



저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 [이용허락규약\(Legal Code\)](#)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

[Disclaimer](#)

문학박사 학위논문

『오뒷세이아』의 아폴로고이
- 『일리아스』에 대한 비판적 재해석 -

2022년 2월

서울대학교 대학원
협동과정 서양고전학전공
김준서

『오뒷세이아』의 아폴로고이
- 『일리아스』에 대한 비판적 재해석 -

지도교수 강 상 진

이 논문을 문학박사 학위논문으로 제출함
2021년 10월

서울대학교 대학원
협동과정 서양고전학전공
김 준 서

김준서의 박사 학위논문을 인준함
2021년 12월

위 원 장 김 현 진 (인)

부위원장 강 상 진 (인)

위 원 김 현 (인)

위 원 안 재 원 (인)

위 원 이 준 석 (인)

국문초록

오뒷세우스의 모험담을 담고 있는 아폴로고이는 호메로스 서사시 전반을 지배하는 사실주의적 특성과 뚜렷하게 구별되는, 서사시보다는 동화나 민담에 어울리는 다채롭고 환상적인 이야기들로 구성되어 있다. 이러한 특징은 아폴로고이라는 이질적인 이야기들의 무질서하고 두서없는 덩어리가 작품 전체의 중심부에 삽입됨으로써 『오뒷세이아』 전체의 구조적 짜임새를 무너뜨릴 뿐만 아니라 호메로스 서사시 특유의 비장미를 빛바래게 만든다는 비판으로 이어졌다. 하지만 『오뒷세이아』가 『일리아스』에 대한 ‘시적 응답’(poetic response)이라는 관점에서 바라볼 때, 과거와 현재 그리고 다양한 시점과 공간적 배경을 오가는 아폴로고이의 복잡한 구성과 다채로운 에피소드들은 『일리아스』에 대한 재해석이라는 맥락 속에서 그 의미가 새롭게 조명된다.

『오뒷세이아』의 시인은 아폴로고이를 통해 트로이아 전쟁이 막을 내린 변화한 세계에 어울리는 새로운 영웅상을 모색하는 동시에 새로운 서사시가 무엇을 노래해야 하는지를 탐색한다. 저승여행을 통해 『오뒷세이아』는 자신 앞에 놓인 시문학적 유산, 그리고 그 원천인 신화적 과거와 대면한다. 트로이아 전쟁의 전우들과 신화 속 과거의 인물들과의 만남을 통해 『오뒷세이아』의 시인은 초인적인 업적이 부여하는 불멸의 명성과 신-인간-짐승의 경계를 넘나드는 영웅상이라는 중요한 주제들을 이미 그 수명을 다한, 더 이상 재현될 수 없는 과거의 것으로 규정한다. 이러한 맥락에서 저승여행 앞뒤로 오뒷세우스가 맞닥뜨리는 아폴로고이 세계 속 거주민들이 모두 신과 인간, 인간과 짐승 사이 경계에 놓이거나 그 경계의 위반을 야기하는 존재들이라는 사실은 주목할 만하다. 이들이 주인공 오뒷세우스에게 불러일으키는 공포와 혐오의 감정은 『일리아스』를 관통하는 ‘위태로움의 시학’에 대한 『오뒷세이아』 시인의 비판적 재해석을 반영하는 것으로 이해할 수 있기 때문이다. 낯선 세계에서의 모험을 통해 오뒷세우스가 트

로이아의 정복자로서의 정체성으로부터 벗어나 변화한 시대에 어울리는 영웅으로서 새로운 이타카를 건국하듯이, 그를 주인공으로 하는 서사시 『오뒷세이아』는 자신 앞에 놓인 기념비적 서사시 『일리아스』가 노래하는 불멸의 명성과 초월적인 영웅이 아닌 변화한 시대의 새로운 영웅을 노래함으로써 질적으로 차별화된 새로운 서사시의 시대가 열렸음을 선언하고자 한다.

주요어 : 아폴로고이, 신-인간-짐승, 영웅, 호메로스 서사시, 『일리아스』, 『오뒷세이아』, 트로이아 전쟁

학 번 : 2013-30040

목 차

I. 서론: 호메로스의 두 서사시를 어떻게 이해할 것인가.....	1
1. 『오뒷세이아』와 『일리아스』의 관계	1
2. 호메로스 문제: 분석론과 단일론	7
3. 구전시론의 등장: 밀먼 패리와 알버트 로드	13
4. 구전시론의 내적 모순: 과학적 방법론과 낭만성의 공존	20
5. 『일리아스』의 다시 읽기로서의 『오뒷세이아』	28
II. 데모도코스의 노래와 아폴로고이: 『일리아스』에 대한 『오뒷세이아』의 대답	35
1. 아폴로고이의 주제와 구조	35
2. 데모도코스의 노래: 트로이아 전쟁과 『일리아스』에 대한 제유	41
3. 아폴로고이: 데모도코스의 노래에 대한 오뒷세우스의 대답	47
III. 네퀴아 I: 신화적 과거를 배경으로 한 『오뒷세이아』의 자기성찰	55
1. 테이레시아스의 신탁: 아폴로고이의 세계와 고향 이타카의 연결고리	55
2. 여인들의 목록: 『오뒷세이아』 후반부에 대한 전조	61
3. 네퀴아의 대칭구조: 신화적 과거 속에서의 자기모색	67
IV. 『일리아스』와 아킬레우스	79
1. 죽음과 맞바꾸는 “불멸의 명성”	79
2. 위태로움의 시학: ‘신-인간-짐승’의 경계를 넘나드는 아킬레우스	86

V. 네퀴아Ⅱ: 전쟁과 명성, 영웅을 향한 비판적 재조명	99
1. 트로이아 전쟁의 전우들: 죽음이 아닌 생존을 통해 획득하는 명성	99
2. 엘페노르: 초인적 업적과 영광 이면의 공허함	117
3. 남자들의 목록	129
3.1. 신과 인간, 인간과 짐승의 경계에 대한 위반자들	134
3.2. 탁월함과 불경함 사이에 놓인 위태로운 존재로서의 영웅	143
VI. 아폴로고이: 신과 인간, 인간과 짐승의 경계에 대한 고찰	149
1. 오뒷세우스의 모험: 낯설어진 신화의 세계	149
2. 폴뤼페모스: 『오뒷세이아』의 시선으로 바라본 『일리아스』의 전사	156
VII. 결론: 새로운 서사시의 진로를 모색하는 아폴로고이	176
참고문헌	182
Abstract	203

I. 서론: 호메로스의 두 서사시를 어떻게 이해할 것인가?

1. 『오뒷세이아』와 『일리아스』의 관계

20세기 후반 아우구스투스 시대 시문학 연구의 황금기를 연 주역 중 한 명이자 2009년 『아이네이스』의 비판정본(editio critica)을 새롭게 엮어낸 지안 비아지오 콘테(Gian Biagio Conte)는 베르길리우스가 호메로스 서사시라는 모델을 어떤 방식으로 활용하는지 가장 함축적으로 보여주는 장면으로 다음의 시행을 소개한다.¹⁾

저 쉰 개의 침실들이 있었으니, 그만큼의 후손들을 얻으리란 희망이 담긴 곳이었다.

quinquaginta illi thalami, spes tanta nepotum. (*Aen.* 2.503)

위의 인용문은 아이네아스가 디도에게 트로이아의 멸망에 대해 이야기해주는 장면에서 등장하는데, 아킬레우스의 아들인 네오프톨레모스의 칼에 죽어가는 프리아모스의 궁전을 묘사하고 있다. 콘테의 글을 읽지 않았더라도 호메로스 서사시에 익숙한 사람이라면 위 문구가 『일리아스』의 아래와 같은 시행을 모델로 하고 있음을 파악할 수 있다.

쉰 개의 침실들이 그 안에 있으니, 매끈하게 다듬어진 돌로 만든 곳이었다.

πεντήκοντ' ἔνεσαν θάλαμοι ξεστοίο λίθοιο. (*Il.* 6.244)

인용된 문구는 헥토르가 전장을 잠시 떠나 가족들과 만나기 위해 트로이아로 귀성한 장면에서 등장하는 것으로, 『아이네이스』의 시행과 마찬가지로 프리아모스의 궁전을 묘사하고 있다. 이 두 시행을 나란히 놓고 비교해보면 『일리아

1) Conte 2007, 28.

스』를 전범(exemplum)으로 받아들이면서도 자신의 서사시에 새로운 정체성을 부여하기 위해 베르길리우스가 선택한 길이 무엇이었는지 확인할 수 있다.

베르길리우스가 호메로스를 모방하기 위한 노력은 외형상으로 분명하게 드러난다. 육보격(hexametre)의 ‘일곱 마디 후 휴지부’(hepthemimeres)를 기준으로 그에 선행하는 부분은 모델이 되는 『일리아스』의 해당 시행 전반부를 라틴어로 옮겼다고 해도 무리가 없을 정도의 유사성을 보여준다. 이에 그치지 않고 베르길리우스는 자신의 시행 전체의 운율을 호메로스의 시행과 일치시키기까지 한다. 하지만 이러한 유사성에도 불구하고 『일리아스』와 결별하는 시행의 후반부는 베르길리우스가 호메로스 서사시와 어떤 지점에서 스스로를 차별화하고자 하는지를 암시한다. 『일리아스』의 시행 후반부를 장식하는 “매끈하게 다듬어진 돌로 만들어진”(ξεστοῖο λίθοιο)은 시행의 전반부가 보여주는 제 삼자의 객관적인 시선을 유지함으로써 시행 전체에 무기질적인 차가움을 부여하는 반면, “그만큼의 후손들을 얻으리라는 희망이 담긴”(spes tanta nepotum)이라는 『아이네이스』의 문구는 프리아모스의 비참한 죽음과 트로이아 왕가의 몰락이라는 비극적 상황을 반영한다. 그리고 여기에 함축된 좌절당한 희망이라는 토포스와 그에 수반하는 상실과 비애의 정서는 ‘호메로스적’ 전반부의 냉정한 객관성과 충돌하면서 긴장관계를 형성한다.²⁾ 인용된 『아이네이스』와 『일리아스』 시행 사이의 공통점과 차이점으로부터 베르길리우스가 호메로스 서사시라는 원천이 가진 성격을 어떻게 규정하고 있으며, 그와의 대비를 통해 자신의 서사시에 부여하고자 하는 ‘호메로스적 전통’과 차별화된 ‘새로움’이 어떤 종류의 것인지를 짐작할 수 있다.³⁾

콘테의 해석이 지닌 타당성과 설득력을 논외로 하더라도—그가 입증된 전제로서 제시하는 호메로스 서사시의 ‘객관성’에 대해서는 반론이 제기될 수 있다—호메로스라는 모델에 대한 수용과 변주라는 그의 해석이 취한 방법론 자체를 부정하기는 어렵다. 『아이네이스』의 진정한 가치는 호메로스 서사시에 대한 수용과 변주를 통한 새로운 서사시로서의 자기구축이라는 의의를 고려하

2) Ibid. 28-9.

3) Ibid. 28: “The closeness is extraordinary, the distance vast. The difference between the two literary modes generates a new arrangement of epic language.”

지 않고서는 온전하게 조명될 수 없기 때문이다. 『아이네이스』와 호메로스 서사시의 이와 같은 관계는 『오뒷세이아』의 해석과 관련하여 호메로스 연구자들에게도 흥미로운 관점을 제공하는데, 『아이네이스』와 『오뒷세이아』의 내러티브와 주제의식이 많은 부분에서 겹쳐지는 까닭이다.

『아이네이스』와 마찬가지로 『오뒷세이아』 역시 트로이아 전쟁 직후를 시간적 배경으로 삼고 있으며, 아이네아스가 트로이아의 유민들을 이끌고 새로운 트로이아를 세우기 위한 땅을 찾아 방황하는 것처럼 오뒷세우스 역시 동료들과 함께 고향 이타카로 돌아가기 위해 고군분투한다. 이러한 방황을 통해 『오뒷세이아』 역시 『아이네이스』가 그러하듯이 전쟁에서 명성을 떨친 자부심 넘치는 전사가 아닌 (새로운) 고향을 갈망하는 방랑자의 시선에서 『일리아스』라는 기념비적 서사시와 트로이아 전쟁이라는 위대한 신화적 과거를 되돌아본다.⁴⁾

이렇듯 『아이네이스』가 지닌 시문학적 의의가 호메로스 서사시에 대한 수용과 변주 혹은 모방과 도전이라는 취지로부터 벗어나 발견될 수 없다면, 『오뒷세이아』 역시 그 앞에 놓인 기념비적 서사시 『일리아스』에 대한 시적 반응이라는 관점에서 읽을 수 있는 여지가 생긴다. 즉, 호메로스 서사시라는 이름으로 함께 묶이는 두 서사시를 분리하여 『오뒷세이아』가 『일리아스』를 자신의 관점에서 새롭게 읽어내고 있으며, 이를 토대로 트로이아 전쟁의 영광을 노래하는 『일리아스』와 차별화되는 새로운 서사시로서 자신을 구축해나가려 한다는 해석의 가능성이 열리는 것이다. 『일리아스』와 『오뒷세이아』가 보여주는 대조적인 성격은 이러한 접근방식에 힘을 실어준다.

『일리아스』와 『오뒷세이아』는 호메로스라는 이름 아래 함께 놓이는 만큼 많은 특징들을 공유하지만, 세계관, 가치관, 인물상 및 배경에 있어 극명한 대비를 보이기도 한다. 이러한 두 서사시의 대조적인 성격은 오래 전부터 주목을 받아왔는데, 아래에 소개할 아리스토텔레스의 언급은 그 대표적인 사례라 하겠다.

4) Dekel 2012는 베르길리우스가 자신의 서사시 『아이네이스』를 만들어나가는 과정에서 『일리아스』와 트로이아 전쟁을 되돌아보는 『오뒷세이아』의 관점을 적극적으로 활용하고 있음을 강조한다.

그의 시들 가운데 『일리아스』의 구조는 단순하고 파토스로 가득한 반면 『오뒷세이아』는 (‘깨닫는’ 장면이 작품 도처에 등장하기에) 더 복잡하고 인물의 성격에 비중을 둔다.

καὶ γὰρ τῶν ποιημάτων ἐκάτερον συνέστηκεν ἢ μὲν Ἴλιός ἀπλοῦν καὶ παθητικόν, ἢ δὲ Ὀδύσεια πεπλεγμένον (ἀναγνώρισις γὰρ διόλου) καὶ ἠθικῆ. (*Poetics* 1459b13-15)

호메로스 서사시에 대한 주석으로 유명한 12세기 비잔티움의 학자 에우스타티오스(Eustathius)도 『일리아스』와 『오뒷세이아』의 대조적인 성격을 다음과 같이 설명한다.

『일리아스』는 남성적이고 더 장중하며 위엄이 있으니 더 영웅적인 내용을 다루는 까닭이다. 이에 비해 더 명료하게 쓰인 『오뒷세이아』는 인물을 그리는 데 집중한다.

ἀνδρώδης μὲν ἢ Ἴλιός καὶ σεμνοτέρα καὶ ὕψος ἔχουσα, ἐπεὶ καὶ ἠρωϊκώτερα ἠθικῆ δὲ ἢ Ὀδύσεια, ὡς ἐκεῖ σαφέστερον γέγραπται. (*Comm. ad Il.* 1.7.5-7)

호메로스의 두 서사시 사이 차이점에 대한 아리스토텔레스와 에우스타티오스의 중립적인 평가는 이례적인 것으로, 많은 이들이 이러한 두드러진 차이를 『오뒷세이아』에 대한 『일리아스』의 우월함을 입증하는 근거로 활용했다. 『일리아스』의 장엄함을 강조하며 『오뒷세이아』를 노령에 어울리는 수다스러움으로 평가절하하는 롱기누스(Longinus)의 입장은 그 대표적인 사례이다. 그는 『일리아스』가 호메로스의 재능이 절정에 달했을 때 탄생한 작품이라면, 『오뒷세이아』는 세월과 함께 시들어가는 그의 활력과 정신을 반영하는 것이라 평가했다.⁵⁾ 이들의 평가는 정도의 차이는 있지만 『오뒷세이아』가 『일리아스』에 대한 이류의 모방품이라는 입장을 공유한다.⁶⁾ 하지만 1901년 데이빗 먼로

5) *On the Sublime* 9.13-4: “누군가 『오뒷세이아』에서의 호메로스를 [『일리아스』와 비교하여] 지는 해로 비유할 수도 있겠는데, 그의 거대함이 격렬함을 잃었기 때문일세(ᾄθεν ἐν τῇ Ὀδυσσειᾷ παρεϊκάσαι τις ἂν καταδυομένῳ τὸν Ὀμηρον ἡλίῳ, οὗ δίχα τῆς σφοδρότητος παραμένει τὸ μέγεθος).”

6) West 2014, 1-2는 『오뒷세이아』에 대한 오랜 역사를 지닌 비판이 지금까지도 명맥을

(David Monro)가 자신의 『오뒷세이아』에 대한 주석서에서 처음으로 언급한 『오뒷세이아』의 두드러진 특징-이후 “먼로의 법칙”(Monro’s Law)이라는 이름이 붙은-은 호메로스라는 이름 아래 함께 묶인 두 서사시의 관계를 새롭게 바라볼 수 있는 중요한 계기를 제공한다.⁷⁾

먼로의 관찰에 따르면 『오뒷세이아』는 시작부터 종결에 이르기까지 트로이아 전쟁의 중요한 사건들과 인물들에 관해 이야기하지만, 아킬레우스의 분노에 따른 철수, 파트로클로스의 죽음으로 인한 재참전과 헥토르 살해, 그리고 시신의 반환과 프리아모스와 화해와 같은 『일리아스』의 주요 사건들에 대해서는 침묵으로 일관한다. 바꿔 말하면 『오뒷세이아』는 트로이아 전쟁과 그 후 일담을 이야기하는 과정에서 마치 존재하지 않는 것처럼 『일리아스』를 철저히 배제한다. 먼로의 법칙이 『오뒷세이아』의 시인이 『일리아스』의 존재를 알지 못했으며 두 서사시는 상호독립적인 작품이라는 사실을 입증하는 근거라고 주장한 데니스 페이지(Denys Page)와 같은 학자도 있었지만,⁸⁾ 먼로의 발견은 현재 전승되는 것과 거의 동일한 모습의 『일리아스』가 『오뒷세이아』의 모델로서 그 형성과정에 중요한 영향을 미쳤다는 해석의 길을 열어주었다. 즉 『오뒷세이아』가 보여주는 『일리아스』에 대한 의도적이고 주도면밀한 회피는 두 서사시가 보여주는 대조적인 성격과의 연관성 속에서 자신의 모델에 대한 단순한 모방이 아닌 그로부터 스스로를 차별화하고자 하는 의도를 반영하는 것으로 이해할 수 있기 때문이다. 하지만 『아이네이스』가 그랬듯이 『오뒷세이아』 역시 『일리아스』를 다시 읽어내고 있다는 해석의 앞에는 커다란 걸림돌이 놓여 있는데, 이는 베르길리우스의 서사시와 호메로스 서사시가 처한 상황의 상이함에서 비롯된다.

베르길리우스가 『아이네이스』를 쓰던 기원전 1세기에 이미 호메로스의 두 서사시는 문자화된 텍스트로 정착되어 고등교육을 받는 이라면 누구라도 반드시 읽고 공부해야 하는 고전의 반열에 오른 상황이었다. 뿐만 아니라 베르길리우스의 경우 당대의 기록을 통해 『아이네이스』가 『일리아스』를 자신의 모델로 삼고 있음을 확인할 수 있으며,⁹⁾ 이 덕분에 『아이네이스』가 『일리아스』를

이어가고 있음을 보여준다.

7) Monro 1901, 325.

8) Page 1955, 149-59.

전범으로 수용한다는 두 서사시 사이의 영향관계가 보장된다. 그리고 이러한 전제로부터 베르길리우스가 수용과 변주를 통해 호메로스를 서사시 장르의 원점이자 원천으로 인정하면서도 그로부터 스스로를 새로운 서사시로 차별화하고자 한다는 해석이 정당화된다. 하지만 호메로스 서사시의 경우 상황이 『아이네이스』와는 다르다. 호메로스 서사시의 언어와 내용은 문자가 보편적인 매체로 자리 잡기 전, 심지어 문자가 존재하기 전부터 이어져 내려온 긴 역사를 가진 구전시(oral poetry) 전통에 그 뿌리를 두고 있기 때문이다.

구전시는 공연이라는 매체를 통해 입에서 입으로 전승되는 까닭에 문자로 고정된 텍스트를 필요로 하지 않으며 그를 목표로 하지도 않는다. 그리고 이러한 문자로 정착된 텍스트의 부재는 『아이네이스』의 경우와는 다르게 『일리아스』와 『오뒷세이아』의 관계를 한 작품의 다른 작품에 대한 수용과 변주의 관점에서 바라보는 것을 어렵게 만든다. 베르길리우스는 문자로 고정된 호메로스 서사시를 가지고 있었기에 『아이네이스』를 만들어나가는 과정에서 완결된 작품으로서 두 서사시의 내용과 형식, 주제에 대해 반추할 수 있었다. 반면 『오뒷세이아』가 형성되어 가는 과정에서 ‘구전시’ 『일리아스』가 동일한 수준의 역할을 수행할 정도의 ‘완결된’ 텍스트로 존재했는지 여부는 불분명하다. 즉 문자화된 텍스트 없이 오직 공연을 통해서만 전해지는 구전시들로부터 『아이네이스』가 보여주는 것과 같은 섬세한 수용과 변주가 가능하겠느냐는 의문은 문학작품으로서 호메로스 서사시를 해석하고자 하는 이들이 해결해야 하는 난제이다. 하지만 호메로스 서사시로부터 문자로 쓰인 시문학 작품에 필적하는 높은 수준의 예술성을 발견하고자 하는 이들에게 구전시로서의 정체성이 부과하는 제약은 여기에 그치지 않는다.

우리는 이 두 기념비적 서사시가 어떤 과정을 거쳐 누구의 손에 의해 현재의 형태를 얻게 되었는지 그 형성 과정에 관해서 확실한 정보를 가지고 있지 못하다. 호메로스 서사시가 오직 공연이라는 매체를 통해 지금의 형태를 갖추게 되었는지 아니면 부분적으로나마 문자의 도움을 얻어 현재의 기념비적 규모를 획득하게 되었는지는 알 길이 없다. 심지어 호메로스라는 이름 자체도

9) “물러나라 로마의 시인들이여, 그리스의 시인들도 / 『일리아스』보다 위대한 무엇인가가 태어난다”(cedite Romani scriptores, cedite Grai / nescio quid maius nascitur Iliade)는 프로페르티우스(Propertius)의 선언(*Elegies* 2.34.65-6)이 그 좋은 예이다.

학문적 동의를 확보하지 못한 불안정한 상태이다. 호메로스는 역사적으로 실존했던 초유의 천재적 시인의 이름인가, 아니면 『일리아스』와 『오뒷세이아』를 낳은 구전시 전통 자체에 대한 의인화에 불과한가?¹⁰⁾ 바꿔 말하면 『일리아스』와 『오뒷세이아』는 (모두 혹은 각각) 한 천재적 시인이 만든 것인가, 아니면 긴 역사 속에서 독립적으로 전승되어온 다양한 노래들이 축적된 결과물인가? 이러한 질문들은 앞으로 결정적인 증거가 새롭게 등장하지 않는 이상 답을 내놓기 쉽지 않은 물음이다.

그럼에도 불구하고 이와 같은 질문들에 대한 답변 없이 호메로스 서사시를 해석하는 것은 불가능한데, 이 까다로운 질문들을 우회하여 호메로스 서사시에 접근하더라도 그에 대한 해석이 결국 이 질문들에 대한 답변을 우회적으로 요구하는 까닭이다. 『오뒷세이아』가 『일리아스』에 대한 비판적 재해석을 통해 스스로를 새로운 서사시로 구축해나가는 것으로 읽어내고자 하는 이 논문 역시 예외는 아니다. 따라서 우선 호메로스 서사시의 해석을 둘러싸고 두 세기가 넘도록 지속되고 있는 학문적인 논쟁의 역사를 개괄하고, 이러한 연구사의 맥락에서 이 논문이 나아갈 방향을 제시하도록 하겠다.

2. 호메로스 문제: 분석론과 단일론

호메로스 서사시를 접한 사람은 원전이 아닌 번역본을 읽더라도 현대의 문학작품에서는 찾아볼 수 없는 이질성을 느끼게 된다. 동일한 문구와 문장의 끊임없는 반복, 그리고 굳이 감추려고 하지 않는 내러티브와 설정 상의 불일치와 모순이 바로 그것이다.

이미 17세기에 이러한 '단점들'에 대한 비판적 논의가 활발하게 이루어졌다. 프랑스 출신의 프랑수아 에들랭(François Hédelin), 일명 아베 도비낙(Abbé d'Aubignac)은 호메로스 서사시가 놀라운 재능을 지닌 한 명의 천재가 이룩해낸 위대한 문학적 성취라는 기존의 인식을 부정하면서 호메로스라는 뛰어난 시인의 존재 자체를 의심하기에 이른다. 그의 주장에 따르면 『일리아

10) Nagy 1996, 92.

스』는 그리스 각 지방에 전해지는 구전시들을 스파르타의 전설적인 입법자 뤼쿠르고스가 짜깁기하여 서사시의 형태로 묶어낸 것으로, 이후 다시 파편화되어 그리스 전역으로 흩어졌다가 아테나의 참주인 페이시스트라토스에 의해 현재의 모습에 가까운 형태로 수복되었다는 것이다.¹¹⁾

호메로스 서사시의 형성과 그 위상에 관한 비판적 논의를 “호메로스 문제”(Homerische Frage)라는 이름 아래 본격적인 학문적 주제로 제기한 인물은 프리드리히 아우구스트 볼프(Friedrich August Wolf)이다. 볼프는 1795년 출판된 『호메로스 서설』(*Prolegomena ad Homerum*)을 통해 호메로스는 문자를 사용할 줄 모르는 기원전 10세기의 구전시인으로 그의 입을 통해 처음 그 형태를 드러낸 ‘최초의 일리아스’(Ur-Ilias)는 기원전 6세기 경 현재의 형태로 굳어지기까지 수많은 추가 및 수정의 손길을 거쳤기에 그 원형을 회복하는 것은 불가능하다고 주장하며, 현재의 호메로스 서사시에서 찾아볼 수 있는 수많은 ‘오류들’은 바로 후대의 추가 및 수정의 손길을 상기시키는 흔적이라 이야기한다.¹²⁾ 『호메로스 서설』의 출간 이후 호메로스 연구자들은 두 기념비적 서사시의 형성과정을 재구성하고 그 과정에서 몇 명의 시인이 참여했는지를 밝혀내는 데 집중하기 시작했으며, 이러한 연구의 목적과 방법론을 공유하는 학자들에게 분석론자(Analyst)라는 이름이 붙었다.

물론 분석론자들 사이에서도 호메로스 서사시에 대한 분석의 결과와 그 예술적 가치 및 그에 참여한 (것으로 추정되는) 개별 시인들이 끼친 영향력에 대한 평가는 일치하지 않았다. 하지만 이들의 방법론과 지향점은 도비낙과 볼프의 차이가 암시하듯이 크게 두 방향으로 구분되는데, C. G. 하이네(C. G. Heyne)는 1802년에 출간한 『일리아스』 비판정본 서문에서 이러한 분석론의 진행과정을 예견하고 있다.

1. 호메로스 서사시는 전승되어온 독립적인 노래들을 최종 편집자(Redactor)가 현재의 판본으로 엮어낸 것이다.
2. 호메로스가 남긴 것은 지금의 기념비적 서사시보다 훨씬 짧고 단순한 노래로, 현재까지 전해지는 판본은 호메로스가 남긴 시에 후대의 시인들이 다

11) West 2011a, 47.

12) Wolf 1985, 46.

양한 내용들을 추가하여 확장시킨 결과물이다.¹³⁾

상기한 두 가지 방법론 모두 호메로스 서사시를 한 천재적 시인의 창조물이 아닌 다수의 시인들의 손에 의해 오랜 시간에 걸쳐 축적된 결과물로 본다는 공통점으로 묶일 수 있으며, 그 결과 호메로스 서사시로부터 주제적-구조적 일관성이나 예술적인 통일성을 찾아내려는 시도를 상대적으로 경시하는 경향을 공유한다.

분석론의 첫 번째 방향성을 명확하게 보여주는 대표적인 학자로 칼 라흐만(Karl Lachmann)을 들 수 있다. 그의 책 『호메로스의 일리아스에 대한 고찰』(*Betrachtungen über Homers Ilias*)(1847)은 『일리아스』가 열여덟 개의 독립적인 노래들이 합쳐진 것이고, 이 개별 노래들은 모두 서로 다른 시인들에 속한다는 분석을 제시했다. 이 별개의 노래들을 아테나이의 참주 페이스스트라토스가 『일리아스』라는 이름 아래 현재의 형태로 엮어냈다는 것이 라흐만의 주장이다.¹⁴⁾ 라흐만은 이후 분석론자들에게 큰 영향을 미쳤는데, 그의 영향력은 아래와 같이 두 가지로 요약될 수 있다.

1. 호메로스 서사시는 개인의 천재성이 아닌 그리스인들의 탁월한 민족성이 낳은 집단적 결과물이다.
2. 개인이 아닌 전통에 의해 축적된 결과물이므로 호메로스 서사시를 분석하여 그것을 구성하는 개별노래들을 파악하는 것이 연구의 목적이 되어야 한다.¹⁵⁾

두 번째 방법론의 대표로는 『오뒷세이아』에 대한 분석론적 해석을 정립한 아돌프 키르히호프(Adolf Kirchhoff)를 들 수 있다. 키르히호프는 『호메로스의 『오뒷세이아』와 그 형성과정』(*Die Homerische Odyssee und ihre Entstehung*)¹⁶⁾을 통해 『오뒷세이아』가 세 개의 노래들이 합쳐진 결과물이며,

13) Heyne 1802. 802-6.

14) Lachmann 1847.

15) Turner 1997, 132-3.

16) Kirchhoff 1879.

이들은 서로 다른 시인들에 의해 서로 다른 시기에 창작된 것이라는 분석을 제시하였다. 그의 주장에 따르면 『오뒷세이아』를 구성하는 이야기 중 가장 오래된 것은 9권에서 시작하여 12권까지 이어지는 오뒷세우스의 모험담으로, 이는 현재 전해지는 모습과는 다르게 3인칭으로 서술된 더 단순한 노래였다. 오뒷세우스의 귀향 이야기는 그와 별개로 존재하던 것이 아니라 두 번째 시인이 모험담을 보충하기 위하여 추가적으로 덧붙인 부분이다. 나머지 부분—첫 네 권을 차지하는 텔레마코스 이야기와 오뒷세우스의 모험담 중 일부, 그리고 『오뒷세이아』의 마지막 권—은 세 번째 시인의 작품으로, 그는 이야기를 추가한 것에 그치지 않고 오뒷세우스의 모험담을 자신이 덧붙인 부분과 조화를 이루도록 일인칭 시점으로 개작했다는 것이다. 이처럼 키르히호프는 『오뒷세이아』라는 기념비적 규모의 서사시가 오랜 시간을 통해 서로 다른 시인에 의해 어떻게 현재의 형태를 획득하게 되었는지를 입증하고자 했다.¹⁷⁾

『호메로스 서설』이 촉발시킨 “호메로스 문제”는 호메로스 서사시를 둘러싼 환상과 신비를 걷어내고 19세기의 실증주의적 분위기에 따라 그 저자와 형성 과정을 둘러싼 의문을 객관적으로 규명하려는 시도로 이어졌으며, 이를 대표하는 분석론은 곧 호메로스 연구계를 주도하게 되어 호메로스 서사시로부터 다수의 저자와 이질적인 이야기들을 찾아내려는 수많은 연구들을 낳았다. 하지만 이와 같은 경향에 대한 반발 역시 무시할 수 없는 수준이었으니, 볼프의 책에 대한 괴테의 반응은 분석론에 대한 거부감을 압축적으로 보여주는 사례라 하겠다. 그는 쉴러에게 보낸 편지에서 “『일리아스』와 『오뒷세이아』가 수천 명의 시인과 편집자의 손을 거쳤다고 해도, 두 서사시는 시학적으로도 비평적으로도 단일성을 향한 강력한 경향성을 보여주고 있다”는 견해를 피력하는데,¹⁸⁾ 이는 분석론적 입장에 대립하는 단일론자들(Unitarians)의 지향점이 호메로스 서사시의 예술적 통일성을 입증하는 것임을 보여준다.

호메로스 서사시의 예술적 통일성을 분석론에 뒤지지 않는 체계적인 방법론

17) West 2011a, 49.

18) “Denn die Ilias und Odyssee, und wenn sie durch die Hände von tausend Dichtern und Redacteurs gegangen wären, zeigen die gewaltsame Tendenz der poetischen und kritischen Natur nach Einheit.” *Friedrich Schiller Archiv*, 304. An Schiller, 28. April 1797. <https://www.friedrich-schiller-archiv.de/brief-wechsel-von-schiller-und-goethe/1797/304-an-schiller-28-april-1797/>.

으로 옹호하려 한 중요한 연구 성과로 칼 레어스(Karl Lehrs)의 1831년 쾨니히스베르크 교수 취임 강연 「호메로스 입문」(Einleitung zu Homer)을 들 수 있다. 그는 전체와 부분, 그리고 부분과 부분 사이에 존재하는 밀접한 상호연관성에 주목하여 『일리아스』의 예술적 통일성을 입증하고자 했다. 레어스는 인물이나 사건 등에 있어서 중요한 사항들뿐만 아니라 사소한 부분들까지 『일리아스』 전체를 통해 일관성 있게 제시되는 점을 강조하며, 작품 전체를 통해 확인할 수 있는 이와 같은 유기적인 구조 앞에서 『일리아스』가 독립적인 이야기들을 묶어놓은 것에 불과하다는 분석론자들의 주장은 더 이상 유효하지 않다고 선언한다.¹⁹⁾

G. W. 니치(G. W. Nietzsche)의 연구는 초창기 단일론자들의 결과물 가운데 단연 돋보이는 것으로, 그는 상고기 그리스 서사시의 발전과정을 두 단계로 구분했다. 초기 단계에서는 다양한 신화적 인물들과 사건들—헤라클레스의 업적이나 테바이 전쟁, 그리고 트로이아 전쟁과 같은—을 다루는 짧은 노래들이 독립적으로 존재하고 있었으며, 이러한 개별 서사시들이 두 번째 단계에서 『일리아스』와 『오뒷세이아』와 같은 다양한 신화적 배경을 포괄하는 거대한 서사시로 확장되었다는 것이다.²⁰⁾ 따라서 호메로스의 두 서사시가 보여주는 트로이아 전쟁과는 무관한 중요한 신화적 사건들이나 인물들의 흔적은 분석론자들의 주장처럼 이질적인 요소의 삽입이 아닌, 기존의 신화적 배경과 그를 노래하는 소규모의 서사시들을 호메로스가 자신의 기념비적 서사시 속으로 포섭한 증거라는 것이다.²¹⁾

펠릭스 야코비(Felix Jacoby)는 1933년에 발표된 「오뒷세이아의 정신적 특징」(Die geistige Physiognomie der Odyssee)을 통해 『일리아스』와의 연관성 속에서 『오뒷세이아』의 예술적 통일성을 규명하고자 했다. 야코비에 따르면 『오뒷세이아』는 취향과 가치관, 그리고 그 지향점에 있어 『일리아스』와 명백한 차이를 보이고 있으며, 이러한 차이가 작품 전체를 통해 일관되게 유지된다는 사실은 『오뒷세이아』가 『일리아스』를 모델로 삼은 한 명의 뛰어난 시

19) Lehrs 1979, 30-1. 호메로스 서사시에 대한 레어스의 단일론적 접근방식에 대해서는 West 2011b, 911 참조.

20) Nietzsche 1837, XI-XII.

21) Ibid. 22. 니치의 입장에 대한 상세한 설명은 West 2011b, 912 참조.

인의 창조성이 낳은 결과물임을 증명한다.²²⁾ 야코비가 이 논문에서 보여준 『일리아스』와 『오뒷세이아』의 관계에 대한 예리하고 설득력 있는 통찰은 이후 같은 주제를 다루는 연구자들에게 하나의 이정표로 자리매김했다.

한 세기를 지배한 분석론이 호메로스 서사시의 예술적인 통일성과 구조적-주제적 일관성을 부정할 수 있는 결정적인 답변을 내놓지 못한 채 점점 더 그 설득력을 잃어가는 가운데 출간된 볼프강 샤텔발트(Wolfgang Schadewaldt)의 『일리아스 연구』(*Iliasstudien*)는 분석론자들에게 돌이킬 수 없는 타격을 입혔다. 샤텔발트는 『일리아스 연구』를 통해 분석론이 제기한 문제점들이 『일리아스』를 한 시인의 계획과 의도 아래 설계된 유기적 통일체로 보는 데 걸림돌이 되지 않는다는 사실을 보여주고자 했다. 그는 한 권에서 다음 권으로 이어지는 과정에서 드러나는 동기들을 면밀하게 분석하고, 마치 독립적인 이야기들처럼 보이는 『일리아스』의 개별 에피소드들이 전체 구조와 어떤 방식으로 긴밀한 연관관계를 형성하는지를 탐색하였다. 이와 같은 분석 끝에 샤텔발트가 내린 결론은 10권 <돌로네이아>를 제외하면 『일리아스』는 한 권이 이어지는 다음 권과 긴밀하게 연결되어 있는 예술적 통일성을 지닌 작품이라는 것이었다.²³⁾

분석론자들과 단일론자들의 주장은 큰 틀에서 봤을 때 상호모순적인 까닭에 공존할 수 없는 것으로 간주되는 경향이 강하지만, 사실 둘 사이의 대립은 다소 과장된 측면이 있다. 도비낙이나 볼프와 같은 분석론의 시조들이 제시한 입장, 그리고 호메로스를 절대적이고 유일무이한 창조성을 지닌 천재로 보려는 낭만주의적 시각을 각각 분석론과 단일론을 대표하는 스탠스로 놓을 때 발생하는 강렬한 대비가 두 진영 사이의 공통점을 발견하기 어렵게 만드는 까닭이다. 하지만 대부분의 단일론자들 역시 기존에 존재하던 다양한 노래들이 호메로스 서사시에 영향력을 행사했음을, 그리고 현재의 판본에 다양한 종류의 삽입물들이 존재하고 있음을 인정하고 있다. 마찬가지로 앞에서 살펴본 분석론자들의 방법론에서 짐작할 수 있듯이 다수의 저자와 개별적 노래들의 축적물로서 호메로스 서사시의 정체성을 전제하더라도 최종 편집자 혹은 현재 형

22) Jacoby 1933.

23) Schadewaldt 1938. <돌로네이아>에 대한 최신의 그리고 가장 중요한 연구인 Danek 1988 역시 『일리아스』 10권은 후대의 시인이 삽입한 것으로 본다.

태로의 확장에 크게 기여한 시인의 존재는 현재 판본으로부터 제한된 수준의 예술적 통일성을 인정할 수 있는 여지를 남겨두고 있다. 분석론자들과 단일론자들이 부딪힌 전선은 바로 호메로스 서사시의 예술적 통일성과 구조적-주제적 일관성을 중심으로 형성되었다고 볼 수 있다. 하지만 1930년 구전시론의 등장은 호메로스 연구의 지형을 결정적으로 바꿔놓았다.²⁴⁾

3. 구전시론의 등장: 밀먼 패리와 알버트 로드

볼프가 “호메로스 문제”를 제기한 이래 한 세기 넘게 이어진 분석론과 단일론의 대립은 결국 ‘저자’ 그리고 ‘원본’을 둘러싼 것이었다. 하지만 밀먼 패리(Milman Parry)의 구전시론(Oral Poetry Theory)은 호메로스 연구계에 전혀 다른 종류의 문제를 제기했다. 물론 패리가 구전시적 수단과 매체를 호메로스 서사시의 특징으로 제시한 첫 번째 연구자는 아니다.²⁵⁾ 하지만 그는 호메로스 서사시가 그 유래를 짐작하기 어려운 오랜 역사를 지닌 구전시 전통에 속해있음을 정형구에 대한 면밀한 분석과 현존하는 구전시 전통에 대한 현장 답사(fieldwork)를 통해 입증하려는 본격적인 시도를 한 첫 번째 연구자였다.²⁶⁾

패리의 구전시론은 세 가지 핵심 개념을 통해 구성되는데, 정형구(formula)와 주제(theme), 그리고 공연(performance)이 그것이다. 정형구가 시행을 구성하는 구전시 고유의 전통적인 언어와 구문들이라면, 주제는 오랜 구전시 전통의 이야기들 속에서 반복해서 등장하는 무장, 맹세, 연회, 전투, 언쟁 등의 전형적인 장면들과 더불어 복수, 귀향 같은 반복해서 제시되는 전형적인 이야기 패턴을 가리킨다. 정형구와 주제는 구전시에 형태를 부여하는 요소들로, 구전시인은 이러한 전통적인 도구들을 활용해 공연이라는 구전시 특유의 매체를 통해 자신의 노래를 조합해나간다. 바꿔 말하면 패리는 호메로스 서사시의 소위 인공언어(Kunstsprache)와 반복된 주제 및 이야기 패턴이 보여주는 눈

24) Parry 1930.

25) 패리에 앞서 정형구/전형적 장면 등 구전시적 성격을 연구한 학자들에 관해서는 Heubeck 1978, 3-4 참조.

26) Lloyd-Jones 1992.

에 띄는 전형성을 구전시라는 장르의 태생적 특성, 즉 집필이 아닌 공연이라는 맥락과 그것이 부과하는 제약으로부터 찾았고, 이와 같은 태생적 특수성을 가진 호메로스 서사시를 온전히 이해하기 위해서는 시인의 창조성이나 개성이 아닌 구전시 전통 그 자체에 대한 분석에 초점을 맞춰야 한다고 주장한다.²⁷⁾ 이러한 목표 아래 패리가 주목한 것은 구전시의 내적 생성원리를 반영하는 전통적 도구로서의 정형구가 수행하는 역할이었다.

패리는 정형구를 “동일한 운율 상의 조건 하에서 특정한 핵심적 의미를 드러내기 위해 반복적으로 사용되는 단어들의 조합”²⁸⁾으로 정의한다. 즉 정형구는 육보격의 운율을 준수하기 위해 공연 중 시인이 필요에 따라 즉각적으로 채워 넣을 수 있는 단어들의 조합이다. 정형구의 이와 같은 역할을 입증하기 위해 패리가 제시한 수많은 사례들 가운데 하나를 언급하자면 다음과 같다.²⁹⁾

τὸν τὴν τοὺς	} δ' ἀπαμειβόμενος προσέφη	{ πόδας ὠκὺς Ἀχιλλεύς (11 times) νεφεληγερέτα Ζεὺς (15 times) κρείων Ἀγαμέμνων (5 times) Τελαμώνιος Αἴας (2 times) Πρίαμος θεοειδής ξανθὸς Μενέλαος (4 times) κρατερὸς Διομήδης ἐκάεργος Ἀπόλλων κορυθαίολος Ἔκτωρ
--------------------	----------------------------	--

패리는 호메로스 서사시에 수없이 반복해서는 등장하는, 시행 처음부터 육보

27) Parry 1971, 324: “We should not seek in the *Iliad* and the *Odyssey* for Homer's own style. The poet is thinking in terms of the formulas. Unlike the poets who wrote, he can put into verse only those ideas which are to be found in the phrases which are on his tongue, or at the most he will express ideas so like those of the traditional formulas that he himself would not know them apart. At no time is he seeking words for an idea which has never before found expression, so that the question of originality-in style means nothing to him.”

28) Parry 1971, 272: “... a group of words which is regularly employed under the same metrical condition to express a given essential idea.”

29) Ibid. 15.

격의 일곱 마디 후 휴지부까지 이어지는 정형구 “그/그녀/그들에게 답하여 말했다”와 결합하여 시행을 채울 수 있는 ‘별칭(epithet)+고유명사’ 형태의 정형구를 위와 같이 제시한다. 한 시행을 채울 수 있도록 운율에 따라 존재하는 이러한 정형구들은 구전시인이 공연을 끊임 없이 이어가는 데 결정적인 기여를 한다. 패리는 이러한 정형구들이 형성하는 체계로부터 문자를 통해 그 형태를 얻는 ‘문학’(literature)과 구분되는 중요한 특징을 발견해내는데, 육보격의 특정 위치를 점유하는 정형구는 한 인물 당 하나로 국한된다는 점이 바로 그것이다. 즉 아킬레우스는 호메로스 서사시 전체를 통틀어 육보격의 일곱 마디 후 휴지부 이후 시행 끝까지를 점유하는 자리에 해당하는 정형구로 “발이 빠른 아킬레우스”(πόδας ὠκὺς Ἀχιλλεύς) 오직 하나만을 가질 뿐 다른 정형구를 가지지 않는다. 이는 비단 아킬레우스에게만 해당하는 것이 아니라 위의 표에 언급된 “구름을 모으는 제우스”, “통치자 아가멤논”, “금발의 메넬라오스” 등 모든 정형구에 공통적으로 적용되는 특징이다. 패리는 이를 호메로스 서사시 전체를 관통하는 규칙으로 보았고, 이 규칙이야말로 『일리아스』와 『오뒷세이아』가 글로 쓰인 것이 아닌 공연을 그 매체로 하는 구전시 전통의 산물임을 입증하는 결정적인 증거라 보았다.

이러한 주장을 뒷받침하기 위해 그는 육보격 운율과 신화적 세계관을 호메로스 서사시와 공유하지만 공연이 아닌 저술을 통해 완성된 ‘문학’에 속하는 아폴로니오스 로디오스와 베르길리우스의 서사시로 시선을 돌렸다. 패리는 두 서사시 속에 등장하는 ‘별칭+인물’ 형태의 정형구들이 호메로스 서사시와는 다르게 특정한 제약 없이 다양한 형태를 가질 뿐만 아니라, 각 등장인물들이 호메로스 서사시처럼 자신에게만 독점적으로 적용되는 고유한 정형구를 가지는 경우도 쉽게 찾아볼 수 없다는 점에 주목한다.³⁰⁾ 이러한 발견으로부터 패리는 호메로스 서사시 전체를 관통하는 엄격하고 일관성 있는 시스템은 개인의 능력을 넘어선 것이며,³¹⁾ 이러한 호메로스 서사시의 특수성은 문자로 저술된 문학과는 근본적으로 다른 구전시로서의 정체성에 대한 증거라는 가설을 제시한다.

30) Ibid. 24-36.

31) Ibid. 18.

패리는 자신의 가설을 입증하기 위해 현존하는 구전시 전통에 대한 현장 답사를 떠났고, 구 유고슬라비아 지방의 구전시인들과 그들의 공연에 대한 관찰을 통해 자신의 가설에 대한 확신을 얻었다. 구전으로 이어져 내려온 구 유고슬라비아 영웅서사시 전통에 대한 현장 연구로부터 패리가 얻은 가장 중요한 통찰은 바로 “공연 중 작시”(composition in performance) 개념이다.

패리의 주장에 따르면 작가와 원본에 대한 탐구는 더 이상 의미를 가지지 못하며, 구전시론의 과제는 호메로스 서사시의 구전시로서의 정체성을 명확하게 밝히고 그를 토대로 기존의 문학비평과는 차별화되는 구전시 고유의 해석 방법론을 구축해내는 것이었다. 하지만 그러한 원대한 작업에 본격적으로 착수하기 전 패리는 총기 오발 사고로 사망하고, 현장 연구에 조교로서 동행했던 알버트 로드(Albert Lord)가 그의 뒤를 잇는다.

로드는 구 유고슬라비아 지방의 구전시인들과의 교류를 통해 공연 녹취로부터 구전시인들과의 인터뷰에 이르기까지 방대한 자료를 축적하고, 그를 바탕으로 호메로스 연구계 뿐만 아니라 구전시를 연구하는 민담론, 민속학, 인류학 등 다양한 분야에 큰 반향을 일으킨 『노래하는 이야기꾼』(*Singer of Tales*)을 출간한다.³²⁾

『노래하는 이야기꾼』을 통해 로드는 패리와 마찬가지로 구전시에 형태를 부여하는 전통적인 시적 도구로서의 정형구와 주제의 역할을 강조한다. 로드가 패리를 계승하여 더욱 발전시킨 부분은 호메로스 서사시 형성 과정에서 또 다른 핵심적 요소인 “주제”(theme)에 대한 논의를 본격적으로 시작한 것이다. 형식적 측면에서 정형구가 구전시 형성과정의 핵심적 요소라면, 주제는 내용적인 층위에서 정형구와 동일한 역할을 수행한다.³³⁾ 운율에 따라 특정 정형구들끼리 연결되는 경향이 있듯이, 특정 주제 역시 서로 결합하는 경향이 있어 공연이라는 제약 속에서 시인이 끊임 없이 노래하는 데 도움을 준다는 것이

32) 『노래하는 이야기꾼』이 인류학과 민속학 등에 미친 영향력에 대해서는 Skafte-Jensen 2011, 48-73 참조.

33) Lord 1953, 127: “The themes of oral poetry are the repeated narrative or descriptive elements, and they function in building songs in much the same way in which the formulas function in building lines. The formula content of the theme is variable depending on the wishes of the singer to lengthen or shorten his song.”

로드의 분석이다.³⁴⁾ 따라서 운율이라는 제약 속에서 공연을 이어가기 위해 정형구라는 도구를 활용하듯이, 구전시인들은 전형적인 장면들과 이야기 패턴들을 공연 중 필요에 따라 조합하여 자신의 노래를 이어나간다.

로드 역시 패리와 마찬가지로 “공연 중 작시” 개념을 강조했다. 로드는 구전시인들이 전통적인 수단을 능숙하게 활용하면서 매 공연마다 세부사항에서 적지 않은 차이를 보이는 ‘새로운’ 노래를 부르지만, 막상 구전시인들은 자신들이 매번 ‘동일한’ 노래를 불렀다고 확신한다는 점에 주목했다. 로드는 이러한 발견에 착안하여 공연을 통해 그 형태를 얻는 구전시를 평가하는 데 있어 문학에서 중요한 의미를 가지는 ‘원본’이나 ‘독창성’과 같은 개념이 의미를 가질 수 없다는 결론을 도출해냈다. 따라서 구전시에 뿌리를 둔 호메로스 서사시에 기존의 문학비평에서 중시되는 독창성과 고유성 같은 가치기준은 적용되기 어려우며, 구전시의 관점에서 가장 뛰어난 시인은 독창적인 시인이 아니라 가장 전통에 충실한 시인이라 역설한다.

구전시론은 호메로스 연구계에 강렬한 영향을 끼쳤고, 그에 따라 패리와 로드 주장에 호응하는 연구들이 이어졌다. 제임스 노토폴로스(James Notopoulos)는 호메로스 서사시의 시행들이 저술된 문학작품들과는 명확하게 구분되는 병렬적(paratactic) 스타일을 지니고 있다는 사실에 주목하여, 호메로스 서사시의 통일성은 문자로 창작된 문학작품에 적용되는 통일성과는 다른 관점에서 조명되어야 한다는 견해를 제시했다.³⁵⁾ 이로부터 한 걸음 더 나아가 그는 개연성과 유기적 연관성을 중시하는 기존의 ‘아리스토텔레스적’ 시학으로부터 벗어나 호메로스 서사시의 고유한 스타일이 지닌 가치를 입증하는 데 적합한 새로운 시학을 확립해야 한다는 주장을 펼쳤다.³⁶⁾

구전시론은 호메로스 서사시로부터 암시나 인유, 혹은 변주를 찾아내려는 기존의 ‘문학적’ 접근 방식을 인정하지 않았다. 『일리아스』에 대한 『오뒷세이아』의 모방과 도전, 혹은 기존의 특정 노래에 대한 의도적 변용과 같은 시인

34) Lord 1960, 98: “We are apparently dealing here with a strong force that keeps certain themes together. It is deeply embedded in the tradition; the singer probably imbibes it intuitively at a very early stage of his career. It pervades his material and the tradition.”

35) Notopoulos 1949.

36) Notopoulos 1964.

의 의도와 계획에 초점을 맞춘 해석은 구전시론의 엄격한 규칙성 아래 호메로스 서사시 해석의 영역으로부터 배제되어야 하고,³⁷⁾ 정형구와 주제라는 형식과 내용에서의 핵심 요소와 공연이라는 매체를 통해 작시(composition)가 이루어지는 구전시의 내적 원리에 의존하여 호메로스 서사시의 의미를 찾아내야 한다는 것이 구전시론의 핵심적 주장이다.³⁸⁾ 하지만 형식과 내용 양 측면에서 전통의 압도적 영향력과 주도권을 강조하는 패리와 로드의 주장은 호메로스 서사시로부터 언어예술로서의 예술적 가치를 박탈한다는 비판에 직면한다.

구전시론의 영향력이 점차 강해지면서 역설적으로 구전시론이 호메로스 서사시를 이해하기에 충분한 수단인지에 대한 의문의 목소리 역시 높아졌다. 호메로스 서사시로부터 시인의 창조성과 예술적 통일성을 찾아내고자 하는 이들에게 구전시론이 새롭게 제시하는 기준은 받아들이기 어려운 것이었기 때문이다. 이러한 상황은 다음과 같은 칼 라인하르트(Karl Reinhardt)의 표현에서 잘 드러난다.

이 책을 시작하기에 앞서 내가 그러한 견해(구전시론)를 공유하지 않는다는 점을 밝히지 않을 수 없다. 만약 그 견해가 옳다면, 이 책은 쓰이지 않는 편이 나았을 것이기 때문이다.³⁹⁾

샤데발트⁴⁰⁾와 라인하르트⁴¹⁾, 그리고 세드릭 휘트먼(Cedric Whitman)⁴²⁾이

37) cf. Lord 1960, 66: "I am thinking especially of what might be called the artistically weighted epithet: what later literary critics find 'ironic' or 'pathetic'. Indeed one might even term this kind of criticism 'the pathetic fallacy' in that it attributes to an innocent epithet a pathos felt only by the critic, but not acknowledged or perhaps even dreamed of by either the poet or his audience."

38) Combellack 1959, 208: "..., the hard fact is that in this post-Parry era critics are no longer in a position to distinguish the passages in which Homer is merely using a convenient formula from those in which he has consciously and cunningly chosen *le mot juste*."

39) Reinhardt 1961, 16: "Ich kann dieses Buch nicht beginnen ohne zuvor darauf hinzuweisen, daß jene Auffassung (sc. die 'Oral Poetry Theory') darin nicht geteilt wird. Besteht sie zu recht, so wäre diesem Buch besser, daß es nie geschrieben worden wäre."

40) Schadewaldt 1938.

41) Reinhardt 1961.

강조하고 또 설득력 있게 제시한 호메로스 서사시의 예술적 통일성과 서사시로서의 자기성찰성(self-reflexivity)은 구전시론의 원칙에 따르면 문학비평의 기준을 잘못된 대상에 적용시킨 오류의 결과물로, 그릇된 접근방식에서 비롯된 착각에 불과하다. 호메로스 서사시의 예술적 통일성과 그 속에 담긴 시인의 자의식을 읽어내는 연구자들은 이제 패리와 로드가 제시한 구전시론의 기준이 과연 정확한 것인지, 그리고 그 기준이 기존의 문학비평적 방법론과 양립 불가능한 것인지에 대해 본격적인 검토를 시작하는데, 이는 구전시론의 뼈대를 이루는 정형구 개념에 대한 재검토를 중심으로 이루어졌다.

정형구에 대한 패리의 정의는 정형구의 의미는 전통이 부여한 오직 하나의 의미, 즉 “핵심적 의미”(essential idea)로 국한되며 여기에 개별 문맥과의 연관성 속에서 발생하는, 또는 시인이 자신의 의도에 따라 추가하는 새로운 의미란 존재하지 않는다. 이러한 기계론적 형식주의는 호메로스 서사시의 문학작품으로서의 가치에 비중을 두는 진영뿐만 아니라 새롭게 등장한 구전시론에 호의를 표한 학자들에게도 호메로스 서사시에 지나치게 엄격한 제약을 부과한 것이 아닌가 하는 의구심을 불러일으켰다. 따라서 호메로스 연구자들은 패리와 로드가 역설하는 것처럼 호메로스 서사시의 정형구가 구성하는 체계가 엄격한 규칙성과 엄밀성을 갖고 있어 개인의 역량이 허용될 여지를 남기지 않는지에 대한 검증을 시도하였고, 그 결과 호메로스 서사시의 정형구들이 패리와 로드가 주장한 것처럼 경직되지 않았다는 사실을 밝혀내는 데 성공했다.⁴³⁾ 이러한 연구들은 정형구에 대한 명확한 개념 정의를 어렵게 함으로써 그에 토대를 둔 구전시론의 객관성과 규칙성을 흔드는 결과로 이어졌다.

42) Whitman 1958.

43) Hainsworth 1968와 Hoekstra 1965는 정형구와 문맥의 상관관계를 밝힘으로써 패리와 로드의 주장과는 달리 호메로스 서사시의 정형구가 유연하게 활용되고 있음을 밝혔고, Austin 1975과 Shive 1987는 등장인물들에 고유한 정형구가 운율상 조건에 따라 오직 하나만 존재한다는 패리의 이론을 실제 사례를 통해 반박해냈다. 정형구 개념을 둘러싼 학문적 논의에 대한 더 자세한 설명은 Russo 1997, 253-60 참조.

4. 구전시론의 내적 모순: 과학적 방법론과 낭만성의 공존

패리와 로드가 제시한 구전시론의 궁극적인 목표는 호메로스 서사시 전체를 지배하는 구전시 전통의 내적 원리-보편적 법칙을 찾아내는 것이다. 이러한 목표는 호메로스 연구계에 일종의 혁명처럼 비추어졌지만, J. P. 홀로카(J. P. Holoka)가 지적하듯이 구전시론의 방법론은 19세기 문예비평, 특히 고전학 분야에서 유행했던 실증주의적 경향에 그 뿌리를 둔 것이다.⁴⁴⁾ 즉 패리와 로드는 마치 과학자가 자연현상 이면에 놓여있는 법칙을 찾아내는 것과 같이 시인의 창조성이나 감정, 개성과 취향과 같은 주관적인 변수를 배제한 채 호메로스 서사시라는 기념비의 객관적인 생성 원리를 찾아내는 것이 가능하다고 보았던 것이다. 하지만 이러한 표면적인 객관성과 엄밀성 이면에는 과학적 태도와 대비되는 낭만적 성향이 존재하고 있다.

패리와 로드가 그리는 역동적이고 모든 것을 포괄하는 원천으로서의 전통과 그 매개체로서의 순수한 시인, 즉 문자라는 굴레로부터 자유로운 구전시인의 이미지는 18세기 독일 낭만주의와 고전주의가 공유했던 호메로스의 초상, 즉 자연 그 자체의 분열되지 않은 총체성의 구현자로서의 시인이라는 그림과 상당부분 겹쳐진다. 18세기 독일 낭만주의자들이 “자연 그 자체가 말한다”라는 슬로건을 내세웠다면, 패리와 로드의 구전시론은 “전통 그 자체가 말한다”라는 표어를 앞세운다. “자연”이나 “전통”이 가진 생명력과 역동성 앞에서 파편화된 시인 개인의 개성은 초라하고 무의미한 것으로 전락한다. 호메로스 서사시를 문자로 창작된 후대의 시문학 작품들과 절대적으로 차별화된 영역에 위치시키려 한다는 점에서 구전시론자들은 고전 그리스 시문학을 당대의 문학작품들과 질적으로 차별화된, 더 이상 회복될 수 없는 이상으로 설정했던 18세

44) Holoka 1991, 463: “Milman Parry’s work, though sometimes called revolutionary, was in reality only a high point in the positivistic trend in literary scholarship (and especially in classical studies) dating back to the nineteenth century... Parry’s statistical orientation emulated the procedures of the exact sciences. Here was no mere impressionistic aestheticism; here was a ‘hard science’ methodology, one that, by careful scientific observation of a text, located cause and effect in a specific historical moment - oral performance. Or so it seemed.”

기 독일 고전주의자들과의 동질성을 강하게 드러낸다. 이러한 태도는 일종의 영역화로 이어졌고, 이는 구전시론이 내세운 과학적 방법론과는 양립 불가능하기에 구전시론의 내적 모순이 발생한다.⁴⁵⁾

호메로스 서사시의 예술적 통일성은 측정 불가능한 개인의 창조성이라는 요소를 배제하는 구전시론의 패러다임과는 양립 불가능하다. 뿐만 아니라 전통의 압도적인 지배력을 의심하지 않는 구전시론의 관점에서는 개별 서사시 및 시인이 자신의 근본인 전통에 대해 성찰하고 그로부터 스스로를 차별화하려는 시도는 원천적으로 봉쇄된다. 하지만 예술적 통일성과 시문학으로서의 자기성찰은 호메로스 서사시의 표식과도 같은 것이기에 이를 부정한 분석론자들은 그들의 취지와는 다르게 주관성에 침식되어 자기모순 끝에 몰락하고 말았다. 이들의 전철을 밟지 않고자 구전시론자들은 호메로스 서사시의 예술적 통일성과 주제적-구조적 일관성을 자신들이 내세운 이론적 틀로 설명하려 시도했다. 하지만 구전시론의 내적 원리와 호메로스 서사시의 예술적 통일성 및 자기성찰성을 화해시키고자 할 때 발생하는 모순은 로드의 “구술된 텍스트”(oral dictated text) 개념에서부터 노출되기 시작한다.

로드의 “공연 중 작시” 개념은 전통적인 시적 도구인 정형구와 주제를 통한 관습적인 형식과 내용을 담은 제한된 길이의 노래를 설명해줄 수는 있지만, 호메로스 서사시가 보여주는 것과 같은 거대한 규모의 예술적 통일성과 명백한 자기성찰적 면모를 해명해주지는 못한다. 이와 같은 문제를 해결하기 위해 로드는 호메로스 서사시를 순수한 구전시가 아닌 “구술된 텍스트”로 규정한다. 현재 형태의 호메로스 서사시는 구전시인이 외부적인 상황-청중의 요구나 비난, 시간적 제약과 같은-의 영향으로부터 차단된 채 전통적인 시적 도구들을 최대한도로 활용하여 노래한 내용을 누군가가 글로 옮겨 적은 특별한 상황의 결과물이며, 바로 이러한 예외적 상황이 “공연 중 작시”와 호메로스 서사시의 거대한 규모와 탁월한 예술성을 공존 가능하게 만들어주었다는 것이다.⁴⁶⁾ 상황이 가져오는 차이에 대해 로드는 “시행을 완성하는 데 있어 구술

45) 분석론이 ‘최초의 일리아스’(Ur-Ilias)와 ‘최초의 오딧세이아’(Ur-Odyssee)라는 실제 없는 목표를 쫓았다면, 구전시론은 그 존재 여부가 검증되지 않은 구전시 고유의 미학적 원칙이라는 허상을 쫓는 것이다. 구전시론과 분석론의 유사성과 그로 인해 호메로스 서사시 해석 과정에서 발생하는 문제점에 대해서는 이준석 2020, 68-76 참조.

(dictation)은 구전시인에게 큰 도움을 주지 못한다. 하지만 노래의 질적 수준을 높이고 그 길이를 늘이는 데 있어 구술은 유용한 도구일 수 있다”는 설명을 덧붙인다.⁴⁷⁾ 비록 문자로 고정된 텍스트라는 결과로 이어졌지만 그를 사용한 이가 구전시인이 아니라는 점에서 로드의 “구술된 텍스트”는 구전시론의 딜레마를 해결해준 탁월한 아이디어로 보인다.

하지만 그 질과 양적인 측면에 있어 현재 형태를 획득하는 데 외부로부터의 영향을 배제하고 “구술”이라는 편법이 허락되는 특수한 상황이 필수불가결하다면, 우리가 가지고 있는 호메로스 서사시를 과연 구전시라 부를 수 있겠는가라는 의문이 이어진다. 시인이 노래를 낭송하고 문자에 익숙한 누군가 그를 받아 적는 상황은 구전시론이 구전시의 절대적인 기준으로 내세우는 “공연 중 작시”와는 명백하게 어긋나는 상황이다. 시인은 기록하는 이의 속도에 맞춰 노래의 속도를 늦췄을 것이다. 심지어 기록자가 구전시인에게 불분명한 내용이나 미처 기록하지 못한 부분에 대해 질문하느라 낭송을 중단시켰을 수도 있다. 즉 구술이라는 상황은 일반적인 공연과는 달리 구전시인에게 노래한 내용과 노래할 내용에 대해 반추하고 계획을 세울 여유를 제공하는 것이다. 따라서 “구술된 텍스트”로서의 호메로스 서사시는 더 이상 패리와 로드가 강조하는 순수한 구전시로 간주되기 어렵다. 호의적으로 표현하더라도 로드의 “구술된 텍스트”는 순수한 구전시와 문자로 쓰인 문학작품 사이의 어딘가에 위치한다고 말할 수밖에 없다.⁴⁸⁾

로드의 후계자들은 그가 노출한 약점이 시인의 개인적 창조성을 제한적으로나마 인정한 데서 비롯되었다는 점을 파악했다. 그래서 그들은 두 기념비적 서사시의 예술적 통일성을 구전시론의 틀 안에서 해명하기 위해 자신들의 논증으로부터 철저히 개인적 흔적을 지우는 한편 그 반대급부로 전통에 무제한적인 전능함을 부여하는데, 구전시론에 잠재된 내적 모순은 이러한 대안에서도 반복된다.

존 마일스 폴리(John Miles Foley)는 패리와 로드가 제시한 구전시의 전통적 수단과 내적 원리인 정형구와 주제 그리고 공연 중 작시 개념을 이어받는

46) Lord 1953, 38-48.

47) Lord 1960, 128.

48) Holoka 1991, 468-9.

다. 이에 더하여 그는 구전시는 “내재적 예술”(immanent art)로 그 의미와 가치는 오직 그 내적인 기준과 원칙에 의거하여 평가되어야 한다는 입장을 내세운다.⁴⁹⁾ 이를 뒷받침하기 위해 폴리는 패리와 로드의 전통 개념을 한층 더 확장시키고,⁵⁰⁾ 이를 바탕으로 그가 새롭게 제시하는 “전통적 지시성”(traditional referentiality)을 통해서만 호메로스 서사시를 올바르게 이해할 수 있다고 역설한다.

폴리는 수차례에 걸쳐 “전통적 지시성”이 무엇인지를 설명하지만, 이 개념을 명확하게 정의하기를 꺼리는 것으로 보인다. 그 의미가 비교적 분명하게 전달되는 경우는 그가 호메로스 서사시가 속해있는 구전시 전통이 언어와 유사한 체계로서 기능한다고 이야기할 때이다.⁵¹⁾ 우리가 사용하는 언어를 구성하는 기표(signifier)와 기의(signified) 사이의 관계는 선형적인 것도 필연적인 것도 아니다. 기본적으로 기표와 기의의 관계는 자의적이며, 이 둘 사이를 연결 지음으로써 의미를 발생시키는 것은 우리가 속해있는 사회적/문화적 맥락이다. 폴리는 호메로스 서사시가 속한 전통 역시 같은 방식으로 기능하기에 호메로스 서사시의 언어에 의미를 부여하는 것은 개별 시인이 아닌 구전시 전통 그 자체라 보았다. 따라서 전통에 깊이 뿌리는 둔 호메로스의 언어를 이해하기 위해서는 그 표면적 의미 아래 전통이 환기하는 의미의 외연 전체를 함께 고려해야 한다는 것이다. 폴리는 “전통적 지시성”이 무엇인지 아래와 같이 다시 한 번 설명한다.

“회색 눈의 아테나”와 “현명한 페넬로페”[와 같은 정형구]는 맥락과 상관없이 [그 자체로] 탁월한 표현도 아니고 그렇다고 그저 운율을 맞추기 위한 수단도 아니다. 그들은 이름을 통해 해당 맥락과 그것이 속한 시 전체, 더 나아가 그 시가 속해있는 거대한 전통을 배경으로 하는 특정 인물의 복합적인 특성 모

49) Foley 1991, 2-37.

50) Foley 1999, 166: “[Tradition is] a dynamic, multivalent body of meaning that preserves much that a group has invented and transmitted but which also includes as necessary, defining features both an inherent indeterminacy and a predisposition to various kinds of change or modification.”

51) Ibid. 20: “Oral traditions work like languages, only more so; using such a language means reading behind as well as between the signs.”

두를 연상시키는 것이다.⁵²⁾

호메로스 서사시와 같은 전통적이고 내재적인 예술의 언어는 그것이 지시하는 단순하고 구체적인 일부와 더불어 항상 그것이 뿌리를 두고 있는 전통 전체를 함께 배경으로 불러들인다. 폴리는 이와 같은 *pars pro toto*, 즉 작은 부분이 항상 전체를 제유적으로 환기시킨다는 사실을 “전통적 지시성”의 중요한 특징으로 보았다.⁵³⁾ 따라서 그는 호메로스 서사시에 기존의 문예비평에서 일반적으로 사용되는 개념을 적용하는 것에 강한 거부감을 드러내는데,⁵⁴⁾ 이 개념들에는 이미 시인의 선택과 의도가 전제되어 있으며 이로 인해 “전통적 지시성”이 부여하는 광대한 의미의 외연이 위축되는 까닭이다.

폴리가 제시하는 “전통적 지시성”은 호메로스 서사시의 언어를 패리가 주장한 “특정한 핵심적 의미”(a given essential idea)로부터 해방시키고 오랜 역사를 지닌 전통과의 연관성 속에서 그것이 불러들일 수 있는 풍부한 의미를 강조했다. 이 점에서 호메로스 서사시의 예술적 가치를 입증하려는 이들에게 매력적으로 다가온다. 하지만 이 개념을 호메로스 서사시 해석에 적용시키려 하는 순간 다음과 같은 의문이 제기된다. 시인이 아닌 전통이 대체 어떤 식으로 호메로스 서사시의 언어에 의미를 부여하는가? 전통이 부여해주는 다의성과 다층성을 감안하더라도 폴리가 비교대상으로 제시하는 언어 일반이 그러하듯이 호메로스 서사시의 언어 역시 특정한 상황 혹은 맥락과의 연관성 속에서 비로소 구체적인 의미를 획득할 수 있기 때문이다. 이러한 관점에서 폴리의 “전통적 지시성”이 파편화된 무한대의 해석 가능성, 즉 의미의 결정 불가능성에 대한 확인으로 이어진다는 게오르크 다넥(Georg Danek)의 비판은 핵심을 찌르는 것이라 하겠다.⁵⁵⁾

52) Ibid. 18: “‘Grey-eyed Athena’ and ‘wise Penelope’ are thus neither brilliant attributions in unrelated situations nor mindless metrical fillers of last resort. Rather they index the characters they name, in all their complexity, not merely in one given situation or even poem but against an enormously larger traditional backdrop.”

