

“울프 여사는 영화를 발견했다”: 1920년대 영화와 버지니아 울프의 영화적 글쓰기

손 현 주

1. 모더니즘과 영화

모더니즘과 영화는 따로 떼어 생각할 수 없을 만큼 긴밀하게 연관되어 있다. 미리엄 헨슨(Miriam Hanson)은 모더니티는 “영화 속에서 그리고 영화를 통해 실현된다”고 주장했는데, 이는 도시 대중의 집단적 문화경험의 대표적형태로 부상한 영화가 지니는 독보적 위치를 대변해 준다(Humm 130). 버지니아 울프를 비롯한 여러 모더니스트 작가들이 활동하던 1920년대는 영국문화에 있어 영화가 중요한 일부로 자리매김하게 되는 시기이기도 하다. 1897년 루미에르(Lumiere)가 “역에 도착하는 기차”라는 영상을 제작하여 일반에 공개한 이후 영화는 상업적, 기록적, 예술적으로 각광받으며 급속히 발전하여, 1920년대에는 유럽과 미국의 대도시마다 영화관이 설치되고 미국의 헐리우드가 상업적 영화의 메카로 자리 잡게 되었다. 영화는 현대 문화경험의 핵심으로, 모더니즘이 숨 쉬는 대기의 일부가 되었다. 울프는 런던을 중심으로 생활하며 이러한 현대적 경험과 문화적 논쟁의 한 가운데 있었으며 그의 글쓰기는 영화적 요소를 의식적 또는 무의식적으로 받아들여 체화하고 있다. 이 글은 특히 1920년대 런던을 중심으로 보급되었던 영화들을

살펴보고, 이들 영화와 당시 모더니스트 작가들의 관계 속에서 울프의 작품에서 영화적인 글쓰기 기법들을 찾아보고자 한다.

1925년 런던에서는 런던영화협회(London Film Society)가 설립되었고 진보적 영화평론지 『클로즈 업』(*Close Up*)이 발행되었다. 런던 영화협회의 설립에는 아이버 몬테규(Ivor Montagu), 아이리스 베리(Iris Barry), 블룸즈베리 그룹의 일원이었던, 로저 프라이(Roger Fry)와 메이나드 케인즈(J. Maynard Keynes), 클라이브 벨(Clive Bell) 등과, 영화감독 안토니 애스퀴스(Anthony Asquith), 조지 버나드 쇼(George Bernard Shaw), 웰즈(H.G. Wells) 등 문화 예술계 인사들이 대거 참여했다. 이 협회에서는 매달 야심차게 선정한 영화들을 선보였고 런던영화협회는 당시 런던에서 영화를 접할 수 있는 최고의 장소가 되었다. 여기서는 할리우드의 상업적 대중적 영화와 실험적 아방가르드 영화들이 함께 제공되었다. 세르게이 아이젠슈타인(Sergei Eisenstein), 팍스트(G.S. Pabst), 칼 드레이어(Carl Dreyer) 등 유럽 거장들의 작품과 레제르와 머피(Leger and Murphy)의 『기계무용』(*Ballet Mekanique*, 1924 프랑스), 『칼리가리 박사의 캐비닛』(*The Cabinet of Dr Caligari*, 1920 독일) 등 실험영화 등과 함께 채플린(Charlie Chaplin) 영화도 상영되었다. 이 밖에도 동식물을 찍은 과학영화들이 상영되어 이제까지 육안으로 볼 수 없었던 식물의 세계의 꽃의 개화나 동물해부 과정 등 새로운 볼거리를 제공해 주었다. 이러한 과학의 발전은 모더니즘 예술의 발전과 함께 진행되어 새로운 영감과 아이디어를 제공하였고 지금까지와는 전혀 다른 경험을 가능케 했다. 이러한 영향의 예로 바네사 벨(Vanessa Bell)은 제왕절개 수술영상을 본 것에 대해, H.D.와 도로시 리차드슨(Dorothy Richardson)은 과학의 세밀한 관찰과 시공간에 대한 새로운 아이디어에 대해 서술하기도 했다(Humm 138).

울프와 그 동시대의 작가와 예술가들은 런던의 한가운데 자리한 “픽처 팰리스(Picture Palace)”에서 다양한 형태의 영화를 접할 수 있었고 울프 자신도 1920년대의 런던을 중심으로 활동하며 영화협회에서 제공하는 토요 시사회에 참석하여 할리우드의 상업적 영화와 더불어 당시 독일 프랑스 러시아의 실험적 예술영화들도 함께 관람했다. 울프는 일기에 당시 영화협회가 주관하는 영화를 보기 위해 “픽처 팰리스”에 갔었다고 적고 있다(Woolf, *Diary 1* 28). 이러한 경험은 모더니즘 작가들의 문학적 실험에 새로운 아이디어를 제공하였고, 울프의 소설들에도 이러한 영화적 요소들이 드러난다. 그의 영화에 관한 에세이 「시네마」(“The Cinema”)

는 울프의 영화에 대한 깊은 관심과 이해를 바탕으로 하고 있다.

영화에 대한 사회전반의 관심은 1920-30년대 데일리 메일, 베너티 페어, 아텔 피, 보그 등 인기 잡지들을 통한 열띤 영화논쟁으로 이어졌고 유럽 전역에서 피카소, 조이스등 아방가르드 예술가 작가들의 참여도 눈에 띈다. 특히 1920년대에는 초현실주의적, 다다이즘적 영상들을 통해 꿈이나 부조리 등을 담아내며 시간성을 전복시키는 실험을 하기도 했다. 이러한 예술영화들은 기존의 소설이 제공하는 서사구조를 전복시켜 프로이트의 꿈의 세계처럼 논리성과 시간성을 벗어나는 부조리함을 추구하기도 했다. 그리고 이러한 실험적 예술영화들은 러시아 프랑스 독일 영국에서 정기적으로 상영되었다(Humm 134-35). 울프를 포함해 그와 가장 가까운 지식인들의 모임이었던 블룸즈베리 그룹도 영화와 영화이론의 전개에 여러 모로 관련을 맺고 있다. 케인즈와 클라이브 벨은 런던영화협회 창립에 참여하였고, 벨의 경우 1922년과 1929년에 할리우드의 상업영화에 반대하여 초현실주의 예술영화를 옹호하는 글을 발표하기도 했다. 던컨 그란트(Duncan Grant)는 1914년 “The Scroll”이라는 표제의 실험적 전시를 열었는데, 자신의 작품을 움직이는 스크롤의 형태로 전시함으로써 영화적 요소를 미술에 접목시켰다(Marcus 100-101). 로저 프라이는 영화를 하나의 예술형태로, 그리고 정신분석학적인 측면에서 영화는 현실에서 이루지 못하는 욕망을 대리 충족시켜줄 수 있는 매체로 보았다(Marcus, note 457). 울프의 호가스 출판사는 영화에 관한 팜플렛들을 인쇄하기도 했다.

