

여성 서사의 전통: 1994년과 2019년 영화 『작은 아씨들』 연구

우 승 정
(조선대학교)

Woo, Seungjeung. "The Female Literary Tradition: A Study of *Little Women* of 1994 and 2019." *Studies in English Language & Literature* 47.4 (2021): 93-117. This study examines how two movies, *Little Women* of 1994 and 2019, use first-person narrative and mad women' image in the female literary tradition. The use of first-person narrative promotes the idea that female gender can not be represented by male-centered narratives and value system. The change of a narrative perspective makes it possible for the audience to read the female characters not as elegant ladies in a patriarchal society but as leading feminists who resist the judging system on women in their times. The fact that they use the first-person narrative or autobiographical stories also means that women have continued to write, responding to the need of interpersonal communication, which are one of the main themes in the movies. The two movies also appropriate the image of mad women, which typically symbolizes the fear of female writers who try to establish their identity in the art world dominated by males. Mad women in literary and film texts represents not only the agents of female artists and the image of anger, but the spirit of resistance and subversion in Romanticism. The two movies apply the image of a mad woman to Jo and describe her as wild, untamed, and dauntless for her dream. Other female characters, such as Amy or Beth, are also represented as mad women who have the creative talent and unextinguished artistic energy. The representation of mad women and the usage of the first-person narrative result in anticipating the emergence of a new version of *Little Women*, which meets the demand of a new era. (Chosun University)

Key Words: female literary tradition, first-person narrative, mad women, adaptation, autobiography

I. 서론

1994년과 2019년에 여성 감독들에 의해 재탄생한 『작은 아씨들』은 루이자 메이 올컷(Louisa May Alcott)의 원작 소설이나 이전 영화와는 전혀 다른 메시지를 전달한다. 이전 영화들은 원작 소설의 표면적 교훈과 스토리를 충실하게 반영했다면 두 영화 작품은 작가 올컷이 당대에 직접적으로 드러내지 못하고 행간에 숨긴 “변형된 메시지” 혹은 “대안 메시지”(Fetterley *Little Women* 370)를 찾아내 그것을 조명하는 데 집중한다. 앤 머피(Ann B. Murphy)는 당대의 젊은 여성들이 이 소설을 열렬히 환영한 이유로 책이 담고 있는 “긴장과 모호성” 속의 메시지를 들면서 그것은 “전통적인 여성성의 기쁨을 옹호하기보다 앞에 놓인 위험을 경고하고 우리 삶에서 잃어버린 여성적 존재를 회복하는 것에 대한 대안적 비전을 제공”(Hollinger & Winterhalter 175 재인용)한다고 설명한다. 소설 속에서 이와 같은 메시지를 찾아낸 두 편의 영화는 주인공에게 여성의 정체성을 강제한 가부장적 규범에 순종하기보다 그런 교훈을 초월하는 현대적 인물들로 재창조한다.

두 편의 영화는 소설의 진보적인 면을 강조하기 위해 페미니즘 문학의 특징을 영화에 사용한다. 페미니즘 문학 비평은 독자에게 작품의 메시지에 저항하며 언어나 이미지들이 함축하는 감정에 휩쓸리지 않은 상태로 텍스트를 읽도록 강조한다. 저항성 없는 독자에게 텍스트의 “서사적 관점은 독자가 의식하기도 전에 텍스트가 전하는 가치들에 공감하고 순응하게 만드는 강력한 요인”(Morris 27)이기 때문이다. 『작은 아씨들』은 출판업자가 올컷에게 소녀들을 위한 이야기를 써달라는 요청으로 19세기 사회가 요구하는 여성성과 결혼관을 담아 발표되었다. 3인칭 시점으로 전개되는 이 소설은 가부장적 전통을 여성들에게 주입하는 교훈소설로 출판되었다. 하지만 1980년대에 와서 소설 속 자매들이 지닌 현대적 여성의 특성 때문에 페미니스트 연구가들에게 주목을 받았다. 따라서 이 소설은 저항하는 독자들에게는 작품 속 여성 인물들의 모순적이고 중의적 면모를 읽어낼 수 있는 진보적 텍스트로 기능한다. 1994년 감독 길리언 암스트롱(Gillian Armstrong)과 2019년 감독 거르타 거웁(Gerta Gerwig)은 원작 소설에 저항하는 독자로서 작품의 서사 관점을 전지적 시점이 아니라 주인공 조(Jo)와 작가 올컷

의 시점으로 바꾸어 스토리를 전개한다. 여성의 관점으로 시점이 바뀌자 네자매들은 그들 삶의 불공정과 억압에 저항하는 적극적인 행동주의자이자 선도적인 페미니스트로 변화될 수 있었다. 이에 더해 시점의 변화로 인해 150년 전 진보적 페미니스트였던 올컷의 이상이 현실적으로 실현가능할뿐 아니라 다양한 인종, 문화, 교육의 여성 문제로 확장 적용될 가능성을 얻었다.

두 편의 영화가 읽어낸 대안적 메시지에는 19세기 여성작가들의 작품에 자주 등장하는 미친 여자의 이미지도 포함된다. 여성 문학연구의 고전적 연구서인 샌드라 길버트(Sandra Gilbert)와 수전 구바(Susna Gubar)의 『다락방의 미친 여자: 여성작가와 19세기 문화적 상상력』(*The Mad Woman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*)에서는 19세기 여성작가들의 작품에서 “감금과 탈출의 이미지, 미친 분신과 온순한 자아의 반사회적인 대리인으로 가능한 환상들”(preface 11)이라는 여성 고유의 문학 전통이 발견된다. 이런 환상은 여성작가들이 남성들이 압도적으로 지배하는 예술 세계에서 작가로서의 자아를 정립하는 데 불안이 지배하였음을 드러낸다. 여성작가들은 그들이 받은 여성성 교육과 예술계의 가부장적 권위에 대한 두려움 때문에 자신의 창작활동에 열등감을 느꼈다. 그들의 불안이 투사된 미친 여자는 작가의 “자아분열, 즉 가부장적 사회의 억압을 수용하고자 하는 욕망과 동시에 거부하고자 하는 욕망의 극화”(77)라고 볼 수 있다. 하지만 미친 여자는 “낭만주의적 저항정신과 전복의 전통”(82)으로도 사용되며, 남성 문학과는 다른 여성문학의 전통 속의 독특한 창조성을 의미한다. 올컷은 자신을 “글쓰기 발작이 찾아오면 완전한 빈사상태에 빠진”(Hollinger & Winterhalter 190) 미친 여자에 비유하는데 그런 자신의 모습을 작품의 주인공에게 투사한다. 하지만 두 영화에서 조는 미친 여자의 이미지를 현대적으로 변형한 “길들여지지 않고 굽히지 않는 의지와 정신을 지닌 인물”(Gansberg)로 묘사된다. 게다가 각 영화의 감독들은 다른 여성 가족에게도 이런 불굴의 정신과 창조적 에너지를 부여하여 용감하게 시대에 저항하는 ‘미친 여자’를 구현한다.

본 연구는 1994년과 2019년의 영화 『작은 아씨들』이 지닌 1인칭 시점의 극효과와 미친 여자의 이미지를 활용한 페미니즘 문학 전통과의 관계를 알아본다. 최근 영화화되는 19세기 여성작가 작품들은 공통적으로 1인칭 시점을 사용하는

데 『작은 아씨들』의 서사도 이런 흐름 속에 있다고 볼 수 있다. 하지만 1994년 작품은 시점을 바꾸는 이러한 경향을 미리 재현하여 이전의 『작은 아씨들』과 달리 페미니즘 영화라 분류된다. 2019년 작품은 영화의 진행에 따라 시점이 여러 층으로 바뀌면서 메타적인 성격을 띤다. 시점의 변화는 원작 소설이나 1994년 이전의 영화들과 구별되는 요인이며 연구 대상인 두 편의 영화에서도 확연히 다르다. 원작 속 변형된 페미니즘 메시지를 읽어내고 플롯과 주제를 바꾸어 원작의 충실한 재현이 아닌 새롭고 창의적 작품이 되게 한 힘은 바로 서사 시점의 변화에 있다. 서사 시점의 전환은 특히 2019년 작품처럼 스토리를 재배치하고 새로운 플롯을 엮는 일을 가능하게 하여 훨씬 현대적인 주제로 탈바꿈하면서 앞으로 다양한 관점의 『작은 아씨들』이 탄생할 길을 열었다는 데도 의미가 있다.

