

1980년대 문예드라마 <TV문학관> 연구*

박유희**

<차례>

1. 문제제기
2. <TV문학관> 성쇠의 맥락과 추이
 - 2.1. 컬러화와 공영방송체제에 따른 문예드라마
 - 2.2. 문예 영상의 계보에서 관습적 드라마로
3. <TV문학관>의 범주와 의미구조
 - 3.1. 원작의 범위와 서사의 입계
 - 3.2. '도시-향수-방랑-운명'의 환원구조
4. 1980년대 문예드라마 <TV문학관>의 정체성

<국문초록>

본고는 제5공화국 시기(1980~1987년)에 제작·방영되어 한국 텔레비전 방송사에서 대표적인 문예 드라마로 각인된 KBS <TV문학관>에 대한 연구이다. <TV문학관>의 제작과 방영에는 신군부 정권의 의도와 더불어 컬러화로 촉진된 영상매체의 주도권 변화, 공영방송이 허용하는 범위 안에서 TV드라마 또한 영화와 같은 예술적 영상매체가 될 수 있음을 입증하고자 하는 방송계의 욕망, 그리고 안방에서 교양과 시각적 즐거움을 함께 충족하고자 하는 대중의 욕구가 교차하고 있었다. 시대의 다양한 요구와 욕망이 충돌하고 공모하며 길항하는 가운데 <TV문학관>은 부상과 쇠락을 겪게 된다. 본고에서는 특히 <TV문학관>이라는 문예드라마가 주목받을 수 있었던 이유, <TV문학관>이 제5공화국의 몰락 즈음에 종영을 맞이한 까닭을 질문하며 프로그램 성쇠의 맥락과 텍스트의 의미구조를 고찰하고자 했다.

<TV문학관>은 1980년 12월18일 <을화>를 시작으로 1987년 11월7일 <가을비>까지 총 266편이 제

* 이 논문은 2016년도 교육부의 재원으로 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임 (NRF-2016S1A5A8017337).

** 고려대학교

작방영되었다. 원작 선택이나 연출 태도 면에서 볼 때 초기부터 1983년까지는 ‘문예’의 유산을 적극 수용하는 경향이 두드러졌다. 이 시기가 <TV문학관>의 전성기였으며 컬러TV를 새로운 영상예술 매체로 활용하기 위한 생산자들의 도전적 시도도 활발했다. 이때 개발독재를 거치며 문예영화와 문예드라마로 반복 재생산되어 온 문학이 전폭적인 지원 속에 컬러TV를 통해 재구성되면서 TV드라마가 영상예술로 인정받게 된다. 그 과정에서 ‘TV관 문예영화로서의 <TV문학관>의 전형이 만들어졌다. 그런데 1983년경부터는 <TV문학관>이 새로운 TV드라마 영상으로 내세웠던 ‘올로케이션’이나 영화와 같은 화질이 일반화되고 <베스트셀러극장>과 같이 보다 시의적이면서 장르적 재미를 갖춘 드라마가 등장한다. 그러면서 <TV문학관>은 점차 새로운 것 없는 익숙한 드라마로 밀려나고 존재 이유 또한 약화된다. 1987년에 오면 새로 제작되는 편수가 현저하게 줄고 재방송 비율이 높아지다가 프로그램 자체가 종영에 이른다.

<TV문학관>에서 극화된 문학의 범주와 특성을 살펴보기 위해 원작을 조사해보면, <TV문학관>은 문예영화의 단골 작가군을 우선적으로 수용하면서 당대의 화제작에도 주의를 기울였다. 그럼에도 대중적인 작가들과는 일정한 거리를 둬으로써 일반 드라마와는 변별되고자 했다. 대신 1980년대에 대두한 ‘분단문제를 수용하면서 일련의 분단문학 작가들이 주요 원작자가 되었다. 그러나 이 경우에도 역사적 상황 속에서 휴머니티를 다루는 원작이 채택되거나 그러한 방향으로 각색되었다. 이는 각색을 담당했던 방송작가들이 창작하는 오리지널 대본의 경우에도 마찬가지로 기본적으로 일정한 구조에서 벗어나지 않았다. 원작이 다양해지더라도 결국에는 기존 목록에 충실한 방향으로 정향되었던 것이다.

그러면서 <TV문학관>은 프로그램 자체가 하나의 표상을 형성했다. <TV문학관>은 다수의 텍스트로 구성되어 있으면서도 텍스트의 의미구조를 들여다보면 일관된 마스터플롯을 이루고 있다. 그것은 ‘도시인의 피로 vs 노스텔지어로서의 과거라는 착파와 그로 인한 방랑이 운명으로 귀결되는 환원구조이다. 이러한 구조 속에서 도농 갈등은 물론 격동의 근현대사 또한 운명적인 것으로 의미화된다. <TV문학관>의 방영작이 독자적인 작품으로 기억되기보다 ‘평화롭고 화해로우나 서글프고 아련하고 과거지향적인’ 하나의 범주로 연상되는 것은 이 때문이다. 또한 프로그램 말기에는 영광을 되찾기 위해 새로운 작가와 감독이 수혈되기도 했으나 별 효과가 없었던 것 또한 <TV문학관>이라는 프로그램이 거대한 하나의 텍스트로 이미 허물기 힘든 의미구조의 완결성 속에서 순환하고 있었기 때문이다.

결론적으로 <TV문학관>은 개발독재 시대를 거치며 정향된 ‘문예’라는 예술 관념을 기반으로 하여 ‘문예영화와 같은 스펙터클을 컬러TV를 통해 구현한 프로그램이었다. 오랫동안 군사정권과 대중에게 아울러 검증받아온 안전한 원작과 서사를 선택하여 안방극장에서 컬러TV관 문예영화를 선보였기에 <TV문학관>은 성공을 거둘 수 있었다. 그러나 새로운 불거리로서의 시효가 다하면서 <TV문학관>이 구현하는 보수적 문예의 세계는 대중의 관심으로부터 멀어져갔다. 1980년대 사회에 저류하는 역동성은 과거와 운명으로서의 환원구조로는 이미 담아낼 수 없는 것이었다. 그러나 그러한 환원구조야말로 <TV문학관>의 정체성이자 제5공화국의 미디어정책과 순치될 수 있었던 이유였으므로 <TV문학관>은 제5공화국과 운명을 함께 할 수밖에 없었다. 제5공화국이 무너지는 1987년에 <TV문학관>이 조용히 종영된 것은 우연이 아닌 것이다.

주제어 : 공영방송제도, 문예드라마, 문예영화, 신군부 정권, 운명론, 제5공화국, 컬러 방송, TV문학관, 환원구조

1. 문제제기

본고는 제5공화국 시기인 1980년부터 1987년까지 제작·방영되어 안방극장 시대를 이끌며 한국 텔레비전 방송사에서 대표적인 문예드라마¹⁾로 각인된 KBS <TV문학관>에 대한 연구이다.

<TV문학관>은 “韓國의 名作小說, 오리지널 드라마를 TV드라마化하여 방송함으로써 映像을 통한 우리 文學의 소개 및 TV드라마의 새로운 영역을 보여”²⁾준다는 취지로, 1980년 12월부터 1987년 11월까지 만 8년 동안 총 266편이 제작·방영된 KBS의 단막극 프로그램이다. KBS가 오랜 기간 막대한 예산을 투입하며 제작을 지원했다는 것은 <TV문학관>이 KBS의 간판 프로그램 중 하나였음을 말해준다. 한편 <TV문학관>이 장수 프로그램으로 살아남을 수 있었다는 것은 그만큼 시청자의 호응이 뒷받침되었음을 의미하기도 한다. 프로그램 제작이 끝난 이후에도 <TV문학관>은 ‘앙코르 걸작선’, ‘TV문학 걸작선’ 등의 이름으로 계속 재방송되었다. 나중에는 ‘新 TV문학관’, ‘HDTV문학관’ 등의 제명으로 수차례 새로 제작되기도 했다. 이 프로그램들은 일종의 향수 프로그램으로 오래 가지는 못했다.

1) ‘문예드라마’는 한국 방송 드라마 연구에서 ‘문학작품을 원작으로 하여 제작된 TV드라마’라는 의미로 통용된다. 그런데 엄밀히 따지자면 여기에서 호명하는 ‘문학작품’에는 ‘본격/순수/고급’이라는 의미가 내포되어 있다. 그래서 그러한 질을 갖춘 오리지널드라마까지 ‘문예드라마’에 포함되곤 한다. 이러한 상황을 고려하여 “문학적 완성도가 높은 작품을 텔레비전이라는 영상형식에서 드라마화한 것”이라고 정의하기도 한다. (임중수, 『텔레비전의 사회문화사』, 한국언론재단 편, 『한국의 미디어 사회문화사』, 한국언론재단, 2007, 471면.) 여기에서 ‘문학적 완성도’가 높다는 것은 ‘고급’이라는 질적(質的) 함의를 지닌 것으로 ‘본격/순수’와 상통한다. 본고에서는 이러한 정의에 준하여 출발하되 문예드라마로서의 <TV문학관>의 정체성에 주목하면서 그 함의의 심층에 다가가고자 한다.

2) 韓國放送公社, 『KBS年誌』 제5집, 한국방송공사, 1982, 79면.

그러나 단속적인 형태로나마 프로그램이 계속 시도되었다는 것을 통해 왕년의 인기와 영향력을 재확인할 수 있다.

그런데 문예드라마 프로그램은 <TV문학관> 이전에도 존재했다. KBS는 드라마 방송 초기부터 <TV무대>, <금요극장> 등의 주간 단막극을 방송했다. 이 중에는 유치진 원작, 차범석 각색의 <나도 인간이 되련다>와 같은 희곡 원작 드라마도 있었으나 대부분은 방송작가에 의해 창작된 오리지널드라마였다. 문예드라마를 처음 시도한 것은 TBC의 <TV소설>이라는 프로그램이었다. 이 프로그램에서는 1964년 11월부터 <젊은 베르테르의 슬픔>, <좁은 문>, <안네의 일기> 등의 번안 드라마를 방송했다. 그리고 문예영화의 전성기였던 1967년 TBC에서는 <TBC극장>이라는 프로그램을 통해 <무녀도>, <B사감과 러브레터>, <사랑방 손님과 어머니>, <뽕>, <배따라기> 등 근대단편소설 원작의 드라마를 방영하고, 1969년에는 <문예극장>이라는 제명 아래 극단 춘추의 번안극을 방송하기도 했다. 1970년대에 KBS에서는 <KBS무대>라는 주간단막극 프로그램을 신설하여 처음에는 오리지널 방송드라마를 방영하였으나 1973년 하반기부터 김동인의 「김연실전」, 현진건의 「B사감과 러브레터」, 유진오의 「어떤 부부」, 염상섭의 「전화」 등의 문예물을 간간히 각색하여 방송하였다. 그러다 1979년 4월부터는 <문예극장>이라는 프로그램을 다시 만들어 박종화, 김동인, 주요섭, 나도향, 현진건 등의 소설을 본격적으로 드라마로 제작하였다.³⁾

이와 같이 꾸준히 문예드라마가 시도되었음에도 <TV문학관>처럼 시

3) 방송드라마 목록은 한국 TV드라마 50년사 발간위원회 편, 『한국 TV드라마 50년사 연표』, 한국방송실연자협회, 2014, 8-167면을 참고하였다. 신상일은 『한국 TV드라마 변천사』(시나리오친구들, 2013, 269면)에서 TBC에서 <TBC극장> 이외에 <TBC예술극장>이라는 문예드라마 프로그램을 제작했다고 쓰고 있고, 『한국 TV드라마 50년사 연표』(한국 TV드라마 50년사 발간위원회 편, 한국방송실연자협회, 2014)에도 1974년 9월 15일부터 1975년까지 방송된 것으로 기록되어 있기는 하나 구체적인 작품 목록은 확인되지 않는다.

청자의 호응을 이끌어내며 장기 방송된 경우는 없었다. <TV문학관>이 방송되기 6개월 전까지 방영된 <문예극장>만 해도 흐지부지 종영되었다. 그렇다면 <TV문학관>은 이전 문예드라마와는 변별되는 면을 지니고 있었고 그것이 당대 상황과 조응함으로써 부상했다고 볼 수 있다. <TV문학관>은 1980년 12월18일에 첫 방영된 이후 2~3년 동안 전성기를 누리다가 1984년 이후 서서히 쇠락하여 1987년 11월7일을 마지막으로 조용히 종영된다. <TV문학관>의 방영 시기는 공교롭게도 제5공화국 시기와 겹치는데, 이는 <TV문학관>과 정권의 관련성에 대한 의문을 자아낸다. 제5공화국 시기는 쿠데타를 통해 집권한 신군부가 무엇보다 먼저 방송을 장악하여 방송 통제가 가장 심했던 때이기에 더욱 그러하다.

이러한 <TV문학관>에 대해서는 TV드라마의 미학 차원에서 긍정적 의미를 부여하는 경우와 정치상황과의 관련 속에서 그 역할을 비판하는 견해가 공존해 왔다. 전자에 해당하는 것으로는 “TV드라마에서 문학과 예술성을 추구하여 텔레비전이 결코 바보상자만은 아니라는 사실을 입증해 준 프로그램”⁴⁾, “드라마 영상예술을 개척한 1980년대 문예드라마의 대표 프로그램”⁵⁾과 같은 평가가 있으며, 이에 대한 근거로 기존의 텔레비전 드라마에서 볼 수 없었던 ‘고유의 품격과 무게감’⁶⁾, ‘TV드라마로서의 예술성’⁷⁾이 언급되어 왔다. 또한 각색이나 드라마 표현양식, 또는 문학 교육 차원에서 산발적으로 이루어진 개별 텍스트 분석들도 이 유형으로 분류될 수 있다.⁸⁾ 후자에 해당하는 것으로는 미디어 정치의 일환으로 “권

4) 신상일·정중헌·오명환, 『한국 TV드라마 50년사』, 한국방송실연자협회, 2014, 244면.

