 현상이 그 자체로 놀라운 것은 아니다. 정면성은 곧 평면성을

160) 순수하게 기하학적인 문양들에서도 신체의 형상을 보게 되는 것은 시각의 습관에서 비롯하는 현상일 것이다. 그런 습관은 연구자들의 경우에도 마찬가지여서 8, 9세기의 기하학 문양들에서 눈이나 가슴의 모티프를 읽어내곤 한다. 보드먼이 ‘전차바퀴나 눈이나 가슴처럼 보인다’고 말하는 아티카의 배-암포라의 경우와 같이 유기적 형상의 흔적이 전혀 없는 문양이 애초에 그와 같은 효과를 염두에 두고 그려졌다고 말하기는 어려울 것이다. 오히려 기하학 문양을 그려낸 화가들 자신이 그려진 문양에서 우리와 비슷한 발견을 한 이후로 유기적 형상이 도입될 전조가 나타났다고 보아야 할 것 같다. John Boardman, *ibid.* (1998), p. 14, p. 25., F.W. Hamdorf, "Augen und Masken", *Kunst der Schalle Kultur des Trinkens* (München, 1990), Vierneisel, Klaus., Kaeser, Bert. (Hrsg.) p. 417.

161) Thomas H. Carpenter, *Dionysian Imagery in Fifth-Century Athens*, pp. 95-96. 이 경우 가면은 배우들이 머리에 쓰는 가면 이전에 나무 기둥에 걸어 놓았던 승배의 대상으로서의 가면이다.

162) 디오뤼소스가 정면상의 얼굴로 표현되는 것은 그것이 신 자신이 아니라 그를 묘사한 가면인 경우다. 고르고네이온도 얼굴을 넘어서서 ‘가면’으로 보는 해석이 베르낭이나 프롱티시-뒤크루 등을 통해 많이 유통되지만 차라리 하나의 장식 모티프로 보는 편이 타당할 듯하다. 물론 스파르타 가면의 경우처럼 명백하게 가면인 경우도 있지만 고르고네이온=가면이라는 등식은 지나친 해석학적 환원일 것이다.

163) 예컨대 눈[目]-잔 가운데 두 눈 사이에 다른 모티프 대신 양식화된 마늘 모양의 코가 그려져 있는 경우 이 코를 함도르프가 했던 것처럼 “사튀로스나 고르곤의 것”으로 보는 것에도 일종의 습관적 판단, 혹은 무의식적 연상이 개입되는 듯하다. 일련의 눈-잔과 사튀로스, 혹은 디오뤼소스나 고르곤 사이에는 사실상 이접적(離接的 disjunctive) 관계만이 있을 뿐이다. 두 모티프는 이미지를 통해, 또 이미지로서 결합되어 있다. W. F. Hamdorf, *ibid.*, p. 418.

전제하기 때문이다. 고르고네이온이라는 말이 지칭하는 ‘고르곤의 얼굴’이 고르곤의 머리와 구분되는 개념임을 강조해 왔는데, 그 머리와 얼굴의 차이 라는 것은 달리 말하면 정면성이 강조되느냐 아니냐에 따른 것이다.¹⁶⁴⁾

그렇다면 여기서 고르곤의 얼굴은 무엇을 의미할 수 있을까. 앞에서 살펴 본 난교 장면 한 가운데의 고르고네이온(도 42)이나, 스퀴포스에 그려진 고르고네이온¹⁶⁵⁾(도 47)은 분명 낯섦이라는 정서적 효과를 유발하지만 거기에 수반되는 것은 되풀이 말하지만 두려움이라기보다는 웃음이다.¹⁶⁶⁾

프로이트는 수염투성이에 입을 벌리고 있는 메두사의 머리가 여성의 성기에 일치하는 인상을 준다는 페렌치의 주장을 받아들이고, 나아가 그것이 오이디푸스기의 어린아이에게 거세된 것으로 받아들여지는 어머니의 성기라고 주장한다.¹⁶⁷⁾ 프로이트나 페렌치가 정신분석학적인 관점에서 사태를 과장하고 있

164) 가타리는 이런 차이에 입각해서 ‘얼굴성’을 규정한다. 그에게 얼굴성이란 흰 벽으로 표현되는 의미화의 장과 검은 구멍으로 표현되는 주체화의 지점들이 만날 때 형성된다. 그의 이런 얼굴성 개념은 들뢰즈와의 공동저작인 『천의 고원』에서 한 장을 형성하게 된다. 이들이 주장하는 얼굴성 개념이 이전에 사르트르나 라캉이 전개한 응시 이론과 갖는 가장 큰 차이는 궁극적으로 ‘주체성이나 인간성의 형태로 회귀하는’ 후자와는 달리 주체성과 인간성에 대한 얼굴성의 우선성을 전제한다는 데 있다. 얼굴성은 어떤 개인의 신체의 일부인 머리와는 달리 유기체로서의 신체를 탈영토화하는 가운데 언어 이전의 의미들을 발산한다. 따라서 얼굴성은 누군가의 얼굴의 특징을 말하는 것이 아니다. 신체의 얼굴 아닌 부분들, 나아가 신체가 아닌 풍경이라 할지라도 그것이 특정 사회의 권력장치 안에서 일정한 표현을 방상하고 있을 때 거기에 얼굴성이 작동하고 있는 것이다.

165) CVA, pl. 20.

166) 본고 각주 2 참조.

167) 프로이트는 「유아의 생식기 - 성욕 이론에 덧붙이는 글」(1923)에서 페렌치의 이론을 소개하면서 자신의 주석을 덧붙여 소개하고 있다. 이 글 외에 프로이트의 사후에 출판된 초고 형식의 원고인 「메두사의 머리」는 위의 글보다 한 해 전에 쓰여진 것으로, 전체적으로 동일한 생각을 짧게 전개하고 있다. 메두사의 머리에 대한 이런 견해는 이후로 정신분석학 계통의 글들에서 큰 이견 없이 받아들여지고 있는 듯 하다. 『성욕에 관한 세 편의 에세이』, p. 381.

아서 밀러가 1958년에 쓴 "An Interpretation of the Symbolism of Medusa"는 당시까지 유지되던 그와 같은 해석들이 메두사가 최초로 출현한 근원에 대해서는 고려하지 않고 있다고 주장하면서 신들의 세대교체가 일어나는 시점에 여신들 사이의 경쟁이라는 관점에서 아테나와 메두사의 경쟁관계를 말했다. 밀러의 해석은 분명 메두사의 정형화된 인상에 근거한 프로이트류의 해석에 비해 고고학적인 근거를 고려한다는 면에서 장점을 가진다. 하지만 다음 절에서 살펴보게 될 것처럼 아테나와 메두사의 경쟁관계라는 것도 오이디푸스 콤플렉스와 관련해 재규정할 수 있는 것인 만큼 그가 규명한 사실을 위의 해석에 대한 대안으로 보기는 어려울 듯 하다. Arthur Miller, *American Imago* 15 (Fall 1958) pp. 389-99.

는 것이 아니라는 사실은 얼굴과 여성의 토르소의 중첩이라는 소재가 다른 고대의 유물들에서도 드물지 않게 나타난다는 데서 입증된다.

베르낭은 데메테르 신화에 등장하는 바우보나, 아일랜드의 쉴라-나-깅을 그런 경우로 제시한다.¹⁶⁸⁾ 바우보 형상의 작은 조각들(도 53, 54)은 마그리트의 유명한 그림 <강간>(도 57)에 정확하게 일치한다. 한편 또 다른 유형의 바우보(도 55)로는 쉴라-나-깅(도 56)과 같이 앉은 채로 다리를 벌려 두 손으로 자신의 성기를 드러내 보이는 것들도 있다. 앞서 도기를 신체에 비해 부르는 명칭에 대해서 이야기했다시피 그림이 그려지는 부분이 주로 목, 어깨, 배 등 토르소에 해당한다는 점을 생각해 보면 그 위에 그려진 얼굴과의 관계가 새삼 눈에 뜨인다.¹⁶⁹⁾ 어찌 되었든 이런 경우들이 보는 사람을 실소하게 하는 한 가지 이유는 금기시되는 이미지를 노출하는 천연덕스러움에 있을 것이다.

프로이트는 이런 효과가 일상적인 상황에서라면 그 대상에 접근하는 데 들었어야 할 노력 내지는 에너지가 절약된 데 대한 비교에서 기인하는 것으로 설명한다.¹⁷⁰⁾ 그는 연상에 의해 언어적 논리로는 성립하지 않는 대상들 간의

168) 바우보는 딸을 잃고 시름에 잠긴 대지의 여신 데메테르 앞에서 치마를 들어올려 엉덩이를 보여주었다든가, 자신의 배에 얼굴을 그려 넣고 치마를 올린 채 춤을 추었다는 등의 이유로 여신을 웃게 한 것으로 전한다. 바우보를 묘사한 조각 가운데 쉴라-나-깅 유형은 이집트에서 유래한 것으로 본다. 결국 데메테르와 관련된 바우보의 일화도 기존의 신화 인물을 그리스 신화에 수용하는 과정에서 만들어진 것이고, 도상 자체는 훨씬 오래 된 것으로 보인다. 바우보가 유발하는 웃음과 쉴라나-깅의 다소 우스꽝스러우면서 끔찍한 이미지, 또 고르고네이온의 능글맞은 표정이 유발하는 웃음에 대해서는 Jean-Pierre Vernant, "Death in the eyes: Gorgo, figure of the other", *Mortals and Immortals*, pp. 113-114.

169) 비슷한 사례로 시칠리아 지역에서 오늘날까지도 지역의 상징으로 애호되는 트리나크리아 trinacria도 있다. 그것은 달리는 듯한 인상을 주는 굽힌 다리 세 개가 삼각형을 이루며 돌아가는 문양의 한 가운데 고르곤의 머리를 겹쳐 놓은 형상이다. 푸르트뱅글러에 의하면 세 개의 다리는 태양을 상징하는 문양으로, 여기에 결합된 문양은 고르고네이온의 특수한 용례에 속한다. Furtwängler, *Lexikon*, pp. 1726-1727. 한편 이 세 개의 다리가 시칠리아 섬의 상징이 된 것은 삼각형 모양에서 생긴 이 섬의 모양 때문이라고 한다. 하지만 시각적인 인상만을 놓고 보자면 흡사 머리에서 다리가 뻗어 나오는 것 같기도 하고, 다리 사이에 머리가 들어가 있는 것도 같아서 위에서 예로 든 바우보 등을 연상케 한다.

170) 『농담과 무의식의 관계』, 임인주 옮김, 열린 책들, 2005, pp. 227-290.

연합을 만들어내는 무의식적 사고가 농담의 근원이라고 설명하면서 이것을 다시 꿈-작업에 비했다. 무엇보다 이것 역시 응시하는 이미지의 일종이며 그것을 바라보는 우리가 엿보는 자의 입장에 있지 않음은 물론이다. 그와 같은 이미지 편에서의 노골적인 응시야말로 웃음의 근원이다.

고르고네이온이 못 생긴 얼굴을 가장한 어머니의 성기라면 그것은 훗날 쿠르베가 것처럼 거창하게 묘사하게 되는 ‘세계의 근원’과도, 같은 이미지를 거의 폭력적인 느낌을 줄 정도로 거침없이 노출하는 쉘라-나-긱과도 문화적으로 다른 단계에 있는 것으로 보아야 할 것이다. 쿠르베의 그림에 담긴 도발적인 느낌은 역설적으로 그가 자신이 그린 대상에 대해 가지고 있던 강박을 드러낸다. 그는 철저하게 이미 문명화된 사회의 오이디푸스였다. 반면 쉘라-나-긱을 만든 사람들에게는 아직 문명화된 사회에 편재하는 권력의 시선이 나타나지 않는 듯하다. 고르고네이온의 웃는 얼굴에 담긴 해학은 문명화의 도정에 있는, 그래서 간혹 위장하고 전치된 무의식의 이미지들이 의식의 표면으로 떠오르는 상황을 보여준다. 억압이 아예 없었다면 이런 저런 우회적인 경로를 통해 스스로를 표출하는 무의식의 도발도, 그로부터 유발되는 웃음도 없었을 것이다.

도판 48의 눈-잔은 눈동자를 고르고네이온으로 채워 넣음으로써 해학의 진수를 보여준다. 잔의 눈에 비친 고르고네이온이 그 치명적인 눈길로 도기를 돌처럼 단단하게 만들어 버린 것일 수도, 잔의 눈이 타부로서의 어머니의 성을 엿보았을 수도, 이도저도 아니라면 그 잔을 바라보는 사람 자신이 고르곤이었을 수도 있다.

IV. 고전기 유형

고전기에 메두사나 고르고네이온의 도상은 상고기 미술에서만큼 중요한 위상을 차지하고 있지는 않다. 물론 여전히 빈번히 재현되는 소재였지만 이 도상들이 채택되는 문맥과 의미가 달랐다. 이를테면 상고기에 페르세우스를 추격하는 메두사의 두 자매들의 모습과 단독 모티프로서의 고르고네이온이 주로 그려졌던 데 반해 고전기에는 페르세우스가 메두사의 목을 베기 직전이거나 벤 직후에 달아나는 모습이 선호되었고, 고르고네이온은 액막이로서의 힘을 상실한 채 방패나 가슴받이 등을 대신하는 사물이 되었다.

이와 같은 양상은 5세기를 전후하여 그리스 미술, 또 그 이전에 문화 전반에서 일어난 변화와 맥을 같이 하고 있다. 561년에 등극한 참주 페이시스트라토스¹⁷¹⁾의 중앙집권적 정부 아래 아티카 전체의 정치적 동일성에 대한 의식이 높아졌다. 참주정이 무너진 후 508년에 클레이스테네스가 주도한 개혁은 그리스 전지역을 데모스라는 동등한 행정구역으로 나누고 데모스의 시민들에게 동등한 참정권을 부여함으로써 도시국가의 민주정을 공간적으로 가시화했다. 또 460년에 펠로폰네소스 전쟁으로 귀결되는, 그리스 내에서 스파르타와의 주도권 경쟁 또한 지역공동체에 대한 의식을 고조시키는 데 중요한 역할을 했다.

