『제임스조이스저널』
제24권 1호(2018년 6월) 153-175

“깔끔한” 거울: 제임스 조이스의 「진흙」

임 경 규

I. 거울과 조이스

제임스 조이스(James Joyce)의 『율리시스』(*Ulysses*)의 주인공 스티븐 데덜러스(Stephen Dedalus)는 아일랜드의 문학을 “하인의 깨진 거울”에 비유한다. M.H. 에이브럼스(Abrams)가 『거울과 램프』(*Mirror and Lamp*)에서 이상화했던 거울이 현실을 충실히 반영하는 문학을 상징하는 것이라고 한다면, 스티븐이 상상하는 아일랜드의 문학과 예술은 깨진 거울인 것이다. 그것은 있는 그대로의 현실을 보여주지 못한다. 그래서 벅 멀리건(Buck Mulligan)에게 나르시시즘적인 판타지를 제공해주던 바로 그 거울 속에서 스티븐은 “자신의 얼굴이 보이지 않는다고 화를 내는” 캘리번의 모습을 볼 뿐이다(*U* 1.143). 깨져서 일그러진 거울은 쉽사리 세계의 본모습을 보여주지 않는다. 그것은 언제나 이미 뒤틀리고 왜곡된 이미지만을 제공해주기 때문이다. 그러하기에 깨진 거울로서의 예술이라는 은유는 리얼리즘의 불가능성을 암시한다. 그와 동시에 깨진 거울은 형식의 혁명으로서의 모더니즘의 필연성에 대한 환유이기도 하다. 온전하고 평면적인 거울은 결코 원근법적인 시각적 합리성과 뉴튼적인 기계적 합리성이 사라진 세계를 비추는 도구로서 적절하지 않기 때문이다. 따라서 거울은 깨져야만 했고 리얼리즘의 안정된 표피

에는 균열이 가해져야만 했다.

하지만 조이스가 처음부터 문학이라는 거울을 깨트린 것은 아니다. 초기작인 『더블린 사람들』(*Dubliners*)을 쓸 무렵 그는 오히려 "잘 닦여진 거울"(a nicely polished looking-glass) 안에 더블린의 도덕적 마비를 담아내고자 시도했었다 (Ellmann 90). 그리고 이 온전하고 잘 닦여진 거울의 이미지는 『더블린 사람들』에 실린 단편소설 「진흙」("Clay")을 통해 보다 구체적으로 형상화된다. 「진흙」의 서두는 이렇게 시작한다.

> 일하는 여인들의 차 시간이 끝나는 대로 나가도 좋다는 원장의 허락을 받았던 터였기에 마리아는 저녁 외출을 고대하고 있었다. 부엌은 깔끔했다. 큰 구리 가마솥에 얼굴을 비춰볼 수 있을 정도라고 요리사는 말했다. 불은 활활 타오르고 있었고, 사이드테이블 위에는 아주 큰 건포도빵 네 개가 놓여 있었다. 이 빵은 얼핏 보기엔 자르지 않은 것처럼 보이지만, 가까이 가서 보면, 길고 두꺼운 조각으로 고르게 잘라져 있어서 다과 시간이 되면 나눠줄 준비가 되어 있음을 알 수 있었다. 마리아가 직접 자른 것이다.
>
> The matron had given her leave to go out as soon as the women's tea was over and Maria looked forward to her evening out. The kitchen was spick and span: the cook said you could see yourself in the big copper boilers. The fire was nice and bright and on one of the sidetables were four very big barmbracks. These barmbracks seemed uncut but, if you went closer, you would see that they had been into long thick even slices and were ready to be handed round at tea. Maria had cut them herself. (*D* 82)

『더블린 사람들』에서 조이스가 각 단편소설들의 첫 문단을 통해 전체적인 이야기와 그에 대한 해석의 방향을 예고한다는 점을 감안한다면, 「진흙」의 첫 문단 역시 이와 비슷한 맥락에서 이해될 수 있음은 물론이다. 그러한 첫 문단을 통해 이야기의 서술자가 주인공인 마리아를 소개하자마자 꺼내든 말이 바로 "깔끔히" (spick and span) 닦여진 부엌과 구리 가마솥이다. 이 가마솥은 하도 깨끗해서 얼굴을 비춰볼 수 있을 정도다. 일종의 거울이다. 하지만 이 거울은 세심하게 뜯어보지 않으면 안 되는 거울이다. 바로 그 다음에 마리아가 직접 자른 건포도빵을 통하여 시각적 현실과 실제 현실이 다를 수도 있음을 경고하고 있기 때문이다. 하지만 이 경고가 거울이 현실을 왜곡시키고 있음을 의미하지는 않는다. 단지 꼼꼼히

볼 것을 요구할 뿐이다. 그런 의미에서 「진흙」에서 조이스가 상상하고 있는 문학이라는 거울은 현실을 충실히 반영하는 "깔끔한" 거울이며, 「진흙」이라는 이야기 전체는 마리아와 그녀가 살고 있는 현실을 비춰주는 투명한 거울이라 할 수 있다. 이제 독자의 의무는 그 "깔끔한" 거울에 비춰진 현실을 자세히 들여다보는 일이다.

하지만 이미 많은 학자들이 이야기했듯이, 이 「진흙」이라는 거울에는 하나의 '맹점'이 존재한다. 즉, 이 거울 속에 비춰지지 않는 그 무엇이, 거울 속에서 배제된 그 무엇이 존재한다. 마리아의 촉각을 통해 전달되는 "부드럽고 축축한 물질"(soft wet substance)이 그것이다(*D* 88). 이야기의 제목을 제외하고 그것이 무엇인지 분명하게 언급되지 않는다. 마리아도 독자도 그것을 보지 못한다. 거울 속에 포함된 것이 아니기 때문이다. 하지만 문제는 거울 속에서 배제된 그것이 거울 위에 반영된 세계의 의미를 결정한다는 것이다. 즉, 거울에 비춰지지 않은 그것이 어떤 사물인지, 또 그것의 궁극적 의미가 무엇인지에 따라 이야기 전체의 의미가 바뀔 수도 있는 것이다. 한 마디로 말해서, 「진흙」이라는 거울의 중심에는 보이지 않는 구멍이 존재한다. 하지만 이것은 처음부터 의도된 구멍이라고 할 수는 없다. 이야기의 화자가 강조한 것은 자세히 보기위한 도구로서의 거울이며 따라서 현실에 대한 현미경적 분석을 시도하는 자연주의적 거울이었기 때문이다.

그런 의미에서 「진흙」은 리얼리즘적 거울 혹은 자연주의적 거울의 불가능성을 예견하는 작품이라 할 수 있다. 본 논문의 가설이 바로 여기에 있다. 「진흙」을 하나의 알레고리로서 읽는 것이다. 즉, 「진흙」은 현실의 충실한 반영체로서의 거울과 인간에 대한 해부학적 분석 도구로서의 거울의 불가능성을 표시함과 동시에 조이스의 문학이 모더니즘으로의 급진적으로 이행할 것임을 예견하는, 다시 말해서, 조이스가 거울을 깨트려야만 했던 필연적 이유에 대한 알레고리라는 것이다. 물론 이를 통해 『더블린 사람들』이 모더니즘 소설이 아님을 주장하는 것은 아니다. 「진흙」이 완성된 것은 1905년으로 조이스의 당시 나이는 23세에 불과했다. 즉, 그의 문학관이 아직 완성되지 않았을 가능성은 충분히 있는 것이다. 게다가 월즐(F. Walzl)이 밝힌 것처럼 이 이야기는 당시 더블린에 실제로 존재했던 여성 갱생원의 세탁소를 그 무대로 삼고 있다. 이는 곧 조이스가 당시 더블린에 넘쳐나던 가난한 중년 미혼 여성이 감내해야 했던 식민지 아일랜드의 현실을 있는 그대로 담아내고자 의도했다고 추측할 수 있음을 뜻한다. 하지만 독자가 마주한 것은

일종의 구멍 난 거울이었으며, 이 구멍 난 거울은 역설적이게도 거울에 가려 보이지 않았던 또 다른 무엇인가를 드러나게 하는 도구가 된다. 본 논문은 텍스트에 대한 다층적 분석을 통해 이 구멍 난 거울이 궁극적으로 모더니즘으로의 이행에 대한 예술적 알리바이를 제공해주고 있음을 주장하고자 한다.

