

# <필로우 톡>(1959)과 <다운 위드 러브>(2003): 로맨틱 코미디 영화의 화면 분할

A Case Study on *Pillow Talk*(1959) and *Down with Love*(2003):  
Split Screen in Romantic Comedy Films

장우진  
아주대학교 미디어학과

Woo-Jin Chang(woojin71@ajou.ac.kr)

## 요약

이 연구는 사랑과 성을 다루는 로맨틱 코미디 영화에서 화면 분할 기법이 작품의 서사 목표와 전략에 맞게 어떻게 활용되는지를 검토한다. 로맨틱 코미디의 플롯은 남녀의 결합을 지향하지만 코믹한 상황과 에피소드를 통해 그 결합을 최대한 지연시키는 구조로 되어 있다. 이러한 지연 구조에서, 로맨틱 코미디 영화의 화면 분할은 대개 구성점2 이전에 배치되어, 영화의 초점을 두 남녀 주인공에게로 집중시키면서 코미디를 창출하는 특징을 보인다. 화면 분할이 웃음을 유발하는 방식은 두 주인공 인물 간의 정보 격차에 따르는 긴장감, 대사의 중의법, 그리고 분할된 이미지의 결합을 활용하는 것이며, 웃음의 소재는 사랑과 성에 관련된 것들이다. 연구의 검토 대상이 된 로맨틱 코미디 영화는 마이클 고든 Michael Gordon의 <필로우 톡 Pillow Talk>(1959)과 피톤 리드 Peyton Reed의 <다운 위드 러브 Down with Love>(2003)이다.

■ 중심어 : | 로맨틱 코미디 | 화면 분할 | 플롯 | 정보 격차 | 중의법 | 사랑과 성 | <필로우 톡> | <다운 위드 러브> |

## Abstract

This paper examines how split-screen technique works to meet the goals and strategies of the narrative in the romantic comedy films which deal with love and sex. The plot of romantic comedy films aims to the union and marriage of the couple, but is structured to delay the union as much as possible through comical situations and episodes. Usually split-screen scenes are placed before plot point 2 and serve to make a laugh and humor. Besides, it helps focusing on two main characters. Comedy related to love and sex comes from information gap between two main characters which can cause a tension, double meaning of spoken words and combination of split-screen images. Michael Gordon's *Pillow Talk*(1959) and Peyton Reed's *Down with Love*(2003) are reviewed in this study.

■ keyword : | Romantic Comedy | Split-screen | Plot | Information Gap | Double Meaning | Love and Sex | *Pillow Talk* | *Down with Love* |

## I. 서론

이 글은 사랑과 성을 다루는 로맨틱 코미디 영화가

서사 목표를 추구하는 과정에서 어떻게 화면 분할을 활용하는지 논의하려고 한다. 이것은 2012년 1월에 발표했던 줄고 “화면 분할의 미학과 의미: 극영화를 중심으로

접수일자 : 2013년 11월 25일  
수정일자 : 2014년 01월 07일

심사완료일 : 2014년 01월 07일  
교신저자 : 장우진, e-mail : woojin71@ajou.ac.kr

로”의 후속 연구에 해당한다. 이 선행연구가 화면 분할의 역사적 전개 과정을 살펴보고, 극영화의 다양한 화면 분할 유형과 그 서사적 의미를 포괄적으로 논의한 것이라면, 이번 연구는 논의의 범위를 로맨틱 코미디 영화로 제한하여 작품의 서사 목표와 전략에 맞게 화면 분할이 활용되는 양상을 분석하고자 한다.

로맨틱 코미디 영화는 남녀의 성, 계급, 성격 등의 차이를 기반으로 하여 다양한 극적 상황과 영화적 재미를 만들어내기 때문에, 이미지의 병치를 통해 충돌과 결합, 대조와 대비 등을 표현할 수 있는 화면 분할 기법이 매우 유용하게 활용되는 경향을 보인다. 예컨대, 우디 알렌 Woody Allen의 <애니 홀 Annie Hall>(1977)에서는 결합될 수 없는 두 남녀 주인공의 차이를 대조시키기 위해 화면 분할이 사용되었고, 로브 라이너 Rob Reiner의 <해리가 샬리를 만났을 때 When Harry met Sally...>(1989)는 하룻밤을 함께 보내고 난 후 두 남자가 느끼는 공통된 불안감을 대비시키기 위해 화면 분할이 사용되었다[1]. 그러나 로맨틱 코미디 영화의 화면 분할이 어떠한 방식으로 활용되는지를 구체적으로 논의한 연구는 그간 없었기에, 이 글에서 로맨틱 코미디 영화의 화면 분할 활용 양상을 논의하는 것은 의미 있는 일이 될 것이다.

본고에서 연구 대상으로 삼은 로맨틱 코미디 영화는 마이클 고든 Michael Gordon의 <필로우 톱 Pillow Talk>(1959)과 피톤 리드 Peyton Reed의 <다운 위드 러브 Down with Love>(2003)이다.

1959년 아카데미영화제에서 오리지널 각본상을 수상한 <필로우 톱>은 1950년대 헐리웃 영화 중에서 두 번째로 큰 흥행수익을 올리면서 록 허드슨 Rock Hudson과 도리스 데이 Doris Day를 로맨틱 코미디의 전설적인 커플로 만들고 술한 아류작을 양산한 작품이다[2][3]. 2009년 미 국회 도서관이 문화적, 역사적, 미학적으로 중요하여 영원히 보존할 작품으로 등록한 이 영화는, 개봉 당시의 뉴욕 타임즈 리뷰에서, 참신하면서도 적합한 웃음을 위해 분할 화면을 잘 활용했다는 평가를 받기도 했다[4]. 2003년에 개봉한 <다운 위드 러브>는 1960년대를 배경으로 한 로맨틱 코미디로서, <필로우 톱>에 대한 일종의 헌사로 제작된 영화이다. 영화 평론

가 로저 에버트는 이 영화가, <필로우 톱>에서처럼 전화 장면들에서 분할 화면을 사용하고 있음을 상기시키면서, 1960년대의 분할 화면 기법으로 많은 재미를 선사한다고 언급했다[5]. Mick LaSalle도 이 영화가 1960년대 시기의 상큼함을 되살리기 위해 분할 화면을 이용하고 있다고 지적하였다[6]. 따라서 이 두 작품을 분석하여, 로맨틱 코미디 영화가 관객에게 웃음을 선사하기 위해 어떻게 화면 분할을 활용하는가를 검토하는 것은 유용할 것이다.

이 논문이 제기하는 질문은 크게 세 가지이다; 첫째, 로맨틱 코미디 영화를 시드 필드 Syd Field의 3장 구조 패러다임으로 파악할 때, 화면 분할 기법이 언제나 구성점2 이전에만 등장하는 이유는 무엇인가? 둘째, 로맨틱 코미디 영화에서 화면 분할이 코미디를 창출하는 매커니즘은 무엇인가? 셋째, 각각의 작품에서 화면 분할은 로맨틱 코미디의 핵심 요소 중 하나인 성(sex)을 어떠한 방식으로 다루는가? 이 글에서는 첫째 문제를 검토하기 위해 우선 로맨틱 코미디 특유의 지연 구조와 코미디에 의한 지연의 서사 전략을 논의할 것이다. 이것은 주로 이 글의 2장에서 다루어질 것이다. 둘째 문제는 두 주인공 인물 간의 정보 격차와 언어의 이중 의미 발생에 따르는 긴장감이라는 측면에서 논의를 진행할 것이며, 셋째 문제는 두 작품의 분할 화면이 어떻게 이미지 통합과 중의법적 대사 활용을 통해 성적 코드를 기입하고 음란한 농담을 만들어내는지 검토할 것이다. 둘째와 셋째 문제는 통합적으로 함께 검토할 만한 것이어서 각각의 문제를 구분하여 논의를 전개하지는 않을 것이다. 다만 두 작품의 경우를 따로 구분할 필요는 있기 때문에, 이 글의 3장에서는 <필로우 톱>의 화면 분할을 논의할 것이며, <다운 위드 러브>의 화면 분할은 4장에서 다루도록 하겠다.

