

『세월』: 불연속적 내러티브의 연속성*

정 명 희

크리스 볼딕(Chris Baldick)이 지적했듯이, 20세기 전반부의 모든 영국작가들이 소설 형식의 분열을 추구하지는 않았다(399). 하지만 버지니아 울프(Virginia Woolf)는 19세기 소설의 전통적 형식에 반해서 그녀의 소설 이론을 정립했고, 그녀의 모더니즘은 사실주의를 해체하는 것으로 이해된다. 그녀의 작품들은 “재현에 있어 사실주의에서 모더니즘으로의 변화”를 분명하게 보여 준다(Bowlby 120). 그녀의 소설가는 “차 마시는 일이 영원히 모든 인간 경험을 대표한다는 추정과 진짜 같지만 터무니없는 인습적 방식들을 잘라 낼” 것이다(CE II 55). 그러면 새로운 작품에서는 “이야기” “플롯,” “인물들”이 사라질 것이다(CE II 55). 울프는 이런 변화를 통해서 소설이 마침내 “예술 작품”이 될 수 있다고 주장한다(CE II 55). 하지만 그녀 작품의 실험적인 면모는 사실주의의 형식과 내용을 해체하는 것으로 끝나지 않는다. 레이첼 보울비(Rachel Bowlby)는 울프의 작품들은 본질적으로 전통적인 세계의 “근본적인 일관성”에서 사물들과 말들이 분열되어 존재하는 “근본적인 무질서 혹은 불안정으로 패러다임이 변화”하는 것을 보여 준다고 주장한다(120-21). 이것은 그녀의 텍스트가 19세기의 안정된 사회와는 대조되는 20세기의 파편적인 세계를 재현한다는 의미가 아니다.

* 이 논문은 2008년도 국민대학교에서 연구비를 지원받아 연구되었다.

언어에 대한 울프는 태도는 언제나 양면적이고 애매모호하다. 언어는 “자연스러운 표현 수단”이지만 (D I 144), “경험들을 표현하기에 부적절하며,” 많은 것이 “표현되지 않는다”(CE I 59). 언어는 “느리고 현혹시키기” 때문에, 예술작품이 되기 전에 생각을 온전하게 잡는 일은 불가능하다(WD 94). 1937년 「장인의 솜씨」 (“Craftsmanship”)에서 울프는 우리의 언어는 이미 “메아리들, 기억들, 연상들로 가득하고” “의미들, 기억들로 축적되어” 현재의 새로운 현실을 표현할 수 없다고 불평한다(CE II 248). 이제 “새로운 단어”를 발명해야 한다(CE II 249). 비록 울프가 『자기만의 방』(*A Room of One's Own*)에서 여성작가들에게 새로운 언어를 창조하라고 주문하지만, 이것은 페미니즘만의 이슈가 아니다. 그녀는 언어가 다른 예술의 매체들과는 달리 소설에만 고유한 수단이 아님을 분명하게 인식했고, 그런 “불순한 매체”인 언어를 예술적으로 사용하기 원했다(CE II 237). 하지만 단어들은 “단독의 분리된 존재가 아니라 다른 말들의 일부”이기 때문에, 새로운 단어는 새로운 문장을 요구한다(CE II 249). 울프는 자신은 그것을 할 수 없다고 말한다. 그녀는 미래에 그 과제가 달성되리라 확신하며, 자신의 일은 “오래된 단어들을 새로운 질서로 결합해서” “아름다움을 창조하고, 진실을 말하는” 것이라고 제시 한다(CE II 249). 그녀는 언어를 새로운 질서로 결합하기 위해서 우선 기존의 결합을 해체 한다. 해리 르빈(Harry Levin)이 지적했듯이 모더니스트에게 “새 기틀(innovation)”은 언제나 “갱신(renovation)”을 통해서 가능했다(274). 울프의 후기작들, 특히 『세월』이 보여주는 해체된 특질들은 단순히 사실주의에서 모더니즘으로의 전이를 보여주는 것이 아니다. 울프는 사실주의라는 인습적인 틀을 갱신해서 자신만의 고유한 모더니즘의 텍스트를 완성한다.

장 기게(Jean Guiget)는 『세월』(*The Years*)이 “삼 세대에 걸친 파지터(Pargiter)들에 대한 연대기”인가 질문하고, 단호히 아니라고 말한다(309). 그는 이 작품이 『파도』(*The Waves*)와 “똑같다” 할 수는 없지만, 동일한 “사상들과 방법들”을 사용하며, 사실주의의 소설로 “후퇴한 스텝”이 아니라고 강조한다(313). 그의 태도는 비평가들에게 울프의 실험성이 얼마나 중요한지 잘 보여준다. 『세월』은 분명 실험적인 새로운 형식을 보여준다(Lee 184, Leaska 17) 하지만 작품의 실험성은 단순히 모더니즘의 특질들을 사용하는 것이 아니라, 기존의 사실주의의 특질들을 해체하는 일을 선행한다. 작품에서 화자와 인물들은 동일하게 모든 것이 끊임없이 변화하는 유동적이고 해체된 세계를 만난다. 그리고 이 세계에서 화자와 인물

은 한결같이 하나의 이야기, 하나의 삶을 구성하려 시도하고 실패하는 것 같다. 하지만 이들의 실패는 사실주의의 연속의 개념과 울프의 소위 비전 소설의 관점에서 실패이다. 작품은 “오래된 단어들을 새로운 질서”로 구성하여, 이전과는 총체적으로 다르게 내러티브와 삶을 구성하는 방법을 제시한다.

울프는 『제이콥의 방』(*Jacob's Room*)을 시작으로 『델러웨이 부인』(*Mrs. Dalloway*), 『등대로』(*To the Lighthouse*)에서 그녀만의 독특한 모더니즘 소설을 완성한다. 그리고 『파도』(*The Waves*)는 흔히 『델러웨이 부인』과 『등대로』가 성취한 울프 소설의 정점으로 간주된다. 『파도』는 그녀다운 “서정적인 소설”의 완결판인 “극시(play-poem)”이다 (WD 107). 하지만 『파도』는 그녀의 이전 소설들과는 판이하게 다르다. 이 작품은 소설이라는 장르의 기본인 내러티브 자체를 거부한다. 이후 『세월』과 『막간』은 내러티브를 다시 차용하지만, 이들의 내러티브는 내러티브라 할 수 없을 정도로 파편화되어, 정형화된 조각들의 혼란스러운 집합에 불과하다. 인물들, 그들의 대화들과 인상들, 내러티브는 언제나 분열되어 있고, 작품은 중심이 되는 인물이나 상징, 혹은 주제로 이들을 통합하지 않는다.¹⁾ 『델러웨이 부인』과 『등대로』가 깔끔하게 결말지어진다면, 후기작들은 그런 끝맺음이 없다 (Sumner 153). 이 논문은 이런 특질을 드러내는 후기작들 중 『세월』을 울프적인 내러티브의 새로운 시도로 간주하며 읽는다. 논문은 네 부분으로 구성된다. 첫째, 울프의 작품들을 분류하는 사실주의와 모더니즘이라는 문학적 용어들의 의미를 정리하며, 작품의 정체성을 탐색한다. 둘째, 기존의 사실주의나 울프적인 모더니즘의 관점에서 작품의 해체성이 작품의 실패를 의미하는지 살펴본다. 셋째, 작품은 다양한 차원에서 내러티브 의식을 분리하고, 이것은 일반적으로 작품을 해체하는 것으로 이해된다. 하지만 내러티브를 해체하는 대립들은 언어의 변별체계 안에서 상대적으로 생성되며, 울프는 이런 대립들은 작품을 구성하는 새로운 원칙들로 사용한다. 넷째, 작품의 텍스트는 피상적으로 불연속적으로 보이지만, 실제로는 새로운 개념의 연속성을 보여준다. 울프는 대립들을 대조시키며 교배하는 연속적인 내러티브를 완성한다.

1) 『파도』에서 퍼시벌(Percival)은 중심인물이지만, 아이러니컬하게도 언제나 부재하는 인물이다.

I. 사실주의와의 논쟁

울프는 1932년 일기에서 『세월』(당시의 제목은 『파지터 가의 사람들』(*The Pargiters*))을 구상하며 『밤과 낮』(*Night and Day*)을 언급한다. “『밤과 낮』은 죽었고” “1919년” 이후 “사실의 소설”을 “절제”했지만, 이제 그녀는 “기분전환으로 사실들에 무한한 기쁨을 느낀다” (*WD* 184). 그녀는 ‘사실’을 사실주의 소설의 대상으로 모더니즘 소설이 추구하는 ‘비전’과 대립하여 사용한다. 그녀는 『밤과 낮』을 언급해서 『세월』은 사실의 세계를 다룬다고 선언하는 것 같다. 린든 피치(Linden Peach)는 20년대의 울프 작품들이 “해독할 수 있는 상징적인 질서”를 다룬다면, 『세월』은 “끊임없는 변화 상태에 있는 사회를 직면 한다” 고 지적한다(179). 작품의 부분들이 연대로 연결된 점도 사실주의 소설의 전형적인 형식이다. 작품은 『넬러웨이 부인』이나 『등대로』와는 달리 사실주의의 사회정치적 소설인 것 같다. 전지전능한 3인칭 화자는 57년에 달하는 영국 사회의 격동기에 파지터 가의 다양한 인물들의 ‘실제’ 삶을 500페이지에 이르도록 서술 한다. 첫째 부분, “1880”년은 사실주의 소설의 훌륭한 플롯이 될 수 있는 다양한 이야기들을 포함한다. 아벨(Abel) 파지터 대령의 죽어가는 아내와 정부 이야기, 어머니를 대신해 빅토리아 시대 대가족의 중심으로 희생하는 딸 엘리노(Eleanor), 어머니의 죽음을 해방으로 기다리는 델리아(Delia), 가부장제 사회에서 아버지의 딸에 대한 억압, 사회적으로 열등한 여자의 위치, 아들과 딸 간의 교육의 차별, 아들에 대한 기대와 그들의 성취감, 사촌 키티(Kitty)를 흠모하는 에드워드(Edward)와 그의 세계인 옥스퍼드(Oxford) 대학과 학자를 거부하며 육체적인 롭슨(Robson)에 끌리는 키티(Kitty), 이들이 엮는 고전적인 삼각관계와 구혼 플롯, 크래독(Craddock) 양이 키티에게 느끼는 레즈비안 적인 사랑 이야기 등이 있다. 또한 작품은 당대의 가능한 논쟁들을 모두 다루는 것 같다. 울프는 작품에서 “수많은 생각들, 역사, 정치, 페미니즘, 예술, 문학, 간략히 말하면, [자신]이 알고, 느끼고, 조롱하고, 멸시하고, 좋아하고, 숭배하고, 미워하는 등등의 모든 것들을 요약하고” 싶다고 말한다(*WD* 191). 작품은 “예술의 형태로 지적인 논쟁”을 하는 것이다(*WD* 201).

