

[연구논문]

각색(연구)의 윤리: 영화 <어댑테이션> (*Adaptation.*, 2002)과 <문라이트> (*Moonlight*, 2016)를 중심으로*

김수연

(한국외국어대)

들어가는 글

원작과 각색물, 작가와 독자·관객, 매체와 장르간의 경계 및 위계가 허물어지고 있는 오늘날, 문화연구의 떠오르는 별로 각색연구(adaptation studies)의 중요성이 커지고 있다. 영화의 역사와 함께 싹텄다고 할 각색 연구가 20세기 중후반까지 충실성비평(fidelity criticism)에 천착했다면, 2000년 이후 급증한 관련연구는 원작에 대한 충실성을 넘어 새로운 것의 창조과정으로서 각색, 그 과정을 거쳐 태어난 각색물, 그리고 관객의 반응에 의해 매번 새로운 의미가 부여되는 텍스트로서의 각색에 초점을 맞춘다. 즉, 1950년대 바쟁(Andre Bazin)이 작품을 팔아버린 소설가의 행위를 “매춘”에 비유하며 각색영화를 원작소설의 “요약본”(25)으로 폄하했다면, 21세기 각색연구자들의 이상적 모델은 바르트(Roland Barthes)의 “부정한 연인”(an *unfaithful* Lover, 본문강조, Messier 67)으

* 이 연구는 2017학년도 한국외국어대학교 교내학술연구비의 지원에 의하여 이루어진 것임.

로 항상 타자에 대한 욕망에 목말라한다. 작가의 권위에서 독자의 수용으로, 불변의 원전에서 변주된 각색으로 무게중심을 옮기려는 최신 각색 연구의 노력은 특히 포스트모더니즘과 결합하여 시너지를 발산하는 듯 보인다. 포스트모던시대 속 “재현과 지식의 주된 형태”(Corrigan 27)로까지 칭송받으며, 변화와 적응의 의미를 아우르는 각색은 포스트모던 인식론의 핵심이 되어가고 있다.

수많은 각색의 대상이 되어온 우월한 고전문학 대 저급한 각색영화라는 이분법에 함축된 문학엘리트주의를 타파하고, 다양한 매체(뮤지컬, 텔레비전, 테마파크, 양방향 온라인게임 등)의 각색물이 반영하는 시대와 산업 환경, 수용자들의 평가에 주목하지는 오늘날 각색연구의 방향은 분명 이전 시대에 비해 민주적이고 ‘포스트모던’하다. 고급예술과 대중문화 사이의 위계 해체에 앞장서온 포스트모더니즘학자이자 『각색이론』의 저자인 허천(Linda Hutcheon)은, ‘밈’(meme)이란 개념을 이용해 각색의 의의를 끊임없는 진화에서 찾는다. ‘밈’은 생물학적 유전자와 비슷하지만 모방 등의 비생물학적 수단을 통해 다음 세대로 유전되는 “문화전달의 단위”인데, 허천은 ‘밈’의 예로 “이야기”를 들며 어떤 이야기들이 후세에도 각색되어 살아남는 이유가 “변신의 **덕택으로**”(본문강조, 32) 새로운 환경에 적응했기 때문이라고 한다. 허천은 나아가 이 과정에서 “적자”(the fittest)는 “생존할 뿐 아니라 번성”한다며 성공적인 이야기의 기준을 생물학적 약육강식의 세계에 빚대고 있다(32). 그러나 문화적 선택이 자연도태의 법칙을 따르며 이야기들이 “관객의 관심, 텔레비전이나 라디오방송시간, 책장의 공간”(167)을 두고 유전자들처럼 경쟁을 벌인다는 허천의 주장은, 유전자가 선천적인 것이라는 점을 고려할 때 별로 ‘포스트모던’하지 않게 들리기도 한다.

본 논문은 위와 같이 변화와 생존을 절대시하는 최근 각색연구의 흐름에 의문을 품고, 매체간의 위계질서 전복이란 과제 아래 사라져버린 듯한 가치판단의 문제에 주목해보려 한다. 즉, 끊임없이 변신하고 적응하는

것을 ‘적자’의 유일한 기준으로 삼을 때 발생할 수 있는 윤리적 문제를 두 영화의 예를 통해 살펴보려는 것이다. 존즈(Spike Jonze) 감독의 <어댑테이션>과 젠킨스(Barry Jenkins) 감독의 <문라이트>는 각각 아카데미 최우수 각색상 후보에 올랐거나 각색상을 수상한 작품이지만,¹⁾ 각색의 과정과 그 태도에 있어 매우 상반된다. <어댑테이션>은 <존 말코비치 되기>(Being John Malkovich, 1999)란 특이한 영화의 각본가로 일약 유명해진 코프만(Charlie Kaufman)이 실제인물인 자신을 주인공으로 내세워 그야말로 각색의 모든 면을 건드리는 메타영화다. “다부지게 잘생긴”(Joneses) 실제 코프만과 달리 영화 속에서 ‘찌질함’의 극치로 그려지는 찰리는,²⁾ 뚜렷한 플롯도 없고 액션도 없이 꽃에 관한 단상으로 이루어진 논픽션 『난초 도둑』(The Orchid Thief, Susan Orlean, 1999)을 할리우드영화로 각색하기 위해 온갖 접근을 시도하나 번번이 실패한다. 흥미로운 점은 각본가로서의 찰리의 난관이 그가 남녀관계에서 겪는 어려움과 병치되며, 결국 원작에 충실하기보다 자신의 욕망을 투영해 만족스러운 (할리우드) 각본을 완성해내는 과정이 남성성을 회복하는 과정과 일치된다는 점이다. 다시 말해 <어댑테이션>에서 성공적인 각색의 과정은 여성적인 것(여성원작자, 제작자에게 휘둘리는 소심한 극작가, 이성관계 실패)에서 남성적인 것(아버지 같은 글쓰기 강사 맥키의 가르침, ‘창녀’로 밝혀진 올리언에 대한 경멸, 쌍둥이형제 도널드의 마초적 조언)으로 도식화된다. 결국 <어댑테이션>이 꽃에 관한 책을 불륜과 악어로 귀결되는 영화로 변모시키며 펼쳐 보이는 온갖 종류의 ‘참신한’ 각색시도는, 상투적 이분법을 극대화해 다양한 관객층에 호소하려는 “자본주의 논리로서의 다름”(Andrew 31)을 구현하고 있는 듯하다.

반면 <문라이트>는 아카데미 최우수 각색상을 받았음에도 불구하고, 원

1) <어댑테이션>의 각본가 코프만은 2년 후 <이터널 선샤인>(Eternal Sunshine of the Spotless Mind)으로 아카데미 최우수 각본상을 수상한다.

2) <어댑테이션>에 관한 여러 논문을 따라 실제 극작가를 칭할 때는 코프만, 영화 속 주인공을 칭할 때는 찰리로 표기.

