

청소년서사의 트랜스미디어 스토리텔링에 나타나는 가족과 개인*

정혜경**

1. 포스트IMF시대 가족해체와 '청소년문학'이라는 징후
2. 서사학적 관점의 트랜스미디어 스토리텔링
3. 가족과 개인을 둘러싼 청소년서사의 트랜스미디어 스토리텔링
 - 3-1. '완득이'의 트랜스미디어 스토리텔링
 - 3-1-1. 자기 발견과 친밀한 '개인들'의 동행 - 소설 『완득이』
 - 3-1-2. 다문화를 통한 확장적 가족공동체의 복원 - 영화 <완득이>
 - 3-2. '우아한 거짓말'의 트랜스미디어 스토리텔링
 - 3-2-1. 개인의 고립과 불가능한 애도 - 소설 『우아한 거짓말』
 - 3-2-2. 남겨진 가족을 위한 애도 - 영화 <우아한 거짓말>
4. 청소년의 '자기 발견' / '가족 재발견'이라는 다성적(多聲的) 스토리월드

국문초록

본고는 김려령 작가의 소설 『완득이』와 『우아한 거짓말』, 이한 감독의 영화 <완득이>와 <우아한 거짓말>을 대상으로 매체 전환 스토리텔링의 변형 과정을 분석하여, 포스트IMF시대 가족해체 및 '개인화'를 둘러싸고 상이한 서사적 대응이 공존하는 트랜스미디어 스토리텔링의 문화정치적 함의를 고찰하였다. 먼저 트랜스미디어 스토리텔링 개념에 대한 기존 연구를 비판적으로 검토하고, 원작에서 출발한 매체 전환 스토리텔링을 구명(究明)하기 위해 마라-로르 라이언의 서사학적 관점인 '트랜

* 본 연구는 순천향대학교 학술연구비 지원으로 수행하였음.

** 순천향대학교 한국문화콘텐츠학과 교수

스픽서넬리티(transfictionality)’를 참조하였다.

소설 『완득이』와 『우아한 거짓말』은 가족해체라는 실존적 조건을 받아들이는 ‘개인화’의 두 가지 양상을 드러낸다. 소설 『완득이』는 ‘자기 발견’을 통해 가부장 중심의 가족로망스를 벗어나 친밀한 개인들의 동행과 같은 느슨한 가족 유대를 보여주었다. 소설 『우아한 거짓말』은 철저히 고립된 자신을 발견하는 청소년의 이야기를 통해 ‘고통의 개인화’를 보여주는 동시에 남겨진 자들의 애도가 불가능함을 서늘하게 그려냈다. 한편, 영화로 전환된 〈완득이〉와 〈우아한 거짓말〉은 가족 해체에 직면한 가족 구성원들이 이에 맞서 가족을 재발견하고 복원하는 서사를 보여 주었다. 영화 〈완득이〉는 다문화 정체성을 통해 가족공동체의 확장을 도모하였고, 영화 〈우아한 거짓말〉은 남겨진 가족들이 슬픔 속에서도 ‘자살생존자’로 살아남아 자신들의 애도를 완성하였다.

위 소설의 스토리월드는 청소년 개인의 ‘자기 발견’에, 영화로 전환된 스토리월드는 ‘가족을 재발견’하는 데에 무게중심을 두고 있다. 스토리텔링의 변형, 특히 서사구조의 재구성(수정 modification)을 통한 트랜스미디어 스토리텔링은 매체 전환 텍스트들 간의 관계를 ‘충실한 재현’에서 멀어지게 하는 것은 물론 상반된 주제와 세계관을 보여 주고 있다.

즉 ‘인물의 등장’이라는 기준점을 제공하되, 원작에서 출발하여 매체를 전이하면서 스토리텔링을 변형시킴으로써 원작으로부터 자유로워지려는 트랜스미디어 스토리텔링은 이질적인 목소리들을 생성하여 다성적 스토리월드로 개방하였다. 가족해체와 개인화를 둘러싸고 불확실성이 증폭하는 포스트IMF시대에, 이와 같은 트랜스미디어 스토리텔링에 의해 생성된 다성적(多聲的) 스토리월드는 개인의 자유/위험과 공동체에의 안주라는 이질적인 욕망을 경험하도록 이끈다. 이는 ‘횡단, 초월,

변형'을 근간으로 하는 트랜스미디어 스토리텔링의 문화정치적 함의라 할 수 있을 것이다.

(주제어: 포스트IMF, 청소년문학, 청소년서사, 트랜스미디어 스토리텔링, 트랜스픽셔널리티, 가족, 개인, 다문화, 애도, 다성성, 스토리월드)

1. 포스트IMF시대 가족해체와 '청소년문학'이라는 징후

2000년대에 본격적으로 등장한 '청소년문학'은 표면적으로 출판 산업의 전략적 기획이었지만, 궁극적으로는 '포스트IMF'라는 당대성에서 비롯된 사회문화적 사건이라고 볼 수 있다. 청소년문학의 등장이 그간 아동문학과 성인문학 사이에서 누락되었었다는 이유만으로 설명되기 어려운 것은, 기존 아동문학에 편입돼 오던 청소년문학이 왜 2000년대에 대거 등장하고 목소리를 내기 시작했느냐는 물음이 해명되지 않기 때문이다.

1994년 성수대교 붕괴, 1995년 삼풍백화점 붕괴 등 대형 참사에 이어 1997년 IMF 외환위기 이후 한국은 급격하게 사회구조 변동을 경험했는데, 이른바 “근대성에서는 부의 사회적 생산에 위협의 사회적 생산이 체계적으로 수반된다”¹⁾는 사실을 확인하게 된 시대였다. 주지하다시피 이른바 '국가 부도' 이후 파산하는 기업이 속출했고 구조 조정으로 인한 대량실업과 비정규직이 양산되는 등 위태로운 삶이 지속되는 가운데 2008년 세계 금융위기가 덮치면서 양극화 현상이 극심해졌으며 무한 경쟁과 각자도생의 지옥이 펼쳐지는 글로벌 신자유주의가 한국 사회를 장악하기 시작한 때가 포스트IMF시대이다.

1) 올리히 벡, 『위험사회』, 홍성태 옮김, 새물결, 2019, 52쪽.

“IMF전후의 생활패턴 변화를 보면 우리나라 전체 가정의 79%가 소득 감소를 경험했는데 (중략) 중하층 이하의 소득 감소가 더욱 심각²⁾해졌고 “부채는 크게 증가하여 개인파산의 위험이 높아진 것으로 나타났다.”³⁾ 중산층이 붕괴되기 시작하고 빈곤층이 몰락하는 가운데 여성의 노동시장 참여가 증가하면서 “전업주부이자 양육자로서 전통적 여성성의 이데올로기가 위기에 처하게⁴⁾” 되었고 이에 따라 가족 내 역할 구도가 변화⁵⁾하였다. “이혼율 및 별거율의 증가, 중장년층의 조기사망률 증가, 기출 및 유기의 증가, 자살 증가 등에 기인한 가족분화현상이 만연⁶⁾하게 된 것은 가족 범주의 결속력이 약화되었다는 사실을 나타낸다. 1인 가구도 2000년부터 빠르게 증가하여 “2015년부터는 1인 가구가 2인 가구를 제치고 제1의 가구 형태⁷⁾가 되었고, 출산율의 경우 “2000년에 합계출산율이 1.47명이던 것이 2005년에는 1.08명까지 낮아지면서 세계에서 가장 낮은 출산수준을 기록⁸⁾한 것도 모두 포스트IMF시대 한국사회

2) 조혜자·방희정, 『사회경제적 변화가 가족에게 미치는 영향』, 『한국심리학회지』 3권 1호, 한국심리학회, 1998, 3쪽.

3) 정순희·여운경, 『소비자 연령별 투자행동 차이 분석: IMF 경제위기 전·후 비교』, 『한국가족자원경영학회지』 8권 1호, 한국가족자원경영학회, 2004, 43쪽.

4) 이명호, 『젠더지형의 변화와 페미니즘의 미래: 1990년대 미국과 2000년대 한국 페미니즘 담론 비교연구』, 『여성문학연구』 26, 한국여성문학학회, 2011, 149쪽.

5) 김혜은, 『IMF시대의 청소년들의 소비행태와 가족생활』, 『한국아동학회 학술발표논문집』, 1998.6; 강문희·이광자·송보경, 『IMF 이후의 가족생활형태의 변화』, 『여성연구논총』 13, 서울여자대학교 여성연구소, 1998; 김인숙, 『IMF 이후 빈곤가족 해체의 현황과 대안』, 『사회복지리뷰』 4권 1호, 가톨릭대학교 사회복지연구소, 1999.

6) 신지현, 『가족해체의 실상과 문제점에 따른 가족복지대책』, 『한국사회복지지원학회』 3권 1호, 한국사회복지지원학회, 2007, 201쪽.

7) 성장훈, 〈1인 가구의 증가와 정책 대응〉, 『KIET 산업경제』, 산업연구원, 2020.2. https://www.kiet.re.kr/kiet_web/?sub_num=12&state=view&idx=55984(2021년 5월 7일 확인)

8) 행정안전부 국가기록원 시기별 인구정책 1990~2000년대 <https://theme.archives.go.kr/next/populationPolicy/policy2000.do>(2021년 5월 7일 확인)

의 ‘가족해체’ 현상을 보여 주는 지표이다.

물론 식민지와 전쟁 등 비극적인 한국사로 말미암아 ‘아버지의 부재(不在)’ 혹은 ‘편모슬하⁹⁾’로 상징되는 바와 같은 가족해체가 없었던 것은 아니다. 그러나 2000년대에서 2010년대에 걸친 포스트IMF시대의 가족해체가 이전과 다른 것은, 앞서 언급한 사회구조 변동에서 보듯 신자유주의 노동시장의 압도적인 요구가 집단주의적 가족공동체 의식이 완강한 한국사회의 가부장적 핵가족 규범에 치명적인 균열을 내기에 이르렀다는 점이다. 근대 산업사회에서 사회재생산 단위의 역할을 했던 가족이 포스트IMF시대에 구조적 기능적으로 해체되어 집합적 가족 규범으로부터 이탈하는 이른바 ‘개인화’(Individualisierung)가 진행¹⁰⁾되기 시작했던 것이다. 아버지의 권력을 정점으로 구성되는 가족로망스가 불가능¹¹⁾해진 시대에 가족은 이제 “해체와 재구성이 가능한 문화적 구성물로 이해되기 시작”¹²⁾하면서 “표준적인 일대기는 ‘선택의 일대기’로 변형되었고, 그 대가로 온갖 강박증과 ‘자유의 전율’이 나타”¹³⁾나게 되었다.

-
- 9) 황중연, 『편모슬하, 혹은 성장의 고행』, 『비루한 것의 카니발』, 문학동네, 2001.
- 10) 논자들은 대체로 한국의 경우 올리히 벡이 설명한 ‘개인화’가 1990년대에 시작된 것으로 본다. 심영희, 『IMF시대의 청소년문제 양상과 과제: 위험사회의 관점에서』, 『청소년학연구』 5권 3호, 한국청소년학회, 1998; 조한혜정, 『N세대 새로운 행동 패라다임 연구의 방향: 발달심리학에서 ‘자아 형성학’으로』, 『한국심리학회지: 발달』 13(3), 한국심리학회, 2000; 김정훈, 『특집: 한국에서의 개인화 과정과 개인주의: 개인화의 양면성과 새로운 정치의 가능성』, 『동향과 전망』 94, 한국사회과학연구회, 2015; 정병곤·이건근, 『한국의 저출산율 문제에 올리히 벡의 개인화 이론 적용하기』, 『인문사회』 21권 10권 5호, 사단법인 아시아문화학술원, 2019.
- 11) 김미현, 『가족이데올로기의 종언 :1990년대 이후 소설에 나타난 탈가족주의』, 『여성문학연구』 13, 한국여성문학학회, 2005; 김영찬, 『아비 없는 소설극장: 2000년대 젊은 작가들의 상상세계』, 『비평극장의 유령들』, 창비, 2006; 정혜경, 『여성 성장소설에 나타난 가족서사의 재구성: 아버지 부재(不在)모티프에 대한 서사적 대응방식을 중심으로』, 『국제어문』 44권, 국제어문학회, 2008; 백지연, 『사라진 ‘아비’와 글쓰기의 기원』, 『사소한 이야기의 자유』, 창비, 2018.
- 12) 홍찬숙, 『개인화: 해방과 위험의 양면성』, 서울대학교 출판문화원, 2016, 33쪽.

“시장 주체는 어떤 관계나 결혼이나 가족에 의해 ‘방해받지 않는’, 궁극적으로 홀로 살아가는 개인이다. 궁극적으로 시장사회는 무자녀의 사회이다.”¹⁴⁾라는 언급은 시장의 효율과 합리성을 극단으로 밀어붙이는 신 자유주의 경제 체제의 요구를 설명하면서, 또한 ‘위험’의 분배 앞에 서게 된 세대(청소년)의 곤궁함을 암시한다. 포스트IMF시대에 위기 담론과 함께 ‘청소년 담론’이 본격적으로 부상한 것도 이러한 맥락에서 비롯된다. 당시 ‘N세대’, ‘밀레니얼 세대’ 담론은 청소년 세대가 개인화와 긴밀하게 접촉하고 있다는 점을 가리킨다. 디지털 테크놀로지의 발달로 구축된 인터넷 인프라와 소셜미디어에 익숙하게 성장한 80년대 이후 출생 세대는 ‘위 세대에 비해 훨씬 더 파편화 되어 있고, 익명적이며 자기 충족적이다.’¹⁵⁾ 그러므로 2002년 월드컵 거리 응원과 미군 장갑차에 희생된 ‘미선이 효순이 추모’에 앞장선 ‘촛불소녀’¹⁶⁾들의 ‘광장세대’¹⁷⁾적 면모 역시 기존의 집단주의와는 성격을 달리한다.

‘청소년문학’은 포스트IMF시대 ‘가족해체’ 현상을 배경으로 출현한 사회문화적 구성물이라고 할 수 있다.¹⁸⁾ 본고는 청소년문학의 형성을 사회 변동과 연관시키는 기존의 관점¹⁹⁾에서 한걸음 더 나아가, 위에서 언

13) 올리히 벡·엘리자베트 벡-케른사임, 『사랑은 지독한 그러나 너무나 정상적인 혼란』, 강수영·권기돈·배은경 옮김, 새물결, 2006, 28쪽.

