

내포에서 외연으로: 소설 『시간들』에서 영화 『디 아워스』로

김 정

I. 내포에서 공생적 외연으로

울프(Virginia Woolf)의 작품 『델러웨이 부인』(*Mrs. Dalloway*)의 출판 전 제목은 『시간들』(*The Hours*)이었다. 브렌다 실버(Brenda Silver)가 편집한 『버지니아 울프의 독서노트』(*Virginia Woolf's Reading Notebooks*)에 따르면, 울프는 『델러웨이 부인』을 구상하는 과정에 위즈워쓰(William Wordsworth)의 『서곡』(*Prelude*)을 읽고 있었고, 그 중 7장에 나오는 구절 중 8행을 자신의 독서노트에 적으면서 “내가 쓸 책에 좋은 인용이 될 것”이라고 밑줄을 그어 놓았다고 한다. 그녀가 위즈워쓰의 시에서 정작 인용한 부분은 “사멸하는 삶의 시간들을 묶는 (That binds the perishable hours of life)”이라는 행 중에 ‘시간들(the hours)’로 자신이 쓸 책의 제목으로 그 단어만을 골라 뽑았던 것이다. 그러나 그 작품이 거의 완성단계에 이른 1924년 여름 『시간들』은 『델러웨이 부인』으로 제목이 바뀌었다. 『델러웨이 부인』의 출판과 함께 사라졌던 또 다른 제목 『시간들』은 울프 사후 60년이 지난 최근 마이클 커닝햄(Michael Cunningham)이라는 젊은 미국 작가에 의해 새 옷을 입고 부활을 시도하고 있다. 1998년도 풀리처상을 그에게 안겨

준 이 작품에서 커닝햄은 책의 제목만을 부활시킨 것이 아니라 『델러웨이 부인』에 연루된 모든 요소, 작가인 울프의 내면, 울프가 그 작품을 저술하는 과정, 그리고 그 작품 속에 나오는 모든 인물들을 뒤섞고 해체시켜 60년 후의 세상 속에 모두 되살려 놓았다. 이런 식으로 과거의 문학작품을 후세의 작가들이 되살려 낸 경우, 얼마나 전작의 내포를 외연 시키느냐에 따라 논란이 있을 수 밖에 없다는 맥락에서 최근에 나온 커닝햄의 작품은 내용이나 형식의 모든 면에서 검증이 필요한 것으로 보인다. 우선 커닝햄은 자신의 작품에서 울프가 『델러웨이 부인』에서 시도했던 형식의 실험을 그대로 ‘계승’하고 있다. 답습이 아니고 계승이라는 용어를 쓸 수 있는 것은 그 형식이 다분히 현대적으로 해체되어 이어지고 있기 때문이다. 커닝햄은 울프의 ‘굴착공정’을 서로 다른 공간과 시간대에 사는 세 명의 여자들의 의식 속으로 연결시켜 어느 정도 성공적으로 표출해 내고 있다. 1920년대의 영국에 살고 있는 버지니아 울프와 1949년 미국 L.A.에 살고 있는 로라 브라운(Laura Brown), 그리고 1990년대 뉴욕에 살고 있는 클라리샤 본(Clarissa Vaughan), 이 세 여자가 『델러웨이 부인』이라는 문학작품과 맺고 있는 관계가 큰 틀을 이루면서 무리 없이 서로가 서로의 의식 속을 넘나들게 하고 있는 것이다. 그러나 형식에서의 이런 계승이 내용에서도 그대로 이루어지는지는 의문이 남는다. 그것은 후대의 미국에 사는 두 여자의 삶이 『델러웨이 부인』의 작가인 울프에게로 수렴되는 과정에서 울프의 삶의 이야기와 『델러웨이 부인』 속의 이야기가 중첩이 되고 때때로 그 이야기는 『델러웨이 부인』의 패스티쉬가 되고 있지 않나 싶을 정도로 울프가 쓴 표현과 어법을 답습하고 있기 때문이다. 이런 맥락에서 커닝햄의 작품이 정전으로 자리잡을 수 있을지는 시간의 단련을 요구하는 것인 동시에 데이빗 코와트(David Cowart)의 표현대로 문학의 공생으로 살아남을 것인지, 모방과 훔친 글의 범주에 머물 것인지에 대한 논의를 필요로 하는 것이다. T. S. 엘리엇(Eliot)은 한 에세이에서 “미숙한 시인은 모방을 하고 성숙한 시인은 훔친다”(Eliot 153)라고 말한 적이 있다. 이 말은 어느 분야에서나 있기 마련인 ‘기생적 의존’의 문제를 노정 시킨다. 이런 의존 상태는 문학 전통 안에서 제대로만 이루어지면 형식에서나 주제에서 과거와의 통시적 교류를 가능케 하는 긍정적 작업이 될 수도 있는 것이다. 바꾸어 말하면 이미 있는 텍스트를 얼마만큼 활용하고 어느 선에서 착취하느냐에 따라 단순한 모방에 그칠지, 표절이 될 것인지 아니면 ‘문학의 전통에서 문화적으로 정의된 의미를 갖는 문학

적 공생'이 되는가가 정해질 것이다. 어떻게 보면 모든 '이야기하기'는 도독질에 연루되어 있고 이야기는 흠친 것이 될 소지가 있다. 이런 예술적 절도 행위에 대한 논란에서 코와트가 '문학적 공생'이라고 보는 관점은 패로디와 패스티쉬를 넘어 "어떤 텍스트B가 텍스트A와의 관련하에서 의미를 갖는 것으로 특히 탈현대적인 현상 안에서 때로는 선행 텍스트가 그것의 하이퍼텍스트에 의해 영향을 받는 것"(3)이다. 그는 생물학에서 통용되는 공생의 세 가지 형태인 편리공생(숙주에게 해를 주지 않고 기생동물도 이로운 관계), 상리공생(숙주나 기생동물 모두가 이로운 관계), 기생(숙주를 이용함으로써 기생동물이 살 수 있는 관계)이 문학 작품 안에서도 가능한 형태라는 점에 주목하고 있다. 코와트의 말에서 한 걸음 더 나아가 "선행 텍스트가 그것의 하이퍼 텍스트에 의해 영향을 받는 것"을 '외연 효과'라고 본다면 그 외연의 특성을 어떻게 규정하느냐에 따라 공생이 가능한 외연이 이루어질 수도 있을 것이다. 특히 커닝햄이 "울프에게 바치는 경의"라고 밝힌 이 소설이 출간된 지 채 5년이 못돼 만들어진 영화 『디 아워스』는 커닝햄이 시도한 외연 효과를 넘어서 울프라는 작가를 매체에 구애받지 않는 대중적 문화 아이콘으로 부각시킴으로써 그 외연의 경계를 다시 생각해보도록 하고 있다. 오해의 소지를 줄이기 위해 여기서 사용하는 내포와 외연이라는 용어는 논리학에서 통용되는 전문성에 갇히기 보다는 훨씬 사전적 의미에 가까운 일반 용어라는 점을 밝히고 필자가 자의적으로 사용하는 '외연 효과'라는 조어는 외연이 가져온 확대나 확산이 내포를 약화시키는 구조라기보다는 내포의 의미구조를 확산시키는 효과로 보고자한다. 그런 관점에서 우선 『텔러웨이 부인』의 내포가 어떻게 소설 『시간들』로 자리를 바꾸면서 문학적 공생으로서의 '외연 효과'를 갖는지 논의하고 다시 소설 『시간들』이 영화 『디 아워스』로 장르를 뛰어 넘어 외연 되는지 살펴보기로 한다. 이런 논의를 가능케 하는 맥락은 커닝햄이 울프에게 바친 경의의 핵심이 그녀가 삶의 기미를 포착하는 감수성이었고 그 감수성을 확산시키는데 무엇보다도 영화 『디 아워스』가 공헌한 바가 있기 때문이다.

마이클 커닝햄은 자신의 작품 『시간들』에서 『텔러웨이 부인』의 소설 형식을 그대로 흉내내면서 울프라는 작가의 역할을 흉내내는 작가가 되어 울프가 지나간 길을 다시 방문해 그 구석구석에 다시 빛을 비춰 보고자 한다. 커닝햄은 울프가 지나갔던 리치몬드와 런던의 거리뿐만 아니라 클라리씨가 작품 속에서 스쳐 갔던 모든 '정신적 거처'를 또 다른 클라리씨가 다시 지나가게 함으로써 우리가

이미 알고 있던 그 곳을 ‘같으나 다른’ 곳으로 만드는 일을 해내고 있다. 본드 스트리트에서 차를 타고 갔던 여왕인지 수상인지 알 수 없었던 그 주인공은 뉴욕 한 복판에서 영화촬영을 하는 유명 영화배우로 바뀌고 샬리(Sally)와 클라리씨의 보일 듯 말 듯 하던 동성애의 징후는 18년 동안이나 동성애를 지속하는 관계로 이어지고 폴저쓰(Folgers)나 맥스웰 하우스(Maxwell House)같은 현대의 흔한 커피 브랜드가 아무렇지도 않게 언급됨으로써 훨씬 우리를 낯설게 하는 것이다. 서로가 서로를 모르는, 그러나 나름대로 너무도 절실한 세 명의 주인공이 나누어 갖고 있는 묵혀있는 관계를 복원시킴으로써 빛나는 순간과 변화의 순간이 다시금 표면으로 떠오르고 엘리웃이 말 한대로 “문학적 과거와 현재 사이의 관계 그리고 문학적 부모와 그 자식의 관계”에 어쩔 수 없이 말려들도록 하고 있다.

