

# 한운사 시나리오 연구\*

오 영 미  
(충주대학교)

## 국문초록

본 연구는 한운사 작가의 영화 시나리오를 대상으로 초창기 한국 영화계에서의 그의 위치와 작품세계를 점검해 보고자 하였다. 한운사는 방송드라마작가로서 초창기 방송 드라마를 개척한 작가이며, 그의 많은 드라마 작품이 영화로 만들어져 시나리오 작가로서도 대표적인 성과를 거두고 있다. 그의 시나리오를 주제적 측면과 기법적 측면으로 나누어 살펴 본 결과는 다음과 같다. 주로 작가자신의 경험과 실존인물을 취재의 근원으로 삼아 시대의식과 휴머니즘에 대한 강한 작가의식을 드러내고 있으며, 정치, 세대의식, 인간의 내면적인 욕망에 이르기까지 다양한 주제로 확장되고 있었다. 또한 기법적으로는 멜로드라마적인 극작술을 즐겨 사용하여, 인물구도 면에서는 가부장적 배치구도를 즐겨 사용하였고, 대사는 남다른 압축적인 세련미가 보였지만 관념적 주제를 생경하게 노출시키기도 하였고, 아펠레이션에 있어서도 특별한 인식을 보였다. 이로써 한운사는 1960-70년대 한국영화시나리오계에서 경험적 시대인식의 멜로드라마화라는 특별한 위치에서 자리매김 될 수 있는 작가로 볼 수 있다.

---

주제어

한운사, 시나리오, 한국영화, 멜로드라마, 1960년대

---

\* 이 논문은 2006년도 충주대학교 교내학술연구비의 지원을 받아 수행한 연구임.

## I. 서언

### 1. 한운사의 위치와 연구 성과

한운사는 1960-70년대에 한국방송극과 영화계에서 가장 활발하게 작품을 창작했던 작가이다. 대중적으로는 주로 라디오와 TV를 통하여 이름을 알렸지만 오리지널 작가군이 전무하다시피 한 영화계에서 그의 히트작들을 영화화하는 사례가 빈번하여 영화시나리오 작가로서도 그의 위치는 기념비적이라고 볼 수 있다.<sup>1)</sup>

그의 창작활동이 가장 왕성했던 시기는 1960년대로서, 이 시기는 한국영화의 전성기라 불리는데, 우선 양적인 증가와 더불어 영화산업의 정책과 뼈대가 마련되었던 시기였다. 2) 영화제작이 이미 시작되었다고는 하나 일제강점기나 해방공간의 정치적 혼돈, 이어지는 전란 등 자유로운 제작환경 아래서 성장하기에는 역부족이었던 전시대가 마감되는 시기였기 때문이기도 했다.

그의 작품들은 일제강점기와 6.25동란 등 우리 현대사의 비극 속에서 성장하면서 형성된 대화회인식과 멜로드라마 양식의 결합을 보여주는 것들이었다. 이것이 당시 대중들의 기호에 맞아떨어지기도 하였거니와 작가의 자서전적인 경험담이나 철저한 사회탐구의 자세가 주제나 제재의 밑바탕을 형성함으로써 동시대 대중들의 체험적이고 현실적인 고뇌에 적절히 매치되는 요소로 작용한 것이었다. 본격문학과 달리 방송극이나 영화 시나리오 작가군에서 이렇게 전문적인 의식으로 작업에 임하는 경우는 당시로서는 매우 드문 경우였다. 이것이 그가 당대 대중들을 휘어잡을 수 있었던 예술가적인 마력이었다고 보인다.

우리의 경우 전문 시나리오 작가층이 부족하였기 때문에 그에 대한 학문적 연

- 
- 1) 호현찬은 1960년대 당시 충무로 영화계의 현실에 대해서 다음과 같이 술회하고 있다. '영화 한 편을 제작하기 위해 제작사들은 시나리오를, 그것도 돈벌이가 될만한 시나리오를 확보하는 것이 선결문제였다. 한창 인기가 좋은 라디오 드라마의 판권 획득을 위해 경쟁이 붙었다. 그러나 오리지널 시나리오를 얻기에는 시나리오 작가들의 인력과 역량이 부족했다' -<한국영화 100년>(문학사상사, 2000) p.111
  - 2) 60년대의 대략적인 영화제작편수는 1,500여 편에 이르며, 이 시기에 영화진흥법이 마련되었으며 국가적으로 영화를 지원하고 검열하는 통제력이 강화되었던 시기이기도 하다. -한국영화사연구총서 <한국영화사공부 1960-1979> (이채, 한국영상자료원편, 2004)의 자료에 의함.

구도 일천한 것이 사실이다. 한운사의 경우도 그가 차지하고 있는 분야의 비중에 비해 아직 본격적인 연구가 이루어지지 않고 있는 실정이다. 이것은 작가 자신에 대한 관심도라기보다 인문학 분야에서 방송이나 영화를 학문의 주된 대상으로 삼지 않았던 그간의 학계의 태도와 관련이 깊다. 그러나 대중예술이라 불리던 이 분야에 이제 학문적 논의가 점차 심도 있게 이루어지면서 작가층으로서 초창기에 가장 왕성한 활동을 보였던 한운사에 대한 연구는 필수적이라고 보인다.

한운사에 대한 연구로서 본격적인 결과는 아직 나오지 않은 실정이고, 근간의 주목할 만한 성과로는 한국문화예술위원회가 작업한 원로예술인들에 대한 구술채록 작업인 <한국 근현대 예술사 구술채록사업><sup>3)</sup>에 수록되어 있는 한운사 자신의 성장과 작품세계 전반에 관한 기록이다. 작가 자신이 보관하고 있던 자료와 기억력에 의존하는 이 작업은 가장 신빙성 있는 기초 자료이자 작품에 투영된 작가의 세계와 당시의 분위기를 엿볼 수 있는 소중한 자료가 되고 있다.

한운사의 작품세계에 관한 윤석진의 <극작가 한운사의 방송극 연구><sup>4)</sup>와 <한국 멜로드라마의 근대적 상상력><sup>5)</sup>은 보다 본격적인 연구물이며, 방송극계의 개척자적인 위치로 한운사를 자리매김한 최초의 연구성과이다.

이어 이경숙에 의해 이루어진 <한운사 ‘아로운(阿魯雲) 3부작 연구’:이데올로기적 중층성을 중심으로><sup>6)</sup>는 소설 ‘아로운 3부작’<sup>7)</sup>의 이데올로기를 분석하면서 무비판적 지배이데올로기의 구현이라는 종래의 평가를 깨고 한운사의 작품세계를 새롭게 조명해야 할 필요성을 역설하고 있다.

이들의 연구성과를 기반으로 보다 본격적인 연구들이 이어져야 할 것이며, 특히 소설, 방송극, 영화, 수필 등 다양한 장르에 걸쳐있는 그의 작품세계를 보다 다양하면서도 종합적으로 고찰해 볼 필요가 있다고 보여진다. 같은 소재를 반복적으로 하여 장르를 넘나드는 경향이 유난히 심했던 한운사 작가의 특성상 특정 장르

3) 이영미에 의해 채록이 이루어졌으며, <http://oralhistory.arko.or.kr>을 통하여 기록을 볼 수 있다.

4) 『한국극예술연구』 제24집 2006.10

5) 윤석진, 『한국멜로드라마의 근대적 상상력』, 푸른사상, 2004

6) 이경숙, 『한국문학이론과 비평』 10권 4호 제33집, 한국문학이론과 비평학회, 2006.12

7) 『현해탄은 알고 있다』(정음사,1961) 『현해탄은 말이 없다』(정음사,1961) 『승자와 패자』(정음사,1961)를 묶어서 지칭하는데, ‘현해탄 3부작’이라 불리기도 한다.

에 국한된 연구보다는 보다 전체적인 시각의 조망이 유의미하리라 여겨지기 때문이다.

본고에서는 특히 영화시나리오를 중심으로 한운사의 작품세계를 고찰해 보고자 한다. 방법적으로는 주제적인 측면에서 동일 범주에 속하는 작품들을 묶어 그의 작품세계를 전체적으로 대별해 보고, 극작기법적인 측면에서 장르적인 특성, 인물, 대사 등의 시나리오적 특질을 중심으로 고찰해 보려고 한다. 이러한 연구의 바탕에는 시나리오 작가로서 당대의 영화계에서 그의 변별성은 어떻게 드러나며 그것이 한국시나리오계에 기여한 공로는 어떤 것인지 규명해 보려는 의도가 들어 있다.

## 2. 한운사의 시나리오

한운사의 영화 시나리오는 대부분 방송드라마로 이미 인기를 얻었던 것들을 원작으로 영화화 되는 경우가 많았다. 물론 영화를 위하여 쓰여진 오리지널 시나리오도 있었고, 소설로 출판되거나 이미 출판된 소설을 각색하는 경우도 있어서 당시로서는 전방위 작가로 활약을 했다고 보아도 무리가 없을 듯이 보인다. 본고에서 연구대상으로 삼을 그의 영화 시나리오 목록은 다음과 같다.<sup>8)</sup>

	작품명	연도	감독 및 스태프	방송기록
1	이 생명 다하도록	1960	신상옥	1957-58 CBS 라디오,
2	어느 하늘 아래서	1960	홍성기	1959년 KBS방송
3	아낌없이 주련다	1962	유현목	1962 KBS 라디오
4	현해탄은 알고 있다	1961	김기영	1960년 KBS 라디오 방송극 1963 DBS
5	그 이름을 잊으리	1960	노필	1959 CBS 라디오
6	자랑스러운 아버지	1964	신상옥	
7	빨간 마후라	1964	신상옥/김강윤 각색	1962년 MBC 라디오
8	남과 북	1965	김기덕/한운사 각본	1964 KBS 라디오/1971 TBC TV/1996 KBS 라디오
9	가슴을 펴라	1965	전응주/한운사 각본	1963 라디오 서울
10	오늘은 왕	1966	김기덕/한운사 각본	1965 TBC TV
11	하얀 까마귀	1967	정진우	1963년 MBC 라디오
12	잘 돼 갑니다	1968	조궁하	개봉 앞두고 상영금지, 1989 재 개봉/1964 DBS TV

13	서울이여 안녕	1969	장일호/신봉승 각색	1968 TBC TV
14	어느 하늘 아래서	1969	최무룡	1958년 KBS 라디오
15	아로운(현해탄은 알고 있다)전, 후	1969	장일호	1968 KBS TV
16	레만호에 지다	1972	신상옥 감독/이상현각색	1968 TBC 라디오
17	욕망	1975	이상현과 공동 집필, 이경태	1974 MBC 라디오/1977 MBC TV <빨간 능금이 열릴 때까지>로 방영
18	죽보	1978	카지야마 토시유키 원작/한운사 각색/임권택 감독	1974 KBS 라디오/1975 KBS TV/1978 TBC TV
19	꿈나무	1978	최훈	1971 KBS TV
20	남과 북	1984	김기/이희우 각색/한운사 원작	
21	아낌없이 주련다	1989	노세한/송길한 각본	
22	진주의 시	1984	미발표	일어로 쓰여진 일본 영화 각본/각색 작품
23	김현희 소재의 시나리오	1984	미발표	일어로 쓰여짐
24	국적없는 사만인 (사하린스크에 지다)	연도 불명	이만희	
25	애정의 고향길		원작이세근 /각본 각색 한운사	

