

『율리시스』: 텍스트의 균형 잡기

최 회 재

1. 들어가는 말

제임스 조이스(James Joyce)의 『율리시스』라는 텍스트 자체의 작용에서 나타나는 자아추방 의식(최회재, 2003년 6월, 153-175) 즉 일의적 고정성과 정신분열적인 파편화 사이에서의 균형잡기는 그 스타일과 형식에서 그대로 드러난다. 『율리시스』의 한 마디로 정의되기 어려운 형식, 특히 스타일의 파격은 단지 내용보다는 형식에 더 큰 관심을 기울이는 모더니즘의 심미적 형식주의로 끝나지 않는다. 이것은 “모든 것은 변한다—바다, 하늘, 인간, 동물. 그리고 말도.”(Budgen, 48)라고 “프로테우스(Proteus)”장에 대해 설명하는 조이스에게서 볼 수 있는 기본 태도이자, 진리의 불변성은 물론 자신의 위치도 틀릴 수 있다는 경계를 항상 늦추지 않는 자아추방의 태도이다. 이러한 조이스의 인식은 『율리시스』에서 문법의 파괴는 일상이고, 명사나 부사가 동사가 되거나 그 역이 생기기도 하며, 새로운 단어가 부지기수로 만들어지고 변화무쌍한 스타일이 전개되는 등 형식과 스타일에 직접적인 영향을 끼친다. 그러나 극치를 보이는 이러한 변화의 와중에서도 『율리시스』는 독자와의 의사소통을 상실하지 않으려는 ‘현상텍스트’(최회재, 2003년 12월, 195-212)의 끈을 놓지 않는다. 이러한 스타일의 변화를 통해 텍스트에 나타난

자아추방을 살펴볼 수 있다.

『율리시스』의 스타일을 본격적으로 심도 있게 논의한 첫 번째 비평가라고 할 수 있는 캐런 로렌스(Karen Lawrence)가 보기에 『율리시스』는 스스로를 의도적으로 변화시키고, 발전시키고, 변형시키는 작품이요, 진행되어 가는 와중에 마음을 바꾸어 독자로 하여금도 덩달아 변하도록 밀어붙이는 책이다(6-7). 그녀가 보기에 『율리시스』는 “아에올로스(Aeolus)”장에서부터는 그 전 여섯 개의 장에서 사용하던 의식의 흐름의 수법을 버리고 이야기의 매끄러운 전개를 방해하는 새로운 스타일을 계속 탐색하고 실험한 책이며, 이러한 스타일의 연속적인 실험을 통해 조이스는 “스타일은 항상 삶에 대한 해석”임을 밝힌다. 즉 하나의 텍스트 안에서 다양한 스타일을 창출하는 것은, 가능성들 중에서 한 가지를 선택하는 것이 삶이라는 “작품의 중심적인 의미와 결코 이질적이지 않으며 오히려 책에서 의미들을 창출하는”(208) 방법이라는 것이다. 해체 비평가인 데트마(Dettmar)가 보기에는, 『율리시스』 내에서 한 가지의 스타일이 도중에서 파괴되고 다양한 실험으로 방향이 전환된 것은 『율리시스』가 ‘즐거움의 텍스트’에서 ‘희열의 텍스트’로 스스로를 점차적으로 변화시킨 것이다(181).

이렇게 『율리시스』가 다소 투명한 언어의 텍스트로부터 점점 멀어져서 불투명한 텍스트로 변신하는 과정 자체는 전통적인 리얼리즘 소설이 가지는 억압적이고 가부장적 특성인 총체화를 향한 의지를 위반하고 전복하는 과정이다. 특히 『율리시스』에서의 스타일의 변화에는 과정중의 텍스트로서의 끊임없는 균형 잡기가 보인다. 다시 말하자면 스타일의 실험이 이야기의 흐름을 전적으로 파괴하는 극단으로 가지 않음으로써 독자와의 일반적인 의사소통 기능을 유지하면서도 텍스트를 고정시키지 않으려는 부단한 위반의 실천이 보인다. 『율리시스』에는 고정된 의미를 부단히 움직이는 과정으로 시동 걸어주는 ‘생성텍스트’가 활발하지만 독자와의 의사소통에 필요한 ‘현상텍스트’와의 변증법적인 관계를 유지하는 것이다. 앞으로 스타일의 변신을 통해 살펴 볼 텍스트의 부단한 변신은 텍스트 자체의 의미화 가정이다. 따라서 각 스타일의 ‘화자’는 변증법적인 의미화 과정을 드러내는 텍스트 자체의 과정중의 주체라고 할 수 있다.

2. 텍스트의 균형 잡기

처음의 여섯 장은 내면 독백과 자유간접화법으로 구성된 의식의 흐름의 기법을 그 중심적 스타일로 한다. 자유간접화법이란 삼인칭 화법을 유지하는데도 불구하고 인물의 생각, 말, 태도, 이데올로기적 조건 등등을 삼인칭 화자가 인물 성격적 특성과 어법을 사용하여 정보를 전달하는 기법(Hawthorn, 95)을 가리킨다. 로랜스는 이것을 화자와 인물 사이의 상호주체성(intersubjectivity)(65)이라고 하고 휴 케너(Kenner)는 “찰즈 아저씨의 원리(Uncle Charles Principle)”(18)라 한다. 따라서 이러한 특성상, 자유간접화법에서는 화자가 제시하는 정보의 객관성이 떨어지게 된다. 19세기의 전지전능한 화자와는 달리 인물에 대해 무엇이나 알고 있는 것이 아니며 단지 독자보다는 조금 더 많이 알고 있다는 인상을 준다. 그 인물에 대한 화자의 태도도 단정적이지 않고 조심스럽게 유보적이며 자주 아이러니를 보인다. 따라서 독자의 인물에 대한 평가도 단정적일 수 없게 된다. 단정적일 수 없다는 것은 독자가 텍스트의 의미화 과정 안으로 끌어들이진다는 것을 의미한다. 게다가 의식의 흐름의 수법은 지시 대상이 명백하지 않은 경우가 많아서 의미의 복수성을 생산하는 가운데에 독자를 오독으로 이끌기도 한다. 다음 문장은 스티븐(Stephen)이 “프로테우스”장의 샌디마운트 해변에서 사색에 잠긴 장면과 그의 내면 독백 및 자유 간접 화법의 일부이다. 의식의 흐름 수법이 그렇듯이 해석상의 혼란을 가져온다.

In long lassoes from the Cock lake the water flowed full, covering greengoldenly lagoons of sand, rising, flowing. My ashplant will float away. I shall wait. No, they will pass on, passing, chafing against the low rocks, swirling, passing. Better get this job over quick. Listen: a fourworded wavespeech: seesoo, hrss, rsseeiss, ooos. (U 3.453-57)

“이 일(this job)”에서 독자는 해변에서 소변을 보는 스티븐의 모습을 볼 수도 있고 아닐 수도 있다. 심지어 데이비드 헤이먼(David Hayman)은 이 장면에서 스티븐이 자위를 한다고 생각한다(van Boheemen 1988, 25 재인용). 다음 예문에서 나오는 “그들”과 그에 대한 스티븐의 사색도 독자를 혼동시킨다.

They came down the steps from Leahy's terrace prudently, Frauenzimmer: and down the shelving shore flabbily, their splayed feet sinking in the silted sand. Like me, like Algy, coming down to our mighty mother. Number one swung louredily her midwife's bag, the other's gamp poked in the beach. From th liberties, out for the day. Mrs Florence MacCabe, relict of the late Patk MacCabe, deeply lamented, of Bride Street. One of her sisterhood lugged me squealing into life. creation from nothing. what has she in the bag? A misbirth with a trailing navelcord, hushed in ruddy wool. (U 3.29-37)

스티븐은 두 여인을 산파라고 칭하고 그들의 가방에 유산된 아기의 죽은 몸이 들어있을 지도 모른다고 추측한다. 그러나 스티븐이 이 두 사람이 산파임을 어떻게 알았을까? 이 두 여인의 차림새가 당시 산파의 전형적인 모습이어서일까? 우리가 과연 스티븐의 의식의 흐름에 나타나는 정보를 전적으로 신뢰할 수 있을까? 해변에서 모래를 파는 이 두 사람은 상식적으로 생각할 때 우리가 스티븐의 눈을 통해서 잠시 후에 또 보게 되는 사람들처럼 조개 캐는 사람(cocklepickers)이 아닐까? 그리고 플로렌스 부인이라는 산파의 이름은 이 두 여인 중 한 사람의 이름이 아니라 스티븐이 그들을 보고 회상한 다른 산파의 이름이 아닐까? 어느 쪽이든 간에 정답은 없어 보인다. 다음의 예문에서도 흥미로운 '읽기의 덧'을 볼 수 있다.