마이클 커닝햄은 울프와는 달리 비평적 연구가 이루어지지 않은 현역 작가로 1952년 오하이오(Ohio)주의 신시나티(Cincinnati)에서 태어나 캘리포니아(California)의 파사데나(Pasadena)에서 성장했다. 스탠포드 대학교(Stanford University)에서 문학으로 학사를 받고 아이오와(Iowa) 대학에서 미술학 석사(M.F.A.)를 받은 후 『세상 끝에 있는 집』(*A House at the End of the World*)으로 1990년 처음으로 작가로 주목을 받았다. 이후 『시간들』로 풀리처상과 펜/포크너상(Pen/Faulkner Award for Fiction)을 받았고 현재는 뉴욕에 살면서 저작활동을 계속하고 있다. 그는 울프의 이름을 고등학교 시절 여자 친구의 입에서 처음 듣고 『델러웨이 부인』을 접한 것이 “모든 걸 달라지게 했으며 그 때부터 계속 그 책에 대해 생각했다”고 한 인터뷰에서 밝히고 있다.¹⁾ 작가 자신의 표현이 아니더라도 『시간들』에 대한 영감은 울프의 생애와 『델러웨이 부인』 양쪽에서 받은 것으로 보이며, 조지아 존스-데이비스(Georgia Jones-Davis)의 표현대로 “『시간들』은 버지니아 울프의 영혼에 삼투하고자 하는 시도”로 읽힌다. 이 시도가 제대로 힘을 발휘해 정작 커닝햄의 삼투입이 울프와의 행복한 ‘문학적 상리공생’에 이르는 외연 효과를 내는지 논의해 보기로 한다. 참고로 마이클 커닝햄은 81년 동안 이어져 온 풀리처상 역사상 처음으로 ‘동성애자임을 공표한 작가’로서 상을 받은 것으로 알려져 있다.

1) *Publisher's Weekly* 인터뷰 내용으로 커닝햄에 대한 자료는 거의 인터넷의 자료에서 발췌한 것임을 밝힌다.

II. 『델러웨이 부인』 그리고 『시간들』

『시간들』은 1941년 버지니아 울프가 오즈 강가로 자살하러 가는 장면을 재구성해 「프롤로그(Prologue)」로 삼고, 8개의 「델러웨이 부인」장, 7개의 「울프 부인(Mrs. Woolf)」장, 다시 7개의 「브라운 부인(Mrs. Brown)」장으로 구성해 총 23개의 에피소드가 서로 연결되도록 짜여있다. 커닝햄은 이 세 여인의 이야기를 한 장씩 엮갈리게 삽입해 구성상의 묘를 살리고 있고 작가인 울프의 전기적 내용과 작품의 내용 모두를 자신의 영역으로 끌어들여 화학적 변화를 시도하고 있다. 전체적으로 이 세 여인이 어떻게 친구나 연인 가족들과 연루된 삶 속에서 자신의 것을 놓치지 않고 '시간' 속에 매몰될지도 모르는 자신의 정체성을 지키는가? 하는 것이 이야기의 줄기이지만 무엇보다도 이 작품을 지탱하는 틀은 처음부터 끝까지 세 주인공들의 주위에 공기처럼, 아련한 냄새처럼, 멀리서 들리는 음악소리처럼 떠돌고 있는 『델러웨이 부인』의 그림자이다. 때로는 직접적인 인용으로, 때로는 분위기만으로 끊임없이 세 여자는 『델러웨이 부인』이 풀어내는 주술에 갇혀 그 홀림에서 벗어나지 못하고 있다. 아무 것도 일어나지 않는 것 같은 일상이 실제로는 많은 일이 교차하는 투쟁의 장이고, 많은 것을 열망하고, 많은 것을 잃고, 많은 것을 되찾기도 하는 것임을 끊임없이 상기시켜 주는 『델러웨이 부인』은 세 여자가 떠 있는 삶의 바다에 등대의 불빛으로 작용하는 것이다. 그런 의미에서 『시간들』에 나오는 두 명의 허구의 주인공인 클라리싸 본과 로라 브라운 그리고 실존인물인 울프 보다는 울프가 쓴 『델러웨이 부인』이 훨씬 더 진정한 주인공인 셈이다.

상기한대로 『시간들』의 주제나 전개방식은 대체로 『델러웨이 부인』의 틀을 그대로 쫓아 세 여자의 하루 동안의 삶을 추적하고 있다. 「울프 부인」장은 버지니아 울프가 1923년 『델러웨이 부인』을 쓰기 시작하는 시점에 맞춰져 있고 「델러웨이 부인」장은 전 애인이었던 리차드(Richard)가 별명으로 붙여준 이름인 델러웨이 부인으로 불리는 중년의 클라리싸 본이 에이즈로 죽어 가는 리차드를 위해 파티를 준비하는 이야기로 진행되며 「브라운 부인」장은 1949년 L.A.에 살고 있는 젊은 엄마인 로라가 두 번째 아이를 임신한 채 우울증에 빠져 『델러웨이 부인』을 읽으면서 남편의 생일 파티를 준비하는 것으로 되어 있다. 이렇게 세 여자 모두가 『델러웨이 부인』을 꼭지점에 놓고 연결된 채 이야기는 한 장씩 차례로

각각의 주인공의 삶의 이면을 들추어내고 있다.

커닝햄이 「프로로그」라는 이름을 붙여 울프의 자살 과정을 책의 서두에서 자세하게 추적한 것은 시사하는 바가 큰 것으로 보인다. 울프가 삶의 끝자락에서 느끼는 광기와 절망감, 거기에 따르는 죽음은 세 여자가 삶의 고비에서 다시 돌아오게 마련인 돌림노래의 후렴으로 작용하고 있기 때문이다. 1941년의 어느 날 울프는 오즈 강가로 걸어가면서 『델러웨이 부인』의 셉티머스(Septimus)처럼 자신을 실패자로 몰아 부치고 있다. 끊임없이 광기의 재발에서 오는 두통과 환청을 두려워하면서 코트 주머니에 돌을 집어넣고 차가운 강물 속으로 걸어 들어간다. 그러면서 다시 한 번 자신이 아는 다른 사람들도 모두 실패자라고 생각한다.

그녀는 실패했다. 그녀는 진정 작가도 무엇도 아니었다; 단지 재주가 있는 피작일 뿐이었다. . . . 그들도 모두 실패했다, 그렇지 않은가? 갑자기 그녀는 그들 모두가 몹시 안됐다는 생각이 들었다(4-5).

마지막 순간에 그녀는 다시 삶으로 돌아갈까 생각하다가 물 속에서 어떤 강한 남성적 힘이 그녀를 낚아채는 기분을 느끼며 물 속으로 끌려 들어간다. 뒤이어 남편인 레너드(Leonard)는 울프가 남긴 유서를 발견하고 그녀를 찾아 나선다. 유서의 내용은 실제 울프가 남긴 원문이 그대로 인용되어 있고 다음으로 이어지는 것은 물에 떠내려가는 죽은 울프의 모습이다. 물에 흩어져 떠있는 머리카락, 수초에 휘감긴 머리카락 모습, 마침내 다리 기둥에 걸려 있는 울프의 사체의 모습을 아주 생생하게 감정이 이입되지 않은 묘사로만 이어가고 있다. 끝으로 울프가 죽은 뒤에도 진행되는 다리 위의 세상사를 무심하게 그림으로써 독자의 마음에 파장을 일으키고 그 파장은 다음 장들의 이야기로 확산된다.

「프로로그」이후의 스물 두 개의 장은 길이에 다소 차이가 있긴 하나 한 장씩 엇갈리면서 세 주인공을 번갈아 등장시키고 있다. 작품의 구성을 제대로 파악하기 위해 처음 도입부의 세 이야기를 비교적 자세히 장별로 언급하기로 한다. 「프로로그」뒤에 바로 이어지는 장은 「델러웨이 부인」으로 델러웨이 부인이라는 별명을 가진 클라리싸 본의 삶이 펼쳐진다(같은 이름의 중복에서 오는 혼란을 막기 위해 원작품 『델러웨이 부인』은 편의상 텍스트A로 부르고 『시간들』은 텍스트B로 부르기로 한다).

