

『막간』의 문명, 자연, 자연사

이우창

1. 오프닝: 타블로 비방

버지니아 울프(Virginia Woolf)의 『막간』(*Between the Acts*)은 일종의 타블로 비방(*tableaux vivant*)으로 시작한다. 1939년 제2차 세계대전의 발발을 몇 주 앞둔, 그리고 마을의 연례행사인 야외극(*pageant*) 공연을 지척에 둔 여름날 밤 헤인즈(Haines) 가족과 올리버(Oliver) 가족이 함께 둘러앉아 대화를 나누고 있다. 인물들이 동물 혹은 자연물에 빗대어 묘사된다는 점이 눈에 띈다. 첫 등장인물로 “농부 신사의 아내”(“the wife of the gentleman farmer” 3)인 헤인즈 부인(Mrs. Haines)은 “흙통에서 먹어치울 무언가를 찾아낸 것 마냥 눈이 튀어나온 거위 상(像)의 여성”(“goosefaced woman with eyes protruding as if they saw something to gobble in the gutter”)이다. 그녀의 남편 루퍼트 헤인즈(Rupert Haines)에게 애정을 느끼는 이사벨(Isabel)은 “공작새”(“peacocks” 4)가 새겨진 가운을 입고 있는데 그 행동거지는 마치 “자신의 행로를 따라 헤엄치는 백조와 같다”(“like a swan swimming its way”). “두 마리 백조”(“two swans” 5)와 같은 이사벨과 루퍼트는 둘만의 묘한 분위기를 공유하고 있다. 그들로부터 배제된 헤인즈 부인은 그 분위기를 “지빠귀가 나비의 날개를 부리로 쪼아 찢어내듯”(“as a thrush pecks the wings off a butterfly”) 부숴버리고 싶다. 이윽고 올리버 가족의 집을 떠나며 “헤인즈 부인은 거위를 닮은 두 눈으로 그녀[이사벨]를 노려보며 꾸르륵 거리는 새처럼 소리 내었다”(“Mrs. Haines glared at her out of goose-like eyes, gobbling”). 이 대목에서 인물의 형상화에 동물적인 이미지가 동원되고 있다면, 뒤이어 우리는 자연적 형상물이 인간 역사의 축적물인 문명의 모티프에도 마치 덩굴이 기둥을 둘러싸듯 둘러붙어 있음을 볼 수 있다. 소설의 세 번째 문단을 주의 깊게 살펴보자.

그리고 조용해졌다. 암소 한 마리가 쿨럭거렸다; 그 소리를 듣고 그녀[헤인즈 부인]는 자신이 아이였을 적에 괴상하게도 소들을 전혀 무서워하지 않고

오직 말들만을 무서워했다고 이야기했다. 하지만 그 뒤 그녀가 유모차에 탄 꼬마 아이였을 때 커다란 짐말 한 마리가 그녀의 얼굴을 1인치 정도 쓰다듬었다. 그녀는 안락의자에 앉은 노인에게 자신의 가문이 수 세기 동안 리스커드에서 살아왔다고 말했다. 교회에 있는 무덤들이 이를 입증해줄 것이다. Then there was silence; and a cow coughed; and that led her to say how odd it was, as a child, she had never feared cows, only horses. But, then, as a small child in a perambulator, a great cart-horse had brushed within an inch of her face. Her family, she told the old man in the arm-chair, had lived near Liskeard for many centuries. There were the graves in the churchyard to prove it. (3)

이 문단에는 인간적인 시간의 이미지가 처음부터 끝까지 나열되어 있다. 어린 아이, 그 다음 유모차에 탄 꼬마, 안락의자에 앉은 노인, 그리고 마지막에는 무덤. 인생은 출생에서 죽음에까지 이어지는 선(線)적인 흐름으로 나타난다. 헤인즈 부인을 포함한 지금 살아 숨 쉬는 이들과 무덤 속에 묻힌 존재들은 “가문”이라는 이름으로 연결된다. 가문은 인간존재를 생물개체의 자연적인 수명을 넘어서 역사적인 서사 속으로 인도한다. 인간이 무덤에 도달하는 순간 그는 수많은 인생이 축적된 가문의 역사에 합류하는 것이다.

가문의 역사 뒤에는 자연 위에 건설되는 문명의 서사가 이어진다. 바솔로뮤 올리버(Bartholomew Oliver)는 그들 곁의 평범한 오물구덩이가 어떻게 역사적인 흐름에 닿아있는가를 설명한다. 이 땅에는 먼저 고대 영국인들, 다음으로 로마인들이 흔적을 남겼고, 엘리자베스 조 때는 영주저택이 지어졌으며, 19세기 나폴레옹 전쟁 때 밀을 키워내기도 했다(“the scars made by the Britons, by the Romans, by the Elizabethan manor house; and by the plough, when they ploughed the hill to grow wheat in the Napoleonic wars” 3-4). 노인의 이야기에서 인간 문명의 서사는 변하지 않는 자연을 끊임없이 이용하고 그것을 상처 입히는 과정이다. 문명의 역사를 읊조리는 올리버 본인 또한 인도 식민통치 관료였던 이로서 대영제국이라는 ‘문명’ 그 자체의 표상이기도 하다(“Mr. Oliver, of the Indian Civil Service, retired” 3). 헤인즈 부인과 올리버의 이야기에는 개인이 가문으로, 가문이 민족국가 나아가 문명으로 확장되는 서사가 암묵적으로 자리하고 있으며 두 가족의 여름밤은 그 문명의 산물이자 일부이다.

그러나 잠시 문명의 서사를 멈추고 주위를 둘러보자. 헤인즈 부인과 올리버의 이야기에서 만들어지는 문명의 발전사가 이 장면의 유일한 이야기인가? 여기에는 분명 인간적인 것으로 환원될 수 없는 영역 또한 존재한다. 그 자체로 암소의 기침으로부터 유발된 헤인즈 부인의 어린 시절에는 소와 말이 존재한다. 두 가족의 대

화 사이로 서술자의 시선은 집 밖에서 “기운차게 웃고 있는 새”(“A bird chuckled outside” 3)와 “벌레들, 달팽이들”(“worms, snails”)을 향한다. 노인이 문명의 역사를 회상하고, “어머니가 바로 이 방에서 그에게 바이런의 작품들을 주었던”(“his mother had given him the works of Byron in that very room” 5) 기억들을 떠올리는 동안에 인물들은 어느새 제각기 동물의 형상에 근접한다. 한 마디로, 자연의 이미지들은 단순히 인간 문명의 서사에 배경으로 남는 것 이상으로 인간의 삶 깊숙한 지점에까지 들어와 있다.

이 글의 목표는 이처럼 『막간』의 전반에 드리워진 문명과 자연의 모티프를 보다 상세히 살피고 양자가 어떠한 관계를 맺는지 해명하는 것이다. 이 작업은 단순히 부분적인 모티프의 해명만이 아니라 텍스트 전체 서사의 재구축을 포함한다. 먼저 소설에서 문명, 역사, 인간적인 것이 만들어내는 서사를, 뒤이어 자연의 이미지가 기능하는 바를 살핀 후 마지막으로 양자의 관계를 다시 해석하는 작업을 통해 『막간』을 다시 읽는다. 울프의 텍스트에서 자연과 인간문명은 단순히 대립하는 대신 서로가 근본적으로 분리될 수 없는 관계에 있다. 이 관계에 주목할 때 울프가 당대의 문명에 절망하고 자연과 같은 초월적인 심급으로 도피하는 대신 텍스트의 마지막까지 새로운 삶의 가능성을 놓지 않았음이 분명해진다.

