https://doi.org/10.18856/jpn.2026.32.3.012

시선에서 상상력으로: 〈죽은 왕녀를 위한 파반느〉의 소설-영화 각색 연구

- 박민규(2009)와 이종필(2026)의 비교를 중심으로

이자화*

1. 서론
2. 시공간적 배경 및 상징 요소의 재설정
3. 서사구조와 서술 방식의 재편
4. 인물 형상화와 시선의 재구성
5. 타자의 회복을 상상하는 두 방식
6. 결론

국문초록

본고는 박민규의 장편소설 〈죽은 왕녀를 위한 파반느〉와 이를 각색한 이종필 감독의 영화 〈파반느〉를 대상으로, 원작의 윤리적 문제의식이 영화로 각색되는 과정에서 무엇이 유지되고 무엇이 변형되며, 그 변형이 타자의 회복을 상상하는 방식에 어떤 차이를 만들어내는지를 밝히는 데 목적을 둔다. 원작은 '추녀'로 불리는 여주인공의 얼굴을 끝내 묘사하지 않음으로써 시선의 폭력에 '보지 않음'으로 맞서지만, 배우의 얼굴을 보여줄 수밖에 없는 영화는 이 전략을 그대로 옮겨올 수 없다. 본고는 이 각색의 난제에서 출발한다.

분석 결과는 다음과 같다. 첫째, 원작이 회상의 거리 속에서 의미를 지연

* 중앙대학교 교양대학 강사

www.kci.go.kr

시킨다면, 영화는 시간을 현재화하고 백화점의 수직적 공간 위계로 계급과 외모의 위계를 시각화한다. 둘째, 원작이 결말에서야 드러나는 요한의 원고로 세 인물을 하나의 서술 원천에 묶는다면, 영화는 요한을 처음부터 기록하는 인물로 드러내고 내레이션을 세 인물에게 나누어 맡기며, 미스터리의 무게중심을 정체에서 사건으로 옮긴다. 셋째, 원작이 '추하다'고 판정받는 얼굴을 비워 둔다면, 영화는 호명의 구조와 몸의 거리, 빛의 연출을 통해 그 판정의 자의성을 드러내고 미정을 말하는 주체의 자리로 옮긴다. 이를 종합하면 원작은 창조적 상상력을 통해 상실 이후의 관계를 허구적으로 완성하고, 영화는 기억과 증언의 상상력을 통해 부재하는 타자를 공동체적 기억 속에 현존시킨다.

본고는 아직 학술적 논의가 이루어지지 않은 영화 〈파반느〉를 원작과의 각색 관계 속에서 다룬 첫 시도라는 데 의의가 있다. 또한 린다 허천이 말한 '복제하지 않는 반복'으로서의 각색이 원작 고유의 서술 장치를 매개로 어떻게 구체화되는지 보여줌으로써, 소설과 영화의 차이를 매체 일반의 차이가 아니라 개별 각색의 선택과 그 윤리적 함의로 읽어내고자 했다.

(주제어: 〈죽은 왕녀를 위한 파반느〉, 〈파반느〉, 박민규, 이종필, 각색, 초점화, 시선, 상상력)

1. 서론

박민규의 장편소설 〈죽은 왕녀를 위한 파반느〉는 외모에 대한 사회적 시선에 의해 훼손된 존재와 상상력을 통한 관계의 회복을, 1인칭 회상의 액자 구조와 결말부의 메타픽션적 반전을 통해 서술한 작품이다.[1] 이 소

1) 박민규, 『죽은 왕녀를 위한 파반느』, 예담, 2009.

www.kci.go.kr

설은 2026년 이종필 감독에 의해 넷플릭스 영화 〈파반느〉로 각색되었다.[2] 이 각색에는 난제가 있다. 원작은 '추녀'로 불리는 여주인공의 얼굴을 끝내 구체적으로 묘사하지 않는다. 첫 장에서부터 그녀의 얼굴은 "흐리고 불확실한"[3] 것으로 서술되며, 그녀가 꿈꾸는 삶은 "서로가 보이지도, 보이지 않아도 되는"[4] 곳, 즉 "너무 많은 눈(眼)들"[5]로부터 벗어난 세계다. 또한 원작에서 사랑은 "눈을 감으세요"라는 말과 함께 건네는 손길에서 시작된다.[6] 그리고 모든 진실이 밝혀진 뒤 덧붙여지는 마지막 장에서, 남주인공은 어디선가 들려오는 아이의 웃음소리를 그 얼굴을 보지 않은 채 '듣는다'.[7] 원작은 시선의 폭력에 끝까지 '보지 않음'으로 맞서는 것이다. 그러나 배우의 얼굴을 화면에 드러내야 하는 영화는 이 전략을 그대로 옮겨올 수 없다. 허천이 지적하듯 보여 주기 양식은 "육화와 상연을 수반"하며, 말하기 버전에서 중심이 되는 "모호성을 하나하나 풀어 놓는다".[8] 본고는 바로 이 지점에서 출발하여, 원작의 윤리적 문제의식이 영화로 각색되는 과정에서 무엇이 유지되고 무엇이 변형되며, 그 변형이 타자의 회복을 상상하는 방식에 어떤 차이를 만들어내는지 묻고자 한다.

이를 위해 본고는 세 가지 분석축을 설정한다. 첫째, 시공간과 상징의 재설정(2장)에서는 회상의 거리 속에서 의미를 지연시키던 원작의 시간이 영화에서 현재화되고, 백화점의 지상과 지하가 수직적 공간 위계로 재편되는 양상을 살핀다. 둘째, 서사구조와 서술 방식의 재편(3장)에서는 원작

2) 이종필 감독, 〈파반느〉, 넷플릭스, 2026.2.20. 공개.
3) 박민규, 앞의 책, 11쪽.
4) 위의 책, 20쪽.
5) 위의 책, 위의 쪽.
6) 위의 책, 25쪽.
7) 위의 책, 411쪽.
8) 린다 허천, 『각색 이론의 모든 것』, 손종흠·유춘동·김대범·이진형 역, 앨피, 2017, 91쪽.

www.kci.go.kr

에서 결말까지 은폐되었던 서술자 요한이 영화에서 처음부터 글을 쓰는 인물로 드러나는 변화를 중심으로, 서술의 주체와 반전의 위치가 이동하는 양상을 검토한다. 셋째, 인물 형상화와 시선의 재구성(4장)에서는 원작이 묘사를 유보한 '추함'과 언어로 전달한 사랑을 영화가 호명의 구조와 몸의 거리, 빛의 연출을 통해 어떻게 가시화하는지, 그리고 그 시선이 여성의 신체에 어떻게 성별화되어 작동하는지 분석한다. 5장에서는 이 세 층위를 종합하여, 두 텍스트가 타자의 훼손과 상실을 상상력을 통해 관계의 가능성으로 전환한다는 문제의식을 공유하면서도, 원작은 창조적 상상력을 통해 상실 이후의 관계를 허구적으로 완성하는 반면 영화는 기억과 증언의 상상력을 통해 부재하는 타자를 공동체적 기억 속에 현존시키는 방향으로 나아간다는 차이를 밝힐 것이다.

선행연구는 크게 세 영역으로 나누어 검토할 수 있다. 첫째, 박민규의 원작 장편소설 〈죽은 왕녀를 위한 파반느〉를 중심으로 한 영역이다. 이 작품을 직접적인 연구 대상으로 삼은 선행연구에서는 일정한 흐름을 읽어낼 수 있다. 김명석은 이 소설이 블로그 연재 형식으로 쓰였다는 점에 주목해 작가-독자 소통 방식의 차이가 사랑 서사에 미치는 영향을 분석했고,[9] 심아진은 이 소설 결말부의 다중적 서사 구조를 벨라스케스 회화의 눈속임 기법인 '콰드라투라'에 빗대어 읽어냈다.[10] 또한 서은경은 외모지상주의 사회에서 '추녀'로 규정되는 인물이 겪는 계급적 소외를 소비자본주의 비판의 관점에서 탐색했으며,[11] 김효석은 이 소설의 제목이 인유하는 벨라

9) 김명석, 「블로그소설에 나타난 사랑의 문제 - 〈죽은 왕녀를 위한 파반느〉, 〈풀밭 위의 식사〉를 중심으로」, 『인문학연구』 제46호, 인문학연구원, 2013, 149-181쪽.
10) 심아진, 「박민규 소설의 바로크 현상」, 고려대학교 석사학위논문, 2013, 54-63쪽.
11) 서은경, 「한국의 소비자본주의 시대 개막과 루저들의 탄생 - 박민규 장편소설 『삼미 슈퍼스타즈의 마지막 팬클럽』과 『죽은 왕녀를 위한 파반느』를 중심으로」, 『돈암어문학』 제29호, 돈암어문학회, 2016, 125-154쪽.

www.kci.go.kr

스케스의 그림과 라벨의 곡이라는 이중의 예술적 계보를 회화·음악·소설 간 영향관계라는 사례로 다뤘다.[12] 이처럼 원작 소설에 대한 선행연구가 형식적·사회적·예술사적 맥락 등 다양한 각도에서 다뤄져 온 가운데, 이를 영화라는 영상 서사 매체로의 전환 층위에서 다룬 연구는 아직 없는 상황이다. 특히 서은경이 주목한 외모 위계의 문제는 얼굴의 묘사를 유보한 원작의 서술 전략과 맞물려 있다는 점에서, 이 작품의 각색 연구에서 핵심 쟁점이 된다. 따라서 본고의 분석은 원작 연구사를 영화 각색 및 매체 전환 연구의 영역으로 확장하는 데 학술적 의의를 두고자 한다.

둘째, 소설의 영화 각색·매체 전환 연구의 영역이다. 이 가운데 서성은의 연구는 서구의 각색 이론을 국내에 소개·적용하며 각색이라는 현상을 개념적으로 재규정한다는 점에서 독자적인 위치를 지닌다. 이 연구는 린다 허천의 각색론을 원용해 각색을 원작의 단순한 변형이나 재현이 아니라 반복과 차이를 수반하는 재해석의 과정으로 설명하고, 매체와 맥락의 변화에 따른 각색의 양상을 검토했다.[13] 한편, 각색에 관한 실증적 연구는 접근 방식에 따라 대략 두 갈래로 전개되어 왔다. 하나는 김종수와 박유희의 연구처럼 시기별 경향이나 유형을 조망하는 유형론적 접근[14]이며, 다른 하나는 서동훈, 신종곤, 조혜정의 연구처럼 개별 작품 쌍을 대상으로 서사학적 분석을 수행하는 접근[15]이다. 그러나 이러한 연구사 축적에도 불

12) 김효석, 「한국 현대소설에 나타난 음악·미술의 영향관계 연구」, 『우리문학연구』 제62호, 우리문학회, 2019, 347-376쪽.

13) 서성은, 「린다 허천의 각색 담론」, 『우리어문연구』 제48호, 우리어문학회, 2014, 319-353쪽.

