

“나우시카”에 있어서 모더니즘, 신화 및 욕망*

김 종 건 역

내용 및 형식 두 가지 면에서 볼 때, 낯선 사람들 사이의 성적 감흥에 대한 야한 허구인 조이스의 “나우시카”는 모더니즘적 악몽의 가장 독특한 도덕적 및 시적 특징들을 상징적으로 드러낼 수 있다. 그것의 저속한 성(性)의 불모는 엘리엇의 “황무지” 속에 그리고 그것의 저속한 예술의 염가성은 파운드의 “휴 설원 모 우벨리” 속에 삽입되어 저속한 정열과 타락의 형식을 지닌 현대 시대의 이중적 실례—즉, 어부 왕이 ‘싸구려 잡화점’에서 신원을 잃는 우화로서 기능할 수 있을 것이다. “나우시카”는 그런고로 고도의 모더니즘이 20세기초의 도덕적 계획으로서 심미론의 특별히 고양되고 훈련된 형식을 제도화했던 방식에 조이스의 연관성을 결정짓는 특별한 관련을 갖는다. 만일 “나우시카”의 매력, 그것의 보상적 전략이, 엘리엇이 그의 논문 “율리시스, 질서, 그리고 신화”에서 소위 “신화적 방법”이라 부르는 것이라면, 『율리시스』의 이 장은 하나의 예시적 고급 모더니트 텍스트

* 이 글은 노리스(Margot Norris) 교수의 허락을 받아 그의 최근 저서 『조이스의 망[網]』(Joyce's Web)의 제 8장을 번역한 것이다. 그는 『피네간의 경야의 탈중심화의 우주: 구조주의적 분석』(The Decentered Universe of Finnegans Wake: A Structuralist Analysis)을 저술하기도 하였다.

로서 과연 작용할 것이다. “서술적 방법 대신에, 우리는 이제 신화적 방법을 사용한다,”라고 엘리엇은 쓰고 있다. “그것은, 나는 심각하게 믿거니와, 현대 세계가 예술을 위해 가능하게 만드는 한 단계이다”. “나우시카”는 그럼 “황무지”의 심미적 유사체로서 작용할 것이요, 신화의 초월론화의 가능성을 밑받침하는 엘리엇의 관년론적 가정(假定)을 저 시와 함께 분담할 것이다. 엘리엇에게 신화는 고도로 과단적(過斷的)인듯 하나, 기능적으로 통일된 것처럼 보이는지라—그리하여 이는 무시간적인 심미적 전통을 모더니티의 예술적 확산으로 가져가는 질서화 된 형식의 한 형판(型板)으로서, 모더니티의 정신적 파열에 무시간적 가치를 가져오는 한 도덕적 규범으로서, 그리고 모더니티의 통제 불가능한 전망성을 견고화하기 위한 한 비평적 규범으로서, 이바지한다. 엘리엇이 이러한 목적들의 예견된 실패를 그의 시속에 아로새기는 범위는 (“시는 전체성을 가장함으로써, 전체성의 기호를 스스로 선언함으로써, 그것 자체를 인생과 분리시킨다”) 포스트모더니즘에서 그의 함축성을 단정짓는다.

그러나 모더니스트 시(詩)가 그것의 초기 포스트모더니티로서 모습을 나타낼 수 있을 것이라 스스로를 재증심화 하고 재견고화 하는 실패를, 나는 조이스의 텍스트 속에서 역사적으로 자의식적, 그리고 사회적으로 자비평적, 종류의 한 전위 예술의 제스처어로 돌리고자 한다. 조이스의 “신화적 방법”에, 특히, 나는 유달리 우회적(迂迴的) 과정을 돌리고자 하는 바, 그것은 모더니즘의 심미적 관념론에 있어서 신화적 효과의 논리가 심문 될 수 있도록 하기 위하여, 단지 그것을 서로 풀기 위하여 한 개의 신화를 텍스트 속에다 짜는 한 페네로페적 제스처이다. 특히, 조이스는 나우시카의 호머적 서술을 그것 자체의 우연한 신화들의 하나의 역제를 행사하기 위하여 사용하는 바, 결과가 트로이 전쟁을 유발하는 미의 경쟁인, ‘파리스의 시련’이 그것이다. 나우시카와 오디세우스간의 좌절된 로맨스의 이야기는 따라서 현대의 심미적 욕망의 문제들과 관련된 정치적 문제성에 있어서 예술적 장르들과 그들의 다양한 사회적 기능들을 함축하는 심미적 반응의 비유에 대한 반(反)신화에 의하여 조이스의 텍스트 속에 한 공식적 형판(型板)으로서 썰분(碎分)되어 있다. 만일 이러한 형식화가, 『초상』에서, 장르와 심미적 반응(정적, 동적, 등.)에 대한 그것의 초점과 함께, 스티븐의 심미론을 메아리 한다면, 그것은 분명히 “나우시카”가 바로 저 문제화된 일련의 문제들에, 한 극적 또는 제스처의 반신화, 인기 예술들로부터의 한 팬터마임을 제공하기 때문일 것이다. 비록 나는 나의

한계를 이 『율리시스』장에 한정할지라도, 조이스의 “나우시카”에서 내가 발견하는 신화적 환치(換置)의 광경, 한 개의 신화를 다른 것으로 푸는 것은, 한 편으로, 사무엘 버틀러와 대비드 스트라우스와 같은 19세기 인물들의 경험적 역사화의 충격과, 다른 한편으로, 리처드 바그너 및 프레데릭 니체의 작품들에 있어서 급진적으로 다른 방법의 신화학의 정치적 재 작용간의 현대의 신화 시대의 보다 큰 문제들과 그들의 타협들 속으로 확장될 수 있을 것이다. “나우시카”에 있어서 조이스의 계획은, 나는 주장하려니와, 형이상학적 목적(엘리엇) 또는 그들의 해체를 위한 그것의 심미론의 단합으로서 뿐만 아니라, 대중 교육과 대중 문화를 옹호하기 위해 사용 된 한 문화적 상품으로서 고전주의를 자유주의가 사용하는 확장(만일 아놀드에 대한 엘리엇의 비평이 비위에 거슬린다면)으로서, 고전주의에 대한 모더니즘 자체의 특권을 해석한다.

엘리엇에 있어서, 특히, 자유주의를 향한 이중적 및 역설적 제스처가 이행되거니와, 이는 그것이 문화적 복원의 계획에 호소함과 동시에 그것에 형이상학적 저항을 부여한다. “고전은 무엇인가?”에서, 자기 자신을 고전주의-낭만주의 논쟁 속에 위치하게 하는 자신의 거절에도 불구하고, 아놀드에 대한 그의 나중의 공격에 있어서 자신의 위치는 문화적 세속주의(낭만주의에 대한 T.E. 홉의 묘사를 포함하여)의 범위가 저지르기 쉬운 보조성(補助性)의 형태들에 대한 자신의 항의를 분명히 한다. “엘리엇은 베르그송과 매슈 아놀드가 현대의 이단을 선동한데 대하여 동등한 격렬로서 탄핵한다,”라고 모드 엘만은 적고 있다. “양자는 참된 종교를 번지르르한 위선으로 보충하며, 그 대체물(代替物)이 그 이후로 번식되어 왔다”. 이러한 항의에 대하여, 고전주의는 그것 자체가 한 보조성의 형식—즉 한 때 신(神)이었던 형이상학적 존재를 위한 향수가 된다. 엘리엇의 모더니즘의 초월론적 기운은 따라서 그것의 욕망의 숨은 형이상학에 의하여 생산된다—“엘리엇의 해석은, 다시 말해, 한가지 미학이란 점에서 보아, 한 역사적 인식의, 그의 말로, 자기 목적적인, 심상의 ‘구조’를 재구축 하지만, 그러나 이는 그것의 바로 형식적 총체성에 의한 예술, 또는 의식(儀式)으로서 스스로를 인정한다. 이러한 ‘형식’은 여느 때 같으면 불완전하게 알려진 완전의 상징이요, 따라서 욕망의 그림자 표시인 것이다”.