2. 문명과 그 불만

첫 대목 이후 본격적으로 시작하는 『막간』의 중심에는 올리버의 이야기를 보다 넓고 깊게 되풀이하는 야외극이 있다. 소설의 두 번째 대목은 야외극의 배경이 되는 포인츠 홀(Pointz Hall) 저택의 묘사로 시작한다. 포인츠 홀은 북쪽을 면해 다소 황량한 느낌을 주도록 지어졌다. 동생 루시 스위딘(Mrs. Lucy Swithin)이 그 이유를 묻자 올리버 노인은 “그야 명백히 자연으로부터 벗어나기 위해서지”(“Obviously to escape from nature” 7)라고 답한다. 서술자는 다음과 같은 논평을 보충한다. “포인츠 홀을 지은 이가 꽃밭과 채소 너머 펼쳐진 고지대가 있었음에도 저택을 텅 빈 골짜기에 지은 것은 유감스러운 일이었다. 자연은 택지를 제공했으나, 사람은 자신의 집을 골짜기에 지어버렸다”(“It was a pity that the man who had built Pointz Hall had pitched the house in a hollow, when beyond the flower garden and the vegetables there was this stretch of high ground. Nature had provided a site for a house; man had built his house in a hollow” 9-10). 인간이 자연의 조건을 거슬러 저택을 짓기로 한 곳이 황량한 장소이듯, 소설 곳곳에서 사람의 손에 만들어진 건물과 “텅 빈”(“hollow”)과 같은 수사기

결부되어 있다.¹⁾

포인츠 홀이 위치한 마을/공동체는 그곳에서 오랫동안 살아온 가문들의 시간이 축적된 공간/집단이다. “웨어링 가, 엘비 가, 매너링 가 또는 버넷 가와 같이 인척 관계를 맺고 그 안에서 통혼해온 오래된 가문들은 교회묘지 벽 아래에 마치 덩굴 뿌리처럼 뒤얽힌 채 안치되어 있었다”(“the Warings, the Elveys, the Mannerings or the Burnets; the old families who had all intermarried, and lay in their deaths intertwined, like the ivy roots, beneath the churchyard wall” 6). 여기는 “영국의 한 가운데 있는 이 벽지 마을에 도착할 때까지 기차를 타고 세 시간이 넘게 걸리기에 아무도 그 기나긴 여정을 감히 시도할 엄두조차 내지 못할”(“For as the train took over three hours to reach this remote village in the very heart of England, no one ventured so long a journey” 15) 마을로 정착한 지 120여 년가량 된 올리버 가문과는 제대로 된 교분을 맺을 생각조차 하지 않는 오래된 가문들이 여론을 주도하고 있다. “1833년에 사실이었던 바가 1939년에도 유효하다. 그동안 새로 세워진 저택은 없으며, 새롭게 생겨난 마을도 없다”(“1833 was true in 1939. No house had been built; no town had sprung up” 48). 변화가 없는 것은 사람 역시 마찬가지라, “샌드 부인은 일리페 가문의 일원으로 태어났고, 캔디쉬의 어머니는 페리 가문의 일원이었다”(“Mrs. Sands was born Iliffe; Candish’s mother was one of the Perrys” 69). 그들은 오토바이, 버스, 영화를 비난하는 신부처럼(“The motor bike, the motor bus, and the movies—when Mr. Streatfield called his roll call, he laid the blame on them”) 무언가 새로운 것을 경멸하고 비난한다(“That hideous new house at Pyes Corner! What an eyesore!”).

마을이 인간들의 오랜 역사가 축적된 공간으로서 영국 문명을 상징적으로 대변하는 장소라면, 이곳에서 풍경은 “침묵하고, 멈춰있으며”(“silenced, stilled” 60), 소들은 “움직임이 없고”(“motionless”), 자일즈 올리버(Giles Oliver) 부부는 자신들이 “꽁 묶여있고”(“bound tight”) “옥에 갇힌 듯 느낀다”(“felt prisoned” 61). 전쟁을 코앞에 둔 런던에서 유럽문명이 몰락 직전에 있음을 피부로 느끼는 자일즈가

1) 그리스 신전을 연상케 하는 광(“The Barn” 24) “안에는 텅 빈 홀이 있”(“inside it was a hollow hall”)으며, “종교개혁 전에 세워진 저택”(“the house before the Reformation” 29) 포인츠 홀의 천장엔 무언가 그 안에 숨겨진 공간이 있어 망치로 두드리면 “텅 빈 소리”가 난다(“If you tapped—one gentleman had a hammer—there was a hollow sound; a reverberation; undoubtedly, he said, a concealed passage where once somebody had hid” 30, 인용자 강조).

마을 주민들에 대해 갖는 반감은 마을이 표상하는 인간문명이 마주한 난국을 보여 주는 지표이기도 하다.

자일즈는 의자를 뒹 낚아챘다. 그는 바다 건너 온 유럽이 마치...—그는 비유를 잘 다루지 못했다—처럼 들썩거리는 때에도 앉아서 커피와 크림 너머 풍경이나 보는 늙은 구닥다리들에 대한 짜증과 분노를 그렇게만 보여줄 수 있었다. 그다지 효과적이라고는 할 수 없는 ‘두더지’ 같은 단어만 화포로 가득하고 비행기가 돌아다니는 유럽에 대한 그의 인상을 그려내 줄 뿐이었다. 어느 순간이라도 화포는 영국 땅을 받고랑처럼 굽어낼 것이며, 비행기들은 볼니 민스터를 산산조각으로 찢어발기고 나이든 멍청이들을 폭격할 것이다.

Giles nicked his chair into position with a jerk. Thus only could he show his irritation, his rage with old fogies who sat and looked at views over coffee and cream when the whole of Europe—over there—was bristling like.... He had no command of metaphor. Only the ineffective word “hedgehog” illustrated his vision of Europe, bristling with guns, poised with planes. At any moment guns would rake that land into furrows; planes splinter Bolney Minster into smithereens and blast the Folly. (49)

좌절과 분노가 뒤섞인 자일즈의 마음은 새로운 삶의 가능성이 없는 낡은 문명에 대한 절망적인 분노와 그러한 세계가 맞이하게 될 파국적 운명에 대한 두려움을 함께 품고 있다.

이러한 마을에서 포인츠 홀을 배경으로 상연되는 야외극은 『막간』의 핵심으로서 문명의 역사를 재현하고 동시에 그에 내재한 불만을 폭발시킨다. 라 트로브 양(Miss La Trobe)의 연출 하에 마을 주민들 앞에서 상연되는 야외극은 주지하다시피 문명과 인간의 역사를 대영제국이라는 민족국가의 역사로 상연함과 동시에 그러한 민족사의 서사를 내파한다.²⁾ 비행기와 함께 현대 기술의 산물인 축음기(gramophone)의 ‘칙칙’ (“Chuff, chuff, chuff” 70)거리는 소리와 함께 연극이 시작된다. 비어있던 무대 가운데 한 소녀가 나타나 다음과 같이 선언한다. “이것은 야외극으로, 모두가 알아차릴 수 있듯 / 우리 섬의 역사에서 소재를 취했습니다. / 저는 잉글랜드입니다.” (“*This is a pageant, all may see / Drawn from our island history. / England am I*”). 그녀가 맡은 배역은 민족국가로서의 영국이며—마치 속류 헤겔주의에서 말하는 ‘정신’(geist)처럼—무대 위에서 진행되는 서사는 민족국

2) 양차대전 사이 영국 야외극의 민족주의 이데올로기적인 성격은 제드 에스티(Jed Esty)의 책 54-107 참조.

가의 서사가 될 것이다. 앞서 헤인즈 부인의 이야기가 어린 아이 시절의 기억에서부터, 그리고 올리버 노인의 기억이 고대 브리튼 인들로부터 출발했듯 야외극에서 상연되는 민족사 또한 신생아의 형태에서부터 스스로의 여정을 시작한다. “새롭게 태어난 아이가 [...] / 바다에서부터 솟아 나왔고 / 강력한 폭풍에서부터 그 바다의 파도가 일어나 / 이 섬을 프랑스와 독일로부터 / 떼어 놓았죠”(“A child new born, [...] / Sprung from the sea / Whose billows blown by mighty storm / Cut off from France and Germany / This isle.” 71). “초서 시절의 잉글랜드”(“England in the time of Chaucer” 73)가, “엘리자베스 1세”(“Queen Elizabeth” 76)의 시대가 그 뒤를 잇는다.

