https://doi.org/10.18856/jpn.2026.32.3.016

여성문화로서 TV 드라마 문화의 출발
- 1970년대 김수현의 극본 창작 활동을 중심으로

한경희*

1. 서론
2. 사적 영역으로서 가정의 근대화와 홈드라마의 여성화
3. 절제하는 고통의 일상화와 그 반작용으로서 멜로드라마
4. 결론

국문초록

근대화와 경제개발에 의해 도시 중산층이 문화적으로 성장하면서 1970년대 이래 TV 드라마가 대중화되기 시작했다. 그런데 TV 드라마의 대중화는 TV 드라마의 여성화를 병행하는 것이었다. 도시 중산층 중에서도 특히 여성들이 TV 드라마의 주 시청자 층을 구성함에 따라, TV 드라마의 대중성은 여성의 일상 및 여성의 감정과 욕망을 여성의 입장에서 사실적으로 재현할 때에만 비로소 확보될 수 있는 것이 되었기 때문이다. 이와 같은 TV 드라마 문화의 변화는, 1970년을 전후하여 남성들로만 이루어졌던 기성 극본가들 사이에서 김수현과 같은 신인 여성 극본가들이 출현하여 활약을 보이는 현상을 통해 확인해볼 수 있었다.

김수현을 비롯한 신인 여성 극본가들은 특히 홈드라마와 멜로드라마 두 장르에서 활약을 보였다. 홈드라마와 멜로드라마는 도시 중산층 여성들이

* 한국학중앙연구원 신집현전 태학사 과정생

www.kci.go.kr

강한 선호를 보이는 장르로서, 다른 장르들보다도 여성의 일상 및 여성의 감정과 욕망을 적극적으로 반영할 필요가 있는 장르들이었기 때문이다.

도시 중산층 여성들은 가부장제 및 발전주의에 의거해 자신의 주체성을 형성한 이들이었다. 그런데 이렇게 형성된 주체성은 경제적 생산성에 부합하지 않는 비합리적인 감정과 욕망들을 절제할 때에만 비로소 유지될 수 있는 불안정한 주체성이었다. 도시 중산층 여성들은 가족생활을 사실적으로 재현하는 홈드라마를 통해 자신들의 평범한 일상에 어떠한 의미와 가치가 있는지 다시 한번 확인함으로써 불안정한 주체성을 안정화하는 즐거움을 느꼈다. 한편 도시 중산층 여성들은 멜로드라마를 통해 비합리적인 감정과 욕망들을 절제해야 한다는 부담과 책임을 잠시 내려놓음으로써 가족생활을 영위하는 동안 쌓인 긴장을 풀기도 했다.

김수현의 작품 활동에서도 나타나듯이, 홈드라마와 멜로드라마라는 대립적인 장르가 1970년대에 동시에 향유될 수 있었던 것은, TV 드라마의 주 시청자 층인 도시 중산층 여성의 이와 같은 이중적 특성 때문이었다고 할 수 있을 것이다.

(주제어: 일상, 가정, 대중문화, 여성, 도시 중산층, 근대화, 새엄마, 발전주의, 가부장제)

1. 서론

1970년대 이래 TV는 새 시대를 선도하는 대중매체로 각광받으며 일반 가정에 보급되기 시작했다. 이를 계기로 대중문화의 중심은 차차 TV로 이동하기 시작했으며, 1970년대 중후반에 이르면 TV 드라마가 동시대를 대표하는 대중문화로서 가장 먼저 손꼽히기 시작했다.[1] 이 시기 이전까지만 해도 대중문화의 주도권을 잡고 있었던 것은 단연 영화였다. 그러나 1970

www.kci.go.kr

년대 이후 영화는 TV 드라마에 밀려 '해방 이후 최악의 위기'라는 얘기가 나올 만큼 저조를 면치 못하게 되었다. 그런데 TV 드라마가 이 시기를 대표하는 대중문화로서 자리 잡을 수 있었던 것은 여성 대중들의 뒷받침이 있었기 때문이었다. 대중문화는 대중적 수요 없이는 결코 생산되지 않는다. 아무리 자본과 국가에 의해 규제되는 측면이 있다고 할지라도 대중문화는 그 수용자인 대중들을 만족시킬 수 없는 이상 존재 자체가 불가능하다.[2] 이 점에서 대중문화의 생산과 유통을 결정할 수 있는 궁극적인 권력은 자본이나 국가가 아니라 그 흥행과 실패에 직접적인 영향력을 미치는 대중에게 있다고 할 수 있다. 이를 염두에 둔다면, TV 드라마가 1970년대 대중문화를 대표하는 문화로서 거듭날 수 있었던 것은 여성 시청자들의 지지가 있었기 때문이었음을 어렵지 않게 이해할 수 있다. 당시 TV 드라마의 주 시청자는 여성으로서, TV 드라마의 대중성은 여성 시청자들과 공감대를 형성해야만 비로소 확보할 수 있는 것이었기 때문이다.

이 점에서 1970년대는 TV 드라마가 확연히 '여성 서사'로서 창작되기 시작한 시기였다고 할 수 있다. TV 드라마의 주 시청자가 여성이었다는 사실은, 방송국에 의해 만들어진 기성의 문화상품을 여러 층위의 시청자들 중 하필이면 주로 여성 시청자들이 소비했다는 것에 불과한 것이 아니다.

---

1) 한국 TV 드라마는 1960년을 전후한 시기에 처음으로 제작되기 시작하여 1969년 이후 1970년대에 그 제작이 본격화된다. 그리고 1979년을 기점으로 성장 속도가 더욱 빨라진다. (이양환·남상현·장병희·박종대·박남기·진보래, 「1962~2011년 방송된 한국 TV 드라마의 메타데이터 시계열 분석」, 『사회과학연구』 제21권 1호, 2014, 20-22쪽.) TV 드라마의 역사를 분석한 논의들에서 1970년대는 "TV 드라마의 경쟁기"(오명환), "TV 드라마의 전성기"(박복만), "TV 드라마의 낭만적 전유기"(김승현·한진만) 등으로 불린다.

2) 존 피스크는 이에 주목하여 "대중문화는 대중에 의해 만들어지는 것이지 문화산업에 의해 만들어지는 것은 아니"라고 말한다. (존 피스크, 『대중문화의 이해』, 박만준 역, 경문사, 2002, 29-33쪽.)

www.kci.go.kr

TV 드라마의 주 시청자가 여성이었다는 사실은, TV 드라마의 내용과 형식 자체가 처음부터 여성 시청자라는 특정 수용자 층에 맞게 결정되었음을 의미한다. 1970년대는 TV 드라마의 주 시청자가 여성이 됨에 따라, 여성 시청자들이 특히 공감하고 흥미를 느낄 수 있는 내용의 TV 드라마가 적극적으로 창작되기 시작한 시기였다. 1970년대 TV 드라마에 대한 기존 연구사에서 1970년대 TV 드라마 문화의 이와 같은 젠더적 특성은 다음과 같이 언급되어왔다. 먼저, 김승현·한진만은 시청율을 높이고자 하는 방송극의 전략 하에 1970년대 TV 드라마들이 '여성 취향'에 부합하는 방향으로 창작되기 시작했으며, 이로 인해 "부부의 이야기" 혹은 "한 여인의 삶"을 서사화하는 TV 드라마의 비중이 높아졌다고 얘기했다.[3] 또한 조항제는 1970년대 초부터 멜로드라마가 활발히 제작되기 시작한 것은 이전 시기에 비해 여성 시청자의 영향력이 높아졌기 때문임을 지적하면서, 이 시기에 제작된 멜로드라마들이 가부장제에 대한 저항성을 띠기 시작한 것은 이와 같은 시청자 층의 변화에 기인한 것이었다고 얘기한다.[4] 한편, 이영미는 김수현의 TV 드라마가 1970년대 이래 크나큰 인기를 얻었던 현상에 주목하여, 1970년대 TV 드라마의 여성문화적 특성을 논한 바 있다. 이영미는 김수현의 TV 드라마가 '신파'를 탈피하여 젊은 세대의 취향에 부합함으로써 대중으로부터 인기를 얻을 수 있었는데, 그 젊은 세대가 특히 자본주의적 근대성을 내면화한 여성들이었다고 지적했다. 김수현은 이와 같은 세대적·젠더적 특성을 지닌 여성들의 취향과 감수성에 부합하는 내용의 TV 드라마를 시청자들에게 제공함으로써 1970년대 이래 줄곧 전성기를 구가해왔다는 것이다.[5]

---

3) 김승현·한진만, 『한국 사회와 텔레비전 드라마』, 한울 아카데미, 2001, 74-77쪽.
4) 조항제, 「한국 텔레비전의 초기 멜로드라마의 성격 - TBC-TV 「화요연속극」을 중심으로」, 『한국방송학보』 제24권 2호, 한국방송학회, 2010, 235-275쪽.

www.kci.go.kr

본고는 이와 같은 선행 연구들의 뒤를 이어서 1970년대 TV 드라마 문화의 여성문화적 특성에 대한 문화연구를 진행해보고자 한다. 1970년대는 '홈드라마'와 '멜로드라마' 그리고 '사극'이라는 세 장르가 TV 드라마 문화를 주도했던 시기였다.[6] 1970년대에 제작된 TV 드라마의 총 편수는 단막극을 포함하여 307편 정도로 집계된다. 이 중 가장 큰 비중을 차지하고 있었던 것은 사극으로서 96편이 제작되었으며 그 비율은 31.3%였다. 그리고 그 뒤를 잇는 것이 홈드라마와 멜로드라마였다. 1970년대를 통틀어 홈드라마는 52편이 제작되어 총 드라마 편수의 16.9%를 차지했으며, 멜로드라마 또한 52편이 제작되어 총 드라마 편수의 16.9%를 차지했다.[7] 본고는 1970년대에 홈드라마와 멜로드라마가 TV 드라마 장르로서 지배적인 지위를 누렸던 현상에 대한 분석을 통해, 1970년대 TV 드라마 문화의 여성문화적 성격을 구명해보고자 한다.

이를 위해 본고는 김수현의 TV 드라마 창작 활동을 주목하고자 한다. 김수현(1943-)은 1970년대 이래 2010년대에 이르기까지 거의 50년에 가까운 시간 동안 매 시대를 대표하는 TV 드라마를 창작한 작가이다. 이로 인해 김수현의 역사가 곧 한국 TV 드라마의 역사라고까지 얘기된다. 1970년대에 김수현은 신인 극본가로서 이제 막 창작 활동을 시작했음에도 불구하고 그 시대 가장 인기 있었던 홈드라마와 멜로드라마의 대다수

5) 이영미, 「텔레비전 드라마의 여자들, 김수현의 인물」, 『한국대중예술사, 신파성으로 읽다 - 《장한몽》에서 〈모래시계〉까지』, 푸른역사, 2016, 475-517쪽.

6) 1950년대 후반 이후 한국 대중문화에서 라디오 방송극 및 영화, TV 드라마는 그 내용에 따라 홈드라마, 멜로드라마, 사극, 시대극, 반공극, 계몽극 등으로 분류되어왔다. 본고는 TV 드라마 장르에 대한 한국 대중문화의 관례에 따라, 가족의 일상, 가족 구성원 간의 화해, 따뜻한 인간애를 그리는 TV 드라마를 '홈드라마', 남녀 두 개인 간의 애정을 둘러싼 갈등을 주제로 한 TV 드라마를 '멜로드라마'로 분류한다. 홈드라마는 1990년대 이후 '가족드라마'로 불리고 있다.

7) 이양환·남상현·장병희·박종대·박남기·진보래, 앞의 글, 26쪽.

www.kci.go.kr

를 창작한 장본인이었다. 이 점에서 본고는 김수현 극본의 TV 드라마가 1970년대 홈드라마와 멜로드라마에 대한 대표성을 띨 수 있다고 판단하여, 김수현 극본의 TV 드라마를 통해 1970년대 TV 드라마 문화가 여성문화로서 발전하기 시작했음을 논해보고자 한다. 본고는 당대 신문 기사, 비평가 및 시청자 감상평, 김수현의 회고 등과 같은 2차 자료에 대한 문헌분석을 통해 김수현이 창작한 1970년대 TV 드라마의 내용과 형식을 추려내어 분석을 진행하고자 한다. 1970년대 TV 드라마 연구들에서 이미 여러 번 지적된 바와 같이, 아쉽게도 1970년대 김수현의 TV 드라마 극본은 현재 거의 보존되어 있지 않은 관계로 각각의 작품에 대한 심층적인 분석까지는 시도하지는 못함을 일러둔다. 아울러, 『한국 사회와 텔레비전 드라마』(김승현·한진만, 2001)와 『한국 TV 드라마 50년사 - 연표 1961-2011』(한국 TV드라마 50년사 발간위원회, 2014)를 통해 1970년대 TV 드라마와 관련된 통계를 도출하여 분석을 보완하고자 한다.

2. 사적 영역으로서 가정의 근대화와 홈드라마의 여성화

1970년대 TV 드라마에 대한 연구들이 한결 같이 언급하듯이, 1970년대 TV 드라마 문화에 있어 가장 큰 변화는 TV 드라마의 여러 형식 가운데서도 일일연속극이 TV 드라마의 지배적인 형식으로 자리 잡았다는 데 있었다.[8] 1967년 0.8%에서 1.3%로 상승한 것을 시작으로 TV의 세대당 보급률은 매해 가파르게 상승했다. 1970년에는 5%를 넘고 1971년에는 10%를 넘었으며 1977년에 50%를 넘은 뒤 1979년에는 80%에 가까워지

8) 김승현·한진만, 앞의 책, 62-64쪽 참조.

www.kci.go.kr

면서 1980년대를 거치면서는 거의 전국의 가정이 TV를 소유할 수 있게 되었다.[9] 일일연속극은 1970년대 초반 TV 보급률이 10% 대에 가까워질 만큼 TV 시청자가 급증하고 있는 상황에 호응하면서 대두된 것이었다. 1970년을 전후하여 방송사들은 시청자를 안정적으로 확보하기 위해 일일연속극 - 월요일부터 금요일까지 주중 간 혹은 월요일부터 토요일·일요일까지 일주일 내내 방영되는 20분 내외의 TV 드라마 - 제작에 본격적으로 착수했다. 이로써 일일연속극의 편성 비율은 1971년 30%를 웃돌게 되었으며, 1974년부터 1976년 사이에는 50%를 넘기기까지 했다. 1976년에는 일일연속극 제한 시정 조치가 떨어지면서 일일연속극 편성 비율이 다소 낮아지기는 했으나, 이와 같은 시정 조치는 그만큼 일일연속극이라는 형식이 1970년대 TV 드라마의 지배적 형식으로 자리매김했음을 보여주는 것이었다.