14) 김종수, 「1960년대 문예영화의 원작소설 연구 - 그 유형과 영화적 변용을 중심으로」, 『대중서사연구』 제19호, 대중서사학회, 2008, 127-157쪽; 박유희, 「영화 원작으로서의 한국소설 - 2000년 이후 한국소설의 영화화 동향을 중심으로」, 『대중서사연구』 제16호, 대중서사학회, 2006, 105-129쪽; 박유희, 「1950년대 역사영화의 역사소설 수용 연구」, 『대중서사연구』 제18호, 대중서사학회, 2007, 155-189쪽.

www.kci.go.kr

구하고, 메타픽션적 반전 등 특정 서술 장치의 매체적 재현을 정밀하게 탐색하는 방법론이 아직 〈죽은 왕녀를 위한 파반느〉의 각색 작업에 적용된 바는 없다. 이에 본고는 후자의 흐름을 이어가되, 서술자의 은폐와 노출, 얼굴 묘사의 생략 같은 원작의 특수한 서술 장치가 영상 매체에서 어떻게 재구조화되는지를 구체적으로 살펴보고자 한다.

셋째, 영화적 시선을 중심으로 한 시각적 재현 연구 영역이다. '영화적 시선'을 다루는 연구는 폭넓게 축적되어 있으나, 김지미, 문단·손주연의 연구처럼 영화 텍스트 내부의 시선 구조를 분석하는 데 초점을 두는 연구[16]가 주를 이루며, 김지미, 이윤수, 유호전의 연구처럼 소설의 영화화 과정에서 원작의 시선이 영화적 시선으로 재구성되는 양상을 직접 다룬 연구[17]는 상대적으로 드물다. 본고는 이 공백에 주목하여, 원작이 언어로

15) 서동훈, 「소설의 영화 각색에 나타난 확장과 변형의 양상 - 소설 〈사진관 살인사건〉, 〈거울에 대한 명상〉과 영화 〈주홍글씨〉를 중심으로」, 『대중서사연구』 제19호, 대중서사학회, 2008, 255-279쪽; 신종곤, 「영화 [은교]의 각색 연구 - 소설 『은교』를 원천이야기로 삼은 영화 [은교]의 변형적 각색 방식을 중심으로」, 『어문논집』 제68호, 민족어문학회, 2013, 233-260쪽; 조혜정, 「영화 〈아가씨〉의 각색 - 원작소설 『핑거스미스』와의 서사적 거리를 중심으로」, 『한민족문화연구』 제55호, 한민족문화학회, 2016, 333-364쪽.

16) 김지미, 「한국 영화의 '판옵티콘'과 '시놉티콘' - 시선의 권력과 성차화된 재현의 문제」, 『겨레어문학』 제53호, 겨레어문학회, 2014, 151-180쪽; 문단·손주연, 「홍콩 경찰영화에 드러난 헤게모니적 남성성의 변화 - 영화 〈콜드 워(寒战)〉의 시선 체계를 중심으로」, 『한중언어문화연구』 제75호, 한국중국언어문화연구회, 2025, 361-388쪽.

17) 김지미, 「고백체 소설의 영화 각색 방식 연구 - 손소희의 『그날의 햇빛은』과 정진우의 『초연』을 중심으로」, 『여성문학연구』 제30호, 한국여성문학학회, 2013, 509-542쪽. 이 연구는 고백체 소설이 영화화되며 여성 인물의 재현이 히스테리적 주체에서 능동적 주체로 바뀌는 양상을 분석했다; 이윤수, 「『위험한 관계』에 나타난 시선 연구: 소설에서 영화로」, 『프랑스어권 문화예술연구』 제44호, 프랑스문화예술학회, 2013, 137-170쪽. 이 연구는 서한체 소설 『위험한 관계』의 각색영화 여섯 편을 대상으로 편지를 '엿보는' 독서 행위가 카메라의 시선으로 전환되는 과정을 규명했다; 유호전, 「영화 〈삼나무에 내리는 눈〉에 나타난 공간과 시선의 문제」, 『문학과영상』 제17권 3호, 문학과영상학회, 2016, 411-434쪽. 이 연구는 데이빗 거터슨의 원작소설을 각색한

www.kci.go.kr

형상화한 시선의 문제가 영화에서 인물에 대한 호명과 몸의 재현, 빛의 연출 등 시각적 장치로 재구성되는 양상을 검토하고자 한다.

본고는 린다 허천의 각색론이 제시하는 반복과 차이의 관점을 분석의 기본 전제로 삼되, 구체적인 작품 분석에서는 서사학적 개념과 영화적 재현의 문제를 병행하여 살펴본다. 허천은 '각색'이라는 하나의 단어가 과정과 생산물을 모두 가리킨다는 데 주목한다. 생산물로서의 각색은 특수한 작품의 "공공연하고 광범위한 전위"이며, 과정으로서의 각색은 "(재)해석과 (재)창작"이자 수용자가 앞선 작품을 기억하며 체험하는 "상호텍스트성의 형식"이다.[18] 허천은 이를 "각색은 반복이지만, 복제하지 않는 반복이다"라는 말로 요약한다.[19] 본고가 원작과 영화의 관계 전반을 '각색'으로 지칭하는 것은 이 정의에 따른 것이다. 다만 문자 매체에서 영상 매체로 이야기가 옮겨가는 과정을 가리킬 때는 '매체 전환'이라는 용어를 쓴다. 이는 허천이 생산물로서의 각색을 설명하며 '약호전환'의 한 형태로 든 '매체 이동'에 해당하며,[20] 하나의 이야기 세계를 여러 매체가 나누어 확장하는 젠킨스의 트랜스미디어 스토리텔링과 달리, 같은 이야기를 다른 매체로 다시 들려주는 경우다.[21]

본고는 소설을 말하기의 매체로, 영화를 보여 주기의 매체로 양분하지 않는다. 허천에 따르면 말하기·보여 주기·상호작용하기는 매체가 아니라 수용자가 이야기에 참여하는 '참여 양식'이며, 각 양식은 "고유한 본질은

영화를 대상으로, 법정·포로수용소 등의 공간과 인물들의 시선을 통해 인종차별의 역사적 트라우마가 형상화되는 방식을 분석했다.

18) 린다 허천, 앞의 책, 53-54쪽.

19) 위의 책, 52쪽.

20) 위의 책, 53쪽.

21) 젠킨스에 따르면 "트랜스미디어 스토리는 다양한 미디어 플랫폼을 통해 공개되며, 각각의 텍스트가 전체 스토리에 분명하고도 가치 있는 기여를 한다". 헨리 젠킨스, 『컨버전스 컬처』, 김정희원·김동신 역, 비즈앤비즈, 2008, 149쪽.

www.kci.go.kr

아니더라도 고유한 특이성"을 지닐 뿐 특정한 일을 하도록 "선천적으로" 정해져 있지는 않다.[22] 그는 "내면성은 말하기 양식의 영토"라는 통념을 '클리셰'로 규정하고, 영화가 클로즈업이나 조명 등을 통해 "내면적 사건의 시각적·청각적 상관물"을 만들어 낼 수 있다고 본다.[23] 실제로 원작은 첫 장 「라스 메니나스」에서 벨라스케스의 그림 속 인물을 응시하는 장면을 공들여 묘사하고, 영화는 세 인물의 내레이션을 적극적으로 끌어들인다.[24] 다만 그 운용 방식에는 분명한 차이가 있다. 소설은 언어적 서술과 회상 구조를 통해 과거의 의미를 '말하는' 방식으로 독자의 사후적 재구성을 요구하는 반면, 영화는 현재화된 영상과 인물의 몸·공간·기록 행위를 통해 그 관계를 '보이게' 하여 관객이 사건과 기억을 동시적으로 경험하게 한다. 본고는 이러한 운용 방식의 차이가, 원작이 의도적으로 보여주지 않은 것을 영화가 어떻게 보여주는가의 문제와 맞물려 있다는 점에 주목한다.

서술 방식의 분석에서는 즈네뜨[25]가 구분한 '누가 보는가'(초점화)와 '누가 말하는가'(서술)의 층위를 나누어 적용한다. 원작은 요한이 쓴 원고 속 1인칭 화자 '나'의 서술로 진행되다가 결말에 이르러 실제 서술 주체가 드러나는 구조를 취하는 반면, 영화는 요한·경록·미정 세 인물에게 내레이션을 나누어 맡긴다. 이 차이는 시점의 다양화에 그치지 않고 서술의 권한이 누구에게 놓이는가의 문제이며, 4장에서 다룰 젠더적 시선의 문제와도 맞닿는다. 구체적인 분석은 소설의 정밀한 재독과 영화의 반복 시청을 바탕으로 한다. 아울러 본고는 두 텍스트를 동등하게 병치하기보다, 영화가 원작의 서술 전략과 마주한 지점에서 무엇을 선택했는가에 초점을 둔다.

---

22) 린다 허천, 앞의 책, 79-82쪽.
23) 위의 책, 143-148쪽.
24) 허천은 보이스오버를 영화가 인물의 사유를 '드러내기' 위해 끌어오는 "'문학적' 장치"로 언급한다. 위의 책, 147쪽.
25) 제라르 즈네뜨, 『서사담론』, 권택영 역, 교보문고, 1992, 174쪽.

www.kci.go.kr

2. 시공간적 배경 및 상징 요소의 재설정

박민규의 소설 〈죽은 왕녀를 위한 파반느〉는 서술 시점으로부터 십수 년 전의 과거와 현재를 겹쳐놓는 이중의 시간 구조를 취한다.[26] 독자는 중심 서사가 모두 마무리된 이후에야 지금껏 읽어온 남주인공 '나'와 여주인공 '그녀' 사이의 애틋한 사랑 이야기가, 사실은 그들 곁에 있던 인물 요한이 자신의 기억을 토대로 허구를 가미해 쓴 작품의 내용이라는 것을 알게 된다.[27] 이러한 메타픽션적 구조 안에서 서술은 이중의 사후성을 띤다. 작중 화자 '나'는 지나간 시절을 돌이켜보는 위치에서 말하고, 그 '나'를 빌려 쓰는 요한 역시 친구를 잃은 이후의 자리에서 쓴다.[28] 이러한 회상의 시간적 거리는 사랑하는 대상을 잃었으되 무너지지도, 잊지도 않는 '애도'의 태도를 구조적으로 뒷받침한다.