53) Ibid.

54) Ibid. 27: “... terminology of ‘allusion’ and ‘oblique reference,’ to which we as textually trained scholars are driven, bespeaks our lack of acquaintance with the mode of signifying via traditional signs.”

55) Danek 2002, 8: “... what we have here is nothing other than a type of

다녔이 지적하듯이 “전통적 지시성”이 실제 해석에 적용되기 위해서는 전통에 의해 환기되는 방대한 의미들의 네트워크로부터 한정된 의미로의 구체화가 필요하다. 앞에서 예시로 언급한 “회색 눈의 아테나”나 “현명한 페넬로페”와 같은 정형구들이 전통과의 관계 속에서 한정할 수 없을 정도로 다양한 의미를 부여받고 있다 하더라도, 해석은 그 구문의 맥락 더 나아가 그것이 속한 노래와 전통과의 관계가 특정될 때 비로소 가능하다는 것이다.⁵⁶⁾ 다녔의 비판은 또 다른 질문으로 이어진다. 폴리가 구전시 고유의 그리고 유일한 의미생산 방식이라 주장한 “전통적 지시성”이 그가 구전시의 특수성을 반영하지 못한다는 이유로 거부했던 암시, 인유, 변주와 같은 문예비평의 개념들과 명확하게 차별화되는 지점은 어디인가? 의미를 생산해내기 위해 기존 문예비평의 방법론에 의존해야 한다면 “전통적 지시성”이 구전시의 의미를 온존하게 조명할 수 있는 유일한 접근방식이라는 폴리의 주장은 그 설득력을 잃어버리는 까닭이다.⁵⁷⁾

서두에 언급된 베르길리우스의 시행에 대한 콘테의 ‘문학적’ 해석은 폴리의 주장과는 다르게 “전통적 지시성” 개념과 양립 가능한 것으로 보인다.

- 정형구의 의식적 반복을 통해 『일리아스』의 특정 장면은 물론이고 호메로스 서사시 전체를 『아이네이스』의 배경으로 환기시킨다.
- 그를 마주보면서 베르길리우스는 자신의 서사시가 어떤 점에서 호메로스 서사시로부터 시작하는 전통의 계보에 속해있으며 또 어떤 점에서 그러한 전통으로부터 자신을 차별화시킬 것인지를 암시한다.

만약 “전통적 지시성”이 구전시를 구성하는 특수한 언어를 이해하기 위해서는

intertextuality—a type of intertextuality, however, as it has been defined by Julia Kristeva, namely, as an infinite relationship among texts, as a relationship of texts to a world which is itself read as a text. The principle of traditional referentiality differs from this borderless concept of intertextuality only in so far as the referential world of epic tradition is limited to that world which is bound within the language of the epic.”

56) Ibid.

57) Wyatt 2000. “전통적 지시성”과 기존 문예비평의 방법론들의 공존 가능성에 대한 논의는 Currie 2016, 4-9 참조.

그 형식과 의미에 다층적 함의를 부여하는 전통과의 관계를 항상 의식해야 한다는 점을 가리키는 것이라면, “전통적 지시성”은 구전시 뿐만 아니라 (그것이 어떠한 종류든) 전통에 깊이 뿌리를 둔 시문학 작품을 이해하기 위해 고려해야 할 필수적인 전제로 이해할 수 있을 것이다.⁵⁸⁾ 결국 “전통적 지시성” 개념 자체는 전통에 깊이 뿌리를 둔 예술작품에 접근할 때 항상 유념해야 할 기준을 제시해주지만 이것을 실제 호메로스 서사시에 적용하는 과정에서 기존 문학비평의 방법론과의 병용 없이 유의미한 해석을 생산해낼 수 있는지에 대해서는 긍정적인 답을 내리기 어렵다.

전통으로부터 벗어난 개인은 구전시론자들에게 일종의 금기처럼 받아들여진다. 앞에서 살펴보았듯이 이를 인정하는 순간 구전시론의 토대가 위험해질 수 있기 때문이다. 하지만 구전시론이 기계적 형식주의로 빠지는 것을 피하기 위해서는 호메로스 서사시가 보여주는 예술적 통일성과 서사시로서의 자기성찰적 성격을 무시할 수 없다. 창조적 시인을 전능하고 모든 것이 이미 거기 존재하는 초월적 전통 개념으로 대체함으로써 구전시론자들은 자신들 앞에 놓인 딜레마를 해결하고자 한다. 호메로스 서사시와 전통의 관계에 대한 그레고리 노지(Gregory Nagy)의 설명은 시인의 자리를 전통으로 대체하려는 구전시론자들의 경향을 명백하게 보여주는 사례이다.

내 생각에는 그와 같은 서사시들(『일리아스』와 『오뒷세이아』)의 구조적 통일성은 최종적인 형태를 성취해낸 창조적 천재가 이루어낸 것이라기보다는, 시대를 가로지르며 이루어진 수많은 공연들을 통해 최종 형태를 갖추게 된 오랜 진화의 산물이다.⁵⁹⁾

내가 보기에는 [패리가 제시한] 정형구적 특성과 [호메로스 서사시의] 예술적인 통일성을 양립시키는 방법은 그 둘 모두를 전통으로부터 나온 것으로 전제하는 것이다. 『일리아스』와 같은 걸작의 통일성은 아마도 형식과 내용의

58) Sale 1995.

59) Nagy 1979, 41: “... the structural unity of such epics results, I think, not so much from the creative genius of whoever achieved a fixed composition but from the lengthy evolution of myriad previous compositions, era to era, into a final composition.”

예술적 개선 과정을 거친 오랜 진화의 산물일 것이다.⁶⁰⁾

상기한 인용문을 통해 우리는 앞에서 설명한 초월적인 전통 개념을 다시 한번 확인할 수 있다. 호메로스 서사시의 예술적 통일성은 측정 불가능한 개인의 창조성이라는 요소를 배제하는 구전시론의 패러다임과는 공존하기 어렵다는 딜레마를 해결하기 위해 노지는 ‘비범한’ 해결책을 제시한다. 창조적인 시인보다 더욱 창조적이고 개인의 시학적 계획과 목표보다도 더욱 일관되고 유기적인 통일성을 보장하는 전통 개념을 제시하는 것이다. 이처럼 모든 것을 포괄하고 이미 그 안에 모든 것이 존재하는 전통은 난관에 놓인 구전시론자들을 위한 *deus ex machina*가 되기에 모자람이 없다. 노지가 모든 의문에 대한 답이자 호메로스 서사시의 예술적 탁월함의 원천으로 내세우는 이 전통 개념은 18세기 독일 고전주의자들이 더 이상 복원될 수 없는, 현대인의 분열된 정신으로는 온전히 이해할 수 없는 완전성과 총체성의 담지자로서 ‘자연’ 개념의 재활용으로 보인다. 18세기 독일 고전주의자들이 호메로스를 통해 분출되는 ‘자연적 본성’이 무엇인지 설명할 수 없었듯이, 21세기의 구전시론자들은 전지전능한 ‘전통’의 실체와 그 기능을 구체적으로 해명하지 못한다. 문자로 쓰인 시문학에 길들여진 현대인들이 구전시를 온전하게 이해하지 못하기에 안타깝다는 패리와 로드의 탄식은, 18세기 독일 고전주의자들이 드러내는 회복 불가능한 고전 그리스 시문학에 대한 노스탈지아와 그 궤를 같이하는 것으로 보인다.

노지는 구전시론의 원칙에 따라 시인 대신 전지전능한 전통을 호메로스 서사시의 ‘저자’로 앞세우지만, 그것이 어떻게 특정 의미를 생산해내고 개인의 창의성과 예술성을 대체하는지에 대한 구체적인 설명을 제공하지 않는다. 이는 앞에서 언급한 폴리의 “전통적 지시성” 개념이 지닌 개념적 모호성 및 의미론적 공허함을 공유하는 것으로, 그들이 내세우는 전통 개념의 초월성이 낯은 불가피한 결말이라 하겠다. 노지의 해석은 마치 구전시론과 호메로스 서사

60) Ibid. 5: “From my point of view, the way to reconcile the factor of formulaic composition with the factor of artistic unity is to infer that both are a matter of tradition. The unity of a masterpiece like the *Iliad* may itself be the product of a lengthy evolution in the artistic streamlining of form and content.”

시의 예술적 가치를 양립시키는 듯이 보이지만 그 속에 개인(시인)은 없고 전통만이 있을 뿐이라는 구전시론의 교의만이 확인될 뿐, 그 시문학적 가치를 밝히는 해석의 방법론은 기존의 문학비평과 명확하게 차별화되지 않는다.

5. 『일리아스』의 다시 읽기로서의 『오뒷세이아』

지금까지 살펴본 구전시론의 관점에서는 『오뒷세이아』를 『일리아스』에 대한 재해석으로 이해하는 것은 허용되지 않는다. 하지만 “몬로의 법칙”이 보여주듯이 『오뒷세이아』가 현재의 형태에 가까운 『일리아스』를 전제하고 있음은 구전시론자들의 입장에서도 부정하기 어려운 명백한 사실이다. 다음과 같은 노지의 주장은 시인을 전통으로 대체함으로써 이러한 딜레마를 우회하려는 구전시론의 한계를 분명하게 보여준다.

노지는 앞서 『오뒷세이아』의 시인이 『일리아스』를 의식하고 있음을 보여주는 근거로 제시된 “몬로의 법칙”(Monro’s Law)에 대해 아래와 같이 설명한다.

만약 이러한 회피가 진정 의도된 것이라면, 『일리아스』를 멀찍이 피함으로써 『오뒷세이아』는 『일리아스』를 의식하고 있음을 보여주는 것이다. 아니, 그보다는 [그러한 회피는] 진화의 문제일지도 모른다. 아마도 일리아스적 전통으로부터 벗어나는 것이 오뒷세이아적 전통의 일부였을 것이다. 어찌 되었던 『일리아스』의 전통과 『오뒷세이아』의 전통은 그들의 상호보완적 내러티브를 통해 총체성을 획득하고 있으며 내게는 이 모든 것에 전통적으로 자의식적인 무언가가 있는 것처럼 보인다. 마치 『오뒷세이아』에서 공공연하게 일리아스적인 모든 것을 억누르는 것이 전통인 것처럼 말이다.⁶¹⁾

61) Ibid. 21: “If the avoidance was indeed deliberate, it would mean that the *Odyssey* displays an awareness of the *Iliad* by steering clear of it. Or rather, it may be a matter of evolution. Perhaps it was part of the Odyssean tradition to veer away from the Iliadic. Be that as it may, the traditions of the *Iliad* and the *Odyssey* constitute a totality with the complementary distribution of their narratives and, to me, there seems to be something

노지에 따르면 『일리아스』를 의식하고 그에 버금가는 새로운 서사시를 만들 어내겠다는 시인의 야심이 『오뒷세이아』가 『일리아스』의 내러티브를 의도적으로 회피하게끔 한 원인이 아니다. 호메로스 서사시가 그 일부로 속해있는 ‘구전시 전통’ 그 자체가 『오뒷세이아』로부터 일리아스적인 요소를 억제하고 있는 것이다. 노지의 주장에 의하면 오뒷세우스에게 『일리아스』의 주인공 아킬레우스에 버금가는 위상을 부여하고자 하는 주제는 『일리아스』에 도전하는 『오뒷세이아』의 시인이 아니라 익명의 ‘구전시 전통’ 그 자체이다. 하지만 구전시론의 원칙이라는 대전제를 잠시 제쳐놓고 우리에게 주어진 호메로스의 두 서사시를 비교했을 때, 주제와 형식 양 측면에서 『일리아스』와 절묘하게 상호보완적 관계를 형성하고 있는 『오뒷세이아』로부터 자신의 앞에 놓인 기념비적 서사시를 의식하고 있는 시인의 존재를 부정하기는 쉽지 않다.⁶²⁾

뿐만 아니라 『오뒷세이아』가 『일리아스』로부터 받은 영향에 대한 노지의 해석은 전통의 이름 아래 시인의 존재를 외면한다는 점을 제외하면 이 글의 서두에서 제시한 해석의 방향, 즉 『오뒷세이아』의 의의를 선행하는 기념비적 서사시에 대한 재해석에서 찾는 것과 유의미한 차이를 보여주지 못한다. 특히 노지가 제시하는 “전통적으로 자의식적인 무엇”이라는 모호한 표현은 『일리아스』로부터 스스로를 차별화하고자 하는 『오뒷세이아』 ‘시인’의 의도로 얼마든지 대체될 수 있으며 또 그럴 때 “먼로의 법칙”과 두 서사시의 관계에 대한 더 명확하고 자연스러운 설명이 된다는 사실은, 노지의 접근방식이 스스로를 기존의 ‘문학적’ 해석과 차별화하는 데 성공하지 못했음을 보여주는 것이다.

이러한 문제의식으로부터 구전시론이 맹위를 떨치던 20세기 후반 『일리아스』와의 관계 속에서 『오뒷세이아』의 의의를 조명하는 세 편의 중요한 연구가 차례로 출간되었다. 발터 부어커트(Walter Burkert)는 『오뒷세이아』 8권에 등장하는 아레스와 아프로디테의 불륜에 관한 노래를 분석하면서, 이 노래가 ‘신들의 소극’(farce)이라는 『일리아스』의 중요한 모티프를 『오뒷세이아』의 시인이 트로이아 전쟁이 막을 내린 후 변화한 세계, 즉 『오뒷세이아』의 세계에

traditionally self-conscious about all this. It is as if there were a traditional suppression of anything overtly Iliadic in the *Odyssey*.”

62) Clay 1983, 245.

어울리도록 변주한 것이라는 해석을 제시한다. 이를 토대로 부어커트는 아레스와 아프로디테의 불륜에 관한 데모도코스의 두 번째 노래를 『일리아스』가 묘사하는 신과 인간 사이의 관계와 신들의 역할에 대한 『오뒷세이아』 시인의 비판으로 이해해야한다는 결론을 내린다.⁶³⁾

구전시론의 영향력으로부터 한걸음 빗겨나 있는 유럽의 학문적 풍토 덕분에 부어커트가 구전시론을 언급하지 않고서도 자신의 논지를 펼쳐나갈 수 있었던 반면, 제임스 레드필드(James Redfield)가 「오뒷세이아의 형성과정」(The Making of the *Odyssey*)을 발표한 1973년의 미국 호메로스 연구계에서 두 호메로스 서사시의 관계에 대해 논하면서 구전시론에 대한 언급을 회피하는 것은 불가능한 일이었다. 그는 『일리아스』와 『오뒷세이아』가 오랜 구전시 전통의 일부라는 점을 인정하면서도, 『일리아스』가 구전시 전통이 드리우는 익명성의 한계를 넘어서 독창적인 주제 의식과 기념비적 규모를 통해 확고한 권위를 획득한 최초의 예외적 성과, 즉 구전시 전통으로부터 태어난 최초의 ‘문학’ 작품이라는 점을 강조하였다. 이를 바탕으로 레드필드는 『오뒷세이아』 역시 구전시 전통에 뿌리를 두고 있지만 『일리아스』라는 최초의 문학작품에 대한 수용과 변주의 결과라는 점에서 구전시론의 관점만으로는 온전하게 그 의의가 해명될 수 없으며, 『일리아스』가 최초의 ‘문학’ 작품이라면 『오뒷세이아』는 『일리아스』라는 전범(exemplum)에 대한 모방과 도전을 통해 스스로에게 형태를 부여했다는 점에서 최초의 ‘문학적 반응’이라는 의의를 가진다고 주장하였다.⁶⁴⁾

1993년에 발표된 R. B. 러더포드(R. B. Rutherford)의 「일리아스에서 오뒷세이아로」(From the *Iliad* to the *Odyssey*)는 호메로스의 두 서사시의 관계에 대해 레드필드와 같은 접근방식을 취한다. 그는 『일리아스』의 내러티브에 대한 『오뒷세이아』의 의도적인 침묵으로부터 후자가 전자를 모델로 삼고 있다는 가정을 제시하고, 작품의 구조와 주제로부터 언어와 모티프의 반복에 이르기까지 두 서사시를 면밀하게 비교 분석한다. 그리고 이러한 분석을 바탕으로 『오뒷세이아』가 『일리아스』를 모방하는 동시에 그와는 명백하게 차별화되는

63) Burkert 1960.

64) Redfield 1973, 154: “The *Odyssey* is a classic of poetic response.”

관점에서 트로이아 전쟁과 그 후일담을 그려내고 있음을 밝힘으로써, 『오뒷세이아』의 시인이 처음부터 자신의 서사시를 『일리아스』에 대한 ‘속편’(sequel)으로 만들고자 하는 의도를 지니고 있었다는 해석을 제시한다.⁶⁵⁾ 러더포드의 연구는 호메로스의 두 서사시의 관계를 수용과 변주의 관점에서 바라보는 것을 허용하지 않는 구전시론의 반대편에서 『오뒷세이아』가 『일리아스』에 대한 일종의 재해석임을 증명하고자 시도한 중요한 연구이며, 지금까지도 두 서사시의 관계에 대한 가장 중요한 연구 성과로 평가받는다.

상기한 연구들은 모두 『오뒷세이아』의 예술적 성취는 『일리아스』에 대한 ‘시적 응답’(poetic response)이라는 관점에서 바라볼 때 비로소 온전하게 음미될 수 있다는 입장을 공유하고 있으며, 이 논문 역시 그러한 입장을 공유한다. 이러한 관점에서 작품 전체를 조명할 때, 과거와 현재 그리고 다양한 시점과 공간적 배경을 오가는 『오뒷세이아』 전반부의 복잡한 구성은 『일리아스』에 대한 재해석이라는 맥락 속에서 그 의의가 새롭게 조명된다. 바꿔 말하면 후대에 추가된 이질적 첨가물이라는 비난을 받아온 1-4권의 텔레마코스의 여행(텔레마키아)과 9-12권의 오뒷세우스의 모험담(아폴로고이)은 『일리아스』에 대한 비판적 재해석이라는 맥락에서 그 입지와 역할이 정당화되는 것이다.

오뒷세우스가 가족을 되찾고 왕좌를 탈환하는 『오뒷세이아』 13권부터 24권에 이르는 이야기는 인간관계에 초점을 맞춘 현실적인 드라마라는 점에서 신들과 인간이 뒤섞이고 초인적인 영웅들의 고통과 영광을 노래하는 『일리아스』와 극적인 대비를 보인다. 그리고 이와 같은 『오뒷세이아』의 건조한 현실성은 “서사시 정신의 몰락”이라는 평가로 이어지고는 한다.⁶⁶⁾ 따라서 녀마를 뒤집어쓴 거렁뱅이의 모습으로 돼지치기와 소치기의 도움을 받아 방탕한 구혼자들을 제압한다는 상대적으로 빈약하고 볼품없는 이야기에 새로운 서사시로서의 위상을 부여하기 위해서는, 신들과 함께 전장을 누비며 빛나는 갑주를 몸에 걸친 채 전투를 치르는 초인적인 영웅들과 그들을 기리는 서사시에 대한 비판적인 시각에서의 재조명이 필수불가결하다. 『오뒷세이아』의 전반부는 바로 이러한 관점에서 그 의의가 온전하게 파악될 수 있으며, 전반부가 작품 전체에

65) Rutherford 1993.

66) Fränkel 1951, 94-103.

서 담당하는 이러한 역할에 대한 이해가 선행되어야 『일리아스』와 차별화되는 새로운 서사시로서 『오뒷세이아』가 가지는 의의가 비로소 온전하게 조명될 수 있는 것이다. 이 논문이 『일리아스』에 대한 시적 반응으로서 『오뒷세이아』를 해석함에 있어 9권에서 12권까지 이어지는 오뒷세우스의 회고담, 즉 아폴로고이를 선택한 이유도 바로 여기에 있다. 아폴로고이가 다른 어떤 부분보다 『일리아스』가 그려내는 초월적인 영웅상과 전장에서 획득되는 명성에 대한 『오뒷세이아』의 비판적 시선을 분명하게 드러내기 때문이다.

오뒷세우스의 회고담은 초인적 영웅의 업적이 아닌 초월적인 존재들 앞에서 인간 오뒷세우스가 경험하는 실패와 좌절을 이야기한다. 낯설고 이질적인 존재들과의 만남 속에서 오뒷세우스는 트로이아의 정복자로서의 위상과 업적이 더 이상 의미를 갖지 못하는 냉엄한 현실과 맞닥뜨린다. 이에 더하여 그는 저승여행을 통해 트로이아 전쟁의 전우들을 비롯하여 신화 속 영웅들과 마주치는데, 이들과의 만남을 통해 오뒷세우스는 『일리아스』가 노래하는 영웅들의 초인적 업적과 그것이 가져다주는 명성의 공허함을 깨닫는다. 이 논문은 이와 같은 아폴로고이의 내러티브가 트로이아 전쟁 이후 변화한 세계에 어울리는 새로운 영웅상을 모색하는 동시에 새로운 서사시가 무엇을 노래해야 하는지를 탐색하는 과정으로, 이 속에서 『일리아스』에 대한 비판적 재해석이라는 『오뒷세이아』 시인의 의도가 다른 어디에서보다 분명하게 그리고 성공적으로 관철되고 있음을 밝히고자 한다. 이렇듯 『일리아스』에 대응하여 새로운 시문학적 기념비로서 스스로를 축조하려는 『오뒷세이아』의 원대한 목표를 성취하는 데 있어 아폴로고이가 수행하는 중요한 역할을 밝힘으로써, 이 논문은 기원전 3세기 알렉산드리아의 학자들로부터 시작되어 지금까지도 일부 연구자들에 의해 제기되는 『오뒷세이아』의 예술적 통일성에 대한 의구심을 해소하는 데 일조하는 것을 목표로 한다.

상기한 목적 아래 이 논문은 다음과 같은 순서를 따른다.

본론의 첫 장은 오뒷세우스의 회고담 직전에 이루어지는 피아케스인들의 시인 데모도코스의 노래와 그에 대한 답변으로서의 아폴로고이가 맺고 있는 관계에 대해 살펴볼 것이다. 이를 통해 『오뒷세이아』 8권에서 데모도코스가

부르는 세 편의 노래는 트로이아 전쟁을 노래하는 기념비적 서사시 『일리아스』에 대한 *pars pro toto*이며, 그에 대한 응답으로서의 아폴로고이는 『일리아스』와 트로이아 전쟁에 대한 오뒷세이아적 관점에서의 재해석임을 밝힐 것이다

이어지는 장에서는 아폴로고이의 이야기 순서를 따르지 않고 그 중심에 위치한 오뒷세우스의 저승여행, 즉 네퀴아아의 전반부에 대해 논의할 것이다. 오뒷세우스의 모험담 중 유일하게 서사시적 ‘현실’에 정초한 네퀴아아는 아폴로고이의 비서사시적, 바꿔 말하면 동화적이고 민담적 색채를 강하게 띠는 이야기들을 서사시적 관점에서 조명할 수 있게끔 유도하는 중심축으로 기능한다. 뿐만 아니라 네퀴아아는 트로이아 전쟁을 포함한 신화적/서사시적 과거를 주인공 오뒷세우스가 되돌아볼 수 있는 기회를 제공한다는 점에서 『오뒷세이아』가 새로운 서사시로서 스스로의 입지를 모색할 수 있는 계기로 기능한다. 이러한 네퀴아아의 역할을 미리 언급하는 것은 이어지는 아폴로고이의 다채로운 에피소드들에 관한 논의를 새로운 서사시의 자기구축이라는 관점에서 바라보도록 유도하는 역할을 한다.

다음 장에서는 네퀴아아의 후반부를 논의하기 위한 준비단계로서 『일리아스』가 자신의 주인공 아킬레우스를 주조해나가는 방식을 살펴볼 것이다. 살아서 고향으로 돌아가기보다 전장에서의 장렬한 죽음을 통해 불멸의 명성을 얻고자 하는 아킬레우스로 대변되는 『일리아스』의 전사상은 네퀴아아 후반부의 중요한 모티프로, 오뒷세우스와 트로이아 전쟁의 전우들과의 만남을 통해 『일리아스』와 명백하게 대조적인 관점에서 비판적으로 재해석된다. 마찬가지로 아킬레우스를 신과 인간, 인간과 짐승 사이의 경계를 넘나드는 존재로 그려냄으로써 영웅적 위대함을 자신의 주인공에게 부여하는 『일리아스』의 미학적 전략 또한 네퀴아아 후반부 <남자들의 목록>을 통해 부정적인 시선으로 조명된다.

앞에서 살펴본 『일리아스』의 아킬레우스가 지닌 특징을 바탕으로 이어지는 장에서는 네퀴아아 후반부가 자신의 앞에 놓인 기념비적 서사시의 가장 중요한 주제와 그 미학적 전략을 비판적인 시선으로 바라보고 있음을 밝힐 것이다. 먼저 오뒷세우스와 트로이아 전쟁의 전우들인 아가멤논, 아킬레우스, 아이

아스와의 만남을 통해 『오뒷세이아』의 시인이 『일리아스』가 기리는 초인적인 업적과 그에 수반하는 불멸의 명성 이면에 숨겨진 공허함을 폭로하고 있음을 보여줄 것이다. 이어서 네퀴아의 대미를 장식하는 <남자들의 목록>이 자신의 전사들을 신과 인간, 인간과 짐승의 경계를 넘나드는 존재로 그려내는 『일리아스』의 주요한 미학적 전략에 대한 우회적 비판임을 입증하고자 한다.

본론의 마지막 장에서는 네퀴아 이전 아폴로고이의 전반부 에피소드들을 외눈박이 괴물 폴뤼페모스와의 만남을 중심으로 논의할 것이다. 오뒷세우스가 의도하지 않게 빠져들게 된 아폴로고이의 세계는 신과 인간, 인간과 짐승 사이의 경계가 위태로워지는 공간이다. 그리고 이와 같은 아폴로고이의 세계 속 거주민들은 신과 인간, 그리고 인간과 짐승의 경계를 넘나드는 존재들로, 『일리아스』 속 전사들과 공통점을 지닌다. 이를 토대로 외면과 내면 모두 『일리아스』의 전사들과 공통점을 지닌 폴뤼페모스가 명예와 명성을 위해 목숨을 거는 전사가 아닌 인간을 잡아먹는 야만적인 괴물로 그려지고 있음을 밝히고, 이런 점에서 폴뤼페모스 에피소드가 『일리아스』로 대변되는 ‘위태로움의 시학’에 대한 본격적인 비판임을 보여줄 것이다.

결론에서는 지금까지의 논의를 바탕으로 오뒷세우스의 9권에서 12권에 걸친 회고담이 『오뒷세이아』가 『일리아스』를 모델로 하여 그로부터 스스로를 차별화하는 새로운 서사시로서 스스로를 구축해나가는 과정임을 확인하고, 이러한 논문의 성취가 가능하게 해주는 추가적인 연구방향들에 대한 언급으로 논문을 마무리할 것이다.

II. 데모도코스의 노래와 아폴로고이: 『일리아스』에 대한 『오뒷세이아』의 대답

1. 아폴로고이의 주제와 구조

『오뒷세이아』 5권에서 오뒷세우스는 육지로부터 멀리 떨어져 대해 한 가운데 위치한 외딴 섬 오귀기아에서 자신의 의지에 반해 여신 칼립소와 7년이라는 시간을 보내는 중이다. 심신을 좀먹는 그리움으로 괴로워하는 오뒷세우스의 모습에 마음이 움직인 아테나 여신은 아버지 제우스로부터 오뒷세우스의 귀향을 허락한다는 약속을 받아 낸다. 그 결과 오귀기아에 파견된 신들의 전령 헤르메스는 그를 더 이상 억류하지 말고 고향으로 돌려보내라는 제우스의 명령을 칼립소에게 전한다. 마침내 오뒷세우스는 칼립소의 도움을 얻어 손수 제작한 작은 배에 몸을 싣고 고향을 향한 여정을 시작하지만, 아들인 폴뤼페모스의 실명(失明)에 양심을 품은 포세이돈이 폭풍을 보내 그의 귀향을 다시 한 번 지체시킨다. 널빤지 하나에 몸을 의지한 채 폭풍우 속 바다 위를 헤매는 절체절명의 상황에서, 오뒷세우스는 아테나와 레우코테아 두 여신 덕분에 간신히 목숨만을 부지한 채 스케리아 섬 해안에 도착한다. 그는 보이지 않는 아테나의 도움으로 공주 나우시카아의 인도를 받아 피아케스인들의 왕 알키노오스의 궁전에 받아들여지고, 이후 그의 손님으로 융숭한 대접을 받는다. 오뒷세우스는 여왕 아레테의 질문에 불구하고 한동안 자신이 누구인지 드러내기를 꺼리지만,⁶⁷⁾ 트로이아의 목마에 관한 데모도코스의 노래를 듣고 눈물을 흘리는 모습을 보고 알키노오스가 재차 질문을 던지자 마침내 자신의 정체성을 밝히기에 이른다. 알키노오스는 트로이아 전쟁의 영웅인 그가 어쩌다가 자신의 나라에 오게 되었는지 궁금해 하고, 오뒷세우스는 이에 대한 답변으로

67) 오뒷세우스의 이름과 정체성이 밝혀지는 것이 지연되는 상황은 『오뒷세이아』 전반에 걸쳐 반복되는데, 이는 인간에 대한 재규정이라는 작품 전체의 주제와도 밀접하게 연관되어 있다. 서시(proem)에서부터 이러한 모습이 드러나는데, 주인공인 오뒷세우스의 이름은 21행에 이르러서야 언급된다. 이러한 지연의 모티프가 작품 전체의 주제와의 연관성 속에서 지니는 함의에 대해서는 Goldhill 1991, 4 참조.

트로이아 전쟁 이후 십 년 동안 자신이 겪었던 사건들에 대해 이야기한다.

『오뒷세이아』 9권부터 12권은 트로이아 전쟁 이후 고향 이타카로 돌아가기 까지 십 년 동안 오뒷세우스가 겪은 사건들을 담고 있다. 오뒷세우스의 모험담은 호메로스 서사시 전반을 지배하는 사실주의적 특성과 뚜렷하게 구별되는, 서사시보다는 동화나 민담에 어울리는 다채롭고 환상적인 이야기들로 구성되어 있다.⁶⁸⁾ 이러한 이질성은 오래 전부터 연구자들의 관심의 대상이 되어 이미 고전기부터 오뒷세우스의 모험담이 지닌 차별화된 성격에 주목하여 그 역할과 의의를 설명하려는 시도가 있었다.⁶⁹⁾ 하지만 이목을 사로잡은 이러한 이질성은 역설적으로 『일리아스』와 비교하여 『오뒷세이아』의 예술적 가치가 떨어진다는 긴 역사를 지닌 전형적 비판의 전거로 활용되었고, 특히 이와 같은 비판은 분석론자들이 주도권을 잡은 19세기 후반에서 20세기 초반에 걸쳐 그 절정에 달했다. 마치 지질학자가 발굴을 통해 각각의 단층이 시대적으로 어떻게 분절되어 있는지 파악하여 분류하듯이, 분석론자들은 아폴로고이를 저마다 다른 원천으로부터 나와 서로 다른 시기에 삽입된 별개의 이야기들로 해체하는 데 집중했다. 비록 분리의 대상으로 삼은 에피소드는 저마다 달랐을지라도, 아폴로고이가 후대의 인물들이 일관된 기준이나 원칙 없이 서로 관련 없는 자극적인 일화들을 흥미를 위해 끼워 넣기를 반복한 끝에 나온 결과물이라는 전반적인 평가에는 큰 차이가 없었다. 바꿔 말하면, 분석론자들은 아폴로고이라는 이질적인 이야기들의 무질서하고 두서없는 덩어리가 작품 전체의 중심부에 삽입됨으로써 『오뒷세이아』 전체의 구조적 짜임새를 무너뜨릴 뿐만 아니라 호메로스 서사시 특유의 비장미를 빛바래게 만든다는 진단을 내린 것이다.⁷⁰⁾ 하지만 라인하르트의 탁월한 연구 성과⁷¹⁾가 등장한 이래, 19세기부터

68) 비록 호메로스 서사시가 신과 영웅이라는 초월적인 존재들에 초점을 맞추고 있지만, 그들을 그려내는 방식은 비현실적 요소를 최대한 배제하는 사실주의적인 성향을 보인다. 이는 『일리아스』뿐만 아니라 아폴로고이를 구성하는 9-12권을 제외한 『오뒷세이아』의 대부분에 적용되는 설명이다. 이를 감안할 때 오뒷세우스의 모험담에 등장하는 외눈박이 괴물, 식인종, 마녀, 바다 위를 떠다니는 성채, 항해하는 선원들의 생명을 위협하는 괴물들은 호메로스 서사시에 어울리지 않는 존재들로 보인다. 이러한 성향에 대해서는 Fränkel 1951, 49-58; Griffin 1977을 참조.

69) 고전기에서 비잔티움 시대에 이르기까지 아폴로고이에 대한 다양한 해석들에 관해서는 Most 1989, 15-20 참조.

70) Focke 1945, 239-247; Kirchhoff 1879; Page 1955; Wilamowitz 1884, 115-98. 분석론적 방법론으로 『오뒷세이아』에 접근한 최근의 연구 성과로는 West 2014를 들 수 있다.

20세기 초반까지 주류를 차지하고 있던 분석론자들의 접근방법은 그 유효성을 상당 부분 잃어버리기에 이른다.

라인하르트의 가장 중요한 발견은 무작위로 덧붙여진 것처럼 보이는 아폴로고이의 에피소드들이 사실은 명확한 의도 아래 주도면밀하게 배치되어 있다는 사실을 밝힌 것이다. 그에 따르면, 처음 트로이아 원정을 떠날 때와 같은 열두 척의 배로 구성된 선단의 지도자로 아폴로고이의 비밀상적 세계로 진입한 오뒷세우스가 어떻게 십년 후 뗏목조차 없이 벌거벗은 몸으로 스키리아 해안에 도착하게 되었는지 그 급격한 몰락의 과정이 설득력과 개연성을 확보할 수 있도록 아폴로고이의 일화들이 배치되어 있다는 것이다. 이에 더해 라인하르트는 이질적인 소재, 즉 동화나 민담에 어울릴 법한 내용—외눈박이 괴물, 동물로의 변신, 식인종, 마녀 등—이 오뒷세우스라는 트로이아 전쟁을 대표하는 영웅의 일인칭 시점을 통해 자연스럽게 서사시 장르 안으로 포섭, 통합되고 있으며, 이와 같은 초현실적이고 마술적인 일련의 사건들이 오뒷세우스가 자신의 정체성을 재검토하고 재구축하는 과정으로 기능한다는 해석을 제시했다. 이러한 해석을 토대로 라인하르트는 오뒷세우스가 일련의 사건들을 경험하면서 배우고 변화하는 과정이 작품 후반부 복수극의 필수불가결한 전제 조건임을 입증하고자 했다.

아폴로고이의 통일성과 완성도를 입증하는 데 결정적인 기여를 한 또 다른 발견은 그 대칭적 구조를 밝혀낸 것이다.⁷²⁾ 이들의 분석은 세부사항에 있어 차이를 보이기는 하지만 대부분 겹쳐지는 구도를 제시하고 있는데, 이들의 분석을 토대로 같은 모티프를 공유하는 일화들이 대칭적으로 반복되는 아폴로고이의 구조를 다음과 같은 도표로 나타낼 수 있다.

71) Reinhardt 1960.

72) Germain 1954, 333; Most 1989, 22; Niles 1978; Scully 1987, 403-12; Whitman 1958, 288.

키코네스인들과의 전투

- A1. 로토파고이인들 (귀향의 망각)
- A2. 폴뤼페모스 (식인)
- A3. 아이올로스 (금기의 위반)
- A4. 라이스트뤼고네스인들 (식인)
- A5. 키르케 (인간이 아닌 존재로 변모)

저승여행(네 퀴이아)

- B1. 세이렌 (귀향의 망각)
- B2. 스퀼라 (식인)
- B3. 트리나키아 섬 (금기의 위반)
- B4. 카뤼디스 (식인)
- B5. 칼립소 (인간이 아닌 존재로 변모)

스케리아 섬

상기한 아폴로고이의 대칭적 구조의 주목할 만한 특징은 아래와 같이 요약할 수 있다.

- 키코네스인들과의 전투와 스케리아 섬 도착이 아폴로고이의 시작과 끝을 알리는 기점이다
- 아폴로고이의 모든 일화들은 11권 저승여행을 중심으로 상호 대칭하는 두 부분으로 나뉜다.
- 저승여행을 중심축으로 서로 마주보는 일화들은 동일한 주제를 통해 한 쌍으로 묶인다. 즉, 저승여행을 앞뒤로 동일한 주제들이 동일한 순서에 따라 전개된다.

이와 같은 모티프의 반복에 의한 대칭구조의 발견은 동화나 민담으로부터 이질적이고 자극적인 소재들을 흥미본위로 무작위로 삽입했다는 분석론자들의 반론을 다시 한 번 무력화시키는 것으로, 이후 많은 학자들이 『오뒷세이아』의 전체 구조와 주제에 있어 필수적인 요소라는 전제 아래 아폴로고이가 가지는 의의와 역할을 조명하는 데 기여해왔다. 이를 토대로 한 연구의 방향은 다음과 같이 요약될 수 있다.⁷³⁾

첫 번째 연구 경향은 상기한 아폴로고이의 눈에 띄는 특징, 즉 동화적/민담적 성격에 주목하여 이러한 이질적 요소들이 서사시라는 장르에 어떤 방식으로 수용되었고 그로부터 어떠한 효과가 발생하는지에 초점을 맞추는 것이다.⁷⁴⁾ 두 번째 방향은 20세기 중반 서구 지성계를 강타한 구조주의의 관점에서 해당 에피소드에 접근하는 것으로, 이러한 연구 경향은 오뒷세우스가 마주치게 되는 다양한 이질적인 존재들과의 만남을 ‘문명(문화) 대(對) 야만(자연)’이라는 대결 구도를 중심으로 해석하는 데 집중하고 있다.⁷⁵⁾ 앞서 언급한 두 연구 경향이 작품 외적인 해석의 틀로 아폴로고이에 접근하고 있다면, 이제 소개할 나머지 두 연구 경향은 작품의 핵심적인 주제와의 연관성 속에서 해당 에피소드의 의의를 끌어내고자 하는 시도들이다. 이들 가운데 하나는 『오뒷세이아』를 관통하는 중요한 주제인 ‘접대의 법도’(xenia)⁷⁶⁾를 중심으로 이 일화를 해석하는 것이고⁷⁷⁾, 또 다른 하나는 『오뒷세이아』 1권 초반에 제우스의 입을 통해 제시되는 소위 ‘신정론’(theodicy)⁷⁸⁾의 맥락에서 오뒷세우스의 행위와 그가 겪는 고난을 평가하고 이해하려는 시도이다.⁷⁹⁾

73) 김준서 2017, 3-4.

74) Glenn 1971; Mondì 1983; Page 1955, 1-20; Schein 1970.

75) Burkert 1979, 30-34; Kirk 1970, 162-171; O’Sullivan 1990; Vidal-Naquet 1996.

76) 접대의 법도는 주인의 방문객에 대한 의무는 물론 방문객의 주인에 대한 의무까지 포함하는 상호적인 관습이다. 『오뒷세이아』에서 접대의 법도는 상대방이 문명화된 인간인지를 가늠하는 중요한 기준으로, 이를 준수하느냐 위반하느냐 여부는 작품 전체를 지배하는 중대한 모티프이다. 오뒷세우스가 트로이아 전쟁 참전으로 자리를 비운 이타카의 궁전에서 구혼자들이 벌이는 횡포, 방문객에게 미약을 먹여 동물의 모습으로 바꿔버리는 키르케의 마법, 그리고 자신의 거처를 찾은 사람들에게 식사를 대접하기는커녕 그들을 식사거리로 삼아버리는 폴리페모스의 행위는 모두 접대의 법도에 대한 심각한 위반이자 왜곡행위로 간주될 수 있다. 김준서 2017, 3-4.

77) Ahl and Roisman 1996, 92-121; Alden 1990; Most 1989; Podlecki 1961.

78) *Od.*1.32-43.

79) Allen 2006; Brown 1996; Friedrich 1987; Reinhardt 1960, 64-69; Segal 1994,

상기한 연구들은 모두 아폴로고이에 대한 이해의 폭과 깊이를 넓히는데 큰 도움을 주고 있지만, 이들은 주로 윤리적이고 목적론적인 관점에서 이 이야기를 분석하는데 집중하고 있다. 이는 현재까지 아폴로고이에 대한 연구에서 가장 주도적인 경향으로, 그의 여정을 정체성을 회복하고 재구축하는 과정으로 이해하는 것이다. 이러한 해석은 기본적으로 『오뒷세이아』의 후반부, 즉 이타카 도착 이후 오뒷세우스의 행보와의 연관성에 그 토대를 두고 있다. 한 나라의 왕이자 한 집안의 가부장이라는 정치적, 사회적 정체성을 되찾기 위해서는 개인적이고 내면적인 층위에서의 자아를 회복하고 재구축하는 작업이 선행되어야 하는데, 아폴로고이는 바로 이러한 작업이 이루어지는 과정이라는 것이다.⁸⁰⁾ 바꿔 말하면 상기한 연구 성과들은 『일리아스』의 영웅 오뒷세우스가 십년 동안의 방랑을 거쳐 자기 자신과 달라진 세계에 대한 어떤 깨달음을 얻고 질적으로 변화하여 『오뒷세이아』 후반부의 무대가 되는 지극히 현실적이고 건조한, 새로운 배경에 어울리는 영웅으로 발전 혹은 재탄생하느냐에 초점이 맞춰져 있다.⁸¹⁾ 물론 이는 새로운 시대의 영웅상이라는 작품의 중요한 주제와 관련하여 필수불가결한 연구방향이다. 하지만 오뒷세우스의 환상적인 모험담에는 이러한 주제와 결별하지 않고 읽어낼 수 있는(혹은 읽어내야 하는) 또 다른 결이 있는데, 이는 바로 『오뒷세이아』가 『일리아스』와 가장 명확하게 차별화되는 특징 중 하나인 서사시로서의 자기성찰적(self-reflexive) 측면⁸²⁾이다.⁸³⁾

195-227.

80) 이러한 경향은 이미 고전기부터 시작되었는데, 고전기를 지나 황제기의 학자들, 그리고 더 나아가 중세의 학자들은 아폴로고이를 인간 정신의 깨달음이나 존재로의 귀환으로 이해하려는 알레고리적 해석을 발전시켜왔기 때문이다. 상기한 아폴로고이를 바라보는 현대의 세 가지 연구경향은 이러한 역사적 맥락을 감안하면 한 뿌리에서 자라난 세계의 가지라고 볼 수 있다. Hunter 2009, 53-55와 Most 1989, 15-17 참조.

81) Cook 1999; Rutherford 1986.

82) 서사시로서의 자기성찰적 측면에 초점을 맞춰 오뒷세우스의 모험담을 해석하고 있는 연구로는 Hopman 2013, 23-51과 Most 1992를 들 수 있는데, 이들은 아폴로고이 전체가 아닌 각각 12권의 스킬라 에피소드와 11권의 저승여행을 분석 대상으로 한다.

83) 김준서 2017, 4.

2. 데모도코스의 노래: 트로이아 전쟁과 『일리아스』에 대한 제 유

『오뒷세이아』가 보여주는 서사시로서의 자기성찰적 측면에 대해서는 이미 많은 호메로스 연구자들이 강조한 바 있다.⁸⁴⁾ “그것(『오뒷세이아』)이 만들어져 가는 과정 자체가 시문학의 속성에 대한 일종의 성찰을 동반한다”⁸⁵⁾는 레드필드의 예리한 통찰은 이 서사시가 자신의 전범(exemplum)이자 경쟁상대인 『일리아스』와의 차별성과 그에 대한 비교우위를 어디에서 찾으려고 하는지를 분명하게 보여준다. 주인공 오뒷세우스가 작품 안에서 반복해서 시인과 동일시⁸⁶⁾되는 현상은 이러한 맥락에서 이해될 수 있으며, 이에 대한 가장 명확한 표현을 지난 십 년 동안의 경험을 이야기하는 오뒷세우스에게 알키노오스가 보내는 찬사에서 찾을 수 있다.

그대는 이야기는 아름다울 뿐만 아니라 현명하기까지 하군요.

그대는 시인이 그러하듯이 솜씨 좋게 전 아르고스 인들과

그대 자신의 비참한 고난을 자세히 이야기해주었소.

σοὶ δ' ἔπι μὲν μορφή ἐπέων, ἔνι δὲ φρένες ἔσθλαί.

μῦθον δ' ὡς ὅτ' ἀοιδὸς ἐπισταμένως κατέλεξας,

πάντων τ' Ἀργείων σέο τ' αὐτοῦ κήδεα λυγρά. (Od.11.367-369)

『오뒷세이아』의 자기성찰적 면모는 서사시 공연 자체를 주제화하는 모습에서 다시 한 번 부각되는데, 트로이아 전쟁 신화에 속하는 레퍼토리를 노래하는 이타카의 시인 페미오스의 공연⁸⁷⁾이 그 좋은 예이다. 이러한 작품 속 서사

84) 일일이 열거하는 것이 무의미할 정도로 20세기 중반 이후 『오뒷세이아』에 관한 연구들은 대부분 작품의 자기성찰적 면모에 대해 언급하고 있다. 그들 중 주목할 만한 몇몇 성과들로는 Clay 1983; Doherty 1995; Goldhill 1991; Murnaghan 1987; Nagy 1979; Pucci 1987/1998; Rengakos 2002; Segal 1994; Slatkin 1996; Thalmann 1984 정도를 들 수 있다.

85) Redfield 1973, 16: “... its making was accompanied by a certain kind of reflection on the properties of poetry.”

86) 거지로 변장한 오뒷세우스의 꾸며낸 이야기를 들은 에우마이오스 역시 페넬로페에게 그를 소개하며 시인과 비교한다(Od.17.518-21).

시 공연의 재현은 단순히 내용의 전달에 그치지 않고 노래를 들은 후 청중이 보여주는 반응까지 동반하며, 이러한 작중 인물들의 반응은 단순한 감상을 넘어서 공연의 내용-트로이아 전쟁과 관련된 노래들⁸⁸⁾-에 관한 비평으로까지 확장된다.⁸⁹⁾ 바꿔 말하면 이는 기존의 이야기들을 새롭게 조망하도록 선택적으로 제공된 관점으로, 그에 대한 재해석의 가능성을 열어주는 역할을 수행하는 것이다. 이러한 점을 고려하면 8권에서 세 차례에 걸쳐 이루어지는 데모도코스의 공연을 듣고 오뒷세우스가 보여주는 반응은 이어지는 오뒷세우스의 이야기와 데모도코스의 노래 사이의 연결 고리로서, 9권부터 시작하는 아폴로고이를 데모도코스의 노래들에 대한 시적 반응으로 이해하기 위한 중요한 실마리가 된다.

앞에서 언급했듯이 아테나의 도움으로 오뒷세우스는 피아케스인들의 손님으로 받아들여지고, 그들의 환대 속에서 오뒷세우스는 피폐해진 몸과 마음을 회복할 계기를 얻을 뿐만 아니라 그들의 배로 직접 이타카까지 오뒷세우스를 호송해주겠다는 알키노오스 왕의 확약을 얻어내기에 이른다. 그리하여 오뒷세우스는 마침내 십 년에 걸친 표류와 방랑에 종지부를 찍는 이타카로의 귀향을 목전에 둔다. 고향땅을 향한 출항을 시작하기 전날 알키노오스 왕은 오뒷세우스를 위해 연회를 베푸는데, 존경받는 시인 데모도코스가 행하는 세 차

87) *Od.*1.325-7. 오뒷세우스의 궁전에 모인 구혼자들 앞에서 이타카의 시인 페미오스는 전쟁 이후 생존자들의 후일담을 다룬 『귀향들』(*Nostos*)로 추정되는 노래를 부른다.

88) 『일리아스』와 『오뒷세이아』는 모두 트로이아 전쟁 신화 내러티브의 일부이다. 아킬레우스의 복수와 오뒷세우스의 귀환에 대해 노래하는 호메로스의 두 서사시는 그 배경이 되는 트로이아 전쟁 관련 이야기들, 즉 헬레네 납치와 트로이아 원정의 시작, 그리고 아킬레우스의 죽음과 트로이아의 멸망에 대한 기존의 이야기들을 전제하지 않고서는 성립할 수 없기 때문이다. 이를 통해 우리는 트로이아 전쟁의 원인과 발발, 그리고 그 대단원과 후일담에 대한 널리 퍼진 이야기들이 호메로스의 두 서사시가 만들어지던 시기에 이미 존재하고 있었으며, 이들이 『일리아스』와 『오뒷세이아』의 형성과정에 영향을 미쳤음을 짐작할 수 있다. 프로클로스의 『유용한 지식들』(*Chrestomathia*)과 아폴로도로스의 『도서관』(*Bibliotheca*)에 축약본으로 남아있는 내용에 따르면 트로이아 전쟁 신화 전체 이야기는 『퀴프리아』(*Cypria*) - 『일리아스』 - 『아이티오피스』(*Aethiopsis*) - 『소(小)일리아스』(*Ilias Mikra*) - 『일리움의 패망』(*Iliou Persis*) - 『귀향들』 - 『텔레고니아』(*Telegonia*)로 구성된다. 프로클로스의 축약본에 소개되는 트로이아 전쟁 서사시들이 남겨놓은 단편들의 묶음은 Davies 1988과 West 2003, 그리고 그에 대한 개론적 해설과 주석은 Davies 2001과 West 2013, 호메로스 서사시와 여타 트로이아 전쟁 서사시들의 관계 및 그에 속하는 개별 서사시들에 대한 최신의 연구들에 관해서는 Fantuzzi, Tsagalis 2015 참조.

89) Day 2008, 16-7: "... we find what is probably the first example of criticism."

레의 공연은 연회의 방점을 찍는 역할을 한다.

데모도코스가 부르는 두 번째 노래는 다른 둘과는 그 소재와 분위기에 있어 대조적이다. 첫 번째와 마지막 노래는 트로이아 전쟁 기간 중 일어난 사건들을 소재로 삼아 인간들 사이의 불화와 전투를 비장하고 격렬한 정조로 풀어나간다. 조금 더 자세하게 설명하자면, 첫 번째 노래와 세 번째 노래는 오뒷세우스라는 인물을 아카이아군 최고의 지략가로 묘사하면서 그의 위상을 트로이아 전쟁의 위대한 전사인 아킬레우스와 동등한 수준으로 끌어올리는 동시에, 트로이아 전쟁의 최종적 승리가 펠레우스의 아들의 무력이 아닌 오뒷세우스의 지략의 산물, 즉 트로이아 목마라는 속임수에 의해 달성될 수 있었다는 점을 강조한다.⁹⁰⁾ 반면 두 번째 노래는 아프로디테와 아레스, 그리고 헤파이스토스가 주인공으로 등장하는 신들 사이의 불륜에 관한 희가극(burlesque)의 형태를 띠고 있다는 점에서 다른 두 노래들과 표면적인 공통점을 찾기 어렵다. 하지만 그 내용을 자세히 들여다보면 데모도코스의 노래들을 하나로 묶어주는 공통된 주제의식을 발견할 수 있는데, 이 희가극 역시 무력과 격정에 대한 지략과 인내의 우위-헤파이스토스의 기교와 계략이 전사의 무력 그 자체를 상징하는 전쟁의 신 아레스와 아프로디테의 무분별한 욕망을 굴복시킨다-라는 주제의식에 토대를 두고 있기 때문이다. 즉 소재와 분위기의 표면적인 이질성에도 불구하고, 데모도코스의 노래들은 모두 『오뒷세이아』의 후반부를 지배하는 주제-지략과 위장(disguise)을 통한 복수-에 대한 복선이라는 공통점을 지니고 있다. 그리고 이는 작품 내 공연이 펼쳐지는 시점, 즉 이타카로의 귀향 직전이라는 시간적 배경을 감안하면 더욱 선명해진다. 데모도코스의 공연에 대해 서로 다른 견해를 제시하고 있는 연구자들 사이에서도 별다른 이견 없이 수용되고 있는 상황은 그와 같은 해석의 적절함을 뒷받침해준다. 하지만 주어진 내러티브가 다층적인 해석의 가능성을 지닌다는 호메로스 서사시의 특성은 데모도코스의 노래가 작품 후반부를 지배하는 주제의식에 대한 복선이라는 작품 내 맥락(intratextual context)에서의 이해와 구분되는 또 다른 해석의 가능성을 열어주는데, 이는 데모도코스의 세 노래가 『일리아스』를 정점으

90) ‘무력 대 지략’이라는 대립구도가 호메로스의 두 서사시에서 가지는 함의에 대한 확장된 논의는 Nagy 1979 참조.

로 하는 트로이아 전쟁 신화 전체를 아우르는 대표성을 확보하는 동시에 그를 기리는 기념비적 서사시 『일리아스』와 중요한 주제들을 공유한다는 사실로부터 출발한다.

첫 번째 노래와 세 번째 노래는 각각 트로이아 전쟁의 시작⁹¹⁾과 끝을 노래함으로써 트로이아 전쟁 전체를 시간적 틀 안에 포괄하고 있는 한편, 두 번째 노래인 신들의 불륜에 관한 소극은 인간들의 불화와 살육이 보여주는 비극성의 반대 극단에 위치한 “장엄한 경박함”(ein erhabener Unernst)⁹²⁾이라는 ‘일리아스적’ 테마를 압축적으로 보여준다.⁹³⁾ 인간들의 불화와 전쟁뿐만 아니라 ‘신들의 소극’(farce) 또한 노래함으로써 데모도코스는 세 번의 공연을 통해 『일리아스』의 시인에 버금가는 능력-대조적이고 이질적인 소재를 모두 다룰 수 있는-을 과시하고 있으며, 결과적으로 그의 노래는 단순히 작품 내 줄거리 및 주제에 대한 복선으로서의 극중극(story within a story)의 차원을 넘어서 트로이아 전쟁 신화 전체, 특히 『오뒷세이아』가 그 모델이자 라이벌로 삼고 있는 『일리아스』에 대한 제유(synecdoche)로서 기능한다.⁹⁴⁾

그렇다면 데모도코스의 공연에 대한 오뒷세우스의 반응은 어떠했을까? 페미오스의 노래에 뒤따르는 페넬로페와 텔레마코스의 상반된 평가나 오뒷세우스의 이야기에 대한 알키노오스의 찬사와 마찬가지로, 이어지는 오뒷세우스의 반응은 데모도코스의 세 편의 노래들이 *pars pro toto*로서 재현하고 있는 트로이아 전쟁 내러티브 전반과 그를 대표하는 기념비적 서사시 『일리아스』에

91) 데모도코스의 첫 번째 노래가 다루는 일화가 트로이아 전쟁 중 어느 시점에 발생한 것인지에 대해서는 연구자들 사이에서 의견이 갈린다. 주도적인 견해는 오뒷세우스와 아킬레우스의 불화가 트로이아 원정 초기라는 입장이고, 다른 하나는 이 다투이 트로이아 함락 직전 어떤 수단을 통해 트로이아를 공격할 것인지에 대한 논쟁으로 헥토르의 죽음 직후에 벌어졌다는 해석이다. 이 글에서는 전자의 입장을 따를 것인데, 아직 아킬레우스가 생존해있다는 사실이 트로이아 전쟁의 막바지라는 후자의 결론과 잘 맞지 않을 뿐만 아니라, 세 번째 노래가 트로이아 전쟁의 종막을 다룬다는 점과도 양립하기 쉽지 않기 때문이다. Garvie 1994, 249-50 참조.

92) Reinhardt 1960, 25.

93) 부어커트는 데모도코스의 두 번째 노래를 『일리아스』에서 신들이 희극적으로 그려지는 장면들에 대한 『오뒷세이아』의 직접적인 수용 및 변주의 결과로 해석한다. (Burkert 1960, 134-144). 데모도코스의 노래를 중심으로 하여 ‘신들의 소극’이라는 신화적 주제가 고전 그리스 시문학 안에서 어떻게 수용, 변주되어왔는가에 대한 연구로는 Kontantakos 2012 참조.

94) Rengakos 2012, 190-1.

대한 『오뒷세이아』의 입장을 이해하는 실마리를 제공한다.

명성 높은 시인은 이렇게 노래하였다. 그러자 오뒷세우스는
눈꺼풀 아래 양 볼을 눈물로 적시며 무너져 내렸다. 그 모습은
마치 도시와 자식들로부터 무자비한 파멸의 날을 막아내다가
자신의 도성과 백성들 앞에서 쓰러져버린
사랑하는 남편을 끌어안고 통곡하는 여인과도 같았다.

그녀는 혈떡이면서 죽어가는 남편을 보다 못해
그의 곁에 쓰러진 채 애절하게 호곡하지만, 적군은 뒤에서
그녀의 등과 어깨를 창으로 내리치며
고난과 비통함이 예정된 노예로서 끌고 가니
그녀의 두 볼은 가엾기 그지없는 슬픔으로 시들어간다.
꼭 것처럼 오뒷세우스는 비통한 눈물을 눈썹 아래로 쏟았다.

ταῦτ' ἄρ' αἰοιδὸς ἄειδε περικλυτός· αὐτὰρ Ὀδυσσεὺς
τήκετο, δάκρυ δ' ἔδευεν ὑπὸ βλεφάροισι παρειάς,
ὡς δὲ γυνὴ κλαίῃσι φίλον πόσιν ἀμφιπεσοῦσα,
ὅς τε ἔης προπάροιθε πόλιος λαῶν τε πέσησιν,
ἄστει καὶ τεκέεσσιν ἀμύνων νηλεὲς ἦμαρ·
ἢ μὲν τὸν θνήσκοντα καὶ ἀσπαίροντ' ἐσίδουσα
ἀμφ' αὐτῷ χυμένη λίγα κωκύει, οἳ δέ τ' ὄπισθεν
κόπτοντες δούρεσσι μετάφρενον ἠδὲ καὶ ὦμους
εἴρερον εἰσανάγουσι, πόνον τ' ἐχέμεν καὶ οἴζύν,
τῆς δ' ἔλεινοτάτῳ ἄχεϊ φθινύθουσι παρειαί·
ὡς Ὀδυσσεὺς ἐλεινὸν ὑπ' ὀφρύσι δάκρυον εἶβεν. (Od.8.521-531)

목마를 이용한 트로이아 함락이 데모도코스의 공연이 이루어지는 시점에서 오뒷세우스 최고의 업적⁹⁵⁾이라는 사실을 감안할 때, 그가 자신의 명성과 영광을 기리는 노래를 듣고 눈물을 쏟는 이유를 파악하기는 쉽지 않다. 이에 더해 데모도코스의 시인으로서의 역량에 찬사를 보내면서 트로이아 목마에 관한 노래를 불러달라고 오뒷세우스 본인이 직접 요청했다는 사실⁹⁶⁾을 상기하면 그가

95) Nooster 2018, 38.

보이는 반응의 의외성은 더욱 두드러진다.

이미 여러 연구자들은 노래의 주제로 트로이아 목마를 요청한 오뒷세우스의 선택을 트로이아 전쟁 후 겪은 고난으로 마모되어 흐릿해진 영웅적 정체성과 자신감의 회복을 반영하는 것으로 해석한 바 있다.⁹⁷⁾ 뿐만 아니라 이 과정에서 오뒷세우스는 직접 자신의 이름을 언급하기까지 하는데(494),⁹⁸⁾ 알키노오스와 아레테의 질문에 불구하고 자신의 정체를 숨기려 그토록 애썼던 이전까지의 모습과 상반되는 이와 같은 태도는 오뒷세우스의 재충전된 자신감의 발로로 이해할 수 있다.⁹⁹⁾ 따라서 감정적으로 갑작스럽게 무너져 내리는 오뒷세우스의 모습은 공연 직전 그가 보여준 모습과 노래의 내용으로부터 예측할 수 있는 것과는 상반되는 그림이라 하겠다. 물론 이를 데모도코스의 첫 번째 노래에 대해 보여준 오뒷세우스의 반응과 연결하여 해석할 수도 있다. 마지막 노래와 마찬가지로 첫 번째 노래도 트로이아 전쟁의 일화를 소재로 취하고 있을 뿐만 아니라 오뒷세우스를 전쟁의 주역으로 묘사하고 있으며,¹⁰⁰⁾ 그에 대해 보이는 오뒷세우스의 반응-비통함과 눈물-역시 일치하기 때문이다.¹⁰¹⁾ 즉, 트로이아 전쟁이 종결된 후 십 년이 지난 상황에서 그 동안 수많은 고초를 겪으며 낯선 곳을 떠돌아다니다 간신히 스케리아 섬에 도착한 오뒷세우스에게 트로이아 전쟁에 관한 노래는 그것이 비록 자신의 명성을 기리는 것이더라도 즐거움과 만족감보다 비통함과 상실감을 가져다주는 것일 수도 있다. 하지만 이러한 설명은 오뒷세우스가 보여주는 반응에 대해 심리적이고 감정적 측면에서의 개연성을 부여하는 데 그칠 뿐이다. 오뒷세우스의 반응이 지니는 돌발성은 단순히 작중인물의 심리상태에 대한 묘사를 넘어서, 이어지는 네 권에 걸친 회고담을 이미 시야에 넣은 채 『오뒷세이아』 시인의 의도에 부합하게끔 설정된 장치로 봐야 한다. 오뒷세우스의 반응을 묘사한 아홉 행에 걸친(552-530) 비유(simile) 역시 데모도코스의 노래가 환기시키는 트로이아 전쟁

96) *Od.*8.487-92.

97) Eisenberger 1973, 126-7; Mattes 1958, 112-22; Thornton 1970, 43.

98) *Od.*8.495: “언젠가 속임수인 그 목마를 고귀한 오뒷세우스가 도시 꼭대기로 이끌었지요(ὄν [sc. ἵππον] ποτ' ἐς ἀκρόπολιν δόλον ἤγαγε δῖος Ὀδυσσεύς).”

99) Garvie 1994, 331.

100) 데모도코스의 첫 번째 노래에서 오뒷세우스는 아킬레우스와 함께 “아카이아 군 최고의 인물(ἄριστοι Ἀχαιῶν)”로 칭해진다(*Od.* 8.78).

101) *Od.*8.84-95

과 그를 노래하는 기념비적 서사시 『일리아스』를 새롭게 조망하도록 유도하는 것으로 이해할 수 있다.¹⁰²⁾

3. 아폴로고이: 데모도코스의 노래에 대한 오뒷세우스의 대답

직접 자신과 관련된 소재를 노래해줄 것을 요청하여 트로이아 함락의 주역으로서의 입지를 확인하려 했던 오뒷세우스의 자신감은 곧바로 이어지는 비유를 통해 산산이 부서지고 만다. 트로이아의 정복자이자 정점에 선 전사로서의 오뒷세우스의 위상이, 전쟁이 낳은 가장 가련하고 무력한 피해자, 즉 남편을 잃고 노예로 끌려가는 여성이라는 상반되는 이미지에 의해 덧씌워지기 때문이다.¹⁰³⁾ 이러한 관점의 전환, 바꿔 말하면 전사로서의 승리와 영광이 회복할 수 없는 상실과 그에 따른 비애로 덧칠되는 상황은¹⁰⁴⁾ 트로이아의 정복자에서 오귀기아 섬 해변에 앉아 무력하게 눈물을 흘리는 남자로 전락하기까지 지난 십 년 동안 오뒷세우스가 자신이 겪은 일을 이야기하는 아폴로고이의 전개 과정과 겹쳐진다. 실제로 아폴로고이에는 데모도코스의 마지막 노래를 들은 오뒷세우스가 눈물을 흘리면서 화답하는 듯이 여겨지는 장면이 등장한다.

아폴로고이의 전환점인 11권 저승여행 중 오뒷세우스는 트로이아 전쟁의 전우들과 조우하고, 자신이 전사한 후 참전한 아들 네오프톨레모스의 근황을 묻는 아킬레우스와 대화하다가 다음과 같이 회상한다.

102) cf. Goldhill 1991, 52: "Not only does it take Odysseus back to the point from which his narrative journey begins 'Ἰλιόθεν(9.39)', 'From Troy ...', so that Odysseus' story can be seen as a continuation of Demodocus' epic tale; but also it provides a further narrative viewpoint, as it were, in the picture of Odysseus."

103) 이 비유가 『일리아스』 6권에서 헥토르가 자신이 전사하고 트로이아가 멸망한 후 노예로 끌려가는 안드로마케의 모습을 상상하는 장면을 의도적으로 인용하고 있다는 견해, 그리고 짧은 단편들과 프로클루스의 축약본으로만 남아있는 『일리움의 패망』의 직접적인 인용이라는 입장이 있다. Taplin 1990 참조.

104) 이러한 회한과 비애는 트로이아 전쟁을 돌아볼 때면 『오뒷세이아』가 드러내곤 하는 전반적인 정서의 반영이기도 하다. 트로이아 전쟁의 승자이자 생존자인 네스토르와 메넬라오스는 텔레마코스와의 만남에서 트로이아 전쟁과 귀향 과정을 되돌아보는데, 이들의 이야기를 지배하는 분위기 역시 정복자로서의 영광이 아닌 상실감과 비탄으로 가득하다.

한편 우리 아카이아인들의 지도자들이 에페이오스가
 공들여 만든 목마로 들어가고 그 견고한 매복의 빗장을
 지르고 여는 권한이 모두 내게 주어졌을 때
 다나오스인들의 우두머리들과 보호자들은
 눈물을 흘렸고 그들의 다리는 두려움으로 떨렸지요.
 αὐτὰρ ὅτ' εἰς ἵππον κατεβαίνομεν, ὃν κάμ' Ἐπειός,
 Ἀργείων οἱ ἄριστοι, ἐμοὶ δ' ἐπὶ πάντα τέταλτο,
 ἦμὲν ἀνακλῖναι πυκινὸν λόχον ἠδ' ἐπιθεῖναι,
 ἔνθ' ἄλλοι Δαναῶν ἠγήτορες ἠδὲ μέδοντες
 δάκρυσά τ' ὠμόργυνντο τρέμον θ' ὑπὸ γυῖα ἐκάστου· (Od.11.523-527)

상기한 오뒷세우스의 트로이아 목마에 대한 묘사는 같은 주제를 다루는 데모도코스의 노래와는 여러모로 극적인 대비를 이룬다. 트로이아 전쟁이라는 그리스 신화 세계관의 가장 위대한 전쟁 이야기에 대한 *mise en abyme*¹⁰⁵⁾로 기능하는 트로이아 목마에 대한 데모도코스의 마지막 노래는 내용과 형식 양면에 있어 그 위상에 부합한다. 그는 먼저 목마의 처리를 둘러싼 트로이아인들의 토론에 대해 이야기하고, 도성으로 끌고 가기로 한 그들의 결정이 트로이아의 멸망이라는 정해진 운명에 의한 것이라 말하며 노래의 전반부를 마무리한다(8.504-511). 노래의 후반부는 목마로부터 쏟아져 나온 아카이아 장수들의 활약에 대한 것으로, 오뒷세우스가 메넬라오스와 함께 파리스 전사 후 헬레네와 결혼한 데이포보스의 거처에서 격렬한 전투 끝에 승리를 거두었다는 이야기로 마무리된다(8.511-520). 예정된 운명에 의한 잘못된 결정과 그에 따른 파멸, 격렬한 전투와 전사들의 승리와 영광, 그리고 함께 하는 신의 가호까지, 데모도코스는 트로이아 전쟁과 오뒷세우스를 기리는 데 적합한 소재들을 십분 활용한다. 바꿔 말하면 그의 노래는 외부인의 객관적인 시선으로 어느 한 편으로 치우치지 않은 채 트로이아 목마에 트로이아의 함락이라는, 아카이아군의 승리와 영광을 기리는 기념비적 이미지를 부여한다. 이와는 대조

105) Nooster 2018, 38-45. 문학비평에서 *mise en abyme* 개념에 대한 상세한 설명은 Dällenbach 1977 참조. 이 개념을 호메로스 서사시에 적용한 사례로는 de Jong 2011과 Rinon 2006을 들 수 있다.

적으로, 그에 화답하는 오뒷세우스의 시선은 처음부터 끝까지 목마 내부를 벗어나지 않는다. 그리고 이러한 시점의 전환은 이야기의 묘사 방식과 전반적인 분위기에 있어서 극적인 대비를 가져오는데, 오뒷세우스의 이야기는 그곳에 있었던 내부자의 입장에서 목마라는 트로이아 전쟁의 기념비 내부에 숨겨져 있는, 아카이아의 위대한 전사들 내면에 감추어져 있는 공포와 두려움을 전달하고 있는 까닭이다. 목마 속에 함께 매복하고 있는 오뒷세우스의 눈에 비친 아카이아의 전사들은 마치 겁에 질린 어린아이처럼 전투를 눈앞에 두고 눈물을 흘리며 공포로 몸을 떠다. 데모도코스의 노래가 트로이아 목마라는 위대한 전쟁의 상징물에 대한 공식적인 찬사라면, 오뒷세우스의 회상은 그러한 공식적인 시선이 미치지 않았던 이면을 드러내는 새로운 목소리로 기능한다.¹⁰⁶⁾ 주목해야 할 점은 위에 인용된 오뒷세우스의 트로이아 목마에 대한 묘사가 하데스에서 만난 아킬레우스와의 대화 도중 언급되었다는 사실이다.¹⁰⁷⁾ 『일리아스』에서 스스로 구현했던 가치관에 대한 철회의 선언으로 받아들여지는 아킬레우스의 저 유명한 대사(*Od.*11.488-503)는 이 대화 중 등장하는 것으로, 오뒷세우스의 목마에 관한 회상과 더불어 트로이아 전쟁이라는 위대한 신화적

106) Andersen 1977, 7: “The song of Demodocus as retold by the poet in the eighth book gives what one might call the essentials of the standard version of the story, as is fitting for a bard. There everything is seen from outside. We hear about the plot and about the discussion on the Trojan side and finally about the success of the Greeks. In the fourth and the eleventh book, however, another aspect prevails: we get a glimpse of the interior of the Horse and experience something of the excitement and tension amongst the heroes. The poet does not treat the incident simply as a mythological fact. He creates a human situation. It is to my mind most improbable that this has been part of the traditional telling of the tale. It shows how the poet of the *Odyssey* makes the old stories yield new aspects.”