They [Mulligan and Haines] will walk on it tonight, coming here in the dark. He wants that key. It is mine. I paid the rent. Now I eat his walt bread. Give him the key too. All. He will ask for it. That was in his eyes. (U 1.630-32)

“그건 내 것이야. 내가 돈을 냈어.(It is mine. I paid the rent)”는 이 장의 끝에서 멀리건(Mulligan)을 “찬탈자(usurper)”라고 부른 스티븐의 말과 연결되어 스티븐이 한 말을 가리키는 것처럼 보인다. 그러나 엘만(Richard Ellmann)이 밝혀주듯이 실제 역사로는 멀리건의 모델인 올리버 고가티(Oliver Gogarty)가 집세를 지불했다(1982, 172). 실제와 허구의 경계가 모호한 것이 『율리시스』의 특색 중 하나인 만큼 조이스가 사실을 각색했을 수도 있지만, “그건 내 것이야. 내가 돈을 냈어”는 멀리건이 한 말을 스티븐이 떠올린 것이라고 한들 문제가 되지 않는다. 사실 멀리건이 갖는 찬탈자의 의미는 거주지에서 스티븐을 몰아낸다는 단순한 의미

에 있는 것이 아닐 수 있기 때문이다. 예를 들어 멀리건은 자기 개인의 영달을 위해 아일랜드의 지배 계급에 협력하는 소의 “Shoneen”이며, 스티븐이 그를 찬탈자라고 부르는 것은 이러한 의미에서 보는 것이 더 흥미로울 수 있다(Cheng, 124, 151-52).

이외에도 논란이 될 수 있는 곳은 다수이다. 그 중에서도 “로터스 먹는 사람들(Lotus Eaters)”장 끝에서 블룸(Bloom)이 공중목욕탕에 몸을 담그고 있는 장면이 있다. 많은 비평가들은 그것이 실제 일어난 일이라고 보지만 다른 많은 비평가들은 그것은 목욕하러 가는 길에서 블룸이 미리 상상하는 것이라고 고쳐준다. 이 상에서 살펴 본 몇 가지의 예에서 알 수 있는 것은, 그 후의 스타일의 변화에 대비하여 안정적이라는 의미로 조이스가 “이타카의 바위”(Joyce 2, 129)라고 불렀던 처음 여섯 장의 스타일(의식의 흐름의 기법)조차 확고한 의미를 제시하는 사실주의의 스타일과는 다르다는 사실이다. 『올리시스』는 항상 의미를 의미화의 과정으로 만드는 텍스트인 것이다.

“아에올러스”장부터는 이야기의 전개가 방해 당하면서 거의 각 장마다의 변신이 시작된다. “아에올러스”장에 등장하는 갑작스러운 머리말들은 연작으로 발표될 때는 없었던 것으로 책으로 발간되던 1922년 판에 끼여 든다. 이것은 신문사가 배경인 만큼 그 특성을 살려 신문의 머리말과 같은 효과를 삽입한 것으로 생각할 수 있는데, 하나의 장이 소제목이 딸린 여러 개의 작은 이야기들로 나뉘어져서 경쟁하는 담론들을 보게 된다. 그 이야기들의 제목 또한 이야기의 내용과 필연적인 관계에 있다기보다는 여러 가지 다른 제목으로 바꾸어도 전혀 관계가 없을 정도로 임의적이다. ‘아일랜드의 심장부에서(IN THE HEART OF THE HIBERNIAN METROPOLIS)’는 영국 침략의 대명사처럼 서 있는 넬슨(Nelson) 동상과 시끄러운 전차의 오고 감을 보여주어 아일랜드의 현 상황을 은유적으로 잘 나타내는 사실주의 소설의 형식을 연상시키나 ‘왕관 쓴 자(THE WEARER OF THE CROWN)’는 알고 보니 우편배달부를 말하는 것이고 ‘매우 존경받던 더블린 시민의 사멸을 진실한 애도로 우리가 공표한다(WITH UNFEIGNED REGRET IT IS WE ANNOUNCE THE DISSOLUTION OF A MOST RESPECTED DUBLIN BURGESS)’에서는 술 중독으로 죽은 디그넘(Dignam)에게 “매우 존경받던”이라는 수식어를 붙여서 독자를 웃게 만든다. ‘평화의 담뱃대(THE CALUMET OF PEACE)’는 신문사 사람들의 단순한 흡연 장면에 붙인 지나치게 거한 제목이고,

‘모두 다 모였다(OMNIUM GATHERUM)’는 라틴어 제목도 신문사 사무실에 모인 잡담꾼들에게 붙여주기에는 마찬가지로 거창하다. ‘이름난 레스토랑에서의 옥신각신(SHINDY IN WELLKNOWN RESTAURANT)’은 도대체 내용과 일치시킬 수 있는 힌트가 전혀 없다. 신문사 사무실에서의 잡담에 대해 붙인 제목에 나타난 갑작스러운 레스토랑은 독자의 고개를 갸웃하게 한다. 그리고 ‘블룸 퇴장하다(EXIT BLOOM)’나 ‘블룸의 귀환(RETURN OF BLOOM)’, ‘편집인과의 인터뷰(INTERVIEW WITH THE EDITOR)’ 등은 드라마 극본의 지문처럼 보인다. “아에올러스”장이 끝나갈 무렵에는 점점 이야기 부분은 짧아지는 반면 그 제목은 엉뚱할 정도로 길어져서 마지막의 이야기는 내용 보다 제목이 그 활자의 크기에서나 길이에서나 더 큰 비중을 보여주어 마치 장난을 하는 모습을 보인다. 전통적인 소설수법을 위반하는 실험이 시간이 지날수록 S극으로 치우치는 경향을 보인다고 할 수 있다. 따라서 그 다음 장인 “레스트리고니언즈(Lestrygonians)”에서 다시 의식의 흐름의 수법으로 돌아 온 것은 이야기의 흐름을 극단으로 파괴하지 않으려는 균형의 움직임으로 볼 수 있다. “레스트리고니언즈”장과 연이은 “스킬라와 카리브디스(Scylla and Charybdis)”장에서 우리는 블룸와 스티븐에 대한 정보를 충분히 얻게 된다.

“스킬라와 카리브디스”장에서는 미사에서 불리는 노래의 악보가 잠깐 끼어 들고 인물들의 대화가 갑자기 짧게나마 연극 극본의 형식을 띠기도 하면서 전통적인 사실주의 소설의 문법을 깨뜨리는데, “사이렌(Siren)”장에 이르러서는 본격화되는 언어의 유희성과 음악성이 선을 보인다.¹⁾

“떠도는 바위들(Wandering Rocks)”장에서는 서로 연관성이 없는, 특별한 것 없는 사건과 인물들이 공시적으로 제시된다. 우리는 거리나 건물 등의 지형지물을 통해서가 아니라 인물 군상의 단편적인 모습을 통해 더블린의 지도를 본다. 등장인물이나 장면 사이에 어떠한 위계질서도 성립되지 않는데 심지어 블룸이나 스

1) “He came a step a sinkapace forward on neatsleather creaking and a step backward a sinkapace on the solemn floor”. “Secondbest Best”, “Second Eglinton”, “Besteglinton”, “Steadfast John”, “Monk Mulligan”, “Eglitoneyes, ... Gladly glancing, a merry puritan, through the twisted eglantine”, “The quaker librarian, quaking, tiptoed in, quake, his mask, quake, with haste, quake, quack.”, “Swiftly rectly creaking rectly rectly he was rectly gone.”, “Cuck Mulligan clucked lewdly.”, “Monk Mulligan”, “Sonmulligan”, “Amused Buck Mulligan mused in pleasant murmur with himself, selfnodding” 등등.

티븐도 관심의 중심이 되지 못한다. 각각의 장면 사이에는 서로의 연결성이 끊어져 보인다. 첫 번째 존 콘미 신부(John Connmee S. J.) 편에 나오는 “한 외다리 선원(a onelegged sailor)”(*U* 10.7)은 다음 세 번째 장면에 나올 때도 ‘그 외다리 선원’이 아니라 “한 외다리 선원”(U10, 228)으로 나타나 각 장면들의 비연속성을 보여준다. 끝도 없이 연장할 수 있는 이러한 식의 구성은 삶의 우연성과 비논리성 및 결말의 열림, 그리고 언어 구축의 무한한 가능성을 보여주는 듯하다. 그러나 다른 한편으로 흐름이 오전에 리퍼(Liffey)강에 버린 엘리아의 임박한 재림을 강조하는 설교 전전 광고지가 바다로 떠내려가는 경로가 네 번째, 열두 번째, 그리고 열여섯 번째 장면에 끼어들어 연결의 흐름을 보여주고, 아일랜드 통치자인 총독 부부 및 지배 계급의 자선 바자로 가는 행렬은 그것을 바라보는 인물들의 시선을 통하여 단편적이고 개별적인 장면을 한 곳으로 연결함으로써 당시의 사회적, 역사적인 배경의 제약을 벗어나지 않은 텍스트의 의미화 과정이 눈에 보인다. 아무런 연관이 없는 듯한 이야기의 파편들은 독자와의 논리적인 의사소통을 벗어나는 반면 당시 사회, 역사적인 배경이 그 파편들을 관통하고 하나로 꿰어줌으로써 파편들의 논리적 실마리가 가늘게나마 연결되는 것이다. 즉 생성텍스트와 현상텍스트의 변증법적인 의미화 과정이 이루어진다.