이러한 구성의 단서는 소설의 첫 장 「라스 메니나스」에서 이미 제시된다. 이 장의 화자는 스무 살의 '나'와 '그녀'가 눈 내리던 밤 나눈 대화를 서술한 뒤, 마지막에 이 장면이 훗날 홀로 남은 '나'의 회상임을 밝힌다.[29] 회상 속 '그녀'는 "1986년이 가고 있어요"라고 말하지만,[30] 이 장을 마무리하는 지점에서 회상하는 '나'는 이야기가 "1985년에서 시작되어야 할

26) 박민규, 앞의 책, 9-37쪽. 소설의 첫 장 「라스 메니나스」에는 서술자가 자신과 '그녀'를 가리켜 "스무 살"이라 반복적으로 칭하고, 열 번째 장 「어떤 해후」에서는 두 남녀가 재회한 시점에서 '그녀'가 "13년이란 세월이 흐른 뒤"(376쪽)라고 말한다. 이중의 시간 구조는 이와 같은 설정에서 구체적으로 확인된다.

27) 위의 책, 「요한의 이야기」, 390-398쪽. 서사 장치에 대한 구체적 논의는 3장에서 다룬다.

28) 즈네뜨는 일인칭 서술에서도 초점화와 서술을 구별해야 하며, 서술자는 "심지어 그 자신이 주인공이라 해도 거의 언제나 주인공보다 더 많은 것을 '알고 있다'"고 지적한다. 제라르 즈네뜨, 앞의 책, 182쪽.

29) 박민규, 앞의 책, 37쪽. "그녀를 생각한다. 만날 수 없으므로 죽은, 나의 왕녀를 생각한다. 실은 죽은 지 오래였던 나를, 돌이켜본다."

30) 위의 책, 29쪽.

www.kci.go.kr

것"[31]이라고 쓴다. 이미 정확한 기억의 시점을 제시하고도 이야기의 출발점을 그보다 앞선 해로 되짚어 올라가는 이 대목은, 회상이 과거를 정확히 복원하는 행위가 아니라, 현재의 서술자가 기억을 선택하고 배열하여 재구성하는 행위임을 보여준다.[32] 이 장의 진정한 의미는 책의 결말부 「Writer's cut」에서 요한의 작업 내용이 밝혀진 이후 온전히 드러나며, 이에 따라 첫 독서에서 지나쳤던 단서들은 복기 및 재독을 통해 새롭게 의미화된다. 작품의 '돌이켜보기'는 독서 경험의 차원에서도 환기되는 것이다.

이와 대조적으로 이종필 감독의 영화 〈파반느〉는 스마트폰이나 유튜브 등 동시대적 소품 및 매체를 활용해 이야기의 시간적 배경을 현재화한다. 이러한 변화는 단순한 시대적 설정의 교체에 그치지 않고, 과거의 사건을 현재의 자리에서 되돌아보는 원작의 서술적 위치를 약화시킨다. 원작에서 현재와 과거 사이의 거리가 기억과 애도의 정서를 형성했다면, 영화에서는 그 거리가 축소되면서 사랑과 상실이 보다 직접적인 현재의 사건으로 제시되는 것이다. 즉, 영화는 원작의 '돌이켜보는 시간'을 '지금 여기에서 경험되는 시간'으로 전환한다. 물론 영화 역시 회상의 틀을 완전히 버리지는 않는다. 도입부에서부터 요한의 내레이션이 들려오고, 결말부에는 그가 두 친구의 이야기를 소설로 출간했다는 사실이 제시된다. 그러나 이 틀은 서사의 처음과 끝에 얇게 놓일 뿐, 극의 대부분은 현재 시제의 사건으로 전개된다.[33]

---

31) 위의 책, 37쪽.

32) 이어지는 둘째 장 「무비 스타」는 두 주인공이 만나기 이전, '나'의 아버지 이야기로 거슬러 올라가며 시작되는데, 이는 화자가 서사의 시간을 선형적으로 나열하는 대신 필요에 따라 되짚어 재배치하고 있음을 다시 한 번 확인하게 한다.

33) 린다 허천, 앞의 책, 156-157쪽. 허천은 보여 주기 양식이 "현재라는 단 하나의 시제만을 갖는다"는 생각을 클리셰로 규정하고, 영화는 플래시백과 플래시 포워드를 통해 오히려 더 효과적으로 시간을 전환할 수 있다고 본다. 따라서 영화 〈파반느〉의 현재화는 매체의 한계가 아니라 각색의 선택으로 보아야 한다.

www.kci.go.kr

시간 배경의 재설정과 더불어, 계급적·외모적 위계에 대한 비판 역시 매체에 따라 서로 다른 방식으로 형상화된다. 소설에서 계급적 불평등에 대한 비판은 인물의 발화를 통해 직접 제시된다. 요한은 세상이 사람들에게 소유의 환상을 심어주는 이유를 설명하면서, 그것이 "끝없이 부러워하고, 끝없이 일하는 99%의 인간들을 얻"[34]기 위한 것이라고 말한다. 곧이어 요한은 이러한 구조가 작동하는 원인을 사람들이 "끝없이 부끄러워하고 부러워하기 때문"[35]이라고 진단한다. 소수의 소유와 다수의 노동이 맞물리는 사회적 관계를 명시적으로 드러내는 이 대목은 작품의 계급 비판적 문제의식을 보여준다. 나아가 소설에서는 계급적 위계와 외모에 따른 시선의 위계가 어떻게 연결되는지 분명하게 부각된다. "외모는 돈보다 더 절대적이야. (중략) 보잘것없는 인간이므로 보이는 것에만 의존할 수밖에 없는 거야"[36]라는 요한의 지적을 통해, 계급적 열등감과 외모에 대한 열등감이 같은 논리 위에 놓이면서도 외모가 계급보다 더 근원적인 척도로 규정된다. 서은경이 이 소설을 외모지상주의 사회에서 '추녀'로 규정되는 인물의 계급적 소외로 읽어낸 것도 이 연결에 주목한 결과다.[37]

원작에서도 백화점과 지하 주차장은 주요 배경으로 등장하지만, 그 위계는 주로 요한의 발화와 화자의 사후적 논평을 통해 설명된다.[38] 영화는 이러한 비판적 인식을 공간 배치로 시각화한다. 주요 인물 세 사람이 일하는 백화점의 이름이 '유토피아'라는 설정은 이들의 근무 공간이 열악한 지하 공간이라는 점에서 역설적이다. 지상층의 밝고 화려한 명품 매장과 지하의 어둡고 붐비는 주차장·창고는 수직적 공간 구획을 통해 명확히 대비

34) 박민규, 앞의 책, 173쪽.
35) 위의 책, 174쪽.
36) 위의 책, 219쪽.
37) 서은경, 앞의 글, 125-154쪽.
38) 박민규, 앞의 책, 98-103쪽.

www.kci.go.kr

된다. 이러한 공간적 위계는 그곳을 오가는 인물들의 외양과 동선을 통해서도 강조된다. 경록이 말쑥하게 차려입은 인물들이 일하는 세련된 지상 매장을 지나쳐 직원 출입구를 거친 뒤 어둡고 시끄러운 지하 주차장으로 이동하는 영화 도입부의 동선은 이러한 대비를 시각적으로 압축해서 보여준다.[39] 특히 사무실에 있어야 할 '그녀'가 외모 때문에 밀려났다는 사정은 원작에서 요한의 말로 전달된다. 영화에서도 이 사정은 요한의 목소리로 제시되지만, 그의 대사 위에 미정이 전단지를 건네도 사람들이 그녀를 지나쳐 가는 장면이 겹쳐진다. 원작이 말로 전하던 사정을 영화는 말과 화면을 겹쳐 보여주는 것이다. 이러한 설정[40]은 이 공간적 위계가 인물의 외모와 노동의 위계로 이어지는 양상을 보여준다. 이처럼 영화는 원작의 언어적 계급 비판을 약화시키지 않고, 계급과 시선에 대한 비판을 백화점이라는 공간적 위계 속에 결합하여 재현한다.[41]

작품 전반을 관통하는 상징물 역시 매체의 조건에 맞게 변용된다. 원작은 '호프'(맥주집 간판)와 '희망(HOPE)'이라는 이중의 의미를 지닌 간판을 반복적으로 호출하며 그 의미를 확장한다. 이 간판은 우연히 등장[42]한 후 상징화[43]를 거쳐, 붕괴의 국면에서 원래의 뜻으로 되돌아가고,[44] 결말부

39) 이종필 감독, 앞의 영화, 00:04:50-00:05:10.

40) 박민규, 앞의 책, 124쪽; 이종필 감독, 앞의 영화, 00:09:30 경. 요한의 대사, "정직원. 그것도 사무직. 취업성적 1등이라서 뽑았는데, 생긴 게 좀 그렇잖아. 꼴보기 싫으니까 여기저기로 파견. 근데 아무데서 안받아주니까 돌고 돌다 지하로 내려온 거야."

41) 다만 영화가 계급 비판을 시선에 대한 비판으로 전면 대체했다고 보기는 어렵다. 외모 차별로 인한 지하 파견이나 사채업자의 폭언(위의 영화, 00:51:05 경, 미정의 대사 "사채업자가 그랬어요. 너 같은 애는 팔아먹지도 못한다고.") 등 계급적 요소가 시선에 대한 비판과 결합된 채 대사와 서사 곳곳에 지속적으로 나타나기 때문이다.

42) 박민규, 앞의 책, 95쪽. "가게를 나와서 안 일이지만, 우리가 걸어온 방향의 반대편 - 즉 입간판의 또 다른 면엔 역시나 아크릴로 크게 〈호프〉가 적혀 있었고, 그 아래 적힌 작은 영문의 〈HOPE〉를 우리는 볼 수 있었다. 난데없는 희망이 그토록 우리의 가까이에 있던 시절이었다."

www.kci.go.kr

에 이르러 "살아 있는 인간들은 모든 죽은 자들의 희망"[45]이라는 철학적 의미로 확장된다.

이와 달리 영화는 원작의 둘째 장 「무비 스타」에서 언급되었던 인디언 설화[46]를 결말부의 핵심적인 상징 모티프로 재구성한다. 영혼이 따라오기를 기다리기 위해 말에서 내린다는 이 이야기는 미정이 경록에게 건네는 대사를 통해 제시[47]된 뒤, 결말부의 시각적 이미지로 구현된다. 경록의 사후, 말에서 내려 미정과 요한을 기다리던 그가 두 사람과 재회해 함께 지평선을 향해 질주하는 상상의 이미지는[48] 원작이 '호프/HOPE'라는 언어적 표지로 전달했던 '희망'의 관념을 대사와 행위, 그리고 시각적 미장센으로 전환한 결과다.

그러나 이러한 차이를 '문자적 상징에서 영상적 상징으로의 일방적 전환'으로 단정하기는 어렵다. 가령 영화는 "켄터키 HOPE"라는 간판을 보여주어 원작의 '호프/HOPE'라는 언어유희를 직접 시각화[49]하기도 하기 때문이다. 두 매체의 차이는 문자와 영상의 단순한 대립에 있다기보다, 동일한 상징적 모티프를 서로 다른 방식으로 반복하고 변주하여 결말의 의

43) 위의 책, 134쪽. "우린 늘 이 자리에 앉아요. 여기서 저 〈희망〉을 보며 술 마시는 걸 좋아하죠."

