

소설과 소설의 영화화 『워싱턴 스퀘어』와 두 각색영화를 중심으로*

유 희 석

(전남대학교 영어교육학과)

1. 서론

뤼미에르 형제 감독이 제작하여 1895년 12월 28일에 파리에서 세계 최초로 상연한 3분짜리 무성 단편영화에 얽힌 일화, 즉 기차역으로 들어오는 기차의 ‘움직이는 그림’에 놀란 관객들이 자리를 박차고 나갔다는 이야기는 오늘날의 문화생산 현장에서도 여러 상반된 생각거리를 던져준다. 가령 그로부터 100년 도 더 지난 이제는 아무리 기술적으로 정교하다 하더라도 스크린에 펼쳐진 ‘활동사진’을 현실로 착각하는 사람은 없을 듯하다. 과학기술이 가세한 새로

* 본 논문은 서울대학교 영어영문학과 대학원이 주최한 콜로키움(2004년 9월17일)과 이화여자대학교 영어영문학과 영미학 연구소가 마련한 강연회(2005년 5월19일)에서 발표한 원고를 수정·보완한 것이다. 귀중한 조언과 비판을 아끼지 않으신 여러 선생님 및 대학원생들께 감사드린다.

주 제 어: 영화, 소설, 시각, 감수성, 멜로드라마, 비평적 판단, 페미니즘, 마지막 장면
movie, novel seeing, sensibility, melodrama, critical judgement, feminism,
last scene

운 예술장르로서의 영화가 발휘한 시각적 충격효과는 거의 사라진 것이다. 그러나 이와는 약간 모순적으로 이른바 탈근대의 문화를 지배하는 시각은 인간의 오관에서 분리되어 마치 자율기관으로 작동하는 양상을 띠는 것 같다. 보이는 것에 대한 현대인의 병적인 집착을 망막중심주의(ocularcentrism)로 일컫거니와, 현대인은 그야말로 “시각의 독재”라는 말을 실감할 수 있을 정도로 스펙터클의 지배가 일상화된 세계에 던져진 것이다.

그런데 보는 것은 믿는 것이라는 말들을 입버릇처럼 하지만, 본다는 것의 의미가 실제로 얼마나 자명한 것인가? 물체의 모양이나 빛깔을 분간하는 눈의 감각, 즉 오감의 하나인 시각(視覺)과 사태를 파악하는 관점, 성찰의 방향을 뜻하는 시각(視角)이 같다고 말할 수 있을까? 우리네 어법에서 ‘시각’과 무관하지 않은 ‘견(見)’이나 ‘관(觀)’은 인간 본연의 정신수양, 깨달음과 직결되지 않는가. 여기에 플라톤부터 심화되었다는 시각의 인식론적 특권화에 대한 서양 철학자들의 즐기찬 비판이나 보는 행위 자체를 남성권력의 전유 기제로 간주하는 페미니즘의 논의까지 더해지면,¹⁾ ‘시각’의 정의는 더 까다로워진다. 문자적 사유 대 영상적 사유라는 이분법이 횡행하고, 문학과 영화의 비교우위를 둘러싼 — 영상으로 옮길 수 없는 문장이 있다거나 문장으로 포착할 수 없는 영상이 있다는 식의 — 논란이²⁾ 끊이지 않은 것도, 잘 보면, 그런 까다로움의 반증일 터다.

그러나 시각에 대한 개념상의 정의가 이토록 어렵다는 사실은 상식의 중요

1) 이에 대한 논의는 주로 David Michael Levin, eds. *Modernity and the Hegemony of Vision* (California: U. of California P, 1993)에 실린 논문 참조.

2) 이런 이분법은 국내의 영화담론에서도 다양한 형태로 되풀이된다. 독자(=정신적으로 환원된 이미지의 세계를 관조하는 존재)와 관객(=실제로 나타나는 이미지 세계에서 제3의 인물)을 대립시키면서 문학적 공간과 영화적 공간을 이분법적으로 개념화하는 논리도 그러하다. 가령 김성태, 『‘영화’: 존재의 이해를 위하여』(은행나무, 2003) 130-172 참조. 영상적 사유와 문자적 사유를 둘러싼 논란은 『비평』(2001년 상반기)에 실린 도정일, 「이미지, 상징, 개념」, 정대현, 「문자적 사유와 영상적 사유」 등 참조.

성을 새롭게 확인해주기도 한다. 시각도 시각 자체로만 존재할 수 없다는 사실 말이다. 그 점은 문학작품에서 특히 다각도로 실감된다. 예컨대 5개의 모음에 색깔을 부여하고 각각의 색깔에서 정념(情念)의 육체를 강렬하게 연상한 랭보의 시 「모음」(Voyelle)이나 『스완네 집 쪽으로』(*Du côté de chez Swann*, 1913) 1장의 유명한 에피소드, 즉 차(茶)에 적신 ‘쁘띠뜨 마들렌’ (Petites Madeleine)이 ‘나’의 입천장에 닿는 순간이 형언할 수 없는 희열로 번지면서 ‘존재의 뿌리’를 일깨우는 장면, 잭슨 섬으로 도망친 헉 핀이 잠에서 깨어나 ‘시간의 냄새’를 맡는 — “Everything was dead quiet, and it looked late, and smelt late” (강조는 트웨인) — 대목도 시각의 상호작용적 상대성을 암시하는 사례다.

이런 예들은 문학에서도 본다는 것이 기본적으로 견이나 관으로서의 시각에 가까우며, 이 경우 견은 ‘비주얼’의 차원을 포괄함을 가리킨다. 소설의 특정 대목을 읽으면서 이미지를 떠올릴 때 독자는 공감각(共感覺)을 통합적으로 발동하기 시작하는바, 우리가 사유(思惟)라고 부르는 것도 결국 그런 과정 자체를 두고 하는 말일 것이다. 그렇다면 이미지를 성찰과 동떨어진 무엇, 이를 테면 시각적인 것으로만 환원하는 습성이야말로 모든 가치평가의 기준을 가시성(可視性)에 두는 망막중심주의라는 비판도 그만큼 설득력을 얻는다. 그에 따라 종이에 찍힌 글자를 ‘보는’ 행위와 스크린에 펼쳐진 이미지를 ‘읽는’ 행위에서 시각과 시각이 아닌 것이 명확히 구분된다는 생각 자체가 착시현상이라는 논리도 성립할 것이다.³⁾

그런 의미에서 미술가가 주인공으로 등장하는 여러 작품과 상당한 분량의 미술비평을 남겼을 뿐더러 (실패한) 극작가 경력마저 있는 헨리 제임스(Henry James, 1843~1916)의 초기 문제작 『워싱턴 스퀘어』(*Washington Square*, 1880)와 두 각색영화를 비교하는 작업도 읽기와 보기의 복잡한 관계를 근본부터 성

3) 손으로 점자책을 더듬는 맹인(盲人)의 독서를 생각해보자. 이 경우 마음 속에 ‘이미지’를 떠올리는 것은 분명히 촉각에서 시작하는 셈인데, 이때 ‘본다’는 행위를 어떻게 정의할 수 있는가?

찰하는 훈련이 된다. 물론 후대에 그의 소설이 영화화되는 것은 전혀 예외가 아니며, 원작과 각색물을 비교하는 본고도 새로울 것이 없다. 다만 영상매체의 활용 비중이 높아진 오늘날 대학교육의 현황은 그만두더라도, 영화가 대중 예술의 총아로 군림한지 오래된 터라 원작소설과 각색영화의 관계는 인문학도라면 누구나 한번쯤 진지하게 생각해보았을 법하다. ‘견’으로서의 ‘큰 배움’을 전제하는 인문교육의 핵심 목표, 즉 엄밀한 비평적 판단과 감수성의 자유로운 함양에는 소설의 영화화도 적절한 소재인 것이다.

2. 복수와 사랑: 멜로물의 영원한 샘

원작소설과 각색영화의 비교는 원작영화와 ‘리메이크’의 대비와는 사뭇 다른 부담이 따른다. 동일 매체의 작품을 비교하는 후자와는 달리 원작소설과 각색영화의 비교는 독자에서 관객으로의 변화가 전제되고, 수용방식의 변화에 따라 ‘읽기’의 방식도 달라지기 마련이다.⁴⁾ 이때 관건은, 매체의 상이한 속성을 염두에 두고 독자로서의 독서체함과 관객으로서의 관람인상을 하나의 비평으로 종합하는 데 있을 것이다. 헨리 제임스의 『워싱턴 스퀘어』와 두 각색영화인 윌리엄 와일러(William Wyler)의 『상속녀』(*The Heiress*, 1949) 및 애그니즈카 홀랜드(Agnieszka Holland)의 『워싱턴 스퀘어』(1997)를 비교하는 작업도 종합적 비평을 요구한다는 점에서 다를 것이 없다.⁵⁾

흥미로운 점은, 그런 비평일수록 ‘문학적 성격’을 강하게 띠는 사실이다.

4) 이에 관한 여러 쟁점을 일목요연하게 정리한 계몽적인 글은, Robert Giddings et al, *Screening the Novel: The Theory and Practice of Literary Dramatization* (New York: St. Martin's Press, 1990) 1장("The Literature/Screen Debate: an Overview") 참조. 다른 한편, 리메이크들의 비교도 나름의 어려움은 따를 것이다.

5) 원작소설은 *Washington Square* (New York: Penguin 1985), 각색영화는 각각 *The Heiress* (Paramount, 1949); *Washington Square* (Hollywood Pictures/Caravan Pictures 1997)이다.

이것이 영상시대에 적응하지 못한 문학지식인의 또하나의 편견인지는 모르겠지만, 영화비평이 문학비평과 본질적으로 다르다고 믿는 것은 독단일 공산이 크다. 영화든 소설이든 그에 관한 정확하고 섬세한 판단과 표현이 요구된다는 점에서도 그러하며, 영화 자체가 원작에 관한 비평의 특정한 경향들을 영상으로 반복하는 상황에서는 더 말할 것 없을 것이다. 페미니즘 시각으로 옮겨진 제인 캠퍼언(Jane Campion)의 『한 여인의 초상』(1996)이나 제임스 아이보리(James Ivory)의 『보스턴 사람들』(1984)은 물론이고, 정교한 심리적 멜로물로 원작을 재구성한 쏘프틀리(Lain Softley)의 『비둘기의 날개』(1997) 등은 제임스 비평의 최근 흐름을 그대로 반영한다고 해도 지나친 말이 아니다. 각기 “의사소통로서의 복수”와 “사랑의 연금술”이라는 제목을 달고 『워싱턴 스퀘어』의 두 영화텍스트를 분석한 리브킨의 영화비평도 페미니즘의 기본 전제에서 출발한다.