20세기 초반의 런던대신 20세기 말의 뉴욕에서 델러웨이 부인인 클라리싸는

런던의 클라리씨가 그랬던 것처럼 꽃을 사러 거리로 나선다. “6월의 이런 아침에 이렇게 살아있다는 것은 얼마나 놀랍고도 얼마나 설레는 일인가”(10)라는 문장은 의심할 여지없이 텍스트A의 여운이다. 텍스트A에서 클라리씨가 끊임없이 돌아가던 열 여덟 살 때의 버어튼(Bourton)은 웰플리트(Wellfleet)로 이름이 바뀌고 그곳에서 리처드는 클라리씨에게 델러웨이 부인이라는 별명을 붙여준다. “그녀는 열 여덟 살이었고 새로운 이름을 얻었고 그녀가 원하는 건 무엇이든 할 수 있었다”(11). 그러나 현대의 뉴욕에 있는 리처드에게는 동성애 연인이었던 루이스(Louis)가 있었고 에이즈로 고통을 받고 있다. 델러웨이 부인의 “리처드를 사랑하고 끊임없이 그를 생각하지만 아마도 그녀는 유월의 그날 자체를 좀더 사랑하고 있는지도 모른다”(11)는 묘사는 삶에 대한 매혹이 런던의 클라리씨와 뉴욕의 클라리씨를 함께 묶어주는 고리임을 암시한다. 그녀는 런던의 클라리씨가 본드가를 따라 건넌 뉴욕의 거리를 걸으며 휴(Hugh)의 현대판인 월터 하디(Walter Hardy)를 만나고 월터는 그녀를 “제 자리를 잃은 귀족”처럼 너무 관습적이라고 생각함으로써 피할 수 없이 텍스트A에서의 클라리씨를 연상하게 만든다. 내용이 진행되면서 뉴욕의 클라리씨는 출판 편집자임이 밝혀지고 그녀는 런던의 클라리씨처럼 딸인 줄리아(Julia)가 경도해 있는 여권 운동가인 메어리 크룰(Mary Krull)에게 마음 편치 않은 적개심을 느낀다. 꽃집에서 꽃을 고르다 듣게 된 바깥의 소음은 여왕이나 수상이 탄 자동차의 핑크 소리가 아니라 현대의 우상인 영화 배우 메릴 스트립(Meryl Streep) 아니면 바네사 레드그레이브(Vanessa Redgrave)가 타고 있는지도 모르는 영화촬영 차이다. 여기서 우리는 다시 텍스트A를 직접 참조하는 구절을 만난다. “그녀는 한 백년 전, 이전의 자신의 유령이 그랬던 것처럼 팔에 한아름 꽃을 안고” 창문에서 눈을 떴고 돌아서는 것이다.

이어지는 장은 「울프 부인」으로 작가인 울프가 자신이 쓸 작품인 『델러웨이 부인』을 어떻게 시작할 것인가 고심하는 장면으로 시작된다. 1923년 런던 교외의 호가쓰 하우스(Hogarth House)에서 울프가 남편과 함께 출판업을 하던 시점에 남편인 레너드가 정신질환에 시달린 경험이 있는 울프를 어떻게 보살피고 다독거리며 정신건강에 무리가 가지 않게 다스리는가를 울프의 전기들 토대로 해서 그리고 있다. 남편인 레너드가 “그녀는 영국에서 가장 지적인 여자일거야. 그녀의 책은 수세기에 걸쳐 읽힐지도 모르지”(33)라고 아내를 평가하는 반면 울프 자신은 “펜을 들고 두렵고 불확실한 채로 약간 있는 능력만으로 어디서 어떻게 시

작해야 할지 모르는”(35) 작가로 자신을 보고 있다. 그러나 그녀는 끝내 펜을 들고 “델러웨이 부인은 자신이 직접 꽃을 사러 가겠다고 말했다”(35)라는 『델러웨이 부인』의 첫줄을 쓴다. 커닝햄은 이 장에서 텍스트A의 제작과정을 그리면서 울프가 글을 시작하기까지의 심리상태를 탁월하게 재현해, 작가인 울프가 어떻게 어떤 기분으로 『델러웨이 부인』의 첫줄을 시작할 수 있었는지를 세밀하게 보여주고 있다.

다음 장인 「브라운 부인」은 『델러웨이 부인』의 첫 구절을 그대로 인용하는 것으로 시작한다. 1949년의 L.A.에서 로라 브라운은 남편의 생일날 아침 침대에 누운 채 『델러웨이 부인』을 읽고 있다. 자신의 현재의 삶과 유리되어 델러웨이 부인의 기분에 휩쓸려 들어간 그녀는 “오늘도 힘든 하루가 될 것임을 알고”(38) 있다. 이야기가 진행되면서 독자는 책읽기를 좋아하던 로라가 어떻게 댄(Dan)과 결혼했는지 알게되고 “그녀가 사랑한 것; 삶; 런던; 유월의 이 순간”(Woolf 4)이라는 『델러웨이 부인』의 구절을 읽으면서 도대체 누구 길래 이런 문장을 쓸 수 있던 말인가? 하고 자문하는 로라를 만난다. 계속해서 로라는 그런 삶의 정수를 아는 사람이 어떻게 자살을 할 수 있었을까? 하고 의문을 가지며 울프가 자살하러 가는 과정을 생각해본다. 이어 그녀는 남편과 아들이 있는 아래층으로 내려가 일상사를 시작하는 것이 “맞지 않는 옷을 입고 무대에 나가 제대로 되지 않은 연습을 하는 것”(43) 같다고 느끼면서 어딘지 자신이 잘못됐다고 생각한다. 새벽 두 시까지 책을 읽느라 남편의 생일날 아침을 차려주지 못해 미안해하면서, 어린 아들과 함께 남편을 위해 멋진 케익을 굽기로 마음을 정하고, 읽던 책을 옆으로 밀어놓는다. 이 과정에서 투명한 감수성을 가진 어린 아들 리치(Richi)의 묘사가 인상깊게 이어지고 이 아들이 어떤 사람으로 자라날 지에 대한 호기심을 뒤로 감추면서 장이 끝난다.

앞의 「델러웨이 부인」장이나 「울프 부인」장과는 달리 이 장은 작가인 커닝햄의 독창성이 엿보이는 부분이다. 텍스트A의 주요 등장인물과 유사점이 없는, 순수하게 울프의 소설작품을 읽고 그것에 민감하게 반응하는 보통의 독자로 보이는 로라는 일상이 주는 무게를 벗어나 더 깊은 심연을 들여다보는 점에서는 훨씬 더 뉴욕의 클라리씨보다 텍스트A의 클라리씨에 가깝게 다가가는 인물이다. 아마도 커닝햄은 로라 브라운을 독자반응의 좋은 본보기로 쓰고 있는지도 모른다. 이론적 독자 반응이 아니라 실제로 책을 읽고 독자가 느낀 반응이 어떻게 삶

을 바꾸어 놓는가하는 점을 마치 실험이라도 하듯 로라를 통해 보여주고 있는 것이다.

이렇게 『시간들』의 초반부 전개는 세 이야기 모두가 세 주인공이 아침을 어떻게 열고 일상으로 끌려 들어가는가 하는 모습을 그리고 있다. 논의의 편의상 엇갈려 전개되는 구성상의 순서를 무시하고 인물별로 묶어 연속적으로 따라가 보기로 한다.

「델리웨이 부인」장의 클라리씨는 꽃을 사러 들어가 오랫동안 알고 지낸 꽃집 바바라(Barbara)의 과거를 떠올리며 자신의 현재의 모습을 돌아본다. 앞에 지나가는 스무 살이 채 안된 두 젊은 여자를 보면서 ‘시간’이 이들에게 가할 붓질을 생각하고 죽어 없어질 그들에 대비시켜 유명 배우인 메릴 스트립이나 바네사 레드그레이브의 “명성—그것이야말로 실제적 불멸성”(50)이 아닐까 하고 생각해본다. 여기서 커닝햄이 대중의 우상인 영화배우를 불멸성의 예로 내세운 건 현대인의 부박함을 꼬집기 위한 것인지 아니면 어쩔 수 없는 시대의 사조로 그것을 받아들이고 있는지 분명치 않다. 한가지 재미있는 사실은 바로 여기서 언급된 메릴 스트립이 영화의 주인공으로 실제로 등장한다는 것이다. 꽃을 사서 들고 에이즈로 죽어가고 있는 리차드의 아파트 계단을 올라가면서 한편 지치고 한편 신부가 된 처녀 같다고 느끼는 감정은 텍스트A의 흔적을 떠올리게 한다. 아직도 그녀를 ‘델리웨이 부인’이라고 부르는 리차드에게 클라리씨는 오늘 그가 받을 문학상을 기념해 파티를 열 것이라고 말한다. 문필가로서 자신의 능력을 회회하는 리차드를 위로하면서 “우리는 중년의 나이이자 동시에 연못 옆에서 키스를 나눴던 젊은 연인이기도 해. 우리는 동시에 모든 것이야. 멋진 일 아니야?”(67)라고 말하는 클라리씨는 다시 텍스트A의 연장선상에 있음을 상기시키고 이런 리차드와 클라리씨의 관계는 텍스트A에서의 피터와 클라리씨의 관계처럼 끊어낼 수 없는 줄로 엮여 있다는 느낌을 강화해 주고 있다. 리차드의 아파트를 나와 집으로 돌아온 클라리씨는 동성애 파트너인 샬리와 의 일상에서 끊임없이 삶의 한가운데 있는 “나이 들어감과 상실, 희망이 끝났다는 사실적인 냄새”(90)와 함께 “진정한 친구이자 놓쳐버린 연인인 리차드는 병과 광기로 사라져가고 있어 예전에 계획했던 대로 노년의 동반자가 될 수 없음”을 느끼며 텍스트A의 클라리씨가 그랬던 것처럼 ‘사라지는 것’과 ‘영원한 것’을 동시에 붙잡고 싶어한다. 리차드를 사이에 두고 루이스와 함께 육체적, 정신적 연대감을 나누어 가졌던 열 여덟 살 때로 다시 돌

아간 클라리씨는 “놓쳐버린 그 시간”이 결국은 “같이 젊었던 때”임으로 그리고 “다시는 더 오지 않는 순간”이기에 더 애틋하다는 사념에 빠진다.