II. 거울과 판타지

> 6시에 여자들이 다과 시간을 갖게 될 것이고 그러면 7시 전에는 족히 빠져나올 수 있을 것이다. 볼스브리지에서 필라까지 20분, 필라에서 드럼콘드라까지 20분, 그리고 물건을 사는데 20분. 8시 전에는 그곳에 당도할 수 있으리라.
>
> The women would have their tea at six o'clock and she would be able to get away before seven. From Ballsbridge to the Pillar, twenty minutes; from the Pillar to Drumcondra, twenty minutes; and twenty minutes to buy things. She would be there before eight. (*D* 83)

아일랜드 전통 명절인 만성절 저녁에 외출을 준비하는 마리아는 자신의 여정을 마음속에서 미리 그려본다. 시간의 흐름에 따른 지리적 위치의 변화 그리고 변화된 공간 속에서 자신이 해야 할 일을 명확하게 명시한 이 여정은 마치 더블린의 지도를 펼쳐놓고 그 위에 자신의 위치를 표시하고 있는 것 같은 느낌을 전달한다. 이는 거대 도시인 더블린이라는 소외의 공간 속에서 나름의 방식대로 자신의 좌표를 설정하고 그 속에 자신의 주체성을 각인시키려는 노력이라 할 수 있다. 다시 말해서, 마리아는－루카치(Georg Lukacs)의 유명한 표현을 사용하자면－"천공의 불빛"과 "내면의 불빛" 사이의 선험적 통일성이 상실된 시기를 살고 있는 탓에 자신과 세계 사이의 총체성을 애써 찾아내지 않으면 안 되는 사람으로, 일종의 "찾는 자"(the seeker)인 것이다(Lukacs 60). 그리고 세계와 자아 사이의 상실된 총체성을 상상적으로 복원하려는 이러한 시도를 프레드릭 제임슨(Fredric Jameson)은 공간적이면서도 정치적인 미학적 실천으로서의 "인식적 지도그리기"(cognitive mapping)라고 명명한다(*Postmodernism* 51).

그런데 여기에서 마리아가 그리는 지도를 단순히 상상적인(imaginative) 것으

로 따라서 마비된 개인의 무의미한 허구적 판타지로 치부해서는 안 된다. 제임슨이 개념화하고 있는 인식적 지도 그리기는 기본적으로 라캉(Jacques Lacan)의 이론 체계에 근거를 두고 있는 것으로, 이는 상상계(the Imaginary)와 상징계(the Symbolic) 그리고 실재계(the Real) 사이의 역동적 관계에 대한 이해를 전제로 하기 때문이다. “상상계”는 “거울 단계”(mirror stage)에서 시작되는데, 이 시기(생후 6-18개월)에 아이들은 거울 속에 비친 자신의 모습을 보며 자아를 형성하기 시작한다. 그런데 거울 이미지와 자신 사이의 동일시는 일종의 “오인”(misrecognition)을 전제로 이루어진다. 즉, 거울 속에 비친 자신의 모습과 실제 자신의 모습은 결코 같은 것일 수 없다. 그런 의미에서 자아는 일종의 판타지 구조물이다. 그럼에도 불구하고 아이는 거울 속 이미지와의 허구적 동일시를 통해 자신의 몸의 완전성을 상상하고 동시에 대상으로서의 자신을 몸을 통제할 수 있다는 환상에 빠지게 되며, 더 나아가 세계를 통제할 수 있다는 유아기적 나르시시즘에 빠지게 된다. 따라서 자아는 불안정한 것이며, 그 자아는 또한 결여된 것이기도 하다. 왜냐하면 거울 이미지에서 배제된 실제 몸으로서의 실존은 소외되기 때문이다. 그러하기에 모든 자아에게 결여는 필연이며 그로 인해 자아는 욕망하는 주체가 될 수밖에 없다.

「진흙」에서 마리아가 자신을 상상하고 더블린이라는 공간을 지도 그리는 방식이 정확히 이런 것이다. 그녀가 상상하는 방식은 플라톤적 의미에서의 미메시스나 모방과는 다르다. 그녀가 생각하는 더블린의 이미지는 자신의 필요나 욕구에 따라 축약과 왜곡을 동반할 수밖에 없다. 따라서 그녀의 마음속에 존재하는 더블린은 실제 더블린과는 차이가 난다. 하지만 그녀에게 실제 더블린이 정확하게 어떻게 생겼는지는 중요하지 않다. 사실상 그 누구도 더블린의 이미지를 완벽하게 모방할 수는 없기 때문이다. 문제는 자신의 실존적 경험과 실제 더블린이라는 도시 사이의 간극을 극복할 수 있는 방법을 찾는 것이며 이를 통해 자신을 그 공간 속에 흔들림 없는 중심으로 각인시키는 것이다. 여기에서 오인에 근거한 자기 동일시가 발생한다. 바로 이런 이유로 그녀가 생산하는 세계와 자아의 이미지와 지식은 철저하게 자기중심적인 것이며 “편집증적”인 것일 수밖에 없다(Lacan, *Ecrits* 77). 이는 다음 두 장면에서 흥미롭게 극화된다.

그녀는 블라우스마저 갈아입고는 거울 앞에 서서 어린 소녀시절 주일 아침에 미사에 가며 어떤 옷을 입었었는지 생각해보았다. 그녀는 지금까지 틈틈이 가꾸어왔던 자기의 자그마한 몸체를 야릇한 애정이 담긴 눈길로 들여다보았다. 세월이 흘렀음에도 불구하고 여전히 예쁘고 단정하며 작은 몸을 지녔다.

She changed her blouse too and, as she stood before the mirror, she thought of how she used to dress for mass on Sunday morning when she was a young girl; and she looked with quaint affection at the diminutive body which she had so often adorned. In spite of its years she found it a nice tidy little body.

전차는 사람들로 가득 찼기에 그녀는 어쩔 수 없이 차량의 맨 뒤로 가서 사람들을 정면으로 마주보며 등받이가 없는 작은 의자에 앉았는데 발이 바닥에 거의 닿지 않아 대롱대롱 매달려 있는 듯 보였다. 그녀는 마음속으로 해야 할 일을 정리하며 독립적으로 살며 쌈짓돈이나마 가지고 있는 것이 얼마나 좋은 것인지 생각했다.