5) 표재순, 「텔레비전드라마 편성의 시대적 특성과 변천에 관한 연구」, 석사학위논문, 연세대학교, 1992; 정영희, 「제5공화국 시대 공영방송의 정치성」, 한국방송학회 편, 『관점이 있는 한국 방송의 사회문화사』, 한울아카데미, 2012, 129-130면에서 재인용.

6) 임종수, 같은 글, 471면.

7) 송희복, 「영상문학으로서의 TV드라마, 그 내력과 의의」, 『영화』 제3권 2호, 부산대학교 영화연구소, 2010, 97면.

언유착을 통해 공영방송이라는 이름으로 행해진 정치의 문화화⁹⁾, “TV프로그램을 교육·교양 매체로 활용하고자 한 정권의 인식이 강하게 배어 있는 드라마 양식¹⁰⁾이라는 비판이 있었다. 이러한 평가를 종합하면서 “문예 정서의 TV드라마로의 도입과 제작 기법 활성화, 컬러 방송화에 따른 스펙터클 중시와 그에 따른 전면 야외녹화를 통해 드라마 제작 기술이 업그레이드되고, 비교적 시청률에서 자유로운 창작정신 견지되었으나, 현실 소재 회피의 측면도 다분”하다며 공과를 함께 지적하는 평가가 있기도 하다.¹¹⁾

그러나 이와 같은 선행 논의는 대부분 TV방송사 차원에서의 간단한 언급이나 직관적 평가에 머물고 있다. 아니면 개별 텍스트에 대한 다양한 맥락에서의 분석으로 산포되어 있어서 <TV문학관>이라는 프로그램의 정체성을 탐구하는 것과는 거리가 있다. 더구나 본격적인 연구를 위해 선행되어야 할 <TV문학관> 목록부터 제대로 정리되어 있지 않은 상황이다. 이제 실증적인 자료 조사를 바탕으로 하여 <TV문학관>이 1980년대에 부상하여 쇠락하게 되는 맥락은 어떤 것인지, ‘품격과 무게감을 갖춘 ‘예술성’의 정체나 <TV문학관>이 구현했다고 하는 ‘문예정서’가 무엇인지, 그리고 <TV문학관>이 당시 정권의 인식에 충실한 드라마였다면 어떤 면에서 그런 것인지 등에 대한 논의와 검증이 이루어져야 한다.

이에 본고에서는 그 첫 단계로 <TV문학관>에 대한 기초 자료 정리를 바탕으로 하여 1980년대 <TV문학관>이라는 문예드라마의 성쇠의 이유를

8) 이러한 연구로는 송희복, 앞의 글, 93-119면; 이철우, 「텔레비전 드라마의 표현양식 고찰 : <TV문학관>을 중심으로」, 『한국문학논총』 제42호, 한국문학회, 2006, 247-280면; 주창윤, 「텔레비전 분석과 소설 분석의 차이 : <TV문학관>을 중심으로」, 『한국언어문화』 제26호, 한국언어문화학회, 2004, 1-11면; 등이 있다.

9) 임종수, 같은 글, 470면.

10) 정영희, 같은 글, 126면.

11) 신상일, 같은 책, 270-271면.

외부의 정황과 내재적 차원에서 탐구한다. 이를 위해 우선 제작방영의 맥락과 추이를 살펴보겠다. 그리고 <TV문학관> 텍스트를 원작과 서사구조 면에서 유형화하고 분석하면서 <TV문학관>이라는 프로그램 전체에서 도출되는 의미구조를 밝히겠다. 이 과정에서 1980년대 ‘문예드라마’의 정체성이 고구될 것이다. 이러한 맥락과 정체성 구명은 각각 콘텍스트와 텍스트 층위에 해당하는 문제이면서 상호 연관되어 있는 것이다. 프로그램의 부상과 쇠락은 프로그램을 둘러싼 상황 뿐 아니라 그 상황에 조응하거나 적응하지 못하는 프로그램의 본질과 직결되기 때문이다. 따라서 이 연구를 통해 <TV문학관>이 제5공화국 시기와 겹치는 ‘공교로움’이 시대적 상황과 내재 원리 면에서 아울러 해명되기를 바란다.

2. <TV문학관> 성쇠의 맥락과 추이

1980년대 <TV문학관>의 성쇠에는 매체 환경의 변화, 대중의 소구, 프로그램의 완성도 등 여러 인자가 교차하고 있다. 이 시기에 국민의 생활 수준이 높아지고 텔레비전이 가족 통합의 매체가 되며 가족 교양에 대한 필요성이 커져 있었다. 그런데 신군부가 집권하여 방송을 장악하면서 컬러 방송이 전격적으로 시행되고 공영방송 이념이 표방되었다. 이에 따라 방송 편성이 크게 변화하며 그에 걸맞은 프로그램 개발이 요구되었다. 이는 신군부가 통제하는 임계 안에서라면 전폭적 지원을 받으며 새로운 영상 구현을 향한 방송계의 의욕과 역량을 발휘할 수 있는 기회로 작용하기도 했다. <TV문학관>은 이러한 인자와 배경이 복합적으로 작용하는 가운데 놓였던 프로그램이었다.

2.1. 컬러화와 공영방송체제에 따른 ‘문예드라마’

<TV문학관>이 이전 문예드라마와 확연히 변별되는 지점은 컬러 방송이었다는 것이다. 과소비와 위화감을 조장한다는 이유로 박정희 정권기 동안 유보되었던 컬러 방송은 신군부 정권의 민심 수습 정책의 일환으로 1980년 12월1일 KBS 1TV를 통해 실시된다.¹²⁾ 이는 1960년대 후반 이후 지속적으로 진행되어온 영상매체의 헤게모니 변화, 즉 영화에서 텔레비전으로 영상매체의 주도권이 옮겨가는 추세를 가속화시킨다. 이에 따라 방송사에서는 컬러 영상에 걸맞은 스펙터클을 지향하게 되는데, 이는 정국의 안정을 위해 국민의 주의를 돌리려는 정권의 목적과도 결부되며 이벤트의 개발과 프로그램의 대형화로 이어진다.¹³⁾ 이에 발맞춰 드라마 부문에서도 1970년대의 주류를 이루었던 일일연속극에서 벗어나 1회 방영시간이 2~3시간에 이르는 단막극 형식의 기획특집드라마가 양산된다.¹⁴⁾ 이와 같은 분위기는 이전과는 다른 ‘볼거리’를 내세우는 ‘문예드라마’가 부상할 수 있는 기반이 된다.

텔레비전 단막극은 고급드라마로 간주되어 왔으며 문예드라마와의 친

12) 한국언론인연합회, 『韓國言論100年史Ⅱ』, 한국언론인연합회, 2006, 171면.

13) <제12대 전두환 대통령 취임 경축 쇼>, <국풍 81>과 같은 국민 동원형 축제, <100분쇼>, <생방송 남도쇼>, <민족중흥의 대잔치> 등 뉴스, 쇼 등이 이에 해당한다. 전국을 눈물바다로 만들었던 1983년 <특별생방송 이산가족을 찾습니다> 역시 이러한 흐름 속에서 기획된 것이었다.

14) 대형 드라마는 1980년 KBS 특집극의 양산에서부터 시작되었다. 설날 특집극 <立春大吉>, 3.1절 특집극 <그 하늘 아래>, 6.25 특집극 <순교자> 등이 대표적이었다. 이는 가을 개편에서 ‘100분쇼’와 짝패를 이루는 ‘100분 드라마’의 시설로 이어졌다. ‘100분 드라마’로는 노교수의 눈을 통해 조국을 재조명했다는 정책 홍보 드라마 <꽃구름 속에>(윤혁민 극본, 장형일 연출)를 시작으로 특집극 <韓民統>(김동현 극본, 이유환 연출), <붉은 王朝>(김동현 극본, 이정훈 연출), <왜>(김강운 극본, 이진욱 연출) 등 주로 체제선전적인 드라마가 제작되었다. 韓國放送公社, 『KBS年誌』 제4집, 한국방송공사, 1981, 49면.

연성이 강하다. 텔레비전 단막극이 고전 희곡을 보여주는 데에서 시작한 사례가 세계 방송사에 편재하는 것¹⁵⁾은 단적인 예라 하겠다. 그런데 단막극이라 하더라도 TV드라마는 영화나 희곡과는 다르게 수용된다. 레이먼드 윌리엄스가 ‘흐름(flow)’¹⁶⁾이라는 개념으로 간파했듯이, TV프로그램은 편성을 통해 유동하는 총체의 일부로 놓이게 되며 단막극 또한 예외가 아니다. 또한 동시간대에 편성되는 프로그램들은 유사한 목적과 정체성을 공유하며 반복되는 편성 시간 속에서 동질성 내지 친연성을 형성한다. 따라서 <TV문학관>이 격주에 방송되었던 초기에 동시간대에 편성된 프로그램을 살펴보면 <TV문학관>이 어떠한 맥락에 있었는지가 보다 잘 드러난다. 회차는 <TV문학관>의 에피소드 별 방영 순서이다. 동시간대에 방영된 프로그램은 보기의 편의를 위해 음영 칸에 넣어 이탤릭체 굵은 글씨로 표시하였다.

[표 1] <TV문학관>과 동시간대 프로그램 편성 상황 (1980.12.18~1982.2.6.)

회차	방영일	제목
1	1980.12.18	<을화>
2	1980.12.25	<新婦들>
3	1981.01.01	<청춘극장>
4	1981.01.08	<햇불>
5	1981.01.15	<일월>
6	1981.01.22	<징소리>
7	1981.01.29	<아리랑 아리랑 아라리요>
	1981.02.07	토요스페셜<전두환대통령의 방미결산>
8	1981.02.14	<삼포 가는 길>

15) 글렌 크리버, 박인규 옮김, 「단막극」, 글렌 크리버·토비 밀러·존 텔로크 엮음, 『텔레비전 장르의 이해』, 산해, 28-31면.

16) ‘흐름(flow)’이란 TV프로그램을 비롯해 광고, 홍보물 등 상호 연관이 없어 보이는 다양한 텍스트들이 ‘TV시청’이라는 총체적인 경험의 양식으로 한데 묶이는 유동적인 전달방식을 일컫는다. 레이먼드 윌리엄스, 박효숙 옮김, 『텔레비전론』, 현대미학사, 1996, 10면.

	1981.02.21	청소년 축구 중계: 한국 vs 카타르
9	1981.02.28	<배따라기>
	1981.03.07	토요스페셜 <사랑하는 아들 딸아>(정인엽)
10	1981.03.14	<고개>
	1981.03.21	토요스페셜 <할아버지는 멧쟁이>
11	1981.03.28	<청산댁>
	1981.04.04	토요스페셜 <대원군>
12	1981.04.11	<나룻배 이야기>
	1981.04.18	토요스페셜 81년 아카데미 시상식 실황
13	1981.04.25	<확인>
	1981.05.02	특별기획: 살아있는 선녀 테레사수녀 토요스페셜: 해저의 신비
14	1981.05.09	<도요새에 관한 명상>
	1981.05.16	특선명화극장: <올림픽 러브스토리> 1부
15	1981.05.23	<등신불>
	1981.05.30	보도기획: 위기의 시대 국풍81 시리즈
	1981.06.06	특선대작: <패튼 대전차군단>
	1981.06.13	토요스페셜: 세기의 거장 윌리엄 와일러
16	1981.06.20	<단독강화> ¹⁷⁾
	1981.06.27	특선명화극장: <속 야망의 계절> 제 1부
17	1981.07.04	<봉순의 하늘>
	1981.07.11	위성중계: 존스컵 국제농구 한국 vs 캐나다
18	1981.07.18	<잃어버린 사람들>
	1981.07.25	토요스페셜: 여름특선 유령의 나라
19	1981.08.01	<효자점경>
	1981.08.08	토요스페셜: 야생의 세계 아프리카
	1981.08.15	3시간 드라마: <얼어붙은바다>
	1981.08.22	토요스페셜: 거장 존 포드
20	1981.08.29	<驛馬>
	1981.09.05	토요스페셜 <다정다한>
21	1981.09.12	<추석특선: 외돌괴할망>
	1981.09.19	특별재방송: 81년 에미상 수상작 <죽음의 연주>
22	1981.09.26	<사라진 것을 위하여>
	1981.10.03	보도기획: 올림픽 역사의 증인: 창군비화
23	1981.10.10	<黑潮>

	1981.10.17	2시간 토크쇼 역사의 증인: 임정비화
24	1981.10.24	<霧津紀行>
	1981.10.31	역사의 증인: 조선어학회 사건
25	1981.11.07	<산상에 서다>
	1981.11.14	2시간 토크쇼 민족체육비화
26	1981.11.21	<산불>
	1981.11.28	역사의 증인: 독립군비화
27	1981.12.05	<바우덕이>
	1981.12.12	토크쇼 역사의 증인: 의열단 비화
28	1981.12.19	<사람의 아들>
	1981.12.26	TV 20년 2시간 드라마 <얼굴>
	1982.01.02	신정 특선영화 <프로페셔널>
	1982.01.09	2시간 토크쇼 역사의 증인: 광복군비화
	1982.01.16	<안개꽃>
	1982.01.23	역사의 증인: 물산장려운동
30	1982.01.27	<浮草>
	1982.02.06	특별기획: 경제대토론회

1980년 말부터 1982년 초까지 <TV문학관>이 30편 방영되는 동안 특집 방송이 격주로 동시간대에 방송되었다. 위 표에서 볼 수 있듯이, 이때 방송된 특집방송은 <전두환 대통령의 방미 결산>과 같은 정권 홍보 성격이 강한 특집 뉴스를 비롯해 역사 다큐멘터리와 시사토론 등의 계몽적 교양 프로그램, 스포츠 중계나 미국의 예술상(아카데미상, 에미상 등) 시상식, 그리고 특선 영화 등이었다. 이는 신군부의 언론 정책과 '공영방송' 이념에 충실한 대표적인 프로그램들이었다. 다시 말해 <TV문학관>의 방영 시간은 정권의 방송 정책을 대변하는 기획 특집 프로그램의 단골 시간대이고 <TV문학관>은 그것을 정기적으로 대체하는 프로그램으로 출발한 것이다.¹⁸⁾

17) 당시 신문편성표에는 최초의 울로케이션 작품인 <단독강화>(선우휘 원작, 이은성 각본, 김홍중 연출)가 방송된다고 나와 있으나 이 작품은 명확히 알려지지 않은 사유로 갑자기 방송이 취소되었다.