그러나 만일 1910년대 및 1920년대에 있어서 모더니스트 계획이 *가치 그것만*을 보존하는 추상적 또는 순수한 욕망으로서 형태를 취한다면, 시에 있어서 그러

한 욕망의 형식적 및 주제적 역할은 그럼에도 불구하고 하나의 수단 또는 용도를 드러낼 것이다. 전체의 사회적 그리고 문화적 질서, 종교적 성직자 계급 및 심미적 판단, 정치적 견고성과 경제적 통제, 지적 정확성과 감정의 분별을 수평하게 하기를 위협하는 현대적 무의미성의 조류에 대항하여 목표함으로써, 순수한 욕망의 규범으로서 고전은 한 문화적 상품으로서 심미적 담론에 있어서 고전을 복원시키는 “고급” 및 “저급” 예술간의 아놀드식 구별로 몰입하게 된다. 엘리엇은 “황무지”에서 가정의 장식적 예물로서 필로멜의 비극적 타락을 비방하리라—“고풍의 벽로대 위에 전시되어 있나니...필로멜의 변신이라”—그러나 그 인유 자체는 야비성을 정화하기 위해 필요한 형식적 묘기와 고전적 박식을 띤 치유적 회복에 이바지한다. 파운드의 “모우벨리”와 같은 시는 서정시를 복원하는 시적 묘기의 언어로서 자동 피아노에 의하여 고전적 서정시의 박탈을 개탄한다. 그러나 “나우시카”에 있어서 조이스의 패러디적 형식은 애초에 신화적 방법과 그것의 고전적 수단을 문제시한다. 확실히, 패러디적 형식은 여성 마음의 인기 있는 문화의 식민화를 범속한 욕망으로 모독하는 듯 보인다. 그러나 실패한 고전적 박식으로 서술의 동시적 충만은, 분명히, 그것 자체의 모더니스트 식민화의 텍스트의 자의식을 패러디할 수 있을 것이다. 그것의 반성적 복잡성 속에, “나우시카”의 욕망의 유희는 그것의 속물주의의 속에 고급 예술을 생기 있게 하는 자들에게 동일한 욕망들을 재생산함으로써 아놀드식 자유주의의 속물근성을 비난하는 듯 하다. 욕망에 대한 “나우시카”의 아이러니한 이중성에 의하여 생산된 비평은 그것이 모더니즘의 학구적 표현주의를 노정 하는 동시에 그것의 형이상학적 가장(假裝)의 기운을 꺾어 놓는다.

70년대 초기에 미국 아카데미에 바로 유용 되고 있었던 구조주의자 인류학의 영향하에, 나는 『탈중심화의 우주』에서, 『피네간의 경야』에 있어서 신화의 기능은 메타(변형)-신화 시적임을—즉, 텍스트로 하여금 자연, 구조, 및 신화의 기능, 신화학, 그리고 신화적 언어에 관한 문제들을 야기하게 하는 조이스의 노력임을, 주장하려고 애썼다. 이러한 탐문의 목적은, 나는 주장하였거니와, 탈특권화 된 변체(變體) 및 변안(變案)의 레비 스트라우스적 분류 속에 그것의 구조를 탈중심화함으로써, 음식의 집합적 무의식 혹은 캠벨류(類)의 단신화(單神話)의 투명성으로부터 그것을 레비-스트라우스적 신화학을 프로이트적 꿈-텍스트의 수수께끼 화(畵)와 상응하게 만드는 문제화 된 구조적 암호호로 바꿈에 의하여 그것의 의미를

탈중심화 함으로써, 신화의 초월론화의 효과를 탈고착화 하는 것이었다. 그러나 “나우시카”의 메타-신화시학은 어떻게 하여 사회가 역사적으로 그것의 문화에 있어서 신화학의 역할을 재 작용하는 가의 문제로부터 야기되는 다른 일련의 문제들에 역점을 두는 것으로 내게 생각 된다. “나우시카”는 신화의 봉사가 상징적 질서에 있어서 욕망의 한 도구로서 제도의 힘을 동화시키고, 사실상, 제도적 형성의 한 조건이 되는 방법을 개발한다. “나우시카”는 “고급” 그리고 “저급” 양 예술의 제도화에 있어서 신화학의 작용을 탐문한다. 한층 특별하게, “나우시카”의 신화는 성(섹스)을 “미”의 인습화된 개념과 성적 욕망간의 내재적 연관을 예술적 제도(문학적 및 인기 있는 장르와 향연, 박식과 취미의 표준, 등) 뿐만 아니라, 사회적 제도(구애, 로맨스, 결혼, 매춘)를 형성하는 성별과 계급의 이데올로기에로 귀화시키는 심미론(예를 들면, ‘파리스의 시련’)과 결합시키는 신화학적 비유들을 개척한다. “나우시카”에 있어서 신화는 역사의 특이한 세목들에 의하여 탈가면(脫假面)될 수 있는 한 사회적 구조로서 스스로 탈신화화 한다.

20세기 초에 있어서 신화학을 재 작용하게 하는 모더니즘의 특별한 공헌은 그것을 문화적 가치의 보증인, 그리고 문화적 전통에 대한 연결자로 삼는 것이었다. 이 보수적 작용을 띤 “나우시카”의 탈신비화는 이 추상적 불가안정책이 궁극적으로 계급에 의하여 결정되며, 그러므로 특수한 계급 배제와 자격박탈에 의거한 박식과 취미의 형식들에 호소함으로써, 그것의 계급 언급을 감추는 방법을 폭로하는 형식을 취한다. 신화와 계급의 관계를 문제화하는 이 과정은 심지어 신화적 구조의 작용, 이 장의 서술에 형태를 부여하는, 호머적 서술을 평가하는 방법의 문제에 있어서 분명하게 된다. “나우시카”에 있어서 고전적 신화의 작용은 역설적이다, 왜냐하면 조이스의 텍스트를 부풀리고 촉진시키기 위해, 그것의 암암리의 초월론화 하는 작용을 그와 함께 수행하는 꼭 같은 제스처에 의하여, 이 장을 고대의 고전적 전통에로의 그것의 동화 속에 한층 크고 한층 의미심장한 듯 만들면서, 그것이 또한 이 장의 언어와 가치의 압축과 불모성을 아주 뚜렷하게 만들고 있기 때문이다. 이는 속적(屬的) 및 심미적 양 기록의 이상한 불화협음으로 결과한다. 호머적 평행이 없다면 『율리시스』는 단지 “더블린의 블룸씨의 하루”가 될 것이요, “나우시카”는 단지 “해변의 맥도웰양의 오후”가 될 것인 즉, 이는 그들이 외전상 자신들의 자기-비평적 장치를 약탈당함과 동시에 자신들의 고전적 기운을 빼앗기는 허구들이 된다. 이 신화적 이중성의 상황과 작용은 이 장을 둘러싼 약간의 비

