

이분법(二分法)이 해체된 세계로의 여로(旅路)¹⁾

— 『등대로』 다시 읽기 —

박 회 진

상징주의 소설의 좋은 예를 하나 들어 달라고 한다면 울프(Virginia Woolf)의 『등대로』(*To the Lighthouse*)보다 더 좋은 작품도 드물 것이다. 이 소설은 제목부터 시작해서 작품의 모든 것이 상징이라고 해도 과언이 아니다. 그러나 울프가 사용하는 상징은 비둘기는 평화를 상징한다는 식의 단순한 차원의 것은 아니다. 소설의 모든 국면에서 실험에 실험을 거듭한 작가인 그녀는 전통적인 상징주의에도 일찌감치 작별을 고했다. 그녀는 작품에서 상징을 많이 쓰면서 끈질기게 이에 대해 의문이 야기되게 처리해 놓는다. 영국의 저명한 울프 학자 비어(Gillian Beer)는 바로 이런 점이 상징주의 후기 소설의 특징이라고 말하고 있다(41). 울프는 앞에서 언급한 방법으로 상징을 사용함으로써 이 세상에서는 아무것도 절대적일 수 없다는 매우 당돌한 사상을 담아내는 그릇으로 상징을 이용하고 있다. 다시 말해 당대의 주도적인 사상이나 고정관념들에 대해 독자가 의문을 제기하게 만드는 도구로 상징을 이용하고 있는 것이다. 그렇다면 전형적인 상징주의 후기 소설인 『등대로』에도 기성 체제 비판적 국면들, 나아가 가부장제에 저항하는 요소들이 분명히 있을 것이라고 추정해볼 수 있다.

1) 이 논문은 1997년도 서울대학교 장기 해외연수 지원에 의하여 수행된 것임.

노르웨이의 페미니스트 학자인 모이(Toril Moi)는 불란서의 철학자 데리다(Jacques Derrida)와 불란서 페미니스트 철학자 크리스테바(Julia Kristeva)와 같은 신진 학자들의 이론들을 이용해서 이제는 바야흐로 “울프를 페미니스트로서 구조해야 한다”(Sexual/Textual Politics, 8)고 강력하게 주장하고 나섰다. 모이의 주장에 따를 것 같으면 울프의 작품은 여성(인간)의 정체성 확립의 과정, 그 치열한 투쟁의 현장을 여실히 보여준다는 것이다.

페미니즘 운동이 역사적으로, 그리고 정치적으로 거쳐 나가게 되어있는 세 개의 단계를 크리스테바는 다음과 같이 요약하고 있다. 첫 번째 단계에서는 남녀 양성의 동등이라는 것이 양성의 유사성을 의미하는 것이라고 생각하고, 여성도 남성과 동등하게 권력에 접근할 수 있기를 요구한다. 두 번째 단계에서는 여성은 남성과 다르다는 사실을 주장하고, 현재의 남성 위주 권력 체제를 거부한다. 세 번째 단계에서는 남성성과 여성성이라는 것이 개인이 궁극적으로 취사선택해야만 하는 양극(兩極)이라는 가정 자체를 거부하기에 이른다는 것이다. 모이는 울프의 글이 크리스테바의 세 번째 단계와 유사한 이상(理想)들을 묘사하고 있다고 주장한다(12).

또한 크리스테바는 『시어의 혁명』(La Révolution du langage poétique)이라는 글에서, 불연속성의 글들, 특히 모더니즘 계열의 글들은 글의 불연속성이라는 성격 그 자체에 의하여 압력을 행사하는 체제에 대한 저항을 드러낸다고 주장한다. 그녀는 남성성을 이성적(理性的) 언어, 그리고 사고(思考)의 조직 체계와 연관지어 생각하고, 여성성은 이것들이 억누르는 바의 것, 즉 계속 중단되는 의식(意識)의 형태들과 관련지어 생각한다. 이어서 크리스테바는 소위 무의식의 ‘발작적 힘’(spasmodic force)이라는 것이 많은 여성의 언어를 파괴시킬 수도 있고, 이에서 한 걸음 더 나아가면 정신이상으로 몰고 갈 수도 있다고 전제하고, 울프의 정신 질환과 자살을 바로 이러한 예로 들고 있다(Moi, The Kristeva Reader 157). 모이도 이와 같은 종류의 혼란에 굴복하고 마는 인물을 『등대로』 바로 앞의 작품인 『댈러웨이 부인』(Mrs Dalloway)의 셉티머스(Septimus)를 통해서 상세히 그려놓고 있다. 모이도 크리스테바와 마찬가지로 울프의 글과 같은 불연속성의 글은 여성에게 압력을 가하는 가장장 사회에 대한 저항으로 간주할 수 있다고 단정적으로 말한다(Sexual/Textual Politics 14).

모이는 크리스테바의 페미니즘은 울프가 이미 60 여년전에 취했던 페미니스트 입장을 반영하는 것일 뿐이라고 말하면서 울프를 페미니즘의 대모(代母)자리에 올려놓는다. 이와 같은 페미니즘의 시각에서, 즉 전통적인 남성 여성의 이분법적 사고방식을 작가가 작품에서 고의로 해체시키고 있다는 시각에서 『등대로』를 다시 읽어보면 대단히 흥미로운 사실들을 많이 발견할 수 있다. 즉 확고한 성의 구분과 경직된 정체성을 해체시키려는 작가의 의지가 작품의 곳곳에 뚜렷이 드러나 있는 것이다. 이는 데리다의 그 유명한 ‘해체들’(‘deconstructions’)을 연상시키는 것이기도 하다. 일상적이고 단일한 개념들, 예컨대 정체성이라든가 자아와 같은 개념들에 일격을 가해서 그것들 안에 존재하는 모순들을 조명하는 것이 데리다의 소위 ‘해체’라고 한다면, 또한 서구의 전통적인 형이상학에 반기를 들고 모든 것이 일목요연하게 설명될 수 있는 것이 아니라고 주장하는 것이 소위 해체주의의 특징이라고 한다면, 울프의 작품에서 우리는 이러한 특징들을 쉽게 찾아볼 수 있다.