결국 이 시기에 예컨대 아테나이의 한 ‘시민’의 자기의식이란 시민이라는 신형 정치계급의 일원으로서, 또 외부의 여타 도시국가들에 배타적으로 설정된 아테나이의 시민으로서 구성된 집단적 동일화의 수준에서 형성되고 있었다고

171) 페이시스트라토스는 594년에 솔론이 입법한 헌법을 위반하고 참주의 자리에 올랐다. 윌리엄 포레스트는 정치적으로는 퇴보로 평가되는 이 사건을 계기로 아테나이가 정치적 통합과 경제적 부흥을 얻은 것으로 평가한다. 윌리엄 포레스트, 『그리스 민주정의 탄생과 발전』, 김봉철 옮김, 한울아카데미, 2001, pp. 219-236.

볼 수 있다. 당대의 시인들이 비극과 희극을 통해 이와 같은 정치적 격변에 대한 자신들의 입장을 적극적으로 표현했음은 주지의 사실이며, 조형예술의 경우 페이시스트라토스 시절에 이미, 그리고 페리클레스 치세에 가장 적극적으로 통치자 또는 통치계급의 정치적 입장을 정당화하는데 활용되었다는 사실도 잘 알려진 바와 같다.

그렇다면 현존하지 않는 당시의 회화예술에 역시 동일한 정치적 역학이 작용하지 않았으리라고 생각하기는 어렵다. 물론 오늘날 고대 그리스의 회화예술의 진면목을 미루어 짐작하게 해 주는 표지로 여겨지는 도기 그림을 그 자체로 도기 화가의 정치적 고려의 소산으로 볼 수는 없을 것이다. 하지만 바로 그렇기 때문에 당대 본격적인 회화 양식의 반영으로서의 도기 그림에 ‘비추어진’ 최고의 예술가들의 정치적 화법을 유추하는 일은 가능하다는 것이 도기 그림 연구의 보편적인 연구 의의로 합의되어 왔다. 아울러 명시적인 정치적 발언의 내용보다 더 중요한 것은 하나의 서사를 전달하는 기법의 고안과 수용이다. 고전기 미술에서 ‘몰입’과 ‘동일화’를 말할 수 있는 것은 이 시기 미술의 내용 이전에 그 내용을 넘어서 제시하는 가운데 관객을 포섭하는 기법에 기인한다. 그런 화법의 창안에도 다층적 배경이 존재한다. 앞 장에서 상고기 회화의 엠블렘으로서 메두사와 고르고네이온 도상이 갖는 의미를 살펴보았다면 이제 이 도상들의 상고적 특성들이 고전기에 어떻게 순화되고 변형되었는지를 살펴볼 것이다. 그러는 가운데 신화 속에서 강조되는 지점의 이동, 그 배경으로서의 정치학, 조형 예술의 존재론적 위상 변화 등을 추적해 보자.

1. 메두사의 죽음

1.1 도기 그림에 묘사된 메두사의 죽음

메두사의 목을 베는 페르세우스의 모습은 7세기 초의 보이오티아 암포라의 켄타우로스-메두사(도 7)나 6세기 중반 아마시스 화가의 올페 그림(58)¹⁷²⁾에서 이미 볼 수 있다. 그러나 이 도기들에 그려진 장면들은 여러 전승들에서 전하는 메두사의 살해 장면을 거의 의식하지 않은 것처럼 묘사되어 있다. 무엇보다 메두사가 잠들지 않고 버젓이 깨어 활동하던 중에 죽음 당한다는 점이 그런데, 메두사가 잠든 틈을 타 목을 노렸다는 서사적 정황이 반영되는 그림은 5세기 중반에야 나타난다.

거의 같은 시기에, 나우시카아 화가와 폴뤼그노토스로 추정되는 두 화가가 이런 구성을 채택하고 있다. 나우시카아 화가의 휘드리아 그림¹⁷³⁾(도 59)에서 나무 아래 누워 잠든 메두사는 여전히 정면상으로 표현되었을지언정 인간의 모습으로 그려져 있다. 그런 그를 아테나가 내려다 보고 있을 때 페르세우스가 살금살금 다가서고, 그 뒤로 헤르메스가 넘겨 보는 이 장면에서 시간은 단일한 지속으로 통일되어 있다. 거의 같은 시기에 폴뤼그노토스가 그린 것으로 추정되는 펠리케 그림¹⁷⁴⁾(도 60)에도 잠든 메두사와 몰래 다가가는 페르세우스, 이를 지켜보는 아테나가 등장한다. 땅바닥에 일자로 누운 나우시카아 화가의 메두사에 비해 폴뤼그노토스의 메두사는 비스듬히 앉아 등을 기댄 채 왼손으로 뺨을 받치고 잠들어 있다. 게다가 우글거리는 뱀 대신 고수머리를 늘어뜨린 얼굴을 3/4측면으로 드러낸 자연스러운 모습, 메두사가 잠을 깰까 두려워하기라도 하는 듯 머리채를 살그머니 취고 고개를 돌린 채 칼을 들이대는 페르세우스의 자세 등 여기 구성된 것이야말로 하나의 ‘스냅샷’에 가깝다.¹⁷⁵⁾

172) Boardman, *ABFV*, pl. 80.

173) Boardman, *ARFC*, pl. 197.

174) Boardman, *ARFC*, pl. 136.

175) 도판으로는 드러나지 않지만 여기 그려진 페르세우스는 머리 주변에 후광과 같은 빛이 그려져 있어

이 즈음에 그려진 또 하나의 잠자는 메두사로 루브르 박물관에 소장된 아티카 픽시스¹⁷⁶⁾(61)의 그림을 들 수 있겠다. 많이 손상된 도기의 파편으로 남아 있는 이 부분에 그려진 메두사는 폴뤼그노토스의 그것과 매우 유사하다. 경쾌한 고수머리, 잠든 몸의 부드럽게 이완된 선이 그렇고, 천진한 느낌마저 주는 잠든 옆얼굴에 날개를 더해 보면 흡사 천사 같은 모습이다.

6세기의 기운생동하는 메두사와 5세기 중엽의 이 미묘하고 고요한 메두사 사이에는 서사적 관점에서 중간 단계로 삼을만한 그림들도 있다. 판-화가의 그림으로 추정되는 휘드리아 그림과, 디오스포스-화가가 혼합채색 방식으로 그린 레퀴토스¹⁷⁷⁾의 그림은 둘 다 5세기 전반기의 것들이다. 먼저 판-화가의 그림(62)에서 페르세우스는 왼손에 범행의 흉기인 아다마스를 들고 어깨에 맨 바랑에 메두사의 머리를 넣은 채 땅바닥에 비스듬히 쓰러진 머리 없는 몸을 돌아보며 달아나기 시작한다. 오른쪽 어깨에 긴 창을 맨 아테나가 왼손으로 치맛자락을 살짝 들고 그의 뒤를 따르고 있다. 불시의 습격에 머리를 빼앗긴 메두사는 목에서 피를 흘리며 양 팔로 바닥을 짚으며 쓰러진다. 섬세한 손, 상체와 반대방향으로 나란히 겹쳐진 다리는 여인의 것이고 바랑 위로 솟아 나온 머리의 윗부분은 사람의 것이다. 두 번째 그림(63) 역시 메두사의 목을 벤 페르세우스가 달아나는 모습을 묘사하고 있지만 아테나 등의 다른 인물들이 등장하지 않고 메두사의 목 없는 몸에서 페가소스가 날아오르듯 태어나고 있다는 점이 다르다.¹⁷⁸⁾

서 그를 태양의 상징으로, 메두사를 달의 상징으로 보는 해석이 등장하기도 했다. 또 이 그림이 그 자체로 페르세우스 별자리를 상징하고 있는 것으로 설명하기도 한다. Milne, Marjorie J. "Perseus and Medusa on an Attic Vase", *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, New Series, 4, (1946), pp. 126-130.

176) Beazley, *Development*, pl. 9.

177) Beazley, *ABF.*, pl. 269.

178) 양식적인 측면에서 이 그림의 특이한 점은 공간 처리에 있다. 배경에 커다란 종려잎 문양들을 배치해 평면적인 효과를 내는 듯 하면서도 달아나는 페르세우스의 모습이 쓰러진 메두사의 몸 위쪽 공간으로 교묘하게 배치되어 있어서 마치 원근법적 공간이 형성되는 듯한 착각을 불러일으키기 때문이다. 의도를 과대평가해서는 곤란하겠지만 대충 그린 만화처럼 절도 없는 선묘나 메두사의 어깨 위에 달린

1.2 몰입과 동일화

이상의 예들을 통해 메두사 관련 신화의 회화적 재현에서 일어난 변화를 두 가지로 요약할 수 있다. 첫째, 위협적이고 무시무시한 고르곤은 더 이상 등장하지 않는다. 그것은 무엇보다 고르곤이 인간화되고 있는 현상에서 비롯한다. 상고기의 고르곤의 특징을 규정하던 갖가지 동물들의 특징, 정면상의 얼굴과 역동적인 동작을 취하는 몸의 부조화한 결합이 사라진 것은 물론이다. 이와 같은 인간화의 저변에는 당대 미술의 자연주의가 자리하고 있다. 이 때의 자연주의란 부분과 전체의 유기적인 조화를 고려하는 태도로 표현되었다.

고전기에 들어서면서 신화 속의 괴물이나 혼성 존재들이 인간화되는 현상은 일반적인 것으로 고르곤 이외에 다른 존재들의 시각적 재현에서도 동일하게 일어났다. 일례로 여인의 머리에 새의 몸이 결합된 존재로 아름다운 노래로 뱃사람들을 유혹했다는 세이렌을 들어 보자. 525-475년 사이에 만들어진 것으로 추정되는 흑색상 오이노코스(도 64)와 유명한 500-480년의 적색상 스타탐노스에는 전신이 새의 몸으로 되어 있는 세이렌들이 등장한다. 흑색상에 그려진 세이렌들은 악기를 들고 연주하는 모습으로 팔이 있지만 절벽 위에서 있거나 거꾸로 매달린 적색상의 세이렌은 머리만 사람의 것이다. 반면 퀴톤의 작품으로 추정되는 340년의 크라테르에서 세이렌은 상반신이 모두 여인의 모습으로 묘사되어 있다. 앞의 두 그림의 세이렌이 대단히 일반화된 양식인 것과 마찬가지로 퀴톤의 세이렌 역시 당대에 흔히 볼 수 있는 양식이다.

하지만 세이렌이나 스피르크스와 같은 혼성 괴물들에게서 일어나는 변화는 고르곤의 경우만큼 역동적인 것은 아니다. 새와 여인, 사자와 여인 등의 비교적 단순한 조합인 이들에 비해 고르곤은 한 가지로 규정하기 어려울 만큼 여러 동물들의 특징이 혼합되어 있어 애초에 인간적인 특징이 별로 드러나지 않았

고식의 위로 말린 날개 한 쌍 등에서 드러나는 이 화가의 자유로운 화풍에 어울리는 대담한 구성이다.

던 것이 한 가지 이유일 것이다. 그러나 무엇보다 극적인 변화는 정면을 응시하는 시선이 사라진 데서 찾을 수 있다.

얼굴의 정면상에 대한 강박적인 강조가 사라지고, 서사적 맥락에서 메두사를 잠 재움으로써 보는 이를 향한 응시 또한 사라졌다. 이것이 고전기 메두사 신화 재현의 두 번째 특징이다. 폴뤼그노토스의 펠리케 그림(60)에서 잠든 채 비스듬히 앉아있는 메두사의 이완된 몸은 극도로 긴장한 채 살그머니 다가서는 페르세우스의 모습과 대조를 이룬다. 이와 같은 조심스러운 긴장감은 이미 목을 베어 달아나고 있는 페르세우스를 그린 판-화가의 그림(62)에서도 여전하다. 여신 아테나마저 왼손으로 치맛자락을 살짝 들어 올린 채 살금살금 현장을 떠나고 있다. 상고기 추격 장면이 헤시오도스의 묘사가 귀에 들릴 듯 요란하고 역동적인 것이었다면 이 그림들에는 숨막힐 듯한 긴장 속에 고요함이 깃들여 있다. 잠든 메두사가 그려진 부분만이 남아 있고 나머지 부분이 깨어져 사라진 아티카 출토 펙시스(도 61)에서도 메두사의 오른쪽으로 긴장한 손 하나가 손바닥을 드러낸 채 다가가고 있다.

응시하는 존재가 사라진 그림 속에서 보는 이의 시선을 끌어들이고 사건에 몰입하도록 하는 것은 바로 이와 같은 연출이다. 각각의 모티프, 한 모티프 안에서도 모든 부분들이 제가끔 의미작용하는 상고기의 도상에서는 기대할 수 없는 효과이다. 여기서 그림 속의 모든 인물은 동일한 시간, 화면 안의 공간을 화면 바깥과 철저히 가르는 시간 속에서 동일한 순간에 동참하고 있다. 이 사건을 바라보았던 당대 아테나이의 시민들은 물론 자신들의 수호여신인 아테나의 도움을 받는 이 영웅에 스스로를 이입하여 이방의 괴물을 처단하는 순간에 함께 몰입했을 것이다. 상고기 고르곤의 응시와 비분절화된, 즉 비언어적인 소음이 그림을 바라보는 사람에게 직접 말을 거는 1인칭 화자의 화법이라면 고전기의 회화는 관객의 존재를 지우는 대신 그로 하여금 자신을 이야기 속의

한 사람에 투사하도록 유도하는 3인칭 시점을 구사하고 있다.

2. 방패

고르곤의 머리는 아테나와의 관계 속에서 그녀의 지물, 그녀의 역능의 표지로 자리매김하고 있다. 그런데 그 고르곤의 머리가 달려 있다는 아이기스는 대체 무엇인지에 대해서는 전승마다 그 묘사하는 대상이 조금씩 다르다.

