

〈판의 미로〉에 나타난 환상성과 미궁의 모티프

노시훈*

1. 서론
2. 환상장르와 환상계로서의 미궁
3. 가족 로맨스와 욕망의 장소로서의 미궁
4. 대조적 세계와 현실계의 거울로서의 미궁
5. 결론

국문초록

본고의 목적은 기에르모 델 토로의 〈판의 미로〉(2006)를 환상영화로 평가하게 해주는 특성과 그것에 밀접하게 결부되어 나타나는 미궁의 모티프의 의미와 기능을 고찰하는 데 있다.

츠베탕 토도로프는 ‘환상적인 것’을 현실에 침입한 초자연적인 사건에 직면하여 자연적 해석과 초자연적 해석 사이에서 겪는 망설임이라고 정의하였는데, 〈판의 미로〉는 그 망설임이 사라져 환상적인 것이 ‘기이장르’나 ‘경이’장르로 들어가도록 하지 않고 그 상태가 그대로 유지되도록 하기 때문에 이 영화에서는 환상성이 계속해서 잘 드러난다. 이때 미궁은 환상계로 들어가는 통로이자 그것을 대표하는 공간으로서 예술을 상징한다. 로즈메리 잭슨은 환상이 “문화적 속박으로부터 비롯된 결핍을 보상하려고 하는 욕망의 문학”이어서 무의식적 제재들을 반복적으로 다룬다고 보았는데, 델 토로의 영화는 환상 세계에서 가족 로맨스가 이루어지도록 함으로써 욕망의 표현으로서의 환상의 특성을 잘 보여준다.

* 전남대학교 문화전문대학원 교수

이때 미궁은 욕망의 장소로서 마음을 상징한다. 캐스린 흠은 환상이 미메시스와 같이 현실에 대한 반응이자 ‘일치된 현실로부터의 이탈’이라고 정의하였는데, 이 영화는 ‘비전’장르로서 ‘대조’의 방법을 통해 환상계가 현실계를 비추도록 함으로써 그 정의를 충족시키고 그것이 가진 환상성을 돋보이게 한다. 이때 미궁은 현실계의 거울로서 세계를 상징한다. 이처럼 〈판의 미로〉는 환상적인 것이 매우 효과적으로 기능한다는 점에서 환상영화를 대표할 만하며, 이 영화에 나타난 미궁은 예술, 세계, 마음의 세 가지를 모두 상징하여 의미가 충만한 모티프라고 평가할 수 있다.

본고의 의의는 위와 같은 고찰을 통해 한 모티프가 특정 장르에서 작용하는 방식을 조명한 데 있다.

(주제어: 〈판의 미로〉, 환상적인 것, 미궁, 모티프, 가족 로맨스)

1. 서론

기에르모 델 토로(Guillermo del Toro) 감독의 영화 〈판의 미로(*El laberinto del fauno; Pan's Labyrinth*)〉(2006)는 우리나라에서 2006년 11월 30일에 개봉되었는데, 이례적으로 13년 뒤인 2019년 5월 2일에 재개봉되었다. 비슷한 시기에 재개봉된 영화로 2019년 4월 17일의 〈노팅힐(*Notting Hill*)〉(1999), 2019년 5월 29일의 〈그녀(*Her*)〉(2013)가 있는데, 이 세 편의 공통점은 “오랜 시간이 지나도 그 빛을 잃지 않는”, “관객의 심금을 울린 명작들”, “추억과 감성을 자극하는 명작”¹⁾으로 인식되고 있다는 것이다. 또한 〈노팅힐〉은 로맨스(romance), 〈그녀〉는 공상과학(Sci-Fi), 〈판의 미로〉는 판타지(fantasy) 장르에 속하는 영화들이어서²⁾ 각 장르를 대표하는 명작으로 여

1) 〈스크린에서 다시 만나는 명작들... ‘노팅힐’ ‘판의 미로’〉, 『연합뉴스』, 2019.4.10.

겨지고 있다는 공통점도 가지고 있다. 특히 〈판의 미로〉는 언론의 영화평을 토대로 평점을 매기는 CBS의 메타크리틱(Metacritic)이 선정한 2006년 최고의 영화일 뿐만 아니라 “최고의 판타지영화들 가운데 하나”³⁾라는 찬사를 받고 있다. 그렇다면 어떤 점에서 이 영화는 판타지 장르를 대표할 만한 작품이라고 말할 수 있는가?

그러한 질문과 함께 〈판의 미로〉에 대해 제기할 수 있는 또 다른 질문은 이 판타지영화에서 제목에 사용된 미궁(labyrinth)⁴⁾은 어떤 의미를 가지며 어떤 기능을 하는가이다. 『문학 주제·모티프 사전(Dictionary of Literary Themes and Motifs)』에 따르면 미궁은 “일반적인 형상과 특별한 디자인을 동시에 지칭”하는 것으로 가장 보편적인 의미에서는 “사람들이 길을 잃게 되는 복잡한 구조”를, 보다 특수한 의미에서는 “고대 세계에서 기원한 것으로 생각되며, 종종 중심점 주위에 동심원들이나 사각형들을 만들거나 울타리를 형성하고, 하나 또는 두 개의 축을 따라 방향을 바꾸는 선들에 의해 자주 반이나 넷으로 나누어지는 규칙적인 무늬의 길들로 이루어진 특별한 미궁 디자인”을 말한다. 그것은 그 안에서 길을

2) 〈판의 미로〉가 판타지 장르에 속한다는 것은 그 재개봉 포스터에 실려 있는 “잔혹한 판타지 세계의 문이 다시 열린다”라는 홍보 문구를 통해서도 확인할 수 있다.

3) Roger Ebert, “Pan’s Labyrinth”, *Chicago Sun Times*, August 25, 2007.