14) 올리히 벡, 『위협사회』, 홍성태 옮김, 새물결, 2019, 194쪽.

15) 조한혜정, 『N세대 새로운 행동 패러다임 연구의 방향: ‘발달심리학’에서 ‘자아 형성학’으로』, 『한국심리학회지: 발달』 13(3), 한국심리학회, 2000, 5쪽.

16) 이동연, 『청소년은 저항하는가?: 청소년 주체형성의 다중성 읽기』, 『오늘의 문예비평』 72호, 2009, 23쪽.

17) 이동연, 『광장세대와 문화교육 운동』, 『교육비평』 10, 2002.

18) 미국의 ‘영어덜트(Young Adult)문학’이 급격히 확산된 것도 ‘미국 가족 신화’의 붕괴 이후라는 대목은 한국 청소년문학의 발생에도 참조점이라 할 만하다. 하채현, 『청소년문학의 개념 고찰과 한국 청소년 문학의 가능성: 세계 각국 청소년 문학과 비교 분석을 중심으로』, 『한국융합인문학』 제6권 제4호, 한국융합인문학회, 2018, 11쪽.

19) 오세란, 『한국 청소년소설 연구』, 청동거울, 2013; 오세란, 『청소년문학의 정체성을

급한 바와 같이 포스트IMF시대 청소년 담론과 청소년문학을 가족해체 및 ‘개인화를 둘러싼 일종의 실천 기획으로 보고 청소년문학이 이 문제를 어떻게 인식하고 서사적으로 대응했는지를 분석하기 위해 가족과 개인에 초점을 두고자 한다.

특수한 역사적 조건에서 청소년 독자를 주목하여 형성된 ‘청소년문학’의 존재를 널리 알리기 시작한 것은 제1회 창비청소년문학상을 수상(2007)한 김려령 작가의 『완득이』(창비, 2008)이다. 흥미로운 것은, 청소년독자는 물론 일반 성인독자에게도 인기를 끌면서 단기간에 베스트셀러가 된 청소년소설 『완득이』가 2011년 이한 감독에 의해 동명의 영화로 제작되어 박스오피스 1위를 지키면서 531만이 넘는 관객수를 기록했다는 점이다. 이듬해 발표한 김려령 작가의 『우아한 거짓말』(창비, 2009)도 역시 2014년 이한 감독에 의해 영화화되어 흥행에 성공하였다.²⁰⁾ 연극과 뮤지컬로도 공연²¹⁾되는 등 매체 전환을 통해 청소년서사가 확장된 성공적 사례라고 하겠다. 여기서 주목할 만한 지점은, 다른 매체로 전이하면서 스토리텔링이 변형되고 원작으로부터 자유로워지려는 욕망을 보여 준다는 점이다.

기존 논의를 살펴보면, 『완득이』를 중심으로 한 청소년문학 연구는 가족 및 성장소설론²²⁾, 청소년문학의 문화정치적 관점²³⁾, 소설과 영화

문다』, 창비, 2015; 박경희, 『한국 청소년소설과 청소년의 성장 담론』, 역락, 2017.
 20) 2019년 12월 20일 현재 영화진흥위원회 영화관입장권통합전산망에 따르면 영화 <우아한 거짓말>의 누적 관객수는 1,619,983명으로 <완득이>에 비하면 훨씬 적은 수이지만, 손익분기점 100만명을 훨씬 넘긴 숫자이다. (<우아한 거짓말, 손익분기점 넘고 150만 향해 간다>, 『파이낸셜뉴스』, 2014.3.26.)
 21) 공연계에서도 연극 <완득이>(극단 김동수컴퍼니, 2008-2011)와 뮤지컬 <완득이>((주)에이콤인터내셔널, 2012-2013)를 제작해 인기를 끌었다. 연극 <완득이>와 뮤지컬 <완득이>는 클립영상만 볼 수 있어서 아쉽게도 본고에서는 제외하였다.
 22) 김화선, 『청소년문학에 나타난 성장의 문제: 김려령의 『완득이』를 중심으로』, 『아동청소년문학연구』 3, 한국아동청소년문학학회, 2008; 최미령, 『한국 청소년소설에 투영된 가족 이데올로기 연구』, 가톨릭대학교 석사학위논문, 2009; 김미영, 『다문화 사회와

비교론으로 분류할 수 있다. 가족 및 성장소설론 범주로 청소년문학을 논하는 연구들은 새롭게 등장한 청소년문학의 좌표를 선명하게 부각하는 역할을 하는 한편, 문학교육적 관점이나 서구 '성장소설' 개념에 치중하는 경향이 있어 문학의 자율성과 교육적 관점의 관계라는 오랜 쟁점을 지속시켰다. 청소년문학의 서사와 함께 상품성 및 대중성, 이데올로기 등을 논한 문화정치적 관점은 당대성과의 긴밀한 연관을 통해 청소년문학을 조망함으로써 청소년문학에 은폐된 정치성을 밝혔다. 한편 『우아한 거짓말』은 청소년의 자살을 소재로 한 작품이라 사회학, 심리학, 문학교육학과 같은 분야의 제안을 위해 근거 자료로 활용하는 논의²⁴⁾가 있었고, 그 외에는 다중시점 등의 서술전략을 중심으로 분석한 작품 내재적 접근²⁵⁾이 있다.

두 작품 모두 소설과 영화를 비교하는 연구²⁶⁾가 진행되었다. 매체 전

-
- 소설교육의 한 방법: 김려령의 《완득이》를 중심으로, 『한국언어문화』 42, 한국언어문화학회, 2010; 김윤, 「청소년소설과 가족이야기」, 『창비어린이』 11(4), 창비어린이, 2013; 송현호, 「〈완득이〉에 나타난 이주담론의 인문학적 연구: 동반자적 교사의 역할과 의미를 중심으로」, 『현대소설연구』 59, 한국현대소설학회, 2015; 이도현, 「성장서사의 통과의례 공간 연구」, 건국대학교 석사학위논문, 2015; 신영현·강지현, 「이주서사로서의 『완득이』에 그려진 성장의 의미」, 『HOMO MIGRANS』 22, 이주사학회, 2020.
- 23) 소영현, 「북 쇼핑 시대의 문학, 완득이라는 낯선 영토」, 『작가세계』 20(3), 세계사, 2008; 정혜경, 「이 시대의 아이콘 '청소년'(을 위한) 문학의 딜레마」, 『백수들의 위험한 수다』, 케포이북스, 2011; 김예림, 「존중 없는 사회의 대중문화, 그 욕망과 미망에 대한 단상」, 『문학과사회』 통권 제98호, 문학과지성사, 2012.
- 24) 조규동·조희원, 「영화에 나타난 따돌림의 실태와 교정복지의 역할 연구: 영화 〈우아한 거짓말〉을 중심으로」, 『교정복지연구』 34, 한국교정복지학회, 2014; 음영철, 「청소년소설에 나타난 소녀들의 자살심리」, 『한국콘텐츠학회 논문지』 제16권 제2호, 한국콘텐츠학회, 2016; 김경희·김혜미, 「자살자에 대한 청소년의 인식 변화 사례 연구」, 『문학치료연구』 52, 한국문학치료학회, 2019.
- 25) 김성진, 「학교 폭력에 대한 청소년 소설의 서사화 양상」, 『문학치료연구』 26, 한국문학치료학회, 2013; 장수경, 「『우아한 거짓말』에 나타난 1인칭시점과 다중시점의 서술 전략과 욕망」, 『한국문예창작』 15권 2호, 한국문예창작학회, 2016.
- 26) 황영미, 「『완득이』의 서술전략과 영화화 연구」, 『돈암어문학』 24호, 돈암어문학회,

환에 따른 텍스트 상의 차이를 면밀히 밝히고 있는데, 이 논의들은 대개 매체 특성과 관련된 표현 방식 차원에 머물고 있다. 이러한 경향에는 “원작을 충실하게 재현한 영화”라는 평가가 전제되어 있다. 그러나, 작품 전체의 장(場)을 조정하는 도입부터 상이한 ‘완득이’ 텍스트들이 과연 ‘충실한 재현’이라고 볼 수 있을까? 또, 인터넷 교보문고에 올라온 『우아한 거짓말』에 대한 독자들의 “북로그 리뷰”가 ‘불편한 감정’을 토로하는 경우가 도드라지는 반면, 〈우아한 거짓말〉에 대한 네이버 영화 “평점 리뷰”에 ‘몽클하고 감동적’이라는 내용이 많은 현상은 어떻게 해석할 것인가? 그리고 ‘원작’에 권위를 부여하는 것이 과연 생산적일까?

이러한 질문에서 출발한 본고는 김려령 작가의 소설 『완득이』와 이한 감독의 영화 〈완득이〉, 소설 『우아한 거짓말』과 영화 〈우아한 거짓말〉을 대상으로 매체 전환 스토리텔링의 변형 과정을 분석하여, 가족해체 및 개인화를 둘러싸고 상이한 서사적 대응이 공존하는 트랜스미디어 스토리텔링의 문화정치적 함의를 논의해 보고자 한다.

2. 서사학적 관점의 트랜스미디어 스토리텔링

‘트랜스미디어 스토리텔링’ 담론은 디지털 테크놀로지의 발달로 멀티 플랫폼이 가능해짐에 따라 2000년대 중반 이후부터 등장하였다. 매체

2011; 김효정, 「장르별 표현방식과 의미구성의 차이: 소설 〈완득이〉와 영화 〈완득이〉를 중심으로」, 『한국말글학』 제29집, 한국말글학회, 2012; 양승미, 「소설의 영화화에 나타난 표현방식과 의미 연구: 소설 〈완득이〉와 영화 〈완득이〉의 비교 분석을 중심으로」, 중앙대학교 교육대학원 석사학위논문, 2013; 박선화, 「영상콘텐츠화된 청소년 소설에 나타난 결핍 양상 연구: 김려령의 『완득이』와 『우아한 거짓말』을 중심으로」, 영남대학교 석사학위논문, 2016.

전환과 관련하여 다양한 용어들이 혼재한 가운데 개념 정의는 여전히 진행 중이고 논쟁적이다. 한국의 경우는 트랜스미디어 담론 대열에 적극적으로 참여했던 연구자들이 모여 엮은 저서 『트랜스미디어 스토리텔링의 이해』²⁷⁾와 『문화콘텐츠와 트랜스미디어: 어벤져스에서 오즈의 마법사까지』²⁸⁾에서 본격화 되었다.

『트랜스미디어 스토리텔링의 이해』는 디지털기술과 매체 혁명이 만들어낸 문화현상 속에서 새로운 인문학의 계기를 발견하고자 하는 담론적 시도를 분명히 하면서, 디지털미디어 분야의 트랜스미디어 스토리텔링 연구를 소개하였다. 헨리 젠킨스와 안드레아 필립스 등의 논의를 기반으로 트랜스미디어 스토리텔링을 개념화한 한혜원의 『트랜스미디어+스토리텔링: 스토리를 통한 생성적 융합』과 트랜스미디어 스토리텔링의 유형화를 시도한 서성은의 『트랜스미디어+스토리텔링: 개념과 유형』을 시작으로, 10인의 연구자들이 다양한 트랜스미디어 스토리텔링 사례를 분석하고 있다. 구체적인 사례 분석은 외국 콘텐츠를 대상으로 주로 디지털미디어 게임과의 융합에 초점을 맞추었다. 이러한 구성은 그간 트랜스미디어 스토리텔링 연구의 두 가지 흐름 즉, '대체현실게임(ARG), 멀티버스, 유튜브, 웹툰, 마블유니버스(Marvel Universe)' 등 뉴미디어의 트랜스미디어 스토리텔링 특성을 분석한 연구²⁹⁾와 트랜스미디어 스토

27) 류철균·한혜원 외, 『트랜스미디어 스토리텔링의 이해』, 이화여자대학교 출판문화원, 2015.

28) 김기홍 외, 『문화콘텐츠와 트랜스미디어: 어벤져스에서 오즈의 마법사까지』, HUINE, 2016.

29) 한혜원·남승희, 『트랜스미디어 콘텐츠의 스토리텔링 구조 연구: 로스트 대체현실게임을 중심으로』, 『인문콘텐츠』 15, 인문콘텐츠학회, 2009; 이영수, 『멀티버스에 기반한 마블코믹스의 트랜스미디어 스토리텔링 연구』, 『애니메이션연구』 10권 4호, 한국애니메이션학회, 2014; 박기수, 『웹툰의 트랜스미디어 스토리텔링 전략 연구』, 『애니메이션연구』 12권 3호, 한국애니메이션학회, 2016; 고경민, 『재생산과 재매개 도구로서의 트랜스미디어 스토리텔링 연구』, 『스토리앤이미지텔링』 12, 건국대학교 스토리

리텔링의 모델, 유형, 창작원리 등을 밝히려는 이론화 연구³⁰⁾ 경향을 잘 보여 준다. 이는 멀티플랫폼 시대에 새롭게 등장한 서구의 컨버전스 문화를 설명하기 위해 트랜스미디어 스토리텔링 담론이 대두한 데서 비롯되며, 외국 사례 분석과 이론화를 통해 한국 문화콘텐츠산업의 또 다른 장을 여는 데 계기를 마련해 주고 있다. 『문화콘텐츠와 트랜스미디어: 어벤져스에서 오즈의 마법사까지』는 트랜스미디어 스토리텔링을 적용해 제작된 결과물인 트랜스미디어 ‘콘텐츠’에 초점을 맞추으로써 콘텐츠의 유통 서비스 등까지 아우르고 있다. 이 저서 역시 주로 외국 트랜스미디어 콘텐츠 예시를 들고 있지만 가능한 한 한국 사례를 발굴하고자 하는데, 특히 “국내 트랜스미디어 콘텐츠의 현주소” 장(章)을 마련하여 현장전문가 인터뷰를 통해 한국형 트랜스미디어 콘텐츠의 가능성을 짚어보고 있다. 트랜스미디어 핵심 키워드를 정리하고 수록 콘텐츠를 소개하는 ‘부록’은 트랜스미디어 담론의 대중화를 도모하려는 기획으로 보인다.

위 연구들은 대개 헨리 젠킨스의 논의에서 출발한다. 그는 『컨버전스 걸쳐』에서 새로운 미디어 컨버전스 시대를 구명(究明)하기 위해 ‘매트릭스 현상(the Matrix phenomenon)’을 ‘트랜스미디어 스토리텔링’으로 설

앤이미지텔링연구소, 2016; 김휘·박성호, 『디즈니 마블의 트랜스미디어 스토리텔링 특성 연구』, 『만화애니메이션 연구』 51, 한국만화애니메이션학회, 2018.