위의 목록과 같이 그의 시나리오는 재창작된 작품을 제외하고 총 23편이며, 이 중에서 89년 작 <아낌없이 주련다>는 한운사의 원작을 기반으로 송길한에 의해 각색되었기 때문에 원작자의 세계를 엿볼 수가 없고, 이미 원작자에 의한 ‘62년도 판 동명의 작품이 있기 때문에 연구대상 목록에서는 제외하기로 한다. ‘84년도 판 <남과 북>의 경우도 같은 이유로 제외하기로 한다. <애정의 고향길>은 한운사 작가의 각색으로 된 시나리오가 남아있지만 인터뷰 결과 본인도 기억하지 못하는 작품이라 제외하기로 한다.9) 그리고 미발표작이면서 일본어로 씌어

8) 연구대상으로 삼은 시나리오는, 작가 소장의 한글 타자본과 한국영상자료원 소장의 등사본, 기존에 출판된 자료의 세 종류가 있다. 이 외에 이영미에 의해서 이루어진 구술채록에 포함되지 않은 연구자가 직접 행한 작가와의 인터뷰 기록도 기본 자료로 삼았다.

9) 작품을 읽어본 결과 특히 한운사 특유의 대사체가 느껴지지 않으며, 내용을 전혀 낯선 것이라 보는 작가의 주장이 더 신빙성이 있어 보인다.

시나리오 작가들의 극작환경을 언급한 당시의 기록은 원작자와 각색자 등에 대하여 신뢰하기 어려운 부분을 짐작케 한다. 각본가가 갖추어야 할 생활의 방법에 대하여 최급등 써가 강조했다는 점을 보면, 1) 같은 요일이 되풀이되기 전에 탈고하여야 한다 (1주일 내에 각본을 완성하여야 한다는 뜻) 2) 서투른 대로 일본어를 해독할 것(어차피

진 <진주의 시>와 <김현희 소재 시나리오>(제목 미정인 상태)도 원작을 확인할 수가 없기 때문에 제외하기로 한다.

또한 <국적없는 사만인>(작가가 정한 제목으로는 '사할린스크에 지다')의 경우 영화화 되지는 못했지만 이미 한운사에 의해 시나리오 작업이 완료된 상태라 연구 대상 목록에 포함을 시키는 것으로 하며, <죽보>의 경우 유일하게 일본 작가의 작품을 원작으로 한운사가 각색한 작품이기는 하지만 그의 일관된 작품세계의 범주에 들어 있으므로 역시 포함시키는 것으로 한다. 이 경우 원작을 택하는데 있어서도 작가의 세계관이 작용했으리라 보여지므로 작가의 시나리오 세계 전반을 연구하는데 있어 필수적으로 규명되어야 할 작품으로 보여진다. <레만호에 지다>는 특별히 최초의 TV 영화로 알려져 있으며, 극장용으로 영화화 되지는 않았지만 한국영상자료원 소장 자료의 시나리오가 남아 있다. 이상현 각색으로 되어 있지만 소재나 세계관에 한해서만 작가연구의 항목에 포함시키는 것으로 한다.<sup>10)</sup>

## II. 주제적 측면의 분류 고찰

작가에게 있어 경험은 창작 기반으로써의 상상의 폭을 넓혀주는 필수적인 기재이다. 그래서 경험이 많은 개인은 작가로서의 창작 환경에서 뿐만 아니라 수용자의 신뢰도에 있어서도 좋은 점수를 얻을 수 있다. 한운사의 경우도 일제 강점기의 출생과 한국현대사의 굵직한 사건 속에 체험의 영역을 지니고 있는 대표적인 작

일본 시나리오를 개악하니까 일어를 정확히 몰라도 무방함) 3)제작자가 담을 가리켜 문이라 해도 “예”라고 대답하라. M. '영화계의 내부구조(1) 시나리오 라이터-꿈의 공장 짓는 불확실한 설계사'(주간한국, 1965.,2.28),pp.20-21

10) 당대의 시나리오 자료에는 신빙성이 없는 경우가 많다. 인터뷰를 통하여 작가가 언급하는 사실과 다른 경우도 많이 보인다. 아마도 당대 영화계의 관습상 유명 각색자나 작가의 이름을 빌어 내세우는 경우가 다반사였으리라 보여지며 한운사 작가도 그런 관행을 언급한 바 있다. 연구대상을 엄정하게 가리는 텍스트 위주의 연구라 하면 제외해야 할 작품도 많지만, 한운사 작가의 경우 이미 방송드라마로 발표가 되었고 본인의 주장으로 확실히 시나리오 작업에 참여했다고 하는 작품들이 대다수라 원작자의 입장을 심분 고려하여 되도록 많은 작품을 포함시키려고 하였다. 좀 더 엄격하게 연구대상을 가리는 작업은 후일의 연구로 미루고자 한다.

가이다. 그가 동시대 대중들로부터 인기를 얻었던 중요한 이유는 동계의 경험을 속 시원하게 풀어내는 ‘공감’에 힘입은 바 크다고 볼 수 있다. 본인에게 주어지는 시대적 환경에서도 그랬지만 그는 의도적으로 실존인물에게서 취재하기를 즐겼고, 사회성 있는 드라마를 창작하는데 남다른 쾌감을 느꼈다고 한다.

‘나에게는 어떤 인간의 피가 통하는 실제 경험담보다 더 나를 매료하는 것은 드물었다. 가능하면 내 자신의 경험을 폭넓게 가지려 했지만, 필요할 때는 남의 인생을 열심히 들었다’<sup>11)</sup>

‘인간의 진심, 이 자체가 이렇게 부딪치고 껴안고 그러는 그걸 그리는데 일종의 쾌감’<sup>12)</sup>

이러한 작가의 자세는 당시의 시나리오 창작환경에서 매우 건강한 방식이었으며 오리지널 시나리오 작가로서 그의 빛나는 위치를 실감케 해준다. ‘벼락치기식 탈고’라거나 ‘표절의 범람’ 등을 당시 시나리오 작가의 관행이자 문제였다고 지적한 글<sup>13)</sup>은 이를 뒷받침해주는 대목이다. 그에 대한 여러 연구결과들은 작가의 체험과 창작의식에 대하여 의미 있는 평가를 내리기도 하는데, 김윤식은 한운사의 <현해탄은 알고 있다>에 대하여 ‘이념으로서의 역사를 담은 글쓰기’<sup>14)</sup>로 규명하고 있으며, 윤석진은 ‘시대기록물로서 방송극의 위상 정립’<sup>15)</sup>이라는 평가를 내리고 있다.

여기서는 그의 작품을 크게 1) 학병체험과 대일의식 2) 전쟁 체험과 반전사상 3) 세대의식 4) 인간의 욕망 5) 정치현실과 비판의식 등으로 나누어 주제적인 분류를 시도하고, 체험과 실존인물의 극화방식이라는 면에서 그의 작품세계를 고찰해 보고자 한다.

11) 한운사, 『타인의 인생을 엮는다-실존인물에서 취재한 작품들』, 『세대』, 세대사, 1973.9, pp.166-175.

12) 구술채록, 1960년대 정치,전쟁 소재 작품들-사회성 있는 드라마 창작의 쾌감.

13) M. 『영화계의 내부구조(1)』, 『주간한국』, 1965.2.28, pp.20-21.

14) 김윤식, 『학병세대의 글쓰기론』, 『해방공간 한국 작가의 민족 문학 글쓰기론』, 한겨레, 2006.

15) 윤석진, 『극작가 한운사의 방송극 연구』.

## 1. 학병체험과 대일의식

그의 대표작들이 주로 일제강점기 학병시절의 경험이나 6.25 동란의 체험을 바탕으로 한다는 것은 이미 알려진 사실이다. ‘나는 나를 그리면서 타인을 그렸다는 결과가 되었던 것이다.... 나는 이 작품 속에 내가 있었던 부대를 그대로 그렸으며 주변의 인물도 그대로 이름까지 그대로 썼다....리노이에는 신경희, 지하라는 천응렬, 모리, 오오따, 아까기... 모두 눈에 선한 실존인물들이었다’<sup>16)</sup> 라고 <현해탄> 3부작에 대한 고백을 한 바 있다.

이 작품은 학병으로 전쟁에 동원된 아로운이라는 조선 청년과 다른 학병 동지들, 그리고 일본 여인과의 사랑, 기존의 고착적 악인 이미지에 그쳤던 일본인에 대한 새로운 시각 등에 있어 문제작으로 주목을 받았다. ‘나는 거의 시초가 아닌 가 싶으리만큼 조심하면서 그러나 대담한 결심을 하고 나까무라라는 동경제대 출신을 배치했다. 동료들은 다 기억하고 있지만, 희안할만큼 그는 우리들 편을 들어 주었고, 일본군대 조직에 대해서 철저한 중요감을 가져주었다’<sup>17)</sup> 라고 하여 군국주의적인 이데올로기를 떠나 인간에 관심이 작품의 시초였음을 말하고 있다. 이것은 작가의 의중이 단순히 학병 경험의 서사화가 아니라 반전의식을 휴머니즘적 시각으로 풀어내려 한 것으로 볼 수 있다. 그래서 <현해탄은 알고 있다>에는 다양한 인간 군상들이 존재하며 그들 모두가 ‘인간의 지랄병’<sup>18)</sup>이라고 표현된 전쟁에 의해 희생된 입장에서 그려지고 있다. 이런 면에서 이경숙이 그의 연구에서 <현해탄> 3부작을 ‘이데올로기적 중층성’이라는 시각으로 접근하고 있는 것도 한운사의 작가의식을 정확히 짚어낸 것으로 보인다.

이런 대일의식은 그 후에도 <서울이여 안녕> <죽보> 등에서 반복적인 주제로 재생산되고 있으며, 그의 정신세계를 일생동안 지배하는 동시에 작품세계의 한 축을 이루는 주제가 되고 있다.

<현해탄은 알고 있다>에서 학병체험과 반일의식을 노래하면서도 그동안 악인 위주의 고착된 이미지로 그려지던 관행에서 벗어나 대일의식의 확장을 가져왔던

16) 한운사, 앞의 글, pp.169-170.

17) 한운사, 앞의 글.

18) 구술채록-사회성 있는 드라마 창작의 쾌감.

한운사는 <서울이여 안녕>에서 한일관계의 새로운 지평을 제시하고 있다.

