
스웨덴 소설 『여자를 증오한 남자들』에서 영화로 매체 전환된 두 편의 영화 비교 분석

홍재웅*

스티그 라손(Stieg Larsson)의 추리소설 밀레니엄 시리즈는 세계적인 베스트셀러로 이름을 널리 알렸지만, 집필 중 라손이 사망하면서 본래 10부작을 목표로 했던 소설이 미완성으로 남게 되었다. 소설의 인기와 더불어 밀레니엄 시리즈 가운데 첫 번째 소설인 『여자를 증오한 남자들』이 감독 닐스 아덴 오픈레브(Niels Arden Oplev)에 의해서 스웨덴에서 2009년에 영화로의 매체전환이 이루어졌다. 이후 미국에서도 2011년에 데이비드 앤드루 리오 핀처(David Andrew Leo Fincher) 감독에 의해서 같은 소설이 영화로 매체전환이 되었다. 그런데 공교롭게도 2012년에 두 영화가 국내에 거의 동시에 개봉되었다. 두 영화의 동시 개봉으로 국내 관객들은 같은 소설에서 매체 전환된 두 영화를 동시에 감상할 기회를 얻었을 뿐만 아니라 자연스럽게 두 영화의 매체전환에서 나타나는 특징과 표현을 비교해서 살펴보는 흥미로운 경험을 할 수 있었다.

스웨덴과 미국에서 제작된 두 영화는 제작 규모는 물론 젠더 묘사, 시각적인 콘텐츠, 문화적 묘사 등 다양한 면에서 차이를 보인다. 본 연구에서는 라손의 첫 번째 소설 『여자를 증오한 남자들』이 두 편의 영화로 매체 전환되면서 나타나는 차이점과 추리소설에 맞는 결정적인 단서

* 수원대학교 문화예술학부 겸임교수

들을 비교해서 살펴본다. 또한, 본 연구는 첫 번째 소설뿐만 아니라 라손의 ‘밀레니엄’ 시리즈 전체에서 매우 중요한 동기가 되는 성폭행 장면을 중심으로 두 영화를 기호학적 분석을 통하여 비교 분석한다.

주제어: 스틱 라손, 『여자를 증오한 남자들』, 밀레니엄, 매체전환, 기호학

1. 서론

본 논문에서는 스웨덴의 베스트셀러 소설 『밀레니엄』에서 영화로 매체 전환된 두 편의 영화, 스웨덴 영화 <여자를 증오한 남자들(*Män som hatar kvinnor*)>과 미국영화 <밀레니엄: 용 문신을 한 여자(*The Girl with Dragon Tattoo*)>를 중심으로 비교·분석해보고자 한다. 소설에서 영화로의 매체전환은 원작을 최대한 충실하게 재현하는 효과를 창출하는 것 이외에도, 문자 매체가 전달해줄 수 없는 새로운 경험과 감동을 이미지로 전달해주는 장점이 있는 것이 사실이다. 그렇지만 소설의 영화로 매체전환이 항상 관객들에게 긍정적으로 받아들여 지는 것은 아니다. 특히 ‘결작’이라고 여겨지는 고전 작품이 영화언어로 매체전환 되면서 기대했던 것과는 달리, 본래 고전 작품이 가지고 있던 수준 높은 예술성을 반영하지 못하여 이미지 작업이 스토리 전개에 머물면서 수동적인 관객으로 묶어두는 경우가 많다. 그래서 독자들에게 널리 알려진 소설이나 희곡인 원작을 영화로 매체전환 하는 시도는 매우 드물게 나타난다.

게다가 영화가 원작인 작품을 똑같은 영화언어로 리메이크한 것도 그리 흔치 않다. 설사 리메이크되었다고 하더라도 리메이크된 작품이 원작의 영화를 넘어서기 힘든 경우도 쉽게 볼 수 있다. 그 이유는 영화를 리메이크할 경우, 일단 원작이 크게 성공하는 것을 전제조건으로 리메이크하는 경우가 많고, 성공한 원작의 이미지가 관객들에게 이미 강하게 각인되어 있기 때문

이다. 다시 말해서 리메이크한 영화가 성공하기 위해서는 원작의 각인된 이미지를 탈피하는 것은 물론 더욱더 창의적이고 독특한 이미지로 진화해야 한다. 이러한 이유로 리메이크된 영화가 성공을 거두는 것은 극히 드물다. 그나마 제작과 홍보적인 측면에서 다소 부족하다고 여겨졌던 원작을 더 큰 자본을 끌어들이며 홍보를 극대화하여 더 많은 이윤창출을 끌어내고자 하는 생각이 많이 작용한다.

그런데도 소설이나 희곡과 같은 문학 장르에서 영화로의 매체전환은 같은 영화언어를 리메이크하는 것보다 훨씬 더 자유롭고 관객들에게 영화언어로 각인되어 있지 않은 장점이 있다. 그래서 셰익스피어의 희곡조차도 같은 작품이 영화로 제작된 경우가 많이 있으며, 연극무대만큼은 아니지만, 현재에도 다양한 제작이 이루어지고 있다.

본 논문에서 다루고자 하는 소설 『밀레니엄』의 영화로의 매체전환은 소설의 성공에 힘입은 바 크겠지만, 스웨덴 영화의 제작 이후에 얼마 지나지 않아 할리우드의 제작으로 이루어진 것은 앞에 언급한 것처럼 기본적으로 문자에서 이미지로 전환된 것이며, 원작 소설이 가지고 있는 것을 영화언어로 변환시키며 소설이 가지고 있던 모든 것을 담아내는 데는 한계가 있었기 때문이기도 하다. 그러한 면에서 같은 시기에 제작된 소설 『밀레니엄』이 영화로 매체 전환되어 제작된 두 편의 영화가 어떻게 다르게 완성되었는지 비교하고 분석해보는 것은 매우 흥미롭고 의미가 있다고 하겠다.

본 논문은 소설에서 중요하게 다루어지며, 이후의 밀레니엄 시리즈에서 중요한 소재가 되는 ‘성폭행 장면’을 중심으로 두 편의 영화를 비교하고 분석하고 이를 통해서 소설에서 영화로 매체 전환되면서 나타나는 영화언어의 특징을 살펴보고자 한다.

2. 영화언어와 기호학적 분석을 위한 이론

2.1 영화언어

영화는 스웨덴어나 한국어와 같은 언어가 아니지만, 매우 유사하다. 영화에 대해 상당한 수준의 경험자거나 시각적으로 잘 읽고 쓸 수 있는 사람들은 영화를 자주 보러 가지 않는 사람들보다 더 잘 들을 수 있다. 따라서 영화언어의 교육을 받아서 영화를 잘 볼 수 있는 사람에게는 영화가 더욱 특별하게 말한다. 그리고 영화언어의 교육은 우리에게 숨어 있는 의미를 찾을 수 있도록 문을 활짝 열어준다(Monaco, 1993: 129). 그래서 정지한 이미지와 움직이는 이미지를 해석할 수 있는 일부 사람들의 능력은 학습에 의존한다. 누구나 영화를 볼 수는 있지만 오로지 몇몇 사람들만 다른 사람들이 지닌 것보다 더 섬세함을 가지고 영상 이미지를 이해할 수 있도록 학습했다. 기호학의 초창기인 1950년대 말과 1960년대 초에 들어 커뮤니케이션의 여러 체계 가운데 문어(written language)와 구어(spoken language)의 개념을 다시 정의하고, 언어로서의 영화연구를 정당화하였다(Monaco, 1993: 134). 모나코는 크리스티앙 메츠를 인용해서, 영화가 언어의 한 종류이지만 언어체계는 아니라고 주장한다. 우리가 그 체계에 대한 지식을 가지고 있기 때문에 영화를 이해하는 것이 아니라 오히려 우리가 영화를 이해하기 때문에 그 체계를 이해하는 것이라고 말한다. 영화는 “멋진 이야기를 할 수 있다는 것은 영화가 언어기 때문이 아니라 멋진 이야기를 했기 때문에 언어가 된 것이다”(Monaco, 1993: 135 재인용).¹⁾

추론, 이해, 해석과 같은 의미들을 이해할 수 있도록 주요 개념을 살펴보고자 한다. 영화와 관련해서 토론할 때, 이해한다는 것은 플롯에 대한 이해를 말하며 무언가 명백하거나 분명한 것을 지칭한다. 반면에 해석은 표면 안에 숨어 있는 의미를 밝혀주는 이해를 의미한다. 즉, 해석은 숨은 의미, 의미의 수준, 그리고 의미를 밝히는 것을 말한다. 숨은 의미를 추론한다는 것은

1) cf. Metz, C. (1974). *Film Language: A Semiotics of the Cinema* (M. Taylor, Trans.). New York: Oxford university Press.

텍스트에서 과정의 결과를 구체화하는 것이며, 그러한 과정에서 지각하는 사람이 중심적인 역할을 하는 것이다. 영화텍스트는 관객이 그것에 뭔가를 붙이고 그것을 가지고 뭔가를 할 때까지는 비활성화되어 있다. 영화를 한 편 보면, 관객은 영화에 의미를 부여함으로써 장면 사이의 링크를 연결한다 (Bordwell, 1991: 3). 의미를 만드는 것은 해석의 무한한 다양성을 구성하는 과정이 아니라 관객에게 영화로부터 찾아낸 데이터에 개념의 계획을 적용할 것을 요구한다.

영화에서 기호학의 중심은 영화 기호와 코드에 대한 논의이며 기호학 분석의 중대한 목표로 대표된다. 이와 관련해서 먼저 기호학에 기여한 롤랑 바르트의 『신화론』에서 어떻게 사회가 대상을 통하여 그것의 가치를 주장하는지 설명한 글을 살펴보고자 한다.

