

<발리에서 생긴 일>의 이야기 구성 방식과 수용자 리얼리티 고찰

김소은*

〈차례〉

1. 서론
2. 수용자와의 동일시를 위한 내러티브 구성과 재현 방식
3. 수용자와의 객관적 거리두기: 아이러니
4. 결론

1. 서론

<발리에서 생긴 일>¹⁾은 2004년 1월 3일부터 3월 7일(주말 10시 SBS 방송, 총 20회)까지 평균 40%대의 시청률을 유지하며 방송된 TV 드라마이다. 이 드라마는 젊은 남녀의 ‘사랑’을 주제로 하는 연애담을 그린 멜로

* 숙명여대 강사

1) 김기호·황성연 작, 최문석 연출 (이김 제작단 기획), 배우 하지원·조인성·소지섭·박예진 외 출연

본 논문은 <발리에서 생긴 일>의 2차 텍스트로서 영상물을 대상으로 한다. 대본이 공개되지 않아 1차 텍스트로서의 대본을 바탕으로 분석하지 못했음을 밝힌다.

드라마 종영 후 바로 2004년 백상예술대상에서 극본상(김기호), 최우수 남녀연기상(조인성, 하지원)을 획득함. 그 외 다수의 상을 수상함.

드라마로서 시청자들의 많은 호응과 관심 속에서 인기를 끌며 종영되었다. 많은 반향을 일으키며 ‘폐인’ 동호회를 결성했던 몇몇 드라마의 경우처럼 이 드라마 역시 시청자들의 대폭적 수용을 이루어내며 현재에 이르기까지 회자되고 있다. 특히 얼마 전 종영한 <사랑은 기적이 필요해>(SBS 방송)의 극공간과 <발리에서 생긴 일>에서의 그것과 동일한 공간임을 인지한 시청자들에게 반향과 향수를 불러 일으키며²⁾, 시청자 게시판은 다시 활성화되기 시작하였다. 이 때 공통적으로 논의되었던 사실은 지난 방송 때와 마찬가지로 <발리에서 생긴 일>이 갖고 있는 ‘새로움’³⁾이다. 이 ‘새로움’은 여타 드라마와 다른 느낌과 시각으로 <발리에서 생긴 일>을 시청하게 하고 새로운 서사 세계로 시청자들을 흡입하여 시청자의 새로운 정서와 감각을 유도한다.

‘새로움’이라는 것이 기존의 ‘낯익음’을 기반으로 하는 것이라면, <발리에서 생긴 일>은 멜로드라마라는 익숙하고 낯익은 지지 기반을 토대로 하고 있다. 멜로드라마가 갖고 있는 보편성과 유동성 때문에 멜로드라마를 명확하게 개념화할 수 없는 한계점⁴⁾에도 불구하고, <발리에서 생

2) 역으로 ‘사랑은 기적이 필요해’를 적극적으로 시청하게 하는 동인이 되었다.

3) 이 ‘새로움’은 텍스트 내적 체계에서 뿐만이 아니라, 수용자의 개인적, 사회·문화적 맥락이 반영된 여러 측면에서의 그것이다. 우선 ‘발리’라는 공간의 설정은 낭만적 기대감, 설레임(6번 시청자 게시판 외, 2003. 12. 9), 캐스팅에 대한 새로움과 만족감 그리고 좋아하는 배우들의 이미지 변신—하지원의 경우 ‘다모’에서 보여지던 역할과 다른 것에 대한 기대—연기 등(8번, 41번 게시판 외, 2003. 12. 11/12), 기존 여주인공에서 볼 수 있는 신데렐라 스타일이 아닌 것에 대한 기대감(63번 게시판 외, 2003. 12. 13)과 내러티브 전개에 대한 바람으로 나타난다.(31977번 게시판 외, 2004. 1. 13) 특히 좀 더 적극적인 수용자들은 제작진에게 “돈 많은 남자 꼬셔서 팔자 고치겠다는 여자가 진실한 사랑을 하고 허상을 버리고 인간된다”는 본 의도를 고수하라는 소망을 드러낸다. 이에 대해 부정적 반응을 보여준 수용자도 있지만 대개는 기존의 이야기와 다른 구성과 의도를 바라는 수용자의 ‘새로움’에 대한 갈망이 많이 드러났다.

4) “ ‘멜로 드라마’의 개념을 정확하게 규정하는 것은 어려운 일이다. 별개의 역사적이고 문화적인 상황들로 이루어진, 다양한 매체에서 멜로드라마적 상황들을

긴 일>을 멜로드라마적 범주에 포함할 수 있는 근거는 내러티브 체계 속에 나타나고 있는, 멜로드라마의 관습과 패턴을 따르고 있는 드라마의 속성 때문이다. 멜로드라마⁵⁾의 관습과 패턴이 ‘사랑/눈물/권선징악/유형적 인물/우연성/연애담/감정 과잉/도덕적 정의’ 등이고 이것이 대중적 효과를 이룬다고 설명할 수 있을 때, <발리에서 생긴 일>은 이러한 속성들을 충분히 유지하며 시청자들을 TV 앞에 앉혀 놓는 멜로드라마로서의 자질과 대중성⁶⁾을 충분히 획득하고 있는 셈이다.

그런데 이 드라마는 기존의 멜로드라마로서의 규범을 따르면서도 동시에 ‘새로움’을 지향하며 탈규범화하고 있는 것이 자못 특징적이다. 탈규범적 텍스트로서 <발리에서 생긴 일>의 재미가 증폭될 수 있던 것은

지적하는 것이 가능하기 때문이다.”

(윤석진, 『한국 멜로드라마의 근대적 상상력』, 푸른 사상, 2004, 24면.)

“멜로드라마란 정형화된 양식을 가지고 있는 장르의 일종이라기 보다 각 시대와 지역의 특수성을 수렴하는 가운데 자신의 내용과 형식을 발전시킨 하나의 틀과 같은 것”이다.

(유지나 외, 『멜로드라마란 무엇인가』, 민음사, 1999, 24면.)

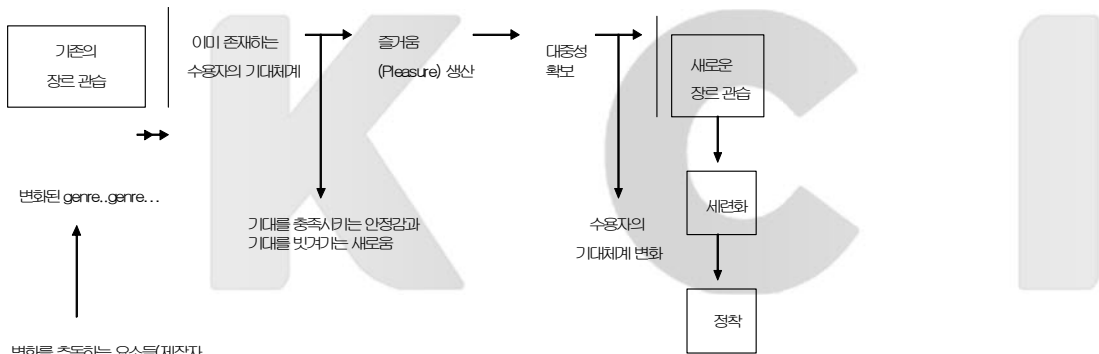
5) 멜로드라마는 비극과 달리 일상의 현실과 밀접한 관련을 맺으면서 대중과 함께 호흡해온 장르이다. 유형적 또는 고정적 인물들이 선정적 사건이거나 도덕 문제의 흑백을 가리려는 시사건을 펼쳐 나가는, 시적 정의에 대한 작용 또는 권선징악의 드라마 양식을 멜로드라마라고 부른다.(윤석진, 앞의 책, 25면.)

6) 대중적으로 인기 있던 텍스트는 대중의 경험, 욕망을 고려한 결과이다. 따라서 대중적 텍스트를 살펴보는 작업은 대중성 지표를 논의할 수 있는 계기가 되고 대중으로서 수용자의 사회·문화적 맥락을 짚어볼 수 있는 기회가 된다. 대중의 욕망이 결과화된 것이 시청률이라면 이는 대중성 지표를 탐색하는 중요 기준점이 될 수 있다. 그러나 그 자체가 드라마를 판단하는 절대적 기준이 될 수는 없는 사실이다. 드라마를 탐색하고 이해하기 위해서는 여러 측면에서의 시각이 요구된다. 본 논의는 드라마 내러티브 방식과 수용자와의 관계에 천착하는 논의가 될 것이다. 좀 더 그 함수 관계 속에서 이루어지는 생산과 재현의 목적과 효과에 대한 논의는 다음 기회로 미루기로 한다. 한편 독서나 관람 행위만을 하는 수용자의 위치 지움을 넘어서 보다 텍스트와 상호작용하며 관여하는 수용자까지 포함해서 ‘수용자’의 의미를 강화하고자 한다. 이를 바탕으로 이후 적극적 시청자를 포함해서 모두 수용자라 표기한다.

이를 기반으로 하고 있는데, 이는 아울러 새로운 독서와 관람의 방식을 요구한다. 장르란 ‘누적 과정’의 결과이며 누적의 과정은 바로 관객으로서의 수용자와의 상호 소통 관계 속에서 이루어진다. 요컨대 장르로서의 형성 과정에는 필연적으로 수용자의 이해 기반을 토대로 하는 협약의 과정이 요구된다. 이에 따라 장르 내적 논리와 어법에 따른 수용자의 관람 행위와 함께 친숙한 장르에 대한 지지 기반이 확보된다. 그렇지 않을 경우 수용자는 생소하고 익숙하지 않은 것에 대한 거부감과 함께 텍스트와 긴장된 거리를 유지하며 텍스트에 대한 관심과 재미를 잃게 된다. 그것이 대중적 텍스트일 경우 더욱 지대해지는데, “새로운 장르 관습이 대중성을 얻게” 될 경우 “제작진의 창조적 시도가 성공적”이라 평가할 수 있다면 <발리에서 생긴 일>은 새로운 장르 관습의 형성을 이루는데 비교적 성공한 셈이다. 새로운 내러티브 체계의 구조와 논리를 따르면서 수용자는 이 텍스트가 제공하는 즐거움과 의미를 동시에 획득할 수 있었

7) 원용진·주혜정, 『텔레비전 장르의 중첩적 공진화(dual co-evolution): 사극 <허준> <태조 왕건>을 중심으로』, 『한국방송학보 통권 16-1』, 306면.

대중적 장르의 형성 과정을 도식화한 그림은 아래와 같다.



(그림) 대중적(popular) 장르(Genre)의 변화 과정

기 때문이다. 이 지점에서 수용자 리얼리티의 확보는 중요해진다.

“리얼리티란 ‘진짜라고 지각된 리얼리티’⁸⁾를 의미하고 문학, 예술, 각종 미디어는 이러한 리얼리티의 개념을 기반으로 자체 고유의 리얼리티를 확보한다. 그러한 리얼리티가 수용 과정을 통해서 비로소 완결될 때 그 텍스트는 의미의 구현을 실현한다. 수용자 리얼리티란 각종 매체에 참여한 수용자(시청자, 청취자, 관객 등 포함)의 개인적, 사회·문화적 맥락의 여러 조건과 상황들이 고려되고 강조되는 그것을 뜻하는데, 여기서 수용자의 참여는 텍스트와 수용자 간의 의사소통을 결정짓는 매우 중요한 자질이라 할 수 있다. 따라서 각종 매체와 텍스트는 수용자의 참여를 유도하기 위한 여러 기제 방식들을 활용한다. 본고는 이를 고려하여 <발리에서 생긴 일>의 수용자 리얼리티가 확보해간 과정을 내러티브 구성과의 관계 속에서 살펴보고자 한다. 본 논의는 “텍스트의 구조나 미적 장치로부터 수용자가 어떻게 관련하는가”⁹⁾에 천착하는 수용론이 될 것이다. 물론 이는 보다 확대되고 심층적 측면에서 이루어져야 하는 수용 논의의 한계점을 인정하며 논의의 기회를 다음으로 미루기로 한다.

수용자의 기대와 검열에 크게 문제를 일으키지 않으며 열광적 호응을 얻어 내고, 새로운 멜로 드라마의 경지를 개척했다¹⁰⁾는 세간의 호평을 동시에 받으면서, 새로운 이야기를 구성하고 장르적 관습을 형성할 수 있었던 점에서 <발리에서 생긴 일>은 의미있는 드라마라 할 수 있다. 현재에도 새로운 이야기 구성, 인물의 재현 등은 끊임없이 이루어지고 있으며 그 성공과 실패의 여부는 텍스트 전략과 이를 포섭하는 수용자의 컨텍스트적 맥락에 따라 달라진다. 요컨대 텍스트 생산자의 전략 방식이 수용자의 리얼리티를 어떻게 확보해 가느냐에 관건이 있음을 의미한다.

8) 크리스티안 뮐커, 이도경 역, 『미디어에서 리얼리티란 무엇인가』, 커뮤니케이션 북스, 2001, 31면.

9) 주창윤, 『텔레비전 드라마: 장르·미학·해독』, 문경, 2005, 164면.

10) 「드라마 비극 시대 열리나」, 『인터넷 문화일보』, 2004. 3.9.

본고는 <발리에서 생긴 일>의 내러티브를 고찰하여 이러한 원리가 어떻게 작동되고 있는지 서사적 전략을 분석하고자 한다. 새로운 틀로서 제시된 이야기 방식들이 수용될 수 있도록 어떤 원리 기제들이 활용되었는지를 살펴보면서 수용자의 성공적 관람 행위를 이루게 한 과정을 탐구해 볼 것이다. 이것이 수용자의 새로운 기대 체계의 변화를 유도하였다면 그것은 필연적으로 수용자 리얼리티를 확보하기 위한 재현의 전략 때문일 것이다. 따라서 본 논의는 텍스트 내적 내러티브의 전략, 재현 체계의 변화를 살펴봄으로써 새로운 리얼리티 개념이 어떻게 생성되었는지 그리고 이를 통한 수용자 리얼리티는 어떻게 확보될 수 있었는지에 초점을 맞출 것이다. 한편 이는 새로운 담론 형성 방식에 따라 기대 지평을 갖게 된 수용자의 사회적·문화적 맥락을 이해할 수 있는 계기가 될 것이다.

2. 수용자와의 동일시를 위한 내러티브 구성과 재현 방식

2.1. 인물 재현 방식의 변화 : 가련한 여인에서 가련한 남성으로

2.1.1. 비동일시 대상: 이수정의 '가련함'과 '자존심'

<발리에서 생긴 일>에 나타나고 있는 인물들은 기존의 멜로드라마에서 유형적¹¹⁾으로 보여지던 인물들과는 다르다. 일반적으로 멜로드라마에서는 여주인공이 억압적이고 부조리한 사회에서 갈등을 겪으며 수난을 당하다가 종국에 가서는 공동체의 요구에 부응하며 화합하는 인물로 설정되는데 이 때, 여주인공은 특정 이데올로기를 표상하고 전달하는 체계

11) 멜로드라마는 유형적인 등장인물을 중심으로 펼쳐지는 사건의 전개에 초점을 맞춘다. (윤석진, 앞의 책, 48면.)

로서 형상화된다. 멜로드라마가 여주인공의 애정 담론에 방점을 찍으며 ‘사랑’의 완성을 이루기 위한 여성 수난에 주력하기 위해, 여주인공을 불행하고 결핍된 존재로서 그리는 것은 일반적인 공식이다. ‘결여태’로서의 여성은 공동체 사회 속에서 안주하지 못하거나 안주할 수 없는 내·외적 조건과 자질을 확보하고 항상 ‘주변적 경계인’으로서 그리고 당면한 고통과 수난을 해결하고 극복해 나가야 할 ‘희생자’로서 존재한다. 따라서 이러한 여성들은 억압적 현실에 압도당하고 마는 ‘가련한 여인’의 이미지로 형상화된다.