하지만 작품은 이야기들 중 어느 하나도 완벽한 플롯으로 발전시키지 않는다. 인물들의 삶은 세월 속에 변화하지만, 그들의 이야기는 전통적 소설처럼 갈등, 클라이맥스, 해결의 구조로 전개되지 않는다. 둘째 부분, “1891”년에 키티는 라쓰워

드(Lasswade) 부인이 되었다. 엘리노는 결혼하지 않고 아버지와 가정을 돌보지만, 정치적 회합에 참석하며 자신이 원했던 대로 가난한 사람들을 돕는다. 하지만 그녀는 어떤 특별한 자의식도 없다. 셋째 부분, “1910”년은 에드워드 왕이 사망한 해인데, 작품의 인물들은 울프와는 달리 에드워드 시대의 종말에서 어떤 상징적인 의미도 발견하지 못한다. 페미니스트인 막내딸 로즈는 사촌 자매인, 매기 I(Maggie)와 사라(Sara)와 점심을 먹고, 사라는 로즈를 따라 정치 회합에 간다. 키티는 정치회합에 참석한 후 『지그프리드』(Sigfried)를 보러간다. 하지만 페미니즘 같은 정치 이데올로기는 개인의 삶에 거의 영향을 미치지 않는다. 작품은 다양한 사회적 이슈들 중 어느 하나도 일관되게 추적하지 않는다. 여섯째 부분에서 아벨 대령의 사망 후 엘리노는 애버콘 테라스(Abercorn Terrace)를 처분하고, 하인 크로스비(Crosby)의 옛 세계는 완전히 끝난다. 하지만 가부장의 사망과 19세기적인 주종 관계의 종말의 의미 또한 전혀 언급되지 않는다. 아홉째 부분 “1917”년, 공습 장면에서 외국인 동성애자 니콜라스가 등장해서 변화된 시대를 보여준다. 하지만 전쟁도, 동성애도 특별한 이슈가 아니다. 작품은 인물들의 다양한 삶의 편린들을 지루하게 나열하지만, 그것들은 임의로 수집된 표본들에 불과 해 보인다. 서술 된 ‘실제’ 삶들은 의미도 없이 끝없이 이어지는 환상만을 자아낸다. “탐조등의 빛살들 처럼 서서히 회전하면서, 날들이, 주들이, 해들이 하나씩 하나씩 하늘을 가로질러” 지나가듯이(4),²⁾ 11개 부분들의 다양한 삶들과 사건들도 연이어서 지나간다.

1933년에 울프는 작품에 대해서 다시 설명한다. 그녀는 작품에서 “사실 뿐만 아니라 비전”을 주겠다고 말한다(WD 191). 작품은 “『파도』와 『밤과 낮』이 동시에 진행되는 것”이다(WD 191). 울프의 선언은 사실주의와 모더니즘이 함께 어우러진 어떤 작품을 제시하는 것 같다. 사실 그녀의 설명은 작품의 많은 문제점을 해소해준다. 『세월』은 외면상으로 울프의 이전 작품들과는 다르게 ‘실제’ 삶들과 경험들을 묘사하고, 내러티브도 비교적 사실주의의 관습적인 스타일이다. 울프는 인물들의 내면의 인상이나 감정들보다는 역사적이고 시대적인 변화 속에 구체적인 사건들에 주목한다. 하지만 독자들은 사실주의 소설처럼 “어떤 인물의 생애를 알거나, 사랑과 야심이 산출하는 흥분”을 느낄 수 없다(Lee 188). 『세월』과 『밤과 낮』은 동일하게 빅토리아 시대와 그 시대의 인물들의 삶을 주제로 다루지만, 『세월』의 사실주의 소설과의 유사성은 “피상적”이다(Lee 184). 『세월』은 사실주의

2) 이후 『세월』에서 모든 인용은 본문에 쪽수만 표시한다.

소설의 표면을 유지하지만, 재현된 사건들은 울프의 소위 심리 소설³⁾의 인상들과 연상만큼이나 무질서하고, 유동적이며, 파편적이다. 작품은 『파도』처럼 여전히 이미지가 지배적이다 (Lee 188). 피치는 작품은 “전통적이고, 사회에 관한 사실주의 소설과 결부되는 사실 같음”을 보여주지만, 실제로는 “중단들, 단절들과 생략들”이 난무하는 글쓰기라고 지적한다(168). 작품이 “사회에 관한 사실주의적인 소설”이라면, 그것은 “정체를 알 수 없는 혼란스러운 변형”이다(Peach 168).

『세월』은 사실주의의 소설도 아니고, 소위 울프다운 비전의 소설도 아니다. 작품은 분명 사실주의적인 내러티브를 구사하지만, 이런 특질은 작품의 해체성을 더욱 두드러지게 할 뿐이다. 이미지들이나 어구들은 그녀의 비전의 소설들처럼 반복되지만 통합된 비전으로 수렴되지 않는다. 이미지들은 “집중”되기보다는 “확산”되었고(Lee 188), 작품은 중심이 없이 “흐릿하고 해체된 특질”을 보여준다(Lee 187). 이미지들의 반복은 언제나 “정확하지 않은 단서들”이며, “단지 의미의 환상만 주는” (Middleton 163) 모두 “비어 있는 반복”이다(Middleton 165). 『세월』은 사실주의나 이전 작품들의 모더니즘의 틀로는 이해할 수 없는 모호한 형태이다. 그녀를 깊이 이해하는 비평가들조차도 이런 작품의 양상을 실패로 규정한다.

II. 『세월』은 실패한 시도인가?

울프의 작품들은 대체로 인물들의 내면에 주목하며, 직선적인 시간을 따라 결말에 이르는 플롯이 없다. 그래서 그녀의 작품들은 언제나 혼란스럽고 의미를 확정하는 것이 쉽지 않다. 하지만 J. 힐러스 밀러(Hillis Miller)는 울프의 소설들은 전통적인 내러티브의 “확장”이라고 주장한다(176). 전통적인 화자가 과거의 기억을 되풀이하는 것이 소설을 구성하듯이, 『델러웨이 부인』과 『등대로』의 인물들은 그들의 기억들을 반복하고, 마침내 그들의 현재의 표면으로 부상하면서 이야기를 완결시킨다. 울프는 시간성을 여전히 소설을 구성하는 중요한 요소로 사용한다 (Sumner 154). 델러웨이 부인은 자신뿐만 아니라 다른 인물들의 과거를 반복하여 완결시키는 정점이며, 만난 적이 없는 셉티머스의 자살도 자신의 이야기로 만든

3) 19세기의 전통적인 사실주의 소설이 외면의 행동의 세계를 다루는 반면, 울프의 소설들은 내면의 인상들, 생각과 감정의 유동적인 세계를 다룬다는 일반적인 비평적 구분이다.

다. 릴리(Lily)는 램지 부인(Mrs. Ramsay)이 사망한 후 램지 씨 부부의 이야기를 반복하며 자신의 비전을 성취한다. 물론 릴리가 천명하는 비전의 의미나 델러웨이 부인이라는 존재의 의미는 확실치 않다. 하지만 이들은 작품들의 무질서하고 유동적인 이미지들과 이슈들을 어떤 전통적 소설보다도 완벽하게 결론적인 정점으로 수렴한다. 반면에 『세월』은 “중심 혹은 중심이 되는 뼈대가 결여되어 있다”(Lipking 142).

『세월』은 그것이 인물이건 이미지이건 혹은 작품의 주제이든 중심이 없다. 작품의 타이틀인 ‘세월’이나 장간의 순환하는 계절의 묘사는 『파도』와 달리 형식과 내용의 차원 모두에서 어떤 의미도 제시하지 않는다. 작품은 “주제와 감정의 통일성”을 주는 중심인물이 없고, 인물이건 사건이건 공들여 설명하지 않는다(Fogel 159). 중심인물일 것 같은 엘리노는 『등대로』의 램지 부인과는 달리 의지가 없는 무력한 존재이며, 현재 부분에서는 거의 망령들어 보인다. 다니엘 마크 포겔(Daniel Mark Fogel)은 작품의 “불규칙하게 뺏어나가는 형태”를 지적한다(160). 작품은 재현 차원의 사실의 “표면”을 전달하지만 그것은 “견고함”이나 “응집력”이 부족하다(Guiguet 316). 리는 “정치적이고 역사적인 소설”인 작품이 사실을 묘사하지 않는다고 지적한다(193). 작품의 논쟁은 “진술하는 것이 아니라, 단지 인상주의적이고 허구적인 용어들로 수용하며”(Lee 191), 작품은 ‘우리의 것’이라는 “중심이 되는 생각을” 실행하지 못한 “결점”을 드러낸다(Lee 198). 데이빗 브래드쇼(David Bradshaw)는 작품이 “확실치 않은 봄”으로 시작해서 “확실치 않은 어조”로 끝난다고 재치있게 요약한다(206).

