

각색의 정치성 다툼: 과정으로서 각색*

김 정 호
(전북대학교)

Kim, Jeongho. “Debate on the Politicization of Adaptation: Adaptation as Process.” *Studies in English Language & Literature*. 44.1 (2018): 1-20. The politicization/de-politicization process takes place when any literary work is adapted due to the nature of literature and film. De-politicization usually occurs in case of novels, for novels are to be reduced and dissected into the proper format of film narratives according to the commercial logic of capitalism operated in film industry. Politicization is, however, apparent in case of drama adaptation, and especially between African-American dramas and African-American films due to the characteristics/function of Afro-American aesthetics. Adaptation is not the concept for final products, but the process of interpretation and evaluation in the process of transformation of drama into film. Tyler Perry’s *for colored girls* could be approached and dissected in terms of multi-layered reading of ntozake shange’s drama such as feedback reading, trans-media reading, transcultural reading and trans-gender reading. Adaptation is a series of process of politicization, and an intertextuality and/or a parody between the senders of the original text and the receivers of the translated and adapted text. (Chonbuk National University)

Key Words: film adaptation, drama and film, African-American film, narrative as process, Tyler Perry

I. 서론: 각색에 대한 또 다른 접근

인지 과학의 방법론을 차용해 영화의 내러티브를 분석하는 브래니건(Edward Branigan)의 『화술 이해력과 영화』(*Narrative Comprehension and Film*)는 문

* 이 논문은 2017년도 전북대학교 연구기반 조성비 지원에 의하여 연구되었음

학과 영화의 각색 논의의 영역과 지향점을 확장한다. 브래니건은 이 책에서 영화 내러티브 구축 과정 및 양상을 인지 과학적 접근 방식에서 자주 사용되는 영역인 “언어학, 인지 심리학, 인공 지능, 민속학, 문학 이론 및 언어철학의 개념들”(xii)을 통해 분석한다. 브래니건의 견해를 따라가면서 특히 주목할 만한 대목은 “내러티브’라는 단어가 스토리텔링/이해하기를 거친 산물을 지칭하기도 하지만 내러티브를 구축하는 과정을 지칭하기도 한다”(3)는 언급이다. 그는 각색을 단순한 매체의 차이를 인정하고 이용하는 번역이나 전이를 넘어서 해석과 재해석, 의미 덧대기와 덧댄 의미 재 투사하기 등 영화 만들기 작업에서 각 단계별로 부단히 발생하는 진행과정으로 보아야 한다고 주장한다.

영화는 카메라를 이용한 촬영술의 예술이어서 본질적으로 보는 방식에 관한 예술이다. 영화는 프레임을 만들고 청각적·시각적 이미지들을 창출해내는 방식을 중시한다. 이러한 방식들은 영화 만들기가 특정한 문화적·역사적 맥락 속에서 발생하는 특정한 상징적 활동이라는 점에서 그 영화 제작 현실을 둘러싸고 있는 문화적 토양의 제반 양상과 밀접한 관련이 있다. 이런 맥락에서 이어우드(Gladstone L. Yearwood)는 “영화가 동시대 사회 속에서 사회화 과정의 강력한 대행자이자 탁월한 의사소통 매체의 위치를 줄곧 유지해 온 이상 영화의 내러티브는 사회적 의미 생산 및 전파에 엄청난 역할을 담당할 수밖에 없다”고 짚어준다. hooks(bell hooks) 역시 “영화는 관객들이 대부분 익숙하게 알고 있는 문화를 스크린을 통해 다시 상상하는 기회를 그저 단순히 제공하지 않으며, 오히려 문화를 만든다”(9)고 말한다.

본 논문은 브래니건의 논지를 근거로 삼아 2010년에 개봉된 페리(Tyler Perry)의 영화 <유색인 소녀들을 위하여>(For Colored Girls)를 각색의 정치성 문제를 중심으로 분석하려는 글이다. 구체적 작업으로는 원작인 상계(Nozake Shange)의 연극과 견주어 영화 각색과정에서 정치성이 어떤 양상으로 얼마나 개입하고 있으며 그 이유와 의미는 무엇인가, 그리고 원작인 흑인 연극 작품을 영화로 각색하면서 의미망을 덧대고 확장하는 바람직한 각색은 어떤 모습이어야 하는가를 짚어볼 것이다. 이러한 작업은 흑인미학의 특성 혹은 기능에 대한 다툼도 살펴보아야 가능하다. 동시에 이 글은 페리의 영화가 담보하는 정치성을 추적함으로써 각색이 특정한 단계에서 고정되고 닫힌 결과물이라는 차원을 넘어 관

객의 영화 읽기까지 이어지며, 원전 문학작품을 재해석하고 재구축하는 과정이라는 점을 강조하려는 글이다. 그러니까 각색을 과정으로서 상정하고 페리의 영화 <유색인 소녀들을 위하여>의 각색 과정에서 드러나는 다양한 층위의 정치성의 개입을 엿보려는 글이다.

II. 페리의 <유색인 소녀들을 위하여>에 나타난 정치성

각색에서 정치성이란 무엇을 의미하는가? 맥러드(Douglas C. MacLeod, Jr.)는 『비정치화: 영화 각색에서 과정』(*De-Politicization: a Process in Film Adaptation*)이라는 학위 논문에서 문학 작품을 원본으로 하는 영화 각색의 일반적 경향에 대해 다음과 같이 언급한다.

대부분의 영화 관객들은 두 시간 동안 즐기고 세상으로부터 도피하기 위해 영화를 찾는다. 따라서 오락거리를 제공해야 하는 영화 제작자들은 대중에게 시각적으로 흥미롭고 시장성이 있는 문학적 내러티브들을 선택해야 한다. 비정치화는 영화 각색이 구상될 때부터 내내 발생한다. 내러티브, 등장인물, 플롯 등은 항상 그리고 줄곧 저자와 그/그녀의 의도보다 우선한다. . . . 원작의 정치성은 거의 언제나 약화되거나 일반화되며 앞으로도 그럴 것이다.

Most cinematic spectators go to the movies to be entertained and to escape from the world for two hours; and, for the film producers to provide that entertainment, they must choose literary narratives that can be visually interesting and marketable to the masses. De-politicization has taken place since film adaptation was conceptualized; the narrative, the characters, the plot, etc. always and forever took precedence over the author and his/her intentions. . . . the politics of original work is and will most likely always be muted and generalized. (xx)

맥러드는 이 논문에서 문학작품의 정치성이란 원전 문학 작가가 자신의 작품에 담아내는 주제 및 의도며, 이를 전개하는 방식을 정치적 수사 및 설득 과정이라

고 설명한다. 그에 따르면 대중의 기호에 호응해야 하는 영화의 경우 상업적 성공을 위해 영화의 내러티브, 등장인물, 플롯이 원전 문학 작가의 의도보다 더 중요하게 취급되며, 이 과정에서 작품의 주제 및 의도가 일정 부분 훼손 혹은 변형됨으로써 원전의 정치성이 탈 혹은 비정치화가 발생한다는 것이다.