2. 「시네마」¹⁾

울프의 에세이 「시네마」는 영화의 잠재성을 간파한 영국최초의 평론으로 평가 받는다. 이는 그가 로버트 웨인(Robert Wiene)의 『칼리加里 박사의 캐비닛』(*The Cabinet of Dr Caligari*, 1919 독일)을 관람하고 영감을 받아 썼다고 한다

1) 이 에세이는 여러 버전으로 출간되었는데 “The Cinema”라는 제목으로 1926년 미국에서 『아트 Arts』지에 발표되었고, 이어 7월에 영국에서는 『아테나움 Athenaeum』에, 그리고 같은 해 8월 “The Movies and Reality”라는 제목으로 『뉴 리퍼블릭 New Republic』에 실렸다(McNeille 1994).

(Marcus 109). 울프는 영화가 새로 태어난 매체로 아직은 미숙한 단계에 있지만, 문학과 다른 자극과 감동을 선사할 수 있다는 점과 영화만이 가지는 특성을 개발 시킨다면 무한한 잠재력을 가진 새로운 장르라는 점을 간파했다.

울프는 당시 새로이 등장한 ‘영화’라는 매체와 문학과의 관계를 꿰뚫어 보고, 당시는 저급하게 여겨졌던, 걸음마 단계의 영화가 이미 노쇠하여 신선함과 창의력을 잃어가는 문명의 여타 요소들과 비교하여, 무한한 가능성을 가진 새로운 영역임을 알아보았다.

우리 안에 더 이상 야만인은 존재하지 않고, 우리는 문명의 맨 끝자락에 놓여 있어, 이미 말해지지 않은 것은 없고, 야심차게 무언가를 추구하기엔 너무 늦었다고들 말하지만, 이런 철학자들은 아마도 영화에 대해 잊고 있는 것 같다.
(“The Cinema” 268)

비록 조야하기는 했지만, 관객의 온 정신을 빼앗고, 몰입시키는 영화라는 새로운 매체에서 울프는 강력하고 거대한 새로운 예술형태의 가능성을 보았다. 당시 유행하던 문학작품을 영화화하던 풍조를 언급하며 문학이 영화의 방대한 소재의 보고가 될 수 있다는 점 또한 간과하지 않았다.

너무도 많은 예술들이 도움을 제공하려고 대기중인 것 같다. 예를 들면, 문학이 있다. 전 세계의 모든 유명한 소설들의 널리 알려진 등장인물들과 유명한 장면들이 요청하기만 하면 영화로 만들어 질 것 같다. (269)

비록 영화가 소설을 차용하더라도, 울프는 영화가 문학에 종속되거나 하위영역에 속한다고 보지 않았다. 그는 영화가 영화 특유의 매체 특성을 살린다면, 문학작품을 어설픈 영상화하는 단계에서 벗어나, 문학을 넘어서는 독자적 영역을 개척해 그 자체로 강력한 예술형태가 될 것이라 예측했다. 즉, 영화는 문학의 언어가 표현하기에는 한계가 있는 시각적인 역동성에 그 강점이 있다는 것이다.

우리의 생각과 느낌이 보는 것과 관련되어 있다면, 그림이나 시에는 소용이 되지 않는 시각적 감정의 여분이 어찌면 아직 영화를 기다리고 있는 지도 모른다. (271)

예를 들어, 울프의 『칼리가리 박사의 캐비닛』을 관람하던 중 화면 구석에 올챙이 같은 반점이 갑자기 나타나 커지는 것을 보고, 그 것이 어쩌면 살인괴물의 뇌 속에 전개되는 왜곡된 상상력을 상징하는 것이 아닐까 생각하게 된다. 비록 나중에 이 반점은 우연히 스크린에 나타난 오류로 밝혀졌지만, 울프는 이러한 시각적 효과가 “무섭다”라는 말보다 훨씬 효과적으로 “공포”의 심리상태를 전달할 수 있음을 지적한다(272). 그리하여 영화는 소설이나 그림이 흉내 낼 수 없는 속도로 꿈이나 환상의 세계에서나 볼 수 있을 그런 세계, 실재하지 않는 멋진 건축물이나 자연의 환상적 비경들을 우리 눈앞에 펼쳐 보일 수 있을 것이고, 또한 지나간 과거의 추억을 자연스레 눈앞에 전개시킬 수 있을 것이고, 소설과 연극 등에서 매끈하게 넘어가기 어려운 공간 상의 거리나, 시간적 간극도 무리 없이 넘나들 수 있을 것이라고 보았다(272).

「시네마」에서 울프는 영화가 갖는 시각적 특성을 정신분석학적인 측면과 연결시키고 있다. “만일 영화가 생각을 사물로 표현하는 새로운 상징을 가지고 있다면, 그리고 우리의 생각과 감정이 그토록 많이 시각과 관련되어 있다면 우리의 무의식적 기억들은 영화가 제공하는 시각적 상징물을 통해 의식적인 것으로 표현될 수 있을 것이라고 예측했다. 무의식으로서의 기억은 직선적인 시간에 구애되지 않는 것으로, 영화는 몽타주를 통해 감정들을 엮어서 영화는 관객의 무의식의 기억을 일깨워 깊은 내면의 감성을 경험할 수 있게 하는 기제가 될 수 있을 것으로 내다보았다. 영화는 “꿈의 구조물”(dream architecture)으로써 우리의 꿈과 상상 속의 비전을 시각화해 줄 수 있을 것이라 기대했고, 이것이 울프가 생각한 영화가 갖는 궁극적 가능성이라 하겠다.

영화의 잠재성과 미래에 대한 울프의 견해를 두고, 길버트 셀즈(Gilbert Seldes)는 울프가 파리에서 이미 지난 2-3년간 만들어진 『기계무용』이나 『막간』(Entr'acte)와 같은 아방가르드 영화들에서 일부 그러한 시도가 이루어 졌다는 것을 알지 못했기 때문이라고 평했지만, 사실 레너드 울프와 클라이브 벨이 런던영화협회가 1926년 1월과 3월에 각각 상영한 『기계무용』과 『막간』을 보았던 것으로 미루어 울프도 함께 관람을 했거나 최소한 간접적 지식이 있었을 것으로 추측할 수 있다(Marcus 109-10). 오히려 실험적 유럽예술영화에 접했던 경험이 울프로 하여금 영화가 소설의 내러티브에서 벗어나 영화만의 시각적 특성을 살려 새로운 장르로 발전할 수 있는 가능성을 확신하게 해 주었다고 보는 것이 타당할 것이다.

