

『율리시즈 연구』: 미학적 형식주의*

임 재 오

I

모더니즘 소설의 해석을 지배하는 중심적 가설은 미학적 형식주의의 근간이 되는 유기적 통일성 또는 총체성의 개념이다. 『율리시즈』(*Ulysses*)에 대한 연구 역시 모더니즘의 미학적 형식주의에서 비평적 근거를 찾을 수 있다. 제임스 조이스(James Joyce)는 이 소설에서 서로 다른 문체와 서술기법으로 쪼개지고 내용상으로도 서로 연관성이 없어 보이는 18개의 에피소드에 유기적 통일성을 부여하기 위해 작품 전체의 구조적 형식에 대한 자의식적 성찰을 끊임없이 지속하기 때문이다.

조이스는 『율리시즈』에서 미학적 형식주의를 구현하기 위해 모더니즘의 전통적 기법뿐만 아니라 다양한 혁신적 서술기법과 수사적 전략을 활용하고 있음은 주지의 사실이다. 그러나 이러한 기법과 전략에 대한 조이스의 관심이 『율리시즈』의 내용을 훼손하는 것은 결코 아니다. 그는 『율리시즈』를 거듭해서 다시 읽고 고쳐 쓰는 과정을 통해, 호머(Homer)의 신화적 대용을 새롭게 발견함은 물론 기존의 스키마(schema)를 적절하게 변경함으로써, 오히려 내용의 형식 속에 충실하게 융해된 조화와 통일성을 달성하고 있기 때문이다. 특히 조이스가 이피퍼니를 비롯한 반복, 예시, 병치, 삽입 등의 기법과 상호 텍스트적 전략을 『율리시즈』에 치밀하게 짜 넣으면서 축적된 새로운 소재들과 결합시킴으로써 심미적 질서를 창조하는 과정은 그의 소설미학의 정수에 다름 아니다.

* 이 논문은 1997년도 한국학술진흥재단의 자유공모과제 연구비에 의하여 연구되었음.

이 연구의 목적은 조이스가 그의 주요 작품에서 일관성있게 지향하는 미학적 형식주의가 그의 대표작인 『율리시즈』에서 어떤 양상으로 창출되고 있는가를 해명하기 위한 것이다. 따라서 이 연구는 다양한 형식과 기법의 실험에 의해 구축되는 『율리시즈』의 미학적 형식주의를 사랑과 긍정의 주제와 연관시켜 접근할 것이다. 조이스는 이 작품에서 '사랑'과 '죽음'의 주제를 일관성있게 병치하는 텍스트의 패턴을 보여줄 뿐만 아니라, 종결부에서 몰리(Molly)에 의한 긍정적 'yes'의 반복을 통해 소설 자체의 존재론적 양식을 상징함으로써 미학적 형식주의, 즉 그가 말하는 새로운 리얼리즘을 창조하고 있기 때문이다.

II

『율리시즈』에서 조이스의 미학적 형식주의에 대한 관심은 “스킬라와 카립디스”(Scylla and Charybdis)에서 제시되는 셰익스피어 이론과 “태양신의 황소들”(Oxen of the Sun)에서 표명되는 태생적 예술창조론에서 분명히 밝혀진다. 『젊은 예술가의 초상』(*A Portrait of the Artist as a Young Man*)의 제 5장에서 미학이론을 제시함으로써 소설 자체의 심미적 특성을 조명한 바 있는 조이스는 율리시즈의 제 9 에피소드인 “스킬라와 카립디스”에서 스티븐(Stephen)의 입을 빌려 또다시 자신의 예술론을 반영하는 셰익스피어 이론을 전개한다. 특히 이 에피소드는 스티븐의 서술전략을 강조하는 비평적 문체와 연극적 문체를 사용하고 셰익스피어의 텍스트를 포함하는 풍부한 문학적 인유에 의한 상호 텍스트적 전략을 채택하여, 조이스의 글쓰기의 새로운 양상을 제시함은 물론 형식과 내용의 합일을 지향하는 『율리시즈』의 미학적 형식주의의 특성을 극명하게 드러낸다.

“스킬라와 카립디스”에서 제시되는 셰익스피어 이론, 즉 『햄릿』(*Hamlet*)이론은 예술가의 초연함을 강조하고 있는 『젊은 예술가의 초상』의 몰개성 이론과는 다른 예술적 관점을 보여준다. 스티븐은 전자에서 후자에서와는 정반대로 『햄릿』의 작가인 셰익스피어의 생애와 그의 작품인 『햄릿』 사이에는 어떤 연관성이 존재한다는 대전제를 토대로 자신의 『햄릿』이론을 설명하고 있기 때문이다.

『젊은 예술가의 초상』의 결말부분에서 환경으로부터의 철저한 소외와 고립

을 위해 디덜러스(Daedalus)적 비상을 통해 파리로의 망명을 시도했던 스티븐은, 『올리시즈』의 제 3 에피소드인 “프로테우스”(Proteus)의 내적 독백(38)에서 드러나듯이 어머니의 죽음으로 인해 여전히 환경의 그물에 얽매인 채 자신의 창조적 열정마저 잃을 위기에 처하게 된다. 따라서 스티븐이 자신의 예술적 입장을 정당화할 수 있는 새로운 예술론을 추구하는 것은 필연적인 귀결이다.

『햄릿』을 셰익스피어의 인생의 구체적인 조건들의 반영으로 간주하고 있는 스티븐은 “스킬라와 카립디스”에서 셰익스피어 이론의 시금석이 되는 ‘유령 이야기’를 다음과 같이 전개하기 시작한다.

Is it possible that that player Shakespeare, a ghost by absence, and in the vesture of buried Denmark, a ghost by death, speaking his own words to his own son's name (had Hamnet Shakespeare lived he would have been prince Hamlet's twin), is it possible, I want to know, or probable that he did not draw or foresee the logical conclusion of those premises: you are the dispossessed son: I am the murdered father: your mother is the guilty queen, Ann Shakespeare, born Hathaway? (155)

스티븐이 진술하는 『햄릿』이론의 주된 논점에 의하면 셰익스피어는 그의 부인, 앤 해서웨이(Ann Hathaway)가 간음을 한 상황에서 『햄릿』을 썼다는 것이다. 『햄릿』이 실제로 강조되고 있는 쟁점과는 달리 배신과 간음 및 찬탈에 관한 이야기로 전환되고 있음이 드러난다. 결국 『햄릿』이라는 연극 속에 투영된 셰익스피어는 유령인 아버지 햄릿이자 아들 햄릿이 되어 양자를 모두 창조한 결과가 된다. 다시 말하면 부재에 의해 유령이 된 셰익스피어는 그가 창조한 연극 속에서 자신에 의해 양육되는 자식들, 즉 등장인물들의 아버지가 되는 것이다.

스티븐의 『햄릿』이론은 셰익스피어의 모든 작품들로 확장이 된다. 셰익스피어는 상상력이란 실로 현실의 경험을 풀고 다시 짜는 극적 예술의 창조를 통해, 앤의 간음에 의해 초래된 현실의 위기적 상황을 반영하는 동시에 그것을 초월한다. 셰익스피어에게 오히려 “상실은 그의 이득이기 때문이다.”(162) 따라서 셰익스피어의 연극을 통한 여정은 리처드 피터슨(Richard F. Peterson)의 언급처럼 창조적 자아로의 불가피한 귀환이다(367). 따라서 셰익스피어가 창조한 모든 작중인물들은 그 자신의 인생의 반영으로서 셰익스피어 스스로 그들 자

신이 될 수 있는 것이다. 이와 같은 입장은 “그(셰익스피어)는 유령이며 왕자요. 그가 통틀어 모두란 말이오.”(174)라고 요약하는 이글링턴(Eaglington)의 언급에 대한 스티븐의 긍정에서도 분명히 드러난다.