1980년 12월31일 신군부는 집권하자마자 ‘언론기본법’을 공포하는데, 이는 방송의 공영제라는 명분 아래 방송 검열을 강화하여 통제하겠다는 의지를 표명한 것이었다.¹⁹⁾ 이후 신군부 정권은 상업 방송의 폐해를 극복하기 위한 ‘공영적 편성’을 내세우며 언론을 통폐합한다. 이 와중에 방송계에서는 TBC가 KBS에 강제 흡수되고 KBS가 MBC의 대주주가 됨으로써 실질적으로 “KBS 단일 공영 체제”²⁰⁾가 이루어지고, ‘공영방송’이라는 방송이념이 대두한다. 본래 공영방송이란 ‘방송은 공공재’로서 ‘계몽민주주의를 확립시키는 커다란 잠재력을 가진 미디어’라는 인식에서 비롯된 것으로, “방송서비스는 오락만을 목적으로 해서는 안 되며, 인간의 지식, 노력, 그리고 성취의 모든 면에서 가장 뛰어난 것을 모든 가정에 전해야 할 책임이 있다는 것”을 골자로 한다.²¹⁾ 이것이 신군부에 의해 대한민국 사회에 적용되었을 때 방송에 대한 정부의 적극적인 관여와 규제로 이어지며 신군부 정권의 정치적 의도를 관철하는 수단이 된다. 여기에서 핵심적인 역할을 하는 것이 “오락방송은 최대 50%를 넘을 수 없다”²²⁾는 언론기본

18) <TV문학관> 초기에 해당하는 1981년 방송을 기록하고 있는 『KBS年誌』 제5집(한국방송공사, 1982)을 보면 매주 20편의 정규 프로그램을 제외하고는 모두 특집드라마 성격의 대형 단막 드라마가 제작·편성된 것으로 나와 있다. 평균 100분 내외의 <TV문학관>만 27편이고, 100분 이상 특집이 25편으로 도합 52편, 다시 말해 대형 단막 드라마가 매주 1편 이상씩 제작·방송되었다는 것이다. 이때 <TV문학관>은 특집드라마와의 경계가 모호한데, <TV문학관>이 계속 성공을 거두면서 그 편성 비중이 점차 커진다.

19) 신군부는 심의와 자문의 이름으로 공익과 윤리를 내세우는 방송 관련 위원회들을 설치하여 방송 통제를 강화한다. 대표적인 것으로는 방송에 대한 운용·편성의 기본사항을 심의할 독립기관인 ‘방송위원회’의 설치, 방송국 내에 ‘방송자문위원회’ 설치 운영의 의무화, ‘방송윤리위원회’를 대신하는 ‘방송심의위원회’의 설립 등이 있다.

20) 최창봉·강현두, 『우리 방송 100년』, 현암사, 2001, 255-264면.

21) 패디 스카넬, 하종원·김대호 역, 「공영 방송 개념의 역사」, 앤드루 굿윈·게리 웨일 편, 『텔레비전의 이해』, 한나래, 1995, 27-28면.

22) 김승현·한진만, 『한국사회와 텔레비전 드라마』, 한울아카데미, 2001, 93면.

법 시행령 제29조에 따른 편성 방침이다.

신군부가 집권한 1980년에 문공부 공문으로 ‘TV방송 개편 및 방송 정화 지침이 방송사에 내려온다. 그 핵심은 “정화계획의 목표와 기본 방침에 따라 교양 프로그램을 방송시간의 47.5%로 비율을 높이고 새마을, 청소년, 국군의 방송을 강화하고, 반공, 경제, 과학 프로그램을 강화하는 반면 연속극과 쇼, 외화 프로그램을 감축하라”는 것이었다.²³⁾ 이러한 규제 기조는 제5공화국 기간 내내 유지된다. 신군부 정권은 이른바 ‘3S(Sport, Screen, Sex) 정책’을 통해 정치 이외의 영역에서는 자율화와 탈규제 정책을 펴면서 그 일환으로 유흥오락 산업을 진흥하고 섹스영화에 대한 검열도 완화한 것으로 알려져 있다. 방송에서도 스포츠 진흥과 영상의 스펙터클에의 지향은 동일한 기조를 유지했으나 오락 프로그램은 한층 규제되었고 ‘건전한 프로그램’ 개발에 대한 요구는 오히려 커졌다.²⁴⁾ 이는 텔레비전 매체가 지닌 특성에서 비롯된다.

텔레비전은 “근대화된 주거문화에서 가족이 모이는 안방이나 거실에 가보, 가족사진, 가훈 등 가족의 이력과 사회적 지위를 과시하는 물건들과 함께 벽면을 채우는 오브제”로 설치되어 “사적 공간의 근대적 재구성을 담보해주는 물적 조건”²⁵⁾으로서 가족의 활동을 규율하는 데 기여하게 된다. 텔레비전 방송 프로그램은 라디오나 영화와 달리 아이부터 노인까지 가족이 함께 볼 수 있는 내용이고 수위여야 함은 당연하고, 나아가 가정이라는 사적 공간에서 국민을 계몽하는 효과적인 기제일 수 있었다.

23) 문공부, 「편성 1761-3706 텔레비전 주간 기본방송순서 일부 조정」, 1980. 8.25. 정순일·장한성, 『한국 TV40년의 발자취』, 한울, 2000, 133면; 정영희, 같은 글, 125면에서 재인용.

24) 이에 대해 강준만은 “제5공화국은 퇴폐를 부추기면서도 그것으로 인한 결과를 빌미로 통제를 시도하는 이중적인 대중문화정책을 구사”했다며, 텔레비전 매체에서는 공영과 사회적 책임, 공익 등 윤리를 강조한 것을 중요한 예로 든다. 강준만, 『한국현대사 산책: 1980년대편』 2, 인물과사상사, 2003, 53-55면.

25) 임종수, 같은 글, 447-457면.

1980년대 신군부가 내세운 ‘공영방송’은 실제로 이러한 텔레비전 매체의 역능(力能)을 십분 활용하겠다는 의지의 이념화이자 정부에서 방송의 제작과 편성을 총체적으로 통제할 수 있는 실질적 제도이기도 했다. 그러므로 영화는 각 제작사에 의해 제작되는 과정에서 검열을 통한 규제가 이루어지는 데 비해 텔레비전에서는 처음부터 ‘건전한 프로그램’을 진흥하고 권장하는 데 중점을 두게 된다.

제5공화국에서 내세운 ‘건전한 TV 프로그램’이란 국가발전과 민족정기를 고취하고, 시청자의 의식을 개선하며, 건전한 오락성을 지향하는 것²⁶⁾이었다. 이러한 기준이 드라마에 적용될 때 관습적인 멜로드라마 장르가 주류를 이루었던 일일연속극이나 아침드라마는 포함되지 않았다. 정영희의 분류에 의하면 당시 건전한 드라마란 ① 정변의 정당성을 합리화하는 것(<개국>, <조선왕조 500년>), ② 경제 안정화에 기여하는 것(<현대입지전>, <개성상인>, <북청물장수>), ③ 계층화합을 강조하는 것(<전원일기>, <해돋는 언덕>, <고향>), ④ 민족정신을 함양하는 것(<매천야록>, <독립문>), ⑤ 교육·교양 목적을 충족하는 것(<TV문학관>, <베스트셀러극장>)을 말한다.²⁷⁾ 한편 국민간의 이질감, 계층 간의 위화감, 사회 불안감을 조성하는 내용은 철저히 금지되었다.²⁸⁾ 예컨대 현대 멜로드라마의 경우 불륜을 다루는 것이나 애정 표현 등 기존에 배제되었던 것은 물론이고, 도시 문제로 소재가 편중되는 것, 도시 생활을 호화롭게 묘사하는 것 등은 모두 지역·계층 간 위화감을 조성할 수 있다는 이유로 규제되었다. 사극의 경우에도 민족의 긍지를 고양시키는 교육적인 내용이어야 했고, 그런 만큼 고증에도 철저해야 했다.²⁹⁾ 그러다 보니 시대적인 배

26) 오명환, 「TV드라마 30년 수난사」, 『방송시대』 통권 제4호, 한국방송프로듀서연합회, 1993, 356면; 정영희, 같은 글, 135쪽에서 재인용.

27) 정영희, 같은 글, 133-134면.

28) 오명환, 『텔레비전 드라마 사회학: 현대 드라마 영상언어와 해법을 위하여』, 나남출판, 1994, 347-350면.

29) 신상일·정중헌·오명환, 같은 책, 252면.

경만 과거로 하고 멜로드라마 갈등이 중심을 이루는 사극은 발붙이기 힘들어졌다. 더구나 한국방송협회의 자율정화 계획에 따라 일일극 주 1편 이내, 주간극 주 2편 이내로 방송이 제한되어 멜로드라마 중심의 일일극³⁰⁾은 퇴조하는 대신 단막극이 부상하며 주간드라마가 개발되었다. 그 결과 드라마는 이념적인 성격의 특집 기획 드라마, 주간극 형식의 위인 중심 역사극, 단막극 형식으로 정기 편성되는 문예드라마에 편중될 수밖에 없었다.

한편 텔레비전이 보편화되어 영상물 제작 지원이 TV드라마에 집중되면서 TV드라마의 스펙터클에 대한 대중의 기대도 높아졌다. 각종 기념일 특집극으로 기획된 대형 단막극들은 그러한 기대를 더욱 부추겼다. 이러한 드라마들은 대부분 정권 옹호 성향을 강하게 드러내곤 했는데, 그러면서 전면에 내세운 것은 야외 로케이션이나 제작비의 규모 같은 것이었다. 이는 시청자가 안방에서 영화와 같은 화면과 볼거리를 즐길 수 있을 것임을 선전하여 ‘스펙터클을 기대케 한 것이다. 한 예로 ‘100분 드라마 제3탄 <왜>는 KBS와 MBC 양국 톱 텔런트 70여 명이 참여하여 야외 로케이션으로 촬영된 대형 드라마인 동시에 ‘최초의 올 컬러 드라마인 것만으로도 큰 의미가 부여되었다.³¹⁾ 이러한 분위기 속에서 ‘영화와 같은 TV 드라마에 대한 대중의 소구가 형성되고, 컬러 방송이라는 색의 혁명을 통해 실현 가능성이 커지면서 그것은 증폭된다. 한국에서 컬러영화가 1949년에 이미 제작되었고³²⁾, 1960년대 말에는 일반화되었다는 것을 상기

30) 1950년대 TV방송에서는 스튜디오 생방송과 필름물이 번갈아 편성되어 쇼와 외화(30%)가 주류를 이루었다. 1960년대에는 쇼, 외국 시추에이션 드라마, 스포츠 등으로 프로그램이 보다 다양해졌다. 그러다 1970년대에 이르면 일일드라마가 TV방송의 재미를 주도하는 프로그램이 되는데, 일일드라마는 대부분 멜로드라마였다.

31) 韓國放送公社, 『KBS年誌』 제4집, 한국방송공사, 1981, 49면.

32) 홍성기 감독의 16mm 영화 <여성일기>가 최초의 컬러영화로 기록되어 있으나 현전하지는 않는다.

하면 ‘영화와 같은 드라마에서 컬러는 핵심적인 요소일 수 있었다. 따라서 대규모 제작비, 야외 로케이션, 그리고 컬러로 제작되는 TV드라마란 극장에 가서 매번 입장료 내고 봐야만 했던 영화를 안방에서 저렴한 시청료로 관람한다는 것을 의미했다.

그 중에서도 문예드라마는 예술성을 담아낼 수 있는 매체로서의 텔레비전을 시험하는 장이었다. 새로이 주도권을 쥔 신매체는 언제나 구(舊)매체의 권위에 기대어 예술성을 인정받고자 한다. 영화가 부상할 때 문학에 기대어 예술의 반열에 오르려고 했던 것처럼, TV드라마 또한 문학에서 원작을 취해 그 문학성을 영상화할 수 있다는 것을 입증함으로써 영화와 같은 예술적인 영상 매체가 될 수 있음을 입증하고자 했다. 그리고 그러한 욕망은 ‘문학의 예술성’이라는 뿌리 깊은 명분 안에서 공영방송의 이념과 화합할 수 있었다. 요컨대 <TV문학관>은 공영방송의 기치 아래 컬러화로 인한 TV의 영향력이 급격하게 커지는 상황에서, 검증받은 문학에 기대어 공영방송 이념을 ‘교양과 예술성’으로 합리화하는 동시에 영화와 같은 스펙터클을 시험하고 실현시킬 수 있었던 프로그램이었던 셈이다.