맥러드는 문학 작품과 각색 영화 사이에 발생하는 비정치화에 대해 다음과 같이 구체적으로 적시한다.

[각색 영화에서는] 원작의 스토리 라인이나 등장인물뿐만 아니라 원전 작가와 텍스트 자체의 정치적 스탠스 역시 사라지거나 부차적이라고 무시된다. 다시 말해서, 일정 부분 비정치화가 발생하면 원전 텍스트의 영화에서 무언가 결여되어 더 필요한 경우가 생긴다.

[In adaptation films] not only do storylines and characters disappear or get disregarded as extraneous, but so does the political stance of the original author and the text itself. In other words, a certain amount of de-politicization takes place leaving the film version of the original text lacking and wanting of more. (xxx)

맥러드는 영화 속에서 원전 작가의 주제 및 의도의 변질 혹은 훼손뿐만 아니라 스토리와 등장인물이 삭제되는 경우 일정 부분 비정치화가 발생한다고 강조한다. 그렇다면 영화의 비정치화는 주제뿐만 아니라 내러티브 및 인물이 원전에서 탈락하거나 약화되면서 발생한다고 볼 수 있으며, 반대로 이들 요소들이 강화되는 경우에는 정치성이 강화된다고 볼 수 있을 것이다.

맥러드의 논지가 안고 있는 문제점 중의 하나는 바로 그가 문학작품과 영화 사이에 발생하는 비정치화의 이유로 영화의 오락성과 관객의 현실 도피적 심리를 중시한다는 것이다. 맥러드가 이런 식으로 논지를 전개하는 이유가 그가 할리우드 영화들을 중심으로 분석하기 때문이라는 점을 감안한다면, 그리고 할리우드 영화가 지향하는 오락성이 영화 산업의 발전과 한계를 동시에 드러낸다는 것을 그가 비판하기 위서라는 점을 감안한다면, 할리우드 영화 산업의 영향권에서 벗어난 영화의 경우 맥러드의 견해와 다른 분석이 얼마든지 가능하다는 반증도

성립한다. 본 논문은 영화가 오히려 원작의 주제와 의도를 증폭시키는 경우가 충분히 가능하다는 논지를 전개하기 때문에 맥리드의 견해와 다른 입장을 취한다. 그러니까 이 논문은 각색 영화의 비정치화와 대척되는 정치화를 분석하려는 글이다.

정치는 소통과 설득이다. 문학도 영화도 소통과 설득의 예술이다. 하물며 영화 각색은 원작의 주제와 의도가 작품 선택에서 최종 완성본이 완성되는 때 단계마다 구성원들의 해석과 재해석이 가미된다는 점에서 정치성이 노골적으로 개입하는 작업이라고 볼 수 있다. 각색을 최종적으로 드러난 산물인 상영용 영화를 넘어 영화가 구축되기까지의 과정으로 확대 적용하는 경우 매체 사이 그리고 제작자와 수용자간의 “상호텍스트성” 맥락으로 볼 수 있다는 점에서 각색은 본래부터 정치적이다. 흑인각색영화의 경우는 더 정치적이다. 흑인영화의 경우 원작의 정치성이 만만하지 않거나와 할리우드 영화산업에서 배제되었던 흑인 영화인들에게 영화 작업 자체가 기존 할리우드 문법에 의식적으로 대처해야 한다는 점에서 그렇다. 로치오(Vincent F. Rocchio)가 흑인 문화를 자의적으로 담아내는 할리우드 영화들을 분석하면서 “특히 인종에 대한 의미화는 결코 완결되지도 완전하게 성공하지도 않으며 . . . 텍스트의 이념적 기능에 맞서거나 반대하는 담론들이 언제나 저항하고 빠져 나가고 심지어 경쟁할 것이다”(213)라고 꼬집고 있는 대목은 흑인 영화 각색이 할리우드 주류 이데올로기와 지속적으로 정치적 다름 과정을 거치고 있다는 점을 정확히 짚어내고 있다.

페리의 <유색인 소녀들을 위하여>는 같은 제목의 상계 연극을 각색한 영화지만 연극을 각색한 영화의 전형을 거스르는 영화라는 점에서 꼼꼼히 살펴볼만한 영화다. 또한 원작 연극보다 한층 더 다양하게 극작가의 의도가 반영되고 있으며, 심지어 강화된 영화라는 점에서 영화가 연극보다 정치성이 더 도드라지는 특이한 예라고 할 수 있다. 페리의 영화는 영화가 극작가의 주제를 더 선명하게 보강하고 있으며 원작 연극보다 흑인여성들의 삶의 굴곡을 더 현실감 있게 담아내는 영화다.

영화 각색에서 흔히 오해할 수 있는 부분이 있다면 문학 장르별로 일정한 공식 혹은 패턴이 있다는 예단이다. 그러니까 소설은 원본의 삭제, 시는 원본에 추가적 첨가, 연극은 원본의 유지라는 식의 예단이나 오해다. 특히 연극작품의 경

우 그 형식과 사건 전개가 영화의 방식과 유사하며, 동시에 공연 시간이 영화 상영 시간과 크게 차이나지 않기 때문에 원작 연극을 수정 없이 담아낼 수 있다는 편견에서 자유롭지 않은 것 또한 일정 부분 사실이다. 그러나 연극은 소설에 견주어서도 영화로 각색하는 작업이 결코 만만하지도 매끄럽지도 않다. 특히 페리의 영화는 연극과 영화의 각색 맥락에서 기존의 연극 각색 영화의 통념을 뒤엎는 영화다.

상계의 연극이 페리의 영화로 각색되는 과정을 들여다보면 파편화된 내러티브로 구축된 연극이 오히려 영화적 특성을 입히기에 더 적합하다는 것을 알 수 있다. 기실 상계의 원작 연극은 일반적인 산문 연극의 범주를 벗어나는 연극이다. 상계가 직접 “무용시극”(choreopoem)이라고 명명한 장르가 의미하듯 이 연극은 시적 대사는 물론이고 사실주의극의 한계를 뛰어 넘는 형식을 취하고 있다. 시적 연술로 이루어진 각 인물의 대사는 다른 인물들의 대사와 전혀 연결되지 않은 채 독립적으로 그 의미를 담아낸다. 페리의 영화는 원작 연극을 삭제하지 않은 채 오히려 성글게 재현된 제반 요소들을 입체적이고 생생하게 재현한다. 영화 속 인물들은 그 삶의 공간과 시간이 구체적으로 제시되며, 이름과 직업, 가족 관계가 구체적으로 부여된 살아있는 인물들로 재현된다. 페리의 영화는 상계의 원작 연극보다 더 치밀하게 구축되고 덧붙인 장면들이 많다는 점에서 상계의 의도와 주제를 더 효과적으로 담아내고 있다고 볼 수 있으며 원작의 정치성이 배가된다고 할 수 있다. 페리의 영화의 각 요소들이 담보하는 정치성을 찬찬히 들여다보자.