아이스퀼로스의 「자비로운 여신들」에서 아테네가 ‘날개도 없이 아이기스의 자락을 휘날리며 오는 중이오’ (404)¹⁷⁹⁾라고 말할 때 아이기스는 무구라기 보다는 옷자락처럼 느껴지기도 하는데, 이로부터 한 발 더 나아가 에우리피데스는 아이기스가 고르곤의 가족이라고 쓰고 있다. 뿐만 아니라 「이온 *Ion*」에서 에우리피데스가 크레우사의 입을 빌려 전하는 메두사 이야기는 여타의 전승들과는 판이하게 다르다. 일단 여기에는 페르세우스를 매개하는 대신 흔히 그의 조력자로 그려지는 아테나가 손수 메두사를 처단하는데, 이들의 대결의 배경 역시 헤시오도스의 전승과는 달리 티탄 신족이 제우스 일족과 벌인 싸움터에서 이루어진다. 이 싸움에서 승리한 여신은 이후로 괴물의 가족을 걸치고 다니는데 이것이 아이기스라는 것이다 (987-1016).¹⁸⁰⁾ 에우리피데스의 이 이야기는 아폴로도로스가 전하는 신족과 거인족의 전쟁 이야기에서 아테나가 거인 ‘팔라스의 껍질을 벗겨 전투 중에 자신의 몸을 보호하는 데 썼다’는 대목과도 비교해 볼 수 있다(Apollodoros, 1-6-2).¹⁸¹⁾ ‘팔라스’는 처녀

179) 아이스퀼로스, 『아이스퀼로스 비극』, 천병희 옮김, 단국대학교출판부, 2002, p. 169.

180) Euripides, "Ion", *Euripides v. 12*, Arthur S. Way (trans.), Cambridge: Harvard Univ. Press, pp. 96-101.

181) 아폴로도로스, 『원전으로 읽는 그리스 신화』, p. 43.

라는 의미로 아테나의 별칭이기도 한 반면, 위의 이야기에 등장하는 거인 팔라스는 간혹 아테나의 아버지로 설명되는 경우가 있다.

반면 베르길리우스는 아이기스를 가슴받이로 묘사하면서 여기에 고르곤의 머리를 붙이는 작업을 퀴클롭스들이 한 것으로 그려낸다. 182) 그가 팔라스 아테나가 화가 날 때 아이기스를 입는다고 표현한 것은 이 여신이 아버지 제우스의 힘을 이어받아 천둥과 번개를 다스리는 힘을 가지고 있다는 데서 나온 표현일 것이다. 이 때 고르곤의 머리가 붙어 있는 번쩍이는 갑옷은 구름 사이로 나타나는 번개의 섬광을 나타내는 것으로 볼 수 있다.

이런 과정을 거치는 가운데 고르고네이온이 부착된 무구는 신화의 서사에서 탈락되어 적에게 공포를 불러일으키는 동시에 자신을 보호하는 액막이 구실을 하는 훌륭한 무구에 대한 일종의 제유법(提喻法)적 표현이 되었다. 뒤에 살펴 보겠지만 이미 고전기 아테나 조각상에서 방패와 갑옷에 동시에 등장하던 고르곤의 머리가 점차 아테나나 제우스와 같은 신들이 아닌 인간 영웅들의 무구에서도 모습을 드러내게 되는데, 이와 같은 변화는 시각예술과 동시에 문헌전승들에서도 나타난다.

좀더 보편화된 예로 아리스토파네스의 희극 「뤼시스트라테」에서 “하지만 어떤 남자가 고르곤의 머리를 새긴 방패를 들고 와서 생선 가게에서 명태를 산다면 참으로 가소로운 일이지요”라는 대사(559-560)¹⁸³⁾를 들 수도 있다. 주인공 뉘시스트라테가 날마다 전쟁을 일삼는 남편들을 집으로 돌아오게 하고 전쟁을 종식시키기 위해 양 진영 부인들의 파업을 주도하는 가운데 전쟁에 미친 남자들의 행태를 조롱하는 대사다. 이 부분에서 고르곤의 머리를 새긴 방

182) “그들은 또 팔라스가 화가 날 때 입고 다니는 무구인 무시무시한 아이기스에 황금으로 된 뱀 비늘들을 다투어 붙이며 그 양쪽을 뱀 떼로 장식하고 있었고, 여신의 가슴계에는 목이 베인 채 눈을 굴리고 있는 고르곤을 붙이고 있었다.” (8.434-438) 베르길리우스, 『아이네이스』, 천병희 옮김, 숲, 2004, p. 355.

183) 아리스토파네스, 「뤼시스트라테」, 『아리스토파네스 희극』, 천병희 옮김, 단국대학교출판부, 2000, p.244.

패가 전장에 나아가는 전사의 무구 일반을 지칭하는 것임은 분명하다.

문학에서 나타나는 아이기스에 관한 이런 다양한 기술들은 미술에서도 관찰할 수 있다. 하지만 그리스 미술에서 고르곤의 머리가 달린 방패는 그 자체로 죽음의 시선이라는 매우 상징적인 지표로 사용되는 경우가 있다. 그런 경우를 포함해서 고르곤의 머리와 방패의 관계와 의미의 다양한 양상들을 고찰해 보겠다.

2.1 아테나와 아이기스

다시 말하지만 아이기스는 아테나의 무구(武具)이다. 때때로 제우스의 방패를 칭하기도 하지만 통상 아테나가 들고 다니는 방패나 상체를 보호하기 위해 걸친 갑주 또는 보호대를 모두 아이기스라 부른다.¹⁸⁴⁾ 아테나가 페르세우스가 바친 전리품으로 무구를 장식했다는 사실은 그리스 사람들이 가지고 있던 이 여신의 이미지에 완전히 고착되어 고르고네이온은 거의 아테나의 지물처럼 되어버렸다. 앞서 상고기 회화에서 서사를 구성하는 방식의 특성으로 각 모티프들이 무시간적으로 나뉘는 서사를 함축한다는 것도 이야기했지만, 그러다 보니 신화 속 일화들의 연대기적 순서상 고르고네이온을 연기 전임에도 불구하고 고르고네이온을 부착한 아이기스로 무장한 아테나를 종종 볼 수 있다. C-화가(코린토스화된 화가)가 570-565년 경에 세발-뿔

184) 아이기스는 방패나 갑주이기 이전에 아테나가 걸치고 다닌 적의 가죽으로 묘사되기도 한다. 앞서 살펴 본, 에우리피데스가 「이온」에서 아테나 자신이 메두사의 머리를 뺀 것으로 전하는 이야기, 신족과 거인족의 전쟁에서 아테나가 거인 '팔라스의 꺾질을 벗겨 전투 중에 자신의 몸을 보호하는 데 썼다'는 아폴로도로스의 이야기 등에 비교해 볼 수 있다. '팔라스'는 아테나가 죽인 거인의 이름으로 나타날 뿐 아니라 아테나를 겁탈하려고 한 친부의 이름으로 거론되기도 하고(이 경우에도 아테나는 아버지를 죽여 그 피부를 벗겨 걸치고 다녔다) 우리가 잘 아는 것처럼 아테나 자신의 이름이기도 하다. 카를 케레니는 위에서 이야기한 것들 외에도 아테나를 양육한 강의 신 트리톤의 딸 팔라스가 어린 시절 아테나와 함께 전쟁놀이를 하던 중 사고로 죽자 아테나가 그녀를 기리며 팔라디온이라는 동상을 세웠다는 일화와, 비슷한 다른 전승들을 전한다. 그는 '팔라스'가 남성형과 여성형으로 각기 강인한 청년과 강인한 처녀를 가리킨다고 설명하고 있기도 하다. 카를 케레니, 『그리스 신화 - I. 신들의 시대』, 장영란, 강훈 옮김, 2002, 궁리, pp. 213-215.

시스¹⁸⁵⁾의 한쪽 다리 중 한 면에 그린 <아테나의 탄생>(67) 이 그런 예이다. 여기서 신화에서 전하는 대로 ‘완전무장한 채로’ 제우스의 머리로부터 뿜어나오는 아테나의 방패에 이미 고르곤의 머리가 새겨져 있는 것이다.¹⁸⁶⁾ 아테나가 고르곤의 머리가 부착된 방패를 들고 가슴부분에 또 하나의 머리를 붙인 모습으로 묘사되는 것도 비슷한 경우에 해당한다. 이런 사례는 매우 많지만 그 중 가장 유명한 작품은 아테나 파르테노스(68)일 것이다.

피디아스가 파르테네 신전 내부에 만들어 세웠다는 아테나 거신상(巨神像)은 여신의 모습을 재현한 이미지들 가운데 하나의 전범에 해당할 뿐 아니라 공히 고전기 아테나이의 대표적인 공공조형물이다. 여기서 아테나 파르테노스는 그녀가 등장하는 여러 신화 속 전투 및 경쟁에서 거둔 승리의 역사로 치장되어 있다.¹⁸⁷⁾ 아테나의 방패로부터 좌대, 심지어 여신이 신고 있는 샌들에 이르기까지 빠짐없이 채우고 있는 이런 장면들은 임의적으로 선택된 것이 아니다. 그런 가운데 방패 한가운데, 또 갑주 한 가운데 새겨진

185) Beazley, *Development*, pl. 9., Boardman, *ABF*, pl. 38.

186) 비어즐리는 이것이 알려져 있는 최초의 ‘무장한 아테나’라고 쓰고 있다. Beazley, *Development*, p. 23.

187) 438년에 완성된 것으로 알려져 있는 이 유명한 조각은 아테나이의 수호신인 여신의 당당한 모습을 통해 방패의 안과 밖, 좌대, 심지어 신전 외벽의 조각 전체를 통합하는 중심 이미지를 구축하고, 전성기를 맞이하고 있던 도시국가의 정체성을 고취하기 위한 정치적 상징물이었다. 잘 알려져 있는 것처럼 신전의 동쪽 박공과 메토프에 각기 아테나의 탄생과 거인족과의 전투가, 서쪽 박공과 메토프에 아테나와 포세이돈의 경쟁과 아마조네스와의 전투가, 남쪽과 북쪽 메토프에 각각 켈타우로스족과의 전투, 트로이아 전쟁의 장면들이 묘사되어 있었고, 이 주제들이 아테나 신상의 장식 모티프들에 그대로 반영되어서 방패 바깥쪽에 아마조네스와의 전투, 안쪽에 거인족과의 전투, 샌들에 켈타우로스족과의 전투 장면이 다시 나타난다.

아테나 파르테노스의 축조라는 사업에는 대외 정치적인 맥락도 중요하게 작용했다. 부르크하르트 페르는 당시에 드물었던 이런 거대신상의 출현 배경으로 ‘델로스 동맹’을 든다. 아테나이는 페르시아의 대군에 맞서기 위해 그리스의 도시국가들 사이에 체결된 이 해상동맹을 주도하는 가운데 스스로 이 지역의 맹주 자리에 오르려 했다. 그런데 당시에 그리스의 종교적 통합의 중심에 있던 것이 델로스의 아폴론이었으므로, 자신들의 수호신인 아테나를 이에 버금가는 존재로 부각시킬 필요가 있었고, 그러기 위해 당대에 유일한 거대신상이었던 델로스의 아폴론상에 대응할만한 조형물로 아테나 파르테노스를 기획했다는 것이다. 당대의 종교와 종교적 이미지들이 수행한 정치적 역할의 비중을 보여주는 예가 아닐 수 없다. Burkhard Fehr, “Zur Religionspolitischen Funktion der Athena Parthenos im Rahmen des Delisch-Attischen Seebundes” -Teils 1, 2, *Hephaistos* Vol.1(1979), pp.71-91. *Hephaistos* 2(1980), pp.113-125.

메두사의 위상은 거인신족이며 아마조네스들 보다는 오히려 아테네의 손바닥 위에 서 있는 승리의 여신 니케와 비슷해 보인다. 니케가 제우스와 아테나에 대해 부수적으로 나타나는 하위신이듯 메두사 역시 그 머리든 가죽이든 아테네에 수반되는 요소인 것이다. 하지만 니케가 ‘승리’라는 추상적 가치를 의인화하고 있다면 메두사는 아테나의 역능을 상징한다.

안도키데스 화가의 것으로 추정되는 525년 경의 암포라¹⁸⁸⁾(도 69)에서 메두사의 머리는 아테나의 오른쪽 어깨 위에 부착되어 있다. 몸을 곧추세운 채 여전히 생생하게 살아 있는 머리카락의 뱀들이 아테나의 무구에서 솟아 오르는 뱀들과 겹쳐져 있다. 마치 헤라클레스가 자신이 죽인 네메아의 사자가죽을 어깨에 두르고 때로는 머리에 쓰고 용맹을 과시하듯이, 아테나는 뱀들이 우글거리는 아이기스를 걸치고 나타나 적을 위협한다. 이것이 아테나 프로마코스, 전투에 앞장서는 아테나의 모습이다. 일례로 역시 525년에 페이시스트라토스의 아들들이 아크로폴리스의 옛 아테나 신전을 개축할 때 페디먼트에 조각된 거인족과의 싸움에 등장하는 아테나(도 67)를 들 수 있다. 아테나는 왼쪽 어깨에 아이기스를 걸쳤는데 그 끝자락에서 뱀들이 물결치고 있다. 아이기스가 방패가 아니라 동물이나 괴물의 가죽이라는 유의 전승들은 이미 살펴본 바와 같다. 아테네가 상체에 걸치고 나오는 외투에 종종 뱀비늘 같은 문양이 묘사되는 것은 이 여신이 메두사의 머리만이 아니고 가죽을 벗겨 걸쳤다는 이야기에 부합한다. (도 71, 72, 73).

앞서 『일리아스』에 수록된 두 개의 방패에 대한 묘사에서도 알 수 있듯이 고르곤의 머리를 장식한 무구는 훌륭한 무기 일반을 의미하기도 했다. 교전 중인 전사들의 방패나 갑옷에서 메두사의 머리를 종종 볼 수 있다.(도 74) 아이기스의 의미가 일반화되면서 그 위에 액막이로서 부착되었던 고르

188) Boardman, *ARFA*, pl. 3.1.