또한 본 연구는 19세기 작가였던 올컷이 동시대 여성작가들이 자신의 작가적 정체성을 투영한 미친 여자를 영화에서 전유한 방식과 의미를 살펴본다. 여성문학의 전통에서 미친 여자는 재능있는 여성들이 시대적 한계 속에서 그들이 처한 압제와 장애 속에 갇힌 우울과 불안, 그로 인한 자기분열을 의미한다. 하지만 광기라는 속성은 길버트와 구바가 정의한 것처럼 19세기 문학에서 “가부장적 문화의 권위에 저항하는 본보기”(49)이며 미친 여자는 “혁명적인 충동을 정열적으로 행하면서 건강한 여성의 권위 속으로 들어가는”(82) 여성을 상징한다. 두 영화에서 등장인물에 내재한 광기는 자유로운 주체이고자 하는 욕망과 그것에 순종해야 하는 딜레마를 가리키지만 다른 한편으로는 가부장적 사회의 모순을 극복하고 그것을 개척해가는 여성의 에너지로도 사용된다. 바로 이 점이 본 연구가 페미니즘 관점으로 『작은 아씨들』 영화를 살핀 다른 연구들과 차별되는 지점이다.

흥미롭게도 페미니즘 연구에서 중요한 임무 중 하나는 기존 작품 속의 여성들을 다시 보는 것이다. 그들이 작품 속에서 숨어 말하는 항변, 그들의 창조성과 가능성을 알아내어 여성들의 글쓰기 전통을 확립하는 것이 지금까지 페미니스트들이 추구하고 이뤄온 업적이다. 본 연구도 이러한 맥락 속에 있다. 이글은 여성 글쓰기 전통의 중요성을 설명한 팸 모리스(Pam Morris)의 페미니즘 문학 이론을 빌려 『작은 아씨들』을 두 명의 창의적인 각색자가 20세기 후반, 21세기 초반의 여성에 관한 이야기로 어떻게 바꿨는지를 알아볼 것이다. 또한 길버트와 수전의

19세기 여성작가들의 전통 속에 미친 여자로 형상화된 문학적 상상력의 연구도 이 글에서 작품의 분석이론으로 중요하게 다뤄질 것이다.

II. 본론

2.1 여성문학 속의 1인칭 서사와 미친 여자의 전통

‘언어는 삶과 인간을 어떻게 인식하고 재현하는가?’ 하는 질문은 문학이 삶의 진리를 담고 있다는 명제의 진위를 이해하는 중요한 질문이다. 어떤 것이 그것을 재현할 언어체계가 없거나 상대적인 의미로만 이해된다면 그것에 대해 언어는 제대로 재현한다고 볼 수 없다. 여러 문화에서 여성은 남성이 아닌 것, 혹은 남성의 부정적 특질로 정의되었고 이런 여성에 대한 규정이 진리인 것처럼 인정되어 왔다. 또한 여성들은 남성의 관점에서 보는 여성을 자신의 실체로 받아들이며 같은 방식으로 바라보도록 문학을 통해 배워왔다. 페미니스트들은 문학 속에 여성의 재현이 바로 그러한 문화적 실천이라고 보며 문학이 여성의 실제 삶을 반영하는 것이 아니라 어떻게 “여성을 불평등 속에 가두는 의미나 가치들을 생산하는 문화적 실천”(Morris 25)이 되었는지를 밝힌다.

여성들이 왜 자신들을 읽어내는 남성의 관점에 저항하지 않고 자신들의 왜곡된 이미지를 받아들이는가 즉 왜 저항성 없는 독자가 되는가의 문제에 대해 모리스는 “텍스트의 서사 전략들이 일정한 방식으로 텍스트를 읽도록 독자의 위치를 고정시키는 데 있다”(27)고 대답한다. 이 전략을 주디스 패터리(Judith Fetterley)는 “소설을 읽는 여성독자들은 자신들이 배제된 경험에 참여”(The Resisting Reader 12)하여 남성과 동일시해야 이해할 수 있는 서사 경험이라고 설명한다. 즉 독자로서 여성들은 남성의 시점으로 텍스트를 읽어야 하고 그리하여 남성의 관점과 감정에 공감할 때 텍스트의 진리를 공유한다는 의미다. 문제는 그런 공감에 여성혐오도 포함된다는 점이다. 남성은 텍스트 속에서 서사를 전개하는 신적 지위를 가진 반면 여성은 그 서사가 응시하는 수동적 대상이 되어 여신이나 뮤즈처럼 찬양되거나 악녀나 타락한 존재로 처벌받을 운명을 갖는다. 특히 정전 텍스

트의 서사전략은 독자가 남성적 관점 즉 남성의 가치체계와 가부장적 지배 원리를 인식의 체계에 내면화하는 데 큰 기여를 해왔다.

문학 텍스트의 서사구조를 바꾸는 것은 여성을 바라보는 관점과 그들이 타고난 운명에 대한 인식을 변화시킨다. 『오디세이』(*Odyssey*)의 이야기를 아내인 페넬로페(Penelope)의 입장에서 쓰거나, 『위대한 유산』(*Great Expectations*)에서 심술궂은 여성들, 예를 들어 결혼한 심술쟁이 조 부인(Mrs Jeo)이나 결혼하지 않은 마녀 허비섬(Miss Havisham)의 위치에서 이야기를 들어본다면 분명 다른 서사가 될 수 있다. 하지만 이 정전들 속에 그 여성들을 위한 서사 공간은 없다. 이런 공간을 모리스는 “호출”(interpellation)이라고 부르는데 “텍스트가 독자를 위한 언어적 공간을 마련하는 과정”(28)이라고도 이해할 수 있다. 그 과정에서 서사적 관점에 수반되는 사고방식과 가치체계가 독자들에게 전달된다. 따라서 서사 관점을 재편하는 것은 독자들이 텍스트에서 흡수하는 지배적인 가치나 성에 대한 가정들을 재정립하는 중요한 작업이다.

하지만 이 서사 관점 재편의 난제는 여성들이 자신의 이야기를 쓸 때 여성만의 글쓰기 전통이 없다는 점이었다. 여성들은 교육, 돈, 기회의 부족, 남성 작가들과 경쟁해야 하는 어려움이 있었지만 가장 큰 문제는 여성들의 관점에서 쓰여진 작품의 전통이 없어 여성을 재현하기 어려웠다는 점이다. 과거 여성작가들이 사용한 소설기법들이 없지 않았음에도 여성문학의 발달에 대한 전통을 찾을 수 없어서 “여성의 글쓰기가 갖는 연속성이나 여성작가의 실제 삶과 여성의 법적, 경제적, 사회적 위치의 변화과정 사이에서 생성되는 관계에 대해 정확하게 이해할 수 없었다”(Showalter 7). 따라서 그들은 남성의 언어체계를 통해 자신들의 경험을 재현하고 남성적 양식으로 모방해야 했다. 또한 여성들의 작품을 읽는 독자도 자신들의 이야기를 단순히 남성 중심의 정전 속 일부가 아니라 여성들의 관점과 경험이 만들어낸 여성 문화로서 정당히 인정받는 문학적 계통의 작품으로 읽어 낼 수 없었다. 그러므로 페미니스트들은 여성작가들이 공유하고 쌓아온 여성문학의 전통을 찾아내고 체계화할 필요를 느꼈다. 남성들이 세상과 인간을 바라보는 관점이 아니라 여성들이 자신들의 눈과 이해력으로 자신의 정체성을 구현하기 위해 사용한 문학적 장치와 기술들은 소위 ‘보편적 삶의 가치’가 갖는 오류를 발견하고 도전하여 재편하는 유용한 도구일 수 있다.

여성문학의 서사 전통을 찾으려는 노력은 1970년대가 되면서 결실을 보게 된다. 엘렌 모어스(Ellen Moers)의 『여성 문학인들』(*Literary Women*)은 여성이 가진 창조적 전통을 드러내는 선구적 작품이 되었다. 여기에 여성작가들이 서로에게 미친 영향을 일레인 쇼왈터(Elain Showalter)는 『그들만의 문학』(*A Literature of Their Own*)에서 기술하는데 그녀는 19세기 초반부터 여성작가들이 발전시켜 온 풍요로운 소설기법을 소개하면서 그것들이 여성문학에 하나의 전통을 형성했다고 설명한다. 그녀에 따르면 19세기에는 여성들이 남성에 비해 신체적으로 열등하기 때문에 창조력도 그럴 수밖에 없다는 인식이 팽배했지만 1890년대 후반 여성들 사이에서 정치적인 의식이 생기면서 사회의 지배적인 태도나 관념에 저항하고 여성들에게 좀더 많은 자치권을 부여해야 한다는 주장이 등장했다.

샌드라 길버트와 수전 구바는 쇼왈터의 주장에 동의하면서 19세기 여성작가들이 겉으로는 가부장문화에 순응하는 것처럼 보이지만 내면으로는 여성의 이야기를 하고 있다고 주장한다. 당시의 여성의 글쓰기에는 무엇인가를 숨기는 기법으로 여성문학이 전달하려고 하는 비밀스런 메시지가 있는데 그것에 대해 길버트와 구바는 다음과 같이 소개한다.