4) 〈판의 미로〉의 우리말 제목에서는 ‘labyrinth’를 ‘미로’로 옮기고 있는데, 본고에서는 비슷한 뜻을 가지고 있고 보통 ‘미로’로 번역하는 ‘maze’와 구별하기 위해 ‘미궁’이라는 단어를 역어로 사용하였다. 흔히 ‘labyrinth’와 ‘maze’, ‘미궁’과 ‘미로’를 같은 뜻을 갖는 것으로 보고 혼용하는 경향이 있으나 양자는 구분되는 특징을 가지고 있다. ‘미로(maze)’는 “막다른 곳에 이르게 하는 길을 포함하여 여러 갈래의 길을 제공하는 구불구불한 구조물(건물이나 정원)”인 반면, ‘미궁(labyrinth)’은 중심을 향해 나있는 오직 한 개의 길만이 있어서 밖으로 나오기 위해서는 다시 그 길을 되돌아 나와야 하는, 길을 잃을 가능성이 없는 구조물이다. Hermann Kern, *Through the labyrinth: designs and meanings over 5000 years*, translated from the German by Abigail H. Clay with Sandra Burns Thomson and Kathrin A. Velder, Munich; London; New York: Prestel, 2000, p.23.

읽기 쉽다는 점 때문에 ‘탐색(quest)’의 모티프로 분류되고, 그것을 길게 다룬 작품은 거의 없으나 주로 문학작품에서 은유로 사용되며, 고대 이후 지속적으로 출현하여 일종의 문장(紋章)으로 쓰인 르네상스부터 특히 제목으로 인기를 끈다.⁵⁾ 로마 시대의 푸블리우스 오비디우스 나소(Publius Ovidius Naso)의 『변신 이야기(Metamorphoses)』에 나오는 다이달로스(Daedalus)의 크레타 미궁(Cretan labyrinth)은 그것을 만든 그도 출구를 찾지 못할 정도로 매우 정교한 예술작품을 나타내는데, 고대의 작가들은 카를 구스타프 융(Carl Gustav Jung)처럼 미궁을 통과 의례를 상징하는 구조로 보기보다는 그 구조의 물리적 특징에 집중하였다. 중세에 테세우스(Theseus)는 인간에, 다이달로스는 신에 비유되고 미궁은 인간을 둘러싸고서 말려들게 만드는 여러 층의 세속적인 죄를 의미하여 그 중심에 도달하거나 출구를 찾기 위해서는 신의 은총이 필요한 것으로 생각되었으며, 정교한 교리나 수사학에 대한 은유로 사용되기도 하였다. 르네상스 시대에 미궁은 세속적인 세계·사회의 상징으로 사용되었고, 성당 건축에서 바닥의 모자이크로 쓰이던 그 문양은 세속화되어 정원 디자인으로 큰 인기를 끌게 된다. 17세기에 미궁은 혼란스러운 세계와 함께 세속적 사랑을 상징하는 것으로 계속 사용되지만, 18-19세기에는 사실주의로 인해 상징적 제목으로서 그 인기가 떨어져 그 자리를 숲과 지하실에 내주고 미궁은 예술적 기능을 강조하는 세계의 미궁에서 무의식을 강조하는 마음의 미궁으로 이동한다. 20세기에 미궁은 계속해서 세계의 복잡함을 상징할 뿐만 아니라 사고와 글쓰기 자체의 복잡함을 암시하게 된다. 이러한 미궁의 의미의 역사로 볼 때 그것은 예술, 세계, 마음의 세 가지를 상징한다고 할 수 있다.⁶⁾ 그렇다면 <판의 미로>에

5) Jean-Charles Seigneuret, *Dictionary of Literary Themes and Motifs*, v.2, New York: Greenwood, 1988, p.691.

나타난 미궁은 이 세 가지 가운데 무엇을 상징하고 무엇을 강조하는가?

따라서 〈판의 미로〉를 대표적인 판타지 작품으로서 평가하게 해주는 특성과 그것에 밀접하게 결부되어 나타나는 미궁의 모티프에 대해 구체적으로 고찰해볼 필요가 있는데, 본고의 목적은 이러한 고찰을 통해 앞서 제기한 두 질문에 답하는 데 있다. 앞으로의 논의를 진행하는 데 있어 〈판의 미로〉가 속한 장르를 판타지영화 대신 환상영화(*cinéma fantastique*)라고 부르려 하는데, 그것은 이 프랑스어 용어가 판타지영화뿐만 아니라 공상과학영화, 공포영화 등 초자연적인 것이 현실계에 침입하는 내용을 다룬 모든 영화를 포함하고 있어서 본고의 문제를 환상장르라는 보다 확장된 차원에서 논의할 수 있기 때문이다. 아래에서는 이와 같은 차원에서, 문학에 나타난 환상의 문제를 다루고 있는 츠베탕 토도로프(Tzvetan Todorov)의 『환상문학서설(*Introduction à la littérature fantastique*)』(1970), 로즈메리 잭슨(Rosemary Jackson)의 『환상성: 전복의 문학(*Fantasy: the literature of subversion*)』(1981), 캐스린 흄(Kathryn Hume)의 『환상과 미메시스: 서양 문학에서의 현실에 대한 반응(*Fantasy and mimesis: responses to reality in Western literature*)』(1984)을 통해 〈판의 미로〉가 환상영화로서 갖는 가치를 조명하고 그것에 동반되어 빈번히 나타나는 미궁의 모티프의 의미와 기능에 대해 연구하고자 한다. 환상문학과 환상영화는 매체의 차이로 인해 서로 구별되는 특징을 가질 수 있어서 세 저작의 주장을 영화에 모두 적용할 수는 없지만 그것들이 환상성 전반에 관해 깊은 성찰을 제시하고 있기 때문에 그것들을 통해 앞서 제기한 질문에 대한 답을 찾는 것이 가능할 것으로 보인다. 또한 토도로프와 잭슨의 저작에서 볼 수 있는 것처럼 주장이 서로 상충되는 경우도 있는데, 본고에서는 세 주장이 서로 모순

6) Jean-Charles Seigneuret, *Dictionary of Literary Themes and Motifs*, v.2, New York: Greenwood, 1988, pp.691-696.

된 것이 아니라 상호보완적인 것으로서 모두 환상성의 특징을 잘 설명해주는 것으로 판단하고 논의를 전개하고자 한다.

2. 환상장르와 환상계로서의 미궁

토도로프는 ‘환상적인 것(le fantastique)’을 그의 『환상문학서설』에서 다음과 같이 정의하고 있다.

