

## 모더니즘 서술기법의 비교 연구

엄 미 숙

### I

본 연구에서는 『마담 보바리』(*Madame Bovary*, 1857), 『암흑의 오지』(*Heart of Darkness*, 1899), 『대사들』(*The Ambassadors*, 1903), 『위대한 개츠비』(*The Great Gatsby*, 1925), 『등대로』(*To the Lighthouse*, 1927), 『소음과 혼돈』(*The Sound and the Fury*, 1925) 그리고 『내가 죽어가며 누워 있을 때』(*As I Lay Dying*, 1930) 등의 모더니즘소설들이 서술기법 면에서 18, 19세기 소설들과 어떻게 다른지, 그리고 그렇게 된 역사적 문화적 배경은 무엇인지를 살펴보고자 한다. 이어서 같은 모더니즘의 시대의 작품이면서도 조이스가 『율리시스』(*Ulysses*, 1922)에서는 위에서 언급된 소설들에서 쓰여진 기법들 외에도 훨씬 더 실험적이고 혁신적인 서술기법들을 독창적으로 구사하고 있음을 살펴보고 그 이유를 현실재현 문제와 관련지어서 조명해보고자 한다.

영미문화권에서 『율리시스』의 다양한 서술기법, 언어, 스타일에 대한 본격적인 연구들이 이루어진 것은 70년대 이후이다. 초기의 연구가들은 『율리시스』에서의 서술자의 다양한 역할에 주목하지 못한 채 『율리시스』를 ‘저자의 사라짐’을 구현한 작품으로만 읽어내는 한계를 보였다. 그러나 소설을 서술자(내포저자)의 담

론으로 보는 부스(Wayne Booth)를 비롯하여 포스트모더니즘시대의 서술이론가들도 ‘보여주기’만을 선호하는 경향을 경계하고, 소설은 서술체이기 때문에 담론을 조정하는 서술자가 반드시 존재하며, 서술자가 어느 정도의 역할로 얼마만큼 자신을 노출시키는가 하는 정도의 차이가 있다고 주장한다. 이들 논지에 따르면, 서술자가 전면에서 서술하는 ‘말하기’ 기법이든, 비매개의 환상을 주는 ‘보여주기’ 기법이든, 또 양자를 적당한 비율로 혼용해서 쓰는 기법이든간에 이 기법들은 각각 주어진 제재에 따라 사용될 수 있는 적법한 하나의 수사 또는 전략인 것이다. 따라서 모든 소설은 ‘순수한 말하기’에서 ‘순수한 보여주기’에 이르는 수사 전략상의 양극 사이에 있는 한 담론양식으로 썩어지며, 이 양극 사이에 수많은 담론형식의 스펙트럼이 형성된다는 것이다.

## II

이러한 서술이론가들의 논지들에 따라 초기 모더니즘소설들로부터 ‘서술기법의 백과사전’이라 불리는 『올리시스』에 이르기까지 모더니즘소설들에 나타난 서술기법들을 더욱 선명히 조명해보기 위해서는 우선 18, 19세기 소설들에서의 서술자의 역할에 주목해 볼 필요가 있다. 헨리 필딩(Henry Fielding), 월터 스코트(Walter Scott), 제인 오스틴(Jane Austen), 브론테 자매(Charlotte & Emily Brontë), 찰스 디킨즈(Charles Dickens), 윌리엄 대커리(William M. Thackeray), 조지 엘리엇(George Eliot) 등은 대표적인 18, 19세기 소설가들이다. 그렇다면 18, 19세기 소설들에서 서술자나 화자가 어떻게 구체적으로 역할을 수행하고 있는지 몇 가지 예를 살펴보자. 우선 오스틴의 『설득』(*Persuasion*, 1818)에서는 일인칭 화자가 결혼하기로 작정한 사람들에 대한 개괄적인 심리분석을 내린다. 스코트의 『미드로스시언의 심장』(*The Heart of Midlothian*, 1818)에서는 서술자가 독자를 직접 불러가며 이야기에 교훈적인 내용을 첨가하고 있다. 그리고 대커리의 『허영의 시장』(*Vanity Fair*, 1848)의 마지막 부분에서는 서술자가 청자로서의 독자를 상징하고 그가 들려준 이야기는 꼭두각시 상자에서 풀어진 연극이었음을 고백하면서 연극을 그만 끝내자고 독자의 허락을 청하고 있다. 그리고 샬롯 브론테의 『셜리』(*Shirley*, 1849)에서는 서술자가 서문에서부터 독자를 직접 불러가며 앞으로 전개

될 이야기가 냉혹한 현실에 관한 것임을 첫 머리부터 주지시킨다.

또한 엘리엇의 『아담 비드』(*Adam Bede*, 1859)에서의 서술자는 역시 독자에게 직접 말을 걸며 사랑을 한번 이상 해본 사람이라면 두 영혼이, 하나로 합쳐지기 전의 두개의 작은 떨리는 빗방울처럼 서로에게 점차 다가가던 촉감들을 보잘 것 없는 것으로 더 이상 생각하지 않을 것이라는 감상적인 논조를 가한다. 그리고 앤 토니 트롤로프(*Anthony Trollope*)가 쓴 『닥터 돈』(*Doctor Thorne*, 1858)의 서술자는 소설을 묘사위주로 진행해나가겠다는 것을 솔직히 밝힘으로써 이야기를 이끌어가는 주체로서의 자신의 존재를 공공연히 드러낸다. 한편, 『미들마치』(*Middlemarch*), 『안나 카레니나』(*Anna Karénina*), 『테스』(*Tess of D'Urbervilles*)에서도 전지적 서술자가 사건을 상세하게 설명하고, 보고해주고, 요약하며, 도덕적으로 논평해준다.

이렇듯, 이들의 이야기는 전적으로 또는 부분적으로 작가의 대변인 역할을 하는 삼인칭 전지적 서술자 또는 일인칭 화자에 의해 전개된다. 삼인칭 소설의 경우 뿐 아니라 대부분의 일인칭 소설에서 서술자 또는 화자는 독자에게 눈에 거슬릴 정도로 자신의 존재를 수시로 드러내며, 독자들을 불러보고 그들에게 감정적으로 직접 호소하기도 하며, 소설 진행방법에 대해 갖고 있는 느낌을 솔직히 밝히기도 한다. 그리고 특히 삼인칭 서술자의 경우 어디에나 존재하면서 전지적인 입장에서 객관적인 인물묘사나 그들의 외적인 행동묘사, 심리분석, 도덕적 논평과 교훈, 사물에 대한 설득력 있는 정의를 내린다. 또한 파노라마적인 서술, 배경묘사, 시간과 사건 요약을 통해 독자와 공유하거나 또는 독자들이 수궁하리라고 여겨지는 여러 의견들을 공공연히 드러낸다. 이처럼, 18, 19세기의 소설들에서 서술자는 의미를 생산하고 공급하며 통제하는 의미의 기원 또는 중심이 되기 때문에 헤게모니를 쥐고서 궁극적이며 확실한 대답을 제공하며 도덕적 판단을 내리는 데 주저함이 없다. 18, 19세기의 소설이 이와 같은 방식으로 전개될 수 있었던 것은 계몽주의 이래 서구사회를 지배했던 합리주의 사상에서는 작가와 독자 사이에도 공통의 진리를 구축할 수 있는 어떤 토대가 있었기 때문이다. 이런 기법은 개인과 개인, 개인과 사회 간의 가치관이 다원화되지 않고 객관적이고 절대적인 진리와 공통적인 가치를 추구를 향유할 수 있었던 시대의 반영인 것이다.

## III

그러나 19세기 중반 또는 말부터, 진화론을 주장한 찰스 다윈(Charles Darwin), 절대성을 주장하는 것은 병적이며 사실주의 예술은 망상이라고 갈파하는 프리드리히 니체(Friedrich Nietzsche), 정신분석학 이론의 체계를 세운 지그문트 프로이트(Sigmund Freud) 등의 이론들에 의해 기존의 과학적 합리정신과 확실성은 크게 뒤흔들리기 시작했다. 이어서 20세기에 들어와서는 기성의 절대적 가치관이나 도덕을 붕괴시킨 세계 제 1차 대전, 앨버트 아인슈타인(Albert Einstein)의 상대성 이론, 루이 드 브로이(Louis De Broglie)의 양자론, 베르너 칼 하이젠버그(Werner Karl Heisenberg)의 불확실성 원리, 똑같은 대상을 물음 여러 각도에서 바라본 인상으로 포착해내려는 인상파와 입체파 화가들의 움직임 등이 현대인의 의식구조에 한층 더 큰 변화를 가져왔다. 기존의 공통적 가치에 대한 회의가 만연되어가고 그 공통가치의 권위가 상실되어감에 따라, 절대적으로 옳다고 여겨지는 도덕적 신념이나 교훈은 더 이상 존재할 수 없게 된다. 어느 누구도 특정 사안에 대한 자신의 견해가 절대적으로 옳다고 확신할 수 없다. 그리고 인간사회의 다양화로 인해 자신이 타인과 같은 의견을 가지고 있다고 말할 수도 없고, 타인의 의견을 지배할 수도 없기 때문에, 어느 누구의 주관적 견해도 보편적 가치로 재편될 수 없게 된 것이다.