3. 영화와 모더니즘 문학

영화라는 새로운 매체가 제공하는 혁명적인 표현양식에 대해 여러 모더니스트 작가들은 깊은 관심을 보였다. 스잔 맥케이븐(Susan McCabe)에 따르면 겔트루드 스타인, H.D. 등의 여성 모더니스트 시인들은 1903년에 등장해 1933까지 이어진 무성영화의 기법을 그들 작품에 직접적으로 차용하고 실험했다. 특히 마이클 우드(Michael Wood)는 “응시(gaze)의 사용을 통해 상상적 공간을 구축하는 것과 더불어 몽타주의 원리는 모더니즘의 정수”라고 평했다(McCabe 3 재인용). 여기서 “응시”란 실제적으로는 카메라 워크를 통해 실현되는 것이고, 몽타주는 카메라 워크를 사용해 촬영한 장면, 즉 컷들을 편집하는 것을 말한다. 이러한 몽타주 기법은 특히 유럽 아방가르드 영화에서 두드러진 성과를 나타냈다.

울프는 기억들이 감정을 나타내는 영화적 사물들의 몽타주를 통해 상징으로 표상될 수 있다고 보았고, 그리하여 영화의 몽타주 기법을 적극적으로 차용했다. 앙드레 바쟁은 몽타주를 두 개 이상의 쇼트나 컷이 페이드를 통해 결합된 것으로 ‘시간성 가운데서 영상을 조직하는 것’이라 정의했다. 몽타주는 그 편집방법에 따라 기본적으로 두 가지 양식으로 구별되는데, 쇼트의 단절부분을 최대한 눈에 띄지 않도록 하는 보이지 않는 커트와 단절부분을 의도적으로 드러내는 커트가 그것이다. 보이지 않는 커트, 즉 소프트 커트는 두 개의 쇼트를 결합한 영상의 연결 부위를 거의 알아차리기 힘들게 만든 것으로 영상의 내용적 연속성보다는 카메라 작업의 일관성에서 얻어진다. 이에 반해 아이젠슈타인(Sergei Eisenstein)은 급작스러운 전환 혹은 비약에 기초한 충돌 몽타주를 주장하였는데, 이는 관객의 창조적인 이미지 연상을 전제로 한 것으로, 그들의 의식이나 정서를 새로운 차원으로 고취시키는 것을 목표로 한다. 아이젠슈타인은 쇼트와 쇼트 사이의 급작스러운 비약이 초래하는 충돌로 새로운 차원의 의미나 정서적 반응을 발생시키려고 하였고 이러한 몽타주는 비연속적 편집으로 인과론적인 플롯을 탈피해 이미지 연상을 중시하는 탈선형적 이야기를 지향하고, 다채로운 예술적 요소들을 대위법적으로 결합시켰다(Orpen 7). 특히, 이러한 몽타주 기법은 모더니스트 시인들의 작품에서 그 유사한 문학적 전이를 볼 수 있는데 대표적으로는 엘리엇(T.S.Eliot)의 「황무지」(“The Waste Land”)를 들 수 있다. 또한 제임스 조이스(James Joyce)의 『율리시스』(Ulysses)와 같이 24시간 동안 더블린에서 일어나는 사건들을 몽타주 형식으로 엮

어 같은 시간, 같은 장소에서 서로 다른 경험을 하는 인간 군상들을 보여줌으로써 작가가 단일한 의미를 부여하기보다 그 만화경적인 구성에서 독자가 의미를 재구성하도록 한다. 울프 또한 몽타주 기법뿐만 아니라 다양한 영화적인 기법을 자신의 특유한 방식으로 받아들여 사용하고 있다.

예를 들어, 단편 「큐 가든즈」(“Kew Gardens”)에서 울프는 당시 새로이 각광받던 동식물의 세계를 촬영한 과학영상물에서 카메라가 근거리 접사촬영을 하듯이, 서술자의 시점을 인간에 맞추지 않고, 작은 곤충과 풀잎에서부터 공중의 새로 옮겨가며 정교한 시각적 묘사를 시도하였다. 나아가 장편 『제이콥의 방』에서 좀 더 광범위하고 심도 있게 다양한 기법을 실험하였고, 『등대로』의 「시간은 흐른다」(“Time Passes”) 장에서 마치 영화가 사물이나 파도 등을 통해 시간의 추이를 묘사하듯, 모두 떠난 빈 집에 사물들이 바람과 햇볕과 어둠의 시간성과 더불어 어떻게 기억을 불러일으킬 수 있는가를 보여준다.

특기할 점은 「시네마」가 발표된 1926년 울프는 『등대로』(*To the Lighthouse*)를 완성하고 『파도』(*The Waves*)를 구상하고 있었다. 하여 제이슨 스키잇(Jason Skeet)은 『파도』가 영화 기법적 실험의 장으로 「시네마」에서의 논의와 가장 긴밀히 연결되어 있다고 보았고, 반면에 로라 마커스(Laura Marcus)는 『등대로』가 이 에세이와 가장 밀접 관계를 가진 소설로서, 울프가 영화 기법을 소설에 도입하는 실험을 심도있게 전개하고 있다고 보았다. 마커스는 울프가 영화적 기법을 통해 소설 속에 시간과 공간을 새로이 배치하고, 시공의 한계를 넘어 지속성을 유지하는 주체를 그려내려 했다고 본다.

[울프]는 영화적 장치에서 자신의 소설에 시간과 공간을 가져오는 방법을 발견했다. 시간과 공간을 통해 주체의 연속성을 유지하는 것은 『제이콥의 방』에서 『세월』에 이르기까지 그의 작품에서는 특히나 중요하다. (Marcus 119-20)

사실 1920년대 당시 ‘영화적’이라는 표현이 항상 긍정적 의미를 가졌던 것은 아니었다. 울프는 맥켄지 콤펀(Compton Mackenzie)의 소설 『실비아 스칼렛의 유년시절과 모험』(*The Early Life and Adventures of Sylvia Scarlett*)에 대해 “영화 소설(a movie novel)”이라 평했는데, 이 경우 깊은 감동은 주지 못하고 흥미거리만 제공한다는 측면을 부각시킨 것으로 ‘영화적’이라는 단어는 부정적 의미로 사용되었다. 울프는 또한 「인생과 소설가」(“Life and Novelist”)에서 이류 소설을 평하

며 그것은 마치 관객들이 영화를 볼 때처럼 자극적일 뿐, 마음의 감동을 준지 못한다고 하여, 영화가 피상적 흥미거리에 그치고 있음을 간접적으로 시사한다.