작이 공연된 적도, 출판된 적도 없는 맥크레이니(Tarell Alvin McCraney)의 예일 드라마스쿨 재학시절 작품이었다는 점에서 애초에 ‘극복되어야 할’ 원작을 갖고 있지 않다. <어댑테이션>이 문학원본 대 대중문화적 각색의 대결구도를 전제하고 섬세한 극작가가 여성원작자에 대한 존중에서 벗어나 ‘상남자’로 진화하는 과정을 그린다면, <문라이트>의 각색과정은 원작자 맥크레이니와 각색·감독을 맡은 젠킨스가 퀴어적 공감에 바탕을 두고 이뤄낸 협업의 윤리를 보여준다. 윤리란 단어를 쓰는 이유는, 놀라우리만큼 비슷한 성장배경(같은 초등학교, 마약중독자 어머니 등)과 뚜렷한 정체성차이(동성애극작가·연극배우인 맥크레이니와 이성애영화감독이자 풋볼선수출신인 젠킨스)를 지닌 두 예술인이, 미국사회 및 주류영화의 절대적 타자라고 할 퀴어 흑인남성의 문제를 정말 소중하고도 아름답게, 구체적이고도 보편적으로 그려내고 있기 때문이다. 출구 없는 세상 속 절절히 외로운 흑인소년 샤이론(Chiron)의 성장과정을 3막에 걸쳐 보여주는 이 영화는, 각색이론에서 칭송 받는 문화적 적자생존이나 끊임없는 진화와는 여러모로 거리가 멀다. 그러나 <문라이트>의 각색과정은 원작자와 각본가, 문학과 영화의 종종 젠더화 되는 대립구도를 넘어서 도태되고 정체된 것에 대한 윤리적 각색이 가능함을 보여주는 위대한 예다.

<어댑테이션>: 해체처럼 보이는 재생산

이 영화를 처음 본 관객이라면, 1인2역을 맡은 주연배우 케이지(Nicholas Cage)를 비롯해 일급배우들의 ‘망가지는’ 연기, 찰리의 현재일상과 5년 전 플로리다로 난초취재를 떠난 올리언의 과거, 찰리의 성적 상상 및 각색 속에서 벌어지는 일과 『난초 도둑』에 등장하는 역사적 사건들이 교차편집된 것으로부터 <어댑테이션>이 굉장히 복잡한 영화라 느낄 것이다. 영화는 음악도 없이 째깍한 화면에 오프닝 크레딧이 뜨며 300단어가 넘는 찰리의 보이소버로 시작된다. “내 머릿속에 독창적 생각이란 게 있나? 내 대머리 속에? 아마도 내가 행복하다면 머리가 빠지

지 않을 텐데”³⁾로 시작하는 이 독백은, 자신의 대머리와 뚱뚱한 엉덩이와 게으름과 자신감결여를 읊어대며, ‘치과약속도 미루고 조깅도 안하고 중국어도 안배우고 오보에도 불 줄 모르는’ 자기혐오의 극치를 보여준다. 보이소버가 끝난 후 영화는 <존 말코비치 되기>의 촬영현장으로 시작되는데, 주연배우 말코비치가 촬영 전 스텝들에게 연설하는 (연기임이 분명한) 장면을 다큐멘터리 느낌의 핸드헬드와 세피아 화면으로 보여준다. 이 세트장에서 어슬렁거리던 찰리는 자신이 각본가임을 알아보지도 못하는 스텝들 사이를 지나 멧쩍게 스튜디오 뒷문을 나오며(이 시점에서 화면이 일반영화처럼 고정되고 선명해진다) 나이 40이 되도록 아는 게 없는 자신이 어떻게 지구에 왔는지 자조적으로 되뇌는다. 이에 화면은 “40억 년 + 40년 전”이라는 자막과 함께 바다 속 생물과 협곡의 이동과 동물의 사체와 유인원과 도시의 발생을 엄청 빠른 속도로 보여준 뒤, 여성의 다리 사이에서 막 나오는 아기의 피 묻은 몸을 가감 없이 보여준다. 다음 화면은 영화사 대표 발레리(틸다 스윈튼 분)와 식당에 마주 앉아있는 찰리가 “내 머리를 쳐다봤어. 대머리라고 생각하겠지?”라고 생각하며 초조하게 땀만 흘리고 있는 장면이다. 이 장면에서 “섹스와 총격전과 자동차추격”이 난무하는 “할리우드영화” 대신 원작에 충실하게 “순전히 꽃에 관한 영화”를 만들고 싶다는 찰리의 강한 바람이 드러난다. 화면은 곧 “3년 전”이라는 자막과 함께 책상 앞에 앉아 난초 취재 때 만난 라로시(John Laroche, 크리스 쿠퍼 분)에 대한 책을 쓰고 있는 『뉴요커』(*The New Yorker*)지 칼럼니스트 올리언(메릴 스트립 분)의 모습, 이어 “그보다 2년 전 플로리다”라는 자막과 함께 올리언이 난초 취재를 떠나는 장면으로 연이어 컷 어웨이 된다.

<어댑테이션>이 얼마나 기존 상업영화의 문법을 파괴하고 있는지 보

3) 이후 저자명 표기 없이 큰 따옴표로 직접 인용하는 부분은 다 영화대사임. <어댑테이션> 각본은 <https://www.springfieldspringfield.co.uk/movie_script.php?movie=adaptation> 참조.

이기 위해 시작부분을 적어보았다. 영화는 이후에도 공간적으로는 도회적인 뉴욕, 희귀난초와 악어가 공존하는 플로리다 늪지, 영화산업의 메카 할리우드, 시간적으로는 몇 년 전 과거들부터 한 세기 전 난초탐험가, “139년 전” 찰스 다윈의 연구모습까지를 중횡무진 오간다. 그러나 이렇게 불규칙한 영상과 내용, 허구/실제인물들 간의 헛갈리는 관계에도 불구하고 영화의 주제는 꽤 뚜렷하다. <어댑테이션>을 각색연구의 시금석이라 하며 극찬하는 코리건이 잘 요약하듯, 이 영화는 “식어버린 정초로부터 열정적인 배신”으로 각색을 재정의 하며 각색의 충실성이란 “원전에 대한 헌신이 아닌, 충실한 변화, 개인적 열정, 그리고 끊임없는 변신에 대한...헌신”(24)임을 역설한다. 다시 말해 영화의 증반이 넘을 때까지 작가에 대한 책임을 절감하며 원작에 ‘집착’했던 찰리가 플로리다로 날아가 올리언의 이중생활을 목격하고 원작자를 “배신”(Messier 70)하게 되는 과정이, “원본과 복사본, 작가와 독자·관객의 위계를 전복”(Messier 68) 시킴으로써만 생존할 수 있는 각색의 핵심을 잘 보여주고 있는 것이다. 원작의 문학적 무게에 눌러 자기혐오와 자위행위를 일삼던 찰리가 도널드의 경구-“너를 규정하는 건 네가 누구 사랑하느냐지, 누가 널 사랑하느냐가 아냐”(You are what you love, not what loves you)-를 따라 본인에 관한 얘기로 『난초 도둑』을 각색한다는 영화의 줄거리는, 21세기 각색연구의 정신을 거의 완벽히 서사화하고 있다. 그러나 빈(Henry Bean)이 그동안 무시되어왔던 “각본가의 복수”(20)라며 <어댑테이션>이 주는 통쾌함과 신선함에 주목하고 있다면, 본 논문은 그렇게 거침없는 전복과 해체가 사실은 상투적 젠더구도에 기대고 있음을 보이려 한다.

