

1990년대 후반기 이후 한국 남성 멜로영화 연구

이현경*

차 례

1. 문제제기
2. 남성 멜로영화의 유형
 - 2.1 연애를 통해 성장하는 남자들—‘남성 성장 멜로영화’
 - 2.2 사랑을 위해 헌신하는 남자들—‘남성 순정 멜로영화’
 - 2.3 금기에 저항하는 남자들—‘남성 환상 멜로영화’
3. 남성 멜로영화의 사회문화적 의미

전통적으로 ‘여성적’ 장르로 인식되는 멜로영화에서 ‘남성’은 상대적으로 관심의 대상이 되지 못하였다. 이는 멜로영화의 내러티브를 이끄는 중심인물이 주로 여성일 뿐 아니라 관객층도 여성 편향적이었기 때문이다. 그러나 장르는 사회문화적 변화를 반영하여 변모하는 유기적인 속성을 가지고 있다. 1990년대 이후 한국 멜로영화는 장르적 쇄신을 이루게 되고, 1997, 8년을 기점으로 남성이 주인공인 사랑 이야기가 등장하기 시작했다. 이 글에서는 이런 유형의 멜로영화를 ‘남성 멜로영화’라고 부르고 다시 몇 가지 하위 유형을 구분하여 내러티브의 구체적인 특징을 분석하고자 한다. 남성 성장 멜로영화의 경우에는 연애와 실연을 통해 성장하는 남자 주인공의 이야기가 그려지고, 남성 순정 멜로영화에서 남자 주인공은 자신이나 사랑하는 여자가 죽게 되는 상황에서도 변하지

* 한국항공대 교양학부 강사

않는 사랑을 지키려 최선을 다한다. 남성 환상 멜로영화에서는 사랑을 위해 금기에 저항하는 남성상을 보여주는데, 환상은 금기를 허물고 욕망을 성취하는데 필요한 플롯 상의 기능과 윤리적 보호막 역할을 동시에 한다. 1990년대 후반기 이후 남성 멜로영화로 분류할 수 있는 일군의 영화들이 등장하여 현재까지 재생산되는 현상은 한국 멜로영화사에서 '남성'의 영역이 만들어졌다는 의미이다. 또한 이는 사랑 이야기의 생산과 소비에 남성의 참여가 보다 자연스러워졌음을 의미한다. 남성 멜로영화의 일차적인 사회문화적 의미는 사랑을 삶의 중요한 가치로 인식하고 행동하는 새로운 유형의 남성상이 탄생되었다는 데서 찾을 수 있다.

핵심어 : 멜로드라마, 멜로영화, 남성, 내러티브, 사랑, 사랑 이야기, 연애, 성장, 순정, 신파, 죽음, 환상, 금기, 욕망, 전복, 봉합, 대중문화, 장르, 이데올로기

1. 문제제기

한국 영화사 전반에 걸쳐 대중적으로 가장 인기 있는 장르의 하나인 멜로영화는 1990년대 들어서면서 장르적 쇄신을 이루게 된다. 1990년대 초반부터 중반까지 한국 멜로영화에서 가장 두드러진 경향은 로맨틱 코미디물의 융성에서 찾을 수 있다. <결혼이야기>(김의석, 1992)의 성공 이후, 물질적 풍요와 성적 농담을 배경으로 신세대적 취향을 갖춘 남녀의 좌충우돌 연애담은 꾸준히 제작되었고 흥행에서도 대부분 좋은 성적을 거두었다.¹⁾ 이러한 로맨틱 코미디의 강세가 찾아들면서 1997, 8년에는 전통적인 최루성 멜로영화와 새로운 감각의 멜로영화가 동시에 출현하여 해당연도 흥행기록 1, 2위를 차지하게 된다. <접속>(장윤현, 1997)

1) 김정·황혜진, 『멜로드라마의 변화와 수용』, 유지나 외, 『멜로드라마란 무엇인가』 (민음사, 1999), pp.40~41.

과 <8월의 크리스마스>(허진호, 1998)가 절제되고 세련된 미학으로 멜로영화의 또 다른 지평을 창조하였다면, <편지>(이정국, 1997)와 <약속>(김유진, 1998)은 신파적 정서와 맥이 닿는 최루성 멜로영화의 면모로 관객동원에 성공하였다.²⁾ 이런 결과로 볼 때, 1997, 8년은 한국 멜로영화사에서 하나의 분기점을 이루는 의미 있는 시기라고 할 수 있다. 멜로영화의 부흥기를 맞이한 이때부터 현재까지 한국 멜로영화는 다양한 분화양상을 보여 주면서 전개되고 있다. 이 글은 그러한 다양한 양상 중에서 ‘남성’이 멜로영화의 내러티브 전면에 등장하는 일련의 영화들에 주목하여 그 특질을 규명하고자 한다.

멜로영화³⁾는 ‘여성’을 내러티브의 중심인물로 설정하고⁴⁾, ‘여성’ 관객

2) 1971년에서 2000년까지 한국영화 흥행 베스트 100을 보면 <편지>가 8위, <약속>이 9위, <접속>은 12위에 올라있고, <8월의 크리스마스>는 27위를 기록하고 있다. (김중원·정중훈, 『우리 영화 100년』(현암사, 2001), 참조.) 1997년 성적만으로 보면 <접속>(9월 개봉)이 흥행 1위였으나, 누적 통계로는 <편지>(11월 개봉) 앞선다. (영화진흥공사 위음, 『1998년 한국영화연감』(집문당, 1998), 참조.)

3) 이 글에서는 연극과 영화, 텔레비전 드라마 등을 아우르는 포괄적 개념을 지칭하는 경우 ‘멜로드라마(melodrama)’라는 용어를 사용하고, 영화에 국한해서는 모두 ‘멜로영화(film melodrama)’로 통일해 사용하도록 하겠다. 사전적 의미에서, 멜로드라마는 정서적 효과를 위해 음악이 수반되는 극적 서사(dramatic narration)이다. (Thomas Elsaesser, "Tales of Sound and Fury", in Chrisine Gledhill (ed.), *Home Is Where The Heart Is* (London: BFI, 1987), p.50.) 역사적 근원이나 발생 기점에 대해서는 의견 차이가 있지만, 멜로드라마라는 용어는 서구 시인 계층을 기반으로 한 대중적 연극 양식에서 비롯되었다고 볼 수 있다. 멜로드라마 연극은 18세기 유행한 감정소설과 19세기 비극적 리얼리즘 문학의 유행, 도시 중심으로 재편된 부르주아 가부장적 가족 제도의 형성에 영향을 받아 고유의 내러티브와 특정한 재현 형식의 틀을 갖추게 된다. (유지나, 『멜로드라마와 신파』(유지나 외, 앞의 책), p.12.) 멜로드라마의 태동에 대해서는 대체로 1800년경이라고 인정하고 있다. 민중적 장르인 멜로드라마는 드라마와 흡사하지만, 화려한 무대 효과에 의해 드라마와 구별된다. 멜로드라마를 만드는 데 있어서 행동도 중요하지만, 도덕과 연관된 감성도 필수적이다. (안 병상 뷔포, 『눈물의 역사』, 이자경 역(동문선, 2000), p.302.)

4) 멜로드라마는 양식적 특징이 형성되는 초기부터 여성이 주인공으로 등장하고 있다. 1800년경부터 1830년까지 가장 인기 있던 프랑스 희곡작가 길베르 드 프세레쿠

을 대상으로 하는 장르로 인식되어 왔다.⁵⁾ 일반적으로, 멜로영화는 순수한 개인(보통 여자)이나 커플(보통 연인)이 결혼, 직업, 핵가족 문제들과 관련된 억압적이고 불평등한 사회 환경에 의해 희생되는 대중적인 연애 이야기를 다루는 것이다.⁶⁾ 멜로영화에 대한 기존의 연구에서 남성

르(Guilbert de Pixérécourt)는 대표적인 멜로드라마 작가인데, 그의 작품들은 주로 여성 주인공들의 수난을 다룬다. 픽세레쿠르는 120여 편의 희곡을 발표하였고 그 중 절반 이상이 멜로드라마이다. 그의 대표작 중 하나인 <추방자의 딸 (La Fille de l'exilé)>이나 <콜리나 (Coelina)> 등의 작품을 보면, 여주인공의 고난과 최종적인 신의 승리가 주된 내러티브를 이루고 있다. 죄 없이 박해 받는 여주인공과 그녀의 미덕은 멜로드라마 극작술의 재료이기도 하지만, 궁극적으로 멜로드라마는 그러한 미덕을 가시적으로 인식하게 만드는 것을 목표로 한 드라마이다. (Peter Brooks, *The Melodramatic Imagination* (New Heaven and London: Yale University Press, 1976), pp.24~36.)

- 5) 영화에서 여성관객이 차지하는 비중은 비단 멜로영화에 국한된 문제는 아니다. 재키 스테이시는 할리우드 시장전략 자체가 여성관객에게 특별히 주목했는데 그 까닭은 소비주의와 관련된다고 지적한다. 즉, 여성들이 소비자로서 주요한 역할을 하는 소비주의와 할리우드 영화는 동시 발생적이기 때문에 애초부터 영화는 여성관객을 고려하면서 출범하였다는 것이다. (Jackie Stacey, *Star Gazing-Hollywood cinema and female spectatorship* (Routledge, 1994) p.85. 변재란, 『한국영화사에서 여성관객의 관람경험 연구:1950년대 중반에서 1960년대 초반을 중심으로』(중앙대 박사학위 논문, 2000), p.89에서 재인용) 그럼에도 불구하고, 멜로영화는 여성관객이 특히 선호하는 장르임에 분명해 보인다. 이는 한국 여성관객의 관람경험을 실증적으로 연구한 사례를 통해서도 입증되고 있다. (변재란, 앞의 글, 참조.) 근대문화와 소비 주체로서 여성은 밀접한 상관관계가 있을 수밖에 없다. 가령, 근대소설의 주요 독자층은 유한층 여성이었는데 이러한 현상은 소설 영역을 넘어선 근대적 로맨스·멜로드라마의 수용 전체와 관련지어 생각할 수 있는 문제이다. 여성의 사적 영역은 사랑과 성·결혼 문제로 점철되었는데 근대소설이 바로 이러한 여성 최대의 관심사를 다루며 발전해왔기 때문에 여성 독자를 끌어들이는 건 당연한 결과라 할 수 있다. 멜로드라마에 대한 여성의 선호 역시 이런 맥락에서 이해될 수 있을 것이다. (천정환, 『근대의 책임기』(푸른역사, 2003), pp.336~345.)
- 6) 멜로영화의 내러티브 전략은 낭만적 커플 혹은 가족이 주인공으로 등장하고 이러한 중심인물들이 공동체 안으로 통합되는 과정을 추적하는 '통합의 의식(rites of integration)'을 추구하는 것이다. (토마스 샤츠, 『할리우드 장르의 구조』, 한창호, 허문영 역 (한나래, 1995), p.345.)