결론적으로 셰익스피어에 관한 스티븐의 이론은 자신의 이미지를 새롭게 짜고 풀면서 현재의 위기를 타개하기 위한 전략을 포함한다(Peterson 368). 스티븐의 이와 같은 전략은 사랑과 죽음의 주제와 연관되어 암시적으로 전개된다. 메어리 디틸러스(Mary Dedalus)의 몽마 같은 이미지는 그녀의 죽음으로 인한 스티븐의 강요된 귀환에서도 드러나듯이, 스티븐의 예술적 성장의 커다란 장애물이다. 스티븐은 “모든 사람에게 알려진 말”(161)에 함의된 사랑의 주제를 언급하는 과정에서 “모성애, 주격 및 목적격 속격, 그것이 인생에 있어서 유일한 진리일 거요.”(170)라고 말하고 있는데, 이것은 역설적으로 어머니의 사랑에 의한 자식의 육체적 구속을 강조하고 있는 것으로 볼 수 있다. 따라서 스티븐은 『햄릿』이론의 전개를 통해 그의 젊음을 유혹하고 있는 어머니의 이미지를 간음을 한 앤의 이미지와 동일시함으로써 전자의 환영에 의해 처하게 된 감정적 마비의 상황을 극복하고 예술가적 성장의 토대가 되는 최종적인 독립을 성취하고자 하는 것이다.

예술가적 목표를 지향하는, 스티븐의 새로운 운명에 대한 암시는 『젊은 예술가의 초상』과 상호 텍스트적 연관이 있는 제비의 상징과 하로운 알 라쉬드(Haroun al Raschid)에 대한 꿈 이야기를 결합시키는 다음과 같은 그의 명상을 통해 간접적으로 제시된다.

Here I watched the birds for augury. Aengus of the birds. They go, they come. Last night I flew. Easily flew. Men wondered. Street of harlots after. A creamfruit melon he held to me. In. You will see. (179)

“운명을 점치는 새들”, 즉 『젊은 예술가의 초상』의 제비들은 “스킬라와 카립디스”에선 스티븐과 블룸(Bloom)의 만남을 예고하는 상징이다. 이어지는 간밤의 꿈에 대한 명상에서 그에게 “크림 빛깔의 수박,” 즉 물리의 둔부를 건네 준 사람은 다름 아닌 수박의 송배자, 블룸이기 때문이다. 결국 “키르케”(Circe)에서 양자의 만남이 실현되고, “페넬로페”(Penelope)에서 스티븐은 블룸을 통해 상징적으로 물리의 육체를 인도받게 된다. 이러한 과정을 통해서 스티븐(조이

스)은 정신적 부성에 대한 탐색과 어머니의 육체로부터의 해방을 완결함으로써 성숙한 예술가가 되어 걸작품을 쓰게 되는 것이다. 따라서 “스킬라와 카립디스”는 전기적 사실에 근거한, 일종의 글쓰기의 자의식적 탐색으로서 조이스 소설의 자기 반영적 속성을 입증하는 것이라 할 수 있다.

제 14 에피소드인 “태양신의 황소들”에서 조이스는 영국산문 문체의 역사적 발달 과정과 연관시켜 태생적 개념의 예술창조론을 제시함으로써, 이 에피소드는 물론 『울리시즈』전체의 유기적 통일성을 구현한다(Atherton 315). 조이스는 프랭크 버즌(Frank Budgen)에게 보낸 한 편지를 통해 직접 “태양신의 황소들”의 글쓰기에 대해 언급하는 과정에서 ‘다산’의 주제를 명확히 제시하고자 산부인과 병원을 배경으로 삼고 ‘구분없이 9개 부분으로 이루어진 에피소드’를 기법으로 채택하고 있다고 설명한다(Letters I 140). 조이스는 계속해서 영국산문 문체의 역사적 진행과 태아의 태생적 발달단계가 일치되도록 이 에피소드의 구조적 틀을 짜고 있음을 밝히고 있다. 특히 이 편지에서 블룸과 스티븐이 각각 ‘정자’이고 ‘태아’라는 조이스의 말은 『울리시즈』에서 양자의 부자관계를 설명하는 것인 동시에 이 소설 자체가 태생적 예술창조론에 입각하여 씌어진 것임을 시사하는 것이다. “태양신의 황소들”에서도 이러한 예술적 창조의 태생적 개념이 스티븐에 의해 제시된다.

In woman's womb word is made flesh but in the spirit of the maker all flesh that passes becomes the word that shall not pass away. This is the postcreation. *Omnis caro ad te veniet.* (320)

제 3 에피소드인 “프로테우스”(Proteus)에서의 명상을 반향하는 스티븐의 주장은 『젊은 예술가의 초상』에서 그가 말하는 “오! 상상력의 처녀 자궁 속에서 말은 육화되었도다.”(217)라는 구절의 상호 텍스트적 반복이기도 하다. 따라서 예술적 창조과정과 생물학적 탄생과정의 연관성에 의거한 조이스의 태생적 예술 창조론은 『젊은 예술가의 초상』에서 형성되고 『울리시즈』에서 구체화된 것이라 할 수 있다. 위 인용구절에서 “모든 육체는 너희에게 돌아올 것이다.”라는 라틴어 부분은 신의 영역이 아니라 예술가의 영역을 예언하는 것으로 변용됨으로써, “태양신의 황소들”에서 표명되는 조이스의 새로운 예술론을 정당화 한다. 여성의 육체 속에서 육화된 말로 씌어지는 『울리시즈』는 예술가란 실

제의 삶을 짜넣기도 하고 풀기도 해야 한다는 이 예술론의 입장을 반향하는 것이기 때문이다.

“태양신의 황소들”은 소금에 절인 태아들이 아닌 글쓰기의 표본을 함유하고 있는 문체의 박물관이라고 할 수 있다(Parrinder 164). 이 에피소드에는 익명의 종교 및 정치적 단체의 문체들에 대한 패러디를 비롯해서 엘리자베스 조의 연대기적 문체 및 스위프트(Swift), 스텐(Sterne), 골드스미스(Goldsmith), 램(Lamb), 드퀸시(de Quincy), 디킨스(Dickens), 러스킨(Ruskin) 등의 산문의 독특한 문체들에 대한 패러디가 다루어진다. 영국 산문의 문체에 대한 조이스의 패러디는 마이너 퓨어포이(Mina Purefoy) 부인의 아기 출산과 대용을 이루는 9번째 소 에피소드에서 러스킨의 양식으로 씌어진 다음 구절에 이르러 절정에 달한다.

But as before the lightning the serried stormclouds, heavy with preponderant excess of moisture, in swollen masses turgidly distended, compass earth and sky in one vast slumber, impending above parched field and drowsy oxen and blighted growth of shrub and verdure till in an instant a flash rives their centres and with the reverberation of the thunder the cloudburst pours its torrent, so and not otherwise was the transformation, violent and instantaneous, upon the utterance of the word.

Burke's! outflings my lord Stephen, giving the cry, and a tag and bobtail of all them after, cockerel, jackanapes, welsher, pilldoctor, punctual Bloom at heels with a universal grabbing at headgear, ashplants, biblos, Panama hats and scabbards, Zermatt alpenstocks and what not. (345)

여기에선 예술가적 메시아로서의 스티븐의 탄생이 구름과 폭우의 이미지와 결합되어 제시된다. 19세기 언어의 폭풍우가 마치 폭포처럼 쏟아져 내리면서 ‘신의 말씀’(the Word)의 출산을 예고한다. 그러나 그 말씀이 터지자 회극적 반전이 일어난다. 새로운 말의 탄생과 “버크 주점!”이란 외침의 대조는 예술가로서의 스티븐의 성장이 순탄하지만은 않을 것임을 암시하는 것이다. 그러나 이러한 아이러니에도 불구하고 스티븐은 자신이 처한 환경의 리얼리티를 경험하고 인식함으로써 궁극적으로 그의 예술적 목표를 성취하게 된다.

러스킨의 산문의 문체에 대한 조이스의 패러디를 통해서 알 수 있듯이,

“태양신의 황소들”의 다양한 문제들은 단순한 모방에 그치지 않고 새로운 문화적 리얼리티에 따라 조율된 조이스의 언어에 의해 고쳐 써어져 이 에피소드의 문맥에 적합하도록 새롭게 창조적으로 변용됨으로써, 마이클 패트릭 길레스피(Michael Patrick Gillespie)의 언급처럼 독자를 『울리시즈』의 심미적 경험에 더욱 깊이 연루시킨다(335). 특히 “태양신의 황소들”의 결말부분은 언어의 혼돈이라고 할 만큼 다양한 언어를 사용하여 이 에피소드의 특징인 ‘조이스의 정교한 회극적 유희성’(Bowen 511)을 분명하게 입증하고 있다.