앞서 언급했듯 <어댑테이션>은 영상만 보면 매우 복잡한 영화로 느껴진다. 그러나 영화의 줄거리를 따라가는 것은 별로 어렵지 않은데, 각색가로서 찰리의 홀로서기, 그리고 고상한 여류작가 올리언의 ‘타락’ 과정이 젠더화된 뻘한 플롯과 병치되어 일어나기 때문이다. 따라서 관객은 각색이론을 모르더라도, 찰리가 남자로서 겪는 좌절을 극복할 때 그의

지지부진한 각색 작업도 돌파구를 찾을 것임을, 그리고 성공했지만 외로운 유부녀 올리언이 생명력 넘치는 괴짜 라로시와 거듭 만날수록 그와 불륜관계에 빠질 것임을 짐작할 수 있다. 찰리의 작가로서 홀로서기는 ‘창녀’임이 밝혀진 올리언에게 “옛이나 먹으세요! 당신은 그냥 외롭고, 늙고, 발악하는, 한심한 약쟁이일 뿐이야!”라고 소리 지르며 그녀로 대변되는 모든 문학적·여성적인 것을 매도할 때 가능해진다. 또한 올리언의 그늘에서 벗어나 찰리를 주체적 각색자이자 ‘남자’로 변신시키는 것은 맥키(Robert McKee)의 조언과 도널드의 경구, 그리고 라로시가 대변하는 다윈의 진화론인데, 리조(Sergio Rizzo)는 이 같은 “아버지”들의 존재가 찰리를 “(여성적) 타자를 주변화시키는 자율적 개인”(307)으로 키워낸다고 한다. ‘누가 나를 사랑하는지 보다 내가 누구 사랑하는지가 중요하다’는 도널드의 믿음은 자율적이다 못해 일방적이고 폭력적으로 느껴진다. 찰리와 똑같이 수수한 외모를 가졌지만 근거 없는 자신감으로 넘치는 도널드는 영화의 끝에 이 말을 남기고 어이없이 사고로 죽는데, 찰리는 이후 도널드를 흡수한 듯 긍정적인 남성으로 변신하여 각본을 완성한다. 실재인물이자 진짜로 유명 글쓰기 강사인 맥키(브라이언 카스 분)는 영화 속에서 절망에 빠져 뉴욕에 온 찰리에게 이런저런 팁을 전수해준다. 흥미로운 점은, 평자들이 지적하듯 <어댑테이션>이 보이스오버나 데우스 엑스 마키나처럼 맥키가 금지하는 요소들을 풍부히 사용하고 있다는 것이다. 이런 모순에도 불구하고 찰리가 아버지뻘인 맥키의 조언에 큰 힘을 얻고, 호텔로 돌아와 도널드에게 전화해 도움을 청함으로써 올리언에 관한 진실이 밝혀지고 각색 작업의 돌파구가 마련된다는 점에서, 리조는 맥키를 “격려해주는 아버지 같은 존재”(310)로 본다.

찰리의 주체적 남자/각색자 되기를 추동하는 ‘아버지’들 중 가장 문제적인 경우는 다윈이다. 다윈의 오디오북 애청자인 라로시는, 화초와 곤충의 “사랑나누기”로 유지되는 생태계에 대해 설명하며 생물학적 본능에 지배되는 자연세계로부터 “우리가 어떻게 살아야하는지” 배울 수 있다고

한다. “적응”(adaptation)을 “이 세상에서 어떻게 번성할지 알아내는 것”이라고 정의하는 라로시는 “우리의 유일한 지표인 마음”을 따라 새 환경에 적응해 살 것을 제안한다. 이런 관점에서 볼 때, 거북이·빙하기 화석·열대어·네덜란드 거울·유령난초 수집벽을 차례로 거치고, 태풍으로 재산을 다 잃고 교통사고로 가정이 파탄 나는 비극을 겪은 후에도 꾀꿉이 살아가는 라로시아말로 진화에 적합한 빼어난 적응력의 소유자다. 그러나 꽃과 곤충이 본능에만 충실하다면, 인간은 본능과 생존 외에도 다양한 능력과 정신적 가치체계를 지녀 마음가는대로만 살 수 없는 존재다. 리조의 지적처럼 “문화적 관습으로서의 각색을 현란한 상호텍스트성을 통해 찬양”하는 이 영화에서, “생물학적 적응”을 “다윈에 의해 창시된(fathered) 개인발전”으로 보는 것은 “매우 포스트모던하지 못한 견해”(308)로 보인다. 아이러니하게도 변화와 적응에 가장 익숙해보였던 라로시는 영화의 결말에 악어에게 잡아먹힘으로써 약육강식의 희생자가 된다. 도태되어버린 라로시 대신 <어댑테이션>의 최종승자로 남는 것은 찰리로, 이것은 찰리가 변화하고 적응함으로써 다윈의 적자가 되었음을 뜻한다.⁴⁾

<어댑테이션>의 기본 플롯이 찰리의 독립적 작가되기로, 이 과정에서 매체간의 위계나 수동적인 각색자, 원작자의 권위 같은 기존 구분이 도전받는 것이 사실이다. 그리고 이러한 도전이 자율적 남성성을 지향하고 여성적 타자의 희생을 전제로 하는 ‘무늬만’ 해체인 것도 사실이다. 그러나 한 시간 오십 분짜리 영화에서 찰리가 맥키를 만난 후 도널드를 뉴욕으로 불러 ‘자기 안의 도널드’를 깨우기 시작하는 시점은 한 시간 십 분이 경과한 지점으로, 이후 영화는 찰리가 경멸해마지않던 “섹스와 총격전과 자동차추격”으로 방향을 급선회한다. 이렇게 “별나게

4) 라로시가 차용하는 다윈주의는 다윈의 진화론에 관한 다양한 해석과 논쟁을 고려치 않은 피상적인 대중적 이해에 기반하고 있다는 점에서 더욱 문제적이다. 이 점을 지적해준 심사자에게 감사를 드린다.

기괴한”(Corrigan 24) 영화의 결말에 대해서는 의견이 분분하나, 올리언과의 관계를 들키고 쌍둥이 형제들을 쫓던 라로시가 악어에게 잡아먹히는 극적 반전, 찰리가 마침내 각본의 결말을 생각해냈다는 해피엔딩을 고려할 때 할리우드적 결말을 따르고 있다고 하겠다. 따라서 <어댑테이션>을 꼼꼼히 본 관객이라면 영화의 방점이 “[마지막] 30분의 멜로드라마”(Landy 513)가 아닌, 영화의 삼분의 이 가까이를 채우고 있는 작가로서의 찰리의 고민에 있는 것이 아닐까 의심해볼 수 있다. <어댑테이션>이 급진적으로 보이는 상호텍스트성 이면에 구태의연한 젠더구분을 전제하고 있다면, 이 영화를 해체적인 포스트모던 텍스트로 극찬하기보다 충실성과 독창성과 대중성이란 공존 불가능한 요구에 시달리는 21세기 각색 작가의 고뇌를 담은 영화로 보는 것이 더 유용한 해석이 아닐까.

