

초기 영화와 여성: 알리스 기-블라쎬의 1900-10년대 여성영화*

정연식
성균관대학교 부교수

목차

1. 들어가며
2. 1896년-1907년 프랑스 고몽영화사 시기:
코미디 영화와 크로스트레싱
3. 1910년-1913년 미국 솔렉스영화사 시기: 여성영화와 이민서사
4. 나가며

국문요약

본고는 프랑스(1896년-1907년)와 미국(1910년-1920년)에서 1000편에 가까운 무성영화를 제작한 최초의 여성감독 알리스 기-블라쎬(Alice Guy-Blaché)의 영화를 여성주의 관점에서 살펴보고자 한다. 특히 본고는 기-블라쎬가 1896년-1907년 프랑스 고몽영화사, 1910년-1913년 미국 솔렉스영화사에서 제작한 영화 중에 크

주

* 이 연구는 아모레퍼시픽재단의 학술연구비 지원을 받아 수행되었음.

로스트레싱을 차용한 코미디 영화와 이민자 문제를 다룬 영화에 주목하여, 그녀가 영화제작을 둘러싼 다양한 사회적, 기술적, 금전적 제약에도 불구하고 일견 흥미 위주의 영화 안에 가부장적 질서를 비판하고 전복하는 메시지를 담아냈음을 밝히려 한다. 기-블라쉴레는 미국 영화산업이 장편영화 위주로 재편되어 영화제작에 필요한 비용이 증가하게 된 1914-15년 이후에는 거대 영화배급사들의 요구에 맞춰 전형적인 멜로드라마 영화들을 제작하였고, 대부분 소실된 것으로 여겨졌던 그녀의 영화들이 복원되기 시작한 1990년대 이전까지만 하더라도 영화사에서 완전히 잊혀진 존재였다. 본고는 기-블라쉴레가 영화를 여성의 역량이 가장 잘 발휘될 수 있는 예술장르라고 믿었던 최초의 여성감독이었을 뿐만 아니라 여성의 관점에서 여성의 문제를 전면에 내세운 영화들을 제작한 최초의 여성영화 감독이었음을 논증하고자 한다.

주제어 :

알리스 기-블라쉴레, 초기영화, 여성영화, 고몽영화사, 솔렉스영화사, 크로스드레싱

1. 들어가며

2018년 5월 프랑스 칸 영화제에서 최초의 여성 영화감독 알리스 기-블라셰(Alice Guy-Blaché)¹⁾의 삶과 영화를 다룬 다큐멘터리 영화 <자연스럽게>(Be Natural: The Untold Story of Alice Guy-Blaché)가 처음 공개되었다. 잉마르 베리만(Ingmar Bergman), 오손 웰즈(Orson Welles), 제인 폰다(Jane Fonda)에 대한 영화들과 함께 칸 클래식 다큐멘터리 영화 부문에 출품된 <자연스럽게>는 초기영화사에 대해 잘 안다고 생각했던 사람들에게도 낯선 감독에 대한 영화인 만큼 기-블라셰라는 이름을 한 번도 들어본 적이 없다고 말하는 영화관계자들의 인터뷰로 시작한다. 파멜라 그린(Pamela B. Green)이 제작, 연출하고 조디 포스터(Jodie Foster)가 내레이션을 맡은 2시간 남짓의 이 다큐멘터리 영화는 뤼미에르(Lumière) 형제의 첫 영화 <기차의 도착>(Arrival of the Train, [L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat] 1895)이 제작되고 나서 1년 후인 1896년에 첫 영화를 찍은 이래 20년 넘게 프랑스와 미국에서 활동한 최초의 여성 영화

영화
연구
92

주

- 1) 알리스 기-블라셰(Alice Guy-Blaché)는 프랑스 고몽(Gaumont)영화사에서 영화를 제작했던 1896년부터 1907년까지는 알리스 기(Alice Guy)로, 1907년 34살의 나이에 허버트 블라셰-볼튼(Herbert Blaché-Bolton)과 결혼 후 미국에서 활동한 시기에는 남편의 성에서 볼튼(Bolton)을 떼어낸 알리스 블라셰(Alice Blaché) 혹은 마담 블라셰(Madame Blaché)로, 1922년 이혼 후 프랑스로 돌아와 1965년에 사망할 때까지는 알리스 기-블라셰, 혹은 하이픈이 없는 알리스 기 블라셰라는 이름을 사용했다. 대표적인 기-블라셰 연구자인 앨리스 맥마한(Alison McMahan)은 공식적으로 그녀를 알리스 기 블라셰라고 표기하지만, 논저에서는 남편 블라셰와 구분하기 위해 알리스 기로 부르기도 하며, 연구자들에 따라 기-블라셰의 프랑스 시기를 논할 때는 알리스 기, 미국 시기를 논할 때는 알리스 블라셰라고 구분하여 부르기도 한다. 일례로 국내 최초로 기-블라셰의 영화에 대한 논문을 쓴 이선주는 그녀가 프랑스에서 제작한 영화만을 논의하기에 알리스 기라는 이름을 사용했다. 반면 김 토마조글로(Kim Tomadjoglou)는 키노 클래식(Kino Classics) DVD <알리스 기-블라셰>(Alice Guy-Blaché)의 브로셔에 실린 글에서 프랑스와 미국에서 제작한 영화 모두 논의하고 있음에도 알리스 기라는 이름을 사용했는데, 이는 「알리스 기, 여성의 일, 그리고 영화」(Alice Guy, Woman's Work and the Cinema)라는 글의 제목을 통해 알 수 있듯이 기-블라셰가 주체적인 여성영화감독이었음을 강조하기 위한 것으로 보인다. 본고는 기-블라셰의 프랑스, 미국 제작영화를 함께 다루기에 관례대로 알리스 기-블라셰라는 이름을 사용한다.

감독이 그동안 거의 알려지지 않게 된 이유를 추적하여 평단으로부터 호평을 받았다.

기-블라쉘에 대한 학계의 관심은 1994년 그녀에 대한 최초의 연구서인 빅터 바쉬(Victor Bachy)의 『알리스 기-블라쉘: 세계 최초의 여성 영화감독』(*Alice Guy-Blaché: La Première femme cinéaste du monde*)가 출간된 후, 마퀴스 르빠주(Marquise Lepage)의 『잃어버린 정원』(*The Lost Garden: The Life and Work of Alice Guy Blaché, The World's First Woman Filmmaker*, 1995), 카차 라가넬리(Katja Raganelli)의 『알리스 기-블라쉘』(*Alice Guy-Blaché: Homage to the First Female Filmmaker in the World*, 1997)와 같은 다큐멘터리 영화가 연이어 제작되면서 생겨나기 시작했다. 2000년대 들어 그녀의 영화들이 새롭게 발굴 복원됨에 따라 2009년 키노 클래식(Kino Classics)이 64편의 기-블라쉘의 영화가 포함된 고몽(Gaumont)영화사의 초기 영화를 담은 DVD <고몽의 보물들>(*Gaumont Treasures*)을 출시하였고, 뉴욕 휘트니 미술관(Whitney Museum of American Arts)은 2009년 11월 6일부터 2010년 1월 24일까지 그녀의 영화에 대한 첫 회고전을 개최하였다. 그리고 2018년 <자연스럽게>가 제작되고, 2020년 키노 클래식이 기-블라쉘의 미국 제작영화 18편을 추가한 DVD <알리스 기-블라쉘>(*Alice Guy-Blaché*)를 다시 출시함에 따라 이제 그녀는 최소한 영화연구자들 사이에서는 더이상 낯선 이름이 아니다. 국내의 경우 2016년 6월 서울국제여성영화제에서 “프랑스 여성영화 120년, 1896년-2016년: 알리스 기-블라쉘에서 뉴 제너레이션까지”라는 포럼을 통해 기-블라쉘의 영화를 처음으로 소개하였고, 2021년 7월 한국영상자료원의 시네마테크KOFA는 그녀의 영화에 대한 기획전을 개최한 바 있다.

기-블라쉘은 총 1000편 이상의 영화를 제작한 것으로 알려져 있는데, 오늘날의 관점에서 쉽게 이해할 수 없는 그녀의 다작은 주로 한 개의 릴(reel)로 이루어진 10-15분 정도의 짧은 영화들을 주로 제작했기에 가능한 것이었다. 그동안의 지속적인 복원 노력에 힘입어 현재 150편 정도의 영화를 볼 수 있게 되었지만, 영화연구자들은 파편적으로 남아 있는 짧은 러닝타임의 영화들에서 최초의 여성감독에게 기대하는 주제의식을 찾

는 데 어려움을 겪었다. 기-블라쉴레와 그녀의 남편에 의해 영화계에 입문한 것으로 알려진 로이스 웨버(Lois Weber)가 그동안 초기 미국 영화산업의 가장 중요한 여성감독으로 여겨졌던 이유가 최초의 여성 전신 누드가 등장한 <위선자들>(Hypocrites, 1915), 낙태와 산아제한 문제를 다룬 <내 아이들은 어디에?>(Where Are My Children?, 1906)와 같은 논쟁적인 내용의 장편영화를 제작한 것에 더해 이 영화들이 온전히 보존되었기 때문이었음을 고려한다면 기-블라쉴레에 대한 연구자들의 무관심은 일정 부분 당연한 것이었다.²⁾ 그녀는 1914년 이후 3-4개 이상의 릴로 이루어진 장편영화를 제작하긴 했지만, 이 시기의 영화 대부분은 거대 영화배급사의 요구에 맞춰 만들어진 멜로드라마인 데다가 남아 있는 영화가 3편(<바다의 부랑자>(The Ocean Waif, 1916), <황후>(The Empress, 1917), <위대한 모험>(The Great Adventure, 1918))에 불과해 연구자들의 관심 밖에 있었다. 따라서 기존 연구 대부분은 기-블라쉴레가 시도한 색채 및 사운드 관련 영화제작기술에 주목한 이선주의 논문 「알리스 기(Alice Guy)의 ‘기술적 작가성’: 고몽(Gaumont) 시기 작품들의 시각적 스타일과 사운드 실험을 중심으로」처럼 그녀를 ‘최초의 개척자 감독’이라는 틀을 통해 이해하고자 하며, 이러한 시도는 기-블라쉴레를 ‘최초의 여성 영화감독’이라는 좁은 틀에 가두려 하지 않는다는 점에서 중요한 의의를 지닌다.³⁾ 그러나 본고는 기-블라쉴레의 영화가 그녀의 영화제작을 둘러싼 다양한 사회적, 기술적, 금전적 제약에도 불구하고 일견 흥미 위주의 영화 안에 가부장적 질서를 비판하고 전복하는 메시지를 담아냈음을 주목하고자 한다.