Hark! Shut your obstropolos. Pflaap! Pflaap! Blaze on. There she goes. Brigade! Bout ship. Mount street way. Cut up! Pflaap! Tally ho. Yon not come? Run, skelter, race. Pflaaaap!

Lynch! Hey? Sing on long o'me. Denzille lane this way. Change here for Bawdyhouse. We two, she said, will seek the kips where shady Mary is. Righto, any old time. *Laetabuntur in cubilibus suis*. You coming long? Whisper, who the sooty hell's the johnny in the black duds? Hush! Sinned against the light and even now that day is at hand when he shall come to judge the world by fire. Pflaap! *Ut implerentur scripturae*. Strike up a ballad. Then outspake medical Dick to his comrade medical Davy. Christicle, who's this excrement yellow gosseller on the Merrion hall? Elijah is coming! Washed in the blood of the Lamb. Come on, you winefizzling, ginsizzling, booseguzzling existences! Come on, you dog-gone, bullnecked, beetlebrowed, hogiowled, peanutbrained, weaseleyed fourflushers, false alarms and excess baggage! (349)

위 인용구절은 불협화음으로 가득한 목소리의 혼성곡으로 이루어져 있다. 여러 개의 외국어와 당대의 방언과 은어 등이 마치 테이프 녹음에서 흘러 나오는 것과 흡사한 다양한 어조와 목소리들을 들을 수 있다. 이와 같은 다성적 특성은 “사이렌스”(Sirens) 에피소드의 음악적 산문의 경우와 마찬가지로 공연의 가능성을 제공하기도 한다(Parrinder 177). 또한 압축된 복합어와 혼성어를 사용하는 언어의 유희와 주술적 언어의 반복을 통해 유발되는 불협화음은 『피네건의 경야』(*Finnegans Wake*)에서의 언어적 해체를 연상하게 한다. 그러나 이러한 문제가 “태양신의 황소들”의 유기적 통일성을 손상시키는 것은 결코 아니다. 혼란스러운 소음 속에서도 불륨의 존재와 엘리야의 도래를 예고하는 주

제의식이 명료하게 전달되고 있을 뿐만 아니라, 버크주점의 소동이 바로 이와 같은 언어의 혼돈과 결합됨으로써 더욱 사실적으로 묘사되고 있기 때문이다.

III

『율리시즈』에서 내용과 기법이 조화있게 융합된 미학적 통일성을 가장 잘 보여주는 에피소드는 “레스트리고니언즈”(Lestrygonians)라고 할 수 있다. 제 8 에피소드인 “레스트리고니언즈”에서는 끊임 없는 고쳐쓰기 과정을 통해 밀도 있고 짜임새 있는 미학적 구조를 창조하는 조이스의 글쓰기의 양상이 극명하게 드러나기 때문이다. 이 에피소드는 조이스의 설명대로 『율리시즈』의 대표적인 에피소드로서 그가 사용하는 언어는 육체의 작용을 표현하기 위해 씌어진 다(Budgen 21). 이 에피소드는 또한 우선 문체로 씌어져 3인칭 화자의 객관적 서술과 내적 독백의 교호작용에 의해 불륨의 성격과 통찰력이 암시적으로 드러나는 서술기법이 사용되고 있다. 따라서 불륨의 내적 독백의 언어도 그의 공복감에 따라 역동적 움직임을 보이면서 변형되게 된다. 조이스가 다음의 인용 구절에서처럼 언어의 배열에 특히 관심을 기울이는 것도 이와 같은 자신의 의도를 구현하기 위한 것이다.

High voices. Sunwarm silk. Jingling harnesses. All for a woman, home and houses, silkwebs, silver, rich fruits spicy from Jaffa. Agendath Netaim. Wealth of the world.

A warm human plumpness settled down on his brain. His brain yielded. Perfume of embraces all him assailed. With hungered flesh obscurely, he mutely craved to adore.

Duke street. Here we are. Must eat. The Burton. Feel better then.

He turned Combridge's corner, still pursued. Jingling, hoofthuds. Perfumed bodies, warm, full. All kissed, yielded: in deep summer fields, tangled pressed grass, in trickling hallways of tenements, along sofas, creaking beds.

— Jack, love!

— Darling!

— Kiss me, Reggy!

— My boy!

— Love! (138)

조이스는 프랭크 버즌과의 유명한 일화에서 위 구절의 두 번째 단락에 나오는 “포옹의 향기가 그의 온몸을 공격했다. 이름 없는 굶주린 육체로, 그는 묵묵히 사람을 갈망했다.”는 두 문장을 완성하느라 하루 종일 고심하였다고 밝히고 있다(Budgen 19-20). 그런데 조이스에게 제기된 문제는 적절한 단어의 선택이라기보다는 그 단어들을 가장 완벽한 순서로 배열하는 것이었다. 3인칭 서술로 된 이 문장들의 적절성은 의식의 흐름과 대화의 단편이 뒤섞인 전체 문맥과 연관시켜 보면 곧 드러나게 된다. 호머의 유혹의 모티프와 대응을 이루는 진열대의 여성의 속옷에 의해 순간적으로 자극 받은 블룸은 음식에 대한 공복감으로 인해 성에 대한 공복감을 더욱 강렬하게 느끼게 되는데, 이에 따라 단어의 리듬들도 연동적 파동을 일으키면서 점차적으로 빨라지고 있다. 조이스는 이와 같은 인상주의적 글쓰기를 통해 위 인용구절 전체를 단일한 장면으로 극화함으로써 통일된 효과를 극대화한다. 마치 드라마 공연을 위해 씌어진 것처럼 이 장면은 구문과 언어의 유동적인 흐름의 변화 속에 서로 다른 목소리들이 뒤엉키면서 독자를 다성적 읽기로 초대한다(Parrinder 165).

“레스트리고니언즈”에서 물리와 보일런(Boylan)의 간음행위에 대해 끊임없이 강박관념에 시달리면서도 초연함을 잃지 않던 블룸의 잠재의식은 ‘포도주’의 감미로운 촉감을 매개로 호우드 언덕에서 그들이 나누었던 사랑의 회상장면으로 옮겨간다. 블룸은 서정적이면서도 육감적인 언어로 씌어진 다음과 같은 성의 서사시를 노래함으로써, 성적인 강박관념으로부터 벗어날 수 있는 단서를 마련하게 된다.

O wonder! Coolsoft with ointments her hand touched me, caressed: her eyes upon me did not turn away. Ravished over her I lay, full lips full open, kissed her mouth. Yum. Softly she gave me in my mouth the seedcake warm and chewed. Joy: I ate it joy. Young life, her lips that gave me pouting. Soft warm sticky gumjelly lips. Flowers her eyes were, take me, willing eyes. Pebbles fell. She lay still. A goat. No-one. High on Ben Howth rhododendrons a nannygoat walking surefooted, dropping currants. Screened under ferns she laughed warmfolded. Wildly I lay on her, kissed her: eyes, her lips, her stretched neck beating, woman's breasts full in her blouse of nun's veiling, fat nipples upright. Hot I tongued her. She kissed me. I was kissed. All yielding she tossed my hair. Kissed, she kissed me. (144)

천지창조의 낙원을 연상시키는 호우드 언덕에서 ‘대지의 여신’(Gilbert 430), 물리가 건네준, 잘 씹힌 seedcake의 과육을 먹고 양육된 블룸은 물리의 부정을 잊은 채 과거의 아름다운 사랑으로 되돌아가길 갈망한다. 그는 아내와 단순한 육체적 욕망이 아닌 진정한 사랑으로 영혼과 육체가 하나가 되는 결합을하기를 원하고 있는 것이다. 이 장면은 “페넬로페” 에피소드에서 물리의 내적 독백에 의해 다시 묘사되어, 진정한 사랑에 대한 블룸의 갈망이 물리의 ‘긍정’(yes)에 의해 수용되게 된다.