‘가련한 여인’의 이미지란 수난당하는 여인의 그것과 함께, 도덕적 순결성, 헌신하고 희생하는 내적 자질 등의 인물이 갖고 있는 내적 덕목이 어려운 상황과 조건을 타개해 가며 숭고한 여성으로 자리매김 하게 하는 중첩적 이미지라 할 수 있다. 이러한 내·외적 자질을 두루 겸비한 여성들을 ‘가련한 여인’이라 명명할 수 있다면, ‘가련한 여인’은 멜로드라마에서 연민의 대상으로 느낄 수 있도록 불행한 인물로 형상화되고 특히 수용자에게 동일시 대상으로 그려지기 위해 수난과 고통을 당하는 인물로 더욱 강화된다. 요컨대 인물들이 경험하는 수난과 고통은 수용자 자신을 인물과 동일시하게 만드는 최적의 조건이자 근거인 셈이다. 소설, 영화 등을 위시한 TV 드라마에서 이러한 ‘가련한 여인’은 시대의 추세와 변화에 따라 그 모습을 달리 하며 이미지화 되고 있다. 그것은 특히 실제 배우들의 이미지¹²⁾에 걸맞게 중첩되면서 시대상과 수용자의 욕망을 드러내 주는 상징적 기표로 현동화한다.

‘가련한 여인’으로서 주인공 이수정(하지원 역)은 여느 여성 인물들과 다를바 없게 그려지고 있다. 부모없는 고아로서 하나 밖에 없는 오빠를 물질적·정신적으로 책임을 지고 가난한 상황을 타개해 나가야 한다는

12) 하나의 아이콘으로 떠오른 배우의 이미지는 시대의 욕망을 반영한 결과이다. 따라서 이 때 배우가 갖고 있는 이미지는 시대를 점검하고 확인해 볼 수 있는 중요한 요건으로 작용한다.

점에서 기존의 멜로드라마에서 희생적 이미지를 갖고 고난을 해결해 가는 여성상과 일치된다. 게다가 이런 여성 인물일 경우, 착하고 예뻐야 하는 덕목을 갖추어 상대 대상으로서의 남성 인물에게 구원을 받게 되는데, 이수정 역시 남다른 외모를 갖고 있는 인물로 그려지고 있으며 구원의 대상으로서 자질을 충분히 확보하고 있다.

그런데 이수정은 이러한 덕목을 갖추고 있음에도 불구하고 구원받는 여성으로서 그려지지 않는다. 게다가 이수정의 극적 행위와 심리 상태는 수용자에게 공감할 만한 것으로 설정되지 않는다. 특히 이수정이 정재민과 강인욱 사이에서 중심을 잡지 못하고 우왕좌왕하는 것을 목격하는 과정에서 수용자의 이해 기반은 약화되고 만다. 결국 이수정은 수용자에게 쉽게 동일시되지 않으며 수용자의 기대 수준의 검열을 받게 되고 스스로 내러티브의 논리성을 파괴하기 시작한다. 이처럼 이 드라마가 새롭고 낮설게 다가오는 것은 동일시 대상으로서의 여주인공 이수정에 대한 공감대가 형성되지 않고 있다는 점에서 비롯된다.

수용자의 동일시 대상으로서 인물 형상화의 성공 여부를 논의하기에 앞서 우선 이수정이 갖고 있는 내·외적 자질을 살펴보기로 하자. 이수정의 체계를 살펴보면 이수정은 ‘돈 없음/집 없음/부모 없음/진실 없음/자존심 없음/사랑 없음/순수하지 않음’으로 계열화된다. 이수정은 삶의 틀과 테두리를 형성하고 각종 외압으로부터 방어해 줄 수 있는 ‘부모’와 ‘집’을 확보하지 못하고 있다. 조실 부모한 이수정에게 부모로서 기대할 만한 오빠는 그 역할을 충분히 해주지 못한다. 한편 이수정의 ‘집 없음’은 그녀가 기반하고 있는 극공간과 관련한다. 이수정이 기거한 물리적 공간은 크게 ‘발리/봉천동 집/정재민의 오피스텔’로 나누어 볼 수 있는데, 여기서 ‘봉천동 집’은 친구가 월세로 살고 있는 공간으로 이수정의 가난의 극심함과 기생적 삶을 엿보이는 곳으로 의미화된다. 이 때 동거인 친구 미희는 이수정이 현존하고 있는 삶에 가장 인접한 인물로 환유화된다. ‘발리’라는 공간 역시 이수정의 가난함이 적나라하게 노출된 생존의 치

열한 공간으로 의미화되고 있지만, 한편으로는 이수정의 삶에 대한 꿈과 희망이 도사리고 있던 공간적 모습을 유지하기도 한다. 결국 ‘발리’라는 공간은 열정과 낭만이 소실된 이수정의 생존의 장이었던 셈이다. 한편 ‘오피스텔’은 정재민이라는 상위 체계의 삶에 근접할 수 있는 공간으로, 그 기회가 어느 정도는 부여되는 공간으로 의미작용하나 영속성을 보장 받지 못한 채, 정재민과 화합할 수 없는 박탈된 공간으로 제시되고 그들의 운명을 예고한다. 결국 ‘가족’이라는 체계를 형성하고 이 체계 속에서 살아갈 수 없는 인물로, 편입될 수 없는 인물로 그려지면서 이수정은 이 공간들을 왕래하며 극행동을 펼쳐나가는데, 그녀가 현동화하고 있는 극 공간은 안정적이지 않으며 부유(浮遊)하는 삶을 살고 있는 절대 빈곤자로서의 이수정을 표상하고 있다.

이수정에게 부여된 표상 체계적 의미로서 소외인이자 절대 빈곤자의 모습은 이수정으로 하여금 ‘돈(을 추구)’을 욕망하는 극행위에 대한 계기를 마련해준다. 이수정은 ‘돈(을 추구)’을 열망하는 데에 있어 매우 적극적 인물로 그려지고 있고 이러한 극적 행위는 수용자에게 낯설게 다가오는 요인으로 작용한다. 다른 드라마에서 여성 인물들에게 역시 가난은 그녀들에게 결핍 요소이자 대상이지만, 이를 해결하기 위한 여주인공의 ‘돈(을 추구)’에 대한 열망은 전면화되지 않고 특히 여주인공의 윤리적·도덕적 규범에 스스로 위반하지는 않는다. 그러나 ‘발리’에서 이수정은 재벌 그룹의 둘째 아들을 만나려는(혹은 결합하려는) 야욕을 거침없이 드러내고, 정재민으로부터 받은 일종의 화대를 거리낌없이 받는다. 아무 관련없는 정재민에게 가서 취직을 부탁하고 돈을 빌리고 정재민이 주는 선물과 물건들을 받는 데에 주저하지 않는다. 이 지점이 바로 기존의 멜로 드라마의 여주인공들과 다르게 느끼게 하며 갈라지는 부분이다.

멜로드라마가 궁극적으로 표방하는 것이 ‘도덕적 정의’라면, 이수정은 이러한 가치와 규범에 위배되는 인물³⁾로 그려진다. 이수정에게는 도덕성, 윤리성이 결여되어 있고 이러한 자질들은 기존 멜로드라마 인물들의

관습을 파괴할 수 있는 동인이 된다. 이러한 도덕적 정의의 결여와 훼손은 이수정이 강인옥과 정재민에게 동시에 자신의 육체를 제공하는 행위로 그려진다. 요컨대 다른 멜로드라마의 정절을 지키려는 여성 인물들과 달리 이수정은 육체적 정절을 지키기 위한 노력을 하지 않는다. 육체의 중심점을 두지 않은 채, 이수정은 두 인물에게 육체를 공유화하며 수용자들을 혼동시킨다. 이수정이라는 인물이 갖는 새로움은 바로 이 지점이고 이 새로움은 다른 여성 인물과 구별시키는 계기로서 작용한다. 이를 기반으로 한, 이수정이 추구하는 ‘사랑’의 방식 역시 기존의 그것과 궤를 달리하며 형상화된다.

자신을 버리고 사랑을 선택/화합/결합하는 기존의 여성 인물들과 달리, 이수정은 사랑을 위해 자신을 버리지 않으며 비겁하고 용기없는 인물로 그려진다. 결국 이수정은 구원의 적극적 대상으로서, 사랑의 완성자로서 역할을 수행해 내지 못한다. ‘사랑’을 추구하는 또 다른 방식에 있어서 이수정이라는 인물의 독특함은 ‘마음’을 주고 받는 관계에서 이루어진다. 이수정은 ‘자존심 있음/없음’의 기표 사이에서 이중적 의미를 제공한다. 이수정은 물질적 원조와 제공을 받는 데에 있어서 자존심을 드러내지 않는 특별함을 보여준다. 이는 기존의 멜로드라마에 나타나는 여성 인물들이 물질적 원조를 받을 때, 드러냈던 행동의 패턴과 매우 다른 방식이다. 기존의 멜로드라마의 여성 인물들이 물질적 제공이 이루어질 때, 자존의 목소리를 드러내며 자신을 지키려 했던 것과는 사뭇 다르다. 이 지점이 이수정이라는 인물을 낯설게 다가오게 하며 동일시할 수 없는 대상으로

13) 이수정의 이러한 자질에서 치명적 손상을 일으키는 ‘팜므 파탈’적 이미지를 읽어 낼 수 있으나 중국에 가서 정재민을 사랑한다고 고백하고 자신의 마음의 정절을 지키려하는 점에서 기존 멜로드라마의 변형체이자 멜로드라마의 여주인공으로서 역할을 수행하고 있다. 또한 TV 드라마가 지닌 매체의 성격과 수용자의 기대 체계와의 관계 속에서 ‘팜므 파탈’적 이미지는 여주인공 보다는 대체로 대립 인물로서 적대자에게 구현되는 것이 TV 드라마의 일반적 특징이다. 따라서 이수정은 멜로드라마의 새롭게 변형된 인물로서 위치지움된다.

만드는 곳이라면, 중국에 가서 이수정을 미워할 수 없게 만드는 요인은 ‘자존심 있음’의 기표에서 비롯된다. 이수정에게 있어서 육체란 ‘사랑’의 중심축에 위치하지 않는 가치 체계이며 그보다는 마음의 교환이 중심점에 놓여져야 하는 것으로 인식된다. 요컨대 이수정은 ‘마음’의 정절, 이 ‘마음’이 사랑을 기반하고 지탱하는 요인이자 가치라는 것을 스스로 내면화한다. 다른 여성 인물들이 마음을 주는 데에 있어서 자존심을 내세우지 않고 구원의 대상으로 형상화되는 것에 비해 이수정은 마음을 주고 받는 관계에 의미를 부여하는 인물로 그려진다. 이러한 인물적 특성이 새로움을 환기시키는 요인으로 작용하며 이수정에게 쉽게 몰입될 수 없게 만들며 멜로드라마의 ‘과잉’은 이루어지지 않는다. 따라서 멜로드라마적 과잉은 이수정에게 투사되지 않으며 이것이 이루어질 새로운 대상의 재현을 요구한다.

2.1.2. 동일시 대상: 정재민의 ‘가련함’과 ‘눈물’

<발리에서 생긴 일>에서 멜로드라마적 과잉이 부여되는 대상이 이수정이 아닌 정재민(조인성 역)으로 그려지는 것은 이 드라마가 남성 멜로드라마로서의 가능성을 점칠 수 있게 하는 요인으로 작용한다. 재벌 2세라는 점, 부와 권력을 동시에 지닌 인물이라는 점에서 정재민이 수용자에게 쉽게 동화될 수 있는 인물의 조건을 갖고 있지 않음에도 불구하고, 이수정에 비해 동일시 대상으로 그려진 것은 서사적 재현의 전략에서 기인한다. 동일시 대상으로 정재민에게 요구되는 지점은 바로 정재민 특유의 코믹스러움과 진지함의 중간항이다. 정재민은 여성 인물을 구원해주는 부와 권력을 지닌 인물의 자질적 조건을 갖추고 있을 뿐만 아니라 엄숙함, 진지함, 거만하고 오만방자함을 지니고 있는 유형적 인물이다. 그러나 진지함을 고수하다가도 코믹스럽고 엉뚱하며 때로는 위선적으로까지 보이는 결여적 자질들이 기존의 인물과 구별해주며 수용자들에게 근접할 수 있는 거리를 확보하게 한다. 그것은 이수정이 정재민을 P그룹의

아들로 알아보게 할 수 없는 동인이 되기도 하며, 정재민의 강인육에 대한 자존심 강화와 견제를 유도하기도 한다.

정재민의 체계를 살펴보면 ‘돈 있음/권력 있음/ 부모 있음/ 진실함/ 거짓 없음/사랑 추구/순수함’으로 계열화된다. 정재민은 사랑을 위해 자신의 모든 것을 버릴 수 있는 인물로 이수정에게 결여되었던 인물적 자질을 확보하며 멜로드라마의 유형화된 인물의 자리에 위치지워진다. 가족과 사회라는 견고한 체계 속에서 부와 권력을 동시에 습득한 정재민은 이수정을 구원해 줄 수 있는 백마 탄 기사처럼 기능할 수 있지만, 오히려 그는 구원을 받아야 하는 대상으로서 그려지면서 수용자에게 연민의 대상으로 형상화된다. 자신이 유지해야 할 틀과 사랑 사이에서 번민하면서 부와 권력을 통해 수난받는 여성을 구원해야 할 위치에 놓이지 못하는 정재민은 오히려 이수정과 함께 또 다른 희생자의 이미지로 그려진다. 가부장적 사회 체계 속에 위치한 정재민은 아버지라는 강력한 체계의 틀 속에서 억압을 받고 있는 점에서 이수정과 다르게 없으며 이 부분이 내러티브 안에서 정재민 스스로 이수정에게 연민을 갖게 하는 요인이 된다. 정재민이 본가를 두고 자신만의 공간인 오피스텔에서 거주하며 부유하는 것은 가부장적 체계 속에 편입되지 못하는 것을 표상하고 있다. 요컨대 정재민은 상위 지배 계급으로서 표상되었을 뿐만 아니라, 동시에 핍박을 받는 하위 체계로서의 계층성을 은유화하고 있는 점에서 이중적이다. 결국 이수정과 정재민의 인접성은 이 지점에서 확보된다.

연민의 대상으로, 동일시할 수 있는 대상으로 몰입할 수 있는 기제는 정재민의 이수정에 대한 ‘사랑’을 통해서이다. ‘사랑’을 대하고 다루는 방식은 정재민에게 있어서 맹목적이고 본능적인 것에 기초해 있는 ‘순수’를 통해서이다. 순수한 사랑은 정재민의 눈물을 동반하며 서사체의 시작과 종결을 이루는 지대한 인물로 설정하며 정재민을 초점화시키기 시작한다. 눈물이 멜로드라마의 내적 조건이라면 이 눈물은 정재민에게 부여된다. 눈물의 여왕으로서 등극한 정재민의 순수함과 열정에 감복한 수용

자는 부와 권력의 위치에서 발생하는 거리와 간극에 의한 틈새가 메꾸어 지는 것을 인지하면서 점차 정재민에게 일체되어 간다.

이러한 사실은 정재민이 최영주가 강인옥을 사랑하고 있음을 확인하는 지점에서 잘 드러나고 있다. 최영주의 강인옥에 대한 사랑을 인지하는 순간 더 이상 정재민은 최영주를 욕망하려 하지 않는다. 요컨대 정재민에게 있어 남녀가 결합하는 조건은 우선적으로 사랑을 기반으로 하는 것이다. 사랑은 결혼에 있어 중요한 것이 아니라고 스스로 거부하고 다짐했던 것과 달리 정재민은 자신의 논리에 위배되면서 역설적으로 ‘사랑’의 화신으로서 기능하는 것이다.

