

## 텔레비전 코미디 드라마의 형성

- 1960년대 후반 유희의 연속극을 중심으로

이영미\*

### <차례>

1. 머리말
2. 조흔파에서 유희로; 대중예술사 흐름과 유희의 위상
3. 텔레비전의 갈등구조와 행동 중심의 희극
4. 서민적 생활감각과 1960년대 후반의 문화충돌
5. 맺음말

### <국문초록>

이 글은 우리나라의 텔레비전 연속극의 관행이 성립되는 시기인 1960년대 후반부터 1970년대 초까지, 극작가 유희가 집필한 텔레비전 연속극 중 코미디 드라마의 특성과 그 의미를 고찰하고자 하는 글이다. 1960년대 후반과 1970년대 초는 한국의 텔레비전드라마중 주1회 형태의 연속극이 정착하는 시기이며, 이 시기 유희는 TBC에서 작가 이름을 내건 '유희극장'이라는 코너를 일요일 황금시간대에 유지할 정도로 인기 있는 작가였다.

1960년을 즈음하여 라디오에서 희극적인 연속극들이 본격화되는데, 이를 선도한 것은 소설가 조흔파였고, 따라서 텔레비전드라마에서도 희극적 연속극의 첫 인기 작가는 조흔파였다. 그러나 1960년대 중반을 넘어서면서 이 주도권은 유희에게 넘어간다. 그것은 몇 가지 원인으로 설명할 수 있다.

첫째는 조흔파의 작품이 개별 인물의 특성과 언어유희에 근거한 웃음에 강점을 보이고 있는 것에 비해, 유희의 작품은 인물간의 관계와 행동에 근거한 웃음에 강점을 보이고 있다. 따라서 소설이나 라디오드라마에 비해 텔레비전드라마에 훨씬 적합한 작가이다.

둘째, 1960년대 후반이 요구하는 새로운 희극성의 인기 경향을 잘 포착했다는 점이다. 1950년대 후반의 희극적 작품(소설, 영화, 드라마)은 주로 미국적이고 도시적인 세련됨을 내세우는 인물형이 주도했으며, 1960년대 초의 희극적 작품은 가부장제의 회복과 건전함을 전면에 내세웠다. 그에 비해 경제개발계획이 진행되고 이농이 시작되며 청년문화가 상승하기 시작하던 1960년대 후반은, 도시 서민들의 생활감각에 근거한 희극이 인기를 모으면서, 젠더, 빈부, 도농, 세대 간의 문화적 차이가 새로운 관심사로 부상하던 시대였다. 유희는 이러한 당대의 관심을 생생하게 포착하되 박정희 시대에 상

식화된 보수적 관점에 의거하여 형상화하였고, 그것이 텔레비전 드라마의 시청자에게 호소력을 발휘했다고 볼 수 있다.

따라서 유희는 1970년대가 본격화하면서, 한편으로는 젊은 청년 세대의 감각과 세계관과 유리되고, 다른 한편으로는 모범적이지 않은 인물의 설정을 못마땅하게 여기던 박정희 정권의 경직된 관점과 충돌하면서 퇴락하였다.

주제어: 1960년대 후반, 텔레비전 연속극, 유희, 유희극장, TBC

## 1. 머리말

이 글은 우리나라의 텔레비전 연속극의 관행이 성립되는 시기인 1960년대 후반부터 1970년대 초까지, 극작가 유희가 집필한 텔레비전 연속극 중 코미디 드라마의 특성과 그 의미를 고찰하고자 하는 글이다.

우리나라에서 텔레비전드라마가 시작된 것은 1956년 민영 텔레비전 방송국인 속칭 '종로텔레비' HLKZ에서 연극을 생방송으로 보여주는 것과 흡사한 작품부터였으나<sup>1)</sup>, 단회물을 벗어난 연속극이나 시추에이션드라마가 시작된 것은 1961년 12월 31일 개국한 KBS TV에서부터였다. KBS의 텔레비전 방송의 본격적 첫 해인 1962년에는 '일요연속극'인 시추에이션 드라마 <서울의 뒷골목>가 유일하게 단회물을 벗어난 드라마였고, 1963년에 일요연속극으로 <아내의 얼굴>을 비롯한 4편이 방송되었다. 이 시기 텔레비전 드라마는 모두 생방송으로 제작되었고 당연히 단회물을 벗어난 연속극을 제작하기란 매우 어려웠다. 1964년 텔레비전 드라마 최초로 일일연속극이 시도되기는 하나 양과 질 모두에서 역부족 현상을 역력히 보여주었으므로<sup>2)</sup>, 1960년대 중후반은 주1회 방송되는 연속극의 관행이 성립되는 시기라고 보는 것이 옳을 것이다. 주1회 방송에 비해 매일 시청하는 시청습관을 만들기엔 훨씬 용이하나 제작의 어려움이 매우 큰

1) 노정팔, 『한국방송과 50년』, 나남출판, 1995, 410-413쪽.

2) 이영미 채록연구, 『한운사』, 한국문화예술진흥원, 2004, 266-268쪽.

\* 성공회대학교 문화대학원 겸임교수

일일연속극은 1964년 첫 시도 이후 무려 6년이나 지난 후인 1970년 TBC의 <아씨>에 이르러서야 비로소 안정화되어 이때부터 100회를 넘는 본격적인 일일극의 시대가 열리게 되고<sup>3)</sup>, 일일극보다 제작 부담이 적은 주1회 연속극은 그에 앞선 1960년대 후반에 정착하는 것이다. 따라서 이 시기의 연속극 작품을 고찰하는 것은 그만큼 중요성이 크다고 할 수 있다.

희극성이 강한 드라마 역시 이 시기에 첫 성공을 거두는데, 이 시대에 코미디 드라마의 최고 인기 작가는 단연 유호이다. TBC는 1965년부터 일요일 저녁 시간에 자주 코미디 드라마를 배치했다. 유호는 이 시간대 연속극에서 1966년 <맞벌이 부부>부터 1969년 <짚세기 신고 왔네>를 연속 성공시켰고, 그 결과 아예 ‘유호극장’이라는 코너의 이름을 얻기에 이른다. 즉 이 시간대의 드라마는 ‘로맨스 극장’, ‘일요드라마’라는 이름으로 이어지다가 유호가 인기를 유지하며 계속 집필을 하게 되자 코너 이름을 아예 ‘유호극장’으로 바꾸는 파격적인 편성을 하게 된 것이다<sup>4)</sup>. ‘유호극장’이라는 이름은 1972년 <돼지>를 끝냄으로써 더 이상 쓰지 않게 되는데, 그럼에도 불구하고 일요연속극과 일일연속극에서 유호의 인기는 오랫동안 지속되었다. 방송작가가 자신의 이름을 걸고 같은 시간대에 쉽없이 작품을 발표한 것은 한국방송사에서 전무후무한 사례로, 작가 유호의 인기와 비중이 얼마나 어마어마했던가를 확인하게 하는 예이다. ‘유호극장’이 모두 코믹 드라마인 것은 아니지만 희극을 즐겨 쓰는 작가의 특성상 희극성이 강한 드라마가 많았다. 결국 한국 텔레비전 연속극의 코미디 드라마의 첫 관행 역시 이 시기에 성립되었고, 이를 만든 가장 중요한 작가가 유호였던 셈이다. 이 글에서 이 시기 유호의 코미디 드라마를 살펴보고자 하는 것은 이러한 이유에서이다. 이 시기 그의 코미디 드라마는 어떤 특성을 가지고 있는지, ‘유호극장’이 만들어질 정도로 큰 호응을 얻은 이유 등을 살펴보는 일은, 한편으로 이후 영향을 미치는 텔레비

전의 코미디 연속극의 첫 관행을 살펴본다는 점에서, 다른 한편으로는 그를 인기 작가로 만들어준 1960년대 후반 대도시 시청자 대중들의 경험과 사회심리는 어떠한 것인지를 살펴보는 것일 터이다.

불행하게도 이 시기 유호의 드라마는 대본이나 영상물이 남아있는 작품이 단 한 편도 없다. 작품의 열개라도 짐작할 수 있게 하는 자료는, 영화로 리메이크된 작품의 시나리오와, 언론에 보도된 간단한 기사뿐이다. TBC에서 일요연속극을 편성한 것은 1965년 조흔과 작 <로맨스 극장>부터이고, 유호 작 <맞벌이 부부>가 방영된 1966년부터 ‘유호극장’의 이름을 쓴 마지막 해인 1972년까지 유호의 텔레비전드라마 작품은 일요연속극과 일일연속극을 합하여 21편이며, 이 중 리메이크 영화 시나리오나 신문 기사를 참고하고 제목의 어감을 고려하여 희극성이 강한 작품으로 추정되는 것은 13편으로 절반이 넘는다. 그러나 이중에도 리메이크 영화 시나리오가 남아있는 것은 <내 멧에 산다>(1966), <치맛바람>(1967), <정두고 가지 마>(1967), <파란 눈의 며느리>(1968), <짚세기 신고 왔네>(1968), <시거든 뚝지나 말지>(1969)에 그치고, 일간지 보도를 통해 주요인물 설정 정도를 어렵듯이 짐작할 수 있는 작품도 <혼인 줄이 막혔나 봐>(1969), <너무하셨어>(1969), <나팔바지>(1970), <꿈은 좋았는데>(1970), <봄나들이>(1971) 등 5편뿐이다. 어쩔 수 없이 이 글은 이 11편의 자료에 기대어 이 시기 유호의 코미디 드라마의 특징을 살펴보고자 한다. 보도를 통해 알 수 있는 것은 작품의 한 측면뿐이며, 리메이크된 영화 시나리오 역시 드라마 대본이나 동영상도 아니므로 많은 부분 개작이 이루어졌을 가능성을 염두에 두어야 한다. 하지만 1960년대에는 한 해에 1백 편이 넘는 많은 영화가 생산되어 한 작품의 창작 기간이 매우 짧아, 원작 드라마에 대한 영화 나름의 창의적 재해석을 시도하기보다는 원작의 재미를 고스란히 영화로 옮기는 경향이 강했고, 1960년대의 방송극에 근거한 리메이크 영화들은 인물 설정과 갈등의 기본 열개 등에서 원작 드라마와 일치하는 작품이 많다. 그럼에도 불구하고 드라마와 리메이크 영화가 다

3) 오명환, 『텔레비전드라마 사회학』, 나남출판, 1994, 80쪽 참조.

4) 오명환, 『텔레비전드라마 예술론』, 나남출판, 1994, 153쪽.

른 작품이라는 점은 명백하므로, 이 연구에서는 시나리오와 보도를 통해 추정할 수 있는 인물 설정과 갈등의 기본 열개 정도의 기본 정보들이 분석 대상이 될 것이다. 또한 장면을 분석할 경우에는, 주 갈등 전개에서 있어서 매우 중요하고 특징적이어서 원작 드라마에도 존재했을 것으로 충분히 추정할 수 있는 장면, 혹은 필자의 기억 속에 남아있는 그 드라마의 특징적인 장면에 한해서만 제한적으로만 언급하고자 한다.