19세기 문학을 자세히 살펴보면 이 미친 여자가 여성작가들이 자신의 본질과 본질에 대한 비전을 비추보는 거울들 속에 반복해서 나타나고 있다는 것을 알게 될 것이다. 겉으로 보기에 보수적이고 품위 있어 보이는 여성작가들조차도 성질이 사납고 독자적으로 행동하는 인물들을 강박적으로 만들어냈다. 이러한 등장인물들은 작가와 그의 순종적인 여주인공들이 모두 불가피한 것으로 받아들였던 가부장적 구조들을 파괴하려 한다. 물론 여성작가들은 그들의 반항적 충동들을 여주인공보다는 미친 여자나 기이한 형상을 한 여자에게 투사했는데 이는 그들 자신이 이미 자기분열 상태에 있음을 드러낸다. 여성작가들 내면에는 가부장적 사회구조를 그대로 인정하려는 욕망과 이를 거부하고 싶은 욕망이 공존하고 있었다.

As we explore nineteenth-century literature, we will find that this mad-woman emerges over and over again from the mirrors women writers hold up both to their own natures and to their own visions of nature. Even the most apparently conservative and decorous women writers obsessively

create fiercely independent characters who seek to destroy all patriarchal structures which both their authors and their authors' submissive heroines seem to accept as inevitable. Of course, by projecting their rebellious impulses not into their heroines but into mad or monstrous women (who are suitably punished in the course of the novel or poem), female authors dramatise their own self-division, their desire both to accept the structures of patriarchal society and to reject them. (77-78)

19세기와 20세기의 여성 소설들은 길버트와 구바가 강조한 것처럼 미친 여자들을 등장시켜 남성중심 서사에 여성을 악녀나 타락한 여성 혹은 여신으로 구현하는 관행을 대치한다. 여성작가들이 만들어낸 미친 여자들은 가부장제도에 순종적인 여주인공 반대편에서 가부장적 구조들을 파괴하려고 한다. 길버트와 구바의 ‘다락방의 미친 여자’ 역시 『제인 에어』(*Jane Eyre*) 속 남편에게 거부당한 미친 아내 버사 메이슨(Bertha Mason)을 가리키는 것으로 가부장적인 모든 것에 반발하는 원형으로 제시되었다. 여성 글쓰기에 등장하는 미친 여자는 가부장적 사회구조를 인정하려는 욕망과 그것을 거부하고 싶은 욕망을 가진 여성작가의 자기분열 상태를 드러낸다. 작품 속의 미친 여자를 통해 다른 여성작가의 같은 목소리를 들은 작가들은 서로에게 동질감을 느꼈을 뿐 아니라 서로의 작품이 갖는 “이중성, 탈선의 욕망, 감춤의 기술들을 파악”(Morris 73)하고 발전해 나갈 수 있었다.

남성작가의 마녀나 타락한 여성을 대치하는 여성작가의 미친 여자는 여성작가의 자기분열을 감추는 기술일 뿐 아니라 남성 플롯을 전유하여 창의적으로 발전시켜 여성만의 글쓰기 방식으로 발전하는 길을 열었다. 제인 스펜서(Jane Spencer)에 따르면 제멋대로 행동하는 광기 있는 여주인공이 인습에 거슬러 행동하다 그것이 여성답지 못한 생각이 잘못임을 깨닫고 뉘우치는 교훈적 서사가 “언뜻 보기에는 가부장적 권위에 협력하는 것 같지만 사실 도덕적 보수주의를 공공연히 드러내어 와해”(177)시키는 역할을 한다. 흔히 여성 주인공의 “도덕적 성장소설”(Spencer 178)이라 불리는 이 소설들은 여주인공이 복잡하고 예리하며 분별력을 지닌 것으로 묘사하는 심리적 사실주의를 특징으로 하여 여성의 정신능력이 남성보다 열등하거나 책임 있는 일을 맡을 자격이 부족하다는 가정들

을 뒤집는다. 제인 오스틴(Jane Austen), 에밀리 브론테(Emily Bronte), 조지 엘리엇(George Eliot), 올컷의 소설들은 미친 여자를 창조적으로 전유하여 유별나지만 독특한 상상력과 삶의 에너지를 가진 여성들이 성장해가는 과정을 아이러니컬하게 묘사한다. 미친 여자의 전유는 사회적 제약 때문에 사회 경험이 적은 여성들이 자신의 운명을 선택하고 다양한 삶의 양식을 제시하는 로망스 양식에도 나타난다. 특히 그들은 서사의 시공간적 비약이나 신비한 변신, 극단적이고 강박적인 감정들을 허용하는 고딕 소설이나 메리 셸리(Mary Shelley)의 『프랑켄슈타인』(*Frankenstein*)처럼 사실주의의 한계를 벗어나 유토피아를 소재로 하는 공상과학 소설도 이용한다. 비자연주의 소설을 썼던 여성작가들은 이렇듯 미친 여자를 전유하여 비정상적인 감정을 자연스럽게 배출할 수 있는 허구적 공간에 여주인공들 배치하였다.

여성 작가들은 미친 여자의 이야기를 전달하는 서사 관점에도 관심을 가졌다. 그들은 남성 작품들이 사용한 전지적 작가 시점이 아니라 일인칭 시점을 사용하여 재능 있는 여성들이 겪는 차별과 사회적 장애, 그로인한 열등감과 내적갈등을 세심하게 전달할 뿐 아니라 여성들이 갖는 창조적 활력을 생생하게 그려내며 남성 위주의 문학세계에 목소리를 내었다. 리타 펠스키(Rita Felski)는 전통적인 플롯 서사의 전지적 시점이 여성의 삶의 의미와 방향을 규정하는 방식이었던 데 반해 일인칭 서사는 여성이 자아를 인식하는 현대 페미니스트 글쓰기와 일치하는 방식이라고 설명한다. 일인칭 서사는 “교양소설(Bildungsroman)같은 기존의 문학장르를 전유하고 재조직하는 예”(Felski 122)이며 “여성주의 소설이 갖는 자기 발견이라는 뚜렷한 특징을 드러내어 해방의 서사와 여성 정체성에 대한 최근 소설의 구조 사이에 평행점”(Felski 122)이 있음을 나타낸다.

무엇보다도, 많은 여성작가들이 “자서전적인 서사나 일인칭 서사를 이용한다는 사실은 읽기과정을 상호 의사소통의 과정으로 이해했음”(Morrison 64)을 분명히 보여준다. 여성문학의 전통 찾기의 초기 주자인 앨런 모어스는 재능있는 여성작가들이 만들어낸 창조적 전통에서 다른 여성작가의 목소리에 귀를 기울이며 이해하는 상호작용이 있음에 주목하였다. 그녀는 샬럿 브론테(Charlotte Bronte)와 헤리엇 마르티너(Harriet Martineau), 에밀리 디킨슨(Emily Dickinson)과 엘리자베스 배렛 브라우닝(Elizabeth Barrette Browning)의 관계 등을 소개하면서

이런 상호작용이 남성중심적 정전에는 거의 없다고 설명한다. 이들은 자신들의 천부적인 재능에도 불구하고 자신들이 느끼는 고립감이나 무력감을 공감하며 문학에 형상화된 서로의 감정에 연대 의식을 가졌다. 여성작가들이 자서전적인 서사나 일인칭 서사를 사용한다는 사실은 여성작가와 독자 모두 “다른 여성의 목소리에서 자신의 소리인듯한 것을 발견하고 난 뒤의 특별한 감정”(Moers 43)이 존재했음을 증명한다. 이것은 한편으로는 남성작가들이 전지적 시선으로 여성들을 판단하고 여성들간의 관계를 라이벌이나 배신 관계로 엮어가는 서사 방식에 도전하는 것이며 다른 한편으로는 여성들이 자신들의 목소리로 의사소통하고 우정과 신의를 나누는 공동체로 결속되어 있음을 나타내는 것이기도 하다. 이러한 서사 장르의 개인의 필요를 사회적 요구와 조화시키려 노력한 여성들을 핵심적으로 극화한다는 면에서 의미가 있다. 다음 장에서는 두 편의 영화가 시점을 변화시켜 여성들의 연대감과 자아 발견의 사회적 확대와 실천으로 어떻게 변용했는지를 살펴본다.

2.2 두 영화의 1인칭 시점

암스트롱의 영화 『작은 아씨들』은 여성문학 전통의 맥락 속에서 1인칭 관점과 미친 여자를 잘 활용한다. 먼저 소녀들을 위한 도덕 교과서로서의 원작이 지닌 전지적 서사 방식을 주인공 여성의 시선으로 바꿨다. 암스트롱의 영화는 원작에서 딸들에게 정숙한 작은 아씨들이 되어달라는 아버지의 설교식 편지 대신 “전쟁으로 연료와 등잔 기름이 부족하게 되었다. 하지만 필요는 창조의 어머니라고 했다. 이 어두운 시대에 우리 마치 가족은 자신의 불빛을 밝히는 것처럼 보였다”¹라는 조의 내레이션으로 시작한다. 전체적인 스토리는 원작을 충실하게 반영하지만 플롯은 조의 시작 내레이션이 알려주는 것처럼 어두운 시대를 헤쳐가는 어머니와 네 자매의 이야기다. 조의 시선으로 전개되는 영화는 네 자매의 성장에 관한 이야기이지만 가부장적 도덕의 완성이 아니라 여성 주체성의 성장이다

¹ The war had made fuel and lamp oil scarce. But necessity is indeed the most of invention. Somehow in that dark time, our family, the March family, seemed to create its own light. 이후 논문 이해의 흐름을 위해 영화 대사는 각주로 처리함.

