

로맨틱 코미디, 강패영화에서 남성 멜로드라마로 1992~2000: 영화 사이클의 변화와 계급, 젠더, 세대의 문제*

정 영 권

(부산대학교 영화연구소 학술연구교수)

◆ 국문초록

본 연구는 IMF를 전후한 1992~2000년 시기 로맨틱 코미디, 강패영화, 남성 멜로드라마가 이행, 접합하는 과정을 계급, 젠더, 세대라는 측면에서 논하고자 했다. 1980년대 후반 이후 본격적으로 형성된 중산층의 생활양식은 1992년 이후 로맨틱 코미디에서 나타났다. 한편, 1994년부터 본격적인 사이클을 구가하는 강패영화는 신자유주의화하는 한국사회에서 만연한 물질주의와 계급상승 의지를 보여주었다. 그러나 1997년부터 이 흐름은 노골적 욕망을 포기하고 사랑하는 여자나 가족을 위해 죽으며, 회한과 향수 정서에 가달았다. 이것이 <편지> (1997), <약속>(1998) 등 남성 멜로드라마 사이클의 주조라고 할 수 있다. 멜로드라마는 로맨틱 코미디를 대체한 장르이자 1997~1998년 강패영화와 만나 남성 멜로드라마라는 한 몸이 되었던 것이다.

IMF 시기 남성 멜로드라마는 한국 중산층이 꿈꾸던 전원적 유토피아를 영화라는 환상 속에서 구현하며, 영화 속 남성들은 로맨틱 코미디가 보여준 핵가족 재생산 실현의 의지를 보여주지 못한다. 이것은 엄혹한 역사의 시간을 맞이한 한국영화가 회한, 향수로 퇴행하면서 미래 세대를 생산할 수 없음을 보여주는 것이었다. 그것은 또한 중산층의 붕괴과정이기도 했다.

주제어 : 남성 멜로드라마, 로맨틱 코미디, 강패영화, 계급, 젠더, 세대

* 이 논문은 2021년 대한민국 교육부와 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임 (NRF-2021S1A5B5A16077938)

1. 영화장르의 이중 접합

1990년대 후반 <편지>(1997), <8월의 크리스마스>(1998), <약속>(1998) 등으로 이어지는 한국 멜로드라마의 흐름은 흔히 IMF 경제위기가 불러 일으킨 남성성의 위기로 설명된다. 이제 더 이상 공고한 가부장제에 기반한 남성 권력은 발휘되기 어렵고, 그렇기 때문에 변화된 세상 속에서 남성들은 한결 부드럽고 다정하며, 순정적인 모습으로 여성들에게 다가갔다. 때로 그들은 불치병 같은 피할 수 없는 죽음으로 비극적 운명을 맞이하면서 관객들의 눈시울을 뜨겁게 했다. 이것은 여성 캐릭터가 주도했던 멜로드라마에서 “최초로 이제 사랑의 중심에 남성이 서 있는”(유지나 1999: 249) 풍경으로 거론되기도 했고, “탈중심화되고 탈주체화된 남성 관객들을 영화관으로 불러들여 지고지순한 사랑을 실현하는 남성주인공과 동일시하게 함으로써 그들의 흔들리는 주체성을 다시금 통합”(권은선 2005: 63)하려는 시도로 읽히기도 했다. 이러한 영화들 속에 나타나는 남성성의 위기와 남성들의 ‘생존전략’은 현실의 남성들이 처한 위치를 떠나 대중영화가 관객을 소구하는 한 방식이다.

본 논문의 관심사는 다음과 같은 질문들로 채워진다. 1990년대 초중반의 로맨틱 코미디의 밝고 발랄한 분위기는 어떻게 1990년대 후반의 향수 어린 멜로드라마에 자리를 내주게 되는가? 1990년대 중반을 주름잡았던 조폭영화(당시 주로 쓰였던 용어로는 ‘깡패영화’)와 멜로드라마는 어떻게 한 지점에서 만나게 되는가? 경제호황의 시대와 경제위기의 시대를 가로지르는 영화 사이클은 각각 무엇이며 그것은 변화하는 한국 사회의 계급과 어떤 관련성이 있는가? 더 나아가 계급 문제는 젠더, 세대 문제와 어떻게 중첩되는가?

먼저 본 연구는 위의 영화들을 ‘남성 멜로드라마’라는 용어로 포괄한다. ‘남성 멜로’, ‘남성 멜로영화’, ‘남성 멜로드라마’라는 용어를 사용하고 있는 논문이나 평론 들(백문임 2004, 주유신, 2004, 이현경 2007, 곽한주 2020)에 의거해 볼 때, 이 용어가 IMF 이후 연성화한 남성 주인

공이 등장하는 멜로드라마를 지칭하는 것임은 명확하다. 백문임(2004: 163-164)은 남성 멜로드라마에 대한 별다른 정의 없이 이 경향을 역사와 사회격변에 의해 타락하고 패배한 남성들이 과거로 회귀하면서 구원의 표상으로 여성적인 것, 모성적인 것을 추구한다고 논의하며 <박하사탕>(2000), <파이란>(2001)을 그 예로 들고 있다. 주유신(2004: 11)은 <편지>, <8월의 크리스마스>, <약속> 등의 영화를 ‘남성 멜로’로 언급하면서 비극적 운명이나 물리적 죽음을 무기력하게 받아들이는 남성 고통과의 동일화로 설명한다. 이에 비해 이현경과 곽한주의 연구는 비교적 분명하게 남성 멜로드라마를 정의하고 있다. 이현경(2007: 317)에 따르면, ‘남성 멜로영화’란 “남성이 내러티브를 이끄는 프로타고니스트(중심인물)로서 확실히 기능하고, 그러한 남성 인물의 행동을 추동하는 가장 중요한 가치가 ‘사랑’인 영화”이다. 그러면서 그는 ‘남성 성찰 멜로’(<8월의 크리스마스> 등), ‘남성 성장 멜로’(<봄날은 간다>(2001) 등), ‘남성 순정 멜로’(<편지> 등), ‘남성 환상 멜로’(<번지점프를 하다>(2001) 등)로 분류하고 있다. 곽한주의 연구는 IMF 이후 지난 20여 년간의 이 경향을 총정리하고 분류화하며 하나의 장르로 규정짓고 있다는 점에서 중요한 연구인데, 그는 남성멜로드라마가 주인공이 남성이기 때문에 생기는 곤경이나 위기를 서사화하면서 강렬한 파토스(pathos)를 자아내는 영화로 정의하고 있다(곽한주 2020: 13). 그러면서 세 하위장르로 주인공의 위기가 가족 차원에서 발생하는 가족 남성멜로드라마(<해피엔드>(1999) 등), 멜로적 감정 분출이 로맨스 영역에서 나오는 로맨스 남성멜로드라마(<내 머리 속의 지우개>(2004) 등), 주인공의 위기가 조폭이라는 정체성에서 파생하는 조폭 멜로드라마(<비열한 거리>(2006) 등)를 거론한다.

본 연구는 곽한주의 정의를 따르되 ‘가족 남성’·‘로맨스 남성’·‘조폭’ 멜로드라마라는 하위개념은 사용하지 않을 것이다. 이현경의 정의보다 곽한주의 정의를 따르는 것은 이현경이 상정한 ‘사랑’보다 곽한주가 규정한 ‘파토스’¹⁾가 본 연구가 다루는 영화에 더 부합하기 때문이다.

그의 하위개념을 쓰지 않는 것은 20여 년에 걸친 영화들을 어떤 특성(가족, 로맨스, 조폭)으로 추출해내어 일렬종대로 세워놓은 그 분류가 1990년대 변화하는 한국사회와 그 ‘문화적 우세종’(제임슨 1989: 143)으로서의 영화사이클의 역사적 맥락을 파악하기 어렵게 하기 때문이다.

크리스틴 글레드힐(Christine Gledhill 2000: 229)은 고정성에 초점을 맞춘 장르 개념에서 벗어나 장르의 범위, 시대, 문화를 가로질러 적용할 수 있는 미적 접합의 특정한 양상(modality) 혹은 양식(mode)을 주창했다. 양상/양식은 장르 체계에 ‘이중 접합(double articulation)’의 메커니즘을 제공한다. 이것은 두 가지 도구를 제공한다. 하나는 특정한 역사적 국면에서 뚜렷이 구별되는 장르적 특성을 산출하게 만든다. 예를 들어 우리는 <게임의 법칙>(1994)에서 시작해 <테러리스트>(1995), <깡패수업>(1996), <나에게 오라>(1996), <초록물고기>(1997)로 이어지는 사이클을 액션영화, 조폭영화, 깡패영화 등으로 칭할 수 있으며 이는 분명 <편지>, <8월의 크리스마스> 등의 멜로드라마와 구별된다. 그러나 <약속>은 명백하게, <초록물고기>는 부분적으로 두 장르의 특성을 모두 공유하는데, 이것이 바로 글레드힐이 두 번째로 거론한 상호교환과 중첩의 도구로서의 양상/양식이다. 그렇다면 문제는 두 개의 다른 사이클이 어느 지점에서 상호교환과 중첩을 이루게 되는가 하는 점이다.

본 연구가 장르 개념보다 사이클 개념을 선호하는 것은 그 때문이다. 사이클은 특정 모티프의 배타적 점유가 아니라 공통 요소들 사이의 특정한 관계에 의존한다(Gledhill 2000: 224). 장르가 긴 시간에 걸쳐 문화의 일반화된 관점을 제공한다면, 사이클은 어느 한 시기 문화의 작고 면밀한 스냅샷을 제공한다(Klein 2011: 18-19). 한 시기 문화의 작고 면밀한 스냅샷은 수십 년 단위에 걸친 장르의 생성, 발전, 소멸이 아니라

1) 파토스는 희생되어서는 안 되는 사람에게 가해지는 도덕적 부당함에서 촉발되는 본능적, 육체적 지각으로서 강한 연민의 감정을 유도한다(싱어 2009: 74). 곽한주(2020: 13)는 강렬한 파토스가 남성 멜로드라마의 요체이자 관객의 공감을 유도하며 눈물을 자아내게 하는 요소라고 규정한다.

몇 년 사이에 공통 요소들이 여러 장르에 걸쳐 합종연횡, 이합진산하는 모습을 보여준다. 그리고 그 모습은 당대의 지배적 이데올로기, 미학적 트렌드, 대중의 욕망과 불안으로 가득 채워져 있다(Klein 2011: 9). 본 연구가 남성 멜로드라마 하나에 국한한 것이 아니라 굳이 로맨틱 코미디와 깡패영화²⁾를 끌어들이는 것도 이러한 사이클들이 서로를 대체하거나 서로 간 교차하는 지점이 이데올로기와 트렌드, 그리고 거기에 투영된 대중의 욕망과 불안이 중첩되는 지점이기 때문이다.

레저 그린던(Leger Grindon 2012: 53)은 영화 사이클 흥망의 한가지 요인으로서 산업적 호환성(industrial compatibility)을 거론한다. 이것은 영화산업이 관객들에게 다가가면서 활용하는, 호환 가능한 양식을 말한다. 예를 들어 <편지>, <내 머리 속의 지우개>, <너는 내 운명>(2005) 등 로맨스 영화와 <초록물고기>, <남자의 향기>(1998), <사랑>(2007) 등 조폭영화는 강렬한 회한의 멜로적 정서를 공유하는데, 이는 두 장르에 교차되고 중첩되는 호환 가능한 양식이다. 나는 여기에 더해 로맨틱 코미디와 멜로드라마를 호환 가능한 일종의 ‘대체재’로 상정할 것이다. 로맨틱 코미디와 멜로드라마에는 친연성이 있다. 캐슬린 로우(Kathleen Rowe 1995: 49)에 따르면 로맨틱 코미디는 잠재적 멜로드라마를 포함하며, 멜로드라마는 잠재적 로맨틱 코미디를 포함한다. 멜로드라마는 로맨틱 코미디가 추구하는 해피엔딩의 가능성을 노정하고 있으며, 로맨틱 코미디는 멜로드라마의 비극적 운명이 가하는 위협을 염두에 두면서 이야기를 전개시킨다.

이러한 전제하에서 나는 1990년대 초중반의 로맨틱 코미디를 대중소구의 차원에서 대체한 사이클이 1990년대 후반의 멜로드라마이며 그중 남성 멜로드라마가 지배적 경향을 형성했고, 거기에는 IMF 전후 한

2) ‘깡패영화’는 지금은 거의 쓰이지 않는 용어로 오늘날엔 조폭영화라는 용어를 더 많이 쓴다. 그러나 조폭영화가 2000년대 초중반의 조폭코미디까지 아우르는 용어이고, 또 당대의 필자들(이효인 1999: 13-14, 곽한주 1999)이 깡패영화라는 용어를 썼다는 역사적 특정성에 입각해 깡패영화로 통일한다. 단, 2000년대 이후 경향을 포함할 때는 조폭영화라는 용어를 사용한다.