『세월』과 『파도』의 대조는 두드러진다. 『파도』는 분명 사실주의적인 작품이 아니다. 인물들은 대화보다는 언제나 독백하며, 그들 내면의 감정과 생각을 외면으로 드러낸다, 그들의 언어는 분석적이며, 자세히 묘사하고 설명한다. 반면에 『세월』의 인물들은 연설은 물론이고 상대적으로 단순한 일상적 대화도 하지 못한다. 거의 마지막 부분에서 인물들과 독자들은 마침내 작품을 결론지을 의미나 메시지를 고대하며 니콜라스의 연설을 기다리지만, 그는 결국 실패한다. 델리아의 파티 끝 무렵에 건물 관리인의 아이들이 갑자기 등장하고, 이들은 인간 간의 소통이 불가함을 상징하는 것 같다. 마틴(Martin)은 그들에게 말하라고 명령하고, 그들은 말하는 대신 이해할 수 없는 노래를 부른다(429). 그들은 델리아의 파티를 조롱하는 듯하고, 이들의 노래는 차라리 “소음”이며, 거기에는 “무언가 끔찍한 것”이

있고, “너무도 날카롭고, 너무도 귀에 거슬리고, 전혀 의미가 없었다”(430). 언제나 긍정적인 엘리노는 노래를 “아름답다”고 말하고, 매기는 “지극히”하고 맞장구친다. 하지만 엘리노는 자신과 매기가 똑같은 생각을 하는지 의심한다(431). 인물들이 자신과 상대를 이해하고 소통하려 하지만 실패하듯이, 작품 또한 독자와 소통에 실패한 것 같다.

『세월』은 원래 형식면에서 허구적인 소설과 그 허구를 논평하는 에세이가 있는 『파지터 가의 사람들』이라는 “에세이 소설(essay-novel)”로 구상되었다(WD 184). 미첼 리애스카(Mitchell Leaska)는 울프가 이 작품을 『자기만의 방』의 후편 에세이로 구상했다고 지적 한다 (174). “나는 이 순간, 목욕을 하면서 완전히 새로운 작품을 생각해내었다—『자기만의 방』의 속편, 여자들의 성적인 삶에 대해서, 어쩌면 여자들을 위한 직업들이라고 부를까, 맵소사 얼마나 흥분되는지!”(WD 161-62) 이후 그녀는 에세이 부분인 장간을 “실제 삶”(WD 191)인 소설 부분으로 압축했다. 작품의 진화를 연구하는 비평가들은 이런 그녀의 수정 과정을 “해결되지 않은 싸움”으로 간주하며, “수정” 작업들이 남겨놓은 “간극들” 때문에 작품이 실패했다고 주장한다(Snaith 93). 리애스카는 울프가 작품에서 에세이의 사실의 세계와 소설의 허구의 세계를 융합하여, 사실과 비전 사이의 틈을 미장이⁴⁾처럼 매우려 했다고 주장한다. 하지만 『세월』이 『파지터 가』에서 산문으로 썼던 많은 부분을 시처럼 압축하면서, “사실과 감정”은 조화를 이루지 못하고 “점점 더 목숨을 걸고 싸우게” 되었다(Leaska 210). 작품은 “사실과 비전을 통합하려는 야심찬 과제”를 시도했지만 “평범한 깨어있는 아놀드 베넷(Arnold Bennett)의 삶”(WD 201)에 관한 내러티브에 “비전의 정신”을 “불어넣으려는” 시도는 실패했다(Radin 147). 리애스카와 라명은 작품에서 사실주의와 모더니즘, 사실과 비전의 결합은 실패했다고 결론내린다. 리애스카는 울프의 “상상력이라는 장치”가 “이 작품에서 처음으로 쇠퇴하기 시작했다”고 지적한다(177). 당연히 작품은 사실주의의 소설로도 실패했다. 데이비드 다울링(Daivid Dowling)은 울프의 가까운 친구인 E. M. 포스터(Forster)를 포함하는 많은 비평가들이 작품을 “사실주의의 실패”로 평가했다고 말한다(189).

4) 리애스카는 울프가 작품의 제목, “pargiter”라는 이름을 조셉 라이트(Joseph Wright) 사진의 “pargeter” (미장이, 매끄럽게 하는 자, 외관을 속이거나 잘 얼버무리는 사람이라는 의미)라는 단어에서 조어했다고 주장한다(174).

그러나 빅토리아 미들톤(Victoria Middleton)은 작품을 울프의 “의도적인 실패”라고 주장 한다 (158). 울프는 1937년 일기에서 “요점은 나 스스로 이것이 실패인 이유를 알며 그것의 실패는 의도적이다” 고 말한다(WD 267). 여기서 그녀는 많은 이들이 실패로 평가할 일을 알면서 기획했다는 것을 분명히 한다. 이런 관점에서 미들톤의 지적은 예리하며, 『세월』의 비평사에 한 획을 긋는다. 아나 스내쓰(Anna Sanith) 또한 미들톤처럼 작품의 해체성을 긍정한다. 그녀는 작품이 보여주는 “응집하지 않으려는 고집 센 거부”(Radin 158)를 이해하지 못하고 울프의 의도를 왜곡하는 비평가들의 편협함을 비판한다(93-4). 스내쓰에게 작품의 해체성은 사실과 비전 간의 대립적인 간극을 보여주지 않으며, 사실과 비전의 세계를 “겹쳐 쌓고, 덧 쓰는” 의도적 구성이다(94). 울프는 작품에서 실제로 수집한 “역사적인 상황들을 허구적으로 재구성”하여서 그들을 다양한 층으로 덧쓴다(Snaith 98). 하지만 흥미롭게도 미들톤과 스내쓰 모두 이런 작품의 특징을 울프의 정치적 메시지로 해석한다. 작품의 균열된 표면은 “억압받고 고통스러운 조건에서 소설을 쓰는 어려움을 증거 하는 교훈적 일화”이다(Middleton 171). 스내쓰는 울프가 이전 어느 소설에서도 그렇게 “명확하고 공공연하게 페미니스트였던” 적이 없다고 주장한다(92). 『세월』은 “정말로” 『3기니』(*Three Guineas*)와 “하나의 책”이고(WD 284), “1930년대 후기의 파시스트적인 억압과 빅토리아시대의 가부장적인 가족 간에 텃줄로 연결된 밀접한 관계”를 강조 하는 면모가 있다(Bradshaw 104-5). 하지만 작품의 해체적인 특질을 정치적 메시지로 해석하는 것은 예술과 정치 간의 분리를 주장하는 울프의 미학과는 대치된다. 1933년 일기에서 울프는 작품이 “수많은 생각들,” 특히 정치와 페미니즘을 포함하고, 분명 “어떻게든 비평” 하지만, “설교”는 절대로 안 된다고 말한다(WD 191).

『세월』은 사실주의로 회귀하거나 혹은 사실주의와 모더니즘간의 결합을 모색하다가 실패한 실험이 아니다. 1936년 11월 레너드가 첫 독자로 작품을 읽고 “가장 놀라운 책”이고, “[자신]은 『파도』보다 [이 작품]이 더 좋다”고 했을 때, 그녀는 “안도의 순간은 천상”이라고 적었다(WD 262). 그녀는 “나는 내가 작가로서, 존재로서 나의 관점에 도달했다는 것을 또한 안다” 고 말한다. 1937년에 에드워드 드셀린코트(Edward De Selincourt)는 소설이 “분리를 향해 돌진한다”고 지적했다(Middleton 160 재인용). 울프는 이 논평에 상당히 고무된 반응을 기록한다. 그녀는 작품이 “[그녀]가 두려워했던 것처럼 그렇게 완전히 소리를 죽여서 혼란시킨”

것은 아니라고 안도한다(WD 268). 그녀는 드 셸린코트가 작품이 “창조적이고, 건설적인 책”인 것을 알아보았다고 기뻐한다(WD 268). 울프는 1934년 일기에서 자신은 “『파도』가 만든 틀을 부수고 있다”고 말한다(WD 213). 『세월』은 『파도』이후의 “진정한 길”이며, 『파도』라는 실험적 소설의 다음 단계이다(WD 184). 작품은 “전통적인 소설의 형태를 의식적으로 이탈할” 뿐만 아니라, 울프 “자신의 일상적 관례 또한 이탈 한다”(Middleton 161). 『세월』은 사실 혹은 비전의 소설의 기존 틀을 벗어나, 그들의 “유전 인자들을 섞어서” 새로운 영역을 만들고 있다(McNees Ivi).

III. 분리된 내러티브 의식의 미학

울프의 작품들은 다양한 차원에서 분리된 내러티브 의식을 보여준다. 이 작품 또한 내러티브 의식을 분명하게 분리한다. 작품은 날씨와 계절을 언급하는 장간으로 시작하고, 이 부분들은 형식과 내용의 차원에서 이어지는 내러티브와 분명하게 구분된다. 장간은 『파도』의 간주처럼 이탤릭체로 되어 있지는 않지만, 페이지상의 간극으로 나누어진다.⁵⁾ 장간은 인물들의 이야기와는 달리 관찰자의 시선이 없으며, 화자는 자연내지는 인간사의 배경을 초연한 관점에서 묘사한다. 일반적으로 문학에서 시간적 배경인 계절은 인간의 생로병사의 계절과 연결되는 중요한 상징이다. 『파도』의 간주에서 해의 움직임은 독백하는 인물들의 유년기서부터 나이 들고, 늙어, 죽는 삶의 시간에 상응하여, 작품을 형식과 내용면에서 묶는 것으로 해석된다. 하지만 장간 부분들은 『파도』의 간주와 유사해 보이지만, 전혀 다르다. 『세월』의 장간은 어떤 패턴도 형성하지 않으며, 일관된 상징성이나 의미가 없다. 리는 이 부분들이 “다른 역사적인 배경보다는 다른 무드”를 강조한다고 지적한다(188). 하지만 1914년 부분의 밝게 빛나는 봄날은 전쟁의 발발이라는 인간사와는 전혀 맞지 않는다(Dowling 192). 『세월』의 장간 부분은 형식과 내용 모두에서 작품의 내러티브를 분할하고 중단시킨다.

작품의 주된 내러티브인 인물들의 이야기 또한 다양한 차원에서 분리된다. 울

5) 작품은 울프의 다른 작품들처럼 장간 다음뿐만 아니라, 한 이야기에서 다른 이야기로 전환할 때도 페이지 상에 간극을 자유롭게 둔다.