107) 저승여행에서 묘사되는 오뒷세우스와 아킬레우스와의 대화는 데모도코스의 첫 번째 노래를 떠올리게 한다. 이 노래의 주제인 오뒷세우스와 아킬레우스의 불화가 과연 기존의 트로이아 전쟁 내러티브에 자리하고 있던 것인지, 아니면 『오뒷세이아』의 시인이 상황에 맞춰 새롭게 만들어낸 것(ad hoc invention)인지에 대해서는 연구자들의 의견이 갈라진다. 하지만 둘 가운데 어느 쪽이 사실인지 여부는 이 글의 논지에 영향을 미치지 않는다. 만약 전자라면 데모도코스의 공연의 전통성과 대표성이 한층 부각될 것이고, 후자라면 기존의 서사시 전통에 대한 재해석을 넘어선 재서술로서의 자기성찰적 함의에 더욱 힘이 실릴 것이기 때문이다. 전자의 입장은 Garvie 1994, 249; Kullmann 1960, 100/272; Thornton 1970, 43-5; Nagy 1979, 22-5; Pucci 1987, 218/n.10, 후자의 입장은 Marg 1956, 16-29; Clay 1983, 102-6/241-6; Taplin 1990, 111-2; Finkelberg 1987 참조.

사건을 새롭게 조명하고자 하는, 더 나아가 그를 기리는 기념비적 서사시 『일리아스』를 비판적으로 재해석하고자 하는 아폴로고이에 내재된 의도를 반영하는 대목으로 이해할 수 있다.

실제로 아폴로고이는 데모도코스의 노래에서 그려지는 트로이아의 정복자 오뒷세우스의 위상에 어울리는 영웅적인 업적이 아닌 실패와 좌절, 그리고 회한으로 가득하다. 트로이아를 떠난 후 폭풍우에 휘말려 들어선 동화적이고 환상적인 세계에서 오뒷세우스는 서사시의 영웅으로서의 자신을 유지하고 지키려 필사적인 노력을 기울이지만, 낯선 세계의 거주자들인 초자연적이고 이질적인 존재들과 차례로 맞닥뜨리면서 트로이아 전쟁의 승리자로서의 정체성은 서서히 무너져 내린다. 그는 전사로서는 전장에서 만나는 위협을 상회하는 규격 외의 폭력 앞에서 무력하고(폴뤼페모스/라이스트뤼고네스/스퀼라), 십 년에 걸친 원정을 승리로 이끈 그의 지략 또한 신적인 유혹으로부터 그를 막아주지는 못한다(키르케/칼립소). 퀴클롭스인 폴뤼페모스와 여신 키르케의 일화 속에서 오뒷세우스는 이들을 제압하는 듯이 보이지만, 이러한 일시적 승리는 결과적으로 그의 몰락을 막는 데 어떤 도움도 되지 않을 뿐만 아니라 심지어 그 주요 원인 중 하나로 작용하기까지 한다. 이에 더해 호메로스 서사시의 통상적인 서술방식¹⁰⁸⁾과는 차별화되는, 주관적이고 감정적인 표현을 가능하게 하는 일인칭 시점¹⁰⁹⁾은 반복되는 실패로 인해 점진적으로 심화되는 오뒷세우스의 좌절감과 패배감을 효과적으로 전달해준다.¹¹⁰⁾ 이러한 맥락에서 아폴로고이 속에서 트로이아의 정복자 오뒷세우스의 위상과 정체성이 손상되는 과정은 『오뒷세이아』의 시인이 트로이아 전쟁과 그에 수반하는 명성과 영광을 향해 취하는 거부의 제스처로, 『오뒷세이아』와 그 일부로서의 아폴로고이 역시 트로이아 전쟁이라는 배경 없이 존재할 수 없다는 사실을 감안하면 이는 자신의 입지를 스스로 지워버리는 자기부정(self-negation), 즉 트로이아 전쟁이 자신의 주인공 오뒷세우스에게 부여해주었던 영광을 부정하는 ‘철회시’(palinode)

108) 호메로스 서사시의 대상과 거리를 둔 감정을 배제한 가치중립적인 서술 성향에 대해서는 Fränkel 1951, 49-58과 Griffin 1986 참조.

109) 아폴로고이의 일인칭 시점의 적절성과 그 효과에 대해서는 Reinhardt 1960과 Suerbaum 1968 참조.

110) de Jong 1992.

로까지 비춰진다.

하지만 내러티브의 흐름 속에서 그의 위상을 훼손하고 존재 자체를 위협하는 일련의 사건들이 역설적으로 오뒷세우스가 스스로를 보존할 뿐만 아니라 변화하여 새로운 환경에 적응하는 결과로 이어지듯이, 서사시의 자기성찰이라는 측면에서 볼 때 아폴로고이가 보여주는 트로이아 전쟁과 그것이 부여하는 명성에 대한 거부와 자기부정은 스스로를 위대한 전쟁을 노래하는 기념비적 서사시 『일리아스』와 차별화되는 새로운 서사시로 축조해나가는 과정으로 이어진다. 트로이아 전쟁과 『일리아스』를 향한 아폴로고이의 이러한 양면성을 지닌 접근방식은 세이렌의 노래에 대한 오뒷세우스의 태도에 함축되어 있다.

다가오는 오뒷세우스의 함선을 발견하고 세이렌들은 오뒷세우스를 아래와 같이 유혹한다.

여기로 와요. 명성 자자한 오뒷세우스, 아카이아인들의 위대한 영광이며,
배를 멈추고 우리 둘의 목소리를 들으세요.

우리의 입에서 흘러나오는 달콤한 목소리를 듣기 전에
검은 배를 타고 이 옆을 지나간 사람은 아직 아무도 없지요.

우리 노래를 즐기고 많은 것들을 알고 나서 떠난답니다.

우리는 넓은 트로이아에서 아르고스인들과 트로이아인들이
신들의 뜻에 따라 겪었던 모든 고통을 다 알고 있으며

풍요로운 대지 위에서 일어나는 일이라면 모두 알고 있으니깐요.

δεῦρ' ἄγ' ἰών, πολύαιν' Ὀδυσσεῦ, μέγα κῦδος Ἀχαιῶν,

νήα κατάστησον, ἵνα νωϊτέρην ὄπ' ἀκούσῃς.

οὐ γάρ πώ τις τῆϊδε παρήλασε νηϊ μελαίνῃ,

πρίν γ' ἡμέων μελίγηρυν ἀπὸ στομάτων ὄπ' ἀκούσαι,

ἀλλ' ὅ γε τερψάμενος νεῖται καὶ πλείονα εἰδώς.

ἴδμεν γάρ τοι πάνθ' ὅσ' ἐνὶ Τροίῃι εὐρείῃι

Ἀργεῖοι Τρώες τε θεῶν ἰότητι μόγησαν,

ἴδμεν δ' ὅσσα γένηται ἐπὶ χθονὶ πουλυβοτείρῃ. (Od.12.184-191)

세이렌의 노래가 데모도코스의 노래와 마찬가지로 트로이아 전쟁 전체를 포괄하고 있다는 점, 그리고 그를 노래하는 『일리아스』를 환기하고 있음은 명백하다.¹¹¹⁾ 오뒷세우스에게 들려줄 노래의 주제가 “넓은 트로이아에서 아르고스

인들과 트로이아인들이 신들에 뜻에 따라 겪었던 모든 고통”임을 명시하고 있기 때문이다. 그들이 노래하는 오뒷세우스는 아폴로고이 속의 오뒷세우스가 아닌 데모도코스의 노래 속 오뒷세우스, 즉 트로이아 전쟁의 승리자로서의 오뒷세우스이다. 세이렌은 오뒷세우스가 듣는다면 “즐기고 많은 것을 배울 수 있다”고 유혹하며 자신들의 노래가 지닌 장점을 과시한다. 하지만 그들의 달콤한 노래는 죽음으로 이어지는 치명적인 유혹이기에, 키르케는 오뒷세우스에게 세이렌의 노래가 ‘죽음의 노래’라며 경고한다(12.40-46). 하지만 비록 죽음을 가져다준다 해도 세이렌의 노래가 가진 치명적인 매력은 부정할 수도 거부할 수도 없는 강력한 힘을 지니고 있다.

키르케의 충고에 따라 세이렌의 노래를 듣기 위해 돛대에 몸을 묶은 오뒷세우스는, 그녀들의 노래를 듣는 순간 스스로를 잊은 채 동료들에게 자신을 풀어달라고 애원한다. 이 상황에서 구속으로부터 자유가 곧 죽음과 동의어라는 점을 감안하면, 노래를 듣기 위해 밧줄을 풀어달라고 요구하는 것은 죽음을 받아들인다는 극단적인 자기부정에 다름 아니다. 새로운 서사시의 주인공으로서의 자신을 거부하고, 다시는 되돌아가거나 회복할 수 없는 트로이아의 정복자로서의 오뒷세우스라는 과거의 허상을 위해 귀향은 물론이고 자신의 생명까지도 바치겠다는 것이다. 하지만 오뒷세우스는 세이렌과 마주치기 전 스스로를 구속하고 동료들에게 어떤 경우에도 밧줄을 풀지 말라고 명령한 덕분에 그녀들의 노래를 들은 이들이 필연적으로 맞게 되는 죽음이라는 결과를 회피한다. 오뒷세우스는 세이렌의 노래를 “즐기고 많은 것을 알게 된” 후 죽음이라는 대가를 지불함 없이 그녀들의 섬을 지나쳐 고향으로의 여정을 이어가는 것이다. 오뒷세우스는 상호배타적인 두 선택지를 죽음과 자기부정 사이의 연결고리를 끊어버림으로써 모두 취할 수 있었다. 오뒷세우스의 자기부정은 필요에 따라 가장된 죽음에 불과했던 것이다. 이러한 내러티브의 진행과정을 서사시의 자기성찰이라는 측면에서 바라보면, 아폴로고이가 트로이아 전쟁과 그를 노래하는 기념비적 서사시의 치명적인 매력에 매몰되지 않고 그를 어떻게 활용하는지 확인할 수 있다. 자신의 앞에 놓인 거대한 유산을 단순히 거부하거나 그

111) 세이렌의 노래가 활용하는 어휘와 정형구가 지닌 『일리아스』와의 친연성에 대해서는 Pucci 1998, 1-5 참조.

속에 묻혀버리는 것이 아니라, 그것을 매혹적이지만 회복될 수 없는, 아니 반복해서는 안 되는 지나간 과거의 것으로 그려냄으로써 그 위상을 흡수할 뿐만 아니라 새로운 서사시로서의 자기 형성의 배경으로 삼으려는 것이다.¹¹²⁾ 그런데 주목해야 할 점은 오뒷세우스가 목숨까지 내놓고 듣기를 원했던 세이렌의 노래가 어떤 내용인지에 대해서는 전혀 언급되고 있지 않다는 사실이다. 세이렌의 매력적인 노래가 트로이아 전쟁에 관한 것임은 분명하지만, 생명을 걸고 세이렌의 노래를 들은 오뒷세우스는 자신이 무엇을 들었는지에 대해서는 침묵으로 일관한다. 이러한 침묵은 『오뒷세이아』 시인의 의도를 반영하는 것으로, 트로이아 전쟁을 그리고 그를 기리는 기념비적 서사시를 재해석하고 흡수함으로써 새로운 서사시로서의 위상을 확보하는 데 활용한다는 아폴로고이의 목적에 부합한다.

세이렌의 노래는 『오뒷세이아』에 선행하는 트로이아 전쟁에 관한 노래들을 포괄하는 것이며, 그녀들의 노래가 곧 죽음으로 이어지는 매혹이듯이 트로이아 전쟁을 노래하는 시문학적 유산으로서의 『일리아스』는 새롭게 자신을 만들어 나가려는 서사시에게는 그 규모와 권위로 인해 위협으로 다가온다.¹¹³⁾ 따라서 스스로가 매몰되지 않고 그를 수용하기 위해서는 먼저 자신의 목적에 따라 앞에 놓인 기념비적 서사시를 재해석하고 그와의 관계를 설정하는 작업이 선행되어야 한다. 트로이아 전쟁에 관한 데모도코스의 노래들이 세부사항이 생략된 압축된 형태로 제시되는 것도 바로 그 연장선상에서 파악될 수 있다. 『오뒷세이아』의 시인은 트로이아 전쟁의 내러티브로부터 자신의 의도에 부합하는 부분을 선별하여 데모도코스의 노래의 주제들을 선정하고, 위에서 살펴본 것처럼 이들을 재해석하고 포섭함으로써 새로운 서사시로서의 자신을 만들어 나가는 출발점으로 삼고 있는 것이다. 하지만 단순히 부정하고 축소하는 것으로는 부족하다. 트로이아 전쟁 신화와 『일리아스』는 극복대상인 동시에 새로운 서사시로서 자신의 위치를 점유하기 위한 토대인 까닭이다. 자신이 물려받은 신화적/서사시적 유산의 상징으로서 세이렌의 노래에 죽음이라는 부정적인 속성과 어떤 인간도 사로잡을 수 있는 매혹이라는 긍정적 속성을 동시에

112) Pucci 1998, 6: "In this way, by incorporating the Iliadic songs into the poem, the *Odyssey* appropriates the *Iliad* with a gesture of disavowal."

113) Doherty 1995, 88-9.

부여한 것은 바로 이와 같은 의도의 양면성에 기인한다. 이제 아폴로고이에 주어진 과제는 세이렌의 노래라는 이름 아래 남아있는 공백을 자신의 의도 아래 다시 채워나감으로써 트로이아 전쟁과 그것이 부여하는 명성에 대해, 그리고 그 정점에 놓인 서사시 『일리아스』를 새롭게 써내려가는 것이다.

이어지는 장에서 살펴볼 오뒷세우스의 저승여행, 일명 네퀴아는 트로이아 전쟁과 그를 노래하는 서사시 『일리아스』를 다시 쓰려는, 그리고 새로운 서사시로서 스스로를 구축해나가려는 『오뒷세이아』의 시적 계획에 있어 중심축으로서의 역할을 수행한다.¹¹⁴⁾ 철저하게 신화적/서사시적 인물들과 사건들에 정초하고 있는 네퀴아는 자신의 앞뒤에 놓인 아폴로고이의 비서사시적 에피소드들을 다시 서사시의 관점으로 돌아보고 그 속으로 포섭하는 역할을 수행하기 때문이다. 네퀴아가 제공하는 신화적/서사시적 관점을 통해 비로소 아폴로고이의 동화적이고 비서사시적 에피소드들은 트로이아 전쟁과 그를 기리는 서사시 『일리아스』에 대한 '오뒷세이아적' 재해석으로서의 의의를 부여받게 된다.¹¹⁵⁾

114) De Jong 2001, 271.

115) cf. Sammons 2010, 75.

Ⅲ. 네퀴아 I : 신화적 과거를 배경으로 한 『오뒷세이아』의 자기성찰

1. 테이레시아스의 신탁: 아폴로고이의 세계와 고향 이타카의 연결고리

인육을 먹는 식인종 폴뤼페모스의 손아귀로부터 벗어나 아이올리아 섬에 도착한 오뒷세우스 일행은 섬의 주인이자 바람을 관장하는 아이올로스에게 극진한 대접을 받는다. 다시 귀향길에 오르는 오뒷세우스에게 아이올로스는 그가 신속하게 고향에 도착할 수 있도록 온갖 바람이 들어있는 가죽 부대를 선물한다. 고향 이타카의 해안을 눈앞에 두고 동료들의 어리석음¹¹⁶⁾으로 인해 다시 아이올로스의 섬으로 되돌아간 오뒷세우스는 그에게 다시 한 번 고향으로 돌아갈 수 있게 도와달라고 탄원하지만, 이전과는 달리 아이올로스는 저주와 함께 그를 자신의 궁전에서 내쫓는다. 오뒷세우스는 비통한 마음으로 다시 출항하여 옛세 동안 항해한 끝에 라이스트뤼고네스인들의 나라에 도착한다. 그들은 호전적인 거인족으로, 정보를 얻기 위해 오뒷세우스가 보낸 동료들 중 한 명을 점심식사로 먹여치운다. 여기에 그치지 않고 그들은 항구에 정박한 함대를 공격하여 오뒷세우스가 지휘하는 한 척의 배를 제외한 모든 함선을 침몰시키고 나머지 동료들을 먹이로 포획한다. 간신히 목숨을 건져 도착한 아이아리아 섬에서 오뒷세우스와 그의 동료들은 또 다른 위협과 마주치는데, 마법으로 방문자들을 짐승의 모습으로 바꿔버리기를 즐기는 여신 키르케가 섬의 주인이었기 때문이다. 하지만 오뒷세우스는 헤르메스의 도움으로 키르케를 굴복시키고 돼지로 변한 동료들을 인간으로 되돌리는 데 성공한다. 오뒷세우스의 안전과 귀향을 보장하겠노라 맹세한 키르케는 자신의 거처에서 그와 동료들을 극진히 대접하고, 오뒷세우스는 그 안락함에 사로잡혀 일 년 동안 아이아리아

116) 오뒷세우스가 알키노오스에게 받은 가죽 부대가 보물들로 가득 차 있다고 착각한 동료들은, 그가 잠든 사이 가죽 부대를 열어 그 속에 갇혀 있던 온갖 종류의 바람들을 풀어주고 만다(*Od.*10.34-48).

섬에 체류한다. 그러자 동료들은 항략에 빠져 고향을 잊은 듯 보이는 오뒷세우스에게 귀향을 서두를 것을 요구하고, 동료들의 조언에 정신을 차린 오뒷세우스는 키르케에게 지난 맹세를 상기시키며 고향 이타카로 보내줄 것을 간청한다. 키르케는 그의 요구를 선뜻 수락하지만 귀향에 앞서 반드시 완수해야 할 과업이 있음을 알려주는데, 죽은 자들의 왕국인 하데스로 내려가 그곳에서 눈먼 예언자 테이레시아스에게 귀향에 관한 신탁을 받아야 한다는 것이다.

『오뒷세이아』 11권 전체를 차지하는 오뒷세우스의 저승여행, 일명 네퀴아(Nekyia)¹¹⁷⁾는 다채로운 신화적 요소들을 포함하고 있는 까닭에 내러티브의 일관성이라는 측면에서 봤을 때 설명하기 어려운 문제점들을 지니고 있다. 이러한 이유로 이천년이 넘도록 그 진위를 의심받은 아폴로고이의 에피소드들 중에서도 네퀴아는 유독 혹독한 비판을 받아왔는데, 그것이 담고 있는 다양한 에피소드들이 노출하는 비밀관성, 논리적 모순, 그리고 개연성의 결핍이 주된 비판의 대상이었다.¹¹⁸⁾ 실제로 첫 만남인 엘페노르와 테이레시아스, 그리고 이어지는 <여인들의 목록>(Catalogue of Heroines)과 네퀴아의 종결부에 위치한 <남자들의 목록>(Catalogue of Heroes)은 『오뒷세이아』의 내러티브 전개에 직접적인 기여를 하지 않을 뿐만 아니라 그 동기가 무엇인지 확인하기 쉽지 않다. 그 결과 네퀴아의 모든 에피소드들은 후대에 삽입된 것(interpolation)이라는 혐의로부터 자유롭지 못하다.¹¹⁹⁾

네퀴아가 후대에 추가된 이질적이고 불필요한 첨가물이라는 비난의 중심에는 저승여행의 목적, 즉 테이레시아스의 신탁이 과연 『오뒷세이아』의 내러티브에 필요한 요소인가에 대한 회의적인 시각이 자리하고 있다. 키르케는 오뒷세우스에게 테이레시아스와 관련하여 이렇게 말한다.

하지만 그대들은 우선 다른 여정을 떠나야 하는데,

117) 플라톤 위서 『미노스』에 처음 등장한 이후로(Min. 319D) ‘죽은 이들의 혼을 불러내는 의식’이라는 의미의 *vékuiα*는 『오뒷세이아』 11권의 저승여행을 지시하는 통칭으로 간주되어왔다.

118) 기원전 3세기 알렉산드리아의 학자들로부터 시작하여 20세기의 호메로스 연구들까지 이어진 네퀴아에 대한 비판에 관해서는 Crane 1988, 87-91; Hooker 1980, 139-46 참조.

119) Wilamowitz-Moellendorff 1927, 79는 『오뒷세이아』 11권 전체를 후대의 다른 시인이 『오뒷세이아』 원본(Ur-Odyssee)에 추가한 것으로 평가한다.

하데스와 무서운 페르세포네의 집으로 가서
테바이의 테이레시아스, 정신이 온전한 눈먼 예언자의
혼백에게 신탁을 구해야 할 것이오.

(중략)

그러면 예언자가 즉시 그대에게 올 것이니, 전사들의 우두머리여,
그대에게 길과 여정에 대해서 알려줄 것이고
어떻게 물고기가 많은 바다를 통해 귀향할 것인지 말해줄 거요.
ἀλλ' ἄλλην χρῆ πρῶτον ὁδὸν τελέσαι καὶ ἰκέσθαι,
εἰς Αἴδαο δόμους καὶ ἐπαινῆς Φερσεφονείης,
ψυχῆι χρησομένους Θηβαίου Τειρεσίαο,
μάντιος ἀλαοῦ, τοῦ τε φρένες ἔμπεδοί εἰσιν·

(…)

ἔνθα τοι αὐτίκα μάντις ἐλεύσεται, ὄρχαμε λαῶν,
ὅς κέν τοι εἴπησιν ὁδὸν καὶ μέτρα κελεύθου
νόστον θ', ὡς ἐπὶ πόντον ἐλεύσειαι ἰχθυόεντα. (Od.10.490-493, 538-540)

오뒷세우스는 키르케의 지시에 따라 제물로 바친 양의 피로 구덩이를 채운 후, 자신의 어머니의 혼백마저 칼을 휘둘러 몰아내고 테이레시아스가 오기를 기다린다. 하지만 테이레시아스의 입에서 나온 신탁은 기대와는 다르게 귀향에 대한 구체적인 정보를 전해주지 않는다. 신탁의 내용을 요약하면 다음과 같다.

1. 아들 폴리페모스의 눈을 멀게 한 오뒷세우스에게 포세이돈이 분노하고 있으니, 고향을 향한 그의 항해는 무척이나 험난할 것이다(11.100-104).
2. 트리나키아 섬에 방목된 헬리오스의 가축에 손을 댄다면, 오뒷세우스는 동료들과 배를 잃고 다른 사람의 배를 탄 채 처량하게 홀로 귀향하게 될 것이다(11.105-115).
3. 귀향한 후에도 자신의 집에서 구혼자들로 인해 고통을 겪어야 하겠지만, 그들에게 복수는 할 수 있다(11.116-120).
4. 복수를 완수한 후에 다시 고향을 떠나 바다의 존재를 모르는 사람들의 나라로 가서 포세이돈의 노여움을 달래기 위한 제물을 바쳐야 한다

(11.121-131).

5. 다시 이타카로 돌아와서 모든 신들에게 헤카툰베를 바쳐야 한다. 그러면 오딧세우스는 노년에 이르러 편안한 죽음을 맞이하게 될 것이다 (11.132-137).¹²⁰⁾

상기한 테이레시아스의 답변은 키르케의 설명과는 달리 “어떻게 물고기 많은 바다를 건너게 될 것인지” 그 “길과 여정”에 관해서는 거의 언급하지 않는다. 헬리오스의 가축들에 대한 경고가 담긴 2번 항목 정도가 그 기준을 간신히 만족시키는 정도이지만, 이어지는 12권에서 저승으로부터 귀환한 오딧세우스에게 키르케가 같은 내용의 경고를 할 뿐만 아니라 그 내용이 한층 더 구체적이기까지 하다(12.127-141). 더 나아가 키르케는 항해의 예상 경로와 마주치게 될 위험, 그리고 그 해결책을 구체적으로, 많은 분량을 할애하여 오딧세우스에게 알려준다(12.39-110, 118-140).¹²¹⁾

네퀴아에서 오딧세우스는 자신에 앞서 카타바시스(katabasis)라는 위대한 업적을 달성한 인물들을 언급함으로써 간접적으로 그들의 저승여행과 현재진행중인 자신의 카타바시스를 비교할 수 있는 기회를 제공한다.¹²²⁾ 헤라클레스는 에우뤼스테우스의 명령에 따라 지옥의 경비견 케르베로스를 데려오기 위해 삶과 죽음의 경계를 넘어서는 모험을 감행한다. 헤라클레스의 카타바시스는 그에게 주어진 열두 가지 과업의 대단원으로, 지옥의 파수견을 지상으로 끌고 오는 데 성공했다는 사실은 헤라클레스라는 영웅의 초월적인 위상을 확

120) 테이레시아스의 신탁에서 언급되는 오딧세우스의 죽음에 대한 해석, 그리고 『텔레고니아』에 묘사되는 텔레고노스의 오딧세우스 살해와의 연관성에 관한 논쟁이 진행 중이지만, 논지에서 벗어나기에 이 글에서는 언급하지 않는다. 이에 대해서는 Burgess 2014; Torres 2014; West 2013 등을 참조.

121) 이후 마주치게 될 아폴로고이의 모든 에피소드들-세이렌 자매, 플라크타이 바위, 스킨라, 카뤼디스, 트리나키아 섬-에 대한 상세한 설명을 포함하는 키르케의 구체적이고 실용적인 충고는 테이레시아스의 예언과는 비교를 불허한다.

122) 네퀴아 종반부에 헤라클레스가 저승의 파수견 케르베로스를 지상으로 끌고 온 자신의 업적을 직접 이야기하고(11.622-6), 오딧세우스는 하데스를 떠나기 직전 만나고 싶었던 인물로 테세우스와 페이리토오스를 언급한다(11.630-1). 헤라클레스 및 테세우스/페이리토오스의 저승여행에 대한 문헌 자료와 『오딧세이아』 속 네퀴아와의 관계에 대해서는 Crane 1988, 100-8 참조.

고하게 만들어준다. 반면 테세우스와 페이리토오스의 실패, 그리고 그에 따른 하데스에서의 역류는 인간과 신들 사이에 놓인 결코 메울 수 없는 심연과도 같은 괴리를 재확인해주는 경고와도 같다. 오뒷세우스 이전에 감행된 두 번의 카타바시스(카타바시스)는 비록 그 성패에 있어서는 대조를 보이지만 명확하고 구체적인 실체를 가진 목표물을 전제하고 있으며 그 성패를 이야기함으로써 전달하고자 하는 메시지 또한 명확하다. 뿐만 아니라 만약 카타바시스(카타바시스)가 그들이 성취한 업적의 목록에서 지워진다면, 이는 헤라클레스와 테세우스라는 신화적 캐릭터들의 위상에 가볍지 않은 상처를 남기게 될 것이다. 하지만 오뒷세우스에게 주어진 저승여행의 목적-예언자 테이레시아스를 만나 귀향의 방법에 관한 신탁을 듣는 것-은 헤라클레스나 테세우스/페이리토오스의 경우와는 다르게 카타바시스(카타바시스)라는 모험에서 큰 비중을 차지하지 못한다. 이러한 현실은 테이레시아스의 신탁이라는 목적 외에는 다른 동기를 가지지 않은 네퀴아 자체를 삭제하더라도 오뒷세우스라는 신화적 인물과 그에 대한 이야기로서의 『오뒷세이아』가 결정적인 타격을 입지 않는다는 사실을 통해 확인할 수 있다.¹²³⁾

이러한 사실은 테이레시아스의 존재 이유가 분명하지 않기에 그의 신탁이 후대에 추가된 이질적인 삽입물이라는 분석론자들의 비판을 뒷받침하는 중요한 근거로 작용해왔다.¹²⁴⁾ 하지만 라인하르트가 이러한 해석 경향을 비판하며 테이레시아스의 신탁을 ‘개연성을 결핍한 삽입물’로 볼 것이 아니라 그 속에 담긴 시인의 의도에 초점을 맞춰야 한다고 주장한 이래,¹²⁵⁾ 피상적인 일관성 및 개연성의 부족을 지적하는 것을 넘어서 『오뒷세이아』 전체와의 연관성 속에서 테이레시아스의 신탁이 지닌 의의를 탐색하는 다양한 시도들이 이루어졌다.¹²⁶⁾

테이레시아스의 신탁이 『오뒷세이아』의 내러티브 및 주제와의 연관성 속에

123) West 2014, 122: “It has often been noted that the episode can be removed without leaving much of a scar. From κ 460 one could go straight on to μ 24, eliminating not only the *Nekyia* but the year’s stay with Circe.”

124) Page 1955, 40과 Kirk 1962, 238이 대표적인 사례이고, 이와 같은 해석의 방향을 공유하는 최근의 연구로는 West 2014를 들 수 있다.

125) Reinhardt 1960, 93.

126) Danek 1998, 214-20; de Jong 2001, 276; Gazis 2018, 108-16; Heubeck, Hoekstra 1990, 82-3; Matthiessen 1988, 27-9; Sourvinou-Inwood 1995, 73; Tsagarakis 2000, 46-7.

서 가지는 의미를 이해하기 위해서는 상기한 인용문에서 키르케가 테이레시아스와 관련하여 언급하고 있는 단어 “*χρησομένους*”에 주목해야 한다. 동사 *χρήω*는 호메로스 서사시에서 능동태로는 ‘신탁을 내리다/신의 뜻을 전하다’, 그리고 중간태로는 ‘신탁을 구하다/신의 뜻을 묻다’라는 특화된 의미를 지닌 어휘이다.¹²⁷⁾ 따라서 비록 “길, 여정, 그리고 귀향, 즉 그대가 어떻게 물고기가 많은 바다를 건너게 될 것인지”라는 구체적인 질문이 덧붙여지기는 하지만, 테이레시아스에게 구하는 것은 이타카로의 항해를 위한 실용적이고 구체적인 지식이 아닌 오뒷세우스의 귀향과 관련하여 신들이 가슴속에 품고 있는 뜻, 그리고 그들을 만족시키기 위해 무엇을 하고 또 해서는 안 되는가에 관한 가르침인 것이다.¹²⁸⁾ 이러한 맥락에서 그가 겪는 고난 이면에 포세이돈의 분노가 있으며 이를 달래기 위해서 무엇을 해야 하는지, 그리고 헬리오스의 추가적인 분노를 피하기 위해서 무엇을 하지 않아야 하는지에 대해 이야기하는 테이레시아스의 신탁을 단지 항해에 관한 구체적이고 실용적인 조언이 없다는 이유만으로 배제하는 것은 ‘예언자의 신탁’이라는 토포스가 지닌 특수성을 고려하지 않은 성급한 판단이라 하겠다. 하지만 『오뒷세이아』 안에서 테이레시아스의 신탁이 차지하는 입지를 굳건하게 해주는 요인은 예언자와 신탁의 특수성에 국한되지 않는다.

테이레시아스의 신탁은 자신을 중심으로 아폴로고이의 전반부와 후반부, 더 나아가 『오뒷세이아』 속 과거와 미래를 연결시켜주는 ‘현재’로서 내러티브와 주제 양 측면에서 아폴로고이와 『오뒷세이아』 전체에 일관성을 부여한다. 포세이돈의 분노를 통해 아폴로고이 전반부의 핵심적인 사건인 9권 폴리페모스 일화를 되돌아보고, 동시에 네퀴아 이후 아폴로고이 후반부의 중요한 사건인 12권 트리나키아 섬에서의 체류와 몰락을 미리 내다봄으로써 자신을 중심으로 아폴로고이에 시작과 끝이라는 프레임을 제공한다.¹²⁹⁾ 이에 그치지 않고 테이레시아스의 신탁은 구혼자들의 무도함을 통해 아폴로고이 이전 『오뒷세이아』의 전반부에 언급된 이타카의 혼돈 상태를 재확인하고, 이어서 그들에 대한 오뒷세우스의 복수를 예견함으로써 아폴로고이를 중심으로 『오뒷세이아』

127) *LfgrE*. s.v. “*χρήω*.”

128) Matthiessen 1988, 27.

129) *Ibid.* 29.

전체에 기승전결에 따른 통일성을 부여한다.¹³⁰⁾

테이레시아스의 신탁을 통해 아폴로고이의 다채롭고 비현실적인 이야기들은 귀향 이후 벌어지는 현실적이고 건조한 이야기들과 마치 마주보는 거울처럼 서로를 비추어 바라볼 수 있게 된다. 폴뤼페모스의 식인 행위가 보여주는 비현실적인 잔혹함은 이타카의 구혼자들이 드러내는 제어 불가능한 탐욕을 통해 현실 속에서 재조명되고, 역으로 구혼자들의 고삐 풀린 무도함은 폴뤼페모스 에피소드가 드러내는 야만적 잔혹성을 통해 새롭게 조망된다. 마찬가지로 트리나키아 섬에서 오딧세우스의 동료들이 저지르는 어리석은 행동-오딧세우스의 경고에도 불구하고 태양신 헬리오스의 신성한 가축들을 잡아먹은 것-과 파멸에 대한 반복되는 경고를 무시하고 부재중인 오딧세우스의 재산을 탕진하는 이타카의 구혼자들 역시 서로를 비추어주는 거울로서 기능한다. 네퀴이아는 아폴로고이의 다양한 일화들 가운데 이타카로의 귀향을 위해 예언자 테이레시아스의 신탁을 받는다는 특정한 목적 아래 이루어지는 유일한 모험으로,¹³¹⁾ 오딧세우스의 저승여행은 『오딧세이아』의 전반부를 구성하는 그의 방황과 귀향 이후 자신의 자리를 되찾는 과정을 담고 있는 『오딧세이아』의 후반부를 결합시켜주는 중요한 연결고리로서의 역할을 수행한다.

2. 여인들의 목록: 『오딧세이아』 후반부에 대한 전조

테이레시아스로부터 신탁을 받은 후 오딧세우스는 자신의 어머니 안티클레이아의 혼백과 대화할 수 있는 방법을 묻고, 눈먼 예언자는 이렇게 대답한다.

그대 가슴에 간직하도록 내가 해줄 말은 간단하오.

죽은 사자들 중 누군가 피에 가까이 오도록

허락한다면 그는 그대에게 진실을 말해줄 거요.

130) Reinhardt 1960, 102. Tsagarakis 2000, 46 또한 테이레시아스의 신탁을 통해 아폴로고이와 『오딧세이아』 전체를 관통하는 “새로운 주제”(the new theme)가 전면에서 등장한다는 점을 언급하고 있다.

131) Reinhardt 1960, 93.

하지만 그대가 거부한다면 그는 다시 되돌아갈 거요.

‘ρήϊδιόν τοι ἔπος ἐρέω καὶ ἐπὶ φρεσὶ θήσω.

ὄν τινα μὲν κεν ἔαις νεκύων κατατεθνηώτων

αἵματος ἄσσον ἴμεν, ὁ δέ τοι νημερτὲς ἐνίψει·

ᾧ δέ κ’ ἐπιφθονέοις, ὁ δέ τοι πάλιν εἶσιν ὀπίσσω. (Od.11.146-149)

오뒷세우스는 테이레시아스가 알려준 대로 안티클레이아의 혼백이 피를 마시도록 허락하고, 온전한 정신을 되찾은 어머니와 눈물을 흘리며 대화를 나눈다. 헛되이 자신을 포옹하려는 아들에게 살아있는 자와 죽은 자의 차이를 일깨워주며 하데스를 떠나도록 충고한 후 안티클레이아는 무대 뒤로 사라지고, “가장 뛰어난 남자들의 아내와 딸들”(ὄσσαι ἀριστήων ἄλοχοι ἔσαν ἠδὲ θύγατρεις)(11.227)이 피를 마시기 위해 오뒷세우스 주위로 모여든다. 오뒷세우스는 그녀들로부터 들은 이야기를 피아케스인들에게 전해주는데, <여인들의 목록>이라는 별칭은 이로부터 유래한다. 앞에서 언급했듯이 <여인들의 목록>은 등장인물들이 『오뒷세이아』의 내러티브는 물론 트로이아 전쟁 관련 신화와의 연관성을 결여한다는 이유로 후대에 추가된 삽입물이라는 평가를 받아왔다.¹³²⁾ 설상가상으로 같은 별칭을 공유할 뿐만 아니라 등장인물과 내용이 적지 않게 겹쳐지는 『에호이아이』(Ehoia)¹³³⁾의 존재는 그와 같은 판단에 한층 더 무게를 실어주었는데, 상기한 비판을 뒷받침해주는 또 다른 강력한 근거—여인들의 목록은 『에호이아이』의 내용과 형식을 참조하여 후대의 시인이 삽입한 것이라는—를 제공했기 때문이다.¹³⁴⁾ 이러한 주장의 극단에 페이지가 위치하는데, 그는 네퀴아 속 <여인들의 목록>은 작품 내 맥락에 대한 고려 없이 『에호이아이』의 일부를 후대의 시인이 부주의하게 삽입한 첨가물에 불과하다고 비판한다.¹³⁵⁾

132) Focke 1943, 217-22.

133) 헤시오도스의 이름 아래 단편으로 전해지는 서사시로, 여인들을 중심으로 그리스 신화의 중요한 가문들과 그에 속한 인물들의 행적을 기록하고 있으며 마찬가지로 『여인들의 목록』이라는 별칭을 지니고 있다. 헤시오도스의 『여인들의 목록』과 네퀴아 속 <여인들의 목록>의 관계에 대해서는 Rutherford 2000, 93-6 참조. 헤시오도스의 목록과 서사시 전통 전반의 관계에 대한 확장된 논의는 Rutherford 2012 참조.

134) Kirk 1962, 237; Page 1955, 35-9; Stanford 1947, 389-90.

135) Page 1955, 36-8: “These heroines have nothing whatever to do with

<여인들의 목록> 이전까지 오뒷세우스는 엘페노르, 테이레시아스, 그리고 안티클레이아를 차례로 만나 대화를 나눈다. 엘페노르는 오뒷세우스의 동료, 안티클레이아는 그의 어머니, 그리고 테이레시아스는 오뒷세우스의 과거-현재-미래에 관한 신탁을 내린다는 점에서 『오뒷세이아』 및 그 주인공 오뒷세우스와 밀접하게 연결되어 있지만, 이어지는 <여인들의 목록> 속 등장인물들로부터는 오뒷세우스나 『오뒷세이아』와의 관련성을 찾아보기 어렵다는 점이 상기한 비판의 이유이다. 뿐만 아니라 엘페노르-테이레시아스-안티클레이아와의 만남으로 오뒷세우스의 과거와 현재, 그리고 미래와 관련된 네퀴아의 역할은 완결되었다고 볼 수도 있다. ‘모험-귀환-복수’라는 줄거리의 굵직한 흐름에만 초점을 맞춘다면 세 사람과의 만남을 통해 저승여행의 목적은 이미 성취되었으며, 이후의 내용을 삭제하더라도 ‘오뒷세우스 이야기’에는 아무런 손상이 가해지지 않는 것이 사실이기 때문이다. 하지만 네퀴아로부터 오뒷세우스와 트로이아 관련 신화와의 연관성을 결여하는 내용을 이처럼 불필요한 첨가물로 간주하여 삭제하는 것은 『오뒷세이아』를 주인공 오뒷세우스의 모험과 복수라는 단순한 내러티브로 위축시키는 결과로 이어진다.¹³⁶⁾

가장 먼저 임박한 작중 상황으로부터 <여인들의 목록>이 등장하는 동기를 확인하는 것이 가능하다. <여인들의 목록>에 대한 중요한 연구 성과를 남긴 릴리안 도허티(Lillian Doherty)는 “암시된 청중”(implied audience)의 성별의 관점에서 이 목록의 의의를 도출해낸다.¹³⁷⁾ 도허티는 선례¹³⁸⁾를 따라 오뒷세우스가 과거 위대한 가문의 여인들에 관해 이야기하는 동기를 강력한 영향력을 지닌 파이아케스인들의 여왕 아레테의 호감을 얻으려는 데에서 찾는다.

Odysseus; he has nothing to say to them, and they have no motive for reciting to him their pedigrees... the episode is wholly irrelevant to Odysseus and his story; it is loosely attached and carelessly adapted to its surroundings.”

136) Tsagarakis 2000, 12: “Previous discussions of the *Nekyia* overlooked, or not duly considered, that the *Odyssey* is not only a poem about ‘Odysseus and his story’. A narrow view of what the poem is all about may lead us to condemn much that seems not to be closely connected with the hero. So it is no wonder that our *Nekyia* has been found to contain much that is ‘irrelevant to Odysseus and his story’.”

137) Doherty 1995, 104: “... the two halves of the *Nekuia* give the most explicit evidence for the way the *Odyssey* addresses female and male listeners...”

138) Büchner 1937, Stanford 1958.

즉 안티클레이아와의 만남과 <여인들의 목록>은 ‘암시된 청중’의 한 부분, 아레테를 포함한 여성 청중을 위한 선택이고, 네퀴아의 후반부를 차지하는 트로이아 전쟁의 전우들과 옛 영웅들에 관한 이야기는 알키노오스를 비롯한 파피아케스 남성 청중의 흥미를 충족시키기 위한 선택이라는 것이다.¹³⁹⁾ 여인들에 대한 이야기가 끝나자마자 오뒷세우스에게 찬사를 보내며 그에게 호화로운 선물을 주자고 파피아케스 귀족들을 부추기는 인물이 아레테라는 사실은 이러한 해석에 힘을 실어준다(11.336-41). 이처럼 작중 상황으로부터 확인할 수 있는 동기 외에도, <여인들의 목록> 속 등장인물들과 그들을 둘러싼 이야기들은 『오뒷세이아』 전반부와 테이레시아스의 신탁을 통해 확인되는 이타카의 현재 상황과의 연관성 속에서 오뒷세우스의 귀환 이후 이타카에서 진행되는 『오뒷세이아』 후반부에 대한 전조로서의 역할을 수행한다.

<여인들의 목록>에서 가장 눈에 띄게 반복되는 모티프 중 하나는 ‘신과 교합하는 여인’으로, 첫 번째로 등장하여 포세이돈과의 동침에 대해 자세하게

139) Doherty 1995에 따르면 이러한 외견상의 균형 뒤에는 아레테와 알키노오스 사이에 주도권을 둘러싸고 형성된 암묵적인 경쟁-긴장관계가 자리하고 있다. <여인들의 목록>은 일견 <남자들의 목록>과의 양적인 균형을 통해 아레테를 비롯한 여성 청중의 흥미와 관심에 알키노오스로 대표되는 남성 청중의 관심사와 동등한 비중을 부여하는 듯 보이지만, 실제로는 <여인들의 목록>을 구성하는 언어가 그녀들의 은폐되고 금지된 욕망을 남성 영웅들의 서사를 위해 억압함으로써 결국 이후 언급되는 영웅들의 “부록”(appendage)에 불과한 종속적인 위치로 축소시키고 만다는 것이다. 도허티는 그 근거로 <여인들의 목록>이 반(反)가부장적(anti-patriarchic) 욕망과 남성주도 질서에 대한 전복적인 행위에 관해서는 침묵을 지키는 반면, 상대적으로 순응적인 태도를 보인 여성들에게는 자신들의 이야기를 말할 목소리를 부여한다는 점을 지적한다. 구체적으로 살펴보면 오뒷세우스는 레다를 소개하면서 그녀 자신의 금지된 욕망은 물론이고 남편을 배신한 것으로 잘 알려진 두 딸 헬레네와 클뤼타임네스트라에 대해 이야기하지 않는다. 미노스의 두 딸 피이드라와 아리아드네의 경우도 마찬가지로, 스스로를 파멸로 몰아넣은 자매의 어긋난 열정에 대해서 오뒷세우스는 침묵한다. 남편을 배신하고 도리어 그를 의심하며 뒤를 밟다가 살해당한 프로크리스는 오직 이름만 언급될 뿐이며, 남편의 목숨을 팔아넘긴 에리펠레의 배신 역시 단 한 줄로 스쳐가듯이 이야기된다. 이들과 비교할 때 튀로와 안티오페, 그리고 이피메데이아의 경우 앞에서 언급했듯이 자신들의 목소리를 낼 수 있는 공간을 부여받고 있다. 도허티는 이러한 특권이 그녀들 스스로가 신들의 욕망의 대상이 되었음을 자랑스럽게 여긴다는 사실, 즉 서사시 속 여성 캐릭터의 전형성을 수용하는 대가로 주어진 것이라고 주장한다. 바꿔 말하면 신들과 교합하여 위대한 자손을 낳는다는 기존의 남성중심 서사가 여성에게 부여하는 수동적 역할을 긍정하는 튀로-안티오페-이피메데이아에게 오뒷세우스는 그녀들이 목소리를 내도록 허용하고, 그와 대비되는 파멸적이고 가부장적 질서에 전복적인 욕망을 지닌 여인들이 스스로 이야기할 기회를 막아버린다는 것이다. de Jong 2001, 282 역시 <여인들의 목록>이 등장인물들의 부정적인 측면에 대해서는 가급적 언급을 피하고 있다는 사실에 주목한다.

이야기하는 튀로(11.235-259)가 그 대표적인 예라 하겠다. 이에 더해 스스로 신들과 동침했음을 밝히는 안티오페(11.260-265)를 비롯해 알크메네(11.266-268) 그리고 이피메데이아(11.305-320) 외에도, 레다 역시 제우스와 교합하여 그 자식을 낳았다는 신화적 배경을 가지고 있다.¹⁴⁰⁾ 하지만 이들이 신들과 몸을 섞고 위대한 영웅들을 낳았다는 공통점보다 더욱 주목해야 할 점은 이들의 신과의 결합이 자의에 의한 것이든 속임수나 강제에 의한 것이든 모두 가부장적 질서의 근간을 뒤흔드는 사건이라는 사실이다. 『오뒷세이아』 후반부를 지배하는 ‘왕가의 재건’이라는 주제를 고려하면 <여인들의 목록> 속에서 언급되는 신과 교합한 여인들의 사례는 오뒷세우스-페넬로페 부부를 향한 일종의 경고로서 그 부정적인 측면이 새롭게 부각된다. 안티클레이아가 오뒷세우스에게 이타카에 남겨진 페넬로페가 처한 상황에 대해 이야기한 직후 <여인들의 목록>이 이어진다는 사실은 『오뒷세이아』 후반부에 대한 복선이라는 <여인들의 목록>의 역할을 이해하기 위한 실마리가 된다.

안티오페는 아버지 아소포스(아폴로도로스에 따르면 닉테우스)의 눈을 피해 사튀로스의 모습을 한 제우스와 동침한 후 제토스와 암피온을 낳았고, 알크메네는 남편 암피트뤼온의 모습을 한 제우스와 동침한 후 헤라클레스를 낳았으며, 이피메데이아는 남편 알로에우스를 속이고 포세이돈과 교합하여 오토스와 에피알테스를 출산한다. 레다 역시 튄다레오스와 결혼한 후 그의 피를 이은 클뤼타임네스트라와 카스토르 남매 외에 제우스의 자식인 폴뤼데우케스와 헬레네 남매를 낳는다. 이 사례들은 신과의 결합을 통한 위대한 자손의 탄생이라는 익숙한 신화적 토포스이지만, 오뒷세우스와 페넬로페 부부가 처한 입장에서는 실현되어서는 안 될 최악의 상황을 보여주는 것이기도 하다. 실제로 오뒷세우스와 페넬로페가 재결합하는 『오뒷세이아』 23권에서 남편과 아내는 모두 이러한 상황에 대한 두려움을 드러낸다.¹⁴¹⁾ 이타카 귀향 후 왕가의 질서를 재건해야하는 오뒷세우스가 마주칠 수 있는 악몽 같은 상황을 암시하는 사례들은 여기에 그치지 않는다.

<여인들의 목록>을 관통하는 또 다른 중요한 모티프는 부부 간, 또는 부녀

140) Gantz 1993, 317-323 참조.

141) *Od.*23.63-4(페넬로페); 184-6(오뒷세우스).

간 배신이다. 파이드라는 양아들 힙폴뤼토스를 향한 금지된 욕망에 휩쓸려 남편 테세우스를 배신하고, 자매인 아리아드네는 이방인 테세우스를 향한 열정 때문에 아버지 미노스와 조국 크레타에 등을 돌린다. 프로크리스는 이방인으로 변장한 남편 케팔로스의 유혹에 넘어가고, 에리펠레는 황금에 눈이 멀어 피할 수 없는 죽음이 기다리는 전쟁으로 남편 암피아라오스를 밀어 넣는다. 아버지와 남편을 배신하는 여인들뿐만 아니라 남편에게 배신당하는 여인들도 등장한다. 메가라는 남편 헤라클레스의 광기로 자신뿐만 아니라 자식들의 목숨까지 빼앗기고, 사랑을 위해 아버지와 조국을 등진 아리아드네는 믿었던 테세우스에게 냉혹하게 버림받는다. 자신의 친부임을 모른 채 남편 라이오스를 살해한 아들 오이디포데스(오이디푸스)와 결혼하여 자식들까지 낳은 에피카스테(이오카스테)는 가족 관계에서 상상할 수 있는 모든 종류의 전복과 이탈, 그리고 붕괴를 한 몸에 끌어안고 있다. 오뒷세우스가 자신에게 주어진 과제를 달성하기 위해서는 페넬로페와의 부부관계뿐만 아니라 아들 텔레마코스 그리고 아버지 라에르테스로 이어지는 왕가의 계보 역시 회복해야 한다는 점을 고려하면, 에피카스테가 휩쓸린 참혹한 비극은 이후 등장하는 아가멤논의 사례와 더불어 이타카 귀향 이후 오뒷세우스가 맞닥뜨릴 수 있는 최악의 시나리오¹⁴²⁾인 동시에 최고의 반면교사¹⁴³⁾로서 기능한다고 볼 수 있다.¹⁴⁴⁾

테이레시아스의 신탁이 아폴로고이의 에피소드들과 『오뒷세이아』 13권 이후 이타카에서 벌어지는 사건들 사이의 연결고리의 역할을 하듯이, <여인들의 목록>에 등장하는 여인들과 그들이 전하는 이야기는 오뒷세우스가 귀향 후 맞닥뜨려야 할 위험과 그를 극복하기 위한 과제에 대한 전조로서 기능한다. 하지만 <여인들의 목록>에 등장하는 인물들과 그들을 둘러싸고 발생하는 사건들은 ‘오뒷세우스-페넬로페 부부를 위한 반면교사’라는 설명만으로 해명되지 않는 부분들을 가지고 있다. 『오뒷세이아』라는 작품의 주제와 내러티브 측면에서 가지는 역할을 인정하더라도, 여전히 해당 인물들의 『오뒷세이아』를 포함

142) Northrup 1980, 151.

143) Ibid. 155.

144) ‘신들과의 교합’이나 ‘가정 내 불화와 배신’과 같은 주제와는 무관한 클로리스와 딸 페로 역시 ‘구혼과 지참금’이라는 『오뒷세이아』 후반부의 중요한 테마에 관한 신화적 사건들을 다루고 있다는 점에서 구혼자들이 저지르는 행위와 페넬로페가 처한 상황을 비판적으로 비추어볼 수 있는 거울 이야기로 이해할 수 있다.

한 트로이아 전쟁 관련 신화와의 연관성 결여라는 문제에 대한 해명은 이루어지지 않았기 때문이다.

동일한 질문이 <여인들의 목록>에 앞서 등장하는 테이레시아스에게도 제기될 수 있다. 눈먼 예언자가 아폴로고이와 『오뒷세이아』의 후반부를 중개해주는 역할을 담당한다고 해도, 이러한 역할을 수행하는 등장인물로 굳이 테이레시아스를 내세우는 이유가 무엇이나는 것이다. 이러한 회의적인 입장은 테이레시아스라는 신화적 캐릭터의 특징, 즉 그가 아킬레우스가 트로이아 관련 신화를 대표하는 만큼이나 테바이 관련 신화에 대한 대표성을 지닌 인물이라는 사실에 근거한다.¹⁴⁵⁾ 트로이아 전쟁 관련 신화와의 접점을 찾아볼 수 없는 테이레시아스가 네퀴아의 핵심 인물로 등장할 개연성이 부족하기에 그의 신탁 자체의 진위가 의심스럽다는 것이다.¹⁴⁶⁾ 이러한 비판의 논리는 테이레시아스와 <여인들의 목록>뿐만이 아니라 네퀴아의 대미를 장식하는 <남자들의 목록>에도 공통적으로 적용된다. 따라서 이와 같은 비판에 대한 해명은 오뒷세우스의 저승여행이 『오뒷세이아』 속에서 가지는 역할과 그 의의를 밝혀내기 위해 선행되어야 하는 과제이다. 이어서 살펴볼 네퀴아의 대칭 구조는 이러한 의문에 답하기 위한 실마리를 제공한다.

3. 네퀴아의 대칭구조: 신화적 과거 속에서의 자기모색

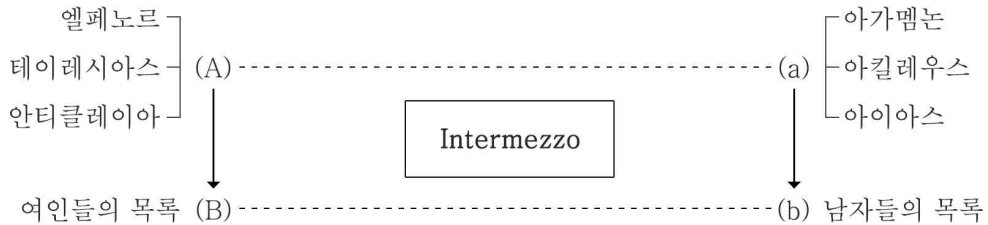
네퀴아는 아래의 도식을 통해 알 수 있듯이 인터메조(Intermezzo)¹⁴⁷⁾를 중

145) 테바이 관련 신화는 테바이 왕가를 배경으로 대를 이어 벌어지는 골육상쟁에 관한 이야기들을 담고 있다. 단편으로만 전해지는 테바이 서사시들의 연대기(『오이디포데이아』 - 『테바이스』 - 『에피고노이』 - 『알크메오니스』)는 친부 라이오스를 살해하고 왕위에 오른 오이디푸스의 이야기부터 그의 두 아들 폴리네이케스와 에테오클레스 사이에 벌어진 내전을 거쳐 마침내 테바이가 멸망하기까지의 삼대에 걸친 이야기를 담고 있으며, 특히 비극 작품들에 많은 영향을 미쳤다. 테바이를 배경으로 여러 세대에 걸쳐 이어지는 연대기 속에서 테이레시아스는 매 세대 결정적인 역할을 수행한다. 단편으로만 남아 있는 테바이 서사시들에 대해서는 Davies 2014 참조. 호메로스 서사시 속에서 테바이 관련 신화가 어떻게 활용되고 있는지에 대한 본격적인 연구는 Barker, Christensen 2020 참조.

146) Erbse 1972, 31; West 2014, 123 n.58.

147) <여인들의 목록>을 마치고 오뒷세우스가 이야기를 멈추자, 여왕 아레테가 나서 오뒷

심으로 좌우 대칭하는 구조를 지니고 있다.



(A)와 (a)로 표기된 인물들은 주인공 오딧세우스의 인생역정과 밀접한 연관성을 지닌다는 공통점으로 함께 묶인다. (a) 그룹에 속하는 인물들은 오딧세우스의 삶에서 가장 중요한 이벤트인 트로이아 전쟁에서 오딧세우스와 함께 싸운 전우들이고, (A) 그룹은 트로이아 전쟁과는 무관하지만 오딧세우스의 개인사와 밀접하게 관련된 인물들로 구성되어 있다. 따라서 (A)-(a)로 분류된 혼백들과의 만남은 오딧세우스라는 인물의 삶 전체를 포괄하며, 그들과의 대화는 오딧세우스의 지금까지와 앞으로의 행보, 그리고 그를 주인공으로 하는 『오딧세이아』가 트로이아 전쟁 신화 속에서 차지하는 위치와 의의에 대해 조망할 수 있는 관점을 제공한다. 이와는 대조적으로 (B)-(b) 그룹의 등장인물들로부터는 오딧세우스와의 개인적인 관계는 물론이고 『오딧세이아』를 포함하는 트로이아 전쟁 관련 신화와의 연결고리를 찾아보기 어렵다. 앞에서 반복해서 언급한 이러한 개연성의 결핍이 가지는 의의를 글렌 모스트(Glenn Most)는 상기한 네퀴아의 대칭 구조를 토대로 설득력 있게 제시한다.

모스트에 따르면 위의 도식에서 (A)로 표기된 그룹은 『오딧세이아』와 이후 오딧세우스의 죽음에 이르기까지의 행보를 다룬 서사시 『텔레고니아』를 대표한다. 테이레시아스의 신탁에서 언급된 복수 이후 오딧세우스에게 남겨진 과

세우스의 이야기에 찬사를 보내고 그에게 선물을 주자고 주위에 이야기한다. 이어서 알키노오스는 오딧세우스에게 귀향을 위해 배를 띄울 것을 약속하면서 트로이아 전쟁의 전우들에 대해 이야기해달라고 요청한다. 9권에서 12권까지 이어지는 오딧세우스의 회상이 유일하게 중단되는 순간이 바로 이 부분으로, 마치 공연 중간의 휴식시간과 같다고 해서 인터메조(Intermezzo)라는 별칭으로 불린다.

제와 닥쳐올 죽음에 대한 예언은 단편으로 전해지는 『텔레고니아』의 핵심적인 내용과 겹쳐지기 때문이다. 비슷한 맥락에서 (a) 그룹에 포함된 인물들 중 아킬레우스는 그 위상에 있어 오뒷세우스의 맞수로서 『오뒷세이아』가 전범(exemplum)이자 라이벌로 바라보는 『일리아스』와 그의 죽음을 다룬 『아이티오피스』를 포괄한다. 뿐만 아니라 목마와 트로이아의 멸망이 언급된다는 점에서 오뒷세우스와의 대화는 아킬레우스 자신의 죽음을 넘어서 『일리오스의 패망』의 내러티브까지 포함하며, 아가멤논과의 만남은 트로이아 함락 이후 아카이아군 지휘자들의 귀향을 노래하는 서사시 『귀향들』를, 그리고 아이아스는 아킬레우스의 유품을 걸고 오뒷세우스와 다툰 끝에 자살에 이르는 상황을 노래하는 『소(小)일리아스』를 대변한다는 것이다. 즉, (A)-(a) 그룹은 오뒷세우스라는 작중 인물의 관점에서는 그의 과거-현재-미래를 반영하는 한편, 『오뒷세이아』라는 서사시의 관점에서 봤을 때에는 그것이 속해있는 트로이아 전쟁을 둘러싼 신화적 내러티브 전체에 대한 *pars pro toto*로서의 역할을 수행한다. 모스트는 이러한 관점을 네퀴아아의 나머지 부분들에게까지 적용시켜 트로이아 관련 신화와 연결고리를 가지지 못한 (B)-(b) 그룹에 새롭게 의미를 부여한다.¹⁴⁸⁾

모스트에 따르면 (B)에 속하는 <여인들의 목록>은 헤시오도스의 『에호이아이』로 대표되는 여성 인물들을 중심으로 신화 속 계보를 소개하는 목록으로서의 서사시 장르를, 그리고 (b)에 속하는 옛 영웅들에 관한 묘사는 도덕적이고 윤리적인 기준으로 신화 속 인물들과 사건들을 평가하는 ‘교훈시’-헤시오도스의 『신들의 계보』를 필두로 하는-라는 서사시의 지류를 대표한다. 이와 같은 모스트의 구도에 따르면 (A)-(a) 그룹은 호메로스라는 이름으로 대표되는 트로이아 전쟁 관련 서사시를, 그리고 (B)-(b) 그룹은 헤시오도스라는 이름 아래 묶일 수 있는-한편으로는 계보와 목록을 강조하고 다른 한편으로 신화를 통해 윤리적 교훈을 전달하는-전쟁 서사시와는 구분되는 독자적인 성격의 서사시들을 아우르는 것으로 해석할 수 있다. 바꿔 말하면 앞의 도식에서 제시된 네퀴아아의 대칭 구조는 서사시라는 장르에 포섭될 수 있는 모든 종류의 내용과 형식, 내러티브와 주제를 포괄하는 것으로, 하데스에서 오뒷세우스가 마주

148) Most 1992, 1017-8.

치는 인물들은 상고기 그리스에서 서사시라는 이름 아래 노래된 내용의 총체를 반영한다는 것이 모스트의 주장이다.¹⁴⁹⁾

모스트에 따르면 신화 속 과거의 인물들과 대면하는 오뒷세우스는 곧 자신 앞에 놓인 시문학적 유산과 마주하는 『오뒷세이아』 시인의 모습이기도 하다.¹⁵⁰⁾ 이와 같은 서사시의 자기성찰이라는 층위에서의 조명은 네퀴이아에 새로운 의의를 부여하는데, 서사시의 주인공이 하데스로 내려가 신화 속의 인물들을 만난다는 것은 그를 주인공으로 하는 서사시가 자신 앞에 놓인 신화적 과거와 대면하고 그를 배경으로 스스로를 성찰하고 자신의 위치를 모색하는 과정과도 겹쳐지기 때문이다. 이러한 관점에서 봤을 때 『오뒷세이아』를 비롯한 트로이아 전쟁 신화와와의 직접적인 연결고리의 부재는 개연성의 결핍을 노출하는 것이 아닌 네퀴이아 전체에 주어진 역할에서 비롯된 것으로 볼 수 있는데, 비난의 근본적인 원인이었던 ‘이질적인 잡다함’ 자체가 네퀴이아의 지향점인 다양성 및 총체성을 가능하게 해주는 핵심적인 요소인 까닭이다.¹⁵¹⁾ 네퀴이아는 서사시의 원천인 신화적 과거를 최대한 광범위하게 불러들임으로써 이제 『오뒷세이아』가 그에 비추어 서사시로서 스스로를 성찰하고 그 속에서 자신의 정체성을 새롭게 구축하도록 유도한다.

이러한 관점에서 봤을 때 테이레시아스는 트로이아 전쟁 관련 신화와 무관함에도 불구하고 네퀴이아에서 중요한 역할을 맡게 된 것이 아니라, 트로이아 전쟁 관련 신화와 무관하다는 바로 그 이유 때문에 오뒷세우스의 과거와 현재, 그리고 미래를 더 높은 차원에서 재조명하고 『오뒷세이아』에 주제적 일관성을 부여하는 중요한 역할을 부여받은 것이다. 즉 오뒷세우스와 테이레시아스의 만남은 신화 속 영웅시대의 가장 중요한 두 내러티브인 트로이아 관련 신화와 테바이 관련 신화¹⁵²⁾—네퀴이아뿐만 아니라 『일리아스』에서도 반복해

149) Ibid. 1019.

150) Ibid. 1020.

151) 라인하르트트는 탁월한 통찰력으로 일견 원칙이나 기준 없이 선택된 요소들의 무의미한 나열처럼 보이는 네퀴이아의 이야기들로부터 ‘모든 것을 포괄하는 총체성’이란 의도를 포착해냈다(Reinhardt 1960, 107).

152) 헤시오도스는 『일과 날』(*Works and Days*)에서 신화 속 영웅시대의 가장 중요한 두 가지 사건으로 테바이 왕가의 대를 이은 골육상쟁과 트로이아 전쟁을 언급한다.

사악한 전쟁과 무서운 전투가 한편으로는

서 언급되는¹⁵³)-의 만남으로, 이를 통해 오뒷세우스의 저승 여행은 『오뒷세이아』가 트로이아 전쟁과 관련된 서사시라는 한계를 넘어서 한층 더 포괄적이고 거시적인 관점에서 조망될 수 있도록 유도하려는 의도를 반영하는 것으로 이해될 수 있다. 이는 곧 오뒷세우스의 위상을 『오뒷세이아』의 주인공을 넘어서 트로이아 전쟁을 대표하는 영웅으로 부각시키고자 하는 시도¹⁵⁴)이자 동시에 『오뒷세이아』가 새로운 서사시로서 자신의 앞에 놓인 신화적 유산을 배경으로 『일리아스』에 버금가는 입지를 구축한다는 목적과도 부합하는 것이다.

작품 내적(intratextually)으로 테이레시아스의 신탁은 오뒷세우스에게 그의 과거와 현재, 그리고 미래를 한 차원 위에서 성찰하고 이해하도록 이끌어준다. 동시에 테바이의 예언자는 『오뒷세이아』가 자신이 속한 트로이아 서사시라는 한계를 넘어서 신화적 과거 전체를 배경으로 자신을 조망할 수 있도록 문을 열어주는 인도자(initiator)로서의 역할을 수행한다.¹⁵⁵) 테이레시아스와의 만남을 통해 오뒷세우스는 신화 속 영웅들의 어머니와 아내, 그리고 딸들의 이야기를 직접 듣고, 거대한 족적을 남긴 위대한 영웅들과 조우할 기회를 얻

카드모스의 땅 일곱 성문의 테바이에서
 오이디푸스의 양들을 놓고 싸우던 영웅들을 죽게 만들고,
 또 한편에서는 머리를 곱게 깎은 헬레네를 위해 넓은 바다위로
 배를 타고 트로이아로 향한 영웅들을 파멸시켰소.
 και τοὺς μὲν πόλεμός τε κακὸς καὶ φύλοπις αἰνὴ,
 τοὺς μὲν ὕφ' ἔπταπύλῳ Θήβῃ, Καδμηίδι γαίῃ,
 ὄλεσε μαρναμένους μῆλων ἔνεκ' Οἰδιπόδαο,
 τοὺς δὲ καὶ ἐν νήεσσιν ὑπὲρ μέγα λαῖτμα θαλάσσης
 ἐς Τροίην ἀγαγὼν Ἑλένης ἔνεκ' ἠγκόμοιο. (WD 161-165)

153) Pache 2014, 278: “While the *Iliad* and the *Odyssey* tend to downplay other traditions to foreground their own heroes and narratives, both poems not only exhibit an awareness of poetic traditions dealing with the Theban conflicts, but they also self-consciously appropriate Theban themes as a way of competing with Theban epic.” 『일리아스』와 『오뒷세이아』에서 찾아볼 수 있는 테바이 관련 신화의 흔적과 그 차이에 관해서는 Tsagalis 2014 참조.

154) 이와 같은 『오뒷세이아』의 야심은 네퀴아 후반부에 묘사되는 아킬레우스, 그리고 헤라클레스와의 만남을 통해 명백하게 드러난다. cf. Torres 2014, 344: “... the best sailor must speak with the best seer... what could have been an insurmountable setback becomes a *contrario* a positive challenge for Odysseus, who is forced to undertake the most difficult journey of his life.”

155) 통과의례(rite of passage)의 관점에서 오뒷세우스의 저승여행을 ‘죽음-재생’의 과정으로 이해하는 해석과도 겹쳐진다. cf. Segal 1994, 37-64.

기 때문이다. 다채롭고 풍부한 그리스 신화의 레퍼토리로부터 이러한 역할에 테이레시아스보다 더 잘 어울리는 인물을 발견하기는 어렵다. <여인들의 목록> 역시 이러한 관점을 통해 새로운 의의를 부여받는 것이 가능하다.

<여인들의 목록>은 앞에서 언급한 비판이 지적하는 것처럼 일견 부주의하고 무질서하게 삽입된 이질적인 첨가물로 비춰진다. 『오뒷세이아』와의 연관성을 결여할 뿐만 아니라 목록에 등장하는 여인들이 어떤 기준으로 선택되고 배치되었는지 일관성 있는 기준을 찾아보기 어렵기 때문이다. 하지만 한 걸음 물러서서 이 목록을 전체적으로 조망하면 이와 같은 ‘원칙 없는 잡다함’이 가져다주는 유의미한 효과를 발견할 수 있다. <여인들의 목록>에서 언급되는 여인들을 통해 그리스 신화의 뼈대를 이루는 중요한 가문들의 계보가 망라되고 있는데,¹⁵⁶⁾ 이를 통해 직접적으로 언급되지 않은 그녀들의 아버지, 남편, 그리고 아들들이 주요인물로 등장하는 그리스 신화 속 중요한 사건들이 청중의 뇌리에 떠오르게 된다.

신화라는 이름으로 포괄되는 복잡하게 뒤얽힌 인물과 사건들의 방대한 네트워크는 특정 인물이나 사건에 대한 스쳐지나가는 언급을 통해서도 그와 관련되어 있는 신화적 캐릭터들과 이벤트들을 상기시킬 수 있는 강력한 ‘연상의 힘’(allusive capacity)을 지니고 있으며,¹⁵⁷⁾ <여인들의 목록>도 예외는 아니다. 고대 그리스에서 『오뒷세이아』의 공연을 감상하는 청중 가운데 “많은 양들을 가진 펠리아스는 드넓은 이올코스에 살고 있었다”(11.256-6)라는 구절을 듣고 이아손과 황금양털을 얻기 위한 아르고호 원정을 떠올리지 않은 사람은 드물었을 것이다. 마찬가지로 시인이 “재앙을 피하는 미노스의 딸 아리아드네는 언젠가 테세우스가 크레테에서 신성한 아테나이의 언덕으로 데려갔으나 그녀와 즐기지는 못했다”(11.322-4)라고 노래할 때 청중의 머릿속에는 다이달로스의 미궁과 미노타우로스가 자동적으로 그려졌을 것이다. 이에 더해 그 중 어떤 이들은 친부 아이게우스를 찾아 아테나이에 도착한 테세우스와 그를 적대적인 눈으로 바라보는 메데이아의 모습을, 또 다른 이들은 디오스쿠로이가 없는 틈을 타 테세우스가 페이리토오스와 함께 어린 헬레네를 납치하는 장면

156) Northrup 1980, 153.

157) Tsagalis 2007, xii-xiii.

을 떠올렸을 수도 있다. 이러한 연상 작용은 <여인들의 목록>에 등장하는 인물들 모두에 해당하는 것으로, 이를 통해 일견 무질서하고 원칙 없이 삽입된 것처럼 보이는 <여인들의 목록>은 호메로스 서사시가 그 뿌리를 두고 있는 신화 속 영웅시대¹⁵⁸⁾ 전체에 대한 일종의 제유(synecdoche)로서의 역할을 부여받는다. 이러한 관점에서 볼 때 <여인들의 목록>이 지닌 단점으로 지적되었던 일관된 기준이나 원칙의 부재는 기존의 비판과는 달리 도리어 신화적 과거 전체를 개연성이라는 제약 없이 광범위하게 아우를 수 있다는 긍정적 요소로 작용한다. 이러한 자유는 시간과 장소의 제약을 벗어나 원하는 인물이나 사건을 다루는 것이 가능한 ‘사후세계’를 배경으로 선택했기에 가능한 것이다.¹⁵⁹⁾

테이레시아스의 경우와 마찬가지로 『오뒷세이아』를 비롯한 트로이아 전쟁 신화와의 연관성을 결여한다는 사실은 역설적으로 <여인들의 목록>이 중요한 역할을 수행하는 데 있어 단점이라기보다는 장점으로 작용한다. 『오뒷세이아』의 주제와 내러티브 그리고 주인공 오뒷세우스를 트로이아 관련 신화를 넘어서 더 넓은 시야에서 조망할 수 있도록 해주는 동시에 서사시의 원천인 신화적 과거 전체를 배경으로 『오뒷세이아』가 자신의 자리를 탐색할 수 있는 기회를 제공하기 때문이다. 오뒷세우스와 어머니 안티클레이아와의 만남으로부터 <여인들의 목록>으로의 전환은 그와 같은 장점이 『오뒷세이아』에 어떤 방식으로 기여하는지를 보여주는 좋은 사례이다.

