

1960년대 매체 전환의 한 양상: 한운사의 방송극과 영화

고선희*

1. 머리말
2. 60년대 초 방송극과 영화의 관계
3. 『남과 북』의 이데올로기와 대중 정서
4. 방송극 양식과 60년대 말 영화의 아비투스
5. 맺음말

국문요약

50년대 말 시작된 라디오 드라마의 폭발적 인기는 60년대의 ‘라디오 전성기’를 견인하였으며, 이 시기 방송극은 대부분 영화로 다시 만들어져 대중의 호응을 얻었다. 그러한 매체 전환의 구체적 양상과 시대적 함의를 읽어내기 위해 본고에서는, 60년대의 대표적인 극작가 한운사의 작품 중 『이 생명 다하도록』, 『남과 북』, 『어느 하늘 아래서』 3편을 대상으로 분석을 시도하였다.

60년대 전반 대중은 하루 평균 3~5시간의 라디오 청취를 습관화 하고 있었으며, 라디오연속극은 그 일상성과 지속성으로 점차 대중의 정서와 취향을 구조화해 갔다. 영화가 헐리우드 영화를 비롯한 외국 양식을 모방하기에 바빴던 반면 라디오 드라마의 경우엔 당대 대중취향을 좀더 적극적으로 반영한 나름의 양식을 주조해 낸 것으로 보이는데, 그것은 할리우드 멜로드라마 양식에 일제시대 약극의 신파성을 가미한 듯한 것이었다. 60년대 초 방송극의 영화화 붐으로 인해 라디오 드라마의 그러한 특성은 영화 텍스트에까지 전파되던 것으로 보이

* 대전대학교 인문예술대학 문예창작학과 겸임교수

므로 그 시대적 함의에 주목해 기존의 ‘신파’양식이나 ‘멜로드라마’양식과는 일정 부분 변별되어 논의될 필요가 있다고 판단된다. 따라서 본고에서는 이를 ‘신파적 멜로드라마’라 지칭하였다.

상기한 한운사의 작품들은 방송극에서 영화로의 매체전환을 통해 60년대 대중 서사의 지배적 양식으로 확산된 것으로 보이는 ‘신파적 멜로드라마’ 양식적 특성은 물론, 그 시대적 함의를 잘 보여주고 있다. 남과 북 의 경우 라디오 연속극으로 방송된 지 일 년 만에 영화화 되면서 반공이데올로기를 다소 은폐시키고 있는 반면 멜로드라마적 갈등을 강화하고 여주인공의 존재를 더욱 타자화하는 방식으로 신파적 멜로드라마의 특성을 좀더 강화하고 있는데, 이는 당대 대중이 국가 지배이데올로기의 강력한 자장 속에서 협력과 저항의 자기모순을 내재화해 갔으며 그러한 과정에서 그들의 정서와 취향 또한 점차 변화해 갔을 가능성을 시사해 주고 있다. 1960년대 후반 3공화국의 대중 정치가 강화되기 시작하면서 지배이데올로기에 의한 대중 정서의 그러한 포획 양상은 더욱 심화돼 갔으며, 그에 따른 대중정서와 대중서사의 아비투스는 점차 구조화 되어갔던 것으로 보인다.

1968년 미워도 다시 한 번 으로 상징되는 영화계의 이른바 ‘한국형 멜로’ ‘신파적 멜로’의 출현은, 영화가 방송극 양식으로부터 그렇게 지속적으로 차양분을 섭취해간 결과물로 볼 수 있다. 1959년 방송되었던 한운사의 어느 하늘 아래서 가 십년이 지난 1969년에 다시 영화로 만들어지면서 보여준 텍스트의 변개 양상은 그러한 가설을 뒷받침해주는 흥미로운 예가 될 것이다. 영화는 방송극에서의 주요 서사적 요소들을 과감히 제거하고 시점을 변화시킴으로써, 오로지 남녀의 사랑에만 초점을 맞추어 이 작품의 멜로적 성격을 강화하고 있으며 거기에 신파성이 결합돼 이영일이 언급한 바 1960년대 말의 한국적 멜로 영화의 전형적 특성을 보여주고 있다. 여주인공이 눈길을 헤매며 오로지 남편의 이름을 부르다 쓰러져 죽는 영화의 마지막 장면은 더할 수 없는 신파성을 획득하고 있는데, 이 마지막 장면은 1959년 당시의 방송극본에도 이미 존재했던 것이었다.

결론적으로 말하자면, 60년대 초부터 라디오 드라마는 당대 대중의 정서와 취향을 적극 수용하여 나름의 신파적 멜로드라마 양식을 형성해갔으며, 그것이

방송극의 영화화 붐이라는 60년대 매체전환의 과정을 통해 수용자 아비투스¹⁾와 미디어 아비투스를 점차 구조화하기에 이르러, 전 시대와는 변별되어 논의될 필요가 있는 60대식 신파적 멜로드라마를 탄생시켰다고 보는 것이다. 60년대 말 영화계에 붐을 일으킨 신파적 멜로드라마의 기원은 그러므로 60년대 전반 라디오 전성시대의 방송극, 특히 연속극에 있다고 말할 수 있겠다. 그러나 이는 한정된 몇 작품을 대상으로 범박하게 추론해낸 가설에 불과하므로 앞으로 지속적인 연구가 이어져야 할 것이다.

주제어

1960년대, 방송극, 연속극, 영화, 대중 정서, 취향, 한운사, 신파적 멜로드라마, 이태올로지, 아비투스

1. 머리말

1960년대는 라디오 전성기였다. 1956년 일요연속극 청실홍실로 시작된 연속극 붐으로 ‘중흥기’를 맞은 방송은, 1959년 국산 라디오의 개발과 정부의 적극적인 수신기보급정책¹⁾ 및 녹음기 도입에 따른 다양한 프로그램 장르 개발 등에 힘입어, 60년대에 이르면 명실 공히 라디오 전성기를 맞이하게 된다. 5·16 이후 군사정부 또한 라디오를 국민제도와 정책홍보의 수단으로 여겨 ‘농어촌 라디오 보내기 운동’을 전개하고²⁾ 라디오 수신에 용이치 않은 벽촌과 빈촌에 스피커를 설치하여 라디오방송을 공동 수신하게 하는 이른바 ‘앰프촌’을 조성하는 등 적극적인 라디오 소비 촉진책을 시행함에 따라, 라디오의 일상침투는 더욱 심화되어 갔

- 1) 자유당 정권기에도 3·15부정선거를 한 달 앞두고 벽촌에 4920여 대를 보냈고 민주당 정부 역시 1961년초 2500여 대를 농어촌에 배포했다.
- 2) 금성사, 『금성사 35년사 1958-1993』, 금성사, 1993 참조.

다. 특히 이 시기 연속극은 라디오 듣기의 습관화를 통해 매체와 대중의 일상이 밀착되는 결정적 계기³⁾를 제공한 것으로 파악된다. 민방의 출현과 함께 청취율 경쟁이 벌어지게 되자 연속극은 청취율 경쟁의 선두주자 역할을 담당했는데⁴⁾ 1960년 공보국이 발표한 「방송청취백서」⁵⁾에 따르면 ‘경제적으로는 중류층이 가장 많이 라디오를 듣는’ 것으로 나타났고, 하루 평균 청취시간은 3~5 시간이며, 가장 애청하는 프로그램은 연예 오락물로 전체의 32%를 차지하고 있었는데, 그 가운데 연속방송극은 21%로 가장 선호되는 프로그램이었다.⁶⁾

영화 또한 1950년대 말 중흥기를 맞아 1960년대에 들어서며 기업화 및 정부 주도의 육성 및 통제로 인해 그 내용과 형식면에서 많은 변화를 보여준 시기⁷⁾ 였는데, 이 시기의 영화 가운데 50년대 말~60년대 초의 라디오 연속극을 영화화한 것들이 상당수 존재하여 주목을 요한다. 방송 초기 라디오 극본 대부분이 남아 전하지 않고 있으며 방송된 음원자료 역시 남아있지 않아, 당시 영화화 된 방송극의 정확한 통계는 제시하기

- 3) 임종수, 「한국방송의 기원: 초기 라디오 방송에서 제도, 편성, 장르의 형성과 진화」, 『한국언론학보』 48권6호, 한국언론학회, 2004, 381-383쪽.
- 4) 한국프로듀서연합회의 PD연합회보 1992년 9월 1일자 「한국의 라디오 드라마」 제하의 기사에 따르면 1967년 한 해 동안 5개 방송국이 내보낸 라디오 연속극은 160편이었고 멜로드라마가 주류를 이루고 있었다.
- 5) 1959년 12월 공보국 방송연구실이 서울시 거주 1500세대를 표본으로 실시한 ‘청취자여론조사’의 결과이다, 방송 1960년 여름호. 87-99쪽.
- 6) KBS-R 제1방송 연예 오락프로의 선호도 조사 결과 그 순위는 다음과 같다. 1. 연속방송극 2.아마추어 쇼 3. 스타탄생 4. 라디오 쟁 5. 가정오락실 6. 일요연속극 7. 수요일밤의 향연 8. KBS무대 9. 명작극장 10. 역사의 향기, 11. 누구일까요 12. 야담 13. 방송소설 14. 가정문예 15. 연속낭독 16. 비밀의 문 (『방송』, 1960년 여름호에 게재됨. p.92) 차지한 연속방송극은 21%로 1위를 차지했는데, 9위 명작극장, 13. 방송소설, 14.가정문예, 15 연속낭독 등도 그 형식상의 차이는 있지만 연속극과 유사한 대중의 드라마적 취향에 부합하는 프로그램이므로, 당시 대중의 드라마 선호도는 가히 압도적이었다고 볼 수 있다.
- 7) 이영일, 『한국영화전사』 개정증보판, 소도, 2004, 344쪽.

어려운 실정이나, 『꿈이여 다시 한 번』, 『로맨스 파파』, 『장마루촌의 이발사』, 『현해탄은 알고 있다』, 『이 생명 다하도록』, 『아낌없이 주련다』 등 잘 알려진 60년대 초의 영화들 대부분이 그보다 앞서 라디오 드라마로 방송된 작품이었다는 사실은, 당대 대중문화의 성격을 말해주는 하나의 중대지표로 주목할 만하다. 이를테면 한국방송공사는 1962년 한해 동안 방송됐던 라디오 드라마 2Q 편 중 10 편이 영화화 되어 방송극의 영화화가 가장 많이 이루어졌던 해로 기록하고 있는 것으로 보아⁸⁾ 방송극에서 영화로의 매체 전환은 당대의 자연스런 문화현상 중 하나였음을 짐작할 수 있다. 이영미에 따르면 50년대 말의 방송극은 1960년대 초반까지 영화의 최신 경향을 선도⁹⁾할 정도였다고 하는데, 그렇다면 그 구체적인 양상은 어떠했으며 그러한 매체 전환이 추동해낸 60년대 대중문화의 성격과 의미는 무엇이었나? 본고에서는 당시 방송극과 영화를 오가며 가장 활발히 활동한 작가 중 한 사람인 극작가 한운사의 작품들을 대상으로 이러한 의문을 풀어보고자 한다.