우리는 수동적으로 앉아서 영화관에서 스크린이 우리 앞에 펼쳐놓는 것을 보듯이, 마음보다는 눈으로 관람한다. 모든 것이 유려하고 현란하다. 하지만 인물이나 상황은 하나도 깔끔하게 드러나지 않는다. (“Life and the Novelist” 133)

스테드(W.T. Stead) 또한 “영화의 가장 큰 결함은 지나치게 자극적이어서 생각할 시간을 주지 않고 빠르게 몰아가는 것”이라 평했다(Marcus 105). 영화는 인류에게 주어진 새로운 예술형태인데, 여타 예술들은 인류와 함께 진화해 온 반면, 영화는 인류가 준비되지 않은 상태에서 기술발전예 의해 급속히 성장하게 된 점이 특기할 만하다고 지적하였다(Marcus 120). 이와 비슷한 논조로 엘리자베스 보웬(Elizabeth Bowen)은 영화가 위대한 도구이지만 아직까지는 위대한 장난감 노릇을 하고 있다고 평했다.

위대한 예술을 약속했지만 아직까지 위대한 예술가는 거의 나타나지 않았다. 만들어진 영화는 아직까지 영화의 가능성을 따라잡지 못했다. ... 위대한 도구가 될 수도 있을 그것은 아직은 위대한 장난감일 따름이다. (Bowen 219-20)

영화에 대한 이러한 부정적이고 상반된 당시의 견해들에도 불구하고 울프는 영화의 위대한 가능성을 보았고 그 긍정적 측면을 자신의 글쓰기에 효과적으로 차용하고 있다.

4. 울프와 영화적 글쓰기

울프의 새로운 실험적 단편과 『제이콥의 방』이 발표되자 비평가들은 그것을 해석하기 위한 비평 도구를 시각예술에서 찾았다. 레베카 웨스트(Rebecca West)는 “[울프는]그림으로 그려질 수 있는 것일 때만 기막히게 잘 쓸 수 있다. 어쩌면 거기서도 이미 그려진 것을 가장 잘 쓰는 것 같다.”라고 평했고, 클라이브 벨 또한 『다이얼』(*The Dial*) 지에 기고한 글에서 울프의 “회화적 상상력”(paintly vision)에

대해 언급하고 이를 인상주의와 연결시켰다.

1932년 위니프레드 홀트비(Winifred Holtby)는 울프의 「큐 가든즈」(“Kew Gardens”)를 분석하면서 울프의 “영화적 기법”(cinematographic technique)에 대해 논했다. 그는 울프가 「큐 가든즈」에서 자연물과 풍경에 대해 자세히 묘사하는데 인간의 시각이 아니라, 때론 달팽이의 시각을 차용하여 주위 사물과 풍경을 극대화하기도 하고, 또 갑자기 공중을 나는 새의 시점으로 변환되어 사물과 풍경이 극소화하기도 한다. 홀트비는 이러한 기법이 영화에서 차용되었다고 보고 “울프여사는 영화를 발견했다”(Mrs Woolf had discovered the cinema)고 서술했다(Holtby 111). 특히나 홀트비가 「큐 가든즈」에서 사용되었다고 보는 영화 기법은 영화발생 초기에 카메라가 크기가 작은 대상을 ‘클로즈 업’(close up)함으로써 평소 육안으로는 인지하지 못했던 동식물의 새로운 모습을 조명하던 과학영상이 상당한 인기를 끌었던 것과 관련하여 생각해 볼 수 있을 것이다. 울프 자신을 비롯해 당시 여러 평론가들 사이에서 소설이 “영화적”이라는 것은 깊이가 없는 흥미위주의 작품이라는 함의를 가진 부정적인 표현이었지만 홀트비의 울프의 새로운 기법에 대한 “영화적”이라는 평가는 이와는 다른 것으로 영화의 기술적 기법들이 문학표현에 영향을 주고 있다는 것을 간파한 표현임에 유의할 필요가 있다. 홀트비는 자신의 책에서 『제이콥의 방』에 대한 장의 제목을 “시네마토그래피”라고 붙였고, 그는 울프가 「큐 가든즈」에서 사용한 바 있는 영화 기법을 이 소설에서 좀 더 심도 있고 다양하게 실험하고 있다고 보았다. 「큐 가든즈」에서 카메라가 대상을 근거리 원거리를 오가며 촬영하듯 사물의 확대와 축소 묘사를 통해 새로운 이미지를 창조해 냈다면, 『제이콥의 방』에서는 “회화적 기법”으로 확대시키고 있다는 것이다. 홀트비는 울프의 이러한 실험들이 전통적 소설의 내러티브 형태를 넘어 새로운 형태의 글쓰기를 추구했던 울프의 실험의 일환으로 평가했다.

홀트비와는 달리 로라 마커스는 『등대로』가 「시네마」와 가장 밀접한 관계를 맺고 있다고 보았다. 수잔 레이트(Suzanne Raitt)는 『등대로』의 「시간은 흐른다」가 나타내는 전쟁과 10년의 세월은 「시네마」에서 울프가 초기 기록영화와 현재의 영화 사이의 “심연”(chasm)이라 불렀던 공백과 동일한 시간임을 지적한다(Raitt 61). 『등대로』에서 찾아 볼 수 있는 가장 두드러진 영화적 특성은 작품의 한가운데에 자리잡은 「시간은 흐른다」 부분이 드러내는 공백이다. 이 부분은 램지 부인의 죽음과 전쟁, 그리고 큰 딸 프루의 희망에 찬 결혼과 출산과 더불어 스러져 버

린 그녀의 삶과, 전장에서 죽은 앤드류 등, 전통적 소설의 내러티브에서 중심을 차지할 수 있는 결론과 죽음이라는 중대한 사건들을 팔호 속에 담고, 대신에 가족들이 떠난 빈 집의 사물들을 조명함으로써 인간의 삶의 외적인 힘으로써의 시간과 공간성을 부각시켜준다. 이러한 부분은 소설의 서사구조 바깥에 존재하는 서사 외적인 요소로 “과거가 펼쳐지고, 거리가 소멸되고, 소설에서는 파열을 일으킬 수 있을 틈새가 영화에서는 특정 장면을 반복하고 같은 배경을 사용함으로써 매끄럽게 넘어갈 수 있다”(272)고 울프가 「시네마」에서 주장한 것처럼, 「시간은 흐른다」는 이 모든 요소들을 그대로 체현하고 있다. 빈 집과 해변, 그리고 바람에 삐걱대는 문짝들, 거기에 양의 머리뼈 위에 걸쳐진 램지부인의 솔이 긴 세월 동안 사람들이 보지 못하는 사이 한 자락씩 풀어져 내리는 것은 많은 기억을 일깨우는 상징으로 작용한다. 솔은 램지부인을 상징하고, 그녀가 아이들의 작은 의견충돌을 어떻게 화합시켰는지, 그리고 그것이 그녀가 가지는 어머니로서, 아내로서의 모습을 가장 크게 특징짓는 부분이었기에 이 솔이 램지부인이 죽고 빈 집에 남겨진 채 바람결에 무심히 가리고 있던 양의 뼈를 드러내며 풀어지는 장면은 그 어느 부분보다도 더 영화적이고, 울프가 영화가 소설이나 회화 같은 다른 장르에 비해 유리하게 운용할 수 있는 특징으로 지적했던 “잠재적 기억을 일깨울 수” 있는 시각적 상징물을 제공해 주는 부분이다.