유호의 코미디 드라마에 대한 연구는 전무하다. 전 시기 방송사를 서술하면서 ‘유호극장’의 존재는 거의 언급되고 있으나, 구체적인 작품 분석에까지 이른 연구는 한 편도 없다. 방송극에 대한 연구가 늘 그려왔지만 이 연구 역시 아무런 선행연구 없이 새로 시작하는 연구이다.

## 2. 조흔파에서 유호로; 대중예술사 흐름과 유호의 위상

1921년생으로 일본 제국미술학교 도안과에서 수학한 유호(본명 유해준)는 1942년 동양극장 미술부에서 선전 포스터와 간판 등을 그리면서 대중 예술계에 발을 디뎠다. 1943, 44년에 청춘좌의 <갈매기>, <상해에서 온 사나이>의 두 편의 장막극을 쓰며 극작을 시작했고, 해방 후에도 <괴도 아리랑 두목> 등 대중극 대본을 썼다. 방송극과의 인연은 1944년 15분짜리 낭독소설을 두 편 쓴 것으로부터였으며, 해방 후 낭독소설 <기다리는 마음>을 쓰며 경성방송극에 특채되어 작가로 활동했다. 그가 쓴 해방 직후 연속극으로 유명한 작품은 1946년에 시작한 <똥똥이의 모험>이다. 미国人 랜돌프, 브라운으로부터 시작하여 한국인 작가로 집필이 넘어온 이후, 김영수, 김내성과 함께 집필에 참여했다. 1948년에는 경향신문사 문화부 기자로 입사했고, 환도 후 문화부장까지 거치며 1961년까지 일했다. 해방 후부터 1950년대까지 그는 방송극뿐 아니라, <비 내리는 고모령>,

<서울야곡>, <고향만리>, <전우야 잘 자라>, <전선야곡> 등 수많은 인기 대중가요 작사를 했고(‘호동야’라는 예명을 쓰기도 했다), 영화 <여인애사>, <속 자유부인> 등의 시나리오를 썼으며 일간지와 월간지 『아리랑』, 『명랑』 등에 소설을 발표하는 등, 그야말로 대중예술의 전 분야를 오가는 작가로 활약한다. 분야를 넘나드는 집필 활동은 이 시기의 대중 예술 작가들이 많이 보여주는 양상인데, 1960년대부터 유호는 이중 방송극을 주로 하고 대중소설을 부차적인 활동으로 삼고 있었다.

1960, 70년대에는 유호를 대표적인 방송극 작가로 꼽는 데에는 부정할 사람이 없겠지만, 라디오드라마가 주를 이루었던 1950년대 후반부터 1960년대 초까지 그는 그리 인기를 누린 작가라고 할 수 없다. 1961년 단행본으로 출간된 멜로드라마 <내 가슴에 그 노래를>(1959)이 있으나 멜로드라마 연속극을 선도한 조남사나 김석야의 성과를 뒤따라가는 느낌이 강하며, 이서구, 김영수, 김희창처럼 해방 전부터 활동한 작가들의 중후함도 지니고 있지 못했고, 한운사처럼 사회성 짙은 작품으로 두각을 나타내고 있지도 못했다. 그에 비해 그가 앞서간 분야는 희극성이 강한 드라마였다. 동아방송에서 3년이나 집필한 아침시간대의 명랑한 시추에이션드라마 <우리 아빠 최고>(1962)는 이후 타 방송에서 <아차부인 재치부인> 등의 벤치마킹 작품을 내놓는 등의 성과로 이어졌고, <공일날은 나빠>(1960), <이거 되겠습니까 이거 안 됩니다>(1964)처럼 코미디언들이 출연하는 짙막한 프로그램들도 많이 집필한 것이 눈에 띈다. 그의 라디오드라마로 처음 영화화된 작품도 동년배 작가에 비해 다소 늦은 1964년 코미디 드라마인 <학생부부>이며, 신성일과 엄앵란 콤비가 출연하고 영화 상영 기간에 이들이 결혼까지 이르게 됨으로써 화제가 되었다. 이렇게 볼 때, 확실히 유호는 희극성을 표현하는 데에 강점을 보이는 작가임은 분명해 보인다.

그의 최고 전성시대가 열리는 것은 이 시기를 지나면서였다. 전성시대 유호의 작품은 콘텍스트에서 몇 가지 주목할 만한 지점이 있다. 첫째는 오락성을 전면으로 내세운 민영방송 TBC라는 제작 주체, 둘째는 텔레비전

이라는 매체, 셋째는 1960년대 후반부터 1970년대 초까지의 시기이다. 둘째와 셋째에 대해서는 뒤에서 상론할 터이므로, 여기에서는 TBC라는 제작주체에 대해 간략히 언급하겠다.

그는 <우리 아빠 최고>에서 <학생부부>, <공처가 삼대>까지를 집필했던 DBS 동아방송을 떠나 TBC 동양방송을 선택하는데, 그것이 자신의 특장을 발휘하는 데에 큰 기회로 작용했다고 보인다. 동아일보사라는 언론그룹에 속해 있던 DBS는 뉴스프로그램과 음악프로그램이 주력 분야였다.<sup>5)</sup> 그에 비해 TBC는 관영방송인 KBS나 방송저널리즘의 초석을 다진 DBS와 달리 드라마와 쇼를 중심으로 하는 오락 위주의 방송사였다<sup>6)</sup>. 최초로 녹화기를 도입한 것에서도 생방송으로는 제작이 매우 힘든 드라마와 쇼를 방송의 근간으로 삼겠다는 의도가 분명히 엿보이며, 전속 탤런트로 이순재, 오현경, 김순철, 김동훈, 김성옥, 여운계, 강부자, 나옥주, 사미자 등 쟁쟁한 연기자들을 거느리고 있어 드라마를 만들기에는 최적의 조건이었다. 또한 관영방송과 달리 오락성을 중시함으로써 사회적 명분으로부터 다소 자유로운 태도로 재미 위주의 작품을 창작할 수 있었다고 추측할 수 있다.

연속극으로서의 코미디 드라마는 라디오에서도 1960년대에 들어서서야 본격화되는 것으로 판단된다. 대중적 극예술과 서사예술을 통틀어 보더라도 희극성을 지닌 장편의 작품이 본격적으로 생산되는 것은 이보다 조금 앞선 1950년대이다. 1940년대에도 ‘명랑유모어소설’이라고 이름 붙은 책이 발간<sup>7)</sup>되지 않는 것은 아니나, 1950년대부터는 부쩍 늘어난 여러 잡지에서 앞 다투어 장 · 단편의 명랑소설을 수록하는 명랑소설 붐이 확인

된다.<sup>8)</sup> 이 시기 명랑소설의 주요 창작자는 조훈파, 유호, 천세옥, 박흥민, 추식 등으로 방송극과 소설 창작을 겸하는 작가들이었고, 이 중 가장 인기 있던 작가는 방송극과 소설을 넘나들었던 조훈파였다. 이미 청소년 대상의 명랑소설인 『알개전』이 스테디셀러가 되고 있었거니와, 장편 명랑소설이 드문 시기에 <외룡선생 상경기>(1956) 등의 장편소설을 연재하고 있다는 것은 그의 인기가 매우 높았고 이를 유지할 수 있을 정도의 창작능력이 있었음을 의미한다. 한편, 소설이 이러한 것에 비해, 방송극에서 단회물을 벗어난 연속극이나 시추에이션드라마로서의 코믹한 드라마는 1950년대까지 그리 쉽게 발견되지 않는다. 희극성의 영역은 <라디오 유모어>, <유모어 소극장> 등으로 이름 붙여지고 김희갑, 곽규석, 구봉서 등의 코미디언들이 주로 출연하는 프로그램으로 특화되어 있었고, 때때로 버라이어티쇼 안으로 흡수되기도 했다.<sup>9)</sup> 1950년대 말에 인기를 모은 <로맨스 빠빠>(김희창 작, 1959)가 비교적 시추에이션드라마의 성격을 가미한 희극적인 연속극이라 할 수 있는데 1960년대 초에 방송극과 영화에서 희극성이 가미된 가족물의 한 흐름을 선도하는 작품이 되었다.

<로맨스 빠빠>를 계기로 1960년대부터 희극적인 연속극들이 본격화되는데, 조훈파는 김희창, 김영수와 함께 주요 작가였다. <브라보 청춘>(1960), <유쾌한 삼형제>(1962, 김영수, 윤혁민, 최요안 등과 공동집필), <청색 아파트>(1962) 등의 코미디 드라마들이 1960년대 초에 발표되었다. 그에 비해 유호는 <우리 아빠 최고> 같은 짧은 희극적 시추에이션드라마를 제외하고는 연속극으로서의 코미디 드라마가 그리 많지 않았다. 텔레비전에서 코미디 연속극을 조훈파가 시작하는 것은, 이러한 정황으로 미루어 매우 자연스러워 보인다. 1965년 ‘DTV’라는 이름을 쓰고 있던 동

5) 이영미 · 김성호 채록연구, 『최창봉』, 한국문화예술위원회, 2006, 169-175쪽; 최창봉 · 강현두, 『우리 방송 100년』, 현암사, 2001, 158쪽.

6) 2011년 12월 종합편성채널로 개국한 JTBC는 ‘TBC의 부활’이라 의미 부여를 하며 드라마와 예능을 중시하는 동양방송의 성격을 계승하겠다고 선언했다. 최민우 · 임주리(기자), 『서울 최대 케이블 IPTV도...중편 첫 채널 15는 jbc』, 『중앙일보』 2011.11.29.

7) 『신간소개』, 『동아일보』 1940.6.28.

8) 김현주, 『1950년대 잡지 『아리랑』과 명랑소설의 명랑성』, 『인문학연구』 43집, 조선대학교 인문학연구소, 2012.2, 176-177쪽.

9) 이영미, 『1950년대 방송극-연속극의 본격적 시작』, 『대중서사연구』 17호, 대중서사학회, 2007.6, 122쪽.