이 소설에 등장하는 주요 인물중의 하나인 화가 릴리(Lily Briscoe)와 같은 인물은 이러한 시각에서 바라보면 양성(性)의 대극 상황을 적극적으로 해체시키는 주체로 볼 수 있다. 비어가 바로 이 릴리가 성(性)의 분화와 이의 모순을 예술적으로 해결하는 존재라고 하는 것도(41) 같은 맥락의 이야기라고 하겠다. 릴리는 사회에 만연되어 있는 대극 상황의 피해를 일찌감치 감지하고, 난공불락의 가부장 체제에서 여성에 대해 사회가 제시하는 무수한 파괴적 정의(定義)들을 가능한 한 모조리 외면하고, 자신(여성)인 채 살아가려고 안간힘을 쓰는 존재이다. 그러니까 울프는 이미 이 소설을 쓸 때 페미니즘의 궁극적인 목표는 남성과 여성의 생명 파괴적 대극 조치들을 철회시키는 것이라는 사실을 터득하고 있었다는 이야기가 된다.

이리하여 페미니즘이라는 시각에 초점을 맞추고 살펴보면 거의 모든 울프의 작품에서 가부장 체제 전복(顛覆)적인 것으로 읽힐 수 있는 소지를 상당히 많이 찾아볼 수 있다. 1985년에 모이가 결연히 울프를 페미니즘의 대모라고 주장하고 나섰다는 이야기는 앞에서 이미 했다. 그 다음 다음 해인 1987년에 미노우 핑크니(Makiko Minow-Pinkney)가 한편으로는 데리다, 라캉(Jacques Lacan), 바스(Roland Barthes), 그리고 스트로스(Lévi Strauss) 등

의 신진 학자들의 이론을 원용하면서 울프의 주요 소설들과 에세이들을 주로 크리스테바의 이론에 의거해서 읽어 내어, 『버지니아 울프와 주체의 문제』(*Virginia Woolf and the Problem of the Subject*)라는 저서를 펴내기에도 이르렀다.

필자는 이 글에서 『등대로』 해설에 나타난 미노우-핑크니의 페미니즘 시각을 주로 고찰해나가면서, 이 소설을 다시 읽어 보고자 한다. 그런데 어떤 일인지 미노우-핑크니는 페미니즘 시각으로 이 소설을 다시 읽을 때 그 누구보다도 재조명되어 마땅한 캠(Cam Ramsay)을 전혀 다루지 않고 있다. 필자는 캠도 주목함으로써 미노우-핑크니의 글을 약간 보완한다는 의미에서 이 글에 약간의 의의를 부여해본다. 다시 말해서 필자는 위에 언급한 모이, 데리다, 라캉, 그리고 크리스테바와 같은 신진 학자들의 이론이 아직 검증될 충분한 시간이 경과하지는 않았지만 그래도 어느 정도는 설득력이 있다는 가정 하에 이들의 이론에 입각해서 『등대로』를 다시 읽어보고자 하는 것이다.

그러나 이 시각이 이 소설의 올바른 이해를 위한 유일무이한 잣대라는 전제에서 출발하는 것이 절대로 아님을 여기서 분명히 해두고자 한다. 단지 종래의 접근 방법으로 다가갔을 때에는 보이지 않다가 이 시각으로 인해서 새로이 드러나는 몇몇 국면들을 조명해보고자 할뿐이다. 하지만 이 시각이 유일무이한 것도 아니고, 이 시각으로 인해 드러나는 국면이 몇몇밖에 안된다는 이야기가 곧 이 시각이 이 소설의 이해에 있어서 중요하지 않다는 이야기가 되는 것은 아니다. 이 시각은 나름대로 이 소설의 올바른 이해에 기여하는 바가 자못 크기 때문에 꼼꼼하게 살펴볼 가치는 충분히 있다.

여성 인물 중에서는 주로 램지 부인(Mrs Ramsay)과 그녀의 정신적인 딸 릴리, 그리고 종전에는 전혀 조명의 대상이 되지 않았던 램지 가(家)의 막내 딸 캠과 소설의 제2부에 등장하는 맥남 부인(바스트 부인)을 다루게 된다. 주인공이나 다름없는 이 부인과 릴리에 관해서는 그간 연구가 활발했기 때문에 이 시각에 의하여 새로이 그 모습을 드러내거나 유난히 강세를 받는 측면만을 주로 다루려고 한다. 남성 인물가운데서는 특히 카마이클(Augustus Carmichael)씨가 의미심장하고 흥미진진한 재해석의 대상 인물로 부각됨을 미리 밝혀둔다.

이 글의 진행과정은 먼저 램지 부인과 릴리를 조명하여 두 사람의 특별한 관계를 살펴보고, 이들이 세대를 달리 하면서 드러내는 페미니즘을 고찰한다. 다시 말하자면 이 두 인물의 관계나 이들이 각각 드러내는 페미니즘에 이 시akai 특별히 기여하는 바에 주목하고자 하는 것이다. 다음에 위의 두 인물과는 다른 각도, 즉 어머니가 아니라 아버지를 통해서 가부장사회를 바라보도록 상정된 챔을 조명하고, 마지막으로 이 소설의 주변 인물들이라고 할 수 있는 맥납 부인과 카마이클 씨를 한데 묶어서 살펴보고자 한다.

미노우-핑크니는 『등대로』에서 신진 학자들, 그 가운데서도 주로 크리스테바의 이론에 의해서 두드러지게 드러나는 페미니즘 적인 측면들을 골라 낸다(87). 그 결과 이 소설에서 종래에는 간과되었던 다음과 같은 램지 부인의 모습에 주목한다. 즉, ‘자기는 남편의 구두끈을 매 줄 자격도 없는 존재’라며 자신을 비하시키고(30), 남편인 램지 씨에게 무조건 순종하는 듯한 부인에게서 이따금, 비록 짧은 순간이기는 하지만, 그녀의 전혀 다른 측면을 찾아낸다. 이 다른 측면이란 부인이 실제로는 남편보다 자신이 더 우수하다고 느끼는 것을 일컫는다. 그리고 이어서 ‘그의 비위를 맞추느라고 한 이야기가 정녕 사실인 지는 잘 모르겠노라’(36)고 고백하기도 한다. 또한 그녀는 자신의 중요한 느낌, 그러나 사회는 절대로 용납하지 않는 느낌을 익명의 존재에게 투사하기도 한다. 이리하여 ‘남편이 전적으로 부인에게 의존해서 산다고 사람들이 말했다.’(36, 이탤릭 필자)와 같은 문장도 등장하게 되는 것이다.