이러한 진리의 상대성과 주관성을 중시하는 모더니스트 사회에서는 서술자의 개성과 역할을 되도록 약화시킴으로써 ‘말하기’를 배제하고 ‘보여주기’를 통한 ‘비매개성’의 효과를 거둘 수 있는 새로운 기법들을 모색하게 되었다. 구체적 상황에서 일어나는 외적행위 자체보다도 그 행위를 일으키게 했던 동기나 그 상황에 처한 인물들의 의식세계 안에서 일어나는 것들을 포착해내어 보여주려고 하는 것이다.

따라서 선구적인 모더니스트인 플로베르는 “논평도 하지 말고, 작가의 개성을 없애라”는 비개성의 전략을 『마담 보바리』에서 실천한다(Garret 86). 콘라드는 “독자로 하여금 듣게 하고, 느끼게 하고, 그 무엇보다도 우선 볼 수 있게끔 하기 위해” 작가의 대리인물인 말로우(Marlow)를 창조한다(Conrad 19). 제임스는 작가의 개성 제거를 일차 목표로 하기보다는 ‘말하는 자’(teller)인 서술자와 ‘보는 자’(seer)를 구분하고 이 반영자가 받아들인 개인적이고 직접적인 인상을 ‘극화하라!’고 주장하고 작가의 손 감추기를 게을리해서는 안 된다고 말한다(James 265).

조이스는 저자의 존재를 숨기는 극적인 형태가 가장 이상적인 예술형식이라고 주장하고, T. S. 엘리엇(T. S. Eliot)도 작가의 개성을 그의 작품에서 배제해야 한다는 ‘몰개성 이론’을 펼친다(Eliot 37-44). 퍼시 러보크(Percy Lubbock)는 “소설이라는 예술은 소설가가 자신의 이야기를 보여지도록 하고, 드러내 제시하여 스스로 말해지도록 해야 하는 것으로 생각할 때 비로소 시작된다”고 주장한다(Lubbock 62, 69). 그는 소설작품을 크게 ‘장면’과 ‘서술’로 나누고 ‘장면’ 위주의 기법이 『허영의 시장』에서 쓰이는 파노라마적인 서술묘사보다 상대적으로 우월하다고 주장한다.

포드 매독스 포드(Ford Madox Ford)는 “소설가는 자신이 어느 편을 좋아하는지 편들어서는 안 되며, 보여줄 뿐 말해서도 안 되며 독자로 하여금 저자가 존재하고 있다는 사실을 망각하도록 하는 것이 작가의 목표”라고 말한다(Ford 121). 조셉 워렌 비치(Joseph Warren Beach)는 “저자의 사라짐”에서 “펼딩에서 포드에 이르기까지의 영국소설을 조망해 볼 때 가장 인상적인 것은 저자의 사라짐”이라고 지적하고, 묘사하지 말고 보여주어야 한다고 말한다(Beach 114). 브래드포드 부스(Bradford A. Booth)는 “우리 시대의 소설에서 가장 큰 변화는 저자의 사라짐”이라고 주장함으로써 비치와 견해를 같이 한다(Booth 79). 또한 노만 프리드만(Norman Friedman)은 ‘말하기’와 ‘보여주기’라는 이항대립적 구조체계를 세우고, 작가 자신의 목소리로 설명하는 것은 독자에게 사실과 같은 환상을 부여하는데 방해만 될 뿐임을 지적한다(Friedman 61-65).

위에서 상세히 살펴본 것처럼, 모더니스트 경향의 작가들이나 비평가들은 인물과 독자 사이에 매개자로서의 서술자가 제거된 것처럼 보이는 ‘장면제시’를 통한 ‘극화된 소설’을 이상적인 소설 형태로 간주한다. 따라서 그들은 삼인칭 제한적 시점, 일인칭 목격자시점, 내적독백, 극적인 장치, 복수내적시점 등의 스타일을 통해 무대 위의 드라마처럼 인물들 스스로 플롯을 엮어가도록 하는 ‘보여주기’를 선호한다. 이로써, 독자가 인물의 의식을 매개되거나 편집되지 않은 채 직접 만나고 있다는 환상을 창조하려고 한다. 따라서, 요약, 묘사, 설명, 논평, 인물 분석을 행하면서 개성을 드러내는 권위적인 서술자는 물러나거나 사라진 것처럼 위장하고, 소설적 경험이 한 인물 또는 여러 인물의 시점에서 제시되어 그것들이 독자들에게 의해 통합되어 의미 산출이 이루어지도록 하는 것이다.

## IV

이제 플로베르, 콘라드, 제임스, 피츠제럴드, 울프, 포크너, 조이스 등과 같은 모더니즘 소설가들이 이러한 ‘보여주기’ 기법을 자신들의 작품에서 실제로 어떻게 구현하고 있으며, 현실재현의 문제는 어떻게 다루고 있는지 자세히 살펴보자.

초기 모더니스트인 플로베르는 『마담 보바리』에서 작가가 적재적소에서 필요할 때마다 상황설명을 하면서 극적인 장면과 회화적인 장면을 교대로 결합하는 기법을 처음으로 시도했다. 진지적 서술자가 시골경치, 엠마(Emma)의 행동, 이웃의 태도 등을 직접 언급하게 하기도 하지만 여러 등장인물들을 반영자 인물로 하여 이야기를 이끌어 가기도 한다. 즉, 서술자가 복수내적시점 인물들의 시점을 통해 본 것들을 인물들의 용어와 스타일을 빌어 삼인칭 과거시제로 말하게 한다. 이렇게 플로베르는 『마담 보바리』에서 부분적으로 ‘서술된 독백(자유간접화법)’을 사용하여 모더니즘의 선구자가 된다. 또한, 후에 조이스를 비롯한 모더니스트 작가들이 사용한 ‘공간 몽타주’ 기법을 선구적으로 시도함으로써 극적인 효과를 창출하기도 한다. 예를 들어 경진회 장면에서 전시중인 소들과 섞여 있는 군중들의 모습, 연단 위에서 이들을 향해 연설하는 관리들의 정경, 창가에서 이 두개의 장면을 내려다보면서 사랑을 속삭이고 있는 엠마와 루돌프의 모습들을 한꺼번에 보여준다. 이렇게 3단계의 행위들을 한 공간에 병치할 뿐 아니라, 이 3개의 장면에서 나는 소리들도 동시에 들려지도록 함으로써 극적인 동시성을 더욱 제고한다.

조셉 콘라드는 『암흑의 오지』에서 ‘주화자’인 말로우와 ‘액자 틀 화자’인 익명의 일인칭 화자가 위어내는 이중적 구조의 서술기법을 통해 주제를 극적으로 객관화시키고 있다. 그는 작가의 작중개입이 허락되는 전통적인 진지적 서술형식 대신에 ‘액자 틀 화자-말로우-액자 틀 화자’로 이어지는 ‘영리한 은폐물’을 창조해서 소재로부터 초연한 입장을 취한다. 즉, 이런 장치를 통해 도덕적 문제를 마음껏 파내려 가면서도 작가 자신의 목소리를 은폐시킴으로써 독자들과의 일정한 거리를 유지하려 한 것이다. 이는 아프리카 오지에서 체험한 이국적이며 낯설게 보이는 지극히 개인적이며 주관적인 소재를 모든 사람이 공감할 수 있게 객관화시켜 의미를 확장시키려는 콘라드의 예술적 고민에서 출발한다.