결국 <발리에서 생긴 일>은 이수정이 아닌 정재민의 이야기이며 멜로드라마의 주역으로서 정재민은 전면화 되면서 서사체를 이끌어가는 주요 인물로 기능한다. 정재민¹⁴⁾에 대한 이러한 동일시 장치들은 텍스트 외적 반향을 일으키고 실제 배우로서의 조인성은 사회·문화적 아이콘으로서 표상되면서 그의 의상 등은 하나의 패션으로 트렌드를 형성하기 까지 한다.

정재민의 전면화, 이수정의 후면화 근거에 정재민의 가련함과 눈물이 배치되고 있는 것이라면 이제 정재민은 ‘가련한 남성’으로서 호명되면서 멜로의 주인공으로서 자질을 획득하게 된다. 지금까지 멜로드라마에서는 여성 인물의 불행하고 열악한 상황 및 조건과 여성 인물이 맺는 관계 속에서 여성의 헌신적 삶의 태도와 자세, 봉사하는 모습이 내러티브의 극적 국면을 결정하는 요인으로 작용하였다. 그런데 변화하는 시대의 요구와 추세에 따라 이러한 ‘가련한 여인’으로서 여성 인물들의 이미지는 점차 ‘강인한 여성’의 이미지로 변화하게 되고 그 대체 대상으로서의 ‘가련한 남성’을 요구하기 시작한다. ‘가련한 여인’의 대체된 자리에 위치지워

14) 대부분의 수용자들이 “정재민의 수정을 향한 마음이 순수해 보여서”라는 의견에 일치하며 정재민과 이수정의 사랑의 결실을 소망하는 분위기와 담론이 게시판에서 형성된다. (시청자 게시판 31921, 31937번 외, 2004. 1. 13)

진 ‘가련한 남성’은 바로 정재민이라는 인물을 창조하고 실제 적극적 현실의 삶을 살고 있는 주된 수용자로서 여성들은 정재민을 통해 사랑의 환상과 욕망을 꿈꾸고 경험하기 시작한다. 권력과 부를 쟁취하고 있는 정재민을 연민의 대상으로 설정하여 실제 자신의 삶과 동기화하고 있는 것은 시대가 욕망하는 환상적 꿈 때문이다.

그런데 만약 이 ‘가련함’이 내러티브 생산의 측면에서 어떤 목적을 가지고 형상화된 것이라면 그것은 바로 상위 지배 체계의 하위 체계에 대한 포섭을 위한 논리로 작용한다. 정재민으로서 대표되는 지배 체계의 강화를 위한 논리는 억압적 기제 방식이 아닌 가련함과 순수함에 기대고 있는 연민으로서의 포섭 방식이다. 수용되고 포섭되어야 할 대상으로서 가련한 이미지를 부각시키는 내러티브의 생산 전략은 이수정과 정재민의 위치를 바꾸어 놓는 인물의 역설적 설정 구도를 낳는다. ‘가련한 남성’으로서 대표되는 정재민과 강인하지도 가련하지도 않아 보이는 새로운 인물의 형성은 새로운 멜로드라마의 장르적 관습이 형성되기를 기다린다. 위협받고 있는 사회적 질서를 재편성하고자 하는 환상적 꿈은 이러한 인물들을 통해 인물들이 벌이는 갈등을 통해 이루어진다. 상위와 하위 체계가 갖고 있는 현실적 삶에서의 불일치와 갈등, 사회 문화적 문제들이 이와 같이 노출되면서 인물들의 관계는 공동체적 사회의 문제 관계로 치환한다. 좀 더 이러한 갈등이 심화되는 것은 강인옥이라는 인물을 통해서이다.

2.1.3. 안타고니스트의 부상: 강인옥의 욕망과 좌절

반면에 강인옥(소지섭 역)은 동일시 대상으로 그려지지 않는다. 특히 그의 극적 행동은 동기 부여되지 못하며 수용자로 하여금 거리¹⁵⁾를 유지

15) “한 여자를 사랑했다가 다른 여자를 바라보고 마음에 안든다”는 의견 외에 많은 수용자들의 강인옥 인물에 대한 이해를 잘 이루어 내지 못한다. (시청자 게시판 31960 번 외, 2004. 1. 13) 이는 오히려 “인옥이 원래 감정 표현을 하지 않아

하게 한다. 건방질 정도로 뻣뻣해 보이는 강인옥은 자신이 욕망하는 모든 것을 얻기 위해 정재민과 게임을 벌인다. 일반적으로 강인옥과 같은 유형의 인물 역할이 삼각 구도를 형성하며 두 남녀의 결합을 유도하기 위해 반대자, 방해자 위치에 설정되는 것과 달리, 강인옥은 전면적으로 서사에 개입하며 극적 갈등을 일으키고 정재민의 비극적 불행을 유도하는 인물로서 기능하고 있다.

강인옥의 체계를 살펴보면 ‘돈 없음/ 집 없음/ 편모/ 진실 없음/ 권력 없음’으로 계열화된다. 돈과 권력이 결여되고 있다는 점에서는 이수정과 일치되지만 편모와 함께 살면서 상층의 삶을 꿈꾸고 있다는 점에서는 갈라진다. 또한 이수정의 옆방에 살고 있다는 점에서 이수정과 의 계층적 인접성을 획득하나 ‘학력 높은 똑똑한 엘리트’인 점에서는 이수정과 의 동일시 근거를 확보하지 못한다. 그러나 한편으로는 상층의 삶을 꿈꾸고 지향하는 한편으로는 상층의 삶을 위협하고 유린할 수 있어 위로부터의 견제의 대상이 되어 버리는, 머리 좋은 중간자적(중산층) 표상체계로서 의미화된다. 이수정에게 부각되지 않은 신분 상승의 욕망은 강인옥을 통해 형상화되고 동기 부여되면서 강인옥의 “있는 자들을 향한 치밀한 사기극¹⁶⁾”은 내러티브의 전면에 나서게 하는 동인이 된다. “사랑하던 영주를 떠나게 되고 수정을 사랑하게 되는” 인옥을 실제로 이해할 수 없다는 입장과 함께, “자신의 능력과 관계있어 떠난 여자에 대해 정신적으로 자괴감과 함께 집착”을 하게 된다는 현실을 무시하고 있다¹⁷⁾는 지적이 설득력있게 다가오는 것은 바로 강인옥이 추구하는 욕망 때문이다. 강인옥은 부와 권력을 얻기 위해 복수극을 펼치며 간계를 통해 자신의 욕망을 달성하고 결국 성공하지만 수용자 리얼리티를 확보하지 못하며 거리를

서” 그러는 것이 아니냐는 동조론으로 이어지기까지 한다.

(시청자 게시판 31902번 외, 2004. 1. 13)

16) 「드라마 비극 시대 열리나」, 앞의 신문, 2004. 3. 9.

17) 시청자 게시판 31914번, 2004. 1. 13.

유지하게 된다. 정재민과 달리 사랑의 맹목성을 드러내지 않는 현실적 인물로 그려지면서 도덕성이 결여된 인물로 제시된다. 정재민을 직접적으로 무너뜨리지는 않지만 억압적 세계에 저항하며 복수하는 전복적 위치에 놓인 강인옥에게 수용자가 몰입될 수 없는 이유는 강인옥이 갖고 있는 도덕적 정의의 훼손 때문이다. 그는 정재민과 같은 맹목적 사랑의 순수성이 결여되어 있다는 점과 순수의 화신으로서 정재민의 대립적 위치에 놓여 있다는 점이 리얼리티를 확보할 수 없는 요인으로 작용한다. 실제적으로 수용자의 눈높이와 동일한 위치에 서있는 강인옥의 이러한 자질들이 동화되지 못하게 하는 요인인 점은 역설적이고 이러한 인물들이 전면화되어 갈등의 축으로 작용한 것은 새로운 시도이다. 정재민에게 굽히려 하지 않는 그의 자존심은 자신의 욕망을 부추기며 드라마 전면에 내세워진다. 드라마의 재미는 강인옥과 정재민의 상대적 결핍감에서 비롯되는 욕망의 추구와 싸움에서 비롯되는, 암컷을 둘러싼 수컷과 수컷의 싸움으로 이어진다.

2.14. '낮설음'과 '낮익음'의 조절 기제: 유형적 인물의 배치

정재민과 강인옥 사이에서 방황하고 갈등하다 모두를 잃게 된 최영주는 부잣집 딸로서 상위 지배 체계로 표상되고 갈등의 대상으로 부각되지만 곧 기존 멜로드라마에 나타나고 있는 유형적 인물로 제시된다. 이수정과 마찬가지로 그녀 역시 욕망을 추구하고 자신의 욕망의 기로 사이에서 중심을 잃어 정재민과 강인옥 모두를 소유할 수 없게 되는 인물이지만, 이수정과 달리 멜로드라마의 규범을 크게 위배하지 않고 있는 점에서 죽음을 맞이하는 비극적 인물로 그려지지 않는다. 부와 권력을 갖고 이수정 위에 군림하면서 이수정의 사랑을 방해하려는 유형적 인물의 극적 행동을 보여주나 성공하지 못한다. 정재민과 강인옥을 두고 벌이는 내면적 갈등의 모습이 생경감 있게 다가오지만 정재민과의 결혼 이후, 자신의 욕망을 억압하고 가부장적 삶을 유지하려는 그녀의 모습에서 멜

로드라마의 이데올로기를 충실히 따르려는 인물의 의지가 엿보인다.

이러한 인물들과 달리 그 외의 부수적 인물들은 기존의 멜로 드라마에서 나타나는 유형화된 인물들의 역할을 수행하고 있다. 정재민의 아버지와 어머니 그리고 최영주의 어머니는 이수정에 대한 가학을 구체화하는 인물로 그려지면서 가부장제를 공고히 하고 유지하려는 인물로서 역할을 한다. 이들은 신·구 가치의 대립, 세대 간의 긴장과 갈등을 증폭시키는 인물로 그려지면서 주요 인물들이 위치하고 있는 사회·문화적 영역의 가치 체계를 표상한다. 이 인물들의 역할 정도의 부담과 크기의 증가에 따라, 인물들이 국면해 있는 갈등의 장은 더욱 확대되고 갈등 국면은 적나라하게 노출된다. 사회적 통합과 질서를 유지하고 고수하기 위한 이 인물들의 행동 패턴은 현실적 삶에 노출되어 있는 인간 관계의 모순들을 드러내려는 내러티브 생산 방식에서 비롯된다.

“인물들의 정체성이나 내러티브 상의 역할(혹은 기능)이 공동체와 공동체의 가치 체계와 맺고 있는 관계에 의해 결정”¹⁸⁾되는 것이고 이것이 내러티브 상의 관습 체계로서 위치지어질 때, 이러한 인물들은 그런 관계의 국면과 정체성 문제를 고스란히 담지하며 수용자와 낮익고 친숙한 관계를 맺도록 유도한다. 결과적으로 이러한 인물들의 대립 관계 구도는 해결불가능하며 화해할 수 없는 사회·문화적 갈등 관계를 제시해주고 있다. 요컨대 이들은 신·구 가치의 대립, 세대 간의 긴장과 갈등을 증폭시키면서 드라마의 재미를 배가하고 수용자를 서사의 세계로 흡입한다. 낮익은 방식으로서 부수적 인물들의 형상화는 수용자로 하여금 서사의 안정감있는 거리를 유지하게 하며 수용자의 기대 수준을 충족시킨다. 결국 이 드라마는 “정형화된 유형의 행위와 낮익은 캐릭터 유형들에 의해 해결되는 일종의 축약된 내러티브”¹⁹⁾를 사용하였던 셈이다. 이러한 인물 재현 방식의 ‘낮설음/낮익음’의 조절 기제들이 수용자 기대에 부응을 하

18) 토마스 샤츠, 한창호·허문영 역, 『헐리우드 장르의 구조』, 한나래, 1996, 53면.

19) 토마스 샤츠, 한창호·허문영 역, 위의 책, 52면.

며 새로운 이야기 구성 방식을 수용할 수 있게 하였다. 또한 이 새로움은 수용자의 기대 체계를 변화시키면서 새로운 장르의 관습을 형성할 수 있게 된다.

2.2. ‘사랑’과 ‘밥’의 이중적 욕망의 구조: 善惡의 소거

2.2.1. 삼각 구도에서 사각 구도로

<발리에서 생긴 일>에는 선과 악을 표상하는 체계로서의 인물이 형상화되지 않고 있다. 선과 악을 표상하는 유형적 인물의 이미지는 구현되지 않은 채, 인물들의 심리에서 비롯되는 사건의 추이에 따라 내러티브가 형성된다. 따라서 인물들이 보여주는 극행동은 심리적 관계 망 속에서 이루어지고 모든 행동의 결과는 이러한 심리를 근거로 하고 있다. 이 드라마가 어떤 드라마 보다도 “심리묘사가 탁월하다”²⁰⁾는 찬사를 받을 수 있는 계기는 여기에서 비롯된다. 이분법적 선악의 관계와 구조는 인물들의 심리적 기제들을 통해 소거되고 인물들의 심리와 감정이 극의 갈등을 만들어내는 수단이 되고 있다.

이러한 인물들의 심리적 인과관계는 극을 이끄는 동력이 되면서 수용자들과의 거리를 단축시켜 나간다. 요컨대 어떤 인물에게도 선악의 가치를 부여하지 않고 인물의 행동과 심리에 중점을 두고 사건을 전개해 가므로, 오해로 이루어지는 꼬인 형태의 인물의 상황과 조건은 만들어지지 않는다. 이 보다는 인물들의 내면 심리와 감정이 빚어내는 사건과 상황의 전개, 이로 인한 인물들의 갈등에서 빚어지는 긴장 관계에 주력한다. 따라서 인과적 논리에 근거한 권선징악의 구도는 해체되기 시작한다.

인물들의 심리는 ‘기억’과 ‘오해’라는 방식을 통해서 드러난다. ‘기억’이 인물 스스로 내재화한 심리적 결과라면, ‘오해’는 타인에 의해 외재화

20) 「드라마 비극 시대 열리나」, 앞의 신문, 2004. 3. 9.

된 심리적 상태이다. 이 ‘기억’과 ‘오해’의 방식은 인물들의 심리와 극행동에 영향을 끼치며 갈등을 일으키는 중요한 요소로 장치화된다. 인물들의 심리에 기반하고 있는 ‘기억’을 통한 이야기 전개는 ‘오해’를 불러 일으키며 인과적 구성을 훼손하기 시작한다. 인물들의 행동적 동기는 ‘기억’을 통해 구체화되고 발현된다. 주로 인물들의 내적 갈등은 인물들의 ‘기억’에 의존하며 전개되고 사건의 인과성은 이러한 ‘기억’ 형식을 통해 이루어진다.

이 기억의 장치는 플래시 백을 기초로 이루어진다. 플래시 백²¹⁾이란 등장인물의 이야기를 보여주거나 그의 회상을 들려줄 때마다 어떤 주관적인 성질을 띤다. 이 때 수용자는 인물의 1인칭 해설을 통해 스토리를 발견한다. 이수정에게 관심이 없던 정재민의 머릿 속에 그려지는 ‘기억’라인은 이수정의 가련하고 불쌍한 이미지들이다. 거만하고 방자한 정재민의 이수정을 향한 갈망은 실제 현실이 아닌 ‘기억’을 통해 이루어진다. 따라서 수용자 역시 ‘기억’을 따라 가며 인물들의 내적 심리 상태와 주관적 정황을 포착해간다. 그런데 이러한 ‘기억’은 ‘오해’라는 상황을 도출하면서 인물들의 갈등을 증폭시켜 나간다. 더욱이 ‘오해’의 방식은 서로가 모르는 무지의 상황에서가 아닌 서로를 드러내지 않고 진실을 감추고 있는 상황에서 작동되고 있는데, 이처럼 ‘속이기/감추기’로 인한 ‘오해’의 방식은 인물과 사건의 갈등을 일으키고 주재하는 형식 기제로 활용되며 서사의 인과적 결어를 유도하는 인과적 구성을 깨뜨리는 장치로 활용된다.