굳이 미노우-핑크니의 지적(91)이 아니더라도 데리다를 읽은 사람이면 누구라도 램지 씨의 이분법—철학과 픽션, 남자와 여자—은 데리다에 의하면 ‘난폭한 서열’이지 결코 ‘평화로운 공존’(to recognize that in a classical philosophical opposition we are not dealing with ‘the peaceful coexistence of a vis-a-vis’, but rather with ‘a violent hierarchy’. . .)이 아니라는 사실쯤은 알고 있다. 그러나 미노우-핑크니가 딱 집어서 보여주지 전까지는 데리다와 램지 씨가 대변하는 가부장사회의 이분법적 사고방식을 연결시키게 되지 않는다. 또한 울프의 텍스트가 이 서열들을 데리다가 제시한 대로 뒤집어서(Derrida, *Positions* 41) 급기야는 사람들이 ‘그가 그녀에게 의존해 살았

다(36)고 인정하기에 이르게 처리해 놓고 있다는 대목도 지적을 받은 이후에야 더욱 흥미를 갖고 주목하게 된다.

램지 부인이 서커스 광고를 보고 어린아이처럼 기뻐하는 장면도 그저 부인의 어린아이와도 같은 단순함, 내지는 순진무구함을 부각시키는 역할을 하는 것 정도로 이해해 왔으나, 잠재의식의 차원에 주목하면 한층 더 흥미 있고 동시에 의미 있는 해석이 가능해진다. 잠재의식의 차원에서는 서커스 자체보다 팔이 절단된 광고지 붙이는 남자(13)를 보고 기뻐하는 것이라는 해석도 사실상 가능하다는 것이다. 또한 램지 씨와 마찬가지로 가부장제를 대변하는 램지 씨의 추종자 탠슬리(Charles Tansley)가 횡포를 부릴 때 부인은 상점의 광고가 실린 책장을 들추면서 ‘갈퀴 그림, 혹은 잔디깎는 기계 그림을 주로 찾았다(17).’ 계속해서 부인은 같은 책에서 날이 여섯 개나 달린 주머니 칼 그림을 찾아낸다(18). 그러니까 그녀는 탠슬리가 행사하는 또 다른 거세의 숨죽인 위협 속에서 절단된 팔, 갈퀴, 잔디 깎는 기계, 날이 여러개 달린 주머니 칼—이와 같은 일련의 연상작용을 하고 있는 것이라고 볼 수 있다는 사실을 상기시킨다(Minow-Pinkney 87-8).

램지 부인은 솔리(Sorely)라는 동대지기 아들에게 갖다 줄 스타킹을 짜고 있는 모습으로 등장하기도 한다. 페미니즘의 시각에서 이 짜는 행위는 일단은 여성의 남성 방어의 수단으로 해석되어 왔다. 그런데 미노우-핑크니가 환기시킨 대로(87) 바쓰의 ‘땋기의 상징주의’(‘symbolism of braiding’)에 관한 논평(Barthes 160)의 정신에서 생각해본다면 적극적인 반 남근(counter-phallus)활동으로도 간주될 수 있다. 직조(織組)의 기원에 관해서 생각하면서 프로이트(Sigmund Freud)도 그것을 여자가 자기에게는 존재하지 않는 페니스를 만들기 위해서 자기의 음모(陰毛)로 페니스를 짜 나가고 있는 노동으로 간주한 사실을 떠올려 본다면 부인의 뜨개질에 관한 위의 해석은 충분히 설득력이 있는 것이라고 할 수 있다.

램지 부인의 가부장제에 대한 저항은 작품에서 그녀의 정신적인 딸, 화가 릴리에 의해 본격화된다. 『덜러웨이 부인』에서 부인이 그날 밤 파티에 입을 드레스를 수선하고 있다가 그녀의 옛날 애인 피터(Peter Walsh)의 호주머니 칼로 부터 그것을 멀찌감치 치우듯이, 릴리도 램지 씨가 상처(喪妻)

한 다음에 그녀에게 다그치는 순종 요구를 물리치기 위하여 그녀의 스커트 자락을 복사뼉 주위로 바싹 끌어당긴다(131). 그러나 남근 위협에 대한 릴리의 본격적인 방어책은 물론 그녀의 그림이다. ‘나무를 중앙으로 옮기고, 그러면 구태여 결혼을 할 필요가 없겠다는 생각이 갑자기 떠올랐고, 그리고는 엄청난 희열을 느꼈다(150).’ 화가라는 전문직이 그녀에게 이 ‘엄청난 기쁨’(enormous exaltation)을 안겨주고, 미노우-핑크니가 절묘하게 표현한 바와 같이(107) 그녀로 하여금 어떤 의미에서는 관통자들 사이에 한 자리를 차지하게 함으로써, 아이러니컬하게도 관통(penetration)을 피할 수 있게 해주는 것이다.

사물의 이면을 꿰뚫어볼 수 있는 형안을 지닌 릴리에게 비친 가부장사회에서의 결혼이란 여성에게는 다름 아닌 형벌이었고, 죽음 그 자체였다. 그러니까 화가라는 전문직을 갖고, 이 결혼이라는 끔찍한 수모를 모면할 수 있었던 릴리는 엄청나게 기뻐한 것이다.

테이블 보 무늬 위의 소금 그릇을 바라보면서 천만다행하게도 자신은 결혼하지 않아도 된다고 생각했다. 즉 그녀는 그 수모를 견뎌내지 않아도 되는 것이다. 그녀는 그 퇴색에서 구제되었던 것이다. 그녀는 나무를 조금 중앙으로 밀어 놓을 것이었다. (87, 이탤릭 필자)

똑똑한 릴리는 자신은 결혼을 하지 않고서도 결혼한 여인들이 이와 같은 결혼에 대해서 어떻게 느끼고 있는 가도 알고 있었으며, 이러한 부정적인 측면들이 있음에도 불구하고 결혼은 필요한 것이고, 한 걸음 더 나아가 아름답다는 것이기도 하다는 사실까지 알고 있었다.

