

## 『댈러웨이 부인』: 비어있는 중심의 미학\*

정 명 희

버지니아 울프(Virginia Woolf)의 작품에는 인식과 실재의 문제가 깊이 내재되어 있다. 20세기 대부분의 작가들처럼 그녀는 인간이 실재를 인식하는 한계를 인지했고 이것은 그녀의 작품에 잘 나타나 있다. 특히 그녀는, 「베넷 씨와 브라운 부인」(“Mr. Bennett and Mrs. Brown”)과 「현대 소설들」(“Modern Novels”)에서 확인할 수 있듯이, 19세기 빅토리아 시대의 사실주의 소설가들처럼 인간의 행동들과 사건들을 묘사해서는 그 실재에 다다를 수 없다는 강력한 논쟁을 제기했다. 마이클 워트월쓰(Michael Whitworth)는 그녀가 빅토리아 시대의 대표적 지식인인 아버지, 레슬리 스티븐(Leslie Stephen)을 전형적인 가부장으로 자주 풍자했지만, “마음이 궁극적 실재라는 신조”를 물려받았던 것 같다고 지적한다(119). 『댈러웨이 부인』(*Mrs. Dalloway*)에서 피터는 리젠트 공원에서 오수를 즐기는 중 갑자기 기쁨에 사로잡혀 “마음의 어떤 상태 외에 우리 밖에 아무 것도 존재하지 않는다”고 생각한다(MD 85).

하지만 울프는 이런 인간의 의식, 마음의 한계성 또한 분명하게 인식했다. 그

---

\* 2007년도 국민대학교 교내연구비를 지원받아 수행된 연구

녀의 작품에서 문제는 작가와 한 인간으로서 실재를 어떻게 알 수 있느냐, 어떻게 재현할 수 있느냐 이다. 그래서 그녀 작품의 주제는 언제나 인간의 삶이지만 동시에 글쓰기에 관한 것이다.

1925년에 발표된 이 작품은 울프에게 여러 가지로 의미가 있다. 이 작품으로 그녀는 동료작가들로부터 모더니스트로 인정받으며, 전문 작가로서 확고한 위치를 다졌다. 하지만 작가로서 울프의 생애에서 작품의 중요성은 무엇보다도 그녀만의 독특한 내러티브 형식의 완성이다. 울프는 그녀의 세 번째 소설이자, 『델러웨이 부인』 바로 이전 작품인 『제이콥의 방』(*Jacob's Room*)을 쓴 후, “제이콥은 [그녀]가 자유롭게 일하기위해서 필요한 단계”였으며, 『델러웨이 부인』에서 진실로 자신의 스타일을 찾아냈다고 기뻐한다(WD 51). 그녀는 이 작품으로 빅토리아 시대의 모방적인 사실주의에서 벗어나 그녀만의 독특한 내러티브를 완성한다. 『제이콥의 방』이 울프적인 내러티브의 시작을 알리는 중요한 디딤돌이었다면, 『델러웨이 부인』은 1922년 이후 그녀만의 독특한 내러티브 형식을 완성한 원숙한 작품의 시작이다. 소설의 창작 이전부터 그녀가 쓴 많은 에세이들에서 울프는 이전 세대로부터의 단절을 선언하며, 자신을 포함하는 새로운 세대를 위한 새로운 소설 이론을 탐색했다. 그리고 이 작품은 실제로 자신의 이론을 실천에 옮긴, 기존의 내러티브를 대체할 새로운 내러티브이며, 이후 그녀가 자유롭게 자신만의 내러티브를 구성하고 발전시켜나가는 기틀이 된다.

울프는 「과거의 회상」 (“A Sketch of the Past”)에서 자신에 대해서 이야기하는 회고록의 어려움을 토로하며 “자기 자신을 묘사하기 위해서는 어떤 비교의 기준이 있어야만 한다”고 말한다(65). 울프의 이런 주장은 사실 그녀의 내러티브에서 일관된 것으로 그녀는 후기 구조주의 이후 자끄 데리다(Jacques Derrida)의 이론을 통해서 우리에게 친숙한 차연의 개념을 이미 숙지하고 있다. 우리가 어떤 인간이나 사물을 정의하기 위해서 그 본질을 묘사할 수 있는 유일한 방법은 비교, 다시 설명하면 하나와 다른 것 사이의 차이이다. 하지만 이 차이들은 “차연의 작용을 벗어난” “주체나 본질에서 그들의 원인을 발견할 수 없는 결과들”에 불과하다(11). 울프가 『델러웨이 부인』에서 다양하게 열거하는, 이분법적 사고에서 대립들로 간주되는 다양한 카테고리들, 대표적으로 ‘공’과 ‘사’ 같은 구분은 각각의 분리된 본질이 없으며, “세상을 그러한 것으로 형성하는 재현의 차원에서 상호 의존한다”(Meisel 184).

작품에서 그녀는 일관된 내러티브를 성취하기를 원하는 소설가라면 상식적으로 사용하지 않을 두개의 상반된 내러티브를 병렬한다. 하지만 이 두 개의 내러티브는 분리된 본질을 가진 상이한 내러티브가 아니다, 오히려 서로 상대에 의해서 만들어지는, 상이하게 보이지만 연결된 내러티브들로 세상을 전체로 재현한다. 이것은 인물들의 묘사에 있어서도 마찬가지이다. 만약 소설이 클러리서(Clarissa)를 정상인과 셉티머스(Septimus)를 광인으로 정의한다면, 그 특질들은 신원확인을 위해서 피상적으로 드러난 “망령들(apparitions)”에 불과하며(TL 96), 이들은 근본적으로 연결되어 있다. 1928년 출판된 현대 서고 판 서문에서 오프는 클러리서가 셉티머스의 “더블”이라고 밝힌다. 작품에서 오프는 중심이 비어 있는 인물, 비어 있는 중심의 내러티브, 중심이 비어 있는 전지전능한 화자를 창조한다.

이에 본 논문은 『델러웨이 부인』을 오프의 비어 있는 중심의 미학을 보여주는 작품으로 분석한다. 논문은 세 부분으로 구성되는데, 우선 작품에서 분명하게 분리된 셉티머스와 델러웨이 부인의 이야기가 갖는 연결성을 살펴본다. 다음은 오프의 내러티브와 화자의 특성을 살펴본다. 오프의 화자는 작품에서 상반되는 대립들을 전혀 문제의식 없이 병렬해서 인물과 내러티브를 구성하는 것이다. 마지막 부분은 앞의 분석들이 오프의 비어 있는 중심의 미학을 입증하고 있으며 오프는 그 부재하는 중심에 절망하는 것이 아니라, 그것을 그녀만의 독특한 내러티브를 생산하는 근원으로 전환하고 있음을 살펴본다.

## I. 『델러웨이 부인』의 분리된 내러티브

작품을 이해하는 가장 큰 걸림돌은 표면적으로 분명하게 일관성 내지는 연속성이 결여된 내러티브이다. 작품의 여러 에피소드들은 내용면에서 어떠한 유기적인 통합성도 없어 보인다. 마크 허쉬(Mark Hussey)는 영국에서 처음 출판된 오프의 텍스트는 “번호가 부처지지 않은 12개의 부분들”이 공간으로 분리되어 차례로 병렬되었다고 설명한다(170). 물론 이런 파편성은 모더니스트 작가들의 특질이지만, 오프의 작품은 처음 구상 단계부터 극단적으로 대립되는 주제들을 포함하려 시도한다. 1923년 6월 19일 일기에서 오프는 “이 책에서 나는 거의 지나칠 정도의 많은 생각을 가지고 있다. 나는 삶과 죽음, 정상과 비정상을 이야기 하고 싶으며, 나는

사회제도를 비판하고 싶고, 그 사회제도가 가장 강력하게 작동하는 것을 보여주고 싶다” 고 말한다(WD 56). 사회 비판 문제는 차치하고라도, 울프가 제기한 삶과 죽음, 그리고 광기와 정상성의 비전은 한 작품에서 함께 다루기에 너무도 상반되고 큰 주제들인 것 같다. 델러웨이 부인의 삶과 정상성의 이야기가 파티가 열리는 아침, 파티의 준비로 시작해서 파티에서 절정을 이루고 파티와 함께 끝난다면, 셉티머스의 이야기는 델러웨이 부인과는 전혀 무관하게 진행되며, 그는 전쟁으로 인한 쇼크로 정신병을 앓다가 자살한다. 그들은 단지 같은 런던이라는 공간에서, 6월의 동일한 하루를 살며 같은 현상에 노출될 뿐이다. 그들은 전혀 개인적으로 만나지 않으며, 다른 계급, 상반된 비전을 표상하며, 서로 겹쳐지는 부분이 없다. 셉티머스의 죽음과 비정상성의 이야기가 정말로 작품에 필요한 것일까? 울프 자신이 이 문제를 처음부터 예리하게 인지하고 있다. 울프는 “비평가들이 광기의 장면들이 델러웨이의 장면들과 분리되어 있다고 말할 것이다”라고 걱정한다(WD 68).

여러 비평가들이 제시했듯이, 델러웨이 부인과 셉티머스는 그들이 표상하는 극단적으로 상반되는 삶과 죽음, 정상과 비정상이라는 비전에도 불구하고, 많은 유사성을 공유한다. 작품의 시작부터 표면으로 파열하듯이 솟구치는 거의 희열에 찬 클러리서의 삶에 대한 찬사와 파티 밑에는 아주 어두운 기운이 내재되어 있다. 물론 이런 그녀의 모습은 작품의 시간적 배경인 1차 세계대전 이후의 치유되지 않은 어두운 측면을 반영한다. 무엇보다도 그것은 작품이 분명히 밝히지 않지만 그녀가 앓았다는 병, 노화, 그리고 궁극적으로 모든 인간의 숙명인 죽음, 마침내 셉티머스의 자살로 표출되는 죽음의 어두운 그림자이다. 동네 사람, 스크로프 퍼비스(Scrope Purvis)는 작품에 단 한번 등장하는데, 우연히 길모퉁이서 클러리서를 마주치고 그녀가 아픈 뒤로 흰머리가 많이 생겼다고 생각한다. 클러리서가 꽃을 사러 간 꽃집의 펴(Pym) 양도 그녀가 아픈 뒤 놀랄 정도로 늙었다고 생각한다. 불면으로 혼자 다락방을 쓰며, 식사 후 낮잠을 권유하는 리처드의 세심한 배려는 클러리서의 심장과 관련된 병을 셉티머스와 같은 정신병의 초기 증세로 의심하게 한다. 클러리서의 삶의 비전과 셉티머스의 죽음의 비전은 아주 근접해있다.

