creative commons
COMMONS DEED

저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:

저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.

비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.

변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 이용허락규약(Legal Code)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

Disclaimer

dCollection

문학박사학위논문

Marcel Proust와 Virginia Woolf의 작품에 나타난 시간 의식 비교

2016년 2월

서울대학교 대학원

협동과정 비교문학 전공

양 혜 윤

Marcel Proust와 Virginia Woolf의 작품에 나타난 시간 의식 비교

지도교수 정 상 준

이 논문을 문학박사학위 논문으로 제출함

2015년 4월

서울대학교 대학원
협동과정 비교문학 전공
양 혜 윤

양혜윤의 박사학위논문을 인준함

2015년 7월

위 원 장 _____ (인)

부 위 원 장 _____ (인)

위 원 _____ (인)

위 원 _____ (인)

위 원 _____ (인)

국 문 초 록

마르셀 프루스트(Marcel Proust)와 버지니아 울프(Virginia Woolf)는 지적 분위기와 관심사에 있어서 유사성을 띤다. 비슷한 시기의 시대정신을 공유했으며 최상의 지적 분위기 속에서 형성된 유사한 기질을 지님으로써 표출되는 공통된 관심사를 볼 수 있다. 그러나 그와 같은 공통된 정서 위에서 그려내는 세계와 인생에 대한 전망은 서로 다르다. 특히 시간관은 서로 상반된다.

본 논문은 마르셀 프루스트(Marcel Proust)와 버지니아 울프(Virginia Woolf)의 작품에 나타나는 시간 의식 및 형상화 방식을 비교하고, 시간 의식의 차이가 작품의 구성방식 및 서술방식에 어떻게 긴밀하게 작용하는가를 탐구한다. 이들 작가는 시간에 대한 공통된 관심에서 출발하지만, 그것을 형상화하는 방식에서 매우 대조적이다. 따라서 이 비교 연구는 공통된 바탕 위에 나타나는 차이를 부각시킴으로써 각 작가의 작품세계에 대한 이해에 서로 도움을 주는 동시에, 시간 문학에 대한 이해의 폭을 넓혀줄 것으로 기대된다.

이를 위하여 본론의 첫째 장인 제 2장에서 시간 의식을 세계 인식과의 관계 속에서 탐구한다. 특히 차이를 수용하는 방식을 비교함으로써 각각 전체성과 개성의 다양화라는 상반되는 지향성 및 가치관을 파악한 다음, 이러한 세계 인식의 바탕 위에서 각 작가의 작품에서 시간 인식의 기본이 되는 몇 가지 국면들에 대한 상이한 선택을 서로 비교한다. 제 3장에서는 두 작가의 창조적 사고의 작용방식을 비교하는 가운데, 시간을 작품의 구성 및 서술 방식과 관련하여 탐구한다. 프루스트의 창조적 지성은 분석적 직관으로 분할하고 병치시키는 방식을 주로 사용하며, 울프는 종합적 직관에 의해서 흩어져 있는 것을 연결하고 결합하고 수렴하는 방식을 사용한다. 두 작가의 이러한 창조적 사고의 경향성을 바탕으로 분할과 결합, 수렴과 확산, 병치와 교차 등으로 대비되는 각 작가의 작품의 시간 구조 및 진행 방법을 살펴본다. 제 4장에서는 내적인 시간경험에 대하여 비교한다. 여기서는 베르그송 철학의 이원론적 구조와 지속에 대한 이론의 기본 개념들을 참고하여 이들 두 작가를 직접적 간접적으로 비교한다. 결론의 장인 제 5장에서는 지금까지 비교해온 시간의식과 세계관의 조합과 각 작가의 작품 구성 및 서술방식을 종합적으로 검토하는

가운데 시간의식이 작품의 구성 및 서술 방식의 선택에 어떻게 상관되는가를 확인한다.

프루스트와 울프는 세계의 인식에 있어서 표면이나 외양이 아니라 그 아래 심연 혹은 그 배후를 통해서 보고자 하는 점에서 유사하다. 그러나 울프는 세계를 전체성의 관점에서 통합적으로 인식하는 반면, 프루스트는 차이와 구분의 관점에서 부분 그 자체에 의미를 부여한다. 또한 울프는 갈등과 부조화를 해소하여 모든 존재가 조화롭게 공존하는 온전한 하나의 전체로서의 세계를 지향하는 반면, 프루스트는 차이를 극대화함으로써 각각의 고유성을 서로 부각시켜주고 이를 통해서 세계의 다양화를 지향한다. 프루스트에서 '차이'의 으뜸 기준은 시간이며, 모든 것이 시간경험에 따라 분할되어 각각 시간의 틀 속에 담긴다. 그리고 그와 같이 분할되는 시간경험의 갖가지 내용물들로 하여 구체적으로 인식되는 시간의 질적 차이는 프루스트의 작품 창작에서 중요하게 작용한다. 울프 또한 시간성을 '존재'와 '비존재'로 나누고 작품은 대부분 '존재의 순간'을 중심으로 전개된다. 프루스트와 울프의 작품들은 이와 같이 시간의 질적 차이를 바탕으로 하고 있다.

프루스트와 울프의 작품들에서 시간 의식 및 그 형상화 방식은, 각각 회고되는 시간과 현재적 삶의 창조, 계기성과 동시성, 시간의 흐름과 순간 등으로 대비된다. 『잃어버린 시간을 찾아서』는 제목이 나타내고 있듯이 과거를 토대로 하며, 회고적 관점에서 통시적 시간을 공시적으로 조망하고, 과거와 현재의 관계에서 시간의 의미를 추구한다. 과거와 현재 혹은 두 시점의 차이는 시간의 경과, 흐름으로서의 시간으로 나타나고, 그러한 차이 위에서 서로 공명하는 시간의 동일성 혹은 유사성의 요소를 통해서는 무의지적 기억의 초시간적 경험으로 이끈다. 프루스트는 긴 세월이든 짧은 순간이든 계기적인 국면들로 분할함으로써 차이와 변화로서의 시간을 제시한다. 긴 시간의 분할은 동일한 인물의 계기적인 양상들 간의 대담한 대조를 가능하게 하여 시간의 경과를 인식시키고, 인간을 끊임없이 변모시키는 시간의 작용을 드러내며, 순간과 같은 짧은 시간의 세분은 시간의 아무리 짧은 간격에서도 드러나는 끊임없이 사라지면서 차이와 변화를 초래하는 시간의 속성을 부각시켜주는 동시에, 대상이 지닌 개성을 다양화하고 시간의 흐름을 지연시키는 효과를 얻는다. 이와 같은 시간의 형상화에서 심리적이고 미적인 시간의식을 볼 수 있다.

울프는 생성중인 현재를 토대로 그리고 순간을 통해서 시간을 인식하며, 동시에

작용하는 다양한 시간의 흐름들을 교차시킨다. 울프에서 순간의 의미는 창작기간 동안 계속 발전해 가며, 동시성을 매개로 공간 및 인물들의 공존적 연결망을 통해서 전체성과 결부된다. 울프의 인물들은 흔히 '여기 그리고 지금'이라는 현실적인 현재에 애착을 보이며, 특히 시계의 타종을 통하여 현재시를 직접 지각한다. 그러나 현재시에 갇힌 상태로 너무도 생생하게 지각되는 순수 현재의 경험은 고도의 긴장과 강박감과 공포, 그리고 불편한 감을 유발하면서 과거와 미래의 비호를 필요로 하게 된다. 그러한 반면 과거와 현재와 미래가 상호 침투하는 지속으로서의 존재의 순간은 시간의 점으로서가 아니라 폭과 깊이를 지닌 존재의 소우주로서, 현재 속에서 동시에 과거임을 느끼고 미래로 짜여 들어감을 느끼게 하면서 울프의 작품의 중요한 시간경험 단위를 구성한다.

한편 시간은 어디에나 편재하지만 인간에게 시간을 지각하기 위한 별도의 고유한 감각 기관이 없다는 사실과 관련하여 시간을 인식시키는 각자의 방식을 살펴볼 때, 울프는 시계의 타종에 의해서 현재시를 신체가 직접 지각하고 경험하는 방식을 사용하고, 프루스트는 공간적 비유를 통해서 시간의 차원을 환기시키고 인물의 변모를 통해서 시간의 경과와 인간에게 가하는 다양한 작용을 가시화한다. 이와 같이 각각 상이한 방식으로 제시하지만 어느 경우도 시간의 각성은 충격을 주며, 그 바탕에는 실존적 조건에 대한 시간적 존재로서의 파토스가 전제되고 있다.

작품의 구성 및 서술방식에 있어서 프루스트는 분할하여 병치하며 점진적으로 제시하는 반면, 울프는 수렴시키고 결합하고 교차시키며, 동시성을 강조하고 부각시키는 방식으로 서로 상반된다. 존재의 순간을 기초로 결합하고 수렴하는 울프의 시간 구조가 밀도 있는 시간의 소우주를 이룬다면, 프루스트의 시간은 분할과 확산, 차이와 변화, 개성의 다양화 등을 통해서 대우주의 모습으로 서로 대비된다.

이와 같이 서로 상반되는 시간 의식은 작품의 구성 및 서술방식에서도 상관적인 차이와 노력을 보여준다. 프루스트는 시간의 질적 차이를 드러내어줄 소재의 선택을 위해 고심했으며, 구분하고 분할하여 병치하는 경향성 역시 동일인의 계기적인 양상들 간의 대담한 대조를 통하여 변화의 감각을 창조하고 시간의 흐름과 그 작용을 인식시키는 방법에 긴밀하게 상관되고 있다. 또한 현재와 순간을 토대로 하는 울프 역시 동시성을 매개로 공존을 모색하고 조화로운 전체성을 추구함에서 동시성의 표현을 위한 테크닉을 개발했으며, 우주 속에 동시에 작용하고 있는 상이한

힘들의 원리에 관계되는 다양한 시간의 흐름들을 작품마다 서로 교차시키며 동시에 제시하는 등, 각각 시간의식과 그 형상화 방식의 긴밀한 상관성을 볼 수 있다.

주요어 : 마르셀 프루스트, 버지니아 울프, 시간, 지속, 기억, 순간, 차이, 전체성

학　번 : 2004-30055

목 차

국문 초록 ····· i

I. 서 론 ····· 1

II. 세계의 인식과 시간 ····· 13
II-1. 공통된 관심사로서 시간 ····· 13
II-2. 세계의 인식 ····· 15
1) 프루스트의 구분 인식 ····· 18
2) 울프에서 전체성 ····· 23
3) 프루스트에서 전체와 부분 ····· 28
4) 차이의 인식과 수용 ····· 31
5) 시간의 차이 ····· 38
II-3. 시간의 인식 ····· 45
1) 회고적 조망과 현재적 기획 ····· 48
2) 계기적 흐름과 동시적 순간 ····· 55
3) 공간을 통한 시간의 인식--프루스트 ····· 65
4) 인물을 통한 시간의 인식--프루스트 ····· 69
5) 시계의 타종을 통한 현재의 지각--울프 ····· 72

III. 작품의 구성방식과 시간의 진행 ····· 83
III-1. 결합과 분할 ····· 85
III-2. 수렴과 확산 ····· 92
1) 울프의 수렴되는 존재의 순간 ····· 93
2)『잃어버린 시간을 찾아서』의 분할-확산되는 시간단위들 ····· 99
III-3. 교차와 병치 ····· 106
1) 교차의 다양성과 계열 사이의 병치 ····· 107
2)『잃어버린 시간을 찾아서』에서 오후의 두 산책길과『등대로』에서
오전의 두 여행 ····· 112

III-4. 시간의 창조력과 파괴력 ····· 115
III-5. 시간 단위들의 동시 진행 ····· 117
III-6. 다양한 시간의 흐름들 ····· 121

IV. 내적 시간경험에 대한 비교 ····· 126
IV-1. 지속에 대한 비교 ····· 126
1) 베르그송 철학의 구조 및 방법과 순수지속 ····· 128
2) 프루스트에서 지속의 상호외재성 ····· 131
3) 울프에서 지속의 상호침투성 ····· 143
4) 프루스트와 울프에서의 지속 비교 ····· 154
IV-2. 과거와 기억 ····· 156
1) 과거와 현재의 관계 ····· 156
2) 기억에 대한 비교 ····· 161
(1) 베르그송의 기억 분류 ····· 162
(2) 프루스트의 기억 분류와 무의지적 기억 ····· 164
(3) 울프의 작품들에서 기억현상들 ····· 174

V. 맺는 말 ····· 184

참고 문헌 ····· 190

Abstract ····· 195

I. 서 론

본 논문은 마르셀 프루스트(Marcel Proust)와 버지니아 울프(Virginia Woolf)의 작품에 나타나는 시간 의식 및 형상화 방식을 비교하고, 시간 의식이 작품의 구성 방식 및 서술방식에 어떻게 긴밀하게 작용하는가를 탐구한다. 이들 작가는 시간에 대한 공통된 관심에서 출발하지만, 그것을 형상화하는 방식에서 매우 대조적이다. 따라서 이 비교 연구는 공통된 바탕 위에서 서로의 차이에 의해서 각 작가의 특성을 더욱 분명히 드러내는 방향으로 진행하고자 하며, 그럼으로써 각 작가의 작품 세계를 이해하는데 도움을 주는 동시에 시간 문학에 대한 이해의 폭을 넓혀줄 것으로 기대한다.

시간은 여러 가지 의미에서 인간의 보편적 관심사가 되어 왔다. 생의 일회성과 비가역성 등 인간의 실존적 조건상 시간은 죽음의 문제와 마찬가지로 영원성의 문제와 함께 탐구되기도 하고, 현실적인 활동의 장으로서는 공간과 짝지어 탐구되기도 했다. 그리고 시간 예술에 속하는 문학에 대한 논의에서도, 아리스토텔레스의 삼일치법칙이 보여주듯이, 시간은 고대로부터 중요한 자리를 차지하고 있었다.

인간은 의식이 눈뜨는 어린 시절에는 직접적으로 지각되는 공간이 훨씬 쉽게 다가오는 반면, 성장과 더불어 몸의 공간적 점유와는 비교할 수 없이 내적 공간에 쌓여가는 시간의 축적을 느낄 수 있다. 또한 우리의 주변을 둘러보더라도 생활 패턴의 변화는 시간에 대한 의식의 변화와 무관하지 않음을 알 수 있다. 특히 현대인의 삶의 급격한 변화는 시간에 대한 의식의 변화를 초래했다. 과거에 중대한 변천의 기간이 인간의 수명보다 상당히 길었던 시대에는 안정된 외부 환경 조건에 적응하도록 훈련되어 왔다.[1] 그 반면, 오늘날에는 그러한 기간이 점점 짧아지면서 변화가 가속되고 있다. 그 결과 인간의 욕구는 '더 많이'에 더하여 '더 빨리'라는 항을 추가시켰다. 게다가 현대의 교통통신의 발달은 점점 공간적 거리의 문제를 극복함으로써, 과거에는 공간적 거리의 문제였던 것이 이제 시간의 문제로 되고 있다.

---

1) Alfred North Whitehead, *Adventures of Ideas* (New York: Macmillan., 1933), p.94.

또한 인류 역사의 각 시대는 저마다 독특한 특징을 지니고 있고, 어떤 시대의 과학발전이나 철학 사상의 변화는 흔히 그 당대 문학 및 예술의 분야에 반영되거나 상호 고무적으로 작용해왔다. 그런 의미에서 보더라도, 특히 프루스트와 울프의 창작시기인 20세기 초에는 아인슈타인의 상대성이론과 베르그송의 철학의 파급으로 '시간'이란 주제가 시대적 용어로 확산되었다. 이러한 분위기에서 당시의 문학계는 다른 모든 문제에 있어서 의견을 달리하는 작가들에게서도 시간에 대한 강박관념만은 공통된다는 일치된 주장을 볼 수 있었다.[2)]

그러나 이와 같은 공간과 시간에 대한 관심의 급반전에 대해서는, 모든 것을 시간과 운동으로 파악함으로써 지성의 명료성과 안정된 질서로서의 전통적 가치를 와해시킨다는 비판과 저항감을 표출하기도 했다. 윈덤 루이스(Wyndham Lewis)는 프루스트, 울프, 조이스, 카프카, 만, 포크너 등 이러한 성향을 지닌 20세기 초기 일군의 작가들을 "시간파"(time-school of fiction)라고 불렀다.[3)]

나아가서 이 시대 문학에서 시간의 문제와 관련하여 두드러진 현상은 외부시간과 내면시간의 분리로서, 종래의 서사가 다루던 외부 연대기적 시간보다 내면의식의 심리적 시간에, 또는 그 두 가지 시간 간의 불일치 문제에 관심이 증대되었다는 점이다. 외부시간은 절대적인 비가역성 속에서 연월일 시분초 등 연대기적 혹은 시계 시간으로 균등하게 나누어 재단하는 반면, 내면의 심리적인 시간의 특징은 무엇보다도 자의적이고 신축적이다. 내적, 심리적 시간은 한 순간이 팽창하기도 하고 외부시간으로 아주 긴 단위가 순식간에 사라지기도 하듯이 신축적이고, 현재 속으로 어느 과거 순간이 솟아오르거나 현재로부터 과거로 거꾸로 탐사하는 등 외부시간의 질서에는 아랑곳없이 자의적이다.

내면시간으로 관심이 이동된 사실은, 종래의 행동 등 외부사건 중심으로 전개되던 플롯으로부터 잠재의식 등 자아의 내면 의식으로 관심이 이동한 것과 같이 소설발달사라는 소설 내적인 요소와도 맞물려 있다. 멘딜로우(Adam A. Mendilow)에 의하면 소설 발달사의 일관된 진전 방향은 "내면성을 향한 진보"로서, 이러한 변화는 소설의 초창기부터 면면히 계속되어 와서, 현대 심리소설에서 그러한 방향의 극한에 도달했다. 비극에 대한 아리스토텔레스의 정의가 인간의 모방이 아니라

2) Adam A. Mendilow, *Time and the Novel* (New York: Humanities Press, 1965), p.21.
3) Wyndham Lewis, *Time and Western Man* (Beacon Press, 1957), pp. 90, 253.

행위의 모방이듯이,[4] 문학사의 초기에는 분명하고 면밀하게 묘사하기 용이한 외부사건에 대한 재현을 선호했다. 물론 행위 묘사 위주의 작품에서도 내면에 관심을 둔 형식은 드물지 않게 찾아볼 수 있지만,[5] 그 때의 내면성은 대체로 행위 저변의 동기를 설명해주기 위한 것으로 한정되었다.

그러므로 내면 의식 그 자체를 관찰하는 20세기에 출현한 새로운 방식의 소설들에 대해서는 레온 에델(Leon Edel)의 본보기를 따라서 '현대적'(modern)이라는 수식어를 사용할 수 있을 것이다.[6] 이와 같이 한정시킬 때의 '현대 심리 소설'에서 등장인물의 내면에 자리 잡고 의식의 흐름을 느끼면서 경험과 동시적인 관찰을 그대로 기록해 내는 '의식의 흐름' 방법은 베르그송의 직관적 형이상학에 있어서 "내적 삶의 흐름" 안에 자리 잡는 일과 "실재의 파동을 따라가는" 점과 대단히 유사하다.[7] 사실상 베르그송이 탐구한 지속의 흐름, 유동적인 내적 실재의 시간성을 그 본연의 자태 그대로 제시하는 일은 바로 '의식의 흐름' 작가들이 추구하는 바라고 할 수 있다.

한편 프루스트는 출판을 준비하던 시기의 한 편지에서 자신이 『잃어버린 시간을 찾아서』에서 논리적 용어로 직접 기획된 건 아닐지라도 기억과 의식의 이론 전체를 제시한 것으로 언급한다.[8] 베르그송과 프루스트는 20세기 의식의 흐름 소설과 중요한 관련이 있는 것으로 인정되고 있다. 그 관계라고 하는 것이 베르그송으로부터의 직접적인 영향이라고 주장하기에는 다소 모호한 점이 있다. 하지만 공통된 시대정신의 천명으로서 민감한 지성들이 20세기 초에 깨달아가고 있었던 유동적인 실재에 대한 직관적 의미 파악에 있어서 아주 유효한 설명을 베르그송의 철학이 때맞추어 제공해 준 것으로 볼 수 있다.[9] 프루스트는 직후 세대인 다수의 젊

---

4) 아리스토텔레스, 『시학』, 천병희 역 (문예출판사, 1990), p.49.

5) 예를 들어 햄릿의 독백처럼 합리적이고 조직적으로 구성된 모습을 띤 독백의 형식이라든가, 또는 편지형식을 빌어서 주인공의 복잡한 심리를 사실적으로 고백하고 그의 생각과 감정을 독자에게 느끼게 한 새뮤얼 리처드슨(S. Richardson)의 『파멜라』(*Pamela or Virtue Rewarded,* 1740-41)나 『클라리사』(*Clarissa or the History of a Young Lady,* 1748-49) 등을 들 수 있다.

6) Leon Edel, *The Modern Psychological Novel* (Gloucester, Mass.: Peter Smith, 1972), p.28. 이종호 역, 『현대심리소설연구: 1900-1950』 (형설출판사, 1983), p.39.

7) Henri Bergson, La Pensée et le Mouvant, *Oeuvres* (Paris: Press Universitaires de France, 1959), pp.1268, 1272.

8) Mina Curtiss, *Letters of Marcel Proust* (New York: Random House, 1949), p.295.

9) Shiv Kumar, *Bergson and the Stream of Consciousness Novel* (New York University Press, 1963), p.13.

은 소설가들에게 그들의 내면에서 이미 싹트고 있었던 바에 대하여 확신을 줄 수 있었다.

베르그송과 프루스트 및 울프 간의 영향관계는 이미 많은 비평가들의 관심사가 되어왔다. 프루스트의『잃어버린 시간을 찾아서』는 베르그송 철학의 문학화로 흔히 언급되듯이, 지속으로서의 시간과 기억의 분류, 그리고 심층 의식의 여러 현상 등에서 베르그송적 주제들을 환기시키고, 또한 비록 상치되는 경우가 허다할지라도 그러한 주제들에 대한 베르그송의 이론의 많은 요소들을 환기시킨다. 그러나 프루스트 본인이 베르그송의 영향으로 인정하는 부분은 매우 제한적이라 할 수 있다. 1913년 11월『잃어버린 시간을 찾아서』의 첫 권『스완네 집 쪽으로』를 출판하면서 르 탕(Le Temps)지의 기자 엘지 죠셉 브와(Elsie Joseph Bois)와 있었던 인터뷰에서 그러한 프루스트 본인의 견해를 확인할 수 있다.

> 나의 책은 아마 일련의 "무의식의 소설"에 대한 시도 같은 것이 될 것이다. 만약 내 책이 "베르그송적 소설"이라고 내가 믿는다면 그렇다고 말하는 데 어떠한 수치심도 가질 필요가 없을 것이다. 왜냐하면 모든 시대에 문학은 사건을 쫓아서 당연히 지배적인 철학에 결부되려고 노력해왔으니까. 하지만 그 표현은 정확한 것은 못될 것인데, 왜냐하면 내 책은 무의지적 기억과 의지적 기억 간의 구별이 지배적인데, 이 구분은 베르그송 철학에서는 발견되지 않을 뿐만 아니라 심지어 그것에는 모순되기조차 하기 때문이다.
>
> ...mon livre serait peut-être comme un essai d'une suite de "Romans de l'Inconscient" : je n'aurais aucune honte à dire de "romans bergsoniens" si je le croyais, car à toute époque il arrive que la littérature a tâché de se rattacher--après coup, naturellement-- à la philosophie régnante. Mais ce ne serait pas exact, car mon oeuvre est dominée par la distinction entre la mémoire involontaire et la mémoire volontaire, distinction qui non seulement ne figure pas dans la philosophie de M. Bergson, mais est même contredite par elle.[10)]

프루스트는 특히 기억의 문제를 들어서 베르그송의 이론과의 차이점을 강조하는 반면, 기억의 문제에 대해서도 비평가들은 흔히 차이점보다는 분류의 유사성에 더 주목하는 경향이 있다. 그러나 기억, 지속 및 의식 등 최소한 주제적 공통성을

10) Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve* (Paris: Gallimard, 1971), p.558.

넘어서는 구체적인 유사성과 차이는 비교의 구체적인 관점에 따라서 달리 결정될 것이다. 프루스트의『잃어버린 시간을 찾아서』는 베르그송 철학의 문학적 형상화라고 불리기도 하지만, 아놀드 하우저는 과거 시간이 우리를 가난하게 만드는 것이 아니라, 지나가버림으로써 비로소 우리의 삶에 내용을 부여한다는 점에서 프루스트의 소설은 베르그송의 철학을 정당화했으며, 프루스트의 소설에 와서 비로소 베르그송의 시간관이 그 진가를 발휘한 것으로 주장한다.[11] .

한편 울프는 베르그송과 방법상의 유사성이 현저하지만, 그 영향 관계를 확립해보려는 연구자들의 다양한 시도에도 불구하고, 직접적인 영향관계를 확립할 근거는 발견되지 않았다.[12] 그러나 그녀가 속한 블룸즈베리 그룹의 당시의 지적 분위기를 통해서 시대의 정신과 같은 것으로서 간접적으로 영향을 받았을 가능성은 충분히 인정되고 있다. 울프는「과거의 단상」(A Sketch of the Past)에서, 유년기부터 이어져 온, 세계에 대한 자신의 직관은 아주 본능적이고 주어진 것으로 보이지 자신의 의지로 만든 것 같지 않다고 주장한다.[13] 이를 참고하면 베르그송과의 유사성은 일찍부터 이미 형성되어 있었던 성향으로 보인다.

---

11) Arnold Hauser, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, 백낙청, 염무웅 공역,『문학과 예술의 사회사-현대편』, (창작과 비평사, 1999), p.225.

12) 울프는 홀트비(Winifred Holtby)에게 자신이 베르그송을 읽지 않았다고 언급했으며, 레오나드 울프(Leonard Woolf)가 해플리(James Hafley)에게 보낸 편지에도 마찬가지로 기록된 것으로 보고된다. 틴돌(Tindall)은 울프 자신이 홀트비에게 했던 언급을 소개한 다음, 블룸즈베리에서 베르그송 철학이 유행하고 있었다는 사실과, 울프의 올케인 캐린 스티븐(Karin Stephen)이 베르그송 연구서인『생각의 남용』(*Misuse of the Mind,* 1922)을 출판한 사실을 환기시키고, 베르그송주의자와 10분만 대화하면 충분히 베르그송의 사상을 전수받을 수 있을 것이며, 베르그송을 읽었든지 읽지 않았든지 간에, 울프는 베르그송의 사상에 친숙해 있었던 것 같고, 개념, 논리, 성격, 영원한 시간에 대한 베르그송의 적대감과 흐름에 대한 베르그송의 성심을 울프의 소설들이 반영하고 있다고 주장한다.[William York Tindall, *Forces in Modern British Literature* 1885-1946 (New York: Books for Libraries Press, 1980), p.305.] 또한 해플리는 작가 울프가 베르그송을 전혀 읽지 않았다고 확신하는 레너드 울프의 편지를 언급하며, 자신은 거기에 동의하기 어렵다는 견해를 보이고, 이러한 해플리의 견해를 소개하는 길리즈도 해플리의 견해에 동의하고 있다.[Mary Ann Gillies, *Henri Bergson and British Modernism* (McGill-Queen's University Press, 1996), p.195.] 이밖에도 울프의 작품에서 베르그송적인 경향을 주시한 비평가로 플로리스 들라트르(Floris Delattre)가 있으며, 장 기게는 울프가 베르그송의 사상을 간접적으로 조금 접한 것으로 주장한다.[Jean Guiguet, *Virginia Woolf and her Works* (Harcourt Brace Jovanovich, 1976), p.33.] 한편 그라함(John Graham)은 이들과는 반대로 울프가 베르그송의 영향을 별로 받지 않은 것으로 주장한다.[Mary Ann Gillies, *Henri Bergson and British Modernism* (McGill-Queen's University Press, 1996), p.107.]

13) "This intuition of mine--it is so instinctive that it seems given to me, not made by me--has certainly given its scale to my life ever since I saw the flower in the bed by the front door at St Ives." [Virginia Woolf, *Moments of Being* (London: Hogarth Press, 1978), p.72.]

울프가 베르그송의 저술을 직접 읽었다는 기록은 찾아 볼 수 없으나, 프루스트의 작품에 대해서는 저서 및 일기, 편지, 일화 등에 남아 있는 기록들을 볼 수 있다. 울프는『야곱의 방』(*Jacob's Room*)의 집필을 끝낸 1922년 10월부터 프루스트의 작품을 읽기 시작하여[14] 대단한 애착과 찬사에 넘치는 기록들을 남겼다.[15] 1922년의 한 편지에서 울프는, 그 누구도 프루스트처럼 그렇게 자신의 언어 신경을 자극하기는 어렵다고 쓰고 있으며,[16] 프루스트의 글에서 깊이 자리 잡고 있는 동질감과 함께 절망감을 나타낸다. 이러한 사실들을 깊이 통찰하는 평자는 영향의 문제에 앞서 기질적 유사성과 관념 및 이론의 공통된 토대의 개발로 이루어진 복합적인 우연일치를 본다.[17]

프루스트와 울프의 작품들에 대한 기존의 논의들을 간략히 살펴보면, 문학작품에서 '시간'의 주제나 현대문학의 특징을 다루는 경우에 프루스트와 울프는 20세기 초두의 몇몇 다른 작가들과 함께 간략하게나마 거의 빠짐없이 언급되며, 이들 두 작가에 대한 본격적인 논의에서는 무엇보다도 주제적 유사성과 영향관계에 관심이 모아진다. 주제적 공통성으로서 대표적인 것은 시간과 기억이라는 주제이며, 그밖에도 자전적 요소나 예술의 창작이라는 문제 등을 들 수 있다. 영향관계에 대

---

14)『야곱의 방』(*Jacob's Room*)의 출판(1922년 10월 27일)이 임박한 10월 4일의 일기에 프루스트를 읽기 시작하는 것으로 기록하고 있다. [Virginia Woolf, *A Writer's Diary*, ed. Leonard Woolf (Harcourt Brace & Company, 1973), p.50.]

15) 대표적인 예로는『댈러웨이 부인』(*Mrs. Dalloway*)의 발간(1925년 5월 14일) 직전의 1925년 4월 8일 일기를 들 수 있다. "I wonder if this time I have achieved something? Well, nothing anyhow compared with Proust, in whom I am embedded now. The thing about Proust is his combination of the utmost sensibility with the utmost tenacity. He searches out these butterfly shades to the last grain. He is as tough as catgut and as evanescent as a butterfly's bloom. And he will, I suppose, both influence me and make me out of temper with every sentence of my own." [Virginia Woolf, *The Diary of Virginia Woolf,* vol. 3, ed. Anne Olivier Bell (Harcourt Brace & Company, 1977), p.7; Virginia Woolf, *A Writer's Diary*, ed. Leonard Woolf (Harcourt Brace & Company, 1973), p.71.] 울프는 프루스트에 대한 찬사와 더불어 자신의 작품을 그에 견주어서 성찰한다. 그리고 후속 작품들에서 여러 가지 프루스트적인 울림을 볼 수 있다. 바로 다음 작품인『등대로』(1927)에서는 자전적 요소, 외부시간과 내면시간의 대비, 시간의 파괴력에 저항하는 예술작업 등 여러 가지 면에서 프루스트의 작품과 공통된 주제들을 채택하고 있다.

16) 1926년 5월 6일 R. 프라이(R. Fry)에게 보낸 편지에 다음과 같이 말했다. "Scarcely anyone so stimulates the nerves of language in me."[*The Letters of Virginia Woolf, vol. 2, 1912-1922 : The Question of Things Happening* (London: Hogarth, 1976), p.525.] 같은 해 프라이에게 보낸 또 다른 편지에서는 "My great adventure is really Proust. Well−what remains to be written after that?" 라고 쓰고 있다. [같은 책, p.565.]

17) Jean Guiguet, *Virginia Woolf and her Works* (Harcourt Brace Jovanovich, 1976), p.247.

해서는, 울프의 일기나 편지 등에서 확인할 수 있듯이, 울프가 프루스트 작품의 애독자였으며 프루스트 작품의 독서로부터 자극받아 작가적 자기성찰의 방향으로 고무되었다는 점에서, 그리고 울프가 시간과 기억이라는 주제를 본격적으로 작품에 도입한 것이 프루스트의 작품에 본격적으로 관심을 보인 시기 이후였다는 사실에서 프루스트로부터의 영향에 대한 관심으로 이끈다. 그러나 시간이라는 주제에 대해서는 당시의 지성사적 분위기 또한 배제할 수 없다. 이러한 몇몇 요소들이 개입되어 지금까지 대체로 합의를 보이는 견해는, 울프 자신의 고유한 지적 성향과 그 당시의 지성사적 분위기에 의해서 스스로 이미 정향된 토대 위에, 프루스트의 작품에서 받은 지대한 애착이 고무적으로 작용했다는 것으로 정리된다.

지금까지 프루스트와 울프를 각각 독립적으로 연구한 사례는 열거할 수 없을 정도로 엄청나게 많으며, 세계 곳곳에서 끊임없이 계속되고 있다. 이렇게 독립적으로 연구하는 경우에 울프에 대한 연구 가운데 의식이나 시간에 관계되는 경우는 프루스트를 참고하는 경향이 강한 반면, 프루스트에 대한 연구에서는 울프에 대한 언급을 필요로 하는 경우는 거의 없다. 따라서 이들 두 작가에 대한 비교를 포함하고 있는 연구서는 다소 기이한 분포를 보인다.

『문학의 시간』(*Time in Literature*)에서 한스 마이어호프(Hans Meyerhoff)는 시간이라는 문제가 경험 세계에서의 논의와 과학적 논의 간에 서로 가장 두드러지게 대립되는 문제라고 지적하면서, 문학에서의 시간을 자연과학에서 다루는 시간과 구분하여 경험세계, 특히 실존적 경험의 맥락에 관계시킨다. 그러할 때 문학이 다루는 시간은 의식에 직접 주어진 것으로서, 그리고 역학이나 물리학에 포함되는 것으로서가 아니라 인간의 삶 속에 포함되는 것으로서의 시간을 분석하는 것이라는 의미에서 항상 '베르그송적'이었으며, 문학에서의 시간은 자아와 불가분한 관계 속에서 각각 순간들과 경험들을 응축시킴에 있어서 자연계의 물리적 인과율이 아니라, 베르그송이 주장하는 역동적 상호침투성에 기반하는 것으로 주장한다.[18] 나아가서 그는 문학에서 시간과 긴밀한 자아의 해명이 잃어버린 시간의 탐구에 연결되는 것으로 본다. 즉 기억의 창조성, 자아의 적극적이고 조정적인 기능으로서의 기억에 의해서만 자아는 경험적으로 회복될 수 있다는 것이다. 그리고 이 문제의 해결에 있어서 프루스트가 괄목할 만한 공헌을 한 것으로 주장하며, 『잃어버린

18) Hans Meyerhoff, *Time in Literature* (University of California Press, 1974), pp.1, 10.

시간을 찾아서』를 독특한 기록물로 간주한다. 그 이유는 자아의 재구성이 경험적 시간의 재포착과 어떻게 상응하는가를 드러내는 점, 그리고 시간과 자아의 탐구가 기억에 독특한 기능을 부여하고 한 인간의 상이한 기억내용 간의 연속감을 보여주는 방법을 채택한 점에 있다. 마이어호프에 의하면 프루스트는 개인의 순간의 인상들이 개개로 분리되고 상이하고 불연속적이라는 것, 즉 그 인상들이 고립되고 봉쇄되고, 유동하지 않고, 오로지 그것만으로서 포착되고, 타자와의 관계를 상실하는 것이라는 사실을 전제로 받아들였기 때문에 프루스트의 업적은 한층 더 괄목할 만한 것으로 주장한다.[19] 그는 버지니아 울프의 작품에 대해서는 시간 경험의 주관적 상대성과, 특별한 순간으로부터 생기는 지속, 그리고 사물세계에서도 지속이 있다고 보는 점 등에 유의한다.

하베나 리처(Harvena Richter)의 「버지니아 울프: 내면으로의 여행」(*Virginia Woolf: The Inward Voyage*)은 울프의 주관적 방식에 대한 연구서다. 하지만 리처는 프루스트의 『잃어버린 시간을 찾아서』의 첫 두 권이 출판된 1913년에 특별한 의미를 부여하는 것으로 서문을 시작한다. 그 해는 조이스와 울프의 첫 소설 집필이 끝나는 시기이기도 하기 때문이다. 프루스트의 과거 탐구와 조이스의 의식 탐사를 그는 심리소설의 이정표로 간주하며, 이들에 비해서 울프의 첫 소설 『출항』(*The Voyage Out*)은 일반적으로 관습적인 것으로 간주되어 왔으나 거기서 다루는 내적 실재 및 살아낸 경험의 정수는 이전의 어느 소설가보다 더 깊이 나아가는 것으로 주장한다. 그와 같이 울프를 평가하는 가운데서 종종 프루스트를 울프의 모티프들의 원천으로서 혹은 비교항으로서 언급하고 있다. 예를 들면 인격에 대한 울프의 견해에 대해서 아마도 프루스트로부터 배웠을 것으로 추측하며,[20] 울프가 프루스트로부터 배우고 또한 자기 스스로 관찰함으로써 인물들이 대상을 보는 방식에 사고과정이 얼마나 영향을 미치는가를 보여주는 것으로 간주한다. 그는 또한 울프의 소설에서는 순간이 중심이 되는 반면, 프루스트는 등장인물과 스토리의 가치에 더 관심가지는 것으로 주장한다.

폴 리쾨르(Paul Ricoeur)의 『시간과 이야기』(*Temps et Récit*)는 시간에 대한 이론과 이야기에 대한 이론을 각각 검토하고 양자를 종합함으로써 고대로부터 있어 온

19) 같은 책, p.47.
20) Harvena Richter, *Virginia Woolf: The Inward Voyage* (Princeton University Press, 1970), p.36.

시간이라는 난제를 이야기 구성의 서술성이 갖는 매개적 기능을 통해서 해결하고자 한다. 미메시스 I, II, III이라는 시간 표상의 3단계를 기초로 하여, 시간은 이야기에 의해서 분절되는 한에서 인간적인 것이 되며, 이야기는 시간 체험의 특징들을 묘사하는 한에서 의미를 갖는 것으로 주장한다. 그리고 이러한 자신의 이론을 위해서 프루스트의 『잃어버린 시간을 찾아서』와 울프의 『댈러웨이 부인』과 토마스 만의 『마의 산』을 분석한다. 여기서 리쾨르는 프루스트의 『잃어버린 시간을 찾아서』가 시간에 관한 이야기로서 표본적 가치를 갖는다고 본다. 『댈러웨이 부인』에 대해서는 그물처럼 이어진 지하통로야말로 이 작품에서의 시간 경험으로서, 그 경험은 복잡하고 불안정한 어떤 관계를 통해서 기념비적 시간과 대면하는데, 이 후자는 시계시간과 권위의 형상 간의 공모에 근거하는 것으로 주장한다. 이 작품에서 드러나는 내적 시간에 대하여 리쾨르는 베르그송적 지속의 의미보다 순간의 분출에 더 의미를 둔다.

제너비에브 로이드(Genevieve Lloyd)의 『시간 속의 존재: 철학과 문학에서 자아와 화자』(*Being in Time: Selves and Narrators in Philosophy and Literature*)는 시간과 기억, 의식 및 자아정체성 등의 관계를 다루는 가운데 프루스트와 베르그송의 관계, 울프와 프루스트의 관계를 구체적으로 논하고, 서사기법에 있어서, 그리고 이야기되는 현재와 기억되는 과거 사이에 얽혀있는 시간 층의 범위에 있어서, 울프가 프루스트보다 훨씬 멀리 나아가는 것으로 주장한다.

엘리자베스 M. 쇼어(Elizabeth M. Shore)의 「버지니아 울프, 프루스트, 그리고 『올랜도』」 (Virginia Woolf, Proust, and *Orlando*)는 이들 두 작가의 영향관계에 대한 비평가들의 입장을 종합 검토하고, 프루스트의 소설과 울프의 『올랜도』(*Orlando*)에서 시간 특히 순간과 기억의 문제를 비교한다. 울프에 대한 프루스트의 영향에 대하여 비평가들이 보이는 견해를 극단적 긍정과 부정, 그리고 그 사이에 위치하는 견해로 분류하고 지금까지의 증거들로 보아 두 극단적인 주장에 대하여 설득력이 없는 것으로 평가한다. 그리고 대부분의 비평가들은 두 극단 사이 어딘가에 자리잡고 두 작가의 작품들 사이에 주제적 유사성에[21] 주목하는 것으로 주장하며, 그

21) 여기서 언급되는 주제들은 개인의 마음에 대한 연대기적 시간의 관계, 한 개인 내부에 공존하는 상이한 '자아들', 양성애 및 동성애의 가능성, '특권적 순간' 혹은 '비전의 순간'에 실재의 지각 및 그러한 지각을 재창조하는 데서 예술의 중요성 등이다. [Shore, Elizabeth M. "Virginia Woolf, Proust, and *Orlando*", *comparative-Literature* vol.1, 31 No.3. Summer, 1979,

런 유사성들은 우연일치적인 기질의 유사성에 기인하거나 20C초에 만연했던 유럽의 사상적 풍토에 기인할 것이라고 영향관계를 정리한다. 나아가서 울프가 프루스트의 작품으로부터 대단히 영향을 받았다고 볼 수는 없다고 제한하는 가운데, 환상전기 『올란도』(*Orlando*, 1928)에서 울프가 『잃어버린 시간을 찾아서』를 접한 흔적들에 대하여 탐구하고 특히 기억에 관계되는 특정 순간의 묘사에서 부분적으로 프루스트의 영향에 기인할 개연성이 큰 것으로 주장한다.

미셸 디온(Michel Dion)의「시간-기억의 변증법과 지속-순간의 변증법 사이: 대화적으로 본 마르셀 프루스트와 버지니아 울프」(Between the Dialectics of Time-Memory and the Dialectics of Duration-Moment: Marcel Proust and Virginia Woolf in dialogue)는 프루스트의『잃어버린 시간을 찾아서』와 울프의『댈러웨이 부인』(*Mrs. Dalloway*) 및『등대로』(*To the Lighthouse*)를, 영향관계를 떠나서, 전적으로 시간의 문제(시간 개념을 묘사하는 방식)에 한정시켜 연구한다. 그는 프루스트와 울프가 시간성에 대하여 아주 상이한 관점을 사용하는 것으로 주장한다. 시간에 대한 이러한 관점의 차이를 디온은 각각 '시간과 기억의 변증법'과 '지속과 순간의 변증법'으로 규정하고, 프루스트에 대해서는 기억현상들(기억, 망각)에 긴밀히 연결되지 않고는 시간에 관해 타당한 어떠한 언급도 불가능하며, 울프에 대해서는 인간의 실존 전체를 통해서 다양한 유형의 순간들(짧은 지속) 속에서 전달되는 내용과 긴밀히 연결되지 않고는 (과거 ,현재, 혹은 미래의) 지속에 대해서 어떠한 타당한 언급도 불가능한 것으로 주장한다.[22]

본 논문은 프루스트와 울프의 작품에 대한 이러한 논의들을 참고하고, 특히 영향관계를 떠나서 프루스트와 울프의 시간 의식 그 자체를 대비시키는 디온의 논의에 주목하되, 거기서는 다루고 있지 않은 시간의 여러 양상들을 포함하여 비교하고 각 작가의 시간의식이 작품의 구성 및 서술 방식과 어떻게 상관적인가를 탐구한다.

이를 위하여 본론의 첫째 장인 제 2장에서 시간 의식을 세계 인식과의 관계 속에서 탐구한다. 특히 차이를 수용하는 방식을 비교함으로써 각각 전체성과 개성의

---

p.232.]

22) Michel Dion, "Between the Dialectics of Time-Memory and the Dialectics of Duration-Moment: Marcel Proust and Virginia Woolf in dialogue", *Analecta Husserliana* LXXXVI(2007), pp.155-169.

다양화라는 상반되는 지향성 및 가치관을 파악한 다음, 세계 인식과의 상관속에서 시간의 여러 국면들에 대한 상이한 선택을 알아본다.

이 두 작가는 세계의 인식에 있어서 표면이나 외양이 아니라 그 아래 심연 혹은 그 배후를 통해서, 그리고 공간뿐만 아니라 시간을 통해서 보고자 하는 점에서 공통된다. 그러나 울프는 세계를 전체성의 관점에서 통합적으로 인식하는 반면, 프루스트는 차이와 구분의 관점에서 부분 그 자체에 의미를 둔다는 점에서 상반된다. 이어서 차이를 수용하는 방식에 대한 비교를 통해서, 울프가 갈등과 부조화를 해소하여 조화롭고 온전한 하나의 전체로서의 세계를 지향하는 반면, 프루스트는 차이를 극대화함으로써 서로의 개성과 고유성을 강화하고 이로써 세계의 다양화를 지향하는, 서로 상반되는 세계관을 파악한다.

프루스트가 세계를 인식하는 '차이'의 으뜸가는 기준은 시간으로서, 작품 세계는 화자의 시간경험에 따라서 배치되고 분할되어, 각각 시간의 틀 속에 가두어지며, 또한 역으로 그와 같이 분할되는 갖가지 내용물들로 하여 시간의 질적 차이가 구체적으로 인식된다. 울프 또한 시간성을 '존재'와 '비존재'로 나누고 '존재의 순간'을 중심으로 작품을 창작하였다는 사실에서 시간성의 질적 차이가 이들 두 작가의 작품 창작에 바탕이 되고 있음을 알 수 있다. 이어서 두 작가의 작품에서 기본이 되는 시간 인식을 회고적 관점과 현재적 관점, 계기적 흐름으로서의 시간과 동시적 순간, 점진성과 동시성 등으로 서로 대비시켜 고찰하고, 인간에게 별도의 고유한 감각 기관이 구비되어 있지 않은 시간을 구체적으로 인식시키기 위해서 각 작가가 택하는 방법으로서, 프루스트에서 공간적 비유와 인물의 변화를 통한 시간 인식과, 울프에서 시계의 타종을 통한 현재시의 지각 방식을 살펴보는 가운데 두 작가의 시간의식을 서로 비교한다.

이와 같이 각자의 세계 인식 및 시간 인식을 비교한 다음, 제3장에서는 시간의식을 작품의 구성 및 진행 방식과 관련하여 비교한다. 프루스트의 창조적 지성은 분석적 직관으로 분할하고 병치시키는 방식을 주로 사용하며, 울프는 종합적 직관에 의해서 흩어져 있는 것을 연결하고 결합하고 수렴하는 방식을 사용한다. 두 작가의 창조적 지성의 본질적인 구조의 표출이기도 한, 분할과 결합, 수렴과 확산, 병치와 교차 등의 대비를 통하여 각 작가의 시간 의식이 이루어내는 작품 세계의 시간 구조와 의미를 서로 비교한다. 존재의 순간을 기초로 결합하고 수렴하는 울프

의 시간 구조가 밀도 있는 시간의 소우주를 이룬다면, 프루스트의 세계는 분할과 확산, 차이와 변화, 개성의 다양화 등으로 시간의 대우주를 이루는 것으로 서로 대비된다.

제4장에서는 두 작가의 작품에 나타나는 내적 시간 경험에 대하여, 베르그송(Henri Bergson)의 시간 철학을 참고하여 직접적 간접적으로 비교한다. 베르그송 철학의 이원론적 구조와 지속 이론의 기본 개념들을 바탕으로 두 작가의 작품에 나타나는 지속의 성격을 비교하고, 베르그송의 기억 이론을 참고하는 가운데 과거가 현재 속에 소생하는 내적 시간 경험으로서의 기억에 대하여, 특히 프루스트의 무의지적 기억의 특수성에 유의하면서, 두 작가의 작품에서 기억 현상을 서로 비교한다.

결론의 장에서는 지금까지 비교해온 내용들을 토대로, 작가가 자신의 세계관을 구현하기 위한 작품세계의 창조과정에서 시간의식이 구성방식이나 서술 방식에 대하여 어떻게 긴밀히 작용하는가를 두 작가 서로간의 대조를 통해서 종합적으로 검토한다.

II. 세계의 인식과 시간

II-1. 공통된 관심사로서 시간

일생을 통한 문학 창작에 대한 프루스트의 열의는 하나의 대작 속으로 결정되어 있다.『잃어버린 시간을 찾아서』(*A la Recherche du Temps Perdu)*는 엄청난 규모 속에 방대한 주제들과 내용들을 다룸에도 불구하고, "오랜 시간, 나는 이른 시각에 잠자리에 들었다."(LONGTEMPS, je me suis couché de bonne heure)에서 시작하여, "시간 속에서"(...dans le Temps)로 끝나는 첫 단어부터 끝 단어까지 작품 전체를 관통하는 주제는 시간이다. 소설의 마지막 부분에서 인생화집의 기획에 반드시 담아내고자 하는 내용으로서, 역시 중요한 다른 것들을 담아내지 못한다고 해도 최후에도 양보할 수 없는 내용은, "몸의 길이가 아니라 세월(ses années)의 길이를 가진" 존재로서의 인간과,[23] 우리와 분리되지 않는 지나간 시간의 관념이며, 작품을 완성시킬 시간이 남아 있는 한 우선적으로, "공간 속에 마련된 아주 한정된 자리 옆에, 그와는 반대로 한없이 연장된 자리를 '시간' 속에서 차지하는" 존재로서의 인간을 그려내고자 한다.[24] 전체 작품의 끝에서 다시 그 시초를 환기시키는 순환구조를 이루고 있는[25] 이 작품에 대하여, 뿔레(G. Poulet)는 책 전체가 하나의 거대한

---

23) "du moins ne manquerais-je pas d'y décrire l'homme comme ayant la longueur non de son corps mais de ses années, comme devant, tâche de plus en plus énorme et qui finit par le vaincre, les traîner avec lui quand il se déplace:"[III 1046.]

24) "적어도 내 작품을 완성시키기에 충분히 긴 시간이 내게 남아 있다면, 우선 거기에, (괴물과 비슷하게 만들지도 모르지만) 공간 속에 마련된 아주 한정된 자리 옆에, 그와는 반대로 한없이 연장된 자리를–세월 속에 던져진 거인들처럼, 여러 시기 사이의 간격이 아무리 큰들, 그 사이에 수많은 나날들이 와서 자리 잡는 여러 시기에 동시에 닿기 때문에--'시간' 안에 차지하는 존재로서의 인간을 반드시 그릴 것이다"(Du moins, si elle m'était laissée assez longtemps pour accomplir mon oeuvre, ne manquerais-je pas d'abord d'y décrire les hommes (cela dût-il les faire ressembler à des êtres monstrueux) comme occupant une place si considérable, à côté de celle si restreinte qui leur est réservée dans l'espace, une place au contraire prolongée sans mesure -- puisqu'ils touchent simultanément, comme des géants plongés dans les années, à des époques si distantes, entre lesquelles tant de jours sont venues se placer -- dans le Temps.) [III 1048.]

25) Gaetan Picon,『프루스트 읽기』, 남수인 역(문학과 지성사, 1992), p.21; 김희영, "마르셀 푸르스트-외국문학연구의 현 단계",『외국문학』(1985년 봄호), p.374.

공명상자를 이루는 가운데 개인의 시간의 온갖 양상들은 물론, 과거로 거슬러 그 기원에 이르기까지 프랑스의 사상이 갖는 모든 시간이 다시 발견되는 것으로 주장한다.[26]

울프의 소설에서도 시간이라는 주제는 소설 전체에서 나타나고 있다. J. 그레함(J. Graham)은 울프의 소설에 나타나는 두 세계 간의 명백한 이원적 갈등의 양상에 주목하여,[27] 그녀가 초기의 소설들에서부터 두 종류의 시간--즉 한편으로는 과거 현재 미래라는 선적인 시간과, 다른 한편으로는 마음의 시간--과 직결되는 두 세계 간의 명백한 이분법에 초점을 두고서 문제를 제기하여 중기의 소설들인『댈러웨이 부인』(*Mrs. Dalloway*)과『등대로』(*To the Lighthouse)*에서 성공적으로 해결해보이고 있다고 주장한다. 또 커머(S. Kumar)는 울프에게서 시간은 거의 지각의 한 방식으로, "모든 현상을 그 진정한 의의 및 관계 속에 이해하기 전에 증류하는 필터"라고 주장하고,[28] 울프의 소설 창작 전체 과정을 전통적인 시간관으로부터 점차 베르그송적 지속으로 나아가는 과정으로 해석하며,[29] 울프의 다양한 문학적 실험들이 시간의 경과와 그 축적인 지속의 느낌을 제대로 나타내기에 적합한 표현매체를 찾기 위한 노력이라고 간주한다.[30] 이와 같이 창작 활동의 처음부터 끝까지 계속해서 시간의 문제를 담고 있다고 평가되는 울프의 소설 창작은 인생을 공간 속에서 마련되는 제한적인 장소보다 훨씬 더 중요한 시간 속의 한 장소를 차지하는 모습으로 그려내고자 한 프루스트의 창작활동 만큼이나 시간의 문제와 긴밀한 관계를 맺고 있다.

이와 같이 시간에 대한 의식은 프루스트와 울프의 소설들에 공통되는 중요한 주제이지만, 두 작가가 그려내는 시간의 전망은 상이하다. 의식의 흐름 기법을 따르는 울프는 등장인물들의 의식 한가운데 자리 잡고 인상들이 쏟아지는 대로 기록

---

26) G. Poulet,『프루스트의 문학세계』, 조종권 편역 (청록출판사, 1996), p.344.

27) "In all her novels, Mrs Woolf is troubled by the apparent dualistic conflict between these two worlds, in which the data of one frequently contradict the data of the other" [John Graham, "Time in the Novels of Virginia Woolf" vol.18 of *University of Toronto Quarterly* (1949), p.186; Jacqueline Q. M. Latham, ed., *Critics on Virginia Woolf*, (Coral Gables, Fla., University of Miami Press, 1970), pp.28-29.]

28) Shiv Kumar, *Bergson and the Stream of Consciousness Novel* (New York University Press, 1963), p.68.

29) 같은 책, pp.71-86.

30) 같은 책, p.69.

하고자 하는 반면, 프루스트는 이미 살아온 시간을 회고적으로 조망하는 가운데[31] 시간의 실체를 가시적으로 형상화해 내고자 한다. 각각 유동적이며 생성 중인 시간과 이미 완성된 시간을 다루는 작품들은 시간에 대한 감각에 있어서 매우 상이할 수밖에 없을 것이다. 따라서 프루스트의 시간성에는 기억 현상이 중요한 항으로 도입되고, 울프에서는 시간의 흐름 가운데서 순간의 포착이 관건이 된다. 그리고 이 모두는 시간적 존재로서의 인간 실존의 조건, 즉 일회적인 생, 덧없는 시간에 대한 도전으로서의 의미를 지닌다.

II-2. 세계의 인식

『잃어버린 시간을 찾아서』가 최초로 간행될 무렵[32] 작품 전체를 3부로 구상하고 그 각각의 부제를 '이름의 시절' '말의 시절' '사물의 시절'로 고려한 데서 짐작할 수 있듯이, 『잃어버린 시간을 찾아서』는 시간과 함께 세계에 대한 인식의 변화를 담고 있다. 그리고 그와 같은 변화는 시간의 세계를 살아가는 의식 존재로서의 본질에 관계되고 있다.

어린 시절의 화자는 사람이든 고장이든 모든 대상들을 이름과 결부시켜 인식하고, 미지의 대상에 대해서는 이름을 통해서 꿈꾼다. 그러나 이름만을 통한 동경은 대상을 미화하고 '상상력의 자유로운 기쁨'을 부풀림으로써 실망을 안겨줄 뿐만 아니라, 이름은 지성의 어떤 관념에 호응하여, 그것과 상관없는 모든 것을 제거시켜버리거나 [33] 유동적이고 가변적인 실재를 부동하게 고착시킴으로써 오도하기도 한다.[34] 다음으로 고유명사가 아닌 일반적인 말을 통해서 세계를 인식하는 청

---

31) 과거시간에 대한 회고적 조망일지라도, 인물이 과거를 회상할 때조차도 서사는 미래를 향해 나아감으로써 '과거 속의 미래'라는 형태가 생겨난다. 폴 리쾨르는 이 점에 대하여 주인공의 목소리와 화자의 목소리 간의 구별의 중요성을 지적하고 있다.[Paul Ricoeur, *Temps et Recit* II (Seuil, 1984), p.198. 김한식, 이경래 공역, 『시간과 이야기 2』 (문학과 지성사, 2000), pp.278-279.]

32) 1913년 11월에 제 1권 초판이 간행되었다.

33) "Les noms qui désignent les choses répondent toujours à une notion de l'intelligence, étrangère à nos impressions véritables, et qui nous force à éliminer d'elles tout ce qui ne se rapporte pas à cette notion."[I 835.]

34) "우리의 잘못은 사물을 있는 그대로, 이름은 쓰인 그대로, 사람들은 사진과 심리학이 **부동**의 관념을 제공하는 대로 제시한다는 것이다. 그러나 실제로는, 우리가 평소에 지각하는 것

년기에 화자는 특히 사교계의 대화의 분석에 몰두함으로써, 언어의 진실은 흔히 표면에 있는 것이 아니라 배후에 숨어 있으며, 때로 표면은 진실과 정반대로 나타나는 '음화'와 같은 것으로 인식한다. 그리하여 결국은 실제의 사물에서 받는 인상만을 진리의 기준으로 삼게 된다.

> 삶에 의해 마음속에 남은 사념은 어떤 사념이건, 그 물질적인 형상, 곧 그것이 마음속에 찍은 인상의 자국이, 어디까지나 그 사념의 필연적 진실성을 보증한다. 순 지성에 의해 형성된 사념에는 논리적인 진리, 가능한 진리밖에 없고 그와 같은 사념의 선택은 임의로 할 수 있다....인상만이, 비록 그 내용이 아무리 빈약할지라도, 진리의 기준이다. 그러므로 인상이야말로 정신에 의해서 파악될 가치가 있는 유일한 것이니,...
>
> De quelque idée laissée en nous par la vie qu'il s'agisse, sa figure matérielle, trace de l'impression qu'elle nous a faite, est encore le gage de sa vérité nécessaire. Les idées formées par l'intelligence pure n'ont qu'une vérité logique, une vérité possible, leur élection est arbitraire...Seule l'impression, si chétive qu'en semble la matière, si insaisissable la trace, est un critérium de vérité, et à cause de cela mérite seule d'être appréndée par l'esprit ,...[35)]

그러나 사물의 인상 역시 대상이 건네어오는 신호로서, 그것의 참된 의미를 해독하는 것은 그 순간으로서는 불가능하고 후일로 지연되어가며, 『잃어버린 시간을 찾아서』에서 세계의 인식은 흔히 시간을 통과함으로써만 이루어진다.

『잃어버린 시간을 찾아서』에서 묘사되는 대상은 어떤 것이나 표면 혹은 외양 그 자체에 머물지 않는다. 하나의 개체를 바라보고 있더라도 화자의 사고 속에서는 언제나 하나가 아니라 공간적 형태와 시간적 형성물을 함께 본다.[36)] 그래서 대상을 바라보는 시각은 항상 심연으로 향하며, 대상의 외양 혹은 표면과 깊이의 관계가 시간의 문제에 적용될 때는 현재와 과거의 관계로 치환된다. 이와 같이 『잃어버린 시간을 찾아서』에서 프루스트는 공간을 통해서뿐만 아니라 반드시 시간을

은 전혀 그렇지 않다. 우리는 세계를 완전히 거꾸로 보고, 듣고, 생각한다. 귀로 들은 대로 한 이름을 반복하다가, 마침내 경험이 우리의 오류를 수정하지만, 언제나 꼭 그런 것은 아니다." [III 573.]

35) III 880.

36) A. A. Mendilow, *Time and the Novel* (New York: Humanities Press, 1965), p.141.

통해서 인식하도록 끊임없이 시간의 실재를 환기시키고, 궁극에는 모든 것을 시간 속에서 바라본다.

울프는 아홉 편의 소설을 통해서 끊임없이 삶의 본질을 추구하고 자아를 탐색한다. 울프가 느끼는 생은 불분명하고 유동적이며, 사람들 서로 간에 드러나는 부분은 극히 일부분일 뿐이다.[37] 이러한 세계의 인식으로부터 울프 역시 초기 소설에서부터 표면을 꿰뚫어 보고, "대상의 배후에 있는 무언가를 발견하고자" 함을 볼 수 있다.[38] 이는 프루스트의 화자가 마주치는 사물이 감추고 있는 것을 탐구하려는 것, 그 인상이 건네는 기호를 해독하려는 것과 유사하다. 이렇게 불분명한 인식 속에 인간들의 관계의 진실은 엄밀히 말해서, 혼자 있어도 결코 혼자가 아니며 타인들과 함께 있어도 진정한 의미에서 함께도 아니라는 것이다.[39] 서로에게 보이는 것이라고는 빙산의 일각 혹은 심지와도 같은 한 점일 뿐이다.[40] 이러한 세계 인식으로부터 울프의 작품 속의 소설가는 불분명하고 유동적인 삶과 대상의 배후에 있는 본질을 추구하고 일상의 언어로 표현하기 힘든 것, 나아가서 '침묵'의 세계, 인간 내면의 신비를 그려내고자 하고,[41] 흩어져 있는 것들을 연결시키는 일 혹은 고독한 존재들의 통합을 추구한다. 그러나 이러한 울프의 세계 인식은 현실적으로는 비극적 그림자를 짙게 드리우고 있다. 특히 첫 소설에서는 그러한 통합의 시도는 죽음과 함께 성취된다.[42] 중기 대표작『등대로』에서 램지 부인은 영속될 순간

---

37) "Life is not a series of gig lamps symmetrically arranged; but a luminous halo, a semi-transparent envelope surrounding us from beginning of consciousness to the end." Virginia Woolf, "Modern Fiction", *The Common Reader* (London: The Harcourt, Brace & World, Inc., 1953), p.154. "What solitary icebergs we are, Miss Vinrace! How little we can communicate!" "How little, after all, one can tell anybody about one's life?" [Virginia Woolf, *The Voyage Out* (London, The Hogarth Press, 1990), pp.74, 83-84.]

38) "We want to find out what's behind things, don't we?--Look at the lights down there,...scattered about anyhow. Things I feel come to me like lights....I want to combine them...." [Virginia Woolf, *The Voyage Out* (London, The Hogarth Press, 1990), p.266.]

39) "The truth of it is that one never is alone, and one never is in company,..." [Virginia Woolf, *The Voyage Out* (London, The Hogarth Press, 1990), p.125.]

40) 울프가 표면의 대상에서 택하는 것은 한 점을 중심으로 소용돌이치는 원들이 퍼져나가듯 형상화된다. 이와 같은 울프의 창조적 특징은 시간의 차원에서는 한 순간과 그것의 확장으로서 동시성으로 치환해 볼 수 있다. 예를 들어『댈러웨이 부인』에서 자동차 바퀴의 파열음과 같은 사건의 한 순간을 통해서 행인들의 의식을 하나로 집결시킨다. 이 점은 프루스트가 두 항의 관계를 선호하고 시간에서 두 순간의 관계를 채택하는 것과는 대비된다.

41) "I want to write a novel about Silence, the things people don't say. But the difficulty is immense" [Virginia Woolf, *The Voyage Out* (London, The Hogarth Press, 1990), p.262.]

42) "--this was death. It was nothing; it was to cease to breathe. It was happiness, it was perfect

을 창조함으로써 자신의 사후에도 남게 될 자들의 삶에 함께 짜여 들어가기를 염원한다. 그러나 제 2부(제 3절)에서는 인간의 그러한 노력이 회의적이라는 것이 드러나지만,[43] 제 3부에서는 예술 창작을 통한 가능성을 제시한다. 나아가서 울프는 마지막 작품에 이르기까지 통합적 비젼의 범위를 점점 확대해가며 전체성을 향한 노력을 보여준다.

이와 같이 어떤 인상이나 대상의 배후의 의미를 추구하는 점은 공통되지만, 프루스트의 화자는 하나의 개체를 바라볼 때도 그 대상을 사고의 영역에서 분할하여 담는 반면, 울프는 "두 가지가 하나인 것처럼"[44] 일체화시키거나 통합적으로 인식하기를 선호한다. 이러한 상이한 인식방식을 각각 차이에 의해 구별하는 정신과 '전체성'의 비젼에 주목하여 두 작가의 시각을 비교해 볼 수 있다.[45]

1) 프루스트의 구분 인식

프루스트에 의하면 사물의 부동성(浮動性)(l'immobilité des choses)은 "그 사물이

---

happiness. They had now what they had always wanted to have, the union which had been impossible while they lived...." [Virginia Woolf, *The Voyage Out* (London, The Hogarth Press, 1990), p.431.]

43) "But alas, divine goodness, twitching the cord, draws the curtain; it does not please him; he covers his treasures in a drench of hail, and so breaks them, so confuses them that it seems impossible that their calm should ever return or that we should ever compose from their fragments a perfect whole or read in the littered pieces the clear words of truth." [Virginia Woolf, *To the Lighthouse* (London: Harcourt, Brace & World, Inc., 1955), p.193.]

44) Virginia Woolf, *To the Lighthouse* (London: Harcourt, Brace & World, Inc., 1955), p.308.

45) 울프의 전체성의 추구는 일기나 회고록 등에서의 언급을 단서로 삼으며, 실제 작품 내용과 창작과정에 현저한 문제의식, 문제제기 및 해결 과정, 차이-다름을 수용하는 방식 상의 지향성을 통해서 확인한다. 프루스트의 경우는『스완네 집 쪽으로』(*Du Côté de chez Swann*)가 처음 출간될 당시의 편지들과, 화자의 철학적 사색, 논평적인 주장과, 해당 문제가 작품의 진행을 따라 전개되는 방식 등을 근거로 한다. 작품 속의 예술론이나『되찾은 시간』(*Le Temps Retrouvé*)의 말미에서 화자가 제시하는 작품의 기획에 대한 언급들은『스완네 집 쪽으로』가 처음 출판될 당시의 편지들을 통해서 확인되는 작가 프루스트 자신의 작품 기획과 어긋나지 않는다. 작품 속 인물의 관점 문제에 대해서는, 주요인물의 관점은 일단 작가의 찬반구분 이전에 관심과 주목의 대상이라는 점에서 고려한다. 특히 릴리 브리스코 같은 경우는 램지 부부의 이항대립항의 어느 한 편도 아니면서, 일기 기록에서 나타나는『등대로』의 자전성과 작품 속에서 몰두하고 있는 예술의 창작 등 여러 가지 정황상 작가의 대변인으로 인정된다. 그녀의 예술 창작 과정의 고심이나 예를 들면. "한 항아리에 쏟아 부은 물처럼, 뗄 수 없이 똑같은 것이 되게 하는, 자기가 숭배하는 대상과 하나가 되게 하는 묘수가 과연 있을까?"[Virginia Woolf, *To the Lighthouse* (London: Harcourt, Brace & World, Inc., 1955), p.79]와 같은 언급에서 볼 수 있는 전체성의 비젼 등으로부터 울프 자신의 입장과 동일시할 수 있게 된다.

다른 것이 아니라 그것이라는 우리의 확신, 우리 사고의 부동성"에 말미암은 것이며,[46] 사회적 인격이란 타인들의 생각이 만들어내는 것이다.[47] 『잃어버린 시간을 찾아서』에 나타나는 모든 것은 화자-주인공의 의식을 통해서 걸러져서 제시되고, 외부세계나 대상인물이나 사물도 주체와의 관계를 통해서, 특히 그의 시간경험을 통해서 배치된다. 작품에서 유년기 주인공에게 자기 방문 손잡이는 손으로 돌리지 않고서도 혼자 스스로 열리는 것같이 여겨질 정도로 그것을 다루는 것이 무의식적이 되었던 점에서 그에게는 세상의 다른 어느 문의 손잡이들과도 다르게 인식된다.[48] 이와 같이 특정 대상은 주체와의 관계에 의해서 같은 부류의 나머지 모든 것으로부터 분리되어 세상에서 유일무이한 존재로 인식되며, 『잃어버린 시간을 찾아서』의 세계는 이렇게 주관적이다. 작품의 서두에서 잠에서 깨어난 의식이 주위의 사물을 파악해 나가기 시작하는 첫 순간에는 어둠 속에서 모든 사물과 고장과 세월이 자아의 둘레를 빙글빙글 회전하다가 차례로 제 위치를 찾아서 배치된다. 이 묘사는 마치 혼돈으로부터 한 우주가 탄생하는 모습을 연상시키며 그 중심에는 주체의 의식이 위치해 있다. 그러나 또 한편으로는 어디서나 그와 같이 강하게 작용하는 주체의 의식이 대상의 실질에 대한 직접적인 접촉을 막는 요인으로 인식되기도 한다.

> 내가 외부의 사물을 볼 때 내가 그것을 보고 있다는 의식이 나와 그 사물 사이에 남아 있고, 얇은 정신적 가두리로 그것의 가장자리를 둘러쳐서, 나는 결코 그 사물의 질료에 직접 닿지 못하게 방해를 받았으며, 그 질료는 말하자면 내가 그것에 접촉하기 전에 증발해 버렸다.
>
> Quand je voyais un objet extérieur, la conscience que je le voyais restait entre moi et lui, le bordait d'un mince liséré spirituel qui m'empêchait de jamais toucher dirctement sa matière; elle se volatilisait en quelque sorte avant que je prisse contact avec elle, ...[49]

---

46) I 96.
47) I 19.
48) "Ce bouton de la porte de ma chambre; qui différait pour moi de tous les autres boutons de porte du monde en ceci qu'il semblait ouvrir tout seul, sans que j'eusse besoin de le tourner, tant le maniement m'en était devenu inconscient." [I 10.]
49) I 84.

나아가서 여러 차례 만난 대상은 그 동일한 대상의 매번 다른 인상에 의해서 각각 다른 이름을 붙여야 할 다른 존재인 것처럼 구별되는데, 이때 특히 동일한 대상에 대해서 매번 달리 느끼는 주체 자신의 시간에 따른 차이가 먼저 인식된다.

> 정확을 기하자면 나는 앞으로 알베르틴에 대해 생각을 하게 될 여러 개의 '나' 각각에게 다른 이름을 붙여 주어야 할 것이다. 나는 또 내 앞에 나타났던 여러 알베르틴에게도 각각 다른 이름을 붙여 주어야 할 것이다. 절대로 같지 않은....
>
> Pour être exact, je devrais donner un nom différent à chacun des moi qui dans la suite pensa à Albertine; je devrais plus encore donner un nom différent à chacune de ces Albertine qui apparaissaient devant moi, jamais la même,...[50]

『잃어버린 시간을 찾아서』의 세계는 상대적이다. 볼 때마다 다른 알베르틴이 있고 그에 상응하여 그때마다 달리 느끼는 자아가 있다. 프루스트의 세계는 이와 같이 주관적이고 상대적이고 개별적인 관계의 세계다.