고네이온의 의미도 바뀌어갔다. 고르고네이온이 어떤 식으로 관념화되는가를 잘 보여주는 예로 에크세키아스가 그린 일련의 아이아스 그림들을 살펴보자.

2.2 에크세키아스와 방패

에크세키아스는 아이아스의 태어난 곳으로 알려진 살라미스 출신으로,¹⁸⁹⁾ 도공으로서나 도자화가로서나 아테나이 흑색상의 역사에 혁신을 가져온 걸출한 인물이었다. 연대상으로 볼 때 6세기 중후반에 활동한 에크세키아스는 상고기말에서 고전기로의 이행이 일어나는 시기의 작가이다. 과도적 시기에 활동한 대가답게 그는 몇 가지 기형을 창안한 것으로 알려져 있을 뿐 아니라¹⁹⁰⁾ 도공으로서의 경력에 비해 늦게 시작한 도자화 분야에서도 옛 주제를 새롭게 구성하거나 새로운 주제를 도입했다.

에크세키아스가 유독 즐겨 다룬 주제는 트로이아 전쟁에서 아킬레우스와 아이아스가 등장하는 장면들로, ‘내기 하는 아킬레우스와 아이아스’, ‘자살을 준비하는 아이아스’, ‘아킬레우스의 시체를 나르는 아이아스’, ‘펜테실레아를 죽이는 아킬레우스’, ‘파트로클로스의 시체를 두고 일어난 전투’ 등 두 사람과 관련된 것만 일곱 가지에 달한다.¹⁹¹⁾ 여기서는 위에서 열거한 주제들 가운데 앞의 세 점을 중심으로 살펴볼 텐데, 모두 에크세키아스의 놀라운 자연주의적 화풍의 본보기로 다루어지는 그림들이기도 하지만 특히 무구를 매우 공들여 묘사하고

189) 무어는 바로 이런 까닭으로 에크세키아스가 유독 아이아스를 즐겨 그렸다고 설명한다. 뿐만 아니라 “에크세키아스에게는 아이아스와 같은 점이 있었다. 그래서 그는 느리고, 강하고, 내심으로는 섬세한 이 영웅을 존경할 수 있었다”고 주장하면서, 비어즐리의 말을 빌어 에크세키아스가 이 영웅에 자신을 이입하고 있다고까지 본다. Mary B. Moor, "Exekias and Telamonian Ajax", *AJA* 84 (1980), p. 433.

190) 그가 창안한 것으로 추정되는 기형은 A유형 암포라, 칼릭스-크라테르, 눈-잔 등이다. *ibid.*, p. 432.

191) 보드먼이 작성한 표에 따르면 에크세키아스는 트로이아 전쟁에 관련된 주제를 스물 여섯 차례 그렸고 이 그림들은 예전부터 회화의 소재로 사용된 아홉 가지 주제와 그가 처음으로 그린 아홉 가지 주제로 이루어져 있다. John Boardman, "Exekias", *AJA* 82, (1978), p. 25, Table A, B.

있다는 점에서 본고의 관심사인 고르고네이온이 새겨진 방패가 메두사 신화와 무관한 맥락에서 어떻게 다루어지는지를 보여주는 좋은 예가 될 것이다.

<내기 하는 아킬레우스와 아이아스>¹⁹²⁾(도 72.)를 그린 다른 화가들의 그림과 에크세키아스의 그림을 비교해 볼 때 가장 눈에 띄이는 점은 구성의 단순함과 세부묘사의 치밀함이다. 많은 경우에 (도 73., 74.) 놀이에 열중해 있는 두 사람 사이에 아테나가 등장하거나 이들 양편에서 이미 전투가 벌어지고 있는 등 화면이 복잡거리는 것과는 대조적으로 에크세키아스는 여백을 활용하면서 두 당사자를 차분히 부각시킨다.¹⁹³⁾ 인물들의 이름과, 그들이 던져서 나온 수가 그림 옆에 쓰여 있기는 하지만¹⁹⁴⁾ 메리 무어(Mary B. Moor)는 설령 그것이 없더라도 누가 이기고 있는지를 보여주는 세심한 부분묘사들을 열거하고 있다. 예컨대 아킬레우스가 아이아스에 비해 앉은 자세가 높다는 점, 또 아킬레우스가 머리 위에 쓰고 있는 투구를 아이아스는 벗고 있다는 점, 아이아스의 눈 윤곽이 두 겹 선으로 표현된 것이나 그가 자세를 지지하는 오른쪽 발 뒤꿈치를 미묘하게 들어 올린 것, 심지어 아이아스가 한 손에 쥔 두 자루의

192) Buschor, *GV*, Abb. 91., Boardman, *ABF*, pl. 100.

193) 이런 구성은 그의 제자로 알려져 있는 안도키데스-화가를 비롯해 후대 화가들에 의해 계승되었다. 이 장면은 트로이아 전쟁 중의 어느 날 주사위 놀이를 하던 아이아스와 아킬레우스가 출정 신호조차 듣지 못한 채 놀이에 빠져 있는 모습을 그리고 있다. 이 주제가 독특한 것은 에크세키아스 이후로 잠시 동안 매우 선호되다가 다시 사라졌다는 사실과, 내기에 빠져 출정 신호조차 듣지 못하는 두 영웅의 어처구니 없는 실수라는 그림의 내용에 일치하는 문헌 전거를 찾기 어렵다는 점에 있다. 보드먼은 이 주제가 이 당시에 등장한 배경을 당대의 정치적 사건에서 찾고 있다. 그는 헤로도토스가 전하는 바 546년에 페이시스트라토스가 아티카로 귀환한 사건을 지목하면서, 참주가 다시 돌아왔음에도 주사위 놀이와 낮잠에 빠져 도시를 빼앗긴 사실에 대한 아테나이인들의 수치심을 위로하기 위한 방편으로 우월한 인간, 즉 영웅들이 같은 실수를 저지르는 장면을 창안했다는 것이다. *ibid.*, p. 82.

194) 인물들 입에서 나오는 것처럼 쓰여 있는 글자를 통해 아킬레우스는 “넷”, 아이아스는 “셋”이라고 자신이 던져 나온 주사위 수의 합을 말하고 있음을 알 수 있다. 비어즐리는 「개구리」에서 디오닉소스가 “아킬레스는 돌과 넷을 던졌다”고 말하도록 한 것이 이 일화를 가리키는 것일 수도 있다고 하면서 이 희곡의 저자를 에우리피데스로 쓰고 있는데 이는 사소한 것이긴 하지만 오류이다. 「개구리」의 저자는 아리스토파네스이고, 다만 한글본 역주에 따르면 디오닉소스의 이 대사 자체는 에우리피데스의 「텔레포스」에서 인용한 것이라는 설이 있지만 희곡 자체가 현존하지 않으므로 입증은 불가능하다고 한다. Beazley, *Development*, p. 65 아리스토파네스, 「개구리」(1399-1400行) 『아리스토파네스 희극』, 천병희 옮김, 단국대학교출판부, 2000, p. 378..

창 가운데 하나는 땅에 끝이 닿지 않고 있는 것 등에서 패자의 열세와 긴장된 심리가 드러난다는 것이다.¹⁹⁵⁾

<아킬레우스의 시신을 나르는 아이아스>(도 75., 76., 77.)는 7세기 이래로 종종 그려진 주제이다. 잘 알려진 예로는 프랑수아 도자기의 한쪽 손잡이에 동물의 여주 아래편에 그려진 장면을 들 수 있다. (도 12) 에크세키아스는 이 주제를 세 차례에 걸쳐 그렸는데¹⁹⁶⁾ 이전의 화가들과 가장 큰 차이는 아이아스가 움직이는 방향이 오른쪽에서 왼쪽이라는 점이다. 우드포드와 라우든에 따르면 530년 이후로는 왼쪽으로의 움직임이 선호되었는데, 새로운 시도가 후대 널리 수용된 만큼 화가들 사이에 공감을 얻을만한 이점이 있었다고 보아야 할 것이다.¹⁹⁷⁾

무어는 이것이 아이아스의 운명을 강조하기 위한 일종의 복선이라고 본다. 198) 그러나 오른쪽과 왼쪽에 상징적 가치를 부여한 비어즐리의 해석에서 비롯된 이런 입장에 반대하는 수전 우드포드(Susan Woodford)와 마곳 라우든(Magot Loudon)은 다른 설명을 제시하고 있다. 우선 그들은 오른쪽으로 가는 움직임의 경우는 보편적인 현상이므로 ‘승자’의 방향이라는 가치부여가 타당하지 않고, 따라서 왼쪽에도 어떤 도덕적이거나 가치평가적인 의미를 부여할 수 없다고 본다. 오히려 여기서 중요한 요인으로 작용하는 것은 아이아스가 시신과 함께 짊어지고 있는 무구들을 보다 부각시키려는 의도라는 것이다.¹⁹⁹⁾ 그

195) Moor, *AJA* 84, pp. 418-419.

196) Berlin 1718, Munich 1470의 양쪽 면, Boulogne 565.

197) Woodford, Susan., Loudon, Margot., “Two Trojan Themes: The Iconography of Ajax Carrying the Body of Achilles and of Aeneas Carrying Anchises in Black Figure Vase Painting”, *AJA* 84, (1980), p. 34.

198) 아이아스는 아킬레우스의 시신을 전장에서 빼내왔음에도 그를 엄호해 준 오딧세우스에게 아킬레우스의 무구를 빼앗기고 아테나가 보낸 광기에 사로잡혔다가 자살한다.

199) Woodford, Loudon, *AJA* 84, p. 27, 이들은 같은 논문에서 부록으로 이 문제를 다시 다루고 있다. 이 때 그들이 비슷한 경우로 드는 예외적인 방향설정의 사례가 범-아테나 제전 암포라에 그려진 아테나(도 53)이다. 이 일련의 그림들에서 아테나의 방패는 여신을 규정하는 데 너무도 중요해서 방패를 부각시키기 위해 아테나의 방향이 바뀌었다는 것이다.pp. 39-40. 이런 사실은 같은 범-아테나 제전 암포라라 해도 아테나가 글씨를 쓰고 있다든지 하는 다른 경우에는 다시 오른쪽을 향하고 있다는 데

러면서 그들은 에크세키아스가 이 주제를 다룰 때 인물들의 이름을 따로 써넣지 않은 대신 베를린 소장 암포라에는 테티스를 아킬레스의 ‘지물’로서 그려 넣은 것처럼(도 79) 일리아드에서 호메로스가 아이아스를 인물화하면서 중점을 둔 그의 무구들을 강조하고 있다고 설명한다.²⁰⁰⁾

인물의 운동이나 사건이 왼쪽에 오른쪽으로 전개되는 것이 상고기 회화, 나아가 서양 전통 회화의 일반적인 관습인 것이 틀림없다면 에크세키아스의 시도는 시선의 진행방향을 역전시키려는 것이라기 보다는 시선의 습관에 따라 중요한 요소를 오른쪽에 배치한 것이라고 보는 주장이 좀 더 타당하게 여겨진다. 또 하나, 위의 세 도기 그림 모두에 아이아스가 들고 있는 그 자신의 방패가 보이오티아 방패라는 사실도 의미가 있다. 방패의 오른쪽과 왼쪽에 구멍을 뚫어 몸을 가린 상태에서 창을 쓰도록 만든 이 방패는 스타이너가 이미 합의된 해석으로 제시하는 바,²⁰¹⁾ 그리스 회화에서 영웅적인 분위기를 조성하는데 사용되곤 했기 때문이다.

2.3 죽음의 상징

<아킬레우스의 시신을 나르는 아이아스>에서 인물의 진행 방향이 일반적이지 않은 오른쪽으로 설정된 이유에 대한 몇 가지 설명 가운데 우드포드와 라우든의 주장을 받아들여 무구에 집중해 보자. 에크세키아스는 이 주제를 그린 세 점의 그림들에서 아이아스와 아킬레우스의 방패 장식을 모두 다르게 했다. 아이아스의 방패의 경우 모두 가운데 표범이 그려져 있고 그 주변으로 독수리

서 다시 확인해 볼 수 있다.

200) 이들이 말하는 대목은 7권 219-224행의 “아이아스는 탐처럼 생긴 방패를 들고 가까이 다가갔으니,/ 쇠가죽 일곱 겹으로 된 이 청동 방패는 휠레에 사는/ 뛰어난 갖바치 튀키오스가 공들여 만든 것으로,/ 그는 아이아스를 위하여 억센 황소의 가죽 일곱 겹으로/ 번쩍이는 방패를 만들고는 그 위에다 여덟 번째로 청동을/ 입혔던 것이다. ... ”와, 18권 193-194행에서 아킬레스의 말 가운데 “내가 알기로는 텔라몬의 아들 아이아스의 방패말고는/ 어느 누구의 이름난 무구들도 내 몸에 맞지 않을 것이오. ...”라는 부분이다. 천병희, 『일리아스』, p. 146, p. 407.

201) Ann Steiner, *Reading Greek Vases*, p. 26.

(도 79, 80)나 사자(도 78) 등이 각기 다른 방식으로 배치된다면, 아킬레우스의 방패는 사투로스의 얼굴(도 79), 양편에 독수리가 있는 사자 머리(도 80), 고르고네이온(도 78)이 각각 장식되어 있다. 앞서 『일리아스』에서 아이아스라는 인물을 성격화할 때 그의 무구가 중요한 역할을 하고 있다는 점을 이야기했지만, 아킬레우스의 무구로 말하자면 테티스의 요청으로 헤카이스토스가 만든 방패에 관한 이야기가 18권의 후반부 130여 행에 걸쳐 묘사되고 있다. 이렇게까지 거창한 것은 아닐지언정 방패에서 나타나는 화가의 묘사 역시 매우 섬세하다.