또한 클러리서와 셉티머스는 “개인 영혼의 독립성”(MD 192)이라는 동일한 가치를 공유한다. 이를 위해서 클러리서는 피터의 사랑조차도 거부했고 현재 외롭게 잠 못 이루며 회고록을 뒤적이다. 그녀는 남편을 거듭 거듭 실망시켰다고 회상한다(MD 46). 클러리서는 엘리자벳(Elizabeth)이라는 딸도 있지만 자신을 수녀처럼 느끼며(MD 42), 아직도 처녀성이 이불보마냥 달라붙어 있다(MD 46). 유사하

게 셉티머스도 아내인 레지아(Rezia)에게 조차 이해받지 못하며 자신의 내면에 갇혀 있다. 레지아는 그가 이제 더 이상 셉티머스가 아니라고 생각한다(MD 33, 98). 클러리서와 셉티머스는 둘 다 근본적으로 세상과 주변 사람들로부터 고립되어 있다. 클러리서는 피터의 사랑이든, 킬만 양의 종교든, 제국주의의 권력이든, 자신의 영혼의 자유를 침해하는 종교, 사랑, 정치 같은 모든 권력을 강하게 비판한다. 셉티머스는 의사의 권고에 따라 세상에 관심을 가지게 하려는 아내가 “언제나 방해한다”고 느낀다(MD 36). 마침내 그는 균형이라는 명분으로 자신의 세계를 침해하는 정신과 의사들을 피해 자살한다.

물론 새의 이미지가 작품의 다른 인물 샬리(Sally)와 레지아에게도 부여 되지만(MD 51), 작품에서 더욱 이상한 것은 클러리서와 셉티머스에게 동일하게 사용되는 새의 이미지이다. 퍼비스 씨는 클러리서에게는 “새 같은 느낌, 푸른빛을 띤 초록색 새, 경쾌하고 생기가 넘치는 어치새 같은 느낌이 있었다”고 말한다(MD 4). 사실이 이미지는 그녀의 오십이 넘는 나이와 흰머리와는 다소 어울리지 않는다. 하지만 클러리서도 자신의 모습을 자주 새에 견주고(MD 64) 스스로를 “새처럼 빠죽하다”고 묘사한다(MD 14). 셉티머스도 자신을 새로 생각하고(MD 222-23), 그의 코 또한 “빠죽하다(beaked)”고 묘사된다(MD 24). 과연 여기서 새의 이미지는 어떤 의미가 있는 것일까? 클러리서에 대한 퍼비스의 묘사가 무엇인가 삶과 연결된 경쾌한 이미지를 전달한다면, 클러리서 자신의 이미지는 그녀가 원하는 강인한 여인상과는 상반되며 부정적이다. 새의 이미지는 육체를 가진 인간에게 당연한 세상과의 어떤 연결 고리가 부재하는 그런 상태를 함축하는 듯하다. 실제로 클러리서는 남편이 보수당 의원이지만, 정치는 물론이고 세상이 어떻게 돌아가는지 무관심하고, 전혀 이해하지 못한다. 이것은 셉티머스도 마찬가지이다. 비록 그가 1차 세계 대전에서 영국을 위해 싸운 참전 용사지만, 그의 영국은 윌리엄 셰익스피어(William Shakespeare)의 작품 속의 영국이며, 그의 행위는 존경하는 이사벨 포울 양을 위한 기사도의 발현으로 풍자된다. 클러리서와 셉티머스는 둘 다 아주 현실과는 격리되어 그들만의 세계에 존재한다.

심지어 그들은 자주 동일한 언어내지 문구로 사고한다. 작품의 시작부터 클러리서는 화사한 유월, 환희의 절정에서 내심 무엇인가 무시무시한 것이 그녀의 현재를 중단하리라는 공포에 사로잡혀 있다. “더 이상 두려워 말라, 태양열을 / 또한 광포한 겨울의 사나움도”(MD 13, 44). 이 구절은 셰익스피어의 『심벨린』(Cymbeline)에서

이모겐(Imogen)의 죽음을 애도하는 애가로 작품 전체를 통하여 반복된다. 그리고 이 동일한 구절은 셉티머스의 마음에도 떠오른다(MD 211). 물론 이것은 클러리서와 셉티머스가 동일하게 느끼는 죽음의 공포와 유혹을 상징할 수 있다. 하지만 이들 간의 연대는 단지 동일한 이미지나 생각, 언어로 사고하는데 그치지 않는다. 브래드쇼우(Bradshaw) 부부에게서 셉티머스의 자살 소식을 들은 클러리서는 “어쩐지 그녀가 아주 많이 그 사람 —자살한 청년— 같다고 느꼈다”(MD 283). “어쩐지 그것은 그녀의 불행, 그녀의 수치였다”(MD 282). 클러리서는 자신과 셉티머스 간의 대립되고 상이한 삶과 행동, 파티와 자살에도 불구하고 서로 연결되어 있음을 인식한다.

많은 비평가들은 작품은 분리된 내러티브에도 불구하고 아주 다양한 차원에서 치밀하게 구성되었다고 지적한다. 허마이오니 리(Hermione Lee)는 울프의 내러티브에서 중요한 것은 전통적인 소설에서 중요한 “사건들의 연속”이 아니라고 지적한다(98). 위트윌쓰(Michael Whitworth)는 울프 작품에서 패턴들은 행동의 반복보다는 “이미지와 단어의 반복”을 통해서 나타난다고 주장한다(115). 일정한 단어들의 반복과 되풀이되는 이미지리들은 작품을 전체로 연결하는 리듬을 드러낸다. J. 힐러스 밀러(Hillis Miller)는 작품의 시작에서 환회에 찬 클러리서의 외침, “새처럼 솟구치네! 곤두박질쳐 내려오네!”(MD 3)가 작품을 구성하는 상반되는 움직임을 축소해서 보여준다고 지적한다(183). 그리고 이 리듬은 작품 마지막 부분에서 죽음으로 뛰어드는 셉티머스의 이야기와 죽음의 유혹을 이기고 삶으로 환생하는 클러리서의 이야기로 완결된다. 마리아 디배티스타(Maria DiBattista)는 현재의 즉각적인 행복감과 과거의 기억이 불러일으키는 미래에 닥칠 어떤 불행에 대한 예감이 작품의 “감정적인 리듬 혹은 대비되는 리듬”을 구성한다고 주장한다(26).

또한 작품은 심장 관련된 병을 앓는 클러리서의 박동처럼 팽창하고 수축한다. 클러리서는 환회에 차서 집을 나서지만, 그 팽창은 곧 어떤 정적을 느끼며 세익스 피어의 애가로 수축되었다가, 다시 환회에 찬 삶에 대한 절대적인 긍정으로 부풀어 오른다. 외출에서 돌아온 후, 클러리서의 환회는 리처드의 메시지를 들으며 다시 수축된다. 이런 감정적인 팽창과 수축의 리듬은 클러리서의 공간적인 이동과 겹쳐진다. 클러리서는 런던 거리로, 꽃을 사러 나갔다가 집으로, 다락방으로, 자신 내면의 가장 은밀한 공간으로 물러나고, 파티의 절정에서 셉티머스의 자살 소식을 들은 후 작은 방으로 물러났다가 다시 파티로 돌아온다. 그리고 이런 감정적인 수축과 팽창의 리듬은 셉티머스를 통해서 다시 상승과 하강의 리듬으로 변주된다.

(MD 32). 울프의 내러티브는 내용의 차원에서 불연속적이며 해체되어 보이지만, 실제로 시적인 리듬으로 빈틈없이 짜여진 서정적 소설이다.

## II. 울프의 내러티브와 화자

애나 스내쓰(Anna Snaith)는 자동차 에피소드를 대표적인 예로 들어 울프의 내러티브 전략이 “제국주의, 가부장제, 의학, 정부, 군주제, 종교 그리고 전쟁” 같은 “다양한 권력 체계”의 근저를 꿰어내고, 의문을 제기하는 것이라고 주장한다(72). 울프의 자동차 장면과 비슷한 것으로 자주 지적되는 『율리시스』(*Ulysses*)의 「떠도는 바위들」(“Wandering Rocks”)의 부분이 더들리(Dudley) 백작이라는 한 인물에게만 집중하는 반면, 울프는 인물들의 공동체 사이를 움직이고, 군중의 무리인 그들에게서 개개인의 의식으로 들어가서 “공공의 자유 간접 담론(communal free indirect discourse)”을 구사한다(74). 제임스 조이스(James Joyce)의 초점 인물이 권위적인 담론을 구성한다면, 울프의 내러티브는 다양한 인물들에게 중심을 내어주면서, 화자의 권위이건 혹은 그 중요한 인물의 권위이건 간에 모든 권위를 해체한다(74-5). 스내쓰는 이것을 “공과 사, 공적인 사건, 공적인 화자와 개인적인 생각들” 사이의 타협점을 찾으려는 울프의 시도로 단정짓는다(75).