프의 작품들은 언제나 삶의 이야기지만, 또한 어떻게 작품을 구성할 것인가 하는 예술가의 이야기이다. 그녀의 작품들은 거의 언제나 예술가 인물을 포함하며, 그들은 작품을 구성하는 화자의 이야기를 대변한다. 하지만 『세월』은 다른 작품들과는 달리 예술가 인물이 없다. 반면에 인물들은 모두 자신의 삶의 화자가 되어 설명하고 구성하려 시도한다. 하지만 이들은 분리된 존재성을 드러내며, 통일된 정체성을 구성하지 못한다(Kang 155-202 참조). 로즈는 사촌들과 과거를 이야기 하며, 자신이 “동시에 두 사람이라는 이상한 감정”을 느낀다(169). 그녀는 “동시에 두개의 다른 사람”이며, “동시에 두개의 다른 시간대를 산다”(169). 엘리노는 파넬(Parnell)의 사망소식을 듣고 “머리위에 넓고 세차게 흐르는” 세계와 “도로 위에 끝으로 가볍게 툭툭 치며 주변에 선을 그은 다른 세계”를 의식한다(114). 키티는 『지그프리드』 연극을 보면서, 옥스퍼드 시절의 어머니와 역사를 가르쳐 준 크래독 선생님을 생각한다(184). 그녀와 같이 연극을 본 젊은 청년도 “동시에 두 세계에 있다”(185). 키티는 옥스퍼드를 싫어하지만, 옥스퍼드의 학자인 에드워드는 존경한다(261). 그녀에게 그는 “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). 엘리노는 레니(Renny)가 자신을 배울 때, 그가 “아주 무례하고 동시에 아주 공손하다”고 느낀다(299).

인물들은 내적으로 분리되어 있을 뿐만 아니라, 외면의 행동 세계와 내면의 감정 세계, 행동과 하고 싶은 말 사이에서 분리된다. 아벨 대령은 자신의 선물에 감사하는 매기(Maggie)를 보며 “대상에 전혀 상응하지 않는” 감정을 느낀다(122). 그는 파넬의 죽음에 대한 유제니(Eugenie)의 감정이 그것을 일으킨 “대상에 전혀 상응하지 않는다”고 생각한다(120). 키티의 파티에서 마틴(Martin)은 앤(Ann)이라는 여성이 자신을 세차게 거절했다고 느끼며, 실제 일어난 일에 “전혀 상응하지 않는” 자신의 감정을 억제한다(264). 페기(Peggy)의 말들은 “전달하는 표면적인 의미와는 전혀 상응하지 않게 [놀쓰]에게 상처를 준다”(393). 작품에서 반복되는 “상응하지 않는”(out of all proportion)이라는 구절은 인물들이 실제 사용된 말이나 상황과는 무관하게 감정적인 상처를 입고, 스스로 적절치 않다고 판단하며, 내면의 감정을 억압하는 현상들을 강조한다. 그들은 모두 “억압된 감정의 분위기”의 희생자이며(44), 마지막 부분에서 “억압된 감정들의 분위기”는 더욱 증폭된다. 하지만 인물들은 이런 억압된 감정을 세세히 묘사하거나 설명하지 않으며, 상대

는 물론이고 자신조차 전혀 이해할 수 없어 고통스러워한다.

엘리노는 자신의 삶을 폐기에게 설명하려 시도한다.

하지만 그들은 어떻게 소위 삶이라는 것을 구성하지? 그녀는 손을 꼭 쥐고 자신이 쥐고 있는 딱딱한 작은 동전들을 느꼈다. 아마도 그것의 한가운데는 ‘나’가 있을 거라고 그녀는 생각했다. 하나의 매듭, 하나의 중심, 그리고 다시 그녀는 자신이 탁자에 앉아서, 암지위에 그리면서, 살이 그곳에서 방사하도록 작은 구멍들을 파고 있는 자신을 보았다. 밖으로, 밖으로 그들은 나갔고, 일이 일로 이어졌고, 장면이 장면을 지워버렸다. (367)

엘리노는 자신의 삶을 하나의 중심, 변하지 않는 본질로 이해하지만, 그것을 알지도, 말하지도 못한다. “자신의 생각을 정리해야만 했다. 그러면 그녀는 말들을 찾아야만 했다”(367). 하지만 그녀는 “말들을 찾을 수 없고” “아무에게도 말할 수 없다”(367). 그녀는 ‘나’라는 정체성을 구성하지 못하고, 말로 전달하지도 못한다. 이것은 놀쓰(North)도 마찬가지이다. 놀쓰에게 삶이란 “맹렬하게 치솟는 분수”의 “분출”이나 “숫아오름”으로 만들어지는 것이고, “안에서부터” 시작되는 것이다(410). 그의 삶은 “별개의 삶”이고 “다른 삶”이다(410). 하지만 그는 자신의 별개의, 다른 삶을 말할 수가 없다. 그는 “마음속에 한 문장이 있고,” 그것에 다른 문장들을 잇고 싶다. 하지만 “말과 실제 사이에는 간극, 전위선(dislocation)이 있다”(405) 그는 “[자신]의 삶에서 그리고 다른 사람들의 삶에서 진짜인 것, 진실인 것”을 알지 못하기 때문에 문장을 만들 수가 없다(410). 인물들은 자신들의 내면의 진실과 외면적인 표현 사이에서 분리되어, 하나의 주체를 구성해서 말하지 못한다.

이렇게 분리된 인물들은 다른 인물들에 대해서도 분리된 생각과 감정을 드러낸다. “1908”년 부분에서 사망한 디그비(Digby)와 유제니에 대한 엘리노와 마틴의 평가는 정반대이다. 마틴(Martin)에게 디그비는 “지독한 속물”이고 언제나 “사소한 일로 유제니를 비난하는” 사람이지만(153). 엘리노의 디그비는 표면만 그럴 뿐, “나약하고, 민감하며, 타이틀을 좋아하고, 그림을 좋아하고, 추측컨대 때로는 아내의 넘치는 활력 때문에 우울했던” 사람이다(154). 엘리노는 “똑같은 사람이 두 명의 다른 사람들에게 얼마나 다르게 보이는지 이상하다”고 생각한다(154). 게다가 문제는 그녀가 비록 “마음의 눈으로 속부를 선명하게 볼 수” 있지만, “어떻게 그

를 묘사할 수 있을지” 난감하다(152). 로즈 또한 에드워드를 묘사할 수 없다. 사라
 는 “에드워드가 실제로는 자신을 아주 좋게 생각하면서 스스로를 낮추는 방식”을
 흉내 낸다. 사라는 “그게 에드워드야” 말하지만, 로즈는 그것은 “에드워드의 전
 부”가 아니라고 생각한다(168). 하지만 그녀는 자신이 이는 에드워드를 표현할 수
 없다. 인물들은 상대에 대한 다양한 관점들로 나누어질 뿐 아니라, 자신만의 진실
 을 설명하거나 표현할 수 없다. 한 사람은 언제나 “이것도 저것도 아니고,” “유행
 을 따르지도, 벗어나지도 않는” 것 같다(396). 인물들은 서로에게 알 수 없는 존재
 이고, 자신과 상대에 대해서 진실하고 일관된 이미지나 존재성을 구성할 수 없다.
 놀쓰는 사라의 얼굴에 얼룩을 보면서 “사라 파지터 양은 결코 남자들을 사랑으로
 매혹시킨 적이 없다”는 “사실을 추론하다”(317). 하지만 이 추론들은 “작은 스냅
 사진들,” “외관 사진들”에 불과하며(317), 전부 “거짓”이다(154).

인물들은 언제나 분리된 생각과 감정으로 나누어져, 하고 싶은 이야기를 하지
 못한다. 첫 부분에서 죽어가는 어머니는 보았다고 하지만, 무엇을 보았는지 말하
 지 않는다. 엘리노는 어머니의 말만을 되풀이하며 무엇을 보았을까 궁금해 한다.
 작품 내내 엘리노는 모리스(Morris)와 놀쓰와 이야기하려 시도하지만, 실패한다.
 아벨 대령은 유제니하고 이야기하려 하고, 엘리노에게 정부 이야기를 하려 망설
 이지만 결국 하지 못한다. 마틴은 키티와 이야기하고 싶지만 하지 못하고, 로즈는
 엘리노에게 성추행 사건을 털어놓지 못한다. 마틴은 사라에게 어머니에 대해서
 말하고 싶지만, “말하는 것은 불가능”하다(232). 마틴은 크로스비에게 메타포를
 사용하고 싶지만, “문자 그대로여야” 하기 때문에(221), 그의 말은 모두 “거짓말”
 이다(222). 인물들은 모두 최선을 다해 시도하지만, 여러 가지 내적이고 외적인 중
 단들로 서로 소통하지 못한다. 니콜라스는 “아무도 듣고 싶어하지 않으며”(421),
 “언제나 중단 당하는데 어떻게 말할 수 있을까” 의문을 제기한다(425). 리애스카
 는 작품이 “소통의 실패를 웅변적으로 전달한다” 고 지적한다(177).