『잃어버린 시간을 찾아서』에는 외적으로 동일인이면서 서로 구분되는 주인공과 화자, 또한 이들과 구분되면서 독자에게 자신의 뜻을 전하는 작가의 목소리 등, 일인칭 대명사를 공유하지만 서로 별개인 여러 관점 및 목소리가 구분되고 있다.[51] 조슈아 랜디(Joshua Landy)는 그러한 다양한 발언자들뿐만 아니라 나아가서 독자의 관점까지 포함하는 등『잃어버린 시간을 찾아서』는 실로 여러 관점들이 서로 겨루어서 경험에 대한 객관적인 이해가 나올 수 없게 만든다고 지적하며, 오로지 문체만이 주관적 객관적 경험을 화해시킬 수 있고 프루스트에서 통합된 자아의 진정한 표현이 될 수 있다고 주장한다.[52]

---

50) I 947. 울프에서는 이와 대조적으로『막간』(*Between the Acts*)에서 해마다 찾아오는 제비를 똑같은 새라고 생각한다. 울프는 인간의 존재란 본질적으로 동일한 방식으로 영속하리라는 관념을 태고적 과거도 태어날 후세대의 미래도 현재 속에 유기적으로 통합하는 방식으로 제시하는 반면, 프루스트가 선별적으로 반복되는 삶을 제시할 때는 다른 상황 조건들 가운데 어느 한 부분이나 개별 요소를 중첩시키는 방식으로 제시한다.

51) 시행착오를 겪으면서 미래로 나아가는 주인공과 그의 미래를 어느 지점까지는 이미 알고 있는 반성적인 화자의 회고적인 관점은 세계 및 경험에 대한 끊임없는 교정과 재해석을 초래하며, 전자의 통시적 관점은 후자의 회상 속에서는 공시적 층들로 조망된다.

52) Joshua Landy, *Philosophy as Fiction: self, deception, and knowledge in Proust*, Oxford University Press, 2004. p.145. Joshua Landy, "The texture of Proust's novel", *The Cambridge Companion to Proust* (ed. by Richard Bales, 2001), pp.123-124. Joshua Landy,「"Les Moi en Moi": The

세계를 보는 이러한 관점은 주관적이고 상대적인 모습을 띠지만, 이러한 관점이 특정 개인이 아닌 누구에게나 적용될 때, 각자에게 고유한 인상이라는 개인적 기반은 궁극적으로는 개별 고유성의 존중을 통하여 세계의 다양화로 나아가게 된다.

프루스트는 어떤 대상을 볼 때 그 대상을 주위로부터 따로 구분해내는 정신활동을 선호한다. 이러한 의미에서 그는 그 당시의 모든 장르에서 사물을, 그것을 에워싸고 있는 주위 환경과 반드시 함께 제시하려는 편집증이 있어 본질적인 것을 놓친다고 비판한다.

> 그러나 모든 장르에서 우리 시대는 사물을 현실에서 그것을 에워싸고 있는 것과 반드시 함께 제시하려는 편집증이 있고, 그럼으로써 본질적인 것, 사물을 그 주위의 것들로부터 따로 떼어 놓는 정신활동을 제거해버린다.
>
> Mais en tout genre, notre temps a la manie de vouloir ne montrer les choses qu'avec ce qui les entoure dans la réalité, et par là de supprimer l'essentiel, l'acte de l'esprit qui les isola d'elle.[53]

『잃어버린 시간을 찾아서』에서 대상의 묘사는 대부분 그 대상을 주위의 환경으로부터 따로 떼어내어 인식하고, 그 부류의 나머지 전부와 구별 짓고, 대상을 분할하기를 좋아한다. 예를 들면, 콩브레는 화자에게 "다른 것하고는 혼동할 수 없는 별도의 형태를 갖추고 있어서, 내가 한 번도 프랑스 지도 안에 제대로 끼워 넣지 못한 퍼즐"이다.[54] 또 콩브레 시절 일찍부터 화자의 내면에서 각각 평야 경치의 이상과 내의 풍경의 이상으로서 "신성한 땅"(le sol sacré)으로 자리 잡은 메제글리즈 쪽과 게르망트 쪽은 거기에 이르기 전의 "순전히 물질적인 길들"(les chemins purement matériels)과 완전히 구분되어 인식된다.

Proustian Self in Philosophical Perspective」, *New Literatry History* 32.1 (2001) p.109, 주 36. 들뢰즈는『잃어버린 시간을 찾아서』에서 사실이나 진리를 믿는 것은 잘못된 일로서, 거기에는 사실이 아니라 기호들만 있고, 진실이 아니라 해석들만 있다고 그는 주장한다. [Gilles Deleuze, *Proust et les Signes*, Presses Univercitaires de France, 1964, p.112. 서동욱, 이충민 역,『프루스트와 기호들』, 민음사, 2004, p.138.]

53) I 644-645.

54) "Combray avait pour moi une forme si à part, si impossible à confondre avec le reste, que c'était un puzzle que je ne pouvais jamais arriver à faire rentrer dans la carte de France." [III 954.]

그 둘 중 어느 하나의 작은 부분도 내게는 소중해 보였고, 그 길들의 특별한 우월성을 보여주는 같았다. 한편 이런 것들에 비하면, 그 어느 한 쪽의 신성한 땅에 이르기 전, 그 한가운데 이들 둘이 평야 경치의 이상과 내의 풍경의 이상으로 자리 잡고 있는 바깥 쪽 순전히 물질적인 길들은, 극예술에 반한 관객의 눈에 극장에 인접한 작은 길들 만큼이나 바라볼 값어치가 없었다.

la moindre parcelle de chacun d'eux me semblait précieuse et manifester leur excellence particulière, tandis qu'à côté d'eux, avant qu'on fût arrivé sur le sol sacré de l'un de l'autre, les chemins purement matériels au milieu desquels ils étaient posés comme l'idéal de la vue de plaine et l'idéal du paysage de rivière, ne valaient pas plus la peine d'être regardés que, par le spectateur épris d'art dramatique, les petites rues qui avoisinent un théâtre.[55)]

구분은 대개 차이(différence)를 통해서 이루어지며, 주위의 다른 부분과 다름을 강조하여 그 특정 대상을 그것이 속한 곳으로부터 분리시키며 독특한 존재로 부각시키기도 하고,[56)] 주체와의 긴밀한 관계에 의해서 세상의 다른 것과는 구별되는 유일무이한 존재적 의의를 부여하기도 하며,[57)] 새로운 것이나 미지의 대상을 같은 범주의 다른 대상과 구별 짓는 존재감을 부여하기도 하고,[58)] 무리들 사이에 서로의 차이나 개성을 강조하기도 한다.[59)] 그리고 같은 계열의 두 대상간의 질적 차이를 최대한 부각시키려 할 때는 흔히 '다른 우주'로 비유한다.[60)]

---

55) I 134-135.

56) 예를 들면 "모든 것이 성당을 시가의 나머지 다른 장소와는 전적으로 다른 어떤 것으로 만들었다"(entierement different du reste de la ville) [I 61.]

57) "내 방 손잡이는 손으로 돌리지 않고서도 혼자 스스로 열리는 것같이 여겨질 정도로 그것을 다루는 것이 무의식적이 되었던 점에서 내게는 세상의 다른 어느 문 손잡이들과도 달랐다."(Ce bouton de la porte de ma chambre; qui différait pour moi de tous les autres boutons de porte du monde en ceci qu'il semblait ouvrir tout seul, sans que j'eusse besoin de le tourner, tant le maniement m'en était devenu inconscient), [I 10.]

58) 예를 들면 "새로운 책을 유사품이 많은 어떤 것으로서가 아니라, 그 자체로서만 존재 이유를 가지고 있는 독특한 인격체처럼 간주하곤 한 나에게는"(--à moi qui concidérais un livre nouveau non comme une chose ayant beaucoup de semblables, mais comme une personne unique, n'ayant de raison d'exister qu'en soi--) [I 41.]

59) 예를 들면 미지의 시가의 풍경이나 사적지 등에 대해서 그 각각이 서로 "본질적으로 다른" 것으로 표현한다.(chacun d'eux comme un inconnu, essentiellement different des autres), [I 387.]

60) "연이어 내가 막 품은 콩브레와 동시에르와 리브벨의 추억 사이에, 때의 거리 이상의 것, 소재가 같지 않은 다른 우주 사이에 있을 거리를 이 순간에 나는 느꼈다." [II 398] "우리는 여느 때는 남들에게 무관심하므로, 그런 남들 중의 한 사람 속에 우리를 위해 고뇌가 되고 기쁨이 될 가능성이 있다고 여길 때, 그 남이 다른 우주에 속하는 사람처럼 우리에게 보이고, 그 남

사물은 이와 같이 주체와의 관계에 의해서 구별되고 분리되며, 외부세계에 대한 경험은 정신적 등가물로 내재화한다.

> 우리가 전에 바라본 사물은, 그것이 다시 바라보일 때, 지난날, 거기에 쏠린 눈길과 함께, 당시 그 눈길을 채웠던 모든 심상을 다시 우리에게 가져다준다. 곧 사물은--일단 우리 눈에 띄면, 우리들 속에서 즉시, 당시의 모든 염려나 감동과 성질이 똑같은 어떤 비물질적인 것이 되어, 그러한 감정과 혼연일체가 되고 만다.[61]

『잃어버린 시간을 찾아서』는 이와 같이 화자의 경험이 내재화하면서 점점 시간의 세계가 된다. 즉 날씨의 차이, 공간의 지리적 차이 등 차이를 통한 인식은 외부세계를 구분하고 분할하는 동시에 그와 같은 차이들로 이루어지는 주체의 시간경험의 차이를 통해서 시간을 분할하며, 분할된 모든 것은 시간의 틀 속에 가두어져서 결국 시간적으로 재배치된다.

2) 울프에서 전체성

울프는 세계를 전체성 가운데서 보고자 한다. 울프는 자신의 철학이라 할 만한 일관된 생각을 "솜(cotton wool) 뒤에는 어떤 패턴이 숨겨져 있으며 우리, 곧 모든 인간은 이것과 관련되어 있다는 것, 세계 전체는 하나의 예술작품이며 우리는 예술작품의 부분들"[62] 이라고 표현한다. 그것은 유년기의 '예외적' 경험에서 비롯된 것으로서 작가로서도 계속해서 견지하게 된 관점이다.[63] 「과거의 단상」(A Sketch

---

은 시로 둘러싸여 있으며, 우리의 삶을 그가 우리에게 다소간 가까워질 감동적인 넓이처럼 만들 것이다." [I 286.]

61) "une chose que nous avons regardée autrefois, si nous la revoyons, nous rapporte, avec le regard que nous y avons posé, toutes les images qui le remplissaient alors." [III 885.]

62) "that behind the cotton wool is hidden a pattern; that we--I mean all human beings--are connected with this; that the whole world is a work of art; that we are parts of the work of art." [Virginia Woolf, "A Sketch of the Past", *Moments of Being* (London: The Hogarth Press, 1978), p.72.]

63) 울프 작품에서 전체성에 대한 추구는 유년기의 한 "예외적인 순간"의 직관으로부터 얻은 통찰에서 비롯되었으며, 그 이래 일관되어온 생각이다.(This intuition of mine–it is so instinctive that it seems given to me, not made by me–has certainly given its scale to my life ever since I saw the flower in the bed by the front door at St Ives), [Virginia Woolf, "A Sketch of the Past", *Moments of Being* (London: The Hogarth Press, 1978), p.72.]

of the Past)에서 울프는 자신의 유년기에 세 번의 "예외적인 순간" 즉 존재의 순간 혹은 통찰의 순간들을 소개한다. 그 가운데 두 번째의 경우는 다음과 같다: 화단에서 잎을 펼치고 있는 한 식물을 보고 있던 중 "저것이 전체다"라고 그녀에게 갑자기 떠오른 직관은, 꽃 자체는 대지의 일부이며, 꽃이라고 하는 것은 어떤 둥근 고리 같은 것이 에워싸고 있다는 것, 그래서 부분적으로는 대지이며 부분적으로는 꽃인 그 전체가 진짜 꽃이라는 것이다.[64]

존재를 고립된 것으로서가 아니라 주위 환경과 결부된 유대 속에 그 전체로서 보는 이와 같은 직관은 후에 작가로서 울프가 창작에서 계속 지향하는 한 특징인 전체성의 비젼을 획득한 계기라고 할 수 있다.

울프는 작가로서 자신이 하는 일의 기쁨도 역시 이러한 전체성의 구현에 두고 있으며, 그것을 고통스런 실존의 한 치유책으로 삼고 있음을 볼 수 있다.

> 이 전체성은 그것이 나를 다칠 힘을 상실했음을 의미한다. 절단된 부분들을 결합시켜 하나로 만드는 일은 내게 크나큰 기쁨을 준다. 그렇게 함으로써 내가 고통을 덜기 때문일 것이다. 이것은 내가 아는 가장 강렬한 기쁨일지도 모른다. 그것은 내가 글을 쓰면서 무엇이 어디에 속하는가를 발견하고 어떤 장면을 올바르게 드러내고 어떤 인물을 더불어 나타나게 하고 있는 듯할 때 얻는 황홀경이다.
>
> ....this wholeness means that it has lost its power to hurt me; it gives me, perhaps because by doing so I take away the pain, a great delight to put the severed parts together. Perhaps this is the strongest pleasure known to me. It is rapture I get when in writing I seem to be discovering what belongs to what; making a scene come right; making a character come together[65]

"절단된 부분들을 결합시켜 하나로 만드는 일", 울프에 의하면 그것은 고통을

---

64) "...in the garden at St Ives. I was looking at the flower bed by the front door; 'That is the whole', I said. I was looking at a plant with a spread of leaves; and it seemed suddenly plain that the flower itself was a part of the earth; that a ring enclosed what was the flower; and that was the real flower; part earth; part flower. It was a thought I put away as being likely to be very useful to me later." [Virginia Woolf, "A Sketch of the Past", *Moments of Being* (London: The Hogarth Press, 1978), p.71.]

65) Virginia Woolf, "A Sketch of the Past", *Moments of Being*, London: The Hogarth Press, 1978, p.72.

덜게 해줌으로써 가장 강렬한 기쁨이 된다. 작가로서 울프는 이러한 전체성을 만들어 감에서 철학에 도달하는 것으로 여긴다. 그리하여 울프는 세계 전체를 하나의 예술작품으로, 그리고 우리 각자는 예술작품의 부분들로 간주한다.

> 『햄릿』이나 베토벤 사중주는 우리가 세계라고 부르는 이 거대한 덩어리에 대한 진실이다. 거기에 셱스피어나 베토벤은 없다. 강조하건대 확실히 신은 없다. 우리는 말들이다. 우리는 음악이다. 우리는 물 자체다. 나는 충격을 받을 때 이것을 감지한다.
>
> *Hamlet* or a Beethoven quartet is the truth about this vast mass that we call the world. But there is no Shakespeare, there is no Beethoven; certainly and emphatically there is no God; we are the words; we are the music; we are the thing itself. And I see this when I have a shock.[66]

울프에서 이러한 전체성은 모든 것을 한꺼번에 포착하고자 하는 인식 면에서, 자기 존재의 통합성에 대한 성찰에서, 파편적 삶의 배후에서 모든 존재를 연결하는 패턴의 모색에서,[67] 작품의 전체적 통합성 혹은 전체 효과에 대한 주의에서,[68] 인물을 포함한 존재들의 관계에서(주객합일, 파티를 통한 화합, 일체감) 등 작품이나 일기의 곳곳에서 볼 수 있다.

작품에서 예를 살펴보면『댈러웨이 부인』에서 셉티머스는 자연 속의 모든 것이 연결성을 지니며, 개별 움직임들은 그 배후에 있는 패턴의 일부로서 전체의 조화에 참여하는 것으로 인식한다.

---

66) 같은 책, 같은 쪽.

67) "...how our lives are pieces in a pattern and to judge one truly you must consider how this side is squeezed and that indented and a third expanded and none are really isolated,..." [Virginia Woolf, *Moments of Being* (London: The Hogarth Press, 1978), p.30.]

68) 예를 들면,『파도』(The Waves)를 집필하던 무렵인 1929년 10월 11일 일기에는 "나방들"과 "파도" 가운데서 제목에 대한 고심을 나타낸 후에 자신은 충분히 쉽게 앞으로 나아갈 수 있을 때도 언제나 멈춰 서서 전체의 효과를 생각하게 된다고 ("And though I could go on ahead easily enough, I am always stopping to consider the whole effect") 언급하며, 1935년 12월 29일 일기에는 "I have in fact just put the last words to The Years.....Does it hang together? Does one part support another? Can I flatter myself that it composes; and is a whole?...still remains a great deal to do. I must still condense and point..."라고 쓰고 있다. 이런 특징은 울프 자신에 대한 언급에서뿐만 아니라 작품 속 예술가의 노력에서도 언제나 나타난다.

이파리들은 살아있었다. 나무들이 살아 있었다. 그리고 그 이파리들은 수백만의 섬유질에 의해서 거기 의자에 앉아 있는 자신의 육체와 연결되어 있었다. 자신의 몸을 위로 아래로 부채질해주었다...퍼덕이고 솟구쳐 올랐다가 떨어져 내리는 참새들도 그 패턴의 일부였다. 검은 나뭇가지들로 줄무늬가 진 하얗고 파란 패턴이었다. 소리들은 미리 준비된 계획과 조화를 이루었다. 소리들 사이의 간격도 소리들만큼이나 의미가 있었다.

...leaves were alive; trees were alive. And the leaves being connected by millions of fibres with his own body, there on the seat, fanned it up and down; when the branch stretched he, too, made that statement. The sparrows flutering, rising, and falling in jagged fountains were part of the pattern; the white and blue, barred with black branches. Sounds made harmonies with premeditation; the spaces between them were as the sounds.[69]

『등대로』에서 릴리 브리스코는 "삶이 우리가 하나씩 살아가는 작고 분리된 사건들로 구성된 것에서 하나의 파도처럼 곡선을 이루고 온전한 전체가 되는" 양상을 목격한다.[70]

그리고 독서에 대한 어느 일기에서는 전체성을 중요시하는 한 인물이 "세부적인 것들이 전체의 일부가 되게 하십시오, 균형이 제대로 잡히게 하십시오" 라고 하는 말을 옮겨 적으며, "기이하게도 우리가 했음직한 말을 하는 사람을 만나기란 참 드문 일이다. 인생에 대한 그들의 태도는 우리와 매우 닮았다"[71]고 기록하고 있다.

울프에서 볼 수 있는 전체의식의 범위는 작품을 구성하는 순간의 전체, 개인 존재 전체, 인생을 전체로 생각하기, 작품 전체의 유기적 통합성, 인류로서의 커뮤니언, 전 우주적 조화 등으로 발전되며, 일반적인 의미로는, 부분들이 모두 함께 제자

---

69) Virginia Woolf, *Mrs. Dalloway* (London: Harcourt, Brace & World, Inc., 1990), pp.22, 34.

70) "...how life, from being made up of little separate incidents which one lived one by one, became curled and whole like a wave which bore one up with it and threw one down with it, there, with a dash on the beach." [Virginia Woolf, To the Lighthouse (London: Harcourt, Brace & World, Inc., 1955), p.73.]

71) 이것은 1932년 7월 19일의 일기로서, 이때 독서한 책은 죠세프 라이트(Joseph Wright)의 부인 엘리자베스 라이트(Elizabeth Wright)가 쓴 『죠세프 라이트의 삶』(*The Life of Joseph Wright,* 1932)의 제 1권이다. 위의 인용문은 엘리자베스 라이트가 한 말이다. 죠세프 라이트는 옥스퍼드대 교수였으며, 이들 부부는 영국방언사전(6권)으로 고중세 영어에 기념비적 업적을 남겼다. [Virginia Woolf, *A Writer's Diary*, ed. Leonard Woolf(London: Harcourt Brace & Company, 1973), p.330.]

리에 배치되어 온전히 이상적인 조화를 이루는 상태에 대한 추구로 보인다.「과거의 단상」은 말기에 회고적인 의미의 기록이지만, 실제로 작품 창작에서도 부분들, 파편들을 결합시켜 온전한 전체로 이끌고자 하는 지향성은 일관되게 나타난다.

그러나 울프의 이러한 전체성은, 전체를 위해서 어느 한 부분, 어떤 개체를 속박하는 등의 희생을 용인하는 것은 아니다. 울프는 언제나 전체의 통합성에 주의하지만 그것은 또한 균형 속에 이루어지기를 바란다.

> 어떻게 오른 쪽에 있는 이 물질과 왼쪽에 있는 저 물질을 연결시키느냐 하는 문제였다고 릴리는 생각했다. ...가지의 선을 가로지르게 함으로써 그 일을 해낼 수도 있었다. 아니면 앞부분에 있는 빈 곳을 물체를 하나 그려 넣어 없앰으로써 (어쩌면 제임스를 그려서) 할 수도 있을 것이었다. 그러나 위험한 점은 그렇게 함으로써 전체의 통일성이 깨어질 수도 있다는 것이다.
>
> It was a question...how to connect this mass on the right hand with that on the left. She might do it by bringing the line of the branch across so; or break the vacancy in the foreground by an object (James perhaps) so. But the danger was that by doing that the unity of the whole might be broken.[72]

『등대로』에서 릴리 브리스코의 이러한 언급은 소설의 창작에서 울프 자신이 추구하는 것을 그대로 대변하고 있다.

울프에서 전체(the whole)는 모두를 의미하면서도 원자의 원래 의미처럼 나눠질 수 없는 하나라는 의미를 지니고 있다.[73] 이러한 의미에서는 릴리 브리스코가 램지부인을 생각할 때나,[74] 테렌스와 레이첼 즉 연인들 사이에서 하나가 되기를 바랄 때의 '하나'(one) 되기의 추구는 일체감을 느끼는 실천적 의미에서의 전체성 추구의 약도 혹은 낮은 단계라고 볼 수 있을 것이다.

울프에서 세계에 대한 비젼으로 나타난 전체성에 대한 의식은 소설작품의 창작

---

72) Virginia Woolf, *To the Lighthouse* (London: Harcourt, Brace & World, Inc., 1955), pp.82-83.

73) "run minute to minute and hour to hour, solving them by some natural force until they make the whole and individual mass that others call life." [Virginia Woolf, *The Waves* (London: The Hogarth Press, 1931), p.141.]

74) 예를 들면. "한 항아리에 쏟아 부은 물처럼, 뗄 수 없이 똑같은 것이 되게 하는, 자기가 숭배하는 대상과 하나가 되게 하는 묘수가 과연 있을까?" [Virginia Woolf, *To the Lighthouse* (London: Harcourt, Brace & World, Inc., 1955), p.113.]

과정에서 무엇보다도 작품이 하나의 통합적인 전체를 이루도록 해야 한다는 주의와 이어지며, 작품을 이루어내는 바탕이 되는 으뜸 원리가 되고 있는 것으로 보인다. 작가로서 작품의 창작에 있어서 이러한 경향성은 특히 특정 작품 창작시기의 일기에서 작품의 전체 효과를 우선적으로 고려하는 기록들에서 흔히 볼 수 있으며, 또한 작품 속에서는 인물들을 통해서 고립된 개인으로서의 삶이 아니라, 타자들과 하나 됨의 문제와 같은 맥락에서 고려해 볼 수 있을 것이다.

다음의 편지는 울프 자신의 창작 방법이 (추론이 아니라) 예술적 전체성의 구성에 의존하고 있음을 보여준다.

> 아마도 나로선 내 한계로 하여--추론하는 능력 등의 결여를 뜻한다--내가 할 수 있는 것이라고는 예술적 전체를 만드는 일이 전부다. 하지만 그러할 때 나는 내가 오로지 온통 단어와 단어들을 모아 꿰매는 자에 불과하다고 듣는 것이 괴롭다.
>
> Perhaps for me, with my limitations,--I mean lack of reasoning power and so on--all I can do is to make an artistic whole; and leave it at that. But then I'm annoyed to be told that I'm nothing but a stringer together of words and words and words[75)]

이렇게 울프의 세계인식은 부분과 전체의 관계 속에서 전체를 강조한다. 이것은 하나의 온전한 것으로서의 전체에 대한 추구이기도 하다.

한편『잃어버린 시간을 찾아서』에서 프루스트의 세계 인식은 온전한 하나의 전체를 추구하기에는 세계의 현상이나 생에서 펼쳐지는 사태들의 어긋남, 불일치하는 현상 쪽으로 매우 강하게 이끌림을 볼 수 있다.

3) 프루스트에서 전체와 부분

프루스트는 세계가 우리 각자에게 한 번에 다 창조되지 않았으며 예기치 못한 일들이 일생동안 덧붙여진다는 사실을 일깨우며,[76)] 전체라는 것에는 의미를 두지

---

75) Virginia Woolf, *Congenial Spirits: the Selected Letters of Virginia Woolf*, ed. Joanne Trautmann Banks (London: The Hogarth Press, 1993), p.298; 1931년 10월 27일자 "태비스톡 스퀘어 53번지, G. L 디킨슨에게"(To G. L. Dickinson, 53 Tavistock Square)로 표기된 편지의 일부이다.

않는다. 프루스트에서 중요한 것은 결코 전체 속으로 용해되어버릴 수 없는 것이다. 가령『잃어버린 시간을 찾아서』의 화자는 콩브레에 대해서 다음과 같이 언급한다.

> 나에게 콩브레는 그 이외의 나머지와는 혼동할 수 없는 별도의 형태를 갖추고 있어서, 내가 한 번도 프랑스 지도안에서 결코 들어 맞추지 못한 퍼즐이었다.
>
> Combray avait pour moi une forme si à part, si impossible à confondre avec le reste, que c'était un puzzle que je ne pouvais jamais arriver à faire rentrer dans la carte de France.[77)]

위의 인용문에서 보듯이, 프루스트는 오히려 묘사되는 특정 대상의 반대 항에 '전부'(tout)나 '나머지'(reste)를 배치하여, 그것을 제외한 나머지 전부와의 차이를 강조하면서 그 대상을 분리시키고 떼어내거나 그것의 유일무이한 존재성을 부각시킨다.[78)]

프루스트는 흔히 특정 부분에 특별한 의미를 부여하며 길게 묘사한다. 그것은 대개 오려내듯 어딘가 다른 곳에서 옮겨다 놓은 것 같은 부분이다. 예를 들면, 계절 속에 길 잃은 하루를 묘사한다든가, 스완 부인 옆에 나란히 서 있는 그녀를 닮은 질베르트가 이따금 웃을 때 그녀의 얼굴에서 부친 스완의 뺨의 타원형을 구분해내거나,[79)] 노년기에 변모된 르그랑댕을 관찰하던 사람은 그의 넓적한 뺨에서, 그와는 전혀 닮지 않은 그의 젊은 조카 레오노르 드 캉브르메르의 뺨의 구조를 발견하듯이,[80)] 다른 재질에서 오려내어 옮겨 놓은 듯한 부분들이다. 그밖에도, 우리의 영혼에 대하여, 거기에 포함되어 있는 보물이 아무리 많아도 그것을 전체로서 파악할 수 없고, 반드시 어느 쪽은 이용이 불가능하므로 우리 영혼의 전체란 거의 가공의 가치 밖에 없는 것으로 본다.[81)] 조슈아 랜디(Joshua Landy)는 프루스트에서 무의지

---

76) III 476.
77) III 954.
78) 'tout'를 사용하는 경우는 다음의 예에서 볼 수 있다. "ce bouton de la porte de ma chambre; qui différait pour moi de tous les autres boutons de porte du monde en ceci qu'il semblait ouvrir tout seul, sans que j'eusse besoin de le tourner, tant le maniement m'en était devenu inconscient," [I 10.]
79) I 564.
80) III 944. 그러나 아주 가까이 사랑하는 사람들의 경우에서는 세대를 이어가는 유전형질의 발현을 통해서 자녀가 부모의 화신이 되는 인간의 탈바꿈 현상으로 제시되고 있다.

적 기억이 소환하는 것도 화자 안에 있는 한 존재이고 그의 한 부분이지 그의 전체 존재는 아니라고 지적한다.[82]

『잃어버린 시간을 찾아서』에서 논의되는 예술작품들의 가치의 근거는 그 작품 전체가 아니라 부분이다. 특히 먼 이국적인 세계로부터 떨어져 나와 지금-여기에 끼어져 있는 듯한 한 조각에 의미를 실어주고 있음을 볼 수 있다. 예를 들면 발벡 성당에서 화자에게 페르시아풍에 대한 기대를 저버리지 않는 것은 기둥 윗부분을 장식하는 용들이며,[83] 작중의 작가 베르고트에게 큰 의미를 지닌 베르메르의 <델프트의 풍경>의 진가는 그 작품 전체가 아니라 황색 벽면에 주어진다.[84] 또한 스완과 오데트가 소나타를 이해하지 못하면서도 연주를 듣고 황홀해질 때 느끼는 신비로운 미지의 세계의 존재도 작품의 한 부분을 통해서 암시되며, 그들은 소나타 전체가 아니라 소악절 하나로 충분하다고 언급한다.[85]

프루스트에서 강조되는 부분들은 전체를 가로질러 넘어버리고 다른 존재나 세계를 암시하거나, 아득한 미지의 세계, 망각된 세계를 일깨우는 역할을 한다. 그리고 이 다른 세계에 대한 암시는 지금-여기의 현재하는 주위와는 동떨어진 이질감을 통해서 가능한 것이다. 이와 같이 프루스트는 전체와의 조화보다는, 다른 세계를 알려주는 듯한 인상에 의미를 둔다. 들뢰즈가 지적하듯이, 프루스트에서 파편들은 더 상위의 어떤 통일성이나 전체라는 개념으로 이끌지 않고,[86] 다만 또 다른 파편과 나란히 병치되어 서로간의 다름을 부각시키며 각각으로 존립하여, 프루스트가 예술창작의 가치로 주장하는 다양성에 기여한다.

울프는 세계 전체를 하나의 예술작품으로 보고 우리 각자를 그것의 부분들로 간주하는 반면, 프루스트에게 세계는 단 하나가 아니라, "몇 백만의 세계, 인간의 눈동자 및 지성과 거의 같은 수의 세계가 있고, 그것이 아침마다 깨어난다."[87] 프루스트가 보는 세계는 이와 같이 다양하고, 그것은 관점의 다양성에서 비롯되는

81) II 756.
82) Joshua Landy, "Les Moi en Moi: The Proustian Self in Philosophical Perspective", *New Literary History* 32.1 (2001), p.110.
83) I 841.
84) III 186-187.
85) I 532-533.
86) Gilles Deleuze, *Proust et les Signes* (Presses Univercitaires de France, 1964), p.156.
87) "mais ce n'est pas un univers, c'est des millions, presque autant qu'il existe de prunelles et d'intelligences humaines; qui s'éveillent tous les matins."[III 191.]

것이다. 이러한 관점에서 각자가 바라보는 서로 닮지 않은 우주를 각각 그대로 긍정하듯이,[88] 어느 한정된 시공간 속에서 마주치는 단편들에 대하여 단일한 전체로 통합하는 것이 아니라 파편들, 부분들 그 각각의 존재를 긍정한다.

이와 같이 각각 주위로부터 구별하는 정신활동과 대상을 에워싸고 있는 대지에 결부시켜 함께 인식하는 서로 다른 지향성을 볼 수 있다.

4) 차이의 인식과 수용

세계의 갖가지 상이한 현상들을 수용하고 해결하는 각자의 방식은 그 사람의 가치관이나 지향성을 잘 드러내어 줄 것이다. 이미 살펴보았듯이, 프루스트는 대상을 주위의 환경으로부터 따로 떼어내어 인식하고, 그 부류의 나머지 전부와 구별 짓거나 분할하여 인식하기를 좋아한다. 프루스트의 독특한 구분의 방식은 대개 차이를 통해서 묘사된다. 그는 인물이나 사물, 정서적 상태, 나아가서 자아도 타자도, 그리고 삶과 시간 등 어떠한 묘사 대상에 대해서도 서로의 차이를 부각시키고 각 대상의 개성을 강조한다. 예를 들면, 특이한 일상생활이 벌어지는 처소에서 다른 사람들과는 아주 다르게 보내는 시간(des heures, différentes de celles qui existent pour les autres hommes)이나,[89] "다른 어떤 햇살과도 다른 오후 두시의 햇살"(.la lumière de deux heures de l'après-midi, différente de ce qu'elle était partout ailleurs)[90] 등과 같이 '다름'을 강조한다. 프루스트는 차이를 통해서 구별함으로써 대상의 특징을 선명하게 부각시킨다. 『잃어버린 시간을 찾아서』에서 언급되는 주목의 대상은 어느 것이나 '다르다'(différent)는 특징으로 그 개성이 구분되며, "다른 것들과는 절대적으로 다르다"(essentiellement différent des autres)거나 혹은 서로 다른 우주 간의 거리 등 과장으로 보일 정도로 차이를 증폭시켜 극대화하고 절대화하는 프루스트 특유의 묘사 방식에 있어서, 『잃어버린 시간을 찾아서』는 작가의 말대로 독자가 자신을 읽는 방편으로 삼을 경우[91] 이러한 의미에서도 일종의 '확대경'(une sorte de ces verres grossissants)이라 할 수 있을 것이다.

---

88) "l'univers est vrai pour nous tous et dissemblable pour chacun" [III 191.]
89) I 539.
90) I 540.
91) III 1033.

이와 같이 프루스트의 한 특징을 이루고 있는 차이에 의한 관찰과 묘사 방식은 단지 테크닉이 아니라 프루스트가 세계와 사물을 인식하는 방식이라 할 수 있다. 프루스트에 의하면 세계가 각자에게 달리 나타나는 그 질적 차이는 타자에게 직접적으로 알려줄 수 없고 예술에 의해서만 드러난다. 그러한 차이를 드러내어 주는 것은 작가의 문체로서, 프루스트는 문체를 테크닉이 아니라 비젼의 문제로 주장한다.[92]

나아가서 프루스트에서 차이는 또한 아름다움이 파생되는 원천이 되며,[93] 여행의 특수한 즐거움이나, 우정과 사랑 등 인간관계에도 적용되는 삶의 선택이기도 하다. 여행의 특수한 즐거움은 출발지와 도착지 간의 차이를 가능한 한 깊이 느끼는 데 있고,[94] 같은 이름 아래 차이를 덮어버리는 현상에 대해서는 반감이나 회의감을 나타내며,[95] 인간관계에 있어서 각자의 영혼의 차이를 없애버리는 감정은 기쁨을 주지 않고, 차이를 증가시키는 편을 선호한다.[96] 이러한 선호는 지금-여기에 부재하는 대상 쪽에 흥미를 느끼는 프루스트적 상상력의 기호와도 관련되고 있다.

---

92) “car le style pour l'ecrivain, aussi bien que la couleur pour le peintre, est une question non de technique mais de vision. Il est la révélation, qui serait impossible par des moyens directs et conscients, de la diffrérence qualitative qu‘il y a dans la façon dont nous apparaît le monde, diffrérence qui, s'il n'y avait pas l'art, resisterait le secret éternel de chacun.”[III 895.]

93) “Ces mystérieuses différences d‘où dérive la beauté” [III 124.]

94) “Mais enfin le plaisir spécifique du voyage,,,,c’est de rendre la différence entre le départ et l’arrivée...aussi profonde qu’on peut, de la ressentir dans sa totalité, intacte, telle qu’elle était en nous quand notre imagination nous portait du lieu où nous vivons jusqu’au coeur d'un lieu désiré, en un bond qui nous semblait moins miraculeux parce qu’il franchissait une distance que parcequ’il unissait deux individualités distinctes de la terre.” [I 644.]

95) 예를 들면, 일생동안 같은 이름으로 불리는 사람의 변모와 관련하여, 그 동일한 대상의 기억 속의 각 시점들을 각각 딴 사람들로 규정하고 그 각각에 대응하는 화자 자신 역시 그때마다 딴 사람이었던 것으로 느낄 뿐만 아니라, 동일한 칭호를 서로 무관한 사람들이 잇따라 계승해 가면서, 어느 특정 대상에 대한 화자의 추억과 감정은 아랑곳하지 않는 듯, 같은 호칭 아래 서로의 차이와 각자의 개성을 덮어버리는 현상에 대한 상념에서는 비애의 감정을 나타내고 있다. [III 956.]

96) “mais non pas de connaître la joie par un sentiment qui, au lieu d'accroître les différences qu'il y avait entre mon âme et celles des autres--comme il y en a entre les âmes de chacun de nous--, les effacerait.” [I 736.] 반면 울프의 주요 인물인 램지부인은 이와 반대의 태도를 취한다. “사람들이란 그렇지 않아도 차이가 많은데 그 차이를 넓혀가는 것은 말도 안 되는 것 같았다. 그러지 않아도 사람들은 충분히 다르지 않은가 말이다. 실제의 차이들만으로도 충분하고도 남는다.”라고 말한다.[Virginia Woolf, *To the Lighthouse*(Harcourt, Brace & World, Inc., 1955), p.17.] 또한 『파도』(*The Waves)*에서 울프가 창조하는 인간관계, 즉 서로를 자극하고 서로를 창조해 간 친구들이 느끼는 일체감의 표현과는 대조적이다.

또한 프루스트가 차이를 통하여 세계를 인식하는 방식은 복합적이다. 예를 들어 콩브레 장에서 반복되는 오후의 산책은 지리적, 공간적 차이와 날씨의 차이 등 여러 가지 차이의 요소가 복합적으로 개입하며, 11월 블로뉴 숲에 대한 묘사에서는 "숲이 가장 세분되어 있을 뿐만 아니라, 그 세분된 모양이 또한 하나하나 달라서"[97]와 같이 세분하고, 그리고 미세한 부분까지 '다름'의 요소를 끊임없이 제시하고 있다. 그리고 이것은 또한 특정한 계절이나 시간의 구분 속으로 편입된다는 사실에서도 복합적이다.

> 이때는 불로뉴의 숲이 혼합적으로 조립되면서, 가장 다양한 특성을 드러내고, 가장 뚜렷한 부분을 나란히 놓는 계절이었다. 그리고 또한 시간도 그러했다.
>
> Ainsi c'etait la saison ou le Bois de Boulogne trahit le plus d'essences diverses et juxtapose le plus de parties distinctes en un assemblage composite. Et c'etait aussi l'heure.[98]

이러한 복합적이고 단계적인 구분은 역으로 복합적인 구성을 의미하기도 하며, 대상은 해체적으로 인식되고 세계는 이전과 달리 새로운 모습으로 드러난다. 또한 프루스트는 미리 지성으로 재단해버리는 것이 아니라, 표면의 극명한 차이 아래에서 드러나는 유사성을 통해서 표면과 심층 간의 차이 또는 유사성과 차이 간의 대조라는 차이의 또 한 차원을 만들어내기도 하고, 구체적인 차이들 아래에서 드러나는 공통성을 통해서 원리를 이끌어내는 방식으로 귀납적으로 성찰하고 사후적으로 지성을 사용한다.

울프에서도 차이 혹은 구분에 대한 주의를 볼 수 없는 것은 아니다. 예를 들어 『등대로』에서 램지 부인은, 사람들은 현재 상태로도 이미 너무도 많은 차이를 갖고 있다고 부정적인 시각을 나타내며, 구별 짓는 태도를 경계한다.[99] 나아가서 『올

---

97) C'etait l'heure et c'etait la saison ou le Bois semble peut-etre le plus multiple, non seulement parce qu'il est plus subdivise, mais encore parce qu'il l'est autrement. [I 422.]

98) Ainsi c'etait la saison ou le Bois de Boulogne trahit le plus d'essences diverses et juxtapose le plus de parties distinctes en un assemblage composite. Et et c'etait aussi l'heure.[I 423.]

99) "사람들이란 그렇지 않아도 차이가 많은데 그 차이를 넓혀가는 것은 말도 안 되는 것 같았다. 그러지 않아도 사람들은 충분히 다르지 않은가 말이다. 실제의 차이들만으로도 충분하고도 남는다." [Virginia Woolf, *To the Lighthouse* (London: Harcourt, Brace & World, Inc., 1955), p.17.] 이 점은 프루스트가 다름의 요소에 의해 추구하는 것과는 대조적이다. 이 사실

랜도』에서는 올랜도의 집시생활 기간 중에 서로의 차이가 초래할 비극이 암시되기도 한다.[100] 그리고 『파도』의 인물을 통해서도, "그렇지만 결국 문제는 남아 있어. 차이들은 아직 해결되지 않았어."(yet after all, the problem remains. The differences are not yet solved.)[101]와 같이, '차이'는 해결되어야 할 문제로 인식되는 경우를 볼 수 있다. 이러한 사고는 작중 인물의 관점이지만, 이 경우의 관심사 자체가 작가 자신의 입장을 직접 나타내는 글에서 흔히 볼 수 있는 사회적 정의감의 맥락에 닿아 있는 것으로 볼 수 있다. 다름이나 차이들 가운데서 작가 울프의 관심의 대상이 되는 '차이' 의 유형 자체가 대체로 극복되어야 할 '차별' 쪽에 있다고 한다면 그것은 작가가 세계를 인식하는 관점이나 세계관의 문제인 것이다.

울프가 대상이나 사물을 의미 있게 구분하는 방식은 흔히 이항대립의 개념으로 나타난다. 이성과 감성, 지성과 직관, 남성과 여성, 개인과 사회, 문명과 자연, 명암, 밤낮 등과 같이, 동시에 작용하지만 겉보기에 이항대립적인 항들을 흔히 보게 된다. 그러나 울프의 작품세계에서 이러한 대립항들의 갈등은 조화로운 통일을 향해서 극복되어야 하는 것으로 그 배후에는 의식적이든 무의식적이든 전체성의 비젼이 작용하는 것으로 볼 수 있다. 예를 들어 『댈러웨이 부인』에서 삶과 죽음, 정상과 비정상이라는 이분법에 따라서 배치된 클라리서와 셉티머스는 분신의 관계로서,[102] 서로 알지 못하는 가운데 각각 존재의 수직운동과 수평 운동을 전개한 후,

---

은 또한 두 작가의 전기적 배경과 무관하지 않는 탐구 주제가 될 수 도 있겠으나 본고의 탐구 영역은 아니므로 더 이상 나아가지 않을 것이다.

100) "서서히 그녀는 자신과 짚시들 사이에 어떤 차이가 있다고 느끼기 시작하여, 결혼해서 짚시 세계에 영주하는 것은 망설이게 되었다....큰 걸음으로 짚시의 천막으로 돌아가, 내일은 영국을 향해 출범해야 한다고 말했다. 그렇게 한 것이 그녀에겐 다행이었다. 이미 청년들은 그녀를 죽이려고 음모하고 있었다. 명예 때문이라고 그들은 말했다. 왜냐하면 그녀는 그들과 같이 생각하지 않았기 때문이다."(Slowly, she began to feel that there was some difference between her and the gipsies which made her hesitate sometimes to marry and settle down among them for ever.....and striding back to the gipsies' camp, told them that she must sail for England the very next day. It was happy for her that she did so. Already the young men had plotted her death. Honour, they said, demanded it, for she did not think as they did." [Virginia Woolf, *Orlando : A Biography* (London: Harcourt Brace Jovanovich, 1956), pp.147-151.]

101) Virginia Woolf, *The Waves* (The Hogarth Press, 1931), p.62.

102) 리처(H. Richter)에 의하면, 셉티머스는 두 가지 점에서 클라리서의 분신이다. 그 하나는 클라리서의 통제된 이성적 의식에 대립되는 요소로서의 비이성적이고 통제되지 않은 무의식이라는 점에서, 그리고 다른 하나는 사악한 세대에 맞서고 무죄성과 보편적 사랑을 예언하는 예언가라는 점에서다. [Havena Richter, *Virginia Woolf: The Inward Voyage* (Princeton University Press, 1970), p.120.]

셉티머스의 자살을 계기로 궁극에는 클라리서의 의식이 그의 삶과 죽음을 공감하고 자신 안에서 일체화한다. 따라서 이러한 이항대립성은 약간 우회적이긴 하지만 수렴하는 방식으로 여기서도 결국 그 모두를 포괄하는 어떤 전체성을 향한 의식을 볼 수 있다. 울프가 이항대립 개념을 제목으로 택하거나『등대로』의 램지 부부와 같이 그 각각의 항을 표상하는 인물들을 함께 창조하는 것도 그 모두를 아울러 보고자 하는 전체성의 비전에서 나오는 노력으로 볼 수 있다.[103] 울프의 세계 인식에서 이러한 이항대립적인 갈등은 세계에 대한 진단인 동시에 울프가 지향하는 상태로 나아가기 위해 필요한 과정이기도 하다.

이와 같이 울프가 소설 작품에서 주목하는 바는 주로 세계 및 인생에서 동시에 작용하는 두 개의 서로 대조되는 힘이나 현상이다. 예를 들어 울프의 두 번째 소설인『밤과 낮』(*Night and Day*)은 제목으로 먼저 고려되었던 "꿈과 현실"(Dreams and Realities)과 함께 생의 상반되는 국면들에 대한 인식을 드러내고 있으며, 다음과 같이 그 불일치나 불균형의 문제에 대한 사색이 잘 드러나고 있다.

> 왜 사고와 행위 간에, 혼자만의 고독한 삶과 사회적 삶 간에 이러한 영구적인 격차가 있어야 하는가, 그 한편에서는 영혼이 대낮처럼 환한 가운데 능동적이고, 다른 쪽에서는 영혼이 밤처럼 어둡고 관조적인 이러한 놀라운 벼랑이 왜 있어야 하는가를 그녀는 곰곰 생각했다.
>
> Why, she reflected, should there be this perpetual disparity between the thought and the action, between the life of solitude and the life of society, this astonishing precipice on one side of which the soul was active and in broad daylight, on the other side of which the soul was contemplative and dark as night?[104]

이러한 사색에서 확인할 수 있는 것처럼, 울프는 흔히 세계 및 인생의 대조적인

---

103) 이러한 대립성은 상호간에 모종의 연관성을 잠재시키고 있다. 들뢰즈(Deleuze)는 베르그송의 철학에 대한 해석에서 차이가 부정이나 모순보다 더 심오한 것임을 논하는 가운데서 두 항의 대립은 그 두 항 모두를 포함하고 있었던 잠재성의 실현에 불과한 것으로 주장한다. [Gilles Deleuze,『들뢰즈가 만든 철학사』, 박정태 역 (이학사, 2007), p.336.] 들뢰즈의 그러한 논의는 '차이'가 부정이나 모순보다 더 심오한 것임을 보이고자 하는 반면, 울프의 경우는 세계의 갈등과 부조화를 문학적으로 다루며 화합과 공존을 모색한다는 상이한 취지가 개입되고 있지만. 울프의 작품들에 현저한 차이의 유형인 이항대립에 대해서도 '그 두 항 모두를 포함하고 있었던 잠재성의 실현'이라는 설명을 적용할 수 있을 것이다.

104) Virginia Woolf, *Night and Day* (London: Harcourt, Brace & World, Inc., 1948), p.358.

국면들에서 나타나는 불일치와 갈등을 포괄적으로 다룬다.[105]

이와 같이 프루스트는 주위나 다른 것과의 차이로부터, 울프는 이항대립성으로부터 세계의 현상과 문제에 접근하고 있다. 이항대립성 역시 차이 혹은 다름의 한 특별한 유형이다. 이러한 차이의 수용 방식과 차이에 따른 갈등을 해결하는 방식을 서로 비교해보면, 세계에 대한 두 작가의 지향성과 가치관이 보다 구체적으로 드러날 것이다.

울프가 문제를 풀어가는 방식은 충돌하고 갈등하는 요소들을 전체성의 추구 속에 균형 있고 통일된 질서로 이끌어 가는 방식이다. 서로 상반되는 진리 또는 대립되는 힘들로 하여금 서로 보충적 역할을 하게 함으로써,[106] 궁극적으로는 그 어느 쪽도 넘어서는 조화로운 전체성 속으로 수렴시키려 한다. 작가로서 울프의 이러한 지향성은 특히 자전적 작품으로 인정되는 『등대로』에서 릴리 브리스코(Lily Briscoe)의 예술작품(그림) 창작과정을 통해서도 드러난다.

> 어떻게 오른 쪽에 있는 이 물질과 왼쪽에 있는 저 물질을 연결시키느냐 하는 문제였다고 릴리는 생각해냈다....가지의 선을 가로지르게 함으로써...혹은 앞부분의 빈 곳에 물체를 하나 그려 넣어 빈 곳을 없앰으로써....할 수도 있을 것이었다. 그러나 위험한 점은 그렇게 함으로써 전체의 통일성이 깨어질 수도 있다는 것이다.
>
> It was a question...how to connect this mass on the right hand with that on the left. She might do it by bringing the line of the branch across so; or break the vacancy in the foreground by an object (James perhaps) so. But the danger was that by doing that the unity of the whole might be broken.[107]

한편 프루스트가 차이를 수용하는 방식은 울프처럼 유기적 통일성으로 나아가는 것이 아니라 앞에서 살펴보았듯이 차이를 더욱 강조하고 부각시키는 방향으로 이끈다. 서로 구분하고 분할하여 차이나는 국면을 나란히 병치하여 효과적으로 대비시키고, 서로 이웃하지만 소통불가능한 절대적인 경계선으로 차단하거나 서로

---

105) 박희진,『버지니아 울프 연구』, p.213 참고.
106) 예를 들면『등대로』의 램지 부부의 갈등에 대한 상호보완적 해결책이나,『막간』의 마지막에서는, 먼저 충돌과 다툼이 있어야 하고, 그런 후에야 화해의 포옹이 있는 것으로 제시한다.
107) Virginia Woolf, *To the Lighthouse* (London: Harcourt, Brace & World, Inc., 1955), pp.82-83.

고립시켜 멀리 떼어놓아 우주적 간격을 택함으로써, 프루스트 특유의 방식으로 차이를 극대화하고 절대화한다.

> 연이어 내가 막 품은 콩브레와 동시에르와 리브벨의 추억 사이에, 시간의 간격 이상의 것, 소재가 같지 않은 다른 우주 사이에 있을 거리를 이 순간에 나는 느꼈다.
>
> Mais entre les souvenirs que je venais d'avoir, successivement, de Combray, de Doncières et de Rivebelle, je sentais en ce moment bien plus qu'une distance qu'il y aurait entre des univers différents où la matière ne serait pas la même.[108)]

이러한 질적 차이는 소통불가능성이자 세계의 확장과 다양성에 기여한다. 프루스트는 때로는 소통이 불가능한 어긋남을 보여주고, 또 때로는 우주적 간격으로 차이를 극대화하지만, 그 두 항의 관계는 서로 충돌하거나 융합하는 것이 아니라, 서로의 고유성을 강화하고 부각시킨다. 그러한 개개의 고유성의 강조는 또한 세계의 다양화로 이어진다.

이와 같이 프루스트가 차이를 인식하고 수용하는 방식은 이질성에 주목하여 대상을 분리하고 서로 멀리 떼어놓을 뿐만 아니라 다른 차원으로 옮겨놓으며, 흔히 각각 오려낸 듯한 윤곽에 의해 서로 분리시키고 병치시킴으로써 두 이미지의 인상적인 대비에 의하여 차이를 극대화하면서 대상 각각의 개성을 부각시킨다.

반면 전체성을 지향하는 울프는 「순간: 여름 밤」(The Moment: Summer's Night)의 다음 구절과 같이 모든 경계와 구획을 일소하고자 한다.

> 우리도 날 수 없을까, 넓은 날개로 부드럽게, 그리고 모두 하나의 날개가 되어 모두 얼싸안고 모두 모여, 한 번의 날개 짓으로, 이 경계들과, 담장 너머로 엿보고 캐기 좋아하는 이 감춰진 서로 다른 색깔들의 구획들을 한 가지 색깔로 휩쓸어버릴 수 없겠는가?
>
> Could we not fly too, with broad wings and with softness; and be all one wing; all

108) II 398. 프루스트는 이어서 자기가 구상할 작품에서 이질성을 나타내기 위해 다른 소재를 사용하여 이어가야 할 어려움을 예측하는 반면, 울프는 작가의 임무에 대해서 한 의 경우 "Is it not the task of the novelist to convey this varying, this unknown and uncircumscribed spirit, whatever aberration or complexity it may display, with as little mixture of the alien and external as possible?...."라고 언급한다. [Virginia Woolf, "Modern Fiction", *The Common Reader* (London: The Harcourt, Brace & World, Inc. 1953), p.154.]

> embracing, all gathering, and these boundaries, these pryings over hedge into hidden compartments of different colours be all swept into one coulour by the brush of the wing...?[109]

울프에서 대립되는 힘이나 갈등의 요소들은 해소되어 조화로운 하나의 온전한 전체성으로 나아가기 위한 과정이며, 프루스트에서 상이한 것들의 제시는 차이 그 자체를 드러내기 위한 것이다. 울프의 주요 인물들은 개성보다는 타인이나 다른 존재와 합일하는 비개성, 분리보다는 결합을 추구한다. 예를 들면『등대로』의 램지 부인은 등대 불빛과의 합일에서 환희를 느낀다. 또『댈러웨이 부인』에서 클라리서는 모르는 사람들 속에 안개처럼 퍼져나가는 상상한다. 그러한 반면 프루스트에서는 주체의 의식 자체가 대상의 질료에 대한 직접적 접촉을 불가능하게 하고,[110] 사물에 대한 '두 겹'의 인상 가운데서 우리가 애착을 가져야 할 것은 자신만이 알아볼 수 있는 쪽 절반으로서 각자 자신에게만 있는 유일무이한 고유성, 개성을 강조한다.[111]

프루스트는 차이의 극대화를 통해서 개별고유성에 대한 존중과 세계의 다양화를 지향하고, 울프는 차이에서 오는 갈등의 해소를 통하여 다양성의 통일과, 조화롭게 공존하는 전체성을 추구하는, 서로 상반되는 가치관을 볼 수 있다.

5) 시간의 차이

『잃어버린 시간을 찾아서』에서 다루는 '차이' 가운데 으뜸가는 차이의 기준은 '시간'으로 나타난다.

『스완네 집 쪽으로』의 콩브레 장 앞부분에는 작품 전체를 통해서 전개될 주제들이 범주화되고 계열화되어 점진적으로 제시된다. 이러한 전개는 특히 인물들에 대한 상대적인 관점에 이르면서, 특정 인물(스완)에 대한 지인들의 서로 상반되기까지 하는 각각 주관적이고 상대적인 관점들과 함께, 그 동일한 인물에 대하여 주

---

109) Virginia Woolf, "The Moment: Summer's Night", *The Moment and Other Essays* (London: Harcourt Brace & Company, 1974), p.5.
110) I 84.
111) III 891.

인공-화자가 기억하는 여러 가지 인상들의 넓은 스펙트럼을 통해서, '시간'은 차이의 최상위 범주에 위치된다.

> 기억 속에서, 훗날 정확하게 알게 된 스완으로부터 이 최초의 스완에게로 옮겨갈 때는, 한 인물에게서 떠나서 그와는 구분되는 또 다른 인물에게로 가는 듯한 느낌이 든다. 이 최초의 스완은, 후에 가서 알게 된 또 하나의 스완보다는, 오히려 당시에 내가 안 다른 사람들 쪽과 더 비슷하다는 느낌이 든다. 마치 우리의 삶이라는 것이, 같은 시대의 온갖 초상화가 같은 색조로 한 가족인 듯 나란히 걸려 있는 미술관 같기나 한 것처럼.
>
> j'ai l'impression de quitter une personne pour aller vers une autre qui en est distincte, quand, dans ma mémoire, du Swann que j'ai connu plus tard avec exactitude, je passe à ce premier Swann....et qui d'ailleurs ressemble moins à l'autre qu'aux personnes que j'ai connues à la même époque, comme s'il en était de notre vie ainsi que d'un musée où tous les portraits d'un même temps ont un air de famille, une même tonalité...[112]

차이를 가르는 상위 범주로서 시간을 내세우는 언급은 그 후로도 계속된다. "한 시대의 사람들에겐 한 나라의 사람들 사이보다 더 강하고도 보편적인 특징이 있으며",[113] "사회적인 차이도 개인적인 차이도 멀리서 보면 한 시기의 단일성 속에 용해된다."[114]

시간을 차이의 최상위 범주로 삼는 이러한 인식은 동일한 대상을 여러 가지 서로 다른 기준으로 구분하고 거듭 분할하는 방식을 통해서, 궁극적으로는 세계를 화자의 시간 경험에 따라서 재편성하고 모든 것을 시간 속에서 보이게 한다. 외부 세계에 대한 화자의 경험은 기억 작용을 통해서 형성되는 내면에서 세계를 파편으로 분해하고 각각 시간의 틀 속에 가둠으로써 화자의 시간경험으로 재배치하는 것이다. 여행에 대한 언급에서는, 같은 시간 즉 동시에 같은 개인이 두 장소에 존재할 수 없다는 사실에 주목하여 각각의 장소는 서로 다른 시간의 틀에 분배하며,[115] 콩브레 장에서 날씨에 따른 산책방향의 선택은 같은 날 오후에, 그리고 하루에 한 번

112) I 19-20.
113) II 263.
114) II 682.
115) I 392.

의 산책이라는 원칙에 의해서 그 날 하루 동안은 한 방향과만 연결됨으로써 메제글리즈 쪽과 게르망트 쪽은 화자의 뇌리에서 각각의 시간의 틀에 의해서 서로 격리되어 배치된다.[116] 또한 라 라스플리에르(la Raspelière)에 가는 길에 생 장 드 라 에즈(Saint-Jean-de-la-Haise)를 들려서 가는 것이 하루는 족히 걸릴 것 같아서, 동일인의 눈으로 같은 날 오후에 보는 것이 불가능하다고 생각하고, 서로 다른 "날들의 독방"(dans la cellule de jours)이라는 시간의 틀에 감금되어 있는 것으로 생각하고 있던 화자가, 운전사로부터 생 장 드 라 에즈에 들리는 데 20분밖에 걸리지 않는다는 말을 들음으로써, 이제 그 장소들은 해방되어 "간식시간 주위로 모이는" '이웃'이 된다.

> 어떤 장소에 가는 어려움을 우리는 리수로, 킬로미터로 설명하는데, 그런 어려움이 줄어들면 그런 계산은 헛것이 된다....다른 마을과는 딴 세계의 것으로 생각되는 한 마을도 차원이 변한 풍경 속에서는 '이웃'이 되니까.
>
> Nous exprimons la difficulté que nous avons à nous rendre à un endroit, dans un système de lieues, de kilomètres, qui devaient faux dès que cette difficulté diminue....puisqu'un village, qui semblait dans un autre monde que tel autre, devient son voisin dans un paysage dont les dimensions sont changées.[117]

그리고『잃어버린 시간을 찾아서』에 나오는 다음의 한 대목은 이 작품에서 시간의 묘사가 '다름'[118]에 근거하는 것으로 알려주고 있다.

> 콩브레의...올 해와, 방금 커튼 위로 다시 보인 리브벨의 저녁들 사이에는 얼마나 다르냐! 나는 이를 지각하면서 어떤 열광을 느꼈다. 그것은 만일 나 혼자 있었더라면 풍요한 결실이 가능했을 열광이며, 이 작품이 이야기하는 눈에 띄지 않는 소명이 밝혀지기 전에 아직도 더 거쳐야 했던 헛된 숱한 세월의 에움길을 걷지 않아도 되었을 그런 것이었다.

---

116) I 135.

117) II 996-997.

118) 이러한 경우에 흔히 '차이'라는 우리말 역어를 사용하기도 하지만, 우리말에서 '차이'라는 표현은 대체로 중심 혹은 기준이 되는 항을 전제하고 그것과의 간격이라든가 혹은 양적 다름이라는 의미가 강하다. 그러므로 특별히 어느 한편이 기준이 되거나 정도 혹은 양적 다름을 나타내는 경우를 제외하고는 가급적이면 '다름'이나 서로 다르다는 의미로 '상이함'이라는 어휘를 사용하기로 한다. 그러나 다름들 간의 정도 문제라는 일종의 양적 의미가 개입하는 경우는 '차이'를 사용할 것이다.

Entre ces année, d'ailleurs incertaine, de Combray, et les soirs à Rivebelle revus tout à l'eure au-dessus des rideaux, quelles différénces! J'éprouvais à les percevoir un enthousiasme qui aurait pu être fécond si j'étais resté seul, et m'aurait évité ainsi le détour de bien des années inutiles par lesquelles j'allais encore passer avant que se déclarât la vocation invisible dont cet ouvrage est l'histoire.[119]

사실상 프루스트의 작품에서는 자연적 대상이든 자아든, 그리고 삶도 시간도 반복되어 나타날 때 동일하게 남아있는 경우는 거의 발견할 수 없다. "정확을 기하자면 나는 앞으로 알베르틴에 대해 생각을 하게 될 여러 개의 '나'에게 따로따로 이름을 붙여 주어야 한다. ...자꾸만 딴 바다로 바뀌어가던 그 바다처럼--나는 단순히 편의상 그것을 '바다'라고만 부르는 것이다--그녀는 항상 다른 알베르틴으로 내 앞에 나타났던 것이다"[120]라거나 혹은 유년기 콩브레에서의 삶과 장년기의 탕송빌에서의 나날은 그 생활이 '다른' 만큼 '경험하는 기쁨도 다른' 것이라 기술하고 있다.[121] 이러한 경우들은 시간의 흐름에 따른 변화와 관계되지만, 그렇지 않은 경우도 있다. 어느 해 11월 블로뉴 숲을 지나면서 "이는 숲이 가장 세분되어 있을 뿐만 아니라, 그 세분된 모양이 또한 하나하나 달라서"[122]와 같이 프루스트는 사물의 각 요소를 세분하면서까지, 그리고 미세한 부분까지 '다름'의 요소를 끊임없이 제시하고 있다. 그러나 이 역시 결국은 특정한 계절이나 시간의 규정 속으로 편입시킨다. "이때는 불로뉴의 숲이 혼합적으로 조립되면서, 가장 다양한 특성을 드러내고, 가장 뚜렷한 부분을 나란히 놓는 계절이었다. 그리고 또한 시간도 그러했다."[123]

또 한편 특히 동일한 대상에서 시간성과 차이가 결부될 때, 즉 시간상에서 나타나는 차이는 변화를 의미한다. 프루스트는 대상 간의 차이를 극대화함으로써 개성을 강화하듯이, 동일한 대상의 시점들 간의 차이를 통해서 변화를 분명하게 드러낸다. 프루스트는 긴 시간이든 짧은 순간이든 계기적으로 구분하여 그 각각의 계

119) II 397.
120) I 947.
121) "C'est un autre genre de vie.... un autre genre de plaisir que je trouve a ne sortir qu'a la nuit, a suivre au clair de lune ces chemins ou je jouais jadis au soleil," [I 7.]
122) "C'etait l'heure et c'etait la saison ou le Bois semble peut-etre le plus multiple, non seulement parce q u'il est plus subdivise, mais encore parce q u'il l'est autrement." [I 422.]
123) "Ainsi c'etait la saison ou le Bois de Boulogne trahit le plus d'essences diverses et juxtapose le plus de parties distinctes en un assemblage composite. Et et c'etait aussi l'heure." [I 423.]

기마다 다른 국면을 제시한다. 동일한 대상의 묘사에서 시간의 짧은 간격들의 구분은 그 대상의 개성을 다양화하면서 시간의 흐름을 지연시키고, 시간의 아무리 짧은 간격도 끊임없이 사라지고 변화하는 시간의 속성을 지니고 있음을, 마치 시간에 현미경을 들이대듯 선명히 드러내어준다. 또한 세월과 같은 긴 시간상의 차이는 두 시점 사이의 간격을 제거한 대담한 대조를 통해서 시간의 경과를 효과적으로 가시화한다. 프루스트는 특히 동일한 인물을 간헐적으로 매번 다른 환경 속에 다시 등장시켜서 이전과는 변화된 양상을 통해서 시간성을 외화시키는 방향으로 진행한다. 이와 같이 프루스트에서 '시간'은 차이를 구분하는 최상위 요소로서 세계 인식의 바탕이 되며, 또한 시간, 그 흐름은 차이에 의해서 가시화된다. 두 시점 간의 차이에서 드러나는 변화는 시간의 경과를 의미하며 그 변화의 성격 또한 각 개인마다 달리 나타나서 사람 수만큼 다양한 시간의 형상으로 제시된다.

울프도 일상의 시간경험과 작품 창작에 관계되는 시간성의 질적 차이에 대한 언급을 볼 수 있으며, 이 역시 이항대립적인 항으로 명명된다. 「과거의 단상」("A Sketch of the Past")에서 울프는 나날의 일과들을 '존재'(being)와 '비존재'(non-being)로 구별한다. '존재'는 '의식적으로' 행하는 일들, 예외적이거나 특별한 일들과 관계되고, 그래서 기억에도 잘 남아 있게 되는 반면, '비존재'는 매일 똑같이 반복되는, 식사하고 차 마시며 하는 한담 등으로서, 뚜렷한 형태가 없는 솜(cotton wool)같은 것으로 묘사된다. 이러한 기준으로 볼 때, 일상적인 삶은 '존재'보다 '비존재'를 더 많이 포함하고 있어서, 보통의 나날에는 각각 분리된 존재의 순간들이 더 많은 비존재의 순간들 사이사이에 끼어 있다.

> 이러한 분리된 존재의 순간들은 훨씬 더 많은 비존재의 순간들 속에 파묻혀 있었다.
>
> These separate moments of being were however embedded in many more moments of non-beings[124].

울프는 진정한 소설가(real novelist)라면 이들 두 가지를 다 전달할 수 있으리라고 생각하며,[125] 자신은 『밤과 낮』(*Night and Day*)와 『세월』(*The Years*)에서 시도해

---

124) Virginia Woolf, *Moments of Being* (The Hogarth Press, 1978), p.70.

125) 그런 예로 제인 오스틴을 들고 있으며, 디킨즈나 톨스토이 등의 경우도 아마 가능할 것으로 언급한다.

봤으나 두 가지 다 전달하는 일이 절대로 불가능했다고 고백한다.[126] 이와 같이 '존재'와 '비존재'의 구별은 바로 의식이 감지하는 시간성의 질적 차이에 대한 지적이다.[127]

이로부터 이들 두 작가의 소설에 관여하는 시간의 문제가 기본적으로 의식에 느껴지는 질적 차이에 근거함을 알 수 있다.

이어서 이와 같이 시간의 질적 차이에 바탕을 두고 문학 창작에 임한 이들 두 작가가 지닌, 시간의 다양한 국면들에 대한 인식과 시간의 지각 방식을 비교해 볼 것이다.

그러나 각각 그 '다름'의 인식으로부터 전개되는 사고나 작품에서 형상화의 방향은 서로 극단적으로 상이한 방향으로 나아간다.

울프는 '존재'(being)와 '비존재'(non-being)의 구분에 대하여, 분리된 존재의 순간들이 더 많은 비존재의 순간들 속에 여기저기 파묻혀 있는 형상으로 제시하지만, 일상적인 삶의 배후에 어떤 패턴이 숨겨져 있어서 그러한 구분의 배후에서 세계가 하나로 연결되어 있는 것으로 언급하고 있다. "솜뭉치 배후에는 패턴이 숨겨져 있다는 것, 우리 (모든 인간)는 이것에 연결되어 있다."(that behind the cotton wool is hidden a pattern; that we–I mean all human beings–are connected with this)라고 그는 말한다.[128]

울프의 작품에서 이와 유사한 또 다른 예로는 '쉬는 것도 율동의 일부'이며[129] "소리들 사이의 간격들도 소리들만큼 의미 있다"[130]는 인식을 들 수 있다. 이와 같이 울프의 구분은, '존재'와 '비존재'도, 동작과 휴지도 전체의 어떤 유기적 통일성

---

126) Virginia Woolf, "A Sketch of the Past", *Moments of Being* (London: The Hogarth Press, 1978), p.70.

127) 여기서 울프의 구분은 의식의 강도에 의한 구분으로서 정도의 차이라고도 할 수 있겠으나, 의식 혹은 정신성에 있어서의 강도는 결국 질적 차이가 된다. 또한 이 구분 역시 전체를 양분해놓고 있으며 창작을 계속해 나아갈 경우에 함께 조화시킬 수밖에 없어질 성격의 것으로 볼 수 있다.

128) Virginia Woolf, "A Sketch of the Past", *Moments of Being* (London: The Hogarth Press, 1978), p.72.

129) "And so pausing and so flickering, she attained a dancing rhythmical movement, as if the pauses were one part of the rhythm and the strokes another, and all were related;..." [Virginia Woolf, *To the Lighthouse* (London: Harcourt, Brace & World, Inc., 1955), p.236.]

130) "the spaces between them were as significant as the sounds." [Virginia Woolf, *Mrs. Dalloway* (London: Harcourt, Brace & World, Inc., 1990), p.22.]

속에서 인식되며, 그 각각은 전체성에 기여하고 있는 것으로 인식하는 것이다. 이로부터 울프의 창작의 지향성을 볼 수 있게 된다.

울프는 개체들 혹은 불연속적인 단편들 배후에 가정되는 연결망을 통해서 통합적인 세계상을 제시하고, 그러한 전체성의 세계 속에서 상호 모순적으로 작용하는 힘이나 원리에 주목한다.

> 이 모든 것이 각다귀 떼처럼 하나하나가 따로따로, 그러나 모두가 보이지 않는 고무줄 망 속에서 놀랍게 통제되고 있기나 한 것처럼 아래위로 춤을 추었다.
>
> All of this danced up and down, like a company of gnats, each separate, but all marvellously controlled in an invisible elastic net[131)]

반면 프루스트에서는 '한 덩어리'로 보이는 것에서도 차이를 찾아 구분하고 분리해 내고자 한다.

> 서로 겹친 이런 추억이 이제는 한 덩어리를 이루고 있었지만, 그렇다고 해서, 그 추억들 사이에--가장 옛 것과, 향기에서 생긴 가장 최근 것과, 그리고 어떤 사람이 나에게 얘기해 준 그 자신의 추억 사이에--진정한 균열이나 단층은 없다 해도, 적어도 어떤 유의 암석이나 대리석 속에 있는 기원, 시대, '형성'의 다름을 드러내는 세맥, 잡다한 색채를 분간 못하는 것은 아니다.
>
> Tous ces souvenirs ajoutés les uns aux autres ne formaient plus qu'une masse, mais non sans qu'on pût distinguer entre eux--entre les plus anciens, et ceux plus recents, nés d'un parfum, puis ceux qui n'étaient que les souvenirs d'une autre personne de qui je les avais appris--sinon des fissures, des failles véritables, du moins ces veinures, ces bigarrures de coloration qui, dans certaines roches, dans certains marbres, révèlent des différences d'origine, d'âge, de formation.[132)]

울프에서 보는 유형의 '다름'에 대한 인식은, 그 구분 자체에 어떤 이항대립적인 의미를 내포하고 있다. 대립성은 상호간에 모종의 연관성을 잠재시키고 있는 것이다. 들뢰즈는 베르그송의 철학에 대한 해석에서 차이가 부정이나 모순보다 더 심오한 것임을 논하는 가운데서 두 항의 대립은 그 두 항 모두를 포함하고 있었던 잠

131) Virginia Woolf, *To the Lighthouse* (London: Harcourt, Brace & World, Inc., 1955), p.40.
132) I 186.

재성의 실현에 불과한 것으로 주장하는데,[133] 울프의 작품들에서 현저한 유형의 '다름'에 대한 인식에서도 그와 유사한 전제를 볼 수 있다. 들뢰즈의 그러한 논의는 '차이'가 부정이나 모순보다 더 심오한 것임을 보이고자 하는 것이지만, 울프의 경우는 서로 상호보완적인 역할을 하는 공존을 모색하기 위한 것이다. 사실상 울프의 작품에는 이성과 감성, 지성과 직관, 남성과 여성, 개인과 사회, 문명과 자연, 명암, 밤낮 등과 같이 동시에 작용하는 힘, 겉보기에 이항대립적인 항들을 흔히 보게 된다. 그러나 울프의 작품세계에서 이러한 대립항들 간의 갈등은 조화로운 통일을 향해서 극복되어야하는 것으로 그 배후에서는 전체성의 비젼을 비추고 있는 것이다.

