

프레임 너머의 여성들

- 박완서 <나목>의 드라마·만화 각색 양상 연구*

허도경**

1. 서론: 각색과 서사들
2. 가족주의 프레임과 여성 서사의 봉합
3. 자기 서사 쓰기와 열린 프레임
4. 나가며

국문초록

이 글은 박완서의 <나목>을 원작으로 하는 1992년 MBC 6·25 특집극 <나목>과 2019년 김금숙 작가의 만화 <나목>의 각색 양상을 비교한다. 이를 통해 드라마와 만화라는 시각 매체의 프레임 구성 방식이 여성 인물의 서사를 어떻게 변주하는지 살핀다. 이때 프레임은 이미지의 범위를 한정하는 물리적 경계인 동시에, 세계를 바라보는 관점을 규정하는 인식의 틀로 기능한다. 프레임은 특정 인물과 장면을 선택하고 배제하는 프레임링 과정을 거치며 서사의 목적을 구체화하며 매체 전환 과정에서 여성 재현의 특성과 서사 구조의 변모를 해석하는 이론적 토대가 된다.

드라마 <나목>은 전후 가족주의적 가치에 따라 폐쇄적인 프레임을 구축

* 이 글은 2025년 서강대학교 국어국문학과 현대문학비평학회 학술대회에서 발표한 글을 수정·보완한 것이다. 토론을 통해 귀중한 조언을 해주신 박경진 선생님과 논문 작성에 필요한 고견을 주신 두 분의 심사위원 선생님께 감사의 말씀을 드린다.

** 서강대학교 국어국문학과 박사수료

하며 원작의 인물 설정을 재구성한다. 이경과 옥희도 부인과의 긴장과 유대, 이경의 시선으로 모두 포착할 수 없는 미숙과 다이아나 김의 욕망과 복합적 정체성은 가족 서사를 중심으로 한 도덕성으로 재단된다.

반면, 만화 <나목>은 열린 프레임의 구성하는 방식으로 여성 스스로 자기 이야기를 기억하고 기록하는 자기 서사를 강조한다. 서사 속 인물로 등장하는 작가 박완서는 이경을 통해 자신의 삶을 다시 쓰는 작업을 수행하며 다이아나 김의 이야기 역시 시공간적 확장을 통해 또 다른 서사의 가능성을 드러낸다.

두 각색본의 차이는 원작이 지닌 여성적 경험과 관계망이 매체의 프레임 구성 방식에 따라 어떻게 축소되거나 확장되는지를 분명하게 드러낸다. 드라마가 '프레임 너머'에 자리하던 여성적 욕망과 서사를 가족 중심의 가치 체계로 포섭한다면, 만화는 그 '프레임 너머'의 층위를 다시 호출하여 여성 서사의 지속성과 확장 가능성을 부각한다. 이 글은 프레임 분석을 통해 여성 서사가 각색 과정에서 어떤 방식으로 형상화 되는지 밝히고 한국 문학 및 각색 연구의 지평을 넓히고자 한다.

(주제어: 박완서, 나목, 각색, 상호텍스트성, 프레임, 여성 서사, 가족 서사, 자기 서사, 드라마, 만화)

1. 서론: 각색과 서사들

이 글의 목적은 박완서 소설 <나목>과 드라마와 만화 각색본을 비교하여 프레임의 특성이 여성 인물의 서사를 어떻게 재구성하는지를 규명하는 데 있다. <나목>은 1970년 『여성동아』를 통해 발표된 박완서의 등단작이다. 한국전쟁과 분단 문제, 인간의 존엄과 생명 존중 사상, 가부장제에 대

한 반발과 여성주의, 자전적 체험이 담긴 박완서 소설 세계의 근원으로 평가 받아 왔다.¹⁾ 전후 미군 PX 초상화부 직원으로 생계를 유지하는 ‘이경’과 전쟁으로 두 아들을 잃은 이경의 ‘엄마’, PX에서 초상화를 그리는 화가 ‘옥희도’를 중심으로 전쟁과 가난, 젠더적 조건 속에서 인간의 심리와 일상적 현실, 예술에 대한 욕망을 정교하게 다룸으로써 문학사의 중요한 성취를 이루기도 하였다.

<나목>은 이후 시차를 두고, 1992년 드라마와 2019년 만화로 각색되었다. 원작과 각색본을 비교하는 작업은 소설 해석의 폭을 확장할 뿐 아니라 매체 전환이 서사 구조와 인물 재현을 어떻게 재편하는지를 규명할 수 있게 한다는 점에서 문학과 문화, 미디어 연구 모두에 중요한 의의를 갖는다.

소설의 각색 연구는 그동안 꾸준히 진행되어 왔다. TV문학관, KBS 문예극장 연구를 중심으로 한 텔레비전 문학 프로그램의 영상화 양상을 살펴보는 작업으로 시작되었다.²⁾ 소설을 원작으로 한 드라마와 영화의 매체 전환 구조를 살피는 연구가 확장되면서, 초기 근대문학 작가의 소설이나 1930년대와 1960-70년대 작가들의 단편과 장편소설, 1980년대 이후의 대표적 문제작 등을 대상으로 서사 변용 전략을 비교하는 연구가 활발히 진행되어 왔다.³⁾

-
- 1) 이희경, 『박완서를 읽다: 박완서 소설의 창작 모티브 연구』, 도어즈, 2016, 66-67쪽.
 - 2) 주창윤, 「텔레비전 드라마 분석과 소설 분석의 차이 -TV문학관을 중심으로-」, 『한국언어문화』 제26권, 한국언어문화학회, 2004, 1-11쪽; 박윤희, 「1980년대 문예드라마 <TV문학관> 연구」, 『한국극예술연구』 제57집, 한국극예술학회, 2017, 106-149쪽.
 - 3) 엄미옥, 「『봄·봄』의 OSMU와 스토리텔링 양상 연구」, 『우리말글』 제79집, 우리말글학회, 2018, 189-223쪽; 이미나, 「이광수 소설 『유정』의 매체전환 구조와 영상화 양상」, 『한국문예비평연구』 제64권, 한국현대문예비평학회, 2019, 57-92쪽; 최강민, 「『난장이가 쓰아올린 작은 꿈』의 서사 변용 양상-소설, 영화, 드라마 서사 비교」, 『한국문학이론과 비평』 제36권, 한국문학이론과 비평학회, 2007, 297-320쪽; 이승준, 「『막차

소설 원작과 영화·드라마의 상호 비교를 수행하거나 서사 구조와 상호 텍스트성을 검토하는 연구가 후속적으로 이루어졌다. 최근에는 디지털 플랫폼을 기반으로 한 소설의 TV 영상화, 장르 및 매체 전환, 트랜스미디어적 변용 양상을 다루는 연구까지 그 영역이 확대되고 있다.⁴⁾

기존 각색 연구는 원작 텍스트가 시대와 매체의 변화 속에서 어떻게 변형되고 재구성되는지를 보여준다. 각색은 단순히 원작을 재현하는 행위를 넘어 매체의 특성에 따라 서사와 인물이 재구성되고 새로운 의미가 창출되는 창조적 과정이기 때문이다. 각색은 특정 장르를 다른 장르 양식으로 주조하는 치환적 실천인 동시에 원작 텍스트를 다시 읽고 다시 쓰는 행위

로 온 손님들』의 연구 - 소설과 영화의 문화사적 의미에 대하여 -, 『국제어문』 제71권, 국제어문학회, 2016, 117-138쪽; 조윤아, 「황석영 소설 『장길산』의 TV드라마 〈장길산〉으로의 변용 양상 연구」, 『한국문학의 연구』 제79권, 한국문학연구학회, 2023, 454-582쪽; 홍순애, 「트랜스미디어 스토리텔링의 매체전략과 서사변용 연구 - 소설, 영화, TV 드라마 『삼포가는 길』을 중심으로」, 『한국콘텐츠학회논문지』 제23권 제5호, 한국콘텐츠학회, 2023, 574-585쪽; 279-316쪽; 장준영·서세립, 「이법선 장편소설 『검은 해협』의 드라마 각색 연구 - 드라마 『미찌꼬』(1999)를 중심으로」, 『어문론집』 제89호, 중앙어문학회, 2022, 315-343쪽; 강현구, 「폭력, 판타지, 성이 펼치는 창조적 변용의 세계 - 소설 『저녁의 게임』과 독립영화 『저녁의 게임』을 중심으로 -」, 『한국문예비평연구』 제51권, 한국현대문예비평학회, 2016, 301-330쪽; 이종호, 「한국 현대소설과 각색 드라마의 서사학적 비교 연구 - 소설 〈새야 새야〉와 드라마 〈새야 새야〉를 중심으로 -」, 『한민족문화연구』 제23권, 한민족문화학회, 2007, 423-477쪽.

- 4) 이수현, 「전자문화시대 소설의 TV영상화 연구 - 전자문화시대 소설의 TV영상화 연구 -TV드라마 〈카스테라〉, 〈낙타씨의 행방불명〉을 대상으로」, 『한국문학이론과 비평』 제60권, 한국문학이론과 비평학회, 2013, 103-127쪽; 이종호, 「현대소설과 드라마의 접속, 그 스토리텔링의 변주 양상 -〈언니의 폐경〉을 중심으로-」, 『한국문예비평연구』 제46권, 한국현대문예비평학회, 2015, 159-186쪽; 김영심, 「차별의 장소성과 환대의 불가능성, 편재하는 자이니치 - 이민진의 『파친코』와 Apple TV 드라마 〈Pachinko〉를 대상으로 -」, 『현대문학이론연구』 제92집, 현대문학이론학회, 2023, 197-231쪽; 송화·박기수, 「BL 웹소설의 드라마 전환 전략 연구: 왓차 드라마 〈시맨틱 에러〉를 중심으로」, 『인문콘텐츠』 제70호, 인문콘텐츠학회, 2023, 109-131쪽; 노시훈, 「웹소설에서 TV 드라마로의 각색에 있어 서사의 변화 - 〈내일의 으뜸〉과 〈선재 업고 튀어〉를 중심으로」, 『대중서사연구』 제31권 1호, 대중서사학회, 2025, 289-317쪽.

로, 원작과는 다른 수정된 관점을 제시하고 가상의 동기를 추가하거나 텍스트가 침묵시키고 주변화해 온 것들에 목소리를 부여한다.⁵⁾ 이러한 맥락에서 원천 텍스트의 지속성과 생존은 그것이 자극하거나 유발한 다양한 버전과 해석, 그리고 각색의 문화적 운용을 통해 비로소 가능해지며, 독자나 관객이 상호텍스트적 관계를 추적하며 원천 텍스트와 각색물을 병치해 읽는 과정은 해석의 쾌락을 지속시키는 핵심 기제로 작용한다.⁶⁾ 따라서 각색 연구는 원작과 각색본 사이에 우열을 가르는 양극화된 가치 판단을 촉구하기 보다는 각색이 어떤 과정과 이념, 방법론을 통해 수행되는지 탐구하는데 목적을 둔다.⁷⁾

지금까지 박완서 문학 연구는 작가의 성장 배경, 자전적 요소, 전쟁과 분단 경험에 대한 서사적 접근, 근대성과 도시 문제, 여성주의적 인물 분석 등 다양한 방향에서 활발히 이루어져 왔다. 그러나 박완서의 소설이 여러 차례 다른 매체로 각색되어 왔음에도 특정 텍스트를 대상으로 각색 전략을 체계적으로 비교한 연구는 거의 이루어지지 않았다. 매체별 표현 방식과 시각적 재현 전략 차이를 면밀히 검토하는 연구가 필요하다는 문제의식이 충분히 제기되지 못한 것이다. 특히 <나목>은 드라마와 만화라는 상이한 매체로 각색된 사례임에도 두 매체가 여성 인물을 어떻게 배치하고 서사적으로 조정했는지에 대한 비교 연구는 미비하다.

<나목>에 관한 선행 연구는 전후 사회가 여성 주체의 내면과 실존에 미친 영향에 주목하며 주체 형성의 복합적인 층위를 논의하였다. 전쟁의 참혹함 속에서 인간 존엄과 여성성을 확인하는 자전적 성장소설로서의 <나목>은 여성 가장의 책무를 수행하는 역사적 증언자로서의 정체성을 보여

5) 줄리 샌더스, 『각색과 전유』, 정문영·박희본 역, 동인, 2019, 39쪽.

6) 위의 책, 52쪽.

7) 위의 책, 40쪽.