또 하나의 영화적 요소로 「등대로」장의 구성을 들 수 있다. 이 부분은 소설을 마무리 지으며, 마침내 등대로 배를 타로 떠나는 램지씨와 아이들, 그리고 집에 남아 바다너머 등대를 바라보며 램지부인을 추억하며 그림을 완성하는 릴리가 대비되며 함께 짜여져, 일행이 등대에 도착함과 동시에 릴리가 그림을 완성하게 한다. 이러한 구조는 영화에서 흔히 쓰이는 방식으로 두 개의 사건을 시각적으로 병치시켜 마치 오케스트라의 화음처럼 작품의 말미에 의미와 감동을 극대화 시키는 기제이다.

울프가 시각적 상상력에 민감하고 그 활용에 능숙한 배경에는 울프자신의 해묵은 ‘글쓰기’ 메커니즘이 자리하고 있다. 「기억의 소묘」에서 울프는 ‘장면 만들기’에 대해 이야기 한다. 어린시절 기억의 저편에서부터 자신이 받는 충격을 처리하는 방법으로 상황을 언어로 재구성하는 ‘장면 만들기’가 궁극적으로는 자신을 작가가 되게 한 근본적 바탕이었다고 회고한다.

어떤 것을 말로 표현함으로써 나는 그것을 완전하게 만든다. 그것이 하나가 되었다는 것은 그것이 나를 괴롭힐 힘을 잃어 버렸다는 것을 뜻한다. 아마도 그렇게 함으로써 고통을 제거할 수 있기 때문에, 흩어진 조각들을 한 데 모으는 것은 내게 커다란 기쁨을 주었다. 이것은 내가 알고 있는 가장 강렬한 희열일 것이다. 이것은 내가 글을 쓰면서 어느 것이 어디에 속하는지 발견할 때, 어떤 장면을 제대로 만들고 어떤 인물을 제대로 그려내면서 느끼는 희열이다. …그리고 나는 이 충격을 받아들이는 능력이 나를 작가로 만들어 준 것이라고 항상 생각하고 있다. 충격은 내 경우 즉각적으로 그것을 설명해야 하겠다는 욕구로 이어진다. … 그리고 그것을 말로 표현함으로써 나는 그것을 현실로 만든다. (“A Sketch of the Past” 72)

이러한 ‘장면 만들기’는 사건이나 상황을 자신이 이해할 수 있는 언어로 재구성함으로써 주관적 경험의 객관적 상관물로 만드는 과정이다. 이는 언어로 ‘장면’ 즉, ‘시각적’ 등가물을 구성하는 것인데, 이는 영화의 ‘장면’(scene)과 연결시켜보지 않을 수 없다. 울프는 유년기부터 현대적인 문화도구인 ‘사진’과 친밀한 관계를 맺어왔다. 울프의 가족은 당시의 저명한 사진작가 줄리아 마가렛 카메룬(Julia Margaret Cameron)과 교류했고, 그가 촬영한 가족들의 사진은 아직도 울프의 사진첩에 많이 남아있다. 젊은 시절 프리라파엘라이트 화가들이 애호하던 모델이었던 울프의 어머니 줄리아의 사진부터, 울프의 유년기 사진들, 휴양지의 가족사진 등, 울프가족의 가족사는 현대적 시각예술의 첨경인 ‘사진’의 형태로 저장되어 있다고 해도 과언이 아닐 것이다. 울프의 어린 시절 일기에서 드러나듯, 사진 촬영을 위해 코닥 필름을 주문해 형제 자매가 함께 집안에서 사진을 촬영하고 암실 대신 옷장 속에 들어가 현상하는 등 사진은 생활의 일부분이었다. 이러한 일상의 경험들이 나아가 영화 관람이라는 당시의 새로운 문화적 경험과 접목되어 울프의 글 쓰기의 근간에 영향을 미쳤을 것이라는 사실은 어렵지 않게 상상할 수 있다. 특히 영국영화협회의 설립과 영화의 대중적 보급이 이루어진 1920년대 중반 이후 쓰여진 단편들에서 영화적 실험의 흔적들을 쉽게 찾아볼 수 있다. 1929년 즈음에 쓰여진 세 개의 단편들, 「거울 속의 여인, 반영」(“The Lady in the Looking-Glass: A Reflection”), 「연못의 매혹」(“The Fascination of the Pool”), 그리고 「세 점의 그림」(“Three Pictures”)은 울프의 영화적 기법을 확연하게 읽어볼 수 있는 텍스트를 제공해 준다.

「세 점의 그림」

「세 점의 그림」에서 올프는 다음과 같이 말한다:

사람들이 그림을 보지 않는 것은 불가능하다. 왜냐면 만일 우리 아버지가 대장장이이고 당신의 아버지가 귀족이라면, 우리는 서로 서로에게 그림이 될 수 밖에 없다. 우리는 자연스런 말로 그 그림의 틀을 깨뜨릴 수 없다. 당신은 내가 말 편지를 손에 들고 대장간 문에 기대어서 있는 것을 지나가다 보고 “정말 그림같은”하고 생각한다. 나는 당신이 편안히 차 안에 앉아, 마치 군중들에게 목례를 하려는 것 같은 모습을 보고, 정말 유서 깊고 호화로운 영국 귀족의 모습이로군 하고 생각한다. 우리 둘 다 분명 잘못된 판단을 했지만 그것은 불가피하다. (“Three Pictures” 228)

올프는 우리가 ‘보는’ 것이 얼마나 단편적이며 편파적인지를 지적하면서 이어지는 세 점의 그림(장면)을 보여준다. “선원의 귀환,” “한밤의 외침,” 그리고 “묘지”로 이어지는 세 개의 장면은 그 자체로서는 연관성이 없는 개별적인 것이지만 작가는 그 장면들이 모여 어떤 드라마를 만들어 낼 수 있는지를 마지막 부분에서 작은 단서를 제시하여 보여준다. 첫 장면에서 화자는 오랜 외지 생활 끝에 귀향한 선원과 그의 젊은 아내의 정겨운 재회를 목격한다. 그리고 같은 날 한밤중에 어디선가 처절한 외침이 들려오고, 이내 정적이 찾아온다. 다음날 오후, 우연히 교회 옆 묘지를 지나던 화자는 새 무덤을 파고 있는 묘지지기과 그 곁에서 아이들을 데리고 점심을 먹는 묘지지기의 아내를 보고 누구의 무덤을 준비하고 있는지 묻는다. 마을의 병든 노인의 부음을 예상했던 화자에게 뜻밖에도 묘지지기 아내의 전날 귀향했던 선원의 죽음을 알린다. 이로서 별개의 것으로 보이던 세 장면은 하나로 연결되고, 독자는 이 장면들이 각각 촬영된 후 편집을 거쳐 하나의 영화로 탄생되듯이, 한편의 비극적인 드라마로 엮이는 것을 발견하게 된다.²⁾ 이 세 개의 장면은 앞서 언급한 아이젠슈타인이 말하는 “충돌몽타주” 기법으로 편집된 영화와 같은 구조를 가진다. 각각의 연결되지 않은 세 개의 장면이 끝에 가서 묘지지기 아내의 말을 단서로 하나의 이야기로 수렴되고, 독자는 그제서야 각각의 장면을 한데 엮어 새로운 의미를 도출하게 되는 것이다.