국사회 중산층의 형성과 붕괴가 내재되어 있다고 주장할 것이다. 또한 깡패영화를 (남성) 청년들의 계급상승 욕망으로 위치시키면서, 할리우드식 갱스터 영화의 표본과도 같았던 <게임의 법칙>이 어떻게 IMF를 전후한 시기 <초록물고기>, <깊은 슬픔>(1997), <남자이야기>(1998), <남자의 향기>를 거쳐 사실상 깡패영화의 외피를 두른 멜로드라마인 <약속>으로 변전(變轉)되는지를 논할 것이다. 즉, 범박한 도식화를 무릅쓰자면 중산층의 형성과 유지 사이클로서의 로맨틱 코미디, (중)상류층 도약과 좌절 사이클로서의 깡패영화, 그리고 중산층의 붕괴와 계급 추락 사이클로서의 남성 멜로드라마의 지형도를 그려낼 것이다.³⁾ 아울러, 계급을 중심으로 다루되 계급만으로는 설명할 수 없는 교차성(intersectionality)의 지점, 즉 젠더와 세대도 함께 거론할 것이다.

나는 이것을 영화에 대한 미시적 텍스트 분석에 의존하기보다는 거시적인 영화 사이클의 사회사로 읽어낼 것이다. 특히 남성 멜로드라마에 대해서는 영화의 표면적 서사와는 무관한, 결을 거슬러(against the grain) 읽어내는 징후적 독해(symptomatic reading)도 포함할 것이다. 이는 “해석은 본질적으로 알레고리적인 행위”(제임슨 2015: 10)이며 서사 형식의 생산은 “해결 불가능한 사회적 모순들에 상상적 또는 형식적 ‘해결들’을 제공하는 기능을 지닌, 그 자체로 이데올로기적인 행위”(제

3) 계급은 사회학에서도 정의하기 쉽지 않은 개념이며, 이를 둘러싼 논쟁은 현재까지도 계속되고 있다. 칼 마르크스(Karl Marx)와 막스 베버(Max Weber)는 고전 계급 이론의 효시로서 현대의 계급사회학에서도 이 두 사람을 계승한 전통이 중심적 위치를 차지한다. 전자는 생산수단의 소유여부에 따라 계급을 나누는데 반해, 후자는 재산, 지위 등 계층이라 불리는 현상을 두루 고려한다(에젤 2001: 22-26, 33-36). 본 연구에서 규정하는 계급은 엄밀한 사회학적 개념 규정보다는 영화 속 캐릭터를 둘러싼 환경을 통해 유추할 수 있는 부와 빈곤의 이미지에 기반을 둔다. 이는 사람의 외관을 통해 직관적으로 파악할 수 있는 젠더, 세대, 인종 등에 비해 계급이 영화에서 제시되는 것은 제한적이기 때문이다. 예를 들어 로맨틱 코미디를 중산층의 장르로 보는 것은 영화에 재현되는 주거공간, 직업, 생활양식(lifestyle) 등에 입각한 것이지, 그 캐릭터의 생산수단 소유 여부, 자산-소득 정도(우리는 그가 사는 집 외에 어느 정도의 부동산을 소유하고 있으며, 연봉은 얼마나 되는지, 통장 잔고는 얼마인지 확인할 수 없다), 사회적 연결망 등을 일일이 측정하여 얻어낸 규정이 아니다(그것은 가능하지도 않다).

임슨 2015: 98)임을 믿기 때문이다. 즉, IMF는 남성 멜로드라마에게 현실을 직시하지 못하는 퇴행, 향수, 회한의 정서를 부여한 것이다.

이 작업에 앞서 반드시 선결해야 할 것이 있는데, 사회적 해석에 선행하는 사이클의 거시적인 계보도를 그리는 작업이다.

II. 로맨틱 코미디, 강패영화, 멜로드라마의 계보도

거시적인 계보도는 왜 필요한가? 프랑코 모레티(Franco Moretti)는 엄선된 정전(canon)만을 세계문학사의 제단에 올리는 문학사학자들의 ‘꼼꼼한 읽기(close reading)’를 비판했다(모레티 2020: 11). 그에 따르면 문학사학자들이 써내려간 세계문학사란 작품 편수의 1%도 되지 않는 숫자이다. 정전 중심의 연구에서 작품의 양이나 그 작품이 어떤 계보를 갖고 있었는지는 간단히 무시되는데 이러한 방식은 몇 작품 내에 들어있는 이데올로기를 파악할 수는 있어도, 그것이 한 시기 동안 왜 대중들에게 그렇게 강한 호소력을 갖고 있었는지를 파악하기는 어렵다. 모레티는 다음과 같이 언급한다. “소설의 쇠락, 그 몰락의 뒤에는 항상 같은 이유가 자리하고 있었던 것 같다. 바로 정치다.”(모레티 2020: 18). 소설의 흥망성쇠를 관통하는 정치의 힘. 그것은 몇몇 작품을 면밀하게 들여다 본다고 알 수 있는 것이 아니라 오직 거시적인 계보를 통해서만 파악할 수 있는 것이다. 그가 ‘꼼꼼한 읽기’가 아니라 ‘멀리서 읽기(distant reading)’를 제안하는 것도 그 때문이다.⁴⁾

이러한 연구방법론은 비단 문학에만 한정하는 것이 아니다. 대중예술이자 산업으로서의 영화, 특히 장르영화는 무엇보다도 대량생산됨과 동시에 바로바로 대중들의 기호와 취향, 욕망을 반영한다는 점에서 사회를 정치적으로 읽어 나가는 척도가 된다. 꼭 정치성을 고려하지 않더라도

4) ‘멀리서 읽기’는 모레티의 책 제목이기도 하다. 모레티(2021) 참조.

도 영미권 영화장르 연구에서 릭 알트먼(Rick Altman 1999)과 스티브 니(Steve Neale 2000) 이래 해당 장르 몇 편의 정전을 중심으로 하는 장르연구⁵⁾는 점점 그 설 자리를 잃어가고 있다. 따라서 어느 한 시기 장르와 사이클이 대체, 이행, 접합, 중첩의 단면을 가로지른다면, 그 계보를 그려내지 않고는 올바른 정치적 읽기를 보장할 수 없다.

그렇다면 그 시작은 1990년대 들어 로맨틱 코미디, 깡패영화, 남성 멜로드라마가 어떤 시작과 중간, 끝을 향해 달려나가고 있었는가를 파악하는 것이다. 김소연(2014)과 박유희(2019)는 1980년대까지 한국영화의 마스터 장르(master genre) 역할을 했던 멜로드라마가 (로맨틱) 코미디로 이행하는 과정을 사회문화적 관점에서 서술하고 있다는 점에서, 정민아(2018)는 1987~1997년 한국영화의 주요 장르 중 두 가지를 로맨틱 코미디와 ‘모던 액션’으로 꼽고 있다는 점에서 본 연구의 중요한 참조점이 된다.

1. 멜로드라마에서 로맨틱 코미디로 1992~1997

김소연(2014: 31)은 “(1990년대 이전의) 신파적 멜로드라마는 (1990년대의) 로맨틱 코미디가 되었고 (1990년대의) 갱스터 액션은 (2000년대의) 조폭코미디가 되”었다고 말한다(괄호는 인용자). 박유희(2019: 20)는 “멜로드라마가 가장 주정적인 장르라면, 코미디는 그 반대편에 놓이는 주지적 장르 중 하나”라고 논하면서 멜로드라마에서 로맨틱 코미디로의 변전이 파토스보다 합리적 거래가 일상화한 1990년대적 특성을 보여준다고 말한다. 두 연구자의 말대로 로맨틱 코미디는 1990년대에 새로 등장한 장르이자 인기 사이클이었다. 1950년대 후반 <자유결혼>(1958), <여사장>(1959) 등의 영화가 원조라고 할 수도 있겠지만

5) 국내에도 번역되어 있는 책으로서 고전적 할리우드의 6개 장르(웨스턴, 갱스터 영화, 하드보일드 탐정 영화, 스크루볼 코미디, 뮤지컬, 가족 멜로드라마)를 정전 중심으로 논하고 있는 샤희(1995)가 대표적이다.

1990년대 초중반만큼 시대를 풍미했던 사이클이라고 할 수는 없다.

사이클의 형성에서 중요한 것은 원류 영화(originary film)의 존재이다(Klein 2011: 11). 원류 영화란 후속되는 사이클을 추동시킴으로써 롤 모델이 된 영화를 가리킨다. 로맨틱 코미디에서 원류 영화는 두말할 나위 없이 <결혼이야기>(1992)였다.⁶⁾ 1992년 한국영화 흥행 1위를 기록한 이 영화는 향후 5-6년을 풍미했던 사이클의 시작이었다. 물론 <결혼이야기> 전에 이런 류의 영화가 없었던 것은 아니다. 박유희(2019: 22-27)가 지적하듯이 세속적인 면에서 ‘살벌한’ 로맨틱 코미디 <마누라 죽이기>(1994)로 나아가기 이전에 ‘과도적인’ 로맨틱 코미디 <나의 사랑 나의 신부>(1990)가 있었으며 그 이전에 이 계보는 멜로드라마로 불린 <기쁜 우리 젊은 날>(1987)로 거슬러 올라간다.

언론에 로맨틱 코미디라는 용어가 사용되기 시작한 것은 1980년대 후반인데(윤성은 2011: 83-84), 이 시기 개봉했던 할리우드 로맨틱 코미디의 영향도 무시할 수 없다. <문스트럭 Moonstruck>(1987), <해리가 샐리를 만났을 때 When Harry Met Sally...>(1989) 등의 영화가 한국 관객들에게도 큰 사랑을 받았으며(윤성은 2011: 84), 이러한 현상은 같은 시기 <행복은 성적순이 아니잖아요>(1989)가 파생시킨 청소년영화 사이클에 미친 <죽은 시인의 사회 Dead Poets Society>(1989)의 영향에 비견될 만하다.⁷⁾ 확실히 청소년영화와 로맨틱 코미디는 새로운 세대를 소구하는 주요 장르였다. 기획영화의 시작으로 보통 <결혼이야기>를 언급하

6) 영화의 개봉 순서로 본다면 <결혼이야기>(1992.7.4. 개봉) 바로 직전에 개봉한 <아래층 여자와 위층 남자>(1992.5.2. 개봉)가 앞선다. 그러나 <결혼이야기>가 1992년 한국영화 흥행 1위를 차지했고, ‘기획영화’의 시초로 언급되면서 사이클을 추동한 영화로 기록된다.

7) 이러한 현상은 한국영화 사이클의 형성에서 비밀비재한데, 2000년 여름에 동시다발적으로 개봉했던 슬래셔 사이클 <하피>, <가위>, <해변으로 가다>, <찍히면 죽는다>에 지대한 영향을 준 <스크림 Scream> 1, 2편(1996, 1999), <나는 네가 지난 여름에 한 일을 알고 있다 I Know What You Did Last Summer> 1, 2편(1997, 1998)을 들 수 있으며, 직접적 영향관계라고 말하긴 어렵지만 남성 멜로드라마가 한창일 때 개봉한 일본영화 <철도원 鉄道員>(1999)도 같은 맥락으로 볼 수 있다.

지만 그 전에 <행복은 성적순이 아니잖아요>가 최초의 기획영화였고 (정민아 2011: 335-336), 청소년영화 사이클과 로맨틱 코미디 사이클은 각각 1989~1992년⁸⁾, 1992~1997년을 풍미했다는 점에서 일종의 산업적 연속성을 갖는다. 또한 <우리들의 천국>(1990~1994) 같은 TV 청춘 드라마가 인기를 구가했던 시점은 일본 ‘트렌디 드라마’의 영향을 더 직접적으로 받아 제작된 <질투>(1992), <마지막 승부>(1994), <사랑을 그대 품안에>(1994), <느낌>(1994) 등의 시기와 겹친다. 1990년대 초반의 신세대 현상은 대중문화의 축을 10대 후반~20대 초반으로 끌어내렸는데(정민아 2018: 219), 로맨틱 코미디는 그보다 높은 연령대의 캐릭터가 등장하지만 <결혼이야기>가 신세대 부부로 호명되었듯이 신세대 담론의 자장 안에 있다.

확실히 로맨틱 코미디의 등장은 전통적인 멜로드라마를 대체했으며, 해를 거듭할수록 술한 모방과 복제의 길을 걸었다. 매해 한국영화 흥행 순위 5위 안에는 로맨틱 코미디가 있었으며, <미스터 맘마>(1992. 2위), <그 여자, 그 남자>(1993. 2위), <가슴 달린 남자>(1993. 3위), <닥터 봉>(1995. 1위), <마누라 죽이기>(1995. 3위) 등은 그 예다. 로맨틱 코미디는 아니지만 <투깝스>(1993)의 해를 넘긴 흥행(1994년 1위)까지 포함해 1990년대 초중반은 ‘코믹 모드(comic mode)’(김소연 2014)가 지배하는 시기가 되었는데, 이는 여성문제를 다룬 진지한 사회드라마 <단지 그대가 여자라는 이유만으로>(1990)가 어떻게 5년 만에 <개같은 날의 오후>(1995)같은 코미디로 탈바꿈할 수 있었는지 보여준다. 간간이 등장하는 멜로드라마 역시도 세련된 도시적 감수성으로 무장했는데, 예를 들어 <그대 안의 블루>(1993)는 1980년대에 가장 세련된 멜로드라마를 연출했던 배창호나 곽지균의 영화들을 촌스럽고 낡은 것으로 만들었다.