하지만 인물들은 흥미롭게도 울프의 어느 작품보다도 동일한 어구들과 이미
 지들을 공유하며 말없이 소통한다. 울프의 인물들은 자주 같은 단어들과 이미지
 들을 반복하면서 서로의 마음을 읽고, 통일된 감수성을 드러낸다. 특히 『세월』의
 인물들은 “말들을 찾을 수 없고” “누구에게도 말할 수 없지만”(367), 서로의 생각
 과 말들을 상대가 말하기 이전에 알고 말할 수 있다. 로즈는 사라와 매기에게 자
 신에게 중요한 “숨겨진 어떤 것”을 말하고 싶은 충동을 느낀다(167). 하지만 사라

는 오랜만에 찾아온 로즈가 할 말과 자신의 답변을 미리 알고 있다. 로즈는 집을 “시끄럽지 않냐”고 간격을 두고, 똑같은 어구로 반복해서 질문하고, 사라는 똑같은 어구로 “극장에 가기 아주 편리하다”고 시의 대귀처럼 답한다(164, 166, 167). 사라는 바울 성당(St. Paul’s) 앞에서 마틴을 만나서 “내가 막 당신을 생각하고 있을 때, 마틴!” 하고 “탄성을 지른다”(228). 엘리노 또한 파티에서 니콜라스를 만나자 “내가 막 당신을 생각하고 있을 때” 하면서 동일한 어구로 “탄성을 지른다”(367). 7년의 간극을 두고, 유제니와 마틴은 파티에 가면서 동일한 말을 반복한다. 늦을 거라는 남편의 말에 유제니는 “8시 15분은 8시 30분을 의미해요”라고 답한다(131). 마틴 또한 늦었다고 생각하면서 “하지만 8시 반은 8시 45분을 의미한다”고 말한다(248). 엘리노가 처음 니콜라스를 만났을 때, 그녀는 적절한 단어를 못 찾는 니콜라스에게 “외국인들이 언제나 사용하는 사전의 단어보다 짧은” 단어를 제시 한다(281). 엘리노가 무슨 말을 할지 모를 때, 니콜라스는 그녀가 모르는 단어인 “허튼소리(poppy-cock)”를 사용해서 대신 말해준다(286).⁶⁾ 그들은 서로 소통할 필요도 없이 서로의 생각을 알고, 그 생각을 표현할 말을 찾아 줄 수 있다. 인물들의 말들은 전혀 그들만의 독창적인 의미가 없으며, 습관적으로 반복할 뿐이다. 유제니는 아벨 대령에게 갈 필요가 없다면서 손을 잡는다. 하지만 그녀의 태도는 “애매모호”하고, 아벨 대령은 “그녀는 그에게 머물라고 하는 거야, 가기를 원하는 거야” 자문한다(127). 1914년 부분에서 키티는 마틴에게 이야기하자고 하지만, 그는 가라는 느낌을 받는다(265). 키티가 “곧 다시 와서 저만 혼자 만나요” 말하지만, 마틴은 그것이 “언제나 사람들이 하는 말”이라는 것을 안다(265).

작품의 화자 또한 인물들처럼 제한된, 같은 어구들과 이미지들을 사용해서 인물들과 그들의 세계를 묘사한다. 그는 인물들의 어떤 특질만을 과장해서 “캐리커처”로 묘사하고(*WD* 153), 그들의 정형화된 표피층만을 제시한다. 크로스비는 언제나 “튀어나온 파란 눈”을 가진 하인이다(166). 파지터 대령은 그의 “절단된 손가락”의 그로테스크한 이미지를 통해서 부각된다. 그의 손의 움직임은 언제나 동일한 단어로 묘사된다. 그는 정부의 목덜미를 “더듬고(*fumble*)”(9), 아들에게 돈을 주려고 “더듬어서 찾고”(13), 엘리노에게 은전을 주려고 “짧게 찢라진 손가락들로 더듬어 찾는다”(106). 막내딸 로즈는 언제나 아버지의 고집 세고 억압적인 제국주

6) 놀쓰는 사라가 편지에서 사용한 단어로 상기시키고 (322), 현재 부분에서 놀쓰 자신이 반복해서 사용한다(410).

의의 이미지로 묘사된다. 그녀는 “아버지의 이미지”이며(17), “아버지의 방식으로” 움직이지 않고 서있다(16). 그녀는 아버지처럼 자신을 파지터 장군으로 공상하며(27), 짐 열쇠가 군인의 “탄약과 식량”이라고 생각한다(26). 엘리노는 로즈가 군인 같다고 거듭 생각 하고(157), 화자는 그녀가 “마치 군대를 이끄는 것 같다”고 묘사한다(161). 로즈의 페미니즘은 들을 맞고 (157), 벽들을 던지는 것이다(204, 231). 엘리노는 “노처녀” 같은 타입으로 자신을 “분류하는” 것을 싫어하지만(203), 화자는 엘리노를 “위로하는 사람, 다툼의 화해자, 그녀와 가족 삶의 긴장들과 불화들 사이에서 완충하는 사람”과 같은 상투적인 어구들로 묘사한다(14). 사라 또한 로즈를 이런 상투적인 어구들로 이해한다. 로즈는 언제나 “가시 있는 로즈”이며(231), 빨간 머리를 가진 “불타는 심장의 로즈, 타오르는 가슴의 로즈, 지치게 하는 세상의 로즈, 붉은, 붉은 로즈”⁸⁾이다(164).

이것은 배경에 대한 묘사에서도 반복된다. 유제니와 그녀의 딸들인 매기와 사라의 집은 언제나 “심홍색의 금박을 입힌 의자”로 알 수 있다(132). 사라는 그들의 집에서 그 의자를 “안도하며 알아본다”(165). 놀스 또한 동일한 의자와 “늘 있던 피아노”를 보면서 그들의 과거를 기억 한다(313). 작품에서 상징적인 존재인 애버콘 테라스 또한 임의로 선택된 몇 가지의 물체들로 간략하게 묘사된다. “긴 방이 있고 끝에는 나무가 있으며 벽난로 위에는 빨간 머리를 가진 소녀의 그림이 있었어?... ‘그리고 중앙에는 둥근 테이블?’”(166) 화자는 런던 또한 반복되는 물체들과 장면, 그리고 동일한 어구들로 묘사한다. 1910년과 1914년은 동일한 런던 시즌을 묘사하는데, 그 특징은 동일하게 “깃발이 날린다”고 묘사된다. 화자는 1880년에는 웨스트 엔드의 손님들과 이스트 엔드의 실업가들을 대상 (caravan)같다고 묘사하고(3), 1907년에는 시장의 짐마차들이 “대상” 같아 보인다고 말한다(129). 대상의 시대는 지났는데, 화자의 언어는 반복해서 런던 사람들을 대상으로 묘사한다. 1907년 부분에서 유제니와 1914년 부분에서 마틴은 파티를 가기 위해서 동일한 서퍼타인 다리를 건넌다. 유제니가 탄 택시가 다리 위를 건너가고, “마블 아치로 흘러가는” “긴 줄의 택시들에 합류” 한다(131, 248)). 그녀는 끝에 하얀 작은 다리의 그림자 같은 건축 양식이 장면을 구성 하는 것을 본다(131). 7년 후, 마틴은 동일한 장면을 본다. “물은 석양빛으로 빛나고, 램프 등의 비틀어진 기둥이 물위에

7) 사라의 로즈의 이름을 “가시 있는 장미”라는 상투어구로 변형시킨다.

8) 사라의 다시 일반적으로 장미라는 단어에 연관된 상투어구들을 반복한다.

놓여 있었다. 그리고 거기 끝에, 하얀 다리가 장면을 구성 했다(248). 화자는 동일한 언어로 그들이 실재를 그림처럼 보는 것을 묘사한다.

작품에서 인물들은 서로 같은 단어와 어구들을 반복하면서 기이하게 서로의 생각과 할 말을 안다. 화자 또한 회극적일 정도로, 반복적인 몇 개의 어구들로 인물들과 그들의 세계를 간략하게 묘사한다. 하지만 이렇게 반복되는 말들과 어구들이 실제로 어떻게 인물들 간의 말없는 소통을 가능하게 하는 것일까? 작품의 화자는 과연 작품의 의미를 독자에게 제대로 소통하고 있는 것일까? 울프의 작품에서 모든 것들이 언제나 양면성을 갖듯이, 언어의 습관적이고 반복적인 면모는 부정적인 의미를 내포할 수 있다. 화자와 인물들이 반복하는 제한된 어구들과 표현들은 자신만의 의미를 전달할 수 없는 언어의 결핍과 그로 인한 현대인의 절망을 대변하는 것 같다. 인물들의 대화는 모두 “배드민턴 깃털 공처럼 서로 받아치는 이야기”이며(258), 그들은 모두 “분할된 대사와 빌려온 진부한 어구들”을 반복한다(309). 사라는 “모든 이야기는 무의미하다”고 선언한다(171). 행동은 모두 “연기”며(38), 모든 말은 거짓말이다(222). 그렇다면 작품은 이제 말로 소통하기를 포기하고, 작가는 글쓰기를 포기해야 한다고 주장하는 것인가? 하지만 로즈는 항변한다. 허튼소리에 불과한 담화들은 “우리가 서로를 알 수 있는 유일한 방법이며”(171), 울프가 독자에게 이야기할 수 있는 유일한 방법이다.

작품에서 엘리노는 인간 존재를 관통하는 어떤 반복되는 패턴의 가능성을 제시한다. “그렇다면 모든 것들은 약간 다르게 다시 일어나는 것이 아닐까?” “만약 그렇다면, 패턴이 있지 않을까, 반복되는 주제, 음악처럼, 부분적으로는 기억하고, 부분적으로 예견할 수 있는, 거대한 패턴, 잠깐 감지할 수 있는?”(369) 그러면 그녀의 “삶은 다른 사람들의 삶”이며, “[그녀]의 아버지의 삶, 모리스의 삶, [그녀]의 친구들의 삶들, 니콜라스의 삶”이다(367). 여기서 엘리노의 공동의 비전은 인간을 하나로 통합시키는 어떤 장대하고 신비스러운 패턴을 제시하지 않는다. 그녀는 인간의 언어가 대립의 패턴으로 구성하는 인간존재와 삶의 공통성을 발견하고 있을 뿐이다. 자크 데리다(Jacques Derrida)는 그의 “변별”(difference) 에세이에서 “현재라는 것은 현재가 아닌 것과의 바로 그 관계에 의해서” 구성된다고 지적한다(13). 나라는 존재는 단독으로 존재하지 않는다. ‘나’와 내가 아닌 것으로 나누었을 때, ‘나’는 내가 아닌 것과의 관계 속에서 ‘나’로 구성된다. 이런 관점에서 이분법적으로 분리하는 것은 하나의 존재, 하나의 사물을 구성하는 필수조건이다. 인

물들은 자신과 상대에 대한 분리된 이미지와 의식을 통해서 자신과 상대를 하나의 존재로 구성할 수 있다. 마찬가지로 작품의 텍스트는 내러티브 의식을 변별 체계에 상응하는 대립의 패턴으로 분리하고, 그들을 다시 교배시켜서 하나의 내러티브로 엮어낸다. 인물들의 모순된 이미지들은 그들을 하나 존재로 구성하고, 화자는 인물들을 단순한 특질의 소유자로 서로 대립시켜 각각의 인물들을 구성한다. 그러므로 작품의 분리된 내러티브는 더 이상 해체적이지 않으며, 분리된 내러티브들이 바로 작품을 구성하는 원칙들이다.