1948년 라디오작가로 출발한 한운사는 1958년 『이 생명 다하도록』으로 본격적인 방송극작 활동을 시작한 우리 방송사 초기의 선구적 작가다¹⁰⁾. 그런데 이제까지 그를 비롯한 방송극작가 및 방송극에 대한 연구는 방송극본과 영화시나리오를 명확히 구분하지 않은 채 이루어져왔다. 60년대의 방송극본이 대부분 유실되어 그 실체를 파악할 수 없는데다 방송극의 대중성에 대한 폄하의 경향으로 이에 대한 연구가 제대로 이루어지지 않아오다가, 최근이야 일부 연구자들에 의해 비로소 주목받기

8) 조항제, 『한국 방송의 역사와 전망』, 한울아카데미, 2003, 193쪽.
 9) 이영미, 「50년대 방송극 -연속극의 본격적 시작」, 『대중서사연구』, 대중서사학회, 2007, 135쪽.
 10) 윤석진 「극작가 한운사의 방송극 연구」, 『한국극예술연구』 제24집, 한국극예술학회, 2006, 145-146쪽.

시작했기 때문일 것이다. 그러나 방송극본과 영화 시나리오의 서로 다른 매체 특성을 지니고 있는 텍스트이며, 더구나 같은 작품이라고 해도 라디오 연속극으로 방송될 때와 영화로 만들어질 때의 시차도 존재하므로, 시대상의 반영 정도와 그 재현 양상에도 분명한 차이가 존재함을 고려하지 않으면 안 될 것이다. 다행히 한운사의 경우엔 대부분의 극본을 작가 자신이 보관해 왔으며, 최근 한국방송작가협회가 방송대본디지탈도서관 사업을 통해 일부 작가개인이 소장해온 대본들을 데이터베이스화함으로써 이 분야의 연구가 좀 더 용이해졌다.

한운사는 총 60편에 달하는 방송극을 집필하였는데, 그 중 『이 생명 다하도록』, 『어느 하늘 아래서』, 『아낌없이 주련다』, 『현해탄은 말이 없다』, 『남과 북』 등 다수의 작품이 영화화 되었으며, 그 가운데 1960년 『이 생명 다하도록』, 1965년 『남과 북』, 그리고 1969년에 영화화된 『어느 하늘 아래서』는 한국전쟁을 배경으로 한 멜로드라마적 서사로 당대 관객의 폭발적 반응을 불러 일으켰던 작품들로 60년대 대중문화의 흐름과 대중서사의 양식적 특성을 통찰해 보기에 좋은 작품이라 생각된다. 따라서 본고에서는 이 세 편의 방송극과 영화 텍스트의 비교 분석을 통해, 매체 전환의 구체적 양상과 그 시대적 함의를 논구해보고자 한다.

2. 60년대 초 방송극과 영화의 관계

영화가 일제시대에 이미 대중적 서사물로 자리 잡았던 것에 비해 방송은 해방 직후까지도 아직 대중적 매체로 수용되지 못하고 있었다. 일제 말까지도 라디오 수신기 보급률이 턱없이 낮았고¹¹⁾ 그런 만큼 양적

11) 조선총독부는 식민통치의 수단으로 1927년 경성방송국(JODK)을 개국하고 수신

질적인 면에서 라디오 청취층이 제한돼 있었다. 그러나 해방 후 영화가 자본과 기술의 부족으로 주춤한 반면, 상대적으로 비용이 적게 들면서 대중을 하나로 묶기에 편리한 라디오는 지배권력의 적극적 주도하에 빠르게 대중화되어갔다. 한국전쟁을 치르는 동안 라디오는 정보 소통의 도구로서 대중과 더욱 가까워졌으며, 이후 전쟁의 상처를 위로하고 재건하기 위한 국민 화합의 도구로서 라디오의 대중화는 더욱 촉진되었다. 미군정 하에서 우리 방송은 급속히 서구화되는 경향을 보이게 되었으며, 특히 뉴스와 연예 오락분야의 프로그램들이 다양하게 선보이기 시작했다.¹²⁾ 이러한 사회문화적 기반 하에 50년대 후반 라디오 드라마 붐이 일어나자, 방송극의 영화화도 자연스럽게 추진되기 시작했다.

50년대 말~ 60년대 초 드라마의 영화화는 방송가가 아닌 영화계에서 주도적으로 추진한 것이었다. 당시 방송은 현재와는 달리 영화의 경쟁자라기보다 손을 맞잡아야 할 대상이었다. 또한 50년대 말은 ‘국산영화 제작 장려 및 영화 오락 순화를 위한 보상 특례 조치’로 인해 한국 영화가 양산되던 시기였기 때문에 작품기근 현상이 빚어지고 있던 때였다. 따라서 인기와 극본이 미리 확보되어 있고, 목소리로만 들던 것을 영상으로 본다는 호기심을 자극할 수 있는 방송극은 영화원작으로 최적의 조건을 갖추고 있었던 것이다.¹³⁾ 영화계가 라디오 드라마에 눈독을 들인 또 다른 이유로 변재란은 ‘여성청취자들의 수요’를 지적한 바 있는데, “당시 인기 라디오 드라마였던 수정탑, 청실홍실 등이 영화화됨으로써 명실

공히 영화는 대중문화의 바다 안에서 헤엄치기 시작”했으며, 특히 “폐쇄적인 가정에 갇혀 있던 여성들에게 사회를 내다볼 수 있는 창문을 열어 준 멜로드라마의 영화화는 라디오 멜로드라마가 갖고 있는 친밀감과 근접성, 그리고 공공성을 영화로 확장한 것”이었다는 것이다.¹⁴⁾ 즉 60년대 초 영화의 이른바 ‘고무신 관객’은 당시 라디오의 주청취층과 굳이 변별해볼 필요가 없을 정도로 유사성을 지닌 구성원들이었다고 할 수 있으며, 따라서 방송극에서 영화로의 매체 전환 과정에서 청취자가 흥미를 느꼈던 부분과 좀 더 듣고 보고 싶어 했던 요소들이 적극 선택되었을 것임을 짐작할 수 있다. 또한 그러한 과정을 통해서, 기존 방송극의 서사에 부여됐던 가치와 의미는 더욱 확장되어갔을 것이라는 사실 또한 미루어 짐작해 볼 수 있겠다.

1958년~1959년 CBS-R를 통해 방송된 한운사의 『이 생명 다하도록』은 당시 연속극이 대개 1~2 개월이면 끝나던 것에 비해 6개월간 무려 120회에 걸쳐 방송된 기록적인 작품으로, 그만큼 당시 청취자의 반응이 긍정적이었던 작품이었다. 이 작품은 1960년 신상옥 감독에 의해 영화로 제작되었는데, 방송 당시에는 일반적인 라디오 드라마의 형식이 아닌 방송소설 혹은 수기에 가까운 일인칭 낭독형식의 작품이었다.¹⁵⁾ 작가

기보급에도 힘을 쏟았지만 1941년 현재 수신기 보급대수가 전국 271,994대에 머물렀다. 당시 서울인구가 약30만이었다는 것을 참고해 보면 라디오 수신기 보급률은 매우 낮았던 것으로 판단된다. 최창봉·강현두, 『우리 방송 100년』, 현암사, 2001, 32쪽.

12) 최창봉·강현두, 『우리 방송 100년』, 현암사, 2001, 65-82쪽.

13) 조항제, 『한국 방송의 역사와 전망』, 한울아카데미, 2003, 193쪽.

14) 변재란, 「한국영화사에서 여성관객의 영화관람 연구」, 중앙대 대학원, 박사학위논문, 2000, 58쪽.

15) 방송작가이자 비평가였던 최요안은 '59년 한 기고문을 통해, 환도후 4년간 즉 50년대 중반 이후 “방송 문에는 어떤 테두리에 고정되어가는 느낌이 없지 않았다”고 회고하며, 그러한 침체기를 조남사의 <청실홍실>이 “맛지게” 타파해 주었으며 “장면의 색채감이 뚜렷한, 사람의 걸음소리 또어 열고 들어있는 시간적 표현 같은 것을 극의 시류에이손과 융화시킨 점 등에서” 특히 새로운 시도였다고 평가하고 있으며, 한운사의 이 생명 다하도록은 매일 15분 연속드라마로 6개월 이상 장기로 계속한 장편이란 점을 빼고도, 그 형식에 있어서 드라마와 입체낭독의 형식을 혼합한 점에서 성공한 작품“이라고 평가하고 있다. 최요안, 「방송문예 15년사」, 『방송』 1959 가을호, 대한방송사업협회, 25쪽.

자신이 최근까지 소장해온 이 작품의 육필원고에는, 해설이 따로 설정되어 있지 않은 주인공 ‘혜경’의 일인칭 독백 형식을 취하고 있으며, 등장 인물의 대사는 당시 소설 텍스트 일반이 사용하고 있던 격쇠(『』)로 구분해 표시하고 있으며, 또한 소설과 같은 장(章)구분 또한 시도하고 있다.(제 1장 부평수도 육군병원 시대~제 6장 삶과 죽음).¹⁶⁾

이 작품은 방송이 끝난 일 년 뒤에 곧바로 영화로 만들어 졌는데, 그 방송극과 영화 텍스트 사이에는 적지 않은 변개의 양상이 확인된다. 혜경의 남편 김대위는 한국전쟁 중 부상을 입은 것으로 나오지만, 원래 방송극에서는 한국전쟁 발발 전 빨치산 토벌에 나섰다가 부상을 입은 것으로 설정돼 있다. 또한 라디오 드라마에선 ‘1949년 11월 초 어느날’로 시작해 ‘1957년 4월 5일’로 끝나는 아내 혜경의 일기가 곧 이 작품의 서사를 이루는 일인칭 전지적 시점의 작품이지만, 영화에서는 그녀의 내면의 목소리는 더 이상 존재하지 않으며 구체적 에피소드 또한 상당 부분 변경되어 있다. 방송극에서 혜경은 내면의 소리를 표방하는 많은 양의 해설을 통해 자신의 행위에 대해 이런저런 변명을 늘어놓을 수도 있어, 청취자들 또한 그녀와 같은 관점에서 그녀의 삶을 이해할 수 있게 만든다. 그런데 영화에서의 혜경은 객관적 상황 속에 놓여있는 인물로서 자신의 일탈 행위에 대해 변명할 길이 없으며 그로 인해 더욱 타자화 되는 양상을 띄고 있다. 그녀가 대구에서 만난 연하의 남성 미스터 조에게 어찌할 수 없는 욕정을 느낄 때, 방송극에서는 일기형식에 따른 혜경

16) 작가 한운사가 소장해오다 최근 한국방송작가협회 부설 방송대본디지털도서관에 보관중인 이 작품의 서두에는 1960년 5월 작가 자신이 덧붙여 쓴 3페이지에 달하는 서문이 첨부돼 있으며, ‘제 1장 부평수도육군병원시대’로 시작되는 본문의 첫 페이지 넘버링이 ‘59’면으로 되어있어, 방송 당시 첫 회의 내용을 확인할 수 있는 원고가 일부 소실되었음을 짐작할 수 있다. 이후 누락된 페이지는 더 이상 발견되지 않는다.