44) 위의 책, 260쪽. "〈HOF〉라고 적힌 새로운 입간판이 환하게 불을 밝히며 서 있던 밤이었다. 예전의 간판은 어떻게 됐나요? 주인에게 물어보았다. (중략) 간판집에서 가져갔지."

45) 위의 책, 398쪽. "호프집의 입간판에도... 담배의 케이스에도 〈희망〉이란 글자를 새기는 게 인간이야. 문득... 그래서 그런 생각도 드는 거야. 살아 있는 인간들은 모든 죽은 자들의 희망이 아닐까 하는... 그래서 정말이지 꼭 한 번은 그에게 보여주고 싶은 거야."

46) 위의 책, 39쪽. "인디언들은 말을 타고 달리다 이따금 말에서 내려 자신이 달려온 쪽을 한참 동안 바라보았다 한다. 말을 쉬게 하려는 것도, 자신이 쉬려는 것도 아니었다. 행여 자신의 영혼이 따라오지 못할까봐 걸음이 느린 영혼을 기다려주는 배려였다. 그리고 영혼이 곁에 왔다 싶으면 그제서야 다시 달리기를 시작했다."

47) 이종필 감독, 앞의 영화, 00:24:30 경.

48) 위의 영화, 01:47:15 경.

49) 위의 영화, 00:11:17 경.

www.kci.go.kr

미를 구축하는 데 있다.

제목의 의미가 형성되는 방식 역시 매체별로 상이하다. 두 텍스트는 모두 곡의 유래를 서사 초반에 여주인공의 입을 통해 소개한다. 김효석이 이 소설의 제목에 담긴 벨라스케스의 그림과 라벨의 곡이라는 이중의 예술적 계보를 짚었듯,[50] 원작의 첫 장 「라스 메니나스」에서 스무 살 생일에 '그녀'가 건넨 선물은 라벨의 곡모음 음반이며, '그녀'는 카페 카운터 안쪽 벽에 붙은 명화들 가운데 벨라스케스의 〈라스 메니나스〉를 가리키며 마르가리타 왕녀와 벨라스케스, 그리고 그의 그림에 매료된 라벨이 〈죽은 왕녀를 위한 파반느〉를 탄생시킨 이야기를 들려준다.[51] 영화에서도 미정은 경록과 함께 연주회를 듣던 중 이 곡이 "모리스 라벨의 피아노곡"이며 "제가 좋아하는 곡"이라고 설명한다.[52] 그러나 이 유래가 이후 어떤 의미로 전환되는지에 이르러 두 텍스트는 궤적을 달리한다.

원작에서 곡의 유래는 첫 독서에서는 연인 사이의 낭만적인 일화에 머문다. 그 의미는 소설의 종결부에 이르러, '그녀'와의 재회가 어긋난 뒤 '나'가 "결국 나는 살아 있는 왕녀를 위한 왈츠가 아닌, 죽은 왕녀를 위한 〈파반느〉로서의 내 삶을 직시한다"라고 고백하면서 비로소 드러난다.[53] 생일 선물이었던 곡이 상실을 애도하며 살아가는 삶의 형식을 가리키는 이름으

50) 김효석, 앞의 글, 347-376쪽.

51) 박민규, 앞의 책, 27쪽.

52) 이종필 감독, 앞의 영화, 00:17:15 경. 미정의 대사, "파반느는 왈츠처럼 춤을 출 때 쓰는 곡을 말하는 클래식 용어인데요. 죽은 왕녀를 위한 파반느는 모리스 라벨의 피아노곡인데, 제가 좋아하는 곡이에요."

53) 박민규, 앞의 책, 361쪽. 이 문맥에서 '왕녀'는 그가 사랑했던 '그녀'의 존재 및 부재를 형상화한 도상으로 볼 수 있다. 경쾌한 '왈츠'와 달리, '파반느'는 느리고 장중한 춤곡이다. 즉, 이 문장이 말하는 것은 살아 있는 '그녀'와 함께 살아갈 수 없게 된 '나'가 잃어버린 그녀를 애도하는 긴 추모의 과정, 즉 파반느로서의 자기 삶을 받아들이겠다는 고백이라고 볼 수 있다.

www.kci.go.kr

로 바뀌는 것이며, 이러한 인식의 지연은 원작의 '뒤늦은 깨달음'이라는 서사 전략을 압축적으로 보여준다. 반면 영화에서 이 곡은 미정이 좋아하는 음악으로서 두 사람의 관계를 맺어주는 매개로 기능하며, 결말부에서는 요한이 두 친구의 이야기를 담아 출간한 소설의 제목으로 다시 등장한다.[54] 즉 원작의 제목이 한 인물이 뒤늦게 도달하는 애도의 형식을 가리킨다면, 영화의 제목은 관계를 맺어주는 매개에서 그 관계를 기록하고 증언하는 이름이 된다.

지금까지 살펴본 시대·공간·상징·제목의 재설정은 개별적인 각색 선택들의 목록이 아니라 하나의 일관된 방향성을 보여준다. 원작이 회상이라는 서사적 거리 속에서 상징을 서서히 축적시키고 의미를 지연시키는 전략을 취한다면, 영화는 이 네 층위의 의미를 인물들의 관계 형성과 동시적으로 배치하여 관객이 사건과 의미를 함께 경험하도록 한다. 즉 이 매체 전환은 동일한 의미를 다른 형식으로 옮기는 데 그치지 않고, 그 의미가 경험되는 시간적·공간적 조건을 재설정한다. 특히 회상의 거리가 축소된다는 것은, 그 회상을 조직하던 서술자의 자리 역시 달라질 수밖에 없음을 뜻한다. 원작이 결말까지 숨겨두었던 서술자 요한을 영화가 처음부터 드러내는 변화는 바로 이 지점과 맞물리며, 이에 대해서는 3장에서 살펴본다.

3. 서사구조와 서술 방식의 재편

원작은 화자인 '나'와 '그녀'를 끝까지 명명하지 않고 오직 요한에게만 고유한 이름을 준다. 그리고 그의 정체가 밝혀지는 순간, 앞선 서사를 소급

54) 이종필 감독, 앞의 영화, 01:37:38 경.

www.kci.go.kr

적으로 재해석하는 구조를 취한다. 이와 달리 영화는 이 세 인물에게 각각 경록·미정·요한이라는 이름을 부여하고, 내레이션의 목소리도 세 사람에게 나누어 맡긴다. 영화는 요한의 내레이션으로 열리고,[55] 경록의 독백과[56] 미정의 편지 내레이션을 거쳐,[57] 미정의 독백으로 마무리된다.[58] 즈네뜨의 구분을 빌리면 이 변화는 두 층위에서 일어난다. '누가 보는가'의 층위에서 영화는 같은 사건을 여러 인물의 시점으로 되풀이하는 '복수' 초점화가 아니라, 장면에 따라 초점 인물이 경록과 미정, 요한으로 옮겨 가는 '가변적' 초점화에 가깝다.[59] 그리고 '누가 말하는가'의 층위에서 영화는 내레이션의 권한을 세 인물에게 나누어 맡긴다. 허천이 〈잉글리쉬 페이션트〉의 각색을 두고 지적했듯, 영화는 중심 초점화자를 두면서도 다른 인물들의 보이스오버와 플래시백을 통해 관객의 시야를 넓힐 수 있다.[60] 다만 미정의 편지 장면에서 그녀의 목소리는 관객의 시야를 확장시키는 보조적 목소리에 머물지 않는다. 그녀의 내레이션 위로 경록이 알지 못했던 고교 시절이 화면에 제시되면서, 서술의 권한과 회상의 시선이 모두 그녀에게 옮겨 가고 미정은 잠시 서사의 중심에 선다. 이렇듯 두 텍스트는 서술의 권한을 배분하는 방식에서 뚜렷한 차이를 보인다.

---

55) 위의 영화, 00:02:55 경.
56) 위의 영화, 00:04:00-00:04:20.
57) 위의 영화, 01:12:52-01:16:26.
58) 위의 영화, 01:44:57-01:46:20.
59) 즈네뜨는 '어떤 인물의 시점이 서술의 관점을 이끌어 가는가'라는 서술법(mood)의 문제와 '누가 말하는가'라는 음성(voice)의 문제를 구분하고, 전자를 '초점화'라 부른다. 그는 내적 초점화를 다시 초점이 한 인물에게 머무는 '고정된' 초점화, 초점 인물이 바뀌는 '가변적' 초점화, 같은 사건이 여러 인물의 시점에 따라 여러 번 서술되는 '복수' 초점화로 나눈다. 제라르 즈네뜨, 앞의 책, 174-178쪽. 한편 본고에서 '소급적 재구성'은 서사 후반부에 밝혀지는 정보로 인해 독자가 앞서 서술된 사건들을 새롭게 재해석하게 되는 과정을 가리킨다.
60) 린다 허천, 앞의 책, 141쪽.

www.kci.go.kr

이 구조적 전환은 메타픽션적 반전이 발생하는 시점의 차이와 직접 맞물린다. 원작은 요한의 정체를 결말부까지 숨겨두었다가 완독과 동시에 드러냄으로써, 이제껏 읽어온 이야기가 실은 요한 한 사람의 기억과 상상이 빚어낸 소설이었음을 보여준다. 이로써 세 사람은 오히려 하나의 서술 원천으로 강하게 묶인다. 이러한 결속은 텍스트 곳곳에서 확인된다. 첫 장 「라스 메니나스」에서 요한은 "요한 선배는 어때요?"라는 '그녀'의 물음과 "요양원에 들어간 후로 더 나빠진 것 같아"라는 '나'의 대답 속에, 자기가 쓴 원고의 3인칭 인물로 숨어 있다.[61] 또한 「그녀의 이야기」에서 '그녀'는 요한의 원고를 읽으며 "우리 사이의 일들을 너무나 많이 또 자세히 요한이 알고 있어서" 놀랐다고 쓰고, 그 이유를 두 사람이 "각자의 고민을 요한에게 털어놓았"기 때문이라고 짐작한다.[62] 두 연인의 이야기가 각자의 몫으로 요한에게 모였고, 요한의 원고는 그렇게 모인 두 사람의 시점을 하나의 서술로 엮은 결과인 것이다. 반면 영화는 극 초반부터 요한을 무언가 지속적으로 쓰고 있는 사람으로 묘사하고, 중반부에 이르러 그의 작가적 지향을 밝히며,[63] 후반부에는 그의 소설 출간 사실[64]도 명시한다. 이는 요한을 보다 명확하게 경록·미정의 연인 서사 외부에 위치시키는 결과를 낳는다. 요한은 첫 등장부터 지하 주차장 구석에 앉아 수첩에 글을 쓰고 있으며,[65] 경록이 미정을 바라보는 모습을 다시 요한이 지켜보는 시점 쇼트는 그를 두 사람의 관계 바깥에 선 관찰자로 배치한다.[66] 그는 혼자 앉은 호