2.2 기호

바르트는 의미의 외연과 내포라는 용어를 만들어냈다. 의미의 첫 번째 단계는 기호와 그 대상과의 문자적 관계를 가리키며, 두 번째 의미의 단계는 외연적 의미에다 문화적으로 암호화된 가치를 추가하는 것이다. 이러한 의미의 두 번째 단계에서 기호는 추상적인 개념을 명확하게 해줌으로써 신화표지로서 작동한다. 신화표지는 사람들이 살고 있는 문화를 이해하게 해준다(Hayward, 2011: 83). 바르트의 저서는 의미작용에 관한 소쉬르의 연구에 기초하고 있으며, 다양한 문화에서 기호가 작용하는 방식을 명확하게 설명한다(Hayward, 2011: 83). 소쉬르는 기호학에서 기호에 대한 이해에 중요한 기여를 하였다. 언어가 어떻게 작동하는지에 대한 이해를 전개하며 기호가 언어의 기본 단위라고 주장했다. 언어학적 용어로 기호는 기표와 기의로 구성이 된다.

소쉬르가 만들고 기호학이 알아낸 점은 기표와 기의 사이에 필수적인 관계가 없다는 것이다. 기호가 관련을 맺는 세상의 실제 대상(object)은 기호의 지시대상(referent)이라고 불린다. 기표와 기의 사이의 차이는 기호학에 매우 중요한 데, 그 이유는 기표와 기의 사이의 관계가 관습적이고 고유한 것이

아니라는 것을 의미하기 때문이다. 기호학적 분석의 첫 번째 단계는 이미지의 시각 기호를 밝히는 것이다.

그렇지만 사진과 마찬가지로, 영화에서는 기표와 기의가 언어학에서처럼 크게 다르지 않다. 이것은 대상의 사진이 그 대상에 해당되는 단어보다 대상에 훨씬 더 가깝기 때문이다(Monaco, 1993: 135). 영화에서 예술가의 선택은 매우 방대하지만, 그 반대 역시 관찰자를 위해 적용될 수 있다. 문학에서는 독자가 자신의 상상을 광범위하게 사용할 수 있지만, 영화에서는 그렇게 할 수 없다. 그 이유는 같은 영화를 보는 사람들 모두가 같은 이미지를 보고 있기 때문이다. 영화는 제시하지 않는다, 영화는 분명히 말하고 관찰자는 매체의 힘을 포착할 수 있다. 이미지의 독자는 사고 과정을 완수하기 위해서 그들이 인지한 기호를 해석해야만 한다(Monaco, 1993: 136).

2.3 기호의 유형

기표와 기의 사이 관계를 이해하는 데에 따라 퍼스는 세 가지 기호가 있다고 제시한다, 그것 가운데 세 번째가 상징인데, 최근 연구와 연관이 깊다. 상징적 기호는 진부하지만 기표와 기의 사이의 임의적인 관계이다(Rose, 2007: 83). 이러한 기호들이 외연/내포 카테고리에 속하지 않아도, 모나코는 그것들은 주로 외연적이라고 주장한다.

로즈도 통합적 기호는 움직이는 이미지에 그것들을 선행하거나 뒤따르는 기호로부터 의미를 얻어낸다. 이러한 기호들은 영화 기호학에서 중요하며, 영화는 기호의 시퀀스이다(Rose, 2007: 84). 영화에서 대상의 의미는 잠재적인 다른 쇼트들과 비교해볼 때 그러한 쇼트에 의존하지 않고, 오히려 그것에 선행하고 뒤따르는 쇼트에 의존한다. 영화 제작자는 통합적 내포(a syntagmatic connotation)이라는 용어로 불리는 것을 사용한다(Monaco, 1993: 138).

2.4 코드

영화는 외연적이며 내포적인 의미들을 전달한다. 사람이나 대상의 이미지는 내포적인 면을 지니고 있다. 그렇지만 모든 이미지는 카메라 각도 또는 카메라 위치, 빛의 사용, 음향, 색채 처리, 그리고 사람과 대상이 프레임되는 방법과 같은 것을 영화에서 사용할 수 있는 내포적 방식에 의해서 문화적으로 채워진다. 영화의 코드는 특별한 영화 시퀀스로 구성되어 공급된다. 이러한 코드는 기호, 사진 기호, 대화 기호, 음악, 음향효과 그리고 시각기호를 사용하는 특유의 방식이다. 이러한 관점에서 어떤 영화 시퀀스는 기호들 사이의 연결을 발견하기 위해서 분석될 수 있다. 즉, 의미를 생성하기 위해서 서로 다른 의미체계의 기호들이 서로 결합하는 방식이다. 영화촬영법은 영화 제작자와 관객 모두에 의해서 공유되는 표현의 코드와 약속을 사용한다. 관객은 영화 내러티브의 사회적 세계에서 의미를 지닌 코드와 관련해 의미를 구성한다(Bignell, 2002: 191). 영화촬영법은 문화적으로 도출된 코드(사람들이 식사하는 법), 영화가 다른 예술들과 공유하는 코드(연극과 영화에서 사용되는 몸짓), 몽타주 같은 영화의 유일무이한 코드를 사용한다. 그렇지만 영화의 통사적인 구조를 구성하는 것은 바로 유일한 영화 코드이다. 그 코드는 매체이며, 그 코드가 특별한 장면의 좁은 한계의 밖이라는 의미를 지니기 때문에 그것을 통하여 그 장면들이 메시지를 전송한다. 그것들은 영화, 다른 예술과 일반 문화에서 우리에게 영향을 미친다(Monaco, 1993: 139). 기호의 해독은 코드에 끊임없이 적응하고 테스트하는 관객들에 의해서 의미가 구성되는 능동적인 과정이다. 단지 텍스트의 의미를 읽을 때 이것은 달라진다(Bignell, 2002: 191).

내포적 기호와 관련 있는 영화학에서 종종 사용되는 개념은 디제시스(diegesis)이며, 그것은 이미지의 외연적 의미의 총합이다. 영화학에서 디제시스는 복잡한 분석을 수행하기 전에 영화를 있는 그대로 종종 이야기하곤 한다(바르트의 인용, Rose, 2007: 87).

영화는 다른 예술들을 녹화할 수 있으므로 그러한 예술에서 다양한 효과를 끌어들이 수 있다. 그렇지만 영화의 원천은 영화의 디제시스(외연의 총

합)를 만들게 하는 것 이상을 뛰어넘는다. 게다가 영화는 유일무이한 내포적 기능을 지니고 있는데, 영화 제작자가 특별한 각도를 선택할 수 있다든가, 카메라가 움직이는 것을 결정할 수 있다든가, 색채의 강도, 긴 쇼트를 유지한다든가 등, 시간 객체의 대부분이 맥락에 할당되고 바로 그것이 내포적 의미가 발생하는 지점이다(Monaco, 1993: 139).

그렇지만 내포적 기호는 고차원적인 의미를 전달하며 내포적 기호는 보통 두 개의 유형으로 나뉜다. 환유적(metonymic) 기호는 무언가가 다른 것을 연상시키는 기능을 하는 것이고(예를 들어 아이는 미래를 상징한다) 대유적(synecdochal) 기호는 일부가 전체를 대표하는 것으로 사용될 때 나타난다(예를 들어 에펠탑은 파리를 대표한다). 두 용어 모두 문학에서 자주 차용되어 왔으며 영화에서도 꽤 자주 사용되고 있다. 영화는 예술이며 확장과 지표의 매체이다. 이러한 의미는 대부분 우리가 보거나 듣는 것에서 오는 것이 아니라 우리가 보지 않는 것과 보는 것들을 비교함으로써, 즉 우리가 보지 못하는 것을 보는 것과 계속 비교하는 과정에서 온다. 모나코는 이것을 영화가 모든 게 너무나 분명한 예술로써 비판받아왔다고 가정하는 역설로 이것을 간주한다(Monaco, 1993: 142).

그러나 영화는 좀처럼 외연적이지만은 않다. 모나코가 언급한 영화 어휘의 마지막 요소는 비유로 기표와 기의의 기호라는 요소에 다른 것과 새로운 관계를 주는 논리적인 왜곡을 말한다. 달리 말해서 외연과 내포 사이의 연결 요소이기도 하다(Monaco, 1993: 143).

비유적 표현 중 하나인 환유에서는 어떤 대상을 나타내거나 혹은 어떤 생각을 끌어내기 위해 그것을 연상시키는 자세한 표현이거나 관념 등을 사용한다. 환유는 어원적으로 볼 때 ‘이름을 대체함’이라는 뜻이 있다(그리스어의 ‘meta’에는 ‘이동’이라는 의미가, ‘onoma’에는 ‘이름’이라는 의미가 포함돼 있다). 따라서 우리는 문학작품에서 ‘와’ 혹은 ‘왕의 신분’을 나타내기 위해 ‘왕관’이라는 비유를 사용할 수 있게 되는 것이다(Monaco, 1993: 141).

2.5 영화 통사론

영화적 언어라는 것이 막연하게 정의되어 있고 사용규칙이 정해져 있으며 영화의 통사론은 그러한 사용의 결과이지, 그것의 결정요인은 아니다. 그것은 자연스럽게 진화했고, 연습에서 기인하며, 유기적인 발전을 했으며, 지난 수년에 걸쳐 상당히 변화했다(Monaco, 1993: 143-146).

2.6 쇼트 시퀀스

시청자는 시각, 청각 그리고 그래픽 기호의 다양한 집합에 의미를 주는 코드와 관습을 사용한다. 관객은 영화 기호를 취합해서 의미있는 단위로 만드는 작업을 한다. 쇼트와 쇼트들 사이의 관계, 기호와 쇼트 사이에 시청자가 만드는 연결지점과 그 쇼트는 영화 내내 관객을 이동시키고 그들의 이야기를 들려주기 위해서 영화의 기초를 구성한다(Bignell, 2002: 194).