여러 평자들이 “유아론”(solipsism, Bean 20)이라고 부를 정도로 이 영화의 전반을 지배하는 것은 찰리의 작가로서의 자의식이다. 영화의 초반부 발레리와와의 대화에서 찰리는 “심오한 인생 교훈”을 얻거나 “서로 좋아하게” 되거나 “성공하기 위해 장애물을 극복”하는 “할리우드물”(a Hollywood thing)을 만들어 올리언의 아름다운 원작을 망치고 싶지 않다고 더듬거리며 말한다. 찰리의 이 같은 ‘충실하면서도 다른’ 각색방식에 대한 처절한 고민은, 찰리처럼 각본가가 되겠다며 맥키의 오백불짜리 강연을 듣고 맥키의 “십계명”을 붙여놓고 정형화된 장르물에 몰입하는 도널드와 극명한 대조를 이룬다. 찰리는 도널드에게 “글쓰기는 미지의 세계로 가는 여행”이고 “프라모델 비행기”를 만드는 게 아니라고 짜증어린 조언을 건네지만, 도널드는 이런 충고에 아랑곳없이 찰리가 할리우드 역사상 가장 남발된 소재라고 비웃는 연쇄살인범과 다중인격을 엮어 살인범과 인질과 경찰이 모두 동일인물이라는 <세 명>(The 3)의 영화각본을 완성한다. 더욱 황당무계한 것은 도널드의 각본이 에이전트의 맘에 쏙 들어 비싼 값에 팔림으로써 찰리의 예술가적 고뇌를 빛바래게 하고 있다는 것이다. 메시어는 이렇게 찰리와 정반대의 길을 걷는 도널드를

찰리 “내면의 도플갱어”라 부르며 쌍둥이 형제가 21세기 미국영화의 두 측면인 “예술성과 상업성”(73)을 대표하고 있다고 한다. 같은 외모에도 불구하고 찰리와 정반대로 대중성만을 추구한다는 점, 맘에 드는 여자와 단번에 사귄다는 점, 그리고 무엇보다 영화 말미에 사고로 ‘제거’된다는 점에서 도널드가 찰리의 이상적 자아를 체화하고 있는 것 같기는 하다. 그러나 극단적 내면 대립에서 조화로운 합일로 나아간다는 도식적인 분석을 넘어 강조되어야 할 점은, 영화의 삼분의 이 지점까지 찰리가 겪는 창작의 고통이다. 그리고 이 고통은 흥미롭게도 세 번의 자위장면을 통해 잘 형상화된다.

<어댑테이션>에 등장하는 첫 번째 자위 장면은, 찰리가 자주 가는 식당의 웨이트리스와 함께 난초 전시회에 가 그녀가 가슴을 드러내는 것을 상상하며 이루어진다. 진짜 전시회에 간 것처럼 보였던 이 낭만적 장면은, 자신의 아이디어 좀 들여보라며 문을 확 열고 들어오는 도널드에 의해 무참히 중단되며 자위에 지나지 않았음을 보여준다. 두 번째와 세 번째는 각각 발레리와 올리언이 찰리위에 위치해 사랑을 나누는 상상 속에 이뤄지는데, 발레리는 찰리의 (아직 존재하지도 않는) 원고를 보고 “당신은 천재야, 천재”라며 극찬하고, 올리언은 “책에서 열렬히 맘에 드는 한 가지”를 찾아 그것에 집중하라며 격려해준다. 성적 좌절과 각색의 좌절이 겹쳐 진행되는 이 영화에서 찰리의 반복적 자위행위는 물론 “좌절된 글쓰기 시도에 대한 은유”이자 “창조 불가능한(unproductive) 성적 쾌락에 대한 불안”(Rizzo 308)을 드러낸다. 그러나 이 같은 일차적 해석을 넘어 필자의 눈길을 끈 것은, 녹음기와 타자기 앞에서 수십 번 쏟아내는 찰리의 ‘잘못된’ 영화 도입부들이 보여주듯 불가능에 가까운 각색가의 임무와 그 일시적 도피처로서 자위행위다. 발레리와의 상상은 에이전트의 원고독촉 전화를 받은 직후에 이뤄지며, 올리언과의 상상은 『난초도둑』의 아름다운 문장들을 영화로 옮길 수 없다는 찰리의 좌절감이 극에 달했을 때 일어난다. 즉, 원작에 이야기가 없으면 만들어내라는 제작사의

압박, 원작의 “달콤하면서도 애잔한 통찰력”을 놓치고 싶지 않은 독자의 미련, 뭔가 새로운 것을 시도해 “작가로서 성장”하고 싶어 하는 예술가적 열망이란 삼중의 무게아래, 찰리의 자위는 순간적 현실도피와 위로의 순간을 제공한다. 그리고 이어지는 자기혐오의 언어들, “똥보에 대머리에 늙고 혐오스러운” 존재이자 작가로서도 “한심하고 쓸모없는 존재”라는 어구들은 단순히 채워져야 할 남성성의 결여를 보여주기보다, 다양한 요구와 욕망과 입장을 중재해야만 하는 21세기 작가의 어려움을 유아론적인 자위행위를 통해 반어적으로 드러낸다.

상호텍스트성을 영화 속에 구현하기 위해 고군분투한 찰리는 과연 상충되는 것들의 소통과 중재에 성공했는가. 힐더브랜드(Lucas Hilderbrand)는 <어댑테이션>이 “자기성애적(autoerotic) 환상”(36)에 기반하고 있다고 하며, 영화 속 자위행위가 찰리의 창작을 추진시키는 환상을 제공함으로써 긍정적이고도 결정적 역할을 한다고 주장한다(43). 영화 속 각색을 타인에 대한 탐구가 아닌 자기탐구로 규정짓는 힐더브랜드에 따르면, 도널드의 마지막 경구는 “비사교적이고 비상호적인 사랑”을 제시함으로써 “개인적 창조과정”(39)이란 영화의 주제를 완성시킨다. 반면 <어댑테이션>의 메타영화적 측면에 주목하는 랜디는 영화 속 인물인 찰리와 실제 영화 각본을 쓴 코프만을 구별하며 그 둘의 성취를 다르게 평가한다. 즉 변화의 서사에 열광하는 오늘날 비서사적(nonnarrative)인 꽃을 영화화해야 한다는 힘든 임무 앞에 찰리는 실패하고 말지만, 코프만은 영화의 마지막을 장식하는 화단의 저속도촬영을 통해 꽃과 코프만의 진짜 모습 재현이란 “두 겹의 승리”(514)를 거두고 있다는 것이다. 랜디는 우선 찰리가 시도하는 여섯 가지 앵글(특정 꽃에 대해 쓰기, 모든 꽃에 대해 쓰기, 꽃을 통해 얻을 수 있는 인생 교훈에 관해 쓰기, 꽃에 대한 서사화의 불가능성에 관해 쓰기 등)을 열거한 후, 찰리가 결국 포기하고 할리우드적 결말을 택한다고 한다. 그러나 찰리의 영화(속 영화)가 여기서 그침과 달리, 코프만은 영화의 말미에 관객으로 하여금 오롯이 꽃에 집중할 수 있

는 장면을 남김으로써 정적인 꽃에 대한, 그리고 ‘진짜’ 코프만에 대한 관객의 주목을 이뤄내고 있다. 이런 의미에서 찰리의 할리우드적 결말은 코프만이 대중성에 굴복했다는 뜻이 아니라, 관객에게 과잉된 서사를 과도하게 섭취하게 함으로써 서사화에 대한 욕구를 치료하려는 코프만의 의식적 선택으로 봐야한다는 것이 랜디의 주장이다(513).