61) 박민규, 앞의 책, 18쪽.
62) 위의 책, 405쪽.
63) 이종필 감독, 앞의 영화, 00:59:00 경. 요한의 대사, "소설 써서 딱 베스트셀러 시키고, 마흔 되잖아? 전국투어 떠날 거야."
64) 위의 영화, 01:38:00 경. 5년 후 라디오 인터뷰에서 요한은 이 소설을 "두 친구와 함께 한 시절을 보내면서 희망을 가지게 된 저의 성장담"이라고 소개한다.
65) 위의 영화, 00:05:20 경.
66) 위의 영화, 00:10:05 경.

www.kci.go.kr

프집에서 무엇을 쓰냐는 물음에 “소설이요”, “청춘들 이야기요”라고 답하며,[67] 세 사람이 미래의 꿈을 나누는 장면에서 경록은 아이슬란드에 미정과 “단둘이” 가겠다고 말해 요한을 그 여정에서 제외한다.[68]

두 텍스트 모두 서술 주체의 정체와 사건의 진위라는 두 겹의 미스터리를 구축하지만, 그 비중과 순서를 다르게 배치한다. 원작은 서술 주체의 정체를 결말까지 단일한 반전으로 유예하며, 요한의 자살 시도 여부 등 사건의 진위는 이 정체의 반전에 종속되어 사후적으로 조정된다. 작중 원고에서 요한은 비가 내린 밤 “자살을 시도했었다”고 서술되지만,[69] 「요한의 이야기」에서 ‘그녀’는 “당신은 자살을 시도하지도 않았고”라고 정정한다.[70] 서술 주체가 요한이었음이 드러나는 순간, 앞서 사실로 읽혔던 사건이 허구로 재분류되는 것이다. 그럼에도 마흔이 된 요한의 손목에 “아직도 선명한 두 줄의 흉터”가 남아 있다는[71] 서술은 이 정정마저 완결하지 않은 채 사건의 진위를 열어둔다. 반면 영화에서 요한의 자살 시도는 병원 장면과 동료들의 소문을 통해 사실로 제시되며,[72] 서술 주체의 정체와 무관하게 확정된다. 또한 영화는 서술 주체의 정체를 극 중반부터 점진적으로 노출한 뒤, 결말부의 실질적 긴장을 경록의 생사 및 재회 여부 등 사건의 진위 쪽으로 옮겨놓는다. 즉 영화는 원작의 반전을 단순히 약화하거나 제거한 것이 아니라, 두 겹의 미스터리 사이의 무게중심을 ‘정체(성)’에서 ‘사건

67) 위의 영화, 00:54:50 경.
68) 위의 영화, 01:00:05 경.
69) 박민규, 앞의 책, 244쪽.
70) 위의 책, 396쪽.
71) 위의 책, 위의 쪽. 요한은 이어서 “그 친구나 또 당신을 만나지 않았다면 정말이지 소설처럼 또 한 번 자살을 시도했을지 몰라”라고 말한다. ‘또 한 번’이라는 표현은 원고 속 시기 이전의 실제 시도를 암시하며, 원고의 앞부분에서도 ‘나’는 요한의 손목에서 “일자로 그어진 몇 개의 선”을 본다(150쪽).
72) 이종필 감독, 앞의 영화, 01:04:15-01:04:55.

www.kci.go.kr

(성)'으로 이동시킨 것이다.

이러한 미스터리 층위의 전환은 두 작품의 결말 구조에서도 확인된다. 원작의 결말은 픽션 표면의 이상화된 해피엔딩,[73] 그 허구성을 환기하는 진실의 개입,[74] 그리고 그 진실 이후 다시 죽은 자를 불러내는 마지막 상상의 층위[75]가 겹쳐지는 삼단 구조를 취한다. 심아진이 이 결말부의 다중적 서사 구조를 벨라스케스 회화의 눈속임 기법인 '콰드라투라'에 빗대어 읽어낸 것도 이 겹쳐진 층위에 주목한 결과다.[76] 이 삼단 구조는 "신은 완전한 인간을 창조하지 않았어, 대신 완전해질 수 있는 상상력을 인간에게 주었지."[77]라는 소설 중반부의 명제를 서사 형식으로 구현한다.

영화 역시 이 삼단 구조를 재현하되, 다른 방식을 취한다. 요한의 소설 출간 이후, 미정은 요한이 우편으로 보낸 책을 읽는다.[78] 요한의 내레이션을 통해 사고 이후 경록이 겪은 기억 손상이 밝혀지지만, 이후 장면은 경록

73) 박민규, 앞의 책, 383-387쪽. 이 장의 제목은 「해피엔딩」이다. 앞선 장 「어떤 해후」(343-381쪽)의 말미에 '나'는 독일로 터전을 옮긴 '그녀'를 찾아가 재회하고, 이 장에서 '그녀'와 함께 평화로운 소풍을 즐긴다. 이 장면은 두 인물이 향후 함께 살아갈 미래를 암시하며 마무리된다.

74) 위의 책, 390-398쪽. 이 장의 제목은 「요한의 이야기」다. 이 부분에서 요한의 아내가 된 '그녀'는 "실제와 다른 부분도 많았어요. (중략) 소설을 쓰고 싶어했던 건 당신이었잖아요, 그리고 또...당신은 자살을 시도하지도 않았고"(396쪽)라고 말하며, 요한은 "그가 살아 있는 이야기를 꼭 써보고 싶었던 거야."(397쪽)라고 말해서, 이제껏 전개된 이야기가 요한의 소설이라는 사실이 밝혀진다.

75) 위의 책, 399-409쪽. 이 장의 제목은 「그녀의 이야기」다. 그녀가 '그'에게 보내는 편지 형식으로 쓰였으며, 이 부분에서 '그녀'는 "우리도 노력하고 있습니다. 당신을 잊지 않으려"(401쪽)라고 말해 죽은 '그'를 소환한다. 이어지는 「그리고, 그의 이야기」(410-412쪽)는 앞선 「해피엔딩」의 소풍 장면과 연결된다. 이 장에서는 요한의 소설 속에 아직 살아 있는 '그'가 '그녀'와 마침내 서로 사랑한다고 말하며 행복한 결말을 맞이하는 판타지가 묘사된다.

76) 심아진, 앞의 글, 54-63쪽.

77) 박민규, 앞의 책, 228쪽.

78) 이종필 감독, 앞의 영화, 01:39:10 경.

www.kci.go.kr

과 미정이 행복하게 아이슬란드를 여행하는 몽타주[79]로 이어진다. 이 장면에 오버랩되는 "결국 사랑은 상상하는 일이다. 언젠가는 다시 만나기를 꿈꾸며 살아가는 그 무엇이다."[80]라는 요한의 내레이션은 상실 이후에도 상상을 통해 지속되는 사랑이라는 주제의식을 압축해서 보여준다. 다만 이 행복한 여행이 실제 사건인지 요한의 상상이 빚어낸 픽션인지는 이 시점에서 명확히 판가름 나지 않는다. 이어지는 장면에서 미정이 요한과 통화하며 "끝이 너무 해피엔딩이더라"[81]라고 말해 요한 소설의 행복한 결말이 허구임을 짚어내고,[82] 이후 스케이트보드를 타고 어둠 속으로 사라지는 경록의 모습[83]과 유골을 묻은 나무 앞에 선 미정의 독백[84]이 제시되며 그의 죽음은 비로소 확정된다.

영화의 마지막 장면에서는 경록이 미정·요한과 함께 말을 달리는 이미지가 제시된다. 이것은 단순한 상상적 삽입이 아니라, 영화가 지닌 시각적 현존을 활용하여 상실된 존재를 화면 안으로 다시 불러오는 장치로 볼 수 있다. 이 이미지는 직전 장면에서 요한이 미정과 통화하며 건넨 가정, 즉 "어쩌면 아미고도 잠시 말에서 내린 게 아닐까", "어디선가 우리를 기다리고 있지 않을까"라는 말을 화면 위에 실현한 것이다.[85] 이때 설화의 의미도 뒤바뀐다. 설화 속 기수가 뒤처진 자신의 영혼을 기다린다면, 영화의 마지막 장면에서 말에서 내린 채 기다리는 것은 죽은 경록이고, 그가 기다리

79) 위의 영화, 01:42:20 경. '아이슬란드'는 경록·미정·요한이 미래의 꿈을 공유할 때 경록이 미정과 함께 가고 싶다고 말했던 (00:59:52 경) 곳이다.
80) 위의 영화, 01:42:55 경.
81) 위의 영화, 01:43:45 경.
82) 이는 원작에서 '그녀'의 정정을 통해 앞선 서술의 허구성이 뒤늦게 밝혀지는 장면과 대응된다.
83) 위의 영화, 01:44:30 경.
84) 위의 영화, 01:44:55 경.
85) 위의 영화, 01:44:00 경.

www.kci.go.kr

는 대상은 남겨진 미정과 요한이다. 이처럼 두 작품은 서술의 순서와 상징적 매개는 다를지라도, 모두 '픽션의 해피엔딩 → 진실의 개입 → 죽은 자에게 바치는 마지막 상상'이라는 구조를 통해 상실 이후에도 지속되는 상상력의 가능성을 형식화한다. 그러나 영화의 각색은 원작의 삼단 결말을 축소하거나 제거한 것이 아니라, 그 마지막 층위가 누구에 의해, 어떤 관계 속에서 구현되는가를 변형한 결과다. 이 차이는 원작 결말부의 소제목 구성과 겹쳐 볼 때 분명해진다.

원작의 결말부 「Writer's cut」은 「요한의 이야기」·「그녀의 이야기」·「그리고, 그의 이야기」라는 세 개의 장으로 구성된다. 이는 요한과 그녀라는 살아 있는 두 인물뿐 아니라, 죽은 '그'에게도 '그리고,'라는 접속사를 매개로 마지막 장을 부여하는 형식적 장치다. 이 마지막 장에서 '그'는 '그녀'와 함께 산 위에 서서 어디선가 들려오는 아이의 웃음소리를 그 얼굴을 보지 않은 채 그저 듣는다. 「그녀의 이야기」에서 '그녀'가 딸과 함께 그의 납골당을 찾았다고 쓴 대목을 겹쳐 보면,[86] 이 웃음소리는 죽은 자를 찾아온 산 자의 것으로 읽을 수 있다. 원작은 죽은 남주인공에게 사랑한다고 말할 자리를 문자로 직접 내어주고, 영화는 죽은 경록에게 아끼던 인물들과 화면 속에 함께 있을 자리를 이미지로 내어준다. 즉, 원작은 죽은 자에게 발화권을 부여하는 방식을, 영화는 죽은 자에게 현존을 부여하는 방식을 취한다. 그러나 죽은 자와 함께하는 인물의 범위는 두 작품에서 다르게 설정된다. 원작의 마지막 장에는 '그'와 '그녀'만 있을 뿐, 이야기를 쓴 요한은 등장하지 않는다. 작가가 자신을 지우고 두 연인에게 마지막 장면을 내어주는 것이다. 반면 영화의 마지막 이미지에서 경록은 미정만이 아니라 요한과도 함

86) 박민규, 앞의 책, 406쪽. "아마도 어제 그 아이를 보셨을 거라 믿습니다. 우두커니 서 있던 우리와는 달리, 그 아이는 정말 환하게 웃고 떠들며 납골당 주변을 뛰어다녔으니까요."

www.kci.go.kr

께 말을 달린다. 원작이 죽은 자와 연인 사이의 관계를 허구 속에서 완성한다면, 영화는 죽은 자를 남겨진 이들의 공동체 안으로 불러들인다.