<서울이여 안녕>은 한국 남성과 일본 여성의 사랑 그리고 일본여성의 희생이라는 사랑구도를 활용하여 원수지간으로 규정되었던 두 나라 관계의 휴머니즘적 회복을 주제화하고 있다. 이미 <현해탄은 알고 있다>의 아로운과 히데꼬의 사랑이 있었듯이 한일관계를 소재로 한 그의 작품들은 이데올로기나 민족주의, 반전의식 등의 거대 담론을 사랑이라는 색채를 통하여 보편화, 휴머니즘화하는 극작술을 보이고 있다. 이들 작품에서 남성들이 한일관계의 역사적 현장에서 상처받고 절망하는 가운데 조국과 민족에 대한 의식을 버리지 않지만 일본 여성인 히데꼬(현해탄)와 유끼꼬(서울)는 맹목적 사랑 때문에 한일의 관계의식 따위는 아랑곳 하지 않는다. 이들 여성형 인물들은 그동안 악인 위주로 묘사되었던 일본인에 대한 의식을 전환하게 해주는 한 캐릭터가 되고 있으며, 이는 ‘사랑’으로서만이 두 나라의 적대관계를 청산할 수 있다는 작가 나름의 대안 제시이다. 이렇게 관계의식을 떠나 사랑에 몰입하는 일본 여성들도 처음부터 맹목적인 조선우호의식을 가진 것은 아니었다. 아로운과 처음 만나는 자리에서 히데꼬는 당시의 일본인들이 그러했듯이 조선에 대한 비하 발언을 서슴치 않는다. 그러던 그녀가 달라지게 되는 계기도 조선인으로서가 아닌 인간으로서 아로운의 면모를 보았기 때문이었다. <서울이여 안녕>에서의 유끼꼬는 이로진과의 사랑을 반대하는 부모에 맞서 “전제가 하고 싶은 것을 하다가 죽겠어요”라며 신세대 의식으로 사랑을 지키려 한다.

아로운이나 이로진도 기성세대의 적대의식에 반항하는 것은 이들 여성과 다르지 않다. 자신을 반대하는 유끼꼬의 아버지를 향하여 ‘당신의 시대는 지나갔다구! 우리 시대는 우리 시댁니다! 우리는 세계인입니다! 우린 청춘이 필요한 것이지 국적이 필요한 게 아닙니다! 시대를 꺼꾸로 갈 순 없잖습니까’ 라고 소리친다. 우리의 일본 소재 서사물들이 일제강점기의 상처를 들추어 반일의식을 고취시키는 것으로 일관하던 시절에 그의 이러한 세계인 의식은 진보적이면서도 보수적 의식 하에서는 매우 위험한 것이기도 했다.

이들 작품들이 한일관계 의식에 있어 의식적 대안을 제시하는 가운데, <서울이여 안녕>은 한국여성과의 삼각구도를 투입하면서 질적인 저하를 가져온다. 이로진과 유끼꼬가 고뇌하던 한일관계의 편향의식은 새로운 인물의 등장으로 남녀관계의 사랑 갈등으로 전환되고 만다. 더욱이 유끼꼬의 희생은 그들이 해묵은 국가

갈등이라는 환경과 투쟁하며 얻었던 사랑을 한 여인의 순애보로 끌어내리면서 이 극을 평범한 멜로드라마로 머물게 했다.

일본 원작을 각색한 것이기는 하지만 한일관계에의 관심은 <죽보>에 이르러 보다 민족주의적인 색채를 띠게 된다. 우리가 이 작품을 주목해야 하는 이유는 조선인의 고집과 기개에 머리 숙여 헌사를 표하는 일본인 작가의 그것에 매료되었다는 한운사의 고백이다. 작품의 내용은 일본인의 창씨개명 요구에 죽음으로써 맞서는 조선의 죽보의식에 대한 것이지만, 작가는 조선생활 경험이 있는 일본인이 조선에 대해 지니고 있었던 또 다른 의식의 문제에 각색의도를 굳혔던 것으로 보인다. 이는 그가 <현해탄은 알고 있다>나 <서울이여 안녕>에서 추구했던 한일의 관계의식에 대한 개선 의도와 맞닿은 면이 있다.

이 작품의 내러티브 역시 그가 즐기는 사랑 모티프로 이루어진다. 일본인 청년 다나가 창씨개명을 요구하려고 설진영의 대가에 들어섰을 때 그는 첫눈에 옥순에게 마음이 끌린다. 일본 제국주의의 압박이 날로 거세어져 갈 때, 다나가 설씨 집안에 호의적이었던 것은 옥순에 대한 애정이 매우 중요하게 작용한다. 그런데 이렇게 사랑모티프를 사용하면서도 클라이막스의 사건 결정에 있어 설진영의 자결을 택함으로써 주제의식을 공고히 유지하고 있다는 면을 주목해 볼 수 있다. <죽보>에서의 다나의 옥순에 대한 사랑도 옥순의 약혼자와의 삼각구도에 놓이기는 하지만 사건의 맥을 이끌 정도로 과장되지는 않고 있다. 이 작품의 감독을 맡았던 임권택이 이 작품을 계기로 심오한 인간성을 추구하는데 심혈을 기울이게 됐다는 고백은<sup>19)</sup> <죽보>의 주제적인 진지함을 말해주는 대목이기도 하다.

일제 강점기 징용에 끌려갔다가 조국으로 돌아오지 못하는 사할린의 동포에 대한 연민을 담아낸 <국적없는 사만인>(〈사할린스크에 지다〉로 불리기도 한다)도 대일의식의 확장으로 볼 수 있다. 이 작품은 이만희 감독에 의해 촬영 직전까지 갔으나 당시로서 사할린에의 로케가 불가능하던 시절이라 영화로 제작되지는 못했다. 사할린에 남은 조선인이 4만이 넘는다 하여 ‘국적없는 사만인’이라 이름 붙여진 이 작품은 조선의 귀환을 이끌던 지도자 지독한의 마지막 일생을 그리고 있다. 징용을 당해 사할린으로 강제 이주됐을 때는 그들에게 일본이 적이었지만

19) 한운사, 『구름의 역사』, 민음사, 2006. p.175.

사할린이 소련령으로 바뀐 후로는 또 다시 그들을 지배하는 것은 소련이었다. 그래서 <국적없는 사만인>은 소련군당국에 저항하여 탈출을 꿈꾸는 조선인들의 갈등과 비극을 소재로 하고 있다.

## 2. 전쟁체험과 반전사상

작가의 전쟁에 대한 경험은 좀 더 많은 편수에서 6.25 체험으로 극화되고 있다. 방송극으로 최초의 입체낭독 기록을 지니고 있고, 신상옥 감독에 의해 1960년에 제작된 <이 생명 다하도록>은 김기인 육군대령의 실화를 바탕으로 하고 있다.<sup>20)</sup> 전란 중에 폭격의 상처를 입은 김대위는 하체마비로 성불구 신세가 된다. 피난 길에 둘째 딸을 잃고 대구에서 피난지 생활을 하던 김대위의 가족은 아내인 혜경이 좌판을 열어 생계를 유지한다. 그러던 중 혜경은 미스터 조를 만나 사랑하게 되는데 김대위는 이를 알고 화를 내기도 하지만 자신을 버리지 말라며 눈물로 애원한다. 남편을 버리지 못한 혜경은 미스터 조와의 관계를 청산하고 서울로 가족과 함께 올라와 전쟁 미망인을 위한 모자원을 설립한다. 그 사이 딸이 교통사고로 죽어 절망하지만 혜경은 용기를 내어 다시 일어난다.

전쟁의 폭력성이 가져온 육체의 불구와 본능에의 갈등이 삼각관계를 이용한 내러티브로 형성된 극이다. 6.25때 서울 시민을 버리고 남하한 정부를 맹렬히 공격하였다고 하여 반공법 구속의 빌미가 되었다고 하나 이 작품의 외면은 역시 전쟁의 비극성을 남녀관계의 비극으로 풀어낸 감상성이 두드러져 보인다.

6.25에 관한 또 다른 경험의 극화인 <아낌없이 주련다>는 부산 피난 시절에 겪은 연상의 여인에 대한 경험을 토대로 만들어졌다고 한다. 작가는 ‘나는 이것을 하나의 고백문학으로 생각하며 썼다. 인간이 인간다운 모습으로 존재하기 지극히 힘들던 시대에, 한 젊은이가 몰두할 수 있었던 하나의 사랑’<sup>21)</sup>을 그렸다고 고백

20) 한운사, 『타인의 인생을 엮는다』, p.168.

‘주인공 김기인 대령 부부는 이것 때문에 세상에 알려졌다. 나는 그들의 실명을 그대로 썼던 것이다. 그의 주변도 부드러워졌다. 하체마비로 삶의 의욕을 저버렸던 내외는 생기에 넘치는 얼굴로 일을 해 나갔다. 신상옥 감독이 영화화 하겠다고 나섰다. 작업광인 그는 최은희씨와 함께 김대령 부부를 만나, 그의 생활을 몸소 익히고 작품을 찍었다’

21) 한운사, 『타인의 인생을 엮는다』, p.169

하고 있다. 이 작품 역시 <이 생명 다하도록>처럼 전쟁의 비극성을 남녀관계의 사랑으로 풀어내고 있는 전쟁 멜로물의 카테고리 안에 놓인다.

원작인 방송드라마 <아낌없이 주련다>는 1962년에 유현목 감독과 1989년 노세한 감독에 의해 영화로 제작되었다. 윤석진은 영화가 원작의 비극성보다는 통속성에 초점이 맞춰진 경향이 강하다고 진단했지만<sup>22)</sup> 노세한 감독이 통속 멜로물로 원작을 각색<sup>23)</sup>한 반면, 유현목 감독의 경우 ‘드라마를 격조 있게 영상화 해주어 화제가 되었다’<sup>24)</sup>는 작가의 기록으로 보거나 시나리오 상으로도 원작의 의도를 십분 살린 것으로 보여진다. 그러나 전란 중에 꽃피게 된 남녀의 애정을 휴머니즘적인 시각으로 바라본 원작의 의도는 비극성과 통속성이 분리되기 힘들 정도로 인물들 간의 얽힌 애정관계를 중심으로 뻗어나가고 있다. 전쟁이라는 불운의 환경 속에 놓인 그들의 실존 상황이라는 것은 1960년대의 우리 영화의 흐름처럼 감상과 눈물로 점철된 인상을 버리기 어렵다. 여주인공을 괴롭히는 정부(情夫)의 위협과 방해 공작, 그리고 남자 주인공을 연모하는 또 다른 여인의 계략으로 두 사람은 비극의 결말로 치닫게 되는데, 이들 관계 속에서 전쟁이라는 것은 단지 희미한 배경으로만 존재할 뿐이다.