영상서사의 여주인공이 되기에는 캐서린이 지나치게 수동적이라는 전제에서 시작한 논자는 원작의 기본 뼈대를 짜디즘(슬로퍼)과 매저키즘(캐서린)의 대립으로 정리한다.⁶⁾ 원작에서는 소극적인 “캐서린이 아는 것을 궁극적으로 아무도 모르”는데(리브킨 148), 『상속녀』는 침묵하는 여주인공에게 ‘파워’를 불어 넣어줌으로써 의사소통의 주체로 만들었다는 것이다. 워싱턴 스퀘어 저택의 건축적 공간이 문, 창문, 거실 층계 등이 가부장적 억압과 그로부터의 해방을 암시하는 방식으로 재현된다는 점을 지적하면서 리브킨은 윌리엄 와일러 감독의 성취를 다음과 같이 정리한다. 자기의 의사를 전달하지 못하는 여주인공에게 독립적인 목소리를 부여함으로써 감독은 오스틴 슬로퍼의 가부장적 압제와 모리스 타운센드의 기만적인 사랑에 복수하는 강력한 여성상을 탁월하게 구현한다. 그런데 캐서린이 복수과정에서 관객의 공감을 상실하고 그 공감이 복수하는 딸에서 복수당하는 아버지로 전이된다는 것이 문제다. 캐서

6) Julie H. Rivkin, ““Prospects of Entertainment”: Film Adaptation of *Washington Square*,” *Henry James Goes to the Movies*, ed. Susan M. Griffin (Kentucky: UP of Kentucky, 2002) 147-169 참조.

린을 원작보다 잔인하게 만들어서 독자의 연민을 슬로피 쪽으로 유도한다는 것이다. 거기에는 당대의 정치적 함의가 숨어 있다. 관객의 반(反)여성적 공감 이동은 2차 세계대전 이후 미국 문화현실의 반영이다. 1940년대 미국의 정치 현실에서 횡행한 이데올로기, 즉 여성이 “남성적 권위를 추구할 수는 있지만 행위의 결과는 온당하기보다는 오싹하다”는(리브킨 161) 부권적 메시지가 공감의 전이에 실린다는 것이다.

주요 인물과 배경을 현대적인 감각으로 각색·변형한 코스튬 드라마(costume drama)로서의 1997년 『워싱턴 스퀘어』에 대해서 리브킨은 복수가 아닌 모성적 사랑으로 승리하는 캐서린이 부각된다고 본다. 슬로피와 모리스는 충만한 여성성의 내면을 이해하지 못하고 보호함으로써 억압하는 남성성을 대변한다. 이들은 남성중심적 자존심을 내세워 각기 다른 방식으로 여주인공의 삶을 짓밟지만, 그에 굴하지 않는 캐서린은 여성적 미덕을 구현하면서 남성세계로부터의 독립을 쟁취한다. 그런데 그런 독립은 1949년 영화의 각색에 부정적인 방식으로 개입한 당대의 정치 이데올로기와는 다른 성격의 텍스트 외적 맥락을 깔고 있다. 즉 캐서린의 각색에는 20세기 말 성차(gender)의 정치학이 작동하는바, 그녀의 부(富)와 모리스의 미모 자체가 성 역할의 전도라는 것이다. 결혼시장에서의 교환가치와 가부장제에 대한 비판도 더 이상 성의 경계가 자연적이지만은 않은 1990년대 문화현실에 기반한 것인데(리브킨 150-51), 캐서린이 대변하는 여성성의 미덕은 그런 비판의 산물이다. 두 감독의 작품을 비교한 끝에 리브킨은 이렇게 결론짓는다.

두 영화가 여러 면에서 너무 완벽하게 나뉘지기 때문에 단일한 비교관점으로 되돌려 분석하기는 어렵다. 그러나 비영화적인(uncinematic) 캐서린에 대한 우리의 원래 관심, 즉 정서의 극심한 동요를 살아내면서도 전혀 내색하지 않는 캐서린, 아는 것을 그토록 표현하지 않는 캐서린에 맞춘 원래 초점으로 돌아가면, 하나의 공통된 해석에 도달할 수 있다. 복수에서든 사랑에서든 캐서린을 표현하는 인물로 만들어으로써 두 영화는 침묵하는 제임스적 인물의 힘에 암묵적인 찬사를 바친다. 나는 『워싱턴 스퀘어』가 희

극적인 소설로 기려지는 것이 언제나 아이러니하다고 생각했다. 캐서린은 희극과는 거의 상관없는 고통을 감내하기 때문이다. (중략) 제임스의 『워싱턴 스퀘어』는 **여자들에게 대한 — 심지어 헐리우드의 취향조차 넘어서는 — 짜디즘을 실제로 드러낸다.** 각각 극적으로 털 만족스럽지만 어떤 의미에서는 더 강력한 (견디기만 하는) 한 여성의 형상을 상쇄하기 위하여 두 영화는 일종의 완화제, 즉 경멸당한 여성의 분노와 낭만적 사랑의 즐거움을 제공한다고 말할 수 있다(리브킨 168, 강조는 인용자).

제임스는 물론 제임스 연구의 권위로 통하는 포이리어까지를⁷⁾ 겨냥하는 듯한 리브킨은 복수와 사랑으로 갈리는 각색영화가 원작의 ‘한계’를 만회한다는 점에서 공통점이 있다는 결론을 내린 셈이다. 다른 한편 두 영화텍스트의 우열을 가린 비평도 있다. 캐서린의 성장 가능성을 철저히 차단한 와일리와는 달리 홀랜드는 마가렛 풀러의 여성해방적 비전을 여주인공의 자아발견과 성숙을 통해 실현한다는 주장이다.⁸⁾ 두 영화가 원작의 ‘문제점’을 상이한 방식으로 해소한다거나 홀랜드의 각색이 와일리의 그것보다 더 뛰어나다는 주장도 따져볼 부분은 많다. 하지만 단연 도발적인 가설은 제임스의 원작이 “헐리우드의 취향조차 넘어서는 여성에 대한 짜디즘을 실제로 드러”낸다는 것이다.

7) Richard Poirier, *The Comic Sense of Henry James: A Study of the Early Novels* (London: Chatto & Windus, 1960) 참조.

8) Karen Michele Chandler, “‘Her Ancient Faculty of Silence’: Catherine Sloper’s Ways of Being in James’s *Washington Square* and Two Film Adaptations,” *Henry James Goes to the Movies*, 171-90. 『상속녀』가 원작에서 억압당한 캐서린의 목소리를 복원하는 데는 성공하지만, 그 목소리가 남성의 그것을 그대로 답습한다는 점에서 부권적 권력을 부정적으로 전유한 인물로 전락한다는 논리다. 반면에 최근 『워싱턴 스퀘어』는 “자이를 수용하는 공동체를 창조하기 위해 남성의 권력에서 자신을 분리하는 데 성공한 한 여성을 제시한다”고 평가한다. 캐서린은 “사회적 진보의 선행조건인 여성의 자기발전”을 육화하는데, 이는 마가렛 풀러(Margaret Fuller)가 제기한 여성해방론의 예술적 형상화와 맞먹는 성취라는 것이다.

정말 그런가?

3. 소설에서 영화로, 영화에서 소설로

켄들러는 홀랜드의 『워싱턴 스퀘어』를 『상속녀』보다 높게 평가하지만, 브로드웨이 무대에서 연극으로 흥행에 성공한 개츠(Goetze) 형제의 각본을 영상으로 옮긴 — 『위더링 하이츠』를 멋들어지게 각색했을 뿐더러 『로마의 휴일』 같은 고전적인 작품을 남긴 — 와일리의 솜씨가 전체적으로 홀랜드보다 못하다고 판단할 근거는 희박하다.⁹⁾ 물론 수줍지만 꽃기운 넘치는 처녀에서 화색(和色)이 사라진 노처녀로 변모하는 여주인공을 섬뜩하도록 생생하게 재현한 해빌랜드(Olivia de Havilland)와 나름의 내면연기를 멋지게 소화한 제니퍼 제이스 리(Jennifer Jason Leigh)를 평면적으로 비교하기는 어렵다. 또한 소설의 배경이 되는 19세기 중반 뉴욕의 다양한 사회사적 풍물을 생생하게 재현한 점이나 영화음악 등의 매력으로 치자면, 지명(地名)으로서의 제목을 되찾은 1997년의 『워싱턴 스퀘어』도 무시할 수 없다.

그럼에도 원작의 희비극적 요소를 절묘하게 섞음으로써 원작의 ‘분위기’를 살리면서 변용하는 데서는 윌리엄 와일러 감독이 발군이다. 세련되고 신랄한 유머와 행간의 의미를 숨기고 드러내는 아이러니, 위트가 생생한 대화 등도 빼놓을 수 없는 강점이다. 생선장수가 생선 대가리를 내리치는데 고개를 살짝 옆으로 돌리고 눈을 찡끔 감는 장면이라든가, 무도회장에서 타운센드가 차를 가져오겠다고 하자 바로 그 핑계를 대고 사라진 이전 파트너를 상기하면서 그러지 말라고 애원하는 (원작과는 전혀 무관한) 대목, 결혼을 약속하고 난 다음 타운센드가 남기고 간 장갑에 자기 손을 대보는 모습 등은 캐서린의 성격적

9) 『상속녀』를 우위에 놓는 구체적인 논의는 Peter Swaab, “The End of Embroidery: from *Washington Square* to *The Heiress*,” *Henry James on Stage and Screen*, ed. John R. Bradley (New York: Palgrave, 2000) 56-71 참조.

미묘함을 잘 재현한 세목이다. 그런 의미에서도 1997년의 『워싱턴 스쿼어』가 『상속녀』보다 원작에서 그대로 가져다 쓴 대사가 많음에도 ‘원작의 정신’에서 더 떨어진 현상은 음미해 볼만한 역설이다. 이는 제임스의 문장을 시각적으로 파악 해석한 것과 무관하지 않다. 1997년 영화에서 어린 캐서린이 피아노 앞에 서서 노래 부르려다 오즘을 지린다거나 퇴근한 아버지에게 포도주를 따라 주면서 구두를 벗기는 장면, 또는 떠나가는 타운센드를 붙들고 울며불며 진창 길에 엎어지는 대목도 원작의 특정 대목을 과도하게 상상했다는 인상이다.¹⁰⁾

하지만 이 대목에서는 그 점을 세세히 따지기보다는 장르의 관습이나 영화 문법에 대한 무지가 정확한 영화비평에 걸림돌이 되듯이, 원작을 온전히 파악하지 못한 눈은 사시(斜視)일 수밖에 없음을 짚어두는 것이 좋겠다. 가령 “제임스의 내러티브가 도덕적 발전의 궤도에 기초한다”는 전제를 깔면서, 그에 부응하지 못한 각색영화를 비판하고 원작을 옹호한 사례가 그러하다. 칼슨은 『상속녀』에서 캐서린의 복수가 완벽하게 실행되었음을 인정하면서 이렇게 주장한다.