The tram was full and she had to sit on the little stool at the end of the car facing all the people, with her toes barely touching the floor. She arranged in her mind all she was going to do and thought how much better it was to be independent and to have your own money in your pocket. (*D* 85)

거울 앞에서 마리아는 거울 속에 비친 자신의 모습을 바라보며 즐거워하는 아이에 다름 아니다(실제로 그녀는 의자에 앉으면 발이 땅에 닿지 않을 정도로 작은 몸집을 가져 어린아이처럼 보이기도 한다). 거울 속의 마리아와 거울 밖의 마리아는 정확한 동일성의 관계에 있지 않다. 하지만 거울 밖의 마리아는 거울 속의 마리아를 자신이라 오인한다. 그리고 그 속에서 “예쁘고 단정한 작은” 또 하나의 마리아, 즉 세계의 주인공이자 타자의 욕망의 대상으로서의 자아를 발견한다. 원초적 나르시시즘의 전형적인 모습이다. 이러한 자아 동일성의 확립은 그 다음 장면에서 세계 속에 자신의 존재 방식에 대한 상상과 연결된다. 전차를 탄 모든 사람들을 정면으로 마주보면서도 그녀는 “독립적으로 살며 쌈짓돈이나마 가지고 있는” 자신의 모습을 자랑스러워한다. 여기에서 버스에 탄 사람들이 자신을 어떻게 보느냐 하는 문제 혹은 마리아에 대한 ‘객관적’ 평가는 결코 문제가 되지 않는다. 상상계에서 자아와 세계의 관계는 이자적 관계이기 때문이다. 즉, 타인의 의견이나 응시가 개입할 여지가 존재하지 않는다. 중요한 것은 자신과 자신의 이미지 사

이의 동일시이며, 이를 통해 자아를 세계의 중심으로 기입하는 것이다. 이 중심이 없다면 어떠한 사회적 관계도 불가능해진다. 그러기에 이것은 마리아가 세계로 나아가기 위한 필연적 과정이며, 동시에 그녀가 세계에 대하여 생산하는 지식 역시 철저하게 자아 중심적이며 편집증적일 수밖에 없다.

실제로 그녀가 세계에 대한 지식을 구축하는 방식은 철저히 자기중심적이다. 예컨대, 그녀는 갱생원 원장이 그녀를 “진정한 중재자”(a veritable peace maker)라며 칭찬한 것을 잊지 않고 있을 뿐만 아니라, 세탁소의 “모든 사람이 마리아를 좋아한다”고 생각한다(*D* 83). 또한 자신이 가톨릭 신자이며 개신교 신자들에 대해서는 다소의 편견을 가지고 있음에도 불구하고 그들이 “함께 살기에 매우 좋은” 사람들이라고 이야기하는가 하면, 전직 창녀들이 다수를 이루고 있는 갱생원의 원생들이 명백히 그녀를 비아냥거릴 때조차도 “좋은 뜻으로”(meant well) 말했을 것이라며 넘겨버린다(*D* 84). 이는 조(Joe)와 그의 가족과의 관계에서도 마찬가지다. 조의 부인이 자신에게 “늘 친절했다”고 강조하기도 하고, “엄마는 엄마지만, 마리아가 진짜 엄마야”라고 말한 조의 말을 진실이라 생각하며 언제나 마음속에 품고 다닌다(*D* 83).

물론 이러한 마리아의 편집증적 세계 인식은 아이러니로 넘쳐난다. 이야기의 화자는 마리아의 외모를 이렇게 묘사한다. “마리아는 실제로 아주 아주 작은 사람이었지만 아주 긴 코와 아주 긴 턱을 가졌다”(*D* 82). 게다가 그녀의 나이 역시 적지 않다. 누구라도 마녀를 떠올리지 않을 수 없는 외모인 것이다. 그런데 그녀는 자신의 얼굴을 보지 않는다. 노리스(Margot Norris)가 지적했듯이, 그녀가 거울을 볼 때 바라본 것은 그녀의 몸이었다. 그리고 그 몸은 “그녀가 어렸을 때이며, 아마도 몸의 크기가 두드러지지 않을 때”의 몸이다(Norris 214). 즉, 그녀의 얼굴은 일종의 억압의 대상인 것이다. 실제로 마리아를 포함하여 이야기 속 그 어느 누구도 그녀의 얼굴을 언급하지 않는다. 이야기의 서술자만이 객관적인 시점에서 이따금씩 그것의 존재를 독자들에게 상기시켜줄 뿐이다. 그런 의미에서 마리아가 구축하고 있는 자아와 세계에 대한 인식적 지도는 일종의 억압에 근거한 것이며 따라서 그녀의 자아는 오인을 통해 형성된 것이라 할 수 있다. 결국 마리아가 보고 있는 거울은 구멍 난 거울이다. 이는 곧 그녀가 상상하고 있는 세계는 실재로서의 세계와는 다른 축약과 왜곡을 포함하고 있는 허구적 판타지임을 의미한다.

하지만 마리아가 구축한 자아와 세계의 관계에 대한 인식적 지도가 실재가 아

닌 판타지라고 해서 그리고 그녀가 그런 판타지에 갇혀 있다고 해서, 이를 참과 거짓이라는 윤리적 범주를 통해 판단하거나 그녀의 정신적·도덕적 마비의 원인이라고 해석하는 것은 또 다른 허구적 판타지를 생산하는 것에 불과하다. “오인”은 자아형성 과정뿐만 아니라 외부 세계와의 상상적 관계 맺음 속에서 필연적으로 나타나는 구성적 요소이기 때문이다. 오인이 구조적 필연이라고 한다면, 그로 인해 생산되는 판타지 역시 필연이며 우리의 세계에 대한 인식도 판타지에 근거할 수밖에 없는 것이다. 즉, 우리가 살아가야 하는 현실 속에서 판타지와 현실을 구별하는 것은 불가능한 일이다. 그래서 지젝(Slavoj Zizek)은 “이데올로기적 환상이 현실 자체를 구조화한다”고 주장한다(44). 다만 여기서 우리가 주목해야 할 것은 오인으로 인해 억압되고 망각된 실존은 (그것이 생물학적인 의미에서의 몸이었건 아니며 마주하고 싶지 않은 트라우마적인 진실이었건) 언제고 다시 돌아온다는 사실이다. 이것이 라캉이 자아와 세계에 대하여 말하고자 하는 어려운 진실이며, 조이스가 마리아의 깔끔하지만 구멍 난 거울을 통해 역설적으로 탐색하고자 하는 것도 그것이다.

III. 거울과 주체

마리아가 생산한 편집증적 자기 인식 혹은 자아와 세계의 관계에 대한 인식적 지도는 사실 여전히 자아의 영역에 갇혀 있는 것이다. 이것이 실질적인 의미를 획득하기 위해서는 필연적으로 사회 체계로서의 상징계 속에 각인되어야 한다. 즉, 자신을 사회적 관계 속에 위치시켜야 하는 것이다. 이를 통해서만 사회적 주체로서 존재할 수 있기 때문이다. 그런데 사회적 상징계는 일종의 언어적 관계다. 즉, 상징계적 관계에 의해 생산되는 사회적 위치는 일종의 텅 빈 기표로서 그것의 의미는 언제나 공백으로 표시된다. 그것은 오로지 다른 기표들과의 관계 속에서, 기표의 연쇄 속에서, 의미를 부여받는다. 이는 초월적 의미의 기의라는 것이 존재하지 않음을 의미한다. 그러하기에 공백으로서의 기의의 자리는 언제나 개인적·집단적 욕망이 충돌하고 경쟁하는 공간이 되며 사회적 인정을 향한 투쟁의 장이 된다. 마리아가 자신의 세계로부터 바깥 세계로 외출을 한다는 것은 바로 이러한 사회적 관계 망 속에 자신의 위치를 각인시키고 사회적 인정을 얻기 위한 투쟁의

장으로 나아감을, (루카치 식으로 말한다면) 잃어버린 세계와 자아 사이의 총체성을 복원시키려는 적극적인 “찾는 자”가 됨을 의미한다.

