

직선적 내러티브와 공간적 구성의 내러티브*

정 명 희

버지니아 울프(Virginia Woolf)의 『세월』(*The Years*)에 대한 논의는 사실주의 소설로 복귀한 작품인가, 혹은 모더니즘의 새로운 실험인가 하는 질문과 거의 언제나 연계된다. 작품은 그녀의 어느 작품보다도 혼란스러울 정도로 다양한 인물들, 인간과 삶의 근본적인 의미에 대한 형이상학적인 질문들, 또한 정치적이고 사회적인 당대의 현안들을 포함하며, 시간적으로 50년의 긴 세월을 다룬다. 하지만 이 소설은 사실주의의 소설이 아니다. 또한 이 작품은 이전의 비전의 소설들, 『델러웨이 부인』(*Mrs. Dalloway*)이나 『등대로』(*To the Lighthouse*), 『파도』(*The Waves*)와는 판이하게 다른 면모를 보여준다. 작품은 울프적인 비전의 순간들이 아주 없는 것은 아니지만, 어떤 인물, 상징, 혹은 주제이건 작품을 하나로 묶어주는 중심이 없다. 작품은 긴 시간 속에, 다양한 인물들의 삶과 그들의 삶이 내포하는 다양한 생각들과 문제점들을 다루지만, 어떤 결말이나 해결책도 제시하지 않는다. 이런 소설의 면모는 많은 비평가들을 당혹시키며, 작품에 대한 평가는 대체로 부정적이다. 울프 비평에서 작품의 실험성을 중시하는 것은 비평적 대세이며, 이런 관점에서 작품은 전통적인 소설을 답습한다고 비판받거나, 실험적인 작품이라 해도 실패한 시도로 평가된다.¹⁾ 애브롬 프레쉬만(Avrom Fleishman)은 작품이

* 이 논문은 2009년도 국민대학교에서 연구비를 지원받아 연구되었음.

“울프적인 상상력에서 진짜로 만들어진 산물이 아니다”고 말한다(172).

울프의 작품들은 전통적인 사실주의의 소설들처럼 시간의 흐름을 따르는 직선적인 내러티브를 사용하지 않는다. 하지만 시간은 그녀의 작품에서 여전히 중요한 요소이며, 작품을 전체적으로 구성하는 역할을 한다. 1923년에 그녀는 “최상의 발견”이라고 기뻐하며 “굴파기”(tunnelling) 기법을 제시한다(WD 60). 그녀의 새로운 내러티브는 현재라는 표면에서 수시로 밑에 가라앉아 있는 과거로 내려가서 “과거를 분할해서 이야기 한다”(WD 60). 그녀는 이 기법을 『델러웨이 부인』에서 완성하는데, 전통적 소설의 직선적이고 수평적인 내러티브를 깊이 있는 종적인 내러티브로 변형한다. 그녀의 작품에서 시간은 직선적으로 흐르는 것이 아니라, 현재라는 표면아래 겹겹이 쌓이는 층을 이룬다. 작품의 현재는 언제나 수많은 층의 과거의 기억들로 오가는 출발점이다. 비록 울프의 작품들이 플롯이나 주제 면에서 어떤 완결된 형태도 구성하지 않지만, 그녀의 “굴파기” 내러티브는 적어도 현재라는 표면 아래로 과거의 시간들을 수직한다. 그래서 작품은 언제나 완결되었다는 느낌 내지는 만족감으로 결론지어진다. 물론 많은 비평가들이 지적하듯이, 『델러웨이 부인』에서 피터(Peter)가 느끼는 델러웨이 부인의 존재감이나 『등대로』에서 릴리(Lily)의 비전이 구체적으로 어떤 것인지 작품은 설명하지 않는다. 하지만 『세월』은 어떤 차원이건 이런 완결감조차 허용하지 않는다. 내용과 형식의 차원 모두에서 작품의 파편적인 면모들은 전혀 연결되고 구성되는 것 같지 않다.

울프의 소설들은 대부분 아주 정적이며, 『세월』 이전의 대표작들은 언제나 인물들의 내면세계에 천착해 들어간다. 작품은 인물들의 현재에 집중하지 않으며, 잃어버린 과거를 갈망하는 애조 톤을 내포한다. 그래서 그녀는 현실을 도피하며 심미주의에 사로잡힌 작가이다. 그녀는 언제나 자신의 소설과 정신적인 건강 문제에 사로잡혀, 현실이나 정치적인 세상사에는 관심이 없는 작가였다(Bell II 187). 특히 1930년대에 그녀는 다가오는 전쟁을 직시하지 않는다고 자주 비판받는다. 그런데 이 작품에서 그녀는 “‘실제’ 삶”을 다룬다고 선언 한다(WD 191). 그녀는 『세월』에서 “‘파도’가 만든 틀을 부수고 있으며”(WD 213), 이 작품은 『파도』 이후의 “진정한 길”이며, 『파도』라는 실험적 소설의 다음 단계라고 말한다

1) 필자의 논문 “『세월』: 불연속적인 내러티브의 연속성,” 『제임스조이스저널』 15권 1호 (2009), pp. 164-8참조.

(*WD* 184). 그녀는 『세월』에서 기존의 작품들과는 전혀 다른 형태의 작품을 모색하고 있었다. 1935년 10월 16일 일기에서 올프는 『세월』의 “공습 장면”을 언급하며, 음악과 그림의 요소를 들여오고, 특정하게 사람들을 무리지어서 사용해서 존재의 다양한 층들을 대조시켜 판이하게 다른 층들을 형상화하겠다고 말한다. 『파도』처럼 하나의 층에만 집중하는 것은 문제가 있으며, 다른 층들을 병행해서 “인간의 차원들에 상응하는” 형태를 창조할 수 있다고 말한다(*WD* 248). 같은 해 11월 18일 일기에서 그녀는 자신이 작가로서 한층 발전했다고 생각하며, 네 개의 차원, “나”와 “내가 아닌 것,” “외면”의 나와 “내면”의 나를 인간의 삶에서 만들어 내어 작품을 쓰겠다고 말한다(*WD* 250). 여기서 올프가 구분하는 “외면”의 나와 “내면”의 나는 쉽게 이해할 수 있다. 『파도』가 “내면”의 나에 천착한 작품이라면, 올프는 이제 “외면”의 나, 현실의 나도 포함할 필요성을 제기한다. 여기서 그녀는 한 걸음 더 나아가, 언제나 “나” 내지는 인간 중심의 사고를 벗어나, “내가 아닌 것,” 비인간적인 차원까지 포함하는 소설을 쓰겠다고 선언한다. 『세월』은 이렇게 다양한 층들을 대조하기 때문에 그녀의 다른 작품들과는 달리 아주 역동적이다. 하지만 작품의 이미지들과 주제들, 인물들이 혼란스럽게 난무하는 인상을 주는 것 또한 사실이다. 물론 이런 부정적인 평가는 근본적으로 이전 작품들의 잣대를 동일하게 『세월』에 적용하기 때문이다. 『세월』은 사실 혹은 비전의 소설의 기존 틀을 벗어나, 그들의 “유전 인자들을 섞어서” 새로운 영역을 만들고 있다(McNees Ivi). 이제 그녀의 글들 속에 흩어져 있는 소설에 관한 미학을 다시 읽으며, 이 작품이 창의적으로 시도한 것의 가치를 제대로 평가 하는 작업이 필요하다.

1931년 일기에서 그녀는 『파도』를 그녀만의 “고유한 스타일의 첫 번째 책”으로 생각하며, 자신의 글쓰기에서 “이 시작”이 “어떤 아주 주목할 만한 책들”로 이어질 것이라고 흥분한다(*WD* 172). 이 일기는 『세월』이 『파도』에 이어지는 일련의 실험소설임을 분명히 한다. 이 논문은 『세월』을 그녀만의 고유한 스타일의 실험작, 공간적 구성의 내러티브로 읽는다. 작품은 다양한 방법을 통해서 공간적 구성의 내러티브를 형성한다. 첫째, 장면 만들기가 대표적이다. 올프는 회화의 캔버스라는 공간을 사용하듯이, 시간의 흐름에 의존하는 소설에서 공간적 장면을 구성한다. 작품에서 연도로 묶어진 사건들은 직선적인 시간의 내러티브가 아니라, 시간의 흐름에서 포착된 순간들을 공간화하면서 만들어진 집약된 장면들의 연속이다. 또한 이 장면들은 외부에 존재하는 실재를 모사하지 않는다. 장면들은 독립

적으로 구성되고 나열되어, 작품의 이야기들은 전혀 연결할 수 없고 파편적으로 보인다. 하지만 이들은 일반적으로 기대되듯이 주제나 인물, 혹은 비전으로 연결되지 않을 뿐이다. 둘째, 작품은 이중의 관점으로 삼차원적인 공간을 구성한다. 이중의 관점의 상반되는 관점들은 파편적인 내러티브를 만드는 것 같지만, 대조된 관점들은 일반적으로 이해되는 모순되고 대립된 관계로 나누고 분리하지 않는다. 이중의 관점은 대립된 관점들을 포함하는 형태를 구성하여, 그들을 연결한다. 셋째, 작품의 장면들, 인물들과 화자의 이미지들과 단어들은 대조되고 반복되면서 변화와 반복의 패턴을 드러낸다. 울프는 문학의 오래된 반복의 기법으로 장면의 정적일 수 있는 내러티브를 역동적인 공간적 구성의 내러티브로 완성한다. 작품은 내용의 차원에서도 그녀의 이전 소설과는 아주 다르다. 작품은 인물들에 대한 이야기가 아니며, 다소 형이상학적으로 인간 존재의 더 나은 삶이라는 포괄적인 문제를 제기한다. 하지만 작품에서 중요한 것은 이런 변화된 주제가 아니라, 동일한 주제가 인물들의 삶과 그들의 대화를 통해서 반복해서 제기된다는 사실이다. 작품의 주제조차도 근원적인 반복의 리듬의 차원에서 더 큰 의미가 있다.