이에 반해, 헨리 제임스는 『대사들』에서 ‘삼인칭 제한적 시점’을 활용하여 작가의 개성과 개입을 감추는 방법을 강구한다. ‘삼인칭 제한 시점’이란 ‘중심지성’

또는 반영자 인물이 본 것만을 삼인칭 서술자가 전해주며 ‘보는 자’와 ‘전달자’를 분리하는 기법으로서 『대사들』에서 처음으로 시도되었다. 제임스는 『대사들』에서 작가의 주관을 노출시킬 수 있는 견해 표명, 스토리 전개에 대한 장황한 설명을 배제하고 유일한 반영자 인물인 스트레더(Strether)라는 의식의 거울이 주변의 인물이나 상황에서 포착해낸 정보만이 독자에게 전달되는 방법을 강구한 것이다. 다시 말하면, 비 간섭적인 삼인칭 서술자는 스트레더가 목격하고 마음속에 각인한 내용들을 서술자 고유의 스타일로 전달함으로써 ‘사실과 같은 환상’을 창조하지만, ‘자신을 지우는 서술자’ 또는 ‘단순한 기록자’로 남게 됨으로써 스트레더의 이야기가 스스로 극화되는 효과를 거두고 있는 것이다. 그러나, 삼인칭 서술자가 일관성 있는 자기 고유의 스타일로 반영자 인물의 시선을 빌어서 ‘언어 표현 단계’의 의식을 논리적인 고리처럼 전개시킨 『대사들』은 엄격한 의미에서 울프, 포크너, 조이스 등이 ‘언어로 표현되기 이전 단계’의 의식을 극화한 것과는 구별된다.

피츠제럴드는 『위대한 개츠비』에서 작가가 전달하려고 하는 진리를 직접 언급하지 않으면서도 효과적으로 독자들에게 극적으로 객관화시켜 보여주는 방법을 강구한다. 그는 전지적 서술자를 내세우지 않고 ‘등장인물-화자’인 닉 캐러웨이(Nick Carraway)의 시점을 빌림으로써 작가의 직접적 개입을 은폐시켜 콘라드가 『암흑의 오지』에서 말로우를 통해 얻는 비슷한 효과를 노린다. 닉은 작중인물로서 작품에 직접 등장하는 한편, 목격자로서 개츠비와 관련된 사건을 그가 관찰한 만큼만 독자에게 전달한다. 따라서 개츠비의 정체에 대한 독자의 앎의 수준은 개츠비를 돋보이게 하는 역할을 하는 닉의 감수성과 지성에 따라 수밖에 없는 한계가 있다. 이러한 한계는 닉이 직접 목격하거나 경험하지 못했던 사실들은 그 상황을 직접 목격한 베이커(Baker)의 관점이나 개츠비 부친의 설명을 통해 보충함으로써 극복되며 오히려 닉을 신빙성 있는 화자로 만든다.

위에서 살펴본 『암흑의 오지』, 『위대한 개츠비』, 『대사들』과는 달리 버지니아 울프의 『등대로』에서는 여러 인물의 의식의 흐름을 표출해 내기 위해 ‘복수 내적 시점’을 다루고 있다. 제임스와 달리 울프는 『등대로』에서 합리적인 ‘언어로 표현되기 이전의 의식’을 제재로 다룬다. 더욱이 울프는 위해 여러 사람의 의식을 극화함으로써 각 등장인물이 교대로 시점자이면서 화자가 된다. 보는 시점도 여럿이고, 여러 인물들이 각자가 본 것을 제각기 서술하기 때문에 독자는 극화된 ‘한 사람 이상의 내적 상태’를 저자의 간섭 없이 접하게 된다(Grove-White 42). 이처럼

‘한 순간에 여러 순간’, 또는 ‘생각의 동시성’을 경험하게 해주는 이런 작품을 정확히 읽어 낸다는 것은 항상 어려운 과제임에 틀림이 없다. 이는 울프가 삶을 완벽하게 파악할 수 없고 접근할 수 없는 그 어떤 많은 양상을 띠고 있는 것으로 여기고 “50명의 눈으로도 한 여인의 삶을 파악하기에 충분치 않다”(Woolf 182)라고 한 점에서 잘 드러난다. 이것은 실재(reality)를 어느 정도 가깝게 재현해내기 위해서는 수많은 각도에서 대상을 비추어 볼 필요성이 있음을 역설하는 것이다. 이때, 독자는 울프가 나름대로 창조하여 보여준 개성과 삶의 의미를 독서행위를 통해 재창조하여 불완전하며 유동적인 진리의 상대성을 경험하게 되는 것이다.

포크너의 『소음과 혼돈』은 3명의 인물-화자 및 삼인칭 서술자가 특정 날짜에 컴슨(Compson) 가문의 몰락을 지켜보며 목격한 것들을 각각의 고유한 문체로 드러내는 복수내적시점 형식으로 씌어졌다. 어떤 인물이 구사하는 문체는 그 인물이 어떤 사람이나에 따라 결정되며, 문체는 곧 그 인물이 어떤 사람인가를 말해주는 것이라는 포크너의 이론에 따른 것이다. 이러한 기법은 스트레더의 단일 시선을 빌려 그가 본 것만을 삼인칭 서술자가 일관성 있는 스타일로 말해주는 『대사들』이나, 모든 반영자 인물들이 울프가 평상시에 사용한 스타일로 말하는 『등대로』에서 구현된 기법보다 훨씬 더 심도 있게 서술자를 지우기 위한 기법으로 볼 수 있다. 이렇게 함으로써 포크너의 작가 숨기기 전략은 더욱 치밀해지고 그만큼 독자의 역할은 더욱 확대된다. 이때 독자는 일인칭 화자들의 성격과 배경에 맞게 전해져 알게 된 것과 삼인칭 서술자의 이야기를 종합하여 재구성함으로써 실재에 접근해야하는 일종의 ‘공동저자’ 역할을 하게 된다.

포크너는 한 걸음 더 나아가 『내가 죽어가며 누워있을 때』에서는 삼인칭 전지적 서술자를 완전히 배제한 채 여러 명의 등장인물들이 각자의 성격과 배경에 따라 작품의 일정한 부분을 일정한 관점에서 목격한대로 그리고 의식에 받아들인 대로 이야기를 이끌어가는 ‘복수화자’ 기법을 사용한다. 『소음과 혼돈』에서 마지막 장을 맡아 객관적 설명을 하던 서술자마저 사라졌다는 점에서 ‘저자 감추기’를 좀 더 깊이 추구한 것으로 볼 수 있다. 7명의 번드렌(Bundren)가의 화자들이 전체 59장 중에서 43개의 장을 담당하고, 8명의 비번드렌가(non-Bundren) 화자들이 나머지 16개의 장을 맡는다. 『내가 죽어가며 누워있을 때』에서 일어나는 외형적 사건은 번드렌 씨의 부인이자 그 자식들의 어머니인 에디의 외병, 사망, 장례여정, 매장, 그리고 그 이후 사건으로 이루어져 있다. 각 장은 이야기를 맡아 이끌어갈



화자의 이름이 제목처럼 붙여진 가운데 각 화자가 이러한 외형적 사건을 목격하면서 느낀 생각과 회상으로 된 내적독백으로 되어 있다. 번드렌 화자들의 내적독백은 이러한 외형적 사건에 대한 주관적 반응으로서 주로 각 화자와 에디와의 관계나 에디 때문에 생긴 화자 상호간의 긴장된 관계를 드러낸다. 비번드렌가 화자들은 한걸음 뒤로 물러나 번드렌 가족들의 행위의 무의미함을 독자에게 객관적으로 전달하고 평가함으로써 이야기의 진실성을 제고한다. 비번드렌가 화자들이 담당하는 16개의 장들이 번드렌 화자들이 담당한 43개의 장들 사이사이에 삽입되어 있는 이유도 번드렌 가족에게 어떤 사건이 일어날 때마다 그 사건을 객관적으로 확인하거나 평가하기 위한 구조라고 볼 수 있다. 따라서 59개의 장은 15명의 화자가 몇 장씩 맡아가면서 이야기하고 있는 동시에, 넓게 보면 번드렌가와 비번드렌가의 두 그룹의 화자들이 교대로 이야기하는 구성을 이루고 있다고 할 수 있다.

지금까지 『마담 보바리』, 『암흑의 오지』, 『대사들』, 『위대한 개츠비』, 『등대로』, 『소음과 혼돈』, 『내가 죽어가며 누워 있을 때』와 같은 모더니즘소설들이 18, 19세기 소설들과의 차이점을 서술자의 역할과 관련지어 조명해보았다. 그 결과, 모더니즘 소설들은 정도의 차이만 있을 뿐 한결같이 작가의 주관적 개입을 배제하기 위한 다양한 서술기법으로 ‘자신을 지우는 서술자’의 미학을 추구하고 있음을 살펴보았다.

## V

그렇다면 같은 모더니즘 시대에 활동한 조이스는 『율리시스』에서 어떤 서술 전략을 쓰고 있을까? 조이스는 다른 모더니스트 소설가들과 어떤 점에서 다르며 창의적이고 실험적일까? 그는 서술자의 개성을 단순히 지우려고 노력하기보다 상황에 따라 ‘순수한 보여주기’에서 ‘순수한 말하기’에 이르는 다양한 개성과 역할을 서술자에게 부여함으로써 한 서술자의 일관된 목소리마저 배제하고 있음을 살펴 보게 될 것이다. 그렇다면 이러한 그의 서술기법이 현실재현의 문제와 관련해서 얻고 있는 미학적 효과는 무엇인지 조명해보자.