주는 소설로 평가되었다.⁸⁾ 한편, 성장의 이면에 존재하는 정체성의 분열은 가부장제나 지배 이데올로기의 희생양으로만 머물지 않고 지배 질서로 환원되지 않는 정체성의 잉여분을 유지하며 비-자기 동일한 여성성을 형성하는 과정으로 읽히기도 한다.⁹⁾ 여성 인물의 주체적 탐색은 공간의 이동과 탈장소의 과정을 통해서도 확인되는데, 주인공 이경은 전쟁으로 파괴된 가족주의의 본거지인 '계동 고가'라는 사적 장소에 결속되어 있으면서도 동시에 미군 PX라는 공적 영역으로 나아가 자립과 성적 주체화를 시도하며 끊임없이 탈장소를 꾀하는 인물로 해석되기도 하였다.¹⁰⁾ 나아가 여성의 주체적 탐색은 여성 사이의 관계와 욕망에 주목한 연구를 통해서도 고찰된 바 있다. 전쟁 중 아들을 잃고 삶의 의지를 놓아버린 어머니와 그로부터 모성성을 거부당한 딸의 욕망 사이의 불화 그리고 그 결핍을 보충하려는 시도를 통해 여성 주체가 마주한 실존적 모순을, 『나목』은 담고 있는 것이다.¹¹⁾

선행 연구를 통해 살펴보았듯이, 〈나목〉의 핵심 서사는 견고한 가족주의의 틀과 여성의 주체성이 빚어내는 팽팽한 길항 작용에 기반하고 있다. 이와 같은 원작의 복합적인 층위는 드라마나 만화 등 상이한 매체로 각색될 때 중요한 분석의 준거가 된다. 각색 매체가 원작이 지닌 가족주의와 여성 주체성 사이의 긴장을 어떻게 재구성하고 조정했는지 살피는 것은, 단순히 내용의 변용을 확인하는 차원을 넘어 시대와 매체에 따라 박완서 문학의 현

8) 김미영, 「박완서의 성장 소설과 여성 주체의 성장」, 『한중인문학연구』 제25집, 한중인문학회, 2008, 179-202쪽.

9) 최성실, 「전쟁소설에 나타난 식민주체의 이중성-박완서의 〈나목〉을 중심으로」, 『여성문학연구』 제10호, 한국여성문학학회, 2003, 117-137쪽.

10) 유인현, 「박완서의 『나목』에 나타난 여성의 탈장소와 이동성의 주체」, 『여성문학연구』 제47호, 한국여성문학학회, 2019, 343-377쪽.

11) 오현지, 「모성으로부터 거부당한 딸의 욕망 -박완서 『나목』론-」, 『우리어문연구』 제75권, 우리어문학회, 2023, 63-88쪽.

재적 의미가 어떻게 재구조화되었는지 규명하는 작업이기 때문이다.

이러한 상황에서 주목할 만한 각색 연구로는 「사랑손님과 어머니」, 『토지』의 여성 인물의 성격 변화를 중심으로 원작과 각색본을 비교하는 연구이다.¹²⁾ 그러나 이는 어디까지나 개별 인물의 성격 변화에 초점을 두고 있어 각색본이 지닌 서사적 목적, 매체의 특성 그리고 그로 인해 발생하는 서사의 변주까지 포괄적으로 분석하지는 못한다. 따라서 각색 연구의 맥락에서도 박완서 연구에서도 매체 전환과 여성 서사의 구조적 변이를 본격적으로 다루는 작업은 필요한 과제다.

이 글은 <나목>의 드라마와 만화 각색본을 중심으로 서사적 목적의 차이에 따른 여성 인물 재현의 변이 양상을 규명하고자 한다. 창작 과정으로서의 각색 행위는 항상 (재)해석과 (재)창작을 수행하며 각색본을 수용하는 과정에서 독자는 변형을 동반한 반복, 상호텍스트성을 체험하게 된다.¹³⁾ 원작 소설이 시각 매체로 전환되는 과정에서 인물의 삭제·추가·강조·주변화 등 서사적 배치의 변화는 각색의 목적과 매체적 특성을 통해 구현된다. 드라마 <나목>의 경우, 원작에 등장하는 옥희도의 부인의 역할을 축소시킴으로써 전후 사회의 가족 중심적 가치관에 부합하는 여성상을 강조한다. 만화 <나목>의 경우, 원작과 달리 박완서 작가를 서사 중심에 배치하여 자전적 성격을 강화하고 여성 인물의 서사를 가시화하는 데 주력한다.

이처럼 동일한 원작이 매체의 방향성과 목적에 따라 특정 인물을 삭제·주변화하거나 추가·강조함으로써 여성을 재현하고 서사를 변형하는 작업을 거치는 것이다. 인물의 삭제·추가·강조는 단순한 변형이 아니라, 각색

12) 정혜경, 「「사랑손님과 어머니」 원작과 각색의 비교 연구-여성인물의 성격변화를 중심으로-」, 『한어문교육』 제28집, 한국언어문학교육학회, 2012, 341-363쪽; 정혜경, 「『토지』 원작과 각색의 비교 연구-여성인물의 성격변화를 중심으로-」, 『한어문교육』 제26집, 한국언어문학교육학회, 2012, 295-323쪽.

13) 린다 허천, 『각색 이론의 모든 것』, 손종흠 외 3인 역, 엘피, 2017, 54쪽.

본이 어떤 시각과 해석의 틀을 구축하고자 하는지 보여주는 핵심 지표다. 원작에서 여성 인물들이 놓여 있던 관계망과 감정의 결은 매체가 어떤 인물을 중심에 두고 어떤 인물을 주변으로 밀어내는가에 따라 다른 방향으로 재편된다. 바로 이 지점에서 프레임 개념이 유효한 분석 도구가 된다. 이 글에서 정의하는 프레임(frame)은 시각 매체에서 화면의 경계를 의미하는 물리적 틀일 뿐만 아니라, 서사가 무엇을 중심에 두고 무엇을 보이지 않게 만드는지를 결정하는 구조적 장치이자 인식의 틀을 의미한다. 드라마가 옥희도 부인을 현재 서사에서 배제하고 가족주의적 질서에 부합하는 인물만을 전면화한 것도, 만화가 박완서를 서사 속 인물로 끌어와 여성의 기억과 글쓰기를 중심에 놓은 것도 각각의 가진 프레임의 특성과 차이를 반영한다.

프레임 분석은 두 각색본이 여성 서사를 어떤 방식으로 조정하고 재구성하는지 드러내는 데 효과적인 방법론이다. 프레임은 물체의 테두리이며 측각 가능한 물질적 경계로서 내부와 외부로 구분하는 기본적인 단위로 정의된다. 프레임은 내부 공간에서 볼 때 외곽의 어떤 형태로 인해 봉합되어 있으며, 그 외곽은 바로 외부와 맞닿아 있는 지점이다.¹⁴⁾ 이미지의 범위를 한정하고 이미지의 크기와 형태를 규정하는 가시적이면서 비가시적인 틀인 프레임은 본질적으로 분리와 연결이라는 이중적 속성을 내포하는 것이다.¹⁵⁾ 프레임은 먼저 이미지와 세계 사이의 모든 가시적 연결선을 끊어 하나의 고유한 재현세계를 만든 다음, 다시 그 재현세계의 의미 작용을 위해 이미지와 세계를 보이지 않는 끈으로 연결한다. 프레임 내부에 형성되는 세계는 결국 바깥의 실제 세계에서 비롯된 세계이기 때문이다.¹⁶⁾ 따

14) 한태식, 「애니메이션 프레임의 시공간적 특성 연구」, 중앙대학교 첨단영상대학원 석사학위논문, 2010, 2쪽.

15) 김호영, 『프레임의 수사학』, 문학동네, 2022, 14쪽.

라서 프레임은 재현된 세계가 실제 세계의 논리를 모방하거나 변주하도록 이끄는 해석적 문턱의 역할을 수행하게 된다.

프레이밍(framing)은 어떤 인물을 중앙에 두고 또 다른 인물을 주변으로 몰려나게 하는 장치로써 중심과 주변을 다시 짜는 작업이기 때문에,¹⁷⁾ 시각 매체가 어떤 인물과 장면을 선택하고 배제하는지 그리고 그 과정에서 어떤 해석의 방향을 설정하는지를 분석하는 데 유효한 기준을 제공할 수 있다. 프레임은 이미지의 영역을 규정하고 이미지의 요소들을 가두는 한계, 즉 기호적 울타리인 동시에, 관객을 현실세계에서 이미지세계로 이끌고 다시 이미지 세계에서 상상의 세계로 인도하는 창문이자 통로이기도 하다.¹⁸⁾

이 글에서는 드라마와 만화가 지닌 매체적 특이성에 따른 프레임의 작동 방식을 세분화하여 비교 분석의 기준으로 삼는다. 두 매체는 모두 선택과 배제라는 프레임의 특성을 공유하지만 그 구현 방식에서는 차이를 보인다.

먼저 드라마의 프레임은 카메라 렌즈라는 사각의 틀을 통해 특정 화면(Shot) 내에 서사의 순간을 포착하는 방식으로 작동한다. 드라마는 앵글과 편집을 활용해 특정 인물이나 사건을 화면의 중심에 세우거나 의도적으로 배제함으로써 시청자의 시선을 특정한 해석의 방향으로 유도한다. 드라마의 프레임은 원작의 방대한 서사 중 '가족'과 연관된 요소들을 선택적으로 전치함으로써, 전후 사회의 보수적인 가족 이데올로기를 강화하는 인식의 틀을 구축한다. 이는 프레임을 어떻게 사용하느냐에 따라 그 의미와 영향력이 변화하며 이미지나 텍스트를 부각하여 작업물의 방향성을 결

16) 위의 책, 18-19쪽.

17) 자크 오몽, 『이마주』, 오정민 역, 동문선, 2006, 25-28쪽.

18) 위의 책, 21쪽.

정하는 핵심적인 수단이 됨을 의미한다.¹⁹⁾

반면 만화의 프레임은 칸(Panel)의 분절과 배열을 통해 서사의 흐름을 재구조화하는 방식에 기반한다. 만화는 칸의 크기와 배치를 조절함으로써 특정 장면의 중요도를 시각적으로 결정하며 칸과 칸 사이의 여백을 활용해 이미지 사이의 불연속성을 독자가 스스로 메우도록 유도한다.²⁰⁾ 특히 만화는 프레임의 경계가 가시적으로 제시되는 특성을 지니며 독자가 머릿속에서 이미지들을 연결해 스스로 의미를 구성하는 수용자의 강력한 개입을 전제로 성립한다. 이는 프레임 사이의 공간을 단순한 빈 공간이 아니라 창조적 의미 생성을 가능하게 하는 능동적인 수단으로 활용하는 것이며 이는 필연적으로 서사에 대한 다양한 해석 가능성을 내포하게 된다.²¹⁾ 만화의 프레임 구성 방식은 인물의 내면 심리나 기억의 파편들을 시각적으로 전면화하며 연결하고 원작의 서사를 여성 주체의 기억과 글쓰기 수행이라는 새로운 해석의 틀로 재편하는 데 유효하다.

결국 드라마의 프레임이 화면 속에 포착된 제한된 시선을 통해 서사의 리얼리티를 가족 중심으로 수렴시키는 방식이라면, 만화의 프레임은 분절된 칸의 구성을 통해 원작의 이면에 가려졌던 여성의 목소리를 가시화하는 방식이라 할 수 있다. 이 글은 매체별 프레임의 작동 방식을 분석함으로써 두 각색본이 원작의 가족주의와 여성의 주체성이라는 길항 작용을 각각 어떠한 시각으로 재편하였는지 규명하고자 한다.

이 글은 각색 이론과 프레임 개념을 분석의 틀로 삼아 원작 소설과 드라마와 만화 각색본에서 나타나는 인물의 변화와 시각적 프레임 구성 방식

19) 방은혜, 「프레임으로 바라보기 - 관점의 차이를 반영한 프레임의 시각적 표현」, 서울시립대학교 디자인전문대학원 석사학위논문, 2016, 11쪽.

20) 스콧 맥클라우드, 『만화의 이해』, 김낙호 역, 비즈앤비즈, 2014, 74-77쪽 참고.

21) 임경희, 「시각예술 텍스트에서 칸-프레임의 의미 생성에 관한 연구」, 고려대학교 영상문화학협동과정 석사학위논문, 2005, 17쪽.

의 차이를 비교함으로써 원작이 '가족 서사'와 '자기 서사'라는 상이한 목적 아래 어떻게 변형되는지 분석한다. 이를 통해 박완서 문학과 각색 연구의 지평을 확대하고자 한다.