## II. 로맨틱 코미디 플롯의 특성과 화면 분할

브라이언 헨더슨 Brian Henderson에 따르면, 대부분의 헐리웃 영화가 로맨스와 코미디를 내포하고 있기 때문에 로맨틱 코미디를 정의하는 것은 어렵거나 불가능

하다[7]. 그럼에도 불구하고 로맨틱 코미디의 명백한 특성을 파악하는 일은 그리 어려운 일이 아니다. 2008년 미국영화협회의 조사에 따르면, 로맨틱 코미디는 “로맨스의 전개가 코믹한 상황으로 나아가는 장르”로 규정된다[8]. 여기서 두 개의 키워드를 고른다면, 당연하게도 ‘로맨스’와 ‘코믹(코미디)’이 될 것이다. 실제로 다수의 연구자들이 로맨틱 코미디를 설명하기 위해 이 두 가지 요소를 언급한다. 요컨대 로맨스와 코미디가 내포되어 있다고 해서 그것을 로맨틱 코미디로 규정하기는 힘들겠지만, 로맨틱 코미디로 파악되는 영화들에는 분명 로맨스와 코미디가 내포되어 있다고 할 수 있다. 그렇기 때문에 윤성은의 지적대로, 로맨틱 코미디에 대한 완벽한 정의를 내리려고 하는 것은 그리 유용하지 않다[9]. 반면 여기에 해당하는 영화들의 유사성을 통해 로맨틱 코미디에 대한 논의를 전개하는 것은 유용한 일이 될 수 있을 것이다.

로맨틱 코미디의 플롯이 보여주는 지향점은 남녀의 사랑의 완성이다. 이것은 대체로 남녀의 결합 혹은 결혼으로 완결된다[10]. 로맨틱 코미디가 주로 해피엔딩을 보여주는 것은 바로 이러한 플롯의 지향점 때문이다. 그런데 로맨틱 코미디의 해피엔딩만큼이나 주목해야 할 특성을 두 가지 더 지적하고 싶다. 하나는 영화의 결말이 남녀의 행복한 결합에 도달하기 전까지 영화는 두 사람의 결합에 방해가 되는 온갖 다양한 **장애물**의 상황을 관통하는 플롯을 다룬다는 것이다. 마이클 휴즈 Michael Hauge는 헐리웃 로맨틱 코미디의 장르 포물라를 다음과 같이 간단히 정리한 바 있다; ①주인공은 사랑을 좇아야 한다. → ②위기는 Act 2의 끝부분에서 이별을 이끌어내야 한다. → ③결말은 언제나 행복해야 한다[11]. 여기서 위기가 ACT2의 끝에서 이별을 이끌어낸다는 지적에 주목할 필요가 있다. 이것은 구성점2에 이르기까지, 영화가 비중 있게 다루는 것은 커플의 결합이 아니라 그것을 방해하는 장애물임을 의미한다.

또 다른 특성은 로맨틱 코미디 영화가 사랑의 완성을 추구하는 과정에서 명확히 보여주는 **분위기와 톤의 가벼움**이다. 폴라 마란츠 코헨 Paula Marantz Cohen은 이러한 경향을 <오만과 편견>을 쓴 제인 오스틴의 문학 전통으로 연결시키면서, “반드시 용기 있고 똑똑한

여성 주인공이 있어 충분히 예측 가능한 여러 불행과 오해를 거친 후에 결말에서 인생의 반려자와 결합하게 된다. **톤과 페이스 면에서 볼 때, 이 이야기들은 가볍고, 밝고, 활기 넘친다**[12].”라고 주장한다.(강조-인용자)

로맨틱 코미디가 이처럼 가볍고 활력 있게 플롯을 진행시킬 수 있는 이유는, 그것이 여성 영화(women's picture)로 일컬어지는 멜로드라마처럼 여주인공이 경험하는 의무와 사적 욕망 사이의 갈등, 또는 욕망의 좌절에 초점을 맞추지 않기 때문이다. 로맨틱 코미디가 초점을 맞추는 것은 **구애의 플롯과 남녀의 결합**이다[13]. 스티브 닐/프랑크 크루트니크에 따르면, 로맨틱 코미디는 대개 커플의 조화를 강조하지만 그것을 방해하거나 그러한 조화를 인식하지 못 하게 방해하는 장애물이 존재한다. 하지만 관객은 상황의 진실을 꿰뚫어볼 수 있는 통찰력과 결국 모든 문제가 잘 해결될 것이라는 확신을 가진 채, 이야기가 장애물이 극복되고 의심이 해결되는 지점으로, 서로에 대한 두 남녀의 진실한 감정이 밝혀지는 지점으로 나아가는 것을 지켜본다[14]. 이것은 결코 우울하거나 무겁고 어두운 톤으로 전개될 플롯이 아니다. 게다가 이 과정은 멜로드라마처럼 등장인물에 대한 관객의 감정적 동일시에만 의존하여 진행되지 않는다. 오히려 “동일시와 거리두기 사이를 오가는 유희[14]”에 의존한다. 이러한 유희는 등장인물의 심각함을 관객으로 하여금 웃음과 함께 가볍게 받아들일 수 있도록 돕는다.

마이클 휴즈는 주인공이 직면하는 갈등의 양상에 따라 로맨틱 코미디의 범주를 ‘비밀과 거짓말 Secrets & Lies’, ‘사기꾼 The Imposter’, ‘마법의 주문 The Magic Spell’, ‘피터 팬과 웬디 Peter Pan and Wendy’, ‘검소하게 생활하기 Slumming It’, 그리고 ‘장기간의 연애 The Long Haul’ 등 6가지로 나눈다[11]. 이 6개의 범주는 남녀 커플의 로맨틱한 결합을 지연시키며 코믹한 상황을 만들어내는 장애물로 기능하는데, 이것들은 자의든 타의든 간에 두 주인공의 차이를 부각시키거나 아니면 그들로 하여금 어떤 오해나 그릇된 인식에 빠지게 한다. 예컨대, <필로우 톱>에서 브래드 앨런 Brad Allen은 자신의 정체를 숨긴 채 텍사스 출신의 순박한 렉스 스

테슨 Rex Stetson으로 위장하여 잔 모로 Jan Morrow에게 접근하고, <다운 위드 러브>에서 캐처 블락 Catcher Block은 순진한 우주비행사 짝 마틴 Zip Martin으로 위장하여 바바라 노박 Barbara Novak에게 접근한다. 이들의 위장으로 인해 두 남녀 사이에는 **정보의 격차**가 발생하게 된다. 이 정보의 격차로 인해 서곡축이 주장한 “인지전략”이 기능할 수 있게 되는데, 여기서 인지전략이란 “등장인물들 간의 정보 차이를 통해 긴장/놀람/발견 등의 요소들로써 관객들의 관심과 흥미를 유발시키는 전략”을 의미한다[15].

따라서 로맨틱 코미디의 특성은 다음과 같이 정리된다. 로맨틱 코미디는 종국적으로 남녀 커플의 행복한 결합을 지향한다. 그렇기 때문에 영화의 중심은 남녀 커플을 둘러싼 상황이나 욕망의 갈등, 좌절 등이 아니라 남녀 커플 그 자체로 집중된다. 그러나 필연적으로 결합의 순간은 영화의 마지막까지 늦춰진다. 이렇게 로맨스의 완성을 마지막까지 지연시키는 것은 로맨틱 코미디의 중요한 서사 전략이다. 왜냐하면 이 지연을 만들어내는 것이 사랑의 결합을 방해하는 장애물들인데, 그 장애물들을 대면하고 극복하는 과정이 영화의 재미를 선사하는 코미디를 창출하기 때문이다. 한편 로맨틱 코미디의 플롯은 남녀의 차이와 오해, 그리고 기만 등으로 형성된 장애물이 커플의 결합을 최대한 지연시키는 구조로 되어 있다. 이 지연 과정에서 영화가 추구하는 것이 다양한 코미디이며, 영화의 긴장과 웃음은 대개 등장인물 간의 정보 격차로 인해 발생한다. 영화의 플롯을 시드 필드의 3장 구조로 파악했을 때, 이 긴장과 웃음은 ACT1에서 ACT2로 이어지다가 남녀가 이별하게 되는 ACT2의 종결 부분, 즉 구성점2부터 사라진다[16]. 이때부터 ACT3를 지배하는 것은 로맨틱 코미디 특유의 활달하고 유쾌한 톤이 아니라 이별에 관련한 무겁고 진지한 톤이 된다. 실종된 코미디 톤이 ACT3에서 잠시 부활하는 것은 ACT3의 문제 해결 방식이 제치 있고 유쾌하면서 기발할 때, 혹은 남녀 커플의 종국적인 결합 이후 발랄한 에필로그가 나올 때뿐이다.