1. 내러티브, 촬영 및 편집에 나타난 정치성

흔히 연극과 영화의 차이를 가장 극명하게 보여주는 장면은 거의 대부분 영화의 첫 구축 샷 장면들이라고 보아도 무방하다. 영화의 구축 샷은 대부분 영화의 공간적 배경을 제시하고 향후 스토리 전개를 암시하는 장면으로 시작하는 것이 일반적이다. 그러나 페리의 <유색인 소녀들을 위하여>의 구축 샷은 단순한 배경 제시나 주제에 대한 암시라는 기존의 영화 문법을 뛰어넘고 거스른다는 점에서 감독의 의도가 선명하게 드러난다. 그러니까 할리우드 정통 영화 문법에 익숙한 관객들에게 불친절하게 접근함으로써 영화 내러티브의 대안을 암시한다는 점에

서 정치적인 스탠스를 유지하는 영화다.

베르나디(Daniel Bernardi)는 “고전적 할리우드 스타일은 끈질기게 미장센이나 촬영법 및 편집을 등장인물이 이끌어가는 일관성 있는 스토리텔링 시스템 밑에 둔다”(xiv)고 말한다. 할리우드 영화의 고전적 내러티브의 경우 영화 속 사건들은 대체로 유기적으로 묶여 전개된다. 따라서 사건의 동기와 갈등, 그리고 해결 과정이 대체로 일목요연하게 추려지는 것이 보통이다. 반면 흑인 영화는 영화 속에서 갈등 구조가 낙관적으로 해결된다는 식의 할리우드 고전 영화가 담보하는 환상에서 비껴 선다. 흑인 영화의 내러티브는 공간적 이동을 반복하고 확장하면서 전개되며, 사건의 시간적 전개 보다는 다양한 공간에서 동시에 벌어지는 사건들을 다층적으로 보여준다.

대체로 고전적 할리우드 영화에서 특정한 공간은 적대적인 힘들의 대립과 갈등의 투쟁 장소로 드러난다. 그러나 페리의 영화는 다양한 부류의 흑인 여성들의 다층적 목소리를 모자이크 문양처럼 다양한 공간에 담아낸다. 마치 퀼트나 콜라주 기법처럼 페리의 영화 속 인물들의 서로 다른 공간은 각기 개별적 특성을 드러낸다. 따라서 영화의 내러티브 역시 특정한 상황으로 수렴되거나 특정 사건에 종속되는 식으로 전개되지 않는다. 페리의 영화는 바로 이 지점에서 상투적 백인 영화와 차이를 드러낸다. 페리의 <유색인 소녀들을 위하여>의 내러티브는 친절하게 전개되지 않는다. 내러티브는 산만한 사건들로 구축되며 카메라 움직임은 거칠고 통명스럽다. 관객들의 곤혹스러움은 이 지점부터 비롯된다. 페리의 <유색인 소녀들을 위하여>는 잘게 썰어 늘어놓은 사건들 때문에 각각의 사건들이 서로 밀접한 연결고리로 묶여있지 않는 것처럼 보이기 때문이다.

페리의 영화는 시작부터 다르다. 타이틀 크레딧(title credit) 신에서 등장인물들은 디졸브(dissolve)를 통해 짧게 소개되며, 이후 구축 샷에서는 영화의 공간적 배경에 대한 정보가 제공되지 않는다. 타이틀 크레딧이 끝난 뒤 곧 바로 실내 장면이 펼쳐지는 식의 비전형적 영화의 시작은 관객들에게 대단히 불편하게 다가온다. 관객들은 공간적 배경이나 등장인물에 대한 기본 정보조차 확보하지 못한 채 영화의 내러티브를 따라가야 한다. 이런 식의 영화의 내러티브 전개는 고전적 할리우드 영화 틀인 서스펜스와 갈등 구축 구조와는 전혀 다른 전개방식이다.

영화 <유색인 소녀들을 위하여>의 내러티브는 매 순간 결가지 사건으로 번져가며 진행된다. 특정한 인물을 쫓아가던 카메라는 다른 인물이 렌즈에 잡히면 이내 그 인물을 쫓아가면서 담아내기도 한다. 마치 리얼리티 생중계식 카메라 워킹과 같은 기법이다. 꾸물대며 흔들리는 카메라 워킹을 통해 이런 식으로 내러티브를 이어가는 방식은 소위 흑인들의 구전 내러티브에서 중요한 역할을 담당하는 “임기응변”(improvisation)(이어우드 140) 수법이며, 미국 흑인 공연 미학에서 중요한 특징이라고 할 수 있는 “에둘러 가면서도 똑바른 방향 잡기”(Achieving direction through indirection)(이어우드 140) 방식을 채택한 내러티브 전개 방식이라고 할 수 있다.

페리는 <유색인 소녀들을 위하여>의 사건들을 효과적으로 정리하기 위한 전략으로 점프 컷과 교차편집을 병합 사용한다. 감독은 흑인 여성들의 다양한 양태의 고통과 회복 과정을 점프 컷을 통해 툭툭 던지며, 동시에 교차 편집을 통해서도 다른 곳에서 발생하는 사건들을 효과적으로 병치한다. 관객들은 배경으로 흐르는 시 낭송 음성과 겹쳐서 전개되는 영상들을 감상하면서 다양한 장소에서 동시에 진행되는 고통과 회복을 무리 없이 공감하게 된다. 점프 컷과 교차편집이 가장 절묘하게 채택된 대목은 앞에서 언급한 병원 장면 이후 두 번 제시된다. 특히 두 번째 장면은 압권이다. 페리는 후아니타(Juanita)가 「누군가 내 걸 다 가져 갔어」(“somebody almost walked off wid alla my stuff”)라는 시를 낭송하는 동안 다양한 인물들의 변화 과정을 효과적으로 전달한다. 영화 상영시간으로 3분 넘게 시가 낭송되는 동안 페리는 교차 편집과 점프 컷을 효과적으로 섞어 이들 여성들의 고통과 회복 과정을 절묘하게 담아낸다.