30) 이준희, 『확장형 트랜스미디어 스토리텔링 기반 생태계 모델』, 『한국영상학회 논문집』 제11권 3호, 한국영상학회, 2013; 남정은·김희경, 『트랜스미디어 콘텐츠 유형에 관한 연구』, 『글로벌문화콘텐츠』 제20호, 글로벌 문화콘텐츠학회, 2015; 서성은, 『매체 전환 스토리텔링 연구』, 이화여자대학교 박사학위논문, 2015; 이동은, 『메타이야기적 상상력과 캐릭터 중심 스토리텔링 모델』, 『만화애니메이션연구』 42, 한국만화애니메이션학회, 2016; 권호창, 『트랜스미디어 스토리텔링의 일관성 개념과 분석 방법에 관한 시론』, 『문화와 융합』 제42권 9호, 한국문화융합학회, 2020; 윤혜영, 『캐릭터 기반 트랜스미디어 스토리텔링 모델 연구: 노드롭 프라이의 이론을 중심으로』, 『만화애니메이션연구』 61호, 한국만화애니메이션학회, 2020.

명하면서 다음과 같은 네 가지 특성을 제시하였다. 트랜스미디어 스토리는 다양한 미디어 플랫폼(multiple media platforms)을 통해 나타나고, 각각의 새로운 텍스트는 전체 스토리에 뚜렷하고 가치 있는 기여를 하며, 각 미디어 텍스트는 자기충족적(self-contained)인 동시에 전체 프랜차이즈의 진입점(a point of entry)이 될 수 있다.³¹⁾

그렇다면 본고에서 고찰하고자 하는 매체 전환 스토리텔링, 즉 원작에서 출발하여 다양한 매체로 확장하는 스토리텔링은 어떻게 보아야 할까? 이는 우선 멀티플랫폼(multi-platforming)이라는 점에서 젠킨스가 말한 ‘트랜스미디어 스토리텔링’과 공통된다. 젠킨스의 위논의에 비추어 보면, ‘각각의 새로운 텍스트가 전체 스토리에 기여한다’는 두 번째 특징만 충족하지 않는 셈이다. 이러한 차이는 처음부터 영화, 애니메이션, 게임, 만화 등 다양한 매체에 이야기를 분배하고자 한(당시) 워쇼스키 형제의 ‘매트릭스’ 기획과 같은 2000년대 새로운 현상을 젠킨스가 포착한 데서 연유한다. 안드레아 필립스는 젠킨스의 블로그(“Confessions of an Aca-Fan”)에 올라온 글을 인용하면서 ‘트랜스미디어 스토리텔링’을 “다양한 미디어(multiple media), 하나의 통일된 스토리 혹은 경험(a single unified story or experience), 미디어 간의 중복 피하기(avoidance of redundancy)”³²⁾라는 세 가지 기준으로 정리하였다. 미디어 간의 중복을 피한다는 것은 미디어별(別)로 서로 다른 이야기를 분배한다는 것이며, 그는 이 이야기들이 커다란 하나의 통일된 스토리 구성에 기여한다는 점을 명백히 하였다. 이 차이를 좀더 선명히 구분하기 위해 트랜스미디어 스토리텔링과 혼재해 쓰였던 ‘크로스미디어

31) Henry Jenkins, *Convergence Culture: Where old and new media collide*, New York University Press, 2006, pp.97-98.

32) Andrea Phillips, *A Creator's guide to Transmedia Storytelling: How to Captivate and Engage Audiences Across Multiple Platforms*, McGraw-hill, 2012, p.15.

어(Cross-Media) 스토리텔링’을 “다양한 플랫폼, 동일한 콘텐츠(the same content), 동일한 에피소드(the same episode)”³³⁾로 정의하였다. 이것이 하나의 콘텐츠를 서로 다른 플랫폼에서 전송한다는 뜻이 아니라면, “동일한” 콘텐츠와 에피소드라는 언급에 대해서는 좀더 치밀한 서사학적 해명이 요구된다.

‘하나의 통일된 전체 스토리’라는 기준은 캐릭터를 중심으로 트랜스미디어 스토리텔링을 논하는 연구에서는 이미 선택적 기준으로 여겨지고 있다. 이동은은 “큰 이야기’의 소멸과 ‘작은 이야기’의 등장, 팬덤 문화의 출현과 캐릭터의 자율화, 데이터베이스 시대의 등장과 이를 통한 캐릭터의 공공재화성, 창작주체의 대중화”³⁴⁾ 등 패러다임의 변화를 배경으로 두 가지 “캐릭터 중심 트랜스미디어 스토리텔링 모델”을 구축하였다. 캐릭터의 오리지널 성격을 고정축으로 하되 시공간을 옮겨 이야기를 진행하는 “성격 전이형 캐릭터 중심 스토리텔링”과 스핀오프처럼 캐릭터들 간의 관계 설정을 그대로 두되 플롯과 분리된 캐릭터 이야기를 풀어가는 “역할 전이형 캐릭터 중심 스토리텔링”은 하나의 통일된 전체 세계를 염두에 두고 있지 않다. 윤혜영이 시도한 캐릭터 기반의 트랜스미디어 스토리텔링 유형 가운데 동일한 캐릭터가 여러 작품과 미디어에 반복적으로 재창작되는 “축적형” 역시 “같은 캐릭터이지만 하나의 이야기로 연결될 수 없”³⁵⁾다는 점에서 젠킨스의 논의를 배제하고 있다.

중요한 것은, 급변하는 매체 환경 속에서 향유자가 다양한 경험을 할

33) Andrea Phillips, “Words We Can’t Use”, *A Creator’s guide to Transmedia Storytelling: How to Captivate and Engage Audiences Across Multiple Platforms*, McGraw-hill, 2012, p.19.

34) 이동은, 『메타이야기적 상상력과 캐릭터 중심 스토리텔링 모델』, 『만화애니메이션연구』 42, 한국만화애니메이션학회, 2016, 217-222쪽.

35) 윤혜영, 『캐릭터 기반 트랜스미디어 스토리텔링 모델 연구: 노드롭 프라이의 이론을 중심으로』, 『만화애니메이션연구』 61호, 한국만화애니메이션학회, 2020, 345쪽.

수 있는 이야기의 다양한 확장성을 설명하는 일이다. 이러한 측면에서 본다면, 새로운 텍스트가 ‘일관성(consistency)’³⁶⁾을 강조하는 하나의 통일된 스토리에 기여하는 형태는 트랜스미디어 스토리텔링의 한 유형으로 보는 것이 필요할 듯하다. 특히 멀티플랫폼 환경에서 원작 기반 트랜스미디어 스토리텔링이 더욱 맹렬하고 다양하게 진화하고 있기 때문이다.

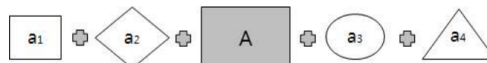
문화콘텐츠 스토리텔링에서 여전히 중요한 역할을 담당하고 있는 원작 기반 매체 전환 스토리텔링의 이론화를 시도한 논의로는 이준희의 『확장형 트랜스미디어 스토리텔링 기반 생태계 모델』과 서성은의 『매체 전환 스토리텔링 연구』가 있다.

이준희는 “기획 단계에서부터 다양한 이야기를 도출해 내는 스토리 세계를 구축하는 것이 산업적으로 응용하기에는 상당히 무리가 따를 것으로 판단”하고 “성공적인 하나의 콘텐츠를 중심으로 스토리세계를 정의하고 이를 기반으로 스토리를 확장하는 확장형 트랜스미디어 스토리텔링”³⁷⁾을 제안함으로써 합리적인 대안을 마련하였다. 그러나 “성공적인 콘텐츠 ‘A’를 중심으로 세계관이 확장”³⁸⁾된다는 점에서는 여전히 일관성을 강조하고 있어서 이야기의 확장성에 제동을 건다.

36) 권호창, 『트랜스미디어 스토리텔링의 일관성 개념과 분석 방법에 관한 시론』, 『문화와 융합』 제42권 9호, 한국문화융합학회, 2020, 350쪽.

37) 이준희, 『확장형 트랜스미디어 스토리텔링 기반 생태계 모델』, 『한국영상학회 논문집』 제11권 3호, 한국영상학회, 2013, 11-12쪽.

38) 이준희, 『확장형 트랜스미디어 스토리텔링 기반 생태계 모델』, 『한국영상학회 논문집』 제11권 3호, 한국영상학회, 2013, 12쪽. 아래 그림(12쪽)에서 보는 바와 같이, ‘확장형 트랜스미디어 스토리텔링’에서는 여전히 대문자 A라는 원본의 권위가 두드러진다.



<그림 3> 확장형 트랜스미디어 스토리텔링 구조

“이야기가 중심을 벗어나거나 기획 의도와 다른 방향으로 흘러가는 것을 막기 위해 엄정하고 명확하게 정의되고 디자인된 스토리의 세계관을 필요로 한다”³⁹⁾는 지적은 이야기의 확장성을 오히려 위축시킬 우려도 있다.

서성은 ‘크로스미디어 스토리텔링’을 통해 원작 기반 매체 전환 스토리텔링을 포괄하는 연구를 보여 주었다. 구조주의 언어학과 정신분석학을 원용하여 매체 전환 스토리텔링의 창작 원리를 체계화한 연구에서 ‘크로스미디어 스토리텔링’을 “원작과 동일 스토리, 동일 세계(one story, one world)”, “매체 횡단을 통해 성공한 원작에 대한 ‘다시 쓰기’ 과정”이라고 정의하였고, ‘트랜스미디어 스토리텔링’을 “하나의 세계 안에 다수의 스토리들(one world, many stories)”, “원작과 연결되어 있지만 스토리 반복이 아닌 ‘새로 쓰기’의 과정”⁴⁰⁾으로 보았다. 크로스미디어 스토리텔링에 대해 “충실성 원칙으로의 회귀”⁴¹⁾를 주장한 것은 저자가 밝힌 바와 같이 “매체 전환 스토리텔링 스펙트럼에 있어 양 극단의 특성을 규명하기 위함”⁴²⁾이다. 이는 이론적 체계화를 위해 의미 있는 선택이지만, 두 가지 대립축이라는 이분법에서 자유롭지 못하며 그 사이에서 벌어지고 있는 다양한 실제 양상은 포괄하기 어렵다.

본고에서 트랜스미디어 스토리텔링은 서사학적 관점을 나타내는 “트

39) 이준희, 「확장형 트랜스미디어 스토리텔링 기반 생태계 모델」, 『한국영상학회 논문집』 제11권 3호, 2013, 13쪽. 저자에 따르면, 특히 팬픽과 같이 팬을 참여시켜 이야기의 확장을 돕는 것이 필요하지만 “팬들이 무분별하게 이야기의 기본 주제나 방향성을 해치지 않도록 세계관이 확립되고 이에 대한 주의를 강조할 뿐 아니라 자체적으로 검열해 낼 수 있는 시스템도 존재하여야 한다”(14쪽)고 하는데, 이러한 언급은 트랜스미디어 스토리텔링의 기본적인 지향인 참여-공유 문화를 부정할 우려가 있다.

40) 서성은, 「매체 전환 스토리텔링 연구」, 이화여자대학교 박사학위논문, 2015, 11-12쪽.

41) 서성은, 「매체 전환 스토리텔링 연구」, 이화여자대학교 박사학위논문, 2015, 22쪽.

42) 서성은, 「매체 전환 스토리텔링 연구」, 이화여자대학교 박사학위논문, 2015, 6쪽.

랜스픽셔널리티(transfictionality)⁴³⁾를 뜻한다. 마리-로르 라이언은 트랜스미디어 스토리텔링을 넓은 의미로 사용하여 ‘트랜스픽셔널리티’라는 서사학적 개념(the narratological concept)으로 접근하였다. 그는 트랜스미디어 스토리텔링을 크게 두 가지로 구분했는데, ‘눈덩이 효과(snowball effect)’와 젠킨스가 언급한 최근 현상이 그것이다. 전자는 해리포터 시리즈와 『반지의 제왕』처럼 문화적으로 영향을 끼칠 만큼 엄청난 인기를 누리는 스토리가 자연스럽게 다양한 매체로 각색(adaptation)되거나 프리퀄(prequels), 시퀄(sequels) 이 만들어지는 것을 가리킨다. 후자는 젠킨스가 언급한 ‘매트릭스 현상’처럼 처음부터 다양한 매체 플랫폼에 걸쳐 이야기를 분배하는 프로젝트를 뜻한다.⁴⁴⁾

최근 “작가나 감독이 원작을 그대로 재현해야 한다는 권위와 강박에서 서로 자유로워졌고 자신의 관점으로 스토리를 적극 변형 확장하여 각각 독자적인 작품으로 인식하는 경향이 강해”⁴⁵⁾지는 상황에 착안하여, 본고는 원작에서 출발하되 원작의 세계관으로부터 자유로워지려는 매체 전환 스토리텔링의 이야기 확장성을 주목하고 이를 트랜스미디어 스토리텔링의 한 유형으로 자리매김하고자 한다.

43) Marie-Laure Ryan, “Transmedial Storytelling and Transfictionality”, *Poetics Today*, Vol.34 No.3, 2013, p.361.

44) Marie-Laure Ryan, “Transmedial Storytelling and Transfictionality”, *Poetics Today*, Vol.34 No.3, 2013, p.363.

45) 정혜경, 『소설의 영화화와 트랜스미디어 스토리텔링: ‘살인자의 기억법’을 중심으로』, 『국어문학』 67, 국어문학회, 2018, 262쪽.