그런데 자신의 경험으로 미루어 보건대 이 여인들은 항상 우리가 원하는 것은 이게 아닌데, 이것보다 더 따분하고, 유치하고, 비인간적인 것은 없는데, 라고 느끼고 있다. 하지만 이 사랑은 그럼에도 불구하고 아름답고 또 필요한 것이다. (상동)

‘도저히 언어로는 설명하기 힘든 신체적 느낌’(‘with a curious physical sensation’ 135)에 고무되어 릴리는 캔버스에 첫 번째 결정적 선을 긋고, 이어서 ‘춤추듯 리드미컬한 동작’(a dancing, rhythmical movement’, 133)으로 캔버스에 그림을 그려 나간다. 이 리드미컬한 동작은 톤과 색채와 마찬가지로 크리스테바 기호학의 중요한 요소이기도 하다. 즉 그녀는 언어보다 훨씬 더 오래된 신체의 충동들이 여러 가지 중요한 의미를 전달한다고 믿는 것이다. 이 사상은 흄(T. E. Hulme)의 것이기도 하다. 그의 평생 숙원이 이 세상에 통일성이 존재한다는 주장과 언어로 모든 것을 표현할 수 있다는 고정관념을 깨뜨리는 것이어서 자연스럽게 ‘감각들을 신체적으로 전달’(Hulme, 164)하려는 이미지스트로서의 욕망을 높이 평가하게 된다. 이것은 바로 릴리 자신의 예술적 야망인 동시에 울프의 회원이기도 하다.

릴리와 부인과의 특별한 관계를 미노우 핑크니는 라강을 인용하여(109) 차근차근 짚어 나간다. 종래에 이 작품을 읽을 때도 울프 학자들은 주인공과 다름없는 릴리와 부인과의 관계를 물론 천착했고, 거의 같은 내용의 이야기를 해왔다. 그러나 라강을 인용하니깐 두 사람의 정체가 더욱 일목요연하게 드러나서, 두 사람에 대한 이해에 깊이를 더해 준다. 릴리는 램지 부인을 질서의 궁극적 원천으로 보고 있다(45). 부인이야말로 릴리가 꼭 빼내고 싶은 대상이다. 다음의 인용문에 잘 드러나 있듯이 부인을 닮고 싶은 릴리의 소망은 간절한 것이다.

한 항아리에 쏟아 부은 물처럼 완전히 하나가 되게 하는 방법은 없을까, 다시 말해서 우리가 숭배하는 대상과 하나가 되게 하는 묘수가 과연 무엇일까? 신체 혹은 정신이 두뇌나 가슴의 복잡한 흐름들 속에서 오묘하게 섞일 수 있을까? 소위 사랑이라는 것이 그녀와 램지 부인을 하나로 만들 수 있을까? (45)

라강의 표현을 빌린다면 부인이야말로 말없이 의사소통이 가능한 사람이고, 모든 것을 알고 있을 것으로 추정되는 장본인이며, 닮고 싶은 대상이며, 삶, 죽음, 의미, 그리고 정체성이라는 신비한 과정들을 관장하고 있는 남근의

어머니이다. 남근은 보통 아버지와 연결시키는 예가 더 흔하지만 ‘남근이 달린 여자’의 개념은 심지어는 프로이트의 초기의 글인 “유아의 성”(Brill, 595)에서도 찾아볼 수 있을 정도이다.

그런데 라깁은 남근이 ‘가려졌을 때에 한해서만 그 역할을 제대로 할 수 있다’(‘can play its role only when veiled’)고 한다(Mitchell & Rose 82). 따라서 램지 부인은 ‘아름다움’(‘cover of beauty’ 151)밑에 가려져 있어야만 한다(What was there behind it—her beauty and splendour? 27). 소설에서는 작가가 되풀이해서 부인의 아름다움 밑에 가려져 있는 실체를 상기시키고 있다. 즉 작가는 독자에게 표면에 드러나 있는 아름다움이 결코 전부가 아니라는 사실을 잊지 말아야 한다고 일깨워주는 것이다.

그래서 우리가 그녀의 아름다움만을 생각하게 되는 경우 우리는 그 전율하는 것, 그 생동감 넘치는 어떤 것도 기억했다가 (. . .) 반드시 그림 속에 집어넣어야만 한다. (28)

여기에도 덧붙여서 ‘그녀는 과묵했다.’(‘silent always’, 28) 이리하여 부인은 라깁식의 ‘알고 있는 것으로 추정되는 주체’가 되어서, 인생과 정체성 문제의 신비한 과정들을 관장하는 것이다. 따라서 ‘그녀가 떠나면 즉시 일종의 붕괴가 일어났다(95).’와 같은 문장이 등장하는 것이라고 미노우핑크니는 주장한다(110).

그런데 릴리와 같은 똑똑한 인물은 부인의 아름다움 밑에 가려져 있는 것들의 정체를 무섭도록 정확하게 읽어낸다. 그것은 한마디로 이야기해서 죽음이었다.

하지만 아름다움이 전부는 아니었다. 아름다움은 별점을 가지고 있었나니—그 대가는 너무도 완벽하게 찾아왔다. 그것은 삶을 정지시켰다—삶을 냉각시켰다(151).

아름다움 그리고 강요된 순종이라는 이름 밑에 억지로 가려져 있는 부인

의 한 인간으로서의 진정한 욕구도 작품에서 잠깐 그 모습을 나타낸다. 즉 그녀의 치열한 사회의식과 공공생활에 대한 간절한 욕구가 바로 그것이다. 가난한 철학교수의 아내로 여덟 명이나 되는 자녀를 키워내며 근근히 살림을 꾸려나가는 이 평범하기 이를 데 없는 가정부인이 놀랍게도 지역사회의 병원, 하수구, 낙농업에 관해 일가견을 가지고 있는 것으로 드러난다(51). 이리하여 부인이 진정으로 원하는 것, 사회가 막지 않았더라면 꼭 하고 싶었던 일은 좋은 병원을 지어서 지역사회에 봉사하거나 훌륭한 낙농업자가 되어 신선한 우유를 아침마다 집집에 공급하는 것이었다.

부인이 프로이드의 신화적 아버지와의 같이 생전에 보다 죽어서 더욱 위세를 떨친다는 사실은 종래의 접근 방법에 의해서도 뚜렷이 나타났던 것이지만 미노우-핑크니가 똑같은 이야기를 프로이드를 인용하여 살을 찌우고, 페미니즘이라는 안경을 끼고 바라보게 하니(111) 훨씬 더 설득력을 얻는 것을 느낄 수 있다. 그리하여 릴리는 부인의 영향을 받아 자신이 '집안의 천사' 역할을 거부하는 행위를 자아 살해 행위로 여긴다. 따라서 자신은 '도대체 여자가 아니라, 골 잘 내고, 성깔 사납고, 윤기라고는 찾아볼 길 없는 노처녀라고 하는 편이 나을 꺼다'('not a woman, but a peevish, ill-tempered, dried-up old maid presumably'. 130)라고 생각하기도 한다. 램지 부인은 릴리의 정신적인 어머니로서(138), 이 다루기 힘든 '딸'을 사회가 요구하는 여성의 역할을 하도록 만들려고 걱정하고 나선 인물이기도 하다. 그러니까 부인은 릴리가 결혼하지 않고 독립한 여인으로서의 정체성을 확립할 수 있으려면 결국은 죽이지 않을 수 없는 소위 '집안의 천사'인 셈이다.