인물에 대한 관심은 비교적 적었는데, 멜로드라마의 주인공이 거의 여성이며 전통적으로 ‘사랑 이야기love story’는 여성 관객을 대상으로 이야기하는 것⁷⁾으로 인식되었기 때문이다. 또한, 서구에서 멜로영화에 대한 재조명이 이루어지기 시작한 이래로 연구의 초점이 멜로영화가 함축하고 있는 섹슈얼리티와 이데올로기 전략에 주로 맞추어진 결과이기도 하다.⁸⁾ 가부장제 사회와 가정 안에서 여성의 성적(gender) 재현과 억압적 이데올로기를 들추어내는 텍스트로써 멜로영화의 의미와 가치에 대한 연구는 상당히 축적되었지만, 상대적으로 멜로영화에서 ‘남성’ 주체에 대한 연구는 미미한 편이다. 이는 연구방법론에 기인한 면도 있겠지만 실제로 ‘남성’이 내러티브상 주도적인 역할을 하는 멜로영화가 드물었다는 데 더 큰 이유가 있겠다. 남성 인물에 대해 관심을 두는 경우라 할지라도 가부장제 안에서 아버지나 아들의 역할과 갈등 같은 주제에 한정되었다.⁹⁾

7) 린다 윌리엄스는 공포 영화는 소녀의 눈을 가리는 데 반해, 남성성의 표지(sign)는 소년으로 하여금 ‘사랑 이야기’에서 얼굴을 돌리도록 만든다고 지적한다. (Mary ann Doanne, *The Desire to Desire* (Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1987), p.96.)

8) 1960년대 이후 페미니스트 영화 비평가들은 <스텔라 달라스 Stella Dallas>(킹 비더, 1937)나 <슬픔은 그대 가슴에 Imitation of Life>(존 스타, 1934; 더글라스 서크, 1959) 같은 영화들을 분석하면서 여성 멜로드라마의 성격을 규정짓기 시작했다. 아네트 쿤은 초기 ‘여성적gynocentric’ 장르에 대한 대부분의 연구는 여성의 시각적 재현에 대한 것으로 페미니즘적 사유에 영향 받고 있다고 지적한다. (Anette Kuhn, “Woman’s Genres”, in Christine Gledhill (ed.), op, cit.)

9) 할리우드 멜로영화사에서 남성은 1950년대 남성용 최루 영화(male weepie)나 명문가 변주 멜로드라마에 주로 등장한다. 중산층의 남편/연인/아버지의 곤경을 다룬 최루 영화로는 <이유 없는 반항>, <실물보다 큰>, <에텐의 동쪽>, <거미집> 등이 있고, 명문 가정의 나이 든 가부장과 계승자로 부적절한 아들, 가부장과 맞먹는 침입자-구원자라는 인물구도로 이루어진 명문가 변주 멜로드라마로는 <바람과 함께 사라지다>, <자이언트>, <뜨거운 양철 지붕 위의 고양이> 등이 있다. (토마스 사츠, 앞의 책, p.370.) 한국의 경우, 1960년대 초반 유행한 홈 멜로영화에는 가부장

장르는 고정된 틀이 아닐뿐더러 익숙함 속에 새로움을 끌어들이 자기 갱신을 거듭하는 유기적인 속성을 가진 형성물이다. 시대의 변화에 따라 멜로영화 안의 남성 인물들이 변하고 있고 남성 관객들도 달라지고 있다. 이런 변화는 사랑 이야기를 외면하던 남성들이 사랑 이야기에 관심을 갖게 되었다는 뜻이고, 사랑을 삶의 중요한 가치로 인식하고 인정하기 시작했다는 의미이다. 이러한 사회문화적 변화 양상은 대중문화에 빠르게 반영되기 마련이고, 그 결과 가장 대중적인 장르인 멜로영화에서 새로운 남성상이 출현하는 것은 필연적이다. 이 글은 멜로영화에 나타나는 이러한 새로운 경향에 주목하여, 1990년대 후반 이후 현재까지 남성이 주인공으로 등장하는 멜로영화의 실제적 특질을 규명하려는 목적을 갖는다. 특히, 남성이 내러티브의 중심축으로 설정된 사랑 이야기를 다루는 멜로영화를 분석대상으로 한정하려 한다. 멜로영화에서 남성 인물들의 전반적인 변모나 멜로영화와 타 장르의 혼성양상 등도 유의미한 변화들이지만, 남자 주인공의 사랑 이야기가 중심 플롯인 멜로영화의 등장은 기존의 멜로영화에 대한 고정관념과 배치되는 획기적인 변화로 보인다. 이 글에서는 그런 성격의 멜로영화를 ‘남성 멜로영화’로 지칭하겠다.

구체적인 내러티브 분석에 앞서, 두 가지 문제에 대한 언급이 필요하리라 본다. 첫째는 이 글에서 사용하는 용어인 남성 멜로영화에 대한 보다 자세한 규정이 필요하고, 둘째는 남성 멜로영화가 나타나게 되는 사회문화적 배경에 관한 고찰이다. 우선, 남성 멜로영화라는 용어는 명확하게 합의된 개념이 없다. 기존에 사용된 예를 보면, 이 글에서 규정하

적 남성의 불안이 담겨있다. 근대화, 서구화가 진행되는 과정에서 전통적인 가부장제의 권위가 사라질지 모른다는 남성의 두려움이 내재된 유형의 영화로는 <마부>(강대진, 1961), <로맨스 그레이> (신상옥, 1963)등을 들 수 있다. (김소영, 『근대성의 유령들』(씨앗을 뿌리는 사람들, 2000), p.193.)

는 범주와 비슷한 경우와 멜로드라마적 성격을 띤 남성 장르의 영화를 지칭하는 경우로 대별될 수 있다.¹⁰⁾ 이 글에서는 남성이 내러티브를 이끄는 프로타고니스트로서 확실히 기능하고, 그러한 남성인물의 행동을 추동하는 가장 중요한 가치가 ‘사랑’인 영화를 ‘남성 멜로영화’라고 규정한다. 이런 기준으로 보면 <편지>는 남성 멜로영화지만, <접속>은 해당되지 않는다. <접속>에 사랑을 중요한 가치로 인식하는 남성 주인공이 등장하는 것은 사실이지만, 내러티브를 이끌어 가는 데 있어서는 오히려 여성 인물인 수현/여인2(전도현 분)가 더 적극적이기 때문이다. 남성 멜로영화에서 추구하는 사랑은 낭만적 사랑이다. 근대적 주체의 출현과 더불어 개인적인 가치로 추구되기 시작한 낭만적 사랑은 연애와 결혼을 위한 필수적인 조건으로 자리 잡게 된다. 남성 멜로영화의 주인공들이 연애와 결혼을 통해 낭만적 사랑을 완성하고자 한다.¹¹⁾

다음으로, 1990년대 후반, 구체적으로는 1997년 이후, 이와 같은 남성 멜로영화가 출현하게 되는 영화산업 내적인 요인과 사회적 배경에 대해 생각해 볼 필요가 있겠다. 한국 영화사에서 1990년대는 직배체제 공고

10) 유지나는 1990년대 이후 등장한 남성이 사랑의 주관자로 등장하는 멜로영화에 대해 ‘남성 주도 멜로드라마’ 혹은 ‘남성판 멜로드라마’라는 말을 사용하고 있다. (유지나, 『돌아온 멜로드라마의 색슈얼리티 전략』, 앞의책.) 당시 그런 변화 현상이 아포리아적인 것이라면 이전 구체적인 양상으로 실현되고 있다고 볼 수 있다. ‘남성 멜로드라마’라는 용어는 다른 관점에서 사용되기도 한다. 백문임의 경우는, 과거와 주변부라는 시공간을 배경으로 하면서 멜로드라마적 코드가 지배하는 영화를 ‘남성 멜로드라마’로 분류한다. 그런 작품의 예로는 <친구>, <박하사탕>, <초록물고기> 등을 들고 있다. (백문임, 『복고와 남성 멜로드라마』, 『형언: 문학과 영화의 원근법』(평민사, 2004), 참조.)

11) 낭만적 사랑의 가장 기본적인 요소 중 하나는 여러 가지 면에서 완전하게 결합을 이룰 수 있는 타인이 세상에 단 한 사람밖에 없다는 생각이다. 개인적이고 낭만적인 구혼과 그에 이어지는 사랑에 의한 결혼은 자유나 민주주의와 같은 이념들과 결합한다. 그래서 낭만적인 사랑이 없는 곳에서 인간은 가장 드높고 고귀한 가능성에 도달할 수 없게 된 것이다. (재클린 살스비, 『낭만적 사랑과 사회』, 박찬길 역 (민음사, 1985), pp.30~32.)

화, 대기업의 영화산업 진출 본격화, 검열 제도 철폐, 극장 수 증가 등 여러 층위에서 새바람이 불어 닦친 시기였다. 특히 대규모 금융자본의 유입은 한국영화산업을 급격히 팽창시켰으나, 1997년 11월 공식 선언된 IMF 구제금융 사태를 전후로 대기업의 투자는 다시 위축된다. 또 다른 측면에서 1990년대는 영화 제작자, 기획자, 감독 등 여러 방면에 새로운 인력이 대거 등장한 시기로, 1990년대 중반부터 활약하기 시작한 신인 감독들은 영화계의 세대교체를 가져왔다¹²⁾ 1990년대 이후 두드러진 사회문화적 변화는 가부장제의 점진적 위축과 여성지위의 향상, 개성 표현에 적극적인 신세대의 출현, 전자문화의 확산 등을 꼽을 수 있다.¹³⁾ 그 가운데서도 컴퓨터, 호출기, PC통신 등 전자문화는 기존의 삶을 빠른 시간 내에 재편하는 엄청난 파급효과를 불러왔다.¹⁴⁾ 이와 같은 영화

12) 1990년대 한국영화사에 대한 부분은 다음 두 책을 참고로 정리하였다. 『개정 증보판 한국영화 100년』(호현찬, 문학사상사, 2003.), 『한국영화사 공부 1980~1997』(한국영상자료원 편, 이채, 2005.)