3. 가족과 개인을 둘러싼 청소년서사의 트랜스미디어 스토리텔링

3-1. ‘완득이’⁴⁶⁾의 트랜스미디어 스토리텔링

3-1-1. 자기 발견과 친밀한 ‘개인들’의 동행 - 소설 『완득이』

소설 『완득이』(2008)는 “2000년대 판 ‘난장이가 쏘아올린 작은 공’⁴⁷⁾, “다문화가정 다룬 청소년판 난쏘공”⁴⁸⁾이라는 평에서 보듯, 도시 빈민 ‘난쟁이 아버지’라는 공통점으로 조세희 작가의 1970년대 『난장이가 쏘아올린 작은 공』을 떠올리게 한다. 물론 근본적인 차이는 1970년대와 2000년대라는 시대적 배경에서 연유하지만, 이를 배경으로 스토리상의 차이에 국한해 말한다면, 『완득이』에는 ‘대립적 세계관’⁴⁹⁾이 나타나지 않고 ‘난쟁이 아버지’의 형상이 가족로망스를 벗어난다. 『난·쏘·공』에는 가진 자와 못 가진 자의 대립적 세계관을 바탕으로 가혹한 현실을 대면해야 하는 난쟁이 가족이 등장한다. 『난·쏘·공』에 등장하는 영수·영호·영희 삼남매의 아버지는 자본주의 사회의 불평등을 불구의 몸매 새긴 ‘난쟁이’이지만, 맏아들 영수에게 “난장이 아버지가 우리들에게는 거인처럼 보였”⁵⁰⁾으며 벽돌 공장 높은 굴뚝에서 스스로 비극적 죽음을 맞음으로써 가족로망스의 가부장 자리를 지켰다.

반면, “아버지와 어머니라는 사람들이 먼저 떠나버렸다. 잘못하면 가

46) 여기서 ‘완득이’는 소설 『완득이』와 영화 〈완득이〉로 구성되는 스토리월드를 의미한다. “3-2. ‘우아한 거짓말’의 트랜스미디어 스토리텔링”도 같은 맥락이다.

47) 정혜경, 『이 시대의 아이콘 ‘청소년’(을 위한) 문학의 딜레마』, 『백수들의 위험한 수다』, 케포이북스, 2011, 71쪽.

48) 〈‘어둡고 험한 시대’ 격랑 건너는 법〉, 『한겨레』, 2008.12.19.

49) 김병익, 『대립적 세계관과 미학』, 『난장이가 쏘아올린 작은 공』, 이성과학, 2014, 319쪽. 이하 ‘난·쏘·공’이라 칭함.

50) 조세희, 『난장이가 쏘아올린 작은 공』, 이성과학, 2014, 89쪽.

출하고 돌아와 내가 쓴 쪽지를 내가 읽게 될 확률이 높았다. 어떻게 된 집이 가출마저 원천 봉쇄해놓았는지.”⁵¹⁾에서 보듯, ‘완득이’는 17세가 될 때까지 어머니를 모르고 성장했고 아버지는 생계를 위해 지방 시장을 도느라 늘 부재중이다. 구조적으로 가족삼각형은 이미 해체된 상태이므로 이런 처지에서 완득이에게 부모에 대한 강박이 있기는 어렵다. 자유 혹은 무규범 상태에서 “그저 숨는 것밖에 몰라 계속 숨어 있었”(『완득이』, 233쪽)기 때문에 무엇을 대적해야 하는지도 제대로 알 수 없는 상태였던 것이다. 게다가 “착한 소설 『완득이』는 폭력적인 현실을 막아선 작가의 울타리”⁵²⁾가 원천적으로 둘러져 있어서 그 자족적인 세계에는 완득이를 격려하는 선량한 사람들이 가득하다. 그간의 여러 논의가 지적한 바와 같이 이 소설 역시 청소년문학의 교육적 관점에서 자유롭지 못하다. 그렇다고 해서 “완득이의 내면에는 사실상 갈등이 없다”거나 “완득이는 모든 것을 따뜻하게 품고 이해할 뿐 그 문제에 대하여, 자신과 세계와의 ‘연관’을 파악하기 위하여 전전공공하지 않는다”⁵³⁾고 보기는 어렵다.

이는 ‘똥주 선생’의 캐릭터 설정에서 실마리를 풀어갈 수 있다. 똥주는 입에 욕설을 장착하고 거침없이 행동하는 인물이라 소설 도입부터 완득이가 교회에서 똥주 선생을 죽여 달라는 엉뚱한 기도를 하게 할 정도로 ‘적대자’인 듯 등장하지만, 얼마 안 가 곧 그는 완득이의 성장을 돕는 존재라는 사실이 드러난다. 그런데 엄밀히 말해 똥주 선생은 ‘조력자(helper)’보다는 ‘증여자(donor)’에 가깝다. 프로프에 따르면, 조력자는 “불행 또는 결여의 해소, 추적으로부터의 구조, 난제의 해결”⁵⁴⁾을 하는

51) 김려령, 『완득이』, 창비, 2008, 43쪽. 이하 본문에 쪽수를 표시함.

52) 정혜경, 『이 시대의 아이콘 ‘청소년’(을 위한) 문학의 딜레마』, 『백수들의 위험한 수다』, 케포이북스, 2011, 72쪽.

53) 강유정, 『장르로서의 청소년 소설』, 『타인을 읽다』, 민음사, 175쪽.

54) 블라디미르 프로프, 『민담 형태론』, 어건주 역, 지만지, 2009, 139쪽.

자이다. ‘증여자’는 주인공을 시험하거나 심문 혹은 공격하고, 질문을 던지는 기능을 하는 일종의 ‘공급자’이며 그로부터 주인공이 “나중에 불행을 없앨 수 있도록 해주는 몇몇 도구”를 얻게 된다.⁵⁵⁾ ‘똥주선생’이 완득이의 정확을 막는다거나 경찰서에서 완득이를 변호하는 것과 같이 직접 해결에 나서는 행동을 보이기도 했지만, 무엇보다 그의 중요한 역할은 완득이에게 질문을 던지거나 미션을 공급해주는 것이었고 그것이 완득이에게는 시험이나 심문으로 여겨졌던 것이다. 적대자의 외피를 쓴 증여자라는 아이러니한 인물 설정이 똥주를 독특한 개성으로 발현하게 했고 완득이의 순진성과 만나면서 이야기에 활력을 불어넣었다.

어머니를 만나보겠느냐는 똥주의 제안은 완득이의 기원(起源)에 대한 질문이다. 외국인 노동자 쉼터를 운영하는 그는 완득이에게 정보를 제공하는 역할을 했고, 해체된 가족을 어떻게 인식하고 수용할지는 완득이의 몫인 것이다. 완득이는 장애인 아버지와 베트남 출신 어머니라는 자신의 기원을 탐문하기 시작함으로써 세상과 불화(不和)하는 자신의 위치를 목격하고 주변부 자기 자리에서 세상의 불평등을 인지하는 등의 관점을 발견한다. “내 입으로 말하라고? 아버지는 이미 몸으로 말하고 있다. 그걸 굳이 아들인 내가 확인사살 해줘야 하나? 자기들은, 내 아버지는 비장애인입니다, 하고 다니나?”(138쪽)라는 분노에 찬 반문은 ‘커밍아웃의 정치성’을 암시한다. 커밍아웃은 정체성을 당당히 드러내는 윤리적 행위지만 주류에게는 요청하지 않는 행위라는 점에서 이미 강요된 정치성을 내포하고 있다. “얼마나 교양 있는 사람이 되고 싶어서 지식한테 꼬박꼬박 존댓말을 쓰는지 모르겠다. 가난한 나라 사람이, 잘사

55) “XII. 주인공이 시험 당하거나, 심문을 받거나, 공격을 받는 등, 마법의 도구나 조력자를 얻는 발판을 마련한다. (정의: 증여자의 첫 번째 기능, 기호D) 1)증여자가 주인공을 시험한다(D1) 2) 증여자가 주인공을 환영하며 질문을 던진다(D2).” 블라디미르 프 로프, 『민담 형태론』, 어건주 역, 지만지, 2009, 80-81쪽.

는 나라의 가난한 사람과 결혼해 여전히 가난하게 살고 있다. 똑같이 가난한 사람이면서 아버지 나라가 그분 나라보다 조금 더 잘산다는 이유로 큰 소리조차 내지 못한다.”(149쪽)에서 보듯 사회적 약자, 주변부 타자의 자리에서 완득이는 자연스럽게 차별의 메커니즘을 발견하고, “그럼 그 조건에 +1 해서, 어머니 없이 사는 나는 뭐가”(46쪽)라는 자기 발견으로 나아간다. 불법적인 부자 아버지를 고발한 똥주에게 “선생님은 그냥 가난을 체험해보고 있는 것뿐이에요. 든든하게 돌아갈 곳을 저기에 두고, 가난 체험을 하고 있는 거라고요! 갈 곳 없는 가난을 선생님이 알아요?”(135쪽)라고 외칠 수 있었던 것도 자신이 처한 자리를 발견했기에 가능한 일이었다.

향산을 통해 키크복싱을 접하게 된 이후 이어지는 일련의 에피소드들은, 주로 완득이의 내적 독백을 통해 그가 키크복싱의 의미를 발견하면서 자신과 세상을 향한 발화 주체(speaking subject) (“나는 가슴에 뜨거운 말이 쌓이고 쌓였다.”, 122쪽)가 되어가는 과정을 심화한다. “아버지와 똑 떨어져 있는 그분의 거리. 그 거리 속에 존재하는 자. 지금 이곳이 내 자리인 모양이다.”(152쪽)에서 보듯, 완득이는 어머니의 부재를 가족 삼각형의 완성으로 이끌지 않는다. 어머니의 낡은 신발과 도시락을 받아들이고 모두가 함께 폐담 백숙을 먹는 식탁에서 완득이는 “제……어머니입니다.”라고 “목에 박힌 말”(179쪽)을 꺼내지만, 그렇다고 해체된 가족을 복원하기 위해 개입하지 않는다. 가족에 대한 똥주의 질문에 완득이는 ‘자기 발견’이라는 탐색으로 답하고 있는 것이다.

“내가, 네 아버지라는 걸 다른 사람들은 모르길 바랐다. 그래서 너한테서 자꾸 숨었지. 그렇게 나를 숨겼던 게 오히려 너까지 숨어 살게 만든 것 같다.” (중략)

“완득아.”

“네.”

“우리 서로 인정하고 살자.”

“뭘 인정해요?”

“너는 내 춤을 인정해주고, 나는 네 운동을 인정해주고, 우리 몸이 그것 밖에는 못 하는 모양이다.” (중략)

아버지와 내가 가지고 있던 열등감. 이 열등감이 아버지를 키웠을 테고 이제 나도 키울 것이다. 열등감 이 녀석, 은근히 사람 노력하게 만든다. 썩 마음에 들지는 않지만 영 나쁜 것 같지도 않은 게 딱 똥주다.(『완득이』, 201-204쪽)

위 인용문은 완득이가 첫 TKO패를 당하고 집에 돌아온 날 처음으로 아버지와 진지하게 긴 대화를 나누는 장면이다. 완득의 아버지는 춤꾼이 되고 싶었지만 자신의 몸을 숨기고 살아왔음을 ‘고백’하고 완득이의 킥복싱을 지지하겠다는 약속을 하며 자신의 춤도 인정해 달라는 바람을 전한다. 열등감이라는 키워드를 중심으로 아버지와 자신을 바라보는 완득이의 시선은 함께 길을 가는 ‘친밀한 동행자’의 것이다. 『완득이』에는 똥주 선생, 완득이 아버지, 관장님과 같은 여러 아버지들이 등장하지만 증여자 혹은 고백하는 자⁵⁶⁾이므로 억압적인 아버지나 아버지의 권력과는 거리가 멀다. 똥주는 완득이에게처럼 완득 아버지에게도 증여자 역할을 하는데, 똥주가 외국인 노동자 쉼터로 운영하다 전 재산을 들여 산 허름한 교회를 완득이 아버지와 함께 “신나는 댄스 교습소”로 운영해 보자는 것이다. 완득 아버지는 제안을 받아들이면서 자신의 길을 열기로 한다. 어머니도 완득 아버지와 재결합하지 않은 채 주말마다 쉬는 식당으로 옮기

56) 킥복싱 관장님은 젊어서 고생한 아내가 많이 아파서 완득이 대회를 마지막으로 체육관을 모두 접고 시골로 내려간다고 ‘고백’한다. 완득이 아버지와 마찬가지로 고백하는 자에게서 억압적인 아버지를 찾아볼 수는 없다.

고 당차게 자신의 생활을 꾸려나간다. 완득이를 마구 웃게 하는 ‘정윤하’ 역시 자신의 공부가 중군기자가 되겠다는 포부를 위한 것이라는 점을 분명히 한다. 그렇게 그들은 ‘각자’의 길을 ‘함께’ 간다. 소설 후반부는 각자 자신의 길을 가는 친밀한 ‘개인들’의 동행을 보여 주는 데 주력하고 있다.

3-1-2. 다문화를 통한 확장적 가족공동체의 복원—영화 〈완득이〉

영화의 오프닝 시퀀스는 영화의 키워드를 제시하고 앞으로 스토리를 어떤 장(場)에서 작동시킬 것인지를 암시한다. “서사의 서두와 결말은 강한 자장으로 서로를 당기고 있으며, 그 자장 속에서 서사의 내용을 통제”⁵⁷⁾하는 것이다. 영화 〈완득이〉(2011.10.20. 개봉)는 도입부터 소설 『완득이』와 다른 길을 간다. 소설의 도입부는 교회이고, 영화의 오프닝은 카바레이다. 소설 도입은 교회에서 ‘담임 똥주를 죽여달라’는 엉뚱한 기도를 하는 열일곱 살 완득이가 등장하지만, 영화는 완득이의 전사(前史) 그 중에서도 유년시절 아버지의 직장인 카바레로 따라가서 본 아버지의 모습을 중심에 놓는다. 술 마시고 춤추는 사람들로 작은 소동들이 벌어지는 카바레를 배경으로 아버지는 뺨에 분장을 하고 무대에서 춤을 추는데, 카메라는 시종일관 무대 밑 어린 완득의 시선 높이 정도 로우앵글로 ‘난쟁이 아버지’를 보여 주고 있어서 아버지는 왜소해 보이지 않는다. 탭댄스의 경쾌한 리듬을 따라 아버지와 어린 완득의 웃는 얼굴은 앞으로 전개될 전체 이야기의 온기를 북돋우며 영화의 톤(tone)을 조정하고 있다. 앞장에서 언급한 바와 같이 소설은 완득이와 똥주 선생의 갈등으로 시작하여 증여자 똥주의 ‘가족에 대한 질문’에 완득이가 ‘자기 발견’으로 답하는 서사였다면, 영화는 아버지를 중심으로 하는 가족사 플래시백(flashback)으로 오프닝 시퀀스를 구성하면서 가족공동체에 무게중심을 두고 있다.

57) 오탁번·이남호, 『서사문학의 이해』, 고려대학교 출판부, 1999, 86쪽.

