

델러웨이 부인-페이터의 예술가*

정 명 희

1922년 일기에서 버지니아 울프(Virginia Woolf)는 『델러웨이 부인』(*Mrs. Dalloway*)에서 “삶과 죽음, 정상과 비정상,” 다시 설명하면, 델러웨이 부인의 파티 이야기와 셉티머스(Septimus)의 광기와 자살이라는 두 개의 극단적으로 대립된 이야기를 하겠다고 한다(WD 56).¹⁾ 델러웨이 부인과 셉티머스의 더블 내러티브는 계급과 제국주의까지 포함하는 사회 체제의 차원에서 형이상학적 가치인 “영혼의 자유”와 화합 간의 모순된 필요성을 거론한다(192).²⁾ 그리고 델러웨이 부인은 파티를 통해서 화합에 성공하며 삶으로 돌아오고, 셉티머스는 불행하게도 자살을 선택한다. 작품은 영국의 전형적인 전통 소설처럼 적극적으로 사회를 풍자한다. 1923년 일기에서 울프는 작품에서 “사회 체제를 비판하기를 원한다. 그리고 그것이 가장 강렬하게 움직일 때 보여주고 싶다”고 자신의 의도를 밝혔다(D II 248). 1941년 E. M. 포스터(Forster)가 시작한 울프의 미학과 모더니스트 면모를 강조하는 비평에 반하여, 1986년 알렉스 즈월드링(Alex Zwerdling)은 정치적인 울프 비평의 장을 열었다. 그는 작품이 “서비스를 자연스런 질서의 일부로 가정하는” 상

* 이 논문은 2013년도 국민대학교의 연구비를 지원받아 연구되었음.

1) 이후 『델러웨이 부인』을 제외한 울프 작품들의 인용은 일반적으로 통용되는 작품의 약자와 함께 면수만 표시한다. *A Writer's Diary*는 WD, *To the Lighthouse*는 TL 식이다.

2) 이후 『델러웨이 부인』의 인용은 괄호 속의 면수만 표시한다.

류사회의 허세와 속물성을 비판한다고 주장한다(126). 하지만 『델러웨이 부인』은 작품이 분명하게 전달하는 사회비판의 메시지들로 단순화될 수 없는 좀 더 복잡한 구성을 보여준다.

울프의 소설들은 처녀작인 『출항』(*The Voyage Out*)부터 『막간』(*Between the Acts*)까지 주제 차원에서 개인의 독립성과 양립할 수 없어 보이는 결합에 대한 절박한 욕구를 해결하려는 탐구의 긴 여정이다. 허마이오니 리(Hermione Lee)는 작가 울프는 창작과 내면의 고독에 집중하고 싶은 욕망과 파티가 상징하는 사교와 명성에 대한 욕망으로 갈등했고 “해결책이 없었다”고 지적한다(Virginia Woolf 448). 『출항』은 피사적으로 여주인공 레이첼(Rachel)의 성장소설인데, 그녀는 전통적 소설에서 정체성의 완성을 의미하는 결혼을 앞두고 갑자기 죽는다. 레이첼은 결혼이 위협하는 자신의 독립성을 죽음으로 주장하는 것 같다. 『밤과 낮』(*Night and Day*)에서 울프는 다시 여주인공 캐더린(Katherine)을 통해서 인간관계를 벗어난 사적이고 독립적인 공간의 필요성을 강조한다. 그리고 캐더린은 『델러웨이 부인』의 리차드(Richard)처럼 상대적으로 관대한 랄프(Ralph)와 결혼하면서 자아의 독립성과 화합의 욕망을 인위적으로 조화시키며 갈등을 봉합한다. 『출항』이 죽음으로 혹은 『밤과 낮』이 제인 오스틴(Jane Austen)의 구애 소설처럼 결혼으로 소설에서 제기했던 다양한 이슈들과 인물들 간의 갈등을 해소한다면, 『델러웨이 부인』은 이전 작품들과는 명확하게 구분되는 해결책을 보여준다.

『델러웨이 부인』은 소위 빅토리아 시대적인 소설로 평가되는 초기작들이 다루었던 주제를 집약해서 보여준다. 델러웨이 부인과 셉티머스의 더블 내러티브가 사회 차원에서 “영혼의 자유”와 화합이라는 가치 간의 대립 관계를 보여준다면, 델러웨이 부인과 피터(Peter)는 개인 차원에서 그들의 대립과 갈등을 구체화한다. 그리고 델러웨이 부인은 이 이야기 모두의 중심인데 “영혼의 자유”를 위협하는 피터를 거절하고 리차드와 결혼해 화합의 파티를 열고 있다. 이런 작품 구성은 당대의 평론가들이 셉티머스를 “방해물”로 보고 피터를 중심인물로 보게 했다(Hussey 175). 그래서 작품이 출간된 후, 1928년 울프는 현대 문고판의 서문에서 셉티머스와 델러웨이 부인을 더블로 설명하며 “소설의 면모”를 밝히는 “유례없는 조치를 취하기”까지 했다(Hussey 175). 하지만 작품은 흥미롭게도 델러웨이 부인이나 셉티머스가 아니라 피터의 의식으로 끝난다. 작품은 내용과 형식 차원 모두에서 이렇게 파편적이지만, 비평가들은 “삶에 대한 울프의 특별한 비전”으로 다양

한 대립과 갈등을 통합하려 끊임없이 시도한다(Naremore 82).³⁾ 1973년 앨리스 반 뷔렌 켈리(Alice van Buren Kelly)는 울프의 “사실”과 “비전”을 연결했고, 2009년 테레사 프루덴트(Teresa Prudente)는 델러웨이 부인과 셉티머스가 “메타포의 관점에서 동일한 대상에 대한 다른 견해,” “동시적이며 대립하는 실재에 대한 두 개의 관점을 드러낸다”고 주장한다(116).

『델러웨이 부인』은 울프의 소설 중에서 가장 널리 알려진 작품인데, 그 이유는 실험적인 소설이지만 상대적으로 전통적인 플롯과 유사한 이야기 전개를 보여주기 때문이다. 애브롬 플레시만(Avrom Fleishman)은 작품이 “울프의 주요 소설들 중 소설이 갖추어야 할 모습에 관한 전통적인 견해를 가장 근접하게 만족시킨다”고 지적한다(69). 하지만 작품에서 울프가 다루는 “삶과 죽음, 정상과 비정상” 그리고 독립성과 화합 같은 대립된 개념들은 분명 내용 차원의 의미가 있지만, 형식 차원에서 그녀 소설의 새로운 형태를 구성한다. 작품의 마지막 장면에서 피터는 자신의 상반된 감정들을 연결하며 델러웨이 부인의 존재를 구성하는데. 이것은 작품의 구성 방법을 요약하여 보여준다. 이것이 울프의 작가가 하는 일이며 그녀의 독자가 작품을 읽는 방법이다. 울프가 주장했듯이 『제이콥의 방』(*Jacob's Room*)은 전통적인 소설을 탈피하여 “자유롭게 일하는데 필요한 단계”였다(WD 51). 이 작품에서부터 그녀는 “영혼의 자유”와 화합의 가치를 작품의 내용 차원에서 통합하려 시도하지 않는다. 단지 『제이콥의 방』이 아직 완벽하게 디자인되지 못한 파편적인 구성을 보여준다면, 『델러웨이 부인』은 울프의 원숙한 모더니즘 미학으로 완성된 첫 번째 작품이다. 그녀는 이 작품에서 전통적인 소설의 플롯과 인물을 자신만의 개념으로 새롭게 정의하며 그녀의 고유한 모던 소설을 완성한다. 그녀는 나이 마흔에 드디어 “어떻게 [그녀]만의 목소리로 이야기하기 시작할 수 있는지 발견한다”(WD 46).

『제이콥의 방』이 월터 페이터(Walter Pater)의 인상으로 실재를 정의했다면,⁴⁾ 『델러웨이 부인』은 그런 인상들로 실제로 인물과 작품을 구성한다. 작품의 더블 내러티브에서 독립성과 화합의 대립적인 긴장은 일반적인 수사학에서 기대하듯

3) 작품에 대한 비평적 반응들에 대해서는 Mark Hussey, *Virginia Woolf A-Z* (New York: Oxford UP, 1995), 특히 175쪽 참조.

4) 페이터의 인상과 울프의 실재의 관계에 대해서는 필자의 논문, 『『제이콥의 방』-버지니아 울프와 월터 페이터, 『영어영문학』 59권 2호 (2013), 특히 299-303 참조.