샌프란시스코(San Francisco)에서 연극을 가르치고 있는 루이스가 갑작스럽게 클라리씨를 찾아오고 눈물을 흘리며 또 다른 동성애자와 사랑에 빠졌다고 고백하는 장면은 의심할 여지 없이 텍스트A의 피터 월쉬의 갑작스런 방문을 연상시킨다. 루이스 역시 피터와 마찬가지로 감수성이 예민하고 눈물을 자주 흘리는 “감정의 발작”(134)을 일으키면서 클라리씨가 더 이상 젊지 않음에 일종의 보상 심리를 느낀다. 이 부분에서 커닝햄은 텍스트A를 묘하게 비틀어 울프가 말하지 않고 안개 속에 떠돌게 했던 것들을 교묘하게 현대의 환경과 시점으로 이동시켜 세 사람의 젊은 시절 관계를 잘 보여주고 있다. 텍스트A에서 어렵게만 드러났던 피터와 클라리씨, 그리고 셸리의 삼각관계가 텍스트B에서는 확고한 동성애적 삼각관계로 바뀐 반면 클라리씨가 딸인 줄리아에게 느끼는 감정은 텍스트A에서 클라리씨가 딸에게 가졌던 복합감정의 중복이고 파티가 실패로 끝날지도 모른다는 우려 역시 새로운 게 아니다. 줄리아가 텍스트A의 도리스 킬만(Doris Kilman)을 떠올리게 하는 여권 운동가 메어리 크윌과 동성애 관계에 빠져 있는 것을 애잔해 하면서 정자를 제공한 딸의 아버지는 일련 번호가 달린 약병에 불과했다는 사실이 드러나고 줄리아의 비만의 원인이 된 ‘배고픔’이 심리적 요인임을 미루어 짐작하도록 한다. 여기서 우리가 주목하게 되는 것은 텍스트A의 ‘정신적 거처’나 상황이 크게 바뀌지 않은 채 물리적 상황과 환경이 21세기의 현실을 그대로 반영하고 있다는 점이다. 동성애, 비만, 정자은행 등의 시대적 현상이 ‘정신의 공황상태’와 어떻게 연결될 수 있는지는 앞으로 좀 더 지켜볼 과제이다. 이어지는 클라리씨와 셸리의 동성애 부부로서의 삶 역시 그 강도나 심도가 예상롭지 않다. 셸리는 자신이 죽는다는 생각은 받아들이 수 있어도 클라리씨가 죽는다는 것을 받아들이 수 없을 만큼의 열정으로 클라리씨를 사랑하고 텍스트A의 클라리씨의 남편 리처드가 그랬듯이 노란 장미꽃을 사서 들고 동반자로서의 안정감과 행복감을 느끼며 사랑한다는 말을 하기 위해 집으로 뛰어 들어온다.

리처드를 파티에 데려오기 위해 그의 아파트로 다시 간 클라리씨는 창턱에 걸터앉아 한발은 허공에 내놓고 곧 뛰어내릴 자세를 하고 있는 리처드를 발견한다. 이 장면에서 클라리씨는 “마치 예전에 일어난 일을 목도하고 있는 듯, 마치 그것이 기억 속의 것인 듯”(197) 느끼면서 위협적으로 창턱에 앉아있는 리처드의

말을 듣는다. “내가 이걸 직면할 수 있을지 모르겠어. 파티와 축하식, 그리고 그
게 지나간 뒤의 시간, 그 뒤의 시간들”(197). 여기서 우리는 ‘시간’이라는 단어가
얼마나 무게가 실린 것인지 새삼 깨닫게 되고 이어지는 리처드의 물음, “내가 델
러웨이 부인이라고 부르는 게 싫어? 그녀를 기억하고 있어? 너의 또 다른 자야?
그녀가 어떻게 되었는지?”(198)에 이르면 텍스트A가 텍스트B로 마구 뒤섞여 버
린 것을 알 수 있다. 계속해서 리처드는 텍스트A의 첫 구절을 인용하면서 열 여
덟 살 때의 클라리썬을 회상하고 자신이 실패자라고 고백한 뒤 울프가 남편에게
남긴 유서에 썼던 “우리처럼 행복했던 두 사람은 없을 거야”라는 말을 남기고 텍
스트A의 셉티머스처럼 창 밖으로 몸을 던진다. 이렇게 되면 텍스트A와 B가 뒤
섞이는 것이 아니라 울프의 전기적 사실과 작품이 뒤섞이는 이중적 변용이 일어
나게 되는 것이다. 작중인물들 역시 일 대 일의 변용이 아니라 해체되어 합성된
인물로 다시 태어나게 된다. 텍스트A의 피터와 셉티머스가 해체된 뒤 뒤섞여 텍
스트B의 루이스와 리차드로 각각 중복 합성되는 것이다. 여기서 처음으로 리차
드의 성이 브라운임이 밝혀지고 우리는 로라 브라운이 어린 아들 리치를 맡기고
혼자 호텔 방에 가서 『델러웨이 부인』을 읽고 셉티머스의 죽음에 공감하던 장면
을 떠올리면서 어머니인 로라의 공감이 아들인 리처드의 죽음에 닿아있음을 알
게 된다.

앞장의 「울프 부인」에서 두 시간이 경과한 뒤 “해파리 같은 두통”의 엄습과
저작의 고통에서 헤어나지 못한 울프는 “런던으로 돌아갈 것이다. 리치몬드에서
이렇게 증기처럼 기운이 빠져나가기보다는 런던에서 미쳐 버리는 게 나을 것이
다”(7)고 생각한다. 클라리썬을 젊은 나이에 죽게 할 것인가? 자살하게 할 것인
가? 고심하는 울프를 통해 커닝햄은 소설 작품이란 저작하는 과정에서 처음의
의도대로 씌어 지지 않고 계속 바뀔 수 있다는 점을 울프의 일기와 작품메모를
참고해서 재현해내고 있다. 이어서 가정부와작의 작은 마찰을 그려 일상의 사소한
일들이 어떻게 우리의 삶에 끼여들 수 있는지 보여주고 울프 자신이 아랫사람을
다루는 일에서의 어려움을 작품 속의 클라리썬을 통해 보상받도록 그림으로써
삶에서 실패한 것을 어떻게 작가가 글을 쓰는 과정에서 수정하고 있는지 드러내
준다. 다음 장도 역시 삶 속에서 작품의 구상을 이어가고 있는 울프의 모습이 언
니인 바네썬의 삶과 자신의 삶을 대비시키면서 진행된다. 바네썬이 애를 쓰지 않
고, 있는 그대로, 되어지는 대로 삶을 살아가는 방식과 태도를 보여준다면 울프

는 애를 쓰면서 회의하면서 성찰하면서 살고 있고 자신이 가질 수 없었던 아이에 대한 선망과 애정이 켄틴(Quentin), 줄리안(Julian), 안젤리카(Angelica)의 세 조카의 모습으로 형상화되기도 한다. 아이들이 정원에서 죽은 새의 장례식을 치르는 모습을 지켜보면서 피할 수 없는 죽음과 자라나는 새 아이의 눈부신 생명력을 병치시킨 뒤 죽은 새가 누워있는 꽃받침대가 바로 자신이 누울 자리가 아닌가 생각해본다. 그러나 바로 그 꽃은 『델리웨이 부인』에서 셉티머스의 아내가 만드는 묘자 위에 꽃힐 꽃 장식으로 변용되면서 그녀의 삶은 작품의 일부가 된다.

바네씨가 아이들을 데리고 떠나자 울프는 다시 자신의 작품과 대면할 고통에 두통을 느끼며 그것이 “두통에 대한 기억”인지 “정말 두통이 다시 찾아 온 것인지” 갈피를 못 잡고 두려워한다. 두려움으로 산보를 나서면서 울프는 “한 존재가 죽음에서 보다 삶 속에서 얼마나 더 공간을 차지하는지 생각해본다. 숨을 쉬면서 얼마나 많은 동작과 몸의 표현이 담긴 환상적 공간을 차지하는지. 죽음 속에서는 우리가 차지할 진정한 공간의 크기가 드러난다. 그것은 놀라울 정도로 소박할 따름이다”(165)라고 생각한다. 그러면서도 끊임없이 두통이라는 악마가 가까이 와 있음을 실감하고 그것이 삶의 희망과 아름다움을 삼킬 악마적 요소임을 ‘벽 속에서 들리는 소리’와 ‘어두운 파도를 뚫고 나타나는 지느러미’를 통해 감지한다. 걸으면서 런던 거리를 생각하고 빅벤(Big Ben)이 시간을 칠 때를 생각하고 이렇게 레너드의 보살핌 속에서 리치몬드로 내려와 “덜 말하고 덜 쓰고 덜 느끼는 것”이 순하게 죽어 가는 것이라고 자책하며 “차라리 이렇게 숨어서 사는 것보다 물 속에 있는 지느러미를 맞닥뜨리는 게 낫겠다”라는 생각에 잠긴다. 계속해서, “파티와 그림과 아이들과 연인으로 가득 찬 축제수레”와 같은 바네씨의 삶과 “계량컵과 같은 자신의 삶”을 비교하면서 울프는 런던 행 기차표를 끊는다. 열차 출발시간을 기다리다 되돌아 선 길에서 뒤쫓아온 남편을 만난 울프는 집으로 가자는 남편과 기차를 타고 이 일상을 벗어나고 싶다는 마음 사이에서 심한 갈등을 겪지만 조용히 남편을 따라 집으로 돌아온다. 재미있는 사실은 레너드가 울프를 위협에 처한 사람으로 생각하고 보살피는 것에 대해 울프 자신은 레너드야말로 보살핌과 위로가 필요한 위협에 처한 사람이라고 거꾸로 생각하는 부분이다. 일상에서 위협이라고 생각하는 것, 또 보살핌과 위로라고 생각되는 것이 자신만의 것을 찾고자 하는 사람에게는 어떻게 다른 모습으로 비칠 수 있는지를 잘 보여주는 대목으로 이것은 『시간들』속의 세 여주인공이 똑같이 나누어 갖고 있는 삶에 대한 갈등