이야기 속에서 마리아가 차지하고 있는 사회적 위치는 대략 세 가지로 나뉜다. 하나는 세탁소에서의 지위이며, 또 하나는 나이 많은 미혼 여성으로서의 위치이고, 마지막으로는 조의 가족과의 관계다. 이 세 위치는 서로 맞물리며 상호 영향을 미친다. 하나의 의미가 다른 하나의 의미를 결정하는 토대가 되는 것이다. 먼저 월즐에 따르면, 세탁소에서 마리아는 “원장 보조”(an assistant matron) 혹은 “관리 사감”(matron housekeeper) 중에 하나를 맡고 있었을 가능성이 높다. 그리고 그의 조사에 따르면, 관리 사감의 경우 “수요가 더 높으며 ... 사감으로서의 자리를 찾는데 일반적으로 다른 자리를 구할 수 없는 나이에 이른 사람에게 나이가 장점이 될 수도 있다. ... 어떤 자리는 40세 이상”을 요구하며, 이러한 자리는 “보수도 좋고 여성들이 선호”하는 자리라고 한다(130). 이렇게 본다면, 그녀의 사회적 지위는 존경 받는 자리는 아닐지언정 그렇게 나쁜 것이라고는 할 수 없다. 1845년 대기근 이후 많은 여성들이 일자리가 없어 일찍부터 창녀가 될 수밖에 없었던 현실을 고려한다면 더욱 그러하다.[1] 게다가 “독립적으로 살며 쌈짓돈이나마 가지고 있다”는 그녀의 주장은 단순히 허언이 아닐 수도 있다. 물론 여기에도 약간의 아이러니가 없는 것은 아니다. 왜냐하면 그녀의 지갑 속에 든 돈은 고작 5실링 남짓인데 “건포도 케이크”(plum cake)와 과자를 사고 전차 요금을 내고나면 그 절반도 남지 않기 때문이다. 그녀의 삶이 경제적으로 그렇게 넉넉한 편은 아닐 수도 있는 것이다.

어쨌든 경제적인 모호성을 감안하더라도 세탁소에서 마리아의 지위는 어느 정도는 안정된 것이라고 할 수 있다. 하지만 직업적 안정성에도 불구하고 그녀에게는 한 가지 불안 요소가 있었다. 혼기가 훨씬 지났음에도 아직 결혼을 하지 못했다는 사실이다. 바로 그 이유 때문에 그녀는 종종 조롱의 대상이 되기도 한다.

> 식사를 하는 동안 웃음과 농담으로 왁자지껄했다. 리지 플레밍은 마리아가 분명 반지를 갖게 될 것이라고 말했다. 여러 해 동안 할로우 이브 때면 플레밍이 그 말을 해오기는 했지만, 마리아는 웃어넘겨야 했고 반지도 남자도 원하지 않는다고 말했다. 그리고 그녀가 웃을 때 그녀의 잿빛 푸른 눈은 실망 섞인 수줍

1) 클라라 컬른(Clara Cullen)에 따르면, 1884년 더블린에만 약 7,000여명의 창녀가 있었다고 한다(20).

음이 번뜩였으며 그녀의 코끝과 턱 끝이 거의 닿을 뻔 했다.

There was a great deal of laughing and joking during the meal. Lizzie Fleming said Maria was sure to get the ring and, thought Fleming had said that for so many Hallow Eves, Maria had to laugh and say she didn't want any ring or man either; and when she laughed her greygreen eyes sparkled with disappointed shyness and the tip of her nose nearly met the tip of her chin. (*D* 84)

플레밍이 반지 이야기를 한 것이 이번이 처음이 아니라는 사실은 마리아가 오랫동안 동료들과 원생들의 놀림감이었음을 의미한다. 하지만 마리아를 힘들게 하는 것은 원생들의 조롱이 아닐 수도 있다. 그보다는 그녀가 무의식적으로는 결혼을 원한다는 사실이 그녀를 난처하게 만든다. 그녀의 눈 속에 감도는 "실망 섞인 수줍음"과 그녀가 거울 속에서 찾은 자신의 모습, 즉 "예쁘고 단정하며 작은" 몸은 그녀의 무의식적 욕망을 드러내기에 부족함이 없어 보인다. 하지만 현실 속에서 그녀의 욕망은 정신분석학적 의미에서의 부정(negation)과 치환(displacement)이라는 형식을 통해서만 표현된다. 예컨대, 자신의 몸이 여전히 예쁘다고 생각하면서도 "세월이 흘렀음에도"라는 단서를 붙일 뿐만 아니라, 플레밍의 반지에 대한 농담에 대해서도 "반지도 남자도 원하지 않는다"고 잡아뗀다. 이는 그녀의 판타지적 욕망이 상징계의 언어로 표현되기에는 부적절한 것임을 암시한다. 감히 결혼이라는 말을 꺼내기에는 이미 너무 늙어버린 것이다. 하지만 역설적이게도 이러한 부정은 그녀가 욕망하는 것이 바로 그것임을 더욱 요란스럽게 표현한다. 그리고 욕망의 요란한 울림은 자신의 나이에 걸맞은 역할, 즉 어머니라는 사회적 역할에 대한 열망과 겹쳐지며 교묘하게 통제된다. 조 부부에게 선물하기 위해 샀던 건포도 케이크의 의미가 상황에 따라 요동치고 있음이 이를 보여준다.

마리아는 조 부부를 위해 "무언가 아주 근사한 것"(something really nice)을 사기로 마음먹고 헨리가에 있는 제과점에 들린다(*D* 85). 하지만 그녀는 쉽사리 결정을 못한다. 참다못한 점원은 "결혼 케이크"를 찾느냐며 독촉한다. 이 순간 마리아는 자신도 모르게 얼굴을 붉힌다. 억압되었던 결혼에 대한 욕망이 자신의 존재를 알려온 것이다. 그녀가 "진짜 엄마"로서 조를 위해 산 선물이 순식간 "결혼 케이크"라는 무의식적 의미를 부여받는다. 하지만 곧이어 전차에서 만난 "대령처럼 생

긴 신사"(a colonel-looking gentleman)와의 대화 속에서 그것의 의미는 다시 한 번 굴절된다.

> 신사는 마리아와 할로우 이브 이야기와 궂은 날씨에 대해 수다를 떨기 시작했다. 그는 봉지 속엔 어린 아이들에게 줄 선물이 가득 차 있을 것 같다며 아이들은 어릴 때 실컷 노는 것이 좋다고 말했다. 마리아도 지당한 말씀이라 말하며 새침한 고갯짓과 헛기침으로 동의의 뜻을 표했다.
>
> The gentleman began to chat with her about Hallow Eve and the rainy weather. He supposed the bag was full of good things for the little ones and said it was only right that the youngsters should enjoy themselves while they were young. Maria agreed with him and favoured him with demure nods and hems. (*D* 86)

마리아가 전차를 탔을 때 젊은이들은 아무도 그녀를 거들떠보지 않았다. 그때 어느 노신사가 그녀를 위해 자리를 마련해준다. "결혼 케이크"라는 말로 인해 다소 들떠 있던 차에 노신사의 예상치 못한 친절은 그녀를 흥분시키기에 충분했다. 하지만 노신사는 그녀의 상상의 "결혼 케이크"를 자식들을 위한 선물로 변형시킨다. 타자가 그녀를 어머니로서 인정해준 것이다. 이 순간 고정되지 못한 채 결혼과 어머니라는 두 의미 영역 사이에서 방황하던 케이크의 의미가 잠정적 고정점을 획득한다. 이는 곧 마리아가 결혼반지라는 무의식적 소망을 어머니라는 현실적 지위와 치환시킴으로써 자신의 실재 욕망을 억압함과 동시에 그것의 실질적 성취 불가능성을 위장시키는 데 성공했음을 의미한다. 결혼반지를 포기하는 대신 자신을 설득하고 있는 것이다. '내가 결혼을 하지 않는 것은 내가 이미 조와 알피의 엄마이기 때문이야!'