이 모순으로 작용하지 않는다. 이들은 상호 연결된 보족적인 관계를 이루며 『델러웨이 부인』과 델러웨이 부인이라는 인물을 구성한다. 울프는 1925년 제랄드 브레난(Gerald Brenan)에게 보낸 편지에서 “이것을 나는 분명히 의도했어요—샤프터머스와 클러리는 완전히 서로에게 의존해야만 해요”라고 썼다(L III 189). 이 논문은 우선 울프가 페이지의 미학으로 새로운 인물을 정의하는 것을 분석한다. 울프 소설의 주인공 중 『등대로』(To the Lighthouse)의 램지(Ramsey) 부인과 함께 가장 아름다운 인물로 간주되는 델러웨이 부인은 울프가 브라운(Brown) 부인으로 은유한 새로운 인물이다. 둘째, 울프의 인물들은 작가의 “비전”을 은유하는 존재들이다. 피터와 델러웨이 부인의 갈등은 그들 간의 로맨스가 아니라, 피터가 울프의 새로운 인물인 델러웨이 부인을 이해하는 과정을 보여준다. 마지막 장면에서 피터는 델러웨이 부인의 존재성의 비밀을 깨닫는 것이 아니라, 울프의 새로운 작가가 되어 자신의 대립된 감정들을 연결해서 과거 시제로 그녀라는 존재를 구성한다. 셋째, 델러웨이 부인이 울프의 새로운 예술가로 그녀의 파티를 구성하는 것을 분석한다. 여기서 울프는 페이지의 예술가의 개념을 차용한다. 페이지의 예술가는 화가나 작가가 아니라 자신의 비전을 드러내며 연결하여 구성하는 사람이고, 델러웨이 부인은 바로 그런 예술가이다.

I. 델러웨이 부인—울프의 새로운 인물

1922년 일기에서 울프는 『델러웨이 부인』이 『제이콥의 방』보다 “좀 더 사실에 가까워야” 한다고 말한다(WD 51). 물론 울프의 “사실”은 19세기 사실주의 소설가들의 사실을 의미하지 않는다. 그녀는 『제이콥의 방』의 인물에 대한 아놀드 베넷(Arnold Bennett)과의 논쟁을 언급하며, 자신이 “실재(reality)”에는 자질이 없으며, “어느 정도는 의도적으로 비현실적이게, 비실재적이게 만든다. 실재, 천하고 싸구려인 실재를 불신한다”고 말한다(WD 56). 그녀는 한편으로는 베넷의 “실재”를 재현할 수 없다고 인정하지만 다른 한편으로는 의도적으로 그렇게 한다는 것을 분명히 한다. 델러웨이 부인은 베넷에게는 “비실재적”인 인물일 수 있지만 그녀에게는 “진정한 실재”를 구현한 인물이며, 자신이 그런 “실재”를 “전달할 수 있는 힘”을 가진 작가로 “한층 더 발전한” 것을 보여준다(WD 56). 울프가 『델러웨이

이 부인』을 쓰던 동일한 시기에 『베넷 씨와 브라운 부인』(“Mr. Bennett and Mrs. Brown” 1923)과 『소설의 인물』(“Character in Fiction” 1924)을 썼던 것은 우연한 일이 아니다. 올프는 이 에세이들에서 이론화한 미학을 『델러웨이 부인』에서 실천에 옮긴다.

『소설의 인물』에서 올프는 브라운 부인이 “우리가 의존하여 사는 정신(spirit)이며, 삶 그 자체”이며 시대가 흘러도 변하지 않는 영국문학의 허구적인 본질(essence)이라고 정의한다(436). 그런데 베넷 씨 같은 작가들은 브라운 부인을 제대로 재현하지 않았다고 비판한다. 여기서 브라운 부인은 올프의 “진정한 실재”를 은유하는데, 그녀를 묘사하는 메타포는 너무도 과장된 것 같다. 베넷 씨가 브라운 부인의 집처럼 물질적이고 부차적인 것에 집중하는 것을 비판하는 의미에서 “정신”이나 “삶 그 자체”는 이해가 갈 수 있다. 하지만 허구적인 본질은 표현 자체가 근본적으로 모순된다. 허구라는 단어는 통상적으로 본질의 반대 개념인데, 어떻게 허구적인 본질 자체가 가능한가 하는 것이다. 단지 분명한 것은 브라운 부인은 사실주의 소설에서 외부에 하나의 존재로 상정하는 그런 인물이 아니며, 그녀가 상징하는 “정신” 또한 인간의 육체에 반하는 형이상학적인 영혼이 아니다. 『모던 소설들』(“Modern Novels”)에서 올프는 베넷이나 H. G. 웰즈(Wells) 같은 소설가들이 “본질적인 것”을 담지 못하며(32), “우리 마음속의 비전을 닳지 않은” “디자인”에 따라서 작품을 구성한다고 비판한다(33). 다시 『소설의 인물』에서 올프는 브라운 부인을 붙잡기 위해서는 “각각의 단어를 [자신]의 비전에 조화시키고 그것에 가능한 정확하게 들어맞게 맞추면서 이 문장 저 문장을 시도해야 한다”고 말한다(432). 올프의 “허구적인 본질”은 작가의 비전을 지시한다. 하지만 여기서 “비전”의 의미는 통상적으로 이해되었듯이 한 개인 작가의 고유한 생각이나 환상을 의미하지 않는다.

해롤드 블룸(Harold Bloom)은 모던 시인들과 소설가들에게 미친 페이터의 영향을 지적한다(*The Selected Writings of Walter Pater* ix). 데니스 도나휴(Denis Donahue) 또한 올프를 포함한 “실질적으로 모든 주의 깊은 모던 작가”에게서 페이터의 목소리가 들린다고 주장한다(7). 페이터는 “독창적인 사상가”는 아니지만 올프 같은 모던 작가를 “가능케 해준 원동력이다”(Donahue 7).⁵⁾ 그녀는 페이터에

5) 모던 작가들이 페이터에게 빚진 것을 언급하지 않는 경향이 있고, 비평가들 또한 모던 작가들에게 미친 페이터의 영향을 다소 경시하는 경향이 있다. 페이터와 모던 작가들 간

게서 새로운 실재의 개념뿐만 아니라 메타포도 차용하여 브라운 부인을 창조한다. 「스타일」(“Style”)에서 페이터는 예술가는 “사실을 복사하는” 것이 아니라 “작가의 정신(spirit)을 붙잡아야” 하는데, 그것은 “더 이상 사실의 표현이 아니며” “세상에 대한 그의 독특한 직관력,” 어찌되었든 “실제 세상에서는 다소 변경된 것,” “작가가 의식(sense)한 사실”을 표현해야 한다고 주장한다(105). 페이터는 “사실과 외부적인 사실과는 아주 다른 어떤 것”을 나누는 것은 굉장히 힘든 일이지만, “외부적인 사실과는 아주 다른 어떤 것”은 예술가의 “내면의 비전”의 관점에서 “의식한 사실,” 작가의 “정신”을 간직한 “정신적인 사실(soul-fact)”이라고 정의한다 (“Style” 105). 그래서 훌륭한 예술이란 “[작가]가 그런 의식을 표현할 수 있는 진실성에 비례해서,” 다시 설명하면, 작가의 “내면의 비전”에 따라서 “정신적인 사실”을 진실하게 표현할 때 가능하다(“Style” 106). 울프는 페이터의 “정신적인 사실”을 브라운 부인으로 전유한다.