그러나 아무리 일일연속극에 대한 수요가 높았다고 하더라도 1970년대 초반만 해도 방송사들은 시청자들에게 일일연속극을 안정적으로 제공할 수는 없었다. TV 보급이 일반화되기 이전인 1960년대 후반까지만 해도 TV 드라마는 연속극이 아닌 단막극 위주로 제작되고 있었다. 이에 이 시기까지만 해도 TV 드라마는 영화나 연극과 본질적으로 다른 것이라고 미처 생각되지 않았다.[10] 그런데 TV 드라마는 TV라는 매체 특성에 맞게 진화한 서사 장르로서, 특히 일일연속극은 TV 드라마로서의 고유한 특징이 가장 많이 드러나는 양식이었다.[11] 그러나 당시 기성 극본가들은 아직 TV라는 새로운 대중매체의 특징을 잘 이해할 수 없어 일일연속극이라는

9) 임종수, 「1960-70년대 텔레비전 붐 현상과 텔레비전 도입의 맥락」, 『한국언론학보』 제48권 2호, 한국언론학회, 2004, 85쪽 참조.
10) 김승현·한진만, 앞의 책, 45쪽 참조.
11) 장원재, 「무대 연출론: 일일 연속극의 제작 원리와 극적 미학」, 『한국연극학』 제14권 1호, 한국연극학회, 2000, 401-402쪽.

www.kci.go.kr

형식에 맞게 TV 드라마 극본을 창작하기가 어려웠다. 물론 1970년대 초반에도 〈아씨〉(1970)와 〈여로〉(1972)와 같이 일일연속극으로서 성공한 TV 드라마가 있기는 했다. 하지만 일일연속극에 대한 높은 수요에 비해 일일연속극이라는 양식에 맞게 긴 호흡으로 서사가 전개되는 극본을 안정적으로 창작하는 일이 항상 수월치는 않았으며, 이로 인해 방영까지 간다고 하더라도 많은 수의 일일연속극들이 장기 방영에는 실패하곤 했다.

이러한 상황은 홈드라마라는 장르가 1970년대 초중반 이후 인기를 얻기 시작하면서부터 차차 해소되기 시작했다. 홈드라마는 서민 가정의 애환을 희극적으로 구현하는 대중서사 장르로서, 그 장르적 특성상 극적이지 않은 소소한 일상적 사건들의 나열로 서사가 전개된다.[12] 이러한 홈드라마의 서사 전개 방식이 매일 같은 시간에 일정 시간 동안 장기간 방영되는 일일연속극의 형식에 적합했기 때문이었다. 이 점에서 일일연속극이라는 형식은 홈드라마라는 장르의 부상에 힘입어 비로소 정착될 수 있었다고 할 수 있다. 홈드라마는 1950년대 후반 이래 라디오 방송극과 영화를 통해 줄곧 창작되는 했으나, TV 드라마에서는 다른 대중서사 장르에 비해 그리 높은 비중을 보이지는 않았다.[13] 그러나 홈드라마는 TV의 대중화와

12) 홈드라마는 1960년대 초반만 해도 가정 내부의 가족 갈등을 중심으로 한 멜로드라마를 가리켰다. 그러나 1960년대 중반 이래 멜로드라마가 눈물을 자아내는 두 남녀 간의 비극적인 사랑 이야기로 굳어짐에 따라, 홈드라마는 멜로드라마와 대별되어 서민 가족의 이야기를 희극적으로 풀어내는 장르로 인식되기 시작했다. 1970-80년대에 대중들은 홈드라마를 가족 모두가 부담 없이 함께 즐길 수 있는 유쾌하고 따뜻한 가족의 이야기로 이해했다. (박유희, 「한국 멜로드라마 형성 과정 연구: 저널리즘에 나타난 '멜로드라마' 장르 규정을 중심으로」, 『현대문학이론연구』 제38호, 현대문학이론학회, 2009, 200-204쪽 참조.) 멜로드라마로부터 홈드라마가 분화되는 과정에 대한 상세한 고찰은 이길성, 「1960년대 가족 드라마의 형성 과정과 제 양상 연구」, 중앙대학교 박사학위논문, 2006, 77-89쪽.

13) 정영희, 『한국 사회의 변화와 텔레비전 드라마』, 커뮤니케이션북스, 2005, 16-61쪽 참조.

www.kci.go.kr

함께 1970년대 초중반 이래 급속히 성장하면서 TV 드라마를 당대의 대표적인 대중문화로 끌어올리는 데 큰 역할을 했다. 그렇다면 홈드라마는 어떻게 부상할 수 있었던 것일까? 다음 기사는 평범한 일상을 재현하는 서사에 대한 대중의 욕망이 새롭게 나오면서부터 홈드라마라는 장르가 부상했음을 알려준다.

大型化로 돌파구 찾지만 고민하는 TV드라머

TV드라머는 안방극장의 골든 프로. 현재 TBC, MBC 두 民間放送局에서 每日 放映되는 드라머는 1週單位의 연속극과 일일연속극의 2편씩. 점점 치열해지는 경쟁 속에서 각 放送局은 海外로케, 野外진출 등 大型化로 돌파구를 찾고 있지만 **아직도 定立되지 못한 장르** 속에서 방황하는 상태. 文學의 형식으로서가 아니라 TV프로의 한 형식으로서의 **TV드라머는 가정과 직결되는 홈드라머로 가족끼리 즐길 수 있게 생활주변 이야기 형태로 점점 굳어져가고 있다. 그러나 아직은 어떠한 내용이든 우리나라의 TV드라머는 스토리 表現의 文法이 아직 定立되어 있지 않다.** 여기서 사회의 물의가 적지 않게 일어나고 있는 것도 否認못할 형편.

TV드라머는 映畫나 演劇을 TV스크린을 통해 放映하는 것과는 완전히 다르다. 實話를 素材로 했거나 혹은 실제 있을 수 있는 사건을 테마로 했거나 간에 TV드라머는 **그 리얼리티**가 훨씬 크게 클로스업되므로 映畫와 같은 表現 같은 內容이라도 큰 物議를 일으킬 수 있다.

MBC의 「개구리남편」, TBC의 「특별수사반」의 경우는 좋은 例. 여기서 문제된 것은 지나친 社會 측면의 露出이다.

건전한 사회를 지향하는 내용의 目的劇이 아니더라도 TV드라머의 모럴이 型式과 함께 定立되야 한다는 것은 일반인들 모두의 희망이다. **가정생활과 동떨어진 TV드라머의 모럴이 있을 수는 없다.**

映畫가 映畵館에서 上映될 때의 검열기준이 TV의 드라머나 映畫가 TV로 放映될 경우엔 없어진다. TV에 「연소자시청不可」란 딱지를 붙일 수는 없는 것. 따라서 드라머 모럴의 모든 가치 판단은 극작가 연출가 등 放送局 측에 있게 된다.

www.kci.go.kr

> 프로의 大型化나 海外촬영 역시 아직은 實現할 與件이 마련되어 있지 못하다.
> 드라머 1회제작비가 평균 35만원에서 45만원, 13회 3개월분에 4백만원 내지 5백만원이 든다.
> 드라머의 연출 및 연기가 지루하고 유치하다는 非難도 지금의 與件으로선 피할 수 없다.[14]

위의 기사는 TV가 점차 일반화되어가고 TV 드라마 시청이 일상적인 여가 생활로 자리를 잡아가면서, 대중들에게 새로운 욕망이 생겨나기 시작했음을 잘 보여준다. 바로 자신들의 평범한 일상을 사실적으로 재현해주는 서사에 대한 욕망이다. 이와 같은 욕망은 1970년을 전후하여 한국 사회에서 근대적 의미의 대중이 형성되었으며 이들이 공적 담론장에서 어느 정도 자신의 권리를 주장할 수 있게 되었음을 보여주는 증표라고 할 수 있다. 대중이란 자본주의 산업사회의 원활한 유지 및 재생산을 위해 구성된 주체로서 피지배 계층에 속하는 이들이라고 할 수 있다. 한국에서 이와 같은 의미의 대중은 한국이 자본주의 사회로 진입한 1960년대 중후반 이후 비로소 나타나기 시작했는데, 이때만 하더라도 이들은 TV를 소유하고 있지는 않아 TV 드라마에 대해 별다른 영향력을 행사할 수 없었다. 그러나 1970년을 전후하여 TV의 보급률이 가속화됨에 따라 이들은 TV 드라마에 영향력을 행사할 수 있는 집단으로 대두하기 시작했다. 그리고 이와 같은 영향력에 기반하여 이제까지 공적 담론으로 진지하게 재현된 바 없었던 자신들에 대한 이야기 즉 자본주의 산업사회를 살아가는 익명의 피지배 계층 중 하나에 불과한 자신들에 대한 이야기를 '평범한 일상'의 이야기라는 이름으로 요구하기 시작했다. 위의 기사는 이러한 요구를 충족해줄 수 있는 TV 드라마를 "가정과 직결되는 홈드라머"라고 표현하고 있다. 당

14) 〈大型化로 돌파구 찾지만 고민하는 TV드라머〉, 『경향신문』, 1970.3.21., 5면.

www.kci.go.kr

시 대중들에게 있어 삶의 단위는 '개인'이 아니라 '가족'이었기에 자신들의 평범한 일상을 재현하는 서사란 자신들의 가정생활을 재현하는 서사와 다르지 않았기 때문이다.

그런데 이와 같은 자본주의 산업사회의 피지배 계층에 속하는 이들의 평범한 일상 혹은 가족생활 재현을 요구했던 대중은 '여성'이었다고 할 수 있다. TV는 개인 단위가 아닌 가구 단위로 보급되는 대중매체인 만큼, 가사와 육아의 책임을 일차적으로 여성에게 부과하는 가부장적 성별분업 사회일수록 여성과 가까운 매체가 되기 때문이다. 더 구체적으로 얘기하면, TV 보급이 중점적으로 이루어지고 있었던 서울 중심의 도시 중산층 가정의 여성들이었다. 1970년대 초중반까지만 해도 TV 소유가 중산층을 가르는 기준으로 통용되었다는 사실에서도 짐작할 수 있듯이, TV 보급이 막 시작되고 있던 1970년대 초반에 TV 드라마를 시청할 수 있는 여유를 가졌던 이들은 근대화와 경제개발의 혜택을 받을 수 있었던 도시 중산층들이었기 때문이다.[15] 도시 중산층 여성들은 다른 세대의 여성들 및 다른 지역의 여성들 그리고 다른 계급의 여성들과도 달리 어느 정도 자신의 취미를 즐길 수 있는 시간적 여유가 있었던 이들이었다. 근대화와 경제개발은 가정을 공적 영역으로부터 분리된 사적 영역으로 재구성했으며, 여성들로 하여금 가정 내에 고립되어 가사 및 육아에만 전념할 것을 요구했다. 즉 근대화와 경제개발은 핵가족 형태를 일반화함으로써 여성으로 하여금 오로지 자기 가족의 이해만을 돌보는 고립된 생활을 영위하도록 했다. 그런데, 이와 같은 핵가족 생활은 산업화 이전 세대 여성들처럼 고된 가사노동을

15) 1960년대까지만 해도 TV는 극소수의 상류층만이 소유할 수 있었다는 점에서 부와 특권의 상징과도 같았다. 그러나 박정희 정권이 정권 홍보의 수단으로 TV 보급을 장려하고, 근대화와 경제개발의 수혜를 받아 생활수준의 향상을 이룬 도시 중산층들이 TV를 소유하기 시작함으로써, 1970년대에 이르면 TV는 '주류'로 편입했음을 알려주는 지표로서 통용되었다. (임종수, 앞의 글, 96-101쪽.)

www.kci.go.kr

하루 종일 수행해야 하는 '전근대적' 삶과는 달랐다. TV와 냉장고, 세탁기와 같은 가전제품을 사용할 수 있는 삶이었으며, 가족계획으로 자녀를 적게 낳으면서 육아의 부담이 줄어든 삶이었다. 도시 중산층 여성들은 이러한 근대적인 핵가족 생활을 영위하는 이들로서, TV 시청은 이들이 손쉽게 즐길 수 있는 최적의 취미 생활이었다.[16] 일일연속극 및 홈드라마에 대한 인기가 높아지면서 출현했던 신인 극본가들이 하필 '여성'이었던 이유는 이와 같은 시청자 특성에서 기인하는 것이었다.

한 = 요즘 일본 방송국에 새로운 어떤 주류라도 있는지요.

대림 = 특징 지을 만한 것은 없고 단막시대물의 인기가 계속되고 있습니다. 재미있는 현상은 요즘 평암궁기, 전정양지 씨 등의 여류작가 작품의 인기가 대단한 것입니다. TBS가 4천만명의 시청자를 가지고 있다고 자랑하는 「고맙습니다」 프로는 평암궁기의 작품이죠.

한 = **우리도 여류들의 방송극 진출이 큰 셈입니다. 많은 인기를 모으고 있는 「새엄마」를 여류작가 김수현씨가 쓰고 있지요. 일본이고 우리고 왜 여류의 작품이 환영을 받을까요**?

대림 = 제 생각엔 여성 특유의 섬세함과 작은 곳에까지 미치는 자상함이 남자보다 방송극에 맞는 것이 잘 반영되는 것이 아닐까요? 또 여자의 작품이라는 호기심의 작용도 클테고요.[17]

1970년대에 일일연속극을 10편 이상 창작한 이로는 신봉승(20편), 이은성(18편), 유호(18편), 김동현(17편), 윤혁민(16편), 이남섭(14편), 이철

16) TV의 보급이 막 시작된 1960년대 후반 및 1970년대 초반까지만 해도 여성의 TV 드라마 시청은 고된 가사 일로 인해 집중적으로 이루어지기 어려웠다. (김종희, 「여성들의 초기 텔레비전 수용경험에 관한 민속지학적 연구」, 한국외국어대학교 석사학위논문, 2006, 32-58쪽 참조.) 그러나 근대화와 경제개발이 가속화되면서 TV 드라마 시청은 여성 일반의 대표적인 취미 생활로 자리 잡기 시작한다.