“사이렌”장의 도입부는 언어의 ‘기호적 특성’만이 존재하는, 즉 ‘현상텍스트’ 없는 ‘생성텍스트’로만 이루어진 듯한 인상 때문에 언어유희의 극치처럼 보인다. 그러나 언어의 파편 같기만 하던 단어와 문장들이 시간이 지나면서 문맥 안으로 다시 들어오게 되고 이야기와의 소통을 상실하지 않음으로써 텍스트에 나타나는 균형 잡기를 보여 준다. 보일런(Boylan)이 타고 가는 마차 소리 (Jinggedy jingle jaunty jaunty), 눈 먼 피아노 조율사 소년이 짚고 가는 지팡이 소리 (Tap. Tap. Tap.), 여급 아가씨 듀스(Douce)가 자신의 다리에 튕기는 스타킹 고무줄 소리, 귀머거리 웨이터 패트(Pat)를 가리키는 대명사가 웃음소리로 바뀌는 소리 (Hee hee hee hee), 심지어 흐름의 방귀 소리 (Rrr, Rrrrrrrsss, Far. Far. Far. Far., Prrpr, Ffff, Pprrrfirppfff.)까지 음악 소리로 바뀌는 “사이렌”장에서 단어 하나하나부터 모든 언어가 음악으로 변신하는 것 같지만 언어는 여전히 언어의 의사소통적인 기능을 도외시 할 수 없는 것이다. 이러한 면에서 캐런 로렌스가 ‘사이렌’장에 대해 “모든 예술은 항시 음악의 상태가 되기를 열망해야 한다고 말한, 이 장의 수호정신 격인 월터 페이터(Walter Pater)에 대한 패러디적인 대답이며 언어가 어떻게 음악이 될

수 있는지를 동시에 어째서 그럴 수 없는지를 잘 보여 준다”(91)고 한 것은 옳다고 생각한다.

음악과 밀접한 관계에 있는 언어의 시어적인 기능 또는 ‘기호적인 코라(최희재, 2003년 6월, 153-175)의 기능은 인간의 몸과 불가분의 관계에 있는 만큼, “사이렌”장에서 텍스트 자체가 몸으로 변하는 양상이 나타나는 것은 어쩌면 당연하다. 아내 몰리(Molly)와 정을 통하기 위해 떠나는 보일런을 본 블룸은, 사이먼 데덜러스(Simon Dedalus)가 부르는 노래가 절정으로 올라갈 때 그 노래 가사의 잃어버린 여인 마사(Martha)에 몰리를 대입시키는 감정 이입을 일으키는데, 이 때 음악과 텍스트와 성(sexuality)이 겹친다. 마치 텍스트가 성행위를 하는 듯한 양상이 두드러진다. 단 기포드(Don Gifford)의 주석에 의하면 다음에 나오는 ‘t-p’ 동사는 모두 성교한다는 고어의 의미를 지니고 있다.

Bloom. Flood of warm jamjam lickitup secretness flowed to flow in music out,
in desire, dark to lick flow invading. Tipping her tepping her tapping her
topping her. Tup. Pores to dilate dilating. Tup. The joy the feel the warm the.
Tup. To pour o'er sluices pouring gushes. Flood, gush, flow, joygush, tupthrob.
Now! Language of love. (U 11.705-09)

그리고는 블룸이 몰리를 처음 만났던 기억을 떠올린 다음 사이먼 데덜러스의 노래가 절정으로 치달게 되는데 놀리는 목소리가 잠깐 들리지만 여기서도 명백한 성적 절정의 의미가 나타난다.

—Come...!

It soared, a bird, it held its flight, a swift pure cry, soar silver orb it
leaped serene, speeding, sustained, to come, don't spin it out too long long
breath he breath long life, soaring high, high resplendent, aflame, crowned,
high in the effulgence symbolic, high, of the ethereal bosom, high, of the
high vast irradiation everywhere all soaring all around about the all, the
endlessnessnessness

—To me!

Siopold!

Consumed. (U 11.744-53)

그리고 다시 벤 돌라드(Ben Dollard)가 ‘까까머리 소년(A croppy boy)’를 부르고 난 후에 떠나는 블룸의 등 뒤로 부각되는 여급 아가씨 리디아(Lydia)의 모습에서도, 그녀의 의식과는 전혀 무관하게 성적인 암시가 명백히 나타난다.

On the smooth jutting beerpull laid Lydia hand, lightly, plumply, leave it to my hands. All lost in pity for croppy, Fro, to: to, fro: over the polished knob (she knows his eyes, my eyes, her eyes) her thumb and finger passed in pity: passed, reposed and, gently touching, then slid so smoothly, slowly down, a cool firm white enamel baton protruding through their sliding ring. (U 11.1112-17)

누구의 몸인가? 잭슨 코우프(Jackson I. Cope)는 “일종의 단체적인 자위행위”(227)로 본다. 그렇게 본다면 이러한 성적인 드러남이 현실을 도피하고 싶은 더블린 사람들의 탈출행위라고 볼 수 있을 것이다. 그러나 이 성적인 행위의 당사자는 텍스트라고 할 수 있다. 어떤 특정한 인물도 이 성적 행위의 주체라고 지적하기가 어렵고 오히려 언어 자체가 성행위를 하는 양상을 띠기 때문에 또는 노래하고 방귀를 끼는 몸 자체가 되기 때문에, 이런 텍스트의 ‘육화’는 ‘현상텍스트’를 거부하고 위반하는 ‘생성텍스트’의 극단적인 표출이라고 볼 수 있다. 그러나 조이스는 텍스트의 의사소통적인 기능을 거의 상실할 정도까지 몰고 가서는 거기서 멈출 줄 알며, 마지막의 “끝(Done)”이라는 표현이 그 멈춤을 의미한다고 볼 수 있다. 이 멈춤의 직전에 블룸의 괴로운 감정과 흐르는 노래의 감상주의에 어느 정도 이끌리던 독자는 블룸의 방귀가 협주로 끼어 드는 순간 웃음을 터뜨릴 수밖에 없는데 (“웃음 이야말로) 상징적 금지에 대항하는 충동들의 분출을 가리킨다”(Kristeva 222) 강조가 유효한 순간이다.

“키클롭스(Cyclops)”장은 이야기가 전개되면 바로 그것에 대한 패러디가 나타나기를 반복하는 패턴을 갖는다. 여기서는, 언어와 이야기의 논리적인 구성이 가장 크게 무너졌던 “사이렌”장에서도 나타났던 블룸의 목소리와 그나마 객관성을 유지하고 독자가 기대던 삼인칭 화자가 전적으로 사라진다. 대신 익명으로 등장하는 일인칭 화자 “나”와 어떠한 이야기라도 패러디할 수 있는 또 다른 화자가 등장한다. 이 두 화자를 마릴린 프렌치(Marilyn French)는 각기 “장면 내(in-scene)” 화자와, “장면 외(off-scene)” 화자로 나누고(French, 141) 헤이먼은 이 두 번째 화자가 생산

하는 패러디를 “하나의 인격에 의한 것이 아니더라도 자기를 숨기는 화자와는 정 반대로 많은 가면을 가진 재치 풍부한 광대의 총동에 의해 생성된 것”으로 보고 이 화자를 “배열자(arranger)”로 부르고자 한다(265). 그러나 이렇게 구분되는 두 화자가 생산하는 담론은 큰 공통점을 갖는다. “나”는 그의 눈에 띄는 누구도 비판과 빈정댐의 대상으로 바꾸어 놓고 ‘배열자’는 실제로 진행되는 어떠한 이야기도 패러디로 바꾸어 우스개로 만들어놓는다.

블룸과 달리 “아니야, 아니야(no, no)”로 특징지어지는 “키클롭스” 화자 “나”는 무척 흥미로운 인물이다. 블룸이 대상의 긍정적인 면을 먼저 느끼는 사람이라면 그는 대상의 부정적인 측면을 먼저 잡아내는 인물이다. 남의 빗 독촉을 대신해서 받아내는 ‘어깨’를 직업으로 하는 이 화자의 화살을 바니 키어넌(Barney Kiernan) 주점에 모인 어떤 인물도 피해가지 못한다. 그러나 재미있는 것은 그의 동료들에 대한 험담이 그의 내면 독백에서만 이루어지며 그의 유대인과 흑인에 대한 편견에도 불구하고(그의 험담에서 제외되는 사람은 아무도 없다는 사실을 염두에 두면 유대인과 흑인에 대한 그의 편견은 특별할 게 없다), 그의 여러 험담에는 부인할 수 없는 진실이 담겨 있다. 그의 사건과 사람을 보는 눈은 매우 냉철하고 객관적이라는 사실을 깨닫기 전에 독자는 우선 모든 것에 신랄한 그의 태도에 웃음을 터뜨리게 된다.

그에게는 그의 빗 독촉을 얼굴 두껍게 깔고 막아내는 상대도 “노상에서 만날 수 있는 가장 악명 높은 강도”(U 12.25)이지만 그에게 빗 독촉을 시킨 자의 광분도 비웃음의 대상이다. 술에 절어 사는 밥 도란(Bob Doran)은 “맥주만 차면 괴상해지는 녀석”(U 12.311)이요, ‘시민(Citizen)’이 데리고 있는 개 게리 오웬(Garry Owen)에 대해서는, 두들겨 패서 길을 들여야 하는 개로 평가한다.(U 12.699) 언뜻 보면 그는 ‘시민’과 친한 사이 같지만 좌중을 휘어잡고 있는 ‘시민’에 대해서도 전혀 내색 없이 내심 신랄하다. 그는 ‘시민’이 게리 오웬을 데리고 다니는 동기는 공짜 술을 얻어먹는데 도움이 되기 때문이라고 꿰뚫어본다(U 12.752-56)). ‘시민’이 폐쇄적이고 환상적인 민족주의 감정과 논리에 열을 올리며 장광설을 행하고 난 뒤, 이 화자의 내면독백은 ‘시민’의 허풍에 바람을 빼고 그의 위선을 노출시킬 뿐 아니라 독자가 옆구리를 잡고 웃게 만든다. 익명의 화자 “나”를 통해서 영국의 아일랜드 수탈을 입에 거품을 물고 비난하는 ‘시민’자신이 사실은 강퇴 당한 소작농의 발뺌기를 가로챈 수탈자였음이 독자에게 드러난다(U 12.312-16)). 또한 유태

인인 불룸에 대한 반감에다 불룸이 경마에서 돈을 따고도 술 한 잔 대접하지 않는다는 오해를 더해서 불룸에게 비스킷 통을 던지며 폭력을 행사하느라 미친 듯이 날뛰는 ‘시민’을 보는 화자 “나”의 혼잣말은 ‘시민’을 우스개로 만들 때 그의 신랄한 빈정대기는 극에 이른다. 그가 보기에 ‘시민’은 ‘아무것도 아닌 일에 광분하고 있다.