I. 장면 만들기(scene making)

「소설의 단계들」(“Phases of Fiction”)에서 울프는 의문을 제기한다. “소설은 삶을 뒤따라간다고, 소설은 세부적인 일들을 축적할 수 있다고 합의 한다. 그런데 소설이 또한 선택할 수 있을까? 상징할 수 있을까?(CE II 102) 여기서 그녀는 소설이 사실주의 소설의 관습과는 달리 선택할 수 있고, 상징할 수 있다고 제안한다. 그녀는 인물이나 상황의 지엽적인 것들을 묘사해서 실재를 재현한다는 전통적인 소설의 가정과 관습에 의문을 제기한다. 소설이 예술이 되기 위해서, 소설가는 “영원한 차-타자와 우리 인간 모험 전체를 재현한다고 추정되는 그럴듯하고 비상식적인 공식들을 떠나야만 한다”고 주장한다(CE II 55). 그녀의 주장은 분명 기존의 사실주의 미학과는 전혀 다른 미학을 제시하며, 장면 만들기는 소설을 예술로 승화시키려는 이런 새로운 미학의 새로운 기법이다.

「과거의 스케치」(“A Sketch of the Past”)에서 울프는 “장면 만들기는 과거를 기록하는 자신의 자연스러운 방법이며,” 그것이 사람, 혹은 책에 관해서건 자신은

언제나 장면을 찾아낸다고 말한다(*MB* 142). 하지만 문학적인 방법이란 “셀 수 없이 많은 실타래 같은 이야기들을 요약하고 매듭을 만드는 것”인데, 그녀의 장면들은 “전적으로 문학적인 방책”은 아니라고 말한다(*MB* 142). 데이비드 다울링(David Dowling)이 지적했듯이, 그녀는 그림이라는 예술 장르에 깊이 영향 받았다(95). 그녀의 “장면 만들기”는 근본적으로 직선적인 언어²⁾라는 매체의 한계를 화가들의 “표현할 수 있는 위대한 재능”을 도입하여 극복하려는 시도이다(*LW* III 135). 그녀는 화가들처럼 한 순간의 생생한 감각과 인상을 그녀의 장면들을 통해서 포착해서 재현한다. 그녀는 “장면 만들기”가 덧없이 지나가며 아무런 흔적도 남기지 않는 과거를 “정렬해서” “상징적”인 모습으로, “어떤 영속적인 것” 그리고 영속적이기 때문에 분명한 “실재”임을 증명하는 것으로 만든다고 말한다(*MB* 142). 여기서 울프의 설명은 장면들의 중요한 특성을 제시한다. 장면들은 사실주의 소설의 내러티브처럼 대상을 자세히 묘사하지 않는다. 그녀의 새로운 기법은 대상의 특질들을 선택하며, 그것들을 인위적으로 정렬해서 상징하게 만든다. 그래서 이렇게 재현된 대상은 실제로 외부에 존재하는 대상이 아니라, 인위적으로 만들어진 실재이다. 사실은 허구의 아주 열등한 형태에 불과하며, 소설가는 “인물의 사소한 구석들을 탐색하는 것을 멈추고” “더욱 강렬한 추상성, 허구의 훨씬 더 순수한 진실을 즐겨야 한다”고 말한다(*CE* II 6). 그녀의 장면은 사실주의의 관습에 의문을 제기할 뿐만 아니라, 사실과 허구 간의 상식적인 위계질서를 전복한다. 외부에 존재하는 실재에 대한 순간적인 인상들이나 경험들은 인위적으로 예술로 구성될 때 실재하게 되며, 그래서 구성된 실재만이 진정한 실재다.

울프는 「과거의 스케치」에서 자신이 “존재의 순간들”을 만난 것을 상세히 설명한다. “실재, 다시 말하면 장면”은 실재라고 편의상 부르는 것 위에 동실 떠있는 “밀봉된 그릇(vessel)들”인 우리의 존재에 “아무런 이유도 없이, 힘들인 것도 아닌데” 밀봉한 것에 균열이 가면서 우리의 의식으로 “쇄도해 들어온다”(*MB* 142). 여기서 울프는 제임스 조이스(James Joyce)의 “이피파니(epiphany)”처럼 갑자기 실재를 인식하게 되는 것을 말하는 것 같다. 그런데 그녀의 실재는 이미 장면으로 만들어진, 구성된 실재이다. 그녀는 실재는 “온전하게 파괴적인 세월을 견딜 수가 없기 때문에, 어떤 영속적인 것으로 만들어져야 한다”고 말한다(*MB* 142). 실재란 덧없이 사라지는 소위 실재의 인상들과 감정들을 장면으로 구성한 것이다. 그리고

2) 2009년 한국영어영문학회 발표논문집, 필자의 「울프의 직선적 내러티브와의 논쟁」 참조.

『세월』은 바로 이런 존재의 순간들, 장면들로 작품의 내러티브를 구성한다.

작품의 첫 장인 1880년은 마치 한 폭의 그림처럼 그 자체로 완결된, 흥미로운 장면을 보여준다. 그것은 놀랍게도 빅토리아 시대의 전형적인 가정인 파지터가의 가족 구성원들이 다 함께 차를 마시는 장면이다. 사실 이 장면은 다소 의외인데, 울프는 빅토리아 시대의 작가들이 실제 삶을 표상하는 것으로 당연히 하는 “영원한 차-탁자”를 자주 풍자한다. 그런데 『세월』은 “영원한 차-탁자”의 장면을 보여주며, 마치 철저하게 검증된 사실적인 견본처럼 빅토리아 시대의 가정의 환상을 눈앞에 불러일으킨다. 첫 장은 엘리노(Eleanor)가 물려받은 회계장부, 울프 작품에서 자주 등장하는 “견고한 물체들”과 빅토리아 시대 식의 큰 가구들, 하인 계급을 상징하는 크로스비(Crosby) 등으로 빅토리아 시대의 가부장적 가정의 전형을 함축적으로 보여준다. 하지만 울프의 작품에 익숙한 독자는 이 장면이 묘사하는 가구나 물체들과 하인 등이 빅토리아 시대를 재현하는 그녀의 동일한 소도구들임을 쉽게 인지할 수 있다. 물론 이 장면은 가부장적 가정의 전형적인 다양한 문제들도 제시한다. 죽어가는 어머니, 아벨 대령의 정부, 어머니 대신 살림을 하는 딸 엘리노의 희생, 군인, 법, 학계로 진출하는 아들들, 아들들의 값비싼 교육과 상대적으로 희생되고 무시되는 딸들, 이런 가정에서 벗어나고 싶은 딸들의 반항 등의 이야기들이다. 하지만 작품은 이렇게 다양한 의미가 추출될 수 있는 문제들을 던지지 제시할 뿐이다. 작품은 인물들이 지닌 문제들, 그들의 억압된 감정들, 그들의 희망과 불만, 그 어느 것도 세세히 논의하지 않는다. 마치 그런 것이 있다는 사실만 표기하듯이, 상징적으로 제시할 뿐이다. 물론 이 장면이 내포하는 문제나 이야기 어느 것도 다음 장면에서 연이어 거론하지 않는다. 작품에서 다루는 당대의 현안들이 무엇이든지 간에, 언제나 슬쩍 지나가듯이 보여줄 뿐 결코 분석하거나 해결책을 모색하지 않는다.