평적 논쟁의 근원이 되었던 바, 이는 다음의 두 가지 질문에 함축된 차이로서 명확하게 될 수 있을 것이다, 즉 “나우시카”는 하나의 고전으로서 치장된 야한 허구인가, 혹은 “나우시카”는 야한 허구로서 치장된 하나의 고전인가? 이러한 논쟁에 대한 나 자신의 고찰은 “나우시카”는 하나의 고전이 되기를 원하는 야한 허구의 광경임을 주장하는 것으로, 그 이유인즉 “고급” 예술은 “저급” 예술에 의하여 내재화되는, 그리고 영원한 문화적 좌절에로 그것의 소비자들을 비난하는, 기준과 야망을 마련하기 때문이다. 세계의 거티 맥도웰들과 리오폴드 블룸들은 고급 예술에 의하여 꾸며진 꼭 같은 문화적 및 정신적 야망을 가지며, 그들을 추구하고 성취함에 있어서 자신들의 압박감은 천부의 한계 (우둔 또는 무관심)에 의해서가 아니라, 역사적 압박감에 의해서 생산된다. 거티의 화자는 우리에게 말한다, “만일 친절한 운명의 여신이 그녀에게 뜻을 품어 그녀 자신의 몰려 받은 권리로서 상류 사회의 훌륭한 숙녀로 태어나게 했더라면 그리고 만일 그녀가 간지 훌륭한 교육의 혜택을 받기라도 했더라면 거티 맥도웰은 이 나라의 어떠한 숙녀와도 비교해도 조금도 손색이 없었을 뿐만 아니라, 그녀의 이마를 보석으로 아름답게 장식하고...”(U 13:99). 이러한 문장들은, 의도된 것과는 반대의 효과를 그들의 우둔 속에 창조하며—거티가 어떠한 액수의 돈도 혹은 교육도 개선할 수 없었던 천한 여자임을 암시하면서, 전도적으로 작용한다. 그러나 이 문장은 그것이 욕망 하는 고상함을 성취하기 위해 시적 전통이나 표현적 방법(양육과 박식)을 결(缺)하는 감정 그것 자체의 진리를 수행한다. 거티처럼, 언어는 굴절된 시적 욕망의 정념(情念)(파토스)을 받는지라—즉 이는 취미, 훈련, 및 경험의 결여에 의하여 생산되는 고어(古語) 및 인위성의 기형을 피하기 위해서는 너무나 저급하게 길러지고 빈약하게 교육된 것이다.

조이스는 고전적 및 국제적 박식의 고급 모더니스트 전시의 역(逆)의 전략을 가지고 학문과 취미의 심장부에서 이상화의 사회적 효과에 대한 자신의 고발을 이행한다. 조이스는 “나우시카” 속에 교육과 문화의 (부재가 아닌)박탈, 단순한 우둔 혹은 무식이 아니라, 고급 문화를 위한, 열렬한, 그러나 숙명적 욕망인 취미와 박식의 결여를 현저하게 들어낸다. 서술의 잘못된 지식은 우둔이 아니요, 배움을 위한 왜곡된, 그러나 열렬한, 욕망이다. 조이스는 언어의 시적 욕망 속에 두 가지 종류의 문화적 결핍간의 중대한 차이를 기록하는 바,—즉, 문화를 경시하는 한 속물주의 대(對) 그것이 그로부터 추방되는 문화에 대한 욕망에 의하여 노예화되는

한 속물주의요—이는 정신적 파산으로서가 아니라, 사회적 자격박탈로서 모더니티의 문화적 막연한 불안을 재진단하기 위해서다. 조이스의 속물에 대한 정신적 상태는 카톨릭 신학에 있어서 이단자들의 그것과 닮았는지라, 후자는 만일 누군가가 그들에게 가르치고 개화한다면 신을 믿는 자들이요, 그러나 그들은 그들 자신의 개종을 발견할 수 없는 자들이다. 그들은 카톨릭 교회가 “욕망의 세례”라 부르는 것을 경험하도록 지지된다.

더욱이, 조이스는 “나우시카”의 잘못된 박식을 왜곡된 낭만적 욕망으로 사용하는 바, 그 이유는 이 장의 신화적 반대저류(反對底流), 즉 나우시카와 ‘파리스의 시련’ 이야기들의 경쟁하는 흐름이 결과적으로 표면에 떠오르기 때문이다. 거티 맥도웰은, 나우시카처럼, 장엄한 미의 투기장의 한 승리자로 나타나는데, 이는 그들이 동시에 자신의 파쇄성(破碎性)을 보증하는 자아의 견고 속에, 신화, 예술, 및 문화의 역할을 결과적으로 의문시하는 논리에 의하여, 단지 그녀의 승리를 끌어들이게 하기 위해서다. 부풀리고 가장된 서술적 수사(修辭)에 의하여 생산된 거티의 미의 전시(展示)는 허영의 극화가 아니라, 심오한 성적 불안전을 가리는 허영의 그것이다. 거티의 서술은 그녀의 미의 찬가가 아니라, 어떻게 이러한 찬가가 어떻게 소리나며, 누군가가 그것을 언급하도록 발견되어 질 수 있는가의 환상이다. ‘파리스의 시련’ 속에 서술화 된, 미와 성적 욕망성의 연계는, “나우시카” 장에서 그것의 운반구(運搬具)를 위해 그의 모델이 예술과 시(詩)속에 발견되는 표현의 양상들에 달려있음이 들린다. 그녀의 미의 에로틱한 힘을 위한 분명한 표현을 발견하는 문제는 그런고로 거티의 사회적 존재론에 극히 중요하거니와—그것의 결정적 진리는 그녀의 미, 덕망, 및 욕망성에 한가지 적당한 또는 확신하는 증거를 제공할 수 있거나 혹은 제공할, 있을법한 화자가 그녀의 진짜 세계에 존재하지 않는다는 것이다. “나우시카”에서 거티에 관해 말하는 목소리는 그런고로 거티의 욕망의 언어를 생산하기 위해, 다시 말해, 그녀가 두려워하는 바 누구도 여덟째 제공하지 않을, 그리고 그녀가 예술과 동일시하는 가설적 칭찬을 생산하기 위한 그녀의 상상력에 의해 구축되는 환상 서술자로서 최대의 의미를 띤다. 그녀의 서술은 그런고로 그녀의 현재의 존재로서도 아닌, 심지어 그녀의 비존재로서도 아닌, 그러나 그녀가 존재하기를 바라며, 사람들로 하여금 그녀에 관해 생각하기를, 그리고 과연, 그의 서술의 두드러진 그리고 강조적 문학성이 부여된 채, 그녀에 관해 쓰여지기를 바라는, 자신으로서의 거티를 대표한다. 이 장의 암묵적 철학상

의 예술의 사명은, 현대적 자신이 그것의 욕망들을 그 속으로 던져 넣거나, 그들의 가능한 실현의 확인을 희망할 수 있을 이상화의 모델들을 창조하는 것이다.

거티의 서술적 목소리는 “고급” 예술의 문화적 권위를 생산하는데 있어서 박식의 힘의 장악을 아로새기며, 그런고로 거티의 가설적 칭찬, 그녀의 욕망의 언어에 그것이 박식이라 상상하는 것을 부여한다. 그러나 단지 상상된 박식은 “나우시카”의 서술을 자기-배신적 과도함, 쇠퇴, 및 어법 위반이라 비난하는 단지 “과장된” 산문을 생산하기 십상이다. 결과로서, 이 장의 산문은 그것의 시적 범위와 그것의 시적 장악간의 크게 벌어지는 간격에 의하여 균열되는 바-즉, 이는 고전의 남용이 모더니즘의 문간에 특히 놓여질 수 있는 한 문화적 실패이다. 노우시카의 신화는 거티의 서술을 통하여 그것의 욕망을 증진시킨다. 그녀는 공주가 되기를, 혹은 적어도 공주처럼 아름답게 생각되기를 좋아할 것이지만, 그러나 그녀에게는 은유적 귀족성을 부여함에 있어서, 그녀의 서술은 한 귀족 지망자, “여왕답게”(U 13:97)보다 한층 덜한 여왕으로 만드는데 단지 성공할 뿐이다. 서술의 은유적 절박성은 거티로 하여금 부사적(副詞的) 환치 속에, 그리고 아주 고전적 인유가 아닌, 막연히 고전처럼 들리는 꼬리표인 고전주의 속에, 본래 물려 받은 결핍을 숙명적으로 점유하게 한다. 호머풍의 시적 어법과 서술의 인유적 부사의 형태간의 모순 속에 호머에 대한 그것의 무식이 아로새겨진다. “그녀의 장미 봉오리 같은 입은 그리스적인 완전한 것으로서, 진짜 큐피드의 화살과 같았다.”(U 13:88)와 같은 문장은 고전적 완전성의 중요함을 알고 있는 척하지만, 그러나 균형과 관계의 그리스적 조화는, 아마도 거티의 입의 모습에서도, 뿐만 아니라, 확실히, “그리스처럼 완전한”이란 말의 형태 속에서도 발견되지 않으리라.

