

박정희 정권기 가족서사의 균열과 저항*

— 김수현의 멜로영화를 중심으로 —

김한상**

1. 들어가며 - 유신체제기 문화 담론의 재고찰
2. 역사적 맥락에서 본 김수현 영화의 위치
 - 2-1 박정희 시대의 시작과 1960년대 전반기 영화의 가족서사
 - 2-2 박정희 2기 정부의 시작과 복고풍 신파의 시대
 - 2-3 김수현의 등단, 계승과 전복
3. 1970년대 김수현 멜로영화의 정치성
 - 3-1 성/계급 갈등의 전면화
 - 3-2 가족서사의 전복과 파괴적 결말
 - 3-3 청년, 혹은 남성성에 대한 근본적 회의
4. 나가며 - ‘문화적 실천’을 바라보는 새로운 프레임

국문요약

박정희 정권의 유신 통치시대를 특징짓는 문화적 실천으로 주로 논의되어 온 것은 이른바 ‘청년문화’로 불리는 지식인 남성 문화이다. 이는 그 대칭점에 있는 ‘지배문화’로서의 대중문화에 대한 비판적, 대항적 실천으로 이해되는 반면, 대학가와 지식인 사회의 주체적 문화생산에만 초점이 두어짐으로써 그들 특정 계층에 소속될 수 없었던 다양한 하위주체들의 문화적 실천에 대해서는 공백의 지점을 남겨 놓았다. 김수현의 70년대 멜로영화는 그러한 단편적인 경향에 대한 좋은 반론을 던져준다. 60년대 후반에 유행했던 복고풍 신파 멜로물의 일원으로 시작했지만 김수현의 가족서사는 기존 멜로영화가 지니고 있던 가부장에 대한 지지, 가족주의적 가치를 거스르는 특징들을 지니고 발전시켰다. 이는 유신체제기인 70년대 중후반에 이르러 보다 본격적인 성/계급 갈등의 묘사와 가족적 가치에 대한 파괴적 서사, 청년 혹은 남성적 긍정성에 대한 근본적 회의 등으로 발전

* 이 논문은 한국문화사회학회 2009년 봄 학술대회에서 발표된 원고를 수정 및 보완한 것이다.

** 하버드-엔칭연구소 방문연구원, 서울대학교 사회학과 박사수료

하여 정치성을 띠게 되었다. 이러한 경향은 ‘청년문화’의 주역들이 보였던 작가주의적 태도가 아니라, 대중적 욕망을 충실히 반영하는 인기 방송 작가로서의 역할에 충실했던 김수현을 통해 나타났다는 점에서 주목을 요한다. ‘통속’ 혹은 ‘지배’ 문화로 쉽게 규정되었던 멜로드라마 속에서 하위주체의 문화는 때때로 지배적 서사를 파괴하고 해체시키는 보다 급진적인 문화적 실천의 가능성을 부여받을 수 있었다. (주제어: 김수현, 청년문화, 통속문화, 멜로영화, 작가주의, 이야기꾼)

1. 들어가며 - 유신체제기 문화 담론의 재고찰

한국 학계와 지식인 사회에서 문화에 관한 담론이 활성화된 1990년대 이래로, 박정희 정권의 유신독재 시기를 아우르는 1970년대의 문화적 실천에 대한 논의는 다른 시기에 비해 상대적으로 진전되어 왔다. 이는 특히 박정희 정권의 문화적 통제와 그에 대한 저항, 그리고 그러한 저항성의 담론적 구성체로서 ‘청년문화’에 관한 연구에서 두드러졌다. 김창남은 유신체제기의 대중문화를 “보수적 가치관”과 “소비주의·향락주의적 성격”의 “모순적이면서도 묘한 보완관계”로 평가하면서 그에 대한 대항체로서 청년문화를 제시하고 있고,¹⁾ 신현준은 “도덕주의와 권위주의가 지배하던 당시 한국 사회에서 ‘젊은 한국’을 표상”했던 포크 음악이란 “1970년대 한국에서 ‘청년문화’의 별칭이었다고 해도 지나친 말이 아니”라고 적고 있다.²⁾ 강성률 역시 유신시대를 “한국영화의 암흑기”로 지칭하면서 무국적 액션 영화시리즈나 호스티스물, 하이틴물 정도가 유행하던 극장가에서 그 유일한 대안이 하길중 감독으로 대표되는 “청년문화의 낭만과 저항”이었다고 평가한다.³⁾ 이처럼 ‘청년문화’를 주된 논의의 대상으

1) 김창남, 「유신문화의 이중성과 대항문화」, 『역사비평』 1995년 가을호 통권 32호, 역사비평사, 1995, 121~132쪽.

2) 신현준, 신현준의 지상만가- 1970년대 청년문화는 지금 어떻게 존재하고 있는가, 『월간 말』 2002년 6월호 통권 192호, 월간 말, 2002년, 122~126쪽.

3) 강성률, 「문화로 역사읽기 1」 영화로 보는 우리 역사① <바보들의 행진>과

로 삼는 경향은 ‘민중문학’과 ‘대중문학’의 이분법을 극복하고자 한 송은영의 논의에서도 일견 드러나며,⁴⁾ 1975년 전후의 국면적 변화에 주목하면서 지배문화로서의 대중문화에 대항하는 청년문화의 상승기와 하강기를 구분한 주창윤의 연구⁵⁾나 대중음악의 소비 양상을 분석하면서 문화구성체로서 ‘청년문화’의 주체를 규명코자 한 이해림의 연구⁶⁾가 모두 공유하는 지점이다.

이러한 기존의 연구경향은 1970년대의 문화적 주체를 상정하고 그 대항적 의의를 고찰한다는 점에서 1980년대의 민중문화론에 대응하는 의의를 지닌다. 그러나 한편으로 이는 대중문화를 ‘지배문화’로 규정함으로써 그 내부의 다양한 갈등과 저항의 지점들을 간과하고 있으며, 대학가와 지식인을 중심으로 향유되었던 특정한 문화적 실천에 집중함으로써 그보다 발언의 기회가 적었던 하위주체들의 문화적 저항의 계기에 대해서는 다루지 못하고 있다. 즉 통기타, 청바지, 맥주로 상징되는 대학가 문화와 최인호, 김민기, 하길중 등으로 상징되는 문화적 선구자들의 업적이 ‘청년문화’ 담론의 중심적인 위치에서 다루어지는 반면, 동시기에 대중문화를 향유했던 하위주체들이 선호했던 체험 양식이나 그 속의 일탈적 요소 등에 대해서는 여전히 학문적인 접근이 부족한 상황이다. 강성률이 하길중 감독의 영화에 주목했듯이 ‘청년문화’에 대한 접근은 창의적인 개인 예술가의 저항적인 작업과, 그와 소통하는 지식인 주체들의 집합을 중심으로 이루어져 왔다. 주체화된 개인 예술가의 창조적 산물을, 역시 주체화된

유신시대 - 이길 수 없는 시대에 저항한 두 젊음, 『내일을 여는 역사』 제19호, 내일을 여는 역사, 2005, 234~240쪽.

- 4) 송은영, 「대중문화 현상으로서의 최인호 소설 - 1970년대 청년문화/문학의 스타일과 소비풍속」, 『상허학보』 제15집, 상허학회, 2005, 419~445쪽.
- 5) 주창윤, 「1975년 전후 한국 당대문화의 지형과 형성과정」, 『한국언론학회』 제51권 4호, 한국언론학회, 2007, 5~31쪽.
- 6) 이해림, 「1970년대 청년 문화구성체의 역사적 형성 과정」, 『사회연구』 2005년 제2호, 한국사회조사연구소, 2005, 7~40쪽.

개인 수신자들이 능동적으로 수용한다는 의미에서 여기서의 소통은 개인 대 개인의 ‘내밀한 소통’을 가정한다.⁷⁾ 이때 상정된 개인 주체는 지적 자본을 갖춘 남성 지식인을 표본으로 하는 바, 한국영화사 연구에서 1970년대에 대한 기술이 “암흑기” 혹은 “침체의 수렁” 속에서 이를 극복하고자 노력했던 (남성) 감독들의 업적을 중심으로 이루어져 온 것은 그 한 예이다.⁸⁾

이와 같은 문제의식에서 본 연구는 작가 김수현의 70년대 영화들을 대상으로 삼고자 한다. 김수현의 영화는 상술한 경향에 대한 안티테제적인 위치에 서있다. 완결된 개인의 예술작품으로서의 영화를 충지휘하는 ‘작가(auteur)’⁹⁾로서 감독의 지위에 대한 반론으로서 ‘작가(scriptwriter)’이면서, 남성이 아닌 여성이고, 또한 예술적 완결성을 추구할 수 있다고 믿어지는 영화에 비해 상대적으로 ‘통속적’이고 ‘상업적’이라고 평가 받는 방송에서 주로 활동해온 김수현의 영화들은 ‘청년문화’에 대해 대척점에 서 있는 것이다. 그녀의 작품들은 “지배적” 대중문화의 대표적 아이콘인 <미워도 다시 한번> 시리즈에서 시작하여 대중적 장르인 멜로영화의 계보 속에서 생산되어 왔다. 방송 드라마에 있어서 그녀는 <새엄마>에서 시작하여 <강남가족>, <신부일기>, <여고동창생>, <후회합니다> 등으로 이어지는 10년간의 일일연속극 흥행의 아이콘이었으며,¹⁰⁾ <보통

7) 강성률이 1970년대 ‘청년문화’의 주역으로 주목하는 하길중 감독이 그와 같은 개인 주체로서의 작가(auteur) 감독론을 국내에 소개한 것은 우연이 아니다. 하길중, 『사회적 영상과 반사회적 영상』, 1982, 강성률, 『하길중 혹은 행진했던 영화 바보』, 이론과실천, 2005에서 재인용.