본고는 그녀가 최초의 여성감독이었을 뿐만 아니라 여성의 관점에서 여성의 문제를 전면에 내세운 영화들을 제작한 최초의 여성영화 감독이었음을 논증하고자 한다. 오늘날 여성에 의한, 여성에 대한, 여성을 위한

주

- 2) Richard Koszarski, *An Evening Entertainment: The Age of Feature Picture, 1915-1928*, Berkeley: U of California P, 1990, pp.223-25; Anthony Slide, Foreword. *The Memoirs of Alice Guy Blaché*, By Alice Guy-Blaché, Lanham: Scarecrow P, 1996, p.vi.
- 3) 이선주, 「알리스 기(Alice Guy)의 ‘기술적 작가성’: 고몽(Gaumont) 시기 작품들의 시각적 스타일과 사운드 실험을 중심으로」, 『영화연구』 72 (2017), 165-98쪽.

영화로 흔히 이해되는 여성영화라는 개념은 분명 유효하지만 광범위하고 모호한 개념이며, 여성영화에 대한 벡델 테스트(Bechdel Test)나 F등급(F-rating)의 정의는 편리하지만 도식적이다. 가-블라셰가 거의 모든 영화의 각본을 직접 쓰고 제작했음을 고려한다면 그녀의 영화 대부분은 이러한 기준에 의거해 여성영화로 분류될 수 있을 것이다. 그러나 본고가 사용하는 여성영화라는 표현은 가-블라셰가 여성감독이라는 사실보다 그녀의 영화가 담아내고자 했던 여성주의 메시지에 주목하려 한다는 선언적 의미를 지닌다.

영화
연구
92

2. 1896년-1907년 프랑스 고몽영화사 시기: 코미디 영화와 크로소드레싱

가-블라셰는 1896년, 23살의 나이에 프랑스 파리의 고몽영화사에서 첫 영화 <양배추요정>(The Cabbage Patch Fairy [La Fée aux choux])을 제작함으로써 최초의 여성 영화감독이 되었다.⁴⁾ 1894년 레옹 고몽(Léon Gaumont)의 비서로 카메라 제작회사(Le Comptoir général de photographie)에 입사한 가-블라셰가 2년 후에 영화제작을 총괄하게 된 것은 분명 의외의 일이다. 프랑스는 다른 유럽 국가들에 비해 늦은 1945년에 여성에게 선거권을 처음 부여했을 만큼 여성의 사회활동을 제한했던 가부장적인 국가였고, 초기 프랑스 영화산업 역시 여성에 대한 성적편견과 차별로 가득 찬 공간이었기 때문이다. 일례로 1902년 <달세계 여행>(A Trip to the Moon [Le Voyage dans la lune])을 제작한 조르주 멜리에스(Georges Méliès)는 영화에서 보여준 무한한 상상력과는 달리 여성에 대해서는 지

주

- 4) <양배추요정>(The Cabbage Patch Fairy [La Fée aux choux])은 현재 소실되었고 관련 자료 역시 남아 있지 않다. 가-블라셰가 <양배추요정>을 1896년에 제작했다는 사실은 순전히 그녀의 회고록에 기반한 것이며, 1996년 스웨덴에서 발견된 1897년에서 1900년 사이에 제작된 것으로 추정되는 이 영화의 리메이크작 역시 이를 확정해주지 못한다. 가-블라셰의 첫 영화의 제작시기에 대한 논란에 대해서는 Jane M. Gaines, "Did Alice Guy Blaché Make La Fée aux choux (The Cabbage Fairy)?", *Pink-Slipped: What Happened to Women in the Silent Film Industries?*, Urbana: U of Illinois P, 2018, pp.51-70 참고.

극히 빈곤한 상상력을 드러내며 공공연히 당대의 여성인권운동에 대해 비판적인 태도를 보였다.⁵⁾ 그에게 있어 여성을 사라지게 했다가 나타나게 만드는 <사라진 귀부인>(*The Vanishing Lady*, [*Escamotage d'une dame chez Robert-Houdin*] 1896)의 남자마술사는 남성의 권력을 상징하며,⁶⁾ 남근을 연상시키는 거대한 카메라로부터 화려한 옷차림의 여성들이 나와 춤을 추는 <마술랜턴>(*A Magic Lantern* [*La Lanterne magique*] 1903)은 영화의 시선이 곧 여성을 대상화하는 남성의 시선임을 보여준다. 이러한 상황에서 기-블라쎈가 이른 시기에 영화를 제작할 수 있었던 것은 고몽영화사가 1895년 설립 초기에는 크로노포토그래피(*chronophotography*)라는 연속사진을 찍는 카메라와 프로젝터, 1902년 이후에는 크로노폰(*chronophone*)과 같은 음향장치의 판매를 회사의 주수입원으로 여겼기 때문이다.⁷⁾ 영화제작의 사업성을 주목하지 않았던 레옹 고몽은 이를 몽상하기를 좋아하는 “어린 소녀의 일”(a young girl's thing)쯤으로 생각해 회사 소유의 기계장치를 이용하여 영화를 제작하려는 기-블라쎈의 요청을 기꺼이 받아들였는데, 대신 그녀는 근무시간 외의 시간에 영화를 제작하고 이에 대한 추가급여를 받지 않는다는 조건을 수용해야만 했다.⁸⁾

1900년대 고몽영화사와 함께 프랑스 초기 영화산업을 주도했던 파테(Paté)영화사는 멜리에스의 영화에서 잘 드러나듯 영화의 내용만큼이나 그 배경이 되는 무대제작에 많은 노력을 기울였다. 파테영화사의 무대제작자들은 배경막에 트롱프로유(*trompe-l'oeil*) 기법을 통해 시각적 환영을 만들거나 3개의 면으로 이루어진 무대장치를 통해 화면에 공간감을 주려 했는데, 이는 촬영기술의 한계로 고정된 시점에서 연극적 미장센을 구성

주

- 5) Alan Williams, *Republic of Images: A History of French Filmmaking*, Cambridge: Harvard UP, 1992, p.54.
- 6) Lucy Fischer, “The Lady Vanishes: Women, Magic and the Movies,” *Film Quarterly* 33.1 (1979), pp.31-32.
- 7) Rémi Fournier Lanzoni, *French Cinema: From Its Beginnings to the Present*, New York: Continuum, 2002, pp.38-39.
- 8) Joan Simon, “The Great Adventure: Alice Guy Blaché, Cinema Pioneer,” *Alice Guy Blaché: Cinema Pioneer*, Ed. Joan Simon. New Haven: Yale UP, 2009, p.5.

할 수 밖에 없었기 때문이었다. <어두운 나라>(Down in the Coal Mines, [Au pays noir] 1905), <신데렐라>(Cendrillon, 1905)와 같은 파테의 영화들이 스튜디오에서 찍은 영화로는 이례적으로 패닝샷(panning shot)을 자주 사용한 것도 정교하게 제작된 무대세트를 강조하기 위함이었다. 따라서 파테영화사에서는 무대제작자가 영화감독만큼이나 중요한 존재였다.⁹⁾ 반면 고몽영화사의 기-블라셰는 로케이션 촬영방식을 처음 도입해 줄거리가 있는 영화를 제작함으로써 시각적 즐거움의 제공을 목적으로 하는 ‘매혹의 영화’(the cinema of attractions)가 아닌 서사영화를 지향했다.¹⁰⁾ 사실 이는 고몽영화사가 충분한 재정지원을 하지 않았기에 제작비용 절감을 위한 기-블라셰의 어쩔 수 없는 선택이기도 했는데, 그녀는 섭외한 촬영장소나 저렴한 비용으로 임대한 극장의 버려진 무대세트에 맞춰 개연성을 강조하는 영화의 줄거리를 씌우로서 의도치 않게 훗날 누벨바그(nouvelle vague) 영화전통의 토대를 마련한 것으로 평가된다. 이에 더해 기-블라셰는 최소한의 비용으로 극적인 효과를 얻기 위해 얼굴을 비롯한 신체 일부분의 클로즈업을 최초로 시도하였고, 필름을 거꾸로 되감거나 이중노출을 통한 특수효과를 실험하기도 했다.

기-블라셰는 1896년부터 1907년까지 고몽영화사에서 400편 이상의 영화를 제작했지만 25개의 무대세트를 사용한 30분짜리 영화 <예수의 생애>(The Birth, Life and Death of Christ, [La Vie du Christ] 1906)를 제외한 현존하는 영화 대부분은 무용수와 가수의 공연을 기록한 것이거나 1-3명 정도의 배우가 등장하는 한 개의 릴로 이루어진 짧은 코미디 영화이다. 그러나 일견 흥미 위주의 상업영화로 여겨지는 고몽영화사 시기의 영화 대부분은 여성, 특히 노동계급 여성을 전면에 내세운 여성영화였으며 웃음을 자아내는 장면들 이면에는 가부장적인 젠더 이데올로기에 대한 기-블라셰의 비판적인 시각이 담겨있다. 예를 들어 우체국에서 중년 여성이 우표에 침을 바르기 위해 하녀에게 혀를 내밀게 하는 장면으로

주 ■■■■

9) Williams, *op. cit.*, p.56.

10) Alison McMahan, *Alice Guy Blaché: Lost Visionary of the Cinema*, New York: Continuum, 2002, p.42.