킥복싱의 의미를 자기 발견으로 심화하는 내적 과정을 대폭 삭제하는 대신 영화는 새로운 시퀀스를 추가하여 주제를 선명히 하고 있다. 소설에서는 부자 아버지를 고발한 똥주를 반박하고 병실을 나온 완득이가 체육관으로 향하고 마침내 뚝 떨어져 있는 부모의 거리(距離) 사이의 자기 자리를 확인하는 데에 이르지만, 영화는 병실을 나온 완득이가 반찬통을 가지고 어머니가 일하는 식당으로 향하는 장면과 결합한다. 거기서 완득이는 어머니에게 “아버지 한번 만나보실래요?”라는 권유를 하면서 부모의 관계에 적극적으로 개입하고 있다. 이어 어머니와 함께 아버지가 일하는 시골 장터로 향한다. 소설에서는 하지 않는 행위, 즉 깨진 가족삼각형을 다시 완전한 구조로 복원하려는 노력을 아들 완득이가 실행하고 있는 것이다. 그리하여 소설에는 없는 시퀀스이자 영화 〈완득이〉 플롯의 근간화소인 ‘가족의 복원’이라는 시퀀스가 자리 잡는다. 시골 장터에서 민구 삼촌과 같이 행사를 하며 잡화를 파는 아버지를 찾아갔던 모자가 귀경길 터미널에서 눈물겨운 포옹을 하고, 이어지는 경기 장면에서 완득이가 TKO 당한 뒤 링에 그대로 누워 주체할 수 없는 웃음을 활짝 웃는 부감솟은 장면(scene)의 연결로 의미를 구축하는 몽타주 전략이다. 소설의 경우 TKO패한 완득이가 “쪽팔린 상황”(『완득이』, 192쪽)에서 귀가하고 아버지와 진지한 대화 끝에 서로를 인정하는 데 이르는 것과 달리, 영화에서 시합에 진 완득이의 웃음은 15년 만에 만난 어머니와의 포옹과 화해가 가져다준 행복에 연결되는 것이다.

가족삼각형을 복구하려는 완득이의 노력은 혈연가족을 넘어 이웃과의 식탁공동체로 확장된다. 폐담 백숙에 더해 필리핀 전통음식까지 차려진 식탁은 ‘장애인 아버지, 필리핀 출신 어머니, 혈연이 아니지만 완득이네와 함께 사는 장애인 민구 삼촌, 외국인 노동자들을 위해 뛰는 똥주 선생, 앞집 아저씨, 무협소설 쓰는 호정까지 혈연을 벗어난 다문화 공동

체를 상징한다. 이 식사 장면은 춤과 노래로 이어지는데, 핸드헬드 카메라의 흔들림이 슬로모션과 결합하여 가족처럼 어우러진 사람들의 한바탕 춤판을 마치 축제처럼 표현해 내고 있다. 이어지는 장면이 소설의 '신나는 댄스교습소'가 아닌 '신나는 다문화센터'라는 점은 자연스럽게 고도의 미심장하다. '신나는 댄스교습소'와 '신나는 다문화센터'의 거리(距離)가 소설 『완득이』와 영화 <완득이>의 거리를 단적으로 나타낸다. 소설에서 '신나는 댄스교습소'가 완득이와 동행하는 완득 아버지의 자기 발견 및 성장을 상징하는 데 반해, 영화의 '신나는 다문화센터'는 완득이가 다문화가족이라는 자신의 기원을 탐색하면서 적극적으로 가족공동체를 복원하는 상징이다. 영화의 결말인 다문화센터 개소식 장면에서 완득이는 사회적 타자를 환대하는 다문화주의를 통해 완전한 가족공동체를 복원한다. 내레이션("아버지의 말에 의하면 어머니가 한집에서 살 것 같다.")과 함께 클로즈업되는 완득이의 가족사진은 가족의 재발견 혹은 가족의 복원을 완성하는 이미지이며, 이는 "명백함의 미학은 대중예술의 미덕"⁵⁸⁾이라는 점까지 잘 보여 준다.



완득이가 부모의 재결합을 알리면서 어머니 사진을 붙여 가족을 복원하는 결말 장면
영화 <완득이>(1시간42분51초 지점)

58) 박성봉, 『멀티미디어 시대 대중예술과 예술 무정부주의』, 일빛, 2011, 316쪽.

이한 감독은 완득이(유아인 분)와 똥주(김윤석 분)를 투톱으로 하여 똥주 선생의 비중을 확대하면서 캐릭터의 특성을 추가하였다. 이는 웃음 요소를 증폭하는 지점인데 바로 트릭스터적 성격이다. ‘트릭스터(trickster)’는 “지혜로써 상대방을 속이는 자”⁵⁹⁾이며, “자신의 욕망에 따라 당대의 규범을 넘어서”⁶⁰⁾는 인물이다. 영화는 “똥주는 여자 교습생과의 수다를 맡았다.”(『완득이』, 232쪽)에서 진입점(a point of entry)을 잡고 ‘호정’이라는 여성인물을 추가하여 러브라인을 만듦으로써 똥주의 욕망을 보여 준다. 나이에 비해 연애에 미숙한 똥주는 윤하에게 보낸 완득이 편지를 이름만 바꿔 베껴 쓴 연애편지로 호정의 마음을 얻는다. 둘의 연애는 강렬한 감정의 흘러넘침으로 평소와는 다른 똥주 모습을 보여주면서 웃음을 유발하는데, 이 같은 인물의 추가 설정은 단순히 유머에 머물지 않고 감독의 재해석이 담긴 영화 전체 주제 즉 ‘가족’과도 맞닿아 있다. 쿠키 영상에서 아침에 부스스한 모습으로 일어난 똥주가 완득이의 수급품인 호박죽을 두 개 던져달라는 대목은 똥주와 호정의 연애가 깊어지고 있다는 것을 알리며 똥주 역시 가족을 이룰지도 모른다는 암시를 준다.

3-2. ‘우아한 거짓말’의 트랜스미디어 스토리텔링

3-2-1. 개인의 고립과 불가능한 애도—소설 『우아한 거짓말』

소설 『우아한 거짓말』(창비, 2009)은 중학교 1학년 ‘천지’가 스스로 목숨을 끊는 비극이 벌어지면서 시작한다. 이러한 도입은 ‘왜?’라는 독자의

59) 조희웅, 『트릭스터담 연구』, 『어문학논총』 6, 국민대학교 어문학연구소, 1987, 86쪽.

60) 김준형, 『야담에 등장한 트릭스터와 소설적 지향』, 『남도문화연구』 31, 순천대학교 남도문화연구소, 2016, 272쪽.

질문을 유인하는 서사 장치이며 “다섯 개의 봉인 실”과 같은 수수께끼 모티프와 함께 작품에 추리서사적 긴장감을 부여한다. 진실을 탐색하려는 서사적 목적을 달성하기 위해 이 소설은 유가족을 비롯해 ‘남겨진 자들’의 천지에 대한 기억과 ‘천지’ 스스로의 1인칭 진술(‘습니다’)로 구성되어 있다. 희생자에게도 말할 권리가 주어진다든 점에서 진실을 밝히려는 서사적 동력을 엿보게 하지만, 그렇다고 천지에게서 진실의 전모를 읽을 수는 없다. 그것은 1인칭 서술의 한계 즉 자신의 시야를 넘어설 수 없는 주관적 시점 때문이기도 하지만, 이 작품이 ‘남겨진 자들’의 기억과 천지의 진술을 엮는 방식에서 연유한다.

작가는 천지와 직간접적인 관계를 맺은 여러 인물들을 초점화(focalization) 하여 그들이 각자 처한 자리에서 천지를 기억하고 천지의 죽음을 바라보도록 위치시키고 있다. IMF이후를 배경으로 부모 세대는 대체로 생존에 시달리는 인물들로 그려지고, 아이들은 가족의 해체를 일상에서 견디며 위태로운 자유를 수용해야 하는 존재로 형상화된다. 사고로 남편을 잃은 천지엄마는 홀로 생계를 책임졌고, 그러느라 “어긋난 관심”(128쪽)으로 천지와 만지 자매의 마음을 잘 들여다보지 않았다. 화연의 부모는 돈에 빌붙는 많은 식구들을 떼어내면서 악착같이 돈을 벌며 IMF를 버텼지만 늘 장사하느라 바빴기 때문에 ‘화연’에게 가족은 빈집이나 마찬가지였다. 진지하고 세심한 천지와 기질이 다른 ‘만지’는 동생을 위하는 언니였지만 마음을 나누는 공감하는 언니는 아니었다. “부모를 챙기며 살아야 했던 미란과 미라”(133쪽)는 병으로 엄마가 죽자 생계를 책임지지 않는 폭력적인 아버지 때문에 더욱 고통 받는다. 미라는 화연에게 당하는 천지를 도우려고도 했지만, 아버지와 천지엄마의 관계를 알게 된 후 천지에게 매몰차게 상처 입힌다. 화연은 따돌림과 괴롭힘으로 천지에게 폭력적인 고통을 주었고, 천지의 죽음 이후 돌변한

아이들 속에서는 공포에 시달렸다. 반 아이들은 천지에게 직접적인 행위를 하진 않았지만, “지켜보거나 눈감거나 상황을 즐기거나……”(193쪽)하는 “잔인한 구경꾼들”(175쪽)이었다. 천지 가족의 바깥 시선을 담당하는 인물 ‘추상박’은 가족이 몰랐던 천지의 모습을 만지에게 알려주지만, 천지에게 단호히 부정된다.(“나는 당신을 모릅니다”, 212쪽) 그들의 기억들이 서로 불일치한 가운데, ‘남겨진 자들’ 모두는 취약(vulnerability)하고 동시에 모두에게 책임이 있다. 이들의 양면성은 어느 한쪽으로 기울어지지 않음으로써 ‘왜?’라는 천지에 대한 질문을 ‘어떻게?’라는 그들 모두에 대한 질문으로 바꿔 놓음으로써 천지의 자살을 사회적인 관계에서 독해하도록 이끈다.

한편, 천지의 독백 서술은 희생자를 낭만화 하는 방식을 취하지 않는다. 적나라하거나 혹은 교묘한 괴롭힘을 당하면서도 천지는 화연이를 응시했고 미라의 “반쪽짜리 진실”과 아이들의 “영악한 놀이”(97쪽)를 간파했다. 자신이 “투명인간”(99쪽)이 되어 버렸다는 사실을 아프게 자각했으며, “나는 더 이상 착한 아이가 아닙니다. 때문에 모두 용서하고 떠날 생각은 없습니다. 나는 이제 나쁜 아이가 되어서 갑니다.”(101쪽)에서 보듯 분노와 슬픔과 냉소를 그대로 드러내고 있다. 천지에 대한 친구들 간의 기억이 서로 불일치하고 천지와 이들 간의 서술이 어긋났듯, 언니 혹은 엄마와 천지간의 대화도 역시 어긋난다.

(가) “친한 척하면서 뒤에서 욕하고 다니는 애 있잖아. 언니는 그런 친구 없어?”

“그런 애하고 친구 안 해.”

“만약에 친구 할 애가 그런 애밖에 없으면?”

“그럼 그냥 혼자 다녀.”

할 말이 없어서 창밖 가로수만 내다보았습니다. (중략)

“난 죽으면, 꼭 강으로 흘러가고 싶어, 쉬엄쉬엄.”

“내가 꼭 그렇게 해주마. 나 잔다.”

모든 게 참 쉬운 언니가 부러웠습니다. 나도 머리를 의자 등받이에 기대고 눈을 감았습니다. (『우아한 거짓말』, 108쪽)

(나) “짜장면 때문에 …… 나, 죽을 거야…….”

“이런 살인 짜장을 봤나. 내가 그놈의 짜장에 된장을 확 발라버릴라니까, 걱정 말고 물부터 마셔라.”

엄마가 준 컵을 꼭 쥐었습니다. 차가웠습니다.

“천지야, 속에 담고 살지 마. 너는 항상 그랬어. 고맙습니다, 라는 말은 잘해도 싫어요, 소리는 못 했어. 만약에 지금 싫은데도 계속하고 있는 일 있으면, 당장 멈춰. 너 아주 귀한 애야. 알았지?”

이제 그만 멈추려고요. 눈물이 자꾸 굵어졌습니다.

“에이, 나도 갑자기 라면이 슬퍼지네. 라면이 너무 슬퍼.”

미안해요, 엄마 (『우아한 거짓말』, 110-111쪽)

마트에서 종일 일하는 엄마 대신 언니와 함께 교복을 맞추러 다녀오는 버스에서의 대화 (가)는 천지를 자세히 들여다보지 않는 언니의 무심함으로 대화가 단절되는 순간을 보여 준다. 자살 암시를 농담처럼 받아 들였던 만지의 태도는 동생의 죽음 이후 만지를 내내 절망케 한다. (나)에서 “지금 싫은데도 계속하고 있는 일”이 천지에게는 삶 그 자체라는 사실을 알아차리지 못한 엄마의 걱려는 의도적이지 않은 폭력이 되고 만다. 그들 간의 관계는 폭력적이지 않지만, 서로 비껴가는 일상적 언어들, 그리고 서로에 대한 오독(誤讀)이 폭력적일 수 있다는 진실을 누설하고 있다.

천지에 대한 주변 인물들 간의 기억이 서로 불일치하고 천지와 이들 간의 서술이 불일치하는 방식으로 병렬되는 것은 천지의 실존이 철저히

고립되고 있음을 형상화한다. 이 같은 불일치는, 용서하지 않는 나쁜 아이가 되겠다는 천지의 독백과 달리 천지가 화연과 미라에게 남긴 붉은 봉인 실에 “그래도 용서하겠다”는 메모를 쓰는 간극에서도 발견할 수 있다. 소설은 더 나아가 천지가 마지막 봉인 실 메모를 도서관의 아무도 찾지 않는 서가 책 사이에 끼워 넣음으로써 독자들에게조차 공개하지 않고 마지막 봉인 실을 찾으려는 만지의 의지도 무력화한다. 그러므로 작중인물들의 이야기를 다 모은다고 해도 진실의 전모가 밝혀지지 않는다. 추리서사에 대한 기대를 오인(誤認)으로 만드는 데에 이 작품의 문제의식과 주제가 있는 것이다.