세 점의 <아킬레스의 시신을 나르는 아이아스>에서 나타나는 두 신체의 묘사는 에크세키아스의 자연주의적 화풍의 진수를 보여주는 또 한 가지 예로 칭송된다. 예컨대 동일한 주제가 앞뒤로 두 번 묘사된 뮌헨 암포라 그림들 중 아킬레스가 고르고네이온-방패를 덮고 있는 쪽(도 78)에서, 시신과 두 사람의 무구들의 무게를 짊어진 채 걸어가는 아이아스의 긴장된 몸과, 그의 왼쪽 어깨 위로 늘어진 아킬레스의 팔, 늘어져 있는 두 다리가 이루는 대조는 거의 장르적인 즐거움을 선사한다. 그러나 살펴본 그림들 모두를 통해 가장 부각되는 것은 역시 무구들이다. 아킬레스의 머리에 씌워져 있는 투구, 아이아스의 몸을 절반쯤 가린 그의 방패, 아킬레스의 시신을 덮고 있는 방패와 거기 그려진 복잡한 장식문양들은 인물들 보다 우선하여 그림의 주제를 웅변하고 있다. 그것은 죽은 아킬레스의 ‘아름다운 죽음’과 전우의 시신을 구출하는 아이아스의 용맹함일 것이다.

이런 점은 <내기 하는 아킬레우스와 아이아스>(도 75)에서도 마찬가지다. 아킬레우스의 방패에는 아래쪽에 표범, 위쪽에 뱀으로 둘러싸인 사투로스의 얼굴이 입체적으로 구조되어 있는 반면 아이아스의 방패에 그려진 두 마리 뱀들 사이로 나타난 것은 고르고네이온이다. 얇은 돌을새김으로 새겨진 고르고

네이온은 측면에서 보았을 때조차 완전한 평면이다.²⁰²⁾ 평면적으로 묘사된 방패 문양이 고르고네이온만은 아닌 것이 분명하지만 정면으로 그려졌을 때 방패의 실용적 기능을 벗어나 문양 고유의 강력한 의미작용을 한다는 점에서 정면으로 그려진 고르고네이온=방패의 의미는 매우 특별하다.²⁰³⁾

<자살을 준비하는 아이아스>²⁰⁴⁾(도 81)는 에크세키아스에 의해 처음으로 아테나이에 도입된 주제다.²⁰⁵⁾ 여기서도 그는 아이아스가 칼에 몸을 던져 죽어가는 순간이나 이미 죽은 시신으로 그려지는 여타 그림들(도 82, 83, 84)과는 사뭇 다른 선택을 했다.²⁰⁶⁾ 아이아스는 땅에 칼을 거꾸로 세워 고정시키는 중이다.²⁰⁷⁾ 무어는 상고기 회화에서 어떤 사건을 다룰 때 주제화 되는 장면은 긴장이 최고조에 달한 순간, 혹은 행위의 순간을 선택하는 것이 통상적이라고 주장한다. 하지만 에크세키아스의 구성의 창의성을 강조하기 위한 이런 설명은 오히려 모순을 낳는다. 이를테면 이미 칼에 찔려 죽어가거나 이미 죽은 아이아스의 모습을 장면화한 그림들이 행위의 순간이나 긴장이 최고조에 달한 순간은 아닌 것이다.

역설적으로 뒤로 야자수 한 그루와 앞쪽으로 자신의 무구를 세워둔 채 홀로 죽음을 준비하는 장면이야말로 고요함 가운데서도 정서적 강도가 최고조에 달

202) 여기서 관찰할 수 있는, 고르고네이온 모티프의 일관된 평면적 묘사에 대해서는 다음 절에서 다루겠다. 다만 같은 현상을 관찰할 수 있는 사례를 하나 더 든다면 <아테나의 탄생> 장면을 이야기할 수 있을 것이다. 앞서 살펴본 C-화가의 그림(도 67) 프뤼노스 화가의 그림(도 22)에서 아테나가 손에 들고 있는 방패들을 비교해 보면 전자의 방패에 새겨져 있는 고르고네이온과 후자의 방패를 장식하고 있는 빨 달린 동물(아마도 소)이 위의 경우와 마찬가지로 대조를 이루는 것을 관찰할 수 있다.

203) 이런 점에서 ‘고르고네이온’은 가타리의 개념인 ‘얼굴성’을 가진다. 뒤에서 다시 설명하겠지만 얼굴성이란 반드시 누군가의 얼굴에 수반되는 성격이 아니라, 마치 사람의 얼굴 위에서 생겨나고 사라지는 표정과 같이 언어 외적인 의미를 발산하는 것을 말한다. 고르고네이온이 그려진 방패가 측면으로 그려진다면 그 방패는 교전 중에 적으로부터 몸을 보호하기 위한 사물로서만 기능하지만 정면으로 그려진 방패의 고르고네이온은 그 고유의 의미를 방사하며 거꾸로 그것이 새겨진 바탕인 방패 자체를 하나의 얼굴로 만든다.

204) Beazley, *Development*, p. 32.1., Boardman, *ABF.*, pl. 101.

205) John Boardman, *AJA* 82, p. 17

206) Moor, *AJA*, 84p. 431.

207) 아이아스의 자살에 관한 일화는 소포클레스의 「아이아스」에 들어 있다.

한 순간이라고 할 수 있을 것이다. 앞의 그림들에서 무장을 한 당당한 영웅의 모습이던 그가 나신으로 등장하는 것은 죽음을 앞둔 인간의 약함을 보여준다. 비통한 표정은 흑색상에서 좀처럼 보기 어려운 감정표현의 예로 손꼽힐 뿐 아니라 영웅의 인간적인 면모를 드러낸다. 아테나이에서 활동한 이방인이던 에크세키아스가 동향의 영웅에게 감정을 이입하고 있다는 보드면이나 무어의 주장은 텅 빈 공간에서 자살을 결행하는 인물의 고독한 모습을 통해 어느 정도 입증되는 듯이 보인다.

여기서 아이아스가 맞은편에 세워놓은 방패는 정면을 향하고 있어서 방패 전체가 전혀 입체감이 없는 하나의 평면문양처럼 묘사되어 있다. 앞의 두 그림에서 두께를 가지고 공간을 차지하는 사물이었던 방패는 이제 그 위에 새겨진 고르고네이온에 일치되어 의미작용을 하고 있다. 그것은 매우 인상적인 방식으로 사물이 아닌 하나의 표면, 그 위에서 의미가 발생하는 표면으로 나타나고 있는 것이다. 웅크리고 앉아 있는 아이아스의 앞쪽에서 그를 마주보고 있는 것은 전장에서 그가 적들을 쓰러뜨릴 때 그들을 향해 죽음을 선언을 내뿜던 바로 그 방패이다. 방패는 방어용 무기이지만 그로부터 방사되는 고르고네이온의 주술적 힘은 공격적이다. 자신의 방패와 그 방패에 새겨진 고르고네이온의 응시에 노출된 아이아스는 하던 일을 마치고 고개를 드는 순간 치명적인 시선을 마주하게 될 것이다. 더구나 앞에서 강조한 오른쪽으로의 방향성을 고려할 때 방패는 영웅을 위한 묘비, 그의 죽음, 다가올 미래이다.

에크세키아스가 일련의 아이아스 그림을 그린 시기는 6세기 중반, 상고기 말이었다. 그런 그의 그림을 고전기 유형으로 포함시킨 것은 위의 그림들에서 나타나는 몇 가지 특성들 때문이다. 우선 이 그림들에는 일관된 시간과 단일한 사건이 등장한다. 다음으로 본고의 주제인 고르곤 도상의 관점에서, 그의 그림에 등장하는 고르고네이온들은 상고기 유형에 속하되 그려진 사건에 통합

되어 있다는 점에서 보는 이를 향한 응시를 결여하고 있다. 고르고네이온의 상징성이 가장 강하게 내포된 아이아스가 자살을 준비하는 장면에서조차 우리는 그 시선을 아이아스의 입장에 스스로를 이입함으로써 경험할 수 있는 것이다.

3. 아름다운 머리

3.1 응시하지 않는 고르고네이온

4세기에 이르면 메두사의 이미지는 또 다른 방식으로 유통된다. 타르폴리-화가 및 그의 추종자들이 그린 것으로 추정되는 일련의 아풀리아 도자기들(도 87, 88, 89, 90)에서 볼 수 있는 동일한 주제는 아테나가 맞은편에서 있는 페르세우스와 더불어 샘이나 바닥에 놓인 방패에 메두사의 머리를 비추어 보는 장면이다. 도판 87에서 90까지 네 점의 그림은 구성이나 세부면에서 모두 동일인의 것처럼 흡사하다. 그러나 아서 데일 트렌달(Arthur Dale Trendall)과 알렉산더 캄비톨루(Alexander Cambitoulou)가 출판한 타르폴리-화가의 그림 목록에 라이프치히 크라테르는 빠져있다.²⁰⁸⁾ 그리고 보면 이 라이프치히 크라테르의 그림은 나머지 세 점과 다른 점이 몇 가지 있는데, 무엇보다 우물처럼 그린 샘의 구조물 때문에 물에 비친 메두사의 얼굴이 보이지 않는다는 점, 아테나가 정측면으로 고개를 숙인 채 묘사된 나머지 그림들과 달리 3/4측면으로 그려져 있을 뿐 아니라 메두사의 머리를 직접 바라보고 있다는 점 등을 말할 수 있을 것이다.

거꾸로 말해서 타르폴리-화가가 그린 장면의 특징은 메두사의 반영된 이미

208) *The Red-Figured Vases of Apulia* - Vol. 1 Early and Middle Apulian, New York, 1982, pp. 45-54.

지가 그림에 나타난다는 것, 아테나는 메두사를 바라보지 않고 비추어진 반영을 보고 있다는 것이다. 4세기 말에 등장한 이런 구성에는 몇 가지 눈에 띄는 새로운 점이 있다. 요컨대 아이기스에 부착된 얼굴이 아닌 잘린 머리가 묘사되어 있고, 또 그것이 아테나와 관계 맺는 방식이 이전과 완전히 다르다는 사실이 그림 전체가 조성하는 효과를 변화시키고 있는 것이다.

우선적으로 짚고 넘어가야 할 것은 머리의 유형이다. 여기 그려진 머리는 앞에서 살펴 본 잡자는 메두사의 아름다운 얼굴도 아니고 그렇다고 무시무시한 고르고네이온도 아닌, 아름다운 여인의 머리다. 잘 알려진 유물들 가운데 이와 가장 비슷한 예를 찾자면 뮌헨에 있는 <론다니니 메두사>(도 85)를 꼽을 수 있을 것이다. 특히 보스턴 크라테르(도 89)에 그려진 메두사의 머리는 푸르트벵글러가 말하는 ‘삼각의 얼굴형’에 약간 내려 칸 시선에 이르기까지 론다니니 메두사를 꼭 닮았다.²⁰⁹⁾

푸르트벵글러는 5세기 말부터 아름다운 유형의 고르고네이온이 나타나는 것으로 분류하고 이를 다시 정적인 유형과 격정적인 유형으로 나누면서 전자의 대표적인 예로 론다니니 메두사를 거론했다.²¹⁰⁾ 로셔의 신화사전에서 고르고네이온의 양식적 변천에 관한 항목을 쓰면서 이 메두사의 원작이 4세기 말일 것으로 보았던 그는 십여 년 후에 자신의 책 *Meisterwerke der griechischen Plastik*에서 생각을 바꿔 5세기로 연대를 올려 잡았다. 앞서도 말했지만 그가 추정연도를 수정한 이유는 론다니니 메두사의 얼굴 모습이 루브르 박물관의 아테나 벨레트리나 뮌헨의 머리띠 묶는 남자와 매우 닮았다는 사실 때문이었다. 역시 론다니니 메두사를 5세기 작품으로 보는 부쇼어는 한 걸음 더 나아

209) 사실 이 그림에서 론다니니 메두사와 닮은 것은 메두사만이 아니다. 바닥에 놓인 방패를 내려다 보느라 고개를 약간 숙인 아테나의 옆얼굴은 론다니니 메두사의 옆모습과 비슷하다. 물론 이런 유사성은 순전히 우연에 의한 것이라고 보는 편이 좋을 것이다. 다만 아름답게 변한 메두사의 정면 얼굴과 여신의 옆 얼굴이 흡사 동일인의 두 측면처럼 보인다는 것은 이야기할 수 있겠다.

210) *Lexikon*, p. 1724.

가 이것이 피디아스의 아테나 파르테노스의 방패에 부착된 고르고네이온이었을 것이라고 주장했다.

벨슨은 오랫동안 이견 없이 수용되어 온 푸르트벵글러의 연대추정과, 부쇼어의 주장 모두를 반박한다.²¹¹⁾ 도자기 그림에서 아름다운 유형의 메두사가 처음 등장하는 5세기 경에는 모두 페르세우스 신화의 맥락에서 등장했다는 점으로 미루어 론다니니 메두사가 독립적인 모티프일 것이라고 보는 전자의 의견도, 5세기에 아테나의 방패에 장식된 고르고네이온은 내쉬빌 복제에서 보는 것과 같은 고식 유형이었다는 사실을 들어 후자의 의견도 수용할 수 없다는 것이다. 또 등신대의 두 배 정도 되는 이 두상의 크기로 미루어 뮌헨의 페르세우스가 들고 있던 머리라는 가디너의 주장도 기각시킨다. 그러면서 이 조각이 전시대의 여러 전통을 수용한 절충주의 양식으로 보아 2세기 초중반까지 연대를 내린다.

우선 론다니니 유형이 아테나 파르테노스의 방패 장식에 쓰였을 가능성이 낮다는 데는 동의할 수 밖에 없다. 벨슨의 주장처럼 이 시기에 이미 회화에서 아름다운 유형이 등장했다고 해도 아이기스에 부착되는 고르고네이온이 론다니니 메두사와 같은 고부조인 경우는 없기 때문이다. 더구나 이미 살펴 본 것처럼 아테나 파르테노스에는 고르고네이온이 두 번 나타난다. 그럴 때 가슴에 장식된 것과 방패에 장식된 것이 완전히 다른 양식으로 묘사될 가능성도, 가슴에 론다니니 메두사와 같은 유형이 부착되었을 가능성도 그다지 있어 보이지 않는다.