라고 할 수 있다. 이를 위해 원작에 나오는 아버지의 훈계나 충고는 배제하고 남성 등장인물 역시 여성이 자기의 정체성을 찾아가도록 돕는 조력자에 머물도록 바꿨다.

조에 의한 1인칭 서사는 여성문학의 전통이 어머니 세대에서 다음 세대로 어떻게 소통하며 확립되어왔는지를 잘 보여준다. 버지니아 울프(Virginia Woolf)가 당시 여성 작가들이 경험하는 어려움이 여성교육에 필요한 여성만의 전통이 없다는 점을 지적하면서 “만약 우리가 여자라면 우리는 우리 어머니들을 통해 다시 생각해야 한다”(76)라고 기술했다. 영화는 울프의 지적처럼 작가로 성장하는 조에게 어머니인 마미(Marmee)가 어떻게 영향을 주었는지도 잘 설명한다.

암스트롱의 영화에서 마미는 여성문학 속의 미친 여자의 특성을 전유한 어머니 세대를 대표한다. 마미는 남녀 평등론자였으며, 열성적인 여성 참정권자였고 진보적인 교육론자였으며 초기 페미니스트인 울컷의 모습이 온전히 투영된 존재다. 남북전쟁이 한창인 시대에 마미의 사고는 너무도 급진적이어서 동시대인들을 당황스럽게 할 정도다. 예를 들어 마미는 로리(Laurie)를 교육하고 있는 브룩(John Brook) 선생에게 “내 생각에는 운동이 필요한 때는 여자와 남자가 차이가 없는데 여자애들이 몸이 약해지고 쓰러지는 것은 코르셋을 입고 바느질을 하면서 집에만 머무르게만 하기 때문이죠”²라고 거리낌 없이 말한다. 그녀의 말에 브룩과 딸 메그(Meg)는 얼굴을 붉힐 정도이지만 그녀는 자신의 생각을 표현하는데 주저하지 않는다. 또한 에이미(Amy)가 학교 선생님에게 부당하게 매를 맞고 집에 오자 선생님에게 “우리는 모두 하느님의 자녀이고 하느님 앞에서 우리는 모두 평등하기에 아이를 때리고 모욕하면 아이들이 배우는 것은 폭력과 모욕 뿐”³이라는 편지를 쓰고 학교를 그만두게 한다. 그녀의 이러한 말과 행동은 현대인에게도 혁신적일 만큼 앞선 것이어서 그녀를 비범한 19세기 여성으로 만들기에 충분하다.

거위의 『작은 아씨들』은 암스트롱의 영화에 비해 서사 시점을 좀 더 복잡하게

² Young girls are no different than boys in their need for exertion. Feminine weakness and fainting spells are the direct result of our confining young girls to the house bent over their needle work in restrictive corsets.

³ In God's eyes we are all children and we are all equals. If you hit and humiliate a child, the only lesson she will learn is to hit and humiliate.

꾸뚫다. 거위의 영화는 소설의 순서를 완전히 재배치하고 에피소드로 나열한다. 암스트롱의 1994년 작품이 원작의 시간 순서에 따랐다면 거위는 네 자매가 성장한 2부의 내용과 어린 시절인 1부의 내용을 짝지어 나열한다. 이 에피소드의 나열을 끌고 가는 인물은 조이다. 성장한 조가 자신의 현재에 대해 이야기하며 중간 중간 어린 시절을 회상한다. 여기까지는 분명 1인칭 서사 전통을 따라가는 듯하다. 하지만 후반부에 들어서면 관객은 영화가 조의 이야기가 아니라 올컷의 이야기였음을 알게 된다. 원작 소설의 결말과 여성작가인 올컷의 생이 교차하는 결말은 올컷의 편지와 일기의 내용이 소설과 교직되어 만들어진 결과물이다. 따라서 영화는 소설 『작은 아씨들』 속 조의 서사를 기본으로 하되 올컷의 자서전적 생애를 외부 틀로 하는 이중 구조로 구성되었다. 극중극처럼 메타적으로 만들어진 영화는 소설과 작가의 삶의 경계를 모호하게 하여 관객을 소설만이 아니라 작가의 삶속으로 끌어들이는 효과를 갖는다. 거위가 원작을 각색할 때 올컷의 일기나 친구에게 보낸 편지 등을 참고하여 완성했다는 사실을 고려한다면 2019년 『작은 아씨들』은 가디너(Judith Kegan Gradiner)가 여성의 저작물이 “자신들의 삶, 일기, 편지, 소설 등이 경계를 접하고” 있어서 “여성의 소설은 자서전적이고 그들의 자서전은 소설적”(350)이라는 정의를 실현한 각색이다.

거위의 이중적 서사 관점은 조와 올컷에서 머무르지 않고 거위를 포함한 현대 여성들의 관점으로 확대된다. 거위는 올컷이 조를 여성의 지위가 극도로 제한받던 시기에 살고 있었지만 자유롭고 개방적인 인물로 창조한 점에 주목했다. 거위는 소녀 시절 그런 조와 놀라운 친밀감을 느껴서 “조가 내 영웅처럼 느껴졌죠. 커서 조처럼 되고 싶었는데 어찌면 당시에도 우린 어떤 면에서 아주 비슷했던 것 같아요. 조도 키가 큰 것 같았는데 그 사실마저도 짜릿하게 느껴졌어요”(Mcintyre 18)라고 고백하기도 했다. 그리고 『작은 아씨들』의 영화 제작 요청을 받자 거위는 이 작품의 핵심 아이디어가 “돈에 관한 책, 왜 여성이 돈을 벌기 어려운가에 관한 책”(Mcintyre 18)이라고 구체적으로 밝혔다. 그리고 작가인 올컷에 대해 “루이자 메이 올컷. 그녀는 다음 세기로 우리를 이끌었던 사람 중 하나였어요. 20세기가 그녀를 통해 도달하고 있었고 그녀에게 ‘우리는 여성들을 위해 과거와는 다르게 앞으로 나아갈 겁니다’라고 말할 수 있는 능력을 주었어요”(Mcintyre 18)라고 소개했다. 거위는 시대를 앞서 여성의 다른 미래를 꿈꿨던 올컷과 그녀의 꿈이 투영

된 조, 그리고 그 왈가닥 여성 조를 사랑한 자신과 150년 동안의 독자들 모두를 아우르는 서사를 만들어 그들의 꿈과 야망에 대해 소통하는 영화가 되기를 원했다. 따라서 거위의 영화는 조와 올컷의 시점에 자신의 시점이 덧씌워진 중층적 시점의 영화가 된 것이다.

중층적 시점에 더해 영화가 시간의 축 앞뒤로 옮겨다니며 에피소드 형식으로 나열되었다는 점은 여성작가가 여성의 문제에 접근하는 방식도 일깨워준다. 사실주의 극 양식이 갖는 직선적, 순차적 시간의 흐름은 남성적 역사 기술 방법이 함축하는 일관성, 논리성을 대변한다. 시간이 순차적으로 흐른다는 사실은 “남성 경험과 관련 있는 삶이 직선적이라는 것, 이해할 수 있는 시작, 중간, 끝이 있다는 것”(Aston 55)을 뜻한다. 남성들은 그런 직선적 시간 속에서 태어나 삶을 계획할 수 있지만 여성의 시간은 그렇지 않다. 영화는 “고난이 많았기에 즐거운 이야기를 쓴다”는 올컷의 말로 시작하는데 여기에서의 고난은 올컷 개인의 어려움 들이기도 하지만 시대와 사회가 여성에게 가하는 고난이기도 하다. 영화는 성인이 된 조의 현재 어려운 처지를 중심으로 하면서 행복하고 즐거운 과거를 플래시백으로 불러내는데 아이러니하게도 그녀가 어렸기 때문에 현실의 장벽을 높게 느끼지 못했을 뿐 그 시절에도 이미 여성은 차별과 경제적 자립이 불가능한 사회 규범에 묶여 있었다. 조의 소설이 남성작가에 비해 5~10달러를 적게 받거나 편집자의 입맛에 맞게 여자 주인공의 운명도 바꿔야 하는 현실은 과거 가난한 조가 용돈을 벌기 위해 고약한 성미의 고모의 비위를 맞춰가며 책을 읽어줘야 하거나 여성은 결혼을 잘하는 것 외에는 성공할 방법이 없다는 고까운 교훈을 들어야 하는 것과 다르지 않다. 따라서 현재와 과거를 교직하는 연출은 여성이 겪는 불합리한 상황을 역사화하면서 19세기와 현재를 비교하여 여성의 문제들을 생각해볼게 한다. 영화가 제시하는 시점의 중층적, 액자식 구성과 현재와 과거를 교차하는 연출방식은 조를 중심으로 올컷과 거위와 현대의 관객이 서로의 목소리를 듣게 구성한 여성문학 전통을 한 단계 진보시킨 연출이라고 할 수 있다.