3. 소설 『밀레니엄』과 영화로 매체 전환

3.1 소설과 영화

추리소설인 ‘밀레니엄 시리즈’는 스웨덴의 언론인이며 작가인 스티그 라손(Stieg Larsson)이 총 10부작으로 기획했지만, 3권만 완성한 후, 4권째 집필 중이던 2004년에 50세의 나이에 심장마비로 돌연 사망했다. 라손이 사망하고 난 후 이듬해인 2005년에서 2007년에 걸쳐 3권이 출간되었다. 집필 중이던 4권은 스웨덴의 베스트셀러 작가인 다비드 라게르크란츠(David Lagerkrantz)가 라손이 미리 구상해 놓은 줄거리에 따라 작품을 완성하였다. 본 논문에서 다루고자 하는 소설은 밀레니엄 시리즈 중에 첫 번째 소설인 『여자를 증오했던 남자들』 2)이다. 소설의 줄거리를 살펴보면 다음과 같다.

매년 11월 1일이 되면 압화 공예 액자가 발신인 표시 없이 스웨덴의 거대

그를 총수였던 헨릭 방예르(Henrik Vanger)에게 배달되어 온다. 그것도 36년째 이어지고 있다. 압화된 공예액은 자신의 조카딸 하리엣(Harriet)이 헨릭 방예르에게 주었던 생일선물이다. 하지만 하리엣은 36년 전 헤데스타드에 감쪽같이 종적을 감추었다. 헨릭은 하리엣이 누군가에 의해 살해되었다고 믿으며 살고 있다. 그래서 그녀가 실종되던 그때부터 각종 수사기록, 실종되던 날의 일들을 일목요연하게 보관해오고 있다. 헨릭의 마지막 소원이 있다면, 마땅한 누군가를 찾아 실종된 조카딸의 사건을 해결하는 것이다.

시사 월간지 <밀레니엄>의 기자인 미카엘 블롬크비스트(Mikael Blomkvist)는 부도덕한 경제인, 기업체를 고발하는 경제 기자, 금융계의 저명한 한스 에릭 벤네르스트룀(Hans-Erik Wennerström)의 산업지원위원회의 후원금 횡령 사건과 관련해서 자신의 잡지 <밀레니엄>에 기고하였으나, 오히려 벤네르스트룀으로부터 명예훼손죄로 고발당하여, 유죄판결을 받고 600,000 크루나와 징역형을 선고받는다. 이 때문에 그는 당분간 <밀레니엄> 잡지사의 발행인을 그만두어야 할 처지에 놓이게 된다.

헨릭 방예르는 36년 전 형의 딸이 실종된 사건을 해결해 줄 수 있는 적임자로 미카엘을 섭외하여 이 사건을 해결해 달라고 요청한다. 미카엘은 36년 전 실종사건을 자신이 해결할 수도 없고 흥미도 느끼지 못해, 그의 제안을 거절하려고 하지만 헨릭은 자신의 마지막 소원이라고 호소하며, 미카엘이 이 사건을 반드시 해결할 것으로 생각하지도 않지만, 자신의 청을 거절하지 말 것을 부탁하면서 표면적으로는 자신의 자서전을 집필하는 형태로 1년간 8억 원이라는 보수를 제안한다. 동시에 벤네르스트룀의 비리를 누구보다 잘 알고 있다면서 그를 단죄할 수 있는 자료를 주겠다고 미카엘을 재차 설득한다.

미카엘은 벤네르스트룀을 단죄할 수 있는 자료를 얻을 수 있다는 점과 거액의 보수에 헨릭의 제안을 받아들이기로 한다. 그래서 미카엘은 헨릭이 사는 헤데스타드(Hedestad)에 거처를 옮기고, 36년 전 실종된 하리엣 방예르의 사

2) 첫 번째 소설의 스웨덴 원제목은 *Män som hatar kvinnor* 이고, 영어 번역본의 제목은 *The Girl with the Dragon Tattoo*이다. 영화 제목 역시 각각 원제와 번역의 제목을 따르고 있다. 그렇지만 한국어 번역본은 스웨덴의 원제목을 따라, 『여자를 증오했던 남자들』이라고 되어 있다.

건 파일을 조사하게 되며, 동시에 헨릭 방예르의 가족사를 조사하게 된다. 조사 과정에서 그는 방예르 가족의 믿기 힘든 사실들을 접하게 된다.

한편 여주인공 리스벳 살란데르(Lisbeth Salander)는 밀턴 보안회사의 조사 요원으로 일하고 있다. 그녀는 컴퓨터를 다루는데 천재적인 자질과 뛰어난 통찰력을 소유하고 있으며, 조사보고서는 아주 치밀하고 과학적이다. 게다가 작성하는 보고서의 각종 주석과 인용구를 명확하게 표시하고 있어 보는 사람을 경악시킬 정도다. 하지만 행동 양식에 다소 문제가 있으며, 다른 사람과 어울리지 않으며, 사회나 회사의 관습이나 통제에 따르지 않는 쉽게 말해서 자기 마음대로 하고 다니는 20대 초반의 여성이며, 어린 시절 어두운 과거 시절을 보내기도 했다. 그녀의 모습은 다음과 같이 묘사되어 있다.

거식증 환자처럼 비쩍 마른 데다, 엄청 짧게 컷한 머리에 코와 눈썹에는 피어싱까지 한 창백한 여자. 목에 2센티미터 가량의 말벌 문신이 있으며, 이두박근 둘레에는 끈 모양의 문신이 새겨져 있으며, 그녀의 견갑골 위에 좀 더 큼직한 용 문신이 새겨져 있었다. /.../ 그녀의 모발은 원래 적갈색이었지만, 까마귀처럼 새카맣게 물들이고 다녔다. 하드 로커 떼거리들과 일주일 정도 신나게 어울려 다니다가 불쑥 나타난 듯한 모습이었다. /.../ 나이는 스물넷이었지만, 어떤 이들은 열네 살 소녀로 착각하곤 했다. /.../ 화장과-이따금 그녀는 보기에도 역겨운 새까만 루주를 보란 듯이 바르고 다녔다.-문신과 피어싱 아래 숨어 있는 그녀는 /.../ (Larsson, 2011: 56)

소설은 천재 해커인 여주인공 리스벳 살란데르와 탐사 전문기자 미카엘 블룸크비스트가 정치·기업의 부패와 관련된 사건을 추적하는 것이 큰 줄거리다.

『여자를 증오했던 남자들(Män som hatar kvinnor)』이라는 제목의 소설을 매체 전환한 스웨덴 영화는 2009년 2월 27일에 스웨덴에서 개봉되었고, 이후 유럽을 비롯한 세계 각국에서 개봉되었는데, 한국에서는 2012년 1월에 스웨덴 제작영화와 미국 제작영화가 동시에 개봉했다. 스웨덴 영화는 당시

스웨덴의 가장 성공적인 영화이기도 했는데, 1억 달러가 넘는 수익을 창출하였다. 스웨덴 영화는 Yellow Bird Films사와 ZDF Enterprizes, SVT, Nordisk Film과 공동제작으로 이루어졌다.

덴마크 감독인 닐스 아덴 오픈레브(Niels Arden Oplev)가 니콜라이 아르셀(Nikolaj Arcel)과 라스무스 하이스테르베리(Rasmus Heisterberg)의 시나리오로 영화를 만들었다. 오픈레브가 라손의 소설을 각색하여 영화로 만드는 것을 확실하게 선택한 것 같지는 않다. 본래 오픈레브는 네 편의 드라마 영화를 감독한 바 있지만, 범죄영화에는 크게 관심이 있지 않았다. 그렇지만 책을 읽고 나서 오픈레브는 “뛰어난 영화제작의 작품성”(Tinkham, 2010)을 지닌 것으로 변환시킬 수 있다는 사실을 깨달았다고 언급한 바 있다.

미국영화는 용 문신을 한 소녀라는 부제목을 <밀레니엄(The Girl with Dragon Tattoo)>가 데이비드 앤드루 리오 핀처 (David Andrew Leo Fincher) 감독이 참여했다. 핀처는 <벤자민 버튼의 시간은 거꾸로 간다>와 <소셜 네트워크>로 두 차례의 아카데미 감독상 후보에 오른 바 있다. 본래 CF 감독으로 시작한 그는 주로 범죄 스릴러 같은 장르를 주로 만들었는데, 그의 작품 <세븐>은 필름 느와르 스타일의 암울한 분위기와 이를 담고 있는 독특한 영상으로 대중과 평단을 매료시킨 바 있다. 이후 <더 게임>, <파이트 클럽>, <패닉 룸>, <조디악> 등의 성공적인 작품으로 2011년에는 스틱 라손의 베스트셀러를 원작으로 한 영화를 만들게 되었는데 이전 작품과 비교하면 흥행 성적은 좋은 편이 아니었지만, 팬들의 2편에 대한 요구가 많았다. 그런데도 핀처 감독 본인은 2편을 맡는 일은 없을 거라고 단언한 바 있다. 무엇보다도 007시리즈의 주인공 역을 맡았던 대니얼 크레이그(Daniel Craig)이 영화에 합류하면서, 시선을 끌기도 했다.

두 편 모두 전 세계 40여 개 국가에서 상영되었는데, 두 편의 영화는 원작에 대한 충실도, 영상 스타일, 인물과 사건에 대한 의미 부여와 작품의 주제 의식 등에서 적지 않은 차이를 보인다.

3.2 영화의 도입부와 인물 그리고 단서들

두 영화 모두 소설과 마찬가지로 리스벳 살란데르와 미카엘 블룸크비스트의 역할이 제일 중요하게 다루어진다. 다만 근본적인 차이는 두 캐릭터 가운데서도 누가 더 중심적인 역할을 수행하는가이다. 스웨덴 영화의 주인공은 리스벳 살란데르이고 미국영화의 주인공은 미카엘 블룸크비스트이다. 영화의 가장 중심에 선 인물이 누구냐에 따라서 영화의 흐름도 사뭇 다르게 진행된다. 다만 영화와 소설의 매체전환에 있어서 스토리라인은 미국영화가 더 소설에 충실하다고 할 수 있다.