<아낌없이 주련다>를 방송극으로 연구한 윤석진이 두 주인공의 심리를 제대로 표현해 내고 있는 대표작이라고 진단한 것은 이런 면에서 방송과 영화의 차이를 매우 위험스럽게 드러내는 부분이 된다. 한운사 자신도 방송드라마의 장점을 심리묘사의 세밀함에 두었지만 방송드라마에서 갖추었던 장점이 영화상에서는 거의 발휘되지 못한다는 면에서 같은 작품을 두고 상반된 평가가 내려지는 모순이 행해지게 된다. 한운사의 경우 같은 소재를 여러 장르로 변형한 사례들이 대부분 인지라 특정 장르에 국한시킨 연구가 매우 위험한 결과를 도출할 수 있을지도

22) 윤석진, 『극작가 한운사의 방송극 연구』, p.152

23) 노세한 감독의 영화는 공간적 배경에서도 피난지가 아닌 서울의 모처럼 그려지고, 중년 여인의 청년과의 애육에 중점을 두고 있다. 유지나는 그의 연구(『한국멜로드라마, 원형과 의미작용연구』, 『멜로드라마란 무엇인가』, 민음사 간, p118)에서 ‘여성을 억압하는 가부장적 시스템과의 타협을 거부한 것임을 보여주는 틈새가 존재한다’고 의미를 부여하기도 하였다. 그러나 여기서는 한운사 원작으로부터의 거리에 기준을 두고 평가를 내리고자 한다.

24) 한운사, 앞의 글, p. 169

모른다.

6.25 전란과 관련되어 실존인물에 대한 취재가 바탕이 된 작품으로는 <어느 하늘 아래서> <남과 북> <빨간 마후라> 등이 있다. <어느 하늘 아래서>는 절친한 대학동창의 종군 경험과 그의 아내와의 사랑을 접하고 쓴 작품이다.<sup>25)</sup> 전란 속에서도 꽃핀 사랑을 그리되, 전쟁의 비극성을 말하기 위해 작가는 죽음과 이별이라는 비극적 사건을 투입하고 있다. 이 작품에서도 역시 그의 주특기라고 할 수 있는 전쟁과 남녀관계의 비극적 사랑의 매치가 반복되고 있다. 주인공들은 모두 전란의 상처를 안고 있고 그들은 서로가 사랑이라는 끈으로 얽혀 있다. 아름답고 젊은 여성을 중심으로 남성들의 구애를 내러티브의 핵으로 잡아가는 그의 극작술은 전쟁의 비극성을 노래하면서도 방송드라마나 영화 등 대중 서사 장르의 전략을 피해가지는 않았다.

<남과 북>은 신상옥 감독으로부터 전해들은 실화를 자료로 쓰여졌다는데<sup>26)</sup>, 1965년과 1984년 두 차례에 걸쳐 영화화될 만큼 인기가 있었다. 이 작품은 한국의 반공영화사에서 매우 중요한 자리를 점하고 있는데, 남녀의 애정구도와 반전의 의식을 극화시킨 한운사 특유의 작품세계를 보이고 있다. 작가는 ‘이 작품에서 남과 북의 비극을 상징적으로 응결시킨 결정적인 어떤 드라마를 만들어야겠다고 결심했었다’라고 말하고 있다. 전쟁을 이데올로기적 갈등으로 그리는 대신에 남녀의 사랑을 택하고 있다는 것과 북한군 장교도 남한과 같이 인간적인 면모에 있어 등가적으로 그리고 있다는 개성이 보인다. 이미 반공법으로 구속된 전력이 있었던 작가에게 정보국으로부터 요주의 인물 대상에 오르게 한 결정적인 작품이라는 후일담은 반공극의 관행을 벗어나 북한군의 면모를 새롭게 조명한 이러한 극작술 때문이었다. 내용을 보면 이렇다. 아내를 찾기 위하여 남한으로 내려온 북한의 고급장교는 자신을 체포한 남한의 중대장이 현재 그녀의 남편임을 알고

25) 한운사, 앞의 글, p.168

26) 한운사 앞의 글, p.172

‘중부전선의 모사단 전초기지에 공산군의 고급장교가 나타났다. 그는 한 장의 여자 사진을 내보이며 그녀를 찾아 주면 모든 정보를 털어놓겠다고 했다..... 하늘은 우연히도 그를 잡은 중대장이 그녀의 현재 남편이라는 奇緣을 만들어 주었다.... 그 이야기를 안다는 다방 마담을 만났더니 李炳郁이라는 당시 정보참모로서 그 사건을 직접 요리했다는 예비역 대령을 소개해 주었다.

절망한다. 남한의 중대장은 전선에서 전사하고 이에 격분한 북한군 장교 역시 벼랑에서 떨어져 죽고 만다.

한 여자를 사이에 두고 남북한이 대립하는 이러한 구도는 통일연습이라는 작가의 의도를 달고 있는 <하얀 까마귀>에서도 반복적으로 드러난다. 이 작품에서도 전쟁 중에 실종된 친구의 아내를 돌보다 결혼하게 된 남자 앞에 세월이 흘러 친구는 북한을 탈출하여 귀순해 오고 어찌할 수 없는 갈등에 놓이게 되는 스토리도 이루어져 있다. <남과 북>에서 양측의 두 남자들을 죽음으로 몰고감으로 해서 전쟁의 반인륜적인 대치구조를 비극성으로 드러내고 있는데 반해 <하얀 까마귀>는 여자를 출가하게 함으로써 여성을 희생시키고 있다. 그러나 영화화된 <하얀 까마귀>가 시나리오와 달리 두 남자를 모두 떠나게 하고 있는 설정은 역시 <남과 북>의 결말구도를 반복하고 있음을 볼 수 있다.

최초의 TV 영화로 알려진 <레만호에 지다>(시나리오 상으로는 ‘레만호에 지다’)는 스위스에서 만난 과거의 연인들이 이데올로기의 대립 속에서 비극적 결말을 맞는 ‘남과 북’ 코드의 반복으로 이루어져 있다. 6.26 당시 북에서 연인 사이이던 두 남녀가 남자의 월남으로 헤어지게 되고 세월이 흘러 스위스에서 재회하게 되고 사랑하지만 두 사람을 방해하는 것은 그 때까지도 남과 북으로 갈려져 대립의 각을 세우던 정치체제의 이중구조였다. 이들의 사랑을 정치적으로 이용하려는 북의 공작은 결국 여자의 희생으로 막을 내리게 된다.

<빨간 마후라> 역시 전란 중의 공군의 용맹과 사랑을 그려낸 히트작이었다. 당시 공군 부대의 실화를 수집해 주인공들을 창작해 냈다고 하는데, 무엇보다 이 영화가 성공한 것은 특수 촬영기술에 힘입은 바 크고, 전쟁을 배경으로 하고 있지만 그것보다는 군인들 사이에서 벌어지는 의리와 사랑을 로맨틱한 시선으로 처리하고 있다. 영화를 통해 유행되었던 주제가의 가사를 보면 작가의 시선이 어디에 머물고 있는지를 확인할 수 있다. ‘빨간 마후라는 하늘의 사나이/하늘의 사나이는 빨간 마후라/빨간 마후라를 목에 두르고/구름 따라 흐른다 나도 흐른다/아가씨야 내 마음 믿지 말아라/번개처럼 지나가는 청춘이란다’ 이것은 작가의 집필 의도가 전쟁을 배경으로 한 다른 작품들에서 보이는 것처럼 전쟁의 비극성에 초점이 맞춰진 것이 아니라 ‘공군의 사기를 돋구워 주면서 하늘을 동경하는 풍조가 생기게 할 만한 작품이 나왔으면 좋겠다’라는<sup>27)</sup> 데서 짐작할 수 있다.

이 작품을 전쟁영화의 계열에 넣으면서도 이복에 대한 적대의식을 집단주의적으로 표현한 색다른 멜로드라마<sup>28)</sup>라고 한 주장을 주목해 볼 수 있다. 이 연구는 이효인의 언급<sup>29)</sup>을 인용하는데, ‘그들의 병영지구는 비장감으로 넘치는 대신 약간 들떠 있었고 그들의 조국에 대한 충성심은 집단적으로 일치하였다. 그 약간의 흥분과 집단적 심리상태는 전쟁에서 비롯된 강박적 노이로제의 다른 모습이기도 했다’ 라고 하였다. 여기서 집단적 흥분 상태라고 공군병영을 표현한 것은 그의 언급대로 강박적 노이로제의 한 양상인 것은 물론, 작가의 의도된 목적의식(공군 의식 고취)의 결과이며, 이는 주인공을 사랑이나 전투에 있어 영웅화할 수밖에 없었고, 공중에서의 특수촬영은 이에 시너지효과를 낼 수밖에 없었다.

### 3. 세대의식의 조명

한운사 작가의 작품세계를 지배하던 시대와 경험적 인식은 전쟁의 범주에만 머문 것이 아니라 동시대의 젊은이들에게로 향하게 된다. 당신 자신의 아들들에 대한 아버지로서의 기대에서 출발해, 시인 김지하의 젊은 시절 만남에 이르기까지 그가 접한 젊은이들에 대한 기성세대로서의 꿈과 가치관이 표현돼 있는 작품을 들어볼 수 있다. 윤석진은 방송드라마 <봄부터 가을까지>를 이 시각에서 분석하고 있는데, 일본인들의 매춘관광에 희생하는 여대생들을 보고 쓰여진 작품으로 그 성패를 떠나서 작가의 관심사의 영역이 동시대의 사회문제와 세대의식에 미치고 있음을 알 수 있다.

<가슴을 펴라>는 젊은 시절 자신의 집을 드나들던 시인 김지하의 요구로 집필을 결심하게 됐다는 일화가 전해진다.<sup>30)</sup> 자신들의 얘기(신세대 얘기)는 왜 쓰지 않느냐는 애교스런 항의에 <대학가의 건달들>이라는 제목을 염두에 두었으나 역효과를 우려해 <가슴을 펴라>로 개제했다고 한다.

이 작품은 대학가 구내에서 숙식을 해결하는 대학생들과 그들의 여자 친구들이 엮어내는 사연을 그려나가고 있다. 이들 대학생들에게 붙여진 이름처럼 각기 개

27) 한운사, 앞의 글, p.171, 당시 공군참모총장이 요구했다는 내용이다.

28) 한국영상자료원 편, 『한국영화사 공부』, pp.45-46.

29) 앞의 글 재인용, 이효인, 『영화로 읽는 한국 사회문화사』, 개마고원, 2003, p.204.

30) 한운사, 『구름의 역사』, pp.141-142.

성적인 시각으로 그들이 바라보는 세상과 신세대 의식 등이 스케치되어 있다. 플롯이라는 면에서는 극적인 요소를 찾기가 힘들고, 작가의 주제의식이 인물들의 특성이나 대사를 통해서 발설되고 있는 형태로 등장인물의 캐릭터가 작품 자체로 흐르고 있는 단순한 극이라 볼 수 있다.

