

『율리시즈』 “사이렌즈” 장의 음악적 서술기법과 그 함의*

전 은 경

I

“사이렌즈”장은 『율리시즈』의 실험적 문학 기법이 본격화되는 장으로 이후부터는 각 장에 걸쳐 저마다 독특한 스타일이 대담하게 구사된다. 제임스 조이스(James Joyce)의 언어 실험은 후기로 가면 점점 그 정도가 심해지는데 “사이렌즈”장은 그 시발점과 같아서 『피네건의 경야』의 어법을 예시하는 장이기도 하다. “사이렌즈”장은 호머의 『오디세이』의 사이렌즈 에피소드를 모델로 하고 있는 만큼 음악적 서술기법을 도입하였다. 따라서 어휘와 구문은 의미상의 논리보다는 음(音) 위주로 임의대로 과감하게 왜곡되게 사용한 경우가 많다.

“사이렌즈”장은 『율리시즈』의 다른 장들처럼 호머의 『오디세이』의 사이렌즈 에피소드를 변형된 방식으로 반향한다. 『오디세이』에서 오디세우스 장군이 마녀 씨시에게서 들은 사이렌들에 대한 경고와 이로 인하여 겪게 될 위험, 그리고 오디세우스 장군은 그들의 아름다운 노래를 듣기는 하지만 그의 신중함과 현명함으로 위험을 면한다는 이 원형적 이야기는 현대판 “사이렌즈”장에서는 다른 형태를 취

* 본 연구는 2003년도 숭실대학교 교내연구비 지원으로 이루어졌음.

하여 이야기된다. 그러나 같음과 다름이라는 왜곡된 모방을 취하고 있어 표면상으로는 완전히 다르지만 내재된 의미에서는 관련성이 없지 않은데 비록 변형된 형태 이긴 노래가 지닌 매력과 유혹적 힘, 그리고 이것의 극복이라는 주제는 두 스토리를 이어주는 역할을 하고 있다. 그렇다면 호머의 오디세우스 장군이 처했던 위험은 “사이렌즈”장에서는 무엇을 가리키며 그 위험으로부터의 모면책은 무엇일까.

“사이렌즈”는 음악의 장으로 『율리시즈』의 그 어느 장보다도 아름답고 서정적인 장이지만 내용으로 볼 때 주인공 블룸에게는 가장 괴롭고 갈등이 고조되는 시간이 아닐 수 없다. 조이스는 가장 고통스럽고 슬픈 대목을 가장 아름답게 써준 셈이다. 내용의 어둠과 빛나는 언어는 서로 역행하는 방식으로 작용하고 있는 것이다. 여기서 조이스가 선택한 음악적 서술기법, 그중 특히 푸가의 대위법은 이 장의 주제를 드러나게 하는데 어떠한 당위성을 가지는지는 한 번쯤 짚고 넘어가야 할 문제라고 생각된다. “사이렌즈”장에서 사용된 음악기법의 타당성에 대하여 평론가들의 의견은 일치하지 않는다. 가령 스튜어트 길버트(Stuart Gilbert)와 같은 평자는 『제임스 조이스의 ‘율리시즈’』(*James Joyce's 'Ulysses'*)에서 “사이렌즈”장에서 사용된 푸가의 대위법적 음악기법을 이것이 적용된 대목을 예로 들면서 구체적으로 실행되고 있음을 설명하는데 비하여 피크(C. H. Peake)와 같은 평자는 회의적인 태도를 보이며 음악기법이 성실하게 적용되었는지를 의문시한다.

“사이렌즈”장에서는 음악적 언어구사와 많은 노래들이 소개되고 음악을 들으며 감동하는 더블린 사람들, 그리고 이들처럼 이 음악이 불리일으키는 여러 상념에 잠긴 블룸을 보게 된다. 이처럼 외면적으로도 충분히 음악이 근간이 되어 있음을 보게 되지만 심층적으로도 음악적 방안이 창출한 서술 방안과 음악적 구성은 궁극적으로는 이 장의 내용이나 주제와 맞물려 있다고 보인다. 작품에서 표면적으로 드러난 감상적인 분위기의 저변에는 블룸의 감정의 기복과 긴장감이 느껴지며 이것에서 헤어나고자 하는 그의 행동도 음악적 구성 형식을 취하며 나타난다.

본 논문에서는 음악적 서술방안이 “사이렌즈”장의 주제를 드러내는데 어떻게 기능하는지에 기본적으로 초점을 맞추고, “사이렌즈”장에 편재하는 음악적 서술 방안, 즉 음 위주의 구문과 언술에 대하여 살펴보고, 그 다음으로 푸가적 대위법에 상응하는 서술기법에 대하여 알아보고자 한다. 그리고 마지막으로 이 서술기법이 “사이렌즈”장의 주제와 관련하여 암시하는 바에 대하여 생각해 보고자 한다.

II

“사이렌즈”장에서 보는 음악성은 사실 조이스의 초기 작품부터 진작 예고되고 있다. 『더블린 사람들』의 경우 “진흙”에서는 마리아가 부르는 노래를 통하여 에피퍼니가 나타나며, “에브리”와 “사자들”에서도 음악이 담당하는 역할은 크다. 『울리시즈』에서도 많은 오페라와 노래들이 작품 전체에 걸쳐 나타나지만 그중 “사이렌즈” 장은 가히 음악의 장으로 음악적 구조와 언어, 많은 노래들, 그리고 추가적 서술방안은 음악이 이 장의 바탕이 되고 있음을 실감나게 한다. “사이렌즈”장은 구성에서도 전주곡(prelude)¹⁾—격인 수십 개의 단장(fragment)으로 시작하고 본문에서도 주악장(leitmotif)의 반복과 변주, 푸가의 대위법적 구조로 구성되어 있고, 구문이나 단어 배열도 많은 경우 문법을 무시하고 음(音) 위주로 짜여있는데, 리듬, 반복, 템포, 강세, 점점 약하게(decrescendo)등 음악기법에 상응하는 여러 어법들을 볼 수 있다.

전주곡과 같은 서문은 서술이라고 할 수 없는 단어나 어구로 이루어져 있는데 이들 사이는 연결도 되지 않고 그 자체만으로는 의미부재의 어휘들이다. 그러나 노래의 후렴처럼 이 어구들은 본론의 내용을 암시하는데 무질서하게 보이는데도 불구하고 리드미컬한 패턴은 내용에 앞서 음이 주도하고 있다는 인상을 준다. 이 장을 시작하는 첫 대목은 마치 운율을 맞춘 시 구절과도 같다.

Bronze by gold heard the hoofirons, steelyringing.

Imperthnthn thnthnthn.(U 11.1-2)

위 인용은 사이렌격인 호텔 바의 구리빛갈의 머리와 금발의 머리를 한 두 여급이 나란히 창가에 서서 말이 끄는 총독의 마차가 소리를 내며 지나가는 것을 바라보고 있는 것을 묘사한 본론의 첫 문장에서 추출된 어구이다. 그 다음에 이어지는 두 어휘는 여급들에게 차를 가져다주며 농을 건넌 급사를 도우스 양이 무례하다고 나무라자 그가 그녀의 말투를 콧방귀를 끼며 버릇없이 흉내내는 대목이다.

1) 이 서문을 오페라의 서곡을 뜻하는 “overture”로 표현하기도 하는데 피크는 전주곡(prelude)이라는 명칭이 더 적절하겠다고 주장한다.