8) 강성률, 『[문화로 역사읽기 1] 영화로 보는 우리 역사① <바보들의 행진>과 유신시대-이길 수 없는 시대에 저항한 두 젊음』, 『내일을 여는 역사』 제19호, 내일을 여는 역사, 2005, 234~240쪽; 김중원 외, 『우리 영화 100년』, 현암사, 2001, 307-359쪽; 정중화, 『한국영화사』, 한국영상자료원, 2007, 160-187쪽.

9) 본 글에서는 작가주의에 의거한 작가(auteur)와 직업으로서의 각본가 작가(scriptwriter)를 구분하기 위해 전자를 ‘작가(auteur)’로, 후자는 ‘작가’로 표기하고자 한다.

여자>, <청춘의 덫> 등 방송 드라마를 원작으로 영화의 흥행을 끌어낸 작품도 다수이다. 가족을 중심으로 한 일일극의 일상묘사와 멜로드라마의 감정묘사가 큰 호응을 얻은 것이다. 방송에서 시작된 그녀의 이러한 인기는 당시 방송드라마의 주된 시청층이 여성 시청자들이었다는 점과 무관하지 않다.¹⁰⁾

그러나 한국영화사 기술에서 다수의 남성감독과 일부의 남성 시나리오 작가들과 달리 그녀는 특정한 작품 경향을 묶는 독립적인 분류 기준으로 써 언급된 적이 없으며, 그녀의 대표작들은 상당한 흥행성적을 거두었음에도 불구하고 중요하게 다루어지지 않고 있다. 본 연구는 김수현과 그녀의 작품들이 ‘정권의 억압’과 그 대항체로서 ‘청년문화’를 중심으로 하는 1970년대 문화 기술과 영화사 서술이 간과하고 있는 공백의 지점에 놓여 있다는 전제 하에, 그 한계를 극복하기 위한 중요한 근거들을 그 속에 담긴 가족서사에서 찾고자 한다.

2. 역사적 맥락에서 본 김수현 영화의 위치

김수현의 가족서사를 유신체제라는 역사적 맥락 속에서 고찰하기 위해서는 그 전사라 할 수 있는 1960년대 한국 가족·멜로영화의 흐름을 우선 살펴볼 필요가 있다. 이를 통해 김수현 멜로영화의 가족서사가 기존의 영화들이 보여준 관행과 통념에 비할 때 어떠한 위치에 있는지, 그리고 그것이 박정희 정권 치하의 한국사회가 겪었던 정치·사회적 변동과 관련지어 어떻게 해석될 수 있을지를 가늠할 좌표를 설정할 수 있을 것이다.

이를 위해 본 연구는 박정희 시대를 크게 네 시기로 나누어 고찰한 전

10) 김수현 외, 『한국 사회와 텔레비전 드라마』, 도서출판 한울, 2001, 70~71쪽.

11) 김수현 외, 『한국 사회와 텔레비전 드라마』, 도서출판 한울, 2001, 51쪽.

재호의 분석틀을 따른다.¹²⁾ 5.16 군사쿠데타로부터 정권수립까지의 시기(1961년부터 63년 사이), 베트남전쟁 파병과 한일국교정상화로 대표되는 1기 박정희 정부 시기(1964년부터 67년 사이), 박정희 정권의 재창출과 제2차 경제개발5개년계획의 착수로 시작되어 3선 개헌으로 이어지는 산업고도화 추진기(1967년부터 1971년 사이), 그리고 유신체제 수립부터 박정희 대통령 사망까지의 유신체제기(1972년부터 1979년 사이)가 그것이다.¹³⁾

이와 같은 정치·사회적 변동은 1960년대의 가족·멜로영화에서 나타난 가족서사의 변천에서도 유사한 면모를 보인다. 즉 4.19 혁명으로 드러난 기성세대의 무력함과 이에 대한 젊은 세대의 불안정한 용인(1960년부터 1963년 사이), 청춘영화의 급부상과 기성세대 스타의 쇠락(1964년부터 68년 사이), 복고풍 신파물의 유행과 국책홍보성 가족영화의 흥행(1967년부터 1971년 사이)이라는 세 시기적 특성으로 묶을 수 있는 것이다.¹⁴⁾ 이를 적용할 때 김수현이 문화방송 라디오 극본공모를 통해 등단한 1968년은 세 번째 시기에 해당한다고 볼 수 있을 것이다.

이제 이러한 시대 구분을 전제로 좀 더 구체적으로 해당 시기의 가족서사를 고찰해보자. 이와 같은 정치·사회사적 맥락과 영화사적 맥락의 교차를 통해서 본 연구의 주된 관심사인 유신체제기에 김수현의 작품들이 대중적 지지를 받게 되기까지의 흐름을 살펴볼 수 있을 것이다.

12) 전재호, 「박정희 체제의 민족주의」, 『한국정치학회보』 제32집 제4호, 한국정치학회, 1998, 89~109쪽.

13) 이와 같은 시대 구분은 1950~60년대에 전성기를 구가했던 배우 김승호를 통해 박정희 체제의 가족서사를 분석한 김한상, 「김승호, 산업근대화 해계모니에의 지지와 탈락 사이」, 『김승호: 아버지의 얼굴, 한국영화의 초상』, 한국영상자료원, 2007, 35~68쪽에서도 동일하게 적용한 바 있다.

14) 시기 구분은 김한상의 위의 글을 따랐으며, ‘청춘영화’, ‘복고풍 신파물’ 등의 장르 규정은 이영일, 『한국영화진사』, 소도, 1969(2004), 345~396쪽을 따랐다.

2-1. 박정희 시대의 시작과 1960년대 전반기 영화의 가족서사

1950년대 말에 크게 유행했던 멜로영화 장르는 ‘가족’의 문제와 결합되면서 60년대 초반의 홈드라마 장르로의 분화를 낳았다.¹⁵⁾ 영화사가 이 영일은 1960년대 전반기의 멜로영화에 “생활현상이 주조”를 이루는 홈드라마가 주종을 이루었다고 평가하며, 이와 같은 홈드라마의 우세는 희극 장르 속에서도 나타난다고 지적한다.¹⁶⁾ 이러한 경향을 대표한 것은 1960년작 <로맨스빠빠>로 서민 가정의 일상과 애환을 희극적인 방식으로 풀어낸 작품이다. 이 작품이 보여주듯 60년대 전반기의 홈드라마는 서민 가정을 배경으로 순박한 주인공들이 겪는 생활상의 곤란과 갈등, 그리고 그 해소 과정을 풀어내는 서사가 주되게 관찰된다. 이를 대표하는 작품들로는 <박서방>(1960), <마부>, <해바라기 가족>, <삼등과장>, <서울의 지붕밑>(1961), <가족회의>, <월급쟁이>(1962) 등을 들 수 있다.

여기서 주목할 점은 이러한 경향의 영화에서 가장 빈번히 ‘아버지’ 역할을 맡은 배우 김승호의 이미지다. 그는 사양직종이나 천대받는 직업을 고수하면서 자식들을 위해 헌신하는 아버지(<마부>, <박서방>), 직장에서 누명을 쓰거나 무능하다는 낙인이 찍혀 피해를 입는 순진한 아버지(<로맨스빠빠>, <삼등과장>, <월급쟁이>), 낮은 가치를 고수하면서 자식세대와 갈등하는 아버지(<박서방>, <서울의 지붕밑>, <마포사는 황부자>) 등의 역할을 주로 맡으면서 “평균적인 한국의 중년 서민형”으로 평가 받았고,¹⁷⁾ 그렇게 구현된 아버지상은 그 시기 홈드라마 장르의 유행에 맞물려 김승호를 당대 최고급 인기배우로 올려놓았다.¹⁸⁾ 이렇게

15) 이길성, 「시대가 불러낸 아버지, 김승호」, 『김승호: 아버지의 얼굴, 한국영화의 초상』, 한국영상자료원, 2007, 71~116쪽.

16) 이영일, 『한국영화전사』, 소도, 1969(2004), 345~396쪽.

17) 이영일, 『한국영화전사』, 소도, 1969(2004), 349쪽.

18) 공영민, 배우 수업, 인간 수업 - 김승호의 영화와 삶, 『김승호: 아버지의 얼굴, 한국영화의 초상』, 한국영상자료원, 2007, 13~32쪽.