여기서 잠깐 살펴본 바와 같이 릴리와 그녀의 정신적 어머니 램지 부인과의 관계는 부인과 릴리 혹은 작가가 어머니를 통해서 생각을 거슬러 올라가며 가부장사회를 관찰 비판하는 관계라고 정리해볼 수 있다. 세대를 달리 하는 부인과 릴리는 페미니즘이라는 측면에서 세대 차를 보인다. 부인의 경우에는 사회에 순응하여 결혼도 하고 적어도 표면상으로는 사회가 요구하는 대로 살아가면서 사회 고발 내지 본능의 목소리를 절묘하게 감추고 있다. 다음 세대인 릴리의 경우에는 아직도 큰 물결인 사회의 요구를 거스르느라고 힘겨워 하지만 그래도 부인과는 달리 전문직도 갖고, 생명 파괴적

인 가부장사회에서의 결혼을 거부하고, 독신으로 살아간다. 그러니까 페미니즘이라는 측면에서 일보 전진했다고 하겠다.

‘우리는 각자 외롭게 죽어간다’(‘We perished, each alone.’)라는 시구를 읊조리며 보트 위에 앉아있는 아버지의 성격에 중심을 두려던 작가의 애초의 계획의 상속인은 캠이라고 할 수 있다. 아벨이 적절하게 지적한 바와 같이 캠은 작가로 하여금 어머니가 아니라 아버지를 통해서 생각을 거슬러 올라가는 딸의 운명을 극화하게 해준 인물이다(Elizabeth Abel, ‘Cam the Wicked’: Woolf’s Portrait of the Artist as her Father’s Daughter in *Su Reid*(ed.), *Mrs Dalloway and To the Lighthouse* 114). 램지 가의 막내라는 위치에 의하여 캠은 작가 울프의 자화상이라고 볼 수도 있다. 램지 부인이 나 릴리도 울프와의 동일시가 가능하다면 우리는 이 소설을 여류 작가인 울프가 어머니를 통해서 뿐만 아니라 아버지를 통해서도 가부장사회를 관찰 비판하는 입체적 시각을 접하게 되는 것이다.

램지 가의 막내 딸 캠은 이 소설에 대단한 개구쟁이로, 그리고 유달리 개성이 강한 여자아이의 모습으로 등장한다. 캠은 이 소설 제1부(‘창’) 네 번째 섹션에 처음 등장한다.

램지 가의 막내딸 캠. 그 아이는 강둑에서 스위트 엘리스 꽃을 따고 있었다. 그녀는 야성적이었다. 유모가 그녀에게 “꽃 한 송이를 이 신사분께 드려라”라고 했는데도 막무가내였다. 싫어! 싫어! 주기 싫어! 그녀는 주먹을 움켜쥐었다. 또한 그녀는 발을 동동 굴렀다. (22)

위의 인용문에 잘 드러나 있듯이 악당 캠으로 묘사되는 그녀는 뱅크스(Banks)씨에게 한 송이의 꽃을 주기를 거부하던 동작에서 보여준 강한 개성을 한동안 일관성 있게 보여준다. 뱅크스 씨가 악수하자고 손을 내밀어도 단호히 거절하며, 뱅크스 씨와 릴리를 보고도 인사는커녕 걸음조차 멈추려 하지 않고, 심지어는 자기 아버지를 보고도 걸음을 멈추려 하지 않고 제멋대로 행동한다. 이는 소위 라캉의 ‘거울 단계’(the mirror stage)에 있을 때의 모습이다. 라캉은 이 단계는 우리 인간의 생애에서 필연적으로 불안이

찾아들기 전 잠시 행복할 수 있는 순간이라고 정의하고 있다. 그러나 가부장사회에서 성장하면서 자연스럽게 그 개성은 차츰 순화되어간다. 다시 라깁을 인용한다면 이제는 '상징 단계'('the symbolic stage')에 다다라 캄은 사회화되어 전혀 다른 개성을 지닌 인간이 되는 것이다. 이와 같은 예는 비단 이 소설에서만 아니라 다른 작품에서도 쉽게 찾아볼 수 있다. 단적인 예가 『델러웨이 부인』에 등장하는 클러리서(Clarissa)의 처녀때 애인 셸리(Sally Seton)이다. 셸리는 대단히 개성이 강하고 유능하며, 한마디로 출중한 여성으로 작품에 등장한다. 1880년대의 여성으로서는 대단히 자유분방하고 어떤 의미에서는 탈선적이기까지 한 여성이다. 편지 한 줄 남기지 않은 채 집을 나와 클러리서네 별장에 체류하고 있는데, 미모에다, 매력 있는 성격의 소유자여서 클러리서에게서 동성애의 감정을 열광적으로 불러 일으켰다. 목욕하다가 스펀지를 가지러 벌거벗은 채 나와 마루를 뛰어 다니는 가 하면, 많은 시를 쓰고, 그림도 그리며, 모리스(William Morris)와 셸리(Percy Bysshe Shelley)를 클러리서와 함께 열심히 읽고, 사회 개혁 방책의 열띤 토론을 하기도 했다.

가부장 사회에서 셸리와 클러리서의 동성 연애 사건은 당연히 없었던 일로 끝나게 된다. 또한 강한 개성이나 탁월한 능력은 그것이 활용될 장(場)을 찾지 못해 사장되게 마련이다. 결국 셸리가 이 사회에서 할 수 있는 일은 애정을 느끼지는 못하지만 돈은 있는 남자와 결혼해서, 아들을 다섯씩이나 낳고, 뚱뚱하게 살이 켜 채 현실에 안주하는 것이었다. 그 특이한 개성, 기지의 번뜩임, 능력 등은 물거품처럼 흔적도 없이 사라지고 평범하기 이를 데 없는 아무개 부인(Mrs. Rosseter)으로 변해버린 것이다. 작가는 제도가 개인에게 범할 수 있는 끔찍한 범죄를 셸리의 변모에 의해 생생하게 보여주었다고 생각된다. 삼십년 만에 클러리서의 파티에 나타난 셸리의 모습은 그녀가 어떻게 부정적으로 변모했는가를 잘 보여준다. 비록 살아있기는 하지만 그녀에게서 광채는 완전히 가셔버렸다. 다시 말해 생기발랄하고 개성이 강했던 여성 셸리는 사회가 죽였다고 해도 지나치다고 할 수 없을 것 같다. 셸리와 같은 여성은 울프의 작품에 계속 등장한다. 이것은 어쩌면 필연이라고 할 수 있다. 작가가 페미니즘을 작품에 담아내는 한 이와 같은 여성 인물은 계속해서 등장하게 될 것이다.