「소설의 인물」에서 울프는 인상이 브라운 부인에게서 “외풍처럼, 타는 냄새처럼” “밖으로 쏟아져 나온다”고 말한다(425). 하지만 인물이 “삶을 닮은(life-like)” 것이 아니라 실재하려면(real), 작가는 브라운 부인을 “온갖 종류의 다른 장면들 한 가운데에서” 자신이 원하는 것으로 볼 수 있어야 한다(“Character in Fiction” 425). 울프의 작가는 브라운 부인이 쏟아내는 인상들로 그녀를 창조하는 것이 아니라, 작가가 보여주고 싶은 “모든 종류의 것들, 종교, 사랑, 전쟁, 평화, 가정의 삶, 시골마을의 무도회, 해가 지는 것, 달이 뜨는 것, 영혼의 불멸성에 관한 것들을 [인물]의 눈을 통해서” 독자들이 생각하게 해야 한다(“Character in Fiction” 426). “그렇지 않으면 그들은 소설가가 아니다”(“Character in Fiction” 426). 델러웨이 부인은 킬만(Kilman) 양을 미워하면서, 자신이 미워하는 것은 “킬만 양 자신이 아니라, 의심할 여지없이 킬만 양 자신의 것이 아닌 많은 것들로 집합된 그녀라는 관념(idea)”이라고 말한다(16). 그래서 울프는 동시대 작가들에게 “[자신]만의 관념(idea)에 따라서 브라운 부인을 다시 만들”라고 주문한다(“Mr. Bennett and Mrs. Brown” 387). 그리고 델러웨이 부인은 바로 이렇게 다시 만들어진 브라운 부인이

의 관계는 활발한 연구가 필요한 부분이며 아래의 비평가들이 선도적으로 연구를 진행하고 있다. Perry Meisel, *The Myth of the Modern* (New Haven: Yale UP, 1987), Richard Bizot, “Pater and Yeats,” *ELH* 43.3, 1979, Richard Poirier, “Pater, Joyce, Eliot,” *James Joyce Quarterly* 26.1, 1988, Uttara Natarajan, “Pater and the Genealogy of Hardy’s Modernity,” *Studies in English Literature 1500-1900* 46.4, 2006 참조.

다.

「베넷 씨와 브라운 부인」에서 올프는 새로운 인물은 현재 베넷의 인물들이 빠져들은 “형태 없는 상태”에서 형태를 다시 “회복시켜야” 하고, 인물의 “가장자리 모서리를 날카롭게 하고, [인물]이 포함하는 범위를 깊게 해야” 한다고 말한다(387). 여기서 올프는 인상주의 화가들에게 영향을 받아서 “형태”라는 은유적인 표현을 사용하는 것 같고, 실제로 그녀의 소설들은 인상파 화가들의 스케치와 유사한 단순화 작업으로 인물을 재현한다. 제임스 내러모어(James Naremore)는 그녀의 작품에서 자주 사용되는 “무관심한 요약이나 해설”을 지적한다(100). 그녀의 글은 언제나 “스케치, 재빠르지만 명확한 요약”이며, “일련의 인상들이 꺾어져서 병렬된” 것이다(Naremore 101). 그리고 이런 방식은 작품의 화자뿐만 아니라 인물들 자신도 사용한다. 리는 델러웨이 부인이 자신을 타인처럼 “하나의 인물로 생각하면서” “요약한다”고 지적한다(*The Novels of Virginia Woolf* 100). 델러웨이 부인은 거울에서 “날카롭고, 화살같이 뾰족하고, 명확한” 자신을 본다(55). 하지만 여기서 “형태”는 올프의 인물이 갖는 기하학적인 공간을 지시한다. 그녀의 소설들은 언제나 상호관계에서 이해하는 것이 필요한데, 이 “형태”는 『델러웨이 부인』의 다음 작품인, 『등대로』의 램지 부인에서 구체화된다. 램지 부인은 자신을 “췌기 모양(삼각형-필자 주)의 어둠의 핵심”으로 상징하고(TL 95), 화가인 릴리(Lily)는 램지 부인을 자신의 작품에서 “삼각형의 보라색 형태”로 축소한다(TL 81).

「집안의 아이」(*The Child in the House*)에서 페이터는 인상들은 “밖에 더 큰 세상에서부터” 한 개인의 정체성이라는 집으로 들어오지만, 그들은 이미, 언제나 “두개의 인상들의 흐름, 아름다움과 고통의 감정”으로 분류되어 들어온다고 말한다(7). 왜냐하면 아이의 생각에서 “실재하는 것(actual)”은 언제나 “전형적인 것(typical)”으로 “끊임없이 대체되기” 때문이다(*The Child in the House* 13). 다시 설명하면 페이터의 인상은 언제나 허구적이고 관습적인 전형들이다. 그리고 브라운 부인이 “아름다움과 고통”처럼 양극단으로 상반된 전형들로 묘사될 때, 일반적인 상식에서는 모순되어 보이지만 페이터가 집으로 은유한 인물의 정체성이라는 공간적인 형태가 만들어진다. 플레시만은 이 작품이 “자세한 인물 연구”라고 주장하면서(69), “계속되는 여주인공의 애매모호성”을 예리하게 지적한다(87). 대립들로 묘사된 인물은 내용 차원에서 언제나 애매모호한 특질을 드러낸다. “그녀는 아주 젊게 느껴졌다. 동시에 말로 표현할 수 없이 늙은 것 같았다. 그녀는 칼처럼

모든 것을 관통하여 배었다. 동시에 그녀는 그것들을 바라보면서 밖에 있었다”(11). 델러웨이 부인은 피터를 독단적이라고 비판하면서 자신은 상대에 대해서는 물론이고 “자신에 대해서 나는 이렇다, 나는 저렇다 하고 말하지 않는다”고 말한다(11). 왜냐하면 그녀는 “이렇다” “저렇다”로 “가장자리 모서리를 날카롭게 해서” 하나의 형태로 공간적으로 구성되기 때문이다. 아나 스내쓰(Anna Snaith)와 마이클 윌트윅스(Michael Whitworth)는 “이렇게 관점들을 섞는 것은 울프 소설의 형식적인 양상들 중 하나며 그것은 공간을 구성하는데 가장 적절한 것이다”고 지적한다(20). 그리고 이렇게 구성된 애매모호성은 일반적인 기대와는 정반대로 인물이 “포함하는 범위를” 한층 “넓힌다”(“Mr. Bennett and Mrs. Brown” 387). “이렇다” “저렇다”는 언제나 “전형적인” 특질로 개인들의 다양한 변형들을 대표하고 대치한다. 그래서 램지 부인은 삼각형의 형태가 되었을 때, 자신의 “개성을 잃어버리고” “[자신]의 지평이 한없이 열린다”고 생각한다(TL 96).

II. 피터-울프의 새로운 작가

작품에서 델러웨이 부인과 피터의 관계는 상당히 비중을 차지하는 내러티브다. 작품의 첫 장면에서 델러웨이 부인은 피터와 “결혼하지 않은 것”이 “옳았다는 것을 입증하려” 한다(10). 그녀는 피터가 리처드와는 달리 “조금은 제멋대로 할 수 있는 권리, 다소 독립된 부분”을 허락하지 않기 때문에, “그와 헤어져야만 했고, 그렇지 않았다면 그들은 파괴되었을 것”이라고 “확신”한다(10). 피터 또한 그들 관계의 문제점을 인정한다. 피터는 “자신으로 말할 것 같으면 어리석었다. 클러리서에 대한 그의 요구는 어리석었다(그는 이제 알 수 있었다). 그는 불가능한 것을 요구했다”고 말한다(95). 하지만 델러웨이 부인은 인도에서 돌아온 피터를 만나며 “만약 [그녀]가 그와 결혼했더라면 이 들뜬 기분은 하루 내내 [그녀]의 것이었을 텐데” 하고 생각한다(70). 피터 또한 그녀와 결혼하기 원했던 것을 기억한다(60). 그는 여전히 “자신의 슬픔에 압도되고” 그 슬픔은 “테라스에서 바라다 보이는, 저물어 가는 날이 비추는 빛으로 소름 끼치도록 아름다운 달처럼 떠올랐다”(62). 피터는 “클러리서”하고 소리쳤지만, “그녀는 결코 돌아오지 않았고,” 그날 떠나서 “다시는 그녀를 보지 않았다”(97). 레이첼 보울비(Rachel Bowlby)는 작품

이 30년 전에 끝난 결혼 이야기, 델러웨이 부인이 피터가 아닌 리처드를 선택하면서 끝난 “낭만적인 드라마”를 현재의 런던에서 “고집스럽게 재상연”한다고 지적한다(87).