‘기억’과 ‘오해’가 불러 일으키는 결정적 효과는 정재민에게 ‘환상’을 꿈꾸게 하며 정당성없는 비극적 결말을 행동하기 위한 계기를 마련해주고 서사를 완결짓도록 부추긴다. 요컨대 정재민은 자신의 오피스텔에서 이수정과 강인욱이 함께 침대에 누워 있는 모습의 환영들을 바라본다. 이루어질 수 없는 ‘사랑’의 강박과 박탈감이 정재민이 환상을 꿈꾸는 인

21) E. 바누아 외, 문신원 역, 『영화학습』, 동문선, 2003, 145면.

물로 존재하도록 하고 있다. 이러한 환상은 결말의 복선 장치로 사용되면서 정재민의 비극적 행동을 촉발하는 요인이 된다. 요컨대 환상은 정재민의 욕망과 등가화되어 인물의 현실적 기제를 소거하고 자신의 행동의 계기를 확보하지 못한다. 이처럼 정당성 없는 인과관계의 설정을 바탕으로 ‘발리에서 생긴 일’은 멜로드라마의 인과성의 규범을 따르지 않으며 새로운 내러티브적 관습을 형성한다.

그런데 인물들의 심리적 갈등은 바로 인물들의 ‘욕망’을 기반으로 한다. 인물들에게 내재된 욕망은 이기적 욕망의 모습으로 변형되면서 자신들의 욕망 구도에 따라 파멸하는 인간의 모습을 보여준다. 따라서 선과 악의 가치는 인물들에게 내면화되고 모든 가치 판단의 근거는 인물의 욕망에서 비롯된다. 요컨대 이 드라마는 욕망과 현실에서 빗어지는 괴리를 철저하게 드러내고 있다.

그렇다면 이수정, 정재민, 강인욱, 최영주가 욕망하는 것은 무엇일까?

이수정, 정재민, 강인욱, 최영주가 욕망하는 것, 그것이 근접하게 닿는 지점이 ‘사랑’이라면 ‘사랑’은 이러한 욕망을 노출시키는 기제로 작용한다. 요컨대 사랑을 빙자한 욕망의 폭로는 전면적으로 이루어지면서 사랑의 형태를 비관습화한다. 이수정-정재민-강인욱-최영주를 구도로 하고 있는 인물들의 관계는 기본적으로 ‘사랑’의 토대 위에 있다. 멜로드라마에서 연애담이 주로 내러티브의 욕망을 주도해 나갈 때, ‘사랑’은 내러티브의 구도를 형성하는 중요 요소로 작용한다. ‘사랑’이 어떤 방식으로 형상화되느냐에 따라 내러티브의 구조는 물론 드라마의 세계관은 필연적으로 달라진다. 일반적으로 멜로드라마가 ‘사랑’을 매개로 세대와 세대, 계층과 계층 간의 문제를 해결하며 공동체적 합일의 정서를 이루려 했던 데 비해, <발리에서 생긴 일>에서 다루어지고 있는 ‘사랑’은 이러한 규범을 따르지 않고 있다. ‘사랑’이 지상 최대의 절대적인 가치이자 모든 문제를 해결하고 무화시키는 기제 방식으로 사용되어 왔던 그간의 드라마들과는 달리, 이 드라마에서는 ‘사랑’이 내러티브의 중심축으로 작용하

며 이를 둘러싼 인물들의 욕망과 좌절을 적나라하게 노출시키고 있다. 궁극적으로 ‘사랑’은 문제를 해결해 줄 수 있는 기제 방식으로 활용되지 않고 있는 셈이며, 이 지점에서 ‘낭만적 사랑’은 소거되기 시작한다.

‘낭만적 사랑’이란 “실연을 하거나 서로 헤어지는 것을 커다란 불행으로 여기고 서로를 얻기 위해서는 심지어 생명까지 내걸 정도로 치열하고 정열적인 사랑”²²⁾을 의미한다. 무균질한 진공 상태의 맹목적이고 순수함이 드러낸 결정체가 정열이라면 이를 근거하고 있는 것이 바로 ‘낭만적 사랑’이다. 정열을 기반으로 하는 ‘낭만적 사랑’은 멜로드라마에서 화해와 갈등의 중심에 위치하여 세계의 문제를 해결해주는 기제 원리로 활용되었을 뿐만 아니라, 지배 이데올로기를 공고히 해주는 역할을 해왔다. ‘낭만적 사랑’이 욕망이나 의지와 무관하게 숭고하고 희생적 모습을 보여줄 때 이루어질 수 있는 것이라면, 이 때 보여지는 사랑의 국면은 ‘순수’, ‘숭고’, ‘화해’ 등의 긍정적 모습이다. 이와 달리 ‘사랑’의 어두운 모습은 ‘치정’, ‘질투’, ‘복수’ 등의 형태로 드러난다. <발리에서 생긴 일>은 이러한 ‘사랑’의 부정적 측면을 노출하면서 긍정적 측면에서의 ‘낭만적 사랑’을 소거²³⁾하고 있는데, 그것은 인물들의 이기적 욕망으로 이어진다. 사랑의 어두운 측면이 전면화되고 낮설게 다가오는 것을 수용자는 목격하면서 서사의 세계로 흡입된다.

22) 조주현, 「낭만적 사랑과 결혼이라는 이데올로기」, 『결혼이라는 이데올로기』, 현실문화연구, 1993, 12면.

23) 일반적인 멜로 드라마에서 ‘낭만적 사랑’은 남녀 관계의 결합 방식으로서 활용된다. 해피엔딩을 통한 결말의 방식이든, 혹은 비감한 죽음을 마주하는 결말의 방식이든 간에 이 때 ‘낭만적 사랑’은 어떤 형태로든지 두 남녀의 결합을 유도하고 관계맺기에 주력한다. 이 때 그들을 둘러싼 세계의 정황은 ‘낭만적 사랑’으로 극복된다. 이러한 ‘낭만적 사랑’은 주인공(대체로 여주인공)이 실행하고 감수해야 할 대상으로 의미 규정된다. 주인공은 ‘낭만적 사랑’을 바탕으로 세계와 대결하며 자신의 욕망을 충족시키기 위해 역할화된다. <발리에서 생긴 일>에서 주인공 이수정이 담당해야 할 부분은 바로 이 지점이고 여기서 멜로드라마의 여주인공으로서 자리를 획득하게 된다.

이 드라마는 이수정, 정재민, 강인욱, 최영주 네 남녀의 ‘사랑’을 기반으로 하고 있다. 이야기는 강인욱을 찾으러 자카르타로 떠난 영주를 쫓아, 정재민이 발리에서 강인욱과 함께 영주를 사이에 두고 갈등을 일으키는 것에서 시작된다. 욕망의 삼각형 꼭지점에 최영주를 올려 놓고 정재민과 강인욱이 벌이는 대결에는 ‘낭만적 사랑’이 자리 잡고 있지 않으며 최영주를 둘러싼 소유 욕망만이 갈등의 중심에 본격적으로 부각되기 시작한다. 상대를 독점하고 싶고 소유하고 싶은 욕망이 전면적으로 떠오르고 사랑의 낭만성이 거세되는 순간에 내러티브는 ‘가진 자’와 ‘가지지 못한 자’의 계급적 갈등의 국면을 노출하며 전개되기 시작한다.

이것은 네 남녀 모두의 심리적 동인과 행동 라인을 부추키는 요인으로 작동한다. 안정된 가부장적 삶을 유지하기에 적합한 최영주와 정혼한 정재민에게 있어 강인욱은 방해자일 뿐이며, 소유하고 싶지만 그럴 수 없는 강인욱은 자신의 현실에서 오는 분통을 터뜨릴 대상자로서 정재민을 인지할 뿐이다. 최영주 역시 자신의 온전한 삶을 유지해 줄 수 있는 정재민과, 자신에게 있어 결여된 ‘정신’을 갖고 있는 강인욱 사이에서 갈등을 벌이는 이기적인 면면을 드러낸다. 강인욱을 사랑하고 있다고 인지하게 된 정재민과 “넌 날 사랑하는게 아니라 갖고 싶은 거야”라고 최영주의 소유물이 되기를 거부하는 강인욱으로부터 버림받게 되는 최영주는 사랑과 욕망 중 어느 것도 소유할 수 없는 기표로 남게 된다. 이 세 인물을 둘러싼 삼각 구도의 국면이 끝나는 지점에서 새로운 삼각 구도가 형성되기 시작한다. 욕망의 꼭지점에 새로운 인물인 이수정이 위치하면서 정재민과 강인욱의 대결 구도는 격렬해지기 시작한다.

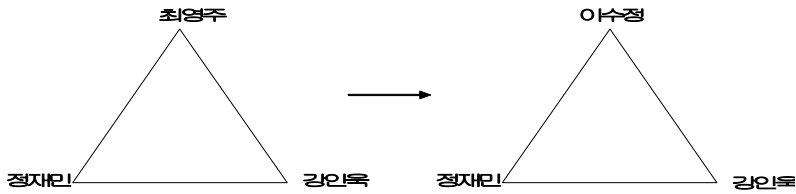
세 인물을 둘러싸고 벌어지는 ‘사랑’의 관계 축 중심에는 계급적 차이가 놓여진다. 이는 갈등의 중요 장치로 활용되면서 내러티브의 중요한 내적 논리 기제가 된다. 도달할 수 없는 대상으로서 최영주 보다는 이수정에게서 계급적 동질 의식을 느끼면서 강인욱은 사랑과 소유 양쪽 모두를 획득하려 하고, 억압받는 자신의 위치와 심리적 일치감을 이수정에게

서 느낀 정재민 역시 이수정을 소유하고 사랑을 얻으려 한다. 이처럼 ‘사랑’은 소유 욕망을 동반하며 정재민과 강인옥의 행동 목적이 된다. 그러나 두 남성 인물의 ‘사랑’은 계급적 차이에서 오는 상대적 박탈감과 소유 욕망에서 시작하고 있다. 따라서 이 드라마는 이수정을 두고 정재민과 강인옥이 보여주는 계급적 갈등으로 치환되는 이야기 구도로 전개된다. 상위 계급으로서 표상되는 정재민에게 절대로 굽힐 수 없는 강인옥의 행동적 국면은 ‘인사 안하기-반말하기-비웃기-복수하기’와 ‘사랑’ 역시 양보하지 않는 행동망을 구축하고, 하위 계급으로서 표상되는 강인옥의 치고 올라 오려는 욕망을 견제하고 동시에 균립하려고는 정재민의 오만함은 이수정을 둘러싼 팽팽한 힘겨루기로 진행된다. 요컨대 ‘사랑’은 서로의 마음을 가지고 별이는 일종의 ‘게임’²⁴⁾으로 변화되고 서로에게 느껴지는 상대적 박탈감을 해소해 주고 중재해줄 수 있는 기제로서 역할을 할 뿐이다.

정재민-이수정-강인옥을 중심으로 한 삼각 구도의 갈등 관계망 속에, 정재민-최영주-강인옥의 기존의 삼각 구도가 겹쳐지면서 이들의 관계는 다층적 망을 형성하며 사각 구도화된다. 요즘 TV 드라마에서 자주 다루어지고 있는 사각 관계²⁵⁾의 구도가 상대의 결여와 결핍을 보상해주거나 사랑을 옮겨갈 수 있다는 것을 보여주는 형식으로서 활용되는 것과 달리, 이 드라마에서는 서로 대칭 관계를 이루며 복잡한 심리와 관계를 드러내는 형태로 구조화된다. 따라서 수용자는 복잡한 관계로 맺어진 인물들의 다면적이고 중층화된 욕망과 심리를 엿보면서 점차 서사에 대한 궁금증을 증폭시키면서 서사의 세계로 흡입된다.

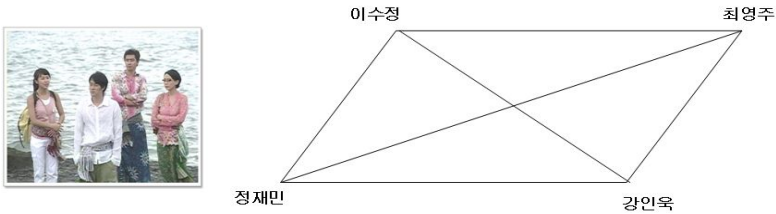
24) 강명석의 TV 홀릭, 『발리에서 생긴 일』, 『인터넷 한국일보』, 2004. 2. 25.

25) 사각 관계란 사랑을 옮겨갈 수 있음을 보여주나, 여기서는 복잡한 욕망의 관계망을 드러내고 있는 장치로 사용된다. 복잡화된 인간 심리와 관계의 국면을 드러내주는 장치로 요즘 드라마 구조의 틀을 형성하는 주요 원리가 되고 있다. <웨딩>, <비밀남녀> 등 외, 현재 <마이걸>에서도 이러한 사각 구도를 중심으로 내러티브가 전개된다.



(그림 1) 삼각 구도 1

최초의 삼각 구도는 정재민-최영주-강인욱으로 형성된다. 이 구도는 최영주를 사이에 두고 정재민과 강인욱의 대결 구도로 전개되지만 정재민의 ‘사랑하지 않음’과 강인욱의 ‘사랑할 수 없음’의 의미로 치환되면서 다른 삼각 구도를 초래한다. 요컨대 이 삼각 구도에서는 ‘사랑’과 소유 모두가 욕망되지 않는다. 이 구도가 이수정을 사이에 두고 진행되면서 양상이 달라지기 시작한다.



(그림 2) 삼각 구도 2

정재민과 강인욱은 ‘사랑’과 소유 모두 욕망하며 치열한 관계 구도를 전개한다. ‘정재민-이수정-강인욱’을 축으로 하는 삼각 구도에 ‘정재민-최영주-강인욱’의 삼각 관계가 겹치면서 모든 인물들의 관계는 사각 구도로 재편성된다. 그런데 이 사각 구도에는 네 개의 삼각 구도가 포진하고 있다. 요컨대 네 명의 인물들이 각각 욕망의 꼭지점에 위치하여 욕

망의 주체자로서 기능하면서 갈등 관계를 형성한다. ① 정재민-이수정-강인욱 ② 이수정-정재민-최영주 ③ 정재민-최영주-강인욱 ④ 이수정-강인욱-최영주와 같이 사각 구도가 이루어지고 있는 것이다. 네 개의 꼭지점에 인물들을 재배치하고 순서를 변경하더라도 ①,②,③,④와 같은 다면적 관계 구도는 형성될 수 있다. 일반적으로 사각 관계를 구도화한 요즘 TV 드라마에서 두 개의 삼각형만이 존재하는 것과 달리, 이 드라마에서는 네 개의 삼각형이 구조화되고 있는데 이것은 네 인물의 복합적이고 다면적 관계와 욕망을 드러내기 위함이다. 이런 욕망적 관계에 따른 인물 관계에서 각각 인물들을 선·악의 가치를 표상하는 체계로 드러내지 않는다. 욕망의 감정 라인에 따라 행동 국면이 노출되고 이루어지고 있기 때문이다. 따라서 선·악을 대표하는 인물은 배치되지 않고 권선징악의 구도는 이루어지지 않는다.

