

영화 〈브이 포 벤데타〉에 나타난 각색의 맥락과 상호텍스트성의 변화

노시훈*

1. 서론
2. 책에서 그림으로
3. 포스터에서 영상으로
4. 음악에서 다른 음악으로
5. 결론

국문요약

본 연구의 목적은 각색자가 이념소를 바꾸기 위해 상호텍스트성 구축에 있어 구체적으로 어떤 세부적인 변화 전략을 사용하는지를 그래픽 노블/영화 〈브이 포 벤데타〉에서 패스티시의 대상이 된 책, 그림, 영화, 음악 등의 변화를 통해 고찰하는 데 있다.

원작 〈브이 포 벤데타〉에서는 브이의 거처에 있는 ‘새도우 갤러리’에 이 대상들이 집중되어 있는데, 이 가운데 특히 책들이 가장 중요한 하이포텍스트가 된다. 원작의 작가들은 이 서적들이 ‘비어있는 브이의 얼굴’을 채워주고 그에게 성격을 부여하고 앞으로 있을 사건들을 암시하는 기능을 하고, 이념소인 ‘무정부상태’를 형성하는 중요한 역할을 하게 한다. 그러나 각색 영화에서는 각색자가 책을 그림으로 대체하여 ‘영국적인 서사’를 계속하고 성격 부여와 사건 암시의 기능을 하게 하지만 이념

* 전남대학교 문화전문대학원 부교수.

소 형성에는 이르지 못한다. 원작에서 새도우 갤러리의 공간을 차지하고 있는 또 다른 사물인 영화 포스터는 모두 미국 영화의 포스터여서 작가들이 의도했던 '고유하게 영국적인' 것과는 거리가 있으나 성격 부여, 사건 암시, 이념소 형성에 모두 기여한다. 반면 각색 영화에서 포스터 대신 사용되는 특정 하이포텍스트를 지시하는 유사 장면이나 실제 영화·TV쇼 장면은 이러한 기여를 하지 못하고 하이포텍스트를 표면적으로 모방하는 것으로 그친다. 원작에서 새도우 갤러리의 주크박스의 노래들은 브이의 무정부주의적 투쟁의 맥락에 들어간다는 점에서 이념소 형성에 기여한다. 반면 각색 영화에서 교체된 노래들은 갤러리 안에서 이러한 기능을 하지 못하는 대신 밖에서 사건을 암시하기도 하고 저항과 혁명을 노래하기도 하는데 이것이 이야기의 주변에서 이루어지는 한계를 안고 있다. 여기에서 확인할 수 있는 바는 각색 영화가 대부분의 경우 상호텍스트 구축에 있어 맥락이 다른 하이포텍스트를 가져와 원래의 좌표를 지움으로써 이념소를 교체하려 한다는 것이다.

본 연구의 의의는 각색자가 이념소를 바꾸기 위해 상호텍스트성 구축에 있어 세부적인 변화 전략을 사용한다는 것을 구체적인 사례를 통해 조명했다는 데 있다.

(주제어: 브이 포 벤데타, 그래픽노블, 영화, 각색, 상호텍스트성)

1. 서론

영국의 작가와 만화가인 앨런 무어(Alan Moore)와 데이비드 로이드(David Lloyd)의 그래픽 노블 <브이 포 벤데타(*V for Vendetta*)>는 1982년에 영국 만화잡지 『워리어(*Warrior*)』에 흑백으로 연재되기 시작하였는데, 1985년 이 잡지가 폐간되자 연재가 중단되었다가 1988-1989년 미국 만화잡지 『DC 코믹스(*DC Comics*)』에 컬러로 10차례에 걸쳐 발표되었으며, 1990년에는 DC 코믹스의 대안 출판사인 버티고(*Vertigo*)에서 3권 합본의 단행본으로 출판되었다. 2006년에 이 만화는 DC 코믹스의 모회사인 워너 브라더스(Warner Bros.)에서 워쇼스키 형제(Larry & Andy Wachowski) 각본, 제임스 맥테이그(James McTeigue) 감독의 동명 SF 영화로 각색되었는데, 이 과정에서 많은 내용이 변화되었다. 원작인 그래픽 노블과 영화 <브이 포 벤데타(*V for Vendetta*)>의 장소적 배경은 디스토피아가 된 영국이라는 점에서 같지만, 두 작품의 주된 시간적 배경은 전자가 1990년대, 후자가 2030년대라는 점에서 불일치를 보여준다. 또한 원작과 영화 모두 노스파이어(Norsefire)라고 하는 파시스트 정당이 영국을 지배한다는 점에서는 일치하지만, 원작에서는 노스파이어의 집권이 핵전쟁 이후 대중의 무관심과 무저항 가운데 이루어지는 반면 영화에서는 노스파이어가 생화학무기 ‘세인트 메리 바이러스(*St. Mary’s Virus*)’를 몰래 제조·살포하여 이를 테러 공격으로 위장함으로써 이루어진다는 점에서 차이를 보여준다. 등장인물도 그래픽 노블에서 영화로 각색되면서 바뀌거나 생략되며 인물들 간의 관계도 변화한다. 예를 들어, 노스파이어의 리더는 아담 수잔(Adam Susan)에서 대법관 아담 서틀러(Adam Sutler)가 되고, 이비 해먼드(Evey Hammond)를 돕는 범죄자 고든(Gordon)은 그녀의 방송국 상사인 고든 디트리히(Gordon Deitrich)로 바뀌고, ‘운명(*Fate*)’이라는 컴퓨터 시스

템은 등장하지 않으며, 이비와 브이의 관계는 일종의 사제 관계에서 연인 관계로까지 확장된다.

위와 같은 각색으로 인한 변화 가운데 가장 중요한 것은 ‘이념소 (idéologème)’의 변화이다. 이념소란 줄리아 크리스테바(Julia Kristeva)에 따르면 “각 텍스트 구조의 서로 다른 층위에서 ‘물질화되는’ 것을 알 수 있고 그 도정 내내 역사적·사회적 좌표를 제시하며 확장되는 상호 텍스트적 기능”¹⁾을 말한다. 제임스 레이놀즈(James Reynolds)는 그래픽 노블 〈브이 포 벤데타〉의 지배적 이념소를 ‘무정부상태(anarchy)’²⁾로 보고 있는데, 이는 작품 속에서 다음과 같은 브이의 주장을 통해 잘 드러난다.

무정부상태는 두 개의 얼굴을 가지고 있어. 하나는 창조자의 것이고 다른 하나는 파괴자의 것이지. 그래서 파괴자들은 제국을 쓰러뜨리고 깨끗한 돌로 캔버스를 만들어 창조자들이 그 위에 더 나은 세계를 만들 수 있도록 하지.³⁾

미하일 알렉산드로비치 바쿠닌(Mikhail Alexandrovich Bakunin)의 혁명적 폭력론에 입각한 무정부주의의 이러한 파괴와 창조 의 이중성은 그래픽 노블에서 역사적 인물인 가이 포크스(Guy Fawkes)의 의상을 입고 전체주의 정부를 전복하기 위해 선전, 암살, 폭력을 행하는 브이와 그가 그의 사후의 일을 맡기려하는 이비를 통해 상징된다. 그러나 그래픽 노블의 이념소인 ‘무정부상태’는 각색 영화에서 ‘자유(freedom)’, ‘정의(justice)’,

1) Julia Kristeva, *Séméiotikè: Recherches sur une sémanalyse*, Paris: Seuil, 1969, p.53.