프리드리히 포케(Friedrich Focke)는 안티클레이아와의 만남으로부터 <여인들의 목록>으로의 이행 과정이 갑작스럽고 부자연스럽다고 지적하며, 이른바 ‘최초의 『오뒷세이아』’(Ur-Odyssee)에서는 어머니와의 대화 이후 곧바로 트로이아 전쟁의 전우들과 만나는 장면으로 이어졌을 것이라고 추정한다.¹⁶⁰⁾ 이와 같은 판단은 안티클레이아의 퇴장에 대한 언급 없이 <여인들의 목록>이 곧바로 이어진다는 사실에 근거하는데, 이 부분은 아래와 같다.

우리 둘이 이런 대화를 하는 중에 여인들이

158) 그리스 신화와 서사시의 주된 시대적 배경인 “영웅시대”에 관해서는 헤시오도스 『일과 날』 156-173행 참조

159) Burgess 2009, 109.

160) Focke 1943, 219.

왔는데, 고귀한 페르세포네이아가 보낸 이들로
 그녀들은 모두 가장 뛰어난 남자들의 아내와 딸들이었소.
 νῶϊ μὲν ὡς ἐπέεσσιν ἀμειβόμεθ'· αἱ δὲ γυναῖκες
 ἦλυθον, ὅτρυνεν γὰρ ἀγαυὴ Φερσεφόνηια,
 ὅσσαι ἀριστήων ἄλοχοι ἔσαν ἠδὲ θυγατρεις. (Od.11.225-227)

알프레트 호이벡(Alfred Heubeck) 역시 지적하듯이 “νῶϊ μὲν... αἱ δὲ”로 이어지는 장면의 전환이 다소 갑작스럽게 이루어진다는 점은 부정하기 어렵다.¹⁶¹⁾ 하지만 상술한 <여인들의 목록>의 영웅시대에 대한 *pars pro toto*로서의 역할을 감안하면 이러한 급격한 전환은 이어지는 신화 속 위대한 여인들과 그 아들들의 기념비에 오뒷세우스와 안티클레이아 모자(母子)의 이름을 새겨 넣으려는 의도에서 비롯된 것으로 이해할 수 있다.¹⁶²⁾ 하지만 이는 오뒷세우스-안티클레이아 모자 관계에 국한되지 않는다.

어머니의 혼백과 만난 오뒷세우스는 그녀가 죽은 이유가 무엇인지, 그리고 아버지와 아들이 왕가에 합당한 대접을 받고 있는지, 마지막으로 아내 페넬로페가 다른 남자와 결혼하지 않고 여전히 자신을 기다리고 있는지를 묻는다. 이에 대해 안티클레이아는 질문의 순서와는 반대로 페넬로페의 상황을 먼저 언급하면서 “그녀는 놀라운 인내심으로 네 궁전에 머무르고 있지만 밤낮으로 눈물을 쏟으며 비통한 시간을 보내고 있단다”(11.181-3)라고 대답한 후, 텔레마코스과 라에르테스의 근황을 전해준다(11.185-95). 안티클레이아의 대사는 작은 규모의 ‘여인의 목록’이라 볼 수 있는데, 안티클레이아를 통해 이타카 왕국의 가계도가 제시되고 있다는 점에서 여성을 중심으로 가계를 소개하는 <여인들의 목록>과 공통점을 지니는 까닭이다. 따라서 오뒷세우스-페넬로페의 부부관계는 물론이고 라에르테스-오뒷세우스-텔레마코스로 이어지는 왕가의 계보 또한 안티클레이아와 함께 <여인들의 목록>이 이야기하는 신화 속 위대한 가문들과 어깨를 나란히 하게 되는 것이다. 하지만 『오뒷세이아』가 <여인들의 목록>을 자신의 지향점으로만 바라보지는 않는다.

<여인들의 목록>은 신들과 영웅들의 거대한 발자취를 한 걸음 물러서서 객

161) Heubeck, Hoekstra 1989, 91.

162) cf. de Jong 2001, 282.

관적으로 바라보는 호메로스 서사시의 일반적인 방식¹⁶³⁾과는 차별화된 서사를 제공한다. 비록 오뒷세우스라는 삼인칭 화자를 통해 목록이 제시되고는 있지만 몇몇 여인들은 *verba dicendi*의 주어로 명시됨으로써(튀로: 11.237 “φῆ”, 안티오페: 261 “ἠῦχετ”, 이피메데이아: 306 “φάσκε”) 서사시를 통해 기려지거나 그렇게 기려질 만한 신화적 사건들¹⁶⁴⁾을 그에 낫설고 비관습적 화자인 여성의 시선과 목소리로 보고 들을 수 있는 예외적인 경험을 제공한다.¹⁶⁵⁾ 유일하게 직접화법으로 제시되는 포세이돈의 경고(11.248-52)는 튀로의 목소리 그 자체로,¹⁶⁶⁾ 이후 간접화법을 통해 선별적으로 축약되어 소개되는 여인들의 이야기에도 동일한 분위기와 어조를 덧씌운다.¹⁶⁷⁾ 요약하자면 <여인들의 목록>은 영웅의 행위와 그에 뒤따르는 업적 혹은 파멸이라는 전형적인 토포스를 여성의 시선에서 바라보도록, 상대적 타자의 관점에서 그를 재해석하도록 유도하고 있는 것이다. 바로 이 지점이 신화적 과거를 배경으로 스스로를 새로운 서사시로 차별화하려는 『오뒷세이아』의 목적과 밀접하게 연관되어 있다.

앞에서도 언급했듯이 <여인들의 목록>은 부부관계를 시험받고 있는 페넬로페의 상황에 대한 비교 대상으로 기능한다. 신화 속 위대한 가문의 여인들과 페넬로페가 처해 있는 입장은 유사하지만, 페넬로페는 자신이 놓인 상황에 대처하는 방식에 있어 그녀들과는 결정적인 차이를 보여준다. <여인들의 목록>에 등장하는 위대한 가문의 여인들의 모습은 둘 중 하나로 귀결되는데, 자신과 관련된 남자들의 업적 혹은 파멸 앞에서 무기력한 수동적인 모습을 보이거나 반대로 그들에게 파멸을 안겨주는 장본인이 된다. 하지만 『오뒷세이아』가 묘사하는 페넬로페는 신화 속 위대한 가문의 여인들과 대비되는 모습을 보여준다.

오뒷세우스가 귀향한 이후 페넬로페가 보여주는 모습은 그녀를 오뒷세우스

163) 호메로스 서사시의 대상과의 거리두기와 그 묘사의 객관성에 관해서는 Fränkel 1951, 49-58; Griffin 1986 참조.

164) 앞에서 이미 언급한 중요한 아르고호 원정, 테바이 서사시, 트로이아 서사시, 헤라클레스와 테세우스의 위업 외에도 신들에 도전한 영웅들(살모네우스/오토스와 에피알테스), 도시의 건설(암피온과 제토스)과 같은 신화적 사건들이 여기에 포함된다.

165) cf. Gazis 2018, 128-9.

166) Ibid. 134. Doherty 1995 역시 “여인들의 명성”(female renown)이라는 측면에서 포세이돈의 경고에 대한 튀로의 저항을 조명한다.

167) Doherty 1995, 96.

와 더불어 『오뒷세이아』 후반부의 또 다른 주인공이라 부르는 것이 과장이 아님을 보여주는데, 왕가의 재건이라는 목적을 달성하는 데 페넬로페의 역할이 결정적이기 때문이다. 왕가의 재건이라는 목적에 있어 핵심적인 비중을 가지는 부부 간의 완전한 재결합이 구혼자들에 대한 복수가 아닌 페넬로페가 속임수를 통해 오뒷세우스를 시험¹⁶⁸⁾하는 데 성공하고 나서야 비로소 이루어진다는 사실은, 『오뒷세이아』 후반부 전개에 있어 그녀의 역할이 얼마나 중요한지 보여준다. 이러한 점에서 페넬로페는 <여인들의 목록>에 등장하는 신화 속 옛 여인들보다 오뒷세우스의 생존과 귀향에 결정적인 도움을 준 “인간의 목소리를 가진 무서운 여신들”(δεινὴ θεὸς ἀυδήεσσα)인 키르케와 칼립소에 더 가까운 존재라 할 수 있다.¹⁶⁹⁾ 네퀴아 후반부에서 트로이아 전쟁의 전우들과 신화 속 옛 영웅들과의 만남이 귀향 이후 오뒷세우스가 보여주는 새로운 시대에 어울리는 새로운 영웅으로서의 면모를 부각시키듯이, <여인들의 목록>은 과거의 신화 속 여인들을 통해 아들과 시아버지를 지켜내고 마침내 돌아온 남편과 함께 왕가의 재건을 이루어낸 페넬로페를 돋보이게 해주는 역할을 한다. 이러한 맥락에서 <여인들의 목록>은 여성의 역할이 『오뒷세이아』 후반부에서 얼마나 중요한지를 예고하는 복선이자 그를 어떤 관점에서 바라보아야 하는지에 대한 암시라고 볼 수 있다.¹⁷⁰⁾

『오뒷세이아』의 시인은 <여인들의 목록>을 통해 영웅들의 세계 속 주변인이자 국외자인 여성들의 목소리를 담아냄으로써 서사시로서의 자신에 대해 성찰하는 동시에 스스로를 차별화시킬 수 있는 지점이 어디인지를 탐색한다. 그리고 『오뒷세이아』는 서사시의 궁극적인 목적이자 그 존재 의의라 할 수 있는 명성(kleos, κλέος)에 대한 재해석과 재규정으로부터 그 가능성을 발견한다. 『일리아스』에서 아킬레우스는 동료들로부터 스스로를 고립시킴으로써 다른 누구의 도움도 없이 전적으로 자신의 탁월함에 의지하여 “불멸의 명성”을 획득한다. 마찬가지로 아킬레우스만큼은 아니지만 ‘최고의 순간’(aristeia, ἀριστεία

168) *Od.*23.166-240.

169) 키르케-칼립소와 페넬로페 사이의 유사성에 관해서는 Nagler 1996 참조. “인간의 목소리를 가진 무서운 여신들”(δεινὴ θεὸς ἀυδήεσσα)이라는 정형구와 삶과 죽음의 경계를 주관하는 여신 이미지와의 관련성에 대해서는 Nagler 1977 참조.

170) cf. Benardete 1997, 95.

α)을 『일리아스』에서 부여받은 디오메데스나 헥토르 역시 타인의 도움에 의지하지 않고 자신의 힘과 업적을 통해 명성을 얻는다. 하지만 홀로 이타카로 돌아온 오딧세우스는 혼자만의 힘으로 자신에게 주어진 과제를 완수할 수 없다. 오딧세우스가 페넬로페의 도움 없이는 자신의 목적을 이룰 수 없듯이, 『오딧세이아』 또한 페넬로페라는 여성 캐릭터의 활약 없이는 스스로를 기존 서사시와 차별화시키는 것이 불가능하기 때문이다.¹⁷¹⁾ 따라서 『오딧세이아』가 자신의 주인공에게 부여할 명성은 필연적으로 재조정을 통한 질적인 변화의 과정을 거칠 수밖에 없으며, 네퀴아아의 공간적 배경인 하데스는 『오딧세이아』가 명성이라는 서사시의 궁극적인 목적을 성찰하고 재규정하기 위한 최적의 장소라 하겠다.

네퀴아아 전반부에 등장하는 테이레시아스의 신탁과 <여인들의 목록>은 트로이아 전쟁을 우회하여 신화적 과거 전체를 『오딧세이아』 고유의 관점에서 재해석하고 있다. 네퀴아아가 불러들이는 방대한 신화적 과거와 그 속에서 발견되는 다양한 목소리들은 트로이아 전쟁이라는 위대한 신화적 사건의 후일담으로서 『오딧세이아』가 『일리아스』와 마주서기 위해 선택한 길이기도 하다. 네퀴아아의 전반부를 통해 『일리아스』에 속하지 않는, 바꿔 말하면 『일리아스』가 취할 수 없었던 ‘비(非)일리아스적인’ 다채로운 신화적 과거를 자신 안에 끌어안음으로써 『오딧세이아』의 시인은 트로이아 전쟁을 노래하는 기념비적 서사시의 위상에 도전하고자 하는 것이다. 『일리아스』는 파토스(pathos), 『오딧세이아』는 에토스(ethos)에 집중한다는 두 서사시에 대한 아리스토텔레스의 통찰은 이와 같은 맥락에서 이해할 수 있다.

네퀴아아의 후반부는 전반부와 달리 트로이아 전쟁, 그리고 『일리아스』와

171) Goldhill 1991, 97: “It is also with regard to heroic action, however, that the *Odyssey's* view of *kleos* demonstrates its difference from the *Iliad*. In the *Iliad*, the *kleos* of Achilles is dependent on his own behaviour, and he is fiercely committed to his personal status; even Hector, who is set in a complex web of social commitments, relies on his own personal achievements for his success or failure. But in the narrative of *nostos*, Odysseus and Penelope require each other's achievements: Odysseus not merely has to return to Penelope but also has to find (in) her the proper end to his quest; Penelope needs the return of Odysseus to give ‘her story... a fitting conclusion and dramatic meaning’. ‘The *kleos* of each is dependent on the action of the other.’”

직접적으로 대면한다. 오뒷세우스는 사자들의 나라에서 아킬레우스뿐만 아니라 여러 트로이아 전쟁의 전우들을 만나고 대화를 나누며, 심지어 신화 속 옛 영웅들과도 마주친다. 이러한 상황은 『오뒷세이아』로 하여금 전쟁과 명성, 영웅과 업적이라는 『일리아스』의 테마에 대해 본격적으로 성찰하게끔 유도한다. 따라서 『오뒷세이아』가 자신의 모델이자 라이벌로 간주하는 『일리아스』가 그 주인공 아킬레우스의 캐릭터를 주조해나가는 방식은 네퀴아의 후반부가 상기한 목적을 어떤 방식으로 성취해내고 있는지를 이해하기 위한 중요한 단서가 된다.

다음 장에서는 네퀴아의 후반부를 논의하기 위한 준비단계로서 『일리아스』가 자신의 주인공 아킬레우스를 주조해나가는 방식을 살펴볼 것이다. 『일리아스』의 시인은 자신의 주인공을 신과 인간, 인간과 짐승의 경계를 넘나드는 존재로 그려냄으로써 아킬레우스가 지닌 영웅적 위대함을 형상화한다. 이에 더하여 『일리아스』의 시인은 아킬레우스가 그 초월적인 존재감에도 불구하고 다른 인간과 마찬가지로 죽음을 피할 수 없으며, 자신의 생명을 대가로 내놓아야 비로소 불멸의 명성을 얻을 수 있다는 비극적 파토스를 부각시킨다. 네퀴아의 후반부를 통해 『오뒷세이아』의 시인이 비판적인 관점에서 재조명하는 것은 바로 이와 같은 일리아스적 영웅상의 초월성과 그에게 부여되는 명성의 비극성이다.

IV. 『일리아스』와 아킬레우스

1. 죽음과 맞바꾸는 “불멸의 명성”

『일리아스』 1권에서 전리품으로 얻은 브리세이스를 아가멤논에게 빼앗긴 아킬레우스는 분노에 사로잡혀 자신의 진영으로 돌아가 다시는 전투에 참여하지 않겠다고 선언한다. 그의 부재로 인해 아카이아군은 『일리아스』 8권이 끝나갈 무렵 헥토르를 필두로 하는 트로이아군의 공세 앞에서 해변에 정박한 자신들의 함선까지 밀려나는 상황에 처한다. 더 이상 트로이아군의 공세를 저지하기 어렵다는 판단 아래, 아카이아군 최연장자이자 가장 현명한 지략가인 네스토르는 아킬레우스와 화해하도록 아가멤논을 설득하고, 아킬레우스의 재참전이라는 중요한 목적을 달성하기 위해 아카이아군은 오뒷세우스, 포이닉스, 아이아스를 사절로 뽑아 그의 막사로 파견한다. 자신의 막사를 찾아온 세 명의 사절단을 발견한 아킬레우스는 반갑게 그들을 맞이하며 파트로클로스와 함께 성대한 식사를 대접한다. 식사가 마무리되자 오뒷세우스가 일어나 아킬레우스의 후한 대접에 감사를 표한 후 자신들이 방문한 목적을 밝히며 아가멤논이 화해를 위해 아킬레우스에게 주겠다고 약속한 막대한 규모의 선물 목록을 열거한다. 하지만 오뒷세우스의 제안을 거부하며 아킬레우스는 다음과 같이 대답한다.

내가 여기 남아 트로이아의 도시 주위에서 싸운다면
나의 귀향은 사라지겠지만, **불멸의 명성이 남을 거요.**
반대로 내가 사랑하는 조국의 땅으로 돌아간다면
나의 훌륭한 명성은 사라지겠지만 수명은 늘어날 것이니,
죽음이라는 결말이 내게 빠르게 찾아오지는 않을 것이오.
εἰ μὲν κ' αὖθι μένων Τρώων πόλιν ἀμφιμάχωμαι,
ᾧλετο μὲν μοι νόστος, ἀτὰρ κλέος ἄφθιτον ἔσται·
εἰ δέ κεν οἴκαδ' ἵκωμαι φίλην ἐς πατρίδα γαῖαν,
ᾧλετό μοι κλέος ἐσθλόν, ἐπὶ δηρὸν δέ μοι αἰὼν

ἔσσειται, οὐδέ κέ μ' ὤκα τέλος θανάτου κιχέη. (Il.9.412-416)

앤서니 에드워즈(Anthony Edwards)의 설명처럼, 이 구문은 “『일리아스』가 아킬레우스에게 약속한 명성”으로 “사실상 『일리아스』의 내러티브 속에 담긴 내용의 등가물”이라고 할 수 있다.¹⁷²⁾ 더 나아가 이 구문이 포함된 행은 아킬레우스가 놓인 상황의 특수성, 즉 ‘귀향/생존’과 ‘명성/죽음’ 사이 상호배타성을 명확하게 드러내고 있다.

『일리아스』의 기념비적 입지와 영향력은 아킬레우스의 운명과 불멸의 명성이 전례 없는 특이한 관계를 형성한다는 사실을 가려버리는 경향이 있다. 즉, 『일리아스』 속 아킬레우스의 사례가 보여주는 명성과 죽음의 등가교환 관계—명성은 죽음이라는 대가를 지불해야만 얻을 수 있는 대상—라는 도식이 호메로스 서사시를 넘어서 그리스 신화 전체를 관통하는 보편적인 구도라는 선입견이 그와 같은 경향을 보여주는 좋은 예이다. 물론 명성이 지니는 ‘불멸의 대체물’이라는 위상은 인간의 필멸성이라는 전제에 그 토대를 두고 있다. 하지만 아킬레우스의 상황은 이와는 다르다. 아킬레우스의 경우 죽음은 보편적인 ‘인간 조건’으로서의 필멸성을 의미하는 것이 아니라 특정 조건을 만족시키는 특정한 죽음, 즉 트로이아의 성벽 아래 스카이아 성문 앞에서 한 인간(파리스)과 한 신(아폴론)의 손에 쓰러지는 것이며,¹⁷³⁾ 바로 이 특정 조건을 만족시키는 죽음의 실현이 아킬레우스의 명성이 ‘신적인 불멸성’이라는 속성을 획득하기 위한 필수불가결한 조건이기 때문이다. 이와 같은 예외성은 유사한 의미를 가진 정형구 “명성은 결코 죽지 않으리라”(κλέος οὐ ποτ' ὀλεῖται)가 등장하는 세 번의 사례들과 비교하면 더욱 명확해진다.¹⁷⁴⁾

『일리아스』 2권에서 오딧세우스가 언급하는 “결코 죽지 않을” 명성은 트로이아 함락이라는 위업을 달성함으로써 얻을 수 있는 것이다. 아킬레우스가 부재하는 상황에서 오딧세우스의 입을 통해 언급되는 이 명성은 아킬레우스의 경우와는 다르게 죽음 자체를 대가로 요구하지 않는다. 트로이아 함락의 주역인 아카이아의 주요 장수들이 귀향 중 사고로 죽든(소(小)아이아스), 아니면

172) Edwards 1985, 78.

173) Il.22.359-60.

174) Il.2.325; Il.7.91; Od.24.196.

귀향 후 참변을 당하든(아가멤논), 고국에서 천수를 누리고 죽음을 맞이하든(네스토르와 메넬라오스) 혹은 추방을 당하든(디오메데스), 트로이아 함락에 따른 위대한 명성은 그들의 생사여부와는 관계없이 부여되는 까닭이다. 『일리아스』 7권에서 헥토르가 이야기하는 명성 역시 상기한 논리의 연장선상에서 이해할 수 있는데, 일대일 대결에서의 승리를 자신에게 주어질 명성의 조건으로 보고 있다는 점에서 헥토르가 예고하는 명성은 아킬레우스가 말하는 ‘죽음으로써만 획득할 수 있는’ 명성과는 차별화된다고 할 수 있겠다. 마찬가지로 호메로스 서사시 속 전사들의 가치관을 명확하게 제시하는 사르페돈의 연설에서도 명성은 ‘불멸의 대체물’이지 죽음이라는 대가를 치러야만 얻을 수 있는 것이 아니라는 점이 분명하게 드러난다.¹⁷⁵⁾

『오뒷세이아』에 등장하는 사례 역시 위의 사례들과 다르지 않은데, 페넬로페의 미덕에 대한 “결코 죽지 않을” 명성 역시 그녀의 죽음을 요구하지 않기 때문이다. 그녀가 구혼자들의 압박 속에서 정절을 지키기 위해 죽음을 맞이하든, 아니면 『오뒷세이아』에서처럼 남편과 재회하든 그녀의 생존 여부는 사후에도 노래를 통해 기려질 명성에 그 어떤 영향도 미치지 못한다. 하지만 아킬레우스의 경우는 이들과는 명백하게 다르다. 그의 명성은 오직 그가 트로이아 성벽 아래에서 그 삶을 마쳐야만 불멸성을 획득할 수 있다는 특수한 조건 아래 놓여 있으며, 이러한 조건은 『일리아스』 1권부터 반복해서 언급되고 있다.

아가멤논과의 격렬한 언쟁 후 자신의 막사로 돌아오는 길에서 아킬레우스는 기도하며 자신의 어머니를 부른다. 이 부름을 듣고 아들 앞에 나타난 여신 테티스에게 아킬레우스는 명예를 회복할 수 있도록 제우스에게 자기 대신 탄원해달라고 간청하며 이렇게 말한다.

어머니, 당신이 저를 단명할 운명으로 낳아주셨으니
저 높이서 천둥을 울리는 올림포스의 제우스께서 적어도 제게
명예만큼은 내려주셨어야지요.
μητηρ, ἐπεὶ μ' ἔτεκές γε μινυνθάδιόν περ ἑόντα,
τιμὴν πέρ μοι ὄφελ' ἔλ' Ὀλύμπιος ἐγγυαλίξαι

175) //12.310-28.

Ζεὺς ὑψιβρεμέτης· (//.1.352-354)

아킬레우스의 요청은 일견 명예를 훼손당한 전사의 자연스러운 반응으로 보인다. 하지만 그가 내세우는 논리는 두 가지 측면에서 의문점을 불러일으키는데, 첫 번째는 아킬레우스를 “단명할 운명으로”(μινυνθάδιόν περ έόντα) 낳은 장본인은 어머니 테티스임에도 불구하고 그에 대한 보상으로서의 “명예”는 제우스가 부여하는 것을 당연하게 여기고 있다는 점, 두 번째는 그의 명예에 대한 요청이 탁월한 업적이 아니라 “단명할 운명”에 근거하고 있다는 사실이다.¹⁷⁶⁾ 이러한 아들의 요청에 대한 테티스의 답변 역시 그 분명한 의미를 파악하기 어려운 요소를 지니고 있다.

아, 내 아들이, 내가 무슨 무서운 운명을 낳아 키웠는지!
네게 주어진 몫이 결코 길지 않고 단명할 운명이니 함선
옆에서 슬픔도 수난도 겪지 않고 편히 앉아있어야 하건만!
하지만 너는 그 누구보다도 짧고 비통한 운명을 타고
났구나! 내가 궁전에서 끔찍한 운명으로 너를 낳았구나!
ὦ μοι τέκνον έμόν, τί νύ σ' έτρεφον αἰνά τεκοῦσα;
αἴθ' ὀφελές παρὰ νηυσὶν ἀδάκρυτος καὶ ἀπήμων
ἦσθαι, έπει νύ τοι αἴσα μίνυνθά περ, οὔ τι μάλα δήν.
νῦν δ' άμα τ' ώκύμορος καὶ ὀϊζυρός περὶ πάντων
έπλεο· τώ σε κακῆι αἴσηι τέκον έν μεγάροισιν. (//.1.414-418)

테티스는 자신의 아들 아킬레우스에게 지워진 운명에 대한 비탄을 숨김없이 드러내고 있는데, 특히 그녀를 고통스럽게 만드는 점은 자신의 아들이 “그 누구보다도(περὶ πάντων) 짧고 비통한” 운명을 타고 났다는 사실이다. 하지만 아킬레우스에게 주어진 삶의 몫이 “그 누구보다도 짧다”는 테티스의 언급은 『일리아스』의 내러티브 속에서 수많은 영웅들이 그보다 먼저 전사한다는 점, 그리고 그들 중에는 아킬레우스와 같은 반신(demigod), 즉 신들의 자식들도 포함된다는 사실을 감안하면 그 정확한 의미를 파악하기 어렵다. 여기에 그치

176) Latacz, Nünlist, Stoevesandt 2009, 128.

지 않고 제우스에게 자신의 아들이 명예를 회복할 수 있도록 아카이아군을 파멸 직전까지 몰아넣어달라고 간청하면서 테티스는 아래와 같이 이야기한다.

제우스 아버지시여, 언젠가 불멸의 신들 가운데서 제가 그대를
말이나 행동으로 도운 적이 있다면, 부디 이 바람을 이루어주소서.
저의 아들, 그 누구보다 단명할 운명을 타고난 그에게
명예를 내려주소서...

Ζεῦ πάτερ, εἴ ποτε δῆ σε μετ' ἀθανάτοισιν ὄνησα
ἢ ἔπει ἢ ἔργωι, τόδε μοι κρήνην ἐέλωρ·
τίμησόν μοι υἱόν, ὃς ὠκυμορώτατος ἄλλων
ἔπλετ'... (//1.503-506)

위에 인용된 테티스의 탄원은 아킬레우스의 명예에 대한 요구와 테티스의 비통함이 지닌 수수께끼를 모두 포함하고 있다. 바다의 여신은 자신의 아들이 그 “누구보다도 단명할 운명”(ὠκυμορώτατος ἄλλων)임을 강조하면서 그에 대한 보상으로 제우스가 명예를 부여해줄 것을 간청하고 있기 때문이다. 『일리아스』의 무대에서 아킬레우스가 사라지기 직전 그의 부재 동안 진행될 내러티브에 대한 예고로서 기능하는 위의 인용문들은, 아킬레우스와 테티스, 그리고 제우스 사이에 명시적으로 언급되지 않는지만 이 셋을 하나로 묶어주는 은밀한 연결고리가 존재하고 있음을 암시한다. 아래에 소개할 핀다로스의 찬가(encomium)는 그 숨겨진 관계가 무엇인지에 대한 해답을 제공한다.

하지만 신탁에 귀를 기울였을 때 신들의 신성한 지혜가
그들[제우스/포세이돈과 테티스]의 결합을 허락하지 않았다. 지혜로운 테미스가
신들 가운데서 말하기를
만약 제우스나 제우스의 형제와
교합한다면 바다의 여신은
아버지보다 더 강한 지배자를 아들로 낳을 운명이니,
그는 그 손으로 벼락이나 거대한 삼지창과는 다른
더 강력한 무기를 휘두르리라는 것이다. “이제 그만
멈추시오! 그녀로 하여금 인간의 침상에 올라

아레스와 같은 손을, 그리고 번쩍이는 섬광 같은 발을 가진
 자신의 아들이 전쟁에서 죽는 모습을 보게 하시오!
 이것이 나의 신탁이니, 이올코스의 평원이 양육하는
 가장 경건한 남자라고 전해지는 아이아코스의 아들 펠레우스에게
 결혼이라는 신들의 선물을 보내도록 하시오.”

ἀλλ' οὐ σφιν ἄμβροτοι τέλεσαν εὐνὰν θεῶν πραπίδες,

ἐπεὶ θεσφάτων ἐπάκουσαν: εἶπεν

εὐβουλος ἐν μέσοισι Θέμις,

οὐνεκεν πεπρωμένον ἦν φέρτερον πα-

τέρως ἄνακτα γόνον τεκεῖν

ποντίαν θεόν, ὃς κεραυνοῦ τε κρέσσον ἄλλο βέλος

διώξει χερὶ τριόδοντός τ' ἄμαϊμακέτου, Δί τε μισγομένην

ἢ Διὸς παρ' ἀδελφεοῖσιν. “ἀλλὰ τὰ μὲν

παύσατε: βροτέων δὲ λεχέων τυχοῖσα

υἱὸν εἰσιδέτω θανόντ' ἐν πολέμῳ,

χεῖρας Ἄρεϊ τ' ἐναλίγκιον στεροπαΐσιν τ' ἄκμᾶν ποδῶν.

τὸ μὲν ἐμὸν, Πηλεΐ γέρας θεόμορον

ὀπάσσαι γάμου Αἰακίδα,

ὄν τ' εὐσεβέστατον φάτις Ἴαολκοῦ τράφειν πεδίον.”

(*Isthmian Odes* 8.34-44)

핀다로스가 제시하는 제우스와 테티스, 그리고 아킬레우스를 묶어주는 신화적 배경은 위에 언급된 『일리아스』 1권의 인용문들이 지닌 모호함을 해소하기에 충분하다.¹⁷⁷⁾ 아킬레우스가 자신의 죽음에 대한 대가를 제우스에게 요구하는 이유, 그리고 테티스가 아킬레우스의 임박한 죽음에 그토록 비통해하며 아들의 삶을 “그 누구보다도 짧다”고 표현하는 이유는 바로 아킬레우스의 죽음이 제우스를 정점으로 하는 올림포스의 질서를 항구적으로 존속시키기 위한 희생인 까닭이다.¹⁷⁸⁾ 그리고 이와 같은 ‘계승신화’(succession myth)¹⁷⁹⁾의 모티프

177) 아폴로도로스(Apollodorus)의 『도서관』(*Bibliotheca*) 3.13.5.에도 같은 내용이 소개되어 있다.

178) Slatkin 1991, 101. Schein 1984, 91-2 역시 『일리아스』와 아킬레우스를 이해하는데 있어 그 신화적 배경으로 암시되는 계승신화의 모티프가 가지는 중요성을 언급하고

는 『일리아스』 전반에 걸쳐 은밀하지만 놓칠 수 없게끔 다양한 방식을 통해 암시되고 있다.¹⁸⁰⁾ 하지만 위에 인용된 핀다로스의 찬가가 아킬레우스의 계승신화와 연관성을 명시하고 있는 가장 오래된 출처라는 점, 그리고 『퀴프리아』 단편과 헤시오도스 단편이 테티스와 펠레우스의 결혼을 이와는 다른 맥락에서 설명하고 있다는 점은 『일리아스』가 기존의 신화 속 에피소드를 의식적으로 인용하고 있다는 지금까지의 해석을 비판할 수 있는 근거가 된다.¹⁸¹⁾

하지만 이러한 아킬레우스의 ‘박탈당한 올림포스의 후계자’¹⁸²⁾로서의 위상이 이미 존재하던 신화적 토포스이고 『일리아스』가 이를 간접적으로 청중에게 상기시키는 것인지, 아니면 핀다로스가 『일리아스』로부터 영감을 얻어 만들어낸 ‘즉흥적인 창작’(ad hoc invention)인지 여부는 지금의 논의에 결정적인 영향을 미치지 않는다. 만약 후자의 경우가 사실이라고 해도 『일리아스』를 토대로 핀다로스가 아킬레우스에게 ‘박탈당한 후계자’라는 토포스를 덧씌웠다는 사실 자체가 『일리아스』의 시인이 계승신화 모티프를 인용한 목적이 성취되었

있다.

179) ‘우라노스-크로노스-제우스’의 순서로 이어지는 신들의 세대 간 갈등과 대립이 담긴 계승신화는 헤시오도스의 『신들의 계보』(*Theogony*)에 상세하게 묘사되어 있다. 이러한 계승신화는 헤시오도스뿐만 아니라 호메로스 서사시 역시 공유하는 상고기 그리스인들의 세계관으로, 호메로스 서사시에 등장하는 크로노스 및 제우스와 관련된 다양한 별칭(epithet)들은 이를 반영한다.

180) Yasumura 2011, 15.

181) 『퀴프리아』 단편(Davies fr.2)과 헤시오도스 단편(MW fr.210)은 테티스와 펠레우스의 결혼이 제우스의 양심으로부터 비롯되었다고 이야기한다. 테티스가 헤라에 대한 신의를 지키기 위해 제우스의 구애를 뿌리치자, 이에 분노한 제우스가 여신을 인간인 펠레우스와 강제로 결혼시켰다는 것이다. 테티스와 펠레우스의 결혼에 대한 이와 같은 두 갈래의 전승 중 어느 쪽이 더 오래된 것인지, 그리고 이러한 전승들이 『일리아스』가 형성되는 시점에 이미 신화적 배경으로 자리 잡고 있었는지에 대해서는 연구자들 사이에 의견이 엇갈린다. Edwards 1991, 196-7와 March 1987, 4-10은 이 결혼을 제우스의 복수로 보는 쪽이 더 오래된, 그리고 정통(original) 전승이라는 판단을 내리고 있다. 하지만 이러한 입장은 『일리아스』 1권부터 24권까지 일관되게 유지되는 제우스와 테티스 사이의 각별하게 우호적인 관계를 설명해주지 못한다.

182) 『일리아스』에서 암시되는 아킬레우스의 ‘박탈당한 후계자’라는 숨겨진 정체성은 헤라클레스에 관한 신화적 내러티브로부터 그 모티프를 차용한 것일 가능성이 있다. 이럴 경우 ‘올림포스의 후계자’라는 아킬레우스의 정체성은 더 높은 우주적 질서의 층위에서 이 주제를 변주함으로써 그리스 신화 세계관에서 헤라클레스가 지닌 유일무이한 위상을 빼앗고자 하는 『일리아스』 시인의 야심을 반영한다. 같은 맥락에서 『오뒷세이아』에서 저승여행 마지막에 오뒷세우스가 헤라클레스와 마주치는 에피소드(*Od.*11.601-626) 역시 헤라클레스의 압도적인 위상을 자신의 주인공이 공유하게끔 하려는 『오뒷세이아』 시인의 의도를 반영한 것으로 이해할 수 있다.

음을 반증하는 사례이기 때문이다. 바꿔 말하면, 『일리아스』는 기존의 트로이아 전쟁 신화 속 아킬레우스와는 차별화된 ‘일리아스적’ 아킬레우스를 그려내는 데 성공한 것인데, ‘계승신화’ 모티프를 다양한 방식으로 인유함으로써 아킬레우스의 박탈당한 후계자로서의 위상이 기존의 신화적 전통에 속하는 것처럼 청중이 받아들이도록 유도한다고 볼 수 있기 때문이다.

계승신화라는 신화적 배경을 통해 아킬레우스의 실존적 특수성이 『일리아스』 1권에서 암시된 후 그는 무대 전면에서 갑자기 사라지고, 이후 아카이아군과 트로이아군의 치열한 전투가 이어진다. 9권이 되어서야 비로소 다시 등장한 아킬레우스가 자신의 명성을 “불멸의 명성”(kleos aphthiton, κλέος ἄφθιτον)이라고 칭하는 상황은 새롭게 언급되는 이 주제를 계승신화의 모티프를 배경으로 바라보도록 유도한다. 『일리아스』가 아킬레우스에게 부여하는 “불멸의 명성”은 그의 존재가 지닌 양가성—올림포스의 후계자이지만 죽을 운명의 인간—이라는 맥락 속에서 이해되어야 한다. 그의 명성에 고유성을 부여하는 형용사 “ἄφθιτος”의 표면적 의미 ‘불멸’ 이면에 놓인 ‘신성’(神性)이라는 특수한 함의는, 아킬레우스와 명성과 죽음이 맺는 불가분의 관계, ‘박탈당한 계승자’라는 위상, 그리고 맞물려 『일리아스』의 전례 없는 규모와 맞물려 주인공 아킬레우스가 처한 상황의 비극적 아이러니를 상징하는 특별한 의미를 획득하게 된다. 『일리아스』가 아킬레우스를 그려내는 과정에서 자신의 주인공에게 부여하는 역동성—‘신-인간-짐승’의 존재론적 삼분구도를 위태롭게 만드는—은 이러한 맥락에서 바라봐야 한다.¹⁸³⁾

2. 위태로움의 시학: ‘신-인간-짐승’의 경계를 넘나드는 아킬레우스

『일리아스』에서 신들은 인간과 같은 모습, 감정, 감각을 공유한다. 그들은 인간과 마찬가지로 기쁨과 슬픔 그리고 두려움을 느낄 뿐 아니라 분노와 질투

183) Redfield 1975, 108: “... the mingling in the heroic of beast and god together.”

를 드러내고 상처의 고통으로 신음한다.¹⁸⁴⁾ 짐승 역시 마찬가지이다. 비유장면을 통해 그려지는 그들의 모습은 인간과 동등한 감정과 오감을 지닌, 인간과 크게 다를 것 없는 존재로 묘사된다.¹⁸⁵⁾ 그리고 바로 이러한 서로 다른 존재들 사이의 동질성 및 유사성이 그들을 구분 짓는 경계를 위태롭게 만들고 위반과 해체에 대한 긴장감을 유발하는 주요 원인이 된다. 초인적인 탁월함을 지닌 전사들은 작품 전체를 통해 끊임없이 인간의 양극단을 경계 짓는 한계를 시험하기에, 『일리아스』를 관통하는 이러한 두드러진 경향을 ‘위태로움의 시학’이라 부를 만하다. 파트로클로스의 죽음 이후 아킬레우스가 재참전하고 헥토르에게 복수하는 19~22권에서, ‘신-인간-짐승을 구분 짓는 경계의 위태로움’이라는 주제는 무대의 전면을 장악하기에 이른다.¹⁸⁶⁾ 이와 같은 ‘위태로움의 시학’은 작품의 서시에서부터 그 모습을 드러낸다.

분노를 노래하소서 여신이여, 펠레우스의 아들 아킬레우스의
파괴적인 분노를. 그 분노는 아카이아인들에게 헤아릴 수 없는 고통을 주었으며
수많은 영웅들의 강력한 혼을 하데스로
보내버리고 그 시체들을 개들의 먹이로 만들어
새들을 위한 연회로 베풀었으니...
μῆνιν ἄειδε, θεὰ, Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος,
οὐλομένην, ἣ μυρί' Ἀχαιοῖς ἄλγε' ἔθηκεν,
πολλὰς δ' ἰφθίμους ψυχὰς Ἄϊδι προΐαψεν
ἠρώων, αὐτοὺς δὲ ἑλώρια τεύχε κύνεσσιν
οἰωνοῖσί τε δαῖτα¹⁸⁷⁾... (II.1.1-5)

184) *On the Sublime* 9.7.: “내가 보기엔 상처와 다름, 복수, 눈물, 결박 등 신들이 겪는 온갖 고통을 전하면서 호메로스는 최선을 다해 『일리아스』에서 인간을 신으로, 그리고 신을 인간으로 그려내고 있다네(Ὁμηρος γάρ μοι δοκεῖ παραδιδούς τραύματα θεῶν στάσεις τιμωρίας δάκρυα δεσμὰ πάθη ἀμφοῖν τοὺς μὲν ἐπὶ τῶν Ἰλιακῶν ἀνθρώπων ὅσον ἐπὶ τῇ δυνάμει θεοῦς πεποιηκέναι, τοὺς θεοῦς δὲ ἀνθρώπου σ).”

185) 호메로스 서사시의 비유를 통해 드러나는 인간과 짐승 사이 유사성에 관해서는 Heath 2005, 42-6 참조.

186) 파트로클로스의 죽음 이후 부각되는 아킬레우스의 상충하는 양면성-신성과 야수성-에 관해서는 Grethlein 2005 참조.

187) 상기 인용문은 기원전 3세기 알렉산드리아의 학자 아리스타르코스의 주장에 따라 πᾶσι로 읽은 Monro and Allen 1920의 판본과 van Thiel 1996의 비판정본, 그리고 가

위의 인용문을 통해 우리는 이 기념비적 서사시가 아킬레우스의 분노와 그에 따른 파멸을 노래하리라는 점을 짐작할 수 있다. 하지만 위에 인용된 『일리아스』 도입부의 처음과 마지막 단어가 가지는 함의를 좀 더 주의 깊게 들여다보면, 아킬레우스의 분노와 그에 따른 참혹한 결과가 신과 인간 그리고 인간과 짐승 사이의 경계와 그 경계의 위태로움에 대한 시적 형상화임을 확인할 수 있다.

『일리아스』 첫머리를 장식하는 단어 “분노”(mēnis, μῆνις)는 같은 행의 마지막 단어인 “아킬레우스의”(Αχιλλῆος)와 결합하여 작품의 시작부터 인간과 신의 경계와 그에 대한 위반이 『일리아스』의 중요한 주제임을 선언한다. 이어지는 감정의 주체가 누구인지와는 무관하게 분노의 감정을 포괄적으로 지시하는 다른 단어들(cholos, χόλος나 kotos, κότος)과는 차별화되는 유표적(marked) 어휘로, 『일리아스』에서 아킬레우스를 제외하면 오직 신들에게만 독점적으로 적용되는 동시에 ‘무차별적이고 괴멸적인 결과를 불러오는 신들의 분노’라는 함의를 지닌다.¹⁸⁸⁾ 따라서 아킬레우스의 분노를 “μῆνις”라고 부르는 것은 분노의 거대함과 그것이 초래하는 파멸적 결과를 나타내는 것을 넘어서, 분노의 주체인 아킬레우스를 인간의 영역에서 신의 영역으로 끌어올림으로써 인간과 신 사이에 놓인 경계를 위태롭게 만드는 것에 다름 아니다. 첫 번째 단어 μῆνις가 주인공 아킬레우스와 결합하여 인간과 신 사이의 경계와 그 위반이 작품의 중요한 모티프가 되리라는 점을 암시한다면, 위 인용문의 마지막 단어 “연회”(dais, δαίς)는 그 대척점에 놓인 인간과 짐승의 경계를 모호하게 만드는 역할을 수행한다.

δαίς는 일반적인 의미에서의 식사(δειπνον, deipnon)와는 달리 특정한 상황에 적용되는 어휘이다. δαίς는 생존을 위해 음식을 섭취한다는 생리적 목적

장 최근에 출간된 West 1998의 판본이 아닌 아리스타르코스와 동시대인이자 알렉산드리아 대도서관의 초대 관장인 제노도토스의 독해를 따른 것이다. 서정시나 비극 등과 비교할 때 판본에 대한 이견이 많지 않은 호메로스 서사시에서 『일리아스』의 서시는 드물게 활발한 논쟁의 장을 제공한 대목 중 하나이다. 『일리아스』의 서사를 둘러싼 문헌학적 논쟁에 대해서는 Pfeiffer 1968, 111-13을 참조. Redfield 1979, 104-10는 제노도토스의 독해가 가지는 의의에 대한 설득력 있는 견해를 제시한다.

188) 『일리아스』에서 분노의 감정을 나타내는 여타 어휘들과 차별화되는 단어 μῆνις의 함의에 관해서는 Muellner 1996, 1-31 참조.

이 아닌 사회적 기능에 초점이 맞춰져 있는 단어로, 회합이나 결혼식, 그리고 제의와 같은 공동체의 결속을 확인하고 강화하는 모임 전후로 진행되는 ‘연회’를 의미한다.¹⁸⁹⁾ 따라서 자연스럽게 δαίς는 인간에게만 적용되는 어휘로, 아리스타르코스가 제노도토스의 δαῖτα를 부정하면서 πᾶσι로 대체한 이유도 바로 여기에 있다.¹⁹⁰⁾ 하지만 아리스타르코스가 수정의 원인으로 본 δαῖτα의 부자연스러움은 첫 단어 μῆνις가 예외적으로 인간 아킬레우스와 결합함으로써 낯선 효과를 함께 고려하면 『일리아스』를 관통하는 주제의식-신-인간-짐승 사이 경계의 위태로움-을 부각시키는 데 더할 나위 없이 효과적인 선택으로 이해하기에 충분하다.

신들에게만 적용되는 어휘 μῆνις를 인간인 아킬레우스와 연결시킴으로써 『일리아스』의 시인은 신과 인간 사이에 놓인 경계를 위태롭게 만들고, 인간이 아닌 짐승을 δαίς의 주체로 설정함으로써 인간과 짐승을 구분 짓는 경계를 무너뜨리고 전사한 시체들로 연회를 만끽하는 짐승들이라는 그로테스크한 이미지를 전달한다.¹⁹¹⁾ 이러한 관점에서 보면 서시의 앞뒤에서 부각되는 μῆνις-δαίς의 비관습적인 활용은 『일리아스』의 중요한 주제와 앞으로 이어질 작품의 전개를 함축하는 전조로 기능한다는 해석이 가능하다. 바꿔 말하면 『일리아스』는 서시를 통해 시작부터 인간 존재의 양극단에 놓인 회색지대, 위로는 신과 인간 그리고 아래로는 인간과 짐승이 겹쳐지는 영역을 탐색할 것임을 선언하고 있는 것이다.¹⁹²⁾ 이러한 해석은 『일리아스』에서 그 주인공 아킬레우스의 인물상이 묘사되는 방식을 고려하면 한층 설득력을 얻는다.

189) Latacz, Nünlist, Stoevesandt 2009, 19 참조. 위에 인용된 『일리아스』의 서시와 곧이어 살펴볼 부분, 즉 『일리아스』 24권 도입부에 등장하는 신들의 모임에서 아폴론이 아킬레우스의 야만성을 비난하는 연설 두 군대를 제외하면 δαίς는 인간에게만 적용된다.

190) *Athenaeus* 1.12c-13a.

191) Refield 1979, 104: “The use of *daĩta* for the carrion meal of the beasts is thus a strong and (as the ancient critics complained) rather repulsive metaphor. While *ἐλώρια* points to an intersection between categories, *daĩta* suggests the deletion of the categorical contrast between men and beasts.”

192) Heath 2005, 143: “Thus, from the beginning of the epic we are informed of beasts doing a man-like thing, and so warned that the epic will explore the relations between man, beast, and god. This would be a powerful metaphor to find so early in the poem, especially in an unemphatic position in the verse.”

아킬레우스는 『일리아스』 전반을 지배하는 주제와 밀접한 연관성을 지닌, 아니 이 주제를 구현하는 인물이라 할 수 있는데, 그는 트로이아 전쟁에 참전한 수많은 영웅들 가운데서도 가장 신에 가까운 동시에 야수와의 강력한 친연성을 보여주는 인물이기 때문이다. 한편으로 그는 여신의 아들인 동시에 반신들로 가득한 『일리아스』에서 그 누구보다 신들과 친밀한 관계를 맺고 있다. 아테나 여신의 본 모습을 오직 아킬레우스만이 볼 수 있다는 사실은 그만이 예외적으로 누리는 신들과의 각별한 친밀함을 보여주는 좋은 예이다(Ⅱ.1.198-200). 뿐만 아니라 그가 전투에서 보여주는 모습은 인간에 대한 포식자인 맹수 그 자체로, 그의 무용을 묘사하는 수많은 야수-비유 장면들은 아킬레우스에 내재한 짐승과의 남다른 친연성을 반영한다.¹⁹³⁾ 심지어 파트로클로스의 전사 이후 아킬레우스의 야수성은 비유의 차원을 넘어서 작품 내 현실로 구현되기까지 한다. 다시 전투에 뛰어들기에 앞서 아킬레우스가 신마(神馬) 크산토스와 대화를 나누는 장면(Ⅱ.19.400-17)은 호메로스 서사시를 넘어서 그리스 신화에서도 유례를 찾기 어려운 순간으로,¹⁹⁴⁾ 이는 헥토르에 대한 복수심이 그를 인간보다 짐승에 더 가까운 존재로 변모시키고 있음을 암시한다.

인간보다 인간이 아닌 존재들에 점점 더 가까워지는 아킬레우스의 변화는 그의 사회적 위치에도 영향을 미친다. 1권에서 아가멤논과 다투고 무대 뒤편으로 사라진 아킬레우스는 전세가 아카이아군에게 불리해진 9권에 다시 등장한다. 그는 복귀를 요청하는 사절단의 부탁을 단칼에 거절하면서 전장으로부터의 철수가 단지 물리적인 거리두기에 그치는 것이 아닌, 스스로를 더 이상 아카이아군의 일원으로 생각하지 않는다는 사회적 절연의 제스처임을 분명히 한다. 파트로클로스가 죽기 전까지 아킬레우스의 분노가 트로이아군이 아니라 자신이 속한 공동체에 괴멸적 타격을 입힌다는 점은 그가 이전까지 유지했던 사회적 관계에 더 이상 의미를 부여하지 않는다는 사실을 극단적 형태로 드러내는 것이다.¹⁹⁵⁾ 파트로클로스의 죽음 이후 그는 전장으로 돌아오지만 역설적

193) Clarke 1995.

194) 『일리아스』에서 헥토르와 안틸로코스가 전차를 끄는 말들에게 말을 건네기는 하지만 이는 일방적인 명령일 뿐 대화는 아니다. 아킬레우스와 크산토스의 대화가 호메로스 서사시를 넘어서 그리스 신화 전반에서 가지는 예외성에 관해서는 Coray 2016, 180-1 참조.

195) cf. Goldhill 1991, 89: "Achilles' *mēnis*-dominated pursuit of *kleos* in society

으로 아킬레우스의 고립은 한층 심화되어 '인간으로부터의 이탈'로까지 이어지는데, 파트로클로스의 죽음 이후 그가 대화하는 상대가 대부분 인간이 아닌 존재들이라는 사실은 그의 인간사회로부터의 이탈을 반영한다.¹⁹⁶⁾

『일리아스』 24권 헥토르의 시신에 대한 처우를 둘러싸고 열린 신들의 모임에서 아킬레우스에 대해 내리는 아폴론과 헤라의 상반된 평가는 아킬레우스의 양면성과 모호한 정체성을 반영한다. 아폴론은 신들이 모인 자리에서 헥토르의 시체를 모욕하는 아킬레우스를 강하게 비난하며 다음과 같이 말한다.

그런데도 그대들은 저 파괴적인 아킬레우스를 돕고 싶어 하지요.

하지만 그의 마음은 절제할 줄 모르고 가슴 속 생각을

굽힐 줄도 모릅니다. 그는 마치 야만적인 사자 같아요.

거대한 힘과 거만한 마음에 굴복하여 연회를 벌이려고

인간의 가축에게 덤벼드는 사자 말입니다.

그처럼 아킬레우스는 동정심을 저버렸고 더 이상 수치도

느끼지 못하지요...

ἀλλ' ὀλοῶι Ἀχιλλῆϊ, θεοῖ, βούλεσθ' ἐπαρήγειν,

ᾧ οὔτ' ἄρ φρένες εἰσὶν ἐναΐσιμοι οὔτε νόημα

γναμπτόν ἐνὶ στήθεσσι, λέων δ' ὡς ἄγρια οἶδεν,

ὅς τ' ἐπεὶ ἄρ μεγάληι τε βίηι καὶ ἀγήνορι θυμῶι

εἷξας εἶσ' ἐπὶ μῆλα βροτῶν, ἵνα δαῖτα λάβῃσιν.

ὡς Ἀχιλεὺς ἔλεον μὲν ἀπώλεσεν, οὐδέ οἱ αἰδῶς

γίγνεται... (II.24.39-45)

분개한 헤라는 아킬레우스를 향한 아폴론의 비난을 아래와 같이 걱정적으로

sets him at odds with his society and its behavioural norms, then. The *Iliad* is the poem of Achilles' *kleos* as the best of the Achaeans, but it is not merely as supreme in the qualities valued in and by society that Achilles is represented. Rather, Achilles' *mēnis* and particular commitment to his *timē* and *kleos* lead him even in his triumphs to go beyond the norms and limits of a hero's involvement in violent power and the pursuit of individual success."

196) Heath 2005, 124: "... his most frequent partners in speech are non-humans: gods, animals, ghosts, corpses, and enemies about to become corpses."

반박한다.

아킬레우스와 헥토르에게 동등한 명예를 부여하려니
그따위 말을 꺼낸 것이겠지요, 은궁의 신이여!
헥토르는 죽음을 피할 수 없는 인간으로 여인의 젖을 먹고 자랐지만
아킬레우스는 여신의 아들이오. 내가 손수 그녀를
기르고 키워서 신들이 마음속으로 가장 아끼는
인간 남자인 펠레우스에게 아내로 주었던 말이오.
그대들도, 신들이여, 모두 그 결혼식에 오지 않았소, 그대도 포르밍스를
들고 함께 연회를 즐겼지요. 사악한 자들의 동료여, 결코 믿을 수 없는 자여!
εἴη κεν καὶ τοῦτο τεὸν ἔπος, Ἀργυρότοξε,
εἰ δὴ ὁμῆν Ἀχιλλῆϊ καὶ Ἔκτορι θήσετε τιμῆν.
Ἔκτωρ μὲν θνητός τε γυναῖκά τε θήσατο μαζόν,
αὐτὰρ Ἀχιλλεύς ἐστι θεᾶς γόνος, ἦν ἐγὼ αὐτῇ
θρέψα τε καὶ ἀτίτηλα καὶ ἀνδρὶ πόρον παράκοιτιν,
Πηλεί, ὃς περὶ κῆρι φίλος γένετ' ἀθανάτοισιν·
πάντες δ' ἀντιάασθε, θεοὶ, γάμου. ἐν δὲ σὺ τοῖσιν
δαίνυ' ἔχων φόρμιγγα, κακῶν ἔταρ', αἰὲν ἄπιστε. (//24.56-63)

헥토르의 발을 전차에 묶어 끌고 다니는 아킬레우스의 모습은 아폴론이 보기에는 동정심도 수치도 모르는 “야만적인 사자”에 다름 아니다. 하지만 헤라는 아킬레우스를 인간보다는 신에 가까운 존재로 인식하며 그를 옹호한다. 헤라가 보기에 “필멸의 인간에 불과한” 헥토르 때문에 “여신의 아들”로 누구보다 신과 가까운 아킬레우스를 비난하는 아폴론은 잘못된 판단을 내리고 있는 것이다. 헤라가 아폴론을 비난할 때 사용하는 논리는 『일리아스』에서 신들이 인간 때문에 서로 대립할 때 그들 사이의 갈등을 봉합하기 위해 내세우는 논리를 떠올리게 하는데, 죽을 운명을 피할 수 없는 인간을 위해 불멸자들이 서로 다투는 것은 옳지 않다는 표현이 바로 그것이다.¹⁹⁷⁾ 이처럼 아폴론은 아킬레

197) 포세이돈과 아폴론이 각자 아카이아군과 트로이아군을 돕기 위해 서로 맞선 상태에서 아폴론은 이러한 논리를 들어 포세이돈과의 싸움에서 물러선다(//21.462-7). 아킬레우스로 인해 강의 신 스카만드로스와 헤파이스토스가 싸우는 장면에서 헤라가 같은 논리로 두 신의 싸움을 중재하는 장면(//21.379-80)이 발생시키는 아이러니는 아킬레우스의

우스를 ‘인간 이하’의 존재로 바라보는 반면, 헤라는 그를 ‘인간 이상’의 존재로 평가한다. 아폴론과 헤라 두 신의 연설을 통해 드러나는 것은 한편으로는 한없이 야만적인 야수에 가깝지만 다른 한편으로는 신들과도 친연성을 지니고 있다는 아킬레우스의 양가성이다. 아폴론의 비난에서 주목할 부분은 그가 서시와 마찬가지로 ‘연회’(δαίς)를 인간이 아닌 존재와 연결 짓고 있다는 점이다. 그는 아킬레우스를 자신만을 위한 “연회를 벌이려고 인간의 가축에게 덤벼드는 사자”와도 같다고 묘사하는데, 아폴론의 눈에 비친 아킬레우스는 인간과 사자의 끔찍한 혼종-사자처럼 행동하는 인간인 동시에 인간처럼 행동하는 사자-으로 격렬한 분노에 몸을 맡긴 채 인간에게 주어진 한계와 금기를 거침없이 위반하고 있기 때문이다.

파트로클로스의 죽음 이후 아카이아군 동료들과의 연회를 완강하게 거부하는 아킬레우스의 모습은 이러한 맥락에서 조명되어야 한다. 이러한 상황을 고려할 때 “연회(δαίς)를 벌이려는 사자와도 같다”는 아킬레우스에 대한 아폴론의 묘사는 서사에서 언급된 “새들을 위한 연회(δαίς)”와 맞물려 의미심장하게 다가온다. 아킬레우스의 분노는 그로 하여금 인간사회의 연회에 참여하기를 거부하고 인간이 아닌 짐승들을 위한 그로테스크한 연회를 마련하는 한편 스스로 야수가 되어 인간들을 사냥함으로써 자신만을 위한 연회를 벌이려하기 때문이다.¹⁹⁸⁾ 아킬레우스는 파트로클로스의 죽음 이후 더 이상 인간으로 남기를 거부하는 것으로 보인다.¹⁹⁹⁾ 최후의 일전을 앞두고 헥토르와 주고받는 대

존재론적 모호성을 부각시켜준다.

198) Redfield 1979, 104: “At only one other place in Homer is δαίς used as in the proem for the meal of an animal: Apollo says (*Il.* 24. 33-54) that Achilles in defiling Hector’s body ἀγρία οἶδεν; he is like a lion who comes down on the flock ἵνα δαῖτα λάβῃσιν. The lion feasts [like a man]; if we fill out the symmetrical ellipses of what I take to be a complex comparison, we shall say that Achilles is like a beast [who feeds on his prey].” 두 신의 아킬레우스에 대한 상반된 시선은 작품의 도입부에서 mēnis와 dais의 예외적 사용으로 부각되는 주제 의식이 작중인물의 입을 빌어 작품의 결말부에서 다시 한 번 강조되고 있는 것으로 보인다. 서시를 제외하면 dais가 짐승과 연결되는 유일한 사례가 바로 위에 인용된 아폴론의 연설이라는 사실은 이러한 판단에 설득력을 더해주는 요인이 된다.

199) cf. Wilson 2002, 126: “Whereas other lion similes in the *Iliad* compare behaviors, Apollo’s simile—and his charge!—is essential and leveled at Achilles’ cultural identity. That Achilles knows wild things means that he is wild (*agriōs*); he belongs rightly to the liminal realm of nature and not to culture.”

화는 아킬레우스가 스스로를 더 이상 인간으로 여기지 않는다는 사실을 드러낸다.

마침내 아킬레우스와의 대결을 받아들이기로 결심하고 그와 마주선 헥토르는 그에게 시신을 무사히 아군에게 반환할 것을 맹세하자는 제안을 한다(II.22.250-9). 이에 대해 아킬레우스는 아래와 같이 대답한다.

헥토르여, 내 앞에서 감히, 잊을 수 없는 자여, 약속을 논하지 말라!
사자와 인간 사이에 신뢰할 수 있는 맹세가 있을 수 없듯이,
늑대와 양이 서로 같은 마음을 가질 수 없어
끊임없이 서로에게 악의를 품기를 멈추지 않듯이,
너와 내가 우호관계를 맺는 것은 불가능하며 우리 사이에
맹세 또한 있을 수 없다. 둘 중 하나가 쓰러져
그 피로 전사 아레스를 만족시키기 전까지는 말이다.
Ἕκτορ, μή μοι, ἄλαστε, συνημοσύνας ἀγόρευε.
ὥς οὐκ ἔστι λέουσι καὶ ἀνδράσιν ὄρκια πιστά,
οὐδὲ λύκοι τε καὶ ἄρνες ὁμόφρονα θυμὸν ἔχουσιν,
ἀλλὰ κακὰ φρονέουσι διαμπερὲς ἀλλήλοισιν,
ὥς οὐκ ἔστ' ἐμὲ καὶ σὲ φιλήμεναι, οὐδέ τι νῶϊν
ὄρκια ἔσσονται, πρὶν γ' ἢ ἕτερόν γε πεσόντα
αἵματος ἄσαι Ἄρηα, ταλαύρινον πολεμιστήν. (II.22.261-267)

아킬레우스의 분노로 가득한 답변은 아폴론의 비난이 잘못되지 않았음을 아킬레우스 본인의 입으로 증명하는 것에 다름 아니다. 대결을 앞둔 전사들이 쓰러진 상대의 시신을 아군의 품으로 돌려보내주기로 합의하고 맹세하는 것은 인간사회에 통용되는 관습이다. 같은 제안이 앞선 7권 아이아스-헥토르 결투에 앞서 반발 없이 양군의 승인을 받았다는 사실에서(II.7.75-86) 전투를 앞두고 서로의 시신을 아군에게 돌려보내기로 맹세하는 것이 보편적 관습임을 확인할 수 있다. 심지어 두 사람은 결투 후 이를 기념하는 선물을 주고받기까지 한다(II.7.303-5). 따라서 아킬레우스를 여전히 자신과 같은 인간으로 바라보는 헥토르는 인간 사이에 통용되는 관습적인 제안을 아킬레우스에게 언급한 것이지만,²⁰⁰⁾ 이미 아킬레우스는 인간이 아닌 야수에 가까운 존재로 변모한

상태이기에 헥토르의 제안을 정면으로 부정한다. 그에게 헥토르를 포함한 인간은 그저 사냥과 살육 그리고 탐식의 대상이 된다.

자신을 사자로, 적수인 헥토르를 인간으로 비유하는 아킬레우스의 모습으로부터 시적 장치로서의 비유와 작품 내 현실 사이의 구분이 흐릿해지고 있음을 알 수 있다. 그는 서로 죽고 죽이는 전쟁 속에서도 서로를 같은 인간으로 확신하게끔 해주는 최소한의 사회적 관습조차 거부함으로써 스스로 말하듯이, 인간이 아닌 “사자”, 즉 피와 살을 탐식하는 한 마리의 야수에 가까워진다.²⁰¹⁾ 결투가 끝난 후 마지막 숨을 내쉬며 자신의 시신을 가족의 품으로 돌려달라고 간청하는 헥토르를 향해 아킬레우스는 “너의 살을 물어뜯어 생으로 씹어 먹고 싶다”(II.22.346-7)고 대답함으로써 자신이 인간이라기보다는 피에 굶주린 야수에 더 가깝다는 점을 다시 한 번 분명히 한다. 하지만 아킬레우스가 단지 극단적인 야수성만을 표출하는 것은 아니다.

아킬레우스는 동료들과의 연회를 외면하는 것을 넘어서 식사 자체를 거부하며 금식 상태를 유지하는데, 이러한 모습을 보고 제우스는 아테나로 하여금 그의 가슴속에 암브로시아와 넥타르를 주입해줄 것을 명령한다. 칼립소의 섬에 억류된 오뒷세우스가 여신이 원하는 암브로시아와 넥타르를 극구 거부하고 인간의 음식을 고수하는 것에서 알 수 있듯이,²⁰²⁾ 인간으로 남아있기 위해서는 인간의 음식을 먹는 것, 바꿔 말하면 인간이 아닌 존재의 음식을 먹지 않는 것이 중요하다. 하지만 아킬레우스는 오뒷세우스와는 다르게 마치 사자처럼 인간을 사냥하여 연회를 벌이려하는 동시에 신들의 음식과 음료를 섭취함으로써 복수를 위한 기력을 유지한다. 이를 통해 ‘무엇을 어떻게 먹는가’라는 아폴로고이의 중심에 자리한 물음이 이미 『일리아스』 19~22권에서 중요한 주

200) cf. Grethlein 2005, 263 n.26: “Während Hektor die Möglichkeit eines freundlichen Umgangs mit Achill in Frage stellt, bestreitet Achill sogar die viel grundlegendere Möglichkeit von Verträgen. Hektor unterscheidet Achills Verhalten negativ vom vertrauensvollen Umgang zwischen Mädchen und jungen Männern, bleibt also im Rahmen der menschlichen Sphäre, Achill wendet sich den wilden Tieren zu und nimmt diese als positive Begründung seines Verhaltens.”

201) 『일리아스』에 반복해서 등장하는 ‘사자-비유’에 관해서는 Alden 2005, Lonsdale 1990, 39-70 참조.

202) *Od.*5.195-99.

제로 자리하고 있음을 확인할 수 있는데, 아킬레우스의 양면적인 식습관은 그가 더 이상 인간의 틀로 규정될 수 없는 존재로 변모했음을 시사한다.²⁰³⁾

스스로를 인간이 아닌 사자나 늑대와 같은 인간을 적대하는 야수로 여기는 아킬레우스에게 인간사회를 유지시켜주는 중대한 관습과 법도는 더 이상 아무런 의미도 가지지 못한다. 그는 탄원의 법도도, 그리고 적의 시체라도 정중하게 취급해야 한다는 매장의 법도도 모두 거부한다. 뿐만 아니라 아킬레우스는 헥토르의 이복형제인 뤼카온의 탄원을 무시하고 그를 죽인 후 시체를 스카만드로스강에 내던지고는 마치 신에게 제의를 바친다는 듯 조소하는 투로 이야기한다(II.21.122-35). 이는 트로이아인들이 지금까지 강의 신에게 황소와 말을 제물로 바쳤다는 사실과 비교할 때 신과 인간의 관계를 규정하고 유지해주는 제의라는 중대한 관습을 그로테스크하게 왜곡시킨 것으로,²⁰⁴⁾ 아킬레우스의 이 행위에 대해 강의 신은 분노를 감추지 못한다.

파트로클로스의 죽음 이후 아킬레우스는 인간성의 양극단을 넘어 인간이 아닌 존재에 가까워지는 것을 넘어서 인간사회를 유지해주는 온갖 관습과 법도를 부정하고 왜곡시킨다는 점에서 인간 사회와 문명의 파괴자로 변모한다.²⁰⁵⁾ 아킬레우스는 인간이기보다 그 징벌자인 신이자 그 적대자인 야수가 되고, 살아서 숨을 쉬면서도 생명 없는 시신에 가까워진다. 인간이라는 존재를 정의해주는 관습을 위반하고 인간적 감정을 거부하는 아킬레우스는 이러한 점에서 “위태로움의 시학”의 구현이라 하겠다. 하지만 위반과 전복 그리고 파괴행위를 일삼는 아킬레우스는 결코 야만적이거나 사고가 마비된 광전사로 그려지지

203) Grethlein 2017, 133: “After Patroclus’ death, Achilles is in a liminal state which brings him close to the gods, notably when he is fed nectar and ambrosia, but which also aligns him with beasts.”

204) Grethlein 2005, 266: “Mit dem Opfer pervertiert Achill nicht nur eine weitere menschliche Institution, sondern greift den Ausdruck der Ordnung an, die er mit seinen Transgressionen verletzt. Im Opfer wird die Ordnung der Welt aufrechterhalten, der Mensch markiert mit dem Tieropfer in der griechischen Kultur seine Trennung sowohl von den Tieren als auch von den Göttern. Er tritt, indem er Tiere rituell totet, in Verbindung zu Göttern. Im Opfer findet er seinen Platz zwischen beiden. Achill dagegen verwischt diese Grenzen, indem er andere Menschen wie Tiere gegen den Willen eines Gottes umbringt.”

205) 파트로클로스의 죽음 이후 아킬레우스가 보여주는 문명파괴자로서의 면모에 대해서는 Segal 1971 참조.

않는다. 실제로 『일리아스』에서 아킬레우스가 인간을 벗어나는 과정은 경탄과 전율을 자아내는 방식으로 묘사된다.

아킬레우스의 재참전과 함께 제우스는 올림포스의 신들은 물론이고 강과 산에 살고 있는 하급 신들까지 모든 신들을 소집하는 유례없이 거대한 회의를 주최한다. 그 자리에서 제우스는 아킬레우스의 손에 트로이아가 순식간에 무너지지 않도록 신들이 저마다 자신이 원하는 인간들을 도와도 좋다고 공식적으로 허가한다(Ⅱ.20.20-30). 신들은 이 말을 듣고 곧바로 전장으로 달려 나가고, 아카이아군과 트로이아군을 지원하는 두 편으로 갈려 서로 대립한다. 양군이 대치한 상태에서 제우스는 천둥을 울리고 포세이돈은 대지와 산을 뒤흔드니 하데스는 대지가 갈라져 자신의 거처가 노출될까 걱정한다(Ⅱ.20.56-65). 파트로클로스의 복수를 위한 아킬레우스의 전장 복귀는 단지 전쟁의 판도에 영향을 미치는데 그치지 않는다. 그의 복수는 신들조차 인간들의 전쟁으로 끌어들이는 광대한 규모를 띠게 되는데, 신들의 위대한 전쟁인 티타노마키아를 연상시키는²⁰⁶⁾ 신들의 참전은 ‘박탈당한 후계자’라는 위상을 가진 아킬레우스라는 영웅의 거대함을 반영하는 것이기도 하다.

『일리아스』의 시인은 야수성과 신성이라는 양극단 사이의 어느 한 지점에 아킬레우스의 분노를 귀속시키지 않는다. 이러한 분노는 진저리를 치게 만드는 잔혹한 학살극을 초래하고 그로 인한 피해자들의 탄식과 비탄의 원인이 되며, 심지어는 분노하는 영웅 그 자신의 파멸로 이어진다. 하지만 동시에 이 분노와 그로 인한 비극적인 결과들은 『일리아스』에 있어 필수불가결한 요소이다.²⁰⁷⁾ 청중이 아킬레우스의 분노가 초래하는 복수극의 야만적인 잔혹성에 몸서리칠 때마다, 시인은 그에 신적인 초월성을 덧씌움으로써 청중의 전율을 경외감으로 바꾼다. 마찬가지로 청중이 아킬레우스의 초인적인 무용과 신들과의 친연성에 경탄할 때마다, 시인은 다시 그것이 낯선 비인간적이고 잔인한 결과로 초점을 옮긴다. 이와 같은 환원 불가능한 영웅적 분노의 폭과 깊이는 곧 『일리아스』의 주인공들인 영웅들의 본성을 청중에게 전달하기 위해 시인이 선택한 시적 수단이다. 주인공 아킬레우스와 그의 분노가 보여주는 양면성으로

206) Edwards 1991, 293-4.

207) 김준서 2015, 31.

부터 청중이 경험하게 되는 경탄과 전율의 교차야말로 영웅의 본성을 마주했을 때 겪게 되는 심미적 경험인 까닭이다.²⁰⁸⁾ 하지만 『일리아스』의 시인이 자신의 주인공이 지닌 거대한 존재감에만 초점을 맞추는 것은 아니다.