2.2. 문예 영상의 계보에서 관습적 드라마로

<TV문학관>은 1980년 12월 18일 <을화>를 시작으로 1987년 11월 7일 <가을비>까지 총 266편이 제작·방영되었다.³³⁾ 워낙 오랜 기간 동안 많은

33) 『KBS年誌』 제4집~11집(한국방송공사, 1981~1988)의 기록을 보면, <을화>(1980.12.18.)부터 <프랑스와즈 김>(1987.10.3.)까지 총 277편이 제작·방영된 것으로 나와 있다. 그런데 『한국 TV드라마 50년사 연표』에는 <가을비>(1987.11.7.)까지 제작된 것으로 기록되어 있다. 이에 필자가 당시 신문의 방송편성표를 조사하여 대조해보니, <TV문학관>은 <프랑스와즈 김> 이후에 두 편이 더 제작되어 <가을비>까지 방송된 것이 맞고, 전체 제작편수는 266편임이 확인되었다.

작품이 제작되다 보니 식민지시기 소설부터 당대 베스트셀러까지 다양한 문학이 원작으로 수용되었다. 가장 먼저 수용된 원작 목록은 이미 영상화를 통해 매체 전환 경험이 축적되어 있는 문예영화 원작들이었다. 문예영화는 박정희 정권기를 거치며 국가에서 지원하는 예술영화로 장르화 되었기 때문에 군사정권과의 관계에서도 안전하다는 검증이 이루어진 셈이었다.³⁴⁾ 게다가 흥행한 작품들은 대중적으로도 검증된 것이기에 가장 먼저 리메이크 대상이 되었다. 제1회 <을화>가 방송된 1980년 말부터 1983년까지, 프로그램 제작 전반기에 가장 큰 비중을 차지한 것은 이러한 문예영화 리메이크 작품들이었다. [표 2]는 <TV문학관> 중에서 문예영화를 리메이크 한 작품의 전체 목록을 정리한 것이다.

[표 2] 문예영화 리메이크 <TV문학관> 작품 목록

순번	제목(회차)	순번	제목(회차)
1	을화(1회)	32	백치 아다다(88회)
2	청춘극장(3회)	33	와룡선생 상경기(93회)
3	일월(5회)	34	물레방아(94회)
4	삼포 가는 길(8회)	35	병어리 삼룡이(95회)
5	배따라기(9회)	36	꿈(96회)
6	잃어버린 사람들(17회)	37	성황당(102회)
7	역마(19회)	38	석화춘(110회)
8	흑조(22회)	39	소복(112회)
9	무진기행(23회)	40	유정(113회)
10	산불(25회)	41	절벽(119회)
11	사람의 아들(27회)	42	장미의 성(137회)
12	부초(29회)	43	망명의 늪(143회)

34) '문예영화'는 1960~70년대 박정희 정권기를 거치며 국가가 장려하는 '예술영화'로 장려되고 지원된 정책적 영화 장르이었기에 그러하다. 이에 대해서는 박유희, 「문예영화와 검열: 유현목 영화의 정체성 구성과정에 대한 일고찰」, 『영상예술연구』 제17호, 영상예술학회, 2010, 173-212면 참조.

13	돌의 초상(33회)	44	사랑의 조건(151회)
14	소장수(35회)	45	감자(154회)
15	막차로 온 손님들(6회)	46	인생차압(173회)
16	소문의 벽(37회)	47	배뱅이굿(180회)
17	산골나그네(38회)	48	상록수(200회)
18	김약국의 딸들(39회)	49	토끼와 포수(203회)
19	독짓는 늪은이(40회)	50	아네모네 마담(205회)
20	열녀문(45회)	51	불(213회)
21	장마(46회)	52	만다라(214회)
22	갯마을(51회)	53	광화사(219회)
23	메밀꽃 필 무렵(58회)	54	아낌없이 주련다(229회)
24	바보 용칠이(66회)	55	분녀(232회)
25	불꽃(74회)	56	젊은 느티나무(239회)
26	사랑손님과 어머니(78회)	57	만추(241회)
27	맹진사댁 경사(79회)	58	박서방(246회)
28	봄봄(83회)	59	광염소나타(247회)
29	분레기(84회)	60	불의 딸(257회)
30	카인의 후예(85회)	61	여수(258회)
31	꽃신(86회)		

[표 2]를 보면 문예영화가 리메이크 된 경우는 전체 266편중 61편이다. 61편 중 1983년 12월까지 제작·방영된 작품이 40편으로 전체 문예영화 리메이크 작품 편수의 $\frac{2}{3}$ 에 육박한다. 1983년까지 제작된 전체 편수 114편 중에서는 $\frac{1}{3}$ 을 훌쩍 넘는 비중이다. 이를 통해 <TV문학관> 초기에는 문예영화로 제작된 바 있는 원작이 적극 수용되었음을 알 수 있다. 그런데 이 중에서 14편 - <무녀도>, <배따라기>, <잃어버린 사람들>, <역마>, <독짓는 늪은이>, <메밀꽃 필 무렵>, <불꽃>, <사랑방 손님과 어머니>, <봄봄>, <백치 아다다>, <물레방아>, <병어리 삼룡이>, <성황당>, <유정> - 은 선행 문예드라마 프로그램들에서도 제작된 바 있다. 이 14편은 한국 단편문학사에서 정전이 된 작품들인 동시에 문예영화에서는 향토 미학 계열에 해당하는 작품들이다.³⁵⁾ 그리고 이 작품들은 <TV문학

관>에서도 대부분 대표작으로 간주되어 종영된 이후 KBS에서 내놓은 선집에 포함된다.

그렇다면 이 작품들이 이미 문예드라마로 제작된 적이 있음에도 <TV문학관>에 와서 새삼 주목받은 이유는 무엇일까? 이는 <TV문학관>의 성공 비결과 직결되는 문제일 터인데, <을화>에 대한 『KBS연지』의 기록은 그 단서를 제공한다.

12월 18일 KBS-TV는 우리 放送史에 하나의 里程標를 제시한 TV文學觀 <乙火>(김동리 원작, 정하연 각색, 심현우 연출)를 방영하였다. 어머니(장미희扮)와 아들(백윤식扮)과의 갈등, 즉 샤머니즘과 基督教의 갈등을 低俗하지 않게 승화시킨 脚色者와 演出者의 노력은 한 編의 TV드라마 보다는 차분한 文藝映畫로까지 끌어올린 화제작이었다. 엄동설한에 수많은 出演陣을 동원해 4박5일 동안 京畿11道 江華에서 밤낮으로 야외로케한 모험이며, 總制作費 2,000만원의 예산투입 등..... 어쨌던 80년의 話題作임에는 틀림없었으리라 본다. <乙火>의 집중지원에 용기를 얻은 PD들이 앞으로 계속될 TV文學觀 시리즈와 3시간 드라마, 大型테마드라마에 쏟을 정열과 피나는 경쟁은 TV드라마 발전에 한 알의 밀알이 되리라고 생각된다.³⁶⁾

위 인용문에서는 <을화>가 기념비적인 드라마로 상찬되고 있다. 그 근거가 되는 것이 김동리 원작소설의 무게 있는 주제(“샤머니즘과 基督教의 갈등”), 이러한 주제를 “低俗하지 않게” 처리한 연출, 대규모 출연진과 야외 로케이션, 이를 뒷받침하는 2000만원의 제작비 등이다. 그리고 이 모든 노력과 성과를 수렴하는 데 동원된 수사가 “한 編의 TV드라마

35) 문예영화는 크게 ‘도시 모더니즘 계열’과 ‘향토 미학 계열’로 나뉜다. 이 중에서 ‘향토 미학 계열’이 대중의 호응 속에 주류를 이루어나갔는데, <TV문학관>은 이를 적극 수용한 것으로 보인다. 이러한 분류에 대해서는 박유희, 「문예영화의 함의」, 『영화연구』 제44호, 한국영화학회, 2010, 117-157면 참조.

36) 韓國放送公社, 『KBS年誌』 제4집, 한국방송공사, 1981, 49면.

보다는 차분한 文藝映畫”라는 것이다. 여기에서 영화와 같은 컬러영상이 가능해진 <TV문학관>의 지향이 문예영화와 같은 주제, 규모, 화질을 갖춘 일종의 TV영화를 실현하는 데 있었음이 드러난다. 이러한 지향은 다른 작품을 통해서도 확인할 수 있으며 이는 기존에 없었던 TV드라마의 가능성을 여는 것이기도 했다.

새로운 문예드라마로서 <TV문학관>의 지향과 가능성은 다음 세 작품에서 보다 구체적으로 드러난다. 첫째, 제8회에 방송된 <삼포 가는 길>은 1981년 한국방송대상 TV부문 演出賞(김홍중)을 수상하여³⁷⁾ <을화>의 영광을 재연함으로써 <TV문학관>의 위상을 높인다. <삼포 가는 길>은 1975년 이만희 감독 연출의 문예영화로 제작된 바가 있었는데, 당시 극심한 검열과 이만희 감독의 작고로 인해 아쉬움이 많은 작품으로 남아 있었다. 그런데 <TV문학관>에서는 야외촬영을 통해 영화가 보여준 영상미를 되살리면서도 원작에 보다 충실한 형태로 극화하여 극찬을 받는다.

둘째, 제25회에 방송된 <산불>은 “올 로케이션, 올 필름”으로 영화와 같은 화조(畫調)를 실현하여 화제가 되었다.³⁸⁾ 원래 첫 올 로케이션 드라마는 <단독강화>(선우휘 원작, 김홍중 연출)였고, 이 작품은 제16회에 1981년 6.25 특집으로 방영될 예정이었으나 무한 연기되었다가 1983년 1월에야 제70회에 방송된다. 그래서 <산불>이 첫 번째로 방영된 올 로케이션 드라마가 된 것이다.³⁹⁾ 그러나 <산불>은 영화와 같은 영상을 성취한 것으로 주목을 받았을 뿐 다른 부분에서는 혹평을 면치 못했다. 아무리 영상이 뛰어나고 볼거리가 많아도 드라마는 역시 스토리 구성이 우선이라는 것이 확인된 경우였다.

셋째, 제7회에 방송된 <아리랑 아리랑 아라리요>는 기존의 문학 원작을 취하지 않고 방송작가 이은성의 오리지널 대본으로 제작되어 주목을 받는다. 1회부터 6회까지 김동리, 유주현, 김래성, 오영진, 황순원, 문순태

37) 韓國放送公社, 『KBS年誌』 제5집, 한국방송공사, 1982, 50면.

38) 「산만한 구성, 군더더기 너무 많아 <산불>」, 『동아일보』, 1981.11.23, 12면.

39) 신상일·정중헌·오명환, 같은 책, 265면.

의 원작으로, 8회부터는 다시 황석영, 김동인, 오영수, 조정래, 하근찬 등의 원작으로 <TV문학관>이 제작된 것을 보면 이 작품은 예외적인 경우였다. 이은성은 이후 제32회 <심마니>에서도 오리지널 대본을 써서 호평을 받는다. 1982년에 <TV문학관> 중 13편이 대만에 수출될 때에는 이은성의 이 두 작품이 김동리, 황순원, 황석영 등 유명 소설가 원작의 작품들과 함께 선정된다.⁴⁰⁾ 김지현의 오리지널 시나리오로 제작된 <만추>(이만희, 1966)가 문예영화로 인정받으며 문예영화의 외연을 확장하는 동시에 영화가 문학과 위계에서 벗어날 수 있는 가능성을 열어놓았듯이 이은성 원작의 문예드라마도 TV드라마에서 그러한 가능성을 입증했다.

이를 통해 <TV문학관>은 원작에의 충실성, 올 로케이션 촬영과 서사적 완성도, 궁극적으로 방송 드라마의 독립된 위상 정립을 초기부터 지향했음을 알 수 있다. “映像을 통한 우리 文學의 소개 및 TV드라마의 새로운 영역을 개척”⁴¹⁾하겠다는 프로그램의 취지는 1980년 말부터 1983년까지 3년 동안 충분히 성취되었다. <TV문학관>은 이 시기에 가장 많은 지원과 관심을 받았고, 새롭게 주도권을 쥔 영상 매체의 위상에 걸맞게 문예 정전의 유산을 적극 수용하면서 기존에 없었던 TV드라마의 영역을 구상하고 개척했으며, 그것은 TV드라마의 예술성에 대한 승인으로 이어졌다. <을화>가 연극영화예술상에서 최일남 소설 원작의 영화 <바람 불어 좋은 날>(이장호, 1980)과 함께 대상을 수상⁴²⁾함으로써 문예영화와 같은 예술성을 공식적으로 인정받는다. 이를 시작으로 TV드라마는 영화와 나

40) 13편은 다음과 같다. 괄호 안의 이름은 원작자이다. <열녀문>(황순원), <독짓는 늙은이>(황순원), <갯마을>(오영수), <삼포 가는 길>(황석영), <목석부인>(이무영), <등신불>(김동리), <역마>(김동리), <파도>(강신재), <부초>(한수산), <묵시의 바다>(윤홍길), <숲에는 그대 향기>(강신재), <심마니>(이은성), <아리랑 아리랑 아라리요>(이은성)

41) 韓國放送公社, 『KBS年誌』 제6집, 한국방송공사, 1983, 66-69면.

42) 「연극영화예술상에 <바람 불어 좋은 날>과 <乙火>」, 『동아일보』, 1981.4.27, 7면; 「연극영화상 시상 한국일보 주최」, 『매일경제』, 1981.4.25, 11면.