작품에서 결혼은 중요한 이야기지만, 여기서 결혼은 남녀 간의 결합이 아니라 인간들 간의 화합을 상징적으로 지시한다. 피터는 오랜만에 만난 “[델러웨이 부인]이 늙었다”고 생각하고, “그녀가 늙었기 때문에, 절대로 그것에 관해서는 아무런 언급도 하지 않으리라” 결심한다(60). 울프의 작품에서 대명사가 지시하는 것을 찾기가 쉽지 않은데, 피터가 “그것(it)”으로 지칭하는 것은 그녀가 늙었기 때문에 언급할 수 없는 무엇이다. 그리고 “그래, 당신에게 무슨 일이 있었나요” 하는 델러웨이 부인의 물음에 피터는 “나는 사랑에 빠졌어요” 하고 고백한다. 피터의 “그것”은 자신의 사랑이다. 피터는 왜 델러웨이 부인에게 자신의 사랑을 이야기하고 싶은 것일까? 여기서 더욱 흥미로운 것은 화자는 피터와 델러웨이 부인의 만남을 “싸움(battle)”으로 묘사한다는 사실이다. 부어톤(Bourton) 시절에도 델러웨이 부인은 피터가 자신과 샬리(Sally)를 방해한다고 생각했고, 현재도 누가 방문했는지 모르지만 이미 “방해하는” 것으로 인식하고, 자신의 수선하던 옷을 “순결(chastity)을 보호하고 개인적 자유의 높은 가치를 인정하는 처녀처럼” 감춘다(60). 피터의 주머니칼을 굳이 “남근의 상징”으로 보지 않아도, 반복해서 칼을 꺼내 만지작거리는 피터의 모습은 우스꽝스러울 정도로 호전적이다. 델러웨이 부인은 그들의 관계를 떠올리며 언제나 “그들의 말다툼”을 기억한다(53). 울프는 이들의 관계를 현대 남녀의 성(sex) 전쟁처럼 희극적으로 재현한다.

작품의 마지막 장면에서 피터는 그녀에 대한 모순된 긍정과 부정, 작품 내내 그를 괴롭혔던 감정적 갈등을 마침내 해소하는 것 같다. 그는 그녀를 “두려움”과 “황홀함”의 상반된 감정을 일으키는 근원으로 인식하면서 그녀의 애매모호성을 긍정하고 “그녀가 거기에 있었다”고 존재성을 선언한다(296). 아날리 에드몬드슨(Annalee Edmondson)은 여기서 “피터가 여전히 클러리서를 사랑하는 것을 깨닫는다”고 지적한다(113). 하지만 그들은 일상적인 사랑으로 설명할 수 없는 관계다. 델러웨이 부인은 피터가 분명 “그녀를 도와주었고” “그녀에게 책을 빌려주었으며” “매력적이고 영리하며 모든 것에 대해서 신념을 갖고 있던 남자”지만, 언제나 사랑이 문제라고 진단한다(192). 피터의 사랑은 단순한 한 남자의 한 여자에 대한 사랑이 아니라, 그녀가 증오하는 킬만 양의 종교처럼 그녀에게 중요한 “영혼의 자

유”를 파괴하는 “끔찍한 열정” “품위를 손상시키는 열정”을 의미한다(192).

피터가 델러웨이 부인에게 사랑 이야기를 하려는 순간, 화자는 그들이 마치 “싸움이 시작되기 전에 말들처럼” “나란히 파란 소파에 앉아서 서로에게 맞선다”고 묘사한다(66). 도대체 이들은 무슨 일로 맞서 싸우는 것일까? 피터는 자신의 사랑이 “세상에서 가장 중요한 것이며 어느 여인도 도저히 그것을 이해할 수 없다”고 주장한다. 반면에 델러웨이 부인은 자신의 파티가 바로 피터의 사랑 같은 것이며, 피터 같은 남자들은 결코 이해할 수 없는 것이라고 주장한다(184).⁶⁾ 피터는 “점심 먹고, 저녁 먹고, 끊임없이 파티를 열고, 무의미한 말을 하고, 의도하지도 않은 것들을 이야기하고, 예리한 지성을 무디게 하고, 분별력을 잃어가면서 시간을 헛되이 보냈다”고 그녀의 삶을 요약한다(118-19). 다시 델러웨이 부인은 피터의 사랑이 킬만 양의 종교처럼 “그것이 무엇이든지 간에 그것을, 영혼의 자유를 파괴한다”고 반박한다(192). 피터와 델러웨이 부인 간의 싸움은 사랑싸움이 아니라, 델러웨이 부인의 파티와 피터의 “사랑” 간의 대립이다. 피터와 델러웨이 부인은 그들이 대표하는 “관념”의 “가장자리 모서리”를 날카롭게 대립시키며 전통적 삼각관계에 얽힌 “인간 존재들 간의 갈등”을 상기시키며 “감정을 불러일으키는” 박진감 넘치는 드라마틱한 한 판 승부를 전개한다(“Mr. Bennett and Mrs. Brown” 387).

피터는 자신이 “그녀 생각에서 벗어날 수 없는” 것은 “그녀를 사랑하기” 때문이 아니라, 단순히 “그녀를 생각하는 것”이고 “비난하는 것”이며, “삼십년 뒤에 다

6) 작품에서 울프는 인물들의 특질과 그들 간의 갈등의 원인을 성(sex)에서 파생되는 것으로 자주 설명한다. 앞에서 언급된 델러웨이 부인과 셸리의 레즈비언 관계와 그것을 방해하는 남성 피터, 이 부분 그리고 다시 뒤에서 델러웨이 부인의 구성하는 능력을 여성의 능력으로 정의하는 피터는 이런 울프를 잘 보여준다. 이런 부분들에서 페미니스트 비평가들은 단순히 여성 소설가의 페미니스트 메시지를 읽지만, 여기서 울프가 모더니즘 미학을 페미니즘 이슈로 전환하는 것 자체에 주목할 필요가 있다. 이런 맥락에서 조애리의 「빅토리아조 후반 동성에 담론과 윤리적 주제: 윌터 페이터와 존 애딩턴 시먼즈」는 흥미로운 관점을 제시한다. 논문에서 조애리는 페이터의 동성애를 그리스 시대적인 이상향에 대한 열망과 연관시키며, 동성애에서 “페이터가 강조하는 것은 정신적 출산과 다양하고 직접적인 감각의 강화다”라고 주장한다(292). 울프가 레즈비언보다는 굳이 그리스 여류시인 사포(Sappho)에서 유래하는 사피스트로 자처했으며, 그녀의 동성애가 육체적 관계를 포함했는지 불분명한 것은 이런 페이터와 무관해 보이지 않는다. 페이터와 울프의 미학뿐만 아니라, 페이터의 동성애와 울프의 페미니즘과의 관계는 연구가 필요한 과제다.

시 시작하여 그녀를 설명해 보려고 하는 것”이라고 말한다(115). 피터는 “이렇게 세월이 흐른 뒤지만 그 자신조차도 클러리서에 대해서 아는 것은 단순한 스케치에 불과하다고 때때로 느꼈다”(118). 하지만 델러웨이 부인은 자신과 피터가 “언제나 말없이 의사소통을 할 수 있는 이런 이상한 힘을 갖고 있었다”고 말한다(90). 그렇다면 피터의 고백은 무슨 의미인가? 그는 이어서 그녀가 “[자신이] 만난 적이 있는 가장 철저한 회의론자 가운데 하나”라고 설명한다(117). 하지만 그는 그것은 “어떤 면에서는 뻔히 속이 들여다보이지만, 다른 면에서는 너무나도 수수께끼 같은 그녀를 설명하기 위해서 그가 만들어 보곤 하던 이론이었다”고 곧바로 수정한다(117). 그는 여기서 델러웨이 부인이라는 인물을 설명하는 화자 같은데, 그는 전통적인 화자와는 확연히 다르다. 그는 여동생인 “실비아(Sylvia)의 죽음,” “자신의 자매가 바로 눈앞에서 쓰러지는 나무에... 깔려 죽는 것을 본 것은 사람을 모질게 만들기에 충분했다”고 증거를 제시하지만, 이런 설명으로 델러웨이 부인의 애매 모호성을 일관성 있는 성품으로 정리하지 않는다(117). 피터는 자신의 설명이 그녀에 대한 가설인 것을 분명히 한다.

피터가 끝날 무렵 샐리는 리차드와 델러웨이 부인이 “행복한지” 의문을 제기하고, 그들에 대해서 “아무 것도 알 수 없”는데 “속단이나 하는” 우리는 모두 “수감자들”⁷⁾이라고 결론내린다(293). 하지만 피터는 “아무 것도 모른다는데 동의하지 않으며”(294), “선들이 되니까” “이제 성숙해지니까, 우리는 지켜볼 수 있고, 우리는 이해할 수 있으며, 그러면서도 감정의 힘을 잃지 않는다고” 말한다(295). 여기서 피터는 처음 델러웨이 부인을 만나서 울음을 터뜨리는 모습, 성급한 첫 번째 결혼과 현재 진행 중인 인도의 유부녀와의 사랑, 길에서 만난 여인을 쫓는 모습에 비견해서 변화를 암시한다. 하지만 이 부분은 단순하게 피터의 개인적인 성숙이 아니라, 그의 사랑과 대립된 파티의 의미, 그가 “완벽한 안주인”으로 이름 붙이고 비판한 델러웨이 부인의 존재 자체를 이해하기 시작한 것을 보여준다.