Arrah, sit down on the parliamentary side of your arse for Christ' sake and don't be making a public exhibition of yourself. Jesus, there's always some bloody clown or other kicking up a bloody murder about a bloody nothing. Gob, it'd turn the porter our in our guts, so it would. (U 12.1792-96)

이름 모를 화자의 불룸에 대한 태도 또한 가치없으며 독자를 즐겁게 한다. 그에게 불룸은 바닥에 떨어진 지푸라기 한 오라기에 대해 한 시간이나 떠들 수 있는 사람ियो, “할머니에게 오리 젖을 짜는 법을 가르칠, 혼자 다 아는 사람”(U 12.838)이다.

화자 “나”의 빈정대기에 어떠한 대상도 빠져나갈 수 없는 것처럼, 이 ‘장면 외’ 화자의 패러디 대상에도 아무 구분이 없다. 패러디는 주로 아일랜드의 서사시, 전설의 형식이나 신문, 저널의 형식으로(Gifford 258-311) 편협한 민족주의(‘시민’의 왜곡된 애국심, 민족 언어, 문학, 스포츠의 부흥), 낭만주의(영웅주의, 과거에 대한 미화), 감상주의(처형 장면에서 나타나는 부르주아의 위선), 제국주의(빅토리아 여왕에 대한 패러디)에 대한 것이어서 대상을 우스개로 만들고 비판하는 기능을 갖는 전통적인 패러디로 생각하기 쉽다. 로렌스도 “‘키클롭스’장은 가장 풍자적이고 ‘아일랜드적(Irish)’인 장으로, 다시 말하자면, 이 패러디들은 아일랜드 사회의 특정한 양상들을 직접 겨냥하는 것이다”(103)고 말한다. 그러나 그것으로 끝이 아니다. “키클롭스”장의 패러디는 『율리시스』가 중도에서 마음을 바꾼 책이라는 견해와 비슷하게 그 처음의 목적을 벗어난다. 패러디가 계속되는 와중에 처음의 비판적인 의도를 넘어서서 그 패러디의 대상을 선별하는 기준을 상실했거나 패러디를 위한 패러디로 전념하는 모습을 보인다. 여기서 패러디와 그에 수반되는 고전적인 아이러니(대상에 대한 비꼬를 목적으로 하는)가 그 아이덴티티의 변신을 경험하게 된다. 그 결과 다음과 같이 포스트모더니즘으로 재정의 된 아이러니에 대한 새로운 정의가 그 힘을 발휘하게 된다.

D. C. Muecke comments that, as Roland Barthes uses the term, 'irony' refers to 'a way of writing designed to leave open the question of what the literal meaning might signify: there is a perpetual deferment of significance. The old definition of irony — saying one thing and giving to understand the contrary — is superseded; irony is saying something in a way that activates not one but and endless series of subversive interpretations' (Wright 6)

초반에 기존의 고정 관념과 체제에 대한 빈정댐으로 시작된 고전적인 패러디와 아이러니가 점점 그 의미작용의 결과를 지속적으로 전복시키고 독자를 의미화 과정 중으로 끌어들이는 장치로 변신—『율리시스』적 용어인 변신(metamorphosis)—한 것이다. 이것은 마치 화자 “나”의 빈정댐의 대상에 어떠한 기준도 없으며 자신을 제외한 모든 존재를 그 대상으로 삼아 독자의 판단기준을 방해하는 것과 같은 양상이다. 이와 같이 ‘장면 밖’의 화자도 점점 임의적으로 아무 말이나 받아서 패러디를 하는 인상을 주는데, 익명의 화자 “나”가 블룸의 과학적인 설명에 대한 집착을 속으로 비아냥거리자 그는 당장 블룸을 “뛰어난 과학자인 뤼폴트 블루멘 두프트 교수님...(U 12.468)으로 패러디를 시작한다. 디그님의 죽음이 비록 아름다운 죽음은 아니지만 그 죽음마저도 패러디하여 웃음까지 자아내고 보일런과 몰리의 연주 여행이야기가 나오자마자 중세 로맨스를 재 작업한 19 세기의 스타일을 패러디하여 몰리를 로맨스의 여주인공으로 만든다. 정상적인 정신이 아닌 브린(Breen)이 익명의 엽서를 들고 명예 훼손 소송을 하러 돌아다니는 것이 대화에 오르면 당장 재판 기록문과 아일랜드 전설의 양식을 패러디한다. ‘시민’이 뺨을 치는 손수건, 마틴 커닝엄(Martin Cunningham)을 비롯한 일행들을 싣고 바니 키어런 주점으로 향하는 마차와 그 도착 과정 및 주점에 대한 패러디 등 뚜렷한 비판의 대상을 상실한 듯한 패러디가 반복되다가 결국은 패러디 되어서는 안 될 것 같은 블룸의 사랑 옹호론까지 패러디되어 우스개로 만들어지게 된다. 블룸은 다음과 같이 자신을 적대하는 ‘시민’에게 항변한다.

— But it's no use, says he. Force, hatred, history, all that. That's not life for men and women, insult and hatred. And everybody knows that it's the very opposite of that that is really life.

— What? says Alf.

— Love, says Bloom. I mean the opposite of hatred. (U 12.1481-85))

단순한 장면이지만 크게 공감하는 독자도 있을 것이다. 엘만이 보기에 의식의 외눈박이들 앞에서 사랑을 외친 불륨의 행동은 자신에게 고통을 주는 신까지 용서함으로써 속박에서 풀리는 셸리(Shelley)의 프로메테우스의 그것에 비견된다(Ellman 1986, 42). 그러나 불륨이 외친 사랑에 대해 곧 “감상적인 어른의 아이식 말투”(Gifford 298)로 이어지는 ‘장면 밖’ 화자의 패러디는 그와는 전혀 다른 태도를 보이는 것이다.

Love loves to love love. Nurse loves the new chemist. Constable 14A loves Mary Kelly. Gerty MacDowell loves the boy that has the bicycle. M. B. loves a fair gentleman. Li Chi Han lovey up kissy Cha Pu Chow. Jumbo, the elephant, loves Alice, the elephant. Old Mr Verschoyle with the ear trumpet loves old Mrs Verschoyle with th turnedin eye. The man in the brown macintosh loves a lady who is dead. His Majesty the King loves Her Majesty the Queen. Mrs Norman W. Tupper loves officer Taylor. You love a certain person. And this person loves that other person because everybody loves somebody but God loves everybody. (U 12.1493-1501)

패러디를 위한 패러디가 됨으로써, 거부(rejection)가 그 깨뜨리기를 과도하게 일신(renewal)하게 되면 있음(presence)이 파괴되고 멈춤도 근절되는 결과로 생성되는 회의주의적 양상을 보이는데 그러한 텍스트의 지시대상은 단지 거부의 움직임이 된다는 크리스테바의 지적(182)을 떠올리게 된다. 그러나 텍스트가 회의주의로 흐르는 것에 제약을 가하여 무조건적인 파괴를 허락하지 않는 균형의 힘은 바로 불륨이라는 과정중의 인물로부터 나온다. 그의 힘은 단순히 상식적이고 의식적인 판단에 의한 이성적인 몸짓에 있는 것이 아니고 끊임없는 예고 / 자아 추방의 움직임에 있으므로 그가 발휘하는 힘이 굴러가는 눈 덩어리처럼 무조건적으로 몸집을 부풀려가는 패러디에 균형을 잡아준다. 따라서 우리는 전통적인 소설이 가장 중요한 주제로 다루던 사랑과 불륨의 감정이 우스개로 전락된다고 생각하기 보다는 도미니크 망가니엘로(Dominic Manganiello)처럼, 비록 조이스가 조롱을 허락했다 하더라도 불륨의 신조 표명에 담긴 진지함을 감소시키지는 못한다고(232) 생각하며, 또는 로렌스처럼 감정을 나타내는 언어가 감상적인 구호로 오염되는 상황이 패러디되고 있으나 불륨의 감정은 참된 것이다(63)고 생각하게 된다.