II-3. 시간의 인식

앞 절을 통하여 프루스트와 울프의 세계인식 방식을 비교하고, 작품의 창작에서 시간성의 차이가 중요하게 작용한다는 사실을 살펴보았다. 이어서 두 작가의 시간에 대한 인식이 어떻게 이루어지는가를 두 작가에게 현저한 몇 가지 관점을 택해서 서로 비교해보기로 한다.

프루스트의『잃어버린 시간을 찾아서』(*A la Recherche du Temps Perdu*)는 제목이 알려주고 있듯이 회고적 관점에서 과거에 토대를 두고 있다. 또한 전체 작품의 말미에서는 "평소에 우리 눈에 보이지 않는 '시간'의 형상"을 확실히 나타내고자 하며,[134] "몸의 길이를 가진 것으로서가 아니라 세월(ses années)의 길이를 가진 것으로서의 인간",[135] 세월 속에 던져진 거인처럼, "수많은 나날들이 와서 자리 잡는 아주 먼 시기들에 동시에 닿아" 서 '시간' 안에서 한없이 연장된 자리를 차지하고 있는 존재로서의 인간을 묘사하고자 하며,[136] "우리에게서 분리되지 않는 지나간 세월"[137]로서의 시간의 관념을 부각시키고자 하는 기획을 볼 수 있다.[138]

---

133) Gilles Deleuze,『들뢰즈가 만든 철학사』, 박정태 역 (이학사, 2007), p.336.
134) Marcel Proust, *A la Recherche du Temps Perdu* III, Gallimard, 1954, p.1045.
135) III 1046.
136) III 1048.
137) III 1046.
138)『스완네 집 쪽으로』가 처음 출판될 무렵 프루스트가 쓴 편지들이나 인터뷰 기사에서 확인되는『잃어버린 시간을 찾아서』의 기획 및 내용에 대한 언급들은 실제 작품에 나오는 화자

또한『스완네 집 쪽으로』가 처음으로 간행될 무렵의 한 편지에서 프루스트는 자신이 나타내고자 애쓴 것이 작품의 끝 무렵에는 이해될 수 있기를 바라면서, 시간의 경과와 그것에 의해 부가되는 미를 언급하고 있다.

> 내가 하고자 노력한 바가 책의 끝 무렵에는 이해될 수 있기를 바란다. 크게 대수롭지는 않은 어떤 사건이 시간이 흘러갔음을 보여줄 것이고, 어떤 그림들이 지닌 아름다움이 시간의 흐름에 의해서 부가되어 있을 것이다. 그때는 ...동일한 인물이 잇따라 나타나는 다른 인물들처럼 보일 정도로 변화하는 양상들이, 시간이 흘렀다는 감을(하지만 단지 그런 식으로만) 투사할 것이다. 그런 인물들은 나중에는, 현재의 그들의 존재와는 달리, 그들에 대해서 그러하다고 믿는 바와는 달리 드러날 것인데, 이는 실로 삶에서 흔히 발생하는 일이다.[139]

이러한 언급을 통해서 드러나는, 프루스트가 그려내고자 한 시간은 개인을 변화시키면서 경과해간 세월의 흐름이며, 동일 인물의 잇따른 변화 양상이 드러나는 계기적으로 구분되는 시간이다.

한편 울프는 프루스트의 애독자가 된 무렵부터 본격적으로 시간문학을 창작하기 시작했으며, 그리하여 울프가 시간이라는 주제를 택한 계기에는 프루스트로부터의 영향이 어느 정도는 작용한 것으로 인정되고 있다. 그러나 울프가 작품들에서 시간을 다루는 방식은 프루스트의 방법과는 아주 대조적이다. 시간이라는 주제

의 예술 이론이나『되찾은 시간』후반부에서 화자가 자신의 지나간 삶을 소재로 예술작품의 창작에 착수하면서 밝히는 기획적인 언급들과 어긋나지 않으며, 화자가 언급한 것과 거의 그대로 일치하는 대목들도 흔히 볼 수 있다. 또한 화자는 자신의 지나간 삶을 소재로 창작에 착수하려고 하고 있고, 그 삶은 바로 이미 독자가 읽어 온 작품 자체이며, 그의 창작 이론 역시 삶을 통해 이미 내면에 형성되어 있는 유일하게 진정한 책을 끌어내고자 하는 일종의 번역 작업이다. "이 본질적인 책, 유일한 참된 책을 쓰기 위해서는, 그 책은 이미 우리 속에 있으므로, 위대한 작가는 예사로운 의미로, 그것을 지어낼 필요가 없고 다만 그것을 옮겨놓을 따름이라...작가의 의무나 노력은 바로 번역자의 의무나 노력이다." (ce livre essentiel, le seul livre vrai, un grand écrivan n'a pas; dans le sens courant, à l'inventer, puisqu'il existe déjà en chacun de nous, mais à le traduire. Le devoir et la tâche d'un écrivain sont ceux d'un traducteur.)[III 890.] 그러므로 그가 쓰게 될 책은 바로 이미 독자가 읽은 내용과 어긋날 수 없게 된다. 따라서 이미 알려져 있듯이, 작품 자체에 대한 이론을 작품 자체 속에 담고 있는 이 특수한 작품은 그 끝이 또한 그 시작을 향하고 있는 순환 구조를 이루고 있으며,『되찾은 시간』후반부에 나오는 작품의 기획에 대한 화자의 주장들은 작가 프루스트를 대변하고 있는 것으로 보아도 무방할 것이다.

139) Marcel Proust, *Letters of Marcel Proust*, trans., ed., annot. Mina Curtiss, Adam Gopnik (New York: Helen Marx Books, Books. & Co., 2006), p.272.

를 채택한 이래로 울프는 다양한 시간 체계들을 서로 결합하는 방식으로 새로운 시간 형식을 실험적으로 창조하곤 한다. 그리하여 울프의 대부분의 작품들은 상이한 시간관념이 함께 작용한다.[140] 그러나 그와 같은 형식적 실험에 앞서 시간 경험을 그려내는 창작의 방향은 이미 결정되어 있었다. 첫 번째 소설작품『출항』(*The Voyage Out)*의 초기 원고인 "멜림브로지아"(Melymbrosia)를 시작하던 무렵인 1908년 벨에게 보낸 편지에 이미 울프가 장차 창작하게 될 시간성이 나타나 있다.

> 내가 어떤 책을 쓸 것인지 —그 소설을 어떻게 고쳐서 한없이 낯선 형상들을 그려낼 것인지 정해졌습니다. 해질녘 숲에서 상당히 많은 것을 취하고, 강렬하게 응시하면서 돌을 쪼개고 있는 남자들을 고정시켜, 그들을 과거와 미래로부터 잘라내기로 했습니다.
>
> ...settle what book I am to write—how I shall re-form the novel, and shape infinite strange shapes. I take a good deal at woods in the sunset, and fix men who are breaking stones with an intense gaze, meant to sever them from the past and the future...[141]

울프는 전후를 필요로 하지 않거나 혹은 과거나 미래로부터 즉 시간의 흐름으로부터 잘라냄으로써 그 순간을 더욱 인상적이게 하는 방식을 택하고, '비존재'의 시간으로부터 '존재'의 순간을 분리해낸다.

프루스트의 작품이 그려내는 '시간 속에' 자리 잡은 인간은 "아주 먼 시기들에 동시에 닿아 있는"(touchent simultanément...à des époques si distantes)[142] 반면, 울프의 인물은 이렇게 한 순간 안에 확고히 자리 잡아 강렬한 인상을 창조한다. 울프의 인물들은 흔히 지금-여기 그리고 눈앞에 있는 이것 등 현재적 현실에 강하게 이끌

---

140)『야곱의 방』(*Jacob's Room*)에서는 시계시간과 자연의 순환주기가 사용되고,『댈러웨이 부인』에서는 외부시간과 내면시간이,『등대로』(*To the Lighthouse*)에서는 공시적으로 펼쳐지는 시간과 통시적으로 흐르는 시간, 그리고 미래를 향한 방향과 과거로 향한 방향이 교차되며,『올랜도』(*Orlando*)에서는 개인 차원의 시간과 종족의 역사적 시간, 혹은 개체 발생으로서의 시간과 계통 발생으로서의 시간,『파도』(*The Waves*)에서는 인생으로서의 시간과 태양의 궤적을 통한 하루의 시간이,『막간』(*Between the Acts*)에서는 현실의 시간과 연극이라는 예술작품 속의 시간, 그리고 막과 막간, 선조의 시간과 후손의 시간이 때로는 교차하고 때로는 합일하는 등 여러 가지 시간 형식의 실험들을 볼 수 있다.

141) 이것은 첫 소설작품『출항』(*The Voyage Out*)으로 완성되기 이전에 "멜림브로시아" (Melymbrosia)라는 제목으로 창작을 시작하던 무렵인 1908년 벨에게 보낸 편지다.

142) III 1048.

림을 볼 수 있다. 이와 같이 울프 작품의 시간은 현재에 토대를 두고 순간의 창조를 통하여 이루어지는 반면, 과거에 토대를 두는 프루스트의 시간은 과거와 현재의 관계, 두 개 혹은 계기적인 다수의 순간들에 걸쳐있는 시간이다.

나아가서『잃어버린 시간을 찾아서』에 나오는 어떤 것도 하나의 계기에 전모를 드러내지 않는다. 즉 시간을 통해서만 점진적으로 드러난다. 프루스트는 각각의 대상들을 매번 다른 시간 다른 장소로 옮겨놓으며 한 번에 한 국면씩 제시한다. 그러한 반면 울프의 관심은 순간에서 동시성의 방향으로 이끌리고 동시성의 표현을 위한 테크닉을 개발했다. 이 점은 프루스트가 동일 인물을 시간의 경과 후에 그 간격을 제거한 채 두 시점들 간의 대담한 대조를 통해서 차이와 변화로서의 시간을 효과적으로 환기시키는 방법을 택한 것과 대비된다.

이와 같이 과거중심-현재중심, 계기성과 동시성, 흐름으로서의 시간과 순간 등으로 대비되는 시간 의식이 작품 속에서 어떻게 구현되고 있는가를 구체적으로 살펴보고, 이어서 공간적 물질성으로 존재하지 않는 시간을 언어 예술의 창작방법을 통해서 구현하고 전달하는 방법으로서, 프루스트의 공간적 비유와 인물의 변화를 통한 시간인식, 울프의 시계의 타종을 통한 현재시의 지각 방식 등을 각각 살펴보면서 그 속에서 드러나는 시간의식을 서로 비교해 볼 것이다.

1) 회고적 조망과 현재적 기획

프루스트의 작품은『잃어버린 시간을 찾아서』(*A la Recherche du Temps Perdu*)라는 제목이 알려주고 있듯이 회고적 관점에서 과거에 토대를 두고 있다. '콩브레' 1부 에서 화자는 이른 시각에 잠자리에 들지만 밤의 대부분을 과거에 대한 회상으로 보낸다. 그러한 회상들을 집약시켜 범주화하고 계열화하면서, 지나간 통시적인 시간을 공시적으로 제시한다. 이러한 공시적 조직화는 생성중인 현재의 삶이 아니라 과거이기 때문에 가능하다. 서두에 집약되어 나타나는 작품의 주제들은 과거 삶에 대한 회상과 기억 현상에 대한 성찰을 거쳐서, 우리의 과거가 영영 죽고 말았는가 하는 문제로 이끈다. 이 문제를 받아서 무의지적 기억이 도입되고 '한 잔의 찻잔'으로부터 콩브레의 모든 것이 형체를 갖추고 콩브레 시절이 전개된다.

울프의 작품들은 대체로 생성 중인 현재를 중심으로 이루어진다. 울프는 지속

의 시간이 현실의 발판에 닿아있는 현재 순간에 특별한 시간성의 자격을 부여하며, 작품이 현실과 유리되지 않도록 현재를 작품이 발 딛고 서 있을 발판으로 삼고, 안전한 발판을 확보하기 위한 의식적인 노력을 보인다. 「과거의 단상」(A Sketch of the Past)에서 울프는 자신의 글에 날짜를 기입하는 것의 의미를 다음과 같이 적고 있다.

> 5월 2일...내가 날짜를 적는 것은 이 글에 어떤 가능한 형식을 발견했다고 생각하기 때문이다. 이 글에 현재를--적어도 딛고 설 발판으로 기여하기에는 충분한 현재를--내포시키기 위해서다. 두 사람 즉 지금의 나와 그 때의 나를 대조시켜 놓으면 흥미로울 것이다. 더욱이 이 과거란 현재의 순간에 의해 상당한 영향을 받고 있지 않은가. 내가 오늘 쓰고 있는 것을 일 년 후에는 결코 쓰지 못할 것이다.
>
> 2nd May...I write the date, because I think that I have discovered a possible form for these notes. That is, to make them include the present —at least enough of the present to serve as a platform to stand upon. It would be interesting to make the two people, I now, I then, come out in contrast. nd further, this past is much affected by the present moment. What I write today I should not write in a year's time.[143] (1939년 5월 2일)

『올랜도』에서도 올랜도의 생에 부여한 환상적으로 긴 시간의 끝 부분에서 작품 속의 현재를 실제 창작 시기와 동떨어지지 않을 어떤 연대기적 날짜와 시계시간으로 명시하며 현실적인 현재에 연결시킨다. "1928년 10월 11일. 현재 순간이었던 것이다."[144] 울프는 이와 같이 자신의 글이 현실적인 현재에 발 딛게 하려고 노력하며, 인물이 현재시를 인식하고 경험하는 방법으로 특히 시계의 타종을 사용한다. 그리고 이때신체의 감각 운동적 반응을 통해서 현재적 특성을 부각시키고 있다.[145]

---

143) Virginia Woolf, *Moments of Being* (London: The Hogarth Press, 1978), p.75.

144) "It was the eleventh of October. It was 1928. It was the present moment." [Virginia Woolf, *Orlando : A Biography* (London: Harcourt Brace Jovanovich, 1956), p.298.]

145) 『물질과 기억』에서 베르그송은 현재를 우리의 신체 상태로 보고, 감각적이고 운동적인 것으로 규정한다. "그것(현재)은 우리에 대해 작용하는 것이며, 우리를 작용하게 하는 것이다. 그것은 감각적이고 운동적인 것이다.--우리의 현재는 무엇보다도 우리 신체 상태이다" 라고 주장한다.[Henri Bergson, Matière et Mémoire, *Oeuvres* (Paris: Press Universitaires de

울프에 의하면 과거는 그 자체로서의 과거보다는 현재의 충만한 삶을 위해서 중요한 것이다.

> 과거는 현재가 너무 평탄하게 흘러서 흡사 깊은 물의 표면을 미끄러져가는 것 같을 때에만 돌아온다. 그때 표면을 뚫고 심연을 들여다보면서 최대의 만족을 발견하는데, 그것은 과거를 생각하고 있기 때문이 아니라, 그러할 때가 현재에 아주 충만하게 살고 있는 것이기 때문이다.
>
> The past only comes back when the present runs so smoothly that it is like the sliding surface of a deep river. Then one sees through the surface to the depths. In those moments I find one of my greatest satisfactions, not that I am thinking of the past; but that it is then I am living most fully in the present.[146]

『올랜도』에서 대서리 이후 템즈강의 결빙과 해빙은 이러한 의미를 상징적으로 잘 보여주는 듯하다. 즉 대서리로 결빙된 템즈강은 과거의 순간을 그대로 유지한 채 현재 속에 투명하게 드러나 있다. 현재라는 표면으로부터 과거가 투명하게 보이는 그 심연을 들여다 볼 수 있는 상태로 그 위에서 올랜도와 사샤의 나날은 얼음 위의 활주마냥 평탄하게 계속되지만, 이러한 상태는 사샤가 사라짐과 동시에 해빙되고 끝나버린다. 이와 같이 울프는 과거와 현재의 관계에서 현재를 중심으로 삼고 있다.

반면, 프루스트에게는 과거가 존재론적으로 훨씬 중요성을 지닌다. 잠에서 깨어날 때 하등동물의 생존감 뿐인 의식은 과거의 추억으로부터 구원받으며,[147] 그것이 없이는 몸담고 있는 장소의 확인도 자아의 정체성을 찾는 일도 불가능하다. 현재 발생하는 일은 그것이 과거 쪽으로 빛내는 광선을 따라서 "가장 오랜 과거 속까지 비추고 있는 빛에 닿고서야" 정신을 활발하게 움직일 수 있다.[148]

France, 1959), p.370.]

146) Virginia Woolf, "A Sketch of the Past", *Moments of Being* (London: The Hogarth Press, 1978), p.98.

147) 이때 구원자 격인 추억의 장소도 지금-여기 이곳에 대한 추억이 아니라 과거에 있었던 다른 곳의 추억이다. "이런 때 추억--지금 내가 있는 곳에 대한 추억이 아니고 지난 날 내가 산 적이 있는 곳, 또는 가 본 적이 있는 것 같은 두 세 곳의 추억--이 하늘의 구원처럼 이 몸에 하강하여, 혼자서는 빠져나올 수 없는 허무로부터 이 몸을 건져준다. 나는 삽시간에 문명의 몇 세기를 뛰어넘는다." [I 5.]

148) I 537.

울프의 주요 인물들은 무엇보다도 삶을 사랑하고, '이것 여기 지금'이라는 현재적 현실에 강하게 이끌리며, 이에 대해 각별히 성찰하는 계기를 갖는다.『댈러웨이 부인』에서 클라리서는 그날 저녁에 있을 파티를 위해 꽃을 사러 가면서 자기가 사랑하는 것으로 "삶, 런던, 6월 이 순간"이라고 생각한다.[149] 그리고 삶과 자신에 대해 생각하고, 현재 주변 요소들을 지각하고, 지난 일들을 기억하면서도, 자신이 사랑하는 것은 바로 자기 앞의 "이것 여기 지금"[150]이라고 의식한다. 피터는 나이를 더해가는 것의 보상에 대해 생각하며, "여기, 이 순간, 지금"의 삶 그 자체로 충분하다고 스스로를 진단한다.[151]『등대로』에서 램지부인은 "생이 여기에 정지하고 있다"(Life stand still here)라고 언급하며 현재가 영속하기를 염원하고,[152] 이 밤 여기서의 일이 사람들의 가슴 속에 짜여 들어가고, 아무리 오래 살아도 "이 밤, 이 달, 이 바람, 이 집"으로 돌아올 것이라고 생각한다.[153]

그러나 울프에서 현재라는 시간이 반드시 긍정적으로 그려지는 것은 아니다. 예를 들어『댈러웨이 부인』에서 빅벤의 타종이 알리는 시간은 "삶, 런던, 유월의 이 순간"을 사랑하는 클라리서에게는 평화의 시간이지만, 지난 전쟁으로 가족을 잃은 사람들이나 자신이 직접 상처를 입은 셉티머스 등의 의식에서는 아직 종전과 평화의 시간으로 경험되지 않는다.[154]『올랜도』에서는 과거로 멀리 여행하던 올랜도의 의식이 시계의 타종에 의하여 갑자기 현재시로 소환되고 감각 운동적 반응과 함께 순수 현재라고 할 수 있을 특별한 시간경험으로 이끈다. 즉 화약이 폭발한 듯 주위가 갑자기 밝아지고 눈에 현미경을 장착한 듯이 사물들이 아주 선명하게 보이고, 소리들도 한층 증폭된 듯 예리하게 포착된다.[155] 이때 현재에 갇힌 상태에

149) Virginia Woolf, *Mrs. Dalloway* (London: Harcourt, Brace & World, Inc., 1990), p.4.
150) "...what she loved was this, here, now, in front of her; the fat lady in the cab..." [Virginia Woolf, *Mrs. Dalloway* (London: Harcourt, Brace & World, Inc., 1990), p.9.]
151) "but now, at the age of fifty-three one scarcely needed people any more. Life itself, every moment of it, every drop of it, here, this instant, now, in the sun, in Regent's Park, was enough. Too much indeed." [Virginia Woolf, *Mrs. Dalloway* (London: Harcourt, Brace & World, Inc., 1990), p.79.]
152) Virginia Woolf, *To the Lighthouse* (London: Harcourt, Brace & World, Inc., 1955), p.240.
153) "They would, she thought, going on again, however long they lived, come back to this night; this moon; this wind; this house; and to her too.It flattered her,...to think how, however long they lived she would be woven; and this, and this, and this, she thought,.." [Virginia Woolf, *To the Lighthouse* (London: Harcourt, Brace & World, Inc., 1955), p.170.]
154) Virginia Woolf, *Mrs. Dalloway* (London: Harcourt, Brace & World, Inc., 1990), p.5.
155) Virginia Woolf, *Orlando : A Biography* (Harcourt Brace Jovanovich, 1956), pp.320-321.

서 순수 현재의 경험은 모든 감각이 고도로 예민해지고 신경이 극도로 긴장되며, 너무도 생생하게 지각되는 사물의 실재는 불편한 심정을 동반하여 그 상태로 오래 견딜 수 없게 한다. 현재라는 것의, 시계타종 같이 강타하는 충격과, 미지의 어떤 위난을 끌어들일 것 같은 두려움, 불편한 감 없이는 오래 견딜 수 없는 가혹한 긴장 등에 대하여 과거와 미래는 은신처로 인식된다.

> 현재 순간을 맞이하는 것보다 더 무서운 계시가 있을 수 있을까? 우리가 그 충격으로부터 살아남을 수 있는 것은 오로지 과거와 미래가 양쪽에서 우리에게 피난처를 제공해 주기 때문에 가능한 것이다.
>
> For what more terrifying revelation can there be than that it is the present moment? That we survive the shock at all is only possible because the past shelters us on one side, the future on another.[156)]

그럼에도 불구하고 현재는 "돌연히 붕괴하거나 과거 속에 완전히 잊혀지는 것이 아니"며,[157)] 울프의 작품들의 시간이 현재를 토대로 하는 것은 명백하다. 『세월』에서 엘리너(Eleanor)는 현재 순간을 과거 현재 미래로 채워 부풀리기를 바란다.

> 그녀는 두 손을 모아 가운데를 비우고서, 현재의 순간들을 에워싸고 싶고, 머물게 하고 싶고, 과거와 현재와 미래로 점점 더 충만하게 채워서 마침내 그것이 이해로 깊어지며 온통 환하게 빛나게 하고 싶다고 느꼈다.
>
> She held her hands hollowed; she felt that she wanted to enclose the present moments; to make it stay; to fill it fuller and fuller, with the past, the present and the future, until it shone, whole, bright, deep with understanding.[158)]

이와 같이 울프의 인물들은 '여기 그리고 지금'(here and now)이라는 현재적 현실을 토대로 삼고 있다. 그러나 현재에만 밀착되고 그 속에 사로잡힌 현재가 아니라, 현재 순간 안에서 과거와 미래가 함께 상호침투하는 지속으로서의 시간을 인간적인 삶의 시간으로 추구함을 알 수 있다.

나아가서 긴 시간을 그리는 『세월』(*The Years*) 역시 한 때 제목으로 '여기 그리

---

156) 같은 책, p.298.
157) Virginia Woolf, *Orlando : A Biography* (Harcourt Brace Jovanovich, 1956), p.305.
158) Virginia Woolf, *The Years* (Penguin Books, 2002), p.428.

고 지금'(Here and Now)을 고려했으며,[159] 마지막 장은 현재로 귀착된다.『파도』에 대해서도 제목으로 고려하지는 않았지만 그러한 관념은 나타나 있다. 이와 같이 울프는 현재를 토대로 삼고 있다. 울프의 작품에서 과거는 현재의 의식의 내용으로서 포함되고 또한 그 기억은 현재에서 영향을 받는 것으로 묘사된다.

그러한 반면, 잠과 꿈과 추억에서 시작하는『잃어버린 시간을 찾아서』에서 화자는 지금-여기 현실에 부재하는 것, 즉 현실적 대상보다는 상상력의 자유로운 유희에 더 이끌리며, 현재가 아니라 과거에 존재의 토대를 두고 있다. 화자의 몸이 위치한 장소는 현재를 의식하기보다는 수면과 각성 사이에서 지나간 모든 장소들을 재구성하고 재확인하는 곳이다. 서두에서 한밤중에 잠에서 깨어날 때 자기가 어디에 있는지 심지어 누구인지조차 모르는, 의식이 텅 비어버린 무의 상태에서 잠들기 전의 자아를 도로 찾아 정체성을 유지할 수 있게 구해주는 것은 추억이다. 그것은 현재 있는 곳에 대한 추억이 아니라 지난 날 산 적이 있거나 혹은 가 본 적이 있는 것 같은 곳들 에 대한 추억이며,[160] 정신이 사물 앞에서 망설일 때 먼저 즉각적으로 기억해내는 몸도 "과거의 충실한 수호자"로 묘사된다.[161] 프루스트에서 생은 망각 현상으로 하여 "앞선 시기를 받쳐주던 것이 뒤이어지는 순간에는 더 이상 아무것도 존속하지 않는"[162] 불확실한 일련의 시기들의 연속으로 보이고, 현재의 시점에서는 "개성적이며 동일하고 영속적인 '자아'의 밑받침이 전혀 없는 무엇"이며, 미래에 대해서도 "마찬가지로 무익한 어떤 것"으로 보이기도 한다. 존재의 정수는 과거 속에만 있다. 생은 "과거 속으로 길게 뻗쳐있고, 아무 결론도 없이 죽음이 아무 곳에서나 끝내버릴 수 있을 어떤 것"이다.[163] 이와 같이 프루스트에서 생의 토대는 과거에 있고, 과거로부터 생명력을 얻는다. 이러한 점에서 프루스트의 세계는, 한스 마이어홉이 주장하듯이, 플라톤주의의 전도된 한 유형이다.[164] 프루

159) Virginia Woolf, A Writer's Diary, ed. Leonard Woolf (London: Harcourt Brace & Company, 1973), p.208. (1934년 1월 16일 일기)
160) I 5.
161) I 6.
162) III 594.
163) III 594
164) Hans Meyerhoff, *Time in Literature*, (Berkeley: University of California Press, 1974), p.101. '전도된' 유형이라 함은 프루스트에서의 이원성이 이데아계와 현상계의 구분에 있는 것이 아니라, 경험과 자아의 무시간적 특질을 자연의 변화하는 사물들과 구별하는 이원론이기 때문이다.

스트의 인물은 자신의 과거의 지평과 같은 깊이에 놓여 있는 대상을 만나면 금세 교감하게 된다.[165]

『되찾은 시간』(*Temps Retrouvé*)의 게르망트 대공부인이 개최한 마티네에서 화자는 지인들을 눈앞에 보고 있지만, 그의 사고의 중심은 이미 주체에게 내재화되어 있는 과거에 있다. 그것은 마치 각 대상의 원본처럼 자리 잡고서, 현재의 모습은 덧씌워진 가면처럼 비현실적으로 다가온다. 그리하여 게르망트 대공부인 저택 마티네의 '인간풍경'은 '예술가' 시간이 무대에 올려놓은 가면극으로 느껴진다.[166]

그러나 프루스트가 그려내고자 하는 시간의 참 모습은 하나의 시점에 놓인 과거의 한 순간 그 자체는 아니다. 이전에 두 방향을 따라서 배치된 인물들이 저마다 변모된 모습으로 함께 다시 등장하는 게르망트 대공 부인의 마티네를 통해서 프루스트는 "과거의 한 이미지보다는 훨씬 귀중한 어떤 것"(quelque chose de beaucoup plus précieux qu'une image du passé), 과거와 현재를 분리시키는 "잇따른 모든 이미지들"(toute les images successives), "과거와 현재 사이에 있는 관계"(le rapport qu'il y avait entre le présent et le passé)를 제시하고 있다.

> 지금 내가 참석한 마티네는 과거의 하나의 심상보다는 훨씬 귀중한 것이었다. 그것은 내가 일찍이 본 적도 없는 심상, 과거를 현재와 분리시키는 잇따른 모든 심상 같은 것, 또 그 이상으로, 과거와 현재 사이에 있는 관계를 보여준다. 이러한 마티네는 옛적에 요지경이라 불리던 것과 같은 것, 하지만 오랜 세월에 걸친 모습을 보여 주는 요지경, 한 순간의 조망, 한 인간의 조망이 아니라 시간이라는 변형된 관점 속에 자리 잡은 세월들의 광학적 조망이었다.
>
> Par tous ces côtes, une matinée comme celle où je me trouvais était quelque chose de beaucoup plus précieux qu'une image du passé, mais m'offrait comme toute les images successives, et que je n'avais jamais vues, qui séparaient le passé du présent, mieux encore, le rapport qu'il y avait entre le présent et le passé; elle était comme ce qu'on appelait autrefois une vue optique, mais une vue optique des années, la vue non d'un moment, non d'une personne située dans la perspective déformante du Temps.[167]

---

165) I 18.
166) III 936.
167) III 925.

이상과 같이 프루스트는 과거에 토대를 두고 울프는 현재를 토대로 삼고 있다. 울프는 현재 안에서 과거 미래 현재를 상호침투시키는 가운데 동시성을 매개로 존재들의 공존과 전체성을 추구하며, 프루스트는 회고적 관점에서 과거와 현재간의 관계에 의해서 인간에 대한 시간의 진정한 의미를 모색하며, 프루스트에서 모든 문제와 의미는 시간의 경과를 통해서만 형성되고 해결된다.

2) 계기적 흐름과 동시적 순간

현재를 중심으로 하는 울프의 작품들은 동시적인 순간의 창조를 통해서 이루어지며, 과거를 토대로 하는 프루스트의 작품이 그려내는 시간은 과거와 현재 혹은 두 시점 사이의 차이에 있다. 순간과 흐름, 프루스트도 울프도 이 두 가지 관점을 모두 사용하여, 때로는 의식이 특정 순간 속에 놓이기도 하고 또 때로는 흐름으로서의 시간을 다루기도 한다. 그러나 프루스트와 울프의 기본적인 시간인식 형태는 각각 계기적 흐름과 순간으로 나타난다. 흐름으로서의 시간은 계기적인 변화에 의해서 감지된다. 구분하는 정신활동을 선호하는 프루스트의 사고는 사물을 공시적 및 통시적으로 분할하여 인식함을 보았듯이, 시간에 대해서도 분할하고 계열화한다. 순간의 세분은 아무리 짧은 간격에서라도 볼 수 있는 시간의 속성, 곧장 사라지고 다음 계기로 바뀌어가는 차이와 변화를 확대된 상태로 볼 수 있게 한다. 긴 시간의 분할은 동일한 인물의 계기적인 양상들 간의 대조를 가능하게 하여 시간의 경과를 인식시키고, 인간을 끊임없이 변모시키는 시간의 작용을 드러내며, 특히 마지막 국면에서 인간을 노화시킨 변모의 양상은 비가시적인 시간이 스스로를 외화하고 인간에게 각인해놓은 '시간의 형상'을 충격적으로 제시한다. 순간과 같은 짧은 시간의 세분은 아무리 짧은 시간 간격에서도 드러나는, 곧장 사라지고 다음 계기로 바뀌어가는 시간의 속성을 확대된 상태로 볼 수 있게 할 뿐만 아니라, 심리적으로 시간의 흐름을 지연시키는 효과를 낳으며, 그 각각의 계기마다 다른 국면에서 제시되는 인상들 간의 절대적인 차이에 의해서 대상이 지닌 개성을 다양화한다. 이와 같은 시간의 형상화에서 심리적이고 미적인 시간의식을 볼 수 있다.

앞 장에서 본 바 있듯이, 울프는 「과거의 단상」(A Sketch of the Past)이라는 제목

의 회고록에서 시간경험을 의식의 강도에 따라서 '존재'와 '비존재'로 양분하고, 소설 작품들에서는 앞서 살펴본 이항대립적인 항들의 갈등을 이렇게 양분해 놓은 시간성을 통해서 수용한다. 일상에서 대개 더 많은 시간을 차지하는 비존재의 시간은 식사하고 차 마시고 환담하는 등 의식이 긴장할 필요 없이 기계적으로 흘러가는 시간이다. 이러한 시간성은 빅벤의 울림이 공중으로 흩어지며 시간을 쏟아내어 버리듯이 시계시간에 따라서 소모되어버리는 시간, 기억에 남지 않는 시간이다. 반면에 '존재'의 순간은 솜뭉치같은 비존재의 시간들 속에 드문드문 흩어져 빛을 발한다. 울프의 소설들에서 인간에게 의미 있는 시간은 존재의 순간을 중심으로 창조된다. 「과거의 단상」에서 울프는 톨스토이 등 몇몇 작가들은 그 두 가지 시간을 모두 다루지만, 자신은 『밤과 낮』과 『세월』에서 두 가지 시간 모두를 다루려고 시도해보았으나 불가능했던 것으로 고백하고 있다.

요컨대 울프의 시간 인식은 현재의 순간을 중심으로 이루어지며, 작품의 인물들의 시간경험은 존재의 순간을 중심으로 창조된다. 이와 같이 순간에 초점을 두는 울프 작품들의 이러한 경향성은 초기부터 형성되어 있었던 것이다. 그리고 처음에 그 전후로부터 잘라낸 한 순간의 강렬한 인상을 담은 장면의 선택은 중기 『댈러웨이 부인』과 『등대로』를 창작할 무렵에는 동시성의 기교를 개발하여 하나의 순간이 동시적인 여러 순간들을 품고 있는 것으로 발전시키고, 『올랜도』에서는 일초 일초가 부풀어가는 순간의 팽창과 수축 현상이 부각된다. 즉 순간의 팽창을 통해서 시간의 팽창을 제시한다.[168] 순간에 대한 이러한 집중은 『파도』를 구상하던 시기의 일기에서도 볼 수 있다.

> 지금 내가 하고 싶은 것은 원자마다 포화시키는 일이라는 생각이 들었다. 온갖 쓰레기, 죽은 것, 잉여물은 다 제거하고, 순간이 무엇을 포함하든 그것에 전체감을 부여하려는 것이다. 그 순간이 생각과 감각과 바다 소리의 조합이라 하자. 쓰레기, 죽은 것은 그 순간에 속하지 않은 것들을 포함하는 데서 온다. 사실주의자들의 저 끔찍한 서술 방법, 점심식사부터 저녁식사 때까지 진

168) "the seconds began to round and fill until it seemed as if they would never fall. They filled themselves, moreover, with the strangest variety of objects. ...his whole past, which seemed to him of extreme length and variety, rushed into the falling second, swelled it a dozen times its natural size, coloured it all the tints of the rainbow and filled it with all the odds and ends in the universe." [Virginia Woolf, *Orlando : A Biography* (London: Harcourt Brace Jovanovich, 1956).]

행되는 것, 그것은 거짓되고, 비현실적이고, 단지 관습적인 것에 불과하다. 왜 문학에 시적이지 않은 것을 받아들이는가? 내가 시라고 말하는 것은 충만하게 포화시킨다는 뜻이다....저것이『나방』에서 내가 하고 싶은 것이다.

The idea has come to me that what I want now to do is to saturate every atom.[169] I mean to eliminate all waste, deadness, superfluity: to give the moment whole; whatever it includes. Say that the moment is a combination of thought; sensation; the voice of the sea. Waste, deadness, come from the inclusion of things that don't belong to the moment; this appalling narrative business of the realist: getting on from lunch to dinner: it is false, unreal, merely conventional. Why admit any thing to literature that is not poetry--by which I mean saturated? Is that not my grudge against novel[ist]s--that they select nothing? The poets succeeding by simplifying: practically everything is left out. I want to put practically everything in: yet to saturate. That is what I want to do in The Moths.[170]

여기에서 볼 수 있는 것처럼, 울프에서 순간은 또한 전체성과 결합되고 있다. 그러나 한편으로는 앞서 벨에게 보낸 편지에서 "과거와 미래로부터 잘라낸"(to sever them from the past and the future) 그 순간의 강렬한 인상이 강조되었으나 중요한 순간들은 그 속에 다시 과거, 현재, 미래를 포함하는 시간의 소우주를 이루고 있다. 이와 같이 계기적인 과정으로서가 아니라, 한 순간 그 자체로서 부풀고 충만해지고 시적으로 포화되는 순간을 살아있는 전체로서 창조하고자 함에서, 울프의 시간 경험은 초기 창작부터 계속해서 순간을 통해서 이루어진다.

울프에서 이와 같이 순간을 중심으로 하는 시간의 기획과 달리,『잃어버린 시간

---

169) "...now, at the age of fifty-three one scarcely needed people any more. Life itself, every moment of it, every drop of it, here, this instant, now, in the sun, in the Regent's Park, was enough. Too much indeed. A whole lifetime was too short to bring out, now that one had acquired the power, the full flavour; to extract every ounce of pleasure, every shade of meaning; which both were so much more solid than they used to be, so much less personal." [Virginia Woolf , *Mrs. Dalloway* (London: Harcourt, Brace & World, Inc., 1990), p.79.] 생의 매 순간이 지닌 부 자체에 대해서 울프는 53세의 피터 통해서 이미, 연륜이 경험을 대하는 능력의 터득과 더불어, 이제는 사람들이 필요한 것이 아니라 생의 매 순간, 지금 여기서 그 한 순간의 생의 방울방울만으로도 그 향과 즐거움과 그 의미의 요모조모를 다 이끌어내기에는 온 생애로도 너무 짧다고 언급하고 있다.

170) Virginia Woolf, *A Writer's Diary,* ed. Leonard Woolf (London: Harcourt Brace & Company, 1973), p.136.

을 찾아서』에서 프루스트의 시간 기획은 우리에게서 분리되지 않는 지나간 세월로서의 시간관념이다.[171] 그 무게를 함께 옮겨놓지 않고선 몸을 움직일 수가 없는 시간, "나를 통해 단 한 번의 중단도 없이 존속되고, 생각되고, 분비된" 장구한 시간의 흐름. "나의 삶이자 나 자신"이라 할 수 있는 시간, 그리고 공간 속에 한정된 자리가 아니라, 수많은 나날이 차례차례 와서 자리 잡은 그 여러 시기에 동시에 닿아 있는 세월 속의 거인, 그 긴 '시간'에 자리 잡은 인간이다.[172]

순간을 중심으로 살펴보면, 울프는 하나의 순간, 곧 존재의 순간을 중심으로 시간을 인식하는 반면, 프루스트에서는 두 시점 간의 관계가 중요하다. 이 때 두 순간은 반드시 현재와 과거만이 아니라, 과거의 두 순간이어도 상관없는 두 개의 시점을 의미하며, 그 사이의 간격을 제거하고 나란히 제시함으로써 대담한 대조를 통해서 차이와 변화를 효과적으로 드러내고, 평소에는 지각되지 않는 시간의 흐름을 가시화한다. 그리고『잃어버린 시간을 찾아서』에도 작품 전체에 대해서 중요한 의미를 지니는 특별한 순간들이 없지는 않지만,[173] 그러한 순간은 아주 드물게 나타나는 예외적인 시간이며, 시간인식의 기본적인 방향은 흐름으로서의 시간이다.

프루스트는 시간이라는 눈에 보이지 않는 실체를 따로 떼어내어 제시하고자 하면서, 이를 위해서는 반드시 우리의 경험이 지속되어야 함을 주장한 바 있다. 그는 자신의 이러한 노력이 작품의 끝 무렵에는 이해될 수 있기를 바란다.[174] 작품에서 화자가 게르망트 대공부인이 개최한 마티네에서 오랜 지인들의 모습을 볼 때 내면에서 형성되는 시간의 풍경은 기억과 망각의 분배에 따라서, 기억의 산봉우리들과 그것들을 절단하는 망각의 골짜기들이 만들어내는 경계선들로 이루어지는 한 폭의 풍경화로서 그것의 아름다움은 시간의 경과에 의해 부가된 것이다

---

171) III 496.

172) III. 1048.

173)『잃어버린 시간을 찾아서』에서 중요한 순간으로는 무엇보다도 '무의지적 기억'의 순간을 들 수 있으며, 이에 대해서는 제 4장에서 다루게 될 것이다.

174) "책 끝에서 별로 대수롭지 않은 사건이 시간이 흘러갔음을 보여줄 것이고,....그때는, 기차가 구불구불한 길을 따라가는 동안 처음에는 오른쪽에, 그 다음에는 왼쪽에 있는 것 같은 도시처럼, 동일 인물이 잇따라 나타나는 다른 인물들처럼 보일 정도로 변화하는 양상들이, 시간이 흘렀다는 감을(하지만 단지 그런 식으로만) 투사할 것이다. 그런 인물들은 나중에는, 현재의 그들의 존재와는 달리, 그들에 대해서 그러하다고 믿는 바와는 달리 드러날 것인데, 이는 실로 삶에서 흔히 발생하는 일"이라고 쓰고 있다. [Marcel Proust, *Letters of Marcel Proust*, trans., ed., annot. Mina Curtiss, Adam Gopnik (New York: Helen Marx Books, Books. & Co., 2006), p.272.]

작품의 끝에서는, 나날이 와서 자리 잡아 한없이 늘어난 그 온 시간에 걸쳐있는 인간을 그리고자 함을 밝히고 있듯이, 프루스트가 그려내고자 하는 시간은 궁극적으로 순간에 있는 것이 아니라 세월의 흐름, 흐름으로서의 시간이다. 이와 같이 프루스트에서 흐름으로서의 시간은 인간의 지속적인 시간 경험을 통해서 형성되는 것이다. 그렇게 흐르는 시간은 무엇보다도 인간의 변화 속에서 인식된다.

『잃어버린 시간을 찾아서』에서 시간의 경과와 더불어 인물에 나타나는 변화, 특히 가장 직접적으로 감지되는 변화는 인체의 성장이나 노화로 인한 변모에서 느낄 수 있다. 이러한 변모를 프루스트는 아주 느리게 작업하는 예술가-시간의 작업으로 표현한다.

> 내가 베르고트를 처음 만나던 날, 질베르트의 얼굴에서 보일 듯 말 듯 어렴풋이 나타났던 초벌 그림을, 언뜻 본 적 있는 그 오데트의 얼굴의 복사를, 마침내 '시간'이, 빼낸 듯이 닮은 데까지 밀고 나갔으니, 마치 하나의 작품을 가까이 두고서 해마다 조금씩 완성해 가는 화가처럼.
>
> l'artiste, le Temps,...Ainsi cette réplique du visage d'Odette, dont, le jour où j'avais pour la première fois vu Bergotte, j'avais aperçu l'esquisse à peine ébauchée Gilberte, le Temps l'avait enfin poussée jusqu'à la plus parfaite ressemblance, pareil à ces peintres qui gardent longtemps une oeuvre et la complètent année par année.[175)]

울프에서는 지금-여기 현재가 중요하며, 또한 순간이 중심이 되어 변화도 지속도 순간 속에서 기획된다. 램지 부인(Mrs. Ramsay)은 순간의 문턱에서 방금 지나가는 시간을 의식하며, "지속도 특별한 순간으로부터 만들어지는 것"(Of such moments, she thought, the thing is made that endures)으로 언급한다.[176)] 올랜도는 "변화가 없다고 이야기하려던 참"에 "그러자 그 직후 3초반도 지나지 않아서 만사가 일변했다"고 언급하는 방식으로,[177)] 변화 및 시간의 경과도 현재 순간 속에서 직접적으로 지각된다. 이렇게 지각되는 시간은 사실상 현재 순간에 대한 보다 상세한 기술로도

---

175) III 936.

176) Virginia Woolf, *To the Lighthouse* (Harcourt, Brace & World, Inc., 1955), p.158.

177) "She had been about to say,...nothing changes. And then, in the space of three seconds and a half, everything had changed..." [Virginia Woolf, *Orlando : A Biography* (London: Harcourt Brace Jovanovich, 1956), p.263.]

볼 수 있다.

그러나 한편으로는『등대로』의 2부에서와 같이 연대기적으로 긴 시간을 인간의 시간 경험이 아니라 시간의 빠른 흐름 자체를 매우 간결하고 빠른 속도로 서정시적으로 묘사하는 경우를 볼 수 있다. 울프는 마치 인간적인 시간경험을 제시할 때 인물의 의식의 흐름을 쫓아가듯,『등대로』2부에서는 시간의 빠른 속도를 따라서 현재적으로 함께 내달리듯이 시간 그 자체의 흐름을 묘사하면서, 거기서 인간사는 괄호쳐버린다. 나아가서 몇몇 채택된 연도들로 이루어지는『세월』역시 한 때는 "여기 그리고 지금"(Here and Now)을 제목으로 채택하려고 했듯이 흐름으로서의 시간이라기보다는 시간의 흐름 가운데서 포착된 흩어진 순간들의 결집이나 다름없다.

나아가서 순간 그 자체는 시간 축에서 보면 동시성으로 그 맥락을 확장시킬 수 있으며, 프루스트의 시간인식에서 시점들의 관계는 시간의 차원에서 점진적으로 연장될 수 있다.

『잃어버린 시간을 찾아서』에서 제기되는 대부분의 문제는 한 번에 그 의미가 드러나지 않고 반드시 후일로 미루어지면서 시간을 필요로 하며, 화자의 의식에 다가오는 외부 세계의 의미는 거의 모두 반복 속에 형성된다. 각각의 순간들은 '가느다란 선'으로 우리로부터 사라져 가지만, 그 시간은 아주 없어져버린 것이 아니라 미완성이 채로 남아 있어서, 언젠가 다시 새롭게 거기에 풍요한 오케스트라를 만들 수 있는 기반을 제공해 주는 것으로 언급하듯이,[178] 프루스트에서 의미는 시

178) "우리는 생활을 거의 이용하지 않고, 여름의 황혼 또는 겨울의 이른 밤 속에 평온과 기쁨이 약간 깃들여 있는 성싶은 몇몇 시간을 미완성대로 버려둔다. 그런데 이런 시간은 전혀 잃어버린 것이 아니다. 머잖아 곧 다시 새로운 쾌락의 순간이 노래할 때(이 역시 가느다란 선밖에 남기지 않고 덧없이 지나가나), 지나간 시간은 이 노래 풍부한 교향곡의 토대와 밀도를 가져다준다. 이와 같이 지나가는 시간은 그 전형적 행복중의 하나에까지 뻗어나가 가끔씩 밖에 나타나지 않으나 계속해서 존재한다."(Nous ne profitons guère de notre vie, nous laissons inachevées dans les crépuscules d'été ou les nuits précoces d'hiver les heures où il nous avait semblé qu'eût pu pourtant être enfermé un peu de paix ou plaisir: Mais ces heures ne sont pas absolument perdues: Quand chantent à leur tour de nouveaux moments de plaisir qui passeraient de même, aussi grêles et linéaires, elles viennent leur apporter le sousbassment, la consistance d'une riche orchestration:. Elles s'étendent ainsi jusqu'à un de ces bonheurs types qu'on ne retrouve que de temps à autre mais qui continuent d'être; dans l'exemple présent, c'était l'abandon de tout le reste pour dîner dans un cadre confortable qui par la vertu des souvenirs enferme dans un tableau de nature des promesses de voyage, avec un ami qui va remuer notre vie dormante de toute son énergie, de toute son affection,..) [II 396-397]

간과 더불어서 점진적으로 형성된다. 프루스트에 의하면 세계는 우리 각자를 위해 한 번에 다 창조되지 않았다. 일생동안 짐작도 못한 일들이 거기에 연이어 덧붙는다.[179] "나는 이 소나타가 가져다주는 온갖 것을 시간이 거듭해감에 따라서 좋아할 수밖에 없어서, 한 번도 소나타를 통틀어 소유한 적이 없었다. 이 소나타는 삶과 비슷했다."[180]

한편 울프는 동시성에 관심을 가지고 그 표현을 위하여 노력했다. 울프는 사고와 지각의 동시성에 주목하여 순간 내의 다양한 동시적인 순간들을 표현하기 위하여 괄호나 분사를 특별히 사용했다. 실제 작품의 구성에서 동시성의 효과를 나타내기 위하여 괄호의 사용을 고심한 기록을 일기에서 볼 수 있다. 『등대로』의 집필이 끝날 무렵에 쓴 다음의 일기 대목은(1926년 9월 5일) 『등대로』제 3부의 두 줄거리를 동시에 읽을 수 있도록 하기 위하여 괄호의 사용을 고려하고 있다.

> 이 순간에 나는 결말 부분을 구상하고 있다. 문제는 끝에 가서 릴리와 램지 씨를 어떻게 함께 모아 흥미로운 조합을 만들어내는가 하는 것이다. 나는 여러 가지 생각들로 궁리해보고 있다....그것을 괄호에 넣어서 처리할 수 있을까? 그래서 두 가지를 동시에 읽는 감을 느끼도록?
>
> At this moment I'm casting about for an end. The problem is how to bring Lily and Mr. R. together and make a combination of interest at the end. I am feathering about with various ideas....Could I do it in a parenthesis? So that one had the sense of reading the two things at the same time?[181]

이와 같이 울프는 동시성을 나타내기 위해서 노력하고 순간 및 동시성의 관점에서 흐름과 변화를 그 속으로 수렴시키고 있다.

동시성에 대한 울프의 이러한 관심과는 대조적으로, 프루스트는 인간의 실존적 조건과 관련하여 동시성의 불가능성을 강조한다. 즉 신체를 지닌 인간은 같은 시간에 장소적 공간 A와 B에 동시에 있을 수 없다는 사실에 주목한다.[182] 한 번도 같은 날에 두 쪽을 모두 산책한 적이 없어서 콩브레 시절의 오후들을 절대적으로 나

---

179) III 476.
180) I 530-531.
181) Virginia Woolf, *A Writer's Diary*, ed. Leonard Woolf (London: Harcourt Brace & Company, 1973), p.98.
182) I 392.

누어 놓았던 메제글리즈 쪽과 게르망트 쪽에 대하여, 화자는 오랜 시간이 지난 후에는 그 두 쪽이 서로 이어질 수 있다는 사실을 알게 되지만, 그것은 에움길로서, 즉 '메제글리즈를 지나서 게르망트로' 돌아가는 길이며 시간을 이어서 순차적으로 산책하기 때문에 가능한 것이며, 여전히 같은 시간에 두 곳에 있을 수는 없는 것이다. 프루스트의 작품에서 같은 시점에 상관적인 상황들이 나타나는 것은 오히려 인간사의 어긋남을 제시할 때다.

> 콩브레 시절에 내가 양친 모르게 무척이나 기특한 결심을 한 바로 그때에 도리어 양친에게서 꾸중을 들었을 때에 깨달았듯이, 인간 각자에게 주어진 마음의 시계판은 같은 시간에 맞추어져 완전히 조정되는 것이 아니라, 어떤 글자판에서는 휴식 시간인 바로 그때가 다른 글자판에서는 일하는 시간일 수도 있고, 어떤 글자판이 재판관에 의한 처형 시간을 가리키고 있는데도, 죄인 쪽에서는 그보다 오래전부터 회개의 시간이 울리고 있었을 수도 있으니
>
> comme je m'en étais déjà aperçu à Combray quand mes parents me faisaient des reproches au moment où je venais de prendre à leur insu les plus louables résolutions, les cadrans intérieurs qui sont départis aux hommes ne sont pas tous réglés à la même heure: l'un sonne celle du repos en même temps que l'autre celle du travail, i'un celle du châtiment par le juge quand chez le coupable celle du repentir et du perfectionnement int"rieur est sonnée depuis longtemps.[183)]

이와 같이 동시성이 불가능한 국면들과 어긋남에 주의하면서, 과거와 현재의 관계 혹은 계기적 흐름이 프루스트의 시간 인식의 기본이 된다. 그런 한편 순차적으로 나타나는 시간들을 오히려 동시에 볼 수 있도록 병치시킨다. 즉 본래 동시적이지 않은 계기적인 시간의 서로 다른 시점들을 동시에 병치시킴으로써 그 대조에 의해서 차이와 변화를 가시화하고 시간의 경과를 인식시킨다. 프루스트는 특히 동일한 인물을 시간의 간격을 두고서 반복하여 재등장시키면서 매번 다른 환경 속에 나타나게 함으로써 실제 삶에서는 너무도 느려서 잘 포착되지 않은 '변화의 감각 자체'를 창조하고 시간의 경과를 효과적으로 인식시킨다.[184)] 또한 프루스트의 화

183) III 986. 때로는 이러한 어긋남이 이야기의 극적 반전을 가능케 하는 계기가 되기도 한다. "그러나 때로 우리에게 모든 것이 사라진 것처럼 보이는 바로 그 순간 우리를 구원할 수 있는 징조는 다가온다...백년이 걸려도 찾지 못했을 유일한 문을, 우리도 모르는 사이에 마주치게 되며, 그리고 그 문은 열린다." [III 866.]

자는 원경에서는 아득한 과거로 사라지면서 기억과 망각의 분배 속에 형성되는 '시간의 풍경'에서 시간이 부가한 어떤 미를 인식하기도 한다.

프루스트는 "조금씩 나타나고, 나란히 놓여 있지만 서로 아주 명확히 구별되는"(peu à peu...apparaître, juxtaposées mais entièrement distinctes les unes des autres,) 방식으로[185] 한 번에 한 국면씩 점진적으로 인식하는 원칙을 보이는 반면, 울프에서는 하나의 순간 속에 다양한 동시성의 순간들이 내포되어 있거나 동시에 작용하는 힘들, 두 가지가 하나인 것처럼 혹은 여러 가지 움직임들 전체가 보이지 않는 어떤 그물망 같은 것에 의해 통제되는 것처럼 동시성을 매개로 다양성의 통일이나 전체성을 인식한다.

프루스트에서 의미의 형성은 시간을 필요로 한다. 최초의 마주침에서 의미가 포착되지 않는다. 시간이 작용해야 의미가 생성되며, 재인식만이 의미 있게 된다. 내재화된 과거 및 기억에 토대를 둔『잃어버린 시간을 찾아서』의 회고적 조망에서 추억의 파편들의 배치는 시간을 가로지르며 그 나름의 인력에 의해 미적인 결합으로 이끌어낼 수 있지만, 과거와 단절되어버린 현재는 아무런 생명력이 없는 것, 이미 죽어있는 시간의 무게일 뿐이다. 프루스트는 특정인의 지금 현재라는 것을 그 사람 존재의 파편으로 규정한다.[186] 프루스트에서 시간은 개인의 존재 자체와 불가분한 성분 같은 것으로 분명히 인식되기 때문에, 순간(혹은 여기서와 같은 '날', '하루')은 전체가 될 수 없다. 나아가서 시간적인 존재인 인간의 존재 자체가 전체를 형성해 보일 수 없다. 들뢰즈도, 시간을 주제나 소재로 하는 경우 전체성이란 애초에 불가능하다고 언급한 바 있다.[187]

한편 순간 곧 시간의 한 점을 택하여 포화시키는 울프의 방식은『일반 독자』(*The Common reader*)의 「그리스어를 알지 못함에 대하여」("On Not Knowing Greek")에서 플라톤에 대한 찬사 가운데서, 온전한 전체를 이루기 위해 온갖 힘을

184) 이러한 변화 과정에서 프루스트의 묘사 방식은 한 번에 한 국면씩 드러나도록 점진적인 방식을 택하고 있다. 에드문드 윌슨은 프루스트의 이러한 묘사 방식을 기법상의 위대한 발견으로 주장한다. [Edmund Wilson, *Axel's Castle*(New York: Scribner, 1953), p.147.]

185) II 12.

186) 예를 들면 "오늘의 단편적인 질베르트"(la fragmentaire Gilberte d'aujourd'hui) [III 991.]

187) "시간을 소재로 삼거나 주제로 삼고 있는 작품은 더 이상 다시 붙을 수 없는 파편들, 동일한 퍼즐로 짜 맞춰지지 않으며, 미리 선행하는 전체성에 귀속되지도 않고, 잃어버린 어떤 통일성 자체에 근원을 두고 있지도 않는 조각들과 관련되어 있다." [Gilles Deleuze, *Proust et les Signes* (Paris: Presses Univercitaires de France, 1964), pp.136-137.]

동시에 쏟을 때만 가능한 고양된 마음상태와 같은 시간의 어떤 강도와 강렬함을 구하는 것이기도 하다.

> 동시에 아주 여러 가지 방식으로 우리에게 작용하여 우리의 마음을, 모든 능력들이 그 에너지를 전체에 기여하도록 쏟을 때에만 도달할 수 있는 고양된 상태로 데려가는 것은 바로 이러한 예술이다.
>
> it is this art which plays upon us in so many ways at once & brings us to an exultation of mind which can only be reached when all the powers are called upon to contribute their energy to the whole.[188)]

이와 같이 순간의 강렬함을 부각시키고자 하면서 또한 그것을 하나의 온전한 전체로 만들어내고자 하는 강렬한 순간 속의 전체성의 추구는 밀도 있는 시간의 소우주를 이룬다면, 차이의 극대화, 개성의 다양화를 추구하는 가운데 기획하는 "수많은 나날들이 와서 자리 잡는 여러 시기에 동시에 닿아 있는"[189)] 개인의 생애의 시간, 그의 삶이자 바로 자기 자신이라고 할 수 있는 시간의 관념은 시간의 대우주를 이루는 것으로 대비시킬 수 있다.

한편 우리는 언제나 시간 속에 존재하고 활동하며 시간은 우리가 있는 어디서나 흐르고 있다고 생각하지만, 신체적 감각이나 물질에 대한 지각과는 달리, 인간은 시간을 직접 지각할 수 있는 고유한 기관을 갖고 있지 않다. 문학 및 예술의 혜택은 철학과 달리 이러한 비가시적인 것의 실재를 추상적인 관념으로서가 아니라 구체적인 형상으로 번역해 줄 수 있다는 사실에 있다. 이어서 프루스트의 공간 및 인물을 통한 방식과 울프에서 시계의 타종을 통한 방식을 통해서 각자의 시간의식이 어떻게 나타나고 있는가를 비교해 본다.

---

188) Virginia Woolf, "On Not Knowing Greek", *The Common Reader*, (London: The Harcourt, Brace & World, Inc., 1925), p.85.
189) III 1048.

3) 공간을 통한 시간의 인식--프루스트

프루스트의 작품에서 시간에 대한 인식은 여러모로 공간의 관념에 힘입고 있다.

> 우리가 안지 오래된 곳들은 단지 공간의 세계에 속하는 것만이 아니다. 단지 우리가 편의상 공간의 세계에 배치할 따름이다. 그런 곳들은 그 당시의 우리의 삶을 구성하던 잇달린 인상 한가운데 있는 얇은 한 조각에 지나지 않았던 것이다.
>
> Les lieux que nous avons connus n'appartiennent pas qu'au monde de l'espace où nous les situons pour plus de facilité: Ils n'étaient qu'une mince tranche au milieu d'impressions contiguës qui formaient notre vie d'alors [190)]

유년기 화자가 사물을 인식할 때 이름을 통해서 인식하듯이 프루스트에서 시간은 애초부터 장소와 짝을 이루고서 인식된다. 작품 서두에서 한밤중에 잠에서 깨어난 화자는 자신이 어디에 있는지 모르기 때문에 자신이 누구인지 확신하지 못한 채, 사물과 고장과 세월이 주위를 맴돈다. 자기를 확인하기 위해서 지난날 자기 육신이 거처한 방들을 하나하나 떠올리며 그 각각의 방들 간에서 시간을 넘나든다. 특정한 장소에 대한 동경은 그곳으로 데려다줄 열차의 시간표와 결부되어 상상 속에서 그 시점 이후의 시간은 기차역 및 기차가 통과하는 도시들로 연결된다. 또한 "4월 20일부터 29일까지 베네치아에 있다가 부활절 아침에는 피렌체에 도착한다"는[191)] 여행일정은 그 시간을 다른 공간과는 절대적으로 분리시킨다. 그리하여 프루스트에서 시간은 열차시간표를 따라 여행도시와 짝지어지고, 콩브레의 오후들은 산책길에 묶이고, 나아가서 정서에 따른 하루의 분할을 하늘의 색채 지대들에 비유한다.

> 어머니는 손님이 있기나 한 것처럼 식탁에 억류되어... 내가 막 들어온 이 비애의 지대는 조금 전 기뻐 날뛰어 들어가던 지대와는 아주 거리가 멀었다. 흡사 노을 진 하늘에서 장밋빛 지대가, 금이 그어진 듯이 초록빛 지대나 검

190) I 427.
191) I 392.

은 지대로부터 떨어져 있는 것처럼...

de sorte que ma mère, retenue à table comme s'il y avait du monde à dîner, ne montrait pas dire bonsoir dans mon lit. La zone tristesse où je venais d'entrer était aussi distincte de la zone où je m'élançais avec joie, il y avait un moment encore, que dans certains ciels une bande verte ou d'une bande noire.[192]

이와 같이 시간과 장소가 결부되는 방식은, 시간이 세계를 인식하는 으뜸 기준이라는 사실과 긴밀히 상관되고 있다. 이러한 기준은 작품 세계를 화자의 시간경험에 따라서 배치하게 한다. 화자는 우선 시간을 삶의 어떤 자연스런 단위들에 따라서 분할하여 인식하고 같은 단위 시간 내에 경험한 장소는 서로 소통 가능한 이웃으로 인식하지만, 그렇지 못한 장소적 공간들은 서로 소통 불가능한 시간의 틀 속에 감금된 것으로 간주한다. 이러한 공간과의 결부는 시간의 일회성, 비가역성을 설득력 있게 제시해준다.

왜냐하면 한번밖에 없는 그날들은 그렇게 소모되어, 다시는 돌아오지 않으니까, 그곳에서 지내버린 바로 그날들을 이곳에서는 살 수 없기 때문이다.

car ces jours uniques; ils se consument par l'usage, ils ne reviennent pas, on ne peut plus les vivre ici quand on les a vécus là[193]

이와 같이 프루스트에서 시간의 인식은 우선적으로 공간 개념에 힘입고 있으며, 장소와 사물과 날씨나 정서 등과 결부시켜 시간을 분할하고 윤곽 속에 가둠으로써 거기에 담기는 내용물로 하여 구체적으로 인식할 수 있게 한다.

한 시간은 그냥 한 시간이 아니고, 그것은 향기, 소리, 계획, 풍토 등으로 가득 차있는 항아리이다.

Une heure n'est pas qu'une heure, c'est un vase rempli de parfums, de sons, de projets et de climats.[194]

---

192) I 183.
193) I 392.
194) III 889.

프루스트에서 크고 작은 어떠한 시간 단위들도 제 각각 다양한 인상의 요소들을 포함하면서도 “다른 것하고는 절대로 다른”(absolument différentes) 빛과 냄새와 기후를 담고 있으므로,[195] 다른 순간과는 다른 유일무이한 개성 혹은 고유성이 강조되면서, 시간의 차원에서 그 각각의 상이한 위치는 고도의 차이로서 가시화해준다. “저마다 다른 높이에 위치하여, 우리들의 변화무쌍한 대기의 권층과 같은 느낌”을 주는 것으로[196] 시간의 차원을 공간적인 심연 같은 것으로 환기시킨다. 프루스트는 시간적 차원을 환기시키기 위해서, 그것으로 충분하지는 않지만 불가피하여 높이, 길이, 깊이 같은 공간적 비유에 의존할 수밖에 없다고 언급하고 있다.

> ...그녀의 얼굴이 던져져 있는 심연 속에서의 그 모든 행정, 우리는 이 심연의 방향을, 마찬가지로 공허한 비유를 통해서 밖에 나타낼 수 없다. 공간의 세계에서 그것들을 차용할 수밖에 없기 때문이며, 우리는 고도, 길이, 깊이 같은 감각 속에서 그것들을 방향 짓도록, 그것도 그런 차원을 머릿속에서 그려볼 수는 없고 그런 차원이 있다고 느끼게 해주는 것을 유일한 이점으로 가지고 있을 뿐이기 때문이다.
>
> ...tout le long de son trajet dans l'abîme où il est lancé, abîme dont nous ne pouvons expreimer la direction que par des comparaisons également vaines, puisque nous ne pouvons les emprunter qu'au monde de l'espace, et qui, que nous les orientions dans les sens de l'élévation, de la longueur ou de la profondeur, ont comme seul avantage de nous faire sentir que cette dimension inconcevable et sensible existe.[197]

『잃어버린 시간을 찾아서』에는 시간의 차원을 표상하는 대표적인 것으로 콩브레 성당을 들 수 있다. 특히 콩브레 성당은 비가시적인 시간의 차원을 환기시키기 위한 비유로서 사용된다.

> 성당은... 말하자면 4차원을 갖는 공간--그 차원은 ‘시간’이지만--을 차지한 건물, 그 건물은 몇 세기 동안 걸쳐 성소를 넓히고, 성소는 두 들보와 들보 사이로, 소제단에서 소제단으로 넓어지면서 단지 몇 미터의 공간만 아니라, 옛

195) III 870.
196) III 870.
197) III 925-926.

적 자랑스럽게 성소가 생겨난 계속적인 허다한 시대마저 정복하고 뛰어넘은 듯한 건물, 그 두꺼운 벽 속에 거칠고도 잔인스러운 11세기를 감추고서....

l'église... un édifice occupant, si l'on peut dire, un espace à quartre dimensions--la quatrième étant celle du Temps--, déployant à travers les siècles son vaisseau qui, de travée en travée, de chapelle en chapelle, semblait vaincre et franchir, non pas seulement quelque mètres, mais des époques seccessives d'où il sortait victorieux; dérobant le rude et farouche XIe siécle dans l'épaisseur de ses murs, d'où il n'apparaissait avec ses lourds cintres bouchés et aveuglés de grossiers moellons que par la profonde entaille que creusait près du porche l'escalier du clocher...[198]

이와 같이 공간적 장소와 짝으로 표시되던 시간은『되찾은 시간』의 마티네에 이르면 모든 것은 시간으로 나타난다. 예를 들어 생 퇘베르트 가문의 한 여인은 음악을 들으면서 계속 침상에 누워있는 것으로 제시되고 그 이유는 질병 탓인지 임신이나 출산 때문인지 비단옷을 자랑하고 싶어서인지 화자에게는 상관없으며, 화려한 비단으로 꾸며진 요람 속에서 그녀가 재우고 있었던 아기는 '시간'이었음을 화자는 깨닫는다. 그리고 그 마티네에서 다시 만난 모인 모든 인물들은 화자에게 시간을 겉으로 나타내는 인형들로 보이면서[199], 모든 것이 시간으로 배치되고 편성되어 온통 시간의 풍경이 된다.

한편 울프의 작품들 가운데는 특히 장소적 공간을 한정시킴으로써 시간의 표현을 용이하게 하는 경우들을 볼 수 있다. 예를 들면『댈러웨이 부인』에서는 런던에 한정하고,『등대로』에서는 공백기를 거치면서도 현재적 배경으로서의 장소는 여름 별장에 한정시키고 있다. 이 사실은 프루스트가 작품의 인물들을 그려냄에 있어서, 동일 인물을 시간의 간격을 두고 다시 나타나게 하면서 매번 다른 환경 속에 옮겨 놓음으로써[200] 인물의 변화를 통해서 시간이 흘렀음을 나타내는 데 용이하게 하는 것과 대비된다.

198) I 61.
199) III 924.
200) III 972.

4) 인물을 통한 시간의 인식--프루스트

프루스트는 시간의 흐름을 특히 인물의 변화를 통하여 인식하고, 인간을 살아온 자신의 시간과 분리되지 않는 '시간' 속의 존재로 그려내는 가운데 시간의 다양한 의미를 제시한다. 또한 인간을 변모시키는 시간의 작용을 아주 느리게 작업하여 평소에는 눈에 띄지 않는 '예술가'의 작업에 비유한다.[201] 특히 계기적 흐름의 마지막 국면에 오는 노화의 양상들을 통해서, 몸이 없어 눈에 보이지 않는 시간이 인간의 신체에 그 흔적을 각인함으로써 스스로를 외화하는 시간의 형상을 그려낸다.

『스완네 집 쪽으로』가 처음 간행될 무렵의 한 편지에서 프루스트는, 자신이 시도한 바가 작품의 끝 무렵에는 이해될 수 있기를 바라며, 그때는 "동일한 인물이 잇따라 나타나는 다른 인물들처럼 보일 정도로 변화하는 양상들이, 시간이 흘렀다는 감을" 나타낼 것으로 언급하고 있으며,[202] 또한『되찾은 시간』끝 부분에는 "몸의 길이를 가진 것으로서가 아니라 세월(ses années)의 길이를 가진 것으로서의 인간"을 묘사하여[203] "우리와 분리되지 않는 지나간 세월"의 관념을 부각시키고자 하는 창작의 계획을 언급하고 있다.[204]『잃어버린 시간을 찾아서』에서 언급되는 예술론이나 창작의 이론들, 그리고 특히『되찾은 시간』의 후반부에 언급하는 창작의 기획은, 프루스트가 편지들에서 직접『잃어버린 시간을 찾아서』의 기획 및 내용에 대해서 설명하는 것과 다르지 않다. 그리고 이러한 언급들에서 볼 수 있는 바와 같이『잃어버린 시간을 찾아서』에서 시간의 경과, 즉 흐름으로서의 시간은 무엇보다도 인물의 변화를 통하여 인식된다.

---

201) III 936.

202) Marcel Proust, *Letters of Marcel Proust*, trans., ed., annot. Mina Curtiss, Adam Gopnik (New York: Helen Marx Books, Books. & Co., 2006), p.272.

203) "적어도 내 작품을 완성시키기에 충분히 긴 시간이 내게 남아 있다면, 우선 거기에, (괴물과 비슷하게 만들지도 모르지만) 공간 속에 마련된 아주 한정된 자리 옆에, 그와는 반대로 한없이 연장된 자리를–세월 속에 던져진 거인들처럼, 여러 시기 사이의 간격이 아무리 큰들, 그 사이에 수많은 나날들이 와서 자리 잡는 여러 시기에 동시에 닿기 때문에--'시간' 안에 차지하는 존재로서의 인간을 반드시 그릴 것이다" (Du moins, si elle m'était laissée assez longtemps pour accomplir mon oeuvre, ne manquerais-je pas d'abord d'y décrire les hommes (cela dût-il les faire ressembler à des êtres monstrueux) comme occupant une place si considérable, à côté de celle si restreinte qui leur est réservée dans l'espace, une place au contraire prolongée sans mesure -- puisqu'ils touchent simultanément, comme des géants plongés dans les années, à des époques si distantes, entre lesquelles tant de jours sont venues se placer -- dans le Temps.) [III 1048.]

204) III 1046.