2) James Reynolds, “‘KILL ME SENTIMENT’: V For Vendetta and comic-to-film adaptation”, *Journal of Adaptation in Film & Performance* 2(2), 2009, p.127. 원 안의 V자로 이루어진 브이의 기호가 역시 원 안의 A자로 이루어진 무정부주의의 기호와 비슷하다는 것은 이를 암시한다고 할 수 있다.

3) Alan Moore & David Lloyd, *V For Vendetta*, New York: DC Comics, 1990, p.248.

‘민주주의의 회복(restoration of democracy)’에 자리를 내주고,⁴⁾ 원작의 작가 무어가 의도했던 파시즘(fascism)과 무정부주의의 대결 이야기는 영화 제작 당시 미국의 신보수주의(neoconservatism)와 자유주의(liberalism) 간 대결 이야기로 바뀐다.⁵⁾ 이는 린다 허천(Linda Hutcheon)이 말한 것처럼 ‘언제(when)’, ‘어디서(when)’ 이루어지느냐에 따라 맥락이 바뀌는 ‘문화횡단적(transcultural)’ 각색 또는 ‘현지화(indigenization)’⁶⁾의 결과로 테러리즘에 대한 할리우드 관객의 수용을 고려한 결정에 따른 것이라고 할 수 있다.

그런데 그래픽 노블 〈브이 포 벤데타〉로부터 영화 〈브이 포 벤데타〉로 전환되면서 이루어지는 이러한 이념소의 변화는 그 자체로만 끝나는 것이 아니라 (이념소가 ‘상호텍스트적 기능’이기 때문에) 그것을 형성하는 상호텍스트성(intertextuality)의 변화를 동반할 수밖에 없다. 크리스테바는 “모든 텍스트는 인용의 모자이크로 이루어지며 다른 텍스트의 흡수이자 변형”이라고 상호텍스트성의 원칙을 정의하는데, 그래픽 노블/영화 〈브이 포 벤데타〉의 독서/관람은 이 정의대로 두 작품이 인용·흡수·변형으로 가득 차있음을 쉽게 알게 해준다. 제임스 켈러(James R. Keller)는 특히 두 작품의 상호텍스트성을 ‘포스트모던 패스티시(post-modern pastiche)’⁸⁾

4) James Reynolds, “KILL ME SENTIMENT”: V For Vendetta and comic-to-film adaptation”, *Journal of Adaptation in Film & Performance* 2(2), 2009, p.130.

5) Heidi MacDonald, “A FOR ALAN, Pt. 1: The Alan Moore interview”, *THE BEAT*, March 15, 2006, https://web.archive.org/web/20070305213808/http://www.comicon.com/thebeat/2006/03/a_for_alan_pt_1_the_alan_moore.html.

6) Linda Hutcheon, *A theory of adaptation*, 2nd ed., London; New York: Routledge, 2013, pp.145-153.

7) Julia Kristeva, *Séméiotikè: Recherches sur une sémanalyse*, Paris: Seuil, 1969, p.85.

8) James R. Keller, *V for Vendetta as Cultural Pastiche: A Critical Study of the Graphic Novel and Film*, Jefferson, North Carolina; London: McFarland & Company, 2008, p.226.

로 정의하고 많은 예들을 상세히 분석하고 있는데, 두드러진 변화는 그래픽 노블과 영화에서 패스티시의 ‘하이포텍스트(hypotexte)’ 망이 크게 바뀌는 것이다. 원작의 모방의 대상이 된 책, 그림, 영화, 음악 등이 ‘하이퍼텍스트(hypertexte)⁹⁾가 각색되면서 대폭 교체되는 것이다.

따라서 위와 같은 경우 각색자가 이념소를 바꾸기 위해 상호텍스트성 구축에 있어 구체적으로 어떤 세부적인 변화 전략을 사용하는지를 조명할 필요가 있다. 본 연구의 목적은 이와 같은 ‘각색의 맥락과 상호텍스트성의 변화’의 문제를 그래픽 노블/영화 <브이 포 벤데타>에서 패스티시의 대상이 된 책, 그림, 영화, 음악 등의 변화를 통해 고찰하는 데 있다. 특히 <브이 포 벤데타>에서는 브이의 거처에 있는 ‘새도우 갤러리(Shadow Gallery)’에 이 대상들이 집중되어 있기 때문에 이 장소에 존재하는 하이포텍스트들을 중심으로 고찰을 하고자 한다.

2. 책에서 그림으로

새도우 갤러리는 노스파이어가 금지하고 말살하려한 서양 문명의 온갖 귀중한 유산들이 모여 있는 지식과 예술의 보고이다. 이곳은 브이가 사라질 위기에서 구해온 온갖 종류의 책, 그림, 영화, 음악으로 꽂차있어서 패러디(parody)와 구별되는 패스티시¹⁰⁾의 전형적인 혼종성을 다시 한 번

9) 제라르 주네트(Gérard Genette)는 트랜스텍스트성(transtextualité)의 다섯 갈래 가운데 가장 중요한 하이퍼텍스트성(hypertextualité)을 “텍스트 B(하이퍼텍스트)를 그것이 접목되는 전텍스트 A(하이포텍스트)에 연결시키는 모든 관계”라고 정의하면서 두 용어를 사용하였다. 특히 그는 하이퍼텍스트에 대해서는 “단순한 변형(매우 짧은 변형)이나 간접적 변형(모방)을 통해 전텍스트로부터 파생되는 모든 텍스트”라고 정의하였다. Gérard Genette, *Palimpsestes: la littérature au second degré*, Paris: Seuil, 1982, pp.11, 14.

확인할 수 있다. 이와 같은 점에서는 그래픽 노블과 영화가 일치하나 맥 테이그 감독이 영화에서 이곳을 미국 국회도서관(Library of Congress)과 스미소니언(Smithsonian) 박물관이 합쳐져 영국으로 옮겨진 형태¹¹⁾로 만 들고자 했다는 점에서 차이를 보여준다. 이는 무어와 로이드가 “시장에 넘쳐나는 미국적인 것을 모방하는 것보다 고유하게 영국적인 어떤 것을 만드는 것을 원하였”¹²⁾기 때문에 근본적인 변화라고 할 수 있으며, 영화의 새도우 갤러리 재현에서 또 다른 문화횡단적 각색이나 현지화가 이루어진다고 볼 수 있다.

그래픽 노블에서 새도우 갤러리의 사물들 가운데 가장 눈에 띄는 것

10) 프레데릭 제임슨(Fredric Jameson)은 “패스티시란 패러디처럼 특이하거나 독특하거나 색다른 스타일의 모방이며, 언어의 가면을 쓰고 죽은 언어로 말하는 것이다. 그러나 그것은 패러디가 가진 이면의 동기 없이, 풍자적 충동이 제거된 채, 잠시 빌려온 비정상적 언어와 함께 어떤 건강한 언어적 정상이 아직 존재한다는 신념과 웃음도 없이 내는 중립적인 흉내이다. 그래서 패스티시는 비어 있는 패러디이다”(Fredric Jameson, *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham: Duke University Press, 1991, p.17)라고 패러디에 견주어 패스티시를 정의하였다. 마거릿 로즈(Margaret A. Rose)는 패스티시가 “반드시 그 근원에 대해 비판적이지도 않고 반드시 희극적이지도 않은, 보다 중립적인 편집”(Margaret A. Rose, *Parody: Ancient, Modern, and Post-modern*, Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1993, p.72)이라는 점에서 패러디와 구별된다고 본다. 허친은 “패러디는 다른 텍스트와의 관계에 있어 변형적인데 패스티시는 모방적”(Linda Hutcheon, *A Theory of Parody: the Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, New York: Methuen, 1985, p.33)이고, 전자가 그 모델과의 관계에 있어 ‘차이’를 추구하는 데 반해 후자는 ‘유사성’에 의해 작동된다고 정의하고, 후자가 하나의 텍스트만이 아니라 무한히 많은 텍스트를 모방할 가능성이 있음을 지적한다. 주네트는 패스티시가 하이퍼텍스트성의 ‘유희적(ludique)’, ‘풍자적(satirique)’, ‘진지한(sérieux) 범주 중 ‘유희적’ 범주에 들어가며, 패러디와 달리 ‘변형(transformation)’이 아닌 ‘모방(imitation)’과 관련을 갖는 것으로 분류하였다. Gérard Genette, *Palimpsestes: la littérature au second degré*, Paris: Seuil, 1982, p.37.