그러나 영국사를 재현하는 연극에 모든 이들이 이질감 없이 섞여드는 것은 아니다. “만레사 부인은 그 한 가운데서 미소 지었다. 그러나 그녀는 미소 지으면서 마치 자신의 피부가 갈라지는 듯 느꼈다. 합창하는 주민들 및 노래하는 아이와 그녀 사이에는 커다란 간극이 있었다”(“Mrs. Manresa in the very centre smiled; but she felt as if her skin cracked when she smiled. There was a vast vacancy between her, the singing villagers and the piping child” 71). 다른 인물들에게서도 이러한 이탈과 균열, 자신이 민족사의 진행에 온전히 포함될 수 없다는 감각이 마찬가지로 드러난다. 『캔터베리 이야기』(*The Canterbury Tales*)에 나오는 순례자들을 보면서 루시는 “[저런 순간은] 우리에게 존재하지 않아, [...] 우리에게 온 오로지 현재만 있을 뿐”(“Which don't exist for us, [...] We've only the present” 75)이라 증언거리며, 이사벨은 역으로 다음과 같이 떠올린다. “[저 순간의 아름다움은] 우리를 위한 것이 아니야, 우리가 가진 것은 미래, [...] 우리의 현재를 어지럽히는 미래야”(“not for us, who've the future, [...] The future disturbing our present” 75-76). 자신이 속한 시대와 스스로의 삶에서 활기와 가능성을 찾을 수 있는 이는 없다. 연극 전반부가 끝나고 휴식시간에 이사벨은 다음과 같이 생각한다. “모든 게 끝났어. 파도는 부서졌지. 우리는 좌초되어 고립된 채로 남겨졌어. 자갈로 가득한 해변 위에 홀로 떨어져 있어”(“All is over. The wave has broken. Left us stranded, high and dry. Single, separate on the shingle.” 87). 어느 곳에도 소속되지 못한 이방인 윌리엄 닷지(William Dodge)는 “나는 가야 하나 머물러야 하나? 어딘가 다른 길로 슬쩍 빠져야 하나? 아니면 저 흩어진 무리를 따라서, 따라서, 따라서 가야 할까?”(“Shall I go or stay? [...] Slip out some other way? Or follow, follow, follow the dispersing company?”)하고 읊조리며 만사가 끝났고 그들 각자가 고립되었다는 절망감을 공유한다.

이 “흩어진 무리”를 하나로 묶어내고자 했던 라 트로브의 연극은 그 전반부에서

목표를 성취하지는 못했다. “한 순간 그녀는 그들을, 흩어진 무리를 하나로 묶어 내었다. 그녀는 25분간 그들로 하여금 깨닫게 하지 않았던가? 고통에서 구제된 깨달음이 주어졌다...한 순간에...한 순간. 그리고 음악은 마지막 *우리*라는 단어에서 점차 시들해졌다. [...] 그녀는 그들로 하여금 깨닫게 하지 못했다. 실패, 또 한 번의 빌어먹을 실패였다! 항상 그랬다. 그녀의 깨달음이 그녀로부터 달아나버렸다” (“for one moment she held them together—the dispersing company. Hadn’t she, for twenty-five minutes, made them see? A vision imparted was relief from agony...for one moment...one moment. Then the music petered out on the last word *we* [...] She hadn’t made them see. It was a failure, another damned failure! As usual. Her vision escaped her” 88). 곧바로 외파로이 떨어진 또 다른 이, 자일즈가 등장한다. 그는 혼자 마치 선사시대 야만인처럼 돌을 차고 놀다가 잊을 수 없는 장면을 목도한다.

뱀 한 마리가, 올리브 빛깔 녹색의 고리로 말려진 채로, 잔디밭에 웅크리고 있다. 죽었나? 아니, 두꺼비를 입에 물고 질식해 있다. 뱀은 삼킬 수 없었고, 두꺼비는 죽을 수 없었다. 경련이 갈빗대를 수축시켰으며 피가 배어나왔다. 잘못된 방향으로 나아간 탄생, 괴물 같은 도착(倒錯)이다. 그리하여 그는, 발을 들어, 그것들을 짓밟았다. 덩어리가 짜부라지고 또 흘러내렸다. 테니스화의 흰색 캔버스 천이 피로 더럽혀지고 끈득하게 되었다. 하지만 행동한 것이었다. 행동했다는 사실이 그에게 위안을 주었다.

There, couched in the grass, curled in an olive green ring, was a snake. Dead? No, choked with a toad in its mouth. The snake was unable to swallow, the toad was unable to die. A spasm made the ribs contract; blood oozed. It was birth the wrong way round—a monstrous inversion. So, raising his foot, he stamped on them. The mass crushed and slithered. The white canvas on his tennis shoes was bloodstained and sticky. But it was action. Action relieved him. (89)

자신이 스스로의 삶에서 능동적이고 주체적일 수 없다는 사실로부터 오는 괴로움과 그 괴로움에서 벗어나기 위해 설령 파괴적인 형태로나마 “행동”하고 싶은, 능동적인 주체가 되고자 하는 욕망이 자일즈를 지배한다. 그는 자신의 의사와 무관하게 “사고파는 일에 스스로의 삶을 소모해야 하는” (“spent their lives, buying and selling” 43) 증권 중개사다. “만약 선택권이 주어졌다면 그는 농사를 지었을 것이다. 그러나 그에겐 선택권이 주어지지 않았다. [...] 온갖 일들이 뭉쳐 당신을 평평하게 눌러 퍼버리고, 물속의 고기처럼 딱 붙들어버린다” (“Given

his choice, he would have chosen to farm. But he was not given his choice. [...] and the conglomeration of things pressed you flat; held you fast, like a fish in water.” 43). 그는 자신의 삶과 문명이 매한가지로 무기력하며 다가오는 파국과 소진을 기다리고 있음에도 과거에 붙들려 아무 것도 할 수 없다고 생각한다. 뷔리당의 당나귀(Búridan’s ass)에 대한 이사벨의 설명을 들으면서 자일즈는 “자신이 바위에 매여 있고, 알 수 없는 공포를 수동적으로 보도록 강요받고 있다” (“manacled to a rock he was, and forced passively to behold indescribable horror” 55)고 느낀다. 젊은 세대는 “어떤 결론도 없이”(“no conclusion come to”) “우리는 가만히 앉아있다—우리는 관객일 뿐”(“We remain seated”—“We are the audience”)이라고 느낀다. 바솔로뮤 올리버의 표현을 빌린다면 이들은 “퇴화한 후손들”(“degenerate descendants” 45)이다. 목이 옥죄어오는 듯한 감각에서 벗어나기 위해서, 혹은 적어도 벗어나는 기분을 느끼기 위해서는 무언가 “행동”을 해야 한다. 그제 자일즈로 하여금 자신을 “관객보다는 배우처럼 느끼게 하는” (“making him feel less of an audience, more of an actor” 97) 만레사에게 빠져들게하며, 동시에 스스로를 “잔디밭에서 실룩거리는, 마음이 분열된 작은 뱀”(“a flickering, mind-divided little snake in the grass” 67)으로 묘사하는 닳지를 향한 불합리한 공격성을 드러내도록 한다. 소설의 인물들은 이처럼 자신들의 삶이 파편화된 채 동시에 한없이 무력하다는 절망감에 빠져 있다. 이들의 절망감이 자신들의 문명이 어떠한 희망도 없이 몰락을 기다릴 뿐이라는 예감과 맞닿아 있다는 점에서 이를 문명에 대한 불만이라고 불러도 좋을 것이다.

3. 파국

휴식부가 끝난 뒤 라 트로브의 연극은 “흩어진 무리”를 다시 엮는 모티프로 재개된다. 관객들은 다시 들려오는 “음악이 우리로 하여금 숨겨진 것을 보도록, 부서진 것을 잇도록 하며”(“Music makes us see the hidden, join the broken” 108) 꽃과 나무들이 “우리를 마치 찌르레기들처럼, 까마귀들처럼 함께 오도록, 함께 모이도록 만든다”(“bid us, like the starlings, and the rooks, come together, crowd together”)고 느낀다. 그러나 서툰 배우들은 아직 준비가 되지 않았고 관객들은 다시금 “부스러기와 파편들”(“Scraps and fragments”)로 돌아가 버린다. 그러한 파편적인 문구들이 뒤섞인 문단들이 각각 느슨하게 이어진 분위기를 만들어낸다. 이때부터 연극은 계속해서 산만한 파편들로 돌아가려는 관객들과 그들에게 통일된 “감정”(“emotion” 124)을 부여하려는 라 트로브의 연출 사이의 기묘