스내쓰의 분석은 울프의 내러티브가 ‘공’과 ‘사’라는 이분법적으로 대립하는 카테고리들을 혼용하는 특성을 잘 설명한다. 하지만 여기서 울프가 보여주는 것은 단순한 카테고리의 혼용이 아니다. 공공의 담론은 개개인의 담론으로 변형되고 화자의 생각이 바로 개인의 생각을 형성한다. 울프는 ‘공’과 ‘사’ 두 개의 카테고리 자체가 상호존해서 생산되는 것을 보여준다. 자동차 사건에서 자동차라는 외부 세계에 존재하는 하나의 객관적 대상은 하나의 공적인 언어로 다양한 사람들에게 그들 나름대로의 반응을 이끌어 내며 개인적인 의식세계를 만든다. 그들은 “이유를 분명히 가려내기는 힘들지만 본능적으로 위대한 사람이 지나가고 있다는 것을 알아차렸다”(MD 26, 이텔릭 필자 강조). 하나의 동일한 현상은 너무도 다양한 사람들을 감정적으로 움직이고, 그들에게서 다양한 반응을 불러일으킨다. 자동차가 사라진 후에도 사람들 사이에 흐르는 “미세한 파문,” “차오르는 힘이 엄청나며 감정적으로 모든 이에게 호소하는” 그런 “진동”을 남긴다(MD 25).

하지만 그들의 다양한 반응은 전혀 다양하지 않다. 자동차가 일으킨 해석들은 다양해 보이지만, 모든 이들에게 “본능적”인 것이며 누군가 “저명한 사람”(MD 23), “불멸의 존재”(MD 26)에 대한 존경 어린 해석의 틀을 벗어나지 않는다. 이 해석들은 실체와는 전혀 무관하고 심지어 화자조차도 자동차에 탄 인물의 정체를 알지 못한다. 화자의 내러티브는 아주 단순하게 개개인의 의식세계의 순차적인 병렬을 통해서 완성된다. 울프의 내러티브에서 한 개인의 사적인 세계와 공적인 세계, 화자의 의식과 인물의 의식은 상호 의존해서 만들어진다. 작품에서 ‘개인 영혼의 독립성’은 너무도 중요한 가치지만, 클러리서를 포함한 모든 인물들은 비행기나 자동차와 같은 “공적인 언어들의 이미 결정된 실재”에 반응하고, 그런 공적인 상징들이나 언어는 주어진 구경꾼들을 각각의 사적인, 하지만 근본적으로 유사한 세계에 이르게 한다(Meisel 184). 한 인간의 고유하고 독창적인 사적 세계란 존재하지 않는다. 작품에서 클러리서가 스스로의 자아를 형성하는 장면은 이것을 극명하게 보여준다.

작품에서 클러리서는 자신은 “이 세상 누구에 대해서도 그들은 이렇다 저렇다 말하지 않으리라” 선언한다(MD 11). 그녀는 또한 브래드쇼우 의사가 셉티머스의 광기를 균형 감각이 없는 것으로 정의하며, 균형 감각을 그의 “영혼에 강요하는” 것에 반대한다(MD 281). 그녀는 자신에 대해서도 “나는 이렇다, 나는 저렇다” 하지 않겠다고 말한다(MD 11). 작품은 셉티머스 또한 “이것도 저것도 아닌 경계선의 인물”이라고 묘사한다(MD 127).

이런 클러리서와 셉티머스는 단순히 한 개인의 영혼의 자유를 주장하는 것으로 일반적으로 이해된다. 알렉스 즈월드링(Alex Zwerdling)처럼 작품의 사회비판적인 면모에 주목하며(120), 위트윌쓰는 이 작품을 “권력주의”와 “개인주의” 사이의 갈등으로 해석한다. 그녀가 자아를 “구성”하는 것이나 파티는 분명 한 점으로 모으는 필요성을 인정한다. 하지만 셉티머스의 죽음에 대한 그녀의 찬사는 모든 권력을 압제적인 것으로 비판한다. 위트윌쓰는 작품은 “중앙집권화된 권력의 문제를 해결하기 보다는, 그것의 생생한 이미지를 보여주는 데 성공했다”고 분석한다(141). 하지만 주제 면에서 혼란을 불러일으키는 클러리서의 이중성은 울프의 내러티브에서 공적인 세계와 사적인 세계는 상호 의존하기 때문이다.

이미 앞에서 지적했듯이, 작품에서 뚜렷하게 상이한 비전들을 표상하는 셉티머스와 클러리서 간의 정체성의 경계는 모호하고 겹친다. 울프의 인물들은 전통적



인 소설의 인물들과는 달리 개인적 정체성이 고정되어 있지 않다. 레이첼 보올비(Rachel Bowlby)는 “클러리서의 삶에서 안정된 상대 내지는 정해진 정체성의 결여”를 지적한다(89). 『델러웨이 부인』은 “완벽한 안주인”이라는 “상징으로 생각되는 한 여자의 중앙 정면 뒤에 통합성이 부재하는 것을 보이게 한다”(Bowlby 97). 클러리서는 “중심을 이루고 고르게 퍼져나갈 수 있는 어떤 것”이 부족했다(MD 46). 이제 그녀는 부어튼에서 가능했던 “옛 감정의 흔적조차도 찾을 수가 없었다”(MD 51). 하지만 외출에서 돌아온 클러리서는 다락방에서 “그 순간의 심장부로 뛰어들어 그 순간을 그곳에 고정시키고,” “그녀의 진 존재를 한 점에 모아” “그날 밤 파티를 여는 여인, 클러리서 델러웨이, 그녀 자신의” 모습으로 만든다(MD 54). “그녀 자신이 되려는 노력, 어떤 부름은 조각조각들을 다 모아서” “하나의 중심, 하나의 다이아몬드, 거실에 앉아서 만남 장소를 만드는 한 여인”으로 세상을 위해서 “그녀 자신”을 “구성” 하고, 오직 그녀 자신 만이 자신의 “다양하고 양립할 수 없는” 부분들을 안다(MD 55). 클러리서의 자아는 인위적으로 필요와 요구가 있을 때 다양한 조각들을 “다이아몬드 모양”으로, “한 사람”으로 “짜맞춘” 일종의 공적인 표면이다. 그녀에게는 개인의 독자성을 주장할 어떤 중심이 되는 다이아몬드 같은 불변의 본질이 없다. 한 인간의 정체성이란 공적인 세계의 필요에 따라 “짜맞춘” 표면에 드러낸 모습이며, “사회에서 필요한 허구”이다(DiBattista 39).

울프는 『델러웨이 부인』에서 그녀가 “동굴파기(tunneling process)”라고 이름 붙인 새로운 방법을 발견했다고 한다(WD 60). 그녀는 이 방법으로 “필요할 때마다 과거를 분할해서 이야기”할 수 있다고 말한다(WD 60). 울프는 시간에 절대적으로 지배를 받는 소설의 수평적인 내러티브에 직선적인 시간을 벗어나는 깊이 메타포를 도입한다. 작품의 배경인, 1923년 6월의 어느 수요일 현재라는 표면은 30년 전 부어튼의 클러리서와 다른 주요 인물들의 과거로 자유롭게 파헤쳐 내려가는 통로이다. 비록 그녀가 전지전능한 3인칭 화자와 과거 시제를 사용하는 소설의 전통을 따르지만(Lee 93; Miller 176), 울프의 내러티브는 순차적으로 이야기 시작부터 결론으로 치닫지 않는다. 작품은 현재와 과거 사이를 아무런 제약 없이 자유롭게 움직이며, 현재는 과거와 단절되어 있지 않다. 현재 클러리서가 보고 느끼고 생각하는 그 모든 경험은 그녀의 과거로 가득하다(Lee 98). 작품에서 빅벤(Big Ben)은 절대적이고 되돌이킬 수 없는 시간을 상징하는 것 같지만, “다양한 인물들의 불연속적인 일시성,” 작품에서 그들이 과거와 현재라는 두 시간대를 동

시에 사는 것과 희극적으로 여성으로 표현되는 세인트 마가렛(St Margaret) 성당의 시간은 그런 절대적인 시간의 권위를 해체한다(Bowlby 91). 빅벤은 모든 인물들의 삶 속으로 울리며 절대적인 것 같지만, 실제로 빅벤의 권위는 이모겐의 죽음처럼 가짜이다. 작품의 내러티브에서 주인공 클러리서를 비롯해서 시간의 개념에 이르기까지 모든 것은 유동적이며, 움직이지 않는 절대적인 중심은 없다.

인간에게 시간의 개념이 절대적이라면, 절대적인 또 하나의 축은 공간의 개념이다. 그리고 울프의 내러티브는 시간에 이어 공간의 개념 자체를 변형한다. 작품의 제목이 아직 “시간들”이던 8월 30일 자 일기에서, 울프는 자신의 “발견”에 대해서 적는다. “내가 나의 인물들 뒤에다 어떻게 아름다운 동굴을 파내었는지. 내가 생각하건대 그것은 정확하게 내가 원하는 것을 주었다, 인간성, 유머, 깊이이다. 동굴들은 연결될 것이며 각자는 현재 순간에 공공연하게 드러난다”(WD 59). 여기서 발견은 나중에 그녀가 “터널파기”라고 이름붙인 것을 의미한다.

그녀의 새로운 내러티브에서 연결되는 것은 현재와 과거라는 시간만이 아니다. 그녀의 동굴 메타포는 인간과 인간을 나누는 공간도 연결한다. 이것은 조셉 콘라드(Joseph Conrad)의 “피할 수 없는 연대성의 느낌”에 대한 믿음을 상기시킨다(1758). 콘라드는 소설가의 과제를 분명하게 내면으로 들어가는 것으로 정의하지만, 그럼에도 불구하고 내면으로 내려간 고독한 작가들은 그곳에서 인간 모두를 연결하는 “연대성”을 발견한다. 울프 또한 콘라드처럼 다소 감상적이고 신비주의적으로 공통된 인간성을 지시하는 것처럼 보인다. 하지만 울프가 여기서 제시하는 연결은 그보다는 훨씬 더 기계적이며 실질적이다.