11) Andy Wachowski et al., *V for vendetta: from script to film*, New York: Universe Pub., 2006, p.192.

12) Alan Moore & David Lloyd, *V For Vendetta*, New York: DC Comics, 1990, pp.269-270.

은 다양한 책들이다. 이것들은 원작의 가장 중요한 하이포텍스트들로 상호텍스트성의 중심 망을 구성한다. 그래픽 노블에서 갤러리의 서가에 꽂혀있는 책들은 다음과 같다.

- (1) 토마스 모어(Thomas More), 『유토피아(Utopia)』(1516).
- (2) 해리엇 비처 스토(Harriet Beecher Stowe), 『톰 아저씨의 오두막(Uncle Tom's Cabin)』(1852).
- (3) 카를 마르크스(Karl Marx), 『자본론(Capital)』(1867).
- (4) 아돌프 히틀러(Adolf Hitler), 『나의 투쟁(Mein Kampf)』(1925).
- (5) 메리 울스턴크래프트 셸리(Mary Wollstonecraft Shelley), 『프랑켄슈타인(Frankenstein)』(1818).
- (6) 조너선 스위프트(Jonathan Swift), 『걸리버 여행기(Gulliver's Travels)』(1726).
- (7) 에드워드 기번(Edward Gibbon), 『로마 제국 쇠망사(The History of the Decline and Fall of the Roman Empire)』(1776-1788).
- (8) 찰스 램(Charles Lamb), 『엘리아 수필집(Essays of Elia)』(1823, 1833).
- (9) 미겔 데 세르반테스(Miguel de Cervantes), 『돈키호테(Don Quixote)』(1605, 1615).
- (10) 찰스 디킨스(Charles Dickens), 『어려운 시절(Hard Times)』(1854).
- (11) 『프랑스 혁명(French Revolution)』(저자·연대 미상).
- (12) 『아라비안나이트(Arabian Nights Entertainment)』(저자·연대 미상).
- (13) 요한 볼프강 폰 괴테(Johann Wolfgang von Goethe), 『파우스트(Faust)』(1808, 1832).
- (14) 호메로스(Homer), 『오디세이아(Odyssey)』(연대 미상).
- (15) 토마스 핀천(Thomas Pynchon), 『브이.(V.)』(1963).
- (16) 이언 플레밍(Ian Fleming), 『닥터 노(Doctor No)』(1958).
- (17) 이언 플레밍, 『러시아에서 애인과 함께 오다(From Russia, with Love)』(1957).
- (18) 호메로스, 『일리아스(Iliad)』(연대 미상).
- (19) 윌리엄 셰익스피어(William Shakespeare), 『셰익스피어 작품집(Shakespeare)』(2권, 연대 미상).
- (20) 월터 스콧(Walter Scott), 『아이반호(Ivanhoe)』(1820).
- (21) 조지 프레이저(James G. Frazer), 『황금 가지(The Golden Bough)』(1890).
- (22) 단테 알리기에리(Dante Alighieri), 『신곡(Divine Comedy)』(1321).¹³⁾

13) (1)부터 (4)까지의 책들은 Alan Moore & David Lloyd, *V For Vendetta*, New York:

위의 22종의 책들 가운데 저자·연대 미상인 2종(『프랑스 혁명』, 『아라비안나이트』)을 제외하더라도 영국인이 아닌 저자의 저술이 9종에 이르고 이것들에는 비유럽인(미국인)의 작품 2종(『톰 아저씨의 오두막』, 『브이.』)이 포함되어 있어서 새도우 갤러리의 서가의 책들은 서양의 작품을 골고루 포함하고 있다고 할 수 있다(인도·이란를 중심으로 한 아시아의 이야기들을 모아놓은 『아라비안나이트』만 예외이다). 또한 장르에 있어서도 소설 10종을 포함한 서사적 작품 16종 외에 수필, 자서전, 역사서, 경제학·인류학 서적을 망라하고 있어서 다양한 종류의 저술들로 구성되어 있다고 할 수 있다. 게다가 소설도 서양 문명의 주요 유산이라고 할 수 있는 고전 작품들 외에 이언 플레밍의 스파이소설들과 같이 대중문화의 영역에 속하는 것들을 포함하고 있어서 책들만을 대상으로 하더라도 상호텍스트성의 혼종성이 쉽게 파악된다. 그러나 어쨌든 그 수에 있어서 영국인의 작품이 절반을 차지하고 서사적 작품이 3분의 2를 넘기 때문에 그래픽 노블에서 새도우 갤러리의 책들을 통해 구축하려는 상호텍스트성은 ‘영국적인 서사를 위한 것’이라고 할 수 있다.

그런데 가이 포크스 가면에 가려져 “비어있는 브이의 얼굴이 상호텍스트”이기 때문에 “그는 다음의 메타문화적 참조문헌으로 이동하기 전에 간략하게만 의미를 이끌어내고 부여하면서 다양한 이야기들 사이를 뛰어다닌다.”¹⁴⁾ 이때 작가들은 동원된 서적들이 ‘비어있는 브이의 얼굴’을 채워주고 그에게 성격을 부여하고 앞으로 있을 사건들을 암시하는 기능을 하게 한다. 예를 들어, 셸리의 『프랑켄슈타인』은 인간의 무분별한 실험을 통해 탄생한 괴물로서의 브이의 존재를 강조하고 실험을 행

DC Comics, 1990, p.9에서, 나머지 책들은 p.18에서 볼 수 있다.

14) James R. Keller, *V for Vendetta as Cultural Pastiche: A Critical Study of the Graphic Novel and Film*, Jefferson, North Carolina; London: McFarland & Company, 2008, p.10.

한 자들이 모두 그 괴물에 의해 죽임을 당할 것임을 예고한다.

게다가 작가들은 위의 문헌들이 그래픽 노블 <브이 포 벤데타>의 이념 소인 '무정부상태'를 형성하는 중요한 역할을 하게 한다. 스토프의 『톰 아저씨의 오두막』은 작품 속 영국민들이 처한 노예 상태를 보여주고, 마르크스의 『자본론』과 저자 미상의 『프랑스 혁명』은 그와 같은 상태에서 벗어나기 위한 수단으로서의 혁명을 암시하며, 모어의 『유토피아』와 스위프트의 『걸리버 여행기』는 그러한 수단을 통해 도달하고자 하는 이상사회를 지시함으로써 이 그래픽 노블을 관류하는 무정부주의를 암시하다.