두 영화를 비교 분석하기 전에 두 영화가 어떻게 다른지 첫 장면을 먼저 소개해보겠다. 소설의 시작이 법정인 것과는 달리 두 영화 모두 도입부가 존재한다. 스웨덴 영화의 도입부는 헨릭 방에르가 소포의 줄을 끊고 천천히 소포의 종이를 열어본 후 ‘홍콩 11월 12일’이라는 우편 소인을 확인하는 장면이다. 이어서 헨릭은 소포에서 나온 압화를 들여다보며 절망한 듯한 모습으로 흐느낀다. 하리엣의 사진이 켜진 되었다가 바로 리스벳이 전철역에서 나와 계단을 내려가는 장면으로 이어진다. 반면에 할리우드 영화는 눈이 쌓인 너머로 집 한 채가 보이고, 이어서 전화벨 소리가 들리고 전화를 받은 헨릭 방에르가 소포로 도착한 압화에 대해 대화를 나누는 것으로 도입부가 시작된다. 꽃은 흰색이며 액자는 어두운색이고, 우체국 소인은 지난해와 같다는 말을 전하고 전화통화 상대자인 디르크 프로데(Dirk Frode)는 유감이라는 말을 전한다. 이어서 인트로신에 뒤를 잇는 오프닝 크레딧이 마치 007 영화의 DNA인 것처럼, 007 시리즈의 오프닝 시퀀스같은 장면이 나온다. 뇌와 인터넷의 연결선과 타오르는 불이 오버랩되고 불사조가 날아오르고, 여자아이의 얼굴과 주먹 그리고 꽃이 피고, 물속에 가라앉아있던 남성의 얼굴이 물표면 위로 올라오더니 여자의 얼굴을 가격하고 입이 열리면서 그 속에서 말벌이 튀어나온다. 전형적인 007의 오프닝 시퀀스가 끝나고 미카엘 블룸크비스트가 법정에서 나와 계단을 내려오며 기자들을 가로질러 건물 밖으로 나와서 우산을 펼쳐 들고 서둘러 걸어가는 장면으로 이어진다. 이외에도 인물과 결정적인 단서들에서도 두 영화 사이에는 큰 간극이 존재한다.

<표 1> 인물의 비교 예

인물	소설	스웨덴 영화	미국 영화
페닐라(미카엘의 딸)	16세 전후	초등학교 저학년	16세 전후
아니타 방에르	런던에서 거주	죽은 인물	생략(하리엣과 동일인)
하리엣 방에르	호주에서 거주	호주에서 거주	런던에서 거주

미카엘의 딸인 페닐라 아브라함손은 소설과 미국 영화에서 하리엣과 비슷한 연령으로 16세 전후이지만, 스웨덴 영화에서는 유치원에서 초등학교 저학년의 연령으로 큰 차이가 있다. 하리엣의 사촌인 아니타 역시 소설에서는 살아있는 인물로 하리엣의 탈출을 도우며, 런던에서 살고 있는데, 스웨덴 영화에서는 암으로 죽은 인물로 그려져 있고, 미국 영화에서는 하리엣과 아니타의 관계가 생략되어 있다. 하리엣은 아니타로 살아가고 있는 것만 그려질 뿐이다. 하리엣 역시 소설에서는 아니타로 런던에 살고 있지만, 소설 원작과 스웨덴 영화에서는 모두 호주에서 거주하고 있는 것으로 그려져 있다.

하리엣의 실종사건을 풀어가는 데도 결정적인 증거들이나 결과들도 다르게 나타나는데, 결과적으로 두 영화의 서사 사이에는 차이가 발생하며 작품의 흐름 역시 다르게 진행될 수밖에 없다. 특히 끝 장면에서 편치는 속편을 생각하고 리스벳과 미카엘의 관계를 설명하고, 벤네스트룀의 부패 이야기를 소설보다도 길게 집어넣어 영화 러닝타임의 20분 남짓을 할애하면서 미스터리로 인해 생기는 서스펜스가 다소 결여되는 결과를 낳았다고 여겨진다. 반면에 스웨덴 영화는 이러한 부분을 소설과 다르게 플롯을 엮어 오히려 소설 원작의 서스펜스를 가져가면서 미카엘과 리스벳의 복잡미묘한 관계에 대한 설정과 감흥을 유지하고 있다.

<표 2> 결정적인 단서들

	단서	소설	스웨덴 영화	미국 영화
1	성경구절	딸	리스벳	딸
2	사진	미카엘	미카엘과 리스벳	미카엘/상점 직원
3	목걸이	-	아니타 목걸이	-
4	아니타	생존	죽음	죽음
5	하리엣	호주	호주	런던(아니타의 이름으로)
6	벤네스트림	살해	자살	사라짐

소설 원작과 두 영화의 가장 중요한 단서가 되는 성경 구절에 대한 힌트는 소설과 미국 영화가 딸에게서 얻지만, 스웨덴 영화는 리스벳이 풀어낸다. 그리고 하리엣이 실종사고가 있던 날, 마을 축제 퍼레이드를 보고 있다가 반대편에 누군가가 있다는 것을 발견하고 소스라치게 놀라 자리를 피하는 모습의 사진이 있는데, 그 사진 속에서 카메라로 반대편의 사진을 찍고 있던 여성을 발견하게 된다. 이 사진을 구하려고 하는데, 소설에서는 미카엘 자신이 그리고 스웨덴 영화에서는 미카엘과 리스벳이 함께, 그리고 미국 영화에서는 상점 직원으로부터 미카엘이 도움을 얻는 서사로 이루어져 있다. 아니타의 경우도 소설에서는 생존해있는 반면에 미국 영화는 생략되어 있고, 스웨덴 영화에서는 죽은 인물로 이야기된다. 하리엣이 살아서 거주하고 있는 곳 역시 소설 원작과 스웨덴 영화가 호주인 반면에, 미국 영화에서는 런던으로 되어 있다. 마지막으로 벤네스트림의 경우 소설 원작에서는 살해당하는 것으로 그려지는 데 반해, 스웨덴 영화에서는 자살로, 미국 영화에서는 사라지는 것으로 이야기된다.

본 논문의 한정된 지면에서 이러한 단서들과 인물들을 모두 다루기는 어렵다고 하더라도, 필자가 선택한 두 영화의 특정 장면을 깊이 있게 비교하기 위해서 영화의 기호학 이론을 토대로 하여 분석하고자 한다.

4. 두 편의 영화 비교 분석

4.1 두 영화 속의 성폭행 장면

두 영화의 각색에 기초한 서사에서는 모두 두 차례 벌어진 성폭행 장면이 벌어지는데 주도적인 캐릭터인 리스벳 살란테르에 대해 벌어진 이 장면을 분석대상으로 삼으려고 한다.

<그림 1> 성폭행 장면 - 리스벳과 후견인 뷰르만의 만남



16분15초 후견인 뷰르만과의 첫 만남



35분39초 후견인 뷰르만과의 첫 만남



41분20초 뷰르만과의 두 번째 만남



44분26초 뷰르만과의 두 번째 만남



48분51초 뷰르만과의 세 번째 만남



52분57초 뷰르만과의 세 번째 만남



58분17초 뷰르만과의 네 번째 만남



1시간3분22초 뷰르만과의 네 번째 만남1

스웨덴 영화



1시간4분24초 뷰르만과의 네 번째 만남2

미국 영화

무엇보다도 영화의 두 번째 성폭행 장면을 기호학적으로 분석하고자 한다. 그 이유는 고도로 심리적이고 생생한 충격 효과를 지닌 영화의 주요 장면 가운데 하나로 생각되기 때문이다. 이 분석을 좀 더 자세히 들여다보기 위해서는 강간이 이루어지는 장면의 요약이 필요할 것 같다고 여겨진다. 리스벳은 새로 지명된 후견인인 뷰르만에 의해서 처음 성추행을 당한다.

사실 이 장면이 중요한 이유는 사회 도덕적인 논쟁으로서 3부작을 이끌어가는 동력이 되며 동시에 영화의 주도적인 여성 캐릭터에 대해 충격적이며 불쾌한 성폭력이 이루어지는 화면을 생생하게 담아냄으로써 성폭행 장면의 어두움이 영화 전체의 주요한 색깔을 입혀주기 때문이다.

첫 번째 성폭행 장면에서는 새로운 후견인인 뷰르만을 두 번째 만나는 장

면에서 이루어지는데, 리스벳이 자신의 은행 계좌에 접근하는 것을 조건으로 뷰르만은 그녀에게 강제로 구강성교를 수행하게 만든다. 다음 플롯에서는 리스벳이 전철에서 술 취한 남자들과 싸움에 휘말리게 되는 스웨덴 영화와 전철에서 그녀의 가방을 한 남자가 소매치기하려고 하는 미국영화가 차이가 있는데, 어쨌든 두 경우 모두 그녀의 맥북이 손상되어, 그녀는 뷰르만에게 새 컴퓨터 살 돈을 요청하게 된다. 두 번째 성폭행 장면에서는 리스벳이 수갑에 채워지고 침대에 묶인 채 그녀의 옷을 강제로 벗기고 항문 강간당한다. 스웨덴 영화와 미국 영화 모두 이 장면에서 두 개의 쇼트를 제공한다. 그렇지만 사건의 내러티브 시퀀스는 거의 유사하다. 그래서 이 장면의 전후에 이어지는 장면을 포함한 강간의 기호학적 분석을 시도하고자 한다. 시기적으로 스웨덴 영화가 먼저 제작되었기에 스웨덴 영화를 먼저 다루겠다.