재스퍼 그리핀(Jasper Griffin)이 지적하듯이, 『일리아스』가 전달하는 비극성은 한없이 야수에 가까운 동시에 신의 영역에 근접하는 거대한 존재인 영웅이 필멸하는 인간으로서 받아들여야만 하는 덧없음과 취약함을 깨닫는 과정에 있다.²⁰⁹⁾ 헥토르의 시신을 돌려받기 위해 목숨을 걸고 아들의 원수의 막사를 찾은 프리아모스와 아킬레우스의 만남은 그 대표적인 사례라 하겠다. 『일리아스』의 예술적 성취로서의 비극적 파토스는 두 적수가 각자가 처한 상황에 대해 공감하고 눈물로 화해하는 장면에서 그 정점에 달한다. 위로는 신성(神性)에 이르고 아래로는 야수성에 근접하는 전사들의 양면성이 낳는 해소되지 않는 긴장관계, 그리고 모든 인간에게 평등하게 주어진 것은 죽음과 그에 따르는 고통과 비애뿐 이라는 깨달음, 이들로부터 발생하는 비극적 파토스야말로 『일리아스』의 영웅들을 지켜보면서 경험 하게 되는 장엄함의 정수인 것이다.²¹⁰⁾

하지만 『오뒷세이아』의 시인은 『일리아스』의 초월적이고 비장한 영웅상과 그에 부여되는 명성의 비극성을 경외의 시선으로 바라보지 않는다. 네퀴아의 후반부를 다루는 다음 장에서 우리는 지금까지 살펴본 『일리아스』의 영웅상과 불멸의 명성, 그리고 주요한 시학적 전략을 『오뒷세이아』의 시인이 어떤 방식을 통해 비판적으로 재해석하고 있는지를 살펴볼 것이다.

208) Ibid.

209) Griffin 1980, 81-102.

210) 김준서 2017, 21.

V. 네퀴아 II: 전쟁과 명성, 영웅을 향한 비판적 재 조명

1. 트로이아 전쟁의 전우들: 죽음이 아닌 생존을 통해 획득하는 명성

하데스에서 만난 “가장 뛰어난 남자들의 아내와 딸들”(11.227)에 대한 이야기를 마치고 오뒷세우스는 밤이 늦었으니 그만 잠자리에 들 것을 청중에게 권유한다. 하지만 파리아케스인들은 오뒷세우스의 이야기에 홀린 듯 한동안 그의 제안에 반응을 보이지 못하고, 마침내 여왕 아레테가 나서 오뒷세우스를 치하하며 매혹적인 이야기에 대한 대가로 그에게 선물을 주자고 모인 사람들을 독려한다. 그러자 파리아케스인들의 장로격인 에케네오스가 그에 찬성하고, 마지막으로 알키노오스가 나서 오뒷세우스에게 호화로운 선물과 고향 이타카로의 호송을 약속한다. 이에 감사를 표하는 오뒷세우스에게 알키노오스는 다음과 같이 말한다.

그대는 마치 시인처럼 능란하게 모든 아르고스인들과
그대 자신의 비통한 고난을 자세하게 이야기해주었소.
이제 나에게 이 질문에 답하여 정확하게 말해주시오.
그대와 함께 일리오스로 갔다가 그곳에서 죽음을
맞이한 그대의 신과 같은 동료들을 보았는지요?

μῦθον δ' ὡς ὅτ' ἀοιδὸς ἐπισταμένως κατέλεξας,

πάντων τ' Ἀργείων σέο τ' αὐτοῦ κήδεα λυγρά.

ἀλλ' ἄγε μοι τόδε εἰπὲ καὶ ἀτρεκέως κατάλεξον,

εἴ τινας ἀντιθέων ἐτάρων ἴδες, οἳ τοι ἅμ' αὐτῶι

Ἴλιον εἰς ἅμ' ἔποντο καὶ αὐτοῦ πότμον ἐπέσπον. (Od.11.368-372)

신화 속 위대한 가문의 여인들에 대한 긴 이야기를 마친 오뒷세우스에게 알키노오스는 기다렸다는 듯이 그와 함께 트로이아에서 싸운 전우들에 대한 소식

을 묻는다. 알키노오스의 요청은 아폴로고이가 시작되기 직전 오뒷세우스에게서 찾아볼 수 있는 ‘시인’으로서의 면모를 재확인하는 동시에, 9권에서 12권까지 이어지는 그의 환상적인 모험담을 트로이아 전쟁과 『일리아스』의 세계 속으로 끌어들이는 효과를 낳는다. 그리고 이 이야기야말로 오뒷세우스가 9권에서 마침내 자신의 정체성을 밝힌 이후 알키노오스를 포함한 작품 내 청중인 피아케스 남자들뿐만 아니라 시인의 공연을 통해 오뒷세우스의 이야기를 듣고 있던 작품 외 청중 역시 가슴을 두근거리며 기다리던 내용이었을 것이다.²¹¹⁾ 특히 트로이아 전쟁에 대해 노래하는 데모도코스의 공연에 익숙하다는 사실을 감안하면 피아케스인들이 트로이아 전쟁의 전우들과의 만남에 관한 이야기를 고대하고 있으리라는 점은 어렵지 않게 짐작할 수 있다. 피아케스인들은 오뒷세우스가 만난 트로이아 전쟁의 전우들로부터 데모도코스가 부른 노래와 비슷한, 신들과 영웅들이 뒤섞인 역사상 가장 위대한 전쟁에 관한 이야기를 기대하고 있었을 것이다. 하지만 그들의 예상은 첫 번째로 오뒷세우스에게 다가온 아가멤논의 이야기에서부터 어긋나기 시작한다.

검은 피를 마신 후 오뒷세우스를 알아본 아가멤논의 혼백은 눈물을 흘리며 그에게 손을 내민다. 그 모습에 놀라움과 연민을 느낀 오뒷세우스는 아가멤논에게 귀향을 위한 항해 도중 바다 위에서 죽음을 맞았는지, 아니면 돌아오는 길에 벌어진 또 다른 전투에서 전사했는지 묻는다. 오뒷세우스의 질문은 트로이아 전쟁에서 죽지 않고 귀향길에 오른 아카이아군의 총사령관이 먼저 하데스에 와있는 이유로 생각할 수 있는 모든 가능성, 즉 트로이아의 정복자라는 서사시 속 영웅의 위상에 어울리는 죽음을 전제하고 있다.²¹²⁾ 하지만 아가멤논이 전하는 자신의 죽음에 대한 이야기는 오뒷세우스의 예상으로부터 크게 벗어난다.

아가멤논은 자타가 공인하는 그의 최대 업적인 트로이아 함락에 대해서는 단 한마디도 언급하지 않는다. 제삼자인 오뒷세우스조차 자신과 동료들을 폴뤼페모스 앞에서 아래와 같이 소개한다는 점을 감안하면, 자신의 영웅으로서

211) Edwards 1985, 45.

212) 『오뒷세이아』 3권과 4권에서 묘사된 오일레우스의 아들인 소(小) 아이아스의 죽음이 전자에 해당하고, 아폴로고이의 첫 에피소드인 9권 오뒷세우스의 군대와 키코네스인들과의 전투-오뒷세우스가 전사하지는 않았지만-는 후자의 경우를 보여주는 사례이다.

의 정체성을 구성하는 핵심적인 요소인 트로이아 전쟁에 대한 아가멤논의 무관심은 매우 예외적으로 다가온다.

우리는 아트레우스의 아들 아가멤논의 전사들로,
그의 명성은 지금 하늘 아래 가장 위대하지요.
그는 그에 걸맞게 거대한 도시를 함락하고 많은 이들을
도륙했으니까요.

λαοὶ δ' Ἀτρείδew Ἀγαμέμνονος εὐχόμεθ' εἶναι,
τοῦ δὴ νῦν γε μέγιστον ὑπουράνιον κλέος ἐστίν·
τόσσην γὰρ διέπερσε πόλιν καὶ ἀπώλεσε λαοὺς
πολλούς. (Od.9.263-266)

오뒷세우스와 만난 아가멤논은 십 년 동안 오뒷세우스와 함께 그 성벽 아래에서 고난과 영광을 경험한 트로이아에 대해서 그리고 그곳에서 벌어진 중요한 사건들에 대해서 일언반구도 없이 오직 자신이 어떻게 죽었는지에 대해서만 이야기한다. 두 사람의 대화가 이루어지는 장소가 하데스이기에 죽음이 대화의 가장 중요한 주제가 되는 것이 자연스럽다는 점을 감안하더라도, 트로이아 원정군의 총사령관이 저 위대한 전쟁에 대해 단 한마디 언급도 없다는 사실은 명백하게 부자연스럽다. 하데스에서 오뒷세우스가 나누는 대화 중 가장 긴 분량을 차지하는 아가멤논의 이야기는 아내 클뤼타임네스트라의 배신과 자신의 비참한 죽음, 그리고 여성에 대한 불신과 두려움으로 점철되어 있다.

어떻게 죽음을 맞게 되었는지 물어보는 오뒷세우스에게 아가멤논은 자신이 바다에서 폭풍을 만난 것도 육지에서 전사한 것도 아니며, 귀향 후 자신의 아내와 사촌 아이기스토스에 의해 연회 한 가운데에서 부하들과 함께 살해당했음을 밝힌다(406-410). 그리고 자신이 마치 “구유 앞의 황소처럼” 또는 “연회에서 도살되는 흰 염니의 돼지들처럼” 비참하게 살해되었음을 강조한다(411-420). 이어서 아가멤논은 자신의 아내가 손수 카산드라를 죽였을 뿐만 아니라 죽어가는 자신의 눈을 감겨주지도 입을 막아주지도 않았다고(421-426), 그녀의 잔혹하고 수치스러운 행위는 본인은 물론 후세에 태어날 모든 여인들에 대한 치욕이 될 것이라는 분노에 찬 비난으로 답변을 마무리한다

다(427-434).

아가멤논의 죽음은 네퀴아에서 자신의 입을 통해 이야기되기 전에 다른 등장인물들에 의해 『오뒷세이아』에서 이미 여러 차례 언급되었던 주제이다.²¹³⁾ 제우스는 주어진 몫을 넘어서 무엇인가를 손에 넣으려 할 때 인간이 겪는 인과응보에 대한 사례로 아가멤논을 살해한 아이기스토스가 오레스테스에 의해 목숨을 잃은 사건을 제시하는데, 여기에서 클뤼타임네스트라는 아가멤논의 죽음과 무관한 듯이 부차적으로 언급된다. 아테나 역시 아이기스토스를 아가멤논 살해의 주역으로 지목하면서 오레스테스의 복수를 텔레마코스가 따라야 할 모범으로 제시하는데, 여신의 이야기에는 클뤼타임네스트라가 아예 등장하지도 않는다. 네스토르가 이야기하는 아가멤논 살해 사건 역시 아이기스토스의 음모와 오레스테스의 복수에 초점이 맞춰져 있으며, 클뤼타임네스트라는 그 속에서 가해자라기보다는 아이기스토스의 음모에 휩쓸린 피해자에 가까운 모습으로 그려진다. 메넬라오스의 짧은 회상에서 처음으로 클뤼타임네스트라가 남편 살해의 주역으로 언급되지만, 그 분량이 워낙 짧기에²¹⁴⁾ 그녀가 구체적으로 어떤 속임수를 써서 자신의 남편에게 치명타를 가했는지에 대해서는 확인할 수 없다. 바다의 신 프로테우스의 이야기에서는 클뤼타임네스트라는 이름조차 찾아볼 수 없다. 그의 묘사에 따르면 아가멤논의 처참한 죽음은 처음부터 끝까지 아이기스토스의 책임으로, 황금을 대가로 파수꾼을 고용하고 귀환을 축하하는 연회에 스무 명의 뛰어난 전사를 매복시킨 것 모두 아이기스토스의 계획이었기 때문이다.

아가멤논이 자신의 죽음을 이야기하는 과정에서 상황은 반전된다. 아가멤논의 이야기 속에서 아내 클뤼타임네스트라는 주모자로 지목되어 온갖 비난의 수사를 받는 반면, 아이기스토스의 이름은 클뤼타임네스트라와 함께 묶여 단 한 번만 언급된 후 마치 무대에서 사라진 것처럼 다시는 아가멤논의 내러티브에 등장하지 않는다.²¹⁵⁾ 다른 등장인물들의 이야기 속에서 이름조차 언급되지

213) 제우스(1.35-43); 아테나(1.298-300, 3.234-5); 네스토르(3.193-8/261-310); 메넬라오스(4.90-2); 프로테우스(4.525-47).

214) *Od.*4.91-2: “어떤 남자가 은밀하게, 그(아가멤논)의 / 파멸적인 아내의 계약에 힘입어 불시에 나의 형제를 살해하였소(μοι ἀδελφεὸν ἄλλος ἐπεφνεν / λάθρη, ἀνωσιτί, δόλῳ οὐλομένης ἀλόχοιο).”

215) cf. Doherty 1995, 109: “A final factor that contributes to the privileging of

않거나 아이기스토스의 그늘 아래 놓인 수동적인 캐릭터로 그려지는 클뤼타임네스트라는, 사건의 피해자인 아가멤논의 회상에서 아이기스토스를 밀어내고 중요한 신화적 사건의 주인공으로서 무대를 장악한다. 아가멤논의 입을 통해 제시되는 이와 같은 클뤼타임네스트라 중심의 서사는 아내의 부정과 골육상쟁이라는 주제에 온전히 초점이 맞춰져 진행되는 까닭에, 화자가 남성이고 그 내용이 직접화법으로 전달된다는 차이를 제외하면 <여인들의 목록> 속에 포함되어도 위화감이 느껴지지 않을 정도이다.

이러한 맥락에서 아가멤논과 오뒷세우스의 만남은 <여인들의 목록>이 그러하듯이 『오뒷세이아』 후반부의 주제와 긴밀한 관계를 형성한다. 십 년 만에 돌아온 뮈케네의 땅을 밟고 얼마 지나지 않아 아내와 정부(情夫)의 손에 살해당하는 아가멤논의 비참한 최후는, 이타카로 귀향하여 자신의 자리를 되찾고 왕가를 재건해야 하는 과제를 안고 있는 오뒷세우스에게 상상할 수 있는 최악의 시나리오이자 최고의 반면교사로서 기능하기 때문이다. 이와 같은 역할을 우회적으로 수행하는 <여인들의 목록>과는 달리 귀향을 앞둔 오뒷세우스에게 건네는 아가멤논의 충고는 『오뒷세이아』 후반부의 내용에 대한 일종의 예고편이기도 하다.

그러니 이제 아내라도 결코 마냥 상냥하게 대하지 마시오.

잘 알고 있는 이야기라도 그녀에게 전부 털어놓지 말고

일부는 이야기하되 일부는 감추도록 하오.

(중략)

그대에게 또 다른 이야기를 해줄 테니 마음속 깊이 간직하시오.

절대 눈에 띄지 말고 은밀하게 사랑하는 조국의 땅에

배를 정박시키도록 하오. 더 이상 여인들을 믿을 수 없으니까요.

τῶ νῦν μὴ ποτε καὶ σὺ γυναικί περ ἥπιος εἶναι·

μήδ' οἱ μῦθον ἅπαντα παρασκευέμεν ὄν κ' ἐν εἴδηις,

male subject positions in the *Nekuia* is the relative absence of critical or condemnatory language in descriptions of male actions. This is particularly striking when we consider that among the males described are Aegisthus... Instead of blaming Aegisthus, the shade of Agamemnon focuses on his own victimization(411-20) and proceeds to blame Clytemnestra(421-34).”

ἀλλὰ τὸ μὲν φάσθαι, τὸ δὲ καὶ κεκρυμμένον εἶναι.

(...)

ἄλλο δέ τοι ἔρέω, σὺ δ' ἐνὶ φρεσὶ βάλλεο σῆμισιν·

κρύβδην, μηδ' ἀναφανδά, φίλην ἐς πατρίδα γαίαν

νῆα κατισχέμεναι, ἐπεὶ οὐκέτι πιστὰ γυναιξίν. (Od.11.441-443, 454-456)

귀향이라는 측면에서 아가멤논의 실패가 부각될수록 앞으로 실현될 오뒷세우스의 성공은 돋보이게 된다. 마찬가지로 아가멤논의 비참한 최후와 관련하여 클뤼타임네스트라가 차지하는 비중이 높아질수록, 오뒷세우스의 성공적인 귀향에 공헌하는 페넬로페의 현명함과 미덕은 한층 더 각광받게 된다.²¹⁶⁾ 다른 이들의 내러티브 속에 등장하는 아가멤논의 그 어떤 이미지도 자기 자신의 이야기 속에서 그려지는 자화상만큼 트로이아를 함락시키기 위해 결성된 아카이아군의 총사령관이자 트로이아 전쟁의 중심인물이라는 영웅적 위상을 철저히 결여하지는 않는다. 이러한 역설적인 상황²¹⁷⁾은 네퀴아아의 아가멤논이 오뒷세우스와 『오뒷세이아』를 위해 재해석된 아가멤논, 즉 『일리아스』 속 트로이아 원정군의 최고 지휘관 아가멤논이 아닌 『오뒷세이아』에 의한 그리고 『오뒷세이아』를 위한 아가멤논임을 확인해준다.²¹⁸⁾ 이어지는 아킬레우스와의 만남도 이와 같은 흐름에서 크게 벗어나지 않는다.

아가멤논과 오뒷세우스 두 사람이 눈물을 흘리며 대화를 나누고 있을 때 아킬레우스가 파트로클로스와 안틸로코스를 대동하고 등장한다. 그는 오뒷세우스를 알아보고 어째서 살아있는 그가 하데스에 왔는지 놀라워하며 이유를 묻고, 오뒷세우스는 테이레시아스로부터 귀향에 관한 신탁을 얻으러 왔다고 대

216) 이러한 구도는 『오뒷세이아』 24권 아가멤논의 페넬로페에 대한 찬사(Od.24.191-202)를 통해 압축적으로 그리고 명확하게 제시된다. cf. Segal 1994, 95.

217) Gazis 2018, 176-8은 네퀴아아와 더불어 아가멤논의 죽음을 가장 자세하게 다루고 있는 프로테우스의 이야기를 아가멤논의 기억과 비교하면서, 프로테우스의 내러티브로부터 아가멤논의 이야기에는 존재하지 않는 '일리아스적' 요소들을 찾아내고 있다.

218) cf. Goldhill 1991, 99: "The exemplum of Agamemnon in the *Odyssey* is returned to again and again. It is the paradigm of a failed *nostos*, an unfaithful wife, and a *kleos* as victim that undermines his *kleos* as victor over Troy. Odysseus, however, not only has the *kleos* of his feats in Troy—that are recalled by Helen, Menelaus and Demodocus in particular—but also achieves the *kleos* of a successful return and a completed revenge. Odysseus' triumph is a trumping of the achievements of other heroes."

답한다. 이어서 그는 고향땅을 밟지도 못한 채 끊임없이 고통 받는 자신과 비교하며 살아서는 신처럼 아르고스인들에게 존경을 받고 죽어서는 사자(死者)들을 다스리는 통치자로 명예를 누리고 있는 아킬레우스보다 “더 축복받은 사람은 이전에도 없었고 앞으로도 없을 것”(11.483)이라고 말한다. 하지만 이러한 찬사에 대한 아킬레우스의 반응은 『일리아스』의 주인공으로부터 나오리라 고는 예상할 수 없는 반전을 보여준다.²¹⁹⁾

나의 죽음을 위로하려 하지 마시오, 영광스러운 오뒷세우스여.
 나는 죽어버린 모든 사자(死者)들의 왕이 되느니
 차라리 토지도 없고 가진 것도 얼마 없는 누군가의
 일꾼으로라도 살아갈 수만 있었으면 좋겠소.
 ‘μη δὴ μοι θάνατόν γε παραύδα, φαίδιμ’ Ὀδυσσεῦ,
 βουλοίμην κ’ ἐπάρουρος ἐὼν θητευέμεν ἄλλωι,
 ἀνδρὶ παρ’ ἀκλήρωι, ὦι μὴ βίωτος πολὺς εἴη,
 ἢ πᾶσιν νεκύεσσι καταφθιμένοισιν ἀνάσσειν. (Od.11.488-491)

아가멤논이 트로이아 전쟁과 그와 관련된 자신의 명성에 대한 언급을 회피한다면, 아킬레우스는 여기에서 한 걸음 더 나아가 트로이아 전쟁을 대표하는 영웅이자 그와 같은 위상을 부여해준 결정적인 요소로서의 영웅적인 죽음과 불멸의 명성이라는 일리아스적 가치를 정면으로 부정하는 파격적인 모습을 보여준다.

아킬레우스와 오뒷세우스의 만남은 트로이아 전쟁의 가장 돋보이는 두 영웅들 사이의 만남인 동시에, 아킬레우스가 주인공인 『일리아스』와 오뒷세우스를 주인공으로 하는 『오뒷세이아』의 대면이기도 하다.²²⁰⁾ 아킬레우스의 예정된

219) Heubeck and Hoekstra 1989, 106. 『오뒷세이아』 11권 저승여행에서 등장하는 오뒷세우스와 아킬레우스의 만남에 대해서는 다양한 관점-호메로스 서사시의 가장 중요한 주제인 명성과 죽음이라는 주제에 초점을 맞추거나 자기성찰적 측면에서 『일리아스』에 대한 『오뒷세이아』의 재해석으로 보는 것-에서 이 장면을 해석한 많은 연구 성과들이 존재한다. 20세기 중반 이후 나온 중요한 연구 성과들을 꼽자면 Clay 1983, 108-12; Edwards 1985, 43-70; Finley 1978, 178; Gazis 2018, 182-195; Goldhill 1991, 104-8; Hölscher 1967, 5-9; Nagy 1979, 35; Rüter 1969, 252-5 등을 들 수 있다.

220) Clay 1983, 97; Goldhill 1991, 94.

죽음과 그 보상으로 주어질 “불멸의 명성”은 『일리아스』 그 자체로, 이것이 『오뒷세이아』의 주인공 오뒷세우스의 면전에서 『일리아스』의 주인공 아킬레우스의 입을 통해 부정된다는 사실은 단지 『일리아스』의 중요한 가치를 외면하는 것을 넘어서 그 주인공 아킬레우스의 영웅으로서의 정체성, 더 나아가 그를 주인공으로 하는 서사시 『일리아스』 자체에 대한 부정으로 이어지는 까닭에 아킬레우스의 답변은 파격으로 다가온다. 이러한 아킬레우스의 예상치 못한 반응은 영웅적인 죽음과 그에 뒤따르는 영광, 즉 『일리아스』의 가장 중요한 주제인 “불멸의 명성”을 『오뒷세이아』가 당사자의 입을 빌려 재해석한 것으로,²²¹⁾ 이는 오뒷세우스에게 아킬레우스에 버금가는 위상을 부여함으로써 생성 중인 『오뒷세이아』를 『일리아스』와 같은 반열에 위치시키려는 『오뒷세이아』 시인의 목적을 반영하는 것으로 이해할 수 있다.²²²⁾

하지만 트로이아 원정군의 총사령관 아가멤논과 트로이아 전쟁 최고의 전사 아킬레우스가 명백하게 트로이아 전쟁과 그곳에서 얻은 전사로서의 명성에 대한 언급을 회피하거나 그를 부정하는 상황은 오뒷세우스에게 부메랑이 되어 돌아올 위험성을 내포하고 있는데, 트로이아 목마를 노래하는 데모도코스의 세 번째 노래에서 알 수 있듯이 오뒷세우스의 영웅으로서의 정체성 또한 “도시의 함락자”(ptolipothos, πτολίπορθος)라는 명성에 크게 의존하고 있기 때문이다.²²³⁾ 하지만 오뒷세우스는 이러한 위험을 회피하는 것이 아니라, 도리

221) Edwards 1985, 52: “... in the *Odyssey*, the later of the two poems in terms of the Troy cycle's internal chronology, Achilles' words constitute a retrospective comment upon the *Iliad's* heroic value system, a comment made by the *Iliad's* own hero. The *Odyssey* exploits this facet of the Iliadic Achilles to assert the superiority of νόστος and survival to the Iliadic values of the hero's death and κλέος.”

Goldhill 1991, 94: “The *Odyssey* offers a different view of the action leading to *kleos*, a different view of the constitution and construction of *kleos*, and perhaps most importantly it dramatizes a meeting between the hero of the *Iliad* and its own hero in the underworld where the discussion revolves precisely around the relations between *kleos*, achievement and mortality. The *Iliad* links its *kleos* as epic and the *kleos* of its hero; the *Odyssey* and its hero construct *kleos* in contest with the *Iliad* and Achilles.”

222) 『오뒷세이아』의 이와 같은 야심을 이미 아가멤논의 입을 통해 “아카이아군 최고의 인물”(ἄριστοι Ἀχαιῶν)이라는 표현으로 오뒷세우스를 아킬레우스와 동렬에 놓는 데모도코스의 첫 번째 노래(*Od.*8.72-83)에서부터 확인할 수 있다.

223) “도시의 함락자”라는 뜻을 가진 형용사 πτολίπορθος/πτολιπόρθιος는 『일리아스』

어 아킬레우스와 마찬가지로 자신의 최대 업적을 도발적인 관점에서 재조명한다.

한편 우리 아카이아인들의 지도자들이 에페이오스가
공들여 만든 목마로 들어가고 그 견고한 매복의 빗장을
지르고 여는 권한이 모두 내게 주어졌을 때
다나오스인들의 우두머리들과 보호자들은
눈물을 흘렸고 그들의 다리는 두려움으로 떨렸지요.
αὐτὰρ ὄτ' εἰς ἵππον κατεβαίνομεν, ὃν κάμ' Ἐπειός,
Ἀργείων οἱ ἄριστοι, ἐμοὶ δ' ἐπὶ πάντα τέταλτο
ἦμὲν ἀνακλῖναι πυκινὸν λόχον ἠδ' ἐπιθεῖναι,
ἔνθ' ἄλλοι Δαναῶν ἠγήτορες ἠδὲ μέδοντες
δάκρυά τ' ὠμόργυνντο τρέμον θ' ὑπὸ γυῖα ἐκάστου· (Od.11.523-527)

오뒷세우스의 목마에 관한 회상은 선행하는 아킬레우스의 파격적인 자기부정과 더불어 『일리아스』의 핵심적인 가치를 비판적으로 재해석하고자 하는, 더 나아가 트로이아 전쟁과 그를 노래하는 『일리아스』를 다시 쓰고자 하는 네퀴아의 의도를 반영하는 대목으로 이해할 수 있다.²²⁴⁾ 이어지는 아이아스와의 만남은 이와 같은 해석에 한층 더 힘을 실어준다.

아킬레우스가 오뒷세우스와 대화를 마치고 떠난 후 다른 혼백들이 그에게 다가와 저마다 대화를 청하지만, 아이아스는 홀로 거리를 둔 채 오뒷세우스와 말을 섞으려 하지 않는다. 오뒷세우스는 그 이유를 아래와 같이 설명한다.

에서는 전쟁과 관련된 신들(아레스와 에뇌오)과 뛰어난 전사들에게 적용된다. 하지만 『오뒷세이아』에서 이 형용사는 오직 오뒷세우스에게 독점적으로 적용되는 별칭(epithet)이 된다.

224) Goldhill 1991, 106: "In its estimation of *nostos*, then, and the relation of *nostos* to the requirements of *time* and *kleos* (even to the point of death), the first episode in the Underworld resituates the Achilles of the *Iliad* in such a way as to set Odysseus and his values—by extension, the *Odyssey* itself—over and against the paradigms of the *Iliad*. As Edwards comments on this manipulation, 'The *Odyssey*'s strategy here is one of *μητις* [*metis*]. It lays a verbal, poetic ambush for Achilles and the tradition which promotes him as an ethical and spiritual model.' Odysseus goes to the Underworld to rewrite the epic tradition."

하지만 텔라몬의 아들 아이아스의 혼백만은 홀로
 멀리 떨어져 서있었는데, 나의 승리에 화가 났기 때문이오.
 내가 함선 옆에서 아킬레우스의 무구를 누가 물려받을 것인지에
 관한 판정에서 승리했지요. 그의 고귀한 어머니가 상품을 내놓았고
 트로이아인들의 아들들과 팔라스 아테나가 판정을 내렸소.

οἷη δ' Αἴαντος ψυχὴ Τελαμωνιάδαο
 νόσφιν ἀφροστήκει, κεχολωμένη εἵνεκα νίκης,
 τὴν μιν ἐγὼ νίκησα δικάζόμενος παρὰ νηυσὶν
 τεύχεσιν ἀμφ' Ἀχιλλῆος· ἔθηκε δὲ πότνια μήτηρ.
 παῖδες δὲ Τρώων δίκασαν καὶ Παλλὰς Ἀθήνη. (*Od.*11.543-547)

아킬레우스가 전사한 후 그의 무구를 누가 물려받을 것인가를 놓고 오뒷세우스와 아이아스 사이에 벌어진 다툼은 단편들과 프로클로스의 요약본으로 전해지는 『아이티오피스』와 『소(小)일리아스』에서도 찾아볼 수 있는 일화이다. 이 일화는 트로이아 전쟁 내러티브에서 중요한 의미를 가지는 사건으로, 이 경쟁에서 아이아스를 누르고 오뒷세우스가 승리했다는 사실은 그가 아킬레우스의 무구뿐만이 아니라 생전에 그에게 주어졌던 “아카이아군 최고의 인물”(ἄριστος Ἀχαιῶν)이라는 위상 또한 물려받았음을 의미하기 때문이다.²²⁵⁾ 아킬레우스와 아이아스가 모두 죽음을 맞이한 후 오뒷세우스는 그 위상에 걸맞게 트로이아 전쟁에서 압도적인 활약을 보인다. 그는 트로이아를 함락시키려면 헤라클레스의 화살이 필요하다는 예언에 따라 바다뱀에 물린 상처에서 나는 악취 때문에 렘노스 섬에 유폐되었던 필록테테스를 트로이아로 데려올 뿐만 아니라, 아킬레우스의 아들 네오프톨레모스를 스퀴로스로부터 데려와 아버지의 자리를 대신하게 한다. 이에 더해 부랑자로 변장하고 야심한 시각에 트로이아에 잠입

225) 『일리아스』 23권 파트로클로스 추모 경기에서 아킬레우스의 주관 아래 이루어진 아이아스와 오뒷세우스의 레슬링 시합은 이 일화에 대한 전조로 볼 수 있다(// 23.708-732). 『일리아스』 2권에 제시되는 <배들의 목록>(Catalogue of Ships)이 『일리아스』 이전 트로이아 전쟁의 내러티브를 포함하고 있다면, 23권의 파트로클로스 추모 경기는 트로이아의 멸망과 아카이아군 지휘관들의 귀향까지 이어지는 『일리아스』 이후의 이야기들에 대한 복선으로서 기능하기 때문이다. 파트로클로스 추모 경기가 가지는 이와 같은 기능에 대해서는 Willcock 1973 참조.

하여 도시를 수호하는 팔라디온-아테나의 조상(彫像)-을 훔쳐냄으로써 트로이아 정복의 주춧돌을 놓는다. 목마를 이용한 트로이아 함락은 그 대미를 장식하는 전공으로, 아킬레우스와 아이아스 사후 오뒷세우스가 보여준 연이은 공훈은 『오뒷세이아』에 이르러 그가 “도시의 함락자”라는 칭호를 독점하는 결과로 이어지게 되는 것이다. 따라서 아킬레우스의 무구를 놓고 아이아스와 경쟁한 끝에 승리했다는 사실은 오뒷세우스가 트로이아 전쟁 관련 신화 속에서 차지하는 위상에 있어 중요한 의미를 지닌다.

경쟁에서 승리하고 자신의 우월성과 탁월함에 대해 공동체 구성원들의 승인을 받는 것, 즉 명예(timē, τιμή)는 호메로스 서사시 속 전사들에게 무엇보다 중요한 가치이다. 그리고 이러한 공적인 승인으로서의 명예는 공동체가 수여하는 물질적인 보상을 통해 구체적인 형태를 가지게 된다. 명예와 그에 대한 물질적인 보상이 호메로스 서사시 속 전사들에게 얼마나 중요한지를 보여주는 대표적인 사례가 바로 『일리아스』에서 아가멤논과 아킬레우스 사이에서 발생한 파멸적인 갈등이라 하겠다. 죽은 뒤에도 가라앉지 않는 아이아스의 분노와 그에 따른 침묵 역시 그러한 가치체계에 뿌리를 둔 것으로, 오뒷세우스 또한 그에 맞춰 아이아스의 침묵을 설명한다. 이러한 사실을 고려했을 때 위 일화의 최대 수혜자인 오뒷세우스의 다음과 같은 말은 각별한 의미를 지닌다.

그따위 상품을 위해서 승리하지 않았다면 좋았으련만!
 그 때문에 대지가 아이아스 같은 이의 머리를 덮고 있으니깐요.
 그는 외모와 업적에 있어서 흠잡을 데 없는 펠레우스의 아들
 다음으로 나머지 다나오스인들 중 가장 뛰어났지요.
 ὥς δὴ μὴ ὄφελον νικᾶν τοιῶιδ' ἐπ' ἀέθλωι·
 τοίην γὰρ κεφαλὴν ἔνεκ' αὐτῶν γαῖα κατέσχευ,
 Αἴανθ', ὃς πέρι μὲν εἶδος, πέρι δ' ἔργα τέτυκτο
 τῶν ἄλλων Δαναῶν μετ' ἀμύμονα Πηλείωνα. (Od.11.548-551)

경쟁을 통한 공동체의 인정과 라이벌에 대한 우월성의 표식을 상대에 대한 배려와 공동체 전체에 끼칠 피해를 감안하여 부정하는 오뒷세우스의 모습은 명예와 그에 대한 공적 승인으로서의 보상을 무엇보다 중요하게 생각하는 『일리

아스』의 영웅상과는 명백하게 구분되는 것으로, 아킬레우스의 대화에서 오뒷세우스가 트로이아 목마를 바라보는 시선과 궤를 같이 한다.

경쟁을 통한 우월성 그리고 일인자로서의 명예와 같은 가치에 대한 비판적 시선은 침묵하는 아이아스를 향한 오뒷세우스의 호소에서 더욱 직접적으로 드러난다.

아이아스여, 텔라몬의 아들이여, 그대는 나를 향한
분노를 죽어서도 잊지 않을 생각이오? 그 파멸적인
무구는 신들이 아르고스인들에게 내린 재앙이니,
그들을 지켜주는 방벽인 그대가 죽었기 때문이오.
Αἶαν, παῖ Τελαμώνος ἀμύμονος, οὐκ ἄρ' ἔμελλες
οὐδὲ θανῶν λήσασθαι ἐμοὶ χόλου εἵνεκα τευχέων
οὐλομένων; τὰ δὲ πῆμα θεοὶ θέσαν Ἀργείοισιν·
τοῖος γάρ σφιν πύργος ἀπώλεο. (*Od.*11.553-556)

오뒷세우스는 누가 더 나은지에 대한 공적인 승인을 두고 벌인 아이아스와의 경쟁에 대해 후회하는 것을 넘어서, 가장 뛰어난 전사라는 명예에 대한 물질 표식인 아킬레우스의 무구를 “파멸적인 무구”라 부르며 그 가치를 부정한다. 이러한 태도는 단지 아이아스와의 경쟁과 그로 인해 발생한 비극적 손실에 대한 회한을 반영하는 데 그치지 않는다. 『일리아스』에서 아킬레우스의 무구가 가지는 상징적인 의미를 감안하면, 그에 대한 평가절하는 자신 앞에 놓인 기념비적 서사시 『일리아스』에 대해 『오뒷세이아』가 취하는 도전의 제스처로 읽힐 수 있다.

자신의 분신과도 같은 파트로클로스의 죽음 이후 아킬레우스는 전장에 복귀하기로 결심한다. 펠레우스로부터 물려받은 무구는 파트로클로스가 입고 싸우다가 헥토르의 손에 빼앗겼기에, 테티스는 헤파이스토스에게 자신의 아들을 위해 새로운 무구를 만들어달라고 부탁하고 대장장이 신은 이를 기꺼이 수락한다. 이어서 헤파이스토스가 아킬레우스를 위해 무구를 제작하는 과정이 상세하게 그려지는데,²²⁶⁾ 많은 연구자들이 이 장면으로부터 『일리아스』의 시인

226) *Il.*18.478-617. 『일리아스』에 등장하는 아킬레우스의 무구 제작은 작품 속에서 그것

이 자신의 기술과 그 결과물에 대한 자부심을 우회적으로 드러내는 자기성찰적 의의를 발견하곤 한다.²²⁷⁾ 즉, 헤파이스토스가 방패를 제작하는 과정은 『일리아스』의 시인이 아킬레우스가 주인공인 기념비적 서사시를 만들어어나가는 과정과 겹치며, 방패에 새겨진 대상들과 일화들은 직간접적으로 『일리아스』의 주제 및 내러티브와 밀접한 연관성을 지닌다는 것이다. 이에 더해 헤파이스토스가 이 무구를 제작하는 작품 내 시점-18권에 이르기까지 전장에서 자취를 감추었다가 새로운 무구를 착용하고 전장에서 비교를 불허하는 전공을 세우기 직전-을 고려하면, 헤파이스토스가 아킬레우스를 위해 제작한 무구가 『일리아스』에 대한 *mise en abyme*²²⁸⁾이라는 해석은 충분한 설득력을 가진다.²²⁹⁾

상기한 인용문에서 아킬레우스의 무구를 『일리아스』에 대한 *mise en abyme*으로 바라볼 수 있게 해주는 또 다른 근거는 이 대상을 부연하는 555행이 『일리아스』 1권 2행과 가지는 유사성으로, 두 시행을 나란히 놓고 비교하면 그 내용과 형식에 있어서의 친연성은 한층 더 분명하게 드러난다.

파멸적인 (무구는) 신들이 아르고스인들에게 내린 재앙이오.

(τευχέων) οὐλομένων, τὰ δὲ πῆμα θεοὶ θέσαν Ἀργείοισιν (*Od.11.555*)

파멸적인 (분노는) 아카이아인들에게 수많은 고통을 주었소.

(μῆνιν) οὐλομένην, ἣ μὲν Ἀχαιοὶς ἄλγε' ἔθηκε (*Il.1.2*)

이 가지는 중요성에 걸맞게 많은 관심을 받아왔다. 그 의미를 다양한 관점에서 조명한 연구 성과들 가운데 몇몇을 꼽자면 다음과 같다. Andersen 1976; Becker 1995; de Jong 2011; Hardie 1985; Hubbard 1992; Marg 1957; Scully 2003; Taplin 1980.

227) Marg 1957, 26-32. Reinhardt 1961, 410 역시 같은 의견을 제시한다. "... das Werk des Gottes [wird] eins mit dem des Dichters."

228) de Jong 2011. de Jong과는 결이 조금 다르지만 Becker 1995, 139-41 역시 아킬레우스의 무구를 『일리아스』에 대한 *mise en abyme*으로 본다.

229) 『일리아스』 이전까지 아킬레우스는 테티스와 결혼 선물로 헤파이스토스가 아버지 펠레우스에게 선물한 무구를 입고 싸우지만, 막상 『일리아스』에 이르러서는 파트로클로스가 죽기까지 전투에 참여하지 않는다. 파트로클로스가 빌려간 무구를 헥토르에게 빼앗긴 후 대장장이 신이 아킬레우스를 위해 새롭게 만든 무구를 입고 비로소 전투에 참가한다는 점은 기념비적 서사시로서의 자신의 작품에 대한 『일리아스』 시인의 은밀한 자부심을 반영하는 것으로 볼 수 있다.

선행하는 핵심 주제(τευχέων/μήνιν)를 수식하는 형용사 “저주받은”(οὐλόμενος)이 시구 걸치기(enjambment)를 통해 시행 첫 머리에 등장한다는 점, 그리고 비슷한 의미를 가진 목적어(πήμα/ἄλλος)를 취하는 동일한 동사(θέσαν/ἔθηκε)의 사용, 이에 더해 피해자로 동일한 집단(아르고스인/아카이아인)이 똑같이 복수 여격 형태로 제시되는 등의 눈에 띄는 공통점은 위에 인용된 두 행을 묶어주는 연결고리가 된다. 이에 더해 이어지는 『일리아스』 5행(“제우스의 계획은 이루어지고 있었다”)과 『오뒷세이아』 559-60행(“제우스께서... 그러한 운명을 내리신 거요”)이 공통적으로 모든 고통과 재난의 근본적인 책임을 제우스에게 돌리고 있다는 사실 역시 『오뒷세이아』 11권 555행이 『일리아스』 1권 2행에 대한 의식적 변주라는 해석에 한층 더 무게를 실어준다. 이러한 관점에서 봤을 때 아킬레우스의 무구에 대한 오뒷세우스의 평가는 선행하는 아킬레우스의 대사와 더불어 명예와 분노를 노래하는 서사시로서의 『일리아스』에 대한 우회적 비평으로 읽힐 수 있는 동시에, 자신 앞에 놓인 기념비적 서사시 『일리아스』가 가진 위상을 차지하고자 하는 야심을 은밀하게 드러내는 것으로 해석할 수 있겠다.

이러한 해석은 아이아스의 분노에 찬 침묵에도 특별한 의미를 부여해준다. 간절한 호소에도 불구하고 마지막까지 침묵으로 일관하다가 에레보스로 돌아가 버리는 아이아스의 모습은 오뒷세우스가 보여주는 새로운 면모와 극명한 대비를 이룬다. 끝내 대화를 거부하는 아이아스의 완고함으로부터 오뒷세우스와는 달리 그가 여전히 『일리아스』의 전사-명예의 훼손을 감수하기보다는 스스로 죽음을 선택하는-임을 확인할 수 있다. 아카이아군 총사령관 아가멤논과 최고의 전사 아킬레우스조차 한 걸음 물러서 이미 지나간 과거로 바라보는 트로이아 전쟁과 그곳에서 벌어진 사건들을 아이아스는 하데스에서도 마음속에 품고 있으며 여전히 트로이아 전쟁의 전사로서 행동한다. 삶과 죽음 사이의 절대적인 경계조차 아이아스를 일리오스의 평원으로부터 떨어뜨려놓을 순 없었던 것이다. 하지만 사자들의 나라에서도 여전히 트로이아 전쟁 속 전사로 살고 있는 아이아스에게 『오뒷세이아』는 목소리를 낼 수 있는 공간을 허용하지 않는다.²³⁰⁾ 따라서 그의 분노에 찬 침묵은 그 어떤 설명보다 아이아스라는

230) cf. Gazis(2018) 196: “Ajax... demonstrates how dangerous it can be to

캐릭터를 잘 보여준다. 소포클레스의 비극 속에서 그를 위한 장소가 더 이상 남아있지 않듯이,²³¹⁾ 『오뒷세이아』 속 그의 침묵은 트로이아 전쟁이 끝난 세계를 배경으로 하는 새로운 서사시 속에 아이아스와 같은 인물이 설 자리는 더 이상 존재하지 않는다는 현실을 반영하는 것으로 해석할 수 있다.

아가멤논과의 대화에서 트로이아 전쟁은 마치 존재한 적 없었던 것처럼 언급이 회피된다. 이어지는 아킬레우스와 오뒷세우스가 주고받는 대화를 통해 전사의 탁월함과 명예, 그리고 불멸의 명성이 발생하는 모체로서의 트로이아 전쟁이 지니는 위상은 퇴색된다. 그리고 아이아스와 만남은 『일리아스』에 대한 *mise en abyme*으로서 아킬레우스의 무구가 지닌 가치를 부정한다. 이처럼 아가멤논-아킬레우스-아이아스와 만남을 거치면서 트로이아 전쟁이 그에 참여한 전사들에게 부여한 명예와 영광은 그 부정적인 측면에 초점이 맞춰져 재조명되고, 죽음이라는 절대적인 단절을 통해 그 빛을 잃는다.

영웅시대에 종언을 고하는 트로이아 전쟁이 끝난 상황에서 개인의 탁월함을 전장에서 증명하고 그를 통해 명예와 명성을 얻는다는 지금까지의 공식은 더 이상 유효성을 지니지 못한다. 살아남은 오뒷세우스는 이제 ‘무엇을 통해 “불멸의 명성”을 얻을 수 있는가’라는 질문에 대답해야 하는 상황에 놓인다. 그리고 오뒷세우스에게 던져진 질문은 서사시의 자기성찰이라는 층위에서 트로이아 전쟁이 끝난 후를 배경으로 하는 『오뒷세이아』가 답을 해야 할 질문, 즉 ‘새로운 서사시는 무엇을 노래해야 하는가’라는 물음과도 겹쳐진다. 이처럼 트로이아 전쟁이라는 배경으로부터 탄생한 위대한 업적들이 지나가버린 과거로 전락한 상황 속에서 오뒷세우스와 그를 주인공으로 하는 새로운 서사시 『오뒷세이아』가 앞으로 내놓을 답변의 실마리는 아가멤논과 아킬레우스의 마지막

retain one's heroic ideals in the afterlife. By remaining fixated on his lost *timē* and not allowing his voice to be heard, Ajax involuntarily grants Odysseus the right to fill in the blanks. In so doing, he effectively cancels the shade's last opportunity to make himself heard.”

231) 소포클레스의 비극 『아이아스』는 아킬레우스의 무구를 놓고 벌인 경쟁에서 오뒷세우스에게 패배한 아이아스가 자살이라는 선택에 이르기까지의 과정을 다루고 있다. 이 작품에서 아이아스는 개인의 탁월함과 명예를 무엇보다 중요하게 여기는 일리아스적 전사로 그려지는데, 그는 이러한 자신의 정체성이 이미 변해버린 상황 속에서 더 이상 설 자리를 찾을 수 없다는 사실을 깨닫고 그에 맞춰 변화하기보다는 자살이라는 극단적 선택을 내린다. 이런 맥락에서 소포클레스의 비극 『아이아스』는 『오뒷세이아』에서 아이아스가 보여주는 침묵이 가지는 의미에 대한 비극적 해석으로 이해할 수 있다.

질문이 보여주는 공통점으로부터 찾아볼 수 있다.

자신의 비참한 죽음에 대한 이야기와 오뒷세우스가 이타카로 돌아가 취해야 할 처신에 대한 충고를 마치고, 마지막으로 아가멤논은 자신이 가장 걱정하고 궁금해 하는 점에 대해 오뒷세우스에게 묻는다.

이제 나에게 이 질문에 답하여 정확하게 말해주시오.
혹시 그대들은 아직 살아있는 내 아들에 관한 소문을 들었소?
오르코메노스든 모래가 많은 펠로스든
아니면 넓은 스파르타의 메넬라오스 곁에서든 말시오.
고귀한 오레스테스는 대지 위에서 아직 죽지 않았으니까.
ἀλλ' ἄγε μοι τόδε εἶπε καὶ ἀτρεκέως κατὰλεξον,
εἴ που ἔτι ζώντος ἀκούετε παιδὸς ἑμοῖο,
ἢ που ἐν Ὀρχομενῶι ἢ ἐν Πύλῳ ἡμαθόντι
ἢ που παρ Μενελάῳ ἐνὶ Σπάρτῃ εὐρείῃ·
οὐ γὰρ πῶ τέθνηκεν ἐπὶ χθονὶ δίος Ὀρέστης. (Od.11.457-461)

이어지는 아킬레우스의 질문 역시 아가멤논과 마찬가지로 트로이아 전쟁의 가장 뛰어난 영웅으로서 사람들 사이에서 회자되는 명성에 대한 것이 아니다. 그는 아버지와 아들에 대한 근심과 어찌할 도리가 없는 자신의 무력함에 탄식하며 이렇게 말한다.

이제 나에게 내 훌륭한 아들에 대해 이야기해주오.
그가 최전선에 서고자 전쟁에 동참했는지 아닌지 말시오.
소식을 들었다면 흠잡을 데 없는 펠레우스에 관해서도 말해주시오.
많은 뭍르미돈인들 사이에서 여전히 명예를 누리고 있는지
아니면 노령이 그의 사지를 쇠약하게 만든 까닭에
헬라스와 프티아에서 사람들이 그를 멸시하는지 말시오.
만약 내가 헬리오스의 빛 아래 그를 도울 수만 있다면,
예전에 드넓은 트로이아에서 뛰어난 이들을 죽이고
아르고스인들을 지켜주던 그런 사람으로,
잠시만이라도 예전 모습으로 아버지의 궁전으로 갈 수 있다면!

그러면 나는 그분을 억압하고 모욕하는 모든 이들이
 나의 힘과 대적할 수 없는 두 손을 두려워하도록 해줄 텐데!
 ἀλλ' ἄγε μοι τοῦ παιδὸς ἀγανοῦ μῦθον ἐνίσπες,
 ἢ' ἔπειτ' ἐς πόλεμον πρόμος ἔμμεναι ἦε καὶ οὐκί.
 εἰπέ δέ μοι Πηλῆος ἀμύμονος εἷ τι πέπυσσαι,
 ἢ' ἔτ' ἔχει τιμὴν πολέσιν μετὰ Μυρμιδόνεσσιν
 ἦ μιν ἀτιμάζουσιν ἂν' Ἑλλάδα τε Φθίην τε
 οὐνεκά μιν κατὰ γῆρας ἔχει χειράς τε πόδας τε.
 εἰ γὰρ ἐγὼν ἐπαρωγὸς ὑπ' αὐγὰς ἡελίοιο
 τοῖος ἐὼν, οἷός ποτ' ἐνὶ Τροίῃι εὐρείῃι
 πέφνον λαὸν ἄριστον ἀμύνων Ἀργείοισιν,
 εἰ τοιόσδ' ἔλθοιμι μίνυνθά περ ἐς πατέρος δῶ,
 τῶι κέ τωι στύξαιμι μένος καὶ χειράς ἀάπτους,
 οἷ κείνον βιῶνται ἐέργουσίν τ' ἀπὸ τιμῆς. (Od.11.492-503)

아가멤논은 장성한 아들 오레스테스를 보기도 전에 아내에게 살해당한다. 그는 자신의 명예나 명성보다 아들의 생존과 근황을 더 염려하지만, 이미 하데스의 주민이 된 아가멤논이 할 수 있는 것은 아무 것도 없다. 아킬레우스 역시 트로이아 전쟁에 참가하느라 아들 네오프톨레모스를 돌봐주고 그의 성장을 지켜볼 수 없었으며, 죽은 자들의 왕이 된 지금 아들을 만날 기회는 원천적으로 봉쇄되어 있다. 하지만 아킬레우스가 아들 이상으로 걱정하는 사람은 아내도 자식도 없이 프티아에 홀로 남겨진 노령의 아버지 펠레우스이다.

아가멤논과 아킬레우스의 상황은 살아있는 몸으로 하데스에 내려온 오뒷세우스의 처지와도 겹쳐진다. 오뒷세우스 역시 트로이아 원정에 참여하느라 아직 찢먹이로 아내 페넬로페의 품에 안겨있던 아들 텔레마코스가 성장하는 모습을 지켜볼 기회를 놓쳤으며, 아들의 부재로 슬퍼하는 늙은 아버지 라에르테스를 위로할 수도 없다. 오뒷세우스와 두 전우와의 만남이 보여주는 눈물과 비탄은 같은 전쟁에서 싸웠다는 사실 뿐만 아니라 그들이 놓인 상황에 대한 공감에서 비롯된 것이기도 하다. 하지만 아가멤논과 아킬레우스와는 달리 오뒷세우스에게는 트로이아 전쟁이 빼앗아간 것을 회복할 수 있는 기회가 아직 남아있으며, 바로 이러한 가능성으로부터 『오뒷세이아』가 새로운 서사시로서

의 정체성을 어디에서 찾으려 하는지 짐작할 수 있다.

트로이아 전쟁의 전우들과의 만남을 통해 『일리아스』가 대변하는 영웅적 가치-목숨과 맞바꾸어 획득하는 “불멸의 명성”-은 그 빛을 잃고, 이제부터는 오뒷세우스에게만 허락된 가능성, 즉 가문의 복구와 존속이 ‘새로운’ 서사시의 ‘새로운’ 지향점이 될 것임이 암시된다.²³²⁾ 이제 서사시가 부여하는 명성은 죽음을 대가로 하는 것이 아니라 죽음을 피해야만 얻을 수 있는 것,²³³⁾ 목숨을 내놓고 치열한 전투 속에서 획득하는 것이 아니라 어떤 수를 써서라도 살아남아 가문을 재건하고 왕가의 계보를 이어나감으로써 얻는 것이 된다.²³⁴⁾

『오뒷세이아』 후반부는 이러한 변화에 맞춰 트로이아의 성벽 앞이나 일리오스의 평원이 아닌 이타카의 궁전 내부를 배경으로 펼쳐진다. 이러한 공간적 배경의 변화와 더불어 명성을 획득하는 방식 역시 변화를 피할 수 없는데, 홀로 귀향한 오뒷세우스는 더 이상 트로이아 전쟁의 전사들이 그랬던 것처럼 다른 이들의 도움 없이 자신의 탁월함에 전적으로 의지해서는 원하는 바를 성취할 수 없기 때문이다. 살아남기 위해 그리고 조력자를 구하기 위해 오뒷세우스는 트로이아의 정복자라는 자신의 정체성을 버리고 늙은 거지로 위장한 채 연민과 경멸의 시선을 견뎌낸다. 그는 이십 년간 떠나있었던 자신의 집을 배회하며 누가 아군이고 누가 적인지를 확인하고자 주위 사람들을 주도면밀하게 시험한다. 이렇게 바뀐 현실 속에서 죽음보다 명예를 중시하는 전통적인 영웅상은 설 자리가 없으며, 이러한 관점에서 트로이아 전쟁 전우들과의 만남은 이타카 귀향 이후 오뒷세우스의 행보를 통해 그 모습을 드러낼, 변모한 현실에 부합하는 새로운 영웅상을 위한 사전 정지작업에 해당한다고 볼 수 있다. 그리고 초인적 업적과 영광에 대한 『오뒷세이아』의 부정적인 시선은 트로이아 전쟁의 전우들을 넘어서 그리스 신화 속 유일무이한 최고의 영웅에게로 이어진다.

232) Nagy 1979, 35-41은 『일리아스』와 『오뒷세이아』 두 서사시가 자신의 주인공에게 부여하는 명성을 각각 “귀향을 대가로 얻은 명성”(kleos without nostos)과 “귀향과 함께 얻은 명성”(kleos with nostos)으로 구분하면서, 『오뒷세이아』가 『일리아스』에 대한 우위를 점하기 위해서 바로 이 점을 강조하고 있음을 밝히고 있다.

233) cf. Rinon 2008, 67.

234) Goldhill 1991, 106.

2. 엘페노르: 초인적 업적과 영광 이면의 공허함

엘페노르는 하데스에 도착한 후 오뒷세우스가 처음으로 마주치는 인물로, 『오뒷세이아』에서는 그를 소개하면서 하데스에 먼저 도착한 이유를 다음과 같이 설명하고 있다.

엘페노르란 자가 있었는데 가장 나이가 어리고
전투에서도 무력했으며 지혜도 갖추지 못했소.
키르케의 신성한 집에서 시원한 곳을 찾아
나의 동료들과 멀리 떨어져서 술에 취한 채 누워있다가
분주하게 움직이는 동료들이 내는 요란한 소리를 듣고
급히 몸을 일으켰지만, 올라갈 때처럼 큰 사다리를 타고
내려와야 한다는 것을 완전히 잊는 바람에
지붕에서 곧장 땅으로 떨어졌소. 결국 목뼈가
척추로부터 부러졌고, 혼백은 하데스로 내려갔지요.
Ἐλπήνωρ δέ τις ἔσκε νεώτατος, οὔτε τι λίην
ἄλκιμος ἐν πολέμῳ οὔτε φρεσὶν ἦισιν ἀρηρώς,
ὅς μοι ἄνευθ' ἐτάρων ἱεροῖς ἐν δώμασι Κίρκης
ψύχεος ἱμείρων κατελέξατο οἰνοβαρείων.
κινυμένων δ' ἐτάρων ὄμαδον καὶ δοῦπον ἀκούσας
ἔξαπίνης ἀνόρουσε, καὶ ἐκλάθετο φρεσὶν ἦισιν
ἄψορον καταβῆναι ἰὼν ἐς κλίμακα μακρὴν,
ἀλλὰ καταντικρὺ τέγεος πέσεν· ἐκ δέ οἱ αὐχὴν
ἀστραγάλων ἑάγη, ψυχὴ δ' Ἄϊδόσδε κατήλθεν. (Od.10.552-560)

엘페노르는 오뒷세우스와 동료들이 하데스로의 항해를 준비하는 동안 예상치 못한 죽음을 맞이했고, 아무도 그 사실을 눈치 채지 못했기에 그의 혼백을 보고 놀란 오뒷세우스는 어째서 그가 하데스에 와있는지 묻는다(11.57-8). 엘페노르는 자신이 어떻게 죽었는지를 오뒷세우스에게 설명해주고(11.62-5), 이어서 아무도 모른 채 방치되어 있는 자신의 시신을 수습하고 장례를 치러달라고 아래와 같이 눈물로 간청한다.

지금 그대에게 남겨놓고 온, 곁에 없는 이들,
 그대의 아내와 어린 시절 그대를 길러준 아버지와
 홀로 궁전에 남겨놓고 온 텔레마코스의 이름으로 간청하오.
 그대가 여기 하데스의 집을 떠나 잘 만들어진 배를
 아이아이아 섬을 향해 몰고 갈 것을 알고 있으니,
 그때 그곳에 가면, 왕이여! 나를 기억해주기를 바라오.
 혹여 내 시신으로 그대가 신들의 분노를 사지 않도록
 호곡하지도 매장하지도 않은 채 나를 버려두고 돌아가지
 말고, 내 소유의 무구와 함께 나를 화장해주시오.
 회색 바다의 해변에 나를 위한 봉분을 세워 주시오.
 이 불행한 남자를 후세 사람들도 기억하도록 말이오.
 그리고 나를 위해 이것도 이뤄주길 부탁하니, 무덤 위에
 내가 생전에 동료들과 함께 짓던 노를 꽂아주시오.
 νῦν δέ σε τῶν ὄπιθεν γουνάζομαι, οὐ παρεόντων,
 πρὸς τ' ἀλόχου καὶ πατρός, ὃ σ' ἔτρεφε τυτθὸν ἕοντα,
 Τηλεμάχου θ', ὄν μόνον ἐνὶ μεγάροισιν ἔλειπες·
 οἶδα γὰρ ὡς ἐνθένδε κιὼν δόμου ἐξ Αἴδαο
 νῆσον ἐς Αἰαίην σχήσεις εὐεργέα νῆα·
 ἔνθα σ' ἔπειτα, ἄναξ, κέλομαι μνήσασθαι ἐμείο·
 μή μ' ἄκλαυτον ἄθραπτον ἰὼν ὄπιθεν καταλείπειν
 νοσφισθείς, μή τοί τι θεῶν μῆνιμα γένωμαι,
 ἀλλά με κακῆῃ σὺν τεύχεσιν, ἄσσά μοι ἐστίν,
 σῆμά τέ μοι χεῦται πολιῆς ἐπὶ θινὶ θαλάσσης
 ἀνδρὸς δυστήνοιο καὶ ἐσσομένοισι πυθέσθαι.
 ταῦτά τέ μοι τελέσαι πῆξαι τ' ἐπὶ τύμβωι ἐρετμόν,
 τῶι καὶ ζωὸς ἔρεσσον ἔων μετ' ἐμοῖς ἐτάροισιν. (Od.11.66-78)

상기한 두 인용문을 나란히 놓고 비교할 때 눈에 띄는 점은 엘페노르의 범용
 함과 불품없는 최후에 어울리지 않는 매장을 요구하며 그가 사용하는 거창한
 수사 사이의 대비이다.²³⁵⁾

그가 신화 속 영웅과는 거리가 먼 인물이라는 사실은 오뒷세우스가 그를 소

개하는 도입부에서부터 명백하게 드러난다. 그는 “가장 어리고”(522), “전투에서도 무력하며”, “지해도 갖추지 못했다”(523). 요약하면 그는 서사시 속 영웅상의 반대편에 위치하는 범부(凡夫)의 전형이라 할 수 있다. 오뒷세우스와 동료들이 인간이 도전할 수 있는 최대의 과업을 앞두고 분주하게 준비를 하는 동안 엘페노르는 취해서 잠들었다가 지붕에서 떨어져 목숨을 잃었다. 그리고 그 사실을 누구도 눈치 채지 못했다는 점 역시 엘페노르라는 인물상에 더없이 어울리는 죽음의 양상이라 하겠다. 하지만 오뒷세우스에게 자신의 매장을 부탁하는 엘페노르의 대사는 보잘 것 없는 존재감과 초라한 죽음과는 대비되는 장엄함과 비장함으로 점철되어 있다. 이는 엘페노르가 『일리아스』 속 ‘영웅들의 수사’를 도용하고 있다는 사실에 기인하는데, 이러한 사실은 그가 사용하는 정형구를 통해서 가장 먼저 드러난다.

엘페노르는 “호곡하지도 매장하지도 않은”(ἄκλαυτον ἄθαπτον) 채 방치된 자신의 시체가 오뒷세우스에게 “신들의 분노가 되지 않도록”(μή τοί τι θεῶν μῆνιμα γένωμαι) 키르케의 섬으로 돌아가면 시신을 수습해 장례를 치러달라고 간청한다. 이 두 어구는 각각 『일리아스』에서 한 번씩 활용되는 정형구로, 전자는 아직 장례를 치르지 못한 파트로클로스의 시신을 아킬레우스가 비탄에 찬 어조로 묘사하는 장면에서(II.22.386), 후자는 아킬레우스의 창에 맞아 마지막 숨을 몰아쉬는 헥토르가 자신의 시신을 가족들에게 돌려달라고 아킬레우스에게 간청하는 장면에서 등장한다(II.22.358). 『일리아스』에서 반복해서 묘사되는 전사의 죽음 중에서도 가장 비장하고 의미심장한 죽음을 구현하는 두 전사와 엘페노르 사이의 연결고리는 언어적 층위에 국한되지 않는다.

엘페노르의 탄원이 활용하는 두 공식구는 매장의 법도와 신적인 분노라는 『일리아스』의 중요한 주제들과 밀접하게 연관되어 있다.²³⁵⁾ 헥토르와 파트로클로스의 죽음은 아킬레우스의 죽음 이전을 노래하는 『일리아스』에서 그에 대한 전조로서 기능하는 동시에 ‘전사의 죽음’이라는 토포스의 비장미와 장엄함의 정점을 보여주는 사건으로, 그들의 죽음은 매장과 분노라는 두 개의 주제를 극적으로 형상화하고 있다.²³⁷⁾ 그리고 그들의 죽음이 발생시키는 격렬한

235) Heubeck, Hoekstra 1989, 81.

236) 전사한 시신의 취급과 신적인 분노가 『일리아스』의 핵심 주제라는 사실은 그 서시(proem)에서부터 분명하게 드러난다.

파트스는 두 사람이 아킬레우스와 맺고 있는 관계의 깊이에 그 뿌리를 두고 있다. 하지만 엘페노르와 오딧세우스의 관계는 그에 비할 바가 아니며, 둘 사이의 건조한 관계는 오딧세우스가 엘페노르를 소개하는 첫 문장의 무심함에서부터 분명하게 드러난다(“엘페노르라는 자가 있었는데...”). 특히 오딧세우스와 엘페노르의 만남을 그것이 강력하게 연상시키는 유명한 장면, 『일리아스』 23권에서 서둘러 자신의 시신을 화장해달라는 파트로클로스의 혼백과 그에 화답하며 헛되이 죽은 친구를 끌어안으려는 아킬레우스의 대화 장면²³⁸⁾과 비교해 보면 그 차이는 한층 더 명백해진다. 하지만 엘페노르의 과장된 수사가 낳는 ‘현실과 이상 사이의 괴리’²³⁹⁾는 매장에 대한 그의 요청에서 최고조에 이르는 데, 그의 요구는 『일리아스』가 전사에게 허락하는 최고의 가치인 불멸의 명성을 스스로에게 부여하고자 시도하기 때문이다.

엘페노르는 “내 소유의 무구와 함께 시신을 화장해 달라”(74)고 요청하는데, 이는 전장에서 자신의 무용을 증명한 전사의 죽음을 기리는 방식이다.²⁴⁰⁾ “전투에서 무력한” 엘페노르가 입에 올리기에는 어울리지 않는 요구라는 점은 명백하다. 여기에 그치지 않고 그는 “후세 사람들이 자신을 기억하도록”(76) “회색 바다의 해변에 봉분을 쌓아 달라”(75)고 구체적으로 요구하는데, 엘페노르의 이 요청을 호메로스 서사시의 다른 두 장면과 나란히 놓고 비교하면 그의 요구가 지닌 과도함이 드러난다.²⁴¹⁾

237) Clay 2002, 7.

238) *Il.*23.69-92.

239) Heubeck, Hoekstra 1989, 81.

240) 킬리키아를 함락시키고 그 왕인 에에티온을 쓰러뜨린 후, 아킬레우스는 비록 적이지만 전사로서의 용맹함을 높이 사 그가 사용하던 무구와 함께 시신을 화장해주는 최상의 명예를 베풀어준다(*Il.*6.417-9). 파트로클로스와 헥토르의 시신 역시 자신을 쓰러뜨린 상대에게 강탈당했기에 무구가 함께 화장되지는 못했지만 성대한 장례의식과 함께 화장된다.

241) Heubeck and Hoekstra 1989, 81: “... a disproportion between Elpenor’s personality and his self-estimation...”

Il.7.84-90 (헥토르의 제안)

τὸν δὲ νέκυν ἐπὶ νῆας εὐσσελμούς ἀποδώσω,
 ὄφρα ἔ ταρχύσωσι κάρη κομόωντες Ἀχαιοί
σῆμά τέ οἱ χεύωσιν ἐπὶ πλατεῖ Ἑλλησπόντῳ.
 καὶ ποτέ τις εἴπησι καὶ ὀπιγόνων ἀνθρώπων,
 νῆϊ πολυκλήϊδι πλέων ἐπὶ οἴνοπα πόντον·
 ἀνδρὸς μὲν τόδε **σῆμα** πάλαι κατατεθνηῶτος,
 ὄν ποτ' ἀριστεύοντα κατέκτανε φραΐδιμος Ἴεκτωρ.
 ὥς ποτέ τις ἐρέει, τὸ δ' ἐμὸν κλέος οὐ ποτ' ὀλείται.

그의 시신은 갑판이 훌륭한 함선들로 둘러보내
 장발의 아카이아인들이 매장하고 그를 위하여
 넓은 헬레스폰토스 해안에 **봉분**을 쌓게 하겠소.
 그러면 후세 사람들 중 누군가 노가 많은 배를
 타고 포도숫빛 바다를 향해하다 이렇게 말하겠지
 ‘바로 저것이 그 옛날 용맹을 떨치고 영광스러운
 헥토르의 손에 죽은 그 사람의 **봉분**이지.’
 누군가 그리 말한다면 내 명성을 결코 죽지 않을 거요.

Od.24.80-4 (아킬레우스의 장례식)

ἀμφ' αὐτοῖσι δ' ἔπειτα μέγαν καὶ ἀμύμονα **τύμβον**
 χεύαμεν Ἀργείων ἱερός στρατὸς αἰχμητῶν
 ἀκτῆι ἐπι προὔχουσι, ἐπὶ πλατεῖ Ἑλλησπόντῳ,
 ὥς κεν τηλεφανῆς ἐκ ποντοφῖν ἀνδράσιν εἴη
 τοῖς οἷ νῦν γεγάασι καὶ οἷ μετόπισθεν ἔσονται.

그 후 그대의 유골 위에 우리 아르고스 창수들의
 강력한 군대는 지금은 물론이고 나중에 태어날
 이들에게도 멀리 바다에서 또렷이 잘 보이도록
 넓은 헬레스폰토스에 있는 특 튀어나온 갑에다
 나무랄 데 없는 **무덤**을 높다랗게 쌓아올렸소.

일일이 비교하지 않아도 위의 두 인용문과 엘페노르의 요구가 중요한 모티프
 들을 공유하고 있음을 파악하기는 어렵지 않다. 봉분과 무덤, 그리고 후세에
 전해질 명성이 그것으로, “봉분”(σῆμα)과 “무덤”(τύμβος)은 불멸의 명성을 담
 보하는 물적인 증거이다. 하지만 더 강한 적수의 손에 쓰러진 헥토르와 위대
 한 전쟁의 주역으로서 전사한 아킬레우스와는 달리, 엘페노르는 술에 취해 아
 무도 볼 수 없는 곳에서 누구도 알아채지 못한 죽음을 맞이했다.

어떤 연구자는 엘페노르가 사용하는 언어와 모티프의 도용에 대해 “착
 각”(misconception)과 “망상”(delusion)이라는 평가를 내리고²⁴²⁾, 어떤 이는
 그의 비장한 언어로부터 일종의 ‘블랙유머’를 발견하기도 한다.²⁴³⁾ 이러한 해

242) Ibid. 82: “The τύμβος is to be surmounted by the oar which Elpenor wielded in life—a request which reveals the reality behind Elpenor's delusion of grandeur: his heroic deeds consist of his work as a rower.”

석은 모두 엘페노르가 영웅서사시라는 장르에 어울리지 않는 인물이라는 점, 더 구체적으로는 저승여행이라는 그리스 신화 세계관에서 가장 위험하고 위대한 여정의 서막을 여는 역할을 맡기에는 부족하다는 암묵적 동의를 공유하고 있다. 엘페노르의 존재 자체를 『오뒷세이아』로부터 지워내려는 시도²⁴⁴⁾는 차치하고서라도, 엘페노르에게 호의적인 해석조차 그의 역할을 오뒷세우스가 다시 키르케의 섬으로 되돌아갈 내러티브상의 장치²⁴⁵⁾ 정도로 이해한다는 사실은 그러한 암묵적 동의를 재확인해준다. 하지만 단지 스스로의 결함을 노출하고 웃음거리로 전락하는 것이 엘페노르라는 등장인물이 가지는 의의의 전부는 아닐 것이다. 그렇다면 엘페노르의 우스꽝스러운 착각과 망상이 전달하고자 하는 ‘진지한’ 의미는 무엇일까? 『일리아스』 2권에 등장하는 테르시테스는 이러한 물음에 대한 답을 구하는 데 있어 중요한 단서를 제공해준다. 그는 외모와 능력, 그리고 성격에 있어 『일리아스』의 주인공 아킬레우스의 안티테제 그 자체로, 영웅들의 수사를 도용한다는 점에서 엘페노르와 공통점을 가지고 있는 까닭이다.