얻어진 김승호의 전성기가 1959년부터 1964년 사이¹⁹⁾라는 점을 주목할 필요가 있다. 이 시기는 4.19 혁명을 통한 이승만 정권의 몰락과 5.16 군사쿠데타를 경유하여 박정희 세력이 정권을 장악하기까지의 과정을 포함한다. 즉 이승만으로 대변되는 구(舊)세력의 퇴장과 이를 이끌어낸 젊은 세대의 부상, 그리고 그러한 혁명적 에너지를 전유하려 했던 군부세력의 집권이 이 시기의 헤게모니 변동 과정이라 할 수 있다. 김승호가 구현한 아버지상은 바로 그러한 구세력, 혹은 기성세대에 대한 당대 대중의 태도를 보여준다. 피식민의 경험과 한국전쟁, 그리고 이승만 정권의 부패를 거쳐 온 기성세대로서의 ‘아버지’는 4.19를 통해 대두된 젊은 세대에게 있어서 부정되어야 할 대상이었지만, 다른 한편으로 그간의 부패와 불안을 해소할 강력한 권력으로서의 국가가 요청되었기에 ‘아버지’는 또한 긍정되어야 할 대상이기도 했다.²⁰⁾ 60년대 초반의 흥드라마와 김승호의 인기는 바로 그와 같은 ‘아버지’에 대한 양면적 태도를 반영한다. 당시에 흥행한 흥드라마들에서 우리는 무능하고 고지식해서 때로는 가족의 위기를 가져오지만 그럼에도 미워할 수 없는 순박하고 인간적인 아버지상에 대한 대중의 선호를 읽어낼 수 있다.

이러한 위기의 동맹을 무너뜨린 것은 <맨발의 청춘>(1964)과 함께 시작된 청춘영화의 붐이었다. 1963년작인 <가정교사>와 <청춘교실>의 흥행으로 가능성을 보여준 청춘영화 장르는 <맨발의 청춘>의 성공에 힘입어 대략 67년까지 큰 유행을 일구어냈다. <맨발의 청춘>이 잘 보여주

-
- 19) 공영민은 김승호가 주연급 배우로 발돋움하게 된 계기가 1959년의 <곰>과 <육체의 길>의 성공이었으며, 1963년부터 시작된 전쟁 액션영화의 유행과 1964년 청춘영화 <맨발의 청춘>의 성공 이후 김승호와 흥드라마의 위기가 찾아왔다고 평가한다. 공영민, 「배우 수업, 인간 수업 - 김승호의 영화와 삶」, 『김승호: 아버지의 얼굴, 한국영화의 초상』, 한국영상자료원, 2007, 13~32쪽.
- 20) 이에 대한 보다 자세한 분석은 김한상, 「김승호, 산업근대화 헤게모니에의 지지와 탈락 사이」, 『김승호: 아버지의 얼굴, 한국영화의 초상』, 한국영상자료원, 2007, 35~68쪽 참조.

듯이 이 영화들에서 가족은 때때로 젊은 세대의 사랑을 가로막는 역할로 나타났으며, 기성세대의 반대는 젊은 세대의 좌절과 실패를 낳는 원인으로 묘사되었다. 이영일은 이 시기의 청춘영화들이 “인생이나 사회에 대한 욕구불만(frustration)을 가진 젊은이를 주인공으로 해서 끝내 거기에 좌절을 하고 마는 것을 정형으로 했다”고 분석한다.²¹⁾ 이 영화들을 통해 신성일, 엄앵란과 같은 20대의 청춘스타들이 최고급 배우로 급부상했으며, 이제 더 이상 ‘아버지’는 영화서사의 주인공 자리를 고수할 수 없게 되었다. 이는 기성세대의 무력함과 그로 인한 애환이 이제는 흥미로운 서사가 아님을 말해주는 것이며, 오히려 그에 대한 젊은 세대의 불만이 ‘청춘 캐릭터의 반항’이라는 형태로 드러나고 있음을 보여준다. 여기에 좀 더 해석을 가하자면, 1기 박정희 정권의 수립과 이를 통한 근대화 노선의 구체적 추진이 기성의 ‘전근대적’ 세대의 처지에 대한 관심을 중단케 한 것으로 볼 수도 있을 것이다.²²⁾ 그러나 이와 같은 청춘영화의 열풍도 60년대 말에 접어들면 수그러들게 된다.²³⁾

2-2. 박정희 2기 정부의 시작과 복고풍 신파의 시대

1967~8년부터 시작된 복고풍 신파 멜로를 대표하는 작품은 <미워도 다시 한번>(1968)이다. 이 작품을 일컬어 이영일은 “옛날부터의 한국의 가정비극의 패턴”이며, 60년대 후반의 복고적인 신파성 멜로 경향을 총 집결한 작품으로 평가한다.²⁴⁾ 이순진 역시 식민지 시대의 신파와 이 작품의 세계인식의 유사성을 들어 이영일의 “복고풍의 신파 멜로”라는 규정에 동의를 표한다.²⁵⁾ 작품의 줄거리를 살펴보자. 처자식이 있는 남자 신

21) 이영일, 『한국영화전사』, 소도, 1969(2004), 390~396쪽.

22) 김한상, 「김승호, 산업근대화 헤게모니에의 지지와 탈락 사이」, 『김승호: 아버지의 얼굴, 한국영화의 초상』, 한국영상자료원, 2007, 55~57쪽 참조.

23) 이영일, 『한국영화전사』, 소도, 1969(2004), 396쪽.

24) 이영일, 『한국영화전사』, 소도, 1969(2004), 354~355쪽.

호(신영균)와 그 사실을 모르는 젊은 여주인공 혜영(문화)이 사랑에 빠지고 그 사이 아들 영신(김정훈)이 생기면서 비극이 시작된다. 신호의 부인(전계현)은 남편의 부정을 감내하고 영신을 가족으로 받아들이지만, 엄마를 그리워하는 아이는 새 가정에 잘 적응하지 못하고 아이가 걱정되어 집 앞을 서성이던 혜영은 결국 아이를 다시 데리고 가기로 결심한다. 개봉관인 서울 국도극장 단관집계로 370,005명이라는 획기적인 흥행성적을 거둔 이 작품은, 이와 같은 여성 수난의 서사를 통해 특히 중년 여성 관객들을 극장으로 끌어오는 데 크게 기여했다고 한다.²⁶⁾

이 작품의 성공 이후 비슷한 서사를 지닌 멜로영화들이 대거 양산되는데, 이순진은 60년대 후반 신파영화들의 이러한 경향이 “그저 흐느끼거나 죽는 것밖에는 다른 식의 해결이 불가능한, 닫혀 있는 세계에 대한 대중의 절망감”을 투영한 것이라고 지적한다.²⁷⁾ 그러한 해석은 이 시기의 정치·사회적 조건에 대한 고찰을 통해 힘을 얻는다. 1967년 5월 제6대 대통령선거에서 박정희 후보의 당선과 곧 이은 제7대 국회의원총선거에서의 공화당 압승은 1기 정부의 재신임을 뜻함과 동시에 박정희 장기독재의 서막이기도 했다. 공화당이 의석 3분의 2 이상을 확보한 6월 8일 총선의 압도적인 승리는 그 이면의 타락선거·부정선거에 대한 의혹과 고발이 끊이지 않았고,²⁸⁾ 야당 신민당의 등원거부 원외투쟁과 대학생들의 총선무효화투쟁으로 이어졌다. 그러나 정부는 오히려 의석 확보를 바탕으로 3선 개헌을 추진, 69년 9월 전국적인 반대투쟁에도 불구하고 개헌안을 변칙적으로 통과시켰다. 한편 박정희 정권은 이제 선거공약에서 제시한

25) 이순진, 「<미워도 다시한번>과 1960년대 말 신파영화」, 『한국영화사: 개화기에서 개화기까지』, 커뮤니케이션북스, 2006, 205~207쪽.

26) 김종원 외, 『우리 영화 100년』, 현암사, 2001, 285~286쪽.

27) 이순진, 「<미워도 다시한번>과 1960년대 말 신파영화」, 『한국영화사: 개화기에서 개화기까지』, 커뮤니케이션북스, 2006, 205~207쪽.

28) “사상최악의 부정선거-야당, 6·8총선을 규탄, ‘민주주의 장송(葬送)’을 예고” 곳곳서 부정행의 데모, 동아일보 1967년 6월 9일자 1면.

청사진—수출 10억 달러, 예산자립도 93% 달성, 중공업 분야 육성, 사회간접자본 확충, 경부고속도로 등 주요 도시 간 고속도로 건설 등—을 가시화하기 위해 국민 동원을 가속화해야 했고, 이는 공사기간을 무리하게 단축시켜 완공한 경부고속도로 건설 사업²⁹⁾에서 보듯이 가시적인 성과 창출을 위한 저임금 고노동의 착취와 희생을 낳았다. 이순진은 이러한 60년대 말의 “구조화된 불평등과 빈부격차”에서 오는 박탈감이 신파영화들의 “절망적인 세계인식과 자학적인 문제 해결방식”을 낳았다고 진단하고 있다.³⁰⁾

그러나 신파영화의 이러한 절망의 서사는 오히려 가부장의 지위와 가족에 대한 믿음을 집착적으로 따랐다. 이호걸은 이 시기 가족 멜로영화들이 가족 내 여성의 고통을 중심으로 다루면서도 “가족을 어떤 어려움에도 불구하고 반드시 수호되어야 할 것으로 항상 재현”했다는 점에 주목한다.³¹⁾ 이러한 경향은 <미워도 다시 한번>에서도 잘 드러난다. 혜영과 영신의 고통은 모두 유부남 신호가 결혼 사실을 알리지 않은 채 혜영과 사랑을 함으로써 빚어졌지만, 이 영화는 그러한 신호의 행동이 전적으로 ‘사랑’ 때문에 행해진 것으로 묘사한다. 이는 같은 시기 만들어진 작품들, 예를 들어 <청동홍등>(1968)나 <정과 애>(1969)에서 가부장에게 부여하는 알리바이를 공유한다. <청동홍등>의 검사 남성은 고학생 시절 자신을 뒷바라지 해준 여주인공을 버리고 돈 많은 집의 사위가 되지만, 그녀가 기구한 처지에 놓여 저지른 범죄를 알게 되자 자신의 잘못을 뉘우치

29) 경부고속도로는 개통을 1년 반 가량 앞당기는 공사기간의 무리한 단축을 감행했다. 강준만은 이 공사 동안 발생한 사망자 77명의 수치를 들어 이를 비판하고 있다. 강준만, 『한국현대사산책 - 1970년대편 (평화시장에서 궁정동까지)』 1권, 인물과사상사, 2002, 66-85쪽.