작품에서 여러 번 등장하는 거리에서 꽃 파는 이들은 울프의 장면이 갖는 상징성을 잘 보여준다. 사실 이들은 그녀 작품에서 반복해서 등장하는 주요한 인물들이다. 『델러웨이 부인』에서 불쌍한 여자 거지는 “옛 노래”를 부르고(123), 이 노래는 현재의 런던을 태초의 늪지였던 런던과 연결한다. 그녀의 옛 노래는 델러웨이 부인과 램지부인이 마음에서 듣는 과도의 리듬처럼 무상하게 반복되는 생명의 리듬, “인간 삶의 순환하는 과정들”을 상기시킨다(Fleishman 177). 또한 그녀의 삶은 당연히 델러웨이 부인의 화려한 파티와는 대조되고, 레지아(Rezia)와 피터는

가난하고 집도 없이 추위에 떨어야 하는 그녀의 불행한 삶에 동정한다. 『세월』의 꽃 파는 이들도 파지터 가의 인물들의 삶과는 뚜렷이 대조된다. 하지만 작품은 그들에 대한 인물들의 어떤 감정적인 반응도 깊이 묘사하지 않는다. 이들은 태초부터 존재하는 상징적인 존재로서 파지터 가의 사람들과 대조되며, 인간 삶의 반복성을 상징한다. 1910년 장에서 로즈와 사라는 홀본(Holborn) 광장으로 나가는 골목길에서 꽃 파는 늙은 남자를 만난다. 화자는 그를 “거리 모퉁이에서 오랜 세월 비바람을 견뎌낸 듯” “언어맞은 것 같고 코가 빨갱다”고 묘사한다(174).³⁾ 작품에서 다시는 등장하지 않을 이 늙은 남자는 『앨러웨이 부인』의 늙은 여자 거지처럼 인간 삶의 반복되는 연속성을 상기시키며, 시간의 흐름을 표상한다. 특히 이 장면은 늙은 거지의 관점에서 묘사되는데, 로즈는 돈을 내고, 사라는 꽃을 집어간다. 그리고 그는 사라가 “이상한 손님”이라고 생각한다(174). 1880년 장에서 꽃 파는 이는 노래를 부르고, 1914년 장에서 마틴(Martin)은 식당의 웨이터에게 주려던 팁을 문둥병에 걸린 꽃 파는 여자 거지에게 준다. 이들은 조금씩 변형되지만 반복해서 나타나며, 세월을 온 존재로 견딜 수밖에 없는 인간의 반복적인 삶을 상징적인 장면으로 집약해서 보여 준다.

『세월』의 내러티브는 이렇게 상징적으로 집약해서 구성된 장면들의 연속이다. 울프는 소설의 플롯에서 당연시되는 시간의 흐름 속의 원인과 결과로 작품 속의 이야기들을 엮지 않는다. 연도로 표시된 각각의 장들이 그들 간의 연관관계를 전혀 보여주지 않는다면, 각 장을 구성하는 일련의 장면들도 독립된 에피소드들 같다. 1913년 장은 마치 인상파 화가의 그림처럼 이제 온전히 애버콘 테라스가 상징하는 한 세기가 끝난 것을 기록한다. 이 장면은 눈이 평평 내내 내리는 가운데, 애버콘 테라스(Abecorn Terrace)를 처분한 엘리노의 안도감과 크로스비의 절망감이 교차한다. 엘리노와 크로스비의 대립적인 관점이 길지 않은 장에, 그들이 나누는 짙은 몇 마디와 그들의 시선이 머무는 곳들이 묘사되며 완벽하게 재현된다. 이어지는 크로스비의 거처와 그녀의 삶에 대한 스냅사진들 같은 묘사들은 40년간 애버콘 테라스를 공유했던 엘리노와 크로스비의 대조되는 삶을 확실히 보여준다. 울프의 장면들은 “전개되는, 연속적인 내러티브”가 아니며, 그들 간의 연결고리는 전혀 존재하지 않는 것 같다(Fleishman 178). 프레쉬먼은 작품의 내러티브는 “몇몇 인물들의 삶의 다양한 순간들에 그들을 포착한 일련의 삽화들”처럼 보인다고

3) 『세월』에서 모든 인용은 본문에 쪽수만 표시한다.

말한다(178). 프레쉬맨은 이들 삽화들은 “제임스 조이스(James Joyce)나 캐더린 맨스필드(Katherine Mansfield)의 단편들”과 유사한 단편들로 이해될 수 있다고 제시한다(178). 『세월』의 내러티브는 바로 이렇게 완결된 단편소설 같은 장면들로 구성되어서 파편적으로 보이는 것이다.

II. 이중의 관점(Double Perspective)

울프의 소설을 읽는 어려움은 부분적으로 임의적인 관점의 변화이다. 그녀의 작품들은 아무런 설명 없이, 인물에서 인물, 그리고 인물에서 화자, 다시 화자에서 인물로 관점을 이동한다. 물론 이런 관점의 변화는 울프를 비롯한 현대 작가들이 자주 사용하는 방법이다. 현대의 회의론적인 인식론에서 인간들은 각각의 관점들에 갇혀서 외부에 존재하는 실재는 영원히 알 수 없으며, 다양한 관점들은 실재에 가까이 가는 방법이 될 수 있다. 「어떻게 책을 읽어야만 하나?」(“How Should One Read a Book?”)에서, 울프는 작가들은 각기 고유한 “관점”으로 “다른 종류의 실재”를 보여주기 때문에, 그들의 책을 읽으면 우리는 완전히 다른 세계를 만난다고 말한다(CE II 3). 다니엘 데포(Daniel Defoe)의 세계가 “탁 트인 대기와 모험”이라면 제인 오스틴(Jane Austen)의 세계는 “거실”이다(CE II 3). 그녀의 실재는 절대적인 실재가 아니며 작가의 관점에 따라서 달라진다. 하지만 그녀의 관점의 변화는 단순히 다양한 관점들을 의미하지 않는다. 그녀의 변화하는 관점들은 집요하게 문화의 이분법적인 대립의 세트들, 안과 밖, 남자와 여자, 사실과 허구 등을 따라 대조되고 병치된다. 특히 『세월』과 『막간』(*Between the Acts*)같은 후기작들에서 관점의 변화는 양극단으로 단순화된 다양한 대립들을 따라서 움직여서, 그 관점들을 종합해서 어떤 결말을 짓는 것이 거의 불가능해 보인다. 하지만 이렇게 대조되고 병치된 대립들은 그렇게 묘사된 인물들과 견해들을 분리하는 것이 아니라 연결한다.

『세월』은 피상적으로 “1880년부터 현재에 이르기까지 영국의 중상류층 가족의 사회적 성공”을 다루는 역사적인 소설처럼 보인다(Fleishman 72-73). 인물들은 울프의 어느 작품보다도 서로 간에 알 수 없고, 소통할 수 없어서 고통 받는다. 그들은 모두 어떻게 하면 행복하게 같이 살 수 있을지 끈질기게 모색하지만, 그들

은 인간간의 관계와 소통 모두에서 실패하는 것 같다. 인물들은 언제나 여러 차원에서 내적으로 분리되어 삶의 파편성으로 혼란스럽고, 상대 또한 분리되고 대립된 특질들로만 인식할 수 있다. 키티(Kitty)에게 에드워드(Edward)는 “표면은 속물”이고, “그 아래는 학자”이다(261). 엘리노는 니콜라스(Nicholas)에게 “날카로운 혐오감”을 느끼고, 곧 다시 “하나의 감정, 하나의 온전하게 좋은 감정”을 느낀다(297-8). 로즈는 사촌들과 과거를 이야기하며, 자신이 “동시에 두 사람이라는 이상한 감정”을 느낀다(169). 키티는 눈앞에서 『지그프리트』(Siegfried) 연극을 보면서, 결혼 전 옥스퍼드 시절의 어머니와 역사를 가르쳐 준 크래독(Craddock) 선생님을 생각한다(184). 1908년 장에서 사망한 디그비(Digby)와 유제니에 대한 엘리노와 마틴의 평가는 정반대이다. 엘리노는 “똑같은 사람이 두 명의 다른 사람들에게 얼마나 다르게 보이는지 이상하다”고 생각한다(154). 더군다나 그녀는 “마음의 눈으로 숙부를 선명하게 볼 수” 있지만, “어떻게 그를 묘사할 수 있을지” 난감하다(152). 1910년 부분에서 사라는 “그게 에드워드야” 말하고, 로즈는 그것은 “에드워드의 전부”가 아니라고 생각한다(168). 하지만 그녀 또한 자신이 아는 에드워드를 전달할 수 없다. 울프 작품들에서 인물들의 분리된 면모와 그래서 서로를 알거나 묘사할 수 없는 면모는 너무도 익숙하고 식상할 정도로 반복되는 주제들이다. 이 작품에서 엘리노를 비롯한 모든 인물들도 여전히 동일한 문제로 고통 받지만, 해결할 방법을 찾지 못한다. 하지만 작품은 인물들을 묘사하는 대립된 다양한 카테고리들을 모순된 대립들이 아니라 그들을 바라보는 두 개의 관점들, 이종의 관점으로 사용한다. 대립하는 양극화된 카테고리들은 각각의 존재와 상대에 대한 인식을 구성하는 틀이다. 그것이 자신이건 상대이건 일관된 인상이나 정체성을 찾은 것이 불가능하다면, 이종의 관점은 자신과 상대에 대한 다양한 의미들이 생성되는 공간을 구성한다. 울프는 언제나 자신에게 아주 소중한 존재의 순간들을 이야기한다. 하지만 울프의 훌륭한 작품은 존재의 순간들뿐만 아니라, 비존재의 순간을 포함해야 한다. 왜냐하면 “분리된 존재의 순간들은 훨씬 더 많은 비존재의 순간들 속에서 묻혀 있기” 때문이다(MB 70).