에즈라 파운드의 훌륭한 이중적 은유인, “그의 참된 페네로페는 플로베르였다”에 의한 그것의 쌍 형태 속에 표현된, 고대의 및 현대의, 고전은 욕망의 불가능한 모델로서 “나우시카”에 자주 출몰된다. 그것은 마치 “나우시카”, 텍스트와 여인 양자가, 그들이 알지 못하나, 그의 권위를 그들이 탐하는 문화적 이상에 의하여 자주 출몰되는 듯 하다. 그것은 마치 텍스트의 언어가-휴 케너는 조이스 자신이 그렇다고 주장하듯, 번역과 인기화에 한정된 채-거기 문화 속 어딘가에 위대한 고전이 있다는 것을 알지만, 거티 자신처럼, “훌륭한 교육의 이익”이 박탈된 채, 단지 명상적, 제 2의, 그리고 이따금 부패된 형태로 그들에게 접근해 온 듯 하다. 심지어 빅토 버나드의 『페니키아인들과 오디세우스』, 그리고 사무엘 버틀러의

『오디세이아의 여저자』와 같은, 조이스가 참조한 학구적 또는 유사 학구적 연구서 까지도 고전적 텍스트의 원초적 전환, 환치, 및 전위(轉位)를 찬성한다. 비슷하게, 그것은 마치 거티가, 문화 속에 한 프랑스의 로맨스 전통이 있다는 것을 알면서, 그러한 전통에 의하여 파괴되는(그리고, 변갈아, 그것을 파괴하는) 플로베르적 여주인공이 아니라, 에마 보바리가 참을 수 없고 수치스럽다고 생각했던 바로 그 역할, 찰즈의 *하층 부르주아(중산 계급)*인 “친애하는 작은 아낙”같은 역할의 기발한 고귀함을 지니기를 갈망하는 듯 하다. 거티의 세계에서, 귀족성은, “예술적, 표준 의장품(意匠品)이자, 궁전에 어울릴, 캐츠비 회사의 코르크 리놀륨,”(U 13:323)인, 그녀의 아버지의 리놀륨 광고처럼, 과장된 권위의 규범으로 감소되어 왔다. 프랑스 로맨스 전통은, “일종의 여왕다운 냉담한 오퍼르(오만),” 혹은 “귀족의 구혼자들이 그들의 경의를 그녀에게 표하기 위하여 서로 앞을 다투어 발꿈치를 뒤따르는 것을 볼 수 있었으려만...”(U 13:97-104)과 같은, 욕망의 말의 찌꺼기로서, ‘프랑스어 사용의’ 치장(化粧)으로서, 단지 존재한다. “나우시카”의 서술에서, 그리스의 고전 및 프랑스의 로맨스 전통들은 과장의 도구로서, 단지 허울 좋은 권위를 수확할 수 있는 모방적 박식의 도구로서, 그들의 현대적 역할을 알린다.

그러나 이 표현에 있어서 조이스의 비평의 목적은, 나는 믿거니와, 고전이 인물들에 의한 내면화의 그것의 결과이기 보다 그것의 남용이 덜한지라, 이들 인물들의 욕망은 동시에 그것에 의하여 고취되거나 좌절되며, 그들은 고전에 있어서 그것의 우수성을 초월하여 좀 더 인정하는 것으로부터 금지된다. 자신의 페네로페가 플로베르이요, 마찬가지로 입센이기도 한 조이스는, 로고스 중심적 각본과 함께 연출로서 보통의 행동을 인식하는 것을 현대의 거장들로부터 배웠다. 그것은 조이스가 인물들을 자기 고발적인 호머적 제스처를 맹목적으로 행사하는 단지 꼭두각시로서 전개하느냐 않느냐, 혹은 그가 그들을 광범위한 언어적 및 포괄적 기형(畸形)을 통하여 지나는 고전적 문화로부터 그들의 오염하고 심미적 모델을 획득하는 적극적으로 욕망 하는 그리고 이상화의 인물들로서 구성하느냐 않느냐에 따라서 의미 심중한 차이를 나타낸다. 조이스는, 내가 믿기로, 보통 사람들에게 의한 고급 예술의 무시를 전개하기보다는, 오히려 그것에 대한, 그리고 그들이 그것으로부터 성취하기를 희망하는 권위에 대한 그들의 욕망이 대중 문화를 통한 그들의 불가피한 우회(迂廻)에 의하여 숙명적으로 좌절로 이끄는 방법을 전개한다. 조이스는, 내가 믿기로, 엘리엇이 여성 내실의 벽의 신화적 그림에 대하여, 또

는 파운드가 “두 그로스의 깨진 조각상들” 및 “수 천 권의 쭈그러뜨린 책들”에 대하여 갖기보다는, 통속적인 잡지인 *포토 비츠*로부터 따온 넘프(요정)의 그림 또는 나우시카의 석고상을 가지고 그의 가정의 장식을 모양내는 블룸의 시도에 대하여 한층 연민과 기호(嗜好)를 갖는다. 조이스는 보통의 더블린 사람들이 그들의 환상과 꿈에 이성한 동양풍의 이국적 모형을 이따금 부여하는 형태로서, 주로 팬터마임을 통하여 그들의 신화, 전설, 및 민속을 필연적으로 획득했으리라 인식한다. 그러나 나는, 자신들의 언어의 수사로서 그리고 그들의 오락에 있어서 이야기 줄거리로서 존재하도록 마련된 기형적 및 절단된 단편들 속의 호머에 대한 더블린 사람들의 근접은 오히려 종류에 있어서 보다는 정도에 있어서, 부처와 랑의 번역인 『오디세이아』 또는 찰즈 램의 이야기들의 자신의 환치된 획득과는 다르다는 것을 그가 또한 인식했으리라, 믿는다. 조이스가 고전의 이러한 변조된 내면화를 이용한 것은, 모더니스트 기질을, 차례로, 비판하는 고급 문화에 대한 욕망의 심리적 분석이다.

‘파리스의 시련’은 “나우시카”에 대한 반(反) 신화로서 유용한 역할에 이바지 하거나와, 왜냐하면 그것은, 가장 아름다운 여신의 판단 및 헬렌의 승리, 즉 미의 형식주의적 성실과 그것에 공평한 평가를 맹세하는 비평주의의 힘 양자를 타협하는 파렴치한 비평적 행위에 대한 우화를, 그것의 낭만적 표면 아래 감추고 있기 때문이다. ‘파리스의 시련’은 따라서 스티븐의 심미론에 도전한다. 신화는 페리우스와 테티스의 결혼 향연으로부터, 불화의 여신, 에리스의 배제로서 시작한다. 복수로서, 에리스는 결혼 하객들 사이에 “최고의 미인을 위하여”라는 딱지가 붙은 황금 사과를 던지자, 세 여신들인 아테나, 헤라, 및 아폴로다이트가 그것을 소유하기 위해 싸운다. 그들은 판단을 위하여 자신들의 논쟁을 트로이의 파리스에게 맡기고, 각 여신은 그의 호의를 사기 얻기 위해 그에게 뇌물을 제공한다. 파리스는 황금 사과와 최상의 미의 판단을 아폴로다이트에게 제공하자, 후자는 그에게 보답으로 세계에서 가장 아름다운 여인인, 메라니우스의 아내, 헬렌을 그에게 약속한다. ‘파리스의 시련’은 욕망과 상관성(언제나 가능한 타자로서의 “최고의 미인”)을 그것의 결정 속에 끼워 넣음으로써 플라토닉 또는 고유의 미의 개념과 그것의 독립된 그리고 객관적 판단의 가능성 양자를 문제시한다. 미를 욕망의 명상과 조정에 종속시킴으로써, ‘파리스의 시련’은 진리와 미의 예외적 우화를 위해 고전적 신화에 대한 모더니즘의 아첨(阿諛)의 아이러니를 극화한다. 고전적 언어학자로서,

조이스는 T.E. 홈보다 오히려 니체의 제자이다.