2. 등장인물의 정치성

페리의 영화 <유색인 소녀들을 위하여>는 스토리라는 밑그림만 제외한다면 거의 모든 장면들이 온전한 창작물이라고 할 수 있다. 영화의 등장인물들은 전혀 새롭게 탄생되며 다양한 계층에서 억압과 피억압의 관계망을 들추어낸다. 물론 페리는 원작 연극에 등장하는 인물들을 빼 놓지 않는다. 페리가 영화에 끼워 넣은 새로운 여성 인물은 아파트 관리인 길다(Gilda), 탠지(Tangie)와 나일라

(Nyla) 자매에게 불법 낙태시술을 한 로즈(Rose), 그리고 탠지와 나일라의 어머니 앨리스(Alice) 세 명이다. 이들은 영화에 새로운 의미망을 덧씌운다. 길다는 타인의 고통을 이해하고 배려하는 여성으로 등장한다. 특히 그녀가 아파트 소유자가 아니라 관리인으로 설정된 것은 유의미하다. 비정규직 관리인이라는 처지는 소유주는 물론이고 입주자에 견주어 결코 경제적 혹은 심리적 여유를 누릴 수 있는 입장은 아니다. 그럼에도 불구하고 길다는 입주 여성들을 이해하고 토닥이는 인물이라는 점에서 감독은 타인의 고통에 대한 공감 능력이 경제력과는 무관할 수 있다는 것을 강조한다.

로즈는 나일라에게 불법 낙태시술을 하는 변두리 돌팔이 산파다. 그녀는 철없는 소녀의 불행을 매개로 금전적 이득을 취하는 파렴치범이자 불법 의료행위를 시도하는 범법자다. 여고 졸업식 날 동년배 남자와의 성행위 때문에 임신한 나일라는 낙태 수술비용을 엄마와 언니로부터 어렵게 얻어냈으며 언니에게 낙태수술을 해 주었던 로즈에게 수술을 받는다. 물론 그녀는 수술 예후가 좋지 않아 병원에 실려 간다. 이런 점에 비추어보면 불법적으로 무책임하게 미숙한 의료행위를 저지른 로즈는 전혀 동정 받을 수 있는 인물은 아니다. 그러나 페리는 그녀가 약물중독자와 주정뱅이들이 널 부러진 음습한 빈민가로 밀려들어오기 전 밝은 세상의 기억들을 여전히 간직하고 있는 보통 여성이었다는 점을 덧붙임으로써 그녀 역시 또 다른 흑인 여성 희생자라는 점을 강조한다. 페리가 노리고 있는 것은 분명하다. 그는 이 영화 속 여성들이 일견 다른 여성들을 착취하는 가해자로 매도될 수 있지만 기실 그들 역시 남성과의 관계에서 또 다른 희생자라는 점을 짚어주고 있다.

앨리스는 순전히 페리가 창조한 인물이며, 페리는 앨리스에게 좀 더 진지한 의미층을 얹히고 있다. 페리는 앨리스라는 인물을 통해 차가운 종교의 허위성과 폭력성을 추가한다. 특히 흑인 관객들은 앨리스가 영화 내내 착용하고 있는 의상이 하얀색이라는 점에서 묘한 적대감을 느끼기도 한다. 앨리스의 하얀 색 의상은 영화 속 다른 흑인여성들의 일상적 의상 색깔과는 구별된다. 하얀 색 의상은 흑인 여성들이 대표하는 색깔과 대척되는 색깔이며 상계 원작에서는 전혀 언급되지 않은 색깔이다. 하얀 색은 그녀의 오만함과 무감각함, 이기심 및 자기중심성을 시각적으로 고발한다. 시각적 대비 외에 하얀 색은 종교의 차가움을 암시하기

도 한다. 그녀는 신을 믿게 되면 모든 것이 해결되리라고 확신하는 종교적 맹신자다. 그녀가 낙태시술을 받고 심신이 피폐해진 둘째 딸 나일라의 머리에 기름을 들이 부으며 회개하라고 강요하는 모습은 섬뜩할 정도로 불쾌감을 준다. 페리는 과연 그녀의 종교가 흑인 여성들의 일상적 엄혹함을 치유할 수 있는 효과적 방편인지 질문하고 있다.

페리가 엘리스를 통해 관객들에게 전달하고 싶은 종교의 의미는 단순하지 않다. 흑인 여성 엘리스가 전도하는 신의 이름은 “엘로힘”(Elohim)이다. 그러니까 엘리스가 믿는 신은 백인들의 종교인 기독교 신 야훼가 아닌 히브리 성서 속의 하나님인 엘로힘이다. 김용옥에 따르면 “엘로힘은 북이스라엘왕국에서 유래된 보다 개방적인 이름인데 비하여, 야훼는 남유다왕국의 예루살렘 정통주의와 관련된 특정의 지칭”(51)이다. 페리는 흑인 여성 엘리스가 믿는 하나님은 백인들이 유일신으로 신봉하는 유대교와 기독교의 야훼와 다르다는 것을 강조하면서 흑인들의 종교가 백인 기독교와 결이 다르다는 것을 암시한다. 또한 엘로힘이 “엘로하”(Eloah)라는 단수개념과 구분되는 복수개념이라는 점에서 페리가 종교적 의미를 확장하고 있다는 것도 확인할 수 있다. 페리는 엘로힘이 단수로서의 아버지 하나님이 아닌 둘 이상의 하나님, 그러니까 아버지 하나님과 어머니 하나님, 심지어 백인 아닌 흑인 하나님, 그리고 흑인 여성 하나님까지도 지칭한다는 것을 암시함으로써 관객들이 여성인 엘리스가 믿는 하나님을 나름대로 해석할 것을 요구한다고 볼 수도 있다. 이런 점에서도 페리의 영화는 관객들의 적극적 각색 행위에 대한 소통이 가능하도록 배려하는 영화다.

