

한국 멜로드라마와 가부장제 이데올로기의

길항 관계 고찰

- <정사>와 <해피엔드> 를 중심으로

윤석진*

〈차례〉

1. 글을 시작하며
2. 가부장제 이데올로기로부터의 탈피, <정사>
3. 가부장제 이데올로기의 강화, <해피엔드>
4. 한국 멜로드라마와 집단적 상황운리의 관련성
5. 글을 맺으며

1. 글을 시작하며

일반적으로 멜로드라마는 낭만주의 연극이 발전하고 있을 때 출현하여 19세기 가장 인기 있는 형식으로 자리 잡은 서양의 극 양식을 지칭한다. 멜로드라마적인 특성들은 19세기 이전의 극 양식에도 존재하고 있었다. 다만 18세기 이후 멜로드라마적인 요소들이 서로 결합하여 멜로드라마라는 장르를 탄생시켰던 것이다. 도덕적 정의의 준수라는 특징을 가진 멜로드라마는 이전에 존재했던 대부분의 경향들을 대중화시키면서 낭만주의 연극이 만든 제작상의 요구와 18세기 연극의 단순한 도덕적 전망을

* 충남대 국어국문학과 교수

한 데 묶었다. 이처럼 19세기 연극 양식이었던 멜로드라마는 현재 영화와 TV드라마로까지 영역을 확장하면서 대중적인 영향력을 과시하고 있다.¹⁾

한국 멜로드라마 역시 구비 전승되는 전설과 설화, 그리고 애정소설의 백미로 꼽히는 <춘향전>을 비롯한 고전소설의 대부분이 ‘멜로드라마’ 혹은 ‘멜로드라마적’인 특성을 가지고 있을 정도로 오랜 세월을 걸쳐 구축된 대중적인 서사 양식이다. 그럼에도 불구하고 멜로드라마는 ‘대중예술·여성장르’이며 ‘싸구려 저질 통속’이라는 선입견 때문에 그동안 학문적 연구 대상에서 배제되어 있었다.

멜로드라마 연구는 대중예술에 대한 인식의 변화가 있었던 1990년대 이후 본격적으로 이루어지기 시작한다. 멜로드라마에 대한 기존 연구는 주로 텍스트와 컨텍스트의 상관성에 주목한 경우가 많았다. 이것은 상황에 따라 텍스트의 의미가 달라질 수 있다는 문화연구 방법론과 텍스트 해독의 주체로서 수용자의 의식을 중요시 한 수용미학적 방법론의 영향 때문이었다. 그 결과 합리적 이성과 자본주의 가부장제 이데올로기를 통해 타자화 되었던 여성 문제가 불거졌고, 멜로드라마는 당대의 사회문화적 흐름을 파악할 수 있는 텍스트로 새롭게 인식되기 시작했다. 그리고 지배 이데올로기를 관철시키는 수단에 불과한, 그래서 ‘퇴행적 상상력’이라고 비판받았던 그 지점에서 역설적으로 현실 억압의 기제를 전복시키는 관객의 상상력이 발동했다는 긍정적인 평가를 받기에 이른다.²⁾

대중예술의 핵심 매체인 영화와 TV드라마의 전 영역에 걸쳐서 대중과 함께 하고 있는 서사 양식으로서 한국 멜로드라마를 설명하는 방식은 크게 두 가지이다. 첫째는 일제 강점기의 ‘신과극’의 연장선상에서 한국 멜로드라마를 설명하는 것이다. 이 관점에 따르면 한국 멜로드라마는 서양과 달리 일제 강점기의 ‘신과극’에 뿌리를 두고 해방 이후 매체(media)의 발전에 따라 영화와 방송극으로 옮겨간 서사 양식이라 할 수 있다.³⁾ 둘째

1) 오스카 G. 브로케트, 김윤철 역, 『연극개론』, 한신문화사, 1989, 335~346면 참조

2) 김소영, 『시네마, 테크노 문화의 푸른 꽃』, 열화당 1996, 169~181면

는 서양 멜로드라마의 개념에 따라 한국 멜로드라마를 설명하는 것이다. 이 관점은 19세기 이후 서양의 가장 대중적인 극 양식으로 자리 잡은 멜로드라마가 한국에 유입되면서 1960년대 한국영화에 많은 영향을 끼쳤다는 것으로 일체 강점기 신파극과는 일정한 거리를 유지한다.⁴⁾ ‘멜로드라마’에 대한 기존 논의에서 알 수 있듯이, 한국 대중예술에서 멜로드라마는 ‘장르’이자 ‘양식’이며 동시에 ‘경향(성향)’이기도 하다. 이처럼 ‘멜로드라마’에 내재되어 있는 다양한 특성 때문에 그 동안의 지속적이고 깊이 있는 논의에도 불구하고 한국 멜로드라마를 제대로 이해하기는 여전히 쉽지 않다.

본고에서는 멜로드라마를 보다 제대로 이해하기 위해서는 멜로드라마 텍스트와 컨텍스트의 상관성을 구체적으로 살펴보는 것이 필요하다는 관점에서 이재용 감독의 영화 <정사>(1998년)와 정지우 감독의 영화 <해피엔드>(1999년)를 분석하고자 한다. <정사> 와 <해피엔드> 는 1990년대 후반 한국사회의 여성 문제와 관련한 논쟁의 가능성을 담보하고 있는 영화다. 하지만 ‘98년 최고의 성인멜러영화 심리적 에로티시즘 <情事>’와 ‘이보다 더 현실적일 수 없는 치정극 <해피엔드>’라는 영화 광고 문구⁵⁾에서 확인할 수 있듯이 관객들에게는 ‘에로틱’하거나 그저 단순히 ‘야한’ 영화로 알려져 있다. 영화의 광고 문구는 관객이 영화를 선택하는 여러 통로 가운데 하나로 관객의 잠재의식 속에 자리 잡으면서 텍스트의 의미 결정에 영향을 미친다.⁶⁾ 그런데 가부장제 이데올로기가 여전히 막강한 위력을 발휘하던 1990년대 후반 여성의 욕망에 대한 논쟁거리를 가지고 있었던 멜로드라마 두 편을 ‘심리적 에로티시즘’과 ‘치정극’으로 광고함

3) 윤석진, 『한국 멜로드라마의 근대적 상상력』, 푸른사상 2004, 238~249면 참조

4) 김소영, 『근대성의 유령들』, 씨앗을 뿌리는 사람들, 2000, 193면 참조

5) 심지어 <해피엔드>는 비디오테이프 표지 전면에 “‘홍행권’ 전도연의 파격적인 올 누드 정사씬!”이라는 문구를 부각시키면서 ‘선정성’을 강조하기까지 한다.

6) 마틴 에슬린, 『극마당 : 기호로 본 극』, 현대미학사, 1993, 191~194면 참조

으로써 <정사>와 <해피엔드>가 가부장제 이데올로기를 관철시키는 동시에 그것에 저항하는 수단으로서의 텍스트로 해석될 가능성을 상실하게 된 것이다.

한편 가부장제 이데올로기로부터의 탈피 가능성을 보여주었던 <정사>와 가부장제 이데올로기를 강화하는 <해피엔드>가 비슷한 시기에 공존하는 현상은 한국 멜로드라마가 텍스트 보다는 관객(수용자)의 텍스트 수용 방식과 관련되어 있음을 시사한다. 이것은 곧 멜로드라마 텍스트가 한국사회에서 어떻게 소비되고 있는지 고찰할 필요가 있음을 의미한다. 본 논의에서는 한국 멜로드라마가 소비되는 방식이 사회경제적 여건 변화에 따른 동시대 대중심리에 따른 ‘집단적 상황윤리’와 연관되어 있을 것이라는 가설 하에 <정사>와 <해피엔드>를 분석함으로써 1990년대 후반 한국 멜로드라마와 가부장제 이데올로기의 길항 관계를 고찰하고자 한다.

2. 가부장제 이데올로기로부터의 탈피, <정사>

이재용 감독이 연출한 영화 <정사>는 동생의 약혼자 그리고 약혼녀의 언니와 운명적인 사랑에 빠지는 남녀의 불륜을 통해 ‘결혼’과 ‘사랑’의 본질을 탐구한 영화다. CCTV 모니터의 차가운 화면을 바라보며 누군가를 기다리는 남녀의 모습과 공항의 안내방송, 그리고 청원경찰의 경직된 모습으로 시작한 영화는 여러 가지 우여곡절 끝에 비행기에 따로 탑승한 남녀의 모습, 특히 환하게 열린 세계로 새롭게 출발하는 여성의 모습을 보여주면서 마무리 된다. 동생의 약혼자를 사랑한 여자 서현 이미숙 분과 약혼녀의 언니를 사랑한 남자 우인 이정재 분의 사랑 이야기는 금지된 불륜이기에 안타깝고 또 그 만큼 제도화된 사랑의 모순을 고스란히

보여준다.