“키클롭스”장에서 불륨이 주장한 사랑은 자체로 독립적이면서도 자기 안에

있는 타자 / 이방인을 깨닫고 그 이방인과의 자기 안에서의 공존을 의미하는 것이고 따라서 “시적인 자아”(Kristeva 164)의 끊임없는 자기추방을 의미한다. 반면 “나우시카(Nausicaa)”장에서 거티(Gerty)를 통해서 다루어지는 사랑은 상대를 자신의 욕망을 만족시켜 줄 대상으로 갈구하는 사랑, 즉 자기 안에 있는 타자는 물론이고 독립된 존재로서의 타자의 주체를 알지 못하는 사랑이다. 여성에 대한 사회적 편견과 왜곡된 욕망을 구축하는 상업 광고, 잡지, 여성 연애 소설, 사회적 통념 등을 통해 형성된 의미를 자신의 것으로 재생산하는 거티의 담론(그녀의 의상, 여성관, 결혼관은 전적으로 사회적인 제약에 의해 생성된 것이다)은 불륜에 의해 위반된다. 공개된 곳에서 바지 주머니 속으로 자위를 하는 중년남자의 우스꽝스럽고 적나라한 모습은 낭만적인, 그러나 이미 왜곡된 개념으로서의 낭만적인 사랑을 꿈꾸는 소녀의 담론을 위반하면서 독자의 웃음을 터뜨리게 한다. 그리고 이러한 효과는 “사이렌”장의 경우에서처럼 텍스트의 ‘육화’에 의해 더 커지게 된다. 다음의 인용문은 불륜의 자위행위와 거티의 성적인 흥분이 어두워지는 하늘에 터뜨려지는 불꽃놀이의 폭죽과 연결되어 그것을 나타내는 텍스트가 마치 성적으로 흥분한 몸을 보여주는 것 같다.

She would fain have cried to him chokingly, held out her snowy slender arms to him to coe, to feel his lips laid on her white brow, the cry of a young girl's love, a little strangled cry, wrung from her, that cry that has rung through the ages. And then a rocket sprang and bang shot blind blank and O! then the Roman candle burst and it was like a sigh of O! and everyone cried O! in raptures and it gushed out of it a stream of rain gold hair threads and they shed and ah! they were all greeny dewy stars falling with golden, O so lovely, O, soft, sweet, soft! (U 13.733-40))

“나우시카”장의 전반부는 ‘상징적인 것’의 왜곡된 억압에 의해 형성되는 거티의 고정된 주체 및 그 스타일로 가득 찬다. 그러나 그러한 요소숙녀나 조강지처, 또는 19세기 빅토리아 시대가 요구하는 ‘집안의 천사(angel in the house)’ 개념은 위와 같은 텍스트 자체의 쾌락적 성행위에 의해 저지당하고 심지어 조롱당하기까지 한다. 다시 말하면 ‘상징적인 세계’에 대한 ‘기호적 코라’의 공격이라고 할 수 있다. 그리고 이러한 현상은 인물묘사를 통해서 뿐만 아니라 언어 또는 텍스트 자

체를 통해서도 드러난 셈이다.

“태양의 황소들(Oxen of the Sun)”장에 대해서 초기의 비평은 스튜어트 길버트(Stewart Gilbert)의 도식에 따라 과거부터 당대까지의 글쓰기의 스타일이 인간 태아의 발달과정과 병행하여 그려진 것으로 보았다. 대표적으로 애서튼(Atherton)은 “태양의 황소들”장이 첫째, 영어의 발달을 보여주는 모방의 연속물이며, 둘째, 호머의 주제적 병렬이며, 셋째, 인간 배아의 성장을 다루고, 넷째, 동물 진화의 개요이며, 다섯째, 이 전 장까지의 『율리시스』와의 연계를 보여준다고 하면서 그 중에서도 첫 번째의 역할이 조이스의 가장 중요한 관심사라고 주장한다(Atherton 315). 스타일이 시대가 바뀌면서 점점 발전해 왔다는 것을 보여 준다는 것이다. 그러나 『율리시스』의 밀어내기 전략에 단련된 비평가들은 “태양의 황소들”장에 실린 여러 선배 문인들의 글에 대한 패러디에, 패러디의 목적인 ‘대상물 놀리기’가 결여되어 있다는 사실에 중점을 두고 점차 그러한 해석을 위반하기 시작하였다. —“태양의 황소들”의 첫 문단이 해석을 어렵게 하는 정리되지 않은 글인 것 못지 않게 마지막 몇 쪽도 술 취한 언어의 특성을 보여 해석이 힘든 점만을 고려해도 스타일의 연대기적 발전이라는 해석은 위반의 대상이 된다— 그 결과 “태양의 황소들”은 어떤 하나의 스타일에 작가의 목소리나 특권적 위치를 부여할 수 없음을 보여주는(Lawrence 137) 또 다른 예가 된다. 로마 역사가의 스타일부터 중세 라틴어 스타일과 영어로 토착화된 스타일을 비롯하여 조이스 시대 문인의 스타일에 이르기까지 연대기 순으로 수많은 스타일의 모사를 통해 이야기를 진행시킨다. 이 여러 스타일은 “각기 우리에게 한 조각의 진실을 제공하지만 어느 것 하나도 결정적인 진실, 확신을 주지는 않는다.”(French 171) 따라서 스타일이 바뀔 때마다 그 스타일 상에 나타나는 인물들 특히 불륜에 관한 진실도 단지 일면적인 진실만을 보여주는 것이며 이 장은 “궁극적인 리얼리티에 대한 기술의 불가능”(French 169)을 말한다고 할 수 있다. 하나의 스타일에 담긴 진실이 새로운 스타일의 것으로 계속 위반되는 것이야말로 의미화의 과정을 실천하는 양상이다.

눈 여겨 볼 것은 “태양의 황소들”장에 실린 여러 스타일의 모방에는 전통적으로 모방이 문학에서 갖는 기능인 패러디와 그에 자연스럽게 따르는 아이러니의 의미가 변형되었다는 것이다. 조이스는 모방 대상인 작가와 그 스타일을 패러디하여 비판하는 것이 아니라 그 들의 것을 빌어 와서 자기 텍스트의 의미화 과정의 범위를 넓히는 셈이다. 따라서 이것은 패러디가 아니라 혼성모방(pastiche)으로 변

형되며 중국에는 “스타일 대신에 표절이 있게 된다”(Heath 33)는 말이 이 장에서 매우 유효하다. 그러나 이 표절은 단순한 표절로 끝나지 않는다. 표절된 스타일들은 각기 자기 시대에서는 하나의 통합된 진리를 상징하던 것들이었지만 『율리시스』의 의미화 과정에 들어오게 되면 그 과정의 체계를 변형시키는 동시에 그 과정의 적용을 받아 의미화에 새로운 위반성을 생성하고 자신 스스로도 위반되는 상호텍스트성을 이루는 것이다.

“키르케(Circe)”장은, 이야기 진행 및 공유할 수 있는 메시지 전달이라는, 독자에 대한 전통적인 의사소통의 코드가 전적으로 사라진 장이다. 독자는 다음 장인 “에우마에우스(Eumaeus)”장과 “이타카(Ithaca)”장을 통해서야 “키르케”장에서 실제로 일어났던 일, 즉 이야기의 전개가 어디까지 되었는지를 알 수 있다. 스티븐은 웨스트랜드 로우 전차 역에서 멀리건과의 감정적인 충돌로 손을 다쳤으며 블룸이 스티븐을 뒤 쫓아서 벨라 코헨(Bella Cohen)의 음악가에 갔었고 그 곳에서 스티븐이 전등갓을 깨뜨리는 바람에 변상 언쟁이 있었다는 것, 시비로 영국 군인에게 주먹질을 당한 스티븐을 블룸이 구해주었다는 것이 실제로 일어난 사건이다. 그 외에 “키르케”장에서 발생한 일들은 프로이트(Freud)의 꿈의 메카니즘인 압축과 전치 등으로 표현되며, 모순과 비논리 및, 두려움, 죄의식 등의 감정과 충동으로 가득하다. 이전 장에서 발생한 일이나 언급된 말 중에서 독자만이 알 수 있는 것들(다른 인물의 의식에 떠올랐던 생각이나 자신은 없었을 때 행해진 언동 등)이 블룸과 스티븐을 비롯한 인물들의 입을 통해 다시 반복되는 것을 보면 “키르케”장은 인물들의 무의식일 수만은 없다. 오히려 텍스트 자체의 무의식이 발현된 상태, 또는 언어의 의미화 과정의 두 가지 양상중의 하나인 ‘기호적인 코라’의 지배적인 발현이 극단으로 이어져 텍스트가 의사소통적인 기능을 상실하는 정신착란의 상태라고 할 수 있다. 그러나 언어의 의미화 과정의 기능 중에서 ‘기호적인 코라’가 언어의 무한한 가능성을 가지는 것처럼, 『율리시스』에서의 “키르케”장은 『율리시스』의 의미화를 무한히 가능하게 하는 잠재력이기도 하다.

“키르케”장을 블룸의 좌절감과 죄의식이 판타지로 발산되는 “심리적 정화”(Kenner 354)로 보거나, 이 전의 모든 텍스트가 다시 반복되며 욕망을 표출하는 “텍스트의 무의식”(MacCabe 128)으로 보거나, 인물들의 꿈이나 판타지가 아니라 “텍스트의 꿈”(Lawrence 151)으로, 또는 “놀라운 다변화(versatile)의 향연”(Senn 1985 130)의 특성중 하나로 보거나 상관없이, “키르케”장에서 여태까지의 스타일

상의 실험은 극에 이르렀다고 생각된다. “무엇이 무엇이고 누가 누구며 어느 것이 어느 것인지를 구별하는 게 어려워진”(Tindall 203) 상황은 상징계적인 질서를 담은 ‘현상텍스트’가 그것을 위반하고 전복하면서 새로운 질서를 세우려는 ‘생성텍스트’와 공존하는 상황에서 밀려나 ‘생성텍스트’만이 남게 되는 듯한 인상을 준다. 인간, 여자와 남자, 동물, 사물, 언어 등 모든 것의 정체성이 섞이고 뒤집어져서 언어의 믿을 만한 의사소통으로서의 기능을 의심하게 만든다. 텍스트가 무정부 상태에 가까워진 것이다.