2.3 두 영화 속 미친 여자의 전유

암스트롱과 거위의 영화는 미친 여자의 이미지를 전유하여 예리한 통찰력으로

시대를 앞선 사고를 하거나 특별한 생명력과 에너지가 넘치는 여성 등장인물로 바꿨다. 원작에서는 어머니와 네 자매가 자신들의 천성을 거슬러 아버지의 훈계에 따라 희생적이고 순종적인 여성이 되기 위한 훈련을 잘 수행하고 사회적으로 인정받는 숙녀들로 자란 후 결혼이라는 보상을 받는, 고전적 여성 운명을 기술한다. 하지만 영화에서는 아버지의 법보다는 어머니의 교훈이 자매들의 성장에 길잡이를 하고 그들의 길들여지지 않는 삶의 활력이 가난과 사회의 차별을 이겨내는 힘임을 강조한다. 암스트롱의 영화에서는 특히 마미와 조의 강인한 에너지를 부각시켜 소위 ‘센 여성’ 정도가 아니라 리더와 개척자, 모험가의 이미지를 부여하고 여성의 삶의 역사를 바꾼 인물로 묘사한다.

마미는 다음 세대가 현실을 직시하면서도 신념을 포기하지 않고 삶을 주체적으로 살도록 길을 열어주는 선구자로서 미친 여자를 전유한다. 영화에서 그녀는 “강력한 여성 대리인”으로 “가족 전체를 보호하고 사건의 경위를 지시하고 가족을 기적적으로 회복시키는”(Hollinger & Winterhalter 178) 인물이다. 그녀는 파티에서 로리는 여자들과 희롱거리도 왜 괜찮은지 조가 궁금해하자, “로리는 남자이기 때문이야. 그런 이유로 투표도 할 수 있고 재산도, 원하는 직업도 가질 수 있는 거야”⁴라고 대답한다. 딸들에게 사회 규범이 남자에게만 호의적으로 허용되는 이유를 설명하지만 그것에 순응하라고가 아니라 내면의 힘을 키우고 생각을 변화시켜야 미래를 바꿀 수 있음도 교훈한다. 예를 들어 다른 사람을 의식하며 그들의 칭찬을 기대하는 메그에게 자신만의 아름다움을 키우라고 하면서 “나는 네가 자신을 어떻게 생각하는지 걱정이다. 자신의 가치가 미모에 있다고 생각하면 언젠가 그게 전부가 될거야. 시간이 지나면 아름다움은 사라지지만 없어지지 않는 것은 네 마음속의 멋진 것들이야. 너의 유머, 친절함, 도덕적 용기. 네가 그런 것들을 간직하기 바란다”⁵고 조언한다. 그리고나서 그녀는 “너희에게 더 좋은 세상을 주고 싶어. 그러면 너희는 더 좋게 만들거야”⁶라고 말하며 엄마 세대

⁴ Laurie is a man and such, he may vote, hold property and pursue any profession he pleases.

⁵ I fear that someday you might find yourself believing that's all that you really are. Time erodes all such beauty, but what it cannot diminish is the wonderful workings of your mind. Your humor, your kindness and your moral courage. These are the things I cherish so in you.

⁶ I so wish I could give you my girls a more just world. I know you'll make it a better place.

인 자신이 맡은 사명과 다음 세대가 해야 할 임무를 알려준다. 마미가 가진 미친 여자의 이미지는 가족을 치료하는 데서 더욱 돋보인다. 그녀는 아픈 남편을 간호하고 성홍열에 걸려 죽어가는 베스(Beth)를 기적적으로 치료한다. 치료자로서의 마미의 역할은 서구 문화에 지배적인 마녀나 미친 여자가 지닌 민간 치료나 주술적 치료의 이미지를 전복하면서 창조적으로 재해석했다. 영화에서 그녀는 “남성의 도움이나 충고에 의존하지 않고 도덕적, 실용적 삶의 모든 것을 떠맡는 현대 여성”(Hollinger & Winterhalter 178)으로 전유된다.

마미의 예언자적 미친 여자의 전통은 조에게 좀 더 창조적이고 생산적 활동의 이미지로 나타난다. 조는 넘치는 에너지와 예술의 열정으로 미친 여자의 이미지를 전유한다. 그녀는 야생마처럼 자유롭고 무모하며 다혈질 인물로 다른 자매들과도 대조가 된다. 그녀가 또래의 보통 여자들과 다름은 로리를 만나는 파티에서부터 나타난다. 불에 그을린 치마 때문에 파티를 즐기지 못하고 숨어든 장소에서 로리를 처음 만나 이야기를 나누는데 로리에게 자신이 작가가 되고 싶고 작가가 되지 않으면 뉴욕으로 가서 배우가 되겠다고 말한다. 이에 로리는 그녀에게 “아주 많이”(very much) 놀라게 된다. 여배우는 매춘부와 같다는 당시의 일반적 관념으로 볼 때 교양있는 중산층 가정의 여성이 배우가 되고 싶다는 것은 정상적으로 들리지 않는 생각이다. 하지만 그녀는 마미처럼 자신의 생각을 거침없이 표현한다. 아버지를 간호하기 위해 떠나는 엄마를 위해 고모에게 도움을 구하기보다 자신의 머리칼을 잘라 돈을 마련하는 모습은 조의 무모할 정도의 열정을 잘 보여준다. 서구 기독교 사회에서 긴 머리칼은 여성에게 미를 상징하고 순종을 겸비한 여성성을 대변한다. 하지만 조의 행동은 여성은 긴 머리를 하라는 성경 명령에 따르지 않고, 미가 중요한 가치인 결혼 시장에서 자신의 가치를 깎아내린 미친 행동이다. 따라서 머리칼을 판 행위는 조의 “길들여지지 않음과 순응을 요구하는 사회로부터의 자유”(McCallum 89)를 의미한다. 또한 “미에 대한 사회적 관습을 위반하고 가부장적 구속으로부터 해방되기를 열망하고 경제적 자립을 추구하는 조의 투지, 도전, 자기주장”(McCallum 89)을 생생하게 보여주는 장면이다.

조는 현재의 불공정한 세상에 반항하지만 마미와 같은 예언자적 특성을 배우며 더 성숙해진다. 조는 에이미(Amy)가 학교에서 매를 맞고 오거나, 그녀의 원

고를 불태웠다는 것을 알게 되었거나, 자기를 대신 마치 고모를 따라 유럽에 가게 되었다는 것을 알게 되었을 때 다른 자매들과는 달리 화를 내고 방안에서 왔다갔다하며 소리를 지르고 분노로 날뛰다. 그녀의 광적인 분노는 여성이 받는 세상 속의 불공정에 대한 저항을 거칠게 표출하거나 자신의 재능을 인정받지 못하는 것에 대한 불안을 나타낸다. 그녀의 충동과 광분하는 기질을 제어하여 합리적이고 창조적인 방향으로 이끄는 데에는 마미가 중요한 역할을 한다. 조의 원고를 태운 것에 대한 복수로 조가 에이미를 언 강물에 빠지게 내버려 둔 사건에서 마미는 조의 분노에 이해심을 보인다. 그리고 조에게 원작처럼 긴 훈계가 아니라 에이미를 용서하고 자매애를 보이도록 짝막하게 교훈한다. 에이미가 자신을 대신해 유럽에 가게 되자 큰 실망을 하며 자신이 나쁜 아이기 때문에 벌을 받는 것이라고 자책하는 조에게 “너에게는 재능이 많아. 네가 어떻게 평범하게 살겠니? 너도 독립할 때가 됐으니 네 재능을 잘 펼칠 수 있는 곳으로 가거라”⁷라고 격려한다. 조는 뉴욕으로 떠나 더 많은 경험을 쌓으며 자신의 불같은 기질을 효과적으로 표현하는 방법을 배운다. 그녀는 남성들의 정치모임에 참여하며 여성참정권에 대해 소신 있고 확고한 목소리를 낸다. 그녀의 여성참정권에 대한 옹호는 단순히 여성의 목소리 내기를 금하는 사회에 대한 저항 정도가 아니라 다음 세기 여성의 권리를 예언하기에 더욱 의미가 있다. 그녀의 광적인 기질은 어머니 세대와의 소통을 통해 결국 『작은 아씨들』이라는 소설로 창의적 결실을 맺는다.

