

## 한류 작품들의 한국대중예술사에서의 위상

이영미(성공회대 겸임교수)

### 1. 머리말

1990년대 중후반 중국에서 시작된 한국 텔레비전드라마와 대중가요의 이른바 ‘한류’ 바람이, 아시아를 넘어 미국과 유럽으로 확대되었다. 이러한 한류 현상을 단일한 원인으로만 설명하기는 힘들 것이다. 일차적으로는, 20세기 중반 식민지로부터 독립한 아시아의 후진국으로 출발하여, 초고속의 경제성장과 산업화를 이루고 현대사회의 여러 양상을 보이게 된 한국의 변화에 힘입은 바 크다고 할 수 있고, 초기의 한류가 현대화 수준에서 다소 뒤떨어진 아시아 국가를 중심으로 이루어진 것은 그것을 말해준다. 또한 한국의 대중예술을 받아들인 여러 나라의 상황도 중요한 요인일 터이다. 같은 작품이 여러 나라에서 인기를 모은다고 하지만, 그 인기 요인은 그 작품을 받아들인 여러 나라의 상황에 따라 매우 다를 수 있다는 것이 하나의 생각이다. 이와 함께 다른 한편, 한류 현상을 설명함에 있어서 한국대중예술 내의 요인, 즉 1990년대 후반 이후의 한국 텔레비전드라마와 대중가요가 지닌 특성에서 기인하는 측면 역시 무시할 수 없는 것이다.

이 글은, 한류의 중심인 2000년대 이후 대중가요와 텔레비전드라마가 한국대중예술사 내에서 어떤 역사적 위상을 지니고 있는지를 살펴보고자 하는 글이다. 특히 현재 한류 현상의 중심을 이루고 있는 케이팝(K-pop)이 정작 한국 내에서는 그다지 높은 평가를 받고 있지 못한 현실은, 주목해 볼 만한 지점이다. 한국 내에서 높은 인기를 얻었음에도 불구하고 평론가나 여론주도층으로부터 좋은 평가를 받지 못했던 작품들이, 왜 외국에서는 바람몰이를 하며 인기를 얻고 있는가에 대한 분석이 필요한 것이다.

### 2. 세대 간 취향 갈등의 양상과 2000년대 대중가요의 특성

한국의 대중가요사를 거시적으로 살펴보면, 젊은 세대가 새로운 양식에 대한 취향을 앞장세우며 구세대와 취향 대립을 선명하게 드러내는 시기와, 젊은 세대와 중장년 세대들과의 취향 차이가 존재함에도 불구하고 특정한 인기 경향 안에서 취향 대립을 봉합하고 있는 시기가 교차로 나타남을 알 수 있다.

한국에서 대중가요란 대중매체에 의해 전달되는 상업적인 노래 중, 전통의 노래문화와 다소 이질적인 외래의 음악 요소를 지닌 노래를 의미한다. 즉 자생적인 근대화에 실패하고 일본의 식민지로 전락하여 20세기 전반기의 대부분을 보낸 한국은, 전래의 노래인 민요나 판소리가 상업적 음반에 수록된 것을 대중가요라고 지칭하지 않고, 일본이나 서양의 음악적 요소를 적극적으로 받아들인 노래만을 대중가요라 불렀다. 초기에는 전래의 노래문화가 훨씬 큰 대중성을 지니고 있었으나 점차 대중성을 상실해갔고, 1960, 70년대를 계기로 제도교육 안에서만 교육되거나 무형문화재 제도 등에 의해 보호되는 등 상업적 노래 시장에서 존재 의미가 축소되었다.(이영미, 2009 : 135-162)

한국에서 한국인이 창작한 대중가요가 시작된 것은 1920년대 중반이며 음반 생산 등에서 본격화한 것은 1930년대 중반이다. 1930년대 중반에 이르러 현재 한국에서 트로트(trot)라고 부르는 일본 엔카(演歌) 양식의 대중가요가 한국에 정착하였고, 이는 이후 1950년대까지 대중가요에서 가장 주도적인 양식의 위치를 차지하였다. 1910년대에 일본의 신파극 등과 함께 일본 노래로 이입된 트로트는, 1930년을 전후한 시기에 한국인의 작곡자에 의해 창작되어 상업화되었다. 따라서 한국대중가요사의 본궤도에 오르는 1930년대 중반만 하더라도 트로트는 대도시에서 거주하는 젊은 중산층들이 주로 즐겼던 노래였다. 1930년대 중반이란 시기는, 1910년 한일합병 이후에 태어나 1919년 3.1운동(식민지시대 최대의 저항운동)의 경험을 갖지

못한 세대가 청소년기에 도달한 시기로, 대도시에서 일본식 교육과 예술문화를 접하고 체득한 젊은이들이 트로트의 창작자와 수용자가 되었음을 짐작할 수 있다. 일본의 음반산업은 이들을 겨냥하여 한국어 노래가 실린 상업적 음반의 본격화에 착수했고, 음반산업의 상승과 맞물리면서 트로트는 급격한 상승세를 타며 한국 대중가요사의 첫 주도적 양식의 자리를 차지하게 되었다. 트로트에 익숙해지지 않았던 구세대들은 이에 대해 반발하였고, 비판의 초점은 지나친 감상적 슬픔이었다. 세대 간의 대중가요 취향이 처음 충돌하는 시기였다.