란히 영상예술상의 대상(對象)이 되었고, 가장 많은 수상을 한 것은 단연 <TV문학관>이었다. <TV문학관>이 예술적이고 교육적인 드라마로서 지속적으로 호평을 받아 1982년 2월 둘째 주부터는 격주 방송에서 매주 방송으로 확대된다. 그리고 방송 채널도 2TV에서 1TV로 이동하고 시간대도 토요일 저녁 황금시간대(21:40~22:40)에 편성된다.⁴³⁾ <TV문학관>이 “명실공히 KBS를 대표할 수 있는 프로그램”⁴⁴⁾으로 정착한 것이며, 이후 100편 이상이 꾸준히 제작되는 2년 동안 황금기를 구가하게 된다.

그런데 1983년 11월에 MBC에서 <베스트셀러 극장>이라는 이름으로 90분 단막 드라마 프로그램을 선보인다.⁴⁵⁾ <베스트셀러 극장>은 매주 일요일에 편성되어 KBS의 <TV문학관>과 함께 “문예물 장르 시대”, “TV영화 시대”⁴⁶⁾를 이끌었다고 평가되곤 한다. 그러나 필자가 보건대 <베스트셀러 극장>은 ‘문예물 시대를 연 것이 아니라 오히려 당대 문제를 다루는 장르 드라마가 1980년대의 새로운 영상예술로서 대두하고 있음을 알린 프로그램이었다. <베스트셀러 극장>이 시작되는 1983년 말에는 <TV문학관>이 선보인 문예영화와 같은 문예드라마는 이미 퇴조하고 있었다.⁴⁷⁾ 우선 <TV문학관>이 100편 넘게 제작되는 동안 방송계에 영상 연출의 노

43) 「KBS 全國 중계망 보강 UHF 教育放送 계획 따라」, 『매일경제』, 1981.1.27, 12면.

44) 신상일·정중헌·오명환, 같은 책, 287면.

45) <베스트셀러 극장>은 1983년 11월6일 김성중 원작의 <백색인간>을 시작으로 1989년 7월 9일 전상국 원작 <지빠귀 둥지 속의 빠꾸기>까지 총 257회에 걸쳐 방영된 MBC의 대표적인 단막극 프로그램이다.

46) 정영희, 같은 글, 131면.

47) 대중상 부문에서 문예영화가 폐지되는 것도 1983년이다. 1982년부터 문예영화가 곧 예술영화일 없다는 여론이 영화계에서 거세졌고, 1982년 말에 영화평론가협회가 공식적으로 문예영화와 예술영화를 구분할 것을 대중상 측에 건의한다.(「大鐘賞 개선책 건의, 映畫評論家協」, 『동아일보』, 1982.12.23., 12면.) 이에 이듬해인 1983년 대중상에서 ‘문예영화’가 일반영화 부문으로 빠지게 되면서 박정희 정권기의 영화정책의 범주를 답습하고 있던 ‘문예영화’라는 용어는 영화계와 저널리즘에서 시의성을 잃고 사라져간다. 박유희, 「문예영화의 함의」, 149-150면.

하우가 축적되고 전문 작가와 프로듀서 그룹도 생겨났다. 그러면서 초기에 <TV문학관>만이 구현해냈던 화질과 완성도 역시 보편화되어 갔다. 또한 오랜 기간 많은 편수를 제작하다 보니 이미 정전이 된 식민지시기 단편소설은 물론이고 1960년대 이후의 소설들도 다수 원작이 되었다. 그러면서 점차 오리지널 시나리오의 비중이 높아지기도 했다. 오리지널 대본의 드라마가 작품성을 인정받은 것은 방송작가의 위상을 높이고 오리지널 대본의 가능성을 증명함으로써 문예드라마의 외연 확장에 기여했다. 그러나 한편으로 그것은 문학이나 영화와의 위계뿐만 아니라 문예드라마와 여타 드라마 사이의 경계나 위계도 허무는 계기가 된다. 1983년 말에는 이러한 변화가 이미 가시화되고 있었던 것이다.

이러한 맥락에서 <베스트셀러 극장>의 제1회가 김성종의 추리소설을 원작으로 했다는 것은 주목할 만하다. 문학을 원작으로 했으므로 ‘문예드라마’라고는 할 수 있겠으나, 김성종의 추리소설은 이른바 순수문학이라고 불리는 단편소설들과는 유형이 다르다. 이후에도 <베스트셀러 극장>은 그 이름에 걸맞게 김병충, 조해일, 최인호 등 베스트셀러 작가들의 원작을 극화하며 <TV문학관>과는 갈래를 달리한다. 장선우, 정지영 등 1980년대 말 ‘코리안 뉴웨이브’를 주도하는 영화감독들이 <베스트셀러 극장>을 거쳐 갔다는 것도 이 프로그램의 역동성을 짐작케 한다. 이때부터 <TV문학관>에서도 변화해 보려는 시도가 감지되기는 한다. 그 이전까지는 주로 교과서에 실리거나 정전화된 문학 원작이 극화되었는데, 1984년부터는 당시 인기작가(최인호, 이외수, 유흥중 등)나 젊은 작가(서영은, 유재용, 이제하 등) 원작의 비중이 높아지는 것이다. 그러나 당대 소설을 원작으로 삼는다 해도 <TV문학관>은 그 본령을 구성하는 서사구조의 임계 안으로 모든 것을 수렴함으로써 마스터플롯 화(化)한다. <TV문학관>이 끝까지 문예물의 본령에 해당하는 이광수, 김동인, 황순원, 선우휘, 차범석 등의 작품을 꾸준히 극화했던 것은 그 구조의 완고함을 다시 한 번 말해준다.

그러나 한국 사회는 해가 다르게 변화하고 있었다. 『KBS年誌』에서는 1985년을 “시청자들의 기호와 기대 수준이 눈에 띄게 향상됨에 따라 점점 TV드라마의 질적 향상이 요구됨을 절감한 한해”⁴⁸⁾라고 기록하고 있다. 사회적으로는 전두환 독재정권에 대한 저항과 민주화운동이 거세지고 있었고 그 일환으로 TV시청료 납부거부운동 또한 확산되어갔다.⁴⁹⁾ 이는 정부가 주도한 ‘공영방송에 대한 국민의 불신이 심화되고 있다는 것을 말해주는 것이었다.’⁵⁰⁾ 실제로 ‘공영방송체제’라고는 했지만 ‘공영’이라는 명분에도 불구하고 자본주의 사회에서 상업성은 막을 수 없는 것이었다.⁵¹⁾ KBS시청료 거부운동이 1982년부터 일어났다는 것은 이미 그때부터 정권의 방송 통제가 한계를 노정하기 시작했음을 시사한다. 이러한 정국에서 공영방송 이념을 기반으로 교육적이고 계몽적이며 예술적인 드라마로서 입지를 확보했던 <TV문학관>의 시의성은 급격히 떨어질 수밖에 없었다. <TV문학관>은 매너리즘의 관성 안에서 몇 년간 지속되지만, 대중의 관심으로부터 점차 멀어져가고 언제 끝났는지조차 불분명하게 종영된다.

그러나 KBS는 <TV문학관>의 영광을 단숨에 포기하기는 어려웠던 것으로 보인다. <TV문학관>이 끝나가는 즈음(1987년 10월)에 유사한 콘셉트의 문예드라마 프로그램 <드라마초대석>을 <TV문학관>의 편성 시간에 방송하기 때문이다. <TV문학관>이 정확히 언제 종영했는지 불분명해진 데

48) 韓國放送公社, 『KBS年誌』, 제9집, 한국방송공사, 1986, 70면.

49) 1982년부터 전개되기 시작한 TV시청료납부거부운동은 전두환 독재정권에 대한 저항과 민주화운동 성격을 띠면서 점점 전국적으로 확산되기 시작하여 1986년에는 정점에 도달했다. 한국언론인연합회, 같은 책, 173면.

50) 1985년에 야당 지도가가 귀국하고, 2월 총선에서 신민당이 제1야당으로 부상한다. 그리고 미문화원 점거 농성, 학원안정법 파동에 이어 8월에 KBS시청료 거부운동 확산된 것이다. 정영희, 같은 글, 139면.

51) 이에 대해 임종수는 제5공화국 방송시스템을 ‘상업적 공영방송 체제’라고 말한다. 임종수, 같은 글, 466면.

에는 이 프로그램이 한 몫 한 것으로 추정된다. <드라마초대석>은 6개월(1987.10.17~1988.4.23) 방송되다가 개편 때 없어진다. 이후에도 <TV문예극장>(1991.6.16~1992.12.16), <新TV문학관>(1996.5.12~1997.3.9), <2기TV문학관>(1999.5.30~2003.3.19), <HDTV문학관>(2005.5.8~2009.12.30) 등의 이름으로 과거의 영광을 재연하려는 시도가 여러 번 있었으나 많아야 20여 편을 제작·방영하는 데 그친다.⁵²⁾

3. <TV문학관>의 범주와 의미구조

<TV문학관>은 개발독재 시대를 거치며 정향된 ‘문예’라는 예술 관념을 기반으로 하여 ‘문예영화’와 같은 스펙터클을 컬러TV를 통해 실현한 프로그램이었다. 신군부 정권에 의해 철저하게 통제된 방송에서 <TV문학관>이 전폭적인 지원을 받으며 부상할 수 있었던 명분은 바로 ‘고유의 품격과 무게를 갖춘 문학과 예술성’으로서의 ‘문예’였다. 이에 <TV문학관>의 내재 원리를 통해 그 함의를 구명해보고자 한다. 우선 원작과 원작자를 조사하여 <TV문학관>에서 극화된 문학의 범주부터 살펴보겠다. 그리고 <TV문학관>에서 채택하는 모티프와 주제가 형성하는 <TV문학관>이라는 텍스트의 구조 원리를 고구하겠다. 여기에서 주목하는 것은 <TV문학관> 각 편이 아니라 <TV문학관>이라는 프로그램의 정체성을 구성하는 의미구조다. 정규 TV드라마로서 <TV문학관>은 단막극이더라도 일관된 흐름을 형성하며 프로그램 자체가 하나의 거대한 표상을 형성했기 때문이다.

52) <드라마 초대석>은 24편, <TV문예극장>은 19편, <新TV문학관> 4편, <2기 TV문학관>은 12편, <HDTV문학관>은 20편 제작된다.

3.1. 원작의 범위와 서사의 임계

<TV문학관>이 <을화>에 이어 <아리랑 아리랑 아라리요>, <삼포 가는 길>, <배따라기> 등 화제작을 계속 내놓으며 성공을 거두자, 당시 기사에서는 <TV문학관>의 성공 이유를 다음과 같이 진단한다.

첫째는 대중미디어인 TV의 프로로서 커다란 주제를 수용할 수 있다는 데서 비롯되는 것으로 보인다. 기존의 문학작품, 즉 문학사적으로 특정의 가치를 지닌 작품을 각색, 방송함으로써 주제의 웅대함이 전편에 흐를 수 있다는 강점을 갖고 있다. 둘째는 KBS의 막강한 지원을 받아 일단 타이틀을 맡은 탤런트나 연출자 등 제작팀들이 충분한 여유를 갖고 상당한 정열을 기울이기 때문이다. 결국 이런 노력과 지속 여부가 이 프로그램의 관건이지만 또 한 가지 중요한 사실은 유명 작품을 TV에 극화했다는 점에서 찾아질 수 있다. 자신이 인식해오던 커다란 주제가 영상을 통해 확인되기 때문이다. 별반 유명치도 않은 작품을 올려놓았을 때의 반응의 차이는 간단히 예상된다. 선입관을 갖고 시청하는 데서 오는 영향도 결코 무시할 수 없을 이만큼 엄청난데다. 이 프로그램이 거둔 최대의 성과는 TV드라마의 무한한 가능성을 제시한 것으로 평가된다.⁵³⁾

위 기사에 의하면 <TV문학관>이 성공한 이유는 TV드라마가 “커다란 주제를 수용할 수 있음”을 입증한 것, KBS의 막강한 지원과 이에 부응하는 제작팀의 정열, 그리고 원작의 힘이다. ‘커다란 주제’는 결국 ‘원작의 힘’과 결부되며 <TV문학관>에서 원작의 중요성을 말해준다. 그리고 원작은 문학 작품 중에서도 “문학사적으로 특정의 가치를 지닌 작품”이어야 하고, “주제의 웅대함”을 갖추어야 한다. 게다가 그것이 “유명 작품”이라야 더욱 바람직하다. 이는 이미 원작 선정에서부터 <TV문학관>의 임

53) 「TV문학관/ 무한한 可能性 제시」, 『경향신문』, 1981.3.7, 11면.

계가 정해져 있음을 짐작케 한다.

‘문예영화 리메이크 <TV문학관> 작품 목록(표 2 참조)을 보면 가장 많은 원작을 제공한 작가는 황순원으로, 5편의 소설이 극화되었다. 그 뒤를 이어 김동인 소설이 4편, 이청준과 오영진의 작품이 3편, 이광수, 김동리, 김유정, 이효석의 식민지시기 소설이 2편씩, 강신재, 최인호의 소설과 차범석의 희곡이 각 2편, 그리고 김래성, 황석영, 송길한, 김승옥, 이문열, 한수산, 윤삼육, 홍성원, 박경리, 윤홍길, 최태웅, 선우휘, 주요섭, 방영웅, 김용익, 계용목, 조흔파, 나도향, 이병주, 심훈, 박조열, 현진건, 김성동, 한운사, 김지현, 한승원, 한말숙이 각 1편씩 제작되었다.