거터 맥도웰의 화자는 “불화의 사과(씨)”로서 쌍둥이들의 분쟁의 모래 성(城)을 언급함으로써 ‘파리의 시련’을 암시한다. “그러나 바로 그때 토미군과 재키군 사이에 사소한 말다툼이 벌어졌다. 사내들은 역시 사내들이라서 이 두 쌍둥이 놈들도 이러한 황금률에 예외일 수 없었다. 불화의 씨는 재키군이 세운 어떤 모래성 때문이었는데...”(U 13:40). 이러한 인유는 서술적 지식과 서술적 박식의 상황의 문제를 다시 한번 야기 시킨다. “나우시카”의 화자는 ‘파리의 시련’을 알거나, 서술되려는 사건들, 즉 세 소녀들과 리오폴드 블룸간의 샌디마운트 해변에서의 희유(戲遊)에 대한 그것의 응용성을 이해하는가? 서술적 목소리는 에우리피데스의 연극들에 무식하고, 신화에 무식한 채, 모래성을 위한 어린이들의 싸움을 사이비-서사시적 정도까지 고양하고, 나아가 그로 인해 고양된 담론을 생산하기 위하여 그것 자체의 수사학적 힘을 과시하기 위해, 단지 하나의 격언적 어구, 즉 그것의 잊혀진 혹은 억압된 신화적 기원으로서, “불화의 사과”의 메타포를 견지하는가?

조이스는, 비록 교육을 받은 그리고 지식 있는 화자에 의해서일지라도, 바로 이러한 동기를 가지고 ‘파리의 시련’을 보다 초기의 소설에 소개한다. “죽은 사람들”에서 게이브리얼 콘로이는 자신의 만찬 뒤의 연설에서 이 신화를 사용한다, “그는 자신의 연설의 서두를 죽 훑어보았다. 아일랜드 사람들의 후대성, 슬픈 추억들, 미의 세 여신들, 파리스, 브라우닝의 시구의 인용”(D 192). 게이브리얼은 자신의 미혼 여성 친척들을 과장적 및 부적합한 유추로서 야칭할 의도인 바, 자신의 불성실을 그는 공공연히 자기자신에게 인정한다 (“그는 자신의 두 이모가 단지 무식쟁이 노파에 지나지 않은들 무슨 상관이 있었던가?” [D 192]) 그리고 그의 기능은 자신의 박식을 분명히 과시하는 것이다:

—저는 오늘 밤 파리스가 예전에 했던 역을 거둬할 생각은 없습니다. 그들 중 어느 한 사람을 고르려는 것도 아닙니다. 그러한 일은 비위에 거슬러는 일이며 저의 힘에 겨운 일입니다. (D 204)

고전적 인유는 단지 가장을 선동하며, 그리고 “나우시카”에 있어서처럼, “죽은 사람들”에 있어서 그것의 희생자들은 결코 상(賞)을 위한 심각한 경쟁자들이 아니요, 그들의 심판자가 고전적 박식에 의하여 굴절된 당밀(唐蜜)같은 산문의 한 생산자로서 자기 자신을 부추기기 위하여 공허하고 막연한 존경을 부여받는 세

미혼녀들이다. 파리스는 실지로 헬렌을 선택하고, 가브리엘은 실지로 그레타를 선택하는가 하면, 블룸은 실지로 몰리를 선택한다—“그와 같은 것이 몰리가 다른 여인들을 능가하는 점이다,”(*U* 13:768)가 그의 참된 판단이다.

“나우시카”에 있어서 신화의 표현법은 파네키아의 처녀인, 나우시카의 호머적 신화를 수사학적으로 전면에 설치하는 형태를 취하는 반면, ‘파리스의 시련’을 서술의 말초상(末梢上)의 감축되고 축소된 은유들로 조화시킨다. 이는 역제의 효과를 생산하며, 그리고, 과연, 거티 맥도웰에 미의 종려나무를 부여하기 위해 열심히 일하는 화자는, 그녀를 애초에 “누구나 보고 싶어할 정도의 아름다운 모습을 한 매력 있는 아일랜드 여성의 전형”(*U* 13:80)으로서 선언하는가 하면, “확실히 하느님의 아름다운 나라 아일랜드에서는 그녀와 필적할 처녀가 없으리만큼 아름답게 보였다”라고 주장하면서, 상을 위한 거티의 활기차고 무절제한 경쟁의 광경을 억누르기 위한 훌륭한 이유를 갖는다. 이러한 취지로, ‘파리스의 시련’은 네 살 난 토미 카프리의 질문 속에 유아의 축소판으로 제시된다:

- 네 애인이 누군지 말해 봐, 하고 에디 보드먼이 말했다. 시시가 네 애인이지?
- 아이야, 하고 눈물이 잔뜩 어린 채 토미가 말했다.
- 나는 알아, 하고 에디 보드먼이 근시안의 눈으로 비스듬히 흘끗 쳐다보면서 약간 심술궂게 말했다. 누가 토미의 애인인지 난 알아. 거티가 토미의 애인이지.

분쟁의 모래성으로서 표면상 동일시되는, “불화의 사과”는 한층 분명히 아기의 고무공이요, 소녀들과 블룸간의 곡선 탄도는 욕망의 완전한 발레의 안무를 윤곽 하게 한다. 공은, 마치 모래성처럼, 쌍둥이들에 의하여 다투어지고 블룸에 의하여 차단된다. 블룸은, 동일한 쌍둥이들에 의하여 직면된 채, 공을 어디로 던져야 할지 결정하지 않으면 안 된다. 시시가 블룸에게 공을 자기에게 던지도록 요구할 때, 그녀가 그의 제스처의 기호학적 힘을 여인들에게 돌리고, 자신을 파리스로서 수렴하는 바, 그러자 그는 공과 더불어 자신의 주의와 호의를 제공할 참이다. 블룸의 결정은 그것이 문자 그대로 굽은 듯 상징적으로 우회하는 커브 공이다. 블룸은 공을 시시에게 던지지만, 그것은 빗나가, 해변으로 굴러 내려가고, 거티 맥도웰의 발치에 와서 멈춘다. 블룸의 행동은, 그것이 운동의 부조리에서 결과한 것인지 (“물론 나는 결코 학교에서 무엇이든지 꼭 바로 던질 수 없었지. 숫양의 뿔처럼

굽힌 채”(U 13:951), 또는 낭만적 운명의 장난에서인지를 그가 진정으로 말할 수 없기 때문에, 독자에게처럼 자기 자신에게도, 모호하다 (“그러나 꿈은 마치 그것이 알기나 하듯 그녀에게로 굴러 내려갔다. 총알에 맞고 안 맞고는 다 팔자 소관이 지”[U 13:950]).