다음 장인 “에우메우스”장이 온통 진부하고 일상적인 이야기로 가득 차는 것은 “키르케”장의 스타일에 대한 당연한 반동인지도 모른다. 상징계에 대한 완전한 해체를 경험한 텍스트가 마치 정체성을 상실하고 정신착란적인 헛소리에 빠질 것과 같은 두려움을 느끼고 다시 균형을 잡으려고 시도한다는 것이 지나친 반동으로 이어지는 바람에 오랫동안 반복되어 흐르지 않고 고여 있는 진부한 스타일이 나타난다. 즉 “에우메우스”장에서는 ‘생성텍스트’의 담론이 전적으로 배제된 경직된 ‘현상텍스트’의 담론으로, 그것도 아주 인식의 범위가 좁은 담론으로 돌아오는데, 진부한 표현들로 가득 찬 “‘문학’의 해체를 볼 수 있다”(178)는 로렌스의 생각과 일맥상통하는 셈이다. ‘시민’을 비롯한 아일랜드 국민에게 수 없이 반복되어 이야기되는 편협한 민족주의가 마부 휴게소 주인의 입을 통해 재방송되고(먼저 들었던 ‘시민’의 말과 똑같다) 오랜 동안 세상의 곳곳을 여행하고 돌아온 노수부머피(Murphy)의 모험담도 여기저기서 들을 수 있는 허풍의 형태를 띤다. 심지어 이제까지 우리가 알아왔던 블룸—의문시되지 않는 상식적인 담론에 항상 이의를 제기하고 새로운 시각으로 바라보며 자신의 결론도 의심하는 사람—의 모습도 고리타분하고 세속적으로 그려진다. 다음은 블룸이 스티븐에게 밤거리 흥동가의 위험성을 충고하는 내용이 삼인칭 화자의 설명을 통해 들려지는 장면인데 매우 상투적인 표현이 동원된다.

Mr Bloom who at all events was in complete possession of his faculties, never more so, in fact disgustingly sober, spoke a word of caution re the dangers of nighttown, women of ill fame and swell mobsmen, which, barely permissible once in a while though not as a habitual practice, was of the nature of a regular deathtrap for young fellows of his age particularly if they had acquired drinking habits under the influence of liquor unless you knew a little jiu-jitsu

for every contingency as even a fellow on the broad of his back could administer a nasty kick if you didn't look out. (U 16.61-9)

여기서 우리는 블룸이 술을 마시지 않은 상태를 “징그럽게도 맨 정신인 (disgustingly sober)”라고 표현하는 화자의 의식 수준을 의심하게 되고 그가 전하는 블룸의 충고도 화자 자신의 수준인 진부한 상식에 맞게 변질되어 전달되는 것이라고 추측하게 된다. 제랄드 브런즈(Gerald L. Bruns)는 “에우메우스”장의 특징이 “모든 사람의 입에 들어 있는 언어 그리고 사물에 대한 평범한 견해”(365)에 있다면서 이 에피소드의 화자를 “빈약한 감수성을 가진 자로 자기 자신의 목소리를 가질 능력이 없으며 단지 자기류의 빈약한 언어로만 목소리를 낼 수 있는 사람”(367)으로 보고 “모든 인물들은 이 화자 자신의 공통분모로 전락하여 우리가 느껴온 그들보다도 훨씬 못한 사람이 된다”(369)고 생각한다. 다시 말해서 초기의 의식의 흐름의 수법이 주가 된 스타일에서처럼 화자가 인물의 특성이나 어법을 빌려 인물을 이야기하지만 능력이 부족한 듯한 화자가 자신의 제한적인 어법과 특색으로 인물과 인물의 생각을 간접자유화법으로 이야기하는 셈이 된다. “에우마에우스”장의 화자는 문학적 ‘생성텍스트’를 다룰 능력이 부족한 화자인 것이다. 이 에피소드에서 블룸은 스티븐의 좋은 목소리를 이용하여 그를 가수로 만들어 돈도 벌고 상류사회의 귀부인들에게도 접근을 할 수 있다는 엉뚱한 생각을 펼치는데 이것 또한 전적으로 화자를 통해서 전달됨으로써 우리는 실제보다도 훨씬 더 식상하고 김빠진 블룸의 모습을 보게 된다. 새로운 관계의 아버지와 아들의 탄생이라는 기대를 가지고 『율리시스』를 읽어오던 독자는 식상한 모습으로 그려지는 블룸과 스티븐의 만남을 통해 전통적인 소설의 절정에 대한 자신의 기대가 위반되는 경험을 한다. 결론적으로 말하면 “에우마에우스”장은 “키르케”장의 극단적인 실험성에 대한 극단적인 반작용에 의한 진부함의 장이다.

“이타카”장은 스타일 자체에 관심을 가지게 하는 “아에올러스”장 이후의 실험적인 어느 장보다도 스타일에 눈이 가게 한다. “사이렌”장이거나 “키클롭스”장, “태양의 황소들”장 및 “키르케”장 등의 스타일 상의 변신이 심하긴 하지만 “아에올러스”장과 “에우마에우스”장을 제외하고는 모두 문학적인 장치의 변형이 극단적으로 간 경우인 반면, “이타카”장은 “수학적인 질의문답”(Joyce 1957, 159)의 형식으로 가장 비문학적인 스타일을 문학 텍스트에 접목시키기 때문이다. 가장 “비

인간적인 장”(French 221)이자 “마지막 최대의 농담이다: 인간관계의 종국적인 얽힘과 결합을 바라는 시점에서 독자는 엉뚱한 비교와 대조, 관계의 양적 나열, 및 궁허하기만 한 교차점의 관계망을 보게 된다”(French 222)는 것이다.

“에우마에우스”장의 화자가 진부한 일상적 의식으로 느껴지는 반면 “이타카”장의 화자는 철저히 꼼꼼하며 정확한 과학 전문가적인 태도를 보여준다. 그러나 교육이 부족한 듯한 진부한 화자이든 교육 수준이 높은 전문가이든 자신의 의식에 고정된 자는 새로운 자아의 끊임없는 자유를 경험하지 못한다. 어떠한 의식으로 세상을 바라보는 한 가지로 고정할 수 있는 진리는 없다. “에우마에우스”장의 화자는 블룸과 스티븐을 각기 과학적 기질 대 예술적 기질의 소유자요, “물을 좋아하는 사람(waterlover)”(*U* 17.183) 대 “물을 무서워하는 사람(hydrophobe)”(*U* 17.237)으로 양분한 뒤 두 사람의 공통점과 차이점을 나열한다. 이러한 논리적인 방식은 무언가를 이해하는 데 편리하기는 하지만 옳은 것이 많다. (앞에서 언급했지만 진행중의 주체로서의 블룸은 스티븐보다 더 아방가르드적인 예술가로 볼 수 있다) 뿐만 아니라 모든 것에 이러한 방식을 적용하는 편협성은 블룸과 스티븐의 나이 계산법에서 보여주듯이 그리고 블룸이 발톱을 깎는 장면 묘사에서처럼 매우 우스꽝스럽다.

이러한 의식으로 모든 것을 바라볼 때, 물리와 블룸과의 관계에서 물리의 지적인 부족만을 부각시키게 된다. 이 화자는 물리의 “정신적인 발전 결핍의 예들 (instances of deficient mental development in his wife)”(*U* 17.674)에만 관심이 있다. 이 화자에 따르면 촛불을 들고 앞장선 블룸과 물푸레나무 지팡이에 모자를 걸고 뒤따르는 스티븐이 부엌에서 마당의 정원으로 나가는 장면은 “숙박의 집에서 황야의 거주지로의 엑소더스”(*U* 17.1021-22)이며, 그의 관점을 진리로 받아들이다면 이 장면은 “스티븐-예수가 죄와 잘못으로부터 인간을 풀어주고” “스티븐과 블룸이 함께 승화된 구원을 얻은 것”(Kim 29-30)의 상징이 된다. 그러나 이들이 부엌에서 탈출한다는 사실이 블룸이 다음 날 아침상을 침대로 가져오라고 물리에게 시킨 것과 연결되면 블룸의 구원은 단지 부엌에서의 해방, 가부장권의 회복을 (블룸은 시티 암즈 호텔 시절 이후 처음으로 물리에게 이러한 부탁을 했다고 물리는 회상한다) 의미하게 되어 상당히 미약한 결과가 나온다. 프레드릭 제임슨(Fredric Jameson)은 블룸의 날 이후 블룸의 가정 내에서의 위치와 아내와의 관계가 회복된다는 해석에 대해, 이것은 블룸의 더블린에 관한 우리의 경험을 단지 지

배적, 가부장적, 권위적인 남성을 성공적으로 실현하는 것으로 환원시킨 것이라고 — 그것도 맹렬 페미니즘의 시대에 — 비판한다(127)

질문과 대답에서 정확성을 구하는 이 화자의 태도는 끝 부분에 와서는 그 집중력을 상실한다. 『울리시스』를 ‘현상텍스트’의 틀에 맞추려는 시도는 그 한계로 말미암아 ‘생성텍스트’의 분출에 의해 거부당하게 된다. 끝까지 이어지는 육하원칙적인 질문에 대한 대답은 그것에 억압된 텍스트 충동의 분출을 보여준다.

With?