따라서 ‘관계맺기’는 각 인물의 욕망에 따른 선택에 의해 이루어지고 역으로 모든 선택은 욕망을 기본으로 한다는 것을 암시해준다. 욕망의 선택에 따라 욕망의 대상은 달라질 수 있으며 옮겨갈 수 있다는 것을 동시에 보여주고 있다. 수용자는 이런 ‘관계맺기’를 하고 있는 인물들을 바라보며 복잡하고 다면적인 상황에 처한 인간 관계와 욕망을 목도한다. 그런데 이 관계 구도 중 가장 중심에 위치하는 것은 ①이다. 메인 플롯으로서의 ①을 중심으로 ②,③,④가 서브 플롯으로서 구성된다. 정재민-이수정-강인욱의 욕망 구도 속에서 내러티브는 전개되고 이수정은 갈등과 긴장의 구심점에 위치한다.

2.2.2. ‘낭만적 사랑’의 소거와 ‘밥’ 문제의 전면화

이 드라마에서 ‘사랑’의 문제와 함께 전면화되고 있는 것은 ‘밥’(을 추구)의 문제이다. ‘밥(을 추구)’의 문제는 사각 구도를 형성하는 관계의 축을 관장하고 결정하는 강력 기제로서 활용된다. 정재민의 ‘사랑’ 추구하고 완성의 문제는 ‘밥(을 추구)’의 문제와 연결되어 있는 이수정에게 달려 있

기 때문이다. 요컨대 이수정은 ‘밥’(을 추구)을 표상하는 체계로서 의미화되고 있다. 이수정의 ‘밥’(을 추구)과 관련한 모습은 반복적으로 이루어진다. ‘라면 먹기-밥 먹기’의 반복적 행위와 패턴은 이수정이 ‘밥’과 인접한 인물의 기능을 하고 있음을 보여준다. 따라서 이 드라마에서는 ‘밥(을 추구)’의 문제가 전면화되면서 전체 서사를 관통하는 핵심 요소로 자리잡는다. 이 드라마는 단순한 돈의 결여, 물질적 결핍만을 의미화하지 않고 ‘밥(을 추구)’의 문제를 거론하고 있는데, 이는 생존을 기반으로 한다. ‘돈’이 물질적 보상은 물론 사치, 향락 등의 부정적 모습을 동시에 확보하는 후천적인 체험과 연관될 때, ‘밥’은 본능과 연결되는 생래적이고 선형적인 경험의 문제와 관련한다. 따라서 이수정의 정재민에 대한 열망과 갈망은 이를 기반으로 하고 있으며 이수정이라는 새로운 인물의 행동의 내적 동기와 논리는 ‘밥’의 문제에서 기인한다.

이수정: 처음에 그냥 비빌 언덕 정도로만 생각했어요. 너무 막막해서..

이수정의 동정받을 수 없고 이해할 수 없는 행동 라인은 생존의 갈림길에 노출되어 있는 이와 같은 상황의 국면에서 비롯된 것이므로 정재민을 ‘낭만적 사랑’의 대상으로서가 아닌 그저 ‘비빌 언덕’ 정도로 밖에 인지할 수 없도록 만든다. 여기서 이수정의 ‘신데렐라 꿈꾸기’는 당연한 행동의 논리로 설득되면서 그녀의 현실성은 리얼리티를 확보하게 된다. ‘신데렐라 꿈꾸기’의 전복적 해체는 이러한 ‘밥’의 문제에서 비롯된 결과인 셈이다. ‘밥’의 문제는 계층적 차이에 대한 반감과 함께 정재민에 대한 사랑 관계 속에서 갈등을 노출한다.

이수정 : 맨땅에 헤딩하며 쌍코피까지 흘리고 열심히 살았는데...이게 모나. 내소원이 뭔줄 알아요. 그런 놈 하나 물어서 팔자 고치는거. 처음부터 다 가진 그런 놈 하나 물어서 이 세상에 복수하고 싶

은 ... 하긴 그런 놈들이 나같은 걸 거들떠 보거나 하겠어요.
그런 개자식들 보란 듯이 잘살아야 하는데...

이수정에게 있어 정재민은 자신의 결핍을 보상해주고, 결핍의 근원지로서의 세상에 대한 ‘복수’를 대행해 주기를 바라는 인물 이상의 것으로 인식되지 않는다. 따라서 정재민에 대한 이수정의 ‘사랑’ 관계 맺기가 어려워지는 것은 계층적 차이에 대해 이수정이 갖고 있는 반감과 비틀린 욕망 때문이다. 결국 폭압적이고 강력한 현실의 모습에 압도당해 있는 이수정의 의식은 ‘사랑’이 그녀의 현실적 문제를 해결해 줄 수 없는 것으로 상승한다. 따라서 이수정은 정재민 보다는 강인옥에게서 계급적 동질감에서 오는 위로와 안도를 느끼게 된다.

강인옥 : 절박하던 단어의 뜻을 아냐. 맘 내키면 동정도 베풀었다가 수틀리면 본때를 보이는게 니들 수업인 거 아는데 우리는 목숨이 왔다갔다 해

강인옥과 이수정이 서로에게 연민을 느끼며 일치할 수 있는 부분은 이러한 계층적 인식에 대한 동질감에서 비롯된다. 서로의 사고가 일치하고 있음을 간파한 강인옥은 이수정을 대신해서 가진 자에 대한 복수극을 펼친다. 요컨대 강인옥은 정재민 대신 세상을 향해 이수정이 열망하는 복수를 대행해주는 인물로 기능한다. 이 드라마는 이처럼 여느 드라마 보다 계층적 요소가 장식적 요소로만 드러나는 것이 아닌 전면화되면서 멜로드라마의 ‘낭만적 사랑’의 기제 방식을 위협한다. 계층적 차이의 일면은 지배 계급으로 표상되고 있는 인물의 의식 속에서 더욱 잘 드러난다.

정재민 부(회장) : 뽕뽕한 것 보다 더 중요한 것은 자기 분수를 아느냐 모르느냐 하는 것이야. 자기 머리 좋은 것만 지나치게 믿

는 높은 나중에 문제를 꼭 만들거든. 호랑이 새끼를 키우는 것이
아닌지 잘 지켜보아. 아무리 인륜이 땅에 떨어졌다 해도 마지막
까지 믿을 건 가족뿐이야.

이처럼 가장 최상의 상위 체계로서 대표되는 정재민 아버지가 갖고 있는 이데올로기는 하위 체계에 대한 무시와 견제를 동반한다. 어느 누구도 자신들의 위치를 엿보거나 전복시킬 수 없다는 명제를 스스로 강화하면서 하위 체계에 대한 우월한 선언을 하고 있다. 이 선언의 유효성을 증명하고 유지할 수 있는 것은 하위 체계와의 구별과 배제의 방식이라는 것을 강조하며, ‘가족’이라는 체제를 통한 자신들의 체제 유지를 공고히 하려 한다. 따라서 정재민 아버지에게 있어 정재민의 ‘낭만적 사랑’이란 가진 자의 견고한 체제와 틀을 무너뜨리고 훼손할 수 있는 강력 기제로 인지되기 때문에 정재민의 사랑은 허용되지 않는다. 결국 정재민의 막강한 권력과 체제는 정재민과 이수정을 불행한 상황으로 내모는 원인이 된다.

지배 체제로서의 상위 체계의 하위 체계에 대한 견제와 지배 체계에 대한 하위 체계의 저항은 이 드라마 내러티브의 중심에서 ‘낭만적 사랑’을 완성하지 못하는 요인으로 작용한다. 이수정의 계급적 차이에서 오는 상대적 박탈감, ‘낭만적 사랑’이 허용되지 않는 정재민을 향한 지배 이데올로기의 외압, 끊임없이 지배 체제를 향해 반동하는 강인옥은 이 드라마가 ‘낭만적 사랑’ 위에 기반하지 않게 하는 원동력이 된다. 요컨대 이 드라마는 서로 사랑한다는 인물들의 설정은 있지만, 흘러 넘치는 감정의 향연은 배제된 채 열정적 사랑을 거부하며 ‘낭만적 사랑’이라는 이데올로기를 배반하고 있다. 진정한 사랑이 모든 것을 해결한다는 연애 지상론이 철저히 거부당하고 ‘사랑’의 낭만성은 소거된다. ‘사랑’은 계급적 갈등의 문제를 낭만화시키지 않고 그 자체를 드러내는 중재 방식으로 활용된다. ‘물질적 토대없는 진공 상태에서 순진무구한 사랑을 나누다 죽는

사랑²⁶⁾ 과는 다른 현실의 기반 위에서 인물들의 ‘사랑’이 이루어지는 자리에 이 드라마가 위치하고 있다. 요컨대 이 드라마가 기존의 멜로드라마와 다른 것은 자신의 결핍감을 채워줄 수 있는 상대로서의 여성/남성을 자신이 처한 상황을 딛고 일어서기 위한 방편으로 삼지 않는 현실에 뿌리를 내리고 있는 것이다.

‘사랑’과 ‘밥’의 문제²⁷⁾에 따른 사건 구도는 선악의 구분을 두지 않는 구조적 관계를 설정한다. 어떤 인물도 선한 대상으로도 악한 대상으로 형상화되지 않고 있고 모두가 선인이자 동시에 악인으로 그려진다. 선악의 판단 기제는 오로지 인물들의 심리적 욕망에 달려 있을 뿐이고 이러한 심리적 요인들은 인과적 내러티브의 전개를 방해한다.

이러한 내러티브 논리의 위반은 ‘해피엔딩’의 요구와 상충하며 통합적 사회 질서를 구현하지 못하도록 한다. 요컨대 모순되고 화해할 수 없는 갈등의 국면이 낭만적 결합을 통해 이루어지지 않은 것이다. 이러한 내러티브 체계 자체의 ‘전복적 꿈꾸기’는 ‘실재 세계’의 현실 체험을 극화하며 해결될 수 없는 관계의 구조적 현실의 모순을 욕망한 결과이다.

26) 『인터넷 문화일보』, 2004. 3. 9.

27) 이 드라마는 ‘가난/돈’의 결핍 자체의 문제 보다 남녀의 관계 맺기에 주력했던 기존의 드라마들과 달리 이수정이 처한 극심한 가난의 상황이 적극적으로 노출되고, 이수정의 ‘밥’ 충족 여부의 문제가 전면화된다. 특히 자신을 구원해줄 대상으로서 정재민은 인식되지 않는 부분은 기존의 드라마와 변별되는 지점이다. 일반적으로 구원을 받기 위해 적극적 대립 인물과의 갈등 관계 속에서 여주인공은 ‘선’의 가치체계를 표상하는 인물로 그려지면서 적대자와의 선·악 구도를 이루는데 비해, 이 드라마에서는 ‘사랑’에 목숨을 걸지 않는 이수정이 오히려 이해할 수 없는 대상으로 형상화되고 있다. ‘관계맺기’에 충실했던 기존 여주인공과 달리 이수정은 자신의 내면의 욕망을 쫓는 인물로 그려지고 있다. 단순한 가난의 문제가 아닌 생존을 기반으로 하는 ‘밥’의 문제와 관련하여 여주인공의 정황이 전달되었다는 점에서 기존 드라마와 변별 지점을 만든다. 또한 이수정의 환유적 대상으로서 강인옥은 ‘밥’ 문제를 제기하고 맞서 싸워나가는 인물로 그려진다. 따라서 어느 누구도 선하거나 악한 인물로 형상화되지 않는 구도가 전개되었다.

2.3. 동일시 기제 원리와 시각적 재현: 정서적 거리의 최소화

이야기 생산자는 수용자를 내러티브의 세계로 흡입하고 정서적 거리를 단축시키기 위한 여러 장치 등을 활용하는 재현 전략을 마련한다. 재현의 전략은 스토리와 담론 층위에서 치밀하게 배치되고 구성되는데, 이 때 시각과 청각을 자극하는 전략적 구성은 중요한 관건이 된다. 특히 영상 텍스트로서의 TV 드라마에서는 서사의 효과적인 전달²⁸⁾을 위해 시·청각을 자극하고 공략하는 음악이나 여러 연출 기법이 활용된다.

<발리에서 생긴 일>에서는 수용자와의 거리를 단축하기 위해 시각 및 청각적 구성에 주력한다. 1차 텍스트에서의 이야기 구성이 2차 텍스트화 되면서 완결성을 얻고 의미화되기 위해서는 담론 차원에서 내러티브 구성의 전략이 중요하다. 특히 시·청각적 재현을 위한 담론 차원에서의 구성 방식은 수용자를 서사의 세계로 흡입하고 몰입할 수 있도록 해주는 중요한 요건이므로 <발리에서 생긴 일>이 어떠한 시·청각적 재현의 장치²⁹⁾들을 활용하고 있는지를 살펴보는 것은 이 텍스트의 의미체계를 가

28) 서사의 전달 뿐만이 아니라 TV 매체가 갖는 일상적 환경의 시청적 요건이 이러한 동일시 강화 기제를 요청할 수 밖에 없는 필연성을 동반한다. 연극, 영화의 상연 환경과 리얼리티는 TV의 그것과 매우 다르다.

29) 시·청각적 재현 장치들은 TV 드라마의 서사를 효과적으로 전달하기 위해 사용된다. 음악, 카메라 기법 등의 여러 방식들이 주제를 전달하기 위해 효과적으로 활용되는데, 이 때 어떤 기법들이 각 드라마의 주제적 의미를 효과적으로 전달하기 위해 활용되느냐의 문제는 서사의 특질 및 전략과 관계하며 중대해진다. 각 드라마 서사적 특질에 적절한 기법들이 사용되면서 수용자를 서사의 세계로 적극적으로 유입하기 위한 전략 방식이 이루어진다. 이 때 각 기법들은 보다 강조되고 두드러지거나 혹은 반복적으로 이루어진다. 이야기 차원에서 반복적으로 이루어지는 요소들이 주제를 구현해내기 위해 전략화되는 것과 마찬가지로 이러한 시·청각적 원리 기제들도 반복 재생산되면서 수용자로 하여금 인물의 정황과 관계 그리고 서사의 국면을 이해하도록 돕는다. 따라서 반복적으로 활용되며 강조되는 시·청각적 기법들이 어떻게 주제적 의미 체계를 구현하기 위해 활용되는지를 살펴보는 것은 수용자 리얼리티 확보 방식을 탐색하는

늑해 볼 수 있는 단서가 될 것이다.

23.1. C . U의 반복적 사용

<발리에서 생긴 일>에서는 인물들의 비극적 상황을 효과적으로 드러내기 위해 클로즈업(close up)의 사용을 반복적으로 활용하고 있다. 클로즈업이란 인물들이 처한 비극적 정황을 격렬하게 제시하기에 적절할 뿐만 아니라, 수용자에게 강렬한 정서를 인지시킬 수 있는 효과적인 방법이다. 이 경우, 수용자는 인물의 심리와 정서가 극대화된 형태로 드러나는 클로즈업의 효과로 인물에게 동조를 하게 되고 심지어 동일시하게 되면서 서사 세계와의 거리를 단축시킨다. 클로즈업의 반복적 사용은 인물과의 정서적 일치, 공감대 형성을 유도하기 위한 내러티브 생산자의 목적성과 의도성에서 비롯된다. 어떤 인물을, 그 인물이 처한 상황과 조건의 관계를 어떻게 보여주느냐의 문제는 철저한 재현의 전략을 토대로 한다.

<발리에서 생긴 일>은 이러한 클로즈업의 반복적 사용을 근거로 하고 있는데, 전반적으로 전체 내러티브 전개를 통해 모든 인물들의 모습은 특히 익스트림 클로즈업 샷 형태로 보여진다. 극대화된 형태로 세밀하고 가깝게 보여지는 인물들의 얼굴과 표정을 통해, 인물이 느끼는 감정과 심리가 격렬하게 제시되면서 수용자는 인물들에 대한 이해의 기반은 물론 동일한 시·공간의 위치를 점유하게 된다. 가령 하위체계로서의 이수정이 가학을 받는 여러 장면에서 카메라는 이수정의 얼굴을 극대화하며 부각시키면서 이수정의 내면의 심리 상태를 포착한다. 때로는 연민스럽고 불쌍한 표정을 짓는 이수정의 얼굴 표정과 때로는 당당하거나 비겁한 표정을 짓는 이수정의 모습을 통해 수용자는 여러 차원에서의 서사 세계에 위치한다. 이수정과 동일시 근거 및 비동일시의 조건은 수용자가 위치할 세계를 조절하는 기제로 적극 활용되면서 내러티브의 본래적

작업이 될 것이다.