한 줄다리기가 된다. 마을 주민 여성이 후반부 극의 감정을 이끄는 첫 주자 “이성” (“Reason” 111)으로 등장하며 주민들은 “이성”의 노래에 맞춰 함께 노래하고 춤춘다(112). 다음은 “빅토리아 시대”(“The Victorian age” 134)로, 여기에서 루시는 “그녀[라 트로브]가 방황하는 몸들과 부유하는 목소리들을 하나의 솥으로 끓여 내는 사람, 그 무정형의 덩어리들로부터 재창조된 세계가 솟아나도록 하는 사람” (“she was one who seethes wandering bodies and floating voices in a cauldron, and makes rise up from its amorphous mass a recreated world” 137) 이라고까지 생각한다. 그러나 이사벨은 루시와 같이 빅토리아 시대를 살았던 이들이 느끼는 환희를 느낄 수 없다. 이사벨은 다음과 같은 이미지를 떠올린다. “저녁이 그녀의 외투를 떨어트리도록 두지 않는, 해도 뜨지 않는 수확 없는 흐릿한 별판에 있다. 그곳에서 만사가 똑같다. 거기에선 장미가 피지도 자라지도 않는다”(“In some harvestless dim field where no evening lets fall her mantle; nor sun rises. All’s equal there. Unblowing, ungrowing are the roses there.” 139). 그녀는 과거의 무게가 오늘날의 자신을 짓누른다고 생각한다. “그들이 대지에서 길어낸 것들, 기억들, 소유물들을 내가 얼마나 많이 짊어지고 있는가. 이는 과거가 내게 부과한 짐이다”(“How am I burdened with what they drew from the earth; memories; possessions. This is the burden that the past laid on me”). 이사벨에게 주체적인 삶을 위한 어떠한 가능성도, 탈출구도 남아있지 않다는 절망감이 있다.

야외극은 이사벨의 고뇌를 아랑곳하지 않고 19세기 대영제국의 서사, “여왕 폐하의 제국”(“*Er Majesty’s Empire*” 145)의 서사로 나아간다. 대영제국의 관료로 분한 이가 부르는 노래에서 “순수와 안전”(“*the purity and security*”)을 위시한 대영제국 지배 이데올로기의 언어가 여과 없이 표출된다. 한편에는 아프리카로 선교를 떠나는 이를 위한 국가(國歌) “대영제국이 지배하리라”(“*Rule Britania*” 153)가, 다른 한 편에는 부르주아들의 사적 공간으로서 가정을 찬양하는 구호 “즐거운 나의 집”(“*Ome, Sweet Ome*” 154)이 무대를 가득 메운다. 그러나 대영제국의 ‘영광의 순간’을 상징하는 언어가 전면화하는 순간에조차 관객들의 마음 한 구석에는 의구심이 남아있다. 린 존스 부인(Mrs. Lynn Jones)이 무심결에 떠올리듯 빅토리아 시대의 대영제국은 완벽하지 않았다. “그녀가 생각한 바는, 만사가 완벽하지 않았다면 변화가 왔어야만 했다는 것이다”(“What she meant was, change had to come, unless things were perfect” 156). 심지어 그녀의 가정에도 어떤 형태로든 변화가 찾아왔다는 사실로부터 그녀가 살았던 빅토리아 시기가 결코 흠결이 없지 않았다는 결론이 자연스럽게 연역된다. 루시 스위딘 또한 “빅토리아 인물, [...] 나

는 그런 사람들이 살았다고 [...] 믿지 않아”(“The Victorians, [...] I don't believe [...] that there ever such people”)라고 중얼거린다. 그녀는 상상력을 발휘해 잠시 “[모든 것이] 하나로 되는”(“one-making” 157) 광경을 떠올려 본다. “양들, 젓소들, 잔디, 나무, 우리 자신—모든 것이 하나야 [...]. 그래서 [...] 특정한 양, 젓소, 또는 사람의 고통은 필연적이어야. 그렇게 [...] 우리는 모두가 조화를 이룬다는 결론에 도달하지”(“Sheep, cows, grass, trees, ourselves—all are one. [...]. And thus [...] the agony of the particular sheep, cow, or human being is necessary; and so [...] we reach the conclusion that ALL is harmony”).

물론 누군가는 고통 받을 수밖에 없는 세계를 조화롭다고 말하는 루시의 사고에는 아이러니가 있다. 그나마 윗세대가 과거의 영광스러운 시절을 기억하며 부분적으로나마 위안을 느낀다면, 이조차도 없이 “현재를 어지럽히는 미래”와 “과거가 부과한 짐”에 함께 짓눌린 지금의 젊은 세대들에게는 무엇이 남아 있을까?

그[자일즈]가 (말없이) 읊조렸다. ‘나는 끔찍하게 불행해.’

‘나도 그래,’ 닷지가 공명했다.

‘그리고 나도 마찬가지야,’ 이사벨이 생각했다.

그들은 모두 붙들려 갇혀 있었고, 죄수들이었고, 무대 위의 장관을 쳐다보고 있었다. 아무 일도 일어나지 않았다.

He said (without words) “I'm damnably unhappy.”

“So am I,” Dodge echoed.

“And I too,” Isa thought.

They were all caught and caged; prisoners; watching a spectacle. Nothing happened. (158)

모두의 신경은 과민상태였다. 그들은 노출된 채로 앉아 있었다. 기계가 톱 톱 거렸다. 음악은 없었다. 대로의 자동차들이 내는 경적 소리가 들렸다. 그리고 나무들이 휘휘 거리는 소리. 그들은 어떤 것도, 다른 무언가도 아니었고 빅토리아 인들도, 그들 자신도 아니었다. 그들은 존재가 결여된 채로 연옥에 매달려 있었다. 톱, 톱, 톱 기계가 돌아갔다.

All their nerves were on edge. They sat exposed. The machine ticked. There was no music. The horns of cars on the high road were heard. And the swish of trees. They were neither one thing nor the other; neither Victorians nor themselves. They were suspended, without being, in limbo. Tick, tick, tick went the machine. (159)

자기 자신으로 존재할 수조차 없다는 데서 비롯되는 이들의 고통은 루시가 떠올린 “일부의 고통”으로 한정될 수 없다. 오히려 서로로부터 분리된 이들이 함께 인

식하는 고통이야말로 이 세계 전체의 아픔이다. 야외극이 “빅토리아 시대”에서 관객들 자신의 시대(“The present time. Ourselves.” 160)로 넘어가는 도중 내리는 비는 세계에 만연한 고통과 슬픔을 표현한다.

그리고 갑자기, 풍성하게, 소나기가 떨어져 내렸다. [...] 비는 세계 만인이 눈물 흘리듯 쏟아졌다. 눈물, 눈물. 눈물.

‘오 우리 인간들의 고통이 여기서 종결을 맞을 수 있겠구나!’ 이사벨이 중얼거렸다. 하늘을 올려다보는 그녀는 자신의 얼굴 가득히 두 개의 커다란 빗방울을 받아내었다. 그것들은 마치 그녀 자신의 눈물인양 그녀의 뺨을 타고 흘러내렸다. 하지만 그것들은 만인의 눈물이자 만인을 위한 울음이었다. [...] 비는 급작스럽게 전 세계에[보편적으로] 내렸다.

And then the shower fell, sudden, profuse. [...] Down it poured like all the people in the world weeping. Tears, Tears. Tears.

“O that our human pain could here have ending!” Isa murmured. Looking up she received two great blots of rain full in her face. They trickled down her cheeks as if they were her own tears. But they were all people’s tears, weeping for all people. [...] The rain was sudden and universal. (162)

빗속에서 개인의 고통은 모든 이들의, 나아가 세계 자체의 고통이 되며 눈물처럼 흘러내리는 빗방울은 그 고통을 애도하는 울음이 된다. 비는 개별적 존재들과 보편적인 것의 층위를 매개할 뿐만 아니라 문명의 고통과 상흔을 드러내고 또 그에 항의하는 장치로 등장한다. 이들의 고통은 전체의 조화를 위해 마땅히 감당해야 할 주변적인 희생으로 치부될 수 없다.

이어 잠시 (아마도 제1차 세계대전으로) 파괴된 문명을 복구해야한다고 말하는 듯 한 짧은 대목 이후 라 트로브는 지금까지 자신이 구축한 서사를 뒤집어 내파해 버린다. 영국의 탄생부터 전성기를 거쳐 재생과 복구의 메시지가 와야 할 순간, 희망찬 줄거리를 완전히 배반하는 ‘현재’의 절망적인 상황 그 자체가 상연된다. 지금까지 모든 관객에게 통일된 감정을 부여하기 위해 사용되어 왔던 축음기는 갑작스럽게 불협화음을 내며, 이와 함께 관객들 자신의 기괴한 모습을 비춰주는 거울이 무대에 올라온다. 청각과 시각이 결합한 이미지를 통해 관객들과 그들의 시대 자체를 형상화한 대목은 『막간』 전체에서 가장 강렬한 장면이다.