블룸을 소개하는 대목은 “Blew. Blue bloom is on the”의 어구로 미완성의 문장으로 무슨 의미인지 알 수는 없지만 리듬을 맞추어 나타냈다. 그런가 하면 이 서문의 끝은 음악이 끝날 때 여러 악기들이 마지막으로 한꺼번에 소리를 내주는 것처럼 서로 다른 의미의 어휘들이 짧게 차례로 말해지다가 최종적으로는 한 단어로 합성되어 나온다. “MY eppripftaph. Be pfwrirtt”(U 11.61)의 어구가 바로 그것으로 마치 『피네건의 경야』의 언어처럼 문법의 규제를 벗어나 임의대로 해체되고 재조립되고 있는 언어를 보게 된다. 이 서문은 “Done”, “Begin!”²⁾이라는 말로 끝맺는데 전자는 에메트의 최후의 말이자 블룸의 방귀소리, 그리고 서문의 끝을 알리는 세 가지의 뜻이 합성된 말장난(pun)으로 이 역시 『피네건의 경야』의 어법이다.

“사이렌즈”장의 구문과 어휘는 본질적으로 음악이 바탕이 되어 있기 때문에 리듬에 맞추어 언어가 배열되었으며 음악에서 반복되는 주제음처럼 같은 언어가 반복되어 나타나기도 하는가 하면 또한 변주곡처럼 약간씩 변형되어 나오기도 한다. 내용 전달도 언어의 의미보다는 소리로 전달한다. 이에 대한 한 예를 들어 본다.

Miss Kennedy sauntered sadly from bright light, twining a loose hair behind an ear. Sauntering sadly, gold no more, she twisted twined a hair. Sadly she twined in sauntering gold hair behind a curving ear.(U 11.81-3)

위의 인용문에서는 음악적 특징 중 가장 많이 사용된 반복을 통한 리듬감이 강하게 느껴진다.

호텔 바의 여급인 케네디양이 총독의 마차 행렬을 바라보다가 그 안에 타고 있던 귀부인과 몇장이 남자를 보게 되는데 이것에 대한 그녀의 생각을 나타내는 문장이다. 여기서 그녀는 자신이 마치 귀부인이라도 된 것처럼 우아한 자태로 이미 지나가 버렸으나 방금 보았던 남자를 상대로 유혹적인 몸짓을 지어 보인다. 그녀는 우아하고 유혹적인 자태를 지어 보이지만 한편으로는 이러한 몸짓이 사실은 허영심에 불과한 부질없는 짓이라는 자각을 하게 되는 그 공허함도 동시에 느껴

2) 이 어휘 또한 시작과 끝이 맞물려 있는 『피네건의 경야』를 연상시킨다. 곧 *Finnegan*을 민요속의 이름으로 볼 수도 있지만 이 작품의 구조를 나타내는 “Fin”과 “Again”의 합성어로 풀이할 수도 있다. 이것 또한 말장난(pun)의 한 예이다.

진다. 이러한 케네디양의 마음을 작가는 내용으로 전달하지 않고 리드미컬하고 우아한 어감의 언어를 통하여 나타내고 있다. 위에서 첫 문장에 나타난 “sauntered sadly”의 어구는 두 번째와 세 번째 문장에서도 되풀이되어 나오는데 두 번째 나올 때는 “sauntering sadly”로, 세 번째 나올 때는 “Sadly ... sauntering”으로 약간씩 변형되어 나온다. 그 외에도 “twining”, “hair”, “ear”도 세 문장에 다 반복되어 나온다. 이렇게 같은 어휘를 반복 사용하는 세 문장은 푸가의 대위법적 진행을 연상시킨다. 그러나 한 문장을 작가가 계속하여 다시 써 봄으로써 리얼리티에 대한 확고한 언급을 주저하는 유보적인 자세에서 해체적 글쓰기의 한 예로 볼 수도 있겠다.

위의 문단에 이어서 블룸이 등장하는데 그를 묘사한 대목은 앞선 사이렌에 대한 대목과는 전혀 판판의 분위기를 지니고 있어 그 어감만으로도 인물을 특징을 알 수 있게 했다.

Bloowho went by by Moulang's pipes bearing in his breast the sweets of sin,
by Wine's antiques, in memory bearing sweet sinful words, by Carroll's dusky
battered plate, for Raoul. (U 11.6-8)

위의 인용은 블룸이 바로 앞의 장(“배회하는 바위들”)에서 조금 전에 샀던 『죄의 쾌락』(*Sweets of Sin*)이라는 책을 끼고서 거리의 상점들을 지나서 뚜벅 뚜벅 걸어가는 모습을 언어의 음 위주로 나타냈다. 한 문장 안에 “by”가 네 번이나 되풀이 되고 있는데 이것은 그가 지나는 상점의 숫자를 나타내지만 또한 그의 단조로운 걸음걸이를 떠오르게도 한다. 아울러 책 제목이자 이 장의 주제와 관련하여 부정한 정사를 암시하는 “sweets of sin”도 두 번이나 되풀이되고 있다. 그러다가 한 페이지 가량 지나서 이 문장은 약간 변형되어 다시 나타난다.

By went his eyes. The sweets of sin. Sweet are the sweets.
Of sin. (U 11.156-7)

대위법에서처럼 앞서 시작한(도입된) 주제가 여전히 진행중이었음을 나타내는 것이다. 그러나 뒷 문장은 또한 블룸에 대한 앞선 여러 언급을 끝내는 문장이기도 하여 마치 음악이 끝나갈 때의 조용히, 그리고 짧게 끝맺는 음악의 방안인

“점점 약하게(diminuendo)”를 연상시킨다.

“사이렌즈”장에서는 인물의 등장을 서술로 알리기보다는 그 인물의 특징적인 소리로 알린다. 이 호텔의 웨이터인 패트의 등장은 “Tink to her pity cried a diner’s bell. To the door of the bar and diningroom came bald Pat, came bothered Pat, came Pat, waiter of Ormond.”(U 11.286-8)로 묘사되는데 귀머거리인 패트의 무뚝뚝한 성격을 딱딱한 어감으로 나타냈다. 후에 그는 다음과 같이 묘사된다.

Bald Pat who is bothered mitred the napkins. Pat is a waiter hard of his hearing. Pat is a waiter who waits while you wait. Hee hee hee hee. He waits while you wait. Hee hee. A waiter is he. Hee hee hee hee. He waits while you wait. While you wait if you wait he will wait while you wait. Hee hee hee hee. Hoh. Wait while you wait. (U 11.915-9)

위 인용문에서는 그 정도가 더욱 심하게 나타남으로써 그는 손님들에게는 아무 감정이 없이 로봇처럼 기계적으로 몸만 움직이며 시중을 드는 존재로 보인다. 어쩌면 그가 시중을 드는(“wait”) 웨이터로서 사람들의 지시에 따라서만 움직이는 이 직업의 무료함과 지루함, 권태로움을 계속 같은 단어의 반복을 통해서 나타내었다고 볼 수도 있겠다. 위의 몇 문단에서 “Bald Pat who is bothered mitred the napkins”의 문장과 “Pat is a waiter who waits”의 어구는 다른 장면에서 되풀이하여 재차 말해진다.