이렇게 본다면, 마리아에게 만성절 외출은 이중적 의미를 갖는다. 무의식적인 차원에서 그것은 반지 즉 욕망의 대상으로서 남성의 인정을 얻기 위한 낭만적 모험이다. 하지만 그것은 불가능한 모험이며 따라서 숨겨지고 억압되어야 한다. 그래서 그녀는 반지의 자리에 애써 어머니라는 기표를 겹쳐 놓는다. 욕망이 어머니의 사회적 의무로 치환되는 순간이다. 이제 그녀의 외출의 목적은 위장된다. "진정한 중재자"로서 혹은 상징적 어머니로서 조와 알피를 화해시키는 것이다. 그리고 "진정한 중재자"로서의 어머니의 의미는 조를 위해 산 건포도 케이크로 전이된다. 이제 이 "아주 근사한" 선물을 조에게 전달하고 조와 알피를 화해시키면 그

녀의 여행은 성공적인 것이 된다. 그런 의미에서 “무언가 아주 근사한 것”으로서의 건포도 케이크는 라캉이 “대상 a”라고 부르는 것에 다름 아니다. 즉, 결혼의 ‘불가능성’이라는 실질적 결여를 어머니로서의 사회적 지위라는 보다 현실적인 소망을 통해 ‘가능성’으로 변화시키는 것이며, 따라서 그 케이크와 그것에 부과된 어머니라는 의미는 마리아에게 욕망의 원인이자 대상이 된다. 마리아가 그것을 성공적으로 전달한다면 결혼의 불가능성은 영원히 유예되며 이를 통해 마리아는 어머니라는 안정된 존재의 근거를 마련할 수 있게 된다. 이런 연유로 마리아에게 조 가족과의 관계는 그 무엇보다도 중요한 의미를 갖는다.

그런데 마리아와 조 혹은 그의 가족과의 관계는 상당히 모호하다. 이야기의 서술자는 조와 마리아의 관계에 대해 다음과 같이 이야기한다.

> 그는 종종 그녀가 그들과 함께 살기를 원했다. 하지만 (조의 부인이 비록 그녀에게 늘 친절하기는 했지만) 그녀는 지금 이대로가 편했고 세탁소 생활에도 적응해 있었다. 조는 착한 사람이었다. 그녀는 그와 알피를 키우기도 했었다. 그래서 조는 곧잘 말하곤 했다.
> −엄마는 엄마지만, 마리아가 진짜 엄마야.

> Often he had wanted her to go and live with them; but she would have felt herself in the way (though Joe’s wife was ever so nice with her) and she had become accustomed to the life of laundry. Joe was a good fellow. She had nursed him and Alphy too; and Joe used to say:
> −Mamma is mamma but Maria is my proper mother. (*D* 83)

이 말이 전달하는 명백한 사실은 조와 마리아가 생물학적인 의미의 가족이 아니라는 것이다. 마리아가 오래 전에 유모나 가정부로서 조의 가족과 함께 살았음을 짐작할 수 있으며 그때의 인연으로 조가 그녀를 “진짜 엄마”라고 부르게 된 것으로 보인다.[2] 이런 상황에서 마리아가 도넬리 가족의 어머니가 될 수 있는 유일한 길은 가족의 성원으로부터 인정을 받는 것이다. 하지만 그녀와 도넬리 가족

---

2) 마사 스톨맨(Martha Stallman)과 마곳 배커스(Margot Backus)는 2013년 논문을 통해 조와 마리아가 실질적 모자관계이면서도 현실적으로는 남매지간이었을 가능성을 제기한다. 즉, 마리아가 혼외정사를 통해 조를 낳았지만 현실적으로 혼외임신을 인정할 수 없었던 당시 상황에서 남매지간이 될 수밖에 없었다는 것이다.

사이를 지배하는 것은 일종의 모호성이다. 마리아는 조의 부인을 “도넬리 부인”(Mrs Donnelly)이라는 다소 거리감 있는 혹은 “약한 정도의 적대감”을 표현하는 존칭으로 부르고(Stallman & Backus 139), 도넬리 부인과 아이들 역시 그녀를 ‘어머니’나 ‘할머니’라고 부르지 않는다. 이는 도넬리 가족과 마리아의 관계가 가족관계나 상호 균등한 관계가 아닐 수 있음을 암시한다. 오히려 그들의 관계는 고용인과 피고용인의 관계에 더 가까우며, 사회적 위계질서가 그들 사이를 지배하고 있음을 시사하는 것이다. 따라서 마리아와 조의 가족과의 관계는 이중적이다. 한편으로는 어머니의 위치를 차지하고 있지만 또 한편으로는 한낮 가정부에 지나지 않는 것이다. 즉, 마리아는 도넬리 가족의 문지방에 서 있다. 가족으로 완전히 편입되지도 못하고 그렇다고 이방인으로 추방당하지도 않는 모호함이 그녀가 처한 위치인 것이다.

이 상황에서 도넬리 가족의 성원으로 인정받기 위해 마리아가 선택한 방법은 두 가지다. 하나는 근사한 선물을 하는 것이고 또 하나는 “진짜 엄마”로서 조와 알피를 성공적으로 화해시키는 것이다. 그런데 불행히도 그녀의 선물은 목적지에 도달하지 못한다. 중간에 분실된 것이다. 헹크(Suzette Henke)의 표현대로 그것은 노신사에게 바쳐진 “무의식적 선물”일지도 모른다(재인용 민태운 190). 자신을 남성의 욕망의 대상으로 인정해준 것에 대한 보상인 것이다. 하지만 그것의 분실은 단순히 빵 하나를 잃어버린 것으로 끝나지 않는다. 그것은 어머니로서 자신을 세계 속에 각인시키고자 하는 그녀의 꿈을 좌절시킬 수도 있는 것이기 때문이다. 그 선물은 단순한 선물이 아닌 욕망의 불가능성을 어머니라는 상징적 지위로 보상받을 수 있는 가능성의 표상임과 동시에, 그녀가 트라우마적 진실과 마주치지 않을 수 있도록 막아주는 상징계의 보호막이었다. 그런 의미에서 그것은 사회적 주체로서 마리아의 존재 기반이었다. 그런데 그런 근사한 어떤 것이 사라진 것이다. 이제 남은 것은 트라우마적 진실의 범람이며, 이로 인한 그녀의 상징계적 질서의 교란이다.

이후에 일어난 일련의 사건들이 이를 증명한다. 케이크의 분실 이후 당황한 마리아는 아이들에게 그 책임을 추궁한다. 자신의 가족이 되어주어야 할 아이들을 좀도둑으로 만들어버린 것이다. “그때 그녀는 모든 아이들에게 혹여 실수로 그것을 먹지 않았는지 물었지만, 아이들은 아니라고 대답하고는 도둑으로 몰리느니 차라리 케이크를 먹지 않겠다는 표정을 지었다.” 그때서야 그녀는 “희끗한 수염을

가진 신사가 그녀를 얼마나 혼란스럽게 만들었는지" 깨닫게 된다(*D* 86). 바로 이 시점에서 상징적 어머니로서 인정을 받고자 했던 그녀의 욕망은 사실상 물거품이 되었다고도 할 수 있다. 이로 인해 아이들은 마리아를 향한 장난스런 복수를 꿈꾸지 않을 수 없었고 마리아가 넘어야 할 도넬리 가족의 문턱은 더 높아졌기 때문이다. 그러했기에 조와 알피를 화해시키고자 했던 그녀의 의도가 손쉽게 좌절되는 것 역시 당연했다. 게다가 이미 술에 취한 조는 "아주 다른" 사람이 되어 마리아의 말을 귀담아 들을 수 있는 상태도 아니었다(*D* 83).