13) 부계중심 가족원리, 가부장적 가족문화 등 전통적인 가족제도가 흔들리고 있다는 지표는 여러 통계자료를 통해서 확인할 수 있다. 가령, 가구의 소규모화(1970년 5, 24명/1980년 4, 55명/1990년 3, 71명)나 이혼율과 재혼율의 증가(결혼에 대한 이혼 비율 1980년 5, 9/1995년 17.1/2000년 35.1) 같은 것이 그 예이다. (조은, 『한국인의 가치형성과 가부장적 가족문화의 위기』, 임희섭 외, 『한국의 문화변동과 가치관』(나남출판, 2002)) 여성의 자녀 출산율이 낮아지고, 경제활동참가율이 늘어났으며(1970년 기혼여성 참가율이 36.9%에서 1994년에는 47.1%로 증가), 1990년부터 실시된 개정가족법은 호주제도를 약화시켰다. (이효재, 『한국사회의 남성 이데올로기』, 여성한국사회연구회 편, 『남성과 한국사회』(사회문화연구소, 1997)) 한국이 산업화가 된 다음 태어난 젊은 세대들은 이전 세대와는 완전히 다른 정서와 선호, 습관을 가지고 있다고 가정할 수 있다. (강내희, 『1990년대 한국에서 산다는 것』, 『신자유주의와 문화』(문화과학사, 2000))

14) 1997년 발표된 자료에 따르면, 1996년 말 현재 PC통신 유료가입자수는 1, 906천명에 이른다. 이는 청소년 이상 전체 인구의 1/3이 컴퓨터를 사용하고, 컴퓨터 이용자의 1/3이 PC통신을 사용하고 있다는 의미이다. 조사에 의하면 PC통신 이용률은 전문/자유직 종사자가 높은 것으로 나타났다. 1996년 5월 하이텔 이용자를 상대로 주로 이용하는 서비스에 대해 조사한 결과는, 동호회(31.6%)·공개자료실(31.0%)·채팅/

산업 내적, 사회적 변화는 멜로영화 장르에도 영향을 주었다고 볼 수 있다. <접속>과 <8월의 크리스마스>가 신인감독의 첫 장편영화라는 점은 영화계의 세대교체로 인한 파급효과라고 생각할 수 있겠다. 또한, <편지>가 전체적으로 위축된 사회경제적 상황 속에서 복고적 정서로 회귀하려는 대중 심리가 맞아떨어진 경우라면, <접속>은 1990년대 중반 이후 급속도로 전파된 사이버문화의 영향력이 영화에 반영되어 신선한 공감을 불러온 경우라 할 수 있다.

<편지>와 <접속>의 흥행을 기점으로 한국영화사에서 멜로드라마는 다시 가장 영향력 있는 장르로 자리 잡게 되고 그런 현상은 지금까지 이어지고 있다.¹⁵⁾ 멜로영화는 대중문화를 이해하고 나아가 한국 사회의 전체 문화지형도를 그리는 데 필요한 하나의 척도가 될 수 있다. 1997년 이후 남성 멜로영화가 등장하는 현상에 대한 단편적인 지적들은 있었지만 그 양상이 어떻게 분화되고 텍스트 안에서 미묘한 질감들은 어

대화실(10.3%)·계시판(10.3%)·전자우편(5.2%) 순이었다. (박재홍·강수택, 『컴퓨터 매개 커뮤니케이션의 이용 실태』, 『사회과학연구』 제15집 제3호(경상대학교 사회과학연구소, 1997))

15) 영화진흥위원회의 설문 조사한 결과, 2004년 장르별 시장점유율 추정치에서 멜로는 20.4%로 코미디(26.6%)에 이어 두 번째이다. 선호하는 장르에선 액션이 23.6%이고 멜로는 19.0%이다. 이런 통계 수치를 통해서도 멜로 장르가 갖는 힘을 알 수 있지만, 장르 선호율 변화나 자주 관람하는 장르 변화에서 멜로의 영향력이 증가하고 있음을 볼 수 있다. 멜로의 경우 장르 선호율이 증가한데 비해 코미디나 액션의 경우엔 오히려 수치가 떨어졌다. 이런 약간의 변화는 해마다 편차가 있어 큰 의미를 나타내는 것은 아니겠으나 최근 멜로영화에 대한 선호도 증가라는 해석은 가능하다고 본다. (영화진흥위원회 엮음, 『2005 한국영화연감』(커뮤니케이션북스, 2005), 참조.) 한국에서 멜로선호 현상은 복합적인 차원의 문제이므로 명확한 규명은 어렵다. 기존 연구에선 주로 한국의 전통과 역사에서 그 이유를 찾고 있다. 남재일은 한국의 멜로 선호 성향을 유교자본주의라는 한국적 특수성과 한의 정서라는 문화적 특수성이 결합된 결과라고 조망한다. (남재일, 『한국에서 멜로드라마가 갖는 특권적 지위에 관한 해석적 분석 97년 멜로드라마의 양식과 이데올로기를 중심으로』(고려대학교 신문방송학과 석사학위 논문, 2001))

떻게 차별화되는지에 대한 상세한 분석은 부족했다. 개별 작품들에 대한 실제적인 접근들이 수렴될 때 한국 멜로영화사가 보다 풍성하게 재구성되리라 믿으며, 이 글은 개별 작품들에 대한 내러티브 분석을 통해 남성 멜로영화라는 멜로영화의 하위 범주가 분화되는 구체적 모습을 살펴보고자 한다.

2. 남성 멜로영화의 유형

1990년대 후반 이후 한국 남성 멜로영화는 남자 주인공이 연애나 결혼을 통해 어떻게 사랑에 대한 인식과 행동의 변화를 겪는가에 따라 몇 가지 유형으로 구분할 수 있다. 첫째 연애를 통해 성장하는 남성이 등장하는 ‘남성 성장 멜로영화’, 둘째 사랑을 위해 헌신하는 남성이 이야기를 주도하는 최루성의 ‘남성 순정 멜로영화’, 셋째 사랑을 위해 금기에 저항하는 남성이 주인공인 환상 플롯의 ‘남성 환상 멜로영화’로 구분된다. 전체적으로 이들 영화는 남녀의 사랑 이야기가 주축이 되고 있어서 상대적으로 가족 멜로영화나 모성 멜로영화적인 성격은 약하다. 이 글은 분석대상으로, 첫 번째 유형에선 <봄날은 간다>(허진호, 2001)와 <질투는 나의 힘>(박찬욱, 2002), <말죽거리 잔혹사>(유하, 2004)를 보겠고, 두 번째 유형에선 <편지>(이정국, 1997), <내 머리 속의 지우개>(이재한, 2004), <너는 내 운명>(박진표, 2005)을 살펴겠다. 이 두 유형의 사랑 이야기는 대조적인 성격을 갖고 있는데 가장 극단적인 대립은 사랑의 ‘가변성’과 ‘영속성’이라 볼 수 있다. 첫째 유형은 사랑 이야기와 성장 이야기가 겹치는 구조로서, 10대 혹은 20대의 남자 주인공이 연애와 실연을 통해 영원한 사랑이라는 이상 대신 사랑의 가변성을 받아들이면서 종결된다. 둘째 유형에선 영원한 사랑을 믿는 남자 주인공이 여주인공

혹은 자신에게 닥친 불치의 병, 죽음과 맞서는 이야기이다. 이 영화들에서는 비록 일시적일지라도 가혹한 운명에 대해 사랑의 결실을 맺는 결말로 마무리된다. 새로운 소재와 주제를 다루고 있는 세 번째 유형으로는 <중독>(박영훈, 2002), <번지점프를 하다>(김대승, 2001), <소년, 천국에 가다>(윤태용, 2005)가 해당된다. 이 영화들에서 남자 주인공은 사랑을 위해 금기에 저항하는데, 금기를 넘기 위한 장치로 환상이 도입된다는 공통점이 있다. 금기에 도전하는 직설적인 발언에서 한 발 물러서기 위해 병이나 환생, 사후세계 체험이라는 장치를 이용하고 있는 것이다. 다시 말해, 환상성(fantasy)은 일종의 윤리적 보호막이다.

2.1 연애를 통해 성장¹⁶⁾하는 남자들 - ‘남성 성장 멜로영화’

〈봄날은 간다〉, 〈질투는 나의 힘〉, 〈말죽거리 잔혹사〉

2.1.1 전도된 남녀관계와 경쟁관계에 있는 남성인물

남성 성장 멜로영화에서 가장 특징적인 것은 기존의 멜로영화의 남녀 관계가 전도된다는 점이다. 첫째, 남자 주인공들이 연상의 여자와 연애

16) 성장이라는 개념은 서구의 소설이론에서 주로 사용되어왔다. 교양소설, 형성소설, 입사소설은 성장소설과 미세한 차이를 내포하지만 유사한 의미를 갖고 있다. 마리안 허쉬가 제시하는 형성소설의 7가지 특성 중 다음 두 가지는 이 글에서 사용하는 성장의 개념과 부합한다. 첫째, 형성소설은 한 중심인물에 초점을 두는 소설이다. 그것은 규정된 사회 질서의 맥락 속에서의 한 대표적인 개인의 ‘성장’과 ‘발전’에 관한 이야기이다. 주인공은 배우고 성장하지만 본질적으로 수동적이다. 둘째, 형성소설은 근원적으로 자아의 발전과 관련되는데, 사건은 삶의 전체의 사건이라기보다는 개인의 삶을 결정하는 사건들이다. (Marianne Hirsch, "The Novel of Formation as Genre: Between Great Expectation and Lost Illusion" (『Genre』 12, 1979) pp.296~299. 최현주, 『한국 현대 성장소설의 서사 시학』(박이정, 2002), pp.30~31에서 재인용.) 즉, 성장소설은 기성 사회에 대한 거부로써의 혼돈에 대한 지향을 보임과 동시에 그러한 혼돈을 통한 사회 질서의 새로운 정립에 대한 지향을 역설적으로 보여준다. (최현주, 앞의 책, pp.28~40.) 정리하자면, 여기서 사용하는 성장이라

를 하고 그로 인해 상처를 입는다.¹⁷⁾ 둘째, 남자 주인공들은 어리고, 미숙하며, 사회적으로 안정되어 있지 않은 반면, 여자 주인공들은 남자보다 경험이 많고 사회적으로 안정되어 있다. 셋째, 남자 주인공들은 공적 영역에서 여자 주인공과 만난다. 이전 멜로영화에서 연상의 남성이 연하의 여성을 만나고, 이들의 연애는 사적인 영역에서 주로 이루어지며, 실연으로 상처를 받는 인물은 여성이었던 것과는 차이가 있다. <봄날은 간다>의 상우(유지태 분)는 사운드 엔지니어로 지방 방송국 아나운서이자 프로듀서인 은수(이영애 분)와 녹음 일을 하면서 만나고, <질투는 나의 힘>의 원상(박해일 분)은 갓 잡지사에 입사한 청년으로, 잡지사 일로수의사인 성연(배종옥 분)을 찾아가 첫 대면을 하게 된다. 상우와 원상은 20대 중반의 청년이고, 은수와 성연은 모두 전문직을 갖고 있는 30대 초반의 자유분방한 여성이다. <말죽거리 잔혹사>의 고등학교 2학년생인 현수(권상우 분)는 자신보다 1학년 위인 은주(한가인 분)를 짝사랑하는데 시대배경을 감안하면 연상이라는 의미가 작용하는 관계이다.