그러나 윌리엄 와일리의 승리는 완전하지 않다. 개츠(Goetz) 극본의 방식을 따라 고통당하는 캐서린에서 고문하는 캐서린으로의 비약을 선택하는 과정에서 그는 도덕적 복잡성과 극적 신빙성을 모두 희생시킨다. 캐서린의 인간성은 잘 짜인 플롯의 기계적인 요구 앞에서 무색해진다. 따라서,

10) 그렇다고 감독이 순도 높은 원료를 가지고 도수만 센 값싼 대중양주를 주조했다고 말한다면 너무 박한 평가가 되겠지만, 영화예술에서의 ‘시각적 절제’를 다시 생각해보게 되는 것도 사실이다. 『워싱턴 스쿼어』의 두 각색에 대한 그같은 평가는 『나사의 회전』(*Turn of the Screw*, 1899)을 각색한 두 감독, 즉 잭 클레이튼(Jack Clayton)과 벤 볼트(Ben Bolt)의 작품 — *The Innocents*(1961)와 *Turn of the Screw*(1999)— 에도 거의 비슷하게 내릴 수 있을 듯하다. 이는 고전소설의 각색 능력에 관한 한 1940년대 전후 할리우드 영화산업의 황금기에 활동한 감독들이 돋보인다는 말도 되겠는데, 거꾸로 보면 70년대 이후 미국영화의 수준이 눈부신 기술혁신에도 불구하고 오히려 퇴보했다는 비판도 가능하지 않을까 싶다.

우리가 판단해야 한다면, 제임스의 『워싱턴 스퀘어』는 와일러의 『상속녀』보다 우월하다고 말해야 한다. 그것은 서사적 산문이 영화보다 우월하거나 예술가로서의 제임스가 와일러보다 언제나 뛰어나기 때문이 아니라 (예컨대 『상속녀』는 제임스의 『신뢰』보다 논쟁의 여지는 있지만 더 낫다), 제임스를 각색하는 과정에서 와일러는 인간을 재현하는 데 소설의 형식보다 덜 복잡한 형식에 안주하기 때문이다.¹¹⁾

설령 『상속녀』의 감독이 “인간을 재현하는 데서 덜 복잡한 형식에 안주”한다는 판정을 수긍하는 관객·독자라 하더라도, 원작 『워싱턴 스퀘어』를 도덕주의 공식에 맞춰 읽는 문제점이 가벼워지는 것은 아니다. 원작의 캐서린을 도덕적으로 개안한 인물로 설정하고¹²⁾ 그런 ‘이미지’를 영화에 투사하면서 악녀로 변신한 여주인공의 경직성을 꼬집는 데는 ‘원작의 정신’에 집착하는 문학주의의 상투성이 다분하기 때문이다. 그렇기 때문에 “잘 짜인 플롯의 기계적인 요구”라는 주장도 『상속녀』에 대한 다소 부당한 비판이 된다. 캐서린이 순진 → 경험 → 성숙 과정을 단계적으로 밟는다는 발상은 (뒤에서 자세히 논하겠지만) 원작의 단순한 이해인 동시에 영화읽기에서도 한계로 작용한다. 캐서린의 ‘도덕적 발전’이라는 발상은 원작의 결말을 읽어야 정확한 검증이 가능하겠는데, 먼저 두 영화의 ‘라스트 씬’을 보자.

아버지의 임종을 끝내 외면하고 오랜 세월이 지난 후 모리스가 다시 초인종

11) Jerry W. Carlson, “Washington Square and The Heiress: Comparing Artistic Forms.” *The Classic American Novel and the Movies*, eds., Gerald Peary and Roger Shatzkin (New York: Frederick Ungar Publishing Co., 1977) 103.

12) 캐서린의 성숙을 주장하는 논자가 칼슨만 있는 것은 아니다. 그녀가 모리스를 거부한 상황을 오즈몬드와 결별한 이사벨 아치의 자유와 비교하면서 — “모리스 타운센드와 헤어질 때 그녀는 무덤에 들어가는 것처럼 보일지 모르지만 실제로는” — “그녀 존재의 가장 깊은 곳에서” 성숙이 이루어졌다고 역설하는 경우도 있다. James W. Gargano, “Washington Square: A Study In The Growth of An Inner Self,” *Studies In Short Fiction* 76 · 3(1976) 참조. 무덤 운운하는 대목은 362.

을 올렸을 때, 캐서린의 얼굴이 순간적으로 들뜬 표정에서 차갑게 굳어지는 장면은 연기로서도 일품인 동시에 원작에 대한 윌리엄 와일러 감독의 멋진 영상적 해석이기도 하다. 다감하면서도 생기 넘치는 옛 모습은 사라지고 모리스를 짓밟기 위해 과거의 헛된 꿈을 심어주는 캐서린의(극도로 절제된 화법에 의해 표현되는) 냉혹함이 전면에 강조된다. 그런 냉혹함은, 그녀의 대사가 명시적으로 드러내듯이, 남성지배자들에게서 배운 것이다. 이제 상황은 역전된다. 촛불을 밝히며 땀에 흠뻑 젖은 듯 2층으로 올라가는 캐서린의 얼굴에는 야릇한 환희가 서리고, 모리스는 열리지 않는 문을 필사적으로 두드리면서 영화가 끝난다.

반면에 1997년 『워싱턴 스퀘어』는 원작의 타운센드가 지닌 부정적인 이미지를 상당 부분 희석시키면서 '낭만적 사랑'의 좌절을 맞본 여주인공의 자족적 독립을 부각한다. 캐서린에 대한 슬로퍼의 억압적 보호를 그의 죽은 부인에 대한 집착과 연결하면서 여주인공의 도덕적 우월성을 노골적으로 과시하지는 않는 결말이다. 그렇기 때문에 와일러의 작품보다 긴 여운을 남기는데, 여성주의를 내면화한 여성 관객은 말할 것도 없고 원작을 읽은 관객조차도 상당히 공감할 수 있는 마무리다. 보모로서의 캐서린이 친진난만한 아이들을 하나의 화음으로 감싸는 장면과 이어지는 모리스 타운센드와의 재회에서도 복수나 회한이 아니라 과거의 열정을 담담히 접어버리는(우수여린 미소마저 희미하게 흘리는) 초월적 상념의 표정이 화면 가득 부각되면서 음악과 함께 스러진다. 이런 것을 내면연기라고 부를 것이다.¹³⁾ 리브킨도 지적했다시피, 남성중심적 세계에서의 낭만적 사랑의 좌절과 부권의 압제를 극복하는 여성성의 승리와 독립이라는 감독의 의도가 시적인 영상서사로 반영된 것이다.

두 감독은 원작에는 전혀 없는 요소, 즉 캐서린의 차가운 복수의지와 모성적 사랑을 첨가하여 텍스트를 마무리한 셈이다. 홀랜드의 영화가 상대적으로

13) 그런 여주인공의 야릇한 희열에 관객이 얼마나 공감할 수 있는가가 관건이라면, 관객의 성별과 계급적·문화적 입지도 영화의 전반적인 평가에서 무시할 수 없는 요인이 될 것이다.

원작의 대사를 더 많이 따왔다고 해도 양쪽 모두 파격에 가까운 각색을 한 셈이다. 이는 물론 소설 『위싱턴 스퀘어』의 결말에 대한 하나의 비평적 해석이기도 하다. 그렇다면 원작의 어떤 면모가 그런 대극적인 각색들을 유발했는가? 슬로퍼의 지적 냉소주의나 모리스의 현실적 기회주의를 감안해보면 납득할 만도 하다. 누가 봐도 제임스의 슬로퍼는 가령 『오만과 편견』(*Pride and Prejudice*, 1813)의 냉소적인 베네트(Mr. Bennet)가 간직한 부성(父性)이 결핍된 인물이며, 타운센드 역시 『에마』(*Emma*, 1815)의 동명 여주인공의 자기중심적 미혹을 너그럽게 넘길 줄 아는 나잇틀리(Mr. Knightley)와는 너무도 거리가 멀다. 전자의 부성이 철저하게 지력(知力)으로 대체된다면, 후자의 사랑은 계산적 처신을 위한 위장일 뿐이다.

물론 두 남자 모두 보통내기들이 아니다. 슬로퍼의 출중함은 모리스의 계산을 꿰뚫어보고, 그에 현혹된 페니먼 부인과 캐서린의 상황을 판단하는 데서 발휘된다. 그러나 그의 정확한 상황판단에 비례하여 캐서린의 내면을 읽을 수 없는 맹목도 커진다.

“캐서린이 그를 떼어버렸다는 건 전혀 확신할 수 없어,” 의사가 말했다. “지난 이년간 당나귀처럼 고집스럽게 굴다가 갑작스럽게 이성을 되찾았을 리 만무하지. 그가 그 아이를 떼어버렸을 공산이 훨씬 더 커.”

“그러니까 캐서린에게 마음을 더 써야죠.”

“나야 맘을 쓰지. 그러나 감상에 젖을 수는 없어. 딸아이에게 일어난 가장 다행스런 일을 두고 눈물을 쏟을 수도, 점잖은 표정을 지을 수도 없지.”

“오빠는 공감에 없어요,” 아몬드 부인은 말했다. “그건 오빠의 강점이 결코 아니었어. 옳든 그르든, 어느 쪽에서 절교했든, 캐서린의 여린 마음이 극심하게 상처를 받았다는 건 누가 봐도 알 수 있는데.”