의 독백을 통해 그 욕망의 성격과 정체에 대해 일일이 주석을 달아주고 있으나, 청각매체인 방송극이 영상매체인 영화로 전환되면서, 주석적 해설을 통한 라디오식 해명의 기회는 차단되고 있는 것이다. 영화에서는 영상 이미지에 의존하는 객관적 장면화가 이루어지게 됨에 따라, 미스터 조의 품에 달려들게 되는 혜경의 행위는 결과적으로 1956년 『자유부인』에서 보여준 그것보다 더욱 위험한, 타락한 여성상을 재현되고 있다.

물론 혜경이 끝내 마지막 선을 넘지 못하게 된다는 점에서 방송극과 영화의 서사적 결말은 동일하게 되지만, 미스터 조와의 잠자리가 중단되게 되는 그 결정적 순간의 극적 모티브가 방송극에서 영화로 전환될 때의 변화 또한 매우 징후적이다. 방송극에서는 딸아이의 소리가 환청으로 들려서 중단하게 되는 반면, 영화에서는 그 장면에서 딸아이의 목소리 대신 남편 김대위의 목소리가 제시되고 있다. 피난길에서 가족의 짐을 덜어주기 위해 아내 몰래 자취를 감추려던 김대위는 자신을 찾아 헤메던 아내가 기차에 치일 위험에 처하자 “위험해!”라고 소리치게 되는데, 그러한 외침 소리가 연하 남성과의 성관계 직전의 장면에서 매우 중의적인 경고음으로 다시 동원되고 있는 것이다.¹⁷⁾ 방송극에서는 모성이 욕망을 제어해 주고 있었지만 영화에서는 남편이라는 존재가 상징하는 가부장적 이데올로기가 동원되고 있는 것이다. 주지하다시피 전쟁으로 인한 가장의 훼손 또는 부재는 여성들로 하여금 대신 가장을 대신한 경

17) 정영권은 애초 시나리오 상에도 김대위의 목소리가 아니라 딸 선경이 칭얼대는 소리로 설정되어 있다고 밝히며, 물론 어머니로서 모성적인 역할을 하는 것도 중요하지만 성불구인 남편과의 관계 속에서 보여주는 긴장과 갈등이 더욱 극명하기 때문에 김대위의 목소리로 대치되었을 것이라고 보았으며, 이러한 여성들을 차라리로부터 막는 것은 전쟁으로 인해 실추된 가부장제의 질서를 유지하는 데 핵심적인 사안이었으며, 『이 생명 다하도록』의 아내 혜경의 욕망은 국가 재건과 가부장제의 복원이라는 이데올로기 속에 봉합되었다고 분석한 바 있다. 정영권, 「60년대 한국전쟁멜로드라마의 욕망과 좌절」, 『영화연구』 33호, 2007, 115쪽.

제활동을 담당하게 하였으며 그로 인한 여성의 사회진출은 가부장적 질서를 위협하기 시작했으며, 그 결과 50년대 말 60년대 초에 이르면 여성들은, 다시 가정의 울타리 안으로 불러들여져야 한다는 가부장적 이데올로기의 표적이 되고 있었다. 1959년 방송극에서 보다 1960년 영화를 통해 더욱 위험하고 타락한 여성상으로 재현되고 있는 혜경을 통해 우리는 그러한 시대성을 읽어낼 수 있다. 즉 혜경의 욕망이 마지막 선까지는 넘지 못하도록 한 것이 1959년에는 모성이었던 반면에 1960년에는 남편의 강력한 경고, 즉 가부장적 이데올로기로 치환되었으며 그것은 당시 여성에 대한 시대적 요구를 적극 반영한 것으로 독해해 볼 수 있다는 얘기다.

아울러 미스터 조의 여동생 영선의 양공주 생활에 대한 묘사가 방송극에서보다 영화에서 훨씬 더 많은 비중으로, 더욱 위험하게 제시되고 있는 것 또한 가부장제 이데올로기에의 충실한 복무로 읽힌다. 방송극에서는 미스터 조가 어느날 전쟁 이후 헤어졌던 여동생 영선이 미군과 함께 다정히 팔짱을 끼고 가는 모습을 목격했으며 그래서 괴롭다는 사실을 혜경에게 털어놓고 잠시 괴로워했을 뿐이다. 그리고 이후 대구피난시절이 끝나고 나면 혜경은 미스터 조의 결혼소식과 함께 그의 여동생 영선도 이제 결혼하게 되었다는 소식이 적힌 편지 한 통을 받을 뿐이다. 라디오 연속극에서는 한때 양공주였던 영선은 오빠인 미스터 조를 만났으로써 불행했던 과거를 씻고 평범한 한 여인으로 돌아가게 되었던 것이다. 그러나 영화에서 오빠 미스터 조는 양공주 생활을 한 여동생을 타락한 여자라며 꼭 그렇게 살았어야 했냐며 꾸짖기까지 한다. 영선은 어쩔 수 없는 일이었다며 항변하기도 하지만 결국엔 그 상처를 극복하지 못한 채 자살하고 만다. 방송극에서는 부산피난지에서 양공주 생활을 했던 혜경의 친구 순옥이라는 여자가 자신의 삶에 회의를 느껴 자살을

하면서 그동안 모은 돈을 좋은 일에 써달라고 혜경에게 부탁했지만, 영화에서는 순옥이란 인물은 삭제되고 미스터 조의 여동생 영선이 그 모든 불행과 파국을 모두 떠맡는 것으로 설정돼 있다.

일상성과 지속성을 담보하고 있는 연속극에 대한 청취자의 기대지평은 무한한 상상력을 동원하는 라디오의 청각매체적 특성과 맞물려 보다 다양한 스펙트럼의 인물 및 서사를 동원 가능케 하지만, 영상매체인 영화는 그 시각적 특성으로 인해 관객의 상상을 일정 부분 제한하는 결과를 낳기도 한다. 그러므로 영화는 서사를 보다 단순화화 하면서 영상 이미지의 다각화를 통해 관객의 상상을 불러일으키는 방식으로 수용자 관객에게 다가간다. 일상성과 지속성을 그 특징으로 하는 방송극이 그 무한한 청각적 상상의 세계에 기대어 다양한 서사를 발화하고 있는 반면, 일회적이나 강렬한 커뮤니케이션 효과를 담보하고 있는 영화는 집중적이고 강렬한 영상이미지로 수용자를 향해 송신하고 있는 것이다. 이 생명 다하도록 이 방송극에서 영화로 다시 만들어지면서 보여준 텍스트의 변개 양상은 바로 그러한 매체적 특성과도 긴밀히 관련되어 있다고 본다. 그러나 본고에서의 그러한 매체의 차이에 따른 차별화의 요구를 충족시키기 위해 실제로 라디오 서사에서의 어떤 국면이 제거되고 있었으며 어떤 부분은 적극 선택되어 더욱 확장되고 있는가 하는 점에 우선적으로 주목하고자 한다.

방송극이 영화화 되면서 보여준 또 한 가지 크게 다른 점은, 인공군치하의 서울생활을 생생하게 재현하고 있는 방송극에서의 서사가 영화에서는 완전히 삭제되고 있다는 사실이다. 라디오대본 상에선 혜경과 김대위가 피난을 가지 못한 채 인공치하 서울에 남게 되는데, 김대위는 부상당한 몸의 불편함에도 불구하고 뜻있는 청년들과 합세해 공산당 지휘본부의 무기를 훔쳐내는 등의 작전을 수행하며, 혜경은 스파이 혐의를

받고 인민군에게 잡혀가 강간당할 위기도 겪고 죽을 고비를 넘기기도 한다. 라디오 드라마의 경우 오랜 기간 긴 시간을 할애해 연속 방송되므로 영화에서와는 다른 다양한 에피소드들을 담아낼 수 있었기 때문에 그러한 차이가 발생했을 것이다. 특히 인공치하 서울생활 부분은 전쟁이라는 집단체험의 기록이라는 점에서 상당한 가치가 있다고 판단된다. 그럼에도 불구하고 이 부분이 완전히 삭제된 것은 바로 그 ‘기록적’ 성격 때문이었을 가능성이 크다. 인공 치하 서울에서의 이야기는 전체 대본의 3분의 1을 차지할 정도로 비중이 큰 것이었지만, 마치 다큐멘터리와도 같은 사실적, 설명적 해설로 일관되어 있을 뿐이다. 따라서 그 인공치하 서울생활 부분은 방송 당시 청취자의 대중적 취향을 만족시키기 어려웠을 것이라 짐작된다. 반면에 대구에서 만난 연하남 미스터 조와의 이슬이슬한 연애담은 청취자의 폭발적 반응을 불러일으켰던 것으로 보인다. 영화화된 『이 생명 다하도록』에서는 미스터 조와 혜경, 그리고 남편 김대위의 삼각 멜로드라마적 구도가 메인 스트림으로 제시되어 있다는 사실을 통해, 방송 당시의 그러한 청취자 반응을 역추적해볼 수도 있다는 얘기다. 물론 매체 전환의 과정에서 영화가, 방송 당시의 청취자 반응을 절대적 기준으로 삼았다고 볼 수는 없으며 영화는 영화계 나름의 당대적 아비투스¹⁸에 부합하는 요소들을 취사선택하였을 터이다. 그러나 제 2장에서 언급한 바와 같이 당대의 영화 관객과 라디오 드라마 청취층의 유사성을 감안해 볼 때 영화화 과정에서 방송 당시의 청취자 반응은 그 무엇보다 우선시되었을 것이라 본다.

이 작품의 시나리오는 당시 가장 활발하게 활동하던 극작가 임희재¹⁸⁾

18) 임희재는 1957년 『황혼열차』, 1958년 『화심』, 1959년 『결혼조건』, 『별 하나 나 하나』, 1960년 『슬픔은 강물처럼』, 『슬픈 목가』, 『지평선』, 1961년 『마부』, 『사랑손님과 어머니』, 『성춘향』 등 다수를 집필했다.