목적을 달성한다. 이처럼 “얼굴 표정은 인간의 가장 주관적 표현으로 개인적인 인간의 표현을 통해 객관적이 된다.”³⁰⁾ 요컨대 클로즈업은 수용자의 정서적인 면을 자극하여 피사체의 의식 세계에 몰입하도록 만들며 또한 서사 세계로의 유입을 용이하게 만드는 객관적 특성을 지닌다.

<발리에서 생긴 일>은 모든 인물들에 대한 인물 이력과 정보를 제공하기 위해 반복적인 클로즈업을 사용하여 인물과의 유대감을 확보할 수 있도록 전략화된다. 특히 이수정-정재민-강인욱-최영주의 얼굴이 부각되고 화면이 가득 메워지는 광경은 반복적으로 이루어진다. 내러티브 전체의 중심을 구획하고 있는 네 인물에 대한 이러한 정보 제공은 네 인물의 중요도를 수용자에게 인지시키고 이해 기반을 강화하기 위해 마련된다. 이 이야기는 네 인물을 중심으로 전개되고 또한 네 인물들의 정황과 심리적 상태에 기반하고 있음을 보여주기 위해 인물들의 부각을 사용한 것이다. 특히 정재민의 얼굴, 이수정의 얼굴 표정이 다른 두 인물 보다 더 반복적으로 보여지는 것은 전체 내러티브 상에서 두 인물의 역할과 기능의 중요도를 반영한 결과라 할 수 있다. 요컨대 이야기의 성패 여부가 두 인물에게 중점적으로 실려 있다는 것을 의식적으로 보여준 셈이다. 따라서 수용자는 인물과 인물들의 행동 라인을 이해할 수 있는 리얼리티의 근거를 확보하면서 서사에 몰두하게 된다.

클로즈업의 반복적 사용을 통해 궁극적으로 달성하기 위한 것은 서사 세계와 수용자 간의 정서적 거리의 단축이다. 수용자는 클로즈업화된 화면을 통해 극적인 긴장감을 만들어내고 배역이 그 긴장에 직접적으로 기여하는 것을 스스로 자신의 문제로 내면화한다. 이러한 근접 샷은 관객과 배역 간에 감정의 이입을 만들어내는 경향이 있을 뿐만 아니라 그 배역의 관점과 위치에 놓이게 되고 이야기가 자신의 관점에서 진행되고 있다는 착각을 만들어낸다. 정재민이 강제 결혼을 한 후, 이수정으로부터

30) 벨라 발라즈, 이형식 역, 『영화의 이론』, 동문선, 2003, 68면.

받는 전화 대화 장면은 이것을 증명해주는 좋은 예이다. 갑자기 걸려온 이수정의 전화는 정재민을 긴장시키고 응축시키는데 이 때 카메라는 정재민의 얼굴을 클로즈업하여 정재민의 내적 정황을 보고하고 전달하는 역할을 한다. 다가 설 수 없고 이룰 수 없는 정재민의 비극적 사랑은 사랑하는 여인에게 냉정하고 담담한 거리를 유지해야 하는 정재민의 번민과 갈등으로 이어지게 한다. 번민과 갈등은 정재민의 눈물로 이어지고 ‘눈물의 왕’으로서 정재민의 비극적 처지와 상황은 클로즈업을 통해 수용자에게 생생하게 전달된다. 주변의 정황으로부터 고립되어 버린, 고립무원의 기표로 남게 된 정재민을 수용자는 비극의 주인공으로서 인지하고 동시에 자신의 비극으로 인식한다. 요컨대 수용자는 이 순간 정재민의 입장과 위치에서 동일화되어 모든 비극적 삶의 정황을 자신의 것으로 인지하는 것이다. 물론 이 드라마에서 정재민을 클로즈업 하며 초점화를 시켜 나간 이유는 전체 서사 맥락에서 이야기와 삶의 모순성을 드러내기 위한 의도적 배치 때문이다.

클로즈업은 물리적으로 서로 친근한 관계인 듯한 느낌을 만들며 관객이 더 쉽게 배경과 자신을 동일화 시키는³¹⁾ 기제로서 활용되는데 <발리에서 생긴 일>은 이러한 기제 방식을 적극적으로 활용하며 수용자와의 정서적 거리를 축소시킨다.

23.2 쇼트-역쇼트 기법의 활용

<발리에서 생긴 일>에서는 클로즈업의 사용 외에 쇼트-역쇼트의 기법이 자주 활용된다. 클로즈업이 인물의 내면적 정황과 상태를 이해할 수 있는 것이라면, 쇼트-역쇼트는 인물들의 관계 상황을 포착하는 유용한 방법이다. 이는 인물들을 각각 특정한 각도로 비추어 화면 상의 다른 존재물들과의 관계 상황을 제시하기 위해 활용된다. 이 이야기에서는 이수정

31) 알렌 아머, 김광호·김영룡 역, 『텔레비전 연출론』, 나남출판사, 1995, 286면.

—정재민—강인옥—최영주로 이어지는 인물들의 관계를 보다 효과적으로 드러내기 위해 쇼트·역쇼트를 통해 보여준다. 이 때 주로 인물들의 시점과 카메라의 시점은 교묘하게 일치하며 관계망을 드러내준다. 특히 네 인물의 우연적 상황, 오해로 빚어지는 결과들은 이 기법을 바탕으로 제시되고, 점점 꼬여가며 해결되어 가지 못하는 인물들의 정황을 드러내는 장치로 활용되어 수용자로 하여금 일어나게 될 서사에 대한 예측을 할 수 없게 만든다.

따라서 수용자는 점점 궁금증의 유발로 인해 서사의 세계에 더욱 몰입하게 된다. 이수정과 정재민, 이수정과 강인옥, 강인옥과 최영주, 최영주와 정재민의 중층화되고 복잡해지는 관계망을 보여주면서 이 인물들이 앞으로 펼쳐 나갈 이야기 구도를 예상하지 못하도록 만들고 있는 셈이다.

쇼트·역쇼트는 카메라와 인물의 시점, 그리고 수용자의 시선과 관계한다. 그것은 주관적으로, 객관적으로 서사를 조절할 수 있는 기제로서 최종적으로는 수용자를 서사의 세계로 몰입시키기 위해 마련된 장치이다. 언급한 대로 이 이야기에서는 네 인물의 오해 혹은 엇갈린 상황이 반복적으로 배치된다. 이 상황을 쇼트·역쇼트로 보여주면서 모든 사실이 네 인물에게 달려 있음을 보여 준다. 드라마 초반, 발리에서 만난 인물들이 발리 여행지에서 자주 갈등의 국면을 맞이하는 장면이 연출된다. 이 때 주로 갈등은 최영주를 둘러싼 강인옥과 정재민을 통해 이루어진다. 팽팽한 긴장감과 대결 구도는 인물의 시점 변화를 통해 증폭되어 가면서 앞으로 전개될 서사의 구도를 결정짓는다. 강인옥을 바라보는 최영주의 시선 → 정재민을 바라보는 강인옥의 시선 → 강인옥을 바라보는 정재민의 시선 → 강인옥을 바라보는 이수정의 시선으로 이루어진 장면을 살펴보면, 인물들이 각각 바라보는 대상에게 시선을 던질 때마다 대상들은 화면에 부각된다. 물론 이 때, 바라보는 인물은 흐릿한 형태로 화면 속에서 후면화된다. 카메라의 시점과 일치하여 각각 보여지는 대상들이 전면화되고 부각될 때 마다 서사는 그 인물에게 집중된다. 결국 마지막으로 세

인물을 바라보는 이수정이 서사의 위치를 점유하면서 수용자의 시선을 고정시킨다.

물론 이 때, 인물들이 처한 공간 속에서 인물들과 공간은 상호 관계를 적절하게 드러내며 사실적으로 인물들을 제시한다. 이로써 그 공간 그 자체의 사실적 공간감이 획득되고 이 때 인물은 서사적 관심의 대상으로 부각된다. 요컨대 이것은 한 배역을 그룹으로부터 분리함으로써 그 분리된 배역에게 관심과 시선이 쏠리게 하는 분리의 기법에 해당한다.

다른 한 예로 드라마 중반을 넘은 시점에서 결혼한 정재민이 연락을 받고 술이 취한 최영주를 데리러 호텔로 향하는 장면이 있다. 최영주 옆에 이미 강인욱이 있었고 세 사람은 호텔 로비에서 마주치게 된다. 팽팽한 기운이 감돌고 긴장된 상황 속에서 이수정이 나타나면서 일순간 네 사람은 묘한 관계에 처한다. 강인욱의 이수정에 대한 오해, 정재민의 최영주에 대한 오해, 이수정의 강인욱에 대한 오해, 최영주의 정재민에 대한 오해가 쇼트-역쇼트로 포착되면서 이들의 관계는 이수정을 바라보는 강인욱의 시선 → 강인욱을 바라보는 이수정의 시선 → 이수정을 바라보는 정재민의 시선 → 정재민을 바라보는 최영주의 시선으로 구도화된다. 물론 이 때 포착되는 대상들은 화면에서 전면화되어 나타나고 포착하는 인물은 후면화되는데 이 때 인물은 그 순간 분리된다. 분리는 그 인물의 중요성을 암시하기 위해 서사적 맥락의 지연을 통해 인물을 부각시키는 방법이다. 이 때 분리된 인물은 서사 외적 위치에 서게 되고 수용자와의 거리감을 단축시킨다. 세 인물과 동떨어진 위치에 서있는 이수정의 행동 기저가 앞으로 진행될 서사 국면에 중요하게 노출되고 있음을 보여주고 있는 것이다.

한편 카메라가 더욱 근접해서 인물을 분리시킬 경우 그 중요도는 매우 지대해진다. 이러한 분리는 오버숄더³²⁾ 샷을 통해 이루어지는데 이것은

32) 오버숄더 샷은 중점을 두는 인물을 프레임의 가운데에 놓는데, 그 위치는 미학적으로 관심과 주의를 끄는 가장 완벽한 집중점이다.

인물들 사이의 관계를 전달하는 기제로 활용된다. 중점적 인물을 프레임의 가운데에 위치시켜 수용자의 시선을 일치시킨다. 따라서 수용자는 이를 통해 내러티브의 국면을 쉽게 이해할 수 있게 되고 리얼리티를 확보한다. 물론 이 순간 시간의 흐름은 차단되고 서사는 약화되고 지연되지만 수용자는 서사의 세계에 더욱 근접해간다.

이러한 쇼트-역쇼트의 시점은 네 인물들이 관계하고 있는 공간적 상황을 제시하면서 풀리지 않는 인물들의 관계 국면을 보여준다. 구체적인 공간적 상황과 설정이 인물들의 심리적 정황, 관계적 문제를 동시에 드러내면서 서사의 재미는 배가 되고 수용자는 정서적으로 서사 세계로 몰입된다.

2.3.3. 라이트 모티브의 활용

<발리에서 생긴 일>에서 라이트모티브는 다른 멜로드라마에서처럼 적극적으로 활용된다. 라이트모티브란 어떤 사물이나 인물, 상황, 배경, 심리 등에 대해 짧은 동기(모티브)를 부여하고, 필요할 때 그것을 적절히, 반복적으로 제시하는 음악적 어법, 기법을 말한다. 이는 인물의 정황이나 심리를 보다 관객에게 주지시키기 위해 활용되는 음악의 극화 방식³³⁾이

33) 라이트 모티브는 최초 음악 용어로서 중심이 되는 인물, 행동, 감정을 상징하는 악구에 의해 전체를 통일시키고 표제악적이고 극적인 내용을 구성함에 있어 그 악구를 主導 樂句(라이트모티브)라 한다. 이에 음악적 동기를 부여하여 바그너가 완성한 개념에서 시작한 라이트 모티브는 연작시 등을 통해 점차 문학에서 중심 사건, 인물들의 행동 동기와 관련한 개념으로 활용되고 있다. 여기서 라이트 모티브는 주제를 드러내기 위해 음악적 효과로서 반복되는 주제 음악으로서의 개념을 토대로 한다.

(조셉 칠더스·게리 헨치, 황중연 역, 『현대문학·문화비평 용어 사전』, 문학동네, 1999, 255~256면 참조.)

“문학 작품에 쓰일 때는 ‘중심사상’을 뜻한다. 극중의 인물, 물상, 행위 등을 표현하고 극의 진행과 음악의 진행과를 병행하기 위한 것이다”

(문덕수 편저, 『세계문예대사전』, 성문각, 1975, 522~523면.)

“악극에서 짧은 선율 단위를 되풀이하며 극중 인물의 성격을 결정하기도 하고,

다. 이것은 내러티브에 지적 관여하면서 수용자에게 내러티브를 적극 이해하는 방향으로 활용되고 더욱이 내러티브의 세계에 수용자가 쉽게 몰입될 수 있는 적극적 장치의 역할을 한다. 또한 “시각적 외형이 없는 사고의 경향을 지시”³⁴⁾한다.

이 드라마의 주된 라이트 모티브는 ‘욕망의 뗏(dream in Bali)’³⁵⁾이다. 이 음악은 인물들의 욕망이 꿈틀거리고 성장할 때 내러티브 전개에 전면화되면서 수용자의 심리적 이해를 돕는다. 요컨대 장차 야기될 새로운 상황에 관련된 준비를 수용자에게 환기시킨다. 이 음악은 전체 서사에 관여하며 인물들이 갖고 있는 욕망의 부피와 크기를 시각화시키는 역할을 하고 있다. 이 음악이 들려 올 때 마다 각 인물들이 어떤 욕망을 드러내며 갈등을 노출해 나갈 것인가에 대한 기대감과 함께 이야기의 재미는 증폭된다. 가사없이 이 음악은 팝페라 여성의 보컬로만 진행되는 음악 형태이다. 빠르지도 느리지도 않은 템포 속에서 ‘아’보이스를 시종일관 유지하며 내면의 심장에서 외쳐 나오는 듯한 욕망의 목소리를 드러낸다. 오히려 가사없이 진행되는 멜로디의 운율감이 인물들의 욕망을 순수하게 드러내는 데에 적합하게 만들어졌다.

‘My love’, ‘안되겠나’는 정재민의 테마 음악으로서 내러티브 초기부터 정재민과 이수정의 이루어질 수 없는 사랑의 운명성을 예고하는 장치로 활용된다.

극적 장면의 배경을 이루는 사상이나 감정을 이끌어 낼 때 사용한다. 문학에서 사용될 때에 중심적 작품의 주제를 일컫는다”

(신희철·조성준 편저, 『문학용어사전』, 청어, 2001, 161면)

34) 레이몬드 스포티스우드, 김소동 역, 『영화의 문법』, 집문당, 2001, 175면.

35) 힙합 리듬에 클래식한 분위기를 가미해 마치 팝페라를 듣는 듯한 느낌을 전해 주며 ‘Love in Bali’는 더운 나라 발리와 잘 어울리는 살사와 라틴 리듬이 가미되어 특유의 율동감을 전해 주며 듣는 이에게 시원한 느낌을 준다.