음조가 바뀌었다. [...] 이게 무슨 킬킬거리는 웃음소리며, 불협화음일까! 아무 것도 끝맺지 않았다. 갑자기 비약한다. 그리고 퇴폐적이다. 지독한 분노, 지독한 모욕이다. 그리고 무난하지 않다. [...] 오 겨우—다행히도—잠깐 동안

만 '젊은이들'일 세대의 불경함이란. 젊은 것들은 무언가 만들어내지 못하고 오직 부숩버릴 뿐이다. 그들은 오래된 깨달음을 산산조각 내버리고, 통일된 전체였던 것을 원자들로 으깨버린다. [...]

보라! 수풀에서 그들이, 잡동사니가 나온다. 아이들인가? 도깨비들, 요정들, 마귀들이다. [...] 무언가를 비추기에 충분히 밝은 것이면 뭐든 가져온 듯 한데, 설마 우리 자신을 비추려는 건가?

우리 자신들이야! 우리 자신들이야!

[...] 얼마나 끔찍한 폭로인가! 심지어 노인들도, 생각해보건대, 더 이상 그들 자신의 얼굴을 신경쓰지 않았다....맙소사! 시끄러운 소리가 들린다! 다름 아닌 쪼수들이 섞여들었다. 비틀거리고, 꼬리를 내려치는 와중에 자연의 과묵함은 사라져버리고 주인인 인간을 짐승들로부터 구별해주던 장벽들은 폐기되어버렸다. 이어서 개들도 끼어들었다.

The tune changed; [...] What a cackle, a cacophony! Nothing ended. So abrupt. And corrupt. Such an outrage; such an insult. And not plain.

[...] O the irreverence of the generation which is only momentarily—thanks be—"the young." The young, who can't make, but only break; shiver into splinters the old vision; smash to atoms what was whole.

[...]

Look! Out they come, from the bushes—the riff-raff. Children? Imps—elves—demons. [...] Anything that's bright enough to reflect, presumably, ourselves?

Ourselves! Ourselves!

[...] What an awful show-up! Even for the old who, one might suppose, hadn't any longer any care about their faces.... And Lord! the jangle and the din! The very cows joined in. Walloping, tail lashing, the reticence of nature was undone, and the barriers which should divide Man the Master from the Brute were dissolved. Then the dogs joined in. (164-65)

질서정연한 음조들을 대체한 불협화음이, 그리고 소음과 함께 혼란에 빠진 사람들과 사이에 뒤섞인 동물들의 존재가 지금까지 관객들이 믿고 따라온 질서를 한순간에 무너트린다. 이윽고 배우들이 한꺼번에 등장해 자신들의 대사 아무 구절을 한꺼번에 외치는 장면이 이르면(166) 라 트로브의 연극은 이전까지 유지되어 온 체계, 나아가 이러한 체계가 나름의 내적 정합성을 지니고 있는 신뢰할만한 대상이라는 믿음 자체를 무너트리려는 듯하다. 관객들 자신이 역사와 문명의 산물이자 대변인이라면, 이제 스스로의 모습에서 지금까지 그들을 (짐승과 구별되는) 인간 존재에게 해 주었던 경계선까지 흐릿해졌음을 보는 것이다. 여기에서 그들은 자신들의 문명과 역사 자체에 무언가 근본적인 모순이 내포되어 있을지 모른다는

인식에 다가선다. 아도르노(Theodor W. Adorno)의 표현을 빌린다면, “우리 시대의 공포는 우리 자신들의 역사에 내재한 역학에서 비롯되었기에 그것이 [단순히] 예외적인 사례인양 설명될 수는 없다”(“The horror of our day has arisen from the intrinsic dynamics of our own history; it cannot be described as exceptional” *History and Freedom* 7-8)는 인식이 여기에 깃들여 있다. 라 트로브의 야외극은 그 절정부분에서 문명과 인간 역사를 대변해온—또는 그것을 협소화시켜 참칭해온—영국사에 대한 단순한 불만을 넘어 그것 자체가 근본적인 문제일 수 있다고 말한다.

4. 자연

올프는 『막간』에 영국인들이 만들어 온 문명에 대한 근본적인 비판의 모티프와 함께 지금까지와는 다른 삶을 향한 희구 역시 배치하였다. 즉 문명과 민족사에 대한 강력한 비판을 제기하는 서사 곁에는 그와 이질적인 이미지들이 마치 벽돌로 지어진 건물 틈새에 뿌리를 틔운 풀꽃처럼 등장한다. 그 이미지들은 소설의 첫 대목에서 드러났듯 자연의 형태를 띠고 나타난다.

포인츠 홀이 올리버의 표현처럼 “자연으로부터 벗어나기 위해서” 지어졌다면, 꽃들과 잔디밭, 거대한 나무들은 그림에도 여전히 저택 주변을 둘러싸고 있다. 자일즈 부부의 아이들이 하루 종일 뒹구는 그곳에서 “꽃은 뿌리 귀퉁이들 사이에서 반짝였다. [...] 꽃 너머에 나무가 있다. 잔디와 꽃과 나무는 완전한 광경을 이루고 있었다”(“The flower blazed between the angles of the roots. [...] And the tree was beyond the flower; the grass, the flower and the tree were entire.” 10). 『막간』에서 사람이 세운 건물과 자연의 뒤엎힘을 잘 보여주는 대목은 야외극 막간에 잠시 언급되는 “700년 전에 지어진 광”(“the barn that had been built over seven hundred years ago” 90) 안의 풍경이다. 그리스 신전 혹은 중세와 같은 먼 과거를 떠올리게 하는 이 광은 지금은 각종 몰자들만이 쌓인 채 비어 있었다(“The Barn was empty”). 그 직후 곧바로 인간의 눈에 띄지 않게 이 공간에서 살아가는 다양한 생명들이 열거된다. 쥐들(“Mice”), 제비들(“Swallows”), “셀 수 없을 정도로 많은 풍뎅이들과 다양한 곤충들”(“Countless beetles and insects of various sorts”)이 있고, 암캐 하나는 솥재 구석에서 새끼들을 키운다(“A stray bitch had made the dark corner where the sacks stood a lying-in ground for her puppies”). 작고 미약한 이 동물들의 눈길과 움직임, 바스락거리는 소리가 수백 년 전 인간들이 만들어놓은 공간, 인간의 역사가 퇴적된 장소를 가득 메우고

이 시공간에 충만한 생명력을 부여한다(그리고 오로지 루시 스위딘만 창고를 메운 생명들의 존재를 인식한다).

텍스트 곳곳을 메우고 있는 자연의 존재는 문명을 표현하는 야외극에까지 깃든다. 막간이 끝나고 “이성”의 등장으로 다시 시작한 라 트로브의 연극은 밸런타인(Valentine)과 플라빈더(Flavinda)가 등장하는 극중극이 종료되면서 순간적으로 (관객들을 묶어준) 감정을 상실한다. 극의 마지막 노랫소리가 바람에 휘말려 사라진 뒤 “어떠한 소리도 나오지 않았으며”(“no sound came” 125) “무대는 텅 비었다”(“the stage was empty”). 관객들을 사로잡던 “환영이 스러지고”(“Illusion had failed” 126) 라 트로브가 절망에 빠질 때 갑작스럽게 “암소들이 그 몫을 떠안는다”(“the cows took up the burden”). 새끼를 잃어버린 한 마리의 울음에 모든 암소들이 따라서 울기 시작한다. “원시의 목소리가 지금 이 순간 귓가에 강하게 울렸다. 그리고 나서 모든 소떼가 그 정념에 함께 빠져들었다”(“It was the primeval voice sounding loud in the ear of the present moment. Then the whole herd caught the infection”). 울음소리에 담긴 정념이 “텅 빈 순간을 채우고 감정을 지속시켰다”(“filled the emptiness and continued the emotion”). 그리고 짐승들이 자신들의 감정을 가다듬을 때까지 관객들은 짐승들에 동감한다. 이 대목에서 암소들로 표상되는 자연은 한편으로 연극의 빈 공간을 메우고, ‘원시의 목소리’로서 관객들을 일시적으로나마 자연이라는 보다 넓은 정체성으로 끌어들인다. 이처럼 연극의 기획이 위태로워질 때 자연이 빈 공간을 보충하는 구도는 이후에도 두 차례 더 반복된다. (3절에서 살펴보았듯) 한번은 “빅토리아 시대” 후의 소나기에서, 다른 한 번은 거울이 관객들을 비추는 순간 젖소와 개들이 끼어들어 혼돈을 더욱 완전한 것으로 만드는 장면에서 야외극의 ‘의도’를 자연이 완성시키는 구도가 다시금 나타난다.