그런가 하면 페리는 원작에 없는 남성 등장인물들을 등장시켜 남녀 사이의 권력관계에 대해서 새로운 해석을 덧붙인다. 카알(Carl)과 도널드(Donald)다. 원작에 없던 남성 인물들을 제시하는 페리의 의도는 어렵지 않게 짐작할 수 있다. 조애나(Joanna)의 남편으로 등장하는 카알은 증권회사에 근무하지만 유명 여성 패션잡지의 편집장인 아내 조애나와 비교되는 경제적 열패감 때문에 다른 남성들과 동성애적 관계를 지속하고 있는 남성이다. 페리는 조애나와 카알의 짝 이름을 통해 남녀 권력관계가 전복될 수 있다는 것을 보여준다. 그는 성공한 여성과의 관계에서 경제적 불평등을 실감하는 남성의 심리적 열패감이 다른 남성과의 동성애 관계로 위무 받는 상황을 설정함으로써 흑인 남성도 피해자일 수 있다고 본

다. 흑인 남성 영화감독 페리는 흑인 여성 극작가가 연극에서 제시한 남녀 사이의 폭력 관계를 뛰어 넘어 좀 더 현실적이고 미묘한 폭력 관계도 첨가함으로써 전복적 성폭력의 가능성에도 시선을 돌리고 있는 것이다. 물론 남성 동성애 이류가 대단히 다양하기 때문에 이 영화에서 동성애에 대한 변명을 경제적 측면으로 돌리는 것은 남성 감독으로서 페리가 일정 부분 남성 위주의 입장을 견지하고 있으며, 그런 점에서 일정 부분 한계와 미숙함을 드러낸다고 볼 수도 있다.

페리가 끼워 넣은 남성들 중에서 유일하게 흑인 여성에게 따뜻한 태도를 보이는 남성은 켈리(Kelly)의 남자 친구인 경찰관 도널드다. 도널드는 영화 전체에 걸쳐 흑인여성들의 수호천사 역할을 수행한다. 그는 야스민(Yasmin)을 성폭행한 빌(Bill)을 집요하게 추적하여 찾아낸다. 특히 켈리가 나팔관이 망가져 임신할 수 없다는 것을 확인한 후에도, 그리고 그녀의 불임이 대학시절 다른 남성과의 성관계와 낙태 때문이라는 것을 알게 되었음에도 불구하고 개의치 않고 그녀를 위로하고 다독인다. 관객들은 도널드를 통해 페리가 이상적 남녀 관계를 어떻게 상정하는지 엿볼 수 있다. 도널드는 남녀사이가 억압과 피억압의 관계를 뛰어 넘는 상호 보완적인 동등한 동반자 관계가 충분히 가능하다는 것을 보여준다. 카알과 도널드 두 사람은 남성 감독 페리가 여성 극작가 상계의 남성관에 대해 어떤 식으로 성별을 가로질러 읽어내는지 잘 보여주는 예라고 할 수 있을 것이다.

페리 영화의 등장인물의 정치성은 연극 각색 과정을 넘어 배역 캐스팅에도 배어 있다. 할리우드 영화의 경우 여성 캐스팅에서 영화 속 배역 적합도 뿐만 아니라 소위 스타시스템에 의한 관객의 선호도도 동시에 고려한다. 페리의 영화는 스타시스템을 앞세우지 않는다. 페리 영화에 캐스팅된 여배우들은 우피 골드버그(Woopi Goldberg)나 재닛 잭슨(Janet Jackson)을 제외하고는 소위 유명세를 치르는 배우들은 아니다. 또한 원작 연극의 “소녀들”은 영화에서는 나일라와 탠지 자매, 그리고 무용 강사 야스민을 제외하면 대부분 기혼 여성들로 대체된다. 따라서 대부분의 여배우들이 잘 다듬어진 몸매를 보여줄 필요도 없으며, 젊은 여배우들을 화면에 담은 경우에도 카메라는 남성의 시선을 대신하지도 않으며, 신체 의 특정한 부분에 집요하게 렌즈를 들이대지도 않는다.

3. 공간의 정치성

페리는 <유색인 소녀들을 위하여>에서 공간을 설정하면서 특유의 정치성을 담보해낸다. 상계의 연극이 흑인여성들의 삶의 질곡을 다분히 구호 정치성 맥락으로 전개했다면 페리의 영화는 흑인여성들의 고통과 희망을 구체적 삶의 현장에서 담아냄으로써 실물 정치성을 담보한다는 점에서 공간의 정치성이 단연 도드라진다. 페리의 영화 속 공간들은 흑인 공동체내에서 벌어지는 성별 다툼과 권력관계를 효과적으로 담아낸다. 영화 전반부에서 이들 여성들은 각자 다른 공간에서 개별적으로 흑인 남성에게 의존하거나 억압당하지만 후반부에서는 서로 교감하고 위로하며 남성 의존적 처지에서 벗어나고 있다. 이들은 혼자일 때 남성들에게 희생당하며, 다른 여성들과 교류하고 공감할 때 고통에서 벗어난다. 예컨대 후아니타는 프랭크(Frank)를 열렬히 사랑하지만 프랭크는 반복적으로 그녀를 속이고 이용하다가 그녀로부터 도망친다. 후아니타는 프랭크와 헤어진 뒤 자신을 추스르며 당당하게 생활한다. 프랭크에게 일방적으로 당하는 상황은 프랭크의 단칸방에서 벌어지지만, 당당하게 살아가는 모습은 사회봉사, 상담 및 교육 활동을 통해 묘사된다. 그녀의 활동 공간은 주민 센터 여성 재취업 상담 및 교육 공간으로 확장된다.

그런가 하면 나일라에게 불법 낙태시술을 하는 로즈가 거주하는 공간은 남성 약물 중독자들과 노숙자들이 생활하는 좁고 어두운 골목들을 거쳐야 도착할 수 있는 할렘의 오지에 위치하고 있다. 페리가 이전에 도시 변화가에 살았던 적이 있으며 남성들에게 인기 있었지만 남성들에게 이용당하고 버림받은 로즈의 공간을 이런 식으로 배치하는 이유는 분명하다. 관객들은 고교 졸업식 날 밤에 남자친구와 가졌던 성행위를 친구들에게 자랑스럽게 털어 놓았던 나일라의 모습과 원하지 않았던 임신 때문에 고통 받는 모습, 그리고 아이를 지우기 위해 로즈를 찾아가면서 음침한 골목길을 두려움에 떨며 걸어가는 모습들을 보면서 할렘의 뒷골목 풍경이 그녀에게 얼마나 공포와 충격을 주는지 시각적으로 실감한다. 관객들은 감독이 수평 트레이킹 샷으로 잡아주는 나일라를 따라가면서 성행위의 결과에 대한 책임이 오롯이 여성의 몫으로만 남게 되는 상황이 지극히 불공평하다는 느낌에 빠져 든다. 또한 관객들은 한 때는 당당한 여성이었으나 남성들에게

상처받고 내몰려진 로즈가 거주하는 공간을 남성 부랑자들과 노숙자들의 희롱을 견디며 지나가야 비로소 도착할 수 있는 곳에 배치한 페리의 의도가 그 공간이 시각적으로 나일라와 로즈의 현실적 고통을 적나라하게 전달하려는 것이라는 점도 확인하게 된다. 공간 설정과 배치에 대한 페리의 정치성은 그만큼 교묘하다.