17) 〈스폰서-視聽者 사이에 낀 TV劇 作家는 괴로워〉, 『조선일보』, 1973.8.30., 5면.

www.kci.go.kr

향(12편), 조남사(11편), 곽일로(11편), 남지연(10편), 나연숙(11편), 김수현(10편) 등 12인을 꼽을 수 있다. 이들 중 남지연과 나연숙, 김수현을 제외한 9인은 모두 1920-30년대 생 남성으로서 1950-60년대에 라디오 방송극 및 영화 시나리오 작가로서 먼저 창작 경력을 쌓기 시작한 이들이었다. 즉, 이들 남성 극본가들은 주로 전후에 활동했던 기성 세대 극본가들로서 1970년대에 들어서면서부터 TV라는 새로운 매체에 다시 적응하면서 TV 드라마 극본을 창작하고 있었던 이들이었다. 반면, 남지연, 나연숙, 김수현은 1930-1940년대 생 여성 작가들로서 1960년대 후반에 라디오 방송극이나 영화 시나리오 작가로 활동을 시작한 뒤 얼마 안 돼 TV 드라마 극본 창작으로 본격적인 경력을 쌓기 시작한 신인 극본가들이었다.[18] 즉, 이들 신인 여성 극본가들은 기성 세대 남성 극본가들과는 달리 '전후 사회'가 아닌 '산업사회'를 배경으로 출현하여 TV 드라마 극본을 통해 본격적인 창작 경력을 쌓기 시작한 이들이었다. 새로운 매체의 등장은 문학 소비 체계를 변화시키면서 새로운 글쓰기 방식을 유도한다.[19] 자본주의적 산업화가 진행되면서 TV의 대중화와 함께 TV 드라마가 새로운 대중문화로서 부상한 상황은 기성 세대와 차별되는 신진 극본가의 탄생을 재촉했는데, 이렇게 탄생한 신진 극본가들이 바로 20-30대의 젊은 여성 극본가들이었

18) 남지연(1933-2004)은 1967년 KBS 라디오 연속방송극 모집에서 〈이브의 후예〉로 당선된 이래 〈다녀왔습니다〉로 1969년부터 TV 극본 창작 활동을 시작했으며, 나연숙(1944-2022)은 영화 〈일요일 밤과 월요일 아침〉(1970) 영화 시나리오 작가로 창작 활동을 시작한 이래 〈사랑의 훈장〉으로 1971년부터 TV 극본 창작 활동을 시작했다. 김수현(1943-)은 1968년 〈그해 겨울의 우화〉로 MBC 라디오 연속방송극 현상모집에 당선된 이래 1971년 〈사랑의 학교〉와 같은 어린이 드라마를 시작으로 TV 드라마 극본 창작을 시작했다.

19) 레이먼드 윌리엄스는 새로운 유형의 대중 공론장과 새로운 성격의 문학 독자층이 새로운 유형의 문학 창작자가 등장할 수 있는 조건이라고 얘기한다. (레이먼드 윌리엄스, 「영국 작가의 사회사」, 『기나긴 혁명』, 성은애 역, 문학동네, 2007, 364쪽.)

www.kci.go.kr

던 것이다.[20] TV 드라마의 주 시청자가 도시 중산층 가정 내 여성이었기 때문에 이들과 세대적·젠더적 특징을 공유하는 작가들, 그래서 이들의 취향과 감수성을 정확히 반영할 수 있는 극본을 쓸 수 있는 작가들이 필요해진 상황 때문이었다.

특히 이들 신인 여성 극본가들은 1970년대 이래 새롭게 대중적 관심을 받기 시작한 홈드라마 창작에 있어 그 역량을 발휘했다. 1970년대는 이제야 막 극본가의 세대 교체가 일어나기 시작한 때였기 때문에, 이전 시대에 이어 기성 세대 남성 극본가들이 여전히 TV 드라마 극본 창작 영역에 있어 주류를 형성하고 있었다. 이는 일일연속극 창작에 있어 기성 세대 남성 작가들이 신인 여성 작가보다 훨씬 더 활발히 활동하는 모습으로 나타났다. 그럼에도 불구하고 홈드라마 창작에 있어서만큼은 신인 여성 작가의 비중이 기성 세대 남성 작가와 거의 비등하게 나타났다. 1970년대에 홈드라마를 가장 많이 창작한 작가로는 유호(10편), 김수현(7편), 윤혁민(6편), 조남사(4편), 나연숙(4편)을 꼽을 수 있는데, 김수현과 나연숙과 같이 이제 막 활동을 시작한 신인 여성 극본가들이 기성 남성 극본가 못지 않은 창작 역량을 보여주었던 것이다.[21] 홈드라마를 통해 자신들의 평범한 일상을

20) 관련 기사로, 〈KBS·MBC TV서 女流작가 2명 대결〉, 『경향신문』, 1971.7.17., 6면; 〈放送街에 뚜렷해진 女權進出 기술감독-PD-劇作家에 TV評論家도〉, 『조선일보』, 1974.2.17., 5면.

21) TV 보급이 일반화되면 될수록 TV 드라마 영역에서 여성 극본가들의 활동 비중 또한 넓어져갔다. TV 보급이 완료된 1980년대에는 김수현을 위시한 신인 여성 극본가들의 활동 비중은 더욱 높아졌으며, 그만큼 기성 세대 남성 극본가들의 활동 비중은 낮아졌다. (〈TV드라마 女流作家 전성시대〉, 『동아일보』, 1981.8.19., 12면; 〈放送作家, 여성진출이 압도적〉, 『조선일보』, 1984.11.14., 12면; 〈안방극장에 女流作家 전성시대〉, 『경향신문』, 1986.2.20., 11면) 1990년대 이후에는 거의 남성 극본가들의 전유물과도 같았던 반공 드라마 및 사극에 대한 대중적 수요가 축소됨에 따라 신인 여성 극본가의 비중은 더욱 커지는 양상을 보인다. (오수정, 「'멜로=여성' '사극=남성' 고정관념의 산물」, 『신문과 방송』 제10호, 한국언론진흥재단, 1998, 72-76쪽 참조.)

www.kci.go.kr

보고자 하는 대중들이 주로 도시 중산층 여성들이었기에, 이들의 생각과 감정을 사실적으로 재현할 수 있는 여성 극본가들이 홈드라마에서 자신들의 역량을 잘 펼쳐나갈 수 있었기 때문이었다.

1970년대가 일일연속극의 시대이자 김수현의 시대였다고 회자되는 것에서도 짐작할 수 있듯이, 김수현은 신인 여성 극본가 중에서도 가장 만족스럽게 당시 도시 중산층 여성 시청자의 기대를 충족해주었던 작가였다. 김수현의 〈새엄마〉(MBC, 1972.8.30.-1973.12.28.)가 그 출발을 알리는 작품이었다.[22] 당대 언론에서는 김수현의 〈새엄마〉가 대중들에게 큰 인기를 얻을 수 있었던 것은 "우리들 주변에서 매일 일어나고 있어 어쩌면 소재가 될 수도 없는 일"들 그러나 그만큼 "시청자에게 친밀감을 주"는 일들을 이야기로 꾸밈으로써 "日常 생활의 리얼한 분위기를 전달"했기 때문이었다고 분석하곤 했다.[23] 그런데 이 드라마의 "리얼한 분위기"는 다름 아닌 아내와 어머니 같은 가족 내 여성 인물들의 일상을 사실적으로 재현하는 것으로써 비로소 구현되는 것이었다. 〈새엄마〉의 제목부터가 '새엄마'로 설정되고 있다는 데서 짐작할 수 있듯이, 이 드라마는 아내 및 어머니와 같은 가족 내 여성 인물을 중심으로 "출산, 남편의 짜증, 시어머니와의 관계, 아들의 결혼문제"와 같이 '여성'이 경험하는 일상생활을 사실적으로 재현했다.[24] 아래는 〈새엄마〉에 주연 배우로 출현했던 윤여정의 회고로, 이

22) 김수현의 〈새엄마〉는 일일연속극의 '전형적' 형식에 완벽하게 부합하는 첫 번째 한국 TV 드라마로 일컬어진다. 이종임, 「1970년대 드라마 속 여성의 역할과 젠더 재현 방식에 대한 연구」, 『한국언론학보』 제58권 5호, 2014, 16쪽.

23) 〈「연예오락」 MBC-TV 「새엄마」 일상소재에 친밀감〉, 『조선일보』, 1973.2.6., 8면.

24) 〈새엄마〉의 줄거리는 다음과 같다. 정숙은 송 씨 집안의 장남 효섭의 후처로 들어간다. 위로는 깐깐한 시어머니가 있고, 전처의 자식들은 이미 성인으로 맏아들은 결혼까지 하여 며느리와 함께 다 같이 살아야 하는 처지이다. 재취로 들어온 이가 실질적인 안주인 노릇을 해야 하는 상황에서 정숙은 대가족으로 인해 벌어지는 크고 작은 사건들로 인해 맘 편한 날이 없다. 하지만 지혜롭고 따스한 심성으로 며느리 노릇과 어머니 역할

www.kci.go.kr

드라마의 성공이 다른 무엇보다도 여성들의 평범한 일상생활에 대한 매우 사실적인 재현에 있었음을 잘 보여준다.

> 그때까지는 홈드라마라고 해도 일상을 그렇게까지 시시콜콜 엮은 작품이 없었기 때문에 어쩌면 이게 과연 드라마이기는 한 건지 드라마가 아닌 건지도 애매해하는 것 같았다.
>
> 더구나 그이는 드라마 속의 소품에 대한 요구가 그 시절로는 정말 소화해내기 버거울 정도로 많고 꼼꼼했다.
>
> 지금도 생각하면 웃음이 나는 한 대목이 있다.
>
> 8월 30일에 시작해서 그 이듬해 12월 말에 끝난 「새엄마」는 드라마 속에서 김장을 두 번 해야 했다. 그런데 **이 김장이라는 것이 그냥 슬렁슬렁 흉내만 내는 것이 아니라 배추를 들이는 데서부터 김장독에 김장을 묻고 뒷풀이로 배추국 끓여 먹는 데까지를 어느 한 과정도 생략이 없는 완벽한 김장** 그 자체였다.
>
> 지금도 소품이 그리 완벽하다고는 할 수 없지만 그때는 더구나 소품이 허술했던 시대였다. 그 상황에서 여자도 아닌 남자 연출자한테는 김장하는 신이 도저히 이해가 안 되고 귀찮기만 한 일이었을 것이다.
>
> 그런데 드라마가 최장수 프로가 되면서 그 지긋지긋한 김장을 두 번째 해야 했던 박철 선생이
>
> **"내가 앞으로 여자 작가랑 일을 하면 성을 간다. 내 평생 일 년에 김장을 두 번씩이나 하기는 첨이다."**
>
> 드디어 화를 만장같이 내었다. 그러나 그랬던 박철 감독은 그 뒤로도 김수현 씨와 많은 작품을 했고, 성도 여전히 박씨인 채로 그냥 있다.
>
> 「새엄마」는 대단한 성공이었다. **그때 처음으로 시청자들이 TBC 드라마에서 MBC 드라마로 채널을 돌렸으니까.**[25]

을 성실히 수행하여 마침내 '계모'에 대한 편견을 깨고 시댁과 이웃의 인정을 받게 된다. (한국 TV드라마 50년사 발간위원회 엮음, 『한국 TV 드라마 50년사 통사 1961~2011』, 사단법인 한국방송실연자협회, 2014, 142-144쪽.)

25) 윤여정, 「그이와의 지난 28년 동안의 만남」, 김포천·원우현·김만수·김홍근 엮음, 『김수현 드라마에 대하여』, 솔, 2005, 320-321쪽.

www.kci.go.kr

이영미가 지적한 바 있듯이, 1970년대 초반 〈아씨〉와 〈여로〉와 같은 TV 드라마들은 모두 "중노년 전업주부"의 취향과 감수성을 자극함으로써 비로소 성공할 수 있었던 일일연속극들이었다.[26] 그러나 여성 시청자들로부터 감동과 공감을 이끌어내는 데 성공했다고 하더라도, 1970년대 초반 일일연속극들은 여성의 삶에 대한 남성중심적 재현에서 벗어나지는 못한 상태였다. 아무리 여성 시청자를 염두에 두고 여성 인물을 중심으로 여성 인물의 일대기를 조명하는 TV 드라마라고 할지라도, 그 인물들은 '희생자' 혹은 고통받는 '피해자'에 대한 젠더화된 표상으로서 타자화되어 등장하는 경우가 많았으며, 이로 인해 여성 인물의 삶은 그만큼 실제 현실 여성들의 삶과 어느 정도 괴리가 있었다. 김수현의 〈새엄마〉는 이와 달리 실제 현실의 여성들의 삶을 있는 그대로 재현하고자 했던 드라마였다. 위의 인용에서 윤여정이 〈새엄마〉가 '김장'과 같이 "남자 연출자한테" 있어서는 "도저히 이해가 안 되고 귀찮기만 한 일"들을 매우 사실적으로 재현했다는 점에서 기존 TV 드라마와 크게 달랐다고 회고하고 있듯이, 김수현의 홈드라마는 이제까지 재현된 적 없었던 실제 여성들의 일상생활을 있는 그대로 재현하는 데 집중했다.[27] 그리고 그랬기 때문에 "TBC 드라마"에서 "MBC 드라마"로 시청자들이 채널을 돌릴 만큼의 "성공"을 거둘 수 있었다. 자신의 일상 및 자신의 생각과 감정들을 다른 누군가가 정확하게 표현해줄 때, 우리는 자신의 존재가 이해받고 공감받고 있다고 느끼며 소외감과 고립감을 털어버리곤 한다. 이러한 이해와 공감을 구하고자 우리는 대중서사를 즐기는 것인데, 김수현의 홈드라마는 여성들의 일상과 여성들의

26) 이영미, 「드라마 「아씨」와 「여로」의 히트가 의미하는 것」, 『인물과 사상』 제216호, 인물과사상사, 2016, 151-160쪽.

27) 당시 TV 드라마 평론가였던 신상일은 이와 같은 김수현 TV 드라마의 특성에 주목하여 "비로소 한국 TV 드라마에 여자가 사람(인간)으로 등장"하는 순간이라고 얘기했다. (신상일, 『한국 TV 드라마 변천사』, 시나리오친구들, 2013, 236쪽.)

www.kci.go.kr

일상 속 생각과 감정들을 있는 그대로 표현해줌으로써, 기존의 다른 TV 드라마들이 제공해줄 수 없었던 재미와 감동을 선사해주었던 것이다.