양방송은, 일요일 오후 9시에 조흔파 작 <로맨스 극장>을 방송했다.(첫 방송은 1965년 7월 4일로, 일간지의 텔레비전 프로그램 소개 난에 이미 인기를 얻고 있던 미국드라마 <전투>와 함께 <로맨스 극장>의 첫 방송을 소개하고 있다. 여기에서는 “연로한 어머니와 정숙한 아내 그리고 세 딸을 거느린 개업의의 가정을 중심으로 그들의 생활과 그들이 보는 남성 세계를 속속들이 헤치면서 웃음과 건실한 유머러스를 풍겨보는 내용”이라는 짙막한 소개 글과 주제가까지 실고 있어, 동양방송으로서는 나름대로 야심차게 내놓는 작품임을 짐작하게 해준다.)<sup>10)</sup> <로맨스 극장>이 종방한 후, 1966년 1월 9일 일요일부터 이 시간대에 유호 작 <맞벌이부부>가 방송되는데, 작품제목이었던 ‘로맨스 극장’을 코너 이름으로 바꾸어 고정시키고<sup>11)</sup> ‘로맨스 극장 <맞벌이부부>’로 제목이 소개되었다.<sup>12)</sup> 이는 조흔파 <로맨스 극장>을 통해 형성된 경향을 이후 같은 시간대에 어느 정도는 유지하겠다는 편성 방침을 보여주는 것인데, 이 흐름을 유호가 잇고 있는 것이다. 유호극장의 실질적 시작은 이렇게 조흔파가 만들어놓은 일요일 밤 시간대에 방송되는 코믹한 드라마였다. 물론 이 시간대의 드라마가 계속 코믹 드라마로만 채워지지 않는다. 코너 이름이 ‘로맨스

10) 『DTV 골든프로』, 『한국일보』 1965.7.4 .

11) 한편 이 작품의 제목이 ‘로맨스 극장’이 아니라 ‘로맨스 가족’이라는 기록이 있다. 『방송연감 '66』에는 “행복한 가정을 그리는 시츄에이션드라마로 초기에는 <로맨스 가족>으로 방송되던 것이 13회로 끝을 맺자 ‘로맨스 극장’으로 바뀌었다. 다만 로맨스 가족은 명칭이면서 드라마 작품명이지만, 작년도 말 로맨스 극장은 프로그램 명칭일 뿐 방송되는 작품명은 아니다. 따라서 ‘로맨스 극장’으로 바뀐 뒤에는 하나의 시츄에이션드라마가 끝나더라도, 또 다른 새로운 시츄에이션 드라마의 방송이 가능하게 되었고 로맨스 가족이 홈드라마의 소재를 다룬 데 대해 로맨스 극장은 본격적인 문예물을 소재로 다루었다”라고 밝히고 있어, 조흔파가 쓴 드라마 작품명은 ‘로맨스 가족’이고 <로맨스 가족>이 종방된 이후 이 시간대의 코너 이름을 ‘로맨스 극장’으로 정했다고 정리하고 있다. 그러나 제작 때 사용된 것으로 추정되는 등사판 극본에는 작품명을 시종 ‘로맨스 극장’으로 명기하였고, 신문의 방송순서 난에도 계속 ‘로맨스 극장’이라는 제목으로 소개되고 있어, 『방송연감 '66』의 정리를 잘못된 기억에 의한 오류로 보는 것이 타당하다.

12) 『한국일보』, 1966.1.4.

극장’에서 ‘일요드라마’로 바뀐 것에서, ‘로맨스 극장’이라는 이름이 지닌 코믹 드라마로서의 성격을 고착시키지 않고 다소 진지한 드라마까지 이 시간대에 배치하고자 하는 의도가 읽힌다. 그러나 유호극장에 이르기까지, 이 시간대의 드라마 중 코믹한 드라마가 다수를 차지하고 있었음은 부인할 수 없다.

그런데 흥미로운 것은 이후 이 시간대에 조흔파의 작품이 등장하지 않는다는 점이다. 말하자면 조흔파는 이 시간대 동양방송 텔레비전의 코믹한 드라마 관행을 열어놓은 후 사라지고, 이후에는 유호의 독주시대가 열린 것이다. 이 코너에서뿐 아니라 조흔파는 전반적으로 텔레비전에서는 그다지 많은 작품을 발표하지 않고 라디오드라마와 소설에 집중한다. 이후 텔레비전의 코믹한 드라마는 유호가 주도하는 가운데 추식 등이 집필하는 양상을 보인다.

1960년대 후반부터 1970년대 초까지 유호극장을 중심으로 한 유호의 코믹 드라마가 지닌 방송극사에서의 위상은 대개 이리하다. 따라서 유호의 특성으로, TBC이라는 오락 중심의 방송이라는 제작사의 배경과 함께 1960년대 후반이라는 시대와 텔레비전드라마라는 매체 관련 특성을 이야기할 필요가 있는 것이다. 광고료로 유지되는 민영 텔레비전 TBC가 오락성과 시청률을 중시함으로써, 흔히 윤리나 품격 논쟁에서 수세에 몰리기 쉬운 코믹한 드라마의 제작이 비교적 편했으리라는 점은, 그다지 복잡한 분석을 요하는 내용은 아니다. 그에 비해, 텔레비전드라마라는 매체 관련 특성과, 1960년대 후반이라는 시대의 특성에 대해서는 본격적인 분석이 필요하다.

### 3. 텔레비전의 갈등구조와 행동 중심의 희극

1950년대부터 1960년대 초에 이르기까지 희극적인 방송극과 소설의 최

고 작가였던 조흔과는 그 명성을 텔레비전 시대에까지 이어가지 못하고 <로맨스 극장>으로 열어놓은 텔레비전 코미디 드라마의 맹주 자리를 유호에게 내어주었다. 이 변화의 주요 변수는 라디오드라마에서 텔레비전드라마로의 이행이라는 매체 변화이다. 즉 조흔과의 작품 경향이 소설과 라디오드라마에 적합하다면, 유호는 상대적으로 텔레비전드라마에 적합한 작품 경향이므로 이러한 결과가 발생했다는 가설이 가능한 것이다. 실제로 조흔과와 유호의 작품을 비교해 보면 웃음을 유발하는 근거가 다소 다르다는 것을 알 수 있다. 조흔과의 소설과 드라마 작품이 개개의 캐릭터와 재치 넘치는 대사로 웃음을 끌어내는 측면이 돋보이는 반면, 유호의 작품은 인물 간의 갈등 관계와 행동에서 웃음을 이끌어내는 측면이 강하다.

조흔과 작품의 인물은, 캐릭터 하나하나가 희극적이다. 그가 소설과 드라마에 즐겨 쓰는 인물은, 알개처럼 신분이 학생인데 공부보다는 장난에 열심인 장난꾸러기인 인물, 어린 나이인데도 시건방지다 할 정도로 뻔질거리며 학교에서 배운 지식을 장난기에 동원하는 인물, 몰두하는 것이 지나쳐 주변 사람들을 피곤하게 하는 인물, 사회적 지위가 높고 점잖은 중년 가장인데 언행이 불일치하는 인물, 노망이 날 정도로 나이가 많은 노인인데도 손자들과 신식 대화를 하며 어울리고 이성과 연애를 하고 싶어 하는 인물, 남의 집에서 얹혀살면서도 매우 당당하고 고집스러워 타인에게 호령을 하는 인물 등이다. 그의 소설 『알개전』, <와룡선생 상경기>, 『에너지선생』 등과, 드라마 <브라보 청춘>, <로맨스 극장> 등이 모두 이런 인물들을 등장시켜 이야기를 이끌어가고 있다. 이런 인물은, 그저 개개 인물만으로도 희극적이다. 왜냐하면 이들 인물은 자기 성격 안에 비상식과 불일치, 과도함 등을 지니고 있기 때문이다. 예컨대 중학생이라면 모름지기 공부를 열심히 해야 하나 공부보다는 장난에 치중하며 학교에서 배운 지식을 장난기에 활용하는 뻔질거리는 캐릭터라면 그 인물은 희극적일 수 있다. 또한 일흔의 할머니가 호기심이 넘쳐 젊은이들이나 좋아하는 최신 인기가요를 부른다는가 남자에게 연정을 드러낸

다면 그 인물은 그 자체만으로도 희극적이다.

그에 비해 이 시기 유호 드라마의 인물들은 개개 인물 그 자체만으로는 희극적이지 않다. 그러나 유호의 작품에서는 이들을 극적 관계로 만듦으로써 희극성을 발생시킨다. 예컨대 장성한 아들 셋만 데리고 사는 점잖은 홀아버와, 장성한 딸만 셋을 데리고 사는 과부는 그 자체만으로도 희극적이지는 않다. 그러나 <너무하셨어><sup>13)</sup>는 홀아버의 집에 과부네 네 식구가 세 들어 산다는 설정을 해놓음으로써 웃음을 유발하는 온갖 사건을 만들어낸다. 양조장을 운영하는 중년의 노총각 사장, 충청도 식의 느릿한 어투를 지닌 내숭스러운 시골 여자, 한국인을 좋아하는 예의 바른 백인 미국인 여자, 늘 돈에 쪼들리는 평범하고 순진한 서민 주부, 연애에 실패한 자영업자 노처녀 등은 그 자체로는 희극적인 것이 없는 인물이다. 그러나 <짚세기 신고 왔네><sup>14)</sup>에서는, 양조장의 노총각 사장이 인건비를 아끼려고 중년의 누나에게 모든 살림을 다 맡기고 그 누나가 직원들 뒤통지다끼리를 다 하느라 뺨골이 빠질 지경이 되자, 식모 데려오는 셈으로 충남 산골에서 한복에 짚신 신고 살던 노처녀 하나를 사장의 결혼상대로 데려다 놓는다는 설정으로 희극성을 만들어낸다. 또 <파란 눈의 머느리><sup>15)</sup>에서는, 완고한 한국식 중산층 가정에, 미국유학을 간 장남이 예의 바른 똑똑한 미국 여자와 결혼하여 함께 돌아온다는 설정을 하고, <치맛바람><sup>16)</sup>에서는 남편의 별이로는 시아버지와 시동생까지 감당하며 살아갈 수가 없는 서민의 주부가 계로 돈을 벌어보겠다고 계꾼들과 몰려다니고, 드센 계꾼 아주머니들과 주인공의 가족들이 애정과 돈 관계로 엮인

13) <너무하셨어>는 어떤 극본도 남아있지 않아, 당시 일간지의 간단한 프로그램 소개와 필자의 기억에 의존하였다.

14) <짚세기 신고 왔네>는 동명의 영화로 리메이크(1971, 박상호 감독)되었고, 유호 각색의 시나리오가 남아 있다.

15) <파란 눈의 머느리>는 동명의 영화로 리메이크(1969, 김기덕 감독)되었고, 강조원 각색의 시나리오가 남아 있다.

16) <치맛바람>은 동명의 영화로 리메이크(1967, 이규용 감독)되었고, 신봉승 각색의 시나리오가 남아 있다.

다는 설정을 해놓음으로써 희극성을 만들어낸다. <혼인 줄이 막혔나 봐><sup>17)</sup>에서는, 함께 사는 세 노처녀가 각기 양장점, 레코드점, 여성내의점을 나란히 운영하는데, 그 거리를 자주 오가는 배불뚝이 중년 남자, 인텔리 총각, 멋쟁이 신사가 각기 세 여자를 마음에 두고 환심을 사려고 접근하여 온갖 일을 벌임으로써 웃음을 유발한다.