“상처를 다독거리고 심지어 거기에 눈물을 흘려봤자 말짱 소용없는 거다! 내 일은 그 애가 더 이상 상처를 받지 않도록 하는 거고, 내가 조심스럽게 보살피겠어. 그러나 네가 묘사하는 캐서린은 도통 모르겠군. 젊은 여자로서 그 아이가 도덕적 처방을 찾기 위해 전혀 나돌아 다닐 것 같지는

않는데, 사실, 그 녀석이 얼쩡거렸을 때보다 캐서린은 훨씬 나아진 것 같아. 완벽하게 편안하고 피고 있어. 먹고 자고, 일상적으로 운동하고, 여느 때처럼, 자신을 예쁜 옷으로 지나치게 치장하고. 언제나 무슨 지갑을 짜거나 손수건을 수놓거나 하는데, 그런 것들을 어느 때보다 빨리 만들어내고 있거든. 할 말이 별로 없을 거다. 하긴 언젠는 할 말이 많거나 했었나? 춤이 끝나고 이제는 좀 쉬는 거지. 전체적으로 보면 그녀가 즐기고 있는 게 아닌가 생각된단 말이야.”

“캐서린이 즐긴다면, 그건 사람들이 으스스리진 다리를 제거하는 것을 즐기는 것과 같은 거예요. 절단 후의 마음 상태는 분명히 상대적인 안도감일 테고.”(200-201)¹⁴⁾

14) 번역이 원작의 어감을 온전히 다 살린다고 자신하기 힘들기 때문에 원문을 병기한다. “I am by no means sure she has got rid of him,” the Doctor said. “There is not the smallest probability that, after having been as obstinate as a mule for two years, she suddenly became amenable to reason. It is infinitely more probable that he got rid of her.”

“All the more reason you should be gentle with her.”

“I AM gentle with her. But I can’t do the pathetic; I can’t pump up tears, to look graceful, over the most fortunate thing that ever happened to her.”

“You have no sympathy,” said Mrs. Almond; “that was never your strong point. You have only to look at her to see that, right or wrong, and whether the rupture came from herself or from him, her poor little heart is grievously bruised.”

“Handling bruises—and even dropping tears on them—doesn’t make them any better! My business is to see she gets no more knocks, and that I shall carefully attend to. But I don’t at all recognise your description of Catherine. She doesn’t strike me in the least as a young woman going about in search of a moral poultice. In fact, she seems to me much better than while the fellow was hanging about. She is perfectly comfortable and blooming; she eats and sleeps, takes her usual exercise, and overloads herself, as usual, with finery. She is always knitting some purse or embroidering some handkerchief, and it seems to me she turns these articles out about as fast as ever. She hasn’t much to say; but when had she anything to say? She had her little dance, and now she is sitting down to rest. I

슬로퍼는 사태를 정확하게 읽지만, 그 사태가 캐서린의 마음에 끼치는 영향을 가늠할 때는 당달봉사가 따로 없다.¹⁵⁾ “그녀에게 일어난 가장 다행스런 일”이 자신의 딸에게 평생 드리울 그늘을 그는 전혀 보지 못한다. 그의 맹목이 아몬드 부인이 정확하게 꼬집어 말한 공감의 부족에서 나오는 것은 사실이다. 그러나 자식의 곤경을 기화로 지적 호기심에만 탐닉하는 그의 ‘이상심리’를 단순히 공감의 결핍으로만 설명해치울 수는 없다. 그렇다고 (캐서린이 불현듯 깨달듯이) 부인 및 세상박이 아들을 잃은 깊은 상실감과 인간을 추상적 범주에 넣고 판단하는 직업근성으로 해명하는 것도 석연하지 않다. 19세기 중반 인문주의자의 품격마저 갖춘 그의 성격은 그보다 넓은 당대 미국 뉴욕의 역사적 현실에서 연유하기 때문이다.

그런 의미에서도 그의 의심과 호기심이 형제들이 줄줄이 딸린 빈한한 처지에서 행운의 결혼이 계기가 되어 자수성가한 지적 남자의 심리에서 나온 것임은 되새겨봄직하다. 그럴 때 모리스의 현재는 그의 그런 과거와 연결된다.¹⁶⁾ 그렇다면 모리스가 무일푼이지만 세상물정에 밝고, 지적으로 나름대로 비상

suspect that, on the whole, she enjoys it.”

“She enjoys it as people enjoy getting rid of a leg that has been crushed. The state of mind after amputation is doubtless one of comparative repose.”

- 15) 그 점을 드러내는 데는 (영화에는 등장하지 않는) 화자가 결정적이다. 그런 화자에 대한 페미니즘 학자들의 평가는 대체로 박한 것 같다. 그러나 그가 과연 얼마나 슬로퍼의 관점을 대변하는가는, 그로써 작가의 (남성중심적) 시각을 반영하는가는 역시 의문이다. 즉 캐서린의 잠재적 매력과 장점을 소상하게 암시하고 페니먼 부인의 플롯 짜기에 냉소적인 논평을 가할 뿐만 아니라 슬로퍼의 한계에 대해서도 폐부를 찌르는 화자를 왜곡 없이 특정 인물이나 작가와 동일시하기는 어렵다는 말이다.
- 16) 슬로퍼가 현재의 자신을 어떻게 생각하고 있는가는 (와일러 감독은 생략한) 알프스 산정(山頂) 에피소드에서 명시적으로 드러난다. “You try my patience,” her father went on, “and you ought to know what I am. I am not a very good man. Though I am very smooth externally, at bottom I am very passionate; and I assure you I can be very hard.”(154)

하다는 사실이 캐서린의 아버지로 하여금 ‘거울에 비친 나’로서의 사뭇감을 부정하고 싶은 심리를 발동시킨 것은 아닌가 하는 추측도 해볼 만하다. 그러나 설부를 수 있는 추론보다 더 중요한 논점은, 정면으로 충돌하는 두 남자의 자존심 대결이 당대 북부의 사회사적 현실을 재현하는 전형성을 띠는 것이다. 캐서린을 두고 벌이는 이들의 싸움은 인문교양과 전문성을 겸비하여 뉴욕 시에 터 잡은 19세기의 구세대 동부지식인과 현금관계에 본능적으로 반응하면서 능란한 처세술로 무장한 — 결혼사업이 실패하자 캘리포니아의 금광이나(와일러) 뉴올리언즈의 면화를 찾아 떠나는(제임스, 홀랜드) — 신흥세대의 대립양상을 띤다. 서로 다른 방식으로, 하지만 사실상 동일한 의미로 캐서린을 일종의 자본으로, 인출할 수 있는 애정을 보유한 인간금고로 치부하는(92) 두 남성은 중기 제임스 문학 이후에 본격적으로 출현하는 20세기 미국 자본주의문명의 암운(暗雲)을 예보하는 형상들이다.

그렇다면 원작의 캐서린은 어떤가? 타운센드가 떠나간 후 변모한 그녀의 모습에서 물신(物神)으로서의 자본과 정신주의적 남성성에 일부 감염된 채 남자의 세계에 대해 깊은 의문을 품는 중·후기 제임스의 여성주인공, 가령 이 사벨 아처나 매기 버버 등을 희미하게나마 감지할 수는 있지만, 역시 논점은, 복수나 사랑이라는 멜로물 구도에서 캐서린의 고통이 어떻게 다뤄지는가 하는 것이다. 원작 『워싱턴 스퀘어』가 ‘말없는 고통에 관한 이야기’ 라면, 진정한 주인공은 캐서린이다. 앞서 소개한 영화비평의 기본적인 전제, 즉 소극적인 캐서린을 비영화적 인물로 단정하는 것은 원작에 대한 피상적인 이해다. 자기표현의 열정적 욕구와 사랑의 갈망을 영상으로 옮기는 데는 보바리 부인이나 안나 까레니나가 적격이라고 생각하기 쉽지만, 그건 통념에 불과하다. 의붓딸 취급받으면서도 아버지에 대한 의무와 타운센드를 향한 사랑 중 어느 하나를 선포 선택하지 못하는 그녀의 고통스런 망설임과 기다림이야말로 ‘가정의 서사시’(domestic epic)를 방불하는 — 남성작가의 어떤 모험소설에도 못지않은 — 울림이 있으며, 실제로 벌어진 파국도 추호의 감상주의를 허용치 않는다. 시대적 대세를 암시하는 두 남성이 궁극적으로 캐서린만큼 작품에서 의미심장한 비중을 차지하지는 못한다고 판단하는 것도, 그들의 현실적 운산

(運算)이 '고전적 비극'을 떠올리게 하는 여주인공의 고뇌에 비하면 너무도 제한된 삶의 지평에 갇혀있기 때문이다.

그러나 바로 그렇기 때문에 그녀의 고뇌가 어떤 삶의 지평으로 향하게 되는가는 원작이나 영화텍스트 비평 모두에서 결정적인 물음이다. 먼저 확인해둘 점은, 각각 '복수의 화신'과 '사랑의 천사'로 변모시킨 두 영화가 원작에서는 변죽 정도만 울린 멜로물의 주제적 요소를 전면으로 띄움으로써 여주인공의 고뇌를 해소한 것처럼 보이지만, 원작을 세심하게 읽은 관객이라면 복수와 사랑의 도식에 의문을 제기할 공산이 크다는 사실이다.¹⁷⁾ 타운젠드가 캐서린을 버리고 난 이후 상황을 그린 원작의 30~35장이 독자의 통념적인 기대를 배반하기 때문에 더 그렇다. 그러나 그런 배반에 비례하여 감독의 입장에서는 관객의 기대지평에 포섭되지 않는 원작의 모호함을 확실하게 정리하고 싶은 유혹도 커지지 않을까? 오즈몬트와 결혼하면서 '집안의 천사'로서 이사벨 아처(Isabel Archer)가 초래하고 당하는 불행을 묘사한 『한 여인의 초상』, 남부의 남성주의적 기사도를 체질화한 버질 랜섬(Basil Ransom)이 기사의 구원을 은근히 기다리는 버레나(Verena Tarrant)를 납치하는 것으로 끝나는 『보스턴 사람들』, 시한부 인생을 극적으로 마감함으로써 케이트(Kate roy)와 덴셔(Merton Densher)의 협잡에 깊은 어둠을 드리운 밀리 쉴(Millie Theale)을 '비둘기'로 채색한 『비둘기의 날개』 등도 독자의 멜로드라마적 상상력을 발동시킴직한 요소들을 두루 갖추었지만,¹⁸⁾ 『워싱턴 스퀘어』의 경우는 그와는 다른 종류의 유

17) 그렇다면 『워싱턴 스퀘어』를 읽지 않은, 또는 아예 원작의 존재를 모르는 관객의 경우는?

18) 누구나 쉽게 입에 올리는 말이라면 으레 그렇겠지만 멜로드라마도 한마디로 규정하기 난감한 개념이다. 예컨대 피터 브룩스의 정의 — "the confronted power of evil and goodness, the sense of hazard and clash, the intensification and heightening of experience corresponding to dream and desire" — 는 무난한 듯하다(Peter Brooks, *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*, New Haven: Yale UP, 1976, 156). 그러나 실제로 제임스 예술의 상상력을 규명하는 데는 큰 암시를 주지는 못하는 것 같다.