단어의 어감을 통하여 인물의 성격을 나타내는 것은 한 문단으로 독립적으로 나오기도 하지만 대조적인 문장이 한 문단 안에서 교차해가며 나오는 경우도 있다. 다음의 대목에서는 유혹적이며 우아한 몸짓의 여급, 도우스 양과 중년을 훨씬 넘긴 우아함과 거리가 먼 사이먼 데덜러스를 보여준다. 아래에서 도우스 양은 사이먼 데덜러스가 위스키를 주문하자 크리스탈 용기에서 술을 잔에 따르고 있다.

—With the greatest alacrity, miss Douce agreed.

With grace of alacrity towards the mirror gilt Cantrell and Cochrane’s she turned herself. With grace she tapped a measure of gold whisky from her crystal keg. Forth from the skirt of his coat Mr Dedalus brought pouch and pipe. Alacrity she served. He blew through the flue two husky fifenotes. (U 11.213-8)

서로 다른 목소리로 차례로 노래하는 것처럼 두 사람을 나타내는 이 두 종류의 서술은 일관성 있게 각자의 개성을 유지하며 교차되어 나온다. 여기서 도우스 양의 우아함은 “simple Simon”에게는 도시 통하지 않는 것 같다.

소리로서 인물을 알리는 방안은 보일런과 피아노 조율사인 장님 소년의 경우에서도 아주 확연하게 볼 수 있는데, 보일런은 “Jingle”이란 소리로, 장님 소년은 지팡이로 땅을 짚는 “Tap”의 소리로 등장을 알린다. 이 소리들은 이들의 존재에 대한 상징음이 되고 있다. 다음의 인용문은 보일런이 몰리를 만나러 호텔을 떠나는 것을 지켜보며 블룸이 생각하는 장면이다.

Jingle a tinkle jaunted.

Bloom heard a jing, a little sound. He's off. Light sob of breath Bloom sighed on the silent bluehued flowers. Jingling. He's gone. Jingle. Hear. (U 11.456-8)

“Jingle”의 소리에는 두 가지 의미가 담겨 있다. 하나는 몰리의 낡은 침대에서 나는 소리로 그녀가 움직일 때마다 나는 소리이고 다른 하나는 몰리에게 가는 보일런의 마차 소리이다. 각각 다른 소리임에도 두 소리 모두 몰리와 보일런의 정사와 관련되어 있는데 이때에도 이 상황을 내용으로 전달하기 보다는 소리를 통하여 형상화 해 냈다. 부인의 정부가 부인을 만나러가는 것을 알고 있는 블룸에게는 참담한 심정일 것이다. 그러나 조이스는 운율을 맞춘 음을 통하여 감정을 극도로 절제하거나 또는 압축한 듯 아주 간략하게 쓰고 있다. 언어 사용에 있어 무척 경제적인 발상이 아닐 수 없다.

경제적인 음악 방안은 단음(staccato)적 효과를 내는 서술에서도 찾아볼 수 있다. 이 스타카토 식의 표현은 감정의 흐름을 갑자기 바꾸거나 아니면 짧막한 단어나 어구를 사용하여 강렬한 인상을 집약적으로 전달하는데 효과적이다. 예로서 테덜러스의 『마르타』라는 노래가 끝난 뒤 사람들이 모두 감동에 젖어있다가 그의 노래 숨씨를 칭찬하며 박수갈채를 보낸다. 이때 박수를 치는 장면 묘사에 대한 스타카토적 서술은 감동에 젖어있는 바로 앞의 길게 끄는 듯한 부드러운 어감의 문장과 대조를 이룬다.

Come. Well sung. All clapped. She ought to. Come. To me, to him, to her, you too, me, us.

—Bravo! Clapclap. Good man, Simon. Clappyclapclap. Encore! Clapclapclap
clap. Sound as a bell. Bravo, Simon! Clapclapclap. (U 11.754-7)

위의 두 문장이 똑같이 짧기는 하지만 서로 대조적인 어감 때문에 노래에 깊이 젖어있다가 문득 깨어나는 듯한 효과를 거둔다. 스타카토의 또 다른 효과는 어휘를 짧게 줄여 말할 때 침묵으로 처리한 대목으로 인하여 함축성이 느껴지게 한다. 이러한 예로는 길버트가 지정한 바있는 스타카토의 대목인 “Will? You? I. Want. You. To”와 같은 문장에서 찾아 볼 수 있다.

길버트는 이 외에도 『제임스 조이스의 ‘율리시즈’』에서 음악적 서술방안에 대한 여러 사례를 보여 주는데, 가령 노래가 끝나갈 때 떨어지는 목소리로 끝맺음을 하는 종지법, 즉 트릴(tillando)로 “Her wavyavyeavyheavyeavyevyevy hair un comb:d”(U 11.808-9)의 구문을 예로 들었다(Gilbert 254). 『피네건의 경야』의 문장을 연상시키기도 하는 이 구문은 블룸이 부인의 앞날에 대하여 다소 부정적으로 생각하는 대목으로 부인이 늙어 연인들로부터 버림 받았을 때를 상상해 보는데 “Leave her: get tired. Suffer then. Snivel. Big Spanishe eayes goggling at nothing.”(U 11.807-8)의 문장에 이어서 나온다. 가수인 몰리가 여성으로서 한창 때를 지나 시들어갈 때를 노래가 끝나갈 때에 비유함으로써 무대에서 퇴장할 때가 되었음을 알리는 것으로, 이를 노래를 마칠 때 사용되는 트릴로 표현한 것은 코믹하면서도 무척 재치있는 발상이 아닐 수가 없다.

길버트가 지정한 또 하나의 기지에 넘치는 경우를 음악방안의 서술은 마르텔라토(martellato)로서 망치로 두드리는 것 같은 궁현(弓弦) 악기의 연주법을 적용한 사례이다(Gilbert 255). 이것은 보일런이 몰리를 방문하여 그 앞의 문에 달려있는 문 두드리는 쇠로 노크하는 대목인데 “One rapped on a door, one tapped with a knock, did he knock Paul de Kock with a loud proud knocker with a cock carracarracarra cock. Cockcock.”(U 11.986-8)의 문장이다. 길버트의 주장에 의하면 테너 가수로서 여성들의 흥미를 한 몸에 받고 있는 보일런을 “닭장 속에 있는 수탉”으로 비유하여 수탉(“cock”)과 수탉의 울음소리(“carracarracarra”)를 내고 있다는 것이다. 인용문중의 “cock”과 “carracarracarra”는 노크소리이며 동시에 “수탉” 격인 보일런의 상징음으로 이중의 의미가 들어가 있다. 뽀내는 수탉처럼 의기양양하게 여성의 정복자로서 몰리의 집을 노크하고 있는 보일런을 재치있게 언어의

의미보다는 음을 통해서 나타내고 있다.

지금까지는 “사이렌즈”장에 편재하여 있는 음악적 서술방안에서 문장 조직(texture)에 대한 서술기법을 살펴보았다. 이어서 “사이렌즈”장의 골격을 이루는 구성에서는 어떠한 음악적 구조가 사용되었는지, 그리고 음악적 구성이 이 장의 주제와 관련하여 어떻게 기여하는지에 대하여 생각해 보고자 한다.