제 10 에피소드인 “배회하는 바위들”(Wandering Rocks)은 『율리시즈』 전체에 유기적 통일성을 부여하고자 하는 조이스의 미학적 형식주의에 대한 관심을 가장 두드러지게 보여주는 에피소드이다. 이 에피소드는 또한 소설의 구조 상으로 볼 때 중심에 위치하여 전후의 에피소드들을 조망하고 있을 뿐만 아니라, 18개의 에피소드에 상응하는 19개의 비네트로 구성되어 있다는 점에서 『율리시즈』의 축소판이라 할 수 있다. 실제로 “배회하는 바위들”에는 이 소설에 나오는, 거의 모든 작중인물들이 재등장하여 동일한 시간대에 더블린의 미로 같은 지형적 공간을 움직이면서 각자의 마비의 실상과 이피퍼니의 순간들을 현시한다. “배회하는 바위들”의 이와 같은 시공간적 기법은 파편화될 위험에 처해 있는 18개의 에피소드들을 ‘일정한 틀이 없는 하나의 현대적 캔버스’(Litz 167)에 담을 수 있도록 해줌으로써, 『율리시즈』 전체의 미학적 통일성의 가능성을 열고 있다. 우리는 여기저기에 산재해 있는 다양한 인물들과 사건 및 지형적 세목들을 몽타주 기법으로 그려진 회화를 보는 것처럼 한 눈에 조감할 수 있기 때문이다. 따라서 이 소설의 통일된 미학적 구조를 완성하는 것은 작가인 조이스 뿐만이 아니라 독자의 몫이기도 하다. 우리는 “배회하는 바위들”이라는 하나의 화폭 속에 묘사된 인물들의 다양한 목소리를 여러 가지 악기로 조화된 통일성을 창출하는 오케스트라에서 울려나오는 화음을 듣는 것처럼 다시 들음으로써, 그들의 총체적 삶의 양상을 인식할 수 있게 되는 것이다. 이 에피소드의 이와 같은 특성은 미하일 바흐친(Mikhail Bakhtin)이 말하는 소설의 대화성 또는 다성성에 다름 아니다¹⁾. 우리는 이와 함께 “배회하는 바위들”에서

1) 바흐친은 도스토예프스키(Dostoevsky)의 소설의 다성적 특징을 설명하면서, 다성적 문학이란 독립적이고 서로 병합되지 않은 다양한 목소리들과 의식, 진실로 다성적인 매우 정당한 목소리들을 특징으로 한다고 언급한다(1984, 163). 그는 또한 『대화적 상상력』(The Dialogical Imagination)에서 소설이란 예술적으로 조직화된, 다양한 사

조이스 소설의 상호 텍스트성도 파악할 수 있다. 이 에피소드는 『율리시즈』 자체내의 언어와 목소리들을 반복하고 있는 것만이 아니라 작품밖의 텍스트인 『더블린 사람들』의 그것들을 반향하고 있기 때문이다.

“배회하는 바위들”에서는 더블린에 실재하는 인물과 지형 등의 세목들이 조이스의 ‘주도 면밀한 천박한 문체’(Letter II 134)에 의해 생생하게 예술적으로 재형성되고 있다. 이와 같은 미학적 창조에서 가장 중심이 되는 기법은 병치 또는 삽입의 기법이다. 첫번째 비네트에 나오는 콘미 신부(Father Conmee)의 여로에서도 병치의 기법이 사용되어 그의 정신적 마비상을 부각시킨다.

Mr Denis J Maginni, professor of dancing & c, in silk hat, slate frockcoat with silk facings, white kerchief tie, tight lavender trousers, canary gloves and pointed patent boots, walking with grave deportment most respectfully took the curbstone as he passed lady Maxwell at the corner of Dignam's court.

Was that not Mrs M'Guinness?

Mrs M'Guinness, stately, silverhaired, bowed to Father Conmee from the farther footpath along which she sailed. And Father Conmee smiled and saluted. How did she do?

A fine carriage she had. Like Mary, queen of Scots, something. And to think that she was a pawnbroker! Well, now! Such a... What should he say?... Such a queenly mien. (181)

『젊은 예술가의 초상』에서도 등장하는 콘미 신부는 『더블린 사람들』의 “자매들”(The Sisters)에 나오는 플린 신부(Father Flynn)처럼 종교의 정신적 타락을 상징적으로 보여준다. 절묘하게 병치된 두 인용구절에서 매그니니는 디그넬 광장을 지나가고 있고 콘미 신부는 디그넬의 유족을 위한 용무로 걷고 있다는 점에서 양자는 디그넬을 매개로 하여 우연한 대응을 이루는데, 전자의 화려한 옷차림은 매기니스 부인의 외양에 관심을 갖는 후자의 물질적 세속성을 뚜렷이 드러나게 한다. 콘미 신부는 또한 그의 여로에서 ‘진흙 아일랜드’를 피하고 전차를 선택함으로써 아일랜드의 어려운 현실에 참여하기를 거부하고 있다. 그는 세속적인 부와 지위만을 지향하고 성직자의 임무인 영혼의 구원에는 관심이 없는 인물인 것이다. 따라서 우리는 콘미 신부의 여로를 통해 종교에 대한

부정적 이피퍼니를 경험하게 될 뿐이다.

더들리(Dudley)백작의 행로가 묘사되는, “배회하는 바위들”의 마지막 비네트는 전술한 첫번째 비네트와 구조상으로 대응을 이루면서 다른 비네트들을 포용하고 있다. 콘미 신부가 부패한 종교를 대표하는 인물이라면, 더들리 백작은 부패한 정치를 대표하는 인물이다. 후자의 마차 행렬은 ‘마이러스 자선시’(Mirus bazzar)에 참석하러 가는 본래의 목적과는 상반되게 화려하고 형식적이라는 점에서 아일랜드의 정치적 부패의 실상을 보여주는 객관적 상관물이라고 할 수 있다.

The cavalcade passed out by the lower gate of Phoenix park saluted by obsequious policemen and proceeded past Kingsbridge along the northern quays. The viceroy was most cordially greeted on his way through the metropolis. At Bloody bridge Mr Thomas Kernan beyond the river greeted him vainly from afar. (207)

더군다나 위 인용구절에서 마차 행렬에 ‘아침하는 경찰관들’의 모습은 더블린에 만연되고 있는 왜곡된 정치와 조국관을 통렬하게 드러낸다. 이 비네트에서는 토마스 커넌 등을 비롯한 많은 더블린 사람들이 더들리 백작의 마차행렬과 마주치게 되는데, 양자 사이에는 정신적 교류는 전혀 없고 가식적 인사만이 존재할 뿐이다. 여기에서도 우리는 정치적 부패에 대한 부정적 이피퍼니를 경험하지 않을 수 없게 된다.

블룸의 여로는 제 10 비네트에 배치되어 구조상으로 “배회하는 바위들”의 중앙에 위치하고 지형적으로 더블린 중심부에서 진행되고 있다. 이것은 블룸이 이 에피소드는 물론 『율리시즈』의 중심인물임을 부각시키기 위한 조이스의 정교한 구조적 설계에 의한 것이다. 이 비네트에서 블룸은 다음 인용구절에 드러나듯이 더블린의 ‘많은 사람들’로부터 소외된 채, 『죄의 향기』(*Sweets of Sin*)라는 소설의 환상 속에서 자신의 아내와 보일런의 간음에 대한 강박관념에 사로잡혀 있다.

On O'Connell bridge many persons observed the grave deportment and gay apparel of Mr Denis J Maginni, professor of dancing & c.

Mr Bloom, alone, looked at the titles. *Fair Tyrants* by James Lovebirch.

Know the kind that is. Had it? Yes.

He opened it. Thought so.

A woman's voice behind the dingy curtain. Listen: the man.

No: she wouldn't like that much. Got her it once.

He read the other title: *Sweets of Sin*. More in her line. Let us see.

He read where his finger opened.

— *All the dollarbills her husband gave her were spent in the stores on wondrous gowns and costliest frillies. For him! For Raoul!*

Yes. This. Here. Try.

— *Her mouth glued on his in a luscious voluptuous kiss his hands felt for the opulent curves inside her deshabelle.*

Yes. Take this. The end.