4.2 스웨덴 영화 <여자를 증오한 남자들>

리스벳은 뷰르만에게 전화를 걸어 돈이 더 필요하다는 사실을 알린다. 그는 그녀의 요청을 받아들이는데 이번에는 만남의 장소가 처음 강간을 당했던 사무실 같은 중립적인 영역이 아니라, 사적인 영역이다. 그녀는 그곳에 도착하자마자, 뷰르만 아파트 복도의 제일 끝쪽에 있는 침실로 곧장 안내되고 그곳에서 강간이 이루어진다. 강간이 이루어지고 난 후 리스벳은 그녀가 요청했던 돈을 체크로 받고, 관객은 그녀가 집까지 절뚝거리며 걸어가는 모습을 지켜보게 된다.

리스벳은 거실에 있는데, 관객은 배경의 어두운 벽지와 흰 샹들리에만을 볼 수 있다. 그렇지만 그녀의 작은 아파트가 영화의 이전의 장면과 다가올 장면과 관계가 있음을 알 수 있다. 창문을 통해 방안으로 햇살이 비치는데, 시간이라는 틀 안에서 강간이 이루어진다는 코드이다. 리스벳은 휴대전화를 쥐고 있고 전화 걸 생각을 한다. 그녀의 턱에 대고 전화를 비비는 행위는 그녀가 전화를 걸지 말지에 대해 주저한다는 것을 의미하는 사회적 코드이다. 이러한 사실을 뒷받침하는 다른 징후는 전화를 거는 동안 그녀가 이마를 찡

그리며 못마땅한 표정을 짓고 있다는 점이다. 몇 초간 그녀의 몸이 이리저리 규칙적인 속도로 움직이는데 이것은 그녀의 다리가 살짝 떨리고 있음을 의미하는데, 사회적 코드는 조바심을 내포한다. 관객이 호출음을 듣고 있는 동안, 리스벳은 카메라 앵글 밖의 포인트를 응시하며, 그녀의 입은 살짝 열려 있고, 그녀의 눈은 불안감으로 빠르게 움직인다.

이제 음성적 요소가 그 장면 안에 삽입된다. 뷰르만의 통화는 돈이 필요하다라는 그녀의 요구에 대한 것이며 대화시간은 매우 짧다. 그들이 어디에서 만나는 게 좋겠다는 언급은 없고, 그 전에 장면이 컷 된다. 하지만 리스벳이 그 돈이 당장 필요하다며 요청하는 것으로 볼 때 장소를 지정할 사람이 바로 후견인이며 그가 말하는 것을 그녀는 받아들여야 한다는 사실을 쉽게 이해할 수 있다.

시각적이고 청각적인 면에서 다음 장면으로의 이동이 갑작스럽고 빠르게 행해진다. 장면은 실내에서 실외로 바뀌고, 리스벳의 얼굴을 클로즈업한 앵글에서 정거장에서 빠르게 출발하는 버스로 바뀐다. 버스는 시각적이고 청각적인 통사적 기호는 리스벳이 뷰르만의 장소에 도착한 것에 선행하는 장면과 관계가 있다는 것을 내포한다. 낮은 카메라 앵글은 아파트 단지에서 가까운 거리에 있는 버스정류장에서 떠나가는 버스를 포착한다. 불이 켜져 있는 아파트는 이 층에 있는 단 하나뿐이다. 전동, 발코니, 밝은 아파트 창문은 후견인의 집이라는 대유적 코드이며, 관객은 그가 그곳에 살고 있다는 것을 이해한다. 불이 켜져 있다는 것은 그 아파트 안에 누군가 있다는 것을 나타내며, 이러한 코드는 그곳이 법정후견인이 머무는 집이며, 벌써 리스벳이 방문해 있음을 해석하게 해준다. 어슴푸레한 빛은 성폭행 장면을 시간상으로 시사해주는 또 다른 힌트가 되는데 그녀가 뷰르만의 아파트에 도착한 시간이 동이 트는 새벽 시간이라는 것이다. 이전 장면의 통사적인 암시는 리스벳이 전화를 끊자마자 후견인의 아파트로 곧장 갔다는 것을 제시해준다. 또한, 이러한 행위가 겨울에 발생한 것이라는 것도 알 수 있으며, 이것이 늦은 오후 시간이라는 것을 추론하게 해준다.

다음 쇼트에서는 문을 열어주는 후견인의 얼굴을 클로즈업하고 있다. 이러한 쇼트로 시작하면서 장면은 뷰르만의 아파트에서 들릴 수 있다고 여겨

지는 클래식 음악이 내재 음향(diegetic sound)으로 동반된다. 투 쇼트 카메라 앵글이 뷰르만이 작은 소리로 얘기하는 동안 그들 두 사람을 잡아내고 그들이 돈에 관해 이야기하는 동안 와이드 쇼트가 뒤따르며, 복도를 빠르게 통과해서 강간이 발생할 장소인 방으로 이동한다. 비록 집임에도 불구하고, 뷰르만의 옷차림은 외출할 때나 사무실에서의 옷차림이며, 이러한 상황에서 그들의 지위 사이에 차이가 남을 보여주는 요소이기도 하다. 어캐너머로 리스벳과 뷰르만 두 캐릭터를 앵글을 잡음으로써 서로 이야기하고 있는 동안에 두 사람의 얼굴을 번갈아 보여준다. 뷰르만이 리스벳을 위협하는 동안 그 소리를 듣고 있는 듯한 진하게 듣는 듯한 표정을 계속해서 짓고 있다가 눈을 깜빡이더니 이내 눈길을 돌린다. 이러한 장면은 그의 제안을 암묵적으로 수락한다는 것을 암시한다. 번갈아 가면서 두 사람의 얼굴을 클로즈업하다가 리스벳이 몸을 돌리는 순간, 그녀의 목에 새겨진 말벌 문신이 드러난다. 이러한 장면은 이 장면이 긴장감으로 채워지는 것을 강조하는 외재 음향(nondiegetic sound)으로 전환하게 해준다. 이 지점까지 무드음악으로 클래식 음악이 깔려있다가 서사의 공간 밖에서 나는 소리로 음향이 채워진다. 쇼트 하나는 리스벳이 팔 달린 의자에 가방을 놓고 재킷을 바닥에 떨어뜨리는 모습을 보여준다. 그 가방은 성폭행 장면에 대한 열쇠가 되는 코드이며 그것의 의미는 그것이 끝날 때까지 은폐된다. 그 가방에 든 카메라는 강간을 새롭게 암시해주는 논리적 왜곡을 보여준다. 이러한 요소는 영화 사전에서는 비유로 정의된다.

날카로운 바이올린곡은 무슨 일이 발생할지에 대한 분위기를 설정해준다. 뷰르만의 낮은 카메라 앵글은 그가 상황을 지배하고 있음을 나타내는 데 반해 리스벳은 그것을 넘어서는 어떠한 제어도 할 수 없는 취약한 상태이다. 갑자기 움직이면서 그가 그녀의 얼굴을 치고 리스벳을 침대에 쓰러뜨린다. 침대는 깔끔하게 정돈되어 있고 우아하게 꾸며놓았음을 보여주는 요소로 친밀한 공간의 상징으로써 이해되고 휴식을 위한 곳이며, 편안함으로 제공하거나 커플이면 성관계를 위한 공간을 의미할지도 모르지만, 비인간적인 공간이 되고 만다. 그렇지만 이러한 경우에 강간을 위한 통사적 코드이다. 음향은 이 장면을 위한 은유가 된다. 뷰르만이 리스벳의 손에 수갑채우는 동안

그의 숨소리는 보통의 경우 들리지 않는 소리인데, 그녀의 커다란 울부짖음과 똑같은 강도를 지닌 소리로 들린다. 밧줄을 가지고 방으로 돌아오는 뷰르만을 보여주는 낮은 카메라 앵글은 그가 상황을 완전히 지배한다는 것을 다시 말해준다. 방의 배경은 초점이 맞지 않고 흐릿해졌다가 그가 가까이 다가오면서 선명해진다. 그녀에게 다가오는 동안에 그는 정신이 나가고 흥분한 것 같지만, 그녀가 여전히 공격해올 수도 있다는 것을 의식하고 있는 것처럼 다시금 그의 얼굴에는 긴장감이 돈다. 그는 그녀를 침대에 전신을 붙들어 매고 그녀의 바지를 끌어 내리고는 그의 바지를 내린다. 옷은 신분을 나타내는 사회적 상징이다. 영화 내내 뷰르만은 그의 전문가다운 신분, 즉 존경받는 변호사에 걸맞은 드레스 코드를 보여준다. 그는 거의 항상 양복과 와이셔츠를 입고 있다. 반면에 사회에서 버림받은 사람을 표현하는 핑크 차림의 스타일, 즉 고딕 패션의 리스벳의 드레스 코드는 사회구성원들의 큰 부분을 쉽게 침해할 수 있을 것처럼 보인다. 그녀의 드레스 옷차림은 그 캐릭터를 위한 상징이고 그녀는 항상 검은색 옷을 입고 있다. 검은색은 긍정적인 의미를 함축하고 있는 색이 아니다. 보통 그것은 슬픔, 우울함, 악 등과 관련되어 있다. 그렇지만 영화의 플롯은 ‘그것의 표지만 보고 책을 판단하지 말라’는 말을 강조함으로써 사회적 신분을 대표하는 것으로써의 옷의 신화를 깨뜨린다. 리스벳은 긍정적인 캐릭터이고, 희생자이고 특히 여걸인 데 반해, 흠잡을 데 없는 평판을 받는 뷰르만은 실상 위선자이고 악한이다. 배경에 리스벳에게 다가서는 뷰르만과 함께 그녀의 얼굴을 클로즈업하는 것은 그녀를 지배하려고 허둥대는 모습을 보여주는 것이다. 대개 감정을 통제할 수 없어서 격한 감정을 드러내면서 심박 수가 빨라지는데 이 때문에 빠르게 호흡하는 속도는 정상적인 반응이다. 이 장면에서 음향효과는 감정을 수반한다. 리스벳이 절규를 해대는 동안 그녀의 외치는 소리는 작아지고, 사라져간다. 그리고 음악은 마치 무언가 봉기하는 것 같은 소리를 재생한다. 그녀의 외치는 소리는 메아리치고 클로즈업 카메라 앵글은 피로 덮인 그녀의 얼굴을 보여준다.