페리는 영화 속 여성들을 한 데 모이게 하는 두 곳의 장소에 대해 특별한 의미를 부여함으로써 공간의 정치성을 드러낸다. 그 두 곳은 바로 병원과 주민 센터다. 병원이 신체적 상처에 대한 물리적 치료 공간이라면 주민 센터는 새로운 출발을 축하하고 격려하는 화해 장소라는 점에서 심리적 치유 공간이라고 할 수 있다. 구축 샷 이후 반복적으로 관객의 인내심을 시험하던 영화는 상영 시간 거의 1시간이 지난 중반부에 이르면서 관객들에게 등장인물들의 상호 관계 그물망을 조금씩 들춰 보인다. 영화 초반부터 줄곧 파편적으로 제시되던 인물들과 사건들은 특정한 사건을 통해 특정한 공간에 모인다. 바로 병원이다. 이제까지 서로 교분이 없었거나 직장 상사와 직원이라는 의례적 관계로만 지탱했으며, 월세 아파트라는 동일한 공간에 거주하면서도 상대방과 거의 교류하지 않았거나 무관심했던 여성들은 크리스탈(Crystal)과 야스민, 그리고 나일라에게 닥친 불행한 사건들을 계기로 병원에 모인다. 감독이 탤지를 제외한 모든 여성들이 동시에 등장하는 장소로 병원을 선택한 것은 대단히 절묘하다. 이들은 처음으로 물리적 치료 공간인 병원에서 함께 모이며, 이후 위로와 교류를 확장하게 되고 결국 심리적 고통 분담과 치유를 도모할 정도로 교분을 넓힌다.

야스민은 자신이 아파트에 초대된 남자에게 성폭행을 당했고, 나일라는 원하지 않았던 아이를 임신하고 불법으로 지워야 했다. 세 명의 여성들 중 크리스탈의 경우가 가장 참혹하다. 크리스탈의 남자 보(Beau)는 이라크 전쟁 참전의 트라우마 때문에 사회 적응력이 현격히 떨어지는 부적응자다. 그는 사회에 대한 불만과 자신에 대한 분노의 출구를 가정 내부로 향한다. 그는 남자로서 경제적 열패감과 아버지로서 무능함에 짓눌려 있으며 온전한 가정생활을 꾸려내지 못한다. 크리스탈은 보와 실질적 동거생활을 유지하지만 혼인신고를 거부한다. 크리스탈에 대한 열등감과 보복 행위로 보는 두 아이를 아파트 5층 창문 밖으로 떨어뜨린다. 아이들의 죽음을 눈앞에서 막지 못했던 크리스탈은 좌절감에 자살을 시도하며 병원에 실려 간다. 이들 세 여성들은 병원에서 신체적 회복 과정을 거치며, 이

후 영화는 이들의 정신적 트라우마 극복과 치유과정을 담아낸다. 이들 세 여성과 각각의 관계를 맺고 있던 다른 여성들도 병원에서 조우하며 이후 이들은 서로 확장된 관계망 속으로 들어간다. 자연스럽게 관객들은 이제까지 파편적으로 진행되던 각 등장인물들의 개별적 내러티브들을 연결할 수 있게 된다.

주민 센터 옥상 위에서 전개되는 영화의 최종 장면은 영화에서 가장 긴 호흡으로 전개된다. 이 장면은 거의 10분이 넘게 할당됨으로써 관객들은 비교적 차분하게 흑인여성들이 어떻게 서로 공감하고 부추기며 다독이는지 감상할 여유를 누린다. 서로 다른 환경에 속에서 살아오면서 각자 저마다의 고통의 시간을 보냈던 이들 여성들은 상대방의 고통에 공감하면서 비로소 서로를 진심으로 위로할 수 있게 된다. 감독은 이 장면에서 놀라운 시각적 장면을 제공한다. 여성들은 모두 어깨를 맞대고 어둠을 응시한다. 관객들은 서로 다른 색깔의 옷을 입은 이들 여성들이 밀착되어 어우러진 모습에서 그들이 공동체가 되었음을 확인한다. 또한 아웃 포커스로 잡아주는 색 전구를 통해 비로소 무지개 색깔을 보게 된다. 이 모든 장면들은 각색을 통해 재탄생되어 영화 속에 끼워진 장면들이다. 결국 페리는 원작 연극의 빈 무대 위에서 성글게 제시된 극작가의 정치성을 관객들에게 익숙한 환경을 배경으로 실생활에서 작동되는 다양한 환경의 상황들을 통해 구체적으로 전개함으로써 원작 연극의 주제가 더 선명하고 효과적으로 드러나게 한다고 볼 수 있다.

III. 흑인(여성)미학과 페리의 영화

페리 영화의 내러티브 전개 양상이 기존 할리우드 영화의 사건 전개와 결을 달리한다는 점은 앞에서 살펴 본 바 있다. 할리우드 영화의 인과적 사건 전개와 달리 일견 연결되지 않는 사건들을 배치하면서 서사를 이끌어가는 페리의 영화는 콜라주 기법과 켈트 문양을 연상케 한다. 흑인 여성들의 삶의 질곡들을 펼쳐 보이는 개별 사건들이 영화의 중반부에 이르기까지 서로 유기적으로 연결되지 않으면서도 전체적으로는 그들의 삶이 얼마나 피폐하게 진행되는지를 보여주는 수법은 각 사건들이 개별적 문양을 유지하면서도 전체 그림에 봉사하는 콜라주

식 기법이라고 볼 수 있으며 켈트 문양과 결부시킬 수 있다.

20세기 초 피카소(Pablo Picasso)와 브라크(Georges Braque)에 의해 등장한 시각 예술 분야의 큐비즘 운동에 의해 촉발된 콜라주 기법은 전통적 사실주의 예술 기법과 극단적인 차별성을 드러낸다. 단순하게 살펴보더라도 소위 “서구식 르네상스 원근법 개념을 거부하는”(송미숙 117) 콜라주식 기법은 다양한 각도에서 투사된 다면체적 모습을 평면에 고스란히 드러냄으로써 사물을 표현해내는 기법으로서 대상에 대한 기존의 인식체계를 전복하는 기법이다. 그러니까 선형적 일관성이나 차이성을 거부하고 고정된 관점에서 구성된 3차원 공간을 파괴함으로써 공간의 동시성 개념을 통해 현대 미술의 표현 가능성을 확장한 수법이다. 큐비즘의 기원을 피카소나 브라크 중 누구에 두느냐에 대한 논란이 여전하지만 분명한 것은 큐비즘의 기원에 대한 다툼과 재 고찰이 “아프리카 원시 조각 및 가면에 대한 연구가 활기를 띠면서 진일보되었다”(송미숙 87)는 것이다. 그러니까 콜라주 기법의 근거를 아프리카 예술에서 찾을 수 있다는 맥락이다.