그렇게 우리는 환상적인 것의 중심에 이른다. 바로 우리의 세계, 악마도 공기요정도 흡혈귀도 없는 우리가 알고 있는 이 세계에서, 이 친숙한 세계의 법칙들로는 설명될 수 없는 사건이 일어난다. 그 사건을 지각한 사람은 가능한 두 해결책 가운데 하나를 선택해야 한다. 하나는 그 사건이 감각의 착각, 상상력의 산물이어서 세계의 법칙들은 그대로 남아있다고 생각하는 것이고, 다른 하나는 그 사건이 정말로 일어났고 그것이 현실의 일부이지만 이때 그 현실은 우리가 알지 못하는 법칙들에 의해 지배된다고 생각하는 것이다. 또는 악마는 환상, 상상적인 존재라고 생각하거나 아니면 다른 생명들처럼 실제로 존재하지만 우리가 그것을 드물게 만날 뿐이라고 생각하는 것이다.

환상적인 것은 이러한 불확실성의 시간을 차지한다. 우리는 두 대담 가운데 하나를 선택하자마자 환상적인 것을 떠나 인접한 장르인 기이한 것이나 경이로운 것으로 들어가게 된다. 환상적인 것은 자연법칙만을 알고 있는 존재가 겉보기에 초자연적인 사건에 직면하여 겪게 되는 망설임이다.⁷⁾

위와 같은 토도로프의 정의에 따르면 환상적인 것은 ‘기이와 경이

7) Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris: Seuil, 1970, p.29.

사이의 분할선(ligne de partage entre l'étrange et le merveilleux)⁸⁾이라는 변별적 특징을 갖게 되며, 그 정의는 다음과 같은 세 가지 조건의 충족을 요구하는 보다 정교한 정의로 발전한다.

이것 환상적인 것은 세 가지 조건이 충족되기를 요구한다. 먼저, 텍스트는 독자가 등장인물들의 세계를 살아있는 사람들의 세계로 간주하고 거론된 사건들에 대한 자연적 해석과 초자연적 해석 사이에서 망설이게 만든다. 다음으로, 이 망설임은 등장인물도 마찬가지로 느낄 수 있다. 그렇기 때문에 독자의 역할은 말하자면 한 등장인물에게 위임되며, 동시에 망설임은 표현되어 작품의 주제들 가운데 하나가 된다. 순진한 독서의 경우, 실제 독자는 그 등장인물과 자신을 동일시한다. 마지막으로, 독자가 텍스트에 대하여 어떤 태도를 선택하는 것이 중요하다. 즉 그는 '시적' 해석만큼 알레고리적 해석을 거부할 것이다. 이 세 요구가 동등한 가치를 갖는 것은 아니다. 첫 번째와 세 번째는 진정으로 장르를 구성하지만 두 번째는 충족되지 않을 수도 있다. 그럼에도 불구하고 대부분의 예들은 세 조건을 모두 충족시킨다.⁹⁾

〈판의 미로〉에서도 자연적 해석과 초자연적 해석 사이에서 망설이게 만드는 사건들이 벌어진다. 영화에서 현실 세계는 내전이 끝났으나 공화파 반군의 저항이 계속되고 있는 1944년 스페인으로, 주동인물인 오펠리아(Ofelia)는 숲으로 숨은 반군 소탕을 위해 파견된 파시스트 정부군의 대위인 새아버지 비달(Vidal)과 함께 살기 위해 그의 아이를 뱀 만삭의 어머니 카르멘(Carmen)과 함께 숲속 기지로 그를 찾아간다. 비달의 집에 도착한 날 밤 오펠리아는 침대에서 낮에 보았던 곤충을 발견하고 그것이 변한 요정에 이끌려 집 근처 숲속의 미공 유적에 가게 되는데,

8) Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris: Seuil, 1970, p.31.

9) Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris: Seuil, 1970, pp.37-38.

그 중심에 있는 통로를 따라 지하로 내려가자 판(Fauno)이 나타난다. 그는 그녀가 사실은 지하왕국의 모아나(Moanna) 공주이며 보름달이 뜨기 전에 세 가지 과제를 완수하면 지하왕국으로 돌아갈 수 있다면서 그녀에게 과제를 알려주는 책을 건네준다. 그에 따라 오펠리아는 열쇠, 단검, 순결한 피를 찾는 세 과제를 하나하나 수행하는데, 그 동안 현실에서는 반군과 정부군 사이에 치열한 싸움이 벌어진다. 이와 같이 이야기가 현실과 환상을 오가는 동안 관객은 토도로프의 말처럼 오펠리아의 체험을 자연적으로 해석할지 초자연적으로 해석할지 망설일 수밖에 없다.

그러한 망설임은 한편으로 현실을 따르게 하고 다른 한편으로 환상을 따르게 하는 다양한 장치 때문에 가중된다. 현실을 따르게 하는 장치로는 오펠리아의 신비한 체험을 부정하는 다른 등장인물들의 태도를 들 수 있다. 오펠리아는 임신중독으로 하혈까지 한 카르멘을 위해 판의 말대로 맨드레이크(mandrake, 만드라고라) 뿌리를 우유에 담그고 거기에 매일 신선한 피 두 방울을 떨어트리 어머니의 침대 아래에 두는데, 뒤에 비달에 의해 이것이 발각되자 카르멘은 “네가 더 나이가 들면 인생이 너의 동화와 같지 않다는 것을 알게 될 거야. 세상은 잔인한 장소야. 그리고 고통스럽더라도 그것을 배워야해”라면서 맨드레이크 뿌리를 불에 던져버리고 “너나 나나 누구에게나 마법은 존재하지 않아”라고 단언한다. 동화는 대표적인 경이장르이고 맨드레이크는 사람의 모습을 닮은 가지과의 식물로 예로부터 마법의 힘이 있다고 알려졌기 때문에 동화와 현실의 괴리를 가르치고 맨드레이크를 불태우는 것은 환상을 전적으로 부정하는 것에 다름 아니다. 비달의 집에서 집사로 일하면서 몰래 반군을 돕고 있는 메르세데스(Mercedes)도 요정을 믿느냐는 오펠리아의 물음에 어릴 때는 믿었지만 지금은 더 이상 믿지 않는다고 말함으로써 관객이 자연법칙에 따르도록 만든다. 또한 영화가 첫 장면에서 쓰러져 죽어가

는 오펠리아의 모습을 보여주고 마지막에 가서 다시 이를 반복하는 것은 그녀의 체험이 망상이었다는 해석으로 이끈다.