로맨틱 코미디 영화인 <필로우 톱>과 <다운 위드 러브>에서 화면 분할은 일차적으로 영화의 중심을 남녀 커플에게 집중시키는 역할을 한다. <필로우 톱>의 타

이틀 시퀀스를 제외한다면, 이들 영화의 화면 분할은 두 남녀 주인공의 전화 통화 장면에서만 사용된다. 이렇게 사용된 화면 분할이 <필로우 톱>에서 10회, <다운 위드 러브>에서 5회이다. 반면 이들 영화에는 분명 두 커플이 아닌 다른 사람들끼리의 전화 통화 장면이 등장하는데, 여기에서는 화면 분할이 사용되지 않는다. 예컨대, <필로우 톱>에서는 브래드와 피에로(Pierot)의 통화, 영화 말미에 브래드와 그가 사귀었던 두 여성과의 통화 장면이 있지만, 화면 분할은 없다. <다운 위드 러브>에서도 캐처와 그웬들린의 통화, 캐처와 피터의 통화 장면이 있지만, 역시나 화면 분할이 사용되지 않는다. 따라서 화면 분할은 오직 남녀 주인공끼리의 전화 통화에서만 활용될 수 있는 특권이 부여되어 있는 셈이다.

전화 통화는 상대방을 볼 수 없는 상태에서 대화를 나눠야 하기 때문에, 상대방에게 어떤 정보를 감추거나 위장하기 용이하다. 다시 말해 두 인물 간의 정보 격차와 그것으로 인해 긴장과 웃음이 유발되는 것을 보여주기 좋은 상황인 것이다. <필로우 톱>과 <다운 위드 러브>는 유쾌하면서도 가벼운 코미디를 창출하기 위해 전화 통화 장면에서 화면 분할을 적극 활용한다. 이들 영화에서 화면 분할이 모두 구성점2 이전, 그러니까 ACT1과 ACT2에서만 등장하는 공통점이 있다는 것을 기억할 필요가 있다. 이것은 로맨틱 코미디 영화에서 활용되는 화면 분할이 대체로 코미디를 겨냥하고 있음을 암시한다. <필로우 톱>에서는 두 주인공 커플인 잔과 브래드의 전화 통화 장면임에도 불구하고 분할 화면이 사용되지 않는 경우가 한 차례 있는데, 이 장면은 다소 진지한 모드로 진행되는 ACT3에 위치하고 있기 때문인 것으로 보인다. 따라서 이 글에서 검토할 두 편의 로맨틱 코미디 영화에서, 화면 분할은 가벼운 분위기의 코미디를 만들어내는 데 활용되는 특징이 있음을 알 수 있다.

한편 1959년에 개봉된 <필로우 톱>이 대표하는 1950~60년대 헐리웃 로맨틱 코미디는 성적 유혹과 성 자체를 다루는 경향을 보인다. 이러한 경향에 대해, 레저그린든 Leger Grindon은 1953~66년 시기의 로맨틱 코미디를 “유혹의 코미디 comedies of seduction”라 칭했

고[17], 스티브 닐/프랑크 크루트니크는 그것을 “섹스 코미디”로 이해하면서, “1950년대에 등장한 로맨틱 코미디들에서, 로맨스와 구애는 점점 성과 유혹에 대한 강조로 대치 되었”다고 지적했다[14]. 스탠리 로트만 Stanley Rothman/스티븐 파워스 Stephen Powers/데이비드 로트만 David Rothman은 <필로우 톱>의 남자 주인공인 브래드 앨런이 원래는 여자 주인공인 잔 모로를 침대에 눕히기만을 원했다고 보았다[18]. 물론 이러한 경향은 키제이 보고서의 출현, 헤이스 코드의 완화, 여성의 사회 진출 증가와 페미니즘 운동의 확산, 성적 억압에 대한 표현 욕구의 증대 등 당대의 컨텍스트와 무관하지 않을 것이다. <다운 위드 러브>는 2003년에 제작되었지만 <필로우 톱>에 대한 일종의 오마주로 제작된 영화이기 때문에 1950년대 말과 1960년대 초기의 로맨틱 코미디 영화들처럼 “섹스가 없으면서도 섹스에 사로잡힌 영화 the sexless yet sex-obsessed films[6]”로 평가받는다. 요컨대 <필로우 톱>과 <다운 위드 러브>는 화면 분할과 언어의 중의법적 활용을 통해 성적 농담을 선보이는 공통점이 있다. 단지 차이가 있다면 전자가 1950년대 말 특유의 점잖은 수준을 유지한다면, 후자는 2000년대 초반의 과감하고도 직설적인 수준까지 나아가고 있다는 점이다.

이어지는 3장에서는 <필로우 톱>이 로맨틱 코미디의 지연 플롯 구조 속에서 화면 분할을 통해 이야기의 중심을 어떻게 브래드와 잔 커플로 집중시키는지, 등장인물 간의 정보 차이로 발생하는 긴장과 웃음을 어떻게 구현하는지, 분할된 화면의 이미지 통합을 통해 어떻게 성적 암시를 표현하는지 등을 논의하도록 하겠다. 그리고 4장에서는 <다운 위드 러브>에서 화면 분할이 정보의 격차에서 발생하는 중의법적인 말장난의 개그를 어떻게 창출하는지, 그 말장난을 어떻게 음담 코드로 발전시키는지, 그리고 음담을 다시 어떻게 이미지 통합의 음란한 유희로 발전시키는지 논의하도록 하겠다.

### III. <필로우 톱>의 화면 분할

<필로우 톱>은 뉴욕의 한 빌딩에 함께 살면서 전화

선을 공유해야 하는 두 남녀, 성공한 인테리어 디자이너인 잔 모로와 바람둥이 작곡가 브래드 알렌의 옥신각신과 사랑을 다룬다. 서로 얼굴을 알지 못 하는 상태에서, 이들은 전화선 공유로 인한 문제 때문에 전화로 다투게 되고, 그 이후로도 수차례에 걸쳐 전화 통화를 하게 된다. 서로 적대적인 관계로 설정된 이후에, 친구인 조나단이 사랑하고 있는 여자가 잔이라는 것을 브래드가 알게 되면서 영화는 새로운 국면으로 접어든다. 이후 브래드가 텍사스 출신의 렉스 스테슨으로 위장하여 잔에게 접근하면서 두 남녀의 로맨스가 시작되는데, 이때부터 두 인물의 정보 격차가 발생하게 되고 관객은 정보 우위에 있는 브래드와 공모하면서 코미디를 즐기게 된다. 코미디는 주로 잔이 렉스인 브래드와 적대적 관계를 유지하면서 동시에 브래드인 렉스와 사랑에 빠진 아이러니를 지켜보는 것에서 비롯된다.

이 영화에서 화면 분할은 우선 사랑의 삼각관계를 설정한다(화면 분할①, 화면 분할②). 다음의 그림에서 확인할 수 있듯이 이 장면의 화면 분할을 보면, 화면 중앙의 잔은 삼각형 모양으로 분할된 화면에 위치하면서 화면 양쪽의 남녀 사이에 끼어들어간 느낌을 준다.



그림 1. 화면 분할①, 화면 분할②

이것은 잔이 브래드와 다른 여성의 전화 통화를 엿듣고 개입하는 상황에서 두 번에 걸쳐 발생하는데, 각각의 경우에 브래드가 밀애를 속삭이는 대상이 다르다. 따라서 이 두 번에 걸친 화면 분할이 설정하는 삼각관계는 특정한 세 인물 간의 삼각관계가 아니다. 다만 우리에게 암시되는 것은 잔이 언제나 브래드와 커플을 이룰 수 있는 잠재적 인물로 삼각관계의 한 꼭짓점에 존재하고 있다는 것과 두 남녀 주인공의 결합에 큰 걸림돌이 될 수 있는 것이 브래드의 바람기라는 것이다.

그리고 나서 이어지는 두 번의 화면 분할은 전화선을 공유한 잔과 브래드의 협상과 다툼을 보여준다. 전화선 공유로 인한 문제 때문에 매 삼십 분씩 구별하여 전화

선을 쓰기로 하자고 규칙을 정했지만(화면 분할③), 규칙이 잘 지켜지지 않아 둘 사이에 감정 대립이 심해질 뿐임을 보여준다(화면 분할④).



그림 2. 화면 분할③, 화면 분할④, 화면 분할⑤

여기까지가 ACT1에 해당한다. 이때까지의 화면 분할은 이 영화의 셋업을 위한 것이라 할 수 있다. 요약하자면, 잔과 브래드가 현재 커플은 아니지만 언젠가 커플이 될 수 있는 가능성을 가지고 있다는 것과 전화선 공유 문제로 인해 지금은 그들이 대립 관계를 형성하고 있다는 것이다.

이후 조나단이 브래드를 처음 방문하는 사건이 구성점을 만들어낸다. 여기서 브래드는 조나단이 사랑에 빠진 여자가 잔이라는 것을 알게 된다. 뿐만 아니라 결혼에 대해 부정적인 입장을 고수하고 있는 그에게 조나단은 잔이 그 태도를 바꾸게 할 만큼 매력적인 여자라는 말을 해준다. 브래드와 잔 사이의 정보 균형이 기울어지기 시작하는 것은 이 지점부터이다.