이 작품은 울프의 다른 소설들과는 달리 분명한 작가적 인물이 없다. 거의 모든 소설들에서 울프는 예술가, 작가 내지는 작가 지망생들을 등장시키는데, 피터는 글을 쓰려 의도는 했지만 “한 줄도 안 썼다”(286). 하지만 이제 그는 “성숙”해져서 “존재에 최상의 향기를 더해주는 힘,” “경험을 붙잡아 불 빛 아래에서 돌려

7) 여기서 샐리는 “prisoner”라는 단어를 사용하는데, 『르네상스』의 결론에서 페이터의 “외로운 수감자(a solitary prisoner)”를 연상시킨다(188).

볼 수 있는 힘”을 얻었다(119). 소설은 언제나 과거를 현재 순간에서 회상할 때 가능한 것이고, 그는 이제 델러웨이 부인의 속물적인 면모와 한없이 베푸는 어머니 대지의 면모 사이에서 갈등하는 감정을 밖에서 지켜 볼 수 있는 힘을 얻었다. 델러웨이 부인이 그를 사로잡았던 가장 중요한 존재였다면, 그는 이제 델러웨이 부인을 상류층의 속물이나 회의주의자로 만드는 전통적인 소설과는 다른 독창적인 책을 쓸 수 있다. 마침내 그는 델러웨이 부인의 상반된 인상, 자신의 대립된 감정들을 연결해서 그녀를 구성한다. 이런 그의 작업은 델러웨이 부인이 부재하는 현재에서 그가 인식하는 강한 감정을 통해서 가능하다. 그의 감정들은 분명 “거기에 그녀가 있었기 때문”에 과거에 일어났지만, 현재의 그가 과거의 대립된 감정들을 연결할 때 그녀는 비로소 창조되고 존재하게 된다.

작품에서 델러웨이 부인은 자신이 “무엇인가 중심을 이루고 고르게 퍼져나갈 수 있는 어떤 것”이 부족하다고 한탄한다(46). 울프의 인물은 언제나 구성되고, 당연히 “삶의 한 가운데는 텅 비어 있었고,” “빈 공간”이 있었다(46). 보올비는 델러웨이 부인이 “정체성의 부재” “통합의 부재”를 분명하게 드러내는 여자라고 지적한다(97). 하지만 델러웨이 부인은 “거울을 들여다보면서” 얼굴을 “응축시키고” “입술을 오므려서” 얼굴에 “구심점을 줄” 수 있는 인물이다(55). “그녀 자신이 되려는 어떤 노력, 어떤 부름이 있어 조각조각들을 다 모았을 때,” 그 때 비로소 그녀는 “하나의 중심, 하나의 다이아몬드” “그녀의 거실에 앉아서 만남의 장소(meeting-point)를 만들 수 있는 하나의 여자”로 생성된다(55). 여기서 울프는 “공간적으로 구성되는 주체성”을 분명히 한다(Snaith and Whitworth 1). 또한 “다이아몬드”와 “만남의 장소”⁸⁾ 같은 메타포는 삼각형의 램지 부인을 예견한다. 마침내 피터는 성숙한 작가로 델러웨이 부인의 존재성, 울프의 실재를 구성하는 원칙을 이해한다.

III. 델러웨이 부인 - 울프의 새로운 예술가

『르네상스』(*The Renaissance*)의 결론에서 페이더는 “처음에는 경험이 우리를

8) 여기서 델러웨이 부인을 “meeting place”가 아닌 “meeting-point”로 은유하면서, 울프는 인물의 기하학적인 공간성을 다시 한 번 강조한다.

홍수처럼 밀어닥치는 외부 사물들 아래 파묻는 것처럼 보이지만”(187), 경험들은 곧 “인상들”로 “축소되고” 그 인상들은 계속해서 변하고, “끊임없이 지나가며 사라져 간다”고 말한다(188). 인상들은 “시간에 제약받고” “끊임없이 분화되며” 한 순간 “현실이지만” 잠으려면 사라진다(*The Renaissance* 188). 하지만 그런 인상들의 흐름 중에 페이터는 “우리 삶에서 실재하는 것”이 “그 안에 의식(sense)이 내재된 하나의 예리한 인상”으로, “다소 덧없이 지나가며 남기는 흔적”으로 “순화되고 정제된다”고 말한다(*The Renaissance* 188). 그리고 그렇게 “순화되고 정제되는” 과정에서 바로 작가의 개인적인 특질이 개입한다. 예술가라면 당연히 주어진 자료들, 그것이 역사적인 자료이건 혹은 인상들이건 자신의 “내면의 비전”에 “이야기를 순응시킨 것,” “영혼”과 관계가 있는 사실, “특정한 개성이 편애하고 의지를 세우고 능력을 발휘해서 만들어진 그런 사실을 재현할” 때 예술이 된다(“Style” 106). 페이터는 문학과는 반대로 좀 더 사실에 가깝다고 이해되는 역사에서도 에드워드 기본(Edward Gibbon) 같은 역사가는 자신의 “기질”에 따라서 주어진 다양한 사실들 중에서 “선택하며” “다루기 어려운 재료들을 미리 생각했던 관점의 틀에 맞추어서 만든다”고 주장한다(“Style” 105). 페이터의 예술가는 자신의 재료가 무엇이건 “무한대로 다양한 모든 형태들 중에서 인간이 선호하는데 따라 수정된” 그런 사실을 “복사(transcribe)” 하는 사람이다(“Style” 106). 울프의 예술가는 바로 이런 페이터의 예술가를 의미하고, 델러웨이 부인은 그런 울프의 예술가이다.

작품은 처음부터 델러웨이 부인의 고립된 이미지를 반복해서 부각시킨다. 화자는 그녀를 “수녀”의 이미지로 묘사하고(45), 비상식적으로 결혼한 그녀에게 “시트처럼 들러붙어 있는 처녀성”을 언급한다(46). 그녀는 사무엘 리차드슨(Samuel Richardson)의 동일한 이름의 여주인공을 연상시킨다. 리차드슨의 클러리서는 자신의 생명 같은 순결을 잃어버린 후, 세상에서 자신을 철저하게 분리하며 거의 병적으로 자신의 죽음을 준비하고 마침내 죽는다. 델러웨이 부인이 클러리서라는 동일한 이름을 차용한 것은 이런 리차드슨의 클러리서를 내포한다. 작품의 첫 장면에서 그녀는 리차드슨의 클러리서와는 정반대로 환희에 차서 삶을 예찬하지만 동시에 고립과 죽음에 대한 공포어린 갈망을 드러낸다. 그녀는 윌리엄 셰익스피어(William Shakespeare)의 『심벌린』(*Cymbeline*)에서 이모젠(Imogen)의 가짜 죽음을 애도하는 구절을 시의 후렴구처럼 반복한다. “더 이상 두려워 말라, 태양열을 / 또한 광포한 겨울의 사나움도”(13). 그녀는 현재의 런던 거리에서 과거를 회상하

면서 분리되어 있고, 과거의 자신을 클러리서로 그리고 현재의 자신을 델러웨이 부인으로 분리하며 자신의 현재에 대해서 아주 부정적이다. “이렇게 델러웨이 부인이 되어, 이제는 클러리서조차도 아니다, 이렇게 리차드 델러웨이 부인이 되어서 말이다”(14). 그녀는 인간의 타락 이전의 에덴처럼 되찾을 수 없는 잃어버린 근원 내지는 본질을 그리워하는 모더니즘 소설의 전형적인 여주인공 같다. “한때 그녀는 부어톤에서 테라스 위를 거닐었지만”(282), 이제 그녀의 삶은 “매일 매일 부패와, 거짓말과, 잡담 속으로 떨어져 내렸다”(280). 작품은 부어톤 시절의 패기에 찬 젊음과 생명을 지닌 클러리서와 런던 사교계의 델러웨이 부인의 노쇠와 가능한 죽음을 분명하게 대조한다. 델러웨이 부인은 과거 부어톤에서 “순수하고 진실했던 샬리에 대한 [자신]의 감정”을 기억하지만(50), 지금은 “옛 감정의 흔적조차도 찾을 수가 없었다”(51). 그녀는 피터의 예언처럼 “완벽한 안주인”이 된 자신에게 절망하며 자문한다(93). “무엇을 꿈꾸고 있지? 그녀가 되찾으려 하는 것은 무엇일까? 펼쳐져 있는 책속에서 보았던 것 같은 시골 하얀 새벽의 어떤 이미지인가?”(12).