환상을 따르게 하는 장치로는 영화의 첫 장면에서 쓰러져 죽어가는 오펠리아의 모습과 함께 제시되는 다음과 같은 내레이션을 들 수 있다.

옛날 옛적에 거짓말도 고통도 없는 지하왕국에 인간 세계를 동경하는 공주가 살고 있었다. 그녀는 푸른 하늘, 부드러운 산들바람, 그리고 햇빛을 꿈꾸었다. 어느 날, 공주는 시중들을 따돌리고 도망쳤다. 밖으로 나오자 밝은 빛이 그녀의 눈을 멀게 하고 그녀의 기억으로부터 과거의 모든 흔적을 지워버렸다. 그녀는 자신이 누구이고 어디에서 왔는지 잊어버렸다. 그녀의 몸은 추위와 병과 고통을 겪어야 했고 결국 그녀는 죽게 되었다. 그러나 그녀의 아버지인 왕은 그녀의 영혼이 아마도 다른 몸, 다른 장소, 다른 시간을 통해 돌아오리라고 언제나 믿고 있었다. 그리고 그는 그가 죽을 때까지, 세상이 끝날 때까지 그녀를 기다릴 것이다...

위와 같은 동화적 내레이션은 그것으로 그치지 않고 오펠리아가 미궁 유적에서 판을 만났을 때 그의 설명에 의해 되풀이되고, 영화가 끝날 때 그녀가 지하왕국으로 돌아가 행복하게 살게 되었다는 내레이션으로 마무리되기 때문에 그녀의 체험이 실제로 일어났다는 해석으로 이끈다. 이외에도 이러한 해석을 가능하게 하는 여러 장치가 있다. 요정, 판, 두꺼비, 식인괴물과 같은 초자연적 존재들뿐만 아니라 앞으로 일어날 일을 예고하는, 지하세계로 통하는 문에 그려져 있는 판과 오펠리아와 아기가 그려진 그림, 그녀에게 과제를 알려주는 마법의 책, 어머니를 낮게도 하고 죽게도 만드는 맨드레이크, 방을 탈출하게 해주는 분필, 새아버지를 따돌리게 해주는 미궁의 벽과 같은 신비한 사물 또는 식물이 그와 같은 장치이며 우리는 이를 토대로 초자연적 해석을 지지하게 된다. 특

히 영화는 문학작품과 달리 묘사 대상을 실감나게 형상화해 제시하기 때문에 이러한 해석의 가능성을 더 높여준다고 할 수 있다.

그렇다고 해서 독자가 반드시 위와 같은 해석을 선택하여 영화가 경이장르에 들어간다고 단언할 수도 없다. 마지막 지하왕국의 장면도 다른 초자연적 장면과 마찬가지로 끔찍한 전쟁과 냉담한 새아버지 때문에 현실로부터 도피하고자 하는 오펠리아의 마지막 몽상일 수 있기 때문이다. 이와 같이 <판의 미로>에서는 관객이 마지막에 이르러서도 어느 한 쪽의 해석을 확신할 수 없기 때문에 토도로프가 말한 바와 같이 환상적인 것이 기이장르나 경이장르로 들어가지 않고 그 상태를 그대로 유지한다고 할 수 있다. 이 영화는 토도로프의 두 번째 정의에서 환상적인 것의 세 가지 조건 가운데 첫 조건만을 충족시키는데(독자는 두 세계 사이에서 망설이지만 등장인물은 그렇지 않고, 다음 장에서 볼 수 있는 것처럼 오펠리아의 환상은 정신분석학적으로 설명할 수 있기 때문에 알레고리적 해석의 여지가 없다고 할 수 없다), 독자의 망설임도 그 상태에 그대로 머물러있기 때문에 독서가 끝나면 환상적인 것이 소멸한다고 본 토도로프의 주장에 의문을 제기하지 않을 수 없다. 그러나 어쨌든 이 영화는 독자가 끊임없이 망설이도록 만들기 때문에 환상성이 계속해서 잘 드러난다고 할 수 있다.

“<판의 미로>에서 가장 심오한 병치는 바로 판타지와 현실이라는 개념들 사이에 있으며”, 델 토로는 “이 두 세계를 구분하는 시각적 은유를 디자인하기 위해 엄청난 수고를 하였다.”¹⁰⁾ 그가 이러한 과정을 거쳐 숨겨져 좋게 만들어낸, 어느 한쪽으로 기울어지지 않게 한 뛰어난 병치는 환상영화로서의 <판의 미로>의 가치를 높이는 가장 중요한 요인이라고 할

10) Guillermo del Toro, *Cabinet of curiosities: my notebooks, collections, and other obsessions*, New York: Harper Design, 2013, p.177.

수 있다. 이처럼 환상장르의 특성이 잘 드러나는 이 영화에서 미궁은 바로 오펠리아의 신비한 체험이 이루어지는 환상계로 들어가는 통로이자 그것을 대표하는 공간이다. 그것은 만든 사람도 출구를 찾지 못할 정도로 매우 정교한 다이달로스의 미궁¹¹⁾처럼 델 토로의 매우 정교한 창작물이기 때문에 이 차원에서 미궁은 예술의 상징으로 볼 수 있다.

3. 가족 로맨스와 욕망의 장소로서의 미궁

잭슨은 그녀의 『환상성: 전복의 문학』에서 토도로프의 저술이 다른 구조주의 비평과 마찬가지로 “문화적 형식의 사회적·정치적 함의를 고려하지 못하고 주위가 텍스트의 효과와 그 운용 방법에만 국한되어 문학 텍스트의 형식들과 그 문화적 형성을 관련시키기 위해 다시 밖으로 이동하지 않는”¹²⁾ 것을 비판하고 있다. 잭슨이 이처럼 토도로프를 비판하는 것은 그녀가 “환상이 특징적으로 문화적 속박으로부터 비롯된 결핍을 보상하려고 하며, 부재와 상실로 경험되는 것을 추구하는 욕망의 문학”¹³⁾이라고 생각하기 때문이다. 그녀는 환상이 욕망을 표현하는 방식과 그 의미를 다음과 같이 설명하고 있다.