— *You are late, he spoke hoarsely, eying her with a suspicious glare. The beautiful woman threw off her sabletrimmed wrap, displaying her queenly shoulders and heaving embonpoint. An imperceptible smile played round her perfect lips as she turned to him calmly.* (194)

첫번째 문장에 나오는 삽입의 기법은 두 번째 문장과 대조되어 블룸의 고독을 부각시키는 동시에 그가 더블린의 다른 사람들과는 구별되는 삶을 살고 있음을 암시하는 것이라 할 수 있다.²⁾ 또한 블룸이 읽고 있는 『죄의 향기』의 내용은 오쟁이진 그의 상황을 반영하는 것인데(Peake 141), 그는 “카르케”에 피소드에서 환상을 통해 육감적 세계를 경험함으로써 자신의 내부에 잠재되어 있는 물리에 대한 이와 같은 성적 욕구를 표출하게 된다.

지금까지 살펴본 비네트들뿐만 아니라 “배회하는 바위들”의 다른 비네트들에서도 더블린의 평범한 시민들이 파노라마처럼 등장하여 미로 속을 방황하면서 다양한 모습으로 그들의 화석화된 삶을 보여준다. 그들은 더블린의 누추한 현실을 개선하고자 하는 의지를 상실한 채, 생중사의 삶을 영위하고 있을 뿐이다. 따라서 우리는 “배회하는 바위들”을 읽으면서 『율리시즈』에 나오는 더블린

2) 블룸은 스티븐과 함께 “배회하는 바위들”의 콘미 신부와 더들리 총독의 여로에서 배제되어 있다. 이것은 두 인물이 종교와 정치라는 두 형태의 권위로부터 벗어나 있음을 뜻한다(Ellmann 101). 조이스는 이와 같은 생략의 기법에 의해 블룸과 스티븐이 다른 인물들과는 달리 더블린의 미로 속을 빠져 나와 새로운 삶을 열게 될 것임을 독자에게 암시적으로 전달하고 있다.

사람들의 삶에 대한 부정적 이피퍼니를 반복해서 경험하게 된다. 그러나 이 에피소드가 총체적으로 마비된 더블린의 공허하고 불결한 현실만을 보여주는 것은 결코 아니다. 스티븐은 미학적 창조를 통해 더블린의 마비상태를 극복할 수 있는 진정한 예술가가 되기 위해 끊임없이 투쟁하고 있을 뿐만 아니라, 네 번째 비네트에 삽입된 다음 인용구절에서 블룸이 엘리야로서 출현함으로써 전자가 진정한 예술가로 성숙할 수 있도록 도와줄 정신적 아버지가 될 것임을 예고하고 있기 때문이다.

A skiff, a crumpled throwaway, Elijah is coming, rode lightly down the Liffey, under Loopline bridge, shooting the rapids where water chafed around the bridgepiers, sailing eastward past hulls and anchorchains, between the Customhouse old dock and George's quay. (186-87)

리피강을 따라 흘러가고 있는 ‘구겨진 종이 뻬라’는 블룸이 던진 것으로서, 스티븐은 물론 더블린의 모든 사람들을 구원할 ‘엘리아가 다가오고 있음’을 상징하는 것이다. 따라서 미래의 더블린은 스티븐의 상상력과 블룸의 인도주의를 통해 마비를 치유함으로써 좌절의 도시가 아닌 구원의 도시가 될 것이다.

『율리시즈』의 통일된 미학적 구조에 대한 조이스의 자의식적 성찰은 제 15 에피소드인 “키르케”에서 절정에 이른다. 다른 에피소드들에서 이미 드러난, 『율리시즈』의 중심이 되는 거의 모든 주제들과 사건들 및 언어들이 “키르케”라는 하나의 에피소드에 수렴이 되고 있음을 알 수 있다. 조이스는 이 에피소드에서 정교하게 섞어 짜는 상호 텍스트적 전략에 의해 앞선 에피소드들을 총체적으로 제시함으로써, 『율리시즈』를 다시 읽는 통일성의 미학적 효과를 창출하고 있는 것이다. 또한 이 에피소드는 극적 형식으로 제시되어 직접 보고 들을 수 있는 무대를 마련하고 있기 때문에(Kenner 345), 독자가 객관적 시각에서 『율리시즈』의 미학적 창조에 능동적으로 참여할 수 있는 가능성이 열린다. 비록 “키르케” 에피소드가 초현실주의의 환각 속에서 제시된다 하더라도, 우리는 주마등처럼 변하는 장면들을 통해 사실주의적인 이피퍼니를 인식하게 된다. 이 에피소드에서 블룸과 스티븐이 경험하는 이피퍼니를 통해 그들의 잠재의식 속에 내재된 진실을 감추고 있는 겹질을 벗길 수 있기 때문이다.

『율리시즈』의 대주제인 동질성 모티프는 작품내의 상호텍스트적 반복에 의

해 각 에피소드에서 제시되고 있는데, “키르케” 에피소드에서 그것의 궁극적 본질이 밝혀지게 된다. 블룸과 스티븐은 『율리시즈』 전체에 걸쳐서 본질적으로 유사한 경험을 겪으면서, 점차 그들의 동질적 본성을 깨닫게 된다. “키르케”에서도 스티븐의 환각은 블룸의 경험에 기초를 두고 있고, 블룸의 환각은 스티븐의 경험에 기초를 두고 있음이 드러나고 있어 양자의 동질성을 뒷받침한다. 블룸과 스티븐의 환각은 결국 각각 하루 동안에 겪는 타자의 경험에 의한 부산물이라 할 수 있다(Bowen 112). 조이스의 정교한 섞어짜기에 의해 블룸과 스티븐의 환각이 결합됨으로써, 그들은 이렇게 서로 타자의 삶을 살면서 하나의 삶을 또다른 삶으로 변형시킨다. 그들은 또한 이와같이 변형된 각각의 삶을 이 피터니를 통해 “키르케”라는 극적 예술작품으로 승화시키게 된다.

블룸과 스티븐의 동질성은 “키르케”의 간음 모티프에서 가장 두드러지게 나타난다. 이 간음 모티프는 “스킬라와 카립디스”에서 제시된 바 있는 셰익스피어 이론의 반복과 결합되면서 객관화 과정을 거친다. “키르케” 에피소드의 클라이맥스에서 린치(Lynch)는 블룸과 스티븐의 오쟁이집을 조롱하듯이, 밤거리의 여인들과 함께 웃음을 터뜨리며 ‘자연을 비추는 거울’을 가리킨다.

LYNCH

(point) The mirror up to nature. (he laughs) Hu hu hu hu !

(Stephen and Bloom gaze in the mirror. The face of William Shakespeare, beardless, appears there, rigid in facial paralysis, crowned by the reflection of the reindeer antlered hatrack in the hall.)

SHAKESPEARE

(in dignified ventriloquy) 'Tis the loud laugh bespeaks the vacant mind. (to Bloom) Thou thoughtest as how thou wastest invisible. Gaze. (he crows with a black capon's laugh) Iagogo! How my Old-fellow chokit his Thursdaymornun. Iagogogo! (463)

첫번째 구절에선 거울 이미지를 통해 블룸과 스티븐이 셰익스피어와 동일시되고, 두 번째 구절에선 셰익스피어의 문체에 대한 패러디로 제시된 간음 모티프를 통해 그것이 구체적으로 입증된다. 스티븐의 『햄릿』이론에서의 셰익스

피어와 마찬가지로 블룸과 스티븐은 각자 오쟁이진 남편이자 찬탈의 희생자이다. 블룸은 물리에 의해 오쟁이짐을 당하고 스티븐은 메어리 디덜러스에 의해 오쟁이짐을 당했다는 점에서, 그들은 동시에 앤 해서웨이에 의해 오쟁이진 셰익스피어와 공통점을 지니고 있는 것이다. 이와 같이 블룸과 스티븐은 셰익스피어가 자기 이미지를 그의 연극 속에 투영하는 것과 마찬가지로 드라마 형식을 취한 “키르케”에서 각자의 자기 이미지를 세계 속에 투영함으로써(Riquelme 97), 그들의 동질적 본성을 드러낸다.