『율리시스』에서 “말해지지 않고 행동화되지 않은 생각들이 마음속에 떠오르는 대로 보여주고 싶었다”는 조이스의 발언이나, “보통 사람의 의식을 가장 충실하게 엑스선처럼 촬영한 것,” “의식을 마치 사진 찍듯이 재생산 해낸 것,” “인간의

머리 뚜껑을 제거하고 그 속을 들여다 본 것”이라는 비평가들의 평가들은 『율리시스』가 앞에서 살펴본 다른 모더니즘소설들처럼 단순히 ‘저자의 사라짐’을 추구하는 것처럼 보이게 한다(Budgen 94; Steinberg 4; Gillet 40). 그러나 『율리시스』에서 구현된 “다양한 서술기법은 모든 이의 정신적 평형상태를 뒤집어엎기에 충분하다”는 조이스 자신의 입장 및 『율리시스』를 ‘스타일의 백과사전,’ ‘모든 서술기법의 안내서’라고 평가한 비평가들의 견해는 『율리시스』가 인물의 의식을 전경화시키고 저자는 숨기는 기법뿐 아니라 그 밖의 다채로운 서술기법들에 의해서 씌어졌음을 뒷받침한다(Ellmann 284; Gilbert 101, 128-9; Goldman 96; Beebe 186).

『율리시스』는 18개의 장으로 이루어져 있는데 전반부인 1장에서 9장까지에서 전반부와 10장에서 18장까지의 후반부로 나뉜다. 전반부 에피소드에서 사용된 소위 ‘이니셜 스타일’은 무대지시 정도의 성격을 띤 삼인칭 서술자의 설명, 심리서술, 대화, 서술된 독백, 내적독백 등을 다양한 비율로 섞고 있다. 따라서 같은 ‘이니셜 스타일’내에서도 내적세계가 펼쳐지는 정도, 서술자의 성격과 역할 등에 따라 서술자와 인물의 관계가 역동적으로 전개된다.

먼저 내적독백이 많이 드러나는 부분에서는 서술자가 중립적이며 색깔 없는 문장으로 외부정황이나 인물의 외적 행위만을 간단히 묘사한 후 인물들의 의식의 흐름이 자유연상에 따라 펼쳐진다. 이처럼 서술자는 무대지시적인 역할만 하기 때문에 내적독백 사이사이에 서술자가 개입한다 해도 그 개입은 거의 눈에 띄지 않는다. 한편, ‘서술된 독백’에서는 서술자가 아직 말로 구현되지 않은 채 무의식 상태에 머물러 있는 인물들의 내적 움직임을 인물들의 용어와 스타일을 빌어 삼인칭 과거시제로 제시한다. ‘서술된 독백’의 경우 서술자의 매개행위로 인해 내적독백의 경우보다 여실성은 감소되지만 대개 내적독백과 이음새 없이 어우러져 쓰이기 때문에 인물의 의식이 여전히 전경화되고 서술자의 존재는 반쯤 숨겨진다. 내적독백이나 서술된 독백으로도 드러나지 않는 것은 인물들 간의 대화를 통해 드러날 수 있다. 다만 18, 19세기 소설의 경우와 다른 점이 있다면 대화마저도 인물들의 내적독백에 의해 수시로 방해받는다는 것이다. 또한 서술자가 자신의 용어로 인물들의 마음상태를 전지적 입장에서 설명하는 심리서술의 경우에도 그 차지하는 비율이 18, 19세기 소설들에 비해 극히 미미하며 내적독백이나 서술된 독백과 자주 섞이기 때문에 서술자의 존재는 크게 드러나지 않는다.

이처럼 ‘이니셜 스타일’에 나타난 서술자와 인물간의 관계만을 주목한다면 마

치 『올리시스』가 다른 모더니즘소설들과 마찬가지로 단순히 ‘저자의 사관점’을 구현한 소설처럼 비쳐질 것이다. 그러나 ‘이니셜 스타일’의 범주에 속하는 1장에서 9장까지에서도 서술자의 드러내기 현상이 정도를 달리하며 곳곳에 나타나 있음을 주목하자. 「스킬라와 카립디스」(“Scylla and Charybdis”)에서처럼 ‘이니셜 스타일’ 중간 중간에 말장난하는 투로 “퀘이커리스트”(QUAKERLYSTER), “홀름한이글링턴”(Besteglinton), “꼬마존”(littlejohn), “애수미에잠긴 베스트가 못생긴 이글링턴에게 말했다”(said beautifulinsadness Best to uglying Eglinton)의 경우처럼 등장인물의 이름에 특징을 나타내는 단어들을 붙여 부르거나 인물의 속성을 언급함으로써 서술자가 자의식적으로 자신의 존재를 드러낸다.

한편, 전반부 장들 중에서 서술자의 ‘드러내기’는 「아이올로스」(“Aeolus”)에서 극대화된다. ‘이니셜 스타일’ 사이사이에 서술자가 63개의 표제를 붙여 조정자(arranger)로서 끊임없는 간섭을 함으로써 ‘이니셜 스타일’에서 일관되게 추구되어 오던 현실이 매개되지 않은 채 독자에게 직접 전달되는 듯한 환상은 깨어진다. 그리고 포스트모더니즘의 자의적인 서술자처럼 예술창작의 교묘한 솜씨를 드러내는 서술자로 인해서 독자는 소설 자체가 스스로 해석해 나가는 과정을 들여다보게 된다(Lawrence 56-9). 실제의 신문의 경우에는 표제들이 내용의 요점을 항상 일목요연하고 정확하게 정리해서 전달해 준다. 반면에 「아이올로스」의 표제들은 진리 찾기에 도움을 주기도 하지만 수시로 의미를 전복하거나 모호하게 하여 궁극적인 현실 재현을 방해하거나 지연시키기도 한다. 이는 아무리 아이올로스의 서술자가 강력하게 조정자적인 역할을 한다 하더라도 의미의 원천이었던 18, 19세기의 서술자와는 달리 궁극적인 의미전달에 어려움을 겪고 있음을 보여주는 것이다.

## VI

그러나 ‘이니셜 스타일’에서와는 전혀 다르게 실험적이고 극단적인 서술자의 드러내기 현상이 「페넬로페」(“Penelope”)를 제외한 후반부에서 다양하게 전개된다. 우선 「떠도는 바위들」(“Wandering Rocks”)에서는 오후 3시경부터 약 한 시간 동안 19개의 각기 다른 장면에서 일어나는 여러 정황들이 공간적 연속체를 이루도록 병치하는 ‘공간 몽파쥬’ 기법을 쓰고 있다. 전지적 서술자가 한 장면에서 일

어나는 사건을 묘사하는 문장 속에 이 사건과는 전혀 관련 없이 다른 장면에서 일어나고 있는 일에 대한 묘사를 갑자기 삽입함으로써 동시성을 부각시킨다. 서술자는 카메라를 하늘 높이 매달아 각기 다른 곳에서 일어나는 장면을 동시적으로 병치시켜 보여주다가, 한 장면에서 일어나는 외적세계를 집중적으로 보여주기도 하고, 그 장면에 처해 있는 인물들의 의식세계가 드러날 수 있도록 무대지시나 내리는 정도의 단순한 역할을 하면서 잠시 숨어 있기도 한다. 그러다가 다시 얼굴을 내밀고 인물들을 회화화하거나 조롱함으로써 자신을 드러내기를 반복한다. 이렇게 인물들에게 외적조망과 내적조망을 수시로 바꿔가며 가함으로써 병들어 버린 더블린 전체를 입체적으로 보여주면서도 여러 인물의 방황, 고뇌, 슬픔을 드러낸다.

이러한 서술자의 역할 때문에 「떠도는 바위들」에서의 서술자는 ‘이니셜 스타일’에서 자신을 되도록 지우려는 서술자와는 분명히 다른 존재임을 알 수 있다. 그리고 이 서술자는 궁극적인 해석이나 논평을 해주던 18, 19세기의 전지적 서술자와도 다르다. 왜냐하면 수병에게 동전을 던져준 하얀 손의 주인공이 몰리라는 사실을 「페넬로페」에 가서야 그녀 자신의 언급을 통해 확인할 수 있을 정도로 상세히 논리적으로 설명해주는 데는 여전히 인색하기 때문이다.