시작하는 코미디 영화 『끈적거리는 여자』(*The Sticky Woman* [*La Femme collante*] 1906)는 젠더의 경계와 규범에 의심을 가한다. (그림 1) 하녀의 혀를 이용해 여러 장의 우표에 침을 묻혀 붙이는 모습을 한참 지켜보던 남성은 여주인이 편지를 부치러 간 사이 하녀에게 갑작스럽게 키스를 하고, 이 과정에서 그의 콧수염이 우표로 인해 끈적거리게 된 하녀의 입 주위에 달라붙는다. 이에 주변 사람들은 가위로 수염을 잘라 두 사람을 떼어놓고, 그 결과 하녀의 입 주위에는 남성의 콧수염이 붙어 있다. (그림 2)



〈그림 1〉



〈그림 2〉

우리는 마치 기계처럼 반복적으로 혀를 내밀어 우표에 침을 바르는 하녀의 모습에서 계급과 노동에 대한 감독의 문제의식을 읽어낼 수는 없을 것이다. 그리고 하녀에게 갑작스럽게 키스하는 남성의 행동에서 불평등한 남녀관계를 읽어내는 것은 분명 과도한 해석일 것이다. 남녀 간의 키스는 조지 앨버트 스미스(George Albert Smith)의 <터널에서의 키스>(*The Kiss in the Tunnel*, 1899)나 에드윈 S. 포터(Edwin S. Porter)의 <터널에서 생긴 일>(*What Happened in the Tunnel*, 1903)에서처럼 초기 영화가 관객들에게 즐거움을 주기 위해 빈번하게 이용한 소재였기 때문이다. 오늘날의 관객이 보기에 분명 불편할 수밖에 없는 이러한 설정은 단순히 두 남녀의 입이 콧수염에 의해 달라붙어 있는 코믹한 상황을 만들어내기 위해 차용된 것으로 보인다. 조안 사이먼(Joan Simon)은 가-블

라셰가 어린 시절을 보냈던 수도원에서 들은 이야기, 즉 남자와 키스하면 얼굴에 콧수염이 자란다는 수녀들의 경고 섞인 이야기로부터 이러한 설정을 착안했다고 추측한다.¹¹⁾ 기-블라셰는 같은 해에 제작한 『접착제』(*Tommy and the Gluepot*, [La Glu] 1906)에서도 한 소년이 장난으로 발라 놓은 접착제로 인해 다리가 계단에 달라붙어 걷지 못하고, 엉덩이가 벤치에 달라붙어 일어서지 못하는 등장인물들의 당황스러워하는 모습을 그렸다. 하지만 우리는 남성 고유의 콧수염이 손쉽게 하녀의 얼굴에 옮겨붙는 장면을 통해 고정된 남녀의 성역할을 의문시하고 가부장적 질서의 전복을 상상하는 그녀의 은밀한 의도를 엿볼 수 있다. 달리 말해 기-블라셰는 콧수염을 매개로 일종의 크로스드레싱(crossdressing)을 시도한 것인데, 이러한 해석은 그녀가 남녀배우가 옷을 바꿔 입고 다른 이성을 연기한 영화를 다수 제작했기에 개연성을 갖는다.

기-블라셰의 첫 영화 <양배추요정>의 두 번째 리메이크작인 <일등급 산파>(*Midwife to the Upper Class*, [Sage-femme de première classe] 1902)는 부부가 아기를 갖는 과정을 산파의 상점 안팎에 진열되어있는 아기인형을 고르는 모습으로 설정해 아내가 진열된 아기인형들을 한참 둘러본 후에 결정을 내리는 모습을 보여준다. 동화적인 분위기 속에서 마치 쇼핑하듯 아기인형을 고르는 여성을 모습은 20세기 초 프랑스에서 익숙한 풍경이었던 백화점에서의 쇼핑을 연상시키며, 남편이 아내가 고른 아기인형에 대한 돈을 치르는 장면은 당대의 소비자본주의와 함께 남성이 경제력을 쥐고 있는 가부장제를 묘사한다. 이 영화에서는 기-블라셰는 직접 남장을 하고 여성을 유혹한 뒤 그녀에게 아기인형을 사주는 남편을 연기하였는데, 앨리슨 맥마한(Alison McMahan)은 기-블라셰가 크로스드레싱을 통해 피에로(Pierrot)를, 아내 역할을 한 여배우는 콜롬바인(Columbine)을 떠올리게 하는 의상을 입었다는 사실에 주목해 <일등급 산파>의 크로스드레싱이 판토마임(pantomime)의 전통을 차용한 것으로

주 ■■■■

11) Simon, *op. cit.*, p.7; Alice Guy-Blaché, *The Memoirs of Alice Guy Blaché*, Ed. Anthony Slide, Trans. Roberta and Simone Blaché, Lanham: Scarecrow P, 1996, p.10.

보았다.¹²⁾

판토마임은 흔히 마르셀 마르소(Marcel Marceau)와 같은 판토마임 예술가가 홀로 등장하는 무언극으로 알려져 있다. 그러나 판토마임은 18세기 초 본 공연(main piece) 이후에 공연되는 마무리극(after piece)에서 유래한 영국 고유의 연극 장르로서 신화나 동화, 우화, 소설에 근거한 오프닝(Opening)과 이탈리아의 코메디아 델라르뜨(commedia dell'arte)의 할리퀸(Harlequin), 콜롬바인, 판탈롱(Pantaloon) 등이 등장하는 할리퀸 에피소드(Harlequinade)가 슬랩스틱 코미디의 형태로 결합된 공연이다.¹³⁾ 기-블라쉴가 고몽영화사에서 영화를 제작하던 당시 영국을 비롯한 유럽의 극장에서는 할리퀸 에피소드와 판토마임의 크로스드레싱 전통을 차용한 공연이 큰 인기를 끌었다. 특히 1904년 영국에서 제임스 매튜 배리(James Matthew Barrie)가 판토마임 전통의 『피터팬』(*Peter Pan*)을 초연하고, 이후 미국에 진출하며 상업적 성공을 거둠에 따라 관객들은 판토마임의 크로스드레싱 전통에 더욱 익숙해지게 된다. 따라서 상업성을 중시할 수밖에 없었던 기-블라쉴가 자신의 영화에 판토마임 전통을 차용한 것은 지극히 자연스러운 일이었고, 무용수들의 춤으로 이루어진 <꽃무늬 무도회에서>(*At the Floral Ball*, [*Au bal de Flore*] 1900), <피에로의 구애>(*Pierrette's Escapades*, [*Les Fredaines de Pierrette*] 1900)와 같은 초창기 ‘댄스영화’에도 할리퀸이나 피에로 의상을 입은 무용수가 등장한다. 하지만 그녀는 『일등급 산파』에서 아내와 산파 역할을 여배우들이 연기하게 함으로써, 성인남성이 중년여성을 연기하는 판토마임의 판토데임(panto dame) 크로스드레싱 전통을 따르지 않고 있으며, 자신이 크로스드레싱을 통해 연기한 남편 역할 역시 성인여성이 남자 어린이 역할을 연

주

12) McMahan, *op. cit.*, pp.212-13; 판토마임은 남녀주인공의 사랑을 여주인공의 아버지가 반대하는 상황에서 나타난 ‘은혜를 베푸는 존재’(benevolent agent)가 남자주인공을 할리퀸 혹은 피에로로, 여자주인공을 콜롬바인(Columbine)으로, 그녀의 아버지를 판탈롱(Pantaloon)으로, 아버지의 하인을 광대(Clown)로 변화시킨 뒤, 남자주인공에게 마술봉을 주는 것으로 시작한다. 전준택, 『피터 팬: 카니발 판토마임으로서의 진화 과정 연구(1) - 판토 전통과 『피터 팬』초고』, 『영어영문학』 59.5 (2013), 864-65쪽.

13) 전준택, 앞의 논문, 864쪽.

기하는 ‘프린서플 보이’(principal boy) 전통과 정확히 일치하지 않는다. 프린서플 보이 전통이 성인여성이 어린 남자아이가 입는 각선미가 드러나는 타이트한 바지를 입어 남성관객의 관음적인 시선을 만족시켜주는 ‘승마바지 역할’(breeches part)에서 유래한 것이라는 가설을 염두에 둔다면,¹⁴⁾ 기-블라쎄가 여성을 대상화하는 관행에 반발해 기존의 전통을 일부 변형한 것이라는 해석이 가능하다.

하지만 <일등급 산파>가 크리스마스 시즌에 주로 공연되었던 판토파임처럼 여성과 아이를 주된 관객으로 한 영화였기에 기-블라쎄가 일반적인 ‘프린서플 보이’의 의상을 입지 않은 것일 수도 있고, 제한된 예산과 소수의 인원으로 영화를 제작해야 했던 상황에서 의도치 않게 판토파임 크로스트레싱 전통을 변형한 것일 수도 있다. 앞서 언급한 기-블라쎄의 댄스영화에서도 분홍색, 하늘색 드레스를 입고 화려한 동작을 보여주는 여성 무용수의 상대역할로 흰색 상의와 바지를 입은 남장여자 무용수가 등장하는데, 이는 이선주의 지적대로 색채대비를 통해 두 무용수의 연기하는 역할의 성차를 강조하기 위한 설정일 뿐, 어떠한 메시지를 전달하기 위해 크로스트레싱을 차용한 것은 아니다.¹⁵⁾ 또한 여장을 한 남자배우가 침대 매트리스 안에 술 취한 사람이 들어있는지 모르고 이를 힘들게 옮기는 침모 역할을 연기한 슬랩스틱 코미디 영화 <술 취한 매트리스>(The Drunken Mattress [Le Matelas alcoolique] 1906)에서의 크로스트레싱 역시 실제로 무거운 매트리스를 들고 스텐트 연기를 해야 하는 상황을 고려한 선택이었을 것이다.¹⁶⁾ 그러나 기-블라쎄가 애초에 남자 짐꾼이 매트리스를 운반하게 하려 했다가 이를 여자 침모로 바꿨다는 점을 주목해야 한다. 술 취한 남자가 들어있는 무거운 매트리스를 옮기기 위해 악전고투하는 침모의 모습은 웃음을 유발하는 동시에 여성에게 지워진 가사노동의 의무와 사회적 억압을 상징적으로 보여준다. 특히 그녀가

주 ■ ■ ■ ■ ■

14) 위의 논문, 882쪽.

15) 이선주, 앞의 논문, 174-75쪽.