IV. 거울과 실재

「진흙」의 가장 핵심적인 사건인 아이들의 만성절 놀이가 시작된 것은 바로 이 시점이었다. 옆집에서 놀러 온 여자아이들은 접시에 반지와 물과 기도 책을 올려놓고 안대로 눈을 가리고는 하나 씩 물건을 집었다. 어떤 아이는 반지를, 어떤 아이는 기도 책을, 또 어떤 아이는 물을 집었다. 그런데 아이들은 갑자기 마리아도 이 놀이를 해야 한다며 우겼고 마리아는 "코끝이 턱 끝과 거의 맞닿을 때까지" 웃으며 놀이에 참가하게 된다.

> 다들 웃고 농담하는 사이에 아이들은 그녀를 테이블로 데리고 갔으며, 그녀는 시키는 대로 허공 속에 손을 내밀었다. 그녀는 허공 속에서 손을 이리저리 움직이더니 접시 하나에 내려놓았다. 그녀는 손가락에 부드럽고 축축한 물질을 느꼈지만 사람들은 말을 하지도 안대를 풀어주지도 않아 놀라지 않을 수 없었다. 잠시 동안 잠잠하더니 이내 허둥대며 수군거리는 소리가 들렸다. 누군가 정원에 대해 이야기했고 끝내는 도넬리 부인이 옆집 여자아이를 나무라며 즉시 그것을 갖다버리라고 말했다. 그건 장난이 아니라고 했다. 마리아는 그때 뭔가 잘못되었음을 알게 되었고 그래서 다시 해야만 했다. 이번엔 기도 책을 들었다.

> They led her up to the table amid laughing and joking and she put her hand out in the air as she was told to do. She moved her hand about here and there in the air and descended on one of the saucers. She felt a soft wet substance with her fingers and was surprised that nobody spoke or took off her bandage. There

> was a pause for a few seconds and then a great deal of scuffling and whispering. Somebody said something about the garden and at last Mrs Donnelly said something very cross to one of the next door girls and told her to throw it out at once; that was no play. Maria understood that it was wrong that time and so she had to do it again: and this time she got the prayerbook. (*D* 88)

이 장면에 대한 가장 전통적인 해석은 마리아가 선택한 진흙은 그녀의 죽음을 전조한다는 것이다. 하지만 노리스는 이런 전통적인 해석에 반기를 들며 이 장면에는 맹점이 존재한다고 주장한다. 즉, 이야기의 서술자는 결코 "진흙"이라는 말을 언급하지 않았으며 이는 단지 제목을 통한 사후적 추론일 뿐이라는 것이다. 오히려 실질적으로 그것을 진흙이나 배설물 혹은 더러운 어떤 것으로 상상하며 마리아를 가족의 영역에서 추방시킨 것은 독자의 "사악한 눈"이라는 것이다(214). 이와 유사한 맥락에서 애트리지(Derek Attridge)는 「진흙」이 언어의 "지시성이라는 규범을 유예"시킨다고 주장하며, 따라서 "부드럽고 축축한 물질"에 대한 모든 해석은 "우리 자신의 공포와 욕망"에 지나지 않는다고 말한다(127-28).

이러한 해석이 의미하는 것은 결국 「진흙」이라는 "깔끔한" 거울은 결코 모든 것을 다 비춰주지 않는다는 것이다. 게다가 비춰지지 않지만 존재하는 그 무엇이 거울 안의 세계에 거대한 파장을 일으키고 있는 것이다. 그런데 여기서 이 장면을 안데르센의 동화 「벌거벗은 임금님」을 통해 읽는다면 보다 흥미로운 것을 발견하게 된다.[3] 나랏일보다는 옷에 관심이 많았던 임금님은 사기꾼에게 속아 벌거벗은 채로 백성들 앞에서 행차를 하게 된다. 모든 백성들이 자신의 눈을 의심하면서도 차마 진실을 말하지 못하던 차에 한 꼬마아이가 외친다. "임금님이 벌거벗었다!" 그 순간 임금님도 그 아이의 말이 옳을지도 모른다고 생각하지만 더욱 위엄 있게 행차를 계속한다. 이에 대한 일반적인 해석은 이 꼬마아이가 어른들이 외면한 진실을 폭로한다는 것이다. 이 꼬마가 진리의 수호자가 되는 것이다.

하지만 지젝은 라캉의 말을 빌려 이를 다른 방식으로 해석할 것을 요구한다. 그는 "임금님이 벌거벗었다고 말하는 식의 폭로의 제스처로부터 거리를 두어"야

---

3) 최석무는 2017년 논문을 통해 「진흙」이 전래동화나 아동문학을 다시 쓰기하고 있다고 주장하며, 「신데렐라」와 「진흙」 사이의 유사점에 대해 검토하고 있는데, 최소한 위 부분에서만큼은 「벌거벗은 임금님」과 더 친밀한 관계를 가지고 있는 듯 보인다.

한다고 말하며, 임금님은 오로지 “자신의 옷 속에서만 벌거벗고 있다는”고 주장한다(29). 즉, 임금과 신하 혹은 백성들 사이의 관계는 상징적 관계이며, 이 관계 속에서 임금은 임금이라는 상징적 지위의 옷을 입고 있다는 것이다. 여기에서 임금님이 옷을 벗었다고 주장할 수 있기 위해서는 임금과 백성이라는 상징계적 질서가 허구적인 이데올로기라고 주장할 수 있어야 하고, 그 이데올로기의 환상으로부터 탈출할 수 있다고 가정되어야 한다. 하지만 꼬마아이가 임금님이 옷을 벗고 있다고 외쳤음에도 불구하고 임금님은 자신의 지위를 내세워 더욱 권위 있는 태도를 취한다. 이는 꼬마아이의 폭로가 아무런 결과도 가져오지 못했음을 의미한다. 이데올로기의 환상에 속지 않는다고 말하는 것이 역설적이게도 이데올로기를 강화시킨 것이다.

이때 꼬마아이의 위치는 라캉의 표현대로 한다면 “안다고 가정된 주체”(subject supposed to know)라 할 수 있다(*Seminar XI* 232). 이는 지식과 주체 사이의 관계에 대한 언명으로, 피분석자는 분석자가 자신에 대해서 모든 것을 알고 있다고 생각한다. 하지만 이때 분석자가 알고 있다고 가정된 지식은 진정한 지식이 아니라 분석자와 피분석자 사이의 상징적 관계를 지칭하는 말이다. 따라서 분석자는 반드시 자신이 아무 것도 모르고 있음을 알고 있어야 한다. 그렇지 않다면 그는 상상계적 전이에 의한 오인을 근거로 모든 것을 판단하는 오류를 범하게 된다. 즉, 이데올로기에 대한 복종이 상상계적 오인의 결과라고 주장하면서 정작 자신은 오인의 구조로부터 헤어나지 못하는 것이다.