이 범주의 영화에서는 남자 주인공과 여자 주인공의 첫 만남을 인상적으로 그리고 있다. 첫 만남 장면은 여자 주인공들의 성격을 제시하는 기능을 하는데, 이들은 다소곳하거나 순종적인 유형과는 거리가 먼 편이다. 은수가 첫 등장하는 강릉 역 대합실 장면에서, 그녀는 목도리로 얼굴을 칭칭 감고 대합실 벤치에 눕다시피 앉아 졸고 있었다. 성연은 동

는 개념은 주인공이 개인적 체험을 통해 자아를 발전시키고 기성질서를 주체적으로 내재화하는 과정을 말한다.

17) 멜로영화에서 연상 여자와 연하 남자 커플은 1990년대 이전에는 흔하지 않았다. 한국 멜로영화사의 기념비적인 작품인 1956년 작 <자유부인>(한형모 감독) 같은 경우, 연하의 남자 대학생 춘호가 등장하지만 오선영 여사와 춘호의 로맨스는 불륜으로 남성 성장 멜로영화의 연애와는 성격이 다르다. 보다 중요한 것은 춘호와 같은 남성 인물이 이런 만남을 통해 성장하는 이야기 구조가 아니라는 점이다. 즉, 남성 성장 멜로영화에서 다루고 있는 남자 주인공들의 연애 이야기는 이전에는 찾아보기 힘든 새로운 이야기 구조를 갖고 있고 할 수 있다.

물병원을 들어서서 원상을 향해 다짜고짜 개 제왕절개 수술 수발을 들게 한다. <말죽거리 잔혹사>는 위의 두 영화와 달리 짝사랑을 그리고 있어 현수와 은주의 첫 만남은 다소 다르게 표현된다. 그러나 은주도 참해 보이는 외모와 달리 고등학생 신분으로 남자와 가출을 하는 도발적인 면모를 지니고 있다. 남성 멜로영화의 남자 주인공들은 이런 여성들을 이해하고 좋아하지만 그녀들을 십분 이해하고 관계를 장악할 능력이 아직 없다.

이들 영화의 또 다른 특기할 만한 공통점은 주인공들보다 나이 혹은 경험이 많거나 물리적 힘이 세거나 사회적 지위가 높은 경쟁관계의 남성 인물이 등장한다는 점이다. 흥미로운 점은 남자 주인공들이 이런 다른 남성 인물들과 단순한 대결 구도를 형성하진 않는다는 것이다. 남자 주인공들은 이런 경쟁적 남성 인물로 인해 분노하고 좌절하기도 하지만 동지애를 느끼기도 하고 그들의 모습에서 새로운 대안을 발견하기도 한다. <질투는 나의 힘>의 원상은 자신과 성연 사이에 끼어 있는 한윤식이라는 인물에 대해 “어차피 게임이 안 돼요.”라며 자신이 한윤식보다 부족하다고 스스로 인정한다. 시간이 흐를수록 점차 그에게 동화되고 마침내는 일종의 정신적 부자관계 같은 분위기까지 생긴다. 윤식에 대한 정신적 이유기 벗어나기에 아직 원상은 용기가 부족하다. <봄날은 간다>에서 은수는 상우와 음악평론가(백종학 분)에게 똑같은 질문을 던지는데 둘의 대답이나 반응은 전혀 판판이다. 새벽녘 은수는 방송국 녹음실 앞 벤치에 앉아 상우에게 소화기 사용법에 대해 묻는다. 상우는 답을 못하고 미소만 짓고, 은수는 설명서를 보지도 않고 사용법을 줄줄 읊어 준다. 하지만 음악평론가는 상우와 달리 시원한 맥주나 한 잔 하러 가자고 말을 돌린다. 은수가 물어 본 건 소화기 사용법이 아니다. 밤새 혼자 작업을 하면서 텅 빈 복도에 앉아 자판기 커피를 마셨던 나날들의 외로움을 돌려서 말한 것이다. 결과적으로 상우는 그런 은수의 속내를

짐작하지 못했고 음악평론가는 우문현답을 했다. <말죽거리 잔혹사>에서 소심하고 모범생인 현수와 달리 우식은 잘 놀고 외향적이다. 현수에게 우식은 친구이자 자신의 대리인 같은 존재이다. 현수는, 버스에서 은주를 희롱하는 3학년생들에게서 가방을 빼앗아주고, 선도부 종훈 패거리에 맞서 싸우는 우식을 선망의 눈길로 바라보고 그의 행동에 카타르시스를 느낀다. 그래서 현수는 자신이 짝사랑하는 은주와 우식이 사귄 때도 우정을 포기하진 않는다.

남성 성장 멜로영화의 남자 주인공들은 자신들이 좋아하는 여성의 마음을 이해하기에는 어리고 순진하다. 즉, 이들은 아직 성장의 통과의례를 완전히 마치지 못한 소년들인 셈이다. 그래서 은수나 성연은 남자 주인공을 아이처럼 다루고, 은주는 무례하나 남성적인 우식에게 계속 돌아오는 것이다. 남성 성장 멜로영화의 남자 주인공들은 사랑을 갈망하나 막상 여자와 편안한 관계를 형성을 하는 데는 요령부득이다. 그들은 경쟁관계에 있는 남성들과 갈등하기보다는 싸움을 포기하고 그들에게서 대리만족을 느낀다. 경쟁관계에 있는 남성들은 남자 주인공들이 도달해야 할 남성성을 소유한 존재들이라고 볼 수 있다.

2.1.2 가변적 사랑과 성장의 통과의례

남성 성장 멜로영화에서 남자 주인공들이 실연의 상처를 극복하고 통과의례를 치루는 방식은 조금씩 차이가 있다. 변심한 연인의 마음을 붙들 수 없는 남자 주인공들은 적극적으로 문제를 해결할 능력은 없고 유치한 방법으로 마음을 표현한다. 상우는 은수가 자신을 멀리하고 음악평론가와 사귀는 걸 알고도 고작 은수가 근무하는 방송국 앞 구멍가게에 숨어서 바라보거나 은수의 새 차를 동전으로 끊는 치졸한 행동을 할 뿐이다. 원상은 성연에게는 “누나, 편집장님이랑 자지 마요. 이미 잤다면 더는 자지 마요. 꼭 누구랑 자야 된다면 나랑 자요. 나도 잘 해요.”라

고 어린애처럼 애원한다. 현수는 은주를 위해 우산을 사들고 기다리고, 방송국에 꽃까지 붙인 엽서를 보내고, 기타 연습을 하지만 우식에게 돌아가는 은주를 막지는 못한다.

<봄날은 간다>의 상우는 할머니의 죽음 이후 은수에 대한 미련을 접고 사랑이 변한다는 현실을 받아들인다. 상우는 마지막 신에서 처음으로 혼자 소리를 녹음한다. 대숲의 바람 소리, 겨울 산사의 풍경 소리, 얼음이 살짝 얼어 있는 시냇가의 물소리를 모두 은수와 함께 녹음했던 상우는 연애와 실연을 겪고 훌쩍 성장한 모습으로 행복하고 만족스러운 미소를 띤 채 혼자 들판에 서있다. 상우가 고통스러운 시간을 보낸 후 실연의 상처를 극복하고 성장했다면, <질투는 나의 힘>의 원상은 상처를 주면서 성장한다. 상처를 받는 것만큼 상처를 주는 일도 어렵다. 그건 스스로를 더 이상 순진하지도 착하지도 앓다고 인정하는 일이기 때문이다. 원상은 자신의 간곡한 부탁에도 불구하고 성연이 다시 윤식과 만난 걸 알자 술에 만취해서 은혜의 털실 가게로 간다. 평소 은혜의 구애를 무시하거나 귀찮아하던 원상은 그날 밤 은혜와 충동적인 섹스를 해버린다. 그 뒤로 한동안 우유부단하게 은혜에게 끌려 다니던 원상은 마침내 달랑 쪽지 한 장을 남기고 도망친다. “전세금은 두고 간다. 짐은 나중에 어떻게 할 거구. 건강해라. 원상” 은혜를 대면할 용기도 없고 문제를 해결할 능력도 없는 원상은 도망칠 수밖에 없었던 것이다. <말죽거리 잔혹사>에서 현수의 통과이례는 이소룡의 절권도 시대에서 성룡의 취권 시대로 넘어가면서 일단락된다. 은주가 우식과 함께 도망갔다는 소식을 들은 현수는 삶의 목표를 잃은 채 방황하다가 종훈과의 일전을 계획하고 생의 의지에 불탄다. 결국 현수는 싸움에서 이기지만 아버지가 자신 때문에 무릎을 꿇고 비는 장면을 목도하게 된다. 현수는 처음으로 아버지가 두렵기만 한 존재가 아니라 안쓰러운 중년의 남자라고 인식하게 되고 이를 계기로 아버지에게서 심리적으로 독립할 수 있게

된다.