이 장에서 살펴본 세 가지 변화, 곧 서술 권한의 배분, 미스터리 무게중심의 이동, 그리고 결말의 마지막 층위가 구현되는 방식의 변화는 상실된 대상과 다시 관계 맺는 상상력의 방식이 달라졌다는 것을 보여준다. 원작에서 상상력은 모습을 감춘 한 사람의 작가가 친구의 죽음을 허구 속에서 되돌리고, 마지막에는 스스로를 지운 채 죽은 자에게 말할 자리를 내어주는 '창조적 상상력'으로 작동한다. 반면 영화에서 상상력은 처음부터 기록하는 모습을 드러낸 요한과, 그의 책을 읽고 그 결말을 고쳐 말하는 미정이 함께 나누어 갖는 '기억하고 증언하는 상상력'으로 작동한다. 서론에서 언급한 말하기와 보여 주기의 운용 방식상 차이는 여기서 구체화된다. 원작이 죽은 자가 '말하는' 자리를 문자로 마련한다면, 영화는 남은 이들의 목소리와 함께 죽은 자가 '보이는' 자리를 화면으로 제시한다. 이 차이는 서술의 권한이 누구에게 있는가의 문제이기도 하다. 원작에서 '그녀'의 목소리가 요한의 원고와 편지라는 형식만으로 드러난다면, 영화에서 미정은 요한 소설의 독자이자 비평자로서, 그리고 영화의 마지막 목소리로서 서술의 한 축을 맡는다. 시선과 목소리가 누구에게 배분되는가의 문제는 4장에서 살펴볼 인물 형상화와 젠더적 시선의 문제로 이어진다.

4. 인물 형상화와 시선의 재구성

'추함'을 다루는 방식에서 원작과 영화는 뚜렷한 차이를 보인다. 원작에서도 '추함'은 고정된 속성이라기보다 사회적으로 부여되는 판정으로 그려

www.kci.go.kr

진다. 지나가던 여자들은 그녀를 보고 웃고,[87] 회사의 사장은 "최대한 못생긴 애를 뽑아야" 한다는 채용 방침에 따라 그녀를 경리직에 고용하며,[88] 독일로 건너간 그녀는 스스로를 "못생긴 여자가 아니라 독신의 동양인 여자"로 다시 분류한다.[89] 그러나 원작은 이러한 판정의 대상이 되는 얼굴은 끝내 보여주지 않는다. 독자에게 주어지는 것은 타인들의 반응과 "전 (중략) 너무 못생겼어요"[90]라는 그녀 자신의 고백뿐이며, 그녀의 얼굴은 독자의 상상 속에 비어 있는 자리로 남는다. 첫 장에서 화자의 시선이 벨라스케스의 〈라스 메니나스〉 속 왕녀가 아니라 "고개 숙인 개의 뒤편에 선, 검푸른 드레스의 키 작은 여자", 곧 "궁정의 분위기와 어울리지 않는" 얼굴에 머무는 장면은,[91] 원작이 그녀의 얼굴을 직접 묘사하는 대신 그림이라는 매개를 통해 그 자리를 우회적으로 보여주는 방식으로 읽을 수 있다.

영화는 이 비어 있는 자리를 그대로 옮겨올 수 없다. 원작에서 독자의 상상에 맡겨졌던 그녀의 얼굴은 영화에서 배우의 실제 얼굴로 제시되기 때문이다. 이에 영화는 '추녀'를 보여주는 대신 '추녀라고 불리는 사람'을 보여주는 방식을 택한다. 영화는 미정의 외모를 추한 것으로 제시하는 대신, '공룡'이라는 별명, 취업 성적과 무관하게 지하로 밀려나는 처우 등 타인의 시선과 사회적 규범이 개별 신체에 가하는 표식을 통해 차별을 구성한다. 이때 관객이 보는 얼굴은 '공룡'이라는 별명이 암시하는 것과 쉽게 일치하지 않으며, 그 간극은 추함이 얼굴의 속성이 아니라 호명하는 쪽의 판단이라는 사실을 드러낸다. 원작이 얼굴을 비워 둔 채 사회의 판정을 말로 전한다면, 영화는 얼굴을 보여줌으로써 그 판정의 자의성을 가시화하는 것이다.

87) 위의 책, 119쪽.
88) 위의 책, 372쪽.
89) 위의 책, 375쪽.
90) 위의 책, 178쪽.
91) 위의 책, 28쪽.

www.kci.go.kr

그렇다면 누가 그녀를 '추녀'로 부르는가. 원작에서 그녀를 놀림감으로 삼은 것은 가위바위보에서 진 사람이 그녀에게 말을 걸게 하던 남자아이들이었고,[92] 동료들은 "못생긴 것들은 말이야, 법을 만들어 집밖에 돌아다니지 못하게 해야 해"라고 농담을 나눈다.[93] 요한은 이를 두고 "추녀를 부끄러워하고 공격하는 건 대부분 추남들"이라고 진단하는데,[94] 이는 외모의 위계가 남성들 사이의 열등감을 여성의 신체에 전가하는 방식으로 작동함을 드러낸다. 한편 그녀를 보고 웃는 여자들의 모습은 이 규범이 여성들 사이에서도 내면화되어 재생산된다는 것을 보여준다. 영화는 이 구도를 보다 직접적으로 드러낸다. 직원 식당에서 한 남자 직원은 미정을 두고 "한 대 까고 싶지 않냐"고 이죽거리고,[95] 사채업자는 그녀에게 "너 같은 애는 팔아먹지도 못한다"고 말한다.[96] 여성의 신체가 조롱과 폭력의 대상이자 상품 가치로 환산되는 시선이 대사로 노출되는 것이다. 명품 매장 직원 '샤넬'이 미정의 입술에 립스틱을 발라 주며 무례하게 구는 장면은 여성들 사이에서 작동하는 미의 규범을 보여주지만, 미정이 "너만 특별하다는 착각을 버려"라고 되받는 순간 그녀는 처음으로 그 시선에 응답하는 자리에 선다.[97] 3장에서 살펴본 것처럼 영화가 미정에게 편지 내레이션과 마지막 독백을 맡기는 것도 이와 맞닿아 있다. 원작의 '그녀'가 주로 남성 화자의 시선과 요한의 원고를 통해 전해진다면, 영화의 미정은 보이는 대상인 동시에 말하는 주체로 자리를 옮긴다.

이렇듯 사회적 시선에 의해 폄하된 신체는 사랑하는 이의 시선을 만나 전

92) 위의 책, 140쪽.
93) 위의 책, 234쪽.
94) 위의 책, 220쪽.
95) 이종필 감독, 앞의 영화, 00:10:15 경.
96) 위의 영화, 00:51:05 경.
97) 위의 영화, 00:49:56 경.

www.kci.go.kr

혀 다른 감각적 문법으로 재구성된다. 원작은 사랑을 대사와 내면 서술로 전달한다. 요한이 사랑을 빛의 이미지로 비유하며 "빛을 발하는 인간은 언제나 아름"[98]답다고 말하는 대목이 대표적이다. 이와 대조적으로 영화는 이를 몸의 거리가 좁혀지는 과정으로 시각화한다. 무전기로 둘만의 대화를 주고받는 장면[99]은 신체적 접촉 이전 목소리로만 연결되는 거리를 보여주고, 두 사람이 나란히 앉은 장면들[100]은 그 거리가 좁혀지는 과정을, 재회 후 두 사람이 함께 추는 춤[101]은 몸이 하나의 리듬을 공유하는 순간을 보여준다. 즉 영화는 사랑을 '거리 → 접촉 → 공동의 리듬'이라는 신체적 근접성의 단계로 번역한다. 이 중에서도 춤은 핵심적이다. 춤은 경록에게 한때 좌절된 꿈이었으며, 동시에 미정과의 신체적 친밀감을 매개하는 장치이기 때문이다. 두 사람이 함께 추는 춤은 단순한 애정의 표현이 아니라 '몸을 통한 관계의 형성과 지속'이라는 영화 고유의 모티프로 기능한다.

영화가 원작의 언어를 시각적 연출로 옮기는 또 하나의 방식은 빛이다. 허천의 말처럼 영화와 같은 "멀티트랙 매체에서는 모든 것이 시점을 의미할 수 있"으며, 조명 역시 인물의 내면을 외면화하는 수단이 된다.[102] 앞서 보았듯 원작의 요한은 사랑을 빛의 비유로 말하면서도, 스스로를 가리켜 "필라멘트를 아예 빼버린 인간"이자 "불합격"이라고 부른다.[103] 영화는 이 비유를 조명으로 옮긴다. 경록이 미정을 처음 보는 순간, 불이 꺼진 지

98) 박민규, 앞의 책, 185쪽. "빛을 발하는 인간은 언제나 아름다워. (중략) 여자든 남자든 그런 대부분의 인간들은 아직 전기가 들어오지 않은 전구와 같은 거야. 전기만 들어오면 누구라도 빛을 발하지, 그건 빛을 잃은 어떤 전구보다도 아름답고 눈부신 거야. 그게 사랑이지."

99) 이종필 감독, 앞의 영화, 00:38:08 경.

100) 위의 영화, 00:55:50 경, 01:00:05 경, 01:14:52 경 등.

101) 위의 영화, 01:31:30 경.

102) 린다 허천, 앞의 책, 142쪽, 148쪽.

103) 박민규, 앞의 책, 185-187쪽.

www.kci.go.kr

하 주차장에서 그는 손을 흔들어 센서등을 켜고서야 그녀의 얼굴을 본다.[104] 지하 창고에서 일하던 미정을 경록이 데리고 나가 문을 열자 환한 옥상이 펼쳐지는 장면,[105] 경록이 대학에 진학한 뒤 백화점에 홀로 남은 미정의 머리 위에서 센서등이 깜빡이는 장면,[106] 그리고 경록이 미정이 일하던 어두운 창고의 전구를 밝히며 환하게 웃는 마지막 상상의 장면은[107] 관계의 변화를 빛과 어둠의 배치로 보여준다. 빛에 관한 대사의 화자가 바뀐다는 점도 주목할 만하다. 영화에서 "서로의 영혼에 빛을 밝혀 주는 거야"라고 말하는 것은 요한이 아니라 경록이며, 그는 이 말을 요한에게 건넨다.[108] 원작에서 빛을 말하면서도 스스로는 그 빛에서 배제되었던 요한이, 영화에서는 그 빛을 건네받는 자리에 놓이는 것이다.