이기도 하다. 마침내 남편의 동의를 얻어 런던으로 이사하기로 정한 울프는 몇 시간 전 언니인 바네싸와 나눴던 키스를 떠올리고 그것을 작품 속에서 클라리씨에게 그대로 옮겨 다른 어떤 여자를 사랑하게 하고 분수 옆에서 나눈 그 키스가 절대로 잊혀지지 않을 순수하고 동화 같은 사랑으로 남도록 쓰겠다고 다짐한다.

그래, 클라리씨는 한 여자를 사랑하게 될 거야. 어떤 여자에게 꼭 한 번 입맞춤을 하게 해야지. 클라리씨는 아주 외롭게 살아남는 걸로 하고 죽지 않게 그려야지. 그녀는 삶을 무척 사랑하고 런던을 사랑하는 걸로 그릴 거야. (211)

일상의 삶 속에서 자신이 그린 작품 속 주인공들의 삶의 무게를 같이 짊어지고 간 울프의 일상을 커닝햄은 전기적 요소와 그녀의 일기 등을 혼합해 놀라울 정도로 생생하게 그려내고 있다.

「브라운 부인」인 로라는 남편의 생일 케익을 만드는 자신의 모습과 흰 종이에 『델러웨이 부인』을 써나가는 울프의 모습을 오버랩 시키면서 밀가루를 체에 거르는 자신의 행위가 소설의 첫 구절을 쓰는 것과 같은 만족감을 줄 것인గా 하고 생각해본다. 아들 리치의 여린 감수성에 한숨을 지으면서 로라는 자신이 결혼하고 아이를 가진 것이 자신이 느끼고 싶고 되고 싶은 것에서 분리돼 눈에 보이지 않는 선을 넘은 것이라고, 그러나 그것이 “미묘하고도 심오한 변용”(79)을 아주 불가능하게 만드는 것만은 아닐 거라는 사념에 빠져 들어간다. 잃은 가능성이나 개발되지 않은 재능에 대해 슬퍼하지 않고 지금의 행복한 일상을 균형을 잃지 않고 이어 갈 것이라고 생각하면서도 무언지 모를 막연한 회한으로 막막해하는 로라는 가장 독자들에게 가깝게 느껴지는 주인공으로 그려져 있다.

케익이 자신이 원하는 대로 제대로 만들어지지 않고 어딘지 불품없고 작은 것이 되고 말자, 로라는 그것을 자신의 삶의 모습과 결부시켜 뭔가 더 크고 온전한 전체가 되지 못함을 아쉬워한다. 또 다시 케익의 실패가 삶의 실패는 아니라는 생각을 하면서도 주머니에 돌을 넣고 강을 따라 죽으러 가는 울프를 계속 떠올린다. 바로 그때 옆집에 사는 키티(Kitty)가 찾아오고 학창시절 로라 보다 훨씬 미래가 보장돼 보였던 그녀가 병들고 겁에 질려 도움을 청하자 위로 차 그녀를 안고 입술에 입맞춤을 한다. 「델러웨이 부인」장에서나 「울프 부인」장과서와 마찬가지로 커닝햄은 동성 사이의 이런 애정의 표시가 순수하게 자신으로 돌아갈 수 있게 해주는 동작이며 동성애 적인 요소가 삶에서의 강한 연대로 작용한다고

보는 것 같다. 키티의 실패를 보면서 삶의 힘을 재충전한 로라는 케익을 다시 만들기로 한다. 새로 케익을 구워놓고 남편의 생일파티 준비를 끝낸 로라는 아들 리치를 맡기고 혼자만의 시간을 위해 차를 타고 어딘가로 간다. 차 속에서 키티와의 키스를 생각하고 남편의 “욕망을 욕망”하는 동시에 키티의 입맞춤을 다시 욕망하면서 그녀가 원하는 것은 아무도 없는 조용한 곳에 가 책을 읽고 생각을 할 수 있었으면 하는 것이다. 생각 끝에 호텔에 투숙해 열쇠를 받아들고 엘리베이터를 타면서 맡기 암 환자가 물편으로 잠시 고통에서 구원받듯이 스스로가 구원됨을 느낀다. 호텔 방 침대에 누워 『델러웨이 부인』을 꺼내들고 “아주 쉽게 자신의 삶에서 떨어진”듯 델러웨이 부인의 런던 속으로 들어가 자신이 마치 익사한 천재였던 울프가 된 듯 “더 이상 태양의 열기를 두려워말고 광포한 겨울의 분노도 두려워 말라”(151)는 구절 속에 빠져 들어간다. 『델러웨이 부인』의 구절이 그대로 인용된 문장을 읽어 내려가면서 로라는 죽는 게, 그리고 자살하는 것이 전혀 이상한 일이 아님을 실감한다.

이렇게 클라리사와 미친 셉터머스의 생각으로 가득 차 저녁 6시경 아들을 데리러 오면서, 로라는 극심한 비 현실감 속에 “무 존재의 감각”과 함께 “아무도 아니고, 아무 것도 아님”을 경험한다. 아마도 이것은 ‘소설 속의 현실’이 자신의 ‘현재 현실’보다 더 현실감을 갖고 다가온 독자반응의 극단적인 예로 보인다. 빌린 호텔 방에서 두 시간 반 동안 책을 읽은 사실을 어느 누구에게 어떻게 설명할 것인가? 라는 생각을 하면서 아이를 찾아 차에 싣고 남편의 생일 상을 차리러 가는 로라는 이미 “삶의 무게와 알갱이가 그들을 확인해주고 어디에도 속하지 않는다는 기분을 사라지게 만든”(191) 일상으로 돌아오고 있는 것이다. 이런 자신을 주의 깊게 바라보는 어린 아들을 보면서 로라는 이미 어린 나이에 “엄마가 읽을 수 없는 감정으로 고통받고 있는 아이”인 아들이 “그녀를 영원히 지켜볼 거야. 그 아이는 뭔가가 잘못된 게 언제인지 늘 기억할거야. 그 애는 언제 얼마만큼 그녀가 실패했는지 정확하게 항상 알고 있을 거야”(193)라고 아들의 미래를 예측하기도 한다.

생일 파티가 진행되는 동안 갑자기 로라는 자신이 낸의 아내로 뺏겨 있다고 생각하고 “예기치 않은 분노”(205)에 사로잡히고 마치 책을 읽듯 그 순간을 읽어낸다. “로라는 그 순간이 지나가는 것을 읽는다. 여기에 이게 있고, 그녀는 생각한다; 저기에 그게 가고 있네. 이제 페이지를 넘길 때지”(208). 이렇게 삶을

책읽기와 일치시키는 로라의 태도는 자신의 삶을 책이 주는 현실감에 미치지 못하는 비 현실로 받아들이고 언제 어느 때에 책의 페이지를 넘기듯 현실에서의 일탈이 일어날지 조바심을 느끼게 한다. 파티를 끝내고 잠자리에 들기 전 화장실에서 로라는 거울 뒤에 자신이 아닌 자신이 서 있음을 느끼고 “잠시 동안, 그녀는 어떤 유령 같은 자신을 본 것 같았다. 그녀의 또 다른 모습을 하고 그녀 바로 뒤에서 그녀를 지켜보고 있는 모습”(214)을 생각한다. 세면대 위의 약장에 있는 수면제에 눈길이가자 죽음을 생각하면서 또 다시 책을 읽는 느낌에 빠져들며 이렇게 말한다.

책을 읽는 것 같애, 그렇지—등장인물들을 알고 배경을 알고 상황을 알고, 기꺼이 하는 관찰자로서의 역할을 넘는 어떤 특별한 역할도 맡지 않은 채 말이야. (215)

삶을 이어가는 것이 방관적인 책읽기에 불과하고, 그러나 반대로 책을 읽는 동안은 완전히 책을 현실로 살아내는 이런 ‘현실감이 전도’된 로라의 삶의 이야기는 여기서 끝나지만 1990년대의 뉴욕으로 이어져 리처드의 삶 속에서 다시 반복되는 것이다.