작품에서 클러리서는 “개인 영혼의 독립성”을 주장 하며, 그것의 의미는 “여기에 방 하나가 있고, 저기에 다른 방이 있다”고 생각한다(MD 193). 이 메타포는 현대인에게 중요한 영혼의 사사로운 공간이 필연적으로 가져오는 각기 방에 갇힌 인간 개체의 고립을 이미지화한다. 외출에서 돌아온 클러리서는 다락방으로 혼자 올라가고, 셉티머스의 자살 소식을 듣고도 작은 방으로 혼자 들어간다. 하지만 클러리서는 의식을 통해서 셉티머스의 자살을 다시 경험하며, 자신과 셉티머스의 고립된 방을 연결한다. 다시 그녀는 건너편 노인의 방, 혼자서 자리 갈 준비를 하는 노인을 보고는 자신의 방을 그녀의 방과 연결한다. 클러리서는 한 번도 만난 적 없는 셉티머스와 건너 집 노인에게서 자신의 일부를 만난다. 그리고 파티로 돌아온다(MD 283). 흥미롭게도 셉티머스 또한 자살을 하려는 순간 클러리서와 유사

한 경험을 한다. 그는 건너편에서 층계를 내려오는 늙은 남자가 멈추어 서서 자신을 응시하는 것을 본다. 하지만 셉티머스는 그와 자신의 방을 연결하지 못하고, 몸을 던진다(MD 226). 클러리서와 셉티머스는 작품에서 아주 유사한 면모를 많이 드러내지만, 여기서는 분명히 상반된 행동을 하고 있다. 클러리서가 연결하는 반면, 셉티머스는 하지 못한다. 이들의 차이는 무엇이며, 클러리서가 연결할 수 있는 근거는 무엇일까?

디베티스타는 울프는 작품에서 “전통적으로 나눌 수 없는 내러티브의 클라이맥스라는 원자를 구성 요소들로 쪼갬다”고 지적한다(28). 이런 “형식적인 방법을 통해서 울프는 정상과 비정상의 비전간의 구분을 흐리지 않으며, 그들 간의 근접성을 극화할 수 있었다.” 그들은 “동일하지는 않지만, 똑같은 실제의 인접한 양상들”이다(28). 디베티스타는 정반대로 보이는 울프의 정상과 비정상의 비전이 얼마나 가까이 연결되는지 분명히 한다.

하지만 그녀의 분석이 더욱 흥미롭게 부각시키는 것은 시간과 공간에 전혀 구애받지 않는 울프의 화자이다. 작품에서 셉티머스의 죽음은 그 자신의 관점이 아니라, 클러리서의 의식을 통해서, 그리고 다시 클러리서의 의식을 재현하는 화자를 통해서 전달된다. 물론 죽는 이의 관점에서 죽음이라는 절대적인 소멸의 순간을 재현한다는 것은 어불성설일 수 있다. 밀러는 “죽음은 언어와는 맞지 않는다”고 말한다(198). 죽음으로부터 “소설 속의 이 순간과 다른 모든 순간들을 구해낼 수 있는 것”은 오직 화자뿐이다(199). 그렇다면 왜 전지전능한 화자는 클러리서의 의식을 통해서 이야기할까? 작품에서 클러리서는 셉티머스의 자살을 자신의 몸을 통해서 다시 경험하고, 사건의 의미를 드러내는 화자의 역할을 한다. 하지만 사건은 클러리서의 상상의 회상과 화자를 통해서 두 번이나 여과되어 독자에게 전달된다. 클러리서는 셉티머스의 자살 현장에 있지 않았고, 그녀가 회상하는 셉티머스의 자살이라는 사건은 기억의 실체가 없다. 울프의 내러티브는 시간과 공간이라는 소설의 절대적인 배경을 마음대로 통제하며, 클러리서는 공간과 시간을 넘나들며 무에서 유를 창조하는 전지전능한 화자가 된다.

비록 울프가 동료 모더니즘 작가들에게 “모든 분자들이 마음에 떨어지는 순서대로 기록하자”고 했지만(“Modern Novels” 33), 그녀는 조이스와는 달리 한 번도 인물들의 내적 독백을 직접 표현한 적이 없다(Naremore 100-101). 울프의 내러티브는 언제나 화자를 통해서 인물들의 생각이나 감정을 여과해서 전달하며, 그들

의 가장 은밀한 내적 독백조차도 화자에 의해서 해석되어져서 독자에게 전달된다. 내러모어는 울프의 스타일이 로버트 험프리(Robert Humphrey)의 “간접적인 내면 독백”의 좋은 예라고 지적한다(78). 흔히들 그녀를 조이스와 동일시하며 “의식의 흐름” 수법으로 특징짓지만, 그녀의 소설은 언제나 “등장인물의 정신적 삶을 해석한다”(Naremore 78). 내러모어는 그녀의 소설은 완벽하게 “언제나 존재하는 화자”가 서술하기 때문에(79), “스타일의 균일성”(79), “거의 갈라진 틈이 없는 특질”을 드러낸다고 지적한다(82). 울프는 언제나 자신을 이전 시대 소설가들과 단절되었다고 강력하게 주장했지만, 가장 전통적인 소설의 화자를 그녀의 내러티브에서 사용하는 것 같다. 하지만 울프가 사용하는 3인칭 시점의 전지전능한 화자는 전통적인 소설 기법의 화자와는 분명하게 다르다.

울프의 내러티브는 전지전능한 화자가 구성하지만, 그의 존재는 언제나 인물들의 의식들로 스며들어 그들을 통해서 드러날 뿐 좀처럼 모습을 드러내거나 중심의 위치를 차지하지 않는다. 작품에서 균형에 대한 화자의 뚜렷한 목소리는 거의 유일하게 의외로 강한 톤이지만, 작품은 여러 면에서 이렇게 제국주의적인 내러티브를 비웃는다. 작품에서 울프의 다양한 인물들의 다양한 의식들은 비어있는 중심을 둘러싸며 장면을 구성한다(Snaith 73-4). 전지전능한 화자조차도 자동차에 탄 인물의 정체를 모르며, 다양한 인물들은 자유롭게 그들만의 해석으로 내러티브를 구성한다. 화자는 어떤 한 사람의 해석에도 중심을 내주지 않으며, 한 사람의 의식에서 클러리서를 포함한 다양한 사람의 의식으로 흐르듯 움직인다. 스내쓰가 지적했듯이 이런 울프의 내러티브는 분명 전통적인 화자의 전지전능한 권위를 해체한다.

또한 ‘공’과 ‘사’ 간의 경계를 넘나들듯이, 화자의 세계와 인물의 세계간의 경계도 흐린다. 하지만 이미 지적했듯이, 군중들의 각기 개인적인 해석은 거의 동일하게 자동차에 뭔가 보편적이고 공적인 의미성을 부여한다. 내러모어는 비행기가 글 쓰는 장면은 “사람들 사이의 경계를 허무는 것 같은 *감정적인 저류*의 중요한 명시”라고 주장한다(85). 이 장면 또한 자동차 장면처럼 군중들의 동일한 “*감정적인 저류*”를 건드린 듯, 모든 다양한 이들에게 “헐끗 알팍하고 심오한 생각들, 즐거움, 근심”을 불러일으킨다(Beer 160). 울프의 화자는 어떤 정해진 의미를 전달하는 것이 아니라, 다양한 군중의 다양한 반응을 다시 병렬한다. 셉터머스는 아예 글자의 의미가 아니라, 알파벳을 발음하는 소리 자체에 전율한다. 자동차 장면에서 주

의를 하늘로 환기시키면서 바로 이어지는 이 장면은 자동차 장면처럼 “해석을 요구하는 불확실성”을 보여준다(Snaith 75). 하지만 질리안 비어(Gillian Beer)는 이 장면이 “해석”을 거부하지는 않는다고 지적한다(160). 울프의 군중들은 대상이 지시하는 진정한 의미, 중심은 아마도 영원히 알 수 없지만, 해석하기를 멈추지 않는다. 다양한 사람들은 비행기가 쓰는 글씨가 전달하려는 “의미(signification)”에 상관없이 그들의 메시지들을 “공동체에 그리고 사적인 필요에” 따라서 읽어 낸다(Beer 160). 그리고 그들이 하나의 공적인 언어에 함께 반응하며 해석하는 행위는 그들 간의 사적인 경계를 허물며 연결한다.

작품에서 화자의 마음과 인물의 마음 또한 동일한 구조로 구성된다. 울프의 화자는 비행기나 자동차처럼 각자 개인의 의식세계를 구성한다. 하지만 비행기나 자동차의 의미가 절대적인 중심이 없이 바라보는 이들의 해석의 집합에 의해서 구성되듯이, 화자의 마음 또한 바로 그런 각자의 개인 의식세계가 병렬되면서 모습을 드러낸다. 그러므로 개인의 의식세계는 따로 분리된 방과 같지만, 그것은 깊은 내면에서 화자의 의식세계를 통해서 연결되어 있다. 작품에서 인물들은 언제나 간접적으로 전지전능한 화자를 통해서 소통할 뿐만 아니라, 그들은 아주 자주, 너무 신비롭게도 말없이 소통한다. 왜냐하면 울프의 인물들과 그들의 생각들은 이미 깊은 차원에서 화자의 내러티브 의식에 의해서 연결되어 있기 때문이다.