그가 이 작품에서 추구하려고 했던 의식은 무엇보다 구세대의 이해와 의식의 전환에 있다고 볼 수 있다. 신세대는 갈등과 염세, 방관 등의 열병을 앓아내고 있지만 구세대가 이들을 용인하고 수용해 줄 때 세상은 올바르게 발전해 갈 수 있다는 것이다. 의식은 거대하나 현실의 가난에 고통받던 문학병에게 무조건 호의를 베풀던 여자 친구 부자애와 그의 아버지 천리수 박사 등은 무조건의 투자를 제외한다. 부호연은 자신의 딸과 똑같은 환경에서 공부할 수 있도록 도와주겠다고 나서는데 그가 이렇게 되기까지 극적으로 별다른 갈등이 주어지지 않는다는 면에서 인위적인 구성으로까지 느껴진다. 천리수 박사는 ‘이것은 하나의 투자야. 장사꾼이 돈을 투자해서 많은 이익을 얻으려는 거와 마찬가지로 우리도 하나의 수확을 노리고 있어요’라고 말할 때 반출세는 ‘대한민국의 모든 선배 어른들이 이런 입장에만 서주시면 10년 걸릴 길을 우리는 5년 아니 2,3년에 걸어갈 수 있을지도 모르겠습니다’라고 응대한다. 여기서 천리수로 대표되는 구세대와 반출세로 대표되는 신세대 의식을 볼 수 있는데, 이는 구세대가 신세대를 향하여 내미는 악수만이 진정한 방향의식임을 상징적으로 드러내 주는 부분이다.

<꿈나무>는 반항의식으로 학교와 가정에 저항하던 10대 소년의 변화과정을 그린 성장드라마이다. 주인공이 변화를 일으킨 계기는 아버지가 직업 현장에서 고투하시느 모습을 본 것인데, 이 작품은 <가슴을 펴라>와는 반대로 신세대 입장에서 구세대에 대한 이해가 해결책을 보여주고 있다. 제목인 ‘꿈나무’는 지금은 보편적인 비유어가 됐지만 당시로서는 구세대의 희망이 담긴 신세대를 지칭했던 용어로 구세대의 애정 어린 시선을 비유적으로 담아내고 있다. 아버지인 근성의 대사 중에, ‘나는 너를 그렇게 봤다. 너를 보면... 내 젊음이 몽땅 너한테로 날아간 것 같아서 기분이 좋아...’ 라고 하여 세대 간의 전이된 인식과 변화, 애정을 희망적으로 제시하는 주제의식이라고 볼 수 있다.

신세대인 도석이 기성세대에 반항하는 이유는 ‘대학에 안 들어가면 인간 구실을 못할 것처럼 생각하는 우리네 어리석은 부모형제들, 데모나 저항을 안하면

청춘이 아니라고 생각하는 영웅주의자들, 깡패처럼 어깨를 올리구 다니지 않으면 청춘이 아니라고 생각하는 바보들'이 있기 때문이다. 기성세대의 편향된 의식과 젊은 세대의 빗나간 저항성 모두에 나름대로의 비판의식을 지니고 있다. 그러나 엄마인 지씨의 말대로 아버지는 '이 공사장에서 저 공사장으로 밤낮을 잊어가면서 떠다니면서 말야. 일해가지구 너희들을 먹여살리는' 현실 속에서 아들을 길러 내고 있는 것이다. 그들의 고난은 오직 자식의 미래를 책임져야 한다는 아버지로써의 책임감으로 이겨내는 셈인데, '부지런히 물을 주면서 증얼거렸지. 이쪽 가지엔 황금의 열매가 열렸다우. 저쪽 가지엔 사랑의 열매, 또 저쪽 가지엔 명예의 열매...' 를 꿈꾸면서 말이다.

<오늘은 왕>은 한센병을 앓고 있는 어머니에 대한 비밀로 갈등을 겪는 한 집안을 중심으로 전개되는 극이다. 어머니의 비밀 때문에 고통을 겪을까봐 비밀을 지키면서 아들의 반항을 그대로 받아내는 아버지와 그런 아버지가 돈밖에 모르면서 어머니를 희생시켰다고 절망하는 아들의 갈등은 서로의 처지에 대한 몰이해로 갈등을 겪는 그의 세대의식을 다룬 극들과 유사 범주에 놓여 있다. 결국은 아버지의 죽음을 계기로 비밀은 밝혀지고 부자는 화해하는데, 아버지는 엄마를 왜 죽였느냐고 대드는 아들을 두고 '세상에서 제일 가깝고 먼 것이 부모와 자식 사이'라고 하며 아들에 대한 애정을 버리지 못한다. '오늘은 왕'의 왕의 지위는 아버지인 왕발산에게서 이제는 아들인 왕재천으로 옮겨감으로 해서 역시 세대전이와 의식의 화합을 이루게 된다.

#### 4. 인간 내면의 욕망과 휴머니즘

한운사는 작품 집필의 계기를 회고하는 글에서 자본주의 사회의 비극이라며 <욕망>에 대해 언급한 바 있다. 영화 <젊은이의 양지>를 보면서 힌트를 얻기도 했다는 것인데, 이는 남녀관계에 스며든 욕망과 출세욕 등을 심리적으로 접근하려는 의도를 보여주는 것이다. 이런 시각에서 그려나간 작품이 <욕망>과 <그 이름을 잊으리>이다.

<욕망>은 가난한 하일이 연인 사이인 주희를 두고 부잣집 딸인 송희와 결혼하게 되고, 이에 격분하여 다투던 중 주희가 실족하여 죽게 된다는 내용으로 이루어

져 있다. 사랑과 욕망 사이에서 갈등하는 주인공 하일의 심리에 접근해 보려는 의도가 있었지만 시나리오 상으로는 외면적 내러티브만 형성되어 있을 뿐 심리적 깊이로까지 들어가지는 못하고 있다. 그러나 대부분의 멜로드라마가 권선징악이나 교훈적인 결말로 유도되는 반면 하일과 송희의 결합을 암시하는 엔딩 장면의 처리는 부조리극적인 분위기로 유도되어 현대적인 분위기를 풍기고 있다. 주희가 죽게 되자 모든 것을 포기하고 자신의 죄임을 고백하는 하일의 태도는 결국 욕망을 위하여 배신을 적극적으로 행하지 않지만 결국 주희의 죽음으로 출세의 길로 나아가는 행운의 사나이로 비춰지는 모순을 보인다. 자본주의 사회의 병폐를 드러내려는 작가의 의도가 적절한 내러티브를 얻기 위해서는 주인공의 의도적인 배신과 그로 인해 희생되는 장애물로써의 상대가 그려져야만 설득력을 얻을 것으로 보인다.

<욕망>이 1970년대였다면 이미 60년대에 <그 이름을 잊으리>에서 유사한 소재가 보인다. 시기적인 격차의 탓인지 이 작품에서는 아직 보수적인 결말로 유도되는 특징을 보인다. 주인공 남자가 사랑하는 여인을 만났지만 부모가 정해진 약혼녀가 자살소동을 벌이자 헤어질 결심을 한다는 내용이다. 엄밀히 말해 이 작품의 남자 주인공은 욕망의 화신이라기보다는 전통적 사고 아래 희생당하는 인물이라고 봄이 적절하다. 약혼자를 두고도 그들이 사랑을 계속한 것이 아니라 자신도 모르는 사이에 부모에 의해 정혼을 당한 처지인 것이다. 그러나 정혼자에게로 향하는 결말을 유도한 작가의 의도는 인간에 대한 예의가 어떻게 휴머니즘으로 연결되어야 하는지를 보여주려는 것이다. 대개의 영화가 방송드라마를 원작으로 하고 있는 한운사 시나리오의 특징은 시대의 가치관이나 반휴머니즘적인 세계로 나아갈 수 없다는 한계가 있지 않았나 싶다.

남녀관계의 설정을 통하여 인간성에의 회복을 노래한 작품과 더불어 농아연주단을 만든 실존인물의 극화<sup>31)</sup>를 통하여 인간에 대한 사랑이 무엇인지를 보여준 <사랑스러운 아버지>가 있다. 인간승리라고까지 보여질 수 있는 주인공의 희생

31) 한운사, 『타인의 인생을 엮는다』, p.174에 의하면,

‘농아들에게 악기를 다룰 수 있는 기술을 체득시켜 멀리 외국에까지 가서 사람들을 감동시키고 온 농아 연주단의 존재가 내 주의를 끌었다. 제물포 악기점의 주인이었던 김홍산씨는 시초부터의 이야기를 차근차근이 해주었다’ 라고 되어 있다.

답은 ‘인간의 힘이라는 것은 끝없이 키울 수 있는 것이라고 느꼈다. 다만 누가 어떻게 전 정성을 기울여 파고드느냐가 문제인 것이다.’<sup>32)</sup>라는 입장에서 주체화된 작품이다. 그러나 주인공의 행동 영역이 지나치게 선인 편향으로 흘러 의도된 캐릭터 성향이 노출된다는 단점도 보인다. 친딸을 죽인 농아치녀를 용서해 달라고 선처를 호소하는 모습에서부터 주변의 온갖 냉대와 몰이해, 그리고 가족을 희생시켜가면서까지 농아를 돌보는 그의 극적 행위는 다소 과장된 캐릭터가 아닌가 싶다.

##### 5. 정치현실비판

일제강점기에서 6.25 동란에 이르기까지 비판과 부정의식의 표출을 작품의 근간으로 삼았던 한운사는 이승만 정권 하에서 반공법 저촉으로 구속된 이력이 있었다. 그의 정권비판의식은 본인의 경험상 이렇게 직접적인 저항을 가져올만한 환경이었던 셈이다. 마침 이승만의 전직 이발사였던 사람의 ‘잘 돼 갑니다’에 얽힌 비화를 들으면서 드라마 <잘 돼 갑니다>를 구상하게 되었던 것이다. 드라마의 속내는 이승만 정권의 비화를 극화하려는 것이었지만 이발사를 전진에 배치하면서 정치적인 공격의 직접성을 피하려 했던 것으로 보인다. 이에 대하여 작가는 ‘교활한 수법’<sup>33)</sup>이라는 용어를 사용하는데, 이는 하나의 위장술적 극작술을 지칭하는 것으로 보인다.

당시까지는 이승만 정권의 부패상에 대하여 대중 장르에서 그만큼 직접적인 언급은 없었다. 애초에 라디오 드라마로 방송되어 대단한 인기를 끌 수밖에 없었던 것은 금기시돼오던 정치소재에 대한 대중의 욕구를 해소해 준 덕이었다. 그래서인지 당시 제정된 영화법에 의한 검열로 통제되어 영화는 90년에 이르러서야 개봉이 되는 수난을 겪기도 하였다.