성폭행 장면은 주로 전지전능한 시점의 쇼트인데 리스벳의 얼굴은 전면

그녀의 몸부림과 학대자의 병적인 도착행위들이 모두 수행된다. 소리를 지르지 못하도록 입을 막았던 것이 심리적으로 강렬하게 클로즈업(close-up)되었다가 급격한 전환이 이루어지는데 스톡홀름의 중심인 슬루센(Slussen)이 다음 쇼트로 이어지며 리스벳이 절뚝거리며 집으로 돌아오는 모습을 보여준다. 그녀의 절규는 출근하는 교통의 차 소리 속으로 사라져간다. 하늘은 점점 더 밝아진다. 부엌 창문을 통해 아파트로 들어오는 햇살과 새소리는 얼마나 강간이 지속하였는지 암시하는 시간적 요소이기도 하다. 이제 가방의 의미가 무엇이었는지 그녀가 가방에서 카메라를 꺼내면서 코드가 해독된다. 리스벳은 무엇이 녹화되었는지 카메라에서 토해내는 소리를 들으며 깊은 곳을 뚫어지게 응시하면서 담배 피는 리스벳에게 카메라 앵글이 클로즈업된다.

4.3 미국 영화 <드래곤 문신을 한 소녀>

미국영화의 성폭행 장면의 기호학적 분석을 그 장면에 선행하는 장면, 즉 리스벳이 후견인이라고 부르는 장면부터 시작해보려고 한다. 그녀는 매우 침착하고, 그의 묻는 말에 정중하게 대답하고 그녀가 용돈을 또다시 용돈이 필요하며 그날 저녁 그의 사무실에서 그를 만날 볼 수 있는지 묻는다. 리스벳과 다른 쪽 끝에서 대화하는 사람의 목소리가 들리지만, 뷰르만이 그의 주소를 전달할 때 그 부분만은 제외된다. 그의 장소에서 그를 만나는 것에 대해 리스벳이 찬성할 때 그녀의 신체 언어는 그의 제안이 그녀에게 기대하지 못했던 것임을 암시하는데 - 그녀는 자기의 눈을 감으며 깊게 숨을 내쫓는다 - 그녀는 물러서지 않는다. 리스벳은 시내에서 쿡스가탄(Kungsgatan)을 향해 계단을 내려가면서 전화를 거는데, 그녀는 그 상황을 제어하고 있다는 인상을 준다. 그녀는 전화를 거는데 조용한 환경을 찾지는 않는다. 그가 그녀에게 주소를 말하자마자 그녀는 인사도 하지 않고 전화를 끊는다는 사실은 사회적으로 일어나는 보통 관습이며, 그녀의 성격을 강조하며 그녀가 뷰르만을 경멸한다는 사실을 보여준다.

다음 장면은 슬루센의 새벽녘인, 스톡홀름의 중심지역을 넓게 펼쳐 보여

주고, 리스벳의 다음 쇼트가 뒤따르는데, 그녀가 아파트 건물의 현관문에 도달한다. 리스벳이 그의 아파트로 걸어간다는 사실을 보여주는 이러한 장면의 통사적인 암시는 그가 스톡홀름의 중앙, 비싼 지역에 살고 있다는 것이며, 사회적인 신분이 추가된다. 그녀가 기억하고 있는 현관문의 호수를 누르자 그가 인터폰을 들고 리스벳은 자신의 이름을 말하지 않고 “나예요”라고만 말한다. 이것은 뷰르만이 리스벳 외에 그날 저녁 아무도 오지 않는다는 것을 추론하게 해준다. 들어가기를 기다리는 동안 리스벳은 인터폰을 뚫어지게 응시하는데 그녀의 얼굴에는 강렬한 표정이 담겨있다. 리스벳이 자신의 입술을 짹 조이는 것은 긴장과 분노를 암시한다.

뷰르만은 마치 리스벳을 애타게 기다린 것처럼 묘사되는데, 그가 복도에서 있고, 이미 아파트 문을 열고 있는 것에서 기인한다. 그가 그녀를 위해서 초인종을 누르는 것을 기다리지 않아도 된다. 외계 음향은 긴장이 추가된 것을 의미하는 장면을 동반한다. 뷰르만은 지배적인 태도를 보이며, 그는 대답을 기다리지 않고 질문을 한다. 그가 이 상황을 통제하고 있다는 사실을 의미한다. 흰색 셔츠와 양복바지처럼 보이는 사무실에서 입는 옷차림 위에 가운을 걸치고 있는 그의 모습은 그가 자신 있고 느긋한 모습을 상징하는 것이다. 그는 이미 리스벳의 태도에 익숙하며 그녀를 편안한 실내복장을 입고 그녀를 만날 수 있다. 그는 그녀가 아파트에 어떻게 생각하냐고 그녀에게 묻고 “이런 게 집이지”라고 수수하게 말함으로써 말로 그것을 나타낸다. 이웃과 우아한 아파트는 그의 사회적이고 직업적인 신분, 존경받는 변호사에 대한 상징으로써 나타난다. 40대의 독신남임에도 불구하고, 아파트는 나무랄 데 없을 정도로 깔끔하고 깨끗하다. 그와는 반대로 젊은 리스벳의 아파트는 아주 방치되어 지저분해 보인다. 영화가 흘러가는 내내 아주 많이 바뀌지 않는 리스벳의 옷차림은 그녀의 성격과 그녀의 사회적 신분을 말해준다. 이 부분에서 기술된 장면에서는 그녀의 고딕 핑크 옷차림이 확실히 과장되어 있다. 그녀는 롱 재킷을 입고 있으며, 험령한 바지에, 무거워 보이는 검은색 부츠를 신고 언제나 후드를 걸치고 있다. 그들의 옷과 그들의 아파트는 신분의 사회적 신화를 깨뜨리고 있다. 왜냐하면, 그들의 경우 역할이 거꾸로이기 때문이다. ‘악당’은 깨끗한 사회적 평판이 있는 반면에 사회에서 버림받은 사

람인 리스벳은 긍정적인 캐릭터이고 영웅이다.

리스벳이 돈이 왜 필요한지 그 이유를 묻는 뷰르만의 방법은 그것에 대한 답례로 그녀가 무엇을 줄 것인지 그가 예상함을 나타낸다. 그러한 상황의 어색함에도 불구하고, 그는 호감을 느끼는 사람으로 대화를 유지하는 척하며, 대답에는 신경을 쓰지도 않고 “어떻게 지냈어?”라고 그녀에게 묻는다. 그렇지만 대답으로 리스벳의 굳은 얼굴과 마주하게 될 뿐이다. 그의 침실로 안내하면서 아이러니하게도 뷰르만은 담소를 계속한다. “네가 집에 오기로 해서 너무나 좋네!”. 리스벳이 그녀가 필요로 하는 돈을 요구하자, 그녀의 후견인은 침실문을 열면서, “글쎄, 그렇게 되는지 지켜보자고”라고 말한다. 비록 그가 자신에게 말한 것일 뿐이라고 해도, 그는 인칭대명사로 복수형을 사용한다. ‘우리(we)’는 위임된 사회적 권한을 지닌 그의 위치를 연기하게 하는 것을 나타낸다. 약간의 조명을 받는 복도를 걸어가는 동안, 카메라가 그들을 미디움 쇼트로 뒤에서 따라가고 실제로 복도가 보이는 것보다 더 길게 보이게 한다. 이것은 긴장감을 높여주는데 기여한다. 통로는 성폭행 장면에서 두 번 나타나는 상징적으로 강렬한 요소이다. 처음에 그들이 침실로 향할 때, 그것은 마치 넓어지는 것처럼 보이고, 무언가 그로테스크한 것이 발생할 거라는 것을 표현하고 있다. 그것은 그것의 끝에 있는 방은 덧이라는 사실이 밝혀진다. 관객은 방의 세계로 안내된다. 벽에는 거울이 걸려있고, 세 개의 램프가 켜져 있고, 분간할 수 없는 사람들의 사진액자-마치 가족사진 같은-가 걸려있다. 침대는 배경으로 초점을 벗어나 있다. 그 액자에 있는 사진을 제외하고는, 우아한 방은 아주 비인간적인 감축을 지니고 있다. 그 방은 마치 호텔 방의 느낌처럼 차갑고 우울하게 보이게 한다. 리스벳은 그녀의 가방을 의자 위에 올려놓는다. 하지만 이것은 어떤 면에서 그다지 주의를 끌지 못한다. 이 시점에서 뷰르만은 그녀가 재킷을 벗는 것을 도와주려는 했던 것을 거절당하고도 그녀가 재킷을 벗도록 인내심을 가지고 기다린다. 그녀의 계좌에 접근하기 위해서 리스벳이 성적 서비스를 수행할 것인지 물어보는 것에 맞서고자 하지만, 이러한 태도는 뷰르만을 흥분시킨다. 비록 그가 비만의 중년 남성이라고 해도, 낮은 앵글로 찍은 두 개의 쇼트는 그를 거대하게 보이게 만들지만, 반면에 리스벳은 그와 비교해서 상대적으로 작다. 그는 그