이렇게 조흔파와 유호는 희극성을 유발하는 바탕이 다르다. 따라서 작품을 풀어가는 방법도 다를 수밖에 없다. 조흔파 작품에서는 개개의 인물이 지닌 희극성이 중심이 되므로, 그 인물을 묘사하는 서술과 인물의 대사가 중요하다.

(상략) 아버지는 두수의 좋아리를 때렸다.

두수는 아버지의 꾸중을 듣는 것을 평소에는 매우 환영한다. 간혹 꾸중을 하시고는, 호인인 나 교수는 10분도 못 되어서, 두수가 상심할까 봐 여러 말로 위로를 하시는 때문이었다. 말로만 위로를 할 뿐 아니라 돈까지 주시면서 달랜다. 슬픈 듯한 표정만 하고 있으면 된다. 돈이 많이 소용되는 때이면, 슬픈 표정의 정도를 좀 더 깊게만 하면 그만인 것이다.

그랬는데, 이 날만은 아버지도 어지간히 노여우셨던지, 부록은 따라오지 않았다.<sup>18)</sup>

우리 집 계엄 사령관이자 사감 선생님인 에너지 선생님께서 포고령 제 6호를 새로 발표하셨다. 그것은 음향 관계에 관한 조항이었다. (중략)

식사 때도 선생님은 잔소리를 쉬지 않으신다.

“수길이는 손가락, 젓가락을 가지고 검토하나? 왜 그리 요란스러워.”

수저에서 소리를 내면 대뜸 이런 꾸중이 내린다. 간혹 양식을 먹다가 실수해서 포크나 나이프에서 소리가 날 때도,

17) <혼인줄이 막혔나봐>는 어떤 극본도 남아있지 않아, 당시 일간지의 간단한 프로그램 소개에 의존하였다.

18) 조흔파, 『알개전』, 계몽사, 1975, 25쪽.

“매지야, 넌 밥을 먹지 않고 총검술을 하구 앉았니?”<sup>19)</sup>

부산에 가셨던 할머니가 무사히 돌아오셨다. (중략)

“노란수염 달린 <sup>20)</sup> 말 많은 그 영감이 / 어쩐지 나는 좋아 / 어쩐지 맘에 들어……“

“호호호, 재청”

옥주와 옥미가 이것을 듣고 손뼉을 치며 깔깔거렸다.<sup>21)</sup>

이런 대목들은 앞뒤의 사건 흐름이나 인물의 관계와 무관하게 웃음을 유발한다. ‘알개’인 두수의 평소 행동과 성품은 작품 곳곳에서 간결하면서도 재미있는 말로 서술되고 있다. 특히 조흔파의 작품에서 언롱(言弄), 말 재미는 작품의 핵심이라 할 만큼 아주 뛰어나다. 1961년의 최첨단 유행가 <노란 샴시의 사나이>를 할머니가 개사하여 부르는 대목이라거나, 객식구이면서도 마치 사감 선생처럼 구는 에너지선생의 전횡을 ‘계엄 사령관’, ‘포고령’, ‘음향 관계에 관한 조항’ 같은 법률적 관용어로 표현하는 것, 양식 먹느라 포크·나이프를 놀리는 것을 총검술이라고 한다거나 꾸중 뒤에 아버지가 내주는 용돈을 ‘부록’이라 표현하는 것 등에서, 재치 있는 언어 감각이 빛난다. 이러한 말 재미는 교육의 혜택을 받은 사람들이 주로 만끽할 수 있는 감각을 지닌 것이라, 조흔파 작품의 웃음이 세련되고 지적이라는 느낌을 주도록 하는 핵심적 근거이다.

그러나 이러한 최고의 장점은 소설에서 가장 빛나고 기껏 라디오 매체 정도에까지 통용될 수 있는 것이다. 왜냐하면 조흔파 작품의 웃음은 말 맛에서 비롯되는 것이기 때문이다. 인물묘사를 가능하게 하는 서술자의

19) 조흔파, 『에너지선생』, 산화회진주, 2008, 50-51쪽.

20) 대본 인용 중 ‘/’ 기호는, 원본에서 행을 바꾸었다는 의미이다. 지면활용을 고려하여 인용할 때에 ‘/’ 표시를 하고 행을 붙였다.

21) 조흔파, 『브라보 청춘』, 삼중당, 1961, 183쪽. <브라보 청춘>의 극본은 남아있지 않으나 라디오 방송이 끝난 직후 작가 스스로 소설 형태로 재정리하여 단행본으로 출간한 것이 남아있다.

서술은, 소설에서는 핵심이지만 극예술인 드라마에서는 사라지거나 극히 제한적으로만 쓰인다. 뿐만 아니라 문자로 기록된 소설과 달리 음성언어에 의존하는 방송극에서는 재치 있는 말을 여러 번 곱씹으면서 만끽할 시간이 주어지지 않는다.(최근 토크쇼나 버라이어티쇼 등에서, 재미있는 말이 나왔을 때에 두세 번 반복하여 그 화면을 보여주는 것은, 순간적으로 지나가버릴 수 있는 그 순간의 말을 곱씹어 음미할 수 있도록 배려하는 방법이다.) 따라서 라디오드라마는 소설에 비해 말 재치가 충분히 발휘되기 힘든 형태의 예술이다. 그런데 텔레비전드라마에서는 이러한 정도가 훨씬 더 심해진다. 라디오드라마는 청각에만 의존하므로 청취자가 오로지 라디오에서 흘러나오는 음성언어에 집중할 수밖에 없다. 그러나 텔레비전드라마를 시청할 때에는 시각과 청각을 함께 이용하게 되므로, 텔레비전드라마에서 언어의 중요성은 라디오드라마에 비해 크게 떨어질 수밖에 없다. 이에 비해 시각적으로 전달되는 인물의 행동은 그 중요성이 매우 커지게 된다. 인물의 행동은, 소설에서처럼 묘사되거나 라디오드라마에서처럼 (음향에 의존하여) 상상되는 것이 아니라, 직접 시청자의 눈앞에 제시된다.

조흔파가 만들어내는 웃음에서도 인물의 행동은 매우 중요하다, 하지만 그의 최대 강점인 말 재미를 더 이상 효과적으로 발휘할 수 없다는 것은 치명적이다. 실제로 <로맨스 극장>을 보면, 재치 있는 말을 구사하느라 인물의 행동을 통한 재미를 갉아먹는 대목이 종종 눈에 띈다.

#### S#4. 내실(內室)

김박사, 장여사, 삼숙(三淑), 그리고 할머니가 변선생을 중심으로 둘러앉아서 담소(談笑)를 하고 있다.

일동(一同) 하하하(호호호)

삼: 참 재미있네요. 다른 얘기 또 하나만 들려주세요.

(중략)

변: 그럼 하나만 더 하지. 내가 일본(日本)서 물리학교를 마치구 김군이 다니던 학교에 취직이 돼서 처음으로 서울에 왔을 때 애긴데.

(중략)

변: 초행이라 서울길이 생소해 이튿날 학교엘 나갔다가 내가 들어있는 여관을 찾으려는데 알 수가 있어야지. 종로는 종론데 이름두 주소도 모르구 다만 청계천변이라는 거만 알구 있었으니까 못 찾는 것두 당연하지 뭐가.

김: 하하하 물리학자는 뉴-톤 시절부터 멍청하기루 유명합니다. 그래서 어떡하셨습니까.

변: 그래서 하는 수 없이 청계천변가에 있는 여관을 두루 찾아 다니면서 물어봤잖나.

김: (농담쫓) “내가 들어있는 집은 어딴니까” 하구서요?

(중략)

변: 그때는 인력거라는 거밖에 탈 만한 게 별루 없었는데 서울역으루 나가서 어제 모양대루 다시 인력거를 타구 종로(鐘路) 쪽으루 들어와 봤더니만 그때야 알겠어. 내가 있는 여관을 찾아냈지.

김: 만나보셨습니까?

변: 누구를 만나봐?

김: 여관에 있는 선생님을요.<sup>22)</sup>

언어에 집중할 수 있는 소설이나 라디오드라마라면 이 장면은 그리 재미없는 장면은 아닐 수 있다. 이 집의 가장인 내과의원 원장 김 박사 식구들이, 군식구로 함께 살고 있는 옛 은사 변 선생과 둘러앉아 담소를 나누는 장면인데, 노인이지만 물리학 전공자임을 내세우는 변 선생이라는 캐릭터도 재미있거니와 중년의 김 박사가 하는 농담조의 응수가 주는 재

22) 조흔파, <로맨스 극장> 제4회, 1965.7.25 방송. <로맨스 극장>은 갯지에 등사판으로 된 극본을 현책방을 통해 구입했고 인용은 이에 의거했다. 대본은 대부분의 드라마 대본이 그러하듯 각 회별로 묶여 있으며, 이 중 꽤 여러 편의 표지에 ‘조흔파 선생님’이라고 한자로 적혀 있어. 작가가 소장하고 있던 대본이라고 추정된다.



미가 있는 것이다. 하지만 텔레비전드라마에서 이런 장면은 아주 재미없는 치명적인 장면이다. 아무런 행동도 없이 오로지 말에만 의존하고 있고, 게다가 그 대화 내용이 사건 전개와 관련 있거나 치열한 심리적 충돌이 있는 것도 아닌, 그저 과거를 회상하는 한담(閑談)이기 때문이다.

이에 비해 유호의 작품들은, 개개 인물이 아닌 그들 간의 관계에서 희극성이 발생하므로, 그들의 관계가 만들어내는 사건과 행동이 중요해진다. 인물이 행동을 통해서 웃음을 만들어내는 유호의 특성은, 코믹한 텔레비전드라마를 본격적으로 쓰기 이전인 1950년대의 대중소설에서부터 이미 그 조짐이 나타나고 있다. 예컨대 단편 <길고 긴 겨울밤에>(1955)<sup>23)</sup>는 명랑소설이라는 명칭이 붙어있음에도 불구하고 희극성도 강하지 않고 주목할 만한 의미가 두드러지지도 않는, 한 마디로 태작이라 할 만한 작품이다. 서술자가 상갓집에서 한 사내를 우연히 만나는데, 이미 불과하게 취한 이 사내는 서술자를 잡고 자신의 와이셔츠에 대한 사연을 구구절절 이야기를 하는 것이 이 작품의 전부이다. 서술자의 서술에서나 인물의 대사에서나 그다지 재치 있고 재미있는 말이 있는 것도 아니고, 그렇다고 뚜렷한 사건도 전개되지 않는다. 그런데 흥미로운 것은, 이 작품을 끌어가는 또 하나의 동력이 서술자의 행동이라는 점이다. 서술자는 이 지겨운 이야기를 듣고 싶지 않아 종종 몸을 일으키려 나가려고 하는데, 그때마다 그 사내가 서술자를 잡아 앉히고 이야기를 계속한다. 물론 소설에서 이러한 설정이 그리 웃음을 유발한다고 하기는 힘들며 따라서 희극성을 발휘하고자 하는 작가의 목표는 그다지 성공적이지 못했다. 그러나 만약 텔레비전드라마였다면, 재미없는 이야기를 듣다가 종종 몸을 일으켜 나가려는 주인공과 그를 한사코 끌어 앉히며 이야기를 계속하려는 사내의 행동은, 자잘한 실랑이 정도이기는 하지만 충분히 희극적으로 연기할 만한 대목이다. 이후 대중 잡지에 종종 수록되는 유호의 작품은,

박흥민이나 천세옥의 작품처럼 미담의 훈훈한 미덕을 지니지도 않았고, 추식처럼 아이러니한 상황 속에 빛나는 리얼리티가 모습을 드러내지도 않지만, 확실히 다른 소설가들에 비해 인물의 행동을 잘 만들어내고 있음을 발견할 수 있다. 그러나 소설의 장르적 특성상 그것은 그리 돋보이는 장점이기는 힘들었으며 라디오드라마에서도 확실한 특징으로 발휘되기는 힘들었으리라 판단된다.