ACT2로 넘어가자마자, 브래드는 잔에게 전화를 걸어 자신의 무례함을 사과하고 화해를 제안하지만 거절당한다(화면 분할⑤). 브래드의 사과와 제안은 두 사람의 결함을 위한 최초의 시도로서 영화의 플롯이 어디를 지향점으로 삼고 있는지 드러낸다. 그러나 아직 두 사람 사이에 애정의 감정이 싹트지 않았을 뿐 아니라, 이어지는 장면에서 확인할 수 있듯이 브래드의 바람기도 없어지지 않았으므로, 이 시도는 실패로 이어질 수밖에 없다. 이 실패는 브래드로 하여금 그의 얼굴을 모르는 잔의 환심과 관심을 얻기 위해 그가 다른 인물, 즉 잔이 사랑을 느낄 수 있을 뿐 아니라 브래드와 같은 바람기도 없는 텍사스 출신의 렉스로 위장할 극적 필요성을 제기해 준다. 그리하여 잔이 브래드를 경멸하면서도 브래드인 렉스와 사랑에 빠지는 극적 아이러니가 설정되고, 이 위험하면서도 흥미로운 게임에서 정보 우위를 점하는 브래드와 관객은 공모자가 되어 코믹한 상황을 즐길 수 있게 된다.

이 영화의 여섯 번째 화면 분할이 등장하는 것은 잔이 렉스에게 매력을 느낀 후 부푼 가슴으로 잠을 이루지 못하고 있다가 그의 전화를 받을 때이다. 이때의 화면 분할은 지금까지의 것과는 사뭇 다르게 시작한다(화면 분할⑥-1). 화면을 반으로 가른 단순한 양 분할이 아니라 침실의 편안한 느낌을 강조할 수 있는 방식의 분할이다. 이 편안한 분위기는 이들의 통화에 브래드(?)가 의도적으로 개입하면서 깨지게 되는데, 이때 화면 분할의 방식은 잔과 브래드의 적대적 대립을 잘 드러내는 양 분할의 형태로 바뀐다(화면 분할⑥-2). 이 부분은 정보 격차로 인한 코미디를 창출한다. 잔과 렉스의 통화에 대한 해방꾼이 바로 렉스인 브래드인데, 잔이 그것을 알아채지 못 하고 있기 때문이다. 곧이어 잔과 렉스의 통화가 재개되고 나서, 브래드인 렉스는 잔이 눈치 채지 못 하게 웃음을 터트린다(화면 분할⑥-3). 이 웃음은 공모로 인해 브래드와 관객만이 공유할 수 있는 웃음이다.

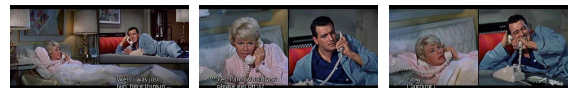


그림 3. 화면 분할⑥-1, ⑥-2, ⑥-3

이와 같은 공모와 웃음은 곧이어 등장하는 일곱 번째 화면 분할에서도 여전히 유효하다. 여섯 번째 화면 분할이 있었던 전화 통화가 끝나고 나서 렉스가 보내준 찬사에 젖어 잔이 달콤함을 음미하고 있을 때, 브래드로부터 전화가 걸려온다. 그는 통화를 엿듣게 되었다면서, 잔에게 그 남자와 데이트하지 말라고 충고한다. 심지어 그는 내일 저녁 그가 그녀를 성적으로 어떻게 유혹할 것인지 구체적으로 예견하기까지 한다. 이때의 화면 분할은, 렉스가 브래드임을 알지 못 하는 잔이 이에 화를 내며 전화를 끊게 되는 과정과 그녀가 눈치 채지 못하고 화내는 것을 브래드가 웃음 지으며 즐기는 과정을 함께 목도하게 만든다(화면 분할⑦). 여기서 드러나는 두 인물의 정보 격차는 이어지는 잔과 렉스의 데이트 장면에서 코믹한 긴장감을 만들어낸다. 브래드의 예견대로 데이트가 진행되어 갈 때, 잔은 어떤 태도와 대응을 보여줄 것인가? 렉스는 정말 그녀를 침실로 이

끌려고 할 것인가? 잔은 그 시도에 어떻게 대처할 것인가?



그림 4. 화면 분할⑦

<필로우 톡>은 1950년대 말부터 1960년대에 걸쳐 진행된 헐리웃 성 혁명의 교두보 역할을 한 작품으로 언급된다. 래리 사무엘 Larry Samuel은 1950년대에 섹슈얼리티에 관련한 언급이 도처에서 발견됨을 인정하면서 그가 “sexidemic”으로 지칭하는 성 개방 혁신의 진정한 시작점이 <필로우 톡>이라고 주장했다[19]. 사실 현재 시점에서 보면 이 영화가 보여 준 성에 대한 개방성과 대담함은 그리 노골적이지 않다. 사만다 쿡은 이 영화를 “청결한 섹스 코미디 a clean sex comedy” 혹은 “섹시하지만 지저분하지 않다 sexy without being dirty”고 지적했다[20]. 하지만 여주인공인 도리스 테이가 스타킹을 신는 장면으로 시작했던 이 영화는 분명 보수적이고도 청교도적인 성 윤리가 만연했던 당대의 맥락에서 획기적인 면이 있었다. 1950년대 말의 상업영화가 허용하는 표현의 범위 내에서, 거대한 흥행 성공과 센세이션을 불러일으키면서, 이 영화는 노래하는 목소리가 고운 해맑은 도리스 테이로 하여금 “성녀-창녀 [21]”의 명성을 얻을 수 있는 기회를 얻게 해 주었다. 이 영화에서 화면 분할을 이용한 코미디는 이제 자연스럽게 성적인 영역으로 확장된다. 그것을 보여주는 것이 여덟 번째 화면 분할이다.

도리스 테이의 여성적인 육체미를 과시하는 것으로 시작했던 이 영화는 브래드의 지적을 통해 잔의 문제를 침실 문제 bedroom problems로 규정하고, 브래드를 천하의 바람둥이로 설정해 놓음으로써 이들의 성적 결합을 은근히 암시해 놓는다. 또한 렉스가 잔을 침실로 유도할 것이라는 브래드의 경고와 예견, 그리고 그 경고로 인해 렉스와의 데이트에서 잔이 느꼈던 긴장감은 두 남녀의 성적 결합을 내러티브의 중심에 위치하게 만든다. 하지만 렉스의 신사다운 태도가 잔으로 하여금 안

도감을 느끼게 하면서 경직된 긴장을 풀게 하는데, 잔이 느끼는 이러한 이완감은 역으로 신사적이고 낭만적인 렉스에 대한 일말의 경계심까지 제거해 준다. 이제 데이트를 즐기고 서로간의 로맨스가 진척된 상황에서 여덟 번째 화면 분할이 등장한다. 이 장면에서 잔과 렉스는 욕조에 누워 목욕을 즐기면서 전화로 다정한 대화를 나눈다(화면 분할⑧-1). 그러다가 두 남녀는 자연스럽게 다리 하나씩을 들어 올려 욕실 벽에 발바닥을 갖다 댄다(화면 분할⑧-2).

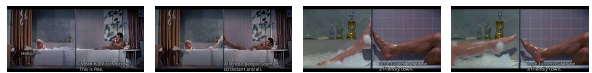


그림 5. 화면 분할⑧-1, ⑧-2, ⑧-3, ⑧-4

이 장면은 이 영화가 보여줄 수 있는 성애 표현의 50년대식 해법을 보여준다. 두 남녀가 서로 다른 공간에 위치하고 있기 때문에 이들의 육체는 직접 접촉하지 않는다. 그렇지만 분할된 두 화면이 결합하여 제시하는 이미지는 명백한 육체적 접촉이다. 따라서 이 이미지는 다분히 중층적이다. 이것은 은근하면서도 노골적이고, 속되지 않으면서도 야한 성적 농담과도 같다. 그리고 이 장면의 대사는 중의적 의미를 통해 성적 농담을 만들어낸다. 렉스는 뉴욕이 낯설었지만 “이제 그렇게 느껴지지 않습니다. Don't feel that way now.”라고 말할 뿐이고, 잔은 그에 대해 “잘 됐네요. Well, that's good.”라고 답할 뿐이다. 그렇지만 ‘화면 분할⑧-2’와의 정확한 타이밍의 일치로, 렉스의 대사는 “이제 그렇게 느끼지 마세요.”라는 의미로, 잔의 대답은 “그렇지만, 좋은 걸요.”로 달리 들릴 수 있게 된다. 그런 다음 두 사람의 발이 클로즈 업으로 제시되는데(화면 분할⑧-3), 이때 렉스는 “다정하게 friendly”라는 말을 길게 늘어트리 발음하면서 발끝을 벽면 아래쪽으로 쓸어내린다. 그리고 이 간지러운 ‘애무’에 깜짝 반응하듯, 잔은 벽면에서 발바닥을 황급히 떼낸다(화면 분할⑧-4). 이 화면 분할은 ‘섹스 코미디’로 규정된 1950년대 후반 로맨틱 코미디의 특성을 가장 압축적으로 보여주는 화면 분할이다.