> 상대인간이란 우리와의 관계에 비례하여 끊임없이 위치를 바꾼다. 눈에는 보이지 않지만, 이 세계의 끊임없는 걸음 속에서 우리는, 한 순간의 시각 속에 상대방을 움직이지 않는 것으로서 바라본다. 상대방을 바라보는 그러한 한 순간은, 인간을 끌어들이는 운동으로 보기에는 너무나 짧다. 그러나 적어도 그 자체로서는 두드러진 변화를 했다고 생각되지 않는 각각 다른 순간의 그리고 상당히 서로 가까운 한 계열 속에서 포착한 상대방의 이미지를, 우리의 기억에서 골라내기만 하면, 그 두 이미지 사이의 차이는 우리하고의 관계에 비례하여 상대방의 변이를 나타내는 척도가 되는 법이다.
>
> Les êtres ne cessent pas de changer de place par rapport à nous. Dans la marche insensible mais éternelle du monde, nous les considérons comme immobiles, dans un instant de vision trop court pour que le mouvement qui les entraîne soit perçu. Mais nous n'avons qu'à choisir dans notre mémoire deux images prises d'eux à des moments différents, assez rapprochés cependant pour qu'ils n'aient pas changé en eux-mêmes, du moins sensiblement, et la différence des deux images mesure le déplacement qu'ils ont opéré par rapport à nous.[205]

마지막 권『되찾은 시간』(*Temps Retrouvé*)에서 게르망트 대공부인이 개최하는 마티네 장면에서는 다양하고 "대담한" 대조를 통해서 신체의 노화, 지위 등 사회적 변화, 생각의 변화 등 인간의 온갖 다양한 변화들이 제시된다. 프루스트는 인체를 성장시키고 노쇠하게 변화시키는 그러한 시간의 작용면을 '예술가' 시간이라 명명하고 있으며,[206] 이러한 예술가-시간의 창조력은 흔히 개별 인간에게는 창조와 파괴라는 양면성으로 인식된다. 인간을 변화시키는 '예술가' 시간의 작업은 너무도 느리게 진행되어 평소에 우리는 알아차리지 못하고 의식하지 않고 살아가지만, 오랜만에 다시 보게 되는 사람에게서는 그 변화 곧 시간의 경과가 쉽게 지각된다. 프루스트는 특히 동일 인물을 불연속적으로 매번 다른 환경 속에 다시 등장시킴으로써 다시 나타날 때마다 지난번과 달라진 변화를 통해서 시간의 질적 차이를 지각시키고 시간의 경과를 인식시킨다.[207] 이러한 시간의 인식은 "육안으로 바라

---

205) II 1021.
206) III 936.
207) 동일한 인물이 시간의 경과 후에 재등장할 때는, 이전의 삶과는 구분되는 별개의 삶 속에서 정서 또한 별개의 것으로 서로 구분된다. 예를 들면 유년기 콩브레에서의 삶과 장년기의 탕

보는 동시에 기억의 눈으로" 봄으로써만 가능한 것이다.

> 인형들, 하지만 거기서 친지였던 인간을 확인하려면, 배후에 자리잡고 깊이를 주고 있는 여러 개의 (평)면들에서 동시에 읽어내야 했고, 또 이런 늙은 꼭두각시를 눈앞에 둔 경우, 정신의 작용을 시키지 않을 수 없었으니, 육안으로 바라보는 동시에 기억의 눈으로 보아야 했기 때문이다.
>
> Des poupées, mais que, pour les identifier à selui qu'on avait connu, il fallait lire sur plusieurs plans à la fois, situés derrière elles et qui leur donnaient de la profondeur et forçaient à faire un travail d'esprit quand on avait devant soi ces vieillards fantoches, car on était obligé de les regarder, en même temps qu'avec les yeux, avec la mémoire.[208)]

특히 인체의 노화한 변모 앞에서 '시간'은 평소에는 눈앞에 드러나지 않으면서, "눈에 띄고자 육체를 찾다가, 어디서고 육체를 만나기만 하면, 그것을 붙잡아 거기에 '시간'의 환등을 비추는" 것으로 묘사한다.

> 지나간 세월이라는 비물질적인 빛깔에 잠겨있는 인형들, '시간'을 겉으로 나타내는 인형들, '시간'은 보통 눈에 안 보이는데, 눈에 띄고자 육체를 찾다가, 어디서고 육체를 만나기만 하면, 그것을 붙잡아 거기에 '시간'의 환등을 비춘다.
>
> Des poupées baignant dans les couleurs immatérielles des années, des poupées extériorisant le Temps, le Temps qui d'habitude n'est pas visible, pour le devenir cherche des corps et, partout où il les rencontre, s'en empare pour montrer sur eux sa lanterne magique.[209)]

평소에 눈에 보이지 않는 '시간'을 겉으로 드러내는 '인형들', 화자의 기억 속에 원본처럼 자리 잡고 있는 지인들의 과거의 모습에 덧씌워진 '가면'은 시간이 스스로를 가시화해 놓은 '시간의 형상'이다.

송빌에서의 나날은 "그 생활이 다른 만큼 경험하는 즐거움도 다르다."(C'est un autre genre de vie.... un autre genre de plaisir que je trouve à ne sortir qu'à la nuit, à suivre au clair de lune ces chemins ou je jouais jadis au soleil) [I7.]

208) III 924.

209) III 924.

한편 시간의 경과를 효과적으로 나타내기 위해서는 차이를 통해서 변화를 제시해야 하지만, 또 한편으로는 동일인임이 확인될 수 없다면 소용없는 일이다. 그러한 시간의 경신력은 독창적인 것이 된다.

> 그래도, 강력한 현재의 대공과 내 추억이 간직하고 있는 초상 간에는 어떤 유사함이 지속되고 있어서, 나는 시간의 독창적인 경신력에 경탄했다. 그것은 존재의 단일성과 생명의 법칙들을 존중하면서도, 이와 같이 장식을 바꾸어 동일인물의 계기적인 두 양상 속에 대담한 대조를 들이밀 줄 아는 것이다.
>
> Et comme, malgré tout, une certaine ressemblance subsistait entre le puissant prince actuel et le portrait que gardait mon souvenir, j'admirais la force de renouvellement original du Temps qui, tout en respectant l'unité de l'être et les lois de la vie, sait changer ainsi le décor et introduire de hardis contrastes dans deux aspects successifs d'un même personnage...[210]

이와 같이 프루스트는 인물을 통해서 계기적인 차이로 이루어지는 흐름으로서의 시간을 형상화함으로써, '몸 없는' 시간이 만나는 사람마다 관통하여 스스로를 겉으로 드러내는 '시간의 형상' 뿐만 아니라, "시간을 옮겨놓지 않고는 몸을 움직일 수가 없는",[211] 살아온 시간과 분리되지 않는 인간의 존재의 모습, 수많은 나날이 차례차례 자리 잡은 여러 시기에 동시에 닿아 있는 '시간' 속의 인간[212]을 그려내는 가운데, 시간의 다양한 의미를 제시한다.

5) 시계의 타종을 통한 현재의 지각--울프

울프는 두 개의 시계바늘의 쉬지 않는 움직임, 숫자판, 타종 등을 통해서 시간에 관련되는 갖가지 각성과 암시를 표현하고 있다. 울프에서 외부시간의 인식은 시계바늘의 쉬지 않는 째깍임, 15분 간격으로 알리는 타종소리 등 대체로 청각을 통해서 이루어지며, 특히 시계의 타종을 통한 현재시의 각성은 울프의 시간 문학적 전개와 더불어 작품을 이루는 중요한 요소로 주목된다. 울프의 작품에서 시계는 시

---

210) III 935.
211) III 1047.
212) III1048.

간을 단지 숫자로 알리는 것이 아니라 현재시의 알림이고, 신체와 의식의 강한 각성을 동반하면서 현재에 대한 직접적인 지각 및 시간경험이 되고 있다.

『출항』에서는 신문과 함께, 세계의 변화 가운데서 불변하는 시계바늘의 운동으로 항구적인 시간의 흐름을 나타낸다.

> 신문은 시계 바로 아래 놓여 있었고 이 두 가지는 변화하는 세계에서 서로 함께 안정을 대변하는 것처럼 보였다....고요한 홀에는 이제 졸린 네댓 명의 상인들만 청중삼아 시계가 째깍거리고 있었다. ...시계가 숨을 헐떡이며 한 시를 쳤으며, 동시에 종소리가 부드럽게 시작하여 점차로 미친 듯이 울리다가 멈추었다.
>
> The paper lay directly beneath the clock, the two together seeming to represent stability in a changing world.....The clock now had a silent hall to tick in, and an audience of four or five somnolent merchants.....Simultaneously, the clock wheezed one, and the gong sounded, beginning softly, working itself into a frenzy, and ceasing.[213)]

이와 같이 시계에 대한 주의 깊은 묘사는 첫 소설에서도 여러 차례 나타난다. 그러나 거기서는 시간성에 대한 특별한 통찰과 관계되는 것으로는 보이지 않는다.

『야곱의 방』에서 교회시계의 종소리는 15분 간격으로 시간을 조각내며, 뻣뻣한 가시금작화와 산사나무 사이에서 부서진다.[214)] 그 기계적이고 인위적인 시계시간과 모든 것을 묵묵히 받아들이는 대지의 반응에서 나타나는 자연의 지속성, 이러한 자연과 문명의 이분법적 대비가 『댈러웨이 부인』 및 그 이후 계속되는 다양한 시간들의 교차로 발전할 소지를 볼 수 있게 한다.

『댈러웨이 부인』에 이르러서는 시간이라는 주제의 본격적인 시도 속에서, 흩어지고 소멸되는 외부시간과 내면에 축적되어 있는 지속의 시간을, 빅벤을 비롯한 시계들의 타종과 그에 대한 사람들의 정서적 반응을 통해서 그려낸다. 프루스트가 연대기적 시간을 명시하지 않음과 달리, 『댈러웨이 부인』에서 시계시간은 빅벤을 비롯한 여러 가지 시계들의 타종으로 명시되고 있으며, 장절의 구분을 별도로 표시하지 않는 이 작품에서 여러 가지 시계들의 타종이 알려주는 시간은 인물들 간

213) Virginia Woolf, *The Voyage Out* (London, The Hogarth Press, 1990), p.106.
214) Virginia Woolf, *Jacob's Room* (London: Harcourt, Brace & World, Inc., 1950), p.132.

의 동시성의 지표가 되면서, 여러 인물들이 외부 물리적 시간의 표지와 맺고 있는 관계를 통해서, 같은 날 같은 시각 런던 공간을 울리는 숫자상 동일한 외부 시간의 타종이 실제로는 누구에게나 동일한 의미를 띠지 않으며, 동일한 시간 경험이 될 수 없다는 사실을 보여준다.

『댈러웨이 부인』의 배경 시간은 일차대전이 끝나고 몇 년이 지난 1923년 6월 어느 수요일이다. 서두에서 10시를 알리는 첫 번째 타종은 저녁의 파티를 위해서 꽃을 사러 가는 클라리서의 의식에 돌이킬 수 없는 시간을 알리며, 시계바늘이 쉬지 않고 움직여간 15분의 시간을 공중에 흩어버린다. 여기서 "공중에 해체되는" "납의 원들"(leaden circles)로 묘사되는 시계의 타종은 시계시간 역시 감각적 자극으로 다가와서 감정으로 변모되고 의식 속에 흘러 들어가 다른 다양한 요소들과 함께 지속을 이루는 또 하나의 양상이 되고 있다.

저마다의 음색을 가진 시계들의 타종은 사회적 계층적 조건과 상관적이고, 또한 동일한 시계의 타종에 대한 각각의 인물들 저마다의 반응은 개인적인 현재 상황에 따라서 서로 다르게 경험되는 시간으로 제시된다.

예를 들어 빅벤은, 빅벤은 엄숙하고 위엄 있게 법을 선포하는 시계로서 리처드에게는 행복으로 경험되고, 그 시간에 클라리서에게는 압도적인 절대성과 위엄으로 경험된다. 그것은 또한 타인의 시선을 전혀 의식하지 않고 오로지 종소리에 줄로 매여 있기라도 한 듯이 창가에서 물러가는 맞은 편 집 노부인의 모습을 통해서 클라리서에게 기묘한 감동을 주고, 나아가서 피터가 추구하는 사랑도 킬먼 양의 종교도 불가능한 '기적'이며 '최고의 신비'로서 경험된다. 그러나 피터에게는 클라리서와의 사이에서 "마치 힘세고 무관심하고 분별없는 젊은 청년이 아령을 이리저리 흔들어 움직이는 것 같은" 방해꾼으로 느껴진다. 피터에게 마가렛 성당의 종소리는 '안주인'처럼, 혹은 "하얗게 입고 층계를 내려오는 클라리서 같다"고 느껴지며, 행복을 경험케 하는 시간이다. 또한 셉티머스와 윌리엄 경을 방문하고 돌아나오는 루크레지아에게 할리가의 시계들의 타종은 "갈기갈기 찢어 얇게 저미고 나누고 다시 작게 구분하면서 유월의 날을 갉아먹고", 그녀가 방금 방문한 의사 윌리엄 브레드쇼와 같이 "복종하라 충고하고 권력을 옹호하고, 균형감각의 이점에 대해 합창하는" 시간으로 들리면서, 옥스퍼드가의 시계가 우애롭게 울리며 여유로운 휴 휘트브레드의 감사를 이끌어내는 것과는 대조적인 시간 경험을 그려낸

다.[215]

『댈러웨이 부인』에서 빅벤 등의 시계의 타종은 인물들 각자가 처한 현재 상황에 따라서 서로 달리 경험하는 시간으로 이끄는 점에 비해서, 『올랜도』에서 시계의 타종은 훨씬 더 강한 긴장과 강박감을 수반하는 직접적인 시간 경험으로 이끌면서 시계의 타종이 올랜도의 머리를 강타하는 '현재'(present)로 직접 표현되기에 이른다.

> 현재가 또다시 그녀의 머리를 쳤다. 열한 번이나 호되게 맞았다...시계가 치는 것을 듣는 것은 신경조직에는 일대타격이니...
>
> the present again struck her on the head. Eleven times she was violently assaulted...for it is a great shock to the nervous system, hearing a clock strike[216]

『올랜도』에서 시계의 타종을 통해서 현재를 경험할 때의 특징은, 신경이 팽팽하게 긴장되면서 청각과 시각이 모두 날카로워지고 긴장과 강박감과 신체의 떨림을 동반하는 것으로 그려진다.

> 마치 피아노 조율사가 그녀의 등에 키를 둘러 그녀의 신경을 짝 뻗친 것처럼, 그녀의 사념이 신비스럽게 팽팽해지고 긴장되어왔다. 이와 동시에 청각이 날카로와졌다. 방 안의 물건이 스치거나 치는 소리도 들릴 정도여서, 벽로 선반 위의 시계소리가 망치처럼 울렸다. 그리고 몇 초 동안에 불이 점점 더 밝아져서 무엇이고 한층 똑똑히 보였고, 시계소리가 점점 더 커지더니, 마침내 귓속에서 커다란 폭음이 났다. 올랜도는 벌떡 뛰어 일어났다. 심하게 머리라도 얻어맞은 것처럼. 열 번 얻어맞았다. 실은 오전 열시였던 것이다. 10월 11일이었고, 1928년이었다. 그것이 현재 순간이었던 것이다.
>
> her thoughts became mysteriously tightened and strung up as if a piano tuner had put his key in her back and stretched the nerves very taut; at the same time her hearing quickened; she could hear every whisper and crackle in the room so that the clock ticking on the mantlepiece beat like a hammer. And so for some seconds the light went on becoming brighter and brighter, and she saw everything more and more clearly and the clock ticked louder and louder until there was a terrific

215) Virginia Woolf, *Mrs. Dalloway* (Harcourt, Brace & World, Inc., 1990), p.102.
216) Virginia Woolf, *Orlando : A Biography* (Harcourt Brace Jovanovich, 1956), p.306.

explosion right in her ear. Orlando leapt as if she had been violently struck on the head. Ten times she was struck. In fact it was ten o'clock in the morning. It was the eleventh of October. It was 1928. It was the present moment.[217]

시계의 타종은, '과거로 깊숙이 뚫린 터널과도 흡사한' 복도 멀리 바라보며, 엘리자베스조나 튜더왕조 시대를 넘어서 더 아득히 오래되고 어두운 시대를 넘어서까지 과거로 멀리 여행하고 있던[218] 올랜도의 의식을 갑자기 현재 순간으로 소환하면서 순수한 현재적 경험으로 이끈다. 즉 화약이 폭발한 듯 주위가 아주 밝아지고 눈에 현미경을 장착한 듯이 사물들이 아주 선명하게 보이고, 소리들도 한층 증폭된 듯 예리하게 포착된다.

마굿간의 시계가 벼락처럼 4시를 쳤다. 어떤 지진일지라도 이처럼 한 도회지 전부를 파괴해버린 일은 없으리라. 복도와 복도에 있는 것 전부가 가루처럼 산산이 부서졌다. 그녀의 얼굴까지도...마치 화약 폭발로 인한 것처럼 환하게 비쳐졌다. 바로 이 빛에 의해 근처 모든 사물의 윤곽이 뚜렷이 보이기 시작했다. 그녀는 원을 그리며 날던 두 마리의 파리를 보고, 그들 몸에 있는 파란 반점도 알아볼 수 있었다. 발아래 마루 목재의 마디가 보이고 비틀거리는 개의 귀도 보았다. 그와 동시에 정원의 나뭇가지 삐걱대는 소리, 고원에서 오는 양의 소리, 창을 스치는 칼새의 지저귐이 들렸다. 그녀의 몸도 마치 갑자기 된서리 속에 벌거벗고 선 것같이 후들후들 떨렸다....식물의 그림자들이 기적적으로 분명해졌다. 마치 눈에 현미경을 장착한 듯이 화단의 흙이 한 알 한 알 보였다. 나뭇가지의 미묘한 얽힘을 보았다. 풀잎 한 잎 한 잎이 분명해졌고, 엽맥들과 꽃잎들의 표시도 선명하게 보였다....긴장이 너무도 가차 없고 엄격하여 불편한 감 없이는 오래 견딜 수가 없었다....15분을 울렸다....그것은 너무도 뜨거워서 어느 손가락으로도 집을 수 없는 유성처럼 그녀를 통과해서 달렸다. 조의 오른손의 엄지손가락에 손톱이 없는 것이 불쾌할 정도로 생생히 보였다.

Like thunder, the stable clock four. Never did any earthquake so demolish a whole town. The gallery and all its occupants fell to powder. Her own face....was lit as by an explosion of gunpowder. In this same light everything near her

217) 같은 책, p.298.
218) 같은 책, pp.319-320.

showed with extreme distinctness. She saw two flies circling round and noticed the blue sheen on their bodies; she saw a knot in the wood where her foot was, and her dog's ear twitching. At the same time, she heard a bough creaking in the garden, a sheep coughing in the park, a swift screaming past the window. Her own body quivered and tingled as if suddenly stood naked in a hard frost....the shadows of the plants were miraculously distinct. She noticed the separate grains of earth in the flower beds as if she had a microscope stuck to her eye. She saw the intricacy of the twigs of every tree. Each blade of grass was distinct and the markings of veins and petals....The tension was too relentless and too rigorous to be endured long without discomfort....when the quarter struck. It hurtled through her like a meteor, so hot that no fingers can hold it. She saw with disgusting vividness that the thumb on Joe's right hand was without a finger nail...[219)]

이와 같이『올랜도』에서 외부 시간을 알리는 종소리는 의식을 강타하면서 현재를 쏟아 붓는 현실이다. 그것은 또한 현재에 대한 강박관념 같은 것이다. 이러한 현재 순간이 주는 강한 현실감에 대한 충격과 강박감, 두려움 등에 대한 극복에 대하여 울프는 과거와 미래라는 양쪽의 은신처를 들기도 하고, "하나이자 온전한 전체"(one and entire)를 이룸으로써 더 커진 표면으로 시간의 충격에 대처하기 때문인 것으로도 언급하고 있다.

현재 순간을 맞이하는 것보다 더 무서운 계시가 있을 수 있을까? 우리가 그 충격으로부터 살아남을 수 있는 것은 오로지 과거와 미래가 양쪽에서 우리에게 피신처를 제공해 주기 때문에 가능한 것이다.

For what more terrifying revelation can there be than that it is the present moment? That we survive the shock at all is only possible because the past shelters us on one side, the future on another.[220)]

그래도 그녀는 런던에서 시계가 열시를 칠 때는 그렇지 않고 완전한 평정을 유지했다. (왜냐하면 그녀는 하나이자 온전한 전체를 이루고서 현재해 있었으니 시간의 충격에 맞서 더 큰 표면을 이룰 수 있었을 테니까.)

219) 같은 책, pp.320-321.
220) 같은 책, p.298.

Yet, she kept, as she had not done when the clock struck ten in London, complete composure (for she was now one and entire, and presented, it may be a larger surface to the shock of time).[221)]

『올랜도』에서의 현재에 대한 이러한 의식은『댈러웨이 부인』에서 클라리서의 지금-여기-이것에 대한 애착과는 다른 정서를 담고 있지만, 그러할지라도 이러한 모든 경우들을 통해서 울프의 작품에서 중심이 되는 시간은 현재임을 알 수 있다.

한편 시간에 대한 공간적 비유를 울프의 작품들에서도 볼 수 있듯이, 시계의 타종 역시 두 작가 모두에서 볼 수 있지만, 프루스트에서 시간을 알리는 타종은 작품의 시간성과 관련하여 중요성을 띠는 정도는 아닌 반면, 울프에서는 시간 경과의 지표로서, 그리고 현재에 대한 각성으로서 중요하게 작용하고 있다.

프루스트에서도 시계의 타종을 묘사하는 대목들은 볼 수 있지만 작품 전체의 시간성을 통제하거나 현재에 대한 각성보다는 사색의 소재가 되는 가운데 프루스트의 일반적인 특징들인 회고와 구분 등의 특징들을 볼 수 있다.

생 틸레르의 종루에서 어느 시각을 알리는 첫 종소리가 울려오기 시작할 때, 그 종소리를 전부 집계시키는 마지막 소리를 듣는 동안에, 이미 사라진 오후의 몇 시간이 토막토막 내려오는 것을 바라보는 즐거움, 그리고 마지막 종소리에 뒤이어 오는 오랜 고요가, 저녁 식사 때까지 그대로 내가 독서해도 무방한 틈을 모조리 푸른 하늘에 펼치기 시작한 것처럼 보이며,...또 시각을 알리는 종소리가 울려올 때마다, 나에게는 그전 시간의 종소리가 울려온 것이 조금 전 같이 생각되었는데, 막 울려온 시간은 또 하나의 시간 바로 옆 하늘에 기록되어, 그 두 개의 금빛 기호사이에 포함되는 푸른 작은 궁형 안에 60분이라는 시각이 들어있다고는 도저히 믿어지지 않았다.

quand une heure sonnait au clocher de Saint-Hilaire, de voir tomber morceau par morceau ce qui de l'après-midi était déja consommé, jusqu'à ce que j'entendisse le dernier coup qui me permettait de faire le total et après lequel le long silence qui le suivait semblait faire commencer, dans le ciel bleu, toute la partie qui m'etait encore concédée pour lire jusqu'au bon dîner...Et à chaque heure il me semblait que c'était quelques instants seulement auparavant que la précédente avait sonné;

221) 같은 책, p.320.

la plus récente venait s'inscrire tout près de l'autre dans le ciel et je ne pouvais croire que soixante minutes eussent tenu dans ce petit arc bleu qui était compris entre leurs deux marques d'or.[222)]

이와 같이 프루스트는 종소리의 묘사로써 시간을 하늘에 펼쳐지는 공간적 크기로 시각적으로 번역하고 있다. 그리고 일반적으로 현재시간을 알리는 데 사용되는 종소리에서 "이미 사라진" 과거 시간(ce qui de l'après-midi était déja consommé)을 인식하는 점에서, 울프가 시계의 타종을 현재시에 대한 직접적인 지각으로 이끄는 점과 대비되며, 울프의 작품에서는 각각의 현재의 타종에 초점을 두는 반면, 프루스트는 이전의 타종과 이번의 타종 사이, 즉 두 시점 사이 혹은 과거와 현재의 관계에서 시간을 인식한다는 점이 대비된다.

또한 프루스트는 그러한 타종을 따라서 시간이 서로 뒤섞이지 않고 토막토막 내려오는 것으로(quand une heure sonnait au clocher de Saint-Hilaire, de voir tomber morceau par morceau) 묘사하며, 다음과 같이, 오래오래 건너오고도 다른 것과 섞여버리지 않는(qui ne s'étaient pas mélangés à l'air) 개체의 고유성, 구별하는 정신을 볼 수 있다.

우리가 앉아있는 곳까지, 약하기는 하나 그래도 조밀하고도 금속적인 생 틸레르의 종소리가 수평으로 들려왔는데, 그 소리는 공기 속을 그처럼 오래오래 건너왔는데도 그 공기에 섞여버리지 않고, 가느다란 소리가 나는 줄을 뒤이어 파동치면서, 꽃들을 스치며, 우리 발밑에 하르르 떨었다.

...sur l'herbe où parvenaient jusqu'à nous, horizontaux, affablis, mais denses et métalliques encore, des sons de la cloche de Saint-Hilaire qui ne s'étaient pas mélangés à l'air qu'ils traversaient depuis si longtemps et, côtelés par la palpitation successive de toutes leurs lignes sonores, vibraient en rasant les fleurs, à nos pieds.[223)]

이러한 묘사들은 시계의 타종에 대한 묘사에 있어서도 울프가 다음과 같이 여러 가지 시계들의 타종들간의 혼합이나 '납원들'로 표현된 음파들이 공기 중에 뒤섞이고 그 속에 용해되는 것으로 묘사하는 방식과는 서로 대비되는 특징을 볼 수

222) I 87.
223) I 170.

있다.

> 납이 만드는 무거운 원들이 공기 중에 녹아내렸다.
>
> The leaden circles dissolved in the air.[224]

> 정각 12시였다. 12시를 알리는 시계 치는 소리는 런던 북쪽 지역 위를 가볍게 날아 다른 시계 소리들과 뒤섞이고, 구름과 희미한 연기와 흐릿하게 환상적으로 섞여 저 위 갈매기들 사이로 사라졌다.
>
> It was precisely twelve o'clock; twelve by Big Ben; whose stroke was wafted over the northern part of London; blent with that of other clocks, mixed in a thin ethereal way with the clouds and wisps of smoke, and died up there among the seagulls...[225]

회고적 관점에서 과거를 조망하는 프루스트에서는 공간적 인식이 흔히 나타나는 반면, 울프에서 시간은 지금-여기 현재를 통해서 훨씬 직접적으로 인식되는 것으로 나타난다. 즉 시계타종 등이 가하는 청각적 충격을 통해서 현재를 직접 각성하거나, 의식이 직접 경험 중인 바로 그 순간조차도 현재라고 느낌과 동시에 이미 사라져 감을 지각하는 방식으로 직접적이다.

> 이제는 모든 것을 한 단계 더 끌고 나가는 것이 필요했다. 그녀는 문지방을 밟고 서서, 그녀가 바라보고 있을 때조차도 사라지고 있는 장면에서 한 순간 더 기다렸으며, 그리고는 움직이기 시작하여 민터의 팔을 잡고 그 방을 떠났을 때는 사태가 변하여 달리 형성되었다. 어깨 너머로 마지막으로 또 한 번 바라보면서 그것도 이미 과거가 되었다는 사실을 그는 알았다.
>
> It was necessary now to carry everything a step further. With her foot on the threshold she waited a moment longer in a scene which was vanishing even as she looked, and then, as she moved and took Minta's arm and left the room, it changed, it shaped itself differently; it had become, she knew, giving one last look at it over her shoulder, already the past.[226]

---

224) Virginia Woolf, *Mrs. Dalloway*(1925), Harcourt, Brace & World, Inc., 1990, p.48.
225) 같은 책, p.94.
226) Virginia Woolf, *To the Lighthouse* (Harcourt, Brace & World, Inc., 1955), pp.167-168.

『등대로』에서 램지 부인은 이와 같이 자신이 목격하고 있는 바로 그 순간조차도 이미 과거임을 느낀다. 그러한 현실에도 불구하고 그녀는 또한 "생이 여기에 정지해 있기를"(Life stand still here!)바라는 염원을 곳곳에서 나타낸다.[227] 울프는 이와 같이 현재 순간에서의 직접적인 시간감각에 의해서 시간을 표현하고 있다.

이에 비해 프루스트에서 시간의 인식은 현재 속에서 기억과 육안을 함께 작용시키며 의식이 상상력을 통해서 상이한 시점들에 동시에 걸쳐 있는 가운데서 시간의 경과를 의식이 상상적으로 감각하는 방식으로 경험한다.

이상에서 살펴본 이들 작가의 시간의식을 간략히 대비시켜 요약하자면, 프루스트에서는 과거가 토대가 되고 흐름으로서의 시간을 형상화하는 반면, 울프에서는 현실에 닿아있는 지금-여기 현재 순간이 중심이 된다. 각각 그와 같은 시간을 인식시키는 방식은 울프의 경우 시계타종 등에 의해서, 현재를 신체가 직접 감각하고 경험하는 방식으로 직접적인 반면, 프루스트의 경우는 너무도 점진적으로 이루어져 사람들이 쉽게 지각하지 못하는 변화, 곧 시간의 실재를 감각적인 비유나 공간적 물질적 비유를 통해서 선명하게 지각되도록 가시화한다.

울프의 작품 속에서 특히 현재시는 감각을 통해서 직접 인식되며, 흔히 즉각적인 반응을 수반하는 것으로 묘사된다. 프루스트의 작품에서 시간은 현재시에 대한 직접적 지각이 아니라, 두 시점간의 인물의 변화를 통해서 시간의 경과를 인식시킨다. 프루스트는 과거에 토대를 두고 울프는 현재를 토대로 삼고 있다. 울프는 현재 안에서 과거 미래 현재를 상호침투시키는 가운데 동시성을 매개로 존재들의 공존과 전체성을 추구하며, 프루스트는 회고적인 관점에서 과거를 존재의 토대로 간주하며 과거와 현재간의 관계에 의해서 인간에 대한 시간의 진정한 의미를 모색한다. 울프의 인물들은 흔히 지금 여기 이것이라는 현실적인 현재에 애착을 보이며, 특히 시계의 타종을 통하여 현재시를 직접 지각한다. 그러나 현재시에 갇힌 상태의 순수 현재 경험은 모든 감각이 예리해지고 신경이 고도로 긴장되어 강박감을 느끼게 하며, 너무도 생생하게 지각되는 사물의 실재는 불편한 감을 동반하면서, 그와 같은 초긴장과 강박과 공포는 그 상태로 오래 견딜 수 없게 한다. 그러한 반면

227) 『등대로』 제 1부 앞부분에서 램지부인이 자녀들이 자라서 그 모든 보물을 잃어야 함을 안타까워하고 그 상태로 남아있었으면 하고 바라거나 양말 길이를 재면서 "얘야 가만히 서 있어라"(My dear, stand still)라는 언급 등에서도 시간 혹은 인생을 멈추어 있게 하고 싶어하는 그녀의 염원 같은 것이 환기된다.

과거와 현재와 미래까지 포괄하여 수렴시키는 상호침투적인 지속으로서의 존재의 순간은 시간의 점으로서가 아니라 폭과 깊이를 지닌 소우주로서, 현재 속에서 동시에 과거임을 느끼고 미래로 짜여 들어감을 느낀다.

III. 작품의 구성방식과 시간의 진행

세계의 인식과 시간의 인식을 각각 비교하면서 울프는 전체성의 추구와 강렬한 순간을 강조하고, 프루스트는 차이와 구분을 통하여 개별고유성과 세계의 다양화를 강조함을 보았다. 이번 장에서는 각각 분석적 직관과 종합적 직관을 통해서 세계를 인식하는 이들 작가의 작품창작 및 시간구성 방식을 분할과 결합(및 분리와 연결), 수렴과 확산, 교차와 병치 등의 구성적 특징들을 통해서 비교해 본다.

프루스트의 애독자인 울프는「소설의 단계」(Phases of Fiction)에서 프루스트를 "시인의 공감과 과학자의 초연함", "사상가와 시인"이 연합된 것으로 언급한다.[228] 그와 같은 이중적 비젼으로 빚어진 그의 인물과 세계는 한 쪽이 언제나 숨겨져 있는 구와 닮았으며, 그의 묘사의 완벽한 수용성과 신축성은 한 견해를 강화하는 것이 아니라 한 세계를 에워싸고, 그의 우주 전체를 지성의 빛에 담가 놓고 있는 것으로 묘사한다[229]. 울프가 프루스트에 대하여 언급하는 구절들은 흔히 프루스트의 특징을 묘사하는 동시에 울프 자신의 성향을 볼 수 있게 한다.

> 프루스트의 마음은 시인의 공감과 과학자의 초연함을 가지고서, 지각가능한 모든 대상에 열려 있다. ...아마도 공감이 간섭보다 더 가치 있고, 이해가 심판보다 더 가치 있을 것이다.[230]

공감과 이해의 가치를 선호하는 울프 자신은 공감적 직관에 의존하고 있다. 울프는 의식의 원자우가 쇄도하는 그대로 경험할 수 있도록 독자를 인물의 의식 속에 위치시킨다.[231]

베르그송에 의하면, '분석'은 사물의 주위를 돌며 관찰하는 반면, '직관'은 사물의 안으로 들어가서 공감하는 것이다. 분석은 "대상을 이미 알려진 요소들, 다른

228) Virginia Woolf, "Phases of Fiction", *Granite and Rainbow: Essays* (London: The Hogarth Press, London, 1958), p.125.
229) 같은 책, p.126.
230) 같은 책, p.125.
231) Virginia Woolf, "Modern Fiction", *The Common Reader* (London: The Harcourt, Brace & World, Inc., 1953), p.154.

대상들과의 공통적인 요소들로 환원시키는 작용"인 반면, 직관은 "대상의 내면으로 옮겨가서 그 대상이 지닌 유일하고 표현될 수 없는 것과 일치하기 위한 공감(sympathie)"이다.[232]

비슷한 시기의 공통된 지적 분위기를 배경으로 형성된 지성들이지만 이들의 창조적 지성의 작용은 상반된 특징을 지니고 있다. 전체성의 비젼을 강조하는 울프의 지성은 종합적인 반면, 차이와 구분을 선호하는 프루스트의 지성은 분석적이다. 뿔레(G. Poulet)는 화면을 분할하여 조립하는 것을 프루스트의 창조적 사고의 본질적 형태로 간주한다.[233] 한편 울프는 한 편지에서 자신의 창작방법이 전적으로 예술적 전체성의 구성에 의존하는 것으로 고백한다.

> 아마도 나는 추리력이 떨어진다든가 그 외에도 여러 가지 한계를 갖고 있으니, 내가 할 수 있는 유일한 것은 예술적인 전체를 만드는 것뿐이다.
>
> Perhaps for me, with my limitations,--I mean lack of reasoning power and so on— all I can do is to make an artistic whole[234]

한편 프루스트는 1912년 비베스코에게 보낸 한 편지에서『잃어버린 시간을 찾아서』가 합리주의 작품이 아니라, 그것을 이루는 최소한의 요소도 자신의 감수성에서 온 것, 자신의 내면 깊은 심연으로부터 온 것임을 밝히고 있다.[235] 프루스트는 지성에 비판적이고 직관과 본능에 우호적이지만 지성이 행하는 분석적인 방법

---

232) Henri Bergson, La Pensée et le Mouvant, *Oeuvres* (Paris: Press Universitaires de France, 1959), p.1395.

233) George Poulet, *L'Espace Proustien* (Paris: Gallimard, 1996), p.123.

234) "Perhaps for me, with my limitations,--I mean lack of reasoning power and so on--all I can do is to make an artistic whole; and leave it at that. But then I'm annoyed to be told that I'm nothing but a stringer together of words and words and words." 1931년 10월 27일자 "태비스톡 스퀘어 53번지, G. L 디킨슨에게"(To G. L. Dickinson, 53 Tavistock Square)로 표기된 편지의 일부다. [Virginia Woolf, *Congenial Spirits: the Selected Letters of Virginia Woolf*, ed. Joanne Trautmann Banks (London: The Hogarth Press, 1993), p.298.] 추론력의 결핍을 언급하지만 생의 더 중요한 면으로 직관이나 전체성에 대해서 언급함을 볼 수 있다. 예를 들면, 1928년 10월 27일 일기 등에서다. (올랜도 출판 후, 프랑스 여행에서 돌아와서) "I fancy sometimes the world changes. I think I see reason spreading. But I should have liked a closer and thicker knowledge of life. I should have liked to deal with real things sometimes. I get." [Virginia Woolf, *A Writer's Diary,* ed. Leonard Woolf (London: Harcourt Brace & Company., 1973), p.248.]

235) Marcel Proust, *Letters of Marcel Proust*, trans., ed., annot. Mina Curtiss, Adam Gopnik (New York: Helen Marx Books, Books. & Co., 2006), p.273.

을 병행하고 있다.[236] 프루스트가 지성을 경계하고 비판하는 이유는, 모든 것을 지성 그 자체의 본성에 따라서 사전에 미리 명료하게 구획해버리기 때문이며, 지성의 사후적 개입에 대해서는 오히려 필수적인 요소로 주장한다. 그는 지성을 본능이나 무의식 혹은 직관 등에 비하여 열등하다는 사실을 인식하는 일마저 지성의 분석 작업에 의존한다는 사실을 지적하기도 한다.

이와 같이 울프의 종합적인 직관과 프루스트의 분석적인 직관의 특징은 작품의 구성에 있어서 시간의 분리와 연결, 서술의 압축과 확장 등 서로 상반되는 방식들로 연결되며, 그렇게 해서 구성되는 작품에서 울프는 전체성을 추구하고 프루스트는 개별 고유성을 강조하고 있다.

III-1. 결합과 분할

다음 인용문들은 각각 마르셀과 클라리서가 파티장에서 느끼는 생각이다.

> 나는 손님들을 측은히 여겼다. 왜냐하면 그들에겐 이 둥근 식탁은 유성이 아니었고, 또 사물의 습관적 외관에서 우리를 해방시켜 거기에 유비를 인식시키는 분할작용을, 그들이 실행하지 않았다고 내가 느꼈기 때문이다.
>
> Et je plaignais un peu tous les dîneurs, parce que je sentais que pour eux les tables rondes n'étaient pas des planètes et qu'ils n'avaient pas pratiqué dans les choses un sectionnement qui nous débarasse de leur apparence coutumière et nous permet d'apercevoir des analogies.[237]

> 여기 사우스 켄싱튼에 아무개가 있다. 위쪽 베이스워터에도 누군가가 있다. 가령 메이페어에는 또 다른 사람이 있다 하자. 그리고 그녀는 아주 끊임없이 그들의 존재를 느꼈다. 그리고 얼마나 낭비인가를 느꼈고, 얼마나 안타까운

236) 프루스트는 지성에 대해서 일반적으로는 비판적인 입장을 취하고 있다. 왜냐하면 지성은 모든 것을 지성 그 자체의 본성에 따라서 사전에 미리 명료하게 구획해버리기 때문이다. 그러나 지성의 사후적 개입의 필수성은 강조한다. 지성을 본능이나 무의식 혹은 직관 등에 비하여 열등하다는 사실을 인식하는 일마저 지성의 분석 작업에 의존함을 지적하기도 한다.

237) I 811.

일인가를 느꼈다. 만약 그들이 함께 할 수만 있기만 하다면 하고 느꼈다. 그래서 그녀는 그 일을 했던 것이다. 그것은 베푸는 것이며, 결합시키는 것이며, 창조하는 것이었다. 하지만 누구에게? 베풀기 위해서 베푸는 것이리라. 아마도.

Here was So-and-so in South Kensington; some one up in Bayswater; and somebody else, say, in Mayfair. And she felt quite continuously a sense of their existence; and she felt what a waste; and she felt what a pity; and she felt if only they could be brought together; so she did it. And it was an offering; to combine, to create; but to whom? An offering for the sake of offering, perhaps.[238)]

마르셀은 사람들이 사물에 대한 분할작용을 통해서 식당의 둥근 식탁들과 사람들을 유성들의 운행에 대한 유비로서 인식하지 못하는 점을 측은히 여기며, 클라리서는 사람들의 존재감을 생각하면서 그들 간의 공간적 거리를 낭비로 간주하여 측은히 여기며, 그들을 만나게 해주는 파티의 결합 기능을 성찰한다.

울프는 개체들 혹은 불연속적인 단편들 배후에 패턴이나 연결망을 가정하여 통합적인 세계상을 제시한다.

이 모든 것이 각다귀 떼처럼 하나하나가 따로따로, 그러나 모두가 보이지 않는 고무줄 망 속에서 놀랍게 통제되고 있기나 한 것처럼 아래위로 춤을 추었다.

All of this danced up and down, like a company of gnats, each separate, but all marvellously controlled in an invisible elastic net.[239)]

마치 쉬는 것도 율동의 일부이고, 획들은 또 다른 일부이며, 모든 것이 연관이 있기나 한 것처럼, 춤추는 듯 리드미컬한 동작의 궤도에 올랐다.

And so pausing and so flikering, she attained a dancing rhythmical movement, as if the pauses were one part of the rhythm and the strokes another, and all were related;...[240)]

『출항』의 휴위트, 레이첼,『댈러웨이 부인』의 클라리서,『등대로』의 램지 부인,

238) Virginia Woolf, *Mrs. Dalloway* (London: Harcourt, Brace & World, Inc., 1990), p.122.
239) Virginia Woolf, *To the Lighthouse* (London: Harcourt, Brace & World, Inc., 1955), p.40.
240) Virginia Woolf, *To the Lighthouse* (London: Harcourt, Brace & World, Inc., 1955), p.236.

릴리 브리스코 등 울프의 주요 인물들의 활동은 주로, 분리되어 있고 흩어져 있는 것들을 결합시키는 노력을 통해서 이루어진다. 울프는 삶의 창조에서든지 예술의 창조에서든지 결합의 방법을 모색하고 강조한다.

> 우리는 사물의 배후에 있는 것을 알아내고 싶어 하잖아요?--저 아래 ...흩어져 있는 불빛들을 봐요. 사물들이 불빛들처럼 내게로 다가오는 것을 느껴요...
>
> We want to find out what's behind things, don't we?--Look at the lights down there,...scattered about anyhow. Things I feel come to me like lights....I want to combine them...[241]
>
> 아무것도 섞여드는 것 같지 않았다. 그들은 모두 제각각으로 앉았다. 그리고 섞고 흐르게 하고 창조하려는 모든 노력이 그녀에게 달렸다.
>
> Nothing seemed to have merger. They all sat separate. And the whole of the effort of merging and flowing and creating rested on her.[242]

위의 인용문에서 보듯이 『출항』(*The Voyage Out*)에서 작가 인물 휴위트는 자신의 창작을 흩어져 있는 불꽃들을 결합하는 일에 비유하며, 『등대로』(*To the Lighthouse*)의 램지 부인은 파티가 시작될 때 서로 융합되지 못하고 각각 분리된 상태에서 융합시키고 흐르게 하고 창조하는 노력을 기울인다. 이러한 방식으로 클라리서나 램지부인은 연결 및 결합의 방법을 통해서 삶을 창조하며, 울프 작품의 예술가 인물들의 창조 작업에서는 언제나 결합 혹은 연결의 문제가 강조된다. 릴리 브리스코가 그림 작업에서 끊임없이 고심하는 것으로 묘사되는 가장 큰 문제는 오른쪽과 왼쪽 사이의 빈 공간의 처리문제, 곧 균형을 손상시키지 않으면서 연결하는 문제이며, 작가 울프 자신도 『세월』(*The Years*)의 집필 기간 중의 일기에서는 "어려움은 언제나 하나. 어떻게 두 세계를 조화시키는가의 문제"(The difficulty is the usual one –how to adjust the two worlds. ...one must combine.)라고 기록하고 있다[243]

---

241) Virginia Woolf, *The Voyage Out* (London, The Hogarth Press, 1990), p.266.

242) Virginia Woolf, *To the Lighthouse* (London: Harcourt, Brace & World, Inc., 1955), p.96. 그러한 노력의 결과로 말이 필요 없는 일체감, 합일의 상태를 이루어내고, 사물에 일관성, 안정성이 생겨나서, 그러한 순간들은 시간의 덧없는 흐름에도 불구하고, 변화를 면제받고 지속적인 것을 창조해내며, 그런 순간에 타인에게 베푸는 행위는 영원에의 참여로 표현된다. [Virginia Woolf, *To the Lighthouse* (London: Harcourt, Brace & World, Inc., 1955), p.121.]

한편 프루스트는 모든 것을 구분하고 세분하여 인식하며, 차이에 따른 구분과 분할은 시간이 차이의 으뜸가는 기준이라는 사실에 의해서 궁극적으로 모든 것을 시간적 구도에 따라서 질서 짓게 한다. 그리하여 동일인의 계기적인 양상들의 병치는『되찾은 시간』의 끝에 제시된 바와 같이 "수많은 나날이 차례차례 와서 자리잡는 여러 시기에 동시에" 닿아 있는 '시간' 안에 차지하는 인간[244]이 될 것이다.

프루스트에서 분할의 근거나 효과는 다양하다. 앞서 파티 장면에서와 같이 머릿속에서 어떤 체계를 해체하여 재편성하기도 하고, 세계와 인생의 다양한 현상들을 서로 구분하거나 동일한 대상에 대한 상이한 시점들의 인상을 담기 위한 수단이 되기도 한다.

> 어느 해, 부활절 휴가에 우리 식구가 피렌체와 베네치아에 가기로 아버지가 정했을 때, 피렌체라는 지명 안에 평소에 이런 시가들을 형성하는 요소를 넣을 여지가 없어서 나는 하는 수 없이 그 정수가 지오토의 진수라고 믿어왔던 것을 , 봄의 향기로 수태시켜, 초자연적인 한 도시를 만들어 내지 않을 수 없었다. 결국--한 이름 안에 공간적인 것보다 시간적인 것을 더 많이 포함시킬 수 없어서--예를 들어, 조토의 그림에서도 동일 인물의 동작을 다른 두 시각으로 나누어 그려서, 한쪽에는 잠자리에 누워있는 장면, 또 한쪽에는 말을 타는 장면을 나타내고 있듯이, 피렌체라는 이름도 두 가지로 나누어서 그려져 있었다. 그 중의 하나에는 건물의 천개 밑에,...아침 해가 이루는 빛의 커튼이 화면의 일부에 겹쳐 있는 벽화가 보인다. 또 한편으로는 ...아직 살아보지 못한 삶, 내가 고장의 이름 안에 가두어 놓은 완전하고도 순수한 삶이...[245]

시간의 분할은 때로는 시간의 현상인 망각에 의해, 혹은 극단적으로 대조적인 기분, 즉 정서의 변화에 의해 분할되기도 한다.[246] 특히 짧은 순간의 세분은 변화를 가속화함으로써 인물의 개성을 다양화할 수 있다.

---

243) Virginia Woolf, *A Writer's Diary,* ed. Leonard Woolf (London: Harcourt Brace & Company,. 1973), p.208, 1934년 2월 18일자 일기 참조.

244) III 1048.

245) I 389.

246) "내가 막 들어온 이 비애의 지대는 조금 전 기뻐 날뛰어 들어가던 지대와는 아주 거리가 멀었다. 흡사 놀진 하늘에서 장밋빛 지대가, 금이 그어진 듯이 초록빛 지대나 검은 지대로부터 떨어져 있는 것처럼.." [I 183.]

나의 입술이 알베르틴의 볼에 이르기까지의 이런 짧은 도정에서 내가 본 것은 바로 열명이나 되는 알베르틴이었다.

dans ce court trajet de mes levres vers sa joue, c'est dix Albertine que je vis; cette seule jeune fille étant comme une déesse à plusieurs têtes,...[247]

짧은 순간의 세분은 개성을 다양화하고 시간의 흐름을 지연시키는 심리적 효과를 얻을 수도 있는 동시에, 또한 시간의 본질적인 속성 즉 시간의 아무리 짧은 간격도 끊임없이 사라지고 변화하는 것임을 드러내어 주기도 한다.

또한 긴 시간의 분할은 동일한 인물의 계기적인 두 시기의 대담한 대조를 가능하게 하여, 삶에서 너무도 점진적이어서 포착되지 않는 변화의 감각을 창조함으로써[248] 시간의 경과를 효과적으로 지각할 수 있게 하고, 시간의 실재를 선명하게 가시화할 수 있게 된다.

나아가서 프루스트는 점층적이고 복합적인 방식으로 분할하기도 한다. 예를 들어 어느 해 11월 블로뉴 숲은 "숲이 가장 세분되어 있을 뿐만 아니라, 그 세분된 모양이 또한 하나하나 달라서"[249]와 같이 복합적으로 분할하고 세분한다. 그리고 이것을 또한 특정한 계절이나 시간의 구분 속으로 편입시키는 점에서도 복합적이다. "이때는 불로뉴의 숲이 혼합적으로 조립되면서, 가장 다양한 특성을 드러내고, 가장 뚜렷한 부분을 나란히 놓는 계절이었다. 그리고 또한 시간도 그러했다."[250] 나아가서 콩브레 장에서 반복되는 오후의 산책은 두 방향의 공간적 위치, 지리적 특징 그리고 날씨 및 산책의 주기 등 여러 요소가 개입되어 복합적이고 점층적인 방식으로 분할된다.

---

247) II 364-365.

248) 프루스트는 자연을 포함하여 현실 세계에서의 변화는 아주 느려서 그 상이한 상태 각각을 연속적으로 확인할 수는 있어도 "변화의 감각 자체"(la sensation même du changement)는 우리로부터 이탈해버리는 반면, 소설가는 "한 시간 동안 모든 가능한 행복과 불행을 우리 마음 속에서 폭발시키는" 것으로 언급한다.[I 85.] 이러한 주장과 마찬가지로 소설의 작가로서 프루스트 자신도 '변화의 감각'을 창조하고 있으며, 편지에서도 그 사실에 대하여 언급한 바 있다.

249) C'etait l'heure et c'etait la saison ou le Bois semble peut-etre le plus multiple, non seulement parce qu'il est plus subdivise, mais encore parce qu'il l'est autrement. [I 422.]

250) Ainsi c'etait la saison ou le Bois de Boulogne trahit le plus d'essences diverses et juxtapose le plus de parties distinctes en un assemblage composite. Et et c'etait aussi l'heure. [I 423.]

그러나 나는 특히 둘 사이에, 킬로미터로 나타내는 거리 이상의 것, 양쪽을 생각하는 나의 두뇌의 두 부분 사이에 있는 거리, 단지 멀어지게 할 뿐만 아니라, 떼어놓는 동시에 또 하나의 면에 옮겨 놓는, 정신 안의 거리의 한 가지를 설치한 것이었다. 그리고 그 경계선은, 우리가 같은 날, 단 한 번의 산책을 하는데, 결코 두 방향으로 간 적이 없이, 어느 날은 메제글리즈 쪽으로, 또 어느 날은 게르망트 쪽으로 가곤 한 습관이, 두 방향을 서로 멀게 떨어뜨리고, 쌍방을 서로 알 수 없게 하는, 말하자면 별개의 오후라는, 상호간의 연락없는 닫힌 항아리 속에 쌍방을 따로따로 가두어 놓았기 때문에 더욱 절대적인 것이 되었다.

Mais surtout je mettais entre eux...une de ces distances dans l'esprit qui ne font pas qu'éloigner, qui séparent et mettent dans un autre plan. Et cette démarcation était rendue plus absolue encore parce que cette habitude que nous avions de n'aller jamais vers les deux côtés un même jour, dans une seule promenade,mais une fois du Côté de Méséglise, une fois du Côté de Guermantes, les enfermait pour ainsi dire loin l'un de l'autre, inconnaissables l'un à l'autre, dans les vases clos et sans communication entre eux d'après-midi différents...[251]

콩브레 시절 두 개의 오후 산책로인 메제글리즈 쪽과 게르망트 쪽은 각각 평야 경치의 이상과 내의 풍경의 이상으로 대비되며 화자의 거주지에서 서로 반대 방향에 위치해 있다. 메제글리즈 쪽은 산책길이 비교적 가까워서 짧은 시간에, 혹은 급한 경우 빨리 돌아올 수 있지만, 게르망트 쪽은 멀어서 소요시간이 길어지며, 따라서 궂은 날씨에는 그 방향을 택하지 않게 된다. 그리하여 먼저 공간을 분할하고 그 거리감을 그 각각의 지리적 특징에 의하여 "단지 멀어지게 할 뿐만 아니라 분리하여 다른 차원 속에 놓는 방식으로 분할한 다음, 하루에 한 번 뿐인 산책은 날씨에 따라서 그 날 산책의 방향을 결정함으로써, 결코 같은 날 두 쪽으로 간 적이 없이 "서로 다른 오후라는 소통 없이 닫힌 항아리들 속에" 가두어져서[252] 서로 멀고 서로를 알아볼 수 없게 되는 방식으로 분할한다.[253]

---

251) I 135.

252) 『잃어버린 시간을 찾아서』에서 차이는 이와 같이 무엇이나 분리시켜 결국 각각 시간의 틀 속으로 옮겨져서 화자의 내면에서 창조되는 정신의 우주는 궁극에 모든 것이 시간의 질서로 배치된다.

253) I 135.

『잃어버린 시간을 찾아서』에는 이와 같이 서로 구분하여 분리하고 틀 지우고 격리시키고 나아가서는 서로 다른 차원에다 옮겨놓기까지 하는 이러한 분할의 예들을 흔히 볼 수 있으며, 이와 같이 분할의 방식들 자체를 서로 달리하는 거듭 분할의 방식은 대상을 완전히 해체하여 세계를 이전과 달리 새롭게 바라보는 방식이 되며, 그와 같은 분할 후에 프루스트는 흔히 대상의 특징들을 서로 더욱 선명하게 조명하는 방식으로 병치시키는 방식을 택한다.

프루스트는 이와 같이 복합적이고 단계적인 분할방식을 통해서 어떤 계열들을 형성해내기도 한다. 이와 같이 복합적인 분할은 사실상 차이에 따른 분할과 그 바탕 위에서 그 가운데 반복되는 요소의 공통성, 즉 차이와 반복이라는 구조에 의해서 설명될 수도 있다. 이러한 계열화는 프루스트의 순차적이고 점진적인 서술방식의 채택을 자연스럽게 하기도 한다. 즉 소나기가 잦은 우기 동안은 계속해서 메제글리즈 쪽으로만 산책함으로써 두 계열 간을 분명하게 분리시켜 서술할 수 있게 한다. 프루스트는 이와 같이 다소 도식적인 분할방식을 채택하면서도 자연적 요소들을 이용함으로써 서술의 경제성을 모색하면서도 무리한 인상을 주지 않고서 큰 걸음으로서의 연대기적 시간 진행을 자연스럽게 이어놓고 있다.

나아가서 오후의 산책에서 분할의 방법은 또한 공간을 분할하여 시간 속에 가둠으로써 작품세계를 화자의 경험에 따른 시간의 우주로 재편성 할 수 있게 한다. 프루스트에서 분할의 방식은 특히 시간의 흐름, 변화와 차이로서의 시간을 보여주는 수단이 되기도 하며, 『잃어버린 시간을 찾아서』의 이러한 분할은 프루스트의 예술이 택하는 점진적인 서술방법을 통해서 시간의 질서 속에 재배치되어, 소설의 진행과 함께 오로지 시간의 흐름을 통해서만, 우회로나 유사한 순간들의 공명 등 부분들 간을 선택적으로 이어주는 횡단선을 부여받는다.[254]

이러한 분할과 결합, 분리와 연결이라는 대비되는 특징은, 두 가지 시간을 동시에 제시하는 경우에도 울프에서는 만나는 접점이나 교차점으로 그려지는 반면,[255] 프루스트에서는 둘을 나누는 경계선으로 그려지고[256] 그 각각이 틀에 가두

---

254) "삶이 인간들 사이나 사건들 사이에서 끊임없이 실을 잣고, 다시 그 실을 꼬아, 여러 가닥을 겹쳐서 씨실을 굵게 하기 때문에, 코가 촘촘한 기억의 그물에는, 우리 과거의 극히 미세한 점과 그 밖의 점들하고의 사이에 연결선을(le choix des comunications) 선택할 여지밖에 없다." [III 1030.]

255) 예를 들면, "몸속에는 흐름들이 있었다. 오전과 오후가 만난다."(...there are tides in the body. Morning meets afternoon.)라든가, [Virginia Woolf, *Mrs. Dalloway* (London: Harcourt, Brace &

어져 서로 멀리 격리된다.

III-2. 수렴과 확산

『잃어버린 시간을 찾아서』의 서두에서 작품의 시간은 회상 속의 시간과 현실의 시간이라는 이중구조로 전개되는 가운데, 현재의 의식 속으로 한 단계 멀리 있는 과거가 솟아나고 또 그 과거 속으로 그 이전의 과거가 솟아난다. 차에 담근 마들렌 조각의 맛에 의해 초래되는 무의지적 기억은 '찻잔'으로부터(de ma tasse de thé) 온 콩

World, Inc., 1990), p.113]; "그들은 가느다란 실로 연결된 채...그녀에게서 점점 멀어져갔다. 그 실은 그들이 런던을 가로질러 걸어가고 있을 때 길게 길게 뻗어서 점점 가늘어졌다. 마치 함께 점심 한 뒤에 친구들이 우리의 몸에 가는 실로 부착되어 있는 듯했다."(And they went further and further from her, being attached to her by a thin thread (since they had lunched with her) which would stretch and stretch, get thinner and thinner as they walked across London; as if one's friends were attached to one's body, after lunching with them, by a thin thread,...) [같은 책, p.112]. 『막간』에서도 이와 유사한 연결성에 대한 언급을 볼 수 있다. 마을 연례행사인 야외극 공연을 일방적으로 지시만 하던 라 트로우브는 공연 중 불어 닥친 갑작스런 바람 때문에 대사가 들리지 않아서 죽음과 같은 절망감에 빠진다. 그러나 다시 자연의 반전으로 소들의 울음소리가 극의 공백을 메워주면서 마음을 열고 마을 사람들의 말에 귀 기울이면서, 그들과 자신이 보이지 않는 실로 연결되어 있음을 느낀다. "Over the tops of the bushes came stray voices, voices without bodies, symbolical voices they seems to her, half hearing, seeing nothing, but still, over the bushes, feeling invisible threads connecting the bodiless voices." [Virginia Woolf, *Between the Acts* (London: Harcourt Brace Jovanovich, 1969), p.151.]

256) "어머니는 손님이 있기나 한 것처럼 식탁에 억류되어... 내가 막 들어온 이 비애의 지대는 조금 전 기뻐 날뛰어 들어가던 지대와는 아주 거리가 멀었다. 흡사 놀진 하늘에서 장밋빛 지대가, 금이 그어진 듯이 초록빛 지대나 검은 지대로부터 떨어져 있는 것처럼.." 아침 햇살이...나는 침대에서 뛰어나와 재빨리 뜰로 내려가겠지, 그 저녁 무렵에 또다시 어머니와 헤어지는 시간이 돌아올 것을 잊고서. 이렇게 『게르망트 쪽』에서, 내 마음 속에 뒤이어 일어나는 그런 마음의 상태를 분별하는 걸 배웠다. 그런 마음의 상태는 어떤 일정한 기간에 걸쳐서 내 마음 속에 잇따라 일어나, 서로 하루를 나누게까지 되어, 발열시간처럼 정확하게 한쪽이 나타나서 다른 한 쪽을 내몰았다. 그런 상태는 서로 인접해 있기는 하지만, 각각 독립되어 있어 상호간에 연락기관이 없기 때문에, 한 쪽의 상태에서 내가 욕망하던 것, 두려워하던 것, 혹은 성취한 것을 다른 한 쪽의 상태에서 내가 이해하기는 고사하고 상상할 수조차 없었다. [I 183.] 이와 같이 시간에 따라서 명백히 경계 지어지고 구분되는 심정의 변화는 반복적으로 나타난다. 예를 들면 발벡 여행에서 낯선 방에서 잔다는 공포가 "우리의 현재 생활에서 가장 좋은 부분을 구성하고 있는 여러 요소"가 미래에는 존재하지 않게 될 것과 지금의 애정이나 애착들이 사라질 미래의 자아의 변화를 예상하며 "단편적으로 서서히 연속적으로 끊임없이" 우리를 파고드는 죽음에 대한 생각으로 괴로워하지만, "그러나 다음날 아침!...한편 으로는 벌써 점심 식사와 산책의 즐거움을 생각하면서....방의 유리창과 서가의 유리창 가득한 적나라한 바다", "잇따라 밀려왔다가는 다시 돌아서는 파도를 눈으로 뒤쫓을 때의 그 기쁨이라니!"[I 672.]

브레가 펼쳐지고, 정원이란 정원, 그 안의 꽃이란 꽃이 모두 피어나는 방식으로 확산된다. 이 최초의 계시적인 하나의 순간의 의미에 대한 완전한 해석은 후일로 지연된다. 그것은 전체 작품의 끝부분인『되찾은 시간』(*Le Temps Retrouvé*)의 게르망트 대공부인 저택에서 열리는 마티네에서 여러 차례 발생하는 다수의 순간들로 다양하게 확산되고, 그럼으로써 그 진정한 의미를 해독하게 된다. 이로부터 화자가 자신의 인생을 바탕으로 예술의 창작에 착수하는 시점이 되는 이 소설 전체의 끝에서, 다시 이『잃어버린 시간을 찾아서』라는 바로 이 작품이나 혹은 거의 근접하는 작품을 펼쳐내게 되는 듯이 프루스트의 세계는 계속해서 확산되는 구조를 띠고 있다.

울프의 작품들에서 시간은 기획성이 훨씬 현저한 가운데, 시간 및 의미의 층들을 압축적으로 제시한다. 의식들 간을 넘나들거나 한 인물의 생각과 사고, 지각과 기억, 과거와 현재, 가까운 과거와 가까운 미래 등을 왕래하다가 현재의 어떤 지점으로, 흔히는 지금 여기 이 순간이라는 초점으로 수렴시키거나, 어떤 감각, 즉 시각이나 청각적인 사건을 매개로 흩어져 있는 사람들이나 대상들을 한 자리에 모으는 종합의 방식을 취하며, 이 때 생성되고 사라지는 흐름을 따라서 순간에서 순간으로 작품은 이동해 나아간다. 이러한 방식으로 울프의 작품들은 클라리서 생애의 모든 아침이 유월의 이 특정 아침 위에 놓여있고,『등대로』1부의 모든 것이 3부에서 릴리 브리스코의 화면 속으로 수렴된다.

이와 같은 수렴과 확산의 대비는 작품을 구성하는 시간 단위들을 통해서도 비교해 볼 수 있다

1) 울프의 수렴되는 존재의 순간[257]

울프에서 작품을 구성하는 중요한 시간 단위는 순간(moment), 즉 의식의 순간이다. 그것은 잠시 동안 지각과 감정들이 집중되고 수렴되어 전체적인 어떤 것이 형성되는 의식 경험의 횡단면이라 할 수 있다. 그러나 의식 경험의 순간은 두께가 없

257)「과거의 단상」에 의하면, 존재의 순간이라는 용어는 원래 일상생활에 있어서 의식의 강도에 따라서, 즉 강하게 의식적인 상태로 보내고 따라서 기억에도 잘 남아있게 되는 시간성을 의미한다. 울프는 하루의 일과를 메모한 속기법에서 존재와 비존재로 나누어 하루를 의미있게 보냈는가 그렇지 못했는가를 스스로 점검하면서 비롯되었다. 그러나 작품 속에 각별히 창조된 존재의 순간들은 그러한 의미에서 훨씬 확대된 다양한 의미를 볼 수 있다.

는 것이 아니어서, 그 속에 훨씬 긴 연대기적 시간을 품고 있을 수도 있고, “다른 모든 아침의 압력을 그 위에 받고 있는” 아침 순간이 될 수도 있다. 울프는 「모던 픽션」(Modern Fiction)에서 평범한 날 평범한 사람의 의식 상태를 사방에서 쇄도하는 의식의 원자우로 묘사하고 이어서 생에 대한 일반적인 규정 역시 ‘의식의 처음부터 끝까지 우리를 온통 에워싸고 있는 반투명 봉투, 빛나는 원광’으로, 즉 의식의 순간을 통해서 규정하고 있다. 나아가서 「순간: 여름 밤」(The Moment: Summer's Night)에서는 「모던 픽션」에서 제시한 의식의 원자우의 쇄도(곧 베르그송이 말하는 ‘의식의 직접적 소여들’)를 더욱 구체적으로 볼 수 있다. 현재 이 순간은 우선 과거와 미래의 무게를 받아 흔들리고 왜곡되는 가운데 있다. 또한 순간은 외부의 다양한 감각인상들의 자극과 신체적 반응의 관계들을 포함하고 있다. 즉 어둠이 내리면서 점점 분간이 모호해져가는 명암의 변화, 하늘을 가로지르는 부엉이 등의 시각적 인상, 숲의 소음, 비행기, 모터사이클의 폭발음 등의 청각적 인상, 외부 온도와 신체의 상태에 따른 느낌, 대지의 중력감, 낮 동안에는 보이지 않던 하늘의 변화, 농장 오두막의 등불 빛 등을 포함한다. 그리고 나아가서는 또한 언어와 행위로 이루어지는 인간사들, 어느 거실에서의 폭력에 맞선 전복의 결단 역시 포함하고 있다.[258]

이와 같이 다양한 자극과 반응들은 동시적으로 이루어지며 하나의 순간은 그 자체가 단일한 상태가 아니라 수많은 동시적 상태들의 유기적 조직체로서, 그 각각이 상호작용을 하는 가운데, 표면층으로부터 우리가 거의 깨닫지 못하는 심층으로 수직적으로 확장된다.[259] 여기에서 울프는 순간을 중심과 환경으로 이루어지는 구조로 언급하고 있다. 즉 순간의 중심에는 핵과 같은 ‘의식의 매듭’이 있으며, 외부로부터 오는 감각자극이나 인상들은 ‘순간의 더 넓은 환경’이다.[260] 이와 같은 구조로 된 순간은 외부의 환경적 요소들을 의식의 매듭에서 중심으로 수렴하고 수축시키며, 시각을 포함한 제 감각 인상들이 연합하여 정서를 형성하고 감정을 산

---

258) 손영주, 「다시 읽는 「존재의 순간들」: 「순간: 여름 밤」과 『댈러웨이 부인』을 중심으로」, 『제임스조이스저널』 제 11권 1호 (한국 제임스조이스 학회편, 2005), pp.179-206, 『버지니아 울프』 (한국버지니아울프학회편, 동인, 2010), p.109 참고.

259) 울프는 작품에서 순간 내에 포함되는 다양한 동시적 순간들 간의 동시성을 나타내기 위해 고심한 결과 동시적 사실 중에서 외부세계의 일은 괄호를 사용하여 기술하고 있다.

260) “...that is the wider circumference of the moment. Here in the centre is a knot of consciousness; a nucleus...” [Virginia Woolf, “The Moment: Summer's Night”, *The Moment and other essays* (London: The Hogarth Press, 1947), p.10.]

출한다. 그러나 울프 작품들에서 의미 있는 '순간'의 지배적인 요소는 감각적이라기보다는 정서적이다. 감각 지각들과 사고기록들은 목적이 아니라 수단이다. 울프에 의하면, 소설은 "보이는 형식이 아니라 느끼는 정서"다.[261] 그래서 시계시간으로는 비록 짧은 순간에 불과하지만, 정서적 경험단위로서의 순간은, 멀리서 혹은 가까이서 자극하는 감각인상들과 신체반응 등 순간의 외부 환경이라는 벽으로 에워싸이고 정서에 의해서 중심과 깊이를 지닌 순간이 된다. 그와 같이 의식과 전체세계 간의 유기적 관계를 포함하는 울프의 존재의 순간은 존재의 소우주라고 할 수 있다. 소설 작품에서 그러한 경험의 단위는 등장인물들 간의 서로 교차하고 얽히는 감정 및 정서들의 미묘한 관계망 속에서 더 큰 복합체를 이루고 갈등과 긴장을 야기한다.[262] 이런 식으로 울프의 작품에서 순간들은 다양한 동시적 순간들로 이루어지며[263], 리처(H. Richter)가 언급하듯이, 순간에서 순간으로 이동하는 내적 긴장의 패턴들이 바로 울프의 소설들의 형식이 된다.[264]

---

261) "the 'book itself' is not form which you see, but emotion which you feel, and the more intense the writer's feeling the more exact without slip or chink its expression in words..." [Virginia Woolf, "On Rereading Novels", *The Moment and the Other Essays* (London: The Hogarth Press, 1947), p.130.]; 이러한 정의적 언급은 소설을 시각 예술과 대비시키는 가운데서 나타나고 있다. "This word 'form', of course, comes from the visual arts..." [Virginia Woolf, "On Rereading Novels", *The Moment and the Other Essays* (London: The Hogarth Press, 1947), p.128.]; 소설에 대한 이러한 주장은 당시 블룸즈베리 그룹에 만연했던 형식주의 미학적 분위기 속에서 회화의 형식과 소설의 형식을 구별하고자 하는 취지의 비유적인 표현이지만, 그 점을 감안하더라도 울프에서 '정서'는 핵심적인 요소다.

262) 예를 들면『댈러웨이 부인』에서 클라리서와 피터가 헤어지는 장면,『등대로』3부의 보트에서 제임스와 캠, 그리고 램지씨 등.

263) 예를 들면,『등대로』서두에서 램지부인은 날씨에 대하여 말하면서 또 그 문제에 대한 말들을 들으면서, 양말을 짜면서, 의식 속에서는 그 양말을 받게 될 등대지기 아들의 건강을 비롯하여 그 주변과 관련되는 많은 사실들이 동시에 발생하여, 그 순간 그녀의 의식에 쏟아지는 원자들은 마치 쇠바늘들이 교차시키면서 그녀가 짜고 있는 뜨개질 실타래처럼 얽혀 들어가고 있다. 그와 같은 동시성을 나타내기 위해서 울프는 동시적 사실 중에서 외부세계의 일은 괄호를 사용한다.

264) Havena Richter, *Virginia Woolf: The Inward Voyage* (Princeton University Press, 1970), p.30. 정서적 단위에 의한 구성은 예를 들면,『등대로』서두에서부터, 특별한 외적 사건을 중심으로 이끌어가는 것이 아니라, 어린 제임스의 꿈인 등대로의 소풍이 실현될 수 있도록 다음날 날씨가 좋기를 바라는 램지 부인과 어린 제임스, 그리고 오로지 객관적 진실에만 충실하여 타협의 여지를 두지 않는 램지 씨의 성품, 그리고 가세하는 텐슬리 등의 인물들 사이에서 순간순간 형성되는 정서적 긴장 관계를 중심으로 진행됨을 볼 수 있다. 첫 장면은 창가에서 뜨개질 하는 부인이 그 옆에서 놀고 있는 어린 제임스에게, 내일 날씨가 좋다면 등대로 소풍갈 수 있다고 희망적인 말을 해주고 이에 따라 제임스의 마음은 부풀지만, 바로 다음 순간 창문 앞을 오락가락하던 램지 씨가 날씨는 절대 좋아지지 않을 것이라 말함으로써 제임스의 마음은 상처를 입고 아버지에 대한 증오심과 적개심이 생긴다.

그러나 우리의 의식의 내용 중 많은 부분이 기억과도 상관된다는 사실을 고려하면, 여름밤 순간에서의 순간은 현재적 지각 쪽에 훨씬 치중되고 있다. 이러한 사실에서『댈러웨이 부인』은 현재의 지각 행위와 더불어 기억이라는 요소가 함께 이루어내는 현재의 의식을 잘 볼 수 있다. 예를 들어『댈러웨이 부인』에서 저녁에 있을 파티를 위해서 꽃을 사러 가는 클라리서는 길을 걸으면서 생각하고, 과거 속의 광경들을 떠올리고 함께 지낸 많은 사람들과 그들에 대해 느꼈던 감정 등 온갖 추억들을 기억한다. 그녀의 현재 의식은 지금 여기뿐만 아니라 그 밖의 온갖 다양한 것들의 흐름을 이루고 있다. 이는 바로 베르그송적 지속, 질적 다양체로서의 지속의 흐름이다. 그와 같은 온갖 요소들을 통과한 의식은 그 모두를 응축시키며 육체가 위치하고 있는 현실 쪽에 어떤 초점을 만들어낸다.

> 하지만 누구나 기억은 했다. 그녀가 사랑하는 것은 그녀 앞에 있는 이것, 여기, 현재였다. 택시를 타고 있는 저 숙녀 말이다.
>
> But everyone remembered; what she loved was this, here, now, in front of her; the fat lady in the cab..[265].