『일리아스』 2권에서 아카이아군의 사령관 아가멤논은 병사들을 시험하고 그들의 사기를 진작하기 위해 트로이아를 떠나 고향으로 돌아가자는 거짓 연설을 한다. 하지만 그의 의도와는 다르게 병사들은 퇴각 연설에 크게 동요하여 저마다 서둘러 귀향을 위한 항해를 준비한다. 이러한 혼란을 올림포스에서 지켜보던 헤라는 아카이아군이 전쟁을 포기하지 않을까 우려하여 아테나를 내려 보내고, 아테나는 오뒷세우스에게 혼란을 수습하고 전군의 사기를 끌어올릴 것을 명한다. 오뒷세우스는 여신의 격려에 힘을 얻어 흠어지는 아카이아군을 다그쳐 다시 한 번 회의를 소집한다. 이 상황에서 등장하는 인물이 테르시테스로, 그는 재차 소집된 회의에서 가장 먼저 입을 열어 지휘관인 아가멤논을 강하게 비난한다. 아가멤논의 우두머리로서의 자질 부족, 그리고 탐욕과 색욕을 노골적으로 비난하며(Ⅱ.2.225-234) 발언을 시작하는 테르시테스는 이어서 여전히 아가멤논을 따르는 아카이아군을 비겁자로 낙인찍고(Ⅱ.2.235-238), 다

243) Ford 1992, 161: “Graveyard humor attends the first scene of the necromancy when Odysseus comes across poor Elpenor.”

244) Kirk 1962, 239; Page 1955, 44-6.

245) Peradotto 1990, 61.

시 아가멤논에게 화살을 돌려 그가 아킬레우스의 손에 죽었어야 했다는 폭언으로 연설을 마무리한다(II.2.239-242). 과장과 왜곡이 섞여있기는 하지만 테르시테스의 연설은 아카이아군이 처한 상황의 원인을 정확하게 지적하고 있는데, 작금의 혼돈이 아가멤논의 그릇된 판단으로 인한 아킬레우스의 철수로부터 발생한 것임을 폭로하고 있기 때문이다. 문제는 이러한 비판이 앞서 아가멤논과 격렬한 논쟁을 벌인 아킬레우스-트로이아 전쟁의 유일무이한 전사의 언어를 도용하고 있다는 사실이다.²⁴⁶⁾ 이러한 괴리는 여러 층위에서 중대한 위기가 도래했음을 반영한다. 먼저 정치적 층위에서 왕의 권위와 명령이 통하지 않는 상황이고, 『일리아스』의 내러티브라는 측면에서는 트로이아 원정 자체가 수포로 돌아갈 위기를 맞이하고 있으며, 마지막으로 호메로스 서사시의 배경인 전사들의 세계를 지탱하는 가치체계가 분열되고 부정당할 위험에 처해있는 까닭이다. 이러한 급박한 상황에서 등장하여 테르시테스를 꾸짖어 물리치고 갈등과 분열을 봉합함으로써 상황을 다시 궤도 위로 돌려놓는 인물이 오뒷세우스라는 사실은 테르시테스와 엘페노르를 비교하는 데 한층 힘을 실어준다.

오뒷세우스의 연설에 따르면 “아트레우스의 아들과 함께 일리오스의 성벽에 모인 사람들 중” 테르시테스보다 “열등한 이는 존재하지 않는다”(249-50). 따라서 그에게는 자신보다 더 뛰어난 인물들을 감히 비난하거나 조롱할 자격 자체가 주어지지 않았다는 것이 오뒷세우스가 테르시테스에게 가하는 비판의 요지이다. 즉 오뒷세우스는 테르시테스의 연설이 가진 언어와 실제 사이의 괴리를 폭로하며 그의 발언 자체를 부정하고 있는 것이다. 연설을 마친 후 오뒷세우스가 취한 행동은 테르시테스의 ‘착각’과 ‘망상’을 시각적으로 형상화하며 갈등상황을 희극적 결말로 봉합해낸다.²⁴⁷⁾

246) 1권 아킬레우스의 연설과 2권 테르시테스의 연설 사이의 유사성과 그 함의에 대해서는 Lohmann 1970, 174-8; Postlethwaite 1988; Thalmann 1988; Meltzer 1988/89; Seibel 1994, 191-2 참조.

247) Thalmann 1988, 16: “His ugliness and the anti-heroic realism with which his appearance is described, his pretensions, his skill at imitation and parody (in his speech he appropriates the language of the aristocrats)—these traits mark him as a comic figure. He represents the comic type of the *alazon* or imposter, in the particular form of the *miles gloriosus*.”

이렇게 말하고 오뒷세우스는 흠을 들어 그의 등과 어깨를 내리쳤다. 그러자 그는 아래로 몸을 굽히고 눈물을 쏟아냈다. 등에는 황금으로 만든 흠에 맞은 자국이 피 흘리듯이 빨갱게 부풀어 올랐다. 그는 앉아서 두려움에 떨었고 초점 없는 눈으로 고통스러워하며 눈물을 흘렸다. 모여 있던 이들은 괴로운 와중에도 그를 보고 유쾌하게 웃었다.

ὥς ἄρ' ἔφη, σκήπτρωι δὲ μετάφρενον ἠδὲ καὶ ὦμω
 πλῆξεν· ὁ δ' ἰδνώθη, θαλερὸν δέ οἱ ἔκπεσε δάκρυ,
 σμῶδιξ δ' αἱματόεσσα μεταφρένου ἐξυπανέστη
 σκήπτρου ὕπο χρυσεύου· ὁ δ' ἄρ' ἔξετο τάρβησέν τε,
 ἀλγήσας δ' ἀχρεῖον ἰδὼν ἀπομόρξατο δάκρυ.
 οἱ δὲ καὶ ἀχνύμενοί περ, ἐπ' αὐτῷ ἠδὺν γέλασσαν. (II.2.265-270)

자격 없는 사람이 영웅들의 수사를 오용하는 것에 대해 『일리아스』의 오뒷세우스가 부과하는 처벌은 가혹하기 이를 데 없다. 테르시테스의 연설이 일정 부분 진실을 담고 있으며 아카이아군 전체가 공유하는 지휘계급에 대한 불신을 어느 정도 반영하고 있음에도 불구하고, 그가 말하는 진실은 아무런 무게도 지니지 못할 뿐만 아니라 그의 존재 자체가 오뒷세우스에 의해 병사들의 조롱거리로 전락함으로써 그들의 집단적 의구심을 일시적으로 해소하고 다시 하나의 목표로 결집시키기 위한 희생양이 된다.²⁴⁸⁾ 같은 맥락에서 『일리아스』의 세계를 지탱하는 가치체계에 내재한 균열은 테르시테스의 연설에 의해 일시적으로 노출되기는 하지만, 그가 드러내는 ‘착각’과 ‘망상’이라는 결함 덕분에 다시 한 번 공동체의 승인을 얻어 더욱 굳건해지는 결과로 이어진다. 이를 위해서 나머지 아카이아군으로부터 테르시테스를 고립시키고 타자화하는 것은 필수불가결한 과정으로, 이어지는 오뒷세우스의 연설과 폭력은 바로 그러한 기능을 수행한다. 하지만 테르시테스와 마찬가지로 영웅들의 수사를 오용하는 엘페노르를 향해 오뒷세우스는 『일리아스』에서 보여주었던 것과는 전혀 다른 태도를 취한다.

엘페노르의 어울리지 않는 과장된 요구에도 불구하고 오뒷세우스는 그의 죽

248) Brügger, Stoevesandt, Visser 2010, 69, Reinhardt 1961, 162-3.

음에 비통해하고 눈물을 흘리며 공감을 드러낸다.

그것을 그대를 위해, 불운한 자여, 내가 이루고 행할 것이오.
ταῦτά τοι, ὦ δύστηνε, τελευτήσω τε καὶ ἔρξω. (Od.11.80)

오뒷세우스와 엘페노르 사이의 공감이 단지 두 사람이 동료라는 사실에 기인한다는 해석은 곧바로 이어지는 테이레시아스와 의 만남에 의해 그 설득력을 잃는데, 테이레시아스의 입을 통해 오뒷세우스와 엘페노르 사이의 공감은 동일화로까지 이어지기 때문이다. 오뒷세우스가 엘페노르를 부를 때 사용하는 “불운한 자여”(ὦ δύστηνε)라는 호격(vocative)은 열 세 행을 지나 오뒷세우스를 부르는 테이레시아스의 탄식에서 반복된다.

대체 무슨 이유로, 불운한 자여, 헬리오스의 빛을 떠나
죽은 자들과 기쁨 없는 땅을 보러 온 것이오?
τίπτ' αὐτ', ὦ δύστηνε, λιπὼν φάος ἠελίοιο
ἦλυθες, ὄφρα ἴδῃς νέκυας καὶ ἀπερπέα χῶρον; (Od.11.93-94)

이와 같은 반복을 구전시의 관습에 따른 특별한 함의를 가지지 않는 기계적 반복으로 환원시키기는 어렵다. “불운한 자여”(ὦ δύστηνε)라는 호격은 『오뒷세이아』에만 등장할 뿐만 아니라 10권과 11권에 집중되어 있으며, 엘페노르의 경우를 제외하면 모두 고통 받는 오뒷세우스를 지시하기 때문이다.²⁴⁹⁾ 이에 더하여 거의 간격을 두지 않고 서로 다른 두 사람-모든 면에서 대비되는 두 인물-에게 동일한 호격이 적용된다는 사실은 이러한 반복이 두 사람을 같은 시선으로 바라보도록 유도하는 것으로 이해할 수 있는 가능성이 열린다.

만약 엘페노르의 부자연스럽게 거창한 수사에 초점을 맞춰 그를 웃음거리로 만들고 그를 통해 ‘일리아스적’ 가치관을 재승인하는 것이 『오뒷세이아』의 목적이었다면, 엘페노르의 요구는 오뒷세우스에 의해 정도의 차이는 있겠지만

249) “불운한 자여”(ὦ δύστηνε)는 『오뒷세이아』에서 세 차례 언급되는데, 위의 두 사례를 제외한 나머지 한 경우는 10권에서 동료를 구하기 위해 키르케의 궁전으로 향하는 오뒷세우스에게 헤르메스가 말을 거는 장면에서 등장한다(10.281).

테르시테스와 마찬가지로 거부당했을 것이다. 하지만 『일리아스』와는 다르게 『오뒷세이아』는 오뒷세우스로 하여금 엘페노르에 공감을 표하게 하는 것을 넘어서 자신의 주인공을 이 무능력한 범부와 동일시하기까지 한다. 바로 이 지점에서 『일리아스』와 『오뒷세이아』 사이의 결정적인 차이점을 엿볼 수 있는데, 이 차이점으로부터 『오뒷세이아』가 『일리아스』로부터 스스로를 어떤 방식으로 차별화하고자 하는지 확인할 수 있기 때문이다.

일견 우스꽝스러워 보이는 엘페노르의 언어와 실제 사이의 괴리는 전복적인 의도의 산물일 가능성을 열어두어야 한다. 이러한 맥락에서 논의를 발전시킬 경우, 엘페노르와 오뒷세우스의 만남 뒤에 ‘블랙유머’가 숨겨져 있다면 그 냉소의 칼날은 테르시테스의 사례와는 다르게 엘페노르가 아니라 그가 빚지고 있는 『일리아스』 속 영웅들의 언어와 그 뒤에 놓인 가치의 위계서열을 향한 것이라는 해석으로 이어진다. 이러한 해석은 엘페노르와의 조우로 시작해서 헤라클레스와의 만남으로 끝나는²⁵⁰⁾ 네퀴아의 두드러진 대칭 구도를 고려하면 한층 더 설득력을 얻게 된다.

트로이아 전쟁의 전우들과 헤어진 후 오뒷세우스는 살아있을 때와 마찬가지로 시위에 화살을 얹은 채 주위를 노려보는 헤라클레스를 발견한다. 헤라클레스는 자신을 바라보는 오뒷세우스를 알아보고 다음과 같이 말한다.

그는 두 눈으로 보고 나를 즉시 알아보았고,
비통하게 눈물을 흘리며 날개 돋친 말을 내게 건넸소.
“제우스의 후손, 라에르테스의 아들, 계교 많은 오뒷세우스여,
불행한 이여, 진정 그대도 내가 헬리오스의 빛 아래에서
겪었던 것과 같은 비참한 운명을 견뎌내고 있군요.
나는 크로노스의 아들 제우스의 자식임에도 끝나지 않는
슬픔을 겪었으니, 훨씬 열등한 자에게 예속되었기
때문이오. 그는 내게 가혹한 노역을 부과했으니 언젠가는
개를 끌고 오라고 여기로 나를 내려 보냈댔오. 그보다 더
가혹한 노역을 그가 생각해낼 수 없었기 때문이오.
그래서 나는 하데스로부터 그 개를 끌고 왔고,

250) Reinhardt 1960, 107.

헤르메스와 빛나는 눈의 아테나가 나를 데려와주었지요.”

ἔγνω δ' αἶψ' ἔμ' ἐκεῖνος, ἐπεὶ ἴδεν ὀφθαλμοῖσιν,
καὶ μ' ὀλοφυρόμενος ἔπεα πτερόεντα προσηύδα·
διογενὲς Λαερτιάδη, πολυμήχαν' Ὀδυσσεῦ,
ἄ δειλ', ἧ τινὰ καὶ σὺ κακὸν μόνον ἠγγιάξεις,
ὄν περ ἐγὼν ὀχέεσκον ὑπ' αὐγὰς ἠελίοιο;
Ζηνὸς μὲν πάϊς ἦα Κρονίου, αὐτὰρ οἴζυν
εἶχον ἀπειρεσίην· μάλα γὰρ πολὺ χεῖροσι φῶτι
δεδμήμην, ὃ δέ μοι χαλεποὺς ἐπετέλλετ' ἀέθλους.
καὶ ποτὲ μ' ἐνθάδ' ἔπεμψε κύν' ἄξοντ'· οὐ γὰρ ἔτ' ἄλλον
φράζετο τοῦδέ τέ μοι κρατερώτερον εἶναι ἄεθλον.
τὸν μὲν ἐγὼν ἀνένεικα καὶ ἦγαγον ἐξ Αἴδαο·
Ἑρμείας δέ μ' ἔπεμψεν ἰδὲ γλαυκῶπις Ἀθήνη. (*Od.*11.615-626)

오뒷세우스에 앞서 저승여행이라는 위업을 달성한 헤라클레스보다 네퀴아아의 대단원에 더 어울리는 신화 속 영웅을 떠올리기는 어렵다. 하데스에서 마주치는 마지막 인물인 헤라클레스는 오뒷세우스에게 『일리아스』의 아킬레우스 못지 않은 위상을 부여하려는 『오뒷세이아』의 목적에도 부합하는 인물이다. 헤라클레스의 대사(618-9)를 통해 오뒷세우스는 자연스럽게 가장 위대한 영웅과 동렬에 놓이게 되는 까닭이다. 그가 오뒷세우스에게 건네는 이야기 역시 그리스 신화 최고의 영웅이라는 위상에 부합하도록 하데스에서 케르베로스를 끌고 온 위업-죽음의 상징적 극복-에 초점을 맞추고 있다. 하지만 가장 위대한 업적을 돌아보는 헤라클레스로부터 자신의 성취와 그에 따르는 불멸의 명성에 대한 일말의 자부심도 찾아볼 수 없다는 점은 주목할 만하다. 오히려 헤라클레스는 자신의 위대한 업적과 초인적인 능력 이면에 감춰져 있던 좌절과 고통을 오뒷세우스에게 토로하고 있으며, 그의 회상은 헤라클레스라는 캐릭터가 가지는 위상과 그가 이룬 위업에 어울리지 않는, 오랜 고통에 시달린 끝에 소진되어버린 회한으로 가득한 한 인간의 내면을 반영하고 있다. 그의 회상을 지배하는 비탄의 정서는 능력과 명성, 그리고 죽음의 양상에 있어서 양자의 절대적인 차이에도 불구하고 엘페노르와 헤라클레스를 이어주는 연결고리가

된다.²⁵¹⁾

평범하고 초라한 인물이 영웅들의 수사를 도용하는 것으로 시작하는 네퀴아는 그리스 신화의 유일무이한 영웅이 드러내는 예상하지 못한 자기연민과 함께 그 막을 내린다. 시작과 끝의 대비가 낯선 이러한 아이러니는 네퀴아를 관통하는 트로이아 전쟁과 『일리아스』가 그려내는 영웅상에 대한 이중적인 시선을 시적으로 형상화한 것이라 평가하기에 손색이 없는데, 헤라클레스와의 동일화를 통해 그의 절대적 위상을 자신의 주인공을 위해 활용하면서도 헤라클레스를 『일리아스』 속 영웅들의 수사를 흉내내는 엘페노르와 동일시함으로써 그가 가진 초인적 영웅의 이미지를 빛바래게 만드는 양면적 태도를 보여주고 있기 때문이다. 그리고 가장 열등한 자와 가장 위대한 자 사이의 모든 차이를 지워버리는 절대적인 죽음²⁵²⁾은 네퀴아, 더 나아가 『오뒷세이아』가 새로운 서사시로서 자신의 입지를 구축하기 위해 선택한 전략으로, 이는 영웅적인 죽음에 뒤따르는 “불멸의 명성”이라는 『일리아스』의 핵심적인 주제에 대한 우회적이지만 강력한 비판이기 때문이다.²⁵³⁾

이와 같은 상황을 고려하면 엘페노르가 영웅들의 수사를 활용하는 장면은 단순한 패러디나 패스티쉬가 아닌 『일리아스』에 대한 ‘진지한’ 재해석이라 봐야 한다. 자신의 앞에 놓인 유산인 트로이아 전쟁과 『일리아스』를 비판적인 시선으로 응시하는 『오뒷세이아』의 그 어느 부분보다도 그에 대한 가차 없는, 거의 무례함에 가까운 태도를 드러내는 것이 바로 엘페노르와의 만남이기 때문이다.²⁵⁴⁾

251) cf. Gazis 2018, 206: “Heracles’ words in direct speech, creating a link with the interviews he had with Elpenor, Antikleia, the women of old, and his ex-companions.”

252) cf. Reinhardt 1960, 107: “Ein Begriff der Menschheit scheint erst angesichts des Todes sich zu bilden.”

253) 『일리아스』에서 ‘어떻게 죽느냐’는 모든 차이를 만들어내는 결정적인 요소이다. 호메로스 서사시에서 죽음의 양상이 가지는 중요성에 관해서는 Vernant 1991, 50-74 참조.

254) cf. Gazis 2018, 106: “Elpenor’s short account gives us a foretaste of what the journey to Hades is going to yield: familiar figures from the past will give their own version of their stories, thus allowing us to explore the epic tradition in intensely emotional, fiercely partisan (we might almost say revisionist) ways that are not normally open to epic.”

3. 남자들의 목록

오뒷세우스의 간절한 요청에도 침묵을 고수하던 아이아스는 더 이상 그의 이야기를 들으려하지 않고 다시 하데스의 어둠 속으로 되돌아간다. 오뒷세우스는 여전히 아이아스와 화해하고 싶어하지만 다른 이들의 혼백을 보고 싶은 호기심에 사로잡혀 떠나가는 그를 쫓아가지 않는다.

아이아스가 떠나간 후 오뒷세우스는 자신의 바람대로 다른 이들의 혼백을 보게 되는데, 이들은 모두 트로이아 전쟁 이전 세대, 즉 오뒷세우스의 시점에서 신화적 과거를 대변하는 인물들이다. 그는 가장 먼저 죽은 이들 사이의 분쟁을 중재하고 판결을 내리는 미노스의 모습을 목도하고(568-571), 이어서 신화 속 최고의 사냥꾼 오리온이 죽어서도 여전히 야수들을 쫓고 있는 광경을 본다(572-575). 그리고 “세 명의 죄인”(Three Penitents)-티튀오스/탄탈로스/시쉬포스-이 저마다 다른 형벌을 받고 있는 광경을 목격하고(576-600), 마지막으로 생전과 마찬가지로 화살에 시위를 얹은 채 주위에 있는 사자(死者)들을 공포에 떨게 하는 헤라클레스의 혼백과 마주친다(601-627). 여기에서 멈추지 않고 오뒷세우스는 자신보다 먼저 저승여행을 감행한 테세우스와 페이리토오스의 혼백을 보기를 원하지만(630-631), 사자들이 괴성을 지르며 다가오는 상황에서 페르세포네가 고르곤을 보내지나 않을까 두려워 서둘러 하데스를 떠난다.

네퀴아의 대미를 장식하는 여섯 명의 신화적 인물들과의 만남은 네퀴아의 대칭구조 상 전반부에 등장하는 <여인들의 목록>에 대응하는 부분으로, <남자들의 목록>(Catalogue of Heroes)이라는 별칭을 지니고 있다. 그 진위를 유독 의심받아온 네퀴아의 에피소드들 중에서도 <남자들의 목록>은 유달리 혹독한 비난을 받아왔는데, 이러한 경향은 네퀴아가 『오뒷세이아』 내에서 가지는 의의에 대한 긍정적 평가가 주류를 이루는 현재까지도 여전히 이어져 <남자들의 목록>만큼은 지금까지도 후대에 추가된 불필요한 삽입물이라는 혐의를 강하게 받고 있다.

기원전 3세기에 아리스타르코스가 565행부터 627행까지 이어지는 <남자들의 목록> 전체를 삭제해야 한다는 판단을 내린 이후,²⁵⁵⁾ 이러한 판결이 오랜

기간 강력한 영향력을 행사했음을 고전 주석자(scholiast)들이 남긴 기록을 통해 확인할 수 있다.²⁵⁶⁾ 이들의 비판은 주로 내러티브상 드러나는 불일치와 모순을 폭로하는 데 집중하고 있는데, “오뒷세우스는 하데스 입구에 서있었을 뿐인데 그 내부의 인물들과 사건들을 어떻게 볼 수 있었는가”²⁵⁷⁾와 같은 의혹을 제기하며 해당 부분을 삭제해야 한다는 주장을 내세운다. 이러한 눈에 띄는 모순 덕분에 19세기 후반부터 20세기 초반까지 호메로스 연구의 주도권을 쥐었던 분석론자들에게 <남자들의 목록>은 더할 나위 없는 ‘분석’의 제물이 되어주었는데, 이들이 <남자들의 목록>을 배제해야 한다고 주장하면서 제시하는 근거는 크게 두 가지로 요약될 수 있다.

분석론자들이 제시하는 첫 번째 근거는 <남자들의 목록>에서 그려지는 죽은 이들의 모습이 네퀴아아의 나머지 부분을 포함한 호메로스 서사시 속에 등장하는 사자 및 사후세계에 대한 묘사와 상충한다는 사실이다.²⁵⁸⁾ <남자들의 목록>에 등장하는 여섯 명의 인물들은 피를 마시기 전까지는 의식 없이 여기저기 떠돌아다니는 유령과도 같은 존재로 그려졌던 이전까지의 혼백들과는 명백하게 차별화된 모습을 보여준다. 미노스는 죽은 이들의 다툼을 중재하며 판결을 내리고, 신화 속 최고의 사냥꾼 오리온은 하데스에서도 여전히 야수들을 쫓고 있으며, 헤라클레스는 생전에 그러했듯이 활시위를 당긴 채 주변을 사냥하게 노력하면서 다른 이들을 공포에 떨게 만든다.²⁵⁹⁾ 바꿔 말하면 이 세 사람의 혼백은 장소가 하데스라는 점을 제외하면 정신적으로도 육체적으로도 살아 있을 때와 다를 것이 없는 모습을 보여준다. 나머지 등장인물들인 “세 명의 죄인” 역시 마찬가지이다. 이들은 모두 살아있을 때 저지른 죄의 대가를 하데스에서 치르고 있는데, 탄탈로스와 시쉬포스의 경우 육체적/정신적 고통에 반응할 뿐만 아니라 의식을 가지고 움직인다는 점에서 이전까지의 혼백들에 대한 묘사와는 명백한 차이를 보인다. 이에 더하여 호메로스 서사시의 다른 어

255) *Schol. ad Hom. Od.11.568.*

256) 고전 주석자들이 <남자들의 목록>에 가한 다양한 비판에 대해서는 Crane 1988, 87-90 참조.

257) *Schol. ad Hom. Od.11.568.*

258) Merkelbach 1951, 177; Page 1955, 25-6; Wilamowitz 1884, 199-226.

259) 미노스를 둘러싸고 그에게 분쟁의 중재와 공정한 판결을 요청하는 일군의 혼백들 역시 이전까지 네퀴아아에서 묘사되었던 사자들의 모습과는 분명한 차이를 보여준다.

편 곳에서도 ‘사후세계에서의 처벌’이라는 모티프를 찾아볼 수 없으며, 이와 같은 사후관은 기원전 6세기에 이르러서야 비로소 등장한다는 사실은 <남자들의 목록>에서도 “세 명의 죄인”이 나중에 추가된 이질적인 첨가물이라는 비판의 중심에 놓이는 이유라 하겠다.

이러한 사후세계에 대한 일관성 부족을 지적하는 비판 이면에는 네퀴이아, 더 나아가 『오뒷세이아』가 하나의 완결되고 통일적인 사후관을 전제하고 있어야 한다는 당위적 요청이 자리하고 있는데, 이러한 접근방식이 과연 네퀴이아 더 나아가 『오뒷세이아』를 이해하는 데 있어 적합한 것인지에 대해서는 의문이 남는다. 이미 몇몇 연구자들은 오랫동안 지속되어 온 이러한 ‘일관성의 강요’를 비판하며 개념적 일관성이라는 제약을 네퀴이아에 부과함으로써 발생할 수 있는 문제점에 대해 지적해왔다.

크리스티아네 소비노-인우드(Christiane Sourvinou-Inwood)는 『오뒷세이아』와 『일리아스』에서 사후세계와 망자들이 등장하는 장면들을 면밀하게 검토하고 이를 토대로 네퀴이아에 나타나는 혼백들에 대한 묘사의 불일치는 호메로스 서사시가 형성되어가던 시기에 사람들이 가지고 있던 사후관의 다양성을 반영하는 것으로 보았다.²⁶⁰⁾ 따라서 이 둘 사이의 불일치로부터 둘 중 하나만이 ‘진정한’ 호메로스 서사시의 사후관이며 다른 하나는 후대에 삽입된 이질적 첨가물에 불과하다는 결론을 내리는 것은 오류라는 점을 지적한다.²⁶¹⁾ J. T. 후커(J. T. Hooker) 역시 소비노-인우드와 같은 입장을 취한다. 그는 “세 명의 죄인”에 대한 묘사가 호메로스 서사시가 전제하고 있는 사후관에 부합하지 않는다는 이유로 이 부분을 후대의 시인이 임의로 추가한 조악한 삽입물이라 판단한 페이지²⁶²⁾를 비판하면서, 그와 같은 판단의 전제가 되는 ‘호메로스의 사후관’이나 ‘사후세계에 대한 호메로스적 표준’과 같은 개념 자체가 허상

260) 소비노-인우드는 호이백의 아이디어를 이어받아 피를 마셔야만 의식을 회복하는 망자들에 대한 묘사가 사후세계와 망자들에 대한 당대의 일반적인 생각과는 충돌하는 『오뒷세이아』 시인의 창작일 가능성에 대해 언급하고 있다. Sourvinou-Inwood 1996, 82: “It has been suggested that the notion that drinking blood allows the shades to regain their faculties temporarily was probably not ‘a genuine ancient belief’ but an invention by the poet in order to make possible the various discourses which are in fact the main substance of the book.”

261) Ibid. 84.

262) Page 1955, 25-6

에 불과하다고 비판한다.²⁶³⁾ 그레고리 크레인(Gregory Crane) 또한 호메로스 서사시로부터 상고기 그리스인들이 공유하는 일관성 있는 사후관을 도출해내려는 시도가 지닌 허점을 지적하면서, 호메로스 서사시는 기원전 8세기 그리스인들이 가지고 있던 사후세계와 망자들에 대한 다양한 생각들을 반영하는 것일 뿐 소거법을 통해 그로부터 죽음과 하데스에 관한 일종의 ‘신학’을 찾아 내기는 어렵다는 점을 강조한다.²⁶⁴⁾

<남자들의 목록>을 삭제할 것을 주장하면서 분석론자들이 내세우는 또 다른 근거는 아이아스와의 만남으로부터 <남자들의 목록>으로 이어지는 과정이 갑작스럽고 작위적이어서 후대의 시인에 의한 이질적인 삽입물이라는 판단이 불가피하다는 것이다. 문제가 되는 부분, 즉 아이아스와의 만남으로부터 <남자들의 목록>으로 이어지는 연결 부분은 아래와 같다.

내가 그렇게 말했으나 그는 대답 없이 죽어버린 사자들의
 다른 혼백들과 함께 에레보스로 들어가 버렸지요.
 그때 비록 화가 났어도 그가 말을 걸거나 내가 그럴 수도 있었겠지만
 나의 가슴 속 마음은 다른 죽은 이들의
 혼백들을 보기를 원했던 것이오.
 ὡς ἐφάμην· ὁ δὲ μ' οὐδὲν ἀμείβετο, βῆ δὲ μετ' ἄλλας
 ψυχὰς εἰς Ἕρεβος νεκύων κατατεθνηώτων.
 ἔνθα χ' ὄμως προσέφη κεχολωμένος, ἦ κεν ἐγὼ τόν·
 ἀλλὰ μοι ἦθελε θυμὸς ἐνὶ στήθεσσι φίλοισιν
 τῶν ἄλλων ψυχὰς ἰδέειν κατατεθνηώτων. (*Od.*11.563-567)

이 대목을 비판하는 이들이 특히 주목하는 부분은 565행에서 567행에 걸쳐 언급되는 오뒷세우스의 ‘변명’이다. 페이지는 “그때 비록 화가 났어도 그가 말을 걸거나 내가 그럴 수도 있었겠지만”이라는 오뒷세우스의 대사가 구차할 뿐만 아니라 해당 맥락에도 맞지 않는다고 비판하며, 이러한 어설픈 변명은 아이아스의 침묵에 담긴 억눌린 분노와 그의 말없는 퇴장이 전하는 비장함을 훼손

263) Hooker 1980, 141.

264) Crane 1989, 91.

손시킬 뿐이라고 평가절하 한다.²⁶⁵⁾ 마틴 웨스트(Martin West) 역시 페이지와 마찬가지로 아이아스로부터 <남자들의 목록>으로의 연결고리로서 오뒷세우스의 변명이 노출하는 어색함을 지적한다. 그는 이 대목이 작품 내 맥락과 무관한 옛 신화적 인물들을 끼워 넣기 위한 핑계거리에 불과하다고 비판하면서 “우스꽝스럽다”(risible)나 “터무니없다”(ludicrous)와 같은 극단적인 표현을 동원하기를 서슴지 않는다.²⁶⁶⁾ 하지만 오뒷세우스의 변명이 이어지는 <남자들의 목록> 전체를 삭제해야한다는 주장을 정당화해줄 수 있을 정도로 “우스꽝스럽고” “터무니없는” 것인지에 대해서는 다양한 측면에서 검토할 필요가 있다.

크레인 은 오뒷세우스의 변명과 이후 <남자들의 목록>으로 이어지는 과정이 다소 부자연스럽다는 점을 인정하면서도, 이러한 갑작스러운 전환은 네퀴이아 전반에 걸쳐 공통된 특징이기에 이를 근거로 <남자들의 목록>을 삭제해야 한다고 주장하는 것은 충분한 설득력을 지니지 못한다는 점을 지적한다.²⁶⁷⁾ 특히 인물에서 인물, 사건에서 사건으로의 기계적이고 투박한 이행은 <남자들의 목록>은 물론이고 네퀴이아 전반에 적용되는 ‘목록시’라는 장르가 가진 특징으로 이해할 수 있는 여지가 있다. 이에 더하여 헤어베르트 아이젠베르거(Herbert Eisenberger)는 서사이론적 관점에서 오뒷세우스의 변명을 옹호한다. 그는 네퀴이아 자체가 오뒷세우스의 입장에서 서술되는 이야기라는 점을 고려해야 한다고 주장하면서, 그의 변명이 드러내는 어색함은 아이아스의 침묵을 자신에게 최대한 유리하게 포장하려는 의도에서 발생한 것으로 이해해야 한다는 해석을 제시한다.²⁶⁸⁾ 소비노-인우드의 해석 역시 같은 방향을 따른다. 그녀는 네퀴이아, 더 나아가 아폴로고이 전체가 주인공 오뒷세우스의 자기서술이자 스스로의 정체성을 재구축하는 과정이라는 점을 감안하면 오뒷세우스의 변명이 보여주는 어느 정도의 구차함은 충분히 납득 가능한 수준이며, 이러한 점을 고려하지 않은 채 이 대목이 드러내는 표면적인 어색함을 근거로 <남자들의 목록>이 후대에 추가된 이질적인 삽입물이라 주장하는 것은 불완전

265) Page 1955, 26.

266) West 2014, 127/222.

267) Crane 1989, 88.

268) Eisenberger 1973, 184.

한 독해의 결과라 비판한다.²⁶⁹⁾

스타마티아 도바(Stamatia Dova)는 <남자들의 목록>이 아이아스와의 만남에 “어설픈게 덧붙여진” 이질적인 첨가물이라 평가하지만,²⁷⁰⁾ 페이지와 웨스트의 인상비평에 가까운 비판을 넘어서 네퀴아 후반부의 주제적 일관성이라는 측면에서 <남자들의 목록>을 네퀴아로부터 지워야 한다고 제안한다. 그녀는 <남자들의 목록>을 삭제할 경우 네퀴아의 대칭 구조가 더 이상 유지될 수는 없다는 단점이 있지만, 반대급부로 논란의 대상이 되어왔던 아이아스로부터 <남자들의 목록>으로의 이행이 드러내는 부자연스러움과 어색함이라는 문제가 해결될 뿐만 아니라 네퀴아 후반부 전체에 트로이아 전쟁의 전우들과의 만남에서 집중적으로 조명된 “불멸의 명성”에 대한 새로운 관점에서의 비판적 성찰—『오뒷세이아』의 가장 중요한 주제 중 하나—이라는 명확한 기능을 부여할 수 있다는 것이다.²⁷¹⁾ 그리고 이러한 장점은 <남자들의 목록>을 삭제함으로써 감수해야 하는 대가를 상회한다고 주장하면서 그에 따른 손실은 “사소한 결점”(a minor drawback)에 불과하다고 평가한다.²⁷²⁾ 하지만 도바가 내린 손익분석이 과연 정확한지 확인하기 위해서는 이질적이고 불필요한 요소로 보이는 <남자들의 목록>이 네퀴아와 『오뒷세이아』 속에서, 더 나아가 호메로스 서사시가 뿌리를 두고 있는 신화적 배경과의 연관성 속에서 어떤 의미를 가질 수 있는지에 대한 고찰이 선행되어야 한다. <남자들의 목록> 중심에 위치하는 “세 명의 죄인”은 이 ‘불필요한 첨가물’이 가지는 의의를 조명하기 위한 열쇠가 된다.

3.1. 신과 인간, 인간과 짐승의 경계에 대한 위반자들

아이아스와 헤어진 후 오뒷세우스는 신화 속 옛 인물들의 혼백을 보게 된다. 그는 가장 먼저 죽은 이들에 둘러싸여 그들 사이의 분쟁을 조정하는 미노

269) Sourvinou-Inwood 1996, 85.

270) Dova 2012, 76.

271) Ibid. 31.

272) Ibid. 76.

스의 혼백을, 이어서 살아있을 때와 마찬가지로 사냥에 몰두하고 있는 오리온의 모습을 목격한다. 그런 후 마주치게 되는 광경이 바로 티튀오스²⁷³와 탄탈로스²⁷⁴ 그리고 시쉬포스²⁷⁵가 받고 있는 혹독한 형벌이다. 거인 티튀오스는 등을 대고 누워 결박당한 상태로 독수리들에게 간을 쪼아먹히는 형벌을 받고 있고(576-579), 탄탈로스는 마실 물과 탐스러운 열매를 눈앞에 두고도 그것에 닿을 수 없어 갈증과 허기에 고통 받고 있으며(582-592), 시쉬포스는 자신이 밀어 올린 거대한 바위가 다시 언덕 아래로 굴러떨어지면 그것을 다시 언덕 꼭대기로 밀어 올리는 끝나지 않는 노역에 얽매어 있다(593-600).

오뒷세우스에 따르면 티튀오스가 이토록 가혹한 형벌을 받는 이유는 그가 자신의 완력을 믿고 감히 제우스의 아내인 레토 여신을 납치하려 했기 때문이다(580-581).²⁷⁶ 가이아의 아들이라는 혈통으로부터 물려받은 거대한 육체는 티튀오스가 올림포스 최고신의 아내이자 위대한 두 신들의 어머니를 강탈하겠다는 범죄 행위를 가능하게 해준 원인이기에, 그의 육체적 능력을 무력화하고 그의 신체에 끝나지 않는 고통을 가하는 형벌은 그가 저지른 행동에 대한 합당한 처벌로 보인다. 하지만 티튀오스와는 달리 탄탈로스와 시쉬포스의 경우 두 사람이 무슨 이유로 하데스에서 끝나지 않는 형벌에 시달리고 있는지 오뒷세우스는 밝히지 않는다. 다만 그들이 받는 형벌의 가혹함으로부터 탄탈로스와 시쉬포스 역시 티튀오스 못지않은 중대한 위반행위를 저질렀음을 미루어 짐작할 수 있을 뿐이다.

비록 『오뒷세이아』와 『일리아스』에는 탄탈로스의 범죄에 대한 언급이 등장하지 않지만, 그가 신들의 분노를 산 이유에 대해서는 다양한 이야기들이 전해진다.²⁷⁷ 탄탈로스가 저질렀다고 전해지는 행위와 관련하여 가장 유명한 일화는 신들을 시험하려고 아들 펠롭스를 죽이고 요리하여 신들에게 대접한 사건일 것이다. 친족살해와 식인이라는 그리스인들의 가치관에서 가장 중대한

273) 제우스와 엘라라(오르코메노스의 딸)의 아들이자 가이아로부터 태어난 거인이다.

274) 시필로스의 왕으로 제우스의 아들이자 펠롭스와 니오베의 아버지로, 대대로 골육상쟁에 시달리는 아트레우스 가문의 시조이다.

275) 아이올로스의 아들로 코린토스를 건설하고 왕위에 오른 인물로, 일설에 따르면 이스트미아 경기의 창설자이기도 하다.

276) 티튀오스의 형벌과 그가 저지른 행위와의 관계, 그리고 그것이 전달하는 의미에 관해서는 Sourvinou-Inwood 1986, 37-40 참조.

277) Gantz 1993, 531-5.

두 가지 금기를 동시에 위반한 탄탈로스의 행위는 그가 하데스에서 받고 있는 형벌에 대한 죄목이 되기에 부족함이 없다. 하지만 핀다로스는 이러한 잔혹한 전승을 거부하고 탄탈로스에게 좀 더 인간적이고 긍정적인 속성을 부여하려 한다. 그가 전하는 바에 따르면 탄탈로스는 아들을 살해하고 그 고기를 신들에게 대접한 적이 없으며, 그가 신들의 분노를 산 이유는 그들로부터 암브로시아와 넥타르를 훔쳐 인간들에게 제공했기 때문이다(*Olympian Odes* 1.60-4).

탄탈로스의 범죄에 관한 또 다른 이야기는 트로이아 서사시 전통의 일부인 『귀향들』에 등장한다. 단편으로 남아있는 내용에 따르면 탄탈로스는 신들과 교류할 수 있는 특권을 부여받았음에도 이에 만족하지 못하고 제우스에게 신들과 동등한 특권을 내려달라 요구하고, 이미 스틱스의 이름으로 맹세한 제우스는 어쩔 수 없이 그의 요구를 들어주지만 그 대가로 탄탈로스의 머리 위에 돌을 매달아 그가 주어진 것을 마음 편히 누리지 못하도록 하는 벌을 내렸다는 것이다. 에우리피데스의 비극 『오레스테스』의 도입부에서 짧게 언급되는 탄탈로스의 범죄-신들과 어울리면서 들은 그들의 비밀을 인간들에게 누설한 것-은 핀다로스가 언급한 내용에 대한 변주이거나 그와 같은 전승에 뿌리를 둔 것으로 보이지만(*Orestes* 8-10), 그가 받는 형벌은 『귀향들』에 언급된 내용과 일치한다는 점에서(*Orestes* 4-7) 두 가지 전승을 에우리피데스가 자신의 필요에 따라 혼합한 것으로 보인다. 티튀오스가 받는 형벌의 구체적인 사항들이 그가 저지른 범죄와 밀접하게 관련되어 있는 점을 감안하면 『오뒷세이아』가 전제하고 있는 탄탈로스의 범죄는 음식과 관련된 행위, 즉 위에서 언급된 첫 번째와 두 번째 전승들일 가능성이 높다.

탄탈로스에 대한 다양한 전승과는 다르게 시쉬포스와 관련하여 전해지는 이야기는 일관성을 지니고 있는데, 세부사항에서 차이가 보일 뿐 그의 범죄에 대한 이야기들은 계교를 통해 죽음을 극복한다는 내용으로 압축된다. 이미 기원전 6세기의 서정시인 알카이오스와 테오그니스는 시쉬포스가 속임수를 써서 하데스로부터 되돌아왔다고 언급하고 있다. 알카이오스는 그가 “죽음을 제압할 정도로 영리하다”(38 LP)고 이야기하고 있으며, 테오그니스는 하데스로 끌려온 시쉬포스가 페르세포네를 설득하여 다시 햇빛을 볼 수 있었다고 전한다

(702-12). 그의 속임수와 관련하여 가장 자세한 이야기는 신화기록가 (mythographer) 페레퀴데스가 전하는 것(3F119)으로 그 내용을 요약하면 다음과 같다.

제우스는 아소포스의 딸 아이기나에게 반하여 그녀를 납치한다. 시쉬포스는 이 사실을 실종된 딸을 찾는 아소포스에게 폭로하고, 이에 분노한 제우스는 죽음의 신 타나토스를 시쉬포스에게 보낸다. 하지만 타나토스는 도리어 시쉬포스에게 결박당하고, 이로 인해 사람들이 더 이상 죽지 않는 상황이 발생한다. 제우스는 아레스를 파견하여 타나토스를 구출하고 시쉬포스를 타나토스의 손에 넘겨주는 데 성공한다. 하지만 시쉬포스는 하데스로 끌려가기 전 아내에게 자신을 위한 장례의식을 치르지 말 것을 당부하고, 이를 핑계 삼아 정해진 장례의식을 치르지 않은 아내를 꾸짖기 위해 지상으로 잠시 돌려보내달라고 하데스를 설득한다. 다시 지상으로 돌아온 시쉬포스는 하데스와의 약속과는 달리 자신의 장례의식을 치르지 않고, 이 덕분에 그는 노년까지 삶을 누리는데 성공한다.

지금까지 살펴본 탄탈로스와 시쉬포스가 저지른 일들에 관한 이야기들과 네 퀴아에 언급된 티튀오스의 범죄 행위로부터 하나의 공통점을 찾아내는 것은 어렵지 않은데, 이는 세 사람 모두 신과 인간의 경계를 뛰어넘으려 했다는 사실이다.²⁷⁸⁾ 힘으로 레토 여신을 납치하려던 티튀오스의 행위는 필멸의 명예를 진 인간이 폭력이라는 강제를 통해 상위의 존재인 불멸의 여신을 취하려 한다는 점에서 신과 인간의 경계에 대한 위반 행위일 뿐만 아니라, 이러한 경계가 대변하는 위계서열을 통해 유지되는 올림포스의 질서를 훼손하려는 중대한 범죄행위라 할 수 있다. 특히 제우스의 아내를 납치한다는 것은 현존하는 위계서열의 정점에 선 존재에게 주어진 명예를 강탈하려는 것을 의미하며, 이는 곧 제우스가 최종심급으로서 관장하는 우주적 질서(cosmic order)에 대한 도전이자 그 자체의 붕괴로 이어질 위험성을 내포하고 있다.

탄탈로스의 행위 역시 같은 맥락에서 이해할 수 있다. 자신의 아들을 죽여 요리한 후 신들에게 대접하는 행위는 친족살해라는 인간사회 속 중대한 금기에 대한 위반이라는 점을 차치하더라도 ‘신-인간-짐승’의 삼분구도로 대변되

278) Sourvinou-Inwood 1986, 54.

는 올림포스의 질서에 대한 공격으로 보기에 부족함이 없다. ‘신-인간-짐승’이라는 존재론적 위계서열의 가장 아래에 위치한 짐승만이 인간을 먹이로 삼는 존재라는 사실을 고려하면, 속임수로 인간의 고기를 신들에게 먹이려 한 탄탈로스의 행위는 단순한 경계의 위반을 넘어서 신을 인간보다 더 낮은 짐승의 위치로 전락시키려는, 존재론적 위계서열과 그것이 지탱하는 올림포스의 질서에 대한 극단적인 공격행위에 다름 아닌 까닭이다. 탄탈로스의 범죄에 대한 또 다른 이야기 역시 동일한 관점에서 해석 가능하다. 신들의 음식/음료인 암브로시아와 넥타르를 인간들에게 나눠준다는 행위 역시 인간에게 신들의 특권을 부여함으로써 인간을 신의 위치로 올려놓으려는 전복적인 시도이기 때문이다.

이와 같은 관점에서 봤을 때 계교를 통해 죽음을 회피한 시쉬포스 역시 신과 인간의 경계에 대한 위반이자 오직 신들에게만 부여된 불멸이라는 특권을 강탈한 공격적인 행위를 저지른 것으로 이해할 수 있다. 자신을 하데스로 데려가기 위해 찾아온 타나토스를 결박하고 역류한 시쉬포스의 행위는 임박한 죽음을 모면하기 위한 개인의 일탈 이상의 의미를 가지는데, 결과적으로 시쉬포스는 인간이라는 종 전체로부터 그들을 상위 존재인 신들로부터 분리시키는 죽음이라는 굴레를 벗겨냄으로써 그를 통해 유지되는 존재론적 위계서열을 전복한 것이기 때문이다. 시쉬포스의 행위가 내포하는 위반과 전복의 모티프는 여기에서 그치지 않는다. 호메로스와 헤시오도스에서 확인할 수 있듯이 신의 결박은 타르타로스 유페와 더불어 ‘죽을 수 없는’ 신들의 상징적 죽음을 의미한다.²⁷⁹⁾ 따라서 타나토스의 결박과 유페는 인간으로부터 죽음을 배제하고 신들에게 상징적인 죽음을 부여한다는 측면에서 불멸이라는 독점적 특권을 통해 유지되는 존재론적 위계서열과 올림포스의 질서를 이중으로 부정하고 있는 것이다.

티튀오스와 탄탈로스, 그리고 시쉬포스가 저지른 범죄는 상고기 그리스 세계관을 지탱하는 기반이자 토대인 ‘신-인간-짐승’이라는 존재론적 삼분구도를 무너뜨리는 전복적인 행위로, 이들이 하데스에서 받고 있는 형벌이 보여주는

279) 호메로스와 헤시오도스에서 신에 대한 결박 모티프가 가지는 상징적인 의미 그리고 지력/계교(mêtis)와의 연관성에 대해서는 Detienne, Vernant 1991 참조.

가혹함은 바로 이러한 관점에서 조명되어야 한다. “세 명의 죄인”이 공유하는 ‘인간과 신의 경계에 대한 위반’이라는 주제는 그리스 신화와 그에 뿌리를 둔 그리스 시문학 전반을 관통하는 모티프로, 이는 불경함(asebeia, ἀσέβεια)이나 오만함(hybris, ὕβρις)과 같은 윤리적 기준과도 밀접한 연관성을 지닌다. 때문에 많은 호메로스 연구자들이 『오뒷세이아』의 이 장면으로부터 선과 악, 옳고 그름의 구분과 그에 따른 처벌이라는 일종의 인과응보/권선징악의 도덕률을 찾아내려 했는데, 이는 주로 “세 명의 죄인”과 <남자들의 목록> 속 나머지 등장인물들과의 대비를 강조하는 방법을 통해 이루어졌다.

호이벡은 <남자들의 목록>에 등장하는 여섯 명의 신화적 인물들을 “긍정적 인물”과 “부정적 인물”로 구분하면서 “세 명의 죄인”은 후자로, 미노스와 오리온 그리고 헤라클레스는 전자로 분류한다.²⁸⁰⁾ 마크 노쓰럽(Mark Northrup) 역시 같은 해석의 방향을 따른다. 그의 주장에 따르면 티튀오스와 탄탈로스 그리고 시쉬포스가 받는 형벌을 주관하는 이는 다름 아닌 저승의 재판관 미노스이며, 이러한 구도는 곧 『오뒷세이아』를 관통하는 인과응보/권선징악의 도덕률에 대한 형상화라는 것이다.²⁸¹⁾ 『오뒷세이아』 1권부터 제우스의 입을 통해 신정론(theodicy)과 관련된 논의가 제시되고 있으며 작품 전반을 통해 정의의 수호자로서 신들의 존재가 『일리아스』와 비교할 때 상대적으로 일관성 있게 암시되고 있다는 사실은 노쓰럽의 해석에 힘을 실어주는 것으로 보인다. 하지만 호이벡과 노쓰럽이 그랬듯이 미노스/오리온/헤라클레스를 “세 명의 죄인”과 대비를 이루는 긍정적인 캐릭터로 이해하는 것이 올바른 접근인지에 대한 답을 내리기 위해서는 이 세 명을 둘러싼 신화적 배경을 좀 더 면밀하게 살펴볼 필요가 있다. 일단 이 세 명의 전설적인 인물들이 『오뒷세이아』에서 언급되고 있는 부분만 살펴봐도 이들을 “세 명의 죄인”과 차별화되는 “긍정적인” 캐릭터로 보는 것이 합당한지에 대한 의구심이 생긴다. 그리고 이러한 의구심은 호메로스 서사시를 넘어서 그들을 둘러싼 신화적 배경 전반을 고려하면 더욱 강해지는데, 미노스/오리온/헤라클레스 역시 “세 명의 죄인”에게 내려진 경계의 위반과 불경함/오만함이라는 혐의로부터 자유롭지 못

280) Heubeck, Hoekstra 1989, 111.

281) Northrup 1980, 156.

하기 때문이다.

미노스는 『오뒷세이아』에서 칼립소의 아버지인 아틀라스, 그리고 키르케와 오누이 관계인 아이에테스와 함께 “파멸을 피하는”(ὄλοόφρων)이라는 별칭을 공유한다. 그리스 신화 속에서 아틀라스와 아이에테스에 수반하는 부정적 특성²⁸²⁾은 동일한 별칭—그 자체로 부정적 함의를 지닌—을 공유하는 미노스에게도 전이되어 그 인물상을 이해하는 데 영향을 미친다.²⁸³⁾ 이에 더하여 아틀라스의 딸 칼립소 그리고 아이에테스의 누이인 키르케가 『오뒷세이아』에서 보여주는 위협적인 면모를 고려하면, “파멸을 피하는”이라는 별칭을 통해 이 두 여신들과도 연결되는 미노스를 노쓰럽이 그랬듯이 “정의로운 재판관”으로 해석하기는 쉽지 않다. 이에 더해 미노스를 둘러싼 신화적 배경을 살펴보면 그가 과연 윤리적인 측면에서 긍정적인 평가를 받을 수 있는 인물인지 의심스럽다. 잘 알려진 것처럼 미노스는 반인반수(半人半獸) 미노타우로스를 라비린토스에 가두고 아테나이의 젊은이들을 그 먹이로 희생시킨 것으로 악명이 높다. 이는 미노스가 포세이돈을 속이려 한 행동이 낳은 결과로, 포세이돈이 바다로부터 보내준 황소를 차지하기 위해 맹세와는 다르게 다른 황소를 제물로 바쳤기 때문이다. 포세이돈은 속임수에 대한 보복으로 미노스의 아내 파시파에가 저항할 수 없는 욕망에 사로잡혀 자신이 보낸 황소와 교미하도록 만들고, 둘 사이에서 미노타우로스라는 소의 머리를 가진 인간이 태어난 것이다. 즉, 미노스라는 신화적 캐릭터는 노쓰럽이 주장하는 것처럼 신의 뜻을 받들어 정의를 집행하는 도덕적 모범의 표본이라기보다는, 신과 인간 그리고 인간과 짐승의 경계를 위태롭게 만든다는 점에서 “세 명의 죄인”에 더 가까운 인물이다.

282) 아틀라스는 올림포스의 신들 이전에 세계를 다스리던 티탄 중 한 명으로, 헤시오도스에 따르면 티타노마키아에서 제우스에게 적대했다가 패배한 후 머리와 두 손으로 하늘을 떠받치는 형벌을 받는다(*Theogony* 517-20). 태양신 헬리오스와 오케아노스의 딸 페르세 사이에서 태어난 아이에테스는 자신의 누이 키르케와 마찬가지로 신성을 지니고 있으며 인간과 신 사이에 놓인 존재이다. 또한 그는 황금양털의 소유자로 메데이아의 아버지이자(*Theogony* 959-62) 아르고호 원정대를 방해한 인물로 잘 알려져 있으며, 『오뒷세이아』에서도 아르고호 원정대와 아이에테스 간 적대적 관계가 언급되고 있다(12.70).

283) 아틀라스(1.52); 아이에테스(10.137); 미노스(11.322). 『일리아스』에서 이 별칭은 호전적인 맹수들을 수식하는 데 국한된다(II.2.723; 독뱀; 15.630; 사자; 17.21; 멧돼지). 사례들에 비추어봤을 때 이 형용사는 인간보다는 인간이 아닌 존재의 속성을 지시하는 것으로 보인다.

오리온 역시 같은 맥락에서 이해할 수 있다. 이미 『오뒷세이아』 5권 칼립소가 이야기하는 ‘여신과 교합한 남자들의 목록’에서 그의 이름이 언급되고 있는데(5.121-4), 칼립소가 전하는 이야기에 따르면 새벽의 여신 에오스가 그에게 반하여 자신의 곁에 두지만 여신에게 사랑받는다라는 이유로 아르테미스에게 살해당했음을 알 수 있다. 헤르메스와 칼립소의 대화를 통해 인간 남성과 여신의 결합은 단지 남신들의 불만을 유발하는 것(5.118-20)을 넘어서 제우스의 분노(mēnis, μῆνις)를 불러일으킬 수 있는,²⁸⁴⁾ 바꿔 말하면 그가 주재하는 올림포스의 질서를 위협할 수 있는 사건임을 확인할 수 있는데, 이러한 점을 고려하면 여신의 연인으로서 오리온을 “세 명의 죄인”과 대비되는 “긍정적” 인물로 규정하기는 쉽지 않다.²⁸⁵⁾ 호메로스 서사시에 언급되지 않는 오리온에 대한 신화적 배경 또한 그를 “긍정적” 캐릭터로 이해하는 것을 어렵게 만든다. 전해지는 이야기에 따르면 오리온은 탁월한 외모와 능력만큼이나 오만함과 불경함에 있어서도 타의 추종을 불허하는 인물인 까닭이다. 오리온이 저지른 불경함에 대해서는 두 가지 이야기가 전해진다. 첫 번째 전승은 대지가 낳은 어떠한 동물이라도 사냥할 수 있다는 오리온의 호언장담에 분노한 가이아가 거대한 전갈을 보내 그를 살해했다는 이야기(Ps-Eratosthenes)이고, 또 다른 전승은 오리온이 아르테미스에 대한 욕정에 사로잡혀 여신을 겁탈하려다 도리어 그녀의 화살에 맞아 살해당했다는 것이다(Callimachus fr.570 Pf.).

그리스 신화 최고의 영웅 헤라클레스 역시 이러한 논란으로부터 자유로울 수 없음이 『오뒷세이아』에서 확인된다. 8권에서 운동경기에 참가하기를 주저하는 오뒷세우스를 보고 파이아케스 젊은이 에우뤼알로스는 이득만을 탐하는 장사치라며 조롱한다. 이에 격분한 오뒷세우스는 누구보다도 멀리 원반을 던져 자신을 능력을 증명한 후, 뛰어나기는 하지만 신들과 적대한 옛 인물들 중 한 명으로 헤라클레스를 언급하며 신들에게조차 도전하기를 주저하지 않았던 과거의 전형적 영웅상과 자신 사이에 분명한 선을 긋는다(8.224-5).²⁸⁶⁾ 헤라

284) 제우스의 전령으로 칼립소를 방문한 헤르메스는 오뒷세우스를 포기하지 않는다면 제우스의 분노를 사게 되리라 경고한다(*Od.*5.146-7).

285) 신들이 주관하는 우주적 질서(cosmic order)의 위반의 결과로서 발생하는 특수한 신적인 분노로서 mēnis가 가지는 함의에 대해서는 Muellner 1996, 1-31 참조.

286) de Jong 2001, 294: “... in 8.223-8, Odysseus distances himself from this brutal, lonely hero of the past, who even dared to attack the gods (cf.

클레스는 그리스 신화에서 첫 손에 꼽히는 신들의 대적자로서, 그를 둘러싼 신화 속에서 헤라클레스가 폭력으로 신들에게 도전했음을 보여주는 사례를 어렵지 않게 찾아볼 수 있다. 그는 활로 헬리오스를 위협하고(*Bibliotheca* 2.5.10) 아폴론으로부터 그의 성지 델포이를 빼앗으려 했으며(*Bibliotheca* 2.6.2) 헤라와 하데스를 활로 쏘아 상처 입히고(*Il.*5.392-7) 아레스를 창으로 찔러 쓰러뜨렸다(*Aspis* 458-62).

상술한 내용을 토대로 “세 명의 죄인”과 <남자들의 목록>에 등장한 다른 세 명의 인물들을 비교하면 일견 대조적인 두 그룹에 속하는 것처럼 보이는 인물들이 사실상 동일한 모티프로 연결되어 있음을 확인할 수 있다. 오리온은 여신들과의 교합이라는 점에서 티튀오스와 유사성을 지니게 되고,²⁸⁷⁾ 미노스는 속임수로 신을 농락한다는 모티프를 통해 탄탈로스는 물론이고 시쉬포스와도 함께 묶일 수 있으며, 그리스 신화를 대표하는 신들의 대적자인 헤라클레스는 신들에 대한 폭력이라는 점에서 티튀오스에 가깝지만 그를 둘러싼 신화적 배경을 고려하면 그의 존재 자체가 인간과 신들 사이에 놓인 경계에 대한 위협이라는 모티프를 대변한다고 해도 과언이 아니다. 따라서 <남자들의 목록> 속 인물들을 호이백과 노쓰럽이 주장하듯이 상호 대조적인 속성을 지닌 두 그룹으로 구분하기보다는, ‘신과 인간의 경계 위반’이라는 주제 아래 주인공 오뒷세우스의 관점에서 옛 신화 속 영웅상을 포괄적으로 제시하는 목록으로 이해하는 것이 더욱 설득력을 지니게 된다. <남자들의 목록> 속 등장인물들이 배치된 방식은 이러한 해석에 한층 힘을 실어주는 요소이다.

<남자들의 목록>은 긍정적인 두 인물인 미노스와 오리온을 전반부에 제시하고, 굳이 헤라클레스를 “세 명의 죄인” 다음 순서로 목록의 마지막에 위치시킨다. 호이백과 노쓰럽의 주장처럼 <남자들의 목록>의 의도가 두 그룹의 대조적 성격을 부각시키는 데 있다면, 인물들이 등장하는 순서 자체도 긍정적 인물들인 미노스/오리온/헤라클레스를 함께 묶어 소개하고 “세 명의 죄인”을 그 뒤에 놓는 것이 대조적인 두 인물군의 대비를 보다 효과적으로 각인시키는

*Il.*5.392-404)...” cf. Galinsky 1972, 9-14.

287) 직접 만나지는 못하지만 <남자들의 목록> 종결부에서 그 이름이 언급되는 테세우스와 페이리토오스 역시 하데스의 여왕 페르세포네 납치한다는 그들의 목적을 고려하면 이들과 함께 묶일 수 있다.

선택이지 않았을까? 더 나아가 두 그룹의 대비가 시인의 의도라면 <남자들의 목록>의 대미를 장식하는 헤라클레스의 대사가 드러내는 비탄과 회한은 대체 어떤 의미로 받아들여야 할까? 이와 같은 의문에 대한 설득력 있는 답변이 제시되지 않는 이상 <남자들의 목록>의 등장인물들에 긍정과 부정의 이분법을 적용하기는 어려워 보인다.

3.2. 탁월함과 불경함 사이에 놓인 위태로운 존재로서의 영웅

“세 명의 죄인”을 넘어서 <남자들의 목록>에 등장하는 여섯 명의 신화 속 인물들은 모두 ‘신과 인간 그리고 짐승 사이에 놓인 경계 위반’이라는 주제를 통해 하나로 묶일 수 있다. 이 주제는 그리스 신화를 관통하는 주도적인 모티프로, 그 주역인 영웅이라는 독특한 존재와 불가분의 관계를 형성한다. 에밀리 버물(Emily Vermeule)이 예리하게 지적하고 있듯이 서사시 속 영웅에 대한 별칭(epithet)은 그 자체로 모순어법(oxymoron)을 보여주는 경우가 많은데, “신과 같은”(ἰσόθεος)이나 “신과 동등한”(ἀντίθεος)과 같은 영웅에 대한 별칭이 그 대표적인 예라 하겠다.²⁸⁸⁾ 영웅이라는 존재가 지닌 태생적 모순 혹은 양가성은 어휘의 표면적인 의미를 넘어서 작품 내 맥락과의 연관성 속에서 강렬하게 부각되고는 하는데, 『일리아스』에서 신과 인간이 충돌할 때 등장하는 정형구 “신과 같은”(δαίμονι ἴσος)이 그 좋은 예이다.²⁸⁹⁾

『일리아스』에서만 나타나는 정형구 “신과 같은”(δαίμονι ἴσος)은 5권에 세 번, 16권에서 두 번, 마지막으로 20권부터 21권에 걸쳐 네 차례 등장한다.²⁹⁰⁾ 이 정형구의 쓰임은 『일리아스』의 가장 화려한 장면들—디오메데스, 파트로클로스, 아킬레우스의 ‘최고의 순간’(aristeia)—에 집중되는데, 말 그대로 해당 영웅들의 초인적인, 즉 “신과 같은” 탁월함을 드러내주는 표현이다. 하지만 이 정형구가 등장하는 때는 그들의 초인적인 활약이 정점에 달하는 순간인 동

288) Vermeule 1981, 119.

289) Graziosi, Haubold 2005, 126.

290) 이 정형구는 『일리아스』에만 등장한다. 디오메데스: 5.438/459/884; 파트로클로스: 16.705/786; 아킬레우스: 20.447/493, 21.18/227.

시에 역설적으로 신들에 의해 그들의 탁월함이 억제되고 저지당하는 순간이기도 하다. 따라서 “신과 같은”(δαίμονι ἴσος)은 한편으로는 그것이 수식하는 영웅의 초인적인 탁월함과 신성에의 근접성을 표현하지만, 다른 한 편으로는 인간을 넘어선 능력을 지닌 영웅들조차 넘을 수 없는 장벽이 존재한다는 사실을 재확인해주는 방어적이고 이중적인 함의를 지닌다. 이러한 점에서 “신과 같은”(δαίμονι ἴσος)은 신과 인간 사이에 위치한 영웅이라는 존재가 지닌 태생적인 ‘경계성’(liminality)을 함축하고 있는 정형구라 하겠다.²⁹¹⁾

영웅을 범인으로부터 차별화시켜주는 동시에 그 위대함의 토대가 되는 초인적인 탁월함은 역설적으로 신의 영역을 침범함으로써 발생하는 불경함과 불가분의 관계에 놓여 있다. 바꿔 말하면 영웅이 성취해낸 인간의 한계를 넘어선 ‘신적인’ 업적은 한편으로 불멸의 명성이라는 보상을 가져다주기도 하지만, 다른 한편으로는 언제든지 인간과 신을 구분하는 경계에 대한 도전행위로 간주되어 신들의 분노를 초래할 수 있는 위험성을 내포하고 있는 것이다.²⁹²⁾ 영웅이라는 존재는 태생적으로 인간이지만 그 혈통과 능력에 있어서는 인간의 한계를 넘어서 한없이 신과 가까운 존재이기에 위대한 영광과 비참한 몰락 사이에서 위태로운 줄타기를 해야 하는 숙명으로부터 자유로울 수 없다. 때문에 신들의 피를 물려받고 태어나 초인적인 업적을 달성하여 불멸의 명성을 얻지만 그 과정에서 의도하든 그렇지 않든 간에 인간과 신, 또는 인간과 짐승의 경계를 침범하고, 그로 인해 신들에 의해 파멸을 맞이함으로써 인간의 유한성을 깨닫게 된다는 스토리텔링은 그리스 신화 전반을 관통하는 영웅에 관한 전형적인 서사로 자리 잡고 있는 것이다.²⁹³⁾ 따라서 “서사시 속 영웅들의 근본적인 목표는 올림포스의 질서를 지탱하는 규칙들에 혼란을 가져오는 것”이라는 레너드 뮐너(Leonard Muellner)의 설명은 경계 위에 놓인, 신과 인간 그리고 인간과 짐승 사이의 중간지대에 위치한 『일리아스』 속 영웅에 대한 간결하고 명료한 설명이라 하겠다.²⁹⁴⁾

291) Muellner 1996, 12.

292) Clay 1983, 209.

293) Vermeule 1981, 120. 아킬레우스의 광기어린 분노와 자신의 유한성에 대한 깨달음 그리고 체념을 노래하는 『일리아스』는 이러한 서사의 정점을 보여주는 작품이라 할 수 있다.

294) Muellner 1996, 27.

이러한 관점에서 볼 때 <남자들의 목록>은 선행하는 트로이아 전쟁의 전우들과의 만남이 그러했듯이 『일리아스』의 중요한 주제에 대한 비판적인 성찰을 수행하는 것으로 해석될 수 있다. 오뒷세우스가 아가멤논과 아킬레우스, 그리고 아이아스를 차례로 만나는 과정에서 그리스 신화 사상 가장 위대한 사건인 트로이아 전쟁과 그로부터 탄생한 명성의 화려함 이면에 숨겨진 공허함을 폭로하고 있다면, <남자들의 목록>은 그리스 신화의 지배적 모티프인 ‘신-인간-짐승’의 존재론적 삼분구도에 내재된 위태로움, 그리고 영웅이라는 존재의 양가성과 영웅적 위대함 속에 숨겨진 영광과 파멸 사이에서 표류하는 모호성을 부각시킴으로써 『일리아스』가 아킬레우스를 트로이아 전쟁 최고의 영웅으로 주조해내는 방식 자체를 비판적인 시각에서 재조명하고 있는 것이다. <남자들의 목록>에 대한 이와 같은 접근방식은 네퀴아의 대칭 구조를 통해서도 그 정당성을 부여받을 수 있다.

<남자들의 목록>은 네퀴아의 대칭구도 상 <여인들의 목록>에 대응하는 부분으로, <여인들의 목록>이 그렇듯이 트로이아 전쟁과는 무관한 옛 신화 속 인물들을 그 대상으로 하고 있다. 구도와 내용에 있어서의 공통점은 두 목록의 역할로부터도 공통점을 찾아낼 수 있으리라는 추측을 가능하게 해준다. 이러한 관점에서 볼 때 <여인들의 목록>이 『오뒷세이아』 앞에 놓인 신화적 과거 전체에 대한 제유로서 기능하듯이, <남자들의 목록> 역시 오뒷세우스가 마주하는 신화적 과거에 대한 *pars pro toto*로 이해할 수 있는 가능성이 열린다. 네퀴아의 전반부와 마찬가지로 후반부 역시 오뒷세우스와 개인적 연결고리를 가진 인물들로부터 시작해 그와 무관한 인물들로 확장됨으로써 오뒷세우스라는 특정 인물과 『오뒷세이아』라는 특정 서사시와 그 배경인 트로이아 전쟁을 넘어서 신화적 과거 전체로 그 시야가 확장된다. 오뒷세우스의 개인사와 가족들과의 관계가 <여인들의 목록>을 통해 더 넓은 시야에서 조명되어 오뒷세우스라는 캐릭터와 그를 주인공으로 하는 『오뒷세이아』가 신화적 과거 전체를 배경으로 자신의 자리를 모색하고 스스로를 차별화할 수 있는 배경으로 작용하듯이, <남자들의 목록> 역시 트로이아 전쟁이라는 한계를 넘어서 오뒷세우스와 『오뒷세이아』가 신화적 과거를 배경으로 영웅이라는 특수한 존재와 그 위대함에 내재한 양면성을 성찰함으로써 스스로에게 차별화된 정체성을

부여할 수 있는 계기로서 기능하는 것이다.²⁹⁵⁾ 따라서 <남자들의 목록>을 네퀴아로부터 삭제하는 것은 단순히 그를 지탱하고 있는 대칭구조를 훼손하는 것을 넘어서 『오뒷세이아』와 주인공 오뒷세우스가 자신의 자리를 탐색하고 확보하기 위한 배경 자체를 지워버리는 결과를 낳는데. 라인하르트가 지적하듯이 <남자들의 목록> 없이 네퀴아는 완결성을 유지할 수 없기 때문이다.²⁹⁶⁾ 옛 신화 속 영웅들과의 만남을 통해 『오뒷세이아』는 『일리아스』의 후속편이자 트로이아 전쟁 이야기의 후일담이라는 부차적인 입지를 넘어서 변화한 시대와 그에 적합한 영웅상에 어울리는 새로운 서사시로 스스로를 주조해나갈 기회를 얻는다. 이런 측면을 고려하면 앞에서 살펴본 도바의 발언, 즉 <남자들의 목록>을 삭제함으로써 발생하는 손실은 “사소한 결점”에 불과하다는 그녀의 판단에 동의하기 어렵다.

『오뒷세이아』의 시인은 여섯 명의 옛 신화적 인물들에 대한 묘사를 통해 경계 위에 놓인 존재로서 영웅이 태생적으로 지니게 되는 양면성과 그 존재론적 양가성에 기인하는 영웅적 탁월함에 대한 우회적이지만 강력한 비판을 제기하고 있는 것이다. 이러한 관점에서 볼 때 미노스/오리온/헤라클레스로부터 호이백과 노쓰럽이 주장하듯이 어떤 긍정적인 측면을 찾아볼 수 있다고 해도, 그와 같은 긍정적 측면은 “세 명의 죄인”과의 동질성 속에서 그들이 발산하는 강력한 부정성에 의해 잠식당하게 된다.²⁹⁷⁾ 네퀴아의 대미를 장식하는 헤라

295) 탄탈로스와 시쉬포스가 오뒷세우스에 대한 일종의 경고의 기능을 가진다는 Clay의 지적 역시 이러한 맥락에서 이해될 수 있다. cf. Clay 1983, 210-1: “By the nature of his offense, Odysseus, whose name, as we have seen, means ‘divine wrath,’ allies himself most closely with the so-called Great Sinners of the *Nekyia* (11. 576-600)... But for Odysseus, the man of *metis* and *doloi*, the man whose very name signals his peril, they provide an object lesson that he must not risk forgetting.” 오뒷세우스의 탁월한 계교(*metis*)를 고려할 때 하데스에서 형벌을 받고 있는 탄탈로스와 시쉬포스는 그가 언제든지 저지를 수 있는, 하지만 결코 저질러서는 안 될 행동들을 환기시켜주는 반면교사로서 기능한다.

