



저작자표시 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.
- 이차적 저작물을 작성할 수 있습니다.
- 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 [이용허락규약\(Legal Code\)](#)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

[Disclaimer](#)

석사학위논문

변형과 반복의 구조로서 멜로드라마

영화 영화의 장르연구 :

<건축학개론>, <내 아내의 모든 것> ,

<늑대소년>을 중심으로

2013년 8월

부 경 대 학 교 대 학 원

신문방송학과

박 현 정

석사학위논문

변형과 반복의 구조로서 멜로드라마

영화 영화의 장르연구 :

<건축학개론>, <내 아내의 모든 것> ,

<늑대소년>을 중심으로

지도교수 김 무 규

이 논문을 석사학위논문으로 제출함.

2013년 8월

부 경 대 학 교 대 학 원

신문방송학과

박 현 정

박현정의 석사 학위논문을 인준함.

2013년 8월 23일



목 차

I. 서론	1
II. 본론	7
1. 영화의 장르	7
1) 장르영화의 의미	13
2) 장르영화 형성의 역사	18
2. 멜로드라마 영화론	22
1) 멜로드라마 영화의 의미	22
2) 멜로드라마 영화의 역사	24
3) 한국멜로드라마 영화의 장르적 관습들	27
3. 멜로드라마 영화의 반복과 변형	31
1) 반복	31
(1) 인물	33
(2) 사건	34
(3) 결말	36
2) 변형	37
(1) 인물	38
(2) 사건	39
(3) 결말	40
3) 소결	44
III. 작품분석 : <건축학개론>, <내 아내의 모든 것>, <늑대소년>	45
1. <건축학개론>	45

1) 유형적인 인물의 우연성과 운명성	47
2) 사적 공간의 의미	50
3) 현재와 과거의 평행선	52
2. <내 아내의 모든 것>	54
1) 남녀 전복 변화	55
2) 가족의 해체	57
3. <늑대소년>	60
1) 장르혼합	61
2) 이중적 캐릭터	64
3) 가족, 사랑을 이끄는 공간	66
4. 소결	67
IV. 결론	70
V. 참고문헌	75
Abstract	79

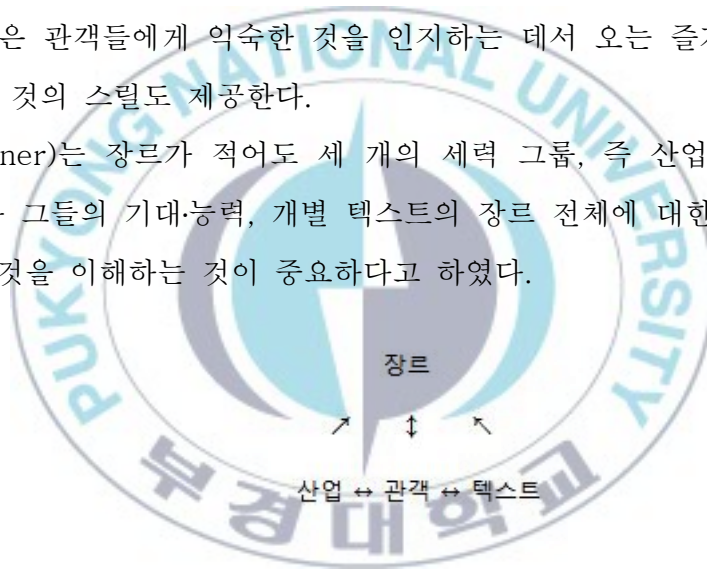


I. 서론

관객의 기대는 장르를 구성하는 중요한 요소이다. 어느 한 장르의 영화를 선택하는 관객의 기대감을 충족시키기 위해서는 장르에 대한 ‘친숙함’이라는 현재의 기대를 충족시키고, 더불어 기존의 장르가 보여주는 틀에서 조금씩 변화와 새로움, 차별성이 더해져야 한다.

어떤 의미에서 영화 장르는 정적이면서 또한 동적이다. 기대로부터의 약간의 변용, 그리고 친숙한 시나리오를 어떻게 바꾸는가 하는 혁신이다. 이런 것들은 관객들에게 익숙한 것을 인지하는 데서 오는 즐거움뿐 아니라 새로운 것의 스틸도 제공한다.

터너(Turner)는 장르가 적어도 세 개의 세력 그룹, 즉 산업과 제작 관행, 관객과 그들의 기대·능력, 개별 텍스트의 장르 전체에 대한 기여의 산물이라는 것을 이해하는 것이 중요하다고 하였다.



<그림 1> 장르의 세력그룹
대중 영화의 이해(Turner, 2006, p.130), 임재철 역, 한나래.

산업 쪽에서는 성공적인 대중 장르를 반복하려는 거대한 시장 압력이 존재하며, 이것이 속편의 양산을 낳는다. 산업 내부에서 영화는 자주 장르라는 관점으로 생각되어지고, 다른 영화들과의 관련성을 통해 유통되며, 장르의 관습적 한계도 보여준다. 연속모험영화(serial adventure film)를 예로 들 수 있는데, <레이더스>는 영화 그 자체를 어드벤처영화로 인용

하고 있다. 그 후에 <로맨싱 스톤>, <인디애나 존스>의 속편은 꾸준히 관객의 사랑을 받았다. 관객에게 장르를 이해할 수 있도록 하는 것은 바로 이런 것이다. 장르는 관객이 한 영화를 선택하는 데 있어 결정 요소의 하나이다. 관객이 장르를 식별할 능력을 갖고 있는가에 견지에서뿐만 아니라 관객들이 보기를 원하는 영화가 어떤 종류인지, 영화의 일반적 종류의 구체적인 내용이 입맛에 맞는지 등의 판단이 필요하다. 결국 영화 자체가 다른 영화들과의 상호 텍스트적인 연계를 구성하면서 자신의 의미화 체계들을 통해 어떻게 이해될 것인가를 보여 준다(Turner, 2006, pp. 128~129).

장르의 역사적 변화는 멜로드라마 영화 장르를 통시적으로 살펴봐도 잘 드러난다. 멜로드라마 영화는 음악(melos)과 드라마(drama)의 합성어로 순수한 개인이나 커플의 사랑이 결혼, 직업, 가족과 같은 제도적 규범체계를 갖춘 사회 환경 속에서 맞이하는 갈등을 주제로 삼고 있다. 일반적으로 멜로드라마 영화의 여자 주인공은 사회의 가부장적 질서억압과 불평등한 조건의 환경에서 희생적 역할을 부여받는다. 자식과 연인의 성공을 위해서 또는 가족이라는 공동체의 유지를 위해서 여성에게 부여된 역할은 희생과 인내이기에 대부분은 이를 보상하는 해피엔딩으로 끝을 맺는다. 1956년에 나온 <자유부인>은 대학교수인 남편은 평범한 주부였던 오선영이 양품점에 나가 일을 하겠다고 하여 마지못해 승낙을 하고, 선영은 양품점 한사장을 만나러 간다. 그러다 우연히 옆집 청년 신춘호에게 흥미를 느끼고 춤에 대해 호기심을 갖게 되고, 한사장 역시 선영에게 관심을 보이게 된다. 그렇게 선영은 한복 대신 양장을 입는다. 한사장과 눈이 맞았지만, 그녀의 부인에게 발각되고 결국 선영은 집으로 돌아가 남편과 아들에게 용서를 빈다. 이 영화를 통해서 살펴보면, 기존의 봉건적인 가부장적 질서와 전후 밀어닥친 서양 문물의 대립, 성차별 이데올로기 등에서

출발해서 시대 변화에 적응한 듯 보이지만 여전히 멜로드라마 영화 장르의 특성을 보여주면서 결말을 이끌어간다. 봉건주의적 가부장제 하에서 자유를 억제당하며 억울하게 살아오던 한국 여성들에게 불어 닥친 당시의 참바람을 통해 현시대의 상황을 보여주려 했고, 가정으로 복귀하려는 상황에서 그녀를 용서하고 가정으로의 복귀를 허용하는 남편은 가족이라는 공동체를 유지하려는 구도자의 모습을 보여준다. 멜로드라마 영화는 여성적 장르라는 인식과 우연성이나 양식적 과잉 등의 장르적 속성으로 인해 한편으론 비판받기도 하였다. 그러나 이러한 특성이 멜로드라마 영화의 성격에 중요한 일면을 드러내고 있는 것 또한 사실이다. 문화적 태도, 영향력 있는 장르영화들, 산업 경제 등의 변화는 끊임없이 장르영화를 변화시킨다.

멜로드라마 영화가 위에서 언급한 정통멜로드라마 영화의 틀 속에서 변화를 모색하며 멜로드라마 영화 붐으로 돌아온 기점을 흔히 1997년 개봉된 <접속>을 시작으로 한 일련의 영화들 속에서 찾는다(이윤경, 2004, p.5).¹⁾ 멜로드라마 영화의 전성시대라 불리던 6,70년대를 지나 1980년대에는 주춤했던 멜로드라마 영화가 정통 최루성 멜로드라마 영화나 불륜 멜로드라마 영화 등의 이름으로 다시 불리면서 고유의 특성을 보여주었다. 1990년대 초에는 크게 주목받지 못했지만, 1990년대 말에 이르러 <접속>, <8월의 크리스마스>, <해피엔드> 등 이전과 전혀 새로운 멜로드라마 영화가 등장하고 흥행에 성공하면서 멜로드라마 영화에 관심이 집중되고 다양한 연구가 이루어졌다. 이후 2000년대 초반 <엽기적인 그녀>, <동갑내기 과외하기>, <피도 눈물도 없이> 등의 장르 혼합현상이 나타났고, 2003년도에는 <클래식>, <싱글즈>, <바람난 가족>을 통해 다양한 스타일의 한국 멜로드라마 영화장르로 자리를 잡았다. 이후 <내 머릿속에

1) 김훈순·김은정(2000); 남재일(2001); 유지나(1999); 이정아(1999)를 비롯한 많은 연구자들이 <접속>을 97년 다시 도래한 멜로드라마 영화 열풍의 시작으로 보는데 동의한다.

지우개>, <너는 내 운명>, <우리들의 행복한 시간>, <내 아내가 결혼했다>, <시라노:연애조작단>, <그대를 사랑합니다> 등 매년 꾸준히 멜로드라마 영화 장르는 성장해왔다.

이와 같은 진화과정의 단계적 진행에도 장르로서의 정체성은 계속 유지된다는 사실을 주목해야 한다. 개별 장르의 내러티브 공간과 갈등과 주제에 대한 파악 및 시각적 이미지에 대한 기본적인 정보를 제공하는 역할을 하기 때문에 영화 분석의 시발점이 될 수 있다. 이렇게 장르의 진화개념은 장르연구를 통해 정적인 관습의 반복과 재현뿐 아니라 장르의 역사적 변화와 그 변화의 동력이 되는 사회 문화적인 의미를 찾을 수 있도록 한다. 장르의 정적인 관습과 반복에 대한 기본 이해를 바탕으로 해당 장르의 변동성을 파악해야만 적절한 분석이 이루어질 수 있기 때문이다.

할리우드의 멜로드라마 영화를 대상으로 이루어진 영미권의 연구가 국내 멜로드라마 영화 연구들에서도 그대로 나타나고 있기에 이론적 분석을 빌려 온다. 선행연구들로부터 살펴보면, 한국 멜로드라마 영화 서사의 관습적 특징을 찾을 수 있다. 크게 세 가지로 볼 수 있다(Byars(1991), p.18 : 김훈순·김은정, 2000, p.123에서 재인용).

첫째, 멜로드라마 영화의 인물설정은 복잡하지 않고, 알기 쉽게 유형화되어 있다. 극 안에서 인물들의 갈등은 애정문제나 삼각관계 등의 감정적인 대립을 보여준다. 그 속에서 선과 악이 대립되어 나타난다.

둘째, 사건은 우연한 만남에 의해 운명적으로 진행된다. 사건에 대해 능동적이기 보다, 주어진 환경과 행위에 의해 수동적으로 해결해간다. 그들이 가진 결함 역시도 선천적이거나 불가항력적이다.

셋째, 멜로드라마 영화의 배경은 가정 내부, 즉, 사적 공간을 주 배경으로 삼고 있다고 닐(Neale, 1980)은 주장한다. 대부분의 다른 장르에서는 법과 질서의 수립이 서사의 목적이지만, 멜로드라마 영화에서는 ‘그러한

질서 내에서 살아가는 문제'에 초점이 맞춰진다.

이에 본 연구는 1990년대 후반부터 진행되어오고 있는 한국 멜로드라마 영화 장르변화가 2000년대 후반을 넘어 최근에 생산된 멜로드라마 영화에서도 관습의 변형이 이루어지고 있는 것처럼 보이지만, 사실상 일반적인 장르의 틀에서 크게 벗어나지 않고 반복되고 있다는 것에 주목한다. 본 연구에서 사례연구 대상으로 선정한 작품들로 본다면 <건축학개론>은 같은 동네라는 공통점으로 우연한 만남을 통해 남녀 주인공이 사랑에 빠지고, 선배의 등장으로 갈등이 생기게 되지만 다시 만나서 과거의 사랑을 추억하는 모습을 보여준다. 또, <내 아내의 모든 것>에서도 마찬가지로 두 주인공은 일본에서 지진을 통해 우연하게 만나게 되고, 불임으로 인해 7년간의 결혼생활에서 권태기를 맞이하지만, 카사노바의 등장으로 갈등이 생겨서 결국 가족의 해체를 보이는 것 같지만 서로를 이해하고 관습의 체계를 그대로 유지한다. 마지막으로 <늑대소년>에서는 판타지라는 요소가 첨가되기는 하지만 늑대로서의 남성적이고 야성적인 모습과 소녀의 어린 여성성이 대비되면서 우연한 만남을 통해 서로를 알아가고, 소년이 늑대라는 것을 알게 되어 서로 이루어질 수 없는 갈등요소로 사랑하지만 이루어질 수 없는 모습을 그리며 사회의 관습을 따르고 있음을 알 수 있다.

선행연구를 통해서 나타나는 장르 공식과 관습이 2012년 한국 멜로드라마 영화에서 어떻게 반복되고 변화했는지, 특히 서사적 차원에 초점을 맞추어 고찰할 것이다. 또한, 그에 따른 함의를 알아보고 분석한다.

분석 텍스트의 선정은 선행 연구들에 이어 장르의 변화라 생각되는 스타일을 관찰할 수 있는 2012년에 개봉해 400만 명 이상의 관객을 동원해 멜로드라마 영화중에서 그 스타일에 차이를 보이며 다양한 연령층에게 소구하는 대표적 흥행작들로 선정하였다. 물론 2012년에 개봉한 <나의 PS 파트너>, <반창꼬>도 논의의 여지가 있는 작품들이나 100만 명 정도의

관객이 동원되었고, 주목할 만한 평가를 받지 못한 영화들이므로 관객의 소구점이나 사회적 함의를 도출하는데 적절하지 않다고 판단되어 제외하였다.

작품 선정을 2012년도 영화로 한정 한 이유는 2000년대 후반 다른 해에 비해 비교적 다양한 스타일의 멜로드라마 영화가 선보였고, 그 안에 나타나는 멜로드라마 영화의 장르 관습의 변화와 변주, 내러티브 전개, 독창성 등을 읽어내는 것이 가능하다고 판단했기 때문이다. 이에 <건축학개론>, <내 아내의 모든 것>, <늑대소년> 3개 작품을 선정하였다.

첫 번째 사례연구 대상인 <건축학개론>은 2012년 3월에 개봉하여 누적 관객 수 321만 명을 동원했던 2006년 <우리들의 행복한 시간>을 제치고, 한국 정통멜로드라마 영화 역사상 첫 기록으로 관객 400만 명을 기록하였다. 90년대 청춘문화를 꿰뚫으며, 기성세대의 감성을 자극하는 20대의 첫사랑을 소재로 한 정통 멜로드라마 영화이다. 두 번째 영화인 <내 아내의 모든 것>은 같은 해 5월에 개봉해 450만 명의 관객을 기록하였다. 아르헨티나의 영화 <아내의 애인>(Un novio para mi mujer, 2008)을 리메이크한 작품으로 결혼 8년차의 부부가 권태기를 극복해 나가는 과정을 약간의 코믹 성격을 가미해 멜로드라마 영화 속에 담아내어 차별화에 성공하였다. 세 번째 영화는 2012년 10월에 개봉한 <늑대소년>이다. 강원도의 한 산골을 배경으로 하고 있으며, 실험을 통해 생긴 늑대소년이 한 소녀와 만나게 되어 벌어지는 이야기를 다룬 영화이다. 현재까지 개봉한 멜로드라마 영화들 중 가장 많은 기록인 700만 명(감독판 포함)의 관객 수를 기록했으며, 늑대소년이라는 판타지가 결합된 멜로드라마 영화로 다양한 측면에서도 멜로드라마 영화의 현대적 흐름을 읽을 수 있는 텍스트라 할 수 있다.

2장에서는 장르영화의 형성과 역사, 그리고 의미를 샤츠(Shatz)의 통합

질서 개념을 통해 멜로드라마 영화의 의미와 역사 더 나아가 한국 멜로드라마 영화의 장르적 관습들을 살펴 볼 것이다. 또한 그 안에서 나타나는 관습들의 반복과 변형에 대해 논의할 것이다.

3장에서는 멜로드라마 영화의 관습을 중심으로 하여 실제의 작품분석을 토대로 시대적 변화에 따른 한국 멜로드라마 영화의 관습이 반복되고 있음을 분석한다.

작품분석의 대상은 <건축학개론>, <내 아내의 모든 것>, <늑대소년> 세편이다. 이러한 분석을 토대로 한국의 주류장르인 멜로드라마 영화장르에서 그 주제와 가치는 변함없이 반복되고, 그것을 표현해내는 관습 역시도 반복되고 있으며, 단지 소구하는 방식에서 약간의 변형이 이루어진다는 것에 대한 분석을 시도한다.

II. 본론

1. 영화의 장르

장르는 영화의 기본적인 분류 틀로서 일반적으로 통용되는 장르는 전통적으로 이어져 온 영화제작의 정형화된 패턴을 일컫는다. 그러나 장르의 개념과 분류기준은 정확하고 엄밀하기보다는 유동적이고 느슨하게 적용되는 범주로 이해된다. 장르에 대한 텍스트적인 정의는 ‘관객에게 그들이 보는 내러티브의 종류를 빠르게, 다소 복합적으로 파악 할 수 있게 하는 약호, 관습 및 시각스타일들의 체계’라는 것이다. 또한, 타이틀에 쓰이는 음악마저도 관객에게 영화가 각 장르의 범주에 적합한지 여부를 알아챌 수 있게 해준다(Turner, 2006, p.126).

한 장르는 내적인 일관성과 타 장르와의 외적인 차별성으로 스스로를 성

립시키는데, 이러한 장르의 독자성은 특유의 문법규칙에 의해 결정된다. 즉 장르를 성립시키고 규정짓는 것은 특정한 관습적 체계이다(Schatz, 1995, pp.23~27).

일반적으로 장르의 기능은 영화를 이해할 수 있게 하고 다소 친밀하게 만드는 점이다. 장르는 내러티브의 누적적인 반복과 변용을 통해 차츰 정형화되며, 이를 통해 장르영화는 특정한 캐릭터, 장소, 사건 등의 정형을 표상하게 된다. 이렇게 누적된 내러티브와 관습은 장르영화를 관람하는 관객들에게 친숙함을 갖게 한다.

즉, 장르는 특정 사회문화적 맥락에서 지속적으로 구성되는 역사적 과정의 산물이기 때문에 고정물로 볼 수 없다. 모든 장르는 시대적인 변화에 발맞추어 사회적 기대와 요구를 담아내면서 끊임없이 변주되고 재창조된다. 장르에 대한 친숙함이라는 현재의 기대를 충족시키는 동시에, 장르의 문법을 조금씩 변화시키고 위배함으로써 진부함을 탈피한 새로움을 자아내는 긴장 속에서 장르는 반복과 변형을 거듭하며 진화한다. 이러한 것은 관객들에게 익숙한 것을 인지하는 데서 오는 지루함에서 새로운 것의 스틸을 제공하고 즐거움을 주기 위한 측면이라 할 수 있다.

샤츠(1995)는 영화장르를 질서의 장르와 통합 장르로 구분하여 각각의 이데올로기적인 함의를 논의하였다. 그에 따르면 질서의 장르는 서부영화, 갱스터영화, 탐정영화 등으로 구분된다. 이러한 장르에서 사회질서를 교란하는 갈등은 단 한명의 남자 주인공에 의해 제거되어 해결된다. 통합 장르는 뮤지컬, 스크루볼 코미디, 멜로영화 등으로 개인적 대립이 마침내 조화로운 공동체의 요구에 통합되는 전략을 취한다. 결과적으로 장르영화는 사회적 갈등을 중재하여 관객에서 현 사회질서를 긍정적으로 받아들이게 하는 체제유지적 기능을 수행한다.

몇몇 장르들(웨스턴, 갱스터, 탐정 등)은 해결사 노릇을 하는 한 사람의

남자 주인공에게 중심을 두는데, 그는 경쟁적 공간에서의 갈등의 초점이 된다. 그 주인공은 자신에게 주어진 공간에서의 고유한 문화적 갈등을 중재한다. 이런 장르들에서의 갈등은 밖으로 터져 나와 폭력으로 전환되며 대개 사회 질서에의 위협을 제거함으로써 해결된다. 주인공은 영화의 후반부에서 죽거나 떠나감으로써 공동체의 가치관과 생활 방식에 동화되지 않고 자신의 개별성을 지킨다. 이런 내러티브 전략을 채택하는 장르들을 '질서의 의식(rites of order)'이라 한다.

또 다른 장르들(뮤지컬, 스크루볼 코미디, 멜로드라마 영화 등)은 문명화된 공간을 배경으로 하며 중심인물들이 공동체 안으로 통합되는 과정을 추적한다. 이 장르들에는 커플 혹은 가족이 주인공으로 등장한다. 그들의 개인적, 사회적인 갈등은 내면화하고 감성적 용어들로 번역되며 개인 간의 대립이 질서 잡힌 공동체의 요구에 굴복한다. 통합은 낭만적 사랑을 통해서도 변함없이 발생한다. 초기의 대립기가 지난 다음 커플은 마침내 포용한다. 이런 내러티브 전략을 채택하고 있는 장르들을 '통합의 의식(rites of integration)'이라 한다.