이 범주의 영화에서 남자 주인공들은 실연의 상처를 극복하고, 성장의 통과의례를 치른 다음, 공적 영역으로 복귀한다. 원래 상우, 원상, 현수는 일보다는 연애에 더 집착하는 인물들이었다. 상우는 은수랑 같이 있고 싶어서 녹음실에 거짓말을 하고, 새벽에 서울에서 강릉까지 택시로 달려가는 낭만적 사랑에 이성이 마비된 청년이었다. 그러나 영화의 마지막, 상우가 자신의 녹음 기자재를 다시 꺼내 소리를 녹음하러 가는 장면은 질풍노도의 시기를 거치고 자기 일로 복귀하는 남자의 모습이다. 원상은 은혜를 팽개치고 윤식의 집으로 들어 온 다음 성연도 멀리한다. 원상은 윤식이 표상하고 있는 전문가의 세계에 입사하려는 청년의 자세를 보인다. 현수는 아버지에 대한 콤플렉스를 벗어나리게 되자, 목표의식 없던 고등학교에서 대입학원에 다니는 성실한 수험생의 모습으로 변신한다.

2.2 사랑을 위해 헌신하는 남자들 - '남성 순정 멜로영화'

〈편지〉, 〈내 머리 속의 지우개〉, 〈너는 내 운명〉

2.2.1 우연에서 필연으로 전환되는 남녀관계와 이원화된 여성인물

남성 순정 멜로영화에서 남녀 주인공은 우연히 만난다. 남성 성장 멜로영화에서 남녀 주인공이 공적 영역에서 만나는 것과는 달리, 그들은 같은 지역에 살고 있거나 같은 장소에 우연히 들른 사적 인연으로 만나게 된다. 남성 성장 멜로영화에서 남자 주인공은 직업의식이 희박한 데 비해, 남성 순정 멜로영화의 남성들은 직업에 대한 투철한 사명감을 갖추고 있다. 남성 순정 멜로영화의 남자 주인공들은 자신의 직업적 장점을 십분 살려서 구애를 하고 자신의 사랑을 증명하는 데도 이용한다.

〈편지〉의 남성 주인공 환유(박신양 분)는 수목원에 근무하는 산림연구원이고, 〈내 머리 속의 지우개〉의 수철(정우성 분)은 목수(이후 건

축사 자격증을 판다)이며, <너는 내 운명>의 석중(황정민 분)은 젓소와 돼지를 키우는 농장을 운영한다. 환유는 경강 역사(驛舍)에서 작은 화분들을 무료로 시민들에게 나누어 주는 캠페인을 벌이는데, 그 목적은 짝사랑하는 정인(최진실 분)과의 우연한 만남을 위한 것이다. 수철이 수진(손예진 분)에게 좋은 인상을 주는 것은 건설현장에서다. 고아나 다름 없는 수철은 건설현장에서 가장 빛나 보이기 때문이다. 거기서 수철은 고집스럽지만 원칙과 약속을 지키는 믿음직한 인물로 그려진다. 석중은 자신에게 관심도 없는 다방 레지 은하(전도연 분)를 위해 하루도 빠뜨리지 않고 자신의 농장에서 갓 짠 신선한 우유를 배달한다. 이들 남자 주인공들은 우연한 만남을 필연적 만남으로 바꾸기 위해 자신의 직업적 특성을 충분히 활용하고 있다.

이 범주의 영화 속 여성들은 이원화된 성격을 갖는다. 그녀들은 영화가 진행될수록 점차 달라지는데, 전반적으로는 주체적이고 활동적인 여성에서 순종적인 전통적 여성상으로 바뀐다. 또한 사랑을 불신하던 태도에서 영원한 사랑의 신화를 긍정하는 태도로 변모하기도 한다. 이런 변화는 화장이나 의상이라는 시각적 아이콘을 통해서 구체적이고 명징하게 표현된다. <내 머리 속의 지우개>의 수진은 유부남과 연애를 하다 경찰서까지 드나든 여성이다. 수진이 수철과 처음 마주쳤을 때 모습은 눈 밑으로 마스크라가 질게 번진 얼굴에 절망과 분노에 몸서리치는 그로테스크한 분위기였다. 무례하고 이해할 수 없는 여자의 모습으로 등장한 수진은 이후 수철과 연애하면서 밝고 사랑스러운 여자의 모습으로 바뀌어간다. 이런 것은 의상과 화장을 통해서도 표현되는데 짙은 감색 레인코드에 화장이 번진 처음 모습과는 달리 이후 수진은 거의 화장기 없는 얼굴에 의상도 흰색 위주로 변한다. 수진은 유부남과 도망갈 계획까지 하는 도발적인 여자에서 불치병으로 죽게 될 비련의 여자까지 섯뜻 통합하긴 다소 어려운 성격이 복합되어 있다. <너는 내 운명>의

은하는 낮에는 시골 다방 레지로 일하고 밤에는 단란주점에서 아르바이트를 한다. 그녀는 직업 때문에 석중과 결혼에 장애를 겪는다. 서른 정도 나이의 은하는 그야말로 산전수전 겪으며 상처투성이의 인생을 살아왔다. 처음에 은하는 사랑 따위는 믿지 않는다면 석중의 우직하고 촌스러운 애정 공세를 비웃었지만 결혼 후에는 현모양처가 되기 위해 노력한다. 결혼 후 은하는 다방에서 일할 때 입던 짧은 원피스대신 긴 치마를 입고 머리를 묶는다. 공교롭게도 <편지>나 <내 머리 속의 지우개>에서 여주인공들은 지갑이나 핸드백을 떨어뜨리거나 소매치기 당한다. 좀 확대 해석하면 이들은 남자가 챙겨주고 돌봐주고 문제를 해결해 주어야 하는 사람들인 것이다. 그래서 환유는 죽기 직전까지도 정인에 대한 걱정을 놓지 못한다. 심지어는 정인이 돌보기 어려울 테니 화장을 해 달라고 유언을 한다. <너는 내 운명>에서 모든 문제를 해결하는 인물은 석중이다. 그는 은하의 전 남편이 찾아오거나 은하가 수감되었을 때 모든 갈등을 혼자 극복하려고 애쓴다. 그런 면에서 정인이나 은하는 내러티브를 이끌어 가는 인물이라기보다 수동적인 성격이 더 강하다고 할 수 있다. 이 범주 영화에서 여주인공의 직업은 액세서리 같은 것이다. 필요에 따라 사용은 되지만 불필요하면 즉각 버려도 무방한 정도의 의미가 있을 뿐이다. 공적 영역에 대한 이런 남녀의 태도 차이는 남성 순정 멜로영화가 가부장적인 구도 안에서 이루어지는 사랑 이야기라는 점을 일깨워준다.

2.2.2 죽음과 영원한 사랑의 신화

남성 순정 멜로영화에서 사랑 이야기는 죽음을 통해 영원한 신화로 승화된다. 사회적, 경제적 계급 문제가 더 이상 결정적인 사랑의 장애요소로 부각되기 어려운 현대사회에서 질병은 거의 유일한 극복불가능한 장애요소이다. 불치병에 걸려 죽는 상황에서도 사랑을 위해 헌신하는 태

도는 최루성의 신파적¹⁸⁾ 정서와 맥이 닿는다. ‘죽음’은 영원한 사랑이라는 신화를 완성하기 위한 절대적 조건이다. 이 범주의 영화에서 공간은 현재형의 사랑을 위한 필요조건으로 중요한 기능을 한다. 남성 순정 멜로영화에서는 주인공들이 연애 단계를 거쳐 모두 결혼을 하는데, 결혼은 정착을 의미하고 정착하려면 주거공간이 있어야 하기 때문이다. <편지>에서 환유의 직장인 수목원은 환유와 정인의 낭만적인 사랑을 위해 꼭 필요한 공간이다. 둘은 그곳에서 데이트를 하고 결혼식도 올리고 신혼집까지 그 안에 마련한다. 환유가 급성 뇌종양에 걸려 죽게 되지만 둘은 사랑 이야기는 끝나지 않는다. 처음에는 환유가 죽기 전에 써놓은 편지와 녹화한 비디오테이프가 환유의 존재를 상기 시키지만 궁극적으로

18) 멜로드라마는 애초에 신파적인 성격을 갖고 있다. 이효인은 ‘이야기 구조에서 반복적인 감정들, 이야기 구조에서 어떤 목적을 위해 사건의 연속선상에서 별다른 개연성이 없는 가운데서도 반전이 거듭될 때, 영화 중 인물의 심리가 사건을 통하여 반영되기보다는 인물의 심리 자체가 극적 맥락과 관계없이 유난히 강조될 때’ 신파성이 드러난다고 보고 있다. 이런 특징은 연극양식으로써 멜로드라마가 출현할 때부터 있었던 것이다. (이효인, 신파적 멜로드라마의 근대성에 대해 (『영화평론』 7, 1995)) 강영희는 신파의 양식적 특징으로 감정의 과잉, 비극적 성격, 문체 혹은 대사의 독특한 질감을 특징으로 꼽는다. (강영희, 『일제강점기 신파양식에 대한 연구』(서울대 석사학위논문, 1989)) 이영미는 신파의 특징을 8가지로 분석하면서, 핵심적 특징으로 자학과 자기연민의 정서를 과잉된 눈물과 탄식으로 표현하는 것이라고 밝힌다. (이영미, 『신파 양식의, 세상에 대한 태도』, 『대중서사연구』 제9호 (2003. 6)) 이런 이유로 멜로드라마와 신파극이라는 용어는 경계가 애매한 면이 있고 논자에 따라서는 신파극 대신 멜로드라마란 용어로 통일해 사용하기도 한다. 이승희의 경우가 그러한데, 기존의 신파극에 대한 부정적 인식을 걷어내기 위한 의도가 있다. (이승희, 『멜로드라마의 근대적 상상력』, 『한국극예술연구』 제15집 (한국극예술학회, 2002)) 이효인의 지적처럼 신파성은 한국 영화의 정체성에 중요한 비중을 차지하는 것은 분명해 보인다. 여러 차례 만들어졌던 <미워도 다시 한 번>은 신파적 정서를 갖고 있는 대표적인 멜로영화이다. 이 글에서 말하는 신파적 정서는 “비극적 결말을 갖는 감상적 드라마(sentimental drama with a tragic ending)”를 볼 때 생기는 최루성 감정을 의미한다. (Mitsuhiro Yoshimoto, *Kurosawa: Film Studies and Japanese Cinema* (Duke University Press, 2000), p.209.)