2) 「세 점의 그림」은 1929년 6월에 쓰인 것으로, 1942년 *The Death of the Moth*에 처음 발표되었다. 올프는 1927년 9월 4일 일기(D 3154)에서 “묘지 장면”(A Graveyard Scene)라는 소제목 하에 이 글의 단초가 된 장면을 스케치하고 있다.

몽타주 기법은 특히 모더니스트 작가들에게서 널리 차용되고 있는데 스잔 맥케이브(Susan McCabe)는 “초기 영화의 실험은 고의적으로 분절된(deliberately fractured) 신체를 만들어냈다”고 주장한다. 초창기 무성영화는 신체의 부분들을 촬영해 보여줌으로써 인간을 총체적인 존재가 아닌 분열적 존재로 인식하게 하는데 커다란 역할을 했고, 이는 현대 산업사회의 지식인들의 ‘불안’을 시각화하고 있다고 보았다(McCabe 9). 이로써 영화의 탄생과 정신분석학이 말하는 분열된 인간은 영화의 영상뿐만 아니라 피카소로 대표되는 입체파 화가들의 그림에서, 그리고 레제의 『기계무용』과 같은 입체파 영화에서, 그리고 모더니스트 작가들의 글에서 그 시대의 문화적 지문으로 각인되어 나타나고 있다.³⁾ 이러한 관점에서 보면 울프의 소설 『막간』에서 끝부분에 마을사람들이 연출하는 야외극의 에서 “우리들”이라는 표제 하에 모두들 거울과 같이 모습을 비춰줄 수 있는 물건들을 들고 나와 관객들로 하여금 비춰진 자신들의 모습을 보게 하는 장면은 이러한 분절된 신체를 몽타주형식으로 제시하는 대표적인 장치라 하겠다.

자 늙은 바트씨 ... 그가 잡혔군, 이제 댄레사, 여기 코가 ... 저긴 스커트가 ... 그리고 바지만 ... 이제 어쩌면 얼굴을 ... 우리 자신들? 하지만 그것은 잔인했다. 우리가 가장할 시간도 없이 우리를 있는 그대로 낚아채다니 ... 그리고 단지 부분들만 ...얼마나 끔찍한 폭로인지! (*Between the Acts* 160)

『막간』에서 뿐만 아니라 울프는 거울이나 연못 등, 사물의 영상을 비춰주는 매체에 깊은 관심을 보였다. 흥미롭게도 1929년에 쓰여진 또 다른 단편들이 하나는 거울에 비친 영상에 관한 것이고 다른 하나는 연못에 비친 영상에 관한 것이다.

「거울 속의 여인-반영」

1929년에 쓰여진 이 단편은 한 인물을 직접 묘사하려 들지 않고, 대신에 사물

3) 1920년대 프랑스 아방가르드 영화의 한 유파로서 인간이나 사물을 기하학적 도형으로 환원하여 표현했다. 입체파 영화들은 극단적인 카메라 앵글, 클로즈 업, 반복 등의 방법들을 사용하여 조형미를 강조하였고, 편집에 의한 리듬감을 창출하였으며 현실 속의 실체를 다양한 앵글에서 분리, 포착함으로써 사실적 현실 포착과는 거리가 멀었다. 입체파 영화의 대표적 작품으로는 페르낭 레제(Fernand Leger)의 『기계 무용』(*Ballet Mechanique* 1924)을 들 수 있다.

의 이미지를 담아내는 매체로서 거울이 가지는 물질성을 부각시켜, 거울에 비친 여인은 구성된 이미지로서만 존재함을 일깨워 준다. 마치 카메라의 움직임과 시점을 의도적으로 관객에게 환기시키는 실험영화의 장면처럼 작가는 거울의 “금빛 테두리가 잘라내 버리는 그 각도까지”만 보여줄 수 있음을 강조한다(“The Lady in the Looking-Glass” 221). 그리고 화자는 “마치 풀과 나뭇잎으로 위장하고 숨어서 사람을 꺼리는 동물들을 관찰하는 자연관찰자처럼” 거실의 가구와 장식품들 사이에 숨어 집 주인인 이사벨라 타이슨을 관찰하려 한다(221). 자연관찰자에 대한 언급은 당시 새로운 장르로 각광받게 된 자연관찰 영화에서 영감을 얻은 것으로 보인다. 카메라를 든 관찰자가 자신의 존재를 숨기고 동물의 세계를 관찰하는 모습을 그대로 화자에게 옮겨 줌으로써, 영화 촬영의 상황을 암시한다. 거울의 “금박 테두리”는 카메라의 렌즈처럼 특정한 “장면”을 담아낸다. 거울의 “테두리”(frame)는 영화의 “프레임”을 상기시킨다. 독자는 화자가 묘사해 주는 프레임에 담긴 사물들을 하나의 “장면”으로, “장면” 속 사물들을 “상징”으로 인식하게 된다. 그런데 문제의 이사벨라는 아직 거울 속에 없다. 화자가 거울이 걸려있는 거실에서 이사벨라를 관찰하겠다고 나서기 반 시간 전에 그녀는 거울 속에 담겨있는 정원의 오솔길을 따라 내려가 시야에서 사라지고 없다. 마치 『제이콥의 방』에 제이콥이 부재하듯이 이사벨라의 거실에는 이사벨라가 없다. 화자는 단지 그녀가 없는 빈 방과 거울을 통해 부재하는 이사벨라의 의미를 재구성하려 시도한다.