작품에서 개인의 현재 순간이 과거를 분할해서 발굴하는 표면이듯이, 전통적 의미에서 인물이라 할 수 없는 울프의 다양한 인물들은 화자의 의식세계를 재현한다. 당연히 울프의 텍스트는 인물과 인물들 간에, 그리고 전혀 연결성이 없어 보이는 생각과 감정들 사이를 자유롭게 넘나든다. 하지만 울프의 내러티브는 사람들 간의 공간을 허물며 그들을 이상적으로 하나의 공동체로 엮는 그런 근본적인 동일성을 주장하지 않는다. 클러리서가 “삶을 구성하고, 하나의 둘레로 쌓아 올리고, 무너뜨리고 그리고 매 순간 새롭게 창조”하듯이(MD 5), 울프의 화자는 대상의 가능한 실체와 상관없이 다양한 해석으로 그 실체라는, 영원히 알 수 없고 어쩌면 존재하지도 않는 중심을 둘러싸며 내러티브를 쌓아 올리고, 구성하고 무너뜨리고, 다시 창조한다. 비어는 “울프는 통일성보다는 집합(assemlage)에 매료되었다고 지적 한다”(50).

비어는 울프의 화자와 인물들은 “오래된 언어의 문화”에 살면서 “공유하고 공유하지 않는 경험의 집”을 질 수 밖에 없다고 지적한다(50). 작가 울프뿐 아니라,

그녀의 화자와 인물들 모두 역사에 너무 “뒤늦게 온” 존재들이다(Meisel 7). 그들의 고유한 내적인 세계는 이미 공적인 언어라는 문화에 의해서 결정되어 있다. 울프 인물들의 내적인 세계는 그것을 절대적으로 지배하는 화자의 내러티브 의식에 의해서 결정된다. 하지만 울프는 바로 이런 뒤늦은 상황을 “공동체 의식”을 재창조하는 수단으로 전환한다. 『막간』(*Between the Acts*)에서 스위딘 부인(Mrs. Swithin)은 라 트롭 양(Miss La Trob)에게 그녀의 연극이 자신의 “상연하지 않은 역할들”을 알게 했다고 말한다(BA 153). 마찬가지로 셉티머스는 클러리서에게 표면에 드러나지 않은 “그녀의 그림자, 삶의 연기자며 그와 그녀의 이름 없는 보물의 보존자”이다(Beer 55). 단지 클러리서는 델러웨이 부인이라는 사회적 자아의 형태로 자신을 구성한 정상인인 반면, 셉티머스는 한 점으로 모으는 것이 끔찍해서, 자신을 죽음으로 흩어버리는 인물이다. 클러리서는 “셉티머스 자신이 보여주는 정신분열증에 반해서 자아를 생산해내는 시민다운 대조”를 보여줄 뿐이다(Meisel 184).

### III. 비어있는 중심

디베티스타는 이 작품의 프로젝트가 “부어튼, 클러리서의 젊은 시절 장면과 집안과 국가에서 계승되는 유산으로 상징되는 과거의 기억들과 유희의 이 순간의 화신인 런던 도시로 상징되는 현재 혹은 그 주변을 하나의 몸체로 통합하는 것이다”고 말한다(25). 이런 관점에서 소설 마지막 부분의 피터의 탄생은 그런 역할을 하고 있다. 클러리서와 마찬가지로 피터는 부어튼에서 “거기에 그녀가 있었다, 거기에 그녀가 있었다”(MD 115)고 기억한다. 하지만 그는 그녀를 잃어버렸고, 여전히 애타게 그녀를 부르지만, 그녀는 “결코 돌아오지 않았다”(MD 97). 마지막 장면에서 피터는 파티로 돌아온 클러리서를 인지하면서 “클러리서였어” 하고 외친다. 이것은 마치 울프의 “존재의 순간”들 같은 깨달음의 선언이며, 피터는 마침내 그녀를 되찾은 것 같다. 작품 내내 무엇인가 잃어버린 상실감과 노스텔지어를 겪는 현재 런던의 델러웨이 부인은 피터의 탄생 속에서 과거 부어튼의 클러리서와 연결된다. 작품은 과거에서 현재로 이어지는 클러리서의 존재성 내지는 의미를 회복하며 만족스럽게 결론맺는 듯하다.

이 작품은 『세월』(*The Years*)이나 『막간』 같은 후기의 작품들과는 달리 분명

하게 여주인공이라는 한 정점으로 모이며, 전통적 소설이 흔히 보여주는 분명한 결말을 제공한다. 작품의 분리된 두 개의 내러티브가 하나의 중심으로 모아져, 마침내 분리된 이야기가 불러일으킨 분리된 비전, 감정과 생각들이 통합되는 만족감을 준다. 작품의 시작에서 클러리서의 탄성이 현재의 아침을 이십년 전의 부어톤의 아침과 연결하듯이, 피터의 선언 또한 과거와 현재의 두 아침, 과거와 현재의 클러리서를 연결한다. 비록 셉티머스의 죽음이 클러리서의 변하고 타락한 모습을 분명하게 드러내지만, 피터의 한마디는 클러리서의 현존을 결말로, 하나의 정점으로 제시한다. 작품의 제목이 “델러웨이 부인”이지만, 부어톤의 클러리서와 런던의 델러웨이 부인은 근본적으로 연결되어 있다. 이런 관점에서 작품은 울프의 어떤 다른 작품보다도 시작과 중간이 있고, 결말이 있는 전통적인 내러티브의 상식적인 구조를 보여준다. 하지만 화자가 마지막으로 삽입하는 “왜냐하면 거기에 그녀가 있었다”는 설명은 그런 성취감을 이미 사라진 과거로 만들며, 작품 전체를 내내 지배해 온 애절한 상실감의 낮은 리듬을 자아낸다.

모더니즘의 작품들이 “되찾고 싶은 원초적인 어떤 것의 상실감을 실연한다”는 가정은 모더니즘에 대한 일반적인 전제이다(Meisel 1). 그리고 『델러웨이 부인』은 이런 상실감을 여러 인물들을 통해서 드러낸다. 우선 클러리서는 작품 처음부터 자신의 삶에 “중심 되는 어떤 것”이 부족하다고 느끼고 있다. 그녀는 부어톤 시절에는 있었는지 모르지만 잃어버린 어떤 것에 대한 강한 노스텔지어로 가슴앓이를 한다: “그녀가 회복하려 하는 것은 무엇일까? 펼쳐져 있는 책 속에서 보았던 것 같은 시골 하얀 새벽의 어떤 이미지인가”(MD 12). 다락방으로 물러나는 클러리서를 묘사하면서, 화자는 “삶의 심장부에는 다락방, 텅 비어 있다”고 말한다. 과거 부어톤에서 클러리서의 연인이었던 피터의 끊임없는 연애는 잃어버린 클러리서의 대안을 찾으려는 시도 같고, 그는 여전히 그녀를 애절하게 갈구한다(MD 97). 레지아는 셉티머스를 위해서 에덴 같은 목가적인 고향 밀란(Milan)을 떠났지만, 그는 런던이라는 낯선 세상과 그녀를 연결해주는 커녕 “한 조각의 뼈다귀”인 팔을 내밀뿐이다(MD 23). 그녀는 고통 받지만 마음을 털어놓을 친구나 친척조차도 없고(MD 34) 남편은 점 점 더 낮설어져간다(MD 99). 디베티스타는 작품은 “신비하게도 그들을 피해가는 중심에 도달하는 것이 불가능하다고 느끼는 사람들”(MD 280-81)에 관한 것이라고 말한다(24). 작품 내내 클러리서는 그녀 삶의 한가운데, “정적”을 염려하고(MD 4), 마침내 그녀의 “파티 한가운데” 셉티머스의 자살 소식

이 도착한다(MD 279). “한가운데, 중앙에는 텅 빔, 정지 상태, 죽음이 있다”(DiBattista 27).

울프는 『델러웨이 부인』을 쓰면서 일기에서 자문한다: “내가 진정한 실재를 전달할 수 있는 힘이 있을까? 아니면 나 자신에 대한 에세이를 쓰는 걸까? ...나는 이 책에서 중심이 되는 것들을 얻으려 노력 하는 것이 가장 중요하다고 생각 한다”(WD 56-57). 작품 속의 주인공 클러리서가 삶에서 중심이 되는 것에 다다르려는 것처럼, 울프 또한 그녀의 글에서 중심이 되는 것, 즉, 실재에 도달하기를 원한다. 그러면 소설의 인물 중 그 누구도 중심에 도달하지 못한 것처럼 울프도 실재를 전달하는데 실패한 것일까? 울프는 프랑스 화가인 자크 라브래(Jacques Raverat)와의 편지에서 절대적으로 시간에 영향을 받는 직선적인 소설의 형태는 실재를 재현할 수 없다고 불만스러워 한다. 그녀는 작가의 과제는 “‘문장이라는 형식적인 기차길’ 너머로 가는 것이고, ‘과거(이것으로 내가 의미하는 것은 베넷, 겔즈월씨 등을 의미하는데)의 거짓’을 무시하고, 문학 예술가는 ‘사람들이 한 순간도 그런 식으로 느끼거나 생각하거나 꿈꾸지 않는다는 것’을 깨달아야 한다”고 주장한다(Bell II 106). 울프와 그녀의 인물들은 어떻게 그들을 피해가는 중심에 다다를 수 있을까?

밀러는 『델러웨이 부인』이 실험적 소설로서의 새로운 면모만 자주 강조되는데, 이 작품이 영국 소설의 전통들을 연장시키는 면모에 또한 주목할 것을 주장한다(176). 전통적인 소설에서처럼, 울프에게 소설은 “인물들의 기억과 화자의 기억 둘 다에서” “기억속의 과거를 반복”하는 것이다(Miller 176). 그렇다면 중심의 실재를 전달하려는 작가로서 울프의 시도는 처음부터 실패할 운명이다. 비록 울프가 그녀 이전 시대의 소설가들이 그들의 잘못된 관습 때문에 실재를 전달하지 못했다고 자주 비난했지만, 그것은 이야기를 하는 모든 작가들의 공통 운명이다. 수잔나 레드스톤(Susannah Radstone)은 「기억으로 작업하기: 소개」(“Working with Memory: Introduction”)에서 이제 기억은 더 이상 “과거의 투명한 기록”으로 이해될 수 없다고 선언한다(7). 아네트 쿤(Annette Kuhn)은 「기억을 통한 여행」(“A Journey through Memory”)에서 기억은 “2차적인 수정”이며, “언제나 이미 텍스트의 의미화 체계”라고 주장한다(189).