제목 ‘잘 돼 갑니다’는 이승만의 귀를 막고자 하는 주변 정치세력들의 검은 술수를 상징적으로 제공하는 용어이다. 전직 이발사의 증언에 의하면 이승만 앞에서는 뭐든지 잘 돼 갑니다라고 말하기만 하면 된다고 교육을 받았다는 것이다.

32) 위의 책, p.174.

33) 이영미, 구술채록, <잘 돼 갑니다> 시대적, 정치적 상황과 출연 성우들.

작품의 내러티브는 일정한 주인공을 중심으로 집중화되는 방식이 아니라 3.15 부정 선거 획책과 이기봉 일가의 자살 등을 주된 사건으로 이발사의 일화를 앞뒤로 배치하는 방식을 쓰고 있다. 작품의 말미에는 이승만의 죽음에 대하여 나레이션을 활용함으로써 마치 정권의 소용돌이 속에 한 시기를 살다간 비운의 정치가로서 이승만을 조명하는 것같이 보이기도 한다. 시나리오를 검열 때문에 몇 번의 수정을 거듭했다고 하니 원작의 형태는 경무대 주변의 일화를 그대로 드러내는 방식으로, 드라마보다는 논픽션적인 관심이 더욱 강했던 극으로 보인다. 당시로서는 매우 위협해 질 수 있는 정치현실에 대해 과감한 저항의식으로 집필에 들어간 한운사 작가의 의지가 돋보이는 작품으로 보이며, 정치극 혹은 사회극으로서의 모범적인 선례를 보인 작품으로 규명될 수 있겠다.

### III. 극작 기법상의 특징

#### 1. 인물구도-멜로드라마적 특성과 가부장적 인물 구현

한국영화관객들이 가장 좋아하는 장르가 멜로드라마라는 것은 두말 할 나위도 없다. 한운사가 활약했던 1960-70년대의 수용자의 기호도 이와 크게 다르지 않았다. 1960년대에 이르러 1950년대에 다져진 기반을 바탕으로 한국영화의 모든 장르가 다 등장할 정도로 발전했지만 역시 전체 영화 편수의 70% 안팎에서 멜로드라마가 영화화 되었다.<sup>34)</sup> 이 중에도 특히 가정 멜로물이 대세를 이루었는데, 이러한 경향은 70년대까지도 이어지지만 중반 이후부터는 멜로드라마의 주요 수용계층이던 30대 주부들이 TV수상기 앞으로 몰려들면서 더 이상 극장용 영화의 주류가 되지 못했다고 한다.<sup>35)</sup>

1960-70년대의 주류 장르인 가정 멜로물과는 달리 학병체험이나 전쟁, 이데올로기, 사회문제의 취재 등에 주력했던 한운사의 경우도 외형적으로는 멜로 양식

34) 한국영상자료원 편, 한국영화사연구총서, 『한국영화사공부 1960-1979』, 이채, 2004, pp.13-14.

35) 앞의 책, p 96.

에 접목될 수밖에 없었다. 이 문제에 대하여 그는 ‘위장술’이라는 표현을 쓰고 있는데, 예를 들어 <어느 하늘 아래서>의 경우 작가의 의도는 ‘염전사상(厭戰思想)’에 있었지만 멜로드라마로 위장을 하였다는 것이다.<sup>36)</sup> 그 이유는 당연히 관객에게 보다 쉽게 다가갈 수 있는 형식이었기 때문이다.

한운사의 멜로드라마적 특성<sup>37)</sup>은 삼각관계 구도를 활용한 가부장적인 인물구도와 여성형 인물을 희생모티프로 애용하는 데 있다. 여기서 가부장적인 인물구도라는 것은 내러티브 상의 무게감과 거대 담론이라는 면에서 남성 중심적 인물 배치<sup>38)</sup>를 의미하며, 이들이 삼각관계에 놓여 있을 때 여성형 인물이 희생의 모티프로 애용되며, 대체적으로 비극적 결말의 내러티브를 지향한다는 점 등도 포함할 수 있겠다. 다음은 한운사 시나리오에서 드러나는 인물구도와 비극적 결말의 양상을 요약한 것이다.

\* 제목/인물구도/결말

- <이 생명 다하도록>/김대위-혜경-미스터 조/혜경의 희생, 아이의 죽음
- <어느 하늘 아래서>/유희경-난실-상철/ 난실의 죽음
- <아낌없이 주련다>/ 하지송-우정원-공추남,김영희/정원의 죽음
- <서울이여 안녕>/이로진-유끼꼬-유행자/유끼꼬의 떠남
- <남과 북>/이대위-고은아-장소좌/이대위, 장소좌의 죽음
- <하얀 까마귀>/안상한-지은경-주동인/은경의 출가

36) 이영미, *구술채록, 1960년대 정치.전쟁 소재작품들-〈어느 하늘 아래서〉*.

37) 유지나 외, 『멜로드라마란 무엇인가』, 민음사, 1999 p.10.

‘멜로드라마는 사회관습의 질서와 규칙 그리고 모순을 드러내는 시스템 속에서 개인 연애 담론을 내러티브 욕망으로 풀러가는 성 정치 이데올로기의 공간으로 재정립’의 의미로 정의되어 있다.

38) 최정화, 『1960-70년대 한국 멜로드라마 영화의 여성 주체성 형성에 관한 연구』, 서울대학교 대학원 언론정보학과, 2002, pp 31-32 에 의하면, 민족주의나 성별 담론이 남성 중심의 전략으로 드러나는 것이 멜로드라마의 특성이라는 주장을 볼 수 있다. ‘국가적 아노미 상태에 대응하여 국가를 되살리기 위한 ’힘‘ 을 강조하는 초남성화(hypermasculinization) 전략은 남성주의적 서구 자본주의의 전유인 동시에, 전통적인 유교적 남성의 개념과 조화였다....아시아 근대화 담론은 남성적 자본주의와 유교적 헤게모니의 상호작용의 결과다.... 1960-70년대 근대화 프로젝트의 국가 민족주의 담론 또한 성별 담론과 결합되면서 남성주의적 성격을 띄게 되는데...’

- <레만호에 지다>/재원-마리/마리의 죽음
- <육망>/하일-주희-송희/주희의 죽음
- <그 이름을 잊으리>/동진-란-약혼녀/약혼녀의 자살기도, 란의 이별
- <빨간 마후라>/배중위-지선-나관중/나소령의 죽음
- <죽보>/다니-옥순-북만/설진영의 죽음
- <국적없는 사만인>/지득한/지득한의 죽음
- <오늘은 왕>/왕발산-왕재해-하양자, 재천모/왕발산의 죽음

위의 도식은 한운사 시나리오가 전반적으로 삼각관계 구도와 여성형 인물의 희생을 중심구도로 두고 있다는 것을 보여준다. 이들 작품에서 무엇보다 주목할 사실은 남성형 인물이 민족이나 이데올로기, 우정같은 거대 담론의 중심에 놓인 반면 여성형 인물은 가정과 사랑이라는 미시담론 안에서만 머물며 대부분 희생의 미덕으로 그들을 비극화시킨다는 것이다. 이는 한운사의 시나리오가 당대 멜로드라마의 일반적 지향과 맞닿아 있는 지점이면서 작가의식의 현주소를 드러내는 지점이기도 하다. 가정 멜로드라마가 가정 안에서 벌어지는 봉건의식과 여성의 희생을 형상화하고 있다면 한운사의 경우 대일의식, 전쟁 등의 거대담론으로 가정 멜로드라마를 확대 재생산하고 있다고 볼 수 있다.

멜로드라마 형식의 도입은 때로 당대의 작품들이 그러했듯이 감정의 과잉이라는 단점을 노출시키기도 한다. 염전사상을 멜로드라마라는 위장술로 표현했다는 <어느 하늘 아래서>의 위장술의 현주소는 오히려 전쟁에 대한 혐오적 인식보다는 사랑의 비극성에 대한 감상을 더 직접적으로 경험하게 해준다. 이 작품의 내러티브<sup>39)</sup>가 도달한 마지막 장면의 난실의 죽음과 상철의 울부짖음은 이 작품이 멜로드라마적 감상성으로 극대화되고 있음을 보여준다. 남편을 떠나보내고 죽음을 맞이하는 난실의 종말을 보면 다음과 같다.

---

39) 미대생이던 난실은 상철과 함께 원주로 향하던 중 부상을 입고 유희경의 치료를 받는다. 상철의 누이가 경영하던 다방에서 일을 하게 된 난실은 유희경과 사랑하는 사이가 되고 상철은 이에 분노하여 부산으로 떠나버린다. 상철은 난실에 대한 사랑을 접을 수 없어 돌아오지만 이미 두 사람은 결혼을 한 후였다. 유희경은 전방으로 배치되어 떠나게 되고 폐병을 앓던 난실은 죽고 만다.

#100 별관길

난실이 휘청거리며 걸어온다.  
휘몰아치는 눈보라가 담요를 날린다.  
새파랗게 죽은 난실의 얼굴.  
초점을 잃은 눈동자.  
스카트 자락이 찢어질 것처럼 나부긴다.

난실 회경씨! 회경씨!

눈이 감긴다  
눈을 뜬다  
쓰러진다  
다시 일어난다  
몇 발자국 가다가 또 쓰러진다  
사정없는 북풍  
긴다  
길 옆으로 긴다  
밭고랑으로 들어간다  
소나무가 외로이 서 있다  
그 나무를 잡는다  
몇 번 휘청거리다 주저앉는다  
팔다리를 오그린다  
사정없는 눈보라  
미미하게 꿈틀한다  
굳어버린다  
그 위에 눈이 쌓인다

(O.L)

시체를 업고 미친 사람처럼 허탈하게 일어나오는 상철  
옷도 얼굴도 엉망이다  
언니를 부르짖으며 뒤따르는 초라한 난선  
언제까지나 언제까지나 걸어가는 상철  
점점 멀어진다  
눈은 아직도 그치지 않고 있다

죽음의 그림자를 느끼면서도 남편 유희경을 떠나보내고 홀로 죽음을 맞는 난실의 종말은 마지막 장면의 여운이라는 관행을 제하고서도 매우 감상적으로 처리되어 있다. 마치 신파극의 구건식(口建式) 대사 방법<sup>40</sup>)으로까지 느껴질 만한 이러한 처리는 전쟁보다는 죽음에의 슬픔 감정이 더욱 관객에게 확대되어 다가온다.

## 2. 대사-간결과 관념의 양면성

방송드라마나 시나리오 등의 서사 장르에서 가장 중요한 요소는 대사이다. 내러티브를 이끌어가는 유일한 표현요소이자, 그 안에는 사건의 전개와 인물의 캐릭터 표출, 주제의 제시같은 모든 영역이 연결돼 있기 때문이다. 서사 장르에서 문체라는 것은 단순히 언어적인 차원을 넘어서 작가의 내면이나 개성과 직결된 것임은 이미 주지의 사실이다. 시나리오에 있어 대사가 지니는 문체로서의 중량은 다른 서사물에 비해 가벼운 것은 사실이지만 지문을 포함한 대사가 구어체로서 작가의 문체로 자리하는 것도 사실이다.