8) 이 시기 청소년영화 사이클의 사회문화사적 분석으로는 정영권(2012) 참조.

2. 깡패영화에서 멜로드라마로의 변전 1994~1998

로맨틱 코미디가 할리우드 영화와 일본 트렌디 드라마의 자장, 그리고 신세대 담론의 여파 속에 있었다면, 깡패영화는 홍콩 누아르의 아우라를 한국에 이식시키고자 하는 노력이었다. 물론 1970년대식 ‘다찌마리’⁹⁾ 영화를 다시 한번 반복하는 임권택의 <장군의 아들> 3부작(1990~1992)이 하나의 다리 역할을 했다. 그러나 <장군의 아들>이 나올 수 있었던 것도 어느 정도는 홍콩 누아르에 열광했던 젊은 (남성) 관객을 흡수했던 결과였다(김승구 2017: 130). 정말로 깡패영화의 원류영화로서 <게임의 법칙>은 홍콩 누아르의 인기가 한국에서 퇴조하던 1993년(김승구 2017: 130) 이후 등장했다. 물론, 같은 장현수 감독의 1992년 작 <걸어서 하늘까지>는 동명의 TV 드라마(1993)와 함께 이 경향의 시초를 다졌다. 그러나 <걸어서 하늘까지>가 소매치기 같은 밑바닥 인생을 다루며 조직범죄를 전면화하지 않는 반면, <게임의 법칙>은 할리우드식 갱스터 영화처럼 조직범죄를 다루면서, 하층계급 청년의 계급 상승 욕망과 그 좌절, 궁극적인 죽음으로 끝나는 어떤 관습을 만들어냈다. 이후의 사이클이 다 이런 규칙을 따른 것은 아닐지라도 우리가 이런 류 영화들에서 쉽게 떠올리는 장르 문법은 여기에서 비롯한 것이다. 정민아(2018: 225)는 이런 영화를 모던 액션이라 부르는데, 이는 <장군의 아들> 스타일의 고전 액션과 구별짓기 위함이다. 이 ‘고전’과 ‘모던’은 단지 시대적 배경(일제시대의 ‘고전’, 동시대의 ‘모던’)이나 친구 감독의 세대 교체(구세대 감독인 임권택과 젊은 세대 감독인 장현수 등), 주먹과 ‘칼침’(다찌마리 영화와 깡패영화)의 차이는 아니었다. 그것은 1960년대 이래 한국 액션영화의 정서를 강하게 옥죄고 있었던 민족주의와 대의명분(김소연 2005: 99-102)으로부터의 작별을 의미했다. 1990년대

9) ‘난투’, ‘싸움’을 가리키는 일본어 ‘다치마와리(たちまわり)’에서 유래한 용어로, 한국영화계에선 오랫동안 ‘다찌마리’로 불렸다. 따라서 정확한 원어가 아니라 한국영화계에서 통용된 용어의 실정성을 고려해 ‘다찌마리’로 표기한다.

이전까지 액션영화의 주인공에게 중요한 것은 항일로 대변되는 민족의 식이었으며, 야비한 일본도를 무력화시키는 ‘조선의 주먹’이었다. 1970년대 <실록 김두한>(1974)으로 대변되는 낭만적인 ‘구식 활극’은 <장군의 아들>을 마지막으로 냉혹한 자본주의가 낳은 도시의 성공/좌절 담에 배턴을 넘겨 준 것이다. 1995년 벽두, 온 나라를 TV 앞에 모이게 했던 <모래시계> 열풍은 5·18 광주항쟁 등 굴곡진 한국현대사와 그 앞선 인간군상을 짜임새 있게 다루어서이기도 하지만 조폭을 거부할 수 없는 매혹으로 재현했기 때문이기도 하다.

<게임의 법칙> 이후 <테러리스트>, <깡패수업>, <나에게 오라>, <본투킬>(1996) 등 당대에는 액션영화, 깡패영화, 누아르 영화로 불린 흐름이 형성되었으며 이는 1997년 <초록물고기>, <비트>, <깊은 슬픔>으로 이어졌다. 여기서 중요한 것은 1997~1998년 IMF를 전후한 시기에 나온 어떤 경향이다. 1997년은 깡패영화가 두 갈래로 분화하는 시기였던 것으로 보인다. 그 하나는 자본주의 사회에서 노골적인 사적 이익이나 출세 욕구를 보여주기보다 사랑하는 여자나 가족을 위해 자신을 희생하는 영화로서 곽한주(2020: 27-30)의 용어로 조폭 멜로드라마에 해당하는 흐름이다. 물론 <게임의 법칙>에서부터 조직의 논리에 희생당하는 개인이 등장하지만 이는 자기본존의 욕망을 노골화한 때문이지 자기 욕망을 거세하고 타인에 대한 연민과 사랑을 보여줬기 때문은 아니다. <본투킬>과 <비트>에서 주인공의 죽음은 여기서 약간 결을 달리 하는데, 이 영화들은 타인을 향한 희생이기보다는 냉혹한 세상과 ‘맞장 뜬’ 자유로운 청춘의 영혼이 어떤 절정의 순간에 죽음과 맞닿는 지점을 보여준다. 이는 ‘짧고 굵게 사는’ 청춘의 이상이지 타인에 대한 무조건적인 자기희생과는 거리가 멀다. 그러나 <초록물고기>에서 싹트고 <깊은 슬픔>을 거쳐 <남자이야기>, <남자의 향기>, <약속>으로 이어지는 이 1997~1998년 경향은 명백하게 같은 시기 <편지>, <8월의 크리스마스>의 이타적인 자기희생 혹은 정결하고 담담한 죽음에의 기다림을 연상시킨다. 나는 이것이 서로 다른 두 사이클이 멜로드라마라는 양식 속에서

하나로 만나는 이중 접합이라고 생각한다. 본 연구의 범위를 넘어서는 것이지만 캄패영화의 또 하나의 분화는 <캄패수업>에서 일면을 드러내어 <넘버3>(1997)에서 시작점을 알린 후 <주유소 습격사건>(1999)을 경유해 <신라의 달밤>(2001), <조폭 마누라>(2001), <달마야 놀자>(2001), <두사부일체>(2001)에서 개화하는 조폭코미디로의 변이 과정이다. 1990년대 후반 우세종 사이클로서의 멜로드라마에 가려 있던 코미디는 이렇게 21세기에 가서야 다시금 옷을 갈아입고 나타나게 된다.

그렇다면 코믹 모드, 즉 로맨틱 코미디가 <짬>(1998), <키스할까요?>(1998) 등으로 끝물을 노정하던 이 시기에 마치 기다렸다는 듯이 배턴을 이어 받은 멜로드라마적 귀환(melodramatic return)은 어떤 양상을 띠고 있었는가?

3. 로맨틱 코미디에서 다시 멜로드라마로 1997~2000

당대에도 멜로드라마는 느닷없는 출현으로 여겨졌던 것 같다. 한 영화 전문지의 기자는 <편지> 리뷰에서 <고스트 맘마>(1996), <접속>(1997), <깊은 슬픔>, <편지>로 이어지는 ‘97년 멜로드라마의 기이한 발흥’을 이야기하며 이 흐름이 성공과 실패, 원형과 아류의 반복이 아니라 동시다발적으로 이루어지고 있다고 쓰고 있다(이영재 1998가: 235). 재미있는 것은 이 리뷰가 <고스트 맘마>와 <접속>, <깊은 슬픔>, <편지>를 모두 멜로드라마로 보고 있다는 것이다. 아마도 오늘날의 연구자라면 여기에서 <고스트 맘마>를 제외시킬 것 같다. 1990년대 후반 멜로드라마 사이클을 견인한 것이 <접속>이었다는 시각은 당대에도 지배적이었기 때문이다(김시무 1999: 227). 그러나 <고스트 맘마>는 1990년대 초반 로맨틱 코미디가 1980년대 멜로드라마에서 받은 배턴을 다시 1990년대 후반 멜로드라마로 넘겨주는 일종의 이행기적 영화로 위치지를 수 있다. 릭 알트먼(Altman 1984/2003)식으로 말해, <고스트 맘마>는 의미론적(semantic)으로는 로맨틱 코미디의 톤과 도상, 기본 플롯을 갖고 있

었지만, 구문론적(syntactic)으로는 죽어서도 어린 아이와 남편을 위해 새엄마를 ‘선물’하는 전형적 멜로드라마의 서사 문법과 종결 방식을 갖고 있었다.

그러나 로맨틱 코미디라는 새로운 옷을 입어본 멜로드라마는 적어도 1980년대까지의 ‘구닥다리’로는 돌아갈 수 없었다. 남성 멜로드라마로 칭하기는 어렵지만 <접속>과 <정사>(1998)의 절제된 감각과 세련미는 로맨틱 코미디의 신세대적 감수성으로 멜로드라마를 복원해 낸 것(유지나 2005: 106)이라 할 수 있다. 이는 복고풍의 <편지>에조차 해당하는 것인데 이 영화에 등장하는 노란색 우편함, 등나무 의자, 삐삐 주전자 등은 로맨틱 코미디나 <러브레터 Love Letter>(1995) 등 일본 멜로드라마의 영향이 느껴지는 부분이다. 유사한 정서의 <하이트 발렌타인>(1999), <시월애>(2000) 등에서 알 수 있듯이, 적어도 스타일상으로 1990년대 후반 이후 멜로드라마는 1990년대 이전으로 돌아가지 않았다. 또한 이 시기 어떤 영화들은 로맨틱 코미디와 멜로드라마의 묘한 경계 속에서 양쪽을 넘나드는데 이를테면 <꽃을 든 남자>(1997), <미술관 옆 동물원>(1998), <해가 서쪽에서 뜬다면>(1998)이 그런 경우이다. 그런 점에서 진정한 의미의 멜로드라마 사이클을 파생시킨 원류 영화 <접속>은 2000년대 이후에도 스타일 면에서 이 장르의 우세종이었다고 할 수 있다.

그렇다면 <편지>를 전후한 시기 남성 멜로드라마의 회고적, 퇴행적, 향수적 정서는 무엇으로 설명할 수 있는가? 본 연구는 <편지>(1997.11. 개봉)와 <8월의 크리스마스>(1998.1. 개봉)가 본격적인 사이클을 개화시켰다고 할 수 있으나, 그 이전 이미 그 꽃씨를 다른 사이클에서 뿌리고 있었던 <초록물고기>(1997.2. 개봉) 이후 <깊은 슬픔>(1997.11. 개봉), <남자이야기>(1998.4. 개봉), <남자의 향기>(1998.9. 개봉), 그리고 이 두 사이클이 완전히 한 곳에서 만난 <약속>(1998.11. 개봉)을 IMF를 전후한 1997~1998년 남성 멜로드라마의 본류로 상정할 것이다. 또한 이런 헌신과 희생의 정서를 로맨틱 코미디에서 멜로드라마로의 이행으로 보여준 <고스트 맘마>(1996.12. 개봉)¹⁰⁾와 IMF 직전 흥흥한 분위기

를 다루고 있는 <아버지>(1997.5. 개봉)를 이 분류의 전사(前史)로 위치시킬 것이다.¹¹⁾ 더 나아가 1999년 <해피엔드>(1999.12. 개봉)와 2000년 <박하사탕>(2000.1. 개봉)을 파국으로 치달은 IMF의 후일담으로 바라볼 것이다. 또한, IMF로 인한 중산층 붕괴와 이 사이클의 관계를 규명하기 위해 로맨틱 코미디와 깡패영화 사이클이 다시 함께 논의될 것이다. 이 두 사이클은 장르사적 차원에서뿐 아니라 사회사적 차원에서 남성 멜로드라마의 전사이기 때문이다.

III. 남성 멜로드라마로의 이행 혹은 임박한 파국

이효인은 1990년대를 마감하는 시점에서 동시기 한국영화의 지형도에 관해 서술하면서 당대의 영화를 ‘기획하는 인간’이라는 관점에서 쓰고 있다. 그에 따르면 이마무라 히토시가 정의한 기획하는 인간이란 “미래의 시간을 앞당겨 생각하며 일을 추진하는 사람으로서 근대적 인간의 표본”(이효인 1999: 14)이다. 그러면서 그는 <미워도 다시 한번>(1968)과 <별들의 고향>(1974)이 무기획적 사랑이 기획적 세상에 부딪혀 좌절하는 것이라면 <결혼이야기> 이후의 로맨틱 코미디는 기획적 사랑이라고 주장한다(이효인 1999: 15). 반면 <접속>을 비기획적 사랑

10) 물론 <고스트 맘마>는 남성이 아닌 여성의 헌신과 희생을 보여준다는 점에서 남성 멜로드라마에 포함시킬 수 없지만 돈과 정서 면에서 이 흐름을 예견했다고 볼 수 있다. <고스트 맘마>와 같은 해 개봉한 <은행나무 침대>(1996.2. 개봉)도 한 여자에 대한 한 남자의 ‘지고지순한’ 사랑을 보여주지만 이런 사랑은 오늘날에는 스토킹으로 여겨질 정도로 결을 달리하며, 또 현실 사회와 역사를 초월한 판타지 장르라는 점에서 제외한다.