〈새엄마〉에 대한 대중의 호응이 매우 크자, 김수현은 차기작으로는 멜로드라마를 쓸 계획을 가지고 있었음에도 불구하고 곧바로 또 다른 홈드라마를 내놓는다. 〈강남가족〉(MBC, 1974.1.1.-1974.6.14.)이 바로 그 후속작이다. 〈강남가족〉은 4.19 혁명 때 직업을 내려놓은 전직 경찰관 가정의 이야기로, 이 드라마를 소개하는 문구 "3남 2녀들이 돈없어 찌든 생활이나 마음만은 주옥들 같은 이들의 가슴속"[28]에서도 잘 나타나고 있듯, 어려운 경제적 여건 속에서도 밝고 건전하게 살아가는 '서민' 가족의 일상을 재현하는 드라마였다. 그 뒤를 이어 방영된 〈신부일기〉(MBC, 1975.6.2.-1975.9.20.) 또한 이 드라마의 소개 문구 "마음씨 곱고 착한 사람들, 또한 외로움을 이기고 온갖 슬픔도 참아가면서 오직 내일만을 바라보며 살아가는 선량한 사람들"[29]에서 확인할 수 있듯이, 도시 중산층 가족의 평범한 일상을 경제적으로 그리 여유롭지 않은 '서민'의 삶으로 재현하는 드라마였다. 그 이후 방영된 〈당신〉(MBC, 1977.5.2.-1978.6.3.), 〈행복을 팝니다〉(MBC, 1978.10.16.-1979.5.5.) 또한 각각 청렴한 세무 공무원 가장의 가족, 한지붕 아래 살아가는 여섯 가족의 이야기를 다루는 홈드라마로서 '서민'의 이야기를 다루는 것이었다. 당시 TV 드라마를 향유할 수 있었던 도시 중산층들은 근대화와 경제개발의 수혜를 받고 있었던 이들이라는 점에서, 분명 지방의 노동자·농민보다는 경제적으로 여유로운 이들이었다. 그러나 근대화와 경제개발이 바꾸어놓은 삶의 양식에 이제 막 적응하기 시작했다는 점에서 이들 역시 자신들이 여전히 경제적으로 부족한 '서민'이라고 생각하고 있었다. 이에 김수현의 홈드라마들은 시청자들이

28) 〈江南家族 본궤도에〉, 『조선일보』, 1974.2.8., 8면.
29) 〈MBC TV 「新婦日記」〉, 『경향신문』, 1975.5.27., 4면.

www.kci.go.kr

자신들의 일상을 사실적으로 재현하고 있다는 실감을 주기 위해서 '서민' 가족의 이야기를 주로 다루었다.

물론 이와 같은 '서민' 가족의 이야기는 도시 중산층 여성이라는 주 시청자 층에 맞추어 가정 내 아내와 어머니, 며느리와 같은 여성 인물들을 중심으로 전개되는 것이었다. 그러나 〈새엄마〉를 비롯한 김수현의 홈드라마들은 '여성'의 이야기로 잘 인지되지 않았다. 김수현의 홈드라마들은 여성 인물을 중심으로 가족생활을 재현했음에도 불구하고, 우리 모두의 '보편적인' 이야기로 받아들여지곤 했다. 이는 김수현의 홈드라마뿐만 아니라 다른 극본가들의 홈드라마들도 마찬가지였다. 그 이유는 홈드라마라는 장르가 가부장적 도덕 질서를 가족 구성원 간 사랑과 믿음을 이끌어낼 수 있는 기본적인 기제로 사용하기 때문이었다. 이로 인해 김수현의 홈드라마뿐만 아니라 1970년대 홈드라마들은 여성의 '특수한' 이야기를 하면서도 젠더의 차이와 상관없이 일반적인 한국 국민들 모두가 충분히 향유할 수 있었다. 특히 김수현의 홈드라마는 사회경제적 차이를 품어주는 대가족의 모습을 보여줌으로써 전국민적인 호응을 얻을 수 있었다. 〈신부일기〉에 대한 한 비평이 이 드라마가 "옛날에도 도회지에서는 보기 드물었던 대가족"의 삶을 그림으로써 "아직까지 느끼지 못했던 색다른 향수를 맛볼" 수 있게 해주었다고 얘기하는 데서도 확인해볼 수 있듯이,[30] 김수현의 홈드라마에서 재현되는 가족은 부모와 혼기가 찬 자녀로 이루어진 가족 혹은 조부모와 부모, 자녀 3세대가 모여 사는 전근대적 대가족이다. 게다가 이때의 대가족은 서로 다른 사회경제적 배경을 지닌 이들이 만나 구성한 가족이다. 예를 들어, 〈행복을 팝니다〉에서는 직업뿐만 아니라 아예 '성'까지 다른 이질적인 여러 가족들이 한 집에 모여 사는 모습이 서사화된다. 김수

30) 〈MBC TV 新婦 일기 무리없는 構成에 색다른 鄕愁〉, 『경향신문』, 1975.8.18., 4면.

www.kci.go.kr

현의 홈드라마는 아무리 서로 다른 사회경제적 배경을 가지고 있는 이들이라고 할지라도 '가족'이란 이들을 충분히 포용할 수 있음을 보여줌으로써, 가족주의적 가치를 지지하는 일반적인 한국 국민들이라면 누구나 홈드라마를 편안하게 즐길 수 있도록 했다.

도시 중산층 여성들 또한 일반적인 한국 국민들과 마찬가지로 가부장제를 도덕 질서로서 받아들이고 일상생활을 영위하고 있었기에, 김수현의 홈드라마에 큰 호응을 보냈다. 당시 군부독재정권은 근대화와 경제개발을 진행하는 과정에서 공사 영역을 분리하고 '남성'이란 임금노동을 통해 가족의 생계를 부양하고 보호하는 노동자로, '여성'이란 가사노동을 통해 남성을 보조하는 주부로, 젠더 질서를 재편성하고 있었다.[31] 그리고 이와 같은 젠더 질서 하에 구성된 남성 주체와 여성 주체가 성적으로 결합하여 또 다른 인구를 재생산하는 근대적인 조직으로서 가족이라는 제도를 재구성하고 있었다.[32] 군부독재정권은 이와 같은 젠더 질서에 기초하여 근면성실하게 노동하고 근검절약하는 생활을 하기만 한다면 도시 중산층이 되어 근대화와 경제개발의 수혜를 받을 수 있다고 약속했다. 당시 도시 중산층 여성들은 이와 같은 가부장제 및 발전주의적 기제에 의해 '여성'으로 주체화된 이들로서, 자기 정체성의 근간을 가부장적 가족 내 아내와 어머니라는 역할에 두고 가족 구성원들을 자본주의적 산업사회의 노동자로서 성공적으로 재생산함으로써 가족 전체의 사회경제적 지위 향상을 이뤄내는 것을 자신의 책임으로 받아들이고 있던 이들이었다. 이에 이들은 가부장적 가족 제도가 자신과 대립하고 있다고 생각하지만은 않았으며, 가부장적 가족 제도에 기반하여 살아가는 삶이야말로 의미와 가치가 있는 좋은 삶이자 자신의 도덕성을 확신할 수 있는 삶으로 여기기도 했다. 그렇기에 이

31) 문승숙, 『군사주의에 갇힌 근대』, 이현정 역, 또하나의문화, 2007, 71-138쪽.
32) 조은주, 『가족과 통치 - 인구는 어떻게 정치의 문제가 되었나』, 창비, 2018, 142-143쪽.

www.kci.go.kr

들은 가부장적 가족 제도에 기초한 가족 구성원들의 일상생활을 '긍정적으로' '따뜻하게' 그려내는 김수현의 홈드라마에 깊이 몰입하며 큰 호응을 보냈다.[33]

그러나 도시 중산층 여성 시청자들이 김수현의 홈드라마에 큰 지지를 보냈던 것은 단순히 김수현의 홈드라마가 가부장적 도덕 질서를 긍정하고 있기 때문만이 아니었다. 뒤이어 상세히 설명하겠지만, 김수현은 가부장적 가족이 남성과 여성 사이의 성적 사랑의 쾌락을 억압하는 제도임을 분명하게 인지하고 있는 이었다. 그러나 결혼을 통해 가부장적 가족 제도 안에 들어가지 않는 이상, 남성과 여성 사이의 성적 관계는 불안정할 수밖에 없으며, 그로 인한 피해는 항상 여성에게 돌아온다는 것 또한 '현실'임을 인지하고 있었다. 김수현의 홈드라마에 나타나는 가족에 대한 긍정적 시선은 이와 같은 현실 인식 위에서 만들어진다. 가부장제라는 현실은 바꿀 수 있는 것이 아니다. 그렇다면 우리가 할 수 있는 최선은 이 현실을 그저 있는 그대로 받아들이고 이 안에서 어떻게든 더 재밌고 행복하게 하루하루를 꾸려나가는 것일 수밖에 없다. 다시 말해, 김수현 홈드라마에 나타나는 긍정적인 시선은 '위'에서 주입한 가부장제를 순진하게 내면화했기 때문이 아니라, 가부장적 가족 제도와 타협하는 게 불가피하다는 판단 위에 만들어진 것이라고 할 수 있다. 그렇기 때문에 김수현 홈드라마 속 여성 인물들은 가부장적 가족 제도를 상대화할 수 있는 시선을 지닌 이들로 등장한다. 〈새엄마〉에서 새엄마라는 인물이 처음부터 한 가족의 엄마로 등장

33) 다음 기사에서 "삶을 긍정적으로 보는 눈"이라고 표현되는 주부 시청자들의 공감 지점이 이를 잘 보여준다. "MBC-TV 「당신」을 쓰고 있는 작가 金秀賢씨는 主婦팬들의 격려 전화가 잇달아 흐뭇해하고 있다. 「당신」은 요즘 뇌종양으로 수술을 받은 막내 영화의 이야기를 그려가고 있는데, 주부들로부터 『어떻게 가족 간의 심리를 그렇게 잘 표현하느냐』, 『삶을 긍정적으로 보는 눈이 흐뭇하다』는 등등의 격려를 받고 있다고. ..." (〈"긍정적 삶에 흐뭇"〉, 『조선일보』, 1977.9.22., 8면)

www.kci.go.kr

하는 것이 아니라 더 이상 결혼을 피할 수 없어 '재취' 자리를 선택한 '노처녀' 양호 선생으로서 가부장적 가족 안으로 편입하는 인물로 등장하는 것, 〈당신〉에서 며느리가 중산층 가정의 장남에 의해 '순결'을 빼앗기자 어쩔 수 없이 가부장적 도덕 질서에 의지해 자신을 보호하고자 결혼한 인물로 등장하는 것은 이러한 김수현 홈드라마의 특성을 잘 보여준다.[34] 여성 시청자들이 김수현의 홈드라마에 큰 호응을 보냈던 것은 김수현의 홈드라마에서 보여주는 결혼 및 가부장적 가족 제도에 대한 이와 같은 현실주의적 입장이 바로 자신들의 입장과 다르지 않았기 때문이었다. 실제로 가부장제와 여성 사이의 관계는 이분법적인 지배-종속 관계로 파악될 수 없는 복잡성을 띤다. 여성들은 가부장제를 도덕 질서로 받아들이면서 살아가고 있다고 하더라도, 가족 구성원 간의 관계 속에서 어딘가 석연치 않은 불만과 불쾌를 느끼기도 하며, 이와 동시에 가부장제에 보다 더 잘 적응하기 위해 가부장적 규범들을 누구보다도 철저히 고수하기도 한다.[35] 김수현의

34) 기존 연구에서 〈새엄마〉의 새엄마는 가부장제에 의문을 갖지 않는 여성이라는 점에서 '전근대적' 주체 혹은 '민족주의'에 포섭된 여성으로 얘기되어 왔다. (고선희, 「근대화 추진기 텔레비전 드라마의 젠더 기획」, 『대중서사연구』 제27호, 대중서사학회, 2012, 139-188쪽; 임종수, 「1970년대 텔레비전 드라마 인물과 미디어 비평 - 아씨며 새엄마며 이유 없는 복종에 분노를 느껴라」, 『언론과 사회』 제20권 4호, 사단법인 언론과 사회, 2012, 132-178쪽; 이종임, 앞의 글; 조항제, 「한국의 초기 텔레비전 멜로드라마와 민족주의: 「아씨」, 「여로」, 「새엄마」를 중심으로」, 고미숙 외, 『한국의 텔레비전 드라마 - 역사와 경계』, 컬처룩, 2013 등) 그러나 가부장제를 비판하며 저항하지 않는다는 이유로 김수현의 홈드라마에 등장하는 여성 인물들을 '후진적'이라거나 '허위의식'을 지닌 주체라고 쉽게 판단할 수는 없다. 가부장제를 비롯하여 지배 이데올로기에 대한 적응 혹은 순응은 그 피지배 계층에게 있어 전적으로 불리한 일만은 아니다.

35) 김수현 홈드라마의 이와 같은 복합적인 특성은 가부장제 안으로 들어와 가족생활을 잘 영위하면서도 자신이 하고 싶은 말을 거르지 않고 모두 쏟아내는 여성 인물들에서 특히 잘 나타난다. 예를 들어, 김수현의 홈드라마 〈당신〉에서 "바른말 잘하고 따지기 잘하는" 작은 며느리는 순종과 인내라는 부덕(婦德)을 지니는 큰며느리를 "재래적"이라고 눈치 보지 않고 직설적으로 얘기할 만큼 당돌하다. 당대 대중들은 이러한 여성 인물들을 "버릇없고 이기적"이라고 얘기하는 한편 새롭고 신선하게 느꼈다. (〈TV畵面

www.kci.go.kr

홈드라마는 이를 여성들의 평범한 '일상'으로 포착해내면서, 당대 시청자들로 하여금 TV 드라마 속에서 벌어지는 상황에 자신을 보다 쉽게 감정이입할 수 있도록 했던 것이다.