〈표 1〉 질서 장르와 통합 장르의 특징
 할리우드 장르의 구조(Schatz, 1995, p.66), 한창호·허문영 역, 한나래.

	질서 (웨스턴, 갱스터, 탐정)	통합 (뮤지컬, 스크루볼 코미디, 멜로드라마 영화)
주인공 배경	개인(남성 지배적) 경쟁적 공간 (이데올로기적으로 불안정한)	커플/집단(여성 지배적) 문명화된 공간 (이데올로기적으로 안정된)

갈등 결말 주제	외향적 - 폭력적	내향적 - 외향적
	제거(죽음)	화해(사랑)
	중재 - 회복	통합 - 순치
	남성적 규율	모성적 - 가족주의적 규율
	고립된 자존	공동체적 협력
	약속으로서의 유토피아	실재로서의 유토피아

프롭(Propp, 1975)은 내러티브는 모든 문화에 공통적이라고 한다. 그에 따르면 서로 다른 문화에 의해 산출된 설화, 이야기, 전설 사이에는 구조적 유사성이 보인다. 한 문화의 민속 설화에서 발견된 내러티브 구조는 다른 데서도 일어날 수 있고, 따라서 내러티브의 기능과 마찬가지로 구조에서도 보편적인 무엇이 존재한다고 말한다. 몇몇 러시아 민속 설화들을 분석한 그는 러시아 민속 설화들 모두가 표면적인 세부 묘사(성격화, 세팅, 플롯)에서는 크게 다르더라도 어떤 중요한 구조적 특징들을 공유한다는 것을 찾아냈다.

장르라는 것은 마치 창조성에의 결정적인 위협으로 생각하기가 쉽다. 친밀하고 관습적인 것을 다뤄야 한다는 것은 사실이다. 대신에 친숙함, 관습의 인지, 반복 및 재언급 즐기기 같은 쾌락을 제공한다. 그럼에도 장르 영화들에서도 혁신과 독창성은 존재하며 친숙함과 독창성, 반복과 혁신, 예측 가능성과 불가측성 사이의 매우 복잡하고도 미묘한 균형을 성취할 수 있다. 각 장르영화는 두 가지 명백한 갈등 사항에 놓이는데, 하나는 장르의 현존하는 기대를 충족시키는 것이고 다른 하나는 그것을 약간 변화시키는 것이다.

변형을 통해 관객이 영화를 보면서 무엇을 기대해야 할지를 관객에게 말해 주거나, 충족될 수 없는 기대를 제공함으로써 의도적으로 현혹시킬 수는 있으나 그 기대감을 충족시키는 것은 결국 관습이다. 관객을 충족시키

기 위해서는 관습을 통한 결말로 분명한 이유와 보상이 주어져야 한다는 것이다. 지금도 대부분의 영화를 볼 때 관객들은 스타가 연기하는 주인공을 중심으로 구성된 예고된 관습이 포함된 플롯을 만나길 기대한다. 결국 장르는 생산자와 수용자가 공유하고 있는 일련의 관습의 결합이라는 데는 그 뜻을 함께하고 있다.

장르영화 제작자들은 장르의 공식을 끊임없이 변주하고 재창조한다. 동시에 그들은 최초로 그 장르를 대중화시켰던 속성들을 이용해야만 한다. 워쇼(Warshow, 1962)는 “변주는 장르가 불모화되지 않도록 하는 데 절대적으로 필요하다. 우리는 같은 영화를 반복해서 보기를 원하지 않는다. 다만 같은 형식을 원할 뿐이다”라고 하였다. 그가 강조하는 바는 명백하다. 문화의 특정한 근본 이슈들에 대한 장르의 깊은 관심은 고스란히 남아 있더라도 생명력을 유지하기 위해선 장르영화는 이런 이슈들에 대한 관객들의 변화하는 관념들에 보조를 맞춰 가야하며, 관객들이 해당 장르에 점점 더 익숙해져 가는 현실에 적응해야 한다는 것이다.

우선, 한 장르의 진화는 내적인(형식적인 면) 요소와 외적인(문화, 주제의 면) 요소를 포함한다. 영화 스토리의 주된 내용은 ‘실제 세계’의 특정한 캐릭터들, 갈등들, 배경들로부터 추출된다. 그러나 일단 스토리가 반복되고 세련화를 거쳐 정형이 되고 나면 그것의 경험적 토대는 그 스토리의 내적 내러티브 논리에 의해 밀려난다. 이 때문에 최초의 웨스턴들은 분명히 사회적이며 역사적인 리얼리티를 갖고 있었다. 그러나 장르가 발전함에 따라 웨스턴은 점차 자신의 ‘고유한’ 리얼리티를 갖게 되었다. 아마 가장 순진한 관객조차도 이 점을 이해할 것이다. 서부 사나이들이 흰 모자를 쓰거나 박차가 달린 가죽 구두를 신지 않았다고 대로에서의 결투는 거의 벌어지지 않았으며 웨스턴 영화에 등장하는 마을의 모습, 복장, 여타의 장식물들이 미국의 실제 서부와 전혀 다르다는 사실을 알게 되어도 전

혀 놀라운 일이 아닌 것이다. 이런 의미에서 서부의 이야기를 반복해 들려줌으로써 진화되어 온 명백한 문법을 알게 되고 수용한다.

메츠(Metz, 1974)는 『언어와 영화』의 “텍스트성과 일반성”이란 장에서 웨스턴의 내적인 진화를 살피고 있다. 웨스턴이 패러디와 논쟁을 거쳐 비평에 이르렀지만 그 작품은 여전히 하나의 웨스턴이라고 지적한다. 메츠는 진화 과정의 모든 ‘단계’에서 웨스턴은 그 본질과 장르로서의 정체성을 유지한다고 단언한다. “그런 것이 장르라 불리는 무한한 텍스트다”라고 그는 이 논의의 결론을 맺는다.

내러티브의 예술성과 연관된 그러한 특성들, 즉 모호성, 주제의 복잡성, 아이러니, 형식에 대한 자의식 등은 초기의 장르영화들에서는 거의 발견되지 않는다. 장르가 진화함에 따라 정형 자체 내에 그러한 특성들이 진입하게 된다. 여기서 다루고 있는 것은 장르가 성장하고 발전함에 따라 고유한 것으로 되어 가는 내러티브의 예술적 기교다. 사회적 의식으로서의 신생 장르는 내러티브의 메시지를 전달하는 데 있어 모호성이나 과도한 복잡성을 거부한다. 하지만 영화 제작자와 관객들이 변주되고 세련화되어 가는 메시지에 점차 익숙해짐에 따라 변주 그 자체가 내러티브에 관한 예술성을 보여 준다.

그렇다고 해서 초기의 장르영화들이 미학적 가치가 전혀 없으며 후기의 장르영화들이 어떤 사회적 가치도 지니지 않는다는 것은 아니다. 다만 하나의 문화적 기능(사회적, 의식적)에서 다른 문화적 기능(형식의, 미적인)으로 이행한다는 의미이다. 이 양자는 모든 장르영화에서 뚜렷하게 나타난다. 하나의 장르가 지속적인 인기를 얻는다면 그것은 주로 사회적 기능 때문일 가능성이 크다. 각 장르들은 시각적인, 그리고 구성상의 명확한 정체성을 갖고 있다.

1) 장르영화의 의미

"장르"라는 용어는 단순히 유형(type)이나 종류를 나타내는 불어 단어이다. 알다시피 이것이 문학작품, 영화, 텔레비전 연구에 사용될 때는 보다 넓은 의미를 띄게 된다. 이 용어의 사용은 문학, 영화, 텔레비전 프로그램들이 범주화될 수 있다는 것을 의미한다. 따라서 장르이론은 어떤 작품이 관련되는 어떤 작품류에 속할 수 있다고 간주되는 방식을 다루는 것이다. 이 과정과 가장 유사한 것으로 생물학의 분류를 들 수 있다. 생물학적 분류란 “동물”의 일반적인 범주들을 다양한 문(門)이나 종(種)들의 특이한 특징에 따라서, 유사성과 차이점에 바탕을 둔 체계(system)로 해체하는 것이다(R. Allen, 1994, p.159).

어떤 문학 비평가가 말했듯이 “생물학적 분류는 설명적 체계로, 본질적으로 서로 다른 개체들의 그룹들을 알기 쉽게 하기 위해 고안되었다. 그리고 이것은 이러한 이해를 증진시키기 위해 변화된다. 울새(robins)와 시(詩)는 분명히 다르다. 그러나 이것들을 합리적으로 분류하고자 하는 노력은 그들의 연구에 있어 공통적으로 지배적이다”(Rosmarine(1985) : R. Allen, 김훈순 역(1994, p.167에서 재인용).

할리우드 영화는 서부극, 뮤지컬, 공포영화로, 텔레비전 프로그램은 시추에이션 코미디, 범죄극, 쇼 오페라로 나뉜다. 장르이론은 이러한 분류를 만들고, 만들어진 분류들이 바르게 된 것인지를 확인하는 두 가지 작업을 한다. 생물학적 분류도 이와 유사한 작업을 한다. 그러나 미학적, 문화적 가치의 문제가 제기되면 위의 두 작업은 분리된다.

미학적 분류라는 것은 어떤 결과물을 수용할 사람을 고려한 것이라 할 수 있다. 반면에 생물학적 분류는 수용할 사람을 고려하지 않는 다는 것이다. 예를 들어서 가구를 만들 때, 목공을 의식해서 소나무를 쓸 것인지,

전나무를 쓸 것인지 생각하지 않는다는 것이다(Allen, 1994, p.160).

제인 페어에 따르면 생물학적 분류는 어떤 종들이 문화가치를 표현하는 방식을 설명하는 것도 아니고, 어떻게 그 종이 시청자를 다루는가를 보여주는 것도, 장르분류의 다양한 목적을 말하는 것도 아니라고 주장한다. 장르분석을 총괄적으로 다루기보다 우리는 문학, 영화, 텔레비전과 같이 구별하여 장르분석을 달리 하여야 한다.

프라이(Frye, 1957)는 1950년대에 “장르”나 “모드”라 부르는 유형이나 범주들로 문학을 분류하려는 생각을 더욱 발전시키려고 노력하였다. 또한, 문학의 유형들을 한층 더 세분화시키려고 노력하였다. 그는 영웅들의 행동—우리보다 우월하든지, 열등하든지 또는 우리와 동등한—에 따라 소설을 모드(mode)들로 분류하였고, 영웅과 독자와의 관계에 따라 신화, 로맨스, 서사, 비극, 희극 그리고 사실적 소설의 범주들로 분류하였다. 영웅과 독자와의 관계에 따라 신화, 로맨스, 서사, 비극, 희극 그리고 사실적 소설의 범주들로 분류하였다. 프라이는 지난 15세기에 걸쳐 이러한 모드들은 변화되어 왔다고 지적하고, 중간계층의 부상, 영웅이 우리 중의 하나인 “하위 모방(low mimetic)” 모드의 출현을 가져온 것이 그 한 예라고 말하였다. 장르를 시인과 그 독자들 사이의 관계에 의해 결정되는 장르와 더불어, 수사적인 특성, 즉 그들의 근본적 표현방법에 기초하여 드라마, 서사 그리고 서정시를 구별했다고 한다.(Allen, 1994, p.161).

장르에 대한 문학의 전통적 견해를 영화와 텔레비전에 적용하는 데에는 제한적일 수밖에 없다. 문학의 범주는 매우 광범위하다. 드라마, 서정시, 비극, 그리고 희극과 같은 문학유형들은 다수, 다종의 작품들과 여러 문화와 오랜 세월에 걸쳐있는 보편적인 것이다. 그러나 영화와 텔레비전은 문화적으로 특수하며, 시간적으로 제한되어 있다. “코미디”와 같은 광범위한 범주들을 사용하는 대신 “스크루볼 코미디(screwball comedy)” (영

화)와 “시츄에이션 코미디”(텔레비전)와 같이 문학의 희극 장르의 하부종(subspecies)과 반드시 일치하지는 않는 특수한 장르들을 만들어 낼 필요가 있다. 그러므로 드라마의 규범에 대비하여 매스미디어의 코미디 형식들을 측정하려는 노력들은 실패할 수밖에 없었다. 영화 장르 이론을 발전시키는데 있어서 이 개념은 미국 영화와 텔레비전에 유용하게 적용되었다. 또한, 토도로프는 문학적 장르는 역사적(historical)경향을 가지는 영화와 텔레비전 장르보다 더욱 이론적(theoretical)인 경향을 띤다(토도로프, 1975, pp.13~15). 후자는 “앞서 있는 문학이론에서 연역되어”지는 반면, 전자는 “앞서 있는 문학적인 사실들의 관찰로부터 파생되는 것이다.” 말하자면 어떤 장르들은 문화적으로 받아들여지는 반면, 다른 것들은 비평가들에 의해 정의되는 것이라고 한다. 결국 문학예술과 영화는 엄연히 다르다는 것이다. 영화는 수용자를 의식해서 작품을 만드는 것이고, 문학작품은 오로지 예술로서 만들어 진다는 것에 있다.

영화와 텔레비전 비평보다 한 층 더 오래된 문학비평은 이론적이거나 연역적인 관점에서 보다 많은 장르들을 서술한다. 영화와 텔레비전 비평은 아직도 그들이 사용하는 범주의 이름들을 통용되는 역사적 사용법에서 가져온다. 예를 들면 호머(Homer)는 자신의 작품을 “서사”시(epic poem)라는 범주로 부르지 않았지만, 영화, 텔레비전 산업과 비평가들은 “서부극”이나 “시트콤”의 범주를 사용하여 작품들을 부르는 것이다(Allen, 1994, p.162).

샤츠는 영화적 측면에서 장르는 할리우드 영화 제작자들이 가능한 많은 관객을 극장으로 불러들이기 위해 관객들의 잠재적인 요구를 조사한 뒤, 반응을 통해 드러난 요구들을 표준화하기 시작한데서 유래한다고 말한다(Schatz, 1995, pp.23~27). 이러한 표준화가 상업적 성공을 이루면서 할리우드 스튜디오 시스템으로 이어졌고 이후 영화에 적용된 장르개념은 이

러한 시스템 아래에서 공식화된 비평작업²⁾을 통해 발달하기 시작하였다.

장르의 변화에 대해 원용진(1997)은 장르가 제작 공식과 관습을 바탕으로 전통에 충실하면서도 변화해 가는 관객에게 부응하고자 하는 속에서 변화를 겪는다고 말한다. 반복을 장르의 가장 지배적 속성으로 인정하나 다른 한편으로는 장르 안에 차이와 변형, 변화의 상대적 속성이 내재해 있다고 말한다. 장르영화들은 반복과 변형을 거듭하며 발전해오고 있으며 이러한 장르적 발전은 시대적인 관객들의 인식변화로 인해 자연스럽게 수용될 수 있다.

보드웰(Bordwell, 1985)은 그것은 곧 장르영화가 관객의 기대와 흥행이라는 상관관계의 토대 위에 형성된 만큼 시대적 흐름과 그 사회 구성원의 태도를 반영하는 하나의 제표가 될 수 있다는 의미이자 강력한 이데올로기를 함축하고 있다는 의미이기도 하다고 주장했다. 이 역시 앞에서 언급된 두 가지 주장과 일치한다. 영화와 텔레비전에 대해 토도로프와 알렌은 문학작품에 비해 역사적이고 수용자 지향적이라고 주장한다. 결국 영화, 텔레비전은 문학작품과는 다르다는 것이다. 문학작품은 예술이고 장르변화가 시대상, 사회상을 반영한다면 영화나 텔레비전은 상업적이고 시대상, 사회상을 반영하지 않는다는 것이다.

릭 알트만(Rick Altman, 1987)이 지적했듯이 인지된 모든 집적된 자료는 특별한 방법을 반영하는 것이다. 일반적으로 집적된 자료의 구성은 독립적이지도 않고, 논리적으로 방법의 발달에 선행하는 것도 아니다. 다른 문학 비평가에 따르면 “장르를 좋은 것으로 만드는 능력은 다시 말하면, 문학 텍스트를 좋은 것으로 만드는 능력이다. 그러나 ‘좋다’라는 것은 시청자에 의해 현재에 정의되는 것이다”(Rosmarine, 1985, p.49). 따라서

2) 허칭스는 장르연구가 문학 장르의 개념을 활용함으로써 할리우드 감독의 일관된 예술성, 체계성을 증명하고 그 작업을 통해 할리우드 영화의 대중성을 설명하고자 했다고 지적한다. 그 결과 장르연구는 작가로서의 영화감독의 입지를 확고히 하며 할리우드 영화의 창조성 부재에 대한 논쟁을 막는 역할을 하였다는 것이다(허칭스, 1995, pp.102~105).

영화와 텔레비전의 인기 있는 작품이 좋다는 것은 문학작품의 ‘좋은’ 장르와 일치하지는 않는다는 것을 알 수 있다.

장르 연구에서 영화와 텔레비전이 특수한 방식으로 다루어지는 것은 대중문화의 가공물로서의 그들의 속성에 기인한다. 영화에 있어 장르 연구는 역사적, 문화적으로 독특한 의미를 지녀왔다. 그것은 영화의 특별한 종류인 할리우드 스튜디오 시스템의 대량생산 “공식”(formula)에 관한 연구를 지칭하게 되었다. 공식에 대한 이러한 개념은 존 카웰티(John Cawelty, 1970)에 의해 정의되었다. 공식이란 문화 산물을 만들기 위한 관습적 체계이다. 이것은 예술 작품을 구성하는 새로운 방식인 창조된 구조와 구별된다. 관습과 창조는 차이와 같이 공식과 구조의 차이는 양극 사이의 연속체로 그려진다.

이러한 방식으로 장르에 대한 개념은 산업적 생산품으로서의 영화에 대한 개념으로부터 유래한다. 다시 말하자면, 영화 산업의 특수한 경제적 조직체는 저자가 있는 작품이라는 문학적 개념과는 반대되는 제품의 표준화를 이끌어 낸다. 영화 장르연구는 언제나 자본주의적 생산양식에 그 이론적 근거를 둔다. 잠재적으로 그것은 대중문화 상품을 범주화하는 다른 방식들보다 더욱더 물질주의적이다.

그러나 영화비평계에서, 장르의 개념은 처음에는 독창성이 부족한 할리우드 스튜디오 영화와 같은 대량생산된 서사(narrative)를 비난하기 위해서 사용되었다. 장르영화는 독창적이지도 않고, 저작자가 있는 작품도 아니기 때문에 어떤 예술적 장점도 가질 수 없다고 생각되었다. 이러한 평가 기준은 독창성, 개인적 창조성, 예술가의 천재성에 최고의 가치를 부여하는 예술의 낭만주의 이론에 기초한 것이다.

영화비평에 있어서 장르개념이 긍정적인 의미를 띠기 시작한 것은 역설적으로 낭만주의적, 작가중심적 영화 모델을 세우려는 노력을 통해서이

다. 작가정책(auteur policy)은 할리우드 조립공정(assembly line)의 익명의 생산품을 개별 예술가들의 창조물로 재개념화 하려고 노력했다(Allen, 1994, p.167). 특정 감독의 특성을 보여주는 영화들에 일관성이 있다고 생각될 때 작가는 생겨난다. 어떤 의미에서는 장르의 개인의 창의성이 표출되는 영역을 제공하는 것이다.

2) 장르영화 형성의 역사

샤츠(1981)는 장르의 형성을 1930년대에서 60년대 황금기의 할리우드 스튜디오 시스템에서 찾는다. 상업적으로 검증된 영화들의 공식과 관습, 도상을 적용한 값싼 영화의 반복적 대량생산 덕분에 흥행은 안정적으로 보장받을 수 있었다. 그러나 바로 이런 등장배경이 또한 초기 비평가들에게 외면 받은 원인이기도 하였다. 이렇게 형성된 장르에 대한 논의가 표면화된 것은 1960~70년대부터라고 한다(Hutchings, 1999, p.97).³⁾

장르영화에 사용되는 공식(formula), 관습(convention), 도상(iconography)은 관객이 어느 한 영화를 선택하고 보게끔 인식시키고, 관객은 만족도에 따라 장르영화의 새로움, 즉 창조적인 변형이 계속적으로 사용되어 관습화될 것인지의 여부를 지시하게 되는 것이다. 이러한 관객과 장르의 ‘상호텍스트성’은 장르영화의 제작과 소비에 있어서 가장 핵심적이고도 결정적인 요소라고 할 수 있다(Schatz, 1995, p.25). 장르영화의 상호 텍스트성은 시대적, 사회적 변화에 의한 관객 요구에 따라 장르를 변화시킨다. 관객은 친숙한 관습을 인지하고, 관습의 반복을 즐기지만 또한 그 속의 창의성과 독창성을 발견하는데서 새로운 만족감을 느낀다.

3) 허칭스는 장르연구가 당시 대중적 인기를 모으던 할리우드 영화들, 특히 서부영화와 갱스터 영화를 주요 연구 대상으로 삼아 시각적으로 쉽게 구별되는 일련의 영화를 장르로 규정하고 주제나 도상 등에 나타나는 특이한 미학적 속성을 밝혀 장르를 정의하려 했다고 설명한다.

즉, 장르영화는 친숙함과 독창성, 반복과 혁신, 예측 가능성과 불가측성 사이의 매우 복잡하고도 미묘한 균형을 성취해 나가면서 변화하고 진화한다(김정현, 2007, p.5).