하지만 피터는 그녀가 처녀 적부터 “차갑고, 냉혹하며, 정숙한 채 하는 여자”라고 비평했다(10). 피터는 “그녀에 대해서 말할 수 있는 분명한 것은 그녀가 세속적이라는 것이며, 지위와 사교 그리고 세상에서 성공하는 것에 신경을 너무 쓴다”고 주장한다(115). 피터는 “그녀도 그것을 인정했다”고 재차 확인한다(115). 그녀는 언제나 “진짜 안주인처럼 완벽하게 예의를 지키며 다가와 그를 누군가에게 소개하고 싶어했다”(93). 그래서 그것이 피터를 “화나게 했”고, 그는 그녀를 “완벽한 안주인”이라고 불렀다(93). 델러웨이 부인의 차갑고 잔뜩이는 “완벽한 안주인”의 면모는 런던의 사교계나 리차드와의 결혼으로 파생된 특질이 아니다. 그녀는 자신의 정신적이고 물질적인 모든 안락이 “리차드 덕분이었고 그녀는 결코 그렇게 행복해본 적이 없었다”고 말한다(282). 또한 완벽한 안주인의 면모는 아이러니컬하게도 피터의 비평뿐만 아니라 감탄도 자아낸다. 피터는 “그 때조차도 그것 때문에 그녀를 숭배했고,” “그녀의 용기, 사교적인 본능을 치하했으며,” “일들을 수행해내는 그녀의 힘을 찬미했다”고 고백한다(93). 작품에서 델러웨이 부인은 자신을 런던의 현재와 부어톤의 과거로 나누어, 그녀가 “소녀 시절에는 아름다웠는데,” 여러번 “[리차드]를 실망시켰고,” 자신이 “무엇인가 중심을 이루고 고르게 퍼져나갈 수 있는 어떤 것”이 부족하다고 생각한다(46). 하지만 화자와 델러웨이 부인

모두 구체적으로 그녀가 준 실망이 무엇인지, 그녀가 과거와 달리 현재 부족한 중심이 어떤 것인지 설명하지 않는다. 화자는 그녀가 “탑 위로 혼자 올라갔고 햇볕 아래에서 나무딸기를 따는 그들을 떠났다”고 묘사하지만, 여기서 “그들”이 누구를 의미하는지 분명치 않다(70). 하지만 델러웨이 부인은 바로 이렇게 피터와 독자 모두에게 애매모호하고 알 수 없기 때문에 피터가 숭배하는, 그리고 가장 매력적인 인물이 되는 것이다.

작품에서 델러웨이 부인은 자신의 파티를 마치 예수의 최후의 만찬과도 같은 화합의 의식(儀式)으로 제시한다. 그녀는 파티에서 하는 것이 “자신을 내세우는 것을 즐기는” 것도 아니며 “유명한 사람들, 거창한 명사들을 주변에 두는 것”도 아니라고 말한다(183). 파티의 의미는 “베풀기 위해서 베푸는 것”이고, “그녀가 사랑하는 것은 오직 삶”이며, “그것이 파티를 여는 이유”라고 “삶을 향해” 그녀는 말한다(183). 하지만 그녀는 이 설명이 얼마나 “끔찍하게 막연한지” 잘 알고 있다(184). 그녀는 좀 더 구체적인 설명을 시도한다. 그녀에게 삶이란 “사우스 켄싱턴에 아무개” “위쪽 베이스워터에도 누군가” 그리고 “메이페어에는 또 다른 사람,” “그녀는 끊임없이 그들의 존재를 느끼”는 것이며 “그리고 얼마나 낭비인가를 느끼”는 것이다(185). 그래서 그녀의 파티는 나누어진 사람들을 “결합시키는” 것이며, 그렇게 “결합하는 것”이 뭔가를 창조하는 것이며, 그런 행위를 그녀는 “베푸는 것”으로 정의한다(185). 델러웨이 부인은 피터의 사랑이 킬만 양의 종교와 함께 개인의 분리된 방을 강압적으로 하나로 만들려고 하지만 문제를 해결하지 못했다고 비판한다. “여기에 방 하나가 있고, 저기에는 다른 방이 있었다. 종교가 그 문제를 풀었나? 혹은 사랑이?”(193) 반면에 델러웨이 부인은 그녀의 파티가 분리된 방들을 연결한다고 제시한다. 실제로 파티는 피터와 샬리는 물론이고 계급적인 우월함과 거만함으로 초대하기 싫어했던 가난한 사촌, 엘리 헨더슨(Ellie Henderson), 킬만 양의 강한 영향력 아래 반항적인 딸 엘리자베스(Elizabeth)도 참석하며 화합을 상징한다. 또한 델러웨이 부인은 자신의 이야기와 작품 내내 대립을 이루며 자신의 파티를 중단시켰던 셉티머스의 내러티브를 연결한다. 하지만 이런 파티의 의미는 그것의 모든 긍정적인 상징성에도 불구하고 너무도 추상적이고 비현실적인 해결책이다. 델러웨이 부인은 파티에서 수상을 대접하는 안주인으로 승리감을 느끼면서, 동시에 “이 걸치레들, 이 승리들은... 속이 텅 비어 있다”고 인정한다(265).

셉티머스의 소식을 들은 후 델러웨이 부인은 그의 이야기와 연결을 시도한다. 처음 소식을 들었을 때, 그녀는 “[그녀]의 파티 한 가운데”에, “죽음”이 있다고 경악한다(279). 작품의 첫 장면부터 그녀가 두려워했고 작품에 내재된 긴장감을 주었던 죽음과 중단의 공포가 표면화되고 실현된다. 이 부분은 독자들 또한 공포를 느끼며 기다려 왔던 장면이다. 그녀는 혼자서 작은 방으로 들어가고, 그가 어떻게 죽었으며, 왜 죽었는지 생각한다(280). 그런데 여기서 이상한 것은 셉티머스의 죽음이 오로지 델러웨이 부인의 생각으로만 보고된다는 것이다. 이것은 작품 내내 3인칭 화자가 델러웨이 부인과 셉티머스의 내면을 자유롭게 들락날락했던 것과는 아주 대조적이다. 델러웨이 부인은 그가 뭔가 삶에서 중요한 것, “보물을 들고 뛰어들어가지 않았을까” 생각한다(280). 그리고 그녀는 셰익스피어의 유명한 오셀로(Othello)의 대사, “만약 지금이 죽을 때라면, 지금이 가장 행복한 때이다”라는 구절을 기억한다(281). 다음으로 그녀는 셉티머스를 브래드쇼(Bradshaw)를 통해서 유추한다. 브래드쇼는 “위대한 의사지만” “상대의 영혼을 강요하는” 인물로 요약되고 부정되며, 그가 셉티머스의 “삶을 견딜 수 없게 만들었다”고 해석한다(281). 물론 이런 델러웨이 부인의 생각은 지극히 주관적이다. 셉티머스는 “죽고 싶지 않았고,” “삶은 아름답고” “태양을 뜨거웠으며,” 단지 자신에게 뭔가를 계속 요구하는 것 같은 인간들에게 자신을 주겠다고 외치며 창문에서 뛰어내렸다(226). 셉티머스는 스스로를 예수 그리스도로 착각하는 과대망상증 환자임에 분명하다.