문예영화에서는 가장 많은 원작 소설을 제공했던 것이 이광수였고, 시나리오까지 합하면 최다 원작자는 최인호였다.⁵⁴⁾ 그리고 황순원, 김동리, 김동인, 이문열, 오영진 등이 그 뒤를 이었다. 이 중에서 황순원, 김동인, 오영진은 <TV문학관> 원작자로서도 여전히 순위권에 들어있다. 그러나 이광수와 김동리, 그리고 최인호는 후순위로 밀려났으며, 그 대신 이청준이 부상했다.

여기에서 <TV문학관>이 원작을 취하는 기준을 엿볼 수 있다. 이청준이 당시 활발하게 활동하며 가장 주목받은 작가 중 한 사람이었다는 것을 생각하면 <TV문학관>은 문예영화로 검증된 원작을 취하면서도 당대의 화제작에 주의를 기울이고 있었다. 그럼에도 당시 시나리오 작가로서 가장 각광받던 최인호의 원작을 다수 취하지 않은 것은 ‘대중적인 것’과는 경계를 지으려는 태도로 보인다. 이러한 태도는 다른 원작자들의 안배에서도 드러난다. 당대 베스트셀러나 화제작을 간헐적으로 수용하여 고급 멜로드라마를 제작하면서도 본령은 정전이 된 문학이나 그 계보를 잇는 ‘비대중적 순수문학’의 극화임을 견지하는 것이다. 1980년부터 1987년까지 제작된 <TV문학관> 전체의 원작자 명단과 원작 제공 편수는 다

54) 박유희, 「춘원 문학 영화화의 추이와 맥락 : 해방 이후부터 1970년대까지」, 『상허학보』 제37집, 상허학회, 2013, 241면.

음 [표 3]과 같다.

[표 3] 원작 제공 편수와 원작자 명단

제공 편수	원 작 자
8편	이병주
7편	황순원, 이청준
6편	김동리, 이문열, 김원일
5편	김동인, 오영진, 강신재, 최인호
4편	선우휘, 윤홍길, 문순태, 최일남, 정대재
3편	이광수, 이효석, 오영수, 차범석, 최인훈, 한운사, 홍성원, 박완서, 한수산, 강유일, 임철우, 안장환, 이외수
2편	현진건, 김유정, 계용목, 주요섭, 안수길, 이무영, 김영수, 하근찬, 이범선, 이호철, 김지현, 한남철, 백우암, 백시중, 한승원, 김지현, 김용성, 황석영, 김주영, 한승원, 강위수, 김성동, 오찬식, 유홍중, 유익서, 이상문, 이철호, 김이석, 유재용, 전상국, 김문수, 김준성, 김상열
1편	심훈, 김래성, 장용학, 한말숙, 송병수, 이어령, 유주현, 박경리, 김승옥, 박경수, 송영, 최창학, 현재훈, 조정래, 윤삼육, 송길한, 오정희, 박기동, 이경진, 조선작, 윤후명, 강석경, 강난경, 노수민, 박조열, 서영은, 오승찬, 김이연, 이순, 김창동, 이제하, 윤정규, 이근영, 최금동, 정건영, 최남백, 이채형, 우희태, 조수비, 원춘택, 최희숙, 고동화, 노순자, 백도기, 박조열, 김옥수, 김남, 노경식, 정건영, 정대재, 백전교, 오재호, 김용운

[표 3]을 보면 이병주 작가가 <TV문학관>에 가장 많은 원작을 제공하고 있다. 이병주는 작가이기 전에 언론인이었으며 왕성한 필력으로 많은 소설을 펴냈다. 그는 일본유학, 학병, 정치범으로의 투옥 등 자신이 겪은 파란만장한 경험을 바탕으로 식민지시기부터 현대에 이르기까지의 역사적 격동을 집필해낸 인기 신문연재소설 작가이자 베스트셀러 작가였다. 이병주의 인지도와 소설의 성향으로 볼 때 그의 소설들은 민족주의적 관점에서 역사를 다루면서도 흥미를 유발할 수 있는 대형 드라마의 저본이 되기에 적합했다. 문예영화에서 이러한 경향의 원작을 제공해온 작가는

선우휘였는데 <TV문학관>에서는 이병주가 수위로 부상한 것이다. 이는 <TV문학관>에서 식민지시기부터 한국전쟁을 지나 분단시대에 이르기까지의 역사적 상황 속에서의 휴머니티를 다루는 드라마가 하나의 유형을 구성한 것과 연관된다. 이른바 분단문학 작가군에 속하는 김원일, 윤홍길, 문순태, 임철우 작가가 많은 원작을 제공하게 되는 것도 이러한 맥락에 있다.

오리지널 대본의 경우에도 이러한 범위에서 벗어나지 않는다. 앞서 말했듯이 <TV문학관>에서는 초반부터 방송작가의 오리지널 대본을 원작으로 하는 작품 제작이 시도되었고 좋은 평가를 받기도 했다. 그래도 기존의 문학을 원작으로 삼는 경우가 대부분이고 오리지널 대본 작품은 간헐적으로 제작되었다. 그러다 프로그램이 매너리즘에 빠져들고 종영 시점에 다가갈수록 오리지널 대본의 비중이 커진다. 1986년 5월부터 1987년 11월까지 1년 6개월 동안 방영된 오리지널 대본 작품은 13편으로 전체 방송작가 원작 작품 27편 중 거의 절반을 차지한다. 다음 [표 4]는 <TV문학관> 작품 중 오리지널 시나리오 작품 목록을 정리한 것이다.

[표 4] 오리지널 시나리오 목록

작가 (가나다 순)	편수	작품명 (프로그램 회차)
김문엽	2	<노래여 마지막 노래여>(163회), <산곡의 백합>(185회)
김운경	2	<아내의 노란 우산>(266회), <가을비>(270회)
김원석	2	<겨울대합실>(162회), <비석>(229회)
김준일	1	<인간의 계곡>(269회)
김하림	1	<찬란한 슬픔>(244회)
박구홍	1	<황홀한 귀향>(146회)
박병우	1	<가극배우>(265회)
박수복	2	<봉순의 하늘>(16회), <어떤 여름방학>(54회)
박정란	1	<早春>(30회)
윤대성	1	<바우덕이>(26회)
이은교	2	<살아가는 나날>(81회), <겨울새>(264회)

이은성	2	<아리랑 아리랑 아라리요>(7회), <심마니>(32회)
이지연	1	<손>(49회)
이홍구	4	<파랑 섬>(236회), <질경이꽃>(254회), <사랑얇이>(263회), <운수 좋은 날>(267회)
이희우	1	<외돌괴할망>(20회)
정하연	2	<타인의 얼굴>(125회), <겨울바다 갈매기>(245회)
조소혜	1	<프랑스와즈 김>(268회)

초반의 오리지널 대본 작품은 식민지 시기나 한국전쟁을 배경으로 수난 받는 사람들의 이야기가 많아서 기념일 특집극과 유사했다. 방송작가 원작 작품으로 첫 번째인 이은성의 <아리랑 아리랑 아라리요>(7회)는 식민지 말기를 배경으로 한 남자의 수난사를, 두 번째인 박수복의 <봉순의 하늘>(16회)에서는 역시 식민지 말기 위안부로 강제 동원되었다가 귀환한 한 여인의 재생을, 그리고 윤대성의 <바우덕이>(26회)에서는 안성 남사당의 마지막 꼭두쇠였던 여인의 기구한 생애를 그렸다. 그런데 이와 같이 근현대사를 개인 수난과 겹쳐놓는 것은 <TV문학관>에 와서 두드러지는 경향이다.

한편 박정란의 <조춘>(30회)과 같은 멜로드라마가 제작되기도 했으며, 프로그램 후반으로 갈수록 멜로드라마의 비중이 커지기도 한다. 그런데 <TV문학관>의 멜로드라마는 현대 도시를 배경으로 남녀 간의 사랑을 다룬다 하더라도 그 주제가 물질만능주의로 변질되어 가는 애정 윤리를 비판하거나 도시 생활의 고독과 피로감을 드러내는 것으로 귀결된다는 점에서 일반 멜로드라마와 결을 달리한다. 또한 가족 멜로드라마에서는 도시로 떠난 젊은이가 고향을 찾았을 때의 갈등이나 예전 같지 않은 고향에 대한 아쉬움이 주로 표출된다. 전자가 <무진기행>의 계보에 놓인다면 후자는 1980년대에 대두한 유형이자 <TV문학관>의 전형적 유형이다. 오리지널 대본은 문예영화를 리메이크하는 것이나 기존의 문학작품에서 원작을 취하는 경우에 비해 아무래도 당대의 상황을 더 반영할 수

밖에 없다. 그런데 <TV문학관>은 1980년대 도농간(都農間)의 갈등과 자본주의의 전개에 따른 피로감을 반영하되 그것을 ‘고향에 대한 아쉬움’으로 수렴했다.

<TV문학관>은 원작 선택에서 문예영화의 단골 작가군을 우선적으로 수용하면서 당대의 화제작에도 주의를 기울이기는 했다. 그러나 대중적인 작가들과는 일정한 거리를 둠으로써 일반 드라마와는 변별되고자 했다. 대신 1980년대에 대두한 ‘분단문제’를 수용하면서 일련의 분단문학 작가들이 주요 원작자가 되었다. 그러나 이 경우에도 역사적 상황 속에서 휴머니티를 다루는 원작에 한정되거나 그러한 방향으로 원작이 각색되었다. 그러니 각색을 함께 담당했던 방송작가들이 창작하는 오리지널 대본의 경우에도 기본적으로 이러한 범주에서 크게 벗어나지 않았다. 원작이 다양해지더라도 결국에는 기존 정전 목록의 주제의식에 충실한 방향으로 정향되었던 것이다.

3.2. ‘도시-향수-방랑-운명’의 환원구조

그렇다면 <TV문학관>이 표상했던 주제의식과 논리는 무엇이었나? <TV문학관>은 프로그램 자체가 하나의 거대한 표상을 형성했다. <TV문학관>을 시청하고 기억하는 대중의 뇌리에 남은 심상의 파편은 물론 다양할 것이나 그것은 <TV문학관>이라는 큰 표상의 임계 안에 놓인다. 이는 <TV문학관>이 다양한 제재를 다루는 듯하나 일관된 구조와 폐쇄적 논리로 이루어져있기 때문이다. 사회가 격동하면서 <TV문학관>이 급격히 시의성을 잃어갔던 것도 그 폐쇄성에 기인한다.

<TV문학관>에서는 종교적 갈등, 여성 수난, 자연과 과거에 대한 향수, 자연에 유비되는 원초적 욕망과 운명, 장인(匠人) 혹은 예술가의 고뇌, 도시화와 산업화에 따른 현대인의 고독 등을 주로 다룬다. 이는 분단 이후 이념 문제를 다루는 것이 제한되고 개발독재를 거치며 현실 비판이 불가

능해진 상태에서 ‘예술’이라는 명분으로 정향된 문학의 제재들이다. 교과서 수록 문학작품들에서부터 익히 보아온 것이고 문예영화에서 자주 다루어온 제재이기도 하다. 신군부에 의한 공영방송체제 아래의 <TV문학관>에서도 이러한 제재를 적극 수용하다. 그러면서도 1980년대 문예드라마인 <TV문학관>에서는 보다 강화되거나 달라지는 지점들이 있다.

우선 지나간 것, 사라져가는 것에 대한 향수가 강화된다. 이는 돌아갈 수 없는 시간으로서의 과거를 비롯해, 근대 개발이 미치지 않은 자연, 전통이라는 이름의 전근대적 관습을 포함한다. 이들은 아름다운 자연 풍광, 농어촌 공동체, 또는 여성의 모습으로 표상되며 순수와 순박, 혹은 나약함으로 의미화된다. <TV문학관>하면 떠오르는 것은 산과 나무, 흐르는 강물을 파노라마로 보여주는 것이다. 때로는 새소리, 물소리와 함께 각종 열매와 꽃을 패닝하기도 한다. 그것이 식민지시기이든 한국전쟁 당시이든 상관없이 아름다운 자연은 펼쳐지고, 계절에 상관없는 꽃과 열매들이 편의적으로 나열된다. 이를 통해 <TV문학관>의 시공간은 인물의 대사를 통하지 않고는 명확히 파악하기 힘든 경우가 많다.

예컨대 <사랑손님과 어머니>는 바닷가 마을을 뽕밭으로 비추며 시작된다. 곧이어 곡식이 자라는 들녘, 고풍스러운 한옥, 숲이 차례로 제시된다. 수절과부인 ‘어머니’와 옥희가 살고 있는 이 한옥은 파도소리가 들리는 해변에 너른 농토와 함께 배치되어 있는 것이다. 또한 그 뒷동산에서는 옥희가 친구들과 함께 뛰어놀고 있다. 그런데 친구들은 모두 흰색 한복을 입었는데, 옥희만 양복을 입고 있다. 이와 같이 구체적인 시대나 장소를 파악하기 힘들게 만드는 인공적인 설정은 <TV문학관>에 편재한다. 이는 원래 초기 문예영화 <사랑방 손님과 어머니>(신상옥, 1961)에서부터 시작된 것이다. 그런데 이 영화에서 구체적인 시공간을 모호하게 처리한 것은 과부와 독신남의 로맨스에서 1930년대 원작이라는 데서 환기되는 식민지시기의 그늘을 들어내고 그것을 1960년대에도 공감을 얻을 만한 사랑으로 전유하려는 의도였다. 그러나 이는 1970년대 문예영화를 지나

며 클리셰가 되어갔다. <TV문학관>에 오면 그러한 시공간은 과거의 농어촌을 배경으로 하는 텍스트에서 설정 솟으로 반복되고, 현대물이라 하더라도 도시와 대비되는 전원을 표현할 때에 관용적 이미지로 활용된다.