III

“사이렌즈”장의 음악적 구성이라면 그것은 작가 자신이 명시한 바 있는 푸가의 대위법적 구조이다. 조이스는 『율리시즈』 설계표에서 “사이렌즈”장의 테크닉을 “fuga per canonem” 이라고 해리엇 위버(Harriet Weaver)에게 보낸 편지(1919년 8월 6일)에서 언급했으며(Letters I, 129), 이 고어체의 어구를 그는 “fugue according to rule”라고 덧붙여 설명한 바 있는데 이것은 규칙에 따라 모방적으로 전개되어가는 음악 작법을 가리키는 16세기 용어이다. 모방적 전개에는 두 가지 방법이 있는데, 모방의 정도에 따라 곡 전반에 걸쳐 엄격하게 모방을 하며 음악을 전개시키는 것(limited canon)과 곡의 첫 도입부에서는 엄격하게 시작하지만 곡이 진행해가면서 자유롭게 모방하는 것(unlimited canon)이 있다. 푸가는 대개 셋 또는 네 목소리가 서로를 모방하며 차례로 등장하는데 이때 모방하는 방식을 가리켜 대위법 형식(contrapuntal form-contrapuntal, counterpoint, counter-subject는 같은 뜻으로 통용됨-)이라 부른다. 여러 목소리로 구성되기 때문에 자연히 다성음(polyphony)체계가 되는 이 대위법적 작법은 한 곡속에 각각 독자적인 리듬을 갖춘 여러 선율들을 동시에 결합하는 기법이다. 중심이 되는 주제(subject)와 변주가 이 다성작법의 기본 원리가 되고 있는데 처음 도입되는 선율이 중심이 되며 “주제”라 불리고, 이어서 주제선율에 대한 첫 모방의 선율은 “응답선율”(answer)이라 불린다. 주제선율과 응답선율의 관계는 곡 전반에 걸쳐 근간을 이룬다.

곡의 기본 과정을 보면 제시부(exposition)단계에서는 먼저 곡의 기본이 되는 주제음(subject)을 여러 목소리로 차례로 노래하다가, 그 다음에 이어서 응답(answer)의 단계에서 응답선율이 주제음을 처음으로 모방하는데 같은 멜로디이지만 음정을 달리하여 노래한다. 그런 후 첫 주제를 두 번째 파트³⁾가 부르는데 이때

는 처음 소개된 주제를 모방하되 약간 변형하여 노래한다. 이것이 대위법(Counterpoint)단계이다. 마지막으로 결말 단계에서는 원래의 음정으로 주제를 강조하며 다시 한번 반복해주고 곡을 마친다. 푸가 형식을 다시 정리해보면, 제 1 전개부(제시부, exposition)→삽입부 에피소드(episode)는 주제와 응답이 각 성부(소프라노, 앨토, 테너, 베이스중)에서 한번씩 나오고 나면 푸가의 제 1 전개부가 끝나는데, 이어서 긴장감을 완화시켜 주는 전주적 간주부분인 삽입부(episode)가 나온다. 푸가의 형식은 주제의 등장을 다루는 전개부와 간주적인 삽입부가 교대로 나오면서 만들어진다. 그리고 최종적으로 스트레토와 케이던스가 나오는데 스트레토는 푸가의 마지막 부분에서 주제가 끝나기 전에 다른 성부에서 주제가 도입되는 것을 말한다. 케이던스는 끝맺음을 정리하는 것을 가리킨다. 1→제 2 전개부→삽입부 2→제 3 전개부→삽입부 3 ... 스트레토→카덴츠의 순서로 구성된다. 다시 간단히 말해서 어느 한 목소리가 주제음을 노래하며 시작하면 그에 이어서 다른 목소리들이 하나씩 차례로 노래하는데 이때 앞서 나왔던 주제음을 모방하거나 수정한다. 이들 선율들의 관계를 대위법이라 일컫는다.

길버트는 “사이렌즈”장의 본론 시작에서 푸가 형식으로 목소리가 차례로 등장하는 대목에 대하여 주제는 사이렌들의 노래이고, 응답선율에 해당되는 것은 블룸의 등장과 그의 독백, 보일런은 Counter-Subject라고 설명 한다. 에피소드(Episodes) 또는 회유곡(Divertimento)은 데덜러스와 벤 둘라드의 노래로 보고 있다. 그리고 이들은 모두가 서술이나 블룸의 독백의 구문안에서 대위법적으로 서로 연결되어 있다고 말한다(Gilbert 253).

틴달(Tindall)의 경우는 푸가는 원래 도주(“flight”)의 뜻이라고 지적하면서 “사이렌즈”장에서 서로를 모방하거나 수정함으로써 연관성을 지니는, 곧 대위법적 서술형식을 구성하는 주요 선율로 다섯 종류의 소리를 꼽았다. 이들은 1 주제는 바의 여급들에 대한 서술(“Bronze by Gold”)이며 여기에는 도주와 추적의 패턴이 들어있고, 2 블룸(“Bloowho”, “Greaseabloom”) 이것을 틴달은 “Second voice or Counter-Subject”라고 호명했음 Counter-Subject가, 3 “Jingle jaunty”, 4 “Tap. Tap”, 5 “Rrr”라고 설명한다. 이 소리는 이 장의 끝에 “Prrpffirppff”로 수정되어 나오며 푸가를 완성한다고 지적했다(Tindall 185).

3) 푸가 형식에서 parts는 voices를 의미한다. 따라서 소프라노, 앨토, 테너, 베이스 중 한 목소리로 노래하는 것이다.

등장하는 목소리에 대하여 조이스는 “the eight regular parts of a fuga per canonem”이라고 언급한 바 있는데, 규칙적으로 도입되는 8 개의 각각 특징적인 목소리라면 여덟 인물을 지칭하는 것으로 보인다. 이들 인물들을 오몬드 호텔의 바에 등장하는 순서대로 열거하면 다음과 같다. 1 바의 두 여급인 도우스 양과 케네디 양, 2 블룸, 3 데덜러스(후에 돌라드, 카울리, 리드웰, 커넌, 그리고 이름이 알려지지 않은 두 남자가 그에게 합류한다), 4 웨이터 패트, 5 레너헌, 6 보일런, 7 골딩, 8 장님 피아노 조율사 소년을 나타내는 (목)소리이다.