30) 이순진, 「<미워도 다시 한번>과 1960년대 말 신파영화」, 『한국영화사: 개화기에서 개화기까지』, 커뮤니케이션북스, 2006, 205~207쪽.

31) 이호걸, 「1970년대 한국영화」, 『한국영화사 공부 1960~1979』, 이채, 2004, 91~96쪽.

며 사표를 내고 그녀의 변호에 나선다. <정과 애>에서 유부남을 사랑하게 된 여주인공의 비극적인 운명은 상대 남성이 기억상실증에 걸렸기 때문에 시작된다. 이처럼 가부장의 부정을 면죄해주는 신과 멜로의 패턴은 청춘영화 이후 60년대 후반의 가족서사를 설명해주는 중요한 지점이다. 이는 문화공보부와 국립영화제작소가 기획한 국책홍보용 가족영화 <팔도강산>(1967)이 구현하고자 했던 ‘헤게모니적 아버지상’³²⁾과 함께 60년대 말에 부활한 ‘아버지’의 지위를 잘 보여준다. 이와 같은 아버지 위상의 변화는 2기 박정희 정부의 출범과도 무관하지 않을 것이다.

2-3. 김수현의 등단, 계승과 전복

김수현이 방송극과 영화에서 작가 활동을 시작한 것은 이와 같은 배경 속에서였다. 1968년 문화방송이 실시한 개국7주년 기념 라디오 연속극 공모에서 당선된 그녀의 작품 “그 해 겨울의 우화”는 <저 눈발에 사슴이>라는 제목의 라디오 연속극으로 이듬해인 69년 방송되었다. 당시 이 작품은 청취자들에게 좋은 반응을 얻었는데 이를 눈여겨본 정소영 감독의 제의로 같은 해에 동명의 영화를 만들게 된다. 이는 72년의 TV 드라마 데뷔보다 3년 앞서 영화를 통해 그녀의 각본을 영상화하게 된 것으로, 김수현은 이후 정소영 감독과 14편의 작품을 함께 만들었다.³³⁾ 여기서 그녀의 초반 영화 활동이 대부분 정소영 감독과의 공동 작업으로 이루어졌다는 점에 주목할 필요가 있다. 정소영 감독은 67년 <내 뒤통까지 살아주>로 데뷔하여 그 이듬해 <미워도 다시한번>의 폭발적인 성공으로 한국 멜로영화의 대표적인 감독 대열에 오른 상황이었으며,³⁴⁾ 김수현과 함

32) 김한상, 『조국근대화를 유람하기 - 박정희정권 홍보드라이브, <팔도강산> 10년』, 한국영상자료원, 2008, 45~48쪽.

33) 김한상, 『사랑을 전쟁터로 만든다 - 필모그래피로 본 김수현의 영화세계』, 『영화천국』 제6호(2009년 3·4월), 한국영상자료원, 2009, 15~19쪽.

34) 김종원, 『한국 영화감독 사진』, 국학자료원, 2004, 569~570쪽.

게 작업을 시작한 69년에는 <미워도 다시한번>의 속편을 연출하는 중이었다. 즉 김수현은 앞 절에서 설명한 복고풍 신파 멜로영화를 주도했던 장본인과 함께 영화를 만들게 된 것이다.

이러한 정황을 살펴볼 때 그녀의 초기 경향이 60년대 후반 멜로영화 일반이 공유했던 장르적 특성을 따르고 있는 것은 필연적이다. 데뷔작 이후에 만든 <잊혀진 여인>(1969)은 성폭행을 당해 비참한 운명에 처한 여성을 주인공으로 하고 있고, <약속은 없었지만>(1970)이 몰락한 집안을 구제하기 위해 사업가와 결혼한 여성이 겪는 곤란을, <필녀>(1970)가 두 번에 걸쳐 남편을 잃은 여성의 기구한 삶을 다루고 있다는 점에서 그녀의 초기작들 역시 여성의 비극적 운명과 그로 인한 비통한 감정을 표현하는 동시기 멜로드라마의 경향을 보여준다.

그러나 여성의 비극에서 출발한다는 공통점에도 불구하고 그녀의 멜로 영화가 보여주는 서사에는 기존의 경향으로 봉합할 수 없는 균열의 지점들이 관찰된다. 이는 특히 ‘가족’에 대한 입장, 혹은 ‘아버지’에 대한 입장에 있어서 본질적인 변화를 보여준다는 점에서 주목을 요한다. 김수현의 데뷔작 <저 눈발에 사슴이>를 살펴보자.³⁵⁾ 본처와 불륜 여성의 동거라는 파격적인 설정과 직설적인 대사로 주목 받았으며, 개봉관 국도극장 단관집계로 100,851명이 관람하며 흥행에도 선전했다. 소설가 문학준(신영균)은 아내(최은희)와 세 남매를 거느린 가장인데 어느 날 과거에 사귀었던 기생 현주(윤정희)가 자신의 아이를 임신했다는 소식을 듣게 된다. 현주와의 사이에서 두문불출하는 학준을 보고 아내는 현주와 아이를 집으로 데리고 그때부터 불편한 동거가 시작된다. 세 남매와 현주는 끊임없이

35) 줄거리는 한국영상자료원 소장 오리지널 시나리오 및 심의대본을 참조했다. 현재 국내에는 필름이 남아있지 않으나, 주연배우인 최은희가 남북되어 체류할 당시 북한에서 작품을 보았다고 밝히고 있다. “김정일 국방위원장이 사랑한 여자 최은희- 최은희 고백 인터뷰 (김두호 진행)”, 인터뷰365, 2007년 11월 12일자.

갈등하고, 결국 큰 딸의 파혼, 이들의 자진입대로 충격 받은 본처는 집 밖으로 뛰쳐나갔다가 교통사고를 당한다. 현주 역시 자책감에 정신병에 걸리고 만다. 이 작품은 외형상으로는 남주인공과 불륜의 관계를 맺은 젊은 여성으로 인해 한 가정이 붕괴되는 이야기이지만, 세부적인 내용으로 들어가 볼 때 ‘아버지’에게 면죄 받을 알리바이란 존재하지 않음을 알 수 있다. 주인공 문학준은 외도로 인해 벌어진 일련의 사건들에 우유부단한 태로도 일관하고 있으며, 작품의 화자인 소아마비를 앓는 막내딸은 그런 아버지의 무책임함을 성토했다. 결말에 나타나는 두 여성과 가족의 파멸은 그러한 가부장의 원죄가 어느 한쪽의 타협으로도 허락되지 않음을 보여준다.

김수현의 가족서사가 담고 있는 이와 같은 균열 지점을 확연하게 보여주는 것은 다름 아닌 <미워도 다시한번(3편)>(1970)이다. 정소영 감독의 <미워도 다시한번> 시리즈 4부작 중 세 번째 작품에 해당하는 이 작품은 본편과 속편에서 나타나는 서사의 정형성을 거스르고 있다. 앞서의 두 작품이 ‘아버지’ 신호(신영균)의 사랑과 부성애라는 알리바이를 통해 혜영(문희)과 아들 영신(김정훈)의 비극에 숙명성과 체념의 서사를 부여한다면, 이 작품에서 그려지는 신호의 모습은 <저 눈발에 사슴이>의 문학준에 가깝다. 재일교포와 재혼하여 혜영이 일본으로 떠난 후 영신은 방황하게 되고 사고를 당한다. 급하게 귀국한 혜영은 신호를 나무라고, 신호는 영신을 위해 아이의 병이 낫기까지 혜영과 함께 살기로 결심한다. 이처럼 본가를 떠나 혜영, 영신과 함께 살게 된다는 파격적인 설정부터 김수현의 데뷔작을 떠올리게 하며, 이런 결심 이후에도 우유부단한 모습으로 자식들로부터 원망을 받는 신호의 모습 역시 문학준을 닮았다. 시리즈의 연속성을 고려한 듯 파괴적인 결말로 끝맺고 있지는 않지만, 이 작품에서 그려지는 아버지상은 60년대 후반 신과 멜로영화들의 정형성과 차이를 보여준다.