이러한 이미지와 동태에 놓이는 것이 변하지 않는 인성(人性)이다. <사랑손님과 어머니>에 나오는 어머니를 비롯해 <갯마을>에 나오는 곳곳한 여인들, <백치 아다다>나 <분례기>에 등장하는 우직한 여성인물들, <소리의 빛>이나 <독짓는 늙은이>에 나오는 고집스러운 노인들이 이러한 인성을 표상한다. 그들은 현실의 변화를 따라가지 못하고 과거에 고착되어 있는데 변할 수 없는 평면적 성격인 만큼 수난을 당한다. 여기에서 '순수한 개인 vs 타락한 세상의 이분법'이 발생하고 그들의 행동은 오롯한 가치를 부여받는다. 또한 과거를 지키는 그들이 있기에 과거의 가치는 더욱 격상되고 우리는 다가가거나 돌이킬 수 없는 과거를 한층 우러르게 된다. 이로써 과거는 현실적 역사가 되어 현재적 의미로 재해석될 기회를 상실하고 현실 저 너머 영원히 닿을 수 없는 노스텔지어로 이상화된다.

이러한 노스텔지어와 짝패를 이루는 것이 산업화로 말미암은 도시인의 피로감이다. <TV문학관>에는 멜로드라마 장르에 속하는 텍스트도 많은데, 일반 드라마와 변별되는 부분이 바로 도시에서의 삶에 대한 환멸과 피로감을 강조하는 것이라고 앞서 언급한 바 있다. 1960년대 말부터 1970년대 말까지 영화에서는 산업화로 인한 젊은이의 피로감을 표현하는 것이 사실상 금지되었다. 이는 젊은이의 절망은 적을 이롭게 할 수 있으므로 '용공'이라는 극단적 반공 논리에서 나온 것이었다. 따라서 젊은이는 언제나 명랑해야 했고 미래 건설을 향한 의지에 불타고 있어야 했다. 그들의 고뇌가 허용되는 것은 종교영화에서뿐이었다. 특히 기독교 반공영화에서 그들은 인간성이 말살된 공산주의자와 대비되는 종교인으로서 고뇌를 보여줄 수 있었다.

그런데 1980년대 문예드라마에 와서는 도시에 사는 젊은이의 피로감을

표현하는 게 가능해졌다. 다만 그들은 대부분 노동자나 대학생이 아니라 직장인이다. <열하일기>에서처럼 직장 생활에 지쳐 여행하는 샐러리맨의 대학 시절이 플래시백으로 제시되는 경우는 있지만 현재 대학생의 고뇌가 그려진 경우는 드물다. 또한 도시의 삶을 호화롭게 그려서 도농 갈등을 부추겨서는 안 된다는 게 방송윤리 지침이었음에도 도시의 피로를 말할 때 가난한 노동자는 등장하지 않았다. 도시 멜로드라마에 등장하는 인물들은 전무이사 승진을 앞두고 휴식을 취하기 위해 고향을 찾는 <무진기행>의 윤희중 어름에 놓여 있는 엘리트들이었다. 전후 재건과 경제 개발을 거쳐 자본주의가 고도화되기 시작하는 1980년대에는 전국에 교통망이 확충되고 매스미디어의 영향력이 안방에까지 미치고 있었다. 또한 전후 재건기에 태어난 베이비부머들이 사회인이 되었다. 이제 농어촌에 사는 중장년층이라 하더라도 자식들과의 고리를 통해 도시의 상황에 한 자락씩 걸치고 있는 만큼 이미 국민 거개의 심리가 자본주의적 경쟁체제 속에서 겪게 되는 정서에 공감대를 형성하고 있었다. 그러니 1970년대와 같이 젊은이의 절망과 우울을 표현해서는 안 된다고 금지할 수는 없는 시대에, 그렇다고 정면 비판으로 표출될 수도 없는 산업화와 도시화의 문제는 도시 샐러리맨의 환멸과 피로로 정향된 것이다.

그들은 도시 생활에 지쳐 고향을 찾거나 여행을 떠난다. 그들이 찾아가는 농어촌은 <외돌피할망>에서처럼 여전히 옛 방식을 고수하고 있는 섬마을로 그들에게 잠시 상그릴라와 같은 휴식을 제공하기도 하나 그러한 경우는 점차 줄어든다. 전국은 이미 산업화의 물결 속에 휩쓸려 들어갔고 변하지 않을 것 같던 자연과 사람 모두 변했다. 이에 변화에 지쳐서 찾아온 도시인이 역시 변해버린 고향과 농어촌에 실망을 느끼고 다시 도시로 돌아간다. 도시의 자신은 변하면서 시골 고향은 변하지 않기를 바라는 그들의 모순된 마음에는 환멸이 스며든다. 이러한 텍스트들의 주제는 ‘도시화로 인한 현대인의 인간성 상실’을 비판하는 것이라 표방되지만 사실상 그것은 부질없는 개탄일 뿐이며, 이는 잠시나마의 위안이라는 이

름으로 다시 과거에 눈을 돌리는 것으로 이어진다. 정면을 응시하여 돌
파구를 찾지 못하고 고개 숙인 채 자본주의 구조에 휘둘리는 도시인의
우울은 노스텔지어에 대한 갈망과 이렇게 짝패를 이루게 된다.

<TV문학관>에서 과거의 농어촌을 배경으로 하는 ‘향토적 서정’⁵⁵⁾이
두드러지는 드라마들에서는 등장인물과 관련 없는 기차가 어디론가 가
는 것으로 시작하는 경우가 심심치 않게 발견된다. 닿을 수 없는 세계에
대한 갈망은 정처 없는 여행과 방랑으로 나타난다. <TV문학관>은 따져
보면 반절 이상이 여행 서사라고 해도 과언이 아닌 정도로 여행 모티프
의 비중이 높다. 따라서 <TV문학관> 하면 떠오르는 또 하나의 대표적인
이미지는 현재 우리 앞에는 존재하지 않는 자연 풍광 가운데를 “구름에
달 가듯이 가는 나그네”의 모습이다. 파노라마로 펼쳐지는 산과 강, 눈길
이나 숲길에 누군가 걸어가는 모습이 룡슛으로 포착된다. <메밀꽃 필 무
렵>, <삼포 가는 길>, <역마>, <배따라기> 등 문예드라마를 대표하는
텍스트들은 모두 이러한 장면으로 시작하며 유사한 패턴의 여행 서사를
이룬다. 그들은 고향을 떠난 지 오래되었다. 고향에 돌아가고 싶다고 하
지만 막상 돌아가게 되지는 않고 너무나 지쳐 정말 고향에 돌아가려할
때에는 이미 고향은 없다. 이는 <삼포 가는 길>의 서사구조를 요약한 것
인데, <역마>와 <배따라기>도 구조상으로 이와 유사하다. <삼포 가는
길>이 도시화로 인한 방랑과 고향의 상실이라면 <역마>와 <배따라기>
는 그 자리를 어긋난 운명이 대신할 뿐이다. <역마>와 <배따라기>의 인
물들도 정착해 살려고 애썼으나 운명의 어긋남으로 그렇지 되지 못한다.
이 중에서 <메밀꽃 필 무렵>은 떠돌이 인생이 우연히 아들을 만나 정착
하게 되는 것으로 끝남으로써 드문 결말을 이룬다. 문예드라마 중에서

55) ‘향토적 서정’이라는 용어는 박헌호가 ‘향토적 서정소설’이라는 범주에서
「메밀꽃 필 무렵」, 「사랑손님과 어머니」와 같은 소설들을 논한 데에서
빌려왔다. 박헌호, 『한국인의 애독작품: 향토적 서정소설의 미학』, 책세
상, 2001, 21-51면 참조.

<메밀꽃 필 무렵>이 가장 여러 번 리메이크되고 <TV문학관> 앤솔로지에도 1번으로 선정되는 것은 하얀 메밀밭 위 방랑의 정서가 지닌 보편적 낭만성에 기인하는 바 크다. 게다가 방랑 끝에 혈육과 정착한다는 해피엔드 또한 이 작품의 인기에 크게 기여했던 것으로 보인다. 그러한 안정된 결말이 있어서 방랑이 더욱 낭만적일 수 있기 때문이다.

그런데 그 결말이 비극이든 희극이든, 다시 말해 자식을 만나 정착하느냐, 아니면 고향을 잃고 계속 떠도는 운명이라는 알 수 없는 섭리에 의한 것이다. 운명의 어긋남 또한 운명으로 수렴되며 모든 모순과 부조리는 ‘운명’으로 합리화된다. 이러한 운명의 원리 아닌 원리는 모순의 형용을 통해 초월의 경지를 실현한다는 서사와 연관된다. 예컨대 <등신불>에서처럼 자신의 몸을 태워 부처님의 뜻을 실현한다. <사람의 아들>에서처럼 극단적인 이단과 방황 속에서 신을 만나게 되지만 결국 그 순간 죽임을 당한다. <금시조>에서처럼 죽기 직전 자신이 평생 그린 그림을 모두 태우는 중에 평생 보고자 하던 금시조를 보게 된다. 이러한 모순 형용이 득도와 초월의 경지로 격상될 때 피아(彼我)의 경계는 무화되고 세상의 모든 차이와 구분 또한 무의미해지며 갈등과 충돌은 허무와 달관 속에서 순치된다. 불교, 기독교, 무속에 상관없이 모든 대립과 분리를 소실시킴으로써 초월하고, 초월함으로써 소실시킨다는 점에서 이 모든 원리는 운명으로 통한다.

이러한 원리 속에서 격동의 근현대사 또한 운명적인 것으로 의미화된다. <TV문학관>에서 두드러지는 특징 중 하나는 식민지시기와 한국전쟁을 배경으로 개인의 수난을 다루는 텍스트가 많다는 점이다. 영화에서는 전쟁 액션 장르로 제작되거나 반공영화나 계몽영화로 다루어졌던 제재가 <TV문학관>에서는 개인 수난의 배경이자 이유로 등장한다. 여기에서 개인은 비극적 상황의 피해자로 자리매김 되는데, 가해자는 분명하게 드러나지 않는다. 그것은 작은 개인의 의지나 지혜와는 상관없는 성층권에서 일어나는 기후 변화 같은 것이다. 그러한 가해 앞에서 개인은 모두 피

해자가 된다. 그래서 이러한 상황을 효과적으로 서술하는 데에는 <기억 속의 들꽃>에서처럼 어린아이의 시선이 유용하다. 또한 도저히 회복할 수 없는 상잔의 간극 앞에서는 <장마>에서와 같은 샤머니즘적 해결이 힘을 발휘한다. 모든 것이 어쩔 수 없는 운명이라는 거대한 일원성 앞에서 미움과 용서, 대립과 화해는 현실 외적, 혹은 초현실적 층위에서 봉합되는 것이다.

1970년대 중반까지만 해도 이러한 텍스트조차 영상물로 생산되기 힘들었다. 어린아이의 눈으로 전쟁의 참상을 고발했던 1974년 영화 <들국화는 피었는데>(이만희, 1974)는 국민들에게 염전(厭戰) 의식을 불러일으킨다는 이유로 감독이 편집권을 빼앗겼다. <장마>가 영화화될 수 있었던 것은 정권의 붕괴 조짐이 본격화되는 1970년대 말이었다. <TV문학관>이 분단문학을 수용함으로써 1970년대 반공주의 이분법을 넘어서는 텍스트를 생산했다는 것은 의미 있는 일이라고 판단되며 그 의의를 부정하는 것은 아니다. 다만 여기에서 필자가 짚어내고자 한 것은 분단문학이라고 하더라도 <TV문학관>의 범주와 원리 안에 포용될 수 있는 임계 내에서 채택되고 수용되었다는 점이다.

요컨대 <TV문학관>은 일견 다양해 보이지만 텍스트 구조를 분석해보면 프로그램 전체가 하나의 마스터 플롯을 이루고 있다. <TV문학관>의 방영작이 독자적인 작품으로 기억되기보다 <TV문학관>이라는 한 범주의 이미지로 떠오르는 것도 이 때문이다. 또한 프로그램 말기에는 영광을 되찾기 위해 새로운 작가와 감독이 수혈되기도 했으나 별 효과가 없었던 것 또한 <TV문학관>이라는 프로그램이 거대한 하나의 텍스트로 이미 허물기 힘든 의미 구조적 완결성 속에서 순환하고 있었기 때문이다. 자본주의화에서 유발되는 피로를 상상적 고향으로서의 노스텔지어와 짝패를 지어 정향하고 그 사이에서 발생하는 해결되지 않는 방황의 문제를 운명으로 초월하는 것이 <TV문학관>이라는 텍스트의 환원적인 구조 원리였다.

4. 1980년대 문예드라마 <TV문학관>의 정체성

지금까지 제5공화국 시기(1980~1987년)에 제작·방영되어 안방극장 시대를 이끌며 한국 텔레비전 방송사에서 대표적인 문예드라마로 각인된 KBS <TV문학관>을 대상으로 1980년대 문예드라마 부상의 맥락과 추이, 그리고 텍스트의 범주와 의미구조를 살펴보았다. 본고에서는 특히 <TV문학관>이 문예드라마로서 주목받을 수 있었던 이유, <TV문학관>이 제5공화국의 몰락 즈음에 종영을 맞이한 까닭을 질문하며 <TV문학관>의 정체성에 다가가고자 했다.