푸가 자체가 엄격한 음악 형식이 아니거니와 더욱이 “사이렌즈”장은 이 음악 형식이 느슨하게 적용되어 있다. 그러나 푸가 형식을 알게 되면 이 장의 구조와 구문을 이해하는데 도움이 된다고 생각된다. 제한적이긴 하지만 “사이렌즈”장에서 푸가 형식을 취한 서술적 특징을 간략하게 말하면, 먼저 개성적인 어구나 리듬으로 이뤄진 여러 목소리들이 차례로 도입되면 이때 각 목소리들은 다른 음색 가령 우울하거나 또는 명랑한 기분을 나타내는 울 지니며 나타난다.(경우에 따라서는 둘 이상의 여러 목소리가 서로 밀접하게 연관성을 가지고 제시되기도 하는데), 이어서 다른 목소리들이 첫 목소리와 관련하여 음을 달리해가며 나타난다는 것이다. “사이렌즈”장의 본론 시작에서 푸가의 제시부(제 1 전개부, exposition)를 적용해 본다면 도우스 양과 케네디 양이 오몬드 호텔 바의 창가에 서서 총독의 행렬을 지켜보며 행렬속의 높은 실크모자를 쓰고 있는 남자에 관심을 보이는데 이들은 그가 “뒤돌아보면 죽음을 당하게 될 것”(U 11.77)이라고 농담을 한다. 하지만 이 욕고 자신들의 이러한 농은 허영심에 불과하다는 것을 깨닫고 슬픈 표정을 짓는다. 곧 그가 뒤돌아보면 그는 매혹되어 죽음을 맞게 될 것이라고 허세를 부리지만 현실 속에서는 결코 일어나지 않을 부질없는 생각이라는 것을 알기 때문이다. 이어서 블룸이 등장하는데 그는 “죄의 쾌락을 가슴에 품고”(U 11.86)있으나 행렬속의 멋진 남자와는 거리가 멀다. 블룸의 등장은 실크 모자를 쓴 멋진 남자와 대조를 이루어 사뭇 코믹해 보인다. 여기서 “뒤돌아보면 죽음을 당하게 될 것”의 어구는 남성에 대한 여성의 욕망을 나타내고, “죄의 쾌락을 가슴에 품고”는 여성에 대한 남성의 욕망을 나타낸다. 그러나 이 욕망은 실현되지 못한 채 좌절되어 버릴 것이라는 결말도 동시에 암시된다. 곧 성적 욕망과 이것의 좌절이라는 점에서 두 여급과 블룸은 서로 공통점이 있으며 연결된다. 이러한 내용에 푸가의 주제와 응답 형식을 적용해 본다면 먼저 욕망과 좌절에 대한 주제를 제시한 여급들이 푸가

의 주제에 해당되고, 그에 대한 수정된 형태의 응답을 불륨이 하게 되는 것이므로 그의 등장은 응답에 해당된다. 그 다음으로 등장하는 사람은 차를 가지고 나타난 잔심부름하는 급사인데 여급들은 그를 무시하며 밀어낸다. 그는 여급들의 욕망의 대상이 아니라 그 반대이기 때문에 처음 제시된 주제가 전위(轉位)된 셈이며 이로써 대위법이 재차 계속되어 나간다.

여급들이 차를 마시는 행위는 갈증의 해소로서 앞서 제시된 욕망의 좌절이라는 주제에 대응하는 주제(counter-subject)로 볼 수 있다. “욕망”을 중심으로 주요 주제(main subject)와 대응 주제(counter-subject)의 전개는 이어서 차례로 등장하는 사이먼 데덜러스와 레너헌이 술을 주문하는 행위를 통해서도 계속 이어진다. 피이프를 채우는 사이먼 데덜러스와 술잔을 채우는 도우스 양, 위스키를 들이키는 사이먼과 차를 마시는 두 여급의 동작은 두 번째 도입된 “갈증해소”라는 대응 주제에 대한 변주로 볼 수 있다.

이어 나오는 레너헌의 “끓주린 여우”라는 동화를 여급들에게 읽어주는 동작 역시 주요 주제에 대한 대응 주제로 볼 수 있다. 레너헌이 사이먼에게 주제와는 무관한 새로운 소재에 대하여 이야기를 건네고, 사이먼이 술을 들이키고 나서 피아노를 향하여 걸어가서 피아노를 시험해 보는 동안 도우스 양은 피아노 조율사를 떠올리며 동정한다. 한편 불륨은 애교스럽게 미소짓는 여점원에게서 종이를 사며 마사, 물리, 보일런에 대하여 생각하는데 이러한 내용들은 푸가의 느슨한 방식을 취한 캐논(unlimited canons)으로 볼 수 있겠다. 곧 이 이야기들은 주제가 계속하여 진행되는 동안에 도입된 지엽적인 여담으로 볼 수 있으며 이들은 푸가의 기본적인 구조를 망가뜨리거나 푸가의 지속적인 주제 진행에 방해를 하지는 않는다.

보일런의 등장으로 대응 제시부(counter exposition)가 시작된다. 한편에서 이미 시작된 주제가 전개되고 있는 동안 이 주제에 대응하는 새로운 곡이 시작된 것이다. 그래서 대응 제시부는 앞서 시작한 주제와 병행하면서 함께 전개된다. 보일런이 떠난 후 그와 함께 시작되었던 주제와는 무관한 여러 주제들, 즉 먹고, 마시는 동작과 남녀에 대한 언급들이 교대로 도입되는데 이것들 역시 지엽적인 에피소드에 해당된다고 할 수 있겠다.

“사이렌즈” 장이 끝날 무렵에 서로 다른 목소리들이 주요 주제를 다시 한번 재빨리 훑으며 장을 끝맺는데 이런 방식은 푸가의 종결부(coda)에 해당 된다. 아

올러 오몬드 호텔 바에 있던 모든 사람들의 이름을 짧막하게 생략하여 다시 한번 등장시키며 앞서 제시되었던 주제나 에피소드들을 빠르게 되풀이하여 말해주는 데(U 11.1270) 이것은 푸가의 스트레토(stretto)방식에 해당된다고 하겠다. 전통적으로 푸가는 주요 주제 원음(“original key”, “tonic or home key”)를 반복하며 끝맺는다.

IV

전통적인 푸가의 방식은 원래의 음을 반복(모방)하는데 비하여 조이스는 원음에 대한 해체(도주)가 그의 푸가 기법 방식이다. “사이렌즈”장 전체를 관망해 볼 때 푸가의 특징이 가장 잘 드러나는 서술은 반복어법에서 나타나는데 조이스의 경우 언제나 도입된 음을 반복하되 수정하는 방식을 취한다. 이것은 같은 문장을 약간씩 변경하며 여러 번 고쳐 쓰는 듯 되풀이하여 쓰는 방식으로 나타난다. 이때의 반복음에 해당되는 같은 문장을 고쳐 다시 쓰기의 방식은 푸가의 모방이나 또는 대위법에 상응한다고 할 수 있다. 다음의 인용에서 이에 대한 한 예를 볼 수 있다.

She poured in a teacup tea, then back in the teapot tea. They cowered under their reef of counter, waiting on footstools, crates upturned, waiting for their teas to draw. They pawed their blouses, both of black satin, two and nine a yard waiting for their teas to draw, and two and seven. (U 11.108-111)

위의 인용문에서 사이렌 격인 두 여급이 차가 우러날 것을 기다리며 암초로 비유된 카운터 아래의 발받침대 위에 움츠리고 앉아 블라우스를 만지작거리고 있는 것을 묘사한다. 이들의 모습은 여러 번 되풀이하여 씌으로써 불안정된 느낌을 주는데 여러 번 고쳐 쓸수록 그 장면이 선명해지기보다는 오히려 불확실하게 된다.

푸가의 또 다른 특징은 다성성이다. 한 선율이 시작되면 이어서 그에 대하여 다른 목소리가 이미 시작한 선율을 수정하며 다시 시작하고, 변주곡처럼 이렇게

진행하다가 어느 시점에 이르면 여러 목소리가 한꺼번에 나온다. 푸가의 형식이 지닌 이 다성성 때문에 푸가를 가리켜 “공간적”(vertical)인 음악이라고 부르는데 이 특징도 “사이렌즈”장에서 쉽게 찾아 볼 수 있다. 가령 새로운 인물이 등장했음에도 불구하고 그에게만 서술이 집중하지 않고 어디선가 종전에 이미 시작되었던 동작이 여전히 계속하여 진행되고 있음을 소리로 나타낸다. 장님 소년의 지팡이 소리, “Tap. Tap”이라든가 보일런이 물리에게 가고 있음을 알리는 “Jingle. Jingle”과 같은 음이 여기에 해당 된다. 이러한 서술 방식 역시 수정된 반복서술처럼 어느 하나의 서술에 일관되게 집중하는 것을 차단하는 효과를 거둔다.