야외극이 끝난 뒤에도 자연의 명백한 개입은 계속된다. 라 트로브의 연극이 끝나고—오래된 문명의 연장과 지속을 의미하는 상징적인 행위라 할 수 있는—교회 수리를 위한 모금활동을 위해 스트릿필드 신부(Rev. Streatfield)가 단상으로 올라오지만 소들과 구름은 신부를 노골적으로 무시한다(“ignored by the cows, condemned by the clouds” 171). 그가 자신의 의도에 맞춰 연극의 ‘의미’를 정리해 설명하려는 순간 “마치 야생 오리처럼 날아가는”(“like a flight of wild duck” 174) 비행기들이, 그리고 앞서 파커 부인(Mrs. Parker)에 의해 덜 “문명화”(“civilized” 100)된 존재라고 경멸받은 마을의 백치 앨버트(Albert)가 나타나 신부의 언어를 완전히 흐트러뜨려 버린다(“His command over words seemed gone” 174). 그리고 아무도 “어떻게 끝을 맺어야 할지”(“How to make an end” 175) 알 수 없

다. 야외극이 보여주었듯 지금까지 문명을 구성해온 서사가 혼란에 봉착했으며, 신부의 발언이 다시금 저지됨으로써 과거의 질서를 회복하는 것 또한 불가능해졌다면 이들에게는 도대체 어떠한 미래가 남아있는가? 미래의 전망이 불투명해진 순간 주민들은 야외극의 배우들이 자신들의 역할을 마치고 뒤섞여 있는 것을 본다. “각자는 여전히 그들의 의상에 따라 이전에 말지 않았던 부분을 상연하고 있었다. 그들 위에 아름다움이 있었다. 아름다움이 그들을 드러냈다”(“Each still acted the unacted part conferred on them by their clothes. Beauty was on them. Beauty revealed them.” 176). 이 대목은 기존의 질서와는 다른 형태의 역할들이, 그리고 그러한 역할들이 함께 만들어내는 새로운 종합으로부터 현재의 난국을 벗어난 어떤 아름다움이 출현하리라는 희망을 담고 있다.

연극이 끝나고 루시 스위딘과 라 트로브가 마주하는 장면은 새로운 희망이 자연에 깃들어 있음을 명백하게 보여준다. 모두가 흩어진 후 홀로 남아 상념에 빠진 루시는 물속의 고기들을 보며 마치 “우리 자신들”(“Ourselves” 184)과 같다고 생각한다. “그리고 젓빛 물속에서, 희망적이게도, 어렵פות한 믿음을 회복한 그녀는 특별히 이성의 힘을 빌리지 않은 채 고기들을 좇았다. 얼룩이 있는 놈, 줄무늬가 있는 놈, 그리고 얼룩덜룩한 놈. 그 광경에서 그녀는 우리 자신들에게 있는 아름다움, 힘, 그리고 영광을 보았다”(“And retrieving some glint of faith from the grey waters, hopefully, without much help from reason, she followed the fish; the speckled, streaked, and blotched; seeing in that vision beauty, power, and glory in ourselves.” 185). 라 트로브 또한 자신의 연극이 결국 무의미로 귀착되고 말았다는 생각에 다시 한 번 실패했다고 신음하지만, 신음을 내뱉기 무섭게 갑자기 새들과 나무들이 한데 어우러져 소리를 내기 시작한다. “나무는 광시곡이, 전율하는 불협화음이, 펑 하는 소리가 되었고 힘차게 맥박치는 환희가, 가지들이, 잎이, 새들이 조화를 이루지 않고 삶, 삶, 삶이라 말했다”(“The tree became a rhapsody, a quivering cacophony, a whizz and vibrant rapture, branches, leaves, birds syllabbling discordantly life, life, life” 188-89). 그 앞에서 그녀는 다시 “막이 오를 것”(“The curtain would rise” 189)임을 느낀다. 잠시 첫 대사가 떠오르지 않으나, 이윽고 “진흙 밭을 터벅거리며 걷고 있는 짐을 실은 둔한 황소들 위로 단어들어 솟아올랐다. 의미를 실지 않은 말들, 멋진 말들이었다”(“Words rose above the intolerably laden dumb oxen plodding through the mud. Words without meaning—wonderful words.” 191). 원시의 이미지로 되돌아가는 결말부가 이어진다.

『막간』이 단순히 문명에 대한 좌절로 끝맺는 텍스트가 아님은 분명하다. 물론 이

소설을 이야기하면서 현재의 문명과 역사에 대한 비판과 절망감을 생략할 수는 없으나 이 텍스트는 새로운 서사의 희망과 암시 또한 표현하며 이는 자연의 이미지로 선명하게 나타난다. 그러나 크리스티나 알트(Christina Alt)나 루이즈 웨슬링(Louise Westling)과 같은 생태학적(ecological) 비평에서처럼 울프가 자연을 문명의 대안으로 제시했다는 주장은 부분적으로만 타당할 뿐 텍스트에서 자연과 문명 사이의 복잡한 관계를 망각한다는 점에서 충분한 설명이 될 수 없다. 이러한 주장은 다른 무엇보다도 울프의 자연이 인간과 대립하는 초월적인 지평으로 전제되지 않는다는 사실을 보지 못한다. 실제로 울프의 텍스트는 문명 속에 자연이 깃들어 있는 만큼이나 자연 역시도 역사적인 성격, 고유의 서사를 갖고 계속해서 변화하는 성격을 지녔음을 보여준다.

5. ‘자연사’

자연이 『막간』의 서사에서 차지하는 대안적인 역할을 짚는다고 해서 모든 논의가 종결되는 것은 아니다. 단순히 자연이 문명의 대안이라는 해석, 혹은 자연이 현재의 문명을 초월하는 이상적 지향점을 보여준다는 해석은 서구 근대의 예술가들이 “원시적인 것”(the primitive)을 현재의 세계에 대한 단순한 대립항으로 설정해버리곤 했다는 비판(Torgovnick 9-10)에 울프를 표적으로 바치는 결과를 낳을 뿐이다. 이처럼 과도하게 단순화된 신화적 구도에서 벗어나기 위해 우선 『막간』에서 가장 자연과 맞닿아 있는 루시 스위딘을 면밀하게 살펴보자.

루시의 첫 등장 장면에서 주목할 점은 “그녀가 가장 아끼는 책이 『역사의 윤곽』”(her favourite reading—an Outline of History” 8)이라는 것이다. 실제로 허버트 조지 웰스(H. G. Wells)에 의해 집필된 이 책은 소설에서 명시적으로 밝히고 있듯 지구와 인간의 등장 이전 지구에 살았던 생물들과 그 시대를 다루는 ‘역사서’이다. 루시는 이 책을 읽으면서 원시의 숲을, 영국과 대륙이 영불해협으로 갈라지기 전 하나로 붙어 있던 순간을, 지금은 멸종되어 사라진 거대한 동물들이 거니는 세계를 떠올린다. 그러한 이미지는 단순히 더 이상 손이 닿지 않는 과거로 남는 대신 상상력을 통해 그녀의 삶에 지속적으로 침투한다—마치 『막간』 자체에서 자연이 지속적으로 인간의 삶에 침투하듯이 말이다. 루시는 창밖의 찌르레기를 보고 “그 광경에 이끌려 과거에 대한 상상적 재구성을 이어가기 위해 잠시 멈추었다. 그녀는 과거 혹은 미래로의 비행을 통해 그 순간의 경계선을 확장시키는데 빠져 있었다”(“Tempted by the sight to continue her imaginative reconstruction of the past, Mrs. Swithin paused; she was given to increasing the bounds of