장 기게(Jean Guignet)는 델러웨이 부인의 해석은 “그것들을 상상한 사람”에 속한 것이라고 지적한다(240). 다시 설명하면 작품에서 중요한 것은 셉티머스의 죽음, 그 자체가 아니다. 그의 죽음은 델러웨이 부인이 작품 내내 두려워하는 죽음의 간극을 극명하고 강렬하게 드러낸다. “파티의 화려함이 땅바닥에 떨어졌다”(280). 델러웨이 부인은 셉티머스의 죽음을 “소통하려는,” “중심”에 이르려는 시도, “포용”으로 해석한다(280). 블룸은 이 부분에서 울프가 “삶을 제대로 숭배하는 것은 죽는 행위로 그런 고립에 도전하는 것”을 보여주며, 그런 그녀의 “태도”는 “완전히 허무주의적”이라고 비판한다(*Virginia Woolf: Modern Critical Views* 3). 그러나 작품에서 델러웨이 부인은 자살하지 않으며, 셉티머스의 죽음은 오히려 그녀의 인식의 변화를 가져온다. 그녀는 항상 보아왔던 창문 너머로 “하늘”과 “맞은편 집에 노부인”을 바라보는데(282), 전에도 보았지만 오늘 하늘은 “그녀에게 아주 새로웠다”(283). 전에도 노부인이 “이층으로 올라가는 것을 지켜보았고,” 그

때도 “노부인이 창가에서 물러가는 것을 보는 것은 기묘했다, 이상했다, 맞아 감동적이었다”(192). 그녀는 “저것이 기적이고 저것이 신비인데” 하고 생각했었다(193). 하지만 지금 그녀는 “자신을 똑바로 응시하는 노부인”을 보면서 그녀의 방과 자신의 방을 연결한다(283). 이 행위는 신비주의적인 것 같지만, 델러웨이 부인은 피터의 대립된 감정처럼 셉티머스의 죽음과 자신의 파티 간의 극명한 대조가 만들어내는 강렬한 인식에서 두 방을 연결하는 것이다. 이것이 울프의 “존재의 순간”이며, 그녀는 여기서 삶과 죽음 같은 대립들의 관계성, 그들의 상대적인 차이들이 의미를 만들어 내는 것을 깨닫는 것이다. 울프는 독자들이 “리처드 델러웨이는 좋아하고 휴 위트브레드는 미워하도록 의도했다”고 말한다(L III 195). 작품은 의도적으로 대립으로 인식되는 다양한 인물들, 생각들, 사회적 문제들을 제시하고, 그들의 대립은 분명 갈등으로 인지되면서 독자의 감정을 불러일으킨다. 하지만 바로 그런 대립과 갈등이 하나의 흐름의 내러티브를 구성한다. 그녀는 전통적인 소설처럼 주제론 적인 차원에서 대립 간의 갈등을 해소하는 것이 아니라, 대립들을 나란히 병치하면서 그들 간의 이미 내재된 연속성을 드러낸다. 그것이 델러웨이 부인의 애매모호성의 진면목이며 그녀의 구성하는 능력이다.

페이터와 울프의 미학에서 인상, 다시 말하면 인식이 언제나 실재를 만든다. 『르네상스』의 결론에서 페이터는 사물의 세계와 정신적인 세계 모두가 어떤 정형화된 본질이 있지 않다고 말한다(186-87). 페이터에게 물질적이고 정신적인 세계는 모두 “끊임없는 흐름의 상태”이며 우리의 “경험”이 축소되어 남는 “인상”은 “끊임없이 날아가지만,” 우리는 그런 인상들을 가지고 사물과 인물의 세계를 구성하며 “끊임없이 우리 자신을 엮었다 풀었다 한다”(188). 물론 여기서 페이터의 인상은 일상적으로 이해되듯이 개인의 독특한 내면의 산물이 아니며, 언제나 물려받은 문화의 허구적인 전형들을 의미한다. 사물과 인물 같은 실재는 주체와 객체의 상호관계에서 언제나 존재하며, 그들의 실재를 구성하는 인상은 문화적으로 상속되는 인식체계의 틀 안에서 언제나 형성된다. 델러웨이 부인에게 노부인은 대상이고 객체지만, 노부인에게는 델러웨이 부인이 대상이고 객체다. 그리고 노부인의 삶은 바로 셉티머스의 죽음으로 드러난 삶의 인상이다. 작품 내내 델러웨이 부인은 독립된 자아와 대상들 간의 간극, 삶과 죽음 간의 간극으로 고통스러워했지만, 그들은 이미 그렇게 나누는 인식하는 체계에서 연결된 상대적인 개념일 뿐이다. 그녀는 마침내 그녀를 괴롭혔던 분리된 방들이 분리되어서 연결된 것을 깨

닫는다. 더글라스 마오(Douglas Mao)는 델러웨이 부인이 브래드쇼를 통해서 셉티머스와 연결되듯이, 델러웨이 부인은 자신을 바라보는 이웃집 노부인의 시선을 통해서 자신과 노부인을 연결한다고 지적한다(51). 특히 작품은 델러웨이 부인과 셉티머스를 극명하게 대조시킨다. 자살하려는 순간에 셉티머스는 “건너편 계단을 내려오던 어떤 노인이 멈추어 서서 그를 빨리 쳐다보는” 것을 보았지만, 델러웨이 부인과는 달리 그 노인과 자신을 연결하지 못한다(226).

작품 시작부터 델러웨이 부인은 삶이란 “그것을 구성하고, 하나를 중심으로 쌓아 올리고, 무너뜨리고 그리고 매순간 새롭게 창조하는” 행위로 정의한다(5). 그리고 그녀는 “그 비상한 재능, 여성의 재능, 그녀가 어디에 있는지 간에 자신만의 세계를 만들 수 있는 그런 재능을 갖고 있었다”(115). 작품은 자신만의 세계로 구성하는 예술가의 능력을 여성적인 능력으로 정의하며, 셉티머스의 아내 레지아(Rezia)에게도 동일한 재능을 부여한다. 여기서 올프는 전통적인 여성적인 행위들, 파티를 열고, 뜨개질하고, 바느질해서 모자를 만들고, 멋지게 옷을 차려 입는 행위 자체를 예술로 미화하는 것이 아니다. 이런 행위들의 공통점은 델러웨이 부인과 레지아가 전혀 예술적인 재료들이라고 간주되지 않는 여성적인 일상들을 자신만의 비전으로 변화시켜서 예술로 승화시킨다는 것이다. 그들은 상대적으로 하찮은 일로 과소평가되었던 여성적인 일들에 피터와 셉티머스가 감탄하는 자신들만의 세계를 만들 수 있는 비전을 가미하면서 페이터의 예술가가 된다. 올프의 여자들은 주어진 세계에서 그 세계의 재료들을 가지고 “여러 색의 다양성”으로 “주인 역할을 맡고” 자신만의 “향기와 향신료”를 떠서 나누는 삶의 예술가이다(L II 426). 작품에서 브루톤(Bruton) 부인은 “사람들을 재단해서 나누는 의미를, 클러리서 델러웨이가 그러듯이 사람들을 재단해서 나누고 다시 엮어매는 것을 결코 알 수 없었다”고 말한다(157). 델러웨이 부인의 파티는 사람들이라는 재료를 사용해서 나누고 다시 구성하는 예술행위다. 피터는 델러웨이 부인이 “언제나 사람들이 있어야” 한다고 비판하지만(118), 그녀에게 사람들은 파티라는 예술을 구성하는 재료다(185). 델러웨이 부인은 자신의 비전에 따라 “방문하고 명함을 남기고 사람들에게 친절을 베푸는 것 같은 그런 일들이 그물조각같이 얽혀 있는 망,” “끝도 없는 왕래들(traffic)”을 만들며 자신의 재료들인 사람들을 분류하고 연결하는 예술가다(117). 파티에서 델러웨이 부인은 “자신이 아니라 다른 어떤 존재가 되는 것”을 느끼고, 그 존재는 “자신이 어떻게 생겼는지를 아주 잊어버리고 층계 꼭대기에 박

힌 말뚝처럼 서있다고 말한다(259). 그녀는 울프의 예술가로 “세상에서 격리되어, 벗어나서” 관찰자의 위치에 서고, 그러면 “모든 이들이 어떤 면에서 환상 같았지만 다른 면에서는 훨씬 더 실재하고” “삶의 존재가 물리적으로 실재하게 된다”(184). 델러웨이 부인은 삶과 죽음의 끊임없이 오르락내리락 움직이는 “파도로부터 빨아올려진 하나의 형태”로 그녀의 파티를 구성한다(86).

IV. 결론

『델러웨이 부인』은 『제이콥의 방』과는 달리 글쓰기에 관한 화자의 이야기와 인물들의 이야기를 분리시키지 않는다. 작품에서 인물들의 이야기는 그것이 주목하는 모든 사회적이고 정치적 비평들과 함께 언제나 작가가 어떻게 실재를 구성할 것이며, 어떻게 독자 또한 작가처럼 읽기 과정에서 인물을 이해하고 작품이라는 실재를 구성할 것인가 하는 메타픽션적인 내러티브를 포함한다. 인물들은 언제나 화자처럼 주체와 객체의 관계성 속에서 “재현된 생각”을 보고한다(Banfield 331). 아담 파크스(Adam Parkes)는 울프가 『제이콥의 방』에서 제이콥에게 “이중의 역할”을 부여해서, 화자의 “내러티브 비전의 대상”일뿐만 아니라, 그 자신을 “보고 있는 주체”로 만든다고 지적한다(159). 델러웨이 부인과 피터는 화자처럼 대상을 보는 자신을 바라보는 “주체”가 되어서 그들의 비전을 성취한다. 『델러웨이 부인』은 『제이콥의 방』에서 사용하기 시작한 페이터의 인상의 개념으로 울프가 작가로서 고민해왔던 분리와 연결의 문제를 해결한다. 분리와 연결은 상반되고 모순된 욕망이 아니라, 분리되었기에 연결할 수 있다. 물론 이것은 형식적인 연결이다. 인상주의는 한편으로는 인간 존재가 각각의 개인적인 관점이 만드는 인상들의 방에 “외로운 수감자”로 갇혀서 “자신만의 꿈의 세상”을 유지한다고 한탄할 수 있다(『르네상스』 188). 하지만 인상은 언제나 인식하는 자가 자신을 주체로 분리하는 대상과의 차이에서 구성되고 그렇게 이미 연결되어 있다. 물론 이것은 오직 강한 예술가만이 인지하고 연결할 수 있다.