서현은 건축가 남편을 내조하고 10살 아들의 양육을 책임진 주부이면서 동생에게는 돌아가신 어머니를 대신할 정도로 자상하고 믿음직스런 언니이기도 하다. 자신에게 주어진 역할을 한 치의 어긋남도 없이 잘 수행하는 서현은 가부장제 이데올로기가 요구했던 현모양처의 전형이라 할 수 있다. ‘현모양처(賢母良妻)’라는 단어는 명치유신 당시 일본 정부에서 제시했던 새로운 여성상인 ‘양처현모(良妻賢母)’에서 온 것으로 보인다. ‘양처현모’는 일본의 자본주의가 진전되면서 경제 활동에 참여하는 남자가 늘어나고 이에 따라 남편 중심의 가족에 적합한 여성상으로 제시되었다. 이것이 일본에 비해 전통적으로 혈통을 중시하고 어머니의 역할이 차지하는 사회적 비중이 막중했던 조선에서 ‘양처현모’가 아니라 ‘현모양처’로 뒤바뀌어 들어왔던 것이다.⁷⁾ 한 마디로 근대적 양육법을 강조했던 ‘모성술(母性術, mothercraft)⁸⁾보다 여성을 억압하는 가부장제 이데올로기의 핵심이라 할 수 있는 ‘삼종지도(三從之道)’의 한 방편으로서 ‘현모양처’가 강요되었던 것이다. 서현은 바로 이런 현모양처의 전형적인 인물이었다.

남성에 의해 운명이 결정되는 여성으로서의 서현의 일상은 남편 준일(송영창 분)의 취미 생활인 수족관의 일상과 닮아 있다

우인 : 행복하십니까

준일 : 뭐? (히히 웃으며) 이 사람 취했나 뜬금없이 행복은…… 행복이 별 건가? 저 수족관을 봐. 저게 행복이지 물결은 잔잔하고 온도도 딱 맞고…… 먹을 것은 얼마든지 계속 공급되고…… 아무 근심 없이 그저 설렁거리고 헤엄만 치면 되는 거…… 이런 게 행복 아닌가?

7) 조혜정, 『한국의 여성과 남성』, 문학과 지성사, 1988, 100~102면 참조.

8) 김진균·정근식 편, 『근대주체와 식민지 규율권력』, 문화과학사, 1997, 259~260면 참조.

(과일을 가져오는 서현에 게 안 그려)⁹⁾

행복하냐고 묻는 우인의 질문에 잔잔한 물결과 적당한 온도, 얼마든지 계속 공급되는 먹을 것까지 아무 근심 없이 평온한 수족관을 가리키며 자신의 행복론을 펴는 준일의 말은 서현이 주체적인 여성이 아님을 역설한다. <장면>은 준일의 행복론 속에 갇혀 있는 서현을 상징적으로 보여 준다.



<장면 1>

이처럼 가부장제 이데올로기에 사로잡혀 있는 서현에게 너무 뒤늦게 ‘사랑’이 찾아오면서 갈등이 시작된다. 운명적인 사랑 앞에서 갈등하던 서현은 ‘어머니·며느리·아내’의 자리에서 일탈함으로써 주체성을 자각한 여성으로 거듭 태어난다. 그리고 자기 삶의 진정한 주체가 되기 위해 마침내 자신의 전부였던 가족을 등지고 집을 떠난다.

한편 우인은 권위적인 아버지 밑에서 죽은 형의 몫까지 감당해야 했던 유년기의 아픔을 가진 남자다.¹⁰⁾ 가부장제 이데올로기가 남성에게 강요

9) 김대우, <정사>, 영화진흥위원회 편, 《한국시나리오선집》 16 권 집문당 2000, 210면. 이하 인용문은 본문에 면수를 적는 것으로 대신한다

10) 아버지가 신희집을 장만했다는 연락을 받고 우인이 서현에게 아버지와 사고로

했던 ‘장남’으로서의 역할에 짓눌려 있던 우인은 미국에서 돌아오지 않은 약혼녀 지현(김민 분)의 언니 서현과 함께 결혼 준비를 하면서 그녀에게 ‘연정(戀情)’과 ‘모성(母性)’의 사랑을 느끼고 이내 견잡을 수 없는 감정의 소용돌이에 휘말린다. 기습적인 첫 키스 이후 자신을 멀리하는 서현에게 막무가내로 달려드는 우인의 모습은 사랑에 빠진 한 남자이면서, 동시에 모성이 결핍된 어린 아이이기도 하다.

앞에서도 언급했듯이, 마흔 살이 될 때까지 사랑이란 감정을 한 번도 제대로 느껴보지 못했던 여자 서현을 억압하고 있는 가부장제 이데올로기는 ‘현모양처’이다. 따라서 바깥일에 열심인 남편을 내조하고 아들을 돌봐야 한다는 가부장제 이데올로기를 내면화시킨 것처럼 보였던 서현이기에 그녀의 일상으로부터의 일탈은 대단히 충격적이다. 특히 서현이 감기 몸살로 결근한 우인의 병문안을 갔다가 처음 정사(情事)를 벌인 뒤 전개되는 서현의 다음과 같은 일탈 양상은 가부장제 이데올로기의 억압과 그것에서 벗어나 새로운 세계로 나아가려는 주체의 대립 관계를 제대로 보여준다.

기혼 여성에게 강요되는 가부장제 이데올로기의 억압은 ‘어머니·며느리·아내’라는 세 가지 측면에서 동시다발적으로 이루어진다. 서현은 바로 이 세 가지 억압에서 순차적으로 일탈하면서 주체성과 자율성을 각각한 개인으로 다시 태어난다. 첫째, ‘어머니’ 자리에서의 일탈은 우인에게 빠져 보이스카우트 훈련에 참가하는 동안 TV프로그램을 녹화해 달라는 아들 진수의 부탁을 잊어버리면서 시작된다. 둘째, ‘며느리’ 자리에서의 일탈은 시댁 제삿날 종갓집에 모인 남자들이 제사를 모시는 동안 다른 식구들 몰래 시댁을 빠져나온 서현이 우인에게 달려가 격렬한 정사를 벌이면서 이루어진다. 셋째, ‘아내’ 자리에서의 일탈은 우인과 밀회를 즐기면서 동생의 결혼식 준비 때문이라고 남편을 속이면서 시작된다.

죽은 형에 대해 이야기하는 장면에서 잘 드러난다(김대우, 앞의 책 204 면의 대사 참고).

이렇게 ‘어머니→며느리→아내’의 자리에서 순차적으로 일탈함으로써 서현은 ‘현모양처’라는 가부장제 이데올로기의 억압에서 벗어나 주체적이고 자율적인 세계로 나아가지만, 아직까지는 서현의 상상에 불과할 뿐이다. 자신의 변화를 감지한 남편 준일의 의심 때문에 서현은 잠시 주춤거리기 때문이다. 그러나 이조차도 서현이 우인과 지현의 관계를 질투하면서 그야말로 잠시 주춤거릴 뿐, 오히려 서현과 우인의 관계를 더욱 밀접하게 만드는 계기가 된다.

그러나 지현이 귀국하면서 상황은 마침내 파국을 향해 치닫게 된다. 아들 진수를 생각하는 서현의 말에 우인은 비아냥거리는 태도로 일관하고, 이로 인해 서현의 생일 축하 자리는 어색해진다. 그리고 우인은 어머니나 다름없는 언니에게 잘해야 한다고 강조하는 지현에게 결혼을 미루자고 말한다. 우인의 변화를 감지한 지현의 불안감을 달래주지 못하던 서현은 혼수상태에 빠져 의식을 잃은 아버지에게 자신의 솔직한 감정을 털어놓는다.

서현 : 아버지…… 기억나세요? 옛날에 약속하시고 들어와서는 지나가는 말처럼…… 서현아, 너는 정말로 사랑하는 사람이 생기면 절대로 놓치지 말아라. 남 생각 말고 너만 생각해라. 이기적으로…… 그러셨던 거. (눈물이 흐른다.) 왜 그런 말 하셨는지 알아요. 아버지도 그런 사람이 있으셨었죠? 저…… 어떡하죠? (고개를 숙이고 읊조리듯) 바보같이…… 바보같이…… (숨을 한 번 내쉬고 천천히 아버지를 보며) 사랑하는 사람이 생겼어요. 처음으로…… 태어나서 처음으로…… 바보같이 이제야…… 어떡하죠. 아버지 저 그 사람을 너무 사랑해요. 너무 사랑해서 겁이 나요.

북받치는 울음을 참으며 눈물을 흘리는 서현, 잠시 가만히 있다가 생각을 정리한 듯,

서현 : 그냥 떠나보내야겠죠? 그래야 되겠죠? (고개를 떨구며) 그럴
 게요..... 안 그러면 너무 많은 사람들이 아프게 돼요. 사랑하는 사
 람을 만난다는 게 꼭 행복한 것만은 아니네요. 꼭 같이 살 수 있는
 것두 아니구요. 그래서 아버지도 포기하신 거겠죠 그리고 이렇게
혼자서 죽어가는 거죠. (고개를 천천히 들어 창 밖을 보며) 왜 이제
 야 만나게 되는 거죠.....(225~226면, 밑줄 강조 필자)

서현의 대사에서 알 수 있듯이, 서현의 아버지 역시 사랑하는 사람을 포기해야 했던 아픔을 간직한 채 평생을 살았던 남성이다. 이처럼 서현이 아버지를 통해 정말 사랑하는 사람을 두고 사랑하지 않는 사람과 결혼한 것이 얼마나 불행한지를 깨닫는 장면 설정은 ‘사랑’이 결코 여성만의 문제가 아님을 잘 보여준다.