알렉산더(Elizabeth Alexander) 역시 콜라주를 흑인 역사 및 미학과 연결하여 설명한다.

콜라주는 책에서는 좀 더 추상적일 뿐만 아니라 단순한 매체로서, 동시에 창조 과정에 대한 은유로서 수용된 정보를 부단히 잘라내고 붙이고 인용하는 것이며, 마치 재즈 음악이나 현재 유행하는 랩 음악 전통과, 그리고 아프리카계 미국인 역사를 재강조하는 과정과 잘 들어맞는다.

Collage, in both the flat medium as well as more abstractly in book form and as a metaphor for the creative process, is a continual cutting, pasting, and quoting of received information, muck like jazz music, like the contemporary tradition of rapping, and indeed like the process of reclaiming African-American history. (17)

다양하고 이질적인 재질과 문양 및 형태들을 찢어 붙이고 덧대서 새로운 창작품을 창출해내는 콜라주는 그 재료뿐만 아니라 창작과정의 하나의 은유로서 미국 흑인들의 처지와 역사를 반영한다. 미국 흑인들의 창작 전통을 그들의 디아스포

라 역사와 결부지어 논의하듯이, 흑인들은 콜라주에 이용되는 재료들처럼 백인 사회에서 파편화되고 내몰렸지만 서로 기대고 덧대어 꿰매가면서 새로운 삶의 문양을 구축해야 했다는 맥락에서다. 콜라주는 흑인들의 처지와 생존 과정에 대한, 그리고 그들의 역사와 미학에 대한 은유로서 충분히 기능한다고 볼 수 있을 것이다. 알렉산더의 표현을 빌자면 “아프리카계 미국인들은 실제적이건 비유적이건 아프리카에서 징발되어 자신들의 처지가 그 환경과 일체감이나 연대감을 이루지 못한 처지에 놓이게 되었다는 점에서 치환된(displaced)”(40) 민족이었다. 따라서 미국에서 흑인들이 살아내는 행위 자체가 본래의 토양에서 쫓겨나 내몰렸던 미국 흑인들에게는 새로운 환경에서 삶을 꾸려내야 하는 일종의 창조적 행위라는 점에서 콜라주는 흑인들의 역사를 반영한다고 볼 수 있으며 흑인들의 정체성을 가장 적절히 담아낼 수 있는 틀이라고 볼 수 있다. 그렇다면 콜라주는 그들의 삶을 가장 잘 표현할 수 있는 공간이자 양식이라고 할 수 있다.

더 나아가 콜라주식 텍스트는 아프리카적 예술 전통을 넘어서 특히 흑인 여성들의 처지를 가장 잘 담아낼 수 있는 형식으로 기능한다. 일상적 용도에서 수명이 다한 폐품들을 이용해 전혀 새로운 문양과 형태로 재활용하는 켈트는 전통적 제조 과정과 대척점에서 있는 수작업 방식이다. 전통적으로 여성들, 대체로 경제적으로 곤궁한 계층의 여성들은 일상적 폐품을 활용하여 다양한 용도로 사용할 수 있는 제품들을 직접 만들어야 했으며, 특히 미국에 이주한 흑인 여성들은 노예 시절부터 주인이 버린 물건들을 재활용해 가족을 부양해야 했다. 알렉산더는 다음과 같이 설명한다.

여성들의 전통은—특히 투쟁해야 하는 여성들의 전통은—오랫동안 일상생활의 부스러기들을 긁어모아 좀 더 큰 든든한 전체를 꾸려낼 수 있는 능력에 따라 그 성격이 규정되었다. 이러한 과정은 주인들이 버린 돼지 먹이들로 가족을 먹여 살리는 19세기 아프리카계 미국 여성에게서 그 전형을 찾을 수도 있다. 그러니까 아프리카계 미국인 식탁은 비록 누군가에겐 쓰레기일지라도 이용할 수 있는 것이라면 활용해야 할 필요성에 의해 지탱되었다. 켈트 역시 여성적 전통으로서 예전에 쓰다 폐기되었지만 재활용해 새롭게 지금 쓸 수 있는 부스러기들로 무엇인가를 만든다.

Women's traditions—particularly traditions of women in struggle—have long

been characterized by an ability to cull from the scrapes of everyday life a larger, sustaining whole. This process might take a form of a nineteenth-century African-American woman feeding her family on the pig-parts cast off by the master; African-American cuisine has developed out of both necessity and the innovation of using what was available, even if it was someone else's trash. The quilt, as a female tradition, makes something out of scraps that has outlived their past lives but could be recycled into a new present. (9-10)

흑인 민족 내에서도 단연 엄혹했던 흑인여성들의 굴곡진 삶의 실체를 담아내기 위한 페리의 영화가 이러한 콜라주식 내러티브 전략을 구사하는 것은 지극히 당연하다고 볼 수 있다. 일상적 수준에서는 이질적이고 조화롭지 않는 문양과 재료를 이용해 전혀 새로운 형태의 전체가 드러나게 하는 콜라주식 텍스트는 그 용도나 가치에 있어 전통적 개념과 마찰을 빚는 새로운 창작품이라고 할 수 있다. 어차피 흑인 여성들의 삶을 백인남성중심의 선형적, 혹은 인과연결식 언술 형식 으로서는 온전히 담아낼 수 없다면 페리가 이런 식의 콜라주식 텍스트와 퀼트식 사건 전개를 서사의 기본 틀로 상정한 것은 적절한 선택이었을 것이다.

IV. 결론: 과정으로서 각색

영화 서사는 감독의 의도를 파악한 시나리오 작가에 의해 출발하며 이후 감독, 배우, 조명, 의상, 음악과 음향 감독, 최종적으로 편집감독을 거치면서 각 단계마다 해석을 덧입히거나 벗겨지며 변신하여 시각화된 언어로 구축된 완성본이 출시된다. 그리고 각색의 최종 단계는 개인적 비용을 지불하고 티켓을 산 뒤 영화를 관람하며 자신의 특유의 입장에서 영화를 해석하는 관객의 개입에 의해 마지막으로 완성된다. 다시 말해서 각색 영화의 정치성은 관객에 의해 최종적으로 그 모습이 갖춰진다고 볼 수 있다.