2. 가족주의 프레임과 여성 서사의 봉합

한국에서 소설의 TV 드라마화는 1980년대 KBS <TV문학관>과 MBC <베스트셀러극장>을 통해 본격적으로 제도화되었다.²²⁾ MBC 6·25 특집극 <나목>은 1992년 6월 24일과 25일, 밤 9시 50분에 90분 분량의 2부작으로 제작·방영되었다. 이러한 편성 환경은 드라마가 원작의 복합적 서사를 해체하고 대중적 공감대가 높은 가족주의적 정서를 중심으로 이야기로 재편하게 만드는 변수로 작용했을 가능성이 높다.

특히 '밤 9시 50분'이라는 방영 시간대는 뉴스가 끝난 직후 온 가족이 TV 앞에 모이는 이른바 프라임 타임이었다. 당시 텔레비전 드라마는 안방이라는 사적 공간에서 가족 공동체가 함께 시청하는 매체적 특성을 지니고 있었으며 사회적 현실을 가족이라는 틀로 굴절시켜 재구성함으로써 기존의 가족 질서를 확인시키거나 보수적인 공동체 가치를 재생산하는 기능을 수행했다. 특히 1980년대에 이어 1990년대까지도 한국의 TV 드라마에서 순결한 가정과 건전한 성윤리를 바탕으로 하는 정상가족 이데올로기는 여전히 강력하게 유지되었으며 이는 사회가 규정하는 건전한 관계를 제외한 불륜이나 애정 묘사를 엄격히 제한하는 심의 관행으로 이어졌다.²³⁾

22) 손정희, 『소설, TV드라마를 만나다』, 푸른사상, 2008, 15쪽.

매체적·제도적 조건 하에서 제작진이 밝힌 “전쟁 중의 예술가의 삶과 한 여인의 가족사를 통해 감동을 주고자 한다”²⁴⁾는 목표는 무엇을 화면에 포착하고 무엇을 배제할 것인가를 결정하는 시각적 프레임 전략으로 구체화된다. 이때, 드라마 〈나목〉은 TV 스크린, 사각의 틀 화면 안에서 ‘집’이라는 건축적 구조를 가족의 존립과 붕괴의 표상으로 삼는다. 집이라는 건축물을 통해 전쟁의 상처를 공간의 상실로 시각화하고 가족의 시간을 회복해야 할 이상적 원형임을 보여주는 것이다. 이러한 전략 하에 드라마는 가족주의적 가치와 도덕적 순수성을 강조하는 방향으로 서사를 조정하며 결과적으로 여성 인물의 재현을 제한된 범주 안으로 수렴시킨다.

드라마에서 특히 두드러지는 변화는 옥희도 가족의 행방이다. 원작에서 옥희도의 부인과 자녀들은 북한에서 남한에서 옥희도와 함께 건너와 가난한 생활을 이어간다. 옥희도를 사랑하는 이경은 그의 부인을 질투하면서도 그녀에게 매료되기도 한다. 옥희도의 부인은 남편에 대한 애정과 자신에 대한 질투로 무례를 범하는 이경을 나무라면서도 이경의 집안 사정에 안타까워하며 이경을 감싸주는 면모를 보이기도 한다. 이와 같은 여성 인물 간 긴장과 유대는 원작의 특징이다. 이경이 “나는 그녀가 원하는 사과 한쪽을 오래오래 씹었다… 그녀의 눈짓과 동작에는 풍부한 느낌과 사연이 있었다… 나는 점점 더 화가 났다”²⁵⁾라고 토로했듯, 옥희도의 부인은 단순히 사랑하는 남자의 아내가 아니라 이경에게 강한 영향을 미치는 그러나 미지의 이야기를 가진 타자로 인식되는 것이다. 그러나 드라마는 이 복합적인 관계를 소거한다.

23) 채백·강승화·허윤철, 「한국 텔레비전 가족 드라마를 통해 본 1990년대 이후 대인 소통과 관계의 변화」, 『한국언론정보학보』 제103호, 한국언론정보학회, 2020, 239-240쪽.

24) 〈전쟁…뿌리뽑힌 삶과 사랑〉, 『동아일보』, 1992.6.20., 25면.

25) 박완서, 『나목』, 세계사, 2019, 110쪽. 이하 〈나목〉 인용 시, 인용 끝에 쪽수만 표기한다.

드라마는 원작에서 중요한 위치를 차지하던 옥희도 부인을 현재의 시간에서 배제하고 그녀를 오직 과거 회상 장면 속에서만 등장시킨다. 이 서사적 조정은 부인을 이경과의 관계 속에서 하나의 주체로 다루지 않기 위한 전략이며 옥희도를 '전쟁으로 가족을 잃은 남성'으로 위치시키는 장면 연출과 연결된다.



<장면 1>



<장면 2>

<장면 1>에서 마당에서는 다섯 아이가 서로 웃으며 뛰어놀고 있고 문간에 선 옥희도와 부인은 그 모습을 미소 지으며 바라보고 있다. 카메라는 넓은 롱샷 구도를 유지해 가족 전체의 움직임을 한 화면 안에 포착한다. 따뜻한 톤과 안정된 구도는 이 시간이 현실의 서사 흐름과 분리된 완결된 행복의 순간처럼 느껴지도록 만든다. 이때 집의 구조물은 단순한 배경이 아니라 가족을 감싸 안는 보호막으로 기능한다. 롱샷으로 잡힌 기와지붕과 마당의 경계는 가족의 행복을 그리는 시각적 울타리가 된다. 이는 원작이 담고 있던 이경과 옥희도 부인 사이의 긴장, 이경이 '아내가 있는 남자'에게 접근한다는 윤리적 문제를 무화한다. 부인은 옥희도의 행복했던 과거의 이미지로 제시된다.

<장면 2>는 이러한 프레임 전략을 더욱 명확하게 드러낸다. 아이들이 뛰

노는 장면 뒤로, 집의 문틀 안에 선 옥희도와 부부의 얼굴이 클로즈업되며 화면의 중심을 이룬다. 부부를 감싸고 있는 문틀은 단순히 건축적 배경이 아니다. 문틀이 화면을 둘러싸는 구조는 가족을 ‘집’이라는 견고한 경계 안에 담아내면서 액자처럼 인물들을 감싸며 이 가족의 평화가 흔들리지 않는 견고한 구조 속에 놓여 있었음을 강조한다. 문틀 안의 세계는 질서 잡히고 안정적이며, 그 안에 위치한 인물들은 평온함을 유지한다. 인물들의 밝은 표정과 함께 화면 전체는 정지된 순간처럼 처리되면서 이 가족이 안정과 행복의 완결된 구조 속의 가족의 모습을 시각적으로 강조한다. 이와 같은 편집 방식은 이 가족이 이미 사라진 과거 속에 갇혀 있으며 옥희도가 되돌릴 수 없는 이상적인 시간을 회상하고 있음을 강화하는 동시에, 드라마가 추구하는 가족주의적 가치를 이미지화하는 전략이다.

두 장면에서 부인은 현재 시점의 서사에는 모습을 드러내지 않고 오직 과거의 정지된 이미지로만 존재한다. 즉 부인은 프레임 안에 있되, 실제로는 프레임 바깥(현재 서사)에서 배제된 셈이다. 이로써 원작에서 중요한 위치를 차지하던 여성-여성 간의 관계, 윤리적 긴장과 감정적 흔들림은 화면 안에서 사라지고 드라마는 옥희도의 상처·상실·도덕적 정당성을 중심으로 한 가족 서사를 강조한다. 결국 <장면 1>과 <장면 2>는 단순한 과거 회상이 아니라, 드라마가 선택한 프레임이 어떤 방향으로 여성 인물을 배치하고 어떤 관계를 지우며 원작의 서사를 어떻게 재구성하는지를 시각적으로 보여주는 장치가 된다.

두 장면은 모두 과거를 이상화하는 방식으로 구성되고 이상적 가족의 이미지를 현재 서사에서는 회복 불가능한 것으로 제시한다. 이를 통해 이경과 부인 사이의 긴장 대신 옥희도의 상실과 가족주의적 가치가 서사의 중심에 선다. 옥희도 부인이 가족 서사를 강화하는 장치로 기능하며 프레임 밖으로 밀려나는 것은 이경과 옥희도의 관계를 보여주는 방식과도 긴밀히

연결된다. 이경과 옥희도의 관계는 ‘불륜’이라는 사회적 금기에서 구출된다. 두 인물의 만남에서 느낄 수 있는 애정에 의한 긴장이나 욕망은 최소화되고 전쟁으로 인해 가족과 이별한 사람 간의 동병상련과 서로에 대한 연민이 보다 강조되는 것이다.



<장면 3>



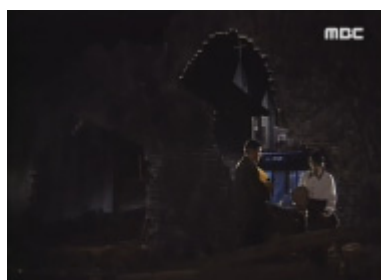
<장면 4>

드라마는 옥희도의 회상뿐만 아니라 이경의 기억 속 가족 또한 건축적 구조물과 결합하여 제시한다. <장면 3>은 과거 이경의 오빠들이 살아있던 시절, 학교를 마치고 집으로 돌아오는 모습을 담고 있다. 이때 화면은 의도적인 슬로우 모션으로 처리된다. 현관문이 열리고 밝은 빛과 함께 어머니와 오빠들 그리고 이경이 집 안으로 진입하는 순간, 카메라는 물리적인 시간을 지연시킴으로써 찰나의 귀가를 영원히 지속하고 싶은 심리적 시간으로 확장한다. 현관이라는 건축적 통로는 가족 구성원을 외부 세계에서 내부의 안락함으로 귀환시키는 경계로 작동한다. 견고한 집이 가족들을 안전하게 품어주는 기능을 수행하고 있는 것이다.

그러나 <장면 4>에서 건축적 안정성은 파괴된다. 이 장면은 폭격으로 인해 오빠들이 머물던 행랑채가 무너진 이후, 부서진 문틀을 보여준다. 카메라는 찢어미가 된 공간 속에 앙상하게 남은 부서진 문틀과 그 문틀 앞에서

슬픈 얼굴을 한 이경의 어머니를 포착한다. 앞선 장면들에서 가족을 감싸고 보호하던 문틀이 찢겨나가고 비틀린 형상은 곧 그 안에 담겨 있던 가족의 생명과 질서가 회복 불가능한 상태로 훼손되었음을 시각적으로 제시한다. 가족을 보호해주지 못하는 문은 외부의 폭력이 가족의 내부를 침범했음을 의미하며 건축물의 붕괴를 통해 가족의 붕괴를 직관적으로 전달한다. 드라마는 이처럼 ‘온전한 문틀’과 ‘파괴된 문틀’의 대비를 강조하며 전쟁의 비극과 잃어버린 가족에 대한 향수를 드러내는 것이다.

드라마는 옥희도와 이경을 조명하는 장면에서도 건축물을 활용한 프레임을 통해 인물의 관계를 시각화하는 전략을 취한다.



〈장면 5〉



〈장면 6〉

〈장면 5〉에서 이경과 옥희도는 밤의 어두운 아치형 구조물 아래 나란히 서 있다. 주변은 어둠 속에 가라앉아 세부가 거의 보이지 않고 아치 뒤로 교회 건물의 윤곽만 희미하게 드러난다. 주변의 세부를 모두 지워버린 짙은 어둠은 두 사람의 만남이 갖는 관계의 부정성을 시각적으로 은폐한다. 두 사람은 아치 내부의 좁은 범위 안에 함께 포착되며 교회가 가진 정결성과 순수의 상징이 화면을 구성한다. 이 시각적 배치는 원작에서 이경의 감정을 이루던 지루한 삶에 대한 도피·새로운 삶에 욕망·아버지가 부재한

삶의 불안 등의 다양한 층위를 드러내지 않는다. 인물들의 표정이나 감정 변화가 어둠 속에 묻히면서 관계의 복잡성은 화면에서 축소된다. 짙은 어둠과 아치 너머로 비치는 교회 건축물은 두 사람의 만남을 비극적이고 승고한 만남으로 승화시킨다.

<장면 6>도 유사한 방식으로 구성된다. 이경, 옥희도, 태수가 한 화면에 나타나 삼각관계가 드러나는 순간이다. 원작에서는 이경이 일부러 옥희도와 태수를 다방으로 불러 삼자 대면을 하고 갈등을 증폭시킨다. 그러나 드라마는 이들을 <장면 5>와 동일하게 아치형 건축물과 교회를 배경으로 만나게 한다. 세 사람은 모두 아치 아래에서 있고 밤의 어둠은 갈등의 움직임이나 감정적 흔들림을 가려 버린다. 이경은 두 손을 모으고 고개를 약간 숙인 자세를 취해 원작처럼 두 남자를 의도적으로 불러내어 긴장을 자극하는 인물로 보이지 않는다. 태수와 옥희도 또한 감정을 드러내기보다 교회 앞에서 조용히 서 있는 모습으로 제시된다. 삼각관계가 만들어내는 불안정성이나 서로에 대한 긴장, 감정의 걱정 등은 화면에서 포착되지 않는다.