사실 방패에 부착되는 고르고네이온에 부여되는 평면성이 깨어지고 넓적한 고식 얼굴 대신 아름다운 얼굴이 나타나는 예가 없는 것은 아니다. 하지만 결정적으로 론다니니 메두사가 방패에 장식되었을 가능성을 낮추는 요인은 아래

211) Janer Danforth Belson, "The Medusa Rondanini: A New Look", AJA 84 (1980), pp. 373-378.

쪽을 비스듬히 내려다보는 얼굴의 각도이다.

메두사의 얼굴이 아름다워지면서 무섭게 응시하는 시선도 함께 사라지고, 그 시선에 담겨 있던 일종의 정령사상도 없어진다. 정확하게 말해서 이런 머리는 더 이상 고르고네이온이 아니라 오비디우스가 노래하는 아름다운 소녀 메두사의 두상에 가깝다.²¹²⁾ 그 둘 사이의 차이는 예컨대 앞서 살펴 본 안도키데스-화가의 아테나(69)에 나타나는 고르고네이온과 아폴리아 도기 그림들을 비교해 볼 때 확연히 드러난다. 안도키데스 화가의 그림에서 독특한 점은 고르고네이온이 아테나의 가슴이 아닌 오른쪽 어깨 위에 붙어 있다는 것이다. 위치만 특이한 것이 아니라 헤라클레스가 아폴론과 실랑이를 하는 모습을 지켜보는 아테나의 옆얼굴 아래로 입을 벌린 채 웃고 있는 메두사의 얼굴과 그 주위로 곧추 서 있는 뱀들의 모습이 유독 생생하게 묘사되어 있다. 그것은 방패에 새겨진 문양이라기보다는 아테나의 어깨에서 나온 또 하나의 머리처럼 보인다.

3.2 타르폴리-화가의 고르고네이온들

타르폴리-화가의 아테나들은 완전히 인간화된 메두사의 머리를 손에 쥔 채 팔을 멀리 뻗음으로써 거리를 만든다.²¹³⁾ 메두사 신화에서 방패의 거울로서의 역할이야 되풀이 언급할 필요도 없는 것이고, 다른 한 편 샘을 내려다보는 아테나와 페르세우스의 모습은 나르키투스를 연상하게 한다. (도

212) 오비디우스(Ovidius BC 43~AD 17)가 전하는 바에 따르면 고르곤 세 자매들 가운데 뱀들이 얽혀 있는 머리카락을 가진 것은 메두사뿐이다. 뱀투누스가 아름다운 메두사를 미네르바 신전에서 겁탈했고, 이에 분노한 미네르바가 메두사의 미모 가운데서도 가장 매력적인 부분인 아름다운 머리털을 뱀 떼로 바꾸어 버렸다는 것이다.(4.791-804)오비디우스, 『변신이야기』, 천병희 옮김, 숲, 2005, p. 226.

213) 여기서 우리는 훗날에 카라바조가 그려서 유명해진 두 가지 테마가 동시에 선취되어 있는 것을 보게 된다. 샘가에서 자신의 얼굴을 비추어 보는 나르키투스(도 91)와, 골리앗의 머리를 손에 들고 비통한 표정으로 바라보고 있는 다윗(도 92)이 그것들이다. 두 번째 그림에서 카라바조가 다윗의 얼굴에 젊은 시절의 자화상을, 골리앗의 얼굴에 장년의 자화상을 그려 넣었다는 이야기는 결국 이 두 그림의 주제가 동일한 것임을 알려준다.

91) 아테나가 방패에 앉아 샘에 머리를 비추는 구성은 보스턴 크라테르에서 샘을 없애고 방패만을 등장시켜 거기에 얼굴을 비추는 식으로 단순화되어 있다. 아테나가 단순히 메두사의 머리를 자신의 몸에서 떼어 들고 있는 것만이 아니라 의사-거울을 통해 그것을 비추어 보고 있는 모습은 그녀가 메두사의 머리를 직접 보아도 무방한 신이라는 것을 생각할 때 예외적이다.

펠리케에 그려진 그림(도 88)에서는 아테나가 손에 메두사의 머리를 들고 있음에도 가슴 한복판에 고르고네이온이 선명한 아이기스를 걸치고 있다는 점도 눈에 띈다. 사실 이 문제에 대한 답은 이미 주어져 있다. 상고기 회화의 무시간적 모티프들과 마찬가지로 여기서도 아테나의 가슴에 달린 고르고네이온은 그 인물이 아테나임을 의미하는 지물로서 기능하고 있는 것이다.

그런데 아테나가 방패에 머리를 비추어 보는 보스턴 크라테르의 그림(도 89)에서는 메두사의 머리와 방패에 나타난 얼굴이 서로 다른 방향으로 나타난다. 프롱티시-뒤크루는 이 것이 반영된 이미지와 재현된 이미지, 즉 아테나가 들고 있는 메두사의 반영 이미지와 원래 방패에 새겨져 있는 고르고네이온의 교차라고 설명한다.²¹⁴⁾ 하지만 시각적 재현의 습관상 방패의 위아래를 굳이 거꾸로 묘사하는 경우를 찾아보기 어렵다는 것을 고려하면 있는 그대로 받아들이기 어려운 해석이다. 또 동일한 주제를 다룬 다른 그림들에서는 같은 문제가 발생하지 않기 때문에 단순한 부주의로 보기도 어렵다. 고대 회화에서 종종 볼 수 있는 다중시점이라고 풀이하는 것이 어찌면 가장 합리적인 해석일 수도 있다.²¹⁵⁾ 다중시점이라면 위 아래가 뒤집힌 방패 위의 얼굴은 페르세우스가 바라본 모습으로 보아야 할 것이다.

위에서 라이프치히 크라테르의 그림이 타르폴리-화가 자신의 것과 다른

214) Frontisi-Ducroux, *Du masque au visage*, p. 71.

215) 노성두 선생이 이 문제를 다중시점으로 보는 해법을 제시해 주었다. 방패에 비추어진 얼굴은 페르세우스의 시점에서 본 것이라는 이야기다.

점으로 거론한 특징들 이외에 아직 이야기하지 않은 한 가지는 아테나의 뒤편에 나타나는 사튀로스의 존재다. 여신의 손에 들린 메두사의 머리를 바라보지 않으려고 고개를 뒤로 돌린 이 젊은 사튀로스와, 메두사의 머리를 직접 바라보고 있는 신들의 모습은 하나의 위계를 형성한다. 메두사의 머리를 바라보아도 해를 입지 않는 신들과, 그것을 보지 않거나 어딘가에 비추어 보아야 하는 존재들 사이의 위계가 그것이다. 신화적 맥락에서 지극히 당연한 구성이지만 타르폴리-화가는 신들도 반영 이미지를 바라보는 모습을 그렸다.

사실 누가 어느 쪽을 바라보든 이들이 모여앉아 메두사의 머리를 감상하고 있다는 설정 자체가 전에 없던 것이다. 원한에 찬 자매들에게 쫓기던 때의 경외를 지나 숨을 죽이고 다가서던 시기의 몰입도 이제 사라졌다. 그것은 메두사의 머리가 이미 여신의 손에 들어갔기 때문이 아니라 방패나 샘물에 비추어진 미메시스이기 때문일 것이다. 도판 87과 88에서 페르세우스는 비추어진 이미지 쪽을 손으로 가리키며 흡사 평가라도 하는 듯한 모습이다. 상고기의 대면이 사라지고 고전기의 재현적 틀이 작동했을 때 고르곤의 도상에 대한 체험에서 일어난 변화를 그림 속의 인물들이 다시 겪고 있는 것이다. 그런 점에서 이 그림은 액자구조를 구성한다. 메두사의 반영 이미지를 바라보는 페르세우스와, 그 광경을 바라보는 사람 사이의 메타적 유비가 형성된다.

VI. 결 론

그리스 미술이 상고기에서 고전기로 이행할 때 일어난 변화를 설명할 수 있는 틀은 여러 가지가 있을 것이다. 본고에서는 그 가운데 시각적 재현에 대한 체험을 관객과 이미지가 동일한 지평 위에서 조우하는 경우와 재현 이미지가 닫힌 시공간을 형성함으로써 관객의 몰입을 유도하는 경우의 두 가지 유형으로 나누는 방식을 택했다. 시각적 재현의 체험에 대한 이런 구분은 언어, 특히 문자 언어가 대중화되어 전반적인 사고의 추상화가 진전된 고전기의 변화와 밀접한 관계를 가지고 있다. 언어적으로 구성된 이미지와 그렇지 않은 이미지의 마술적 존재라는 도식은 하나의 관점으로서 미술사 전반에 적용가능하고, 또 부분적으로 이미 적용된 전례들이 있지만 그리스 미술에서 관찰되는 두 가지 양상을 그 기원으로 볼 수 있다는 것이 이 연구의 의의를 성립시켜준다.

고르곤 메두사 도상에 관한 고찰에서 얻은 결론은 다음의 몇 가지로 정리할 수 있다. 첫째, 고르곤은 늘 응시라는 속성으로 환원된다. 고르곤의 시선, 평면적인 정면상의 얼굴, 각각의 요소들이 조화되지 않는 낯선 외모가 그것을 바라보는 사람의 시선과 부딪힐 때 그것은 하나의 재현된 이미지로서가 아니라 현실적인 역능으로 존재한다. 페르세우스가 한 번도 그 얼굴을 바라보지 않은 채 메두사의 머리를 얻어 자신의 적들을 향해 그것을 들이댄 것처럼 상고기에 사람들은 공포를 불러일으키는 그 얼굴을 마주하기 보다는 그 뒤에 몸을 숨기고자 했다. 방패를 장식한 고르고네이온과 건축물의 지붕 끝 수막새에 새겨진 고르고네이온들은 외부로 향한 얼굴로서 그 뒤에, 그 아래, 그 안에 숨은 사람들을 보호해 주며, 도기 표면에 그려진 고르고네이온은 그릇에 담긴 음식물이 상하지 않도록 보존해 주는 것으로 여겨졌다. 고르고네이온의 가면으로서의 기능은 이런 모든 측면을 포괄하는 것으로 볼 수 있다.

물론 고르고네이온을 마주보는 대신 그 뒤쪽에 선다고 해서 그것의 속성으로서의 응시가 사라지는 것은 아니다. 응시의 관건은 대상과 시선을 마주치느냐 아니냐에 있는 것이 아니라 이미지가 실재와 동일한 지평에서 실재에 그 영향력을 발휘하고 있는지의 여부에 있기 때문이다. 따라서 고르고네이온으로 몸을 가리든 그것을 마주 들여다보든 그것이 액막이로서의 실용적 기능을 가질 때는 거기에서 마술적 응시의 힘이 발휘되고 있는 것으로 보아야 한다.

둘째, 그와 같은 마술적 힘은 고르곤 도상의 기원과 관련이 있다. 다양한 사례들을 통해 양손에 동물들을 들고 있거나 양편에 동물들을 거느리고 있는 여성의 모습이 동방에서 유래한 동물의 여주, 또는 위대한 어머니 유형임을 살펴보고, 가장 이른 시기의 고르곤 도상이 이 유형에 일치함을 입증했다. 자연에 대한 공포와 경외에서 비롯된 원시신앙의 최초의 대상으로서의 강력하고 무자비한 모성신의 존재는 여러 문화권의 신화에서 공통적으로 확인된다. 고르곤은 그리스 신화에서 이미 변방의 괴물로 등장하지만 신화적 서사 이전에 유통되던 그 이미지는 외래의 여신에서 빌어 온 것이다.

셋째, 그리스 신화의 괴물들의 특징인 혼종성은 고르곤에게서 극대화되어 나타나며, 때때로 다른 혼성존재의 형상과 뒤섞여 나타나기도 한다. 보이오티아 암포라(도 7)의 켄타우로스-메두사를 이미 살펴보았지만 또 다른 예로 올림피아에서 출토된 6세기의 청동 방패 문장(도 92)은 보다 극단적인 예를 보여준다. 정면을 응시하고 날카로운 치열 사이로 혀를 내민 둥근 얼굴, 위쪽으로 말린 날개와, 허리에서 교차하며 입을 짝 벌린 채 서로를 마주보고 있는 두 마리 뱀은 전형적인 고르곤의 특징이지만 그 아래로는 사자의 앞다리와 바다괴물의 꼬리가 복잡하게 결합되어 있다. 주지하듯 사자의 몸과 여인의 상체는 스펅크스에서 나타나는 조합이고, 용처럼 길게 굽이치다가 물고기 꼬리로 끝나는 하체를 가진 남자는 포세이돈의 아들 트리톤이다. 우선 이와 같은 조

합은 두 번째 특징과 더불어 메두사 도상의 기원-없음을 반증하고 있다. 기원이란 것이 단 하나의 순수한 출처를 뜻하건대, 메두사 신화를 최초로 정립한 문헌은 있을지언정 도상은 중첩되고 흐릿한 윤곽으로 시작되어 점차 배타적인 특성을 확립해 나갔을 것이다. 다음으로 위의 두 가지 예를 조금 다른 각도에서 관찰하면 켈타우로스, 스펅크스, 트리톤, 고르곤 등의 혼성적 존재들 사이에서 일어나는 이런 현상을 압축과 전치로 볼 수도 있다. 일련의 혼성의 괴물들이 당시 사람들의 머리 속에서 관념 연합을 일으키며 미끄러지고 뒤섞이고 있는 것이다.