그러나 간음 모티프를 통해 제시되는 블룸과 스티븐의 동질적 상황은 현실적 경험이 예술적인 환각적 실재로 변형된 것이다. 따라서 블룸과 스티븐의 의식적·잠재의식적 계시는 패러디 형태를 취한 예술작품을 창작하는 정신적 태도의 객관화 과정을 통해 나타난다(Bowen 112). 예를 들면 매조키즘적인 성격에 관한 블룸의 이피퍼니는 그의 바지 단추가 떨어지는 단순한 행위로 현시된다. 스티븐의 계시 역시 그가 샹들리에를 부숴버리고 지그프리트(Siegfried)의 영감에 호소하는 것으로 끝난다. 블룸과 스티븐은 다같이 이와 같은 객관화 과정을 거치면서도, 전자가 유능한 시민으로 되돌아 오는 반면에 후자는 시시카프리(Cissy Caffrey) 및 그의 동료들과 의사소통을 하는 데 실패한다는 점에서 대조적이다. 블룸과 스티븐의 이러한 차이는 거울 이미지를 통해 암시되는 것처럼, 그들이 자신들을 셰익스피어와 동일시함으로써 각자에게 노출되는 위협이 다르기 때문이다. 블룸의 경우는 물리와 보일런의 간음행위에 대한 질투에 직면하여 물리와 자신과의 관계를 재검토함으로써 그것을 일소하기만 하면 되지만, 스티븐의 경우는 어머니의 죽음에 대한 강박관념의 구속에서 벗어나는 것은 물론이고 예술적 창조를 통해 시간성을 극복하고 영원성을 지향해야만 되는 복합적인 것이기 때문이다.

스티븐은 『젊은 예술가의 초상』의 제 4장 결말 부분(165)에서 뉴먼(Newman)으로부터의 상호 텍스트적 인용을 통해 자신을 ‘수사슴’(hart)과 동일시함으로써 영원성을 창조하겠다는 예술가적 자부심을 천명한 바 있고, 『율리시즈』에서도 이러한 수사슴의 이미지가 반영하는 결심을 반복해서 표명하고 있음을 알 수 있다. “키르케” 에피소드에서 다시 비상하는 ‘새’(lapwing)의 이미지를 통해 제시되는, 스티븐의 다음과 같은 이피퍼니 역시 『젊은 예술가의 초상』의 뉴먼의 인용을 반향하는 것으로서 조이스의 치밀한 상호 텍스트적 전략을 읽을 수 있다.

STEPHEN

No, I flew. My foes beneath me. And ever shall be. World without end. (*he cries*) *Pater! Free!* (466)

스티븐은 환각 속에서 『젊은 예술가의 초상』의 제 5 장에서의 비상이 실패로 돌아간 현실을 부정하고 다시 영원성을 창조하고자 하는 예술가적 목표를 재천명하면서 정신적 아버지와 자유를 갈망하는데, 이것은 그를 구속하고 있는 어머니의 유령과 '수사슴'(reindeer)의 뿔을 가진 셰익스피어 유령의 위협으로부터 벗어나기 위한 시도에 다름아니다.

『율리시즈』전체에 걸쳐서 스티븐은 어머니의 죽음에 대한 양심의 가책에 시달리면서 줄곧 그의 영혼을 지배하는 그녀의 죽음의 이미지로부터 해방되고자 투쟁하고 있다. “키르케” 에피소드의 환각 속에서 어머니가 유령으로서 ‘젖은 재냄새가 나는 숨결을 그에게 조용히 내뿜으면서’(473) 나타나 그의 죽음을 경고할 때, 양자의 최종적인 대결의 순간이 다가온다. 어머니가 “회개하라, 스티븐”(474)이란 말을 반복하면서 그에게 기도를 강요하자, 스티븐은 그녀의 ‘송장을 파먹는 귀신’ 또는 ‘시체를 씹는 자’(474)라고 부르면서 그녀의 말에 감연히 도전한다. 드디어 스티븐이 어머니에게 요구하고 있는 ‘모든 사람에게 알려진 그 말’은 결코 죽음이 아니라는 것이 밝혀지게 된다. 그는 단호히 죽음을 수용하기를 거부하고 ‘지적인 상상력’을 옹호하면서 ‘이제 난 하느님을 섬기지 않겠다’(475)고 외치기 때문이다. 스티븐은 마침내 물푸레나무 지팡이로 상들리에를 깨뜨림으로써 상징적으로 시간과 공간을 산산이 부숴버리고 상상력의 힘을 사용하여 고통을 겪고 있는 자신의 영혼을 해방시킨다.

STEPHEN

Nothing!

(*He lifts his ashplant high with both hands and smashes the chandelier. Time's livid final flame leaps and, in the following darkness, ruin of all space, shattered glass and toppling masonry.*) (475)

위와 같은 상징적 행동을 통해 그의 영혼을 가두고 있는 교회의 권위와 그의 심장을 찢으려 하는 어머니의 죽음에 대한 기억으로부터 벗어난 스티븐은, 『햄릿』을 쓴 셰익스피어와 같이 창조의 아버지가 됨으로써 이제 자신이 경험한 정신적·감정적 공허로부터 인간의 유한성을 극복할 수 있는 예술작품을 쓸 수 있게 될 것이다.

한편 블룸은 “키르케”의 결말부분에서 병사 카아(Private Carr)와의 싸움 끝에 의식을 잃고 쓰러져 있는 스티븐을 보고, 11년 전에 죽은 자신의 아들인 루디(Rudy)를 발견한 것으로 생각하여 『울리시즈』에서 내내 거듭된, 아들을 찾고자 하는 자신의 열망을 객관화시키는 다음과 같은 이피퍼니를 경험한다.

(Silent, thoughtful, alert he stands on guard, his fingers at his lips in the attitude of secret master. Against the dark wall a figure appears slowly, a fairy boy of eleven, a changeling, kidnapped, dressed in an Eton suit with glass shoes and a little bronze helmet, holding a book in his hand. He reads from right to left inaudibly, smiling, kissing the page.) (497)

블룸의 환각 속에서 루디가 등장하여 ‘계속 책을 읽으며’ 무심히 그의 눈을 들여다보면서 미소를 짓는데, 이 소년의 모습은 바로 걸작품을 쓰고자 하는 미성숙한 예술가, 스티븐의 모습을 연상시킨다. 블룸은 궁극적으로 스티븐의 정신적 아버지가 되어 그를 성숙한 예술가로 만듦으로써, 자신도 루디의 죽음으로 인한 물리와의 정신적·육체적 단절을 극복하게 될 것이다. 그리고 만일 스티븐이 블룸을 그의 육체로 받아들인다면 자신의 문제를 해결하고 삶과 예술을 통해 죽음을 정복할 수 있게 될 것이다. 블룸은 스티븐에게 있어서 영혼을 완성하는 육체가 될 수 있기 때문이다(Kimball 156).

그러나 블룸과 스티븐은 지금까지 살펴본 “키르케”에 의해 본질적으로 개조되지는 못한다. 스티븐과 블룸은 각자 양심의 가책과 성적 강박관념의 굴레로부터 벗어나고자 하는 극적인 시도들에도 불구하고 여전히 그것에 의해 사로잡힌 채 헤어지지 못하고 있다. 결국 스티븐과 블룸의 이피퍼니는 잠재의식 속에 존재하는 어떤 궁극적인 진리를 표현하는 것처럼 보일지라도 현실 속에서는 그들의 이피퍼니의 타당성이 흔들릴 수밖에 없는 것이다. 그렇더라도 진정한 예술가로서의 스티븐의 잠재력과 정신적 아버지와 진정한 남편으로서의 블룸의 가능성이 환각적인 패러디를 통해 강력하게 암시되고 있음은 부인할

수 없다. 따라서 “키르케”에서 드러나는 그들의 잠재력 또는 가능성은 “페넬로페”에서의 물리의 내적 독백에 의해 그것이 완결되게 될 것임을 예고하고 있는 것에 다르아니다. 결론적으로 “키르케” 에피소드의 예술적 이피퍼니의 중요성은 극적 형식을 취한 조이스의 정교한 반복의 기법에 의해 객관화되면서 울리시즈 전체의 통일된 미학적 구조를 창출하는 데 있다. 보웬의 언급처럼 조이스는 “키르케”에서 이피퍼니 자체뿐만 아니라 그것의 창작과정을 탐구하고 있는 것이다(113). 이피퍼니와 환각적인 비전에 기초를 두고 있는 블룸과 스티븐의 하루의 경험들이 조이스에 의해 예술작품으로 승화된 것이다.