두 장면에서 반복되는 어두운 시각적 처리, 아치형 구조물, 교회의 정결한 이미지 등은 이경-옥희도-태수 관계의 역동성을 약화시키면서 인물들이 만들어낼 수 있는 긴장선을 제거하는 방식으로 작동한다. 바로 이러한 프레임 구성은 원작에서 중요한 의미를 지닌 여성들 사이의 긴장과 감정의 흔들림을 희미하게 만들고 드라마가 가족을 중심 가치로 제시하는 서사적 방향과 자연스럽게 맞물린다.

드라마가 구축하는 가족주의적 프레임은 PX에서 일하는 여성 인물들인 미숙과 다이아나 김의 이야기를 가족 중심의 서사로 귀속시킨다. 원작에서 두 인물은 전후의 불안정한 삶 속에서 이경의 시점으로는 완전히 포착되지 않는 욕망, 주체적 선택, PX 바깥의 삶을 지니고 있었으나 드라마는 이 복잡한 결을 희석한다.



〈장면 7〉



〈장면 8〉

PX에서 출근하지 않는 미숙을 찾아가는 〈장면 7〉에서 미숙과 이경의 삶의 조건을 시각적으로 대비된다. 폐허가 된 마을의 잔해를 배경으로 이경은 흰 블라우스와 검은 스커트에 클러치백을 든 단정한 모습으로 등장하고 미숙은 허름한 옷차림에 흐트러진 머리를 하고 지게를 진 채 등장한다. 이 대비는 미숙의 가난과 전쟁 이후의 삶을 각인시키는 장면이며 미숙이 가족 생계를 책임지는 장녀의 위치에 놓여 있음을 드러낸다.

〈장면 8〉에서는 전후의 가난한 삶이 미숙의 집과 가족의 모습을 통해 극적으로 드러난다. 좁은 방 안에 할머니, 엄마, 두 동생이 함께 모여 있는 장면이 등장한다. 원래는 문이나 벽에 가려져 외부에서 보이지 않아야 할 내부 구조를 마치 벽을 걷어낸 세트처럼 방의 내부를 정면에서 노출시킨다. 네 식구는 모두 고개를 숙이고 있으며 방 안의 남루한 환경이 한눈에 들어오도록 프레임이 구성된다. 앞서 옥희도와 이경의 과거 회상에서 보이던 단단한 ‘문틀’이나 ‘현관’은 미숙의 공간에 존재하지 않는다. 외부와 내부를 구분 짓는 건축적 경계가 사라진 채 방 안이 훤히 들여다보이는 구도는 미숙의 가족이 사회적 보호막 없이 위협과 시선에 무방비하게 노출되어 있음을 강조한다. 이는 안정감을 주는 최소한의 가림막조차 부재한 결핍의 공간성을 드러낸다.

원작에서 미숙은 “이 나라를 떠나고 싶어요… 전쟁이니 피난이니 굶주림이니 지긋지긋해”(154쪽)라고 말하며 현재 상황에서 벗어나고자 하는 욕망을 드러내면서도, 소설은 그녀의 행방을 단정 짓지 않고 열어둔다. 그러나 드라마는 원작에 존재하지 않는 결말을 삽입하여 미숙이 흑인 남성과의 국제결혼을 선택해 미국으로 떠나도록 구성한다. 앞선 장면들에서 미숙을 극도의 궁핍 속에서 가족을 책임지는 장녀로 강조한 뒤, 마지막에 가족을 남겨두고 떠나는 선택을 배치함으로써 이 결말은 장녀의 책임에서 이탈하는 행위로 보이게 한다. 즉, 원작이 열어두었던 미숙의 욕망과 복합적 결을 드라마는 가족주의적 윤리 기준에 따라 정리하고 그 기준에서 벗어나는 여성 모델을 미숙으로 삼고 있다.



<장면 9>



<장면 10>

다이아나의 재현 역시 원작과 뚜렷하게 다르다. 원작에서 다이아나는 “여러 벌의 옷을 바꿔 입듯이 여러 벌의 자기를 갖고”(270쪽) 살아가는 복합적 인물로, 전후 여성의 생존 전략·계층 이동의 욕망·직업인, 가장, 여성으로서의 정체성을 다층적으로 보여준다.

이 시기 PX 여성들을 부재한 남성을 대신해 생계의 책임을 짊어진 ‘전시 여성 가장’으로서 이들이 물질적 풍요를 상징하는 PX 공간을 통해 사회적

영역으로 진출한 공적 존재이자 전통적 여성성으로서의 이탈을 암시했다.²⁶⁾ 이경은 다이아나를 이해할 수 없으나 부러워하고 두려워하며, 그녀를 통해 자신이 속한 젠더적·사회적 구조를 성찰한다. 그러나 <장면 9>과 <장면 10>에서 드라마는 다이아나를 남성과의 관계·경제적 목적·유희 공간을 중심으로 재현한다. PX 파티 장면에서 등장하는 다이아나 김의 재현은 드라마가 그녀의 인물을 어떻게 단선화하는지를 잘 보여준다.

<장면 9>에서 드라마는 PX에서 열리는 파티 현장을 강한 붉은 조명 아래 포착한다. 화려한 옷차림의 다이아나는 PX에서 일하는 화가와 함께 남성들 사이에서 있으며 카메라는 이때 이경의 뒷모습을 전경에 두고, 그녀 머로 다이아나와 화가의 당황스러운 표정을 함께 잡는다. 이경은 파티 쪽을 등진 채 화면의 가장자리에 배치되고 다이아나의 웃음과 화가의 당혹스러운 얼굴, 시끄러운 파티 풍경이 프레임의 배경을 차지한다. PX 파티로 표상되는 향락적 세계 그 가운데 놓인 다이아나를 유희의 장면과 분리될 수 없는 인물로 등장시킨다. 이때 다이아나의 배경은 옥희도나 이경의 과거 회상에서 보이던 정돈된 문틀이나 벽과 달리, 사람과 여러 물건들로 가득 차 있다. 산만한 배경이 그녀를 둘러싸고 있어 다이아나라는 인물에게서는 안정감이 느껴지지 않는다.

<장면 10>에서는 PX에 전시된 그림들이 배경에 채워져 있고 그 앞에 선 다이아나의 모습이 클로즈업된다. 이때 프레임 뒤편은 PX 화가가 그린 그림과 사무실 내부 구조가 배경으로 제시되고 다이아나는 여러 개의 귀걸이, 겹겹이 둘러멘 목걸이, 빨간 실크 장갑과 가방, 벨벳 드레스를 갖춘 과장된 차림으로 등장한다. 다이아나는 장식과 소비, 허영의 이미지로 구성된 인물로 보이게 한다. 다이아나의 과장된 장신구와 뒤섞인 배경의 사물

26) 신수정, 「박완서 소설과 전시 여성 가장의 미군 PX 경험」, 『인문과학연구논총』 제46호, 명지대학교 인문과학연구소, 2016, 66-67쪽.

들은 그녀를 ‘집’이라는 질서 있는 공간과 대조적인 존재로 보이게끔 시각화한다. 카메라는 그녀의 외양을 훑으며 소비와 향락의 순간적인 시간성 안에 그녀를 가둔다.

이에 비해 원작에서 다이아나 김은 훨씬 복합적인 모습으로 제시된다. 이경은 다이아나가 아이들을 데리고 나들이를 나간 자리를 목격하고 “자혜롭고 어떤 기쁨까지 곁들인 그녀”를 낯설고 거부하게 느낀다. 이경은 빵집에서 다이아나와 아이들을 만나게 되는데, 다이아나는 아이들이 예의를 갖춰 이경에게 인사를 하게끔 시키고 아이들을 자랑스럽게 앞세워 이경 몫의 빵 값까지 계산한다. 이 장면에서 이경은 혼자 남아 슈크림을 터뜨려 찢든한 내용물을 훑으며 “어떤 게 진짜 다이아나 김일까”를 곰곰이 생각한다. 원문에서 화자는 “여러 별의 옷을 바꿔 입듯이 여러 별의 자기를 갖고 있어서 수시로 바꿔 입고 있다. 구미호처럼 능란하게”라고 말하며, 다이아나라는 이름조차 “여벌”에 불과하고, 진짜 이름은 “복순이나 순득이쯤일 게다”(270쪽)라고 추측한다. 소설 속 다이아나는 PX의 향락적 공간에만 속한 인물이 아니라, 가난한 출신과 전후 현실, 계급 상승 욕망, 모성, 연기가 뒤섞인 여러 겹의 얼굴을 가진 인물로 그려진다. 이경의 질문 역시 “어떤 것이 진짜인가”를 단정하지 않고, 그 다이아나의 다층적 면모 자체를 불편하면서도 흥미로운 문제로 남긴다.

그러나 드라마의 <장면 9>과 <장면 10>은 이 복합성을 거의 반영하지 않는다. PX 파티에서의 붉은 조명, 화가와 함께 웃고 있는 다이아나, 화려한 액세서리와 벨벳 드레스에 둘러싸인 그녀의 모습은 원작에서 중요한 축을 이루던 어머니이자 보호자, 자기 연출의 경제인로서의 다이아나를 보여주지 않는다. 원작이 다이아나의 여러 얼굴 사이에서 진짜 다이아나 김을 끝내 단정하지 않은 채 질문으로 남겨둔다면 드라마는 PX의 향락적 공간과 허영의 이미지에 초점을 맞춘 프레임을 통해 그녀를 가족 서사 바

곁에 놓인 인물로 설정한다. 그 결과 다이아나는 가족주의적 서사의 중심으로 편입되지 못하는 소비와 장식의 이미지로 축소된다.

드라마 〈나목〉은 원작이 구축했던 여성들 사이의 긴장과 다층적 감정선을 약화시키고 이경과 옥희도의 관계를 순수한 인간적 교류로 강조하는 가족주의적 서사를 구축한다. 1990년대 초반, 프라임 타임의 TV 화면은 여성들 간의 복잡한 욕망이나 갈등보다는, 상실된 가족을 그리워하고 서로를 연민하는 이경과 옥희도의 모습을 통해 전쟁의 상처를 봉합하고자 했다. 그 과정에서 미숙과 다이아나 같은 이질적인 여성들은 보호받을 문틀이 없는 노출된 존재 혹은 안정을 줄 배경이 없는 부유하는 존재로 시각화되어 서사의 주변부로 밀려난다.

이러한 서사적 선택은 TV가 지닌 매체적 특성과 연결된다. TV는 수용에 있어서는 사적인 배경과 가까운 범위에서 친밀하게 존재하는 매체이지만 동시에 공공적인 성격을 지니며 중요한 정보원이자 사회적 담화에 초점을 맞추는 장치다.²⁷⁾ 1992년 MBC 6.25 특집극이라는 방영 맥락 아래, 드라마는 분단 현실과 전후 상실의 메시지를 가족주의적 가치를 통해 공공적으로 전달하는 역할을 수행한다. 그 결과, 드라마는 원작의 복합성을 희생하며 여성 인물들을 재배치한다. 옥희도 부인은 현재 서사에서 배제된 채 과거의 정지된 이상적 가족의 이미지로만 남고 이경과 옥희도의 관계는 교회와 아치 구조 아래에서 윤리적 불안과 욕망의 흔들림이 제거된 정결한 만남으로 처리된다. PX에서 일하는 미숙과 다이아나 김이 가진 다층적 면모와 욕망은 가족주의 서사 안으로 봉합된다. 결국, 원작이 보여준 여성 서사의 가능성과 상이한 삶의 방향들은 가족을 중심으로 한 도덕적 질서라는 공공적 담론 속에서 재단되는 것이다.

27) 캐터린 우셔 헨터슨·요셉 안소니 마제오 편, 『TV 속의 사회, 사회 속의 TV』, 백선기 역, 커뮤니케이션북스, 2004, 47-48쪽.

2장에서는 드라마 각색본이 선택한 가족주의적 프레임이 여성 인물들의 위치와 의미를 어떤 방향으로 재편하는지를 살펴보았다. 다음 3장에서는 만화 각색본이 자기 서사와 열린 프레임을 통해 이와 다른 여성 재현의 가능성을 어떻게 제시하는지 검토하고자 한다. 드라마가 방영된 1992년과는 달라진 시대적 감각과 집단적 시청이 아닌 개인적 독서를 전제로 하는 만화 매체의 특성이 어떻게 여성 인물(들)이 가족이라는 이름의 틀을 넘어 형상화되는 지점을 분석할 것이다.