가부장 사회에서 성장한 캠의 경우도 순화된다는 점에서는 다를 바 없다. 이렇게 순화된 그녀의 상상의 세계에서는 아버지들의 지식이 최고의 것이었다. 왜냐하면 그들은 인쇄된 텍스트에 있는 지식을 논하기 때문이다. 아버지의 서재에서 캠은 ‘여기서는 우리가 생각한 바의 것이 그 무엇이던지 간에 물 속에 떠 있는 하나의 이파리처럼 팽창될 수 있고, 노신사들이 담배를 피우며 타임 잡지를 들추고 있는 여기서 일이 잘되면, 그러면 도대체 아무런 문제가 없다’라고 느꼈다 (‘One could let whatever one thought expand here like a leaf in water; and if it did well here, among the old gentlemen smoking and *The Times* crackling then it was right’ 161).

캠은 시간이 지날수록 점점 더 사색적이 되면서 자연스럽게 가부장 사회 내에서의 여성의 운명을 생각해보게 된다. 보트를 타고 앉아서 아슬라히 멀어져가는 섬을 바라다보며 그녀는 섬을 여자의 몸으로 은유화한다.

캠은 다시 한번 손가락으로 파도를 가르면서, 그러니까 섬이란 이런 것이었구나, 하고 생각했다. 그녀는 여태껏 섬을 바다에 나와서 본 적이 없었다. 섬이란 바다 위에 이렇게 놓여있는 것이구나, 중간이 쏙 들어가고, 두개의 가파른 바위가 있고, 거기를 바다가 휩쓸고 들어와 섬의 양쪽에 여러 마일 퍼져나가는 것이구나. 섬은 대단히 작았다. 마치 잎사귀가 거꾸로 서 있는 형상이었다. (160)

캠의 직유는 수정을 가하긴 하지만 섬을 여자의 몸, 즉 자궁으로 은유화하려던 처음의 의도를 끝내 감추지 않는다. 이 자궁으로부터 그녀는 두개의 절벽 가운데 파도가 휩쓸고 간 구멍을 통해 서서히 끌어내어진다. 이파리 뒤에서 멍기적거리고 있는 섬은 아벨도 지적했듯이 다른 아닌 어머니의 모습이다(118).

더 나아가 든 후에도 캠이 같은 장소에 정신적으로 제기하는 문제는 개인사에 관한 문제이다. 즉 개인의 과거, 우주 안에서의 어머니의 위치 문제이다.

비록 조그맣지만, 그리고 금이 뿌려진 물이 그것 안으로, 그리고 주위로 흐르는, 거꾸로 선 나뭇잎 같은 형상이지만, 그것은 우주 가운데 확실히 자리잡고 있는 한 장소라고 그녀는 생각했다—심지어는 저 작은 섬도? (상동)

이리하여 사회화된 캠이 유달리 개성이 강했던 어린 시절과는 달리 텍스트 안에서 도통 말이 없는 것은 결코 우연이 아니다. 왜냐하면 아버지의 서재의 기억으로 돌아설 때, 바로 그 때 그녀는 처음으로 섬을 어머니의 몸으로 감지하여 가부장사회에서의 여성의 운명을 절감하기 때문이다.

등대행 보트를 타고 하릴없이 손을 물에 담그고, 자신의 뗏에 갇힌 듯한 감정의 객관적 상관물(objective correlative)인 물고기를 지켜볼 때(Abel 115) 캠의 생각들은 원을 그리고는 다시 제자리로 되돌아온다. 그리고 작품의 세 번째 부분인 ‘등대’의 열 번째 섹션에서 배의 움직임이 캠의 상상력을 자극해서, 점점 멀어지는 거리를 시간으로 둔갑시켜 하나의 계시 장면을 만들어 낸다. 이것은 제임스(James)가 그의 어머니의 환영을 보고 계시를 받는 장면에 대응되는 것이라 할 수 있다.

진실로 흥미로운 사건은 소설의 끝 부분, 그러니까 램지 씨가 등대에 도달하는 부분에서 가부장제를 대변한다고 볼 수 있는 램지 씨가 마침내 그 지독한 독선과 아집에서 헤어나 이타(利他)의 세계로 들어서게 되었을 때 일어난다. 자의 반 타의 반으로 주기만 하다가 드디어는 자신마저 불살라버린 여성(집안의 천사, 어머니)의 모습, 성장한 캠이 여성의 운명의 상징으로 본 바로 그 모습을 그의 두 자녀가 목격하는 가운데 그가 또렷하게 볼 수 있게 되는 것으로 그려져 있는 것이다.

원시(遠視)인 눈으로 어찌면 그는 금접시위에 거꾸로 선 오그라든 나뭇잎 형상의 섬을 볼 수 있을 지도 모르는 일이었다. . . . 그들은 둘이 다 무릎 위에 꾸러미를 얹어놓고, 모자도 쓰지 않은 채 앉아서 다 타버린 어떤 물체의 중기와도 같은 파란 형상을 계속 응시하고 있는 그를 지켜보았다. (175)

그러니까 만약 이 소설에서 등대가 이분법이 해체된 세계라고 가정해본다면 릴리가 마지막으로 그림의 한 가운데에 내려그은 중심선은 소설의 디자인을 묶어주는 장치이기도 하면서 등대를 상징하기도 한다. 등대는 이분법이 해체된 세계라고 할 수도 있기 때문이다. 삶의 비존을 얻기 위해 램지 부인은 등대를 계속 바라보아서 등대 자체가 되어 버리는 반면에, 램지 씨는 실제로 등대에 가야만하고, 릴리는 그것과 일치하게 그녀의 캔버스에 선을 긋도록 예술적으로 처리되어 있는 것이다.