the moment by flights into past or future” 8-9). 여기서 “그 순간의 경계선을 확장시킨다”는 말은 곱씹을 필요가 있다. 앞서 언급했듯 이사벨, 자일즈, 윌리엄 닷지와 같은 이들은 스스로를 “연옥”에 매달려 갇힌 존재라고 말했다(159). 연옥의 거주자들은 최후의 심판일이 될 때까지의 무한한 기간 동안 자신의 운명이 결정되지 않은 채로 그곳에 갇혀 있어야만 한다. 즉 그곳에서의 삶에는 오직 유예기간으로서만 의미를 가질 수 있는 시간이, 미래가 존재하지 않는 무한한 현재만이 남아 있다. 이것이 더 이상 어떠한 가능성도 남아있지 않은 당대 문명의 불모성을 상징한다면, 인류 이전의 역사에 대한 루시의 상상은 현재의 폐쇄성을 뚫고 삶을 과거로, 미래로 확장시키려는 가능성에 대한 추구이기도 하다. 만약 야외극이 보여주었던 민족의, 문명의, 인류의 역사 자체가 파국과 불모로 이어진다면, 태고의 이미지로 대변되는 인간 이전의 시간과 현재의 인간적인 시간의 접촉은 후자에게 새로운 이야기를 시작할 원동력을 마련해준다.

루시의 태고에 대한 상상은 결코 현재의 삶에서 벗어나 초역사적 자연으로 도피하는 게 아니다. “순간을 확장시킨다”는 말에서도 확인할 수 있지만, “피카딜리의 로도덴드론 삼림”(“rhododendron forests” 8)과 같은 표현에서 분명히 드러나듯 그녀의 상상은 태고의 자연적인 형상과 현재의 세계를 연결시킨다. 이질적인 시간의 접촉과 연결이라는 모티프는 자연을 문명과는 구별되는 단순한 대안으로 제시하는 대신 오히려 양자를 서로에게 수렴 시킨다—오래된 창고 곳곳에 파고들어 자신들의 세계를 구축한 작은 생명들이 좋은 예시가 될 것이다. 그 자체로 일종의 자연이 된 태고의 것들을 포함한 자연물의 이미지가 현재의 인간적인 요소들과 뒤섞이는 광경은 텍스트의 곳곳에서 찾아볼 수 있다. 자신들이 살고 있는 마을과 바다와의 거리를 이야기하면서 루시는 유럽대륙과 영국 사이에 바다가 없었던 시대를, “스트랜드 거리에 로도덴드론 숲이 있고 피카딜리에 매머드가 있던”(“There were rhododendrons in the Strand; and mammoths in Piccadilly” 27) 시절을 상기한다. 루시의 상상을 받아 이사벨은 “우리 인간들이 야만인이었을 때죠”(“When we were savages”)라 말하고, 이어 야만인들이 벌써 틀니(“false teeth”)를 발명했었다는 사실을 떠올린다. 그리고 올리버는 자신의 입에 끼워진 틀니를 보여주다가 스워드 가문이 정복왕 윌리엄의 침입 전부터 있어왔던 오래된 가문임을 이야기한다(28). 여기에서 태고의 이미지는 야만인으로, 야만인은 틀니라는 (인간에 의해 발명된) 장치로, 그 장치는 (대영제국의 관료 출신으로) 오늘날의 문명화된 삶을 대변하는 올리버에게로 연결되고, 올리버의 사고는 다시 천 년 가까이 전의 먼 과거에 대한 기억으로 거슬러 올라간다. 마치 자신의 꼬리를 좇아 도는 뱀과 같이 과거와 현재를 오가는 이 대목은 『막간』에서 자연, 태고, 문명과 현재와 같은 시공간

들이 분리되는 대신 서로 연결되어 있음을 보여준다. 양자는 서로 분리된 별개의 세계가 아니다.

분리된 것만 같던 시공간의 연결이라는 모티프는 자연을 피해 건축된 포인츠 홀에서도 예외가 아니다. 선조들의 초상화(“Two pictures” 33)가 걸려있는 “그 방은 시간 이전에 존재했던 무언가를 노래하는 조가비였다”(“The room was a shell, singing of what was before time was”). 루시 스위딘은 바로 그 방을 윌리엄 닷지에게 안내하면서 선조들을 소개하다 문득 창밖의 잔디를 본다. 빛나는 잔디밭 위에서 “하얀 비둘기 세 마리가 무도회복장을 차려입은 숙녀들처럼 화려하게 구애하며 발끝으로 걷고 있었다”(“Three white pigeons were flirting and tiptoeing as ornate as ladies in ball dresses” 64). 전자가 가문의 과거가 축적된 공간이 조가비의 이미지를 통해 오래된 자연물로서의 색채를 띠는 것을 보여준다면, 후자에서는 거꾸로 자연이 인간적인 것의 언어로 묘사된다. 역사/문명과 원시/자연의 이미지는 서로에게 스며들어가 뒤섞인다. 이미지의 융합은 저택의 다른 장소에서도 마찬가지로 찾아볼 수 있다. 저택에는 과거 자금부족으로 인해 증축공사 중에 공사가 중단되어 오로지 벽만 남아있는 곳이 있다(“But funds were lacking; the plan was abandoned, and the wall remained, nothing but a wall” 47-48). 그 곳에 “후에 다른 세대가 과일 나무를 심었고 [...] 나무들이 하나는 뺨을 붉게 물들이고, 하나는 녹색인 것이 벌거벗은 채로 무척이나 아름다워 스위딘 부인은 그것들[살구나무]을 벌거벗은 채로 두었고 말벌들은 구멍을 내어 파고들었다”(“Later, another generation had planted fruit trees [...] they were so beautiful, naked, with one flushed cheek, one green, that Mrs. Swithin left them naked, and the wasps burrowed holes” 48). 살구나무는 인간문명의 잔해인 벽 위에 세워졌다는 점에서 자연 역시 그 기원에 인간의 손길이 닿아있음을 보여준다. 포인츠 홀의 건축에 깃들여 있던 자연과 문명의 분할은 이처럼 양자가 하나의 세계에서 서로 뒤얽히고 연결되는 대목들에서 흐릿해진다. 저택이 자연에 둘러싸여 있다면, 자연은 다시 저택 자체를 자신의 근거지로 삼고 곳곳에서 솟아난다. “자연의 역사와 인간의 역사는 나뉘어질 수 없다”(“the history of nature and the history of men [...] are [...] inseparable” HS 122).

(인간의) 역사에 자연이 깃들여 있듯 자연 역시 그 자체로 하나의 역사이다. 야외극의 후반부에서 “이성”은 다음과 같이 노래한다. “땅을 갈고 파헤치고, [...] 대지는 언제나 변함이 없으니까, 여름이 가고 겨울이 가고 봄이 온다, 그리고 봄이 가고 다시 겨울이 오는 법, 밭을 갈고 씨 뿌리고, 먹고 자라나고”(“Digging and delving, [...] for the earth is always the same, summer and winter and spring;

and spring and winter again; ploughing and sowing, eating and growing” 112). 같은 경로를 반복해서 돌아가는 자연, 영원히 변하지 않는 초월적인 지평으로서의 자연의 이미지가 “이성”의 입을 빌어 노래되는 순간, “바람이 그 말들을 날려버렸다”(“The wind blew the words away”). 루시에게 가장 소중한 책 『역사의 윤곽』은 이 소설의 자연이 갖는 성격을 이해할 수 있는 중요한 지침을 제공한다. 책의 이름은 소설의 처음(8), 가운데(98), 끝(196)에서 정확히 세 번 언급된다. 앞서 말한 바와 같이 첫 부분에서 루시가 책에서 읽은 원시의 이미지와 자신의 현실을 연결한다면, 두 번째 대목에서 그녀는 “제비”(“swallows” 97)를 보며 그것들이 바다 건너 다른 대륙에서 온다는 사실을 떠올리고(“Across Africa, across France they had come to nest here” 98), 나아가 과거 대륙들이 갈라져 있지 않았을 때 지구를 거닐었던 “노래하는 새들”(“humming birds”)을 상상한다. 해마다 바다를 건너 날아오는 제비는 그녀의 사고가 미치는 공간적인 범위를 확장시킬 뿐만 아니라 머나먼 과거와의 연결을 통해 자연 또한 나름의 역사를 갖고 변해가는 세계라는 사실을 일깨운다. 웰즈의 자연사(natural history)는 자연 또한 변해가는 것, 역사를 가진 것임을 알려주는 ‘자연의 역사’(history of nature)이기도 하다.³⁾