3. 자기 서사 쓰기와 열린 프레임

김금숙 작가의 만화 <나목>(2019)은 원작 줄거리를 충실히 재현하는데 머물지 않고 여성의 삶을 다시 쓰는 새로운 서사를 구축한다. 이러한 재구성의 배경에는 작가 김금숙이 그간 쌓아온 작가적 성향과 문제의식이 자리하고 있다. 김금숙은 그동안 일본군 위안부 피해자의 삶을 다룬 『풀』(2017)과 독립운동가 김알렉산드라의 생애를 그린 『시베리아의 딸, 김알렉산드라』(2020) 등을 통해 역사의 거대 서사 아래 가려졌던 여성들의 목소리를 증언 서사의 형태로 복원해 온 작가이다. 그는 고통받는 타자의 기억에 단순히 동화되기보다 일정한 거리를 유지하면서도, 그들의 지워진 존재감을 가시화하는 독특한 시각 언어를 구축해 왔다.²⁸⁾ 따라서 <나목>에서 시도된 서사적 변화, 즉 원작자인 박완서를 직접 극 중 인물로 호출하는 등의 실험은 김금숙이 지속적으로 탐구해 온 여성 서사의 주체적 복원

28) 서은영, 「'위안부' 서사의 만화적 재현: 김금숙의 『풀』을 중심으로」, 『애니메이션연구』 제17권 1호, 한국애니메이션학회, 2021, 59쪽.

이라는 작가론적 궤적과 긴밀히 맞닿아 있다.

이 만화는 전후 가족주의적 정서를 중심에 두었던 드라마 각색본과 달리, 여성 주체가 자신의 삶을 직접 말하는 위치를 강조하는 데 주력한다. 이는 매체의 수용 환경 변화와도 깊은 연관이 있다. 1990년대의 드라마가 온 가족이 거실에 모여 시청하는 집단적인 경험이었다면, 2019년의 그래픽 노블은 독자가 책을 손에 쥐고 자신의 속도에 맞춰 페이지를 넘기는 사적이고 내밀한 독서 경험을 전제로 한다. 만화라는 매체적 특성은 가족이라는 집단적 가치보다 여성 개인의 내면과 기억의 복원에 집중할 수 있는 토대가 된다.

나아가 1992년과 2019년이라는 시간적 거리는 한국 사회에서 가족과 여성을 바라보는 시선의 변화를 수반하고 있기도 하다. 1990년대 초반이 분단의 상처를 안고 있는 사회 분위기 속에서 가족 공동체의 안정을 우선적인 가치로 호명하던 시기였다면, 2019년의 시점은 페미니즘 리부트 이후 촉발된 지난 수십 년간 축적되어 온 여성에 대한 인식 변화와 개별 주체의 서사에 대한 관심이 반영된 것이다. 김금숙의 만화는 이러한 흐름 위에서, 과거 가족의 안위를 위해 유예되거나 봉합되었던 여성의 내면을 다시 들여다본다. 즉, 여성의 고통과 욕망을 공동체의 질서 속에서 해소하는 방식이 아니라 고유한 개인의 기억으로 기록하고 재해석하려는 시대적 감각의 변화가 텍스트를 통해 형상화된 것이다.

박완서의 딸 호원숙은 만화책 서문에서 “처음에는 불편했다”고 말하기도 하였는데, 어머니 박완서의 작품이 또 다른 창작자의 해석을 거쳐 재구성되는 과정에서 발생하는 변화를 감각적으로 느끼고 있음을 토로한 것이다. 그러나 그는 곧 “원작과는 다른 감동”을 느꼈다고 말하며 김금숙의 만화를 “작가의 영혼 속에 들어갔다 온 듯하다”²⁹⁾고 말한다. 박완서 소설의 자전적 성격은 오랫동안 〈나목〉 해석에서 중요한 지점으로 논의되어 왔으

나 소설 외부의 텍스트에서 얻은 정보를 바탕으로 해석되어 왔다. 반면 김금숙의 만화는 박완서를 서사 속에 직접 등장시키는 전략을 통해, 박완서의 기억과 이경의 경험 그리고 이를 다시 그리는 작가의 손길이 한 화면 안에서 겹쳐 보이도록 구성한다. 다층적 구조는 만화가 원작을 전달하는 데 그치지 않고 여성의 경험을 다시 말하고 다시 그리는 과정을 서사의 핵심으로 삼고 있음을 보여준다.

김금숙은 <나목>을 그리게 된 계기를 박수근에 대한 관심과 “궁핍한 시기의 예술가의 역할”³⁰⁾을 탐색하고자 한 욕구에서 찾았다고 밝힌 바 있다. 그러나 그의 작업은 단순히 예술가를 조명하는 수준을 넘어, 전쟁 직후의 삶을 여성의 감각과 관계의 구조 속에서 다시 바라보는 시도로 확장된다. 원작이 이경의 내면을 중심으로 전후 서울의 풍경을 포착했다면 만화는 이경을 바라보는 박완서의 시선 그리고 두 인물을 함께 프레임에 호출하는 작가의 관점을 중첩시키며 여성의 기억과 서사가 서로를 비추는 구조를 형성한다.

이러한 재구성은 원작의 문장을 충실히 수용하면서도 그 의미를 새로운 방향으로 그린다. 예컨대 이경이 PX에서 “이국의 아가씨들”을 바라보며 그들의 얼굴을 “만개한 꽃 같고 인간적이지 않다”(31쪽)고 말하는 구절은 원작에서는 소비되는 여성 이미지의 평면성을 드러내는 대목이다. 만화는 이 장면을 시각적으로 재해석하며 어떤 여성의 얼굴은 기록되고 어떤 얼굴은 이미지로만 존재하는지를 묻는 질문으로 확장한다. 전쟁, 빈곤, 타자의 시선, 그리고 군사적 공간이 만들어낸 여성의 얼굴은 만화 <나목>에서

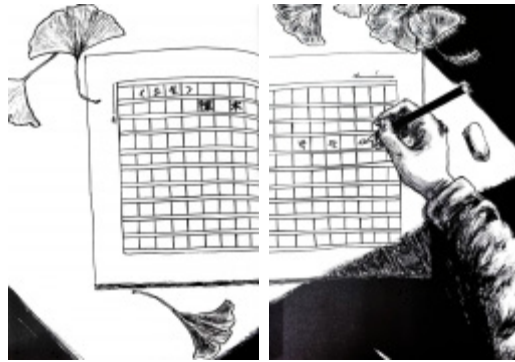
29) 호원숙, 「서문」, 김금숙, 『나목』, 한겨레출판, 2019. 이하 인용 시 쪽수만 표기한다.

30) 이영관, <6·25 만화 번역서에 외국인도 눈물 누구나 공감할 이야기로 풀었다>, 『조선일보』, 2023.12.27., https://www.chosun.com/culture-life/culture_general/2023/12/27/JMXPV5D6YNGOHL43665IYR3U7U. (접속일: 2025.11.20.)

다시 기록된다.



<그림 1>(13쪽)



<그림 2>(16-17쪽)

<그림 1>은 다섯 개의 칸으로 나뉘어 있으면서 동시에 한 장의 페이지 전체가 하나의 거대한 프레임으로 작동한다. 만화의 공간성은 칸과 페이지라는 이중적 프레임의 상호작용을 통해 구축된다. 만화에서 칸은 독자의 시선을 머물게 하는 가장 기초적인 프레임 역할을 수행한다. 그러나 만화는 개별 칸에 머물지 않고 칸들이 배열된 페이지 전체가 또 하나의 거대한 상위 프레임으로 기능한다. 독자는 칸의 순서를 따라가며 미시적인 서사를 읽는 동시에 페이지 전체의 배치를 한눈에 조망하며 거시적인 구조를 인식한다. 이때 칸과 칸 사이의 여백인 칸새는 단순한 빈 공간이 아니라 독자의 연상 작용을 유도하여 분절된 이미지들을 연속적인 서사로 연결하는 핵심적인 장치로 작용한다.

<그림 1>의 첫 번째 칸에서 박완서는 주말에 잠들어 있는 남편이 누워 있는 어두운 안방을 살짝 비켜 나와 방문을 나서는 모습으로 그려진다. 이후 칸이 아래와 옆으로 이어지면서 그는 자신만의 책상이 있는 방으로 이

등하고 책상 위에 펼쳐진 원고지와 그 위를 움직이는 손이 순차적으로 포착된다. 흑백톤으로 그려진 이 장면에서 안방은 진한 명암으로 처리되어 어둡게 잠긴 공간처럼 보이지만 글을 쓰는 원고지와 책상은 점점 더 밝아지며 화면의 중심으로 떠오른다. 이때 화면 안에서 인물과 사물의 명암 대비는 의미를 분명하게 드러낸다. 박완서의 몸은 윤곽만 드러날 뿐 전체적으로 어둡게 칠해져 실루엣이나 그림자처럼 표현된다.

반면, 그의 손이 닿아 있는 원고지와 책상은 밝은 톤으로 처리되어 시선을 끈다. 글을 쓰는 행위와 그 결과물인 텍스트가 화면의 초점을 이루는 것이다. 이는 여성의 삶이 남편이 잠들어 있는 ‘안방’이라는 공간에서 출발하여 글쓰기 행위가 이루어지는 책상으로 이동하고 자신의 서사만이 전면에서 부각되는 구조를 시각화한다. 하나하나의 칸은 방을 나서는 몸, 책상에 앉은 몸, 원고지 위로 내려앉는 손을 따라면서 여성의 자기 서사가 텍스트의 형태로 세상에 출현하는 순간을 강조한다. 독자는 칸과 칸 사이를 눈으로 이동하며, 어두운 가부장적 공간(안방)에서 밝은 창작의 공간(책상)으로 나아가는 여성 주체의 여정을 공간적으로 체험하게 된다.

<그림 2>에서는 이러한 구성이 확장된다. 두 페이지가 연결된 면 전체에 거대한 원고지가 가운데 배치되고 그 원고지를 창문에서 들어오는 빛이 환하게 비추고 있다. 화면의 주변부는 비교적 어둡고 거칠게 처리되어 있는 반면 중앙의 원고지는 환한 톤으로 “<소설>”, “裸木”, “박완서”라는 글자로 뚜렷하게 강조된다. 이 두 장면에서 프레임은 단순히 만화 칸을 나누는 테두리가 아니라, 서로 다른 세계를 연결하는 경계로 작동한다.

다섯 개의 칸으로 구성된 <그림 1>은 안방이라는 가족의 공간, 작업실이라는 개인의 공간, 그리고 원고지라는 텍스트의 공간을 연속된 장면으로 보여주면서도, 페이지 전체는 어두운 몸과 밝은 원고지 사이의 대비를 통해 여성이 자신의 삶을 글로 옮기는 과정 자체를 하나의 서사적 사건으로

부각한다. 이어지는 <그림 2>에서 두 페이지를 가득 채운 원고지와 창문에서 들어오는 빛은, 더 이상 남편의 잠든 몸이나 가족의 실루엣이 아닌 여성의 기억과 경험이 글이라는 형태로 세상과 맞닿는 장면을 부각한다.

이와 같은 프레임 구성은 2장에서 살펴본 드라마의 가족주의 프레임과 분명히 다르다. 드라마가 여성 개인의 욕망을 프레임 바깥에 배치했다면 만화는 처음부터 박완서라는 여성 작가의 몸과 손, 그리고 그가 써 내려가는 원고지를 프레임의 중심에 놓는다. 어두운 실루엣으로 표현된 여성의 몸, 밝게 드러난 원고지, 두 페이지를 관통하는 어둠과 밝음의 대비를 통해 만화 <나목>의 세계는 남성의 시선에서 재구성된 가족 서사가 아니라 여성이 자신의 삶을 직접 이야기하는 자리에서 출발하고 있음을 드러낸다.



<그림 3>(292쪽)



<그림 4>(300쪽)

만화는 과거와 현재를 한 화면 안에 병치함으로써 여성 서사의 두께를 드러내기도 한다.<그림 3>의 한 페이지는 다섯 개의 칸으로 구성되는데 상단의 네 칸은 위아래 두 줄로 배치되어 하나의 나무를 분할해 보여준다. 칸마다 프레임은 나뉘어 있지만, 각 칸에 걸쳐 훑날리는 은행잎과 나무의 가지는 화면 바깥에서 불어오는 바람과 계절의 흐름을 암시하며 네 칸의 공

간과 시간을 이어준다. 여기서 독자는 칸과 칸 사이의 빈 공간인 칸새를 통해 단절된 이미지들을 연결한다. 드라마가 편집을 통해 시간을 매끄럽게 통합하여 제시했다면 만화는 칸새라는 틈을 통해 독자가 상상력으로 시간의 흐름과 바람의 움직임을 채워 넣도록 유도하는 것이다.