『시간들』의 마지막 장은 「댈러웨이 부인」으로 뉴욕에 온 80살이 넘는 로라 브라운이 클라리씨의 집으로 들어오는 장면으로 시작한다. 리처드의 파티를 위해 준비했던 음식은 죽은 리처드의 장례식에 온 로라를 위한 것이 되고 늙은 로라를 지켜보면서 클라리씨는 생각한다.

그녀는 그녀가 숭배되고 또 경멸당했다는 것을 알지. 훌륭한 예술가로 판명될 지도 모르는 한 남자를 강박으로 내몰았다는 것도 알지 . . . 그녀는 침착하게 그녀의 아들이 훌륭한 작가였다고 말하고 있다. (221)

이어 사라져버렸던 로라의 삶이 한 단락으로 소개된다. 죽으려다 실패하고 가족에게서 도망쳐 남편과 두 자녀가 모두 죽은 뒤에도 살아남아 있는 그녀의 모습은 삶의 우연성과 아이러니를 극적으로 보여주는 예가 되고 있다. 50명분의 파티 음식이 쌓인 부엌에서 네 여자(클라리씨, 로라, 샬리, 줄리아)가 음식을 나누는 순간 리처드가 세상을 떠났음을 실감하고 마치 『댈러웨이 부인』의 끝 부분이 그렇듯 삶과 죽음이 하나가 되어 어우러지고 하루 동안 일어났던 모든 일들이 한

자리에 모여 마무리를 짓는다. 제목이 말해주듯 ‘시간’에 의해 잡아먹히는 우리 인간의 모습과 함께 리처드의 시들도 소설 속의 클라리싸도 로라 브라운도 사라질 것이라는 여운과 함께 클라리싸는 이렇게 생각한다.

우리는 파티를 열고; 혼자 캐나다에 가 살려고 가족을 버리고; 그리고 또 우리는 엄청난 희망과 재능과 아낌없는 노력에도 불구하고 이 세상을 바꿀 수가 없는 책을 쓰고자 애를 쓰고 그리고 나서 잠이 들지—그 모든 것은 이렇게 간단하고 일상적인 거지. (225)

결국 모두 이렇게 피할 길 없는 시간에 의해, “더 어둡고 더 어려운” 시간에 의해 담금질을 당하고 이제 클라리싸는 더 이상 그녀를 ‘델러웨이 부인’이라 불러줄 사람도 없이 “또 다른 시간 앞”에 마주 서 있는 것이다.

III. 소설 『시간들』과 영화 『디 아워스』

『시간들』이 영화화된다는 말을 듣고 커닝햄은 이렇게 말했다고 한다. “터무니없는 꿈 속에서 라도 이 소설이 영화로 만들어 질 것이라고는 생각지 않았다.” 그러나 영화 『디 아워스』는 몇 개의 우수한 영화상을 휩쓸며 소설이 누린 명성을 넘어 섰다. 그가 자신의 소설이 영화화되지 않을 것이라고 생각한 바로 그 지점에서 소설과 영화라는 서로 다른 매체에 대한 논의를 시작해 볼 수 있을 것이다. 영화는 예술이기에 앞서 과학의 발달과 함께 나타난 경이였고, 그 경이가 사라진 상황과 시점에서 자본과 손을 잡은 산업이었다. 그것이 예술이 되기 위해서는 누구에게나 쉽게 이해될 수 있는 “시각적 만국 공용어”라는 측면과 “움직이는 의미 있는 영상”이라는 측면이 상충되지 않는 접점을 찾아야만 했다. 그 “의미 있는 영상”을 위해 영화가 차용한 것이 서사의 구조로, 크리스티안 메츠(Christian Metz)가 그 점을 잘 요약하고 있다; “영화는 끊임없이 이야기를 말한다; 영화는 언어가 단어들을 사용해 전달할 수 있는 것을 말한다; 그러나 그것들을 다르게 말한다: 그것이 바로 각색의 필요성이자 가능성이 되는 이유이다”(44).

이렇듯 서사 구조를 필요로 하면서도 그것을 다르게 말할 수밖에 없는 영화의 표현 방식에 대해 조지 블루스톤(George Bluestone)은 서사구조를 최초로 그

덜듯하게 영화에 적용한 영화감독 그리피쓰(D. W. Griffith)와 소설가 콘라드(Joseph Conrad)를 인용하면서 대단히 통찰력 있는 비교를 하고 있다. 콘라드가 『나르시서스호의 점둥이(The Nigger of the 'Narcissus')』 서문에 썼던 “내가 성취하고자 하는 것은 내가 쓴 말의 힘이 여러분들에게 들리게 하고, 느껴지게 하고, 무엇보다도 보이게 하는 것이다”(13)라는 구절을 13년이 지난 뒤 “내가 성취하고자 하는 것은 무엇보다도 보여주는 것이다”라고 외친 그리피쓰의 말과 병치시키면서, 소설과 영화의 ‘보여주는 방법’이 다름을 서술하고 있다.

“보여주겠다”는 구절이 상정하고 있는 것은 창조적 예술가와 수용적 관객 사이의 정서적 관계이다. 이 점에서는 소설가와 감독이 같은 의도를 갖고 있다. 그러나 한 쪽은 눈으로 보는 것이고, 또 다른 한 쪽은 심상을 통해 상상으로 보는 것이다. 즉 영상 이미지의 지각(percept)과 심상 이미지의 개념(concept) 사이에 두 매체의 뿌리 깊은 차이가 가로 놓여 있는 것이다. (1)

이런 매체의 차이를 놓고 볼 때, 소설에 내포된 개념은 영화에서는 지각이 가능한 쪽으로 외연 될 수밖에 없다. 그 외연의 경계를 거장 에이젠슈타인(Sergei Eisenstein)의 「문학에서 얻은 교훈(Lessons from Literature)」이라는 에세이에서 어느 정도 짚어 볼 수 있다. 그는 에밀 졸라(Emile Zola)의 작품을 놓고 영화 세미나를 하면서 그의 작품이 갖고 있는 유연한 측면이 영화의 특성과 잘 맞는다고 말하고 있다. 이를테면 발작(Balzac)의 작중 인물들이 문학적으로는 더 잘 그려져 있다 하더라도, 졸라의 인물들이 보여주는 “조형 가능한 불완전성”이 영화의 표현 방법과 가깝다고 보는 것이다. 그가 졸라의 작품에서 짚어낸 유연성을 “인간을 그의 환경과 유연하게 연결시킬 수 있는 능력”(81)으로 본다면, 커닝햄의 소설이 갖고 있는 유연성이, 더 나아가 그가 모태로 썼던, 울프가 삶에 대해 가지고 있었던 유연성이라는 내포야말로 영화적 어법에 더없이 어울리는 제재일 수도 있는 것이다. 장소와 장소 사이에, 시간과 시간 사이에, 또 사람과 사람 사이에 경계를 허물어 시공간의 경계를 모호하게 했던 울프의 이런 경계 허물기를 그대로 받아들이는 커닝햄의 세 여주인공의 삶의 불완전한 모습은 영화 『디 아워스』로 바뀌어 외연 효과를 내기가 수월했는지도 모른다. 그런 맥락을 전제로 해서 편의상 영화에서의 몇 가지 상황만을 가려 언급해 보겠다.

영화 『디 아워스』도 소설과 마찬가지로 울프의 자살 장면으로 시작된다. 책

을 읽은 독자라면 우선 올프로 분한 니콜 키드만(Nicole Kidman)의 등장에 관심을 빼앗기고, 다음으로는 프롤로그의 해석이 달라진 것에 마음이 쓰일 것이다. 무엇보다도 글이 주는 정신성과 화면이 주는 물질 성 사이에서 당혹감을 느끼게 될 것이다. 이 부분은 영화의 감독을 맡았던 스티븐 달드리(Stephen Daldry)가 2002년 12월 8일자 옵저버(*The Observer*)지에서 케이트 켈러웨이(Kate Kellaway)와 가졌던 인터뷰 내용이 도움이 된다.

『디 아워스』는 부담이 따르는 시도였다. 커닝햄의 소설은 까다롭고, 내면적이고, 분명히 영화에는 맞지 않는 것이었다. 그러나 달드리는 그 소설의 형식—그렇게 영속적이지 않은 삼각구도, 그 지독한 균형—을 좋아했다. ‘일단 이야기가 상충되면서 시작되자 불가사의하게 풀려 나갔다’고 그는 말한다. 두 번째 부담은 키드만 이었다. 코를 갖다 붙인다고 해도 그녀는 전혀 올프 같지 않았다. 달드리는 이 캐스팅의 위험을 즐겼다. 문학의 틀을 깨고 나오는데는 키드만의 ‘가연성’이 필요하다고 느꼈다고 한다. 그녀는 그 역을 맡지 않겠다고 버텼지만 달드리는 그녀에게 이렇게 확신을 주었다. ‘괜찮을 거예요, 우리는 우리 나름대로 버지니아 올프를 만들 것이니까.’

그의 말대로 영화 속의 올프는 실제 올프도 아니고, 소설 『시간들』 속의 올프도 아니며, 영화 속의 올프 일 뿐이다. 그러나 그렇게 외연 된 올프의 모습이 궁극에 전하고자 하는 것은 ‘삶은 이러저러하다’는 단정이 아니라, ‘삶은 이렇게 보일 수도 있다’는 삶에 대한 그녀의 유연성을 보여주는 것이었다.