램지 씨가 위에 언급한 개안(開眼)의 경지에 이르기까지 아버지가 읽는 텍스트들처럼 텍스트로서의 아버지는 캠에게는 계속 밀봉된 상태로 남아있고, 이 상황을 타개해보려는 그녀의 시도는 그와 그의 아버지 ‘단 둘이 만 이 서로를 알고 있었다’(when his father said something or did something which surprised the others, there were two pairs of footprints only; his own and his father's. ‘They alone knew each other’. 160)라는 제임스의 확신과 자연히 충돌하게 된다. 이리하여 울프의 아버지와 딸의 이야기는 지식과 권위의 등가화(等價化)라는 기준 위에서 작용하는 남성 전통의 유혹을 그려 나가게 된다.

캠의 이야기 행위는 대충 원을 그리고 있는데, 그 이유는 그녀가 하는 이야기가 바로 어떻게 그 이야기를 하게 되었는가에 관한 이야기인 까닭이다. 그러니까 그녀의 이야기는 아버지를 통해서 생각을 거슬러 올라가는 딸의 이야기, 즉 잠금 상태에 있는 인간의 이야기라고 할 수 있다.

소설의 초반부에서 램지 부인은 마을의 가난한 여인들을 자선 방문한다. 200여 쪽 뒤에 아이러니컬하게도 바로 그와 같은 가난한 여인들(맥납 부인 [Mrs McNab]과 바스트 부인 [Mrs Bast])의 힘으로 붕괴된 집안의 질서가 회복되는 것으로 상징적으로 처리되어 있다. 이것도 이 소설의 해체적(deconstructive) 전략의 예라고 할 수 있다(Minow-Pinkney, 101).

깃털 하나가 내려앉았던들, 그래서 그것이 저울을 아래쪽으로 기울게 했던들, 그 집은 폭삭 주저앉아 망각의 모래밭 속으로 몸을 던졌을 것이었다. 하지만 거기에는 역사하고 있는 힘이 있었나니, 그 힘

은 대단히 의식적인 것도 아니고, 위엄 있는 의식(儀式)이나 엄숙한 노래와 더불어 작업하도록 자극을 받은 힘도 아니었다. 맥납 부인은 신음했고, 바스트 부인은 킁킁 거렸다. 그들은 늙어서 몸이 경직되어 있었으며, 다리에 통증을 느꼈다. . . . 천천히 그리고 힘겹게 빗자루와 물통을 가지고 닦아내고 문질러대면서 맥납 부인, 바스트 부인은 붕괴와 쇠락을 저지시켰으니, (118)

맥납 부인은 사회의 하류 계층에 속하는 인물로서 일차 대전이 끝난 후 폐가가 되다시피 한 램지 가의 여름 별장에 주인의 요청을 받고 대청소를 하러 온 것으로 되어 있다. 그래서 물론 세련된 문화 쪽 보다는 자연에 더 가까운 여인이라고 할 수 있다. 이 여인과 이 여인의 또 다른 자아(alter ego)인 바스트 부인은 ‘다리를 질질 끌며 걸었고’(lurched’ 111), ‘다리가 아파서 애를 썼다’(their legs ached’ 118)는 것으로 묘사된다. 언뜻 보면 가난한 하류계층 여인들의 늙고 병든 범상한 모습으로 보이지만 미노우-핑크니가 한 것처럼 스트로소의 이론을 원용하면 진일보한 해석이 가능하다. 스트로소가 ‘통통 부어오른 발’(swollen-foot)이라는 뜻을 지닌 이름인 외디푸스(Oedipus)를 논하면서 이 부분에 참고가 되는 이야기를 하고 있다. 즉 신화에서는 인간들이 깊은 땅속으로부터 나와 모습을 드러내는 순간에 아예 걷지를 못하거나 아니면 뒤뚱거리는 것이 땅에서 태어난 인간들의 일반적인 특징이라는 것이다(215). 그렇다면 맥납 부인과 바스트 부인의 모습은 다름 아닌 문명보다는 자연에 더 가까운 고대 원시인들의 그것이라고 할 수 있다. 이와 같은 인물들이 소위 세련된 사람들의 허물어진 별장의 질서를 회복시키도록 상정된 사실 이면에서 우리는 작가의 해체적 메시지를 읽을 수 있는 것이다.

이 소설에서 램지 씨나 텐슬리와는 달리 가부장사회의 위압적인 남성 상을 드러내지 않는 유일한 남성이라고 할 수 있는 인물이 카마이클 씨 이다. 그런데 흥미로운 사실은 식사 때 이따금 시를 낭송하는 것 이외에는 작품에서 이 인물은 결코 말을 하는 법이 없다는 것이다. 더욱이 그의 의식의 세계가 내면으로부터 제시되는 적도 결코 없다. 미노우-핑크니는 이 사실을

카마이클 씨가 당대의 현실에서는 존재 불가능한 인물을 구현하고 있기 때문이라고 추정해보고 있다(115).

카마이클 씨는 아편을 복용하는 것으로 되어 있고, 누구보다도 칭찬에 인색한 램지 씨가 ‘진정한 시인’(82)이라고 칭송해 마지않는 시인이다. 카마이클 씨는 소설에서 주로 햇볕을 쬔고 있거나, 불란서 소설을 읽고 있는 모습으로 그려진다. 정체를 잘 알 수 없는 노인이지만 어떤 의미에서는 숭고하게까지 느껴지는 존재로 그려지기에 이른다(153). 말은 좀처럼 하지 않는데 정은 또 남달리 많은 사람으로 시사되어 있다. 그리하여 앤드루(Andrew)가 죽었다는 소식을 들었을 때 그는 ‘인생에 대한 흥미를 완전히 잃었다(165).’ 그런데 이와 같은 인물이 급기야는 작품의 말미에서 온 인류의 구원자로 그려지는 상황에서 우리는 작가의 또 하나의 해체적 전략을 읽어내야 할 것이다.

가볍게 푸푸거리면서 카마이클 씨가 그녀 옆에 서 있었는데, 머리칼은 텅수룩하고, 잡초가 듬성듬성 끼어 있으며, 손에는 삼지창을(사실은 한 권의 프랑스 소설이었다) 들고 있는 모습이 옛날 이교도의 신과 같아 보였다. . . . 그는 거기에 서서 인류의 약점과 고통을 손으로 가리고 있었다. 그녀는 그가 그들의 숙명을 관대하게 그리고 동정심을 가지고 관망하고 있다고 생각했다 (175-76).