이 네 칸이 계절과 풍경, 시간의 흐름을 담당하고 있다면 맨 아래 왼쪽에 위치한 다섯 번째 칸은 전혀 다른 방식으로 구성된다. 이 칸에는 웅크리고 앉아 있는 어린 이경이 검게 채워진 배경 속에 작게 자리하고 있고 칸의 형태 또한 다른 칸들보다 좁고 닫힌 느낌을 준다. 칸 내부는 어둠에 가까운 톤으로 처리되어 있으며, 그 안에 갇힌 듯한 이경의 자세는 고립된 절망의 상태를 시각적으로 드러낸다.

이 장면 위에는 “죽고 싶었다 죽고 싶었다 그렇지만 은행나무는 곱게 물들었고 하늘은 어찌면 그렇게 푸르고 우리 집 마당의 공기는 어찌나 샘물처럼 맑고 청량하던지”라는 문장이 배치되어 있다. 이 문장은 어린 이경의 직접 화법이 아니라 그 시절을 회상하는 박완서의 서술이다. 즉, 화면 한가운데를 가로지르는 은행나무와 가을 풍경, 페이지 상단 네 칸에 연속적으로 나뉘어 배치된 나무의 이미지, 그리고 왼쪽 하단의 폐쇄된 이경의 칸은 모두 과거의 시간에 속한다. 가을의 맑음과 곱게 물든 은행잎이 텍스트와 이미지로 겹쳐지면서 죽고 싶을 만큼 절망적인 감정과 주변 세계의 아름다움이 동시에 존재했던 그날의 감각이 한 페이지 안에 병치된다. 어린 이경은 이 감각을 설명할 언어를 갖지 못한 채 어두운 칸 속에 웅크리고 있고 이 칸의 폐쇄성은 그때의 감정이 몸 안에 갇혀 있었던 상태를 보여준다.

<그림 3>의 오른쪽 하단에는 같은 포즈로 웅크리고 있는 중년의 박완서가 등장한다. 그는 어린 이경보다 훨씬 크게 그려져 있으며, 몸의 일부가 칸의 경계를 넘어 페이지 바깥으로 튀어나오듯 배치되어 있다. 이는 만화의 연출 기법 중 하나인 프레임 깨기에 해당한다. 사각의 틀 안에 갇혀 있

던 과거의 이경과 달리, 현재의 박완서는 칸이라는 물리적 한계를 넘어 화면 밖으로 확장되는 존재로 그려진다. 이때 박완서의 칸은 이경의 칸과 직접적으로 겹치지 않으며, 두 인물은 같은 페이지 안에서 서로 다른 프레임에 속해 경계선을 공유하지 않는다. 이러한 배치는 만화가 과거의 경험을 단순히 재현하는 것을 넘어 프레임의 변주를 통해 새로운 해석의 가능성을 제시하고 있음을 보여준다.³¹⁾ 어린 이경의 칸이 여전히 어둡고 닫혀 있는 과거의 폐쇄된 프레임으로 남아있는 반면, 현재 시점의 박완서는 그 칸을 들여다보는 회상의 주체로 등장한다. 박완서의 몸이 칸의 테두리를 넘어 확장되는 효과는, 여성이 고통스러운 과거에만 매몰되지 않고 이를 서사화하여 스스로 발화할 수 있는 존재임을 가시화한다. 이 초점의 이동은 단순히 공간적 변화를 넘어 서사의 경계를 넘나들며 자신의 과거를 호출하는 글쓰기 주체로 자리 잡았음을 시각적으로 보여준다. 이처럼 만화는 고통스러워하는 자신의 과거 모습을 가시화하면서 현재의 서사 행위 속에서 재구성하고 있다.

〈그림 4〉에서는 더 이상 칸 나누기가 존재하지 않고, 한 페이지 전체 중앙에 두껍게 쌓인 원고지 뭉치가 단독으로 배치되어 있다. 원고지는 아주 밝게 처리되어 페이지 한가운데 환한 영역에 조명된다. 그 옆에는 뚜껑이 열린 펜이 나란히 놓여 있을 뿐, 주변에는 다른 사물이 거의 등장하지 않는다. 〈그림 3〉에서 이경이 간헐 있던 하단의 좁은 칸과 달리, 원고지가 차지하고 있는 공간은 칸의 경계가 사라진 개방된 화면이다. 두께 있게 쌓인 원고지는 단순한 집필량의 표시가 아니다. 아무에게도 말하지 못했던 말들이 축적된 결과물이자 과거의 기억과 감정이 텍스트로 표현된, 삶의 두께를 상징한다.

31) 모건영, 「이동하는 중심: 회화에서 프레임과 초점의 상호작용에 관한 연구」, 단국대학교 조형예술학과서양화 대학원 박사학위논문, 2024, 76쪽.

이 장면에는 “아무에게도 말하지 않았다. 우리 가족은 내가 단지 일기를 쓰는 줄로만 알았다고 했다. 때론 엎드려서 때론 한밤중에, 새벽에 오후에 아무 때나 어디서나 시간만 나면 일기를 쓰듯 써 내려갔다”라는 문장이 함께 제시된다. 이 문장은 가족과 함께 살고 있으나 자신의 고통과 기억, 욕망을 가족에게 말하지 못한 채 글쓰기를 통해서만 토로할 수 있던 것이다. <그림 3>에서 어린 이경의 감정은 어두운 칸 안에 머물러 있었지만, <그림 4>에서는 그 감정이 시간 속에서 글로 전환되고, 두꺼운 원고지 뭉치로 쌓여 눈앞에 드러난다. 칸이 사라진 한 페이지 구성, 중앙을 밝게 채운 원고지, 그 옆의 열린 펜은 여성의 삶이 가족주의적 서사의 틀 속에서 침묵으로 처리되었던 것과 다른 방향에서 말하지 못했던 것들이 글쓰기라는 방식으로 표출되었음을 드러낸다.

이처럼 <그림 3>과 <그림 4>는 폐쇄된 어둠 속에 응크린 이경의 칸과 경계를 잃고 환하게 열린 원고지의 페이지를 대비시키며 과거의 고통이 어떻게 글쓰기라는 자기 서사로 변환되었는지를 시각적으로 서사화한다. 과거의 자신을 바라보는 박완서의 모습과 그가 쌓아 올린 원고지 뭉치는 가족 중심의 시선에서 벗어난 자리에서 여성 주체가 자신의 이야기를 스스로 써 내려가는 과정을 프레임 차원에서 구현한다. 만화가 보여주는 가장 두드러진 서사 전략 가운데 하나는 한 장면 내부에서 과거의 사건만을 재현하는 것이 아니라 그 장면을 서술하고 있는 현재의 주체의 존재가 서사의 층위에 등장하는 것이다. 프레임은 단일한 시공간을 담는 경계로 기능하는 동시에 그 경계를 넘어서는 또 다른 시선과 기억을 호출하며 의미를 만들어낸다.



〈그림 5〉(164쪽)



〈그림 6〉(166쪽)



〈그림 7〉(167쪽)

이경은 오빠들이 죽고 삶의 의지를 상실한 어머니에게 서운함과 분노를 느낀다. 〈그림 5〉는 이경이 오빠 혁의 기타를 부수려는 순간을 포착한다. 이 장면에서 사용된 거칠고 파편화된 붓터치는 이경의 내면에 억눌려 있던 죄책감과 파괴 본능이 폭발하는 찰나의 역동성을 시각화한다.

이어지는 〈그림 6〉은 어머니의 힘을 ‘초능력’으로 명명하며 그 원천을 시각적 변용을 통해 드러낸다. 이때 주목해야 할 점은 “엄마한테 그런 초능력 같은 힘은 어떻게 나오는 걸까?”라는 서술의 주체가 어린 이경이 아니라, 이 장면을 회상하고 있는 현재 시점의 박완서다. 당시의 어린 이경에게 오빠의 기타를 지키려는 어머니가 야속했는지 모르나, 세월이 흘러 그날을 다시 기록하는 박완서의 시선에서 엄마의 행동은 다르게 읽힌다. 평소에는 기력조차 없던 어머니가 기타를 지키기 위해 뿔어낸 그 불가해한 힘은 아들의 유일한 흔적이 사라질까 두려워 앙상한 몸으로 버텨낸 초능력으로 인식되는 것이다. 어머니의 신체는 인간의 형상을 넘어 나무로 묘사된다. 엄마의 굵은 등과 팔은 거친 수피를 두른 나무줄기가 되고 발은 뿌리가 되어 지면을 단단히 움켜쥐는다. 여기서 나무의 형상은 생기를 잃어버린

고목(枯木)처럼 앙상해 보이면서도, 잎을 모두 떨근 채 혹독한 겨울을 맨몸으로 견뎌내는 나목(裸木)의 형상을 환기한다. 땅을 움켜쥔 뿌리는 자식을 잃은 상실의 고통 속에서도 어떻게든 그들에 대한 기억을 붙잡으려는 모성의 의지로도 해석되는 것이다.

이러한 주제 의식은 <그림 7>의 독창적인 프레임 활용을 통해 서사적 공간으로 확장된다. 작가는 사각형의 관습적인 칸 나누기를 넘어 획이 오빠의 유품인 기타의 몸통 모양을 프레임으로 설정하여 그 안에 이경을 위치시킨다. 검은 실루엣으로 처리된 기타 모양의 프레임은 이경을 둘러싼 세계가 오빠의 부재와 깊이 관련되어 있음을 보여준다. 이경은 자신이 부수려 했던 기타의 내부, 오빠라는 기억의 테두리 안에 속해 있다. 이는 이경이 오빠에 대한 그리움과 상실감, 죄책감으로부터 자유롭지 못함을 시각적으로 은유한다. 떠나간 오빠의 빈자리가 이경을 감싸고 있는 것이다.

만화는 드라마가 지향했던 낭만적 가족주의보다는 가족의 의미를 입체적으로 조명한다. 작가는 칸의 구획 없이 한 페이지를 할애하여 어머니를 나무로 형상화하고 이경을 감싸고 있는 기타의 실루엣을 전면에 부각한다. 글을 쓰고 있는 현재 시점의 박완서가 자신의 기억 속 가족의 이미지를 되짚어보고 그 의미를 새롭게 형상화해 나가는 과정을 보여준다. 즉, 나무가 된 어머니와 기타 속에 갇힌 이경의 이미지는 과거의 박제된 기록이 아니라, 나목처럼 견뎌야 했던 시대의 아픔과 가족의 비극을 현재의 시선에서 다시 바라보고 이해하려는 성찰적 인식이 투영된 결과인 것이다.

가족이라는 공동체의 틀을 넘어 여성 개인의 고유한 삶과 자기 서사를 복원하려는 시도는 이경이 타인인 옥희도와 관계를 보여주는 장면에서도 드러난다. 만화는 두 사람의 관계를 서로의 결핍을 채워주는 낭만적 도피처로 삼지 않는다. 대신 각자가 짚어진 삶의 무게를 감당하고 있는 독립된 한 사람들의 만남으로 그려내며 그 관계의 양상을 시각적으로 구체화한다.



<그림 10>(228쪽)



<그림 11>(229쪽)

<그림 10>는 PX의 GI인 ‘조’가 이경에게 접근해 “동방예의지국의 여성들”이라는 환상과 호기심을 드러내며 호텔에서 관계를 맺으려는 순간을 재현한다. 원작에서 조는 “이 나라의 높은 담장 작은 창 속의 신비한 생활이 궁금했다. 나는 너를 통해 그 신비의 베일 안을 보고 싶었어. 그렇지만 너는 못할 걸. 네가 만일 창녀가 아니라 양가의 처녀라면 너는 나를 절대로 네 집에 초대는 못할걸”(245쪽)이라고 말한다. 이는 단순히 이경을 동양적 신비로 대상화하는 시선을 넘어 한국이라는 폐쇄적 공동체 안으로 끝내 진입하지 못한 이방인의 소외와 진실한 관계 맺기에 대한 결핍을 동시에 드러낸다.