서로 간에 비껴가는 말과 기억들은 단절감을 점차 고조시키면서 천지의 자살 순간을 보여 주는 결말에 이른다. 가족의 규범으로 결코 돌이킬 수 없는 “고통의 개인화”⁶¹⁾를 그리는 이 결말은 남겨진 자들의 애도를 차단하고 있다. 자살을 실행에 옮기는 그 순간 꾸는 천지의 꿈, 엄마와 언니가 달려와 죽음을 멈추게 하는 꿈은 간절한 안타까움을 드러내지만 결국 천지는 멈추지 않고 극단적인 자기 결정을 실행에 옮긴다. “그랬습니다. 그 순간에도 그런 꿈을 꾸었습니다. 내 마음대로 움직여지지 않는 내 몸에, 겁이 났습니다. 점점 흐려지는 세상이 무서웠습니다. 미안합니다. 이제, 갑니다.”(224-225쪽)로 이 소설은 끝이 난다. 온통 서로 어긋나는 기억들로 천지를 온전히 ‘애도’하지 못했던 그간의 과정은 결말에 이르러 ‘과연 애도가 가능하거나 한 것인가?’라는 질문을 던지면서 가족을 비롯한 모든 남겨진 자들의 애도가 불가능함을 암시한다. 그들은 취약한 존재였으나 천지의 죽음이 변하지 않는 사실일 때 그것은 ‘우아한 거짓말’⁶²⁾일 뿐이며 기만의 아이러니일 뿐이다. 가족 해체를 모티프로 한

61) 김정훈, 『특집: 한국에서의 개인화 과정과 개인주의: 개인화의 양면성과 새로운 정치의 가능성』, 『동향과 전망』 94, 한국사회과학연구회, 2015, 12쪽.

많은 소설들이 오히려 가족주의 이데올로기를 강화⁶³⁾했던 것과는 다른 서사적 선택이다.

3-2-2. 남겨진 가족을 위한 애도—영화 〈우아한 거짓말〉

소설 『우아한 거짓말』이 남겨진 자들의 기억과 천지의 진술이 서로 어긋나면서 천지의 철저한 고립이 부각되며 결국 불가능한 애도의 비극성을 전면화 했다면, 영화 〈우아한 거짓말〉은 천지의 내면을 보여 주려는 시도를 말끔히 접고 천지를 제외한 ‘남은 자들’의 기억(특히 만지와 엄마의 기억)으로만 스토리를 끌어감으로써 애도의 완성에 초점을 맞춘다.

우선, 남겨진 자들의 기억으로 천지를 재구성하려는 것이 소설에서는 천지가 자살에 이르는 과정을 탐문하는 데 목적이 있었다면, 영화에서는 유가족을 비롯해 남겨진 자들의 고통과 슬픔이라는 감정을 드러내는 데 목적이 있다. 물론 영화의 만지 역시 천지가 왜 자살할 수밖에 없었는가를 찾고자 한다. 화연을 의심하는 정도가 소설보다 더 일찍 강하게 나타나 일견 사건의 추리에 무게중심을 두는 듯하지만, 영화의 장면 연결은 현재 남겨진 자들의 고통과 슬픔을 드러내고 관객의 공감을 유인하는 데 몰두하고 있다. 가령, 소설의 경우 미란 집에서 함께 떡볶이를 먹으며 동생 천지에 대해 묻는 만지가 미란 자매의 우애를 부러워하는 에피소드는 천지가 만지에게 남긴 털실 뭉치 속 유서를 발견하게 되는 계기로 작동한다. 반면 영화에서 미란의 집 장면은 그날 밤 죄책감에 잠 못 이루는 만지(고아성

62) 천지의 죽음 이후 답임과 나누던 대화 중 천지 엄마 역시 “나도 다 너희들을 위해서란다, 라고 하면서 아주 우아하게 폭력을 행사했죠.”라고 말한다. 김려령, 『우아한 거짓말』, 창비, 2009, 161쪽.

63) 김혜정, 『청소년문학에 나타난 가족해체서사 연구: 2011년 출간된 청소년 소설을 중심으로』, 『아동청소년문학연구』 10, 한국아동청소년문학학회, 2012; 김윤, 『청소년소설과 가족 이야기』, 『창비어린이』 11(4), 창비어린이, 2013; 최미령, 『한국 청소년소설에 투영된 가족 이데올로기 연구』, 가톨릭대학교 석사학위논문, 2009.

분)의 에피소드로 연결된다. 고민을 털어놓던 천지의 마음을 알아채지 못하고 무심하게 대했던 과거를 떠올리며 만지는 자신이 '나쁜 언니'였다는 사실을 뼈아프게 확인하면서 고통스러워한다. 이는 소설에는 없는 행위에서 다시 한번 강조되는데, 미라가 받은 털실 뭉치를 확인하는 옥상 장면이 그것이다. 만지가 미라를 다그칠 때 미란이 친구 만지에게 미안한 마음이며 동생 미라를 변호하고 방어하는 자세를 취하자, 그들의 자매애를 처연하게 바라보며 눈물 흘리는 만지의 모습이 클로즈업된다.

천지에 대한 엄마(김희애 분)의 기억 역시 현재 시점의 고통을 드러내는 데 기여한다. 천지가 건넸던 말들의 진심을 알아차리지 못하고 무심하게 지나쳤던 플래시백들은 딸의 죽음을 막지 못한 엄마의 죄의식을 고조시키며 고통과 슬픔의 감정을 극대화한다. 엄마가 마트에 들른 만지를 천지로 대체시켜 회상하는 장면에서는 김향기가 연기한 사랑스러운 천지 얼굴을 클로즈업하고 “엄마가 외롭지 않았으면 좋겠어요”라는 속 깊은 대답을 추가함으로써 천지 엄마의 안타까운 그리움은 관객에게 전이되기에 이른다. 또, 천지의 털실 뭉치에서 유서를 발견한 엄마는 천지가 고민을 호소했던 순간들을 떠올리는데 결국 이 회상 장면들은 엄마가 앓아누워 신음하는 장면으로 연결되고, 놀란 만지가 한밤중에 뛰어나가 약국 문을 두드려 약을 사오는 장면이 추가된다. 이러한 추가 장면들 역시 천지 엄마의 절절한 아픔을 그려내려는 목적을 가지고 있다.

이 영화에서 가장 밝은 톤의 영상과 평화로운 배경 음악이 삽입된 미라의 회상 장면은 소설에는 없는 시퀀스이다. 미라가 천지의 목적 없는 뜨개질에 관심을 가지게 되면서 둘은 단짝이 된다. 붉은 실을 풀면서 슬로우모션으로 함께 달리는 둘의 환한 모습은 실이 풀리듯 마음의 억압이 풀려나가는 이미지를 만들어낸다. 싱그러운 녹색 잎들 사이로 비치는 햇살을 배경으로 학교의 후미진 작은 숲은 미라와 천지의 비밀정원

이 되어 행복한 순간을 쌓아간다. 그러나 미라의 아빠가 아내의 죽음을 이용해 천지 엄마와 만나려 한다는 사실을 목격하고 소설에서처럼 상처 받은 미라가 돌변함으로써 우정은 파국에 이르는데, 영화가 추가한 이 행복한 비밀정원 시퀀스로 인해 천지는 행복했던 만큼 더 깊은 상처를 입게 된다. 이와 같은 비밀정원 장면은 서정성을 극대화하는 영상이미지로 구현됨으로써 사실상 천지 죽음의 원인을 탐문하는 것보다는 천지의 아픔을 극대화 하는 역할을 한다.



천지와 미라가 단짝이던 때에 대한 미라의 회상 장면—영화 <우아한 거짓말>(1:25:03 지점)

만지와 엄마가 천지를 기억하는 과정은 자신들이 놓쳤던 과거를 재인식하는 과정이며, 천지를 그리워하는 만큼 고통과 슬픔을 견디는 시간이다. 영화는 트라우마에도 불구하고 그들이 가혹한 견딤의 시간을 거치며 일상으로 복귀하는 ‘자살 생존자’⁶⁴⁾의 형상을 그려내고 있다. 소설은 천지의 환상을 보여주고 자살의 순간에서 끝이 나지만, 영화는 그 환상을 언니 만지의 것으로 변형하여 가족의 그리움을 강화하고 만지와

64) KBS 시사기획 <창> 자살생존자, 2021.3.15. 여기서 ‘자살 생존자’는 유가족들이 심리적인 트라우마를 겪으면서도 ‘생존’해 나간다는 뜻을 강조하는 개념이다.

엄마의 귀갓길을 추가한다. 팔짱을 끼고 서로를 격려하는 귀갓길은 그들이 일상으로 복귀하여 애도를 완성하는 상징이다.

청소년의 자살이라는 비극적인 소재의 영화에 코믹한 웃음이 가능했던 것도 바로 이 영화가 일상을 회복하려는 이들의 의지와 노력에 초점을 맞추었기 때문이다. 감독은 추상박을 젊은 연령으로 바꾸고 전작 〈완득이〉의 주인공인 유아인을 출연시켜 코믹한 장면들을 만들어냈다. ‘오대오’ 가르마에 뽀뽀를 한 듯한 긴 머리를 휘날리는 효과음도 그렇고, 만지 엄마가 곤경에 처할 때마다 나타나 도와주려 하지만 ‘허당미’를 뽀뽀한다거나 분리수거 장면에서 완득이 아버지로 분했던 배우(박수영)를 경비로 출연시켜 추상박과 대면케 하는 등의 장면은 무거운 소재가 유발하는 관객의 긴장을 수시로 이완시키고 있다.

애도를 완성하는 과정은 남겨진 가족들이 천지의 털실 뭉치 메모에 ‘응답’하는 행위로 완성된다. 영화는 천지 엄마가 발견한 천지의 유서 내용(“먼저 가서 미안해요. 난 어디 가든 밥 잘 먹을게. 엄마... 씩씩하게 잘 지내겠다고 약속해주세요. 안 그러면 내가 속상하니까. 사랑해요, 엄마”)을 감추었다가 결말에서 천지의 학교 책상을 찾아간 엄마가 다시 펼쳐 보는 장면으로 노출시킨다. 너무 큰 충격에 제대로 이별하지 못했던 엄마는 눈물을 흘리며 비로소 간신히 “천지야, 나도 사랑해”라고 응답한다. 화연조차도 천지에게 주려 했던 디카를 천지의 사물함에 넣는 행위를 통해 응답하고 있다. 만지의 응답은, 따스한 햇살 창가에 걸린 천지의 교복 주머니에 천지의 봉인 실 메모를 넣고 가족사진을 다시 훑으며 독백하는 만지의 목소리로 구성된다. “항상 다정했던 우리 천지, 넌 언제나 이쁜 동생이었어. 네가 멀리 있어도 잊지 않을게. 사랑해, 내 동생”이라는 내레이션은 동생 천지의 마지막 메모(“내가 멀리 떠나도 잊으면 안돼. 사랑해, 언니”)에 건네는 언니의 응답이다. 세 식구의 환한 웃음을

담은 가족사진 클로즈업은 지금은 부재하는 가족을 현존하게 하는 상징적 이미지로 그들의 애도가 완성되었음을 알린다.



자신을 잊지 말아 달라는 천지의 유언에 언니 만지가 '응답'하며 가족사진을 다시 끄는 결말 장면 - 영화 <우아한 거짓말>(1:52:58 지점)

소설에서는 비밀에 부친 마지막 다섯 번째 봉인 실뭉치에 대해 영화는 천지가 관객들에게 선사하는 전언으로 드러내고 있다. 우울증과 관련된 책들이 꽂힌 서가에 붉은 목도리를 한 소녀가 서 있고 서가 사이로 붉은 털실뭉치가 놓여 있는 화면에 얹히는 천지의 내레이션("잘 지내고 있지? 지나고 보니 아무것도 아니지. 고마워, 잘 견뎌 줘서.")은 관객으로 하여금 영화 속 인물에 대한 애도를 완성하게끔 이끈다.

4. 청소년의 '자기 발견' / '가족 재발견'이라는 다성적(多聲的) 스토리월드

본고는 먼저 신자유주의 경제 체제와 정보화가 급속히 진행된 포스트

IMF시대에 가족해체 현상이 ‘개인화’를 동반하기 시작했다는 점에 주목하였다. 당대 위기 담론과 함께 등장한 세대론 특히 청소년담론과 ‘청소년문학’이 이러한 현상과 긴밀한 연관을 가진다고 보고 청소년 서사에 나타나는 가족과 개인의 문제에 초점을 두었다. 분석 대상은 청소년서사로서 당시 엄청난 인기를 끌면서 매체 전환에 성공한 소설 『완득이』와 『우아한 거짓말』, 영화 〈완득이〉와 〈우아한 거짓말〉을 선정하여, 매체가 전환되면서 가족과 개인을 둘러싼 스토리텔링이 어떻게 변형되었는지를 분석하였다.

소설 『완득이』와 『우아한 거짓말』은 가족해체라는 실존적 조건을 받아들이는 ‘개인화’의 두 가지 양상을 드러낸다. 소설 『완득이』는 ‘자기발견’을 통해 가부장 중심의 가족로망을 벗어나 친밀한 개인들의 동행과 같은 느슨한 가족 유대를 보여 주었다. 기존의 많은 청소년소설이 대개 가족의 발견과 복원으로 결말지어졌던 것에 비추어 보면 상대적으로 거리 감각(distance)을 감지할 수 있다.⁶⁵⁾ 소설 『우아한 거짓말』은 철저히 고립된 자신을 발견하는 청소년 형상을 그림으로써 ‘고통의 개인화’를 나타내는 동시에 남겨진 자들의 애도가 불가능함을 서늘하게 그려냈다. 한편, 영화로 전환된 〈완득이〉와 〈우아한 거짓말〉은 가족해체에 직면한 가족 구성원들이 이에 맞서 가족을 재발견하고 복원하는 선택을

65) 김려령의 최근 장편동화 『아무것도 안 하는 녀석들』(문지, 2020)에서도 서정적 가족주의는 찾아볼 수 없다. 삼촌에게 사기를 당해 철거 직전의 비닐하우스로 가족이 거처를 옮긴 ‘현성’과 복잡한 가족 관계를 가진 ‘장우’가 주인공이다. 아이들은 폐허가 된 비닐하우스 한쪽에 둘만의 아지트를 만들고 ‘아무것도 안하는 녀석들’이라는 유튜브 영상을 찍으며 자기들만의 세상을 만든다. 이 작품에서 가족에 대한 아이들의 태도는 동화로서는 낯설 정도로 무관심하다. 또, 창비청소년문학 100권을 기념해 청소년문학 작가들이 각자 자기 작품의 속편을 실은 소설집 『두 번째 엔딩』(창비, 2021)에서 단편 『언니의 무게』는 김려령 작가의 『우아한 거짓말』의 시퀀스이다. 이 작품에서는 만지가 동생 천지를 잃은 언니의 슬픔을 보여 주고 있지만, 온전한 가족삼각형에 대한 그리움은 찾아볼 수 없다.