16) McMahan, *op. cit.*, p.82.

매트리스를 옮기는 도중에 길거리에 있는 남자들로부터 아무런 도움을 받지 못하지만, 건물의 청소부로 보이는 노동계급 여성이 매트리스 안에 있는 술 취한 남자를 꺼내는 영화의 마지막 장면을 같이 한다는 사실은 이러한 해석에 개연성을 더한다. 즉 기-블라셰는 크로스트레싱을 통해 여자 침모가 무거운 매트리스를 옮기게 함으로써 <술 취한 매트리스>를 일종의 여성영화로 만든 것이다. 반면 이 영화를 리메이크한 파테영화사의 <신부의 매트리스>(The Bride's Mattress [Le Matelas de la mariée] 1906)에서는 남자 짐꾼이 매트리스를 옮기는데, 이 과정에서 그가 겪는 어려움은 단순히 슬랩스틱 코미디 영화의 소재로 그려진다.¹⁷⁾

기-블라셰의 1906년 영화 <페미니즘의 결과들>(The Results of Feminism, [Les Résultats du féminisme])은 단순한 크로스트레싱의 차원이 넘어 남녀의 지위와 역할이 뒤바뀐 가상의 사회를 그린 본격적인 여성영화이다. 영화는 모자를 사러 상점에 온 여성이 모자를 만들고 있는 남성에게 추파를 던지는 장면으로 시작한다. 모자를 만들고 있는 남성들은 여장을 하지는 않았지만 메이크업과 장신구, 여성스러운 행동을 통해 크로스트레싱을 수행하고 있으며, 여성 역시 남장은 하지 않았지만 첫눈에 반한 남자를 거침없이 유혹하며 과장된 남성성을 재현한다. 영화는 이후 거실의 의자에 편히 앉아 쉬고 있는 아내와 다리미질과 재봉질을 하고 남편과 아들로 이루어진 가족의 모습을 묘사하며 이러한 패턴을 반복하는데, (그림 3) 특히 여성의 과감한 구애에 이끌려 집을 도망쳐 나와 그녀의 욕망에 내맡겨지는 남성과 술집에서 떠들며 놀고 있는 여성들의 모습은 남녀의 역할이 완벽하게 뒤바뀐 상황을 극적으로 보여준다. (그림 4)

주

- 17) 1906년에 제작된 기-블라셰의 <술 취한 매트리스>(The Drunken Mattress [Le Matelas alcoolique])와 파테영화사의 <신부의 매트리스>(The Bride's Mattress [Le Matelas de la mariée])의 세부적인 비교는 Jane M. Gaines, "Alice and the Too Many Mattresses," *Women Film Pioneers Project*, Eds. Jane Gaines, Radha Vatsal, and Monica Dall'Asta, New York: Columbia University Libraries, 2019 참고.



〈그림 3〉



〈그림 4〉

영화
연구
92

크로소드레싱을 통한 남녀 역할의 전도는 일차적으로 관객들에게 웃음을 주기 위한 것이지만, 남성관객들은 <페미니즘의 결과들>이 묘사하는 상황들을 당대의 여성인권운동이 초래할 디스토피적인 상황으로 여겨 결코 편히 웃지 못했을 것이다. 하지만 영화의 제목이 미묘하게 드러내듯이 <페미니즘의 결과들>을 ‘비정상적’인 상황에 대한 남성들의 공포를 부추기는 반동적인 메시지를 담은 영화로 단정해서는 안된다.¹⁸⁾ 남성관객들은 유모차에 있는 아기에 대한 책임을 회피하는 여성이 아니라 집까지 찾아와 구애한 여성의 유혹에 결국 굴복하여 사생아를 낳은 남성을 비난하는, 즉 현실의 남녀관계와 이를 둘러싼 사회적 편견을 그대로 역전시킨 장면을 보며 당대 가부장제의 모순을 직시하는 계기를 가졌을 것이다. 그리고 전도된 남녀의 이미지를 통해 젠더의 구분이 사회적 규범과 관습에 따른 구분에 지나지 않은 것임을 보여주며 <끈적거리는 여자>보다 급진적인 방식으로 가부장적 질서의 전복을 상상하는 <페미니즘의 결과들>은 특히 여성과 아이들에게 강렬한 인상을 남겼을 것이다. 일례로 나움 클레이만(Naum Kleiman)은 세르게이 에이젠슈타인(Sergei Eisenstein)의 회고록에 그가 어릴 적에 본 <페미니즘의 결과들>의 장면들에 대한 묘사가 등장한다는 사실을 토대로 훗날 에이젠슈타인이 레닌의 10월 혁명 10주년을 기념해 제작한 <10월>(October, 1928)에 등장하는 강인한

주 ■■■■

18) McMahan, *op. cit.*, p.237.

여성들의 이미지가 기-블라쉴에게 영향받은 것으로 추정한다.¹⁹⁾

기-블라쉴이 프랑스 고몽영화사에서 제작한 영화 대부분 짧은 기록영화나 코미디 영화이기에 우리가 세계 최초의 ‘여성감독’에게 기대하는 명확한 주제의식을 쉽게 찾을 수 없다. 그러나 당대의 사회 분위기뿐만 아니라 그녀가 영화의 촬영 및 편집기술에 대한 축적된 정보가 없는 상황에서 제한된 비용과 인력으로 영화를 제작했어야 했다는 사실을 고려한다면 그녀의 코미디 영화 이면에 담겨있는 여성주의적인 메시지를 읽어내는 것이 무리한 시도는 아니다. 기-블라쉴은 일관되게 여성에 대한 영화를 제작하려 했으며, 이는 그녀가 영화제작의 무대를 미국으로 옮긴 이후에도 마찬가지였다.

3. 1910년-1913년 미국 솔렉스영화사 시기: 여성영화와 이민서사

1907년 3월 자신의 촬영기사였던 허버트 블라쉴-볼튼(Herbert Blaché-Bolton)과 결혼한 기-블라쉴은 미국 투자자와 손잡고 크로노폰의 수출을 모색하던 고몽영화사의 판매책임자로 임명된 남편과 함께 미국으로 떠난다. 이는 곧 그녀가 비서로 시작해 영화제작 책임자가 되기까지 14년 동안 몸담고 있었던 고몽영화사에서 퇴사했음을 뜻한다. 이러한 결정은 결혼에 따른 불가피한 것이기도 했지만, 여성의 역량이 가장 잘 발휘될 수 있는 예술장르가 영화이며, 영화제작에 많은 제약이 있었던 프랑스보다 미국의 영화산업이 그녀에게 더 많은 기회를 줄 것이라는 확신에 따른 것이기도 했다.²⁰⁾

1900-10년대 미국 영화산업의 주된 관객은 여성, 특히 이민자 여성이었다. 농업이나 가내수공업에 종사하던 미국의 미혼여성들은 19세기 중반 이래 가속화된 산업화로 인해 가정을 벗어나 도시의 백화점과 사무실,

주 ■ ■ ■ ■ ■

19) Pamela B. Green, dir. *Be Natural: The Untold Story of Alice Guy-Blaché*, Be Natural Productions, 2018.

20) Alice Guy Blaché, “Woman’s Place in Photoplay Production,” *The Memoirs of Alice Guy Blaché*, Lanham: Scarecrow P, 1996, pp.139-41.

공장에서 일할 수 있게 되었고, 가난과 가부장제의 굴레 속에서 고통받던 유럽의 여성들도 이러한 일자리를 찾아 대서양을 건넜다. 대부분의 이민자들, 특히 유대인과 이탈리아, 동유럽 출신의 가난한 이민자들은 열악한 노동환경뿐만 미국 사회 내의 민족적, 인종적 편견으로 인해 많은 어려움을 겪었다. 1890년대 이후 1일 8시간 근무제를 비롯한 노동조건 개선을 위한 일련의 노동쟁의의 결과로 상황은 다소 나아졌지만, 남성보다 절반 정도 적은 월급을 받았던 여성 노동자들의 상황이 크게 달라진 것은 아니었다. 영화가 등장하기 전까지 미국 대중문화의 중심이었던 보드빌(vaudeville) 극장의 입장료가 25-50센트였기에 그들은 남성의 호의에 의존하거나 교통비나 의식주 비용을 최대한 아껴야만 여가를 즐길 수 있었다. 내용적인 측면에서도 빅토리아 시대의 보수적인 젠더 이데올로기에 기반해 여성을 “가정의 천사”(angel in the house)로 이상화한 공연들로 채워진 보드빌은 남성관객들의 전유물이었다.²¹⁾ 또한 1890년대 영화의 발명과 함께 등장해 큰 인기를 끌었던 키네토스코프(kinetoscope)는 밀폐된 공간에서 한 번에 한 사람씩 렌즈 구멍을 통해 영화를 관람해야 했기에 여성이 출입하기에 부적절한 곳으로 여겨졌다. 하지만 1900년대 초에 등장한 저렴한 입장료의 영화관인 니클로디언(nickelodeon)은 가난한 여성노동자들도 부담 없이 여가를 즐길 수 있는 공간이었다. 키네토스코프와는 달리 여럿이 함께 모여 영화를 관람할 수 있었기에 기혼여성들도 아이들을 데리고 올 수 있는 니클로디언은 경제적 자립과 자발적인 소비를 상징하는 여성의 공간이었다.²²⁾ 특히 1910년 워싱턴주, 1911년 캘리포니아주가 여성에게 참정권을 부여한 것을 시작으로 미국의 여성운동이 일정한 성과를 거두고 있는 상황에서, 돈만 내면 누구나 입장이 가능하고 모든 좌석의 요금이 동일한 니클로디언이 상징하는 “영화관의 민주주의”(democracy of the movie theater)는 이민자 여성관객들이 미국의 소비사회에 적응하고 가부장적인 이데올로기에 비판적인 시각을 갖게 해

주 ■■■■

21) Kathy Lee Peiss, *Cheap Amusements: Working Women and Leisure in Turn-of-the-Century* New York, Philadelphia: Temple UP, 1986, pp.144-45.

22) *Ibid.*, pp.150-53.