김금숙의 만화는 조의 복합적인 위치를 이경의 트라우마를 드러내는 서사적 장치로 변주한다. 만화는 조의 욕망이 이경의 방어 기제를 자극하는 순간에 주목함으로써, 전후 여성에게 가해진 성적 대상화가 어떻게 과거의 전쟁 공포와 직결되는지를 시각적으로 가시화하는 데 보다 주력한다.<그림 10>는 방 안에 켜진 “진홍빛 갓을 쓴 전기 스탠드”의 불빛을 바라보는 이경의 얼굴을 크게 클로즈업하며 원작에서 “핏빛으로 물들어 보이는 침대 시

트”(277쪽)를 본 이경이 오빠들의 폭격 장면을 떠올리고 비명을 지르는 장면을 시각적으로 재구성한다. 과거의 트라우마가 현재의 감각에 덮쳐오는 순간을 빛의 대비와 얼굴의 왜곡을 통해 직접적으로 드러낸 것이다.

이 장면에서 주목할 점은 시선의 배치에 있다. 하단 두 칸에서 조와 이경은 둘 다 방 안의 오른쪽 뒤편을 향해 시선을 고정한다. 방 안에는 두 사람 이외에는 아무도 없음에도 두 인물은 마치 그 공간 바깥에 있는 누군가를 응시하는 듯한 비자연스러운 시선 처리를 하고 있다. 이는 드라마가 시청자의 시선을 화면 내부의 리얼리티에 가두는 프레임을 강조했던 것과 대조적이다.

만화는 인물들의 시선을 통해 프레임 바깥을 지시함으로써 독자로 하여금 원작의 시간선을 그대로 재현한 것이 아니라 트라우마 장면을 바라보고 있는 현재의 박완서, 그 장면을 쓰고 있는 존재가 프레임 너머에서 감지되도록 하는 장치다. 이러한 시선의 배치는 과거의 이경과 현재의 박완서가 동일한 장면을 공유하고 있다는 사실을 드러내며, 프레임이 단일한 재현 공간이 아니라 기억과 서술이 중첩되는 열린 구조임을 보여준다. 이어서 <그림 11>에서 박완서의 손이 등장하면서 <그림 10>의 프레임 너머에서 느껴졌던 존재가 명확하게 드러난다. 박완서는 원고 위에 펜을 들고 있으며, 장면의 하단에는 “분홍빛 시트 때문이었을까? 진홍빛 스탠드 불빛 때문이었을까? 하얗게 지워졌던 내 기억은 터진 못물처럼 시간을 달음질쳐 거슬러 올라갔다”라는 문장이 적혀 있다. 이 글은 단순한 트라우마의 재현이 아니라, 현재의 박완서가 글쓰기라는 행위를 통해 과거의 공포를 다시 호출하고 재의미화하고 있음을 강조한다. 즉, 이경의 경험은 과거에만 속한 것이 아니라 현재의 작가가 그 고통의 의미를 다시 쓰는 과정 속에서 새롭게 위치 지어진다.

과거의 폭격과 공포, 여성의 몸에 겹겹이 새겨진 기억은 단순히 재생되

는 것이 아니라, 여성 작가가 자신의 서사를 스스로 구축하는 행위 속에서 재편된다. 이는 2장에서 드라마가 이경의 감정과 욕망을 정결한 이미지 속에 고정시키며 여성 서사를 축소했던 방식과 극명하게 대비된다. 만화의 프레임은 여성의 경험을 남성의 시선이나 가족주의적 틀에 종속시키지 않고 여성 스스로가 자신의 기억을 불러오고 해석하며 서사의 주체로 자리 매김할 수 있도록 하는 열린 구성을 취한다. <그림 10>와 <그림 11>에서 드러나는 프레임 구성은 여성의 자기 서사가 어떻게 구축되는지를 드러내는 핵심적 장치인 것이다. 이경의 공포, 조의 대상화된 시선, 스탠드 불빛 아래의 폭격 기억은 모두 박완서의 글쓰기 행위와 맞닿아 재구성된다. 이 열린 프레임의 구조 속에서 여성의 과거는 침묵된 기억으로 남지 않고 현재의 서술 행위 속에서 능동적으로 다시 쓰이는 서사로 변모한다.

만화는 주변 여성 인물을 다시 배치하는 방식에서도 원작과 다른 선택을 한다. 다이아나 김의 재현이 가장 분명한 사례다. 원작에서 이경은 다이아나를 “여러 별의 옷을 바꿔 입듯이 여러 별의 자기를 갖고 있어서 수시로 바꿔 입고 있다. 구미호처럼 능란하게. 어떤 것이 여벌의 다이아나고 어떤 것이 진짜 다이아나일까?”(270쪽)라고 말하며 그녀를 바라본다. 는 다이아나가 단순한 생계형 여성도, 단순한 유흥적 인물도 아닌, 모성·욕망·계층 상승의 욕구·자기 연출이 뒤섞여 있는 복합적인 존재임을 보여준다. 드라마는 이 복합성을 제거하고 향락적 이미지로 단일화했지만 만화는 여러 프레임을 통해 다이아나의 서로 다른 얼굴을 병치한다.



〈그림 12〉(216쪽)



〈그림 13〉(307쪽)



〈그림 14〉(310쪽)

〈그림 12〉은 이 병치의 방식을 가장 선명하게 드러낸다. 화면 상단에는 PX에서 화려하게 꾸미고 서 있는 다이아나가, 하단에는 두 아이에게 정중한 인사를 시키고 이경의 뒤통까지 계산하며 자리를 떠나는 엄마로서의 다이아나가 그려진다. 그리고 이 두 모습을 바라보는 이경의 표정이 이어지며 “피엑스에서 돈 한 푼 더 벌려고 악을 써대는 그녀의 모습과 조금 전까지 보여주었던 따스하고 다정한 엄마의 모습이 교차되었다. 도대체 어떻게 진짜 다이아나김일까?”라는 질문이 함께 놓인다. 만화는 이 의문을 해결하지 않고 장면 구성만으로 질문을 열어둔다.

이후 〈그림 13〉은 원작과 드라마 어디에도 없는 새로운 장면을 추가한다. 에필로그에 해당하는 이 장면은 2020년 미국 시애틀의 시골 헛간에서 두 아이가 먼지 쌓인 상자를 열어 한 장의 그림을 발견하는 것으로부터 시작한다. 이때 만화는 그림의 출처나 경로 그림을 보관했던 사람의 정체에 대해 어떤 설명도 제시하지 않는다.

이어지는 〈그림 14〉에서야 비로소 그림의 정체가 드러난다. 그것은 옥희도가 그린 다이아나의 초상화다. 시애틀의 한 헛간에서 발견된 이 초상

화는 다이아나의 삶이 한국 PX라는 장소에서만 머물지 않았으며 미군 애인과의 관계 속에서 우리가 알지 못하는 이야기의 가능성을 보여준다. 시애틀이라는 공간은 다이아나의 이야기가 박완서가 구성한 서사의 범위를 넘어 다른 삶의 궤적을 가졌을 수 있음을 암시하는 장치다. 만화는 이 장면을 넓은 흰 여백 한가운데 초상화 한 장만을 배치하는 방식으로 구성한다. 이 여백은 다이아나가 남긴 흔적을 단정하지 않고 열어두기 위한 공간이며 그녀의 삶이 한 서사 안에서 모두 설명될 수 없다는 사실을 시각적으로 드러낸다. 독자는 이 텅 빈 공간을 응시하며 다이아나가 어떤 삶을 살았는지, 그녀의 이야기가 어디로 흘러갔는지 상상하게 된다.

이처럼 <그림 12>, <그림 13>, <그림 14>를 통해 만화는 다이아나의 삶을 하나의 이야기로 통합하지 않는다. 드라마가 다이아나를 도덕적 기준에서 벗어난 인물로 재단했다면 만화는 다이아나를 하나의 이미지로 묶지 않고 그 삶의 방향이 어디로든 흐를 수 있다는 여지를 남긴다. 이는 다이아나라는 인물이 박완서의 시점에서 이경의 시점에서 심지어 김금숙의 시점에서 완전히 포착될 수 없는 존재임을 보여주는 방식이다. 만화는 다이아나를 통해 여성의 서사가 단일한 범주로 환원되지 않으며 프레임의 안과 밖을 넘나들며 계속 변화할 수 있음을 시각적으로 제시한다.

만화 <나목>은 드라마 <나목>이 여성 인물을 가족주의적 틀 안에 귀속하거나 배제한 방식과 달리, 여성의 경험을 단일한 관점에 묶지 않고 여러 시선과 시간을 겹쳐 놓는 열린 서사를 구축한다. 글을 쓰는 현재의 박완서가 등장하여 기억이 단순 재현이 아니라 현재의 서술 행위 속에서 구성되는 과정임을 드러낸다. 1992년의 TV 드라마가 가족 단위의 시청자를 대상으로 하여 갈등의 봉합과 위안을 제공하려 했다면, 2019년의 만화는 김금숙 작가의 묵직한 붓터치와 여백의 미학을 통해 개별 독자에게 말을 건넨다. 독자는 칸과 칸 사이를 오가고, 프레임 밖으로 확장되는 여성의 몸을

목격하며 능동적으로 서사의 빈틈을 메우는 주체가 된다. 여성의 삶은 가족적 질서나 도덕적 기준이 아닌 자신의 관점에서 다시 이야기되(어야 하)는 것임을 강조하는 것이다. 다이아나 김 역시 PX에서의 모습, 어머니로서의 면모 그리고 시애틀에서 발견된 초상화 속 얼굴로 이어지는 구성 속에서 하나의 이미지로 환원되지 않는 인물로 제시된다. 이처럼 여성들의 알려지지 않은 행로를 가시화하면서도 여성의 서사가 특정한 가치나 하나의 시점에 고정되지 않음을 시각적으로 형상화한다.

4. 나가며

이 글은 박완서의 <나목>을 원작으로 한 1992년 드라마와 김금숙의 2019년 만화 각색본을 비교하여 각 텍스트가 선택한 서사의 목적이 프레임 구성 방식과 여성 재현을 어떻게 다르게 프레이밍하는지를 분석하였다. TV 화면과 만화의 지면이라는 서로 다른 '틀'이 어떻게 여성의 목소리를 선별하거나 확장하는지 그 시각적 작동 원리를 규명하고자 했다.

2장에서 살펴본 드라마는 전후 사회에서 가족의 유지와 도덕적 안정 회복을 중심 가치로 삼아 원작의 서사를 재배치한다. 특히 1990년대, 온 가족이 TV 앞에 모이는 프라임 타임의 시청 환경 속에서 드라마는 텔레비전 화면을 가족을 보호하는 건축적 공간으로 활용했다. 카메라는 문틀과 벽이 건재했던 과거를 이상적인 원형으로 설정하고 집의 붕괴를 곧 가족 공동체의 비극으로 표상하는 방식을 취한다.

이 과정에서 옥희도 부인은 현재 시점의 서사에서 사라지고 과거의 정지된 가족 이미지로만 남는다. 이경이 경험하는 아내에 대한 질투·동경·

당혹이 만들어내는 여성 사이의 긴장은 화면에서 거의 드러나지 않는다. 마찬가지로 미숙과 다이아나는 전후 여성의 불안정한 삶, 계층 상승과 도피 욕망, 다층적 정체성을 지닌 인물이라기보다 각각 가족을 떠받치는 장녀, 안정된 배경 없이 부유하는 향락적 인물로 형상화된다. 드라마의 프레임링은 원작이 열어 두었던 여성 인물들 사이의 관계망과 복잡한 층위를 가족주의적 서사 흐름에 맞게 통합하는 방향으로 작동한다. 결국 드라마 속 여성들은 견고한 프레임 안에 안착하여 가족의 가치를 증명하거나, 프레임 밖으로 추방됨으로써 경계의 질서를 강화하는 대상으로 머물렀다.

3장의 만화 각색본은 다른 방식으로 프레임을 구성한다. 만화는 박완서를 서사 속 인물로 직접 호출하고, 과거의 이경과 현재의 작가, 그리고 이 장면을 다시 그리고 있는 현재의 시간이 한 화면 안에서 겹쳐지도록 배치한다. 칸 안에 웅크린 어린 이경과, 칸의 경계를 넘는 중년의 박완서, 한 페이지 전체를 차지하는 원고지 뭉치는 과거의 경험이 글쓰기를 통해 자기 서사로 전환되는 과정을 시각적으로 제시한다. 만화는 드라마가 매끄럽게 통합했던 시간의 틈새를 칸과 칸 사이의 여백을 통해 연결한다. 독자는 이 침묵의 공간을 상상력으로 채우며 사각의 틀을 깨고 나오는 작가의 신체를 통해 여성의 고통이 수동적인 상처로 남지 않고 능동적인 언어로 승화되는 순간을 목격한다. 또한 PX에서의 다이아나를 화려한 모습과 엄마로서의 모습으로 병치하고 시애틀 헛간에서 발견된 초상화 장면을 덧붙임으로써 만화는 원작과 드라마가 다 담지 못한 다이아나의 이야기를 열어 둔다. 다이아나의 삶은 어느 하나의 이미지로 수렴되지 않고 한국 PX를 넘어 다른 공간과 시간으로 이어졌을지도 모르는 이야기로 남는다. 이는 만화가 지닌 공간적 특성을 활용하여, 단일한 시점으로 포착할 수 없는 여성 삶의 다층성을 넓은 여백 속에 열어둔 결과다.