이러한 방식으로 울프의 작품들에서는 클라리서 생애의 모든 아침이 유월의 이 특정 아침 위에 놓여있고,『등대로』1부의 모든 것이 3부에서 릴리 브리스코의 화면 속으로 수렴된다.

울프의 작품들에서 존재의 순간들이 지니는 의의는 다양하다. 그것은 정서적 경험의 복합체로서, 혹은 모든 것을 투명하게 투시할 수 있는 통찰의 순간으로서[266], 또는 모든 대립과 갈등의 요소를 통일시키는 종합이 되기도 하며, 개별적 존재의 반경을 넘어서 전체성으로 나아가는 주객일치의 몰아의 경지가 되기도 한다. 또한 울프는 독자의 의식에 갑작스런 각성을 초래하기 위해서 수축된 순간을 사용하기도 하며[267],『올랜도』(*Orlando: A Biography*)의 "대서리"(Great Frost)장면

---

265) Virginia Woolf, *Mrs. Dalloway* (London: Harcourt, Brace & World, Inc., 1990), p.9.

266) 램지부인의 의식은 어느 한 순간에, 지나온 그녀의 생애가 현실적으로 선명하게 눈앞에 제시되는 것으로 경험하는데, 이는 마치 프루스트에서 일생이라는 시간의 폭을 지닌 사차원 시-공간 속으로 가로질러 울려오는 유년기 방울소리를 듣는 경우와 유사하다. "Only she thought life and a little strip of time presented itself to her eyes--her fifty years. There it was before her--life: she thought but she did not finish her thought. She took a look at life, for she had a clean sense of it there, something real, something private." [Virginia Woolf, *To the Lighthouse* (London: Harcourt, Brace & World, Inc., 1955), p.91.]

에서와 같이,[268] 시간을 동결시킴으로써 의식의 순간을 확장시키기도 한다. 현재의 순간은 과거와 미래라는 필터를 통해서 의식되는 가운데 상호침투에 의해서 그 모두가 수렴되어 울프적 의미의 진실인 전체성을 담을 수도 있다.

『등대로』에 나오는 다음의 장면은 울프의 존재의 순간의 여러 가지 특징들을 포함하고 있다. 이것은 제 1부 제 17장 파티 장면의 한 순간이다.

램지 부인이 사람들을 추적하는 일이 불가능한 신비한 무아지경으로 표류해 들어가는 것이 릴리 브리스코의 의식에 포착되는 가운데, 램지 부인은 그 순간에서 자신을 떼어내어 홀로 내면의 안전한 지대를 찾는다.[269] 이 순간에 그녀는 몸의 온 신경을 가득 채우는 기쁨과, 거기 모인 모든 사람들이 함께 솟아오름을 느낀다. 영원성, 일관성, 안정감, 변화로부터 면제, 평화, 휴식 등의 특징이 나타난다. 램지부인은 이러한 순간으로부터는 영원히 머물러 있을 무언가가 만들어지는 것으로 생각하며, 이 순간을 '사물의 핵심부 근처에 놓인 정지된 공간'으로 표현한다. 그러한 순간은 나아가서 공동체 의식과 결부되면서 램지부인의 의식 속에서 미래에 대한 기대로 이어진다. 즉 모든 것이 하나의 흐름으로 종합되는 가운데, 그들의 인생

---

267) 올랜도가 과거 속으로 '터널'을 내려다 본 후, 사물들이 갑자기 마치 눈에 현미경을 착용한 것처럼 보이는 순간이 있다. 리처는 이를 "지금과 여기에 제한되는 정신적 비젼의 장"으로 해석하고 있다. [Havena Richter, *Virginia Woolf: The Inward Voyage* (Princeton University Press, 1970), p.158.]

268) Virginia Woolf, *Orlando: A Biography* (London: Harcourt, Brace Jovanovich, Inc., 1956), pp.33-34.

269) "Everything seemed possible. Everything seemed right. Just now(...dissociating herself from the moment...) just now she had reached security; she hovered like a hawk suspended; like a flag floated in an element of joy which filled every nerve of her body and sweetly, not noisily, solemnly rather, for it arose, she thought, looking at them all eating there, from husband and children and friends; all of which rising in this profound stillness(she was helping William Bankes to one very small piece more and peered into the depths of the earthenware pot) seemed now for no special reason to stay there like smoke, like a fume rising upwards, holding them safe together. Nothing need be said; Nothing could be said...It partook, she felt, carefully helping Mr Banked to a specially tender piece, of eternity; as she had already felt about something different once before that afternoon; there is a coherence in things, a stability; something, she meant, is immune from change, and shines out (she glanced at the window with its ripple of reflected lights) in the face of the flowing, the fleeting, the spectral, like a ruby; so that again tonight she had the feeling she had had once today already, of peace, of rest. Of such moment, she thought, the thing is made that remains for ever after. This would remain. (....) Here, she felt, putting the spoon down, was the still space that lies about the heart of things, where one could move or rest; could wait now (they were all helped)listening; could then, like a hawk which..." [Virginia Woolf, *To the Lighthouse* (London: Harcourt, Brace & World, Inc., 1955), pp.120-121.]

에 자신이 짜여 들어갈 것이라는 생각이 그녀에게 대단한 기쁨이 되면서 타인들과 공동체 의식을 느낀다.[270] 이때는 또 그녀의 눈이 너무도 투명해져서 그 눈이 식탁 주위를 돌면서 한 사람한 사람의 베일을 힘 안들이고 벗기는 듯하며, 보이는 모든 것은 하나의 통일된 전체를 이룬다.[271] 사물의 핵심부에 정지된 순간으로서 미래와 상호침투적이다. 공동체 의식을 볼 수 있으며, 모든 사람이 하나의 통일된 전체를 이루는 순간이다.

울프는 비록 베르그송을 의식적으로 추종하지는 않았을지라도,[272] 울프의 작품에서 다양성 속의 통일성을 지닌 이러한 '존재의 순간'에 의식이 경험하는 시간은 비공간적이고, 과거 현재 미래가 상호침투하는 가운데 수직적 깊이를 지니고서 의식에 구체적으로 경험되는 베르그송적 '지속'(la durée)으로 이해될 수 있다.

『등대로』에서 그러한 순간들을 살펴보면, 제 1부에서 램지부인은 삶의 모든 요소들을 종합하여 순간을 예술작품처럼 영원한 것으로 이루어내며, 그녀 스스로도 파티 중 특정 순간에 그러한 순간으로부터 영속적인 것이 만들어짐을 깨닫는다. 제 2부에서 사람들이 떠나버린 여름별장이 폐허로 사라질 운명에 처하여 '거기 역사하고 있는 힘'에 의해 구해지는 것도 '순간'을 전환점으로 하고 있다.[273] 제 3부에서 릴리 브리스코는 램지부인을 회상하며 "생이 여기에 정지하고 있나니"(Life stand still here)라고 말하곤 하던 램지 부인이 순간을 영원한 것으로 만들어 놓았음

---

270) "They would, she thought, going on again, however long they lived, come back to this night; this moon; this wind; this house; and to her, too. It flattered her, where she was most susceptible of flattery, to think how, wound about in their hearts, however long they lived she would be woven; and this, and this, and this, she thought, going upstairs,...and she felt...that community of feeling with other people which emotion gives as if the walls of partition had become so thin that practically (the feeling was one of relief and happiness) it was all one stream, and chairs, tables, maps, were hers, were theirs. it did not matter whose, and Paul and Minta would carry it on when she was dead." [Virginia Woolf, *To the Lighthouse* (London: Harcourt, Brace & World, Inc., 1955), p.130.]

271) "...but at the moment her eyes were so clear that they seemed to go round the table unveiling each of these people, and their thoughts and their feelings, without effort like a light stealing under water...and the whole is held together;..."[Virginia Woolf, *To the Lighthouse* (London: Harcourt, Brace & World, Inc., 1955), p.123.]

272) 레오나드 울프가 제임스 해플리(James Hafley)에게 보낸 편지에 의하면, 울프는 베르그송을 읽지 않았다. 그러나 그 당시에 베르그송은 대단히 널리 알려져 있었으며, 울프가 1922년부터 프루스트를 읽었으므로 프루스트의 독서로부터 베르그송의 시간 개념을 흡수했을 가능성은 배제되지 않는다.

273) Virginia Woolf, *To the Lighthouse* (London: Harcourt, Brace & World, Inc., 1955), p.208.

을 느끼며 릴리 자신도 예술의 영역에서 순간을 영원한 것으로 만들어내고자 한다.[274] 그녀는 또 완벽한 순간을 묻어 보존하려는 듯이 모래밭에 작은 구멍을 팠다가 다시 메우는 상징적 행위에 의해서도 순간에 의미를 부여하고 있다. '인생의 의미란 무엇인가'라는 물음에 대한 브리스코의 상념에서 그 해답은 '위대한 계시' 대신에 '작은 일상의 기적들, 조명들, 깜깜한 가운데 예기치 않게 켜진 성냥불'과 같은 '순간'으로 찾아오는 것으로 언급하고 있다.[275] 이와 같이 『등대로』에서 모든 것은 순간들 속으로 집중되고 있다.

2) 『잃어버린 시간을 찾아서』의 분할-확산되는 시간단위들

프루스트에서도 '순간'은 중요한 의미를 지니며, 특히 초시간적인 체험을 얻게 되는 계시의 순간과 같이 의미심장한 순간들이 있다. 그러나 그러한 순간은 "보통의 상태에서는 결코 포착할 수" 없으며, '기적' 같은 것으로만 가능하다. 그러므로 『잃어버린 시간을 찾아서』에서 시간의 단위로부터 어떤 비교를 위한 시사점을 구하고자 할 때는 '날' 즉 '하루'(journée)라는 단위에서 출발하는 것이 가장 타당해 보인다.[276] 그 이유는 『되찾은 시간』의 끝에서 '시간의 차원 속'의 인간에게 축적된 세월의 크기를 '나날들의 축적'으로 묘사하며,[277] 밤에 의해 구분되는 자연적 경계를 지닐 뿐만 아니라 프루스트의 날들은 각각 다른 날들과는 고립된 개별성을

274) Virginia Woolf, *To the Lighthouse* (London: Harcourt, Brace & World, Inc., 1955), p.241.

275) "The great revelation had never come. The great revelation perhaps never did come. Instead there were little daily miracles, illuminations, matches struck unexpectedly in the dark; here was one. This, that, and the other; herself and Charles Tansley and the breaking wave; Mrs Ramsay bring them together; Mrs Ramsay saying 'Life stand still here'; Mrs Ramsay making of the moment something permanent(as in another sphere Lily herself tried to make of the moment something permanent) - this was of the nature of a revelation." [Virginia Woolf, *To the Lighthouse* (London: Harcourt, Brace & World, Inc., 1955), p.240.]

276) John Porter Houston, "Les structures temporelles dans *A la Recherche du Temps Perdu*," *Recherche de Proust* (Seuil, 1980), pp.89-104; 조종권, 「마르셀 프루스트의 인상의 미학과 시간현상」(성균관대학교, 1985), p.128 참고.

277) "d'abord d'y decrire les hommes.....comme occupant une place si considerable, a cote de celle si restreinte qui leur est reservee dans l'espace, une place au contraire prolongee sans mesure--puisqu'ils touchent simultanement, comme des geants plonges dans les annees, a des epoques si distantes, entre lesquelles tant de jours sont venus se placer − dans le Temps." [III 1048.]

지니고 있다. 마치 울프에서 '분리된 존재의 순간들'이 비존재의 순간들 속에 끼어 있듯이, 계절상 '길 잃고' 들어와 있는 특별한 '하루'가 있는가 하면,[278] 엄청나게 지연되는 특별히 긴 하루도 있다. 또한『잃어버린 시간을 찾아서』의 두 세계를 이루는 콩브레의 두 방향으로의 산책이 하루를 주기로 삼고 있는 등 '하루'는『잃어버린 시간을 찾아서』의 중요한 시간 단위가 되고 있다. 서두의 몽롱한 의식에서 세월과 장소와 사물들이 의식의 주위를 소용돌이치다가 범주별로 분리되듯이, 프루스트에서 시간은 '하루', '날'에서 분할되어 나타난다. '하루'는 오전과 오후 또는 아침 점심 저녁 등 하위 단위들로 분할되고, 오후는 다시 날씨가 좋은가 나쁜가에 따라 메제글리즈 쪽과 게르망트 쪽으로의 산책으로 나누어짐에 따라서 그'날', '하루'의 성격 역시 구별된다. 이와 같이 날씨에 따라서 분할되는 두 방향의 오후들 간에는 일정한 때에 이르기까지 서로 소통이 불가능한 시간의 계열을 이룬다.[279] 또 다른 경우는 하루 중의 시간을 정서에 따라 분할하여 하늘에 경계 지어진 지대들로서 색채의 대비로 시각화하기도 한다. 어린 화자의 삶은 이와 같이 두 쪽으로 분리된다.-- 취침 인사로 하는 키스의 시간을 얻지 못할까하는 불안한 어린 화자의 내면의 상태는 그날 하루를 서로 분리해서 소유하면서, 한쪽이 나타나서 다른 한 쪽을 내쫓는다. 상호 인접되어 있지만 상호 외재적이고 소통이 불가능하다.[280]

『출항』에서 울프의 인물은 인물들 상호간에 빙산처럼 존재하는 것으로 묘사되지만,『잃어버린 시간을 찾아서』에서는 동일인(화자)의 하루 중에서도 서로 소통이 불가능한 존재에 머문다.

나아가서 이러한 분할 방식이 때로는 순간마저 마치 현미경으로 확대해 보듯이 짧게 짧게 분해하여 시간을 지연시키면서,[281] 한 인물의 개성의 다양성이나 순간의 다양성을 남김없이 이끌어내어 보이기도 한다.

---

278) "...sans qu'il y eut besoin d'attendre le retour d'une saison. Car souvent dans l'une on trouve egare un jour d'une autre,..." [I 386.]

279) I 135.

280) I 183.

281) 순간을 세분화하는 예로는 알베르틴과의 키스 장면을 들 수 있다. "어느 한 인간의 개성을 다양화하는 현상을 실험적으로 재창조하기 위해서, 불과 몇 초 동안에, 그 모든 만남을 수용했다가 그 사람이 포함하고 있는 모든 가능성을, 주머니 속에서 꺼내듯이, 차례차례 끄집어내려고 내가 원했던 것처럼--나의 입술이 알베르틴의 볼에 이르기까지의 이런 짧은 도정에서 내가 본 것은 바로 열명이나 되는 알베르틴이었다." (...dans ce court trajet de mes levres vers sa joue, c'est dix Albertine que je vis;...) [II 364-365.]

프루스트는 이와 같이 시간을 분할하여 고립시킴으로써 차이를 극대화하고 장소에 분배하여 공간적인 틀 속에 가두고 정서로 채색함으로써 평소에 눈에 보이지 않는 시간에 형체를 부여하는 방식으로 시간을 구체적으로 지각시킨다. “한 시간은 그냥 한 시간이 아니고, 그것은 향기, 소리, 계획, 풍토 등으로 가득 차있는 항아리이다.”(Une heure n'est pas qu'une heure, c'est un vase rempli de parfums, de sons, de projets et de climats.)[282]

시간의 차원에서 그 각각의 상이한 위치는 고도의 차이로서 가시화해준다. “저마다 다른 높이에 위치하여, 우리들의 변화무쌍한 한 대기의 권층과 같은 느낌”[283]을 주는 것이다.

그와 같이 시간의 차원에서 깊이를 달리하는 프루스트의 각 순간은 제 각각 다양한 인상의 요소들을 포함하면서도 “다른 것하고는 절대로 다른”(absolument defférentes) 빛과 냄새와 기후를 담고 있으므로,[284] 다른 순간과는 다른 유일무이한 개성 혹은 고유성을 강조한다.

“과거를 이루는 각 순간은...이제는 우리가 모르는 당시의 색채를 유일한 조화 속에 사용했던 것이다.”(...chacun des moments qui le composèrent employait, pour une création originale, dans une harmonie unique, les couleurs d'alors que nous ne connaissons plus...)[285]

그러나 울프에서 순간이 시계 시간으로 측정되는 것이 아니라 탄력성을 지닌 정서적 복합체이듯이, 프루스트에서도 정서는 시간을 분할하고 그 단편을 채색하거나 속도에 탄력성을 부여하고 인물이나 대상의 개성을 다양화한다. 나아가서 주관적 시간 흐름의 다양성이나 다양한 시간 계열, 외부시간과 내면시간의 불일치, 그 속도의 신축성 등은 이들 작가에게 공통될 뿐 아니라 현대문학작품들에서 볼 수 있는 시간의식의 일반적인 특징이기도 하다.

시간의 단위들을 통하여 이들 두 작가를 비교할 때, 울프에서 정서적 복합체로서의 존재의 순간은 과거와 미래가 그 속에 수렴되어 영원성과도 통하는 (파편으

282) III 889.
283) III 870.
284) III 870.
285) II 12.

로서의 시간이 아니라) 온전한 어떤 전체성을 지향하는 것이고, 시공적인 모든 요소들을 수렴시키면서 압축된 소우주를 이루게 하는 반면, 프루스트에서 시간은 하루가 오전과 오후로, 그리고 오후는 또 두 방향의 산책에 의해서 분할되어 서로 고립되고, 순간들마저 세분화되면서 시간은 확장되어나간다.

이와 같이 수렴적인 통합과 분할하여 확장되는 시간 단위들의 비교를 통해서는 또한 인간적 실존의 한 조건으로서의 시간성을 주목하게 한다. 출생과 죽음 사이에 한정된 일회성과 유사하게 매순간 역시 일회적으로 비가역적인 생을 살아가는 인간 존재의 한계에 대한 인식은 프루스트에서 '시간의 칸막이'에 갇힌 나날 혹은 매 순간의 삶으로서, 그리고 울프에서는 덧없이 흘러가버리는 삶의 특정 순간들을 포착해서 그 순간 속에 온 의식의 생명력을 집약시키는 인간적 도전을 볼 수 있다. 그리고 순간에서 순간으로 이동하는 작품 속의 존재의 순간의 소우주 같은 모습은 울프가 추구하는 유기적 전체성의 모습의 약도라고 할 수 있으며, 프루스트에서 분할되고 칸막이 쳐진 시간 분할의 이미지, 매순간 그러한 시간의 틀에 감금된 인간의 모습 역시 인간의 시간적 실존의 약도라고 할 수 있다. 프루스트는 자아를 매 순간 그러한 시간의 칸막이에서 죽고 태어나는 것으로 본다.[286]

또 다른 구성적 측면에서도 수렴과 확산의 특징을 볼 수 있다.

울프의『등대로』에서 분량 상 가장 긴 제 1부 "창"(The Window)은 서술의 길이로는 전체의 약 2/3를 차지하지만, 9월 어느 저녁 6시부터 한 밤중까지 시계시간으로 단지 몇 시간에 불과하다. 그러나 그 저녁 한 나절마저 램지 부인의 "생이 여기에 정지해 있다"(Life stand still here)는 애착과 함께 파티의 절정을 이루는 한 순간으로 수렴된다.

1부를 통해서 중심인물 램지부인은 두 차례의 특별한 순간을 맞이한다. 첫 번째는 혼자서 진정한 자기 자신이 되는 순간, 즉 "쐐기모양의 어둠의 핵심"(a wedge-shaped core of darkness)으로서 자기 존재의 정수로만 남아 자유로워지는 순간이다. 여기서는 심연으로 가라앉음으로써 어디로나 퍼져나갈 수 있다. 이때는 모든 것을 불러 모을 수 있음으로써 인생에 대한 승리의 외침이 저절로 나온다. 두 번째는 1부의 절정을 이루는 파티의 장면에서 외부의 어둠으로부터도 차단되고 시간의 흐

286) "...la mort...se consomme a notre insu, au besoin contre notre gré, chaque jour." [III 484.]

름으로부터도 분리되어 고립된 섬 같은 시공간으로 창조되는 순간이다. 이 때는 앞의 경우와는 달리 매나 깃발처럼 솟아올라 있어서 바닥에 있는 것도 좌우에 있는 것도 동시에 한눈에 들어오고 전체가 통일되고, 모든 것이 "이 깊은 고요 속에"(in this profound stillness) 떠오른다. 이와 같이 두 순간 모두 특별한 순간이지만 이 나중의 순간에는, 그러한 순간들로부터 빚어지는 것은 영속될 것으로 생각한다. 나아가서 "사물의 핵심부 근처에 놓인 정지된 공간"(the still space that lies about the heart of things)이 창조되어 거기서는 '마음대로 움직이거나 쉴 수 있고, 귀 기울이며 기다릴 수도 있다고 느낀다.[287] 그리하여 "시간이 그대로 멈추기를!"(Time stands still!) 바라는 열망으로 계속된 1부 전체는 여기서 "정지된 공간"(still space)로 수렴되는 것이다.

그와 같이 한 나절이 한 순간으로 수렴되어간 1부의 인간의 창조적인 시간은, 제 2부 "시간은 흐른다"(Time Passes)의 우주적 관점 속에서 10년이라는 깊이를 얻게 됨으로써, 제 3부에서 또 다른 시간의 모험을 가능하게 한다.

제 2부 "시간은 흐른다"는 우주적 관점에서 10년을 하룻밤의 형식으로 창조하고 있다. 그것은 인간적 시간을 다루는 것이 아니라, 소제목 그대로 시간의 흐름을 주제로 전면에 배치하면서 인간사는 괄호 속에 간단히 전한다. 그와 같은 망각지대를 지나서 인간적 시간이 다시 열리는 제 3부의 서두는 무에서 다시 시작된다.

제 3부는 그 자체 내에서 두 개의 줄거리로 진행된다. 즉 그 두 줄거리 모두가 1부로부터 지연된 것으로서, 램지씨와 가족 일행이 자연력에 도전하는 등대원정과, 아마추어 화가 릴리 브리스코의 예술창작이다. 브리스코의 예술 창작 과정은 과거에 대한 회상을 통해서 화폭을 채워가기 때문에 등대원정의 공간적 모험과는 대비되는 시간여행으로 볼 수 있으며, 따라서 이들 두 줄거리는 각각 공간여행과 시간여행이 되며, 이에 따라서 두 줄거리의 주된 시간 전개도 방향을 달리하게 된다.

이렇게 전개되는 제 3부의 서두는『잃어버린 시간을 찾아서』전체의 서두와 유사하게 결핍감으로 시작하고, 두 경우 모두 과거의 상실에 기인하는 것이다. 프루스트에서 밤중에 깨어난 희미한 의식은 기억의 부재로 '과거로 뻗어있는' 토대에

287) "Here, she felt, putting the spoon down, was the still space that lies about the heart of things, where one could move or rest; could wait now (they were all helped) listening; could then, like a hawk which...." [Virginia Woolf, *To the Lighthouse* (London: Harcourt, Brace & World, Inc., 1955), p.158.]

관계 맺지 못함에 기인하고,『등대로』3부에서는 1부의 중요한 인물이었던 램지부인의 부재에 기인하는 것이다. 또한 릴리 브리스코의 캔버스도 빈 공간에서 시작하여 '분출하는' 과거와, 멀어져가는 등대원정단의 거리에 비례하여 강도를 더해가는 정서로 채워간다. 브리스코는 램지부인에 대한 생생한 기억을 회복함으로써 작품을 완성시키며 램지 씨에 대한 캠과 제임스의 해묵은 반감은 자연력에 도전하는 그 모험을 통해서 해소된다.

이와 같이 1부에서 지연되어 2부의 망각지대를 지나서 3부에서 재출발하는 두 가지 모험, 각각 상이한 시간을 담고 있는 그 두 줄거리는 작품 끝에서 거의 동시에 목표를 완성함으로써 작품 전체는 최종적으로 동시성 속에 수렴되는 구조를 이룬다.[288] 여기서 동시에 수렴되는 구조는 3부의 두 줄거리뿐만 아니라, 소설 속의 예술 작품인 그림창작과 소설 전체도 동시적인 완결로 수렴된다. 나아가서 작품 전체의 축도인 브리스코의 그림 속에는 창과 등대, 과거와 현재, 과거 속의 램지부인과 현재 속의 램지씨 그 전체가 수렴된다. 따라서 이와 같이 울프의 소설 속의 예술작품인 그 그림은 이 소설의 모든 내용을 하나의 시공연속체 속으로 수렴시키고 있다. 그 밖에도 1부에서 램지부인은 삶에서 영원한 순간을 창조했으며 3부에서 릴리 브리스코는 예술을 통해서 같은 일을 하는 것으로 삶과 예술이 동일한 목적 속으로 수렴된다.

한편 프루스트에서는 어느 지점에서나 하나로 수렴되지는 않고, 분할된 두 조각을 통합하면 그 옆에 나란히 배치되는 또 다른 차원의 분할이 나타난다.

특히『되찾은 시간』의 게르망트 대공 저택 마티네에서 화자는 그의 친구들인 질베르트와 생 루가 결혼하여 태어난 생 루 아가씨를 보면서 그 동안의 시간 속에

---

288) 울프는 이 두 줄거리의 결말을 어떻게 낼 것인가 하는 문제로 고심했으며, 작가 일기에서 그림 창작을 괄호에 넣음으로써 동시성을 나타낼까 하는 기록을 볼 수 있다. "At this moment I'm casting about for an end. The problem is how to bring Lily and Mr. R. together and make a combination of interest at the end. I am feathering about with various ideas. The last chapter which I begin tomorrow is in the Boat: I had meant to end with R. climbing on to the rock. If so, what becomes of Lily and her picture? Should there be a final page about her and Carmichael looking at the picture and summing up R.'s. character? In the case I loose the intensity of the moment. If this intervenes between R.' and lighthouse, there's too much chop and change, I think. Could I do it in a parenthesis? So that one had the sense of reading the two things at the same time?" [Virginia Woolf, *A Writer's Diary*, ed. Leonard Woolf (London: Harcourt Brace & Company, 1973), p.98.]

서 생겨난 횡단선들을 언급한다.

다른 대부분의 사람들과 마찬가지로 생 루 아가씨는, 여러 갈래 지점으로 뻗는 길이 (우리의 생애에서도 마찬가지이지만) 한 점으로 모이는 숲속의 '별 모양'의 갈림길과도 같은 것이 아닐까? 생 루 아가씨에 귀착하고, 그녀를 중심삼아 뻗어나가는 길은 나에게는 수없이 많다. 우선 첫째로, 내가 자주 산책하고 자주 몽상에 빠졌던 그 중요한 두 쪽'--게르망트 쪽은 생 루 아가씨의 아버지인 로베르 드 생 루를 거쳐 모두가 생 루 아가씨에 이르렀다. 하나는, 젊은 아가씨의 어머니와 샹 젤리제 공원을 거쳐, 나를 스완에, 콩브레의 초저녁들에 메제글리즈 쪽으로까지 데려가고, 또 하나는 그녀의 아버지를 거쳐, 양지바른 바닷가에서 이 아버지와 다시 만난 그 발베크의 오후로 데려간다. 이미 이 두 길 사이에는 여러 개의 횡단선이 그어져 있었다. 곧, 내가 생 루를 알게 된 그 실제상의 발베크, 내가 그토록 거기에 가고 싶어졌던 원인의 대부분은, 스완이 나한테 성당에 대해서, 특히 페르시아 양식의 성당에 대해서 이야기해 주었던 때문이고, 한편 게르망트 쪽을 연결시켰기 때문이다. 게다가 생 루 아가씨는, 나의 생애의 다른 여러 지점에, 가령 내가 종조부댁에서 보았던 그녀의 조모가 되는 장밋빛 드레스 차림의 부인에게로 나를 데려다 준다. 또 여기에 새 횡단선이 있다.

Comme la plupart des êtres, d'ailleurs, n'était-elle pas comme sont dans les forêts les 《étoiles》 des carrefours où viennent converger des routes venues, pour notre vie aussi, des points les plus différents? Elles étaient nombreuses pour moi, celles qui aboutissaient à Mlle de Saint-Loup et qui rayonnaient autour d'elle. Et avant tout venaient aboutir à elle les deux grands 《côtés》 où j'avais fait tant de promenades et de rêves--par son père Robert de Saint-Loup le 《côté de Guermaents, par Gilberte sa mère le côté de Méséglise qui était le côté de chez Swann》. L'une, par la mère de la jeune fille et les Champs-Elysées, me menait jusqu'à Swann, à mes soirs de Combray, au côté de Méséglise; l'autre, par son père, à mes après-midi de Balbec où je le revoyais près de la mer ensoleillée. Déja entre ces deux routes des transversales s'établissaient. Car ce Balbec réel où j'avais connu Saint-Loup, c'était en grande partie à cause de ce que Swann m'avait dit sur les églises, sur l'église persane surtout, que j'avais tant voulu y aller, et d'autre part, par Robert de Saint-Loup, neveu de la duchesse de Guermaents, je rejoignais, à Combray encore, le coùté de Guermaents. Mais à bien d'autres points

de ma vie encore conduisait Mlle de Saint-Loup, à la Dame en Rose, qui était sa grand'mère et que j'avais vue chez mon grand-oncle. Nouvelle transversale ici,...[289]

그런데 이러한 프루스트의 세계에서는 어느 개인도 이러한 별 모양의 횡단선의 중심에 위치하게 되므로 프루스트의 세계는 한없이 확산되는 시간의 대우주를 형성한다.

III-3. 교차와 병치

앞 장에서 프루스트와 울프가 각각 차이를 수용하는 방식에 있어서 울프는 상반되는 요소들을 균형과 조화와 통일성으로 이끌어 서로를 보충함으로써 그 효과를 극대화하고자 하는 반면, 프루스트는 차이를 극대화함으로써 고유성과 다양성으로 나아감을 보았다. 이와 같이 차이의 수렴과 극대화의 지향은 흔히 기교상 교차와 병치의 방식으로 나타난다.

프루스트의 구성은 병치를 특징으로 한다. 뿔레(G. Poulet)는 프루스트의 창조적 사고가 극히 본능적으로 두 개 내지 여러 개의 화면을 하나로 조립하는 형식을 취함을 지적한다.[290] 이것은 동일한 대상을 상이한 시점들에서 묘사하여 순서는 중요하지 않고 그 각각이 대등한 중요성을 지닌 채 나란히 배열하는 방식이다. 프루스트는 작품의 시간 구조에 있어서도 그와 같은 특징을 보인다. 울프의『등대로』의 제 2부에서 부분적으로 이러한 진행을 볼 수 있지만,[291] 울프에서는 상이한 시

---

289) III 1029.

290) George Poulet, *L'Espace Proustien* (Paris: Gallimard, 1996), p.123.

291) 울프의『올랜도』에서도 개인차원의 시간과 일종의 종족의 역사적 시간(영국문학사)의 동시 진행을 볼 수 있으나 중간지점에서 성의 전환이라는 요소와 함께 환상성으로 이끌고 있다. 그러나『올랜도』의 작가로서는 개인의 의식의 시간과 외적인 연대기적 시간 간의 불일치 현상에 기원하는 것으로 해명될 근거를 갖는다. 즉 개인의 내면에서 울리는 60~70개의 별개의 시간을 일치시키는, 생이라는 예술을 가장 성공적으로 실천하는 사람들만이 묘비에 기록되는 것과 같이 68세라든가 72세를 산다고 정당하게 말할 수 있는 것이고, 그 밖의 사람들은 우리 가운데서 걸어가고 있어도 '죽은' 상태일 수 있고 생의 형상을 하고 있어도 아직 태어나지 않은 것과 다름없거나, 36세라고 일컫지만 100으로 헤아려질 나이일 수도 있는 것이다. 이와 같이 "개인적 삶의 길이는...언제나 논란의 여지가 있는 것이다."(The length of a personal life...is always a matter of dispute.) [Virginia Woolf, *Orlando: A Biography*

간들이나 혹은 전체 작품 각 부분들을 구성하는 원리는 프루스트와 달리, 교차의 방법이 지배적이다. 이 특징은 다양한 사건들을 한 시점에 모으는 동시성의 사용과도 연관성을 지닌다. 그러한 대표적인 예로는『댈러웨이 부인』에서 한 시점을 중심으로 인물들을 집결시키는 방식과 한 인물을 중심으로 기억과 미래를 풀어내는 방식, 즉 시간과 인격의 교차를 들 수 있다.[292]『등대로』에서는『댈러웨이 부인』에서보다 더욱 나아간 시간 구성상의 실험을 볼 수 있다. 먼저 각각 '표면적 현재'(specious present)[293]를 이루는 한 나절씩으로 된 1부와 3부는 공시적으로 펼쳐지면서 내용면에서 서로 투사된다. 그리고 이들을 분리하는 동시에 연결하는 2부의 10년은 통시적인 두께 혹은 깊이를 이루게 함으로써 작품 전체의 시간 구조를 입체적으로 형상화시킨다. 여기에서 1부와 2부 간에, 그리고 2부와 3부 간에 시간의 방향은 직교차하고 있다. 나아가서 제 3부는 그 자체 내에서 두 개의 줄거리(등대원정과 그림창작)로 나누어지면서, 한편은 시간의 화살이 미래로 향하는 공간여행, 그리고 다른 한편은 의식을 통해서 과거로 파고 들어가는 시간여행이라 할 수 있다. 그리고 이 제 3부의 두 줄거리는 동시성을 나타내기 위해서 괄호를 사용하는 가운데 절을 단위로 서술을 교차시킨다. 따라서 시간의 방향의 교차와, 동시에 이루어지는 두 줄거리에 대한 서술상의 교차를 통해서 '동시성'과 '교차'의 방식은 서로 연관성을 지니고서 울프의 창조적 구성의 특징을 이루고 있음을 볼 수 있다.

1) 교차의 다양성과 계열 사이의 병치

(1)『등대로』의 경우

『등대로』의 공간적 배경은 헤브리디즈 섬에 있는 램지 가족의 여름별장과 그

(London: Harcourt, Brace Jovanovich, Inc., 1956), pp.305-306.]

292) David Daiches, *The Novel and the Modern World* (Chicago: The University of Chicago Press, 1960), pp.187-217.

293) '표면적 현재'(specious present)란 우리의 의식이 경험하는 현재로서, 시간선상의 점이나 칼날 같은 순간이 아니라 시간의 폭을 지닌 개념이다. 그것은 전혀 고정된 지속이 아니고 상황에 따라서는 시간의 상당한 기간을 포함할 수도 있다. 즉 현재 이 순간, 오늘, 이번 주, 또는 금년이라는 기간일 수도 있고, 역사가에게는 심지어 금세기로 구성될 수도 있다. [Errol E. Harris, *The Reality of Time*, (New York: State University of New York Press, 1988), p.28. William James, *Principle of Psychology* (New York: Dover Publications, 1950), p.399 참고.]

주변 바다로만 제한되어 있다. 공간적 배경의 그러한 엄격한 제한이 시간적 실험을 용이하게 하는 가운데 이 소설의 시간 구성은 몇 가지 수준에서 교차의 방식을 띠고 있다. 여기서 볼 수 있는 교차 방식으로서, 시간에 대한 관점들의 교차에 의해서 시간의 흐름을 달리 하는 경우와, 동시성을 나타내기 위해서 절을 달리 하거나 괄호를 사용하여 교대로 제시하는 방식의 교차, 그리고 외부 연대기적 시간과 내면 의식의 시간 간의 교차 등을 차례로 살펴보기로 한다.

먼저 시간에 대한 관점들의 교차에 의해서 시간의 흐름을 달리 하는 경우는 작품 전체의 구성에서 제 2부가 간주곡과 같은 형식으로 1부와 3부 사이에 삽입되어 1부와 3부를 분리하는 동시에 연결해주는 방식에서 볼 수 있다. 제 2부 “시간은 흐른다”는 우주적 관점에서 소제목 그대로 시간 자체의 흐름을 주제로 함으로써 시간이 나아가는 방향이 1부 및 3부와는 직교하는 방식으로 교차되고 있다. 1부가 한 나절을 공시적 관점에서 시간의 횡단면으로 삼아 수평면으로 짜고 있다면 2부는 거기에 대해서 수직의 방향으로 나아가는 시간이다. 그럼으로써 2부의 10년이라는 시간의 두께는 1부와 3부에서 전개되는 2개의 각각 표면적 현재들을 서로 투사하게 한다. 이러한 방식으로 교차되는 시간의 전개에 의해서 작품 전체의 시간 구성은 입체적인 형상을 연상시킨다. 그리하여『등대로』의 전체적인 시간 구성은 각 3부가 차례로 서로 교차되고 있다.

나아가서 제 3부에서는 그 자체 내에서 두 줄거리 간의 교차를 볼 수 있다. 즉 등대원정과 예술창작 가운데 예술창작은 램지부인의 부재에 기인하는 결핍감을 상징하는 캔버스의 빈 공간을 과거로 채워감으로써 두 줄거리는 각각 공간여행과 시간여행이라고 할 수 있지만, 또 한편으로는 각각 등대 도착이라는 기착점을 향한 미래로의 전망과, 기억을 통해서 그림을 완성하려는 화가 릴리 브리스코의 의식 속으로 파고드는 내면의 여행이자 과거로의 시간여행이라는 점에서 각각 미래로 향하는 시간과 과거로 향하는 시간 간의 교차를 볼 수 있다.

또 이 소설에서 동시성을 나타내기 위해 절을 달리 하거나 괄호를 사용하여 교대로 제시하는 방식의 교차는 작품 전체에 걸쳐서 볼 수 있다. 특히 제 3부는 그와 같은 방식으로 진행되어 두 줄거리가 최종적으로 동시에 끝남으로써 두 줄거리는 동시성 속으로 수렴된다.

다음으로 외부 연대기적 시간과 내면 의식의 시간간의 교차는 우선 제 1부 “창”

의 서두에서 짤막한 대화 사이에 각 특정 인물에 대한 여러 사람들의 인상을 단편적으로 삽입하는 방식으로 짧은 외부시간의 파편과 의식의 경험 시간이 교차함을 볼 수 있으며, 제 3부에서 서로 다른 방향으로 진행되는 두 줄거리 각각에서 선적인 외부 시간과 내면 의식의 시간이 교차됨으로써, 의식의 흐름 서술이 지나치게 산만해짐을 막을 수 있게 있다. 등대원정이 목적지인 등대에 점점 가까워짐은 외부시간의 진행을 알려주는 지표가 되지만, 보트로 항해하는 동안 캠과 제임스의 의식 속에서는 줄곧 1부에서의 일이 의식적 무의식적으로 떠오르고 그러한 의식의 사실들은 현재의 외부 자극에서 들어오는 인상들과 상호침투 된다. 릴리 역시 그림 작업과 함께 과거로 향한 의식의 활동 사이사이에 등대원정대의 공간적 위치를 확인한다. 릴리 브리스코의 이러한 확인은 그녀 자신의 내면시간과 외부시간의 교차일 뿐만 아니라 그녀의 의식, 특히 정서를 통해서 3부 두 줄거리간의 교차지점을 만들고 있다. “그렇게 그들은 떠났구나,...그녀는 마치 그녀의 일부가 저 곳으로 끌려 나가기라도 한 듯이, 이상하게도 마음이 갈라지는 것을 느꼈다.”(She felt curiously divided, as if one part of her were drawn out there.)[294]

『등대로』는 이와 같이 각 부분에서 여러 가지 교차 방식을 통해서 전체적으로 볼 때 상이한 다양한 시간의 흐름들로 나타난다.

울프의 특징인 교차 방식들을 살펴본 이제 이서 프루스트의 작품에서 계열들간의 병치 방식을 살펴볼 것이다.

(2) 계열들의 병치-『잃어버린 시간을 찾아서』에서

『잃어버린 시간을 찾아서』 전체를 볼 때, 작품의 시간이 회상 속의 시간과 현실의 시간이라는 이중 구조로 전개되지만, 작품 전체 7권의 분할은 동일한 화자의 일생에서 분리해 낸 것으로서, 서로 간의 관계는 유지되는 가운데, 마치 따로따로 분리되어 틀 속에 나란히 전시되는 일련의 성자 일대기 그림들처럼 각각 상이한 에피소드들로 이루어져 있다. 그 전체의 시공간은 제 1권 서두에서 화자가 잠에서 깨어나면서 희미한 의식 속에 떠올리고 있듯이, 그가 일생 동안 거쳐 온 콩브레, 발벡, 파리, 동시에르, 베니스 등에서의 삶이다.

294) Virginia Woolf, *To the Lighthouse* (London: Harcourt, Brace & World, Inc., 1955), pp.233-234.

앞서 프루스트에서 분할하여 인상적으로 나란히 병치하는 특징을 살펴본 바 있다. 그와 같은 특징은 작품의 진행에서 시간을 분할하고 재편성한 계열들 간의 병치에서도 볼 수 있다. 분할과 재편성은 반복되는 단위들을 범주화할 수 있게 함으로써 또한 서술을 집약적으로 해낼 수 있게 해준다.

우선 범주화의 특징은 전체 작품 서두에서부터 볼 수 있다. 밤중에 잠깬 화자의 몽롱한 의식 주위를 '모든 사물이, 고장이, 세월이' 빙빙 맴도는 상태는 태초의 카오스 같지만 사실은 그 속에서 범주들을 구분하여 제시하고 있음을 볼 수 있다.[295]

나아가서 특정 인물의 인상에 대한 계열화도 볼 수 있다.

> 해마다 꿈을 주관하는 법칙은, 그 해에 내가 알게 된 여자의 추억을 그 꿈 주위에 모으고 있어서, 가령, 나의 어린 시절의 게르망트 공작부인에 관한 모든 것은 어떤 인력에 의해 콩브레 주위에 모여져 있고, ...나를 오찬에 초대할 수 있는 게르망트 공작부인에 관한 전부는 전혀 다른 감각적인 것의 주위에 모여져 있었다. 세월이라는 무색 에테르로 격리된 여러 사람의 게르망트 부인이 있었으니, 그러한 여자 한 사람에게서 다른 여자 한 사람에게로 껑충 건너뛰기가 불가능함은, 마치 내가 한 유성에서 에테르로 분리되어 있는 다른 유성으로 가려고 할 경우 건너뛰기가 불가능한 것과 같다. 그저 격리되어 있을 뿐 아니라, 갖가지 시기에 품었던 나의 꿈으로 장식되어서, 마치 다른 유성에서는 볼 수 없는 분포처럼 달랐다.[296]

프루스트에서는 이와 같이 계열화하는 회상적 사유에서 역시 차이의 극대화라는 특징을 볼 수 있다. 그러나 프루스트가 차이를 적용하여 계열화함에 있어서 가장 우선적인 기준으로 삼는 범주는 시간의 범주임을 볼 수 있다.

> "이 최초의 스완은, 후에 가서 알게 된 또 하나의 스완보다는, 도리어 당시에 내가 안 다른 사람들 쪽과 더 비슷하다는 느낌이 든다. 마치 우리의 삶이라는 것이, 같은 시대의 온갖 초상화가 같은 색조로 한 가족인 듯 나란히 걸려 있는 미술관과 같기나 한 것처럼.."[297]

---

295) I 6.
296) III 990.
297) I 19.

다음으로 반복됨으로써 같은 단위의 시간이 계열화되는 예는 "콩브레"(Combray) 장의 후반부에 나오는 두 방향(메제글리즈 쪽으로와 게르망트 쪽으로의 산책)의 오후 산책에서 볼 수 있다. 이 경우는 먼저 시간을 지리적 요소에 분배하여 그것을 다시 날씨에 따라 분류함으로써 콩브레에서의 오후들을 두 계열로 나누어 한 계열 씩 나란히 제시하고 있다.[298] 나아가서 프루스트에서 이러한 계열들 간의 병치는 울프에서처럼 교차하거나 하나로 수렴되는 일은 없다. 이러한 유폐는 고도 혹은 관점을 높이거나 속도를 엄청나게 증가시키는 경우에만 풀린다.

> 두빌루아 케톨므 생 마르 르 비외와 생 마르 르 베튀, 구르빌르와 발베크 르 비외, 투르빌르와 페테른도 각각 연결이 가능한 것이다. 이러한 두 곳은 지난 날 메제글리즈와 게르망트의 두 방향처럼, 이제까지 각각 다른 날의 독방에 엄중히 감금되어, 동일인의 눈이 같은 날 오후에 이 두 곳을 보기는 불가능했었지만, 이제는 단번에 70리를 날 수 있는 장화를 신은 거인의 손으로 해방되어, 우리들의 간식시간 주위로 모여와서, 각자의 종루와 탑을, 그 예스러운 정원을 이으려 하고.....
>
> Douville et Quetteholme, Saint-Mars-le-Vieux et Saint Mars-le-Vêtu; Gourville et Balbec-le-Vieux, Tourville et Féterne, prisonniers aussi hermétiquement enfermés jusque-là dans la cellule de jours distincts que jadis Méséglise et Guermantes, et sur lequels les mêmes yeux ne pouvaient se poser dans un seul après-midi, délivrés maintenant par le géant aux bottes de sept lieues, vinrent assembler autour de l'heure de notre goûter leurs clochers et leurs tours, leurs vieux jardins....[299]

이상과 같이 작품의 시간 구성 및 진행 양상에서도 각각 교차와 병치의 방식이라는 특징을 볼 수 있었다. 이어서 작품의 진행에서 교차와 병치로 대비되는 이러한 각 특징을『잃어버린 시간을 찾아서』의 콩브레 후반부에 나오는 오후의 두 방향으로의 산책과『등대로』제 3부의 두 줄거리를 통해서 비교해 볼 수 있다.

298) I 135.
299) II 997.

2) 『잃어버린 시간을 찾아서』에서 오후의 두 산책길과 『등대로』에서 오전의 두 여행

프루스트의 『잃어버린 시간을 찾아서』와 울프의 『등대로』에서 시간의 진행은 부분적인 유사성을 볼 수 있지만, 기본 원리는 각각 교차와 병치라는 대비되는 특징을 볼 수 있으며, 이러한 특징은 특히 『등대로』 제 3부의 두 개의 줄거리 진행과 『잃어버린 시간을 찾아서』의 "콩브레"장 후반부에 나오는 두 방향으로의 오후 산책의 진행 방식에서 각각 잘 드러난다.

『잃어버린 시간을 찾아서』의 "콩브레"장 후반부는 소나기가 잦은 여름철 오후의 산책이라는 줄거리를 이용하여 오후 시간을 두 계열로 나누고 있다.

> "우리가 산책하는 길은 콩브레 주변에 두 방향이 있는데, 그 두 방향이 상반되는 쪽에 있어, 어느 방향으로 가든지 같은 문을 통해 집에서 나가는 일이 없어.....그 중의 하나인 메제글리즈 쪽으로 가려면 스완 씨의 소유지 앞을 지나가기 때문에 스완네 집 쪽으로라고도 불리고 있었다. 그리고 또 하나는 게르망트 쪽이었다."[300]

『등대로』 제 3부에서도 두 개의 줄거리로 나누어지며 그 모두는 1부로부터 지연된 것이다. 『등대로』 제 1부의 서두는 " '그럼, 당연하지, 내일 괜찮다면 말이야' 라고 램지부인은 말했다. '그런데 새벽같이 일어나야 할 것이야.' "(YES, of course, if it's fine tomorrow,' said Mrs. Ramsay. 'But you'll have to be up with the lark,...)로 시작하고, 1부 끝부분에서는 "그래 너가 맞았어. 내일은 비가 올거야."('Yes, you were right. It's going to be wet tomorrow...')로 나타난다.[301] 이와 같이 작품 전체의 서두에서 날씨와 거기에 달린 등대원정의 가능성에 대한 대화로 시작되지만, 어린 제임스의 소망인 등대원정은 1부에서는 실현되지 않았으며, 릴리 브리스코는 창의 램지부인과 제임스를 모델로 그림을 구상해왔으나 역시 1부에서는 완성하지 못했던 것이다.

이들은 몇 가지 공통적인 조건을 바탕으로 하고 있다. 우선 두 경우 모두 두 개의 줄거리나 시간으로 나누어 진행된다. 그러한 분할을 가능하게 하는 요인으로는 두 경우 모두 지형학적 요소가 개입되며, 『등대로』 전체와 관련하면 두 경우 모두

300) I 134.
301) Virginia Woolf, *To the Lighthouse* (London: Harcourt, Brace & World, Inc., 1955), pp.9, 186.

날씨가 한 요소로 작용하여 지연시킴으로써 각각의 특징적인 구성, 배치로 이끌 수 있게 된 것이다.『등대로』에서는 1부의 첫 문장부터 언급되지만 궂은 날씨 때문에 실현되지 못하고 지연되어 왔으며 그럼으로써 3부의 한 줄거리로 자리 잡게 된 것이다.『잃어버린 시간을 찾아서』에서는 여름철의 잦은 소나기 탓으로 두 방향 중 더 먼 쪽인 게르망트 쪽으로의 산책은 날씨가 좋은 날로 계속 연기된다.

> 메제글리즈 쪽으로 가기는 꽤 간단하였으나, 게르망트 쪽으로 가려면 그렇지 않았으니, 산책 길이 길어, 날씨를 확인한 뒤에 나서야 했기 때문이었다. .....'내일도 같은 날씨라면, 게르망트 쪽으로 가봅시다'.[302]

그럼으로써 게르망트 쪽으로의 산책은 메제글리즈 쪽으로의 산책에 대한 진행이 끝날 때까지 서술을 지연시킬 수 있게 한다.

『잃어버린 시간을 찾아서』의 "콩브레"장 후반부에서 날씨에 따라서 오후를 분할하는 두 산책길, 즉 메제글리즈 쪽과 게르망트 쪽의 산책에 대한 서술은 시간의 단위를 분할하여 재편성함으로써, 여름철 소나기가 잦은 날씨로 하여 미루어지곤 하는 게르망트 쪽 산책은, 메제글리즈쪽 산책의 오후들을 일괄하여 진행시킨 후에 배치하고 있다.

『등대로』 3부에서는 1부로부터 지연되어온 두 개의 사건의 줄거리에 결부시켜 두 방향의 시간 흐름을 만들고 있다. 이 두 흐름은 외부시간의 지표에 맞추어 동시성을 나타내기 위해서 절들을 달리하거나 혹은 괄호를 사용하여 교대로 제시하는 방식으로 두 줄거리를 교차시킴을 볼 수 있으며, 그 두 줄거리를 이루는 사건들 즉 램지 씨의 등대도착과 릴리 브리스코의 그림 완성은 서로 거의 동시에 이루어지는 것으로 되어 있다. 울프는 이 두 줄거리의 결말을 어떻게 낼 것인가 하는 문제로 고심했으며, 작가 일기에서 그림 창작을 괄호에 넣음으로써 동시성을 나타낼까 하는 기록을 볼 수 있다.[303]

---

302) I 165.

303) "At this moment I'm casting about for an end. The problem is how to bring Lily and Mr. R. together and make a combination of interest at the end. I am feathering about with various ideas. The last chapter which I begin tomorrow is in the Boat: I had meant to end with R. climbing on to the rock. If so, what becomes of Lily and her picture? Should there be a final page about her and Carmichael looking at the picture and summing up R.'s. character? In the case I loose the intensity of the moment. If this intervenes between R.' and lighthouse, there's too much chop and change, I think. Could I do it in a parenthesis? So that one had the sense of reading the two things at the

『등대로』 제 3부의 동시성과는 대조적으로『잃어버린 시간을 찾아서』에서 두 방향으로의 산책은 시간차원에서 서로를 배제시킨다. 즉 같은 날 오후에는 결코 두 곳으로 가지 않는다. 뿐만 아니라 "이 두 방향이 상반되는 쪽에 있어, 어느 방향으로 가든지 같은 문을 통해 집에서 나가는 일이 없어..."[304] 소나기가 잦은 여름철이고 게르망트 쪽은 날씨가 좋은 날 오후의 산책을 위해서 계속 연기된다. 이와 같이 프루스트는 두 방향을 따로따로 분리된 시간 속에 가둘 뿐 아니라 각각의 산책을 제시해 주는 방식도 먼저 메제글리즈 쪽으로의 산책 시간을 한 단계 한 단계 점진적으로 제시한 후에 게르망트 산책을 서술한다.[305]

즉 상당한 한 시기에 반복되는 오후를 지리학적 요소에 결부함으로써 시간을 계열화하고, 이를 다시 날씨라는 요소를 개입시킴으로써 한 계열씩 따로 배치하는 방식으로 계열 단위를 병치시킨다. 따라서 시간상으로 같은 시기 내에서 일어난 병렬적인 병치 관계를 설정하고 다시 서술 상에서 직렬적인 관계로 나란히 제시함으로써 또 한 번의 병치 관계를 이루고 있다.

이들은 줄거리나 시간이 두 방향으로 나누어진다는 공통점에도 불구하고 진행 방식은 이와 같이 상이하다.『등대로』에서 3부의 두 개의 줄거리는 괄호를 사용하여 동시성을 나타내거나 절을 달리하여 교대로 제시하는 방식으로 교차시킴에 비해,『잃어버린 시간을 찾아서』에서는 날씨가 나빠도 갈 수 있는 메제글리즈 쪽으로 산책하는 오후들을 일괄하여 진행시킨 다음에 게르망트 쪽으로의 오후들을 일괄 서술함으로써 두 계열을 나란히 병치한다는 차이를 볼 수 있었다.

나아가서『등대로』3부는 두 줄거리가 동시에 종결됨으로써 결국 한 순간 속으로 수렴되고 인물들의 정서 역시 화해되고 통합되는 반면, "콩브레"의 두 산책길은 당시로서는 종착지까지 가보는 일은 없이 방향만 알고 있는 미지의 영역으로 남아서 확장되어 간다.

---

same time?" [Virginia Woolf, *A Writer's Diary*, ed. Leonard Woolf (London: Harcourt Brace & Company, 1973), p.98.]

304) I 134.

305) 이 점은 울프의『등대로』의 2부와 같으나『등대로』에서 우주적 관점의 서술은 그야말로 시간에 바쳐져서 유령같이 곳곳에 스며드는 시간의 파괴력이 전경에 오고 인간사는 괄호 속에 간단히 언급되는 반면,『스완네 쪽으로』에서 두 방향의 산책에 따라서 제시되는 시간은 각각 인간적 정서로 충만하여, 반복되는 오후 산책들에서 있을 수 있는 다양한 모든 사례를 포괄하여 한 번의 과정 속으로 첨가하는 방식으로, 하나의 에피소드 속에서 전후로 묶어놓는다.

> 실은 나는 단지 그런 '방향'이 있다는 것과, 낯선 사람들이 일요일에 이 방면에서 콩브레 쪽으로 산책 오는 것밖에 몰랐는데.....게르망트에 관해서는, 나는 더 많이 알기 위해서는 다른 날을 기다리지 않으면 안 되었고, 그것도 먼 훗날의 일에 지나지 않았다.[306]

이로써 또한『스완네 집 쪽으로』과『게르망트 쪽』이라는 각 편들을 분리하여 병치시킬 수 있게 한다.

지금까지 울프의『등대로』와 프루스트의『잃어버린 시간을 찾아서』에 나타나는 시간의 구성방식을 각각 교차와 병치의 방식이라는 특징을 통해서 대비시켜 보았다. 병치의 방식은 차이를 드러내면서 각각을 고립시고 그 고유성을 강조하는 것이며 교차는 공유지점을 통해서 전체성에 연결된다.

III-4. 시간의 창조력과 파괴력

『등대로』 제 2부가 우주적 관점에서 인간사를 괄호치고 시간의 흐름을 읊고 있다는 의의에 유의하여, 이 작품들의 시간의식을 이번에는 인간에게 가하는 창조력과 파괴력이라는 측면에서 시간의 흐름을 각각 어떻게 결부시켜 그려내는가를 비교해 볼 수 있다.

『등대로』에서 제 1부와 제 3부는 인간적 관점에서의 창조와 재창조를 그려내는 반면 제 2부는 우주적 관점에서의 시간흐름은 인간에게 파괴력으로 그려지고 있다. 그러나 제 2부 내에서 시간흐름의 전환지점을 볼 수 있다. 제 2부에서는 인간사는 괄호 쳐지고 어둠과 바람을 포함한 자연력이 지배한다. 거기서는 1부의 중심인물인 램지 부인의 죽음을 비롯하여 가족들(프루와 앤드류)의 죽음이나 카마이클의 시집 출판의 성공과 같은 큰 사건들조차 괄호 속에 간단히 전해진다. 그러나 자연력을 파괴로 느끼는 것은 인간의 관점일 따름이며, 카마이클의 시집에 대한 대단한 성공도 우주적 관점에서는 일천한 것일 수 있다. 2부에서 이러한 우주적 관점의 시간 흐름은 결국 시간이 멈추는 하나의 순간으로 수렴된다. 그 순간에서 시간

306) I 134.

은 더 이상 확장해가지 못한다. 밤은 정지하고 새벽은 앞으로 나아가지 못하고 떨고 있다. 그 지점은 깃털 하나의 무게만으로도 방향이 기울어질 망설임의 순간이다.[307] 따라서 여기 제 2부에서도 시간은 결국 한 순간으로 수렴되는 것이다. 한편 이 지점에 수렴되어 정지하는 것은 파괴적인 시간의 흐름이다. 여기서 인간의 관점에서 본 시간의 파괴력은 정지하고 창조를 위한 시간의 새 출발을 위한 방향전환이 있다. 이와 같이 울프에서는 시간의 흐름이 순간으로 수렴되고 순간 속에서 두 가지의 시간 작용이 교차함을 보게 된다.

한편 프루스트에서 모르는 사이에 점진적으로 작업하는 시간의 파괴력에 대한 발견은『되찾은 시간』의 게르망트 대공 저택의 마티네에서다.

프루스트에서 두 방향은 화자가 어렸던 그 당시로서는 종착지까지 도달할 수 없이 미지의 세계로 열려 있으며, 삶의 그리고 세계의 두 차원의 상징으로서 뇌리에 병치되어 있었다. 그러한 두 방향을 따라서 배치되는 인물들은『되찾은 시간』후반부에서 게르망트 대공 저택의 마티네에 모두 집합된다.

거기서 화자는 수없이 다양한 각양각색의 시간의 마스크들, 그러나 어느 두 개도 동일하지 않고 독특한 '예술가' 시간의 작업을 발견한다. 그것은 인간에게 가하는 시간의 피괴력이지만 우주적 관점에서 보면 그 자체는 동시에 시간의 창조 작업이기도 하다. 그러나 거기서 화자에게 가장 충격적인 사실은 그들에게 반영되는 자신의 노화에 대한 깨달음이다. 이 사실에 의해서는 화자의 의식에 느껴지는 시간이 파괴력임을 부인할 수 없다.

그러나 결코 부인할 수 없는 파괴력으로서의 시간 옆에 나란히 화자는 창조자로서의 시간을 동시에 발견한다. 즉 어렸을 때의 여자 친구 질베르트와 동성의 친구인 생 루 사이에서 태어난 16세가량의 생 루 아가씨에게서 시간의 창조 작업이 활짝 개화하고 있음을 목격한다. 이와 같이 프루스트에서 창조력으로서의 시간 흐름과 파괴력으로서의 시간은 모르는 사이에 점진적으로 끊임없이 작용해왔던 것이며, 프루스트는 이 두 시간의 흐름 역시 병치의 방식을 통해서 보여주고 있는 것이다.[308]

---

307) Virginia Woolf, *To the Lighthouse* (London: Harcourt, Brace & World, Inc., 1955), p.208.

308)『잃어버린 시간을 찾아서』에서는 또 이와 다른 시간 흐름들의 병치도 볼 수 있다. 예를 들면, "시간은 조로행 특급 열차를 운행한다. 한편 그와 평행하는 노선 위를, 돌아오는 열차가 거의 같은 속도로 달린다." (Le Temps a ainsi des trains express et spéciaux qui mènent vite à une vieillesse prématurée. Mais sur la voie parallèle circulent des trains de retour, presque aussi

이와 같이 파괴력과 창조력을 통한 시간의 형상화에 있어서도 교차와 병치로서 대비되는 특징들을 볼 수 있었다.

III-5. 시간 단위들의 동시 진행

프루스트의『잃어버린 시간을 찾아서』와 울프의 작품들에서는 공통적으로 상이한 시간 체계나 시간의 단위들을 함께 사용하여 동시에 진행시키는 경우들을 흔히 볼 수 있다. 시간이라는 주제를 채택한 이래로 울프는 다양한 시간 형식들을 서로 결합하는 방식으로 새로운 시간 형식을 실험하여, 울프의 대부분의 작품들은 상이한 시간관념이 함께 작용한다.[309] 프루스트에서는 시간단위의 분할에 의한 계열화의 결과로 가능해지는 또 하나의 특징으로서 상이한 시간 단위들의 동시적인 진행을 볼 수 있다. 즉 하루 중의 시각, 날, 주간, 월, 계절, 연이 동시에 앞으로 나아가는 평행된 진행 방식이다.[310] 예를 들어 "콩브레"장 제 2부는 매년 부활제 전 주일 콩브레에 도착하는 것으로 시작하여,[311] 레오니 고모에게 아침 인사하러 가기 전에 잠시 기다리는 방은 '아직 겨울이라고 밖에 생각되지 않는' 계절이지만,[312] 9시 큰 미사 시간은 여름의 더운 일요일로 언급된다. 이런 식으로 부활제 전 주로부터 삼천일(Rogations)[313]까지 일요일을 중심으로 진행하다가, "마리아의 달"(Mois de Marie)[314]을 대비하듯 "매주 토요일 오후"(tous les samedis)[315]가 도입되면서 5월은 토요

---

rapides.) 여기서 후자는 건강관리와 이발에 의해서 훨씬 젊어 보이게 된 경우에 대한 언급이다. [III 942.]

309)『야곱의 방』(*Jacob's Room*)에서는 시계시간과 자연의 순환주기가 사용되고,『댈러웨이 부인』에서는 외부시간과 내면시간이,『등대로』(*To the Lighthouse*)에서는 공시적으로 펼쳐지는 시간과 통시적으로 흐르는 시간, 그리고 미래를 향한 방향과 과거로 향한 방향이 교차되며,『올랜도』(*Orlando*)에서는 개인 차원의 시간과 종족의 역사적 시간, 혹은 개체 발생으로서의 시간과 계통 발생으로서의 시간,『파도』(*The Waves*)에서는 인생으로서의 시간과 태양의 궤적을 통한 하루의 시간이,『막간』(*Between the Acts*)에서는 현실의 시간과 연극이라는 예술작품 속의 시간, 그리고 막과 막간, 선조의 시간과 후손의 시간이 때로는 교차하고 때로는 합일하는 등 여러 가지 시간 형식의 실험들을 볼 수 있다.

310) John Porter Houston, "Les structures temporelles dans *A la Recherche du Temps Perdu*", *Recherche de Proust* (Seuil, 1980), p.98 참고.

311) I 48.

312) I 50.

313) 그리스도 승천일(부활절 40일 후) 전 3일 동안 행렬을 지어 삼천 번 연도를 바치는 기도 행사.

314) 5월 토요일마다 저녁 강복첨례를 거행하는 달.

일 패턴으로 나아간다. 이와 같은 방식으로 하루 중의 시간과 한 주간과 월과 계절이 한꺼번에 진행된다. 그리고 이러한 시간 진행 과정 중 다소 후반에 "여러해 전부터"(depuis nombre d'année) 아돌프 종조부가 콩브레에 오지 않음[316], "두 해의 여름 동안"(pendant deux étés)[317] 등이 언급된다. 이와 같이 처음에는 일요일들의 시각을 중심으로 나아가다가 월의 진행이 부가되고 나아가서는 계절, 그리고 연도의 경과가 첨가된다.[318] 이러한 진행에서 프루스트는 연도의 경과에 대해서 정확한 숫자의 사용을 회피함으로써 시간 단위들의 동시 진행에서 유동성을 얻고 있다. 그러나 프루스트에서 시간 단위의 이러한 동시적 진행은 현실의 시간에 비하여 그 과정에서 단축되고 생략된 기간이 있음을 고려하지 않으면 부자연스런 인상을 받게 된다. 휴스톤(J. P. Houston)이 지적하듯이, 레오니 고모는 일요일과 봄 동안 칩거함에도 불구하고 활기를 띠지만, 여름이 지나가면서 조로가 덥치고 급격히 쇠약해져가서 가을에 사망하는 것으로 나타난다. 그리고 이러한 진행에 의해서 겨울의 삶은 도시인 파리와 연결된다. 그러나 한편 여기에서 '태양력'(l'année solaire) 상의 부자연스러움을 프루스트는 '감정력'(l'année sentimentale)으로 보강하는 것으로 볼 수도 있다.[319] 휴스톤도 콩브레와 가장 긴밀한 레오니가, 가족들이 겨울 삶을 위해 파리로 돌아갈 때 자연스럽게 사라질 수 있다는 이유에서, 그녀의 죽음이 가을에 설정된 점에 대하여 적절한 시적 시간 처리로 간주하고 있다.[320]

울프의 작품에서 상이한 시간 단위들의 동시적 진행의 현저한 예는『올랜도』에서 볼 수 있다. 거기에서는 개인의 생과 종족 차원이라는 더 큰 시간단위가 동시에 진행되면서 4세기를 한 사람의 일생 속에 압축하고 있다.[321] 그럼으로써 개인 차원의 시간과 종족의 역사적 시간 수 세기가 함께 진행되며, 이러한 동시 진행은 사실상 프루스트적 규모를 훨씬 넘어서지만, 중간지점에서 성의 전환이라는 요소와

---

315) I 110.
316) I 72.
317) I 86.
318)『등대로』2부에서도 이러한 방식으로 시간이 진행된다.
319) III 487.
320) John Porter Houston, "Les structures temporelles dans *A la Recherche du Temps Perdu*", *Recherche de Proust* (Seuil, 1980), p.99.
321)『올랜도』에서 이러한 구성방식은 시간에 대해서뿐만 아니라 남자로부터 여자로의 성의 전환을 통해서 한 인물의 생애 속에 양성을 압축하고 있다. 즉 남성으로서 출발한 주인공이 작품 중반부로부터 여성으로 변신함으로써 동일인물의 정서 속에서 양성이 공존하게 된다. 이러한 두 가지 요소들은 모두 이 작품에 환상성을 부여하는 주된 원인이기도 하다.

함께 환상성으로 이끌고 있다. 그러나『올랜도』의 작가로서는 개인의 의식의 시간과 외적인 연대기적 시간 간의 불일치 현상에 기원하는 것으로 해명될 근거를 갖는다. 즉 개인의 내면에서 울리는 60~70개의 별개의 시간을 일치시키는, 생이라는 예술을 가장 성공적으로 실천하는 사람들만이 묘비에 기록되는 것과 같이 68세라든가 72세를 산다고 정당하게 말할 수 있는 것이고, 그 밖의 사람들은 우리 가운데서 걸어가고 있어도 '죽은' 상태일 수 있고 생의 형상을 하고 있어도 아직 태어나지 않은 것과 다름없거나, 36세라고 일컫지만 100으로 헤아려질 나이일 수도 있다고 언급하고 없다.[322]『등대로』에서도 제 2부에서 이러한 시간의 진행을 볼 수 있다. 이어서 그 부분을 살펴보면서『잃어버린 시간을 찾아서』의 경우와 비교해 본다.

『등대로』제 2부는 그 소제목에도 나타나 있듯이 시간의 흐름을 주제로 하고 있다. 거기서는 인간의 창조와 모험의 시간이 아니라 우주적 관점에서 서술되는 시간이다. 인물들을 중심으로 경험되는 1부나 3부의 시간과는 달리, 제 2부에서 시간의 작용은 대체로 가옥과 사물들에 가하는 파괴력을 중심으로 그려지고, 인간사의 극히 큰 사건들, 즉 부인을 비롯하여 프루 램지와 앤드류의 죽음, 그리고 카 마이클의 시집편찬 등과 같은 큰 사건들조차 괄호 속에 간단히 전해진다. 1부가 밤에 끝나면서 2부의 1절은 1부와 그대로 이어지고, 2절에서 어둠과 바람이 작품의 배경인 여름 별장을 지배한다. 2부의 앞부분에서 시간은 대체로 밤을 중심으로 흘러간다. 2절 끝에서 카마이클이 촛불을 끄면서 자정을 통과함을 알려준다.('It was past midnight'). 그래서 하루라는 시간의 원점에서 시작되는 3절은 제 2부 가운데서 특히 의미 깊은 절들 가운데 하나가 되며, 램지부인의 죽음을 알려주는 것도 3절 끝에서다.[323] 여기서부터 시간의 진행은 프루스트에서와 유사하다. 3절에서 "어느 밤"(one night), "밤은.... 밤으로 이어지고,"(Night,...succeeds to night), 4절에서는 "날마다"(day after day), "주 마다"(week after week) 6절에서 "봄"(The spring)으로 시작하여 "여름의 짧은 밤과 긴 하루"(the short summer nights and the long summer days),

322) "The length of a personal life.....is always a matter of dispute." [Virginia Woolf, *Orlando: A Biography* (London: Harcourt, Brace Jovanovich, Inc., 1956), pp.305-306.]

323) 램지부인의 죽음을 알리는 시점은 "새벽"(one dark morning)이며, 그녀의 죽음은 "지난 밤 갑자기"(Mrs Ramsay having died rather suddenly the night before) 발생한다. [Virginia Woolf, *To the Lighthouse* (London: Harcourt, Brace & World, Inc., 1955), p.194.] 2부의 시간 흐름 가운데 또 하나의 의미 깊은 부분은 9절에서 볼 수 있으며, 거기서 한 순간을 중심으로 시간 흐름상의 전환이 나타난다.

“밤마다”(night after night) “어느날...”(Once ... once...), 7절에서 “밤마다, 여름과 겨울”(night after night, summer and winter) 등에서와 같이 크고 작은 시간의 단위들을 계열화하여 한꺼번에 흘려보낸다.

3절에서 하룻밤은 “짧은 시간 간격”일 뿐(“But what after all one night? A short space,...”)이라고 시작하여 하루/날의 경과를, 4절에서 나날과 함께 주간의 경과가 나오고, 6절과 7절에서 계절의 변화가 그려진다. 6절에서 “봄”으로 시작하여 “여름의 짧은 밤과 긴 하루”, 7절에서 “여름과 겨울”, 8절에서는 “수년 전에”(years ago), “이런 세월”(these years), 그리고 9절은 “집은 남겨졌다. 집은 버려졌다.”(The house was left; the house was deserted)로 시작하여 중간에서 드디어 시간이 멈추는 순간에 당도한다. (“For now had come that moment, ...”) 이제 깃털 하나만 내려앉아도 저울이 한쪽으로 기울어질 때가 온 것이다. 그러나 깃털 하나만 내려앉았던들 집은 몽땅 무너져 망각의 심연으로 가라앉았을 테지만, 거기에는 역사하는 힘이 있었다. 이어서 집은 복구되고 9절 끝에서 다시 9월 어느 날 어느 저녁 늦게 릴리 브리스코의 짐이 운반되어 오고 이어서 10절에서는 제 1부의 인물들 가운데 생존한 사람들이 다시 돌아온다.

이런 식으로 밤낮의 교체로부터 날-주간-계절-연으로 성큼성큼 나아가도록 시간 경과의 단위를 증폭시킴으로써 10년을 한 번의 과정으로 압축해 놓고 있다.

이와 같이 동일한 시간 단위를 한데 묶는 방식과, 상이한 단위들을 함께 진행시키는 방법을 병행하면서 처음에는 하위 단위들로부터 점차 상위 단위들에까지 적용해 나아감으로써 후반부로 갈수록 시간의 진행 폭은 점점 더 성큼성큼 나아가고 서술의 경제성을 배가하고 있다.