296) Reinhardt 1960, 108.

297) 이러한 관점에서 네퀴아를 바라볼 경우, 의식 없이 유령처럼 떠도는 혼백들의 강렬한 이미지는 기존의 지배적인 사후관을 반영하는 것이 아닌 『오뒷세이아』의 시인이 자신의 의도에 맞춰 새롭게 만들어낸 것으로 볼 수도 있다. 이미 호이백이 이러한 질문을 제기한 적이 있고(Heubeck, Hoekstra 1989, 86), Sourvinou-Inwood 1996, 76-83은 피를 마셔야만 의식을 회복할 수 있는 혼백의 이미지는 네퀴아 전반부에만 등장하는 반면 호메로스 서사시 전반에 걸쳐 사자들은 살아있을 때와 마찬가지로 의식과 의지를 가진 <남자들의 목록> 속 혼백들이 그러하듯이-모습으로 그려진다는 점을 지적하고

클레스의 수대(baldric)에 대한 묘사와 그에 대한 오뒷세우스의 반응은 헤라클레스로 대변되는 전통적인 영웅상과 그 위대함을 묘사하는 방식에 대한 『오뒷세이아』의 비판적 태도를 압축적으로 보여준다.

무시무시한 수대(綬帶)가 그의 가슴을 둘러싸고 있는데
황금으로 된 수대에는 경이로운 일들이 새겨져 있었으니
곰들과 야생 멧돼지들, 사나운 눈빛의 사자들,
그리고 싸움과 전투, 살육과 남자들의 죽음이 그것이었소.
자신의 기교로 그 수대를 새겨 넣은 이가 누구든
다시는 그러한 것을 만들어내지 않기를!
σμερδαλέος δέ οἱ ἀμφὶ περὶ στήθεσσιν ἄορτῆρ
χρύσεος ἦν τελαμών, ἵνα θέσκελα ἔργα τέτυκτο,
ἄρκτοι τ' ἀγρότεροί τε σύες χαροποί τε λέοντες
ὕσμῖνάι τε μάχαι τε φόνοι τ' ἀνδροκτασίαι τε.
μὴ τεχνησάμενος μηδ' ἄλλο τι τεχνήσαιτο,
ὅς κείνον τελαμώννα ἐῆι ἐγκάτθετο τέχνη. (Od.11.609-614)

하데스에서 오뒷세우스가 마주친 헤라클레스의 가슴을 둘러싸고 있는 수대는 그 소유자가 그리스 신화 세계관 속에서 차지하고 있는 위상과 업적에 대한 뛰어난 시각적 형상화이다. 불멸성과 신성을 상징하는 황금으로 만들어진 수대 위에 맹수들을 제압하고 도시를 파괴하며 적수를 살해해온 헤라클레스의 삶 그 자체가 새겨져있기 때문이다.²⁹⁸⁾ 하지만 “경이로운 일들”(θέσκελα ἔργα)로 가득한 이 놀라운 작품을 눈앞에 두고 오뒷세우스는 기쁨이 아닌 두려움을 표출하며 더 이상 헤라클레스의 수대와 같은 것들이 만들어지지 않기를 기원하기까지 한다.

헤라클레스의 수대는 그리스 신화를 대표하는 영웅 헤라클레스를 둘러싼 신화적 배경과 그에 뿌리를 둔 노래들을 포괄하는 것으로 이해할 수 있다. 이러

있다. 이를 고려하면 네퀴아 전반부 혼백들에 대한 묘사는 ‘모든 차이를 소멸시키는 절대적 단절로서의 죽음’이라는 모티프를 부각시키고자 하는 『오뒷세이아』 시인의 의도에 따른 창작이라는 해석이 가능하다. 티튀오스와 탄탈로스, 그리고 시쉬포스의 형벌에 대한 정교하고 세밀한 묘사 역시 같은 맥락에서 이해할 수 있다.

298) Clay 1983, 94 n.74.

한 맥락에서 헤라클레스의 수대는 『일리아스』 18권에 등장하는 아킬레우스의 방패와 마찬가지로 *mis en abyme*이라는 시적 기능을 수행한다고 볼 수 있겠다.²⁹⁹⁾ 하지만 아킬레우스가 어머니 테티스 여신으로부터 방패를 건네받고 눈에 불꽃을 튀기며 희열을 드러내는 것과는 달리(Ⅱ.19.16-8), 오딧세우스는 헤라클레스의 수대를 눈앞에 두고 두려움을 느낀다. 그의 반응은 신이 만든 방패를 똑바로 바라보지도 못한 채 공포에 떠는 뮈르미돈 병사들에 가깝다(Ⅱ.19.14-5). 따라서 헤라클레스의 수대를 향해 오딧세우스가 보이는 명백하게 부정적인 반응은 이어지는 자조어린 탄식과 더불어 『오딧세이아』의 시인이 헤라클레스로 대표되는 영웅상, 즉 신과 인간 그리고 인간과 짐승의 경계를 넘나드는 존재로서의 초인적 영웅상을 향한 거부의 제스처로 읽힐 수 있다. 트로이아 전쟁의 전우들과의 만남에서 『일리아스』의 *mise en abyme*인 아킬레우스의 무구를 “파멸적인 무구”라고 비난했듯이, 이번에는 그리스 신화 속 영웅상을 대표하는 헤라클레스의 수대를 “다시는 만들어져서는 안 될 것”이라 평가한다. 이러한 오딧세우스의 반응은 영웅이라는 특수한 존재와 그 위대함에 내재한 양면성이라는 ‘일리아스적’ 모티프에 대한 『오딧세이아』의 비판적 재해석으로 이해할 수 있다.³⁰⁰⁾ 헤라클레스의 수대와 그에 대한 오딧세우스의 반응을 통해, 『오딧세이아』는 옛 신화 속 영웅 이미지를 매혹적이지만 회복될 수 없는, 그 수명을 다한 것으로 그려냄으로써 영웅시대의 마지막 불꽃을 기리는 서사시 『일리아스』에 종언을 고하고 새로운 시대를 노래하는 최초의 서사시가 되고자 하는 야심을 드러내고 있는 것이다.

299) Dova 2012, 118 n.4.

300) cf. Griffin 1987, 102: “The list of fierce wild beasts recalls the similes of the *Iliad*, the battles and slaughters of men... the unending series of duels and of mass encounters which in the serenely objective manner of the *Iliad* still add up to one of the most harrowing works of art imaginable. A marvellous creation, made in gold, fit for the greatest of all heroes; yet grim and terrifying, immoderate, never to be repeated. That, perhaps, was the final judgement of the *Odyssey* on the *Iliad*.”

VI. 아폴로고이: 신과 인간, 인간과 짐승의 경계에 대한 고찰

1. 오뒷세우스의 모험: 낯설어진 신화의 세계

저승여행을 통해 오뒷세우스는 자신의 과거를 되돌아보고, 귀향 후 자신의 앞날을 대비하기 위한 정보와 교훈을 얻는다. 눈 먼 예언자 테이레시아스와의 만남을 통해 오뒷세우스는 자신이 고통 받는 이유가 무엇이고 그를 해결하기 위해 무엇을 해야 하는지에 대한 정보를 얻고, 어머니 안티클레이아는 그의 부재중 이타카에 남아있는 가족들의 근황을 전해준다. 아킬레우스와 아가멤논의 혼백은 오뒷세우스에게 주어진 과제-왕가의 재건-를 상기시키는 동시에 그를 성취하기 위해 유념해야 할 사항들을 알려준다. 이러한 관점에서 오뒷세우스의 저승여행은 작품의 나머지 절반-귀향과 복수-을 예비하는 복선이자 트로이아 전쟁의 그늘이 드리워진 전반부와 척박하고 외딴 섬 이타카를 배경으로 하는 후반부의 연결고리로 기능한다. 하지만 이와 같은 작품 내적 맥락에서의 역할 외에도 네퀴아, 특히 그 후반부는 서사시의 자기성찰이라는 측면에서 중요한 역할을 수행한다. 트로이아 전쟁의 전우들인 아가멤논, 아킬레우스, 그리고 아이아스와의 만남은 영웅서사시의 핵심적인 주제인 전쟁과 그를 통해 얻어지는 불멸의 명성에 대해, <남자들의 목록>은 영웅서사시와 그것이 뿌리를 둔 신화적 배경에 각인되어 있는 초인적인 영웅상에 대한 비판적 성찰의 계기를 제공하고 있기 때문이다. 즉, 네퀴아는 그리스 신화 세계관의 최대, 그리고 최후의 이벤트인 트로이아 전쟁이 막을 내린 상황에서 이제 영웅이란 어떠한 존재여야 하는지, 그리고 그에게 부여되는 명성으로서의 영웅서사시는 무엇을 노래해야하는지를 모색하는 『오뒷세이아』에게 트로이아 전쟁과 『일리아스』를 되돌아보고 자신의 길을 나아갈 수 있게끔 해주는 전환점이 된다.

뿐만 아니라 오뒷세우스의 저승여행은 호메로스 서사시에 일반적인 사실주의적인 분위기와 뚜렷하게 구분되는 비현실적이고 환상적인 요소들로 가득한

오뒷세우스의 모험담을 서사시의 관점으로 바라보고 그 속으로 포섭하는 기능을 수행한다. 동화적이고 소위 비(非)서사시적-혹은 비(非)호메로스적-이야기들로 가득한 아폴로고이의 중심에 위치한 네퀴아는, 나머지 일화들과는 달리 시종일관 기존의 신화 속 인물들과 사건들을 서사시의 시선으로 바라보고 있기 때문이다. 아폴로고이의 일반적인 성격과 차별화된 네퀴아의 건조한 현실성은 동화나 민담의 성격에 가까운 오뒷세우스의 모험담을 신화와 서사시의 관점에서 수용하고 들여다볼 수 있게끔 해주는 일종의 렌즈로서의 기능을 저승여행에 부여한다. 특히 <남자들의 목록>은 아폴로고이의 세계에 거주하는 초현실적이고 이질적인 존재들을 인간과 신, 그리고 인간과 짐승 사이의 경계에 대한 위반이라는 그리스 신화, 더 구체적으로는 『일리아스』의 주도적인 모티프와 겹쳐 바라보도록 유도한다. 오뒷세우스는 낯선 세계에 첫 발을 들이는 순간부터 귀향을 위협하는 인간과 짐승의 경계에 놓여있는 존재와 맞닥뜨린다.

키코네스인들과의 전투에서 패배한 오뒷세우스 일행은 아흐레 동안 폭풍에 시달리다 알 수 없는 장소에 도착하게 되는데, 그들이 처음으로 마주치는 낯선 세계의 거주자들은 로토파고이라는 이름으로 불리는 사람들이다. 오뒷세우스는 이들과의 만남을 다음과 같이 회상한다.

그로부터 아흐레 동안 파멸적인 바람에 의해 우리는
물고기 많은 바다에서 표류했지요. 마침내 열흘째 날 우리는
식물을 주식으로 하는 로토파고이의 땅에 상륙했다오.

...

그때 이 땅에서 곡물을 먹고 사는 이들이 어떤 사람들인지
알아보기 위해 동료 두 사람을 파견하고
전령을 맡도록 세 번째 사람을 함께 보냈소.
그들은 즉시 로토파고이 사람들에게 가서 그들과 어울렸지요.
로토파고이인들은 우리 동료들의 파멸을 피하기는커녕
동료들에게 로토스를 먹어보라고 권했습니다.
그런데 그들 중 꿀처럼 달콤한 열매인 로토스를 먹은 자들은
더 이상 돌아와 소식을 전하려고 하지 않고

그곳에서 로토파고이 사람들과 로토스를 먹으면서
 머무르기를, 그리고 귀향에 대해 잊기를 원했지요.
 나는 울부짖는 그들을 강제로 배로 끌고 와서
 속이 빈 배의 노 젓는 자리 아래에 묶어버렸소.
 ἔνθεν δ' ἐννήμαρ φερόμην ὀλοοῖς ἀνέμοισιν
 πόντον ἐπ' ἰχθυόεντα· ἀτὰρ δεκάτηι ἐπέβημεν
 γαίης Λωτοφάγων, οἳ τ' ἄνθινον εἶδαρ ἔδουσιν.

...

δὴ τοτ' ἐγὼν ἐτάρους προΐην πεύθεσθαι ἰόντας,
 οἳ τινες ἀνέρες εἶεν ἐπὶ χθονὶ σῆτον ἔδοντες
 ἄνδρε δῦω κρίνας, τρίτατον κήρυχ' ἄμ' ὀπάσσας·
 οἱ δ' αἰψ' οἰχόμενοι μίγεν ἀνδράσι Λωτοφάγοισιν.
 οὐδ' ἄρα Λωτοφάγοι μῆδονθ' ἐτάροισιν ὄλεθρον
 ἡμετέροις, ἀλλὰ σφι δόσαν λωτοῖο πάσασθαι·
 τῶν δ' ὅς τις λωτοῖο φάγοι μελιηδέα καρπὸν,
 οὐκέτ' ἀπαγγεῖλαι πάλιν ἤθελεν οὐδὲ νέεσθαι,
 ἀλλ' αὐτοῦ βούλοντο μετ' ἀνδράσι Λωτοφάγοισιν
 λωτὸν ἐρεπτόμενοι μενέμεν νόστου τε λαθέσθαι.
 τοὺς μὲν ἐγὼν ἐπὶ νῆας ἄγον κλαίοντας ἀνάγκηι,
 νηυσὶ δ' ἐνὶ γλαφυρήμισιν ὑπὸ ζυγὰ δῆσα ἐρύσσας. (Od.9.82-99)

외형부터 '정상적인' 인간과 구분되는 퀴클롭스들이나 라이스트뤼고네스인들과는 달리, 로토파고이인의 외모에 대해 오뒷세우스는 특별한 언급이 없다. 뿐만 아니라 그들은 오뒷세우스가 파견한 동료들이 처음 보는 외부인임에도 불구하고 호의적으로 맞이하면서 그들에게 '접대의 원칙'(xenia)에 걸맞게 식사를 대접한다. 오뒷세우스가 처음으로 만난 낯선 세계의 주민들을 “로토파고이 사람들”(ἀνδράσι Λωτοφάγοισι)이라고 반복해서 부른다는 점은 그들이 다른 존재가 아닌 같은 인간임을 확인해준다. 하지만 그들이 대접하는 음식의 정체는 이러한 오뒷세우스의 호칭을 의심하도록 만든다. 그들이 먹는 음식과 그 방식을 묘사하면서 오뒷세우스가 사용하는 어휘는 인간이 아닌 짐승에게만 적용되는 표현들인 까닭이다.

무엇보다도 그들이 불리는 이름의 기원이 되는 로토스($\lambda\omega\tau\acute{o}\varsigma$)라는 단어 자체가 이를 주식으로 삼는 로토파고이인들이 과연 인간이 맞는지 의심하게끔 만든다. 『오뒷세이아』 9권을 제외하면 호메로스 서사시를 통틀어 로토스는 특정한 풀의 이름이 아니라 들판에 자라나는 다양한 식물들의 총칭으로 사용되며,³⁰¹⁾ 이 식물들은 인간이 먹는 음식이 아닌 말이 뜯어먹는 들풀을 가리키기 때문이다.³⁰²⁾ 여기에서 그치지 않고 그들이 로토스를 섭취하는 모습을 묘사하는 단어 “ $\acute{\epsilon}\rho\acute{\epsilon}\pi\tau\omicron\mu\alpha\iota$ ” 역시 위에 인용된 자리를 제외하면 호메로스 서사시 전체에서 인간이 아닌 짐승들이 무엇인가를 먹는 모습을 묘사하는 데 사용된다.³⁰³⁾

이처럼 아폴로고이의 첫 에피소드인 로토파고이 일화에서부터 인간과 인간이 아닌 존재들 사이의 경계가 허물어지기 시작한다. 시작부터 제기되는 ‘무엇을 어떻게 먹는가’라는 질문은 오뒷세우스의 모험 전체를 관통하는 주제의식을 반영하는 것으로, 먹는 대상과 방식으로 인해 인간인지 인간이 아닌지 판단하기 모호한 존재들이 아폴로고이에서 반복해서 등장하기 때문이다. 위 인용문에 등장하는 “이 땅에서 곡물을 먹고 사는 이들은 어떤 사람들인가”라는 질문(9.88)은 이어지는 10권에서도 반복되는 정형구로, 바로 이러한 주제 아래 초식동물처럼 풀을 주식으로 하는 로토파고이인들과 그들의 대척점에 놓인 식인종 라이스트뤼고네스인들을 하나로 묶어주는 역할을 한다.³⁰⁴⁾

로토파고이인들이 초식동물처럼 풀을 먹고 살뿐만 아니라 성정 역시 유순한 것과는 대조적으로, 라이스트뤼고네스인들은 소와 양을 키운다는 사실에서 미루어 짐작할 수 있듯이 육식을 즐길 뿐만 아니라 오뒷세우스의 동료들조차 식탁에 오를 가축처럼 도살 대상으로 간주하는 호전성을 보여준다. 인간을 사냥감으로 취급하고 그들의 고기를 먹을 뿐만 아니라 자신들을 방문한 이방인에게 음식을 대접하는 것이 아닌 그들을 식사거리로 전락시킴으로써 접대의 원

301) *Il.*14.348; 21.351; *Od.*4.603.

302) *Il.*2.776.

303) *Il.*2.776, 5.196, 8.564 (풀을 뜯어먹는 말); 21.204 (시체의 신장에 붙어있는 지방을 갹아먹는 뱀장어); *Od.*19.553 (밀을 쪼아먹는 거위); *HH.*4.107 (풀을 뜯어먹는 소떼)

304) 이 정형구는 로토파고이인들과 라이스트뤼고네스인들의 정체가 밝혀지기 직전에 등장한다. “곡물은 먹는”다는 ‘정상적’ 인간을 판별하는 기준을 그들의 실체가 드러나기 직전에 강조함으로써 그로부터 벗어나는 로토파고이인들과 라이스트뤼고네스인들의 식습관이 지닌 기이함을 부각시켜주는 역할을 한다.

책을 전복한다는 점에서 그들의 정체성은 인간보다 야수에 가깝다. 이에 더하여 산봉우리처럼 거대한 육체와 초인적인 완력을 지니고 있다는 점에서 라이스트뤼고네스인들은 인간 이상의 존재로 비치기도 하는데, “인간들이 아니라 기간테스처럼 보인다”는 오뒷세우스의 감상은 이러한 인상을 뒷받침해준다 (*Od.*10.120). 하지만 이러한 비인간적인 속성에도 불구하고 라이스트뤼고네스인들은 명백하게 인간으로 불릴만한 면모를 보여주기도 한다. 그들은 네스토르가 이끄는 펠로스인들과 마찬가지로 “가파른 도시”(αἰπὸ πτολίεθρον)³⁰⁵) 텔레펠로스에서 안티파테스의 통치 아래 살아가며, 구성원들이 의견을 조율하는 회의장을 가지고 있고 왕의 명령에 따라 일사불란하게 움직이는 사회적 체계를 갖추고 있다. 이러한 라이스트뤼고네스인들의 양면성은 오뒷세우스와 동료들을 거의 전멸시킬 뻔한 항구에서의 ‘사냥’ 장면에서도 잘 나타난다. 오뒷세우스는 라이스트뤼고네스인들이 자신의 함대를 대상으로 한 학살극을 피아케스인들에게 이야기해주는데, 그의 묘사에서 눈에 띄는 점은 라이스트뤼고네스인들이 그의 동료들을 집단적으로 사냥하는 모습이 『일리아스』의 전투 장면과 높은 수준의 유사성을 보여준다는 사실이다.³⁰⁶) 이어지는 장에서 본격적으로 다룰 외눈박이 거인 폴뤼페모스 역시 서사시 속 전사로서의 모습과 인육을 즐기는 야수로서의 정체성을 함께 가지고 있을 뿐만 아니라 신의 영역에 근접한 육체를 소유했다는 점에서 라이스트뤼고네스인들과 매우 가까운 존재로 그려진다.

로토파고이인들 그리고 라이스트뤼고네스인들과 폴뤼페모스가 인간인 것도 아니고 인간이 아닌 것도 아닌 모호한 정체성을 지닌 경계 위의 존재들인데 반해, 오뒷세우스의 귀향을 가로막는 또 다른 장애물 키르케와 칼립소는 여신이라는 명확한 정체성을 지니고 있다. 하지만 이 두 여신들 역시 ‘인간과 인간이 아닌 존재의 경계’라는 토포스와 밀접하게 관련되어 있다. 라이스트뤼고네스와 폴뤼페모스가 인간을 도살 혹은 사냥할 대상인 짐승으로 취급한다면, 키르케와 칼립소는 한 걸음 더 나아가 오뒷세우스와 그 동료들을 인간이 아닌 존재로 변화시키려 하기 때문이다. 마법의 약으로 오뒷세우스의 동료들을 짐

305) //2.538: 아카이아 연합군 아반테스인들의 도시 디오스; *Od.*3.485, 15.593; 펠로스

306) Heubeck, Hoekstra 1989, 50.

승의 모습으로 바꾸고 그들에게 돼지들이 먹는 나무열매를 주는 키르케 일화와 암브로시아와 넥타르를 먹도록 유도하여 오뒷세우스로 하여금 불멸의 삶을 살도록 끊임없이 유혹하는 칼립소 에피소드 역시 신과 인간 그리고 인간과 짐승 사이의 경계에 관한 이야기라 하겠다.

오뒷세우스의 모험을 구성하는 마법과 변신, 거인과 마녀 등과 같은 소재들로부터 호메로스 연구자들은 동화와 민담이 서사시로 유입된 흔적을 강조해왔지만,³⁰⁷⁾ 이러한 이질적인 외피 속에 놓여있는 아폴로고이를 관통하는 주제—신과 인간, 그리고 인간과 짐승을 구분하는 경계의 위반—은 앞서 <남자들의 목록>에서 확인한 것처럼 그리스 신화 전통 내에서 이미 중요한 모티프로 자리 잡고 있다는 사실을 확인할 수 있다.³⁰⁸⁾ 낯설고 환상적인 세계에서 오뒷세우스가 맞닥뜨리는 존재들은 예외 없이 ‘신-인간-짐승’이라는 존재론적 삼분구도와 밀접한 관계를 맺고 있는데, 이들은 그 자신이 신과 인간, 그리고 짐승을 구분해주는 경계에 놓여있거나 주인공 오뒷세우스를 인간이 아닌 존재로 변모시키고자 시도하는 존재들인 까닭이다.³⁰⁹⁾

아폴로고이는 일견 낯설고 이질적으로 보이는 존재들과의 만남을 통해 집요하게 신과 인간, 그리고 인간과 동물 사이의 경계와 그 경계의 흐려짐이라는 그리스 신화의 전통적인 주제에 천착하는데, 이는 고대 그리스인들의 인간과

307) Page 1973, 3-21.

308) 아들 펠롭스의 고기를 신들에게 먹이려는, 혹은 신들의 음식인 암브로시아와 넥타르를 인간들에게 넘겨주는 탄탈로스는 ‘무엇을 먹어야 하고 먹어서는 안 되는가’라는 문제의식과 더불어 인간과 인간이 아닌 존재를 규정짓는 질서에 대한 전복 행위라는 점에서 지금까지 살펴본 아폴로고이의 등장인물들과 겹쳐진다. ‘무엇을 어떻게 먹는가’라는 질문과 직접적으로 연관되지 않은 에피소드들 역시 인간과 신, 그리고 짐승 사이의 경계에 대한 탐색을 보여준다. 신을 속이려 한 대가로 반인반수의 자식을 가지게 된 미노스 역시 신과 인간, 그리고 인간과 짐승 사이의 경계와 그 위반이 가져오는 위험성을 보여주고, 여신을 겁탈하려는 티튀오스 그리고 여신과 결합한 오리온은 두 여신 키르케-칼립소와 연인관계를 경험한 오뒷세우스를 연상시킨다. 시쉬포스의 타나토스에 대한 기만, 그리고 인간이라는 존재를 규정하는 죽음에 대한 회피 및 지연은 바로 오뒷세우스의 저승여행, 네퀴아 자체의 위험성에 대한 성찰로 이해할 수 있다. 헤라클레스의 회상 역시 저승여행이라는 신화 속 최대 업적에 대한 비판적 시선을 드러낸다. 또 다른 측면에서 신들에 대한 폭력적 도발을 반복한 헤라클레스가 신과 인간의 경계의 위태로움을 상징한다면, 그리스 신화 최고의 사냥꾼인 오리온은 인간과 짐승 사이에 놓인 존재가 지닌 경계성(liminality)을 상징하는 캐릭터로 이해할 수 있다. 인간과 짐승, 문명과 자연의 경계에 위치한 존재로서 사냥꾼과 양치기가 가지는 함의에 관해서는 Segal 1974, 293 참조.

309) Said 2011, 163-4.

문명에 대한 정의와 그에 기반한 사고방식과도 밀접하게 관련되어 있다. 고대 그리스인들은 스스로를 존재론적 위계서열의 중간에 놓인, 위로는 불경함을 저지르고 아래로는 짐승으로 전락할 수 있는 위태로운 상태에 놓여있는 존재로 바라보았으며,³¹⁰⁾ 인간에게 주어진 한계와 그 위반이 가지는 의미, 그리고 그에 뒤따르는 결과를 다양한 형식-시문학은 물론이고 종교적인 제의와 세속적인 관습을 아우르는-으로 형상화했다.³¹¹⁾ ‘신-인간-짐승’으로 나뉘지는 삼분할의 도식으로 매끄럽게 규정할 수 없는 아폴로고이의 등장인물들과 마주치는 과정에서 오뒷세우스가 경험하는 극한의 위기와 좌절은 고대 그리스인들의 정신에 각인되어 있는 강박적인 공포심을 반영한다. 이러한 관점에서 볼 때 이질적인 세계에 내던져진 오뒷세우스의 생존과 자기보존을 위한 악전고투는 인간과 인간이 아닌 존재들을 구분해주는 경계선이 흐릿해지는 영역을 확인하고 그것을 배제함으로써 ‘인간이란 어떤 존재인가’라는 질문에 대한 답을 찾아가는 과정이기도 하다.³¹²⁾

작중에서 직접 선례로 언급하고 있는 헤라클레스의 모험과 아르고호 원정³¹³⁾ 역시 초현실적인 존재들과의 만남 가득하다는 사실은, 오뒷세우스의 모험담이 동화나 민담과 같은 비서사시적 원천으로부터 유입된 것이 아니라는 사실을 보여준다. 인간과 인간이 아닌 것 사이의 경계에 놓인 존재들과의 대면과 충돌이라는 모티프를 공유한다는 점에서, 아폴로고이는 헤라클레스와 아르고호 원정으로 대표되는 신화적 내러티브의 계보 속에서 자신의 위치를 찾을 수 있기 때문이다. 아폴로고이를 관통하는 이러한 핵심적인 주제가 비서사시적이기도 이질적이기도 않은, 즉 ‘영웅의 모험’이라는 전통적 내러티브 속에서 빈번하게 활용되는 모티프라는 점을 고려할 때, 이제 초점을 맞춰야 할 것은 어떤 이유로 『오뒷세이아』가 전통적 토포스와 내러티브를 마치 동화처럼 혹은 민담처럼 이질적으로 느껴지도록 변주하고 있는가라는 질문에 대한 답을 찾는 것이다. 이러한 문제의식으로부터 아폴로고이를 바라볼 경우, 인간에 대한 재규정을 내리는 과정으로서 오뒷세우스와 낮선 세계 속 경계에 놓인 존재

310) Segal 1974, 291.

311) Heath 2005, 25.

312) Scully 1987, 416.

313) 『오뒷세이아』에서 인용되는 아르고호 서사시의 흔적에 대해서는 West 2005 참조.

들과의 만남은 신과 인간, 인간과 짐승 사이의 경계 위반이라는 그리스 신화 속 주도적 모티프를 활용해 자신의 주인공에게 유례없는 영웅적 위상을 부여하는 『일리아스』 시인의 선택을 비판적으로 재조명하는 과정과도 겹쳐진다. 신과 인간, 인간과 짐승 사이 경계의 해체가 『일리아스』의 전사들이 영웅적 탁월함을 과시하고 초인적인 업적을 달성하는 계기로 기능하는 반면, 신-인간-짐승의 경계선에 놓인 아폴로고이 속 세계의 거주민들은 오뒷세우스 일행에게 공포와 경악, 그리고 생존과 귀향에 대한 위협으로 다가오기 때문이다.

2. 폴뤼페모스: 『오뒷세이아』의 시선으로 바라본 『일리아스』의 전사

외눈박이 식인종 폴뤼페모스 에피소드에 대한 연구는 주로 눈에 띄는 동화적/민담적 요소에 초점이 맞춰져왔다. 연구자들은 거대한 몸집과 강한 완력을 가졌지만 단순하고 어리석은 거인이 영리하고 재치 있는 주인공에게 속아 넘어가는 이야기가 동서고금을 통해 보편적으로 존재하는 데 주목하여, 폴뤼페모스 일화가 이미 존재하는 동화/민담 속 내러티브와 소재를 서사시라는 틀 속으로 녹여낸 사례임을 증명하는 데 집중해왔다.³¹⁴⁾ 동화적/민담적 요소에 주목하는 접근법 외에도 폴뤼페모스 일화를 해석하는 데 널리 적용되는 또 다른 방법론으로는 이분법적 틀에 따른 독해를 들 수 있다. 이러한 연구 경향은 문명(문화) 대(對) 야만(자연), 또는 지력 대 완력과 같은 이분법적 구도를 통해 오뒷세우스와 폴뤼페모스의 만남과 대결을 읽어내려는 시도를 보여준다.³¹⁵⁾ 폴뤼페모스가 지팡이로 사용하려고 가져온 올리브나무를 다듬어 끝을 뾰족하게 만들고 불에 달군 후 그를 제압하는 도구로 활용하는 장면이 퀴클롭스들이 무지한 조선술과 야금술에 비유되는 장면이나(*Od.*9.382-94), “아무도 아닌”(Outis)이라는 재치 있는 가짜 이름으로 폴뤼페모스를 속이고

314) Glenn 1971; Mondy 1983; Page 1955, 1-20; Schein 1970.

315) Burkert 1979, 30-34; Kirk 1970, 162-171; O'Sullivan 1990; Vidal-Naquet 1996.

(Od.9.364-6) 동굴로부터 탈출하는 장면과 같은 중요한 순간들은 문명(문화) 대 야만(자연), 지력 대 완력의 대립구도로 명료하게 해명되는 것처럼 보인다. 하지만 앞에서 밝혔듯이 일견 비서사시적으로 보이는 이야기들로 가득한 오뒷세우스의 모험담은 동화나 민담과 같은 이질적 요소들이 서사시 속으로 흘러 들어온 것이 아니라, 신화와 서사시에 이미 낱설지 않은 소재와 내러티브를 마치 동화나 민담처럼 느껴지도록 이질적으로 변주한 결과물로 봐야 한다.

거대한 괴물과의 조우는 동화나 민담에 국한되는 모티프가 아니다. 인간인지 아닌지 불분명한 정체성과 초인적 힘을 가진 존재와의 대결은 그리스 신화에서 반복해서 등장하는 토포스이기 때문이다. 『오뒷세이아』에서 오뒷세우스가 그 발자취를 따르고 있음을 밝힌 이전 세대의 영웅 헤라클레스와 테세우스 역시 그들의 여정 중 폴뤼페모스와 유사한 속성을 지닌 존재들과 마주치고 그들을 제압했다는 신화 속 이야기들은 폴뤼페모스 일화를 동화나 민담의 영역으로부터 온 이질적 이야기로 단정하기 어렵게 만든다.³¹⁶⁾ 폴뤼페모스 에피소드의 뿌리를 동화나 민담이 아니라 호메로스 서사시의 원천인 그리스 신화 속에서 확인할 수 있는 또 다른 근거는 이 일화 역시 그리스 신화의 전통적인 모티프, 인간과 인간이 아닌 존재의 경계와 위반에 대한 이야기라는 사실이다.

이 외눈박이 괴물은 앞에서 살펴본 인간을 잡아먹는 거인족 라이스트뤼고네스인들과 높은 수준의 유사성을 보여준다. 폴뤼페모스 역시 그들과 마찬가지로 아래로는 인간과 짐승 사이의 경계를 위태롭게 만들고 위로는 신과 인간의 경계에 위치한다는, 상충하는 속성들을 한 몸에 지니고 있는 모호한 정체성을 가진 존재이다. 폴뤼페모스라는 캐릭터 속에는 야수적인 야만성과 잔혹성과 더불어 부정할 수 없는 인간적인 면모가 공존하고 있다. 뿐만 아니라, 반복해서 강조되는 신들과의 친연성은 그를 그저 인간 이하의 존재로 단정 짓는 것을 망설이게끔 한다. 이러한 ‘정체성의 과잉 상태’를 우리는 『일리아스』에서 아킬레우스가 그려지는 방식을 살펴보면서 확인할 수 있었는데, 폴뤼페모스의 초상으로부터 『일리아스』의 전사들, 특히 그 정점인 아킬레우스와의 우연으로

316) 폴뤼페모스와 비슷한 사례를 꼽자면 헤라클레스의 경우 머리 셋 달린 반인반수 게뤼온과의 대결을 들 수 있겠고, 테세우스 역시 그의 가장 빛나는 업적인 반인반수 미노타우로스를 제압한 일화를 언급할 수 있겠다.

치부하기 어려운 높은 수준의 유사성이 발견된다는 점 역시 폴뤼페모스를 동화나 민담 속 전형적인 우둔한 거인이나 ‘문명인 vs. 야만인’이라는 구도 하에 오뒷세우스의 안티테제로서 야만인의 역할에 국한시키기 어렵게 만든다. 심지어 명백한 화자(話者) 오뒷세우스의 명백한 의도-경건함과 법도를 아는 문명인인 자신과 모든 면에서 대비되는 불경하고 야만적인 식인종으로 폴뤼페모스를 그려내는 것-에도 불구하고 외눈박이 거인에 대한 오뒷세우스의 일방적인 묘사는 때때로 그와 폴뤼페모스 사이의 동일성을 부지불식간에 노출한다. 이러한 동일성의 큰 부분을 차지하는 것은 바로 대립하는 두 캐릭터가 공유하는 ‘일리아스적’ 전사로서의 면모로, 소위 영웅적인 걱정과 기개는 폴뤼페모스 뿐만 아니라 오뒷세우스 자신에게도 파멸적인 결과를 초래하는 원인으로 작용한다.

트로이아의 정복자로서 오뒷세우스는 처음으로 자신이 급진적으로 변화하는 세계 속에 놓여있음을 폴뤼페모스와의 만남을 통해 체험하게 된다.³¹⁷⁾ 이후 십 년 동안 이어지는 오뒷세우스의 고난에 찬 방향의 기저에는 바로 폴뤼페모스 에피소드가 놓여있으며, 이 경험은 위대한 전쟁이 막을 내리고 이제 고향으로 돌아가 자신의 왕국을 재건해야 하는 오뒷세우스가 더 이상 트로이아의 정복자로 남아있을 수 없음을 알리는 첫 번째 경고이다.

로토파고이의 유혹으로부터 벗어난 오뒷세우스와 동료들은 퀴클롭스들이 사는 땅에 도착한다. 오뒷세우스는 그들이 어떤 사람들인지 알고 싶은 호기심에 몇몇 동료들과 함께 폴뤼페모스가 거주하는 동굴을 방문하여 그와 대면한다. 폴뤼페모스는 이방인들을 발견하고 다짜고짜 그들이 누구인지 캐묻는다. 그의 거대한 육체와 낮고 무거운 음성에 두려움을 느낀 오뒷세우스는 본명을 숨기고 자신들이 트로이아 함락 후 바다 위를 떠돌다 이곳까지 오게 된 아가멤논

317) cf. Rinon 2008, 69: "... the Cyclops scene as a seminal episode in the *Odyssey*, the fulcrum for the most important process described in the epic, the arduous transition from one era (the Trojan War) to another (the postwar epoch). The passage from an antebellum to a postwar culture entails a lacerating move from one value system to another. The two poles of this extremely complex evolution are represented in the *Odyssey* by means of Odysseus' adherence to the crude-heroic code of behavior concomitant with and undermined by the text's construction of the need to renounce this selfsame code."

의 병사들임을 밝히고, 탄원자이자 외부로부터의 방문객인 자신들에게 호의를 베풀어 줄 것을 폴리페모스에게 간청한다. 하지만 동굴의 주인은 낯선 이들에게 호의를 베풀기는커녕 그들 중 두 사람을 붙잡아 저녁식사를 준비한다.

그는 아무 대답도 없이 비정한 마음으로
 동료들을 향해 달려들어 손을 뻗어 두 사람을
 움켜쥐고는 마치 강아지인 양 바닥을 향해
 내던졌소. 뇌수가 쏟아져 나와 바닥에 흘러 대지를 적셨지요.
 그리고 그들의 사지를 찢어 저녁식사를 준비하기 시작했소.
 마치 산속에서 자란 사자처럼 그들을 먹어치웠으니
 내장도 살도 골수로 가득 찬 뼈 하나도 남기지 않았다고.
 이 참혹한 광경을 눈앞에 두고도 우리는 울부짖으며 제우스에게
 손을 뻗어 구원을 청했을 뿐이니, 달리 어쩔 도리가 없었기 때문이오.
 한편 그 퀴클롭스는 인간의 고기와 물을 타지 않은 우유를
 먹고 마시면서 거대한 배를 가득 채운 후에는
 가축들 사이로 사지를 대자로 뻗고는 동굴 안에 드러누웠소.
 ὡς ἐράμην· ὁ δὲ μ' οὐδὲν ἀμείβετο νηλεί θυμῶι,
 ἀλλ' ὁ γ' ἀνάξιας ἐτάροις ἐπὶ χεῖρας ἴαλλεν,
 σὺν δὲ δύω μάρψας ὡς τε σκύλακας ποτὶ γαίηι
 κόπτ'· ἐκ δ' ἐγκέφαλος χαμάδις ῥέε, δεῦτε δὲ γαῖαν.
 τοὺς δὲ διὰ μελεῖστί ταμῶν ὠπλίσσατο δόρπον·
 ἦσθιε δ' ὡς τε λέων ὄρεοσίτροφος, οὐδ' ἀπέλειπεν,
 ἔγκατὰ τε σάρκας τε καὶ ὀστέα μυελόεντα.
 ἡμεῖς δὲ κλαίοντες ἀνεσχέθομεν Διὶ χεῖρας
 σχέτλια ἔργ' ὀρόωντες, ἀμηχανίη δ' ἔχε θυμόν.
 αὐτὰρ ἐπεὶ Κύκλωψ μεγάλην ἐμπλήσατο νηδὺν
 ἀνδρόμεα κρέ' ἔδων καὶ ἐπ' ἄκρητον γάλα πίνων,
 κείτ' ἔντοσθ' ἄντροιο τανυσσάμενος διὰ μήλων. (Od.9.287-298)

식인행위(cannibalism)는 야만성이 극단적으로 표출된 형태로, 『일리아스』에서 오직 상상의 영역에만 머무르는 이 최악의 악몽이 폴리페모스의 동굴에서

는 현실로 이루어진다. 이 장면은 골수와 피가 바닥을 적시는 그로테스크한 잔혹성뿐만 아니라 폴뤼페모스가 인간사회의 중요한 법도를 어떻게 무시하고 위반하는지 보여준다는 점에서도 주목할 만한 요소를 보여준다.

『오뒷세이아』에서 ‘접대의 법도’(xenia)는 매우 중요한 의미를 가진다. 텔레마코스를 맞이하는 네스토르와 메넬라오스는 낯선 방문객을 어떻게 맞이해야 하는지에 대한 모범답안을 보여주는 인물들로, 그들은 이방인에게 목욕과 식사를 제공한 후 비로소 방문자의 정체성을 묻고, 이후에도 그를 손님으로 환대하다가 헤어질 때는 둘 사이에 특별한 관계가 맺어졌음을 상기시키는 표식으로 선물을 교환한다.³¹⁸⁾ 이와 대조적으로 폴뤼페모스는 동굴 속에서 이방인들을 발견하자마자 곧바로 그들이 누구인지 물어볼 뿐만 아니라 탄원자이자 방문객으로서 호의를 간청하는 그들에게 식사를 대접하는 것이 아니라 그들을 식사거리로 삼는다. 인간사회를 유지시켜주는 중요한 법도를 부정하고 왜곡시킨다는 점에서 오뒷세우스가 전하는 폴뤼페모스의 식인행위에 대한 묘사는 앞에서 살펴본 『일리아스』의 아킬레우스를 연상시킨다.

이미 우리는 서로의 시신을 각자의 진영으로 돌려보내도록 맹세를 맺자는 헥토르의 제안을 거절하면서 아킬레우스가 스스로를 인간이 아닌 사자나 늑대와 같은 맹수로 간주하고 있음을 확인할 수 있었다. 그는 자신의 창에 맞고 땅에 쓰러져 죽어가는 헥토르의 마지막 탄원-막대한 몸값을 받고 자신의 시체를 가족 품으로 돌려보내달라는-에 대해 이렇게 대답한다.

이 개자식아! 무릎을 붙잡거나 부모님을 들먹이며 내게 간청하지 마라.
분노와 걱정이 네 놈이 저지른 짓에 대한 대가로 내가 직접
네 놈의 생살을 뜯어먹도록 허락해주기만 한다면!
네 머리로부터 개들을 쫓아줄 이라고는 없는 것처럼 말이다.
열 배 아니 스무 배의 몸값을 여기로 가져와 무게를 달아

318) 네스토르: *Od.*3.33-74; 메넬라오스: *Od.*4.26-59. 접대의 법도가 호메로스 서사시의 세계에서 가지는 중요성과 그것이 인간관계에 미치는 영향력은 『일리아스』의 일화에서도 확인할 수 있다. 6권에서 디오메데스는 그들의 조부들이 접대의 법도에 따른 특별한 관계를 맺었음을 확인하고는, 글라우코스와 대결을 거부하고 이후로도 전장에서 마주 치더라도 서로 싸우지 말 것을 제안한다. 글라우코스도 이 제안을 기꺼이 받아들여 두 전사는 서로의 무구를 교환하고 헤어진다(*Il.*6.215-36).

보여주고 거기에 다른 것들도 주겠다고 약속한다고 해도,
 심지어 다르다노스의 자손 프리아모스가 네 무게만큼의
 황금을 매겨보라고 권유한다고 해도, 네 고귀한 어머니는
 자신이 낳은 아들인 너를 상여에 눕히고 애도하지 못하리라.
 개들과 새들이 남김없이 네 놈을 뜯어먹을 테니 말이다.
 μή με, κύον, γούνων γουνάζεο μηδὲ τοκίων.
 αἶ γὰρ πῶς αὐτόν με μένος καὶ θυμὸς ἀνείη
 ὄμ' ἀποταμνόμενον κρέα ἔδμεναι, οἶα ἔοργας,
 ὡς οὐκ ἔσθ' ὅς σῆς γε κύνας κεφαλῆς ἀπαλάλκοι,
 οὐδ' εἴ κεν δεκάκις τε καὶ εἰκοσινήριτ' ἄποινα
 στήσωσ' ἐνθάδ' ἄγοντες, ὑπόσχονται δὲ καὶ ἄλλα,
 οὐδ' εἴ κέν σ' αὐτόν χρυσῶι ἐρύσασθαι ἀνώγοι
 Δαρδανίδης Πρίαμος· οὐδ' ὧς σέ γε πότνια μήτηρ
 ἐνθεμένη λεχέεσσι γοήσεται, ὄν τέκεν αὐτή,
 ἀλλὰ κύνες τε καὶ οἰωνοὶ κατὰ πάντα δάσσονται. (//.22.345-354)

헥토르와의 대결 직전 스스로를 인간이 아닌 사자나 늑대와 동일시했던 말에 어울리게 아킬레우스는 죽어가는 헥토르의 생살을 직접 뜯어 먹고 싶다는 식 인예의 충동을 드러낸다. 폴뤼페모스가 “산속에서 자란 사자처럼” 오뒷세우스의 동료들을 산 채로 찢어 먹듯이, 쓰러져 있는 헥토르의 생살을 뜯어 먹기를 갈구하는 아킬레우스는 아폴론의 비난에서 드러나는 것처럼 “야만적인 사자”(//.24.41)에 다름 아니다. 하지만 폴뤼페모스와 아킬레우스의 공통점은 식인이라는 모티프에 머무르지 않는다.

아킬레우스는 파트로클로스의 죽음에 대해 복수하고자 다시 전장에 뛰어들 이후로 인간을 인간이게끔 해주는 중대한 관습과 법도를 거부하거나 왜곡한다. 그는 시신을 가족들에게 돌려보내달라는 헥토르의 마지막 탄원을 거절함으로써 올림포스의 주신 제우스의 주재 아래 보호받아 마땅한 ‘탄원의 법도’(hikesia)³¹⁹를 준수하기를 거부하고, 헥토르의 시신을 전차에 매단 채 학대하며 개들과 새들의 먹이로 삼으려 한다는 점에서 ‘매장의 법도’ 역시 그로

319) 호메로스 서사시에서부터 앳티카(Attica) 비극에 이르기까지 상고기와 고전기 그리스 시문학 속에서 ‘탄원의 법도’가 가지는 의미에 대해서는 Gould 1973 참조.

테스크한 방식으로 왜곡시킨다. 폴뤼페모스 역시 아킬레우스와 마찬가지로 오뒷세우스와 동료들이 마땅히 누려야 할 탄원자의 권리를 부인할 뿐만 아니라, 손님에게 식사를 대접하는 것이 아니라 그들을 자신의 식사거리로 삼는다는 점에서 또 다른 중요한 인간사회의 관습인 접대의 법도를 끄떡한 방식으로 전도시킨다. 다른 퀴클롭스들로부터 멀리 떨어져 홀로 살아가면서 이방인들에게 연회를 베푸는 것이 아니라 자신을 위한 연회 음식으로 취급하는 폴뤼페모스의 잔혹함과 야만성은, 아카이아군의 동료들과 연회를 가지기를 마지막까지 거부하고 자신만을 위한 연회를 벌이고자 사냥에 나서는 “야만적인 사자” 아킬레우스를 연상시킨다.

폴뤼페모스와 『일리아스』의 전사들, 특히 아킬레우스와의 연결고리는 주제적인 측면 외에도 언어의 층위에서도 발견된다. “사지를 찢어”(μελεῖσθι τὰ μὲν)는 『일리아스』에서 단 한 차례 등장하는 정형구로 아킬레우스가 헥토르의 시체를 학대하는 프리아모스의 염려 섞인 상상 속에 등장한다.³²⁰⁾ 『오뒷세이아』에서 이 정형구는 두 번 등장하는데, 그 중 한 번이 위에 인용된 폴뤼페모스가 오뒷세우스의 동료들을 저녁거리로 전락시키는 장면에서 사용된다.³²¹⁾ 식인이라는 극한의 금기에 대한 위반의 가능성과 ‘인간의 사지를 찢는다’는 잔혹한 의미를 담은 드물게 등장하는 정형구를 공유함으로써 폴뤼페모스와 아킬레우스는 외눈박이 괴물과 최고의 전사라는 대조적인 위상에도 불구하고 서로 강력하게 연결된다. 『일리아스』에서 이 정형구가 아킬레우스가 헥토르의 시체를 토막 쳐서 개들에게 던져주지 않았을까 하는 악몽과도 같은 이미지를 떠올리게끔 한다면, 『오뒷세이아』에서는 폴뤼페모스가 오뒷세우스의 눈앞에서 동료들을 마치 강아지인 양 찢어서 먹어치우는 현실을 묘사하는 데 사용된다. 어휘의 측면에서 두 인물이 가지는 유사성은 여기에 그치지 않는다.

위의 인용문에서 아킬레우스와 폴뤼페모스를 연결해주는 어휘는 “비정한”(v

320) II.24.409.

321) 위 인용문을 제외한 또 다른 사례는 거지로 변장한 오뒷세우스가 무례한 하녀 멜란토를 위협하는 장면에서 등장한다(Od.18.339). 『오뒷세이아』 후반부에서 『일리아스』의 전사로서의 면모-야수적인 잔혹성-는 오뒷세우스가 복수를 달성하는 데 있어 매우 중요한 요소로 작용하는데, 이러한 면모는 오뒷세우스가 과연 그의 주장처럼 신의 뜻을 대행하는 것인지에 대한 의구심을 낳는다. 『오뒷세이아』 후반부에서 오뒷세우스의 행보가 드러내는 윤리적 모호성에 대해서는 Grethlein 2017 참조.

νηλεής)이란 형용사이다. 이 단어는 『일리아스』와 『오뒷세이아』 모두에서 청동으로 된 무기를 지시하는 데 집중적으로 사용되는데, 사실상 무기를 뜻하는 환유(metonym)로서의 “청동”(χαλκός)에 대한 별칭(epithet)이다. 따라서 이 형용사는 청동 이외의 대상과 결합하는 경우에도 대부분 무생물 과 연결되지만 『일리아스』와 『오뒷세이아』에 각각 한 번씩의 예외가 존재하는바, 이들은 바로 아킬레우스와 폴뤼페모스이다.³²²⁾ 더 나아가 둘 사 이의 동질성을 한층 강화시켜주는 요소는 두 등장인물이 비슷한 상황에서 “νηλεής”로 칭해진다는 사실이다.³²³⁾ 이러한 표현은 아킬레우스와 폴뤼페모스가 공유하는 타의 추종을 불허하는 비정함과 잔혹성을 확인해주는 언어적 표식이라 하겠다.³²⁴⁾ 하지만 축적되는 비인간적 속성들에도 불구하고 로토파고이인들이나 라이스트뤼고네스인들에게 그랬듯이 오뒷세우스는 폴뤼페모스가 “인간 남자”(ἄνθρωπ)임을 반복해서 강조한다.³²⁵⁾

아킬레우스와 폴뤼페모스를 연결시켜주는 것은 비정함과 잔혹성만은 아니다. 둘 모두 신의 아들—아킬레우스는 테티스, 폴뤼페모스는 포세이돈의 자식—로 자신이 속한 공동체에서 최고의 인물들이며,³²⁶⁾ 이러한 우월성에 대해 두 사람이 드러내는 자신감은 영웅적 탁월함에 어울리는 자부심을 보여준다. 뿐만 아니라 자신보다 못한 자에 의해 굴욕을 당했다는 사실에 소위 ‘영웅적 분노’를 표출하고 그러한 상황에서 토로하는 깊은 좌절감이 공감과 연민을 불러일으킨다는 점³²⁷⁾에서도 두 캐릭터는 높은 수준의 유사성으로 함께 묶인다.³²⁸⁾

322) Nestle 1942, 60-5.

323) 아킬레우스의 경우 그의 재참전을 요청하는 전우들의 탄원을 거절할 때(//9.497), 그리고 폴뤼페모스는 자신들을 손님으로 받아들여달라는 오뒷세우스의 탄원을 뿌리칠 때 (Od.9.272) 각각 “νηλεής”로 수식된다.

324) 김준서 2015, 16-7.

325) Od.9.187; 214; 494.

326) Od.1.70-1: “모든 퀴클롭스들 가운데 가장 강력한 신과 같은 폴뤼페모스(ἀντίθεον Πολύφημον, ὁ κράτος ἐστὶ μέγιστον/πᾶσιν Κυκλώπεσσι).”

327) cf. Newton 1983, 137: “Admiration for the Ithacan hero's cunning and cleverness is clouded, if only for a moment, by reservations about his folly and arrogance. As for Polyphemus, abhorrence at his cannibalism is accompanied by a feeling of sadness and even pity.”

328) 자신들의 명예가 심각하게 손상을 입었을 때 부모인 신들에게 기도를 올리고 즉시 기도 에 대한 긍정적인 답을 받는다는 점, 그리고 두 사람의 기도의 내용이 영웅적 분노와

뿐만 아니라 『일리아스』의 전사들 중에서 아킬레우스가 신과 야수 양방향으로 오가는 누구보다 큰 진폭을 보여주듯이, 폴뤼페모스 역시 퀴클롭스들 가운데 가장 신에 가까우면서 동시에 야수에도 근접한 존재로 그려진다. 제우스의 언급에 따르면 폴뤼페모스는 바다의 지배자 포세이돈과 “바다의 노인”이라는 별명을 가진 옛 세대에 속하는 신 포르퀴스의 딸 님프 토오사 사이에서 태어난 자식이다(*Od.*1.68-75). 부모가 모두 신이라는 사실은 그의 신성을 한층 강조해주는 것으로, 이에 더하여 그의 거주지가 동굴이라는 점 또한 그가 인간이라기보다 신에 가까운 존재가 아닌지 의심을 품게 만드는 요인이다.³²⁹⁾ 오뒷세우스가 키코네스인들의 사제 마론으로부터 선물 받은 포도주를 폴뤼페모스에게 권유하는 장면은 이러한 의심을 증폭시키는 장면 중 하나이다. 오뒷세우스는 마론의 포도주를 폴뤼페모스에게 바치는 “헌주”(loibē, λουβή)라고 표현하는데(*Od.*9.349), 『오뒷세이아』에서 여기 단 한 번만 등장하는 이 어휘는 “헌주”라는 번역에서 알 수 있듯이 인간이 아니라 신에게 바치는 술을 지시하는 특별한 의미를 가진 단어인 까닭이다.³³⁰⁾ 오뒷세우스가 이러한 표현을 쓴 동기가 폴뤼페모스의 비위를 맞춰 그를 방심시키기 위한 데 있는지 아니면 실제로 폴뤼페모스를 인간이라기보다 신이라고 생각했기 때문인지 확인하기는 어렵지만, 이 표현이 폴뤼페모스가 지닌 존재론적 모호성을 부각시켜주는 것만은 분명하다.

이처럼 아폴로고이의 외눈박이 괴물 폴뤼페모스는 『일리아스』에서 그려지는 아킬레우스와 마찬가지로 신과 인간, 그리고 인간과 짐승 사이의 경계에 놓인 존재로 묘사된다. 아킬레우스와 폴뤼페모스 모두 인간끼리 서로를 확인하게

그에 어울리는 파토스를 담고 있다는 점 역시 아킬레우스와 폴뤼페모스 사이의 유사성을 재확인해준다. 아킬레우스의 테티스를 향한 기도: *Il.*1.352-6, 폴뤼페모스의 포세이돈을 향한 기도: *Od.*9.528-35. de Jong 2001, 248 역시 두 사람이 기도가 공통적으로 신들의 분노와 계획으로 이어진다는 점을 지적한다.

329) 호메로스 서사시에서 동굴은 그저 인간이 아닌 존재의 거주지가 아니라, 신성(神性)을 지닌 존재가 머무는 장소이다. *Il.*13.32(포세이돈의 말); 18.50/65(테티스); 18.402(헤파이스토스); *Od.*1.15, 5.57/63/68/77/155/194/226, 9.30, 23.335(칼립소); 1.73(토오사); 4.403(프로테우스); 2.20, 9.114/182/237/330/337/400/402/447/458/462/476, 12.210 (퀴클롭스들); 12.80/84/93(스킬라); 12.317, 13.349/366/367, 16.232(님프); 19.188(에일레티아).

330) *Il.*4.49: 프리아모스가 제우스에게 바치는 헌주; 9.500: 분노한 신들을 달래기 위해 인간들이 바치는 헌주; 24.70: 프리아모스가 제우스에게 바치는 헌주.

해주고 인간사회를 존속시키는 중요한 법도들을 무시하며 인간을 사냥하는 야수처럼 혹은 동굴에 거주하는 신들처럼 스스로 고립을 선택한다. 하지만 아킬레우스의 비인간적 면모가 주는 두려움이 감탄어린 전율과 함께 한다면, 폴뤼페모스가 보여주는 ‘정체성의 과잉 상태’는 공포와 혐오가 뒤섞인 경악의 감정을 유발한다. 이제 『일리아스』의 전사는 트로이아 전쟁이 막을 내린 후 급격하게 변화하는 세계에서 더 이상 영웅이 아닌 인간을 잡아먹는 괴물로 전략하는 것이다.

『일리아스』의 전사상에 대한 이러한 비판적 평가는 폴뤼페모스와 마주치기 전 오뒷세우스의 입을 통해 암시된다. 폴뤼페모스의 동굴을 방문하기에 앞서 마론에게 선물로 받은 포도주를 챙기면서 오뒷세우스는 다음과 같이 말한다.

나의 드높은 기개가 순간적으로
 거대한 용맹함을 온몸에 휘감은, 야만적이고 정의도
 법도도 모르는 남자가 나타나리라 예감했던 거요.
 αὐτίκα γάρ μοι οἴσατο θυμὸς ἀγῆνων
 ἄνδρ' ἐπελεύσεσθαι **μεγάλην ἐπιειμένον ἀλκίην,**
 ἄγριον, οὔτε δίκας ἐν εἰδότα οὔτε θέμιστας. (Od.9.213-215)

폴뤼페모스의 등장을 예감하는 오뒷세우스가 그를 묘사하면서 사용하는 “용맹함을 온몸에 휘감은”(ἐπιειμένον ἀλκίην)이라는 정형구는 『일리아스』에서 텔라몬의 아들 아이아스-일곱 겹의 방패로 잘 알려진 아킬레우스에 버금가는 거대한 전사-와 ‘작은’ 아이아스라면 별명으로 알려진 오일레우스의 아들 아이아스 두 사람이 보여주는 전사로서의 용기와 탁월함을 칭송하는 표현이다.³³¹⁾ 하지만 이 정형구가 전달하는 ‘마치 갑옷을 두르듯 용맹함을 온몸에 휘감다’라는 긍정적인 의미는 부정과 비판으로 가득한 다음 행을 거치면서 그 빛을 잃는다.

두 아이아스와 폴뤼페모스가 공유하는, 『일리아스』의 전사에게 요구되던 미덕인 영웅적 힘과 기세는 『오뒷세이아』에 이르러 더 이상 긍정적인 의미로 받아들여지지 않는다. 트로이아 전쟁과 함께 막을 내린 ‘영웅시대’의 후일담인

331) II.7.164; 8.262; 18.157.

『오뒷세이아』의 급격하게 변화하는 세계에서 “용맹함을 온몸에 휘감은”이라는 정형구는 더 이상 적군의 일인자와 맞서고 전우의 시신을 목숨 걸고 지켜내는 전사를 칭송하는 것이 아닌, “야만적이고 정의나 법도라곤 모르는” 존재임을 나타내는 일종의 낙인이 되고 만다. 『일리아스』의 전사상에 대한 부정적인 시선은 용기나 기개와 같은 내적 속성을 넘어서 『일리아스』에서 탁월함과 강력함의 표식으로 부여되는 시각적인 특징인 ‘거대함’과 ‘드높음’에까지 미친다.

폴뤼페모스의 외견에 대한 오뒷세우스의 묘사는 그의 거대함과 드높음을 강조하는 표현으로 가득하다.

그런데 우리가 가까이 있는 그 땅에 도착했을 때
 그곳에서 바다 가까이 섬 가장자리에 월계수 지붕으로
 덮인 높이 솟은 동굴을 발견했는데, 거기에서 많은
 가축들이-양과 염소-잠들곤 했지요. 그 주위에는
 땅에 박힌 바위들과 거대한 참나무 그리고
높고 잎이 많은 나무들로 높다랗게 지어진 정원이 있었소.
 그곳에서 엄청나게 거대한 남자가 잠을 자곤 했는데, 그는 다른 이들과
 멀찍이 떨어져 홀로 자신의 가축들을 돌보곤 했소. 남들과 어울리지도
 않고 거리를 둔 채 법도를 무시하며 사는 이었지요.
 그는 엄청나게 거대한, 놀라운 존재로 만들어진 나머지 곡식을 먹는
 인간처럼 보이지 않고 홀로 우뚝 솟아 눈에 띄는
 숲이 무성한 드높은 산의 산봉우리와도 같았소.
 ἀλλ’ ὅτε δὴ τὸν χῶρον ἀφικόμεθ’ ἐγγὺς ἔόντα,
 ἔνθα δ’ ἐπ’ ἔσχατιῇ σπέος εἶδομεν ἄγχι θαλάσσης,
ὑψηλόν, δάφνησι κατηρεφές. ἔνθα δὲ πολλὰ
 μῆλ’, οἷές τε καὶ αἰγες, ἰάνεσκον· περὶ δ’ αὐλή
ὑψηλῇ δέδημητο κατωρυχέεσσι λίθοισιν
μακροῖσιν τε πίτυσιν ἰδὲ δρυσὶν ὑψικόμοισιν.
 ἔνθα δ’ ἀνὴρ ἐνίανε πελώριος, ὅς ῥα τὰ μῆλα
 οἶος ποιμαίνεσκεν ἀπόπροθεν· οὐδὲ μετ’ ἄλλους
 πωλεῖτ’, ἀλλ’ ἀπάνευθεν ἐὼν ἀθεμίστια ἦιδει.
 καὶ γὰρ θαῦμ’ ἐτέτυκτο πελώριον, οὐδὲ ἑώκει

ἀνδρὶ γε σιτοράγωι, ἀλλὰ ῥίωι ὑλήεντι
 ὑψηλῶν ὀρέων, ὃ τε φαίνεται οἶον ἀπ' ἄλλων. (Od.9.181-92)

위의 인용문에 가장 먼저 눈에 들어오는 점은 ‘드높음’(hypsos, ὕψος)과 관련된 형용사의 과잉이다. 폴뤼페모스가 사는 동굴은 “높이 솟아”있고, 그의 “높이 솟은” 정원은 “키가 큰” 나무로 둘러싸여 있으며, 그 자신은 마치 “드높은” 산의 산봉우리와도 같다. 같은 맥락에서 폴뤼페모스의 ‘거대함’ 또한 부각되는데, 그의 육체의 거대함은 “엄청나게 거대한”(pelōrios, πελώριος)이라는 형용사를 통해 반복해서 강조된다.³³²⁾ 이러한 두드러진 특징이 롱기누스로 하여금 폴뤼페모스 일화로부터 『오뒷세이아』에서 좀처럼 발견하기 어려운 ‘일리아스적’ 장엄함의 흔적을 발견하게끔 해준 것이다.³³³⁾ 하지만 폴뤼페모스의 거대함과 드높음으로부터 장엄함을 발견한 롱기누스와는 달리, 폴뤼페모스를 처음으로 목격한 오뒷세우스와 그 동료들의 반응은 경악과 공포만을 드러낸다.

‘엄청난 크기’와 ‘드높음’으로 정의되는 폴뤼페모스의 비밀상적 거대함은 『일리아스』의 영웅들이 그러하듯이 오뒷세우스와 그의 동료들에게도 “놀라움”(θαῦμα)으로 다가오지만, 그 놀라움이 낳는 것은 “심장을 깨뜨리는”(κατεκλάσθη φίλον ἦτορ)(9.256) 극도의 “두려움”(δεισάντων)이다(9.257). 폴뤼

332) “πελώριος/πέλωρ”는 전사들의 거대한 육체를 묘사하는 대표적인 단어로, 『일리아스』 내에서 아가멤논, 아이아스, 헥토르, 그리고 아킬레우스와 같은 주요 인물들이 바로 이 단어로 지시된다. 하지만 이 단어가 가진 의미의 외연은 그저 크고 거대하다는 물리적 속성에 국한되지 않는데, 이 단어는 신성(神性)을 지닌 대상, 더 나아가 신들 자체와도 밀접하게 연결되어 있는 여휘인 까닭이다. 제우스가 전조로서 내려 보낸 등이 붉은 거대한 뱀, 아레스가 휘두르는 창, 헤파이스토스가 만든 아킬레우스의 무구 등이 “πελώριος/πέλωρ”라 불리는 대상이고, 하데스와 아레스, 그리고 헤파이스토스와 같은 신들 역시 바로 이 단어를 통해 지시되는 대상들이다.

333) *On the Sublime* 9.13-4: “누군가 『오뒷세이아』에서의 호메로스를 『일리아스』와 비교하여] 지는 해로 비유할 수도 있겠는데, 그의 거대함이 격렬함을 잃었기 때문일세(ὅθεν ἐν τῇ Ὀδυσσεΐᾳ παρεικάσαι τις ἂν καταδυομένῳ τὸν Ὅμηρον ἡλίῳ, οὗ δίχα τῆς σφοδρότητος παραμένει τὸ μέγεθος)... 이렇게 말하고는 있지만 내가 『오뒷세이아』의 태풍과 퀴클롭스에 관한 그러한 『일리아스』를 연상시키는] 이야기들을 잊은 것은 아니네. 다른 누구도 아닌 호메로스의 노쇠함에 대해 이야기하는 것이니 말일세(λέγων δὲ ταῦτ' οὐκ ἐπιλέλησμαι τῶν ἐν τῇ Ὀδυσσεΐᾳ χειμῶνων καὶ τῶν περὶ τὸν Κύκλωπα καὶ τινῶν ἄλλων, ἀλλὰ γῆρας διηγούμαι, γῆρας δ' ὅμως Ὀμήρου).”

페모스의 거대한 육체와 낮고 깊은 목소리, 그리고 엄청난 양의 나무들을 운반하는 그의 초인적인 완력은 경탄의 대상이 아닌 그저 외면하고 싶은 두려움으로 묘사된다. 오뒷세우스는 그의 거대함을 “곡식을 먹는 인간처럼 보이지 않고 홀로 우뚝 솟아 눈에 띄는 숲이 무성한 드높은 산의 산봉우리 같았다”고 표현하는데, 이 표현이 어떤 함의를 지니고 있는지는 폴뤼페모스와 동질적인 존재로 제시되는 라이스트뤼고네스인들의 여왕에 대한 반응에서 명백하게 드러난다.

라이스트뤼고네스인들의 나라에 상륙한 오뒷세우스는 세 명의 동료들을 뽑아 정찰대로 파견한다. 그들은 궁전에서 그들의 여왕을 만나게 되는데, 살아 돌아온 동료들이 전해준 그녀의 모습을 오뒷세우스는 다음과 같이 묘사한다.

그들은 널리 알려진 집으로 들어가 그의 아내와 마주쳤는데
 산봉우리만큼이나 거대한 그녀는 혐오스럽기 이를 데 없었소.
 οἱ δ' ἐπεὶ εἰσήλθον κλυτὰ δώματα, τὴν δὲ γυναῖκα
 ἦῤρον, ὄσσην τ' ὄρεος κορυφήν, κατὰ δ' ἔστυγον αὐτήν. (*Od.*10.112-113)

위 인용문에서 혐오의 감정을 나타내는 동사는 “καταστυγέω”로, 일반적으로 역겨움이나 거부감을 표현하는 동사인 *στυγέω*에 접두어 *κατά*가 결합한 형태론적 특징으로부터 이 단어가 전달하는 혐오감의 강도가 어느 정도인지 미루어 짐작할 수 있다. “καταστυγέω”는 『일리아스』와 『오뒷세이아』에 각각 한 번씩만 등장하는 드문 어휘로, 『일리아스』에서 이 동사는 파트로클로스의 전사 소식을 전해들은 안티로코스의 감정 상태를 묘사하는 단어이다(*Il.*17.694). 이처럼 『일리아스』에서 신들과 전사들이 보여주는 것과 압도적인 거대함을 눈앞에 두고 오뒷세우스와 그의 동료들은 공포와 경악 그리고 혐오감을 느낄 뿐, 그들이 보여주는 반응은 『일리아스』에서 이 단어가 전달하는 감탄어린 전율이나 장엄함을 전적으로 결여한다.³³⁴⁾

334) 김준서 2017, 17-8. 오뒷세우스는 폴뤼페모스를 “보기에 놀라운 존재”(θαῦμ' ἐτέτυκτο)라고 표현하는데, 이 정형구는 신이 만들었거나 소유하고 있어 그에 담긴 신성이 시각적으로 감탄을 자아내는 심미적 특성을 지닌 대상을 묘사하는 데 적용된다. 『일리아스』에서 아킬레우스의 방패, 『데메테르 찬가』에서 데메테르가 불멸자로 양육하려 한 데모폰, 그리고 『헤르메스 찬가』에서 헤르메스가 훔쳐간 아폴론의 소떼와 경비견들이

폴뤼페모스의 거대함과 드높음에 대한 오뒷세우스와 동료들의 명백하게 부정적인 반응은 『일리아스』의 전사상을 그려내기 위해 『일리아스』 시인이 선택한 미학적 전략에 대한 비판으로 볼 수 있다.³³⁵⁾ 폴뤼페모스가 드러내는 『일리아스』의 전사와 같은 면모는 『일리아스』에서는 경탄을 유발하는 요소로 작용하지만, 『오뒷세이아』에 이르러서는 견디기 어려운 공포와 혐오의 원인이 된다. 하지만 아무와도 교류하지 않은 채 인간사회로부터 동떨어진 외딴 섬의 바닷가 동굴 속에서 살아가는 폴뤼페모스는 『일리아스』 속 전사인 양 “용맹함을 온몸에 휘감은” 전사의 이미지에 집착한다. 폴뤼페모스는 돌아오지 않을 지나간 과거 속에서 살아가고 있으며, 이러한 시대착오적 가치관은 스스로에게 치명적인 결과를 초래한다.

아아, 정말로 오래전 들었던 예언이 내게 이루어졌구나!
 예전에 이곳에 강력하고 거대한 남자, 에우뤼모스의 아들 텔레포스라는
 이름의 예언자가 있었는데, 그는 예언술에 있어 탁월하고
 노인의 되어서도 퀴클롭스들에게 예언을 해주곤 했지.
 그가 말하기를 내게 하는 말들이 나중에 전부 이루어질 것인즉,
 바로 오뒷세우스의 손에 의해 시력을 빼앗기리라는 예언이었지.
 그래서 나는 항상 *거대하고 아름다운 어떤 이가* 여기 오기만을
 기다리고 있었지. **거대한 용맹함을 온몸에 휘감은** 그런 사람을.
 그런데 지금 보니 왜소하고 보잘 것 없는 허약한 네 놈이
 내가 포도주에 제압당한 틈을 타서 눈을 멀게 했구나!
 ὦ πόποι, ἦ μάλα δὴ με παλαίφατα θέσφαθ' ἰκάνει.
 ἔσκε τις ἐνθάδε μάντις ἀνὴρ ἧῦς τε μέγας τε,
 Τήλεμος Εὐρυμίδης, ὃς μαντοσύνην ἐκέκαστο

“보기에 놀라운 존재”라 불리는 대상들이다. 하지만 같은 표현이 적용된 폴뤼페모스에 이르러 이 정형구는 경악과 혐오의 감정을 유발한다. 또 하나 주목할 점은 오뒷세우스가 폴뤼페모스를 묘사하면서 이 정형구에 형용사 “엄청나게 거대한(πελώριος)”을 덧붙이는데, 이러한 표현이 적용되는 대상은 폴뤼페모스를 제외하면 오직 『일리아스』에서 헤파이스토스가 아킬레우스를 위해 제작한 방패-『일리아스』의 *mise en abyme*인-뿐이다.