11) <초록 물고기> 이후에 나온 <아버지>를 분류에 포함시키지 않은 것은 이 영화가 베스트셀러 원작 소설에 힘입어 제작된 인기 영합 상품이었다는 측면보다는 역설적으로 이 영화가 IMF 직전의 명예퇴직 분위기를 노골적으로 드러내고 있기 때문이다. 이는 남성 멜로드라마를 표면적 서사에 입각한 분석보다 시대의 징후로 독해하려는 본 연구의 취지에 부합하지 않는다.

에 토대를 두나 기획적 삶을 살아가는 근대적 군중의 자기 연민으로, <편지>를 철저한 무기획적 사랑으로 읽어낸다(이효인 1999: 16). 도식화하면 로맨틱 코미디는 기획적 사랑이고¹²⁾ <접속> 경향의 멜로드라마는 기획과 비기획의 경계에 있으며, <편지> 경향의 멜로드라마는 비기획 정도가 아니라 무기획이라는 것이다. 기획적 인간/사랑으로 풀지는 않지만 그는 깡패영화에 대해서도 이야기하는데 이 장르의 주인공들이 한결같이 죽는 것을 언급하며 이들에게 희망이 없었다는 것은 곧 세상에 대한 희망의 부재를 말해준다고 주장한다(이효인 1999: 14). 그는 흥미롭게도 <약속>이 비극적 멜로와 비극적 깡패영화의 관습을 혼합한다고 해석한다(이효인 1999: 18). 이 관습이 무엇인지는 설명되지 않지만, <편지>에서 갑자기 출현한 비극적 멜로드라마와 <게임의 법칙>에서 이어져 온 파국의 반영웅 서사가 <약속>에서 만난 것으로 읽을 수 있다.

학술적 논의가 아닌 시평적 성격이 강한 글이지만 이효인의 이러한 통찰은 본 연구의 한 준거점이 된다. 기획적 사랑을 추구하는 세속화한 중산층 사이클로서의 로맨틱 코미디, 어떤 기획(출세, 물질적 욕구 등)을 추구했으나 좌절하고 마는 하층계급 사이클로서의 깡패영화, 그리고 감당할 수 없는 사회적 격변 속에서 ‘강제된’ 무기획으로 추락하는 중산층 붕괴 사이클로서의 남성 멜로드라마.

한편, 박유희(2019)는 1980년대까지 한국의 주류 장르는 강한 파토스를 자아내는 멜로드라마였는데, 1990년대 초반 출현한 로맨틱 코미디는 과거로서의 멜로가 거리두기로서의 웃음으로 이행하는 과정이며, 멜로의 주정(主情)이 코미디의 주지(主知)에 자리를 내준 것으로 보고 있다. 1990년대 깡패영화를 포함하는 많은 한국영화 속 청춘(남성)의 욕망과 좌절을 논한 김소연은 1990년대 ‘청춘물’¹³⁾이 대체로 강력한 신분 상승

12) 로맨틱 코미디 사이클을 추동시킨 <결혼이야기>가 본격적인 기획영화의 표본이었다는 점에서도 적절한 수사로 보인다.

13) 그는 <걸어서 하늘까지>, <게임의 법칙>, <젊은 남자>(1994), <돈을 갖고 튀어라>(1994), <헤어드레서>(1995), <본투킬>, <초록물고기>, <폭바로 살아라>(1997), <태양은 없다>(1999), <주유소 습격사건> 등 청춘을 재현하고 있는 다양한 장

의 욕망과 결말 구조의 비극성을 공유하고 있다고 말하면서(김소연 2015: 61), 이러한 비극성은 로맨틱 코미디가 급부상했던 1990년대에는 대조적 효과가 두드러졌다고 서술한다(김소연 2015: 66).

대공황 시기 할리우드 갱스터 영화가 신문 사회면의 폭력 사건을 현실적으로 재현하려는 리얼리즘의 욕망을 갖고 있었던 것처럼 이 시기 한국의 강패영화도 어느 정도는 사회적 현실성을 띠고 있었다. 적어도 그 이전의 ‘활극영화’와 비교하면 더더욱 그러하다. 마찬가지로 과거지향의 멜로드라마는 훨씬 더 합리적이고 세속적이며, 세태를 더 현실적으로 반영하는 로맨틱 코미디로 이행된다. 그렇다면 문제는 박유희가 논한 로맨틱 코미디의 세속적 합리성과 김소연이 말한 청춘물(그 상당수는 강패영화)의 비극성이 어느 순간 남성 멜로드라마의 끝없는 회한과 향수, 자기 연민으로 이행, 중첩, 접합하는 과정을 그려내는 것이다.

1. 로맨틱 코미디와 강패영화: 중산층의 형성, 그리고 계급 상승의 욕망과 좌절

주지하다시피 로맨틱 코미디의 출현은 신세대 담론과 동궐을 이룬다. 구속받지 않을 자유, 억압되었던 소비에의 욕망, 집단주의를 촌스러운 것으로 만드는 개인주의, 공적인 것보다는 사적인 것을 추구하는 생활 양식. 신세대란 정치에의 경도, 물질주의에 대한 강박적 혐오, 이타적 삶에 대한 동경으로 점철된 1980년대적 윤리를 거부한 1990년대적 ‘시대정신’이자 상업화한 대중문화를 삶의 향유 조건으로 여긴 세대였다. 로맨틱 코미디가 사이클을 구가하기 시작하는 1992~1993년이 이른바 오렌지족, 신세대, X세대가 회자되던 시기라는 것을 감안하면 이러한 현상은 당연해 보인다. 김소연은 로맨틱 코미디의 ‘이행기적 욕망’의 기

리의 영화들을 느슨하게 ‘청춘물’로 정의하며 이들 중 상당수는 갱스터 장르의 관습을 따르고 있다고 말한다(김소연 2015: 59-60).

본적인 매개는 바로 ‘돈’이었다고 말한다. 실로, 로맨틱 코미디는 고층 아파트, 빌딩숲, 놀이공원, 스키장 등 화려한 미장센으로 포장되어 있었다(김소연 2014: 45).

1980년대 후반~1990년대 초반 청소년영화부터 서서히 그 모습을 드러낸 이 대도시 ‘호황’의 기호들은 한국 자본주의가 최고조에 이른 3저 호황 시대의 산물이자, 정치적으로는 ’87년 6월 민주항쟁과 7~9월 노동자 대투쟁이 야기한 노동자들의 실질임금 상승(유철규 2009: 247)으로 인해 소비지출의 양적 증대, 소비수준 향상, 소비지출구조의 변화(남은영 2011: 115)로 인한 것이었다. 즉, 세계자본주의체제에 긴박되어 있는 한국 자본주의의 경제적 성격과 독재에서 민주주의로의 이행이라는 정치적 변화가 맞물려 파생한 결과이다. 이것은 또한 계층적으로는 한국 사회에서 진정한 의미의 중산층¹⁴⁾이 형성되었다는 것을 의미하기도 했다. 1987년의 거리에서 소위 넥타이 부대로 상징되었던 도시 중산층은 대학생들의 선도 투쟁을 외곽에서 지원하는 든든한 지원군(강준만 2003가: 159-160)임과 동시에 ’87년 항쟁 이후에는 기층 민중들의 투쟁에 거리를 두고 바라보는 관망자였다. 그들에게 정치적 민주주의의 달성은 필요한 것이었지만 더 나아가 급진주의는 수용되기 어려운 것이었다. 이것은 그들이 이전 세대보다 더 많은 것들을 누리기 시작했다는 것을 의미했다. 1980년대 중반부터 에어컨, VCR, 자동차 보급률은 급격히 증가했고(남은영 2011: 115), 이러한 내구소비재의 ‘폭발적 소비증가’는 한국을 서구적 대중소비사회로 이동시켰다. 이 당시 아파트, 가전제품, 자동차를 하나의 묶음으로 하는 중산층 가정의 표준적 소비틀이 형성되었고(유철규 2009: 247), 1989년 경제기획원이 발표한 주관적 계층의식 질문에 응답자의 60.6%가 스스로를 중산층이라고 생각했다(강준만 2003

14) 중산층이란 일정한 소득과 주택, 자동차 등의 생활용품을 소유한 집단으로 대체로 중간계급(경영관리직, 전문직 및 기술직)과 소득이 높은 자영업자(도시 자영업상인과 농촌 자영농)를 아우른다(남은영 2011: 70). 여기에 폭넓게 반전문·기술·사무직인 신중간계급(남은영 2011: 86)을 포함시킬 수 있다.

나: 198-199). 주관적 계층의식과 무관하게 객관적으로도 1980~1990년대에 본격적으로 형성된 중산층을 ‘1세대 중산층’으로 파악한다(남은영 2011: 179). 이는 서구사회처럼 오랜 시간에 걸쳐 세대 간 계급 이동이 이루어진 것이 아니라 산업화 과정을 거치며 여전히 형성 중인 단계라는 의미이다(남은영 2011: 179, 185-186).

이 시기 로맨틱 코미디는 이러한 환경 변화를 보여준다. 아파트는 신세대 중산층의 생활터전으로 등장하며, 영화에 등장하는 각종 가전제품들이 대기업의 협찬으로 이루어져, PPL 개념조차 없던 시대에 그 역할을 했다는 것은 잘 알려진 사실이다. 김소연은 이 장르의 이행기적 욕망이 돈이었다는 것을 말하면서도 이 영화들이 돈의 문제에 구애받지 않으려는 태도가 나타난다고 지적한다. 그는 <미스터 맘마>나 <101번째 프로포즈>(1993) 등에서 돈이 아닌 순수한 사랑을 선택하는 것 등을 가리키며 다음과 같이 말한다.

“이 영화들은 저속한 물질적 욕망에 지배되고 싶지 않았던 80년대적 욕망과 그럴싸하고 번듯하게 살고 싶은 90년대적 욕망 사이에서 배회하고 있는 것이다. 아직은 IMF 외환위기가 터지기 전, 그러나 신자유주의적 세계화가 밀어닥치고 있는 시점에서 한국의 대중들은 부유하고 화려한 생활을 동경하면서도 물욕을 노골적으로 드러내는 것을 금기시하고 있었다.” (김소연 2014: 46)

그러나 이러한 망설임에도 불구하고 1980년대에 비해 1990년대가 사적인 욕망을 추구하는 것이 ‘가능해진’ 시대였다는 것은 명백하다. 그 욕망이란 정신적이기보다는 물질적인 것이며, 그럴싸하고 번듯하게 살고 싶은 중산층의 욕망이다. 박유희(2019: 30-33)가 로맨틱 코미디의 로맨스와 결혼을 합리적 거래와 실리적 결합으로 읽어내는 것도 세속화한 물질주의가 만연한 중산층의 생활양식으로 치환 가능하다. <닥터봉>에서 닥터봉(한석규)의 청혼 멘트는 “난 건강하고 꽤 유능한 치과의사고, 결혼하면 다른 여자한테 절대로 한눈파는 일 없을 거야”인데, 대표적인

중상계급¹⁵⁾ 직업으로서의 의사를 내건 이 결합 이유는 실리적 결합을 노골적으로 드러내는 것이다(박유희 2019: 32). 이것이야말로 이효인(1999: 15)이 말한 ‘기획적 사랑’인 것이다.

욕망의 망설임이든 노골적인 거래이든 로맨틱 코미디가 한국 자본주의가 낳은 중산층이 자신의 세속화한 욕망을 현실적으로 드러내는 장이라면, 깡패영화는 로맨틱 코미디가 누리는 삶을 잡기 위해 어떤 망설임도 없이 더 노골적인 욕망을 드러내는 장이다. 물론 이는 장르 고유의 관습이기도 하다. 할리우드 고전 갱스터 영화들은 야심 만만하고 이익만을 노리는 남성들의 비뿔어진 분신을 체현하면서 제도화된 소외와 계급 차별이 존재하는 도시에서 갱스터가 합법적으로 권력과 성공에 접근하는 것을 봉쇄한다(샤츠 1995: 140). 그렇기에 그는 그것을 뚫어버릴 수 있는 힘, 즉 폭력을 동원한다. 엄밀한 의미에서 롬펜 프롤레타리아로서의 도시 하층계급이 등장하는 고전적 갱스터의 관습은 <게임의 법칙>에서 시작되었다고 할 수 있다. <맨발의 청춘>(1964)이나 <검은 머리>(1964) 등에 등장하는 건달이나 뒷골목 갱은 폭력을 비즈니스화하는 현대적 갱스터와는 거리가 멀다. 이호걸(2012: 227)은 한국정부의 시장개입이 현저히 약화되기 시작한 시점에 조폭영화(1990년대 깡패영화 포함)가 탄생했다고 하면서, 1990년대 이후의 조폭영화는 오직 부의 획득만을 위해 조직되고 행사되는 폭력을 다룬다고 주장한다(이호걸 2012: 244). 이 점은 김소연(2015: 62)도 공유하고 있는 바인데, 깡패영화를 대거 포함하는 1990년대 ‘청춘물’에서 주인공들은 성공에 대한 끝없는 야망을 드러내며, 이들에게 “성공이란 진지하고 끈질긴 노력 없이도 이룰 수 있는 순식간의 신분 상승을 의미”(김소연 2015: 63)한다. 일확천금을 꿈꾸는 <게임의 법칙>, 재벌 회장이 되든 건달로 크든 성공은 다 똑같은 것이라는 <비트>의 세계관은 제도적 폭력을 독점하던 국가의 시장개입(국가주도형 개발국가)이 신자유주의의 확산 속에서 줄어드는 시기

15) 중상계급은 전문직·관리직 종사자로 의사, 판·검사, 대학교수, 언론인, 중소기업체 사장, 대기업·은행 간부, 고급공무원 등을 가리킨다(남은영 2011: 86).