환유를 잇을 수 없게 만드는 것은 수목원이라는 공간이다. 수목원은 환유의 유해가 뿌려진 그야말로 환유의 환유(metonymy)인 공간이다.¹⁹⁾

<내 머리 속의 지우개>에서 목수인 수철은 수진과 평생 지낼 보금자리를 직접 지을 꿈을 꾸다. 그 꿈을 위해 전망 좋은 곳에 땅을 마련하고 집도 설계해 놓지만, 수진이 알츠하이머병에 걸리자 실현 불가능한 꿈이 되어버린다. 하지만 수철은 수진을 위해 가짜 세상을 만들어 준다. 수철은 거의 모든 기억을 잃어버린 수진이 기억을 조금이라도 회복할 수 있도록 돕기 위해 둘이 처음 마주쳤던 장면 속으로 수진을 데려간다. 편의점에서 처음 수철과 수진이 마주쳤던 장면을 그대로 재연하기 위해 수철은 정신과 의사와 수진의 부모, 여동생, 자신의 엄마까지 모두 편의점으로 불러 모은다. 그러나 기억이 거의 다 사라진 수진은 그들을 알아보지 못한다. 그렇지만 수진은 “여기가 천국인가요?”라고 수철에게 행복하게 묻는다. <너는 내 운명>의 석중과 은하는 짧은 행복 끝에 가혹한 시련과 마주친다. 자신의 농장과 가족들을 자기 몸보다 아끼던 석중은 사랑을 위해 하나씩 포기한다. 처음에는 가족 같은 소를 팔고 종내는 농장과 고향마저 포기하고 은하와 떠난다. 석중은 역설적으로 정착을 포기해야 현재의 사랑을 지킬 수 있는 것이다.

<내 머리 속의 지우개>와 <너는 내 운명>은 죽음이 선고된 여자 주인공의 죽음을 보여주지 않는 대신 행복해 하는 모습에서 영화는 끝난다. 수철은 자신을 알아보지도 못하는 수진을 찾아가서 마치 처음 만나는 사람처럼 인사를 한다. 그렇게 수진을 안심시킨 수철은 수진을 차에 태우고 도로를 질주한다. 석중은 가족의 반대로 극복하고 에이즈 감염의 위험도 무릅쓰며 은하를 선택한다. 영화의 마지막, 둘이 함께 부르는

19) 그런 면에서 환유라는 이름은 흥미롭다. 김시무는 죽은 다음 배달되는 편지를 환유의 환유(metonymy)라고 보았다. (김시무, 『한국 멜로드라마의 새로운 경향』, 유치나 외, 앞의 책.)

‘당신은 나의 태양’이 배경음악으로 깔리며 그들이 탄 트럭은 달려간다. 수철과 수진, 석중과 은하가 함께 차를 타고 질주하는 순간만큼은 영원한 사랑의 신화가 완성된다.

2.3 금기에 저항하는 남자들 - ‘남성 환상²⁰⁾ 멜로영화’

〈중독〉, 〈번지점프를 하다〉, 〈소년, 천국에 가다〉

2.3.1 금기에 저항하는 남녀관계와 불가항력적 욕망

〈중독〉, 〈번지점프를 하다〉, 〈소년, 천국에 가다〉는 ‘진짜/ 가짜’ 혹은 ‘정상적 사랑/ 미친 사랑’, ‘합법적 사랑/ 불법적 사랑’의 모호한 경계선을 다루는 영화이다. 이 모호하고 불확실한 경계에 서서 영화는 계속 답을 유보하거나 숨기면서 무엇이 진짜이고 무엇이 정상인지 회의한다. 이 영화들은 쉽게 답을 낼 수 없는 문제를 ‘환상’이라는 틀을 빌어

20) 토도로프는 ‘환상’을 현실적인 것과 상상적인 것 두 가지 개념과의 관련에서 규정된다고 말하면서, 환상의 세 가지 조건을 규정하였다. ①텍스트가 독자에 대해서 작중 인물의 세계를 살아 있는 인간의 세계라고 생각하도록 하고, 자연스런 설명과 초자연적인 설명 사이에서 망설이게 해야 한다. ②작중 인물이 망설임을 느낄 수도 있다. 망설임은 텍스트 안에서 표상되게 마련이다. ③독자가 텍스트에 대해서 특정 태도를 취하는 것이 중요하다. ‘시적’ 해석과 ‘알레고리적’ 해석은 모두 거부해야 한다. (츠베탕 토도로프, 『환상문학 서설』, 이기우 역 (한국문화사, 1996), pp.123~141.) 이러한 토도로프의 환상론은 다양한 반론과 논박에 직면하는데 크게 세 갈래로 나뉜다. 첫째는 토도로프의 기본 골격을 인정하는 수정론이고, 둘째는 새로운 시각에서 환상에 대해 정의를 내리는 신 이론인데 대표적인 이론가는 J.R.R. 톨킨이다. 셋째는 환상 자체가 문학의 중요한 본질이라고 보는 반장르론이다. 특히 영화와 관련해 환상에 대해 생각할 때 두 번째 톨킨 유의 이론이 일반적이다. 톨킨은 2차 세계의 성공적인 창조가 이루어져야 하고, 그 세계는 나름의 내적 리얼리티를 가지고 있어야 한다고 말한다. 2차 세계는 ‘압도적인 기이함’을 느끼도록 만들어야 하고, 보는 이로 하여금 1차 세계에서 잠시나마 탈출해 1차 세계에 대한 새롭고 신선한 시각을 유지하도록 만들어주어야 한다. (황병하, 『환상 문학과 한국 문학』, 『세계의 문학』, 1997년 여름호, 참조) 이 글에서 사용하는 ‘환상’ 개념은 톨킨 식의 장르론보다는 토도로프와 그의 이론에 대한 수정론에서 규정하는 개념과 유사하다. 중요한 것은 자연적인 것과 초자연적인 것 사이의 ‘망설임’이다.

이야기하기 때문에 영화 전반에 걸쳐 긴장을 늦추지 않으면서도 윤리적 방패 막을 마련해 놓는다.

이 범주의 영화에서 가장 먼저 생각할 문제는 남자 주인공이 맞닥뜨리는 금기가 어떤 종류인가 하는 점이다. <중독>의 대진(이병헌 분)은 형수와 결합하고 싶어 하고, <번지점프를 하다>의 인우(이병헌 분)는 미성년자인 남자 제자를 사랑하며, <소년, 천국에 가다>의 네모(박해일 분)는 13살 소년의 몸으로 미혼모와 결혼하고자 소망한다. 이들의 욕망은 모두 사회적 금기에 속하는 것으로 법적 혹은 관습적 도덕률이 용납하지 않는다. 기본적인 설정이 이미 금지된 사랑을 원하는 것이기 때문에 영화는 금기를 무너뜨리고 사랑을 쟁취할 만큼 남자 주인공들의 욕망이 강렬하다는 것을 설득력 있게 보여주려 노력한다. 대진은 불의의 사고를 당한 형이 호흡기에 의존해 중환자실에 누워 있는 사이 형 행세를 한다. 그는 형수인 은수(이미연 분)의 사랑을 얻기 위해 거짓으로 병의 현상을 조작한다. 37살 고등학교 국어 선생님 인우는 17살 제자 현빈(여현수 분)을 자신의 첫사랑이 환생한 존재라고 믿는다. 네모는 홀로 아들을 키우며 살고 있는 미혼모 부자(염정아 분)의 남편이 되고 싶어 한다. 그런데 그 결심은 충동적인 것이 아니어서 이미 어려서부터 미혼모인 엄마를 보면서 장래희망을 미혼모 남편으로 정해놓은 바이다.

대진, 인우, 네모는 모두 자신의 욕망에 대해 확신하고 회의하지 않는다. <중독>의 대진은 은수가 형의 여자인 걸 알면서도 은수에 대한 설명할 수 없는 ‘강렬한 느낌’을 포기하지 않고, <번지점프를 하다>의 인우는 동성애를 추궁하는 아내에게 “정말 미안해, 근데 나도 어쩔 수가 없어.”라고 고백한다. 이들은 미안해도 어쩔 수 없는 사랑을 하고 있다. 집착이기도 한 자신의 과토스를 그들은 사랑이라고 생각하고 있다. <소년, 천국에 가다>의 네모는 엉뚱한 소년이다. 일기장에 “기철이를 잘 키우기 위해서 이준마와 나 사이에 알라는 갖지 않겠다”라고 적는 데서

알 수 있듯 네모는 부자와의 성적 결합과 가장의 역할까지 생각하고 있다. 현실에서 네모는 발칙한 소년이고, 인우와 대진은 이해 받지 못할 파렴치한 인물이다.

세 영화는 그런 의미에서 공통적으로 욕망에 대한 전복적인 시선을 갖고 있다. <중독>의 대진은 자신을 버리고 타인이 되어서까지도 욕망을 성취하려고 한다. 이렇게 되면 주체의 죽음까지도 불사하는 사랑인 것이다. 영화의 결말에 결국 병의는 대진의 조작이었음이 드러나지만 그럼에도 불구하고 영화의 환상적 분위기는 사라지지 않는 이유는 여기에 있다. 주체를 포기한 사랑은 매우 비현실적인 사랑이기 때문이다. 결론도 흥미로운데 대진의 아이를 가진 은수는 모든 걸 알게 되고도 현실을 덮어 버린다. 너무나 비현실적인 상황 앞에서 현실적 해결은 불가능하다. <소년, 천국에 가다>는 욕망과 생명을 맞바꾼다는 점에서 문제적이다. 네모는 사랑을 위해 성인의 몸이 되는 대신 하루를 일년처럼 사는 삶을 선택한다. 네모는 다시 아이로 돌아가 정상적인 수명대로 살 수 있는 선택의 기회를 얻지만 포기한다. 네모가 13살 소년으로 돌아가게 되면 부자의 아들 기철이 죽어야 하는 상황이 되기 때문에 네모는 차마 그렇게 할 수 없다고 생각한다. 기철 없이 부자를 살아가게 할 수 없을 뿐더러 성인의 몸으로 부자와 나누었던 짧은 행복을 포기할 수 없기 때문이다.

<번지점프를 하다>에서 태희(이은주 분)의 목소리는 대사가 아니라 보이스 오버로 맨 처음 들린다. 인우의 우산 속으로 불쑥 뛰어든 태희가 “죄송하지만 저기 버스정류장까지 썩워 주시겠어요?”라고 말하는 음성이 보이스 오버로 처음 들리는 설정은 의미심장하다. 태희는 처음부터 현빈에 대한 인우의 사랑을 설득력 있게 만들기 위해 존재하는 역할이다. 환생이라는 모티프를 차용했지만 동성애에 관한 내용이 더 비중 있는 영화다.²¹⁾ 자신이 가르치는 미성년의 남학생과 사랑에 빠지는 것은

문제적이지만 그 남학생이 죽은 첫사랑의 환생이라면 도덕적인 비난에서 비껴갈 여지가 마련되기 때문이다. 하지만 환생을 믿지 않는다면 자신의 성 정체성을 뒤늦게 확인한 중년 남자의 현실일 뿐이다.