(SBS <발리에서 생긴 일> 시청자 게시판 중 드라마 O.S.T 편에서 발췌)

“난 안되겠니. 이 생에선. 다음 생에선 되겠니. 약속한다면 오늘이 끝이라도 두렵지 않겠어. my love. 나는 자꾸 지쳐 가. 너의 등 뒤에서. 너는 불려도 다른 곳만 봐. 대답이 없어. 보내줘야 하는데 나 잘 알고 있는데. 나의 마음은 내 것이 아냐. 너의 슬픔이 나를 닮아서. 그 외로움 알 것 같아서..눈물이 못 오게. 꼭 안고 싶었어”

—‘My love’ 중에서

“살아선 나 안되겠니 너의 사랑을 받는 일 죽어도 난 안되겠니 나를 허락하는 일...내 가슴이 하는 말 세상 울릴 듯 한데 단 한 사람 왜 넌 듣지 못하는 거니 잠시 머물다 가는 니 가슴 때문에 차마 널 버릴 수도 없는 데...행복하고 싶어도 너 없는 행복은 내겐 더 아무 소용없는데...사랑해 널 죽을 만큼 사랑해 내 남은 삶을 다 걸만큼 널 원해 살아가는게 사랑하는 일보다 힘겨워도 난 니 곁에 있을게”

—‘안되겠니’ 중에서

정재민의 이수정을 향한 애절한 사랑과 심리적 정황을 이처럼 음악으로 창조하여 수용자로 하여금 정재민을 이해시킬 수 있는 거리를 확보한다. ‘My love’, ‘안되겠니’의 가사는 현세에서 이룰 수 없는 사랑의 운명성이 미리 예고되면서 다음 세상에서의 사랑의 완성에 대한 소망의 의지를 드러내고 있다. 이수정의 거부와 오해가 계속 되는 시점에서 정재민의 불행한 심리를 잘 전달하는 역할을 이 노래는 수행한다. 요컨대 정재민의 애절하고 절박한 사랑의 모습을 확대화시키며 정재민이라는 인물을 수용자에게 친숙하고 이해할 수 있도록 만드는 동일시 기제 원리로서 잘 활용되었다.

‘Remember’는 이수정의 테마 음악으로 이수정이 우는 장면이나 그녀가 처한 불행한 상황을 보여주는 효과적 장치로 활용된다.

“난 다시 잊고 지났던 세상을 만나죠 잠시 잊고 지냈던 눈물과 만나죠
내겐 너무 행복했던 꿈을 가진거죠 이루지 못할 그대라는 꿈을”

에서 나타나는 것처럼 이수정의 이룰 수 없는 꿈, 욕망할 수 없는 꿈에 대한 좌절이 잘 드러나고 있다. 현실의 절박하고 어려운 상황에 놓일 때마다, 불행의 강도가 세질 때마다 이 노래는 이수정의 심리를 대변해주면서 수용자에게 그녀의 정황을 잘 포착하도록 유도한다.

<발리에서 생긴 일>에서 활용되는 라이트 모티브는 서사의 전달 뿐만 아니라 수용자와의 정서적 거리를 단축시킬 수 있도록 전략화된 장치이다. 요컨대 음악의 이러한 환기적 용법은 정서적 호소에 의존하기 위한 전략으로 스토리가 요구하는 모든 개념을 전달하기 위해 사용된다.

3. 수용자와의 객관적 거리두기: 아이러니

3.1. 믿을 수 없는 서술과 ‘썸프라이즈’ 발생

<발리에서 생긴 일>은 스토리와 담론 차원에서의 불일치를 초래하는 서술을 시종일관 유지한다. 이러한 서술 방식은 리얼리티 확보를 위한 서사적 전략에 기인한 것이고 또한 주제적 의미를 효과적으로 전달하기 위한 목적에서 비롯된다. 이 드라마는 수용자 리얼리티를 확보하기 위해 역으로 수용자의 기대를 저버리는 모순적 서술 상황에서 출발한다.

이 드라마는 방송을 앞둔 시점에서 예고편 ‘홍보 영상물’을 수용자에게 보여주면서 드라마에 대한 흥미와 관심을 증폭시키는 전략을 사용한다. 이 홍보 영상물은 사전에 드라마에 대한 정보를 제공해주며 일종의 서사 개요로서의 역할을 수행한다. 서사 개요가 이야기에 대한 환상을

꿈꾸게 하고 현실과의 구분점을 인식시키면서 서사의 세계로 흡인하는 동인으로서의 역할을 수행할 임무를 부여받은 것이라면, 이 드라마에서 서사 개요로서의 홍보 영상물은 단순히 이야기에 대한 기대와 관심을 고취시키는 차원에만 머무는 것이 아닌 그 이상의 역할을 해내고 있다. 그것은 이 드라마 전체 서사를 관여하는 기체로서 활용되고 수용자 리얼리티를 확보해주는 또 다른 방식으로서 기능한다. 요컨대 청춘 멜로드라마라는 장르적 리얼리티를 갖고 수용자는 드라마를 보기 시작하고 이 지점에서 수용자 리얼리티는 확보되기 시작하는 것이다. 따라서 인물 유형의 기대, 내러티브의 체계의 이해 기반이 선형적으로 설정되면서 수용자는 서사의 세계로 편입될 준비를 하게 되는데, 이 드라마의 장르적 리얼리티는 위반되기 시작한다.

“장르의 도상은 특정한 문화 공동체를 규정하고 공동체를 구성하는 사람과 인간 유형들을 특징짓는 가치 체계를 반영하고, 각 장르의 함축된 가치의 신념 체계—그 공동체의 이데올로기 혹은 세계관은 캐릭터의 기용과 문제 설정, 문제들의 해결책까지 규정한다”³⁶⁾는 범주 안에서 살펴볼 때, <발리에서 생긴 일>은 이러한 장르적 도상에 대한 요구를 적절히 수용하면서도 수용자의 기대와 요구를 전복하고 새로운 장르적 관습을 시도하기 위한 모습을 제시하고 있다.

홍모 영상물은 이수정 역의 하지원이 예쁜 비치 드레스를 입고 “어디 부자없나요, 발리로 오세요”라고 외치는 형태로 이미지화되고 있다. 재기 발랄하고 빼어난 용모를 가진 하지원의 모습에 ‘발리’라는 공간이 주는 환상성과 정열이 겹치면서 이 드라마가 청춘 연애담을, 혹은 트렌디 형태의 즐거운 드라마가 될 것은 미리 예고된다. 이러한 기대감은 드라마 1, 2회가 진행되면서 ‘발리’에 모인 인물들의 관계에서 더욱 확인된다. 재벌 2세와의 만남과 얽힌 관계들 그리고 사랑은 하지원의 신데렐라 꿈꾸기를

36) 토마스 샤츠, 한창호·허문영 역, 앞의 책, 52면.

충분히 가능케 한다.

“또 부자 남주라”³⁷⁾, “실제 현실을 무시하고 신데렐라 이야기로 나가는 것이 어이가 없다”³⁸⁾ 고 지적하는 수용자 게시판을 살펴보면 이러한 사실은 충분히 입증되는 셈이다. 이런 진술은 드라마가 전개된 초반의 1, 2회 방송 이후 주로 3회, 4회의 시점에서 나오는 이야기이다. 이는 이 드라마가 추구하고 욕망하던 지점을 이해하지 못하고 있는 수용자의 상황을 보여주고 있는 사례이다. 그것은 드라마 초반이 이수정과와 관계 보다는 최영주와 남성 인물들의 관계망에 주력하고 있던 사실에서 기인한다. 이수정과와 관계 맺기를 위한 최영주의 후면화 작업은 이야기 초반에 이루어지는 내러티브 내적 논리에 따른 결과이다. 따라서 드라마 초반까지 이 이야기가 이수정의 ‘신데렐라 꿈꾸기’임을 의심할 만한 여지는 마련되지 않는다.

그러나 이러한 수용자의 기대와 달리 점차 내러티브는 이수정의 불행을 강조하며 다른 양상으로 전개된다. 홍보 영상을 통해 부추겨진 서사의 기대는 강인욱의 ‘복수극’, 정재민의 ‘비극적 상황’ 그리고 이수정의 ‘죽음’을 목격하고 경험하는 것으로 변화된다. 또한 전체 서사를 관통하고 있는 무겁고 진지한 분위기, 인물들의 심리 상태 등은 이 드라마에 대한 새로운 읽기 행위와 태도를 갖게 한다. 이러한 서술 전략은 역설적 의미를 실현하기 위한 방식으로 효과적으로 사용되어 수용자 리얼리티를 확보하기 위해 시도된다.

정재민과 강인욱 사이에서 갈등하다가 강인욱을 선택하는 시점에서 이수정의 ‘신데렐라 꿈꾸기’가 포기될 무렵, 과극적 결말과 함께 드러나는 충격적 진실은 수용자가 갖고 있는 서사적 기대감을 완전히 무너뜨린다. 이처럼 ‘낭만적 사랑’의 완성도, ‘신데렐라 꿈꾸기’도 모두 거세되어 버린 상황에서 수용자의 리얼리티를 확보하며 서사의 세계로 흡입할 수

37) 시청자 게시판 31992번, 2004. 1. 13.

38) 시청자 게시판 31914번, 2004. 1. 13.

있었던 것은 바로 이 드라마가 목표하고 있는 주제적 의미 때문이다.

이 드라마는 정재민과 강인욱 사이에서 갈등하고 방황하는 이수정의 선택 문제에 관심이 모아진다. 정재민의 ‘낭만적 사랑’과 강인욱의 ‘복수극’ 사이에서 이수정이 과연 누구를 사랑하고 있는가, 누구를 선택할 것인가의 문제로 내러티브는 전개된다. 수수께끼 형식 구조로 내러티브의 내적 논리 체계가 형성되면서 써스펜스는 고조되고 수용자의 관심과 궁금증을 증폭시키며 이야기의 리얼리티는 확보되어 간다. 이러한 써스펜스는 수용자의 알고자 하는 욕망, 이야기가 계속 이어지기를 바라는 소망과 함께 수용자의 관심을 끄는 적극적 기술이 되고 있다. 그것은 이수정이 추구하는 ‘사랑’의 본질 문제가 무엇인가에 관심이 집중될 수 있는 써스펜스의 효과적인 요소에 접목해 있기 때문이다.

연술 방식에 있어서 서술자로서의 카메라는 정재민과 내·외적으로 일치하며 초점화하며 수용자의 시점과 일치하려는 담론 방식을 진행한다. 정재민의 ‘낭만적 사랑’의 실현 여부와 진실을 밝히지 않는 이수정의 애매모호한 태도를 담론화하며 정재민에 대한 초점화는 적극적으로 이루어진다. 이것은 수용자의 시점을 정재민에게로 향하게 하기 위한 의도적 전략에서 비롯된다. 반복적 클로즈업의 활용을 통해 정재민과 수용자의 정서적·심리적 거리를 단축시키며 자연스럽게 이수정에게서 정재민으로 수용자의 시선을 향하게 하고 정재민을 연민의 대상으로 느끼도록 유도한다. 이 때 얼굴을 통한 클로즈업은 내러티브의 “긴장과 감동을 증폭시키는”³⁹⁾ 효과적인 써스펜스의 긴장 관계를 유지한다. 물론 이때, 수용자는 이러한 서사 세계를 바라보며 사건에 개입하거나 관여할 수 없는 무력감에 빠지면서 인물에 대한 연민을 더욱 갖게 되고 고립된 정재민의 모습을 마주하며 동일화의 경험을 시작한다. 한편 정재민에 대한 연민의 강화 기제는 가속화되는데 연민의 대상으로 느낄 수 있도록 정재민을

39) F. 바누아 외, 문신원 역, 『영화학습』, 동문선, 2003, 145면.

‘낭만적 사랑’의 희생자로서 그려가며 정재민에 대한 옹호적 서술의 태도를 유지한다. 이를 위해 정재민은 초점화된다. 초점자로서 정재민에게 수용자는 시·공간적으로 일치하면서 정재민의 느낌, 감정을 함께 지각하며 주변의 정황을 포착해간다. 이 때 서술자-카메라는 주관적 카메라의 역할과 시점을 유지하며 인물의 지각 작용과 일치해간다.

“이야기는 관객이 인물보다 더 많은 것을 알고 있느냐, 모른다는 사실을 공유하고 있느냐에 따라 전혀 다른 효과를 낳는다”⁴⁰⁾는 지적에서처럼, 초점자 인물을 따라가는 수용자는 제한된 지식과 정보를 가지고 서사의 세계에 위치한다. 요컨대 “초점이 맞춰지는 인물을 선택한다는 것은 결국 제약으로 귀착되는”⁴¹⁾ 것이므로 이야기는 이 때 초점이 맞추어지는 인물의 이해와 정보를 벗어나지 않게 된다. 서사의 모든 정황은 정재민에게 초점화된 채, 이수정의 진실은 후면화되고 베일에 가려진다. 이수정의 진실에 대한 정보의 유보, 정재민에 대한 동조적 인물 지각은 담론 층위에서 수용자와의 거리 문제를 조절한다. 따라서 이러한 담론 진술의 방식을 기초로 과연 이수정은 정재민의 사랑을 수용할 것인가, 정재민을 선택할 것인가에 대한 문제로 몰두하게 하면서 써스펜스의 효과는 점차 증폭되어 간다.

이수정이 정재민이 아닌 강인욱을 선택하고 발리로 떠나는 순간, 수용자는 이수정의 선택을 의심하고 이해하지 못한다. 수용자는 이수정이 정재민에게 “마음을 주지 않은 건 내 마지막 자존심이에요”라고 발설한 정보를 확보한 상황에서 이수정이 갖고 있는 진실의 실체를 의심하고 추적하게 된다. 따라서 두 사람을 쫓는 정재민을 따라 수용자는 시·공간적으로 일치하며 행동하는 위치에 놓여진다. 정재민에 대한 연민의 증폭과 함께 이수정에 대한 비동일시가 배가되는 상황 속에서, 정재민이 함께

40) 안로슈·마리-클로드 타랑제, 이용주 역, 『시나리오 쓰기의 이론과 실제』, 동문선, 2004, 243면.

41) 안로슈·마리-클로드 타랑제, 위의 책, 223면.

누워 있는 이수정과 강인옥을 향해 총을 쏘는 순간 수용자는 정재민에게 동조적 태도를 드러낸다. 그러나 두 인물의 죽음을 초래한 정재민 행동의 정당성이 이미 수용자에게 확보된 상황 속에서 ‘그것이 진실 그 자체’가 아니었다는 결론을 내리고 이제 서술자는 의심받고 이야기는 담론을 방해하며 써프라이즈를 발생한다. 정재민과 함께 자신의 죽음을 목도하는 순간, 이수정은 정재민을 향해 “사랑해요”라는 고백을 하는 역설적 상황을 도출한다. 결국 이수정이 사랑한 사람은 정재민이었다는 진실이 죽음의 상황에서 밝혀지면서 ‘의외의 결말’이 이루어지고 정재민과 수용자는 써프라이즈를 갖게 된다. 정재민과 수용자 모두 자신이 알고 있던 외관이 실제와 다름을 인지하면서 아이러니의 희생자가 된다.

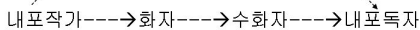
3.2. 아이러니한 공간으로서의 ‘발리’와 비극적 아이러니

아이러니⁴²⁾란 세계에 대한, 인물에 대한, 모든 것에 대한 균형잡힌 태도를 유지하려는 언술 방식이다. 이러한 아이러니는 내포작가⁴³⁾의 전략 때문에 이루어진다. 아이러니로 구조화되어 있는 것은 그 의미가 이중적이라는 것을 말해준다. 서술자가 하고 있는 혹은 하고 있는 듯 한 말은 실제로 중점적으로 하고 있지 않은 말을 은밀하게 부각시키려는 내포작가의 서술 전략에서 비롯된다. 결국 모든 이야기의 진실이란 결말에서 드러나고, 이 진실성의 노출은 예측하지 못한 결말의 상황으로 전개된다. 이수정이 진심으로 사랑했던 사람은 정재민이었다는 의외의 결말을 도출하기 위해, 이수정을 후면화하며 진실되지 않은 여인으로 형상화하고,

42) 뮈케, 문상득 역, 『아이러니』, 서울대 출판부, 1986, 53~57면 참조.