“그녀의 마음은 그녀의 방과 같기” 때문에, 골동품 가구로 가득 차 있고 테이블 위에 편지들이 놓여있고, 햇살이 이리저리 비추이다 사라지는 그녀의 방은 그녀의 내면에 대한 객관적 상관물이 된다. 그런데 갑작스레 거울에 담긴 “장면” 속에 “커다란 검은 형체가 나타나 모든 것을 가려 버린다”. 한 순간 그 장면은 “알아볼 수 없고 말도 안되며 전혀 초점이 맞지 않는다.” 하지만 잠시 후 그 검은 형체는 우편 배달부가 가져온 “편지들일 따름”이었음이 판명된다(223). 갑작스레 끼어든 이 “커다란 검은 형체”는 울프가 에세이 「시네마」에서 묘사했던 영사막에 우연히 나타난 “울챙이 모양의 반점”과 유사하다. 울프는 이러한 알지 못하는 존재가 영화 관람 중 충격으로 다가왔던 경험을 단편에 도입하여 독자에게 그와 유사한 충격을 실험하고 있다. “울챙이 모양의 반점”이 점점 커져서 온 화면을 왜곡시켜 공포감을 극대화 시켰던 것처럼, 편지로 판명된 검은 물체들이 거실의 평온한 모습에 갑작스런 암운을 던져 의미의 다각화를 시도하는 것이다.

그리고 정원에 나가있던 이사벨라가 마침내 거울 속에 나타났을 때, 현실의 그녀는 화자가 이제껏 상상했던 것과는 달리 친구도, 따뜻한 마음도 없는 메마른 삶의 주인공이었음이 판명된다. 테이블에 놓여진 배달된 편지들은 친척이나 지인들에게서 온 것이 아니라 단지 고지서들일 뿐이었다. 이로써 화자는 “거울”이라는 장치를 통해 상상과는 전혀 다른 이사벨라의 모습을 적나라하게 보게 되었음을 시사한다. 화자는 이러한 이유 때문에 “수표 책이나 끔찍한 범죄를 고백한 편지를 절대로 펼쳐 놓아서는 안 되는 것처럼, “거울”(또는 ‘카메라’)을 절대로 방에 걸어 놓아서는 안 된다고 주장한다.

「연못의 매혹」

1929년에 쓰여진 또 하나의 단편 「연못의 매혹」은 외딴 숲 속 연못을 묘사하고 있다. 주위에 가득 골풀이 우거져 검고 어두운 연못은 무척 깊어 보이는데, 못한 가운데에 인근 목장을 판다고 알리는 팻말이 하얗게 비쳐있다. 이 연못은 묘하게 사람들을 매혹시키는데 그 매혹의 근원이 무엇일까라는 것이 화자가 던지는 문제의식이다. 화자는 상상한다. 긴긴 세월 동안 수 많은 사람들이 홀로 이 연못에 찾아와 마음 속 생각들을 연못 속에 던져두고 갔을 것이라고.

아마도 그것이 매혹의 원인일 것 같았다—그것[연못]에는 온갖 환상과, 불만, 자신감들이 글로 쓰여지거나 큰 소리로 말해지지 않은 채, 액체 상태로 거의 형체 없이 한 켠 한 켠 떠있다는 것이다. 물고기 한 마리가 그 사이를 지나갈 때 앞세에 두 동강이 나곤 했다. 때론 달이 그 거대한 백색 원반으로 그들을 소멸시키곤 했다. (“The Fascination of the Pool” 226)

사람들이 던져두고 간 생각들이 연못에 켜켜이 쌓여 연못은 기억의 저장고가 된다. 때론 형체 없는 기억들이 서로 한데 엉겨 누군가의 모습을 떠기도 하고, 기억의 연못은 이곳에 기억을 던져두고 간 수많은 사람들을 되새김질한다. 어느 여름날 사랑을 속삭이다 결국에는 절망하여 이곳에 몸을 던져 익사한 소녀, 역사적 사건을 몸소 겪었던 군인, 그리고 화자 자신의 어린 시절의 기억까지, 연못은 기억을 하나의 거대한 잉어의 모습으로 구체화 시켜 놓았고 그 잉어는 결코 잡히지 않았다. 켜켜이 쌓여진 기억의 맨 밑바닥에는 슬픈 목소리들이 울려 나온다. 하지만 이 모든 것은 붙잡을 수 없는 환상들로, 연못의 표면 한가운데는 하얀 표지판

에 “롭포드 농장”을 판다고 쓴 붉은 글자가 푸른 물결아래 일렁일 뿐이다.

이 짧은 스케치는 연못의 표면에 비친 사물을 묘사하며, 아주 일상적이고 평범한 농장판매 광고 팻말을 중심으로 그 아래 보이지 않는 기억들을 읽어내려는 시도이다. 연못의 표면은 영화 스크린처럼 그 자체로는 아무것도 없지만 그 빈 평면에 무언가가 투사되었을 때 비로소 의미를 지니게 된다. 빈 연못도 그 자체로써가 아니라 거기에 자신들의 기억과 소망, 절망과 슬픔을 지닌 사람들이 연못가에 다가와 의미를 부여한다. 화자는 자신의 기억들을 연못에 투사하고 그 기억들이 빈 연못의 수면 아래로 언뜻언뜻 보이는 거대한 물고기의 형태로 살아있을 것을 기대한다. 이 거대한 물고기는 작가가 작품으로 건져 올려야 할 기억이다.

앞서의 두 단편들이 “충돌 몽타주” 기법을 도입하고, 카메라가 담아내는 영화의 프레임을 설정했다면, 「연못의 매혹」은 연못의 표면이라는 제한된 공간에 한 가운데 하얀 꽃말의 그림자를 위치시키고, 거울과는 달리 반사된 영상을 뚜렷이 보여주지 않고, 물결이 끊임없이 일렁이며 투영된 모습들을 알아보기 어렵게 만들고 사물들의 경계를 흐려놓는 연못 표면의 물질성을 부각시킨다.

이 물질적 사실성 위에 상상이 제공하는 여러 기억의 그림자들이 겹치게 하는 것은 영화의 “오버랩” 기법을 연상시킨다. 그리하여 제 각각의 기억의 의미가 아니라, 그것들이 하나로 뭉뚱그려져 합쳐져 만들어 내는 효과에 주목하게 한다. 이처럼 연못자체의 매체로서의 물질성이 사물의 이미지에 더해져 묘사되는 사물과의 미학적 거리를 담보해준다. 『막간』의 야외극이 공동체의 기억들을 엮어 궁극적으로는 현재의 “우리들”의 모습을 보여주려는 시도였듯이, 연못은 이제는 퇴락한 인근이 농장을 판매하는 광고 팻말을 중심으로 그 뒤에 겹겹이 쌓인 “우리들”의 개인이 아닌 집단으로서의 기억들을 총체적으로 재구성하려는 시각적 상징적 공간이 된다. 울프는 특별할 것 없어 보이는 숲 속 연못을 통해 공동체의 기억을 엮어내고, 식별할 수 없는 먼 목소리들의 울림을 통해 연못의 수면 아래 무언가가 더 존재한다는 암시를 주고, 이로써 연못의 수면은 시간성과 공간성이 교차하는 하나의 복합적 상징적 화면을 구성하게 된다. 여기서 연못의 수면에 의미를 부여하는 것은 연못에 비치는 영상들이라기 보다는 그 영상을 바라보고 자신의 기억을 투사하는 화자의 시선, 즉 “응시”이다. 이러한 응시는 나르르시즘적인 것으로 수면에 투영된 자신들의 그림자에 스스로 의미를 부여하고 그 자신의 기억을 입히는 시선이다. 기억의 갈대에 의해 두 동강이 나는 잉어나, 달의 커다란 원반에

지워져 버리는 기억의 잔상들은 연못 속에 실재하는 것이 아니라, 연못 가에 다가와 자신의 이야기를 투영하는 사람들의 몫이고, 연못은 그들의 응시에 따라 영상을 구성하는 나르시시즘의 영사막이 된다.