결과적으로 영화에서 사회적 시선이 규정한 추함과 사랑하는 이의 시선이 발견하는 친밀함은 같은 인물의 신체를 정반대로 재구성하며 대구를 이룬다. 원작이 이 대구를 요한의 발화와 화자의 내면 서술로 '말한다'면, 영화는 같은 인물의 신체를 서로 다른 거리와 빛 속에 놓음으로써 그것을 '보이게' 한다.

이러한 인물 간 관계성의 재구성뿐만 아니라, 서사 전체를 견인하는 요한이라는 인물의 정체성 역시 각색 과정에서 크게 변용된다. 원작 결말부의 「요한의 이야기」에서 이제는 요한의 아내가 된 '그녀'의 발화를 통해, 소설을 쓰고 싶어했던 주체가 실은 요한이었다는 사실이 드러난다. 요한은 자신의 소중한 꿈을 죽은 친구를 모델로 한 화자 '나'에게 선물하고, 친구의 상실을 자신의 상상력으로 구원하는 '메타 작가'로 존재한다. 이는 상상

104) 이종필 감독, 앞의 영화, 00:08:40 경.
105) 위의 영화, 00:38:40 경.
106) 위의 영화, 01:07:20 경.
107) 위의 영화, 01:44:30 경.
108) 위의 영화, 01:23:20 경. 회상 장면.

www.kci.go.kr

력을 통해 선물을 건네는 이 소설의 윤리적 지향을 인물 형상화 층위에서 실현한 결과라고 할 수 있다.

영화에서는 요한이 이른 시점부터 글을 쓰는 인물로 설정되면서 원작 결말부의 반전 구도가 상쇄되고, 요한은 두 연인의 관계 바깥에서 그것을 지켜보고 기록하는 자리에 놓인다. 3장에서 살펴보았듯 원작의 요한이 결말에서 해피엔딩의 픽션을 완성하는 '창조적 상상력'을 드러낸다면, 영화의 요한은 상실된 관계를 '기억하고 증언하는 상상력'을 체현한다. 인물 형상화의 층위에서 이 차이는 상실 이후를 견디는 애도의 방식과 맞물린다.

원작의 결말부 「Writer's cut」에서 드러나듯, 요한과 '그녀'는 결혼해 아이를 낳고 가정을 이룬다. 그러나 이를 '그'를 잃은 두 사람의 상실이 완전히 '봉합'되거나 '치유'된 결과로 해석하기는 어렵다. 그녀는 죽은 옛 연인에게 보내는 편지에서 그 이후의 삶에 대해 "차마 삶이라곤 말할 수 없는 것이었어요. 삶도 죽음도... 생활도 아닌 그 어떤 형태로, 저도 그후의 일들을 견뎌야 했습니다. 요한 역시 그랬을 거란 생각입니다."[109]라고 고백한다. 결혼과 가족이라는 형식은 상실의 상처를 온전히 수습하지 못하며, 남겨진 이들에게 애도는 여전히 지속되는 과제로 남아 있다.

반면 영화에서 요한과 미정은 원작과 같은 사적 결합이나 가족이라는 틀로 묶이지 않는다. 두 사람은 각각 작가 겸 음악가와 유치원 교사로서 자신의 삶을 영위하면서도, 경록에 대한 기억과 애정을 공유하는 동반자로 남는다. 특히 영화 후반부, 경록과의 추억이 서린 '켄터키 호프'에서 요한이 공연을 하고 미정이 이를 청중으로 바라보는 장면[110]은 이를 상징적으로 보여준다. 지하 창고의 어둠 속에서 사람들의 눈길을 피하던 미정이, 이

109) 박민규, 앞의 책, 401-402쪽.
110) 이종필 감독, 앞의 영화, 01:45:43 경.

www.kci.go.kr

제 밝은 호프집에서 사람들 틈에 자연스럽게 섞여 있다는 점도 주목할 만하다.[111] 요한과 미정은 서로를 소유하거나 제도적 관계로 묶이는 대신, 경록이라는 부재하는 대상을 중심으로 한 관객과 공간 속에 함께 존재한다. 요컨대 소설이 상실 이후에도 끝나지 않는 애도의 시간을 가족이라는 삶의 형식 안에서 견뎌낸다면, 영화는 각자의 삶을 존중하면서도 추억의 공간을 매개로 연결되는 공동체적 관계와 기억의 지속으로 그것을 재구성한다.

이 장의 논의를 정리하면 다음과 같다. 원작이 '추함'의 판정을 받는 얼굴을 비워 둔 채 그 판정을 언어로 전한다면, 영화는 얼굴을 보여줌으로써 호명과 얼굴 사이의 간극을 드러내고, 미정을 성별화된 시선에 응답하며 스스로 말하는 자리로 옮겨 놓는다. 또한 영화는 원작이 빛의 비유와 내면 서술로 전한 사랑을 몸의 거리와 춤, 빛과 어둠의 연출로 구현하며, 가족이라는 형식 안에서 견디던 애도를 기억을 공유하는 공동체적 관계로 재구성한다. 5장에서는 이러한 차이들이 타자의 회복을 상상하는 방식에서 어떤 서로 다른 지평을 여는지 살펴본다.

5. 타자의 회복을 상상하는 두 방식

두 텍스트는 타자의 훼손과 상실을 상상력을 통해 관계의 가능성으로 전환한다는 문제의식을 공유한다. "신은 완전한 인간을 창조하지 않았어, 대신 완전해질 수 있는 상상력을 인간에게 주었지"라는 원작의 명제는[112]

111) 위의 영화, 01:45:32 경.
112) 박민규, 앞의 책, 228쪽.

www.kci.go.kr

영화에서 "결국 사랑은 상상하는 일이다"라는 요한의 내레이션으로 반복되며,[113] 픽션의 해피엔딩과 진실의 개입, 그리고 죽은 자를 향한 마지막 상상으로 이어지는 삼단의 결말 구조 역시 두 텍스트에 공통적으로 나타난다. 그러나 2장에서 4장까지의 분석이 보여주듯, 이 공유된 문제의식은 각색 과정에서 그대로 옮겨지지 않는다. 무엇을 상상하는가보다 누가, 어디에서, 어떤 방식으로 상상하는지가 달라지며, 그 차이가 타자의 회복이 놓이는 자리를 바꾸어 놓는다.

세 층위의 변화는 하나의 방향으로 이어진다. 원작에서 회상의 시간적 거리(2장)는 결말까지 모습을 감춘 한 사람의 서술자를 가능하게 하고(3장), 그 서술자는 친구의 죽음과 '그녀'의 얼굴을 모두 보이지 않는 자리에 둔 채 관계를 허구 속에서 다시 써 내려간다(4장). 원작의 상상력은 이렇게 사후적이고 은폐된 자리에서 작동하는 한 사람의 창조적 상상력이다. 반면 영화에서 현재화된 시간(2장)은 서술의 목소리를 세 인물에게 나누어 맡기는 구성과 맞물리고(3장), 배우의 얼굴과 몸, 빛과 어둠이 드러나는 화면 위에서 호명과 응답, 기억과 증언이 오간다(4장). 영화의 상상력은 처음부터 드러나 있고 여러 사람에게 나뉘어 있다는 점에서 기억하고 증언하는 상상력이다.

이 차이는 두 텍스트의 마지막 장면에서 가장 선명해진다. 원작에서 요한은 "살아 있는 인간들은 모든 죽은 자들의 희망이 아닐까"라고 말하며,[114] 우연히 등장했던 'HOPE' 간판은 산 자가 죽은 자에게 건네는 희망이라는 의미에 이른다. 그리고 마지막 장에서 '그'는 아이의 웃음소리를 그 얼굴을 보지 않은 채 듣고, '그녀'는 "그럼 된 거네요"라고 답한다.[115] 원작

113) 이종필 감독, 앞의 영화, 01:42:55 경.
114) 박민규, 앞의 책, 398쪽.
115) 위의 책, 411-412쪽.

www.kci.go.kr

에서 회복은 보지 않고 믿는 상상, 곧 시선이 닿지 않는 허구의 자리에서 완성된다. 반면 영화의 마지막 이미지에서 말에서 내려 기다리는 것은 죽은 경록이며, 그는 남겨진 미정과 요한을 맞아 함께 지평선을 향해 달린다. 그리고 이내 세 사람은 하나의 화면 안에 함께 보인다. 영화에서 회복은 시선을 거두는 데서가 아니라, 부재하는 타자를 공동의 시야 안으로 다시 불러들이는 데서 이루어진다.

애도의 형식도 이 차이를 따른다. 원작은 사랑이 있는 상태를 '삶'으로, 시선과 자본에 종속된 생존을 '생활'로 구분하고,[116] 결말에서 '그녀'는 상실 이후의 시간을 "삶도 죽음도... 생활도 아닌 그 어떤 형태"로 견뎌 왔다고 고백한다.[117] 요한과 '그녀'는 사랑이 아니라 서로에 대한 의지로 가정을 이루고, "마치 도망치는 사람처럼" 한국을 떠난다.[118] 원작의 애도는 가족이라는 닫힌 형식 안에서 견디는 것이며, 그 인내를 넘어서는 회복은 요한이 쓴 허구 속에서만 완성된다. 반면 영화의 미정과 요한은 각자의 삶을 꾸리면서도 경록과의 추억이 서린 호프집에서 다시 만나고, 미정은 그곳에서 사람들 틈에 섞여 요한의 공연을 지켜본다. 원작의 '그녀'가 일본에서 쓴 편지 속에서 "당신으로부터 받았던 그 빛이 있었기 때문"에 살아올 수 있었다고 고백한다면,[119] 영화는 같은 고백을 미정의 독백으로 옮기되 그것을 사람들 틈에 섞인 미정의 모습 위에 겹쳐 놓는다.[120] 같은 고백이 원작에서는 죽은 자에게 보내는 사적인 편지에 머문다면, 영화에서는 기억을 나누는 공동체의 장면 속에 놓이는 것이다.