가 담당했는데, 임희재 역시 한운사와 마찬가지로 라디오와 영화를 오가며 활동하던 작가였으므로 라디오청취자와 영화관객의 특성을 잘 알고 있었을 것이며, 따라서 이 작품의 각색 작업 당시 라디오 청취자의 피드백이 적극 반영하였을 것으로 짐작된다. 오히려 각색자 본인의 창작물이 아니기 때문에 이 작품의 각색과정에서는 당대 대중의 감각과 취향을 더욱 객관적으로 반영하였을 것이다.

60년대 영화계는 가족드라마와 코미디가 성행하고 있었으며 50년대 말 지극히 신파적인 멜로드라마가 잠시 출현했다 사라진 뒤였다. 그러한 시기에 어느 하늘 아래서가 각색되는 과정에서 가장 멜로드라마적인 그리고 신파적인 요소만이 선택되었다는 사실은, 당시 방송극에서 영화로의 매체전환이 동시대 영화의 관습이나 스타일 보다는 방송을 통해 미리 검증된 청취자 대중의 취향과 당대의 지배이데올로기에 따른 선택이었음을 입증해주고 있다. 앞서 살펴본 바와 같이 방송극 『어느 하늘 아래서』가 영화 어느 하늘 아래서로 각색되는 과정에서 선택되고 강화된 가부장 이데올로기와 멜로드라마적 통속성은 기존의 영화관습보다는 60년대 대중의 취향과 당대의 이데올로기를 적극 반영한 결과로 보아야 할 것이다. 다시 말하지만 가족드라마와 코미디가 주류를 이루고 있던 동시대의 영화계의 상황을 감안해 볼 때 그러하다는 얘기다. 라디오 드라마는 오히려 그러한 시대성을 적극 반영한 그 나름의 대중적 양식을 구축하고 있었으며 그러한 양식적 특성을 영화매체로 옮겨주고 있었다고 보인다. 일제시대에 수입되어 방송보다 앞서 대중과 가까워진 영화의 경우도 나름의 한국적 양식을 지속적 추구해 왔다고는 하지만, 60년대 영화가 일본과 프랑스 이태리, 그리고 미국 할리우드 영화의 영향에서 결코 벗어나지 못하고 있었던 반면, 방송극의 경우엔 그 일상성과 지속성이라는 매체의 특성상 당대의 이데올로기와 대중의 취향에 부합하는,

보다 우리 한국적인 양식으로 변용, 소비되고 있었다. 따라서 그러한 방송극이 대부분 영화로 다시 만들어지던 60년대 전반의 시기에는, 방송극이 영화로부터 가져간 것보다는 영화가 방송극으로부터 획득한 자양분이 좀더 많았던 시기라 할 수 있겠다.

3. 『남과 북』의 이데올로기와 대중 정서

방송은 영화에 비해 국가권력의 영향을 직접적으로 받을 수밖에 없는 매체이며, 우리 방송사에서 실제로 그러했다. 5·16으로 권력을 잡자마자 군사정부가 한 일은 라디오 수신기 보급과 텔레비전 방송의 빠른 추진이었다. 60년대 대중매체는 박정희 정부가 들어서면서부터 가장 공들인 통치부분 중 하나로, 이른바 발전저널리즘 즉 미디어에 의한 근대화 이론이 공보정책의 이론적 배경으로 동원¹⁹⁾되고 있었으며, 당시 가장 많은 대중이 접하고 있던 라디오는 특히 근대화의 역군으로서의 국민을 호명하기 위한 도구로 활용되고 있었다. 그 효과는 매우 강력했다. 1960년 한 지식인은 당시 라디오가 이미 ‘전투폭격기’ 이상의 위력을 지니게 됐음을 비판하고²⁰⁾ 있었으나 그러한 방송의 위력은 여지없이 대중을 사

19) 김영희, 「한국의 라디오시기의 라디오 수용현상」, 『한국언론학보』 47권1호, 2003, 148쪽.

20) 「라디오」의 소리란 실로 전투폭격기의 폭음에 못지않은 소음이 아닐 수 없다.....「라디오」는 택의 사정을 저쳐놓고 일방적(一方的)인 것을 그 특성의 하나로 삼는다. 방송자와 청취자와의 관계도 또한 마찬가지다. 흡사 비좁은 길의「일방통행」처럼 한쪽에서 말하는 것을 한쪽에서는 들을 뿐이다. ...이와 같이 청취층의 이 무지자 무비판할수록 일방적인 힘은 더 세데 작용하는 것이라 부엌에서 서름질하는 식모의 입에서 어느덧 콧노래같은 유행가가락이 흘러나오고 아빠, 엄마도 무색할 지경으로 멋드러진 유행가 가락을 꺾어 넘기는 어린이들의 제조하며 순정의 문학소녀 가슴에 앙칼진 못을 박아놓는 「센치」와 「눈물」에 가득한

로잡고 있었음을 1963년 공보부 조사 결과를 통해 확인할 수 있다. 이 시기 대중의 라디오에 대한 신뢰는 매우 높았다. ‘신문을 더 신뢰한다’는 응답자가 23%인데 반해 ‘라디오를 신뢰한다’는 경우가 49.9%로 월등히 많았다.²¹⁾ 3공화국의 방송정책은 당근과 채찍을 두루 구사하여 언론을 길들이는 것으로, 정부가 민간 상업방송의 허가도 적극 추진하게 됨에 따라 1960년대 중반에 속속 개국하게 된 민간방송사들은 바야흐로 청취율 경쟁에 돌입하게 된다.²²⁾ 그들은 경쟁에서 살아남기 위해 대중 오락적인 성격의 프로그램 제작에 몰두하게 되고, 그중에서도 가장 대중적인 장르인 연속극은 더욱 각광을 받게 된다.

1964년 동아방송의 앵무새 사건²³⁾을 기점으로 방송은 정치권력에 완전히 장악되게 되었는데, 그러한 상황 속에서 라디오 연속극은 국가이데올로기와 대중적 통속성 사이에서 묘한 줄다리를 하고 있었던 것으로 보인다. 1964년 KBS-R를 통해 방송되고 1965년 김기덕 감독에 의해 영화화된 한운사의 『남과 북』은 바로 그러한 시점에 제출된 작품이라는

「라디오 드라마」의 여독(餘毒)들은 이를 구체적으로 예시하고도 남는 것들이라 하겠다. 여기에 「라디오」가 지니는 「대중에 대한 아부」의 본질이 있는 것이다. 임방현, 「라디오와 국민생활」, 『방송』 1960 송년호, 대한방송사업협회, 22쪽.

21) 그 외 ‘판단할 수 없음’ 20.3%, ‘둘 다 안 믿음’ 3.9% 무응답 3.2%로 조사됐다. 공보부 조사국 전국청취자여론조사결과, 1963, 153쪽.

22) 1959년 최초의 민간상업방송으로 출현한 부산문화방송을 속보성을 살린 뉴스보도를 시작했고, 1960년 3·15부정선거 시위와 4·19운동의 현장보도 등으로 라디오는 보도매체로 강력한 입지를 굳히기 시작했다. 1963년 동아방송의 개국과 1964년 라디오서울(1966년 동양방송으로 개칭), 그리고 문화방송이 1963년 대구 1964년 광주 등 지방에 직할국을 설립함에 따라, 1964년 현재 라디오 다수의 라디오채널이 청취율 경쟁을 벌이고 있었다.

23) 3공화국 사상 최초의 방송 필화(설화?) 사건으로, 1964년 한일회담 반대시위와 관련하여 비평적 내용을 방송했다는 이유로, 그해 6월 계엄령 발포와 함께 당시 영향력 있는 라디오 시사프로그램이던 <앵무새>의 연출자 및 작가 전원을 구속했던 사건이다.

점에서 더욱 주목할 만하다. 전쟁이라는 이른바 ‘예외상태’ 하에서 남과 북 그 어느 쪽을 선택을 한다 해도 상처를 입을 수밖에 없으며 목숨마저 위협받게 되는 그러한 운명적 개인들의 갈등과 고뇌를, 한운사는 대단히 신과적인 멜로드라마로 펼쳐내고 있다는 점에서 더욱 주목이 된다.

『남과 북』은 1964년 10월 한달에 걸쳐 매회 30분씩 총 28회물로 방송되었고 이듬해인 1965년 영화로 제작 개봉되었는데, 방송극과 영화의 서사는 이 생명 다하도록의 경우와는 달리 크게 변개된 바가 없이, 구체적인 에피소드와 플롯이 전반적으로 동일하게 제시되고 있다. 우선 남과 북의 방송극본 단계에서부터 이전의 방송극본들과는 달리 해설이 극히 절제되고 있었다는 점에서 그 이유를 찾을 수 있을 수 있겠다. 청각에만 의존하는 라디오 매체의 특성상 등장인물의 모습이나 심리, 그리고 그들이 처해 있는 상황에 대한 묘사는 해설을 통해 알려줄 수밖에 없음에도 불구하고, 남과 북은 그 서사 자체가 남쪽의 남자와 북에서 온 남자, 그리고 그 두 남자 중 한 사람을 선택해야 하는 한 여자의 갈등에 집중하는 매우 단순하고 극적인 것이어서, 방송극에서조차 등장인물의 대사만으로도 매우 드라마틱한 효과를 획득할 수 있었을 것이다. 따라서 해설에 의존하지 않은 방송극본상의 그러한 극적 장면화는 이 작품의 영화화를 더욱 용이하게 하였을 것이며, 방송극에서 영화로의 전환 과정에서 거의 변화를 주지 않아도 되는 이유가 됐을 것이라는 얘기다.

방송극과 영화 두 텍스트 간에 가장 큰 차이가 있다면 장일구와 고은아의 과거 서사와 엔딩장면에서의 장일구의 죽음 부분이 변개되었다는 점으로, 방송극에서는 장일구와 고은아의 과거에 대해 전체 28회 중 6회에 걸쳐(3회~7회, 10회) 즉 전체의 20% 이상의 비중으로 극화하고 있는 반면, 영화에서는 장일구의 대사와 회상의 시퀀스로 간단히 처리하고 있다. 방송극에서는 고은아의 집에서 일하던 장일구의 어머니가 주인집

금고에 든 귀중품을 훔쳤다는 억울한 누명을 썼으며, 장일구는 그 일에 대해 따지러 갔다가 고은아와 처음 만나게 된다. 두 사람은 곧 사랑에 빠지게 되는데, 장일구가 일제에 의해 강제 징집 당하게 되면서 고은아와 운명적으로 헤어지고 말았다는 식으로, 일제강점기 경향소설에서 흔히 볼 수 있는 계급적 문제의식과 민족의식을 드러내고 있었다. 그러나 영화에서는 동일한 작가가 각색을 담당하였음에도 불구하고 그러한 계급의식이 거의 다 제거 되어 있으며, 반면에 자유 민주주의를 옹호하는 등장인물들의 대사들은 그대로 살아있어, 이 작품이 당시의 지배이데올로기였던 반공 이데올로기와 자유민주주의의 담론을 보다 우선시하고 있었음을 확인할 수 있다.