그러나 시각성이 두드러지는 텔레비전드라마에서 이는 매우 중요한 장점이 아닐 수 없다.

### 31. XX그릴 앞

양쪽에서 색깔도 똑같은 코로나 택시가 들어온다. / 두 대의 택시는 충돌 직전에서 크게 흔들 하면서 선다. / 한쪽에서는 상이 내린다. / 그 요란스러운 헤어스타일! / 한쪽에서는 과가 내린다. / 마치 쇼걸 같은 의상!

(중략)

**상:** (간드러지게) 너 웬일이냐...?

**과:** (지지 않는다) 초대 받았어...?

**상:** (자신 있다) 호우 그래? ... 너 내가 만나는 사람 보고 놀라지 마라...

**과:** (갑잖아서) 내가 할 말이 그거였는데...

**상:** 그래? 그럼 먼저 들어간다...

해놓고 사랑사랑 들어간다. / 그 뒤를 따르는 과!<sup>24)</sup>

**두메:** 유성기 사면 안 돼유?

**차돌:** 이봐 아까 계산을 해봤더니 그동안 두메가 쓴 돈이 얼마나 하면 말야.

**두메:** 계산을 해봤어유?

**차돌:** 음, 기왕에 산 건 하는 수 없지만 말야 인젠 그 산다는 소리 대신 하지 말라구.

**두메:** (실죽해지며) 예, 그만 두겠어유.

23) 유호, 『길고 긴 겨울밤에』, 『아리랑』 1957.2.

24) 유호 원작, 신봉승 각본, 『정 두고 가지 마』(시나리오), 대한연합영화주식회사, 1968, 37쪽.

**차돌:** 꼭 필요한 거면 몰라두 말야, 응.

**두메:** 관둔단밖에유.

**차돌:** ?

두메 금가락지를 빼고 치마저고리를 벗어던지면서

**두메:** 내가 산 게 그렇게 아까우면 다아 드리겠구먼유.

**차돌:** 아니 왜 이래. 응 왜 이러는 거야?

**두메:** 다아 드리겠어유.

**차돌:** 짚세긴 왜?

**두메:** 나 시골루 내려가겠어유.<sup>25)</sup>

두 인용문의 출처 모두 리메이크 영화의 시나리오여서 텔레비전드라마에 이 장면이 그대로 있었는지는 알 수 없다. <정 두고 가지 마>에서, 택시가 들어와 부딪칠 듯 마주 서는 장면은 스튜디오 촬영이 대부분인 당시 드라마에서는 불가능한 장면이었을 터이나, 그럴 문을 열고 두 명의 여자가 서로 뽐내며 들어와 대립하는 장면은 줄거리 전개상 중요한 장면이므로 드라마에도 있었을 가능성이 높다. 상과 과는 모두 청상과부인 자매로, 맏언니 청과 함께 한 집에 살고 있다.(가정부 이름이 부이므로, 이 집에는 청, 상, 과, 부의 네 과부가 산다.) 이 집에 백이라는 젊고 멋진 별거남이 하숙생으로 들어오고, 네 명의 과부가 모두 호감을 드러낸다. 위의 장면은, 둘째와 셋째가 각기 백에게 전화를 걸어 백의 회사 앞에서 퇴근 후에 약속을 했는데, 백은 둘을 같은 장소에 불러놓고는 공교롭게 사장의 호출로 나오지 못한 상황이 벌어진 장면이다. 평소와는 달리 패션모델처럼 요란하게 차려입은 자매가, 상황도 모른 채 뽐내며 신경전을 하는 모습은 매우 희극적이다. 라디오드라마나 소설에서는 그 효과가 크지 않았을 터인데, 텔레비전드라마에서는 요란한 의상과 과장

된 배우의 연기, 맞서 있는 인물 대립의 구도가 시각적으로 제시되어 아주 재미있는 장면이 될 수 있었다. <짚세기 신고 왔네>의 장면 역시 그러하다. 충청도 촌뜨기로 누더기 같은 무명옷에 짚신 신고 보따리 하나 들고 서울로 불려와 차돌의 아내로 들어앉은 두메는, 차돌이 자신의 요구를 들어주지 않으면 장롱 위에 놓아둔 짚신과 보따리를 꺼내는 행동을 한다. 시골로 돌아가겠다는 의미이다. 두메의 이 행동은 이 드라마에서 아주 자주 배치되는데(인용문에 지문으로 행동을 지시하지 않은 것은 자주 등장하는 행동이어서이다), 두메가 차돌에게 행하는 가장 큰 협박이다. 짚신을 꺼내고 의상을 갈아입는 이런 행동 역시 텔레비전드라마였기 때문에 제 효과를 발휘했다.

이렇게 유호의 텔레비전드라마에는 배우의 행동과 시각성에 의존한 웃음이 매우 많다. <파란 눈의 며느리>에서는, 백인 여배우가 완고한 시할아버지 앞에서 한복을 입고 날아갈 듯 큰절 올리는 장면 하나만으로도 긴장감이 생기고 웃음이 유발된다. <치맛바람>에서는, 대여섯 명의 여자들이 한복치마를 휘날리고 엉덩이를 휘두르며 기세 좋게 바람을 일으키며 한꺼번에 움직이는 장면을 자주 배치해 드센 여자들의 세상이 되어가는 세태를 풍자하고자 하는 의도를 시각적으로 선명하게 제시한다.(이 행동을 포착하는 것은 리메이크 영화에서 아예 타이틀 화면으로 배치되어 있으며, 영화 중간중간에서 자주 등장한다. 작가 유호는 작품 구상에서 이 행동에 특별히 주목했음을 이야기한 바 있다. 시놉시스를 쓰고 제목을 못 붙였는데, 서대문네거리를 지나는 버스 안에서 한복 입은 여자들 서넛이 낄낄대며 걸어가는 것을 보고 “아! 저거다!”라고 생각하며 제목을 붙였다고 구술하였다.)<sup>26)</sup> 이들 역시 텔레비전이 아니었으면 효과를 발휘할 수 없는 장면들이다. 유호의 작품들은 유호극장의 후반부로 갈수록 점점, 엇치락뒤치락 코미디를 연상시킬 정도로 행동에 의한 웃음이 증가

25) 유호 원작, 이형우 각본, 『짚세기 신고 왔네』(시나리오), 대한연합영화주식회사, 1971, B-62, 63쪽.

26) 이영미 채록연구, 『유호』, 한국문화예술위원회, 2005, 316쪽.

하는 경향을 보인다. <짚세기 신고 왔네>에서는 차돌과 두메가 사교춤을 배운다고 엉거주춤 엉덩이를 뒤로 뺀 어설픈 모양으로 “스을 스을 킁 킁”(슬로우 슬로우 킁 킁)을 입으로 읊으며 스텝 연습을 하는 장면이 웃음을 유발하고, <시거든 뚝지나 말지>에서는 벼락부자가 되어 서울의 양옥집에서 갑자기 서양식 생활을 흉내 내는 졸부 가족들이 어울리지 않는 미니스커트에 하이힐을 신고 뒤통거리거나 양식을 먹느라고 찢쩍대는 모습이 우스꽝스럽게 그려진다. 또 옆집에 살며 이집의 둘째 딸에게 노래를 가르치는 히피는 긴 장발이 휘날리도록 평소에도 심하게 헤드뱅잉을 하며 다니는 모습으로 희화화되어 있다. 이러한 유희 식의 희극적 연기를, 코믹 연기에 능한 오현경, 김순철, 여운계, 강부자 등의 TBC 전속 탤런트들이 도맡았다.

#### 4. 서민적 생활감각과 1960년대 후반의 문화충돌

유희의 희극적인 텔레비전드라마의 전성시대가 열린 또 하나의 주목할 만한 배경은 1960년대 후반이라는 시기이다. 한국대중예술사의 여러 분야를 통틀어 고려해보더라도 1950년대와 1960년대의 인기 경향, 1960년대 중에서도 1960년대 전반과 1960년대 후반의 인기 경향이 다르다는 것을 확인할 수 있다. 1950년대와 1960, 70년대는 이승만 정권 시기와 박정희 정권 시기라는 뚜렷한 차이가 존재한다. 즉 유희의 전성시대는 박정희 정권 시기로, 이승만 정권 시대와는 다른 양상을 지니고 있다. 그런데 1960, 70년대가 박정희 정권 시기로서의 연속성을 지니고 있다 할지라도, 20년에 걸친 이 시기는 꽤나 변화무쌍하다. 4·19와 5·16으로 1960년대가 열린 이후, 청춘영화와 통속적 멜로드라마가 부상하는 1963·4년, 이미자로 부활한 트로트와 영화의 신파적 경향이 최고조에 이르는 1967·8년,

그리고 1960년대적 흐름이 양적 우세에도 불구하고 말기적 증상을 보이면서 포크송 등 청년문화의 새로운 흐름의 부상이 명확해지는 1971·2년, 대마초사건 등으로 대표되는 대중예술 통제가 극에 달하는 시기의 시작점인 1975년에 각기 결절점을 이루며 변화하고 있음이 발견된다. 박정희 시대 대중예술사의 소시기 변화 양상은 별도의 지면에서 고찰해야 할 주제이므로 여기에서 상론하기는 힘들거니와, 유희의 코미디 드라마의 전성시대와 맞추어 보면 이 다섯 시기 중 제2, 3시기와 거의 일치한다. 따라서 유희의 텔레비전 코미디 드라마의 경향은, 바로 이 시기 정치사회적 분위기와 이에 따른 대도시 수용자 대중의 사회심리 등의 경향 등과 맞물려 있다는 가설이 가능하다.