작품에서 이종의 관점이 가장 창의적으로 사용된 것은 장간부분과 이어지는 이야기들의 관계이다. 『세월』의 장간은 작품에서 가장 혼란스러운 부분 중 하나인데, 선택된 의미가 명확치 않는 작품의 11장을 언제나 날씨와 계절을 언급하면서 시작한다. 그런데 장간의 날씨와 계절 묘사는 전통적인 19세기 소설에서처럼

인물들과 그들의 행동을 상징적으로 비쳐주지 않는다. 또한 이 부분은 형식상으로 『파도』의 간주(interlude)와 유사하지만, 상징적인 의미를 작품 전체에 부여하지도 않는다. 『파도』의 “간주”에서 묘사된 해는 상징적으로 작품 속 인물들의 삶의 시간에 상응하지만, 『세월』의 장간의 계절은 인물들의 이야기와 무관하다. 일기에서 올프는 이 부분에서 “날짜에 대한 부록”만을 주었다고 적는다(WD 189). 하지만 『세월』에서 장간은 이어지는 본문의 현재와 밀착된 관점과는 대조되는 비개인적이며 넓은 시각을 제공한다. 장간은 이어지는 사건들에 직접 논평하지 않지만, 본문의 개개의 사건들이나 인물들의 이야기를 좀 더 광범위한 관점에 위치시키고 해석하는 중요한 프레임의 역할을 한다. 1891년의 장간은 공간적으로 멀리 떨어진 인물들의 삶을 병치시키고 그들의 변화된 삶을 기록하면서, 개인적인 세부사항들에 집중하는 좁은 관점을 묘사된 인물들 모두의 삶을 관통하는 폭넓은 관점으로 대치한다. 프레시만은 이 소설이 음유시인(bard)처럼 과거를 통시적으로 관망하는 관점과 “구체적이고 시사적인” 관점을 병행한다고 지적한다(174).

올프는 작가로서 글쓰기의 매체인 언어 자체, 인간 문화의 대표적 코드인 언어가 의미를 형성하는 과정에 관심이 많았다. 「소설이라는 예술」(“The Art of Fiction”)에서 올프는 E. M. 포스터(Forster)가 『소설의 면모들』(*Aspects of the Novel*)에서 사용하는 “삶”이라는 비평의 잣대를 신랄하게 비판한다. 포스터는 헨리 제임스(Henry James)가 형식적인 패턴을 구성하는데 치우쳐 “삶”을 놓치고 있다고 지적한다. 하지만 “삶”이란 잣대는 무엇이나고 올프는 질문한다. 왜 소설은 언제나 “인간 존재들의 시중만 들고,” 비평가들은 결코 소설의 “미학적인 기능들”을 논의하지 않는지 그녀는 의문을 제기한다(CE II 54). 여기서 그녀의 논점은 사실주의 소설의 평가 기준인 삶이 너무 편협하게 정의되었다는 단순한 문제가 아니다. 그녀는 소설가와 비평가 모두 소설이라는 예술의 매체인 언어를 사용하는 패턴, 언어의 미학적인 기능 자체를 무시한다고 지적한다. 그녀는 영국 소설들이 “순수한 진리라는 덩어리,” 의미를 전달하는데 골몰해서(AROO 3), 소설에 대해서 “아무런 규칙도 작성하지 않고,” 소설 “자체에 대해서는 거의 생각하지 않는다”고 지적한다(CE II 52).

「장인의 솜씨」(“Craftsmanship”)에서 올프는 언어를 “기호(sign)들의 언어”로 사용할 수 없다고 말한다(CE II 246). 언어는 음악이나 회화 같은 다른 예술 장르의 매체와는 달리 인간들 간의 소통의 수단으로 오래 사용되어서 너무나도 많은

의미들을 이미 내포하고 있다. “말들의 속성”은 “많은 것들을 의미하는 것”이고(CE II 247), 말들은 “모든 사물들 중에 도저히 길들일 수 없고, 가장 자유롭고, 지독히 무책임하며, 도저히 가르칠 수 없는 것”이며(CE II 249), 변화하기 마련이다(CE II 251). 다시 말하면, 언어는 다른 예술의 매체와는 달리 순수하게 미학적으로 사용할 수 없다는 것이다. 하지만 울프는 이런 매체의 특성에 절망하지 않는다. 레이첼 보울비(Rachel Bowlby)가 지적했듯이, 언어가 지시하는 모든 사물과 대상은 말한 이의 의도와 상관없이 언제나 그것이 선택되어진 “전체 언어의 구조”에서 의미를 갖는다(121). 한 단어의 현재의 의미가 문장 더 나아가서 단락과의 관계 속에서 의미를 갖듯이, 언제나 그 단어가 사용되어진 “전체 언어의 구조,” 긴 세월 속의 실제로 사용된 의미들과의 관계 속에서 의미를 갖는다. 그래서 그녀의 작품은 이제 그녀가 만든 언어적 구성물의 독자적인 의미가 아니라, 다양한 의미들이 생성될 수 있는 언어로 구성된 공간을 제시한다.

「과거의 스케치」에서 울프는 언니 스텔라(Stella)에 대한 과거의 기억을 회상하면서, “현재가 너무도 순조롭게 진행이 되어서” 현재가 과거라는 “깊은 강을 미끄러지듯이 덮은” 것 같을 때, “현재의 표면부터 과거의 깊이 까지가 다 투명하게 보이는” 바로 그 때 과거가 온전한 모습으로 돌아온다고 말한다(MB 98). 그 때 그녀는 “과거를 생각해서”가 아니라, “현재를 가장 충실하게 살” 수 있어서 만족한다고 말한다(MB 98). 울프의 과거는 현재와 분리되어 독립적으로 존재하지 않으며, 상호 보완적인 관계에서 현재의 관점으로 변형될 때 완벽한 과거가 된다. 이런 그녀의 생각은 언어는 물론이고, 모든 문화적인 대립의 세트들에 적용된다. 그녀는 오랜 세월 사용해서 불순한 매체인 언어로 “불순물이 전무한” 그림처럼 “순수한 소설”을 쓰기를 원한다(L VI 294). 그리고 그녀는 바로 그렇게 긴 세월 사용되어 누적된 과거의 의미들이 1000배는 더 깊은 현재의 의미를 생성하도록 받게될 수 있다는 사실을 깨닫는다. 만약 작가가 언어를 제대로 사용한다면, 그 글은 언어를 사용한 긴 역사속의 모든 의미들에 반향을 일으키면서, 작가만의 독특한 의미를 생산한다. 그것이 바로 언어를 기호로 새롭게 사용하는 울프적인 방법이다. 그래서 작가는 언어로 의미를 구성하는 것이 아니라, 이분법적인 대립들의 세트들이 다양한 의미들을 생성할 수 있는 공간, “전체 언어의 구조”를 재현해야 한다. 그녀의 이중의 관점은 바로 이런 “전체 언어의 구조”를 포함하려는 시도이다.

구조주의(Structuralism)와 해체주의(Deconstruction) 이론들은 신기할 정도로

울프의 미학을 이해하는데 도움을 준다. 물론 그녀가 이런 이론들을 이미 인지했다는 의미는 아니다. 구조주의와 해체주의 이후, 자크 데리다(Jacques Derrida)가 “존재(presenc)의 형이상학”이라고 부르는 것이 가정하듯이 “일련의 기표들”이 “진실 혹은 기호의 근본인 의미”를 지시한다고 누구도 더 이상 생각하지 않는다(Culler 19). 데리다가 「변별」(“Differance”)이라는 에세이에서 지적했듯이, “소위 현재라고 불리는 것은 이것이 현재가 아닌 것과 갖는 바로 그 관계에서” 구성하는 것이 가능하다(13). 그리고 형이상학적인 언어에서 현재를 기본으로 해서 상정되는 “모든 존재, 놀랍게도 물질이나 주체” 또한 그렇게 관계 속에서 구성된다(Derrida 13). 언어가 지시하는 모든 기의(signified)들, 작품의 의미란 이미 본질적으로 존재하는 것을 언어가 지시하는 것이 아니라, 언어로 구성된, “텅 비었지만 선으로 구획된(circumscribed) 공간”이다(Culler 19). 그래서 울프는 다양한 이분법적인 대립의 세트들을 사용해서, 그 자체로 아무런 의미가 없지만 분명하게 공간을 나누는 이중의 관점이라는 패턴을 구성한다. 페리 마이젤(Perry Meisel)은 울프의 소설이 재현하는 세상은 “재현들의 조직”이라고 말한다(162). 그녀의 소설은 “방향을 안내하는 무의식적인 관념적인 체계들을 목록처럼 나열하고”(162), 그런 지배적 코드들은 의미가 생성될 수 있는 공간을 구획한다. 그녀가 언제나 글쓰기와 글읽기에 동일하게 사용하는 건물, 방 등의 다양한 공간의 메타포는 이중의 관점의 공간성을 잘 보여준다.