그러나 이와 같이 이중적으로 압축시키는 재구성에서 이들의 시간 진행방식은 유사하게 보이지만 여기서도 차이를 볼 수 있다. 프루스트에서 동일한 시간 단위들 간에는 “어떤 때는...또 어떤 때는...”과 같이 차이를 강조하고 서로를 배제시키는 반면,『등대로』의 제 2부는 시간에 바치는 서정적 노래와 같은 시적 리듬을 따라서, “날마다”, “주마다”, “밤마다”, “여름과 겨울” 등과 같이 동일한 시간 단위들의 반복으로 이루어지고 있다.

지금까지 두 작품의 시간 진행 방식에서 공통성을 보이는 동일한 시간 단위들의 전후 반복과, 크고 작은 시간 단위들 간의 평행된 진행을 살펴보았다. 이와 같이

울프의 작품에서도『등대로』의 2부에서 부분적으로 이러한 진행을 볼 수 있지만, 울프에서는 상이한 시간들이나 혹은 전체 작품 각 부분들을 구성하는 원리는 프루스트와 달리, 교차의 방법이 지배적이다. 이 특징은 다양한 사건들을 한 시점에 모으는 동시성의 사용과도 연관성을 지닌다.

III-6. 다양한 시간의 흐름들

앞서 동일한 시간 단위들 혹은 상이한 시간 단위들이 동시에 병행하여 앞으로 나아가는 방식의 시간 구성을 살펴보았다. 그와 같은 방식은 시간을 분할하고 재편성하는『잃어버린 시간을 찾아서』에서 일반적인 시간 구성의 특징이라 할 수 있지만,『등대로』의 제 2부에서도 그와 유사한 방식을 볼 수 있었다. 그러나 울프의 작품들에서 전체적으로 더욱 현저한 동시적 진행은 앞서의 경우와는 대비되는 것으로서, 실제에서 동시에 발생하고 진행되는 다수의 사실들 간의 동시성이다. 다양한 요소들의 복합으로 이루어지는 의식의 흐름들은 그 자체가 다양성과 더불어 동시성을 지니며, 외적인 행위나 사건들 역시 동시적으로 발생한다. 울프는 특히 이와 같은 동시성을 그대로 전달하고자 고심했으며, 특히 괄호의 사용을 통해서 외부 사건과 내면 의식의 사실들 간의 동시성을 표현하고 있다.

이와 같이 울프는 의식의 다양한 사실들 및 외부 사건의 동시성을 강조함으로써 공유하는 동시적인 어떤 순간을 통해서 시간의 흐름들을 교차시키고 수렴시키는 반면, 프루스트는 두 시점 간의 차이를 강조하여 분할하고 그 각각을 나란히 병치시킨다. 이 점 역시 이들 두 작가에서 대비되는 특징이다.

한편 그와 같이 외적으로 구별되는 상이한 시간 단위들의 동시적 진행은 우리의 내면 의식의 시간 경험이 외부시간의 한계와는 비교할 수 없는 폭과 신축성 및 다양한 질서를 함축하고 있음을 시사한다.

울프는 외부시간과 내면 시간, 시계시간과 실재의 지속 사이의 불일치 및 신축성을『올랜도』에 나오는 다음 구절에서 명백히 표현하고 있다.

> 그러나 시간은 불행히도, 동식물에 대해서는 놀랍게 때맞춰 피고지게 하면서도, 인간의 마음에 대해서는 그런 간단한 효과를 미치지 않는다. 더욱이

인간의 마음은 시간이 신체에 대해 가하는 것과 꼭 같은 기이한 작용을 한다. 한 시간은 일단 인간 정신의 기묘한 요소에 깃들게 되면, 그것의 시계 시간 길이의 50배, 100배로 뻗칠 수도 있으며, 다른 한편, 한 시간은 마음의 시계에는 정확하게 일초로 표상될 수도 있다.

But Time, unfortunately, though it makes animals and vegetables bloom and fade with amazing punctuality has no such simple effect upon the mind of man. The mind of man, moreover, works with equal strangeness upon the body of time. An hour, once it lodges in the queer element of the human spirit, may be stretched to fifty or a hundred times its clock length; on the other hand, an hour may be accurately represented on the timepiece of the mind by one second.[324)]

프루스트 역시 연대기적 시간 혹은 시계시간과 마음에 느껴지는 시간 경험 사이의 신축적인 관계에 대하여 다음과 같이 언급하고 있다.

일반적으로, 계획된 목적으로부터 우리를 떼어놓고 있는 간격이 짧으면 짧을수록 시간은 우리에게 길게 느껴진다. 왜냐하면 우리는 거기에 더욱 세분된 눈금을 갖다 대고 재기 때문이다. 교황 통치는 세기로 센다고 하는데, 아마 아무도 세려고 생각지 않으니, 그 목표가 무한에 있기 때문이다.

C'est qu'en général, plus le temps qui nous sépare de ce que nous nous proposons est court, plus il nous semble long, parce que nous lui appliquons des mesures plus brèves ou simplement parce que nous songeons à le mesurer. La papauté, dit-on, compte par siècles, et peut-être même ne songe pas à compter, parce que son but est à l'infini.[325)]

다양한 시간 흐름들의 이러한 불일치, 혹은 지속 시간의 신축성으로 하여『댈러웨이 부인』에서는 총 11회의 시계 타종으로 표시되는 외부시간 10여 시간 속에서, 주인공 클라리서의 의식의 시간에는 지나간 30여 년의 전개를 볼 수 있으며, 피터를 포함한 등장인물들의 의식을 따라서 그녀의 인생 전체를 의식으로 경험하게 된다. 한편『등대로』에서 두 가지 시간의 관계는 2부 "시간은 흐른다"(Time passes)의 외부시간이 1부와 3부를 연결시키는 작용에서 볼 수 있다. 2부에서의 10년은 인간

324) Virginia Woolf, *Orlando : A Biography* (London, Harcourt, Brace Jovanovich, Inc., 1956), p.98.
325) II 382.

의 경험이 시간의 연금술에 의해 추억으로 변모함으로써 3부에서의 성취를 가능하게 해주고 있다.

프루스트 역시 “사실의 달력과 감정의 달력”간의 어긋남을 주장한다.[326] 이와 같이 외부시간과 내면 시간의 불일치에 대한 관심은 두 작가 모두에서 나타나고, 울프에서 이러한 주제의 사용은 프루스트로부터의 영향으로 인정되고 있다. 그러나 양자의 사용 방식은 상이하다. 의식의 내면적 지속과 대립되는 외부시간에는 자연적 주기에 의한 순환적인 시간과 인위적으로 균등하게 분할된 시계시간이라는 서로 다른 개념들이 포괄된다.

『잃어버린 시간을 찾아서』에서 화자의 생애의 시기들을 변별할 수 있는 연대기적 지표는 자연적인 순환주기들에서 발견되는 반면, 울프의 『댈러웨이 부인』에서 시간 흐름의 지표는 빅벤을 비롯한 시계들의 타종이며, 『등대로』에서 연대기적 시간의 경과는 제 2부가 지시하는 10년이다. 『잃어버린 시간을 찾아서』에서 하루 중의 시각이나 달을 나타내는 경우에는 숫자의 사용을 볼 수 있지만, 그 밖의 시간 진행, 특히 연도의 경우에는 정확한 숫자의 사용을 회피한다. 따라서 화자의 생애의 시기들을 변별해내기 위해서는 이러한 자연적 순환주기들을 길잡이로 삼아야 한다.

그러나 한편 그러한 순환주기 즉 계절의 변화나 날씨는 또한 기억을 불러일으키는 내적 시간 경험에도 관계된다. 예를 들어 『게르망트 쪽』에서 짙은 아침 안개는 일년 전 동시에르에서 맞이한 아침을 상기시키고,[327] 초가을 난방장치에서 나는 소리가 화자에게 일년 전 동시에르에서 들었던 것과 유사한 소리를 환기시킨다.[328]

울프의 작품에서 자연적 순환주기를 환기시킴으로써 시간의 경과를 나타내는 경우는 『등대로』의 2부 “시간은 흐른다”(Time Passes)가 있으나 부분적인 요소에 그치며, 울프가 외부시간을 우리의 내적 지속에 대비시키는 방식은 주로 시계시간에 의해서다. 예를 들면 시계의 타종이 우리의 의식에 갑작스럽게 침입하거나 시계시간의 권위가 가하는 속박 등이다.

울프에 있어서도 외부 자극, 예를 들어 상쾌한 유월 아침의 대기는 의식 속에 오래 전 부어톤의 아침을 기억으로 불러온다. 그러나 울프에서는 그러한 요소가 작

326) II 756.
327) II 346.
328) II 347.

품에서 외부시간을 조직하는 원리로서 작용하는 것은 아니다. 왜냐하면『댈러웨이 부인』에서 짧게 제한된 외부시간 전체 길이 상 그러한 요소가 작품시간 조직 원리가 될 수 없기 때문이다.『등대로』2부 는 자연적 순환주기와 날씨 등을 다루고 있지만 거기에는 의식의 시간을 다루고 있지 않다.

따라서 외부시간과 내면시간의 불일치 관계에 대해서는 양자 모두가 인정하고 있지만, 연대기적 지표로서 지연적 순환주기들을 기용하는 프루스트에 있어서는 그 차이가 인정될지라도 그 두 시간의 관계가 작품의 시간 진행을 구성하는 요소로서 지배적이지는 않다. 그러나 울프에서는 그 둘의 대조가 그 배후에 상반되는 두 세계를 열어놓게 될 정도로 울프의 작품들이 강조하는 국면이다.

나아가서 프루스트는 외부 현실에서 일어나는 사건들의 시간과 그 사건에 대하여 우리의 정서가 경험하는 시간의 불일치나 개인들 간의 그러한 불일치가 초래하는 비극성의 요소에 더 주목한다. 그런데 그와 같은 불일치에는 망각이나 간헐성과 같은 의식의 내적인 요소들이 함께 관여됨으로써 외부시간과 내면시간을 서로 상관 짓는 일이 용이해지는 면이 있다.

이상과 같이 개인 각자 나름의 시간류와 속도의 신축성 등 다양한 시간성을 인정하는 사실에서는 프루스트와 울프의 공통점을 볼 수 있지만, 작품 전체를 통하여 살펴본 작품의 구성 및 서술 방식과 시간의 진행에 관련되는 비교를 요약하면, 창조적 사고의 경향성에 있어서 분할과 결합, 수렴과 확산, 병치와 교차 등으로 서로 대비된다.

프루스트의 방식은 구분하고 분할하고 세분하여 병치시키거나 서로 떼어놓는 방식으로 개성을 다양화하는 가운데 확산되는 시간의 대우주를 이루는 반면, 울프의 방식은 모든 것을 순간 속에 결합하고 수렴하는 방식으로 전체성을 추구하면서 순간의 소우주를 형성한다.

『잃어버린 시간을 찾아서』에서 시간의 진행은 자연적 순환주기를 따르면서, 날, 월, 계절, 연 등 상이한 시간 단위들 간의 평행된 진행으로, 큰 걸음으로서의 전체적 시간 진행은 화자의 생애의 시기들을 따라서 앞으로 꾸준히 나아가면서도, 한편으로는 망각과 간헐성으로 하여 연대기적 시간 질서가 부분적으로 파괴되면서, 각 부분 내에서 과거와 미래 간을 왕복한다. 그러한 가운데 때로는 과거의 어느 시점에서 솟아나오는 그 이전의 또 다른 과거를 포함하기도 하고, 또 때때로 과거

로는 자신의 시원의 시간으로부터, 미래로는 자신의 죽음의 순간에 이르기까지의 하나의 연속으로서 자신을 간주하기도 한다.

울프의 작품들에서 시간의 진행은 다양한 시간 형식들을 서로 교차시키며 동시에 진행시키는 방식을 택하고 있다. 『야곱의 방』(*Jacob's Room*)에서는 시계시간과 자연의 순환주기가 사용되고, 『댈러웨이 부인』에서는 외부시간과 내면시간이, 『등대로』(*To the Lighthouse*)에서는 공시적으로 펼쳐지는 시간과 통시적으로 흐르는 시간, 그리고 미래를 향한 방향과 과거로 향한 방향이 교차되며, 『올랜도』(*Orlando*)에서는 개인 차원의 시간과 종족의 역사적 시간, 혹은 개체 발생으로서의 시간과 계통 발생으로서의 시간, 『파도』(*The Waves*)에서는 인생으로서의 시간과 태양의 궤적을 통한 하루의 시간이, 『막간』(*Between the Acts*)에서는 현실의 시간과 야외극 속의 시간, 그리고 막과 막간, 선조의 시간과 후손의 시간 등이 때로는 교차하고 때로는 합일하는 등 여러 가지 시간 형식들을 결합시킨다.

시간과 관련된 창작 방법과 구조 및 진행 형식면에서 비교해 본 이제, 다음 장에서는 이들 두 작가의 작품에서 다루어지는 내적 시간 경험으로서의 지속을 비교한다. 문학에서 다루는 시간은 외부시간이 아니라 대체로 의식에 경험되는 요소들과 관계되며, 인간의 생활구조 속에 포함되어 있는 시간의 의식을 드러내는 것이므로 그것은 '인간적 시간'이다. 자아의 정체성은 그러한 경험의 지속에 의존한다. 나아가서 특히 현대문학에서 시간에 대한 관심은 내면적인 시간, 지속에 집중될 수밖에 없다. 한스 메이어호프는 문학이 다루는 시간은 의식에 직접적으로 주어진 것으로서의 시간, 그리고 역학이나 물리학에 관여하는 것이 아니라 인간적 삶과 행위에 관여하는 것으로서의 시간을 분석한다는 의미에서 항상 베르그송적이었다고 주장한다.[329]

329) Hans Meyerhoff, *Time in Literature* (Berkeley: University of California Press, 1974), p.10.

Ⅳ. 내적 시간경험에 대한 비교

IV-1. 지속에 대한 비교

이번 장에서는 프루스트와 울프의 시간의식을 동시대의 대표적인 시간철학자 베르그송의 철학의 이원론적 구조 및 지속 이론의 기본 개념들에 비추어 비교하는 가운데, 동시대의 철학과 문학의 관계 속에서 이들 작가의 시간 문학이 지니는 의의를 탐구한다.

문학에서 다루는 시간은 물리적 기계적인 시간이 아니다. 프루스트와 울프는 우리가 실제 삶에서 체험하는 시간의 성격을 다음과 같이 표현하고 있다.

> 삶에 의해 제공되는 이미지는 실은 다양하고 상이한 갖가지 감각들을 바로 그 순간에 우리에게 가져다준다....한 시간은 그냥 한 시간이 아니고, 그것은 향기, 소리, 계획, 풍토 등으로 가득 차있는 항아리이다.
>
> Une image offerte par la vie nous apportait en réalité, à ce moment-là, des sensations multiples et différentes....Une heure n'est pas qu'une heure, c'est un vase rempli de parfums, de sons, de projets et de climats[330)]

> 떡갈나무 아래서 혼자 몸이 되자마자, 일초 일초가 팽창하기 시작하여 언제까지도 일초가 지나가지 않을 것 같이 여겨지기 시작했다. 더욱이 그 일초 일초는 이상하기 그지없이 다양한 것들로 채워졌다....자기의 온 과거가 심히 길고 다양해 보이면서, 지나가는 일초 속으로 질주하여 자연적인 길이의 여남은 배로 부풀고 온갖 무지개 빛깔로 물들어, 그 일초를 우주의 온갖 기이한 일로 채웠다.
>
> ...directly he was alone on the mound under the oak tree, the seconds began to round and fill until it seemed as if they would never fall. They filled themselves, moreover, with the strangest variety of objects....his whole past,

330) III 889.

which seemed to him of extreme length and variety, rushed into the falling second, swelled it a dozen times its natural size, coloured it all the tints of the rainbow and filled it with all the odds and ends in the universe.[331]

문학에서 다루는 시간은 거의 언제나 의식이 경험하는 내적 시간의 요소들과 관계된다. 의식이 체험하는 시간성에 대해서는 5세기 초에 이미 성 아우구스티누스(St. Augustinus)가 성찰한 바 있으나, 이에 대해 지속의 이론으로서 체계적으로 정립한 것은 베르그송에서다.

베르그송은 그 당시 철학의 경향들을 비판하고 서양철학의 흐름 전반을 반성하면서 "영원의 상 아래서"(sub specie aeternitatis) 세계를 바라보는 플라톤 이래의 정적인 형이상학에 근본적으로 반대하고, "지속의 상 아래서"(sub specie durationis) 생성과 변화를 근원적 실재로 파악하는 새로운 역동적 형이상학을 구축했으며,[332] 시간 자체의 개념에 있어서 공간적 개념에 바탕을 둔 역학적 물리적 시간과는 구별되는 순수한 지속으로서의 시간 개념을 확립시켰다.

역학과 물리학에서 다루는 시간 개념에 대한 분석은 나의 모든 생각들을 뒤집어 놓았습니다. 과학적인 시간은 '지속'하지 않으며....실증적 과학은 본질적으로 지속성을 제거하는 데에 있다는 것을 알고 매우 놀랐습니다. 이것을 출발점으로 하여 나의 일련의 사색이 시작되었는데 나는 차츰 지금까지 받아들였던 거의 모든 것을 거부하게 되고 나의 관점을 완전히 바꾸게 되었습니다.[333]

철학사 전반을 통해서 시간과 공간은 같은 대열에 놓였고 같은 종류에 속하는 것처럼 다루어져왔다. 우선 공간을 연구하여 그 본질과 기능을 결정한 다음, 거기서 얻은 결론을 시간에 적용한다. 그렇게 해서 공간의 이론과 시간의 이론은 서로 짝을 이루고 있다. 전자에서 후자로 옮겨가려면 단 한 단어만 바꾸면 충분했다. 즉 "병치"를 "계기"로.[334]

---

331) Virginia Woolf, *Orlando : A Biography* (London: Harcourt Brace Jovanovich, 1956), p.99.
332) 김진성,『베르그송 연구』(문학과 지성사, 1985), pp. 11, 70, 188 참고.
333) Ralph Barton Perry, *The Thought and Character of William James* (Vanderbild University Press, 1996), pp.347-348.
334) Henri Bergson, La Pensée et le Mouvant, *Oeuvres* (Paris: Press Universitaires de France, 1959), p.1256.

이러한 반성으로부터 정립된 베르그송의 철학은 세계를 의식과 물질로 양분하며 그 각각을 시간성과 공간성에 연결시킨다.

1) 베르그송 철학의 구조 및 방법과 순수지속

지속을 포함한 베르그송의 논의는 물질과 의식이라는 이원적 구조로서 출발한다. 그러나 양자가 완전히 결별되는 것이 아니라 각 수준에서 정도의 차이는 있을지라도 상호침투가 이루어지는 역동성을 특징으로 한다.

물질과 의식의 이분법은 공간과 시간, 양과 질, 필연성과 자유 등에서도 일관되며, 그 전부는 양적 多(multiplicité quantitative)와 질적 多(multiplicité qualitative)의 대립으로 수렴된다.[335] 자아의 지속을 이루는 의식의 상태는 여러 가지 이질적인 성분들로 이루어져 있으며 이 성분들은 서로 분명하게 구별할 수 없이 상호침투하고 융합되어 있다. 베르그송은 이를 질적 多(multiplicite qualitative)로 정의하며, 등질적인 단위들의 첨가로 이루어지는 수적인 多와 엄밀히 구분한다.[336] 양적 多는 물질이 취하는 형태로서 공간과 수의 개념이 내포하는 기본 요소들, 즉 동질성, 병렬성, 가분성, 상호 외재성의 법칙에 지배된다. 반면 의식 상태가 취하는 질적 多는 그와 같은 공간의 규정성과는 반대로 상호침투성, 불가분성, 매순간의 이질성의 계기이다.[337] 양적 多를 구성하는 요소들은 상호외재적으로 서로 병렬되어 있는 반면, 질적 다의 요소들은 상호침투적으로 서로 용해되어 있다는 사실로 요약할 수 있다.

학문의 방법에 있어서 베르그송은 실재의 치수에 맞게 재단된 정확성을 지닌 철학을 추구하여,[338] 실재의 파동을 따라가는 직관적인 형이상학으로 각각의 개별 사태에 정확히 오직 그것에 적합한 설명이 되기를 기대하면서,[339] 분석과 직관

335) Henri Bergson, *Melanges* (Paris: Press Universitaires de France, 1972), p.1148. 김진성,『베르그송 연구』(문학과 지성사, 1985), p.52.
336) Henri Bergson, Essai sur les données immédiates de la conscience, *Oeuvres*, (Paris: Press Universitaires de France, 1959), pp.51-92.
337) 김진성,『베르그송 연구』(문학과 지성사, 1985), p.65.
338) Henri Bergson, La Pensée et le Mouvant, *Oeuvres* (Paris: Press Universitaires de France, 1959), pp.1253, 1270.
339) 같은 책, p.1272.

의 방법을 대비시킨다. ‘분석’은 사물의 주위를 돌면서 행하는 반면, ‘직관’은 사물의 안으로 들어가는 것이다.[340] 분석은 대상을 이미 알려진 요소들, 다른 대상들과 공통적인 요소들로 환원시키는 작용인 반면, 직관은 대상의 내면으로 옮겨가서 그 대상만이 지닌 유일하고 표현될 수 없는 것과 일치하기 위한 공감(sympathie)이다.[341]

이러한 직관의 방법에 의존할 때 우리가 가장 공감할 수 있는 것은 자기 자신이다. 우리는 다른 어떤 것과도 공감할 수 없다고 하더라도 자기 자신에게는 공감할 수 있다. 우리 내부에서 분석이 아니라 직관을 통해 파악할 수 있는 유일하게 확실한 하나의 실재는 “시간을 통해서 흘러가고 있는 우리들 자신”, “지속하는 우리의 자아”이다.[342] 우리의 자아는 물질적 사회적 외부와 접촉하는 표층의 자아와 의식 속 깊은 곳에 있는 심층 자아라는 두 극단이 연속성을 지니면서, 심연으로부터 표층으로 구체와 같이 점진적으로 팽창해 나가는 것으로 설명된다. 그리하여 물질과 접하는 외곽의 표층자아는 물질적 공간적 요소와 유사하게 명확히 분리되어 결정으로 나타나는 반면, 그렇게 분리된 결정과 응결 아래 심층의 자아 쪽은 감각, 감정 등 내적 요소들이 연속적인 흐름을 이루고서, 그 각각의 상태는 뒤따라올 상태를 알려주면서 앞선 상태를 포함하고서 아주 긴밀하게 유기적으로 연결되어 공통된 생(vie)을 이룬다. 그러므로 그 중 어떤 것이 어디서 끝나고 다른 것이 어디서 시작하는지 알 수 없이 서로서로 다른 것들의 내부로 뻗어있다.[343]

이와 같은 내적 삶의 시간성을 베르그송은 다음과 같이 표현하고 있다.

> 상징적 기호들이 덮어 가린 아래에서 전개되는 심리적 삶에 관해서는, 시간이 그 질료 자체임을 어렵지 않게 알 수 있다. 게다가 이보다 더 내구력 있고 더 실질적인 질료는 없을 것이다.
>
> quant à la vie psychologique, telle qu’elle se déroule sous les symboles qui la recouvrent, on s’aperçoit sans peine que le temps en est l’étoffe même. Il n’y a

340) 같은 책, p.1393.

341) “Nous appelons ici intuition la sympathie par laquelle on se transporte à l'intérieur d'un objet pour coïncider avec ce qu'il a d'unique et par conséquent d'inexprimable” [같은 책, p.1395.]

342) “C'est notre propre personne dans son écoulement à travers le temps. C'est notre moi qui dure.”[같은 책, p.1396. 이광래 역,『사유와 운동: 형이상학 입문』(문예출판사, 1993), p.196.]

343) 같은 책, p.1397. 이광래 역,『사유와 운동: 형이상학 입문』(문예출판사, 1993), p.197.

d'ailleurs d'étoffe plus résistante ni plus substantielle.[344]

베르그송의 이원적 구조는 시간성과 공간성을 구분해줄 뿐 아니라 시간성에 있어서도 순수지속으로서의 시간과 공간의 개념이 개입된 시간을 구분하고 개념상의 왜곡 현상을 진단하고 경계한다.

우리의 의식생활은 직접 지각하는가 아니면 공간을 통해서 굴절된 상태로 지각하는가에 따라서 이중의 양상으로 나타난다. 공간의 관념이 개입되지 않은 순수한 지속은 마치 여러 음이 녹아들어 하나의 선율을 이루듯이, 그 존재의 여러 부분은 분명히 구별되어 있음에도 불구하고 연대성의 결과에 의해 상호침투하고, 따라서 동일하면서 동시에 변화하는 것이다. 그리고 서로의 옆에 병치되는 것이 아니라 서로의 속에서 지각되는 것이다.[345] 그것은 "서로 용해되고 상호침투하며, 정확한 윤곽 없이 서로가 서로를 외재화하려는 어떠한 성향도 없이, 수와 어떠한 유사점도 갖지 않고서, 계속 질을 변화시키는 순수한 이질성"이다.[346] 베르그송은 이러한 지속의 표상으로 상호침투성(pénétration), 연대성(solidarité), 내적조직화(organisation intime)를 든다.[347] 그것은 각각의 요소들이 전체를 표상하면서, 오직 추상할 수 있는 사고에서만 서로 구별되고 고립되는 것으로서, 단일성과 다양성을 동시에 지니는 것으로 규정된다. 지속의 전개는 한편으로는 진행해가는 운동의 단일성과 유사하고, 또 한편으로는 펼쳐지는 제상태의 다양성과 유사하다.[348]

베르그송에 의하면, 순수한 이질성으로서의 내적 의식의 사상(事象)은 병치될 수 있는 공간적인 어떠한 요소도, 또한 단위들을 구분할 수 있는 수적인 어떠한 특성도 지니고 있지 않지만, 우리의 일상생활은 물질과 접하면서 살아가고 있으며, 자아의 심층에서 멀어짐에 따라 의식은 더욱 수적 다양성의 형태를 띠고 동질적 공간속에 나타나게 된다.[349] 그와 같이 공간 관념과 친숙하고 밀착되어 살아가기

---

344) Henri Bergson, L'évolution créatrice, *Oeuvres* (Paris: Press Universitaires de France, 1959), pp.497-498.
345) Henri Bergson, Essai sur les données immédiates de la conscience, *Oeuvres*, (Paris: Press Universitaires de France, 1959), p.68.
346) 같은 책, p.70.
347) 같은 책, p.68.
348) Henri Bergson, La Pensée et le Mouvant, *Oeuvres* (Paris: Press Universitaires de France, 1959), p.1399.
349) Henri Bergson, Essai sur les données immédiates de la conscience, *Oeuvres*, (Paris: Press Universitaires de France, 1959), p.91.

때문에 우리도 모르는 사이에 순수한 계속의 표상에 공간 관념을 도입하게 되어, 시간을 공간 속에 투영하고 지속을 넓이로서 표현하게 되는 것이다.[350] 특히 자연과학에서 사용하는 수학적 시간, 시계시간은, 본래 질적인 시간을 양화하고 공간화하여, 등질적이고 측정가능하게 인위적으로 추상해 놓은 지성의 산물로서, 의식체가 시간 속에서 축적한 고유한 내용은 완전히 배제해버린 시간, 구체적인 생의 체험과는 전혀 무관한 시간이며, 따라서 참된 시간성, 시간의 본질적인 의미를 상실한 시간이다.[351] 이와 달리 지속으로서의 시간은 구체적인 시간의 계기를 통과하면서 산 체험의 시간이다. 그리하여 베르그송은, 엄밀하게 말해서 우리에게 시간 일반은 존재하지 않고 각자의 지속만이 있다고 주장한다.[352]

『의식에 직접적으로 주어진 것들에 관한 시론』(*Essai sur les données immédiates de la conscience*)에서 베르그송이 논의하는 순수지속은 운동과 마찬가지로, "끊임없이 형성 중"이라는 사실을 본질로 한다.[353] 따라서 기본적으로 삶이 생성 중인 현재를 중심으로, 그리고 개인의 내적 삶에 대한 직관에 기초하고 있다.

2) 프루스트에서 지속의 상호외재성

앞 장들에서 프루스트에 대하여 구분과 분할, 차이와 변화의 측면에서 특징들을 보아왔다. 그러나 또한 시간의 흐름을 차이와 변화로서 포착하기 위해서는 지속이 전제되어야 한다. 프루스트는『스완네 집 쪽으로』가 초판 간행될 무렵 엘리 조세프 브와(Elie-Joseph Bois)와의 인터뷰에서, 자신에게 소설은 '시간 속의 심리학'이며, 눈에 보이지 않는 시간이라는 실체를 따로 분리해내려고 노력했으며, 그러기 위해서는 경험이 지속되어야 하는 것으로 주장한 바 있다.[354] 이와 같이 프루

---

350) 같은 책, p.68.

351) 김진성,『베르그송 연구』(문학과 지성사, 1985), pp.124-125.

352) "il n'y aurait pas pour nous de temps en général; il n'y aurait que la durée de chacun de nous." [Henri Bergson, *Melanges*, press universitaires de france, 1972. p.107.]

353) "il est de l'essence même de la durée et du mouvement, tels qu'ils apparaissent à notre conscience, d'être sans cesse en voie de formation" [Henri Bergson, Essai sur les données immédiates de la conscience, *Oeuvres*, (Paris: Press Universitaires de France, 1959), p.79.]

354) "De jeunes écrivains, avec qui je suis d'ailleurs en sympathie,....Vous savez qu'il y a une géométrie dans l'espace. Eh bien, pour moi, le roman ce n'est pas seulement de la psychologie plane, mais de la psychologie dans le temps. Cette substance invisible du temps, j'ai tâché de

스트는 작품에서 지속을 전제하고 있다. 또한 베르그송이 언급하듯이 우리의 심리적 삶 그 자체가 지속으로서의 시간을 질료로 삼고 있으며, 특히 과거에 대한 회상은 그 자체로 지속을 알려준다. 따라서『잃어버린 시간을 찾아서』에서 끊임없이 교체되는 국면과 차이와 변화 아래에서 그 모든 차이와 파편들로 이루어진 세계를 와해시키지 않고 지속시키는 원리 또한 밝혀져야 한다.

프루스트가 차이와 변화에 의하여 시간을 나타내는 방법은 시간의 계기적 분할과 개체의 변화 양상을 통해서임을 보았다. 프루스트는 동일한 인물을 시간의 간격을 두고 다시 등장시키면서 매번 다른 환경 속으로 옮겨 놓음으로써 기억 속의 과거 이미지와 대조시키고 그 차이와 변화를 통해서 시간의 경과를 환기시킨다. 이러한 과정에는 생에서 만난 사람들이 우연히 던진 한 마디의 영향으로 그 이후 생의 방향이 크게 달라질 수 있다는 견지에서 우연성을 강조하기도 하지만, 또 한편으로는, 차이와 변화로서의 시간을 통해서 드러나는 개체의 변화 양상은 마치 식물의 씨앗 속에 감싸여 있는 형질들이 시간을 통해서 발현되듯이 개체에 잠재되어 있던 어떤 본질적인 요소나 속성이 시간을 통해서 점진적으로 개화하는 방식을 따르고 있다. 이러한 점진적 개화는 반드시 유전적 형질만을 의미하는 것이 아니라 개인이 우연히 마주치게 되는 경험의 요소가 시간 속의 잠재적인 씨앗으로 작용한다는 의미에서다. 그리하여 프루스트는 오묘한 시간의 독창적인 경신력을 주장한다.

> 인간의 단일성과 생명의 법칙을 존중하면서도, 이와 같이 장식을 바꾸어 동일 인물의 연속적인 두 양상의 대조를 들이미는 시간의 독창적인 경신력.... '시간'이라는 예술가는...내가 베르고트를 처음 만나던 날, 질베르트의 얼굴에서 보일 듯 말 듯 어렴풋이 나타났던 초벌 그림을, 언뜻 본 적 있는 그 오데트의 얼굴의 복사를, 마침내 '시간'이, 빼낸 듯이 닮은 데까지 밀고 나갔으니, 마치 하나의 작품을 가까이 두고서 해마다 조금씩 완성해 가는 화가처럼.
>
> ....la force de renouvellement original du Temps qui, tout en respectant l'unité de l'être et les lois de la vie, sait changer ainsi le décor et introduire de hardis contrastes dans deux aspects successifs d'un même personnage; ...l'artiste, le Temps,...Ainsi cette réplique du visage d'Odette, dont, le jour où j'avais pour la

---

l'isoler, mais pour cela il fallait que l'expérience pût durer." [Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve* (Paris: Gallimard, 1971), p.557.]

première fois vu Bergotte, j'avais aperçu l'esquisse à peine ébauchée Gilberte, le Temps l'avait enfin poussée jusqu'à la plus parfaite ressemblance, pareil à ces peintres qui gardent longtemps une oeuvre et la complètent année par année.[355]

앞서 살펴본 바대로 구분하고 분할하는 가운데 차이와 변화에 의해서 나타내는 시간의 경과에 대한 인식에서, 한편으로는 기억과 망각의 정확한 분배 속에 조망되는 시간의 풍경에 대해서 시간이 부가한 '미'에 주목하는 한편, 또 한편으로는 그러한 인식의 배후에서, 소중한 것들이 시간과 함께 사라지는 부분에 대한 비애의 감정을 볼 수 있다. 프루스트가 무의지적 기억을 소중하게 다루는 근거에, 매순간을 창조로 파악하며 미래를 향해서 바라보는 베르그송적 지속의 근본적인 지향성과는 역행하는 정서, 시간의 흐름이 특히 소중한 것에 대한 정감이나 인상을 변질시킬 것에 대한 비애의 정서를 명확히 볼 수 있다.

정신이 남긴 그런 이미지들이 정신에 의해서 얼마나 쉽사리 지워지는가를 나는 너무나 잘 알고 있다. 정신은 옛 이미지들을 새로운 이미지들로 대체해 나가고, 이 새로운 이미지들은 더 이상 똑같은 소생 능력은 없다. 그러므로 할머니가 내 생일선물로 주기 위해 두고 가신 책 꾸러미에서 어느 날 밤 어머니가 꺼낸『프랑수아 르 상피』를 아직 내가 가지고 있다고 하더라도 , 나는 결코 그것을 보지 않을 것이다. 거기에 오늘날의 나의 인상이 조금씩 서서히 삽입되어 가는 걸 보기가 너무나 겁나고, 또 콩브레의 작은 방에서 그 표제를 판독한 어린이를 다시 한 번 불러내 달라고 그 책에 청할 때, 그 어린이가 이미 그 책의 음성을 못 알아듣고, 불러도 대답 없이 영원히 망각 속에 묻혀버리고 말 정도로, 그처럼 그 책이 현재의 것이 되고 마는 꼴을 보기가, 너무나 겁날 테니까.

Je sais trop combien ces images laissées par l'esprit sont aisément effacées par l'esprit. Aux anciennes il en substitue de nouvelles qui n'ont plus le même pouvoir de résurrection. Et si j'avais encore le François le Champi que maman sortit un soir du paquet de livres que ma grand'mère devait me donner pour ma fête, je ne le regarderais jamais; j'aurais trop peur d'y insérer peu à peu mes impressions d'aujourd'hui, de le voir devenir à ce point une chose du présent que,

355) III 935-936.

> quqnd je lui demanderais de susciter une fois encore l'enfant qui déchiffra son titre dans la petite chambre de Combray, l'enfant, ne reconnaissant pas son accent, ne répondît plus à son appel et restât pour toujours enterré dans l'oubli.[356]

특히 과거와 기억을 중심으로 하는 프루스트의 시간 탐구는 시간의 현상으로서 망각 역시 아주 중요하게 다룬다. 잠과 꿈과 추억의 파편들로 이어지는 서두의 장면들은 수십 년 전의 과거든 불과 몇 시간 전인 잠들기 전의 자기 존재이든지 지속보다 망각의 힘이 지배적인 시간이다. 한밤중에 잠에서 깨어나면서 자기가 어디에 있는지 누구인지도 모르는 것으로 묘사되는 의식의 결핍 상태로부터 추억에 의해 잠들기 이전의 존재를 회복하자마자 순식간에 "문명의 몇 세기를 뛰어넘는다."[357] 여기서 앞 순간의 존재의 결핍 상태를 덮어버리는 다음 순간은 뿔레(G. Poulet)가 주장하듯이 "아무리 깊이 있는 거대한 명상으로도 충분히 그 의미를 다 끌어낼 수 없을 정도"로 충만된 순간이다.[358] 『잃어버린 시간을 찾아서』는 이런 식으로 극과 극을 오가면서 시간의 질적 차이를 부각시켜 주는 면이 있지만, 또 한편으로는 이러한 비약은 프루스트에서 내적 지속을 의문시하게 한다. 『잃어버린 시간을 찾아서』는 이와 같이 순간들의 교체나 상호외재성 등 베르그송이 지속과 구분하기 위해 경계하는 뜻으로 강조하는 온갖 특징들로 넘쳐난다. 베르그송적 지속과는 무관해 보이는 이러한 모습은 또한 프루스트가 종종 언급하는 꿈의 상태에 의해서 더욱 강화된다.

> 꿈에서는 우리는 확실성 대신에 의심쩍은, 그리고 순간마다 망각에 의해서 소멸하는 환영을 생활의 풍경에 제공할 뿐이다. 마치 환등의 영사가, 원판이 바뀔 때마다 연달아 바뀌듯, 앞의 현실을 뒤이어오는 현실이 대치하고 앞의 현실은 사라지는 것이다.[359]

이와 같이 하나의 계기가 끝나면 다음의 계기가 그것을 덮어버리게 하는 망각

---

356) III 887-888.
357) I 5.
358) Georg Poulet,「인간적 시간」,『마르셀 프루스트의 문학세계』, 조종권 편저 (청록출판사, 1996), p.343.
359) I 319-320.

은 꿈이나 방금 잠에서 깨어난 순간의 현상만이 아니다. 화자는 어린 시절에 콩브레에서 오후마다 가족들과 날씨가 궂으면 가까운 메제글리즈 쪽으로, 날씨가 좋으면 시간이 더 많이 걸리는 게르망트 쪽으로 산책을 갔다. 그런데 게르망트 쪽으로 산책한 날에는 저녁 식사가 늦어져서 어린 화자에게만 배려된 가벼운 식사를 마치자마자 침실로 보내졌다. 그럴 때마다 어머니의 잘 자라는 밤 인사를 받지 못하게 될까봐 죽고 싶을 정도로(j'aurais voulu mourir) 슬픔에 잠긴다. 그러나 아침 햇살이 비치면 침대에서 뛰어나와 재빨리 뜰로 내려가서, 또 다시 저녁에 어머니와 헤어질 시간이 돌아올 것을 까맣게 잊는다.

> 내가 막 들어온 비애의 지대는 조금 전 기뻐 날뛰어 들어가던 지대와는 아주 거리가 멀었다. 흡사 놀진 하늘에서 장밋빛 지대가, 금이 그어진 듯이 초록빛 지대나 검은 지대로부터 떨어져 있는 것처럼.... 서로 인접해 있기는 하지만, 서로에게 너무도 외재적이고 상호간에 소통 방법이 없기 때문에, 한 쪽의 상태에서 내가 욕망하던 것, 두려워하던 것, 혹은 성취한 것을 다른 한 쪽의 상태에서 내가 이해하기는 고사하고 상상할 수조차 없었다.
>
> La zone de tristesse où je venais d'entrer était aussi distincte de la zone où je m'élançais avec joie, il y avait un moment encore, que dans certains ciels une bande rose, est séparée comme par une ligne d'une bande verte ou d'une bande noire. ...contigus, mais si extérieurs l'un à l'autre, si dépourvus de moyens de communication entre eux, que je ne puis plus comprendre, plus même me représenter, dans l'un, ce que j'ai désiré, ou redouté, ou accompli dans l'autre.[360]

이와 같이 프루스트는 오랜 과거사가 아니더라도 잇따라 발생하는 마음 상태의 변화에 있어서도 망각 현상에 주의하여 금을 긋듯 구분하고 서로 단절시킨다. 여기에는 베르그송이 지속의 표상으로 내세우는 상호침투성과는 반대로, 그 대립개념인 '상호외재성'이 현저하게 부각되고 있다. 사실상『잃어버린 시간을 찾아서』에는 망각과 간헐성, 특히 서두에서 잠들고 깨어나는 과정에 현저한 파편성, 그리고 계속되는 시간의 분할 및 세분 등이 시간 흐름 곳곳에 균열을 만들어내고 상호외재화시킴을 볼 수 있다.

---

360) I 183.

우리가 지나간 세월을 나날로 연이은 계속 속에 재생하는 게 아니라, 어느 아침 또는 어느 저녁의 냉기 또는 햇볕 속에 엉기어 굳은 추억 가운데 재생하므로, 외딴, 울타리 친, 요지부동한, 멈추고 잃어버린, 그 밖의 모든 것에서 먼 어느 풍경의 그림자를 받기 때문인가, 그리고 또 외부에서뿐만 아니라, 우리의 꿈과 성격의 발전에, 모르는 사이에 한 세월에서 아주 다른 생활로 우리를 이끈 단계적인 변화가 모두 없어져버렸기 때문인가? 만일 우리가 다른 해부터 미리 뺀 딴 추억을 재생한다면, 빈틈과 망각의 널따란 면 탓으로, 해발이 다른 심연 같은, 호흡하는 분위기와 주위의 색채가 비교할 수 없는 두 성질의 불가양립성 같은 것을 그 사이에서 발견한다.

Est-ce parce que nous ne revions pas nos années dans leur suite continue, jour par jour, mais dans le souvenir figé dans la fraîcheur ou l'insolation d'une matinée ou d'un soir, recevant l'ombre de tel site isolé, enclos, immobile, arrêté et perdu, loin de tout le reste, et qu'ainsi les changements gradués, non seulement au-dehors, mais dans nos rêves et notre caractère évoluant, lesquels nous ont insensiblement conduit dans la vie d'un temps à tel autre très différent, se trouvent supprimés? si nous revivons un autre souvenir prélevé sur une année différente, nous trouvons entre eux, grâce à des lancunes, à d'mmenses pans d'oubli, comme l'abîme d'une différence d'altitude, comme l'incompatibilité de deux qualités incomparables d'atmosphére respirée et de colorations ambiantes.[361]

베르그송에 의하면 순수지속은 "서로 용해되고 상호침투하며, 정확한 윤곽이 없이 서로가 서로를 외재화하려는 어떠한 성향도 없이, 수와 어떠한 비슷한 점도 갖지 않고서 질을 변화시키는 연속"이다.[362]

그러나 프루스트의 작품 곳곳에서는 존재 자체의 비약적인 교체를 언급하는 가운데서 내적 시간경험의 단절이 암시된다. "눈뜨면 이미 딴 사람이 되어" 있고,[363] "우리들 속에서 잇따라 죽어가는 숱한 자아",[364] 옛 자아와 새 자아의 교체, 상심한 자아 대신 운명이 의사처럼 준비한 대체용 자아, 또는 세포의 갱신 등과 함께 "우

361) II 397-398.
362) Henri Bergson, Essai sur les données immédiates de la conscience, *Oeuvres*, (Paris: Press Universitaires de France, 1959), pp.70, 95.
363) III 594.
364) III 897.

리는 날마다 죽고 태어나는 존재"이며,[365] 일상으로 경험하는 존재의 부분적인 죽음에 의해서 침해되는 모습으로, 마치 배후에서 그 그림자를 그려내듯 프루스트에서 지속은 음화의 구도를 취하기도 한다.[366]

베르그송이 현재적 관점에서 내적 지속을 직관하는 직접성은 끊임없이 형성 과정에 있는 운동성(mobilité) 그 자체를 대상으로 하는 반면,[367] 과거와 기억을 중심으로 하는 프루스트의 회고적 관점에는 이와 같이 곳곳에 망각의 개입으로 내적 시간 경험들 간에 서로 단절되는 상호외재적 관계로 나타난다. 베르그송에서 "정신을 정신 스스로에 의해서 직접" 보는[368] 그 직접성이 프루스트의 주된 탐구대상에는 유효하게 작용하지 않는 것이다. 프루스트의 탐구는 "전적으로 망각되어 과거 속 아주 멀리 뒤쪽에 놓여 있는 무의식적 현상들"을 의식에 드러내려는 것이어서,[369] 직관에 쉽게 파악되지 않고, 『잃어버린 시간을 찾아서』에서 만사의 추이가 그러하듯이, 지속 역시 오랜 시간의 경과 후에 사후적으로 확인된다. 그러한 확인 과정은 예를 들면 다음과 같다.

주인공은 유년기에 어머니의 잘 자라는 입맞춤을 받지 못하고 잠들어야 할까봐 고뇌와 슬픔에 잠겨 초조하게 기다리다가, 이웃 손님 스완 씨를 배웅하는 가족들의 발걸음 소리와 이어서 어머니가 2층으로 올라오려는 기척을 알리는 작은 방울종 소리를 듣곤 했다. 그리고 오랜 시간이 흐르고 그 일은 까맣게 잊혀져 버렸다. 그런 후 어느 날, 즉 마지막 권『되찾은 시간』에서의 어느 날이다. 화자는 게르망트 대공 저택에서 열리는 마티네에 초대를 받아서 대공 저택을 방문하게 되고, 이 방문길에 저택에 들어서면서부터, 우연한 감각의 자극에 의해서, 까마득히 잊고 있

---

365) "...la mort ....se consomme a notre insu, au besoin contre notre gre, chaque jour." [III: 484.]

366) "...단편적으로 서서히, 연속적으로 끊임없이 우리에게서 자아의 세부를 저며 내어, 우리 일생의 모든 지속 속으로 비집고 들어오는데, 그럼으로써 괴저에 걸린 자아 위에 새 세포가 번식해 나가는 죽음에 대한 필사적이고 일상적인 긴 저항..." (...de la longue résistance désespérée et quotidienne à la mort fragmentaire et successive telle qu'elle s'insère dans toute la durée de notre vie, détachant de nous à chaque moment des lambeaux de nous-mêmes sur la mortification desquels des cellules nouvelles multiplieront.) [II 671-672.]

367) Henri Bergson, Essai sur les données immédiates de la conscience, *Oeuvres*, (Paris: Press Universitaires de France, 1959), p.80.

368) Henri Bergson, La Pensée et le Mouvant, *Oeuvres* (Paris: Press Universitaires de France, 1959), pp.1272, 1273.

369) Marcel Proust, *Letters of Marcel Proust,* trans., ed., annot., Mina Curtiss, Adam Gopnik (New York: Helen Marx Books, Books. & Co., 2006), pp.487-488.

던 과거가 고스란히 소생하는 무의지적 기억을 연달아 경험하게 된다. 그런 후에, 그 저택 안에 있는 채로, 유년기에 듣곤 했던 방울 종소리를,[370] 그 금속성의 울림을 옛 소리 그대로 들을 수 있게 된다. 과거 속에 너무도 멀리 자리 잡고 있는 과거의 소리 그 자체를, 자신의 내면에서 긴 세월을 가로질러 아직도 그대로 똑똑히 들을 수 있게 됨으로써 그 소리가 울리기 시작한 시점부터 현재까지의 긴 시간 전체가 마치 하나의 '표면적 현재'처럼 이어지면서, 그 소리와 현재 순간 사이에 펼쳐진 온 생애에 걸친 지속이 확인된다.

> 나는 그 소리를 아직도 들었다. 바로 그 소리 자체를, 하지만 과거 속 아득히 멀리서 울리는 소리를. 따라서 그 방울 소리는 언제나 울리고 있었고, 또한 그 소리와 현재 순간 사이에는, 내가 짊어지고 다니는 줄도 몰랐던 무한히 펼쳐진 온 과거가 있었던 것이다.
>
> ...je les entendis encore, je les entendis eux-mêmes, eux situés pourtant si loin dans le passé....C'est donc que ce tintement y était toujours, et aussi, entre lui et l'instant présent, tout ce passé indéfiniment déroulé que je ne savais que je portais.[371]

유년기로부터 사라지지 않고 중단 없이 계속 들려오고 있었다는 확인은, 그 음파가 현실적으로 현재 화자의 청각을 자극하는 것은 아니지만, 내면에 소생된 청각적 이미지에 의해서, 유년기의 소리가 연장되어 '살아있는 현재' 안에 들어와 있는 것이다. 이와 같이 지속된 사실이 확인된다. 즉 기억에 의한 과거가 파편적이어서 시간의 부분들 사이에 빈틈이 생겨 서로 차단되는 한에서는 지속이라 할 수 없지만, 이제 과거의 소리가 감각적 이미지로서 현재 속으로까지 뻗고 있는 이상 지속을 부인할 수 없다. 이로부터 『잃어버린 시간을 찾아서』에서 프루스트가 다루는 시간은 한 인간의 온 생의 지속을 포괄하고 있음을 확인할 수 있다.

> 그 방울이 울렸을 때 나는 이미 존재하였고, 그리고 그때부터 그 방울 소리

370) 유년기에 한동안 저녁마다 이웃집 아저씨인 스완 씨가 방문하여, 화자는 어머니에게 취침인사의 입맞춤을 할 기회를 얻지 못할까봐 노심초사한다. 그러다가 드디어 그를 배웅하는 가족들의 발소리와 함께, 출입문을 열고 닫을 때 마다 울리는 작은 방울 종소리를 듣곤 했다.

371) III 1046-1047.

가 또다시 들리는 것으로 보아, 중단된 적이 없었던 게, 내가 생존하기를, 생각하기를, 자아를 의식하기를 잠시도 멈추지 않았던 게 틀림없으니, 그 아득한 순간은 여전히 나 자신과 단단히 연결되어 내 가운데로 깊이 내려가기만 하면, 아직도 그리로 되돌아 갈 수 있었기 때문이다.....이토록 장구한 시간의 흐름이 나를 통해 단 한 번의 중단도 없이 존속되고, 생각되고, 분비되었음을, 그 시간의 흐름은 나의 삶이자 나 자신이었음을, 그뿐만 아니라 나는 그 온 시간을 줄곧 내게 매어두어야 했음을, 그것이 나를 받쳐 주었음을, 머리가 뱅뱅 도는 이 시간의 꼭대기에 올라앉은 나임을, 시간을 옮겨놓지 않고선 몸을 움직일 수 없었음을 깨닫자, 나는 질겁과 피로를 느꼈다.

Quand elle avait tinté, j'existais déjà, et depuis, pour que j'entendisse encore ce tintement, il fallait qu'il n'y eût pas eu discontinuité, que je n'eusse pas un instant cessé d'exister, de penser, d'avoir conscience de moi, puisque cet instant ancien tenait encore à moi; que pouvais encore retourner jusqu'à lui, rien qu'en descendant plus profondément en moi....J'éprouvais un sentiment de fatigue et d'effroi à sentir que tout ce temps si long non seulement avait, sans une interruption, été vécu, pensé; sécrété par moi, qu'il était ma vie, qu'il était moi-même, mais encoreque j'avais à toute minute à le maintenir attaché à moi, qu'il me supportait, moi, juché à son sommet vertigeux, que je ne pouvais me mouvoir sans le déplacer.[372)]

살아온 "온 시간을 줄곧" 자신에게 매어두어야 했다는 점에서 볼 때, "우리의 과거는 증대하면서 자동적으로 한없이 보존되고 그 과거 전체가 어떤 순간에도 우리 위를 따르고 있다"[373)]는 베르그송의 주장과 일치하고 있다. 따라서 작품 전체는 결국 화자의 시간 경험의 지속을 그려주고 있는 것이다.

그러나 이렇게 소생된 이후에는 언제라도 다시 들을 수는 있지만, 이것은 베르그송의 지속이 언급하는 바의, 과거가 현재 속에서 서로 구분할 수 없이 상호침투하고 있는 지속은 아니다. 즉 현재 속으로 소생되지만, 다른 것들과는 그 윤곽이 분명히 구별되는 가운데, 그것이 현재였던 그 시점인 과거로부터 그 사이의 시간을

372) III 1047.

373) Henri Bergson, L'évolution créatrice, *Oeuvres* (Paris: Press Universitaires de France, 1959), p.498.

가로질러, 현재 쪽으로 연장되는 방식으로 지속되고 있다.[374]

또 한편으로는 그 긴 작품 내내, 시간을 분할하고 세분하여 고립시키고, 틀 지워 가두어 서로 소통이 단절된 형태를 통하여 프루스트에서 시간은 베르그송적 지속과는 아주 상이한 모습으로 그려지고 있다. 베르그송에 의하면 순수지속은 과거 현재 미래의 상호침투에 의해서 유기적인 흐름을 이루고 있으며, 나아가서 연대성에 의해 하나로 결합되어 있으므로 그 흐름의 순간들은 서로 불가분한 연속체를 이루는 반면,『잃어버린 시간을 찾아서』에서 시간은 분할되어 고립되고 서로 소통이 단절되고 있다.

> 그러나 나는 특히 둘 사이에, 킬로미터로 나타내는 거리 이상의 것, 양쪽을 생각하는 나의 두뇌의 두 부분 사이에 있는 거리, 단지 멀어지게 할 뿐만 아니라, 떼어놓는 동시에 또 하나의 면에 옮겨 놓는, 정신 안의 거리의 한 가지를 설치한 것이었다. 그리고 그 경계선은, 우리가 같은 날, 단 한번의 산책을 하는데, 결코 두 방향으로 간 적이 없이, 어느 날은 메제글리즈 쪽으로, 또 어느 날은 게르망트 쪽으로 가곤 한 습관이, 두 방향을 서로 멀게 떨어뜨리고, 쌍방을 서로 알 수 없게 하는, 말하자면 별개의 오후라는, 상호간의 연락없는 닫힌 항아리 속에 쌍방을 따로따로 가두어 놓았기 때문에 더욱 절대적인 것이 되었다.
>
> Mais surtout je mettais entre eux...une de ces distances dans l'esprit qui ne font pas qu'éloigner, qui séparent et mettent dans un autre plan. Et cette démarcation était rendue plus absolue encore parce que cette habitude que nous avions de n'aller jamais vers les deux côtés un même jour, dans une seule promenade,mais une fois du Côté de Méséglise, une fois du Côté de Guermantes, les enfermait pour ainsi dire loin l'un de l'autre, inconnaissables l'un à l'autre, dans les vases clos et sans communication entre eux d'après-midi différents...[375]

---

374) 이에 비하여 베르그송은 지속의 본질 자체를 "끊임없는 형성과정"에서 보며, 의식사상들의 상호침투하고 무의식적으로 함께 조직화하는 연대성 자체의 결과로 과거는 현재와 결합되는 것으로 논한다. "Or il est de l'essence même de la durée et du mouvement, tels qu'ils apparaissent à notre conscience, d'être sans cesse en voie de formation"[Henri Bergson, Essai sur les données immédiates de la conscience, *Oeuvres*, (Paris: Press Universitaires de France, 1959), p.79.] "...des faits de conscience qui se pénètrent, s'organisent insensiblement ensemble, et lient le passé au présent par l'effet de cette solidarité même."[Henri Bergson, Essai sur les données immédiates de la conscience, *Oeuvres*, (Paris: Press Universitaires de France, 1959), p.80.]

나아가서 프루스트에서 시간의 조각들은 무작위로 서로 섞여드는 것이 아니라 분할되어 다음과 같이 자신의 계열을 찾아서, 즉 간헐적으로 나타난다.

> 우리는 생활을 거의 이용하지 않고, 여름의 황혼 또는 겨울의 이른 밤 속에 평온과 기쁨이 약간 깃들여 있는 성싶은 몇몇 시간을 미완성대로 버려둔다. 그런데 이런 시간은 전혀 잃어버린 것이 아니다. 머잖아 곧 다시 새로운 기쁨의 순간이 노래할 때(이 역시 가느다란 선밖에 남기지 않고 덧없이 지나가나), 지나간 시간은 이 노래 풍부한 교향곡의 토대와 밀도를 가져다준다. 이와 같이 지나가는 시간은 그 전형적 행복중의 하나에까지 뻗어나가 이따금 밖에 나타나지 않으나 계속해서 존재한다.
>
> Nous ne profitons guère de notre vie, nous laissons inachevées dans les crépuscules d'été ou les nuits précoces d'hiver les heures où il nous avait semblé qu'eût pu pourtant être enfermé un peu de paix ou plaisir: Mais ces heures ne sont pas absolument perdues: Quand chantent à leur tour de nouveaux moments de plaisir qui passeraient de même, aussi grêles et linéaires, elles viennent leur apporter le sousbassment, la consistance d'une riche orchestration: Elles s'étendent ainsi jusqu'à un de ces bonheurs types qu'on ne retrouve que de temps à autre mais qui continuent d'être;[376]

베르그송에 의하면, 우리의 온 과거는 언제나 우리 위를 따르고 있다. 그러나 위의 인용문에서 볼 때, 프루스트의 지속은 언제나 우리 안에 존재하고 있으나 다만 이따금 밖에 나타나지 않으며, 그것도 어떤 동일한 계열의 공명하는 순간을 만나야 가능한 것이다. 프루스트의 지속이 이처럼 간헐적인 것은 그 속에 망각의 공백이 끼어들기 때문이다. 프루스트는『잃어버린 시간을 찾아서』속에서, 그리고 초판 간행 시기의 인터뷰를 통해서 이 책이 "평면 심리학에 맞서는 입체 심리학"(la psychologie dans l'espace)[377] 혹은 "시간 속에서의 심리학"(la psychologie dans le temps)[378]으로 기획된 것으로 주장하며, 그것의 정확성을 위해서 '망각'이라는 요소를 강조한다.[379] 망각을 점진적으로 가져오는 것이 시간이라면, 그 망각은 또한

375) I 135.
376) II 396.
377) III 1031.
378) III 557. Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve* (Paris: Gallimard, 1971), p.557.

시간의 관념을 크게 바꾸어버려서, “기억의 흐림에 심정의 간헐이 이어”지고, 공간 속에서와 마찬가지로, 시간 속에서도 “시각상의 오류”가 발생한다. 기억 속에 불규칙하게 끼어드는 망각의 파편성은 “시간상의 거리감”을 혼란시키고 파괴하여, “한 곳에서는 축소되었다가 다른 곳에서는 확대된다.”[380] 이와 같은 망각과 심정의 간헐성은 연대기적 시간의 질서를 파괴하고 속도나 시간 간격에 혼란을 초래하는 요인이 된다. 시간상의 망각은 공간상의 공백과 같으며 이러한 공백으로 하여 프루스트에서 시간은 거의 언제나 상호외재적으로 구별되고 파편화되고, 윤곽, 틀로 경계지워지고, 공간적 병치가 가능해진다.[381]

과거를 회상한다는 사실 자체가 지속을 의미하지만,『잃어버린 시간을 찾아서』에서 지속이 베르그송의 지속 이론에서와 달리 이렇게 상호외재적으로 나타나는 이유는 시간의 현상으로서의 망각에 더하여, 변화의 감각을 창조하기 위한 시간의 분할이나, 대상의 윤곽을 선명하게 제시하는 프루스트 특유의 명료한 표현 방법 등에 기인하고 있다. 프루스트는 명석하고 판명한 영역이 아니라 어둡고 혼연한 영역을 탐구하고 있지만[382] 외부 대상의 묘사 못지않게 치밀한 방식으로 모든 것을 선명하게 형상화하고 있다. 구분하고 분할하고 해체하여 다시 병치시키는 방법 등은 모두 이러한 명료화에 기여하고 있으며, 특히 시간상의 그러한 분할은 시점들 간의 차이에 의해서 변화의 감각을 창조함으로써 시간이라는 비가시적인 실체를 가시화하는 방법으로서는 효과적이지만, 지속을 제시하는 방법으로서는 모험적이라 할 수 있다.

베르그송에 의하면 ‘실재의 지속’은 불가분한 연속과 창조를 동시에 의미하지

---

379) III 557.

380) II 756, III 593-594.

381) ‘망각’을 베르그송의 지속 이론과 관련하면, 그것은 의식의 연속적이고 불가분적인 시간성에서 ‘공백’을 의미하며, 베르그송의 이분법으로 볼 때 공백은 의식과 대조되는 물질세계의 원리로서 단절과 분리, 독립, 소외를 야기는 것이다. 이와 같이 공백에 의해 서로 단절되어 있는 물질은 상호 외재적인 관계에 있다. [김진성,『베르그송 연구』(문학과 지성사, 1985), p.53.]

382) 프루스트는 1922년 Camille Verttard에게 보낸 한 편지에서, 사람들이 자신의 작품에서 보 았으면 하는 바에 대해서, 시간을 가리키는 망원경 같은 것, 즉 맨 눈에 보이지 않는 멀리 있는 별들을 드러내어 볼 수 있게 하는 망원경에 비유하면서, “전적으로 망각되어 과거 속 아주 멀리 뒤쪽에 놓여 있는 무의식적 현상들을 의식에 드러내려고 노력했다”고 언급하고 있다.Marcel Proust, *Letters of Marcel Proust,* trans., ed., annot., Mina Curtiss, Adam Gopnik (New York: Helen Marx Books, Books. & Co., 2006), pp. 487-488.

만,[383] 『잃어버린 시간을 찾아서』에서의 시간은 이와 같이 망각과 간헐성, 단절과 비약 등으로 특징지어진다. 베르그송이 미래를 향한 현재적 관점에서 직관하는 순수지속의 상호침투성과 불가분한 연대성은, 과거와 기억을 중심으로 하는 프루스트의 회고적 관점에서는 망각이라는 빈틈에 의해서 분할되고 상호외재적인 모습으로 형상화됨을 볼 수 있다. 베르그송은 내적 지속을 미래를 향한 현재적 관점에서 직관하여 끊임없이 형성중인 과정에 있는 운동성(mobilité) 속에서 과거 현재 미래가 상호침투하는 분할할 수 없는 연속체를 이루는 것으로 파악하는 반면, 프루스트는 순간에 해당하는 아주 짧은 시간마저 분할함으로써 전후간의 극명한 경계를 통해서 앞 순간의 사라짐과 변화를 분명하게 나타내고, 그러한 사라짐과 망각 후에 기억을 통해서 되돌아와서 확인되는 지속을 그려낸다. 이러한 과정에서 시간을 상호외재적인 단절로 나타나게 한 망각은 그러나 특정 과거를 변화로부터 면제시켜 무의지적 기억이라는 특수한 시간 경험으로 이끈다.

3) 울프에서 지속의 상호침투성

'시간'이라는 주제에서 울프의 주된 관심은 계기적으로 나타나는 순간들의 외적 성질들이 아니라 가장 중요한 생이 발생하는 눈에 보이지 않는 내적인 순간을 포착하는 일이며, 울프가 '존재'와 '비존재'로 불리는 순간들 간의 대비를 개발한 것도 이를 위해서라고 길리즈(M. A. Gillies)는 주장한다.[384] 울프의 존재의 순간들은 그 속에서 과거와 현재가 단지 공존하는 것이 아니라 그것들의 공존이 의식되는 가운데 지속의 상호침투에 의해서 삶은 공간 속에서가 아니라 시간 속에서 발생하는 것으로 묘사된다. 리쳐(H. Richter)는, 울프가 비록 의식적으로 베르그송을 추종하지는 않았지만, 그녀의 존재의 순간은 다양성 속의 통일성을 지니고서, 베르그송의 지속의 개념과 유사하게 그 안에서 시간은 질적이고 비공간적이며 실제적이고 수직적이며 언제나 현재적이라고 주장한다.[385] 문학에서의 시간이 물리적

383) Henri Bergson, L'évolution créatrice, *Oeuvres* (Paris: Press Universitaires de France, 1959), p.494.
384) Mary Ann Gillies, *Henri Bergson and British Modernism* (Montreal, Buffalo: McGill-Queen's University Press, 1996), p.109.
385) Havena Richter, *Virginia Woolf: The Inward Voyage* (Princeton University Press, 1970),

시간이 아니라는 의미에서 모든 문학 작품이 대체로 베르그송적 지속이라고 간주될 수 있지만, 특히 의식의 흐름 소설은 연대기적 시간에 맞서 내적 지속을 수용함으로써 지속은 그 변별적 요소라고 할 수 있다. 독자로 하여금 인물의 의식 내부에 위치시켜 생성중이고 유동적인 내적 실재를 직접 느낄 수 있도록 그려내고자 하는 울프의 공감적 직관의 방법은 베르그송적 지속의 흐름의 방법과 현저한 유사성을 지닌다.

> 내부를 들여다 보라....평범한 날 평범한 마음을 잠시 살펴보라. 마음은 수많은 인상들--대수롭지 않은 것, 환상적인 것, 덧없이 사라지는 것, 혹은 예리한 강철로 새긴 듯 한 것--을 받아들인다. 그것들은 온 사방으로부터 오고, 헤아릴 수 없는 원자들의 소나기로 끊임없이 쏟아진다. 그런 인상들이 쏟아져 내리면서 월요일 화요일과 같은 삶이 형성될 때...이 정신이 아무리 상궤를 이탈하거나 복잡성을 펼치더라도, 이 다양하게 변화하는, 알 수 없고 제어되지 않는 정신을, 가능한 한 이질적이거나 외적인 것은 섞지 않고서 전달하는 것이 소설가의 임무가 아니겠는가?.
>
> Look within...Examine for a moment an ordinary mind on an ordinary day. The mind receives a myriad impressions--trivial, fantastic, evanescent, or engraved with the sharpness of steel. From all sides they come, an incessant shower of innumerable atoms; and as they fall, as they shape themselves into the life of Monday or Tuesday,...Is it not the task of the novelist to convey this varying, this unknown and uncircumscribed spirit, whatever aberration or complexity it may display, with as little mixture of the alien and external as possible?...[386]

울프가 주장하는 작가의 임무, 즉 "다양하게 변화하며 알 수 없고 규정되지 않는 정신을, 그것이 아무리 상궤를 이탈하고 복합적일지라도, 되도록 이질적이고 외적인 것을 섞지 않고 전달하는 일"은 바로 질적 다양체로서의 순수 지속을 문학적으로 형상화하는 일이라고 보아도 무방할 것이다.

울프의 작품들은 시간 구성상의 여러 가지 실험들을 통하여 다양한 지속의 느

---

p.38.

386) Virginia Woolf, "Modern Fiction", *The Common Reader* (London: The Harcourt, Brace & World, Inc., 1953), p.154.

낌을 전달하고 있다. 울프의 창작활동 과정은 시간의식이라는 관점에서 어떤 방향성을 볼 수 있다. 커머(S. Kumar)는 울프의 다양한 문학적 실험들은 쉽게 달아나는 '지속감'(sense of duration)을 표현하기에 가장 적합한 매체를 발견하기 위한 노력으로 간주하고, 소설가로서의 울프의 발전을, 전통적인 시간관으로부터 점차적으로 베르그송적 지속으로의 전환 과정으로 가정하고 분석한다.[387] 그에 따르면, 지속으로서의 시간의식에 대한 각성은『야곱의 방』에서 시작된다. 즉 시계시간의 인위성과 그것이 자연의 내적 법칙에 조화되지 못함을 지적하는 면에서 지속으로서의 시간의식에 대한 각성에 이른 것으로 본다. 초기 소설『출항』과『낮과 밤』은 전통적 문체로 연대기적 시간 개념을 따르고 있다.

『댈러웨이 부인』은 외부시간상으로는 단 하루 동안에 인물들의 30년의 생애 중의 장소 및 시간들을 현재 속에 교차시킴으로써 압도적인 지속으로서의 시간을 다루고 있다. 특히 빅벤을 비롯한 시계들의 타종이라는 외부시간의 표지가 각 인물에게 환기시키는 정서를 통해서 세계 및 존재들의 관계를 내적 시간경험의 관계망으로 보여준다. 런던이라는 공간 속에서 누구에게나 울리는 동일한 외적 연대기적 시간의 타종은 인물들 각자가 현재 처한 상황에 따라서 서로 다른 시간 경험을 만들고, 그러한 현재의 시간경험은 의식 속에서 현재와 교차하는 과거로 투영되면서 지속의 상호침투성을 보여준다. 클라리서가 사랑하는 '삶, 런던, 유월의 이 순간'은 그녀에게는 평화의 시간이지만, 전쟁으로 가족을 잃은 사람들과 자신이 직접 상처 입은 트라우마를 지닌 셉티머스 등의 의식에서는 아직 종전과 평화의 시간으로 경험되지 않는다. 이와 같이 동일한 물리적 시간의 울림이 각자의 지속의 시간에서는 같은 흐름이 아님을 보여준다.

『등대로』는 전체가 3부로 구성되고 세 부분 각각이 상이한 양식의 시간으로 이루어지는 가운데 지속의 양상 역시 다양한 형태로 그려져 있다. 1부의 오후 한 나절과 3부의 오전 한 나절 사이에 2부의 10년이라는 망각의 기간을 통과함으로써 특히 3부에서는 1부와 3부, 즉 과거와 현재가 서로를 투사하는 구조를 이루고서 과거 현재 미래가 활발하게 상호침투하는 가운데 기억으로서의 지속을 잘 볼 수 있

387) Shiv Kumar, *Bergson and the Stream of Consciousness Novel* (New York University Press, 1963), pp.69, 71-86.

게 한다.

베르그송은 살아있는 의식에 직관되는 순수한 내적 지속은 무어라 정의할 수 없는, 바닥도 없고 둑도 없는, 그러나 끊임없이 흐르는 강물처럼[388] 혹은 눈 감고 들을 때의 멜로디처럼 앞서 나온 음을 뒤따르는 음 속으로 연속시키는 불가분한 연속성, 분할되지 않는 다양체로서 표현한다. 그러한 지속 가운데서 직접 직관되는 유일한 실재는 자아라고 할 수 있다. 베르그송은 자아를 물질적 혹은 사회적인 외부와 접촉하는 표층의 자아와 내면의 깊은 의식 속으로 뻗어 있는 심층 자아로 구분하고, 심연으로부터 표층으로 어떤 연속성을 지니고서 점진적으로 나아가는 상태로 설명한다. 외곽에서는, 그 요소들이 결합하여 구체와 같은 것의 표면을 이루고서 점점 팽창하여 외부 세계 속으로 사라지며, 그렇게 물질과 접하는 자아표면의 명확히 분리되는 결정과 응결 아래 자아의 심연에서는 감각 감정 등 내적 상태들이 연속적인 흐름을 이루어서, 각각 뒤따라올 상태를 알려주면서 앞선 상태를 포함하는 아주 긴밀한 유기적 조직 속에 공통된 생(vie)으로 생기를 얻기 때문에, 그것들 중 어떤 것이 어디서 끝나고 다른 것이 시작하는 지점이 어딘지를 구별할 수가 없이 서로 간에 다른 것들의 내부로 뻗어있는 것으로 설명한다.[389]

울프 역시 이러한 구분을 그려 보이는 가운데 내적 지속을 그려주고 있다. 『등대로』에서 램지 부인은 혼자서 진정한 자신이 될 때, 표면 자아 아래에서 모든 것이 캄캄하고 널리 퍼져나가며 측량할 길 없이 깊은 심연을 마주하면서 지속하는 내적 자아의 무한한 잠재력에 대하여 언급하며,[390] 릴리 브리스코는 표면 위로는 모든 기능이 얼어붙은 채로 그 아래에서는 극도로 빠른 속도로 움직이는 내적 지속의 흐름을 느낀다.(with all her faculties in a trance, frozen over superficially but moving underneath with extreme speed.)[391]

울프에서의 지속은 무엇보다도 존재의 순간으로부터 만들어진다. “그러한 순간들에서 지속되는 무언가가 만들어진다고 그녀는 생각했다.”(Of such moments, she

388) 김진성, 『베르그송 연구』 (문학과 지성사, 1985), p.122.
389) Henri Bergson, La Pensée et le Mouvant, *Oeuvres* (Paris: Press Universitaires de France, 1959), p.1397.
390) Virginia Woolf, *To the Lighthouse,* London: Harcourt, Brace & World, Inc., 1955, p.96.
391) 같은 책, p.298.

thought, the thing is made that endures.)[392] 울프는 일상의 시간을 의식의 정도에 따라서 존재와 비존재로 구분하고 있으며, 존재에 해당하는 순간을 전체성의 비젼으로 충만시키는 가운데서 경험의 지속을 형상화하고 있다. 특히 전체성과 결합되는 순간의 구성은 베르그송이 주장하는 지속의 질적 다양체적 구성과 매우 유사한 특징을 지닌다. 울프의 존재의 순간은 그 속에 지각과 기억, 사고, 감정 등과 과거, 현재, 미래를 포함시킨 소우주를 이루면서, 순간 안에서 변화를 느끼게 하고, 한 순간에 위치한 채 이미 또한 그 순간의 문턱을 넘어서고 있음을 느끼는 방식으로 과거 현재 미래가 분리되지 않는 불가분한 연속성 혹은 동시성을 드러내고 있다.