<TV문학관>의 제작과 방영에는 신군부 정권의 의도와 더불어 컬러화로 촉진된 영상매체의 주도권 변화, 이에 따라 공영방송이 허용하는 범위 안에서 TV드라마 또한 영화와 같은 예술적 영상매체가 될 수 있음을 입증하고자 하는 방송계의 욕망, 그리고 안방에서 교양과 시각적 즐거움을 함께 충족하고자 하는 대중의 욕구가 교차하고 있었다. 시대의 다양한 요구와 욕망이 충돌하고 공모하며 길항하는 가운데 <TV문학관>은 성쇠를 겪게 된다.

<TV문학관>은 1980년 12월18일 <을화>를 시작으로 1987년 11월7일 <가을비>까지 총 266편이 제작·방영되었다. 원작 선택이나 연출 태도 면에서 볼 때 초기부터 1983년까지는 ‘문예’의 유산을 적극 수용하는 경향이 두드러졌다. 이 시기가 <TV문학관>이 가장 주목받은 때이며, 컬러TV를 새로운 영상예술 매체로 활용하기 위한 생산자들의 도전적 시도도 활발하게 이루어진 시기이다. 이 시기에 개발독재를 거치며 문예영화와 문예드라마로 반복 재생산되어 온 문학이 전폭적인 지원 속에 컬러TV를 통해 재구성되면서 TV드라마가 영상예술로 인정받게 된다. 그 과정에서 ‘TV관 문예영화’로서의 <TV문학관>의 전형이 만들어졌다. 그런데 1983년경부

터는 <TV문학관>이 새로운 TV드라마 영상으로 내세웠던 ‘올로케이션’이나 ‘영화와 같은 화질’이 일반화되고 <베스트셀러극장>과 같이 보다 시의적이면서 장르적 재미를 갖춘 드라마가 등장한다. 그러면서 <TV문학관>은 점차 새로울 것이 없는 익숙한 드라마로 밀려나고 존재 이유 또한 약화된다. 1987년에 오면 새롭게 제작되는 편수는 현저하게 줄어들고 이전 것을 재방송하는 비율이 높아지다가 프로그램 자체가 종영에 이른다.

<TV문학관>에서 극화된 ‘문예’의 범주와 특성을 살펴보기 위해 원작을 조사해보면, <TV문학관>은 문예영화의 단골 작가군을 우선적으로 수용하면서 당대의 화제작에도 관심을 기울였다. 그럼에도 대중적인 작가들과는 일정한 거리를 둠으로써 일반 드라마와는 변별되고자 했다. 대신에 1980년대에 대두한 ‘분단문제’를 수용하여 일련의 분단문학 작가들이 주요 원작자가 되었다. 그런데 이 경우에도 역사적 맥락보다는 휴머니티를 다루는 원작이 채택되거나 그러한 방향으로 각색되었다. 이는 방송작가들이 창작하는 오리지널 대본의 경우에도 마찬가지로 기본적으로 일정한 범주에서 벗어나지 않았다. 원작이 다양해지더라도 결국에는 기존 목록의 주제와 의미구조에 충실한 방향으로 정향되었던 것이다.

원작을 정향하고 수렴하는 <TV문학관>의 일관된 의미구조는 ‘도시인의 피로 vs. 노스텔지어로서의 과거’라는 짝패와 그로 인한 ‘방랑이 ‘운명’으로 귀결되는 환원구조이다. 이러한 구조 속에서 도농 갈등은 물론 격동의 근현대사 또한 운명적인 것으로 의미화된다. 그래서 <TV문학관>은 다수의 텍스트로 구성되어 있으면서도 결과적으로 환원구조라는 일관된 마스터플롯에 귀속되며 프로그램 자체가 하나의 표상을 형성했다. <TV문학관>의 방영작이 독자적인 작품으로 기억되기보다 ‘평화롭고 화해로우나 서글프고 아련하면서 과거지향적인’ 하나의 범주로 연상되는 것은 이 때문이다. 또한 프로그램 말기에는 영광을 되찾기 위해 당대의 화제작이나 오리지널대본이 보다 많이 수혈되었음에도 별 효과가 없었던 것 또한 <TV문학관>이라는 프로그램이 거대한 하나의 텍스트로 이미 허물

기 힘든 의미구조의 완결성 속에서 순환하고 있었기 때문이다.

그런데 <TV문학관>이 쇠퇴하면서도 환원구조의 폐쇄성에서 벗어날 수 없었던 것은 그것이 <TV문학관>이 구현한 ‘문예’의 핵심이자 프로그램의 존립 요건이었기 때문이다. <TV문학관>은 개발독재 시대를 거치며 정향된 ‘문예’라는 예술 관념을 기반으로 하여 문예영화와 같은 스펙터클을 컬러TV를 통해 실현한 프로그램이었다. 오랫동안 군사정권과 대중에게 아울러 검증받아온 안전한 원작과 서사를 선택하여 안방극장에서 컬러로 TV영화를 선보였기에 <TV문학관>은 성공의 기반을 마련할 수 있었다. 여기에서 성공은 몇 가지 의미를 지닌다. 첫째, 신군부의 미디어정책과 공영방송 이념에 복무함으로써 전폭적인 지원을 이끌어내며 보다 용이하게 예술성을 인정받을 수 있었다. 둘째, 이 과정에서 TV드라마의 기술 혁신과 위상 제고에도 기여할 수 있었다. 셋째, 자본주의화에서 유발되는 피로를 상상적 고향으로서의 노스탤지어에 대한 그리움으로 정향하고 그 사이에서 발생하는 해결되지 않는 방황의 문제를 운명으로 초월케 함으로써 대중에게 일정한 위안을 제공할 수 있었다.

그러나 <TV문학관>의 환원적인 세계는 신매체였던 컬러TV를 외피 삼아 대중의 시선을 과거와 운명으로 잠시 돌릴 수는 있어도 1980년대 사회에 저류하는 역동성을 담아내기에는 애초에 불가능한 것이었다. 그것은 본질적으로 격동하고 진보하는 1980년대 사회에 역행하는 것이었으므로 그 시효가 오래가기도 어려웠다. 새로운 볼거리로서의 시효가 다하면서 <TV문학관>이 대중의 관심으로부터 멀어져간 것은 자연스러운 과정이었다. 그러나 ‘과거와 운명으로의 환원구조로 결정화(結晶化)된 보수적 문예의 세계야말로 제5공화국 미디어정책을 숙주로 하는 <TV문학관>의 정체성이었다. 그래서 <TV문학관>은 제5공화국과 운명을 함께 할 수밖에 없었다. 제5공화국이 무너지는 1987년에 <TV문학관>이 조용히 종영된 것은 우연이 아닌 것이다.

참고문헌

1. 기본자료

- <앙코르 TV문학관>(http://www.ktv.go.kr/program/home/PG1110862D/main)
<TV문학관 걸작선1: 영원한 고전 VHS 10선>(KBS미디어, 1998)
<TV문학관 걸작선2: 현대 작가 VHS10선>(KBS미디어, 1998)
<TV문학관 특선 VCD 20선>(KBS미디어, 2005)
<TV문학관 VHS 24선>(KBS미디어, 2003-2005)
한국방송공사, 『KBS年誌』 제4집-제11집, 한국방송공사, 1981-1988.
『동아일보』, 『경향신문』, 『매일경제』 등.

2. 단행본

- 강준만, 『한국현대사 산책: 1980년대편』 2, 인물과사상사, 2003.
글렌 크리버 외 엮음, 박인규 옮김, 『텔레비전 장르의 이해』, 산해, 2004.
김승현·한진만, 『한국사회와 텔레비전 드라마』, 한울아카데미, 2001.
레이먼드 윌리엄스, 박효숙 옮김, 『텔레비전론』, 현대미학사, 1996.
신상일, 『한국 TV드라마 변천사』, 시나리오친구들, 2013.
신상일·정중현·오명환, 『한국 TV드라마 50년사』, 한국방송실연자협회, 2014.
박현호, 『한국인의 애독작품: 향토적 서정소설의 미학』, 책세상, 2001.
수 손햄·토니 퍼비스, 김소은·황정녀 옮김, 『텔레비전 드라마』, 동문선, 2008.
앤드루 굿윈·게리 웨넬 편, 하종원·김대호 역, 『텔레비전의 이해』, 한나래, 1995.
오명환, 『텔레비전 드라마 사회학: 현대 드라마 영상언어와 해법을 위하여』, 나
남출판, 1994.
유선영·박용규·이상길 외, 한국언론재단 편, 『한국의 미디어 사회문화사』, 한국
언론재단, 2007.
정순일·장한성, 『한국 TV 40년의 발자취』, 한울아카데미, 2000.
정영희, 『한국사회의 변화와 텔레비전 드라마』, 커뮤니케이션북스, 2005.
최창봉·강현두, 『우리 방송 100년』, 현암사, 2001.
패트릭 바와이스·앤드류 에렌버그, 한군태 옮김, 『텔레비전과 수용자』, 한울아카
데미, 1994.

- 한국방송공사, 『韓國放送史』, 한국방송공사, 1977.
 , 『韓國放送六十年史』, 한국방송사업단, 1987.
 , 『韓國放送六十年史(別冊)』, 한국방송사업단, 1987.
- 한국방송학회 편, 『일제강점기부터 1980년대까지 한국 방송의 사회문화사』, 한
울아카데미, 2011.
 편, 『관점이 있는 한국 방송의 사회문화사』, 한울아카데미, 2012.
- 한국언론인연합회, 『韓國言論100年史 II』, 한국언론인연합회, 2006.
- 한국영상자료원, KMDB 한국영화데이터베이스(<http://www.kmdb.or.kr/>)
- 한국 TV드라마 50년사 발간위원회 편, 『한국 TV드라마 50년사 연표』, 한국방송
실연자협회, 2014.

3. 논문

- 박유희, 「문예영화의 함의」, 『영화연구』 제44호, 한국영화학회, 2010.
 , 「문예영화와 검열: 유현목 영화의 정체성 구성 과정에 대한 일고찰」,
 『영상예술연구』 제17호, 영상예술학회, 2010.
 , 「춘원 문학 영화화의 추이와 맥락: 해방 이후부터 1970년대까지」, 『상허
 학보』 제37집, 상허학회, 2013.
- 송희복, 「영상문학으로서의 TV드라마, 그 내력과 의의」, 『영화』 제3권 2호, 부산
대학교 영화연구소, 2010.
- 오명환, 「TV드라마 30년 수난사」, 『방송시대』 통권 제4호, 한국방송프로듀서연
합회, 1993
- 이철우, 「텔레비전 드라마의 표현양식 고찰: <TV문학관>을 중심으로」, 『한국문
학논총』 제42호, 한국문학회, 2006.
- 주창윤, 「텔레비전 분석과 소설 분석의 차이: <TV문학관>을 중심으로」, 『한국
언어문화』 제26호, 한국언어문화학회, 2004.
- 표재순, 「텔레비전드라마 편성의 시대적 특성과 변천에 관한 연구」, 석사학위논
문, 연세대학교, 1992.

Abstract

A Study on the 1980s Literary Drama *TV Drama Theater*

Park Yuhee

This study set out to investigate the emergence, context, development, and significance of literary dramas in the 1980s with a focus on *TV Drama Theater*, which aired on KBS and led the era of home theater. It was produced and broadcasted throughout the Fifth Republic of South Korea from 1980 to 1987 and was imprinted as the representative literary drama series in the history of television broadcasting in South Korea.

The television broadcasting of the 1980s can be characterized by the KBS based single public broadcasting system for the consolidation of the press and color broadcasting, which were parts of the new military regime's media policy to thoroughly control broadcasting and, at the same time, turn the attention of people elsewhere. The production and organization of TV programs, thus, put an emphasis on sound content fit for the ideas of public broadcasting and on spectacles to highlight the advantages of color broadcasting. When these criteria were applied to dramas, large-scale special dramas whose episodes would last a couple of hours, became the mainstream. This atmosphere became the basis and driving force of the emergence of "literary dramas," which promoted the artistry of pure literature and movie-like spectacles. *TV Drama Theater* was one representation of a literary drama program that appeared in those days.

Under the purposes of "introducing Korean literature through images and showing the new domain of TV dramas to viewers by turning great novels and original dramas of Korea into TV dramas," *TV Drama Theater* received full support from KBS and enjoyed

its longevity with a total of 266 episodes that were produced from December, 1980 to November, 1987. This indicates that it was a star program that manifested the ideology of public broadcasting in the drama sector throughout the Fifth Republic of South Korea. Even after its production was over, its reruns did not end. Later, it revived as *New TV Drama Theater* and *HDTV Drama Theater*, being produced again several times, which suggests that *TV Drama Theater* received the attention and support of the public even though it was created in the context of the Fifth Republic's media policy.

In short, the production and broadcasting of *TV Drama Theater* had many different factors crossing each other including appealing to the public, changing media, criteria and limitations of program development, and resulting in aesthetics and rhetoric in addition to the intention of the regime. The people of South Korea had a bigger need for family culture according to the rising living standard and the emergence of television as a medium of family integration. The broadcasting circles were desperate to develop programs fit for the changes to the broadcasting environment, and producers were allowed to exert their desires and capabilities to embody new images within the perimeter approved by the ideology of public broadcasting. The rise and fall of *TV Drama Theater* along with its emergence was in the middle of these various needs and desires that clashed, conspired, and contended with each other.

Key words : Color broadcasting, Fatalism, Literary drama, Literary film, New military regime, Public broadcasting system, Reduction structure, The Fifth Republic of South Korea, *TV Drama Theater*

접수일 : 2017년 7월 31일

심사기간 : 2017년 8월 16일 ~ 8월 27일

게재결정 : 2017년 9월 14일