그러나 그래픽 노블이 영화로 각색되면서 위의 책들은 그림들에 그 자리를 내주는 것으로 보인다. 영화에서도 새도우 갤러리에 책들이 가득 차있기는 하지만 그것들은 그래픽 노블에서처럼 서가에 꽂혀있지 않고 제목이 보이지 않은 채 무더기로 바닥에 쌓여있다. 따라서 이제 책들은 위에서 언급한 기능들을 수행하지 못한다. 대신 만화에서 상대적으로 희미하게 그려져 정확히 어떤 작품인지 구별하기 쉽지 않았던 그림들이 뚜렷이 제시되는데, 그것들을 정리하면 다음과 같다.

- (1) 윌리엄 블레이크(William Blake), <아담의 창조(Elohim Creating Adam)>(1795), 런던 테이트 미술관(Tate Gallery) 소장.
- (2) 안드레아 만테냐(Andrea Mantegna), <성 세바스티아누스(St. Sebastian)>(1456-1459), 빈 미술사박물관(Kunsthistorisches Museum) 소장.
- (3) 프랜시스 베이컨(Francis Bacon), <인체 습작(Study of the Human Body)>(1981-1982), 파리 국립근대미술관(Musée National d'art Moderne) 소장.
- (4) 티치아노 베첼리오(Tiziano Vecellio), <바쿠스와 아리아드네(Bacchus and Ariadne)>(1520-1523), 런던 영국국립미술관(National Gallery) 소장.
- (5) 존 윌리엄 워터하우스(John William Waterhouse), <샬럿의 처녀(The Lady of Shalott)>(1888), 런던 테이트 미술관 소장.
- (6) 얀 반 에이크(Jan van Eyck), <아르놀피니 부부의 초상(The Portrait of Giovanni Arnolfini and His Wife)>(1434), 런던 영국국립미술관(National Gallery) 소장.

- (7) 폴 들라로슈(Paul Delaroche), 〈제인 그레이의 처형(*The Execution of Lady Jane Grey*)〉(1833), 런던 영국국립미술관 소장.
- (8) 존 에버렛 밀레이(John Everett Millais), 〈오펠리아(*Ophelia*)〉(1851-1852), 런던 테이트 미술관 소장.
- (9) 엘 그레코(El Greco), 〈톨레도 풍경(*View of Toledo*)〉(1596-1600), 뉴욕 메트로폴리탄 미술관(Metropolitan Museum of Art) 소장.
- (10) 존 싱글턴 코플리(John Singleton Copley), 〈1781년 1월 6일 페어슨 소령의 죽음(*The Death of Major Peirson, 6 January 1781*)〉(1783), 런던 테이트 미술관 소장.
- (11) 윌리엄 터너(Joseph Mallord William Turner), 〈불타는 영주와 평민의 집(*The Burning of the Houses of Lords and Commons*)〉(1835), 런던 테이트 미술관 소장.
- (12) 산드로 보티첼리(Sandro Botticelli), 〈비너스의 탄생(*The Birth of Venus*)〉(1485), 피렌체 우피치 미술관(Uffizi Gallery) 소장.
- (13) 빈센트 반 고흐(Vincent van Gogh), 〈오베르 쉬르 우아즈 교회(*The Church at Auvers*)〉(1890), 파리 오르세 미술관(Musée d'Orsay) 소장.
- (14) 에드바르 뭉크(Edvard Munch), 〈사춘기(*Puberty*)〉(1895), 오슬로 노르웨이 국립미술관(National Gallery) 소장.

위의 14점의 그림들 가운데 8점은 런던의 테이트 미술관과 국립미술관에 소장되어 있고 나머지 6점은 빈 미술사박물관, 파리 국립근대미술관, 뉴욕 메트로폴리탄 미술관, 피렌체 우피치 미술관, 파리 오르세 미술관, 오슬로 노르웨이 국립미술관에 소장되어 있어서 영화는 브이가 이것들을 모두 영국 정부기관(Ministry of Objectionable Materials)의 보관실로부터 가져온 것으로 설정하고 있지만 그림들의 소재(所在)가 서양의 여러 나라에 걸쳐 있음을 알 수 있다. 또한 화가들의 국적도 영국(5), 이탈리아(4), 네덜란드(2), 그리스(1), 미국(1), 노르웨이(1)로 나뉘어 역시 서양 전체로 확장되며, 제작 시기도 1434년(〈아르놀피니 부부의 초상〉)부터 1982년(〈인체 습작〉)까지 르네상스 이후 시기에 골고루 분포되어

있어 다시 한 번 하이포텍스트의 다양성을 확인할 수 있다. 그러나 여기에서도 소재, 화가, 그리고 작품의 내용(〈살렛의 처녀〉, 〈제인 그레이의 처형〉, 〈오필리아〉, 〈1781년 1월 6일 페어슨 소령의 죽음〉, 〈불타는 영주와 평민의 집〉)에 있어 영국과 관련된 것들이 많기 때문에 책 대신 회화로 ‘영국적인 컬렉션’을 구성하려는 (아마도 미술감독이 담당했을) 각색자의 의도¹⁵⁾를 볼 수 있다.

이 그림들은 그래픽 노블에서 책들이 했던 것과 같이 브이에게 성격을 부여하거나 미래의 사건을 암시하는 기능을 함으로써 이야기에 참여하며, 브이의 내면을 해설·해석하고 그것에 접근하게 해준다.¹⁶⁾ 블레이크의 〈아담의 창조〉는 신이 창조하고 있는 아담을 뱀에게 감긴 채로 묘사하여 그가 추락할 수밖에 없다는 것을 나타냄으로써 브이가 결함이 있는 존재이며 그가 가는 길이 피할 수 없는 길이라는 것을 알려준다. 이 작품이 브이의 탄생과 관련된 것이라면 만테냐의 〈성 세바스티아누스〉¹⁷⁾는 홀로 순교의 고통을 겪는 성인의 모습을 그림으로써 고독하게

15) 본 연구의 해석에 있어 ‘각색자의 의도’를 조명하는 것은 작가의 의도를 통해 작품의 의미를 찾는 데서 오는 잘못된 ‘의도의 오류(intentional fallacy)’에 대한 우려를 가져올 수 있다. 그러나 허천도 지적하고 있는 것처럼 예술 작품의 의미 해석에 있어 작가의 의도에 전적으로 의존하는 것은 경계해야 하나 각색자의 다양한 의도가 청중의 해석과 관련될 수 있고 창조 과정에 대해 논의하지 않으면 각색 과정 자체를 완전히 이해할 수 없기 때문에(Linda Hutcheon, *A theory of adaptation*, 2nd ed., London; New York: Routledge, 2013, pp.106-107.) 본 연구에서는 각색자의 의도를 충분히 고려하고자 한다.

16) James R. Keller, *V for Vendetta as Cultural Pastiche: A Critical Study of the Graphic Novel and Film*, Jefferson, North Carolina; London: McFarland & Company, 2008, p.172.

17) 그래픽 노블에서는 이 그림 대신 안토니오와 피에로 델 폴라이우올로 형제(Antonio and Piero del Pollaiuolo)의 〈성 세바스티아누스의 순교(Martyrdom of St. Sebastian)〉(1475, 런던 영국국립미술관 소장)가 새도우 갤러리에 걸려있다. Alan Moore & David Lloyd, *V For Vendetta*, New York: DC Comics, 1990, p.44.