III. 변화와 반복

『세월』에서 독자가 가장 타협하기 힘든 부분은 여러 가지 차원에서의 반복성이다. 작품은 가능한 모든 면모에서 반복을 주요한 방법으로 사용한다. 화자와 인물들의 언어와 이미지 모두 정말 성가실 정도로 반복적이다. 화자와 인물들 모두 그들이 만나는 실제에서 동일한 장면을 보고, 동일한 것만 인식하며, 동일한 단어 내지 표현을 사용해서 묘사한다. 화자는 인물을 묘사할 때, 아벨 대령은 “절단된 손가락”(9), 크로스비는 언제나 “튀어나온 파란 눈”(168) 식으로 정해진 특징만 반복해서 표현한다. 화자는 1880년에는 쇼핑객을 “대상 행렬”로 묘사하고(3), 1907년에는 시장 카트들을 “대상”으로 묘사한다(129). 엘리노는 어머니가 쓰시던

동일한 책상, 동일한 물건들, 동일한 차 끓이는 도구와 씌름한다. 로즈는 1910년에 매기와 사라의 집에서 브라운(Brown) 거리의 유제니(Eugenie)의 집에 있던 금박 입힌 발을 가진 의자를 보고, 놀쓰(North)는 “현재” 장에서 동일한 의자를 다시 사라의 집에서 본다. 인물들은 과거로부터 현재까지 이어지며 존재하는 물건들을 다시 인지하며 과거로부터 현재로 이어지는 시간의 흐름이 주는 연대감, 연속성을 느낀다. 이런 작품의 반복적인 면모는 인물들의 기억으로 더욱 강화된다. 매기(Maggie)는 애버콘 테라스를 몇 개의 가구와 하인 크로스비로 요약해서 기억한다. 로즈는 “그들이 애버콘 테라스가 연극의 장면인 것처럼 얘기한다고 생각 한다”(179-80). 로즈는 1880년에 노출하는 남자를 만나고, 그 꿈을 꾸고, 나중에 그 경험을 기억한다. 키티는 1880년에 조(Joe)에게 느꼈던 매력을 1910년 연극을 보면서 기억한다. 1917년 공습장면에서 사라는 놀쓰가 군대 가기 전에 찾아 왔던 것을 이야기하고, 현재의 장에서 그는 돌아온다. 현재의 장에서 사라와 놀쓰의 대화는 다시 그가 군대 가던 날을 기억하고, 그와 사라가 서로에게 썼던 편지를 반복해서 기억한다. 또한 작품에서 인물들은 언제나 만나고 헤어지는데, 이 만남들은 인물들이 바뀔 뿐 동일해 보이고, 동일한 말로 서로를 반긴다(228, 367). 1907년에 유제니는 서펜타인(Serpentine)을 건너서 파티를 가고(131) 마틴은 1914년에 동일한 곳을 지나서 파티를 가며, 파티의 시간에 늦은 것에 대해서 유제니와 거의 동일한 말을 반복한다(248). 단지 바뀐 것은 유제니 대신 마틴이 가고 있을 뿐이다. 리는 작품에서 인물들과 화자의 생각과 언어 모두 “피폐해 진” 것 같다고 지적한다(188).

이런 반복성은 사실 작품의 인간사에만 국한되지 않는다. 각 연대의 장간들은 언제나 계절의 변화로 시작하고, 그 변화는 시간의 흐름을 의미하지만, 변하는 계절은 언제나 다른 봄, 다른 여름을 반복한다. 1880년의 장간은 변덕스러운 봄 날씨를 다소 과장스러운 “영원히” 라는 단어를 사용하며 묘사한다. 하지만 다음 문장에서 보면, 이런 봄 날씨는 런던에서 매년 그랬기 때문에 누구에게도 놀랍지 않은 이미 익숙한 반복이다. 아이로니컬하게도 영원히 변덕스러운 날씨는 언제나 반복되어서 더 이상 변덕스럽지 않다. 특히 이 장간 부분은 울프의 소설에서 자주 등장하는 반복적 이미지들을 총집합시킨 것 같다. 오래된 거리 악사들이나 지저귀는 새 소리는 그녀의 소설들의 반복적인 리듬을 불러온다. 작품은 이분법적인 대립들의 세트들을 따라서 런던을 하늘 위에서 내려다보듯이 묘사하며, 전체

적으로 반복적인 패턴으로 짜여진 내러티브를 구성한다. 웨스트엔드의 쇼팽객들과 이스트의 비즈니스맨이 대조되며, 온갖 종류의 마차들로 넘쳐나는 변화가와 고요한 골목길이 대조되고, “다양한 색의 드레스를 입은 숙녀들”이 “다시 지팡이를 든 프록코트를 입은 신사들”과 대조되어 묘사된다. 일상적으로 대립적인 카테고리들, 이스트와 웨스트, 변화가와 골목길, 숙녀와 신사는 그들의 상대적인 대립성으로 세상을 분류하지만, 그들은 이미 전체를 구성하는 이중의 관점으로 세상을 다시 패턴으로 구성한다. 다시 장간의 통시적인 관점은 인간 삶을 전체적으로 관망하면서, 개별적이고 복잡한 감정으로 가득한 인물들의 현재에 내재한 근본적인 반복성을 드러낸다.

알렌 매클린(Allen McLaughlin)은 작품은 “약간의 변화를 가지고 반복되어지는 일련의 사건들”이라고 말한다(160). 물론 반복은 “이야기의 일상적인 기술”이지만, 울프의 반복은 좀 다르다(McLaughlin 164). 작가가 플롯을 구성하면서 당연히 사용하는 어떤 원칙이 분명 있는데, 울프는 “이런 원칙들의 기초가 되는 원칙인 반복 그 자체에 사로잡혀 있다”고 매클린은 지적한다(160). 다시 설명하면 일상적으로 작가가 반복을 사용하는 것은 반복을 통하여 어떤 특정한 메시지를 전달하려는 것인데, 울프의 반복은 전혀 의미가 없이 반복 그 자체가 목적인 것 같다. “그녀는 이 작품에서 일상적인 이야기들이 포함하는 반복을 표면으로 올려” 놓아서(McLaughlin 165), 작품의 “모든 다른 질서는 환상이고 반복이 그대로 노출되어 두드러져 보인다”(McLaughlin 160). 그리고 이렇게 강조된 작품의 “반복은 [인물들]의 삶이 공허하다는 인식을 강화한다”(McLaughlin 164). 이것이 『세월』을 읽는 독자들을 힘들게 하는 부분이다. 작품에서 반복되는 패턴은 아무런 의미도 전달하지 않으며, 인간 존재의 삶 자체의 소모적인 무가치성을 보여주는 것 같다. 그런데 흥미로운 것은 이런 반복에 대해서 작품의 톤은 부정적이기 보다는 중립적이라는 사실이다. 현재의 장에서 놀쓰와 페기의 톤이 아주 풍자적이고 절망적이지만, 작품의 거의 강박적인 반복은 소모적인 인간 삶의 절망적인 비전을 제시하지 않는다.