푸가의 음악 형식에 비유된 서술 기법인 반복적 기법, 변주곡, 다성성의 기법은 『울리시즈』의 서술의 특징인 해체적 글쓰기의 방안들로 볼 수 있겠다. 이 해체성은 조이스가 그의 방식에 따라 사용한 대위법적 서술에서도 찾아 볼 수 있다. 가령 블룸이 노래를 들으며 줄곧 물리에 대한 생각을 하게 되는데 노래가 바뀌거나 혹은 하나의 노래를 듣더라도 노래 속의 인물이 처한 상황이 달라져 가사가 바뀌면 물리에 대한 생각들도 함께 바뀌어 간다. 이러한 서술의 배열은 블룸과 물리의 관계를 어느 한 관점으로 보게 하기보다는 여러 국면에서 보게 한다. 노래 가사를 주체로 본다면 이에 대응적으로 나타나는 응답선율적인 블룸의 생각은 바뀌어 갈 뿐만 아니라 파편화되어 있는데 이것은 물리와 블룸의 관계를 다양한 국면에서 조명해 주는 분산된 여러 관점을 가지도록 하는 해체적 서술 방안으로 보인다.

“사이렌즈”의 후반부에서 이 해체성은 또 다른 양상으로 나타난다. 보웬(Bowen)은 이 장의 후반부에서는 배신감을 느끼며 외로워하는 블룸의 애수를 표현하는 노래로서 다섯 가지를 손꼽고 있는데 그것은 “The Rose of Castille”, “Goodby, Sweetheart, Goodby”, “All Is Lost Now”, “M'appari”(“When First I Saw That Form Endearing”), “The Croppy Boy”이다(Bowen 491). 그런데 이들 중 특히 두 노래, 곧 오페라 『마르타』(*Martha*)에서 나오는 “M'appari”와 “The Croppy Boy”가 블룸을 포함하여 오몬드 호텔의 홀 안에 있는 모든 이들의 마음을 사로잡는다. 테너 목소리로 사이먼 데덜러스가 부르는 “M'appari” 독일 작곡가 von Flotow의 오페라 『Martha』에서 나오는 아리아는 사랑의 노래로 블룸에게 물리에 대한 사랑의 감정과 욕망을 일깨운다. 벤 둘라드가 베이스로 부르는 “The Croppy Boy”는 19 세기 후반에 작곡된 것으로 1798년 영국에 대항하는 아일랜드의 반란

을 기념하기 위하여 작곡된 아일랜드의 민요로 애국심을 고취시키는 노래이다. 전자는 서정적인 사랑의 노래이고 후자는 전투적인 노래로서 서로 완전히 다른 노래로 보이지만 그럼에도 불구하고 두 노래가 똑같이 사랑에 대한 맹목성과 배신감의 주제를 다루고 있다는 점에서 서로 대위법적으로 연결되어 있다고 보인다.

하루 중 가장 고통스러운 시간을 맞고 있는 블룸에게 이 두 노래는 마치 『오디세이』에서 사이렌들이 부르는 파멸로 이끄는 노래처럼 그의 위기를 더욱 더 고조시키는 촉매작용을 한다. 보일런이 물리와 만날 시간에 들려오는 이 노래들은 블룸에게 애써 피하고 잊으려하는 것을 더욱 더 선명하게 떠오르게 하며 노래 속에 빨려 들수록 그의 감정은 건잡을 수 없이 고조되고 그의 정신적 위기는 가속화되기 때문이다. 그러나 오디세우스가 현명하게 이 위기를 넘겼듯이 블룸 또한 이 위기를 넘겨야 한다. 여기서 푸가의 음악 형식을 모방한 서술 기법과 이 기법에 내재해 있는 해체성은 이 위기를 모면하는 방안이 되고 있다고 보인다. 위기를 맞고, 그 위기를 극복하는 “사이렌즈”장의 주제는 이렇게 이 장에서 사용된 서술 기법과 맞물려 있다. 작품에서 이 과정이 어떻게 다루어졌는지 다음에서 살펴보기로 한다.

블룸은 사이먼이 부르는 “M’Appari” 노래를 들으며 보일런이 그의 집에 도착하여 물리가 그를 맞아들이는 장면과 그녀의 몸을 겨안는 보일런에 대하여 상상한다. 그러나 노래가 진행함에 따라 그 자신이 점점 성적 욕망에 생겨나며 블룸의 뇌리에서 보일런의 존재는 사라지고 그의 생각은 오직 그와 물리의 관계로 집중된다. 그는 물리와 처음 만났을 때의 장면을 떠올리다가 다음으로 그녀를 사랑하게 되었을 때를 회상하게 되는데 노래가 끝날 무렵에는 그는 사랑의 기쁨에 도취된다. 이 내용에 대한 문단을 살펴보기로 한다.

—*Charmed my eye ...*

Singing. Waiting she sang. I turned her music. Full voice of perfume of what perfume does your lilactrees. Bosom I saw, both full, throat warbling. First I saw. She thanked me. Why did she me? Fate. Spanishy eyes. Under a peartree alone patio this hour in old Madrid one side in shadow Dolores shedolores. At me. Luring. Ah, alluring. (U 11.730-4)

여기서 노래가 블룸의 욕망을 촉발하고 그를 유인하는 유혹적 힘을 행사하는

것을 볼 수 있다. 블룸은 사이몬의 노래를 듣고 있지만 그가 그녀에게 사랑을 처음 느끼게 했던 것도 물리가 노래하는 장면일 것이다. 여기서 사이몬은 물리이다. 사이몬의 노래 가사, “charmed”에 응답하듯이 블룸은 “At me. Luring. Ah, alluring”이라고 되뇌인다. 그리고 노래가 절정에 이르렀다가 끝났을 때는 급기야 블룸은 노래 속에 함몰되어 “Siopold!/ Consumed”(U 11.751-2)의 상태가 된다. 여기서 “Siopold!”란 노래를 부른 사이먼, 노래속의 주인공 라이오넬, 그리고 레오폴드 블룸, 이 세 이름의 압축어—이 어휘 역시 『피네건의 경야』의 어법을 연상시킨다—인데 블룸이 노래속의 인물과 사이먼과 하나가 될 만큼 노래 속에 빠져 들어갔음을 나타낸다.

그러나 조금 지나서 고울딩(Goulding)이 여전히 감동에 젖은 듯 블룸에게 “마르타”의 노래를 가리키며 “오페라 곡 중 최고의 곡”이라고 말하자 블룸은 이 말에 동의하면서도 내심 다음과 같은 생각을 하는데 이 생각은 조금 전에 그의 열정이나 흥분감과는 사뭇 다르다.