위와 같이 다양한 <어댑테이션>에 대한 해석은 “해석의 목표가 텍스트에 한 가지 의미를 부여하는 것이 아니라 해석의 복수성(plurality)을 드러내는 것”(Messier 66)이라는 바르뜨적 텍스트개념을 잘 보여준다. 이와 비슷하게 “예술과 키치라는 두 종류의 각색[개념]을 융합”하여 “분류될 수 없는 새로운 형태”(Editorial, 442)를 창조해냈다고 극찬 받는 <어댑테이션>은 분명 기존의 수직적 관계를 타파하고 “인접한 텍스트들의 수평적 네트워크”(Andrew 28)를 지향하는 이상적인 상호텍스트다. 그러나 앤드류의 표현대로 “텍스트간의 전염이 설명보다 더 중요한 확산의 시대”(28)에 여러 방향으로 쪼개져 해석될 수 있는 수평적 상호텍스트는 무조건 칭찬받아야 하는 것일까. 소설 『잉글리시 페이션트』(*The English Patient*, Michael Ondaatje, 1992)가 영화로 각색되며 대대적 홍보, 인터뷰, 토크쇼, 학계와 대중문화계의 다각적 관심을 거쳐 확산된 예를 들며, 앤드류는 이러한 원작의 ‘쪼개짐’이 더 이상 비교나 가치판단의 기준이 아닌 “다양한 관객층에 호소”하려는 “자본주의 논리의 일부”(31)로 활용됨을 설득력 있게 분석한다. <어댑테이션>은 쌍둥이형제(분열된 자아)와 비선형편집을 통해 21세기 각색이론의 화두라 할 경계 해체하기를 형상화하고 각색/변화/적응의 필연성을 주장한다. 그러나 찰리의 ‘진화’가 고정적 젠더구분을 답습하고 있다는 점, 그리고 자본주의의 압박 아래 찰리가 분열과 중재사이를 헤매고 있다는 점에서 각색의 포스트모더니즘 미학을 반성적으로 고찰해볼 계기를 주기도 한다. 이런 의미에서 <어댑테이션>의 성취는 기존 위계의 완벽한 해체라기보다 상호텍스트라는 적자를 통한 새로운 위계질서의 창조처럼 보인다. 그리고 텍스트의

최종 의미부여자로서 이러한 새 위계에 대한 윤리적 판단은 관람객인 우리의 몫이라는 게 본 절의 결론이다.

<문라이트>: 도태된 이야기와 각색의 윤리

올해 아카데미 작품상, 각색상, 남우조연상을 수상한 <문라이트>는 “완벽한 영화”(Hornaday), “미국이 ‘스스로를 다시 위대하게 만들기’ 전 오바마 시대의 고별사”(Nayman), “도무지 잘못된 점이 없는 드문 영화”(Tallerico)라는 다채로운 찬사를 받았다. 아카데미상에 “가장 아름다운 영화장면”(Adams)상이 있었더라면 당연히 수상했을 것이라는 평가와 함께, <문라이트>는 소재와 주제, 대화와 인물 탐구, 촬영기법과 음악사용에 있어서까지 고른 인정을 받은 화제작이다.⁵⁾ 그러나 이 영화의 다양한 성취를 뒤로 하고 본 논문에서 초점을 맞추고자 하는 부분은 원작자 맥크레이니와 각색자 켄킨스의 협업에 의해 탄생한 영화의 스토리다. <어댑테이션>처럼 각색을 소재로 한 영화가 아니기에 각색에 대한 뚜렷한 입장이 영화에 드러나는 것은 아니다. 그러나 치열한 상업영화계의 적자가 되기에 여러모로 불가능해 보이는 <문라이트>가 최우수 각색상을 수상했다는 점은, 허천이 꼽는 문화선택의 세 요소인 “장수”(longevity), “다산성”(fecundity), “변화-충실성”(copying-fidelity)⁶⁾ (167)을 비판적으로 돌아보게 한다. 즉 허천의 주장을 따라 ‘세대를 막론하고 각색되어왔는지, 얼마나 많이 각색되고 있는지’를 적자의 기준으로 삼을 때, “가난한 미국 쿼어 흑인청년기)의 의미를 들여다보는 **전례 없는**

5) <문라이트>의 다양한 핸드헬드/스테디캠 촬영에 대해서는 Debruge, 왕가위풍의 “축각적 에로티시즘”에 대해서는 Nayman, “참 앤 스크류”(chopped and screwed)라 불리는 남부힙합장르의 사용에 관해서는 Zaman and Rapold의 글 참조. <문라이트>는 브리틀(Nicholas Britell) 작곡의 아름다운 오케스트라주제곡, 영화의 오프닝송인 “Every Nigger Is a Star,” 블랙이 항상 듣는 “Classic Man”을 통해 영화의 주제를 더욱 풍성하게 살리고 있다.

6) “문화적 맥락에서 복사(copying)는 반복될 때마다 발생하는 변화(changing)를 의미한다”(167)는 허천의 설명에 따라 ‘변화’로 번역.

눈길”(필자강조, Allen)인 <문라이트>의 이야기는 대중문화계의 적자가 되기 힘들다. 그러나 “그 이야기는 세상에 알려져야만 했어요”(Adams에서 재인용)라는 맥크레이니의 말처럼, <문라이트>는 소외되고 도태될 법한 이야기를 영화화함으로써 각색이 상호텍스트성이나 확산뿐 아니라 타자의 발견이란 윤리적 책무 또한 수행해야 함을 보여주고 있다.

<문라이트>의 소외된 것에 대한 진지하고도 잔잔한 관심은 <어댑테이션>과의 비교 속에 더욱 분명해진다. <어댑테이션>은 생존을 위한 변화를 추구하지만 동시에 자본주의 압력 아래 다양한 기호를 충족시켜야 하는 찰리/코프만의 험란한, 한편으론 피곤한 서사적·영상적 시도를 보여준다. 반면 <문라이트>는 “놀랍거나 예기치 못한 이야기 전개”(Berardinelli), 혹은 “CG나 반전”을 통한 클라이맥스가 전혀 없는 것(Tallerico)으로 유명하다. 베라디넬리는 대신 이 영화의 진정한 힘이 등장인물에 대한 공감에서 나온다고 이러한 공감이 “영화가 달성하기에 아주 드물지만 환영할만한 일”이라고 높이 평가한다. 호너데이 역시 “극장에 가는 이유를 상기시켜준 공감유발의 능력”을 이 영화의 성취로 꼽는다. 흥미로운 것은 <문라이트>의 등장인물들이 결코 공감하기 쉬운 인물들이 아니라는 점이다. 영화는 1980년대 플로리다의 낙후된 리버티 시티(Liberty City)를 배경으로 사이론의 성장과정을 “리틀”(12세), “사이론”(16세), “블랙”(20대 후반)이란 당시 별명으로 나누어 보여준다. 리틀(알렉스 히버트 분)은 학교 또래들에 쫓겨 한 빈 아파트에 숨어들어가는 것으로 처음 등장하고, 리틀을 구출해주는 마약상 후안(마허살라 알리 분)과 여자 친구 테레사(자넬 모내 분)의 간헐적 보살핌 속에 마약중독자 어머니와의 힘든 삶을 견뎌나간다. 고등학생이 된 사이론(애쉬톤 샌더스 분)은 훨씬 더 심해진 학교폭력과 학대하는 어머니, 모호한 성적 욕망 속에 고통의 나날을 보낸다. 2막은 사이론이 유일한 친구 케빈의 ‘배신’을 견디지 못하

7) 본문에는 퀴어가 아닌 “gay”로 되어있지만, 영화가 성적체성으로서의 동성애와 거리를 두고 있다는 점에서 ‘퀴어’로 번역.

고 동료 학생에게 폭력을 휘둘러 경찰에 붙들려가는 것으로 끝난다. 10여년이 흘러 마지막 3막에서 블랙(트레밴티 로즈 분)은 우람한 체격의 애틀랜타 마약상이 되었는데, 십년 만에 케빈의 전화를 받고 요리사가 된 케빈과 재회하는 것으로 영화는 아리송하게 끝을 맺는다. 관객이 마약상도, 동성애자도, 미국 흑인남성도 아니라면 어떻게 이 이야기에 공감할 수 있을까. 나아가 이런 낯선 것에 대한 공감은 왜 상호텍스트성만큼 중요한 각색이론의 기준이 되어야 할까.