보여 준다. 영화 <완득이>는 다문화 정체성을 통해 가족공동체의 확장
과 복원을 도모하였고, 영화 <우아한 거짓말>은 남겨진 가족들이 슬픔
속에서도 함께 견디며 ‘자살생존자’로 살아남아 자신들의 애도를 완성하
였다. 이 상반된 서사적 대응은 다음과 같은 책 표지와 영화 포스터 비
교에서도 확인할 수 있다.



<그림 1> ‘완득이’



<그림 2> ‘우아한 거짓말’

〈그림 1〉의 책 표지에서 완득이가 단독자로 놓이거나 주변인물들과 함께 등장하되 완득이 중심으로 배치되는 이미지는 소설이 완득이의 자기 발견에 주력하고 있다는 본고의 분석과 부합한다. 이에 반해 영화 포스터는 왼쪽 컷에서 균등한 화면 분할로 완득이와 똥주 선생을 동시에 보여 줌으로써 똥주의 비중이 완득이와 같은 정도로 확대되었다는 것을 시각화한다. 그리고 오른쪽 포스터는 완득이 가족과 이웃들은 물론 사랑을 이룬 똥주까지 다문화 가족공동체를 한 프레임에 담아 보여줌으로써 영화가 가족해체에 맞서 가족공동체의 복원을 보여준다는 분석에 부합한다. 한편, 〈그림 2〉에서 소설 『우아한 거짓말』의 표지는 손으로 잡을 수 없을 것 같은 환상적 나비 이미지와 사라지는 듯한 글씨 이미지가 결합하면서 전체적으로 소멸의 이미지를 그려내는데, 본고에서 분석한 애도의 불가능성과도 연결되는 면이 있다. 영화 〈우아한 거짓말〉 포스터의 왼쪽 컷은 위치와 포즈를 통해 인물 간의 관계를 시각화하고, 오른쪽 컷은 삼모녀의 행복했던 순간을 포착하여 ‘남겨진 가족을 위한 애도’의 상상적 완성을 상징한다.

결론적으로 위 소설의 스토리월드는 청소년 개인의 (긍정적이든 부정적이든) ‘자기 발견’에, 영화의 스토리월드는 ‘가족을 재발견’하는 데에 무게중심을 두고 있다. 다시 말해, 스토리텔링의 변형 특히 서사구조의 재구성은 매체 전환 텍스트들 간의 관계를 ‘충실한 재현’에서 멀어지게 하는 것은 물론, 상반된 주제와 세계관을 보여 주었다. 이와 같은 트랜스 미디어 스토리텔링은 마라-로르 라이언이 말한 ‘수정(modification)’에 해당한다. ‘수정’이라는 트랜스미디어 텍스트 간의 관계는 서사구조를 다시 설계(redesigning its structure)하고 스토리를 재구성(reinventing its story)하여 원작과는 근본적으로 다른 형태(essentially different versions)를 만드는 것이다. 말하자면 “~다(/라)면 어떻게 될까?(What if?)”라는 질

문을 던지고 인물들에게 ‘다른’ 운명(different destiny)을 줌으로써 원작과는 상반된 시퀀스(a counterfactual sequence of events)로 답하는 방식이다.⁶⁶⁾

소설 『완득이』와 『우아한 거짓말』의 세계는 가족이 선택적 당위라기 보다는 “해체와 재구성이 가능한 문화적 구성물”⁶⁷⁾일 수 있다는 사실을 수용하고 있다. 집합적 가족 규범에 거리를 두는 이러한 태도는 포스트 IMF 시대에 등장하기 시작한 ‘개인화’와 연관된다. 특히 청소년 개인의 자기 발견과 ‘고통의 개인화’를 동시에 드러낸다는 점에서 “해방과 위협의 양면성”⁶⁸⁾을 갖는 개인화 양상을 발견할 수 있다. 집단주의적 가족 규범으로부터 이탈하는 것은 가족 관계의 민주화와 개인의 해방을 뜻하지만 동시에 선택의 자유와 강박을 한꺼번에 받아드는 일이다. 가령 윤고은의 〈1인용 식탁〉⁶⁹⁾이 여실히 보여 주었던 것처럼, 2000년대 이후 일상화된 ‘혼밥, 혼술, 혼놀, 혼족’ 등의 신조어는 개인의 자유가 갖는 해방감과 두려움 혹은 개인의 자유와 공동체의 보호 사이에서의 동요(動搖)를 드러내준다.

한편, 영화 〈완득이〉와 〈우아한 거짓말〉의 ‘다른’ 선택을 낳은 질문

66) Marie-Laure Ryan, “Transmedial Storytelling and Transfictionality”, *Poetics Today*, Vol.34 No.3, 2013, p.366. 마라-로르 라이언은 하나의 이야기가 다른 이야기 세계로 링크될 수 있는 세 가지 관계(확대 Expansion, 수정 Modification, 전위 Transposition)를 돌레첼(Lubomír Doležel)의 서사이론에서 가져오고 여기에 ‘인용(quotation)’을 추가하였다. 그에 따르면, 젠킨스가 제시한 트랜스미디어 스토리텔링은 주로 ‘확대(expansion)’에 의한 것이다. ‘확대’는 원작과 동일한 세계(the same world)에 새로운 존재를 추가하거나, 부차적인 인물을 주인공으로 바꾸거나, 기존의 인물들이 새로운 지역을 방문하거나, 시간을 연장하는 방식이다. ‘수정(modification)’은 오리지널 스토리월드를 위협하기 때문에 이러한 트랜스미디어 스토리텔링에서는 흔하지 않다고 설명한다. (p.369)

67) 홍찬숙, 『개인화: 해방과 위협의 양면성』, 서울대학교 출판문화원, 2016, 33쪽.

68) 홍찬숙, 『개인화: 해방과 위협의 양면성』, 서울대학교 출판문화원, 2016, 20쪽.

69) 윤고은, 〈1인용 식탁〉, 『1인용 식탁』, 문학과지성사, 2010.

("What if~?")을 상정해 보면 다음과 같이 말해 볼 수 있을 것이다. '가족의 재결합을 아들이 완득이가 적극적으로 원한다면?', '만지와 엄마가 함께 슬픔을 극복해낸다면?' 이 질문들은 근대 이후 한국사회가 보편적으로 받아들여온 '서정주의적 가족이념'의 지향을 암시한다. 서정주의적 가족이념은 "가족을 자본주의사회의 다양한 물인간적 압력으로부터 차단된 서정적 공간으로서 인식하는 태도"⁷⁰⁾이다. 소설 『완득이』와 『우아한 거짓말』⁷¹⁾을 횡단하고 전이하면서 영화가 던진 질문의 지향은 가혹한 포스트IMF시대에 안전지대를 찾고 싶었던 대중의 간절한 욕망과 닿아 있었다고 할 수 있겠다. 그러나 한편 서정주의적 가족 이념은 가족과 사회를 이분법으로 인식함으로써 가족을 더욱 공고한 규범으로 만드는 점에서, 또 설령 다문화가족이라는 새로운 가족형태를 수용하더라도 '자본주의 체제 유지를 위해 노동자 가족의 재생산이 안정적으로 이루어져야'⁷²⁾ 했던 맥락이 지속된다는 점에서, 그것은 새로운 변화에 제동을 거는 보수화 지향이기도 하다.

가족해체와 '개인화'를 둘러싸고 불확실성이 증폭하는 포스트IMF시대에, '완득이'와 '우아한 거짓말'의 스토리월드는 트랜스미디어 스토리텔링을 통해 '자기 발견'으로 가는 세계와 '가족의 재발견'으로 가는 상반된 세계를, 혹은 개인의 자유/위험과 공동체에의 안주라는 이질적인 욕망을 경험하도록 하는 '다성적(多聲的)'⁷³⁾ 세계이다. '인물의 출현'이라는

70) 장경섭, 「가족이념의 우발적 다원성: 압축적 근대성과 한국가족」, 『정신문화연구』 24(2), 한국학중앙연구원, 2001, 172쪽.
 71) 소설 『완득이』와 『우아한 거짓말』이 집합적 가족 규범에 거리를 두는 개인화 양상을 보이지만, 그것이 가족으로부터 완전히 분리된 개인을 지향하는 것은 아니었을 정도로 가족이념은 한국사회의 도덕적 전통에서 뿌리가 깊다.
 72) 장경섭, 「가족이념의 우발적 다원성: 압축적 근대성과 한국가족」, 『정신문화연구』 24(2), 한국학중앙연구원, 2001, 172쪽.
 73) "다양한 의식이나 목소리들이 완전히 독립적인 실체로서" (M. M. Bakhtin, *Problems*

기준점을 제공하되, 원작에서 출발하여 매체를 전이하면서 스토리텔링을 변형시킴으로써 원작으로부터 자유로워지려는 트랜스미디어 스토리텔링은 이렇게 이질적인 목소리들을 생성하여 다성적 스토리월드로 개방하였다. 이는 ‘구획된 경계를 가로지르고(횡단), 원래의 것을 넘어서 다른 지점을 추구하며(초월), 그리하여 기존의 정체성을 끊임없이 바꾸는(변형) 창조 기제⁷⁴⁾인 ‘트랜스(trans-)’의 문화정치적 함의를 입증해 주는 세계라 할 수 있다.

오늘날과 같은 매체 환경에서 이야기 창작행위는 작가의 의도와 상관 없이 그 자체로 멀티플랫폼에 들어서는 일이며 트랜스미디어 스토리텔링의 잠재태가 된다. 그러므로 기술적인 접근에 초점을 두는 각색론보다는 서사와 미디어를 융합적으로 설명할 수 있는 트랜스미디어 스토리텔링의 프레임이 필요하다. 특히 원작에의 충실성보다는 이질적인 목소리를 내려는 경향⁷⁵⁾이 이야기의 확장성을 추동하는 가운데, 최근 들어 문학뿐만 아니라 웹툰, 웹소설 등 뉴미디어의 새로운 서사장르를 원작으로 다양한 트랜스미디어 스토리텔링이 창출되고 있다. 트랜스미디어

of Dostoevsky's Poetics, edited and translated by Carl Emerson, University of Minnesota Press, 1984, p.40. 오민용, 『상호텍스트의 한 종류로서 소설에 관한 소고: M.Bakhtin의 대화이론을 중심으로』, 『콘텐츠문화』 4, 문화예술콘텐츠학회, 2014, 81쪽에서 재인용) 공존하는 바흐친의 ‘다성성(polyphony)’을 참조할 만하다.

74) 조윤경, 『접두어 ‘trans-’의 인문학적 함의: 탈경계 인문학Trans-Humanities 연구를 위한 개념 고찰을 중심으로』, 『탈경계 인문학』 제3권 3호, 이화여자대학교 이화인문과학원, 2010, 7-16쪽. 조윤경은 “트랜스미디어 스토리텔링은 서로 다른 영역이 ‘결합’한다는 의미가 아니라, ‘전이’하여 그 성격과 내용을 ‘바꾼다’는 의미를 더욱 강력하게 내포한다.”(15쪽)라고도 언급한다.

75) 김영하 소설 『살인자의 기억법』, 원신연 감독의 극장판 영화 <살인자의 기억법>, 감독판 영화<살인자의 기억법: 새로운 기억>은 알츠하이머에 걸린 연쇄살인범을 중심으로 서로 충돌하는 전혀 다른 세 가지 세계를 선보이고 있다. 정혜경, 『소설의 영화화와 트랜스미디어 스토리텔링: ‘살인자의 기억법’을 중심으로』, 『국어문화회』 67, 국어문화회, 2018.

스토리텔링론은 이질적인 목소리들 간의 “역동적인 해석의 쟁투”⁷⁶⁾를 밝히는 서사학적 관점을 기반으로, 점차 활발해지고 있는 참여문화를 포괄하면서 다성적인 이야기의 장(場)으로 깊숙이 들어가야 할 것이다.

76) 정혜경, 『소설의 영화화와 트랜스미디어 스토리텔링: ‘살인자의 기억법’을 중심으로』, 『국어문학회』 67, 국어문학회, 2018, 286쪽.

참고문헌

1. 기본자료

- 김려령, 『완득이』, 창비, 2008.
_____, 『우아한 거짓말』, 창비, 2009.
이한 감독, 〈완득이〉, 유비유필름·어나더무비스, 2011.
이한 감독, 〈우아한 거짓말〉, 유비유필름·무비락, 2014.

2. 논문과 단행본

- 강문희·이광자·송보경, 「IMF 이후의 가족생활형태의 변화」, 『여성연구논총』 13, 서울여자대학교 여성연구소, 1998, 5-32쪽.
강유정, 「장르로서의 청소년 소설」, 『타인을 읽다』, 민음사, 2016, 167-180쪽.
고경민, 「재생산과 재매개 도구로서의 트랜스미디어 스토리텔링 연구」, 『스토리앤 이미지텔링』 12, 건국대학교 스토리앤이미지텔링연구소, 2016, 47-70쪽.
권호창, 「트랜스미디어 스토리텔링의 일관성 개념과 분석 방법에 관한 시론」, 『문화와 융합』 제42권 9호, 한국문화융합학회, 2020, 349-367쪽.
김경희·김혜미, 「자살자에 대한 청소년의 인식 변화 사례 연구: 소설 『우아한 거짓말』을 활용한 문학치료 프로그램의 설계와 실행」, 『문학치료연구』 52, 한국문학치료학회, 2019, 37-84쪽.
김기홍 외, 『문화콘텐츠와 트랜스미디어: 어벤져스에서 오즈의 마법사까지』, HUINE, 2016.
김미영, 「다문화 사회와 소설교육의 한 방법: 김려령의 《완득이》를 중심으로」, 『한국언어문화』 42, 한국언어문화학회, 2010, 79-104쪽.
김미현, 「가족이데올로기의 종언 :1990년대 이후 소설에 나타난 탈가족주의」, 『여성문학연구』 13, 한국여성문학학회, 2005, 137-168쪽.
김성진, 「학교 폭력에 대한 청소년 소설의 서사화 양상」, 『문학치료연구』 26, 한국문학치료학회, 2013, 333-354쪽.
김영찬, 「아버지 없는 소설극장: 2000년대 젊은 작가들의 상상세계1」, 『비평극장의 유령들』, 창비, 2006, 196-215쪽.
김예림, 「존중 없는 사회의 대중문화, 그 욕망과 미망에 대한 단상」, 『문학과사회』 통권 제98호, 문학과지성사, 2012, 154-170쪽.
김 윤, 「청소년소설과 가족이야기」, 『창비어린이』 11(4), 창비어린이, 2013, 189-203쪽.