이상에서 살펴본 바와 같이 김수현의 멜로영화는 60년대 말의 복고풍 신파영화의 유행 속에서 그 장르적 특성과 제작 환경을 공유하면서 시작하였으나, 그럼에도 기존 멜로영화가 보여주는 가족서사의 보수적 세계관은 완전히 합치될 수 없는 균열의 지점들을 보여주고 있다. 이러한 특성은 다음 장에서 분석할 70년대, 특히 유신체제기 김수현의 멜로영화들에서 드러나는 급진적인 세계 인식을 예견케 한다.

3. 1970년대 김수현 멜로영화의 정치성

1970년대의 김수현을 논하기 위해서는 우선 TV 드라마에서 그녀가 어떤 행로를 거쳤는지를 살펴보아야 한다. TV에서 그녀의 성공이 영화제작에 있어서도 지속적으로 유리한 환경을 조성한 것으로 볼 수 있기 때문이다. 문화방송에서 1985년에 발간한 『TV 드라마 편람』에 따르면 TV 드라마에서 그녀가 공식 데뷔한 것은 72년에 방영된 문화방송 단막극 <무지개>이다.³⁶⁾ 그 전에 동양방송에서 두 편의 어린이 드라마의 각본을 쓴 것으로 되어있으나 성인을 대상으로 하는 작품은 이것이 처음이니 그렇게 보아도 무방할 것이다. 이 작품은 그녀의 등단 극본 “그 해 겨울의 우화”를 바탕으로 한 것으로, 라디오 드라마, 영화에 이어 TV 드라마에서도 그녀의 데뷔작이 되었다. 그러나 70년대 김수현의 전성기를 낳은 것은 그 다음 작품인 일일연속극 <새엄마>이다. 72년부터 73년까지 412회나 장기 방영된 이 작품은 이후 70년대 김수현 드라마의 원형이 되었다. 재혼가정에 시집 간 여성이 시가족에 적응해가는 이야기를 담은 홈드라마로 전양자가 주인공 ‘새엄마’를 맡았으며 시청률 1위의 성공을 거두었다. 이

36) 문화방송TV제작국 TV제작1부, 『TV 드라마 편람』, 주식회사 문화방송, 1985.

후 김수현은 74년의 <강남가족>과 75~76년의 <신부일기>, 77~78년 작 <당신>, 78~79년의 <행복을 팝니다>, 79년의 <엄마 아빠 좋아> 등 꾸준히 홈드라마 형식을 통해 지속적인 고시청률을 유지했으며 인기 작가로서의 위상을 확보했다. 김승현, 한진만은 이러한 일일연속극의 인기가 “자신을 대변해주는 드라마를 향해 손을 흔들어주”는 것이었기 때문이며 그러한 “일상의 삶에 대한 반영과 재생은 홈드라마를 통해 더욱 분명해”졌다고 분석한다.³⁷⁾ 김수현의 인기를 배태했던 것은 70년대 TV 일일연속극의 홈드라마 장르이며, 이는 앞서 살펴본 60년대 초반의 홈드라마 영화의 인기와도 관련지어 볼 수 있는 흥미로운 지점이다.

그러나 이영미의 지적처럼 김수현의 드라마는 항상 “두 가지 측면”의 공존 양상을 띠었다고 볼 수 있다.³⁸⁾ 일일연속극의 홈드라마 계열과 대비되어 한 축을 형성한 것은 『TV 드라마 편람』에서 ‘현대멜로물’로 분류된 작품들이다. 70년대 드라마의 경우 한국방송 전속텔런트로 있던 김자옥을 스카우트하여 일일연속극 시청률 1위를 기록한 74년작 <수선화>를 시작으로 75년의 <안녕>, 김혜자, 윤여정, 남정임 등을 기용한 76년작 <여고동창생>, 77~78년 주말연속극 <후회합니다>, 그리고 78년작 <청춘의 덫>까지가 그러한 현대멜로물로 분류되어 있다. 이들 작품은 젊은 남녀의 애정문제나 불륜, 혹은 사회에 진출한 여성들의 이야기 등을 다루고 있다는 점에서 앞서의 홈드라마들과 차이를 보인다. 하지만 이 작품들 역시 높은 시청률로 작가의 명성을 높였다는 점에서 김수현 멜로의 두 가지 양상 모두가 대중의 공감을 샀다고 볼 수 있다.

그런데 여기서 주목할 지점은 후자의 경우 ‘방송윤리’ 문제로 검열 당국과 마찰을 겪은 경우가 다수 눈에 띈다는 점이다. 우선 <새엄마>부터

37) 김승현 외, 『한국 사회와 텔레비전 드라마』, 도서출판 한울, 2001, 71쪽.

38) 이영미, 문제적 작가 김수현 - 착한 드라마와 불륜 드라마, 『한국인의 자화상 드라마』, 생각의나무, 2008, 161~184쪽.

<강남가족>과 <수선화>까지의 연이은 흥행 이후 내놓은 75년작 <안녕>의 사례를 보자. 이 작품은 문화공보부(이하 ‘문공부’)의 ‘퇴폐풍조 일소’ 정책에 따라 78회 방영된 후 조기 종방되었다. 퇴폐풍조 일소 정책은 1971년 박정희 정부가 발표한 “퇴폐풍조 일소를 위한 방송시책”을 말하는 것으로, <안녕>이 방영된 75년은 특히 그 전년도의 긴급조치로 정부의 검열이 더욱 강화된 시점이었다.³⁹⁾ 김수현과 문화방송은 이 작품이 종방된 직후 ‘건전드라마’를 표방한 후속작 <신부일기>로 문공부 방송 대상 대통령상을 수상하기도 하였지만, 그러한 타협에 그치지 않고 지속적으로 정부시책에 반하는 작품으로 방송가의 이슈가 되었다. 77~78년 주말연속극 <후회합니다>는 방송윤리 문제로 잡음이 있었으나 높은 시청률을 올리며 방송되었고, 뒤이은 주말연속극 <청춘의 덫>은 혼전출산과 동거 등이 문제가 되어 20회 방영된 끝에 조기 종방 당하고 말았다. 김수현과 정부시책의 이와 같은 갈등관계는 71년 3기 정부의 시작과 72년 유신 선포 이래로 계속되어온 박정희 정부의 미디어 통제 정책의 한 단면을 보여준다.

흥미로운 점은 이와 같은 방송 검열에 대해 영화 장르는 상대적으로 탈출구 역할을 했다는 점이다. 정영희는 긴급조치 이후의 70년대 드라마가 억압과 통제에 대응하여 “통속으로의 탈출”을 시도하였고, 그에 따라 정부의 규제 못지않게 “위반사례도 점차 증가”했음을 지적한다.⁴⁰⁾ 그에 비할 때 당시의 한국영화는 좀 더 자극적인 표현이 쉽게 허용되었다. 당

39) 이는 특히 대중음악 부문에서 두드러졌다. 문화공보부는 75년 6월 7일 ‘공연물 및 가요정화 대책’을 발표하면서 “국가안전 수호와 공공질서 확립에 반하는 공연물,” “국력배양과 건전한 국민경제발전을 해치는 공연물,” “사회질서를 문란케 하는 공연물,” “사회기강과 윤리를 해치는 퇴폐적인 공연물” 등 20개 항목을 정화 대상으로 삼았다. 신현준 외, 『한국 팝의 고고학 1970 : 한국포크와 록, 그 절정과 분화』, 한길아트, 2005, 191쪽에서 재인용.

40) 정영희, 집단적 체험, 정서의 기록: 텔레비전 드라마 40년, 『프로그램텍스트』 2006년 제14호, 2006, 47~69쪽.

시 영화계에는 1974년의 <별들의 고향>과 75년 <영자의 전성시대>를 발단으로 이른바 ‘호스티스 영화’가 크게 유행하고 있었는데, 이는 “TV에서 볼 수 없는 성애의 스펙터클”을 제공하면서 얻어진 결과였다.⁴¹⁾ 이와 같은 상대적 표현의 자율성이 성(별)적 관계를 통해 표출되었다는 점은 역설적이게도 박정희 정권의 가부장적 지배의 위태로움을 폭로하는 균열의 가능성을 담보하는 것이기도 했다. 그런 배경 속에서 김수현 역시 활발하게 작품 활동을 했고, 그 대부분은 TV에서 표현하기 어렵거나 혹은 표현하더라도 논란을 일으킬 만한 내용을 담고 있었다. <내가 버린 여자>나 <너는 내 운명>처럼 과격적인 설정과 극단적인 결말을 보여주는 작품을 비롯하여, 방송에서 문제 되었던 <청춘의 덫>을 영화화했고, <아낌없이 바치리>나 <보통여자>에서는 불륜을 전면적으로 다루었으며, <마지막 겨울>에서는 혼전 임신으로 인한 비극적 운명을 그려내는 등 방송보다 자유로운 소재를 풀어낼 수 있었다. 이를 통해 김수현은 70년대 영화계 전반의 침체에도 불구하고 <내가 버린 여자>의 375,913명(명보극장 집계), <마지막 겨울>의 122,459명(서울), <내가 버린 남자>의 239,718명(명보), <청춘의 덫>의 176,744명(국도), <너는 내 운명>의 94,958명(명보) 등 꾸준한 흥행 성적을 거두었다.⁴²⁾ 즉 대중들은 그녀가 방송에서 풀어내지 못한 이야기들을 극장에서 즐겼다고 볼 수 있는 것이다.