를 지배한다. 그는 그녀를 내려다보고, 반면에 그녀는 바닥을 내려다본다. 그런 다음 그는 천천히 그녀의 손을 잡고 그의 주머니에서 꺼낸 수갑을 그녀의 손목에 채운다. 채빠른 동작으로 그는 그녀에게 족쇄를 채운다. 이러한 외연적인 요소들은 전부 그가 주의 깊게 준비한 계획을 수행한다는 것을 암시한다. 그를 밀쳐내려고 하면서 리스벳은 몸부림치지만, 오히려 자신이 문을 닫게 된다. 관객을 방의 반대편으로 밀어내어 더 무슨 일이 있는지 볼 수가 없다. 바로 이것이 통로가 두 번째 역할을 하는 것인데 카메라 앵글 같은 시네마틱 기호는 관객의 관점을 떠맡는다. 어두움, 뒤쪽으로 이동하는 카메라의 위치, 문의 룡 쇼트, 침실 바깥쪽에서 함께 하는 음악이 상징하는 것은 그녀가 뒷에 걸렸음을 암시하는 것이다. 카메라는 장면에서 빠진다. 문은 속임수가 된다. 복도는 더 길어지고 어두워진다. 반면에 방의 안쪽에서 흘러나오는 소리는 외재적인 음악으로 채워진다. 다가오는 사람을 방에서 분리해주는 완전히 블랙 프레임이 되어버리면서 통로 장면의 통사적 암시는 뷰르만의 방법에 따라서 일이 벌어질 거라는 것을 나타낸다. 이제 리스벳은 침대에 의식을 잃은 채로 누워있고, 그녀의 입은 막아서 그녀의 목소리는 들리지 않는다. 뷰르만이 공격적으로 그녀의 옷을 찢을 때 전지전능한 시점으로 카메라가 그 장면을 잡아낸다. 반나신의 몸으로 침대에 누워있는 동안, 그녀의 어머니 이름을 나타내는 오른쪽 흉부 쪽의 리스벳 문신이 보인다. ‘신의 쇼트’ 카메라는 그 장면을 내려다보며, 전체 방을 잡아내고, 공격에 노출된 여성 캐릭터를 중앙에 두고, 전체에 걸쳐 그 상황을 보여준다. 거의 완전히 별거벗기고는, 그녀의 다리를 벌려 수갑채워 묶어 놓은 채, 폭행을 당하는 리스벳을 보는 것은 그녀의 캐릭터를 약화시키고, 위협을 제거하는 것이라고 주장할 수 있다. 리스벳이 이러한 상황에서 벗어나는 것은 불가능하다는 것을 관객은 추론한다. 성폭행 장면이 리스벳의 별거벗은 몸의 부위를 관음증의 시선으로 보여줌으로써 사실적이다. 뷰르만이 ‘항문 섹스’라고 언급하는 짧은 모놀로그에서, 그의 선은 강한 언어학적 요소를 담고 있다. 이러한 요소들은 그를 변태로 묘사하는 데 이바지한다. 그가 콘돔을 끼어 자신의 몸을 방어하며, 자신의 안전을 생각하는 것을 보여주지만, 그는 자기 희생자에 대해서는 자비가 없음을 보여준다. 필자는 이 성폭행 장면이 프로이트의 용어

로 에로티시즘이 보는 것으로 시작한다는 의미를 지닌 절시증(scopophilia)의 한 예라고 생각한다. 부르만의 성적 쾌감은 말로 그리고 그의 표정으로 묘사된다. 여성의 몸은 사디즘을 통해 지배되고, 성행위는 생생하고 부르만에게 저항하는 것을 포기하는 리스벳을 보여준다. 관객은 이 장면을 대부분 학대자의 관점에서 지켜본다. 미리 팔걸이의자에 놓아두었던 가방에서 카메라가 빠져나오는 것은 비유이다. 이것은 이 상황에 새로운 의미를 주는 논리적인 왜곡을 생산한다. 이 장면에서 이 요소의 외연과 내연 사이를 연결해주는 요소이다. 이것은 부르만이 그의 그로테스크한 행위에 그 값을 지불하게 될 거라는 것을 보여주는 통사적 기호이다. 또한, 이것은 관객이 모든 것에는 치러야 할 값이 있다는 사실도 이야기해준다.

다음 장면으로의 변환은 갑작스럽게 이루어지는데, 밝게 조명을 받는 다리를 뒤로 와이드로 찍은 쇼트이다. 내러티브의 공간 바깥쪽인 눈이 내리는 모습과 음악은 방금 보여주었던 격렬한 장면의 끝임을 알려준다. 음악은 블룸크비스트가 계속해서 살인자를 조사하는 모습을 보여주는 다음 장면으로 이어지며 분위기를 만들어낸다. 그렇지만 다음 쇼트는 리스벳이 옷을 입는 성폭행 장면으로 되돌아가게 한다. 손으로 수표를 그녀에게 건네준 후에, 부르만이 반쯤 벗은 몸으로 뚱뚱한 배를 내밀고 그녀가 건물의 복도를 걸어가서 계단으로 내려가는 장면을 부드럽게 쳐다보는 장면으로 채워진다. 강간 범의 생생한 묘사는 메스꺼움을 더해주며 관객이 부르만에 대한 혐오감을 느끼게 한다.

리스벳이 집으로 돌아온 후, 육체적 고통이 묘사되는데, 그녀는 간신히 몸을 구부려서 움직인다. 식비라고 적혀있는 10,000 크루나(Krona) 수표를 그녀가 테이블에 집어 던지는데, 강간을 보여주는 제유적 기호이다. 그것은 마치 리스벳이 돈을 벌기 위해서 몸을 팔아야 하는 창녀인 것처럼 보인다. 그녀는 옷을 벗고서 샤워로 악몽을 씻어낸다. 그렇지만 관음증적인 응시도 이 장면과 동행한다. 카메라는 그녀의 가슴과 그녀의 등에서 그녀의 다리로 옮겨지는 그녀의 바디선을 따라서 미끄러진다. 부감 쇼트, 수평 쇼트는 캐릭터가 어떻게 느끼는지를 잡아내고, 그녀의 모습을 작게 만들고 세상이 영망진 창임을 보여준다. 그녀의 견갑골에서 시작해서 그녀의 등으로 내려와 그녀

의 갈비뼈 쪽으로 향하는 리스벳의 용 문신이 전부 보인다.

4.4 두 영화에 나타난 성폭행 장면의 비교 분석

성폭행 장면과 관련해서 스웨덴 버전과 미국 버전은 두 개의 다른 관점을 제공한다는 것을 두 가지의 기호학적 분석이 밝혀준다. 비록 두 영화 모두에서 리스벳이 미팅을 주도했다고 해도, 스웨덴 각색에서 그녀가 뷰르만과의 미팅을 취하고자 전화를 걸 때 주저하는 모습을 보이는데, 그녀의 몸짓에뿐만 아니라 그녀의 목소리 톤에서도 나타난다. 미국 버전에서는 그녀가 거리에서 길을 걸으며 뷰르만에게 전화를 거는데, 그녀는 그의 질문에 정중하게 대답을 하고 대화를 계속해서 이어간다. 미국영화에서 관객은 그녀가 미리 준비한 계획에 따라 행동하고 있다는 인상을 받는 데 반해 스웨덴 영화에서 그녀의 의도는 은폐되어 있다. 단지 그녀가 돈이 필요하므로 뷰르만의 의도에 따라 좌지우지되는 것처럼 보일 뿐이다. 또한, 미국 각색에서 강간범도 미리 준비해놓은 계획에 따라 행동하는 것처럼 묘사된다. 그는 이미 콘돔뿐만 아니라 수갑과 실내용 가운을 준비하고 있다.

두 영화의 이 장면은 관객을 잡아두게 하는 강력한 임팩트를 가지고 있지만 서로 다른 의미를 성취해낸다고 생각한다. 미국 영화에서 성폭행은 더욱 생생하고 리스벳의 벌거벗은 몸을 더 많이 보여줌으로써 관음증적인 방법으로 보여준다. 스웨덴 영화 버전에서는 리스벳의 고통이 그녀의 표정을 통하여 주로 묘사된다. 그녀의 허리 아래의 벗은 몸을 보여주는 쇼트는 두 개인데, 그중에 하나는 초점이 맞지 않고 뿌옇고, 전지전능한 카메라 앵글로 찍었다. 그녀의 절규를 담은 쇼트가 많이 있으며 초점은 그녀의 벗은 몸보다 그녀의 얼굴에 맞추어져 있다. 이것은 마치 미국 영화의 성폭행 장면이 남성의 관점의 쇼트로 대부분 이루어지며 살을 보다 들어내는데 맞추어져 있다. 이 장면에서 남성 캐릭터가 묘사되는 방법도 또한 다르다. 그가 입고 있는 옷의 타입부터 시작이 된다. 미국영화에서는 그가 격식 없는 실내 옷차림인데, 마치 그가 이미 리스벳의 존재에 익숙해 있는 것 같고 그는 옷을 차려입을 필요가 없는 것처럼 보인다. 반면에 스웨덴 영화에서는 남성 캐릭터가 사

무실 옷차림을 하고 있다. 실제 성폭행 장면에서도 스웨덴 영화에서 그의 눈은 그가 느끼는 욕망과 긴장감을 표현하는 방법으로 사용되는 데 반해, 미국 버전에서 이것은 말로 표현될 뿐만 아니라 다수의 육체적 학대를 보여준다. 물론 두 장면 모두 긴장감이 동일하게 채워져 있고 남성 캐릭터가 다른 부류에 속한다는 의미가 약하게 존재한다. 그럼에도 불구하고 외연적 요소들과 행위들을 종합해볼 때 미국 영화에서 부르만은 성적 변태자로 묘사된 데 반해 스웨덴 영화에서 그는 정신 이상자인 사람처럼 보이며 리스벳을 굴복시키는 포악한 행위에 대해 전혀 신경 쓰지 않는다. 그는 오로지 자신의 바지를 내리는데 몰두해 있다.