다음으로 전개되는 세 여인이 아침을 여는 모습 또한 소설의 내포를 심하게 훼손시키지는 않는다. 어떻게 보면 세 주인공 모두를 연극 무대에서의 경험이 있는 배우를 씬으로써, 어느 정도 내면 연기의 유연한 효과를 보고 있는 셈이다. 그러나 여기서 한가지 재미있게 짚어 볼 수 있는 것은 배우들이 만들어 내고자 하는, 소설이 내포하고 있는 정신성이 때로는 영화 관객에게 방해가 된다는 사실이다. 올프로 분한 키드만의 눈길과 리치로 분한 잭 로벨로(Jack Rovello)의 눈길을 비교해 보면 그 점은 쉽게 드러난다. 키드만은 올프의 고뇌를 드러내야 한다는 심한 강박을 가졌던 나머지 너무 눈에 힘이 들어간 한 가지 표정만을 만들어 낸 데 비해, 어린 리치는 영화 속의 자신의 위치를 파악할 수 있는 나이가 아님에도 어느 누구도 보여줄 수 없는 고뇌에 찬 눈길을 자연스럽게 보여주고 있다. 이것은 ‘의도함’과 ‘의도 없음’의 역설적 차이이자 유연성의 적용범위를 다시 생각해

보게 하는 부분이기도 하다.

『디 아워스』에는 여러 형태의 동성에 구도가 그려져 있다. 루이, 클라리싸, 리처드의 서로 꼬리가 물린 복합적 관계는 비교적 아무렇지도 않게 표현된 반면, 셸리와 클라리싸의 관계는 도식적으로 끌고 가고, 로라와 키티의 동성애적 기미가 있는 키스 장면도 많이 약화돼 있다. 소설에서 다뤄졌던 줄리아와 메리 크윌과의 동성애적 관계는 영화에서는 생략되고 줄리아의 비만도 사라지고 없다. 여기서 끌어낼 수 있는 또 한가지 측면은 영화가 갖고 있는 대중매체라는 속성을 감독인 달드리가 매우 유연하게 활용하고 있다는 점이다. 여성 동성애자의 관계는 도식화 내지 약화시켜 그 관계 자체를 표면화시키지 않으면서도, 남성간의 동성애는 그것을 인간 조건의 한 단면으로 어느 정도 자연스럽게 묘사해 동성애 자체에 대한 비난이나 논란을 정략적으로 피해가고 있는 것이다. 양성애자인 달드리 자신의 “한 번 뿐인 삶에서 오직 한 종류의 사람으로 운명 지워 진다는 것에 대해 두려움을 느낀다”는 말은 그의 의도를 어느 정도 읽을 수 있게 한다.

한편, 영화에서 소설의 내포가 불확실하게 외연 된 예는 로라와 리치의 긴장 관계의 원인이기도 했던, 로라의 죽음에 대한 강박이다. 엄마가 자신을 버리고 떠난 매순간을 아프게 기억하는 리치의 절실한 표정에 반해서, 로라의 호텔 방에서의 독서는 그 절실함이 원전을 읽지 않은 많은 관객에게 공유되지 않은 것으로 보인다. 죽음을 생각하는 로라의 누워 있는 모습을 프롤로그에서의 울프의 자살 장면의 강물이 차 오르는 모습으로 오버랩시킨 것은 영리한 영화어법이기도 하지만, 죽음의 당위성을 인지시키기에는 역부족이었다. 일상성이 주는 행복감에 겨워 아내를 생명의 은인으로 생각하는 덴과, 그 일상성의 나락에서 빠져 나와 비상한 죽음을 꿈꾸는 아내의 절망감이 삶의 아이러니를 극명하게 보여주는 소설의 내포는 영화로 적절히 외연 되기에는 무리가 있었던 것으로 보인다. 특히 덴으로 분한 배우의 ‘조형 가능성이 없는’ 경직된 모습은 그 아이러니를 유연하게 표현하기에는 미흡했다.

지금까지 짚어 본 몇 가지 영화에서의 공론 적 외연 효과에 추가해, 대중 매체로서의 영화의 위력을 실감할 수 있는 외연 효과의 예를 인터넷에 올린 관객의 영화 평에서도 찾아 볼 수 있다. “영화 속에서 가장 빛나는 구절”이라는 영화 사이트에 올라 있는 내용은 소설의 독자들에게 국한 됐던 울프와 커닝햄의 소설이 갖는 내포가 얼마나 빨리 광범위하게 외연 되는지 잘 보여주고 있다. 울프가 레

너드에게 남긴 유서에서의 구절이자, 리처드가 클라리씨에게 죽기 전에 던진 “우리보다 행복했던 두 사람은 없을 거야”라는 구절을 꼽은 많은 사람을 비롯해, “끝이 있는 게 아니에요. 시작이 있는 것도 아니에요. 오직 삶에 대한 끝없는 열정만이 있을 뿐이에요”, “누군가는 죽어야 해요. 그래야 다른 사람들이 삶을 더 값지게 여길 거예요”, “내가 제대로 생각을 하고 있는 거라면, 레너드, 나는 당신께 이렇게 말할 거예요. 나는 혼자 어둠 속에서 씨름을 하고 있다고, 깊은 어둠 속에서, 나만이 알 수 있는 어둠 속에서 말이죠. 오직 나만이 내 상황을 잘 알고 있어요. 당신은 내가 없어질 것이라는 위협과 함께 살고 있다고 말했지요, 레너드. 나 또한 그 위협과 함께 살고 있어요.” 더 놀라운 사실은 영화를 본 많은 사람들이 영화에는 나오지 않았지만 책에 나온 구절들을 인용하면서, 책을 꼭 읽어보라고 권하고 있다는 점이다. 그 중 2003년 3월 24일자로 아담 켈러(Adam Keller)가 사이트에 올린 내용은 영화의 외연 효과를 결정적으로 보여주는 좋은 예이다: “이 영화를 좋아하는 사람들은 모두 책을 읽어야 한다. 영화를 좋게 보지 않은 사람들도 책을 꼭 읽어야 한다. 책이 훨씬, 훨씬 더 좋다. 덜 우울하고, 덜 속되게 감상적이다. 전혀 ‘오스카식’으로 돼 있지 않다. 정말, 정말 멋진 책이다.”

『델러웨이 부인』이라는 울프의 작품이 삼각형의 꼭지점이었던 커닝햄의 소설과는 달리 영화에서는 『델러웨이 부인』이 희석이 되고, 세 여인의 삶이 전면에 부각되었다. 그러나 세 여인의 삶이 『델러웨이 부인』에서 비껴나 전개된다 하더라도 전체적인 맥락에서는 울프의 작품이 전하고자 하는 삶과 죽음의 문제, 영원한 것과 사라지는 것에 대한 감수성, 그리고 우리의 삶이 감추어 갖고 있는 역설과 아이러니는 영화 속에서도 그 내포의 본질을 잃지 않고 있다. 무엇보다도 주목해야 할 사실은 영화 『디 아워스』를 통해 커닝햄의 소설이 각광을 받기보다는 그 모태가 되었던 『델러웨이 부인』과 울프의 삶 자체가 많은 영화 관객을 움직였다는 것이 관객들의 코멘트에서 잘 드러나고 있다는 점이다.

IV. 결 론

지금까지 우리는 거칠게나마 『델러웨이 부인』의 내포가 어떻게 『시간들』로 외연 되고 다시 『시간들』이 『디 아워스』라는 영화로 외연 되는지 세 주인공의

삶을 따라가며 살펴보았다. 「델러웨이 부인」에서는 뉴욕의 클라리씨가 런던의 클라리씨가 그랬던 것처럼 그 시대에 그렇게 살고 있는 삶의 고통과 기쁨을 느끼는 과정을 따라가면서 과거의 클라리씨와 현재의 클라리씨가 나란히 가고 있음을 목도했다. 「울프 부인」에서는 울프의 삶의 궤적과 『델러웨이 부인』을 저술하는 과정이 뒤섞이면서 울프의 전기와 작품의도, 저작과정의 고통 등을 나누어 가졌다. 「브라운 부인」에서 우리는 『델러웨이 부인』을 읽으며 책 속의 삶을 자신의 것으로 만들 수 없어 뒤척이고 있는 그녀와 공감하고, 독자의 역할을 책 속에서 강렬하게 살아내고 있는 그녀와 함께 『델러웨이 부인』에 대한 이야기를 나누고 싶은 생각을 갖는다. 그러나 커닝햄은 거기에 머물지 않고 그녀의 아들을 뉴욕의 클라리씨의 연인으로 자라게 함으로써 일반 독자에 그치고 말았을 브라운 부인을 울프, 그리고 클라리씨와 연관을 갖게 만들었다. 이렇게 해서 우리는 『시간들』을 읽는 동시에 『델러웨이 부인』을 다시 ‘현대적 증보판’으로 자세히 읽었다는 생각을 갖게 된다. 결국 독자들은 책을 읽는 과정에서 어느 순간 텍스트 A와 텍스트 B가 섞이고 해체되어 서로가 서로의 꼬리를 물고 있음을 본다. 그러나 한 가지 분명한 사실은 텍스트 B의 모든 등장인물들이 텍스트 A를 이미 알고 있거나 읽은 후라면 텍스트 A의 어느 누구도 텍스트 B의 존재를 모른다는 사실이다. 우리는 텍스트 B를 읽음으로써 다시 한 번 텍스트 A를 생각하게 되고 또한 읽게 된다는 점에서 코와트가 말하는 ‘문학적 공생’으로서의 외연효과를 엿보게 되는 것이다. 즉 후발 텍스트가 선행 텍스트와의 연관하에서 의미를 갖게 되고 그 선행 텍스트는 후발 텍스트에 의해 영향을 받아 의미체계를 공고히 하게 되는 것이다. 후발 텍스트인 『시간들』의 세 여주인공이 똑같이 들어간 공간은 선발 텍스트인 『델러웨이 부인』 속의 클라리씨의 내면으로, 『시간들』은 『델러웨이 부인』이 갖고 있는 주제의 현대적 변주이자 편곡으로 그 오케스트레이션의 편성이 바뀌고 악기의 배열이 달라졌다 하더라도 원래의 모티브인 주제 음은 우리의 귀에 익은 채 그대로 남아있는 것이다. 배경은 런던 대신 뉴욕이 되고 사회적 병폐는 전쟁 대신 에이즈로 바뀌고 주인공들이 부르조아라기 보다는 미국의 예술계 인물들이라 하더라도 그 편곡된 음률이 주 음률을 완전히 비껴갈 수는 없는 것이다.