작품에서 인물들은 상투적인 어구들을 반복하며 자신들만의 진실을 전달하고, 화자는 몇 개의 특징들과 사물들, 반복적인 어구들과 이미지들로 인물들과 그들의 배경 세계를 보여줄 수 있다. 인물들과 화자의 ‘실제’는 독자적으로 존재하지 않으며, 언제나 동일한 단어들과 어구들이 패턴 속에서 조금씩 다르게 반복되면서 “구성”된다. 언어는 반복되면서, 그리고 대립되면서 상대적인 의미를 획득하기 때문에 ‘실제’를 지시한다. 인물들과 화자의 언어는 더 이상 ‘실제’를 모방해서 묘사하지 않으며, 그들의 언어가 의미하는 ‘실제’를 발견할 뿐이다. 울프의 언어는 롤랑 바르트(Roland Barthes) 같은 구조주의자들처럼 이미 존재하는 본질의 ‘실제’를 묘사하지 않는다. 그녀의 작품에서 인물들과 그들의 세계는 언어가 묘사할 절대적인 본질이 없다. 말들은 “단단하고 독립적인, 실제 존재들”로 인간의 ‘실제’를 구성한다(339). 마틴이 사라와 함께 라운드 폰드에서 매기를 만나 눈앞을 바라볼 때, 그 장면은 이미 언어에 의해서 “감탄스러울 정도로 구성되어” 있다(244). 매기는 갈매기들이 “날개들로 파란 광활한 공간에 패턴들을 재단해 낸다”고 생각한다(246). 『세월』에서 화자와 인물들은 언제나 단어들을 언어의 대립의 패턴의 일부로 사용하고, 그들의 언어는 그들이 바라보는 세계를 경계가 없는 무정형의 상태에서 선을 그어 나누고, “재단해서” 인지할 수 있는 하나의 세계로 창조한다.

1911년 부분에서 실리아(Celia)와 엘리노 등의 인물들은 그들 앞의 자연을 바라보고 있다. 목초지에서 올빼미가 날고, 가까이 박쥐가 날아든다. 엘리노는 실리아가 “그들이 사람을 괴롭힌다”고 말하리라 예상하고, 실리아가 곧 그렇게 말한다(208). 핫니(Whatney)는 실리아의 말을 들으며 박쥐를 싫어하는 것을 확인하며, 자신은 좋아한다고 말한다. 핫니는 실리아의 상투적인 표현을 못 알아들은 듯이⁹⁾,

9) 핫니는 여기서 실리아의 말, “get into one’ hair”를 숙어적인 의미가 아니라 “머리카락 속으로 들어온다”로 해석해서 답한다.

“그런데 나는 머리카락이 없다” 고 답한다(208). 핫니는 주어진 상투적인 표현을 자신의 긍정의 감정을 담은 의미로 해석하며 변형시킨다. 하지만 그의 변형은 여전히 공부정의 이분법적 변별체계의 큰 틀에서 가능하다. 그런 관점에서 실리아와 핫니의 차이는 아주 사소하며, 그들은 여전히 언어로 연결되어 있다.

작품에서 엘리노는 “누가 [패턴]을 만들고” “누가 그것을 생각하는” 것일까 의문을 제한다(369). 그녀는 결론내리지 못하지만, 울프는 분명하게 화자를 지목한다. 화자는 인물들을 무심하게 관찰하며, 내러티브 의식을 분리하고, 분리된 의식들을 다시 교배시켜서 온전한 내러티브를 성취할 수 있다. 화자는 언어의 변별체계를 **의식적으로** 패턴으로 사용해서 자신의 내러티브를 구성한다 (필자의 강조). 하지만 인물들은 자신들을 만드는 패턴을 의식하지 못하고 단지 수동적으로 구성된다. 장간 부분은 이런 울프의 생각을 가장 잘 보여준다. 이 부분에서 화자는 인간의 의식이 더 이상 중요하지 않는 배경, 자연의 세계를 재현하고, 이 세계는 이어지는 인간 세계와 대조를 이룬다. 하지만 질리안 비어(Gillian Beer)가 지적했듯이, 화자는 언어로 물질세계를 재현할 수밖에 없고, 그렇다면 인간의 외부적 ‘실제’인 자연은 이미 인간의 내러티브 의식에 포함된 세계이다(39). 작품의 장간과 본문간의 간극은 많은 비평가들을 당혹시키지만, 이것은 그들 각각의 존재를 구성하기 위한 필요한 간극이며, 그들은 그들을 나누는 언어의 체계 안에서 이미 연결되어 있다. 작품은 언어가 실체를 구성하는 뼈대를 그대로 노출시키며, 내러티브를 구성하는 과정을 보여준다.

IV. 새로운 개념의 연속성

작품의 마지막에 엘리노는 『자기만의 방』의 양성의 비전을 다시 본다. 『자기만의 방』에서 흐름은 택시, 여자와 남자를 데려오고, 그들은 택시를 함께 타고 간다(AROO 96). 『자기만의 방』의 화자는 남자와 여자가 택시를 타고 가는 평범한 장면이 그 자체로 만족스러운 느낌을 전달한다고 말한다. 작품 내내 화자가 했듯이, 남자와 여자를 나누는 것은 “힘든 일”이며, 이제 눈앞의 장면이 그들 간의 통합성을 “복구한다”(restore)(AROO 97). 하지만 이 장면은 복구한다는 단어에도 불구하고, 남녀 간의 근본적인 통합성을 재발견하는 신비주의적인 비전이 아니다.

화자는 “규칙적인 질서”를 부여하며 인간적인 의미를 해석한다. 그의 인간적인 상상력은 재현의 변별 체계에서 남자와 여자라는 대립이 택시를 함께 타는 것을 보면서, 인간의 관습적이고 전통적인 결혼의 이미지를 통해서 양성의 비전을 완성한다(Kang 29-33 참조). 화자의 의미는 여자나 남자, 택시가 가진 어떤 본질적인 의미를 발견하는 것이 아니다. 『세월』에서 엘리노는 유사한 장면을 목격하고, 남자와 여자가 함께 거주하는 집을 화합의 상징으로 보는 인간의 문화적인 관습을 반복한다. 남자는 집의 문을 열고, 남자와 여자는 집의 현관에 잠시 서 있고, 그때 엘리노는 “저기”하면서 탄성을 지른다. 그들은 곧 문을 닫고 들어가고, 그때 다시 엘리노는 탄성을 지른다(434). 작품에서 집은 억압적이고, 그들의 집 또한 분명 억압의 공간일 가능성이 많다. 『세월』 다음 소설인 『막간』에서 포인츠 홀(Pointz Hall)은 여전히 억압적이며, 이자(Isa)와 자일즈(Giles)는 사랑과 증오의 드라마를 반복한다. 하지만 엘리노의 집은 여전히 사회라는 공적인 장소와는 대립적인 개념으로 여자와 남자, 구세대와 신세대를 연결하는 화합과 공존의 사적인 공간을 상징한다.

흥미롭게도 울프는 동일한 비전을 두 작품에서 반복해서 사용한다. 하지만 엘리노의 비전은 『자기만의 방』과는 순서가 다르게 진행된다. 『세월』에서 남자와 여자는 함께 택시를 타고 와서, 택시가 서고, 남자가 내리고 그리곤 여자가 내린다. 물론 엘리노의 비전에서 집이 『자기만의 방』에서의 택시를 대체했다고 볼 수도 있다. 하지만 남자와 여자가 이미 함께 탑승한 택시는 울프의 변화된 생각을 보여준다. 『자기만의 방』의 화자가 여자와 남자를 나누는 일이 “힘든 일”이라고 자각했다면, 엘리노의 비전은 한 걸음 더 나아가 여자와 남자는 독립적인 본질을 가진 존재들이 아니라, 상대적으로 생성되는 존재들임을 분명히 한다. 그리고 이 비전은 울프가 작품에서 분리된 내러티브들은 구성하는 근본적인 원칙을 보여준다. 화자는 언어의 변별 체계의 다양한 변별들을 분리해서 대립시키며 연차적으로 나열하고, 불연속적으로 보이는 대립된 내러티브들을 다시 교배시켜서 연속적인 내러티브를 구성해낸다.

울프는 1935년 일기에서 『세월』에 “음악과 그림과 함께 사람들을 특정하게 무리지어서 들여와서” 표면층뿐만 아니라, 판이하게 다른 층들을 형상화하는 가능성을 타진한다. 울프는 『파도』처럼 하나의 층에만 집중하는 것은 다른 층들을 해친다고 지적한다(WD 248). 그녀는 다른 층들을 “대조”시켜야만 되고, 그러면

“일종의 형태”가 “인간의 차원들에 상응해서” 저절로 작품에 부과된다고 말한다(WD 248). 여기서 울프가 『파도』를 언급한 것은 내면이라는 한 관점만의 한계를 의미하는 것 같다. 울프는 음악이나 그림 같은 예술이 음이나 색깔과 선을 동시에 함께, 혹은 더하여서 쓸 수 있는 것을 언제나 부러워했다. 이들은 여러 층을 동시에 진행시킬 수 있지만, 소설의 내러티브는 “기차길 같은 직선” 형태를 유지할 수밖에 없다고 불평한다. 그리고 이제 그녀는 내면의 층뿐만 아니라 외면의 층도 포함하는 내러티브를 꿈꾼다. 음악이 여러 음을 동시에 사용하고, 그림이 여러 색과 선들을 덧칠하고 섞는 것처럼, 그녀의 내러티브는 인위적으로 대립시킨 여러 층의 관점들 사이를 움직이면서, 다양한 관점들을 총체적으로 재현하려 시도한다. 그녀는 사람이건, 상황이건 그것이 부분으로서 위치해 있는 전체를 안과 밖, 내면과 외부 세계의 관점으로 나누고, 다시 그들을 하나의 내러티브로 엮으면서 모두 포함한다.