- 김인숙, 『IMF 이후 빈곤가족 해체의 현황과 대안』, 『사회복지리뷰』 4권 1호, 가톨릭대학교 사회복지연구소, 1999, 35-63쪽.
- 김정훈, 『특집: 한국에서의 개인화 과정과 개인주의: 개인화의 양면성과 새로운 정치의 가능성』, 『동향과 전망』 94, 한국사회과학연구회, 2015, 9-44쪽.
- 김준형, 『야담에 등장한 트릭스터와 소설적 지향』, 『남도문화연구』 31, 순천대학교 남도문화연구소, 2016, 265-291쪽.
- 김혜은, 『IMF시대의 청소년들의 소비행태와 가족생활』, 『한국아동학회 학술발표논문집』, 1998.6, 97-119쪽.
- 김혜정, 『청소년문학에 나타난 가족해체서사 연구: 2011년 출간된 청소년소설을 중심으로』, 『아동청소년문학연구』 10, 한국아동청소년문학학회, 2012, 177-193쪽.
- 김화선, 『청소년문학에 나타난 성장의 문제: 김려령의 『완득이』를 중심으로』, 『아동청소년문학연구』 3, 한국아동청소년문학학회, 2008, 279-300쪽.
- 김효정, 『장르별 표현방식과 의미구성의 차이: 소설 〈완득이〉와 영화 〈완득이〉를 중심으로』, 『한국말글학』 제29집, 한국말글학회, 2012, 1-30쪽.
- 김 휘 · 박성호, 『디즈니 마블의 트랜스미디어 스토리텔링 특성 연구』, 『만화애니메이션연구』 51, 한국만화애니메이션학회, 2018, 159-179쪽.
- 남정은 · 김희경, 『트랜스미디어 콘텐츠 유형에 관한 연구』, 『글로벌문화콘텐츠』 제 20호, 글로벌 문화콘텐츠학회, 2015, 23-49쪽.
- 류철균 · 한혜원 외, 『트랜스미디어 스토리텔링의 이해』, 이화여자대학교 출판문화원, 2015.
- 박경희, 『한국 청소년소설과 청소년의 성장 담론』, 역락, 2017.
- 박기수, 『웹툰의 트랜스미디어 스토리텔링 전략 연구』, 『애니메이션연구』 12권 3호, 한국애니메이션학회, 2016, 97-117쪽.
- 박선화, 『영상콘텐츠화된 청소년소설에 나타난 결핍 양상 연구: 김려령의 『완득이』와 『우아한 거짓말』을 중심으로』, 영남대학교 석사학위논문, 2016.
- 박성봉, 『멀티미디어시대 대중예술과 예술 무정부주의』, 일빛, 2011.
- 백지연, 『사라진 ‘아버지’와 글쓰기의 기원』, 『사소한 이야기의 자유』, 창비, 2018, 313-326쪽.
- 블라디미르 프로프, 『민담 형태론』, 어건주 역, 지만지, 2009.
- 서성은, 『매체 전환 스토리텔링 연구』, 이화여자대학교 박사학위논문, 2015.
- 소영현, 『북 쇼핑 시대의 문학, 완득이라는 낯선 영토』, 『작가세계』 20(3), 세계사, 2008, 320-334쪽.

- 송현호, 『〈완득이〉에 나타난 이주담론의 인문학적 연구: 동반자적 교사의 역할과 의미를 중심으로』, 『현대소설연구』 59, 한국현대소설학회, 2015, 403-426쪽.
- 신영현·강지현, 『이주서사로서의 『완득이』에 그려진 성장의 의미』, 『HOMO MIGRANS』 22, 이주사학회, 2020, 257-283쪽.
- 신지현, 『가족해체의 실상과 문제점에 따른 가족복지대책』, 『한국사회복지지원학회』 3권 1호, 한국사회복지지원학회, 2007, 199-225쪽.
- 심영희, 『IMF시대의 청소년문제 양상과 과제: 위험사회의 관점에서』, 『청소년학연구』 5권 3호, 한국청소년학회, 1998, 115-145쪽.
- 양승미, 『소설의 영화화에 나타난 표현방식과 의미 연구: 소설 《완득이》와 영화 〈완득이〉의 비교 분석을 중심으로』, 중앙대학교 교육대학원 석사학위논문, 2013.
- 오민용, 『상호텍스트의 한 종류로서 소설에 관한 소고: M.Bakhtin의 대화이론을 중심으로』, 『콘텐츠문화』 4, 문화예술콘텐츠학회, 2014, 37-98쪽.
- 오세란, 『한국 청소년소설 연구』, 청동거울, 2013.
- _____, 『청소년문학의 정체성을 묻다』, 창비, 2015.
- 오탁번·이남호, 『서사문학의 이해』, 고려대학교출판부, 1999.
- 울리히 벡, 『위험사회』, 홍성태 옮김, 새물결, 2019.
- 울리히 벡·엘리자베트 벡-게른샤임, 『사랑은 지독한 그러나 너무나 정상적인 혼란』, 강수영·권기돈·배은경 옮김, 새물결, 2006.
- 윤혜영, 『캐릭터 기반 트랜스미디어 스토리텔링 모델 연구: 노드롭 프라이의 이론을 중심으로』, 『만화애니메이션연구』 61호, 한국만화애니메이션학회, 2020, 339-363쪽.
- 음영철, 『청소년소설에 나타난 소녀들의 자살심리』, 『한국콘텐츠학회 논문지』 제16권 제2호, 2016, 686-695쪽.
- 이도현, 『성장서사의 통과의례 공간 연구』, 건국대학교 석사학위논문, 2015.
- 이동연, 『광장세대와 문화교육 운동』, 『교육비평』 10, 2002, 214-227쪽.
- _____, 『청소년은 저항하는가?: 청소년 주체형성의 다중성 읽기』, 『오늘의 문예비평』 72호, 2009, 23-45쪽.
- 이동은, 『메타이야기적 상상력과 캐릭터 중심 스토리텔링 모델』, 『만화애니메이션연구』 42, 한국만화애니메이션학회, 2016, 213-240쪽.
- 이명호, 『젠더지형의 변화와 페미니즘의 미래: 1990년대 미국과 2000년대 한국 페미니즘 담론 비교연구』, 『여성문학연구』 26, 한국여성문학학회, 2011, 133-161쪽.
- 이영수, 『멀티버스에 기반한 마블코믹스의 트랜스미디어 스토리텔링 연구』, 『애니메이션연구』 10권 4호, 한국애니메이션학회, 2014, 189-209쪽.

- 이준희, 『확장형 트랜스미디어 스토리텔링 기반 생태계 모델』, 『한국영상학회 논문집』 11권 3호, 한국영상학회, 2013, 5-16쪽.
- 장경섭, 『가족이념의 우발적 다원성: 압축적 근대성과 한국가족』, 『정신문화연구』 24(2), 한국학중앙연구원, 2001, 161-202쪽.
- 장수경, 『『우아한 거짓말』에 나타난 1인칭시점과 다중시점의 서술전략과 욕망』, 『한국문예창작』 15권 2호, 한국문예창작학회, 2016, 145-177쪽.
- 정병곤 · 이건근, 『한국의 저출산율 문제에 율리히 벡의 개인화 이론 적용하기』, 『인문사회21』 10권 5호, 사단법인 아시아문화학술원, 2019, 1469-1478쪽.
- 정순희 · 여윤경, 『소비자 연령별 투자행동 차이 분석: IMF 경제위기 전·후 비교』, 『한국가족자원경영학회지』 8권 1호, 한국가족자원경영학회, 2004, 29-45쪽.
- 정혜경, 『여성 성장소설에 나타난 가족서사의 재구성: 아버지 부재(不在)모티프에 대한 서사적 대응방식을 중심으로』, 『국제어문』 44권, 국제어문학회, 2008, 407-434쪽.
- _____, 『이 시대의 아이콘 '청소년'(을 위한) 문학의 딜레마』, 『백수들의 위험한 수다』, 케포이북스, 2011, 58-77쪽.
- _____, 『소설의 영화화와 트랜스미디어 스토리텔링: '살인자의 기억법'을 중심으로』, 『국어문학』 67, 국어문학회, 2018, 257-289쪽.
- 조규동 · 조희원, 『영화에 나타난 따돌림의 실태와 교정복지의 역할 연구: 영화 <우아한 거짓말>을 중심으로』, 『교정복지연구』 34, 한국교정복지학회, 2014, 225-252쪽.
- 조윤경, 『접두어 'trans-'의 인문학적 함의: 탈경계 인문학 Trans-Humanities 연구를 위한 개념 고찰을 중심으로』, 『탈경계 인문학』 제3권 3호, 이화여자대학교 이화인문과학원, 2010, 5-27쪽.
- 조한혜정, 『N세대 새로운 행동 패러다임 연구의 방향: '발달심리학'에서 '자아 형성학'으로』, 『한국심리학회지: 발달』 13(3), 한국심리학회, 2000, 1-8쪽.
- 조혜자 · 방희정, 『사회경제적 변화가 가족에게 미치는 영향』, 『한국심리학회지』 3권 1호, 한국심리학회, 1998, 1-15쪽.
- 조희용, 『트릭스터담 연구』, 『어문학논총』 6, 국민대학교 어문학연구소, 1987, 58-94쪽.
- 최미령, 『한국 청소년소설에 투영된 가족 이데올로기 연구』, 가톨릭대학교 석사학위논문, 2009.
- 하채현, 『청소년문학의 개념 고찰과 한국 청소년 문학의 가능성: 세계 각국 청소년 문학과 비교 분석을 중심으로』, 『한국융합인문학』 제6권 제4호, 한국융합인

- 문학회, 2018, 7-25쪽.
- 한혜원·남승희, 「트랜스미디어 콘텐츠의 스토리텔링 구조 연구: 로스트 대체현실 게임을 중심으로」, 『인문콘텐츠』 15, 인문콘텐츠학회, 2009, 7-27쪽.
- 홍찬숙, 『개인화: 해방과 위험의 양면성』, 서울대학교 출판문화원, 2016.
- 황영미, 「『완득이』의 서술전략과 영화화 연구」, 『돈암어문학』 24호, 돈암어문학회, 2011, 281-308쪽.
- 황종연, 「편모슬하, 혹은 성장의 고행」, 『비루한 것의 카니발』, 문학동네, 2001, 33-58쪽.
- Jenkins, Henry, *Convergence Culture: Where old and new media collide*, New York University Press, 2006.
- Phillips, Andrea, *A Creator's guide to Transmedia Storytelling: How to Captivate and Engage Audiences Across Multiple Platforms*, McGraw-hill, 2012.
- Ryan, Marie-Laure, "Transmedial Storytelling and Transfictionality", *Poetics Today*, Vol.34 No.3, 2013, pp.361-388.

3. 기타자료

- 국가기록원 시기별 인구정책 1990-2000년대
(<https://theme.archives.go.kr/next/populationPolicy/policy2000.do>)
- 성창훈, 〈1인 가구의 증가와 정책 대응〉, 『KIET 산업경제』, 산업연구원, 2020.2.
(https://www.kiet.re.kr/kiet_web/?sub_num=12&state=view&idx=55984)

Abstract

The Family and Individual in the Transmedia Storytelling of Young Adult Narratives

Chung, Hye-Kyung(Soonchunhyang University)

This thesis focuses on *Wandeuki* and *Elegant Lies* - novels written by Kim Ryeo-reong and adapted into the film by Director Lee Han; this thesis analyzes the process of storytelling being transformed as the media is converted. Also, this thesis discusses cultural-political implications of transmedia storytelling where different narrative responses coexist concerning post-IMF family disorganization and “individualization.” First of all, this thesis critically reviews existing discourses on the concept of transmedia storytelling and refers to ‘transfictionality’ the narratological concept of Marie-Laure Ryan in order to look into media conversion storytelling that starts from original novels.

The novels *Wandeuki* and *Elegant Lies* show two aspects of “individualization” that adopts existential conditions of family disorganization. *Wandeuki* deviates from patriarchal family romance through self-discovery and exhibits loose family bond, which is something similar to companionship of close individuals. *Elegant Lies* shows individualization of pain by portraying a teenager who found herself completely isolated, while showing that it is impossible for the people left behind to mourn. On the other hand, director Lee Han’s films <Punch(the English title of *Wandeuki*)> and <Thread of Lies(the English title of *Elegant Lies*)> show stories in which family members, who are confronting family dissolution, rediscover and restore their families against family dissolution. The film <Punch> promotes the expansion of family community through multicultural identity, and the film <Thread of Lies> completes condolence of the people left behind by having the remaining families survive as survivors of suicide.

The storyworld of the novels puts emphasis on ‘self-discovery’ of individual adolescents, while the storyworld of the movies puts emphasis on ‘rediscovery of family’. Through transformation of storytelling - especially the redesigning of narrative

structures called “modification” - transmedia storytelling shows that the relationship between media-converted texts is far from “faithful representation,” but rather, shows conflicting themes and perspectives.

With a reference point of ‘the emergence of character’ transmedia storytelling, which is predicated on the original work but aims to free itself from the original work by transforming storytelling through media conversion, opens up polyphonic storyworld by creating heterogeneous voices. In the post IMF-era, where uncertainty mounts over family dissolution and individualization, polyphonic storyworld created by transmedia storytelling provides an opportunity to experience disparate desires over individual freedom/risk and complacency toward community. We can call this the cultural-political implication of transmedia storytelling based on transferring, transcending, and transforming.

(Keywords: post-IMF, Young Adult Literature, Young Adult Narrative, trans-media storytelling, transfictionality, family, individual, multiculturalism, mourning, polyphony, storyworld)

논문투고일 : 2021년 5월 10일

심사완료일 : 2021년 6월 4일

수정완료일 : 2021년 6월 12일

게재확정일 : 2021년 6월 15일