이렇게 보면 두 텍스트의 차이는 문자와 영상이라는 매체 조건의 차이

116) 위의 책, 299-300쪽.
117) 위의 책, 402쪽.
118) 위의 책, 403쪽.
119) 위의 책, 405쪽.
120) 이종필 감독, 앞의 영화, 01:45:36 경.

www.kci.go.kr

로만 환원되지 않는다. 원작은 시선의 폭력에 대한 깊은 불신 위에서, 보지 않음과 허구를 통해서 타자의 회복을 상상한다. '그녀'가 자신이 "예전보다는 평범한 얼굴에 속해가고" 있다고 느끼는 이유가, 그녀가 달라져서가 아니라 "다른 모든 여자들이 함께 나이를 먹어가기 때문"이라는 대목은[121] 시선은 끝내 사라지지 않는다는 원작의 인식을 보여준다. 이와 대조적으로 영화는 배우의 얼굴을 보여줄 수밖에 없는 조건을 오히려 시선을 다시 쓰는 계기로 삼는다. 호명에 응답하는 미정, 빛을 비추는 경록, 기억을 증언하는 요한을 통해 영화는 시선이 바뀔 수 있다는 가능성을 상상한다. 영화가 요한 소설의 행복한 결말을 두고 미정의 입을 빌려 "끝이 너무 해피엔딩이더라"라고 짚는 장면은, 허구적 완성만으로는 충분하지 않다는 영화의 태도를 드러낸다. 허천의 표현을 빌리면, 영화 〈파반느〉는 원작의 문제의식을 반복하되 회복의 자리를 허구적 완성에서 공동체적 현존으로 옮겨 놓는다는 점에서 "복제하지 않는 반복"이라고 볼 수 있다.[122]

6. 결론

본고는 박민규의 소설 〈죽은 왕녀를 위한 파반느〉와 이종필의 영화 〈파반느〉를 대상으로, 원작의 윤리적 문제의식이 영화로 각색되는 과정에서 무엇이 유지되고 무엇이 변형되며, 그 변형이 타자의 회복을 상상하는 방식에 어떤 차이를 만들어내는가를 살펴보았다. 두 텍스트는 타자의 훼손과 상실을 상상력을 통해 관계의 가능성으로 전환한다는 문제의식과 삼단

121) 박민규, 앞의 책, 408쪽.
122) 린다 허천, 앞의 책, 52쪽.

www.kci.go.kr

의 결말 구조를 공유하지만, 이를 구현하는 방식에서는 뚜렷한 차이를 보인다. 원작이 창조적 상상력을 통해 상실 이후의 관계를 허구적으로 완성한다면, 영화는 기억과 증언의 상상력을 통해 부재하는 타자를 공동체적 기억 속에 현존시키는 방향으로 나아간다.

본고의 일차적 의의는 아직 학술적 논의의 대상이 되지 않은 영화 〈파반느〉를 원작과의 각색 관계 속에서 다룬 첫 시도라는 점에 있다. 아울러 본고는 여주인공의 얼굴을 끝내 묘사하지 않는 서술 전략과 결말까지 은폐된 서술자라는 원작 고유의 장치가 영상 매체에서 어떻게 재구성되는지를 구체적으로 추적함으로써, 소설과 영화의 차이를 매체 일반의 차이로 환원하지 않고 개별 각색이 지닌 고유한 선택과 그 윤리적 함의로 읽어내고자 했다. 이는 린다 허천이 말한 '복제하지 않는 반복'으로서의 각색이 최근 한국 소설의 영화 각색 사례에서 어떻게 구체화되는지를 보여준다는 점에서도 의미를 지닌다.

끝으로 본고의 논의가 열어 두는 과제는 다음과 같다. 첫째, 본고가 빛의 연출을 중심으로 살핀 영화의 시각적 재구성은 색채·편집·음악 등 시청각 요소 전반으로 확장하여 검토될 필요가 있다. 둘째, 허천이 지적하듯 보여주기 양식이 모호한 대상을 신체로 형상화하기 위해 선택하는 수단은 그 작품이 생산된 "역사적·정치적 순간"을 드러낸다.[123] 원작이 발표된 2009년과 영화가 공개된 2026년 사이에 외모와 젠더를 둘러싼 사회적 담론이 어떻게 변화했으며 그 변화가 각색의 선택에 어떻게 작용했는지는 본고의 텍스트 분석 범위를 넘어서는 문제로, 별도의 문화사적 검토가 필요하다. 셋째, 두 텍스트의 비교에서 도출한 논리가 한국 현대소설의 영화 각색 일반에 어디까지 적용될 수 있는지는 후속 사례 연구를 통해 검증되

123) 위의 책, 91-92쪽.

www.kci.go.kr

어야 할 것이다.

같은 상실 앞에서 원작이 보지 않음과 허구를 통해 회복을 상상했다면, 영화는 함께 보이는 자리에서 그 회복을 증언한다. 매체를 옮겨 가는 서사가 무엇을 지키고 무엇을 바꾸는가라는 물음에, 두 텍스트는 같은 문제의식이 서로 다른 상상력의 형식을 거쳐 서로 다른 회복의 자리에 이를 수 있다는 것을 보여준다.

www.kci.go.kr

참고문헌

1. 기본자료

박민규, 『죽은 왕녀를 위한 파반느』, 예담, 2009.

이종필 감독, 〈파반느〉, 넷플릭스, 2026.

2. 논문과 단행본

김명석, 「블로그소설에 나타난 사랑의 문제 - 〈죽은 왕녀를 위한 파반느〉, 〈풀밭 위의 식사〉를 중심으로」, 『인문학연구』 제46호, 인문학연구원, 2013, 149-181쪽.

김종수, 「1960년대 문예영화의 원작소설 연구 - 그 유형과 영화적 변용을 중심으로」, 『대중서사연구』 제19호, 대중서사학회, 2008, 127-157쪽.

김지미, 「고백체 소설의 영화 각색 방식 연구 - 손소희의 『그날의 햇빛은』과 정진우의 『초연』을 중심으로」, 『여성문학연구』 제30호, 한국여성문학학회, 2013, 509-542쪽.

_____, 「한국 영화의 '판옵티콘'과 '시놉티콘' - 시선의 권력과 성차화된 재현의 문제」, 『겨레어문학』 제53호, 겨레어문학회, 2014, 151-180쪽.

김효석, 「한국 현대소설에 나타난 음악·미술의 영향관계 연구」, 『우리문학연구』 제62호, 우리문학회, 2019, 347-376쪽.

문단·손주연, 「홍콩 경찰영화에 드러난 헤게모니적 남성성의 변화 - 영화 〈콜드 워(寒战)〉의 시선 체계를 중심으로」, 『한중언어문화연구』 제75호, 한국중국언어문화연구회, 2025, 361-388쪽.

박유희, 「영화 원작으로서의 한국소설 - 2000년 이후 한국소설의 영화화 동향을 중심으로」, 『대중서사연구』 제16호, 대중서사학회, 2006, 105-129쪽.

_____, 「1950년대 역사영화의 역사소설 수용 연구」, 『대중서사연구』 제18호, 대중서사학회, 2007, 155-189쪽.

서동훈, 「소설의 영화 각색에 나타난 확장과 변형의 양상 - 소설 〈사진관 살인사건〉, 〈거울에 대한 명상〉과 영화 〈주홍글씨〉를 중심으로」, 『대중서사연구』 제19호, 대중서사학회, 2008, 255-279쪽.

www.kci.go.kr

서성은, 「린다 허천의 각색 담론」, 『우리어문연구』 제48호, 우리어문학회, 2014, 319-353쪽.
서은경, 「한국의 소비자본주의 시대 개막과 루저들의 탄생 - 박민규 장편소설 『삼미 슈퍼스타즈의 마지막 팬클럽』과 『죽은 왕녀를 위한 파반느』를 중심으로」, 『돈암어문학』 제29호, 돈암어문학회, 2016, 125-154쪽.
신종곤, 「영화 [은교]의 각색 연구 - 소설 『은교』를 원천이야기로 삼은 영화 [은교]의 변형적 각색 방식을 중심으로」, 『어문논집』 제68호, 민족어문학회, 2013, 233-260쪽.
심아진, 「박민규 소설의 바로크 현상」, 고려대학교 석사학위논문, 2013.
유호전, 「영화 〈삼나무에 내리는 눈〉에 나타난 공간과 시선의 문제」, 『문학과영상』 제17권 3호, 문학과영상학회, 2016, 411-434쪽.
이윤수, 「『위험한 관계』에 나타난 시선 연구: 소설에서 영화로」, 『프랑스어권 문화예술연구』 제44호, 프랑스문화예술학회, 2013, 137-170쪽.
조혜정, 「영화 〈아가씨〉의 각색 - 원작소설 『핑거스미스』와의 서사적 거리를 중심으로」, 『한민족문화연구』 제55호, 한민족문화학회, 2016, 333-364쪽.
린다 허천, 『각색 이론의 모든 것』, 손종흠·유춘동·김대범·이진형 역, 앨피, 2017.
제라르 즈네뜨, 『서사담론』, 권택영 역, 교보문고, 1992.
헨리 젠킨스, 『컨버전스 컬처』, 김정희원·김동신 역, 비즈앤비즈, 2008.

www.kci.go.kr

Abstract

From Gaze to Imagination: A Study of the Novel-to-Film Adaptation of *Pavane for a Dead Princess* - Focusing on the Comparison between Park Min-gyu (2009) and Lee Jong-pil (2026)

Lee, Cha-Hwa(Chung-Ang University)

This study examines what is retained and what is transformed when Park Min-gyu's novel *Pavane for a Dead Princess* (2009) is adapted into Lee Jong-pil's film *Pavane* (2026), and how these transformations change the ways in which the recovery of a damaged other is imagined. The novel never describes the face of its heroine, who is called "ugly," thereby resisting the violence of the gaze through "not-seeing". The film, which must show an actor's face, cannot carry this strategy over as it is. This study begins from this difficulty of adaptation.

First, whereas the novel defers meaning through the distance of recollection, the film shifts the story into the present and visualizes the hierarchies of class and appearance through the vertical spatial order of a department store. Second, whereas the novel binds the three characters into a single narrative source, Yohan's manuscript revealed only at the end, the film presents Yohan as a recorder from the outset, distributes the narration among the three characters, and shifts the center of gravity of the mystery from identity to event. Third, whereas the novel leaves blank the face judged "ugly," the film exposes the arbitrariness of that judgment through the structure of naming, bodily proximity, and the use of light, and moves Mijeong into the position of a speaking subject. Taken together, the novel completes the relationship after loss in fiction through creative imagination, while the film makes the absent other present in communal memory through an imagination of remembering and bearing witness.

www.kci.go.kr

This study is the first to examine the film Pavane in relation to its source novel. By showing how Linda Hutcheon's notion of adaptation as "repetition without replication" is realized through the novel's distinctive narrative devices, it reads the difference between the two works not as a general difference between media but as the specific choices of an adaptation and their ethical implications.

(Keywords: *Pavane for a Dead Princess, Pavane*, Park Min-gyu, Lee Jong-pil, adaptation, focalization, gaze, imagination)

논문투고일 : 2026년 8월 29일
심사완료일 : 2026년 10월 13일
수정완료일 : 2026년 10월 16일
게재확정일 : 2026년 10월 18일

www.kci.go.kr