혹과 상상의 나래를 부추기는 것 같다. 그런 유혹을 두 감독이 영상으로 얼마나 잘 감당했는가를 검증하는 데는 역시 원작 결말의 실상을 두 영화의 엔딩과 견주어보는 작업이 적절할 것이다.

4. 영화텍스트의 ‘라스트 씬’ 과 원작의 결말

‘멋진 사랑 이야기를 담은 좋은 소설이 영화적 각색을 필요로 한다는 것은 보편적으로 인정되는 진실이다.’ 『오만과 편견』 첫 문장을 패러디했는데, 이는 영화산업의 불문율이라 할 만하다. 그러나 지금 우리는 18세기말 펨벌리(Pemberley)로 대변되는 유서 깊은 부르주와 계급문화가 만개한 매우 제한된¹⁹⁾ 지정학적 공간으로서의 영국문명의 정수를 남녀관계의 화음으로 표현한 그 미혼 여성작가와와는 기질적으로 너무도 다른 미혼 남성작가의 작품을 논하는 중이다. 아일랜드계 이주민의 후손으로 뉴욕시의 개발붐을 쫓아 3-4년마다 집을 옮기는 일을 ‘점잖은 계층’의 일상으로 보고자란, 그런 점에서 근대주의의 해악에 일찍부터 눈뜬, ‘복합적 운명’의 소유자로서 영국과 미국 문화 어느 쪽에도 생전에 안주하지 못한, 20세기 유럽문명의 파국을 ‘재난의 상상력’으로 포착·예견한, 사후에는 비평가들로 하여금 동성애와 그 은폐를 추적케

그것은 무엇보다 제임스가 ‘비대중적인 미국작가’로서 멜로드라마 형식을 끌어들이면서 그것을 창의적으로 변형·활용했기 때문이다. 그의 소설은 감정의 과잉을 부추김으로써 독자의 현실인식을 마비시키는 의미의 멜로드라마 자체를 해체하는 면이 있다는 것이다.

19) cf: “No Ireland; no Scotland; no Wales; no Cornwall. No ‘Celtic fringe’, as Michael Hechter has called it; only England. a much smaller space than the United Kingdom as a Whole. And not even all of England: Lancashire, the North, the industrial revolution all missing. Instead, we have here the much older England celebrated by the ‘estate poems’ of topographical poetry: hills, parks, country houses...” Franco Moretti, *Atlas of the European Novel: 1800~1900* (London: Verso, 1998) 13.

한 텍스트와 기록을 남긴, 한 여성의 가슴에 치명적인 연애감정을 불리일으켰지만 정작 결혼을 감행할 용기는 없었던 작가의 초기 문제작을 논하는 중이다. 그러므로 좋은 소설임이 틀림없지만 멋진 사랑 이야기는 분명히 아닌 『워싱턴 스퀘어』의 각색이 어려운 것은, 제임스가 제인 오스틴의 세계에서 멀어진 작가이기 때문만이 아닐 것이다.

물론 앞서도 우리는 오스틴의 인물들을 떠올렸지만, 『워싱턴 스퀘어』를 두고 “일종의 남자 오스틴”(a kind of male Austen)의²⁰⁾ 솜씨가 발휘된 작품 운운한 주장은 그것대로 진지한 검토가 필요하다. 예컨대 『노쌍거 저택』(Northanger Abbey, 1818)의 캐서린에 대한 화자의 — “어릴 적 캐서린 모랜드를 본 사람이라면, 어느 누구도 그녀가 여주인공의 운명을 타고났다고 생각하지는 않았을 것이다”(No one who had ever seen Catherine Morland in her infancy, would have supposed her born to be a heroine) — 첫 ‘폼핑’ 이야말로 캐서린 슬로퍼에 대해 『워싱턴 스퀘어』의 화자 자신이 했을 법한 말이 아니던가! 그러나 제임스의 캐서린이 세상물정 모르는 오스틴의 캐서린 앞에 펼쳐진 배움과 사랑의 행로와 대체 어떤 관계가 있다는 것인가? 엘리자베스 베네트(Elizabeth Bennet)부터 에마 우드하우스(Emma Woodhouse), 패니 프라이스(Fanny Price), 앤 엘리엇(Anne Eliot), 엘리노(Elinor)와 매리앤(Marianne) 등에 이르는 오스틴 소설세계의 각기 다른 개성인 여주인공들이 상대 남성들과의 이지적·정서적 교감을 통해 (자기)교육과 배움의 길에 들어선다는 데는 이견이 있을 수 없다. 그리고 제임스의 캐서린 슬로퍼가 그런 길과는 다르다는 데도 이견이 있을 수 없다.

그렇다면 캐서린의 삶이 ‘배움의 길’과 무관해진 것이 “누구, 또는 무엇 때문인가? 살며시 간청하는 캐서린이 아버지의 완고한 의지를 이기리라고 모리스로 하여금 오만가지 감언으로 믿도록 부추긴 페니먼 부인 때문인가? 돈이 멀어짐에 따라 매력도 닳아 없어진 모리스의 고집스럽고 음흉한 탐욕 때문인

20) Peter Buitenhuis, *The Grasping Imagination: The American Writings of Henry James* (Toronto: Toronto University Press, 1970) 108.

가? 희망보다는 치명적인 예측을, 가능성보다는 징별을 앞세운 슬로퍼 의사 때문인가? 또는 위태로운 믿음을 고집한 캐서린 자신 때문인가? 아니면 로맨스라는 예술의 기만적인 개념 때문인가?”²¹⁾ 정답의 위안보다는 종합적 사유를 촉구하는 이런 연쇄반응으로서의 물음들을 불러일으킨다는 사실 자체가 원작 『워싱턴 스퀘어』가 이룩한 예술적 성취의 성격을 암시하지만, 일단 두 가지는 답변할 필요가 있을 듯하다. 즉, 제인 오스틴의 소설이 구현하는 ‘빌둥’(Bildung)의 도상에서 캐서린이 이탈한 것은, 한편으로는 아버지의 권위에 대한 그녀의 (어느 순간 이유(離乳)가 불가피할 수밖에 없는) 절대적 외경심과 다른 한편으로는 페니먼 부인의 (‘악’이라고 부를 수밖에 없는) 멜로드라마적 상상력도 적잖은 역할을 했다는 사실이다.

그러나 여기서 페미니즘이나 정신분석의 설명모델을 끌어들이기보다는 아버지와 애인 두 남자를 겪으면서 돌이킬 수 없이 변모하는 여주인공의 모습이 오스틴의 작품세계에서는 찾아보기 힘든 현상임을 인지하는 것이 중요하다고 본다. 가령 『분별과 감성』(*Sense and Sensibility*, 1811)에서 진정한 사랑은 일생에 단 한번뿐이라고 믿는 매리앤이나 ‘돈과 사랑’을 저울질하는 세상에서 무력감을 느끼는 엘리노의 ‘교육 과정’을 따라가면서 자기성찰에 근본을 둔 남녀의 상생적 결합을 제시한 오스틴의 성취도 1790~1810년대에 이르는 영국역사의 — 프랑스혁명의 과격한 일탈이 역사적 반면교사가 되어준 — 극히 제한된 특정 시공간에서 기적적으로 이루어진 것임을 기억해야 할 터다. 요컨대 두 처녀가 우여곡절 끝에 ‘올바른 배필’을 만나고 자신의 기우뚱한 기질을 바

21) “Who or what is to blame? Is it Mrs. Penniman, who by a thousand blandishments has encouraged Morris to believe that a softly importuning Catherine might prevail over her father’s hard will? Is it the cavernous greed of an intransigent Morris, whose charms wear off as the money recedes? Is it Dr. Sloper, who places deadly prognostication over hope, and punishment over possibility? Is it Catherine herself, obstinate in her perilous trust? Is it the treacherous idea of the romance of art?” Cynthia Ozick, “James as Jilter: Absenteeism in *Washington Square*,” *American Scholar* 71:4 (2002): 58.

로잡으면서 결혼에 이르는 도정이 헨리 제임스의 작품에서는 철저하게 차단된 것이다. 유럽의 관광명소를 배경으로 얽히고설킨 두 쌍의 남녀가 자신의 기질에 맞는 배우자를 선택함으로써 갈등을 해소하는 오스틴적 결말을 — 그 특유의 아이러니한 반전을 통해 — 변주하는 『신뢰』(*Confidence*, 1879)가 있지만, 이는 제임스의 중·장편을 통틀어 거의 유일한 예외다. 제임스 문학의 초·중기 국면으로 국한해도 『로드릭 허드슨』(*Roderick Hudson*, 1875), 『미국인』(*The American*, 1877), 『한 여인의 초상』(*The Portrait of a Lady*, 1881)처럼 기존 멜로드라마 양식을 적절히 활용하면서 교묘하게 뒤집는 내러티브 구도는 제인 오스틴의 ‘정석 플레이’와는 사뭇 다르며, 리브킨이 초점을 맞춘 복수의 희열이나 사랑의 승리로도 설명 안 되는 면이 많다.²²⁾

그런데 그런 난점은 고전소설을 영화화할 때 발생하는 일반적인 문제이기도 하다. 원작 『워싱턴 스퀘어』의 30장 이후, 즉 모리스 타운센드가 가면을 벗고 캐서린을 버린 이후의 상황이 복수와 사랑의 구도로 각색되는 양상 자체가 유별한 현상은 아니라는 것이다. 그렇다면 복수와 사랑이라는 공식으로 각색을 유도한 원작 『워싱턴 스퀘어』의 결말에서는 어떤 일이 벌어지는가? 독자가 기대할 법한 극적인 사건은 일어나지 않는다. 페니먼 부인은 나이 먹을수록 철이 없어지고, 딸의 내면을 읽을 수 없는 아버지의 맹목은 풍자적으로 명백해진다. 그렇다고 캐서린의 반발 심리가 부각되는 것도 아니다. 오히려 아버지에 대한 혈연적 애정과 남자에 대한 성적 사랑이 문자 그대로 소진되어 버리는 상처를 받았지만, 이를 내색치 않고 끝까지 자존심을 지키려는 캐서린의 면모가 그려진다. 그것이 전통적인 빌둥스로만(*Bildungsroman*)에서 발견되는

22) 우선 여주인공부터 순진과 경험의 도식이라는 틀에 들어맞지 않는다. 가부장적 남성이라는 범주roman 슬로퍼를 환원하는 것도 마찬가지로 애로가 있다. 반면 멜로물에 어울리는 유형인 모리스가 캐서린에 의도적으로 접근한 것은 분명하다. 그러나 유럽을 두루 돌아본 그가 캐서린에 눈독 들이는 것을 단지 돈 때문이라고 단정해도 곤란하다. 무엇보다 캐서린은 유럽의 사교계에서도 찾아보기 어려운 무구의 인물인데, 적어도 그 점을 알아봤다는 점에서(특히 작품 초반의) 타운센드 역시 나름의 ‘눈’을 가지고 말해야 할 것이다.