환상은 욕망을 표현하는 데 있어 두 가지 방식으로 작동할 수 있다(‘표현하다’의 서로 다른 의미들에 따라). 환상은 욕망에 대해 ‘말하거나’ 그

11) Ovid, *Metamorphoses*, new, annotated ed., translated by Rolfe Humphries; annotated by J. D. Reed, Bloomington: Indiana UP, 2018, p.186.

12) Rosemary Jackson, *Fantasy: the literature of subversion*, London; New York: Routledge, 1981, p.6.

13) Rosemary Jackson, *Fantasy: the literature of subversion*, London; New York: Routledge, 1981, p.3.

것을 나타내거나 보여줄 수 있고(묘사, 표시, 명시, 언어적 발화, 언급, 기술의 의미에서의 표현), 또는 욕망이 문화적 질서와 연속성을 위협하는 방해 요소일 때 그것을 '추방'할 수 있다(압착, 압박, 제명, 힘으로의 제거의 의미에서의 표현). 많은 경우 환상문학은 두 기능을 동시에 충족시키는데, 그것은 욕망이 '말해지고' 그래서 작가와 독자에 의해 대신 경험되는 것을 통해 '추방'될 수 있기 때문이다. 이러한 방식으로 환상문학은 문화적 질서가 놓여있는 토대를 가리키거나 제시하는데, 왜냐하면 그것이 짧은 순간 동안 무질서, 불법, 법과 지배적인 가치 체계 밖에 있는 것을 향해 열리기 때문이다. 환상적인 것은 문화의 말해지지 않은 것과 보이지 않는 것, 즉 그동안 침묵을 강요당하고 보이지 않게 되고 감추어지고 '부재하는' 것으로 만들어진 것을 추적한다. 첫 번째 기능으로부터 두 번째 기능으로의 이동, 명시로서의 표현으로부터 추방으로서의 표현으로의 이동은 그것이 욕망을 실현하고 보이지 않는 것을 보이는 것으로 만들며 부재를 발견하려는 불가능한 시도에 대해 말하기 때문에 환상적 서사의 반복적인 특징들 가운데 하나이다.¹⁴⁾

잭슨은 그녀가 보기에 것처럼 '문화의 말해지지 않은 것과 보이지 않는 것, 즉 그동안 침묵을 강요당하고 보이지 않게 되고 감추어지고 부재하는 것으로 만들어진 것'으로 가득한 곳이 무의식이기 때문에 "문학에서 환상이 무의식적 제재들을 매우 노골적이고도 반복적으로 다루고 있다"¹⁵⁾고 분석하고, 환상성의 접근에 있어 부적절하거나 무관하다고 생각하여 지그문트 프로이트(Sigmund Freud)의 이론을 배제하고 있는 토도로프의 입장을 비판한다. 따라서 우리는 토도로프의 환상장르에 대한 이론의 차원을 넘어서 <판의 미로>에서 오펔리아의 환상 체험이 어떤

14) Rosemary Jackson, *Fantasy: the literature of subversion*, London; New York: Routledge, 1981, pp.3-4.

15) Rosemary Jackson, *Fantasy: the literature of subversion*, London; New York: Routledge, 1981, p.6.

욕망의 표현과 관련되어있지 않은지 검토해볼 필요가 있는데, 자네트 토만(Janet Thormann)은 이 영화를 가족 로맨스(family romance)에 관한 것으로 봄으로써 이 영화의 정신분석학적 해석이 가능함을 보여준다.

프로이트는 “자신의 애정이 충분히 보답을 받고 있지 못하다는 [아이]의 느낌은 아주 어린 시절로부터 의식적으로 뒤에 회상해낸 생각, 즉 자신이 의붓자식이거나 입양아라는 생각에서 배출구를 찾는다”고 보고 “아이의 상상이 자신이 낮게 평가한 부모에게서 벗어나 그들을 대개 보다 사회적 지위가 높은 다른 사람들로 대체하는 과제에 관여하는” 것을 ‘가족 로맨스’라고 불렀다. 그는 이것이 “소망 충족”과 “현실의 삶의 수정”¹⁶⁾의 역할을 하며, “자신의 발전 과정에서 생기는 가장 고통스러운 결과들 가운데 하나이지만 가장 필요한 일 가운데 하나”이기도 한, “자신이 성장함에 따라 부모의 권위로부터 개인이 해방되는 것”¹⁷⁾을 돕는다고 분석하였다. 토만은 〈판의 미로〉에서 오펠리아가 가족 로맨스의 아이에게서 볼 수 있는 증상들을 잘 보여준다고 해석한다. 그녀는 임신으로 인해 쇠약해진 어머니로부터 돌봄을 받지 못하고 소외되어 있으나 아직 어머니의 사랑을 갈망하고 어머니의 미모를 동경한다. 그러나 그녀는 새아버지인 파시스트 비달 대위를 아버지로 인정하지 않고 어머니의 결혼을 원망한다. 이런 상황에서 그녀를 돌보는 메르세데스는 어머니를 대신하게 되고, 이 집사를 통해 알게 된 반군의 공동체는 파시스트 환경을 대체하는 새로운 가족이 된다.¹⁸⁾

16) Sigmund Freud, *Jensen's 'Grædiva' and other works*, translated from the German under the general editorship of James Strachey; in collaboration with Anna Freud; assisted by Alix Strachey and Alan Tyson, London: Hogarth Press, 1973, p.238.

17) Sigmund Freud, *Jensen's 'Grædiva' and other works*, translated from the German under the general editorship of James Strachey; in collaboration with Anna Freud; assisted by Alix Strachey and Alan Tyson, London: Hogarth Press, 1973, p.237.