Numbers it is. All music when you come to think. Two multiplied by two divided by half is twice one. Vibrations: chords those are. One plus two plus six is seven. Do anything you like with figures juggling. Always find out this equal to that. Symmetry under a cemetery wall. He doesn't see my mourning. Callous: all for his own gut. Muse mathematics. And you think you're listening to the etherial. But suppose you said it like: Martha, seven times nine minus x is thirtyfive thousand. Fall quite flat. It's on account of the sounds it is.(U 11.830-7)

이 말은 블룸의 사물에 대한 과학적 인식을 하는 그의 평소 습성을 반영하고 있다고도 보이는데 그는 여기서 음악에 대하여 마치 물이나 인체를 화학 공식으로 분석하여 나타내듯 음악의 본질에 대하여 수학적 방정식처럼 말한다. 낭만적인 기분과는 성격이 완전히 다른 이 수학적 담론은 앞서 이 노래가 불러일으킨 사랑의 감정에 찬 물을 끼얹는 것 같다. 이처럼 같은 노래에 대한 두 가지의 대조적인 언급은 내용상 대위법적인 관계를 이루고 있다고 보인다. 수학담론과 같은 블룸의 내적 독백은 모방이 아니라 전위의 상태로 반복된 대위법으로 보이는데 이것은 완전히 다른 관점으로 음악을 보게 함으로써 바로 앞서 그가 몰입했었던

낭만적 기분에서 벗어나게 하는 해체적 성격을 지닌다. 두 개의 성격이 다른 담론을 대치시키는 대위법이 지닌 “해체성”은 어떤 특정한 기분에 함몰되는 위기를 극복하는 방안이 되고 있다.

이어서 “까까머리 소년”(The Croppy Boy)의 노래를 벤 둘라드가 부르는데 이 노래는 아일랜드를 위하여 전투에 나가기 전에 신부에게 고해성사를 하고 축복을 빌러 찾아갔던 소년이 신부로 위장한 영국인 스파이인 가짜 신부에게 죽음을 당한다는 정치적인 내용의 노래이다. 그러나 비장함과 엄숙함이 서린 분위기의 “까까머리 소년” 노래가 계속되는 동안 블룸의 생각은 이 노래의 내용과는 무관한 내용으로 채워져 있다.

The voice of warning, solemn warning, told them the youth had entered a lonely hall, told them how solemn fell his footsteps there, told them the gloomy chamber, the vested priest sitting to shrive.
Decent soul. Bit addled now. Think he'll win in Answers, poets' picture puzzle.
We hand you crisp five pound note. Bird sitting hatching in a nest. Lay of the last minstrel he thought it was. (U 11.1020-5)

노래 구절과 블룸의 내적독백은 문장 스타일에서도 다르다. 노래는 “told them”의 어구가 규칙적으로 반복되어 나오며 리듬을 맞추는데 비하여 내적 독백은 분방한 생각인 만큼 규칙적인 운율이 없다. 노래의 내용보다는 노래하는 벤 둘라드에 대한 개인적인 인상에 마음을 쓰고 있어 노래는 블룸의 마음을 파고들지 못하고 튕겨져 나간다. 다른 사람들이 모두들 노래에 흠뻑 빠져 들 때 블룸의 마음은 노래와는 거리가 먼 생각들, 보일런이 그의 집에 당도한 것을 알리는 서술, 물리에 대한 회상으로 채워진다. “까까머리 소년” 노래가 진행되는 동안 이 노래가 전달하는 송엄하고 비장한 내용과 블룸의 비극적이면서도 코믹한 여러 생각들이 계속하여 교차된다. 이렇게 서로 다른 내용이 교차되면서도 믿음에 대한 배신이라는 주제는 공통적으로 들어 있다. 전자는 정치적인 상황에서 벌어진 배신인데 비하여 후자는 사랑에 대한 배신이다. 그렇다면 한 주제에 대한 서로 다른 내용이 대조를 이루며 교차하여 제시되었다고 할 수 있겠다. 어떤 면에서 이러한 서술의 진행방식도 한 내용의 일방적인 질주를 차단하는 효과를 거두는 서술이라는 점에서 해체적이라고 할 수 있겠다.

대위법은 “까까머리 소년” 노래가 끝나가는 대목에서 좀더 용이하게 찾아볼 수 있다. 다음의 인용문에서 영국에 대한 아일랜드의 저항이 참패했음을 노래하는데 이것을 들으며 블룸은 엉뚱한 방식으로 이 노래를 연결시켜 나간다.

All gone. All fallen. At the siege of Ross his father, at Gorey all his brothers fell. To Wexford, we are the boys of Wexford, he would. Last of his name and race.

I too. Last of my race. Milly young student. Well, my fault perhaps. No son. Rudy. Too late now. Or if not? If not? If still?

He bore no hate.

Hate. Love. Those are names. Rudy. Soon I am old.

Big Ben his voice unfolded. Great voice Richie Goulding said, a flush struggling in his pale, to Bloom soon old. But when was young?

.....

—Bless me, father, Dollard the croppy cried. Bless me and let me go.

Tap.

Bloom looked, unblessed to go. (*U* 11.1063-1086)

위에서 노래의 내용과 블룸의 생각을 연결짓는 것은 어떤 특정 어휘들인 “race”, “hate”, “old”, “bless”와 같은 단어들이다. 그러나 노래의 내용과 블룸의 생각은 연결은 되지만 그 내용이 서로 너무도 다르기 때문에 푸가의 대위법적 형식에서 ‘모방’(imitation)이나 ‘캐논’(canon)이기보다는 내용으로 본다면 푸가의 원래 의미인 ‘도주’(flight)에 해당되는 것으로 보인다.

푸가의 대위법과는 별개로 이 인용문에서 또 하나 특기할 점은 내용 연결이 소리중심으로 이루어지고 있다는 점이다. 그렇다면 소리가 의미와 내용을 유발시키는 것으로 의미는 소리에 부차적인 것이 된다. 여기서 사고나 인식은 그 발생이 필연성 보다는 우연성에 기인하고 있는 것을 볼 수 있다.

사실상 여기서 블룸의 마음은 보일런과 몰리가 만나는 시각이 가까워짐에 따라서 이들을 머리에서 떨칠 수가 없기 때문에 노래에서 소년이 증오심(“hate”)의 감정을 지니지 않았다는 그 말을 블룸은 보일런과 몰리와 관련하여 생각한다. 그리고 “증오심. 사랑. 이것들은 이름일 뿐”이라고 말하며 죽은 아들을 떠올리며 자신은 이제 늙어간다는 사실을 자각한다. 물론 이 문장은 앞선 문장안의 “Last of

my race”란 어구에 연결되어 있다. 그가 사랑이나 증오와 같은 질투심에서 유발된 강렬한 감정의 소용돌이에 함몰되지 않았던 것은 삶을 만들어 가는 것은 자손을 낳고 자신의 살아가야 할 삶을 묵묵하게 살아가는 것과 같은 견고한 사실들이라는 점을 간파하고 있기 때문이다. 이러한 자각이 불륨을 다른 사람들과는 달리 노래 속에 빨려 들어가지 않고 일정한 거리를 유지하게 하며, 삶에 대한 그의 이러한 통찰력으로 인하여 그는 위기를 모면하고 있다. 불륨의 이 통찰력은 『오디세이』에서 오디세우스 장군이 위기 대처를 하는데 발휘했던 기지에 버금간다고 볼 수 있겠다.