왜 블룸은 “불화의 사과”를 활발하고 깡충거리는 시시에게보다 오히려 수동적이요 말없는 거티에게 수여하는가? 왜 공을 결코 터치하지 않는 유일한 사람인, 시시 보드먼은 경쟁에서 철저히 배제되어 있는가? 해변의 외국의 이방인의 관심을 끌기 위한 경쟁에서, 시시는, 나는 주장하려 하거니와, 헤라의 역할을, 거티는 아폴로다이트의 역할을, 그리고 안경을 끼고 탐사하는 질문을 하며, 전 경기를 통하여 쳐다보는 비평적 시선을 가진 소녀인, 에디 보드먼은 아테나의 역할을 한다. 샌디마운트의 시합은 신화의 시합처럼, “나우시카”에서 예술적 제시와 연출의 형태를 취하는 그것의 공과(功過) 위에서가 아니라 뇌물로서 다투어진다. 결과는 역설적이요, 그것 자체로서, 전도적(顛倒的)이다. 블룸은 시시의 소극-같은 음유시인의 쇼 공연에 대한 고급 예술의 형식으로 그녀 자신을 요술부리는 거티의 실패한 시도를 택할 것이지만, 그러나 그는 본질적으로 호색적인 이유 때문에 이러한 선택을 행한다. 블룸은 예술 애호가들 가운데 가장 실질적인 사람으로, 그리하여 스티븐 디덜러스가 그의 심미론에서 부적합하다고 탄핵하는 동적 접근을 자신의 고전적 모습에 대한 접근에서 들어낸다. 블룸은 파락시텔레스의 비너스 상의 등애다 그의 이름을 새기는 스티븐의 친구 린치를, 혹은 나르시스의 석고상과 사랑에 빠진 물리 블룸을 아주 닮았다—“저 사랑스런 작은 상...그대에게는 진짜 미와 시가 있으며 나는 이따금 또한 그의 사랑스런 여린 고것에 온통 입 맞추고 싶었다”(U 18:1348). 블룸은 그가 박물관에서 여신들의 석고상의 직장구(直腸口)를 살폈던 당일 일찍 이미 파리스 역할을 했었다. 린치처럼, 그는 또한 예술의 성감대에 특권을 부여하는, 낙서 예술가이다. “눈에 띄지 않은 채, 어느 여름 저녁, 그대는 나의 네 군데를 입맞추었지,”라고, “키르케”에서 『포토 비츠』의 사진 속의 남편은 그를 비난한다, “그리고 사랑스런 연필을 가지고 나의 눈, 나의 앞가슴 그리고 나의 치부애다 칠을 했었지요”(U 15:3264). 블룸은 파리스처럼, 거티를 선택할 지니, 왜냐하면 그녀는 고전적 조상(彫像)을 의인화 하지만 그러나 그에게, 유연한 박물관의 여신들과는 달리, 그녀의 가슴의 염탐을 제공하기 때문이다. 그러나 “고급 예술”의 한 인물로서, 그녀는 그를 위해 한 수음적(手淫的) 속물 숭배, 형이

상학적보다 오히려 본능적 욕망의 대상으로 남는다. 불룸은 고전적 나체 속에 현대의 나성(裸性)을 행복하게 보며, 울지 판사에도 불구하고 예술을 최음제로 즐기는 자로, 여하튼, 모더니스트는 아니다.

블룸의 주의를 끌기 위한 시시 카프리의 전략은 그녀의 날의 인기 있고 저급한 코미디의 형태에서 끌어낸, 순수한 연극이요, 팬터마임이며 혹은 혹은 예술이다. 그녀의 동일한 이름은 『숲 속의 아기들』의 연출에서 따온 팬터마임의 등장 인물, 아기의 옷을 입은 한 남자에 의하여 보통 연출되는, 시시라는 이름의 거인 아기 소녀일 수 있다. 시시는 나이, 종족, 및 성(性), 코미디의 이러한 특별한 장르의 심장 부에서 개성의 파편들을 구성하는 그런 종류의, 다양한 환치들 속에 관련된다. 거티의 육체적 외모에 있어서, 그녀가 더 이상 자라지 않기를 바라는 자신의 “인형 곱슬머리”와 함께, 그녀는 육체적으로 자신의 네 살 난 쌍둥이 형제들과 닮았으며, 그녀는 그들과 아기를 지지자들로 사용하는데 주저하지 않는다 (“시시는 두 쌍둥이의 모자를 벗겨 머리카락을 손질해 주었는데 물론 그녀 자신을 다른 사람의 눈에 띄도록 하기 위해서였다”(U 13:571)—이는 거티에 의해서 뿐만 아니라, 블룸 자신에 의해서 간파된 전략이다, “꼬마 아기도 또한 잘 달래면서. 구경꾼들이 경기를 제일 정확하게 보는 거다”(U 13:902). 유아는 팬터마임의 중요한 수사(修辭)요, 그의 상오텍스트는, 마치 유명한 『어미 거위』 연출처럼, 동화와 자장가의 음률에서 끌어내진 것이요, 그의 아기 담화, 경기 및 유희—“아, 저런! 푸딩 파이를!”(U 13:613) 또는 “네 이름이 뭐지? 버터와 크림?”(U 13:65)—를 시시는 아기를 즐겁게 하기 위해 연출한다. 해변에서의 그녀의 담론은 궁극적으로 이러한 유희의 언어로서 전적으로 이루어지며, 우리는 화자로부터 시시가 그녀에게 한 흥행 인으로서 명성을 얻게 해주는 일련의 코믹한 경향으로 그녀의 애교를 습관적으로 형성하고 있다는 것을 알게 된다. 화자의 귀한 수사(修辭)는 우리에게 시시의 레퍼토리의 명세서와 호의적 개관을 보여준다:

도깨비 인형 같은 고수머리를 한 말괄량이 처녀 시시. 그녀를 보면 때때로 웃지 않을 수 없지. 예를 들면 그녀가 중국 차나 재스프베리 람주를 좀더 드시겠어요 하고 묻거나 또는 찻주전자를 끌어당길 때 그녀의 손톱에다 남자의 얼굴을 붉은 잉크로 그려 놓은 것을 보면 아마 배를 움켜쥐고 웃지 않을 수 없으며 또한 그녀는 글썽 그곳에 가고 싶으면 이렇게 말하는 것이다, 달려가서 화이트 앙을 잠깐 만나보고 오겠어요. 그것이 바로 시시주의였다. 오, 그런데 그녀가

부친의 양복과 모자 그리고 불에 탄 코르크로 코밀수염을 그리고 몸을 성장하고 담배를 피우면서, 트리턴빌 가로를 산책하던 밤을 누가 잊을 수 있을까.?

(U 13:270)

시시의 흥행들은 그들의 관례들을 그녀의 날의 코믹 극장의 형태들에, 판토의 “주된 소년”의 그것처럼 이성 옷 입기, 서커스의 광대 역처럼, 그녀의 손가락 놀이에서 그녀 자신을 축소하기 및 부풀리기, 그리고 흑인 쇼에서 대화와 광대 역 악사의 그것들을 메아리 하는 그녀의 농담들에 빚지고 있다—“에디가 몇 사냐고 묻자 여전히 잘 조잘거리는 시시양은 입맞추는 시간 30분이 지나, 또다시 입맞출 시간이라고 말했다”(U 13:531). 그러나 나이, 의상, 규모 및 종족의 이러한 환치는 그들이 야기하는 그런 종류의 주의(注意) 또는 평가에 대한 위협한 전략으로, 조롱을 각오하고 웃음을 얻는다. 이러한 코믹한 부조화와 불일치들은, 동시에 인위적으로 남성적 및 여성적, 흑백, 너무나 크거나 너무나 적거나, 개성의 단편 혹은 절단, 자아의 거세로서, 사실상, 이는 그것이 야기하기를 의도된 바로 욕망 자체를 억누르거나, 그로 인해 광대의 숙명적 페이스(비애감)를 창조한다. 세기의 전환기의 인기 있는 극적 형태들, 팬터마임, 흑인 연예, 버라이어티 쇼는—비록 일반적으로 대사가 없다할지라도—사회적 분할, 차이, 주변화의 문제 상황을, 그리고 고급 예술이, 또한, 구체화하고 억눌렀던 예술과 표현의 배제를 문화적 표면에 강요하는 경향이 있었다.