자신의 사명과 죽음을 감내하는 브이의 최후를 암시한다. 또한 전염병의 수호성인인 성 세바스티아누스와 라크힐(Larkhill) 수용소의 생체 실험에서 유일하게 살아남아 그의 피로부터 바이러스 백신이 만들어지는 브이의 유사성은 이 그림의 역할을 짐작하게 해준다. 베이컨의 〈인체 습작〉에 표현된 왜곡된 신체는 자아의 분열을 암시하여 브이의 항시 변화하는 정체성을 나타낸다. 티치아노의 〈바쿠스와 아리아드네〉, 워터하우스의 〈살렛의 처녀〉, 에이크의 〈아르놀피니 부부의 초상〉은 여성의 고난과 관련된 이미지를 포함하고 있어서 모두 이비와 결부된 것들이라고 할 수 있다. 〈바쿠스와 아리아드네〉는 바쿠스가 사티로스 등으로부터 아드리아네를 구출하는 모습을 묘사하고 있어서 브이가 이비를 강간의 위협에서 구하는 장면과 상관성을 가지고 있다. 〈살렛의 처녀〉는 죽음의 저주에도 불구하고 랜슬롯(Lancelot)을 만나러 가는 살렛의 처녀를 그리고 있어서 혁명가로 다시 태어나는 이비를 지시한다. 〈아르놀피니 부부의 초상〉의 결혼 장면은 브이와 이비의 연인과 동지로서의 결합을 나타낸다. 들라로슈의 〈제인 그레이의 처형〉과 밀레이의 〈오펠리아〉는 우연히 정치에 연루되어 파멸하게 되는 여성의 운명을 그리고 있다는 점에서 역시 이비와 관련된다. 〈제인 그레이의 처형〉은 아무것도 모르는 상태에서 왕위에 올랐다가 며칠 만에 폐위되어 메리 여왕에게 참수 형에 처해진 제인 그레이의 처형 직전의 모습을 묘사하고 있다는 점에서 우연히 투쟁에 휘말려 죽음의 위협에 처한 이비를, 〈오펠리아〉는 사랑하는 햄릿이 자기 아버지를 죽인 것을 알고 그 충격으로 미쳐 물에 빠져죽은 오펠리아의 모습을 그리고 있다는 점에서 브이에 대한 애정과 애국 사이에서 갈등하는 이비를 연상시킨다. 불길한 폭풍우 구름이 잠든 도시에 어두운 그림자를 던지고 있는 풍경을 묘사한 엘 그레코의 〈톨레도 풍경〉은 이비의 뒤에서 그녀의 점점 커지는 히스테리를 보여준

다. 코플리의 〈1781년 1월 6일 페어슨 소령의 죽음〉과 터너의 〈불타는 영주와 평민의 집〉은 브이가 그의 복수를 마무리하는 11월 5일에 일어나는 사건들의 전조가 된다. 1781년 저지(Jersey) 섬에서 있었던 영국군과 프랑스군의 전투에서 죽어가는 페어슨 소령의 모습을 그린 〈1781년 1월 6일 페어슨 소령의 죽음〉은 11월 5일의 사건 서두에 브이가 죽으리라는 것을, 〈불타는 영주와 평민의 집〉은 1834년에 국회의사당의 두 건물에서 실제로 일어났던 화재를 보여주고 있어서 브이가 궁극적으로 파괴하려는 곳이 국회의사당임을 예고한다.¹⁸⁾

위와 같이 영화에 새롭게 등장한 그림들은 성격 부여와 사건 암시의 측면에서 그래픽 노블의 책들과 같은 기능을 수행하지만 책들이 했던 이념소의 형성에는 이르지 못한다. 그림들 가운데 어떤 것도 ‘무정부상태’나 ‘혁명’을 연상시키는 것은 없으며, 그렇다고 ‘자유’, ‘정의’, ‘민주주의의 회복’과 직접적으로 관련된 것들도 없다. 영화의 그림들은 그 다양한 내용을 통해 이야기의 전개를 해설하고 등장인물의 심리를 해석할 뿐이다. 영화에서는 각색자가 책을 회화로 대체함으로써 원작이 가지고 있던 이념소의 좌표를 지웠다고 볼 수 있다.

3. 포스터에서 영상으로

그래픽 노블 〈브이 포 벤데타〉에서 책과 함께 새도우 갤러리의 벽면을 꽉 채우고 있는 또 다른 사물은 영화 포스터들이다. 이것들은 브이가

18) James R. Keller, *V for Vendetta as Cultural Pastiche: A Critical Study of the Graphic Novel and Film*, Jefferson, North Carolina; London: McFarland & Company, 2008, pp.172-188.

앞서 살펴본 서적들이 속한 고급문화와 함께 영화로 대표되는 대중문화에도 정통한 사람이라는 것을 보여주는 장치라고 할 수 있는데, 이는 이 그래픽 노블이 매우 복잡한 혼성 모방(패스티시)이라는 것을 다시 한 번 깨닫게 해준다. 새도우 갤러리에서 확인할 수 있는 포스터는 다음의 8점인데, (5)의 〈더 캣(T.H.E. Cat)〉은 TV 시리즈이기 때문에 엄격히 말하자면 영화 포스터는 7점이다.

- (1) 로버트 플로리(Robert Florey) 감독, 〈모르그가의 살인사건(Murders in the Rue Morgue)〉(1932).
- (2) 데이비드 버틀러(David Butler) 감독, 〈모로코 가는 길(Road to Morocco)〉(1942).
- (3) 로랜드 V. 리(Rowland V. Lee) 감독, 〈프랑켄슈타인의 아들(Son of Frankenstein)〉(1939).
- (4) 라울 월쉬(Raoul Walsh) 감독, 〈화이트 히트(White Heat)〉(1949).
- (5) 보리스 사갈(Boris Sagal) 외 감독, 〈더 캣(T.H.E. Cat)〉(1966-1967, TV 시리즈).
- (6) 라울 월쉬 감독, 〈클론다이크 애니(Klondike Annie)〉(1936).
- (7) 노만 Z. 맥레오드(Norman Z. McLeod) 감독, 〈몽키 비즈니스(Monkey Business)〉(1931).
- (8) 프랭크 터틀(Frank Tuttle) 감독, 〈와이키키 웨딩(Waikiki Wedding)〉(1937).¹⁹⁾

포스터가 지시하는 영화들은 모두 미국에서 제작되었기 때문에 무어와 로이드가 의도했던 ‘고유하게 영국적인’ 것과는 거리가 있으나 다음장에서 살펴볼 대중가요와 마찬가지로 영화가 다른 장르보다 영·미의 공유도가 높은 대중문화라는 점에서 그 선택을 이해할 수 있다. 이것들은 호러, 코미디, 범죄물 등으로 장르가 나뉘는데, 코미디물은 대부분 별

19) (1)부터 (4)까지의 포스터들은 Alan Moore & David Lloyd, *V For Vendetta*, New York: DC Comics, 1990, p.9에서, 나머지 포스터들은 p.25에서 볼 수 있다. 갤러리 밖의 포스터로는 p.223의 에드워드 드미트릭(Edward Dmytryk) 감독의 〈잘 가요 내 사랑(Farewell, My Lovely)〉(1945), p.225의 〈레미제라블(Les Misérables)〉(1980) 포스터가 있는데, 후자는 뮤지컬의 포스터이다. 〈잘 가요 내 사랑〉은 그 제목처럼 브이와 이비의 이별을 암시한다.