울프는 「과거의 스케치」에서 자신의 어린 시절을 다음과 같이 묘사한다. “많은 밝은 색들, 많은 분명한 소리들, 몇몇 인간 존재들, 캐리캐처들, 희극적, 여러 개의 격렬한 존재의 순간들, 언제나 그것들이 재단해내는 장면의 서클, 그리고 모든 것이 거대한 공간에 의해서 둘러싸여 있다”(MB 79). 그녀는 이것이 “대략적으

로 시각적으로” 자신의 어린 시절을 묘사한 것이라고 말하며, 마치 화가처럼 “1882년부터 1895년까지의 시간이라는 공간”을 “거대한 홀”의 이미지로 형상화한다(MB 78). 그녀는 직선적 시간을 홀로 공간화시킨다. 그녀는 대상을, 그것이 책이 되었건, 어떤 이의 삶이나 어린 시절이 되었건 글쓰기의 평면적 공간이 아니라, 삼차원적인 공간으로 구성한다. 같은 책에서 올프는 인간의 삶을 “한 사람이 채우고, 채우고 또 채우는 사발”에 비유한다. 그리고 이 사발은 그것을 받치는 토대가 있는데, 그것은 노란 블라인드 뒤에서 파도가 해안에 부서지는 소리를 듣는 최초의 기억이다. 여기서 그녀는 작품들에서 자주 반복되는 존재의 순간, 단지 감각의 존재가 되어 파도소리를 듣고, 블라인드가 휘날리면서 만드는 빛과 그림자의 유희를 보며 그런 감각들로 완벽하게 황홀했던 경험을 말한다(MB 64-5). 그리고 이 메타포는 간결하게 올프의 미학을 요약한다. 작가는 그의 다양한 경험들과 인상들을 담은 사발과 홀 같은 공간을 구성하는 사람이다. 작품의 내러티브는 경험들과 인상들을 기존의 모든 직선적인 연결 고리를 끊고 일정한 공간 안에 담고, 그들은 오르고 내리는 파도의 대조적인 리듬의 패턴으로 연결된다. 그런데 올프는 일정한 공간에 담겨 정지된 것들을 어떻게 파도의 순환하는 움직임, 빛과 그림자가 교차하는 리듬으로 만들까?

1927년에 쓴 에세이, 「예술이라는 좁은 다리」(“The Narrow Bridge of Art”)에서 올프는 새로운 소설을 꿈꾸며, 이 새 소설은 “삶에서 훌쩍 물러나”(GR 18), 개별 인물들의 “특이성”을 벗어나, “모든 인간 삶의 형편과 존재”에 대해서 사유한다고 말한다(GR 19). 올프는 『세월』을 구상하면서, 바로 이런 그녀의 생각을 실천에 옮긴다. 그녀는 “이 작품은 모든 것, 성, 교육, 삶 등을 모두 포함할 것”이라고 말한다(WD 189). 그녀의 소설은 이제 더 이상 인물들의 “집들, 수입, 직업들”에 관해서 말하지 않으며, 그들의 “감정과 생각들”을 표현할 것이다(GR 18). 소설은 사람들 간의 관계와 그들의 활동들뿐만 아니라 “마음이 일반적인 생각들과의 관계 그리고 고독 속에서 마음의 독백”을 다룬다(GR 19). 그래서 소설이 이미 “식인종”처럼 “예술의 많은 형태들”을 삼켜버렸지만(GR 18), “이 이름도 없는 소설의 변종”은 이제 더 많은 형태를 삼켜야 한다(GR 22). 1934년 그녀는 이 변종을 “에세이-소설”이라고 명명한다(WD 184). 표면적으로 빅토리아 시대의 사실주의 소설로서 삼 세대에 걸친 파지터들의 모험담인 것 같지만, 실제로는 인물들의 삶을 통해서 “시간, 기억, 그리고 사회의 추상적인 주제들을 다루는” 에세이 소설이다

(Lee 184). 『세월』은 “정말로” 『3기니』(*Three Guineas*)와 “하나의 책”이고(WD 284), “1930년대 후기의 파시스트적인 억압과 빅토리아시대의 가부장적인 가족 간에 맺줄로 연결된 밀접한 관계”를 강조 하는 면모가 있다(Bradshaw 104-5). 그녀가 장르들을 혼용하는 것을 장르 간 경계를 허무는 단순한 형식적인 실험으로 보는 경향이 있지만, 그녀의 새로운 소설은 “조화를 이루지 않는 것들의 이상한 집합의 형상인, 현대의 마음”을 표현하려는 시도이다(GR 19-20). 그녀는 이제 오직 산문만이 “이런 부조화, 이런 불일치, 이런 냉소, 이런 대조, 이런 호기심, 작은 분리된 방들에서 번식하는 성마르고 이상한 감정들, 문명이 가르치는 일반적인 사상들”을 포함할 수 있다고 말한다(GR 17).

처음 이 작품을 『파지터 가의 사람들』(*The Pargiters*)로 구상할 때와는 달리, 울프는 나누어 썼던 에세이와 소설부분을 함께 축약해서 작품을 완성한다. 미첼 리에스카(Mitchell Leaska)는 바로 이런 수정작업으로 작품이 실패했다고 지적한다(210). 하지만 『세월』의 내러티브는 단순히 에세이로 쓴 부분과 소설로 쓴 부분을 경계를 없애며 함께 합친 것을 의미하지 않는다. 작품의 새로운 내러티브가 일반적으로 에세이라는 장르가 다루던 영역의 주제를 탐색한다면, 그 주제 또한 반복적인 패턴으로 구성되어야 한다.

『세월』은 그녀의 작품이 반복적으로 언급해 왔던 주제들, 삶과 죽음, 전쟁, 영국에 대한 태도, 가부장적인 가정, 사회에서의 여자의 위치, 남녀 간의 불평등한 교육, 군인, 변호사, 학자를 통해서 사회의 주요한 지배층에 도달한 파지터 가의 남자들, 반면에 아버지를 돌봐야 하는 맏딸 등, 울프의 말 그대로 모든 주제들을 포함한다. 하지만 이런 다양한 주제들에도 불구하고 첫 장에서부터 집요하게 인물들을 지배하는 생각은 “어떻게 하면 좀 더 나은 인간적인 삶을 살 수 있느냐” 하는 것이다. 1880년에서 11년을 건너뛰는 1891년은 많은 변화를 보여준다. 키티와 밀리(Milly)는 결혼을 했고, 에드워드와 모리스(Morris)는 각자 원하던 대로 옥스퍼드 대학과 법정에 자리를 잡았다. 또한 엘리노는 가난한 사람을 도우며, 페미니즘 모임을 통해서 자신의 목소리를 갖게 된 것 같고, 로즈는 조직적이고 정치적인 행동으로 개혁을 추구하는 페미니스트가 되었다. 이들은 첫 장면이 보여주는 빅토리아 시대적인 삶과는 다른 자신들만의 삶을, 더 나은 삶을 나름대로 성취한 것 같다. 하지만 작품의 인물들 누구도 본질적으로 변화된 삶을 사는 것 같지 않으며, 변화가 있다 해도 그 변화는 아주 미미하다. 엘리노는 가난한 사람을 대하면

서 “대령의 딸의 어조를 차용해야” 할 필요성을 느끼고(100), 로즈는 아버지를 닮았다거나 군인 같다고 반복해서 묘사된다(16, 17, 27, 157, 161). 1911년 장에서 엘리노는 이제 일곱 번째로 모리스의 집을 방문했지만, 올해는 아주 다르다고 말한다. 아버지가 돌아가셨고, 이제 그녀는 “이 순간 어디에도 메인 테가 없다”(195). 그런데 엘리노는 어떤 변화된 삶을 살 수 있는지 여전히 막연하다. 화자는 엘리노의 페미니즘이나 헌신적인 봉사를 전혀 긍정적으로 묘사하지 않는다. 마틴은 잠자는 어린아이를 보면서 그도 자신처럼 “또한 똑같은 것을 겪지 않을까” 생각한다(246). 현재의 장은 이것을 더욱 분명히 하는데, 파지터 가의 삼세대인 페기(Peggy)와 놀쓰는 그들의 부모 세대가 그랬듯이, 자신들의 부모 세대가 불만스럽다. 특히 페기는 해방된 여자 의사지만, 사회에서 여자의 위치는 여전히 절망적이라고 생각하며, 차라리 엘리노의 시대를 그리워한다. 작품에서 인물들의 삶은 전혀 나아지지 않았으며, 거의 변화될 가능성이 없이 반복적이다.

작품은 “어떻게 하면 좀 더 나은 인간다운 삶을 살 수 있느냐” 하는 이런 동일한 질문을 인물들의 대화에서도 제기한다. 1917년 공습장면에서 니콜라스(Nicholas)는 다급하게 이 질문을 제기하며, 새로운 제도만 찾는다면 가능하다고 주장한다. 이렇게 인간을 개혁하려는 니콜라스의 이상주의적 목표에 자극을 받아서, 엘리노는 이어지는 현재의 장에서 이 생각을 계속한다. 이 장에서는 엘리노뿐만 아니라 니콜라스, 놀쓰와 페기 또한 동일한 질문을 반복해서 제기한다. 물론 이들은 제각기 다른 견해를 드러내지만, 더 이상 개인적인 차원에서 어떻게 더 나은 삶을 살 수 있는지 모색하지 않는다. 이 부분에 대해서 올프는 일기에 “코러스, 포괄적인 성명, 네 개의 목소리들을 위한 노래”를 만들겠다고 적었다(WD 214)). 이들은 문명의 상태와 인간 삶의 진로를 다 포함하는 확장된 시각에서 사유하며, 인간 존재 전체의 관점에서 반복해서 질문한다. 화자는 엘리노, 놀쓰, 페기의 마음을 들락날락하면서, 더 나은 세상과 인간 존재의 삶에 대한 간절한 염원을 함창단을 지휘하듯이 연주해낸다. 현재의 장에서 파티가 열리는 밤의 어두움은 플라톤(Plato)의 동굴에 갇힌 인간들의 우화, 돌무덤에 갇혀 생매장된 안티고네(Antigone)의 이미지, 조셉 콘라드(Joseph Conrad)의 『어둠의 속』(*Heart of Darkness*)에 반복해서 비유되며, 인간존재의 어두움과 빛, 어둠을 벗어나 더 나은 삶으로 나가려는 유사 이래 인간 전체의 갈망으로 확장되며 메아리친다. 작품은 아주 급박하게, 반복해서 어떻게 인간 존재가 플라톤의 동굴에서 나와 진보된 인

간으로 살 수 있는지 질문한다. 이제 작품은 세대를 넘어서 되풀이되는 파지터 가의 삶들과 그들의 질문들을 오케스트라처럼 엮으며, 아주 드라마틱하게 질문에 완벽한 대답 내지는 계시의 순간을 향해서 서서히 장면들을 쌓아 올리는 것 같다. 하지만 작품은 어떤 답도 제시하지 않는다.