종족에 대한 시시의 세 번째 환치, 이 장의 담론에 있어서 낭만적 집시로부터 어릿광대의 “검은—얼굴”에로의 그녀의 전환은 이 장의 ‘파리스의 시련’을 뒤집는 비평적 도구들 중의 하나가 됨으로써, 우리로 하여금 판단자를 판단하게 한다. 블룸은, 그의 상상 속에, 거티의 화자에 의한 시시의 많은 예리한 화법적 서술을 조야한 존속적 전형으로 변용 시킨다. 그녀의 “인형 곱슬머리”는 그의 언어로 “더벅머리”가 되며, 그리고 그는 그녀의 “체리 빛 붉은 입술”을 “두툼한 입술” 및 “검둥이 입”(U 13:897)으로 바꾼다. 블룸은 바닷가의 소녀들의 연기 속에 몇몇 당시의 더블린 연극들의 변안을 볼 것이요, 시시의 연기 속에 유진 스트래튼의 흑인 쇼를 본다. 성적 황홀에도 불구하고 그들의 종족적 이국 취미는 블룸 부부에게, 그를 바닷가의 소녀들에게 너무나 매력적으로 느끼게 하는 셈족의 외국성을, 그리고 그이 자신이 몰리에게서 너무나 흥분적으로 발견하는 무어풍의 요염성을 제공한

다 (“그와 같은 것이 물리가 다른 여인들을 능가하는 점이다. 그것은 남국의 피 때문이지. 무어인의”[U 13:968])—블룸은 아주 존속을 성적 변덕으로 취급할 수 있다. “수녀 또는 흑인 여 또는 안경 낀 소녀와 같은 호기심”(U 13:776)을 그는 생각하며, 거티의 절름발이의 이국적 가치를 반성한다. 아무리 무의식적이라 할지라도, 블룸의 이 일련의 세 사람들(수녀, 흑인 여, 및 안경 낀 소녀)의 끼워 넣는 행위는, 절름발이의, 독신 거티, 까만 니그로인 시시 그리고 소인국의, 안경 낀 에디, 손상된 또는 불구로서 해변의 모든 세 처녀들과 동일시한다. 이들은 그림(Grimm) 동화에 나오는 “세 실 잣는 여인들”(『세 방적공들』)을 닮았으며, 후자들은 거대한 발, 입술, 또는 엄지손가락의 과장된 모습으로 보기에 험상궂기만 하다. 여인의 이러한 특별한 표적에 의한 블룸의 흥분된 감흥은, 담소사, 자유주의가 아니요, 그것의 전도된 이중성, 즉 그것의 비욕망성을 향한 심술궂게 욕망 된 일종의 차이이다. 그는 물리의 빈민가 탐방에 대한 자신의 “키르케” 환상에서 이러한 감정을 표현한다:

그녀도 여길 와보고 싶다고 자주 말했는걸요. 빈민가 탐방을 하는 거지. 이국적 취미지, 말하자면. 그녀가 돈이라도 있으면 정장한 흑인 하인들도, 검은 야수 오셀로. 유진 스트래튼. 리버모어 흑인 합창단의 캐스터네츠 악사들이나 흑인 장단 악사라도 좋지요. 보히 형제들. 그런 일이라면 굴뚝 청소부라도. (U 15:408)

종족을 진실로가 아니고 일종의 심상(心象)으로, 흑(黑)을, 마치 굴뚝 청소부의 검댕처럼, 칠해지거나 뿔 수 있는 표적 또는 암호로 다름으로써, 블룸은 흑에 대한 욕망이 편견을 조롱하거나 혹은 도전하는 용기로서가 아니라, 그것의 강렬한 재현을 신호함을 분명히 한다. “빈민가 탐방”은 욕망 할 수 없는 것에 대한 욕망의 검열이 된다. 상상 속의 성적 표적에 의한 블룸의 호색적 감흥은 자신의 욕망을 경의가 아니라 모욕으로 삼으며, 그리하여 ‘파리스의 시련’의 법칙을 통치하는 고도로 인습적인 심미적 이상론을 뒤집는다. “나우시카”는 이리하여 한층 문화적으로 그리고 역사적으로 특별한 형태로서 스티븐이 심미적 상대주의의 수수께끼를 설명하기 위해—그가 단지 두 개의 대안들—생태론 혹은 형식론—을 부여할 때, 그가 제기하고, 중화하는 문제성을 재서술한다: “그리스 사람, 터키 사람, 중국 사람, 콧 사람, 호텐토트 사람은, 스티븐이 말했다, 모두 여성의 각기 다른 유형

의 미를 찬미하지”(P 208). “나우시카”는 심미적 관념론을 형성하면서 자기민족 중심주의, 사회적 구성, 성의 정치학의 역할을 개척함에 있어서 한층 멀리 나아간다.

거티는 불륨의 주의를 요구함에 있어서 시시보다 한층 잘 대우받는다. 왜냐하면 그녀는 저급 예술보다 고급 예술을 모방하고, 동적 연출보다 오히려 정적인 것을 부여하며, 시시처럼, 단편화 된 그리고 복잡 다양한 인간 형태보다 오히려 이상화 된 그리고 낭만화 된 인물을 묘사하기 때문이다. 그리하여 그녀는 미가 사회적으로 구성되고, 역사적으로 인습화되며, 따라서 문화적으로 연관되고 복합적이기보다 오히려, 이상적, 단수의 그리고 무시간적이라는 환상을 개발하고 창조한다. 거티는 자신의 절름발이를 감추기 위해서 뿐만 아니라, 자신의 커다란 적인 시간을 이기기 위하여 정적 연기를 택한다—“세월은 하나 하나, 그녀를 위하여 흘러가고 있었다”(U 13:649). 시간의 지나감, 젊음, 그리고 기회에 대한 거티의 강박관념은 모든 그녀의 미진한 말씨 속에 시간에 대한 부주의하지만, 고집스런, 언급에 의하여 들어 난다, “나는 단지 시간이 늦지 않았나 궁금히 하고 있었어”(U 13:527), 또는 “나는 금년이 윤년이기 때문에 내가 좋아하는 사람에게 모자를 던질 수 있어”(U 13:590), 또는 그녀의 언외의 그리고 놀라운 부르짖음, 아기 보드먼이 내뱉는 우유 덩어리에 언급하여 “그녀는 그따위 말을 마구 하더니 꾸중 받을 일이라고 그녀에게 말해주려 했으나...”(U 13:617). 꼬마 소녀 또는 말팔랑이 소년이 다시 뒹으로써 시간을 역전시키기를 희망하거나, 유아의 언어와 유아의 예술을 되돌리는, 시시 카프리카처럼, 거티 백도웰 역시 시간이 나르는 동안 그것을 되돌림으로써 붙들려고 애쓴다. 그러나 그녀는 문화적으로 그리고 역사적으로 과거의 장엄한 예술어로, 고전적 또는 신고전적 형태에로, 대리석상, 마돈나의 우상, 18세기의 귀족적 예술어로, 후퇴한다. 그녀 자신을 고전적 균형 속에 조립함에 있어서, 거티는 표현에 미치는 여분의 의미를 그녀 자신에게 동화시키려고, 그리고 그녀 자신을 추상적 그리고 대표적인 것으로, 이상화 된 형태, “폐활한 아일랜드 여성의 전형”으로 만듬으로써, 그녀의 상처 입은 개인적 가치를 증진시키려고 노력한다. 그녀는, 비록 역(逆)일지라도, 피가마리온이나 갈라키아의 역할을 행하고, 그녀의 생생한 욕망 하는 자신을 아름다운 결빙(結氷)된 조각, “그녀의 당밀 빛 창백한 얼굴”(U 13:87), “예쁘게 정맥이 드러나 보이는 실화석고 같은 그녀의 손들”(U 13:89), “어느 예술가가 꿈속에 그것을 그렸을 것으로 생각되는 너무나 가냘프고,

너무나 흠 한 점 없는 그녀의 목”(U 13:582)으로 변형시킴으로써, 자신의 역할을 과단(過斷)한다.