다른 암시를 하고 있지 않지만 다른 영화들은 브이에게 성격을 부여하거나 사건들을 예고하는 기능을 한다. 에드거 앨런 포(Edgar Allen Poe)의 소설을 각색한 <모르그가의 살인사건>은 브이가 연쇄살인을 저지른 것이라는 것을 예고하고, <프랑켄슈타인의 아들>은 셸리의 『프랑켄슈타인』처럼 괴물로서의 그의 존재를 강조하고, <화이트 히트>는 그가 컴퓨터 시스템 ‘운명’에 침투하여 노스파이어의 리더인 아담 수잔을 무너뜨리리라는 것을 암시하고, 다른 코미디와 달리 <클론다이크 에니>는 그가 변장한 도망자라는 것을 환기시키며, <몽키 비즈니스>는 그가 사회 체계 내에서의 ‘밀항자’로서 그것과 충돌하는 인물임을 알려준다.²⁰⁾ 또한 이 영화들은 살인, 폭력과 결부되어 있어서 ‘무정부상태’라는 <브이 포 벤데타>의 이념소 형성에도 기여한다고 할 수 있다.

그런데 그래픽 노블이 영화로 각색되면서 <화이트 히트>를 제외한 포스터들이 모두 사라지고 마이클 커티즈(Michael Curtiz) 감독의 영화 <밀드레드 피어스(Mildred Pierce)>(1945)와 작중 인물인 발레리 페이지(Valerie Page)가 출연한 것으로 되어 있는 가상의 영화 <솔트 플랫(Salt Flats)>의 포스터만이 추가된다. 영화 <브이 포 벤데타>는 이렇게 포스터를 포기하는 대신 다른 방법으로 새로운 영화들을 상기시킨다. 브이가 칼로 포스터 위에 V자를 그린다는지 빈번히 칼싸움을 벌이는 것은 프레드 니블로(Fred Niblo) 감독의 <괘걸 조로(The Mark of Zorro)>(1920)를, 목욕탕에서 벌어지는 살인은 알프레드 히치콕(Alfred Hitchcock) 감독의 <사이코(Psycho)>(1960)를, 마지막 격투 장면에서 브이가 금속 갑옷을 사용하여 수십 발의 총탄을 맞고도 살아나는 것은 세르지오 레오네(Sergio Leone) 감독의 이

20) Madelyn Boudreaux, "An Annotation of Literary, Historic, and Artistic References in Alan Moore's Graphic Novel, *V For Vendetta*", August 13, 2004, <http://www.enjolrasworld.com/Annotations/Alan%20Moore/V%20for%20Vendetta/V%20for%20Vendetta%20Revised%20-%20Complete.html>.

탈리아 영화 〈황야의 무법자(Per un pugno di dollari)〉(1964)를, 브이가 화염으로부터 걸어 나오는 장면은 제임스 카메론(James Cameron) 감독의 〈터미네이터 2(Terminator 2: Judgment Day)〉(1991)를 연상시킨다.²¹⁾

또한 브이가 자신을 괴물로 만든 이들에게 차례대로 복수를 하는 것은 로랜드 V. 리 감독의 〈몬테크리스토 백작(The Count of Monte Cristo)〉(1934)을, 전체주의 국가가 된 영국은 마이클 래드포드(Michael Radford) 감독의 영국 영화 〈1984(Nineteen Eighty-Four)〉(1984)를 연상시키는데, 영화 〈브이 포 벤데타〉는 알렉상드르 뒤마 페르(Alexandre Dumas père)와 조지 오웰(George Orwell)의 동명 원작 소설들(1845-1846, 1949)이 아니라 이 영화들을 모방하였다는 것을 서로 다른 방법으로 알려준다. 후자의 경우는 〈1984〉에 프로타гонист으로 출연하였던 배우 존 허트(John Hurt)가 〈브이 포 벤데타〉에서 안타고니스트인 대법관 서틀러로 나오는 것을 통해, 전자의 경우는 브이와 이비가 영화 〈몬테크리스토 백작〉을 TV로 시청하는 것을 통해 확인할 수 있다. 이비와 디트리히가 시청하는, 브이와 서틀러를 소재로 한 디트리히의 쇼도 1960년대 영국의 유명 TV 토크쇼인 〈베니 힐 쇼(The Benny Hill Show)〉(1969)를 모방한 것이다. 이처럼 원작 그래픽 노블의 포스터를 보여주는 대신 유사한 장면을 통해 영화나 TV쇼를 지시하거나 실제로 해당 장면을 제시하는 것은 만화처럼 정지된 화면이 아니라 살아 움직이는 장면을 활용함으로써 상호텍스트성을 강화할 수 있는 영화의 이점을 최대한 이용하기 위한 것이라고 할 수 있다.

그러나 포스터를 통한 경우와는 달리 영화나 TV쇼 자체를 직접 지시하는 경우에는 대부분 성격 부여, 사건의 암시, 이념소 형성까지 나아가지 못하고 하이포텍스트를 표면적으로 모방하는 것으로 그친다. 영화

21) IMDM, "V for Vendetta(2005) - Connections", 2006, http://www.imdb.com/title/tt0434409/movieconnections/?tab=mc&ref_=tt_trv_cnn.

〈브이 포 벤데타〉는 〈쾌걸 조로〉, 〈사이코〉, 〈황야의 무법자〉, 〈터미네이터 2〉에서 특정 장면만을 인용하며, 〈몬테크리스토 백작〉과 〈1984〉와 〈베니 힐 쇼〉에서도 최소한의 상동성만을 활용한다. 소설 『몬테크리스토 백작』은 영화 〈브이 포 벤데타〉와 여러 면에서 일치점을 들어, 에드몽 당테스(Edmond Dantès)-파리아 신부(abbé Faria)와 이비-브이의 관계를 보여주지만 후자는 전자보다 브이가 가장 좋아하는 각색 영화를 참조하기 때문에 그가 검술 연습을 할 때 주연 배우인 로버트 도넛(Robert Donat)의 동작과 말투를 흉내²²⁾ 내는 것으로 그치고 에드몽 당테스로부터 그의 깊은 내면을 가져오지 못한다. 또한 각색 영화에서 복수를 위한 결투와 메르세데스(Mercédès)와의 행복한 결말만을 인용함으로써 『몬테크리스토 백작』 이야기의 가능성을 제한한다. 그래서 영화 〈브이 포 벤데타〉의 마지막에 브이가 누구였느냐는 에릭 핀치(Eric Finch)의 물음에 이비가 ‘그는 에드몽 당테스’였다고 대답할 때 브이는 단순히 ‘복수의 화신’으로 축소되고, 이비는 그녀가 가질 수 있는 다른 위상에도 불구하고 이 순간에는 그를 사랑하는 메르세데스와 같은 존재로 남는다. 결국 각색 영화가 참조한 영상은 원작의 포스터와 그 기능에 있어서 완전히 다르며, 새로운 상호텍스트성 구축에 있어 다시 한 번 좌표 지우기가 이루어졌다고 할 수 있다.

22) Andy Wachowski et al., *V for vendetta: from script to film*, New York: Universe Pub., 2006, p.63.