2.3.2 환상장치를 통해 완성되는 사랑, 전복 혹은 봉합

<중독>이나 <번지점프를 하다>, <소년, 천국에 가다>에서 영화적 장치로 차용된 환상은 기능하는 방식이 다르다. 토도로프는 환상과 유사한 것으로 ‘경이 the marvelous’와 ‘미스터리 the uncanny’를 제시한다. 즉 텍스트가 제시한 초자연적인 사건이 자연적 방식으로 설명되면 미스터리이고, 초자연적인 방식으로 설명되면 경이이다. 토도로프 이론의 수정론자인 아나 바레네체이는, 토도로프의 ‘미스터리-환상-경이’로 이어지는 삼각구도에 다시 두 가지 매개 변수를 첨가시켜 세 가지 범주로 새롭게 구분하였다.²²⁾ 토도로프와 바레네체아의 구분에 의하면, <중독>은 미스터리이자 일어남직한 것이고, <번지점프를 하다>는 환상

21) 동성 연인의 사랑 이야기는 아직 멜로드라마 논의 안에 본격적으로 들어오지 못했다. 하지만 사랑과 연애의 문제라면 동성 연인들 사이에도 그 본질은 같다고 본다. 예를 들어, <결혼 피로연>(이안, 1993)이나 <필라델피아>(조너선 드미, 1993), <아이다호>(구스 반 산트, 1991), <해피투게더>(왕가위, 1997), <브로크백 마운틴>(이안, 2005) 같은 영화들에 등장하는 동성 연인들은 이성 연인들과 유사한 고민들을 안고 있다. 물론 통념이나 제도의 벽에 부딪히는 갈등이 너무 커서 일반적인 연애 갈등이 더 적어 보일 수는 있다. 한국 영화 중에는 <내일로 흐르는 강>(박재호, 1996), <로드무비>(김인식, 2002) 같은 영화들이 동성에 문제를 다루고 있으며, 한국 영화 흥행사를 새로 쓴 <왕의 남자>(이준익, 2005)에서도 동성에 코드는 두드러진다. 본격적인 퀴어 영화 <후회하지 않아>(이송희일, 2006)도 등장했다.

22) 바레네체아가 제시한 매개 변수는, 첫째 <비정상/초자연/비현실적인 것>과 <그것에 반대되는 것>의 명시적 또는 암시적 공존, 그리고 둘째 그러한 대비에 대한 문제화 또는 비문제화이다. 이렇게 해서 생긴 세 가지 구분은 다음과 같다. ①비정상적인 것과 정상적인 것의 대비가 문제적으로 제시된 경우: 환상적 ②비정상적인 것과 정상적인 것의 대비가 비문제적으로 제시된 경우: 경이적 ③비정상적인 것이 아닌 경우: 일어남직한 것 (황병하, 앞의 글. 참조.)

혹은 환상적이고, <소년, 천국에 가다>는 경이 혹은 경이적인 것에 해당될 수 있다.

문제는 왜 환상인가 하는 점이다.²³⁾ 남성 환상 멜로영화에서 환상은 금기를 깨고 사랑을 완성시키기 위한 장치이다. 도덕적, 관습적, 법적으로 성사되기 어려운 대상과의 성적 결합이라는 금기가 환상 플롯구조에서 비교적 저항 없이 해결되고 있다. 금기에 대한 이러한 전복적 사고는 발상 자체가 문제적이지만 대중예술의 특성상 기존의 관념과 타협하는 선에서 봉합될 수밖에 없다. 그 봉합의 지점이 바로 ‘환상’이라는 장치이다. <중독>, <번지점프를 하다>, <소년, 천국에 가다>에서 환상이 작동하는 방식은 모두 다르다. 그럼에도 불구하고 현실적인 것과 상상적인 것, 자연적인 것과 초자연적인 것이 혼재되어 있다는 점에서는 셋 다 환상적이다.²⁴⁾ 대진의 속임수는 텍스트 안과 밖에서 통용되었다. 은수는 혼란스러워 하다가 들만의 추억까지 알고 있는 대진을 믿게 되었고, 관객도 결정적인 증거가 드러날 때까지 믿거나 적어도 판단을 유보해야 했다. 그러다가 끝에는 은수도 관객도 모두 대진의 거짓말을 알게 된다. 영화는 대진의 속임수를 감춰주는 방식으로 진행된다. <번지점프를 하다>에서 ‘환생’에 대한 믿음은 인우와 현빈 사이의 문제이다. 믿음은 인우에게서 현빈으로 옮겨간다. 영화는 인우와 현빈의 믿음을

23) 이 글에서는 환상의 세계 그 자체의 경이로움에 대해 말하거나 그 세계가 우의(寓意)하는 궁극적 의미를 탐구하려는 목적과는 거리를 둔다. 이 글에선 ‘어째서 환상인가?’라는 물음이 우선한다. 토도로프는 이 물음은 장르의 기능을 다루는 것이라고 설명한다. 즉, ‘환상이란 무엇인가?’가 장르의 구조에 관련된 질문이라면, ‘어째서 환상인가?’는 초자연의 문학적 기능과 사회적 기능을 묻는 것이라고 정리하고 있다. (츠베탕 토도로프, 앞의 책, p.284.)

24) 로지 잭슨은 ‘환상’이라 불리는 어떤 추상적인 실체란 존재하지 않고, 단지 유사한 구조적 특성들을 가지며 유사한 무의식적 욕망에 의해 산출되는 것처럼 보이는 다양한 작품들로 구성되는 하나의 영역이 있을 따름이라고 설명한다. (로지 잭슨, 『환상성 전복의 문학』, 서강여성문학연구회 역 (문학동네, 2004), p.17.)

그럴 듯하게 보이는 방식으로 편집된다. 용산역에서 인우가 현빈을 기다리는 장면과 17년 전 인우가 태희를 기다리던 장면은 교차편집 되는데, 점점 빨라지는 교차편집의 속도로 인해 현빈과 태희는 동일인물처럼 오버랩 된다. 과거의 태희는 트럭에 치이고 죽지만, 현빈은 넘어진 자전거를 일으켜 세워 인우에게 달려간다. 횡단보도에 쓰러졌던 현빈이 일어날 때 관객은 태희를 대신 한 존재인 현빈이 일어선다고 느끼게 된다. “늦게라도 와줘서 고마워.”라는 인우의 말은 태희에게 하는 것으로 들린다. 관객은 이러한 편집방식에 의해 인우의 믿음에 빠져들게 된다. 그러나 텍스트 밖에서 환상에 대한 현실적인 판단은 개인적인 문제일 뿐이다.

<소년, 천국에 가다>의 네모가 어른의 몸으로 시한부 생명을 얻는 일은 텍스트 안팎에서 모두 초자연적인 일로 받아들인다. 네모도 자신의 변화가 비현실적이라고 느끼기 때문에 아빠인 척한다. 사람들도 실종된 지 15일 만에 청년의 몸으로 돌아온 네모를 알아보지 못한다. 부자나 네모 친구 순이는 시간이 흐르자 그가 네모임을 알게 되지만 이들 모두 네모에게 일어난 초자연적인 일이 어떻게 된 것인지 설명하지는 못한다. 그들은 감각적으로 현상을 받아들이지만 그 이면의 원리에 대해서는 알지 못한다. 네모의 죽음에 이어지는 환상 시퀀스는 하늘나라에서 사랑을 이룬 네모와 부자의 다정한 모습이다. 이 장면은 화면구성 자체가 완전히 동화적인 분위기여서 현실세계에서 완전히 벗어난 2차 세계를 표현하고 있다.

주체를 포기하고, 생명과 맞바꾸고, 죽음을 불사하는 욕망의 힘으로 금기에 저항하고 사랑을 쟁취하는 남성 환상 멜로영화에서 환상은 전복적인 행위에 대한 비난을 완충시켜주는 봉합 작용을 하고 있다. 이들 영화의 내러티브는 표면적으로는 환상을 통해 금기의 벽을 넘고 있지만, 이면에는 환상 속에서 실현된 욕망이라는 알리바이를 마련해 도덕적 화

살을 피하고 있는 것이다.

3. 남성 멜로영화의 사회문화적 의미

예술이 삶을 통찰하는 능력과 갖대를 제공하는 방식은 가상성(virtuality)에 있다. 아주 오래 전부터 예술적 행위는 가상성이라는 원리에 의해 이루어졌다. 문자 텍스트이든 시각 텍스트이든 예술을 향유한다는 것은 하나의 가상 세계를 탐사하는 것이며 그 탐사가 무사히 끝날 무렵에는 실제 세계를 횡단할 작은 지도 하나를 손에 쥌 수 있다. 대중예술의 경우, 장르의 가상 세계를 탐사하는 보다 손쉬운 방법을 알려 주고 지도 만드는 일도 수월하게 해준다. 살아 숨쉬는 생명체와도 같은 장르의 속성은 당대 대중의 기호와 욕망을 빠르게 반영하여 지속적으로 변신한다. 특히, 대자본이 투여되는 영화의 경우 어떤 대중예술보다 발 빠르게 대중의 사고와 삶을 반영한다. 그런 의미에서 1997, 8년 이후 멜로영화의 다양한 분화 양상들은 변화된 사회 환경이나 대중들의 가치관이 멜로영화라는 대중장르에 스며든 결과이다.

대중 예술은 대중의 삶을 반영하고 반대로 대중의 삶에 영향을 주는 지속적인 상호작용 과정을 반복한다. 1990년대 후반부터 남성 멜로영화로 분류할 수 있는 일군의 영화들이 등장하고 미묘한 차이를 만들어 내면서 현재까지 재생산되는 현상은 남성 멜로영화의 출현이 일시적인 사건이 아니었으며, 한국 멜로영화사에서 남성 멜로영화가 차지할 영역이 만들어졌다는 의미이다. 이는 한국 멜로영화의 자장이 넓어졌다는 의미이자, 사회문화적으로 사랑 이야기의 생산과 소비에 남성의 참여가 보다 자연스러워졌음을 증명하는 것이다. 남성 멜로영화라는 하나의 가상 세계를 구성하는 남성 주인공의 사랑 이야기는 현실에 피드백 되어 여

성 관객 못지않게 남성 관객의 사고 체계에 영향을 주게 된다.