「사이렌」(“Sirens”)에서는 블룸이 그토록 외면하고자 하는 아내의 간음행위를 자꾸 고통스럽게 상기시켜 주는 많은 것들이 음악과 관련된 둔주곡 형식으로 제시되어 있는데, 여기서도 서술자의 역할이 전경화되어 있다. 우선, 도입부 이후에 펼쳐지게 될 사건의 주요 모티프, 반복되는 단어나 문장, 제스처, 후렴절, 의성어 등을 요약한 다음에 자유로운 연상 속에서 58개의 문장(?)으로 묶어 ‘모티프 몽파쥬’처럼 구성한 것이 바로 서술자이기 때문이다(Bowen 248-50; Blamires 147; Stanzel 173-4). 그리고 서술자는 보일린이 오먼드 호텔 주점에 있는 바로 그 시간에 호텔에서 멀리 떨어진 에섹스(Essex) 다리를 건너고 있는 블룸을 ‘공간 몽파쥬’ 기법으로 병치시킨다. 이때 “그래, 블룸씨는 에섹스교를 건넜다(Yes, Mr Bloom crossed bridge of Yessex. U 11.229)”라고 함으로써, 블룸이 몰리(Molly)와 보일린 간의 ‘성행위’(sex)를 ‘받아들일 수밖에 없는’(yes-sex) 기막힌 상황을 조롱하기도 한다. 또한 서술자는 인물들의 이름을 가지고 말장난을 하거나 회화화하고, 블룸의 비애와 고통뿐 아니라 여급들의 욕망이나 허황되게 숙녀인 체 하는 것, 여러 인물들이 겪는 슬픔, 상실감, 고통까지도 조롱한다. 이런 감정들은 인간이라면 누

구나 어느 정도 갖게 마련이기 때문에 독자들까지도 비슷한 효과를 낳는다. 그는 여러 재료들을 목적에 따라 배열하는 강력한 페르소나이며 채주꾼으로서, 포스트 모더니스트 소설에서의 자의식적인 서술자처럼 변덕스럽게 수사적인 실험에 관심을 보인다.

「사이클롭스」(“Cyclops”)의 담론형식은 같은 사건을 일인칭 화자와 삼인칭 서술자가 번갈아 보고하기 때문에 담론형식이 ‘장면 안의 서술자’와 ‘장면 밖의 서술자’로 갈라지는 특이한 형식을 취한다(French 141). 제 1 담론형식은 작품 내에 실제로 등장하는 익명의 일인칭 화자가 짧은 문장, 현재시제, 직설적 구어체, 부랑아들이 쓰는 사투리, 상소리 등을 써서 주로 대화형식을 통해 자신이 목격한 사건을 보고한다. 제 2 담론형식은 작품 밖에 존재하는 삼인칭 서술자가 과거시제와 복잡한 어휘, 법률, 과학보도, 계약성서, 동요, 고고학, 신문, 여행안내, 익살소극, 의사 영웅체, 의사 서사체 등의 다양한 스타일을 구사하여 일인칭 화자의 이야기에 대략 30번에 걸쳐 삽입문장 형식으로 계속 끼어든다.

따라서 삼인칭 서술자는 그렇지 않았었다면 매끈하게 흘러갔을 서술흐름을 자의식적으로 단절 또는 유예했다가 사라지고 다시 나타나기를 반복하는 가운데 일인칭 화자의 역할을 상호병치, 보충, 상쇄, 또는 전복한다. 일인칭 화자는 처음부터 편견을 지닌 자로 부각되기 때문에 믿을 수 있는 화자가 되지 못한다. 삼인칭 서술자의 경우, 일인칭 화자와는 달리 때로 인물들의 편견과 잔인함, 지나친 감상주의 등을 지적하긴 하지만 자주 병적인 유모나 쓸데없는 과장을 일삼는다. 따라서 그의 존재만 현란하게 드러낼 뿐 판단하고 질서를 세우는 18, 19세기적인 서술자의 역할을 기대하던 독자의 바램을 여전히 무산시킨다. 여하튼 현실을 축소해서 보든, 과장해서 보든, 일인칭과 삼인칭 담론형식이 번갈아가며 담론을 맡고 있다는 것은 어떤 담론형식도 현실을 단독으로 재현해내기에는 불충분하며 절대적이지 못하고 임의적임을 보여주는 것이다.

「나우시카」(“Nausicaa”)는 육체적으로 불구인 거티(Gerty)와 정신적으로 고통 받고 있는 블룸이 샌디마운트 해변에서 펼치는 이야기를 4부분으로 크게 나뉘 각기 다른 스타일로 엮어낸다. 맨 처음 2페이지와 맨 끝 단락은 전지적 서술자에 의한 객관적 상황설명이라서 18, 19세기 소설의 서술자의 역할과 다름없다. 또한, 후반부 1/3에서는 ‘이니셜 스타일’에서처럼 서술자가 최소한의 무대지시적인 역할만 하는 가운데 오쟁이진 남편으로서 아내의 정사를 익명의 아가씨와의 편지교환이

나 해변에서의 수음행위로 달랠 수밖에 없는 불륨의 고뇌, 수음 행위 끝에 오는 나른한 행복감, 꿈결 같은 감상주의가 내적독백을 통해 생생하게 드러난다.

그러나 거티의 의식을 서술된 독백으로 드러내는 전반부 약 2/3 부분에서의 서술자의 역할은 충분히 주목받을 만하다. 서술자는 꿈꾸듯 낭만적이며 환상적이며 몽롱한 상태에 빠져있는 거티의 의식을 그녀가 직접 표현했었다라면 쓸 수 있었을 법한 용어와 스타일을 빌어 삼인칭 과거시제로 전해준다. 이렇게 보는 자는 거티요, 말해주는 자는 서술자가 되는 ‘서술된 독백’의 경우에 일반적으로 서술자의 존재는 반쯤 숨겨진다. 그런데 서술자가 거티의 언어와 스타일을 빌어 그녀의 의식을 간접적으로 드러내다가, “뻔뻔스럽기도 하지,” “그녀는 남편감으로써 키 큰 남자를 언제나 갈망했으며,” “근사한 3주간의 여행을 했으면” 등의 문장을 괄호 안에 넣어 첨가한다. 서술자는 이런 논평을 통해 도저히 그녀가 나우시가 공주라도 된 양 낭만적 미래를 꿈꿀 수 있는 상황에 처해 있지 않다는 것을 오히려 강조함으로써 그녀의 꿈이 얼마나 허황된가를 마냥 조롱한다. 또한 그렇지 않았더라면 자연스럽게 흘러갔을 담론을 방해하고, 독자에게 보충설명을 해주거나, 새로운 정보를 흘리거나, 돈호법을 써서 한층 더 독자에게 자신의 존재를 드러낸다. 이처럼 한 장 내에서도 내용에 따라 담론형식을 달리한다는 것은 어느 담론을 사용하든시간에 18, 19세기 소설에서와는 달리 객관적으로 진리를 전할 수 없다는 것을 강조하는 것이다.

『태양신의 황소들』(“The Oxen of the Sun”)에서는 서술자가 몇 마디의 직접담론을 제외한 모든 상황에서 작품 내내 스타일을 계속 바꾸어가면서 인물의 마음을 묘사하고, 그들의 행위들을 논평하며, 심지어 대화 장면이나 인물의 의식까지도 매개해준다. 작품 내내 한 가지 스타일만을 고수하는 18, 19세기 서술자와는 달리 서술자가 사용하는 스타일은 앵글로 색슨어로부터 15-19세기의 대표적인 작가의 스타일을 거쳐, 20세기의 흑인 영어, 엉터리 상업영어, 런던시대 사투리, 아일랜드어, 엉터리 시, 미국 사투리 등에 이르기까지 여러 스타일을 패러디한다 (Kenner 1978a: 19-21, 255; Peake 261) 다시 말하면, 각 시대의 여러 작가들이나 특수 언어를 쓰는 사람들이 이 장의 각기 다른 부분을 맡아 썼었다라면 사용했을 것 같은 스타일로 씌어진 것이다. 서술자가 각각의 상황에 따라 인물과 전혀 관계 없는 일련의 스타일들을 빌어 인물의 의식을 매개함으로써 자신의 존재를 드러낸다는 점에서 서술자가 인물들의 시선뿐만 아니라 단어와 스타일까지 빌어서 말하

는 경우라 할 수 있다. 이 경우는 반쯤 숨으려는 서술된 독백과 근본적으로 다르다. 게다가 「나우시카」나 앞으로 살피게 될 「에우마이오스」(“Eumaeus”)에서처럼 삽입된 괄호 속의 문장을 통해 부연설명을 해주거나 의견을 제시해줌으로써 자신의 존재를 더욱 현란하게 드러낸다.