한걸음 더 나아가서, 기억이라는 장치의 원재료인 실재 또한 언제나 이미 구성된 것이다. 헤이든 화이트(Hayden White)는 역사가들 자신이 담화성(narrativity)



을 “말하는 방법”이 아니라 “실재 그 자체가 사실주의적 의식에 보여주는 형식의 패러다임”으로 변형시켰다고 지적한다(23). 담화성에는 이미 가치 판단이 내재되어 있고, 이것은 “실재 사건들이 단지 상상에 불과한 삶의 이미지들, 일관성, 완전 무결성, 충만함과 결말을 보여주기를 원하는 욕망” 때문이다. 소위 실재는 이미, 언제나 가치 판단이 내재된 이야기로 엮어 낸 “이야기의 한 형식”이다(23). 비록 많은 작가들이 실재가 어떤 본질이 있고, 스스로의 모습을 드러내는 것으로 자주 말하지만, 그것은 단지 우리 모두가 공유하는 허구이다. 울프의 작품은 실재를 재현하는 내러티브와 인간의 기억이 갖는 본질적인 속성 때문에 “활발하게 의미와 해석을 생산해내는 것” 일 수 밖에 없다(Radstone 10). 이런 관점에서 작가인 울프의 과제는 실패할 수밖에 없는 것 같다.

밀러는 이 작품의 클라이맥스는 “클러리서의 파티가 아니고 셉티머스의 자살 소식을 듣고 클러리서가 손님들을 뒤에 남겨둔 채 작은 방으로 들어가는 순간”이라고 주장한다(190). 사실 여기서 처음이자 유일하게 셉티머스와 클러리서의 이야기는 교차하며 연결된다. 클러리서는 셉티머스의 죽음을 실제로 체험하며, 그의 자살을 “보물을 들고 뛰어 내린” 것으로 생각한다(MD 281). “죽음은 도전”이고, “의사를 소통하려는 시도”이며, 그녀가 실패한 중심에 다다를 수 있는 방법이기도 한데, 이는 “죽음에 포용하는 힘이 있기”(MD 280-81) 때문이다. 셉티머스의 죽음은 클러리서에게 너무도 중요한 파티의 실상을 직면하게 한다. 파티는 엘리 헨더슨(Ellie Henderson) 같이 그녀가 초대하기 싫어했던 인물도 참석하고, 그녀가 하루 종일 그리워했던 부어톤에서의 모든 주인공들이 거의 기적적으로 다 참석해서 이상적인 화합의 비전을 상징하는 듯하다. 하지만 그런 피상적인 화합의 모습은 파티가 제시하는 외양적인 허구이며 환상이다. 부어톤 시절의 젊고 목가적 삶의 주인공들은 사회 개혁을 꿈꾸었지만, 모두 나이 들어 젊은 시절에 이루려 했던 것에 실패했다. 피터는 계획했던 책을 “한자도 쓰지 않았고”(MD 186), 클러리서가 숭배했던 샬리의 변모는 충격적이다.

리는 “파티는 젊은 열망과 중년의 체념사이의 아이로닉한 이분열을 강조한다”고 지적한다(105). 이런 관점에서 파티를 장대하게 배품의 행위로 정의하는 클러리서(MD 184-5)나 작품 전체의 중심이며 작품 내내 클러리서가 탐구했던 현재의 자기와 과거의 자신 사이의 어떤 완벽한 통합처럼 보이는 피터가 인지하는 클러리서는 허구이다. 클러리서의 삶의 비전은 중심에 절대로 다다르지 못한다.

“중요한 어떤 것이” 있었지만 “시시한 이야기에 둘러싸여서, 외관이 흥해지고 손상되어, 매일 매일이 부패와 거짓말과 잡담 속으로 전락하게” 내버려 둘 수밖에 없다(MD 280).

마침내 클러리서는 셉티머스의 죽음에서 그녀가 작품 내내 되찾으려는 것을 발견한 것 같다. 밀러는 이런 그녀의 생각을 그녀의 “위대한 통찰력”이요, 작품의 결론적인 깨달음으로 인정한다(197). 이 작품은 “거울의 양면과도 같은 삶과 죽음의 대결로 끝나고, 실재, 완성은 거울의 죽음 편에 있다. 반면에 삶은 기껏해야 어두운 실재의 환상적이고 비본질적이며 파편적인 이미지에 불과하다”(198). 특히 밀러는 울프의 자살이라는 전기적인 사실을 들어서, 울프에게 죽음은 삶과 달리 중심이 있으며, 죽음의 비전이 절대적으로 우선한다고 주장한다(196-8). 하지만 위트윌쓰는 『달러웨이 부인』을 모태로 다시 쓴, 마이클 커닝햄(Michael Cunningham)의 『시간들』(*The Hours*, 1998)과 소설을 영화화 한 것이 보여주는 바로 이런 해석을 강하게 경계한다. 커닝햄이 울프의 죽음을 가지고 작품을 시작하는 것은 작가 울프가 아니라, 그녀의 자살을 더 우선시하는 것이며 이럴 경우 원래 작품의 복잡성과 깊이를 다 담아내지 못한다(Whitworth 219-20).

밀러의 해석은 울프의 두 개의 상반된 죽음과 삶의 비전이 “반대들”이 아니라 “서로에 대한 뒤집어 놓은 이미지”라는 것을 보여 준다(198). 작품에서 울프가 사용하는 많은 이분법적인 대립 개념들처럼 삶과 죽음의 비전은 경계가 겹치며, 아주 가깝게 연결되어 있다. 하지만 위트윌쓰가 지적했듯이, 밀러의 해석은 울프의 전기적인 자살에 지나친 의미를 부여한다. 특히 밀러는 첫 장면에서 삶의 중심으로 뛰어드는 클러리서의 행위를 묘사하는 “뛰어들다”라는 단어가 셉티머스가 창에서 뛰어내리는 자살에서도 반복되는 것에 주목한다. 동일한 “뛰어들다”라는 단어의 반복적인 사용은 두 행동이 근본적으로 동일하다는 것을 보여 준다(Miller 183). 클러리서가 환희로운 삶으로, 런던의 아침으로, 기억 속의 부어톤의 아침으로 뛰어 들었다면(MD 3), 셉티머스 또한 죽음으로 뛰어 든다(MD 281). 그리고 클러리서의 깨달음은 셉티머스의 선택이 적절함을 증거한다.

하지만 이렇게 해석할 경우 몇 가지 문제점이 제기된다. 사실 이 작품에서 동일한 단어의 반복된 사용은 여기에 국한되지 않는다. 이미 지적했듯이 클러리서와 셉티머스는 이미지조차도 같은 단어로 묘사된다. 그리고 이런 현상은 울프의 내러티브에서는 당연하다. 셉티머스의 죽음에 대한 분석과 이해는 셉티머스가 아니라,

클러리서의 의식, 다시 작품에서 보이지 않지만, 강력한 힘을 행사하는 전지전능한 화자의 의식을 통과해서 재현된다. 클러리서의 삶의 행위와 셉티머스의 죽음의 행위를 똑같은 단어로 재현한 것은 우선은 클러리서이고, 그리고 화자이다. 또 한 가지 문제점은 비록 클러리서가 셉티머스의 자살이 중심에 이른 것으로 생각하지만, 흥미로운 것은 이런 깨달음은 죽은 셉티머스가 아니라 살아남은 클러리서에게 가능하다. 물론 자살한 셉티머스가 중심에 도달했다 해도, 그 깨달음은 독자에게는 전달될 수 없고, 무익하다. 과연 클러리서와 올프는 죽음에서 진정한 중심을 발견했을까?

밀러는 올프가 콘라드처럼 죽음에 우선순위를 주며 매료된 작가라고 분류한다. 특히 밀러는 『암흑의 오지』(*Heart of Darkness*)를 콘라드의 그런 비전을 드러내는 작품으로 말한다. 그리고 올프는 『델러웨이 부인』에서 이 작품을 분명하게 인용한다. 작품에 단 한번 등장하는 인물 중 하나인 순진한 시골 처녀, 메이저 존슨(Maisie Johnson)은 낮선 대도시 런던에서 어찌할 바를 몰라 길을 묻다가, 셉티머스를 보면서 당황스러운 두려움을 느낀다. 그녀는 “공포! 공포!”(*The Horror! The Horror!*)하며 콘라드의 주인공 커츠(Kurtz)의 마지막 대사를 외치고 싶어 한다(39). 콘라드의 작품에서 화자인 말로우(Marlow)는 커츠를 이상화하면서, 이 대사를 통해서 커츠가 자신의 실체인 “원시적 근원”을 대면한 것으로 결론짓는다. 하지만 말로우의 견해가 우선 콘라드의 견해인지 확실치 않으며, 커츠가 죽는 순간 정말로 절대적 진실, 자신의 실체, 중심을 직면했는지도 의심스럽다. 혹시 커츠가 대면한 것은 실체 없음, 텅 빈은 아니었을까? 특히 올프의 작품에서 존슨의 생각은 중심에 다다른 완성으로서의 셉티머스의 자살을 예견하지 않는다. 이 구절은 근거 없이 과장된 공포심을 표현하며, 말로우가 너무도 신성시하는 커츠의 마지막 대사를 차라리 희화화한다.