이상의 특징들은 모두 상고기 고르곤 도상에 한하는 것들로, 고전기로 접어들면서 인간화된 고르곤 유형에서는 사라지거나 우회적으로 표현된다. 따라서 액막이 고르고네이온은 무구를 장식하는 문양에 한정적으로 나타나게 되고, 보는 사람을 경악하게 하던 힘은 사라지며 그 힘을 구현하던 응시도 사라진다. 시각적 재현에 있어 모든 요소들을 등질적인 층위에서 표준화시키고 그들 간의 관계를 설정하여 각각의 요소들을 서로 대화하게 함으로써 내재적 시간을 형성하는 고전기 미술의 특징은 언어적 구조와, 특히 당대에 확립된 대화체 연극과 밀접한 연관을 가지는 것임을 살펴보았다. 응시가 아닌 바라보기는 관음의 성격을 가진다. 고전기에 메두사 도상은 더 이상 관객을 응시하지 않게 되었을 뿐만 아니라 그 아름다움과 무력함으로 인해 점차 더 관음의 대상으로 그 성격이 역전되어 갔다. 화면 속의 사건 외부에 안전하게 위치한 관객은 어떤 위험도 없이 대상화된 메두사의 머리를 바라보게 되었다.

상고기 말에 에크세키아스가 고르고네이온이 새겨진 방패 앞에 자살을 준비하는 아이아스를 배치한 것이나, 고전기 말에 타르폴리-화가가 아테나가 높이 들어 올린 메두사의 머리 주변에 그것을 바라보거나 바라보지 않아야 하는 인물들을 등장시킨 것은 모두 사건이 벌어지는 현장으로부터 관객을 소외시키

는 효과를 낳는다. 관객은 그들과는 다른 공간에서 엿보고 있을 뿐이며, 아무리 위협적인 메두사의 머리라고 해도 그 위력이 발휘되는 공간은 닫혀 있게 되기 때문이다. 말하자면 이런 장치는 문학에서의 3인칭 시점에 상응한다.

다시 말하지만 이런 변화의 양상은 그리스 미술 전반에서 일어난 것으로, 메두사 도상에서 일어난 변화는 그 한 측면에 해당한다. 하지만 거꾸로 상고기의 메두사 도상이 응시와 혼종성이라는 두드러진 특징에 있어 당대의 미술을 상징하는 것으로 볼 수도 있다. 나아가 그와 같은, 마술적 힘을 가진 이미지, 관객의 공간으로 시선을 던지고 나아가 그것의 역능을 펼치는 이미지는 서양미술사에서 이후로 지속적으로 등장했다.

성상화(聖像畵)는 물론이고 비잔틴 성당의 반구형 천장을 가득 채우고 있는 ‘만유의 주 그리스도 (Christ pantocrator)’(도 93)는 극대화된 얼굴성의 예이다. 하나의 소우주로서의 교회건축, 그 중앙에서 천구(天球)와도 같은 천장에 나타난 거대한 그리스도의 정면상은 그 시선 아래 모든 것을 복속시킨다. 한편 피에로 델라 프란체스카의 <그리스도의 세례>(도 94)에서 오른편의 나무 뒤쪽에 모여 성스러운 사건을 목격하고 있는 세 명의 천사들 역시 종종 거론되는 경우이다. 그 셋 가운데 하나, 예수의 세례가 아닌 그림 바깥을 바라보고 있는 천사의 시선은 관객의 세계에 재현된 사건의 시간을 흘러들게 하고 있다. 타르폴리-화가의 그림에서 그림 속 관객의 존재가 그림 바깥의 관객을 소외시켰다면 피에로의 그림 속 구경꾼은 관객을 그림 속 사건에 개입시키는 것이다. 또 자족적인 시간에 갇힌 회화 공간에서 죽음의 표상인 해골에 힘을 실어 주고자 상을 왜곡시킨 홀바인의 <대사들> 역시 역설적으로 이미지의 힘을 구현하고 있는 사례이다. 관람자의 현실 세계를 압도하고 포섭하는 그리스도의 얼굴, 회화 공간의 자족적 시간이라는 규칙을 깨뜨리고 관객의 시선을 포착하는 천사의 응시, 자크 라캉(Jacques Lacan 1901-1981)이 ‘응시를 위

한 뒷'으로 부른 이그러진 해골은 모두 화면 안에 형성된 등질화된 추상 공간을 뚫고 나온다는 의미에서 상고기 메두사의 도상학적 혈통을 가지고 있다.

본고에서 시각적 재현의 두 가지 유형을 고찰함에 있어 언어적 구조의 개입 여부를 핵심적인 요건으로 설정한 것은 표상으로서의 이미지를 정신분석학적 관점에서 바라볼 수 있는 여지를 남긴다. 실제로 고전기의 문화적 혁신이 종종 도시국가와 민주정의 주체로서의 시민계급의 등장으로 요약된다면 여기서 사물로서의 표상--그것이 이미지든 언어든--과 언어로서의 표상 사이의 역학과 그 사이에서 형성되고 소외되는 주체의 문제가 떠오른다. 그런 점에서 방금 살펴 본 홀바인의 그림이 라캉을 사로잡았던 것은 우연이 아니다. 물론 이미지와 언어에 의해 이중적으로 구조화된 인간의 정신작용을 사유한 사람은 프로이트이며 무의식조차도 언어에 의해 구성된 것이라는 라캉의 주장도 프로이트의 발견에 근거하여 이루어진 것이다.

프로이트의 연구가, 또한 프로이트에 대한 연구가 미술에 대한 이해에 기여할 수 있는 부분은 재현된 이미지로부터 그 '심층'의 의미를 유추하는 해독법을 제공하는 데 있지 않다. 그의 가장 큰 업적이 무의식의 거대한 영역을 발견함으로써 의식과 주체에 대한 환상을 극복하게 해 주었다는 데 있다면, 그 이후로 인간의 정신활동의 일환인 예술을 이해하는 데 있어서도 또 다른 지평이 열려 있었다. 표상과 관련해서 이루어지는 모든 예술 작품에서 그 작품을 만들어낸 작가와 시대의 역동적인, 또 중층적인 의미작용을 유추할 수 있게 된 것이다. 이 때 중요한 것은 무의식과 의식의 표상들을 규정하여 그들 간의 일대일 대응 내지는 인과를 재구성하는 작업이라기 보다는 --프로이트가 그렇게 했던 것은 그 역시 자신이 속해 있던 근대의 한계를 벗어날 수 없는 지점이 있었기 때문이다-- 개인과 집단의 의식과 무의식의 활동들이 끊임없이 유동하며 교전하다가 특정한 예술작품으로 맺히게 되는 과정 자체를 추적하는

작업이다.

이 논문을 통해 연구자는 마술적 역능을 가진 이미지가 무의식적 욕동의 투사와 관련된 것이라면 관음을 유도하는 서사적 이미지들은 보는 이의 사회적 자아를 구성하고 교육시키는 효과를 가진다는 전제를 따라 고대 그리스의 메두사 도상을 고찰했다. 고대 그리스 미술 가운데 이 도상이 가지는 상징적 가치에 대해서는 이미 밝혔다. 그렇다면 이 시기 미술에 대한 분석의 말미에서 정신분석학을 언급하는 이유에 대해서도 설명해야 할 것이다. 그것은 그리스 고전기의 정치적 개혁이 수반한 정치적 주체 개념--이것이 근대적 의미의 주체와 거리가 멀다는 것은 아무리 강조해도 지나치지 않다--의 등장과 관련이 있다. 아테나이 민주정의 참정권자로서의 시민이라는 정치적 주체의 모델이 등장하면서 당대의 문학과 예술이 일제히 그 모델을 구현하는 데 전념했다는 사실은 본문에서 다룬 바 있다.

일정 부분 오해의 소산이기도 하지만 이후 서구 문화의 전개에 있어 그리스 고전기에 등장한 정치적 주체의 개념은 지속적으로 회귀하거나 존속해왔다. 따라서 상고기와 고전기에 특정한 도상의 변이를 추적하는 것은, 하나의 기원으로서의 고전기에 주체의 구성에 있어 도상의 역할뿐만 아니라 그 최초의 주체 모델이 등장하기 이전에 도상의 의미와 성격을 규명한다는 의미가 있다. 그리하여 고전기 모델 이전에 존재했던 것은 단일한 지점으로 수렴되는 원형이 아니라 복합적인 이미지들의 혼재상태임을 알 수 있었다.

본고는 이상의 내용에 대한 프로이트, 나아가 라캉의 정신분석학적 틀의 본격적인 적용과 재해석까지 나아가지는 못했다. 그것은 연구자에게 하나의 과제로 남아 있다. 고대 그리스의 특정 도상에서 시작한 이 연구를 시대를 거슬러 내려가며 확장하는 작업도 앞으로 이루어져야 할 것이다. 상고기의 다른 무엇들로부터 유래한 메두사 도상이 그 후대에는 어떤 방식으로 변형되고 전

해졌는지, 미술작품이 제공하는 두 가지 유형의 체험은 이후의 미술에서 어떤 방식으로 나타나는지, 새로운 장르인 사진과 영화의 등장은 그런 전통에 어떤 변화를 가져왔는지 등에 대해 새로운 관점을 가지고 다시 한 번 접근해 볼 수 있을 것이다.

참 고 도 판



1.



2.



3.



4.



6.



5.



7.



8.



9.



10.



11.



12.



13.



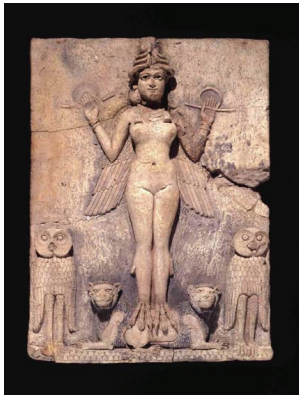
14.



15.



16.



17.



18.



19.



20.



21.



22.



23.



24.



25.



26.





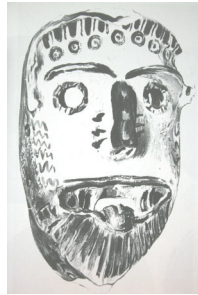
27.



28.



29.



30.



31.



32.



33.



34.



35.



36.



37.



38.



39.



40.



41.





42.



43.



44.



© Copyright Oxford, Ashmolean Museum
Downloaded by Guest User on 31/07/2019 04:33:25
From IP Address: 168.120.4.336
Licence Plate 11 UK 100721420
This image is not for publication. It is unsecured & fingerprinted.

45.



46.



47.



© Copyright Oxford, Ashmolean Museum
Downloaded by Chung Yook yung on 20/07/2007 00:16
From IP Address: 222.111.184.152
Licence Plate 11 UK 100721066
This image is not for publication. It is registered & fingerprinted.

48.



© Copyright Cambridge, Fitzwilliam Museum
Downloaded by Chung Yook yung on 22/07/2007 09:49:14
From IP Address: 168.147.4.125
Licence Plate 10 UK 100727719
This image is not for publication. It is registered & fingerprinted.

49.



50.



51.



52.



53.



54.



55.



56.



57.



58.



59.



60.



61.



62.



63.



64.



65.



66.



67.



68.



69.



70.



71.



72.



73.



74.



75.



76.



77.



78.



79.



80.



81.



82.



83.



84.



85.



86.



87.



88.



89.



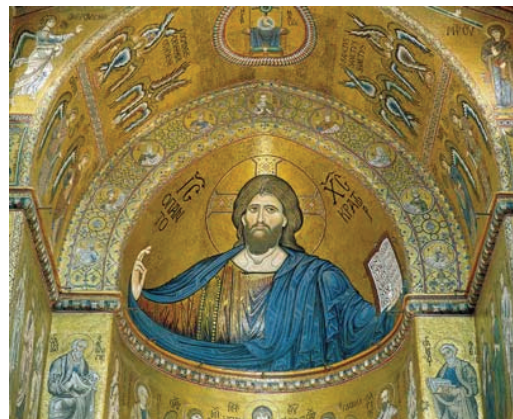
90.



91.



92.



93.



94.



95.

참고 문헌

단행본

- Euripides. *Trojan Women, Iphigenia, Amon the Taurians, Ion*, Kovacs, David (trans.), Harvard Univ. Press, 2000.
- Xenophon. *Memorabilia, Oeconomicus, Symposium, Apologia*, E.C. Marchant, O.J. Todd (trans.), Harvard Univ. Press, 2002.
- Beazley, J.D. *The Development of Attic Black Figure*, Berkley and Los Angeles, 1964
- Boardman, John. *Athenian Black Figure Vases*, New York, 1974
- _____ *Athenian Red Figure Vases the Archaic Period*, London, 2005
- _____ *Athenian Red Figure Vases the Classical Period*, London, 1989
- _____ *Early Greek Vase Painting*, London, 1998
- _____ *Greek Sculpture the Archaic Period*, London, 1999
- _____ *The Greeks Overseas their early colonies and trade*, New York, 1999
- Burkert, Walter. *Die Griechen und der Orient- Von Homer bis zu den Magiern*, München, 2004
- _____ *Die orientalisierende Epoche in der griechischen Religion und Literatur*, 1984, english edn.: *The Orientalizing Revolution- near eastern influence on greek culture in the early archaic age*, Pinder, Margaret E., Burkert, Walter trans. (of), Cambridge, Massachusetts, London, 1992
- Buschor, Ernst. *Griechische Vasenmalerei*, München, 1913

- Carpenter, Thomas H. *Dionysian Imagery in Fifth-Century Athens*, Oxford, 1997
- Deleuze, Gilles. *Différence et Répétition*, Paris, 1995, english edn: *Difference and Repetition*, Patton, Paul. (trans.), London, 1994, 한글본: 『차이와 반복』, 김상환 옮김, 민음사, 2004
- _____ *Logique du Sens*, paris, 1969, english edn: *The Logic of Sense*, Lester, Mark. (tans.), Boubdas, Constantin. (ed.), New York, 1990.
- _____ and Guattari, Felix. *Mille Plateaux – Capitalisme et Schizophrénie 2*, Paris, 1998, english edn: *A Thousand Plateaus -- capitalism and schizophrenia*, Massumi, Brian. Minnesota, 2002
- Faulkner, Keith W. *Deleuze and the Three Syntheses of Time*, New York, 2006
- Frontisi-Ducroux, Françoise. *Du Masque au Visage -- Aspects de l'identité en grèce ancienne*, Paris, 1995
- Goldhill, Simon & Osborne, Robin (ed.), *Rethinking Revolutions through Ancient Greece*, Cambridge, 2006
- Gomrich, E.H. *Art and Illusion – A study in the psychology of pictorial representation*, London, 1995, 한글본, 『예술과 환영 – 회화적 재현의 심리학적 연구』, 차미례 옮김, 열화당, 2003
- _____, *The Sense of Order*, New York, 1979
- Harrison, Jane. *Prolegomena to the Study of Greek Religion*, Princeton, New Jersey, 1991
- Himmelman, Nikolaus. *Reading Greek Art*, Meyer, Hugo. (sel.), Childs, William. (ed.), Princeton, New Jersey, 1998
- Kris, Ernst. *Psychoanalytic Explorations in Art*, Madison, Connecticut, 2000
- Langdon, Susan. (ed.) *New Light on a Dark Age – exploring the culture of geometric Greece*, Columbia, 1997