거위의 『작은 아씨들』은 사회적 제약 속에서 자유롭고자 하는 예술가의 딜레마에 미친 여자의 모습을 전유한다. 네 명의 자매를 모두 예술가로 상정하여 그들의 도전과 선택에 관한 이야기로 전개하지만 특히 조와 에이미에게 집중한다. 암스트롱이 마미와 조에게 미친 여자의 이미지를 부여했다면 거위는 조와 에이미를 자신의 분야에서 야망에 넘친 인물로 구현하며 미친 여자의 이미지를 투사한다. 특히 시얼사 로넨(Saoirse Ronen)은 꺾을 수 없는 자기주장과 고집, 예술가적 집념과 더불어 운순하고 사랑받고자 하는 욕망 사이에서 갈등하는 조의 자아분열적 이미지를 잘 표현한다. 반면 플로렌스 푸(Florence Pugh)가 연기한 에

⁷ You have so many extraordinary gifts. How can you expect to lead an ordinary life? You're ready to go out and find a good use for your talent.

이미지는 순종과 자제로 사회규범에 온전히 적응하는 온순한 자아와 성공하기 위해 시대의 규범을 이용하려는 냉정한 현실주의자로서의 이중성을 온전하게 보여 준다. 거위는 가부장적 사회의 제약을 뛰어넘고자 하는 강력한 인물로 조를 설정하고 그녀에 알맞는 적수로 “크고 밝고 열렬한 야망을 품고 있는”(Mcintyre 24) 에이미를 설정하여 예술적 라이벌로서의 두 여성의 치열한 주체성 확립의 영화로 각색했다.

시대적 한계 속에서 여성 소설가가 직면하는 불안과 히스테리 그리고 광적 희열은 영화 전반부터 나타난다. 영화의 시작은 자신의 소설을 팔기 위해 『위클리 볼케이노』(*Weekly Volcano*) 잡지사의 어두운 문 앞에 선 조의 고개 숙인 검은 실루엣이다. 남자들만 가득한 사무실에서 기죽은 채 들어가 앉거나, 불안하게 연신 잉크로 얼룩진 손가락을 문지르거나, 말을 더듬으며 익명으로 출판해 달라는 창백한 표정 등은 여성작가로서 그녀가 두드린 세계에 얼마나 위압감을 느끼는지 말해준다. 하지만 뉴욕의 거리를 치마를 들고 힘차게 뛰어가는 모습은 일반 남성작가보다 적은 돈이라도 자신의 소설을 팔아 가족 생계를 꾸릴 돈을 마련했다는 기쁨과 다음 작품에 대한 창의적 상상력을 주체 못하는 모습으로 보인다. 왜냐하면 이어지는 장면에서 그녀는 하숙집으로 들어와 메모하며 습작하기 때문이다. 하지만 베어 교수(Friedrich Bhaer)가 살인과 결투가 난무하는 조의 선정 소설을 읽을 때 예민하고 불안해하는 모습을 보이다가 그녀의 소설이 좋지 않다는 평가를 하자 화를 폭발한다. 그녀는 베어 교수를 오만한 허풍장이라고 인신공격까지 한다. 그 당시 그녀는 대중이 원하는 남성적 소설을 쓰느라 스스로도 부끄러워 익명으로 출판하고 있었다. 그녀의 문학 활동은 남성의 것을 모방하며 자신의 작가정신에 반하는 떳떳하지 못한 행위였다. 때문에 그녀는 자신을 드러내지 못하고 위장한 채 지내는 남성 문학의 성체에 갇힌 어두운 존재였다. 조는 그녀의 재능을 칭찬하며 자신만의 글을 쓰도록 도우려는 베어 교수를 거부하며 화를 내는데 이는 여성작가들 내면에 가부장적 사회구조를 인정하려는 욕망이 있다는 길버트와 구바의 주장을 구현한 것이다. 남성으로부터 주체적 존재로서 인정을 받지 못하자 “세상은 조 마치를 기억할 것”⁸이라고 큰소리치며 열등감과 히스테리를 쏟아낸다.

⁸ Everyone will never forget Jo March.

조의 시대적 관습에 반항하는 모습은 그녀의 자세와 태도에서 강조된다. 소설을 판 후 뉴욕 거리를 질주할 때 속바지가 보일 정도로 들고 뛰어가거나 헝클어진 머리를 대충 묶은 채 메모를 하느라 치마가 불에 타는지도 모르는 모습은 시대가 요구하는 정숙한 여성과는 거리가 멀다. 베어 교수에게 소설에 대한 평가를 요구할 때도 한쪽 발을 반대 무릎에 얹어 속바지가 보이는 뼈뺀 자세다. 그녀는 항상 바빠 걷거나 뛰고 큰소리 내며 집안을 다닌다. 그녀는 우아한 파티장에서는 춤추지 못하거나 초대받지 못한다. 그녀가 춤추는 곳은 가난한 이민자들이 모이는 맥주홀이나 파티장 밖의 테라스이고 그곳에서 우아하게가 아니라 격하게 혹은 아무렇게나 자유롭게 춤을 춘다. 로리와 함께 할 때 그녀는 더욱 거칠어지고 여성적 면모는 없어진다. 파티에서 발이 뺀 메그를 로리가 집까지 데려다주자 가족은 그를 집안으로 초대받는데 조는 그 앞에서 아무렇지도 않게 걸치마를 벗어버린다. 로리와 의 첫 만남에서부터 거리낌 없는 조의 모습은 조와 로리의 사이를 형제간처럼 혹은 자매간인 것처럼 모호하게 한다. 거윅은 두 사람을 닮은꼴로 연출하기 위해 둘에게 비슷한 옷을 입혔다고 하는데 이에 따라 두 사람의 장난은 남자아이들의 놀이처럼 보이거나 가족의 장난처럼 자연스럽게 되었다. 로리의 외모와 중성적 의상은 그의 영혼의 단적인 조의 모호한 성정체성을 부각시키면서 그녀에게 요구된 사회적 틀에서 벗어나고자 하는 욕망을 강조한다.

조의 미친 여자의 전유는 로리의 청혼을 거절하는 장면에서도 드러난다. 메그의 결혼식에서 에이미가 자신을 대신해 마치 고모의 선택을 받아 유럽으로 가게 되었음을 알게 되자 그녀는 대단히 실망한다. 이미 조는 메그가 브룩과 결혼함으로써 자신을 떠나는 것에 상실감을 느끼고 있었는데 에이미가 자신이 그렇기도 갈망하던 새로운 세상을 경험할 유럽 여행의 수혜자가 되자 큰 충격을 받는다. 그녀는 이중적인 충격을 견딜 수 없어 집 밖으로 방황하는데 조를 따라온 로리가 그녀에게 청혼을 한다. 그녀가 강하고 분명하게 거절하는 이 장면은 일반적인 청혼장면의 클리셰를 무너뜨리고 조의 성격을 암시하듯 어지럽게 움직이며 실랑이를 벌이듯 연출되어 조의 혼란스러움과 자아 분열적인 면모가 부각된다. 이 장면은 조의 불안한 심리가 로리의 간절함을 공격하고 배신하는 것처럼 보여 영화에서 가장 가슴 아픈 장면이지만 실은 로리와 조가 친구로 남을 수밖에 없

음을 이해할 수 있는 단서도 준다. 로리는 그녀의 꿈과 열망을 이해하기보다 조와의 결혼에 대한 자신의 욕망을 앞세우며 조에게 계속해서 결혼하겠다고 대답하라 압박하기 때문이다. 조는 자신이 우아한 로리의 사회에 어울리지 않는 못생기고 우스꽝스럽고 괴짜인 여자이기 때문에 지금처럼 앞으로도 계속 다투고 결국은 조가 사랑하는 글쓰기조차 미워할 것임을 예견한다. 로리는 친절하고 관대한 신사이지만 조의 글쓰기에 대한 광적인 애정과 집념을 이해하지 못하는 그 시대의 한 남성일 뿐이다. 따라서 로리가 화가가 되기를 포기하고 자신의 미술적 재능을 발판 삼아 사교계의 여왕이 되겠다는 에이미를 배우자로 선택한 것은 합리적이다.