드라마는 정론을 다루는 시사 교양 프로그램에 비해 지배이데올로기의 영향에서 상대적으로 자유로운 장르임에도 불구하고, 당시 라디오 드라마는 결코 지배이데올로기의 영향에서 벗어날 수 없었으며, 더구나 매일 지속적으로 방송되어 청취자 대중의 일상에 무의식적으로 파고든다는 점에서, 라디오 연속극을 통한 지배이데올로기의 전파 가능성은 오히려 간과할 수 없는 것이라고 생각된다. 또한 그러한 과정을 통해 대중의 정서와 취향마저 서서히 변화해 갔을 가능성 또한 무시할 수 없는데, 3공화국 정권의 이른바 대중정치가 본격적으로 시작되었던 60년대 중반에 방송되었으며, 직후 영화화까지 된 남과 북은 바로 그러한 정황을 상징적으로 보여주는 작품 텍스트가 아닐 수 없다. 즉 이데올로기가 대중 정서를 서서히 지배해 가면서 대중의 취향도 변화해 가는, 다시 말해 이데올로기와 대중 정서 혹은 취향이 마주치는 지점에서 어떤 화학반응이 일어날 수 있는가를 우리는 남과 북의 경우를 통해 살펴볼 수 있다는 얘기다. 한운사는 거의 모든 작품에서 가장 대중적인 멜로드라마 양식을 사용하고 있지만 남과 북에서는 특히 전쟁 중인 최전방

을 무대로 하고 있으면서도 멜로드라마적 구도를 전면화 하고 있어, 얼핏 보면 반공이데올로기와 자유민주주의 담론이 휴머니즘, 나아가 사랑 지상주의에 의해 상대적으로 묻혀져 있는 것처럼 보인다. 그러나 남과 북을 상징하는 두 남자와 고은아라는 한 여인 사이의 삼각멜로를 시종 일관 권중령이라는 제3자의 시점에서 중재하고 있다는 사실과, 그가 작품의 마지막 시퀀스에서 장일구를 사살하고 “빨갱이 손에 죽게 놔둘 순 없었다”라고 분명히 말하고 있는 부분은, 이 작품을 결코 이념을 초월한 휴머니즘의 추구로만 읽어낼 수 없게 만들고 있다. 방송극의 마지막 시퀀스에서 권중령은 자신의 총으로 장일구를 사살한 뒤 다음과 같은 대사를 한다.

김 왜 쓰셨습니까?

권 몇 발짝 안가서 저놈은 죽는다. 빨갱이들 총알에..... (조용히)

무척 좋아했었다 나두... 인과설을 아는 놈이니까 저 세상에 가면 이해할 거야. 내 통에 죽은 게 그래두 우정이 있었다구....²⁴⁾

한운사는 남과 북이 방송되던 당시 “중앙정보부가 긴장한다는 소리가 들려왔”지만 “맘대로 해라, 나는 통일 연습을 하고 있는 것이라며 배짱을 부렸다.”²⁵⁾고 회고하고 있는데, 그렇다면 방송극 마지막 장면에서의 이러한 상황과 대사는 당시 권력의 암시적 탄압과 관련한 뒤틀린 결과물일 가능성도 배제할 수 없다. 다시 말해 이는 자발적 검열의 흔적으로, 협력과 저항이라는 모순된 요소를 동시에 담지하고 있는 ‘균열’과 ‘잉여’의 지점으로 읽힐 수 있다는 것이다. 그런데 영화에서는 이 마지막

장면이 적진을 향해 뛰어가는 장일구를 미처 잡을 수 없었던 권중령 이하 국군지휘관들이 그의 죽음을 안타까이 추도하는 모습으로 담담하게 마무리되고 있다. 방송극에서 보다 영화는 반공이데올로기로부터 좀더 자유로워져 있는 것이다. 반면에 영화에서는 고은아라는 여자를 중심으로 한 삼각 갈등을 방송극에 비해 더욱 강화하고 있다. 이러한 변화의 지점은 대중 정서 혹은 취향이 이데올로기를 다소간 밀어낸 결과로 읽어낼 수도 있다. 그러나 이 지점은, 반공이데올로기가 다소나마 은폐되고 있는 대신 그러한 이데올로기와 대중의 정서가 만났을 때 과연 어떠한 화학변화를 일으키는지 엿볼 수 있게 해주는 매우 흥미로운 대목이기도 하다. 방송극에서는 마지막 순간 권중령이 장일구를 사살하면서 반공이데올로기를 표면화하고, 고은아가 결국 남쪽의 남자 이해로를 선택하는 것이 지극히 당연한 것으로 처리되고 있지만 (비록 이해로도 전투 중에 사망하게 되지만), 영화에서는 이들 남성 주역들이 끝까지 어떤 편도 명확히 들어주지 않는 가운데 모든 판단과 선택의 짐이 오직 여주인공 고은아에게 주어져 있으며, 따라서 이 작품의 멜로드라마적 구도가 더욱 강화되고 있다. 그녀는 그저 “전 죽어요...죽어주세요...”라는 말밖에 하지 못하고 계속 흐느끼기 뿐이다. 그러다 그녀는 끝내 실신해 실려나간다. 하지만 그렇게 중요한 선택권을 가진 고은아임에도 불구하고 그녀는 결코 서사의 중심에 배치돼 있지 못하고 있을 뿐 아니라, 삼자대면의 그 마지막 희생제의에서 다만 최대한 비극적인 모습으로 처리되고 있다는 점에서 더욱 징후적이다. 두 남자는 서로 자신이 양보하겠다고 하고, 지켜보던 권중령도 “이제 두 사나이는 장한 결의를 한 마디씩 했습니다. 울고만 계실 게 아니라 부인께서두 이들 앞에서 결의를 말씀하십시오.”라며 오직 그녀의 선택만을 추구하고 있지만, 그녀는 아무런 선택도 저항도 하지 못한다. 이는 남성=국가(분단된)으로 상징되는 당대

24) 한운사, 「남과 북」, 제 28회, 한국방송작가협회 방송대본디지털도서관 <http://www.daevon.or.kr>

25) 한운사, 『구름의 역사』, 민음사, 2006, 146쪽.

의 이데올로기 구조 속에서 여성을 최대의 희생양으로 호명하며, 그것을 어쩔 수 없는 당연한 현실로 규정하고 있는 상징적 서사로도 읽혀질 수 있겠다. 그러나 나의 관심은 이데올로기와 개인의 정서가 맞부딪히고 있는 그 순간, 그들이 흘리는 눈물의 성격에 있다. 가혹한 운명 앞에서 그 어느 쪽도 선택할 수 없어 오열하는 한 여자의 눈물은 그야말로 ‘신파적’인데, 이는 개인이 강력한 어떠한 이데올로기에 굴복할 수밖에 없을 때 흘러내리는 눈물, 즉 이데올로기와 충돌하여 밀리는 순간의 개인이 쏟아 내는 바로 그러한 눈물이다. 어떤 운명이든 흔쾌히 받아들인다면 눈물을 흘릴 필요도 없다. 그러나 눈물을 흘리며 수용한다는 것은 내적인 모순과 갈등 끝에 결국 자아가 행복했음을 보여주는 행위다. 그냥 혹은 흔쾌히 받아들이는 게 아니라 ‘어쩔 수 없이’ 받아들이기로 하는 순간 눈물은 흘러내리며 그것이 곧 신파성이라는 얘기다.²⁶⁾ 주지하다시피 ‘신파’라는 것은 일본의 악극으로부터 유입된 것으로 일제 강점기 초부터 이미 우리의 대중문화계에 지배적으로 수용돼온 대중적 양식이다. 그런데 신파의 수용양상은 시대의 흐름에 따른 대중 정서 및 취향의 변화에 따라 나름의 변화상을 보여준다. 그러나 본고에선 ‘신파’ 혹은 ‘신파성’ 자체에 대해 논하려 하는 것이 아니며, 다만 60년대 중반의 흔히 말하는 ‘멜로드라마’적 작품들 속에서 발견되는 이러한 ‘신파성’이 60년대 방송극과 영화에서 어떻게 드러나고 있는가 하는 점에 주목하고자 한다. 선구적 영화연구자인 이영일은 우리 영화사에서의 신파의 변용 양상을 일제시대와 50년대 후반, 그리고 60년대 후반 이렇게 3단계로 나누어 변별해 논의할 필요가 있음을 역설한 바 있는데²⁷⁾, 본고는 그러

26) 신파양식에 대해서는 이영미(「신파양식의 세상에 대한 태도」, 『대중서사연구』, 대중서사학회 2003, 27-28쪽)와 이호걸(「신파양식 연구-남성신파 영화를 중심으로」, 중앙대 첨단영상대학원 박사학위논문, 2007, 147-149쪽)의 기존논의를 참조·전유하였음을 밝혀둔다.

한 문제의식에 동의하면서 바로 ‘60년대 후반의 신파성’이 어떻게 드러나고 있는지, 그 정체가 무엇인지를 영화와 드라마의 상관성 속에서 살펴보고자 하는 것이다.

그런 의미에서 『남과 북』의 히로인 고은아라는 인물을 좀더 들여다볼 필요가 있다. 남과 북의 고은아는 그보다 5년 앞서 창작된 『이 생명 다하도록』의 여주인공 혜경이 보여줬던 강인한 여성상과는 분명히 다른 신파적 인물이다. 물론 그녀도 17세 때는 부모 몰래 자신의 학비를 떼어 보태겠다고 하면서 장일구에게 “나하구 같이 서울로 갈까?”라고 당당히 제안하는 아프레걸적인 면모도 잠시 보여준다. 자기 뺨에 장일구의 뺨을 갖다 대고 속삭이면서 “일구는 참 용감해. 위대한 사람이야. 위대한 사람이야”라고 했던 여자다. 그런데 1964년 방송극에서는 과거 회상장면에서 잠시나마 그렇게 드러났던 당당함이 1965년 영화에 이르면 거의 다 제거된 채 어찌할 수 없는 비극 앞에서 그저 울다가 실신하고 만다.