그러나 아버지처럼 사랑하는 사람을 떠나보내겠다는 서현의 고해성사와 같은 이런 다짐은 사랑 앞에 저돌적인 우인 앞에서 무너지고 만다. 급기야 서현은 아들 진수의 농구 시합을 참관하러 갔다가 우인에게 전화를 걸어 우인을 학교로 불러들인다. 진수가 볼을 넣고 기뻐하며 응원석의 엄마를 찾는 장면에서 모성으로서의 서현의 위치가 관객에게 각인되지만, 서현은 이미 아들의 시선을 벗어나 제도권 교육의 산실인 학교 과학 실험실에서 우인과 정사를 벌인다. 이로써 남편 준일의 의심과 동생 지현의 귀국으로 잠시 주춤거렸던 서현의 일탈은 가부장제 이데올로기의 학습 공간인 학교¹¹⁾에서 절정에 이른다. 그럼에도 불구하고 서현은 함께

11) 가부장제 이데올로기의 학습은 가정이나 사회에서 이루어진다. 하지만 사회구조적 특성을 반영하고 있는 잠재적 교육과정을 제도화한 학교 교육 체제가 지배적 헤게모니를 생산·조직·분배하는 이데올로기적 통제의 기능을 수행한다는 점에서 학교는 가부장제 이데올로기의 학습이 제도적으로 이루어지는 상징적인 공간이라 할 수 있다(정환규, 『70년대 유신이념을 중심으로 본 한국 교육이념의 정치적 성격』, 『분단시대의 학교교육』, 푸른나무, 1989, 334~337면 참조). 가부장제 이데올로기를 제도적으로 학습시키는 공간으로서의 학교의 특성은 한국 교육의 기본적 이념이 집단주의에 놓인다는 점에서도 확인할 수 있다. 개

떠나 다시 시작하고 싶어 하는 우인의 바람에 아들과 남편, 동생을 합한 게 자신이기 때문에 떠날 수 없다고 강조하면서 우인을 밀어낸다.

그러나 가부장제 이데올로기의 억압에서 완전히 자유롭지 못한 자신의 모습을 느낀 서현은 마침내 남편에게 집을 떠나겠다고 말함으로써 상상으로만 가능했던 주체성과 자율성이 보장되는 근대적 세계¹²⁾로 나아간다. 모든 것을 알고 있으면서도 그저 언제나처럼 있고 언제나처럼 없는 문제라 생각하고 넘어가려 했던 준일은 헤어지지는 서현의 요구에 당혹스러워한다.¹³⁾ 그리고 때마침 집에 들어오다가 준일과 서현의 대화를 듣

인보다 가족이나 국가와 같은 초개체적인 단위를 중시하는 집단주의는 개인들에게 사회의 구성원으로서 자신이 속한 집단을 먼저 생각하고, 이것에 봉사하고 헌신할 것을 요구한다(김덕영, 『위장된 학교』, 인물과 사상사, 2004, 168~179면 참조). 이렇게 도덕적인 사고와 행위를 요구하는 과정에서 주체성과 자율성 보다는 집단성을 강조하게 된다. 그리고 가족이나 다른 사람과의 관계 속에서 개인이 규정되는 방식을 통해 가부장제 이데올로기가 자연스럽게 학습되는 것이다. 이런 학습 방식과 내용 때문에 ‘학교’가 제도권 교육의 상징적인 공간으로써 자리 잡게 된다.

- 12) 일반적으로 ‘근대’는 중세 혹은 과거 역사와 대비되는 시기로서 근대(modern) 혹은 근대성(modernity)은 통상 자본주의적 자유시장경제의 확립, 발전된 과학기술 합리적 사고방식과 원칙, 새로운 사회세력인 ‘시민’ 혹은 ‘계급(class)’의 형성 등을 내용으로 한다. 근대는 하나의 역사적 시기로 ‘오늘날에 진행되는 현실과 관련된 시기’라는 의미로 사용되기도 하지만, 그 특징을 부각시켜 기술발전 혹은 물질적 진보를 의미하기도 하고, 인간성의 승리, 인간의 해방 혹은 근본적 민주화를 지칭하는 경우도 있다. 다른 한편으로는 이러한 특징과 관계없이 반중세적, 반봉건적, 전진적 태도와 사고방식을 지칭하는 경우도 있다. 한편 사상적 측면에 국한했을 때 한국의 ‘근대’는 전통적·유교적 도덕률의 철저한 파괴이자 그것을 대체할 수 있는 사상·도덕·가치체계가 부재한 상황으로 요약할 수 있다(김동춘, 『사상의 전개를 통해 본 한국의 ‘근대’ 모습』, 역사문제연구소 편 『한국의 ‘근대’와 ‘근대성’ 비판』, 역사비평사, 1996, 273~307면. 본고에서 사용하는 ‘근대적 세계’라는 표현은 바로 가부장제 이데올로기에 근거한 전통적·유교적 도덕률이 파괴된 세계를 의미한다.
- 13) 헤어지자고 말하는 서현에게 준일은 “그냥 넘어갈 수 없었어? 도대체 어린애도 아니고 그 얘길 꺼내서 어찌자는 거야. 그 놈이 도망가자고 하던가 왜 그 놈하고 살면 달라질 것 같아?”라고 말하면서 “이러지 마. 당신 지금 제 정신이 아니”

고 모든 것을 알게 된 지현은 언니에게 생일 선물로 주었던 화석으로 준 일의 수족관을 깨버리면서 자매로서의 인연을 끊겠다고 선언한 뒤 집을 나선다.

지현 : (기가 막힌) 언니, 어찌면..... 이럴 수가..... 나한테..... 사람이야

지현, 할 말을 잊은 채 일그러지는 표정. 고개를 저으며 부정해본다. 말 없이 일어나 천천히 돌아나가려다 휘청한다. 힘없이 나가다 자신이 서현에게 보냈던 화석들이 진열된 것을 보게 된다. 갑자기 돌들을 집어 사방에 던지는 지현. 돌에 맞아 외장창 부서지는 어항. 어항 속의 물이 쏟아지고, 열대어가 바닥으로 떨어져 팔딱인다.

지현 : (억지로 진정한 채 감정을 누르며) 이제 나한테 언니는 없어. 다시는..... 언니라고 부르지도..... 보지도 않을 거야. (서현에게 돌아서며 싸늘하게) 나 우인씨와 같이 미국으로 돌아갈꺼야 난..... 아직 끝나지 않았거든.

밖으로 나가는 지현. 혼자 남은 서현, 바닥에서 뼈끔대는 물고기를 본다.(231면)

타인에 의해 잘 관리되는 행복한 일상과도 같았던 수족관이 깨지는 장면은 서현이 죽어버린 시간의 흔적으로서의 화석 같은 일상에서 벗어나 자아에 충실한 근대적 여성으로 다시 태어남을 상징한다. 이것은 남편 준일이 수족관을 가꾸는 <장면 2>와 그 속에 서현이 간혀 있는 듯한 <장면 3>, 수족관이 깨지는 <장면 4>, 수족관이 깨진 뒤 거실 바닥에서

라면서 서현을 만류한다. 1950년대 사회적 반향을 불러일으켰던 <자유부인>의 부부관계와 정반대되는 서현과 준일의 관계를 보여주는 이 지점에서 <정사>가 가부장제 이데올로기로부터 탈피하는 멜로드라마임을 확인할 수 있다.

몸부림치는 <장면 5>에서 잘 나타난다. 비록 수족관을 깨는 것이 동생 지현이라는 한계가 있지만, 그럼에도 불구하고 서현이 주체성을 자각하고 새로운 세상으로 나아가기 위해 몸부림치기 시작했음을 상징적으로 보여주는 것만은 분명하다.



<장면 2>



<장면 3>



<장면 4>



<장면 5>

사람이 살 것 같지 않은, 마치 모텔하우스 같은 허위의 공간에서 가부장제 이데올로기가 여성에게 강요했던 ‘현모양처’로서의 역할을 수행하던 서현이 그 곳을 벗어나 새로운 세상으로 향하는 장면은 여성을 억압하는 기제가 여전히 작동하는 1990년대 한국 사회에 대한 비판적 성찰의 결과물이라 할 수 있다.

이상에서 살펴본 것처럼, <정사>는 서현을 통해 가부장제 이데올로기의 억압에서 벗어나 상상으로만 가능했던 근대적 세계로 나아가는 여성을 보여준 영화라 할 수 있다. 물론 가부장제 이데올로기의 억압에서 벗

어나는 서현의 일상을 주로 선정적인 정사 장면 묘사로 일관하고 있는 것을 “직선으로 뻗어가는 서현의 욕망만 제시되어 있는, 그래서 80년대 ‘부인들’ 영화와는 궤를 달리하지만, 색다르게 에로틱한 멜로드라마로 이해되는 편이 나올 것이다. 즉 한국 영화는 한국의 가족제도에 관해 한 번도 제대로 토론하거나 논쟁하지 않았던 셈”¹⁴⁾이라고 비판하면서 문제 삼을 수도 있을 것이다. 그러나 이와 같은 문제 제기는 <정사>가 여전히 문제적 공간으로 남아 있는 가정에서 여성의 위치에 대한 논쟁 가능성을 시사하고 있다는 점에서 재고되어야 한다. <정사>야 말로 서현을 통해 한국의 가족 제도를 토론하고 있는 영화이기 때문이다.