그러나 거티의 목적은 고전적 형태의 개념에 대한 그녀의 접근이 대리석 또는 유화(油畵)의 영원성도, 그것의 권위도, 그녀의 미에 대여하지 않을, 인기 있는, 단명의 예술에 의하여 이미 중재되기 때문에 훼손 당한다. 그녀는 또 다른 변안의 방법에 의하여 이외에는, **활인화(活人畵)**의 고전적 인물의 모방, 18세기 귀족 가정에 있어서 일종의 응접실 오락물로서 자신들을 행사했던, 살아있는 인물들에 의한 신화학적, 고전적, 또는 성경의 주제들의 일시적 표현을 모방함으로써 고전적 조상술(彫像術)을 모방할 수 없다. 그러나 **활인화**는, 그것 자체가 괴테의 『선택친화력』과 같은 고전에 깊이 뿌리박고 있지 않을 때, 걸치레의 저속 작품으로서 조롱 받기 십상이다. 비록 그렇더라도, **활인화**는 그것이 값지고 단명이기 때문에 분명히 어떤 문화적 특성을 지속하는지라, 고전적 예술 작품을 대표하기 위해 의상을 걸치고 포즈를 취하는 살아있는 인물들의 광경은 다량 생산 될 수 없다. 그러나 거티가 구성하기를 원하는 낭만적 그림을 위한 그녀의 문화적 모델, 레기 와 일리, 또는 리오폴드 블룸, 또는 존경하는 태도에서 (“그녀의 모든 육체의 선을 들어 마시면서, 문자 그대로 그녀의 제단에 참배하고 있었다”[U 13: 564]), 하나의 지주(支柱)로서 편입 될 수 있는 어떤 누구와 함께, 그녀 자신의 모델은, 아마도 “강녕기절(康寧氣節)”이라 불리는 대량 생산되는 그림인지라, 그것의 고어(古語)는 거티가 위커의 발음 사전에 “강녕”이란 말을 찾아보지 않으면 안 될 정도로 그녀를 너무나 회피한다. 그 그림은 그것의 귀족적 주제, 세모난 모자를 쓴 젊은 남자로부터 꽃과 존경을 받는 “익숙한 몸가짐”의 “귀부인 사랑”을 담은, 한 일시적 시대착오 물이요, 이미 날자가 지난 달력에 부착된, 후미진 과거, 단지 캘린더 예술의 김빠진 인습 속에만이 존재하는 황금기를 대표한다(U 13:334-344). 그리고 거티는 그녀의 화장실에 “강녕기절”의 이 그림을 걸어 두었는데, 그 곳에 그것은 “나우시카”에서 서술이 언급한대로—그녀가 기억하듯 매 두 주마다 뿌리는 염산 석회처럼, 그녀의 생활의 결함을 감추거나 중화하도록 작용한다. 자신의 생활을 이상화하고 심미화 하는 방법에 관한 거티의 생각은 그녀의 상상 속에 파스텔화의 황혼이 끼든 더블린의 한 장면을 고착하려고 애쓰는 것처럼, 덧없고, 그리고 “그것은 마치 포도 위에 그 화가가 여러 가지 색깔의 분필을 가지고 그리고 있던 그 그림들과 닮았는데, 그대로 그곳에 내버려두어 지워지게 하다니 애석한 일이

었다”(U 13:406), 혹은 시간과 죽음에 의하여 파괴되기 십상이것처럼 보인다. 심지어, 자신을 심미적으로 고착시키는 외견상 영원한 양상인, 사진까지도, 죽음에 의하여 선험(先取)당할 수 있다. 맥도웰 가문이나 디그남 가문이 찍었어야했던 행복한 가족 초상화는(“그들은 그룹 사진을 찍어두었어야 했다. 아무도 종말이 그렇게 가까울 줄은 생각하지 못했으리라”(U 13:318) 디그남의 알코올 사망에 의하여 압도 된다. 그것의 이상화는, 폭음, 사기, 및 가정적 폭력을 외면하면서, 아무튼 기만적이었으리라.

조이스는 “나우시카”를 페네로페의 기법으로 글을 쓰고 있는 바, 그들을 다시 풀기 위해 짜는가하면, 유형을 그들의 반대로 뒤집거나, 그리하여 마치 그의 텍스트가, 블룸의 여인들처럼, “전신(全身)에 눈”(U 13:912)을 가질 때까지 전망과 가치를 바꾼다. 거티의 “감상적인 잼 같은 마팔레이드의 유연한 문체” (『서간』I, 135)는 단지 의미심장하고 감탄 받기를, 고급 예술로서 취급받기를 갈망하는 야심에 찬, 왜곡 된 글쓰기의 실패한 모방일 뿐이다. 그것의 실패 속에 다른 실패들이 아로새겨져 있는가 하면, 우리는 글줄들 사이에 그리고 산문의 둔사(遁辭)와 완곡 표현 속에, 거티는 나우시카 공주가 아니요, 단지 그녀의 어머니가 편두통을 앓거나 코담배를 피우며, 아버지가 술에 취할 때 두 여인을 필경 매질하는 한 가련한 절름발이 처녀 속에, 그녀의 인생의 자연주의적 번안을 읽을 수 있다. 그러나 이러한 메로 드라마틱한 자연주의 자체는, 그것이 거티의 욕망의 노력에, 그리고 그것의 불구하고가 아닌, 이 비열함 때문에, 거티가 어느 모더니스트처럼 꾸준히 예술의 꿈을 꿈꾸고 있다는 우리들의 인식에, 연결되지 않는 한, 단지 절반-진리를 제공할 뿐이다. 조이스는, 내기 믿기로, “나우시카”에서, 현대의 비참함은 속인, 문화를 경시하는 무식한 속인이 아니라, 절름발이 감식가요 거세된 이상가, 자신들의 시야 밖에서 영원히 미와 의미를 갈망하는 남녀들을 생산함을 논증한다. 거티 맥도웰에게 고전적 예술은 그녀의 문화의 단지 풍문일 뿐이요, 그런데도 그녀는 자신이 알 수 없는 것을 모방하거나, 그것을 구체적으로 나타내려고 결심한다.

조이스는 자기 자신의 신화적 방법의 파괴적인 독서 속에 거티의 욕망의 비극을 깊이 새긴다. 그는 우리에게 고급 예술에 대한 우리들 자신의 야망을 만족시키기 위하여 고전과 신화를 제공하는 듯 보이나, 그 대신 주로 그들의 부재의 각인을 우리들에게 부여한다. 그는 이 장의 호머적 상부구조에 대한 우리들의 경의를 유도하는 반면, 인물들의 묘기나 기괴한 행동을 가지고 우리들을 즐겁게 하거나 성적

감흥을 불러일으키나니, 이들 인물들의 취미를 우리는 감히 조롱하도록 허가 받거나, 그들의 성적 욕망을 비난하도록 허락 받는다. 동시에, 조이스는 ‘파리스의 시련’에 의하여 해석된 호머의 “나우시카”인, 숨은 신화적 반(反) 텍스트를 가지고 자기 자신의 신화적 상호 텍스트를 훼손시킨다. 결국, 조이스의 “나우시카” 자체는 이러한 신화적 반텍스트에 대한 현대의 반텍스트로서 이바지하며, 우리들로 하여금 우리들 자신의 당대 사회에 있어서 약간의 가장 저항적인 성차별자 의식(儀式)들을 위한 전형인 위대한 신화의 미의 시험을 재음미하도록 촉진한다. 요점은 현대 문화가 그것의 심미적 컴퍼스(한계)를 잃었다는 것이 아니다. 억압된 ‘파리스의 시련’의 소명(召命)은 현대의 남녀들이 자신들을 자신들의 욕망성의 판단자로 할당하는 그들에 의한 신화의 욕망들의 내면화가 그것이 원천적으로 미의 판단의 부패한 모델에 의하여 봉사되기 때문에 비극적으로 아이러닉하다는 것을 오히려 극화한다. 조이스는 그가 현대의 의식(意識)에서 신화의 부재를 고발하기보다는 오히려 그것의 심리적 힘을 한층 고발한다. 그리하여 그의 당대인들로부터 자신의 신화의 사용에 대한 격찬을 얻음으로써, 조이스는 나아가 그것 자체의 엘리트 의식의 잔인성, 즉 문화에 있어서 가난하고, 천한, 불결하고, 값싼 것, 그리고 그것 자체의 가장(假裝)의 부정직성에 대한 그것의 공격 이면의 성 본능적 충동들에 대한 모더니즘의 맹목안(盲目眼)을 한층 극화한다. 우리들 자신이 모더니즘으로부터 “나우시카”까지 스스로 가져가는 복합적 비평들과 비난들의 광경 속에, 그것의 빈민굴 탐방에 대한 모더니즘의 부정(否定)의 광경이 반영되어 있다.

(전 고려대)