<문라이트>가 전례 없는 이야기를 그리면서도 폭넓은 공감을 끌어내는 이유는 여러 가지겠으나 필자가 특히 강조하고 싶은 것은 이분법적 사고에 대한 무관심, 가혹한 현실이나 인물에 대한 단죄에 무심하다는 것이다. 즉 찰리/코프만의 영화가 찰리와 도널드, 예술성 대 상업성, 원작과 각색, 여성성과 남성성 등의 이분법을 전제하고 있다면 <문라이트>의 원작자와 각색자는 이야기를 어떤 통합된 방향으로 끌고 간다든지 인물을 유형별로 나누려하지 않는다. <문라이트>가 흑인영화인지 동성애영화인지 묻는 질문에, 맥크레이니는 어떤 식으로 몰입하든 맞는 것이라며 “이 영화를 한 가지 것으로 만들면 뭔가 퇴색”되니 그러지 말 것을 부탁한다(Allen에서 재인용). 맥크레이니는 특히 바람직하지 못한 인물이라도 착한 마음씨를 가진 사람이 있다는 걸 인지하는 게 매우 중요함을 강조하는데, 이러한 믿음은 영화 속 후안의 모습에서 출중하게 구현되고 있다. 후안은 마약상이지만 괴롭힘을 당하는 소년을 그냥 지나치지 못하는 상식을 지녔고, 소년의 절절한 외로움을 본 후에는 해변에 데려가 수영을 가르쳐주며 소년이 배울 길 없던 삶의 기본진리를 일러준다. ‘흑인은 세상 어디에나 있고,’ ‘언젠가는 어떤 사람이 될지 네 스스로 결정해야 하고,’ ‘게이일 수는 있지만 호모라고 불려서는 안 됨’을 어린 리틀에게 설명해주는 것이다. 후안은 “샤이론” 부분부터 등장하지 않는데, 이같이 설명되지 않는 후안의 죽음에 대해 평자들은 “실제 삶 같다”(Berardinelli)며 수긍한다. 후안이란 캐릭터는 맥크레이니 어머니의

애인이자 실제 마약상이었고, 어린 맥크레이니에게 수영을 가르쳐주었으나 어느 날 살해당해 사라져버린 블루란 인물에 영감을 받은 것이다. 블루로부터 ‘나쁜’ 사람들도 착할 수 있음을, 가난한 도시도 아름다운 구석을 가질 수 있음을 깨달은 맥크레이니는 『달빛 속에선 흑인소년들이 파랗게 보인다』(“In Moonlight Black Boys Look Blue”)라는 작품을 쓴다. 이어 켄킨스는 맥크레이니의 깨달음을 살려 선악구분만으로 판단될 수 없는 진짜 사람 사는(혹은 후안처럼 못 살거나 사이론처럼 겨우 사는) 이야기를 영화로 각색하게 된다.

이분법적 사고에 대한 무관심은 후안을 통해서만 드러나는 게 아니다. 드브루지(Peter Debruge)는 <문라이트>가 이전 영화들을 지배했던 부정적이고 단편적인 흑인묘사를 진일보시켰다며 영화가 담담히 드러내는 마약의 현실적 의미(경제적 수단)를 그 예로 든다. 이 외에도 여러 평자들이 지적하듯 <문라이트>가 펼쳐 보이는 전례 없는 “흑인 남성성의 복잡함과 다양성”(Kannan, Hall, and Hughey, 29)은 미국 흑인남성과 떼려야 뗄 수 없던 고착화된 이미지들을 뒤엎고 인종의 편향된 묘사에 신물이 나있던 관객들에게 큰 공감의 원천이 되고 있다. 한편 <어댑테이션>이 자신감 없는 찰리가 상징적 아버지들의 도움을 받아 내면의 남성성을 회복하고 독립적 작가가 돼가는 ‘성장’ 과정을 그린다면, <문라이트>는 성장을 소재로 함에도 불구하고 성공적으로 독립하거나 지배적 남성성을 획득한 인물을 등장시키지 않는다. 사이론의 어머니 폴라(나오미 해리스 분)는 영화 내내 마약에 점점 더 빠져들다 영화의 말미에 재활원에 있는 것으로 나오지만 아들에게 주었던 상처를 되돌리기엔 늦었음을 안다. 그럼에도 불구하고 용서를 비는 폴라와 용서할 수 없지만 그래도 눈물을 한 줄기 흘리는 장성한 블랙의 모습은, 회복할 수 없는 것들과 더불어 살아야 하는 인생의 보편적 진리를 보여준다. 리틀-사이론-블랙의 인생 역시 찰리 식의 상남자 되기와는 거리가 멀다. 사이론의 유일한 ‘아버지’였던 후안은 너무 빨리 그의 인생에서 없어져버렸고, 자위행위나마 원활히

하는 이성애자 찰리와 달리 사이론은 자신의 욕망에 이름붙이지 못하고 ‘남자’가 되지 못하고 있다. 후안처럼 마약상이 되어 근육질의 몸매와 이 전체에 씌운 그릴즈, 금목걸이, 힙합 음악으로 무장한 20대 후반의 블랙 역시 겉모습만 무서운 흑인 아저씨일 뿐 눈에는 형언할 수 없는 간절함을 담고 있다.

눈으로 연기하는 것은 블랙 역을 맡은 성인 배우만이 아니다. 애덤스와 텔러리코 역시 각각 리틀 역의 10세 배우와 고교생 사이론 역의 ‘표현하는 법을 배우지 못해 눈으로 모든 것을 말하는’ 명연기를 극찬한다. 그리고 바로 이렇게 눈을 통해 “내면 삶의 묘사에 집중하는 것”(Adams)이 다수의 평자들이 감탄하듯 세 배우의 외모나 체형이 매우 다름에도 불구하고 한 인물임을 조금도 의심치 않게 만드는 이유다. 전혀 다른 겉모습을 가진 세 배우가 동일인물의 여러 나이 대를 연기하면서도 그 내면의 아픔을 공유하기에 단절감이 전혀 느껴지지 않는 것이다. 이러한 평가는 <어댑테이션>에서 찰리와 도널드가 일란성 쌍둥이임에도 불구하고 정반대의 것들을 대표하고 있는 것과 흥미로운 대조를 이룬다. <어댑테이션>이 현대작가의 분열된 내면을 보이고 그 분열을 수습하여 상호텍스트를 창조하는 방향으로 나아가고 있다면, 세 가지 얼굴의 사이론은 소외된 자들의 보편적 아픔을 통해 ‘다른 사람도 내가 될 수 있는’ 공감의 가능성을 보여주고 있다. <어댑테이션>이 철저한 자율적 주체로서의 개인 남성을 상징하고 있다면, <문라이트>는 홀로 설 수 없는 사람들끼리 살을 맞대고 살 수밖에 없다는 원작의 메시지를 유려한 영상미를 통해 세상에 알리고 있는 것이다. 네이먼의 정확한 표현을 빌자면 “젠킨스 각색의 가장 감탄스러운 부분은 친밀감(intimacy)에 대한 헌신”이다.