장르는 내러티브 체계와 영상 스타일에 의해 분류되는 영화의 종류, 유형 및 범주를 일컫는 용어이다. 장르는 반복성의 패턴을 보여주는 이야기 방식과 영상스타일로 구성되며, 따라서 특정 장르에 해당되는 영화의 이야기 구성은 해당 장르의 다른 많은 영화들에서 사용된 일정한 패턴의 공식을 활용한다고 여겨진다. 이와 같은 장르의 존재는 어떤 작품을 특정 영역으로 분류해서 설명하는 역할을 부여한다. 특정 그룹으로 분류되어 설명된다는 점은 어떤 작품이라도 개별적으로 존재하는 어떤 작품이라도 개별적으로 존재하는 독창성을 가질 수 없으며 반드시 다른 작품들과의 공통적 특성을 동반하므로, 그러한 공통적 특성에 근거하여 설명이 주어지는 걸 의미한다. 이것이 장르의 안정화된 속성이다.

장르의 중요성은 장르가 산업, 텍스트, 관객 간의 상호작용 속에서 형성되기 때문이다. 또한 흥행을 보장하는 산업적 수단이란 역할이 부여되어 있다고도 할 수 있다. 대부분의 영화나 드라마를 비롯한 영상들이 장르라는 틀 안에서 반복과 변주의 과정을 거쳐 생겨나기 때문에, 이에 새로운 장르에 대한 변화를 살펴볼 필요성이 있다.⁴⁾ 영화텍스트의 미학적 의미를 통제할 수 있다는 가정 하에 감독에게 특권을 부여하는 작가주의 이론의 대안으로서 영화를 산업-텍스트-관객이라는 입체적 차원에서 고려할 계기를 만들어 준 것이 장르론이었다. 결국, 장르영화를 천박한 상품으로 간주하며 논의 밖으로 밀어냈던 비평가들은 그들이 주장하던 작가주의를 아이러니하게도 장르영화 안에서 발견함으로써 비로소 비평적 이론적 재

4) 샤츠(1981)에 따르면, 장르영화의 대중성이 영화제작자들에게 흥행을 보장하는 산업적 수단으로 등장했으며 산업과 관객의 상호작용을 거치면서 하나의 장르적 스토리의 정형을 만들어지게 되었다고 한다.

조명을 받게 되었다.

닐은 장르를 텍스트가 가지고 있는 속성이 아닌 영화의 지배적인 “정신적 기계장치(mental machinery)”의 일부분으로 본다. 닐 역시도 장르를 “산업, 텍스트, 그리고 주체 사이를 순환하는 경향, 기대, 그리고 관습의 체계로 정의한다”. 따라서 어떤 하나의 장르는 “영화 텍스트의 일관성 있고 체계적인” 몸체이며, 또한 기대들의 일관성 있고 체계 있는 집합이다. 닐은 장르들이 의미의 가능성들을 제한하면서, 주류 영화의 다양성을 개발하고 포함한다는 여러 학자들과 동의한다고 주장했고, 우리는 모든 이론적 장르는 분석가의 구성물이라고 결론지을 수 있을 것이다. 분석가가 텍스트에 접근하는 방법론이 분석가가 장르를 구성하는 방식을 결정한다. 그렇기에 장르는 만들어지는 것이지 태어나는 것이 아니다. 일관성은 구성과정에서 주어지고, 장르는 궁극적으로 세상에 실재하는 어떤 것이 아니라 추상적 개념이다(Neal, 1980, pp.19~20).

릭 알트만(1984)에 따르면 “대중들은 자신들이 조작당하고 있다는 사실을 알기 원하지 않기 때문에, 성공적인 의식적, 이데올로기적 적합성이라는 것은 거의 대부분 오락적 기능을 최대한 이용하여 할리우드의 조작적 잠재력을 위장시키는 것이다. 장르의 성공은 단지 시청자의 이상을 보여줌으로써 얻어지는 것도 아니고, 명색뿐인 할리우드 기업이란 위치에 얻어지는 것도 아닌, 양기능을 동시에 행하는 능력 때문에 얻어지는 것이다.”라 한다.

샤츠(1981)는 장르영화의 대중성이 영화제작자들에게 흥행을 보장하는 산업적 수단으로 등장했으며 산업과 관객의 상호작용을 거치면서 하나의 장르적 스토리의 정형이 만들어지게 되었다고 한다. 장르영화에서 관습화된 구성 요소들은 주인공에 초점을 맞추어 이야기를 전개하는 내러티브 구성 방식에서 갈등 구도의 설정 및 해소 방식 등에서 예정된 수순으로

전개되면서 선험적 경험을 관객들에게 제공한다. 따라서 관객은 친숙한 반응을 염두에 두고 장르영화를 관람한다고 할 수 있다. 이와 같은 안정화의 속성을 가진 장르영화에서 창작자가 자신의 창의력만으로 작품을 구상하고 완성했다고 간주하더라도 대부분은 자신도 모르게 관습화된 공식을 사용하게 된다. 그래서 스튜디오 주도로 제작된 할리우드 영화는 대부분의 작품에 공통적인 형식과 관습화된 내러티브 요소가 내재되어 있기 때문에, 이와 같은 공통적인 것에 의해 분류가 가능하다고 얘기한다.

또한, 1950년대 프랑스 <까이에 뒤 시네마> 평론가들은 할리우드 감독과 장르영화에 대한 재평가를 통해 부정적 시각을 긍정적인 것으로 전환하게 하는 결정적인 작업을 하였다. 이후 장르연구와 작가주의 연구는 상호 결합되는 양상을 띠게 되고, 존 포드, 하워드 호크스, 알프레도 히치콕 및 더글라스 서크 등의 대표적인 장르 감독에게 작가의 의미를 부여하고 그들의 작품을 미학적 차원에서 의미 있는 것으로 분석하였다.

한편, 개별 장르는 고정화된 양상으로 변함없이 존재하는 것이 아니라 끊임없는 변화의 과정을 겪으면서 변형된다. 영화의 역사를 이해할 때, 시대별로 다른 이해가 요구되는 것처럼 장르의 역사 또한 시대별로 차별화된 이해가 동반되어야 한다. 장르 변화는 사회상황의 변화를 따르는 것이든, 제작환경의 변화에 의한 것이든, 혹은 장르의 내적 발전과정상에 일어난 것이든 발생하게 마련이다. 따라서 한 장르가 패러디화되거나 비평되더라도 이것은 그 목표에 대한 관객의 인식과 친근함에 의존한다. 대중영화가 성공하기 위해서는 관객들이 제대로 이해하는 것이 필요하다. 바로 효과가 나타나는 수단이 필요하다는 것이다. 이 수단이라는 것은 한번 확립되어진 관습이고, 이 관습의 전복도 그 자체로 관습적일 수밖에 없다.

2. 멜로드라마 영화론

1) 멜로드라마 영화의 의미

한국의 멜로드라마 영화장르는 서양의 멜로드라마 영화와 본질적인 성격을 공유하면서도 나름의 특수성을 지니고 있다. 한국에서는 멜로는 ‘일반적으로 남녀 간의 애정을 주로 다루는 영화’로 통칭하며, 상당히 광범한 영역을 포괄하는 개념으로 통용된다. 유지나(1999)는 우리나라 멜로영화를 “비극적이고 통속적이며 지나치게 감정이 강조된 여성주인공의 애정담론, 그리하여 여성관객을 주 대상으로 한 여성용 영화”로 정의한다.

영화이론가들의 멜로드라마 영화에 관한 관점은 크게 멜로드라마 영화라는 고유의 장르가 있다는 견해와 하나의 장르로 볼 수 없다는 견해로 구분된다. 즉, 멜로드라마 영화의 고유한 관습적 특징을 가진 장르를 멜로 영화 장르로 파악하려는 입장과 멜로드라마 영화를 하나의 배타적인 속성을 가진 장르로서가 아닌 여러 세부장르 속에서 꾸준히 발견되는 하나의 미학적 양식으로 바라보려는 입장으로 대별된다. 김소영(1996)은 신파극 이후에 여성관객용 영화라고 불리는 멜로드라마 영화가 가장 지속성을 보이는 반면 그 밖의 영화들은 멜로드라마 영화의 아류적 시리즈나 하위 장르로 볼 수 있는 것이 대다수라고 주장한다. 반면 김경(1999)은 멜로드라마 영화를 “정형화된 양식을 가지고 있는 장르의 일종이라기보다 각 시대와 지역의 특수성을 수렴하는 가운데 자신의 내용과 형식을 발전시킨 하나의 틀과 같은 것”으로 규정하고 있다(김훈순·김은정, 2000, p.121).

이러한 학자들 간의 견해 차이는 멜로드라마 영화가 다른 장르들과 병합되기가 용이하다는 특성에서 시작한다. 또한 한국영화에서 멜로영화장르를 분명하게 구분하기 힘들 정도로 모든 장르에 멜로성이 폭넓게 가미되

어 있기 때문이기도 하다.

장르라는 것이 처음부터 만들어진 어떤 틀이 아니라 영화가 발전과정을 거치면서 비슷한 이야기나 전개방식을 가지고 있는 영화들을 하나의 카테고리 묶으면서 재생산을 통해 생겨난 것이므로, 멜로드라마 영화를 크게 하나의 장르로서 파악하는 데는 큰 무리가 없을 것으로 보인다.

1992년 <결혼이야기>가 로맨틱 코디미의 붐을 일으키고, 할리우드식 영화로 한국 영화제작의 경향을 바꿔놓기 이전까지 한국영화의 대부분을 멜로드라마 영화가 차지했다고 해도 과언이 아니다.

조지훈(1996)은 멜로드라마 영화 영화가 한국영화상에서 상당히 중요한 위치를 차지하고 있음에도 멜로드라마 영화 영화에 관한 평가는 부정적이기 그지없다고 말한다. 오히려 한국영화의 지나친 멜로드라마 영화적인 경향은 벗어나야 될 구태의연함으로 인식되었을 뿐더러 한국의 멜로드라마 영화는 신파라는 용어와 혼용되었는데, 보통 신파는 서구적 의미의 멜로드라마 영화 영화보다 더 저급한 양식으로 이해되어 왔다고 한다. 그러나 일제시대 일본에서 도입된 연극과 영화양식으로서 신파는 서구의 멜로드라마 영화영화가 일본으로 그리고 일본에서 한국으로 수입되는 과정에서 생긴 멜로드라마 영화영화의 한국적 변종이라 할 수 있다고 언급했다.

멜로드라마 영화는 한국영화의 가장 오래되고 보편적인 주류 장르로서 영화와 관객 사이에 공유되는 영화적 관습의 토대가 되어와 멜로드라마 영화를 빼놓고는 한국영화를 논할 수 없을 정도이다. 흥행작 대부분이 정통 멜로물이었던 7,80년대 이후 지금까지 그리 눈에 띄지는 않았지만 우리나라에서 한 해 동안 제작된 영화의 과반수가 멜로드라마 영화의 범주로 분류될 정도로 멜로드라마 영화는 한국영화의 지평에서 가장 보편적이고 친숙한 영화장르로 자리매김해 왔다. 이러한 결과는 한국영상자료원의 멜로영화에 대한 장르분류체계가 상당히 포괄적인 데 기인하기도 한다.

멜로영화는 다른 장르와 쉽게 병합되는 특징을 갖는다. 예를 들면 60년대의 <미워도 다시 한번>이나 <맨발의 청춘> 등으로 대표되는 한국의 정통 멜로는 70년대를 거치면서 호스티스물, 80년대를 거치면서 <애마부인>같은 에로물에 스며들었고, 90년대 초반에는 코미디와 결합된 코믹멜로가 등장했다. 그런 결과 많은 ‘멜로성’을 띤 영화들이 대부분 멜로영화 장르로 분류되었음을 알 수 있다(유지나, 1999, p.272). 이후 멜로드라마 영화의 본격적인 재등장과 사회의 전폭적인 수용을 설명하기 위해서는 부정적인 고정관념의 분류체계에서 벗어나야 한다고 주장하고 있다.

멜로드라마 영화가 코미디나 액션장르와 더불어 대중적으로 오랜 사랑을 받아온 장르이자 신과 이후 한국의 장르영화로서 가장 지속성을 보여주고 있기 때문이며, 그동안 비교적 다양하게 그 모습을 변형시켜 왔다는 점에서 기인한다. 6,70년대 흥행의 안전지대란 통념 속에 지지받다가 90년대 로맨틱 코미디라는 변종 멜로드라마 영화에 그 자리를 내어주었지만, 다시 90년대 후반 최루성 멜로드라마 영화의 부활로 멜로드라마 영화 붐을 조성하면서 성공요인에 관심을 가졌던 점을 상기한다면 쉽게 알 수 있다(이윤경, 2004, p.4). 현재에도 멜로드라마 영화는 할리우드 영화와 SF 장르의 강세 속에서도 비교적 다양한 장르들 사이의 혼합현상을 통해 여전히 관객의 호응을 얻고 있다.⁵⁾ 앞서 논의한 장르 발생 배경에서의 상업적 속성으로 보면 멜로드라마 영화가 한국 영화사에서 중요한 위치를 차지하고 있다고 할 수 있다.

2) 멜로드라마 영화의 역사

5) 1990년대<접속>, <편지>, <약속>, <정사>, <해피랜드>, <8월의 크리스마스>, 그리고 2000년대에는 멜로드라마 영화에 다른 장르를 혼합한 <싱글즈>, <동갑내기 과외하기>, <엽기적인 그녀>, <바람난 가족>, <스캔들>, <클래식> 등의 영화에 이어 최근에는 <건축학개론>은 관객 400만을 돌파하고, <내 아내의 모든 것>, <늑대소년> 등 멜로드라마 영화의 흥행이 이어지고 있다.

멜로드라마 영화는 18세기 유럽, 중산층 귀족계급에 맞서 대중문화 형성에 주체가 되는 시민/노동계급이 자신들의 문화적 정체성을 확립해가는 과정에서 몇 가지 요소가 결합하여 형성되었다고 할 수 있다. 이러한 형성 배경 속에 멜로드라마 영화는 글을 못 읽는 대중을 위한 오락인 서민 연극에서 출발한다. 고급 교육을 받지 않은 다수의 일반 대중의 감정과 정서에 호소하며 다가선 이러한 허가받지 못한 연극은 노동자와 시민계급의 지지 속에 상연되면서 멜로드라마 영화의 대중성 확보에 기여한 것으로 볼 수 있다.

멜로드라마 영화의 형성은 역사적으로 비극과 무관하지 않다. 비극에서 분리되어 타락한 장르 또는 비극적 비전의 상실에 대한 반응으로 이해되어 온 멜로드라마 영화는 18세기 감성소설과 쇠퇴과정에서의 부르주아 비극이 멜로드라마 영화 형성의 또 다른 배경이 되었다고 할 수 있다. 이 시기의 비극과 서사극은 일정부분 그 비극적 정서를 유지하면서도 부르주아 계급을 평등한 시점에서 다뤄 부르주아 관객들을 쉽게 동화시키고자 하였다. 주로 계급과 빈부, 나이 차이를 넘어선 연애나 사랑, 자유, 기독교적 윤리, 가부장적 가족제도의 모순 등을 갈등으로 풀어가는 멜로드라마 영화가 형성되게 된다. 이렇게 멜로드라마 영화는 대중적인 전통을 기반으로 서민층과 노동계급의 관객을 확보하는 과정을 그 기원으로 하며 근대화 과정에서 부르주아 행보와 발맞추어 형성되기 시작하였다. 따라서 부르주아는 비극의 재전유를 통해 멜로드라마 영화 연극을 확립하였고 노동계급을 중심으로 형성된 대중들은 멜로드라마 영화 연극의 소비계층인 관객으로 등장하게 된 것이다(박지연, 1998).

멜로드라마 영화는 전 세계에 퍼져있는 장르 혹은 양식으로서 당대 그곳에 사는 보통 사람들의 욕망과 그 욕망의 실현, 또한 그 욕망의 실현을 막는 금기를 적나라하게 보여준다. 이렇게 멜로드라마 영화는 인간의 욕

망이라는 보편성과 역사적 사회적 금기라는 특수성을 동시에 갖고 있다.

이렇게 형성된 멜로드라마 영화가 할리우드 영화 산업의 장르시스템과 만나면서 그리피스(Griffis)부터 스트로하임(Stroheim)을 거쳐 50년대의 더글라스 서크(Douglas Sirk)에 이르러 완성된 장르적 개념으로 자리 잡게 되었다(유지나, 1999).

서구의 멜로드라마 영화 연구는 장르연구보다는 작가연구와 페미니즘적 시각의 연구가 주종을 이루어왔다. 서구에서 멜로영화는 1970년대 초에 와서야 학문적인 조명을 받기 시작했는데 그 이전까지 멜로영화는 영화 산업의 경제적 기획에서 여성용 영화로 제작되고 여성의 오락적인 생산물로 소비된다는 인식 속에서 진지한 영화연구 논제로서 대접받지 못했다. 그러나 점차 멜로드라마 영화감독들이 작가연구 속에 포함되기 시작했고, 영미권 페미니스트 영화학자들은 대표적인 여성장르인 멜로드라마 영화를 사회문화적으로 의미 있는 현상으로 새롭게 평가하게 되었다. 멜로드라마 영화 연구는 주로 페미니스트 영화학자들에 의해 진행되어 왔는데, 이들은 멜로드라마 영화를 여성의 욕망과 그를 억압하는 가부장제 간의 갈등을 드러내는 성정치 이데올로기 공간으로서 파악하고 텍스트 속에 나타나는 가부장제 이데올로기와 멜로드라마 영화를 읽어내는 여성관객의 즐거움에 초점을 맞추어 분석하였다(김훈순·김은정, 2000, p.121).

멜로드라마 영화의 대사는 등장인물들의 감정 상태를 전달하기 위해 감정적이고 과장하며 설명적이다. 그러나 멜로드라마 영화에서는 전통적으로 대사보다는 비언어적인 방법 즉, 배우들의 얼굴표정이나 제스처, 조명 효과나 소도구, 장식 등의 미장센 요소들이 효과적으로 사용되었다. 여기에 음악은 멜로드라마 영화 안에서 중요한 요소로 등장인물의 인식상태와 감정을 관객에게 전달하고 확인시키며, 멜로드라마 영화의 감정적 색깔을 분명히 규정해 준다. 이렇게 멜로드라마 영화 안에서는 미장센과 음악은

특히 중요한 역할을 담당한다. 미장센과 음악은 대사와 더불어 등장인물의 내면을 외면화하는 주요한 장치로서 언어로 내러티브 내에서 담론화되지 못하는 것들이 미장센과 음악을 통해 표현되고 강화되고, 그 감정의 성격을 분명히 결정한다(조지훈, 1996, p.21).

사회적 통합을 목표로 하는 장르로 멜로드라마 영화가 대표되고 있다. 사회적 통합장르에서 공간은 불법과 폭력이 주도하는 이미지의 공간이 아니라 일상적 삶이 일어나는 친숙한 공간으로 나타난다. 또한 낭만적인 커플 혹은 가족으로 대표되는 집단적 구성원이 주인공으로 설정되면서 중심 인물이 공동체 내에서 갈등을 해소하고 통합되는 과정을 담고 있다. 멜로드라마 영화의 경우 일반적으로 가정, 가족의 안정성을 보여주면서 잠재적 갈등이 그 안에 내제되어 있음을 암시하는데 그것은 사회적 규범이 허용하는 관습과 같은 규범체계를 말한다. 일반적으로 커플의 사랑이 가족의 반대로 위기에 놓이면서 야기된다. 이는 개인과 공동체의 대립 양상을 보여주는 것이다. 그러나 공동체의 결함을 매개로 하기 때문에 갈등은 공동체의 배려로 해소되고 결말은 일반적으로 해피엔딩을 가진다. 물론 앞에서 언급했듯이 한국 멜로드라마 영화의 특성상 비극적으로 끝맺음하는 작품도 존재한다.

3) 한국멜로드라마 영화의 장르적 관습들

한국의 멜로드라마 영화장르는 서양의 멜로드라마 영화와 본질적인 성격을 공유하면서도 나름의 특수성을 가지고 있다. 이는 한국 멜로드라마 영화의 기원을 일제시대 신파극의 직접적 영향으로 보는 견해가 지배적인데서 기인한다(이효인, 1995; 김소영, 1996). 명치유신기에 일본으로 들어와 신극경향과 결합하여 토착화된 서양의 멜로드라마 영화가 일제 강점기

에 다시 한반도로 들어와 그 명칭까지 그대로 사용하게 되면서 멜로드라마 영화가 우리 문화사 속에 자리하게 되었다. 이러한 성격 때문에 지배자의 사고나 욕망이 내부의 피지배자들의 권력을 지배하는 구조에서 발생하는 식민문화의 유입으로 간주되며 봉건질서의 해체를 자유연애로 표방하면서 대중의 계몽이란 명분하에 현실인식을 마비시키고 현실도피를 제공하는 패배주의적 산물로 여겨지며 부정적으로 비판받기도 하였다(유지나, 1999), 한국적 멜로드라마 영화의 기원이라 할 수 있는 신파적 멜로드라마 영화는 암울한 시대상 속에서 무너진 도덕성과 그 안에 내포된 모순과 갈등을 감정적 차원으로 치환하여 개연성에 의한 동기화보다는 감정적 동기화에 의해 전개되는 이야기 속에서 정서적 과잉으로 표현한 것이라 할 수 있다.

멜로드라마 영화 장르관습의 전반적 특징을 몇 가지로 요약할 수 있다. 먼저, 유형적이고 불변적인 속성을 가진 인물의 양극화된 인물설정과 그 인물들 간의 감정적 대립을 들 수 있다. 한국적 멜로드라마 영화의 일반적 인물설정은 대개 평면적이며 전형적인 캐릭터들의 등장으로 이루어진다. 그들의 행위를 결정하는 것은 심리적 원인이나 캐릭터적 특성이라기보다 개인적인 욕망과 자신의 사회적 위치에 좌우된다. 유형화된 이 인물들은 부여받은 캐릭터대로 선악의 설정에 따라 인물 간, 상황 간에 대립을 보여준다. 갈등의 경우 는 가족 간, 세대 간의 갈등부터 남녀 간의 사랑과 삼각관계에서 오는 장애, 사회적, 가족적 권력 구도에서 오는 구조적 갈등에 이르기까지 다루고 있는 이야기에 따라 달라진다. 그리고 그러한 갈등은 약자의 입장에서 그 고난 극복여부가 결말의 희비로 견인되는 경향을 보여준다.