3. 절제하는 고통의 일상화와 그 반작용으로서 멜로드라마

자본주의 산업사회의 피지배 계층에 속하는 이들이 대중문화의 주체로서 거듭났다는 것은, 이제까지 도덕 및 법 등 권위적인 지배문화에 의해 검열되고 억압되기만 했던 피지배 계층의 감정과 욕망이 공적 영역에서 자유롭게 표출되기 시작했음을 의미하는 것이었다. 1970년대 TV 드라마 문화에서 홈드라마와 더불어 멜로드라마라는 장르가 부상한 것은 이러한 현상을 잘 보여주는 것이었다. 그런데, 홈드라마가 자본주의적 산업화를 계기로 1970년대에 이르러서야 비로소 대중적 관심을 받을 수 있었던 장르였다면, 멜로드라마는 자본주의적 산업화를 계기로 1970년대 이전부터 이미 크나큰 관심을 받아왔던 장르가 TV로까지 그 대중성을 넓혀나간 장르였다. 멜로드라마는 남녀 간의 성적 사랑에 대한 낭만적 환상을 구현하는 대중서사 장르로서, 주로 불륜, 삼각관계, 혼외정사 등을 주요 소재로 삼는다.[36] 1970년대 이전 멜로드라마는 영화나 라디오 방송극으로만 제

속의 한국인 ⑤ 日曜 연재 放送劇에 비친 오늘의 며느리像〉, 『조선일보』, 1978.4.16., 5면).

36) 벤 싱어는 멜로드라마를 선과 악의 선명한 대립 구도 속에서 선한 이들이 통제 불가능한 힘의 강제를 경험하는 이야기로 정의하며, 강렬한 파토스를 자아내고 견고한 도덕 질서에 대한 믿음을 고수하게 하는 특성을 지닌다고 정리한 바 있다. (벤 싱어, 『멜로드라마와 모더니티』, 이위정 역, 문학동네, 2009, 63-97쪽.) 그러나 한국 대중문화에서 멜로드라마라는 용어는 시대적 상황 및 대중의 요구에 따른 전유 과정을 거치면서 이와 다른 의미를 띠게 되었다. 한국 대중문화에서 멜로드라마는 결혼 전 혹은 가족 바

www.kci.go.kr

작되었을 뿐 TV 드라마로 잘 제작되지는 않았다. 오직 상류층만이 TV 드라마를 시청할 수 있었던 1970년대 이전에는 TV가 고급스러운 매체인만큼 TV 드라마 또한 높은 교양 수준으로 제작되어야 한다고 생각했기에 '신파'라고 폄하되곤 했던 멜로드라마가 TV 드라마로 잘 제작되지 않았다.[37] 그러나 1970년을 전후하여 대중이 TV에 행사할 수 있는 영향력이 높아짐에 따라 '통속적인' 멜로드라마 또한 비로소 TV 드라마로 활발히 제작되기 시작한 것이다.

멜로드라마는 여느 대중서사 장르보다도 남성보다 여성이 뚜렷한 선호를 보여주는 장르라는 점에서, 1970년대에 멜로드라마가 TV 드라마로서 활발히 제작될 수 있었던 것은 여성 시청자들의 멜로드라마에 대한 지지가 그만큼 컸기 때문이었다고 할 수 있다.[38] 뒤에서 곧 살펴보겠지만, 1970년대에 멜로드라마는 "보복살인", "패덕", "불륜", "삼각관계" 등 선정적이고 자극적인 소재를 주로 다룬다는 이유로 그 제작에 있어 강한 국가적 규제를 받았다.[39] 그러나 국가적 차원의 규제에도 불구하고 멜로드라마는 1970년대 TV 드라마 문화를 주도하는 장르로서 단 한 번도 그 지

깥에 있는 남녀 간의 애정을 주제로 하는 이야기를 가리킨다. 박유희는 이와 같은 멜로드라마의 장르적 특성이 1950년대 후반 일제 시기 형성된 '신파'와 해방 이후 수입된 서구영화의 새로움이 결합되면서 만들어졌음을 구명한 바 있다. (박유희, 앞의 글, 2009.)

37) 원용진, 「1960년대의 정동affect과 텔레비전 드라마」, 고미숙 외, 앞의 책, 35-43쪽 참조.

38) 멜로드라마의 수용자 층의 이와 같은 젠더적 특성에 주목하여 유지나는 멜로드라마를 "비극적이고 통속적이며 지나치게 감정이 강조된 여성 주인공의 애정담론, 그리하여 여성 관객을 주 대상으로 한 여성용 영화"로 정의하기도 했다. (유지나 외, 『멜로드라마란 무엇인가』, 민음사, 1999, 14쪽 참조.)

39) 〈主題는 報復殺人·悖德〉, 『매일경제』, 1972.12.27., 6면; 〈放送倫理委, 連續劇九篇, 人氣便乘 모호한 主題意識〉, 『동아일보』, 1974.4.1., 7면; 〈放送드라마의 社會的 機能〉, 『조선일보』, 1975.11.21., 5면.

www.kci.go.kr

위를 놓친 적이 없었다. 멜로드라마에 대한 당대 여성 시청자들의 지지가 그러한 규제를 극복할 수 있을 정도로 대단히 큰 것이기 때문이었다. 앞서 홈드라마의 사례와 마찬가지로, TV 드라마에 대한 여성 시청자의 영향력이 커졌다는 것은 신인 여성 극본가들이 특히 멜로드라마의 극본 창작에서 두각을 보이는 현상으로 나타났다. 1970년대 멜로드라마 극본 창작에 있어 두드러진 활동을 보여주었던 작가들로는 조남사(6편), 유호(5편), 나연숙(5편), 김수현(5편), 윤혁민(4편)을 꼽을 수 있다. 그런데 이 중에서도 나연숙과 김수현과 같은 신인 여성 극본가들의 활동이 괄목할 만했다. 이들은 여성 극본가 자체가 희소한 상황이었음에도 불구하고 기성 세대 남성 극본가들에 결코 못지 않았던 활동을 펼쳤을뿐만 아니라, 기존에 볼 수 없었던 새로운 감수성의 멜로드라마를 창작했다. 예를 들어, 나연숙의 〈아빠〉(TBC, 1975.4.14.-1975.5.18.)는 "새얼굴 새감각"을 보여주는 신인 극본가의 작품으로 소개되었으며,[40] 김수현의 〈수선화〉(MBC, 1974.6.17.-1974.12.3.) 또한 "참신한 감각"을 보여주는 신인 극본가의 작품으로 소개되었다.[41] 또한 1970년대를 통틀어 가장 화제가 되었던 멜로드라마 김수현의 〈청춘의 덫〉(MBC, 1978.8.19.-1978.11.5.)은, 동시에 방영되던 조남사 극본의 멜로드라마 〈그리워〉(TBC, 1978.6.24.~1978.11.5.)가 "50년대식 진부한 사랑 얘기"를 반복하고 있다고 핀잔을 받고 있었을 때,[42] 이제까지 경험해보지 못한 멜로드라마의 새로운 문법을 제시했다며 "통속극의 범주를 넘어설 수 없는 드라머를 예술의 상태로 승화"[43]했다는 평가마저 받았다. 이는 1970년대 이래 TV의 대중화와 함

40) 〈不倫-低質투성이 쇼-드라마〉, 『조선일보』, 1975.5.11., 5면.
41) 〈「水仙花」 後半部서 消化不良 느낌〉, 『동아일보』, 1974.12.21., 5면.
42) 〈"作家 개인사정" 幕내린 「靑春의 덫」 視聽者 우롱하는 制作태도 버릴 때〉, 『조선일보』, 1978.11.12., 5면.
43) 〈TV週評〉, 『경향신문』, 1978.11.8., 5면.

www.kci.go.kr

께 도시 중산층 여성들이 TV 드라마의 주 시청자 층으로 자리 잡아간 현상과 관계가 깊다고 할 수 있다. 신인 여성 극본가들은 도시 중산층 여성이라는 새로운 시청자 층과 세대적·젠더적 특성을 공유하는 이들로서, 이들의 취향과 감수성을 가장 정확하게 읽어내고 표현할 수 있었기 때문이다.

앞서 홈드라마의 사례와 마찬가지로, 신인 여성 극본가 중에서도 가장 주목할 만한 작품 활동을 했던 이가 바로 김수현이었다. 김수현은 1970년대에 걸쳐 총 5편의 멜로드라마를 창작했다.[44] 〈수선화〉(MBC, 1974.6.17.-1974.12.3.), 〈안녕〉(MBC, 1975.2.17.-1975.5.17.), 〈여고동창생〉(MBC, 1976.5.24.-1976.12.?), 〈후회합니다〉(MBC, 1977.11.5.-1978.4.9.), 〈청춘의 덫〉(MBC, 1978.8.19.-1978.11.5.)이 바로 그 작품들이다. 그렇다면 김수현의 멜로드라마는 어떠한 매력이 있어 당대 대중들의 마음을 사로잡을 수 있었던 것일까? 이를 이해하는 것이 멜로드라마가 홈드라마와 더불어 1970년대 TV 드라마가 어떻게 여성문화로서 발전했는지 파악할 수 있게 해주는 핵심 열쇠가 되어줄 것이다. 다음은 김수현 멜로드라마의 대략적인 줄거리이다.

---

44) 김수현은 1970년대에 TV 드라마 극본뿐만 아니라 라디오 방송극 극본 및 영화 시나리오, 소설 창작 등을 통해서도 멜로드라마 창작 작업을 전개한 바 있다. 김수현은 1968년 〈그해 겨울의 우화〉라는 멜로드라마로 MBC 라디오 연속방송극 현상모집에 당선된 이래 〈저 눈밭에 사슴이〉(1969), 〈약속은 없었지만〉(1970), 〈지금은 어디서〉(1970), 〈염치없습니다〉(1971)와 같은 라디오 방송극 용 멜로드라마 극본을 창작했으며, 〈미워도 다시 한번 3〉(1969), 〈저 눈밭에 사슴이〉(1969), 〈김수현의 보통여자〉(1976), 〈내가 버린 여자〉(1977), 〈청춘의 덫〉(1979), 〈내가 버린 남자〉(1979) 등 19편의 멜로영화 시나리오를 창작했다. 아울러, 『상처』(1978), 『겨울로 가는 마차』(1979)와 같은 멜로소설을 창작하기도 했다.

www.kci.go.kr

제목	방송사 방송 기간	줄거리	비고
수선화	MBC, 1974.6.17. ~ 1974.12.3. (일일연속극 166부작)	평범하면서도 순박한 23세의 간호원 한지선은 고학생 완호를 사랑하지만 배반당한다. 그 후 홀어머니를 모신 부잣집 아들 민수를 만나 따뜻한 애정을 받지만 민호는 곧 죽고 만다. 이후 태환과 결혼하여 살아가나 완호가 다시 지선의 삶에 나타나면서 갈등이 심화된다.	
안녕	MBC, 1975.2.17. ~ 1975.5.17. (일일연속극 78부작)	부유한 가정에서 태어나고 자란 발랄하고 구김살 없는 음대생 오윤경은 자선 음악회 표를 팔러 나갔다가 유동민을 만난다. 유동민은 현대 도시 문명의 거대한 회전 속에서 몰이해와 애정의 고갈로 고독을 느끼는 중년 남자로, 이 두 인물은 사랑을 시작하면서 두 가정에 갈등을 가져온다.	불륜·저질을 이유로 조기종영
여고동창생	MBC, 1976.5.24.~ 1976.12. 일일연속극 60부작	고교 시절 단짝 그룹이었던 5명의 여고 동창생들이 졸업 후 사회에 나와 부딪히는 갖가지 사건들을 각 인물별로 조명함으로써 현실이 여고동창생 5명의 삶을 어떻게 다르게 만들었는지를 보여준다. 남정임은 고등학교 졸업 후 잠깐 맥주홀의 접대부 생활을 했다는 것 때문에 고통스러운 시집살이를 하고 있는 인물이며, 윤여정은 부잣집 무남독녀로 자라나 친정을 크게 의지하며 살아가는 인물로, 김혜자는 성실하게 시부모를 모시고 살아가는 외로운 과부로, 김윤경은 조용하면서도 정열적인 개성을 지닌 신문기자의 아내로, 나문희는 유머러	옴니버스식

www.kci.go.kr

		스하고 낙천적인 성격의 인물로 등장한다.	
후회합니다	MBC 1977.11.5. ~ 1978.4.9. 주말연속극 45부작	내성적이고 섬세한 성격의 지원은 결혼 13년차를 맞은 상류 집안의 맏며느리이다. 지원은 친구들 사이에서 "가장 행복한 아내"로 불려지고 있으나 실상은 심한 외로움에 빠져있는 이이다. 결혼생활의 거의 반을 남편과 헤어져 살아왔으며 남편은 다시 연구 차 미국으로 유학을 떠나 3년 째 돌아오지 않고 있는 중이다. 외로운 생활에 지친 그녀는 밖으로부터의 갖가지 유혹을 받는다. 그러다가 질투심에 불타는 친구 세정에 의해 봉변을 당하고 이 일을 알게 된 시어머니와 귀국한 남편 사이에서 갈등이 일어난다.	
청춘의 덫	MBC, 1978.8.19.~ 1978.11.5. 주말연속극 20부작	동우는 출세와 영달에 눈이 어두워 혼전동거로 딸까지 낳고 살고 있던 윤희를 배신하고 재벌집 외동딸과 결혼한다. 윤희는 딸을 잃은 뒤 동우에게 복수하기 위해 동우가 결혼한 여자의 오빠와 다시 결혼한다.	혼전동거가 문제가 되어 조기종영

〈표1〉

앞서 잠깐 언급했듯이, 김수현은 남녀 두 개인 간의 애정과 성적 친밀성이 가부장제 하에서 왜곡되기 마련이라는 것을 분명하게 인지하고 있는 이었다. 그럼에도 불구하고 가부장제와 타협해야 하는 것이 현실임을 인정할 때, 김수현은 그러한 불가피성을 희극성으로 승화하면서 가족의 재건과 화합이라는 주제를 전면화하는 홈드라마를 창작했다. 그러나 김수현

www.kci.go.kr

은 성적 사랑의 쾌락에 대한 추구를 완전히 포기한 적이 없었다. 김수현은 이 문제를 정면으로 다루고자 할 때 멜로드라마로 장르를 옮겼다.[45] 위의 멜로드라마 줄거리에서도 확인할 수 있듯, 김수현의 멜로드라마에서 도시 중산층으로서 살아가는 삶이란 가부장제에 기반하여 정상 가족을 이루어 살아가는 삶과 동일한 차원의 것으로 그려진다. 그런데, 도시 중산층으로서 살아가는 삶이란 자유와 쾌락을 구속받는 삶 혹은 성적 욕망의 추구를 금지당한 삶으로 상정된다. 이로 인해 그 반대급부로서 노동계급으로서 살아가는 삶이란 비록 물질적으로 안정되지는 못할지라도 가부장제 바깥 혹은 정상 가족 바깥에서 충분히 자유와 쾌락을 누리고 성적 욕망을 충족하면서 살아갈 수 있는 삶으로 기대된다. 이에 김수현의 멜로드라마에서 도시 중산층으로서 살아가는 이들은, 〈안녕〉의 유동민, 〈후회합니다〉의 지원의 경우처럼, 아무리 가부장적 정상 가족 안에서 경제적으로 풍족한 삶을 살아간다고 할지라도 애정에 대한 결핍감 혹은 고독과 외로움에 시달린다. 그리고 이로 인해 가정 바깥의 세계 혹은 노동계급 이성에게 매혹을 느끼거나 불륜을 통해 자유와 쾌락을 추구하고 싶은 욕망으로 괴로워한다. 한편 김수현의 멜로드라마에서 노동계급으로 살아가는 이들은, 〈수선화〉의 한지선이나 〈청춘의 덫〉의 윤희처럼, 비록 경제적 여유가 없는 생활을 할지라도 사랑에 대한 순수한 열정을 실현하며 살아가는 인물로 등장한다. 그러나 이들은 가부장적 가족 제도 안으로 들어가 사회경제적 지위를 향상하려는 상대방 소위 '신분상승'이라 불리는 욕망을 지닌 상대방

45) 김수현이 가부장제에 대해 상반되는 태도를 취하며 홈드라마와 멜로드라마를 오가는 '모순'에 대한 또 다른 설득력 있는 해석으로, 이영미, 「문제적 작가 김수현 - 착한 드라마와 불륜 드라마」, 『한국인의 자화상 드라마』, 생각의 나무, 2008, 165-184쪽. 이 글에서 이영미는 김수현의 멜로드라마 또한 궁극적으로 가부장제적 환상에서 벗어나 있지 않은 것이기에, 김수현의 작품 세계 안에서 홈드라마와 멜로드라마가 무리 없이 공존할 수 있다고 분석한다.

www.kci.go.kr

에 의해 항상 배신당할 위험에 처해 있다는 점에서 불안정한 상태에 있는 이들이다.