Sinbad the Sailor and Tinbad the Tailor and Jinbad the Jailer and Whinbad the Whaler and Ninbad the Nailer and Finbad the Failer and Binbad th Bailer ad Pinbad the Pailer and Minbad the Mailer and Hinbad the Hailer and Rinbad the Railer and Dinbad the Dailer and Vinbad the Quailer and Linbad the Yailer and Xinbad the Phthailer.

When?

Going to dark bed there was a square round Sinbad the Sailor Roc's auk's egg in the night of the bed of all the auks of the rocs of Darkinbad the Brightdayler.

Where?

- (U 17.2321-32)

마지막의 점에 대하여 월튼 리츠(Walton Litz)는, 이것이 소설행위의 종결 즉 블룸의 날에 대한 결론을 의미하는 동시에 블룸이 시간의 자궁 속으로 물러남을 의미하며 그 곳에서 그는 다음 날 평범한 사람(Everyman)의 신선한 가능성을 가지고 다시 나오게 된다(404)고 생각한다. 그러나 이 점이 의미하는 것은 종결 아닌 종결이다. 이 점은 텍스트의 ‘기호적 코라’의 분출에 의해 거부되는 ‘현상텍스트’ 의식의 ‘할 말 없음’이라는 의미에서의 스타일 상의 종결이다. 동시에 『울리시스』에 있어서 한 가지로의 종결의 불가능성, 따라서 궁극적인 종결의 불가능성을 보여주는, 역으로 말하면 텍스트의 무궁한 의미화의 가능성을 응집해서 보여주는 ‘점’인 것이다.

“페넬로페(Penelope)”장에서는 따로 화자가 없다. 전적으로 물리의 직접적인 내면 독백으로 이루어져 있기 때문이다. 로렌스는 “페넬로페”장을 “퇴보적”이라고 한다. 하나의 목소리, 즉 “한 특별한 권위”에 의한 서술로 인해 이제까지 『울리시

스』가 거부했던 것—결말, 하나의 의식, 하나의 목소리—을 다시 회복시킴으로써 비평가들에게 작품의 열쇠를 제공하는 장으로의 역할을 한다는 것이다(203-07). 그러나 크리스틴 반 보히민의 생각은 다르다. “비록 ‘페넬로페’장이 [『율리시스』의 주된 구성의] 밖에 따로 있을지라도, 구문론과 준수 사항(decorum)에 의해 결정되는 경계를 위반하는 그 언어의 흐름은 여전히 전체로서의 텍스트에 대한 스타일상의 실천을 계속하게 한다”(van Boheemen 173)는 것이다. 비논리적이고, 흘러가며, 이치에 맞지 않는 등 어느 모로 보나 서술적인 의미의 남성적인 로고스에는 정 반대되는 이 여성적 언어는 그러나, ‘타자’의 언어를 보여주는 것을 넘어서서, 이것 아니면 저것이라는 논리를 양쪽 다(또는 ‘둘다 아님’)나 오히려 / 차라리로 유보시켜 차이와 구별, 부정의 가능성을 저해한다(van Bhoemen 2, 173-4)는 것이다. 물론 이렇게 명확한 의미와 아이덴티티를 배제하는 특성은 “페넬로페”장 뿐만이 아니라 『율리시스』 전체적인 특성이기도 하지만 물리의 내면 독백에서는 독특하게 나타난다.

이것 아니면 저것이라는 이분법적 원리가 거부되는 곳에서 우리는 이질성(the heterogeneous)의 성립을 본다. 이 이질성은 텍스트에서 ‘논체계(the thetic)’가 이루어지는 순간에 활동한다. “상징적인 것”이 성립되는 순간이자 ‘기호적인 코라’에 의해 끊임없이 위반당하는 ‘논체계’는 몸의 충동 에너지와 사회적, 상징적인 규제의 힘이 서로 균형을 이루었다가 깨지기를 반복하는 장이다. 우리는 물리의 내면 독백으로 이루어진 “페넬로페”장의 텍스트에서 물리의 몸과 그 충동을 적나라하게 보고 느끼며 동시에 그것이 그녀의 의식 속에 박힌 사회적인 고정관념과 이질성으로 서로 뒤섞이는 ‘논체계’를 본다. 물론 『율리시스』의 의미화 과정에서 끊임 없는 논체계가 형성되어왔지만 “페넬로페”장에서 텍스트 자체에서 뿐 아니라 인물의 주체 안에서 그것이 확대되는 양상을 본다. 이러한 점이 물리에 대한 평가를 이질적인 견해의 모음집으로 만들게 한다. 따라서 어떤 비평가에게 그녀는 “끼 있는 여자, 방정치 못한 여자, 그리고 탐욕스러운 성의 동물”이며 “악의 무의식으로 떠나는 겁나는 모험”(Adams 166)으로 한 마디로 창녀이다. 다른 비평가에게 그녀는 땅이요, 땅의 여신인 “가이야(Gea-Tellus)”(U2313)이기도 하며, 아니면 “지적이지 않고 세련되지 않은”(Wales 99) “전통적인 여성의 전형”(Wales 90)이고, 달리 생각하면 “사실적인 개인과 원형적인 여신의 가운데 지점”(McaCabe 162)에 위치하기도 한다. 심지어 『율리시스』를 접하고 오랜 세월이 흐른 후에 “나는 그녀를

이해하기를 전혀 기대하지 않는다”(Boyle, S.J. 432)고 고백하는 남성 비평가도 있다. 가브리엘 슈와브(Gabriele Schwab)는 몰리에 대한 남성들의 비평은 “텍스트만을 고려한 그녀의 성격 분석이라기보다는 여성에 대한 남성의 두려움과 소망을 엮어 놓은 것이다”(81)고 흥미로운 지적을 한다. 몰리의 스타일과 담론은 독자의 의미화 과정을 진행중으로 만드는 것이다.

우리는 스티븐의 자의식 강한 의식의 흐름과 그가 생산하는 담론에서 사회적, 역사적인 제약을 전적으로 거부하고 자아 안의 타자성을 인정하지 않으며 예고의 분열을 두려워하는 양상을 본다. 반면 블룸의 경우 우리는 자기 안의 타자성 / 이방인을 알고 자아의 고정을 항상 전복하는 자아추방의 양상을 본다. 그러나 몰리와 그녀의 독백인 “페닐로페”장에서 우리는 어떤 양상을 보는가? 몰리는 의미화 과정의 무한한 가능성에만 머무르지 그 가능성의 발현은 암담하다. 몰리의 스타일과 담론에서는, 그 무한한 가능성이 무겁게 축적된 사회적 논리에 막혀 길을 뚫지 못하고 ‘논세계’에서 모순으로만 존재하는 양상, 즉, 새로운 의미화의 창출을 위한 더 이상의 의미화 과정이 진행되지 못하는 고착된 양상을 보여준다. 조이스는 논리적인 문법에 담아지지 않는 몰리의 흐르는 언어와 그녀의 적나라한 몸을 드러내어 이제껏 서구 문화의 남근 로고스 중심적인 담론에서 말로 표현할 수 없었던 것, 재현할 수 없었던 것, 즉 여성의 몸, 여성성, 무의식 그리고 식민화된 타자를 말하고 재현한다. 몸 아래쪽을 강조하는 것은 바흐첸의 주창처럼 권위적인 담론의 가식을 전복하는 일이라는 것(Booker 26)을 우리는 안다. 다시 말하면 몰리는 또 한 사람의 추방자 / 이방인 / 타자인 셈이다. 그러나 조이스는 이방인인 몰리를 통해 무한한 위반의 가능성을 암시하는 동시에 그 가능성을 억압하는 사회적 논리를 함께 드러내는 것이다. 브리빅(Sheldon Brivic)의 다음 견해와 그 맥이 같다.

Joyce finds effective images of the movement beyond form in woman as a figure of displacement, a verbal flow that cannot be contained. This is reflected in the way his main narrative units usually [...] end focused on the free fluency of a woman's mind [...] While he presents an incisive critique of the entrapment of women, he also celebrates their powers, especially the hegemony of women over the creation of language that Julia Kristeva describes, a power related to jouissance. Joyce's attempts to see from the points of view of women

at the ends of his works are another way in which he puts himself in the position of the other. (23)

여기서 조이스가 작품의 마지막에서 여자의 관점에서 바라보려고 시도한 것이 자신을 타자의 위치에 가져다 놓는 또 다른 방법이라는 브리빅의 견해는 블룸의 몰리에 대한 입장에도 적용된다. 따라서 몰리의 내면독백이 블룸에 대한 애정을 나타내며 호우드 언덕에서의 그와의 첫 육체적인 경험을 회상할 때 그녀가 여러 번 되짚는 “네 그래요(yes)”라는 말과 마지막의 “네 그래요(Yes)”는 많은 비평가들이 생각하듯이 단지 인생을 있는 그대로 받아들이고 인정하는 긍정의 대답이 아니라, 자기 안에 있는 타자를 인식함으로써 나 아닌 타자를 받아들일 줄 알고 자신의 위치마저 항상 의심하고 떠나보낼 줄 아는 블룸의 자아추방적 인식과 그러한 ‘시적인 인간 주체’에 대한 그녀의 직감적인 긍정인 것이다.