18) Janet Thormann, “Other Pasts: Family Romances of *Pan's Labyrinth*”, *Journal for the*

몇 가지 점에서 오펠리아는 가족 로맨스의 아이와 다른 면모를 보여 주기 때문에 위와 같은 관점에 대한 반박도 가능하다. 토만은 이의 증거가 되는 네 가지 사항을 들고 있다. 첫째로 프로이트에 따르면 아버지에게 적대감을 느끼는 가족 로맨스의 주체가 남자아이인데, 〈판의 미로〉에서는 여자아이가 주체라는 것이다. 둘째로 역시 프로이트의 로맨스는 달리 새아버지에 대한 오펠리아의 적대감이 비달 대위의 냉담함이나 잔인함으로 볼 때 근거가 충분하다는 것이다. 셋째로 프로이트는 여자아이의 상상이 남자아이보다 약하다고 보았는데, 오펠리아는 머리가 좋고, 지각이 풍부하고 빠르며, 상상이 생생하다는 것이다. 넷째로 그녀가 어머니가 임신한 동생과 경쟁하는 사이이지만 동생에 대한 사랑이 점점 커진다는 것이다.¹⁹⁾ 그러나 이와 같은 차이에도 불구하고 〈판의 미로〉를 가족 로맨스의 측면에서 해석하는 것이 가능한 것은 현실 세계에서 반군의 공동체가 오펠리아의 새로운 가족이 되는 것과 함께 환상 세계에서 잊혔던 아버지와 현실의 어머니가 가장 ‘사회적 지위가 높은’ 왕과 왕비로서 그녀의 회복된 가족이 되기 때문이다.

“문학적인 동화의 담론과 역사적 지시 대상 사이의 대화의 관계”²⁰⁾를 잘 보여주는 〈판의 미로〉의 환상 세계에서 이루어지는 가족 로맨스는 ‘환상이 특징적으로 문화적 속박으로부터 비롯된 결핍을 보상하려고 하며, 부재와 상실로 경험되는 것을 추구하는 욕망의 문학’이라고 한 잭슨의 정의를 이해하게 해준다. 이 영화는 욕망의 표현으로서의 환상의 특

Psychoanalysis of Culture and Society 13(2), Critical Press, 2008, p.177.

19) Janet Thormann, “Other Pasts: Family Romances of *Pan’s Labyrinth*”, *Journal for the Psychoanalysis of Culture and Society* 13(2), Critical Press, 2008, pp.177-178.

20) Roger Clark & Keith McDonald, “A Constant Transit of Finding: Fantasy as Realisation in *Pan’s Labyrinth*”, *Children’s Literature in Education* 41(1), Springer Science+Business Media, 2010, p.54.

성을 잘 보여주는 것이다. 더구나 영화는 오펠리아가 보상으로 꿈꾸는 세계를 명시적으로 나타내어 보일 수 있기 때문에 욕망의 표현이 한층 더 뚜렷해진다.

〈판의 미로〉에서 환상계를 대표하는 미공은 결핍, 부재, 상실을 해소하기 위한 욕망의 장소라고 할 수 있으며, 이 차원에서 그것은 예술의 상징에서 마음의 상징으로 이동한다. 〈판의 미로〉에서 오펠리아의 과제 수행이 그리스·로마신화에서의 테세우스의 그것과 닮아서 용의 정신 분석학적 해석에 따라 이 영화의 미공을 통과의례를 상징하는 것으로 볼 수도 있다. 그러나 〈판의 미로〉에서는 오펠리아에게 있어서 결핍, 부재, 상실의 무게가 워낙 크기 때문에 그 보상으로 주어지는 환상이 절실하게 요구될 수밖에 없으며, 미공을 욕망의 장소로 해석하는 것이 더욱 설득력을 얻는다.

4. 대조적 세계와 현실계의 거울로서의 미공

홉은 그녀의 『환상과 미메시스: 서양문화에서의 현실에 대한 반응』에서 환상과 미메시스(mimesis)를 문학의 낡은 두 가지 충동으로 정의한다. 그에 따르면 미메시스는 “다른 사람들이 당신의 경험을 공유할 수 있다는 팝진성과 함께 사건, 사람, 상황, 대상을 모방하고 묘사하려는 욕망”이며, 환상은 “권태로부터의 탈출, 놀이, 비전, 결핍된 것에 대한 갈망, 독자의 언어적 방어를 우회하는 은유적 이미지들에 대한 요구와 같이 기지의 사실을 변화시키고 현실을 바꾸려는 욕망”이다. 그래서 그녀는 어떤 작품이 미메시스이거나 환상이라고 하는 것보다 많은 장르와 형식 속에서 두 가지 충동이 특색 있게 혼합된다고 보는 것이 바람직하

다고 생각한다.²¹⁾

특히 좁은 환상을 “일치된 현실로부터의 이탈(departure from consensus reality)”²²⁾로 보고 그것이 미메시스와 함께 현실에 대한 반응으로서 문학에서 사용되는 형태를 환영문학(literature of illusion), 비전문학(literature of vision), 교정문학(literature of revision), 각성문학(literature of disillusion)으로 구분하였다. 현실도피(escapism)라 할 수 있는 환영문학은 “독자에게 대접이 좋고 아침을 잘하는 왕국에서 편히 쉴 기회를 제공하는” 많은 대중문학 형식에서 볼 수 있는데, 목가, 추리소설, 외설문학이 여기에 해당된다. 표현문학(expressive literature)인 비전문학에 속하는 작품들은 “독자에게 현실에 대한 새로운 해석을 제시하고 새로운 세계에 대한 정서적 관여의 즐거움을 제공”하는데, “그 현실은 긍정적이든 부정적이든 우리의 일상적인 삶의 진부하고 활기 없는 현실보다 풍부하다.” 이 문학은 “도피문학과 교훈문학 사이에 놓인 중간 형식”으로서 “작가는 자신의 해석을 우리에게 지적으로나 도덕적으로 강요하지도 않고 매력적인 동화에 동의하도록 우리에게 아침을 하지도 않는” 대신 “우리의 정서에 관여하고, 현실에 대한 그의 해석이 우리의 해석과 다를지라도 적어도 그것을 고려해보도록 설득하려 한다.” 교정문학은 표현문학처럼 “현실에 대한 새로운 해석에 주의를 환기시키지만 그에 더하여 작가가 내놓은 현실에 대한 해석을 독자가 받아들이고 그 해석에 맞추기 위해 삶과 세계를 교정하기를 강요한다.” 이 문학에 속하는 작품에서 “작가는 적어도 개혁을 위한 상징적 프로그램을 제공하고, 이러한 노선의 행동에 대한 동의를 부추기거나 강요하려 한다.” 각성문학에서 “현실은 알 수 없는 것이라고 선언되며”,

21) Kathryn Hume, *Fantasy and mimesis: responses to reality in Western literature*, New York: Methuen, 1984, p.20.