성숙이나 성장과 무관하다고 판단하는 것은, 캐서린이 일체의 구혼자들을 물리치면서 독신을 고집한다든가 아버지의 마지막 바람을 좌절시키기 때문만이 아니다. 여주인공의 황폐해진 내면에 대한 화자의 설명은 다음과 같다.

캐서린 자신의 관점에서 볼 때 그녀의 생애에서 중대한 사실은 모리스 타운센드가 자기의 애정을 농락했고, 아버지는 그 애정의 샘을 파괴했다는 것이다. 어떤 것도 이런 사실들을 바꿀 수는 없었다. 그것들은 그녀의 이름처럼, 나이처럼, 평범한 얼굴처럼 언제나 거기에 있었다. 어떤 것도 모리스가 그녀에게 저지른 짓과 고통을 바로잡거나 치유할 수 없었으며, 그 어떤 것도 젊었을 때 그녀가 아버지에 대해 느낀 것을 다시 느끼게 할 수는 없었다. 그녀의 삶에서 뭔가가 죽어버렸고, 그녀의 의무는 공허함을 채우려고 노력하는 것이었다.(203)²³⁾

현명한 독자라면, 캐서린의 관점만이 아닌 다른 인물의 눈도 반드시 빌려야 하리라 본다. 이런 사태를 유일하게 추론한 아몬드 부인의 시선으로 보면 캐서린의 불행을 자업자득의 측면에서도 해석할 수 있으니 말이다. 그러나 어쨌든 여주인공의 변모가 슬로퍼와 모리스로 대변되는 남성세계의 유형·무형의 폭력이 낳은 결과임을 인정하지 않을 도리가 없다. 다른 한편 아버지가 죽고 폐니먼 부인이 타운센드의 기억을 되살리자 소리 없이 홀로 오열하는 그녀의 고통을 여성독자만이 온전히 느낄 수 있다고 우긴다면, ‘내 안의 여자’는 반발할 수밖에 없다. 이렇게 보면, 두 영화감독이 맞닥뜨린 난관은 이해가고 남

23) “From her own point of view the great facts of her career were that Morris Townsend had trifled with her affection, and that her father had broken its spring. Nothing could ever alter these facts; they were always there, like her name, her age, her plain face. Nothing could ever undo the wrong or cure the pain that Morris had inflicted on her, and nothing could ever make her feel towards her father as she felt in her younger years. There was something dead in her life, and her duty was to try and fill the void.”

음이 있다. 캐서린도 남성과의 정서적·이지적 교감을 통한 자기각성과 사랑을 성취하는 오스틴의 여주인공들과 전혀 닮지 않았고, 『워싱턴 스퀘어』 자체도 대중적 흥행과는 일면 거리가 먼 내용인 것이다.

게다가 원작은 반(反)빌등을 가까운, 어떤 면에서는 ‘반성장’을 하나의 필연적인 현실로 극화한다고 볼 여지마저 있다. 『오만과 편견』 2권 13장에서 극적인 반전을 이루는 엘리자베스 베네트의 회심이나 『분별과 감성』 46장에서 자기교정의 회환으로 표현되는 매리엔 대쉬우드의 개심 같은 것이 캐서린에게는 일어나지 않는다. 인용문이 제시하듯이 그녀가 깨달은 것이 있다면, 그것은 삶에서 가장 중요한 두 남자가 자기를 ‘여성’으로 만드는 모든 자질을 파괴했다는 사실뿐이다. 물론 여주인공의 이같은 자기인식을 제임스만 보여준 것은 아니다. 완고한 수전노 그랑데(Felix Grandet)의 횡포에 결연히 맞서면서 빠리의 사촌인 샤를르(Charles Grandet)에 대한 연심을 지키는 으제니(Eugenie), 모리스와는 여러모로 다르지만 결국 타락한 꿈을 위해 연인을 버리는 샤를르의 변심 등을 통해 발자끄가 증언하는 바도 으제니 모녀의 비극적으로 소진된 인생이다.

그러나 발자끄를 사숙했음을 공언하면서도 그의 문학적 한계에 누구보다 민감했던 제임스답게 결정적인 쟁점, 즉 여주인공의 성격창조만은 크게 다르다. 돈에 얽힌 인간욕망을 해부하는 방식과 남성들의 횡포를 참고 받아주다가 끝내는 버림받는 여성을 형상화하는 데서는 비슷하지만, 캐서린은 으제니 모녀의 용서와 종교적 자기희생이 없다. 제임스가 거의 완벽에 가깝게, 이를테면 지문을 전혀 남기지 않으면서 오스틴과 발자끄의 작품을 흠찬 것을 인정하면서도, 캐서린을 그리는 데서 발휘되는 제임스 특유의 애매함을 제대로 파악하기 위해서는 역시 그가 19세기 미국 남성백인작가들, 특히 호손의 적자(嫡子)임을 환기하는 것이 중요하다.

캐서린을 관찰하는 슬로퍼의 이지적인 시선에서 호손의 라파치니(Rappaccini)를 연상할 수 있다면, 작품 32장 이후 독신녀로서 극도의 보수성을 내면화한 채 젊은이들의 ‘바른생활 교사’로 변신한 캐서린은 엄혹한 청교주의 사회에서 소외된 여자들의 대모(代母)로 둔갑하는 ‘주홍글자의 여인’을

떠올린다. 슬로퍼의 죽음과 모리스의 떠남으로 홀로 남은 그녀는 자수(刺繡)로 소일하면서 병원이나 구빈원, 자선단체 등을 주무대로 구휼활동에 나서는 바, 이거야말로 오랜 세월이 지난 후 뉴잉글랜드로 다시 돌아와 버림받은 여자들을 보듬은 헤스터 프린의 행적이 아니던가.²⁴⁾

그러나 두 감독이 복수와 사랑으로 작품의 긴장을 해소한 『워싱턴 스퀘어』의 결말은 『주홍글자』(*The Scarlet Letter*, 1850)와도 다르다. 호손이 그러했듯이 “주문은 풀렸다”는 식의 동화적 해결이나 헤스터와 딘스데일의 ‘합궁’이 이루어질 천상의 시간대에 대한 염원이 없는 것이다.²⁵⁾ 남북전쟁 이후의 사실주의 시대를 주도한 작가답게 긍휼(矜恤) 행위가 자기의 삶에 온기를 더해주지 못한 여주인공의 메마르고 관성적인 일상을 한치의 흐트러짐 없이 증언할 뿐이다. 이는 ‘인간마음의 진실’을 구극까지 추적한 쉘일럼의 (자칭) 로맨스 작가가 제임스에게 끼친 감화의 일단을 증명하지만, 동시에 그 감화는 호손 당대와는 전혀 다른 시대에서 인간풍속의 진실을 간취한 『워싱턴 스퀘어』의 독자성을 예증한다. 그 점을 주목할 때, 우리는 비로소 캐서린이 대면한 어둠의 역사적 맥락을 감지할 수 있다. 헤스터를 급진적 개인주의자에서 여성공동체의 보수적 대모로 변모시킨 호손의 고뇌가 남북전쟁의 전운(戰雲)에서 싹뻗었다면, 전후 미합중국을 주도한 북부의 정신적 이념이 슬로퍼와 모리스가 (비중은 다르지만) 각기 다른 방식으로 대변하는 남성중심주의에 반영된다. 두 남성의 실체를 깨달은 캐서린의 운명은 결과적으로 제임스 동시대 및 이후 여성작가들이 그려낸 여성주인공들의 삶의 궤도에 근접한다. 19세기 미국문학에서 가장 여성적인 남성작가가 헨리 제임스라는 세간의 평가가 빈말이 아님을 다시금 확인할 수 있다는 것이다.

독자는 구혼자들을 일절 물리치면서 임종을 앞둔 아버지의 마지막 — 모리

24) 제임스는 『호손 평전』이 출간된 바로 그 해에 『워싱턴 스퀘어』를 집필하고 있었다.

25) 이에 대한 구체적인 논의는 줄고 「『주홍글자』론: 극적 구조의 관점으로」, 『안과밖』 16호(2004) 특히 292-296.

스가 다시 찾아와도 받아들이지 말 것을 약속하라는 — 부탁을 거부하는 캐서린과 거리를 두면서도 그녀가 워싱턴 스퀘어 저택의 안주인으로 자리 잡는 과정을 착잡한 심정으로 따라가게 된다.

거실에서 그는 들떠 열의에 찬 페니먼 부인을 만났다. 그녀는 호기심과 위엄의 양립할 수 없는 충동에 사로잡혀 있던 것처럼 보였다.

모자를 털면서 모리스는 말했다. “그것 참 멋진 제안을 하셨더군요!”

“그 아이가 그토록 매정해?” 그녀는 물었다.

“태도는 지독하게 건조하고, 터럭만큼도 내게 관심이 없었습니다.”

“그렇게 냉담했어?” 그녀는 애달아 물었다.

모리스는 이 질문을 무시했다. 그는 모자를 쓴 채 잠시 생각에 잠겨 서 있었다. “그런데 대체 왜 결혼을 안 한 거지?”

“그래, 정말 왜지?” 그녀는 물었다. 그리곤 이런 설명의 부적절함을 감지했다는 듯이 말을 이었다. “그래도 포기하지 않을 거지? 돌아올 거지?”

“돌아와? 빌어먹을!” 쳐다보는 페니먼 부인을 남겨두고 모리스 타운센드는 밖으로 걸어 나갔다.²⁶⁾

26) In the hall he found Mrs. Penniman, fluttered and eager; she appeared to have been hovering there under the irreconcilable promptings of her curiosity and her dignity.

“That was a precious plan of yours!” said Morris, clapping on his hat.

“Is she so hard?” asked Mrs. Penniman.

“She doesn’t care a button for me – with her confounded little dry manner.”

“Was it very dry?” pursued Mrs. Penniman, with solicitude.

Morris took no notice of her question; he stood musing an instant, with his hat on. “But why the deuce, then, would she never marry?”