오히려 전후 상황을 고려한다면, 서현과 우인의 정사(情事)가 이루어지는 장면 설정을 선정적이거나 파격적으로 받아들이기보다 역설적으로 우리 모두에게 너무 익숙한 가부장제 이데올로기가 작동하는 현실을 제대로 각인시켜주는 것으로 해석하는 것이 타당하다. 다만 그것을 소비하는 관객의 시선이 어디를 바라보고 있는지는 여전히 문제로 남는다. 그럼에도 불구하고 <정사>를 ‘야한’ 영화로 소문나게 만들었던 바로 그 장면들이 욕망의 대상에 머물던 여성의 육체가 욕망의 주체로 새롭게 자리 매김 되면서 가부장제 이데올로기의 억압과 근대적 현실이 충돌하는 한국사회의 현실을 보여주고 있는 것만은 분명하다.

3. 가부장제 이데올로기로의 강화, <해피엔드>

정지우 감독이 연출한 영화 <해피엔드>는 은행에서 실직한 남편과 제법 잘 나가는 학원 원장인 아내, 그리고 학원 웹사이트 디자이너로 원장의 대학 시절 애인이자 현재 정부(情夫)인 남자의 삼각관계를 중심으로

14) 이효인, 『영화로 읽는 한국 사회문화사』, 개마고원 2003, 247 면

‘살의(殺意)·애정(愛情)·집착(執着)’의 감정을 탐구한 영화다. 불륜남녀의 열정적이고 격렬한 정사로 시작하여 여자의 죽음과 남자의 파멸, 그리고 외면하고 싶은 현실 앞에 고개 숙인 또 다른 남자의 일상으로 끝나기까지 애정과 집착 그리고 살의의 삼각관계 속에 드러난 현실은 가부장제 이데올로기가 작동하는 억압의 세계이다.

전직 은행원 민기(최민식 분)는 어린이 영어 전문 학원을 경영하는 아내 보라(전도연 분) 대신 집안 살림을 꾸리면서 틈틈이 새 직장을 알아본다. 실직자 신세이면서 직장에 출근하는 사람처럼 정장을 차려입고 집을 나온 민기는 헌책방을 찾아가 연애소설을 탐닉한다. 애절하고 가슴이 찢어질 정도로 고통스러운 연애소설을 좋아하는 민기는 또한 TV드라마¹⁵⁾를 보면서 눈물을 흘리다가 아내에게 면박을 당하기도 한다. 이렇듯 어린 심성의 소유자였던 민기는 아내의 불륜을 응징하기로 결심한 뒤 연애소설 대신 추리소설을 탐독하면서 남성성의 세계로 복귀하기 시작한다. 그리고 마침내 추리소설을 통해 습득한 지식으로 철저하게 알리바이를 세운 뒤 ‘아내 살해’라는 완전범죄를 저지르지만 그는 여전히 고개 숙인 남성일 뿐이다.

남편도 아이도 소중하지만 옛 애인과의 격렬한 사랑도 포기하지 못한 채 불안과 열정 사이를 위태롭게 오가던 보라는 자신의 행위에 대한 죄책감과 위기의식 때문에 옛 애인과의 불륜 관계를 청산하고자 한다. 하지만 보라가 결별을 다짐하는 순간 정부 일범(주진모 분)은 보라에게 집착하면서 광기에 사로잡힌다. 그리고 일범의 광기에 두려움을 느낀 보라는 다시 일범을 만나러 나가고 결국 남편의 손에 의해 무자비하게 살해당함으로써 모성(母性)을 저버린 용서받지 못할 죄의 대가를 치른다

15) 영화 속에서 민기가 대학 후배 미영과 함께 전화로 이야기하는 TV드라마 제목은 노희경이 극본을 쓴 <우리가 정말 사랑했을까>인데, 우연의 일치라고 하기 어려울 정도로 이 드라마 제목은 <해피엔드>의 핵심 서사를 증폭시키는 상징적인 역할을 한다.

대학 시절의 첫 만남에서부터 지금 현재 보라의 딸 서연에 이르기까지 보라의 남편을 제외한 보라의 모든 것을 소유하고 싶어 하는 일범은 사랑에 집착하다 결국 파멸에 이르는 남자다. 일범은 민기에 의해 자신에게 덧씌워진 보라의 살해 혐의까지도 보라에 대한 사랑이라 생각하면서 아무 변명 없이 받아들일 정도로 편집증적인 증상을 보이는 인물이다. 민기가 경제력을 잃어버림으로써 여성화되었다면, 일범은 정서적 불안정에 시달리는 유아적 성향에 사로잡혀 ‘남성다움’을 상실한 남성이라 할 수 있다.

이렇듯 ‘살의·애정·집착’의 삼각관계는 처음부터 끝까지 가부장제 이데올로기를 위반한 ‘여자’ 보라의 욕망을 응징하는 이야기로 전개된다. 보라는 자신을 광적으로 사랑해주는 일범의 오피스텔을 자기 집처럼 드나들며 불륜 행각을 펼치면서도 그 곳에 자기 물건은 하나도 없었으며 좋겠고, 그냥 스치듯이 왔다 갔으면 좋겠다고 말할 정도로 이기적인 여성이다. 한 마디로 여자가 밖에서 돈 벌어오면 집안일은 남자 몫이라고 생각하고, 아이가 먹는 분유통에 벌레가 생겨도 인식하지 못하는 보라에게서 가부장제 이데올로기가 강제하는 현모양처의 모습을 발견하기 어렵다. 오히려 처벌의 대상으로 관객에게 인식될 뿐이다. 이처럼 보라는 가부장제 이데올로기의 작동을 통해 절대 용서할 수 없는 아내이자 어머니로 관객에게 자리매김 된다.

그러나 경제력을 상실한 남편의 입장에서 아내의 불륜은 남자의 외도처럼 용서해야만 하는 일인지도 모른다. 그래서 민기는 보라에게 “난 우리 연이한테 당신이 좋은 엄마였으면 좋겠어.”라고 말하면서 ‘아내’가 아닌 ‘어머니’로서의 역할만은 잘 해달라고 부탁한다. 여성의 생물학적 기능과 관련된 자연적인 역할로서의 전통적인 모성을 강조하는 민기의 부탁에도 불구하고 보라는 집까지 찾아온 일범을 만나러 나가기 위해 아기에게 수면제를 탄, 게다가 벌레가 들끓는 분유를 먹임으로써 마침내 용서받지 못할 어머니가 된다.

보라가 극도의 불안감에 사로잡힌 채 수면제가 들어있는 분유를 먹이는 장면은 쾌락을 향유하는 여성을 직설적으로 재현하기 보다는 도입부에 전면 배치된, 쾌락에 빠진 한 여자의 비도덕적인 애정 행각과 맞물리면서 관객의 관음증을 충족시켜줌과 동시에 용서받을 수 없는 여자로서 보라의 자리를 확인시켜주는 이중의 기능을 한다.¹⁶⁾ 따라서 보라가 모성을 저버린 여자라는 것을 관객에게 각인시키는 장면을 놓고 “쾌락에 대한 여성의 향유를 직설적으로 재현했다는 점에서 진보적 성격을 담보하던 영화가 갑자기 이데올로기적으로 급선회하면서 악녀에 대한 응징의 드라마로 변질되었다”¹⁷⁾고 해석하는 것은 재론의 여지가 있다. 왜냐 하면 전체적인 서사의 흐름으로 볼 때 이 장면은 이미 도입부에서부터 제시되었던, 모성을 상실하고 타락한 여성을 응징해야 하는 결정적인 이유를 보여주는 지점이기 때문이다. 이 장면 때문에 아내 보라를 살해한 남편 민기의 행위가 정당성을 얻을 수 있었던 것이다.

살인에 관한 모든 혐의를 아내의 정부 일범에게 뒤집어씌우고 완전 범죄에 성공한 민기는 사건이 종료된 후 처절한 살해 현장이었던 집으로 돌아온다. 그리고 모든 흔적을 깨끗이 지우겠다는 듯이 정성껏 집안 청소를 한다. ‘아버지의 이름’으로 자신의 살인 행각을 정당화했지만 연애 소설을 즐겨 읽었던 남자가 살인을 저지른 자신에게 대범하기는 쉽지 않다. 그래서 민기는 옆 집 초인종 소리에 놀라 바깥 동정을 살핀다

16) 이것은 보라의 일탈에 대한 민기의 응징을 타당한 것으로 설정한 이후의 서사 전략에서도 확인할 수 있다.

17) 황혜진, 「멜로드라마에 나타난 남녀 관계 재현의 변화」, 한국영화학회 편 『영화연구』 24호, 2004, 560면.



<장면 6>



<장면 7>

<장면 6>은 초인종 소리에 놀란 민기가 바깥 동정을 살피는 것이고 <장면 7>는 그런 민기의 시선에 잡힌 바깥 모습이다 이런 장면 설정은 아파트 현관문의 접안렌즈를 통해 보이는 굴절되고 왜곡된 세상처럼 이제 민기가 결코 평범한 일상으로 돌아갈 수 없게 된 상황을 잘 보여준다.