여기서 작품이 제공하는 어떤 해답을 기대한다면, 그것은 울프의 작품을 잘못 이해한 것이다. 작품에서 반복되는 주제는 전통적 소설처럼 내용의 차원에서 특정한 메시지를 전달하지 않는다. 작품의 표면에 노출된 반복에서 중요한 것은 반복하는 어구나 이미지, 주제가 아니라, 반복 그 자체이다. 동일한 단어와 주제가 반복되면서 형성하는 패턴이 바로 작품의 의미를 생산한다. 동일한 주제가 단어들이나 이미지들처럼 인물들의 삶과 대화에서 반복되면서 작품의 반복적 리듬을 형성한다. 특히 현재의 장에서 네 명의 목소리가 반복하는 동일한 질문은 작품에서 절망과 희망을 오가는 반복의 리듬을 더욱 가속시키면서, 질문 자체의 급박함과 다급함을 또한 증대시킨다. 그래서 독자는 엘리노와 함께 묻는다. “그리고 이제?”(435) 하지만 이 질문에 일상적으로 기대되는 답은 물론 제공되지 않는다. 엘리노의 완결되지 않은 질문은 새로운 시작을 기대하며, 지금까지의 움직임에 매듭짓는다. 하지만 작품의 집요한 반복은 울프의 “장면 만들기”의 내러티브가 절대적으로 부족한 “움직임과 변화의 감각”을 생성한다(MB 79). 그녀의 내러티브는 반복의 기법을 통해서 인간 존재의 근원적인 생명의 리듬을 생성하며, 플롯 없이도 변화하고 진전하는 공간적 구성의 내러티브를 완성한다.

IV. 결론

「어떻게 책을 읽어야만 할 것인가?」에서, 울프는 글 읽기는 절대적으로 “자유 정신”이 살아 숨 쉬는 영역이라고 정의하며, 독자들에게 “누구의 충고도 듣지 말라”고 권한다(CE II 1), 마찬가지로 독자 또한 작가에게 자신의 모호하고 분리된 마음에서 특정한 것을 요구하거나 “구술하지” 말아야 한다(CE II 2) 독자가 자유를 누리기 위해서는 작가가 작품에서 시도한 것에 공감하며, 우리의 마음을 훈련시키려는 노력이 필요하다(CE II 1). 이 에세이에서 그녀는 자신의 책을 읽는 구체적인 방법을 제시한다. 그녀에게 글읽기와 글쓰기는 동일한 작업인데, 소설 읽기

는 두 단계로 이루어진다. 첫째, 최대한으로 다양하고 상반되는 “인상들”을 받아들여야” 하고(CE II 8), 둘째, 이런 덧없는 형태들을 가지고 단단하고 지속되는 것을 만들어야 한다(CE II 8). 작가 또한 자신이 경험하는 실재의 모든 인상들을 받아들여서, “건물처럼 구성되고 통제된 어떤 것을 만들어내야” 한다(CE II 2). 물론 작가의 문제 또한 독자와 동일하다. 작가가 “분명한 인상을 남긴 어떤 사건을 기억하고,” 그것을 “말로 재구성하려” 하지만, 그것은 “수많은 상반된 인상들로 조개진다”(CE II 2). 울프 작품답게, 『세월』에서도 가장 큰 문제는 연결이다. 과연 작품은 성공한 실험인가?

울프는 책을 다 읽은 후, “세부사항을 기억하는” 것이 아니라 “전체”가 마음에서 떠오를 때까지 기다려야 한다고 말한다(CE II 68). 언제나 책 읽는 작업이 끝난 후, 사건들이 마음에 남긴 “그림자-형태”를 “판단하고, 비교하면”(CE II 9), 어느 순간, 책은 다른 모습이 되어서, 책 전체가 “우리 마음의 위로 떠오르고”(CE II 8), “마음속에는 우리가 읽은 책들의 형태들이 걸려있게” 된다(CE II 9). 『소설의 단계들』에서도 그녀는 비슷한 메타포를 반복한다. 독자는 책을 다 읽은 후 “책이 마음속에서 완성되어서 헤엄쳐 올라오도록 기다려야 한다”(CE II 68). 그 때 그 형태는 “헛간, 돼지우리, 혹은 성당”일 수도 있다(8). 마지막 장에서 놀쓰는 이런 작품의 미학을 반복한다. 그는 사라에게 “대조”가 “연속성의 유일한 형태”라고 “되는 대로” 말한다(346). 그는 문장을 끝맺지 않고 중단하며, 마음속에서 그것이 움직이게 내버려 둔다. 그러자 “말들은 아름답게, 하지만 의미가 없이, 하지만 패턴으로 구성되어 가라앉는다(394). 『세월』에서 인물에 대한 인상이든, 그들의 견해든, 혼란스러울 정도로 다양한 대립, 대조들, 끝맺지 않은 말들과 생각들은 모두 전체적으로 볼 수 있는 관점이 필요하다. 책을 다 읽은 후 하나하나 별개의 모순된 대립들에 집착하는 것이 아니라, 그들이 패턴을 형성해서 가라앉도록 기다려야 한다. 작품이 마음속에서 전체로, 건물로, “전체의 개념”으로 구성될 때까지 말이다(CE II 2). 다시 설명하면, 독자 또한 작품의 공간적 구성의 내러티브를 다시 재구성해야 한다.

『세월』의 장면 만들기과 이중의 관점은 직선적인 내러티브의 관점에서는 혼란스러울 수 있지만, 순간적인 인간의 경험과 생각들이 내포하는 다양한 측면들을 모두 포함하는 포괄적인 구성을 가능케 한다. 작품의 내러티브는 직선적인 시간의 순간들을 다층적인 공간으로 쌓아올려, 더 이상 시간의 지배를 받지 않는 정

지된 공간을 구성한다. 하지만 울프는 이런 내러티브가 갖는 단점도 충분히 인지한다. 진전이 없이 정지된 공간은 죽음을 의미하며, 그녀의 내러티브는 전통적 소설의 플롯에 상응하는 동적인 움직임의 기제가 필요하다. 그녀는 가장 고전적인 문학적 기법인 반복을 사용하며 이 문제를 해결한다. 물론 울프의 반복은 분명하게 문화적으로 이분된 대립들의 세트들을 따라서 이루어진다. 언어는 실제로 본질적인 어떤 의미를 전달하며 연결되는 것이 아니라, 인간의 문화가 인위적으로 만든 의미의 체계를 통해서 연결하고 의미한다. 그래서 작품은 문화의 이분법적인 코드 자체를 작품의 반복적인 리듬으로 구체화한다. 이전의 작품들에서 인물들이 동일한 감성을 공유한다면, 『세월』의 인물들은 그들의 언어와 행동 모두 약간의 변화가 있다 해도 부자연스러울 정도로 동일하며 반복적이다. 이것은 작품의 화자도 마찬가지이다. 그래서 인물과 화자 모두 반복성 자체에 갇힌 인상을 줄 수도 있다. 하지만 작품의 이런 의도적인 반복은 공간적 구성의 내러티브에 변화하고 움직이는 느낌을 수여 한다. 울프가 반복해서 빅토리아 시대의 거대한 가구들과 “건고한 물체”들을 표기한다면 그것은 그들이 인간 존재들과 대조되며 만들어 내는 패턴을 위한 것이다. 날씨를 언급하는 장간의 비인간적인 관점 또한 인물들의 인간적인 관점과 대조되면서 패턴을 형성한다. 물론 작품이 인물들의 삶을 서술하지 않는다는 이야기가 아니다. 작품의 언어는 의도하지 않아도 당연히 인물들의 삶을 지시한다. 단지 작품에서 가장 중요한 것은 화자가 대립적인 카테고리들 간을 오가며 형성하는 반복적 패턴이며, 이 반복적 패턴은 문화적인 대립들을 연결한다. 작품은 반복의 리듬을 통하여 전체적으로 연결되며, 의미 없어 보이는 반복의 기법은 내적인 리듬의 비전을 가능케 한다.