“Yes – why indeed?” sighed Mrs. Penniman. And then, as if from a sense of the inadequacy of this explanation, “But you will not despair – you will come back?”

“Come back? Damnation!” And Morris Townsend strode out of the house, leaving Mrs. Penniman staring.

“Catherine, meanwhile, in the parlor, picking up her morsel of fancy-work, had seated herself with it again – for life, as it were” — 작품의 마지막 문장은 이렇게 끝난다. 『상속녀』의 엔딩 장면처럼 필사적으로 문을 두드리는 모리스의 절박함과 그런 그를 냉혹하게 차버리는 캐서린의 야릇한 희열도, 홀랜드의 『워싱턴 스퀘어』에서 재현되는 남자의 초라한 퇴장이나 희미한 웃음을 흘리는 여주인공의 자족적 초월의 기미도 없다. 짧은 시절의 ‘타락한 꿈’에 여전히 매달린 모리스와 이기적인 감상성에서 조금도 벗어나지 못한 페니먼 부인의 실체가 대화로써 드러나는 한편, 이 두 인물과 결코 섞일 수 없는 캐서린이 무덤덤하게 제시될 뿐이다.

그러나 뜯어보면 밋밋한 듯한 원작의 결말에서 발휘되는 제임스의 언어에 술도 전혀 단순하지 않다. 가령 마지막 문장의 세 단어 “as it were”가 어떤 상황, 사태의 실제 중요성이나 심각성을 일부러 약하고 작게 표현하는 줄여(낮춤) 말하기(understatement)임을 강조하면서, ‘하찮은 일’ (fancy-work)이 남겨진 캐서린에 조명을 비추는 해석만 해도 그렇다.²⁷⁾ “모든 것이 죽었고 묻혔다”고 말하는 그녀가 자수 같은 일로 여생을 마치리라는 (신랄한) 암시를 던짐으로써 작품이 감상주의 소설의 통속으로 떨어지는 것을 막는 한편, 황량한 삶에 맞서는 여주인공의 깨달음과 용기마저 보여준다는 것이다. 따라서 비더에 따르면 작품의 결말은 — 통속소설의 한계를 극복하면서 여주인공의 용기를 드러내는 — 이중의 승리가 된다.²⁸⁾

원작의 대미가 감상주의 소설과는 격이 다르다는 데는 두말 할 것이 없다. 그러나 캐서린의 깨달음과 용기는 어떤가? 자수의 의의를 강조하는 한 논자의 주장대로 이 결말에서 캐서린은 “짓밟힌 채 피어나지 못한 자신의 여성적 욕망을 여전히 욕망하고 있”는 것일까?²⁹⁾ 그러나 “현실에서는 가능하지 않다”고

27) William Veeder, *Henry James – the Lessons of the Master: Popular Fiction and Personal Style in the Nineteenth Century* (Chicago: U. of Chicago P, 1975) 203-205.

28) cf: ““As it were” constitutes, then, a double triumph. It manifests James’s transcendence of the genteel tradition, and Catherine’s triumph over us.” William Veeder, 앞책, 204.

말하는 여성적 욕망은 정확히 무엇을 뜻하는가? 앞서 3절에서 캐서린의 순진 → 경험 → 깨달음이라는 공식은 소개했는데, 필자는 예의 그 논자가 『워싱턴 스퀘어』를 “여자들에 대한 싸디즘을 실제로 나타”내는 작품으로 보리라고는 생각하지 않는다. 그러나 여주인공의 ‘부정적 욕망’을 전체 문맥에 비추어 냉철하게 판단하는 대신, 그 욕망의 ‘흔적’을 그런 식으로 강조하는 논법은 사실상 도덕주의 공식의 여성주의적 변형에 가깝다. 그런데 여성주의나 아니나 보다 더 중요한 점은, 그런 식의 해석이 캐서린의 무미건조하고 권태로운 일상을 전해주는 작품의 전체적인 어조와도 어긋난다는 사실이다. 워싱턴 스퀘어에서 자수로 소일하면서 페니먼 같은 여자와 여생을 보내는 여주인공의 생활을 여성독자가 긍정할 때 발생하는 아이러니한 자기기만의 위험은 접어둔다 해도 말이다. 물론 캐서린의 사회봉사가 그녀 자신의 척박한 삶의 위장에 지나지 않는다고 주장한다면 슬로퍼의 냉소를 답습하는 꼴이 될 것이며, 시련을 겪는 과정에서 그녀는 사람들의 말을 더 잘 듣고 이해하는 사람으로 변모했다고 해석할 여지마저 있는 것도 사실이다. 하지만 강조컨대 여주인공의 (그것이 누구의 책임이든) 온기 없는 삶과 현실에서는 가능하지 않다는 욕망을 여성독자가 나서서 옹호해서는 곤란하다. 그것은 사실상 해석자 자신의 ‘여성적 욕망’을 앞세워 작품에 투사하는, 일종의 의도적인 오독에 가까워지기 때문이다.

이렇게 보면 결말의 촛점은 “as it were”에서 “for life”로 옮겨가는 것 같다. 이때 ‘평생 동안’이라는 번역도 외골수로 변모한 여주인공의 의지적 삶을 암시한다는 점에서는 나름의 묘미가 있다. 그러나 “for life”를 “삶을 위하여”로 번역해보면 어떨까. “그 사이 캐서린은, 거실에서, 자수(刺繡) 조각을 집어들어 다시 자리에 앉았다, 말하자면, 삶을 위하여.” 이 번역이 가능성 자체였던

29) 정소영, 「감상성과 여성의 욕망」, 『안과밖』 17호(2004년 하반기) 318. 사소한 것처럼 보이지만 「감상성과 여성의 욕망」에서 하나 더 지적할 필요가 있겠다. 주 17에서(317면) 정소영은 비더(W. Veeder)의 논지를 “그녀의(캐서린의 — 인용자) 삶 자체가 하찮은 것으로 떨어졌음을 보여준다고 말한다”는 식으로 정리했는데, 이는 그의 주장에 대한 부정확한 소개다.

청춘의 캐서린보다는 슬로퍼와 타운센드의 관계에서 초래된 그녀 삶의 거대한 낭비를, 두 남자에게서 절실하게 원했지만 무참히 깨졌을 뿐인 행복의 꿈을 환기한다는 점에서 그 반어적 효과는 삭막한 것이다. 그 효과가 (화자도 적잖이 기여한) 작품의 지배적인 어조인 아이러니와 딱 맞아떨어지는 한 적어도 그녀의 고집스러움을 강조하는 “평생 동안” 보다 (문맥상으로도) 더 정확하달 수 있다. 그러나 여기서도 어느 것이 나은, 또는 정확한 번역이나보다 더 중요한 논점은, 이런 삭막한 아이러니가 독자로 하여금 작품 전체의 의미를 되짚게 한다는 것이다. 그토록 다감하고 순정했던 캐서린에게 남겨진 삶은 과연 어떤 것인가? 그것이 모리어나 슬로퍼 같은 남성이 대변하는 세계를 거부하는 삶임은 분명하지만, 그 거부는 여타 남자들과의 상생적 교감까지를 포기하는 것이기도 하다.

물론 현재 페미니즘의 추세로 미루어보면, 여타 남성과의 상생적 교감에 대한 필자의 이런 강조 자체를 또다른 영국작가의 빌둥스로만을 전범으로 삼는 도덕주의로 단정하면서 이성애중심주의+남성주의의 혐의를 걸 논자들도 없지 않아 있을 것이다. 캐서린 같은 섬세하고 민감한 여성이 직면했을 암울한 현실을 솔직담대하게 그려낸 케이트 초핀(Kate Chopin, 1851~1904) 같은 19세기 후반의 미국 여성작가를 떠올리면, 제임스의 어떤 ‘회피’가 부각되는 면조차 있기에 그럴 공산은 더 크다. 그럼에도 워싱턴 스퀘어 안주인의 남은 삶이 가리키는 양가적 진실, 즉 남성중심주의적 세계에 대한 거부와 남자들과의 상생적 교감의 포기가 함축하는 착잡한 의미는 일단 ‘있는 그대로’ 받는 것이 중요하다. 캐서린에 겨워진 건조한, ‘평생 동안’이라는 번역으로는 충분히 살리지 못하는 아이러니의 효과야말로 원작의 ‘라스트 썬’ 해석에서도 결정적이기 때문이다. “말하자면, 삶을 위하여”가 ‘내면의 불꽃’이 꺼져버린 캐서린의 여생은 말할 것도 없이, 그녀의 현재 불활성 생활에 대한 강렬한 반대 이미지로서의 생의 약동까지도 독자의 의식에 띄우는 것이다. 그녀의 ‘말없는 고통’에 복수나 여성성의 승리라는 분명한 이미지를 부여한 각색영화들의 결말이 오히려 밋밋하게 느껴지는 것도 그런 맥락에서다.³⁰⁾

그렇다면 와일러나 홀랜드 같은 영화감독은 이런 읽기에 대해 과연 뭐라고

반박할 것인가? 한낱 추측에 불과하지만, 필자의 해석에 원작중심주의의 혐의를 걸면서 영화텍스트를 원작과는 별개의 작품으로 내세울 공산이 크지 않을까. 더 나아가 양가성을 띠는 원작결말의 삭막한 아이러니야말로 “세상에서 가장 부드러운” 여주인공에게 잿빛 여생을 남겨줄 수밖에 없는 작가 자신의 한계를 예증한다는 반론이 제기될 법하며, 영화감독이 각기 복수와 사랑을 제시한 것도 바로 그 점을 의식한 결과가 아니겠는가 하는 식의 독자 관객의 옹호도 예상할 수 있다.³¹⁾ 감상주의 도식에서 벗어나는 댓가로 여주인공의 운명을 그렇게 ‘처분’했다면 제임스의 성취도 필경 반쪽짜리에 불과하지 않겠는가. 더 이상의 성적 동반자가 필요 없어진³²⁾ 캐서린을 하나의 ‘문제’로 제시하는 대신 여성주의의 승리의 계기로 삼은 홀랜드 감독의 눈에는 원작의 한계는 더 크게 보일 것 같다. 아니, 제임스의 소설세계 전체를 두고 냉정하게 평가한다면, ‘구세계’에서 세련된 매너와 영리한 처세술만 익혔을 뿐인 모리스 타운센드나 사랑이 결핍된 이지(理智)를 섬긴 오스틴 슬로퍼와 다른 남성을 상상하지 못한 작가의 약점은 엄연하다. 슬로퍼나 모리스보다 더 나은 남성을 그리지 못한 것은, 캐서린처럼 무구(無垢)한 본성을 타고난, 그럼에도 짓밟힌 무구를 보호하는 것이 삶 자체가 되어버린 여성에게 진정으로 자족적인 삶의 당당한 여정을 펼쳐 보이기보다는 불모와 다를 바 없는 소외로서의 여생을 남겨준 것은 작가 개인의 패배요 시대의 객관적 한계일지도 모른다는 것이다.