글의 제목인 ‘프레임 너머의 여성들’은 각색 과정에서 프레임 안에 포착

되지 않는 여성들의 삶을 어떻게 사유할 것인가라는 질문을 담고 있다. 프레임은 시각적 영역을 확정하는 경계인 동시에, 그 내부를 외부 세계와 연결하는 통로이다. 이는 서사 속에서 특정 요소를 중심에 부각시키거나 주변으로 배치함으로써, 의미의 위계와 서사의 초점을 재편성하는 핵심적인 장치이다. 드라마와 만화 모두 프레임을 통해 원작을 다시 쓴다. 드라마는 이경의 시선과 가족주의적 가치에 맞게 인물들을 배치하면서 가족 너머의 여성들의 삶을 조명하지 않는다. 반면 만화는 원작 작가 박완서를 등장케 하여 그의 시점과 그가 쓰는 이야기를 중심으로 프레임 안팎을 잇고 과거와 현재를 넘나드는 시공간의 병치를 구성한다. 나아가 작가가 구성한 서사 밖에서 또 다른 여성의 이야기를 호출한다.

이 글은 프레임을 단순한 화면의 경계가 아닌 서사 구성의 원리로 파악함으로써, 매체의 변화가 여성 인물을 어떻게 새롭게 호명하는지 그 가능성을 탐색했다. 향후 연구는 한국 문학의 영상화 과정에서 반복적으로 나타나는 가족주의적 프레임의 계보를 추적하고 시각적 문법의 특성과 그 구체적인 양상을 탐색하고자 한다. 텍스트가 매체를 옮겨갈 때 발생하는 이 역동적인 긴장을 포착하는 작업은, 여성들의 목소리를 입체적으로 복원하는 중요한 토대가 될 것이다.

참고문헌

1. 기본자료

- 박완서, 『나목』, 세계사, 2019.
박진숙 각색·장수봉 연출, 드라마 <나목>, MBC, 1992.
김금숙, 『나목』, 한겨레출판, 2019.

2. 논문과 단행본

- 강현구, 「폭력, 판타지, 성이 펼치는 창조적 변용의 세계 - 소설『저녁의 게임』과 독립 영화『저녁의 게임』을 중심으로 -」, 『한국문예비평연구』 제51권, 한국현대문예비평학회, 2016, 301-330쪽.
- 김미영, 「박완서의 성장 소설과 여성 주체의 성장」, 『한중인문학연구』 제25집, 한중인문학회, 2008, 179-202쪽.
- 김영심, 「차별의 장소성과 환대의 불가능성, 편재하는 자이니치— 이민진의 『파친코』와 Apple TV 드라마 <Pachinko>를 대상으로 —」, 『현대문학이론연구』 제92집, 현대문학이론학회, 2023, 197-231쪽.
- 김호영, 『프레임의 수사학』, 문학동네, 2022.
- 노시훈, 「웹소설에서 TV 드라마로의 각색에 있어 서사의 변화 - <내일의 으뜸>과 <선재 업고 튀어>를 중심으로」, 『대중서사연구』 제31권 1호, 대중서사학회, 2025, 289-317쪽.
- 린다 허친, 『각색 이론의 모든 것』, 손종흠 외 3인 역, 엘피, 2017.
- 모건영, 「이동하는 중심: 회화에서 프레임과 초점의 상호작용에 관한 연구」, 단국대학교 조형예술학과서양화 대학원 박사학위논문, 2024.
- 박유희, 「1980년대 문예드라마 <TV문학관> 연구」, 『한국극예술연구』 제57집, 한국극예술학회, 2017, 106-149쪽.
- 방은혜, 「프레임으로 바라보기 - 관점의 차이를 반영한 프레임의 시각적 표현」, 서울시립대학교 디자인전문대학원 석사학위논문, 2016.
- 서은영, 「'위안부' 서사의 만화적 재현: 김금숙의 『풀』을 중심으로」, 『애니메이션연구』

- 제17권 1호, 한국애니메이션학회, 2021, 57-74쪽.
- 손정희, 『소설, TV드라마를 만나다』, 푸른사상, 2008.
- 송화·박기수, 「BL 웹소설의 드라마 전환 전략 연구 : 왓차 드라마 〈시맨틱 에러〉를 중심으로」, 『인문콘텐츠』 제70호, 인문콘텐츠학회, 2023, 109-131쪽.
- 스콧 맥클라우드, 『만화의 이해』, 김낙호 역, 비즈앤비즈, 2014, 74-77.
- 신수정, 「박완서 소설과 전시 여성 가장의 미군 PX 경험」, 『인문과학연구논총』 제46호, 명지대학교 인문과학연구소, 2016, 52-81쪽.
- 엄미옥, 「「봄·봄」의 OSMU와 스토리텔링 양상 연구」, 『우리말글』 제79집, 우리말글학회, 2018, 189-223쪽.
- 오현지, 「모성으로부터 거부당한 딸의 욕망 -박완서 『나목』문-」, 『우리어문연구』 제75권, 우리어문학회, 2023, 63-88쪽.
- 유인혜, 「박완서의 『나목』에 나타난 여성의 탈장소와 이동성의 주체」, 『여성문학연구』 제47호, 한국여성문학학회, 2019, 343-377쪽.
- 이미나, 「이광수 소설 『유정』의 매체전환 구조와 영상화 양상」, 『한국문예비평연구』 제64권, 한국현대문예비평학회, 2019, 57-92쪽.
- 이수현, 「전자문화시대 소설의 TV영상화 연구 -TV드라마 〈카스테라〉, 〈낙타씨의 행방불명〉을 대상으로」, 『한국문학이론과 비평』 제60권, 한국문학이론과 비평학회, 2013, 103-127쪽.
- 이승준, 「『막차로 온 손님들』의 연구 - 소설과 영화의 문화사적 의미에 대하여 -」, 『국제어문』 제71권, 국제어문학회, 2016, 117-138쪽.
- 이종호, 「한국 현대소설과 각색 드라마의 서사학적 비교 연구 -소설 〈새야 새야〉와 드라마 〈새야 새야〉를 중심으로-」, 『한민족문화연구』 제23권, 한민족문화학회, 2007, 423-477쪽.
- _____, 「현대소설과 드라마의 접속, 그 스토리텔링의 변주 양상 -〈언니의 폐경〉을 중심으로-」, 『한국문예비평연구』 제46권, 한국현대문예비평학회, 2015, 159-186쪽.
- 이희경, 『박완서를 읽다: 박완서 소설의 창작 모티브 연구』, 도어즈, 2016.
- 임경희, 「시각예술 텍스트에서 간-프레임(inter-frame)의 의미 생성에 관한 연구」, 고려대학교 영상문화학 협동과정 대학원 석사학위논문, 2005.

- 자크 오몽, 『이마주』, 오정민 역, 동문선, 2006.
- 장준영·서세립, 「이범선 장편소설 『검은 해협』의 드라마 각색 연구 - 드라마 「미찌꼬」(1999)를 중심으로」, 『어문론집』 제89호, 중앙어문학회, 2022, 315-343쪽.
- 정혜경, 「『토지』 원작과 각색의 비교 연구- 여성인물의 성격변화를 중심으로-」, 『한어문교육』 제26집, 한국언어문학교육학회, 2012, 295-323쪽.
- _____, 「『사랑손님과 어머니』 원작과 각색의 비교 연구-여성인물의 성격변화를 중심으로-」, 『한어문교육』 제28집, 한국언어문학교육학회, 2012, 341-363쪽.
- 조윤아, 「황석영 소설 『장길산』의 TV드라마 <장길산>으로의 변용 양상 연구」, 『한국문학의 연구』 제79권, 한국문학연구학회, 2023, 454-582쪽.
- 주창윤, 「텔레비전 드라마 분석과 소설 분석의 차이 -TV문학관을 중심으로-」, 『한국언어문화』 제26권, 한국언어문화학회, 2004, 1-11쪽.
- 줄리 샌더스, 『각색과 전유』, 정문영·박희본 역, 동인, 2019.
- 채백·강승화·허윤철, 「한국 텔레비전 가족 드라마를 통해 본 1990년대 이후 대인 소통과 관계의 변화」, 『한국언론정보학보』 제103호, 한국언론정보학회, 2020, 235-264쪽.
- 최강민, 「『난장이가 쓰아올린 작은 공』의 서사 변용 양상-소설, 영화, 드라마 서사 비교」, 『한국문학이론과 비평』 제36권, 한국문학이론과 비평학회, 2007, 297-320쪽.
- 최성실, 「전쟁소설에 나타난 식민주체의 이중성-박완서의 <나목>을 중심으로」, 『여성문학연구』 제10호, 한국여성문학학회, 2003, 117-137쪽.
- 캐더린 우셔 헨더슨·요셉 안소니 마제오 편, 『TV 속의 사회, 사회 속의 TV』, 백선기 역, 커뮤니케이션북스, 2004.
- 한태식, 「애니메이션 프레임의 시공간적 특성연구」, 중앙대학교 첨단영상대학원 석사학위논문, 2010.
- 홍순애, 「트랜스미디어 스토리텔링의 매체전략과 서사변용 연구 - 소설, 영화, TV 드라마 『삼포가는 길』을 중심으로」, 『한국콘텐츠학회논문지』 제23권 5호, 한국콘텐츠학회, 2023, 574-585쪽.

3. 기타자료

〈전쟁…뿌리뽑힌 삶과 사랑〉, 『동아일보』, 1992.6.20., 25면.

이영관, 〈6·25 만화 번역서에 외국인도 눈물… 누구나 공감할 이야기로 풀었다〉, 『조선일보』, 2023.12.27., https://www.chosun.com/culture-life/culture_general/2023/12/27/JMXPV5D6YNGOHL43665IYR3U7U. (접속일: 2025.11.20.)

Abstract

Women Beyond the Frame - A Study of the Dramatic and Graphic Adaptations of Park Wan-suh's *Namok*

Heo, Do-Kyung(Sogang University)

This study compares two adaptations of Park Wan-suh's *Namok*: the 1992 MBC TV drama produced as a 6·25 special and the 2019 graphic novel by Kim Geumsook. By examining these adaptations, the paper explores how the framing strategies of visual media—television drama and comics—reshape and transform the narratives of female characters. In this context, the frame serves as a physical boundary that limits the scope of the visual image, while simultaneously functioning as an epistemic framework that defines the perspective through which the world is viewed. By undergoing the process of framing—which involves the strategic selection and exclusion of specific characters and scenes—the frame materializes the narrative's purpose. Consequently, it provides a theoretical foundation for interpreting the characteristics of female representation and the structural transformations of the narrative within the process of media adaptation.

The TV drama constructs a closed frame grounded in postwar familial values and reorganizes the original's characterization accordingly. The tension and affinity between Kyung-a and Mrs. Ok, as well as the complex desires and individual trajectories of Misuk and Diana Kim—elements that exceed Kyung-a's limited viewpoint in the original—are absorbed into a moral order centered on the family.

In contrast, the graphic novel adopts an open framing strategy that highlights women's acts of remembering and recording their own stories. Park Wan-suh enters the narrative as a character and rewrites her own life through Kyung-a,

while Diana Kim's story unfolds across expanded temporal and spatial layers that suggest further narrative possibilities.

The contrast between the two adaptations reveals how the female experiences and relational textures embedded in the original are either reduced or expanded depending on each medium's framing strategy. While the TV drama incorporates the "beyond-the-frame" dimensions of female desire and narrative possibility into a family-centered value system, the graphic novel reactivates those very layers to foreground the continuity and expansiveness of women's storytelling. Through this frame-based analysis, the study illuminates how women's narratives are shaped in the process of adaptation and seeks to broaden the horizon of Korean literary and adaptation studies.

(Keywords: Park Wan-suh, *Namok*, Adaptation, Intertextuality, Frame, Female Narrative, Family Narrative, Self-Narrative, TV Drama, Graphic Novel)

논문투고일 : 2025년 12월 14일

논문심사일 : 2026년 1월 27일

수정완료일 : 2026년 2월 12일

게재확정일 : 2026년 2월 14일