4. 음악에서 다른 음악으로

그래픽 노블 〈브이 포 벤데타〉의 새도우 갤러리에선 서적과 회화 외에도 많은 음반들이 있고 브이는 주크박스로 그 음악을 듣는다. 그러나 그가 갤러리에서 노래를 듣는 장면은 두 번밖에 나오지 않는데, 이는 만화의 특성상 지면을 할애하여 가사를 적거나 음표를 그려야하는 한계 때문으로 생각된다. 두 곡의 노래는 마사 앤 더 밴델러스(Martha and the Vandellas)의 〈거리에서 춤을(Dancing in the Streets)〉(1964)과 콜 포터(Cole Porter)의 〈우리가 작별할 때마다(Ev'ry time we say goodbye)〉(1944)²³⁾인데, 이 곡들이 선택된 것은 노스파이어가 철저하게 탄압하는 집단외국인, 급진주의자(radical), 동성애자(homosexual)²⁴⁾에 속하는 사람들의 노래이기 때문이다. 〈거리에서 춤을〉은 아프리카계 미국인 소유의 음반 회사인 모타운(Motown)이 제작하고 그 소속 리듬앤블루스 그룹으로 역시 흑인들로 이루어진 마사 앤 더 밴델러스가 처음 부른 노래인데, 원래 춤곡으로 만들어졌으나 시민운동 집회에서 많이 불리게 되었다. 브이는 그래픽 노블의 같은 곳에서 모타운의 자회사인 탐라(Tamla)와 레게 음반 회사인 트로잔(Trojan), 흑인 가수인 빌리 홀리데이(Billie Holiday)와 자메이카 레게 밴드인 블랙 우후루(Black Uhuru)의 음악을 들을 수 없는 것을 아쉬워한다. 또한 〈우리가 작별할 때마다〉를 부른 콜 포터는 동성애자로 알려져 있다. 따라서 새도우 갤러리의 주크박스의 노래들은 브이의 투쟁의 이유를 설명해주는 곡들이라고 할 수 있다.

새도우 갤러리 밖에서 브이는 적절한 상황에 노래 가사를 연설이나

23) Alan Moore & David Lloyd, *V For Vendetta*, New York: DC Comics, 1990, pp.18, 217.

24) Alan Moore & David Lloyd, *V For Vendetta*, New York: DC Comics, 1990, p.28.

대화에 인용하기도 하고 녹음기로 가사를 들려주기도 한다. 이때 활용되는 곡의 예로는 밀스 브라더스(Mills Brothers)가 불러서 유명해진 〈당신은 사랑하는 사람을 항상 상처받게 하네요(You Always Hurt the One You Love)〉(1944), 이비가 깐러리 주크박스에서 들었다고 말하는 벨벳 언더그라운드(Velvet Underground)의 〈나는 한 남자를 기다리고 있어(I'm Waiting for the Man)〉(1967), 거리의 부랑자들의 애환을 담은 랄프 맥텔(Ralph McTell)의 〈런던의 거리들(Streets of London)〉(1969)을 들 수 있는데,²⁵⁾ 앞의 두 곡은 역시 위의 노래들과 같은 맥락에서 차용되었다. 첫 번째 노래는 그것을 부른 밀스 브라더스가 흑인 재즈 사중창단이기 때문에 〈거리에서 춤을〉과 같은 의미를 갖는다. 두 번째 노래는 여행자가 마약상인을 기다리는 내용을 담고 있어서 방송 부적합 판정을 받았기 때문에 노스파이어로부터 금지된 곡들을 모아놓은 깐러리 주크박스에 들어갈 만하다고 할 수 있다. 이처럼 그래픽 노블 〈브이 포 벤데타〉의 서사에 관여하는 곡들은 모두 미국과 영국의 대중가요인데, 고전음악곡이 그와 같은 역할을 행하는 경우도 볼 수 있다. 표트르 일리치 차이콥스키(Pyotr Ilyich Tchaikovsky)의 〈1812년 서곡(1812 Overture)〉(1880)²⁶⁾이 그 경우인데, 브이는 이 곡을 지휘하면서 거기 포함된 대포소리에 맞춰 건물을 폭파한다. 지금까지 살펴본 곡들을 종합해보면 이 곡들은 모두 브이의 무정부주의적 투쟁의 맥락에 들어간다고 할 수 있다.

영화 〈브이 포 벤데타〉에서는 〈1812년 서곡〉이 영화의 처음과 마지막 폭파 장면에서 그대로 사용되지만 대중가요의 구성은 원작과 완전히 달라진다. 브이는 깐러리의 주크박스에 872곡이 들어있다고 말하는데, 이 가운

25) Alan Moore & David Lloyd, *V For Vendetta*, New York: DC Comics, 1990, pp.115, 233.

26) Alan Moore & David Lloyd, *V For Vendetta*, New York: DC Comics, 1990, pp.182-187.

데 들려주는 곡은 줄리 런던(Julie London)이 불러 유명해진 〈실컷 울어보
세요(Cry Me a River)〉(1953), 아스트루드 지우베르투(Astrud Gilberto)의
노래로 크게 히트한 안토니오 카를로스 조빔(Antônio Carlos Jobim)의 보
사노바 곡 〈이파네마에서 온 여인(The Girl from Ipanema)〉(1962), 캣 파워
(Cat Power)의 〈나는 이유를 알았어요(I Found a Reason)〉(2000), 앤터니
앤 더 존슨스(Antony and the Johnsons)의 〈새 소녀(Bird Gerhl)〉(2005)뿐
이다. 그런데 이 곡들은 그래픽 노블 〈브이 포 벤데타〉의 주크박스에 들어
있을 법한 금지곡들과는 거리가 있다. 이것들은 노스파이어의 탄압 대상
들이 부르거나 불온한 사상을 담고 있는 노래가 아니라 주로 사랑을 주제
로 한 곡들이다. 〈새 소녀〉만이 '자유'에 대한 갈망을 노래하고 있어서
영화의 이념소에 부합하며, 이 곡을 제외한 주크박스의 나머지 가요들은
영화가 새롭게 강화하려는 주제인 '사랑'을 위한 것으로 보아야 한다.

사건을 암시하거나 영화가 지시하는 사상과 관련된 곡들은 새도우 갤
러리 밖에서 불린다. 예를 들어 핀치의 자명종 음악으로 사용된 리처드
홀리(Richard Hawley)의 〈기다란 검은 기차(Long Black Train)〉(2001)는
폭발물을 실은 기차로 국회의사당을 폭파시키는 영화의 마지막 장면을
암시한다. 그런데 더 중요한 사실은 엔딩 크레딧이 올라갈 때 불리는 세
곡의 노래 가운데 첫 두 곡이 혁명의 분위기를 전달하고 있다는 것이다.
음악만을 들려주는 세 번째 곡 스피리추얼라이즈드(Spiritualized)의 〈보
이지 않으면(Out of Sight)〉과는 달리 첫 번째 곡인 롤링 스톤스(Rolling
Stones)의 〈거리의 투사(Street Fighting Man)〉(1968)는 68혁명 시대를 노
래하고 있고, 두 번째 곡인 이선 스톨러(Ethan Stoller)의 〈비케이에이비
(BKAB)〉는 인도 영화에서 가져온 사랑 노래에 미국의 흑인인권운동가
인 맬컴 엑스(Malcolm X)의 『흑인 권력에 대하여(On Black Power)』와
미국의 여성운동가인 글로리아 스타이넴(Gloria Steinem)의 『미국의 여

성들에게 드리는 연설(Address to the Women of America)』에서 발췌한 내용을 혼합한 것으로 인종차별과 성차별을 없애기 위해서는 저항과 혁명이 필요함을 주장하고 있다. 그러나 그래픽 노블의 이념소와 닿아있는 이 두 노래는 서사의 전개에 있어서는 큰 역할을 하지 못하고 영화가 끝날 때 엔딩 크레딧과 함께 그 분위기만을 전달하는 것으로 그치고 있다. 이는 영화의 이념적 환경을 원작과 달리 만들기 위해 이야기의 밖으로 원작의 이념소를 이동시키는 전략이라고 볼 수 있다. 결국 각색 영화에서 교체된 음악은 앞에서 본 영화의 회화나 영상과 달리 이념소 형성에 도움이 되기도 하지만 그 기여도는 낮다고 보아야 한다.