정리하자면, 김수현의 멜로드라마는 가부장제 및 발전주의가 도시 중산층 가족을 표준으로 구성한 사회적 정상성을 성적 억압으로 느끼는 인물들의 일탈 욕망을 다룬다고 할 수 있다. 그리고 바로 이 점이 김수현의 멜로드라마가 당시 도시 중산층 여성 시청자들에게 큰 호응을 얻을 수 있었던 이유였다. 도시 중산층으로서 안정된 삶을 살아간다는 것은 근면성실하게 노동하고 불필요한 소비를 억제하고 최대한으로 저축하는 삶 즉 경제적 생산성 향상을 목적으로 합리적이고 효율적이며 계획적으로 살아가는 것이라고 할 수 있다. 따라서 도시 중산층으로서 살아가는 삶이란 경제적으로 생산적이지 않은 욕구들 특히 쾌락을 절제해야 하는 삶이라고 할 수 있다. 김수현의 멜로드라마는 이와 같은 도시 중산층의 삶으로부터 비롯되는 갈등들을 가감 없이 서사화함으로써 여성 시청자들로부터 큰 호응을 얻었다. 물론 가부장제와 발전주의가 구획한 이와 같은 도시 중산층의 삶은 여성뿐만 아니라 그 구성원 누구에게나 억압적인 삶이었다는 점에서 충분히 '보편적'인 공감대를 형성할 수 있는 것이기도 했다. 그러나 가부장제 및 발전주의에 기반한 도시 중산층으로서의 삶은 여성보다 남성에게 더 많은 보상을 줌으로써 상대적으로 여성에게 더 큰 희생을 요구하는 삶이었다. 도시 중산층 여성으로서 살아가는 삶은 남성 가부장의 보호 속에서 근대화와 경제개발의 수혜를 받는 안전한 삶이기는 했다. 그러나 그 대가로 도시 중산층 여성은 검소한 살림살이를 하며 성적 욕망이나 부에 대한 욕망 등 자신의 모든 세속적인 욕망들을 절제해야 했다. 남성이 어느 정도 가정 바깥에서 도시 중산층으로서 살아가는 데 따르는 억압감을 해소할 수 있었다면, 여성은 그러한 '일탈'이 거의 용인되지 않아 그저 참고 견디기만 해야 했다. 이로 인해 도시 중산층으로서의 삶은 남성보다 여성이

www.kci.go.kr

훨씬 더 그 억압감의 고통을 크게 느낄 수밖에 없었다. 이 점에서 앞에서 살펴본 홈드라마의 경우와는 달리 김수현의 멜로드라마에 대한 선호는 젠더의 차이에 따라 크게 달라질 수밖에 없었다.

김수현의 멜로드라마는 오직 사랑만을 위해 사는 순수하고 아름다우며 정열적인 여성 인물들을 통해 당시 여성 시청자들이 가부장제와 발전주의를 내면화하는 과정에서 의식적으로든 무의식적으로든 억압해야만 했던 욕망과 감정들을 대리 추구할 수 있는 '안전한' 공간을 내어주었다. 가부장제 사회에서 여성의 자유와 쾌락 추구는 실생활에서 실현하기에는 너무나 위험한 것이기에 주로 TV 드라마와 같은 가상의 세계에서 이루어지곤 하는데, 김수현의 멜로드라마는 당대 여성 시청자들에게 바로 그러한 공간을 제공했다. 김수현의 멜로드라마는 도시 중산층으로서 살아가는 안정되고 풍족한 삶을 허무한 삶, 고립된 삶, 공허한 삶, 무의미한 삶, 우울한 삶으로 그려냄으로써 가부장제와 발전주의에 적응하는 가운데 생겨난 마음의 음영을 분명하게 드러냈다. 또한 감정과 욕망을 절제하지 않고 끝까지 분출하는 삶, 절약하지 않고 마음껏 소비하는 삶, 검소하지 않고 사치스러운 삶, 합리적으로 미래를 계획하지 않고 어두운 과거에 비생산적으로 매어 있는 삶, 즉 '생'을 지향하지 않고 '죽음'을 추구하는 삶을 낭만적이고 아름답게 그려냄으로써 여성 시청자들로 하여금 안정되고 질서 잡힌 도시 중산층의 삶으로부터 일탈하는 쾌락을 누릴 수 있도록 했다. 특히 김수현의 멜로드라마가 도시 중산층 여성들의 감수성에 더 가까이 가닿을 수 있었던 것은 다른 TV 드라마 극본가들의 멜로드라마와 달리 도덕과 법에 구애되지 않고 일상으로부터의 일탈 욕망을 더없이 솔직하게 그려냈기 때문이었다. 여성 인물들이 자유와 쾌락을 누리기 위해 혼전동거, 불륜, 혼외정사, 혼외출산 등 망설임 없이 가부장적 정상성을 위반하는 것이 빈번하게 나온다는 것에서도 짐작해볼 수 있듯이, 김수현의 멜로드라마에서 도덕과

www.kci.go.kr

법이란 다만 자유와 쾌락을 구속하는 가부장적 관습에 불과한 것으로 그려진다. 따라서 이와 같은 일탈의 욕망을 선한 것인지 나쁜 것인지 도덕적으로 판단하지 않으며, 다른 극본가의 멜로드라마들에서와는 달리 다시 가부장제로 회귀하는 모습을 보여주지도 않는다.[46] 이와 같은 서사는 특히 기성 세대 남성 극본가들에 의해 창작되었던 멜로드라마와는 전혀 다른 종류의 재미와 감동을 주는 것이었다.[47]

이와 같은 멜로드라마의 인기는 대중을 '올바르게' 계도해야 한다는 권

46) 김수현의 멜로드라마에 대한 선행 연구에서 김수현 멜로드라마의 여성 인물들은 전근대성으로부터 탈피한 근대적인 주체이기 때문에 가부장적 관습의 구애를 받지 않는다고 분석되기도 한다. (고선희, 「1970년대 텔레비전 드라마의 근대성과 일상성 : 김수현 드라마를 중심으로」, 고미숙 외, 앞의 책.) 그러나 본고는 김수현의 멜로드라마를 비롯해서 1970년대 TV 드라마에서 여성 인물들이 자신의 욕망을 적극적으로 실천하려고 하는 것을 근대적인 주체성에서 비롯된 것으로 평가하는 것은 재고해볼 필요가 있다고 생각한다. 여성 인물들이 가부장제를 거스를 수 있는 이유를 근대적인 주체성에서 찾는 것은, 가부장제란 전근대적인 것으로 근대와는 본질적으로 무관하다는 것을 전제로 한다. 그러나 가부장제를 통한 남성의 지배는 전근대적인 것이 아니며, 따라서 근대화 이후에도 지속되고 있는 가부장제 또한 여전히 청산되지 못한 전근대의 유산과 같은 것이 아니다. 이 점에서 여성은 근대적인 주체이면서도 충분히 자신의 욕망에 수동적일 수 있으며, 전근대적인 주체라고 해서 자신의 욕망에 능동적일 수 없는 것도 아니다. 이와 같은 분석은 가부장제를 통한 남성 지배를 근대적인 산업사회로부터 단절 및 분리시킴으로써, 가부장제에 의한 여성의 피억압 상태를 다만 아직까지 전근대적 미몽으로부터 깨어나지 못했기 때문인 것으로 평가하게 된다. 이는 김수현의 멜로드라마를 비롯해서 여성서사가 재현하고자 하는 가부장적 사회에서 여성이 경험하는 감정과 욕망 등을 페미니즘-선진의식-능동성-근대적 주체성/가부장제-후진의식-수동성-전근대적 주체성으로 단순하게 나누어 이분법적으로 가치 평가함으로써 여성의 경험을 읽어내는 데 한계를 빚어내게 된다.

47) 김한상은 '아버지'의 도덕적 권위를 무조건적으로 인정하지 않는다는 점을 김수현의 멜로드라마가 기성 세대 남성 극본가의 멜로드라마와 다른 점으로 짚어낸 바 있다. 김수현의 멜로드라마는 "남성-가부장의 알리바이"를 인정하지 않는다는 점에서 기존 가족서사의 보수적인 세계관과는 완전히 합치되지 않으며, 바로 이러한 특성으로 인해 가족을 구성하는 가부장제 및 계급주의에 대한 고발이 이루어진다고 분석한다. (김한상, 「박정희 정권기 가족서사의 균열과 저항 - 김수현의 멜로영화를 중심으로」, 『대중서사연구』 제22호, 2009, 294-305쪽.)

www.kci.go.kr

위주의적 시각에서 보았을 때 다분히 문제적인 것이었다. 1970년대를 전후하여 TV 드라마가 대중문화의 새로운 총아로 떠오른 이래로 매해 신문사들은 지난 한 해 동안 방영된 TV 드라마에 대한 통계를 내고 그 경향을 분석하는 기사들을 발표했다. 이러한 기사들은 멜로드라마가 전체 TV 드라마의 과반수 이상을 차지하고 있다고 분석하곤 했으며, 아울러 이러한 멜로드라마의 인기를 개탄할 만한 사회문화적 현상으로 진단했다.[48] 권위주의적 시각에서는 가정을 주제로 한 TV 드라마들이라면 마땅히 가부장인 남성이 임금노동하고 주부인 여성이 가사를 담당하며 자녀를 키우는 삶 동시에 이들 부부가 늙은 부모에 대한 부양을 책임지는 삶, 즉 가부장제에 기초한 정상 가족을 이루어 살아가는 삶을 바람직한 삶으로 그려내어 '우매한' 대중을 선도해야 했다. 그러나 멜로드라마들은 "애정을 주제로 한 오락성에 치우"쳐 오히려 공공연히 가족 윤리를 어기는 인물들을 낭만적으로 그려냈다. 군부독재정권의 입장에서도 멜로드라마란 불온하기 그지없는 것이었다. 당시 군부독재정권은 근대화와 경제개발에 국민들을 동원하기 위해 근면성실하게 노동하면서 소비를 절제하는 삶을 '밝고 건전한' 삶으로서 홍보하고 있었다. 그러나 멜로드라마는 정확히 그 반대의 메시지를 던지면서 근대화와 경제개발을 위해 필수로 요구되는 절제의 고통을 견디기를 거부하고 있었다. 군부독재정권은 가상의 세계에서 추구되는 일탈마저도 그대로 묵과하지 않았다. 군부독재정권은 방송윤리위원회라는 기구를 통해 1970년대 내내 방송정화를 명분으로 '저질·퇴폐'를 양산하는 멜로드라마를 규제했으며, 몇몇 작품의 경우 조기종영을 강제하기까지 했

48) 〈방송 언어정화에 역행 TV드라마가 가정에 미치는 영향〉, 『매일경제』, 1972.3.25., 6면.; 〈저질연속극 범람에 쐐기 문공부 「시정방침」의 여파〉, 『동아일보』, 1973.7.18., 4면.; 〈방륜, 작년에 방송된 총 54편 분석결과 구태 못 벗은 TV드라마〉, 『동아일보』, 1974.2.5., 5면.; 〈放送 드라머 情緖생활 해칠 우려〉, 『매일경제』, 1975.6.11., 8면.; 〈3TV局 작년 한 해 連續劇 54편 방송〉, 『경향신문』, 1975.2.4., 8면.

www.kci.go.kr

다.[49] 그 작품들이 바로 〈갈대〉(MBC, 1974.10.28.-1975.5.31.), 〈아빠〉(TBC), 〈안녕〉(MBC), 그리고 〈청춘의 덫〉(MBC)이었다.[50] 이 멜로드라마들은 남지연, 나연숙, 김수현과 같은 신인 여성 극본가들의 작품들이었는데, 1970년대 제작된 수많은 멜로드라마들 중 하필 이들의 멜로드라마들이 강제종영되었다는 사실은, 신인 여성 극본가들이 당대 가장 시의성 있는 멜로드라마들을 쓴 장본인이었음을 명료하게 보여준다.

군부독재정권은 멜로드라마를 규제하는 대신 홈드라마의 제작을 적극 장려했다. 군부독재정권의 입장에서 홈드라마는 "밝고 건전한 현실의식"에 입각하여 "의욕적으로 살아가는" 이들의 이야기로서, 근면성실하고 검소한 일상생활 얘기를 긍정적으로 다루기에 지배 이데올로기를 홍보하는 데 직접적으로 도움이 되기 때문이다.[51] 당시 시청자들에게 홈드라마는

49) 〈途中下車한 TV드라마〉, 『동아일보』, 1975.5.19., 5면.; 〈途中下車한 「아빠」 「안녕」〉, 『조선일보』, 1975.5.18., 5면.; 〈"作家 개인사정" 幕내린 「靑春의 덫」 視聽者 우롱하는 制作태도 버릴 때〉, 『조선일보』, 1978.11.12., 5면.