옆 집 초인종 소리라는 것을 확인한 민기는 불안한 마음에 보라와 일범이 관계된 물건들을 챙겨 화장실로 들어간다. 한때 연애소설에 심취했던 소심한 남자답게 집안에 아무도 없음에도 불구하고 화장실 문을 걸어 잠근 민기는 일범이 찍은 보라의 사진을 보면서 숨죽여 흐느낀다. 그리고 일범이 보라에게 주었던 첫사랑의 징표인 반지를 변기에 버리고 환한 표정의 보라 사진을 마치 화장시키듯 불태운다.



<장면 8>



<장면 9>

불에 타들어가는 보라의 사진 위로 겹쳐지는 몽환적인 조등(弔燈) 장면은 욕망에 충실했던 한 여성에 대한 처벌을 통해 가부장제 이데올로기

를 강화시키는 서사의 핵심을 보여준다. 베란다에서 담배를 피우던 보라가 아파트 광장에서 위로 올라오는 조등을 바라보다가 그것을 잡으려고 손을 내미는 <장면 8>과 <장면 9>는 만약 보라의 죽음 이전에 배치되었다면 당연히 보라의 죽음을 암시하는 복선의 기능을 수행했겠지만, 모든 것이 마무리 된 뒤에 배치됨으로써 다양한 해석의 가능성을 열어 두고 있다. 과도한 처벌을 받은 그녀의 영혼을 위로하고 싶은 감독의 의도를 전제하면서 “어떤 순간보다 평온해 보이는 그녀의 표정에서 바람난 여자의 진실, 그녀가 진정 원했던 것을 짐작할 수 있”다면서 “그 순간 보라의 섹슈얼리티는 아내나 모성으로 한정되지 않으며 심지어 열정적 연인을 가장할 필요도 없다. 여기서 여성의 자이라는 문제가 다시 떠오른다.”¹⁸⁾는 해석이 대표적이다. 그러나 이와 같은 해석은 그것이 왜 하필이면 조등 앞에서였는지에 대한 의문을 해결하지는 못한다.

무심히 조등을 바라보던 보라가 그것을 잡으려고 손을 내미는 행위는 보라가 자신의 죽음을 받아들이고 있음을 암시하는 장면이다. 이것은 전체 서사의 흐름으로 보았을 때 비록 남편의 손에 의해 무자비하게 살해당했지만, 그것이 결코 과도하지 않은 처벌이었음을 보라 스스로 인정하게 함으로써 민기의 행위를 정당화시킴으로써 가부장제 이데올로기를 강화하는 상징적인 장면이라 할 수 있다. 이렇게 욕망에 충실하여 아내와 어머니로서의 자리에서 일탈한 여성을 처벌함으로써 경제적 주권의 상실과 동시에 가장으로서의 권위를 잃어버린 남성성의 회복을 도모하는 가부장제 이데올로기의 실체가 드러나게 된다.

18) 황혜진, 『영화로 보는 불륜의 사회학』, 살림, 2005, 62~63면 참조.



<장면 10>

그러나 가부장제 이데올로기를 강화시키려는 남성의 의도는 그리 성공적이지 않다. <장면 10>은 모성을 저버린 아내에 대한 응징이 성공적으로 마무리되었음에도 불구하고 두려움과 긴장에 사로잡혀 고개 숙인 남자 민기의 뒷모습을 보여준다. 이렇게 현모양처의 자리에 균열을 일으키는 여성의 욕망을 처벌하고 다시 일상으로 돌아온 남자의 모습에서 모두가 꿈꾸는 ‘해피 엔드(happy end)’는 존재하지 않는다. 흔들리는 가부장제 이데올로기를 강화하기에는 남성의 힘이 너무나 약화되어 있기 때문이다. 이처럼 <해피엔드>의 마지막 장면인 <장면 10>은 전통적·유교적 도덕률이 파괴되었지만 그것을 대체할 수 있는 사상·도덕·가치 체계가 부재¹⁹⁾하는 근대적 현실을 상징적으로 보여준다.

이상에서 살펴본 것과 같이 <해피엔드>는 근대성의 상징적 사회·기계 장치인 영화를 통해 근대성을 부정하는 역설적인 방식으로 근대적 현실에서 가부장제 이데올로기를 강화한 영화이다. 한 마디로 자신의 욕망에 충실한 여성을 응징함으로써 경제적 주권 상실기에 해체되는 가정에 대한 사회적 불안감을 잠재우는 역할을 수행한 영화인 것이다.²⁰⁾

19) 김동춘, 앞의 논문, 306면

20) 이것은 IMF 당시 한국사회에서 여성의 경제적·정치적 역할을 고찰한 글에서 어렵지 않게 확인할 수 있다. “이 같은 여성의 급속한 고용불안정화는 남성은

4. 한국 멜로드라마와 집단적 상황윤리의 관련성

1990년대 한국영화는 <접속> <편지> <8월의 크리스마스> <정사> <약속> <해피엔드> 등과 같은 작품들을 연달아 선보이면서 멜로드라마 열풍에 휩싸였다. ‘전형적인 멜로드라마’ <편지>부터 ‘새로운 멜로드라마’로 평가받은 <접속>에 이르기까지 다양한 스타일과 이야기 형식을 갖춘 1990년대 후반의 멜로드라마는 비록 “스타일의 세련화를 제외하고는 아직까지도 한국적 멜로 자체의 관습은 거의 변한 게 없다.”²¹⁾는 비판을 받기도 했지만, 관객의 호응은 항상 평균을 넘길 정도로 좋았다.

1990년대 멜로드라마 가운데 본고에서 살펴본 <정사>와 <해피엔드>는 비슷한 시기의 다른 멜로드라마에서 찾기 어려운 ‘불륜’을 소재로 한 영화라는 공통점이 있다. 이들 영화에서 ‘불륜’은 통상적인 ‘에로’ 영화에서 주로 구사되는 성적(性的) 욕망을 채우지 못하는 여성의 불만에서 출발한 것이 아니라는 점에서 문제적이다. ‘불륜’을 통해 ‘사랑의 본질’을

가족의 생계책임자, 여성은 피부양자라는 성별 노동 분업의 뿌리 깊은 가치가 경제위기에 보다 강력하게 작용하고 있기 때문이다. 즉 여성의 노동은 부차적인 생활수단 정도로 간주되고 있다. 이는 구조조정 과정에서 일어난 여성우선해고, 정규직 여성노동자의 우선 임시직화, 사내 맞벌이 부부 중 여성해고, 여성 집중 부서의 우선 퇴출과 용역회사를 통한 이들의 재고용 등은 여성의 경제적 주변화로 귀결되고 있다. 이 과정에서 남녀고용평등법도 여성을 방어해주는 도구가 되지 못했고, 노동조합 역시 여성해고자를 위한 아무런 저항의 목소리를 내지 못했다. 오히려 경제위기 직후 맨 처음 우리 사회 전체가 여성에게 부여한 역할은 ‘남편 기 살리기’ (Women are supposed to help and cheer up their depressed husband)였다. 남성에게 일자리를 양보하고, 실직한 남편을 위로하고 격려하라는 역할이었다. 우리는 한동안 조금씩이나마 완화되어가고 있다고 생각한 한국적인 가부장가치관이 한순간에 급속히 부활하고 있음을 경험하였다(윤정순, 『발전과정에서 여성의 정치적 경제적 역할』, 『민주주의와 시장경제』 국제회의 자료집, 1999, 2).

21) 심영섭, 「멜로, 그 오만과 편견에 대하여」, 『씨네21』 177 호, 1998. 11. 17, 58~60 면 참조.

탐구한다는 점에서 동일선상에 출발한 <정사>와 <해피엔드>의 종착점은 그러나, 앞에서 이미 살펴보았듯이, 극과 극으로 갈라진다.

<정사>의 서현과 <해피엔드>의 보라는 모두 자신의 욕망에 충실한 여성으로 등장한다. 하지만 서현이 자기 의지로 새로운 길을 선택하면서 주체적이고 자율적인 여성으로 거듭 태어나는 반면, 보라는 남편에 의해 철저하게 응징을 당한다. 이로 인해 서현은 ‘욕망의 주체이자 대상으로서의 여성’으로, 보라는 ‘욕망의 대상이자 처벌의 대상으로서의 여성’으로 자리매김 된다. <정사>가 주체성을 자각한 서현을 통해 가부장제 이데올로기에서 탈피하여 근대적 세계로 나아간 반면, <해피엔드>는 죽음으로 응징당하는 보라를 통해 가부장제 이데올로기가 강화되는 세계를 보여준 것이다. 이는 곧 <정사>를 통해 새로운 세계를 꿈꾸었던 여성이 <해피엔드>에서 경제적 주권을 상실한 남성에 의해 가부장제 이데올로기에 의해 억압받는 세계로 되돌려진 것을 의미한다. 이를 통해 1990년대 이후 가부장제 이데올로기의 억압에서 벗어나는 것을 되찾고 싶었던 여성이 ‘IMF’ 관리 체제 하에서 다시 또 타자화 되면서 철저하게 응징 당하는 현실을 읽을 수 있다.