밤에 있을 데이트에 나가기 직전, 잔은 다시 브래드로부터 전화를 받는다. 그녀가 의기양양하게 렉스에 대한 브래드의 예견이 틀렸음을 주장할 때, 브래드는 그

렇다면 렉스가 동성애자일 수 있겠다는 뉘앙스의 발언을 한다(화면 분할⑨). 이러한 브래드의 주장에 우리는 할 말을 잃고 흥분하는 잔을 지켜보게 된다. 그것은 마치 한 순진한 어린아이가 어느 어른에 의해 별 다른 악의 없이 놀림의 대상이 되는 것을 지켜보며 그 아이의 순수한 반응에 웃음을 짓게 되는 것과 비슷한 순간을 만들어낸다. 우리는 브래드와 공모하여 다시 한 번 그의 웃음을 공유하지만, 그 과정에서 우리에게 각인되는 것은 순진함을 보여주는 잔의 매력이다. 이 장면은 또 다른 기대감도 갖게 만든다. 아마도 밤의 데이트에서 그녀는 렉스가 동성애자인지 아닌지 확인하고 싶어 할 것이다. 만일 그렇다면 영화의 내러티브는 두 남녀의 성적 결합을 향해 더 나아갈 것이다. 실제로 두 남녀는 그 밤의 데이트에서 로맨틱한 키스를 하게 되고, 이들의 관계를 포착한 조나단의 협박에 의해 렉스인 브래드가 외딴 별장으로 가서 주말을 보내야 하게 되었을 때, 잔은 기꺼이 브래드인 렉스와 동행하여 밀월여행을 떠나기로 한다.



그림 6. 화면 분할⑨, 화면 분할⑩

밀월여행을 떠나기 위해 가방을 꾸리던 잔이 브래드에게 전화를 걸 때, 이 영화의 마지막 화면 분할이 등장한다(화면 분할⑩). 그녀는 렉스가 동성애자가 아님이 밝혀졌다는 것에 기뻐하며 의기양양해 있다. 브래드가 믿을 수 없다는 듯한 반응을 보이며 여행을 함께 갈 것이냐고 묻자, “당신이 그걸 알 리 없을 것. That is something you’ll never know.”이라고 답하고서 그녀는 전화를 끊는다. 그녀의 대사는 이 영화의 강렬한 아이러니의 한 순간을 만들어낸다. 왜냐하면 그 순간 세상 어느 누구도 알지 못 하겠지만, 렉스인 브래드만큼은 그것을 아는 유일한 사람일 것이기 때문이다.

이 영화에서 화면 분할은 바로 여기까지만 등장한다. 이후에, 외딴 별장에 도착한 두 남녀가 함께 밤을 보내기 직전에 조나단에 의해 렉스의 정체가 밝혀지는 사건

이 구성점2가 되는데, 그 이후로는 더 이상의 화면 분할이 나오지 않는다.

따라서 이상에서 확인할 수 있는 바는, 이 영화의 화면 분할이 로맨틱 코미디 플롯의 지연 구조 속에서 이야기의 중심을 두 주인공 남녀로 집중시키고, 브래드와 관객의 공모 하에 두 인물의 정보 격차로 인한 긴장과 웃음을 유발하면서, 분할된 화면의 이미지 통합과 언어의 중의적 암시를 통해 성적 농담과 아이러니를 창출하고 있다는 사실이다.

#### IV. <다운 워드 러브>의 화면 분할

<필로우 톡>에 대한 오마주로 제작된 <다운 워드 러브> 역시 비슷한 목적으로 화면 분할 기법을 활용하는 양상을 보여준다.

이야기의 배경이 1962년 뉴욕으로 설정된 <다운 워드 러브>는 여성 해방을 주장하는 베스트셀러 작가 바바라 노박과 남성 교양지의 유명 기자 캐처 블락의 좌충우돌과 사랑을 다룬다. 바바라에 대한 커버스토리 기사를 쓰기로 작정한 캐처는 그녀 역시 다른 여성들처럼 사랑과 결혼만 바랄 뿐임을 증명하기 위해 자신을 NASA에 근무하는 짚 마틴으로 위장하고 그녀에게 접근하여 환심을 산다. 이렇게 두 인물의 정보 격차를 기반으로 하여 로맨스가 시작되고, 관객은 캐처와 공모한 상황에서 캐처를 혐오하는 바바라가 캐처인 짚과 사랑에 빠지는 아이러니를 주시하며 이 위태로운 아이러니가 만들어내는 코미디를 즐기게 된다. 이 영화는 스토리 면에서 뿐만 아니라 언어의 중의적 암시와 분할 화면의 이미지 통합을 활용하여 성적 개그와 코미디를 창출한다는 면에서 <필로우 톡>과 여러모로 유사하다. 하지만 2003년에 제작된 이 영화는 훨씬 대범한 성적 코드를 내포하고 있으며 이미지 결합을 통해 연상되는 성교 묘사는 꽤 적나라하다[22].

첫 번째부터 네 번째 화면 분할까지는 바바라와 캐처의 전화 통화를 보여준다. 이 네 차례에 걸친 화면 분할이 만들어내는 코미디는 단순한 개그로부터 중의적 의미와 음담 코드를 활용한 성적 농담으로 점차 발전해



간다.

첫 번째 전화 통화 장면에서, 캐치는 인터뷰를 위해 바바라와 식사 약속을 잡는다(화면 분할㉠). 이 전화 통화에서, 두 남녀는 서로 통성명을 하고, 식사 약속을 잡는다. 정중한 대화로 진행되는 이 장면에서 웃음을 유발하는 것은 바바라의 말과 태도이다. 방금 전까지만 해도 캐치가 커버스토리를 써 주기로 한 것에 대해 비키와 함께 환호성을 질렀던 그녀는, 캐처와의 전화 통화에서, 마치 캐치 블락의 명성을 잘 모른다거나 혹은 그가 커버스토리를 쓰려고 하는 것에 대해 큰 관심을 두지 않는 듯한 태도로 일관한다. 예를 들어, 캐처가 점심 식사에 초대하자, 그녀는 언제 괜찮은지 스케줄을 확인해 봐야 한다며 여유를 부린다. 혹은, 이미 주문을 했다고 캐처가 말하면서 10분 내로 마호가니 룸에 올 수 있냐고 묻자, 미안하지만 불가능할 것 같다고 답한다. 하지만, 그럼 나중에 언제 시간 날 때 보자며 캐처가 통화를 마치려고 할 때, 바바라는 태연하게 “좋아요, 그럼 15분 후에 만나요.”라고 말하면서 웃음 포인트를 만들어낸다. 이것은 교양 밑에 가려진 욕망, 예의 밑에 가려진 속내, 자존심 밑에 가려진 솔직함을 표출시킨다.

또한, 이 장면에서 두 남녀는 서로 대립되는 방향으로 서 있지도 않고, 두 사람의 시선도 매치되지 않는다. 이것은 전화 통화 장면에서 두 인물을 싱글 샷으로 촬영할 경우 보통 대화하는 기분을 내기 위해 배우의 시선을 매치시켜 주어야 한다는 일반적인 법칙[23]을 거스르는 것이다. 이 일반적인 법칙의 파기는 역으로 “보통 대화하는 기분” 내는 것을 거부함으로써, 두 사람 사이에 단절과 장벽이 있으며 그것으로 말미암아 사실에 대한 정보의 편차가 있을 것을 설정해 준다. 이 설정으로 말미암아, 이후의 화면 분할 기법들은 중의적 의미에 토대를 둔 코미디를 만들어낼 수 있게 된다.