또한, 멜로드라마 영화는 우연성과 운명적 성격을 특성으로 한다. 우연성은 고전적 할리우드 영화로부터 다른 여러 장르에 이르기까지 자주 사

용되는 것이라 말할 수도 있으나 멜로드라마 영화는 이러한 우연성과 운명성이 인물의 만남이나 엇갈림 뿐 아니라 이야기 전개와 사건발생에 있어서도 빈번히 사용된다는 점에서 우연성과 운명성의 과잉적 요소가 멜로드라마 영화의 특성으로 언급된다. 이는 뚜렷한 동기화와 인과관계에 따른 것이라기보다, 우연의 일치, 예기치 못한 사건, 운명적 엇갈림, 오해 등으로 인해 논리적 플롯 구성이나 등장인물의 심리적 인과 관계와 같은 동기화에서 벗어난 비동기적 사건들을 겪으며 반전되거나, 결말로 이어지는 특성을 보이는 것으로 설명할 수 있다.

마지막으로, 멜로드라마 영화는 도덕성의 구현에 가치를 둔다. 약자의 입장에서 도덕적 가치를 구현하거나 사랑을 이뤄내고자 시도한다. 이는 멜로드라마 영화가 전통적으로 가부장제 사회에서 약자의 입장에 서있던 여성을 주 관객층으로 삼았던 것에서도 드러나며 이러한 특성은 5,60년대와 같은 시대적 상황에서는 여성들을 가부장의 부재 속에서도 자신의 자리인 가정을 지키도록 유도하는 등의 사회적 기능도 수행하였다.

멜로드라마 영화는 단순한 러브 스토리가 아니라 사랑을 조건 짓는 사회적 환경을 더불어 강조한다. 그러기에 멜로드라마 영화에서 사랑 이야기가 담겨있는 사회적 구조는 사랑 그 자체만큼 중요하게 된다. 즉, 멜로드라마 영화는 흥미 위주의 사건과 그것의 순간적인 포착에 중점을 두어 선한 사람은 계속 시련을 겪고, 악한 사람은 세력이 우세하다가 극의 결말 부분에 이르러 상황을 역전시킴으로써 전자는 영원한 선과 아름다움이 부각되고 후자는 인생의 오점을 남긴 불행한 사람으로 그려진다. 이와 같이 멜로드라마 영화는 일반적으로 주인공이 곤경에 처해 있다가 우여곡절 끝에 결국은 행복을 찾는다는 해피엔딩을 지향한다.

반면, 한국적 멜로드라마 영화는 전통적으로 비극적 정서를 바탕으로 한 감정의 과잉을 보여주며, 이러한 비극적이고 극단적인 감정이나 정서적

과잉은 우연성이나 운명성과 같은 비동기적 특성과 맞물려 비극적 결말로 견인되는 경우가 대부분이다. 그래서 사랑의 장애극복이나 해결 보다는 죽음과 같은 비극, 결말을 선호한다. 또한 가부장제하에서 용납되지 않는 애정이 원인이 되어 파국으로 치닫는 극적 구성을 통해 그 모순성을 보여 주고자 하는 경향도 반영되었다고 할 수 있다.

멜로드라마 영화는 이런 내러티브 특성으로 인해 현실의 모순을 행복한 결말로 결론짓기보다는 불행한 결말을 통해 현실의 억압을 폭로해서 관객의 공감을 얻으며 카타르시스를 주는 기능을 제공한다(한국영화사연구모임, 1999, p.263). 한국 멜로드라마 영화의 보편적인 내러티브는 인간의 무의식 속에 잠재된 억압되고 금지된 욕망의 분출을 매개로 하고 있다. 이러한 내러티브는 현실의 문제를 무조건 행복한 결말로 포장하기보다는 불행한 결말을 통해 관객들의 욕망 속에 존재하고 있는 현실적 억압을 분출시켜줌으로써 관객들의 공감을 얻고 있다(유지나, 1999).

김지석은 한국의 멜로드라마 영화를 크게 ‘가족 멜로드라마 영화(Family Melodrama)’, ‘낭만적 멜로드라마 영화(Romantic Melodrama)’, 그리고 ‘여성영화(Woman's Film)’로 구분하였다. 가족 멜로드라마 영화는 모성과 효를 주제로 한 멜로드라마 영화로 대개 유교적 이데올로기 가운데 부정적 성향의 남존여비사상과 자본주의 성차별 또는 가부장적 이데올로기가 교묘히 결합되어 있다고 본다(김지석, 1991, p.53).

이영일(2004)은 멜로드라마 영화가 사회적, 이데올로기적 위기가 고조되는 시기에 대중적이 되는 경향을 가지고 있다고 설명한다. 1950년대 한국 영화에서 멜로드라마 영화가 뚜렷한 성장을 할 수 있는 계기를 마련해 준 것은 6·25이후 급격한 산업화로 인한 혼란으로 새로운 멜로드라마 영화가 접목되면서 신파가 점차 도태되고 현재의 멜로드라마 영화가 정착했다고 보고 있다. 1960년대에는 서민층의 생활과 가정을 배경으로 변화된

사회와 보수적 윤리의 문제에 대한 세대갈등을 다루었고 이 시기에 다시 신파성이 가미된 모성 멜로드라마 영화, 낭만적 멜로드라마 영화가 부활했다고 주장한다. 1970년대는 변화된 산업 사회를 배경으로 도덕적으로 혼란에 빠진 미혼여성을 주인공으로 하고 이들의 불행한 삶을 보여주는 호스티스 영화가 나타났다고 주장한다.

한국의 멜로드라마 영화 연구결과는 서구의 멜로드라마 영화에 대한 연구결과의 약간의 차이는 보이지만 그 정도로 크지 않다. 선행연구들로부터 한국 멜로드라마 영화 서사의 전반적인 관습적 특징을 기술하자면 여성의 사랑, 희생, 모성 등의 관습적 장치들이 사회적 가부장적 지배이데올로기를 유지하면서 슬픔, 운명, 과잉의 장치들로 마무리 짓는 것이 대부분이다.

3. 멜로드라마 영화의 반복과 변형

장르는 매체의 산업적 측면에서 이미 검증된 안정된 공식과 관습들을 되풀이하고 조금씩 변형함으로써 위험성을 피하고 안정적인 수입을 올릴 수 있는 미디어 콘텐츠 제작의 유용한 준거 틀이다(김훈순·김은정, 2000, p.141). 또한 새로운 것을 원하는 관객의 요구와 지속적인 산업적 성장을 원하는 제작자를 만족시키기 위해 끊임없이 장르는 연구, 발전되고 있다.

1) 반복

멜로드라마 영화의 장르에서는 꾸준한 관습의 반복이 일어나고 있다. 관습화된 구성 요소들은 주인공에 초점을 맞추어 이야기를 전개하는 내러티브 구성 방식에서 갈등 구도를 설정하고, 그것을 해소해 나가는 방식 등

에서 예정된 대로 전개되면서 선험적 경험을 관객에게 제공한다. 따라서 관객은 친숙한 반응을 염두에 두고 장르영화를 관람한다.

장르를 구성하는 주요 요소로 공식과 관습 그리고 도상의 세 가지 요소로 보는 데는 그 명시어만 약간의 차이가 있을 뿐 학자 간 이의는 없는 듯하다. 공식(formula)은 플롯, 전체적인 내러티브 구조를 말하는데 익숙한 대립과 예측가능 한 결과는 일련의 반복되는 행위까지 암시한다. 공식이 전체적인 구조나 일련의 행위라면, 관습(convention)은 비교적 얼마간 분리되어 있는 작은 행위의 단위를 말한다. 서부 영화에서의 결투 장면, 액션 영화에서의 추격 장면, 그리고 멜로드라마 영화에서 주인공들의 극적인 만남 뒤의 포옹장면 등이며 이러한 관습적인 행위는 여러 영화에 걸쳐 때로는 세부 묘사조차도 상당히 유사할 정도로 반복해서 되풀이 도니다. 장르영화의 가장 작은 단위가 도상(iconology)인데 배우, 의상, 소품, 풍경 등 단순히 제시되기만 하면 영화의 한 요소를 나타내 주고 인물의 심리를 말해주며, 그들에게 동기를 부여해 준다. 도상은 많은 영화에서 반복적으로 사용됨에 따라 의미를 얻는다(토마스 소백, 1998, pp.211~216).

안정화의 속성을 가진 장르영화에서 창작자가 자신의 창의력만으로 작품을 구상하고 완성했다고 간주하더라도 대부분은 자신도 모르게 관습화된 공식을 사용을 하게 된다. 멜로드라마 영화 장르의 대표되는 관습들은 예기치 않은 우연한 상황의 등장, 비극적 정서의 과장을 통한 눈물을 자아내는 내러티브라고 유지나(1997)는 주장하고 있다. 닐(1986)은 우연한 만남과 어긋남, 일상적이지 않는 과도한 과잉적 속성과 운명적 분위기, 극적 반전과 결말에서 나타나는 문제해결과 자연스럽지 못한 행복한 결말 등이 멜로드라마 영화에서 나타나는 관습이라 주장한다. 또, 샤츠(1995) 역시도 문명화된 공간을 배경으로, 개인 간의 대립이 질서 잡힌 공동체의

요구에 굴복하게 되고, 결국 통합은 낭만적 사랑을 통해서 변함없이 발생하며, 초기 대립이 지나면 커플은 마침내 포용하게 된다는 통합의 과정이라 설명하고 있다.

위의 주장이 멜로드라마 영화의 전반적인 관습이라면, 한국 멜로드라마 영화는 크게 사건중심의 내러티브, 운명적 사랑과 우연성, 인물 간의 신분차이로 인한 갈등, 삼각관계, 비극적 결말, 감정적 과잉, 남성 주도적 내러티브 등이라고 김훈순·김은정(2000)은 말하고 있다. 또한, 이윤경(2004)은 유형적이고 불변의 속성을 가진 인물, 양극화된 인물설정과 인물들 간의 감정적 대립, 사건 중심적 내러티브, 우연성과 운명성의 강조, 가정적·사적 배경, 과다한 비극적 정서, 사랑과 도덕의 찬미 등으로 요약한다.

본 연구에서는 작품분석에서 다룬 3편의 멜로드라마 영화와 더불어 김훈순·김은정(2000)의 언급한 7편의 영화와 이윤경(2004)이 다룬 3편의 영화를 통해 서사적 관습인 인물, 사건, 결말로 크게 나누어 분석하였다.

(1) 인물

등장하는 인물들은 우연이나 운명에 의해 내러티브가 이루어지는 것을 알 수 있다. 인물들은 혼란 갈등조차 없이 우연한 만남과 운명적 사랑, 사건에 의한 내러티브의 진행을 한다. 본 연구에서 다루는 <건축학개론>, <내 아내의 모든 것>, <늑대소년>에서도 두 주인공은 우연하게 운명적인 만남을 통해 이루어진다. 또한 2003년 영화인 <클래식>, <싱글즈>에서도 두 남녀의 만남은 통해 사랑을 풀어나간다. 심지어 <정사>와 같은 불륜 영화에서도 운명적인 사건이 갑자기 일어나고, 인간의 힘으로는 피할 수 없는 것으로 묘사되고 지속적으로 유지되고 있다.

또한, 남녀의 사랑을 그리는 멜로드라마 영화 장르는 여성의 관점을 취하고 있는 반면 내러티브는 남성 주도적이다. 남성의 적극적인 구애로 사랑이 시작되고, 남성에게 발생하는 사건들로 내러티브가 진행된다. <건축학개론>에서는 내러티브를 끌고 가는 중심은 처음부터 끝까지 남성이다. <내 아내의 모든 것>에서도 첫 만남과 마지막 장면을 통해 서로의 마음을 확인하는 단계에서 보면 남성이 주도적이고 적극적인 모습을 보이고 있다. <바람난 가족>에서는 남편과 부인 둘 다 바람을 뒀지만, 결국 남성의 문제는 의미 없이 지나가지만, 여성의 불륜에 대해서는 상대의 아버지에게 가차 없이 비난을 받는다. 여성은 운명과 가부장적 제도에 희생되는 비극의 인물로 그려지고, <해피엔드>의 경우 여주인공은 가부장적 제도를 위반했다는 이유로 처참하게 죽음에 이르게 되는 것에서 살펴볼 수 있다. 최근의 멜로드라마 영화에서는 고전적 플롯의 영화임에도 전통적인 가부장적 남성상은 거의 등장하지 않고 있다, 반면 여성상에는 큰 변화가 보이지 않고 있다. 대부분 미혼의 여주인공은 다양한 직업을 가지고 있지만 약간의 차이만 있을 뿐 근본적으로 수동적이고 소극적이며 내성적인 여성상을 보여준다. 또한 순진하고 순결한 귀여운 여성상을 나타낸다. 미혼여성과는 반대로 기혼여성의 사랑을 보여주는 불륜멜로드라마 영화에서는 대담하고 적극적인 여성상이 조금은 부담스럽고 부정적으로 묘사되며, 남성의 적극적인 접근과 애정표현을 통해 사랑이 시작된다. 전반적인 여성상은 여전히 전통적인 여성다움을 지닌 것으로 볼 수 있다.

(2) 사건

멜로드라마 영화의 주요 갈등 중 하나는 삼각관계이다. 기혼여성의 성적 묘사와 사랑을 다룬 <약속>, <정사> 등에서 삼각관계가 다루어지고 있

다. 선천적 혹은 사회적으로 주인공들이 스스로 극복하기 힘든 난관으로 표현된다. <건축학개론>에서는 남자선배의 등장으로, <내 아내의 모든 것>에서는 카사노바의 등장으로 갈등이 시작되고 삼각관계가 나타난다. <클래식>, <싱글즈>에서도 두 명 이상의 인물들의 양극적 설정과 대립이 여지없이 나타나고 선악으로 대립된 모습을 대비시켜 보여준다. <바람난 가족>은 불륜성 멜로드라마 영화로 당연히 갈등요소로 삼각관계를 보여주고 있다.

또한, 이루어 지지 않는 사랑의 비극성 역시 전반적인 멜로드라마 영화 장르에서 나타나고 있다. <편지>, <8월의 크리스마스>는 불치병과 죽음, <약속>, <해피엔드>, <정사>, <건축학개론>은 주인공들이 처한 사회적 위치를 사랑의 난관으로 설정하여 비극성을 보여준다. <늑대소년>은 사람이 아닌 늑대라는 이유로 사랑이 이루어 질 수 없는 난관이 된다. <클래식>에서도 서로의 친구를 사랑하고, 그 친구는 부모로 인해 정해진 약혼녀 때문에 자살미수까지 발생시켜 둘의 사랑을 막는 요소로 나타난다.

또, 가정 등의 일상적인 영역이 주된 배경으로 설정되어 있다. 고전적 플롯에서 가장 근본적인 배경으로 설정되어 있고, 주인공이 전문직 종사자인 경우에도 직업적 공간보다는 가정이 주된 공간으로 나타난다. <해피엔드>, <내 아내의 모든 것>의 경우도 가정적 영역과 일탈적 영역을 묘사하고 있다. <싱글즈> 역시도 가정에서 일어나는 이야기로 그들의 사적인 배경 속에서 전개되고 있고, <바람난 가족>에서도 그들의 가족 가정, 부모와 자식이라는 소재를 사용하여 이야기를 이끌어나간다. <건축학개론>은 제목부터 집에 대한 내용을 통해 그들의 이야기를 보여줄 것을 암시하고 있고, 그들의 사랑도 역시나 같은 동네에서 짝트게 된다. <늑대소년>에서도 가정으로 늑대소년을 들여오면서 방을 내주고, 가족이라는 울타리에 포함시킨다.

(3) 결말

인물들을 통해서 감정적 과잉을 보여준다. 비극성과 결부되어 눈물을 자극하는 최루성 영화에서 강조된다. 아름다운 사랑의 행복과 이별의 슬픔은 극단적 대조를 이루고, 남녀주인공은 영화의 결말에 이르면 격양된 감정을 스스로 감추지 못해 보여준다. <약속>, <편지>에서 모두 여성의 통곡과 눈물 속에 남성의 죽는 설정으로 비극성과 과다한 슬픔이 강조된다. <건축학개론>에서도 다시 첫사랑을 만나지만 서로 과거의 이루지 못한 사랑을 끝으로 서로의 자리로 돌아간다. <늑대소년> 역시도 사람과 늑대의 설정으로 둘은 이루어지지 못하고 사랑하지만 헤어져야 하는 모습을 통해 감정의 과잉을 불러일으킨다. <싱글즈>에서도 동거를 통해 얻어진 아기를 아빠 없이 친구인 두 여성이 기르는 것으로 마무리 되고, <바람난 가족>에서는 불륜을 통해 얻은 아기를 선택하고 본래의 남편의 재결합을 거절한다.

나아가서 주제인 사랑을 통해 불륜, 멜로영화나 고전적 플롯의 영화 모두 로맨스와 사랑의 숭고함을 재현하고 있다. 멜로드라마 영화에서 사랑은 영원불변하고 절대적인 가치를 지닌 것으로 그려지고, 주인공들은 사랑을 위해 모든 것을 포기한다. 사랑에 의해 변함없이 드러나는 가치는 가족제도에 대한 지지와 가부장제로의 통합이다. 여성에게는 사랑보다 강하게 부각되는 가치는 가족주의다. <약속>에서는 이루어질 수 없는 사랑을 결혼을 통해 사회적으로 승인받고자 하고, <편지>에서는 비디오로 재현된 상상적인 남편의 존재와 아들과 모자가정을 지켜나간다. <내 아내의 모든 것>에서는 불임을 통해 멀어지는 부부의 관계를 지키기 위해 여성이 끊임없이 남편에게 대화를 시도한다. 이 영화들은 가족을 영구불변의 가치

로 삼고 남성과 가정에 대한 여성의 종속을 정당화하는 멜로드라마 영화의 가치를 지켜나가고 있다.

2) 변형

관객은 하나의 영화 장르를 선택할 때, 일정한 기대를 가진다. 기존 장르영화에 대한 틀에서 조금의 변화가 주어진 것 즉, 새로운 것에 대한 기대심이 있다. 관객의 기대 역시 장르를 구성하는 중요한 요소이다. 장르의 내적인 일관성과 상호텍스트성은 관객의 기대감을 발생시킨다. 수용자가 동일한 유형의 경험을 반복하면서 기대감은 계속적으로 쌓이고, 결국 이러한 기대는 규칙으로 자리 잡는다. 이러한 규칙화된 문법에 따라 수용자들은 친숙감과 관습을 인지하고 반복의 재미를 즐기게 된다. 그 결과 장르 자체가 관객이 영화를 시청하도록 선택하게 하는 결정요인으로서 기능하기도 한다. 장르는 곧 영화제작자들에게는 ‘표현의 범위’를, 관객들에게는 ‘체험의 범위’를 경계지어준다.

이것은 한국 멜로드라마 영화가 보여주는 사회 관계망에 변화로부터도 살펴질 수 있다. 등장인물의 사회 가치관의 변화를 멜로드라마 영화 장르가 탄력적으로 수용하면서 내러티브 구성에서 갈등의 양상 및 주제 또한 변화를 표출시켰기 때문이다.

멜로드라마 영화의 전형적인 관습에서 새로운 변화를 첨가한 것은 현대적 플롯에서 발견된다. 이는 같은 주제를 다루면서 재현의 방식만을 달리하는 스타일의 형식적 변화와 인물의 성격변화, 내러티브의 내적 변화를 모두 포괄한다. 전통적인 관습이 변형된 모습은 인물중심적인 내러티브, 일상 속에서의 사랑, 삼각관계의 약화와 내적 갈등의 지향, 과도한 감정의 절제, 비극성 탈피, 남성역할의 증대, 장르적 결합 등이 있다고 김훈

순·김은정(2000)은 언급하고 있다. 또한, 김정현(2007)은 주변화된 지배 이데올로기, 개인주체 욕망의 등장, 신파성·여성성 과잉의 변모, 남녀 전복적 재현과 장르혼합 등으로 관습화된 공식이 변주되었다고 분석한다.

본 연구에서는 멜로드라마 영화의 관습적 반복과 마찬가지로 작품분석에서 다룬 3편의 멜로드라마 영화와 김훈순·김은정(2000)의 언급한 7편의 영화, 그리고 김정현(2007)이 다룬 4편의 영화를 통해 서사적 관습의 변화로 보이는 부분을 인물, 사건, 결말로 크게 나누어 분석하였다.

(1) 인물

내러티브의 전개방식이 사건 중심적이 아닌 인물 중심으로 변화되었다. 내러티브를 이끌어나가는 뚜렷한 사건 없이 일상을 잔잔하게 담고 있다. 영화의 진행은 외부적 사건이 아닌 인물의 심리변화와 선택에 의해서 이루어진다. <연애의 목적>에서는 남성과 여성이 우연한 만남을 통해 운명적인 사랑을 나누는 것이 아니며 내러티브 또한 극적인 사건들로 진행되지 않는다. 김정현(2007)은 극의 초반 내러티브를 이끌어 가는 축은 남성이 여성에 대해 지속적이고 끈질긴 접근과 회유의 전개과정이라 말한다.

또, 작품 속에서 남성의 역할이 커진 것을 볼 수 있다. 이전까지 한국 멜로드라마 영화의 관습에서 여성이 중심인물이고 남성은 내러티브상 비중은 상대적으로 약했다. 한국멜로드라마 영화 관습에서는 여성에게 비극적 운명을 강요하고, 불치병에 걸려 죽거나, 피해자의 모습을 강요해왔다. 그러나 김훈순·김은정(2000)은 멜로드라마 영화에서는 남성들의 죽음을 반복적으로 보여주고, 죽음으로 인해 내러티브에서의 비중이 강화되고 있다고 분석한다. <편지>나 <약속>에서의 남자주인공의 캐릭터는 여자를

압도하여 비중이 커졌음을 알 수 있고, <8월의 크리스마스>와 <해피엔드>는 남성의 시점을 영화의 주된 관점으로 남성의 시선을 멜로드라마 영화 속에 담고 있는 것으로 전통적인 장르관습이 변화했음을 보여준다. <건축학개론>에서도 남성의 시점을 통해서 작품을 이끌어어나가고 있다. 남성의 헌신적이고 순애보적인 첫사랑을 보여줌으로써 남성들의 공감을 이끌어 낼 뿐만 아니라, 여성관객을 유도할 수 있다. 상업성을 띄고 있는 장르영화에서 이러한 변화는 관객을 끌어들이기 위한 눈속임이라 볼 수 있다. 제작자들은 여성과 남성 본래의 전형적인 모습을 캐릭터 속에 입히기 보다는 각 인간 주체로써 개인의 개성을 각 캐릭터에 어떻게 담아낼 것인지를 고민하는 것 뿐이다.