3. 나오는 말

조이스는 독자가 『율리시스』의 모든 장을 마치 “거의 변별적인 개성과 상호 유사성을 가진 개인들로 다루어줄 것을 요청하는”(Senn 1974, 259)듯 하다. 그래서 책을 읽은 횟수에 따라 독자가 좋아하는 장이 달라질 수도 있다. 장마다 프로테우스적으로 변신을 하는 스타일은 그 자체로 일의적이고 일원론적인 태도에 대한 위반을 실천한다. 그러나 그 위반의 과도함으로 인한 정신분열성이나 파편성을 견제하는 의사소통의 변증법적인 힘도 사라지지 않는다. 앞에서 살펴 본 스타일의 변신—『율리시스』의 어휘인 변신(metamorphosis)—은 고정된 의미를 위반하는 텍스트의 부단한 의미화 과정을 나타내며, 편의상 또는 관례상 사용하였던 용어인 ‘화자’는 텍스트의 변신을 실천하는 동시에 다시 의미화 과정에 의해 거부되는 텍스트의 의식 / 자아라고 할 수 있다. “우리는 이 소설을 그것이 마치 스스로 자아 비판적 의식을 가지고 자기 존재의 균형을 자가교정(selfrighting)하고 있는 것인 양 인격화할 수 있다”(1982, 12)는 프리츠 쟈(Fritz Senn)의 주장은 이제까지의 논의를 전개하는 데 핵심적인 개념이라고 보아도 무방하다. 이 때 언급되는 ‘자기 존재의 균형에 대한 자가교정’은 언어나 텍스트의 사회화적인 의사소통과 생물

학적 / 기호적인 의미화 과정 (크리스테바적 의미에서) 사이에서 일어나는 균형 잡기의 양상이라 할 수 있다. 다시 말하자면 『율리시스』는 논리와 문법으로 가득 찬 전통적인 ‘현상텍스트’가 아니라 극단적인 스타일의 실험과 연결되는 ‘생성텍스트’의 방해로 인하여 텍스트 자체를 과정 중으로 점화시키는 텍스트이다. 즉 ‘현상텍스트’와 ‘생성텍스트’ 사이에서 끊임없이 균형을 잡아가는 과정중의 텍스트이다. 독자들이 읽을 때마다 다른 느낌을 얻게 되는 것은 당연한 결과가 아닐까 한다.

(연세대)

인용 문헌

- 최희재. 「줄리아크리스테바의 포스트모더니즘 윤리와 『율리시스』의 자아추방의 시학」. 『제임스조이스저널』. 9권 1호(2003. 6.), 153-175.
- _____. 「현상텍스트와 생성텍스트의 변증법적 균형 그리고 그 작가와 독자」. 『제임스조이스저널』. 9권 2호(2003. 12.), 195-212.
- Adams, Robert M. *James Joyce: Common Sense and Beyond*. New York: Random House, 1966.
- 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.
- Booker, M. Keith. "Ulysses." *Capitalism, and Colonialism*. Westport: Greenwood Press, 2000.
- Boyle, Fr. Robert. "Penelope." *James Joyce's Ulysses: Critical Essays*. Eds. Clive Hart and David Hayman. Berkeley: University of California Press, 1974.
- Brivic, Sheldon. *The Veil of Signs: Joyce, Lacan, and Perception*. Urbana: University of Illinois Press, 1991.
- Bruns, Gerald L. "Eumaeus." *James Joyce's Ulysses: Critical Essays*. Eds. Clive Hart and David Hayman. Berkeley: University of California Press, 1974.
- Budgeon, Frank. *James Joyce and the Making of Ulysses*. Bloomington: Indiana University Press, 1960.
- Cope, Jackson I. "Sirens." *James Joyce's Ulysses: Critical Essays*. Eds. Clive Hart and David Hayman. Berkeley: University of California Press, 1974.
- Dettmar, Kevin J. *The Illicit Joyce of Postmodernism: Reading against the Grain*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1996.
- Ellmann, Richard I. "Bloom Unbound." *Modern Critical Views: James Joyce*. New York: Chelsea House Publishers, 1986.
- _____. 2. *James Joyce*. New York: Oxford University Press, 1982.
- French, Marilyn. *The Book as World: James Joyce's Ulysses*. Cambridge: Harvard University Press, 1976.

- Gifford, Don, and Robert J. Seidman. *An Annotation of James Joyce's Ulysses*. New York: E. P. Dutton & Co., 1974.
- Gilbert, Stuart. *James Joyce's Ulysses*. New York: Vintage Books, 1952.
- Hawthorn, Jeremy. *A Glossary of Contemporary Literary Theory*. New York: Edward Arnold, 1992.
- Hayman, David. "Cyclops." *James Joyce's Ulysses: Critical Essays*. Eds. Clive Hart and David Hayman. Berkeley: University of California Press, 1974.
- Heath, Stephen. "Ambiviolences: Notes for Reading Joyce." Attridge, Derek., and Daniel Ferrer eds. *Post-structuralist Joyce: Essays From the French*. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.
- Jameson, Fredric. "Ulysses in History." *James Joyce and Modern Literature*. Eds. W. J. McCormack and Alistair Stead. London: Routledge & Kegan Paul, 1982.
- Joyce, James. *Letters of James Joyce*. Vol. 1 Ed. Stuart Gilbert, New York: The Viking Press, 1957; reissued with corrections 1966.
- _____. *Ulysses: The Corrected Text*. Ed. Hans Walter Gabler. New York: Penguin, 1986.
- Kenner, Hugh 1. "Circe." *James Joyce's Ulysses: Critical Essays*. Eds. Clive Hart and David Hayman. Berkeley: University of California Press, 1974.
- _____. 2. *Joyce's Voices*. Berkeley: University of California Press, 1978.
- Kim, Chong Keon. *Ulysses and Literary Modernism*. Seoul: Hanshin Publishing Co., 1977.
- Kristeva, Julia. *Revolution in Poetic Language*. Trans. Margaret Waller. New York: Columbia University Press, 1984.
- Lawrence, Karen. *The Odyssey of Style in Ulysses*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1981.
- Litz, Walton A. "Ithaca." *James Joyce's Ulysses: Critical Essays*. Eds. Clive Hart and David Hayman. Berkeley: University of California Press, 1974.
- MacCabe, Colin. *James Joyce and the Revolution of the Word*. London: Macmillan, 1979.

- Manganiello, Dominic. *Joyce's Politics*. London: Routledge & Kegan Paul, 1980.
- Peake, C. H. *James Joyce: The Citizen and the Artist*. Stanford: Stanford University Press, 1977.
- Power, Arthur. *Conversations With James Joyce*. Ed. Clive Hart. Chicago: The University of Chicago Press, 1974.
- Schwab, Gabriele. "Mollyloquy." *The Seventh of Joyce*. Ed. Bernard Benstock. Bloomington: Indiana University Press, 1982.
- Senn, Fritz 1. "Book of Many Turns." Ed. Bernard Benstock. *Critical Essays on James Joyce*. Boston, Massachusetts: G. K. Hall & Co., 1985.
- Senn, Fritz 2. "'Nausicaa' in James Joyce's *Ulysses*." *James Joyce's Ulysses: Critical Essays*. Eds. Clive Hart and David Hayman. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1974.
- Senn, Fritz 3. "Righting *Ulysses*." *James Joyce: New Perspectives*. Ed. Colin MacCabe. Bloomington: Indiana University Press, 1982.
- Tindall, William York. *A Reader's Guide to James Joyce*. New York: Farrar, Straus & Giroux, 1959.
- van Boheemen, Christine 1. "Joyce's Sublime Body: Trauma, Textuality, and Subjectivity." *Joycean Cultures / Culturing Joyces*. Eds. Vincent J Cheng, Kimberly J. Devlin, and Margot Norris. Newark: University of Delaware Press, 1998.
-
2. *The Novel as Family Romance: Language, Gender and Authority from Fielding to Joyce*. Ithaca: Cornell University Press, 1987.
- Wales, Katie. *Language of James Joyce*. New York: St. Martin's Press, 1992.
- Warner, John M. "Myth and History in Joyce's 'Nausicaa' Episode." *JJQ* 24 (Fall 1986): 19-31.
- Wright, David G. *Ironies of Ulysses*. Maryland: Barnes & Noble Books, 1991.

Abstract

The Moving Balance of the *Ulysses* Text

Hee-jae Choi

We can see the text *Ulysses* not simply as a mixture of traditional realism and postmodernism but as a text in process that exiles a fixed meaning though without disregarding it. In other words *Ulysses* is not a traditional 'phenotext' full of logic and grammar but a text where 'genotext' disturbs 'phenotext' and ignites itself into a text / subject in process. In the encyclopaedic styles of *Ulysses* we can see a dialectical balancing between a 'phenotext' communicating with the readers and a 'genotext' revealed through extreme style experimentations. *Ulysses* does not lead to either side of extreme.

Every chapter has its own particular dynamical dialectic that activates the book into text in process. This involves many features such as intersubjectivity (first six chapters), desire to break and trespass the first style ("Aeolus"), desire to return to it ("Lestrygonians"), dancing of language ("Scylla and Charybdis"), fragments with an invisible thread connecting them ("Wandering Rocks"), language turning to music or text to a human body ("Siren," "Nausicaa"), ironies reformulated in postmodernism ("Cyclops"), pastiche transforming the plagiarized style and *Ulysses* text ("Oxen of the Sun"), limited mundane point of view from 'phenotext' ("Eumaeus"), scientifically well-educated but narrow point of view that fails to control the text ("Ithaca"), and Molly's monologue full of 'genotext' oppressed under the 'phenotext' ("Penelope").

■ Key words : dialectical balancing, phenotext, genotext, extreme style experimentation, communication with the readers(텍스트의 변증법적 균형 잡기, 현상텍스트, 생성텍스트, 극단적 문체 실험, 독자와의 의사소통)