1950년대 대중예술을 대표하고 있던 대중소설과 영화의 주 경향은 서양화된 도시를 배경으로 한 사랑 이야기로, 특히 이 시기 최고의 콘텐츠 생산자이기도 한 정비석의 작품에서 확인되듯 서구적·자본주의적 생활 방식과 물욕·성욕에 대한 긍정과 불안의 양면적 태도가 특징으로 나타나는 시기였다.<sup>27)</sup> 그에 비해 1960년대 전반은 라디오드라마와 영화에서 가부장의 위기를 극복하고 가족을 재건하는 건전한 가족서사, 사회 부조리나 무능력과 퇴폐를 극복하는 합리적·의지적인 젊은이들의 이야기가 중심을 이루었다. 그러나 1964년을 전후한 시기부터, 1960년대 초의 작품에서 봉합된 가족의 갈등과 사회적 절망의 태도가 다시 나타나기 시작한다. 한편으로 영화와 주제가 <맨발의 청춘> 같은 더욱 미국적 색깔을 강화하면서도 근대화된 도시의 우울한 그림자를 함께 드러내는 경향으로, 다른 하나는 영화와 주제가 <동백 아가씨>처럼 신파적 결함을 가진 서민·하층민의 패배주의적 절망과 좌절의 이야기가 부상하는 경향으로 나타났다.<sup>28)</sup>

27) 이영미, 「정비석 장편연애·세태소설의 세계인식과 그 시대적 의미」, 『대중서사연구』 26호, 대중서사학회, 2011.12.

28) 이영미, 「1964년의 말문학과 그 의미·박정희와의 허니문시대 끝나다」(강의발표문), 푸

진지한 멜로드라마에 비해 마이너리티라 할 수 있는 희극적 작품에서도, 이런 변화의 흐름은 약간 변형된 모습으로 나타난다. 조흔파의 소설과 방송극 작품을 살펴보면, 1950년대 중후반과 1960년대 초까지의 인기 경향을 고스란히 확인할 수 있다. 조흔파의 장편 명랑소설을 살펴보면 유달리 상류층의 이야기가 많다. 아버지의 직업은 기업체 사장이나 중역, 의사 등이며, 대학생 혹은 대졸자 자녀와 전업주부, 노부모 등이 이층이 있는 양옥집에 함께 사는, 당시로서는 대도시에서 다소 서양화·근대화된 삶을 살아가는 상류층에 속하는 사람들이 주 인물이다. 『알개전』에서 알개가 다니는 학교는 이른바 미션스쿨로 미국인 교장이 체벌금지 등 미국식 교육방향을 밀고 나가며, 알개의 가족은 크리스마스에 온 가족이 모여 파티를 연다. 늙은 할머니까지 외래어 섞인 손자들의 이야기에 말참견을 할 정도로 서양적이고 근대화된 것에 대한 개방적 태도를 가진 가족이며, 이를 누릴 정도의 경제력을 유지하고 있다. 이들이 벌이는 연애 이야기는 종종 벌어지는 사고에도 불구하고 도시인들의 세련되고 아름다운 삶이라는 느낌을 준다. 앞서 분석했듯이 이들이 구사하는 재치 있는 말들은, 근대화된 도시 생활과 중등 이상의 학력을 가져야만 이해할 수 있는 것들로, 1950년대 후반 대중예술 작품에서 나타나는 서양근대에 대한 매혹과 상통하는 현상이다. 이러한 작품 경향은 이후의 방송극 <브라보 청춘>, 소설 『에너지 선생』(1966) 등으로도 계속 이어지는 것으로 보아, 조흔파 작품의 중심적 경향의 하나라고 이야기할 수 있을 것이다.

이 중 조흔파의 방송극 중 1962년 <청색 아파트>는 다소 다른 경향을 보인다. 청색으로 단장한 이층 양옥인 아파트를 운영하는 사장이, 마치 에너지선생처럼 지나치게 건전하며 다소 독단적인 규칙(예컨대 남녀 대화 때에는 2미터 이상 거리를 둘 것 등)을 내걸고 술집 마담, 야간대학생,

구두쇠 전공의, 기생의 딸 등 다양한 입주자들을 통치하듯 이끄는 과정에서 일어나는 여러 사건들을 엮어놓은 작품이다. 조흔파의 다른 작품에 비해 다소 어수선한 느낌이 있긴 하지만, 상류층 인물이 거의 배제되어 있고 주인공이 부조리와 향락의 척결 의지를 강하게 드러낸다는 점, 결국 다소 과도한 행동을 보였던 주인공이 잃어버렸던 딸과 재회하는 가족의 회복으로 끝맺는다는 점 등에서 1960년대 초의 대중예술 인기 경향과 일치한다. 하지만 역시 이 시대 대표적인 희극성을 이끈 작가는 <로맨스 빠빠>, <행복의 탄생>의 김희창, <박서방>, <신입사원 미스터리>의 김영수 등이었다고 보이며, 다소 점잖은 웃음을 간간히 배치하는 이들 작가보다 훨씬 더 노골적인 익살과 희극성을 드러내는 조흔파나 유희는 1960년대 초의 흐름에서는 다소 비껴난 느낌이다. 그러다 이러한 1960년대 초반의 경향이 한 풀 꺾인 이후 조흔파는 텔레비전드라마 <로맨스 극장>으로 되돌아오는데, 이는 유부남의 불륜 등의 소재를 과감히 다루는 등 1960년대 중후반의 새로운 경향을 담아내고 있다. 하지만 전반적으로는 근대화된 상류층 가정의 이야기라는 조흔파 특유의 명랑성으로 복귀하고 있음을 볼 수 있다.

그런데 이 뒤를 이어가는 1960년대 후반부터의 유희의 작품은 아주 다른 경향을 보여주고 있다. 유희가 그리는 대상은 중하층 서민들의 세상이다. 생활비 충당이 힘든 도시 서민, 작은 양품점·미장원 주인인 과부 세 자매 혹은 노처녀 세 친구, 구두쇠 양조장 주인과 시골뜨기 여자, 백수건달 아들 삼형제를 먹여 살리느라 방 하나를 세를 준 퇴직 교사, 졸부가 되었으나 여전히 시골뜨기 문화를 지닌 채 대도시의 양옥집에서 사는 일가족 등이 그려내는 세상은 조흔파가 그려내는 서양적·근대적이고 세련된 사람들의 세상과는 매우 다르다. 그런데 이러한 경향 변화는 같은 시기 코미디 영화에서도 나타난다는 점이 흥미롭다. 1960년대 후반에는, 1950년대 후반의 <여사장> 같은 고급스러움을 내세운 로맨틱코미디나 1960년대 초 <로맨스 빠빠>, <삼등과장> 같은 가족물과도 다른, 서영

른역사아카데미 2012.1.30.; 이영미, 『1950-70년대 미혼모 소재 멜로드라마 영화의 변화 그 의미』(학술대회 발표논문), 학술대회 『서사(내러티브)의 정치성』, 한국서사학회, 2010.4.10.; 이영일, 『한국영화전사』, 소도, 2004, 345-358쪽.

춘, 구봉서, 백금녀 등의 코미디언이 출연하는 서민들의 이야기를 담은 영화가 주를 이루었다. 이영일이 ‘저속취미의 년센스 코미디’<sup>29)</sup>라고 혹평한 <남자 식모>(1968) 등 심우섭 감독의 작품이 주를 이루고 이와는 다소 다른 색깔의 이형표·이봉래 감독의 작품이 그와 공존하는 양상이었지만, 양자 모두 미국성·근대성에 대한 매혹과는 거리가 먼 주책바가지 서민 주인공들의 이야기라는 점에서 공통적이다. 물론 공중과 텔레비전 방송, 그것도 최고의 대도시 서울과 부산 시민들만 대상으로 하는 TBC의 유희 작품과, 전국의 영화관에서 대중적 인기를 모았던 영화가 발상이나 표현방식에서 동일할 수는 없지만, 이러한 매체와 수용자의 차이를 감안한다면 두 분야의 1960년대 후반 변화 양상은 흥미로운 유사성을 보여주고 있는 것이다.

이 시기 드라마와 영화가 주로 그리고 있는 서민들은, 1970년대 말의 드라마 <달동네>나 1990년대 초 드라마 <서울의 달>에서와 같은 판자촌 빈민과는 차이가 있다. 유희 드라마 속의 서민은 판자촌 빈민들보다는 경제적으로나 사회적 지위로나 훨씬 안정적인 사람들이다. 그들의 주거공간은 (비록 방 하나에 세 들어 살지언정) 대도시의 번듯한 주택이며, 자영업을 할 정도의 경제력을 지닌 사람들도 많다. 심지어 마음대로 수표를 발행할 정도의 부자도 있지만, 그 경우에는 학력 등 문화자본이 낮아 부자 축에 끼기 힘든 경우이다. 어쨌든 이들은 대도시의 주택에 살며 시내에서 그러저럭 밥벌이를 하고 살아갈 정도의 사람들이다. 그에 비해 1960년대 후반의 코미디 영화 속의 주인공들은 드라마 속 주인공에 비해 형편이 더 열악하다. 취직을 위해 전전공공하는 이들이 대부분이다. 그럼에도 불구하고 이들은 판자촌에 거주할 정도는 아니며, 비교적 쉽게 그럴 듯한 기업체에 취직하거나 상류층의 가정에 스며들며, 도시 중산층으로의 편입을 꿈꾼다. 그런 점에서 이 시대의 코미디의 주인공들은, <달동

네>나 <서울의 달> 등의 빈민과는 다른 질감의, 도시 중산층 서민이거나 그들에 근접한 사람들이라는 공통점이 있다.

따라서 이들은 1950년대 대중예술의 인물들처럼 비교적 부유한 경제적 기반을 바탕으로(혹은 이러한 경제력 확보를 전제로 하여) 미국 바람을 일으키는 주인공들은 아니다. 물론 유희의 작품에도 미국 바람으로 부추겨진 부박한 생활습관이나 물욕·성욕을 가진 인물들이 있다. 그러나 정미석·조흔파 등 1950년대 후반의 인기 작가들의 그것처럼, 미국적·도시적인 자본주의적 삶과 태도를 멋진 도시의 중상류층들의 문화로 그려지지 않는다. 오히려 댄스 바람이란 여대생과 세련된 중산층 주부뿐 아니라 시골뜨기까지 휩쓸리는 것으로 그려내고, 자유분방한 연애는 변호사·기자·사장들의 전유물이 아니라 서민층의 증늬은이나 백수건달, 동네 자영업자들까지 다 하는 짓으로 그려낸다. 그래서 유희 작품에서 물욕·성욕을 지닌 인물들은 1950년대 작품들이 풍기는 달착지근한 매혹의 냄새를 갖고 있지 않다. 그에 따라 유희의 작품이 보여주는 부박한 물질적·성적 욕망에 대한 비판은, 정미석 작품에서처럼 표면과 이면이 상충하는 양상을 띠지 않고,<sup>30)</sup> 아주 편안하고 솔직하다. 제대로 소화하지도 못할 미니스커트나 하이힐 신고 거들먹거리며, 치맛바람에 부추김 당해 집 바깥으로 나돌거나 남자 머리꼭대기에 올라앉으려는 여자들의 행태는, 수용자에게 아무런 매혹도 주지 못한 채 비판의 대상이 된다. 대신 유희의 작품은 인물들의 성욕과 물욕, 권력욕을 계층·나이·성과 무관하게 누구나 갖고 있는 인간 본연의 자연스러운 것으로, 밋지 않은 결함으로 그려낸다. 과도하면 어리석은 것임이 분명하나, 어느 정도는 인간이라면 다 갖고 있는 것으로 받아들이는 것이다. 이런 포용의 태도는 해학적 웃음을 야기한다.