그런데 이 시기 영화계에서는 아직 고은아 같은 신파적 여성상이 주류가 아니었다. 그럼에도 불구하고 방송극에서는 『동백 아가씨』를 비롯한 다수가 지극히 신파적 여성상을 재현하고 있었으며 그러한 여성상이 영화로 각색돼 상영되면서 관객의 공감을 얻기 시작하고 있었다는 점을 간과할 수 없다. 더구나 그러한 신파성은 60년대 중반 새삼스럽게 드러난 것이 아니라 60년대 초에 이미 하나의 양식적 특성으로 존재했던 것으로 보여 주목을 요한다. 1962년 한 방송전문지의 다음과 같은 글은, 60년대 초 외래의 것이 아닌 우리 나름의 대중적 방송극 양식이 이미 존재했으며, 그 성격은 다분히 ‘신파적’이었음을 시사하고 있다.

「라디오 드라마」를 우리가 운운하기 시작한지 벌써 10년. 물론 그

27) 이영일, 『한국영화전사』, 소도, 2004, 68쪽.

전에 「라디오 드라마」가 없었던 건 아니지만 지금의 「라디오 드라마」의 체질은 한 10년 배태성장되어온 것이다. 우리 「라디오 드라마」의 시발은 외세에 의존하질 않았다. 이 말은 지금의 「라디오 드라마」의 형태 구조가 수입품이 아니라는 얘기가 아니라, 오늘의 「라디오 드라마」가 가지는 정신적 기초가 그 어느 외국적인 것과는 성질을 달리하는 순 한국식 한국적이란 말이다... (중략) ... 이런 「라디오 드라마」에선 전혀 외국 것과는 성질을 달리하는 한국적인 <韻>이 있다. 이런 개성을 이룬 것은 일선 「라디오 드라마」작가들이 단독으로 조성한 게 아니라 청취자 그리고 사회적 환경이 이런 것을 요구했기 때문이다. 혹심한 전쟁을 치루고 이제 안도의 숨을 내쉴 때 대중은 자연 소비오락을 요구하게 됐다. 이때 연속방송극이란 편리한 「들들 거러」가 생긴 것이다... (중략) ... 「라디오 드라마」의 내용 역시 청취자 대중 심리와 좋은 일치를 이룬다. 그래서 우리 「라디오 드라마」에선 눈물이 많다. 이별, 고뇌, 체념..... 그러다가 종료에 가서는 오삭하고 쟁하고 몽클하게 끝나는 그 감칠 맛 - 이것이 우리 「라디오 드라마」의 가장 뚜렷한 특징이다.²⁸⁾ (*밑줄은 필자)

영화와는 다른, 당대 비평가가 우리 고유의 것이라고 언명한 라디오 드라마의 양식이 정확히 어떠한 것인지에 대해서는 별도의 연구가 필요하겠지만, 분명한 것은 60년대 방송극이 지니고 있던 양식적 특성은 당대의 청취자 대중의 정서구조 혹은 취향을 심분 반영한 결과 구조된 것이며, 그러한 방송극들이 줄줄이 영화로 다시 만들어짐으로 해서 일제강점기의 신파나 50년대의 신파와는 변별되어 논의될 필요가 있는 60년대식 신파적 멜로드라마가 만들어질 수 있었다고 보는 것이다.

그렇다면 왜 60년대 말에 고은아와 같은, 다분히 퇴행적이라 할 수

28) 정완재, 「방송극의 본질 -방송은 예술작품이어야 하나-」, 『방송문화』 1962년 12월호, 공보국 방송관리국 방송문화연구소, 7-9쪽.

있는 신파적 여성형이 방송극을 통해 등장했으며 어쩌서 그러한 여성형이 적극 수용되어 60년대 말 영화계에서 폭발적 붐을 일으키게 됐을까? 주지하다시피 멜로드라마는 지배 이데올로기에 저항하기도 하고 순응하기도 하는 가장 대중적 텍스트다. 윤석진은 랩슬리와 웨스틀레이크의 관점을 끌어와 멜로드라마는 자신이 관리하려는 다양한 모순을 통제할 수 없기 때문에 비정합적이며 균열된 텍스트를 결과하고 그럼으로써 가부장제의 억압을 은폐하기보다는 오히려 드러내 보이기도 한다고 지적한 바 있는데,²⁹⁾ 실제로 당대 대중이 국가이데올로기의 강력한 영향권 하에서 신파적 멜로드라마를 취하게 되는 과정, 그 심리에 대해서는 다음과 같은 기사를 참조해 볼 수 있다.

...연속극의 내용의 거의가 결국 가족과 결혼에 관한 여성으로서 가장 중대시하고 있는 문제들이 내포되어 있기 때문에 더욱 이에 관심을 갖고 듣고 있는 것이다. 연속극은 청취자인 여성들에게 끊임 없이 事故를 초래하고 있는 여자 자신들의 缺陷을 그려 보여준다든가 또 여자 자신들의 무능력함을 암시해주는 일이 많다. 그러나 청취자는 선한 성격 즉 고요하고 유능하며 또 힘과 위신을 지니고 있는 한편 자기자신의 과오 때문에 고생을 하게 되는 여성의 이상적 「타입」과 자기를 同一視할 수 있게 된다. 이것은 청취자로 하여금 그 여자자신의 缺陷을 인지하여 비판할 수 있는 기회를 가지게 하는 것이 된다. 그와 같은 불행들이 성격이 약한 탓으로 야기되며 또 여기에서 청취자는 약한 「타입」과의 공명과 공감적인 동일시를 경험하게 된다.....이러고 보면 「라디오」의 역할과 그 위력을 가히 짐작할 수 있으며 없어서는 안될 현대인의 容器라고 하지 않을 수 없다.³⁰⁾ (*밑줄

29) 윤석진, 「1960년대 단막극 연구」, 『한국극예술연구』 제10집, 한국극예술학회, 62쪽.

30) 장병립 「방송 청취자의 심리」, 『방송문화』 1963년 6월호, 공보부 방송관리국

은 필자)

1963년 한 방송전문지는 이와 같이, 고난을 겪는 여성, 나약한 여성, 그녀들의 불행에 공감하는 당대 여성 청취자들이 그러한 공감을 통한 자기비판의 기회 또한 갖고 있었음을 시사하고 있다. 대중의 자기반성은 나약한 인물의 불행한 이야기를 통해서도 가능한 일이라고 보는 이러한 시각은, 수용자의 적극적 해독 능력을 긍정하고 있다는 점에서 주목할 만하다. 그러나 자기 비판적 수용태도는 반드시 긍정적이고 생산적인 결과만을 빚어내지는 않는다. 비극적인 운명의 여성 등장인물을 통해 스스로의 결함을 인지하고 비판할 수 있는 기회를 가지는 동시에, 그러한 비극적 운명에 굴복하는 수동적 자세 또한 그대로 수용될 여지도 존재한다. 대중의 그러한 모순성, 이중성이 남과 북의 히로인 고은아와 같은 신파적 인물형의 출현을 가능케 했으며 그 조짐이 가시적으로 드러나기 시작한 때가 바로 60년대 중반부터였음을 남과 북은 정후적으로 보여준다. 자유민주주의 수호와 근대화의 기치 아래 전 국민이 산업화의 역군으로 호명되던 시대, 그러한 이데올로기의 지배가 점차 심화돼 가던 60년대 중후반 대중은, 협력과 저항이라는 모순된 정서구조를 지니게 되었고, 그러한 균열의 지점에서 신파적 감성은 더욱 공감을 불러일으키게 되었다는 것이다. 즉 대중과의 친밀도를 일상적으로 지속해온 라디오매체가 방송극을 통해 이미 60년대 초부터 배태하고 있던 신파적 요소가 이 시기에 이르러 마침내 대중서사의 지배적 양식으로 드러나기 시작한 것으로 볼 수 있다는 얘기다. 60년대 말 신파적 멜로가 붐을 이루게 되는 것도 같은 맥락에서 추론해 볼 수 있다. 3공화국의 독재가 점차 강화돼 가기 시작하면서 대중의 정서는 협력과 저항, 자기반성과 비하

방송문화연구실, 39쪽.

등의 모순성을 지니게 되었으며 그러한 이중적 정서의 균열 지점에서 신파성이 더욱 강화돼 갔던 것이 아닐까.

4. 방송극 양식과 '60년대 말 영화의 아비투스

1968년 정소영 감독의 『미워도 다시 한 번』은 국도극장 개봉에서 무려 40만 관객을 동원하고 같은 해에 속편까지 제작했을 정도로 폭발적 반응을 불러일으키면서, 한국영화계에 신파적 멜로드라마의 붐을 이끌었던 작품이다. 60년대 말에는 『미워도 다시 한 번』을 모방한 아류작이 다량으로 제작되었는데,³¹⁾ 한운사의 『어느 하늘 아래서』 역시 그 중 하나였다. 원래 이 작품은 1959년 KBS-R의 연속극으로 방송되었던 것으로, 60년대 초 홍성기 감독이 한 차례 영화화 하려다 중단된 적이 있으며, 1964년 TBC-TV에서 『눈이 내리는데』라는 제목의 텔레비전 드라마로 리메이크 되기도 했다. 그런데 한운사는 당시 새로운 매체였던 텔레비전에 스스로도 익숙한 편이 못되었고, 신세계백화점 안에 지은 세트가 너무나 안쓰러운 수준이라 도무지 맛이 싱거웠다고 회고하고 있어,³²⁾ 텔레비전 드라마로는 그다지 성공적인 호응을 얻지는 못했음을 짐작케 한다. 그런데 바로 그 작품을 1969년 다시 영화화 했다는 것은 원작이 지니고 있는 그 어떤 요소들이 60년대 말의 대중 정서와 잘 맞는 것이었기 때문에, 좀더 정확히 말하자면 당시 관객의 취향이 『미워도 다시 한 번』류의 신파적 멜로드라마를 요구하고 있었기 때문이었을 것으로 판단된다.

1959년 11월에 처음으로 방송되었던 『어느 하늘 아래서』³³⁾는 십년

31) 이영일, 『한국영화전사』, 소도, 2004, 68쪽.

32) 한운사, 『구름의 역사』, 민음사, 2006, 150쪽.