한운사 작가 역시 대사를 통하여 그의 개성을 엿볼 수 있고, 작품을 매개로 그가 드러내려는 사회적인 의식의 일면을 볼 수도 있다. 그의 대사에서는 무엇보다 단문 위주의 속도감을 느낄 수 있으면서도 때로는 작가의 사고를 관념적이고 설교적으로 드러내는 문어적 속성도 느껴진다. 다음의 예문을 보자.

### ① <가슴을 펴라>

부자애: 왜 그렇죠? 왜 그 고통의 쓰레기통으로 항상 되돌아 와야만 되죠? 정치가가 될 작정이예요? 사상가가 되겠어요? 뭘 목적으로 하고 걸어가는 거예요? 미스터문은.

문학병: 미쓰부 비온 뒤에 떠오르는 저 달이 한없이 맑듯이 오늘 저녁의 부자애는 그지없이 맑은 정신의 소유자다. 자애! 자애! 내 말 좀 들어볼테야? 내가 왜 하필이면 불문학을 하겠다는 생각을 가졌는지. 난 그래선 안될 놈이었어. 난 말이야. 나 말야. 나를 낳아준 우리 부모의 사회적 위치를

40) 애드립(add lib)과 유사한 의미이며, 관중의 호응도에 따라 즉석에서 대사를 늘리거나 감상성을 극대화시키는 방법이었다. 한국의 멜로드라마의 특성이 신파성에 있다고 규정한 연구도 있다.

주목할 필요가 있었어. 이 사회의 저 밑바닥에 깔린 가난하구 웅졸하구 인생의 멋이라곤 하나두 모르구 또 알 시간의 여유조차두 없는 말야. 그 우리 부모와 이 나라 사람들의 대부분은 공통된 운명 속에 살 수 있다는 것도 동시에 깨달았으면 좋을 뻔 했어.

.....

천리수: 부호연! 자네가 나를 여기 불러낸 보람이 있네 그려. 삼천만! 우리들의 비극은 이 삼천만이라는 단어를 잊어버린 데서 왔는지도 몰라. 남북통일 저 강대국 시대의 경술이 빚어낸 이 어이 없는 비극 말이야. 이놈들. 세계에 대해서 용감히들 말하게. 우리는 하나다. 우리는 갈라질 수 없는 동일체라구말야.

② <아낌없이 주련다>

박대위: 우리의 누이들은 몸을 팔구서 우리의 착한 아버지들, 선배들은 날마다 한가지씩 위신을 잃어가고 있다. 그 옆에선 황금과 지위를 독차지한 무리들이 주저하는 법도 없이 거리를 활보하다니....

.....

하지송: 매마른 땅 위엔 꽃나무가 자랄 수 없듯이 사랑이 고갈한 땅 위에 진정한 인간이 있을 수 없다

③ <빨간 마후라>

팽운대: 그리고 의롭지 않은 것을 봤을 때는 불덩이처럼 노하라. 측은한 것 슬픈 것을 봤을 때는 어머니같이 인자스러워라. 우리는 하늘에서 산다. 그러나 밭은 땅 위에서 먹는다. 땅을 굳건히 디디고 서서 성실하게 사는 자만이 하늘에서도 용감하게 싸울 수 있다는 것을 명심해라.

④ <국적없는 사만인>

이덕준: 저기 있는 사람들은 이십세기에서 버림을 받았습니다. 국제 도의가 어땡구 문명이 어땡구 하지만 저 사람들을 저대로 버려두는 한 이십세기는 아직도 야만시대라구밖에 할 수 없습니다.

.....

이덕준: 목마르게 고향으로 돌아가고 싶어하는 사람들의 발목을 잡고 오도가도 못하게 하는 이십세기가 무엇이 문명한 시대니까 저기 발 묶인 우리

동포들은 하늘과 땅과 말없는 수평선에다 대고 호소를 해왔습니다만 아무데서도 대답이 없었습니다. 그들은 정말 버려진 인간들입니다.

....

지득한: 저-기 아침해가 떠오르고 있습니다. 아침해는 신선합니다. 아침해는 희망의 상징입니다. 아침해는 우리에게 단결을 요구합니다. 단결은 우리가 살아나갈 수 있는 오직 하나 남은 길입니다. 왜 우리가 이곳에 끌려 왔습니까? 왜 우리가 맥을 못추고 일본 아이들이 하라는 대로 했습니까?

⑤ <어느 하늘 아래서>

원장: 여러분의 분위기를 깨뜨렸더니 참 유감된 일ियो. 허나 여러분 아름다운 청춘남녀가 이 전쟁판에서두 사랑을 할 줄 알았다는 것은 얼마나 흐뭇한 애깁니까. 과장된 말이지만. 우리가 이 전쟁을 하는 것도 그러한 개인의 자유와 기쁨을 지켜주구 보호해 주기 위해서라군 할 수 없습니까?

이들 예에서 볼 수 있듯이 한운사의 대사에서 두드러지는 특징 중의 하나가 비유법의 사용이다. ①의 경우 부자애는 현실을 쓰레기통이라 부르고, 문학병은 자신이 지닌 환경의 열악함에 대하여 ‘부모의 사회적 지위를 주목할 필요가 있었다’ ‘이 나라 사람들의 운명이 대체적으로 공통적이다’라고 표현하고 있고, 천리수는 ‘삼천만(한국인)’ ‘저 강대국 시대의 경술(통일 시대의 실책)’ ‘동일체(같은 운명)’이라는 표현을 통하여 당면한 한반도의 문제를 표현하고 있다. ②의 경우도 ‘황금과 지위를 독차지한 무리’ ‘사랑이 고갈한 땅 위에 진정한 인간이 있을 수 없다’는 표현이 그러하고, ④의 경우 휴머니즘이 상실된 현대의 의미로 ‘이십 세기로부터 버림을 받았다’고 표현하고 있다.

이러한 표현들은 대체로 자연스런 상황 속에서의 구어체에서는 흔하지 않은 대사들로 비유적이면서도 문어체적인 속성이 강하게 드러난다. 이들 예로 든 대사의 의미들이 작품 전체의 의도 내지는 작가의 주제의식과 깊게 관련된 부분이라는 것도 해석의 여지가 있다. 그것은 작가의 의식이 주제와 연결되는 다시 말하면 작가의 사회의식 내지는 가치관과 맞는 부분에서는 관념적인 설교의 영역으로 자주 넘어가고 있음을 보여주는 것이다.

① 젊은 세대와 구세대 의식의 만남/ ② 전란 중에 꽃 핀 사랑과 비극/ ③ 전란 중 공군 부대의원들의 사랑과 용맹/ ④ 사할린에 버려진 동포들의 비애/ ⑤ 전쟁과 사랑 등으로 작품 전체의 의도를 요약해 본다면 이들 대사들이 작가의 주제의식을 직접적으로 드러내는 부분임을 알 수 있겠다. 그의 대사에서 드러나는 이러한 특징은 경험담이나 실존인물을 위주로 소재, 주제가 이루어지며, 지식 인적인 시각에서 사회의 문제들을 조망하는 자전적인 요소의 결과로 보인다. 드라마 작법의 엄정한 잣대로 보면 이는 주제의 생경한 노출이나 문어적 표현의 단적인 요소로 지적될 수 있지만, 대중서사물의 교훈적 기능을 낮설지 않게 받아들였던 당대 대중들의 기호에 추수되는 면으로는 긍정적 수용효과를 낳았을 것으로 보인다.

### 3. 아펠레이션-극성과 주제의식의 표출

드라마 장르의 본질 중 아펠레이션이 지니는 중요성은 시간성과 관련이 깊다. 드라마가 다른 서사 장르와 구분되는 특질은 시간적 한계 안에서 감상이 이루어진다는 것인데, 이것은 창작의 방향에 있어 집중성과 경제성을 유도하는 매우 중요한 지점이 된다. 그것은 드라마의 제 요소들, 예를 들면 플롯이나 인물, 대사 등에 전반적으로 영향을 미치게 된다. 특히 인물의 묘사에 있어서는 대사나 행동과 더불어 무엇인가 가장 빠른 파악을 유도하는 장치가 효과적이데 아펠레이션은 그런 면에서 작가가 인물의 캐릭터를 경제적으로 전달하기 위한 좋은 장치인 셈이다.

신봉승은 그의 저서에서 ‘서사적인 산문예술의 본질은 아펠레이션 즉 명명(命名)에서 출발되는 것인지도 모른다’라고 언급하면서, 우리나라 작가로서는 이름에 대하여 가장 많이 신경을 쓰는 분이 한운사라고 지적한 바 있다.<sup>41)</sup> 그의 지적처럼 아펠레이션에 대한 남다른 인식을 보여주고 특히 빈번한 사용 예들을 볼 수 있는 것이 한운사의 작품들이다. 작가는 필자와의 인터뷰 과정에서 ‘인물의 성격을 한마디로 요약할 수 있는 효과적인 방법’이라고 언급한 바 있고, 구술채록에 의하면 ‘그렇게 지으면 작품 쓰는데 혼돈이 없다’고 말한 바 있다. 이는 한운

41) 신봉승, 『TV드라마. 시나리오 작법』, 고려원, 1988, pp.245-247.

사 작가가 아펠레이션에 대한 남다른 인식을 지니고 있었음을 알 수 있게 해준다. 일찍이 인물의 이름을 통하여 성격을 창출하려던 시도가 그리 흔하지 않았기 때문에 이 역시 한운사 작가의 특질적 작법이자 공로임을 인정할 수 있겠다.

그의 대표작인 <현해탄은 알고 있다>의 주인공인 ‘아로운’에게는 학병시절 작가의 모습이 투영되어 있다고 알려져 있다. 한국 사람으로서 그리 흔하지 않은 이름을 짓는데 있어 작가는 자신의 이름의 마지막 글자인 ‘운’을 넣고 당시 중국의 문호이던 노신의 ‘노’와 아큐정전의 ‘아’를 넣어 조합한 이름이라고 말하고 있다. 작가 나름의 작명과정이기도 하지만 ‘아로운’이라는 인물 안에는 작가의 자서전적인 체험과 노신의 아큐정전에 대한 인식이 동시에 투영된 캐릭터임을 알 수 있게 해준다.