「벌거벗은 임금님」의 꼬마아이와 「진흙」의 아이들이 차지하고 있는 위치는 크게 다르지 않다. 「진흙」에서 아이들의 행동을 몇 장면 짚어보자. 옆집 아이들이 가져온 호두를 깔 수 있는 호두까기를 찾지 못하자 아이들은 일제히 마리아를 쳐다본다. 그때 “조는 당장에라도 화를 낼듯하면서 마리아가 호두까기도 없이 어떻게 호두를 깔 수 있겠냐고 물었다”(*D* 87). 이 장면에서 아이들은 마리아를 마녀로 오인하고 있는 것이 분명하다. 그렇지 않고서야 조가 그런 식으로 말하지는 않았을 것이다. 또한 마리아를 만성절 놀이에 참여시키기 위해 아이들이 그녀를 테이블로 데리고 가는 장면에서 서술자는 마리아가 “코끝이 턱 끝과 거의 맞닿을 때까지” 웃고 있음을 넌지시 보여준다. 이는 유독 마리아의 외모가 아이들의 눈에 들어왔음을 암시한다. 물론 이에 앞서 마리아가 아이들에게 실수한 것은 사실이지만, 단지 그것만으로 그녀를 놀린 것은 아니다. 처음부터 아이들에게 중요한 것은

마녀 같이 생긴 마리아의 얼굴이었으며, 그것이 진실을 말하고 있다고 믿었던 것이다. 특히나 그날이 만성절이 아니었던가?

결국 아이들은 접시 위에 “부드럽고 축축한 물질”을 올려놓음으로써 마리아가 할머니가 아닌 마녀라는 것을, 가족이 아닌 밖으로 던져버려야 할 이물질임을, 외치고 있는 것이다. 하지만 그들이 본 것은 단지 마리아의 얼굴이다. 즉, 마리아의 거울 속에는 비치지 않았던 그 얼굴을 아이들은 보고 있는 것이며, 그 얼굴을 마녀와 동일시한 것이다. 이런 판단은 상상계적 동일시 즉 오인일 수밖에 없다. ‘마리아=마녀’라는 등식은 결코 성립될 수 없기 때문이다. 다시 말해서 얼굴이 보이지 않는 마리아의 거울과 마리아의 얼굴만 보이는 아이들의 거울은 결코 다르지 않다. 두 거울 모두 보고 싶은 것만 보이는 구멍 난 거울이다. 마리아의 자아에 대한 판타지가 세상을 바꾸지 못하듯이 아이들의 폭로도 진실을 말하지 못한다. 어차피 현실 속에서 벌거벗은 진실은 존재하지 않으며, 모든 진실은 상징계의 옷을 입고 있기 때문이다. 이 사건 이후에도 마리아와 조와 도넬리 부인이 크게 달라지지 않았음이 이를 증명한다.

거울에 가려진 진실, 즉 거울 속의 구멍을 통해서만이 그 존재를 상상할 수 있는 실재(the Real)는 결코 마리아의 얼굴이 아니다. 오히려 그것은 실재를 은폐한다. 「진흙」의 현실이 감당할 수 없는 트라우마의 핵심은 바로 지젝이 라클라우(E. Laclau)와 무페(C. Mouffe)의 말을 인용하며 개념화했던 “적대”(antagonism) 혹은 “트라우마적인 사회적 분열”이라 할 수 있다(45). 마리아가 아이들을 도둑으로 오인하며 아이들과 적대 관계를 형성하게 되는 것이 근원적 실재의 사소한 증후였다고 한다면, 도넬리 가족의 실질적인 권력자인 조의 분열적 세계관은 치유할 수 없는 사회 분열이라는 트라우마적 핵심에 대한 환유가 된다. 조는 “비교적 점잖은 사람”(a decent sort)인 자신의 상관에 대해 대립각을 세우고 있을 뿐만 아니라, 자신의 형제 알피에 대해서도 근원을 알 수 없는 적개심에 젖어 있다(“조는 혹여 자기가 동생과 다시 말을 섞는다면 신이 자신을 돌로 쳐 죽일 것이라고 소리쳤다”)(*D* 87).

이러한 조의 분열적 세계관의 근원에는 영국의 제국주의가 존재한다. 밸런트(Joseph Valente)에 따르면, 19세기 중엽 이후 영국은 아일랜드에 대한 통치를 억압적 방식에서 자유주의적인 방식으로 선회하였는데, 이때 영국이 사용한 레토릭이 “식민지 타자에 대한 전형적 여성화”를 통한 “제국주의의 자기 합리화”라고 한

다(191). 하지만 이러한 새로운 통치 전략은 아일랜드 전체에 대한 포용이 아닌 특정 그룹의 배제를 통한 수용이라는 것이다. 특히 자유주의가 “이성애적 도시 부르주아 남성” 집단을 규범으로 삼고 있었기 때문에, 통제될 수 없는 폭력적 남성성이나 자연과 동일시되었던 하층민 여성에 대한 “비체화”(abjection)가 동반되었다는 것이다(192). 다시 말해서, 영국은 동화 가능한 아일랜드의 규범적 부르주아 계급을 주체와 타자, 남성과 여성, 지배와 복종이라는 이항대립적 제국주의 담론 속으로 호명함과 동시에 주체의 영역으로 동화될 수 없었던 비규범적 집단을 배제하는 전략을 사용했던 것이다. 밸런트에 따르면, 문제는 아일랜드의 문화민족주의자들이 이러한 식민 통치 방식에 저항하면서도 그들의 불평등한 이항대립적 구별과 배제의 논리를 반복했다는 것이다. 즉, 그들은 주체와 타자, 지배와 복종이라는 이항대립적 약호화에 대한 암묵적 수용과 더불어 배제의 논리를 반복했던 것이다. 이러한 저항 전략은 다소 모순적인 두 개의 방향으로 나가는데, 한편으로는 “강한 남성성”(hypermasculinity)의 복원이며, 또 한편으로는 아일랜드 민족 문화의 상징으로서의 전통적인 여성성의 부활이다(193). 이런 전략은 아일랜드 여성을 “어머니”로 호명함과 동시에 그들의 성적 욕망을 거세함으로써 여성을 이중적으로 억압하게 된다.

조라는 인물 속에 약호화된 것은 바로 이러한 아일랜드의 부르주아 문화민족주의자의 논리다. 한편으로 그는 식민지배의 산물인 주체와 타자 사이의 이항대립적 적대 논리를 체화하여 자신을 강한 남성으로 위치시킨다. 또 한편으로 그는 마리아를 “중재자”로서의 어머니로 호명하여 집으로 초대함과 동시에 그녀의 성적 욕망을 삭제함으로써 남성의 욕망에서 배제해버린다. 결국 마리아를 실제로 억압하고 있는 사람은 순진한 아이들이 아니다. 그날 밤 그 어느 때보다도 마리아에게 친절했던 조와 그가 대표하고 있는 아일랜드의 부르주아 남성 민족주의자, 그리고 그의 오이디푸스적 아버지인 영국 제국주의가 그녀를 마녀로 만들고 있는 것이다. 조이스의 표현을 그대로 따른다면, “나의 더러운 셔츠를 세탁하는 좋은 일을 하도록” 불러놓고는(Ellmann 130), 궁극적으로 그녀를 “비체화”하여 자아의 영역에서 배설해버린 것이다(Kristeva 1-3).