그녀가 일기에서 언급한 1918년의 크로스비 부분은 이런 울프의 새로운 시도를 잘 보여준다. 1918년의 마지막 부분에서 폭발음 소리가 나고, 길을 가는 크로스비가 하늘을 올려다보고 중얼거리고, 놀란 까마귀들은 날아올라 나무 위를 뿔뚝 뚫는다. 화자는 소리를 보고하고, 하늘을 쳐다보며 중얼거리는 크로스비를 주목하고, 층에 놀란 까마귀들, 다시 쿵하고 굉음, 이번에는 “사다리위에 한 남자” 그리고 한 여자로 시선을 옮긴다. 여자와 남자 둘 다 무언가를 기다리는 듯, 그리고 다시 연기가 퍼져 나가고, 다시 쿵, 사다리 위의 한 남자가 한 여자에게 무슨 말인가를 하고, 남자는 계속 페인트를 칠하고, 여자는 가던 길을 간다, 총소리가 울리고, 사이렌이 울부짖는다. 다시 화자의 시선은 크로스비에게로 돌아오고, 전쟁이 끝났다고 누군가 그녀에게 말한다. 다시 굉음이 울리고 사이렌이 울부짖는다(304-5). 전통적인 소설이라면 여기서 전쟁이 끝난 행동만이 중요한 의미를 가질 것이다. 하지만 화자는 인생의 한 장면에 카메라를 가까이 대고 이동하면서 세세히 전체를 보여주듯이, 무심한 관찰자의 시선으로 규칙적으로 “하나에서 다른 것으로” 계속 움직인다(WD 248). 화자의 시선은 무작위로 움직이는 것 같지만, 화자의 내러티브는 정확하게 대립의 선을 따라, 위와 아래, 총소리와 반응들, 인간과 까마귀의 다른 반응, 크로스비와 낫선 남자와 여자, 특히 한 남자와 한 여자, 다시 총소리와 사이렌의 소리를 연차적으로 대비시킨다. 이런 식으로 사이로 움직인다. 화자는 일어난 일의 실체는 전혀 중요하지 않은 듯이 무심한 관찰자의 시선으로,

다양한 대립된 층들, 소리와 사람의 반응, 남자와 여자, 인간과 동물을 대조시키며 그들 대립들을 연속적인 내러티브로 엮어낸다. 울프는 이것은 “올바른” 연속이며, 자신은 그 연속을 즐긴다고 썼다(WD 248). 이것은 분명 일반적인 “연속”의 개념은 아니다. 울프는 변별체계의 다양한 대립들을 조직적으로 대조시키고, 그들 사이를 다시 엮는 내러티브를 통해서 새로운 연속의 개념을 창안하고 있다.

화자의 문장 또한 이런 새로운 개념의 연속성을 잘 보여준다. 파티에 “한 남자”는 “훈장 메달을 달고 들어오고” “한 여자”는 “다이아몬드를 달고 까맣게 입고” 들어온다(130). 화자는 특정한 개인이 아니라, 남자와 여자라는 이름으로 그룹지은 존재들을 연차적으로 나열하고, 그들은 희극적일 정도로 단순한 대립을 이룬다. 하지만 화자의 내러티브는 이런 대립된 문장구조로 그들을 나누는 것이 아니라 연결하며, 소위 ‘실제’의 전체를 구성한다. 택시들은 “높은 머리 장식을 한 숙녀들과 흰 조끼를 입은 신사들”을 실어 나른다(130). 여기서 화자는 여자와 남자, 숙녀와 신사라는 너무도 추상적이고 일반적인 개념의 단어들을 사용한다. 하지만 이 단어들은 재현의 변별체계에서 분명히 대립하지만, 그들의 대립은 나누는 것이 아니라 인간 전체와 그들의 세상을 전체로 재현한다. 이것은 인물 묘사에서도 마찬가지이다. 화자는 엘리노를 “미인은 아니지만, 건강하고” “그 순간 비록 피곤하지만, 선천적으로 쾌활하다”고 묘사한다(14). 화자의 언어는 미인과 건강한 것, 피곤한 것과 선천적으로 쾌활한 것을 서로 대조시키고,¹⁰⁾ 대조된 개념들은 그들을 상대적으로 구성하는 체계에서 서로 연결되며 이미지의 연속성을 만들어 낸다. 화자의 묘사는 인간 문화의 이분법적인 대립들로 피상적으로는 모순되어 보이지만, 대조된 이미지들을 하나의 내러티브로 엮는다. 그의 내러티브는 대립들 간의 간극을 메꾸며, 안과 밖, 위와 아래, 남자와 여자를 다 포함하는 전체를 구성한다. 작품의 내러티브와 인물들을 해체시키는 분리된 대립들은 모순이 아니라, 울프가 자신의 인물들과 그들의 세계를 구성하는 새로운 전략이다. 언어는 언제나 스스로를 나누어 분리하는 변별의 구조를 통해서 대상을 재현하고, 울프의 내러티브는 이런 언어의 속성을 극대화시켜서 자신의 텍스트를 완성한다.

작품의 인물들의 대화 또한 동일한 원칙으로 구성된다. 화자의 내러티브는 혼란스럽게 다양한 층들을 대조시키지만, 혼란스러운 다양한 층들은 대조되면서 연결된다. 놀쓰가 사라를 방문해서 식사하는 부분은 전형적으로 혼란스럽다. 그들은

10) 작품의 텍스트는 처음 대조에서는 “but,” 다음 대조에서는 “though”를 사용한다.

계속 대화하지만, 그들의 대화는 끊임없이 중단 당한다. 그들은 집 안에서 이야기 하지만, 집 밖에서는 음계를 연습하며 노래 부르는 이웃과 트롬본 연주자의 소리가 계속 들리며 방해한다. 하숙집의 여종업원은 들락날락 그들의 저녁을 차리면서 그들의 대화를 방해한다. 하지만 **집 밖에서** 나는 소리는 사라와 놀쓰가 있는 **집 안**을 분명하게 구분지어서 존재하게 한다(필자의 강조). 마찬가지로 하녀가 들락날락거리는 행동은 사라의 방을 분명하게 외부 세계와 경계 지어 위치시켜주는 역할을 한다. 작품의 ‘실제’는 이런 방해와 중단들을 통해서 사라의 집 안과 밖, 다시 사라의 처소와 하숙집의 다른 처소들이 대조되면서 재현된다. 더군다나 외부의 소리나 행동들이 그들의 대화를 방해하는 것 같지만, 이런 방해들은 실제로 그들의 대화가 계속되게 한다. 연속이라는 개념은 중단이 있을 때만이 가능하며, 놀쓰와 사라의 대화는 방해하는 소리들과의 대립 속에서 중단되기 때문에 연속된다. 그래서 새로운 발명품인 전화는 사라의 집을 침입하지만, 동시에 사라의 집과 엘리노의 집을 연결한다.

사라와 놀쓰의 대화는 다시 다양한 시간과 공간, 인물들을 연결한다. 사라와 놀쓰는 놀쓰가 막 떠난 엘리노의 집에서 만난 엘리노, 니콜라스, 거기서 놀쓰가 들은 대화 내용들, 나폴레옹과 위인의 심리에 대한 이야기들을 이야기하고, 현재 사라의 이웃들과 하숙집, 여종업원과 그녀가 가져온 음식에 관해서 이야기한다. 다시 그들은 과거에 서로에게 쓴 편지들을 인용하며 현재의 대화와 대조되고, 편지들은 놀쓰의 아프리카의 농장을 들여오고, 그것은 다시 현재 생각하고 대화하는 내용과 대조된다. 그들의 대화는 과거와 현재, 아프리카와 런던처럼 대립된 시간과 공간, 다시 그들의 과거 편지와 현재 ‘실제,’ 자신들의 현재 이야기와 남들의 이야기를 사이를 오가면서 엮어진다. 이들의 대화는 여기와 저기, 안과 밖, 현재와 과거, 실제와 허구, 런던과 아프리카 사이를 조직적으로 움직인다. 놀쓰는 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). 작품에서 말들은 이처럼 각각의 의미를 상실하고, 패턴으로 대조되며 연결된다. 울프는 말들을 단독의 의미로 사용하는 것이 아니라, 언어 체계의 패턴으로 사용한다. 왜냐하면 연속은 불연속이라는 개념이 없는 한 존재할 수 없고, 마찬가지로 밖은 안이 없으면 가능하지 않기 때문이다. 밖을 밖으로 만들고 안을 안으로 만드는 것

은 밖과 안의 대립과 변별이다. 하나의 사물은 단독으로 재현될 수 없고, 대립시키는 것은 각각의 존재를 상대적으로 구성하는 유일한 방법이다. 울프의 텍스트는 분명하게 중단되고 방해받기 때문에, 중단과 방해가 가능하게 하는 연속적인 내러티브를 보여준다. 물론 이런 연속성은 울프의 독창적인 것이 아니라, 이미 언어에 함축된 능력이다. 하지만 그녀는 작품의 인물들과는 달리 **의식적으로** 이런 연속성을 자신의 것으로 길들이며 그녀만의 고유한 내러티브를 창조하는 화자이다.