주었다.²³⁾

1920년대 들어 중산층 여성들도 영화관에 자주 찾게 됨에 따라 전체 관객 중 여성관객의 비율이 60-75%을 차지했고, 심지어 1927년 <<영화 세계>>(Moving Picture World)의 한 기사는 그 비율을 83%로 추정한다.²⁴⁾ 이에 미국 영화산업은 여성관객의 취향을 고려한 영화들을 다수 제작했는데, 1927년 『코스모폴리탄』(Cosmopolitan)에 연재되었던 엘리너 글린(Elinor Glyn)의 소설을 토대로 제작된 클라라 바우(Clara Bow) 주연의 <잇>(IT, 1927)이 대표적인 예이다. 시간과 공간을 거슬러 오늘날 우리나라에서 “잇걸”(it girl) (혹은 “잇님들”)이라는 여전히 그 뜻을 명확히 알 수 없는 용어를 유행시켰던 이 영화는 소위 플래퍼(flapper)인 백화점 여직원과 사장 사이의 신분을 초월하는 사랑을 그려 20세기 초 미국사회에 공고하게 자리 잡고 있었던 계급의 존재를 부정하고 개인의 노력에 의해 신분상승이 가능하다는 아메리칸 드림을 젠더의 영역까지 확장시켰다.

그러나 일견 ‘신여성’(New Woman)의 이미지를 전파하는 것으로 보이는 이러한 영화들은 여성 노동자 관객을 겨냥하여 일종의 개인주의적 소비사회의 환상을 재연한 것이지 가부장적 이데올로기를 비판하여 여성주의 의식을 고취시켰다고 볼 수는 없다.²⁵⁾ 특히 남성관객의 관음증을 자극하는 노출과 짙은 성적상징이 가미된 <잇>과 같은 영화들은 미국 영화산업이 1934년 헤이즈 코드(Hays Code)로 대표되는 검열체제를 도입하게 된 중요한 계기가 되었다. 이러한 검열체제에는 엄격한 성적 윤리의

주

23) Lynne Kirby, *Parallel Tracks: The Railroad and Silent Cinema*, Durham: Duke UP, 1997, p.34.

24) Gaylyn Studlar, “The Perils of Pleasure? Fan Magazine Discourse as Women’s Commodified Culture in the 1920,” *Wide Angle* 13.1 (1991), p.6.

25) Peiss, *op. cit.*, p.158; 1870-80년대에 설립된 웰즐리(Wellesley), 스미스(Smith), 브린모어(Bryn Mawr)와 같은 여자대학에서의 교육을 통해 성적, 사회적 자립을 꾀했던 20세기 초 미국 여성들의 전형적인 이미지인 ‘신여성’(New Woman)에 대해서는 Jean V. Matthews, *The Rise of the New Woman: The Women’s Movement in America, 1875-1930*, Chicago: Ivan R. Dee, 2003, pp.3-35; Carroll Smith-Rosenberg, *Disorderly Conduct: Visions of Gender in Victorian America*, Oxford: Oxford UP, 1986, pp.247-54 참고

도입을 통해 영화가 상류층 관객들도 향유할 수 있는 예술의 한 장르가 되기를 바랐던 공식적인 의도 외에 기존의 영화들이 아내와 딸들에게 전파하는 ‘신여성’의 이데올로기에 대한 백인 남성의 우려와 불안이 담겨 있다. 그리고 이러한 불안은 곧 20세기 초 미국의 영화관이 공공연히 여성의 공간으로 인식되었음을 뜻한다.

이미 400편의 영화를 제작한 경험이 있는 기-블라쉴에게 여성관객들에게 어필할 수 있는 소재의 영화를 원하는 1910년대 미국의 영화산업은 분명 매력적인 무대였다. 그녀는 미국에 도착해 딸을 출산한 뒤 1910년 솔랙스(Solax)영화사를 설립해 뉴욕 플러싱에 있던 고몽영화사의 스튜디오를 사용해 영화를 제작하다, 1912년 10만 달러의 비용을 들여 뉴저지 포트 리(Fort Lee)에 스튜디오를 마련해 1914년까지 매주 2편 정도의 영화를 제작했다. 1913년부터 1930년까지 간행된 영화전문 주간지 <<영화뉴스>>(Motion Picture News)는 한 주 동안 개봉한 영화들을 ‘드라마’(dramatic), ‘서부’(western), ‘코미디’(comedy), ‘교육’(educational)이라는 네 가지 장르로 나눠 분류했다.²⁶⁾ 기-블라쉴이 솔랙스영화사를 통해 제작한 영화들도 이 네 가지 장르를 통해 분류가 가능한데, 이는 곧 그녀가 제작자의 입장에서 철저히 대중의 요구에 부합하는 상업영화를 만들었음을 의미한다. 그녀는 서부 프런티어를 낭만적으로 재현한 영화에 열광하는 미국관객들을 취향을 고려해 기꺼이 자신에게는 낯선 장르였던 서부 영화를 여러 편 제작했으며, 미국-스페인 전쟁에서 참전한 경험이 있는 윌버트 멜빌(Wilbert Melville)을 고용하여 군대의 협조하에 20편이 넘는 군대(기록)영화를 제작하게 하기도 했다. 서부영화와 군대영화는 기본적으로 남성들의 영화이다. 이에 그녀는 <멕시코 전선을 넘어>(Across the Mexican Line, 1911)를 제외한 모든 군대영화의 연출을 남성감독에게 맡겼지만, 카우보이와 군인들이 등장하는 <수 목사>(Parson Sue, 1911), <깨어진 맹세>(Broken Oath, 1912)와 같은 서부영화를 직접 연출하여 단

주 ■■■■

26) Richard Abel, *Americanizing the Movies and "Movie-mad" Audiences 1910-1914*, Berkeley: U of California P, 2006, pp.61-62.

호한 의지를 지닌 여성 성직자와 총을 들고 말을 타며 주저 없이 병을 들어 군인의 머리에 내리치는 여성을 주인공으로 내세웠다.

20세기 초 미국의 영화산업은 민족, 인종 갈등과 경제적 빈곤으로 인해 이민자들이 겪은 어려움을 그린 영화들을 다수 제작해 그들에게 미국 사회의 이질적인 문화와 관습에 대한 안내자 역할을 했다. <<영화뉴스>>가 이민자 관련 영화를 “교육”영화로 분류한 것은 그러한 이유 때문인데,²⁷⁾ 가-블라셰 역시 “교육”영화로 분류될 수 있는 이민자 관련 영화를 몇 편 제작했으며, 이 가운데 <미국시민 만들기>(Making an American Citizen, 1912)는 이민자 여성관객을 겨냥한 여성영화로도 볼 수 있다. 폴란드 출신의 유대계 여성소설가 앤지아 예지에르스카(Anzia Yezierska)의 『브레드 기버즈』(Bread Givers, 1925)와 같은 소설을 통해 드러나듯이 민족, 인종 갈등뿐만 아니라 남녀 및 세대 간의 갈등은 미국 이민사회의 대표적인 문제였으며, 미국 사회에 동화되어 미국인이 된다는 것은 일정 부분 가부장적인 이데올로기로부터 벗어난다는 의미도 갖고 있었다. <미국시민 만들기> 역시 이민자 여성이 겪는 어려움을 가부장제의 문제와 관련짓는다. 영화는 첫 장면에서 이반 올로프(Ivan Orloff)가 러시아의 시골길에서 말과 함께 마차를 끌고 있는 아내에게 채찍질하는 모습을 통해 구유럽사회의 가부장적 질서를 극적으로 보여준다. (그림 5) 마차를 끌고 있는 아내가 언뜻 말과 구분되지 않는 충격적인 장면에 뒤이어 영화는 “자유의 땅에서 그가 미국인이 되기 위해 가장 먼저 배워 할 교훈”(In the land of freedom. His first lesson in Americanism)이라는 자막과 함께 미국에 도착해 아내에게 무거운 짐을 들게 하는 이반의 모습을 보여준다. 이반의 행동을 제지하지 않았던 첫 장면에서의 러시아인들과는 달리 이를 지켜보던 미국 남성은 이반을 꾸짖으며 아내의 짐을 대신 들게 하고, (그림 6) 이후 거처를 마련한 이반이 아내에게 온갖 허드렛일을 시키며 폭력을 행사하자, 이 소리를 들은 이웃 남성은 집에 찾아와 이반을 제지

주 ■■■■

27) 정연식, 「계토영화와 갱스터: 초기 미국 무성영화의 이탈리아 이민자 재현」, 『영화연구』88 (2021), pp.9-18 참고

하고 그를 신고해 노역형에 처해지게 한다. 영화는 출소 후 개과천선한 이반이 아내의 일을 돕는 장면으로 마무리되는데, 여기에서 흥미로운 점은 이전까지는 주변 남성들의 도움에 전적으로 의존하던 아내가 법정에서 남편의 악행을 직접 증언하여 그가 처벌받는 데 있어 적극적인 역할을 맡는다는 점이다. 가-블라셰는 <미국시민 만들기>를 통해 이민자 남성 관객들에게 미국인이 된다는 것은 새로운 국가정체성을 갖는 일뿐만 아니라 가부장제 권력을 버리는 일임을, 그리고 여성 관객들에게는 자신을 남성과 평등한 독립적인 주체로 재인식하는 일임을 호소하며 ‘미국화’(Americanization)를 가부장제를 전복하는 성적인 역동으로 정의한다.