이 글에선 1990년대 후반 이후 남성 멜로영화를 세 가지 유형으로 분류하고 그 특징을 살펴보았다. 남성 성장 멜로영화의 경우에는 연상의 성숙한 여자와의 연애와 실연을 통해 성장하는 남자의 이야기가 그려진다. 사랑의 절대적 가치를 믿는 순수한 남자의 실연은 사랑은 변한다는 사실을 인정하게 만들고 아이에서 어른의 시선으로 인식전환을 마련한다. 이 과정에서 때론 상처를 주고 때론 상처를 받으며 사랑 이야기가 끝난다. 기존의 멜로영화에서 주로 여자가 남자들에게 상처를 받고 어린 여자와 성숙한 남자가 만나는 구도와 비교하면 거의 반대의 구조를 갖고 있다고 할 수 있다.

사랑을 위해 자신의 모든 것을 바쳐 헌신하는 남성 순정 멜로영화의 남자들은 자신이 불치의 병으로 죽거나 혹은 사랑하는 여자가 죽게 되는 상황에서도 변하지 않는 사랑을 지키려 최선을 다한다. 뇌종양, 알츠하이머병, 에이즈 등 이들 주인공들이 앓고 있는 불치의 병은 이야기를 심파적 상황으로 몰기 위한 장치이자 영원한 사랑을 증명하는 조건이다. 이런 범주의 영화에서 남자 주인공들은 매우 헌신적이지만 다른 측면에서 보면 가부장적인 신념이 투철한 인물들이다. 특이하게도 그들의 가부장적 신념은 오직 사랑하는 여자를 보호하고 지키는 데 발휘된다는 점이 이전 멜로영화들의 가부장적 남성 인물들과는 차이가 있다.

남성 환상 멜로영화에선 사랑을 위해 금기에 저항하는 남성상을 보여 주지만 금기의 종류나 금기를 허물기 위해 도입된 환상의 작동방식은 차이가 있다. 형수와 결합하고자 하는 욕망, 동성애, 미성년자와 성인의 사랑은 도덕적 관습적인 금기의 영역들이다. 영화에선 빙의나 환생, 사후세계 등 환상이 개입되어 금기를 허물고 사랑을 성취하는데, 영화마다 환상의 성격이나 기능은 차이가 있다. 즉 등장인물과 관객이 환상의 정체에 대해 알고 있는 정보의 양이 다르고 현실적으로 받아들일 수 있

는 정도에 편차가 있다. 그렇지만 궁극적으로 이들 영화에서 환상은 윤리적 보호막이자 금지된 성적 결합을 완성하기 위한 장치이다.

이들 남성 멜로영화의 남자 주인공들이 기존의 멜로영화의 남성 인물들에 비해 얼마나 차이가 있으며, 과연 보다 진실보한 인물형인가에 대해서 논의의 여지가 있다. 또한 이들 영화의 여성 인물의 성격이 기존 멜로영화에서와 어떤 차별점이 있는지도 더 살펴 볼 필요가 있겠다. 남성 멜로영화의 일차적인 사회문화적 의미는 남성의 삶에서 '사랑'이 중요한 가치로 인정되기 시작하고, 그러한 가치를 위해 행동하는 새로운 남성상이 출현했다는 점이다. 대중 영화의 텍스트는 완결된 이데올로기를 가질 수가 없다. 오히려 텍스트는 경쟁하는, 또 종종 모순 되는 입장들이 서로 싸우는 일종의 싸움터다. 이 경쟁은 보통 문화의 지배적 입장의 승리로 귀결된다.²⁵⁾ 그러나 중요한 것은 여기서 보이는 균열과 분열이다. 그런 의미에서 남성 멜로영화에서 주목할 지점도 그 안에 담긴 기존의 사고와 달라진 가치의 싸움이고 그 균열이지, 이데올로기적 완성이나 단순한 진보가 아니다.

□

강내희, 『신자유주의와 문화』, 문화과학사, 2000.

그래엄 터너, 『대중 영화의 이해』, 임재철 외 역, 한나래, 1994.

김소영 편, 『시네-페미니즘, 대중영화 꼼꼼히 읽기』, 과학과 사상, 1995.

김소영, 『근대성의 유령들』, 씨앗을 뿌리는 사람들, 2000.

김운찬, 『현대기호학과 문화분석』, 열린책들, 2005.

김종원, 정중훈, 『우리 영화 100년』, 현암사, 2001.

로지 잭슨, 『환상성-전복의 문학』, 서강여성문학연구회 역, 문학동네, 2004.

25) 그래엄 터너, 『대중 영화의 이해』, 임재철 외 역(한나래, 1994), p.205.

- 박성봉 편역, 『대중예술의 이론들』, 동연, 1994.
- 박유희, 『디지털 시대의 서사와 매체』, 동인, 2005.
- 백문임, 『형언: 문학과 영화의 원근법』, 평민사, 2004
- 서인숙, 『씨네 페미니즘의 이론과 비평』, 책과길, 2003.
- 수전 헤이워드, 『영화 사진』, 이영기 역, 한나래, 1997.
- 스티븐 히스, 『영화에 관한 질문들』, 김소연 역, 울력, 2003.
- 아놀드 하우스, 『예술의 사회학』, 최성만 이병진 역, 한길사, 1983.
- 안 배상 뷔포, 『눈물의 역사』, 이자경 역, 동문선, 2000.
- 앤소니 기든스, 『현대 사회의 성·사랑·에로티시즘: 친밀성의 구조변동』, 배은경 황정미 역, 새물결, 1996.
- 여성한국사회연구회 편, 『남성과 한국사회』, 사회문화연구소, 1997.
- 영화진흥공사 엮음, 『1998년 한국영화연감』, 집문당, 1998.
- 영화진흥위원회 엮음, 『2005 한국영화연감』, 커뮤니케이션북스, 2005.
- 유지나 외, 『멜로드라마란 무엇인가』, 민음사, 1999.
- 윤석진, 『한국 멜로드라마의 근대적 상상력』, 푸른사상, 2004.
- 임희섭 외, 『한국의 문화변동과 가치관』, 나남출판, 2002.
- 제클린 살스비, 『낭만적 사랑과 사회』, 박찬길 역, 민음사, 1985.
- 조안 홀로우스·마크 안코비치 편역, 『왜 대중영화인가』, 문재철 역, 한울, 1999.
- 천정환, 『근대의 책읽기』, 푸른역사, 2003.
- 최현주, 『한국 현대 성장소설의 서사 시학』, 박이정, 2002.
- 츠베탕 토도로프, 『환상문학 서설』, 이기우 역, 한국문화사, 1996.
- 토마스 샤프, 『할리우드 장르의 구조』, 한창호 허문영 역, 한나래, 1995.
- 한국영상자료원 편, 『한국영화사 공부 1980~1997』, 이채, 2005.
- 호현찬, 『개정 증보판 한국영화 100년』, 문학사상사, 2003.
- 강영희, 『일제강점기 신과양식에 대한 연구』, 서울대 석사학위 논문, 1989.
- 강한섭, 『1999~2002년 시기의 한국영화 봄에 대한 연구』, 한국영화교육학회, 『영화교육연구』, 2003.
- _____, 『멜로드라마의 컨벤션 연구』, 서강대 석사학위 논문, 1984.

- 경상대학교 사회과학연구소, 『사회과학연구』 제15집 제3호, 1997.
- 남재일, 「한국에서 멜로드라마가 갖는 특권적 지위에 관한 해석적 분석: 97년 멜로드라마의 양식과 이데올로기를 중심으로」, 고려대학교 신문방송학과 석사학위 논문, 2001.
- 변재란, 「한국영화사에서 여성관객의 관람경험 연구: 1950년대 중반에서 1960년대 초반을 중심으로」, 중앙대 박사학위 논문, 2000.
- 이승희, 「멜로드라마의 근대적 상상력」, 『한국극예술연구』 제15집, 2002.
- 이영미, 「신과 양식의, 세상에 대한 태도」, 『대중서사연구』 제9호, 2003. 6.
- 이효인, 「신과적 멜로드라마의 근대성에 대해」, 『영화평론』 7. 1995.
- 주유신, 「멜로 장르에 대한 여성주의적 비평: 여성관객성 논의를 중심으로」, 『영화연구』 15호, 2000.
- 황병하, 「환상 문학과 한국 문학」, 『세계의 문학』, 1997년 여름호.
- Ann Doanne, Mary, *The Desire to Desire*, Indiana University Press, 1987.
- Brooks, Peter, *The Melodramatic Imagination*, Yale University Press, 1976.
- Gledhill, Christine (ed.), *Home Is Where The Heart Is*, London: BFI, 1987.
- Hil, John and Church Gibson, Pamela (ed.), *The Oxford Guide to Film Studies*, Oxford: Oxford University Press, 1998.
- Mitsuhiro Yoshimoto, *Kurosawa: Film Studies and Japanese Cinema*, Duke University Press, 2000.

Abstract

A Study on the Korean Male Film Melodrama Since the latter of 1990's

Lee, Hyun-Kyung

This paper aims to give light upon the aspect of Korean 'male film melodrama'. The main concept of male film melodrama is the love story that the hero drives narrative. Generally melodrama is accepted the genre being about women, for women. Until now most studies of melodrama have been focused on the visual representation of woman's image and ideological pressure.

The social-cultural changes influence mass culture, so one of the most popular genre, melodrama is reflected these results. Nowadays new male features have being appeared in melodrama. They are men who fall in love and their love story develops plot. In 1997, 8 'man' appeared the front side of Korean film melodrama for the first time in Korean film melodrama history. Since the latter of 1990's, many of male film melodrama have been made and most of them hit at the box-office. We can categorize them three types. First, there is 'male maturity film melodrama'. Second, there is 'male pure heart film melodrama'. Last, there is 'male fantasy film melodrama'.

Genre is not a certain fixed substance, but is an organic formation which repeatedly makes self-renovation. According to the times, male characters in melodrama have changed and male audience, too. Men

who have averted their eyes from love story are interested in love story and acknowledge love is the most important value in their lives.

Key words : melodrama, film melodrama, narrative, genre, mass culture, love, love story, maturity, devotion, fantasy, taboo, desire, suture, subversion, ideology

- 본 논문은 9월 30일 투고되어 11월 10일에 심사가 완료되었으며 11월 20일 게재가 확정되었음.