50) 다음 기사는 1975년 방륜이 어떠한 이유에서 〈갈대〉, 〈아빠〉, 〈안녕〉을 폐지했는지 구체적으로 잘 보여준다. "지난 15일 方倫은 小委員會를 열고 「갈대」를 심의한 끝에 ①등장인물들의 애정 행각이 과잉 표현되어 건전한 사회기풍의 진작을 해치고 퇴폐성을 조장했으며 ②어린이를 어른들의 가정불화에 끼어들게 하여 아동교육상 좋지 않은 점 ④劇中의 金惠子를 주변인물이 건전한 가정의 질서를 지키는 데서 출발하지 않아 본래 지녀야 할 가정의 순결성과 건전성을 저버렸다는 점 등을 들어 MBC TV에게는 경고를 작가 南씨에게는 집필정지 처분을 각각 통고했다. .. 이외에도 TBC TV의 「아빠」와 MBC TV의 「安寧」 등은 내용전개에 있어서 不倫의 애정행각으로 가정질서를 파괴하는 것은 물론 순결성의 저해요인을 조성할 우려를 낳았으며 이에 따른 가정불화는 청소년 교육상 역기능을 초래할 수 있다는 점에서 시청층의 비난을 샀고 方倫의 시정권고, 혹은 집필정지까지 받게 된 것으로 풀이되고 있다. ... (중략) ... 한편 TBC와 MBC TV국들은 도중하차시킨 드라마들의 후속프로는 밝고 건전한 현실의식에 입각한 드라마를 제작할 예정이라고 말했으며 TBC TV는 19일부터 의욕적으로 살아가는 생활 속에서 서민의 애환과 인간의 우정 및 인정을 펼칠 「푸른계절」을 방영키로 했다." (〈途中下車한 TV드라마〉, 『동아일보』, 1975.5.19., 5면)

51) 이 점에서 홈드라마가 1970년대 TV 드라마 문화를 주도하는 장르가 될 수 있었던 것은 군부독재정권의 뒷받침이 있었기 때문이라고 얘기할 수도 있다. (정영희, 앞의 책,

www.kci.go.kr

멜로드라마 못지 않게 또 다른 재미와 감동을 주는 드라마였기에, 이들 또한 멜로드라마가 폐지되고 홈드라마가 방영되기 시작하면 홈드라마를 별다른 저항 없이 향유했다. 군부독재정권에게 홈드라마와 멜로드라마는 그 성격이 완전히 상반되는 것으로서 공존 불가능한 것이었다면, 당시 시청자들에게 홈드라마와 멜로드라마는 서로 다른 각각의 매력을 지니는 장르일뿐 어느 하나를 수용하면 어느 하나를 거부해야 하는 양립 불가능한 장르가 아니었다. 일견 이와 같은 시청자들의 태도는 모순처럼 보인다. 김수현 또한 마찬가지였다. 김수현은 1970년대 내내 홈드라마와 멜로드라마를 교차하며 창작했으며, 이로 인해 당시 군부독재정권으로부터 '상'과 '벌'을 동시에 받기도 했다. 예를 들어, 1975년 김수현의 멜로드라마 〈안녕〉은 중년의 유부남과 여대생의 불륜을 그리고 있다는 이유로 방륜의 규제에 의해 강제 조기종영되었으나, 〈안녕〉의 빈 자리를 채우기 위해 그 직후 창작한 홈드라마 〈신부일기〉는 대통령상까지 받았다.[52] 김수현뿐만이 아니었다. 1970년대 TV 드라마 문화에서 조남사, 유호, 윤혁민, 나연숙, 김수현 등 홈드라마를 창작한 극본가들은 가장 활발하게 '불륜'을 소재로 하는 멜로드라마를 창작한 이들이기도 했다.

그렇다면 어떻게 당대 대중들은 '건전'이라는 수식어가 붙는 홈드라마

2005, 62-83쪽.) 그러나 멜로드라마가 당국의 규제에도 불구하고 1970년대 TV 드라마 문화를 주도했으며, 반공드라마를 비롯한 국책 드라마가 당국의 적극적인 지지에도 불구하고 대중적 수요를 창출할 수는 없었다는 사실에서도 확인할 수 있듯, 당국의 규제 혹은 당국의 지지 자체가 TV 드라마의 대중성을 만들어낼 수 있는 것은 아니었다. 따라서 홈드라마가 이 시기 TV 드라마 문화를 주도하는 장르가 될 수 있었던 것은, 다른 무엇보다도 홈드라마에 대한 당대 대중들의 선호가 있었기 때문이었다고 봐야할 것이다.

52) 〈신부일기〉는 1975년 제3회 대한민국방송상 시상식에서 대통령상 및 같은 해 12월 저축추진중앙위가 수여하는 금나무상을 받았다. (〈大統領賞「신부일기」〉, 『경향신문』, 1975.10.4., 8면; 「「신부일기」의 作家 金秀賢씨 저축정신 계몽「金나무賞」」, 『경향신문』, 1975.12.20., 8면).

www.kci.go.kr

와 '저질·퇴폐'라는 수식어가 붙는 멜로드라마를 별다른 거부감 없이 동시에 즐길 수 있었을까? 본고는 이를 이해하기 위해서는 TV 드라마의 주 시청자인 도시 중산층 여성들의 젠더에 대한 보다 깊은 이해가 필요하다고 본다. 이 시기 '여성'이라는 젠더가 지배 이데올로기에 의해 구성된다는 것은, '여성'으로 주체화된 이들이 가부장제 및 발전주의와 분리될 수 없는 존재들임을 뜻한다. 이에 '여성'으로 주체화된 이들에게 있어 자기 자신의 의미와 가치에 대한 안정감은 기본적으로 가부장제와 발전주의에 기반하여 얻어진다. 그런데 '여성'으로 주체화된 이들이 항상 가부장제와 발전주의와 같은 지배 이데올로기를 편안하게 느끼는 것만은 아니다. 특정 이데올로기에 의거해서 주체가 되기 위해서는 그 이데올로기에 부합하지 않는 어떤 특질들을 부정하고 억압해야만 한다. 그러나 이때 자신이 부정하고 억압한 어떤 특질들은 항상 주체성의 경계를 맴돌며 그 주체로 하여금 자기 자신과 불화하도록 만든다.[53] 이 점에서 주체성의 구성은 항상 '진행중'에 있다고 얘기되는 것인데, 가부장제 및 발전주의에 의거하여 '여성'으로 주체화되는 경우 또한 마찬가지라고 할 수 있다. '여성'으로 주체화된 이들은 가부장제 및 발전주의를 편안하게 여기며 이를 재생산하곤 하지만, 때때로 주체성의 경계 바깥으로 밀어낸 어떤 것들이 자신도 모르는 사이에 자기 내부에 출몰할 때 내적 분열을 겪기도 한다. 이러한 내적 분열은 '여성'으로 살아가기 위해 억압해야 할 것이 많으면 많을수록 커지기 마련

53) 버틀러는 '나'가 나를 구성하는 많은 입장들 중에서 일부의 입장들하고만 협조하고 있는 주체이기는 하지만, 동시에 다른 모든 입장들에 의해서도 구성된 주체라고 얘기한다. 이 점에서 버틀러는 주체성이 자신을 구성하는 다른 모든 입장들을 통합시킬 수 있는지를 항시 염두하며 그 입장들이 배제했을지도 모를 가능성들을 다시 거듭 고려해보는 '이동점'에서 이루어진다고 얘기한다. (Judith Butler, "Contingent Foundation: Feminism and the Question of "Postmodernism"", Judith Butler&Joan W. Scott, *Feminist Theorize the Political,* Routledge, 1992, pp. 9-14.)

www.kci.go.kr

이다. 이 점에서 가부장제 및 발전주의에 의해 구성된 전형적인 '여성' 주체는 가부장제 및 발전주의를 안정적으로 재생산하는 주체가 아니다. 오히려 자신이 부정하고 억압한 어떤 특질들로 인해 그 주체성이 내파될 위험 속에 있는 불안정한 주체라고 할 수 있다.

홈드라마와 멜로드라마가 서로 상반되는 내용의 서사를 다루는 장르임에도 불구하고 1970년대 TV 드라마 문화를 주도했던 장르가 되었던 것은, 이와 같은 도시 중산층 여성 주체의 이중성을 반영하고 있는 것이라고 할 수 있을 것이다. 1970년대 이래 TV 드라마의 주 시청자층을 형성했던 도시 중산층 여성에게 있어서 홈드라마는 자신의 불안정한 주체성에 다시 한번 질서를 부여하고 안정화시킴으로써 재미와 감동을 주는 드라마였다고 할 수 있다. 도시 중산층 여성 시청자들은 홈드라마를 통해 지배 이데올로기인 가부장제 및 발전주의와도 다시 한번 화해를 함으로써 자기 삶의 의미와 가치를 강화하였는데, 홈드라마의 재미와 감동은 바로 이와 같은 질서와 안정의 회복에서 얻어지는 것이라고 할 수 있었다. 아울러 도시 중산층 여성에게 있어 멜로드라마는 홈드라마와는 다른 재미와 감동을 주는 것이었다. 멜로드라마는 자신이 이제까지 부정하고 억압해야 했던 감정과 욕망을 분출할 수 있도록 함으로써 주체성을 안정적으로 유지하는 데 따르는 부담을 잠시나마 내려놓을 수 있도록 해주었다. 도시 중산층 여성으로 살아가기 위해서는 위태롭고 불안정한 자신의 주체성을 끊임없이 다잡아야 한다. 이는 많은 의지와 노력을 소모하게 하는데, 멜로드라마는 도시 중산층 여성들로 하여금 그동안 애써 눌러두었던 감정과 욕망들에 완전히 사로잡히는 경험을 하도록 함으로써 잠시나마 주체성을 유지해야 하는 부담으로부터 해방시켜주는 것이다. 즉 멜로드라마의 재미와 감동은 '여성'이라는 주체성을 유지하는 동안 쌓여왔던 긴장을 한꺼번에 이완시키는 데서 비롯된다고 할 수 있을 것이다.[54] 이 점에서 도시 중산층 여성에게 있

www.kci.go.kr

어 홈드라마와 멜로드라마는 대립적인 것이 아니라 상보적인 관계에 있는 것이었다고 할 수 있을 것이다.

4. 결론

1970년대 TV 드라마 문화에 대한 연구들에서 여성이 1970년대 TV 드라마의 주 시청자 층을 이루었으며, 이로 인해 TV 드라마가 여성서사적 특성을 띠게 되었다는 사실은 연구의 당연한 전제로서 인정되어왔다. 그러나 이에 대한 구체적인 구명은 간헐적으로만 시도되어왔으며, TV 드라마 문화의 여성문화적 특성은 '성중립성'이라는 명목으로 간과되거나, 임의의 시공간적 배경 혹은 우연한 상황 맥락 정도로만 취급되는 경우가 많았다. 그러나 젠더화된 현상은 젠더를 적극적으로 고려하며 분석하지 않는 이상 '객관화'될 수 없다. 본고는 이러한 문제 의식을 지니고, 한국 TV 드라마 문화의 출발점인 1970년대 TV 드라마가 여성문화로서 발전하기 시작

54) 이와 같은 김수현 멜로드라마의 특징은 김수현 멜로드라마에 대한 선행 연구들에서 가부장제를 비롯한 지배 이데올로기에 대한 저항성으로 포착되어 왔다. (고선희, 앞의 글; 조항제, 앞의 글; 김한상, 앞의 글 등) 그러나 본고는 김수현의 멜로드라마가 가부장제를 비롯한 지배 이데올로기를 거스르면서 이로부터 일탈하고자 하는 욕망을 '저항적'이라고 해석하는 것에 대해서는 유보적인 입장을 취한다. 물론 사회의 지배적 구조에 대한 저항감은 이로부터 일탈하고자 하는 욕망 없이 만들어지기 힘들다. 그러나 아무리 일탈하고자 하는 욕망이 있다고 해서 사회의 지배적 구조에 대한 저항감을 자동적으로 가지게 되는 것은 아니다. 지배 권력은 피지배자들이 일탈적 욕망을 '자유롭게' 표출하게끔 허용함으로써 사회의 지배적 구조를 더 잘 참고 견딜 수 있게끔 하기도 한다. 이 점에서 일탈하고자 하는 욕망이 사회의 지배적 구조에 대한 저항감으로 이어지기 위해서는 보다 많은 조건이 충족되어야 하는 것으로 보인다. 또한 일탈하고자 하는 욕망을 '저항감'으로 규정할 때, 이는 암묵적으로 일탈을 통해 얻는 쾌락을 현실도피적이라는 이유로 '저질'이라고 평가하는 권위주의적 시각을 재생산하게 될 우려도 있다.

www.kci.go.kr

했음을 밝혀보고자 했다.

본고는 1970년대 TV 드라마의 대중화에 기여했던 대표적인 두 장르인 홈드라마와 멜로드라마를 통해 한국 사회에서 TV 드라마 문화가 여성문화로서 발전하기 시작했음을 논의해보았다. 한국 사회에서 1960년대 후반은 근대화와 경제개발의 실질적 효과가 나타나기 시작하면서 근대적 의미의 대중이 출현할 수 있었던 시기였다. 근대화와 경제개발을 통해 성장한 도시 중산층은 당대 대중의 중심 집단이 되어 1970년을 전후한 시기 이래 대중문화를 주도해나가기 시작했는데, 1970년 이래 TV 드라마 문화가 그 대표적인 예라고 할 수 있다. 그런데, TV 드라마 문화의 성장을 이끈 것은 특히 도시 중산층 여성들이었다. 1960년대부터 근대화와 경제개발이 진행되어가면서 가족의 형태가 바뀌고 여성들의 일상생활에 변화가 오기 시작하면서 도시 중산층 여성들이 TV 드라마의 주 시청자 층을 이루게 되었기 때문이었다. 1970년대 이래 도시 중산층 여성들이 TV 드라마의 주 시청자층을 이루게 되었다는 것은, 이들이 재미와 감동을 느낄 수 있는 TV 드라마가 제작되지 않으면 안 되는 상황이 도래했음을 의미하는 것이었다. 1970년대 이래 신인 TV 드라마 극본가들이 하필 여성이었던 것은 이 때문이라고 할 수 있다. TV 보급이 일반화되기 이전에는 여성 극본가가 거의 활동하지 않았던 상황과 달리, TV 드라마가 대중화되기 시작함과 동시에 김수현을 비롯하여 남지연, 나연숙과 같은 여성 극본가가 출현하여 TV 드라마 영역을 차차 장악해나가기 시작한 것은 바로 이와 같은 상황 변화에 의한 것이었다고 할 수 있다.