22) Kathryn Hume, *Fantasy and mimesis: responses to reality in Western literature*, New York: Methuen, 1984, p.21.

“이러한 소름끼치는 신념을 가지고 살고 있는 작가들은 독자들에게 그들의 감각이 거짓말쟁이이고 그들의 가정들은 근거가 없다는 것을 증명하여 그 가능성을 인식하게 함으로써 독자들 흔들려고 하며”, “우리의 확신을 때려 부수고, 우리의 신뢰를 도려내며, 세련됨의 부족을 조롱한다.” 이 문학은 “교훈문학과 같이 독자의 묵종을 강요하지만 그것과 달리 어떠한 행동의 프로그램도 제공하지 않는다.”²³⁾

위의 네 문학 가운데 〈판의 미로〉가 속한 비전장르의 기법으로는 부가적(additive) · 감축적(subtractive) · 대조적(contrastive) 기법이 있다. 흠에 따르자면 “제시된 세계가 우리의 일상적인 현실보다 현저하게 충만하고, 풍요롭고, 다양하고, 생생하다면, 또는 우리가 우리의 현실의 많은 부분을 무의식적으로 무시하고 있다는 것을 상기시킨다면” 그것은 부가되거나 증강된 세계로 첫 번째 기법과 관련된다. 두 번째 기법과 관련된 “감축된 세계는 인간의 경험의 많은 부분을 생략한, 현실에 대한 매우 좁은 정의이거나 작가가 예상된 요소, 특히 행동들 간의 논리적 연결을 지워버린 세계”이다. 세 번째 기법과 관련된 “대조적 세계는 그것이 현실의 복잡함을 두 관심의 대상으로 정제한다는 점에서 감축된 세계의 특별한 부분 집합이며, 둘 사이의 긴장은 현실의 속성에 관한 해석을 형성한다”²⁴⁾고 할 수 있다.

〈판의 미로〉는 다이달로스와 테세우스가 등장하는 그리스 · 로마 신화의 미공 이야기를 연상시킨다는 점에서 종종 신화적 차원을 추가하는 부가적 기법을 사용하는 것으로 예상할 수 있으나, 미메시스와 환상으로 나누어 현실을 해석하고 둘을 대비시킨다는 점에서 대조적 기법에

23) Kathryn Hume, *Fantasy and mimesis: responses to reality in Western literature*, New York: Methuen, 1984, pp. x iii- x iv.

24) Kathryn Hume, *Fantasy and mimesis: responses to reality in Western literature*, New York: Methuen, 1984, pp.83.

의존하고 있다고 할 수 있다. 대조의 서사는 “우리가 현실에 대한 두 층 돌하는 관점을 이해하고 이것들을 우리의 관점과 대조하도록 만드는 데”,²⁵⁾ 〈판의 미로〉는 환상의 세계에 속한 오펠리아의 관점과 미메시스의 세계에 속한 나머지 인물들의 관점을 대비시켜 현실을 해석하게 한다는 점에서 그와 같은 서사에 속한다고 할 수 있다. 특히 영화는 델 토로가 시각적 은유를 통해 서로 다른 두 세계를 구분하고자 하였다고 말한 데서 볼 수 있는 바와 같이 대조적 세계를 다양한 방법으로 효과적으로 표현할 수 있는 장점을 가지고 있다.

이와 같이 볼 때 〈판의 미로〉에서 환상계의 이야기는 미궁이 한편으로 상징하는 통과 의례에 관한 이야기도 아니고, 각각 ‘용기’, ‘인내’, ‘희생’을 의미하는²⁶⁾ 열쇠, 단검, 순결한 피를 찾는 세 과제를 수행함으로써 이루어지는 오펠리아의 성장에 관한 이야기도 아니다. 이 영화에서 환상계는 현실계를 비추주는 거울로서의 역할을 함으로써 현실을 재인식하도록 만드는 역할을 수행한다. 첫 번째 과제에서 오펠리아가 두꺼비에게서 획득해야 하는 열쇠는 반군이 필요한 것을 얻기 위해 손에 넣어야 하는 정부군의 보급품 창고 열쇠를 상기시킨다. 두 번째 과제에서 아이들을 잡아먹는 식인괴물은 무고한 아이들을 죽음으로 내모는 끔찍한 전쟁을 떠올리게 한다. 세 번째 과제에서 남동생 대신 자신을 희생시키는 오펠리아의 모습은 숭고한 이상을 위해 자신을 기꺼이 희생하는 반군의 모습과 겹친다고 할 수 있다. 이처럼 〈판의 미로〉에서 환상계가 현실계를 비추도록 함으로써 델 토로는 관객이 현실에 대한 그의 해석을 고려해보도록 설득한다. 이처럼 비전장르의 방식을 효과적으로 활용하

25) Kathryn Hume, *Fantasy and mimesis: responses to reality in Western literature*, New York: Methuen, 1984, p.83.

26) 김효은, 『『판의 미로 -오펠리아와 세 개의 열쇠』에 나타난 환상과 현실의 교호 양상 연구』, 『동화와 번역』 제36집, 건국대학교 동화와번역연구소, 2018, 63-67쪽.

는 것은 이 영화의 환상성을 돋보이게 하는 데 다시 한 번 기여하고 있으며, 환상계를 대표하는 미궁은 현실계의 거울로 기능함으로써 세계를 상징한다고 할 수 있다.