이제 70년대 중반 이후 그녀가 각본을 쓴 작품과 원작소설을 영화화한 작품들을 통해 좀 더 자세하게 유신체제기 김수현의 가족서사에 대해 살펴해보도록 하자.

41) 정중화, 『한국영화사』, 한국영상자료원, 2007, 166쪽.

42) 한국영화데이터베이스(www.kmdb.or.kr) 참조.

3-1. 성/계급 갈등의 전면화

김수현이 각본을 쓴 작품 중 가장 큰 흥행을 한 영화는 정소영이 감독한 <내가 버린 여자>(1977)이다. 크레딧 정보에 따르면 정소영이 원작을 쓰고 이문웅과 공동각본을 쓴 작품으로 나와 있지만, 이 작품을 원작으로 하여 이후에 정소영 감독, 이문웅 각본으로 제작된 <그 마지막 겨울>(1988)에는 원작자가 김수현으로 표기되어 있는 것으로 보아 그녀의 역할이 좀 더 컸던 것으로 추정된다. 이 작품의 흥행으로 김수현, 정소영은 후속작으로 <내가 버린 남자>(1979)를 만들기도 했다. 줄거리는 다음과 같다. 고모 슬하에서 자란 정애(이영옥)는 우연히 만난 사업가 수형(윤일봉)과 친해진다. 사랑하게 된 두 사람은 결혼하게 되지만 환경과 문화의 차이가 크다. 어느 날 정애가 결혼 전에 어울리던 민철(이계안)이 나타나 자신을 배신하고 수형과 결혼한 것을 원망하며 협박을 가한다. 고민하던 정애는 결국 민철의 계략에 휘말린 끝에 수형의 아이를 유산하고 만다. 민철과의 관계를 의심한 수형은 정애에게 냉정하게 대하고, 집을 나선 정애는 유산으로 인한 후유증으로 앓던 끝에 굳게 닫힌 수형 집 대문 앞에서 숨을 거두고 만다.

동시기에 유행하던 호스티스 멜로물의 장르적 특성을 공유하면서도, 이 작품은 기존의 멜로영화가 지닌 애정, 가족서사의 기본 전제를 거스르고 있다. 즉 기존 한국영화의 서사가 사랑하는 남녀, 혹은 결혼한 남녀 간의 ‘사랑’을 순수하고 절대적인 무엇으로 표현해왔고, 설령 그들 사이에 배신이나 불륜이 발생하더라도 그에 대한 각자의 알리바이, 특히 남성-가부장의 알리바이를 면죄부로서 부여해온 반면, 이 작품은 ‘사랑’과 ‘가족’의 물질적 토대부터 문제 삼고 있는 것이다. 여주인공 정애는 부모가 없을 뿐 아니라 함께 사는 고모 집도 도심 고지대의 속칭 ‘달동네’에 있고, 함께 어울리는 부류는 앞날이 불분명한 노동계급의 남녀들이다. 그녀와 교제를 하다가 밀수에 뛰어들어 살인사건에 휘말리는 민철은 그러

한 노동계급 청년들의 불안정한 지위를 보여준다. 반면 수형은 독신으로 살면서도 자기 소유의 아파트에 거주하며, 결혼 후에는 큰 정원이 딸린 저택을 신혼집으로 마련하는 상층계급 출신이다. 이 둘의 결혼은 민철 사건 이전에도 작은 위기를 맞는데 그것은 다름 아닌 문화와 습속의 차이로 인한 것이다. 결혼 전 어울리던 친구들을 불러 음악을 틀고 춤을 추는 정애는 민철과 시가족들로부터 이해받지 못한다. 그녀는 일상생활에서도 조용하고 품위 있는 행동을 요구받으며 이에 힘들어한다. 이와 같은 차이에 대한 세밀한 묘사는 ‘사랑’과 ‘결혼’의 서사 속에서 계급 문제를 전면화한다. 민철의 거짓말에 오해를 한 수형은 정애에게 집을 나갈 것을 요구하고, 이에 응수하는 정애의 대사에는 부르주아 가정의 ‘숨 막힘’에 대한 토로가 이어진다. 길 위로 쫓겨난 정애가 숨지기 전 마지막 대사가 “문 좀 열어주세요”이고 영화가 끝나는 마지막 장면이 닫혀있는 대문이라는 점은 계급상승을 꿈꿨던 주인공이 끝내 그 격차를 넘지 못하고 좌절했음을 보여주는 상징적인 장치이다.

한편 애정과 결혼의 문제 속에 개입된 계급 갈등은 성적인 차이와도 긴밀하게 결합된다. 이는 <내가 버린 여자>에서도 관찰되며, <보통여자>(1976)에서는 좀 더 명확하게 드러난다. 일종의 호스티스 벨로 장르에 속하는 이 작품은, 일본에서 사업을 하는 최사장(최무룡)과 그의 한국 현지처 은희(김자옥)의 대화가 극의 대부분을 차지하는 실내극이다. 두 사람의 관계는 아이를 갖지 않고 규칙적인 만남을 가지는 대신, 남자로부터 아파트로 상징되는 부유한 삶을 제공 받는 ‘계약 관계’이다. 두 사람의 갈등은 은희가 ‘보통’의 여성들처럼 최사장과 평범하게 가정을 꾸리고 살고 싶다는 생각을 하면서부터 시작된다. 여기서 흥미로운 것은 두 사람이 나누는 대화의 패턴이다. 은희가 감정적이고 격렬한 언어로 호소하는데 반해 최사장은 차분하고 합리적인 어투로 대응하는 것이다. 지속적으로 오고가는 두 사람의 대화는 이러한 차이로 인해 합의점을 찾지 못해

매번 실패하고 있으며, 이를 통해 남자주인공의 합리적 언어를 문제화하는 것이다. 이러한 성적 차이의 전면화 역시 멜로영화의 일반적인 서사의 틀을 깨뜨리면서 정치적인 균열지점을 만들어내고 있다.

3-2. 가족서사의 전복과 파괴적 결말

앞의 두 작품이 김수현 멜로의 정치성이 표출되는 방식을 보여준다면 이번 절에서 분석할 작품들은 그러한 정치성이 보다 강렬하게 드러나는 사례이다. 78년 강제 중영 당한 동명 드라마를 원작으로 김수현 작가가 직접 시나리오를 써서 영화화한 <청춘의 덫>(1979)을 보자. 강제 중영에 항의하는 의미에서 결말 없이 끝맺은 원작 드라마와 달리 이 작품에서는 완결을 볼 수 있다. 윤희(유지인)는 장래를 약속한 동우(한진희)와의 사이에 딸 혜림을 두고 있다. 두 사람은 같은 직장에 근무하면서 형편이 나아지면 결혼하기로 한 채 비밀 관계를 유지한다. 그러나 동우는 출세욕에 회사 사장의 딸 영주(원미경)와 약혼을 하고 만다. 뜻밖의 사고로 혜림이 죽게 되자 윤희는 증오심으로 복수를 결심하게 되고, 자신에게 관심을 보이는 사장 아들 영국(박근형)과 교체한다. 처남이 될 영국과 윤희의 관계를 알게 된 동우는 불안한 마음에 윤희를 다그치지만, 영주가 모든 사실을 알게 되어 파혼을 당하고 만다. 좌절한 동우는 윤희를 차에 태우고 빗길을 달리다가 사고가 나지만 결국 동우만 죽는다. 이 작품은 출세욕으로 가족을 저버리는 가부장을 다루고 있는데, 그에게는 면죄를 위한 조금의 알리바이도 남아있지 않다. 동우는 딸 혜림의 죽음 앞에서도 윤희와의 관계가 사장 일가에 알려질까 걱정하는 모습을 보이며, 죽음을 맞는 마지막 순간까지도 자신의 출세욕과 그 좌절에 따른 행동만을 보여준다. 이는 ‘가족’과 ‘가부장’에게 최소한의 윤리적 여지를 부여하던 기존의 가족서사를 전적으로 거스르는 설정이다. 이를 강화하는 것은 작품의 결말부이다. 모든 사실을 알고도 윤희를 감싸 안으려 하는 ‘합리적인’ 남성 영국이

그녀 앞에 다가서지만 그녀는 이를 외면하고 혼자 길을 걸어 앞으로 나간다. 이 상징적 장면은 동우로 대변되는 반윤리적이고 이기적인 가부장이 아니라 영국으로 표현되는 온화하고 합리적인 가부장일지라도 타협을 일절 거부하고, 결과적으로 ‘가족’의 성립을 좌초시키는 여성의 모습을 보여준다.