(2) 사건

고전적 플롯의 영화에서는 운명이나 사회적 신분 등의 외부의 압력에 의한 갈등과 삼각관계가 이루어 졌지만, 현대적 플롯에서는 첨예하게 대립하는 삼각관계구도를 피하고 있고, 남녀 간의 사회적인 신분격차가 그려지고 있지 않거나 간접적으로 나타난다. 그러나 고전적 플롯의 영화인 <편지>에서도 삼각관계는 등장하지 않는다. 또한 사건에 의한 외적갈등 보다는 인물의 심리적인 내적 갈등이 부각됨에 따라 갈등이 점차 내향적으로 변화되는 모습을 보여주고 있다. <연애의 목적>에서는 각자 두 주인공은 결혼할 약혼자가 있음에도 사랑을 택하고 결혼, 가부장적 질서는 그들에게 더 이상 장애로 작용하지 않는다는 점을 보여주고 있다. 또, <내 아내의 모든 것>에서도 부인의 잔소리가 그들의 겉으로 보이는 갈등 구조임을 알 수 있다. 후에 삼각관계나 불임으로 인한 갈등이 있음을 보여주고 있다. 현 시대에 맞는 현실적인 갈등구조를 보여줌으로써 관객의

호응을 받을 수 있는 상업적 장르영화의 변화임을 알 수 있다.

과거의 플롯이 가정이나 집, 가족을 중심으로 벌어졌다면, 최근의 멜로드라마 영화의 배경은 영화에서는 가상공간(접속)이나 시나리오상의 상상적 공간(미술관 옆 동물원)에까지 확장된다.

(3) 결말

전통 멜로드라마 영화는 최루성 영화라는 꼬리표가 늘 따라다녔다. 감정적 과잉의 관습화를 나타내는 말이었지만, 현대적 플롯에서는 지나친 감정의 표출은 억제되고 잔잔하게 감정을 묘사하고 있다. 고전적 플롯의 영화에서 죽음을 앞두고 자신의 운명을 한탄하면서 눈물을 쏟아내던 남자주인공은 <8월의 크리스마스>에서 이불 속에서 최대한 소리죽여 흐느끼며 눈물을 감추는 모습으로 변화된 것을 알 수 있다. <너는 내 운명>에서는 과거의 신화적 내러티브의 과잉이 보이고 있지만 주인공들이 사랑을 나누는 공간에 대한 환상적인 묘사, 에이즈와 농촌 총각의 국제결혼 등의 세밀한 현재적 장치를 통해서 관객들에게 지속적인 현실감과 감정이입을 유도하고 있다고 김정현(2007)은 주장한다. <건축학개론>에서는 결국 이루어지지 못한 두 사람의 사랑을 감정의 과잉을 통해 눈물로써 헤어지는 모습을 보여주기 보다는 열린 결말로 마무리 짓는다.

<접속>과 <미술관 옆 동물원>은 비극과 눈물을 선호해왔던 한국멜로드라마 영화에서 희망적인 결말로 차별적인 모습을 보여준다. 사랑의 고통과 갈등 대신 행복한 만남과 키스로 막을 내린다. 이를 통해 여성의 비극의 주인공으로 만드는 멜로드라마 영화의 전형적인 내러티브관습은 부정되고 있다. <정사>에서는 두 주인공이 같은 비행기를 타는 모습으로, <건축학개론>에서는 서로 다시 만나지는 못하지만 자신들의 삶에 돌아가는

모습으로 열린 결말로 마무리 짓고 있다. 또, <내 아내의 모든 것>에서는 첫 만남과 똑같은 모습으로 새롭게 시작하려는 모습을 보여줌으로써 해피 엔딩을 기대하기 어려웠던 볼룬멜로영화에서도 비극적 관습이 크게 변화했음을 보여준다. 이런 현상은 변화라기보다 본래의 장르영화의 근원지였던 할리우드에서의 결말을 보여주고 있다 생각할 수 있다. 한국 멜로드라마 영화의 특성이었던 비극적 결말이 아닐 뿐이다.

또한, 장르혼합현상을 보여주고 있는데 <해피엔드>는 종반에서 멜로드라마 영화의 감정적인 내러티브에서 벗어나 완전범죄를 계획하고 실행하는 스릴러물의 남성적 내러티브로 변화된다. 정통멜로드라마 영화를 표방하는 볼룬멜로드라마 영화에서 이러한 점은 변화라고 볼 수 있다. 또, <달콤, 살벌한 연인>에서는 멜로, 스릴러, 코미디의 장르가 결합되어있다. <늑대소년>에서도 멜로와 공포, 스릴러의 요소를 혼합하여 보여주고 있다. 멜로라는 장르는 원래 다른 장르와 결합되기 용이하지만, <건축학개론>과 같은 영화는 순수한 멜로드라마 장르라 할 수 있는데 그 안에 ‘납득이’라는 요소를 넣어 코믹함을 더해준다. 이러한 특성을 생각한다면 이것은 장르혼합이라는 새로운 현상이라기보다 고전적인 신파적 내러티브에 반감을 가지고 있는 관객을 끌어들이기 위한 하나의 요소일 뿐이라 충분히 생각할 수 있을 것이다.

관습의 변화라 생각되는 요소들을 영화를 통해 분석해 보면, 인물의 변화가 여러 가지로 나타나고 있다. 먼저, 현신적이고 순애보적인 남성상의 출현이다. <해피엔드>에서 초반에는 여성을 배려하고 지고지순한 사랑을 실현하고 있다. 가정적이고 부성애적인 남성으로 그려진다. 이러한 한국 멜로드라마 영화의 남성상은 미국 멜로드라마 영화의 추세와 흡사해지는 것을 알 수 있다. 멀비(1987)는 미국의 멜로드라마 영화에 등장하는 남성들이 영화 속에서 가정의 영역에 적합한 기준에 따라 행동함으로 여성화

되고 성적 차이가 연화된다고 하였다. 이러한 남성캐릭터가 여성관객을 유도하는 중요한 요인 가운데 하나라고 단언한다. <약속>의 남자주인공은 조직폭력배 두목이지만 자신이 사랑하는 여성 앞에서는 다정하고 부드러운 모습을 보인다. 다음으로는 핵가족화와 가족의 부재이다. 현대적 플롯의 영화에서는 주인공들이 대개 가족적 유대 없이 혼자 살거나, 친구와 함께 사는 모습으로 나타난다. 가족이 등장하는 불륜멜로드라마 영화에서도 핵가족으로 가족의 유대감은 묘사되지 않고 있다. 마지막으로 여성의 모성결핍이다. <정사>, <해피엔드>에서 둘 다 아이 엄마지만, 모성애를 찾기 힘들다. 자식을 위해 자신의 삶을 희생하는 전통적인 여인상을 벗어나 있으며, 자신의 욕망과 사랑을 추구함에 있어 아이에 대한 죄책감은 크게 느끼지 않는다. 반면 고전적 플롯의 영화 <편지>에서는 아기가 가정의 테두리에서 여성이 벗어나는 것을 막아준다.

주제 역시도 고전적 플롯의 영화와 불륜멜로드라마 영화에서는 사랑만이 인생의 전부이고 모든 것을 바치는 모습을 그리지만, 현대적 플롯의 영화들에서 사랑은 삶에서 중요하지만 절대적이지는 않다. 또한 평생 단 한번의 진정한 사랑이나 첫눈에 반하는 운명의 상대보다 거둬서 찾아오는 사랑, 자신도 모르게 시작되어 커져가는 평범한 일상적인 사랑을 그리고 있다. 그러나 가치에 있어서는 전통적인 멜로드라마 영화와 큰 차이가 없으며, 오히려 보수성은 더욱 강화된 모습을 보인다. 현대 멜로드라마 영화의 뚜렷한 변화로 여성에게 헌신적인 다정다감한 남성형의 출현을 거론했는데, 이들은 결국 내러티브 마지막 부분에서 죽음으로써 이러한 이상적인 남성은 현실 속에 존재하지 않는다는 것을 주지시킨다. 또한 헌신적인 남성의 일방적인 사랑을 부각시키는 것 역시도 여성은 남성에게 사랑받아야 행복하다는 가부장적 통념을 강화시키는데 일조하고 있다.

터너(2006)는 세 개의 그룹, 산업과 제작 관행, 관객과 그들의 기대·능

력, 그리고 개별 텍스트가 장르의 생산과, 변화 전체에 있어서 기여의 산물이라고 말한다. 장르는 이러한 세 요소의 산업적, 문화적 상호 작용으로 탄생하고 변화하는 것이다. 장르의 카테고리가 작품들 자체에 의해 부과되는 문학 장르와는 달리 영화 장르는 “상업영화 제작 그 자체의 물질적 조건의 결과이며, 관객과 제작사의 상호 작용의 산물”이기 때문에 텍스트, 관객, 산업(제작)의 각 요소가 복합적으로 연구되어야 한다. 하지만 지금까지의 영화연구, 장르연구는 각 개별 요소에서 독립적으로 이루어져 온 것이 사실이다. 한국의 멜로드라마 영화 장르 역시 주로 텍스트 자체 분석을 통한 시대적, 사회적 의미를 읽어온 연구들이 주류로 구성되어 왔다. 이렇게 전반적으로 변화가 일어난 것처럼 보이지만, 앞에서 여러 번 언급한 것처럼 사실은 관객의 카타르시스를 이용하는 것뿐이라 할 수 있다. 결국 멜로드라마 영화 장르에서 보여주고자 하는 공식, 관습, 도상은 그대로일 뿐이다.

모든 멜로드라마 영화 장르가 단 하나의 구조에 터하고 있다는 것은 생각 가능한 일이다. 비록 이 구조가 다양하게 변화될 수 있지만, 로맨틱 코미디 영화를 뉴 코미디의 전통 속에 놓을 수 있는 것처럼, 멜로드라마 장르를 중세 문학의 로맨스라는 맥락에 자리매김할 수 있다. 비록 각각의 주된 멜로드라마 영화 장르가 서로 다른 플롯 공식과 관습, 도상 등을 포함하고 있지만 악의 힘에 대항해서 선을 구현하는 주인공의 싸움은 거의 모든 멜로드라마 영화 장르에 스며들어 있다. 예를 들어, <스타워즈>는 로맨스 공식을 고수한다는 점에서 참으로 고전적이다. 그런 로맨스의 전통에 맞추어져 있기 때문에 동시에 여러 장르의 특징을 포함하고 있다. 모험 영화, 공상 과학 영화, 서부 영화, 전쟁 영화가 그것들이다. 비록 이런 장르를 포함하고 있는 <스타워즈>가 전형적인 것은 아니라고 해도 멜로드라마 영화에는 종종 몇 가지 장르가 겹쳐져 있다는 점은 강조되어야

한다. 비록 멜로드라마 영화가 특정한 도상과 관습에 따라 여러 종류의 영화로 구분될 수 있다고 하더라도 그것은 하나의 지배적인 공식에 따라 연결되므로 때때로 어떤 특정한 영화는 여러 종류의 멜로드라마 영화를 대표하게 된다는 점이다(토마스 소빅, 1998, p.231).

3) 소결

장르영화라는 것은 소재와 주제상의 관심, 성격묘사, 플롯 공식, 시각적 배경이 매우 비슷한, 하나의 특정한 영화 그룹에 속하는 영화를 일컫는다. 그와 같은 영화는 어느 정도 이런 유사성에 의존해서 만들어지며, 관객의 만족 또한 어느 정도 이런 유사성에 의존한다. 서부 영화와 같은 장르는 쉽게 알아볼 수 있다. 즉 영화들 사이에 존재하는 수많은 유사성이 그 영화를 하나의 그룹으로 확실히 묶어 준다. 서부 영화로 예를 들면 거의 모든 서부 영화는 1865년에서 1900년까지 미국의 국경 지역을 무대로 하고 있다. 특정한 역사적 요소가 서부극에서는 반복적으로 등장한다. 현상 수배 전문 사냥꾼, 보안관, 모뉴먼트 게곡, 대평원, 가축몰이, 광부의 오두막, 캠프파이어, 인디언, 널따란 인도, 큰 홀, 은행, 잡화상이 있는 서부 마을 등의 이미지를 반복해서 보아왔기 때문에 서부 영화를 서부 영화로 알아보게 된다는 것이다(토마스 소빅, 1998, p.207).

다시 정리해보면, 장르영화는 공식화된 플롯으로 구성되어 있다. 이야기상의 기본적인 대립은 익숙한 것이고, 우리는 과거에 보아 온 경험으로 이야기가 어떻게 해결될지 어느 정도는 알고 있다. 그래서 특정 장르영화에서 일어나는 것을 알 수 있다. 많은 이야기 영화는 친숙한 플롯으로 관객이 쉽게 이해할 수 있는 관습적인 인물을 다룬다. 예컨대 낮익은 배경 위에서 펼쳐지며, 관습적인 영화 기법으로 극을 전개하고 끝을 맺는다.

관객에게 친숙하고 이해하기 쉬운 이런 영화, 즉 유형화되고 반복되는 이들 영화를 우리는 장르영화라고 부른다. 서부 영화는 하나의 장르이고 공포 영화 역시 하나의 장르이다. 그러나 다른 종류의 이야기 영화, 즉 낯선 배우와 낯선 상황을 제시하는 영화나 항상 우리를 놀라게 할 준비가 되어있는 영화의 명칭을 알려져 있지 않다. 이들 영화는 대개 영화가 산업이라기보다는 진지한 예술이라고 생각하는 사람들에게 의해 만들어지기 때문에 흔히 예술영화라 일컬어진다.

각 장르의 영화는 때로는 약간씩 변형되지만, 기본적으로 똑같은 이야기를 말하는 경향이 있는데 이는 우연이 아니다. 이런 반복은 비판받을 빌미를 제공하기보다는, 각각의 장르가 실제 삶에서는 해결되지 않지만 스크린에서는 편안히 해결되는 어떤 기본적인 갈등을 다르고 있음을 말해주는 하나의 요인이라고 하겠다.

결국은 관습의 파괴는 그것이 사실은 관습에 지나지 않는다는 것을 관객이 이해하느냐에 달려 있는 것이다. 그런 이해가 가능한 것은 관련된 모든 당사자인 영화 제작자들, 관객들, 비평가들이 관습의 작동을 잘 알고 있다는 점이다. 많은 영화들은 스스로 관습에 관한 일련의 발언으로 이해될 수도 있는데, 때때로는 단지 관습을 깨기 위해 관습을 사용하는 것을 알 수 있다. 현대 영화에서 보여주고 있는 변형으로 보이는 현상은 관습의 역동적인 모습인 반복일 뿐이다.

Ⅲ. 작품분석 : <건축학개론>, <내 아내의 모든 것>, <늑대소년>

1. <건축학개론>

이 영화 <건축학개론>에서는 집, 즉 두 주인공 ‘승민’과 ‘서연’이 함께 집을 지어 가는 동안 기억의 조각을 맞춰가고, 차츰차츰 현재의 감정을 쌓아 가는 과정을 절묘하게 접목시키고 있다. 그렇기 때문에 조금만 생각해 본다면 제목에서 이 영화가 장르영화가 지닌 특성을 보여주고 있다고 생각해 볼 수 있다. 그 이유는 멜로드라마 영화가 가정적이며 사적인 공간을 배경으로 한다는 사실이고, 집을 통해 돌이킬 수 없는 어떤 시절에 함께했던 추억을 이야기하고 있다.

생기가 넘치지만 슴기 없던 스무 살, 건축학과에 다니던 승민은 '건축학개론' 수업에서 처음 만난 음대생 서연에게 반한다. 함께 숙제를 하게 되면서 차츰 마음을 열고 친해지지만, 자신의 마음을 표현하는 데 서툰 순진한 승민은 입 밖에 낼 수 없었던 고백을 마음속에 품은 채 작은 오해로 인해 서연과 멀어지게 된다.

그러다 서른다섯의 건축가가 된 승민 앞에 서연은 15년 만에 불쑥 나타났다. 당황스러움을 감추지 못하는 승민에게 서연은 자신을 위한 집을 설계해달라고 한다. 그렇게 승민은 자신의 이름을 건 첫 작품으로 서연의 집을 짓게 된다. 함께 집을 완성해 가는 동안 어쩌면 첫사랑이었을지 모를 그때의 기억이 되살아나 두 사람 사이에 새로운 감정이 쌓이기 시작한다.

멜로드라마 영화가 시대별로 다른 수식어로 불리며 한국적 정서로 자리 잡아왔음은 이미 앞에서 언급한 바 있다. 그리고 그것은 역사적 맥락 속에서 그 시대의 시대상을 반영하며 성장해 왔다. 영화 속에서 시대상은 운명성 부여를 위한 내러티브의 보조적 수단이자 90년대라는 시간성을 나타내고 있다. 더불어 관객의 향수를 자극하는 역할 역시 수행한다. <건축학개론>은 과거 첫사랑의 기억으로 얽혀 있던 두 남녀가 15년이 지난 후 다시 만나 추억을 완성하는 이야기로 90년대 영화적 화법으로 2000

년대의 감수성을 자극하고 있다.

1) 유형적인 인물의 우연성과 운명성

<건축학개론>은 2인 1역의 캐스팅으로 네 명의 주연배우가 출연한다. 한가인(서연), 엄태웅(승민), 배수지(서연 아역), 이재훈(승민 아역)의 연기로 영화 대부분을 보여준다. 인물들의 성격에서 멜로드라마 영화 영화의 고전적 인물상 여성은 주로 약자이자 희생자이며, 착하고 부드러운 캐릭터로 최루성 멜로드라마 영화를 비롯한 많은 영화 속에서 보편적으로 재현되어왔던 여자다움을 대변하는 인물을 의미한다. 반면 남성상은 강자이자 권력 중심에 있으며 능동적이고 적극적인 남자다움을 상징하는 인물들을 의미한다. 김태련(1996)은 여성학이나 심리학에서 말하는 여성다움(femininity)과 남성다움(masculinity)이란 개념을 차용하면 그 의미는 ‘차별적 개념으로 사회적 기대가 함축되어 고정 관념화된 성역할 의식’이라 풀 수 있다. 이러한 시각에서 분류해 놓은 규정들을 토대로 영화 속 인물들을 대입해 보면, 인물의 변화는 확인해진다고 말한다(이윤경, 2004, p.47).

서연의 경우, 어렸을 때(배수지)는 모든 남성의 대표하는 첫사랑의 모습으로 아름답고, 예쁘며, 음악을 전공하는 학생으로 묘사된다. 하지만 성격에 있어서는 조용하고 온순한 모습보다는 새침떼기같은 모습으로 자기주장을 하는 성격을 보여주고 있다. 15년 후의 서연(한가인)의 경우는 전반적인 모습은 같지만, 세련되어졌고 경제적인 부분에 자신이 있으며, 이혼을 했음에도 당당한 여성의 모습을 보여주고 있다. 승민의 경우, 어렸을 때의 모습과 15년 후의 모습은 완전히 달라져 있다. 승민이 어렸을 때(이재훈)에는 양성적이며 중성적인 착한 남자라는 요즘 트렌드를 그대로 실

천해 보이고 있다. 하지만 남성적이지 못한 모습을 대변하기 위해 친구 납득이(조정석)가 등장한다. 남자주인공 승민이를 보며 느끼는 관객의 답답함까지도 코믹성을 가미해 풀어나가는 역할로, 남성의 고전적 인물의 모습을 대신 보여주고 있다. 15년 후의 승민(엄태웅)은 조금 더 능동적이고, 자신의 주장을 할 수 있으며, 결단력을 가진 남성적 특성을 보여준다. 이런 모습은 현재의 약혼녀에게 하는 말투와 행동에서 드러난다. 현재의 주인공들은 강하고 능동적인 남성과 부드럽고 수동적인 여성이라는 성차의 이분법적 경계를 허무는 듯 하면서 동시에 고전적 인물의 모습을 보여주고 있다.

<건축학개론>에서의 남녀 주인공은 네 명이 아니라 두 명이다. 관객에게 새로움을 주기 위해 아역이라는 설정을 주고 네 명을 등장시키지만, 결국은 멜로드라마 영화의 관습적인 두 주인공의 성격을 통해 영화를 이끌어가고 있다. 영화 속 과거에는 승민은 가부장적인 남성의 모습이 아닌 여성성이 가미된 모습을 보여주고 있을 뿐이고, 서연은 과거의 순종적인 여성의 모습 대신 주도적인 남성성의 모습을 보여주었다. 하지만 결국 현재의 모습을 통해 기존의 멜로드라마 영화에서 보여주던 남녀의 성격을 그대로 재현하고 있다.