IV

제 18 에피소드인 “페넬로페”는 조이스가 버즌에게 보낸 편지를 통해 밝히듯이 『울리시즈』의 ‘육체의 시학’을 완결하는 에피소드로서 이 소설의 두말할 나위 없는 ‘중심’(clou)이다(*Selected Letters* 285). 이 편지에서 계속되는 조이스의 기술은 “페넬로페”의 문체적 특성을 잘 보여준다. 이 에피소드는 구두점과 서술이 없이 마치 강물처럼 흐르는 물리의 길다란 내적 독백으로만 씌어진 8개의 문장으로 이루어져 있는데, 여기에서 ‘8’이란 수자는 무한대와 성모 마리아(Virgin Mary)를 상징하는 것으로서(Van Boheemen-Saaf 94) 물리의 성격을 요약해 준다. 그리고 여성의 단어인 ‘yes’로 시작해서 ‘yes’로 끝나는 물리의 독백은 나선형으로 꿈틀거리는 역동적 움직임을 보여주면서 이 소설의 긍정의 주제를 뚜렷이 부각시킨다. 또한 “페넬로페”에 주도면밀하게 배치된, 여성의 육체의 주요부분을 각각 상징하는 ‘because,’ ‘bottom,’ ‘woman,’ ‘yes’라는 단어들은 이 에피소드가 여성의 육체로 씌어진 것임은 물론 『울리시즈』의 미학이 다르아닌 육체의 시학이라는 것을 입증하는 것이다. 여성의 육체란 바로 물리의 육체를 말한다. 따라서 “페넬로페”는 그녀의 사고와 육체로 씌어진 것에 다르아니다.

다산과 풍요를 상징하는 ‘대지의 여신,’ 물리는 바로 자신의 육체로 씌어진 “페넬로페”의 문체에 의해 짜여지고 풀려지면서 블룸과 스티븐을 그녀의 육체의 세계로 포용함으로써 그들이 각자 『울리시즈』에서 지향하고 있는 목표를 성취할 수 있도록 해준다. 이와 같은 가능성은 제 17 에피소드인 “이타

카”(Ithaca)에서 스티븐과 블룸의 시선이 물리에게 수렴되는 순간을 통해 예고된 것이다.

How did he elucidate the mystery of an invisible attractive person, his wife Marion (Molly) Bloom, denoted by a visible splendid sign, a lamp?

With indirect and direct verbal allusions or affirmations: with subdued affection and admiration: with description: with impediment: with suggestion.

(576)

블룸은 “에우마이오스”(Eumaeus) 에피소드에서 스티븐에게 ‘몸집이 커다란 한 귀부인이 육체적 매력을 드러내는’(533) 물리의 사진을 보여줌으로써 이클레스(Eccles) 7 번가로 그를 유혹한 바 있는데, 전자는 결국 『울리시즈』에서의 방랑을 끝내고 귀환하여 후자를 물리의 육체로 인도함으로써, 그의 정신적 성숙을 도와주는 동시에 자신도 물리의 자궁 속을 찾아 들고자 하는 것이다.

물리는 스티븐을 11년 전에 죽은 루디와 동일시하면서 블룸이 스티븐에게 부성적 사랑을 느끼는 것과 마찬가지로 모성애를 느끼고 그를 통해 새로운 아들을 얻을 수 있으리라는 희망으로 자신의 육체의 문을 연다. 그녀는 상상 속에서 스티븐과 육체적 결합을 함으로써 여성과의 화해를 갈망하는 그를 받아들인다.

I wanted to kiss him all over also his lovely young cock there so simple I wouldnt mind taking him in my mouth if nobody was looking as if it was asking you to suck it so clean and white he looks with his boyish face I would too in ½ a minute even if some of it went down what its only like gruel or the dew theres no danger besides hed be so clean compared with those pigs of men I suppose never dream of washing it from 1 years end to the other the most of them only thats what gives the women the moustaches Im sure itll be grand if I can only get in with a handsome young poet at my age (638)

물리는 스티븐의 순수하면서도 불모의 정신적 세계를 그녀의 풍요한 다산의 육체적 세계로 포용함으로써, 스티븐이 자궁 속에서 육화된 말의 아버지가

될 수 있도록 도와준다. 자신과 불륨의 동질성에 대한 깨달음을 통해 정신적 아버지를 찾은 바 있는 스티븐은, 비록 상징적이긴 하지만 이제 물리의 사랑과 긍정을 통해 그를 구속해 온 어머니의 죽음에 대한 양심의 가책으로부터 벗어나 여성과의 화해를 성취하고 성숙한 예술가로 다시 태어나게 되는 것이다.

그녀의 자궁 안에서 스티븐을 시인으로 양육하는 포용성을 보여주는 물리는 양성동체적 남성의 마음 속에 존재하는 여성적 원리의 상징이다(French 259). 그녀에게 있어서 성적 욕구란 “여성이란 거의 하루에도 스무 번이나 안기고 싶어 한다.”(633)는 그녀의 말처럼 자연의 흐름에 순응하는 여성으로서의 당연한 권리이다. 보일런과의 육체적 접촉도 그녀의 이와 같은 생각의 연장선 상에서 행해지는 것으로서 결코 그것을 부끄러워 하지 않는다. 그러나 물리가 단지 육체적 쾌락만을 추구하기 위해 남성과 성적 결합을 원하는 것은 아니다. 오히려 그것을 통해 여성으로서의 그녀의 존재를 확인하고 생의 활력을 얻기 위한 것이다. 따라서 그녀가 스티븐과는 달리 예의도 없고 세련되지도 못할 뿐만 아니라 ‘시와 양배추의 구별도 못하는 무식장이’(38)인 보일런과 앞으로 관계를 단절하게 될 것임은 당연한 것이다.

루디가 죽은 후에 10년 이상 동안 지속된 성의 부재를 능동적으로 해결하고자 시도한, 보일런과의 정사를 통해 정신적 불모성만을 경험한 물리는 ‘만일 불륨이 그녀의 엉덩이에 키스하기를 원한다면’(642) 그에게 적극적으로 자신의 육체를 제공하겠다고 결심한다. 수박, 즉 ‘둔부’(bottom)의 숭배자인 불륨만이 그녀의 다산성을 회복시켜 스티븐을 닮은 아들을 낳게 할 유일한 남성임을 깨달은 것이다. 물리는 불륨과 최초로 육체적 결합을 했던 호우드언덕의 서정적 쌍면을 회상하면서 긍정의 말인 ‘yes’로서 그를 다시 그녀의 육체로 포용하겠다는 결심을 다시 다짐한다.

the sun shines for you he said the day we were lying among the
rhododendrons on Howth head in the grey tweed suit and his straw hat the
day I got him to propose to me yes first I gave him the bit of seedcake out
of my mouth and it was leapyear like now yes 16 years ago my God after
that long kiss I near lost my breath yes he said I was a flower of the
mountain yes so we are flowers all a womans body yes that was one true
thing he said in his life and the sun shines for you today yes that was why I
liked him because I saw he understood or felt what a woman is and I knew

I could always get round him and I gave him all the pleasure I could leading him on till he asked me to say yes (643)

육감적으로 활력이 넘치는 물리의 언어로 씌어지는 호우드 언덕에서의 사랑에 대한 회상 장면은 “레스트리고니언즈”에서의 불륨의 그것과 대응을 이룬다. 마침내 불륨과 물리는 이와 같은 이피퍼니의 일치에 의해 그들의 영혼과 육체가 합일된 진정한 사랑을 성취하게 되는 것이다.