에 나타났다. 이 ‘욕망 덩어리’들은 불과 몇 년 전 여전히 험객을 자처했던 ‘장군의 아들’ 김두한을 낡디 낡은 퇴물로 만들어 버렸다. 이제 이 곳은 로맨틱 코미디처럼 부의 이미지가 넘쳐나는 곳이다. 외제차, 오토바이, 나이트 클럽, 양주, 뽀뽀, 휴대폰과 이 모든 것을 압도하는 지배 기표로서의 화폐. 이들의 욕망은 ‘물화(reification)’의 작동 원리에 종속되어 있다(김소연 2015: 63).

그러나 이 영화들을 2000년대 초중반의 조폭코미디와 동질적인 것으로 바라봐서는 안된다. <조폭 마누라>, <달마야 놀자>, <두사부일체>, <가문의 영광>(2002) 등에서 조폭들은 이미 자신의 사업체를 갖고 있는 ‘회장님’이거나 이를 관리하는 ‘중간 관리자’들이다. 그들은 이미 부를 획득한 자들인 것이다. 이미 부를 축적한 탈고전기 갱스터 <대부 The Godfather>(1972)의 존재가 말해주듯, 1990년대 한국의 캄패영화는 고전적 할리우드 갱스터의 관습이 잠시나마 이식되었던 거의 유일한 시기였던 것이다. 그러나 그것이 가능했던 것은 이 시기가 이미 주어진 (중)상류층 계급으로서의 조폭코미디로 나아가기 이전 도시 하층계급 청년들의 계급상승 욕망이 역동적으로 꿈틀거릴 수 있었던 시기였기 때문이다.¹⁶⁾

이 꿈틀거리는 계급상승 욕망은 어떤 결과를 빚었는가? 우리는 잘 알고 있다. 그들은 하나같이 패배했으며, 때로는 개죽음을 당하고(<게임의 법칙>) 때로는 완벽한 자아도취의 순간에 어떤 ‘승고한’, 그러나 자족적인 죽음에 이르렀다(<본투길>, <비트>). 김소연(2015: 70)은 로맨틱 코미디가 세속적 물질주의 앞에서 1980년대적 죄의식으로 망설였던 것처럼, 이 역시 1990년대 물질주의 문화에 대한 1980년대식 금욕적 거부감이었다고 설명한다. 다시 말해 영화 내적 서사 차원이 아니라 영화 바깥에서 작용하는 도덕적 단죄의 논리가 작용했다는 것이다. 말하자면

16) 물론 이것이 실제 조폭들의 세계를 말하는 것은 아니다. 장르영화는 현실을 곧이곧대로 반영하지 않으며, 우리는 비스듬하게 기울어져 있는 거울상을 통해 대중의 욕망을, 그것도 암시적으로 읽어낼 수 있을 뿐이다.

이 청년들의 ‘기획적 욕망’(물론 치밀하게 준비되기보다 미숙함으로 점철된)은 여전히 비기획을 도덕으로 여기는 사회의 처벌을 받은 것이다. 그렇다면 왜일까? 나는 1997~1998년 깡패영화를 통해 이를 풀어보고자 한다. 그럼으로써 이것이 비기획의 도덕이 아니라 기획할 수 없는 삶의 퇴행, 즉 이 깡패영화들이 <편지>, <8월의 크리스마스> 등 멜로드라마와 중첩되는 지점으로 설명할 것이다.

<초록 물고기>에서 <깊은 슬픔>, <남자이야기>, <남자의 향기>, <약속>에 이르는 흐름에는 어떤 공통점이 있다. 이들은 기획하지 않거나 기획 그 자체를 거부함으로써 비극적 운명에 처한다. 그들이 기획을 거부하는 것, 즉 부의 축적과 계급 상승 등 세속적 욕망을 거부하는 것은 그보다 더 중요한 가치가 있기 때문이다. 그것은 가족/고향이거나 사랑하는 여자다.¹⁷⁾ <초록 물고기>에서 막동(한석규)이 벌이는 살인은 조직의 논리가 아니라 큰 형과 같은 태곤(문성근)을 정말로 ‘사랑’해서이다. 즉 그는 태곤을 가족으로 생각하고 있는 것이다. 그러면서 살인 후 그는 진짜 가족에게 전화를 걸어 어린 시절을 이야기한다. 그곳은 다시는 돌아갈 수 없는 순수의 공동체다. 이 고향의 모티프는 <깊은 슬픔>의 중심축이다. ‘이슬어지’라 불리는 그곳은 은서(강수연), 완(김승우), 현세(황인성)를 애증으로 묶는 장소인데, 과거 이곳에서 벌어졌던 그들 부모의 끔찍한 악연은 도시로 떠난 그들을 여전히 옥죄는 굴레로 남아 있다. 그럼에도 불구하고 이슬어지는 돌아가야 할 어떤 이상향처럼 그려지며 여기에서 조폭인 완은 기존의 깡패영화와 달리 세속적 욕망보다 한 여자에 대한 집착에 가까운 사랑으로 일관한다. 마치 정확히 1년 후에 개봉할 <약속>처럼 이 영화에서 조폭은 그저 장식일 뿐이다.

위의 두 영화처럼 가족과 한 여자에 대한 사랑, 이것이 각각 <남자이

17) 이것이 1997~1998년 경향 중 <비트>를 제외한 이유이다. 이 영화는 깡패영화보다는 청춘영화의 속성이 강한데, 다른 영화와 달리 주인공 민(정우성)은 폭력조직에 가담하지 않을뿐더러, 여자친구인 로미(고소영)를 위해 헌신하거나 희생하지도 않는다.

야기>와 <남자의 향기>를 연결하는 키워드다. 전자가 옛 여자(이태란)에게서 낳은 아들이 있다는 사실을 알게 된 한 조폭 남자(최민수)가 갑자기 아버지되기의 깨달음을 얻고 아들에게 남자로 사는 법을 가르친다면, 후자는 남매처럼 자란 여자(명세빈)를 위해 누명을 쓴 채 희생되는 조폭 남자(김승우)의 눈물겨운 사랑을 그린다. 전자에서 가족(아들)은 자신의 유전자를 계승하기 위한 강한 혈연 욕구로 나타나며, 후자에서 가족이란 피를 나누지 않아도 공유되는, 어떤 초월적 사랑의 다른 이름이다.

네 영화에서 조폭 세계는 돌아가야 할 고향이나 순수한 사랑과 대조되는 곳이며, 주인공들은 사랑하는 가족을 그리워하며 죽거나(<초록물고기>, <남자이야기>), 사랑하는 여자를 위해 죽고(<남자의 향기>), 혹은 사랑하는 여자를 잃는다(<깊은 슬픔>). 그들은 비기획적인 사랑으로 인해 비극적 운명을 맞으며 되돌릴 수 없는 시간 앞에서 어떤 회한과 향수에 젖는다.

<남자의 향기>를 <게임의 법칙>과 대조시키며 <깊은 슬픔>과 동질의 것으로 취급하는 당대의 리뷰를 보자.

“<게임의 법칙>의 용대가 자신의 배경을 끝까지 움켜쥐고 있는데 반해 혁수와 은혜는 **기억으로서의 과거**만을 가지고 있을 뿐이다. [...] 의미심장한 것은 <남자의 향기>를 감싸는 이 **복고풍의 감수성**이 광지균 감독의 <깊은 슬픔>이 불러일으켰던 그 그리움의 정서를 같은 곳에서 또한 상기시킨다는 것이다. [...] 이 두 편의 영화가 빠져드는 그 **지극한 노스텔지어**와, 그럼으로써 두 편의 영화가 똑같이 **엇갈려나가는 이곳의 시간**과의 관계 [...]” (이영재 1998나: 203. 강조는 인용자)

기억으로서의 과거, 복고풍의 감수성, 지극한 노스텔지어, 엇갈려 나가는 이곳의 시간. 이 네 개를 꿰뚫는 유일한 장르는 멜로드라마다. <남자의 향기> 개봉 이후 정확히 2개월 후에 공개된 <약속>을 우리가 <게

임의 법칙>에서 이어지는 쟁패영화의 계보¹⁸⁾가 아니라 <접속>, <편지>에서 직행하는 멜로드라마로 여기는 것은 그 때문이다. 그리고 그 멜로드라마는 자신의 시간을 잃어버린 채 향수, 회한, 퇴행이라는, 존재하지 않았음에도 존재한 것처럼 느껴지는 ‘과거’의 시간으로 돌아간다. 로맨틱 코미디의 중산층과 호황의 시간은 쟁패영화의 계급상승 좌절 속에서 어떤 ‘준비론적 패배주의’를 노정하며, 느닷없이 찾아온 IMF라는 경제 위기의 시간, 강제된 무기획의 시간, 남성 멜로드라마의 시간으로 이행한 것이다.

2. 남성 멜로드라마: 환상으로의 도피, 지옥이 된 현실, 그리고 중산층의 붕괴

2-1. 전원적 유토피아, 아파트, 집 없이 추방된 홈리스

1997년 11월 IMF 위기는 한국사회에 커다란 상처를 남겼다. 1996년 1,600개이던 부도기업은 1997년 1만 7천 개로 늘어났으며(강준만 2006: 182), 1990년대 내내 2%대를 유지하던 실업률은 IMF 직후인 1998년에 6.8%, 그 이듬해인 1999년에는 8.6%까지 치솟았다(안병철 외 2001: 11). 1998년 1인당 국민소득은 7년 전인 1991년 수준으로 후퇴했고, 거리엔 노숙자가 넘쳐났다(강준만 2006: 182). 사회과학계에서 ‘87년 민주항쟁이 가져온 ‘87년 체제’에 더해 ‘97년 체제’라고 부르는 것은 1997년을 기점으로 개발국가에서 완전히 벗어나 신자유주의 체제로 질적 전환을 이루었다고 보기 때문이다(김호기 2009: 126).

18) 위 인용문의 필자는 <남자의 향기>가 그 계보라고 생각했기에 <게임의 법칙>과 대조한 것으로 추측된다. 그러나 같은 필자는 그 후 개봉한 <약속> 리뷰에서 <약속>을 <편지>, <깊은 슬픔>, <남자의 향기>로 이어지는 일련의 멜로드라마라고 쓰고 있다. 즉, 이때가 되자 <깊은 슬픔>, <남자의 향기>, <약속>은 이미 쟁패영화가 아니라 멜로드라마의 계보에 놓인 것이다(이영재 1998다: 230).

그렇다면 신자유주의가 서서히 한국사회를 잠식하기 시작한 IMF 직전 경제와 중산층의 상황은 어떠했는가? IMF는 글로벌화한 국제금융체계에 대한 정부의 부실 대응, 기업의 과도한 차입경영이 주된 요인이었지만 소비자들의 과소비 행태도 한 원인으로 지적되었다. IMF 직전인 1996년 과소비 열풍이 한국사회를 강타했을 때 주요 사치성 소비재 수입액은 전년 대비 48.8%로 증가했다(남은영 2011: 118-119). 현재의 ‘부동산 공화국’을 만든 아파트에 대한 선호도 역시 1992년 49%에서 1998년 53.3%로 증가했다. 실제 아파트 거주 인구가 36.8%였다는 점(남은영 2011: 138)을 감안한다면 중산층의 제1자산으로서 아파트는 누구나 꿈꾸는 안식처였을 것이다.