같은 해에 만들어져 이듬해 개봉한 <너는 내 운명>(1979) 또한 파괴적인 결말을 잘 보여주는 작품이다. 함께 고아원에서 자라 자신이 벌여준 돈으로 의대를 나온 애인 민호(이영하)가 자신을 배반하고 상류층 여성과 약혼하자, 신자(원미경)는 그를 만나기 위해 서울로 올라온다. 자신의 아파트로 찾아온 신자에게 민호는 돌아갈 것을 거절하고, 함께 있던 부유한 약혼녀는 그녀를 모욕한다. 자신을 내버려둔 채 약혼녀를 따라 나서는 민호를 쫓아 내려가던 신자는 아파트에 걸려있던 사격용 장총으로 그를 쏘아 죽이고 만다. 전체적으로 순박하고 무지한 여성이 끊임없이 수난을 당하는 서사를 통해 신파멜로의 경향을 띠는 듯한 모습을 보여주는 이 작품은 이처럼 충격적인 결말을 통해 조금의 여지도 남겨두지 않는, ‘관계’의 파멸을 선포한다. 박정희 대통령이 저격으로 사망한 후인 79년 12월 17일에 심의를 마친 이 작품의 이 같은 파괴적 결말은 당시의 시대상을 반영하고 있는 것으로도 읽힐 수 있을 것이다.

3-3. 청년, 혹은 남성성에 대한 근본적 회의

한편 1977년에 발표된 김수현의 첫 장편소설 『상처』는 78년과 89년 두 번에 걸쳐서 영화화 되는데, 이 작품에 나타난 남성형에서 김수현이 바라보는 청년문화에 대한 실마리를 찾을 수 있다. 이를 78년작 영화를 기준으로 살펴보자. 하영(김자옥)은 부모 없이 고학하여 대학에 진학한 후에도 가정교사 일을 하며 생활을 이어간다. 재벌 윤 사장의 딸 기숙의 가정교사로 들어간 하영은 기숙의 오빠 기훈(이영하)을 알게 된다. 기훈은

방탕한 아버지에게 환멸을 느끼면서 하영을 집에서 나가게 한다. 학교에서 기훈을 보게 된 하영은 그와 급속도로 가까워져 동거를 시작한다. 그러나 기훈은 종잡을 수 없이 충동적으로 행동하고, 어느 날 사라져서 한참 뒤에 돌아오기가 일쑤이다. 그러던 끝에 정신을 차린 그는 아버지가 주선한 다른 여성과 결혼하여 미국으로 떠나고, 기훈의 아이를 가진 하영은 홀로 아이를 낳아 키우기로 결심한다. 그녀가 자신의 아이를 기르고 있다는 사실을 알게 된 기훈은 몇 년 후에 돌아올 것을 약속하지만, 하영은 오지 않는 기훈을 기다리며 우울증을 앓던 끝에 자살하고 만다.

여주인공 하영은 기훈에게 이유를 알 수 없는 매력을 느끼고 빠져들지만, 이 작품을 통해 드러나는 매력의 실체는 계급과 가부장성이다. 기훈의 일탈과 기분과적 행동은 그 자신의 사회적 지위 속에서 허용되는 것이며, 그 대척점에 서 있는 하영과의 관계에 대해 그는 책임지지 않는다. 여기서 나타난 남자주인공 기훈의 모습은 몇 가지 측면에서 70년대 청년문화를 떠올리게 한다. 아버지로 대변되는 기성세대에게 염증을 느끼고 있다는 점, <바보들의 행진> 같은 청년영화에서 자주 나타나는 돌출적 행동과 시적 감수성을 소유한 지식인 남성이라는 점, 그리고 혼전동거나 가출, 방랑과 같은 일탈에 거리낌이 없는 자유분방함 등에서 당대의 청년세대문화를 유비하고 있는 것이다. 그리고 청년문화의 주도층이었던 대학생과 지식인 남성 집단은 기훈과 같은 기득권의 소유자이기도 하다. 그들의 저항은 김수현 멜로드라마의 주된 소비층이었을 노동계급 여성과 전업주부들의 처지와 비견했을 때 확연히 유리한 위치에서 행해졌으며, 그러한 일탈이 어떤 사회적 책임과 이어지는 것을 의미하지도 않았다. 하영의 좌절을 통해 김수현은 당대의 청년문화와 그것을 배태한 남성성에 대한 근본적인 회의를 표출하고 있는 것이다.

4. 나가며 - ‘문화적 실천’을 바라보는 새로운 프레임

이상의 분석에서 알 수 있듯이, 작가 김수현이 1970년대 영화를 통해 생산해낸 가족서사—이는 광의의 의미에서 ‘애정’과 ‘결혼’에 관한 서사 일반을 포괄한다—는 박정희 정권기의 위태로운 아버지상과 이를 보완하려는 노력에 대한 발본적인 문제제기를 보여준다. 구(舊)권력의 몰락과 신흥 권력의 등장 앞에서 불안하게 시작한 산업근대화 시대 가부장의 서사는 새 권력이 고착화되기 시작하는 시점부터 과잉된 자기합리화와 알리바이 부여로 치달았지만, 유신체제기의 억압적 국면에 접어들면서는 일정부분 오히려 역공을 맞은 것으로 볼 수 있다. 그 과정의 일단을 보여주는 김수현의 사례는, 서민의 일상에 대한 천착으로 대중의 공감을 얻은 작가가 검열의 통제로부터 상대적으로 자유로운 멜로영화라는 장르를 통해 관객을 불러 모으면서 가능했음을 보여준다. 김수현의 영화에 대한 이와 같은 접근과 평가는 지금까지 시도된 바가 없으며,⁴³⁾ 이러한 연구의 공백 역시 하위주체로서의 여성 대중에게 인기 있었던 부문—‘통속’⁴⁴⁾ 멜로영화 및 TV 드라마—에 대한 평가절하가 존재해왔기 때문임은 비판적으로 바라보아야 할 지점이다.

43) 이에 비해 TV 드라마 작가로서의 김수현에 대해서는 비교적 관련 연구가 축적되어 왔다. 김만수는 <말회>(1977)에 대한 분석을 통해 김수현의 작품이 새로운 능동적 여성상에 대한 대중의 욕구를 반영하면서도 전통서사에 근거한 보수성을 동시에 띠고 있음을 지적하고 있으며, 이경숙의 연구는 같은 작품에 대한 수사학적 분석을 통해 이 작품의 인물 착상과 배열이 당대 사회의 신화적 여성상을 부정하고 균열을 내는 데 기여하고 있음을 밝히고 있다. 이밖에 80년대 이후 김수현의 드라마에 대한 다수의 연구가 존재해왔으나, 본 연구의 범위와 관련해서는 선행연구에 포함하지 않았다. 김만수, 김수현 극본의 대중성 - 옛이야기의 전통과 비교하여, 『한국학연구』 제16집, 2007, 193~219쪽; 이경숙, 「김수현 드라마의 수사학적 효과 산출 방식 연구」, 『한국극예술연구』 제25집, 2007, 133~163쪽.

44) ‘통속상’에 대한 당대 평단의 비판 역시 ‘예술상’을 고독하고 합리적인 개인 작가(auteur)의 산물로 바라보는 남성적 프레임에 의거한 것으로 볼 수 있다.

그러나 본 연구는 김수현을 기존의 남성 - 감독 중심의 영화사 서술을 대체하는 또 다른 작가(auteur)의 반열에 올리하고자 하는 시도가 아니다.⁴⁵⁾ 명백히 근대 소설의 작가를 모델로 했을 영화 작가주의는 앞서 ‘청년문화’에 대한 고찰에서 보았듯이 합리적이고 개별화된 근대적 주체, 곧 남성적 주체를 상징한다. 김수현은 오히려 이러한 소설가적 모델보다는 벤야민이 그에 대비시켜 정의한 이야기꾼(Erzähler)에 가깝다.⁴⁶⁾ 즉 “고립된 개인”으로서, 역시 고독하게 “혼자서 유리되어” 있는 독자와 소통하는 소설가와 달리, “입으로 전해지는 경험”을 이야기의 원천으로 삼고 자신의 생애 뿐 아니라 남의 생애까지도 포함하여 “하나의 전생애를 거슬러 올라가서” 이야기할 수 있는 가능성이 주어져있는 이야기꾼의 모델⁴⁷⁾은 각본가로서의 작가의 역할에 좀 더 근접하다. 소설가는 독자와 유리되어 있지만 이야기꾼은 이야기를 듣는 사람들과 함께 있다. 이야기의 청자는 “들은 이야기를 다시 재생 할 수 있다는 가능성에 대한 자기 자신의 확신”을 지닌다. 이야기꾼은 자신과 다른 이들의 경험을 들려주면서 청자에게 도움이 되는 “조언을 할 줄” 안다.⁴⁸⁾ 일상과 경험에서 이야기의 소재를 취재하고, 이를 여러 청자가 공감할 수 있는 공통의 자리—그것이 방송 플랫폼이든 극장의 관객석이든—에서 풀어내며, 그 이야기가 청자의 삶에

45) 또한 본 연구는 김수현으로 대별되는 멜로영화의 특정 경향이 기존의 멜로영화에 비해 근본적으로 다르고 우월한 것임을 증명하고자 하는 것이 아니며, 그보다는 하길중 등 70년대 작가주의 감독들의 영화가 기존의 대중영화에 대한 의식적인 ‘대안’으로 논해지는 기존의 경향을 반박하고, 오히려 그러한 ‘통속적’ 멜로드라마 속에서 기성 가치를 거스르고 전복하는 특성이 무의식적이고도 자발적인 형태로 나타났음을 보여주고자 함이다.