익히 알고 있다시피, 1920년대부터 1960년대까지는 일제 강점기와 한국 전쟁을 거치면서 훼손된 남성 노동력을 대체하기 위해 여성 노동력을 필요로 한 시기였고, 이 시기 여성 노동력은 남성의 훼손된 노동력을 ‘대신(代身)’하기에 충분했다. 1960년대 성(性)과 연령별 취업자의 구성비를 보면 남자의 경우 25세 이상 취업자의 비중이 약간 증가하는 경향을 보이는 반면 여성의 경우 14~19세 미만의 미성년노동자들의 비중이 이 시기에 상당히 많이 증가했음을 알 수 있다. 남자들의 경우 진학기회의 확대와 더불어 청장년 취업자의 구성비가 약간 줄어들고 있는 것과는 대조적으로 여성들의 경우에는 도리어 이 연령대의 취업이 증가했던 것이다. 이것은 개별 가계의 생계가 압박을 받을 때 가장 먼저 노동시장에 내몰리는 성원이 결국 여성이었다는 것을 말해준다.²²⁾ 이처럼 남성 노동력의

훼손과 함께 여성 노동력의 필요성이 증가하자 여성은 남성을 보조하는 노동력으로 호출당하면서 ‘가정’이라는 사적 영역뿐만 아니라 ‘공장’이라는 공적 영역까지 떠맡게 된다.

그러나 1970~1980년대의 급속한 경제 성장과 동시에 ‘여성들은 가정으로 돌아가라’는 구호가 울려 퍼지기 시작했다. 국가 주도의 경제 개발 계획에 따라 경제 성장이 이루어지고 정치·행정적인 조직화와 공공 영역이 강화·확대됨에 따라 상당수의 남성들이 서서히 경제 수입원으로 당당히 권위를 행사할 수 있게 되면서²³⁾ 여성의 사회적 역할에 변화가 생긴 것이다. 그럼에도 불구하고 1975년 세계여성의 날, 한국여성의 날을 계기로 여성문제가 사회 여론화 되고 1987년 남녀고용평등법이 시행되면서 여성들의 사회 활동 비율은 계속적으로 증가하였다.²⁴⁾

이처럼 1980년대 이후 공적 영역에서 여성의 역할이 확대되면서 가부장제 이데올로기가 견지해온 남녀 관계에 변화가 생기면서 여성의 권익이 향상되기 시작했지만 이것은 그리 오래 가지 못했다. 1990년대 후반 ‘IMF’ 관리 체제 하에서 그동안 남성과 경쟁 관계를 형성했던(기혼) 여성이 가장 먼저 정리하고 당했기 때문이다.

IMF 관리 체제 이후 지속되는 경기 침체 속에서 여성은 위기의 일차적 희생양이 되고 있다. 인원 감축 중심의 구조 조정은 감원하는 인원의 숫자 채우기에 초점이 맞추어져 있다. ‘강력하고 신속하게’ 이루어지는 구조 조정을 가장 쉽게 하는 방법은 저항의 가능성이 적은 계층을 중심으로 인원 정리를 하는 것이다. 여기서 여성은 일차적으로 노동시장에서 퇴출되고 있다. 지금까지 관찰된 사례에 의하면 여성은 남편 있는 기혼이로서

22) 박준식, 「1960년대 사회환경과 사회복지정책」, 한국정신문화연구원 편, 『1960년대의 정치사회변동』, 백산서당, 2001, 165~169면 참조.

23) 조혜정, 앞의 책, 106면 참조.

24) 김진균·조희연 편, 『한국사회론 : 현대한국사회의 구조와 역사적 변동』, 한울, 1992, 230~245면 참조.

해고당하고, 생계 부양책임이 없는 미혼이라서 퇴출당한다. 개정된 근로기준법은 여성 근로자의 차별적 해고를 막기 위해 성을 이유로 하는 차별을 금지하고 있으나 부당 해고에 대한 행정 감독의 규제가 현실적으로 가능하지 않은 상황에서 여성들은 ‘가부장적 시장의 전제(專制)’에 노출되어 있다.²⁵⁾

남편 있는 기혼이라서, 생계 부양책임이 없는 미혼이라서 퇴출당했다는 연구 보고서에서 확인할 수 있듯이 1990년대 경제적 주권 상실기의 한국사회는 물리적으로 훼손되지 않은 남성을 구제하기 위해 강제적으로 여성을 가정이라는 사적 영역으로 되돌려 보냈다. 이처럼 1990년대 후반 IMF 관리 체제 하의 경제 위기 속에서 가부장제 이데올로기가 어떻게 작동하는지를 보여준 영화가 바로 <정사>와 <해피엔드>이다. 그것은 사회 경제적 변화 속에서 여성의 경제력을 건드리지 않았던 <정사>에 비해 여성의 경제력을 전면화 시켰던 <해피엔드>를 더 선호했던 관객의 반응에서 분명하게 확인할 수 있다. <정사>는 ‘불륜’을 통해 사랑의 본질과 결혼 제도에 대한 비판적 시각을 견지함으로써 가부장제 이데올로기로부터의 탈피를 시도했던 영화다. <해피엔드> 역시 <정사>와 마찬가지로 ‘불륜’을 통해 사랑의 본질과 결혼 제도를 비판하고 있지만, 가부장제 이데올로기를 강화하는 결말을 통해 결과적으로 “남성에게 일자리를 양보하고, 실직한 남편을 위로하고 격려하라는 역할”²⁶⁾을 수행한 영화라 할 수 있다. 멜로드라마에서 흔히 나타나는 사회적 약자로서 여성 간의 ‘대립·갈등·유대’ 양상을 <정사>와 <해피엔드>에서 찾아보기 어려운 것도 이들 멜로드라마가 사회적 약자로 전락한 남성을 구제하는 서사 전략을 구사하고 있기 때문이다.²⁷⁾ 이 같은 서사 전략에서 1990년대

25) 조순경, 「여성해고의 실태와 정책과제」, 대통령직속 여성특별위원회 1999. 7. 1면.

26) 윤정순, 앞의 논문.

27) 서로 적대 관계에 놓여야 마땅한 <정사>의 준일과 우인의 갈등 상황이 직접

후반 한국 멜로드라마와 가부장제 이데올로기의 길항 관계를 확인할 수 있다.

욕망에 충실한 여성은 가부장제 이데올로기에 정면으로 대항하는 반동자이다. 더욱이 경제력을 상실한 남성에게 서현이나 보라와 같은 여성은 위험한 타자들이다.²⁸⁾ 그런데 문제는 서현과 보라 둘 다 욕망의 대상이자 주체로 불륜을 저질렀음에도 불구하고 서현이 자기 삶의 주체로 거듭 태어나는 반면, 보라는 처절하게 응징 당한다는 것이다. 멜로드라마 텍스트가 아무리 한 시기의 역사적·사회적 맥락에 따라 지배 이데올로기에 저항하기도 하고 순응하기도 한다는 점을 염두에 둔다 하더라도 비슷한 시기, 비슷한 내용의 멜로드라마가 극단적으로 갈라지는 현상을 어떻게 설명할 수 있을까? 또한 흥행이 결코 텍스트의 가치를 판단하는 절대 기준은 아니며 출연 배우의 관객 동원력에 따라 달리 해석될 여지가 있음에도 불구하고, 관객의 반응 역시 <정사>보다는 <해피엔드> 쪽으로 기운 결과를 어떻게 해석해야 할까?²⁹⁾

드러나지 않는 것이나 <해피엔드>의 민기와 일범이 직접 대립하지 않는 것도 마찬가지로 이유 때문이다. 심지어 <정사>와 <해피엔드>의 남성들의 관계에서 1930년대 신파극과 1960년대 멜로드라마의 여성들이 보여주던 사회적 약자 간의 연대 의식을 느낄 수 있을 정도로 여성과의 대결에서 상대적으로 수세에 몰린 남성의 자리를 확인할 수 있다.

28) <해피엔드>의 민기와 달리 <정사>의 우인이나 <해피엔드>의 일범은, 경제력을 상실한 남성은 아니지만 가부장제 이데올로기가 요구하는 남성상에서 멀리 떨어져 있는 건 마찬가지다. 욕망에 충실한 여성들과 달리 '사랑의 순수성'을 간직한 이들은 오히려 1930년대와 1960년대 멜로드라마의 여성상에 가까운 남성들이다. 이렇듯 남녀 인물의 전도된 관계를 1990년대 후반의 '외환위기'와 연결지어 해석하는 시각도 있다. 저널리즘 비평을 제외하고 학술적인 논저만 예를 들면, 황혜진의 「멜로드라마에 나타난 남녀관계 재현의 변화」(한국영화학회 편, 『영화연구』24호, 2004)와 배경민의 「TMF 이후 한국영화에 재현된 남성의 향수 정서」(유지나·조흠 외 편, 『한국영화 섹슈얼리티를 만나다』 생각의나무, 2004)를 꼽을 수 있다.