여하튼 서술자는 여러 스타일의 가면을 목적에 맞게 그때그때 바꾸어가며 대상물을 그려냄으로서 대단한 창의성과 놀라운 솜씨를 발휘한다. 시대 순으로 연이어 여러 다양한 스타일을 패러디하여 그들을 다각도로 비추어보는 것은 현재의 어떤 대상물도 어떤 한 가지의 스타일로는 완벽하게 파악해 낼 수 없다는 것을 강조하는 것이다. 또한, 이는 시간이 흐름에 따라 삶을 보는 방법도 변할 수 있으므로 어느 스타일로 말해진 것이든 그 어느 것도 현실을 궁극적으로 포착해내는 데 한계가 있다는 점을 부각시키는 것이다.

「씨시」(“Circe”)는 『율리시스』 전체의 25% 정도를 차지할 만큼 상당히 길며, 실세계의 사건들과 환각세계의 사건들이 등장인물, 대사, 독백, 무대지문 등을 갖춘 소설 속의 드라마 형식으로 엮어졌다는 점에서 혁신적이다. 내적독백에서도 밝혀지지 못한 인물의 깊은 내면의식을 들춰 낼 수 있는 장치이다. 그렇다면 극 형식으로 된 「씨시」는 무엇을 극화하고 있으며, 극형식을 씌으로써 극적 형식의 객관성 —서술자는 세련되어 보이지 않으며, 정제되어 사라진 채로 무관심하게 손톱이나 다듬고 있다(*Portrait* 235)— 을 추구하고 있을까. 「씨시」는 서술자가 인물들의 보다 더 깊은 의식의 단계를 통찰해 내기 위해서 모든 초기의 사건, 이 에피소드에서 실제로 일어나고 있는 사건, 환상 가운데 일어나는 사건, 여러 이미지들 및 모든 언어 자원들을 다 동원하여 무의식의 상징적 드라마로 창조한 것으로 보인다(Peake 269). 이와 같은 평가는 강력하게 서술을 이끌어 가는 조정자적인 서술자의 존재를 인정하는 것이며 이것은 서술자가 착용할 수 있는 많은 가면들 중에 하나인 무대지문의 역할을 살펴볼 때 또 다시 뒷받침될 수 있다.

우선 서술자는 무대지문을 통해 인물들이 의식적 또는 무의식적 세계에서 듣거나 보고 있는 것들을 상세하게 설명해 줌으로써 그들의 기억, 무의식적 공포, 꿈을 과감히 드러낸다. 또한 서술자는 인물들이 환각세계에서 실세계로, 다시 실세계에서 환각의 세계로 계속 뛰어 넘나들도록 돕는 역할을 한다. 이런 드라마 형식은 전지적 서술자에 의한 심리서술 형식을 쓰지 않으면서도 역설적으로 내적독백으로도 미처 드러내지 못한 인물의 내면에 대한 풍부한 정보를 드러내는 효과를 낳고

있다. 그리고 흐르던 대화를 눈에 띄게 단절시키기 때문에 「아이올로스」에서 신문 기사의 표제를 달던 조정자적인 서술자를 상기시켜 준다. 따라서 무대지문을 담당하고 있는 서술자는 무대의 셋트들만을 올렸다 내리는 단순한 ‘무대 기술자’가 아니라 블룸과 스티븐의 마음속 깊이 숨겨져 있었기 때문에 그들 자신도 미처 깨닫지 못했던 사실까지도 인지하여 드러내주는 ‘우두머리 무대 입안자’인 것이다. 따라서 「씨시」는 비매개적인 드라마 형식으로 되어 있음에도 불구하고, 역설적으로 ‘드라마로 위장한 서술’이나(Requellme 140)이나 ‘제 2의 서술자가 승리한 에피소드’(Kenner 1978b: 91)라고 볼 수 있다. 이렇게 어떤 강력한 페르소나가 「씨시」를 통제하고 있다는 주장들은 드라마의 형식만 빌렸을 뿐 서술자가 초연하고 무관심한 자는 아니라는 사실임을 드러내는 것이다.

「에우마이오스」는 부자상봉을 상징하는 극적 사건을 다루고 있으나 인물의 의식이 내적독백이 아니라 심리서술이나 서술자의 매개에 의한 삼인칭 독백형식으로 다뤄지며, 대화뿐 아니라 모든 외적 행위도 서술자의 매개에 의해 제시된다. 「에우마이오스」의 전체적인 스타일상의 특징을 보면 문장에는 군더더기, 진부한 표현, 파격어법, 완곡어법, 미사여구, 혼란스런 메타포가 눈에 많이 띄며, 언어 자체는 힘이 없다. 그리고 복합문장과 관계 대명사의 계속적 용법 및 보고형식이 많이 쓰이고 문장 길이가 평균 50단어를 넘어선다. 대명사가 누구를 지칭하는지 불확실하기도 하고, 분사절의 주어와 주절의 주어가 다를 때도 있다. 또 문장은 중간에서 구조가 바뀌는 등 제대로 형태를 갖추지 못하거나 불연속적이며, 하품을 하듯 비틀거리며, 나른한 듯 배회한다. 또한 중간 중간에 있는 괄호 속의 방백들은 자연스럽게 흘러갔을 문장의 흐름을 단절시키며, 의미파악에 도움을 주기도 하지만 오히려 방해할 때가 많다. 따라서 전반적으로 서술자는 내용을 정확히 전달하려고 무척 애를 쓰고 있는 것 같지만 오히려 애매모호하게 흐려버림으로써 궁극적인 의사소통을 좌절시킨다.

한편, 블룸은 직접담론에서도 ‘이니셜 스타일’에서 익히 보았던 호기심, 창의력, 활달함, 말장난 또는 우스꽝스러움이 배어있는 스타일 대신 서술자의 이러한 진부하고 장황한 스타일을 쓴다. 그의 언어와 스타일마저도 서술자의 독특한 스타일에 의해 영향을 받아 동화되어 버린 것이다. 이와 같은 점들을 고려해 볼 때 서술자가 고의적으로 매끈하고 정확하게 쓸 수 없는 척하며, 일부러 장황하게 말하는 것이며, 자의식적으로 예술적 재주를 부림으로써, 의도적으로 의미파악을 방해하는 ‘조정하는 저자’로서의 존재를 드러내는 것이다. 따라서 이런 스타일은 원



활한 의사소통의 어려움을 강조하고 현실을 그대로 재현해내기 어렵다는 언어에 대한 회의를 부각시킬 뿐이다.

「이타카」(“Ithaca”)의 스토리는 철저히 중립적이며 무관심한 태도로 일관하는 삼인칭 전지적 서술자가 309개의 질문을 스스로 묻고 스스로 대답하는 일인이역의 과학적 교리문답식으로 되어 있다. 이처럼 처음부터 끝까지 서술자가 보고 말할 권리를 모두 차지함으로써 서술적 요소가 극대화되어 있는 ‘순수서사’(diegesis) 즉, ‘순수한 말하기’이다. 그러나 서술자가 중요한 사항이나 시시콜콜한 것이나를 가리지 않고 질의응답을 하면서 자세한 수치를 소수점 이하까지 주는 등 과잉 정보를 주고 있지만 모든 정보가 항상 과학적 교리문답답게 정확한 것만은 아니라는 사실에 주목할 필요가 있다. 즉, 서술자를 통하여 제시된 정보들 중에는 거짓 정보나 서로 상치되는 것들이 우연한 실수라고 간주할 수 없을 정도로 자주 나타난다. 따라서 “이타카에는 잘못이 너무 많아 그 자체가 중요한 모티프가 된다”는 지적을 귀담아 들을 필요가 있다(Maddox 189; McCarthy 1984: 605-18). 즉, 어떤 목적의식을 가지고 거짓 정보를 흘림으로 정확성을 생명으로 하는 과학적 교리문답식 자체를 오히려 패러디한다.

그리고 서술자가 괄호 속의 방백을 통해 인물의 성격과 그들의 행위 및 여러 과학적 사실에 대해 서술자의 견해를 숨김없이 드러냄으로써 과학적 문답식 자체를 또다시 패러디한다. 이처럼 「이타카」는 처음부터 끝까지 ‘저자의 사라짐’을 구현할 수 있다는 모더니스트들의 주장을 철저히 부정한다. 서술자는 자기 현시적으로, 마치 일인 쇼하듯 무대를 온통 차지하고 자신이 매우 활동적인 조정자 역할을 하고 있음을 독자에게 알리는 데 전혀 주저함이 없다. 그러나 백과사전식 지식을 자의식적으로 드러내는 재주꾼에 불과해서 「이타카」의 서술자도 18, 19세기의 전지적 서술자와는 달리 더 이상 현실에 대한 진리의 원천이나 중심이 되지 못한다는 점을 부각시킬 뿐이다.