〈그림 5〉



〈그림 6〉

1910년대에 제작된 마크 딘텐파스(Mark M. Dintenfass)의 <미국으로 가는 길>(Gateway to America, 1912), 찰리 채플린(Charlie Chaplin)의 <이민자>(The Immigrant, 1917), 레지널드 바커(Reginald Barker)의 <이탈리아인>(The Italian, 1915)과 같은 영화들은 계급 및 민족, 인종 갈등을 전면에 내세워 미국에 갓 도착한 이민자들이 겪은 어려움을 사실적으로 묘사했다. 가-블라셰도 <사람은 사람이다>(A Man's a Man, 1912)에서 자신의 아이를 차로 치어 죽인 부유한 남성이 린치를 당할 위험에 처하자 오히려 더 이상의 폭력을 막기 위해 그를 보호해주는 유대인 남성을 통해 유대인과 비유대인 사이의 민족 및 계급 갈등을 그린 바 있지만,²⁸⁾ <미국시민 만들기>에는 이민자들이 일반적으로 겪는 어려움에 대

한 직접적인 묘사를 찾아볼 수 없다. 일부 주가 여성의 참정권을 허용하긴 했지만 1910년대 미국 사회가 결코 양성이 평등한 곳이 아니었던 만큼 여성의 인권보호를 위해 적극적으로 개입하는 미국 남성들만이 등장하는 <미국시민 만들기>의 설정은 지극히 비현실적이다. <사람은 사람이다>를 비롯해 앞서 언급한 1910년대의 이민자 관련 영화들이 모두 남성 이민자에 대한 영화였음을 고려한다면, <미국시민 만들기>의 비현실성은 가-블라쉴레가 이민자 여성이 가부장제와 관련해 겪는 문제에 초점을 맞추기 위해 계급, 민족, 인종 문제를 의도적으로 배제한 것에 따른 결과이다. 자신은 프랑스인이며 따라서 리얼리즘을 신봉한다고 말했던²⁹⁾ 가-블라쉴레는 <미국시민 만들기>에 대한 이러한 평가를 염두에 둔 듯 회고록에서 뉴욕에 도착해 입국절차를 밟던 중 아일랜드 출신의 경찰이 “여기에서는 안돼”(Not here)라는 말과 함께 여성 이민자가 들고 있던 무거움 짐을 남편에게 건네주는 장면을 목격한 사실에 기반해 <미국시민 만들기>를 제작했음을 강조했다.³⁰⁾ 그러나 딘텐파스가 <미국으로 가는 길>에서 적나라하게 묘사했듯이 이민자들에 대한 가혹한 처우로 악명 높았던 엘리스섬(Ellis Island)에서의 입국과정을 유쾌했던 일로 회고하는 가-블라쉴레의 경험은 결코 평범한 것이 아니었다. 대부분은 이민자들은 엘리스섬의 직원들과 경찰들이 프랑스에서 온 영화제작자와 그의 아내에게 보여준 친절과 많은 혼수품과 가구들을 가져온 신혼부부의 세관 절차를 생략해준 세관원의 호의를 경험하지 못했기 때문이다.³¹⁾

주

- 28) 1912년 1월 <<영화뉴스>>(Moving Picture News)는 가-블라쉴레의 <사람은 사람이다>(A Man's a Man)가 “유대인을 조롱의 대상이 아닌 한 인간으로 그렸다”라고 호의적으로 평가했다(qtd. in Simon 16). 20세기 초 미국 영화산업의 주요 제작자, 투자자 대부분이 유대계 이민자였다는 사실을 고려한다면 유대인에 대한 사회적 편견과 달리 D. W. 그리피스(D. W. Griffith)의 <유대인 여성의 로맨스>(Romance of a Jewess, 1908)와 <게토의 아이>(A Child of the Ghetto, 1910)처럼 그들을 동정적으로 묘사한 소위 ‘게토영화’(ghetto film)가 다수 제작된 상황의 이해가 가능하다. 유대인을 비현실적일 정도로 선한 인물로 묘사한 <사람은 사람이다> 역시 이러한 맥락에서 제작된 게토영화로 볼 수 있다.
- 29) “Facts and Fancies about a Woman You Know or Ought to Know,” *The Memoirs of Alice Guy Blaché*, Lanham: Scarecrow P, 1996, pp.293-94.
- 30) Guy Blaché, *op. cit.*, pp.61-62.
- 31) *Ibid.*, p.62.

가-블라쉴의 솔렉스영화사 시기 영화는 여성 문제에 대해 진보적인 입장을 취했으나, 노동자들의 파업을 노동조합의 선동가들이 획책한 폭력 행위로, 자본가를 선량한 피해자로 묘사한 <파업>(The Strike, 1912)이 보여주듯 계급과 노동 문제에 대해서는 그렇지 않았다. 또한 그녀는 고몽 영화사 시기와는 달리 중산층 이상의 여성을 코미디 영화의 주인공으로 내세움으로써 계급 문제와 일정한 거리를 두었다. 이러한 변화는 1910년대 이래 노동계층의 여가 공간이었던 영화관에 중산층 관객을 끌어들여 했던 초기 미국 영화산업의 노력과 관련지어 이해할 수도 있지만, 여성 문제에 집중하기 위한 가-블라쉴의 선택과 집중의 결과로도 보인다. 예를 들어 화장품 외판원이 남편의 옷에 뿌린 향수와 물건 대금을 수급 하러 온 판매원이 놓고 간 장갑을 배우자의 외도의 증거로 착각한 부부가 한 집에 살되 서로 대화는 하지 않는다는 계약서를 작성한 다음에 벌어진 해프닝을 코믹하게 묘사한 <나누어진 집>(A House Divided, 1913)은 평등한 중산층 부부라는 설정 하에서만 가능한 이야기이다. 또한 경제적 위기에 처한 프라우니(Fraunie)가 10분여 남은 정오까지 결혼해야만 친척의 유산을 상속받을 수 있다는 전보를 받고 서둘러 과거 약혼녀와 길거리에서 만난 여성들에게 청혼하는 모습을 코믹하게 그린 <결혼의 제한속도>(Matrimony's Speed Limit, 1913)는 그의 상류층 약혼녀 매리언(Marion)이 이끌어가는 이야기이다. 버스터 키튼(Buster Keaton)이 <일곱 번의 기회>(Seven Chances, 1925)에서 차용하기도 했던 영화의 설정은 자신에게 금전적인 도움 받기를 거부하는 프라우니를 회유하기 위해 매리언이 보낸 거짓전보에서 비롯된 것인데, 그녀는 약혼남의 결혼 시도가 결국 실패할 것을 알고 정오가 되기 직전 목사님과 함께 나타나 자동차 위에서 서둘러 결혼식을 올린다. 그리고 모든 것이 약혼녀의 계략인 것을 알고 화를 내며 그녀를 떠나려는 프라우니의 모자를 빼앗아 이를 제지하는 매리언의 모습은 사회경제적 위계가 역전된 남녀관계를 보여준다.

가-블라쉴의 솔렉스영화사 시기 영화 가운데 여성주의적 관점이 가장 잘 드러난 영화는 <2000년>(In the Year 2000, 1912)이다. 현재 필름이 소실되었기에 이 영화의 정확한 내용을 확인할 수는 없지만, 가-블라쉴

가 미국에서 제작한 영화 대부분은 <<영화뉴스>>와 <<영화세계>>와 같은 영화주간지에 실린 기사들을 바탕으로 대략의 내용을 짐작할 수 있다.³²⁾ 1912년 5월 <<영화세계>>는 <2000년>이 “여성이 세상을 지배하고, 남성은 여성에게 복종하는 상황” 그렸다고 소개하며 이 영화가 <페미니즘의 결과들>의 리메이크작임을 알려준다.³³⁾ 영화의 제목은 1888년 출간된 이래 미국과 유럽에서 큰 인기를 끌어 10년 동안 100만 부 이상이 팔린 에드워드 벨라미(Edward Bellamy)의 유토피아 소설 『뒤를 돌아보며』(*Looking Backward, 2000-1887*)가 가사와 육아로부터 해방되어 남성과 거의 동등한 권리를 누리는 여성들의 유토피아가 도래한 시기를 2000년으로 설정했다는 사실을 상기시켜³⁴⁾ <2000년>이 단순한 코미디 영화를 넘어서는 페미니즘 유토피아 영화임을 암시한다. 그리고 “솔랙스영화사가 제작한 영화 중에 가장 재미있는 영화 중에 하나”라는 문구와 함께 실린 두 명의 여장남자의 모습을 담은 영화의 스틸컷은 가-블라쉴레가 <2000년>에서 다시 크로스드레싱을 시도했음을 보여준다.³⁵⁾

미국의 초기 영화산업은 할리퀸 에피소드와 판토타임 전통에 익숙했던 유럽과는 달리 크로스드레싱에 대해 관대하지 않았지만, 1869년 미국에서 처음 공연된 벨레스크(Burlesque)와 1890년대에 큰 인기를 끌었던 보드빌에 백인 남장여성의 공연이 빈번히 있었고, 신문지면을 통해 카우보이 옷을 입은 서부 프런티어의 여성들을 자주 접할 수 있었기에 백인 여성의 크로스드레싱에 대한 거부감은 비교적 적은 편이었다.³⁶⁾ 반면 백인 남성의 크로스드레싱은 반대의 경우보다 더 오랜 무대 위 역사가 있

주

- 32) 자넬 디에트릭(Janelle Dietrick)은 가-블라쉴레가 미국에서 제작한 영화와 관련하여 1911년-1913년 <<영화뉴스>>, 1907년-1920년 <<영화세계>>(*Moving Picture World*), 1915년-1920년 <<모토그래피>>(*Motography*), 1915년-1920년 <<버라이어티>>(*Variety*)에 실린 기사들은 모은 『빛나는 순간들』(*Illuminating Moments: The Films of Alice Guy Blaché*)을 출간했다.
- 33) McMahan, *op. cit.*, pp.234-35 재인용.
- 34) Alex MacDonald, Introduction. *Looking Backward, 2000-1887*, By Edward Bellamy. Toronto: Broadview P, 2003, p.18.
- 35) McMahan, *op. cit.*, pp.234-35 재인용.
- 36) Siobhan B. Somerville, *Queering the Color Line: Race and the Invention of Homosexuality in American Culture*, Durham: Duke UP, 2000, pp.61-62; Peter Boag, *Re-dressing America's Frontier Past*, Berkeley: U of California P, 2011, pp.23-58.