29) 영화진흥위원회의 『영화연감』에 따르면, 서울 관객수 기준으로 1998년 10월 3일 개봉한 <정사>는 304,666명을, 1999년 12월 11일 개봉한 <해피엔드>는 546,071

1990년대 후반에 개봉한 두 편의 멜로드라마 <정사>와 <해피엔드>만을 놓고 보았을 때 한국 멜로드라마를 지배 이데올로기에 저항하는 수단으로 보기 어렵다. 동시에 대중 관객이 한국 멜로드라마 텍스트를 전복적으로 해석하기를 기대하는 것도 힘들다. “지배 이데올로기는 지배 계급의 이데올로기라는 의미에서만 아니라, 한 사회의 경제 구조의 모순들이 종속된 대중들의 심리 구조 속에 깊이 새겨져 있다는 의미에서 볼 때에도, 한 사회의 경제 구조와 구성원의 대중심리 구조 사이에는 어떤 중요가 관계가 존재”³⁰⁾ 하며, 그래서 ‘가장’으로 상징화된 남성이 위기에 처한 경제적 주권 상실기에는 가부장제 이데올로기가 가족과 가정의 해체를 막기 위해서는 여성의 희생을 감수할 필요가 있다는 ‘집단적 상황윤리’와 결합하면서 멜로드라마에 대한 비판적 독해를 어렵게 만들기 때문이다. 따라서 문제는 멜로드라마의 퇴행적 상상력이 아니라 ‘합리성’이라는 이름으로 새롭게 포장된 억압 기체로서의 가부장제 이데올로기와 ‘집단적 상황윤리’의 공모 가능성에 있다.

집단적 상황윤리란 ‘이상’과 ‘현실’이 충돌하며 갈등을 빚을 때 집단의

명을 기록했다. 비록 1년여의 시간차가 있긴 하지만 비슷한 시기에 개봉한 영화임에도 불구하고 <해피엔드>가 <정사>에 비해 두 배 가까운 흥행을 올린 것이다. 이는 물론 ‘이미숙’과 ‘전도연’이라는 스타급 배우의 관객 동원력의 차이라고 볼 수 있지만, 이것만으로는 영화에 대한 관객의 반응 차이를 설명하기 어려운 부분이 있다. 본고에서는 그 차이가 경제적 주권 상실기의 집단적 상황윤리와 관계있다고 본 것이다.

30) 빌헬름 라이히에 따르면, 인간은 다음과 같은 두 가지 방식으로 자신의 존재조건에 종속된다. 즉 직접적으로는 그의 경제적·사회적 지위의 즉각적인 영향에 종속되며, 간접적으로는 사회의 이데올로기적 구조를 통한 작용 사이의 모순에 상응하는 모순을 통하여 종속된다. 다시 말해 인간은 물질적 상태를 통한 작용과 사회의 이데올로기적 구조를 통한 작용 사이의 모순에 상응하는 모순을 자신들의 심리적 구조에 발전시킬 수밖에 없다(빌헬름 라이히, 황선길 역, 『과시즘의 대중심리』, 그린비, 2006, 53~59면 참조. 똑같이 ‘불륜’을 다루고 있음에도 불구하고 <정사>와 <해피엔드>에 대한 관객의 수용 양상이 달라지는 것도 바로 이 때문이다.

이익을 우선시 하는 상황 논리에 따라 현실적인 판단을 하는 윤리 의식이다. 사람들은 집단의 사회·정서적 기능과 관련하여 특정 집단에 참여하고 그 집단의 구성원으로서 동일시함으로써 사회정체성(social identity)을 경험한다. 따라서 사회정체성이란 개인으로서 지니는 특징이 아니라 특정 집단의 구성원으로서 정의된 자기를 말한다.³¹⁾ ‘집단적 상황윤리’는 바로 집단의 상황에 따라 결정되는 윤리를 의미한다.

집단적 상황윤리는 특히 최근 대중을 새롭게 해석한 ‘대중독재’ 개념과 연관시켜 살펴볼 필요가 있다. ‘대중독재’ 개념이 한국에서 멜로드라마가 소비되는 방식과 관련해서 시사하는 바가 있기 때문이다. 일반적으로 ‘대중’은 “전통적 보수주의자나 혁신적 급진주의자에게 대중은 사회의 능력 있고, 뜻있고, 생각 깊은 일부 소수의 사람들에 맞서서 방향 없이 표류하는 대다수의 평범한 사람들”³²⁾이라고 알려져 있지만, 최근 ‘대중’을 새롭게 해석한 ‘대중독재’에 대한 연구³³⁾에 따르면, ‘대중독재’ 개념은 “독일의 노동자 계급은 나치즘에 완강하게 저항하리라는 좌파의 기대를 배반했다. 수동적이든 능동적이든 체제에 대한 일종의 동의가 노동자 계급 사이에 존재했다는 것은 분명하다.”³⁴⁾는 해석을 통해 얻어진 것이다. 이를 1990년대 한국 멜로드라마와 집단적 상황윤리의 관련성에 적합하게 수정하면 다음과 같다. “한국의 멜로드라마 관객은 가부장제 이데올로기에 완강하게 저항하리라는 대중문화 옹호론자의 기대를 배반했다. 수동적이든 능동적이든 체제에 대한 일종의 동의가 멜로드라마 관객 사이에 존재했다는 것은 분명하다.” 이는 곧 한국 멜로드라마와 가부장

31) 성균관대학교 응용심리연구소 편, 『인간의 마음과 행동』 3판 박영사, 2004, 381면.

32) 박성봉, 『대중예술의 미학』, 동연, 1995, 39면

33) 이 분야의 연구로 대표적인 것은 임지현과 김용우가 펴낸 『대중독재 - 강제와 동의 사이에서』(책세상, 2004)을 꼽을 수 있다

34) 임지현, 「‘대중독재’의 지형도 그리기」, 임지현·김용우 편, 위의 책, 24~37면 참조.

제 이데올로기의 길항 관계에서 멜로드라마를 소비하는 관객 집단의 상황윤리가 중요하게 작동하고 있음을 의미한다.

이처럼 한국 멜로드라마는 퇴행적 상상력이라는 측면에서 지배 이데올로기를 관철시키는 것이 아니라 그것을 받아들이는, 혹은 소비하는 과정에서 체험하는 관객의 정서와 집단적 상황윤리가 맞물리면서 가부장제 이데올로기를 발동시킨다. ‘불륜’을 통해 사랑의 본질을 탐구한 영화라는 공통점을 가지고 있음에도 불구하고 <정사>와 <해피엔드>의 사회문화적 의미가 다른 것은 경제 위기 속에서 가족과 가정의 해체를 막기 위해 여성의 희생을 강요하는 집단적 상황윤리 때문이다. 결국 한국 멜로드라마는 서양 멜로드라마의 ‘도덕적 비학’³⁵⁾만으로 설명할 수 없는 세계를 상상하고 있으며, 그것은 동시대 대중 관객의 정서 체험에 의한 ‘집단적 상황윤리’에 의해 현실 세계와 관계를 맺음으로써 존재감을 드러낸다고 할 수 있다. ‘서현’과 ‘보라’의 행위에 대한 (여성) 관객들의 반응이 양가적으로 나타날 수 있으며, 특히 자신의 죽음을 당연한 것으로 받아들이는 ‘보라’에 대해 연민과 안타까움뿐만 아니라 안도감을 느끼게 되는 모순적인 인식이 가능한 것도 바로 ‘집단적 상황윤리’ 때문이다.

이상에서 살펴본 바와 같이 1990년대 후반 한국 멜로드라마는 경제적 주권 상실의 시대에 대한 불안감에서 벗어나기 위한 집단적 상황 윤리에 간혀 있었다. 이런 상황에서 텍스트를 전복시키는 관객의 상상력을 기대

35) 멜로드라마적 상상력의 핵심인 ‘도덕적 비학(道德的 秘學, moral occult)’은 멜로드라마의 주제 의식이라고도 할 수 있는, 초월적이고 신비로운 힘으로써의 ‘도덕적 정의’의 또 다른 표현이다. 피터 브룩스에 따르면, 도덕적 비학은 “현실의 표면 뒤에 놓여 있으며 그 표면에 의해 가려지는 정신적 가치의 작용 영역으로 형이상학적인 체계가 아니라 신성신화(神性神話)의 탈신성화(脫神性化) 후에 남은 잔여물과 파편들의 보관소”이며 “일상의 삶 속에서는 우리로부터 멀리 떨어져 있는 듯이 보이지만 결국은 의미와 가치가 있는 곳이기 때문에 인정해야만 하는 영역”이다(P. Brooks, *Melodramatic Imagination*, Columbia Univ. Press, 1976, 5~15 면 참조).

하기는 어렵다. 다시 말해 1990년대 후반의 한국 멜로드라마 관객들은 ‘합리성’과 ‘보편성’으로 포장된 가부장제 이데올로기의 실체를 확인한 뒤 그것에 순응하거나 저항하는 방식을 선택하지 않았다는 것이다. 그럼으로써 당대 관객은 여성의 희생을 요구하는 경제적 주권 상실기의 집단적 상황 윤리에 따라 멜로드라마에 내재된 가부장제 이데올로기를 받아들이게 된다. 그리고 그것에 대한 보상 차원에서 선남선녀의 별거벗은 육체로 표면화된 시각적 요소를 즐기는 방식으로 텍스트를 소비하면서 가부장제 이데올로기의 작동을 묵인하는 결과를 가져왔다.