- Lévi-Strauss, Claude. *La voie de masques*, Paris, 1979, english edn.: *The Ways of the Masks*, Modelski, Sylvia. (trans.), Washingtons, 1982
- _____ *Le totémism aujourd'hui*, Paris, 1962, english edn.: *Totemism*, Needham, Rodney. (trans.) Boston, 2005
- Osborne, Robin. *Greece in the Making 1200-479BC*, London and New York, 1996
- Polignac, François de. *La Naissance de la cité grecque*, Paris, 1984, english edn.: *Cults, Territory, and the Origins of the Greek City-State*, Lloyd, Janet. (trans.) Chicago, 1995
- Rawson, Jessica. *Ancient China - Art and Archaeology*, New York, 1980
- Snodgrass, A. M. *The Dark Age of Greece - An Archaeological Survey of the Eleventh to the Eighth Centuries BC*, New York, 2000
- Spivey, Nagel. *Understanding Greek Sculpture*, London, 1996
- Steiner, Ann. *Reading Greek Vases*, Cambridge, 2007
- Stewart, Andrew. *Greek Sculpture*, New Haven & London, 1990
- Trendall, A.D. *Red Figure Vases of South Italy and Sicily*, London, 1989
- _____ and Cambitoglou, Alexander. *The Red-Figured Vases of Apulia - Vol. 1 Early and Middle Apulian*, New York, 1982
- Vermeule, Emily. *Aspects of Death in Early Greek Art and Poetry*, Berkley, Los Angeles, London, 1981
- Vernant, Jean-Pierre. *Mortals and Immortals*, Zeitlin, Froma I. (ed.), Princeton, 1992
- _____ *Mythe et pensée chez les Grecs - Étude de psychologie historique*, Paris, 1996, 한글본, 『그리스인들의 신화와 사유』, 박희영 옮김, 아카넷, 2005

Wells, Peter S., *Culture Contact and Culture Change: early iron age central Europe and the mediterranean world*, New York, 1980

전시 도록 및 카탈로그

Greek Vase Painting Form, Figure, & Narrative -- Treasures of the National Archaeological Museum in Madrid, Warden, P. Gregory (ed.), Dallas, 2004

Kunst der Schale Kultur der Trinkens, Vierneisel, Klaus., Kaeser, Bert. (Hrsg.) Staatliche Antikensammlungen München, 1990

La Cité des Images -- Religion et Société en Grèce Antique, Institut d'archéologie et d'histoire ancienne Lausanne, Centre de recherches comparées sur les sociétés anciennes Paris, 1984, english edn.: *A City of Images*, Lyons, Deborah (trans.), New Jersey, 1989

정기간행물

Acta Hyperborea 7 - Urbanization in the mediterranean in the 9th to 6th centuries b.c. (1997) Andersen, Helle Damgarrd. Horsnaes, Helle W. Houby-Nielsen, Sanne. & Rathje, Annette (ed.), Copenhagen: Museum Tusulanum Press

Proceedings of the British Academy 126 - Mediterranean urbanization 800-600 BC (2005) Osborne, Robin. Cunliffe, Barry. (ed.), Oxford: Oxford University Press

연구논문

- Amyx, D. A. "The Medallion Painter", *American Journal of Archaeology*, Vol.65, No.1.(Jan.,1961)
- Beazley, J. D. "Groups of Early Attic Black-Figure", *Hesperia*, Vol. 13, No. 1. (Jan. - Mar., 1944), pp. 38-57.
- _____ and Payne, H. G. G., "Attic Black-Figured Fragments from Naucratis", *The Journal of Hellenic Studies*, Vol. 49, Part 2. (1929), pp. 253-272.
- Belson, Janer Danforth. "The Medusa Rondanini: A New Look", *American Journal of Archeology* 84 (1980), pp. 373-378.
- Boardman, John. "Exekias", *American Journal of Archaeology*, Vol. 82, No. 1. (Winter, 1978), pp. 11-25.
- Bothmer, Dietrich von. "Five Attic Black-Figured Lip-Cups", *American Journal of Archaeology*, Vol. 66, No. 3. (Jul., 1962), pp. 255-258.
- Brownlee, Ann Blair., "Attic Black Figure from Corinth: I", *Hesperia*, Vol. 56, No. 1. (Jan. - Mar., 1987), pp. 73-95.
- _____, "Attic Black Figure from Corinth: II", *Hesperia*, Vol. 58, No. 4. (Oct. - Dec., 1989), pp. 361-395.
- Cambitoglou, Alexander and Trendall, A. D. "Addenda to Apulian Red-Figure Vase-Painters of the Plain Style", *American Journal of Archaeology*, Vol. 73, No. 4. (Oct., 1969), pp. 423-433.
- Croon, J. H. "The Mask of the Underworld Daemon-Some Remarks on the Perseus Gorgon Story", *The Journal of Hellenic Studies*, Vol. 75. (1955), pp. 9-16.

- Elsner, Jaś. "Reflections on the 'Greek Revolution' in art: from changes in viewing to the transformation of subjectivity", Goldhill, Simon & Osborne, Robin (ed.), *Rethinking Revolutions through Ancient Greece*, Cambridge, 2006
- Elworthy, F. T. "A Solution of the Gorgon Myth", *Folklore*, Vol. 14, No. 3. (Sep. 29, 1903), pp. 212–242.
- Foucault, Michel. "Nietzsche, Genealogy, History", *Foucault Reader* (New York, 1984), pp. 76–100.
- Goldberg, Marilyn Y. "Archaic Greek Akroteria", *American Journal of Archaeology*, Vol. 86, No. 2. (Apr., 1982), pp. 193–217.
- Frothingham, A.L. "Medusa, Apollo, and the Great Mother", *American Journal of Archeology* 15 (1911). pp. 349–377.
- _____ "Medusa II – The Vegetation Gorgoneion", *American Journal of Archeology* 19 (1915) pp. 13–23.
- Freyer–Schauenburg, B. "Der Gorgoneion–Skyphos: eine Erfindung des Timenor–Malers?", *Arkeoloji Dergisi* 1 (1991), pp. 71–76.
- _____ "Gorgoneion–Skyphoi," *Jdl* 85 (1970), pp. 20ff.
- Hertz, Neil. "Medusa's Head: Male Hysteria under Political Pressure", *Representations*, No. 4. (Autumn, 1983), pp. 27–54.
- Hildburgh, W. L. "Apotropaim in Greek Vase–Paintings", *Folklore*, Vol. 57, No. 4. (Dec., 1946), pp. 154–178.
- Howe, Thalia Phillis. "Illustration to Aeschylus' Tetralogy on the Perseus Theme", *American Journal of Archeology* 57 (1953) pp. 269–275.

- _____ "The Origin and Function of the Gorgon-Head", *American Journal of Archeology* 58 (1954) pp. 209–221.
- Marler, Joan. "An Archaeomythological Investigation of the Gorgon", *Revision* 25 (2002), pp. 15–23.
- Miller, Arthur, A. "An Interpretation of the Symbolism of Medusa", *American Imago* 15 (Fall 1958) pp. 389–399.
- Milne, Marjorie J. "Perseus and Medusa on an Attic Vase", *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, New Series, Vol. 4, No. 5. (Jan., 1946), pp. 126–130.
- Moor, Mary B. "Exekias and Telamonian", *American Journal of Archaeology*, Vol. 84, No. 4. (Oct., 1980), pp. 417–434.
- Oakley, John H. "A Fragmentary Skyphos by the Affecter", *Hesperia*, Vol. 48, No. 4. (Oct. – Dec., 1979), pp. 393–396.
- Osborne, Robin. "Greek Archaeology: A Survey of Recent Work", *American Journal of Archeology* 198 (2004), pp. 87–102.
- Richter, Gisela M. A. "Perseus and Medusa a White Attic Lekythos", *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, Vol. 2, No. 5. (May, 1907), pp. 82–83.
- Segal, Charles. "Perseus and the Gorgon: Pindar Pythian 12.9–12 Reconsidered", *The American Journal of Philology*, Vol. 116, No. 1. (Spring, 1995), pp. 7–17.
- Six, J. "Some Archaic Gorgons in the British Museum", *The Journal of Hellenic Studies*, Vol. 6. (1885), pp. 275–286.
- Woodford, Susan., Loudon, Margot. "Two Trojan Themes: The

Iconography of American Journal of Archeologyx Carrying the Body of Achilles and of Aeneas Carrying Anchises in Black Figure Vase Painting”, *American Journal of Archaeology*, Vol. 84, No. 1 (Jan., 1980), pp. 25-40.

사전류

Roscher, W.H. *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie* I.1, I.2 (1993), Georg Olms Verlag: Hildesheim, Zürich, New York

Ziegler, Konrad., Sontheimer, Walter. *Der Kleine Pauly- Lexikon der Antike in fünf Bänden* (1979), dtv: München

아리스토텔레스, 『시학』, 천병희 옮김, 문예출판사, 1994

아리스토파네스, 『아리스토파네스 희극 - 구름, 새, 뤼시스트라테, 개구리』, 천병희 옮김, 단국대학교출판부, 2000.

아이스퀼로스, 『아이스퀼로스 비극』, 천병희 옮김, 단국대학교 출판부, 2002

아폴로도로스, 『원전으로 읽는 그리스 신화』, 천병희 옮김, 숲, 2004

오비디우스, 『변신이야기』, 천병희 옮김, 숲, 2005

플라톤, 『향연』, 박희영 옮김, 문학과지성사, 2005

헤시오도스, 『신통기』, 천병희 옮김, 한길사, 2004

호메로스, 『오뒷세이아』, 천병희 옮김, 단국대학교 출판부, 2002

_____, 『일리아스』, 천병희 옮김, 단국대학교 출판부, 2001

- 니체, 『도덕의 계보』, 김정현 옮김, 책세상, 2002
- 지그문트 프로이트, 『꿈의 해석』, 김인순 옮김, 열린 책들, 2006
- _____, 『농담과 무의식의 관계』, 임인주 옮김, 열린 책들, 2005
- _____, 『무의식에 관하여』, 윤희기 옮김, 열린 책들, 1998
- _____, 『성욕에 관한 세 편의 에세이』, 김정일 옮김, 열린책들, 1998
- _____, 『종교의 기원』, 이윤기 옮김, 열린책들, 1999
- _____, 『창조적인 작가와 몽상』, 정장진 옮김, 열린 책들, 1996
- _____, 『쾌락원칙을 넘어서』, 박찬부 옮김, 열린 책들, 1997
- 李澤厚, 『美의歷程』, 尹壽榮 옮김, 東文選, 1991
- 張光直, 『신화 미술 제사』, 李徹 옮김, 東文選, 1998
- 윌리엄 포레스트, 『그리스 민주정의 탄생과 발전』, 김봉철 옮김, 한울아카데미, 2001
- 장 피에르 베르낭, 『그리스 사유의 기원』, 길, 2006
- 조철수, 『메소포타미아와 히브리 신화』, 길, 2000
- _____, 『수메르 신화』, 서해문집, 2003
- 카를 케레니, 『그리스 신화 - I. 신들의 시대』, 장영란, 강훈 옮김, 궁리, 2002
- 클로드 레비-스트로스, 『슬픈 열대』, 박옥줄 옮김, 한길사, 2004
- 프레이저, 『황금가지』 1권, 박규태 옮김, 을유문화사, 2005
- 피에르 그리말, 『그리스 로마 신화 사전』, 최애리 옮김, 열린책들, 1951
- 라플랑슈, 퐁탈리스, 『정신분석사전』, 임진수 옮김, 열린책들, 2005

ABSTRACT

A Study on the Iconography of Medusa in the ancient Greece

Chung, Yookyung

Dept. of History of Arts

Graduate School

Sungshin Women's University

This study aims at reconstructing the genealogy of the iconography of Gorgon Medusa between the periods of the archaic and the classical in Greece, and considering the meanings of the transformation on the aspect of the contrasting types of the representation.

The archaic image of Medusa is proved to have been either as an apotropaic talisman or as Mother god, the mistress of animals, ruling the nature before greek human gods. But it was driven to the border of the olympian cosmos, when the classical era has been arrived accompanying the process of identification of the greek culture. In this context, there are two opposing features coexisted, in the archaic Medusa: an old daimon gradually forgotten and alienated by the new ideology of the day in seeking for the political stability of the community; a terrifying deity still equipped with the divine power from the ancient time.

As it had reached the classical period, however, a sleeping beauty and a pretty faced head substituted for the awestruck image of Medusa. This change in the iconography of Medusa is, in fact, a part of a greater change that is observed in the greek culture in general around the 5th century. In this period, when the class of the citizen with suffrage appeared in Athens, the role that the literature and art took in constructing the model of a common identity, namely the citizen, and educating it in various ways was decisive.

Then the basic change in the visual representation such as painting or sculpture lies on the way those images engage the viewer in the scene. That is, an archaic image is less a representation of a certain object than a real thing or being with its own magical power, which affects the reality of people. But what appeared in the classical art is the closed time where the elements of the scene communicate each other without regard for the existence of the viewer. In short, while an archaic image gazes at the viewer, the classical one alienates him so as to be a voyeur. The voyeurism induces not the reflection but the empathy and the identification, in that sense takes a role to infuse a new political model into the viewer.