일일이 풀어서 설명하는 게 무의미하게 느껴질 정도로 젠킨스는 최소한의 대사와 눈빛과 단순한 동작과 세련된 촬영기법을 통해 그야말로 백문이 불여일견인 명장면들을 만들어낸다. 왜소한 리틀이 조심조심 대형 냄비에 물을 데워 목욕하는 장면, 수업시간에 사이론이 바라보고 있는

것으로 추정되는 누군가의 두툼한 입술과 턱 선의 클로즈업에서 훅 느껴지는 욕망, 리틀이 후안에게 수영을 배울 때 수면 위와 아래를 울렁거리며 비추는 핸드헬드, 블랙이 십년 만에 케빈과 마주 앉아 케빈에게 아이가 있다는 얘기를 들었을 때 눈에 비치는 실망과 분노 등은 주인공의 성격과 욕구와 심리상태를 수백 단어의 말보다 효과적으로 포착해낸다. 그래도 짙고 넘어가지 않을 수 없는 장면중 하나는 고교생인 사이론과 케빈이 밤의 인적 없는 해변가에서 키스와 애무를 나누는 장면일 텐데, 이 장면이야말로 젠킨스가 가장 공을 들여 표현하고자 한 친밀감의 절정을 보여준다. 혼자 모래사장에 앉아있던 사이론에게 케빈이 다가와 아래의 대화를 나눈 후 사이론의 목에 손을 두르는 것으로 둘은 입맞춤을 시작하고, 케빈은 사이론의 바지에 손을 넣어 사이론 인생의 유일한 성적희열을 느끼게 해준다. 카메라는 그 둘의 아주 조심스럽고 고요한 뒷모습을 비추고, 장면은 사이론을 어루만졌던 케빈의 오른손이 모래를 움켜쥐는 장면⁸⁾으로 컷 어웨이 되며 마무리된다.

케빈 : 이 산들바람 정말 죽인다.

사이론 : 그러네.

케빈 : 나 사는 근처에도 가끔 똑같은 바람이 불어. 동네를 지나쳐가는데 그럴 때면 모든 게 일순간 멈춰버려. 다들 그냥 그 바람을 느끼고 싶어서. 모든 게 그저 조용해져.

사이론 : 그리고 들리는 건 네 심장소리뿐이지, 그렇지?

케빈 : 응... 진짜 좋아.

사이론 : 진짜 좋지...

케빈 : 젠장, 너무 좋아서 울고 싶게 만든다니까.

사이론 : 너 가끔 울어?

케빈 : 아니. 가끔 그러고 싶다고. 넌 뭐에 대해 우는데? 너 울보지, 사이론?

8) 영화에서는 뚜렷이 드러나지 않으나 스크립트에 따르면 케빈이 ‘손에 묻은 체액을 보고 모래에 손을 닦는 것’으로 묘사된다. 스크립트 53면 참조.

<<http://www.dailyscript.com/scripts/MOONLIGHT.pdf>>.

샤이론 : 난 너무 많이 울어서 어쩔 때는 이리다 어느 날 눈물방울들로 변해버리지 싶어.

퀴어 이론에서 규범적 이성애과 대비되어 모호한 관계맺음 방식으로 각광받는 친밀감에 대해 자세히 살펴볼 공간은 없지만, 위의 대화는 벨렌트(Lauren Berlant)가 “작은(minor) 친밀감”이라고 부르는 것들, “눈길들, 몸짓들, 만남들, 협업들, 그리고 환상들”(5)을 잘 보여준다. 결혼이나 커플관계, 부부상담 등 거대한 “친밀감의 기관들”이 오늘날 우리의 내면 삶이나 욕망에 침투해 우리를 길들이려 한다면, 벨렌트는 이렇게 억압적으로 제도화된 ‘큰 친밀감’을 피해 ‘작은 친밀감’이 만들어낼 수 있는 “대안적 플롯”(5)에 귀 기울일 것을 주문한다. 여성혐오와 성적 허세, 약한 자를 짓밟는 폭력만이 유일한 생존의 불문율인 지옥 같은 학교를 떠나 두 소년이 몰래 나누는 이 소소한 대화는 그 어떤 육체적 사랑 장면보다 과감하고 친밀하게 느껴진다. 위 대화에 이어 둘이 나누는 작은 웃음과 눈빛, 떨리는 손길과 나지막한 신음소리는 ‘작은 친밀감’에 기반한 색다른 사랑이야기를 빚어내며 협소하고 부정적인 흑인 남성성에 맞서 대안적 플롯이 가능함을 감동적으로 보여준다.

성 정체성과 관련한 질문에 맥크레이니는 굳이 자신이 다른 사람과 있는 모습을 상상해본다면 남자와 있겠지만 “그건 섹스와 아무 상관없고, 내 마음 속에 그건 온전히 친밀감의 문제”(Adams에서 재인용)라고 말한다. 맥크레이니의 이같이 수줍은 답변은 과도한 성욕과 폭력으로 대표되는 미국 흑인남성의 견고한 이미지에 균열을 내며 ‘산들바람에 대한 대화를 나누는 고교생들’, ‘첫사랑을 못 잊고 십년 간 지조를 지킨 마약상’이란 새 흑인 남성성을 창조해낸다. 이런 의미에서 겉으로는 완벽히 센 흑인의 웃을 걸쳤으면서도 십 년 만에 만난 케빈에게 술에 취해서야나 “네가 날 만져본 유일한 남자야. 유일한 남자”라고 고백하는 블랙이나, 친밀한 대화 끝에 자연스럽게 눈을 감고 서로에게 몸을 맡기는 침대의

사이론과 케빈의 모습은 그 자체로 사회적 “저항행위”(Zaman and Rapold)가 된다. 이것이 바로 평자들이 지적하는 특수하면서도 보편적인 이야기의 힘, “견디기 힘들 만큼 사적인 영화이자 긴급한 사회적 기록물”(Scott)로서의 <문라이트>다. <어댑테이션>이 최대한 다양한 관객을 끌기 위해 원작을 쪼개가며 상호텍스트로 분열해가는 모습을 보여준다면, <문라이트>는 맥크레이니의 반자전적 이야기를 깔끔하고 충실하게 살림으로써 관객들이 사이론이란 소년의 삶에 깊이 개입되어 아픔과 책임감을 공유하도록 이끈다. 맥크레이니의 원작이 리틀-사이론-블랙의 삶을 동시에 오가며 보여주는 “순환적 구조”를 가졌었으나 젠킨스가 “직선적 서사형식”으로 바꿨다는 사실에서도 확인되듯(Allen), <문라이트>는 어떤 관객의 입맛도 맞출 수 있는 포스트모던 상호텍스트와 거리가 멀다. 그러나 앤드류가 주장하듯 각색이 오늘날 “통제할 수 없는 텍스트 확산의 발전기”로서 끊임없는 매체 간, 언어 간 텍스트 번식을 주도하고 있다면, 각색은 동시에 그러한 확산의 부작용(일례로 지나친 상업화)에 맞서 “해독제나 대안” 역시 제시할 수 있어야 한다(32). 바로 이런 텍스트 번식과 무한경쟁의 시대에 <문라이트>가 진솔하게 전하는 한 쿼어 흑인소년의 이야기는, 각색영화가 해낼 수 있고 또 해내야만 하는 윤리적 의무를 관객에게 일깨워주는 소중한 예가 아닐 수 없다.