영화는 결혼을 여성의 궁극적 운명으로 상징하는 것이 소설에서나 현실에서 여성을 압박하는 오래된 관습임을 강조한다. 결혼으로 끝나는 엔딩은 울컥조차 피하지 못한 오랜 남성 문학의 관습이면서 여성의 사회적, 예술적 성공을 차단하는 모든 시대의 규범이었다. 조는 『볼케이노』 잡지사의 편집자로부터 그녀의 작품에 “여성이 주인공이면 결혼하거나 죽은 엔딩”⁹이어야 한다는 요구를 받았다. 현실의 조는 마치 고모로부터 여성이 성공하는 길은 결혼을 잘하는 것이라고 강한 훈계를 받아왔다. 고모는 혼자서 자립을 하고자 하는 조에게 여성이 결혼하지 않고 자립하는 방법은 “창녀가 되거나 배우가 되는 길”¹⁰이라며 생각하라고 돈 주는 것이 아니라는 말을 덧붙인다. 즉 결혼과 여성 성공에 대한 자신의 정의에 의문을 품지도, 생각하지도 말고 받아들이라는 것이다. 자신의 길을 개척하고자 하는 여성들에게 그 욕망조차 차단하는, 고모로 상징되는 가부장적 결혼 규범은 조의 인생에 불안을 키울 뿐이다. 따라서 로리의 청혼 장면이 알려주듯 예술적 열정으로 가득한 여성에게 결혼은 재앙이 될 뿐이기에 조는 화가 나고 불안한 상태일 수밖에 없다. 결혼을 강권하는 사회에 적응하지 못하는 그녀의 불안감은 마미에게 하는 대사에서 잘 드러난다. 남성들에게는 선택가능한 여러 형태의 운명들이 있지만 여성에게 남은 유일한 운명은 사랑과 결혼이라고 규정하는 사회에 대해 그녀는 “여자도 감정만이 아니라 생각과 영혼이 있고 외모만이 아니라 야망과 재능이 있어요. 여자에게 사랑이 전부라는 말에 신물이 나요.

⁹ if the main character is a girl, make sure she's married by the end or dead.

¹⁰ You could run a cathouse or go on the stage.

정말 지긋지긋해요”¹¹라고 토로한다. 사실 이 대사는 거윅이 창조한 것으로 19세기 조를 빌려 21세기 현대 여성도 결혼에 대한 딜레마 속에 있음을 암시한다. 따라서 거윅이 영화의 결말을 소설판과 현실판으로 나눠 제시한 것은 영리한 선택이다.

조가 글에 대한 불타는 열정 때문에 이를 가로막는 여성의 운명론을 거부했다면 에이미는 여성의 운명과 규범을 인정하고 받아들여 그것을 성공을 위한 발판으로 삼는 야심 찬 여성으로 제시된다. 거윅은 에이미가 가족의 핵심 일원임에도 불구하고 저평가되었다고 생각하고 에이미를 조의 강력한 라이벌로 만들었다. 왜냐하면 그녀도 재능있는 미술가이고 조가 소설가로 성공하기 전까지 경제적으로 몰락하는 가정을 구제하는 유일한 인물이기 때문이다. 이런 이유로 영화는 에이미의 절없음과 익살스러움 대신 자신만의 성공과 꿈을 이루기 위한 용의 주도함에 초점을 맞춘다. 에이미의 분노는 주로 조 때문에 발생하는데 그녀가 로리에게 고백하듯이 재능과 사랑에서 언제나 “조의 대체물”(Jo's alternative)로 여겨지기 때문이다. 그녀의 광적인 분노는 메그와 조가 로리와 브룩과 함께 가는 연극관람에 데려가지 않은 장면에서 구체적으로 그려진다. 그녀의 간절한 부탁을 무시하는 조 뒤에 물건을 집어던지며 화를 내는 에이미는 급기야 조의 방을 한참 동안 뒤진 후 “조가 끈기 있게 온 마음을 담아 쓴 글”(Alcott 157)을 찾아 불태운다. 거윅은 이 장면에서 상당한 시간을 들여 에이미의 표정을 담아내는데 그녀는 마치 원수에게 복수하듯 이글거리는 눈을 가진 악녀처럼 표현되었다. 자신의 원고를 찾는 조에게 모른다며 뼈뺌하게 대답하거나 미친 듯 달려드는 조에게 자신이 다 태웠다며 큰소리치는 대답함, 그리고 무엇보다도 반성 없는 표정으로 미안하다고 사과하는 모습은 자신을 뿌리친 조에게 상처를 주고 싶은 에이미의 광기가 분명하게 드러난다. 에이미가 조에게 이죽거리는 모습은 자존심에 상처 입고 열등감에 이성을 잃은 결과 생겨난 사실적인 광분이다.

에이미의 결혼은 여성에게 자유란 좋은 남편을 선택하는 것에 지나지 않는다는 전통적인 남성 플을 따라가는 것 같지만 거윅은 예술적 재능만큼이나 예리한

¹¹ Women, they have minds and they have souls as well as just hearts. And they have got ambition and they have got talent, as well as just beauty. And I'm so sick of people saying that love is just all a women is fit for. I'm sick of it.

에이미의 현실 인식에 중점을 두어 오히려 가부장 사회의 결혼제도가 갖고 있는 오류를 드러낸다. 거윅은 소설 속에 나온 “위대한 예술가가 되지 못한다면 안 하는 게 낫지”(I want to be great or nothing. Alcott 387), “세상은 야망 있는 소녀들에게 힘들어”(Ambitious girls have a hard time. Alcott 273)와 같은 대사를 통해 에이미를 “세상에 대한 가장 분명한 인식을 가진 인물”(Li)로 보았다. 조가 자신의 목적을 이루기 위해 결혼을 포기하는 데 반해 에이미는 불합리한 관습으로서의 결혼을 조롱하면서도 이용한다. 그녀는 로리에게 자신의 재능으로는 성공할 수 없으니 미모와 예술적 재능을 장식품 삼아 부자와의 결혼으로 성공하겠다는 욕망을 대담하게 말한다. 그녀의 선언에 오히려 로리가 마치 거의 딸이 할 말은 아니라며 그녀를 숭고한 여성의 전형 속에 밀어 넣으려 하자 로리의 순진한 결혼 이상을 비웃으며 여성에게 결혼이 생존의 문제임을 일깨운다. 여성과 돈과 결혼의 관계를 가장 예리하게 인식한 마치 고모가 결혼을 포기한 조가 아니라 에이미를 선택한 것은 에이미의 현실 인식 정도를 높여 평가했기 때문일 수 있다. 왜냐하면 고모는 여성이 성공하는 두 가지 길 중 하나를 택했는데 바로 자신의 부를 지키기 위해 결혼하지 않는 것이다. 성공의 다른 한 가지 방법이 결혼을 잘하는 것인데 가능성 있는 네 조카 중 에이미만이 이상이 아닌 실용적 생각을 한다. 마치 고모의 기대에 맞게 에이미는 로리에게 “원래 부자랑 결혼하려고 했어. 그게 왜 창피해? 사랑하는 사람은 자신이 선택하는 거야. 여자는 돈 벌 방법이 없잖아. 생계유지나 가족 부양도 힘들어. 여자가 돈이 있는 순간 남편 소유가 돼. 아이를 낳아도 남편 소유야. 남편의 재산이 되는 것이지. 그러니까 속편하게 앉아서 결혼이 경제적인 거래가 아니라고 하지 마”¹²라고 말한다. 거윅의 창작 대사의 이 부분은 부자와 결혼하는 여주인공이라는 로맨스 장르를 사용하면서도 실은 로맨스 소설이 가부장 사회가 생계유지를 위해 능력 있는 여성조차도 결혼을 선택할 수밖에 없게 조장하는 장르임을 꼬집는다.

¹² I've always know I would marry rich. Why should I be ashamed? I believe we have some power over who we love. As a woman, there's no way for me to make my own money. Not enough to earn a living or to support my family. If I had my own money which I don't, that money would belong to my husband the moment we got married! If we had children, they would be his, not mine, they would be his property. So don't sit down there and tell me that marriage isn't an economic proposition.

거위는 에이미에게 여성들의 이야기가 계속되어야 함을 강조하는 예언자적 지위를 부여한다. 낭만주의 소설에 등장하는 광인들이 예술적 창조자나 시대를 앞서가는 선견자 역할을 했던 것처럼 조가 자신의 소설을 “가족이 티격태격하고 웃는 가정 이야기”¹³라고 폄하하자 그런 이야기의 중요성을 강조한다. 그녀는 “그런 글을 안 쓰니까 안 중요해 보이는 것이지. 계속 써야 더 중요해진다”¹⁴라고 말하며 여성 글쓰기의 전통을 강조한다. 남성문학이 주류를 차지하고 그것의 서사 전통과 상징체계가 여성의 정체성과 사고까지 지배하는 관습을 제지하기 위해서는 여성의 경험을 담은 이야기가 지속적으로 생산되고 공유되어 “여성들의 삶이 의미 있는 것이며 사물을 바라보는 관점 역시 합리적이며 정당한 것”(Morris 107)이 되게 해야 한다. 이런 여성 서사 전통은 당시에는 괴기하고 별나며 창의적 충동으로 시대에 저항하는 예술을 만들어 낸, 분노한 여성들 덕분에 가능했다.