이야기의 구조나 인물에 나타나는 안정-불안정-안정의 도식으로 생각해 볼 수 있다. 토도로프는 하나의 이상적인 서사물은 안정된 상황으로 시작하고, 그 상황은 후에 다시 어떤 힘이나 압력에 의하여 혼란에 빠진다고 말한다. 그리고 이러한 혼란은 불안정의 상황을 초래한다고 주장한다. 그러나 반대 방향으로 작용하는 어떤 힘에 의하여 안정이 다시 확립된다는 것이다. 이러한 방법은 서사물을 이루는 일련의 사건들이 에피소드의 시작에서부터 끝까지 연결되는 방식을 분석하여 그러한 통합체적 서사 형식이 서사물의 궁극적인 의미를 결정하는데 어떠한 작용을 하는가를 파악할

대 용이한 방법이기도 하다. 이 도식을 <건축학개론>에 대입시켜보면, 도입부에서 건축학개론이란 수업시간에 우연히 만난 서연에게 반하게 되고, 두 주인공이 살고 있는 곳이 정릉동으로 운명성을 부여시킨다. 숫기 없이 마냥 서연 곁을 맴돌던 승민에게 서연이 먼저 다가오면서 첫사랑의 이야기가 시작된다. 그렇게 같이 과제를 하면서 서로 점점 더 가까워지는데 이 상황들을 안정으로 본다면, 혼란은 서연에게는 서클 선배이자, 승민에게는 건축학과 선배인 재욱(유연석)이 사랑의 장애물로 나타나고 이야기는 불안정의 상태로 들어간다. 선의 인물로 보이는 승민과 반대로 악의 인물로 나타나는 재욱은 강남의 오피스텔에 살고 차도 가지고 있어 서클 여자 후배들에게 인기가 많다. 승민에게 여자후배를 집에 놀러오라고 한 뒤 술을 먹이면 끝난다고 얘기를 하며 여자에 대해 쉽게 생각하는 캐릭터다. 서연이 재욱에게 관심이 있다고 한 순간부터 인물간의 애정문제와 삼각관계가 제시된다. 승민이 서연이 술에 취해 선배에게 부축을 받으면서 밤늦게 집에 들어가는 모습을 보고 오해를 하여 둘은 멀어지다 헤어지게 된다. 그러다 15년 후에 둘은 서로의 삶을 살아가다 만나게 된다. 서연이 살고 싶다고 했던 건축모형을 만들었던 승민은 15년 전 서연의 집 앞에 버렸지만 서연이 여전히 간직하고 있는 것을 알게 되었고, 전람회의 노래를 듣고 싶어 하는 승민에게 15년 전 CD플레이어를 빌려줬는데 그것을 아직까지 가지고 있다는 것을 알게 되면서 과거에 서로에 대한 진심과 마음을 알게 된다. 이 부분으로 안정으로 마무리된다. 물론 서연과 승민은 과거의 사랑으로 서로에게 잠시 흔들렸지만, 승민은 약혼녀와 미국으로 떠나고 그가 떠나기 전 지어준 제주도 집에서 아이들에게 피아노를 가르치면서 아버지와 지내는 모습으로 결말을 맺는 것이 불안정한 끝맺음이라 볼 수도 있지만, 서로의 과거는 과거로 묻어둔 채로 현재의 삶에 충실하고 있는 관점으로 본다면 안정으로 충분히 생각할 수 있다.

앞에서도 언급했듯이 성격적인 면에서 변화가 있는 것처럼 보이지만, <건축학개론>은 성장소설이 아니다. 성장소설이라 하면 유년기에서 소년기를 거쳐 성인의 세계로 입문하는 과정에서 한 인물이 겪는 갈등을 담은 작품을 말하는 것인데, 이 영화에서 남자주인공은 과거에 대한 반성을 보이고 있지 않는다는 점에서 그저 현실적인 주변의 상황에 따라 그의 성격이 변화된 것처럼 보일뿐이다. 결국은 유형적인 두 인물의 성격과 패턴, 갈등요소인 한 인물이 등장하는 것, 또한 우연성과 운명성을 통해 전반적인 극의 흐름을 유지하고 있음을 알 수 있다.

2) 사적 공간의 의미

멜로드라마 영화가 가정적이고 사적인 공간을 배경으로 한다는 사실은 닐의 견해나 앞서 제시했던 멜로드라마 영화의 장르적 특성에 알 수 있다. <건축학개론>은 제목에서부터 집, 즉 사적공간을 중심으로 내러티브가 진행될 것을 암시하고 있다. 이 영화에서는 사적공간이 자주 언급된다. 정릉에 위치하고 있는 승민의 집, 승민과 서연이 과제 중에 찾게 된 빈집, 강남에 위치하고 있는 재욱의 집, 새로 이사를 가게 된 서연의 집, 승민이 새로 지어준 서연의 제주도 집이 등장한다. 물론 공적인 공간으로 학교도 등장하지만, 비중 있게 다뤄지지는 않는다.

서연이 제주도의 집을 새로 고치는 것을 의뢰하면서 영화가 시작되고, 첫사랑을 다시 만나게 된다. 한 사람을 위한 집을 짓는다는 것은 그 사람에 대한 이해가 기본이기 때문에 승민은 서연이 어떻게 살아왔고, 또 어떻게 살고 싶은지를 알아야만 하지만 이는 꽤나 사적인 영역이기에 소통이 쉽지만은 않다. 하지만 차츰 서로를 알아가며 과거를 들추고, 또 감정이 변하면서 집도 변하게 된다. 이것이 <건축학개론>의 흥미로운 포인트

다. 단순히 배경으로서의 집이 아니라 주인공들의 과거와 그로인한 심리 변화에 따라 공간이 바뀌어간다. 여기서 서연은 첫사랑의 추억을 그대로 간직하고 싶어 하고, 승민은 새롭게 관계를 개선하고 싶어 함을 알 수 있다.

그렇게 어린 시절 서연이 살았던 제주도 집을 짓게 되며 둘은 과거의 감정이 살아나고, 과거에 정릉에서 과제를 하며 찾았던 빈집의 기억도 떠올린다. 주인 없는 빈 집은 둘만의 멈춰진 시계를 돌리고, 먼지를 걷어내고, 가끔씩 서로 들러 화분에 물을 주는 약속의 공간이다. 첫 눈이 오는 날 승민과 서연은 빈집에서 만나기로 약속했지만, 고백을 하려고 하던 승민은 술에 취해 선배인 재욱과 집으로 들어가는 서연을 보고 오해를 하고 헤어짐을 고한다. 첫 눈이 오는 날 서연은 빈집에 가서 승민을 기다리다 전람회 CD와 CD플레이어를 두고 돌아온다. 빈집은 그들의 사랑이 시작되었다가, 헤어짐을 맞이하는 공간이 된 것이다. 이를 통해 사적공간의 의미를 다시 알 수 있다. 후에 서연은 자신이 둘만의 공간인 빈 집에 놔두고 간 CD와 CD플레이어를 승민이 간직하고 있었다는 것을 알게 되면서 다시금 과거에 대한 회상을 빈 집을 통해 하고 있다.

닐은 멜로드라마 영화가 원하는 일반적 욕망의 형태는 성인들의 이성애적 욕망이며 멜로드라마 영화가 제공하는 환상의 목표는 이러한 이성애적 커플의 사랑에 의한 결합이라고 설명하고 있다. 따라서 멜로드라마 영화는 사랑이 가치 중심에 있는 까닭에 사랑을 원하고 사랑받고자 하는 사람들이 등장한다는 것이다. 그러므로 관객은 이들이 사랑받으며 상대와의 결합을 통해 소망을 충족하기를 원한다는 것이다(이운경, 2004, p.53).

<건축학개론>에서 사랑의 공간이었던 빈집에서 두 사람은 결합하지 못했지만, 15년이 지나고 제주도 집에서 승민이 만들어준 건축모형을 간직하고 있는 서연의 진심을 알게 됨으로써 그 사랑을 충족시켜가는 것이 과

거에는 빈 집이었고, 영화 속 현재에는 제주도 집이라는 것을 알 수 있다.

승민과 서연은 건물의 구조물을 쌓듯이 기억의 구조를 맞춰가며 과거의 사랑의 전체를 그려나가고, 기억의 구조화와 완성은 궁극적으로 하나의 집을 ‘성립’시켰다. 멜로드라마 영화의 장르에서 주된 관습인 사적공간을 통해 그들은 사랑을 키웠고, 헤어졌고, 다시 과거를 추억하는 것을 알 수 있다. 서연이 그린 그림이 모형이 되었다가 제주도의 이층집으로 완성되고 진화하는 집의 서사는 과거와 현재를 잇는 진화의 경로를 지탱하기 때문이다.

3) 현재와 과거의 평행선

멜로드라마 영화 장르의 특징 중 하나로 플래시백을 통한 선적인 플롯의 파괴를 드는데 고전적 한국 멜로드라마 영화에서는 스펙터클화 된 여성의 육체를 전시하고자 할 때 주로 사용하였다. 이러한 전시의 욕망을 위해 여성의 성애를 보여주기 위한 최소한의 핑계를 제시해야 하는 내러티브상의 요구와 마주하게 되었던 것이다. 이러한 요구를 채우기 위해 여주인공의 난잡한 성행위 뒤에는 불운한 과거가 있었다는 간단한 설정을 만족시킬 최소한의 장치가 필요하였는데 여기에 자주 이용된 것이 플래시백이다 (이현승, 2000, p21). 결국, 플래시백은 이 <건축학개론>이라는 영화가 새로움에 목마른 대신 디테일한 감수성으로 관객에게 다가가지만 그래도 필요한 변화의 시도, 멜로드라마 영화 관습의 변주를 위해 열어둔 새로움으로의 통로라 할 수 있다. 관객은 이중화된 시간성 속에서 향수와 변주를 함께 느낄 수 있기 때문이다. 90년대 이후 한국 영화에서 플래시백은 <박하사탕(1999)>에서처럼 이중인화 된 시간 속에서 역사적 시간성과 피

폐한 인간의 상처의 원인을 보여주는데 사용되기도 하고 <시월애(2000)>나 <동감(2000)>, <번지점프를 하다(2011)>나 영화 <클래식(2003)>처럼 과거와 현재가 한 영화 속에서 겹치는 이중화된 시간에서 과거는 현재와 공존하는 사랑을 보여주기도 한다. 이러한 이중화된 시간에서 과거는 현재와 선형적으로 맞물리는 것이 아니라 현재 속에 이접적으로 돌출되어있다(문재철, 2002, p.34).

<건축학개론>은 <클래식>과 비슷하게 기존의 플래시백과 조금 다른 구조를 가진다. 현재의 시점에서 과거를 회상하는 장면은 곳곳에 존재하지만, 과거에서 이루지 못한 첫사랑이 현재에서 구체화시켜 나간다고 할 수 있다. 과거와 현재의 시간에 틈을 주지 않고, 과거의 감정을 현재에 어떻게 반영시키는 지는 스무 살 때의 두 사람의 모습과 현재의 두 사람의 모습이 평행선을 그으면서 보여준다.

과거와 현재의 이야기는 마치 동일한 시간대에 비슷한 경로를 걷는 두 커플의 스토리를 보는 것처럼 포개진다. 하나의 기로에서 갈라진 두 이야기 모두 결국 승민과 서연이 만나고, 서로를 알아가면서 최종적으로 둘은 헤어진다. 과거와 현재라는 시간이 서로를 복속시키는 방식이 아니라, 병렬되면서 독립적으로 존재한다. 그렇지만 결국은 한 인물의 사랑을 보여주고 있다. 단지 그 시선의 주체가 바뀌었을 뿐이다. 서로의 틈새를 이어주는 역할을 플래시백이 하고 있다. 과거에는 서연이 시선의 주체였다면, 현재는 승민이다. 신분적 우위도 과거에는 서연의 곁에 강남에 사는 선배인 재욱이 있었다면, 현재는 승민의 곁에는 부유층의 약혼녀인 은채가 있으므로 과거를 극복하는 형태를 평행적으로 보여주고 있다 할 수 있다.

기존의 플래시백의 효과를 볼 수 있는 부분은 최초 과거로 전환되는 카페 씬, 승민이 서연에게 절교를 선언하고 과거에서 현재로 돌아오는 웨딩 드레스숍 씬 둘 뿐이다. 또한, 기억의 습작 CD와 건축모형 이 두 가지가

두 사람을 과거와 현재를 넘나들게 해주는 플래시백의 고리 역할을 하고 있다. 서연에게 고백하려고 집 앞에서 하염없이 기다릴 때, 서연이 살고 싶다고 한 집의 건축모형을 버리고 왔음에도 서연은 현재까지 간직하고 있었고, 첫눈이 내리는 날 빈집에서 만나기로 했지만, 승민은 그 자리에 나오지 않았고 빈 집에 놔두고 온 기억의 습작 CD와 CD플레이어를 승민은 미국으로 떠나기 전 택배로 서연에게 돌려주었다. 서연이 간직하고 있던 건축모형을 보고 승민은 잠시 흔들렸지만, 약혼녀와 미국으로 떠나면서 택배를 통해 CD와 CD플레이어를 돌려줌으로써 과거의 모든 사랑은 끝이 났다는 것을 보여준다.

멜로드라마 영화 장르의 관습적 특성인 플래시백을 통해 두 주인공은 서로를 지지, 보충하며 쌓아올리는 건축 작업의 진행을 기억의 구조화 방식으로 치환해 보여주고 있다. 그렇기에 과거와 현재를 통해 멜로드라마 영화 장르가 보여주고자 하는 것은 하나의 상징적인 관습적 요소라 할 수 있다.

2. <내 아내의 모든 것>

영화 <내 아내의 모든 것>에서는 첫 장면과 끝 장면에서 제목이 말하고자 하는 내용을 다 보여주고 있다. 아내 '정인'(임수정)의 모든 것을 알고 있는 남편 '두현'(이선균)은 부인이 지루해지고, '이혼프로젝트'를 짠다. 이혼의 단계로 가고 있을 때쯤, 아내의 빈자리를 느끼며 아내가 겪었을 외로움을 느끼고 아내의 모든 것을 그리워한다. 흔히 멜로드라마 영화를 여성용 영화 혹은 데이트용 영화라고 생각하는 사람들에게 최근의 멜로드라마 영화에서 특징적으로 나타나는 여성 캐릭터들의 변화들은 다소 생소할 수도 있다. 멜로드라마 영화의 내러티브를 이끌어가는 여성의 역할과 그

들의 사랑 방식이 기존의 멜로드라마 영화와는 뚜렷한 변별점을 보여주기 때문이다. 기존의 멜로드라마 영화에서는 남녀 두 주인공의 육체는 아름답게 전시되었지만, 최근에는 여자 주인공들은 자신들의 성적 욕망을 거침없이 표현한다. 이 영화에서 또한, 독설과 불만 등을 입에 달고 살아서 당장이라도 이혼하고 싶지만 아내가 무서워 이혼은 입에도 올리지 못하는 소심한 남편의 모습을 보여준다.

처음 두현과 정인은 일본이라는 타국에서 첫 눈에 반했다. 건축가로 내진설계를 하는 두현과 요리공부를 하러 일본에 왔다가 지진의 흔들림에 무서운 정인의 사랑은 지진을 통해 시작한다. 그러나 7년 동안의 결혼생활 속에서 임신이 뜻대로 되지 않으면서 그들의 관계는 소원해지고, 서로에게 상처를 주는 사이가 된다. 영화 속에서 정인은 끊임없이 얘기한다. 그것이 곧 잔소리가 되고 두현은 스트레스를 받게 된다. 결국 카사노바 '성기'(류승룡)에게 아내를 유혹을 해주기를 부탁하면서 '내 아내의 모든 것'이라는 리스트를 써서 전달해준다. 내 아내의 모든 것을 정확히 잘 아는 만큼 둘은 서로에게 너무나 익숙해진 것이다. 유혹의 과정에서 정인은 라디오 DJ를 맡게 되는데, 정인이 자신의 일에 바쁘게 되니 두현은 살짝 해방감을 찾는다. 자신에 대해 모든 것을 알고 있는 카사노바에게 마음을 조금씩 뺏기는 정인과 사랑을 하는 법을 모른다던 성기를 두현은 미행하고, 카사노바에게 그만 유혹하는 것을 끝내달라고 요청한다. 그러다 결국 두현은 정인에게 이 모든 일이 자신이 꾸민 일이라는 것을 밝히고, 이에 정인은 실망하고 짐을 싸서 집을 떠난다.

1) 남녀 전복 변화

최근의 멜로드라마 영화에서 주도권을 쥐고 관계를 이끌어 가는 주체는

남성이 아닌 여성이다. 여성이 멜로드라마 영화에서 주도권을 쥐고 있다는 느낌은 바로 과거의 멜로 드라마영화와 비교했을 때 더욱 확실해진다. 과거의 멜로드라마 영화의 여자 주인공들은 대부분 남성들에게 버림받은 여자들이었다. 집안이 비루하거나, 가방끈이 짧아, 남자들의 바람을 잠재우지 못해서, 혹은 하룻밤의 불장난으로, 그것도 아니면 자신이 뭘 원하는지 정확히 알지도 못하는 실패한 자아 찾기 때문에 사랑에 실패한 여자들이 주인공이었다.

기존의 불륜 멜로드라마 영화나 가족 멜로드라마 영화에서 가정은 갈등과 화해의 장소로 기능해 왔으며, 남자의 외도는 아내의 인내로 화해를 이루고, 아내의 외도는 단죄의 대상이었다. 그러나 <내 아내의 모든 것>에서는 아내와의 이혼을 위해, 아내가 외도를 하도록 상대방 남자까지 구해다 끌어놓는 남자가 등장한다. 부부는 소통의 부재에서 시작된 간극을 좁히지 못하고 있다. 7년의 결혼 생활에서 아이를 갖지 못하게 되면서 서로 그 문제에 대해서는 말을 아끼고 있기에 다른 공유할 이야깃거리를 찾지 못했고, 정인은 그 침묵을 깨기 위해 끊임없이 말을 했던 것이다.

영화의 초반은 기존의 멜로드라마 영화와 똑같은 구조를 가지고 있다. 일본에서 지진으로 인해 우연하게 만난 두현과 정인은 첫눈에 반하고, 일본에서부터 한국에 들어와서까지 여느 연인들처럼 연애를 하다가 결혼까지 성공한다. 기존의 멜로드라마 영화에서처럼 두현이 먼저 "저기요, 이런 미인을 만난 것도 영광인데 제가 밥 한번 살게요"라고 하며 남성성을 발휘하여 그들의 관계가 시작되었다. 지진에 무서워하고, 자신의 핸드폰 진동을 지진으로 착각해 식탁 밑으로 숨는 정인의 모습은 여성적이고, 연약하며, 보호본능을 일으키는 기존의 여성상을 보여주고 있다.

<내 아내의 모든 것>에서는 7년의 결혼생활에서 정인은 티 한 장을 입고 집안을 돌아다니고, 속옷도 집안 곳곳에 벗어던지면서 두현을 화장실

까지 졸졸 쫓아다니면서 잔소리를 해대고, 짜증을 낸다. 하지만 아무런 불평을 입 밖으로도 꺼내지 못하는 소심한 남자다. 자기 할 말은 꼭 다 해야 직성이 풀리는 정인은 남편의 부부동반 모임에 가서도 임직원들 사모님들에게 샷대질을 해가며 남편의 체면을 깎아내린다. 이런 상황에서도 자기편을 들지 않고 자신을 부끄러워하는 두현에게 서운함을 느끼고 또 끊임없이 불만을 늘어놓는다. 또 자살을 하려는 카사노바 성기를 보고 경찰서에 신고하고, 경찰서에 가서도 성기는 자살하는데 무슨 상관이냐고 하지만, 뛰어내리면 그 쓰레기 누가 치우냐며 무단투기죄, 그 장면을 본 사람들의 충격은 풍기문란죄, 가족들은 무슨 낮으로 사냐며 명예훼손죄, 휴대폰 2년 약정이 안 끝났으면 최소한 2년은 다 갚고 죽어야지 판매자는 무슨 죄냐며 쉴 새 없이 훈계를 하고, 그런 정인을 옆에서 말리는 두현은 남녀 전복의 모습을 보여주고 있다. 이러한 모습들이 과거에 아름답게 여성을 표현하던 것과는 다르게 보여준다고 해서 변형이라 보기보다는 앞서서도 언급했듯이, 남성과 여성의 주어진 캐릭터의 성격만을 바꿔서 보여주고 있는 것이다. 이러한 대표적인 영화로 <엽기적인 그녀>를 생각해 볼 수 있다. 멜로드라마 영화 장르에 등장하는 캐릭터는 똑같다는 점을 인지해야 한다. 단지 현시대의 관객의 기대를 충족시켜주기 위해서 남성이 가지던 성격과 여성이 보여주던 성격을 반대로 부여하는 것뿐이다. 성격이 변화하는 것은 성장소설에서나 나올법한 이야기다. 여기서의 등장인물들은 내적 갈등을 전혀 겪고 있지 않다. 단지, 장르영화 중 멜로드라마 영화 속에서 등장해야하는 캐릭터들의 성격은 그대로 주어지되, 같은 내러티브와 구조에 지루해하는 관객의 이목을 끌기 위해 남녀에게 주어진 성격만 뒤바꾼 것이다.

2) 가족의 해체

영화 <내 아내의 모든 것>에서는 전통적인 멜로드라마 영화의 틀이라는 소재와는 조금의 차이를 가지고 있다. 여자주인공 스스로 다른 남자를 만나거나 혹은 남자주인공이 내연의 관계를 가지는 보통의 틀을 소재로 한 영화와는 다르게 아내 정인에게 실증이 난 남편 두현이 카사노바 성기를 붙여준다.

카사노바의 삶을 정리하고 조용히 지내겠다는 성기, 처음에는 두현의 부탁을 거절한다. 그러다 모든 여자들이 성기의 손짓 하나에 반하는 것과 달리 자신에게 시큰둥한 정인을 보고 유혹을 해보겠다고 말한다. 성기는 세상에 두 부류의 여자가 있는데 그 중 하나는 우연을 믿는 여자고, 다른 하나는 우연을 믿지 않는 척 하는 여자가 있다고 말한다. 자신의 향한 경멸이 멜로로 전환되는 순간 운명이라고 착각하게 된다고 주장한다. 이로써 이 영화도 멜로드라마 영화 장르의 관습을 따를 것을 말하고 있다.

두현이 알고 있는 아내의 모든 것을 가지고 성기는 정인과 우연을 만들어 나간다. 정인도 조금씩 성기에게 끌리기 시작하는데, 그 이유는 그녀의 이야기를 다 들어주고 이해해주고, 심지어 두현이 알려준 덕에 자신이 좋아하는 것과 싫어하는 것까지도 정확히 일치하는 성기에게 끌린다.