있음에도 1839년부터 1845년까지 뉴욕에서 일어났던 반소작쟁의 (Anti-rent War) 과정에서 일부 소작농들이 여성과 인디언의 옷을 입고 경찰들을 살해한 사건을 계기로 크로스드레싱을 금지하는 법이 제정됨에 따라 무대 밖에서 여장은 금기시되었다.³⁷⁾ 그리고 이에 대한 반감은 19세기 후반 동성애를 병리화한 헤이브록 엘리스(Havelock Ellis), 리하르트 폰 크라프트-에빙(Richard von Kraft-Ebing)의 성과학(sexology)의 도입과 함께 더욱 심화된다.³⁸⁾ 따라서 <2000년>의 크로스드레싱은 분명 이례적인 시도였으며, 영화의 흥행 여부는 확인이 어려우나 남편 허버트가 1913년 2월 12일 자 <<뉴욕드라마틱미러>>(New York Dramatic Mirror)에 실린 인터뷰에서 미국 영화산업에 진출하려는 프랑스 영화제작자들은 직설적이고 불쾌한 장면이 없는 “미국적 이상”(American ideal)에 부합하는 영화를 만들어야 한다고 강조한 것을 고려한다면, <2000년>에 대한 관객들의 반응이 호의적이지 않았다고 추측할 수 있다.³⁹⁾ 기-블라체는 1년 후에 제작한 <형사 헨더슨>(Officer Henderson, 1913)과 <셜러코의 사촌들>(Cousins of Sherlocko, 1913)에서도 백인 남성의 크로스드레싱을 시도했지만, <2000년>과는 달리 형사들이 범인 검거를 위한 잠복수사의 과정에서, 그리고 억울하게 용의자로 몰린 남성들이 경찰의 추적을 따돌리기 위해 시도한 “정당한 크로스드레싱”(justified crossdressing)이었다는 점은 그녀가 남편의 조언을 받아들여 흥행과 가치를 함께 추구하기 위한 타협을 한 것으로 보인다.⁴⁰⁾ 어쩔 수 없이 여장을 했지만 자신을 바라보는 주변 사람들의 시선과 이로 인해 벌어진 상황들을 즐기는 듯한 두 명의 남성이 등장하는 <형사 헨더슨>과 <셜러코의 사촌들>은 분명 남성

주

37) Somerville, *op. cit.*, p.207.

38) Sharon R. Ullman, *Sex Seen: The Emergence of Modern Sexuality in America*, Berkeley: U of California P, 1997, pp.45-71.

39) Herbert Blaché, “Foreign Films in the American Market,” *New York Dramatic Mirror* 12 Feb. 1913; 리처드 아벨(Richard Abel)은 범죄영화를 예로 들어 1910년대의 프랑스 영화와 미국 영화의 차이를 설명한다. 그에 따르면 프랑스 범죄영화는 범죄자에 주목해 그들의 폭력과 범죄를 직접적으로 묘사하지만, 미국 범죄영화는 형사에 주목해 그들의 뛰어난 능력에 힘입고 범죄의 실상이 드러나고 다시 질서를 회복되는 과정을 묘사한다고 한다. Abel, *op. cit.*, p.186.

40) McMahan, *op. cit.*, p.233.

관객들도 부담 없이 즐길 수 있는 코미디 영화였고, <존스에게 일어난 일>(What Happened to Jones, 1926), <뜨거운 것이 좋아>(Some Like It Hot, 1959)와 같은 크로스트레싱 버디무비의 모태가 되었다.

4. 나가며

1913년 6월 고몽영화사와의 계약이 종료된 허버트는 솔렉스영화사로 자리를 옮겨 회사의 운영을 담당하고 기-블라셰는 영화제작에 집중했다. 그러나 이러한 분업은 같은 해 8월 허버트가 블라셰영화사(Blaché Features)를 설립해 3-4개의 릴로 이루어진 장편영화를 직접 제작하려 함에 따라 3개월이 채 지속되지 못했다. 블라셰영화사는 솔렉스영화사의 스튜디오와 장비, 스태프와 배우들을 그대로 사용한 만큼 별개의 영화사로 볼 수 없지만, 부부는 1년 후 블라셰영화사가 솔렉스영화사를 합병할 때까지 두 영화사의 이름으로 번갈아가며 영화를 제작했다.⁴¹⁾ 허버트는 훗날 버스터 키튼의 첫 주연영화 <얼간이>(The Saphead, 1920)를 감독하는 등 영화제작자로서의 명성을 쌓았지만, 당시에만 하더라도 영화제작과 관련한 그의 경험과 역량은 아내와 비해 한참 부족했다. 하지만 그는 앞서 언급한 대로 아내의 영화가 “미국적 이상” 혹은 미국 영화배급사와 관객들의 취향에 부합하지 않는다는 이유로 영화제작의 주도권을 빼앗은 것으로 보이는 데, “뭔가 거창한 일을 해보고 싶었지만, 내 첫 번째 의무는 가족”이었다는 기-블라셰의 술회는 영화를 통해 가부장제 질서의 전복을 꿈꾸었던 그녀의 시도가 현실에는 미치지 못했음을 보여 준다.⁴²⁾

그러나 영화제작에 대한 기-블라셰의 영향력이 줄어들게 된 것은 순전히 남편 때문이라기보다는 1910년대 초 <폼페이 최후의 날들>(The Last Days of Pompeii, [Gli ultimi giorni di Pompei] 1913), <퀴바디스>(Quo

주 ■■■■

41) Ibid., pp.169-73.

42) Ibid., p.74; Harvey H. Gates, “Alice Blaché, a Dominant Figure in Pictures,” *The Memoirs of Alice Guy Blaché*, Lanham: Scarecrow P, 1996, p.133.

Vadis?, 1913)와 같은 4-5개의 릴로 이루어진 이탈리아 서사영화들이 인기를 끌고, 1907년에 설립되어 미국에서 제작되는 영화의 러닝타임 뿐만 아니라 제작, 배급, 상영 전반을 통제했던 영화특허권회사(The Motion Picture Patents Company)가 해체됨에 따라 미국 영화산업이 장편영화 위주로 재편되어 영화제작에 필요한 비용이 증가한 것에서 기인한다. 이러한 상황에 대응하기 위해 1914년 기-블라쉴레는 남편과 함께 포폴러 플레이어즈 & 플레이어즈(Popular Plays & Players)라는 영화제작사에서 영화를 제작했기도 했지만, 곧 전미 어뮤즈먼트 코퍼레이션(U.S. Amusement Corporation)이라는 제작사를 세워 파테(Pathé Frères), 메트로(Metro), 인터내셔널 필름서비스(International Film Service), 전미아트드라마(United States Art Dramas)와 같은 거대 영화제작사들의 투자를 받아 장편영화를 제작했다. 그러나 영화의 제작과 배급에 절대적인 영향력을 행사하는 거대 영화제작사들이 기-블라쉴레에게 부르주아적 가치의 회복을 지향하는 전형적인 멜로드라마의 제작을 요구함에 따라 그녀는 자신이 만드는 영화에 대한 통제력을 상실하게 된다. 일례로 1916년 로이스 웨버의 <내 아이들은 어디에?>의 흥행에 자극을 받은 기-블라쉴레는 사회주의 운동가 로즈 패스터 스토크스(Rose Pastor Stokes)와 함께 마가렛 생어(Margaret Sanger)의 산아제한 운동을 지지하는 영화 <부모들이 결정하게 할까요?>(Shall the Parents Decide?)를 제작하려 했지만, 제작사들은 21살의 여주인공 헬렌(Helen)이 주변 남성들에게 어떠한 도움도 받지 않고, 남녀 사이의 로맨스가 전혀 없다는 이유로 영화제작에 투자하기를 거부해 결국 계획은 무산되었다.⁴³⁾

기-블라쉴레가 1914년 이후에 제작한 장편영화 중 남아 있는 3편의 영화 가운데 <바다의 부랑자>는 옐로우 저널리즘으로 유명한 윌리엄 허스트(William Randolph Hearst)가 소유한 인터내셔널 필름서비스의 요구에 맞

주

- 43) Martin F. Norden, "Alice Guy Blaché, Rose Pastor Stokes, and the Birth Control Film That Never Was," *Researching Women in Silent Cinema: New Findings and Perspectives*, Eds. Monica Dall'Asta, Victoria Duckett, and Lucia Tralli, Bologna: Department of Arts, University of Bologna, 2013, p.39.

취 제작한 매력적이지만 가부장적인 남성과 순진한 어린 여성이 등장하는 낭만적이지만 서스펜스와 극적인 해피엔딩이 있는, 빅터 바쉬의 표현에 따르면 “메리 픽포드 계열의 서사”(the Mary Pickford school of narrative)영화이다.⁴⁴⁾ 이 영화는 소설 집필에 집중하기 위해 유명이 나타난다는 소문이 있는 해안가의 집을 빌린 유명작가 로널드(Ronald)가 술주정뱅이 양아버지의 학대를 피해 다락방에 숨어있는 밀리(Millie)를 발견한 후, 부유한 약혼녀 루스(Ruth)가 있음에도 불구하고 밀리를 양아버지로부터 구해내어 그녀와 사랑에 빠진다는 내용의 전형적인 멜로드라마이다. 남편이 아내를 괴롭히는 것이 아니라 양아버지가 딸을 겁탈하려 한다는 점이 다를 뿐 <바다의 부랑자>는 미국 남성이 위협에 빠진 여성을 구해낸다는 점에서 <미국시민 만들기>의 줄거리를 따르고 있으며, 해안가 마을이 배경이라는 점도 이 영화를 이민서사와 관련지을 수 있게 해준다.⁴⁵⁾ 그러나 <바다의 부랑자>의 밀리는 기-블라체의 이전 영화에 등장하는 주체적인 여주인공들과는 거리가 멀며, 법정에서 적극적으로 남편의 악행을 진술하는 <미국시민 만들기>의 아내와 같은 변화를 보여주지도 않는다. 하지만 여성주의의 관점에서 <바다의 부랑자>를 비롯한 후기 장편영화들을 논의한 찰스 머서(Charles Musser)는 기-블라체가 로널드를 연기한 칼라일 블랙웰(Carlyle Blackwell)을 그가 맡은 역할만큼 매력적인 인물로 묘사하지 않고, 밀리를 연기한 도리스 케년(Doris Kenyon)이 다양한 감정을 표현하게 하고, 약혼녀 루스가 밀리에게 반감을 드러내지 않게 함으로써 제한된 상황 속에서도 자신의 목소리를 내려했다고 평가했다.⁴⁶⁾

기-블라체는 1919년-1920년 동부를 떠나 할리우드에 자리 잡은 남편 허버트의 조감독으로 서너 편의 영화제작에 참여하다 <더럽혀진 평

주

44) Guy Blaché, *op. cit.*, p.187.