브래니건이 최근 영화 내러티브에 관한 논점이 “인식론적 입장에서 서사 수용자의 경쟁력”(xi)으로 전환되고 있다고 적시한 의도는 각색영화 작업에 참여한

제반 구성원들이 자신들의 각색 이해도와 창조력이 관객에게 다시 평가될 것이라는 점을 분명히 인식해야 한다는 점을 강조하기 위한 것이다. 라이치(Thomas Leitch)가 “각색은 독특한 상호텍스트성 양식의 예들”(96)이라고 주장하는 입장이나, 스태م(Robert Stam)이 “충실성에서 상호텍스트성으로”(24) 각색의 지향점이 바뀌어야 한다는 주장들의 기저에도 각색이 감상자와 대상 사이의 부단한 상호작용이라는 정치적 과정이라는 인식이 깔려 있다.

페리의 영화는 상계의 연극에 대해 여러 겹의 해석/재해석의 방향을 제시하고 있다는 점에서 각색의 정치성에 대한 매력적인 증거로 채택할 수 있다. 그러니까 원작에 일정 부분 새로운 해석을 되돌려 주는 “피드백”(feedback) 읽기, 연극과 영화라는 서로 다른 매체를 비교할 수 있는 “매체 가로지르기”(trans-media) 읽기, 흑인 문화에 대한 영화적 작업에서 할리우드식 양태와 그 대척점에 위치한 페리의 흑인영화 작업을 비교할 수 있다는 점에서 “문화 가로지르기”(transcultural) 읽기가 가능하며, 여성극작가와 남성영화감독의 비교 맥락에서 “성별 가로지르기”(trans-gender)(Jørgen Bruhn 16-7) 읽기를 시도할 수 있다는 점에서 페리의 영화는 상계 연극과 견주어 적어도 네 겹의 정치적 해석과 읽기가 가능하다.

페리의 <유색인 소녀들을 위하여>는 관객이 얼마만큼 적극적으로 읽어내느냐에 따라 저마다의 각기 다른 해석 텍스트를 확보할 수 있다. 그러니까 관객 개개인은 동일한 영화텍스트로부터 자기만의 인지 정도와 결이 개입된 텍스트를 생산해낼 수 있다. 관객은 자신이 구비하고 생산해 낸 인지망을 통해 영화텍스트에 숨겨져 있는 의미망을 두텁게도 혹은 얇게도 건져 올릴 것이다. 그렇다면 페리의 영화는 관객의 해석과 참여의 정도에 따라 전혀 다른 모습으로 다가온다고 볼 수 있다. 이런 점에서 페리의 영화 텍스트는 관객과 작품 사이의 쌍방향 의사소통에 기반하고 있는 열린 텍스트라고 할 수 있다. 예컨대 영화 속에서 자주 일탈하는 사건들은 관객들의 영화 읽기 속도를 돌연 늦추게 할 수 있다. 관객들은 특정 사건이 이전 사건과 원활하게 연결되지 않는 상황에 직면하면 잠시 연결 고리를 쳐두고 다른 사건 속으로 감정 이입을 하게 되는 것이다. 물론 영화의 특성 상 이들 사건들은 영화가 진행되면서 자질구레 늘어놓은 파편적 사건들이 정리되고 추려지면서 관객들 역시 무리 없이 전체 사건들의 틀을 건져 올리게 된다.

루팩(Barbara Tera Lupack)은 『흑인 미국 영화 속에서의 문학적 각색들』(*Literary Adaptations in Black American Cinema*)의 마지막 결론에서 “흑인 영화뿐만 아니라 미국 영화 전체가 [흑인] 영화제작자 및 작가들의 노력 때문에 훨씬 더 풍성해졌다”(509)는 점을 강조한다. 실제로 흑인 문학작품을 각색한 흑인 영화들 덕분에 소재는 물론 표현 기법에서도 미국 영화의 지평은 훨씬 더 확장되었다고 볼 수 있다. 그렇다면 각색된 흑인 영화는 문학과 영화 양쪽에서 모두 소중한 자산일 것이며, 각색된 흑인영화의 정치성 논의가 지속적으로 시도되어야 하는 이유도 여기에 있을 것이다.

Works Cited

- Alexander, Elizabeth. *Collage: An Approach to Reading African-American Women's Literature*. Diss. The U of Pennsylvania. UMI, 1992. Print.
- Bernardi, Daniel. “Race and the Hollywood Style.” *Classic Hollywood, Classic Whiteness*. Ed. Daniel Bernardi. Minneapolis: The U of Minnesota P, 2001, xiii-xxvi. Print.
- Branigan, Edward. *Narrative Comprehension and Film*. London: Routledge, 1992. Print.
- Bruhn, Jørgen. “Intermediality and the Analysis of Narrative Literature and Film.” “Intermediality and Film Adaptation: Theory and Practices.” *Modern English Drama Association of Korea*, 2017: 15-24. TS.
- hooks, bell. *reel to reel: race, sex, and class at the movies*. New York: Routledge, 1996. Print.
- Kim, Yong-Oak. *A Commentary on the Epistle of Paul to the Romans*. Seoul: Tongnamu P, 2017. Print.
[김용옥. 『도올의 로마서 강해』. 서울: 통나무, 2017.]
- Leitch, Thomas. “Adaptation and Intertextuality, or, What Isn’t an Adaptation, and What Does It Matter?” *A Companion to Literature, Film, and Adaptation*. Ed. Deborah Cartmell. Chichester: Wiley-Blackwell, 2012. 79-104. Print.
- Lupack, Barbara Tera. *Literary Adaptations in Black American Cinema: From Micheaux to Morrison*. Rochester: The U of Rochester P, 2002. Print.
- MacLeod, Douglas C. Jr. *De-Politicization: A Process in Film Adaptation*. Diss. The SUNY at Albany. 2008. Print.
- Rocchio, Vincent F. *Reel Racism: Confronting Hollywood's Construction of Afro-American*

- Culture*. Boulder: Westview, 2000. Print.
- Song, Mee-Sook. "Modernism: An Origin of Abstract Art." *Trend of Modern Art*. Ed. Byung-Kwan Chung, et al. Seoul: Meejin, 1991. 87-144. Print.
[송미숙. 「모더니즘: 추상 미술의 기원」. 『현대미술의 동향』. 정병관 외. 서울: 미진사, 1991. 87-144.]
- Stam, Robert and Alessandra Raengo, ed. *Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*. Malden, MA: Blackwell, 2005. Print.
- Yearwood, Gladstone L. *Black Film as Signifying Practice*. Trenton, NJ: Africa World P, 2000. Print.
- For Colored Girls Who Have Considered Suicide When the Rainbow Is Unuf*. Dir. Tyler Perry. Lionsgate, 2010. Film.

김정호

주소: (54896) 전주시 덕진구 백제대로 567 전북대학교 인문대학 영어영문학과

이메일: jhk3214@hanmail.net

논문접수일: 2017. 12. 13. / 심사완료일: 2018. 02. 01. / 게재확정일: 2018. 02. 02.