III. 결론

20세기에 들어 여성들이 문학 시장에서 성공을 거두면서 여성작가들은 그들에게 영향을 준 선배 여성작가들을 어머니 세대로 부르며 다시 들여다보게 되었다. 길버트와 구바는 후배 작가들이 선배 작가들에게 ‘제휴 콤플렉스’(affiliation complex)를 느꼈다고 설명하는데 이것은 20세기 여성작가들이 19세기 여성작가들에게 “경의를 표하면서도 그들의 자율성에 기가 꺾여 괴로워하는, 경쟁심과 두려움이 섞인 감정”(Morris 71)을 일컫는다. 20세기 이전 여성문학의 전통이 없을 때 19세기까지의 여성작가들은 가부장적 문학 전통과 제휴하거나 동일시하면서 그 형식을 모방하여 남성문학과와의 제휴 콤플렉스를 느꼈다. 여성문학의 전통이 생겨난 이제 후배 작가들은 선배 작가를 대상으로 제휴 콤플렉스를 느끼면서 그것을 극복할 필요를 느꼈다. 그들에게 그것을 극복하는 방법은 선배 작가들의 작품을 읽고 창조적으로 전유하기 위해 오독, 혹은 왜곡, 재구성하는 것이다.

¹³ a story of domestic struggles and joys

¹⁴ It doesn't seem important because people don't write about them. Writing them will make them more important.

암스트롱과 거윅은 19세기 소설 『작은 아씨들』을 창조적으로 오독 혹은 왜곡하여 선배작가를 극복했다고 볼 수 있다. 두 감독은 원작에 담겨있는 여성인물의 자기 분열이나 적대감을 인식하면서 이들이 감추고 있는 이중성이나 이탈적인 행동과 주장, 감춤의 기술을 파악해 내었다. 그 모습을 담아내기 위해 등장인물의 비밀을 드러내는 흥미로운 방법을 사용하였는데 바로 시점을 전환한 것이다. 암스트롱은 주인공 조의 1인칭 시점으로 영화를 재구성하면서 시대를 앞선 페미니스트였던 작가 올컷이 “여주인공을 창조해 내면서 텍스트를 통해 자신을 정의”(Gardiner 357)하는 숨은 전략을 파악했다. 조의 관점으로 바라보는 마미와 네 딸의 관계는 19세기 여성작가들이 다른 여성작가의 목소리에 귀 기울이고 배우며 이해하는 감정이입과 동일시의 과정을 통해 여성들의 연대가 가져오는 긍정적인 치료적인 결과를 부각시켰다.

거윅 감독의 시점 변화는 올컷 작품에 대한 좀 더 창의적인 오독의 결과라고 할 수 있다. 이 오독은 등장인물을 현대적 여성으로 창조해 내어 감독 자신까지도 영화 속에서 정의할 수 있는 독특한 전략이다. 조의 시점에서 올컷과 자신의 시점까지 아우르는 여성 글쓰기 방식은 남성적 글쓰기에서 빠져나와 여성 자신의 권위를 창조하는 여성적 글쓰기의 전통이라고 할 수 있다. 길버트와 구바는 이를 “가부장제 문장에 의해 병들고 감염되었지만 자신 안에서 느끼는 시적 정열의 절박성을 부인할 수 없는, 여성작가가 작가가 되는 것에 대한 불안을 극복하기 위해 사용한 전략”(71)으로 소개한다. 이 전략을 힐다 둘리틀(Hilda Doolittle)은 “『거듭 쓴 양피지』”(Palimpsest)라고 불렀는데 이는 자신의 작품의 이름이자 여러 선배작가들이 자신들의 이야기를 쓰고 지웠던 ‘양피지’에 자신의 이야기를 다시 쓰면서 “그 표면적 무늬가 더 깊어 접근하기 어려운 층위의 의미를 감추거나 모호하게 하는 작품”(Gilbert & Gubar 73)을 뜻한다. 여러 층위의 작가적 견해가 작품을 정의, 재정의하면서 만들어 낸 ‘거듭 쓴 양피지’ 방식은 “가부장적 문학의 표준에 순응하는 동시에 그것을 전복시킴으로써 진정한 여성 문학의 권위를 달성하는 어려운 임무를 수행”(Gilbert & Gubar 73)하는 기이한 방식이다. 올컷이 쓴 작품에 암스트롱이 지우고 조의 관점으로 다시 쓴 『작은 아씨들』을 거윅은 또다시 개정하면서 모두의 관점이 차곡차곡 쌓인 ‘거듭 쓴 양피지’ 방식으로 영화가 재구성되었다.

‘거듭 쓴 양피지’ 방식은 여성문학의 전통 측면에서 다시 덧붙여 쓴 『작은 아씨들』의 탄생을 기대하게 한다. 거위의 영화에서 조가 다락방에서 소설을 완성해 가면서 늘어나는 자신의 소설 낱장을 하나하나 재배치하듯이 미래의 『작은 아씨들』은 다른 모습으로 또다른 주제를 전달하기 위해 소설의 장면을 또 재배치할 것이다. 울컷이 자신의 삶이 힘들었기 때문에 즐거운 것을 말한다고 한 것처럼 여성들이 고통스런 현실을 전달하고 개선할 필요가 있는 주제가 생기면 새로운 모습으로 등장할 것이다. 시간에 따라 여성문학이 획득한 권위를 감안하면 새로운 『작은 아씨들』은 여성문학의 전통을 전유하면서 기존의 양피지 위에 시대적 불안을 극복하는 훌륭한 여성 이야기가 될 것이다.

Works Cited

- Alcott, Louisa May. *Little Women*. N.Y: Abrams. 2019. print.
- Aston, Elaine. *An Introduction to Feminism & Theatre*. London: Routledge. 1995. print.
- Felski, Rita. *Beyond Feminist Aesthetics: Feminist Literature and Social Change*. Cambridge: Harvard UP. 1989. print.
- Fetterley, Judith. *The Resisting Reader: A Feminist Approach to American Fiction*. Bloomington: Indiana UP. 1978. print.
- _____. “*Little Women*: Alcott’s Civil War.” *Feminist Studies*. 5.2 (1979): 369-383. print.
- Gansburg, Danielle. “Greta Gerwig Celebrates Feminism with *Little Women*.” *Reader*. n. page. Web. 20 Dec 2019.
- Gardiner, Judith Kegan. “On Female Identity and Writing by Women,” *Critical Inquiry*. vol. 8(2). Chicago: Chicago UP. 1981. 347-61. print.
- Gilbert Sandre M, and Gubar, Susan. *The Mad Woman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven: Yale UP. 1984. print.
- Hollinger, Karen, and Teresa Winterhalter. “A Feminism Romance: Adapting *Little Women* to the Screen.” *Tulsa Studies in Women Literature*. 18.2 (1999): 173-192. print.
- Li, Shirley. “Greta Gerwig’s *Little Women* Gives Amy March Her Due.” *The Atlantic*. n. page. Web. 26 Dec 2019.
- Little Women*. Dir. Gillian Armstrong. Perf. Winona Ryder, Gabriel Byrne, Trini Alvarado, Kristen Dunst, Samantha Mathis, Claire Danes, Christian Bales, Susan sarandon. DiNovi Pictures. 1994.

- _____. Dir. Greta Gerwig. Perf. Saoirse Ronen, Florence Pugh, Emma Watson, Eliza Scanlen, Laura Dern, Merly Streep, Timothee Charamet, Louis Garrel, James Norton. Columbia Pictures. 2019.
- McCallum, Robyn. "The Present Reshaping the Past Reshaping the Present: Film Versions of *Little Women*." *The Lion and the Unicorn* 24.1 (2000): 81-96. print.
- MacDonald, Ruth K. "Louisa May Alcott's *Little Women*: Who is still Reading Miss Alcott and Why," *Touchstone: Reflection on the Best in Children's Literature*. West Lafayette, Indiana: Children's Literature Association. 1985. 1-35. print.
- Mcintyre, Gina. *Little Women: The Official Movie Companion*. N. Y: Abrams Books for Young Readers. 2019. print
- Moers, Ellen, *Literary Women*. London: Women' Press. 1978. print.
- Morris, Pam. *Literature and Feminism*. Oxford, UK: Blackwell. 1993. Print.
- Showalter, Elaine. *A Literature of Their Own: British Women Novelists from Bronte to Lessing*. Princeton, N.J: Prinestone UP. 1999. print.
- Spencer, Jane. *The Rise of the Woman Novelist: Form Aphra Behn to Jane Austen*. Oxford, UK: Blackwell. 1986. print.
- Woolf, Virginia. *A Room of One's Own*. London: Triad Grafton Book. 1987. print.

우승정 (조선대학교 / 부교수)

주소: 광주광역시 동구 필문대로 309 (서석동) 조선대학교 본관 남쪽 현관 7층 우승정 교수 연구실
이메일: wosj20@hanmail.net

논문접수일: 2021. 09. 30 / 심사완료일: 2021. 11. 06 / 게재확정일: 2021. 11. 10