서두에서 밝힌 바와 같이 이 글에서 필자는 『등대로』를 페미니즘적 시각에서 다시 읽어보았다. 데리다, 라캉, 모이, 그리고 크리스테바와 같은 신진 학자들의 참신한 이론들이 받들어 주지 못했을 때 대부분의 비평가들은 울프의 작품을 도대체 진지함이나 체제 전복 의도와 같은 것과는 거리가 먼 상류계급 여류작가의 한가한 말장난쯤으로 치부하기 일쑤였다. 아니면 기껏해야 모더니즘의 기수중의 한 작가로 주목하는 정도에 그쳤다. 이리하여 유명한 영미계 페미니스트 비평가 쇼월터(Elaine Showalter)도 루카치(Georg Lukacs)계열 비평가들의 견해를 대변한다고 볼 수 있는 다음과 같은 혹평을 하기에 이르렀던 것이다.

책 전체(『자기만의 방』)가 이런 식으로 사람 약을 올리고, 간교하고 꼬리를 빼는 식으로 쓰여있다. 즉 올프는 독자를 회롱하고, 전혀 심각하지 않으며, 진지하지도 않으며, 전복적 의도 같은 것은 아예 가지고 있지 않은 것이다(이텔릭, 필자). (Moi, *Sexual/Textual Politics* 3)

그런데 이 새로운 시각에 의하여 드러난 올프의 모습은 전혀 다르다. 그녀는 누구보다도 진지하고 철두철미한 페미니스트이다. 단지 그녀가 구사한 테크닉이 종래의 비평가들의 시각에 의해서는 제대로 드러나지 않아 그들이 올프를 이해하지 못했거나 곡해했던 것이다.

따라서 이 시각이 아니면 찾아내기 어렵고, 설사 찾아낸다 하더라도 해석이 궁색하기 이를 데 없는 부분들을 명쾌히 설명할 수 있게 된 점을 이 시각의 큰 소득이라고 하겠다. 구체적으로 이야기해서 단순히 여성성을 대변하는 인물로 널리 간주되고 있는 램지 부인의 인물묘사에서 절묘하게 가려져 있는 가부장 체제 비판적 측면을 찾아낸다던가, 종래에는 찾아낸다 하더라도 기껏해야 논란의 여지가 많은 ‘양성성’(‘androgyny’) 개념에 의거해서 해명을 시도했어야 할 것들을 해체적인 성격의 것으로 설명해낼 수 있게 된 것이 크나큰 수확이라고 하겠다. 또한 종래에 거의 독자의 관심을 끌지 못했던 캠, 맥납 부인, 그리고 카마이클 씨와 같은 주변 인물들의 흥미롭고 의미 있는 재조명이 가능해진 점도 이 시각의 긍정적인 산물이라고 하겠다.

긴 시간에 걸친 평가를 받지 못한 신진 학자들의 이론의 공과를 따지기는 아직 이르다고 하겠으며, 이들이 제시한 시각만이 유일무이한 이상적인 시각이라고 할 수는 없다. 아니 만약 이 시각만으로 이 작품에 접근한다면 얻는 것보다는 잃는 게 더 많다. 이 시각만으로 접근하는 경우 이 작품의 더욱 중요하고도 핵심적인 요소들을 놓치게 되는 위험에 처할 수 있기 때문이다. 이를테면 작품의 심오한 주제, 또 주제와 상관없이 작품의 도처에서 반짝이는 삶에 대한 예지와 감동적인 아름다움들은 이 시각으로는 도저히 건져낼 수 없는 것들이다. 그러나 실존주의 이후 주도적 사상의 공백을 매우며 등장한 이들 학자들의 창의적인 이론의 지지 하에 올프의 진정한 면모의 한 부분이 조명되기 시작한 증후는 이미 확실하게 나타나고 있다고

할 수 있다. 결론적으로, 모이가 주장한 바와 같이 데리다, 라캉, 그리고 크리스트바와 같은 학자들의 이론에 의하여 울프의 해석에 가히 혁명적이라고 할 수 있는 변화가 일어나고 있으며, 이 변화는 울프의 진면목을 드러내는데 에 적지 않은 공헌을 하고 있다고 할 수 있을 것 같다.

〈서울대〉

참고문헌

- Barthes, Roland. *S/Z*. Trans. Richard Miller. N. Y.: Cornell University Press, 1985.
- Beer, Gillian. *Virginia Woolf : The Common Ground*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1996.
- Brill, A. A., Trans. & Ed. *The Basic Writings of Sigmund Freud*. N. Y.: Random House, Inc., 1938.
- Culler, Jonathan. *The Pursuit of Signs Semiotics, Literature, Deconstruction*. Ithaca: Cornell University Press, 1981.
- Derrida, Jacques. *Of Grammatology*. Trans. Gayatri Chakravorty Spivak. Baltimore & London: Johns Hopkins University Press, 1976.
- _____. *Positions*. Trans. Alan Bass. Chicago: University of Chicago Press, 1972.
- Gallop, Jane. *Reading Lacan*. Ithaca & London: Cornell University Press, 1985.
- Hulme, T. E. *Speculations Essays on Humanism & the Philosophy of Art*. Ed. Herbert Read. London: Kegan Paul, Trench, Trubner & Co., Ltd., 1936.

- Lévi-Strauss, Claude. *Structural Anthropology*. Trans. Claire Jacobson & Brooke Grundfest Schoepf. N. Y. : Basic Books, Inc., 1963.
- Minow-Pinkney, Makiko. *Virginia Woolf & the Problem of the Subject*. N. J.: Rutgers University Press, 1987.
- Mitchell, Juliet & Rose, Jacqueline, Eds. & Trans. *Feminine Sexuality: Jacques Lacan & the école freudienne*. N. Y. : Norton, 1982.
- Moi, Toril, Ed. *The Kristeva Reader*. N. Y. : Columbia University Press, 1986.
- _____. *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory*. London & N. Y.: Methuen, 1985.
- Norris, Christopher. *Deconstruction Theory & Practice*. London & N. Y. : Methuen, 1982.
- Reid, Su, Ed. *Mrs Dalloway & To the Lighthouse by Virginia Woolf*. N. Y.: St. Martin's Press, 1993.
- Showalter, Elaine. *A Literature of Their Own British Women Novelists from Bronte to Lessing*. Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1977.
- Sturrock, John, Ed. *Structuralism & Since From Levi-Strauss to Derrida*. Oxford: Oxford University Press, 1979.
- Woolf, Virginia. *To the Lighthouse*. Ed. Susan Dick. London: Blackwell Publishers, 1992.
- _____. *Mrs Dalloway*. Ed. G. Patton Wright. London: Hogartyh Press, 1990.