그런데 이런 점을 흔쾌히 수긍해도 헨리 제임스의 ‘절반의 승리’를 넘어서는 어떤 온전한 비전이 영화텍스트에서 구현되었는가는 원작의 한계와는 다

30) 그렇다면 이런 번역은 영화에서 시각적으로 보이지 않은 이야기 — 이른바 영상서사의 diegesis 차원 — 를 복원하는 작업의 일환도 될 듯하다.

31) 제임스 당대 비평 가운데 그와 유사한 관점을 제시한 사례로는 허튼(R. H. Hutton)의 서평이 있다. *Washington Square and The Portrait of a Lady*, ed. Alan Shelston (London: Macmillan Press, 1984) 32-34.

32) Laurence Raw, “Rethinking the Costume Drama: Agnieszka Holland’s *Washington Square*(1997)” *The Henry James Review* 24 (2003): 76. 로런스 로의 관점은 그렇게 필요 없어진 상황을 잘 그린 것 자체가 영화의 성취라는 쪽이다.

른 문제일 것이다. 복수와 사랑의 구도로 각색한 두 영화가 어떤 위안도 주지 못하는 원작에 맞서 관객의 정서에 더 직접적으로 호소하는 일종의 소망충족적 대미(大尾)를 장식한 것은 사실이다.³³⁾ 반면에 제임스의 마지막 대목, 즉 “말하자면, 삶을 위하여”라는 단 한 마디가 모리스는 말할 것도 없이 부녀의 낭비된 삶에 퍼뜨리는 미묘한 파문마저 영화의 두 상이한 결말이 잠재우는 것은 아니다. 그러기는커녕 파문의 궤적을 섬세하게 판별하려는 독자일수록 작가의 대안 결핍을 실감하면서도 원작의 결말 자체는 부녀의 비극에 대한 독자의 진지한 성찰을 끌어낸다고 판단하지 않을까? 만약 그렇다면 제임스의 한계를 짚으면서 동시에, 작품 자체는 독자로 하여금 바로 그 패배와 한계를 직시하게끔 한다는 점에서는 제임스의 문학도 선부른 예단을 불허한다는 사실도 덧붙여야 하리라 본다.

5. 결론

어떤 장르의 예술보다도 자본이 집중되고 그에 따른 기업적 이윤 창출이 강요되는 영화가 우리 당대를 지배하는 예술양식임은 부인할 길이 없다. 기술혁신에 따라 언어의 비중이 떨어지는 영상서사가 문학의 기존 위상을 상당 부분 잠식한 것도 사실이다. 그러나 문학에는 원래 영상 이상의 무엇이 존재한다고 믿는 것이 문학주의의 허상이듯이, 자본의 집중과 기술만으로 — 서사문학에 축적된 창조적 활력을 외면하고서 — 영상서사를 꽃피울 수 있다고 생각하는 것도 영상시대의 상투적인 사고방식이다. 그런 의미에서 오늘날 영화에 대한 넘쳐나는 말이나 글 자체가 영화라는 예술양식에 대한 진정한 사유가 결핍된 시대적 징후인지도 모른다. 문학이라는 것이 따로 없다는 식으로 모든 것을

33) 그러나 두 영화가 상업적인 고려 때문에 원작의 예술성을 훼손했다고 한다면, 그건 지나친 주장일 것이다. 홀랜드의 작품은 흥행에서도 그다지 성공하지 못했다. 이에 대한 구체적인 논의는 로(Law)의 앞글 참조.

‘볼거리와 읽을거리’로 평등하게 소비하는 상황일수록 문학의 본질주의도 마땅히 해체 대상이다. 문학의 문학성(literariness)이라는 것도 따지고 보면 문학만의 어떤 본질이 구현된 실체라기보다는 지면 또는 화면 위에서 인간의 오감에 대한 의존도가 상이한 여타 예술장르와 창조적으로 소통한 언어적 아우라에 가깝기에 더 그렇다.

그러므로 원작만한 ‘영화’는 없으므로 문제는 원작읽기라는 세간의 안이한 태도와 거리를 두어야 하겠지만, 영화를 문학에 적대적인 예술양식으로 설정하는 과격한 주장이나 소설과 영화텍스트가 일종의 공생 내지는 상보 관계에 있다는 원만한 관점도 만족스러울 리 없다. 영화가 하나의 독립된 영상예술로 존재하는 텍스트임을 알아보고 향유하는 관객으로서의 능력조차도 작품을 정확하게 보는 안목훈련으로 온전히 함양될 수 있다는 것은 타협이나 균형감각의 문제가 아니기 때문이다. 다만, 문학공부의 근본이 감수성의 자유로운 발현과 비평적 판단의 엄밀함을 하나로 결합하는 훈련에 있다면, ‘견’으로서의 읽기도 활자매체를 넘어서 여타 예술영역으로 열려있을 수밖에 없을 것이다.

참고문헌

- 김성태(2003), 『‘영화’: 존재의 이해를 위하여』, 은행나무.
도정일(2001), 「이미지, 상징, 개념」, 『비평』, 생각의 나무, 24-31.
정대현(2001), 「문자적 사유와 영상적 사유」, 『비평』, 생각의 나무, 32-70.
정소영(2004), 「감상성과 여성의 욕망」, 『안과밖』 17호, 창비, 302-325.
유희석(2004), 「『주홍글자』론: 극적 구조의 관점으로」, 『안과밖』 16호, 창비, 266-296.

Filmography

The Heiress(1949), Dir. William Wyler. Writ. Ruth Goetz and Augustus Goetz.
Perf. Olivia de Havilland, Ralph Richardson, Montgomery Clift, Miriam

Hopkins. Paramount.

Washington Square. Dir. Agnieszka Holland. Writ. Carol Doyle. Perf. Jannifer Jason Leigh, Ben Chaplin, Albert Finney, Maggie Smith. Hollywood Pictures/Caravan Picture, 1997.

Texts

Brooks, Peter(1976), *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*. New Haven: Yale UP.

Buitenhuis, Peter(1970), *The Grasping Imagination: The American Writings of Henry James*. Toronto: Toronto UP.

Carlson, Jerry W.(1977), “*Washington Square* and *The Heiress*: Comparing Artistic Forms.” *The Classic American Novel and the Movies*. Ed. Gerald Peary and Roger Shatzkin. New York: Frederick Ungar Publishing Co..

Chandler, Karen Michele(2002), ““Her Ancient Faculty of Silence””: Catherine Sloper’s Ways of Being in James’s *Washington Square* and Two Film Adaptations.” *Henry James Goes to the Movies*. Ed. Susan M. Griffin. Kentucky: UP of Kentucky.

Gargano, James W.(1976), “*Washington Square*: A Study In The Growth of An Inner Self.” *Studies In Short Fiction* 76 · 3: 355-362.

Giddings, Robert(1990), et al. *Screening the Novel: The Theory and Practice of Literary Dramatization*. New York: St. Martin’s Press.

James, Henry(1985), *Washington Square*. New York: Penguin.

Kearns, Michael(1994), “Henry James, Principled Realism, and the Practice of Critical Reading.” *College English* 56: 7: 766-787.

Levin, David Michael(1993), Ed. *Modernity and the Hegemony of Vision*. California: U. of California P.

Moretti, Franco(1998), *Atlas of the European Novel: 1800-1900*. London: Verso.

Ozick, Cynthia(2002), “James as Jilter: Absenteeism in *Washington Square*,”

American Scholar 71: 4: 53-59.

Poirier, Richard(1960), *The Comic Sense of Henry James: A Study of the Early Novels*. London: Chatto & Windus.

Raw, Laurence(2003), "Rethinking the Costume Drama: Agnieszka Holland's *Washington Square*(1997)." *The Henry James Review* 24: 69-81.

Rivkin, Julie H.(2002), "'Prospects of Entertainment": Film Adaptation of *Washington Square*." *Henry James Goes to the Movies*. Ed. Susan M. Griffin. Kentucky: UP of Kentucky.

Ruth and Augustus Goetz(1948), *The Heiress*. New York: Dramatist Play Service Inc..

Shelston, Alan(1984), Ed. *Washington Square and The Portrait of a Lady*. London: Macmillan Press.

Swaab, Peter(2000), "The End of Embroidery: from *Washington Square* to *The Heiress*." *Henry James on Stage and Screen*. Ed. John R. Bradley. New York: Palgrave.

Veeder, William(1975), *Henry James — the Lessons of the Master: Popular Fiction and Personal Style in the Nineteenth Century*. Chicago: U. of Chicago P.

Wagner, Geoffrey(1975), *The Novel and The Cinema*. London: Tantivy Press.

원고 접수일: 2005년 10월 15일

게재 결정일: 2005년 11월 29일

ABSTRACT

Novel and its film adaptations:
Henry James's *Washington Square* and its movies

Yoo Hui-sok

It is now commonplace that reading the movies has a legitimate place in university curriculum. Apart from the fact that film studies has established itself as an independent academic discipline, comparing and contrasting original novel and its screenings has become one of the most favorite subjects in literary as well as film studies. While literary intellectuals' antipathy against cinema is deep-rooted, movie as a visual text can be brought into play in education of critical sensibility and value judgment. Much more can be true of film adaptation of novel. It can be even argued that studies of film versions of literary works in class is one of the most accessible forms of current literary studies to both students and teachers.

Comparing and contrasting novels with their film adaptations would be a challenging task; reader, say, of Henry James's *Washington Square*(1880) and viewer of its cinematic versions should be integrated in his/her critical response. William Wyler and Agnieszka Holland, the two directors who turned the original novel into sharply antithetical film texts, *The Heiress* (1949) and *Washington Square*(1997) heavily draw on the popular themes of revenge and love. Readers,

to say nothing of audience will be attracted much more easily to the story of revenge and love primarily because of their inclination for wish-fulfillment. Revenge and love is one of the most easily consumable themes of melodrama; whether screenings as a visual interpretation succeed in transcoding their source novel's creative tensions into self-sufficient cinematic texts depends on directors' artistic command of visual language. In case of Henry James's *Washington Square*, we still find the novel outdoing its film adaptations.