45) D. W. 그리피스는 1919년에 제작한 <흩어진 꽃잎>(Broken Blossoms, 1919)에서 <바다의 부랑자>의 줄거리를 따르되, 아버지의 괴롭힘을 피해 도망쳐온 릴리언 기쉬(Lillian Gish)가 연기한 여주인공을 돕는 과정에서 그녀와 사랑에 빠지는 남자주인공을 중국인 이민자로 바꿨다.

46) Charles Musser, “The Wages of Feminism: Alice Guy Blaché and Her Late Feature Films,” *Alice Guy Blaché: Cinema Pioneer*, Ed. Joan Simon, New Haven: Yale UP, 2009, p.91.

판>(*Tarnished Reputations*, 1920)을 끝으로 영화감독으로서의 경력을 마감한다. 미국과 마찬가지로 이미 거대한 산업이 된 프랑스 영화계도 1922년 병치레와 남편과의 이혼 후, 프랑스로 돌아온 기-블라쉴레를 더 이상 찾지 않았기 때문이다. 최초의 여성영화감독인 기-블라쉴레가 그동안 철저히 잊혀졌던 것은 레옹 고몽이 그녀를 고몽영화사의 역사에서 누락시켰기 때문이기도 하지만, 1912년까지만 하더라도 영화저작권이라는 개념이 없어 그녀의 초기 영화제작과 관련한 자료들이 전무했다는 것도 중요한 이유였다. 그러나 1940-50년대 들어 레옹 고몽의 아들 루이 고몽(Louis Gaumont)이 고몽영화사의 역사를 다시 쓰는 과정에서 기-블라쉴레는 다시 기억되었고, 1970년대에 출간된 그녀의 회고록을 계기로 서서히 영화사에 편입되기 시작했다.

기-블라쉴레가 고몽영화사와 솔렉스영화사를 통해 보여준 영화적 성취에도 불구하고 1910년대 중후반 이후의 미국 영화산업은 그녀의 기대와는 달리 여성감독에게 주체적인 목소리를 허락하지 않았고, 오랫동안 여성의 역할은 배우로 한정된다. 캐스린 비글로(Kathryn Bigelow)가 지극히 남성적인 영화 <허트로커>(*The Hurt Locker*)로 아카데미영화제에서 작품상과 감독상을 수상한 최초의 여성감독이 된 것이 2010년의 일이고, 여전히 벡델 테스트나 F등급에 의거해 여성영화라고 부를 수 있는 영화가 그리 많지 않다는 사실은 여성이 여전히 영화산업의 주변부에 머물고 있음을 보여준다. 그러나 아카데미가 2019년 영어가 거의 등장하는 않는 영화를 제작한 유색인 감독에 이어, 2021년, 2022년 연이어 클로에 자오(Chloé Zhao), 셴 헤이더(Sian Heder), 제인 캠피온(Jane Campion)과 같은 여성감독에게 작품상과 감독상을 수여했다는 사실은 영화가 여성의 능력이 가장 잘 발휘될 수 있는 예술장르라는 기-블라쉴레의 믿음이 이제 서서히 실현되고 있음을 보여준다.

참고문헌

1. 단행본

- Abel, Richard. *Americanizing the Movies and "Movie-mad" Audiences 1910-1914*. Berkeley: U of California P, 2006.
- Boag, Peter. *Re-dressing America's Frontier Past*. Berkeley: U of California P, 2011.
- Dietrick, Janelle. *Illuminating Moments: The Films of Alice Guy Blaché*. Portland: BookBaby, 2017.
- Gaines, Jane M. *Pink-Slipped: What Happened to Women in the Silent Film Industries?* Urbana: U of Illinois P, 2018.
- Guy-Blaché, Alice. *The Memoirs of Alice Guy Blaché*. Ed. Anthony Slide. Trans. Roberta and Simone Blaché. Lanham: Scarecrow P, 1996.
- Kirby, Lynne. *Parallel Tracks: The Railroad and Silent Cinema*. Durham: Duke UP, 1997.
- Koszarski, Richard. *An Evening Entertainment: The Age of Feature Picture, 1915-1928*. Berkeley: U of California P, 1990.
- Matthews, Jean V. *The Rise of the New Woman: The Women's Movement in America, 1875-1930*. Chicago: Ivan R. Dee, 2003.
- McMahan, Alison. *Alice Guy Blaché: Lost Visionary of the Cinema*. New York: Continuum, 2002.
- Lanzoni, Rémi Fournier. *French Cinema: From Its Beginnings to the Present*. New York: Continuum. 2002.
- Peiss, Kathy. *Cheap Amusements: Working Women and Leisure in Turn-of-the-Century New York*. Philadelphia: Temple UP, 1986.
- Smith-Rosenberg, Carroll. *Disorderly Conduct: Visions of Gender in Victorian America*. Oxford: Oxford UP, 1986.
- Somerville, Siobhan B. *Queering the Color Line: Race and the Invention of Homosexuality in American Culture*. Durham: Duke UP, 2000.
- Ullman, Sharon R. *Sex Seen: The Emergence of Modern Sexuality in America*. Berkeley: U of California P, 1997.
- Williams, Alan. *Republic of Images: A History of French Filmmaking*. Cambridge: Harvard UP, 1992.

2. 논문 및 챕터

- 이선주, 「알리스 기(Alice Guy)의 ‘기술적 작가성’: 고몽(Gaumont) 시기 작품들의 시각적 스타일과 사운드 실험을 중심으로」, 『영화연구』 72 (2017): 165-98.
- 전준택, 「『피터 팬』: 카니발 판토마임으로서의 진화 과정 연구(1) - 판토 전통과 『피터 팬』초고」, 『영어영문학』 59.5 (2013): 863-87.
- 정연식, 「게토영화와 갱스터: 초기 미국 무성영화의 이탈리아 이민자 재현」, 『영화연구』 88 (2021): 5-32.
- Anon. “Facts and Fancies about a Woman You Know or Ought to Know.” *Motography* 3.8 (1912): 293-94. Rpt. in *The Memoirs of Alice Guy Blaché*. By Alice Guy-Blaché. Lanham: Scarecrow P, 1996. 123-28.
- Blaché, Herbert. “Foreign Films in the American Market.” *New York Dramatic Mirror* 12 Feb. 1913.
- Fischer, Lucy. “The Lady Vanishes: Women, Magic and the Movies.” *Film Quarterly* 33.1 (1979): 30-40.
- Gaines, Jane M. “Alice and the Too Many Mattresses.” *Women Film Pioneers Project*. Eds. Jane Gaines, Radha Vatsal, and Monica Dall’Asta. New York: Columbia University Libraries, 2019. <<https://doi.org/10.7916/d8-aq1c-as20>>.
- Gates, Harvey H. “Alice Blaché, a Dominant Figure in Pictures.” *Moving Picture World* 15.9 (1913): 873-74. Rpt. in *The Memoirs of Alice Guy Blaché*. 129-138.
- Guy-Blaché, Alice. “Woman’s Place in Photoplay Production.” *Moving Picture World* 21.2 (1914): 195. Rpt. in *The Memoirs of Alice Guy Blaché*. 139-42.
- MacDonald, Alex. Introduction. *Looking Backward, 2000-1887*. By Edward Bellamy. Toronto: Broadview P, 2003. 11-38.
- Musser, Charles. “The Wages of Feminism: Alice Guy Blaché and Her Late Feature Films.” *Alice Guy Blaché: Cinema Pioneer*. Ed. Joan Simon. New Haven: Yale UP. 2009, 81-100.
- Norden, Martin F. “Alice Guy Blaché, Rose Pastor Stokes, and the Birth Control Film That Never Was.” *Researching Women in Silent Cinema: New Findings and Perspectives*. Eds. Monica Dall’Asta, Victoria Duckett and Lucia Tralli. Bologna: Department of Arts, University of Bologna, 2013. 28-41.

- Simon, Joan. "The Great Adventure: Alice Guy Blaché, Cinema Pioneer." *Alice Guy Blaché: Cinema Pioneer*. Ed. Joan Simon. New Haven: Yale UP, 2009. 1-32.
- Slide, Anthony. Foreword. *The Memoirs of Alice Guy Blaché*. By Alice Guy-Blaché. Lanham: Scarecrow P, 1996. i-vii.
- Studlar, Gaylyn. "The Perils of Pleasure? Fan Magazine Discourse as Women's Commodified Culture in the 1920." *Wide Angle* 13.1 (1991): 6-33.

Abstract

Early Cinema and Woman: Alice Guy-Blaché's Woman's Film of the 1900s-1910s

Yeonsik Jung
Sungkyunkwan University

영화
연구
92

This essay aims to examine the selected films of Alice Guy-Blaché, the first woman director who produced more than 1000 films both in France (1896-1907) and the United States (1910-1920), through the lens of feminism. Focusing on the tradition of crossdressing adopted in her signature comedy films produced through the Gaumont Company and the Solax Studios, this essay will explore the ways in which Guy-Blaché embedded the feminist view that criticizes patriarchal ideology and its arbitrary gender hierarchies in her seemingly lighthearted films despite the social, technological, and financial impediments that hampered her creativity. Since 1914-1915, when American film industry made the transition from shorts to feature films, a shift that ended up increasing the cost of movie-making, Guy-Blaché could not but make stereotypical melodramas following the guidelines of major film production and distribution companies, and until the 1990s, she was completely omitted from the film history due to the lack of extant films and other related materials. This essay will demonstrate that Guy-Blaché was not only the first woman director who believed that cinema is the artistic genre in which woman has a distinct advantage over man, but also the first director of woman's films that put women front and center.

Keywords :

Alice Guy-Blaché, early cinema, woman's film, Gaumont Company, Solax Studios, crossdressing

투고일(2022년 04월 23일), 심사일(1차: 2022년 05월 09일; 2차: 2022년 05월 31일),
게재확정일(2022년 06월 05일)