5. 글을 맺으며

한국 멜로드라마는 지금까지 일제 강점기의 ‘신파극’과 연관되면서 ‘눈물’로 상징되는 비탄과 자학의 감정 과잉 양식으로 설명되었다. 그리고 ‘대중예술·여성’ 장르라는 이중의 억압 속에서 가부장제 이데올로기를 관찰시키거나 전복시키는, 양가적인 텍스트로 해석되었다. 이와 같은 평가는 멜로드라마가 소비되는 방식에 근거한 것인데 문제는 멜로드라마의 수용 주체, 다시 말해 멜로드라마를 소비하는 관객의 성향을 판단하는 기준이 여전히 모호하다는 점이다. 이 문제를 해결하기 위해 본고에서는 최근 ‘대중’에 대한 새로운 관점에 따라 한국 멜로드라마가 소비되는 방식을 <정사>와 <해피엔드> 두 편의 영화를 통해 살펴보았다. 그 결과 한국 멜로드라마는 사회경제적 여건 변화에 따른 대중의 심리 상태에 따라 소비된다는 점을 밝혔다. 특히 1990년대 후반 한국 멜로드라마가 가족과 가정의 해체를 막기 위해 여성의 희생을 강요하는 집단적 상황윤리와 밀접한 관련을 맺고 있음을 알 수 있었다.

가부장제 이데올로기의 억압에서 벗어나 상상으로만 가능했던 주체성

과 자율성에 근거한 근대적 세계로 나아가는 여성을 보여준 영화 <정사>와 자신의 욕망에 충실한 여성을 응징함으로써 경제적 주권 상실기에 해체되는 가정에 대한 사회적 불안감을 잠재운 영화 <해피엔드>의 거리만큼 두 영화는 ‘불륜’을 통해 ‘사랑의 본질’을 탐구한다는 점에서는 비슷하지만, 그 중착점은 극과 극으로 갈라진다. 이에 따라 관객의 반응도 달라질 수밖에 없는데, 경제적 주권 상실기의 관객은 가부장제 이데올로기의 강화를 상상한 영화 <해피엔드>의 손을 들어주었다.

비슷한 시기, 비슷한 내용의 멜로드라마 두 편의 사회문화적 의미가 관객의 태도에 의해 전혀 다른 방식으로 결정된 것은 바로 심리적 시간의 뒤영김 때문이다. 이것은 한 세대 가량의 시간을 후퇴시킨 듯한 IMF 관리 체제가 고도성장에 익숙했던 대한민국 사회에 얼마나 큰 충격이었으며, 그로 인해 뒤영킨 심리적 시간에 의해 멜로드라마의 사회문화적 의미가 결정되는 과정을 잘 보여준다.

결론적으로 <정사>와 <해피엔드>를 통해서 살펴본 1990년대 한국 멜로드라마는 집단적 상황윤리와 밀접한 관련을 맺고 있으며, 당대의 집단적 상황윤리는 멜로드라마의 사회문화적 가치를 결정짓는데 중요한 역할을 하고 있음을 알 수 있었다. 그러나 단 두 편의 영화 분석을 통해 얻은 결론이기에 한국 멜로드라마와 집단적 상황윤리의 관련성을 일반화시키기 위해서는 보다 많은 텍스트 분석이 이루어져야 한다. 지속적인 논의가 이루어진다면, 한국 멜로드라마의 개념과 그것을 소비하는 관객의 성향을 판단하는 기준을 정립할 수 있을 것이다.

주제어 : 한국 멜로드라마, 가부장제 이데올로기, 집단적 상황윤리, <정사>, <해피엔드>

참고문헌

1. 기본 자료

- 김대우, <정사>, 영화진흥위원회 편, 《한국시나리오선집》 16권, 집문당, 2000.
이재용, <정사> 비디오테이프, 1998.
정지우, <해피엔드> 비디오테이프, 1999.

2. 논문

- 윤석진, 「1930년대 한국 멜로드라마 연구」, 서강대 언론대학원 석사학위논문, 1996.
_____, 「1960년대 멜로드라마 연구」, 한양대 대학원 박사학위논문, 2000.
윤정순, 「발전과정에서 여성의 정치적 경제적 역할」, 『민주주의와 시장경제』 국제회의 자료집, 1999, 2.
이순진, 「한국영화사 연구의 현 단계」, 대중서사학회 편 『대중서사연구』 12호, 2004, 187~224면
이승희, 「멜로드라마의 근대적 상상력」, 한국극예술학회 편 『한국극예술연구』 15집, 2002, 97~103면
이영미, 「신과 양식의, 세상에 대한 태도」, 대중서사학회 편 『대중서사연구』 9호, 2003, 7~29면
정환규, 「70년대 유신이념을 중심으로 본 한국 교육이념의 정치적 성격」, 교육출판기획실 편 『분단시대의 학교교육』, 푸른나무, 1989, 334~359면
조순경, 「여성해고의 실태와 정책과제」, 대통령직속 여성특별위원회 1999, 7.
최정인, 「한국영화 신파성의 기원에 관하여」, 대중서사학회 편 『대중서사연구』 9호, 2003, 81~106면
황혜진, 「멜로드라마에 나타난 남녀/관계 재현의 변화」, 한국영화학회 편 『영화연구』 24호, 2004, 551~573면

3. 단행본

- 김덕영, 『위장된 학교』, 인물과 사상사 2004.
김소영, 『근대성의 유령들』, 씨앗을 뿌리는 사람들, 2000.
_____, 『시네마, 테크노 문화의 푸른 꽃』, 열화당 1996.

- 김진균·정근식 편, 『근대주체와 식민지 규율권력』, 문화과학사, 1997.
- 김진균·조희연 편, 『한국사회론 : 현대한국사회의 구조와 역사적 변동』, 한울, 1992.
- 박성봉, 『대중예술의 미학』, 동연, 1995.
- 성균관대학교 응용심리연구소 편, 『인간의 마음과 행동』, 3판 박영사 2004.
- 역사문제연구소 편, 『한국의 '근대'와 '근대성' 비판』, 역사비평사, 1996.
- 유지나·조흥 외 편, 『한국영화 섹슈얼리티를 만나다』, 생각의나무, 2004.
- 윤석진, 『한국 멜로드라마의 근대적 상상력』, 푸른사상 2004.
- 이효인, 『영화로 읽는 한국 사회문화사』, 개마고원, 2003.
- 임지현·김용우 편, 『대중독재 - 강제와 동의 사이에서』, 책세상, 2004.
- 조혜정, 『한국의 여성과 남성』, 문학과 지성사, 1988.
- 한국정신문화연구원 편, 『1960년대의 정치사회변동』, 백산서당 2001.
- 홍재범, 『한국 대중비극과 근대성의 체험』, 박이정, 2002.
- 황혜진, 『영화로 보는 불륜의 사회학』, 살림, 2005.
- 마틴 에슬린, 『극마당 : 기호로 본 극』, 현대미학사 1993.
- 빌헬름 라이히, 황선길 역, 『파시즘의 대중심리』, 그린비 2006.
- 오스카 G. 브로케트, 김윤철 역, 『연극개론』, 한신문화사 1989.
- 조안 홀로우스·마크 안코비치 편, 문재철 역, 『왜 대중영화인가』, 한울, 1999.
- P. Brooks, *Melodramatic Imagination*, Columbia Univ. Press, 1976.



Abstracts

An Examination on the Antagonism between Korean Melodrama
and Patriarchic Ideology
- Focusing on <An Affair> and <Happy End>

Yun, Suk-jin

This thesis, based on the hypothetical premise that how Korean melodramas are consumed is in close relationship with 'collective circumstantial morals' that is in accordance with contemporary mass psychology which varies as socio-economic conditions differ, is a result of a careful study on the antagonism between Korean melodramas and patriarchic ideology in the late 1990's by analyzing <An Affair> and <Happy End>. <An Affair> which shows a heroine who, freed from the oppression of patriarchic ideology, steps into the modern world of true identity and autonomy which so far existed in imaginary world, and <Happy End> which comforts the society full of discomfort due to dismantling families in the time of struggles not to lose economical autonomy by chastising its heroin who is honest and true to her desire, may have a similarity in that both movies delve into the 'nature of love' through 'adultery', but diverge into two extreme ends.

Korean melodramas in the late 1990s were trapped in collective circumstantial morals where they had to fight the uneasiness in the time of losing economical autonomy. It is therefore difficult to expect the audience to imagine something that overthrows the text. This as a result led Korean melodrama audience in the late 1990s not to chose either to comply with or to resist the true entity of patriarchic ideology in the face of 'rationality' and 'universality' after their learning the true entity. The audience instead accepted the

inherent patriarchic ideology in the melodramas in pursuant to the collective circumstantial morals in the time of loss of economical autonomy which called for women to sacrifice. And in exchange, the audience was compensated with the visual elements surfaced in nudities of beautiful couples which made text obsolete, tacitly approving the operation of the patriarchic ideology.

The reason why the socio-cultural meaning of the two melodramas with similar background and plot were understood in totally different ways is because of the entanglement of psychological time. It is a good example of what impact the society under International Monetary Fund regime which seemed to have set the society's chronological order to a hundred years back, left on Korean society that was so accustomed to fast paced growth, and how the chronological entanglement took an important part in deciding the socio-cultural meaning of melodramas. In conclusion, Korean melodramas in the late 1990s, as shown in this case study of <An Affair> and <Happy End>, were in a close relationship with the collective circumstantial morals, and this collective circumstantial morals of any given time plays an important role in measuring the value of melodramas.

Key words : Korean melodrama, patriarchic ideology, collective circumstantial morals, <An Affair>, <Happy End>

접 수 일 : 2006년 2월 28일 심사기간 : 2006년 3월 1~ 25일 게재결정 : 2006년 3월 31일(편집위원회)
--