작품에서 화자는 델러웨이 부인 자신의 생각을 안에서 묘사하기도 하고, 밖에서 그녀를 바라보는 지나가는 인물부터 핼 양, 피터, 샬리, 브루튼 여사의 시선을 통해서 재현한다. 하지만 그들 시선 중 어느 것 하나도 완벽하게 그녀의 중심을 드러내지 않으며 그 시선들은 다양하고 모순된다. 그렇다고 화자가 그들 시선들을 요약하거나 판단하지도 않는다. 화자는 그 모든 것을 병렬시켜 내러티브를 구성하고, 독자들은 “중심을 이루고 고르게 퍼져나갈 수 있는 어떤 것이” 부재하는 델러웨이 부인의 부분들을 만난다. 이런 올프의 내러티브에 익숙하지 않은 독자

들은 델러웨이 부인을 “이렇다 저렇다” 전통적인 인물의 개념으로 정의할 수 없다. 하지만 울프는 전통적인 기대에서 중심이 비어 있는 델러웨이 부인을 그 다양한 부분들을 집적해서 창조한다. 델러웨이 부인의 중심은 언제나 비어 있고, 그녀는 그 비어 있는 중심을 둘러싸면서 구성된다. 마찬가지로 울프의 내러티브의 중심은 인물도 화자도 없이 비어있다.

『등대로』(*To the Lighthouse*)에서 램지 부인(Mrs. Ramsay)은 혼자 있을 때 자신의 정체성은 단지 “유령”에 불과하다고 생각하며, 시간과 공간을 건너뛰어서 자신의 모습을 여기저기서 만난다(96). 마찬가지로 클러리서는 델러웨이 부인이라는 정체성은 허구이며, 셉티머스를 자신의 모습으로 인식한다. 그녀는 셉티머스에게서 표면에 부상한 델러웨이 부인이라는 모습 속에 내재되어, 숨어 있던 자신의 일부를 만난다. 하지만 이것은 울프의 내러티브에서는 어떤 신비한 계사가 아니라 당연한 일이다. 울프의 동굴의 메타포에서 델러웨이 부인이라는 표면은 아래로 내려가면 화자의 내러티브 의식을 통해서 작품의 어느 인물과도 연결된다. 『델러웨이 부인』 이후 『등대로』의 램지 부인과 『막간』의 스위딘 부인이 당연히 깨닫듯이, 델러웨이 부인은 그 누구라도 될 수 있다. 그렇다면 작가, 아니 작가가 기용한 화자는 어떻게 자신의 인물인 델러웨이 부인을 알 수 있는가? 『제이콥의 방』에서 화자는 전기 작가로서 자신의 주제인 제이콥을 전달할 수 없다고 선언한다(JR 72-73). 작가와 화자는 그것이 인물의 정체성이든 혹은 일어난 상황이든 설명을 하려 최선을 다하지만, “진실에 도달했다고 생각지 않는다”(“SP” 69). 이것은 글을 쓰는 작가와 내러티브를 전달하는 화자로서는 참으로 이상한 고백이다. 그렇다면 작가와 화자는 이야기하기를 멈추어야 한다. 하지만 울프는 부족한대로 설명하고, 그 설명이 알 수 없는 실재가 주는 “충격의 큰 망치의 힘을 둔화시키고,” 그렇게 “충격을 받아들이는 용량”이 자신을 작가로 만들었다고 고백한다(“SP” 72).

『델러웨이 부인』에서 삶에 대한 주요 인물들의 견해는 아주 엄세적이다. 셉티머스는 뉴헤이븐을 떠나는 기차 창문에서 영국을 바라보며 “세상 자체가 아무런 의미가 없을지도 모른다”고 생각한다(MD 133). 클러리서는 “철저한 회의론자”로 인간 존재를 “침몰하는 배에 사슬로 매인 불운한 인종”으로, 신들은 적대적인 “악당들”로 생각한다(MD 117). 가장 낙천적인 인물처럼 보이는 피터조차도 인간을 “불행한 난쟁이 같은 존재,” “연약하고, 추하고, 비겁한 남자 여자들”로 본다(MD 85). 이런 관점에서 이들은 아무런 질서도 없는 것처럼 보이는 현대 세계에

서 삶의 무의미함에 시달리는 실존적 존재들이다(Mao 48). 사실 작품에서 클러리서의 파티, 셉티머스의 자살과 피터의 연애 모두 이 문제를 해결하지 못하며, 울프의 내러티브와 화자는 문제 자체를 본격적으로 다루지조차 않는다. 하지만 울프는 자신의 글은 우리가 매일 부닥치는 알 수 없는 실재를 언제나 나름대로 설명하려는 시도라고 한다. 그녀가 이 작품에서 설명하려는 것은 무엇일까? 이 작품에서 울프는 그녀의 초기작과는 달리, 더 이상 실재라는 중심을 탐구하지 않는다. 그녀와 작품의 화자와 인물들에게 중심은 존재하지 않는다. 존재한다면, 그것은 현대인에게는 알 수 없고 다가갈 수 없는 비어 있는 중심이다. 강력한 모더니즘 작가인 울프는 “활발한 해석”으로 “현존하는 사물 그 자체를 제시하는 진실의 베일을 벗기기 위한 끊임없는 해독을 실행하는” 작가가 된다(Derrida 18).

데리다는 “차연”에서 “주체”는 이미 “언어 안에 새겨져” 있으며, 언어의 “기능”이라고 말한다(15). 마찬가지로 주관적 존재를 가능케 하는 의식이 기호 체계 밖에 존재한다는 생각 또한 “살아있는 현재”라는 신화에 의존해서 만들어진 허구이다(16). 의식이란 “존재(Being)의 절대적으로 중심이 되는 형태”가 아니라 차연의 체계 안에서 “결정 혹은 결과”일 뿐이다(16). 클러리서가 자신의 자아를 인위적으로 하나의 형태로 구성하듯이, 화자의 내러티브와 울프의 소설은 이미 존재하는 수많은 내러티브들을 하나의 형태로 구성한다. 이런 관점에서는 중심이 되는 절대적이고 주관적인 독창성을 자랑하는 “셰익스피어도 없으며, 베토벤(Beethoven)도 없다”(“SP” 72). 그들은 단지 “우리가 세계라고 부르는 이 거대한 집합체”를 셰익스피어와 베토벤이라는 형태로 구성한 것에 불과하다(“SP” 72).

일찍이 저프리 하트만(Geoffrey Hartman)은 “의미”와 상관없이 절대적이고 무조건적으로 “긍정하는” 울프의 상상력의 특질을 지적했다(74). 중심은 비어있고, 실체는 없지만, 바로 그 텅 빈 공간이 울프에게는 상상력의 절대적 긍정을 시작하는 원동력이다. 『델러웨이 부인』에서 울프는 중심이 부재하는 실재를 통해서 창의적인 자신만의 내러티브를 탄생시킨다. 울프는 상상력에 의한 글쓰기를 통해서 “자신의 존재라는 통합체”를 “구성”하고(WD 201), “전 우주에 질서를 가져오려” 시도한다(WD 213). 그녀는 현대인이 부닥치는 알 수 없는 충격들을 “어떤 질서의 제시”로 만들고 그것을 글로 옮김으로써 그 충격은 “실재하는 것,” “온전한 것”이 된다(“SP” 72). 그녀의 내러티브는 일상이라는 “목화솜 뒤에 있는 패턴”을 창조하고(“SP” 73), 단지 “글을 쓰는 [과정에서],” “장면을 만드는 것이 제대로 되고, 인

물을 만드는 것이 함께 완성되는”(“SP” 72) 공간이다. 그래서 “전 세상”은 “예술 작품”이 되고, 우리 또한 “예술 작품의 부분들”이 된다(“SP” 72). 그녀의 예술은 “거짓말의 예술”이며, “불확실한 빈 곳을 감추는데 없어서는 안 될 허구를 창조해 내는 예술”이 된다(DiBattista 55).

절대적인 시간은 언제나 인간 존재와 삶이 무의미하다고 말하지만 울프의 작품에서 시간은 언제나 이중적인 의미를 갖는다. 작품에서 시계들은 내면세계에 머물기 원하는 인물들을 실제 시간과 장소로 불러내며, 궁극적으로 죽을 수밖에 없는 인간의 운명을 강조한다. 하지만 클러리서가 환회에 찬 외출을 시작하며 느끼는 어떤 정적이나 빅벤의 소리는 삶과 생명의 절대적인 희열과 환회에 대한 찬사로 이어진다. 리는 “클러리서에게 대기 중에 녹아내리는 목직함 울림은 죽음을 상기시킬 뿐만 아니라, 삶의 맥박 그 자체”라고 지적한다(114). 왜냐하면 시간의 흐름이 가능하게 하는 과거의 기억은 그 흐름 속에 계속해서 존재해 온 자아의 존재를 보장하며, 한 존재의 영속성과 안정성을 증거하기 때문이다(DiBattista 33). 작품 마지막에 피더가 인지하는 클러리서의 현존은 그녀가 과거에 존재했기 때문에 가능한 “결과”이다. 테리다의 차연의 개념이 제시하듯이, 클러리서의 존재는 그 자체로 영속적인 본질이 없으며, 과거와 현재라는 인위적인 시간의 체계에서 존재가 뒤늦게(필자 강조) 결과로 형성된다. 울프의 인물, 화자, 그리고 내러티브도 마찬가지로이다. 울프가 유한한 한 인간과 작가로서 벗어나고 싶은 시간성은 바로 그녀의 내러티브를 구성하는 동력인 것이다.