나가는 글

“문학에 접근하기 쉽도록”(26) 도와주는 영화의 긍정적 의미를 강조함에도 불구하고 각색을 ‘유용한 요약’으로 보는 바쟁의 입장은 많은 비난을 받아왔다. 최신 각색이론가들은 원작과의 비교는 물론이고 평가행위 자체를 비민주적인 것으로 치부하며 “그 영화가 괜찮은 영화인지”를 묻는 대신 “어떻게 작동하는지”(Leitch 162)에 집중할 것을 요구한다. 주네

프(Gerard Genette)의 다섯 가지 트랜스텍스트성⁹⁾을 신봉하는 스태뎀(Robert Stam)에게 원작이란 아예 존재하지 않는다. ‘선행(anterior)텍스트’만 존재할 뿐이다. 이와 비슷하게 커친스(Dennis Cutchins)는 바흐친의 대화 개념을 이용해 모든 텍스트-텍스트/독자/청중의 관계를 무한대로 다양하게 이해할 수 있다고 한다. 그러나 커친스는 각색에 있어 이러한 관계는 결국 “보는 사람 맘”(in the eye of the beholder, 84)이라고 하는데, 이렇게 김빠지는 결론은 비평가가 비평이란 학술분야의 존재 이유를 부정하고 있다는 점에서 모순적이다. 매체 내, 매체 간의 이야기 이동이 자유로운 “간매체성”(intermediality)과 “초매체성”(transmediality)의 시대, 샘플링과 리부트, 매시업, 스피인 오프 등 각종 판(version)들이 뿔어나가며 문화소비자들의 참여가 필수가 된 “집단 지성”의 시대에(Corrigan 32-33) 가치판단을 내재할 수밖에 없는 비평의 역할은 무엇일까. 문화연구의 발전과 함께 숨 가쁘게 달려온 각색연구가 매체구분에 합의된 위계의 해체와 이야기들의 자유경쟁이란 성과를 거둬왔다면, 도태된 것에 대한 윤리적 시선보다 새로운 위계질서에 경도되기 쉬운 집단 지성을 경계하는 것 역시 각색연구의 역할이 아닐까싶다. 이런 의미에서 대조적인 서사 전략과 각색에 대한 태도를 보여주는 <어댑테이션>과 <문라이트>는 각색연구가 빠질 수 있는 상호텍스트성의 향연과 동시에 잊지 말아야할 윤리적 발견을 일깨워주는 수작들이다.

9) “상호텍스트성”(intertextuality), “파라텍스트성”(paratextuality), “메타텍스트성”(metatextuality), “건축학텍스트성”(architextuality), “하이퍼텍스트성”(hypertextuality)이 그것이다. Stam의 글 241면 참조.

인용문헌

- Adams, Tim. "Moonlight's Writer Tarell Alvin McCraney: 'The Story Needed to Be Out There'." *The Guardian* 5 February 2017. Web.
- Allen, Dan. "Tarell Alvin McCraney: The Man Who Lived *Moonlight*." NBC News 20 October 2016. Web.
- Andrew, Dudley. "The Economies of Adaptation." *True to the Spirit: Film Adaptation and the Question of Fidelity*. Ed. Colin MacCabe, Kathleen Murray, and Rick Warner. NY:Oxford UP, 2011. 27-39.
- Bazin, Andre. "Adaptation, or the Cinema of Digest." 1948. Trans. Alain Piette and Bert Cardullo, 1997. Rpt. in *Film Adaptation*. Ed. James Naremore. New Brunswick: Rutgers UP, 2000. 19-27.
- Bean, Henry. "Self-Made Heroes." *Sight & Sound* 13.3 (2003): 18-21.
- Berardinelli, James. Review of *Moonlight*. *Reelviews*. Web.
- Berlant, Lauren. "Intimacy: A Special Issue." *Intimacy*. Ed. Lauren Berlant. Chicago: U of Chicago P, 2000. 1-8.
- Corrigan, Timothy. "Defining Adaptation." *The Oxford Handbook of Adaption Studies*. Ed. Thomas Leitch. Oxford: Oxford UP, 2017. 23-35.
- Cutchins, Dennis. "Bakhtin, Intertextuality, and Adaptation." *The Oxford Handbook of Adaption Studies*. Ed. Thomas Leitch. Oxford: Oxford UP, 2017. 71-86.
- Debruge, Peter. Review of *Moonlight*. *Variety* 28 August 2016. Web.
- Editorial. "Adaptations: Clones and Hybrids." *The Journal of Popular Culture* 48.3 (2015): 441-42.
- Hilderbrand, Lucas. Review of *Adaptation*. *Film Quarterly* 58.1 (2004): 36-43.
- Hornaday, Ann. "*Moonlight* Is Both a Tough Coming-of-Age Tale and a Tender Testament to Love." *The Washington Post* 27 October 2016. Web.
- Hutcheon, Linda and Siobhan O'Flynn. *A Theory of Adaptation*. [2006] 2nd ed. London: Routledge, 2013.
- Jones, Kent and Nathaniel. "Hearts and Flowers." Review of *Adaptation*. *Film Comment* 38.6 (2002): 24-27.

- Kannan, Menaka, Rhys Hall, and Matthew Hughey. "Watching *Moonlight* in the Twilight of Obama." *Humanity & Society* 41.3 (2017): 287-98.
- Landy, Joshua. "Still Life in a Narrative Age: Charlie Kaufman's *Adaptation*." *Critical Inquiry* 37 (Spring 2011): 497-514.
- Leitch, Thomas. "Twelve Fallacies in Contemporary Adaptation Theory." *Criticism* 45.2 (2003): 149-71.
- Messier, Vartan. "Desire and the 'Deconstructionist': *Adaptation* as Writerly Praxis." *Journal of Adaptation in Film & Performance* 7.1 (2014): 65-81.
- Nayman, Adam. "*Moonlight*, a Prism of Repression and Desire, Awash in Poetry." *Sight & Sound* 27 (March 2017). Web.
- Rizzo, Sergio. "(In)Fidelity Criticism and the Sexual Politics of *Adaptation*." *Literature Film Quarterly* 36.4 (2008): 299-314.
- Scott, A. O. "*Moonlight*: Is This the Year's Best Movie?" *The New York Times* 20 October 2016. Web.
- Stam, Robert. "Revisionist Adaptation: Transtextuality, Cross-Cultural Dialogism, and Performative Infidelities." *The Oxford Handbook of Adaption Studies*. Ed. Thomas Leitch. Oxford: Oxford UP, 2017. 239-50.
- Tallerico, Brian. Review of *Moonlight*. Rogerebert.com. Web.
- Zaman, Farihah and Nicolas Rapold. "Song of Myself." Interview with Barry Jenkins. *Film Comment* (September/October 2016). Web.

- 논문 투고일자: 2017. 11. 29
- 심사 완료일자: 2017. 12. 19
- 게재 확정일자: 2017. 12. 26

Abstract

**An Ethic of Adaptation (Studies): *Adaptation* (2002)
and *Moonlight* (2016)**

Soo Yeon Kim

(Hankuk University of Foreign Studies)

This essay examines two film adaptations to demonstrate the opposite ways stories are selected and adapted in contemporary film. *Adaptation* follows Kaufman's struggle to adapt an "uncinematic" book about orchids into a Hollywood movie. Torn between his fidelity to the original text and Hollywood's demand for conventional trope, Charlie learns that the fidelity in adaptation does not mean to be faithful to the original but signifies the commitment to the constant transformation for becoming "the fittest" in today's competition for "cultural selection." What remains a problem is Charlie's adapting success corresponds to his metamorphosis from an emasculated man to a machismo. In contrast, *Moonlight* has no interest in creating a proliferating intertext out of McCraney's source story. Chiron's story as a poor black queer boy in Florida is by no means "the fittest" story to be easily adapted for a wide audience. But the director/playwright's elegant cinematic collaboration shows that in the era of textual proliferation adaptation has an ethical responsibility to voice the story of the socially and sexually "unfit."

Key Words

Adaptation, *Moonlight*, adaptation studies, gender, ethics