돌라드의 노래를 부르는 장면은 상당한 부분을 차지하며 같이 있던 모든 사람들이 아름다운 음악에 도취되어 있고 불륨도 이렇처럼 음악의 효력이 영향을 미쳐 그의 생각은 다시금 물리에 대한 여러 추억들을 회고한다. 그러나 다른 사람들이 이 민요가 상기하는 애국적 희생자에 대한 존경심에 넋을 잃고 있을 때 불륨은 자리를 뜬다. 음악이 불러일으킨 감상적 민족주의에 굴복하지 않고 호텔 밖을 나서는 불륨의 행동의 상징적 의미는 “사이렌즈”장의 종결부에서 좀더 분명하게 드러난다. 그리고 불륨은 그가 지닌 저항 정신 때문에 “키클롭스”장에서 민족주의자인 이름이 알려지지 않은 ‘시민’으로부터 공격을 받고 곤욕을 치르게 된다.

V

“사이렌즈”장의 주제는 이 장의 끝 대목에 집약되어 있다고 보인다. 그리고 음악의 장 담게 주제는 서술적 설명이 아닌 순전히 소리들을 통해서 형상화 되었다. 또한 장이 끝나가며 푸가의 종결부(coda)와 같이 앞서 나왔던 인물들을 마치 스냅사진처럼 짙막한 말로 재빨리 등장시킨다.

호텔 밖으로 나온 불륨은 죽은 디그남 가족을 돕는 일을 상의하기 위하여 마틴 커닝햄을 만나려고 약속 장소인 바니 키어넨 술집을 향해서 걸어가면서 길가의 골동품점 진열장에 걸려 있는 아일랜드의 애국적 투사인 로버트 에메트의 초상을 보게 된다. 그리고 에메트가 사형선고를 받았을 때 법정에서 했던 유명한 애국적 연설을 머리에 떠올린다. 이때 불륨의 몸속에서는 가스가 차올라서 그는 몸 밖으로 방출 시킬 기회를 찾고 있다. 그때 마침 전차가 지나가자 그는 이 소리에

맞추어 방귀를 뀌다.

Seabloom, greasebloom viewed last words. Softly. *When my country takes her place among.*

Prrrr.

Must be the bur.

Fff! Oo. Rrpr.

Nations of the earth. No-one behind. She's passed. Then and not till then. Tram kran kran kran. Good oppor. Coming. Krandrkrankran. I'm sure it's the burgund.

Yes. One, two. *Let my epitaph be. Kraaaaaa. Written. I have.*

Prrrrffrrppffff.

Done. (U 11.1284-94)

민족주의자의 숭엄한 연설은 불륨의 방귀소리, 전차소리와 나란히 병행하며 행해지는데 민족주의자의 강렬한 애국심에 불륨은 불경스럽게도 방귀로 대응한 셈이다. 여기에 전차 소리까지 끼어들어 이 세 가지 소리는 서로 교차되다가 급기야 마지막 말 “*Done*”에서 애국적 연설과 방귀소리는 하나의 소리로 합해진다. 이 말에는 불륨이 드디어 몸속의 가스를 배출해냈다는 뜻과 사형선고를 받은 애국자가 자신의 사명을 완수했다는 뜻이 함께 들어 있다.

애국자의 고상한 목소리와 불륨의 방귀소리, 그리고 전차소리는 본질적으로 다른 소리들로서 각기 독립성을 유지한 채 대위법적으로 연결되어 있다. 서로 다른 이들 소리는 어떤 주제를 위하여 서로를 조정해가며 조화를 이루며 진행되는 화음이 아니라 불협화음이다. 작가는 여기서 어느 특정한 소리에도 특별한 가치를 부여하지 않았는데 어찌면 이 소리들이 고상한 것부터 저급한 것까지 모두 똑같이 삶을 이루는 중요한 요인들이라는 것을 암시하는 것으로 생각할 수 있겠다. 마지막 단어인 “*Done*”에는 높은 고상한 정신과 생리현상과 같은 일상사, 즉 고급과 저급의 소리가 동시에 들어가 있다. 이 양극의 어느 한쪽에도 치우치지 않고 이 둘을 부단히 넘나드는 불륨은 충분히 삶의 도처에 도사리고 있는 위험을 극복해 낼 수 있는 인물이다.

(송실대)

인용 문헌

- 윤양석. 『음악의 이해』. 숙명여자대학교 출판국,
 Bowen, Zack, and James F. Carens. Eds. *A Companion to Joyce Studies*. Westport, Connecticut and London, England: Greenwood Press, 1983.
 Dickinson, Alan Edgar Frederic. *Bach's Fugal Works: With an Account of Fugue Before and After Bach*. Westport, Connecticut and London, England: Greenwood Publishing Group, 1979.
 Fuller, David. *James Joyce's Ulysses*. New York: St. Martin's Press, 1992.
 Gifford, Don, and Robert J. Seidman. *Ulysses Annotated*. Berkeley: U of California P, 1988.
 Gilbert, Stuart. *James Joyce's Ulysses*. New York: Vintage Books, 1958.
 Joyce, James. Ed. *Letters of James Joyce*. Volume I. London: Faber and Faber, 1957.
 _____. *Ulysses*. Eds. Hans Walter Gabler, Wolfhard Steppe, & Claus Melchior. New York: Random House, 1986.
 Levin, Lawrence L. "The Sirens Episode as Music: Joyce's Experiment in Prose Polyphony," *James Joyce Quarterly*, 3 (Fall 1965), 12.
 McCarthy, Patrick A. *Ulysses: Portals of Discovery*. Boston: Twayne Publishers, 1990.
 Peake, C. H. *James Joyce: The Citizen and the Artist*. Stanford, California: Stanford UP, 1977.
 Tindall, William York. *A Reader's Guide to James Joyce*. New York: Farrar, Straus & Giroux, 1959.
 Tovey, Donald F. *Companion to the Art of Fugue of J. S. Bach*. Oxford: Oxford UP, 1931.
 Verrall, John W. *Fugue and Invention in Theory and Practice*. Pacific Book Pub. 2003.
<http://www.gmd.de/Misc/Music/-ftp://ftp.gmd.de/music/scores/>

Abstract

A Study on the Musical Devices in the “Sirens” of *Ulysses*

Eun-Kyung Chun

This paper explores the fugal narrative and its effects in the ‘Sirens’ chapter of *Ulysses*. It examines how Joyce’s adaptation of the musical devices for his linguistic devices has an effects on the structure and the theme of the ‘Sirens’. In its narrative and structure, the ‘Sirens’ follows a musical development rather than a logical development. The fugal structure of Subject, Answer, Counter-Subject, and Episodes becomes the fundamental structure of the chapter, and the themes are suggested and implied in the fugal manner.

Since the music is the “art” of this chapter, the sound is the primary concern in its use of language through the devices such as alliteration, assonance, onomatopoeia, rhyme, etc. Joyce’s verbal virtuosity reflects the musical allusions of stretto, cadence, coda, divertimenti, trillando, staccato and diminuendo. The sentence rhythms in the repetitive rephrasing are the main musical device. Because of the experimentation with words the grammar is often disturbed and the words are distorted in a musical form. This paper also explores how the musical devices are matched with deconstructive narrative and how they work for the theme of allurements and of the ‘Sirens’, that of overcoming its dangers.

■ 주제어 : fugal narrative, musical devices, linguistic devices, rhyme, rephrasing, deconstruction(푸가적 서술 기법, 음악적 서술 방안, 리듬, 반복 어구, 해체성)