작가인 커닝햄이 자신의 작품을 통해 궁극적으로 목적했던 것은 자신의 문학 적 부모인 울프와의 소통인지도 모른다. 그런 맥락에서 그의 작품을 제대로 이해하기 위해 울프를 다시 읽을 수는 있지만 울프를 제대로 이해하기 위해서 커닝햄

의 작품을 꼭 읽어야 할지는 아직 대답하기에 이른 시점이다. 이것은 바로 코와트가 말하는 숙주 텍스트와 기생 텍스트 사이의 차이가 될 것이다.

[문학적 공생을 논의함에 있어] 가장 중요하게 고려해야 할 것은 “기생” 텍스트가 “숙주” 텍스트와의 비교를 초래할 수 있느냐 하는 것이다. 즉 기생 텍스트가 원전이 되는 텍스트에 새로운 빛을 비출 수 있는가?—엘리엇이 말 한대로 개인적 재능이 전통을 계승하면서도 동시에 수정할 수 있는가? 하는 점이다. (9)

커닝햄의 경우, 이 “새로운 빛”을 어떻게, 어떤 방향에서 비출 것인지 많은 부분이 미결로 남아있다. 이 “새로운 빛”은 이미 있는, 그래서 독자들이 이미 아는 선행텍스트가 가진 친숙함을 손상시키지 않은 채 그 텍스트를 낯설게 하는 “역설적 자주성”을 획득해야 하는 것이다. 그러기 위해서는 상호텍스트적인 측면이 있어야 하고 원작의 모방과 변형만이 아닌 창조적 확장이 따라야 할 것이다. 그런 작업에 다가가기 위해 커닝햄은 작품뿐만 아니라, 작가의 내면까지 파고 들어가 텍스트A에 관계된 모든 것을 해체시켜 다시 그것을 플라쥬로 만들어 보여주고 있다. 코와트의 표현대로 “해체주의가 비평적 방법론으로 쓰이기보다는 예술적 기술로 쓰인 것이 문학적 공생”(25)이라면 커닝햄은 어느 정도 그것을 성취하고 있는 것으로 보인다. 마감이나 종결에 항거하는 그래서 끝이 열려있는 것이 해체의 속성이라면 커닝햄의 『시간들』은 『델러웨이 부인』의 긍정적 해체를 통해 또 하나의 열린 형태의 ‘문학적 공생’으로서의 외연효과를 보여준다고 할 수 있다. 한 걸음 더 나아가 울프와의 문학적 모자 관계를 자처한 커닝햄의 작품을 모태로 만든 영화 『디 아워스』는 울프와의 혈연 맺기가 부모 자식 관계에서 조손의 관계로까지 확장되고 있음을 보여준다. 흔히 조손 관계에서 바로 율대에 없던 유전형질이 거슬러 나타나는 경우가 있듯이 영화 『디 아워스』는 커닝햄의 소설 속에 잠재해 있던 유전형질을 어느 부분에서는 훨씬 잘 드러내 울프의 작품의 내포를 효과적으로 외연 시켰다고 볼 수도 있는 것이다. 로이. D. 마틴(Loy D. Martin)의 말대로 “시인은 그 자신의 주체성과 문화를 구성하는 언어의 잘 교육 받은 선교사이고 그 선교의 장은 바로 문학적 과거”(Cowart 25 재인용)라면 커닝햄은 울프의 생애와 작품을 문학적 보물 창고로 삼아 그 속에서 뭔가 이 시대에 맞는 물건으로 살려내고자 시도하고 있는 것이다. 아울러 그 시도의 시대적 징표

를 영화라는 대중매체로 재빠르게 읽어낸 『디 아워스』가 현대적 연장으로서의 역할을 충실히 해내 울프가 공들여 만들어 놓은 정교한 물건을 제대로 기능 하게 해 줄 것인가 하는 것은 또 하나의 과제로 앞으로도 계속 논의되어야 할 것으로 보인다.

(가톨릭대)

인용 문헌

- Bluestone, George. *Novel into Film*. Berkeley and Los Angeles: The University of California Press, 1991.
- Conrad, Joseph. *The Nigger of The 'Narcissus'*. London: Penguin Books, 1981.
- Cowart, David. *Literary Symbiosis*. Athens and London: The University of Georgia Press, 1993.
- Cunningham, Michael. *The Hours*. New York: Picador, 1998.
- Eisenstein, Sergei. *Film Essays and a Lecture*. New York: Praeger Publishers, 1970.
- Eliot, T.S. "Philip Massinger." *Selected Prose of T.S Eliot*. London: Faber 1975, pp.153-60.
- Lee, Hermione. *Virginia Woolf*. New York: Vintage Books, 1996.
- Mephram, John. *Virginia Woolf: A Literary Life*. London: Macmillan, 1991.
- Metz, Christian. *Film Language*. Chicago: The University of Chicago Press, 1991.
- Rose, A. Margaret. *Parody: Ancient, Modern, and Post Modern*. Cambridge: The Cambridge University Press, 1993.
- Silver, Brenda. Ed. *Virginia Woolf's Reading Notebooks*. Princeton: Princeton University Press, 1983

Woolf, Virginia. *Mrs. Dalloway*. London: Penguin Books, 1992.

_____. *A Writer's Diary*. London: Harcourt Brace, 1953.

<http://www.albany.edu/writers-inst/cunningham.html>

<http://www.cnn.com/books/news/9904/08/pen.faulkner/>

<http://endeavor.med.nyt.edu/lit/l.../cunningham>.

http://www.freep.com/entertainment/movies/mike15_20030114.htm.

<http://www.fsbassociates.com/fsg/hours.htm>

<http://film.guardian.co.uk/interviewpages/0,6737,855948,00.html>.

<http://www.imdb.com/title/tt0274558/board/nest/594664>

<http://www.imdb.com/title/tt0274558/board/nest/1017807>

<http://www.literati.net/cunningham/>

<http://www.pulitzer.org/year/1999/fiction/works/>

<http://www.salon.com/books/sneaks/1998>

Abstract

The Extension of Meaning: From *Mrs. Dalloway*
to the Two Versions of *The Hours*

Jung Kim

The Hours was Virginia Woolf's working title for what later became *Mrs Dalloway*. Sixty years after her death, an American author Michael Cunningham brought back his title and even the author in his novel, *The Hours*. Cunningham incorporates every facet of Woolf's novel and life, patterning his theme as variations on Woolf's *Mrs. Dalloway*. His novel has three strands, each tracing a day in the life of a woman: Virginia Woolf in 1925, Clarissa Vaughn in 1990's, Laura Brown in 1949. The lives of the three women in *The Hours* are singularly determined by Virginia Woolf's decisions in her novel and the relationship between the two novels goes beyond that of allusion, and even beyond the borrowing of previous literary structures.

This paper examines how Cunningham reinstates the lasting significance of Virginia Woolf as an author into his novel, not only using it as the source of his inspiration, but also creating the effect of "literary symbiosis" for both his and Woolf's novels. By defining "literary symbiosis" as a specifically postmodern phenomenon in which meaning in the prior text is affected and highlighted by its hypertext, I argue that Cunningham's extension of meaning in *Mrs. Dalloway* into *The Hours* produces revived interest as well as new possible interpretations of *Mrs. Dalloway*. Furthermore, Cunningham's work of extension provokes a wider extension of meaning, as his novel has been recently filmed. What makes this proliferation of meanings in *Mrs Dalloway* possible, in my opinion, is the "plastic incompleteness" embedded in Woolf's novel, the "plastic incompleteness" inherited by Cunningham.

■ 주제어 : 버지니아 울프, 『델러웨이 부인』, 내포, 외연, 외연효과, 문학적 공생, 조형 가능한 불완전성.