> 이제는 모든 것을 한 단계 더 끌고 나가는 것이 필요했다. 그녀는 문지방을 밟고 서서 한 순간, 그녀가 바라보고 있는 순간에조차도 사라지고 있는 장면에서 기다리다가 움직이기 시작하여 민터의 팔을 붙잡고 방을 나갔을 때 사태는 변했다. 어깨 너머로 마지막으로 바라다보면서 이것도 이미 과거라는 사실을 알아차렸다.
>
> It was necessary now to carry everything a step further. With her foot on the threshold she waited a moment longer in a scene which was vanishing even as she looked, and then, as she moved and took Minta's arm & left the room, it changed, it shaped itself differently; it had become, she knew, giving one last look at it over her shoulder, already the past.[393]

베르그송의 지속 이론에 의하면, 의식의 시간 경험에서는 과거 현재 미래가 별도로 상정되지 않은 채 현재의 의식 상태를 이루며 함께 작용한다. 울프의 순간들도 현재 순간의 감각지각 틈으로 과거의 기억이 끼어들고 미래를 염려하는 등 과거 현재 미래가 공존하고 동시에 작용한다. 예를 들어『댈러웨이 부인』에서 저녁에 있을 파티를 위해서 꽃을 사러 가는 클라리서는, 길을 걸으면서 생각하고, 과거 속의 광경들을 떠올리고 함께 지낸 많은 사람들과 그들에 대해 느꼈던 감정 등 온갖 추억들을 기억한다. 그녀의 현재 의식은 지금 여기뿐만 아니라 그 밖의 온갖 다

392) 같은 책, pp.157-158.
393) Virginia Woolf, *To the Lighthouse* (London: Harcourt, Brace & World, Inc., 1955), pp.167-168.

양한 것들의 흐름을 이루고 있다. 베르그송적 지속이라고 할 수 있는 질적 다양체의 지속이다. 또한 램지부인은 현재의 행위로는 양말의 길이를 재고 있으면서 의식 속에서는 다음날 등대로 가게 되면 보낼 물건들에 대한 생각, 릴리 브리스코와 뱅크스의 결혼에 생각, 집수리에 대한 생각 등 과거 현재 미래가 상호침투하고 있으며, 제임스에게 책을 읽어주고 있으면서도 "그들은 지금쯤은 어디 있을까" 하고 생각하는 등 미래의 일들이 섞여들고 있다. 특히 동시성을 표현하기 위해서 괄호를 고안함으로써 행위와 사고, 현재의 지각과 과거에 대한 회상 등 다양한 요소들의 동시적 발생을 나타내면서 현재 의식 속에 끊임없이 과거와 미래를 공존시키고 교차시킨다.

베르그송은 순수 지속을 음악에서 여러 성부가 결합하여 전혀 새로운 화음을 이루고, 음과 음이 융합하며 전체로서 멜로디를 이루듯이, 일체가 구분 없이 혼합되어 불가분한 연속적인 흐름으로 지각되는 것으로 언급하고 있다.『등대로』에서 의식의 흐름은 바로 그러한 지속의 흐름을 이룬다.

> ".....'그래요, 아내가 원하는 것이 무엇인데요?' 하고 도다리는 물었다." 그런데 지금쯤 그들은 어디 있을까? 부인은 힘 하나도 안들이고 읽고 생각하는 작업을 동시에 해내면서 궁금해 했다. 어부와 그의 아내의 이야기는 하나의 멜로디를 은은하게 반주하는 저음과도 같은 것이기 때문에 그러했다. 이 저음이 이따금 예기치 않은 순간에 멜로디 속으로 불현듯 들어오곤 했다.
>
> "...'Well, what does she want then?' said the Flounder." And where were they now? Mrs. Ramsay wondered, reading and thinking, quite easily, both at the same time; for the story of the Fisherman and his Wife was like the bass gently accompanying a tune, which now and then ran up unexpectedly into the melody.[394]

『등대로』의 제 3부는 9월 어느 늦은 저녁 릴리 브리스코의 귀환과 더불어 시작되어, 인물들의 의식 속으로 제 1부에서 각 인물들에게 축적된 인상들이 솟아나며 현재의 지각과 사고와 혼합되는 가운데 의식의 경험의 지속이 드러나는 장면들로

394) Virginia Woolf, *To the Lighthouse* (London: Harcourt, Brace & World, Inc., 1955), p.87.

가득하다. 제 1부의 중심인물인 램지 부인은 제 2부에서 사망하지만 제 3부에서도 거의 모든 인물들 안에 살아 있고 영향력을 행사하며, 릴리 브리스코의 현재 의식의 대부분에는 제 1부의 과거가 침투한다. 예를 들면 현재 하고 있는 회화 작업에 대한 회의적인 생각 중에, 또는 자기 작품에 대한 성찰 중에 과거의 어떤 목소리를 떠올리고 그 말을 한 사람이 찰스 탠슬리(Charles Tansley)임을 기억해내고,[395] 이어서 자신과 찰스 탠슬리와 램지부인이 함께 보낸 장면을 떠올린다. 그와 같은 과거의 회상은 현재의 그림 그리는 작업에 대한 생각과 혼합되고 그때의 순간이 마음속에서 지속되어 왔음을 깨닫는다. 그녀의 회상은 계속되어 앞 장면(시기적으로 제 1부에 해당) 이후 전시 중(제 2부 기간에 해당)에 그의 강연장을 방문한 일과 그 강연장에서, 방금 언급한 그 장면을 떠올렸다는 생각을 한다.[396] 이와 같이 그녀의 의식 속에서는 과거의 기억 속에서 더 먼 과거가 떠오르는 등 활발한 상호침투를 볼 수 있다. 또한 보트 위의 캠과 제임스의 의식에서는 램지 씨에 대한 제 1부에서의 해묵은 분노와 증오가 지속되고 이어서 현재 그가 받는 인상과 정서 및 사고와 혼합되면서, 새로운 질을 지닌 순간이 창조되는 베르그송적 지속의 형상들을 볼 수 있다. 제임스는 캠의 얼굴표정에서 램지부인을 떠올린다. 그것은 제 1부로부터 그의 의식에 짜여 들어가 지속되고 있는 기억이 현재의 지각과 상호침투하고 있는 것이다.[397] 이윽고 제임스의 의식은 아버지와 자신만이 서로를 이해한다고 생각하게 되지만, 제 1부에서부터의 오래된 증오심이 여전히 얽혀들어 있음을 느낀다.『등대로』전체의 마지막 부분에서 릴리 브리스코의 의식에는 회상과 예상의 활발한 상호침투 가운데 과거가 돌아와서 현재를 형성함으로써 그림을 완성할 수 있게 된다.

램지 부인!!!...해묵은 공포(원하고 원하면서 갖지는 못하는 것에 대한 공포)

395) 같은 책, pp.75, 292.

396) 같은 책, p.194.

397) "And what was she going to call him? her father persisted. He had a dog when he was a little boy, called Frisk. She'll give way, James thought, as he watch a look come upon her face, a look he remembered. They look down, he thought, at their knitting or something. Then suddenly they look up. There was a flash of blue, he remembered, and then somebody sitting with him laughed, surrendered, and he was very angry. It must have been his mother, he thought, sitting on a low chair, with his father standing over her." [Virginia Woolf, *To the Lighthouse* (London: Harcourt, Brace & World, Inc., 1955), pp.191-192.]

가 돌아오는 것을 느끼면서...부인은 아직도 이 고통을 가할 수 있단 말인가?...그것도 일상적인 경험의 일부가 되어버려서, 의자, 식탁과 같은 수준에 있었다. 램지부인--그것은 완전한 선의 일부였다--아주 소박하게 의자에 앉아서 ...양말을 짜고 있었고, 층계위에 부인의 그림자를 드리우고 있었다. 거기에 부인이 앉아 있었다.

'Mrs Ramsay! Mrs Ramsay!' she cried, feeling the old horror come back--to want and want and not to have. Could she inflict that still? And then, quietly, as if she refrained, that too became part of ordinary experience, was on a level with the chair, with the table. Mrs Ramsay--it was part of her perfect goodness to Lily--sat there quite simply, in the chair, flicked her needles to and fro, knitted her reddish-brown stockings, cast her shadow on the step. There she sat[398]

『올랜도』는 현재시의 지각에서 신체의 감각-운동적 반응을 묘사함에 있어서, 현재에 대한 베르그송적 인식을 볼 수 있으며,[399] 특히 작품의 끝 무렵에서 과거와 현재의 활발한 상호침투를 볼 수 있다. 36세에 이미 3백여 년을 살아서 내면에 풍요롭게 축적된 과거로 하여, 이제 어떤 것을 보아도 한 가지가 아니다.(Nothing is any longer one thing.)[400] 현대의 소지품인 핸드백을 들고서 대서리 시기의 결빙된 노파를 생각하는 등 수 세기를 넘나드는 그의 과거와 현재가 활발하게 상호침투하는 가운데 베르그송적 지속을 그려내고 있다. 『올랜도』에는 또한 프루스트의 『잃어버린 시간을 찾아서』를 환기시키는 요소들도 자주 볼 수 있다. 예를 들어 러시아 공주 사샤가 떠나버린 후 올랜도가 자신의 대저택에 고독하게 지내는 어느 날 밤, 펜을 잉크에 담그는 행위를 따라서 갑자기 그녀의 얼굴이 눈앞에 떠오르고, 이어서 책상 위에 튄 잉크 자국에 자극되어 즉시 또 다른 얼굴, 즉 시인 닉 그린의 얼굴이 떠올라서 샤사의 얼굴과 혼합된다. 이때 겹치는 이미지에 대한 울프의 설명은

398) Virginia Woolf, *To the Lighthouse* (London: Harcourt, Brace & World, Inc., 1955), p.300.

399) 『물질과 기억』에서 베르그송은 현재를 우리의 신체 상태로 보고, 감각적이고 운동적인 것으로 규정한다. "그것(현재)은 우리에 대해 작용하는 것이며, 우리를 작용하게 하는 것이다. 그것은 감각적이고 운동적인 것이다.--우리의 현재는 무엇보다도 우리 신체 상태이다"(Mais la vérité est que notre présent... il est ce qui agit sur nous et ce qui nous fait agir, il est sensoriel et il est moteur;--notre présent est avant tout l'état de notre corps.)라고 주장한다.[Henri Bergson, Matière et Mémoire, *Oeuvres* (Paris: Press Universitaires de France, 1959), p.370.]

400) Virginia Woolf, *Orlando : A Biography* (London: Harcourt Brace Jovanovich, Inc., 1956), p.305.

"환등기 슬라이드 하나가 다음 것 때문에 반만 보이듯이"와 같이 '환등기'의 이미지에서 프루스트의 작품을 연상시키는 면이 있지만, 프루스트적 요소는 항상 부분적인 공통성으로 그치고 베르그송적인 상호침투적 특징을 강하게 보인다.『되찾은 시간』의 후반부, 게르망트 대공 저택의 마티네에서 프루스트의 화자는 오랜 만에 다시 만나는 사람들 각각에 대하여 기억의 눈으로 동일 인물의 과거를 함께 바라보고 그 사이에 흘러간 시간을 느끼는 반면,『올랜도』끝 무렵 백화점 장면에서는 밀납 냄새나 향기에 의해 과거가 떠오를 때, 현재 마주치는 무관한 인물에서 또 다른 인물, 즉 올랜도의 기억 속에 있는 과거의 인물이 환영처럼 겹쳐진다. 이와 같이 인물들 간을 서로 침투시키는 점은 프루스트와 차이를 형성한다.

울프는 창작 초기부터 타인과 혹은 자연을 포함하여 다른 존재와의 공존의 문제에 대하여 관심을 보여 왔다. 그러한 관심은 허위성이나 부당성에 대한 비판으로 나타나기도 하지만,[401] 특히 소설 작품에서는 인간사회뿐만 아니라 자연적 존재를 포함하여 모든 존재가 영적, 정신적으로 조화롭게 합일하는 상태를 추구하는 방향으로 발전한다.『파도』에서는 개별 인물의 지속을 넘어서 다수의 인물들간의 집합적이고 연대적인 지속의 구현을 볼 수 있다.『파도』에서 울프는 일곱 인물들의 생을 일곱 잎으로 이루어진 한 송이의 꽃(a seven-sided flower)에 비유하며[402] 서로의 일생의 지속에 함께 짜여 들어가면서 서로를 창조하는 집단적 차원에서의 상호침투적 지속을 제시하는 가운데 전체성의 추구를 실현시키고 있다.

> 그가 다가옴에 따라 나는 나 자신이 아니라, 누군가와 뒤섞인 네빌이 된다. --누구와?--버나드와? 그렇다, 버나드다. 그리고 나는 누구인가?라고 내가 질문하는 상대는 버나드이다.
>
> As he approaches I become not myself, but Neville mixed with somebody—with whom?--with Bernard? Yes, it is Bernard, and it is to Bernard that I shall put the question, Who am I?[403]

---

401) 예를 들면,『벽 위의 점』에서 남성 중심으로 편파적으로 제시되는 일반화의 무가치성에 대한 지적 등을 들 수 있다. 사회적 문제에 대한 울프의 관심은 소설에 비하여 작가의 생각이 직접적으로 제시되는 초기 에세이들에서도 볼 수 있다.

402) Virginia Woolf, *The Waves* (London: The Hogarth Press, 1931), p.137.

403) 같은 책, p.89.

내가 뒤돌아보는 것은 한 인생이 아닌 것이다. 나는 한 사람이 아니다. 다수의 인간이다. 나는 내가 누구인지 전혀 모른다. 지니인지 스잔인지 네빌인지 로다인지 또는 루이스인지, 어떻게 해서 내 인생을 그들의 인생에서 구별할 수 있을지 모른다.

It is not one life that I look back upon; I am not one person; I am many people; I do not know who I am —Jinny, Susan, Neville, Rhoda, or Louis: or how to distinguish my life from theirs.[404]

함께 순간을 창조하고 서로를 창조하여 각자의 인생도 존재도 서로로부터 구분할 수 없을 정도로 상호침투적이고 연대적인 생, 여럿이면서 동시에 하나인 생, 이러한『파도』에서 구현되는 전체성의 모습은 베르그송이 내적 지속을 규정하는 질적 다양체의 흐름과 흡사한 모습을 하고 있다. 여기서 집단적 인생을 이루는 각각의 인생은 그 집단적 인생 전체를 나타내면서 서로에게서 서로의 인생을 분리해 낼 수 없이 베르그송이 순수지속의 표상으로 주장하는 상호침투성(pénétration), 연대성(solidarité), 내적조직화(organisation intime) 등의 특징을 모두 갖추고 있다.

베르그송에 의하면, 시간 일반은 없고 우리 각자의 지속이 있을 뿐이다. 그러나 울프는『파도』에서 이와 같이 서로의 인생이, 그리고 서로의 존재가 따로 구별될 수 없을 정도로 상호침투적이고 연대적인 생을 그려냄으로써, 구체적인 시간을 통과하며 내적으로 느끼는 지속의 시간경험마저 어느 정도 공감하고 공유하는 방식의 공존을 모색해 놓고 있다. 나아가서 친구 퍼시벌의 죽음에 대하여, “그는 이집트에서 죽었고, 그리스에서 죽었다. 모든 죽음은 하나의 죽음이다”(He died in Egypt; he died in Greece; all deaths are one death)라는 루이스의 생각을 통해서,[405] 한 존재의 의미가 단지 여섯 혹은 일곱 인생에게만 상관되는 것이 아니라 온 인류로 확장됨을 볼 수 있다. 그리고 이와 같이 서로를 창조하면서 상호침투적으로 공존하는 범위를 전 세계, 온 인류의 차원으로 확장시키는 모색은, 세계를 하나의 예술작품으로 간주하는 울프의 전체성이라는 지향성의 진정한 의미라고 할 수 있을 것이다. 마지막 작품『막간』에서는 개인의 자아를 비운 ‘우리’로서의 보편적인 시간성을 통해서 개인의 지속을 넘어서 공동체의 지속을 그려내고 있다.『막간』을

404) 같은 책, p.302.
405) 같은 책, p.184.

구상하면서 울프는 일기에 “나”(I)를 벗어나서 “우리”(we)로 대체하기로 기록하고 있다.

> “나”는 버리고 “우리”로 대신할 것. 끝에 가서 ‘우리’를 주문처럼 불러본다면? ‘우리’...서로 다른 많은 것들의 구성체 ...모든 인생, 모든 예술, 모든 부랑자들. 기분 내키는 대로 떠돌아다니는, 그러면서도 하나로 통합된 전체.
>
> “I” rejected: “We” substituted: to whom at the end there shall be an invocation? “We”... the composed of many different things ... we all life, all art, all waifs and strays —a rambling capricious but somehow unified whole.[406]

서로 다른 많은 것들로서의 ‘우리’, 그러나 ‘하나의 통일된 전체’로서의 ‘우리’의 채택과 더불어, 이 소설에서 전체성의 추구는 소의 울음, 빗방울, 나무, 해마다 찾아오는 제비 등 동식물과, 나아가서 인공품 등의 사물들까지 아우른다. 이 작품은 집단적 공동체적 과거인 역사를 예술의 형식으로, 마을사람들과 유랑자들과 자연이 이루는 ‘막간’으로서의 현재와 교차시키고, 현재인물들의 대화를 통해서 과거와 현재를 상호침투시킨다. 그리고 오늘의 인물들은 자신으로서 선조를 나타내며, 선사시대까지 포함하여 온 영국사를 1939년 유월 어느 날 오후 3시 반, 포인츠 홀이라는 특정한 현재 속으로 응축시키는 가운데, 집단적 공동체적 지속을 제시하고 있다. 베르그송에 의하면 의식사상들의 지속은, 상호침투하면서 무의식적으로 함께 조직화하는 연대성 자체의 결과로 인해 과거를 현재와 결합시킨다.[407] 『막간』은 현재의 마을사람들이 자신으로서 선조를 나타내는 연대성에 의해서 역사적 과거와 현재가 결합되고 있다는 점에서, 베르그송적 의미의 지속이 역사적 공동체 속으로 옮겨지는 것으로 볼 수 있다.

이상과 같이 울프의 작품에서 시간 경험의 지속은 베르그송적인 상호침투성을 특징으로 하면서 후기에는 개인의 지속을 넘어서 공동체적 지속의 시간경험으로 발전됨을 볼 수 있다. 이러한 방식으로 전체의식과 결합된 울프의 존재의 순간은

406) 1938년 4월 26일 일기. Virginia Woolf, *A Writer's Diary,* ed. Leonard Woolf (London: Harcourt Brace & Company, 1973), p.279.

407) Henri Bergson, Essai sur les donnrées immédiates de la conscience, *Oeuvres*, (Paris: Press Universitaires de France, 1959), p.80.

흔히 개인의 순간을 넘어서 다른 존재나 대상과 일체가 되는 순간들을 창조하며, 점차 개인의 지속을 넘어서 공동체로서의 지속의 창조로 나아감에서, 베르그송의 철학의 진화와 평행되는 전개 방향을 볼 수 있다.

4) 프루스트와 울프에서의 지속 비교

베르그송의 지속이론의 기본 개념들을 살펴본 데 이어서 두 작가의 작품에 나타나는 내적 시간경험을 각각 상호외재성과 상호침투성이라는 한 쌍의 베르그송적 개념을 통해서 살펴보았다.『의식에 직접적으로 주어진 것들에 관한 시론』에서 지속에 대한 베르그송의 이론은 개인의 현재적 지속을 대상으로 하고 있다. 베르그송의 지속이론의 개인과 현재라는 이 두 가지 기본 사항은 프루스트와 울프에서 각각 한 가지씩 나누어져 나타난다. 프루스트 역시 개인의 내적 시간경험을 중심으로 하지만 현재가 아니라 과거를 토대로 하며, 울프는 베르그송과 마찬가지로 생성중인 현재를 중심으로 하지만『파도』를 계기로 집단적 공동체적 지속의 형태로 발전시킨다.

겉보기에 같은 어휘들로 시작되는 다음의 두 인용문은 이들 두 작가가 내적 경험을 다루는 관점을 매우 적절하게 대비시켜 보여준다.

> 나는 한 사람이 아니라 한 무리의 인간의 행렬이었고, 거기에는 정열가들, 냉담한 인간들, 질투하는 자들이 있었고—또 그 질투하는 자들 중 한 명도 같은 여자에 대해서 질투하는 것이 아니었다.
>
> Je n'étais pas un seul homme, mais le défilé d'une armée composite où il y avait des passionnés, des differents, des jaloux — des jaloux dont pas un n'était jaloux de la même femme.[408)]

> 나는 한 사람이 아니다. 다수의 인간이다. 나는 내가 누구인지 전혀 모른다. 지니인지 스잔인지 네빌인지 로다인지 또는 루이스인지, 어떻게 해서 내 인생을 그들의 인생에서 구별할 수 있을지 모른다.

408) III 489.

> it is not one life that I look back upon; I am not one person; I am many people; I do not know who I am —Jinny, Susan, Neiville, Rhoda, or Louis: or how to distinguish my life from theirs.[409]

생의 후반기에는 프루스트의 인물 마르셀도, 울프의『파도』에 나오는 인물 버나드도 자기 존재 안에서 다수인의 존재를 느낀다. 그러나 프루스트의 화자는 개인의 존재를 시간에 따라서 다른 자아들로 분열하는 다수로서 느끼는 반면, 울프의 인물들에서는 서로를 자극하고 서로의 인생을 창조해가는 상호침투적이고 연대적인 관계 속의 존재들로서, 분열과는 반대로 오히려 인생의 시간을 따라서 서로 통합되어간 다수를 볼 수 있게 한다. 이와 같이 울프는 공존하는 인물들 간의 현재 상태나 동시적인 관계 속에서 지속을 드러내는 반면, 프루스트는 개인의 시기마다, 그리고 한 시기의 계기마다 다른 국면을 통해서 차례차례 달리 나타나는 다양한 변모 양상과 다양한 개성을 제시하는 가운데 시간의 지속을 나타낸다. 프루스트가 주목하는 바는 개체의 변화와 그에 따른 다양성, 그리고 그와 같은 차이와 변화의 양상을 통해서 드러나고, 시간을 통해서 점진적으로 개화하거나 변모되는 국면들이다.

지속이라는 말의 일반적인 의미는 '계기'(succession)를 통해서 자기동일성을 유지하는 것이지만, 베르그송 철학의 핵심 개념으로서의 '지속'은 개념이나 분석을 가하지 않은 의식의 직접적 계기, 즉 개인의 내면에서 의식의 요소들이 서로의 속으로 침투하면서 서로로부터 분리해 낼 수 없이 융합되는 끊임없는 과정으로서의 의식의 시간성을 의미한다. 베르그송에 의하면 '실재의 지속'은 불가분의 연속과 창조를 동시에 의미하지만,[410] 프루스트의 세계는 '지속'의 두 측면 가운데 변화의 측면이 강하게 부각되면서 그것을 지지해주는 분할과 윤곽 등에 의하여 상호외재성이 현저하다. 그러나 프루스트는 베르그송이나 울프와 달리, 현재가 아니라 과거와 기억을 대상으로 '망각' 현상을 개입시킴으로써 베르그송이 강조하는 순수지속과는 다른 영역, 즉 무의지적 기억을 통해서 아주 짧은 순간이지만 '순수시간'의 경험으로 이끈다.

울프가 보는 생은 "의식의 처음부터 끝까지" 우리를 에워싸고 있는 반투명 원광

409) Virginia Woolf, *The Waves*, (London: The Hogarth Press, 1931), p.302.
410) Henri Bergson, L'évolution créatrice, *Oeuvres* (Paris: Press Universitaires de France, 1959), p.494.

으로서[411] 분리되지 않는 지속을 이루고 현재적 순간에서 지속이 생겨나는 반면, 프루스트는 순간에 해당하는 아주 짧은 시간마저 분할함으로써 전후간의 극명한 경계를 통해서 앞 순간의 사라짐과 변화를 분명히 한다. 프루스트는 그리하여 사라짐과 망각 후에 기억을 통해서 되돌아와서 확인되는 지속, 시간의 흐름을 통해서 밝혀지는 지속을 그려낸다. 이러한 과정에서 시간을 상호외재적인 단절로 나타나게 한 망각은 또한 특정 과거를 변화로부터 면제시켜 무의지적 기억이라는 특수한 시간 경험하게 한다. 한편 울프는 비록 베르그송을 의식적으로 추종하지는 않았을지라도, 울프의 작품에서 다양성 속의 통일성을 지닌 '존재의 순간'에 의식이 경험하는 시간 현상은 과거와 현재와 미래가 상호침투하는 베르그송의 '지속'(la durée)의 개념으로 이해될 수 있다. 나아가서 울프의 후기 작품들에서는 베르그송적인 개인 차원의 지속이 집단적이고 인류 공동체적 시간의식 속으로 옮겨짐을 볼 수 있다.

프루스트의『잃어버린 시간을 찾아서』는 베르그송 철학의 많은 요소들을 환기시키지만 다른 방향으로 나아가는 반면, 울프의 문학에서 볼 수 있는 직관 방식 및 이항대립적인 구도는 베르그송 철학의 직관 방식이나 이원론적 구도를 연상시킨다. 울프의 이러한 특징은 베르그송 철학에서 지속이라는 흐름과 울프를 비롯한 동류의 작가들이 그려내는 의식의 흐름 간의 긴밀한 상관성뿐만 아니라, 울프의 창조적 지성의 근원에서 베르그송의 철학과 유사하게 작용하는 지향성을 느끼게 한다.

IV-2. 과거와 기억

1) 과거와 현재의 관계

베르그송이 참된 의미의 시간으로 주장하는 순수지속은 개인의 내면에서 의식의 요소들이 서로의 속으로 침투하면서 서로로부터 분리해 낼 수 없이 융합되는 끊임없는 과정으로서 개인의 현재 상태 그대로 내적 직관에 의해서만 파악되는 끊임없는 흐름을 말한다. 베르그송의 지속의 이론은 그와 같이 현재 안에서 직관되

411) Virginia Woolf, "Modern Fiction", *The Common Reader* (London: The Harcourt, Brace & World, Inc. 1953), p.154.

는 시간이다. 베르그송에 의하면, 현재는 무엇보다도 신체와 관계되며, 감각적이고 운동적인 것으로 주장된다.

> 우리의 현재는 우리에 대해 작용하는 것이며 우리를 작용하게 하는 것이다. 그것은 감각적이고 운동적이다.--우리의 현재는 무엇보다도 우리 신체의 상태다.
>
> Mais la vérité est que notre présent ... il est ce qui agit sur nous et ce qui nous fait agir, il est sensoriel et il est moteur;--notre présent est avant tout l'état de notre corps.[412)]

울프에서 존재의 순간을 통한 시간경험도 현재를 중심으로 이루어진다. 특히 현재시는 감각을 통해서 직접 인식되며, 즉각적인 신체적 반응을 수반하는 것을 볼 수 있다. 현재란, 관념적으로는 흐르는 시간 속에서 과거와 미래를 가르는 불가분적인 경계라고 할 수 있지만 실제에서 구체적인 경험으로서의 시간에서는 지속의 두께 혹은 폭을 지닌다. 울프는『올랜도』에서 멀리 과거로 여행하던 올랜도의 의식이 시계의 타종에 의하여 갑자기 현재시로 소환될 때 즉각적인 감각 운동적 반응과 함께 순수 현재라고 할 수 있을 특별한 시간경험을 묘사하고 있다. 즉 화약이 폭발한 듯 주위가 아주 밝아지고 눈에 현미경을 장착한 듯이 사물들이 아주 선명하게 보이고, 소리들도 한층 증폭된 듯 예리하게 포착된다.[413)]『물질과 기억』에서 베르그송은 "아주 순수한 현재 속에 사는 것"을 하등동물의 고유한 특징으로 언급하기도 한다.[414)] 이 때 베르그송이 의미하는 것은 자극에 대해 즉각적인 행동으로 응답하는 극단적인 '행동가' 적 특징에 관련되고 있다. 울프가『올랜도』에서 그려내는, 현재에 아주 갇힌 상태의, 순수현재라고 할 수 있을 상태에 대한 묘사에서도 어떤 동물의 속성, 그러나 행동이 아니라 지각능력에 있어서, 아주 특수하게 뛰어난 감각능력을 지닌 어떤 동물의 지각을 연상시키는 면이 있다. 그러나 그와 같이 현재라는 시간에 갇힌 상태의 아주 고조된 긴장과 강박감은 그 상태로 오래 머무를 수 없게 한다. 그와 같은 팽팽한 긴장상태는 좌우에서 각각 비호해주는 과거와 미래의

412) Henri Bergson, Matière et Mémoire, *Oeuvres* (Paris: Press Universitaires de France, 1959), p.370.
413) Henri Bergson, Matière et Mémoire, *Oeuvres* (Paris: Press Universitaires de France, 1959), pp.320-321.
414) Henri Bergson, Matière et Mémoire, *Oeuvres* (Paris: Press Universitaires de France, 1959), p. 294.

필요성을 알려준다. 그러한 반면 현재 속에서 동시에 과거임을 느끼고 미래로 짜여 들어감을 느끼게 하는 존재의 순간은 과거와 현재와 미래까지 포괄하여 수렴시키는 상호침투적인 지속으로서, 폭과 깊이를 지닌 존재의 소우주라고 할 수 있다.

한편『잃어버린 시간을 찾아서』에서 화자의 절대적인 현재는 회상작용을 통해서 과거를 드러내는 것 외에는, 현재라는 시간의 특권인 생성적인 의미를 지니고 있지 않다. 그것은 마치 과거를 불러내어 배치하는 백지화면과도 같다. 프루스트에서는 과거 속의 현재도 현재시에 대한 직접적 지각이 아니라, 동일 인물의 두 시점 간의 차이와 변화의 감각을 통해서 시간이 흘러갔음을 환기시킨다.[415] 이 경우 역시 감각 즉 시각을 통해서 이루어지지만 여기서 감각은 매개적이다. 특히 프루스트는 시각을 지성과 상관적인 고등감각으로 간주한다. 프루스트에서 이러한 시간 경과의 인식은 동일한 대상인물에 대한 과거의 기억이 없이는 불가능하다. 그뿐만 아니라『잃어버린 시간을 찾아서』에서는 생의 토대 자체가 먼 과거 속에 있고, 사물의 정수도 자아와의 관계가 이미 형성된 바 있는 과거 속에 있음을 분명히 나타내고 있다. 이와 같이 시간 인식의 초점을 프루스트는 과거에 두고 울프는 현재에 두고 있다. 앞서 살펴본 바 있듯이, 울프는 과거를 떠올리는 일의 의미를 과거 그 자체에 두기보다는 현재를 위한 것에 두고 과거를 현재적 관점에서 수용하는 반면, 프루스트는 시간에 관련되는 강한 파토스, 시간의 흐름이 특히 소중한 것에 대한 정감이나 인상을 변질시킬 것에 대한 비애의 정서를 명확히 볼 수 있다.

> 정신이 남긴 그런 이미지들이 정신에 의해서 얼마나 쉽사리 지워지는가를 나는 너무나 잘 알고 있다. 정신은 옛 이미지들을 새로운 이미지들로 대체해 나가고, 이 새로운 이미지들은 더 이상 똑같은 소생 능력은 없다. 그러므로 할머니가 내 생일선물로 주기위해 두고 간 책꾸러미에서 어느 날 밤 어머니가 꺼낸『프랑수아 르 상피』를 아직 내가 가지고 있다 해도 , 나는 결코 그것을 보지 않을 것이다. 거기에 오늘날의 나의 인상이 조금씩 서서히 삽

415) 프루스트는 자연을 포함하여 현실 세계에서의 변화는 아주 느려서 그 상이한 상태 각각을 연속적으로 확인할 수는 있어도 "변화의 감각 자체"(la sensation même du changement)는 우리로부터 이탈하는 것으로 언급한다.[I 85] 또한 '시간'을 '예술가'에 비유할 때도 마찬가지로 우리 인간이 알아차리지 못할 정도로 아주 느리게 작업하는 것으로 언급한다.[III 936] 그러한 반면 소설가는 "한 시간 동안 모든 가능한 행복과 불행을 우리 마음 속에서 폭발시키는" 것으로 언급하며,[I 85] 이러한 주장과 마찬가지로 작가로서 프루스트 자신도 동일한 인물의 서로 다른 시점의 모습들을 대비시킴으로써 '변화의 감각 자체'를 창조하고 있다.

입되어 가는 걸 보기가 너무나 겁나고, 또 콩브레의 작은 방에서 그 표제를 판독한 어린이를 다시 한 번 불러내 달라고 그 책에 청할 때, 그 어린이가 이미 그 책의 음성을 못 알아듣고, 불러도 대답 없이 영원히 망각 속에 묻혀버리고 말 정도로, 그처럼 그 책이 현재의 것이 되고 마는 꼴을 보기가, 너무나 겁날 테니까.

Je sais trop combien ces images laissées par l'esprit sont aisément effacées par l'esprit. Aux anciennes il en substitue de nouvelles qui n'ont plus le même pouvoir e" résurrection. Et si j'avais encore le François le Champi que maman sortit un soir du paquet de livres que ma grand'mère devait me donner pour ma ẗte, je ne le regarderais jamais; j'aurais trop peur d'y insérer peu à peu mes impressions d'aujourd'hui, de le voir devenir à ce point une chose du présent que, quqnd je lui demanderais de susciter une fois encore l'enfant qui déchiffrq son titre dans la petite chambre de Combray, l'enfant, ne reconnaissant pas son accent, ne répondît plus à son appel et restât pour toujours enterré dans l'oubli.[416]

한편 .베르그송의 논의가 생성중이고 진행 중인 현재에 초점을 두고 있음은 분명하지만, 또한 현재를 특징짓는 신체는 습관이 조직한 감각-운동 체계 전체에 의해 구성된 신체의 기억을 사용하며, 그 토대가 되는 것은 우리의 지속의 매순간에 발생하는 사건들 및 이미지들, 즉 과거의 기억이다. 이와 같이 우리의 현재는 과거에 의해서 지탱된다. 베르그송에 의하면, 의식의 경험의 구체적인 내용으로서 '현재'라고 하는 것의 대부분은 '즉각 과거'(le passe immediat) 속에 놓여 있는 것이며, 모든 지각은 이미 기억이다. 정확히 구분하자면 현재는 "존재하는 것"(ce qui est)이기보다는 "이루어지고 있는 것"(ce qui se fait), 즉 생성이며, 과거는 존재하기를 그친 것이 아니라 다만 활동하기를 혹은 유익하기를 그쳤을 뿐이다.[417] 우리가 실제로 지각하는 것은 과거뿐이며, 현재 그 자체는 단지 과거의 가장 수축된 수준이다.[418] "순수한 현재란 미래를 잠식하는 과거의 포착 불가능한 전진"(l'insaisissable progres du passe rongeant l'avenir)이며,[419] 우리의 생은 우리의 과거의 모든 경험의

416) III 887-888.
417) Henri Bergson, Matière et Mémoire Oeuvres (Paris: Press Universitaires de France, 1959), p.291.
418) Gilles Deleuze, Bergsonisme (Presses Universitaires de France, 1968), p.72.
419) Henri Bergson, Matière et Mémoire, *Oeuvres* (Paris: Press Universitaires de France, 1959), p.291.

등가물이다.[420] 베르그송에 의하면 "우리는 아무것도 망각하지 않으며, 의식이 눈뜬 이래로 우리가 느끼고 지각하고 욕구한 모든 것이" 우리의 내부에 보존되어 있다.[421] 과거는 자동적으로 한없이 보존되고 증대하면서 그 과거 전체가 어떤 순간에도 우리를 따르는 것으로 주장된다.[422]

이와 같이 현재에 초점을 두는 울프도 현재에만 갇힌 상태의 순수 현재의 경험은 그 상태로 오래 견딜 수 없는 것으로 묘사하며, 베르그송도 현재가 사실은 과거로 차 있고, 현재의 지각작용은 사실상 기억의 역할로 채워지는 것으로 설명한다.[423] 현재의 의식, 나아가서 인간의 존재를 채우고 지탱하는 것은 현재 자체가 아니라 과거인 것이다. 이렇게 볼 때 존재론적 의미에서 과거가 현재보다 훨씬 중요한 것으로 인정되며, 베르그송의 철학적 논의에서 드러나는 과거의 존재론적 중요성은, 과거를 토대로 삼고 기억작용에 비중을 두는 프루스트의 문학적 형상화를 통해서 활짝 꽃피워졌다고 볼 수 있을 것이다.

베르그송도 프루스트도 즉자적 과거의 존재를 인정하지만 과거에 대한 프루스트의 관심은 여기서 한 걸음 더 나아간다. 프루스트는 즉자적 과거가 살아남아 있다고 해도 망각 상태에서는 그 내용뿐만 아니라 그런 것이 있는지 있었는지 전혀 우리에게 무의미해진다는 사실을 지적하고, "그 자체로서 살아남은 과거를 어떻

---

420) Henri Bergson, L'évolution créatrice, *Oeuvres* (Paris: Press Universitaires de France, 1959), p.498.

421) Henri Bergson, L'energie spirituelle, *Oeuvres* (Paris: Press Universitaires de France, 1959), p.886.

422) Henri Bergson, "L'évolution créatrice", *Oeuvres* (Paris: Press Universitaires de France, 1959), p.498.

423) "어떤 것도 현재보다 덜한 것은 없다. 우리가 현재를 존재해야 하는 것으로 생각할 때 이미 그것은 존재하지 않는다. 그리고 우리가 현재를 존재하는 것으로 생각할 때 그것은 이미 지나가버렸다. 이와는 반대로 현재를 의식에 의해서 현실적으로 경험된 구체적인 것으로 간주한다면 그 현재의 대부분은 직접적인 과거 속에 있다.... 지각은 그것이 아무리 순간적일지언정 재기억된 무수한 요소들에 놓여있는데, 사실은 모든 지각이 이미 기억이다. 실제로 우리는 과거만을 지각하며 순수한 현재란 미래를 잠식하는 과거의 파악할 수 없는 전진이다." (Rien n'est moins que le moment présent, si vous entendez par là cette limite indivisible qui sépare le passé de l'avenir. Lorsque nous pensons ce présent comme devant être, il n'est pas encore; et quand nous le pensons comme existant, il est déjà passé. Que si, au contraire, vous considérez le présent concret et réellement vécu par la conscience, on peut dire que ce présent consiste en grande partie dans le passé immédiat...Votre perception, si instantanée soit-elle, consiste donc en une incalculable multitude d'éléments remémorés, et, à vrai dire, toute perception est déjà mémoire. Nous ne percevons, pratiquement, que le passé, le présent pur étant l'insaisissable progrès du passé rongeant l'avenir. [Henri Bergson, Matière et Mémoire, *Oeuvres* (Paris: Press Universitaires de France, 1959), p.291.]

게 우리에 대해서 보존하는가” 를 문제삼으며, 무의지적 기억이 이 문제에 대한 해답을 준다.[424]

2) 기억에 대한 비교

베르그송에 의하면 의식의 본질은 기억으로서, 현재의 지각 자체는 반드시 기억과 혼합된다. 기억 속에서만 자아는 연속적이고 의식의 흐르는 강이 될 수 있으며, 내적 지속은 “과거를 현재 속에 연장시키는 기억의 연속적인 삶”(la vie continue d'une mémoire)이다.[425] 이러한 기억의 문제는 프루스트와 울프의 중기 작품들에서 중요한 내용을 이루고 있다.

프루스트에서 시간은 디온이 주장하듯이, 망각을 포함하는 기억현상들에 긴밀히 연결되지 않고는 타당한 언급이 불가능하며, 프루스트는 의지적 기억과 무의지적 기억을 구분하고, 특히 무의지적 기억을 자신의 작품 속에서 뿐만 아니라, 작가가 다루어야 할 중요한 소재로서 주장한다.

울프가 시간 및 기억이라는 주제들을 작품에서 본격적으로 다루기 시작한 시점은 프루스트의 작품을 읽기 시작한 직후라는 사실에 근거하여, 그와 같은 주제의 도입이 프루스트의 영향인 것으로 비평가들에 의해서 인정되고 있다. 『제이콥의 방』은 주인공을 추모하는 분위기에서 애도의 그림자가 짙게 보이면서도 기억이나 과거로서 그려지는 것이 아닌 반면, 프루스트의 작품을 읽기 시작한 후에 집필한 『댈러웨이 부인』과 『등대로』, 그리고 『올랜도』는 작품의 상당부분에서 기억을 내용으로 한다.

베르그송과 프루스트는 기억을 각자의 관점에 따라서 분류하고 있고, 울프는 기억현상의 일반적 특징에 대하여 언급하는 일이 있지만, 베르그송이나 프루스트에서와 같은 분류의 이론은 제시하지 않는다. 그러므로 베르그송과 프루스트의 분류를 참고하여 프루스트와 울프의 작품에 나타나는 기억현상들을 서로 비교하면서 그 특징들을 통해서 두 작가의 시간의식의 비교라는 전체적인 주제로 논의를

424) Gilles Deleuze, 『프루스트와 기호들』, 서동욱, 이충민 역 (민음사, 1997), pp.97-98.
425) Henri Bergson, La Pensée et le Mouvant, *Oeuvres* (Paris: Press Universitaires de France, 1959), p.1411.

접근시켜 갈 것이다.

(1) 베르그송의 기억 분류

베르그송의 시간 이론, 의식 경험의 지속은 기억의 작용이 없이는 불가능하다. 기억이 현재의 의식에 침투하지 않고서는 의식존재의 연속성은 불가능하기 때문이다. 베르그송에 의하면, 우리의 현재는 우리에게 작용하고 우리로 하여금 작용하게 하는 것, 감각적이고 운동적인 것이다.[426] 그리고 우리의 과거는 더 이상 존재하지 않는 것이 아니라, 더 이상 작용하지는 않는 것이다.[427] 그러나 과거는 현재의 감각에서 활력을 빌어서 현재 감각 속으로 끼어들면 작용하게 되고, 이렇게 되는 순간 회상은 사실상 지각이 된다.[428] 지각에 있어서 의식의 역할은 기억의 연속적인 실에 의해서, 순간적인 비젼의 연속적 연쇄를 묶는데 국한되고, 의식이 외적 지각 속에서 하는 반응의 선택은 명백히 과거의 경험을 본받아 행해진다.[429] 그 반응은 유사한 상황이 남겨놓았을 가능성이 있는 기억에 호소하지 않고는 불가능하다.[430] 지각과 기억이라는 두 활동은 이렇게 항상 상호침투하며 삼투현상에 의해서 그들의 본질 가운데 어떤 것을 항상 교환하며, 정신은 지각 속에서 이미 기억이다.[431] 그것은 미래를 위한 과거와 현재의 종합이다.[432]

『물질과 기억』(*Matière et Mémoire*)에서 베르그송은 우리의 과거가 보존되는 형태를 신체와 정신의 본성에 따라서 운동기제와 독립적인 기억이라는 두 형태로 제시하고, 기억을 습관기억 (la mémoire habitude 또는 souvenir-habitude) 혹은 신체기억과, 이미지 기억(la mémoire spontanée 또는 image-souvenir)으로 나눈다.[433] 습관기억은 반복에 의해 의지적으로 습득된다는 의미에서 '습득된 기억'(souvenir appris, souvenir acquis) 또는 '의지적 기억'(la mémoire volontaire)이라고도 불리며,

---

426) Henri Bergson, Matière et Mémoire, *Oeuvres* (Paris: Press Universitaires de France, 1959), p.370.
427) 같은 책, p.216.
428) 같은 책, p.370.
429) 같은 책, p.212.
430) 같은 책, p. 213.
431) 같은 책, p.214.
432) 같은 책, p.354.
433) 같은 책, pp.225-235.

이미지 기억은 잠재되어 있는 과거 전체에 해당하는 순수 기억이 저절로 이미지의 형태로 떠오른다는 의미에서 '자발적 기억'(la mémoire spontanée, le souvenir spontané)이라고도 불린다.[434] 베르그송은 이러한 두 종류의 기억의 예시로서 학과의 암기와 독서를 대비시켜 설명한다. 습관기억은 학과의 암기와 같이 반복에 의해서 점차 완성에 이르는 반면, 이미지 기억은 독서의 기억과 같이 반복되어도 매번 새롭고 고유한 개성을 지니는 것으로 각각의 사실과 동작에 그 위치와 날짜를 남겨놓는 일회성을 지닌다. 습관 기억은 항상 행위를 향하고, 과거로부터 지적으로 조정된 운동, 과거의 축적된 노력을 재현하는 운동에 관계되며,[435] 현재의 상황에 적응하기에 유용한 기억들만 추상하여 지성과 의지의 작용에 의하여 기계적으로 반복함으로써 습득되는 것, 즉 습관에 가까운 것이다.

저절로 떠오르는 이미지 기억은 습관적 성격이나 유용성과는 전혀 무관하고, 지속의 매순간이 고유한 것으로 반복될 수 없는 결정적인 지평구조를 형성하고 있으므로 개인의 참된 과거사의 기록이 되는 '참된' 기억(la mémoire vraie)이다.[436] 지적으로 조직해낸 기제 전체와도 같은 습관 기억을 기억이라 할 수 있는 것 또한 그 사건들에 날짜를 부여하여 일회적인 것으로 기록하는 자발적 기억에 호소하기 때문이며, 이러한 점에서 두 기억 가운데 자발적 기억 쪽은 "우수한 기억"(la mémoire par excellence)이라고도 불린다.[437] 이 기억은 "출발부터 완전하여, 시간은 그것의 이미지를 손상시키지 않고는 아무것도 보탤 수 없는" 것이다.[438] 그러나 평소에 우리의 관심은 환경에 적응하기 위한 유용성을 좇아서 습관적 기억에 집중하게 됨으로써, 자발적 기억은 그 뒤쪽으로 자취를 감춘다.[439] 그러다가 현재의 절박한 행위에 무관심해지는 순간에 혹은 잠을 잘 때, 그것의 출구를 막고 있던 장애물이 제거되면서 그 기억이 활동을 시작하지만, 그것은 의지적 기억의 극미한 움직임에도 사라져버린다. 그러나 베르그송은 이론적으로는 이와 같이 분류하면서도 아주 극단적인 행동가와 몽상가의 경우를 예외로 하고, 실제로는 현재의 유용성을 위해서 두 가지의 기억 활동 간에 보완적으로 서로 협동이 이루어지는 것으

434) 같은 책, pp.228, 233.
435) 같은 책, p.228.
436) 같은 책, p.292.
437) 같은 책, p.229.
438) 같은 책, p.229.
439) 같은 책, p.233.

로 주장한다.[440] 베르그송에 의하면 기억의 주된 활동은 과거의 경험을 현재 속으로 응축시켜 미래를 향한 삶의 전진에 대비하고 유용한 선택을 하는 데 있다.

베르그송은 이와 같은 기억의 분류를 통해서 신체와 정신의 상호작용 관계를 밝히는 동시에, 각각 과거와 현재에 해당하는 기억과 지각 간의 상관성을 나타내고자 하는 것이다. 우리의 과거 전체는 보존되어 우리를 따르지만 그 자체로서는 현재의 지각에 대해서 무력하고 비활동적이다. 그와 같이 잠재되어 있는 순수한 기억은 이미지 기억의 형태로 구체화됨으로써 운동적 도식을 통해서 현재 속에 삽입되어 다시 지각으로 현실화되는 것이다.

(2) 프루스트의 기억 분류와 무의지적 기억

디온이 주장하듯이, 프루스트에서 시간은 망각을 포함하는 기억현상들에 긴밀히 연결되지 않고는 타당한 언급이 불가능하다. 『잃어버린 시간을 찾아서』는 화자-주인공의 회고적 전망으로 이루어지며 존재의 토대를 과거에 두고 있다는 사실에서 기억의 역할은 매우 중요하다. 특히 기억은 프루스트에 와서 처음으로 다른 사물을 설명하는 역할을 벗어나, 그 자체가 묘사되고 해명되는 대상으로 전환된 것으로 인정되고 있다.[441]

베르그송에 의하면, 우리가 분석에 의해서가아니라 직관에 의해 내적으로 인식할 수 있는 최소한의 유일한 실재는 바로 시간을 통과하는 우리의 인격, 지속하는 자아이다.[442] 그리고 이러한 자아의 지속을 보장하는 것은 기억의 구조이며, 기억은 자아의 적극적이고 조정적인 기능을 상징한다.[443] 『잃어버린 시간을 찾아서』의 으뜸 테마인 시간을 '파괴자'라고 한다면, 버금 테마인 기억은 '보존자'로서 언제나 '자아'의 유일한 형태를 이룬다.[444] 프루스트는 작품의 서두에서, 잠에서 깨어나는 순간을 자아의 연속성이 아주 결핍된 무로 묘사한다. 자기가 어디에 있는지 모르기 때문에 자기가 누구인지도 모르고, 자아의 지속성이 난관에 부딪친 이

440) Henri Bergson, Matière et Mémoire, *Oeuvres* (Paris: Press Universitaires de France, 1959), p.293.
441) 김진성, 『베르그송 연구』, 문학과 지성사, 1985, p.135.
442) Henri Bergson, La Pensée et le Mouvant, *Oeuvres* (Paris: Press Universitaires de France, 1959), p.182.
443) Hans Meyerhoff, *Time in Literature* (Berkeley: University of California Press, 1974), p.78.
444) André Maurois, *A la Recherche de Marcel Proust* (Paris: Hachette, 1949), p.161.

러한 존재의 결핍과 의식의 빈곤으로부터 우리를 구원해주는 것은 기억이다.

> 이런 때 추억이--지금 내가 있는 곳에 대한 추억이 아니고 지난 날 내가 산 적이 있는 곳, 또는 가 본 적이 있는 것 같은 두 세 곳의 추억이-- 하늘의 구원처럼 이 몸에 하강하여, 혼자서는 빠져나올 수 없는 허무로부터 이 몸을 건져준다. 나는 삽시간에 문명의 몇 세기를 뛰어넘는다.
>
> alors le souvenir -- non encore du lieu où j'étais, mais de quelques uns de ceux que j'avais habités et où j'aurais pu être -- venait à moi comme un secours d'en haut pour me tirer du néant d'où je n'aurais pu sortir tout seul; je passais en une seconde par dessus des siècles de civilization,...[445]

그런데 과학적 실험들에 의하면 기억은 고정된 정보의 창고가 아니라 끊임없는 과정이며, 본래의 자극이 없는 곳에서 기억은 회상의 내용 자체보다 회상의 주체와 관계되어 변경되는 것이다.[446] 프루스트는 이 사실을 일찍 깨닫고 있었으며, 기억의 변화마저 시간의 흐름을 말해주는 것으로 간주하고, 그러한 변화로부터 면제된 참된 과거를 모색했다.

> 정신이 남긴 그런 이미지들이 정신에 의해서 얼마나 쉽사리 지워지는가를 나는 너무나 잘 안다. 정신은 옛 이미지들을 새로운 이미지들로 대체해 나가고, 이 새로운 이미지들은 더 이상 똑같은 소생 능력은 없다.
>
> Je sais trop combien ces images laissées par l'esprit sont aisément effacées par l'esprit. Aux anciennes il en substitue de nouvelles qui n'ont plus le même pouvoir de résurrection.[447]

『잃어버린 시간을 찾아서』에는 습관이나 몸의 기억을 비롯하여 갖가지 기억에 대한 이론이 펼쳐진다. 프루스트에 의하면, 습관은 만사를 약하게 하며, 기억의 일반적 법칙은 습관의 보다 보편적인 법칙에 지배된다. 이러한 원리에 의해서, 우리가 일단 망각했던 것만이 그것의 본래의 힘과 본래의 모습을 그대로 간직하고 있어서 우리에게 어떤 존재를 가장 잘 생각나게 한다. "망각했던 그런 것은 하찮은 것이

---

445) I 5.
446) Jonah Lehrer, *Proust Was a Neuroscientist*(Houghton Mifflin Company, 2007), p.85.
447) III887-888.

었으며, 또 그 때문에 우리는 그런 것을 본디의 힘 그대로 내버려둔다."[448] 프루스트는 이와 같은 원리에 의해서 의지적 기억(mémoire volontaire) 또는 지성적 기억(mémoire intellectuelle)과 무의지적 기억(mémoire involontaire)을 대비시키고, 무의지적 기억만이 우리의 참된 과거를 소생시켜주는 것으로 그 가치를 부각시킨다.

> 회상에 있어서 콩브레는 마치 얇은 한 개의 계단으로 이어진 2층에 지나지 않았던 것 같기도 하고, 콩브레에는 마치 저녁 일곱 시 시각밖에 없었던 것 같기도 하다. 정말이지 누가 내게 묻기라도 했다면 콩브레에는 다른 것도 있었고 다른 시간도 있었다고 나는 대답할 수 있었으리라. 하지만 내가 그렇게 해서 회상하게 되었을 것은 단지 의지적 기억, 지성의 기억에 의해 주어진 것으로, 그 기억이 과거에 대해서 주는 정보는 과거에 대한 그 어떤 것도 간직하고 있지 않기 때문에, 콩브레에 대한 그 밖의 것을 생각하고 싶은 마음은 결코 없었으리라. 그런 모든 것은 나에 대해서는 사실상 죽어버린 것이다. 영원히 죽었는가? 그럴 수도 있으리라.
>
> comme si Combray n'avait consisté qu'en deux étages reliés par un mince escalier et comme s'il n'y avait jamais été que sept heures du soir. A vrai dire, j'aurais pu répondre à qui m'eût interrogé que Combray comprenait encore autre chose et existait à d'autres heures. Mais comme ce que je m'en serais rappelé m'eût été fourni seulement par la mémoire volontaire, la mémoire de l'intelligence, et comme les renseignements qu'elle donne sur le passé ne conservent rien de lui, je n'aurais jamais eu envie de songer à ce reste de Combray. Tout cela était en réalité mort pour moi. Mort à jamais? C'était possible.[449]

프루스트는 우리의 과거의 소생을 켈트인의 민간 신앙에 비유하면서,[450] 의지의 노력도 지성의 노력도 무효한 우리의 참된 과거는 "지성의 영역 밖, 그 힘이 미치지 못하는 곳에, 우리가 꿈에도 생각하지 못했던 어떤 물질적인 대상 안에(이 물

---

448) I 642.

449) I 44.

450) "켈트인의 믿음에 의하면, 우리가 여읜 이들의 혼이 어떤 하등 동물, 곧 짐승이나 식물이나 무생물안에 사로잡혀있어, 우리가 우연히 그 나무의 곁을 지나가거나, 혼이 갇혀 있는 것을 손에 넣거나 하는 날,....그러한 날이 올 때까지 완전히 잃어져 있다. 그런데 그런 날이 오면 죽은 이들의 혼은 소스라치며 우리를 부른다. 그리고 우리가 그 목소리를 알아들으면 마술 결박은 금세 풀린다. 우리에 의해서 해방된 혼은 죽음을 정복하고 우리와 더불어 산다. 우리의 과거도 그와 마찬가지다."[I 44.]

질적 대상이 우리에게 주는 감각 안에) 숨어"있는 것으로 묘사한다.[451]

『스완네 집 쪽으로』에서 화자는 콩브레의 모든 것이 현실에서 사라지고, 화자의 내면에서도 콩브레를 아주 잊고 있던 어느 겨울날, 차에 적신 마들렌 조각이 입천장에 닿는 순간 전율을 일으키는 어떤 기쁨과 함께, 삶의 부침도 인생의 짧음도 죽음도 아랑곳하지 않게 되는 특별한 경험을 한다.

> 과자 부스러기가 섞인 차 한 모금이 입천장에 닿는 순간 나는 소스라치고, 내 안에서 범상치 않은 일이 일어나고 있음에 주의했다. 이유를 알 수 없는 어떤 감미로운 기쁨이 나를 사로잡아 고립시켰다. 그 기쁨은 사랑의 작용과 같은 투로, 어떤 귀중한 정수로 나를 채우면서, 그 즉시 나로 하여금 삶의 부침에 무관심하게 하고, 삶의 재앙을 무해한 것으로 여기게 하고, 인생의 짧음을 착각으로 여기게 했다. 아니 차라리 그 정수는 내 안에 있는 것이 아니라, 바로 나 자신이었다.
>
> Mais à l'instant même où la gorgée mêlée des miettes du gâteau toucha mon palais, je trzssaillis, attentif à ce qui se passait d'extraordinaire en moi. Un plaisir délicieux m'avait envahi, isolé, sans la notion de sa cause. Il m'avait aussitôt rendu les vicissitudes de la vie indifférentes, ses désastres inoffensifs, sa brièveté illusoire, de la même façon qu'opère l'amour, en me remplissant d'une essence précieuse: ou plutôt cette essence n'était pas en moi, elle était moi. J'avais cessé de me sentir médiocre, contigent, mortel.[452]

그 기억의 정체가 콩브레 시절 일요일마다 레오니 고모께 아침 인사 갈 때마다 맛본 마들렌의 맛임이 확인되면서, 그 감각은 콩브레의 모든 것을 과거의 느낌 그대로 생생하게 불러들이고, 한 잔의 차로부터 온 콩브레가 소생한다. 그러나 그 행복감의 원리에 대한 탐구는 후일로 미루며 시간 속으로 들여보낸다.

『스완네 집 쪽으로』에서 이렇게 시작되는 무의지적 기억에 대한 경험은『되찾은 시간』에서 고르지 못한 포석의 느낌, 풀 먹여 빳빳한 냅킨의 감촉, 숟가락이 접시에 부딪치는 소리 등에 의해서 같은 체험이 추가된다. 무의지적 기억에서 오는 행복감과 그것이 느껴지는 확실성의 원인에 대하여, "현재의 이 순간에도 아득한 과거 순간

451) I 44.
452) I 45.

에도 동시에 느끼며, 과거를 현재로 파고들게 하여 자신이 그 두 시간 중 어느 쪽에 있는지 알 수 없게"[453]한다는 공통된 사실로부터, 아주 짧은 순간이지만 그 순간에는 초시간적인 존재가 됨으로써 가능한 것으로 가정한다. "그때의 나라는 인간은 초시간적인 존재였으므로, 따라서 미래의 무상(無常)도 걱정이 되지 않았던 것이다."[454] 그러나 그것은 보통 상태에서는 결코 포착할 수 없는, 순수한 상태의 짧은 시간(un peu de temps à l'état pur), "번쩍하는 한 순간의 지속"(la durée d'un éclair)이다.[455]

이와 같이 프루스트 특유의 절대적인 차이들로 이루어지는『잃어버린 시간을 찾아서』의 세계에서 무의지적 기억은 "전적으로 다른 환경에서 똑같은 감각을 맛보게 하면서 모든 맥락으로부터 그 감각을 해방시켜 우리에게 초시간적 정수를 주는" 것이다.[456] 프루스트의 무의지적 기억에서 두 순간의 관계는 동일성 내지 유사성을 지니는 요소에 의한 공명이다. 하지만 그것은 차이 관계에 의해서 이루어지는 계기적인 흐름으로서의 시간이라는 바탕 위에서 유사성이 작용하는 인력이다. 그리고 무의지적 기억에서 초시간적 존재가 되어 경험하는 '순수시간'은 우리의 시간적 실존을 가두고 있는 차이의 시간에 의하여 지극히 짧은 순간의 지속이 허용될 뿐이다.

프루스트의 무의지적 기억은 과거가 소생되는 현재에서도, 그리고 현재의 감각을 지지해주는 과거에 대해서도 까다로운 조건들을 지니고 있다. 현재에 있어서는, 주체의 의식이 무관심적인 상태로 있어야 하고, 또한 외부에서 오는 우연한 감각적 자극을 필요로 한다. 그리고 소생되는 그 과거는 또한 발생 당시에 즉시 망각되어버림으로써 지성이 가하는 분해 작용에 노출되지 않았던 것이어야 한다. 이러한 이유와 함께, 매개가 되는 과거와 현재의 공통되거나 유사한 감각은 주로 미각 후각 촉각 등 하등 감각에 관계된다. 즉 발생당시에는 지성이 그 용도를 몰라서 무시함으로써 즉시 무덤인 동시에 요람이 되는 망각 속에 묻힘으로써 오히려 정신이 가하는, '화학작용'에 비유되는 변질로부터 면제되었던 것이다.

---

453) "entre elles ceci de commun que je les éprouvais à la fois dans le moment actuel et dans un moment éloigné, jusqu'à faire empiéter le passé sur le présent, à me faire hésiter à savoir dans lequel des deux je me trouvais" [III 871.]

454) "puisqu'à ce moment là l'être que j'avais été était un être extra temporel, par conséquent insoucieux des vicissitudes de l'avenir." [III 871.]

455) III 872.

456) 1912년 비베스코에게 보낸 편지. [Marcel Proust, *Letters of Marcel Proust,* trans., ed., annot., Mina Curtiss, Adam Gopnik (New York: Helen Marx Books, Books. & Co., 2006), p.273.]

우리 기억의 가장 좋은 부분은 우리의 바깥, 곧, 비를 몰고 오는 바람, 방의 고리타분한 냄새 또는 불붙기 시작한 축축한 장작 냄새 속에 있다. 이를테면 우리의 지성이 그 용도를 몰라 멸시해버린 것, 과거의 마지막 저장물, 최량의 저장품, 우리의 눈물이 고갈되어 버린 듯할 때도 울게 하는 것, 그러한 것을 우리가 우연히 다시 발견하는 도처에 그것은 있다. 우리의 바깥에? 아니지, 우리 안이라고 말하는 것이 옳다. 때때로 우리가 전에 있던 자기 존재를 다시 찾아내고, 이전에 자기가 접한 그대로의 사물에 접하고, 다시금 옛 괴로움을 괴로워할 수 있는 것은 오로지 그런 망각 덕분이다...또는 오히려, 만약에 몇 마디 말이 ...망각 속에 소중히 담겨있지 않았다면, 우리는 그 모습을 다시는 보지 못하리라. 마치 국립도서관에 책 한 권을 맡기는 거나 마찬가지로, 그렇지 않고서는 그 책을 다시 찾아볼 수 없게 되듯이.

la meilleure part de notre mémoire est hors de nous, dans un souffle pluvieux, dans l'odeur de renfermé d'une chambre ou dans l'odeur d'une première flambée, partout où nous retrouvons de nous-même ce que notre intelligence, n'en ayant pas l'emploi, avait dédaigné, la dernière réserve du passé, la meilleure, celle qui, quand toutes nos larmes semblent taries, sait nous faire pleurer encore. Hor de nous? En nous pour mieux dire, mais dérobée à nos propres regards, dans un oubli plus ou moins prolongé. C'est grâce à cet oubli seul que nous pouvons de temps à autre retrouver l'être que nous fûmes, nous placer vis-à-vis des choses comme cet être l'était, souffrir à nouveau,...[457]

프루스트는 1912년 앙투완 비베스코(Antoine Bibesco)에게 보낸 한 편지에서, 예술가가 자기 작품의 첫째 소재를 구해야 할 곳은 거의 무의지적 기억밖에 없다고 언급한다. 그것은 무의지적이므로, 그리고 동일한 순간의 유사성에 끌려 스스로 형체를 이룸으로써 그것들만이 진정성의 각인을 남기므로, 또 그런 추억은 사물들을 기억과 망각의 정확한 분배 속에 우리에게 다시 데려다 주며, 우리가 전혀 다른 상황에 있어서도 같은 감각을 맛보게 하여, 그 감각을 모든 우연성에서 벗어나게 하고, 우리에게 초시간적인 본질을 부여하기 때문이다.[458]

---

457) I 642.

458) "Je crois que ce n'est guère qu'aux souvenirs involontaires que l'artiste devrait demander la matière première de son oeuvre. D''abord précisément parce qu'ils sont involontaires, qu'ils se forment d'euxmêmes, attirés par la ressemblance d'une minute identique, ils ont seuls une griffe

베르그송과 프루스트의 기억분류는 의지의 개입 여부에 있어서 평행되는 인상을 받는다. 베르그송의 분류에서 이미지 기억 혹은 자발적 기억과 프루스트의 무의지적 기억(la mémoire involontaire)은 공통적으로 의지적 기억과 대립되며, 의지가 개입되는 경우에는 오히려 기억의 소생이 억제된다. 또한 유사한 맥락에서 행위를 배제함을 볼 수 있다. 베르그송에 의하면, 과거가 이미지의 형태로 환기되기 위해서는 현재적 행위로부터 초연해질 수 있어야 하고 무용한 것에 가치를 부여할 줄 알아야 하고 꿈꾸고 싶어 해야 한다.[459] 프루스트도 무의지적 기억에서 초시간적 존재의 경험은 행위를 떠나 있을 때, 직접적 향락을 떠나 있을 때만 가능한 것으로 언급한다.[460] 그러나 베르그송의 기억분류는 기본적으로 그의 철학의 이원론적 구조를 바탕으로 정신과 신체의 본성을 따르고 있으며, 기억 전체의 일반적인 원리 자체는 미래를 향해 나아가는 삶에서 현실적인 문제에 대처하기 위한 유용한 선택을 하는 데 있는 것으로 주장한다.[461] 이미지 기억에 대해서도 극단적인 경우에만 이론적 분류 그대로 개인의 존재의 고유한 기록으로서의 기능을 인정할 뿐, 삶에 대한 주의 속에 과거의 경험을 현재 속으로 응축시켜 미래를 향한 전진에 유용한 선택을 위해서는 다른 기억들과 서로 협력하는 것으로 주장하며,[462] 현재적 의미의 활동성이 없는 순수 과거로서의 순수기억 또한 이미지 기억의 형태를 통해서 현재적 지각과 상호작용하며 행위를 준비한다는, 지속의 상호침투성의 견지에서 설명한다.[463]

이에 비해, 프루스트의 기억이론의 주된 관심은 우리의 참된 과거의 온전한 소생 그 자체에 있으며, 의지적/무의지적 기억 분류는 근본적으로 정신과 신체의 구분을 기초로 하지 않는다. 무의지적 기억이 소생하기 위해서는 촉각, 후각, 미각, 청각 등 하등한 신체 감각의 우연한 작용이 필요하다는 점에서 신체와 관련되는 듯이 보이지만, 그것은 무의지적 기억의 본질적인 요소가 아니라, 무의지적 기억

---

d'authenticité. Puis ils nous rapportent les choses dans un dosage exact de mémoire et d'oubli. Et enfin, comme ils nous font goûter la même sensation dans une circonstance tout autre, ils la libèrent de tout contingence, ils nous donnent l'essence extratemporelle." [Marcel Proust, *Letters of Marcel Proust*, translated, edited, and annotated by Mina Curtiss, introduction by Adam Gopnik, Helen Marx Books, Books. & Co., 2006. p.273.]

459) Henri Bergson, Matière et Mémoire, *Oeuvres* (Press Universitaires de France, 1959), p.228.

460) III 871.

461) Henri Bergson, Matière et Mémoire, *Oeuvres* (Press Universitaires de France, 1959), p.359.

462) Henri Bergson, Matière et Mémoire, *Oeuvres* (Press Universitaires de France, 1959), p.293, 359.

463) Henri Bergson, Matière et Mémoire, *Oeuvres* (Press Universitaires de France, 1959), p.276.

을 촉발하기 위한 조건에 불과하다. 그럼에도 이러한 신체 감각을 한 요소로서 간주하고서 비교할 경우, 프루스트에서 신체 감각은 무의지적 기억의 과정에 개입되는 반면, 베르그송에서 신체의 본질에 근거한 것은 습관기억이므로, 베르그송의 분류와 프루스트의 분류의 평행성을 주장할 수 없게 된다.[464]

프루스트의 무의지적 기억은 베르그송의 이미지 기억과 마찬가지로 무관심적인 상태를 조건으로 하지만, 위에서 본 바와 같이, 과거의 감각 경험과 공통되는 감각적 자극이 우연히 주어져야 한다는 까다로운 조건이나, 수반되는 강한 정서 즉『잃어버린 시간을 찾아서』에 나오는 무의지적 기억의 경험들에 대해 공통적으로 주장되는, 감미로운 기쁨이 온 존재를 소중한 어떤 정수로 채워서, 삶의 부침이나 재앙도, 그리고 인생의 짧음도 죽음도 아랑곳하지 않게 하는 강한 정서에 있어서,[465] 베르그송의 신체와 정신의 본성에 따른 분류의 어느 편에 위치시키기에는 훨씬 특수한 의미들이 부여되고 있다.

그러나 프루스트의『잃어버린 시간을 찾아서』는 베르그송 철학의 많은 요소들을 환기시킨다. 특히 화자의 기억을 통해서 제시되는 작품세계는 베르그송적 분류상의 이미지 기억을 따라서 펼쳐지고 있는 듯한 인상을 강하게 풍기고 있다. 즉 만날 때마다 다른 이름을 부여해야 한다는 것은 한편으로는 존재를 시간을 따라서 분열시키고 있지만, 또 한편으로는 매 순간이 일회적이고 고유성을 지니는 개인사의 기록이 되는 방식으로 베르그송적 이미지 기억의 특징을 띠는 것으로 보인다. 그뿐만 아니라『잃어버린 시간을 찾아서』의 서두에서부터 작품의 현재 시점의 화자의 삶은『물질과 기억』에서 베르그송이 우리의 내적 삶을 수축-이완의 원리로 제시하는 원뿔 도식의 한 극단과 아주 잘 부합된다. (그러나 주인공으로서의 삶 전체가 그러한 것은 아니다.)

『물질과 기억』에서 베르그송은 정신적 삶의 본질적인 현상을 거꾸로 세워진 원

---

464) 프루스트는 인터뷰에서, 자신의 소설을 베르그송으로부터 구분하는 가장 중요한 요소로 의지적 기억과 무의지적 기억의 구분을 들고 있으며, 자신의 의지적/무의지적 분류가 베르그송의 기억 분류와는 모순되기조차 하는 것으로 주장한다.[Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve* (Paris: Gallimard, 1971), p.558.]『잃어버린 시간을 찾아서』에도 습관이나 신체 기억에 대한 언급을 하고 있지만, 기억 분류에서 프루스트의 강조는 의지적 기억과 무의지적 기억의 대비에 있으며, 프루스트는 신체 감각을 무의지적 기억이 소생시킨 그 과거에 대한 진실성의 검인으로 삼는다.[III 879.]

465) I 45.