조셉 칠더즈·게리 헨치, 황중연 역, 앞의 책, 247~248면 참조.

43) 채트먼, 한용환 역, 『이야기와 담론』, 고려원, 1991, 282면.



정재민과 강인옥의 파워 게임 형식으로 대결 구도를 벌이고, 강인옥의 복수를 통한 ‘부자되기’는 이러한 진실을 은폐하도록 전략화된 것이다. 또한 심각한 정황들에 대한 분위기를 쇄신시키기 위한 주변의 코믹한 인물들의 배치는 어둡고 무거운 전체 분위기를 은폐한다. 이러한 여러 사물적 요소들에 대한 문맥의 뜻을 독과함으로써 서술의 의심이 이루어지자 이야기는 담론을 지연시키고 써프라이즈를 발생한 것이다.

이 때 내포작가는 아이러니스트가 되고 나머지 모든 인물들은(서술자, 수용자 포함) 아이러니의 희생자가 된다. 아이러니란 감추어져 있는 것을 부각시키는 장치이자 무엇인가 진실한 것을 얻으려는 담론 형태이다. 특히 이는 지나친 단순성과 독단성을 피하고 객관성을 유지하는 것을 목적으로 한다. 궁극적 진실의 확인을 죽음 상황 속에서 이루게 한 작가의 의도는 과연 무엇일까가 이 지점에서 궁금해진다. 비극적 운명에 처한 인물들의 모습을 보며 연민과 안타까운 마음을 갖도록 의도했던 진실의 의미는 무엇인가.

“계급의 갈등, 가진 자의 위선, 가난한 사람들의 박탈감”과 함께 “아무도 양보하려 들지 않는 욕망이 결국 어떤 종말을 맞이하는지를 상징적으로 드러내고 싶었다”⁴⁴⁾는 작가의 세계관이 바로 그것이며, 이러한 수사적 전략은 작가의 욕망과 일치한다. <발리에서 생긴 일>은 이러한 담론 방식을 통해 세계를 균형 잡힌 모습으로 질서화하려 하지만 성공하지 못한다. 요컨대 인간의 이기적 욕망이 왜곡된 현실을 만들고 도탄에 빠지게 한다는 사실을 바로 잡고 수정하기 위해 모든 인물과 수용자를 상황적 아이러니의 희생자로 만들어 버리는 담론 방식을 활용한 것이다. 특히 모든 것을 버리고 사랑을 쫓는 인물로서 초점화된 정재민과 진실을 은폐하고 있던 이수정은, 이러한 아이러니한 진실을 드러내기 위해 장치화된 인물이지 희생자이다. 이는 상위 지배 체제와 하위 지배 체제의 해결될

44) 「발리에서 생긴 일, 작가 김기호씨」, 『인터넷 한국일보』, 2004. 2. 6.

수 없는 현실의 구조적 모순과 갈등을 제시한 것이다. 아이러니는 이 두 계급 체계 간에 계속되는 긴장 관계를 가장 리얼하게 보여주기 위해 채택된 방식이다. 결국 이들의 몰락으로 인한 비극적 아이러니⁴⁵⁾를 통해 수용자에게 성공적 독서⁴⁶⁾를 이루게 하는 효과를 달성한다.

비극적 아이러니는 ‘발리’라는 공간이 갖고 있는 역설적 의미와 일치한다. ‘발리’는 여름의 로맨스⁴⁷⁾에 해당하는 뜨거운 정열과 낭만이 넘치는 공간적 의미를 갖고 있다. 그러나 이 드라마에서는 이러한 의미는 작동되지 않고 오히려 이 서사체를 겨울로 가는 비극으로 유도한다. 요컨대 ‘발리’라는 남국은 죽음과 파멸을 그려내는 공간으로 설정되고 있다. 이러한 설정은 아이러니한 상황을 유도하며 마지막 지상 최대의 낙원에서조차 젊은 남녀 사랑과 욕망은 구원받지 못하는 절박함을 드러낸다. ‘발리’라는 공간은 실제 현실과 외관을 대조적으로 드러내고 비극적 현실을 은폐하는 공간으로 작용하며 아이러니의 효과를 실현하는 공간으로 작용한다.

아이러니⁴⁸⁾는 이 드라마의 ‘틀’로서 기능한다. 서사의 허구적 경계에서 현실의 세계로 넘어오게 하는 경계로서, 현실의 세계로 돌아온 독자에게

45) 비극적 아이러니는 노드롭 프라이의 겨울에 해당하는 미토스로, 등장인물을 희롱하려는 의도는 없고 단지 비극의 영웅적인 측면과 구별되고 있는 ‘너무나 인간적인’ 측면을 분명하게 드러내 놓는다.

46) “‘발리’라는 드라마가 수작인 점은 드라마의 외적 재미 못지않게 드라마속에 숨어 있는 내적인 모습(드라마를 통해 현실을 반영하는 것)을 통하여 시청자들의 공감을 이끌어낼 수 있었다”(시청자 게시판 584132 외), “상류층과 서민층 인간의 이중성(가식적인 모습), 가진 자와 못 가진자, 돈과 권력앞에 나약한 인간의 모습, 끝이 없는 소유욕과 욕망 사회 현실과 인간의 심리를 잘 다룬 드라마이기 때문에 발리는 최고의 드라마인 것 같습니다”(시청자 게시판 584679 번 외)라는 수용자의 드라마에 대한 이해 기반이 형성되었다.

47) 노드롭 프라이, 임철규 역, 『비평의 해부』, 한길사, 1982, 260면.

48) 로버트 쇼츠는 “아이러니는 항상 우리를 텍스트 밖·규약·관련 상황들 속으로 데려간다”고 말하고 있다. (Robert Scholes, *Semiotics and Interpretation*, New Haven and London: Yale University Press, 1982, p.76~77)

여전히 여운을 남기며 객관성을 유지하도록 작용면서 수용자 리얼리티⁴⁹⁾를 확보한다.

4. 결론

<발리에서 생긴 일>은 기존의 멜로드라마와 다른 이야기의 구성 방식을 통해 수용자 리얼리티를 확보하여 성공한 드라마였다. 기존의 멜로드라마적 규범을 따르면서 동시에 탈규범화하는 과정에서 수용자의 기대와 검열에 크게 문제를 일으키지 않고, 새로운 멜로드라마의 경지를 개척하고 장르적 관습을 유도했다는 호평을 얻어냈다. ‘낮설음’과 ‘낮익음’의 조절 기제 방식을 적절하게 활용하면서 수용자에게 새로우면서도 익숙한 서사의 세계를 보여 준 것은 텍스트 생산자의 내러티브 전략에서 비롯된다.

도덕적 정의감을 훼손하고 박탈당한 가련한 여주인공을 후면화하고 새로운 멜로드라마의 주인공으로서 등장한 ‘눈물의 왕’인 가련한 남성을 전면화시키면서 남성 멜로드라마의 가능성을 점치게 하고, 안타고니스트를 부상시키고 전면화하면서 멜로드라마의 관습을 전복·해체시켜가려

49) 수용자는 서사 세계의 동일화 경험을 분리시키며 세계의 정황에 놓여 있는 자신의 모습을 발견하고 스스로를 직면한하고 허구와 현실은 다르다는 인식을 통해 안정감을 느낀다. 이 드라마에서는 이러한 허구와 현실의 경계 지점으로 아 이러니 양식이 활용되었다.

“동일화 운동은 만든 사람과 수용자(관객, 독자 등) 사이의 표면과 감각, 또는 작업 동작과 정서 간에 유동하면서 발견된다. 이런 수준의 동일화는 분리된 과정들의 양식들을 통해서 현실과 허구를 연결시키며 그 연결은 ‘허구’를, 우리 자신을 돌아보게 하는 ‘성찰’로 인지하게 하고 나아가서는 그 허구보다 더 나은 상황에서의 자유를 맞보게도 한다”(찰스 애프론, 김갑의 역, 『영화와 정서』, 집문당, 2001, 20면.)

했던 것은 장르와 이야기의 ‘새로움’을 유도하기 위한 전략 방식이다. 반면에 최영주 외의 유형적 인물의 배치는 이러한 ‘새로움’이 낯설지 않고 안정감있게 다가갈 수 있도록 하는 근거 지점으로 기능하면서 수용자와 서사 세계와의 거리를 조절해준다. 이와 같이 가련한 여인에서 가련한 남성으로의 인물 구성 방식의 변화는 이 텍스트의 새로운 재미를 증폭시키는 주요 기제가 되었다.

한편 기존의 멜로드라마와 달리 이 드라마에서는 ‘낭만적 사랑’이 소거된 형태로 드러난다. 남녀 주인공의 사랑이 어떠한 고난과 어려움도 극복하고 해결할 수 있는 절대적 기제가 되었던 기존의 멜로드라마와 달리, 이 드라마에서는 오히려 인물들의 불행을 재촉하고 가속화시키는 기능만 할 뿐이다. 오히려 사랑을 배반하는 ‘뺨’ 문제가 전면화 되면서 남녀 주인공의 화합과 결합은 이루지 못하는 대상으로 인식시키면서 드라마의 재미를 배가하고 수용자로 하여금 서사 세계로의 유입을 초래한다.

인물 구성 방식의 변화, 낭만적 사랑의 소거 등은 수용자 리얼리티를 확보하기 위해 의도되고 전략화되었던 내러티브 방식이다. 특히 이러한 서사적 전략을 더욱 공고히 하고 새롭고 낯선 방식의 이야기 구성을 자연스럽게 수용할 수 있도록 시·청각적 동일시 기제 원리를 적극적으로 활용하여 수용자와 서사 세계와의 거리를 단축시키면서 수용자 리얼리티를 확보하였다. 그런데 이러한 가련한 남성 인물의 전면적 배치와 여주인공의 진실성을 은폐하기 위한 위한 서사적 전략은 ‘아이러니’라는 서술 차원에서 이루어진다.

이 드라마는 아이러니라는 ‘틀’을 사용한다. 아이러니는 실제와 외관을 대조적으로 보이게 하는 원리 기법으로서 인물들의 모순 상황과 불일치적 관계를 극렬하게 보여주기 위해 활용된다. 이는 여주인공의 진실성을 은폐시킴으로써 수용자의 궁금증을 증폭시키고 서사의 세계로 유도하면서 실제 진실을 자연스럽게 드러나도록 보여준다. 그것은 실제와 달리 외관에 대한 신뢰를 구축해왔던 수용자에게 썬프라이즈를 발생시켜 진

실의 정황을 직면하고 포착하도록 하기 위한 의도 때문이다. 따라서 이 드라마에서 아이러니는 이러한 진실성을 탐색하고 살펴보기 위해 마련된 서사 장치로서 특히 현실 세계로 돌아 온 수용자에게 지속적인 여운을 강하게 남기도록 한다. 이처럼 <발리에서 생긴 일>에서 사용된 아이러니는 수용자에게 현실과 허구의 경계를 짓는 ‘틀’로서 기능하면서 세계와 상황에 처한 수용자의 성찰이 이루어질 수 있는 근거점을 확보해주는 역할을 하였다. 한편 <발리에서 생긴 일>은 리얼리즘의 최고 기법으로서의 아이러니를 사용하며 TV 드라마의 새로운 경지를 개척했다.

주제어 : 리얼리티, 수용자, 멜로드라마, 이야기 방식, 시청각 기제, 아이러니, 틀

참고문헌

1. 1차 자료

<발리에서 생긴 일> 영상 텍스트 1~20회 분
<발리에서 생긴 일> O.S.T
<발리에서 생긴 일> 시청자 게시판(SBS 홈페이지)

2. 2차 자료

강명석의 TV 홀릭, 「발리에서 생긴 일」, 『인터넷 한국일보』, 2004. 2. 25일자면
노드롭 프라이, 임철규 역, 『비평의 해부』, 한길사, 1982, 260면
「드라마 비극 시대 열린다」, 『인터넷 문화일보』, 2004. 3.9 일자면
레이몬드 스포티스우드, 김소동 역, 『영화의 문법』, 집문당, 2001, 175면.
문덕수 편저, 『세계문예대사전』, 성문각, 1975, 522~523면.
뮈케, 문상득 역, 『아이러니』, 서울대 출판부, 1986, 53~57면.

- 「발리에서 생긴 일, 작가 김기호씨」, 『인터넷 한국일보』, 2004. 2. 6일자면.
- 벨라 발라즈, 이형식 역, 『영화의 이론』, 동문선, 2003, 68면.
- 신희철·조성준 편저, 『문학용어사전』, 청어, 2001, 161면.
- 안로슈·마리-클로드 타랑제, 이용주 역, 『시나리오 쓰기의 이론과 실제』, 동문선, 2004, 243면.
- 알렌 아머, 김광호·김영룡 역, 『텔레비전 연출론』, 나남출판사, 1995, 286면.
- 원용진·주혜정, 「텔레비전 장르의 중첩적 공진화(dual co-evolution): 사극 <허준><태조 왕건>을 중심으로」, 『한국방송학보 통권 16-1』, 300~332면.
- 유지나 외, 『멜로드라마란 무엇인가』, 민음사, 1999, 24면.
- 윤석진, 『한국 멜로드라마의 근대적 상상력』, 푸른 사상, 2004, 24~25면.
- 조셉 칠더스·게리 헨치, 황종연 역, 『현대문학·문화비평 용어 사전』, 문학동네, 1999, 247~248면/ 255~256면.
- 조주현, 『결혼이라는 이데올로기』, 현실문화연구, 1993, 12면.
- 주창윤, 『텔레비전 드라마: 장르·미학·해독』, 문경, 2005, 164면.
- 크리스티안 윌커, 이도경 역, 『미디어에서 리얼리티란 무엇인가』, 커뮤니케이션북스, 2001, 31면.
- 토마스 사츠, 한창호·허문영 역, 『할리우드 장르의 구조』, 한나래, 1996, 52~53면.
- F. 바누아 외, 문신원 역, 『영화학습』, 동문선, 2003, 145면.
- 찰스 에프론, 김갑의 역, 『영화와 정서』, 집문당, 2001, 20면.
- 채트먼, 한용환 역, 『이야기와 담론』, 고려원, 1991, 282면.
- Robert Scholes, *Semiotics and Interpretation*, New Haven and London: Yale University Press, 1982, pp.76~77.

Abstract

A Study on a Narrative System and a Reality of Audience
<Happening in Bali>

Kim, So-eun

TV drama <Happening in Bali> was successful to have a reality of audience, composing another's story in melo-drama established. According to melo-drama's convention established, it defined a new melo-drama's category and a new convention of genre, without disturbing audience's expectation and a level.

It was able to use a familiar and unfamiliar method. In this drama, making a pathetic's hero than a pathetic hero go a head, and an antagonist, it was a strategic method to get a 'new something'. Besides, in this drama, 'romantic love' was role to get a character's unhappiness, disagreeing with a melo-drama's established.

Such a narrative system, for example, composition of character, romantic love's elimination and audio-visual's materials, is a strategic method to get a reality of audience. This narrative system makes able to reduce a distance of a audience and narrative world, and to get a reality of audience.

It gets accomplished in a discourse level. In this drama, Irony is a "frame". Irony is a method to make able to see in a contrast to a truth and looks. Without revealing a heroine's truth, it represent a contradictory condition of character to make see a truth, amplifying a audience's question. Irony roled to make do a audience's self-reflection, as a "frame" dividing a reality and fiction's category.

Key words : reality, audience, melo-drama, narrative system, audio-visual material, irony,
frame

접 수 일 : 2006년 2월 28일

심사기간 : 2006년 3월 1~25일

게재결정 : 2006년 4월 7일(편집위원회)

K C I