335) 『오뒷세이아』의 시인이 취하는 폴뤼페모스의 ‘epic size’에 대한 비판적 접근은 이후 헬레니즘 시대에 칼리마코스가 주도하는 ‘반-서사시적’ 미학의 출발점을 보여주는 것일지도 모른다.

καὶ μαντεύομενος κατηγήρα Κυκλώπεσιν·
 ὅς μοι ἔφη τάδε πάντα τελευτήσεσθαι ὀπίσω,
 χειρῶν ἔξ Ὀδυσῆος ἁμαρτήσεσθαι ὀπωπῆς.
 ἀλλ' αἰεὶ τινα φῶτα μέγαν καὶ καλὸν ἐδέγμην
 ἐνθάδ' ἐλεύσεσθαι, **μεγάλην ἐπιειμένον ἀλκήν**·
 νῦν δέ μ' ἔων ὀλίγος τε καὶ οὔτιδανός καὶ ἄκιυς
 ὀφθαλμοῦ ἀλάσσας, ἐπεὶ μ' ἔδαμάσσατο οἴνωι. (Od.9.507-16)

오뒷세우스의 눈에는 “용맹함을 온몸에 휘감은” 남자가 “야만적이고 정의도 법도도 모르는” 짐승과도 같은 무법자로 비친다면, 폴뤼페모스는 “용맹함을 온몸에 휘감은” 이를 “거대하고 아름다운” 남자라 칭송한다. 『일리아스』의 전사가 지닌 용기와 기개를 드러내는 같은 정형구에 대한 오뒷세우스와 폴뤼페모스의 상반된 평가는 둘 사이의 차이점을 부각시켜준다. 하지만 스스로를 외눈박이 괴물의 대척점으로 그려내기 위해 노력하는 오뒷세우스 또한 비슷한 종류의 착각으로부터 자유롭지 못하다는 사실을 부지불식간에 드러낸다.³³⁶⁾ 폴뤼페모스의 동굴에서부터 오뒷세우스는 이러한 면모를 노출하는데, 이는 자신과 동료들에게 큰 대가를 치르도록 한다.

오뒷세우스와 동료들은 주인이 부재중인 폴뤼페모스의 동굴에 무단으로 침입한다. 심지어 그들은 동굴 안에 남겨진 폴뤼페모스의 가축으로 제물을 바치고 자신들은 그의 치즈를 먹어치우기까지 한다. 동료들은 오뒷세우스에게 동굴 속 가축들을 데리고 주인이 오기 전에 배로 돌아가자고 간청하지만, 이제 막 트로이아를 함락시킨 주역으로 아직 자신감이 넘치던 오뒷세우스는 돌아올 동굴의 주인을 기다리겠다는 결정을 고수한다.³³⁷⁾ 트로이아의 정복자라는 위

336) 압도적 폭력과 야만적 단순함을 강조함으로써 폴뤼페모스를 자신의 안티테제로 규정하려는 노력에도 불구하고, 오뒷세우스의 의도를 벗어나 그의 이야기 속에서 언뜻 새어나오는 폴뤼페모스와의 공통점은 둘 사이의 만남과 대결을 야만에 대한 문명의 승리, 혹은 폭력에 대한 지력의 우위를 증명하는 사례로 읽어내기 어렵게 만든다.

337) Germain 1954, 68-70은 폴뤼페모스의 동굴에 무단침입하여 그의 소유물을 훔친 오뒷세우스와 동료들을 “빈집털이범”과 다름없다고 평가한다. 이에 더하여 탄원자의 모습을 가장하고 주인의 재산을 훔친 것을 정당화하려는 모습으로부터 중대한 위반행위를 발견한다. PodJedki 1961, 125-133는 오뒷세우스가 제우스에 의해 보호받는 접대의 법도를 지키기 위해 동굴의 주인이 돌아오기를 기다렸기에 그의 행동이 정당화될 수 있다고 보지만, Austin 1983, 13은 오뒷세우스의 선택이 도리어 접대의 법도에 대한 더 노골적인 위반이라 평가한다.

상이 변화한 세계에서도 여전히 존경과 숭배를 받기에 충분할 것이라 오뒷세우스는 확신했던 것이다. 비록 동료들의 어리석음으로 인해 물러나기는 했지만 퀴클롭스들의 나라에 오기 직전 트로이아의 동맹이었던 키코네스인들의 도시를 함락시키고 약탈한 경험도 이러한 자신감에 한몫 했을 것이다. 하지만 스스로 시인하듯이 이 잘못된 판단은 동료 여섯 명을 눈앞에서 잃고 폴뤼페모스의 동굴에 갇힌 채 자신도 죽음을 목전에 두는 절체절명의 상황으로 이어진다. 역설적으로 오뒷세우스는 트로이아의 정복자이자 『일리아스』의 전사로서의 정체성을 부정하고 그 반대편에서 자신의 자리를 찾음으로써 이 절망적인 상황에서 벗어난다.

정복자이자 약탈자로서 동굴에 들어선 오뒷세우스는 압도적 힘에 굴복하여 상대의 자비를 구하며 포도주를 헌상해야만 하는 키코네스인들의 사제 마론과 같은 입장에 처한다. 그는 “명성이 하늘에 닿은”(Od.9.20) 트로이아의 정복자 오뒷세우스라는 이름을 버리고 스스로를 “아무도 아닌”(Outis)이라 칭하며 마론이 그랬듯이 자신보다 강한 전사의 보호를 바라며 포도주를 선물한다. 그런 오뒷세우스에게 폴뤼페모스는 마치 오뒷세우스가 다른 키코네스인들을 넘어선 특권을 마론에게 부여했듯이 오뒷세우스에게 동료들보다 더 오래 살 수 있는 특권 아닌 특권을 베푼다. 마론과 오뒷세우스의 관계를 비틀어 왜곡한 형태로 재현하는 폴뤼페모스와 오뒷세우스/“아무도 아닌”의 관계는, 마론이 포도주를 선물한 동기를 오뒷세우스가 이야기하는 것과는 다른 새로운 관점에서 바라볼 수 있는 계기를 제공한다. 오뒷세우스는 자신이 마론으로부터 포도주를 받은 이유를 이렇게 이야기한다.

한편 나는 염소가죽 부대에 검은 포도주를 담아갔는데
 그 달콤한 술은 에우안테스의 아들 마론이 준 것으로
 이스마로스를 보호하시는 아폴론의 사제인 그를
 경외하는 마음에서 우리가 아내와 자식들과 함께 그를 지켜준
 보답이었지요. 그는 수목이 우거진 포이보스 아폴론의 성스러운 숲에
 거주했으니까요. 그래서 그가 내게 훌륭한 선물을 주었던 거요.

ἀτὰρ αἶγρον ἄσκον ἔχον μέλανος οἴνοιον
 ἠδέος, ὃν μοι δῶκε Μάρων Εὐάνθεος υἱός,

ἱρεὺς Ἀπόλλωνος, ὃς Ἴσμαρον ἀμφιβεβήκει,
 οὐνεκά μιν σὺν παισὶ περισχόμεθ' ἠδὲ γυναικὶ
 ἄζόμενοι· οἴκει γὰρ ἐν ἄλσει δενδρήεντι
 Φοίβου Ἀπόλλωνος, ὃ δέ μοι πόρεν ἀγλαὰ δῶρα· (Od.9.196-201)

오뒷세우스가 전하는 말에 따르면 마론의 선물은 그가 사제를 공경할 줄 아는 경건한 인물임을 증명하는 표식이다. 오뒷세우스가 선물을 받는 정복자의 입장에서 생존을 위해 선물을 바쳐야 하는 마론의 처지로 전략하면서 이 “신적인 음료”(Od.9.205)는 폴뤼페모스를 쓰러뜨리는 결정적인 무기가 된다. 이토록 향기롭고 독한 포도주를 마셔보지 못한 야만인 폴뤼페모스는 오뒷세우스의 부추김에 넘어가 세 잔이나 연이어 들이킨 끝에 만취하여 굶아떨어지고, 이 기회를 놓치지 않은 오뒷세우스는 폴뤼페모스의 눈을 불에 달군 올리브나무로 찢러 실명시킨다. 제우스조차 자신의 밑으로 보는 불경하고 잔혹한 야만인 폴뤼페모스를 쓰러뜨린 마론의 포도주가 바로 자신의 경건함에 대한 포상이라는 점을 암시함으로써 오뒷세우스는 자신과 폴뤼페모스의 대립구도를 명확하게 제시하고자 한다. 하지만 의도와는 달리 이러한 성공은 역으로 이 “신적인 음료”가 오뒷세우스의 경건함에 대한 감사의 표식이 아니라, 오뒷세우스 자신이 폴뤼페모스에게 포도주를 준 것과 같은 목적에서 마론이 선물한 것은 아닌지 의심하게 만든다.³³⁸⁾ 마론의 포도주와 얽힌 일화를 통해 오뒷세우스는 스스로에게 강력하지만 경건한, 즉 적의 도시를 파괴하고 약탈하는 데 거침없지만 신들에 대한 외경심을 잃지 않는 이상적인 전사 이미지를 부여하고자 하지만, 이 과정에서 스스로 의식하지 못한 폴뤼페모스와의 유사성을 노출하는 결과를 낳는다. 눈앞에서 동료들이 도륙당하고 아내와 딸들이 노예로 끌려가며 도시가 불타고 약탈당하는 가운데 마론의 눈에 비친 “명성이 저 하늘에 닿은” 트로이아의 정복자는 동굴 속에서 오뒷세우스가 맞닥뜨린 폴뤼페모스와 크게 다르지 않았을 것이다. 키코네스인들의 도시를 파괴하고 약탈하면서도 자신이 경건한 전사로 비춰지리라 확신하는 오뒷세우스의 착각과, 눈앞에서 동료들을 살해하고 그들의 고기로 식사를 하면서도 오뒷세우스에게 “용맹함을 온몸에

338) Ahl, Roisman 1996, 107.

휘감은” 자신이 “거대하고 아름답다”고 과시하는 폴뤼페모스의 기괴한 자부심은 겹쳐지는 부분이 적지 않다고 하겠다.

트로이아의 정복자라는 명성을 버린 덕분에 살아남았음에도 불구하고 오뒷세우스는 그에 대한 미련을 버리지 못한다. 올리브나무를 날카롭게 다듬고 불로 달궈 폴뤼페모스를 실명시키는 장면에 대한 오뒷세우스의 묘사는 일견 문명 대 야만의 구도로 자신과 퀴클롭스 사이의 대립구도를 한층 부각시키는 것처럼 보인다. 하지만 이를 그려내는 오뒷세우스의 언어가 우연으로 치부할 수 없을 정도로 『일리아스』의 전투장면을 연상시킨다는 사실-전사들이 전장에서 ‘최고의 순간’(aristeia)을 보여줄 때 사용되는 표현으로 점철되어 있다³³⁹⁾-은 생존을 위해 포기한 『일리아스』의 전사로서의 정체성을 내려놓지 못하는 미련을 반영한다.

트로이아의 정복자라는 정체성에 대한 미련은 폴뤼페모스에게 복수한 후 배를 타고 도망가면서 승리를 과시하는 과정에서 집착으로 변한다.

퀴클롭스야, 만약 죽을 운명의 인간들 중 누군가가
네 눈이 수치스럽게 실명된 이유를 묻는다면
도시의 정복자, 이타카가 고향인 라에르테스의 아들
오뒷세우스가 네 눈을 멀게 했노라고 전하라!
Κύκλωψ, αἴ κέν τις σε καταθνητῶν ἀνθρώπων
ὀφθαλμοῦ εἴρηται ἀεικελίην ἀλαωτύν,
φάσθαι Ὀδυσσῆα πτολιπόρθιον ἐξαλαῶσαι,
υἷὸν Λαέρτεω, Ἰθάκη ἐνὶ οἰκίᾳ ἔχοντα. (Od.9.502-5)

오뒷세우스는 자신과 동료들의 생명을 구한 이름 “아무도 아닌”(Outis)을 버리고 다시 한 번 “명성이 하늘에 닿은” 트로이아의 정복자로 되돌아온다. ‘트로이아의 정복자’라는 명성이 이 낮은 세계에서 아무런 의미도 가지지 못하는 사실이 이미 폴뤼페모스와의 첫 대화에서 드러났음에도(Od.9.273-8), 오뒷세우스는 그 이름을 버리지 못하는 것이다. 『일리아스』에서 상대의 목숨을 빼앗은 전사가 자신의 우월함을 과시하며 외치는 것과 꼭 닮은 오뒷세우스의 호

339) Heubeck, Hoekstra 1989, 33.

연장담은 일견 그가 아무도 아닌 존재로부터 다시 한 번 트로이아의 정복자로 회복했음을 보여주는 것처럼 보인다. 하지만 바로 오뒷세우스의 이 한마디가 포세이돈의 분노로 이어져 그를 십 년 간의 고통과 좌절로 몰아넣는다는 사실을 감안하면, 『일리아스』의 전사로서의 정체성에 대한 집착을 버리지 못하는 오뒷세우스의 모습은 비슷한 착각으로 시력을 잃는 폴리페모스의 모습과 서로 겹쳐진다.

일시적인 계략에 불과했던 가짜 이름 “아무도 아닌”(Outis)은 역설적으로 그 이름을 버리고 그가 트로이아의 정복자로 돌아가는 순간부터 끊임없이 ‘오뒷세우스’라는 이름을 덧씌우려 하는 현실적인 위협이 된다. 이러한 맥락에서 볼 때 자신의 속임수에 고통 받는 폴리페모스를 보면서 비웃음을 금치 못하는 오뒷세우스는 사실상 자기 자신을 향해 조소를 보내는 것이기도 하다. 거짓 이름 “아무도 아닌”(Outis)은 폴리페모스를 속이는 데 그치지 않고 이름의 창조자인 자신을 죽음 직전까지 몰고 가기 때문이다. 오뒷세우스는 폴리페모스의 거대함과 드높음이라는 『일리아스』의 전사들과 겹쳐지는 속성에 대해 거부감을 표하는 것처럼 보인다. 하지만 결국 그를 구해준 가짜 이름을 버리고 스스로 트로이아의 정복자로서의 정체성을 과시하는 장면을 통해 여전히 『일리아스』의 전사로서 남아있고 싶은 욕구를 드러낸다. 전통적인 전사의 이미지에 대한 거부감과 그를 유지하고픈 욕구 사이의 괴리는 오뒷세우스가 자신과 폴리페모스의 대결을 그려내는 방식에서도 드러난다. 그 모든 기괴한 뒤틀림에도 불구하고, 오뒷세우스는 자신과 폴리페모스의 대립을 『일리아스』의 전사들 간 일대일 대결처럼 그리기 위해 공을 들이고 있기 때문이다.

오뒷세우스는 폴리페모스의 동굴에서 겪은 일들을 통해 이 낯선 세계에서 자신이 더 이상 『일리아스』의 전사로 남아있을 수 없다는 사실을 깨달았음에도 여전히 그 정체성에 집착하며 그로 인해 전사들이 가장 두려워하는 결말- ‘아무도 아닌’(outis)으로 죽음을 맞이하는 것-과 맞닥뜨릴 위협에 끊임없이 노출된다.³⁴⁰⁾ 이러한 오뒷세우스의 내적 분열은 그의 모험담의 배경을 익숙한 신화 속 세계가 아닌 잔혹한 동화에 어울리는 이질적이고 낯선 세상으로 바꿔 놓는다. 이제 오뒷세우스는 위협으로 가득한 낯선 세계로부터 다시 익숙한 세

340) cf. Friedrich 1987, 129.

계로 귀환하기 위해 악전고투를 겪어야만 한다. 하지만 길을 잃고 방황하는 것은 오뒷세우스만이 아니다. 그를 주인공으로 하는 서사시 『오뒷세이아』 또한 마치 동화나 민담처럼 낯설게 변해버린 신화 속 세계를 방황하면서 이제 자신이 무엇을 노래해야 하는지에 대한 탐색의 여정을 시작하기 때문이다.

트로이아의 정복자이자 『일리아스』의 전사라는 정체성에 대한 집착이 오뒷세우스를 완전한 망각으로서의 죽음으로 몰아가는 것처럼, 『일리아스』로 대변되는 거대한 시문학적 유산이 드리우는 그들은 새로운 서사시 『오뒷세이아』에 계도 위협으로 다가온다. 오뒷세우스가 십 년 동안의 방황을 통해 ‘일리아스적’ 전사와 차별화되는 새로운 영웅으로 변모함으로써 왕가의 재건이라는 목적을 달성하듯이, 『오뒷세이아』는 아폴로고이를 통해 초인적인 업적과 그로부터 발생하는 명성 바깥에서 새로운 서사시로서 스스로의 입지를 구축해야 한다.

VII. 결론: 새로운 서사시의 진로를 모색하는 아폴로고 이

저승여행에서 돌아온 오뒷세우스에게 키르케는 고향으로 돌아가기 위해서는 돌 중 하나의 길을 선택해야 한다고 충고한다. 한쪽 길에는 플랑크타이(Planctae)라 불리는 거대한 한 쌍의 바위가 마치 자동문처럼 닫혔다 열리기를 반복하며 바닷길을 막고 있다. 키르케는 플랑크타이에 대해 이렇게 이야기한다.

바다를 향해하는 저 유명한 배, 모든 이들의 관심사인 아르고호만이
유일하게 아이에테스로부터 도망치면서 그곳을 통과했지요.
이아손을 아끼는 헤라가 지나가도록 보내주지 않았더라면
바다의 파도가 그 배도 순식간에 거대한 바위들로 내동댕이쳤겠지요.
οἷη δὴ κείνη γε παρέπλω ποντοπόρος νηῦς
Ἄργω πᾶσι μέλουσα, παρ' Αἰήταιο πλέουσα.
καὶ νύ κε τὴν ἔνθ' ὦκα βάλεν μεγάλας ποτὶ πέτρας,
ἀλλ' Ἦρη παρέπεμψεν, ἐπεὶ φίλος ἦεν Ἰήσων. (*Od.*12.69-72)

호메로스 서사시에서 황금양털을 찾아 떠난 아르고호 원정이 언급되는 유일한 자리인 위의 인용문은 『오뒷세이아』가 아르고호 원정을 자신 앞에 놓인 시문학적 유산으로 인지하고 있음을 보여준다.³⁴¹⁾ 하지만 『오뒷세이아』는 주인공 오뒷세우스로 하여금 아르고호의 영웅들이 지나간 길이 아닌 다른 길을 선택하도록 함으로써 영웅들의 업적을 기리는 전형적인 내러티브의 발자취를 따르지 않을 것임을 암시한다. 기존의 항로를 더 이상 뒤따를 수 없는 길로 판단하고 새로운 항로를 개척한다는 자체가 새로운 서사시의 길을 개척하겠다는 비유적인 표현으로 해석될 수 있다.³⁴²⁾ 자신 앞에 놓인 시문학적 유산에 대한

341) 『오뒷세이아』에서 인용되는 아르고호 원정과 그를 노래하는 서사시에 대한 추정과 관련하여서는 West 2005를 참조. 키르케의 존재 자체가 아르고호와 연결고리로, 그녀는 황금양털의 주인인 아이에테스의 누이이자 이아손의 아내인 메데이아의 고모이다.

342) Hopman 2013, 49-50.

거부의 제스처가 아폴로고이 속에서 반복해서 나타난다는 사실은 이러한 해석이 과도한 것이 아님을 뒷받침해준다.

앞에서 살펴본 것처럼 오딧세우스는 헤라클레스가 어깨에 메고 있는 수대(baldric)-그리스 신화 속 최고의 영웅의 삶과 업적을 상징하는-를 “두 번 다시 만들어져서는 안 되는”(Od.11.613-4) 것으로 평하며 그것이 담고 있는 전통적인 영웅의 이미지로부터 거리를 두려는 의도를 분명히 한다. 뿐만 아니라 아르고호보다 더 많은 영웅들이 모여 서로 죽고 죽임으로써 영웅시대에 종언을 고한 위대한 트로이아 전쟁 역시 하데스에서 만난 동료들과의 만남과 대화 속에서 명백하게 부정적인 시선으로 조명된다.

오딧세우스의 모험은 헤라클레스의 과업이나 아르고호 원정과는 다르게 불멸의 명성을 보장하는 초인적 위업과는 거리가 멀다. 아르고호의 영웅들이 이질적인 존재들을 극복하고 황금양털을 획득하는 위업을, 헤라클레스가 야수와 괴물을 제압하고 도시를 파괴하는 업적을, 그리고 아카이아의 전사들이 트로이아 함락이라는 공훈을 통해 불멸의 명성을 얻는 것과는 달리, 오딧세우스의 모험에는 명시적인 목적도 그에 따른 명성도 보장되지 않으며 오직 살아남는 것만이 지상과제로 주어진다. 아르고호가 갔던 길 끝에서 만난 스킨라 일화를 통해 오딧세우스의 여정과 아르고호의 영웅들이 걸었던 길의 차이, 더 나아가 『오딧세이아』의 『일리아스』로부터의 거리두기는 더욱 분명해진다.

『일리아스』에서 전사의 ‘최고의 순간’이 펼쳐질 것임을 예고하는 전형적인 무장 장면으로 시작하여(Od.12.226-31) 청중의 기대감을 고조시키는 스킨라 에피소드는³⁴³⁾, 여섯 명의 동료가 스킨라의 먹이가 되는 참극을 바라보기만 하는 무력한 오딧세우스의 모습으로 마무리된다(Od.12.244-59). 오딧세우스가 스스로 “자신이 겪었던 일들 중 가장 비참한”(Od.12.258-9) 사건이라고 회상하는 스킨라와의 만남을 통해 트로이아 전쟁 이후 바뀐 세계 속에서 『일리아스』의 전사를 위한 자리는 더 이상 존재하지 않으며, 인간과 신, 그리고 인간과 짐승 사이의 경계가 흐릿해지는 회색지대는 더 이상 영웅적 명성과 위업의 배경이 아닌 원초적인 공포와 무력함만이 가득한 낯선 공간으로 변모했다는 사실이 드러난다.³⁴⁴⁾

343) Ibid. 29-30.

아폴로고이는 연이은 실패와 좌절로 가득하다. 특히 네퀴아 이후 오뒷세우스가 비현실적인 존재들 앞에서 겪게 되는 좌절감과 무력감은 그의 모험담을 전통적인 영웅의 모험담과 차별화해주는 핵심적인 요소이다. 모험이 진행되면 될수록 오뒷세우스는 점점 더 생경하고 이질적인 낯선 세계의 거주민들과 맞닥뜨리게 된다. 세이렌의 유혹 이후 오뒷세우스가 마주치는 존재들은 외모에 있어 더 이상 인간과 유사성을 지니지 않고 심지어 대화를 나눌 수 있는 언어조차 가지고 있지 않다. 이제 익숙했던 서사시의 세계는 두려운 동화의 세계로 변모하고 트로이아의 정복자로서의 자부심과 자신감은 처절한 실패에 따른 무력감과 상실감으로 덧씌워진다. 하지만 인간과 인간이 아닌 존재 사이의 경계를 오가는 오뒷세우스의 여정은 인간이라는 존재의 한계에 대해 탐색하고 인간성 자체를 재규정하는 과정이기도 하다. 오뒷세우스는 위로는 신과 인간, 아래로는 인간과 짐승 사이의 경계선에 위치한 존재들과 연달아 마주치고, 심지어 자기 자신이 인간이 아닌 존재로 바뀔 위기도 경험한다. 그는 신성과 야수성, 불멸과 망각과 같은 인간으로서의 정체성을 위태롭게 하는 모든 것을 경험하고 다시 자신의 고향으로, 가족들의 품으로 돌아간다.³⁴⁵⁾ 오뒷세우스는 십 년의 방황 속에서 이질적 존재들과 새로운 땅을 경험하고 인간이란 무엇이며 어떻게 살아야하는가에 대한 깨달음을 얻고 이를 가문의 재건과 왕권의 회복이라는 자신의 목적을 달성하는 데 활용한다. 그의 이타카는 이십년 전으로 돌아간 것이 아니라, 새롭게 설립되는 이타카인 것이다.³⁴⁶⁾ 이를 서사시의 자기성찰이라는 측면에서 조명할 때 우리는 아폴로고이가 새로운 서사시로서의 자기구축이라는 『오뒷세이아』 시인의 구상 속에서 어떤 역할을 수행하는지 확인할 수 있다.

『오뒷세이아』의 시인은 아폴로고이를 통해 트로이아 전쟁이 막을 내린 변화한 세계에 어울리는 새로운 영웅상을 모색하는 동시에 새로운 서사시가 무엇을 노래해야 하는지를 탐색한다. 저승여행을 통해 『오뒷세이아』는 자신 앞에 놓인 시문학적 유산, 그리고 그 원천인 신화적 과거와 대면한다. 트로이아 전쟁의 전우들과 신화 속 과거의 인물들과의 만남을 통해 『오뒷세이아』의 시인

344) cf. Reinhardt 1960, 59.

345) Segal 1974, 291.

346) Dougherty 2001, 6.

은 초인적인 업적이 부여하는 불멸의 명성과 신-인간-짐승의 경계를 넘나드는 영웅상이라는 중요한 주제들을 이미 그 수명을 다한, 더 이상 재현될 수 없는 과거의 것으로 규정한다. 이러한 맥락에서 저승여행 앞뒤로 오뒷세우스가 맞닥뜨리는 아폴로고이 세계 속 거주민들이 모두 신과 인간, 인간과 짐승 사이 경계에 놓이거나 그 경계의 위반을 야기하는 존재들이라는 사실은 주목할 만하다. 이들이 주인공 오뒷세우스에게 불러일으키는 공포와 혐오의 감정은 『일리아스』를 관통하는 ‘위태로움의 시학’에 대한 『오뒷세이아』 시인의 비판적 재해석을 반영하는 것으로 이해할 수 있기 때문이다. 낯선 세계에서의 모험을 통해 오뒷세우스가 트로이아의 정복자로서의 정체성으로부터 벗어나 변화한 시대에 어울리는 영웅으로서 새로운 이타카를 건국하듯이, 그를 주인공으로 하는 서사시 『오뒷세이아』는 자신 앞에 놓인 기념비적 서사시 『일리아스』가 노래하는 불멸의 명성과 초월적인 영웅이 아닌 변화한 시대의 새로운 영웅을 노래함으로써 질적으로 차별화된 새로운 서사시의 시대가 열렸음을 선언하고자 한다.³⁴⁷⁾

지금까지 제시한 아폴로고이에 대한 분석을 통해 이 논문은 아폴로고이가 그저 놀라운 이야기들이 흥미본위로 추가된 무질서한 삽입물이 아니라 『일리아스』에 대한 비판적 재해석이라는 『오뒷세이아』 시인의 시적 계획의 일환임을, 그리고 이로부터 『오뒷세이아』의 시인이 명백하게 『일리아스』라는 선행하는 서사시를 의식하고 그와의 관계설정을 통해 스스로를 주도해나가고 있음을 보여주었다. 그리고 이와 같은 해석은 아폴로고이와 『오뒷세이아』를 새롭게 바라볼 수 있는 관점을 제공한다.

먼저 9권에서 12권까지 이어지는 오뒷세우스의 모험담이 『일리아스』와의 거리두기를 통해 『오뒷세이아』가 스스로를 새로운 서사시로 구축해나가는 과정이라는 이 논문의 분석은, 부주의하게 삽입된 이질적 첨가물이라는 비난을 받아온 아폴로고이의 의의를 새롭게 조명한다. 동시에 아폴로고이의 의미에 대한 이와 같은 해석은 이천년이 넘게 이어지고 있는 『오뒷세이아』의 예술적 통일성에 대한 의구심을 해소하는 데 일정 부분 기여한다. 이질적인 삽입물이

347) 오뒷세우스가 떠난 후 아폴로고이의 세계와 현실 세계의 가교 역할을 하던 파이아케스인들마저 포세이돈과 제우스에 의해 영원히 외부세계로부터 격리된다는 사실도 이러한 관점에서 이해할 수 있다.

라는 혐의를 받아온 아폴로고이가 『오뒷세이아』를 관통하는 목적 아래 나머지 부분과 유기적인 관계를 형성한다는 사실은, 『오뒷세이아』의 구조적 통일성과 주제적 일관성을 정당화하기 위한 중요한 근거가 되는 까닭이다. 이에 더하여 『오뒷세이아』의 시인이 아폴로고이를 통해 스스로를 선행하는 서사시 『일리아스』와 차별화하고 있으며 이를 토대로 새로운 서사시로서 스스로를 만들어나간다는 이 논문의 해석은, 구전시론의 원칙이 지닌 경직성으로부터 벗어나 『오뒷세이아』에 대한 ‘문학적’ 접근이 가능하다는 점을 보여주는 하나의 사례가 될 수 있다. 이 논문이 설정하는 호메로스의 두 서사시의 관계, 즉 『일리아스』에 대한 시적 반응으로서 『오뒷세이아』라는 해석이 설득력을 확보한다면, 전통의 강력한 영향력 아래 개별 서사시의 독자적인 입지와 상호영향관계, 그리고 시인 개인(혹은 개별 서사시)의 고유성을 인정하지 않는 구전시론의 관점은 『오뒷세이아』 해석에서만큼은 그 유효성을 상당 부분 잃게 될 것이기 때문이다.

『오뒷세이아』의 시인이 아폴로고이를 통해 자신의 앞에 놓인 기념비적 서사시 『일리아스』의 중요한 주제와 미학적 선택을 새롭게 재해석하고 그를 자신의 서사시를 구축해나가는 데 활용하는 모습은, 『오뒷세이아』에도 『아이네이스』와 마찬가지로 모방과 도전이라는 고전 시문학의 흐름 속에서 발생한 고유한 문학적 반응의 결과물이라는 의미를 부여해준다. 그리고 자신 앞에 놓인 시문학적 유산에 대한 수용과 변주의 맥락에서 『오뒷세이아』를 이해하는 이 논문의 입장은 그 전범(exemplum)인 『일리아스』 역시 새롭게 바라볼 수 있는 가능성을 열어준다. 즉 『일리아스』 역시 자신이 물려받은 시문학적 유산에 대해 그것을 재평가하고 스스로를 만들어나가는 토대로 활용한다는 해석이 그것으로, 이 논문이 남겨놓은 가장 중요한 과제이다. 『오뒷세이아』와 마찬가지로 『일리아스』 또한 트로이아 전쟁과는 무관한 다채로운 신화적 이벤트와 캐릭터들에 대한 이야기를 포함하고 있으며, 구조와 주제 양 측면에서 『오뒷세이아』보다 더 견고한 통일성과 일관성을 보여준다는 사실은 이와 같은 해석에 힘을 실어주는 요소라 하겠다.

마지막으로 아폴로고이가 인간성을 재규정하는 과정이라는 이 논문의 분석은 상고기 그리스의 격동 시대와 맞물려 흥미로운 해석의 가능성을 제기한다.

역사적인 흐름에서 보면 아폴로고이는 기원전 8세기 그리스 르네상스(8th-Century Renaissance) 시대³⁴⁸⁾에 궤도에 오른 그리스인들의 식민지 개척과 그에 따른 사회상과 가치관의 급격한 변화를 반영한다. 이러한 관점에서 볼 때 오뒷세우스의 모험은 낯선 땅과 낯선 민족과의 만남을 통해 기존의 ‘그리스인다움’(Hellenitas)이 흔들리고 수정을 겪은 끝에 새롭게 정의되는 과정으로 이해할 수도 있다.

아폴로고이의 진행과정에서 일어나는 신과 인간 간의 관계 재설정과 오뒷세우스의 정체성 재수립, 그리고 이를 통한 인간이란 존재에 대한 재규정은 『오뒷세이아』가 자신 앞에 놓인 시문학적 유산을 성찰하고 스스로를 그와 차별화하려는 과정과 겹쳐진다. 최종적인 목표인 가문과 왕권을 회복하기 위한 배움과 변화의 과정이든, 아니면 첫 행에 명시된 것처럼 ‘인간’이란 무엇인지를 성찰하고 재규정하기 위한 과정이든, 아니면 암흑시대(Dark Age) 이후 활발한 해외 무역 및 식민지 개척 과정에서 만난 이민족과의 접촉을 통해 타자성을 발견하고 이를 배제함으로써 ‘그리스인다움’을 구체화하는 과정이든지 간에, 이들과 함께 발견할 수 있는 것은 자신의 앞에 놓인 기념비적 서사시 『일리아스』에 대한 비판적 재해석으로서의 아폴로고이와 이를 통해 새로운 서사시로서 스스로를 구축해나가는 『오뒷세이아』이다.

348) 크레타를 중심으로 한 미노스 문명과 이어지는 뮈케네 문명의 몰락 후 기원전 11세기부터 8세기까지 이어지는 “암흑시대”(Dark Age)가 찾아온다. “8세기 그리스 르네상스”는 암흑시대의 막을 내리고 그리스 고전문화의 태동을 예고하는 시기를 일컫는 명칭으로, 이 시기에 그리스인들은 해외무역을 재개하고 도시(폴리스)를 세우는 동시에 활발한 식민지 건설을 통해 그 정치적·문화적 영역을 확장한다. 암흑시대로부터 8세기 그리스 르네상스로의 이행과정에 대한 자세한 논의는 Snodgrass 1971과 Hägg 1983, 그리고 Morris 2009 참조.

참고문헌

약어

LfggE *Lexikon des frühgriechischen Epos* (4 Vols.). Göttingen:
Vandenhoeck & Ruprecht, 1955-2010.

원전 · 주석 · 번역서

아리스토텔레스(Aristotle)

Halliwell, S., 1987, *The Poetics of Aristotle: Translation and
Commentary*. London: Duckworth

Lucas, D. W., (ed.) 1968, *Aristotle: Poetics*. Oxford: Clarendon Press.

아테나이우스(Athenaeus)

Gulick, C. B., (ed. and tr.) 1969, *Athenaeus: The Deipnosophists,
Volume I, Books 1-3.106e*. Cambridge, MA: Harvard University
Press.

칼리마코스(Callimachus)

Pfeiffer, R., (ed.) 1949, *The Fragments of Callimachus*. Oxford:
Clarendon Press.

에우리피데스(Euripides)

Willink, C. W., (ed.) 1986, *Euripides' Orestes*. Oxford: Clarendon Press.

그리스 서정시인들(Greek Lyric Poets)

Bowra, C. M., (ed.) 1965, *Pindari Carmina Cum Fragmentis*. Oxford: Oxford University Press.

Lobel E., Page, D. L., (ed.) 1955, *Poetarum Lesbiorum Fragmenta*. Oxford: Oxford University Press.

West, M. L., (ed.) 1971, *Iambi et elegi Graeci ante Alexandrum cantati vol.1*. Oxford: Oxford University Press.

신화 기록가 및 고전 주석가들(Greek Mythographers and Scholiasts)

Ernst, N., 2006, *Die D-Scholien zur Odyssee: Kritische Ausgabe*. PhD Thesis, Universität zu Köln.

Fowler, R. L., (ed.) 2000, *Early Greek Mythography: Volume 1: Text and Introduction*. Oxford: Oxford University Press.

Frazer, J. G., (ed. and tr.) 1921, *Apollodorus: The Library (2 Vols.)*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Stallbaum, J. G., (ed.) 2010, *Eustathii Archiepiscopi Thessalonicensis Commentarii ad Homeri Iliadem (4 vols.)*. Cambridge: Cambridge University Press.

Pontani, F., (ed.) 2007-2015, *Scholia Graeca in Odysseam (3 vols.)*. Roma: Edizione Di Storia e Letteratura.

강대진 역. 2005. 『아폴로도로스 신화집』. 민음사.

헤시오도스(Hesiod)

Merkelbach, R., West, M. L., (eds.) 1967, *Fragmenta Hesiodica*. Oxford: Clarendon Press.

Most, G. W., (ed. and tr.) 2007, *Hesiod: Volume II. The Shield, Catalogue of Women, Other Fragments*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

West, M. L., (ed.) 1966, *Hesiod: Theogony*. Oxford: Clarendon Press

_____, (ed.) 1978, *Hesiod's Works and Days*. Oxford: Clarendon Press.

_____, (ed.) 1985, *The Hesiodic Catalogue of Women*. Oxford: Clarendon Press.

천병희 역. 2009. 『신들의 계보』. 도서출판 숲.

호메로스(Homer)

Bowie, A. M., 2019, *Homer: Iliad Book III*. Cambridge: Cambridge University Press.

Brügger, C., Stoevesandt, M., Visser, E., 2010, *Homers Ilias: Gesamtkommentar Bd. II*. Berlin/New York: de Gruyter.

Coray, M., 2016, *Homer's Iliad: The Basel Commentary Book XIX*. Berlin/Boston: de Gruyter.

Davies, M., 1988, *Epicorum Graecorum Fragmenta*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

de Jong, I. J. F., 2001, *A Narratological Commentary on the Odyssey*. Cambridge: Cambridge University Press.

Edwards, M. W., 1991, *The Iliad: A Commentary, vol. 5: Books 17-20*. Cambridge: Cambridge University Press.

Garvie, A. F., 1994, *Homer. Odyssey: Books VI-VIII*. Cambridge: Cambridge University Press.

Griffin, J., 1995, *Homer: Iliad Book 9*. Oxford: Clarendon Press.

Hainsworth, J. B., 1993, *The Iliad: A Commentary, vol. 3: Book 9-12*. Cambridge: Cambridge University Press.

Heubeck, A. and Hoekstra, A., 1989, *A Commentary on Homer's Odyssey: Vol. II: Books IX-XVI*. Oxford: Clarendon Press.

Krieter-Shapiro, M., 2015, *Homer's Iliad: The Basel Commentary Book XIV*. Berlin/Boston: de Gruyter.

Latacz, J., Nünlist, R., Stoevesandt, M., 2009, *Homers Ilias:*

- Gesamtkommentar Bd. I.* Berlin/New York: de Gruyter.
- Monro, D. B., Allen, T. W., (eds.) 1920, *Homeri Opera Vol. I. Iliad (Books I-XII)*. Oxford: Clarendon Press.
- Rutherford, R. B., 1992, *Homer: Odyssey Books XIX and XX*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Stanford, W. B., 1958, *Homer : Odyssey Books I-XII*. 2nd ed. London: Macmillan.
- van Thiel, H., (ed.) 1996, *Homeri Ilias*. Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms Verlag.
- West, M. L., (ed.), 1998, *Homeri Ilias vol. 1*. Berlin/New York: de Gruyter.
- _____, (ed.) 2000, *Homeri Ilias vol. 2*. München/Leipzig: K. G. Saur Verlag.
- _____, 2013, *The Epic Cycle: A Commentary on the Lost Troy Epics*. Oxford: Oxford University Press.
- _____, (ed.) 2017, *Homeri Odyssea*. Berlin/Boston: de Gruyter.
- 천병희 역. 2006. 『오뒷세이아』. 도서출판 숲.
- _____. 2007. 『일리아스』. 도서출판 숲.

롱기누스(Longinus)

- Russell, D. A., (ed.) 1964, *Longinus on the sublime*. Oxford: Clarendon Press.

프로페르티우스(Propertius)

- Goold, G. P., (ed. and tr.) 1990, *Propertius: Elegies*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

베르길리우스(Vergilius)

- Conte, G. B., (ed.) 2009, *P. Vergilius Maro: Aeneis. Bibliotheca*

scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana. Berlin/New York: de Gruyter.

2차문헌

- 김준서, 2015, 「『일리아스』에서의 로베(λωβη): ‘영웅적 분노’의 양면성」, 『서양고전학연구』 54권 2호 5-34.
- _____, 2017, 「폴뤼페모스: 『오뒷세이아』의 시선에서 바라본 『일리아스』의 전사」, 『서양고전학연구』 58권 1호, 1-28.
- 이준석, 2020, 「호메로스 문헌학의 위기: 『오뒷세이아』에 대한 분석론과 구송 시학에 대한 소고」, 『통합인문학연구』 12권 2호, 63-93.
- Ahl, F., Roisman, H. M., 1996, *The Odyssey Re-Formed*. Ithaca and London: Cornell University Press.
- Alden, M. J., 1990, “An Intelligent Cyclops?” in *Spondes ston Omero, Apo ta Praktika tou 6 Synedriou gia ten Odysseia, 2-5 Septembriou 1990* ed. by M. Paize-Apostolopoulou, Ithaki: Kentro Odysseiakon Spoudon, 75-95.
- _____, 2000, *Homer Beside Himself: Para-Narratives in the Iliad*. Oxford: Oxford University Press.
- _____, 2005, “Lions in Paradise: Lion Similes in the *Iliad* and the Lion Cubs of *IL*. 18.318-22”, *The Classical Quarterly* 55, No. 2, 335-342.
- Alexander, P., Lange, A., Pillinger, R., 2101, *In the Second Degree: Paratextual Literature in Ancient Near Eastern and Ancient Mediterranean Culture and Its Reflections in Medieval Literature*. Leinden/Boston: Brill.
- Allen, W., 2006, “Divine Justice and Cosmic Order in Early Greek Epic”, *Journal of Hellenistic Study* 126, 1-35.

- Anderson, Ø., 1976, "Some Thoughts on the Shield of Achilles", *Symbolae Osloenses* 51, 5-18.
- _____, 1977, "Odysseus and the Wooden Horse", *Symbolae Osloenses* 52, No. 1, 5-18.
- Andersen, Ø., Haug, D. (eds.), 2011, *Relative Chronology of Greek Epic Poetry*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Austin, N., 1975, *Archery at the Dark of the Moon*. Berkeley: University of California Press.
- _____, 1983, "Odysseus and the Cyclops: Who Is Who" in Rubino, Shelmerdine, 3-37.
- Bakker, E. J., 2005, *Pointing at the Past: From Formula to Performance in Homeric Poetics*. Washington, DC: Center for Hellenic Studies.
- Barker, E. T. E., Christensen, J. P., 2020, *Homer's Thebes: Epic Rivalries and the Appropriation of Mythical Pasts*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Becker, A. S. 1995., *The Shield of Achilles and the Poetics of Ekphrasis*. Lanham, MD: Rowman & Littlefield.
- Benardete, S., 1997, *The Bow and the Lyre: A Platonic Reading of the Odyssey*. Lanham, MD: Rowman & Littlefield.
- Bergren, A., 1983, "Odyssean Temporality: Many (Re)Turns" in Rubino, Shelmerdine, 38-73.
- Bremer, J. M., de Jong, I. J. F., Kalff, J., (eds.) 1987, *Homer. Beyond Oral Poetry: Recent Trends in Homeric Interpretation*. Amsterdam: Grüner
- Brown, C. G., 1996, "In the Cyclops' Cave: Revenge and Justice in 'Odyssey' 9", *Mnemosyne* 49, 1-29.
- Büchner, W., 1937, "Probleme der Homerischen Nekyia", *Hermes* 72, 104-122.

- Burgess, J. S., 2009, *The Death and Afterlife of Achilles*. Baltimore/London: Johns Hopkins University Press.
- _____, 2014, "The Death of Odysseus in the *Odyssey* and the *Telegony*", *Philologia Antiqua* 7, 111-121.
- Burkert, W., 1960, "Das Lied von Ares und Aphrodite: zum Verhältnis von Odyssee und Ilias", *Rheinisches Museum für Philologie* 103, 130-144.
- _____, 1979, *Structure and History in Greek Mythology and Ritual*. Berkeley: University of California Press.
- _____, 1991, *Greek Religion: Archaic and Classical*, tr. by J. Raffan. Oxford: Wiley-Blackwell.
- Calame, C., 1977, "Le Mythe des Cyclopes dans l'Odyssee" in *Il Mito Greco: Atti del Convegno Internazionale Urbino 1973*, ed. by B. Gentili, G. Paioni, Rome, 369-391.
- Clarke, M., 1995, "Between Lions and Men: Images of the Hero in the *Iliad*", *Greek, Roman, and Byzantine Studies* 36, 137-159.
- Clay, J. S., 1983, *The Wrath of Athena: Gods and Men in the Odyssey*. Princeton: Princeton University Press.
- _____, 2002, "Dying Is Hard to Do", *Colby Quarterly* 38, No. 1, 7-16.
- Cohen, B., (ed.) 1995, *The Distaff Side: Representing the Female in Homer's Odyssey*. New York/Oxford: Oxford University Press.
- Combella, F. M., 1959, "Milman Parry and Homeric Artistry", *Comparative Literature* 11, 193-208.
- Conte, G. B., 2007, *The Poetry of Pathos: Studies in Virgilian Epic*, ed. by S. J. Harrison. Oxford: Oxford University Press
- Cook, E. F., 1995, *The Odyssey in Athens: Myths of Cultural Origins*. Ithaca: Cornell University Press.
- Craik, E. M., (ed.) 1990, *Owls to Athens: Essays on Classical Subjects*

- Presented to Sir Kenneth Dover.* Oxford: Clarendon Press
- Crane, G., 1988, *Calypso: Backgrounds and Conventions of the Odyssey.* Frankfurt: Athenaeum.
- Currie, B., 2016, *Homer's Allusive Art.* Oxford: Oxford University Press.
- Danek, G., 1988, *Studien zur Dolonie.* Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaft.
- _____, 1998, *Epos und Zitat: Studien zu den Quellen der Odyssee.* Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften.
- _____, 2002, "Traditional Referentiality and Homeric Intertextuality" in Montanari, Ascheri, 3-19.
- Davies, M., 2014, *The Theban Epics.* Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Day, G., 2008, *Literary Criticism: A New History.* Edinburgh: Edinburgh University Press
- de Jong, I. J. F., 1992, "The Subjective Style in Odysseus' Wanderings", *The Classical Quarterly* 42, No. 1, 1-11.
- _____, 2011, "The Shield of Achilles: from metalepsis to mise en abyme", *Ramus* 40, No. 1, 1-14.
- Dekel, E., 2012, *Virgil's Homeric Lens.* New York: Routledge.
- Depew, M., Obbink, D., (eds.) 2002, *Matrices of genre : Authors, Canons, and Society.* Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Detienne, M., Vernant, J. P., 1978, *Cunning Intelligence in Greek Culture and Society*, tr. by J. Lloyd. Chicago: University of Chicago Press.
- Doherty, L., 1995a, *Siren Songs: Gender, Audiences, and Narrators in the Odyssey.* Oxford: Oxford University Press.
- _____, 1995b, "Sirens, Muses, and Female Narrators in the *Odyssey*" in Cohen, 81-92.

- Dougherty, C., 2001. *The Raft of Odysseus: The Ethnographic Imagination of Homer's Odyssey*. New York: Oxford University Press.
- Dova, S., 2012, *Greek Heroes in and Out of Hades*. Lanham, MD: Lexington Books.
- Edwards, A. T., 1985, *Achilles in the Odyssey*. Königstein: Hain.
- _____, 1986, "ΚΛΕΟΣ ΑΦΘΙΤΟΝ and Oral Theory", *Classical Quarterly* 38, No. 1, 25-30.
- Eisenberger, H., 1973, *Studien zur Odyssee*, Wiesbaden: Franz Steiner Verlag.
- Erbse, H., 1972, *Beiträge zum Verständnis der Odyssee*, Berlin: de Gruyter.
- Fantuzzi, M., Tsagalis, C., (eds.), 2015, *The Greek Epic Cycle and Its Ancient Reception: A Companion*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Fenik, B., (ed.), 1978, *Homer: Tradition and Invention*. Leiden: Brill.
- Finkelberg, M., 1987, "The First Song of Demodocus", *Mnemosyne* 40, 128-132.
- _____, (ed.), 2011, *Homer Encyclopedia* (3 vols.). Chichester: Malden, MA: Wiley-Blackwell
- Finley, M. I., 1978, *The World of Odysseus*. New York: Viking Press.
- Focke, F., 1943, *Die Odyssee*. Stuttgart: Kohlhammer Verlag.
- Foley, M., 1991, *Immanent Art: From Structure to Meaning in Traditional Oral Epic*. Bloomington: Indiana University Press
- _____, 1999, *Homer's Traditional Art*. University Park: Pennsylvania State University Press.
- Ford, A., 1992, *Homer: The Poetry of the Past*. Ithaca/London: Cornell University Press.
- Frame, D., 1978, *The Myth of Return in Early Greek Epic*. New Haven: Yale University Press.

- Fränkel, H., 1951, *Dichtung und Philosophie des frühen Griechentums: eine Geschichte der griechischen Epik, Lyrik und Prosa bis zur Mitte des fünften Jahrhunderts*. München : C. H. Beck.
- Friedrich, R., 1987, "Heroic Man and Polymetis: Odysseus in the Cyclopeia", *Greek, Roman, and Byzantine Studies* 28, 121-133.
- Galinsky, G. K., 1972, *The Herakles Theme*. Oxford: Blackwell.
- Gantz, T., 1993, *Early Greek Myth : A Guide to Literary and Artistic Sources* (2 Vols.). Baltimore/London: Johns Hopkins University Press.
- Gazis, G. A., 2018, *Homer and the Poetics of Hades*. Oxford/New York: Oxford University Press.
- Germain, G., 1954, *Homère et la mystique des nombres*. Paris: Presses universitaires de France
- Goldhill, S. 1991, *The Poet's Voice: Essays on Poetics and Greek Literature*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gould, J., 1973, "Hiketeia", *The Journal of Hellenistic Studies* 93, 74-103.
- Glenn, J., 1971, "The Polyphemus Folktale and Homer's Kyklôpeia", *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 102, 133-181.
- Graziosi, B., Haubold, J., 2005, *Homer: The Resonance of Epic*. London: Duckworth.
- Grethlein, J., 2005, "Eine Anthropologie des Essens", *Hermes* 133, 257-279.
- _____, 2017, "The Best of the Achaeans? Odysseus and Achilles in the *Odyssey*" in Tsagalis, Markantonatos, 121-142
- Griffin, J., 1977, "The Epic Cycle and the Uniqueness of Homer", *The Journal of Hellenistic Studies* 97, 39-53.

- _____, 1980, *Homer on Life and Death*. Oxford: Clarendon Press.
- _____, 1986, "Homeric Words and Speakers", *The Journal of Hellenic Studies* 106, 36-57.
- _____, 1987, "Homer and Excess" in Bremer, de Jong, and Kalff, 85-104.
- Hägg, R., (ed.) 1983, *The Greek Renaissance of the Eighth Century B.C.: Tradition and Innovation*. Stockholm: P. Åström.
- Hainsworth, J. B., 1986, *The Flexibility of the Homeric Formula*. Oxford: Oxford University Press.
- Hardie, P. R., 1985, "Imago Mundi: Cosmological and Ideological Aspects of the Shield of Achilles", *The Journal of Hellenistic Studies* 105, 11-31.
- Heath, J., 2005, *The Talking Greeks: Speech, Animals, and the Other in Homer, Aeschylus, and Plato*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Heubeck, A., 1954, *Der Odyssee-Dichter und die Ilias*. Erlangen: Palm & Enke
- _____, 1978, "Homeric Studies Today: Results and Prospects" in Fenik, 1-17.
- Heyne, C. G., 1802, *Homeri Carmina: Cum brevi annotatione. Accedunt variae lectiones et observationes veterum grammaticorum cum nostrae aetatis critica* (8 vols.). Leipzig/London: Weidmann and Payne and Mackinlay.
- Holoka, J. P., 1991, "Homer, Oral Poetry Theory, and Comparative Literature: Major Trends and Controversies in Twentieth-Century Criticism" in Latacz, 458-481.
- Hölscher, U., 1996 [1967], "Penelope and the Suitors" in Schein 1996, 133-140.
- Hooker, J. T., 1980, "The Apparition of Heracles in the *Odyssey*",

- Liverpool Classical Monthly* 5, No. 1, 139-146.
- Hopman, M. G., 2013, *Scylla: Myth, Metaphor, Paradox*. New York: Cambridge University Press.
- Hubbard, T. K., 1992, "Nature and Art in the Shield of Achilles", *Arion* 2, No. 1, 16-41.
- Hunter, R., 2009, *Critical Moments in Classical Literature: Studies in the Ancient View of Literature and its Uses*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Jacoby, F., 1933, "Die geistige Physiognomie der Odyssee", *Die Antike* 9, 159-194
- Kakridis, T., 1949, *Homeric Researches*. Lund: Carl Bloms Boktryckeri.
- King, B. M., Doherty, L., (eds.) 2018, *Thinking the Greeks: A Volume in Honor of James M. Redfield*. London/New York: Routledge.
- Kirchhoff, A., 1879, *Die Homerische Odyssee und ihre Entstehung*. Berlin: Wilhelm Hertz.
- Kirk, G. S., 1962, *The Songs of Homer*. Cambridge: Cambridge University Press.
- _____, 1970, *Myth: Its Meaning and Functions in Ancient and Other Cultures*. Berkeley: University of California Press.
- Konstantakos, I. M., 2012, "Divine Comedy: Demodocus' Song of Ares and Aphrodite and the Mythicization of an Adultery Tale", *Maia* 64, No. 1, 12-34.
- Kullmann, W., 1960, *Die Quellen der Ilias (Troischer Sagenkreis)*. Wiesbaden: Steiner.
- Lachmann, K. 1847. *Betrachtungen über Homers Ilias*. Berlin: Druck und Verlag von G. Reimer.
- Lang, M. L., 1983, "Reverberation and Mythology in the *Iliad*" in Rubino, Shelmerdine, 140-164.

- Latacz, J., (ed.) 1991, *Zweihundert Jahre Homer-Forschung: Rückblick und Ausblick*. Stuttgart/Leipzig: Teubner.
- Lehrs, K., 1979, *Kleine Schriften*, hrsg. v. Arthur Ludwig. Hildesheim: Georg Olms Verlag.
- Lloyd-Jones, H., 1992, "Becoming Homer", *The New York Review*.
March 5, 1992. <https://www.nybooks.com/articles/1992/03/05/becoming-homer/>.
- Lohmann, D., 1970, *Die Komposition der Reden in der Ilias*. Berlin: de Gruyter.
- Lonsdale, S. H., 1990, *Creatures of Speech: Lion, Herding, and Hunting Similes in the Iliad*. Stuttgart: Teubner.
- Lord, A. B., 1953, "Homer's Originality: Oral Dictated Texts", *Transactions of the American Philological Association* 84, 124-134
- _____, 1960, *The Singer of Tales*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- March, J. R., 1987, *The Creative Poet: Studies on the Treatment of Myths in Greek Poetry*. London: Institute of Classical Studies.
- Marg, W., 1956, "Das erste Lied des Demodokos" in *Navicula Chiloniensis: Studia philologa Felici Jacoby professori Chiloniensi emerito octogenario oblata*, Leiden: Brill, 16-29.
- _____, 1957, *Homer über die Dichtung*. Münster: Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung.
- Mattes, W., 1958, *Odysseus bei den Phäaken: Kritisches zur Homeranalyse*. Würzburg: Triltsch.
- Matthiessen, K., 1988, "Probleme der Unterweltsfahrt des Odysseus", *Grazer Beiträge* 15, 15-46.
- Meltzer, G. S., 1990, "The Role of Comic Perspectives in Shaping Homer's Tragic Vision", *The Classical World* 83, No. 4, 265-280.

- Merkelbach, R., 1951, *Untersuchungen zur Odyssee*. München: Beck.
- Mondi, R., 1983, "The Homeric Cyclopes: Folktale, Tradition, and Theme", *Transactions of the American Philological Association* 113, 17-38.
- Montanari, F., Ascheri, P., (eds.) 2002, *Omero Tremila Anni Dopo*. Roma: Edizioni di storia e letteratura.
- Montanari, F., Rengakos, A., Tsagalis, C., (eds.), 2012, *Homeric Contexts: Neoanalysis and the Interpretation of Oral Poetry*. Berlin/Boston: de Gruyter.
- Morris, I., 2009, "The Eighth-Century Revolution" in Raaflaub, van Wees, 64-80.
- Morris, I., Powell, B., (eds.), 1997, *A New Companion to Homer*. Leiden: Brill.
- Most, G. W., 1989, "The Structure and Function of Odysseus' *Apologoi*", *Transactions of the American Philological Association* 119, 15-30.
- _____, 1992, "Il poeta nell'Ade: Catabasi epica e teoria dell'epos", *Studi italiani di filologia classica* 3, No. 10, 1014-1026.
- Murnaghan, S., 1987, *Disguise and Recognition in the Odyssey*. Princeton: Princeton University Press.
- Muellner, L., 1996, *The Anger of Achilles: Mēnis in Greek Epic*. Ithaca: Cornell University Press.
- Nagler, M. N., 1974, *Spontaneity and Tradition: A Study in the Oral Art of Homer*. Berkeley: University of California Press.
- _____, 1977, "Dread Goddess Endowed with Speech: A Study of Womankind in the Odyssey", *Archaeological News* VI, 77-83.
- _____, 1996, "Dread Goddess Revisited" in Schein 1996, 141-161.

- Nagy, G., 1979, *The Best of the Achaeans: Concepts of the Heroes in Archaic Greek Poetry*. Baltimore/London: Johns Hopkins University Press.
- _____, 1996, *Homeric Questions*. Austin: University of Texas Press.
- Nestle, W., 1942, "Odyssee-Interpretationen I", *Hermes* 77, 46-77.
- Newton, R. M., 1983, "Poor Polyphemus: Emotional Ambivalence in 'Odyssey' 9 and 17", *The Classical World* 76, No. 3, 137-142.
- Niles, J., 1979, "Patternings in the Wanderings of Odysseus", *Ramus* 7, 46-60.
- Nitzsch, G. W., 1837, *De historia Homeri maximeque de scriptorum carminum aetate Meletemata vol. 2*. Hannover: Hahn.
- Nooster, S., 2018, "The Wooden Horse and the Unmaking of the *Odyssey*" in King, Doherty, 38-52.
- Northrup, M. D., 1980, "Homer's Catalogue of Women", *Ramus* 9, No. 2, 150-159.
- Notopoulos, J. A., 1949, "Parataxis in Homer: A New Approach to Homeric Literary Criticism", *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 80, 1-23
- _____, 1964, "Homer and Cretan Heroic Poetry: A Study in Comparative Oral Poetry", *The American Journal of Philology* 73, No. 3, 225-250.
- O'Sullivan, J. N., 1990, "Nature and Culture in *Odyssey* 9?", *Symbolae Osloenses* 65, 7-17.
- Pache, C., 2014, "Theban Walls in Homeric Epic", *Trends in Classics* 6, No. 2, 278-298.
- Page, D. L., 1955, *The Homeric Odyssey*. Oxford: Clarendon Press.
- _____, 1973, *Folktales in Homer's Odyssey*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Parry, A., (ed.) 1971, *The Making of Homeric Verse: The Collected*

- Papers of Milman Parry*. Oxford: Clarendon Press.
- Parry, M., 1930. "Studies in the Epic Technique of Oral Verse-Making I", *Harvard Studies in Classical Philology* 41, 73-147.
- Peradotto, J., 1990, *Man in the Middle Voice: Name and Narration in the Odyssey*. Princeton: Princeton University Press.
- Pfeiffer, R., 1968, *History of Classical Scholarship from the Beginnings to the End of the Hellenistic Age*. Oxford: Clarendon Press.
- Podlecki, A. J., 1961, "Guest-Gifts and Nobodies in *Odyssey 9*", *Phoenix* 15, No. 3, 125-133.
- Postlethwaite, N., 1988, "Thersites in the *Iliad*", *Greece & Rome* 35, No. 2, 123-136.
- Pucci, P., 1987, *Odysseus Polutropos: Intertextual Readings in the Odyssey and the Iliad*. Ithaca: Cornell University Press.
- _____, 1998, *The Songs of the Sirens: Essays on Homer*. Lanham, MD: Rowman & Littlefield.
- Raaflaub, K. A., van Wees, H., (eds.) 2009, *A Companion to Archaic Greece*. Malden, MA/Oxford/Chichester: Wiley-Blackwell.
- Redfield, J., 1973, "The Making of the *Odyssey*" in *Parnassus Revisited: Modern Critical Essays on the Epic Traditions*, ed. by A. C. Yu, Chicago: American Library Association, 141-154.
- _____, 1975, *Nature and Culture in the Iliad: The Tragedy of Hector*. Chicago: University of Chicago Press.
- _____, 1979, "The Proem of the *Iliad*: Homer's Art", *Classical Philology* 74, No. 2, 95-110.
- Reichel, M., Rengakos, A., (eds.) 2002, *EPEA PTEROENTA – Beiträge zur Homerforschung: Festschrift für Wolfgang Kullmann zum 75. Geburtstag*. Stuttgart: Steiner.

- Reinhardt, K., 1960, *Tradition und Geist: Gesammelte Essays zur Dichtung*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- _____, 1961, *Die Ilias und ihr Dichter*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Rengakos, A., 2002, "Narrativität, Intertextualität, Selbstreferentialität. Die neue Deutung der Odyssee" in Reichel, Rengakos, 173-191.
- Rinon, Y., 2006, "Mise en abyme and Tragic Signification in the *Odyssey*": The Three Songs of Demodocus", *Mnemosyne* 59, 208-225.
- _____, 2008, *Homer and the Dual Model of the Tragic*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Rubino, C., Shelmerdine, C. W., (eds.) 1983, *Approaches to Homer*. Austin: University of Texas Press.
- Russo, J. A., 1997, "Formula" in Morris and Powell, 238-260.
- Rüter, K., 1969, *Odysseeinterpretationen: Untersuchungen zum ersten Buch und zur Phaiakis*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Rutherford, I., 2000, "Formulas, Voice and Death in Ehoie-Poetry, the Hesiodic Gunaikon Katalogos and the Odysseian Neukia", in Depew, Obbink, 81-96.
- _____, 2012, "The *Catalogue of Women* within the Greek epic tradition: allusion, intertextuality and traditional referentiality" in Andersen, Haug, 152-167.
- Rutherford, R. B., 1985, "At Home and Abroad: Aspects of the Structure of the *Odyssey*", *Proceedings of the Cambridge Philological Society* 31, 133-150.
- _____, 1986, "The Philosophy of the *Odyssey*", *Journal of Hellenistic Studies* 106, 145-162.
- _____, 1993, "From the *Iliad* to the *Odyssey*", *Bulletin of the Institute of Classical Studies* 38, 37-54.

- Said, S., 2011, *Homer and the Odyssey*. Oxford: Oxford University Press.
- Sale, W., 1995, "A Review of Foley, *Singer of Tales in Performance*", *Bryn Mawr Classical Review* 1995.12.20. <https://bmcr.brynmawr.edu/1995/1995.12.20/>.
- Sammons, B., 2010, *The Art and Rhetoric of the Homeric Catalogue*. New York: Oxford University Press.
- Schein, S. L., 1970, "Odysseus and Polyphemus in the *Odyssey*", *Greek, Roman, and Byzantine Studies* 11, 73-83.
- _____, 1984, *The Mortal Hero: An Introduction to Homer's Iliad*. Berkeley: University of California Press.
- _____, (ed.) 1996, *Reading the Odyssey: Selected Interpretive Essays*. Princeton: Princeton University Press.
- Scodel, R., 2002, *Listening to Homer: Tradition, Narrative and Audience*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Scully, S., 1987, "Doubling in the Tale of Odysseus", *The Classical World* 80, No. 6, 401-417
- _____, 2003, "Reading the Shield of Achilles: Terror, Anger, Delight", *Harvard Studies in Classical Philology* 101, 29-47.
- Segal, C., 1971, *The Theme of Mutilation of the Corpse in the Iliad*. Leiden: Brill.
- _____, 1974, "The Raw and the Cooked in Greek Literature: Structure, Values, Metaphor", *The Classical Journal* 69, No. 4, 289-308.
- _____, 1994, *Singers, Heroes, and Gods in the Odyssey*. Ithaca: Cornell University Press.
- Seibel, A., 1994, "Widerstreit und Ergänzung: Thersites und Odysseus als Rivalisierende Demagogen in der Ilias (B 190-264)", *Hermes* 123, 385-397

- Shive, D., 1987, *Naming Achilles*. Oxford: Oxford University Press.
- Skaft-Jensen, M., 2011, *Writing Homer: A study based on results from modern fieldwork*. Copenhagen: University Press of Southern Denmark.
- Slatkin, L., 1991, *The Power of Thetis: Allusions and Interpretation in the Iliad*. Berkeley: University of California Press.
- _____, 1996, "Composition by Theme and the *Mētis* of the *Odyssey*" in Schein 1996, 223-237.
- Snodgrass, A. M., 1971, *The Dark Age of Greece*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Sourvinou-Inwood, C., 1986, "Crime and Punishment: Tityos, Tantalos and Sisyphos in *Odyssey* 11", *Bulletin of the Institute of Classical Studies* 33, 37-58.
- _____, 1996, *"Reading" Greek Death: To the End of the Classical Period*. Oxford: Clarendon Press.
- Suerbaum, W., 1968, "Die Ich-Erzählungen des Odysseus: Überlegungen zur epischen Technik der *Odyssee*", *Poetica* 2, 150-177.
- Taplin, O., 1980, "The Shield of Achilles within the *Iliad*", *Greece and Rome* 27, 1-21.
- _____, 1990, "The Earliest Quotation of the *Iliad*?" in Craik, 109-112.
- Thalman, W., 1984, *Conventions of Form and Thought in Early Greek Poetry*. Baltimore/London: Johns Hopkins University Press.
- _____, 1988, "Thersites: Comedy, Scapegoats, and Heroic Ideology in the *Iliad*", *Transactions of the American Philological Association* 118, 1-28.
- Thornton, A., 1970, *People and Themes in Homer's Odyssey*. London: Methuen.

- Torres, J., 2014, "Teiresias, the Theban Seer", *Trends in Classics* 6, No. 2, 339-356.
- Tsagalīs, C., 2007, *The Oral Palimpsest: Exploring Intertextuality in the Homeric Epics*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- _____, 2014, "γυναιῶν εἶνεκα δῶρων: Interformularity and Intertraditionality in Theban and Homeric Epic", *Trends in Classics* 6, No. 2, 357-398.
- Tsagalīs, C., Markantonatos, A., (eds.) 2017, *The Winnowing Oar: New Perspectives in Homeric Studies. Studies in Honor of Antonios Rengakos*. Berlin/Boston: de Gruyter.
- Tsagarakis, O., 2000, *Studies in Odyssey 11*. Stuttgart: Steiner.
- Turner, F. M., 1997, "The Homeric Question" in Morris, Powell, 123-145.
- Usener, K., 1990, *Die Beobachtungen der Verhältnis der Odyssee zur Ilias*. Tübingen: Gunter Narr Verlag.
- Vermeule, E. T., 1981, *Aspects of Death in Early Greek Art and Poetry*. Berkeley: University of California Press.
- Vernant, J. P., 1991, *Mortals and Immortals: Collected Essays*, ed. by F. I. Zeitlin. Princeton: Princeton University Press.
- Vidal-Naquet, P., 1996, "Land and Sacrifice in the *Odyssey*: A Study of Religious and Mythical Meanings" in Schein 1996, 33-53.
- West, M. L., 2003, "*Iliad* and *Aethiopsis*", *Classical Quarterly* 53, 1-14.
- _____, 2005, "*Odyssey* and *Argonautica*", *Classical Quarterly* 55, 39-64.
- _____, 2011a, s.v. "Analyst" in Finkelberg 2011, 47-50.
- _____, 2011b, s.v. "Unitarian" in Finkelberg 2011, 911-913.
- _____, 2014, *The Making of the Odyssey*. Oxford: Oxford University Press.
- Whitman, C. H., 1958, *Homer and Heroic Tradition*. Cambridge, MA:

- Harvard University Press.
- Wilamowitz, U. von, 1884, *Homerische Untersuchungen*. Berlin: Georg Olms Verlag.
- Willcock, M. M., 1973, "The Funeral Games of Patroclus", *Bulletin of the Institute of Classical Studies* 20, 1-11.
- Wilson, D. F., 2002, *Ransom, Revenge, and Heroic Identity in the Iliad*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Wolf, F. A. 1985. *Prolegomena to Homer, 1795*, ed. and tr. by A. Grafton, G. W. Most, J. Zetzel. Princeton: Princeton University Press.
- Wyatt, W., 2000, "A Review of Foley, *Homer's Traditional Art*", *Bryn Mawr Classical Review* 2000.4.7. <https://bmcr.brynmawr.edu/2000/2000.04.07/>.
- Yasumura, N., 2011, *Challenges to the Power of Zeus in Early Greek Poetry*. London: Bloomsbury.

Abstract

Apologoi in the *Odyssey*.

A Critical Reinterpretation of the *Iliad*

Joonsuh Kim

Interdisciplinary Program in Classical Studies

The Graduate School

Seoul National University

Apologoi consists of various episodes replete with the elements of fairy tales and folklore. These unique features have led to the charge over two millennia that its heterogeneity and eclecticism undermines the *Odyssey*'s artistic unity. From the perspective that the *Odyssey* is a poetic response to the precedent monumental epic, the *Iliad*, however, the so-called 'un-Homeric' characteristics of *Apologoi* can be seen as the Odyssean reinterpretation of the *Iliad*'s central themes and aesthetic principles.

Through the wanderings of his own protagonist, the *Odyssey*-poet seeks a way to establish a new kind of heroism differentiated from that of the *Iliad*. At the same time, the *Odyssey* tries to discover what to sing in an epic appropriate to the new era after the Trojan War. Odysseus' visit to Hades is pivotal in this respect: the Underworld journey provides the *Odyssey*-poet with an opportunity to confront his poetic heritage in its entirety. Encountering his comrades of the Trojan War and the legendary figures of the mythic past, Odysseus looks back on the cardinal themes of the *Iliad*:

the immortal glory in return for the sacrifice of one's own life and the heroic identity which constantly oscillates between divinity and bestiality. While having his protagonist meet various characters of the mythic past including the Trojan War, the *Odyssey*-poet redefines the *Iliad*'s central themes as something bygone and irrevocable. In this light, it is noteworthy that the inhabitants of *Apologoi* revolve around one theme: transgression of the boundaries between gods, men and beasts. For the horror and disgust Odysseus experiences in facing them is equivalent to the *Odyssey*'s criticism of the 'poetics of precariousness,' the overarching thematic-aesthetic principle of the *Iliad*. As Odysseus rebuilds himself as a new hero which the transformed world after the Trojan War demands and then reconstructs his Ithaca anew, so the *Odyssey*, by praising its new hero, declares itself a precursor of a new kind of epic which distinguishes itself from the *Iliad*'s immortal glory and super/subhuman heroes.

keywords : *Apologoi*, gods-men-beasts, hero, Homeric epic, *Iliad*, *Odyssey*, Trojan War

Student Number : 2013-30040