「페넬로페」는 인물의 내적독백만이 끊임없이 펼쳐져 있는 ‘순수모방’(mimesis), 즉 ‘순수한 보여주기’로 씌어졌다. 서술적 요소가 영(0)이 되어 있기 때문에 수많은 담론형식의 스펙트럼 상에 ‘순수한 말하기’인 「이타카」의 극단적인 반대편에 위치한 ‘자동독백’ 형식이다. 대체로 ‘이니셜 스타일’에서는 서술자가 무대지시적인 역할만이라도 해 주는 가운데 인물의 의식을 보여주었고 후반부의 10-17 장들에서는 서술자가 말장난과 뛰어난 예술적 기량을 자의식적으로 드러내면서 의미 파악을

방해해 왔다. 이러한 서술자를 접하던 독자가 인물의 의식만이 아무 매개 없이 드러나 있는 「페넬로페」를 대하면 서술자가 진정 존재하는가 하는 의문을 던질 것이다.

몰리가 활발하게 상념의 날개를 펴는 동안 매개성이 소멸되어 있으므로 독자는 그녀의 의식의 창가에 바짝 붙어 앉아 그녀의 의식 속에 수없이 오가는 상념들의 움직임을 직접 바라다보며 그녀와 감정이입을 느낄 수 있으며, 현실이 여실하게 재현된 듯한 환상에 사로잡힐 수 있다. 「페넬로페」는 608페이지에서 644페이지를 차지하는데 단지 8단락으로 나뉘어져 있을 뿐이다. 첫 번째와 다섯 번째 단락의 첫 자를 제외하고는 각 단락의 첫 자가 대문자로 쓰여지지도 않았으며, 마침표도 네 번째와 여덟 번째 단락 끝에 찍힌 두개의 마침표뿐이다. 또한, 문장은 비문법적이고, 시제는 과거, 반과거, 현재 또는 조건법으로 종횡무진으로 바뀌고 있다. 그리고 몰리의 출신 성분과 육감적 천성을 반영하는 아일랜드 단어와 어투들이 그대로 툭툭 튀어나온다.

이러한 문장형식과 몰리의 스타일은 몰리의 의식이 자유연상에 의해 주마등 같이 흘러가고 있음을 생생하게 보여주는 좋은 장치가 된다. 그리고 일단 흐르기 시작한 의식은 머뭇거리거나 방향을 바꿀 뿐 잠에 완전히 빠져들 때까지 계속 쉬지 않고 흐르고 있기 때문에 단순한 ‘의식의 흐름’이 아니라 ‘의식의 홍수’ 또는 ‘의식의 폭포수’를 대하고 있는 듯하다. 그런데 삼인칭 서술자는 숨어버리고 인물의 의식만을 통해서 얻게 되는 정보에서도 정확성을 기대하기 어렵다. 예를 들어, 그녀가 깊고 낮은 의식의 여러 층들을 넘나들고 있고 시간순서도 마구잡이로 섞여 있어서 그녀가 언급하는 수많은 ‘그’(he)가 어느 때 어느 상황에서 만났던 인물인지 알 수 없다. 1-17 장들에 걸쳐서 몰리의 내적독백이 독자에게 이해되어질 수 있도록 여러 정보들이 어느 정도 축적되어 있었음에도 불구하고 독자는 의식의 폭포수 속에서 의미파악의 어려움을 겪고 있는 것이다.

## VII

위에서 살펴본 것처럼, 『율리시스』는 18개의 장마다 '순수한 말하기'에서 '순수한 보여주기'에 이르기까지 다른 여타의 현대소설들에서 사용된 기법들 외에도 혁신적이며 실험적인 담론형식을 담고 있다. 따라서 필자는 소설을 수사로 보고

서술자가 담론을 어떻게 조정하는가 하는 문제에 주목하는 부스 이후의 포스트모더니스트 소설이론들을 끌어들이므로써 『율리시스』와 다른 모더니즘소설들과의 차이점에 주목하고자 한 것이다. 이런 분석들을 통해 다른 모더니즘 소설과는 다르게 전개되는 현실(reality)의 재현문제를 살펴볼 수 있다고 보기 때문이다.

서술자가 어떤 특별한 수사적 전략을 선택하느냐 하는 것은 사회적, 역사적, 문화적 맥락에 크게 좌우된다. 모더니스트 사회는 가부장적인 질서를 회복해 주는 오디세우스와 같은 영웅은 더 이상 찾을 수 없고, 궁극적 질서체제나 의미의 중심도 없는 무질서와 혼돈의 사회로서 사람들은 공통적 진리를 향유하지 못한 채 방황하고 있다. 절대논리에 대한 회의가 만연되어 있고 다양성과 상대주의가 팽배되어 있는 모더니스트 사회에서는 소설속의 서술자(내포저자)마저도 의미를 생산하고 공급하고 통제하던 18, 19세기의 서술자와는 다르다. 모더니스트 사회의 서술자는 더 이상 중심일 수 없으며, 때로는 부재하기도 하고, 어떤 헤게머니도 쥐고 있지 않기 때문에 권위적이고 확실한 대답을 독자에게 줄 수도 없다.

이런 점 때문에 위에서 살펴본 『율리시스』와의 다른 모더니즘 소설에서는 서술자는 되도록 숨어 있고 독자가 단수 또는 복수 인물들을 통해 주관적 상대적으로 전해진 정보들을 수집하고 통합하여 어느 정도의 객관적 진리를 추구하도록 한다. 그러나 『율리시스』에서는 서술자가 단순히 숨어있기만 하는 것이 아니라 상황에 따라 주변에 머물러 있거나 부재하기도 하고, 때로는 자신의 개성을 자의 식적으로 다양하게 드러내거나 인물들을 회화화 하면서 변화무쌍한 역할을 수행한다는 점에서 다른 모더니즘 소설과 큰 차이가 있다.

조이스는 서술자의 담론은 물론 어느 한 인물의 담론도 궁극적인 가치를 지니지 못 할 뿐만 아니라, 무의식 깊은 곳에 잠겨 있다가 지엽적이고 일시적인 자극에 의해 의식에 흔적을 남긴 것들만이 ‘보여주기’ 형식을 통해 드러난 것은 인간 전체의 참모습에 비한다면 빙산의 일각에 불과하다고 본다. 그리고 인물들도 자기 자신들의 참모습에 대해 잘 모르고 있는 데다 현실은 블룸이나 스티븐과 같은 보통 인물들의 시점만을 빌어서 포착될 수 있을 만큼 단순하거나 고정되어 있지 않다고 생각한다. 따라서 그 현실의 만화경적인 풍요로움을 한 치라도 더 살려내기 위해 더욱더 혁명적이며 실험적인 서술기법들을 다양하게 구사할 수밖에 없었던 것이다.

그 일환으로 우선 조이스는 자신의 작품의 제목을 ‘*U. l. y. s. s. e. s*’라고 붙이고, 서술구조, 상황, 주요 모티프, 주제, 인물 등 『오디세이』(*Odyssey*)에서 수많은

은 인유를 빌어온다. 이로써 전통적 전지적 기법을 사용하지 않고도 현대의 공허함과 혼돈에 질서를 가하며 형태와 의미를 부여해 통제하는 방법을 강구한다. 그리고 현대에 살고 있는 블룸과 스티븐이라는 소시민의 나약성과 비영웅성을 고대의 영웅적 관점에서 들춰낸다. 「아이올로스」 및 후반부 10-18장에서는 실험적인 서술형식들을 총동원한다. ‘이니셜 스타일’에 머리제목을 삽입하여 현실을 옹기 해석하도록 돕기도 하지만 오히려 의미합성을 방해하는 ‘신문기사 형식,’ 같은 시간대에 서로 다른 장면의 정황들을 공간적으로 이질적 연속체를 이루도록 병치시켜 생중사의 인간세계를 보여주는 ‘공간 뚫기지 기법,’ 음악과 관련된 기법을 총동원하여 주인공의 내적인 비애와 고통을 더욱 적나라하게 드러내주는 둔주곡 형식, 익명의 일인칭 화자와 삼인칭 서술자가 함께 담론을 이끌어 양자가 상호병치, 보충, 상쇄하는 효과를 누리는 이중 서술형식, 한 에피소드에서도 상황전개에 따라 전지적 서술, 싸구려 잡지풍의 자유간접화법, 내적독백을 차례로 씌으로써 어느 기법도 궁극적인 진리를 전할 수 없고 불안전하며 임의적임을 드러내는 형식, 한 에피소드 내에서도 영문학사의 전개 순서에 따른 각 스타일을 수없이 페러디함으로써 어느 스타일도 현실을 재현하기에 부적합함을 강조하는 형식, 실세계와 환각의 세계를 번갈아 이음으로써 서술자의 역할이 강화된 가운데 역설적으로 인물의 깊숙한 환각세계까지도 드러내는 드라마 형식, 고의적으로 부정확하고, 진부하고, 장황하고, 지친 듯 힘이 없어 의미파악을 방해하듯 일부러 뒤틀어 버린 스타일, 서술자가 전권을 행사하는 순수 서술 형식이지만 18, 19세기적인 서술자와는 달리 권위적인 논평이나 궁극적인 질서체계를 세우지 못하는 과학적 교리문답 형식, 서술자는 완전히 숨은 듯이 위장한 채 인물의 에메모호한 의식 활동만을 보여주는 순수모방 형식의 자동독백 등 혁신적인 기법들을 창조적으로 다양하게 섞어 쓰고 있다.