민규동 감독은 사람과 사람 사이의 관계라는 것이 맺기는 쉬워도 끝내는 더 어렵다. 불안한 순간들을 끊임없이 맞이하고 그 안에서 버텨내거나 극복하기 위해 부단히 노력한다고 한다. <내 아내의 모든 것>에서는 관계에 대해 집중하고 있다. 절대 흔들리지 않을 것이라 생각했던 정인과 사랑은 할 줄 모른다는 카사노바인 성기를 미행하고 의심하는 두현은 기존의 멜로드라마 영화의 관습적 양식을 답습하듯 전형적인 삼각관계로 이 셋의 관계를 만들어간다.

정인을 피해 강릉으로 지방발령을 받은 두현을 강릉 집에서 반겨준 건

정인이었다. 그러다 정인이 맡고 있던 라디오 프로그램이 서울 공중파로 옮겨가면서 드디어 두현이 원하는 각자의 생활이 시작된다. 그러나 혼자 남은 두현은 정인의 빈자리를 느끼지만, 반대로 이제는 정인은 자신의 일에 바쁘고, 자기 이야기를 잘 들어주고 이해해주는 성기와의 만남을 더 즐거워한다. 그런 모습에 질투를 느끼는 두현은 정인을 만나러 서울집 앞에 와서 성기와 둘이 스킨십을 하고 웃는 모습을 보고, 사랑에 빠진 것 같다는 성기의 말에 분노한다. 결국 정인에게 성기에게 일부러 꼬셔달라고 부탁한 거라 말해버리고 그들의 관계는 더 악화된다.

성기는 "누구의 아내로 불리던 사람을 한 여자로 대해줬을 뿐이고, 지진이 나서 다 무너져버렸으면 어떻게 하나, 새로 지어야지, 내진설계해서"라고 조언해준다. '무너짐'의 은유를 활용해서 사랑은 지진처럼 갑자기 시작되고 지진처럼 허무하게 한 순간에 끝난다는 것을 보여주고 있다. 이로써 가족의 해체의 모습을 보여주고 있지만, 결국 영화의 끝부분에서 이혼을 하러 가서 서로 뒤바뀐 모습을 보고 서로를 이해하면서 새롭게 가정을 유지하려는 모습을 보인다.

결국 <내 아내의 모든 것>이 보여주는 욕망의 실체는 성적 갈망의 해소가 소통의 부재라는 원인 위에 완전한 불륜이라는 형태는 아니지만 삼각 관계를 통해 이루어지고 있음을 보여준다. 닐(1980)은 멜로드라마 영화의 전개가 사회질서로의 성적 욕망의 분출로 시작된다고 주장하면서 서사 전개에 있어 불균형의 시작은 욕망과 기존 사회질서와 제도 안에서 이 욕망의 실현을 막는 장애들 속에서 발생한다고 설명한다.

서로를 이해하고 둘의 관계의 회복을 도모하는 모습을 보이면서 가정을 위해 애쓰던 여자를 이해하고 오히려 반대의 모습을 보여주려 노력하는 남자의 모습은 가족제도에 대한 지지라 볼 수 있다.

3. <늑대소년>

조정희 감독은 <늑대소년>은 자신이 좋아했던 옛날의 풋풋한 감성으로 돌아가 만들고자 했던 영화라 설명한다. 영화의 전반부는 동화적 감성으로 무장해 관객을 순수의 세계로 안내하고, 후반부는 극한의 상황을 통해 두 주인공의 비극에 대한 몰입도를 높이면서 눈물을 흘리게 한다. 판타지적 인물인 늑대소년은 사람의 언어와 행동을 습득하지 못하고, 거칠고 야생적이지만 영혼 깊숙이는 굉장히 여리고 순수한 캐릭터다. 그런 늑대소년과 세상에 마음을 담은 외로운 소녀의 운명적인 만남을 그려내어 사랑 이상의 교감을 나누는 특별한 사이를 보여준다.

1960년대 후반, 대한민국 강원도의 한 산골을 배경으로 하고 있다. 주인공 순이(박보영)는 폐병 요양을 위해 순이네 가족이 과학자가 살던 저택으로 이사를 오게 되었고, 순이는 저택에 버려진 개집을 찾아갔다가 늑대소년을 처음으로 만나게 된다. 늑대소년은 한국 전쟁 전후로, 전투에 특화된 강화 인간을 만들고자 늑대인간 실험을 하던 한 과학자가 심장마비로 죽음을 맞으면서 버려지게 되었다.

그 후 순이는 자신의 집에서 늑대소년을 기르게 된다. 야생의 눈빛으로 사람 같지 않은 행동을 보이는 소년에게 왠지 마음이 쓰이는 소년에게 세상에서 살아가는 방법들을 하나씩 가르쳐준다. 늑대소년의 이름 철수(송중기)는 순이의 엄마가 지어주었다. 한편 사망한 사업가인 순이네 아버지의 재산을 가로채고, 순이와 결혼하고자 순이네 가족이 저택으로 이사 올 수 있도록 한 지태(유연석)는 늑대소년의 존재를 못마땅하게 여기고, 이어 늑대인간 실험을 하던 과학자의 동료와, 군의 대령을 불러 늑대소년을 없애고자 하면서 갈등이 발생한다. 태어나 처음으로 자신을 향해 손을 내밀어준 순이와 철수는 서로에게 애뜻한 감정을 싹틔운다. 그러던 어느 날

예기치 못한 위기 속에 늑대소년의 숨겨져 있던 위험한 본성이 드러나고, 철수는 순식간에 마을 사람들에게 두려움과 공포의 대상이 되어버리면서 모두에게 적이 된다.

인간과 판타지적 인물은 현실의 벽에 부딪혀서 이루어질 수 없는 운명이다. <늑대소년>에서 늑대인간 철수는 대사가 거의 없고 순이가 “머리”라 하면 바로 머리를 갖다 대는 펫의 역할을 비롯해 악당을 혼내고, 다른 지시가 있기 전까지 한 자리에서 그 자리를 지키는 일편단심의 마음까지 가지고 있는 존재로서 여자들이 바라는 최근의 이상적인 멜로드라마 영화 속에서의 남성상을 보여준다.

1) 장르혼합

장르는 관객과 산업의 요구에 따라 그들의 기대감을 충족시키기 위해 일정한 관습체계를 사용하는 것이 사실이지만 고정 불변의 것으로 무한 반복되지는 않는다. 장르는 익숙함과 새로움이 만들어내는 긴장 관계 속에서 조금씩 변형되고 진화하게 되는 것이며, 장르 자체가 여러 요인의 상호작용의 결과물이므로 사회의 변화에 영향을 받으며 변화하는 역사성을 가진다. 현재의 멜로드라마 영화가 장르영화의 틀 안에서 과거와는 다른 모습으로 존재하고 있다면 그 변화는 이를 소비하는 관객들의 시대적인 요구를 반영 해내고 있다고 할 수 있다.

<늑대소년>은 전통적인 멜로드라마 영화와는 다른 특성을 가지고 있다. 멜로의 베이스 위에 판타지와 공포를 곁들였다. 한국 영화에서는 '늑대소년'이라는 소재의 유례를 찾아보기 힘들었다. 멜로와 판타지, 공포를 잘 섞은 이야기는 식상한 멜로드라마 영화에 질린 관객에게 호기심을 유발시키기에 충분하다.

장르의 혼합은 멜로드라마 영화가 가지는 단순한 플롯의 한계를 보완해 준다. <늑대소년>같은 경우에도, 공포나 미스터리적인 설정을 통해 관객의 호기심을 끌어올리면서 로맨스라는 기본 흐름을 헤치지 않아서 영화적 재미를 풍부하게 해주는 효과를 준다. 전반적인 가족 이야기나 마을 아이들이 뛰어노는 장면은 늘 밝고 환하지만, 늑대가 등장하는 부분에서는 공포감을 위해 푸른 배경과 추적추적 내리는 비, 배경 음악까지 공포감을 더해준다. 그러다 언제 그랬냐는 듯 다시 밝은 배경과 잔잔한 배경 음악이 흐르면서 멜로드라마 영화의 전형적인 씬이 등장한다. 결국 이 영화의 기본은 멜로드라마 영화 장르를 보여주고 있다. 판타지와 공포라는 효과를 통해 기존의 관습에 무감각하던 관객들에게 복잡하게 분화된 대중적 취향을 만족시키기 위한 장치로 읽을 수 있다.

기존의 멜로드라마 영화는 서로 만나고, 사랑하고, 장애를 만나서, 이별을 하는 것이 대부분이다. <늑대소년>에서 달라 보이는 것은 인간과 판타지적 인물이 서로 만나게 되는 것뿐이다. 영화의 중반부까지 가기 전까지는 사실 늑대소년이 판타지적 인물인지 사회적 교육을 받지 못한 조금 모자란 인간인지 구분하기조차 어렵다. 폐병을 앓고 있던 순이는 사회적으로 약자고, 철수 역시 사회와 동떨어진 삶을 살았기에 서로의 비슷한 점이 있다. 둘의 사랑은 기존의 남녀 간의 사랑이라기보다는 서로를 위하는 마음과 순이가 철수의 정체를 알게 되어도 여전히 똑같이 대해주는 점에 대해 고마워하는 그런 관계가 지속된다. 그러나 결국은 현실의 벽에 부딪혀 이루어질 수 없는 운명이 된다. 이별에 힘들 더 보탠 건 순이의 약혼자인 지태가 악의 캐릭터로 나오게 되면서 더욱 박차를 가하게 된다. 이런 구조는 경제적 위치 혹은 신분차이로 오는 이별과 비슷한 구조라 볼 수 있다. 그 중심에 갈등을 일으키는 상대가 등장하는 기존의 관습적 줄거리와 똑같은 구조임을 알 수 있다. 다시 말하자면, 기존의 틀과 다르다

생각되는 것은 오로지 판타지적 인물의 등장일 뿐이다.

<늑대소년>의 첫 장면에서는 순이가 할머니가 되어 47년 전의 첫사랑을 찾아 떠나는 것으로 시작한다. 손녀딸과 함께 늑대소년과 함께 살던 그 집을 바라보는 장면으로 과거 47년 전으로 돌아간다. 칙칙같이 어두운 곳에서 비는 추적내리고, 스산한 기운이 도는 배경음악이 깔리면서 늑대를 기르던 남자가 심장마비로 죽는 모습을 보여줌으로써 공포감을 조성한다. 마치 공포영화를 보고 있는 듯한 느낌이 드는 순간, 환한 낮에 순이가 집을 살펴보는 모습으로 전화된다. 영화는 계속 늑대소년이 나타나는 장면에서는 공포스러움을, 가족과 철수가 생활하는 모습에서는 따뜻한 멜로드라마 영화의 전형을 보여준다.

또한, 순이의 엄마가 잔잔한 웃음으로 무거운 공포감을 완화시키는 역할을 한다. 늑대소년인 철수가 밤에 달을 보고 하울링을 하자 소리 지르지 못하게 끌어당기는 부분이나, 목욕을 시키는 장면, 병원에 가서 진단을 받을 때조차 관객에게 웃음을 주며 분위기를 완화시키는 캐릭터로 등장한다.

조성희 감독은 원래 <늑대소년>을 제작할 때, “불거리가 풍성한 판타지라기보다 ‘감정적인 판타지’로 느껴졌으면 좋겠다”라 생각했다고 한다. 관객이 공감할 수 있고 정서적으로 어떤 울림이 있는 영화를 해보자는 생각에서 출발한 영화라 한다. 애초의 콘셉트 자체가 ‘가족영화’였다고 한다. 그래서인지 <늑대소년>에서는 전에 보지 못한 캐릭터도 없고, 내용도 동화적이고 판타지에다 냉정하게 보면 말이 안 되는, 현실성이 하나도 없는 이야기다. 누구나 마음속에서 꿈꿔봄직한 마음의 판타지라고 생각한다. 더불어 보여주고 싶었던 것 중 하나는 한국적, 토속적 정서인 것 같다. 시대적 배경이 1950~60년대라, 맨 처음 등장한 거지꼴의 소년을 보고서 전쟁고아라고 여기는 순간 현실과 판타지가 자연스레 만나 마을 사

람들이 모두 온정적으로 된다. 그리고 한겨울에 집에서 내복 입고 생활하는 모습, 밖에서 애들이 놀고 있으면 엄마가 ‘밥 먹어~’하고 부르는 정겨운 모습, 새로 이사 온 집에 몰려들어 짐 하나씩 나르는 이웃들의 모습 같은 것들을 비롯해서 동네 아이들과 어울리는 철수의 모습도 약간은 ‘동네 바보 형’ 같은 모습으로 연출했다. 늑대소년을 사살하러 온 대령조차도 대충대충 놀러온 사람처럼 보이고 박사는 늑대소년을 감싸주려는 정감 있는 모습이고, 무섭게 보이는 사람들이 알고 보면 하나같이 무언가 부족하고 어설픈 모습을 보여준다. 그렇게 <늑대소년>은 온기가 도는 판타지 장르가 가미된 멜로드라마 영화 장르의 영화라 할 수 있다.

2) 이중적 캐릭터

<늑대소년>에서 순이는 학교도 다니지 않고, 폐병에 걸려 집에서만 생활하는 소녀로 등장한다. 순이는 초반에는 유약한 존재지만, 서서히 늑대소년에게 글을 읽고 쓰는 법을 알려주고, 사회적 동물로써 행해야 하는 것들을 가르쳐주면서 자기 스스로 자신감을 가지고 점점 강한 의지를 가지게 된다. 약혼자인 지태에게도 자기주장을 하고 철수도 지켜낸다. 철수는 늑대소년으로 무뚝뚝하고 거칠어 보이지만, 숨겨진 따뜻한 인간미를 가지고 있다. 인간의 언어를 구사하지 못함에도 눈빛, 손짓 등 자신만의 방법으로 순수한 사랑을 마음껏 표하고 있다. 철수가 순이를 사랑하게 되면서 자신의 정체성에 대해 혼란을 겪다가 순이의 사육에 따라 점점 길들여지며 인간처럼 행동하기에 이른다. 하지만 순이를 괴롭히는 사람들 앞에서는 본모습인 ‘늑대소년’으로 돌변해 순식간에 정반대의 모습을 보여준다. 철수는 소년과 남자의 경계에 있으면서 순수함과 동시에 너무 순수해서 위험한 그런 복합적인 느낌을 가지고 있다. 즉, 이중적인 캐릭터를

가지고 있는 것이다. 여기서 이중적 캐릭터는 단지 전통적으로 여성의 장르였던 멜로드라마 영화는 보다 여성의 욕망과 부합하는 남성상을 보여줌으로써 여성들의 기대를 충족시켜주기 위한 것이다. 약한 존재와 강한 존재 이 둘은 자리만 바뀌어서 표현될 뿐이다.

짐 콜린스(Jim Collins)는 장르가 진화할 때 전통적으로 세 단계의 발전 유형을 보이는 것으로 파악한다. 첫 번째는 특정 내러티브와 시각적 관습들이 관객의 안정된 기대와 소통하며 인지 가능한 형태로 집중화되는 통합의 단계이며 두 번째는 황금기로, 완전히 정착된 스타일상의 특징들과 관객 기대와의 상호 작용으로 정교한 변주와 치환을 겪어야 하는 단계이다. 마지막은 사실의 쇠퇴기로 이제껏 유지되어 온 관습들이 용해되어 자기 패러디 혹은 자기 반영으로 바뀐다.⁶⁾

과거의 멜로드라마 영화에서의 남녀주인공의 인물상을 살펴보면, 남자는 늘 강자이고, 가부장적이고, 능동적이며, 성차별을 서슴없이 하고, 남자다움을 상징하는 인물이었다면 여자는 희생하고, 착하고 부드러운 이미지를 가진 여성스러움을 상징했다. 반면, <늑대소년>에서는 과거의 관습을 변주와 치환의 과정을 통해 오히려 순이가 우위의 입장으로 철수를 가르치고, 보살펴주는 모습을 보여주고 있다. 마치 <평강공주와 바보온달>과 같은 동화책을 읽고 있는 느낌이다. 하지만 늑대소년으로 변하는 순간은 과거의 인물상을 답습하고 있다. 철수는 순이를 지키기 위해 힘을 쓰고, 상대를 제압하고, 순이를 이끌어가고 오히려 순이는 한이 약한 여자의 모습을 보인다. 늑대소년인 철수에게 의지하고 그런 모습에서 순이는 수동적으로 행동한다. 이 모습은 위에서 언급한 것처럼 단지 지루함을 탈피시키기 위해 남녀의 모습만 서로 바뀐 거라 생각 할 수 있다.

결국은 47년이 지난 세월동안 한자리에서 순이를 기다리는 지고지순한

6) 토마스 샤츠, <헐리우드 장르의 구조>, 한창호·허문영 역, 한나래, 1995, p.421, 김정현(2007), 재인용.

남성의 모습을 보여주면서 부드럽고 포용력 있는 남성상과 함께 행동하는 남성상이라는 멜로드라마 영화의 판타지를 동시에 재현하고 있다. 남녀의 이중적인 캐릭터를 유연하게 보여주고 있다.

3) 가족, 사랑을 이끄는 공간

<늑대소년>에서도 ‘집’이라는 공간을 사용해 멜로드라마 영화적 관습을 보여주고 있다. 가족이라는 것은 서로 긴밀하게 나 이외의 사람들과 함께 형성한 집단을 말한다. 이 영화에서 보여주고 하는 내용은 가족이다. 즉, 가족의 사랑을 보여주기 위해 늑대소년인 철수를 가족으로 받아들이게 되는 공간으로 집을 이용한다.

순이네가 이사를 오기 전까지, 늑대소년이 지내던 곳은 헛간이었다. 가족으로서의 삶을 살던 곳이다. 그곳을 표현할 때는 어둡고, 더럽고, 냄새가 나는 곳으로 표현된다. 세상과 동떨어진 채 철저히 홀로 살아왔던 늑대소년은 처음으로 순이의 가족 앞에 모습을 드러낸다. 헝클어진 머리, 다 찢어진 옷, 다듬어 지지 않은 손톱과 발톱으로 쉽게 다가설 수 없는 야생의 늑대소년에게 처음으로 다가와 준 사람은 바로 순이와 그녀의 가족이다. 순이의 가족은 정체불명의 늑대소년을 씻기고 따뜻한 밥과 옷 그리고 편히 쉴 수 있는 사적공간인 방까지 내어주며 가족의 일부로 받아들인다.

병으로 인해서 세상에 마음의 문을 닫았던 순이는 처음에는 낯선 늑대소년의 출현을 못마땅해 하지만 거칠고 야생적인 소년에게서 한없이 순수한 모습을 발견하고, 서서히 마음을 열기 시작한다. 순이는 말 한마디 못하는 늑대소년에게 기다리는 법, 밥 먹는 법, 이 닦는 법, 신발 끈 매는 법 등 세상을 살아가는 방법을 하나 둘 알려주면서 자신 또한 서서히 마음을

열고 세상과 소통하는 법을 찾아간다. 또한, 순이의 엄마는 늑대소년에게 ‘철수’라는 이름을 붙여주고, 이름을 통해 완전한 인간 즉, 가족이라는 울타리 속으로 받아들인다. 집을 통해 순이와 철수는 친밀감을 쌓고, 서로에 대한 애뜻한 마음을 키워나간다.

하지만 순이를 지키기 위해 본의 아니게 동네 사람들을 해치게 된 철수를 다시 헛간으로 돌려보내진다. 그런 순간에도 순이네 가족은 헛간을 청소하고 재정비 한다. 독립된 공간으로 집을 만들어 준 것이다. 책상, 침대를 헛간에 넣어주고 철수의 것이라며 공책과 필기구도 챙겨준다. 혼자 헛간에서 지내는 철수를 위해 순이는 밥도 직접 가져다주고, 철수를 볼 수 있는 창틀 앞마당에서 공부도하고, 아버지가 어렸을 때 읽어주던 동화책도 철수에게 읽어준다. 후에 추억이 있는 그 곳에서 철수는 순이를 47년이 넘는 세월을 기다린다. 철수에게 헛간은 정말 하나의 집이고, 순이와 함께한 추억이 있는 곳이었음을 알 수 있다. 이로써 멜로드라마 영화의 관습적 특징인 집 즉, 가정이라는 사적공간을 <늑대소년>에서 살펴볼 수 있다.

4. 소결

2012년 멜로드라마 영화 중 대표적 흥행장으로 꼽은 세 작품의 텍스트 분석을 통해 드러난 멜로드라마 영화의 반복에 대해 논의하고자 한다.