5. 결론

지금까지 〈판의 미로〉에 나타난 환상성의 특징과 그것에 밀접하게 결부된 미궁의 모티프의 의미와 기능에 대해 고찰한 바를 요약하면 다음과 같다. 토도로프는 ‘환상적인 것’을 현실에 침입한 초자연적인 사건에 직면하여 자연적 해석과 초자연적 해석 사이에서 겪는 망설임이라고 정의하였는데, 〈판의 미로〉는 그 망설임이 사라져 환상적인 것이 ‘기이’장르나 ‘경이’장르로 들어가도록 하지 않고 그 상태가 그대로 유지되도록 하기 때문에 이 영화에서는 환상성이 계속해서 잘 드러난다. 이때 미궁은 환상계로 들어가는 통로이자 그것을 대표하는 공간으로서 예술을 상징한다. 잭슨은 환상이 ‘문화적 속박으로부터 비롯된 결핍을 보상하려고 하는 욕망의 문학’이어서 무의식적 제재들을 반복적으로 다룬다고 보았는데, 델 토로의 영화는 환상 세계에서 가족 로맨스가 이루어지도록 함으로써 욕망의 표현으로서의 환상의 특성을 잘 보여준다. 이때 미궁은 욕망의 장소로서 마음을 상징한다. 흠은 환상이 미메시스와 같이 현실에 대한 반응이자 ‘일치된 현실로부터의 이탈’이라고 정의하였는데, 이 영화는 ‘비전’장르로서 ‘대조’의 방법을 통해 환상계가 현실계를 비추도록 함으로써 그 정의를 만족시키고 그것이 가진 환상성을 돋보이게 한다. 이때 미궁은 현실계의 거울로서 세계를 상징한다. 이처럼 〈판의 미로〉는 환상적인 것이 매우 효과적으로 기능한다는 점에서 환상영화를

대표할 만하며, 이 영화에 나타난 미궁은 예술, 세계, 마음의 세 가지를 모두 상징하여 의미가 층만한 모티프라고 평가할 수 있다.

서론에서 환상문학과 환상영화라는 두 매체의 차이로 인해 생기는 각각의 변별적 특징에 대해 언급하였는데, 환상영화만이 갖는 특성에 대한 후속 연구가 보다 구체적으로 이루어질 필요가 있다. 그것은 본문에서 제시한 것처럼 환상을 마치 실재하는 것처럼 생생하게 보이도록 할 수 있는 영화의 표현 능력이 문학에서와는 다른 수준의 영향을 작품에 줄 수 있기 때문이다.

참고문헌

1. 기본자료

텔 토로, 기예르모, 〈판의 미로: 오필리아와 세계의 열쇠(*El Laberinto del Fauno*)〉, 콘텐츠게이트, 2006.

2. 논문과 단행본

- 김효은, 『『판의 미로-오필리아와 세 개의 열쇠』에 나타난 환상과 현실의 교호 양상 연구』, 『동화와 번역』 제36집, 건국대학교 동화와번역연구소, 2018, 59-81쪽.
- Clark, Roger & McDonald, Keith, "A Constant Transit of Finding: Fantasy as Realisation in *Pan's Labyrinth*", *Children's Literature in Education* 41(1), Springer Science + Business Media, 2010, pp.52-63.
- Del Toro, Guillermo, *Cabinet of curiosities: my notebooks, collections, and other obsessions*, New York: Harper Design, 2013.
- Fabre, Jean, *Le miroir de sorcière: essai sur la littérature fantastique*, Paris: J. Corti, 1992.
- Freud, Sigmund, *Jensen's 'Gradiva' and other works*, translated from the German under the general editorship of James Strachey; in collaboration with Anna Freud; assisted by Alix Strachey and Alan Tyson, London: Hogarth Press, 1973.
- Hume, Kathryn, *Fantasy and mimesis: responses to reality in Western literature*, New York: Methuen, 1984.
- Jackson, Rosemary, *Fantasy: the literature of subversion*, London; New York: Routledge, 1981.
- Jung, Carl Gustav, "Approaching the Unconscious", Carl Gustav Jung et al., *Man and his symbols*, New York: Dell, 1964, pp.1-94.
- Kern, Hermann, *Through the labyrinth: designs and meanings over 5000 years*, translated from the German by Abigail H. Clay with Sandra Burns Thomson and Kathrin A. Velder, Munich; London; New York: Prestel, 2000.
- Ovid, *Metamorphoses*, new, annotated ed., translated by Rolfe Humphries; annotated by J. D. Reed, Bloomington: Indiana UP, 2018.
- Seigneuret, Jean-Charles, *Dictionary of Literary Themes and Motifs*, v.2, New York: Greenwood, 1988.

156 대중서사연구 제25권 4호

Thormann, Janet, "Other Pasts: Family Romances of *Pan's Labyrinth*", *Journal for the Psychoanalysis of Culture and Society* 13(2), Critical Press, 2008, pp.175-187.

Todorov, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris: Seuil, 1970.

Abstract

The Fantastic and Labyrinth Motif in *Pan's Labyrinth*

Noh, Shi-Hun (Chonnam National University)

The purpose of this paper is to elucidate the characteristics that make Guillermo del Toro's film *Pan's Labyrinth* (2006) a fantasy film, and the meaning and function of the labyrinth motifs closely related to it.

Tzvetan Todorov defined the 'fantastic' as the hesitation between natural and supernatural interpretations in the face of supernatural events that invade reality. In *Pan's Labyrinth*, the fantastic continues to be seen, because the film does not allow the hesitation to disappear; thus, the fantastic does not enter the 'uncanny' genre or 'marvelous' genre, and because it keeps its fantastic state. In this case, the labyrinth symbolizes art as a passage into the fantastic world and a space that represents it. Rosemary Jackson saw the fantasy as a "literature of desire to compensate for a lack resulting from cultural constraints" and thus repeatedly dealing with unconscious materials. Del Toro's film shows the character of the fantastic as an expression of desire by allowing 'family romance' to take place in the fantastic world. In this case, the labyrinth symbolizes the mind as a place of desire. Kathryn Hume defined fantasy as a reaction to reality, like mimesis, and 'departure from consensus reality.' The film, operating in a 'vision' genre, satisfies its definition by allowing the fantastic world to illuminate the reality world through 'contrastive' technique, and brings out the fantastic it has. In this case, the labyrinth symbolizes the world as a mirror of the world of reality. Thus, *Pan's Labyrinth* is representative of fantastic film in that the fantastic functions very effectively, and the labyrinth appearing in this film can be evaluated as a motif that is full of meaning by symbolizing all three elements of art, world and mind.

The significance of this paper is to shed light on how a motif works in a particular genre through the above considerations.

(Keywords: *Pan's Labyrinth*, the fantastic, labyrinth, motif, family romance)

158 대중서사연구 제25권 4호

논문투고일 : 2019년 10월 18일

심사완료일 : 2019년 11월 4일

수정완료일 : 2019년 11월 12일

게재확정일 : 2019년 11월 15일