이처럼 조이스의 서술기법들은 선배 또는 동시대 작가들의 기법을 답습하는데서 그치지 않고 이미 전통화된 기법들을 부수고 전무후무한 독창적이고 실험적이며 획기적인 기법들 모색에 심혈을 기울인 것이다. 이때, 각기 다른 주관적 시선과 기법들이 서로 보충, 대조, 강화 또는 회화화되는 가운데 의미를 구축하려 하지만, 서술자나 인물의 단일 시점 또는 견해가 포괄적이며 궁극적인 것이 될 수 없는 것처럼 그때그때의 소재에 맞게 창조된 각각의 기법도 나름대로 한계가 있으며, 주관적이며, 불충분하며, 임의적이며, 믿을 수 없다는 점이 강조될 뿐이다.

이렇게 의사소통을 위한 도구로서의 언어에 대한 회의나 현실파악에 대한 어려움을 드러냄으로써, 현실을 파악하기 위해 혁명적인 실험적 기법들을 다양하게 쓰면 쓸수록 오히려 현실을 재현해 내기가 얼마나 어려운 것인가를 더욱 부각시킬 뿐이다. 즉, 조이스는 혼돈 속에서도 통일성을 추구하며 파탄된 삶 속에서도 비전을 추구하듯이 여타의 모더니즘 작가들처럼 현실을 가장 근접하게나마 재현해내고자 하는 향수를 드러내면서도, 모든 현상 내에 어쩔 수 없이 존재하는 불확실성(uncertainty)과 끊임없이 의미합성이 유보되는 불확정성(indeterminacy)까지도 들춰내는 것이다. 따라서 조이스는 다른 모더니즘 작가들에 비해서 독자를 작품해석에 더욱 적극적으로 끌어들이 독자로 하여금 더욱 철저한 ‘함께 쓰는 독자’(writerly reader)가 되도록 한다.

(한성대)

## 인용문헌

- Beach, Joseph Warren. *The Twentieth Century Novel: Studies in Technique*. New York: Appleton-Century-Crofts, 1932.
- Beebe, Maurice. "Ulysses and the Age of Modernism." *Ulysses: Fifty Years*. Ed. Thomas F. Stately. Bloomington: Indiana University Press, 1974
- Blamires, Harry. *Studying James Joyce: York Handbooks*. London: Longman, 1987.
- Booth, Bradford A. "Form and Technique in the Novel." *The Representation of Victorian Literature*. Ed. Joseph E. Baker. Princeton: Princeton University Press, 1950.
- Bowen, Jack. "Ulysses." *A Companion to Joyce Studies*. Eds. Jack Bowen & James F. Carens. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1984.
- Budgen, Frank. *James Joyce and the Making of Ulysses*. Bloomington: University of Indiana Press, 1960.
- Conrad, Joseph. *Heart of Darkness*. New York: W.W. Norton, 1964.
- Ellmann, Richard, ed. *Selected Joyce Letters*. New York: Viking Press, 1957.
- Ford, Ford Madox. *The English Novel: From the Earliest Days to the Death of Joseph Conrad*. London: Random House, 1930.
- French, Marilyn. *The Book As World: James Joyce's Ulysses*. Abacus: Random House, 1982.
- Friedman, Norman. "Point of View in Fiction: The Development of a Critical Concept." *PMLA* 70 (1955): 61-65.
- Garret, Peter K. *Scene and Symbol: Changing Mode in the English Novel from George Eliot to Joyce*. Diss. Yale University. 1967.
- Gilbert, Stuart. *James Joyce's Ulysses*. New York: Vintage Books, 1958.
- Gillet, Louis. *Claybook for James Joyce*. New York: Aberland-Schuman, 1985.
- Goldman, Arnold. *The Joyce Paradox: Form & Freedom in His Fiction*. Evanston: Northwestern University Press, 1966.

- Grove-White, Elizabeth, ed. *Virginia Woolf: To the Lighthouse*. Essex: York Press, 1982.
- Hugh, Kenner. *Dublin's Joyce*. New York: Columbia University Press, 1978a.  
 \_\_\_\_\_. *Joyce's Voices*. Berkeley: University of California Press, 1978b.
- James, Henry. *The Art of the Novel*. New York: Charles and Scribner's Sons, 1962.
- Joyce, James. *A Portrait of the Artist as a Young Man*. Harmondsworth: Penguin Books, 1969.  
 \_\_\_\_\_. *Ulysses: The Corrected Text*. Eds. Hans Walter Gabler, et al. Harmondsworth: Penguin Books, 1986.
- Lawrence, Karen. *The Odyssey of Style in Ulysses*. New Jersey: Princeton University Press, 1981.
- Lubbock, Percy. *The Craft of Fiction*. New York: Viking Press, 1963.
- McCarthy, Patrick A. "Joyce's Unreliable Catechist: Mathematics and the Narration of 'Ithaca'." *Journal of English History* 51.3 (Fall 1984): 605-618.
- Peake, C. H. *James Joyce: The Citizen and the Artist*. University of Stanford Press, 1977.
- Requellme, John Paul. *Teller and Tale in Joyce's Fiction: Oscillating Perspectives*. Baltimore: University of Johns Hopkins Press, 1983.
- Stanzel, Franz K. *A Theory of Narrative*. Tr. Charlotte Goedsche. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.
- Steinberg, Erwin R. *The Stream of Consciousness & Beyond in Ulysses*. Pittsburg: University of Pittsburg Press, 1985.
- Woolf, Virginia. *To The Lighthouse*. London: Granada, 1981.

## Abstract

### A Comparative Study of Modernist Narrative Techniques

Mi-Sook Um

This paper is to investigate how the modernist novels such as *Madame Bovary*, *Heart of Darkness*, *The Ambassadors*, *The Great Gatsby*, *To the Lighthouse*, *The Sound and the Fury*, *As I Lay Dying*, and *Ulysses* are different from the 18th and 19th century novels in terms of narrative technique. It also illuminates how *Ulysses* is distinguished from other modernist novels in the issue of the representation of reality by investigating an encyclopedic showroom of narrative techniques of *Ulysses*.

My studies start from the recognition that every novel chooses its special rhetorical strategy in respect to the social and historical context. In the 18th and 19th century novels, the narrator is a total or partial mouthpiece of the author. This reflects the spirit of the times, in which each member of the society can enjoy the all-agreed value and moral conviction. Most modernist novels except *Ulysses* pursue 'an absent author' in that there is no more one absolutely hegemonic or authoritative way to represent reality. This kind of novel reflects skepticism, relativity, and uncertainty of the modernist world.

*Ulysses* is unique, however, in the sense that it is written with various revolutionary, innovative, and experimental narrative techniques on a line between pure telling and pure showing. In this respect, *Ulysses* is not just a novel of 'absent author' but a dynamic novel.

Considering that no one angle or narrative style would suffice to grasp the protean elusiveness of human nature in its completeness, Joyce emphasizes that in the modernist world, every point of view and every style is insufficient, inappropriate, arbitrary, and relative. The more diverse techniques Joyce tries,



therefore, the more vividly he reveals difficulty of capturing the changing reality itself, uncertainty, and even post-modernist indeterminacy. Ultimately, in *Ulysses*, more than in any other modernist novels, Joyce demands from the reader to be more active ‘writerly-reader.’

■ **Key words**: narrative technique, pure telling & pure showing, modernist aesthetics, representation of reality, exit-author/absent author, self-conscious narrator, uncertainty/indeterminacy, writerly-reader (서술기법, 순수한 말하기와 순수한 보여주기, 모더니스트 미학, 현실재현, 저자 지우기, 자의식적인 서술자, 불확실성과 불확정성, 함께 쓰는 독자)

논문 접수: 2007년 11월 12일

논문 심사: 2007년 11월 25일

게재 확정: 2007년 12월 15일