그림 7. 화면 분할㉠

두 번째 전화 통화 장면이 곧바로 이어진다. 약속 장

소에서 기다리던 바람둥이 캐처가 우연히 연인 중 하나인 그웬돌린 Gwendolyn을 만난 후 자리를 떠나자마자 곧바로 바바라가 약속 장소에 도착한다. 그녀는 캐처의 전화를 받게 되고, 캐처는 그럴듯한 변명을 둘러대기 시작한다(화면 분할㉡-1). 변명의 내용은, 바에서 기다리고 있던 중 작은 잉글리쉬 폭스하운드가 걸어 들어와 자신에게 다가와서 코를 들이대며 부빈다는 것이며, **그것이(he, 그녀가?)** 외로워 보이는 데다, 다른 사람과 나가길 원치 않는 듯해서, 자신이 **그것을(her, 그녀를?)** 돌봐야만 하겠다는 것이다. 바바라는 그 사려 깊음에 감탄하면서, 남자의 인격은 **연약한 피조물(a defenseless creature)**을 어떻게 다루는가에서 드러나는 법임을 언급한다. 그리고 나서 바바라는 **그 개(the little bitch)**가 지금 어떤가를 묻는다(화면 분할㉡-2). 그러자 분할된 화면들이 약간씩 패닝을 하는 동시에 화면의 분할선이 우측으로 다소 이동하여 그웬돌린을 화면에 담는다(화면 분할㉡-3). 캐처는 **그것을(her)** 박스 안에 잘 넣어 두었지만 자신이 **그것을(her)** 잘 붙잡고 있어야 **그것이(he)** 안심할 것 같다고 답하며 약속을 저녁 시간으로 연기해 달라고 요청한다.

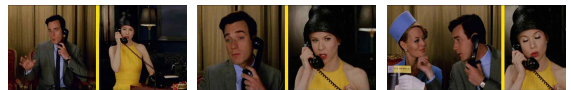


그림 8. 화면 분할㉡-1, ㉡-2, ㉡-3

캐처가 그웬돌린과 함께 나갔다는 것을 모르는 바바라는 정보의 결여로 인해 캐처의 변명을 말 그대로 받아들인다. 하지만 캐처가 그웬돌린과 함께 나가는 것을 방금 전에 지켜본 관객은 ‘화면 분할㉡-1’의 통화를 지켜보면서 캐처의 변명을 거짓말로 받아들이기 시작한다. 동시에 관객은 그 거짓말이 완전한 거짓말은 아니라는 것을 깨닫는다. 왜냐하면 ‘작은 잉글리쉬 폭스하운드’로 비유되고 있는 그웬돌린이 캐처에게 다가와 그의 품에 안겨 코를 부비듯이 키스하는 것을 보았기 때문이다. 그렇기 때문에 그가 대화에서 사용하는 대명사 ‘she’와 ‘her’는 잉글리쉬 폭스하운드를 지칭하는 것이면서 동시에 그웬돌린을 지칭하는 중의적 의미를 갖게 된다. 그런데 재미있는 것은 ‘화면 분할㉡-2’에서 바바

라가 자신의 의도와 상관없이 이 중의적 의미를 유지하며 대화를 이끌고 있다는 점이다. 그녀는 분명 그 개를 지칭하겠지만 관객에게는 여성을 지칭할 수도 있는 ‘a defenseless creature’와 ‘the bitch’를 사용한다. 특히나 여성에 대한 속어로 경멸을 담아서 사용하는 단어 ‘the bitch’와 앞의 캡처 화면(화면 분할㉠-2)에서 확인할 수 있는 바바라의 표독스런 표정, 그리고 앞으로 전개될 바바라와 캐치의 사랑에 그웬돌린이 삼각관계의 한 축을 형성하고 있다는 극적 맥락 등이 서로 일치되면서, 이 부분은 웃음을 자아낸다. 이 통화에서 활용되는 중의법적인 말장난은 ‘화면 분할㉠-3’에서 다시금 확인되는데, 그것은 그 암캐가 지금 어떠한 바바라의 질문에 패닝에 의한 프레임 조정과 화면 분할선의 조정이 이어지기 때문이다. 따라서 이 조정은 바바라의 질문에 대한 거대 서술자의 답변이기도 하다. 결국, 이 조정의 결과로 드러나는 것은 ‘the bitch’가 그웬돌린이며, 캐치의 변명은 거짓말이자 거짓말이 아닌 것일 수 있다는 묘한 중의법적 말장난이다. 게다가 ‘화면 분할㉠-3’에서 확인할 수 있는 캐치의 손을 보라. 그는 마치 애완건의 목덜미를 간지럽혀 주듯이 그웬돌린의 목을 가볍게 애무하고, 그 이후에는 “그것을 잘 붙잡고 있어야 안심할 것 같다”는 말을 하면서 그웬돌린과 손잡지를 낀다. 통화가 끝난 직후, 달리 백을 통해 캐치와 그웬돌린이 앉아 있는 공간의 실체가 파악되는데, 그것은 박스 형태로 되어 있는 오페라 관람석이다. 즉 이 부분에서 캐치의 행위와 달리 백을 하는 카메라 움직임을 통해, 캐치의 입장에서 보면 단 하나의 거짓말도 하지 않은 중의법적인 말장난이 완성되면서 코미디를 강화시켜 준다.

중의법적인 말장난은 세 번째와 네 번째 화면 분할 장면에서도 지속된다. 세 번째 전화 통화 장면은 두 번째 전화 통화 장면에서 바로 이어진다. 바바라가 전화를 받자마자 캐치가 사과를 한다(화면 분할㉠-1). 바바라의 응대 이후, 캐치의 변명이 이어진다(화면 분할㉠-2). 자신의 **작은 프렌치 푸들**과 공원에 나왔는데, **그것이 (she)** 들어가려 하지 않는다는 것이다. 그러면서 아마도 자신의 말이 무슨 뜻인지 알 거라면서 말한다. 바바라는 안다고 답하면서, 충고를 하나 해 주겠다고 말한다. 충고의 내용인즉슨, 당신이 **작은 막대기(a little**

twig)로 **그것의 아랫부분(her bottom)**에 갖다 대면, 일단 **그것이(she)** 당신과 함께 **밖으로 나온(went out)** 이유를 기억하게 될 거라는 것이다(화면 분할㉠-3). 캐치는 명심하겠다고 말하면서 아침까지 약속을 연기할 수 있겠느냐고 묻는다.

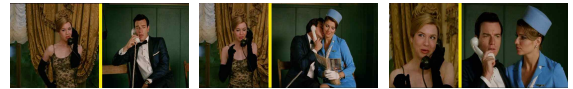


그림 9. 화면 분할㉠-1, ㉠-2, ㉠-3

여기서는 두 번째 화면 분할 장면보다 더 빠른 시점에서, 패닝에 의한 우측 프레임의 조정과 화면 분할선의 조정이 발생한다. 그리하여 앞 장면에 의한 학습 효과에 힘입어, 작은 프렌치 푸들이 이베트 Yvette를 의미하는 중의법적인 말장난을 바로 시작한다. 하지만 이 말장난은 앞의 장면에서 감히 다루지 못 했던 것을 대범하게 다룬다. 음담 코드이다.

일단 이 장면은 분할 화면에서 보여주는 캐치와 이베트의 행위에 애정 표현이 더욱 강화되어 있다. 앞의 전화 통화에서, 캐치와 그웬돌린은 목을 쓰다듬거나 손잡지를 끼는 정도의 애정 표현만 했었지만, 이번 통화에서 캐치와 이베트는, ‘화면 분할㉠-2’에서처럼, 대부분의 시간 동안 키스 형태의 애무를 한다. 그리고 그들이 달콤한 애무를 하는 동안, 바바라의 충고가 진행된다. 작은 막대기를 그것의 아랫부분(배)에 갖다 대라는 충고는 아마도 애완건으로 하여금 빨리 변을 보게 하는 방법일 것이다. 그렇지만 ‘막대기’와 ‘그것의 아랫부분’은 각각 남성과 여성의 성기를 암시하고, ‘갖다 대’는 것은 성교를 암시한다. 어쩌면 그것은 남녀가 ‘데이트를 하는(went out)’ 이유이기도 할 것이다. 이처럼 음란함에 대한 바바라의 과감한 암시는, ‘화면 분할㉠-3’에서 확인할 수 있듯이, 캐치에게 신선한 충격을 선사할 정도이다. 특히나 이러한 바바라의 과감함은 캐치에 대한 역공의 느낌마저 준다. 왜냐하면, 중의법을 활용하여 ‘거짓말이 아닌 변명(?)’을 늘어놓으면서, 캐치가 자신의 말을 알아들을 수 있겠느냐는 뉘앙스의 말을 덧붙였을 때, 바바라가 “안다”고 대답한 직후에 내놓은 충고이기 때문이다. 그리고 그 결과는 ‘화면 분할㉠-3’에서 볼 수

있는 두 남녀 주인공의 대조적인 표정이다. 바바라는 이 상황을 즐기는 듯하면서 승자가 보여줄 수 있는 승리의 미소를 짓는 한편, 캐치는 예상치 못한 역습을 당한 자의 당황스러움과 충격의 표정을 짓고 있다. 이것은 묘하게도, 정보의 우위를 점하며 캐치와 공모했던 관객에게도 한방을 가하여 폭소를 터트리게 하는 힘을 발휘한다. 네 번째 화면 분할 역시 또 다른 여인을 달콤한 스웨덴 라퐁트(sweetest Swedish Lapphund)로 지칭하면서 성적 코드의 농담을 이어 나간다.