이 ‘거품호황’의 절정기, 1990년대 중반에는 중산층이 도시를 탈출해 전원주택을 꿈꾸었다. 작가 장정일(1997: 73)은 “자동차를 구입한 중산층이 제일 먼저 하는 일은 도시 근교나 시골로 전원주택을 지을 땅을 구경하러 다니는 일”이라며 도시에서 돈 벌고 도시를 더럽힌 사람들이 가장 먼저 전원주택을 갖게 된다고 개탄했다. 시골에서 상경해 도시인이 되었던 사람들이 다시 시골이나 도시 근교로 회귀하는 이 현상은 제2차 세계대전 직후 미국 사회의 교외화(suburbanization)와 전원적 유토피아(rural utopia)를 연상시킨다. 1950년대 할리우드 멜로드라마에 등장하는 중산층 가정은 대부분 도시 근교나 작은 시골 마을에 위치한다. 예를 들어 <천국이 허락한 모든 것 All That Heaven Allows>(1955)에서 캐리(제인 와이먼)는 숨막히는 중산층의 양식과 위선에 지쳐 대안적 삶으로서 숲, 나무와 함께 하는 삶을 꿈꾸며 H.D. 소로우(H.D. Thoreau)의 『월든 Walden』을 읽는다.

서구의 전통적 멜로드라마는 빈번하게 악으로 가득한 도시를 전원적 유토피아와 대조시켜왔다. 그러나 전원은 그 자체로는 본질적인 것이 아니며 지도상에 존재하지 않는 장소다. 많은 멜로드라마는 이 낭만화된 과거를 플래시백에 결박시키거나, 현재를 다루더라도 근원을 알 길 없는 노스텔지어로 주조해낸다. 다른 시간과 다른 장소에 대한 이 노스

텔지어는 도시로 상징되는 잔혹하고 혼란스런 세계에서 집 없이 추방(homeless exile) 당하는 것에 대한 공포가 환상으로 전치된 것이라 할 수 있다(Kozloff 2014: 100). 이 전원적 유토피아란 역사 없는 에텐동산 같은 곳이다.

<초록물고기>는 이러한 전원적 유토피아에 대한 갈망으로 둘러싸여 있다. 소박한 가족 공동체의 복원은 악으로 가득한 도시를 벗어난 삶을 꿈꾸는 것이다. 물론, 막동이 가족의 삶은 오히려 중산층의 기호인 아파트 개발에서 밀려나 계급적 추락을 겪지만, ‘도시를 더럽힌’ 자들조차 역사 없는 순수, 근원 없는 노스텔지어를 영화라는 환상 속에서나마 누리려고 할 것이다. <깊은 슬픔>의 이슬어지 역시 세 인물이 돌아가고자 하는 시골의 고향이다. 세 인물은 서로에게서 고향을 느끼며, 영화는 평상 위에 잠든 이들의 어린 시절로 시작해 이제는 어른이 된 셋이 누워 있는 것으로 끝난다. 은서는 죽었음에도 불구하고 이렇게 고향에서 평화롭게 누워 있다. 이곳은 우리가 돌아가야 할 실체없는 근원이다.

우리는 정확히 IMF 구제금융 신청(1997.11.21.) 다음 날 개봉한 <편지>의 수목원에서 당시 중산층이 꿈꾸던 전원적 유토피아의 결정체와 마주한다.¹⁹⁾ 영화는 지고지순한 남자의 죽음을 그리고 있지만, 영화를 둘러싼 환경은 전원주택, 전원카페, 전원아파트 등 ‘전원의 상품화’가 불었던 1990년대 증반(강준만 2006: 134-136)의 중산층 정서와 맞닿아 있다. 그러나 영화 속 시간과 역사의 시간은 어긋나고 주인공은 마치 역사 없는 에텐동산으로 되돌아간다. 기억으로서의 과거, 복고풍의 감수성, 지극한 노스텔지어, 엇갈려 나가는 이곳의 시간. 그리고 철저한 무기획의 시간. 국민경제가 풍비박산 나는 그 시간에 현재의 살아있는 역사를 지워내는 작업은 지극히 반동적이지만 그 실체 없는 향수와 회한의 정서는 거부할 수 없을 만큼 매혹적이다. 이 매혹은 <8월의 크리스마스>에서 시골 사진관을 운영하는, 죽어가는 남자가 받아들이는 삶

19) 보다 명시적으로 IMF 이후 386세대 중산층이 겪었을 상실감을 전원적 삶으로 위로하는 영화는 <편지>의 이정국 감독의 그다음 영화 <산책>(2000)이다.

의 덤덤함 혹은 텃없음과 공명한다. 이 시골 사진관은 마치 시간 속에 정지되어 박제된 장소 같다. 마치 정원(한석규)의 죽음처럼. 혹은 한국 경제의 죽음처럼.

<편지>의 통절한 감정이든, <8월의 크리스마스>의 덤덤한 기다림이든 깨달음은 너무 늦게 찾아오거나(<편지>), 혹은 알고 있어도 어찌지 못하는 그 무엇이다(<8월의 크리스마스>). “너무 늦었다’는 느낌을 표현하기 위한 가장 손쉬운 경로는 분명히 캐릭터가 죽으려는 순간에 깨닫도록 미리 준비하는 것이다.”(모레티 2014: 209) 이 만시지탄의 감정은 늘 울음을 동반한다. “울음은 항상 무기력의 산물이다. 그것은 상호 대립적인 두 가지 사실을 전제한다. 현재 상태가 어떻게 변해야 하는지가 분명하다는 것과 그러한 변화는 불가능하다는 것.”(모레티 2014: 211-212) 우리는 이들의 죽음을 막을 수 없다.²⁰⁾ 마찬가지로 밀려오는 신자유주의의 광풍도 막을 수 없다.²¹⁾

물론, 이 영화들에서 재현되는 계급이 모두 중산층인 것은 아니다. 이 영화들을 보았을 관객들이 모두 중산층인 것도 아니다. 그러나 정말로 영화의 이데올로기적 작용은 영화에 재현된 계급에 대한 1:1의 동일시가 아니라 해결 불가능한 사회적 모순 속에서, 이를테면 전 국민의 60%가 자신을 중산층이라고 생각했던 사람들의 물질적 상실과 정신적 고통을 위무해주며, 그것이 자신의 이야기처럼 느끼게 만드는 놀라운 능력

20) 이 시기 남성 멜로드라마에서 죽음과 체념의 정서는 크게 두 가지 경우로 나타났다. 불치병(<아버지>, <편지>, <8월의 크리스마스>)이거나 살해·사형당하는 것(<초록물고기>, <남자의 향기>)이다. <남자이야기>는 이 둘을 모두 포함하며, <박하사랑>은 자살을 암시한다. 조서연(2013: 146)은 “조폭영화 속 청년들의 잔혹한 죽음은 1990년대 후반기 영화계의 또 다른 한 축을 담당했던 최루성 멜로드라마 영화 속 남성 주인공들의 불치병이 지닌 향수의 정서와 동궤”에 놓여있다고 해석한다.

21) 이러한 해석은 당대의 글에서도 발견된다. 유지나(1999: 248)는 이러한 영화들이 IMF체제 도래 이전에 기획된 것임에도, 히틀러의 도래를 ‘예견’한 독일 표현주의 영화처럼 영화가 일종의 예언적 기능을 한 것이 아닌가 하고 적고 있다. 또한 권은선(2005: 61)은 <편지>와 <약속>을 거론하며 이 영화들의 ‘이미 너무 늦었음’에 대한 자각이 IMF의 ‘돌이킬 수 없음’과 맞닿아 있다고 쓰고 있다.

에 있다.²²⁾

이제 1997~1998년 남성 멜로드라마의 본류에서 벗어나 IMF의 여파가 1~2년 지나 이를 직시하거나 암시적으로 보여주는 후일담을 말해 보자. <해피엔드>의 중산층 아파트는 정확히 중산층들이 꿈꾸었던 전원적 유토피아의 반대말이다. 이제 아파트는 지옥도가 되었다. 그러나 그곳은 불과 몇 년 전 로맨틱 코미디에서는 남편, 남자친구들의 시대착오적 남성우월주의가 폭로되고 희화화되는 공간이었으며, 남성 캐릭터들의 결함은 주로 그들이 일부일처제에 충실하지 못함으로써 가부장의 권위와 지위를 상실하는 것으로 표현되었다(김소연 2014: 42-43). 그러나 이제 그곳은 가장으로서의 지위를 잃은 실직한 남편이 일부일처제와 육아의 ‘의무’를 지키지 않는 아내를 열패감에 휩싸여 끔찍하게 살해하는 곳이다.²³⁾

그 남성적 열패감의 ‘끝판왕’이라 부를 수 있는 영화는 <박하사탕>이다. 여기서 가히 그의 분노는 히스테리적인데 그것은 엄혹한 역사가 자신의 육신과 정신에 가한 참혹한 흔적 때문이다. 이 영화는 그 기원을 87년 체제의 진원지라 해도 과언이 아닌 5·18에서 찾지만, 그것은 역사의 ‘피해자’임을 자처하는 ‘가해자’의 이야기를 팔호 칠 때만 가능해진다. 오히려 우리는 이 영화를 IMF로 파산한²⁴⁾ 중산층 자영업자의 계급 추락으로, 즉 97년 체제가 가한 직접적인 여파로 읽어낼 때에야 비로소 동시대성을 획득한다. 그가 자신이 추락했다고 느끼게 만든 직접적 계기는 정치적인 과오와 죄의식이 아니라 경제적 지위 하락에 있기

22) 그러나 IMF 이후 실시된 조사에서는 스스로 중산층이라고 생각했던 응답자 중 53.4%가 자신을 하류층이라고 인식했다(안병철 외 2001: 40)

23) 남성 멜로드라마라고 부르기 어려운 <접속>이나 <정사>에 등장하는 아파트 역시 매우 세련된 미장센을 보여주지만, 기계의 차가운 금속성(<접속>)이나 부부 간 갈등의 냉랭한 기운(<정사>)으로 가득 차 있다.

24) 영화 속에서 명시적으로 언급되지는 않지만 주인공 김영호(설경구)는 주식투자에 실패하고 친구에게 사기당해 파산당한다. 이 영화에 대한 당시 한 리뷰는 “IMF나 고문 치사, 5·18 광주 등의 역사적 순간”이라 기술하고 있다(장훈 2000: 222).

때문이다. 따라서 <박하사탕>의 영호가 도시에서 밀려나 찾아드는 시골은 더 이상 <초록물고기>의 순수한 가족 공동체가 아니다. 영화는 시간을 거슬러(1979년) 그곳을 여성으로 상징되는 순수의 고향으로 묘사하지만, 동시대(1999년)의 그곳은 글자 그대로의 의미에서 집 없이 추방된(homeless exile) 홈리스의 황폐한 공간이다.

그럼으로써 이 두 편의 IMF 후일담은 가장의 지위상실이 가져온 계급적 열패감을 남성적 분노로 치환하여 여성혐오로 나아가거나(<해피엔드>) 돌아갈 수 없는 순수의 기원을 여성으로 신성화하면서(<박하사탕>) 위로받고자 한다.²⁵⁾

2-2. 계급 재생산, 세대 간 자산 이전의 불가능성

멜로드라마의 기본 모델은 중산층 가족의 갈등과 긴장이다(머서·싱글러 2011: 21). 이제 중산층 가족의 재생산(reproduction) 문제로 나아가보자. 재생산이란 인류의 생물학적 보존(출산·육아)임과 동시에 인간이 노동으로 마모되지 않도록 휴식과 영양, 즉 내일의 노동력을 비축하는 것(노동력의 재생산)이다. 재생산이야말로 계급, 젠더, 세대가 교차하는 장이자, 그로부터 파생하는 갈등과 긴장이 첨예하게 대립하는 곳이다. 그리고 그 중심에는 가족이 있다. “가족은 계급적 기구이며 각자에게 최초의 계급적 지위를 선사한다.”(바렛·매킨토시 1994: 59).

토마스 샤프(Thomas Schatz)는 1950년대 할리우드 가족 멜로드라마의 주요 경향 중 ‘명문가 변주’와 ‘남성 최루물’을 언급했다. 전자는 <바

25) 이는 마치 국가적 환란을 젠더화해 가부장제의 위기로 진단, ‘남편 기살리기’ 캠페인으로 나아갔던 당시 모습을 환유한다. 이러한 남성 중심성은 사실 모든 남성 멜로드라마에 해당하는 문제인데, 이 시기 영화 밖 현실 세계에서 IMF 구제금융 시기와 겹치는 1997년 3/4분기 여성의 실업 증가율은 남성보다 7배 높았다. 이는 부도가 속출했던 5인 이하 영세 사업장에서 여성노동자들이 차지하는 비율이 60% 이상이었기 때문이다(『여성신문』 1998.3.9.; 안병철 외 2001: 104에서 재인용). 여성을 생계부양자로 여기지 않는 사회적 인식으로 인해 여성은 정리해고 0순위였다.

람에 쓴 편지 Written on the Wind>(1956), <자이언트 Giant>(1956), <무덥고 긴 여름 The Long Hot Summer>(1957), <뜨거운 양철 지붕 위의 고양이 Cat on a Hot Tin Roof>(1958) 등으로 나이 든 가부장(때때로 죽음이 임박한)이 ‘봉건 군주제’의 계승자를 찾으려는 이야기다. 후자는 <이유 없는 반항 Rebel Without a Cause>(1955), <거미집 The Cobweb>(1955) <실물보다 큰 Bigger Than Life>(1956) 등 중산층 아버지가 제 역할을 다하지 못하거나 그런 오해를 받는 것에서 오는 고통과 자기연민을 다룬다. 명문가가 되었던, 중산층이 되었던 이 영화들의 핵심 기제는 한 세대에서 다음 세대로 권력 이양을 시키려는 가부장의 노력 혹은 실패에 있다(샤츠 1995: 367). 사실상, 부계 혈통으로 이어지는 가부장제를 유지, 계승한다는 것은 또한 생물학적 보존과 승계를 통해 자산의 계승, 즉 계급을 재생산하는 것이기도 하다.