도시 중산층 여성들이 TV 드라마 문화의 주 시청자 층을 이루게 되면서 여성서사에 대한 필요성이 높아졌다는 것은, 1970년대에 TV 드라마의 여러 장르 중에서도 하필 홈드라마와 멜로드라마가 TV 드라마 문화를 주도하는 두 장르로서 새롭게 부상하는 현상으로 나타났다. 1970년대 이래 도

www.kci.go.kr

시 중산층의 문화적 영향력이 커짐과 함께 자신들의 일상을 사실적으로 재현해주는 홈드라마에 대한 수요 또한 커지게 되었는데, 홈드라마에 대한 대중적 수요는 도시 중산층 여성 시청자들의 수요였기에, 홈드라마는 그 이전 시대의 홈드라마와 달리 여성 인물의 시점에서 가정생활을 재현하기 시작했다. 이를 가장 잘 보여주는 사례가 〈새엄마〉를 비롯한 김수현의 홈드라마들이라고 할 수 있다. 김수현의 홈드라마들은 가부장적 가족 제도를 도덕 질서로서 인정한 바탕 위에 창작된 것이기는 했으나, 여성들이 가부장적 가족 제도 하에서 일상생활을 영위하는 동안 품기 마련인 불만과 불쾌감을 직설적으로 표현해줌으로써 당대 시청자들로부터 보다 큰 호응을 얻을 수 있었다.

멜로드라마 또한 홈드라마와 더불어 한국의 TV 드라마 문화가 여성문화로서 발전하고 있음을 가장 직접적으로 보여주었던 장르였다. 멜로드라마는 여러 대중서사 장르 중에서도 특히 여성들이 선호하던 장르였는데, 1970년대 이전까지만 해도 TV 드라마로 적극적으로 창작되지는 않았다. 그러나 1970년대 이래 TV의 대중화와 함께 여성 시청자들의 영향력이 확대됨에 따라 멜로드라마는 홈드라마와 더불어 TV 드라마의 지배적인 장르로서 지위를 굳힐 수 있었다. 1970년대 TV 드라마 문화에서 멜로드라마는 도시 중산층 여성들이 경제적 생산성을 목적으로 그에 부합하지 않는 감정과 욕망들을 비합리적인 것으로 취급하며 절제해야 하는 일상생활을 영위하는 동안 누적된 고통들을 해소할 수 있는 일탈의 공간을 마련해주었다. 이를 가장 잘 보여주는 사례가 바로 김수현의 멜로드라마들이었다. 김수현의 멜로드라마는 도시 중산층으로서 살아가는 삶을 가부장적 가족 제도의 정상성에 갇혀 살아가는 삶과 동일한 것으로 그려냄으로써 그러한 도시 중산층으로서 살아가는 고통이 가부장제에서 비롯된 것임을 분명히 드러냈다. 김수현의 멜로드라마들은 비합리적인 감정과 욕망들을

www.kci.go.kr

추구하며 살아가는 여성 인물을 보여줌으로써 도시 중산층으로서 살아가면서 쌓아두기만 했던 긴장을 풀 수 있는 여지를 제공했다.

1970년대 TV 드라마 문화에서 홈드라마와 멜로드라마는 그 내용에 있어서 거의 상반되는 장르라고 할 수 있었다. 그럼에도 도시 중산층 여성들은 이 대립되는 두 장르를 똑같이 지지했다. 이와 같은 '모순'적인 현상은 김수현이 홈드라마와 멜로드라마를 동시에 집필했다는 데서도 나타났다. 본고는 이 현상이 당시 도시 중산층 여성의 이중적인 주체성을 반영하는 것으로 해석해보았다. 가부장제 및 발전주의에 의해 젠더화된 주체로 살아가는 일은, 가부장제 및 발전주의를 재생산하는 일상에서 자기 삶의 의미와 가치를 찾도록 하는 동시에 이로부터 일탈하고자 하는 욕망 또한 함께 품도록 만든다. 홈드라마가 도시 중산층 여성으로 하여금 가부장제 및 발전주의와 화해하게 함으로써 다시 한번 안정과 질서를 찾는 즐거움을 주었다면, 멜로드라마는 그러한 삶을 살아가는 동안 억압하고 부정했던 감정과 욕망에 휩싸이는 경험을 제공함으로써 일상을 유지하는 동안 쌓아두었던 긴장들을 해소하게끔 했다. 홈드라마와 멜로드라마라는 대립적인 장르가 1970년대 TV 드라마 문화에 공존했던 현상은 도시 중산층 여성의 이와 같은 이중적 주체성의 반영으로서, 두 장르의 대립적인 특성은 도시 중산층 여성의 주체성 유지에 있어서 상보적인 역할을 했던 것이다.

www.kci.go.kr

참고문헌

1. 논문과 단행본

고미숙 외, 『한국의 텔레비전 드라마 역사와 경계』, 컬처룩, 2013.

고선희, 「근대화 추진기 텔레비전 드라마의 젠더 기획」, 『대중서사연구』 제27호, 대중서사학회, 2012, 139-188쪽.

김승현·한진만, 『한국 사회와 텔레비전 드라마』, 한울, 2001.

김종희, 「여성들의 초기 텔레비전 수용경험에 관한 민속지학적 연구」, 한국외국어대학교 석사학위논문, 2006.

김포천·원우현·김만수·김홍근 엮음, 『김수현 드라마에 대하여』, 솔, 2005.

김한상, 「박정희 정권기 가족서사의 균열과 저항 - 김수현의 멜로영화를 중심으로」, 『대중서사연구』 제22호, 대중서사학회, 2009, 283-313쪽.

문승숙, 『군사주의에 갇힌 근대』, 이현정 역, 또하나의문화, 2007.

박유희, 「한국 멜로드라마 형성 과정 연구: 저널리즘에 나타난 '멜로드라마' 장르 규정을 중심으로」, 『현대문학이론연구』 제38호, 현대문학이론학회, 2009, 181-212쪽.

신상일, 『한국 TV 드라마 변천사』, 시나리오친구들, 2013.

오수정, 「'멜로=여성' '사극=남성' 고정관념의 산물」, 『신문과 방송』 제10호, 한국언론진흥재단, 1998, 72-76쪽.

유지나, 『멜로드라마란 무엇인가』, 민음사, 1999.

이길성, 「1960년대 가족 드라마의 형성 과정과 제 양상 연구」, 중앙대학교 박사학위논문, 2006.

이양환·남상현·장병희·박종대·박남기·진보래, 「1962~2011년 방송된 한국 TV 드라마의 메타데이터 시계열 분석」, 『사회과학연구』 제21권 1호, 2014, 7-34쪽.

이영미, 「드라마 「아씨」와 「여로」의 히트가 의미하는 것」, 『인물과 사상』 제216호, 인물과사상사, 2016, 151-165쪽.

_____, 『한국대중예술사, 신파성으로 읽다』, 푸른역사, 2016.

_____, 『한국인의 자화상 드라마』, 생각의 나무, 2008.

이종임, 「1970년대 드라마 속 여성의 역할과 젠더 재현 방식에 대한 연구」, 『한국언론

www.kci.go.kr

학보』 제58권 5호, 2014, 180-205쪽.
임종수, 「1960-70년대 텔레비전 붐 현상과 텔레비전 도입의 맥락」, 『한국언론학보』 제48권 2호, 한국언론학회, 2004, 79-107쪽.
_____, 「1970년대 텔레비전 드라마 인물과 미디어 비평 - 아씨며 새엄마며 이유 없는 복종에 분노를 느껴라」, 『언론과 사회』 제20권 4호, 사단법인 언론과 사회, 2012, 132-178쪽.
장원재, 「무대 연출론: 일일 연속극의 제작 원리와 극적 미학」, 『한국연극학』 제14권 1호, 한국연극학회, 2000, 399-421쪽.
정영희, 『한국 사회의 변화와 텔레비전 드라마』, 커뮤니케이션북스, 2005.
조은주, 『가족과 통치 - 인구는 어떻게 정치의 문제가 되었나』, 창비, 2018,
조항제, 「한국 텔레비전의 초기 멜로드라마의 성격 - TBC-TV 「화요연속극」을 중심으로」, 『한국방송학보』 제24권 2호, 한국방송학회, 2010, 235-275쪽.
한국 TV드라마 50년사 발간위원회 엮음, 『한국 TV 드라마 50년사 연표 1961~2011』, 사단법인 한국방송실연자협회, 2014.
레이먼드 윌리엄스, 『기나긴 혁명』, 성은애 역, 문학동네, 2007.
벤 싱어, 『멜로드라마와 모더니티』, 이위정 역, 문학동네, 2009.
존 피스크, 『대중문화의 이해』, 박만준 역, 경문사, 2002.
Judith Butler & Joan W. Scott, *Feminist Theorize the Political*, Routledge, 1992.

2. 기타 자료

〈大型化로 돌파구 찾지만 고민하는 TV드라머〉, 『경향신문』, 1970.3.21., 5면.
〈KBS·MBC TV서 女流작가 2명 대결〉, 『경향신문』, 1971.7.17., 6면.
〈방송 언어정화에 역행 TV드라마가 가정에 미치는 영향〉, 『매일경제』, 1972.3.25.. 6면.
〈主題는 報復殺人·悖德〉, 『매일경제』, 1972.12.27., 6면.
〈「연예오락」 MBC-TV 「새엄마」 일상소재에 친밀감〉, 『조선일보』, 1973.2.6., 8면.
〈저질연속극 범람에 쐐기 문공부 「시정방침」의 여파〉, 『동아일보』, 1973.7.18., 4면.
〈스폰서-視聽者 사이에 낀 TV劇 作家는 괴로워〉, 『조선일보』, 1973.8.30., 5면.

www.kci.go.kr

〈방륜, 작년에 방송된 총 54편 분석결과 구태 못 벗은 TV드라마〉, 『동아일보』, 1974.2.5., 5면.
〈江南家族 본궤도에〉, 『조선일보』, 1974.2.8., 8면.
〈放送街에 뚜렷해진 女權進出 기술감독-PD-劇作家에 TV評論家도〉, 『조선일보』, 1974.2.17., 5면.
〈放送倫理委, 連續劇九篇, 人氣便乘 모호한 主題意識〉, 『동아일보』, 1974.4.1., 7면.
〈「水仙花」 後半部서 消化不良 느낌〉, 『동아일보』, 1974.12.21., 5면.
〈3TV局 작년 한 해 連續劇 54편 방송〉, 『경향신문』, 1975.2.4., 8면.
〈不倫-低質투성이 쇼-드라마〉, 『조선일보』, 1975.5.11., 5면.
〈途中下車한 「아빠」 「안녕」〉, 『조선일보』, 1975.5.18., 5면.
〈途中下車한 TV드라마〉, 『동아일보』, 1975.5.19., 5면.
〈MBC TV 「新婦日記」〉, 『경향신문』, 1975.5.27., 4면.
〈放送 드라머 情緖생활 해칠 우려〉, 『매일경제』, 1975.6.11., 8면.
〈MBC TV 新婦 일기 무리없는 構成에 색다른 鄕愁〉, 『경향신문』 1975.8.18., 4면.
〈大統領賞 「신부일기」〉, 『경향신문』, 1975.10.4., 8면.
〈放送드라마의 社會的 機能〉, 『조선일보』, 1975.11.21., 5면.
〈「신부일기」의 作家 金秀賢씨 저축정신 계몽 「金나무賞」〉, 『경향신문』, 1975.12.20., 8면.
〈"긍정적 삶에 흐뭇"〉, 『조선일보』, 1977.9.22., 8면.
〈TV畵面 속의 한국인 ⑤ 日曜 연재 放送劇에 비친 오늘의 며느리像〉, 『조선일보』, 1978.4.16., 5면.
〈TV週評〉, 『경향신문』, 1978.11.8., 5면.
〈"作家 개인사정" 幕내린 「靑春의 덫」 視聽者 우롱하는 制作태도 버릴 때〉, 『조선일보』, 1978.11.12., 5면.
〈TV드라마 女流作家 전성시대〉, 『동아일보』, 1981.8.19., 12면.
〈放送作家, 여성진출이 압도적〉, 『조선일보』, 1984.11.14., 12면.
〈안방극장에 女流作家 전성시대〉, 『경향신문』, 1986.2.20., 11면.

www.kci.go.kr

Abstract

The Beginnings of TV-Drama Culture as Women's Culture - Kim Soo-hyun's Work as a Screenwriter in the 1970s

Han, Kyung-Hee(AKS)

The popularization of TV drama in Korea began with the cultural development of an urban middle class resulting from modernization and economic development. This popularization coincided with a feminization as well. Among the urban middle class, it was women in particular who formed the primary viewership for TV dramas, and as a consequence, TV drama's popularization could only be secured by realistic representation, from a women's perspective, of women's everyday lives, emotions, and desires. This change in the culture of TV drama can be seen in the activities of Kim Soo-hyun and other up-and-coming female screenwriters of the 1970s, emerging as they did through the ranks of male screenwriters who dominated the field.

These emerging female screenwriters were particularly active in the genres of "home drama" and melodrama. This is because both genres appealed strongly to women of the urban middle class, and therefore needed to reflect women's everyday lives, emotions, and desires.

Urban, middle-class women had developed an identity in accordance with patriarchal institutions and developmentalism. However, this identity was an unstable one which could only be maintained through the tempering of irrational emotions and desires incompatible with economic productivity. Through home drama's realistic representations of family life, women of the urban middle class were able to experience the pleasure of stabilizing this unstable identity by reconfirming the meaning and value of their ordinary everyday lives. Through melodrama, they were able briefly to set aside the burden and responsibility of

www.kci.go.kr

tempering irrational emotions and desires, thereby relieving the stress of managing family life.

As can be seen in Kim Soo-hyun's work as a screenwriter, the popularity of the two opposing genres was made possible by this ambivalent feature of TV drama's primary viewership at the time.

(Keywords: everyday life, household, popular culture, women, urban middle class, modernity, stepmother, developmentalism, patriarchy)

논문투고일 : 2026년 9월 6일
심사완료일 : 2026년 10월 14일
수정완료일 : 2026년 10월 18일
게재확정일 : 2026년 10월 18일

www.kci.go.kr