5. 결론

지금까지 앞에서 고찰한 바를 정리하면 다음과 같다. 원작 〈브이 포 벤틀데타〉에서는 브이의 거처에 있는 ‘새도우 갤러리’에 패스티시의 대상이 된 책, 그림, 영화, 음악 등이 집중되어 있는데, 이 가운데 특히 책들이 가장 중요한 하이포텍스트가 된다. 원작의 작가들은 이 서적들이 ‘비어있는 브이의 얼굴’을 채워주고 그에게 성격을 부여하고 앞으로 있을 사건들을 암시하는 기능을 하고, 이념소인 ‘무정부상태’를 형성하는 중요한 역할을 하게 한다. 그러나 각색 영화에서는 각색자가 책을 그림으로 대체하여 ‘영국적인 서사를 계속하고 성격 부여와 사건 암시의 기능을 하게 하지만 이념소 형성에는 이르지 못한다. 원작에서 새도우 갤러리의 공간을 차지하고 있는 또 다른 사물인 영화 포스터는 모두 미국 영화의 포스터여서 작가들이 의도했던 ‘고유하게 영국적인’ 것과는 거리가 있으나 성격 부여, 사건 암시, 이념소 형성에 모두 기여한다. 반면 각

색 영화에서 포스터 대신 사용되는 특정 하이포텍스트를 지시하는 유사 장면이나 실제 영화·TV쇼 장면은 이러한 기여를 하지 못하고 하이포텍스트를 표면적으로 모방하는 것으로 그친다. 원작에서 새도우 갤러리의 주크박스의 노래들은 브이의 무정부주의적 투쟁의 맥락에 들어간다는 점에서 이념소 형성에 기여한다. 반면 각색 영화에서 교체된 노래들은 갤러리 안에서 이러한 기능을 하지 못하는 대신 밖에서 사건을 암시하기도 하고 저항과 혁명을 노래하기도 하는데 이것이 이야기의 주변에서 이루어지는 한계를 안고 있다. 여기에서 확인할 수 있는 바는 각색 영화가 대부분의 경우 상호텍스트 구축에 있어 맥락이 다른 하이포텍스트를 가져와 원래의 좌표를 지움으로써 이념소를 교체하려 한다는 것이다.

본 연구의 의의는 각색자가 이념소를 바꾸기 위해 상호텍스트성 구축에 있어 사용하는 세부적인 변화 전략을 구체적인 사례를 통해 분석했다는 데 있다. 그러나 여기에서는 이와 같이 상호텍스트성 변화 전략 고찰에 목적이 있었기 때문에 무어가 말한 바와 같이 파시즘과 무정부주의의 대결 이야기가 미국의 신보수주의와 자유주의 간 대결 이야기로 현지화된 구체적 이유에 대해서나 이로 인한 각색의 영향에 대해서는 다루지 못하였다. 또한 여기에서는 상호텍스트성이 매우 잘 드러나는 패스티시 작품 한 편을 예로 들어 분석하였는데 같은 분석을 주네트가 분류한 다른 하이퍼텍스트성 범주의 작품을 대상으로 시도해볼 필요가 있다. 이는 향후의 연구과제가 될 것이다.

참고문헌

1. 기본자료

맥케이그, 제임스, 〈브이 포 벤데타(*V For Vendetta*)〉, DVD, 워너브라더스, 2008.
Moore, Alan & Lloyd, David, *V For Vendetta*, New York: DC Comics, 1990.

2. 논문과 단행본

- Boudreaux, Madelyn, "An Annotation of Literary, Historic, and Artistic References in Alan Moore's Graphic Novel, *V For Vendetta*", August 13, 2004, <http://www.enjolrasworld.com/Annotations/Alan%20Moore/V%20for%20Vendetta/V%20for%20Vendetta%20Revised%20-%20Complete.html>.
- Foy, Joseph J.(ed.), *Homer Simpson Goes to Washington: American Politics through Popular Culture*, Lexington, Kentucky: University Press of Kentucky, 2010.
- Genette, Gérard, *Palimpsestes: la littérature au second degré*, Paris: Seuil, 1982.
- Hutcheon, Linda, *A theory of adaptation*, 2nd ed., London; New York: Routledge, 2013.
- Hutcheon, Linda, *A Theory of Parody: the Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, New York: Methuen, 1985.
- IMDM, "V for Vendetta(2005)-Connections", 2006, http://www.imdb.com/title/tt0434409/movieconnections/?tab=mc&ref_=tt_trv_cnn.
- Jameson, Fredric, *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham: Duke University Press, 1991.
- Keller, James R., *V for Vendetta as Cultural Pastiche: A Critical Study of the Graphic Novel and Film*, Jefferson, North Carolina; London: McFarland & Company, 2008.
- Kristeva, Julia, *Séméiotikè: Recherches sur une sémanalyse*, Paris: Seuil, 1969.
- MacDonald, Heidi, "A FOR ALAN, Pt. 1: The Alan Moore interview", *THE BEAT*, March 15, 2006, https://web.archive.org/web/20070305213808/http://www.comicon.com/thebeat/2006/03/a_for_alan_pt_1_the_alan_moore.html.
- Reynolds, James, "'KILL ME SENTIMENT': *V For Vendetta* and comic-to-film adaptation", *Journal of Adaptation in Film & Performance* 2(2), 2009, pp.121-136.
- Rose, Margaret A., *Parody: Ancient, Modern, and Post-modern*, Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1993.
- Wachowski, Andy et al., *V for vendetta: from script to film*, New York: Universe Pub., 2006.

Abstract

The Context of Adaptation and the Change of Intertextuality
in the Case of the Film *V for Vendetta*

Noh, Shi-Hun(Chonnam National University)

This study aims to illuminate what kind of transforming strategies the adaptor uses for changing ideologemes when he constructs intertextuality, with the pastiche of books, paintings, films and music in the graphic novel and film *V for Vendetta* (1990, 2006).

In the graphic novel, many of these pastiche materials are collected in the 'Shadow Gallery' of V's home. Books are the most important hypotexts among these. The authors of the original work make these books perform functions to fill 'V's blank face', to give character to him and to suggest future events. They play an important role to build an ideologeme ('anarchy'). In the film adaptation, however, the paintings which replace the books cannot play the same role even though they continue the 'British narration', the characterization and the suggestion. The movie posters which occupy the wall of the Gallery in the graphic novel accomplish all the functions and the role, though they are not 'uniquely British' because of their 'Made in the USA' brand. On the contrary, in the adaptation work, the similar scenes indicating certain hypotexts and real movie or TV show scenes in place of the posters, cannot make this contribution and only imitate the surface of hypotexts. While the songs of the jukebox in the Gallery of the original work contribute to make an ideologeme because they are in the context of V's anarchist struggle, the other songs in the film adaptation suggest future events and mention resistance and revolution only out of the Gallery and on the periphery of narrative. These analyses allow us to know that the film adaptation changes ideologemes in most cases by bringing hypotexts in other contexts and erasing original coordinates when it constructs intertextuality.

The intent of this study is to analyze using a specific case, the adaptor's strategies of transforming intertextuality for changing ideologemes.

284 대중서사연구 제24권 1호

(Keywords: *V for Vendetta*, graphic novel, film, adaptation, intertextuality)

논문투고일 : 2018년 1월 10일

심사완료일 : 2018년 2월 6일

수정완료일 : 2018년 2월 11일

게재확정일 : 2018년 2월 13일