이러한 장면의 중요한 열쇠 가운데 하나는 그 성폭행 장면을 녹화하는 카메라로 상징된다. 두 영화의 감독이 서로 다르게 이 부분을 보여주는 것은 매우 흥미롭다. 미국 영화에서는 관객이 리스벳의 전략을 인식할 때까지 오랜 시간이 걸리지 않는 데 반해, 스웨덴 영화는 그녀가 집을 다다를 때까지 긴장감을 유지하다가 그녀가 이 장면을 틀게 되면서 우리가 이해하게 된다. 미국 영화도 성폭행 장면의 끝에 이르러서야 밝힐 정도로 꽤 오랜 시간이 걸리는데, 리스벳이 샤워를 할 때 카메라가 남성의 시선과 함께 그녀의 바다 선을 천천히 따라간다. 영화가 폭력, 섹스 그리고 몸을 파는 것이 사실이라는 것을 더욱더 밝히기 위해서 이렇게 했다고 주장하기는 어렵다고 본다.

5. 결론

스틱 라손의 3부작 『밀레니엄』은 스웨덴 사회의 여성 혐오, 가족 간 불신, 근친상간, 기업의 부패, 폭력, 나치즘, 사회적 약자의 소외, 사회복지제도의 실패 등에 관한 문제의식을 담고 있다. 그런데 두 편의 영화는 원작에 대한 충실도, 영상 스타일, 인물과 사건에 대한 의미 부여와 작품의 주제 의식 등에서 적지 않은 차이를 보였다.

흥미로운 점은 미국 영화가 소설 원작의 내용에 더욱 충실하였지만, 스웨덴 영화가 원작의 정신에 더 가깝게 느껴진다는 것이다. 할리우드 버전의 미

국 영화는 원작 소설을 비교적 충실히 재현했고, 핀처 감독 특유의 세련되고 감각적인 연출과 매끄럽고 유연한 편집이 돋보였으나, 반면 스웨덴 영화는 원작 소설의 내용과 상이한 해석이 더러 있을지라도, 오히려 영화 속의 분위기, 음울하거나 서늘한 정서가 더욱 원작 소설에 가까웠다. 스웨덴 영화는 다큐멘터리의 형식을 취하면서 오히려 원작 소설의 주제 의식과 핵심사건(하리엣 사건)에 집중하였다고 볼 수 있다.

캐릭터의 기능과 역할 측면에서 살펴볼 때, 리스벳의 경우 스웨덴 영화에서는 독립적인 행위 주체로 재현되지만, 미국 영화에서는 의존적인 행위 객체 혹은 조력자의 이미지로 구성된다. 한편 미카엘의 경우, 스웨덴 영화에서는 독립적 행위 주체이면서도 동시에 의존적 행위 객체로서의 모습을 보여주는 데 반해서, 미국 영화에서는 독립적인 행위 주체로 핵심사건을 총괄한다. 애정 관계의 차원에서 볼 때, 스웨덴 영화의 미카엘은 리스벳에 대한 감정의 변화가 심하고, 리스벳을 다소 일방적으로 좋아한다. 반면에 미국 영화에서는 미카엘에 대한 리스벳의 감정의 변화가 심하고, 미카엘과 리스벳, 에리카는 멜로드라마적 삼각관계를 구성한다. 에리카가 현실 세계를 대표하는 연인이라면 리스벳은 특별한 모험세계의 연인으로 등장한다. 그래서 미국 영화는 미카엘의 영웅적 모험을 보여주는 관습적인 서사 구조의 방식을 택하면서 가부장적 이데올로기를 드러낸다. 반면에 스웨덴 영화에서는 현실로 복귀한 미카엘과 달리 여전히 특별한 세계로 모험 중인 리스벳의 새로운 삶을 보여줌으로써 원작 소설 3부작 전체를 아우르는 주인공 리스벳의 영웅적 면모가 강조된다.

두 편의 영화에서 리스벳의 시선과 그녀의 상징적 표상인 용 문신이 재현되는 방식에서도 시선의 권력 관계를 읽을 수 있다. 미국 영화의 리스벳은 그녀가 등장하는 첫 장면에서 대개 뒷모습이나 얼굴의 시선이 잘 보이지 않는 구도로 나타난다. 즉 리스벳은 관객에게 보이는 대상으로 위치된다. 그리고 리스벳의 생존전략을 보여주는 용 문신의 크기나 용의 시선, 용의 뒷모습, 그리고 성폭행에 대한 복수 장면에서 미국 영화의 리스벳은 독립적인 행위 주체가 아닌 의존적이고 용맹스럽지 못한 이미지로 재현된다. 즉 리스벳을 대상화할 뿐만 아니라, 의존적 존재로 묘사함으로써 영화 주인공의 자격

을 축소시킨다. 반면에 미카엘은 늘 정면으로 등장함으로써 영화 속 화면의 주체로 자리한다.

원작 소설과 스웨덴 영화에서 리스벳은 게릴라 영웅으로 등장한다. 이는 자신을 지키기 위한 삶의 전략적 행위들이 다분히 사회적 수준에서 합의된 제도적 영역 밖에 있음을 의미한다. 즉 스웨덴 사회에서도 여성의 권력 회복은 마치 게릴라전처럼 수행될 수밖에 없음을 드러낸다. 반면에 미국 영화에서는 사회적 약자로서의 여성 이미지가 주인공 리스벳에게 부여됨으로써 사회적 폭력에 대한 저항의 주체 기능을 축소한다. 오로지 사회 문제에 대한 해결은 선하고 양심적인 미카엘과 같은 백인 남성의 역할로 규정된다. 특히 미국 영화는 다양한 영화적 언어와 장치들로, 소설 및 스웨덴 영화와의 관점을 달리하면서, 할리우드의 친숙한 욕망으로서의 가부장적 이데올로기를 새겨 넣었다.

《참고문헌》

- 오원환, 오종환(2013). 소설 <밀레니엄>의 영화로의 재매개 현상 분석. 미디어, 젠더 & 문화, 26, 71-106.
- Berger, A. A. (2015). 대중문화 비평, 한 권으로 끝내기(박웅진 역). 커뮤니케이션북스.
- Larsson, S. (2011). 밀레니엄 1부: 여자를 증오했던 남자들 I,II(임호경 역). 서울: 뿔.
- Metz, C. (2011a). 영화의 의미작용에 관한 에세이 1. 문학과 지성사.
_____ (2011b). 영화의 의미작용에 관한 에세이 2. 문학과 지성사.
- Monaco, J. (1993). 영화, 어떻게 읽을 것인가(양윤모 역). 서울: 혜서원.
- Barthes, R. (1991). *Mythologies*. New York: The Noonday press.
- Bignell, J. (2002). *Media semiotics: an introduction*. Manchester: Manchester University Press.
- Bordwell, D. (1991). *Making meaning - inference and rhetoric in the interpretation of cinema*. Harvard University Press.
- Danesi, M. (2002). *Understanding media semiotics*. London: Arnold.
- Hayward, S. (2000). *Cinema studies: the key concepts*. London: Routledge.
- Larsson, S. (2005). *Män som hatar kvinnor*. Norstedts förlag.
_____ (2006). *Flickan som lekte med elden*. Månocket.
_____ (2008a). *Luftlottet som sprängdes*. Månocket.
_____ (2008b). *The girl with the dragon tattoo*. Quercus, London: MacLehose Press.
- Monaco, J. (2009). *How to read a film: movies, media, and beyond: art, technology, language, history, theory*. New York: Oxford University Press.
- Rose, G. (2007). *Visual methodologies - an introduction to the interpretation of visual materials*. London: Sage.

○ 영화

Alfredson, D. (2009a). *Flickan som lekte med elden*.

_____ (2009b). *Luftslottet som sprängdes*.

Fincher, D. (2011). *The girl wiith the dragon tattoo*.

Oplev, N. A. (2009). *Män som hatar kvinnor*.

Rudin, S. (2018). *The girl in the spider's web*.

○ 웹 사이트

<http://www.stieglarsson.com/Millennium-series>

<Abstract>

Comparative Study of Two Film Adaptations of *Män som hatar kvinnor*, a Swedish Novel

Hong, Jai-Ung*

The Millennium series written by Stieg Larsson have become one of the world's best selling detective series. Unfortunately, the writer died abruptly in the middle of writing the whole series which were planned to be 10 stories leaving the series incomplete.

With the high popularity of the stories, *Män som hatar kvinnor*, the first book was adapted to be a Swedish movie by Niels Arden Oplev in 2009. Two years after, in 2011 David Andrew Leo Fincher, an US film director made the same novel into a film. In 2012, these two films were accidentally screened in Korea with only two weeks of time gap, giving the Korean audience an opportunity to enjoy the two different adaptations from the same book and to experience interesting comparisons of characteristics and expressions.

The two films produced in Sweden and in the US respectively are different in many perspectives, including production size, gender description, visual contents, cultural depiction and so on. In this study, differences in the two adaptations of *Män som hatar kvinnor*, were explored by looking into decisive leads in the crime novels. An comparative analysis with the view of Semiotics was also explored on the raping scene, which plays the crucial motive through out the whole series.

* Division of Arts & Culture, The University of Suwon

Key Words: Stieg Larsson, *The Girl with the Dragon Tattoo*, Millennium series,
adaptation, semiotics

성명: 홍재웅(Hong, Jai-Ung)
소속: 수원대학교 문화예술학부
E-mail: theaterhong@gmail.com

논문 접수일: 2019.11.30.

논문심사 완료일: 2019.12.21.

수정원고 접수일: 2019.12.23.

게재 확정일: 2019.12.25.