그의 작품 중 독특한 인물명으로 기억되는 작품이 <가슴을 펴라>이다. ‘반출세, 문학병, 허약, 부자에, 엄숙한 교수’ 등 등장인물명에 있어 남다른 면모가 보이는데, 이들은 모두 작품 속의 캐릭터를 그대로 드러내 주는 이름들이다. ‘반출세’는 정치권에 다니면서 세속적인 출세를 꿈꾸는 인물이고, ‘문학병’은 불문과 학생으로 의지적이지만 방관자적인 유머가 넘치는 인물, ‘허약’은 철학과 학생으로 몸도 마음도 허약한 인물이다. ‘부자에’는 말 그대로 부자집 딸이고, ‘엄숙한’은 교수의 이미지 그대로를 드러낸다. 작품에서 아펠레이션에 대한 특별한 인식은 알레고리적인 의도와도 밀접하게 관련을 갖는다고 볼 수 있는데, 한운사의 작품 중 흔하지 않지만 희극적 톤을 지니고 있는 이 작품의 형식성과도 조화를 이루고 있다. 이름으로 상징되는 여러 인물들의 캐릭터는 신세대와 기성세대의 충돌, 갈등, 화해를 다루려는 이 작품의 의도와도 관련이 깊다. 그런 면에서 알레고리적인 의도가 배면에 깔린 아펠레이션이라 볼 수 있다.

<오늘은 왕>의 ‘왕발산, 왕재천, 왕재해’ 등의 왕씨 부자의 경우도 중의적인 의도가 드러나는 아펠레이션이다. 이 작품은 앞서 언급했듯이 가정비사로 풀어내는 세대의식에 대한 주제로 볼 수가 있는데, ‘오늘은 왕’이라는 제목은 아버지세대에서 아들 세대로 이어지는 세대 변천에 의식과 더불어 왕씨 집안의 성 그대로를 따온 이중적 의도를 내포하고 있다. ‘왕발산’을 근원지로서의 산의 의미로 본다면, ‘재천’ ‘재해’는 하천과 바다로 흘러드는 물줄기로도 의미해석이 가능하다. 그것은 이 작품의 세대의식에 대한 주제의식과 밀접한 연관 하에 내릴 수 있는

해석이기 때문이다.

이외에도 <남과 북>의 여 주인공 ‘고운아’가 고운 아이의 준말로 그녀의 캐릭터를 드러내주고 있다거나, <아낌없이 주련다>의 ‘공추남’이 건달끼가 있는 악당으로 나오고, ‘왕중왕’은 두터운 우정으로 주인공의 곁을 지키는 우직한 캐릭터로 등장한다.

이들 인물명에서 볼 수 있듯이 한운사의 아펠레이션은 작품의 캐릭터를 경제적 으로 드러내기 위한 극작상의 한 방식으로 보이며, 이것은 인물의 중요성이 어느 장르에 비해 절대적 중요성을 지니는 드라마의 본질에 있어 매우 적절한 선택으로 보인다. 그가 자신의 작품에서 이름을 부여한 술한 캐릭터들이 우리의 드라마사에서 얼마나 회자되고 있는지를 보면 그 중요성을 십분 짐작하고도 남음이 있다. 아직까지 등장인물의 이름을 두고 극작상의 전문적인 인식이 부족하던 시절 그의 아펠레이션은 새로운 시도이자 감각이었다고 보인다.

#### IV. 결론

한운사 작가는 한국영화의 전성기를 이루던 1960-70년대에 방송 히트작들을 원작으로 하거나 오리지널 시나리오를 창작했던 영화계의 대표적 작가였다. 당시로서는 시나리오 작가가 각색자의 위치에 머무르는 경우가 대부분이어서 잘 나가는 방송드라마나 신문 연재소설, 일본 작품 등을 단시간에 영화시나리오로 만들어야 인정을 받았던 시대적 풍토가 있었다. 이것은 한국영화계가 어느 시기보다 붐을 이루었지만 그만큼 상업적 생산구조 안에서 질적으로 타락할 수밖에 없었던 지점이기도 하다. 작가로서 전문적 인식의 범주를 지니지 못했던 이러한 당시의 상황은 역설적으로 한운사의 작가적 위치를 자리매김하기에 더욱 유리한 조건을 제공한다.

한운사는 한국영화계의 오랜 결점으로 지적돼 왔던 감상성과 신파극적 소재의 범위를 벗어나 대중적 요인을 십분 활용하면서도 나름의 역사인식을 심도 있게 주체화하고 있는 작가이다. 당대 대중들이 가장 선호하던 멜로드라마적 코드를 활용하되 폭넓은 소재 인식의 폭으로 시나리오 창작계에 새로운 지평을 열어놓고

있다.

앞선 고찰의 결과, 그의 시나리오의 대부분 자신의 경험에 비취본 시대의 모습이나 실존인물을 취재한 데서 소재의 근원을 찾고 있으며, 이는 그가 대중 서사 장르의 대체적 경향이던 멜로드라마 양식을 취하면서도 선이 굵은 작가로 규정되는 요인으로 보인다. 특별히 작가 자신의 학병체험이나 참전 경험은 우리 현대사에 대한 조명과 대일의식, 반전사상을 형성하는 데 있어 근간을 이룬다. 이는 한운사의 작품세계에서 주제적이고 소재적인 범주의주류로 형성되었고, 여기서 더 나아가 세대의식의 규명이나 인간내면의 심리, 휴머니즘 고취 등의 주제로 확장되기도 하였다.

이러한 주제를 극화시키는 극작상의 기법으로는 멜로드라마에서 즐겨 차용하던 방법들이 대부분이었다. 가부장적인 인물구도와 여성형 인물의 희생 모티프로써의 설정은 남성 위주의 거대담론과 여성 위주의 미시 담론으로 연결되는 공통적 특징을 보였다. 또한 간결하면서도, 주제의식이 노출되는 관념적 대사의 구사를 볼 수 있었고, 당시로서 시나리오 극작술에 대한 인식에서 전례를 찾아볼 수 없었던 아펠레이션에 대한 전문적 인식 등을 보여주고 있었다.

그의 작품은 주제의 형성에 있어 당대 영화의 지평을 넓혔지만 방송드라마에서 비교적 깊이 있게 형성되었던 심리적 깊이로까지 시나리오를 끌어올리지는 못한 채 표면의 내러티브만 형성하는 단점을 보이기도 했다. 그러나 대사회적 비판의식은 그의 작가로서의 인생에서 매우 빛나는 부분이기도 하였다. 결국 한운사는 영화나 TV드라마 같은 대중적 장르를 통하여 내면의 사회인식과 역사의식을 풀어내면서, 독창적 어법으로 대중의 의식을 주도했고, 그것에 기여한 대중화의 코드가 무엇인지를 정확히 짚어낼 줄 아는 작가였다고 볼 수 있다.

한운사 작가의 시나리오 연구는 작가 연구 측면에서나 작품 연구의 측면에서 일부를 감당하는 연구이다. 방송극의 시나리오화 과정에서 변경된 부분에 대한 연구가 종합적으로 이루어질 때 보다 엄정한 위치규명과 작품세계 고찰이 이루어질 수 있을 것으로 보인다. 미진한 부분에 관해서는 다음 연구로 미루고 보다 진전된 연구 성과가 있기를 기대한다.

## ❖ 참고 문헌

### 1. 기본자료

- 한운사 소장 한글 작성본 시나리오

<이 생명 다하도록><어느 하늘 아래서><아낌없이 주련다><현해탄은 알고 있다><빨간  
마후라><남과 북><가슴을 펴라><오늘은 왕><잘 돼 갑니다><서울이여 안녕><아로운>  
<꿈나무><국적없는 사만인>

- 영상자료원 소장 등사본

<그 이름을 잊으리><자랑스러운 아버지><하얀 까마귀><욕망><애정의 고향길><레만호  
에 지다>

카지야마 토시유키 원작, 한운사 각색, 한국시나리오 결작선-『족보』, 커뮤니케이션북스,  
2005.

한운사 원작, 임희재 각색, 한국시나리오결작선-『이 생명 다하도록』, 커뮤니케이션북스,  
2005.

한운사 원작, 김기영 각색, 한국시나리오 결작선-『현해탄은 말이 없다』, 커뮤니케이션북  
스, 2005.

한운사, 『구름의 역사』, 민음사, 2006.

\_\_\_\_\_, 『타인의 인생을 엮는다: 실존인물에서 취재한 작품들』, 세대, 1973.9, 세대사.

### 2. 단행본

김윤식, 『해방공간 한국 작가의 민족 문학 글쓰기론』, 한겨레, 2006.

신봉승, 『TV드라마 시나리오 작법』, 고려원, 1988.

유지나 외, 『멜로드라마란 무엇인가』, 민음사, 1999.

윤석진, 『한국멜로드라마의 근대적 상상력』, 푸른사상, 2004.

이효인, 『영화로 읽는 한국 사회문화사』, 개마고원, 2003.

호현찬, 『한국영화 100년』, 문학사상사, 2000.

한국영상자료원 편, 한국영화사연구총서, 『한국영화사공부 1960-1979』, 이채, 2004.

### 3. 논문 및 기사자료

윤석진, 『극작가 한운사의 방송극 연구』, 『한국극예술연구』 제24집, 2006.10.

『1960년대 멜로드라마 연구』, 한양대학교 대학원, 2000.

이경숙, 『한운사의 아로운 3부작 연구』, 『한국문학이론과 비평』 10권 4호, 제33집(2006.  
12), 한국문학이론과 비평학회.

296 비교문화연구 제12권 제1호 (2008)

이영미, 『구술로 만나는 한국예술사-한운사』, 한국예술종합학교 한국예술연구소, 2003.  
12-2004.6 (<http://oralhistory.arko.or.kr>)

최정화, 『1960-70년대 한국 멜로드라마 영화의 여성 주체성 형성에 관한 연구』, 서울대학교 대학원 언론정보학과, 2002.

❖ ABSTRACT

## A Study on Han Woon-sa's Screenplays

Oh, YoungMi

This study aims to examine Han Woon-sa's status as a playwright, and his prominence in the early days of Korean movies, based on his movie scripts. Mr. Han pioneered Korean broadcasting soap operas as a playwright and many of his scripts were turned into movies, which enabled him to reach great heights as a writer. The results of the examination on Mr. Han's scripts, particularly on their thematic and technical aspects, are presented in this paper.

Mr. Han usually demonstrated the strong bent of a writer towards humanism by examining his own life and experiences and those of other people. His consciousness encompassed political realities, generation issues, and the inner desires of men. In terms of techniques, he enjoyed using melodrama-like dramaturgy, and he willingly injected paternalism in his scripts when he described the relationships between his characters therein. The dialogue in his scripts showed a distinctively contracted polished style, but he sometimes exposes unrefined and abstract themes therein. He also demonstrated different kinds of consciousness on appellation. Therefore, Mr. Han can be considered a scriptwriter who distinguished himself through his melodramatization, which stems from his experienced consciousness in the 1960s and 1970s.

---

Key Words

Hanwoonsa, Scenario, Korean Film, Melodrama, 1960s

298 비교문화연구 제12권 제1호 (2008)

논문접수일: 2008. 4. 28.

심사완료일: 2008. 5. 26.

게재확정일: 2008. 6. 13.