『제이콥의 방』을 시작으로 울프는 『델러웨이 부인』을 거쳐서 『등대로』에 이르기까지 통합이라는 관계성에 집착한 소설을 쓴다. 울프가 초기작들에서 개인의 독립성과 화합처럼 대립하는 이원적인 관념들을 주체의 차원에서 통합하려 했다

면, 『댈러웨이 부인』은 형식의 차원에서 그 관념들을 통합한다. 통합이라는 관점에서 『제이콥의 방』은 분명 부족한 작품이고, 반면에 『댈러웨이 부인』과 『등대로』는 완벽하게 완성된 관계성의 소설을 보여준다. 하지만 파멜라 코기(Pamela Caughie)는 울프에게 “통합”이란 작품의 주제가 아니라 허구적 소설에 반해서 실제로 여겨지는 우리의 삶과 글쓰기를 동일하게 연결해서 구성하는 “하나의 관계”일 뿐이라고 지적한다(75). 울프는 이후 『파도』(*The Waves*)를 시작으로 『세월』(*The Years*) 『막간』(*Between the Acts*)에 이르기까지 일상적으로 분열로 인식되는 내러티브를 구사한다. 하지만 울프의 미학에서 통합과 분열은 관계성의 다른 이름일 뿐, 통합은 통합을 의미하지 않고 분열은 분열을 의미하지 않는다.

(국민대)

인용문헌

- 정명희. 「『제이콥의 방』-버지니아 울프와 월터 페이터」. 『영어영문학』 59.2 (2013): 295-317.
- 조애리. 「빅토리아조 후반 동성애 담론과 윤리적 주체: 월터 페이터와 존 애딩턴 시먼즈」. 『현대영어영문학』 58.1 (2014): 275-94.
- Banfield, Ann. *The Phantom Table*. Cambridge: Cambridge UP, 2000.
- Bizot, Richard. “Pater and Yeats.” *ELH* 43.3 (1979): 389-412.
- Bloom, Harold. “Introduction.” *The Selected Writings of Walter Pater*. New York: Columbia UP, 1974. vii-xxxi.
- _____. “Introduction.” *Virginia Woolf: Modern Critical Views*. New York: Chelsea House, 1986. 1-6.
- Bowlby, Rachel. *Virginia Woolf: Feminist Destinations*. New York: Basil Blackwell, 1988.
- Caughie, Pamela L. *Virginia Woolf & Postmodernism*. Urbana: U of Illinois P, 1991.
- Donoghue, Denis. *Walter Pater*. New York: Knopf, 1995.
- Fleishman, Avrom. *Virginia Woolf*. Baltimore: The Johns Hopkins UP, 1975.
- Guiguet, Jean. *Virginia Woolf and Her Works*. New York: Harcourt, Brace & World, 1962.
- Edmondson, Annalee. “Narrativizing Characters in *Mrs. Dalloway*.” *Journal of Modern Literature* 36.1 (2012): 17-36.
- Hussey, Mark. *Virginia Woolf A-Z*. New York: Oxford UP, 1995.
- Lee, Hermione. *The Novels of Virginia Woolf*. London: Methuen, 1977.
- _____. *Virginia Woolf*. New York: Alfred A. Knoff, 1997.
- Mao, Douglas. *Solid Objects*. Princeton: Princeton UP, 1998.
- Meisel, Perry. *The Myth of the Modern*. New Haven: Yale UP, 1987.
- Naremore, James. *The World Without a Self*. New Haven: Yale UP, 1973.
- Natarajan, Uttara. “Pater and the Genealogy of Hardy’s Modernity.” *Studies in English Literature, 1500-1900* 46.4 (2006): 849-61.

- Parkes, Adam. *A Sense of Shock*. New York: Oxford UP, 2011.
- Pater, Walter. "The Child in the House." *The Selected Writings of Walter Pater*. Ed. Harold Bloom. New York: Columbia UP, 1974. 1-16.
- _____. "Style." *The Selected Writings of Walter Pater*. Ed. Harold Bloom. New York: Columbia UP, 1974. 103-25.
- _____. *The Renaissance*. Berkeley: U of California P, 1980.
- Poirier, Richard. "Pater, Joyce, Eliot." *James Joyce Quarterly* 26.1 (1988): 21-35.
- Prudente, Teresa. *A Specially Tender Piece of Eternity: Virginia Woolf and the Experience of Time*. Lanham: Lexington, 2009.
- Snaith, Anna and Michael H. Whitworth. "Introduction." *Locating Woolf*. Ed. Anna Snaith and Michael H. Whitworth. New York: Palgrave, Macmillan, 2007.
- Woolf, Virginia. *Mrs. Dalloway*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1953.
- _____. *A Writer's Diary*. Ed. Leonard Woolf. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1953.
- _____. *To the Lighthouse*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1955.
- _____. *The Letters of Virginia Woolf*, vol. II. Ed. Nigel Nicolson and Joanne Trautmann. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1976.
- _____. *The Diary of Virginia Woolf*, vol. II. Ed. Anne Olive Bell. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1980.
- _____. *The Letters of Virginia Woolf*, vol. III. Ed. Nigel Nicolson and Joanne Trautmann. New York: Harcourt, Brace, Jovanovich, 1980.
- _____. "Character in Fiction." *The Essays of Virginia Woolf*, vol. III. Ed. Andrew McNeillie. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1988. 420-38.
- _____. "Modern Novels." *The Essays of Virginia Woolf*, vol. III. Ed. Andrew McNeillie. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1988. 30-37.
- _____. "Mr. Bennett and Mrs. Brown." *The Essays of Virginia Woolf*, vol. III. Ed. Andrew McNeillie. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1988. 384-89.
- Zwerdling, Alex. *Virginia Woolf and the Real World*. Berkeley: U of California P, 1986.

Abstract**Mrs. Dalloway as a Paterian Artist**

Myunghee Chung

Mrs. Dalloway shows Virginia Woolf's mature narrative style as a modernist: a fragmentary double narrative, abrupt transitions between binary opposite perspectives and a continuity out of these discontinuous shifts. Still, this novel has a relatively traditional plot and characters in comparison to her later novels, such as *The Waves* and *Between the Acts*. On a thematic level, it resembles social novels and deals with varied subjects from the metaphysical such as "the privacy of soul," love and religion as well as social and political issues such as differences in class and Imperialism. It, however, is very much concerned with how to write a new novel. It creates Woolf's unique character and declares her own aesthetic by revisioning Walter Pater's Impressionism.

By appropriating Pater's impressions, which are fictional and conventional stereotypes, Woolf reveals her process to remake her own aesthetic and this is described in her argument with Arnold Bennett over characters in the novel. Whether it is reality or a character, it always is composed with binary opposite categories. And Mrs. Dalloway is the first protagonist created by this aesthetic. The novel is oddly concluded with Peter's consciousness instead of Mrs. Dalloway's. Here, Peter finally understands the meaning of Mrs. Dalloway's art of living and is to be the first Woolfian writer. Mrs. Dalloway is a Paterian artist as she remodifies whatever materials are given to her. Woolf is not simply overvaluing and idealizing womanly domestic works such as throwing a party or weaving and sewing. To Woolf, every character is simply a medium through which novelists can express their vision, their various thoughts about almost anything in the universe. Woolf adopts Pater's notion of an artist and sublimates Mrs. Dalloway's life and

party into an art form.

■ Key words : reality, character, “the privacy of soul,” party, Paterian artist
(실재, 인물, “영혼의 자유,” 파티, 페이터적인 예술가)

논문접수: 2014년 5월 26일

논문심사: 2014년 6월 6일

게재확정: 2014년 6월 13일