1990년대 한국 멜로드라마에서는 이러한 모습을 보기 어렵다.²⁶⁾ 멀리는 <사랑과 진실>(1984-1985)부터 가까이는 <풍문으로 들었소>(2016), <SKY캐슬>(2018-2019)까지 이런 소재는 1980년대 이후 TV 드라마를 통해 흡수되었던 것이다. 박유희(2019: 34)는 1990년대 로맨틱 코미디와 멜로드라마에서 가족이 사라지다시피 한 것을 언급하며, 기존의 전통적 멜로드라마들과의 차이를 감정 과잉의 유무로 설명한다. 감정 과잉은 논리화할 수 없는 가족관계에서 비롯(이를테면, 용서할 수밖에 없는 죄지는 아버지)한다는 것이다. 이 주정적 정서는 주지의 장르인 코미디에서는 촌스러운 것이 된다. 그에 따르면, 가족을 지우는 설정은 자본주의적 합리성과 개인주의의 발달에 기인한다. 1990년대 멜로드라마에서 가족이 보이지 않는 것은 앞서 논했듯이 로맨틱 코미디의 신세대적 감각을 이어받았기 때문이다.

26) 1990년대 한국영화에서 이에 가장 가까워 보이는 영화는 <불새>(1997)이다. 재벌 가문의 아들과 딸, 그리고 아들의 애인과 그 경쟁자를 사각죽으로 하는 이 영화는 최인호의 동명소설(1979)을 각색한 것이다. 원작이 1970년대에 출간되었다는 점과 원작자가 1970~80년대 인기 멜로드라마 영화에 소재를 제공했다는 점을 감안하면 1990년대 동시대성과는 거리가 멀다.

그럼에도 석연치 않은 것은 로맨틱 코미디가 비록 중산층 가족의 세대 계승이라는 전통적 멜로드라마의 틀에서 벗어났지만 “남성과 여성이 만나 결혼하고, 1~2명의 자녀를 낳아 양육하고, 주택 소유주가 되는 ‘정상가족’”(조귀동 2020: 153), 즉 핵가족을 포기한 적이 없다는 것이다.²⁷⁾ 이는 많은 로맨틱 코미디가 임신과 출산, 육아의 문제를 다루고 있다는 것을 보면 금세 알 수 있다. <미스터 맘마>와 <고스트 맘마>는 그 자체로 각각 ‘아버지됨’과 ‘어머니됨’의 영화이고, <마누라 죽이기>에서 남편은 아내가 임신했다는 것을 아는 순간, 죽이려는 계획을 철회한다. <키스도 못하는 남자>(1994)는 아내가 둘째 아이를 임신 중인 모습으로 영화를 마무리한다. <닥터봉>은 아들을 가진 여피족 이혼남의 이야기이며 <엄마에게 애인이 생겼어요>(1995)는 제목부터가 여성의 ‘엄마됨’을 드러내고 있다. 이는 로맨틱 코미디 바로 직전 <행복은 성적순이 아니잖아요>가 파생시킨 청소년영화 사이클에서는 더욱 명백하게 나타난다. 이 영화들 속 중산층 가족은 자식의 교육을 통한 계급 상승/재생산 욕구로 넘쳐난다(정영권 2012: 361-364)

깡패영화에서 재생산할 가족이 없는 것은 즉각적으로 이해 가능하다. 이들은 오늘만을 위해 사는 사람들이기 때문이다. 그러나 남성 멜로드라마에서 이 남성들의 자식 없음 혹은 자식이 있어도 재산이든 사랑이든 아무것도 물려줄 수 없음을 어떻게 보아야 할까? <편지>에서 아내는 남편이 죽은 후 아이를 가진 것을 알며, <남자이야기>에서 죽어가는 아버지가 아들에게 줄 수 있는 것은 얼마 없는 통장 하나뿐이다. <남자의 향기>에서 남자는 사형당하는 순간까지, 아들의 존재를 알지 못한다. <해피엔드>의 아이는 엄마를 죽인 아빠의 손에 자라날 것이며, <박하사탕>의 아버지는 아내와 자식에게 철저히 외면당한다. <초콜릿고기>와 <8월의 크리스마스>는 각각 ‘갈침’과 불치병으로 인해 가족도 꾸리지 못하고 죽음을 맞이한다.

27) 다만 부모의 모습은 좀처럼 볼 수 없는데, 이는 그들이 부모 세대의 생활양식을 거부한 신세대이기 때문이다.

그러나 이러한 ‘불모성’은 1996년에서 1997년으로 넘어가는 시점까지 적어도 로맨틱 코미디와 그 이행으로서의 멜로드라마에서 지배적인 것은 아니었다. 로맨틱 코미디에서 멜로드라마로의 이행을 정확히 보여주는 <고스트 맘마>는 유령이 되어 아이에게 새엄마를 ‘선물’하고 나서야 비로소 제대로 눈을 감는다. 즉, 아내는 죽어서까지 가부장제의 온전한 재생산을 보조한다. 이에 비해 IMF 직전 흥흥한 ‘명예퇴직’ 바람 속에서 제작된 <아버지>는 독특한 위치에 있다. 할리우드 ‘남성 최루물’에 가장 가까이 있는 이 영화에서 아버지는 중년의 중산층 가장이며 이미 다 큰 자식들이 있다. 그러나 불치병에 걸린 그는 가족에게도 알리지 않으며, 멜로드라마 특유의 오해와 뒤늦은 깨달음이 올 때까지 그 누구로부터도 이해받지 못한다. 가족들은 뒤늦게 그 사실을 알지만, 그는 이미 죽음의 고통 속에서 아내에게만 반지와 편지를 남긴 채 안락사한다(사실상의 자살). 자식들에겐 어떤 것도 남기지 않은 채.

이미 죽은 엄마의 재생산 보조와 죽어가는 아버지의 재생산 포기. 사이클의 전사로서 이 영화들은 어쩌면 그 이후 전개될 남성 멜로드라마를 예견하고 있었을지도 모른다. 로맨틱 코미디는 페미니즘의 시각으로 보자면 한참 모자랄지라도, 멜로드라마에서 고통받는 여성의 대안이었으며 남성의 사회적 위계질서에 휘방 놓는 장르(Rowe 1995: 41)였다. 그런데 이 발칙한 로맨틱 코미디가 다시 향수 어린 멜로드라마로 환복하면서 가부장제를 위해 죽어서까지 헌신한다(<고스트 맘마>). 그런데 죽어가는 가부장은 자식들을 위해 재생산의 역할을 다하지 못한다(<아버지> 이후 거의 모든 남성 멜로드라마).

남성 멜로드라마의 자식 없음 혹은 물려줄 것이 없음은 계급의 재생산, 즉 세대 간 자산 이전의 불가능성을 암시한다. 그것은 또한 생계부양 능력을 가진 가장(breadwinner)의 위기, 즉 재생산 주체로서의 가부장제의 위기이기도 하다. 평생 직장이라는 개념이 있었던 마지막 시기인 IMF 직전까지 한국 중산층 가족의 표상은 직장인인 아버지, 전업주부인 어머니, 그리고 1~3명의 자식들이었다. 남성 가장들은 가족 부양

이 자신들의 단독 책임이라고 느꼈으며, IMF 시기 실직 가장들은 부양자 역할을 제대로 수행하지 못하는 것에서 죄책감, 무력감, 자괴지심 같은 정신적 고통을 느꼈다(안병철 외 2001: 108). IMF 구제금융 시기와 맞물려 있는 1997~1998년 남성 멜로드라마의 본류에서 사랑하는 가족과 여자를 위해 죽어가는 저 순수하고도 고결한 헌신과 희생은²⁸⁾ 이 죄책감, 무력감, 자괴지심이 만시지탄의 회한, 향수와 맞물려 어떤 도착(倒錯)적인 승고 혹은 이데올로기적 환영으로 작용한 것이다. 더 나아가 IMF의 여파가 더 명시적으로 드러나는 1999~2000년의 후일담은 한층 더 파괴적으로(<해피엔드>), 히스테리적으로(<박하사탕>) 나타났던 것이다.

남성 멜로드라마에서 세대 간 재생산의 부재는 로맨틱 코미디가 옥신각신 성 전쟁(sex battle)을 벌이면서도 종국에 가서는 수용했던 정상 가족이 어는 순간 파탄에 이르렀음을 증명한다. 이는 또한 1980년대 후반에 본격적으로 형성된 1세대 중산층이 10년 사이에 붕괴되었음을 의미하기도 한다.²⁹⁾

28) 이는 할리우드 ‘명문가 변주’ 멜로드라마에서 봉건군주 같은 아버지가 죽을 때 조차 동정이 가지 않는 인물로 재현되는 것(머서·싱글러 2011: 22)과는 대조적이다. 그들의 봉건군주적 가부장성은 최상류층이라는 계급적 힘과 맞물려 있다.

29) 물론 이것이 현실 세계의 중산층이 완전히 붕괴했거나 세대 간 계급 이전이 불가능했다는 것을 의미하지 않음은 자명하다. 오히려 IMF 시기 부동산 경기가 최저점에 이르렀을 때, 일부 자산계급이 증여를 통해 세대 간 자산 이전을 시도하는 ‘자산 증여 붐’이 일기도 했다(이철승 2019: 201). 또한 영화가 당시 30대였던 ‘86세대’를 주로 재현하는데 반해(명시적이진 않아도 캐릭터와 배우의 나이로 추측 가능), IMF의 직접적인 타격은 앞선 세대인 ‘산업화 세대’에 더 크게 작용했다(당시 영화에선 <아버지>만이 이 세대를 재현하고 있다). 이들은 추풍낙엽처럼 노동시장에서 퇴출되었으며 그 빈 자리를 86세대가 채웠다(이철승 2019: 92). 다만 이것이 당시 30대였던 모든 세대에 해당하는 것은 아니다. 86세대의 8이 ‘80년대 학번을 가리키듯, 대학을 나와 IMF 이후 IT·금융 등 새로 성장한 산업에서 핵심적 지위를 차지한 이들만이 소위 ‘MZ세대’인 자식들에게 중산층의 계급적 지위를 승계시킬 수 있는 세습 중산층의 첫 세대를 형성했다(조귀동 2020: 180-181). 이들과 ‘학번 없는’ 1960년대생의 격차에 대해서는 조귀동(2020: 181-186) 참조.

IV. 그래도 영화 사이클은 지속된다.

본 연구는 IMF를 전후한 1992~2000년 시기 로맨틱 코미디, 깡패영화, 남성 멜로드라마가 이행(로맨틱 코미디와 멜로드라마), 접합(깡패영화와 멜로드라마)하는 과정을 계급, 젠더, 세대의 측면에서 논하고자 했다. 1980년대 후반 이후 본격적으로 형성된 중산층의 생활양식은 신세대 담론과 함께 1992년 이후 로맨틱 코미디에서 나타났다. 그것은 IMF 이전 3저 호황과 소비대중문화의 형성과 맞닿아 있었다. 영화에 등장하는 아파트, 가전제품, 자동차 등은 소비자본주의로 진입한 한국사회의 세속적 단면을 보여주었다.

한편, 1994년부터 본격적인 사이클을 구가하는 깡패영화는 <장군의 아들> 류의 이전 흐름과 완전히 선을 그으면서 할리우드 갱스터 영화의 공식을 이식했고, 신자유주의화하는 한국사회에서 만연한 물질주의와 계급상승 의지를 보여주었다. 이 영화들 속에서 청년들의 패배는 장르 공식을 따른 것이기도 하지만 욕망을 노골화하는 것에 대한 경계의 시선일 수도 있다. 그러나 1997년부터 이 흐름은 급격하게 노골적 욕망을 포기하고 사랑하는 여자나 가족을 위해 죽으며, 근원을 알 수 없는 회한과 향수 정서에 가닿았다. 이것이 1997년 <편지>, <8월의 크리스마스>를 예비하는 남성 멜로드라마 사이클의 주조라고 할 수 있다. 멜로드라마는 로맨틱 코미디를 대체한 장르이자 1997~1998년 깡패영화와 만나 남성 멜로드라마라는 한 몸이 되었던 것이다.

IMF 시기 남성 멜로드라마는 동시대성을 지워내면서 한국 중산층이 꿈꾸던 전원적 유토피아를 영화라는 환상 속에서 구현하며, 영화 속 남성들은 로맨틱 코미디가 보여준 핵가족 재생산 실현의 의지를 보여주지 못한다. 이것은 엄혹한 역사의 시간을 맞이한 한국영화가 실체 없는 과거와 근원을 알 수 없는 회한, 향수로 퇴행하는 시간이자 미래 세대를 생산할 수 없음을 보여주는 사건이었다. 그것은 또한 중산층의 붕괴과정이기도 했다.