V. 거울과 모더니즘

프레드릭 제임슨은 리얼리즘의 사회 공간과 모더니즘의 사회 공간은 근본적으로 다르다고 주장한다(“Cognitive” 349-50). 초기 시장자본주의에 근거한 리얼리즘은 근대적 합리화와 탈신비화를 통해 “기하학적이며, 데카르트적인 동일성의 공간, 즉 무한한 등가성의 공간”을 창출해낸다. 반면 제국주의를 근본 토대로 하고 있는 모더니즘의 공간은 “경험과 구조 사이의 모순”으로 점철된 공간이다. 이는 모더니즘의 공간 속에서 현상과 본질이 다를 수밖에 없고, 주체의 경험이 극히 제한적일 수밖에 없는 공간이다. 따라서 “경험의 진실은 그것이 일어난 장소와 더 이상 일치하지 않는다.” 그러하기에 진실은 여기가 아닌 저곳에 있다. 즉, 런던에서의 일상의 경험이 가지고 있는 실질적 진실은 런던이 아닌 인디아나 더블린, 혹은 자메이카의 플랜테이션에 존재하는 것이다. 이는 제국주의의 구조적인 문제가 개인의 경험 속에 각인되지 못함을, 그리고 그것의 실재는 재현 불가능한 것임을 의미한다. 따라서 제국주의라는 “부재원인”(absent cause)은 “왜곡되고 상징적인 방식”을 통해서만 비유적으로 자신을 드러낼 수밖에 없다. 바로 여기에서 인식적 지도의 필요성이 부각되며, 비평가의 임무는 그러한 왜곡되고 상징적인 방식으로 나타나는 실재의 흔적을 찾아내는 것이다.

제임슨의 주장은 조이스의 『더블린 사람들』 전체와 더불어 「진흙」을 새로운 관점에서 읽을 것을 요구한다. 비록 조이스가 『더블린 사람들』을 “잘 닦여진 거울”이라 상상하고 그 거울의 실체를 「진흙」 속에서 형상화했지만, 정작 「진흙」이 빚어내고 있는 거울의 형상은 “깔끔한” 거울이라기보다는 구멍 난 거울이었다. 거울이 경험의 진실을, 즉 제국주의의 진실을 담아낼 수 없음을 역설적으로 보여주고 있는 것이다. 그런 의미에서 진실을 보고 있다고 믿는 「진흙」 속의 아이들은 ‘기표’(마리아의 얼굴)와 ‘지시대상체’(마녀)가 직접적으로 조응한다고 믿는 순진한 리얼리스트에 대한 알레고리가 된다. 하지만 진실은 언제나 여기가 아닌 저기에 존재한다. 따라서 우리의 일상적 경험은 거울 저편에 존재하는 진실을 온전히 담아내지 못한다. 진실은 오로지 왜곡되고 상징적인 방식을 통해서만 나타날 뿐이다. 예컨대, 마리아가 만났던 “대령 같이 생긴 신사”의 얼굴과 조가 떠벌리며 자랑했던 (하지만 마리아는 이해하지 못했던) 상사에 대한 “기발한 대답”(a smart answer) 그리고 조의 동생에 대한 알 수 없는 적개심만이 그 흔적을 짐작케 할 뿐

인 것이다(*D* 87).

조이스가 이후의 작품에서 자신의 거울을 깨트려야만 했던 이유가 여기에 있다. 아무리 잘 닦았다고 하더라도, 아무리 “깔끔하다”고 하더라도, 그리고 인간을 그 거울을 통해 자연주의적인 방식으로 해부하고 분석한다고 하더라도 진실은 분해된 인간의 파편 속에 존재하지 않는 것이다. 따라서 「진흙」에 에피파니의 순간이 존재한다면, 그것은 거울 속이 아닌 거울 밖에 혹은 구멍 난 거울의 틈 속에 존재한다. 그리고 그 에피파니는 다름 아닌 “잘 닦여진 거울”의 불가능성이며, 리얼리즘이나 자연주의의 불가능성에 대한 각성이다.

(조선대)

인용문헌

민태운. 「여성, 언어, 사회: 조이스의 「진흙」과 “노시카”장 연구」. 『제임스 조이스 저널』, 5권, 1999, pp. 175-93.

최석무. 「조이스의 전래동화 다시 쓰기: 「진흙」과 「신데렐라」」. 『제임스 조이스 저널』, 23권 1호, 2017, pp. 127-45.

Althusser, Louis. *Lenin and Philosophy*. Translated by Ben Brewster, Monthly Review Press, 1971.

Attridge, Derek. “Joyce’s ‘Clay’ and the Problem of Referent.” *Tropismes,* vol. 6, 1993, pp. 113-30.

Cullen, Clara. “Dublin by Lamplight: Locating Joyce’s ‘Clay’ within the 1911 Census of Ireland.” *Dublin James Joyce Journal,* vol. 3, 2010, pp. 19-29.

Ellmann, Richard. *Selected Letters of James Joyce*. Faber and Faber, 1975.

Jameson, Fredric. “Cognitive Mapping.” *Marxism and Interpretation of Culture,* edited by Cary Nelson and Lawrence Grossberg, U of Illinois P, 1988, pp. 347-60.

---. *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Duke UP, 1991.

Joyce, James. *Dubliners*. Edited by Margot Norris, Norton & Company, 2006.

---. *Ulysses.* Vintage Books, 1986.

Kristeva, Julia. *Power of Horror: An Essay on Abjection*. Translated by Leon S. Roudiez, Columbia UP, 1982.

Lacan, Jacques. *Écrits*. Translated by Bruce Fink, WW Norton & Company, 1996.

---. *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis: The Seminar of Jacques Lacan XI*. Edited by Jacques-Alain Miller, translated by Alan Sheridan, Norton & Company, 1998.

Lukacs, Georg. *The Theory of the Novel*. MIT P, 1971.

Norris, Margot. “Narration under a Blindfold: Reading Joyce’s ‘Clay’.” *PMLA,* vol. 102, no. 2, 1987, pp. 206-15.

Stallmann, Martha and Margot Backus. “The Woman Who Did: Maria’s Maternal Misdirection in ‘Clay’.” *Joyce Studies Annual,* 2013, pp. 129-50.

Valente, Joseph. "The Myth of Sovereignty: Gender in the Literature of Irish Nationalism." *ELH,* vol. 61, no. 1, 1994, pp. 189-210.

Walzl, Florence. "Joyce's 'Clay': Fact and Fiction." *Renascence: Essays on Values in Literature,* vol. 35, no. 2, 1983, pp. 119-37.

Žižek, Slavoj. *The Sublime Object of Ideology*. Verso, 1989.

Abstract

A "Spick and Span" Mirror: James Joyce's "Clay"

Kyeong-Kyu Im

The aim of this paper is to read James Joyce's "Clay" as an allegory, one that tells us the impossibility of realism and naturalism. Joyce's intention in writing *Dubliners* was to create a "nicely polished looking-glass" to reflect the moral paralysis of Dublin life. In addition, that mirror was symbolized as "spick and span" copper boilers in which "you could see yourself" in "Clay." Yet the "spick and span" mirror of "Clay" is in fact one that has an invisible hole or a blindspot in its heart. In other words, there is something the mirror does not reflect, which is "soft wet substance" in the story. Although it is of utmost importance in understanding the whole story of "Clay," we, including Maria herself and the readers of the story, could not see what the substance is and what its meaning is. This paper read this blindspot as a rationale for which Joyce had to break his mirror only to have a "cracked looking-glass" in *Ulysses*. That is to say, the "spick and span" mirror in "Clay" is intended to be a mirror that would dissect human nature in a naturalistic way. However, it worked against itself; it not only revealed its impossibility but also precipitated Joyce into modernistic formal renovation.

■ Key words : James Joyce, "Clay", mirror, modernism, realism
(제임스 조이스, 「진흙」, 거울, 모더니즘, 리얼리즘)

논문접수: 2018년 5월 17일
논문심사: 2018년 5월 29일
게재확정: 2018년 6월 6일