V. 결론

조카 켄틴 벨(Quentin Bell)은 1934년에 울프는 “정치에 대해서 정말로 고민하지 않았으며,” “그녀 소설에 대해서 훨씬 더 고민했다”고 주장한다(179). 그녀는 자신의 소설과 정신적인 건강 문제에 사로잡혀, 여전히 정치적인 세상사에는 관심이 없는 작가였다(187). 벨의 비판은 굉장히 신랄하고, 그의 비판은 아마도 정확한 것 같다. 울프는 30년대의 급변하는 정치적인 상황들 속에서 그런 자신을 의식했고, 오든(W. H. Auden)과 같은 참여 작가들은 물론이고 조카들을 의식하며 심각하게 고민했던 것 같다. 하지만 울프의 세계에서 정치와 문학은 “대립”으로 나누어지지만, 정치와 문학을 나누는 변별체제에서 다시 연결된다. 비록 그녀가 이들을 나누고, 정치를 비하하는 수많은 발언들을 했다 해도, 그녀의 글은 정치와 문학이 분리되어 독자적으로 존재하지 않는 것을 잘 안다. 『세월』은 그녀가 어설프게 시도한 실패한 사회정치적인 소설이나 실패한 모더니즘 소설이 아니다. 울프에게 글쓰기는 삶, 그 자체였고(WD 156), 그녀는 “정치가”가 아니기 때문에 “명백하게 정치를 [그녀] 자신의 언어로 아주 느리게 다시 생각할 수밖에” 없다(D V 114). 작품은 울프가 글쓰기로 개인적이고 역사적인 현실을 직면하고 해결한 시도이다.

울프의 개인적인 불행들뿐만 아니라, 그녀 세대에 밀어닥친 전대미문의 세계 대전들은 그녀를 절망시키기에 충분했다. 『세월』은 작품의 내러티브, 인물들의 생각과 대화, 그들에 대한 묘사와 서로에 대한 인상들, 모든 것이 분열되어 있다. 『막간』은 더욱 분열된 양상을 드러내고, 울프는 인간 문명의 몰락, 글을 아예 읽거나 쓸 수 없는 가능성을 염려한다. 하지만 울프의 텍스트에서 가능한 모든 대립

들, 안과 밖, 사실과 비전, 남자와 여자, 높고 낮음, 들고 남, 아름다움과 추함 등의 개념들은 분리되어 있지만, 연결되어 있다. 이것은 울프의 신비주의적인 비전이 아니다. 인간은 반복을 통해서 의미를 생산하고, 글쓰기는 반복을 통해서 연속되는 인간 문화이다. 언어를 사용하는 우리는 이미, 언제나 언어의 변별체계라는 문화적인 “공동의 삶”으로 연결되어 있다. 단지 우리는 우리를 구성하는 그런 체계를 의식하지 못할 뿐이다. 그래서 작품의 인물들과 화자는 우스꽝스러울 정도로 동일한 언어와 이미지로 그들 각자의 새로운 ‘실제’를 재현하려 시도할 수밖에 없다. 하지만 그런 상황은 울프의 화자에게는 더 이상 절망적이지 않으며, 언어가 가능케 하는 공동의 삶을 가리킨다.

「장인의 솜씨」에서 울프는 언어를 “기표(sign)들의 언어”로 사용할 수 없다고 말한다(CE II 246). 왜냐하면 “말들의 속성은” “많은 것들을 의미하는 것”이기 때문이다(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). 그리고 이 언어는 바로 언어라는 인간 문화의 대표적인 변별체계에서 하나와 다른 하나간의 차이를 통해서 의미를 만들어낸다. 사물들은 언제나 언어의 “재현의 맥락”에 삽입되어 알 수 있고(121). 이름이 주어진 사물은 말한 이의 의도와 상관없이 언제나 그것이 선택되어진 “전체 언어의 구조”에서 의미를 갖는다(Bowlby 121). 현재의 의미는 과거로부터 축적된 의미들 간의 반향을 불러일으키며 소통할 수 있다. 이것은 작품의 인물, 화자, 울프와 독자 모두에게 동일한 조건이다. 모든 파티는 독자적인 의미를 가질 수 없으며, “다른 파티의 전조”이다(264). “날들이 차례차례 지나가듯이,” “젊은 세대가 늙은 세대의 뒤를 쫓아가듯이”(394), 울프의 글과 인간 존재는 “차례로” 이전 글과 세대를 쫓아가고, 그 뒤를 다시 새로운 글과 새로운 세대가 잇는다. 인간의 존재와 삶은 이미 언어적인 구분들, 과거와 현재, 자연과 인간, 남자와 여자, 연속과 불연속의 변별체계 속에 구성되어 있다. 이제 울프는 더 이상 “문장 구성이나 내러티브의 연결고리”를 부여할 필요가 없다(Bowlby 122). 그녀가 새로운 단어와 새로운 질서를 삽입한다 해도, 소통을 염려하며 연결하려 노력하거나 걱정할 필요가 없다. 새로운 것들은 언제나 전체의 틀 안에서 다시 제시하는 힘을 갖는다. 울프는 언어의 공동의 삶의 비전을 통해서 자신의 글쓰기를 구성하면서, 그녀의 내러티브는 모든 대립들을 대립시키면서 엮어내는 강력한 연속성을 보여준다. 그녀의 글은 그녀가 만

난 실제와 허구의 모든 상황에서 연결의 문제를 해결한다. 물론 이것은 정치적이거나 실질적인 해결책과는 거리가 멀다. 하지만 그녀가 보여주는 대립을 통한 연속은 화해할 수 없는 차이들을 거리를 두고 다시 생각하게 한다. 비록 그들의 대립이 궁극적으로 해소되지 않는다 해도, 적어도 그들은 더 이상 절대적인 대립들이 아니다.

(국민대)

인용문헌

- Baldick, Chris. *The Oxford English Literary History*. Vol 10. *The Modern Movement*. Oxford: Oxford University, 2004.
- Barthes, Roland. *S/Z*. Berkeley: University of California, 1994.
- Beer, Gillian. *Virginia Woolf: The Common Ground*. Ann Arbor: The University of Michigan, 1996.
- 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 University, 2000. 191-208.
- Derrida, Jacques. *Margins of Philosophy*. Trans. Alan Bass. Chicago: The University of Chicago, 1982.
- Dowling, David. *Bloomsbury Aesthetics and the Novels of Forster and Woolf*. London: Macmillan, 1985.
- Fogel, Daniel Mark. *Covert Relations: James Joyce, Virginia Woolf and Henry James*. Charlottesville: University Press of Virginia, 1990.
- Guiguet, Jean. *Virginia Woolf and Her Works*. New York: Harcourt, Brace & World, 1962.
- Kang, Myunghye Chung. *Virginia Woolf's Aesthetic of Androgyny*. Ph.D. Dissertation. New York University, 1991.
- 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.
- Levin, Harry. *Refractions*. New York: Oxford University Press, 1966.
- Lipking, Joanna. "Looking at the Monuments: Woolf's Satiric Eye." *Bulletin of the New York Public Library*. Winter, 1977. 141-150.
- Middleton, Victoria S. "*The Years*: 'A Deliberate Failure.'" *Bulletin of the New*

- York Public Library. Winter, 1977. 158-170.
- Miller, J. Hillis. *Fiction and Repetition: Seven English Novels*. Cambridge: Harvard University, 1985.
- McNeese, Eleanor. "Introduction." *The Years*. Ed. Mark Hussey. New York: A Harvest, 2008. xli-lxxxiii.
- Naremore, James. "Nature and History in *The Years*." *Virginia Woolf: Reevaluation and Continuity*. Ed. Ralph Freedman. Berkeley: University of California, 1980. 241-262.
- Peach, Linden. *Virginia Woolf*. London: MacMillan, 2000.
- Radin, Grace. *Virginia Woolf's The Years: The Evolution of a Novel*. Knoxville: The University of Tennessee Press, 1981.
- Rosenthal, Michael. *Virginia Woolf*. New York: Columbia University, 1979.
- Snaith, Anna. *Virginia Woolf: Public and Private Negotiations*. New York: Palgrave, 2000.
- Sumner, Rosemary. *A Route to Modernism: Hardy, Lawrence, Woolf*. New York: St. Martin's, 2000.
- Woolf, Virginia. *The Years*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1965.
- _____. "Notes on An Elizabethan Play." *The Collected Essays*. Vol. I. London: Hogarth Press, 1966-7. 54-61.
- _____. "The Art of Fiction." *The Collected Essays*. Vol II. London: Hogarth Press, 1966. 51-55.
- _____. "Craftsmanship." *The Collected Essays*. Vol II. London: Hogarth Press, 1966. 245-51.
- _____. *A Writer's Diary*. Ed. Leonard Woolf. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1953.
- _____. *The Letters of Virginia Woolf*. Vol. 1: 1882-1912. Ed. Nigel Nicholson and Joanne Trautmann. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1975.
- _____. *The Diary of Virginia Woolf*. Vol. I: 1915-1919. Ed. Anne Olive Bell. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1979.
- _____. *The Diary of Virginia Woolf*. Vol. V: 1936-1941. Ed. Anne Olive Bell. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1985.

Abstract

Discontinuous Continuity in the Narrative of *The Years*

Myunghee Chung

The Years is a most controversial novel among Virginia Woolf's works. She has said that this work is combining the novel of fact with the novel of vision. Although the work has the surface of the realistic novel, it doesn't have any single prominent character, nor does it follow any single narrative. Despite containing so many realistic conversations, it is full of haphazard sensational images.

On the level of form and content, the novel is fragmentary without any recognizable story or conclusive pattern of meaning. Many critics regard the work as a failure. The disjointedness of the novel, however, is Woolf's new narrative form: she is weaving a continuity out of discontinuous binary opposites. In the novel, interludes about the seasons always preface the main narrative. Still, they do not seem to signify anything in the following narrative. But it is here that Woolf shows clearly her new conception of continuity. The two contrary worlds are created simultaneously by their difference from each other, but are connected by the differential system which posits them as opposites first of all, and they comprise the whole world as such. In the narrative of the novel, various layers are contrasted such as within and without the house, surface actions and inside thoughts and feelings, etc. Since these are connected within the representational system of language that defines them as opposites, Woolf does not need to create a unity within them.

In her later works, the Woolfian narrator stops weaving fragmentary narratives into any possible whole. Many critics insist that this shows her frustrated vision confronting personal and historical disasters. But this merely displays her new conception of continuity that makes the reader aware of the common life of

language within and beyond us.

■ Key words : narrative, disjointedness, continuity, discontinuity, differential system

(내러티브, 해체성, 연속성, 불연속성, 변별체계)

논문 접수: 2009년 5월 20일

논문 심사: 2009년 6월 5일

게재 확정: 2009년 6월 18일