한편 다섯 번째 화면 분할은 바바라와 짚의 전화 통화에 활용된다(화면 분할㉑-1)[1]. 이 전화 통화에서, 짚은 바바라를 자신의 집으로 초대한다. 그들의 대화는 예의와 격식을 한껏 갖추어서 정중하게 진행된다. 하지만 이 장면의 화면 분할은 이미지의 결합과 타이밍을 맞춘 대사의 결합에 의해 가장 저속한 방식으로 음란한 코미디를 선사한다. 이 타이밍을 위해 두 인물의 행위와 자세는 마치 뮤지컬처럼 정교하게 안무된다.

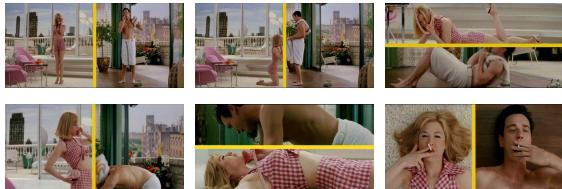


그림 10. 화면 분할㉑-1, ㉑-2, ㉑-3, ㉑-4, ㉑-5, ㉑-6

그렇게 정교하게 계획된 안무의 결과, 분할된 화면의 이미지들은 상상의 차원에서 하나의 이미지로 결합된다. 그 결과 이들은 여성의 구강성교(화면 분할㉑-2), 69자세(화면 분할㉑-3), 남성의 구강성교(화면 분할㉑-4), 정상위의 인터코스와 오르가즘(화면 분할㉑-5), 성교 직후의 흡연(화면 분할㉑-6) 등등을 연상시키는 결합을 만들어낸다. 이러한 이미지의 연상은 그들의 대화와 결합되면서 더 강화된다. 예를 들어 ‘화면 분할㉑-1’에서 짚은 바바라에게 매우 특별한 부탁을 들어줄 수 있느냐고 묻고, 바바라는 물론이라고 답한다. 사실 짚이 하려는 매우 특별한 부탁이란 자신의 요리를 선보일 수 있도록 그녀를 집으로 초대하는 것이다. 그렇지만, ‘화면 분할㉑-2’가 물론이라고 답한 바바라의 대답에 이어지기 때문에, 이야기의 맥락상 짚의 “매우 특별한 부탁”

은 마치 바바라가 해 주는 구강성교인 것 같다. 또한 짚이 “나는 당신을 섬기고 싶었어요.”라고 말한 직후 ‘화면 분할㉑-4’가 이어지고, 이 장면에서 바바라가 “오, 짚! 내게 이렇게 해 준 남자는 없었어요!”라고 감탄한다. 이것은 남자가 바바라를 집에 초대하여 그가 손수 한 요리를 접대하는 것에 대해 나누는 대화이지만, 화면 분할과의 절묘한 타이밍으로 인해 이들의 대화는 짚이 해 주는 구강성교에 대한 대화인 것처럼 들린다. ‘화면 분할㉑-5’에서 나누는 대화도 마찬가지이다. 바바라가 짚의 초대가 사려 깊고 상냥한 것임을 언급하자, 바바라가 높고 짚이 팔굽혀펴기를 하는 ‘화면 분할㉑-5’의 상황에서, 이들은 아래의 대화를 나누게 된다.

**Zip** 제 즐거움이죠.  
**It's my pleasure.**

**Barbara** 오, 아네요, 아네요, 아네요. 제 즐거움이죠.  
**Oh, no. No, no, it's mine.**

**Zip** 그럼 오시는 거죠?  
**So you'd like to come?**

**Barbara** 그럼요, 그럼요, 그럼요.  
**Oh, yes. Yes, yes.**

집으로의 초대에 관련한 이 대화는, 어찌 들으면 정상위의 인터코스에 대한 대화인 것처럼 들린다. 바바라가 ‘no’를 반복하는 “Oh, no. No, no”는 성교 시의 신음소리 같고, 초대에 응해 주겠느냐는 짚의 질문은 오르가즘에 도달할 것 같냐는 혹은 사정해도 되겠느냐는 질문으로 들린다. 그리고 ‘yes’를 반복하며 초대에 응하는 바바라의 대답은 오르가즘에 도달한 여성의 반응을 연상시킨다. 그 직후에 짚이 팔굽혀펴기를 멈추고 누움으로써 화면 분할의 형태는 ‘화면 분할㉑-6’으로 바뀐다. 짚은 이때 바깥에서의 데이트 대신 집으로의 초대에 응해준 바바라에 대해 “융통성 있게 받아들여 줘서 고마워요. Thank you for being so flexible.”라고 감사의 마음을 표현하는데, 이 말은 그녀 신체적 신축성과 탄력성에 대한 감사의 표현인 것처럼 들리기도 한다. 요컨대, 언어의 중의적인 의미와 분할된 화면의 이미지 결합을 활용하여 음란한 코미디의 극치를 보여준다.

이 영화에서도 화면 분할은 여기까지만 등장한다. 이것은 모두 쥘과 바바라의 정체가 밝혀지는 구성점2 이전에 등장하는 것이다. 따라서 이 작품의 화면 분할 역시 로맨틱 코미디의 지연 구조 속에서 성과 사랑에 관련한 코미디를 창출하기 위해 활용되고 있다는 것을 확인할 수 있다. 그리고 그 코미디는 캐처와 관객의 공모 하에 발생하는 두 인물의 정보 격차에서 비롯하거나 또는 분할된 화면의 이미지 통합과 언어의 중의성을 이용하는 특징을 보인다.

이 작품에서 화면 분할을 통한 코미디의 양상은 두 가지 측면에서 일정한 방향성을 보인다. 하나는 언어의 중의성을 활용하는 방향이고, 다른 하나는 성적 농담을 노골화하는 방향인데, 이 두 가지 방향은 마지막에 화면 분할의 형태로 강력하게 결합된다. 구체적으로 살펴보면, 첫 번째 화면 분할에서는 언어의 중의법적 활용이나 성적 농담이 배제된 채 단순한 개그에 의한 코미디만을 선보인다. 그러다 두 번째 화면 분할에서 중의법적 말장난을 선보이기 시작한다. 하지만 아직 성적 농담을 기입하지는 않는다. 세 번째와 네 번째 화면 분할에 이르면 중의법적 말장난을 성적 농담으로 발전시킨다. 그렇지만 이 성적 농담에 이미지를 활용한 성에 대한 묘사는 자제하고 있다. 마지막 다섯 번째 화면 분할에 이르러서야 화면 분할의 이미지와 언어의 중의법이 통합되면서 영화의 성적 농담은 카마수트라 수준의 음란함을 노골적으로 표현하는 코미디로 완성된다.

## V. 결론

이 논문은 로맨틱 코미디 영화에서 화면 분할이 어떻게 활용되는지를 논의하기 위해, 화면 분할이 성공적으로 활용되었다고 평가받는 두 편의 로맨틱 코미디 영화, <필로우 톱>과 <다운 위드 러브>를 논의의 대상으로 삼았다. 이 연구가 제기했던 질문은 로맨틱 코미디 영화의 화면 분할이 3장 구조의 패러다임에서 구성점2 이전에만 등장하는 이유는 무엇인가, 로맨틱 코미디에서 화면 분할이 코미디를 창출하는 매커니즘은 무엇인가, 그리고 각각의 작품에서 화면 분할은 사랑과 성을

어떻게 다루는가 등이었다.

화면 분할 기법이 구성점2 이전에만 등장하는 문제는 로맨틱 코미디 플롯 특유의 지연 구조를 통해 검토해 보았다. 로맨틱 코미디는 남녀의 결합을 추구하되, 그 결합을 최대한 지연시키는 구조로 되어 있으며, 그 지연 과정에서 서사가 추구하는 것이 코미디인데, 화면 분할 기법이 바로 그 밝고 경쾌한 웃음을 유발하기 위해 활용되고 있었다.

로맨틱 코미디가 화면 분할을 통해 코미디를 창출하는 매커니즘에 대한 문제는 두 남녀 주인공 간의 정보 격차와 그에 수반되는 긴장감, 그리고 그러한 정보 격차에서 발생하는 언어의 중의법을 활용하는 사례를 통해 검토해 보았다. 여기서 정보 우위를 점하는 인물과 관객과의 공모는 관객으로 하여금 그 상황을 가볍고 웃으며 즐길 수 있도록 하는 인지전략을 작동시키고 있었다.