33) 한운사가 보관해오다가 최근 한국방송대본디지털도서관에 제공된 이 작품의 방

뒤 제작된 영화에서와 달리 부산에 있던 유소위의 부친이 아들의 편지를 받고 원주를 찾아오는 것으로 시작되고 있다. 그가 에텐다방을 찾았을 때 아들의 여자인 난실은 이미 죽은 뒤였고, 그녀의 일기장만 남겨져 있을 뿐이다. 방송극의 서사는 바로 그 일기장의 내용을 소개하는 식의 액자형 구조를 지니고 있다. 그러나 십년 뒤인 1969년 상영된 영화에서는 유소위의 부친이 아예 등장하지 않고 있을 뿐 아니라, 서울에서 대구를 거쳐 부산에 이르는 여주인공 난실의 파란 많은 피난의 과정과, 댄서로 일하며 생계를 유지하던 난실의 위태로운 부산생활이 모두 삭제되어 있다. 즉 영화에서는 피난생활의 곤궁함을 모두 제거하고 삭막한 전쟁터에 핀 한 떨기 장미 같은 에텐다방의 난실의 아름다운, 그러나 처음부터 명백히 비극이 예상되는 신파적 사랑이야기로 모든 서사를 집중시키고 있는 것이다. 영화의 마지막 장면에서 그녀는 남편 유소위가 떠나간 길목을 하염없이 헤매다가 길 위에 그대로 쓰러져 죽고 만다. 라디오 드라마에서도 그녀의 마지막은 동일하게 설정돼 있지만, 얼마 뒤 그녀의 죽음을 전해들은 유소위가 쫓차를 전속력으로 몰아 그녀의 뒤를 따르고 만다는 매우 환상적인 엔딩을 설정해 놓고 있어, 다분히 예술적인 여운을 남겨주고 있었다. 그러나 영화에서는 그들의 사랑을 객관화 하는 액자형 구조를 걷어내고 유소위의 마지막 순간까지 제거한 채, 오직 여주인공 난실의 비극적 죽음으로 휘날레를 장식함으로써, 그녀의 최후가 훨씬 비이성적인, 그야말로 신파극의 한 장면처럼 제시되고 있는 것이다.

영화사에서는 이러한 신파성이 『미워도 다시 한번』을 기점으로 60년대 말에 새롭게 등장하였다고 보고 있지만, 『어느 하늘 아래서』의 경우를 보면 이러한 신파성의 기원은 50년대 말~60년대 초 방송극에서 이미 지배적으로 존재하고 있었던 것으로 보인다. 1959년 라디오 연속극

송극본은, 총 28회분 중 19회와 21회 두 회분이 소실된 상태이다.

에서도 마지막 장면은 눈 내리는 밤에 병든 여인이 남편이 떠난 길을 무작정 거닐다가 쓰러져 죽는 바로 그 장면이 분명히 설정돼 있었다. 한운사의 경우 당시 정치 경제 사회적으로 민감한 소재들을 ‘라디오’와 ‘텔레비전’이라는 대중매체에 담는데 성공했을 뿐 아니라, 해설이나 장면구성 등에서 새로운 기법을 개발함으로써 극예술로서의 방송극 양식 확립에 많은 기여를 한 극작가라고 평가되고 있는데,³⁴⁾ 앞서 확인한 바와 같이 그가 가장 활발히 활동한 60년대 전반 우리 방송극은 서양이나 일본의 그것과도 다르며 전 시대의 신파 내지는 신파성과는 변별되어 논의되어야 할 것으로 보이는 그 나름의 양식적 특성을 지니고 있었다는 사실을 감안해 볼 때, 역사와 전쟁 등 사회적 질은 소재를 끌어오면서도 항상 멜로드라마적 구도에 신파성을 가미하고 그의 에크리튀르적 특성은 바로 그러한 신파적 멜로드라의 기원을 설명해주는 좋은 예일 수 있다. 다시 말해 60년대 말 영화사에서 주목되고 있는 신파적 멜로드라마의 기원을 60년대 초 방송극에서 찾아볼 수 있지 않을까 하는 추론이 가능하며, 한운사의 『어느 하늘 아래서』는 그러한 가설을 입증하는 흥미로운 예가 될 수 있다는 것이다.

만일 이 작품이 '59년 방송된 지 얼마 안 되어 영화로 제작되었다면 1969년작 『어느 하늘 아래서』와는 달리 피난지에서의 상철과 난실, 그리고 난실의 댄서생활 등이 완전히 삭제되지 않았을 것이며, 그 사실적인 피난의 상황이 완벽히 제거된 채 오직 난실과 유소위 그리고 상철 세 사람의 사랑애기만을 하고 있진 않았을 것이다. 짐작컨대 앞서 분석해본 60년작 영화 『이 생명 다하도록』의 경우와 크게 다르지 않은 정도의 각색 결과가 나왔을 것이다. 그러나 십년 뒤인 1969년에 이르러 영화

34) 윤석진 「극작가 한운사의 방송극 연구」, 『한국극예술연구』 제24집, 한국극예술학회, 2006. 146-147쪽

화 되면서 그 형식과 내용에서 많은 변개가 이루어진 결과, 마지막 시퀀스에서의 난실의 최후는 비록 동일한 내용의 장면임에도 불구하고 1959년 방송 당시의 그녀의 최후와는 또 다른 시대적 함의를 지닌 장면으로 해독/수용되게 된 것이다. 1969년 영화에서 그녀는 오직 사랑만을 좇아 어리석을 만치 비극적인 죽음을 맞이한다. 남자는 단지 명령을 받아 이동해 갔을 뿐이고 그녀에게 찾아가 의탁할 시부모가 있을 뿐 아니라, 그 시아버지가 의사라서 그녀의 병을 치료해 줄 수 있을 것임에도 불구하고 그녀는 “난 유희경의 아내야..”라고 몇 번이고 되뇌이며 혼자 눈길 위에 쓰러져 죽는다. 지극히 신파적이며 이영일의 표현대로 ‘마조히스틱’ ‘하기까지 한 난실의 최후, 그것이 서사적 요소의 새로운 배치 속에서 더욱 강력한 신파성을 띄게 된 이 십년이라는 세월의 간극은, 대체 무엇을 말해주고 있는 것일까? 우리는 거기에 무엇을 읽어내야 할까?

대중이 어떤 영화나 드라마에 흥미를 느끼고 그것을 즐기거나, 혹은 관심을 두지 않거나 싫어하는 등의 문제는 이데올로기만으로는 설명될 수 없는 그 어떤 내재화된 취향의 문제와 관련이 있다. 그러한 ‘아비투스’³⁵⁾는 인식connaissance과 인정reconnaissance을 지배하는 실천의 원칙으로서, 지배자와 피지배자들 사이에 등장하는 차이, 즉 사회적 정체성을 만들어내는 주술적 힘이므로, 피지배자는 자신이 의식 못하고 자신의 의지와도 상관없이 자신에게 주어진 한계를 받아들이거나, 때로는 사회 질서 안에서 배제된 자신의 한계를 생산 또는 재생산하기도 한다. 이

35) 부르디외는 아비투스 개념을 통해 그러한 취향을 분석해내고 있는데, 주지하다시피 아비투스는 특정한 사회적 환경에 의해 획득되어진 성향 사고 인지 판단과 행동의 체계를 말한다. 그런데 아비투스는 단순히 주체의 사고와 행위를 단순히 재생산 하게 하는 완성된 매카니즘이 아니라 상황에 따라 변하는 자율적 개념이며, 따라서 아비투스는 주체의 행위의 원인으로 작동하는 구조이기도 하지만, 또한 행위의 결과들이 축적되어 변동될 수도 있는 산물이다. 삐에르 부르디외, 정일준 역, 『상징폭력과 문화 재생산』, 새물결, 1997, 66-69쪽

때문에 아비투스는 ‘사회질서와 권력을 스스로 인정하도록 인간 내부에서 작동하는 기제’가 되기도 한다.³⁶⁾ 나는 한국적 멜로드라마의 신파성이 바로 이러한 아비투스과 관련이 깊다고 생각한다. 라디오 연속극은 그 일상성과 지속성으로 인해 한 시대의 청취자 대중의 아비투스를 서서히 구조화 갔으리라 짐작해 볼 수 있으며, 그러한 수용자 아비투스가 대중서사물의 지배적 양식으로 굳어지는 이른 바 미디어 아비투스³⁷⁾로 구조화 되었을 것이라는 얘기다.³⁸⁾ 즉 당대의 가장 지배적인 대중 매체였던 라디오 연속극을 극과 영화의 상관성을 감안해 볼 때 60년대 말 한국 영화계의 이른바 ‘신파적 멜로드라마’의 출현은 60년대 초 방송극에서부터 배태된 양식적 특성에서 그 기원을 찾을 수 있다는 얘기다.

그러나 이러한 추론은 훨씬 더 많은 작품텍스트와 수용자에 대한 다양한 분석을 통해 실증되어야 할 것으로, 현재로서는 하나의 가설로만 제시해 두기로 한다. 다만, 이제까지의 영화사 연구나 방송극 연구에서와는 다른 관점에서, 특히 그동안 거의 외면당해 왔던 방송극과의 관련성을 통해서 대중문화 및 대중서사 연구의 또 다른 가능성을 찾아보기 위한 하나의 시도였음을 밝혀두며, 본고에서 미처 다 논의하지 못한 문제들은 차후의 연구과제로 남겨두고자 한다.

36) 홍성민, 『문화와 아비투스』, 나남, 2000, 113쪽

37) ‘미디어 아비투스’와 ‘수용자 아비투스’에 대해서는 조종혁, 「미디어 아비투스와의 상징폭력」, 『커뮤니케이션 연구』, 한국커뮤니케이션 학회, 2007, 47-49쪽을 참조

38) 또한 방송학자 조항제는 60년대 라디오 드라마의 정서를 잘 드러내 보여주는 것으로 ‘68년의 영화 『미워도 다시 한 번』을 지목하면서, 복고적 퇴역적 신파적 정서를 주제로 하면서 다른 한편으로 여성의 주체적 의식화를 미약하나마 대안으로 제시한 영화로, 60년대 라디오에서 양산했던 멜로드라마의 내용을 추측해준다고 하였는데, 뒤집어 말한다면 이는 60년대 초중반의 방송극이 60년대말 영화의 이른 바 아비투스를 구조화내었을 가능성을 시사하는 것이라고도 볼 수 있겠다. 조항제, 『한국 방송의 역사와 전망』, 한울아카데미, 2003, 195쪽.

5. 맺음말

50년대말~60년대 전반에 라디오 드라마로 방송된 『이 생명 다하도록』과 『남과 북』 그리고 『어느 하늘 아래서』는 각각 1960년, 1965년, 1969년에 다시 영화화됨으로써 60년대 대중문화의 흐름, 그 지향과 특성을 드러내 주고 있다. 방송극 텍스트가 영화 텍스트로 전환되면서 보여준 접점과 간극은, 나아가 당시 대중의 정서구조 내지 취향을 짐작케 해 주는 유의미한 지표로, 60년대 대중매체 수용의 일면 또한 살펴볼 수도 있게 해준다.