「과거의 회상」에서 울프는 자신의 삶의 토대는 기억, 특히 현재에도 뚜렷이 기억하는 강한 감정의 기억이라고 고백한다(64-65). 하지만 울프의 회고록은 그런 강한 감정과 감각이 생기게 된 원인을 파헤치지 않는다. 비록 가능한 해석들을 제시하지만, 기억의 순간들은 과거와 현재 글을 쓰는 순간을 연결하면서, 차례차례 병렬되고, 쌓아 올려져, 말 그대로 토대를 이루며 현재의 그녀라는 형태를 구성해 간다. 비록 그녀가 수평적이고 직선적인 시간을 따라 계속 글을 쓰지만, 내러티브의 반복적인 리듬은 다양한 감정과 감각들로 울프의 과거를 제목 그대로 캔버스 위에 스케치한다. 켄틴 벨(Quentin Bell)은 울프의 작가로서의 “능력 혹은 적어도 그녀의 의도는 사건들을 시간을 벗어나서 보는 것이며, 마치 그들이 회화의 형태들인 것처럼 생각이나 감정의 과정을 이해하는 것이다”라고 말한다(107). 마이클 레븐슨(Michael Levenson)은 울프가 “‘질서가 없는 감각들’과 ‘관계가 없는 열정

들’을 배열해서 시각적으로 어떤 펼쳐진 형태,” 시간을 벗어나는 “의미 있는 형태”를 만든다고 주장한다(210). 울프는 극복할 수 없는 시간, 덧없이 사라지는 순간을 공간 개념으로 전환시켜서 고정시킨다. 그녀의 내러티브는 파도처럼 끊임없고 반복적인 이해할 수 없는 삶의 움직임 한 가운데, “혼란 한가운데,” 클러리서가 자아를 구성하듯이 “형태”를 만들어낸다(TL 241). 그러면 “이 영원한 변화와 흐름은” “갑자기 고정되고”(TL 241), “삶은” “정지하고”(TL 240), 한 순간 시간을 벗어난다. 물론 이 새로운 내러티브는 시간의 산물인 기억을 언제나 재구성하는 것이다. 하지만 시간을 공간으로 대치하는 울프의 상상력은 절대적으로 삶을 긍정하며, 내러티브의 새로운 지평을 연다.

#### IV. 맺는 말

살펴보았듯이 『델러웨이 부인』은 울프의 비어 있는 중심의 미학을 보여준다. 우선 이야기가 분리되어 있으나 리듬을 통해서 연결되어 있는 점은 그녀의 상상력의 특성을 시사한다. 셉티머스와 클러리서의 분리된 이야기는 상반된 톤과 비전을 드러내지만, 작품 전체에서 반복되는 상승과 하강, 팽창과 수축, 앞으로 나아가고 뒤로 물러나는 반복적인 리듬을 통해서 하나의 전체로 구성되어 있는 것이다. 울프적인 내러티브의 반복적인 리듬은 그녀가 『등대로』에서 선언하는 “상상력의 온전한 구조”를 구성하는 것이었다(258). 그리고 『델러웨이 부인』의 내러티브와 인물들은 많은 비평가들이 지적하듯이 유동적이며, 일관성이 결여되고, 안정되어 있지 않다. 그들은 울프가 아주 선호하는 이미지인 파도처럼 일어나고 사그라지기를 되풀이한다. 그들의 반복적이고 역동적인 움직임은 어떤 근원적인 중심도 제시하지 않으며, 셉티머스가 인지하듯이 “속이 빈 파도” 이다(MD 32). 그것이 실존적인 의미에서 삶의 의미 없음이든 혹은 되찾을 길이 없는 낙원의 이미지이든, 울프의 내러티브는 모더니즘 작가들에게 공통된 상실감을 작품의 내용뿐만 아니라, 형식의 차원에서 상연한다.

마지막으로 그녀의 내러티브에서 가장 중요한 것은 화자이다. 울프는 전통적인 3인칭의 전지전능한 화자를 모순되게도 사용하는 것 같지만, 그녀의 화자는 아주 다르다. 이 화자는 전혀 중심에 나타나지 않으며, 다양한 인물들의 의식세계를

쌓아 올려 자신의 내러티브를 만든다. 울프의 인물들 또한 전통적인 소설과는 달리 인격을 지닌 존재가 아니다. 그들은 화자의 의식의 일부로 삶의 단면을 보여주며, 삶이라는 우리를 둘러싼 거대한 의식 세계의 표면에 떠오른 하나의 지표에 불과하다. 울프의 화자는 개개인의 의식세계를 구성하는, 인간 존재를 에워싼 내러티브 의식(narrative consciousness)이며, 인간 존재가 문화적으로 공유하는 공동 의식(collective consciousness)이다. 그래서 이 화자는 바로 “의식의 시작부터 끝까지” 인물들과 독자들을 “둘러싸고 있는” “반쯤 투명한 덮개, 혹은 빛나는 후광”이며, 감히 “우리가 삶 그 자체라고 대담하게 부를 수 있는 것”이다(“Modern Novels” 33). 울프에게 실제 그 자체는 더 이상 관심사가 아니며, 중요한 것은 알 수 없는 실재를 설명하려 끊임없이 내러티브를 엮는 화자, 작가이다.

(국민대)



## 인용문헌

- Beer, Gillian. *Virginia Woolf: The Common Ground*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1996.
- Bell, Quentin. *Virginia Woolf: A Biography*. Orlando, Florida: Harcourt Brace Jovanovich, 1972.
- Bowlby, Rachel. *Virginia Woolf: Feminist Destinations*. New York: Basil Blackwell, 1988.
- Conrad, Joseph. "Preface to *The Nigger of the 'Narcissus.'*" *The Norton Anthology: English Literature*. Vol 2. 6th ed. Ed M. H. Abrams. New York: Norton, 1993.
- Derrida, Jacques. "Differance." *Margins of Philosophy*. Trans. Alan Bass. Chicago: The University of Chicago Press, 1982. 1-27.
- DiBattista, Maria. *Virginia Woolf's Major Novels: The Fables of Anon*. New Haven: Yale University Press, 1980.
- Hartman, Geoffrey H. *Beyond Formalism*. New Haven: Yale University Press, 1978.
- Hussey, Mark. *Virginia Woolf A to Z*. New York: Oxford University Press, 1995.
- Kuhn, Annette. "A Journey Through Memory." *Memory and Methodology*. Ed Susannah Radstone, New York: Berg, 2000. 179-96.
- Lee, Hermione. *The Novels of Virginia Woolf*. London: Methuen, 1977.
- Levenson, Michael. *Modernism and the Fate of Individuality*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.
- Mao, Douglas. *Solid Objects: Modernism and the Test of Production*. Princeton: Princeton University Press, 1998.
- Meisel, Perry. *The Myth of the Modern*. New Haven: Yale University Press, 1980.
- Miller, J. Hillis. *Fiction and Repetition*. Cambridge: Harvard University Press, 1982.
- Naremore, James. *The World Without a Self*. New Haven: Yale University Press, 1973.

- Radstone, Susannah. "Working with Memory: An Introduction." *Memory and Methodology*. Ed. Susannah Radstone. New York: Berg, 2000. 1-22.
- Snaith, Anna. *Virginia Woolf: Public and Private Negotiations*. New York: Palgrave, 2000.
- White, Hayden. "The Value of Narrativity in the Representation of Reality." *On Narrative*. Ed. W. J. T Mitchell. Chicago: The University of Chicago Press, 1980. 1-23.
- Whitworth, Michael. *Virginia Woolf*. Oxford: Oxford University Press, 2005.
- Woolf, Virginia. *Mrs. Dalloway*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1953. Abbreviated as *MD*.
- \_\_\_\_\_. *To the Lighthouse*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1955. Abbreviated as *TL*.
- \_\_\_\_\_. *Between the Acts*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1969. Abbreviated as *BA*.
- \_\_\_\_\_. "A Sketch of the Past." *Moments of Being*. Ed. Jeanne Schukind. New York: Harcourt, 1985. 64-159. Abbreviated as "SP."
- \_\_\_\_\_. "Modern Novels." *The Essays of Virginia Woolf*. Vol. III. Ed. Andrew McNeillie. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1988. 30-37.
- \_\_\_\_\_. *A Writer's Diary*. Ed. Leonard Woolf. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1953. Abbreviated as *WD*.

**Abstract***Mrs. Dalloway: The Aesthetic of Empty Center*

Myunghye Chung

In Virginia Woolf, the problem of reality and its perception is a deeply innate one. Just as Woolf, as a writer, suffers from the limitation of representing reality, her narrator and characters are perplexed with the impossibility of explaining it. Although they all aspire to reach for the center of reality, it is seemingly evasive. The Woolfian narrator fails to draw together fragmentary and contradictory parts of the narrative: the stories of Mrs. Dalloway and Septimus, life and death, and sanity and insanity. In the same way, the characters cannot recover what they have lost, nor achieve a unity within or around themselves. The omniscient narrator has no authority to distinguish between truth and falsity and Mrs. Dalloway's party becomes a mere snobbish social fiction.

Still the dynamic fluidity of the Woolfian narrative and its repetitive and fluctuating rhythm continue throughout the novel and compensate the obvious discontinuity on a thematic level. Her narrative connects and overlaps the usual binary opposite categories: such as private and public, self and the world, past and present, life and death, as well as sanity and insanity. Her omniscient narrator succeeds in constructing a seamless uniformity of the style. He is able to move freely in and out of characters and filters their emotions and thoughts through his own narrative consciousness. Woolfian characters are simply a component of the narrator, not just simple characters in the traditional sense. The narrator, however, is also a marginal force who never occupies the center. He composes his own narrative passively by juxtaposing and accumulating the individual narratives of characters.

Ahead of her time, Woolf understands Derrida's notion of differance: we are born into the world of language and our being and reality itself are weaved out of

that linguistic and cultural system without any substance. On the level of both form and content, the center is empty. But she appropriates this frustrating realization into a chance to devise a new kind of narrative. She is a strong modernist who can transform the empty center into an origin of creation. Her imaginative prowess despite everything can affirm and assemble a whole new structure out of nothing.

■ **Key words** : Virginia Woolf, reality, narrative, narrator, empty center  
(버지니아 울프, 실제, 내러티브, 화자, 비어있는 중심)

논문 접수: 2007년 11월 10일

논문 심사: 2007년 11월 25일

게재 확정: 2007년 12월 12일