각각의 작품에서 화면 분할이 로맨틱 코미디의 핵심 요소인 성을 어떻게 다루는가에 관한 문제는 분할된 이미지의 결합과 절묘한 타이밍으로 이중적인 의미를 획득하는 대사를 통해 확인하였다. 그 결과, <필로우 톱>에서처럼 그 시대의 맥락에서 은근히 도발적이거나 <다운 위드 러브>에서처럼 과감히 노골적인 수준으로 사랑과 성을 결부시키면서, 로맨틱 코미디의 화면 분할은 장르의 특성에 부합하도록 남녀 주인공의 성을 섹스 없는 섹스 코미디 차원에서 다루고 있음을 확인하였다.

이들 영화의 화면 분할에 대한 검토는 아마도 이들 영화의 코미디 특성을 밝히기 위한 논의로 이어질 수 있을 것이다. 로맨틱 코미디는 보통 우스꽝스러운 코미디언을 남녀 주인공으로 캐스팅하지 않는다. 오히려 로맨틱 코미디의 주인공들은 매력적으로 섹스어필할 수 있는 멋진 배우들을 주인공으로 캐스팅한다. 로맨틱 코미디는 슬랩스틱처럼 훈련된 배우의 과장된 행동이나 아크로바틱에 의존하지 않으며, 미스터 빈 같은 바보 연기에 일가견이 있는 로완 아킨슨 Rowan Atkinson이나 과장된 표정과 몸짓을 유연하게 선보일 수 있는 짐 캐리 Jim Carrey 등의 배우에서 발견되는 코미디언으로서의 천부적 재능에 크게 기대지도 않는다. 로맨틱 코미디는 두 주인공 캐릭터의 대립적 특성을 토대로 한

말장난과 개그, 유티와 유머, 아이러니 등을 주로 활용하는 전략을 취한다. 이 전략은 그 작품의 화면 분할 장면에서 고스란히 재발견된다. 예를 들어, <필로우 톱>과 <다운 워드 러브>의 코미디는 인물 간의 정보 격차와 언어의 이중 의미에 크게 의존한다. <필로우 톱>에서, 전화회사의 여직원이 전화선 문제를 점검하기 위해 브래드의 집을 방문한다. 그녀는 현관문에서 브래드와 마주치자 그의 매력으로 인해 말문이 막힌다. 그녀는 자신을 검사자(Inspector)라고 소개한다. 브래드가 무엇을 검사하고 싶냐, 라고 묻자, 그녀는 ‘당신(you)’이라고 답한다. 그리고 나서 바로 당신에 대한 불만이 접수되었다고 덧붙인다. <다운 워드 러브>에서는 캐처와 피터가 남자 양말 길이에 대한 이야기를 나누는 도중에 우연히 비서가 그들의 대화를 엿듣게 된다. 이때 그녀가 듣게 되는 것은, 남자 것의 평균 길이가 얼마나, 자네 것 좀 보여 달라, 길이 좀 재 보자는 피터의 말과 긴 자를 가져오라는 캐처의 대답 등이다. 이러한 코미디 전략은, 이 글의 본문에서 확인할 수 있듯이, 두 영화의 화면 분할 장면에 그대로 기입되어 있다. 어찌 보면, 로맨틱 코미디 영화의 화면 분할이 코미디를 위해 활용되고 있는 만큼, 그 속에서 발견되는 코미디 특성이 바로 그 작품의 코미디 특성과 일치하는 것은 지극히 당연한 일이다.

물론 이상의 결과는 <필로우 톱>과 <다운 워드 러브> 단 두 편의 영화만을 검토한 결과이기 때문에 이들 영화의 화면 분할 양상을 로맨틱 코미디 장르 전체로 확장시키기에는 무리가 따를 수 있다. 따라서 이것은 일단 로맨틱 코미디 영화의 화면 분할에 대한 본격적인 연구를 위한 시론이자 사례 분석이라는 점에서 그 의의를 두어야 할 것이다.

#### 참 고 문 헌

- [1] 장우진, “화면 분할의 미학과 의미: 극영화를 중심으로”, 한국콘텐츠학회논문지, 제12권, 제1호, pp.154-165, 2012.
- [2] Alan Vanneman, “Need a Light, Cowboy?: Tony & Rock Go Down on Doris in Pillow Talk,” *Bright Lights*, Issue24, April 1999; <http://brightlightsfilm.com/24/pillowtalk1.php#.UdO8sxWwfGj>
- [3] 크리스틴 톱슨, 데이비드 보드웰, 주진숙, 이용관, 변재란 외 옮김, *세계영화사: 음향의 도입에서 새로운 물결들까지 1926~1960s*, 시각과 언어, 2000.
- [4] Bosley Crother, “Original Film Release Review “Pillow Talk,”” *The New York Times*, October 7, 1959; <http://classicfilmsreloaded.com/pillow-talk.html>
- [5] <http://www.rogerebert.com/reviews/down-with-love-2003>
- [6] Mick LaSalle, “Up with ‘Down’: Behind retro-fluff look is a smart view of sex, American style,” *San Francisco Chronicle*, May 16, 2003; <http://www.sfgate.com/movies/article/Up-with-Down-Behind-retro-fluff-look-is-a-2647963.php>
- [7] Brian Henderson, “Romantic Comedy Today: Semi-Tough or Impossible?,” *Film Quarterly*, Vol.31, No.4, Summer, pp.11-23, 1978.
- [8] Leger Grindon, *The Hollywood Romantic Comedy: Conventions, History and Controversies*, Wiley-Blackwell, 2011.
- [9] 윤성운, *로맨스와 코미디가 만났을 때: 한국 로맨틱 코미디의 구조와 변형*, 이담, 2011.
- [10] 송민호, 염종희, 우정권, “미국 영화 <프로포즈>에 나타난 로맨틱 코미디의 장르적 관습과 관객의 반응: 한국, 미국 관객의 영화 수용 양상의 국적별, 젠더별 차이를 중심으로”, 한국콘텐츠학회논문지, 제13권, 제3호, pp.54-64, 2013.
- [11] Michael Hauge, “The 6 Categories of Romantic Comedy”; <http://www.storymastery.com/articles/83-the-6-categories-of-romantic-comedy>
- [12] Paula Marantz Cohen, “What Have Clothes Got to Do with It?: Romantic Comedy and the Female Gaze,” *Southwest Review*, Vol.95,

Issue1/2, pp.78-88, 2010.

- [13] Mary Harrod, "Sweet nothing? Imagining the inexpressible in contemporary French romantic comedy," *Studies in French Cinema*, Vol.13, No.2, pp.171-187, 2013.
- [14] 스티브 닐, 프랑크 크루트니크, 강현두 옮김, *세상의 모든 코미디: 장편, 단편, 촌극, 시트콤과 버라이어티 슬랩스틱과 로맨스, 코믹 이벤트, 그리고 개그와 농담까지*, 커뮤니케이션북스, 2002.
- [15] 서곡숙, "2000년대 전반기 로맨틱 코미디영화의 인지전략 분석: <좋은 사람 있으면 소개시켜줘>와 <오! 해피데이>를 중심으로", *영화연구*, 제26호, pp.209-233, 2005.
- [16] 시드 필드, 박지홍 옮김, *시나리오 워크북: 시나리오 쓰기의 시작부터 완성까지*, 경당, 2007.
- [17] Martha P. Nochimson, "The Hollywood Romantic Comedy: Conventions, History and Controversies," *Cineaste*, Vol.37, Issue.2, pp.67-68, 2012, Spring.
- [18] Stanley Rothman, Stephen Powers, and David Rothman, "Feminism in Films," *Culture and Society*, Vol.30, Issue.3, pp.66-72, 1993, March-April.
- [19] Larry Samuel, Ph. D., "Pillow Talk: Today's "sexidemic" began in the 1950s," *Psychology Yesterday: Stories from the behavioral past*, April 28, 2013; <http://www.psychologytoday.com/blog/psychology-yesterday/201304/pillow-talk-2>
- [20] Samantha Cook, *The Rough Guide to Chick Flicks*, Rough Guides, 2006.
- [21] 존 벨튼, 이형식 옮김, *미국영화·미국문화*, 한신문화사, 2000.
- [22] Robert Keser, "Up/Down with Retro: Three Recent Hits Retrofit the Sixties," *Bright Lights*, Issue.41, August 2003; <http://brightlightsfilm.com/41/retro.php#Ub6z5RWwfGg>
- [23] 다니엘 아르혼, 황왕수 옮김, *映像文法*, 다보문화, 1992.

저자 소개

장 우 진(Woo-jin Chang)

정회원



- 1993년 2월 : 연세대학교 국어국문학(학사)
  - 2000년 8월 : 한양대학교 연극영화학과(석사)
  - 2011년 8월 : 한양대학교 연극영화학과(박사)
  - 2005년 3월 ~ 현재 : 아주대학교 미디어학과 부교수
- <관심분야> : 영화이론, 영화사, 서사학