1958~1959년 방송된 『이 생명 다하도록』이 1960년에 영화화 된 양상을 통해서는 특히 이 시기 영화가, 당대 대중과 밀접하게 호흡했던 라디오 드라마를 통해 대중의 정서구조와 취향을 효과적으로 수용, 발전시켜 나갈 수 있었음을 확인할 수 있었다. 60년대 전반, 우리 방송극은 할리우드 영화의 영향권에서 벗어날 수 없던 영화와는 달리, 그 지극한 일상성과 지속성으로 인해 대중의 정서와 취향에 부합하는 그리고 당대 사회가 요구하는 이데올로기적 특성을 반영한 나름의 드라마 양식을 지니게 되었고, 서구나 일본의 것과는 변별돼 논의할 필요가 있는 60년대 방송극 양식은 그것의 영화화를 통해 자연스럽게 대중문화 전반으로 확산되기 시작했던 것으로 보인다. 1964년 방송극에서 1965년 영화로 제작된 『남과 북』의 경우, 60년대 중반 국가의 지배이데올로기에서 완전히 자유롭지는 못했던 당대 대중의 정서구조를 드러내주고 있다. 즉 협력과 저항이라는 모순된 이중성을 보이게 되면서 필연적으로 균열의 지점을 드러내게 되었으며, 그 균열의 지점에서 신파성이 두드러지게 되었던 것이다. 60년대 초부터 방송극 양식에선 이미 핵심적 요소로 존재해온 신파성이 3공화국의 언론 장악 이후 두드러지게 부상하게 되었는데 바로 그

러한 징후적 작품이 『남과 북』으로, 이 작품에서 이중으로 타자화 되고 있는 여주인공 고은아는 이리지도 저리지도 못하는 비극적 운명 앞에서 한없이 울다 쓰러지는 신파적 인물형으로 묘사되고 있는 것이다. 그러한 신파성은 지배이데올로기에 저항하지도 그렇다고 흔쾌히 순응하지도 못하는 당시 대중의 모순된 정서, 그 균열의 지점에서 발생하는 것으로 해독될 수 있으며, 3공화국의 독재가 강화되어감에 따라 점차 강화되어 60년대 말 한국 영화에 이른바 신파적 멜로드라마 붐을 불러일으키게 되는 것이 아닐까 하는 것이 현재 나의 생각이다. 1959년 방송된 『어느 하늘 아래서』가 십년 뒤인 1969년 영화로 만들어지면서 취하게 된 서사적 요소들의 배치, 특히 그 마지막 시퀀스에서의 여주인공의 지독한 신파적 죽음이 바로 그러한 60년대 말 신파성의 성격을 대변해 주고 있다.

결론적으로 60년대 라디오 전성기의 방송극은 그 시대의 대중 정서와 지배이데올로기를 반영하고 있다는 점에서 기존의 ‘신파’와는 구분해 논의해볼 필요가 있는 ‘신파적 멜로드라마’ 양식을 주조해 내었으며, 60년대 전반까지만 해도 방송극을 통해 검증된 작품들을 영화화함으로써 방송으로부터 일정량의 자양분을 공급받아온 영화는, 60년대 중반 이후 지배이데올로기의 강화에 따른 대중의 신파적 정서와 취향에 적극 부합하게 되면서 60년대 말 ‘신파적 멜로’양식의 영화를 양산해 내기에 이르게 되었다는 얘기가 있다. 이는 라디오라는 매체의 지극한 일상성과 지속성이 수용자 아비튀스와 미디어 아비튀스를 구조화 해낸 결과로 드러난 현상이며, 따라서 60년대 말 신파적 멜로드라마의 기원은 60년대 전반 라디오 전성시대의 방송극, 특히 연속극에 있다고 말할 수 있겠다.

그러나 앞서 밝혀놓았듯이 이는 한운사의 세 작품만으로는 결코 입증되었다고 할 수 없는 하나의 가설에 불과하며, 앞으로 보다 면밀한 연구가 이어져야 할 것이다.

참고문헌

1. 기본자료
한운사, 『이 생명 다하도록』, 한국방송작가협회 방송대본디지털도서관.
<http://www.daevon.or.kr>
『어느 하늘 아래서』, 한국방송작가협회 방송대본디지털도서관.
<http://www.daevon.or.kr>
『남과 북』, 한국방송작가협회 방송대본디지털도서관.
<http://www.daevon.or.kr>
『방송』, 1959 가을호·1960년 여름호·송년호, 대한방송사업회.
『방송문화』, 1962년 12월호·1963년 6월호·7월호, 공보국 방송관리국 방송문화 연구실.
『사상계』, 1964 11월호, 사상계사.
『PD연합회보』, 1992년 9월호, 한국프로듀서연합회
2. 논문
김영희, 「한국의 라디오시기의 라디오 수용현상」, 『한국언론학보』 47권1호, 2003, 140-165쪽.
변재란, 「한국영화사에서 여성관객의 영화관람 연구」, 중앙대 대학원, 박사학위논문, 2000, 58, 109-114, 141-152쪽.
윤석진, 「1960년대 단막극 연구」, 『한국극예술연구』 제10집, 한국극예술학회, 1999, 55-92쪽.
윤석진, 「극작가 한운사의 방송극 연구」, 『한국극예술연구』 제24집, 한국극예술학회, 2006, 145-185쪽.
이순진, 「한국영화사연구의 현단계」, 『대중서사연구』 제12호, 대중서사학회, 2004, 187-221쪽.
이영미, 「50년대 방송극 -연속극의 본격적 시작」, 『대중서사학회』, 대중서사학회, 2007, 105-148쪽.
- 이영미, 「신과양식의 세상에 대한 태도」, 『대중서사연구』, 대중서사학회, 2003, 7-33쪽.
이호걸, 「신과양식 연구-남성신과 영화를 중심으로」, 중앙대 첨단영상대학원 박사학위논문, 2007, 147-149쪽.
임종수, 「한국방송의 기원: 초기 라디오 방송에서 제도, 편성, 장르의 형성과 진화」, 『한국언론학보』 48권6호, 한국언론학회, 2004, 381-383쪽.
정영권, 「60년대 한국전쟁멜로드라마의 욕망과 좌절」, 『영화연구』 33호, 2007, 107-133쪽.
조종혁, 「미디어 아비투스 와 상징폭력」, 『커뮤니케이션 연구』, 한국커뮤니케이션 학회, 2007, 31-61쪽.
3. 단행본
김소연 외, 『매혹과 혼돈의 시대-50년대 한국영화』, 소도, 2003.
금성사, 『금성사 35년사 1958-1993』, 금성사, 1993.
삐에르 부르디외, 정일준 역, 『상징폭력과 문화 재생산』, 새물결, 1997.
윤석진, 『한국멜로드라마의 근대적 상상력』, 푸른사상, 2004.
이영일, 『한국영화전사 개정증보판』, 소도, 2004.
조향제, 『한국 방송의 역사와 전망』, 한울아카데미, 2003.
주유신 외, 『한국 영화의 근대성』, 소도, 2001.
최창봉·강현두, 『우리 방송 100년』, 현암사, 2001.
한운사, 『구름의 역사』, 민음사, 2006.
홍성민, 『문화와 아비투스』, 나남, 2000.
4. 기타
한국영상자료원.<http://www.koreafilm.or.kr/main/main.asp>

Abstract

One Aspect of Changed Media in the 60s:

Han, Woon-Sa's Broadcastig drama and Movie

Ko, Seon-Hee

Explosive popularity of radio dramas that started late 50s drove 'radio heyday' of the 60s; and most of the radio dramas during this period were remade into movies and garnered wide popularity from the public. In order to explore detailed aspects of the changed medium and implication of the time, the paper attempted to analyze three pieces of the representative playwright of the 60s, Han, Woonsa, namely <Till My Life Expires>, <South and North>, and <Under Certain Sky>.

During the first half of the 60s, public had a habit of listening to the radio average of 3~5 hours a day, and radio drama was in the process of structuring the public's emotion and taste through its daily undertaking and persistence. While the movie industry was busy copying Hollywood movies and other foreign movies, radio drama made a good deal of Korean formats and among these the typical format is thought to be new-school melodrama. Due to radio drama's movie boom in the beginning of the 60s, that characteristic began to spread to movie's text. The characteristics of radio drama's is the Shin-pa melodrama in the 60s, that seemed to be influenced by Hollywood melodrama format and operetta during Japanese occupation

with the Shin-pa flavoring, are slightly more apparent in <South and North> which came into movie during the middle of the 60s. In this period, radio drama wasn't free from dominant ideologies of the time led by public power, such as anti-communist ideology and modernization ideology. At a point of convergence between these ideologies and public emotion and taste, we can discover that contradicting factors, such as cooperation and resistance, existed side by side. It is on this crevice that the Shin-pa melodrama element began to be seen most apparent.

Made into movie only a year after its first broadcast, this piece slightly masks anti-communist ideology on the one hand; but on the other, it strengthens melodramatic conflicts and alienates female main character even more; the fact that it manifests more apparent the Shin-pa melodramatic format implicates the internalization of self-contradiction in the forms of cooperation and resistance within the boundary of powerful dominant ideology of the time and the possibility that public emotion and taste might have gradually changed. As mass politics of the Third Republic began to strengthen in the late 60s, the dominant ideology's usurpation of public emotion grew stronger and this public taste was in the brink of being transformed into ubiquitous structure of the time.

The emergence of 1968's <One More Time, Even Though it's Hateful>, which is a symbolization of 'Korean Melo' or 'Shin-pa Melo' in the movie industry, can be analyzed as an output of the continued intake of nutritious matters within the boundary of strengthened radio-drama format. Han, Woonsa's <Under Certain Sky>, which was broadcasted in 1959, was made into movie again 10 years later in 1969 and whose altered text would be

an interesting example supporting that hypothesis. By cutting major narrative elements and changing the point of view, the movie focuses only on love between man and woman, and thereby strengthens the piece's melodramatic character. As a result, when female main character searches for her husband in the snowy road and falls down dead calling her husband's name in the last scene of the movie, it acquires the full Shin-pa element. However, this last scene also existed in 1959's radio drama manuscript, and the Shin-pa melodrama format was already formed in radio drama.

In conclusion, radio drama since the beginning of the 60s has actively expropriated public emotion and taste of the time and has been forming its own form of new-school melodramatic format; progressing into the mid-60s, its daily undertaking and persistence enabled it to come before a gradual structuring of consumer Habitus and media Habitus. The origin of the Shin-pa melodrama that created a boom in movie industry during late 60s can therefore be said to be retraced back to radio drama and soap opera, in particular, in the golden age of radio in the first half of the 60s. However, this is but a rough hypothesis delving on few limited pieces and there needs to be continuous studies on the matter.

Key Words

1960s, broadcastig drama, drama series, cinema, public emotion and tast, Han, Woon-sa, Shin-pa melodrama, ideology, Habitus

* 위 논문은 2008년 4월 24일에 투고되어 2008년 5월 3일에 본 학회 학술대회에서 발표한 논문으로, 2008년 6월 3일 심사 완료 후 6월 5일 게재가 확정되었음.