세 작품은 장르관습의 반복을 하고 있다. 공통적으로 남녀 간의 만남에서 나타나는 우연성을 찾을 수 있다. <건축학개론>, <내 아내의 모든 것>, <늑대소년> 세 작품 모두에서 첫 장면은 두 주인공의 만남의 우연성이 운명으로 발전된다는 것이다. <건축학개론>에서는 전형적인 관습을 통해 영화를 이끌어 나가고 있다. 우연히 만난 두 사람은 서로의 첫사랑

이었고, 선배의 등장으로 대립이 일어나고, 거기에 조력자 역할인 남자주인공의 친구까지 등장한다. 거기에 제목대로 그들의 사랑은 사적공간인 집에서 이루어진다. 정릉이라는 같은 동네에서 사는 그들은 그곳의 어느 빈집에서 서로의 마음을 알게 되고, 15년 후 여자주인공의 제주도 집을 지어주면서 그들의 지나간 사랑을 되새기고 추억한다. 남자주인공은 건축가로 제주도 집을 지으면서 여자주인공을 생각하며 증축하는 모습을 잘 보여주고 있다. 결국은 현실의 벽으로 서로의 자리로 돌아가는 것으로 행복한 결말이 아닌 한국 멜로드라마 영화의 특성을 보여주고 있다. 그러나 어떻게 생각하면 이 결말은 열린 결말로써 불행한 결말도, 행복한 결말도 아니라고 볼 수도 있다. 만약 해피엔딩이라 할지언정 본래의 장르영화 근원지인 할리우드 영화의 멜로드라마 영화의 관습을 따르고 있으니 사실이 부분 역시도 멜로드라마 영화의 장르 관습을 답습하고 있다고 주장할 수 있다. <내 아내의 모든 것>에서도 우연히 일본에서 만난 두 사람은 사랑에 빠지고 결혼을 하게 되지만 아이가 생기지 않는 갈등을 겪으면서 이혼을 생각한다. 영화의 초반에는 멜로드라마 영화에서 흔히 볼 수 있는 관습적인 성격의 두 남자가 7년의 결혼생활로 뒤바뀌게 되고 이혼을 위해 남자주인공이 카사노바를 여자주인공에게 선물한다. 여기서 삼각관계를 이끄는 요소가 카사노바다. 기존의 불륜과는 조금 다른 모습이지만, 여자주인공은 다른 상대를 통해 마음이 흔들리는 것을 볼 수 있다. 그러나 가정을 지키기 위해 애쓰는 모습은 가족해체로 이끌어가지 않는 멜로드라마 영화의 장르적 관습이라 볼 수 있다. 그러다 남자주인공은 카사노바를 두 사람 사이의 갈등요소로 생각하게 되면서 카사노바에게 이 모든 것을 그만하라고 요청하고, 여자주인공에게는 이 모든 것이 남자주인공이 계획한 것이었다는 것을 알게 되면서 또다시 가족의 해체가 오는 것 같지만, 결국 두 주인공은 서로가 사랑에 빠졌던 모습 그대로 서로를 이해하

고 새롭게 시작함으로 결국은 관습의 체계를 그대로 유지시킨다. <늑대소년>에서도 소년과 소녀의 첫 만남은 우연적이다. 인간과 판타지 인물인 늑대소년이지만, 그들은 서로의 순수함을 사랑하게 된다. 인간의 말을 하지 못하는 늑대소년은 펫의 역할을 하고 있지만, 소녀가 위험한 순간이 오면 늑대의 남성성을 보여주면서 소녀를 지킨다. 소녀 역시 평소 모습은 우위의 입장을 가지지만, 둘만의 모습에서는 한없이 여린 여성상을 보여주고 소년의 보호를 받는다. 그들을 가로막는 장애물로 소녀의 약혼남이 등장하면서 늑대소년의 모습이 탄로 나게 되고, 그들을 헤어질 수밖에 없다. 하지만 늑대소년은 47년을 지고지순하게 소녀를 기다리는 모습을 보여줌으로써 이중적인 캐릭터를 유연하게 잘 보여주고 있다. 여기서 보여준 남녀의 성격은 기존의 멜로드라마 영화와는 다르게 변형된 것이라 생각하겠지만, 결국 남녀의 성격만 반대로 부여된 것이지 멜로드라마 영화 속에 나오는 캐릭터는 똑같다는 점을 인지해야 할 것이다. 또한, 늑대소년에게 이름을 붙여주고, 집 안의 방에 들이게 되면서 그들은 하나의 가족으로 탄생한 것이다. 그들의 같이 밥을 먹고, 놀고, 외출까지 함께하는 것으로 가족의 전형적인 모습을 보여주고 있다. 변형으로 보이는 장르혼합의 모습을 보이고 있지만, 결국 멜로드라마 영화라는 중심이 되는 장르에 새로운 요소의 가미를 위해 판타지와 공포를 합친 거라고 볼 수 있다. 늑대가 등장함으로 인해서 무서운 영화라기보다는 그들의 이루어질 수 없는 사랑을 중점적으로 다루고 있기 때문이다.

또한 멜로드라마 영화 장르에서 빠짐없이 등장하는 플래시백 효과도 세 작품에서 드러나고 있다. <내 아내의 모든 것>에서는 서로를 이해하려고 노력하는 장면에서 과거의 첫 만남을 회상하는 장면에서 플래시백을 사용하고 있고, <늑대소년>에서는 47년 만에 찾은 집을 보며 플래시백을 통해 과거의 회상에 빠져 영화를 그려내고 있다. 그 중 <건축학개론>에서

는 기존의 플래시백 효과와는 조금 다른 구조로 과거와 현재의 두 스토리를 동시에 보고 있는 듯 한 착각이 들게 보여주고 있지만, 이 역시 플래시백에 포함시킬 수 있다. 과거를 회상하는 장면은 영화 전반에 나타나고 있지만 아역배우를 쓴 직접적인 이유라 할 수 있다. 시간의 틈을 주지 않고 과거의 감정을 그대로 현재에 어떻게 반영시키는지 보여주고 있다. 결국 반복하자면, 두 주인공의 관습적이고 반복적인 요소를 사용해서 보여주고 있는 것이다. 관객의 지루한 시점을 살짝 바꿔서 보여주고 있을 뿐이다.

IV. 결론

본 연구는 한국의 주류장르로 사랑받은 멜로드라마 영화의 장르관습이 한국 멜로드라마 영화에서 어떻게 반복되고 변화하고 있는지 논의하고, 관객의 소구가 영화 텍스트 안에서 어떻게 반영되고 있는지 알아보고자 함이다.

현 경향에 내재한 변화와 장르적 기대를 <건축학개론>, <내 아내의 모든 것>, <늑대소년>이라는 세편의 영화로 멜로드라마 영화의 관습적 특징으로 고찰하였다. 이 세편의 영화는 400만 이상의 관객을 동원해 상업적 성공뿐만 아니라 멜로드라마 영화라는 장르까지도 다시금 한국의 주류 장르로 주목받을 수 있는 역할을 할 수 있게 해주었다.

장르는 산업과 텍스트 관객 사이를 순환하는 기대와 관습의 체계이다. 생산자와 수용자가 공유하고 있는 일련의 관습들의 집합체계라 할 수 있다. 이러한 장르 중 하나인 멜로드라마 영화는 과잉과 우연성 등을 주요 특징으로 삼는다. 그 안에는 우연한 만남이나 극적인 반전, 어긋남, 급작스런 해결이나 해피엔딩, 운명적 분위기와 과잉적 속성, 도덕성, 음악과

미장센의 과잉과 플래시백을 사용한 선적인 플롯의 파괴 등이 포함된다. 이러한 양식의 특징은 한국적 멜로드라마 영화의 경우 다소 차이를 보이는데 이는 한국의 고전멜로드라마 영화가 비극적 결말과 비극적 정서를 특징으로 하기 때문이다. 일본의 신파극의 영향으로 형성되어 식민지 상황에 대한 저항의식을 내포하던 한국의 신파적 멜로드라마 영화가 외부의 사회구조적 압력에 의한 형성과정이 특성과 무관하지 않다.

상대적으로 오래되고 지루한 장르인 멜로드라마 영화가 새롭게 인기를 끄는 최근의 현상은 멜로드라마 영화 장르 속에서 작은 변화가 일어나고 있다는 것은 부정할 수 없는 현실이다. 관객에게 조금은 진부해진 공식과 관습을 반복하는 것 외에 흥미와 기대를 끌 수 있는 새로운 시도가 나타났기 때문에 꾸준히 멜로드라마 영화 장르가 탄생하고 관객에게 호기심을 끌고 관심을 가질 수 있게 다가갈 수 있었을 것이다.

장르의 반복과 변화의 측면에서는 인물의 성차의 변화 등이 있었고, 사건이나 갈등의 측면에서 우연성이 줄었음을 알 수 있었다. 그렇지만 새로운 요이나 진부함 속에 내재한 관객 기대에 위배되는 내재적 위험 요소를 중화시키며 장르관습의 반복과 변화의 수위를 조절하고 있는 것으로 드러났다. 또한, 현재 급변하는 한국 사회의 어려운 경제 상황 속에서 하나의 트렌드인 복고적 향수를 자극하는 측면과 강한 여성과 부드러운 남성으로 대변되는 성 역할 의식 변화의 반영이라 볼 수 있다.

하지만 장르는 고정화된 안정성을 기반으로 설명하는 것이 일반적인 경향처럼 여겨진다. 장르의 안정성은 개별 장르의 내러티브 공간과 갈등과 주제에 대한 파악 및 시각적 이미지에 대한 기본적인 정보를 제공하는 역할을 하기 때문이다.

그렇기에 현재의 멜로드라마 영화는 형식과 스타일의 변화에도 멜로드라마 영화 장르의 내적인 정체성은 그대로 유지되고 있음을 알 수 있다.

즉, 전통적인 멜로드라마 영화의 주된 가치인 애정지상주의, 가족주의, 가부장제는 최근의 멜로드라마 영화들에서도 그대로 재생산되고 있다.

사례연구 대상인 <건축학개론>, <내 아내의 모든 것>, <늑대소년>을 대상으로 한 연구 결과를 통해 멜로드라마 영화 장르관습의 반복이 이루어지고 있음을 알 수 있다.

작품별로 살펴보면 먼저, <건축학개론>에서는 두 주인공의 만남부터 운명이었음을 보여주고, 우연하게 같은 동네에 사는 것을 알게 되어 점점 더 가까워지는 것을 알 수 있다. 결국 결말도 서로 본래의 삶으로 돌아가는 것으로 마무리되기 때문에 서사적 측면에서 한국의 고전적 멜로드라마 영화의 장르관습에 충실했다고 볼 수 있다. 또한, 건축학개론이라는 제목처럼 집이라는 공간을 통해 끊임없이 가족, 사랑을 풀어나가고 있다. 거기에 멜로드라마 영화의 관습이라 할 수 있는 플래시백을 통해 현재와 과거의 모습을 보여줌으로써 현시대가 요구하는 변화를 가미시켰다. 영화는 전체적으로 음악을 통해 표현되는 정서적 과잉은 멜로드라마 영화 장르관습을 답습하고 있음을 알 수 있다. 두 번째, <내 아내의 모든 것>은 완벽한 불륜멜로영화는 아니지만, 코믹요소가 조금 가미된 불륜성 멜로드라마 영화라 할 수 있다. 또한, 기존 플롯의 관습인 여성스럽고 참한 여성상을 영화 초반에서는 보여주고 있다. 수다스럽고 난폭한 모습을 숨긴 채 내숭을 보이며 남자주인공에게 다가서고, 남자주인공은 그런 모습을 보고 첫눈에 반하게 되어 남성성을 발휘해 사랑을 쟁취한다. 중반부로 넘어가면서 여자주인공의 실체가 드러나고, 남자주인공은 이혼프로젝트를 진행한다. 프로젝트로 카사노바가 개입되면서 삼각관계가 진행되고 가족의 해체 위기를 맞는다. 해체의 위기를 통해 남녀의 성별만 바뀌 그 성격을 보여주는 것으로 두 인물의 상반된 모습을 영화 속에서는 그대로 보여주고 있다. 마지막 영화 <늑대소년>은 장르혼합현상을 보여준다. 멜로를 베이

스로 판타지와 공포를 혼합한 영화로, 멜로드라마 영화장르의 관습이 가지는 단순한 플롯의 한계를 보완해주면서 과거의 플롯을 그대로 보여주고 있다. 서로 만나서, 사랑에 빠지고, 장애를 만나서 이별하는 수순을 밟고 있다. 여기서 장애가 병이라든지 죽음이 아닌 판타지 속의 인물인 늑대소년이라는 점이 과거 다른 멜로드라마 영화와의 차이점이라 할 수 있다. 이를 통해 관객을 새로운 것을 본 것처럼 생각하게 만드는 것이다. 결국은 영화 속에서 갈등을 보여주기 위한 것일 뿐이다. 또한 이 영화에서도 집을 통해 가족을 형성시키는 것으로 관습을 보여주고 있다. 또한 색조를 통해 멜로드라마 영화와 공포의 장르를 구분하고 있으며, 전반적인 분위기를 확장시키는 역할을 한다.

전통멜로드라마 영화의 주제와 가치는 변함없이 반복되고, 관습의 변형은 그것을 포장하여 소구하는 재현방식에서만 일어나고 있다고 할 수 있다. 연구에서 언급된 세 편의 영화 이외에 <나의 ps파트너>, <반창꼬> 등 2012년 한국영화계에서 대중적 공감과 지지를 얻을 수 있는 구조는 역시, 기존의 관습을 이어왔기 때문임을 알 수 있다.

본 연구의 의의는 현재의 멜로드라마 영화의 경향과 그 특성과 과거의 관습을 답습하는 공통적 요소를 가지는 최근의 작품들을 통해 서사와 영상적 분석을 시도한 것에 대한 의미를 가질 수 있을 것이다. 또한 변화의 방향성과 현재의 멜로드라마 영화에서 꾸준히 반복되는 관습의 경향을 논의했다는 점에 의해서도 의의를 찾을 수 있다. 한국의 주류장르로서의 멜로드라마 영화의 상업적, 산업적 성과를 도출해 내는 것으로 콘텐츠 발전에 기여할 수 있을 것이기 때문이다.

역사적 뿌리가 깊은 멜로드라마 영화 장르에 대한 보다 자세하고 거시적인 연구가 필요할 것이다. 텍스트 자체만을 보고 변화의 유무를 나누는 것은 근시안적이라 할 수 있다. 텍스트만 볼 때는 당연히 과거의 플롯에

는 갈등이 적고, 현대의 플롯에서 사회적 불안, 갈등이 많아진다. 이로써는 시대적 구분이 이루어 지지 않는다. 제작자가 왜 만드는지, 관객은 왜 좋아하는지에 대한 체계적인 분석이 필요할 것이다. 따라서 이러한 넓은 측면에서의 접근 역시 후속 연구에서 진행해 볼 만한 연구과제로 생각할 수 있겠다. 무엇보다도 한국영화의 주류장르로서의 멜로드라마 영화가 꾸준한 발전을 통해 변화해나가고 관습을 이어가는지에 대한 후속연구가 지속되길 바란다.



V. 참고문헌

- 김경·황혜진(1999). 한국멜로드라마 영화의 변화와 수용. 『멜로드라마 영화란 무엇인가』. 민음사.
- 김정현(2007). 『한국 멜로드라마 영화 영화의 장르적 관습과 변주』. 부산대학 예술학석사학위논문.
- 김지석(1991). 한국 멜로드라마 영화 영화에서 나타나는 이야기 공식과 지배 이데올로기. 영화언어, 10호.
- 김훈순·김은정(2000). 한국 멜로영화의 장르연구 : 관습과 반복과 변형. 『한국 방송학보』, 통권 14-1호.
- 남동철(1998). 특집/멜로영화 멜로시대. 『씨네 21』, 139호.
- 남명자(1999). 『한국 멜로드라마 영화 영화에 대한 소고: 멜로드라마 영화 대표적인 작품에 대한 분석을 중심으로』, Comparative Korean Studies 5호.
- 남재일(2001). 『한국에서 멜로드라마 영화가 갖는 특권적 지위에 관한 해석적분석』. 고려대학교 대학원 석사학위논문.
- 명인서(2002). 한일 신파극과 서구 멜로드라마 영화의 비교연구. 『한국연극학』, 18호.
- 박지연(1998). 『멜로드라마 영화의 모더니티에 관한 연구』. 중앙대학교 대학원 석사학위논문.
- 이영일(2004). 『한국영화전사』. 소도.
- 이정아(1999). 『90년대 멜로드라마 영화 비판:〈편지〉, 〈접속〉을 중심으로』
- 이현승(2000). 『멜로드라마 영화 장르의 미장센 연구 : 〈정사〉, 〈해피엔드〉를 중심으로』. 고려대학교 석사학위 논문.

- 이효인(1995). 신파적 멜로드라마 영화의 근대성에 대해-‘미워도 다시 한번’보기. 『영화평론』, 7호.
- 이윤경(2004). 『한국 멜로드라마 영화 장르관습의 반복과 변화연구: 2003 영화를 중심으로』. 서강대 석사학위논문.
- 유지나(1999). 멜로드라마 영화와 신파. 유지나 외(공편). 『멜로드라마 영화영화란 무엇인가?:자유부인에서 접속까지』. 민음사.
- 서경혜(2004). 『멜로드라마 영화 장르혼합현상에 관한 연구』. 동국대학교 대학원 석사학위논문.
- 서인숙(2000). 멜로드라마 영화의 여성적 독해에 관한 비판적 고찰: <미워도 다시 한번>을 중심으로. 『영화연구』, 15호.
- 신형철(2012). 보통을 읽고 나는 쓰네. 『씨네 21』, 신형철의 스토리-텔링.
- 신형철(2012). 타자, 낭만적 사랑, 그리고 악. 『씨네 21』, 신형철의 스토리-텔링.
- 박승현·이윤진(2007). 장르의 속성에 대한 고찰. 『언론과학연구』, 7권1호.
- 정은하(1995). 『멜로드라마 영화 영화장르의 즐거움에 관한 연구』. 동국대학교 대학원 석사학위논문.
- 장병원(2012). 과거와 현재가 서로를 끌어당기네. 『씨네 21』, 전영객잔.
- 조성희(2012). 온기가 도는 판타지로 받아들여졌으면. 『씨네 21』, mix&talk.
- 조지훈(1996). 『멜로드라마 영화의 양식적 특징에 관한 연구』. 한양대학교대학원 석사논문.
- 최순식(1997). 『TV 멜로드라마 영화에 관한 연구』. 중앙대학교 석사학위논문.

- 트랜드, 복고풍 3년 만에 화려한 복고(2001). 『주간조선』, 1636호.
- 한국영화사연구모임(1999). 한국 멜로드라마 영화의 지형도 그리기. 『멜로드라마 영화란 무엇인가』. 민음사.
- Adena Rosmarin(1985) The Power of Genre. Minneapolis : Univ. of Minnesota Press.
- Bordwell, D.(1985) Narration In The Fiction Film. Madison : Univ. of Wisconsin Press.
- Byars, J.(1991) All that Hollywood allows: Re-reading gender in 1950's melodrama. London: University of North Carolina Press.
- Collins, J.(1993) Genericity in the Nineties: Eclectic Irony and the New Sincerity, in J. Collins, H. Radner, A.P. Collin, Film Theory Goes to the Movies, New York: Routledge.
- Elsaesser, Thomas.(1987) Tales of Sound and Fury. Home Is Where the Heart Is. ed. Christine Gledhill. BFI.
- John Cawelti(1970), The Six Gun Mystique(Bowling Green, Ohio : Bowling Green University Popular Press)
- Mulvery, Laura.(1987) Note on Sirk and Melodrama. Home Is Where the Heart Is. ed. Christine Gledhill. BFI.
- Neale, S.(1980) Genre. London : British Film Institute Publishing.
- Neale, S.(1986) Melodrama and tears, Screen.
- Rick Altman(1984), "A Semantic/Syntactic Approach to Film

- Genres," Cinema Journal 23, No.3(spring).
- Rick Altman(1987), The American Film Musical(Bloomington :
Indiana University Press)
- Schatz, T.(1981). Hollywood Genres. 한창호, 허문영 공역(1995). 『헐
리우드 장르의 구조』. 서울:한나래.
- Tzvetan Todorov(1975), The Fantastic : A Structural Approach to a
Literary Genre(Cleveland, Ohio : Case
Western Reserve University Press)
- Hutchings, P.(1995). 장르이론과 비평. 조안 홀리우즈, 마크얀코비치(공
편). 문재철 역(1999), 『왜 대중영화인가』. 서울:
한울.
- 그레엄 터너(2006). 『대중 영화의 이해』. 임재철 역. 서울:한나래.
- 블라디미르 프롭(2009). 『민담의 형태론』. 안상훈 역. 박문사.
- 알렌.R(1994). 『텔레비전과 현대비평』. 김훈순 옮김. 나남.
- 토마스 소백(1998). 장르영화. 『영화란 무엇인가』. 주창규 공역. 거름.

Strain and Repetitive Structure of the Melodrama
as a Genre of Film Studies :

<Introduction to Architecture>, <All About My Wife>, <A Werewolf Boy>

Hyun-Jung Park

Mass Communication, Graduate School,
Pukyong National University

Abstract

This study analyzes the customs of melodrama, one of film genres, especially the strain and repetitive structure of Korean melodrama movies through case studies. The movies of our case study are <Introduction to Architecture>, <All About My Wife>, and <A Werewolf Boy> released in 2012. The three movies were commercially successful with more than 4 million audiences. Besides, the movie genre of melodrama received attention again as the major genre of Korean movies.

Our case study describes the characteristics of six narrative customs shown in the existing literature reviews through subheadlines. The six customary characteristics shown in Korean melodrama movies include event-focused narrative, love triangle (major conflict), tragedy of love that cannot be realized, ordinary area of family as a background, emotional excess, and woman's perspective, but the narrative is

male-dominated. In addition, this study looks at how the typical customs shown in Korean melodrama movies are repetitive and what are seen as part of strain centering on figure, event, and ending through case studies.

To look at our research findings, the existing customs still remain and there are a few of things that are seen as being strained, as mentioned in the above. First, it is the change of personality in male and female characters. The customary character that is needed for the movie genre of melodrama in <Introduction to Architecture> constantly appears. The movie struck a responsive chord in men and attracted female audience by showing the devoted and pure love from men's perspective. This change in commercial movie genre is nothing but a trickery intended to attract more audience. Second, the movies of classical plot showed conflict and triangular relation resulted from external pressures such as destiny and social status, but the modern plots avoid a sharp conflict of triangular relation with no or indirect description of disparity in social standing between men and women. <All About My Wife> shows scolding wife as a seeming discord structure. It implies conflict to be caused by triangular relation or infertility later. This can be seen as the change in commercial movies to attract audience by showing the realistic conflict structure according to the current times. Third, it shows a discriminative aspect with hopeful ending in Korean melodrama movies which preferred tragedy and shedding tears. In <Introduction to Architecture>, the ending is that they return to their ordinary lives although they can't meet each other. In addition, <All About My Wife> shows a big change in tragic customs even in 'adultery' melodramatic movie that was difficult to expect a happy ending by showing a new start in the same way as the first encounter. Fourth, it shows a mixed genre phenomenon. <A Werewolf Boy> shows a mixed genre including melodrama, horror, and thriller. The genre of

melodrama is easily combined with the other genres, but such a movie like <Introduction to Architecture> is a movie genre of pure melodrama with comic elements such as figures who present laughter in it. Considering these characteristics, this is fully considered as one element for attracting the audience who have antipathy against the traditional melodramatic narratives (NOT a new phenomenon of genre mixture!)

The destruction of customs depends on how audience understands that it is nothing but customs as a matter of fact. Many movies can be understood as a series of remarks toward customs, but sometimes use customs to break the customs. The phenomenon that is seen as strain in modern movies is nothing but a repetition, a dynamic aspect of customs.