자연사이자 ‘자연의 역사’를 말하는 『역사의 윤곽』은 『막간』의 마지막에서 다시 한 번 등장한다. 야외극이 끝나 모두가 떠나가고 밤이 되었다. 이미 잠든 올리버를 두고 루시는 다시 『윤곽』을 펼친다. “매머드, 마스토돈, 시조새”(“mammoths, mastodons, prehistoric birds” 196)와 같은 멸종된 동물들을 다루던 부분이 끝나고, 책 속에서 ‘자연의 역사’는 새로운 부분으로 들어선다. “그때 잉글랜드는 [...] 늪지였다. 두터운 삼림이 대지를 뒤덮고 있었다. 영겨 헝클어진 가지들 위에 새들이 노래했다”(“England, [...] was then a swamp. Thick forests covered the land. On the top of their matted branches birds sang...”). 문명의 단서 따위는 등장하지 않을 것만 같았던 자연의 역사 안에 “잉글랜드”라는 지명, 인간이 불

3) 아도르노는 벤야민의 『독일 비애극의 원천』(*Ursprung des deutschen Trauerspiels*)에 대한 강연 『자연사의 이념』(“The Idea of Natural History”)에서 자연과학적 관찰로서의 자연사와 역사와 자연이 교차하는 장으로서의 자연의 역사를 구별한다. 자연사에 대한 아도르노의 논지는 30여년 뒤 1964-65년 『부정변증법』(*Negative Dialektik*) 집필과 함께 행해진 강의 『역사와 자유』(*History and Freedom*) 중 “자연의 역사”(“The History of Nature”)를 언급하는 대목에서 조금 더 분명하게 정리된다(114-129). 그는 청년 맑스를 언급하며 “역사와 대립하는 실존물 혹은 존재의 절대적 영역으로서의 고립된 자연의 세계에 대해 말하는 것은 더 이상 의미가 없다”(“there can no longer be any point in talking about an insulated sphere of nature as the absolute realm of being or as existence as opposed to history” 122)고 말한다.

인 이름이 등장한다. 영원회귀의 궤도를 도는 대신 나름의 시간을 쌓고 새로운 무언가로 변모해가는 자연은 그 자체로 (불변의 ‘자연’이 아니라) 하나의 역사이다. 흘러가는 자연의 역사 속에서 인간 또한 자신의 역사를 만들어가는 존재로 출현한다. “반은 인간 반은 유인원이었던 선사인은 반쯤 웅크린 자세에서 일어나 거대한 석기를 들어올렸다”(“Prehistoric man, [...] half-human, half-ape, roused himself from his semi-crouching position and raised great stones.” 197). 웰즈는 인간이 이족보행과 도구의 사용을 시작했음을 서술하고 있다. “반은 인간 반은 유인원”이었던 생물에서부터 인간문명의 기원이 출현하고, 시간은 그 위에 줄달음 질쳐서 다시금 이전에 없었던 새로운 문명을 바라볼 것이다. 이 순간에는 자연과 (인간의) 역사가 나누어질 수 없으며 양자는 끊임없이 서로의 영역에서 재탄생하리라는 인식이 깃들어 있다. 자연이 몰락을 목전에 둔 지금의 문명에게 새로운 가능성의 영역이라면, 역사화된 자연으로서의 ‘자연의 역사’는 그러한 가능성이 현실과 괴리된 꿈이 아니며 우리 곁에 늘 있어왔고 또 앞으로도 있을 것임을 보여준다.

올리버와 루시가 잠든 뒤 오늘 내내 지금껏 한 마디도 나누지 않았던 자일즈와 이사벨은 드디어 단둘이 대면한다. “둘이서 따로 남겨지자, [그들의] 적대감이 드러났고 사랑 또한 마찬가지로였다. 잠들기 전 그들은 싸워야 했다. 싸운 뒤 그들은 끌어안을 것이다. 그 포옹에서 새로운 생명이 잉태될 것이다”(“Alone, enmity was bared; also love. Before they slept, they must fight; after they had fought, they would embrace. From that embrace another life might be born”). 둘의 대면은 갈등과 적대의 표출만이 아닌 사랑의 표출이기도 하다. 그리고 그 사랑에서, 마치 역사가 반복을 깨트리고 새로운 국면으로 계속해서 전진하듯, 지금껏 존재하지 않았던 새로운 생명이 출현할 것이다. 이사벨이 등진 창문은 색깔 없는 어둠으로서 그들의 집이 위치한 시간을 넘어 태고의 하늘이 된다. “그리고 커튼이 올라갔다. 그들은 입을 열었다”(“Then the curtain rose. They spoke”). 마지막 대목은 포인츠 홀과 그곳이 상징하는 지금 여기의 문명이 세계의 전부గా 아니며 새로운 삶의 가능성이 인간의 세계를 항상 둘러싸고 있음을 보여준다. 이 세계는 루시의 책에서 알 수 있듯 ‘역사’의 이름으로, 그리고 마지막 두 문장에서 나타나는 ‘극’(act)의 이미지로 연출된다. 역사와 극 모두 그 인간적인 성격이 뚜렷한 서사라는 점에서 『막간』의 마지막 장면은 자연의 세계 또한 인간적인 서사의 형상으로 계속해서 등장할 것임을, 그리하여 아직 우리가 알지 못하는 가능성이 계속해서 우리의 세계 내부에서 불현듯 하지만 필연적으로 출현하리라는 인식을 표현한다.

참고문헌

- 발터 벤야민. 『독일 비애극의 원천』. 조만영 역. 새물결, 2008.
- Adorno, Theodor. W. *History and Freedom: Lectures 1964-1965*. Ed. Rolf Tiedemann. Trans. Rodney Livingstone. Cambridge: Polity Press, 2006.
- _____. “The Idea of Natural-History.” Trans. Robert Hullot-Kentor. *Things beyond Resemblance: on Theodor W. Adorno*. NY: Columbia UP, 2006. 252-69.
- Alt, Christina. *Virginia Woolf and the Study of Nature*. Cambridge: Cambridge UP, 2010.
- Beer, Gilian. *Virginia Woolf: the Common Ground*. Ann Arbor: U of Michigan P, 1996.
- Esty, Jed. *A Shrinking Island: Modernism and National Culture in England*. Princeton: Princeton UP, 2004.
- Froula, Christine. *Virginia Woolf and the Bloomsbury Avant-Garde: War, Civilization, Modernity*. NY: Columbia UP, 2005.
- Roe, Sue and Susan Sellers ed. *The Cambridge Companion to Virginia Woolf*. Cambridge: Cambridge UP, 2000.
- Torgovnick, Marianna. *Gone Primitive: Savage Intellectuals, Modern Lives*. Chicago: U of Chicago P, 1990.
- Westling, Louise. “Virginia Woolf and the Flesh of the World.” *New Literary History* 30.4 (1999): 855-75.
- Woolf, Virginia. *Between the Acts*. Oxford: Oxford UP, 2008.

ABSTRACT

Civilization, Nature, and Natural History in *Between the Acts*

Woochang Lee

This essay argues that the relationship between civilization and nature is a central theme in *Between the Acts* (1941), Virginia Woolf's last novel. Assuming the false dichotomy between man and nature, previous studies, most notably those under the heading of ecological approaches, often fell into a misguided reading of the novel as a tribute to nature, an escapist fantasy of primitivism. The natural world as depicted in the novel, however, is not an atemporal one. Rather, it has its own history with direction and movement that seem so conspicuously lacking in human history in the English countryside of 1939, where the novel is set. The novel comprises two main narratives—a regular day in Pointz Hall and the country pageant directed by Miss La Trobe—and there is a pronounced eschatological undertone in both: the residents and guests of the house find themselves stuck in limbo, while the pageant announces that the history of England is coming to an end and only discordance and catastrophe are in order. Just when the pathos reaches its height, however, nature manifests itself in front of the audience and reminds them of the fact that, even when all civilizations perish, the natural world will carry on. In such a broadened context of time and space—and only in it, the novel seems to argue—can humans contrive to bring about a new history.

Key Words Virginia Woolf, *Between the Acts*, Natural History, History of Civilization