46) 발터 벤야민, 「얘기꾼과 소설가 - 니콜라이 레즈코브의 작품에 관한 고찰」, 반성완 역, 『발터 벤야민의 문예이론』, 민음사, 1983, 165~194쪽.

47) 발터 벤야민, 「얘기꾼과 소설가 - 니콜라이 레즈코브의 작품에 관한 고찰」, 반성완 역, 『발터 벤야민의 문예이론』, 민음사, 1983, 165~194쪽.

48) 발터 벤야민, 「얘기꾼과 소설가 - 니콜라이 레즈코브의 작품에 관한 고찰」, 반성완 역, 『발터 벤야민의 문예이론』, 민음사, 1983, 165~194쪽.

대한 소박한 조연이자 위무가 되기도 하는 각본가의 글쓰기 역시 이에 가깝다.

작가가 제시하는 이러한 이야기꾼의 모델은 그렇게 풀어내지는 ‘경험의 공간’으로서 멜로드라마, 혹은 비난의 명칭으로 붙여졌던 ‘통속’ 멜로에 대한 새로운 접근을 요구한다. 그것은 1970년대 유신체제기의 문화적 실천을 ‘억압에 대한 주체적인 저항’으로서 ‘청년문화’라는 담론에 한정지어 바라보던 기존의 한계를 벗어나서, 탈출의 공간이자 집단적인 경험의 공유 공간이었던 ‘통속’ 문화를 새로운 프레임으로 볼 필요성 말한다. 김수현 멜로영화가 보여주듯이, 그러한 하위주체의 문화는 때때로 지배적 서사의 파괴와 해체로 이어지는 보다 급진적 문화 실천을 담보했던 것이다.

참고문헌

1. 기본자료

- 김 기, 『청춘의 덧』 영화, 세경흥업주식회사, 1979.
- 김수현, 『저 눈발에 사슴이』 오리지널시나리오, 1969.
- 김수현, 『저 눈발에 사슴이』 심의대본, 대양영화주식회사, 1969.
- 김수현, 『잊혀진 여인』 오리지널시나리오, 1969.
- 김수현, 『약속은 없었지만』 오리지널시나리오, 1970.
- 김수현, 『필녀』 심의대본, 주식회사 삼영필림, 1970.
- 김수현, 『미워도 다시한번(3편)』 녹음대본, 대양영화주식회사, 1970.
- 김수현, 『미워도 다시한번(대완결편)』 오리지널시나리오, 1971.
- 김수현, 『보통여자』 오리지널시나리오, 1976.
- 김수현, 『내가 버린 여자』 오리지널시나리오, 1977.
- 김수현, 『상처(김수현 장편소설)』, 문학예술사, 1978.
- 김수현, 『마지막 겨울』 오리지널시나리오, 1978.
- 김수현, 『청춘의 덧』 심의대본, 세경흥업주식회사, 1979.
- 김수현, 『너는 내 운명』 심의대본, 한림영화주식회사, 1979.
- 김수현, 『내가 버린 남자』 오리지널시나리오, 1979.
- 문화방송TV제작국 TV제작1부, 『TV 드라마 편람』, 주식회사 문화방송, 1985.
- 변장호, 『보통여자(김수현의 보통여자)』 영화, 합동영화주식회사, 1976.
- 이문웅, 『그 마지막 겨울』 심의대본, 명보영화주식회사, 1988.
- 정소영, 『미워도 다시한번(3편)』 영화, 대양영화주식회사, 1970.
- 정소영, 『내가 버린 여자』 영화, 우성사, 1977.
- 정소영, 『마지막 겨울』 영화, 대영흥행주식회사, 1978.
- 정소영, 『너는 내 운명』 영화, 한림영화주식회사, 1979.
- 정소영, 『내가 버린 남자』 영화, 한림영화주식회사, 1979.
- 정소영, 『그 마지막 겨울』 영화, 명보영화주식회사, 1988.

2. 논문과 단행본

- 강성률, 「[문화로 역사읽기 1] 영화로 보는 우리 역사① <바보들의 행진>과 유신 시대 - 이길 수 없는 시대에 저항한 두 젊음, 『내일을 여는 역사』 제19호, 내일을 여는 역사, 2005, 234~240쪽.

- 강성률, 『하길중 혹은 행진했던 영화 바보』, 이론과실천, 2005.
- 강준만, 『한국현대사산책 - 1970년대편 (평화시장에서 궁정동까지)』 1권, 인물과사상사, 2002.
- 김민수, 「김수현 극본의 대중성 - 옛이야기의 전통과 비교하여」, 『한국학연구』 제16집, 2007, 193~219쪽
- 김승현, 한진만, 『한국 사회와 텔레비전 드라마』, 도서출판 한울, 2001.
- 김종원, 『한국 영화감독 사진』, 국학자료원, 2004.
- 김종원, 정중현, 『우리 영화 100년』, 현암사, 2001.
- 김창남, 「유신문화의 이중성과 대항문화」, 『역사비평』 1995년 가을호 통권 32호, 역사비평사, 1995, 121~132쪽.
- 김한상, 『조국근대화를 유람하기 - 박정희정권 홍보드라이브 <팔도강산> 10년』, 한국영상자료원, 2008.
- 김한상, 사랑을 전쟁터로 만들다 - 필모그래피로 본 김수현의 영화세계』, 『영화전국』 제6호(2009년 3 4월), 한국영상자료원, 2009, 15~19쪽.
- 발터 벤야민, 반성완 역, 『발터 벤야민의 문예이론』, 민음사, 1983.
- 송은영, 「대중문화 현상으로서의 최인호 소설 - 1970년대 청년문화/문학의 스타일과 소비풍속」, 『상허학보』 제15집, 상허학회, 2005, 419~445쪽.
- 신현준, 신현준의 지상만가 - 1970년대 청년문화는 지금 어떻게 존재하고 있는가, 『월간 말』 2002년 6월호 통권 192호, 월간 말, 2002년, 122~126쪽.
- 신현준, 이용우, 최지선, 『한국 팝의 고고학 1970 : 한국포크와 록, 그 절정과 분화』, 한길아트, 2005.
- 이경숙, 「김수현 드라마의 수사학적 효과 산출 방식 연구1」, 『한국극예술연구』 제25집, 2007, 133~163쪽
- 이길성, 김한상, 공영민, 『김승호: 아버지의 얼굴, 한국영화의 초상』, 한국영상자료원, 2007.
- 이순진 외, 김미현 책임편집, 『한국영화사: 개화기에서 개화기까지』, 커뮤니케이션 북스, 2006.
- 이영미, 『한국인의 자화상 드라마』, 생각의나무, 2008.
- 이영일, 『한국영화전사』, 소도, 1969(2004).
- 이혜립, 「1970년대 청년 문화구성체의 역사적 형성 과정」, 『사회연구』 2005년 제2호, 한국사회조사연구소, 2005, 7~40쪽.
- 이호걸 외, 한국영상자료원 편, 『한국영화사 공부 1960~1979』, 이채, 2004.

- 전재호, 박정희 체제의 민족주의, 『한국정치학회보』 제32집 제4호, 한국정치학회, 1998, 89~109쪽.
- 정영희, 「집단적 체험, 정서의 기록: 텔레비전 드라마 40년」, 『프로그램/텍스트』 2006년 제14호, 2006, 47~69쪽.
- 정종화, 『한국영화사』, 한국영상자료원, 2007.
- 주창윤, 1975년 전후 한국 당대문화의 지형과 형성과정, 『한국언론학회』 제51권 4호, 한국언론학회, 2007, 5~31쪽.

Abstract

Cracks and Resistance in the Family Narrative
of Park Chung-Hee Regime :
On Kim Su-Hyun's Melodrama Films

Kim, Han Sang

Cheongnyeon Culture, a sort of youth culture led by male intellectuals in 1970s' South Korea, is the key concept which has been mainly discussed as the representative cultural practice during the *Yushin* (Revitalizing Reform) period of the Park Chung-Hee regime. This is considered as the critical and countervailing practice against the 'hegemonic' popular culture, but, while concentrating only on the subjective cultural productions of highly educated society, is missing cultural practices conducted by diverse subcultural subjects who could not be assigned to such specific status. Kim Su-Hyun's melodramas of 1970s bring forth an useful counter-argument against such fragmentary tendency. Even though she started her career as an agency of reactionary *Shimpa* (new-school) drama in 1960s, her family narrative owned and enlarged its distinctive features which opposed the paternalistic values of existing melodramas. This grew into more a political attitude in late 1970s' *Yushin* period, as descriptions on gender/class conflicts, destructive narratives on patriarchal values, and fundamental skepticism on masculine youth. This inclination is worthy of notice, because it was revealed not by the auteurism of the *Cheongnyeon Culture*, but by the popular TV scriptwriter Kim Su-Hyun who was devoted to the desire of the mass. In melodramas, which were easily defined as 'conventional' or 'governing' culture, subcultural subjects could

occasionally cultivate the potentiality of dynamic cultural practices destroying hegemonic narratives. (key words : Kim Su-Hyun, *Cheongnyeon* (Youth) Culture, *Tongsok* (Conventional ; Popular) Culture, Melodrama Film, Auteurism, Erzähler (Storyteller))

▣ 위 논문은 2009년 11월 01일 투고되었고, 심사를 거쳐 11월 21일 게재가 확정되었음.