이렇게 유희의 작품에서 이른바 ‘아프레갈’로 대표되던 1950년대의 미

29) 이영일, 앞의 책, 362-364쪽.

30) 이영미, 앞의 글, 32-26쪽.

국적·근대적 자유주의의 매혹이 제거되어 있는 것은, 이미 그것이 1960년대 중반에는 문화적 신선함을 갖고 있지 못했기 때문인 측면이 있다. 미국화와 근대적 성장주의는 이미 ‘잘 살아보세’를 외친 1960년대에 집권 세력의 이데올로기로 받아들여져 대도시 서민들에게까지 당연한 것이 되어버렸기 때문이다.<sup>31)</sup> 1960년대 초 박정희 정권과의 허니문 기간을 끝낸 1960년대 중반부터, 이 사회는 서민들까지 동의한 ‘잘 살아 보세’의 바람 속에서 솟아오르는 또 다른 문화적·사회적 충격에 주목해야 하는 시대가 되었다. 그것은, 젠더, 도농, 계층, 세대 간에 나타나는 문화적 격차이다. 1960년대에 현모양처 이데올로기를 통해 여성들의 사회진출 욕망을 가정 안으로 흡수했지만, 그럼에도 불구하고 집안과 사회에서 여성들의 힘이 점점 강해지는 현상을 막을 수는 없었다.<sup>32)</sup> 평범한 가정에서도 여성이 가정의 경영을 좌지우지하며 ‘엄처’로 군림하게 된 현상은, 확실히 새로운 문화적 현상이었을 것이다. <치맛바람>은 이를 반영한 대표적인 작품이다. 또한 급격한 도시화와 산업화로 인해 농어촌 인구가 도시로 이입됨으로써 도농 간의 문화 격차가 심각하게 확인되었고, 평등하게 가난했던 전쟁 직후와 달리 약간의 경제성장으로 인한 계층적 분화가 소비행태의 차이로 가시화되었다. 이러한 도농 간, 계층 간 문화적 격차는 <짚세기 신고 왔네>, <시거든 뚝지나 말지>의 재미를 일으키는 바탕이 되고 있다. 한편 1968년을 계기로 청년문화 현상이 시작되었는데, 식민지시대와 전쟁의 경험으로부터 자유로운 새로운 세대들의 부상은 기성세대들에게는 매우 큰 충격이었다. <시거든 뚝지나 말지>, <너무하셨어>나 <나팔바지>에서 이 현상이 다루어지고 있고, <파란 눈의 며느리>는 이 모든 것들의 변형인 측면이 있다.

즉 유희의 코믹 드라마 전성시대는 바로 이러한 사회적 배경과 시청자 대중들의 달라진 경험과 욕구·욕망이 유희의 작품과 맞아떨어졌기 때

문에 열린 것이라 할 수 있다. 흥미로운 것은 이 시기 유희의 작품 목록을 텔레비전과 라디오 양쪽을 모두 모아 훑어보면, 아직 유희의 시대가 본격적으로 열리기 이전인 1964년 즈음에는 라디오드라마 <신식 할머니>나 <학생부부> 같은 다소 이전 스타일의 발상이 눈에 띈다는 점이 다. 손녀사위와 섹스를 논하고 『타임』지를 읽으며 연애를 즐기는 신식 할머니는 다분히 조흔과적인 인물형이며, <학생부부>도 주인공들이 가난한 고학생으로 설정되어 있기는 하지만 대학생 커플의 이야기라는 점에서 대도시 중상류층 중심의 이야기에서 그리 먼 거리에 있지 않다고 보인다. 그러다 ‘콩가루 집안’이나 다름없는 부잣집 이야기를 다룬 1966년 <내 멧에 산다>에서의 과도기적 모습을 보이다가 1967년 <치맛바람>에 이르러 서민 주인공들이 중심이 되는 유희 스타일의 코미디 드라마의 모습이 완성되고, 유희가 최고의 코믹 드라마 작가로 승승장구하는 시대가 본격적으로 열리게 되는 것이다. 따라서 이러한 유희 코미디 드라마의 작품 경향은, 한편으로 유희의 것이면서 다른 한편으로는 그 시대 대도시의 시청자 대중들이 선택한 것이라고 할 수 있다.

1960년대에 맞닥뜨려진 사회·문화의 변화에 대한 유희 드라마의 가치 판단은 매우 보수적이며 때때로 계몽적인 태도를 두드러지게 보이기도 한다. 계꾼들의 치맛바람은 목불인견이고, 히피가 부르는 노래는 발악이나 다름이 없으며, 최첨단 유행이라고 무조건 모방하는 과시적 소비는 꼴불견이라는 식이다. 보수적 관점은 비판 대상을 과장되게 형상화하여 풍자하거나, 비판 대상을 몰락시키는 처벌의 서사로, 혹은 <내 멧에 산다>, <시거든 뚝지나 말지>에서처럼 궁극적으로 귀향을 결정하는 건전한 청년남성에 의해 해결을 모색하는 등의 방법으로 구현된다. <파란 눈의 며느리>나 <짚세기 신고 왔네>처럼, 충분히 비판의 대상처럼 행동할 수 있는 여성 주인공이 그러한 부박한 욕망을 스스로 포기하고 보수적 질서의 충실한 수호자가 되어 공동체 내의 갈등을 원만하고 부드럽게 해결하는 방식도 구사한다. 문제해결을 이끄는 남성 인물이 성실한 일꾼이

31) 이영미, 40-41쪽.

32) 김복순, 「전후 여성교양의 재배치와 젠더정치」, 『여성문학연구』 18호, 2007.12, 45-47쪽.

자 엘리트 지도자의 모습이라면, 여성 인물은 나대지 않고 스스로를 낮추어 부드럽게 상대방을 설득하여 문제를 해결하는 만머느리 인물형이다. 이런 여성 인물형은, 최장수 연속극의 기록을 세우며 <아씨>와 함께 일일연속극의 시대를 열었다고 평가되는 유호의 <딸>(1970)에서 가장 완결된 모습을 보이거니와, 이후 1970년대 텔레비전 가족물의 대표적인 인물형으로 자리 잡는다. 유호 코미디 드라마의 이러한 보수성은, 범박하게 보자면 박정희 정권 시기의 보수성과 대략적으로 일치한다고 할 수 있다. 1950년대의 미국식 자유주의의 거품이 다소 가라앉으면서 현모양처 이데올로기나 근면·성실을 강조하는 보수적 생활 감각이 다시 자리를 잡았고, 여기에 박정희 정권이 주도하는 국가 주도의 산업화·근대화 정책이 헤게모니를 장악하며 국민들을 장악한 시기였기 때문일 것이다. 특히 보수성을 띠고 지배이데올로기에 순응하는 공중과 방송의 프로그램이라는 점에서 이로부터 자유로울 수는 없다.

주목할 만한 점은 유호의 작품이 이렇게 보수적 관점을 노골화하면서도 근본주의적이지 않다는 점이다. 새로운 사회문화적 현상에 대한 매우 보수적 관점을 고수하고 때때로 계몽적 태도까지 드러내지만, 이미 변해버린 사회, 계층상승을 향한 서민들의 욕망, 부박하고 때때로 유치하기까지 한 인간의 본성에 대해 현실수용적 태도를 보여주고 있는 것이다. <치맛바람>에서는 남자들이 돈을 제대로 못 벌어오니 여자들이 계라도 할 수밖에 없다는 현실을 인정하며, <시거든 뚝지나 말지>에서도 시골뜨기 출신 졸부의 행태는 꼴불견이고 이를 청산한 몇 인물이 결말에 귀농을 결심하지만 가족 대다수는 여전히 도시에 남는 것으로 끝맺는다. 오히려 작품들은 이상이나 윤리와는 다소 유리된 현실과 인간본성을 해학으로 너그럽게 인정하고 포용하는 다소 유연성 있는 태도를 보여주는 데, 이는 한편으로 결함이나 모순됨을 포용하고 인정하는 해학적 희극성의 소산이기도 하며, 다른 한편 어떤 식으로든 현실과 인간본성을 거부하고는 살아갈 수 없는 서민적 태도의 소산이기도 하다.

따라서 유호 작품이 보여준 1960년대 후반과 1970년대 초까지의 서민적인 코미디 드라마들은, 한편으로 이러한 보수성에 반감을 지닌 1970년대 초의 새로운 세대의 감각·관점과 충돌하고, 다른 한편으로는 좀 더 근본주의적으로 보수적이고 계몽적인 관점과도 충돌할 운명이었다. 이 중 새로운 세대의 감각·관점과의 충돌은 구체적으로 가시화되지는 않는다. 어차피 정부의 통제와 간섭을 받는 거대 방송사가 큰 자본을 들여 만드는 공중과 텔레비전의 연속극은 보수적 속성을 지니고 있으며, 식민지와 전쟁 경험을 갖지 않고 민주주의를 교과서로 배우고 미국식 자유주의를 동경하는 청소년들의 경험과 관점을 전폭적으로 수용하기는 힘들기 때문이다. 또 지금처럼 시청자들의 의견이 직접 표출될 통로로 많지 않았으므로, 청년문화 세대들과의 충돌이 노골적으로 나타나기는 쉽지 않았다. 즉 대중가요와 영화에서 청년문화 현상이 나타난 것과 비교하면, 드라마에서 이에 필적할 만한 현상은 나타나지 않았고, 따라서 유호처럼 보수적 시각과 충돌하는 모습도 나타나지 않았다. 그러나 1960년대 드라마를 주도하고 있던 1910, 20년대 생과 전혀 다른 감수성을 지닌 1940년대 생인 김수현이 코믹한 홈드라마를 쓰게 되는 1980년대 초에는 유호의 관점과 전혀 다른 작품이 탄생하는 것을 볼 수 있다. 1981년 MBC에서 방송된 저녁시간대의 주말연속극으로 좋은 평가를 받은 김수현 작 <안녕하세요>, <사랑합시다>는 유호가 만들어놓은 코믹 드라마의 틀이 그대로 유지되면서, 가부장제적 세상에 대한 도발적 문제제기를 품고 있는 김수현 특유의 감각이 돋보인다. 특히 <안녕하세요>는, 아들 삼형제를 둔 홀아버지의 집에 친정 부모 없는 만머느리가 갈 곳 없어진 두 여동생을 데리고 들어와 산다는 설정이고, <사랑합시다>는 초등학교 동창 사이인 홀아버지와 과부가 각기 딸 네 자매와 아들 삼형제와 함께, 담장 하나를 사이에 둔 옆집에 산다는 설정이어서, <너무하셨어> 등 유호 작품의 영향을 받은 흔적이 역력하다. 그러나 두 작품 모두 유호의 작품이 지닌 보수적 관점으로부터 벗어나 있다는 점에서 큰 차이를 보인다.