작품은 한정된 이미지와 단어들, 주제들을 반복하면서, 긴 세월 속에 다양한 인물들의 삶을 다루는 “민첩한 도약”을 한다(WD 183). 실제의 재현은 언제나 언어적인 구성물을 만드는 것이고, 울프의 장면들은 선택된 일정한 단어와 이미지가 상징적으로 실재를 구성하는 것을 보여준다. 인물들이 어떤 대상이나 상대를 몇 가지의 물건들이나 특질들로 선택적으로 기억하듯이, 작품 또한 몇몇 동일한 것들을 조금씩 변형하면서 반복해서 의미를 창조한다. 왜냐하면 기억의 법칙은 동일한 것을 인식하고 기억하면서 그것에 의미를 부여하기 때문이다. 울프는 인간이 의미를 생성하는 언어의 문화적 코드라는 기계 장치를 따라서 작품을 구성한다. 이것은 그녀만이 독창적이 기법이 아니고, 언어를 사용하는 작가들이 무의

식적으로 언제나 해왔던 일이다. 단지 그녀는 이 작품에서 의식적이며 의도적으로 표면으로 드러내어서 그 장치들을 사용하는 것이 다를 뿐이다. 이제 울프의 내러티브는 더 이상 플롯 같은 연결 장치가 필요하지 않다. 하나의 사물은 이미 다른 사물과의 관계에서 하나의 사물이 되기 때문에, 이들의 대립은 실제로는 대립이 아니라 하나의 형태 속에 포함된 이중의 관점이다. 그래서 대립들은 어떤 연결고리도 없이 적절하게 대조하고 반복하면, 그들은 이미 대립관계로 연결되어 연속(sequence)을 이루며 온전한 하나의 미학적인 형태가 완성된다. 작품은 원인과 결과 없이도, “하나의 사물이 다른 사물을 뒤이어 일어나고, 모든 것은 통일체로 쓰여 모아지는” 것을 보여준다(MB 75).

작품의 마지막 장면은 삶의 어두운 밤이 지나고, 태양이 다시 평온하게 아름답게 떠오르는 것을 묘사하면서 끝난다. 이런 밤과 낮의 순환은 피할 수 없는 존재인 시간이 가져올 인간의 궁극적 죽음을 지시하지만, 이 동일한 시간의 흐름은 아이로니컬하게도 절망의 밤을 지나 현재의 아침을 밝힌다. 순환하는 계절과 밤과 낮의 기계적인 리듬은 그들의 반복성으로 인간 존재가 갇힌 어두운 동굴이 언젠가 아침으로 열린 것이라는 근본적인 믿음을 가능케 한다. 현재 인간 존재의 삶을 어둠의 속으로 생각하는 놀쓰의 염세적인 비전과 대조되며, 작품은 인간의 삶과 죽음, 파도의 올라가고 내려가는 움직임의 규칙적이고 반복적인 리듬에 따라 어둠을 뚫고 올라온 태양을 보여 준다. 물론 이것은 울프가 비전의 소설들에서 보여주었던 계시적이고 긍정적인 비전과는 분명 거리가 있다. 『등대로』의 릴리나 『과도』의 버나드(Bernard)가 보여주는 문학사에서 반복되는 탐험(quest)의 영웅적인 제스처와는 상이하다. 하지만 작품이 다양한 차원들에서 반복하면서 불러일으키는 삶의 반복적인 생명의 리듬은 마치 음악의 화성처럼 다양한 변형을 이루며 증폭되어, 울프가 인지할 수밖에 없었던 당대와 지나갔고 다가 올 모든 시대의 절망적 현실에 아주 단순한 희망을 제시한다. 물론 이 비전은 삶과 죽음의 반복적인 리듬의 일환일 뿐이다. 리듬은 어떤 식으로도 낮에, 혹은 평화에 머물지 않는다. 하지만 작품의 생명의 리듬은 삶에 대한 울프의 절대적인 긍정을 보여준다. 그녀의 “장인의 숨씨”가 창조한 『세월』은 구성된 예술적인 질서로 인간 세상을 한층 더 아름답게 가꾼다. 작품이 처음 출판된 당시 베스트셀러가 된 것은 전혀 우연이 아니었다.

인용문헌

- Bell, Quentin. *Virginia Woolf: A Biography*. London: The Hogarth Press, 1972.
- Bowlby, Rachel. *Virginia Woolf: Feminist Destinations*. New York: Basil Blackwell, 1988.
- Bradshaw, David. "The Socio-Political Vision of the Novels." *The Cambridge Companion to Virginia Woolf*. Ed. Sue Roe and Susan Sellers. Cambridge: Cambridge UP, 2000. 191-208.
- Culler, Jonathan. *Structuralist Poetics*. Ithaca, New York: Cornell UP, 1975.
- Derrida, Jacques. *Margins of Philosophy*. Trans. Alan Bass. Chicago: The U of Chicago P, 1982.
- Dowling, David. *Bloomsbury Aesthetics and the Novels of Forster and Woolf*. London: Macmillan, 1985.
- Fleishman, Avrom. *Virginia Woolf*. Baltimore: The Johns Hopkins UP, 1975.
- Leaka, Mitchell. "Virginia Woolf, the Pargeter: A Reading of *The Years*." *Bulletin of the New York Public Library*. Winter, 1977. 171-210.
- Lee, Hermione. *The Novels of Virginia Woolf*. London: Methuen, 1977.
- McLaughlin, Allen. *The Echoes Enslaved*. New York: Cambridge UP, 1973.
- McNees, Eleanor. "Introduction." *The Years*. Ed. Mark Hussey. New York: A Harvest, 2008. xli-lxxxiii.
- Woolf, Virginia. *The Years*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1965.
- _____. *Mrs. Dalloway*. New York: A Harvest, 1985.
- _____. *A Room of One's Own*. New York; Harcourt Brace Jovanovich, 1957.
- _____. *Moments of Being*. Ed. Jeanne Shulkind. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1985.
- _____. *Granite and Rainbow*. London: The Hogarth Press, 1958.
- _____. *The Collected Essays*. Vol. I. London: The Hogarth Press, 1966-7.
- _____. *The Collected Essays*. Vol II. London: The Hogarth Press, 1967.
- _____. *A Writer's Diary*. Ed. Leonard Woolf. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1953.

- _____. *The Letters of Virginia Woolf*. Vol. III. Ed. Nigel Nicholson and Joanne Trautmann. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1980.
- _____. *The Letters of Virginia Woolf*. Vol. VI. Ed. Nigel Nicholson and Joanne Trautmann. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1982.

Abstract

The Years: Linear Narrative and Spatial Narrative

Myunghee Chung

The Years is often criticized as a retrogressively realistic novel, or, if it is an experimental piece, as a failure. But these criticisms are mostly due to assumptions of Virginia Woolf's so-called visionary novels such as *Mrs. Dalloway*, *To the Lighthouse*, and *The Waves*. Now, it is time to evaluate *The Years* itself as an independent and experimental work. Woolf as a writer is deeply concerned with aesthetic theories of the novel. She thought that the traditional Victorian novel was too much immersed in what is called life and forgets its own aesthetic functions. Thus, she tries to upgrade the novel to its proper aesthetic territory.

The Years is her effort to transform the linear narrative of the novel into a spatial one which is a more inclusive artistic form. By using the methods of scene making and double perspective, her novel builds up many different shapes of space out of time. But this spatial narrative may be rather static. Woolf uses the old literary method of repetition in a rather exaggerated way. She almost forces repetition in every possible level of the novel, such as scenes, ideas, words and phrases both of the characters and the narrator, This is the most difficult part to come to terms with in the novel. But this persistent usage of repetition does give it a needed "sense of movement and change" (MB 79).

She, however, does not change the novel only on the formal level. It also incorporates elements of the essay-form within the novel and discusses general and metaphysical ideas instead of specific and individual issues. Her novel is not obsessed with human beings or their materialistic ways of life anymore. Its horizons become wider, enough to contain not only the human perspective, but also the inhuman as well. Still, *The Years* can be so dramatic and involves the reader into

its own narrative. Even if there is no clear resolution at the end of the novel, it makes one ask the same urgent question with the characters, how human beings can improve their quality of life coming out of Plato's caves.

■ **Key words** : linear narrative, spatial narrative, fiction, reality, scene making, double perspective, essay-novel

(직선적 내러티브, 공간적 구성의 내러티브, 소설, 실재, 장면 만들기, 이중의 관점, 에세이-소설)

논문접수: 2010년 5월 15일

논문심사: 2010년 6월 2일

게재확정: 2010년 6월 13일