이렇게 읽어본 세 편의 단편은 각기 그 나름의 영화적 특성을 담고 있음을 알 수 있다. 이와 같이 울프의 작품을 영화와 관련하여 읽는 작업은 우리의 시각을 당시의 문화환경 전반으로 확대시켜 좀 더 넓은 컨텍스트에서 이해할 수 있는 계기를 마련해 준다. 이 글은 이제 그 작업의 시작으로, 당대의 영화전반에 대한 심도 있는 이해가 울프의 글쓰기의 결을 이해할 수 있는 또 하나의 길을 마련해 줄 수 있을 것이라 믿는다.

(가톨릭대)

인용문헌

- Bowen, Elizabeth. "Why I Go to the Cinema." *Footnotes to the Film*. Ed. Charles Davy. London: Reader's Union, 1938. 205-20.
- Holtby, Winifred. *Virginia Woolf: A Critical Memoir*. Chicago: Academy, 1978.
- Humm, Maggie. *Modernist Women and Visual Culture: Virginia Woolf, Vanessa Bell, Photography and Cinema*. New Brunswick, New Jersey: Rutgers UP, 2003.
- McCabe, Susan. *Cinematic Modernism: Modernist Poetry and Film*. Cambridge: Cambridge UP, 2005.
- McNeille, Andrew. "Editor's Note." *The Essays of Virginia Woolf* Vol. 4, 1925-28. Ed. A. McNeille. London: Hogarth, 1994.
- Marcus, Laura. *The Tenth Muse: Writing about Cinema in the Modernist Period*. Oxford: Oxford UP, 2007.
- Orpen, Valerie. *Film Editing: the Art of the Expressive*. London: Wallpaper, 2003.
- Raitt, Suzanne. *Virginia Woolf's To the Lighthouse*. Hemel Hempstead: Harvester Wheatsheaf, 1990.
- Woolf, Virginia. "The Cinema." *The Essays of Virginia Woolf* Vol. 2, 1912-1918. Ed. A. McNeille. London: Hogarth, 1994. 268-72.
- _____. "Life and the Novelist." *The Essays of Virginia Woolf* Vol. 2, 1912-1918. Ed. A. McNeille. London: Hogarth, 1994. 131-36.
- _____. *Between the Acts*. Sandiego: Harvest/Harcourt Brace Jaconovich, 1969.
- _____. "A Sketch of the Past." *Moments of Being: Unpublished Autobiographical Writings of Virginia Woolf*. Ed. Jeanne Schulkind. London: Sussex UP, 1976. 61-137.
- _____. *To the Lighthouse*. London: Hogarth, 1977.
- _____. *The Diary of Virginia Woolf*. 5 Vols. Ed. & Intro. Ann Olivier Bell. London: Hogarth, 1977-1984. (D1-D5로 표기)
- _____. "The Lady in the Looking-Glass: A Reflection." *The Complete Shorter Fiction of Virginia Woolf*. Ed. Susan Dick. London: Hogarth, 1989. 221-25.

- _____. “The Fascination of the Pool.” *The Complete Shorter Fiction of Virginia Woolf*. Ed. Susan Dick. London: Hogarth, 1989. 221-27.
- _____. “Three Pictures.” *The Complete Shorter Fiction of Virginia Woolf*. Ed. Susan Dick. London: Hogarth, 1989. 228-31.

Abstract

“Mrs Woolf Had Discovered the Cinema”: The Cinematic Techniques in Virginia Woolf’s Writing

Heonjoo Sohn

The purpose of the paper is to explore how the films of the 1920s had an influence on Virginia Woolf’s writing technique. Reviewing “Kew Gardens,” focusing on Woolf’s new experimental techniques, Winifred Holtby declared that “Mrs Woolf had discovered the cinema,” by which she meant that Woolf tried to adopt some techniques from the cinema in the short story, such as close-up, bird’s eye view, and shifting the camera angles. “Kew Gardens” is not the only one to be viewed in terms of the influence of the cinema of the times. Woolf’s writings, particularly following *Jacob’s Room*, may be read in relation with the cinematic culture of the 1920’s, which may yield more productive results.

In 1926, the London Film Society was established by a group of intellectuals, including some members of Bloomsbury group, Clive Bell, Roger Fry, and J. Maynard Keynes. The London Film Society became the site of introducing European avant-garde films as well as Hollywood films. The Woolfs were regular attendants to the Saturday film premieres. In her diaries and letters she put comments on and discussed the recent films she watched. She even published an essay titled “The Cinema” in which she discerned the great potentials of the burgeoning art, foresighting its glorious future as an art form on its own right. Woolf’s interest in the film could be dated back to her youth when she took photos and developed them with her siblings at home. Her creative imagination was almost always related to the visual. In one of her childhood memories recounted in *The Moments of Being*, she recalls that what made her a writer was her desire and habit to make a scene out of a shock or blow she received. Such visual imagination must

have been developed and modified in the cultural environment of the 1920s when the film became an important cultural issue.

This paper reads Woolf's short stories written in 1929, “Three Pictures,” “The Lady in the Looking-glass,” and “The Fascination of the Pool,” along with her novels, *Jacob's Room* and *To the Lighthouse*. In “Three Pictures,” Woolf presents three seemingly unconnected pictures, which eventually converge to form a drama of a tragic kind, adopting a filmic “montage” technique. “The Lady in the Looking-glass” tries to make reader reconstruct the image of a lady through the scene reflected in the mirror hung on the wall, using the frame of a mirror as an equivalent to the cinematic frame. “The Fascination of the Pool” explores Woolf's long standing interest in water and its narcissistic pull, interrogating the validity of the views on the surface and trying to recover the lost memories accumulated underneath. By doing so, Woolf strongly suggests to see the filmic scenes as symbols, instead of watching them passively. The attempt to read Woolf's writings in relation with the cinema of the times will provide the reader with yet another productive tool to appreciate Woolf by locating her in the cultural milieu of the early twentieth century.

■ Key words: Virginia Woolf, short story, avant-garde film, montage, cinematic technique

(버지니아 울프, 단편소설, 아방가르드 영화, 몽타주, 영화적 기법)

논문접수: 2011년 5월 24일

논문심사: 2011년 5월 30일

게재확정: 2011년 6월 1일