이 장의 서두부분에서 언급한 바와 같이, 『율리시즈』의 마지막 말인 ‘yes’는 조이스의 치밀한 예술적 전략의 의해 물리에게 남겨진다. 조이스의 추가적인 설명에 따르면 ‘인간적인 너무나 인간적인’ 이 마지막 말은 ‘영원으로 들어가는 불륨의 통행권에 대한 필수불가결한 부서’(Selected Letters 278)이다. 물리는 앞선 인용구절에서 계속해서 이어지는 다음과 같은 내적 독백을 통해 서정적 환희에 가득찬 불륨과의 육체적 재결합을 노래하면서 활력이 넘치는 이 ‘yes’라는 말로 『율리시즈』를 끝맺음으로써, 그들의 사랑을 확인하고 삶을 수용하는 동시에 새로운 질서를 창조한다.

O and the sea the sea crimson sometimes like fire and the glorious sunsets and the figtrees in the Alameda gardens yes and all the queer little streets and the pink and blue and yellow houses and the rosegardens and the jessamine and geraniums and cactuses and Gibraltar as a girl where I was a Flower of the mountain yes when I put the rose in my hair like the Andalusian girls used or shall I wear a red yes and how he kissed me under the Moorish wall and I thought well as well him as another and then I asked him with my eyes to ask again yes and then he asked me would I yes to say yes my mountain flower and first I put my arms around him yes and drew him down to me so he could feel my breasts all perfume yes and his heart was going like mad and yes I said yes I will Yes. (643-44)

여성의 말인 ‘yes’는 순종을 암시함으로써 수태와 탄생을 가능하게 하는 생명의 문을 열고 인간의 존재에 대한 궁극적인 긍정을 유발한다. ‘야산의 꽃’인 물리의 생명에 대한 ‘yes’는 니이체(Nietzsche)적인 긍정으로서 생명에 내재하는 ‘yes’와 다를 바 없다(Valente 89). ‘yes’는 또한 타자를 긍정함으로써 자아를 성취하는 말이다. 자신의 육체안에 ‘yes’를 소유하는 물리는 불륨과 스티븐을 개

별화함으로써 조이스가 그들을 불후하게 만드는 것을 가능하게 한다. 궁극적으로 절대적인 의미 또는 가치를 포용하는 'yes'는 그 자체의 증서가 되어 모든 의미와 가치를 떠맡음으로써(Valente 89), 『율리시즈』의 육체의 시학이 절정에 이르도록 하는 것이다. 그러나 조이스의 소설미학이 『율리시즈』를 끝맺는 'yes'로서 완결되는 것은 결코 아니다. 『율리시즈』의 존재론적 양식을 긍정하는 'yes'는 그것을 패러디하는 『피네간의 경야』(*Finnegans Wake*)에서 재구성됨으로써 닫힌 결말이 아닌 열린 결말을 제시하고 있기 때문이다.

Oyes! Oyeses! Oyesesyese! The primace of the Gaulls, protonotorious, I yam as I yam, mitrogenerand in the free state on the air, is now aboil to blow a Gael warning. Inoperation Eyrlands Eyot, Meganesia, Habitant and the onebut thousand insels, Western and Ostern Approaches. (604)

위 인용구절에서 드러나듯이 『율리시즈』에서 물리의 'yes'의 반복은 『피네간의 경야』결말부분에서 'Oyes'의 반복으로 고쳐 씌어진다. 이 'Oyes' 역시 'yes'와 마찬가지로 타자의 목소리로서 법과 질서의 목소리이다. 조이스는 『피네간의 경야』에서 『율리시즈』의 긍정을 재구성함으로써 그의 소설의 미학적 형식주의를 완결하는 질서를 창조하는 동시에, 그 역시 불륜과 마찬가지로 영원으로 들어가 불멸의 예술가가 되는 것이다.

(대림대)

인용 문헌

- Atherton, J. S. "The Oxen of the Sun." *James Joyce's 'Ulysses': Critical Essays*. Eds. Clive Hart and David Hayman. Berkeley: University of California Press, 1974, 313-39.
- Bakhtin, Mikhail. *The Dialogic Imagination: Four Essays*. ed. Caryl Emerson, trans. Caryl Emerson and Michael Holoquist. Austin: University of Texas Press, 1981.

- _____. *Problems of Dostoevsky's Poetics*. ed. and trans. Caryl Emerson. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.
- Bowen, Zack. "Joyce and the Epiphany Concept: New Approach." *Journal of Modern Literature*, Vol. 9, No. 1 (1981/82), 103-14.
- Budgen, Frank. *James Joyce and the Making of 'Ulysses.'* Bloomington & London: Indiana University Press, 1960.
- Druff, Jr., James H. "History vs. the Word: the Metaphor in Stephen's Aesthetic." *James Joyce Quarterly*, Vol. 19, No. 3 (Spring 1982), 303-14.
- Ellmann, Richard. *Ulysses on the Liffey*. New York: Oxford University Press, 1972.
- French, Marilyn. "Joyce and Language." *James Joyce Quarterly*, Vol. 19, No. 3 (Fall 1981), 239-55.
- Gilbert, Stuart. *James Joyce's Ulysses*. New York: Vintage Books, 1958.
- Gillespie, Michael Patrick. "Sources and the Independent Artist." *James Joyce Quarterly*, Vol. 27, No. 2 (Winter 1990), 241-55.
- Joyce, James. *Finnegans Wake*. London: Faber & Faber, 1975.
- _____. *Letters of James Joyce*. Vol. I, ed. Stuart Gilbert. New York: The Viking Press, 1957. Vols II and III, ed. Richard Ellmann. New York: The Viking Press, 1966.
- _____. *A Portrait of the Artist as a Young Man: Text, Criticism and Notes*. ed. Chester G. Anderson. New York: The Viking Press, 1968.
- _____. *Selected Letters of James Joyce*. ed. Richard Ellmann., London: Faber & Faber, 1975.
- _____. *Ulysses: The Corrected Text*. eds. Hans Walter Gabler et al. Harmondsworth: Penguin Books, 1986.
- Kenner, Hugh. "Circe." *James Joyce's 'Ulysses': Critical Essays*. ed. Clive Hart and David Hayman, 341-62.
- Kimball, Jean. "Love and Death in *Ulysses*: 'Word Known to All Men.'" *James Joyce Quarterly*. Vol. 24, No. 2 (Winter 1987), 143-60.
- Litz, A. Walton. "The Author in *Ulysses*: The Zurich Chapters." *James Joyce*:

- A New Language*. ed. F. G. Tortosa, Seville: University of Seville Press, 1982.
- Parrinder, Patrick. *James Joyce*. Cambridge & New York: Cambridge University Press, 1984.
- Peake, C. H. *James Joyce: The Citizen and the Artist*. Stanford: Stanford University Press, 1977.
- Peterson, Richard F. "Did Joyce Write *Hamlet*?" *James Joyce Quarterly*, Vol. 27, No. 2 (Winter 1990). 365-72
- Riquelme, J. P. "Enjoying Invisibility: My Myth of Joyce's Impersonal Narrator." *The Seventh of Joyce*. ed. Bernard Benstock, 22-24.
- Valente, Joseph. "Beyond Truth and Freedom: the New Faith of Joyce and Nietzsche." *James Joyce Quarterly*, Vol. 25, No. 1 (Fall 1987), 87-103.
- Van Boheemen-Saaf, Christine. "Joyce, Derrida, and the Discourse of "the Other."" *James Joyce: The Augmented Ninth*. ed. Bernard Benstock, 88-101.

Abstract

Aesthetical Formalism in *Ulysses*

Jae-Oh Rheem

James Joyce, like other modernist novelists, shows his life-long interest in the form of fiction in and through his works. Each of Joyce's works displays a remarkable organic unity, although it threatens to split asunder because of its episodic and fragmentary qualities.

To create the structural pattern of *Ulysses* which offers harmony, unity, and dialectical rhythm, Joyce exploits various techniques and artistic strategies. Local repetition is used for thematic intensification and may affect us subliminally. The book's symbols and literary allusions deepen our sense of the incrustation of his text, its meticulously arranged and richly decorated surface. Selection, foregrounding, perspective, juxtaposition, interpolation, and other devices play as great a part in the transparent narrative at which Joyce aimed as they do in any other form of storytelling. In particular, Joyce elaborates the intertextual strategy within *Ulysses* itself as well as among his other works. The intertextual characteristics of Joyce's novels including *Ulysses* make possible the attainment of their aesthetical form, individually or as a whole.