그렇다면 2000년대 이후 이 사이클들은 어떻게 이어져 왔을까? 1990년대 후반 멜로드라마와 접속했던 캄패영화는 약간의 휴지기를 거쳐 2000년대 초반 코미디와 접속해 익히 잘 아는 조폭코미디가 되었다. 로맨틱 코미디는 보다 연령대를 낮춰 인터넷 시대에 걸맞게 인터넷 소설을 영화화한 <엽기적인 그녀>(2001) 이후의 사이클로 재탄생했다. 귀여니 소설의 영화화나 <몽정기>(2002), <색즉시공>(2002) 등의 섹스코미디도 같은 계보라고 할 수 있다.

그렇다면 남성 멜로드라마는 어떻게 되었는가? <박하사탕> 직후에는 <선물>(2001), <파이란>(2001)에서 그 흔적을 본다. 독립영화로서 <와이키키 브라더스>(2001) 역시 포함 가능하다. 2000년대 이후 영화에서 IMF의 상처를 찾기는 쉽지 않다. 그러나 <편지>, <야속>의 순정한 남자 계보는 <국화꽃 향기>(2003), <내 머리 속의 지우개>(2004), <너는 내 운명>(2005), <오직 그대만>(2011)으로 이어졌으며, 불치병 남자는 <내 사랑 내 곁에>(2009)에서 확인할 수 있다. 다만 동시다발적인 사이클을 이루기보다 간간이 제작되어 사이클로서 인식되기는 어려웠다.

조폭코미디를 제외하면 1990년대 캄패영화의 진정한 적자인 <친구>(2001)는 소위 ‘한국형 블록버스터’ 영화들과 함께 IMF로 추락한 남성성의 회복으로 언급된다. 부정할 수 없다. 그것은 자기연민이 아니라 강한 남성성의 나르시시즘으로 빠져드는 남성 멜로드라마인 것이다. <해바라기>(2006), <비열한 거리>(2006), <사랑>(2007), <통증>(2011)이 그 후손들이다. 다만 <친구>가 <박하사탕>과 함께 실체 없는 과거가 아니라 정말로 과거로 돌아간 영화라는 것은 중요하다. 2000년대 초중반 <해적, 디스코왕 되다>(2002), <폼행제로>(2002), <쇼쇼쇼>(2003), <말죽거리 잔혹사>(2004) 등으로 이어지는 소위 ‘향수영화’를 파생시켰기 때문이다. 다만, 이들 영화의 지배적 주조가 멜로보다는 코믹이었던 것은 그 시대가 (조폭)코미디의 시대여서일 것이다. 그런 점에서 IMF 시기 회한과 향수의 남성 멜로드라마가 다시 코믹 모드와 만나 또 하나의 변전을 이룬 것일 수 있다. 이러한 쟁점들은 후속연구의 과제로 남긴다.

■ 참고문헌

- 강준만(2003가), 『한국 현대사 산책 1980년대 편: 광주학살과 서울올림픽』 3권, 인물과사상사.
- 강준만(2003나), 『한국 현대사 산책 1980년대 편: 광주학살과 서울올림픽』 4권, 인물과사상사.
- 강준만(2006), 『한국 현대사 산책 1990년대 편: 3당합당에서 스타벅스까지』 3권, 인물과사상사.
- 곽한주(1999), 「왜 폭력인가: 1990년대 강패영화의 의미 분석」, 『필름 컬처』 4, 한나래, 24-39.
- 곽한주(2020), 「포스트IMF 한국 남성멜로드라마의 장르 분석」, 『씨네포럼』 37, 동국대학교 영상미디어센터, 9-47.
- 권은선(2005), 「멜로드라마: 눈물과 시대의 이야기」, 문재철 외, 『대중영화와 현대사회』, 소도, 49-66.
- 김소연(2005), 「갱스터 영화: 도시의 ‘고독한 늑대’의 실패한 성공담」, 문재철 외, 『대중영화와 현대사회』, 소도, 87-109.
- 김소연(2014), 「1990년대 한국영화에서 ‘코믹 모드’의 문제: 로맨틱 코미디 장르의 이행기적 등장을 중심으로」, 『영화연구』 60, 한국영화학회, 29-55.
- 김소연(2015), 「1990년대 청춘물 한국영화의 이행기적 욕망의 궤적」, 『한국학논집』 59, 계명대학교 한국학연구원, 53-73.
- 김승구(2017), 「1990년 전후 한국 내 홍콩영화의 수용 양상」, 『한국학연구』 62, 고려대학교 한국학연구소, 95-136.
- 김시무(1999), 「한국 멜로드라마의 새로운 경향: <접속>, <편지>, <8월의 크리스마스>」, 유지나 외, 『멜로드라마란 무엇인가: <자유부인>에서 <접속>까지』, 민음사, 227-245.
- 김호기(2009), 「87년체제인가, 97년체제인가: 민주화시대에서 세계화시대로」, 김종엽 편, 『87년체제론: 민주화 이후 한국사회의 인식과

- 새 전망』, 창비, 121-138.
- 남은영(2011), 『한국사회 변동과 중산층의 소비문화』, 나남.
- 미셸 바렛·매리 매킨토시 지음, 김혜경 옮김(1994), 『가족은 반사회적
인가』, 여성사.
- 박유희(2019), 「파토스에의 거리와 합리적 거래의 감성화: 1990년대 한
국영화 장르의 변전(變轉)」, 『대중서사연구』 25-3, 대중서사학회,
9-40.
- 백문임(2004), 「복고(復古)와 남성 멜로드라마」, 『형언(形言): 문학과 영
화의 원근법』, 평민사, 156-174.
- 벤 싱어 지음, 이위정 옮김(2009), 『멜로드라마와 모더니티』, 문학동네.
- 스테판 에젤 지음, 신형철 옮김(2001), 『계급사회학』, 한울.
- 안병철·임인숙·정기선·이장원(2001), 『경제 위기와 가족』, 미래인력
연구센터·생각의 나무.
- 유지나(1999), 「돌아온 멜로드라마의 섹슈얼리티 전략: 사랑에 헌신하
는 남성들, 혹은 공적 영역으로의 확대」, 유지나 외, 『멜로드라
마란 무엇인가: <자유부인>에서 <접속>까지』, 민음사, 247-257.
- 유지나(2005), 「1990년대 한국영화」, 한국영상자료원 편, 『한국영화사
공부 1980~1997』, 이채, 81-141.
- 유철규(2009), 「80년대 후반 이후 경제구조 변화의 의미」, 김종엽 편,
『87년체제론: 민주화 이후 한국사회의 인식과 새 전망』, 창비,
240-258.
- 윤성은(2011), 『로맨스와 코미디가 만났을 때: 한국 로맨틱 코미디의 구
조와 변형』, 이담 Books.
- 이영재(1998가), 「[Reviews] <편지>」, 『KINO』 36(1998.1.)
- 이영재(1998나), 「[Reviews] <남자의 향기>」, 『KINO』 42(1998.7.)
- 이영재(1998다), 「[Reviews] <약속>」, 『KINO』 47(1998.12.)
- 이철승(2019), 『불평등의 세대: 누가 한국 사회를 불평등하게 만들었는
가』, 문학과지성사.

- 이현경(2007), 「한국 멜로영화의 다양한 분화 양상: 1990년대 후반기 이후 한국 남성 멜로영화」, 대중서사장르연구회, 『대중서사장르연구의 모든 것: 1. 멜로드라마』, 이론과실천, 315-340.
- 이호걸(2012), 「신자유주의적 국가/시장 재편과 한국 조폭영화」, 『영상예술연구』 21, 영상예술학회, 225-255.
- 이효인(1999), 「1990년대 한국영화의 지형도: 파괴적 생산 또는 퇴행적 창조」, 『필름 컬처』 4, 한나래, 10-23.
- 장정일(1997), 『장정일의 독서일기 3: 1995.11~1997.1』, 하늘연못.
- 장훈(2000), 「[Reviews] <박하사탕>」, 『KINO』 61(2000.3.)
- 정민아(2011), 「이유 있는 반항: 1980년대 후반 학교문제를 다룬 하이트영화」, 『영화연구』 49, 한국영화학회, 331-351.
- 정민아(2018), 「87년 체제에서 IMF까지 한국영화 주류 장르와 관람문화: 1987-1997년을 중심으로」, 『아시아영화연구』 10-2, 부산대학교 영화연구소, 207-238.
- 정영권(2012), 「민주화 이행기의 한국 청소년영화 1989-1992: 장르의 사회문화사」, 『문학과 영상』 13-2, 문학과영상학회, 347-378.
- 조귀동(2020), 『세습 중산층 사회: 90년대생이 경험하는 불평등은 어떻게 다른가』, 생각의힘.
- 조서연(2013), 「누아르와 멜로드라마 사이의 좌절: 1990년대 후반기 조폭영화의 남성성」, 『여성문학연구』 30, 한국여성문학학회, 117-151.
- 존 머서·마틴 싱글러 지음, 변재란 옮김(2011), 『멜로드라마: 장르, 스타일, 감수성』, 커뮤니케이션북스.
- 주유신(2004), 「한국영화의 성적 재현에 대한 연구: 세기 전환기의 텍스트를 중심으로」, 중앙대학교 박사학위논문.
- 토마스 샤츠 지음, 한창호·허문영 옮김(1995), 『할리우드 장르의 구조』, 한나래.
- 프랑코 모레티 지음, 조형준 옮김(2014), 「유치원」, 『공포의 변증법』, 새물결, 203-242.

- 프랑코 모레티 지음, 이재연 옮김(2020), 『그래프, 지도, 나무: 문학사를 위한 추상적 모델』, 문학동네.
- 프랑코 모레티 지음, 김용규 옮김(2021), 『멀리서 읽기: 세계문학과 수량적 형식주의』, 현암사.
- 프레드릭 제임슨 지음, 강내희 옮김(1989), 「포스트모더니즘: 후기자본주의 문화논리」, 정정호·강내희 편, 『포스트모더니즘론』, 문화과학사, 139-202.
- 프레드릭 제임슨 지음, 이경덕·서강목 옮김(2015), 『정치적 무의식: 사회적으로 상징적인 행위로서의 서사』, 민음사.
- Altman, Rick(1999), *Film/Genre*, London: British Film Institute.
- Altman, Rick(1984), "A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre," *Film Genre Reader III*, ed. by Barry Keith Grant(2003), Austin: University of Texas Press, 27-41.
- Gledhill, Christine(2000), "Rethinking Genre," *Reinventing Film Studies*, eds. by Christine Gledhill and Linda Williams, London: Arnold, 221-243.
- Grindon, Leger(2012), "Cycles and Clusters: The Shape of Film Genre History," *Film Genre Reader IV*, ed. by Barry Keith Grant, Austin: University of Texas Press, 42-59.
- Klein, Amanda Ann(2011), *American Film Cycles: Reframing Genre, Screening Social Problems & Defining Subcultures*, Austin: University of Texas Press.
- Kozloff, Sarah(2014), "Melodrama," Lester Friedman, David Desser, Sarah Kozloff, Martha P. Nochimson and Stephen Prince, *An Introduction to Film Genres*, New York and London: W. W. Norton & Company, 80-119.
- Neale, Steve(2000), *Genre and Hollywood*, London and New York: Routledge.

Rowe, Kathleen(1995), “Comedy, Melodrama and Gender: Theorizing the Genres of Laughter,” *Classical Hollywood Comedy*, eds. by Kristine Brunovska and Henry Jenkins, London and New York: Routledge, 39-59.

❖ ABSTRACT

From Romantic Comedy, Gangster Film to
Male Melodrama, 1992–2000
–The Changes of Film Cycles and
the Questions of Class, Gender and Generation

Chung, Youngkwon
Pusan National University

This study focuses on the transition process and articulation between romantic comedy, gangster film, and male melodrama from 1992 to 2000, around the IMF era, in terms of class, gender, and generation. The middle-class lifestyle which can be traced from the late 1980s in South Korea was represented in romantic comedy since 1992. In the meantime, the gangster films which have enjoyed the cycles since 1994 displayed the desire to move up in social class. However, since 1997, this tendency has been associated with the death of men for women or family members they loved, creating the mood of regret and nostalgia. In other words, melodrama substituted romantic comedy and became the male melodrama by connecting with the gangster films.

The male melodrama in the IMF era represented the rural utopia that the Korean middle class desired, but men in these films could not have the will of the reproduction of nuclear family. This showed that the Korean male melodrama faced the impossibility of producing the next generation while it regressed toward regret and nostalgia. This also indicated the process of middle-class collapse.

Key Words : Male Melodrama, Romantic Comedy, Gangster Film, Class,
Gender, Generation

■ 논문접수일 : 2022. 01. 11

■ 심사완료일 : 2022. 02. 03

■ 게재확정일 : 2022. 02. 03