뿔 도식으로 설명하고 있다.[466] 이 도식에 의하면, 우리의 즉자적인 과거 전체(원뿔)는 다양한 수축-이완의 정도를 지니고서, 그 각 수준마다 과거 전체를 응축시키고 있다. 도식의 상단에 위치하는 원추의 넓은 밑면('꿈의 평면' 혹은 '기억의 평면')은 순수기억 혹은 과거 전체가 가장 이완된 상태로서 개별적인 기억들 각각이 서로 분명히 구별된다. 도식의 하단에 위치하는 꼭지점('행동의 평면')은 현실에 개입하는 현재의 감각-운동적 기제를 나타내며, 이 지점에서는 현재의 임박한 행위의 필요에 가장 효과적인 대응책을 구할 수 있도록 모든 과거가 최대한 응축되어 향하는 곳이다. 그리고 이 두 극단 사이에 각각 과거 전체를 포함하고 있으면서 수축-이완의 정도를 달리하는 무수한 의식의 평면들이 있다. 심리적 삶은 어느 한 수준에 고정되어 있지 않고 두 극단 사이를 왕복한다. 여기서 의식의 다양한 평면들은 과거 전체가 현재로 향해 가는 '삶에 대한 주의'의 다양한 수준들이다. 『잃어버린 시간을 찾아서』는 과거를 토대로 하며, 작품의 대부분의 내용은 의식이 가장 이완되는 꿈과 몽상의 틀 안에서 회상되는 내용이다. 『잃어버린 시간을 찾아서』의 서두에서 화자의 현재는 잠자리에 드는 시간으로부터 시작하여 꿈과 몽상으로 이어지며, 작품이 한참 진행된 이후에도, (과거속의 현재의 주인공으로서가 아니라) 작품의 절대적인 현재에 있어서 화자는 흔히 현실적인 임박한 어떤 행위와는 무관한 몽상가적 자세이거나 무관심적인 상태에 놓여 있어서 도식의 가장 이완된 수준을 나타내기에 적합한 상태라고 할 수 있다.

> 보통 나는 금방 잠들려고 하지 않는다. 흘러간 옛 우리 집의 생활, 예전에 콩브레의 고모할머니 댁, 발벡크, 파리, 동시에르, 베네치아, 혹은 다른 곳에서 보낸 삶을 회상하거나, 내가 알고 지냈던 장소들과 사람들, 내가 그 사람들에 대해서 보았던 것, 그리고 다른 사람들이 나에게 이야기해 준 것을 회상하며 밤의 대부분을 보냈다.[467]

이와 같이 현재가 대부분 꿈과 회상과 몽상으로 이어지는 화자의 생활방식은 베르그송의 도식에서 가장 위쪽인 원추의 가장 밑바닥 수준에 해당하는 이완 상태에 놓여 있으며, 그러한 화자의 의식을 통해서 그려지는 작품세계, 곧 그의 과거로 이루어지는 작품세계는 기억들이 개별화되고 그것들 간의 경계가 선명하게 서로

466) Henri Bergson, Matière et Mémoire, *Oeuvres*(Press Universitaires de France, 1959), p.302.
467) I 9.

구별되어 있다는 점에서, 화자의 의식의 긴장수준과 그의 의식을 통해서 솟아나는 과거의 특징은 베르그송의 이론에 부합되고 있다.[468]

베르그송은『의식에 직접적으로 주어진 것들에 관한 시론』(*Essai sur les données immédiates de la conscience*)의 이원론적 논의의 끝부분에서 반성적 의식의 근본적인 착각들을 지적하는 가운데, "시간은 공간에 의해서 충분히 표현될 수 있는가?"라는 물음을 제기하고, 흘러간 시간을 문제 삼을 때는 그러하지만, 흐르고 있는 시간을 이야기할 때는 아니라고 답을 제시한다.[469] 프루스트의『잃어버린 시간을 찾아서』에서 "흘러간 시간" 즉 흘러간 흐름으로서의 시간은 시점들의 차이의 관계를 따라서 펼쳐지며 공간화된다. 그리고 공간적으로 펼쳐지는 시간의 차이는 시각적으로 가시화되고 있는 반면, 그러한 차이 위에서 공통성 혹은 유사성의 요소를 통해서 구축되는 무의지적 기억은 하등감각들을 매개로 한다. 표면으로 펼쳐내는 차이의 시간의 간격들은, 베르그송이 공간적 간격을 위해 제시하는 방법으로 건너가는('franchir') 것으로 묘사되고, 공통성으로 중첩되는 무의지적 기억은, 베르그송이 시간의 간격을 위해 제시하는 방법인 도약('sauter')에 의해서 시간의 대열을 벗어나는 것으로 그려진다.[470]『잃어버린 시간을 찾아서』에는 이와 같이 베르그송의 철학을 환기시키는 요소들을 흔히 볼 수 있지만, 시간에 대하여 출발 지점에서부터 관점을 달리하고 있다.

베르그송에서 개인의 현재 속에 직관되는 순수지속의 상호침투성과 분할불가능한 연대성은, 과거와 기억을 중심으로 하는 프루스트의 세계에서 망각이라는 빈

---

468) 한편 울프에서 '이것 여기 지금'이라는 현실적 현재 쪽으로 이끌림은, 지각이 곧 반응으로 연결되는 '행동의 평면' 근처에서 과거 전체가 현재를 향해 수축되는 '삶에 대한 주의'(l'attention à la vie)라고 할 수 있을 것이다. 베르그송에 의하면 신체와 정신은 역동적으로 상호작용하며, 현재는 '삶에 대한 주의'에 의해서 그러한 상호작용의 균형을 이루는 정상성의 의미를 갖게 된다. 앞서 전체성의 추구에 대한 고찰 중에 울프가 '균형'을 위해서 주의함을 살펴본 바 있다. 울프의 인물들은 대체로 수축-이완의 수준을 왕래하고, 행위의 극단으로 치우치는 경향을 띠지 않지만, 흔히 멀리 가까이로, 과거로 미래로 왕래하던 인물의 의식으로 하여금 지금-여기라는 현재적 순간을 응시하도록 초점을 마련하고 있다. 특히『올랜도』의 끝 무렵에서는 수축-이완의 극단을 왕래하는 모습을 볼 수 있다.

469) Henri Bergson, Essai sur les données immédiates de la conscience, Oeuvres, (Paris: Press Universitaires de France, 1959), pp.162-163. 한편 과학에서 다루는 시간에 대해서는 "과학은 지금 흐르는 시간이나 앞으로 흐를 시간을 다룰 때조차 마치 이미 흘러간 시간처럼 다룬다"고 지적한다. [Henri Bergson, La Pensée et le Mouvant, Oeuvres (Paris: Press Universitaires de France, 1959), p.1255.]

470) Henri Bergson, Matière et Mémoire, *Oeuvres* (Paris: Press Universitaires de France, 1959), p.288.

틈으로 분할되고 상호외재적인 모습으로 형상화됨을 볼 수 있다. 나아가서 베르그송에서 내적 지속의 직관은 정신이 정신 자체를 보는 것으로 그 사이에 아무 것도 개입하지 않는 직접적인 의식의 불가분적인 연속으로 주장되는 반면,[471] 프루스트에서 과거의 탐구는 정신이 발견해야 할 정신의 지대가 오랜 시간의 두께를 지닌 온통 어둠뿐인 망각지대로서, 거기서는 정신이 지닌 능력이 그 발견에 아무런 도움이 되지 못하는 것으로 묘사되며, 따라서 기억에 의한 과거의 탐구는 단지 발견에 그치는 것이 아니라 창조의 성격을 띠는 것으로 제시하고 있다.

> 찾는다고? 단지 그것만이 아니라 창조하는 것이다. 정신은 아직 존재하지 않는 어떤 것, 오직 정신만이 현실화할 수 있고, 그런 후에 자신의 빛 속으로 들여놓을 수 있는 어떤 것을 마주하고 있다.
>
> Chercher? pas seulement : créer. Il est en face de quelque chose qui n'est pas encore et que seul il peut réaliser, puis faire entrer dans sa lumière.[472]

『잃어버린 시간을 찾아서』에는 베르그송적 요소들의 울림이 흔히 나타나지만 다른 방식으로 울린다. 베르그송적 체계의 목록에 들어가지만 구체적으로 탐구되지 않은 방향에서, 그리고 철학자로서가 아니라 예술가다운 모색을 통해서 독자적인 영역을 개척한 것으로 볼 수 있다. 프루스트는 베르그송이나 울프와 달리, 현재가 아니라 과거와 기억을 대상으로 '망각' 현상을 개입시킴으로써 베르그송이 강조하는 순수지속과는 다른 영역, 즉 무의지적 기억을 통해서 아주 짧은 순간이지만 '순수시간'의 경험으로 이끈다. 베르그송은 공간성이 개입되지 않은 순수한 시간성인 '순수지속'을 구하고자 한 반면, 프루스트가 무의지적 기억에서 구하는 '순수시간'은 공간성뿐만 아니라 시간의 질서마저 벗어난 상태의 초시간적 경험으로 나타난다.

(3) 울프의 작품들에서 기억현상들

울프는「과거의 단상」에서 유년기 기억의 단순성에서 비롯되는 특징들을 언급

---

471) Henri Bergson, La Pensée et le Mouvant, *Oeuvres* (Paris: Press Universitaires de France, 1959), p.1273.
472) I 45.

하며,『올랜도』에서는 기억이 지나간 온갖 것을 한 줄에 매달아낼 때의 그 무작위성과, 자연이 인간의 마음에 추가한 당혹감 등으로 기억의 특성을 언급하고 있지만, 기억의 형태에 대한 명백한 구별을 하고 있지는 않다. 베르그송이나 프루스트와 같은 방식의 분류나 기억 이론을 제시하지는 않지만, 베르그송의 순수기억이나 프루스트의 무의지적 기억에 근접해가는 기억장면들을 시도하고 있다. 예를 들면『댈러웨이 부인』에서 '굴파기'(tunnelling) 방법은『잃어버린 시간을 찾아서』를 연상시키며, 두 종류의 기억의 혼합 사용은 베르그송의 기억이론을 연상시킨다. 그리고 특히『등대로』는『잃어버린 시간을 찾아서』와 공통적으로 예술작품(각각 문학과 회화)의 창작 과정에, 기억을 통한 과거의 소생을 도입하고 있다. 나아가서『올랜도』에서 울프는 그 외 다른 작품들과는 구별되게 동일한 인물을 중심으로 계속해서 다른 국면을 전개시키는 방식과 함께 무의지적 기억 모티브의 사용방식에 있어서 프루스트와 유사한 특징들을 보인다.

울프가 작품의 창작에 기억을 각별히 도입하는 것은 프루스트에 대한 독서가 시작된 중기부터이며,『댈러웨이 부인』에서 시작하여『등대로』,『올랜도』,『파도』 등에서 기억의 작용은 작품을 구성하는 중요한 요소로서, 울프는 이들 작품들에서 기억의 다양한 양상을 제시하고 있다.『댈러웨이 부인』은 작품 내용을 이루는 큰 요소가 기억으로서 작품 전체를 통해서 인물들은 과거와 현재 간을 왕래하며, 현재의 생각 및 지각, 그리고 기억이 교차한다.『댈러웨이 부인』은 서두에서부터 신선한 아침 공기와 문이 열릴 때의 삐걱거리는 소리라는 현재의 감각적 자극이 환기시키는 과거, 즉 18세 소녀였던 시기의 부어톤에서 맞이한 아침에 대한 회상에 빠진다.

그러나 울프가 작품에서 기억을 사용하는 방식의 한 가지 특징은 자연스런 연상에 의해서, 혹은 프루스트적인 무의지적 기억과 유사하게 어떤 감각적 자극에 의해서 시작된 기억 도중에 현재의 의식이 그 기억을 대상으로 벌이는 사고작용에 의해서 기억의 흐름은 분해되어버린다.

예를 들어『댈러웨이 부인』에서 다음과 같은 피터의 장면을 볼 수 있다.

> 그건 클라리서야 라고 그는 생각했다. 깊은 정서를 지니고서, 그리고 놀랍게도 명료하면서도 황당한 그녀에 대한 회상으로. 마치 이 종이, 대단히 친밀한 어떤 순간에 그들이 앉아 있었던 그 방 속으로 수년 전에 들어왔었던 것

처럼, 그리고 한사람으로부터 나머지 사람에게로 건너가서는 꿀 가진 벌처럼, 순간을 싣고서 떠났다. 그러나 무슨 방? 어떤 순간? 그리고 종이 칠 때 그는 왜 그렇게나 깊이 행복했던가?

It is Clarissa herself, he thought, with a deep emotion, and an extraordinarily clear, yet puzzling, recollection of her, as if this bell had come into the room years ago, where they sat at some moment of great intimacy, and had gone from one to the other and had left, like a bee with honey, laden with the moment. But what room? What moment? And why had he been so profoundly happy when the clock was striking?[473]

울프는 이와 같이 무의지적 기억으로 시작되는 장면도 곧이어 혹은 마지막에는 의지나 자의식이 개입시켜서 순수한 무의지적 기억으로 남겨두지 않는 경향이 있다.[474] 이렇게 회상의 끝에서 다른 방식으로 변형되는 이와 같은 기억은 프루스트보다는 베르그송의 기억이론으로 설명이 가능할 것이다.

『물질과 기억』에서 베르그송의 이론에 따라서 클라리서 등의 인물의 의식을 설명하면, 현재의 지각과의 유사성에 의해서, 즉자적인 과거 전체로부터 불려나와 기억의 이미지로 활성화된 순수기억이 현재의 지각으로부터 활기를 얻어서 다시 현재의 지각과정의 일부로 흡수된 것이다. 베르그송에 의하면, 과거의 기억은 유용성이나 유사성에 의해서 현재화되며, 과거전체로부터 불려나와 기억의 이미지로 활성화된 순수기억은 현재로부터 활기를 얻어서 다시 현재의 지각과정의 일부로 흡수되면서 현재의 의식이 된다. 이렇게 현재화된 부분적인 과거 이외의 과거 전체는 과거 전체로서 무의식 덩어리로 잠재된다. 과거 전체가 즉자적으로 우리 안에 보존된다고 보는 점에서는 베르그송과 프루스트의 생각이 같다고 할 수 있지

473) Virginia Woolf, *Mrs. Dalloway* (Harcourt, Brace & World, Inc., 1990), p.50.

474) 이 점은 분명한 인생관을 전달하려는 울프의 경향과 관계되는 것으로 지적되기도 한다. 생에 대해 그리고 실재에 대해서 그녀가 지적하는 불분명한 인상에도 불구하고 울프가 제시하는 글 자체는 불분명하게 제시되는 일이 없는 것으로 흔히 평가되고 있다. 리사 다알에 의하면 울프는 의식의 흐름 속에서 흐름이 빨라지거나 지연되는 효과의 산출을 위해서 단어들을 절단하거나 결합하는 일은 절대로 없다고 지적하는데, 그 이유는 그녀가 어휘를 통해서 발화 이전 수준의 의식에 도달하려하거나 그 수준의 의식을 투사하려고는 시도하지 않기 때문이라고 보고 있다. [Liisa Dahl, “Stream of Consciousness Techniques of Joyce, Woolf, O'Neill”, *Stream of Consciousness Technique in the Modern Novel,* ed. Erwin R. Steinberg (Port Washington, N.Y.: Kennikat Press Corp., 1979), p.165.]

만, 프루스트는 그렇게 보존되는 것 자체로서는 의미를 부여하지 않는다. 망각 현상을 주목하는 프루스트는, 우리 안에 과거 전체가 보존되어 있다고 해도 소생될 수 없다면 그것이 있는지도 알 지 못하므로 무의미하다고 생각할 뿐만 아니라,무엇보다도 프루스트의 관심은 과거의 소생에 있다. 프루스트와 달리, 울프는 무의지적 기억에만 속박되지 않고 베르그송이 행위 차원들이라 부르는 것과 순수 기억 사이를 자유롭게 왕래한다. 베르그송의 기억이론에 의하면, 대부분의 경우 두 가지 기억이 혼합된다. 이 점이 기억의 문제에 있어서 프루스트의 경우와 비교할 때의 첫 번째 차이가 된다.

『댈러웨이 부인』에서 대부분의 기억 장면은 기억 도중에 현재적 지각이나 생각과 혼합되고 있다. 울프의 작품에서는 기억의 사용에도 불구하고 기억되는 과거에 대해서 과거 그 자체로서 의미를 부여하기보다는 현재적 관점에 종속시킴으로써 흔히 기억 장면의 마지막을 현재의 의지나 자의식의 개입하여 종결짓는 방식을 택한다. 울프의 인물들의 의식은 과거 자체보다는 현재적 관심사에 더욱 지배되는 경향을 보이며, 이는 작가 울프의 시간의식이 반영되고 있는 것으로 볼 수 있다.

이렇게 울프에서 기억은 무의지적 경향을 띠는 것으로 시작되어서는 베르그송의 기억이론과 같이 현재적 의식의 개입으로 두 기억 방식의 상호침투적인 특징을 구현하고 있다. 이에 비해 프루스트는 무의지적 기억만을 소중히 분리해놓고 있으며, 나아가서 예술가가 자기 작품의 으뜸 되는 소재를 구해야 할 곳은 거의 이 무의지적 추억에서 뿐이라는 신념을 지니고 있다.[475]

『댈러웨이 부인』은 착상 단계에서 “시간”(The Hours)이라는 제목으로 시작하여

475) “예술가가 작품의 으뜸 되는 소재를 구해야 할 곳은 거의 바로 이 무의지적 추억에서 뿐이라고 나는 믿습니다. 우선 그것은 바로 무의지적이라는 바로 그 이유 때문이고, 또 동일 순간의 유사성에 끌려 혼자서 형체를 이루고 그것들만이 진정성의 각인을 남기고 있기 때문입니다. 다음으로 그런 추억은 기억과 망각의 정확한 분배 속에 사물들을 우리에게 다시 가져다 줍니다. 그리고 마지막으로 그것들은 우리에게 전혀 다른 상황에 있어서도 같은 감각을 맛보게 하여, 그것을 모든 우연성에서 벗어나게 하고 시간 밖에 있는 본질을 부여합니다.“(Je crois que ce n'est guère qu”aux souvenirs involontaires que l“artiste devrait demander la matière première de son oeuvre. D”abord précisément parce qu'ils sont involontaires, qu'ils se forment d'euxmêmes, attirés par la ressemblance d'une minute identique, ils ont seuls une griffe d'authenticité. Puis ils nous rapportent les choses dans un dosage exact de mémoire et d'oubli. Et enfin, comme ils nous font goûter la même sensation dans une circonstance tout autre, ils la libèrent de tout contingence, ils nous donnent l'essence extratemporelle.) [André Maurois, *A la Recherche du Marcel Proust*, (Hachette, 1949), xiv-xv.] 앙뜨완느 비베스코(Antoine Bibesco)에게 보낸 편지 참조.

나중에 “댈러웨이 부인”으로, 즉 인물로 제목을 바꾸었다. 울프는 이 작품의 집필 초기에 인물들의 내면시간, 과거의 기억을 그려내기 위해서 자신이 개발한 굴파기 기법을 소개하고 있다.

> 『시간』과 나의 발견에 대해서 해야 할 이야기가 많다. 등장인물들 뒤에서 어떻게 내가 아름다운 동굴들을 파고 있는지에 대해서. 그것이 정확히 내가 원하는 바, 즉 인간성, 유머, 깊이를 준다고 생각한다. 그 아이디어는 동굴들을 연결해서, 그 각각이 현재 순간에 훤히 드러나게 하는 것이다.
>
> I should say a good deal about *The Hours* and my discovery; how I dig out beautiful caves behind my characters: I think that gives exactly what I want; humanity, humour, depth. The idea is that the caves shall connect and each comes to day light at the present moment.[476] (1923년 8월 30일)

『잃어버린 시간을 찾아서』에서도 이와 유사한 방법에 대한 언급을 볼 수 있다.

> 수많은 영상이 아무리 서로 달라도 겹쳐져 있어서 ...내 기억의 실을 거슬러 올라가면, 이 동일인이라는 구실에 이르러, 지하통로를 통해서 가듯이, 동일한 인물에서 떨어지지 않은 채 그 모든 영상을 하나하나 통과할 수 있는데, 다만 한 가지, (할머니와 함께...) 엇갈린 아가씨까지 거슬러 올라가려고 하면, 다시 한 번 자유스런 대기에 나가지 않으면 안 되는 것이다.
>
> On voudrait avoir un souvenir exact, mais au moment même la vision a été trouble. Pourtant qu'Albertine et cette jeune fille entrant chez son amie fussent une seule et même personne, c'était pratiquement une certitude. Maalgré cela, tandis que les innombrables images que m'a présentées dans la suite la brune joueuse de golf, si différences qu'elle soient les une des autres, se superposent (parce que je sais qu'elles lui appartiennent toutes) et que, si je remonte le fil de mes souvenirs, he peux, sous le couvert de cette identité et comme dans un chemin de communication intérieure, repasser par toutesces images sans sortir d'une même personne, en revanche, si je veux remonter jusqu'a la jeune fille que je croisai le jour où j'étais avec ma grand'mère, il me faut ressortir à l'air libre.”[477]

---

476) Virginia Woolf, *The Diary, of Virginia Woolf*, ed. by Anne Olivier Bell, Harcourt Brace & Company, 1977, vol.2, p.263.
477) I 845-846.

울프의 이 아이디어의 개발에는 프루스트의 독서로부터 힌트를 얻게 되었을 가능성도 배제할 수 없지만 그에 대한 직접적인 단서를 발견할 수는 없다. 그러나 이 경우에도 프루스트와 울프의 비교에서 일관되게 주장할 수 있는 차이는 드러나고 있다.『잃어버린 시간을 찾아서』에서 지하통로부터 다시 바깥으로 나오는 것은 과거 특정 지점에서인 반면, 울프 경우 동굴로부터 나오는 것은 현재 순간이다. 또한 프루스트는 지하통로를 아직 한 개인에 대해서 언급하는 반면, 울프는 현재를 교차로로 삼아서 각 인물들의 동굴들을 연결하여 하나의 전체적인 망으로 짜놓고 있다. 이 점 역시 창조적 사고의 작용방향에 있어서나, 그리고 세계 및 시간의식에 있어서 지금까지 두 작가를 대비시켜온 것과 일관되는 특징을 보여준다.

『등대로』(*To the Lighthouse*)는 프루스트의『잃어버린 시간을 찾아서』와 여러 가지 공통점을 볼 수 있으며, 또한『잃어버린 시간을 찾아서』가 환기되는 대목들을 매우 자주 접하게 된다. 비평가들도 이들 두 작품에 대해서는 허구적 자서전적 특징을 비롯하여 공통된 주제의식과 영향가능성에 초점을 둔 관심을 보여왔다. 예를 들면 템플은『등대로』(*To the Lighthouse*)를 매우 프루스트적인 작품으로 보며, 두 작품 간의 공통성으로, 연대기적 시간과 내적 지속의 시간간의 대조에 대한 관심, 인물의 상대성, 경험의 진실성 및 예술에 대한 열쇠로서 무의지적 기억, 시간에 맞선 유일한 보루로서 예술 등에 대한 공통된 관심과, 사별한 자를 기리는 만가적 특징, 자신의 과거인 죽은 자아들, 기억과 예술에서 순간과 사랑이 불멸로 남아있는 점 등 수많은 공통점들을 열거하고 있다.[478] 특히 제 3부는 현재의 생각과 과거에 대한 기억이 교차하는 가운데 제 1부에 대한 기억의 힘에 근거하여 예술작품을 창작하는 릴리 브리스코(Lily Briscoe)는 프루스트의 화자와 공통적으로 각자의 예술의 바탕에 기억이 정수를 이루고 있다. 이들에게 과거에 대한 기억이 소생되는 과정에는 의지적 기억과 무의지적 기억의 특성을 구별해주는 대목들을 볼 수 있다.

릴리 브리스코는 "시작할 때 문제를 해결했다고 생각했던" 것이 그녀가 그림을 생각할 때, 그리고 램지 부인을 생각할 때, 뇌리에서 빠져나가버리는 것을 느낀

478) Ruth Temple, "Never Say 'I': To the Lighthouse as Vision and Confession", *Virginia Woolf: A Collection of Critical Essays*, ed. Claire Sprague (New Delhi: Prentice-Hall of India Private Limited, 1971), pp. 90-91.

다.[479] 즉 그림-예술 창작이라는 의지의 개입과 더불어 사라져버리는 이러한 과정은 프루스트의 마들렌의 에피소드에서도 볼 수 있었던 현상이다. 베르그송에 의하면, 이미지-회상, 자발적 회상 즉 순수 기억은 갑작스런 빛에 의해 드러날 수 있으며 또한 의지적인 기억의 최소한의 움직임에 의해서도 사라져버린다.[480]

프루스트 마들렌 에피소드에서도 다음과 같은 과정을 볼 수 있다.

> "정신은 아직 존재하지 않은 어떤 것에 직면하고...나는 다시 묻기 시작한다. 도대체 그 미지의 상태는 무엇이었나...나는 그 상태를 다시 출현시키려고 애쓴다...나는 정신에게 더한 노력을 요구하고, 도망쳐가는 감각을 다시 한 번 붙잡아 오기를 요구한다. 정신은 감각을 다시 붙잡으려고 애쓴다.[481]

의지적 노력에 의해서는 과거를 온전하게 소생시킬 수 없는 것으로 그려진다.

> 그녀가 포착하기를 바라는 것은 바로 다름 아닌 신경에 거슬리는 소리, 그것이 어떤 것으로 만들어지기 전의 그것 자체였다. 그것을 잡아서 다시 시작하라고 그녀는 이젤 앞에 다시 견고하게 서면서 필사적으로 말했다.[482]

프루스트의 화자는 의지의 노력이 소용없음과 정신의 피로를 느껴서, 정신에 휴식과 '첫 시도 이전의' 상태로 회복시킨다. 즉 정신 앞에 허(le vide)를 만든 다음 다시 그 첫 모금의 새로운 맛을 정신에 직면시켰을 때에야 비로소, 그의 몸 안에서 무언거가가 움직이고, 떠오르려고 꿈틀거리는 것을 느낀다.[483] 그렇게 해서 온 콩브레와 그 근방의 모든 것이 소생된다.[484]

릴리 브리스코도 잔디밭과 카마이클 등으로 주의를 돌리고, 카마이클과 연관된 기억의 회상으로 "부인을 싫어하는 사람이 많았음에 틀림없다"고 느끼며, '이제는 부인을 원하지 않는' 상태에서 그림에 대해서는 무관심한 상태로 "그림에는 손을 대지 않고 있었다."[485] 그러한 상태에서 갑자기 유리창 뒤, 거실의 변화와, 층계 위

---

479) Virginia Woolf, To the Lighthouse (Harcourt, Brace & World, Inc., 1955), p.287.
480) Henri Bergson, Matière et Mémoire, *Oeuvres* (Press Universitaires de France, 1959), p.233.
481) I 45-46.
482) Virginia Woolf, *To the Lighthouse* (Harcourt, Brace & World, Inc., 1955), p.287.
483) I 46.
484) I 48.
485) Virginia Woolf, *To the Lighthouse* (Harcourt, Brace & World, Inc., 1955), p.290.

의 '삼각형 그림자', 그리고 "아주 소박하게 의자에 앉아서 바늘을 이리저리 번쩍거리면서 붉은 빛이 도는 갈색 양말을" 짜면서 층계 위에 그림자를 드리우고 있는 1부 '창'의 장면을 온전히 소생시킬 수 있게 된다.[486]

프루스트에서 정신이 자기 안에서 진실을 찾아내야 하지만 자기 지식이 아무 소용없는 한계에 부딪힐 때, 탐구는 창조가 되어야 한다.

> 정신은 자기 능력을 넘어서는 문제에 부딪힐 때마다 심각하게 불안정하다. 탐구자인 정신 자체가 온통 어두운 고장인데 거기서 자기가 찾아내야 하고 거기서 자기 지식은 아무 소용없을 때에.
> 탐구한다고? 그뿐이랴. 창조하는 거다. (Chercher? pas seulement : créer.)[487]

『등대로』에서 릴리도 장애나 한계에 부딪친다. 즉 의지적 노력의 결과 눈부심으로 생각할 수도 없고 느낄 수도 없는 상태가 된다.

> 그림을 그린다든가 어떤 감정을 느낀다든가 하는 인간의 장비는 비참하고, 효율성이 대단히 낮은 기계다...이 기계는 항상 중요한 순간에 고장이 난다. 용감무쌍하게 그 기계를 계속 가동시켜야 한다. 상을 찌푸리고 노려보았다....그러나 간곡하게 애원해 봐도...대가가 고작 아플 정도의 눈부심에 지나지 않을 수도 있다. 생각할 수도 없고 느낄 수도 없는 순간들이 있는 법. 만약 생각할 수도 없고 느낄 수도 없다면 우리는 어디에 있는 거지? 하고 릴리 브리스코는 생각했다.[488]

이와 같이 서로를 연상시킬 수 있는 두 작가의 대목들을 비교할 때, 탐구를 창조로 이어놓은 프루스트의 전개는 내용상 긴밀성을 지니는 반면, 릴리 브리스코의 의문형은 흐름을 중단시키기 위한 방편인 듯 한 인상을 준다. 울프는 무의지적 기억으로 시작하는 장면에서도 대부분 현재의 자의식적인 어떤 엉뚱한 의문형 속으로 흐려져 버리는 경우를 흔히 볼 수 있다. 이러한 경향은 때로는 베르그송이 주장하는 기억들 간의 혼합현상으로, 또 때로는 울프가 인물에게 부과하는 사고력의 한계성으로서 프루스트에서 사고의 흐름이나 무의지적 기억과는 다른 양상으로 나타나고 있다.

---

486) Virginia Woolf, *To the Lighthouse* (Harcourt, Brace & World, Inc., 1955), pp.299-300.
487) I 45.
488) Virginia Woolf, *To the Lighthouse* (Harcourt, Brace & World, Inc., 1955), pp.287-288.

그리고『올랜도』에서는 기억을 변덕스런 여재봉사에 비유하는 등 기억 자체에 대한 관찰을 볼 수 있으며,[489] 작품의 끝 무렵에서 올랜도의 의식은 자신이 경험한 과거는 물론 아득히 그 이전까지 시간을 자유롭게 넘나들며, 그에게 환상적으로 부여된 수 세기에 이르는 과거 기억들이 끊임없이 솟아나는 가운데, 자주 프루스트의 무의지적 기억의 어떤 요소를 환기시킨다. 특히 신체의 감각이 갑자기 특정 과거 순간을 환기시키는 장면들에서 프루스트의 무의지적 기억들과 유사성을 볼 수 있다. 엘리자베스 쇼어는 이러한 방식이 프루스트 소설 끝 무렵에 나오는 것과 아주 유사한 것으로 주장한다.[490]예를 들어 터키 대사 시절과 자연 속에서 집시들과 보낸 오랜 시간 후에 고국의 집으로 돌아가는 선상에서 대리석 원형 지붕의 인상에 자극받아 시인(의 대머리 이마)을 떠올리는 장면에서 프루스트적 무의지적 기억과의 유사성을 볼 수 있다. 그러나 이 장면은 시각을 사용한다는 점에서 프루스트의 무의지적 기억과는 차이가 있다. 프루스트는 무의지적 기억에서 신체적이거나 물질적인 특성이 강한 하등감각의 역할을 강조하는 한편, 시각은 지성과 아주 밀접한 감각으로 간주한다. 그리고 프루스트의 무의지적 기억의 경우와는 달리, 울프에서 그러한 기억은 작품의 전체적인 주제나 구성에 관계되는 의의나 역할로 이어지지 않는다. 또한 백화점 장면에서 밀납 냄새 등 프루스트가 무의지적 기억에서 강조하는 하등 감각을 사용하지만 특정과거를 온전히 소생시키기보다는 여러 가지 과거가 무작위로 잇따라 떠오르고 사라지면서 프루스트적인 무의지적 기억으로 이끌지는 않는다. 프루스트의 화자는 인물을 볼 때 기억의 눈으로 그 인물의 과거를 함께 바라봄으로써 그 사이에 흘러간 시간을 드러내는 반면, 울프의 인물 올랜도는 하등감각의 자극에 의해서도, 현재 마주치는 인물에게서 자신의 기억 속의 또 다른 인물의 환영을 보거나 과거와 현재가 상호침투하는 베르그송적 지속으로 이끈다. 그리고 울프의 이러한 어떤 장면들에서도 프루스트의 무의지적 기억이 초래하는 특별한 행복감은 나타나지 않는다.

---

489) “Memory is the seamstress, and a capricious one at that. Memory runs her needle in and out, up and down, hither and thither. Thus, the most ordinary movement in the world, such as sitting down at a table and pulling the inkstand towards one, may agitate a thousand odd, disconnected fragments, now bright, now dim, hinging and bobbing and dipping and flaunting, like the underlinen of a family of fourteen on a line in a gale of wind...” [Virginia Woolf, *Orlando : A Biography* (London: Harcourt Brace Jovanovich, Inc., 1956), p.78.]

490) Elizabeth M. Shore, “Virginia Woolf, Proust, and *Orlando*”, *Comparative Literature*, vol.1, 31 No.3. 1979, p.239.

나아가서『파도』에서는 특정 기억을 라이트모티프와 유사하게, 인물의 의식을 넘어서 독자의 마음에 환기시키고 축적시키는 방식으로 사용하고 있다. 그러나 개인의식을 넘어서는 집단적인 존재들의 연대적인 의식들간의 상호창조를 그려놓은『파도』이후 후기에는 범주에 있어서 더 확장되면서 개인의 기억보다는 집단적 세대적 역사적 시간이라는 주제 속에 흡수되고 있다.

울프는 기억에 대하여 베르그송이나 프루스트와 같은 방식의 명백한 구별은 하고 있지 않다. 울프의 작품들에서도 프루스트의 무의지적 기억에 해당하는 기억들을 사용하고 있지만,[491] 무의지적 기억으로 시작하는 경우에도 흔히는 자의식이 개입하여 두 종류의 기억작용이 섞여버리므로 순수한 무의지적 기억으로만 남아있지 않고, 두 종류의 기억 사이를 자유롭게 왕래하고 혼용하는 경향을 띤다. 또한 울프의 작품에는 프루스트에서와 같이 기억을 소생시키고자 하는 힘든 과정과 그 과정에 대한 상세한 탐구나,『잃어버린 시간을 찾아서』에 나오는 무의지적 기억들에서 공통적으로 나타나는 특별한 정서적 효과, 즉 감미로운 기쁨이 온 존재를 소중한 어떤 정수로 채워서, 삶의 부침이나 재앙도, 그리고 인생의 짧음도 죽음도 아랑곳 않게 하는,[492] 특별한 정서적 효과 등은 나타나지 않는다. 울프는 흔히 순수한 기억을 학습된 회상과 혼합하는 점에서 베르그송의 관점과 유사성을 보이며, 프루스트적인 무의지적 기억의 시도를 끝까지 추진하는 시도는 보기 어렵다. 울프가 두 가지 시간의 문제와 기억의 문제를 본격적으로 다루는 것은 중기 작품 즉『댈러웨이 부인』이후이고 특히 이러한 두 가지의 문제는 프루스트의 영향을 받은 것으로 인정되며, 소설들에서 프루스트를 환기시키는 대목들을 매우 흔히 접할 수 있지만, 프루스트의 영향을 받고 수용한 것으로 인정되는 이러한 공통된 관심사에서 울프 자신의 본래적인 지향성이나 방법이 결합됨으로써 그 결과로 흔히 프루스트보다는 베르그송과 더 유사하게 나타나는 듯하다.

---

491) 리처(H. Richter)는 기억 메카니즘에 대한 울프의 주목이 부분적으로는 프루스트의 영향에 기인하는 것으로 주장한다. 왜냐하면 초기의 소설들에서는 기억이 그 자극과 반응과 함께 역할을 하는 일이 별로 없으면서, 인물들 배후로 과거의 동굴들을 파놓은『댈러웨이 부인』에서야 비로소 과거의 정서들을 현재 속으로 데려오는 방식을 추구했기 때문이다. [Havena Richter, *Virginia Woolf: The Inward Voyage* (Princeton University Press, 1970), p.163.]

492) I 45.

V. 맺는 말

> 세계 전체는 하나의 예술작품이며, 우리는 예술작품의 부분들이다. ... 우리는 말들이다. 음악이다. 물 자체다. (the whole world is a work of art; that we are parts of the work of art.)---버지니아 울프[493]

> 하나의 세계가 아니라 수백만의 세계, 인간의 눈동자 및 지성과 거의 같은 수의 세계가 있고, 그것이 아침마다 깨어난다.(ce n'est pas un univers, c'est des millions, presque autant qu'il existe de prunelles et d'intelligences humaines; qui s'éveillent tous les matins.)---마르셀 프루스트[494]

프루스트와 울프는 비슷한 시기의 공통된 지적 분위기와 유사한 기질, 공통된 관심에서 창작 활동을 하였으나, 세계관과 시간의식, 그리고 창조적 지성의 작용 방식 등에서 서로 대비된다. 프루스트는 시간을 따라서 변화하는 양상을 중심으로 개성의 다양화를 추구하고, 울프는 순간 속에서 전체성을 추구한다. 시간의식에 있어서는 각각 회고적 관점과 현재적 관점, 계기성과 동시성을 기본 축으로 하는 흐름으로서의 시간과 동시적 순간들의 복합체로 대비되며, 그 형상화 방식에 있어서도 각각 분할과 결합, 확산과 수렴 , 병치와 교차 등 상반되는 특징을 띤다. 프루스트는 긴 세월이든 짧은 순간이든 계기적인 국면들로 분할함으로써 차이와 변화로서의 시간을 제시하는 반면, 울프는 동시성에 대한 인식과 기교를 개발하여 한 순간 속에서 동시적인 여러 순간들을 포착하고 순간의 폭과 깊이를 확대한다.

『잃어버린 시간을 찾아서』에는 동일인이면서 서로 구분되는 두 개의 목소리, 성장 과정의 주인공으로서와, 어느 시점까지 그의 미래를 이미 겪어서 알고 있는 화자로서의 목소리가[495] 병치되면서, 주인공으로서 현재 또는 미래 시점도 화자의 시점에 의해서 회고적 관점 속으로 되돌려지는 가운데 시간상의 차이, 상이한 시점들의 관계 속에 전개된다. 그러한 반면, 울프의 작품들에서 화자의 목소리는 의식들 사이를, 그리고 관점들 사이를 넘나들고, 인물들의 시간경험은 하나의 전체적인 망을 시사한다.

---

493) Virginia Woolf, "A Sketch of the Past", *Moments of Being* (London: The Hogarth Press, 1978), p.72.
494) III 191.
495) 예를 들면, "그 추억이 왜 나를 그렇게 행복하게 했는지 그때는 아직 알지 못했고, 그 이유를 알아내는 일은 훨씬 후로 미루어야 했다."(quoique je ne susse pas encore et dusse remettre à bien plus tard de découvrir pourquoi ce souvenir me rendait si heureux)[I 47], "하지만 오랜 시간이 지난 후에 ...라는 것을 이해하게 되었다"(Mais plus tard j'ai compris que...)[I 82]

프루스트는 회고적 관점에서 과거와 현재 혹은 두 시점의 관계를 바탕으로 시간의 의미를 모색한다. 과거와 현재 혹은 두 시점의 차이는 시간의 경과, 흐름으로서의 시간으로 나타나고, 현재와 과거의 동일성 혹은 유사성의 요소를 통해서는 무의지적 기억의 초시간적 경험으로 이끈다. 그러나 프루스트의 무의지적 기억은 두 순간의 동일성 내지 유사성을 지니는 요소에 의한 공명이라 할 수 있지만, 그것은 또한 차이 관계에 의해서 이루어지는 계기적인 흐름의 바탕 위에 유사성이 작용하는 인력이며, 그렇게 경험되는 '순수시간'은 우리의 시간적 실존의 조건인 차이의 시간으로 하여 지극히 짧은 순간의 지속에 그칠 뿐이다.

울프는 현재적 관점에서 순간을 통해서 지속과 삶을 창조하고, 다양한 동시적 순간들로 이루어지는 존재의 순간을 통해서 공존과 전체성을 모색하는 반면, 『잃어버린 시간을 찾아서』는 전체적으로 화자의 회고적 조망으로 이루어질 뿐만 아니라, 과거 속에서 주인공의 현재의 지각들 역시 추억의 이미지를 이끌어내며 내면 깊숙한 곳에 있는 더 먼 과거로 안내한다.

이와 같이 상이한 관점들이 포착하는 생의 모습 또한 다음과 같이 서로 대비된다.

> 평행선을 긋는 우리의 삶은 여기저기 화분들이 균형 있게 그러나 서로 어긋나게 놓여 있는 오솔길들을 닮았다. (Notre vie parallèlé ressemblait à ces allées où de distance en distance, des vases de fleurs sont placés symétriquement, mais non en face des autres.)---마르셀 프루스트[496]

> 생은 균형 있게 열을 맞추어 늘어선 일련의 마차등불이 아니라, 빛나는 원광이다. 우리의 의식을 처음부터 끝까지 감싸고 있는 반투명 봉투다. (Life is not a series of gig lamps symmetrically arranged; but a luminous halo, a semi-transparent envelope surrounding us from beginning of consciousness to the end)---버지니아 울프[497]

프루스트와 울프의 시간의식의 기본적인 방향은 각각 계기적인 흐름과 동시적인 순간에 있지만, 프루스트에도 특별히 의미 있는 순간은 있으며, 울프도 흐름으로서의 시간을 다루지 않는 것은 아니다. 울프의 작품에서 시간의 흐름을 주제로 하여 시간을 묘사하는 대표적인 예로는 『등대로』 제 2부 "시간은 흐른다"(Time Passes)를 들 수 있다.[498] 또한 프루스트에서 특별한 순간으로는 무엇보다도 무의지적 기억의 순간을 들

---

496) III 975.

497) Virginia Woolf, "Modern Fiction", *The Common Reader* (London: The Harcourt, Brace & World, Inc. 1953), p.154.

수 있다. 그것은 일상의 순간이 아니라 거의 기적 같이 드물게 경험되는 것이므로 시간의식의 주된 양식으로 볼 수는 없다. 그러나 무의지적 기억의 순간은 프루스트에서 중요한 순간으로서 울프에서 중요한 순간인 존재의 순간과 비교해 볼 수 있다. 울프의 존재의 순간은 한 순간 안에서 폭과 깊이를 창조하여 존재의 소우주를 이루는 반면, 프루스트의 무의지적 기억은 과거와 현재, 두 순간의 관계에 의해 의미가 발생한다는 점에서 지금까지의 비교에서 드러난 차이와 일관되는 차이를 볼 수 있다. 「과거의 단상」에서 울프가 시간성을 나누는 존재/비존재의 구분은 의식적인 정도에 따르면서 그 수준이 평균보다 높은 '존재의 순간'을 의미 있게 채택하는 반면, 프루스트의 무의지적 기억의 순간은 오히려 의식의 긴장이 풀린 무관심적인 상태에서 발생하고 주체는 수동적인 상태이다. 이들 순간들 모두 결과적으로는 기억에 남는 특권적인 순간이 되지만, 구분의 기초에 있어서, 존재/비존재의 시간성 구분과, 의지적/무의지적 기억의 구분은 의식의 긴장도에 관해 서로 상반되는 원리가 적용됨을 볼 수 있다.

울프에서 존재의 순간들은 전체성의 발전과 결합하여 점차 복합적인 양상을 띤다. 울프는 다양한 실험적 창작을 거듭해 가면서 기법들을 개발했듯이, 각 작품의 창작에서 순간도 전체성도 개발하고 발전시킨다. 순간의 경우 울프가 창작 경력 초기에 시각적으로 강렬한 순간의 인상에 매료되어 과거와 미래로부터 잘라낸(to sever them from the past and the future) 순간을 작품 시간의 모티프로 택했다. 그러나 20년 후『파도』의 기획 무렵 일기에서는 순간의 전체성을 창조하고자 꿈꾸며, 사고, 감각, 바다의 소리 등 외적인 것과 내적인 것의 조합으로 시간의 모든 원자를 시적으로 포화시켜 순간을 살아있는 전체로 만들고자 한다.[499] 또한 마지막 작품『막간』을 기획할 무렵에는 '나'를 비우고, 온갖 다른 것들로 구성된 하나의 전체로서의 '우리'로 대체하기로 한다.[500]

『파도』에서 그려지는 여섯 혹은 일곱 명의 삶이 이루는 전체의식은 그들이 함

498) 거기서 울프는 서정시적인 리듬으로 시간의 흐름을 아주 속도감 있게 그려낸다. 특히 제 3절에서 "날마다"(day after day), "주마다"(week after week), "밤마다"(night after night), "여름과 겨울"(summer and winter) 등과 같이 단위별로 수렴하여 한꺼번에 시간을 흘려보내는 묘사는, 프루스트가 "어떤 때는...또 어떤 때는"과 같이 구분하는 경향과 대비된다. 프루스트는 한 국면씩 차례차례 점진적으로 제시하는 가운데 작품의 표면에서 생략되는 시간 간격에 의해서, 과거와 현재 간의 대담한 대조를 통해서 변화를 도입하며, 작품에서 특히 긴 날들은 시간을 한없이 지연시킨다.

499) Virginia Woolf, *A Writer's Diary*, ed. Leonard Woolf (London: Harcourt Brace & Company., 1973), p.136. (1928년 11월 28일 일기)

500) 같은 책, p.279. (1938년 4월 26일 일기)

께 서로를 자극하고 서로를 창조하면서 상호침투적으로 살아가는 인생의 과정을 통해서 이루어지는 반면,『막간』에서 그려내는 전체성은 마을 공동체의 연례행사인 야외극 공연의 시행착오 과정을 통해서 실현된다.『막간』은 온갖 잡다한 존재들로 이루어져 산만하고 부조화스럽게 출발한 야외극의 공연 도중에 자연 현상이 우연한 도움이 되어 서로 마음이 열리고, 지도자의 위치에 있는 기획자는 스스로를 고립시키는 일방적인 지시나 명령하는 자세를 버리고 마을 사람들의 말을 경청하고, 관객이자 배우로서 참여하는 마을 사람들은 온전하지 못한 잘못된 전체성에 부지불식간에 공모하게 되는 수동적이고 방관자적 자세로부터 주체적인 참여자로 변모하는 과정을 통해서, 진정한 합일 속에 조화로운 공존을 모색하는 방식으로 온전한 전체성의 역사를 창조해낸다. 이러한 방식으로 울프는, 흔히 주목되는 기법들의 개발과 마찬가지로 전체성과 순간에 대해서도 창작기간 동안 끊임없이 발전시켜나가면서 각 작품마다 새로운 방식의 창조활동을 보여준다.

울프는 인물의 과거를 그려내기 위한 굴 파기 기법이나 동시성의 표현을 위한 괄호의 사용 등과 같은 기교를 개발했을 뿐만 아니라 순간과 전체성 역시 화합과 일체감으로 공존하는 존재의 수를 증가시키고 범위를 확대하며 초기의 개인적인 순간으로부터 존재의 유대감을 공유하는 소수의 공동체로, 마지막에는 하나의 역사라 불리는 공동체로 범위를 확장해 나간다. 그러나 전체의 범위가 확대될지라도 울프의 전체성의 외연은 여전히 온전한 '하나의' 전체다. 단순화하면 다음과 같다. "로드멜이 엉망이 되었다. 영국 전체가 엉망이 되었다. 한밤중에 우주 전체가 잘못되었다는 공포에 휩싸인다."[501]

한편 프루스트에서 메제글리즈 쪽과 게르망트 쪽 간의 애초의 절대적인 단절에 대한 인식은 오랜 시간 후에 연결의 가능성이 확인된다. 그것은 두 가지 면에서 제시된다. 화자의 친구들인 생 루와 질베르트의 결혼과 그들의 딸인 생 루 아가씨를 통해서, 그리고 물리적으로 '메제글리즈를 지나서 게르망트로' 돌아가는 에움길로 제시된다,[502] 그런데 그 어느 길도 시간의 경과를 통해서만 가능해지는 것이다. 전자는 세월이라는 긴 시간을 통해서, 후자는 '15분도 채 못 되는' 짧은 시간이긴 하지만. 작품에서 화자-주인공이 그러한 깨달음을 얻는 것도 긴 시간의 경과 후에 올 뿐만 아니라, 연

501) 같은 책, (1932년 5월 25일자 일기)
502) 질베르트가 화자에게 다음과 같이 언급한다. "이 길을 왼쪽으로 접어들어 가다가 다음에 바른쪽으로 돌아가면, 15분도 채 못 되어 게르망트에 닿아요" [III 692-693.]

결방식 자체도 한쪽을 거쳐서 다른 한 쪽으로 나아가는 시간을 필요로 한다. 이와 같이 프루스트에서 모든 변화나 전환은 시간을 통해서만 가능하고, 역으로 시간은 변화를 통해서 드러난다.[503] 기억을 통해서 재구성된 삶, 모든 것이 화자의 내면에서 확인되는 프루스트의 『잃어버린 시간을 찾아서』에서 연결은 시간 속에서만 가능하다. 울프에서와 같은 동시적 포착이 아니라 시간의 경과를 통해서, 하나를 거쳐서 다른 하나로, 시차를 두고서만 이어지는 것이다. 절대적인 단절에 대한 인식과 서로 이어질 수 있다는 인식의 전환 간에 시간의 경과가 필요했을 뿐만 아니라, 두 쪽의 이어짐 자체도 시간의 경과 속에 즉 시간의 차원에서만 가능하다. 그리하여 프루스트에서는 전체의 통합 방식이 아니라 횡단선이나 에움길과 같은 부분간의 선택적인 연결의 방식들이 제시된다. 그러나 횡단선은 어느 부분이나 어느 개인도 '별 모양의 갈림길'(les 'étoiles' des carrefours)의 기점이 될 수 있음으로써 프루스트의 우주는 무한히 확산될 수 있는 잠재성을 띠고 있다. 이와 같이 분할되고 확산되는 프루스트의 세계는 시간의 대우주를 형성하고, 현재적 기획으로 순간을 통해서 창조되는 울프의 시간은 순간 자체가 폭과 깊이를 더하며 모든 것을 포괄시킴으로써 시간의 소우주라고 할 수 있다.

프루스트의 기획은 "기차가 구불구불한 길을 따라가는 동안 처음에는 오른쪽에, 그 다음에는 왼쪽에 있는 것 같은 도시처럼,"[504] 동일인이나 대상이 시차에 따라서 다른 대상인 듯이 보일 정도로 다양하게 변화하는 양상에 관계된다. 반면에, 울프의 문제는 "어떻게 오른 쪽에 있는 이 물질과 왼쪽에 있는 저 물질을 연결시키느냐" 즉 동시성의 차원에서 부조화를 해소하는 문제다. 울프의 기획은 시간의 변화보다 조화롭게 통합된 하나의 온전한 전체의 창조에 있다.

프루스트가 표현하고자 노력한 문제들 가운데 한 가지는 시간을 통해서 변화하는 양상, 즉 질적 차이로서의 시간인 반면, 울프의 문제는 갈등하는 두 개의 세계에 대한 것이다. 릴리의 그림은 램지 씨 부부 세계의 추상이다. 이 사실은 '제임스를 그려' 넣음으로써 해결할 수 있을지도 모른다는 언급에서도 알 수 있다. 릴리의 캔

503) 『스완네 집 쪽으로』의 앞부분에서, 개인의 과거의 부활이 그의 생존 중에 실현될 수 있는지의 여부가 우연에 달렸다고 주장하는 것과 마찬가지로,[I 45] 생의 초기에 분리된 것으로 단편적으로만 파악할 수 있게 나타난 현상들에서 연결이 실현되는지의 여부도 우연에 달린 것이라고 할 수 있다. 이러한 사실은 인간의 실존 자체가 출생과 죽음 사이에 한정된 시간적인 것으로서, 한편으로는 그 개인의 출생 중에 어느 특정 국면이나 요소가 아직 나타나지 않을 수도 있고, 나타나더라도 아직 그 개인이 그것에 대한 깨달음에 이르지 못할 수도 있기 때문이다.

504) Marcel Proust, *Letters of Marcel Proust,* trans., ed., annot., Mina Curtiss, Adam Gopnik (New York: Helen Marx Books, Books. & Co., 2006), p.272.

버스는『등대로』전체의 유비이고, 그녀의 예술창작과정은 울프가『등대로』를 창작하는 과정에 대한 유비이기도 하다.[505] 따라서 릴리의 화폭의 오른쪽과 왼쪽은 각각 램지 씨 부부의 세계이자 작가 울프 자신의 부모의 세계들이다. 그리고 릴리가 그 연결의 문제를 해결하는 것은 작품의 제 3부에서 과거 속의 램지 부인과 현재의 램지 씨를 함께 이해하고 포착하고서 가능해진다.

이러한 탐구를 통하여 두 작가의 시간의식이 서로 상반됨과 함께 작품의 구성방법 및 서술방식에 있어서도 시간의식과 긴밀하게 상관적인 두 작가간의 차이를 볼 수 있었다. 프루스트는 끊임없이 시간의 차원을 환기시키고, 시간의 질적 차이를 살려줄 글의 재질에 대해서 고심했다.[506] 또한 분할하여 병치하는 경향성 역시 동일인의 계기적인 양상들 간의 대담한 대조를 통하여, 실제에서는 느리게 진행되어 달아나버리기 쉬운 변화의 감각을 창조하고 시간의 경과와 그 작용을 효과적으로 가시화하려는 목적과 긴밀하게 상관되어 작용하며, 그와 같은 계기적 분할을 통한 시간의 인식은 회고적으로 조망되는 과거 시간을 대상으로 하기 때문에 가능하다. 또한 현재와 존재의 순간을 토대로 삼는 울프 역시 동시성을 매개로 공존을 모색하고 조화로운 전체성을 추구함에서 동시성의 표현을 위한 테크닉을 개발했으며, 우주 속에 동시에 작용하고 있는 상이한 힘들의 원리에 관계되는 다양한 시간의 흐름들을 작품마다 서로 교차시키며 동시에 제시하는 점 등에서 각각 시간의식과 그 형상화 방식의 긴밀한 상관성을 볼 수 있었다.

시간문학이나 시간파 작가를 연구하는 절대적인 기준이란 없을 것이다. 프루스트와 울프의 상이한 시간의식 및 그것을 형상화하는 상이한 방식에 관한 비교연구는 각 작가에 대한 개별 연구에 비하여 개별 작가로서의 현저한 특징들을 모두 부각시킬 수는 없지만, 서로에 대해서 상대적이나마 구체적인 기준이 됨으로써, 논의의 방향이 자의적이거나 막연하게 진행되지 않도록 작가에 따라서 필요한 탐구의 방향이 각각 상대 작가 안에서 안내된다는 이점이 있다. 나아가서 특히 아주 상반되고 대비되는 프루스트와 울프의 시간의식에 대한 비교 연구는 시간의식의 그 상이한 각도만큼이나 시간문학에 대한 이해의 지평을 넓혀주고, 그러한 지평 위에서 각 작가의 특징이 서로 조명되므로, 개별적인 연구보다 각 작가의 작품 세계와 시간의식을 보다 구체적이고 선명하게 드러내어 준다.

---

505) 울프는 이 작품의 창작을 통해서 자신의 부모에 대한 오랜 강박관념으로부터 해방될 수 있었으며, 따라서 이 작품의 창작은 마치 정신분석 의사가 환자를 치료하는 과정을 울프 스스로가 해낸 것으로 해석되고 있다. [Virginia Woolf, Moments of Being (London: The Hogarth Press, 1978), p.81 참고]

506) II398, III871.

참고 문헌

1. 1차 문헌

Proust, Marcel, *A la Recherche du Temps Perdu*, I-III, Edition Gallimard, 1954.

----------, 김창석 역, 잃어버린 시간을 찾아서 1,『스완네 집 쪽으로 1』국일미디어, 2003.

----------, 잃어버린 시간을 찾아서 2,『스완네 집 쪽으로 2』국일미디어, 2003.

----------, 잃어버린 시간을 찾아서 3,『꽃피는 아가씨들 그늘에 1』국일미디어, 2003.

----------, 시간을 찾아서 4,『꽃피는 아가씨들 그늘에 2』국일미디어, 2003.

----------, 잃어버린 시간을 찾아서 5,『게르망트 쪽 1』국일미디어, 2003.

----------, 잃어버린 시간을 찾아서 6,『게르망트 쪽 2』국일미디어, 2007.

----------, 잃어버린 시간을 찾아서 7,『소돔과 고모라 1』국일미디어, 2007.

----------, 잃어버린 시간을 찾아서 8,『소돔과 고모라 2』국일미디어, 2006.

----------, 잃어버린 시간을 찾아서 9,『갇힌 여인』국일미디어, 2006.

----------, 잃어버린 시간을 찾아서 10,『사라진 알베르틴』국일미디어, 2003.

----------, 잃어버린 시간을 찾아서 11,『되찾은 시간』국일미디어, 2003.

----------, 김희영 역,『스완네 집 쪽으로』1-2, 민음사, 2012.

----------, ----------,『꽃핀 소녀들의 그늘에서』1-2, 민음사, 2014.

----------, 이형식 역,『스완댁 집 쪽으로』, (주)웅진씽크빅, 2013.

----------, ----------,『피어나는 소녀들의 그늘에서』1-2, (주)웅진씽크빅, 2013.

----------, *Contre Sainte-Beuve*, Paris: Gallimard, 1971.

----------, *Letters of Marcel Proust*, translated, edited, and annotated by Mina Curtiss, introduction by Adam Gopnik, Helen Marx Books, Books. & Co., 2006.

Woolf, Virginia, *The Voyage Out*, Penguin Books, 1992.

----------, *Night and Day*, Harcourt, Brace & World, Inc., 1948.

----------, *Jacob's Room*, Harcourt, Brace & World, Inc., 1950.

----------, *Mrs. Dalloway*, Harcourt, Brace & World, Inc., 1990.

----------, *To the Lighthouse*, Harcourt, Brace & World, Inc., 1955.

----------, *Orlando : A Biography*, Harcourt Brace Jovanovich, 1956.

----------, *The Waves*, The Hogarth Press, 1931.
----------, *The Years*, Penguin Books, 2002.
----------, *Between the Acts*, Harcourt Brace Jovanovich, 1969.
----------, *The Complete shorter Fiction of Virginia Woolf,* Harcourt Brace Jovanovich, 1989.
----------, *Congenial Spirits: the selected Letters of Virginia Woolf*, Ed. by Joanne Trautmann Banks, The Hogarth Press London, 1993.
----------, *The Diary of Virginia Woolf*, ed. by Anne Olivier Bell, Harcourt Brace & Company, 1977, vol.1~5.
----------, *The Letters of Virginia Woolf, vol. 2. The Question of Things Happening*, London: Hogarth, 1976. 1989.
----------, "Modern Fiction", *The Common reader*, London: The Harcourt, Brace & World, Inc., 1953.
----------, "The Moment: Summer's Night", *The Moment and other essays*, The Hogarth Press, 1947.
----------, "A Sketch of the Past", *Moments of Being*, The Hogarth Press, 1978.
----------, "Phases of Fiction", *Granite and Rainbow: Essays*, The Hogarth Press Ltd, 1958.
----------, "On Rereading Novels", *The Moment and Other Essays*, The Hogarth Press, 1947.
----------, *A writer's Diary*, ed. by Leonard Woolf, Harcourt Brace & Company, 1973.

Bergson, Henri, *Oeuvres*, Press Universitaires de France, 1959.
----------, *Essai sur les données immédiates de la conscience*(1889)
----------, *Matière et mémoire*(1939)
----------, *L'évolution créatrice*(1907)
----------, *La pensée et le mouvant*(1934)
----------, *L'énergie spirituelle*(1919)
----------, Melanges, Press Universitaires de France, 1972.
Bergson 저, 박종원 역,『물질과 기억』, 아카넷, 2005.
Bergson 저, 이광래 역,『사유와 운동: 형이상학 입문』, 문예출판사, 1993.

2. 2차 문헌

김진성,『베르그송 연구』, 문학과 지성사, 1985.
김재인 역(Gilles Deleuze 저),『베르그송주의』, 문학과 지성사, 1996.
김재희,『베르그손의 잠재적 무의식』, 그린비, 2010.
김한식, 이경래 역(Paul Ricoeu 저)『시간과 이야기 2』, 문학과 지성사, 2000.
김희영, "마르셀 프루스트-외국문학 연구의 현단계",『외국문학』, 1985년 봄호.
남수인 역,『프루스트 읽기』, 문학과 지성사, 1992.
박희진,『버지니아 울프 연구』, 솔, 1994.
백낙청, 염무웅 공역 (Arnold Hauser저),『문학과 예술의 사회사-현대편』, 창작과 비평사, 1991.
서동욱, 이충민 역,『프루스트와 기호들』, 민음사, 2004.
손영주, "다시 읽는「존재의 순간들」:「순간: 여름 밤」과『댈러웨이 부인』을 중심으로",『버지니아 울프』(한국버지니아울프학회편), 동인, 2010.
손영주, "우리는 변하는 걸까요? :『막간』의 야외극과 문학적 실천",『영어영문학』제54권 5호, 한국영어영문학회, 2008.
송재영 역 (André Maurois저)『프루스트에서 카뮈까지』, 문학과 지성사, 1996.
이종호 역(Leon Edel 저),『현대심리소설연구: 1900-1950』, 형설출판사, 1983.
조종권,『Marcel Proust의 인상의 미학과 시간현상』, 성균관 대학교, 1985.
조종권 편역 (George Poulet 저)『프루스트의 문학세계』, 청록출판사, 1996.
최상규 역 (Adam Mendilow 저),『시간과 소설』, 예림기획, 1998.
조종권 역(Michel Picard 저),『문학 속의 시간』, 부산대학교 출판부, 1998.
de Beistegui, Miguel, *Proust as philosopher: The Art of Metapho*r, Routledge, 2013.
Bishop, Edward, "Toward the Far side of Language: Virginia Woolf's The Voyage Out", *Virginia Woolf*, London: McMillan, 1991.
Dahl, Liisa, "Stream of Consciousness Techniques of Joyce, Woolf, O'Neill", *Stream of Consciousness Technique in the Modern Novel*, ed. by Erwin R. Steinberg, Kennikat Press Corp., 1979.
Daiches, David, *The Novel and the Modern World*, The University of Chicago Press, 1960.
Deleuze, Gilles, *Bergsonisme*, Presses Universitaires de France, 1968.
----------, *Différence et Répétition,* Presses Universitaires de France, 1968.
----------, *Proust et les Signes*, Presses Univercitaires de France, 1964.
Dion, Michel, "Between the Dialectics of TIME-MEMORY and the Dialectics of

DURATION-MOMENT: Marcel Proust and Virginia Woolf in dialogue", *Husserliana* LXXXVI, pp.155-169.

Edel, Leon, *The modern sychological novel*, Gloucester, Mass, : Peter Smith, 1972.

Gillies, Mary Ann Henri Bergson and British Modernism, McGill-Queen's University Press, 1996.

Girard, René, *Proust : A Collection of Critical Essays*, Englewood Cliffs, 1962.

Graham, John, "Time in the Novels of Virginia Woolf", *Critics on V. Woolf*, ed. by Jacqueline.

Guiguet, Jean, *Virginia Woolf and her Works*, tr. by Jean Stewart, New York and London: Harcourt Brace Jovanovich, 1976.

Harris, Errol, *The Reality of Time* (New York: State University of New York Press, 1988.

Houston, John Porter, "Les structures temporelles dans *A la Recherche du Temps Perdu*," *Recherche de Proust*, ed. G. Genette and T. Todorv, Seuil, 1980.

James, William, *The Principle of Psychology*, NY: Dover Publications, 1950.

Kumar, Shiv, *Bergson and the Stream of Consciousness Novel*, New York University Press, 1963.

Landy, Joshua, "The texture of Proust's novel", *The Cambridge Companion to Proust*, ed. by Richard Bales, 2001.

----------, *Philosophy as Fiction: self, deception, and knowledge in Proust*, Oxford University Press, 2004.

----------, 「"Les Moi en Moi": The Proustian Self in Philosophical Perspective」, *New Literatry History* 32.1 (2001)

Latham, E. M., *Critics on Virginia Woolf*, London. George Allen and Unwin Ltd., 1970.

Lehrer, Jonah, *Proust Was a Neuroscientist*, Houghton Mifflin Company, 2007.

Lewis, Wyndham, *Time and Western Man*, Beacon Press, 1957.

Lloyd, Genevieve, *Being in Time--Selves and narrators in philosophy and literature*, London; New York: Routledge, 1993.

Maurois, André, *A la Recherche de Marcel Proust*, Hachette, 1949.

----------, *Proust: Portrait of a Genius*, Callroll & Graf Publishers, inc., 1984.

Mendilow, Adam Abraham, *Time and the Novel*, New York: Humanities Press, 1965.

Meyerhoff, Hans, *Time in Literature*, University of California Press, 1974.

Paganini-Ambord, Maria, *Reading Proust*, University of Minnesota Press, 1994.

Perry, Ralph Barton, *The Thought and Character of William James*, Vanderbild University Press, 1996.

Picon, Gaetan, *Lecture de Proust*, Gallimard, 1995.

Poulet, George, *Etudes sur le Temps Humain*, Paris: Editions du Rocher, 1952.

----------, *L'Espace Proustien*, Gallimard, 1996.

Richter, Harvena, *Virginia Woolf: The Inward Voyage*, Princeton University Press, 1970.

Ricoeur, Paul, *Temps et Recit II*, Seuil, 1984.

Shore, Elizabeth M., "Virginia Woolf, Proust, and *Orlando*", *comparative-Literature* vol.1, 31 No.3. Summer, 1979, pp.232-245.

Spender, Stephen, *Books and the War II,* New Writings 3, 1941.

Tadié, Jean, *Marcel Proust: a life*, tr. by Euan Cameron, New York: Penguin Books, 2000.

Temple, Ruth, "Never Say 'I': *To the Lighthouse* as Vision and Confession", *Virginia Woolf : A Collection of Critical Essays*, ed. Claire Sprague, New Delhi: Prentice-Hall of India Private Limited, 1971, pp.90-91.

Tindall, William York, *Forces in Modern British Literature* 1885-1946, New York: Books for Libraries Press, 1980.

Whitehead, Alfred North, *Adventure of Ideas*, The Free Press, 1967.

Wilson, Edmund, *Axel's Castle,* New York: Scribner, 1953.

Abstract

Consciousness of Time in Marcel Proust and Virginia Woolf

Yang Hye-yun
Interdisciplinary Program in Comparative Literature
The Graduate School
Seoul National University

Marcel Proust and Virginia Woolf share many similarities in terms of intellect and literary interest. Living in the same period, both of these writers come from great intellectual backgrounds that allowed them to form similar disposition and interests. However the world depicted in each of their works, and their attitude towards life are very different. Especially how each of these writers view 'time' completely differ.

This paper serves to compare the works of Marcel Proust and Virginia Woolf in their depiction of time and time-consciousness, analyzing how the different depiction of time closely functions in constituting and narrating their works respectively. Although these two writers start with very similar interests on the concept of 'time', they differ in their depiction. Thus this paper, by highlighting the differences that stem from similar basis, will give a better understanding of each author's literary world and widen our perspectives on the theme of 'time' in literature.

To do this, I explore time-consciousness in relation to our understanding of the world in the second chapter of this paper. By comparing ways to accept differences, I hope to understand the two conflicting values of 'wholeness' and 'individuality,' and how different decisions can be made for different aspects of time, in our understanding of the world. Chapter 3 analyzes time in relation to each literary work and its narrating method. Proust's creative intelligence uses analytic intuition, taking the method of division and juxtaposition. Woolf uses synthetic intuition, connecting and combining and converging. On the basis of those inclinations, I examine and compare the time's progressional structure such as segmentation and combination, convergence and proliferation, juxtaposition and cross-linking that each author choose to employ. Chapter 4 compares

the internal experience of time. Using Bergson's philosophy of dualist structure and his theory of duration, I draw a direct and indirect comparison between the two authors and the deeper meaning behind their time-consciousness and literary depictions. The concluding chapter 5 will extensively review the time-consciousness, understanding of the world, and each author's structural and narrating method and attempts to find the correlation between them.

Proust and Woolf are similar in that they try to perceive the world not through its superficialities and appearance but by looking beyond or beneath the surface. Woolf upholds a comprehensive view of the world and its wholeness whereas Proust prefers to distinguish the individual parts and values their individuality. In terms of accepting differences, Woolf pursues a harmonized world in its entirety that minimizes conflict and dissonance. On the other hand, Proust pursues a world of diversity that maximizes differences and strengthens the individual's uniqueness. Among the many differences, the difference in 'time' holds great importance. In Proust's works, the primary standard for 'difference' is time, whereas Woolf distinguished between 'being' and 'non-being' moments according to their level of the conscious and took moments of time for her novels. Thus the qualitative difference of time functions as important factors in both of these author's works. I will compare and contrast their perspectives of 'time' and time-consciousness.

Proust takes a retrospective stance, making the past the basis for existence. And he views synchronically diachronic time, his method of division by difference making possible rearrange according to the narrator's experience of time. He divides long and short periods of time into successive parts to suggest time as something 'different' and 'changing'. Making the varying aspects of the same character seem like successive and different characters, he projects the sensation of time passed. And the division of the short moment not only reveals the characteristics of time that changes incessantly, that however short period of time reveals, but also by diversifying the individuality and bringing psychologically lagged effects, gives us an emotional and aesthetical perspective to time-consciousness.

Woolf focuses upon the actual present, 'here and now' and the moment. Her characters tend to attach oneself to the 'here and now', or sometimes 'this, here, now', in front of oneself. Woolf describes an experience of a pure present, confined in the present in *Orlando*. It is accompanied with too relentless tension and obsession to be endured long

without discomfort. So she asserts that we need the past and the future for shelters from the terrifying revelation of the present moment. Her moments of being contain the past and the future too, and they penetrate with the present into each others. The meaning of moment is developed during the periods of her creation, and is linked with the 'wholeness'.

Time exists everywhere but humans do not have a separate sensory organ to perceive time. In terms of this lack, Woolf depicts the direct perception of present time through the ticking of the clock's bell. Proust, however, calls attention to the concept of time by placing spatial metaphors and by changing characters to visibly show what time does to humans. Although they depict time in different ways, both the ways to perceive time gives shock to the characters. When the passing of time is made vivid clear in Proust's work, it is done so by using the aging human body, slowly progressing towards death. Woolf raises the consciousness of time by effectively using sound to which the characters react with shock and obsession. We can see that time as the condition for existence, and pathos as the prerequisite for a temporal being, both lie as the basic premises.

Woolf's works are characteristic of mutual penetration which is one of the representations of Bergson's pure duration. On the other hand, Proust's *A la Recherche du Temps Perdue* exhibits mutual exteriority that, unlike the Bergson's concept of duration, is duration that comes after a long period of forgetting. Bergson's basic concept of 'mutual penetration' and 'mutual exteriority' works as deciding concepts to effectively demarcate those works of Woolf and Proust.

For the progressional structure of works, Proust divides and juxtaposes, and Woolf converges, combines and cross-links. Proust describes gradually one by one, whereas Woolf emphasizes simultaneity. Proust made great efforts to choose the adequate materials for the qualitative difference of time, and Woolf developed technique for the simultaneity.

Their consciousness of time contrast with each other. And the progressional structures and describing methods are much different and closely related with the difference of their consciousness of time.

keywords : Marcel Proust, Virginia Woolf, time, duration, memory, moment, difference, wholeness

Student Number : 2004-30055