그에 비해 후자의 충돌은 가시적으로 나타났다. 점점 강해지는 청년들의 자유주의적 분위기와 정부에 대한 국민들의 불만을 이데올로기적 통제로 억제해보려는 지배세력의 움직임은, 박정희 정권의 세 번째 집권기인 유신시대가 실질적으로 시작하는 1972년에 가속화되어, 대중예술에 대한 억압적 조치가 강화된다. 유호의 작품 중 일일극 <왔구려>가 방송윤리위원회로부터 ‘주의환기’ 처분을 받고<sup>33)</sup> 결국 5개월만에서 조기종방을 하게 된 것도 1972년의 일이다.<sup>34)</sup> 유호가 자주 설정하는 재취(再娶)나 후실(後室) 들이기, 중년들의 노골적 구애 등이 희극적 설정을 벗어날 경우 비윤리적이거나 품격이 없다는 지적을 받을 소지가 있는데, 1972년 이후 이른바 ‘건전함’에 대한 강요적 분위기가 노골화됨으로써 다소 유치하고 비윤리적이기도 한 서민들의 이야기를 해학적으로 다루어온 유호의 드라마가 연이어 비판의 타깃이 된 감이 있다(1971년 <사슴 아가씨>에 대한 기사에서 이런 분위기를 읽을 수 있다. 1971년의 일일극 <사슴 아가씨>는 여자관계가 문란한 아버지를 둔 한 여자의 고난 극복기인데, 시작 전부터 ‘안방극장으로서의 낮 뜨거운 이야기’가 등장하여 애초의 작의가 잘 전달될지 의문이라는 내용의 기사가 실렸다.)<sup>35)</sup> 유신시대로 들어선 이후 유호의 작품은, 보수적 관점의 안에서나마 비교적 다양하고 생기발랄하게 펼쳐졌던 서민들의 좌충우돌 이야기가 다소 줄어들고 모범적 인물을 앞세우는 방식으로 선회하게 된다.

결국 유호 코믹 드라마의 최고 전성기는 1960년대 중반부터 1970년대 초까지, 정치사적 흐름과 결부하여 이야기하면 박정희 집권기 중에서 건전함과 희망을 과도하게 포장하고 심지어 강요했던 집권 초기와 1972년 이후 유신시대를 뺀 나머지 시대와 얼추 일치한다. 국가 주도의 근대화 와 산업화가 본격화되고 삼권분립 같은 절차상 민주주의의 기본적 틀이

33) 「방륜에 걸린 저급프로 수두룩」, 『동아일보』, 1972.10.31.

34) 「새 연속극 다이얼330, TBC TV 프로 일부개편 따라 신설」, 『동아일보』 1972.11.3.

35) 「TBC 새 프로 <사슴아가씨>」, 『동아일보』 1972.3.4.

어느 정도는 유지되던 시대, 그래서 도시의 서민대중들이 정신없이 빠른 속도로 변해가는 세상을, 약간의 희망, 약간의 안정감과 편안함, 약간의 불안감이 뒤범벅된 태도로 받아들이고 있던 시대였던 셈이다. 유호는, 식민지 말기와 전쟁을 거쳐 온 중년 세대의 보수적인 시선과 유치한 인간 본성을 인정하는 희극의 본질적 시선을 유지하면서, 이 시대의 온갖 사회문화적 좌충우돌을 그려내어 한국 텔레비전 코미디 드라마의 틀을 마련한 작가였던 셈이다.

## 5. 맺음말

여태까지 거칠게나마 유호극장을 중심으로 한 유호의 코미디 드라마를 살펴보았다. 결국 유호의 시대는, 오락적 프로그램에 대한 전폭적 지지를 보였던 동양방송이라는 제작 주체와, 텔레비전 시대에 어울리는 텔레비전 코미디 드라마에 대한 요구, 그리고 미국적 근대화에 대한 부풀려진 욕망이나 강압적 정부가 주도하는 근대화 드라이브의 억압적 분위기로부터 다소 자유롭게 대도시 서민대중들의 다소 유치한 욕망과 일상을 그려낼 수 있었던 1960년대 후반이라는 시대, 이 세 가지 요소가 맞물린 결과였다. 유호는, 1960년대라는 시대의 특성과 그 시대 대도시 서민대중들의 경험과 세계전유방식을 다소 보수적 방식으로 받아들여 형상화하는 데에 성공하였고, 새롭게 출발한 텔레비전이라는 매체에 적합한 코미디 드라마의 기본 틀과 특성을 만들어낸 작가였던 셈이다.

이러한 유호가 틀 잡아 놓은 코미디 드라마의 관행은, 1980년대 김수현의 <안녕하세요>, <사랑합시다>를 거쳐 1990년대 <사랑이 뭐길래>, <목욕탕집 남자들>에 이르기까지 계속 이어져왔고, 다른 한편으로 현대를 배경으로 하여 소소한 일상을 엮어가는 일일극 등에 양념처럼 배치되



는 코믹한 에피소드의 여러 발상들에도 영향을 주었다고 할 수 있다. 그리고 이에 대한 연구들은 추후의 과제이다.

참고문헌

1. 기본자료

유호, 『내 가슴에 그 노래를』, 제일출판문화사, 1961.  
 유호 원작, 신봉승 극본, <신식 할머니>(시나리오), 한양영화공사, 1964.  
 유호 원작, 신봉승 극본, <학생부부>(시나리오), 동원영화주식회사, 1964.  
 유호 원작, 강조원 극본, <내 멧에 산다>(시나리오), 제일영화사, 1967.  
 유호 원작, 신봉승 극본, <치맛바람>(시나리오), 제일영화사, 1967.  
 유호 원작, 신봉승 극본, <정 두고 가지 마>(시나리오), 대한연합영화주식회사, 1968.  
 유호 원작, 강조원 극본, <파란 눈의 며느리>(시나리오), 한국예술영화사, 1969.  
 유호 원작, 이형우 극본, <짚세기 신고 왔네>(시나리오), 새한필름, 1971.  
 유호 원작, 강조원·유호 극본, <시거든 짧지나 말지>(시나리오), 삼영필름, 1973.  
 조흔파, 『부라보! 청춘』, 삼중당, 1961.  
 조흔파 원작, 이형표 극본, <청색 아파트>(시나리오), 극동흥업, 1963.  
 조흔파, <로맨스 극장>(방송대본), JBS-TV, 1965.  
 조흔파, 『알개전』, 계몽사, 1975.  
 조흔파, 『에너지선생』, 산호와진주, 2008.  
 『아리랑』(월간)  
 『동아일보』(일간)  
 『한국일보』(일간)  
 『중앙일보』(일간)  
 『방송연감 '66』, 한국방송인협회, 1966.

2. 단행본

김승현·한진만, 『한국 사회와 텔레비전 드라마』, 한울아카데미, 2001.  
 노정팔, 『한국방송과 50년』, 나남출판, 1995.  
 오명환, 『텔레비전 드라마 사회학』, 나남출판, 1994.

\_\_\_\_\_, 『텔레비전드라마 예술론』, 나남출판, 1994.  
 이영미 채록연구, 『유호』, 한국문화예술위원회, 2005.  
 이영미·김성호 채록연구, 『최창봉』, 한국문화예술위원회, 2006.  
 이영일, 『한국영화전사』, 소도, 2004.  
 최창봉·강현두, 『우리 방송 100년』, 현암사, 2001.

3. 논문

김현주, 「1950년대 잡지 『아리랑』과 명랑소설의 명랑성」, 『인문학연구』 43집, 조선대학교 인문학연구소, 2012.2.  
 이영미, 「1950년대 방송극·연속극의 본격적 시작」, 『대중서사연구』 17호, 대중서사학회, 2007.6.  
 \_\_\_\_\_, 「정비석 장편연애·세태소설의 세계인식과 그 시대적 의미」, 『대중서사연구』 26호, 대중서사학회, 2011.12.  
 정미영, 「조흔파 소년소설 연구」, 인하대학교 석사학위논문, 2002.

## Abstract

## The creation of TV comedy series

- centered on Yoo, Ho's drama series in the late 1960s

Lee, Young-mee

This paper is to examine the characteristics and meaning of TV comedy series written by TV scriptwriter Yoo, Ho during the late 1960s and early 1970s when the conventions of Korean TV series were set in place. It is the period when the format of a once-a-week TV series was established and Yoo was a popular TV scriptwriter who got his own show under the name of 'Yoo, Ho Theater' on TBC during the Sunday prime time.

Around 1960, comedy series were introduced to the radio by novelist Cho, Heun-pa who took the lead in the field. He was the first popular writer of TV comedy series as well. However, in the mid 1960s, he lost the leadership to Yoo, Ho. This could be explained in a couple of accounts.

First, while the strength of Cho's works was found in the humor based on each character's idiosyncrasies and wordplays, Yoo's works were strong in the humor based on relationship between characters and their actions. Therefore, Yoo was more suitable for TV dramas than for novels or radio dramas.

Second, he was able to catch the new trends of comedy demanded by the public in the late 1960s. In the late 1950s, comic works(novels, movies, TV dramas) were mainly populated by American and sophisticated urban types, but in the early 1960s, the

patriarchy and the propriety returned to the front. Meanwhile, the late 1960s, when the economic development plan was in progress, the rural exodus started and the youth culture arose, was the time when the comedy based on the urban life enjoyed the popularity among the city dwellers and gender, the rich and the poor, the urban and the rural and cultural differences among the generations emerged as new interests. Yoo, Ho successfully caught these contemporary issues and dramatized them based on conservative world view, therefore appealing to TV series viewers of the time.

In this regard, Yoo had to decline with the coming of the 1970s when he was alienated from the new young generation's world view and their senses and came under the criticism of the strict Park, Jung-hee regime which disapproved Yoo's un-exemplary characters.

Key words : the late 1960s, TV series, Yoo, Ho, Yoo, Ho Theater, TBC

접수일: 2012년 7월 24일

심사기간: 2012년 8월 18일~8월 29일

게재결정: 2012년 8월 29일