1940년대와 1950년대까지의 대중가요사에서, 세대 간 취향의 충돌 양상을 정리하기란 그리 쉽지 않다. 태평양전쟁, 해방, 미군정기, 한국전쟁 등으로 상업적 노래 생산이 중단되거나 정부의 강한 통제 아래에 놓인 때가 많아, 수용자의 취향이 시장에 쉽사리 반영되지 못했기 때문이다. 이러한 과도기가 지나고 4.19혁명과 5.16군사정변을 겪으며 본격적인 산업화의 시대를 시작한 1960년대에 대중가요는 새로운 안정기를 맞는다. 1960년대 초에 틈새엘리트 분위기의 미국식 대중음악이 트로트를 밀어내고 주도적인 양식으로 안착하여 한국식 스탠더드팝을 형성했다. 한명숙 <노란 샤쓰의 사나이>, 최희준 <내 사랑 주리안>, <맨발의 청춘>, 현미 <보고 싶은 얼굴>, 패티김 <초우> 등이 대표작이다. 이를 주도한 작곡가는 30대, 가수는 20대들로 이들 중 상당수는 미8군 대상의 공연으로 음악 역량을 키운 사람들이다. 이들 노래가 풍기는 미국적 질감은 트로트와는 이질적인 것이었지만, 의외로 중년 세대들의 거부감은 그다지 심각하게 표면화되지 않았다. 이는 이들 음악의 기본인 7음계, 3화음의 근대 서양음악은 20세기 초부터 제도교육과 교회를 통해 본받을 만한 신문화로 유포되어 온 것이며, 이러한 노래가 환기하고 있는 서양식 근대화야말로 1960년대의 박정희 정권이 주도하고 국민 대다수가 동의한 한국사회의 목표였기 때문이다. 오히려 식민잔재라 할 수 있는 트로트와 일본 대중가요에 대한 경계심이 컸기 때문에, 여론주도층인 중년의 엘리트들조차 개인적으로는 트로트 취향을 지니고 있으면서도 공공연하게는 트로트의 일본색에 반대하는 입장을 취하고 있었다. 서양식 근대화에 대한 열망과 반일로 대표되는 민족주의가, 세대 간 취향 갈등을 봉합하고 있었던 셈이다.

한편, 박정희 정권의 후반기가 시작된 1970년대 전반은 다시 세대 간 취향이 극심한 갈등을 겪는 시대였다. 이른바 ‘청년문화’라 불리는 문화현상이 패션, 대중가요, 대중소설, 영화 등의 분야에서 생겨났다. ‘청년문화’라는 말에서 알 수 있듯이 이 시대의 대중가요는, 이전 세대의 대중가요 경향인 트로트와의 결연한 단절을 그 특징으로 하며, 관현악 밴드 반주의 음악적 관행과도 결별했다. 가수 스스로 어쿠스틱 기타를 연주하며 노래하는 포크송은 청년문화를 대표하는 양식으로, 송창식, 윤형주, 이장희, 박인희, 김민기, 양희은, 한대수, 사월과오월, 어니언스 등이 대표적인 가수였다. 이 시대를 대표하는 창작자와 가수는 대부분 20대 나이의 젊은 명문대 대학생들로 다소 비전문적인 포크로 대중가요 활동을 한 것이 특징이며, 작가주의적인 싱어송라이터 관행도 이들로부터 시작되었다. 이들은 대학생들이 모이는 맥주홀, 기독교 관련 사회단체 등에서 노래를 부르기 시작했고, 기성세대의 음악이 장악하고 있던 텔레비전이 아닌 라디오에서부터 세력을 넓혀갔으며, 이 시대의 노래는 대중가요계에서의 인기가 시든 이후에도 오랫동안 청소년들의 ‘캠프송’ 등으로 살아남았다.

포크송을 비롯한 청년문화는 10, 20대들의 자유주의적 분위기에 불을 지폈고, 그것이 기성세대들을 불편하게 만들었다. 포크송 가수들은 정장이 아닌 청바지 차림으로 무대에 선다는 이유로 선배 가수들에게 비판받았고, 기타 배우기 붐에 휩쓸린 청소년들은 부모들과 충돌했으며, 정부까지 나서서 미니스커트와 장발 등을 법적으로 처벌하기에 이르렀다. 이 시대의 세대 간 문화 충돌 양상은, 한국전쟁 이후에 태어나 한글과 미국식 민주주의를 학교에서 교육받고 최초의 시민혁명(1960년 4.19) 이후 계속되는 대학생 시위를 목격하며 자라난 첫 세대들이 청소년기에 도달함으로써 생긴 현상으로, 일제 말기와 한국전쟁으로 청소년기를 보낸 기성세대들과의 충돌은 불가피했다고 할 수 있다. 이 흐름은 독재로 치달은 박정희 정권이 1975년 ‘대마초 사건’을 터뜨려 젊은이들의 자유주의적 분위기를 억압함으로써 수그러들었다.

이에 비해 1980년대는 또 다른 안정기의 모습을 보여준다. 1970년대 후반이 청년문화의 여파가 남아있던 시기라면, 1980년대는 다시 청소년과 기성세대의 취향의 갈등이 다소간 가라앉은 시기였다. 이를 대표하는 가수가 바로 조용필이다. 조용필은, 10, 20대 취향의 모던록, 30, 40대 취향의 스탠더드팝, 40대 이상의 취향인 트로트까지를 동시에 구사하는 가수였다. 한

음반에 매우 다양한 취향의 노래들이 한꺼번에 수록되어 있을 뿐 아니라, 스탠더드팝과 록을 결합하고 한국의 민요를 록의 샤우팅으로 부름으로써, 여러 취향을 한꺼번에 만족시켰다.(이영미, 2006 : 296-309) 1980년대의 대중음악은 미국과 서구의 그것에 가까워졌으나 1970년대의 포크송처럼 기성세대와 대립하는 태도를 보이지 않았고, 오히려 서양적 세련미의 추구에 골몰했다. 1980년대는 민주화운동을 무력으로 무자비하게 진압한 매우 억압적인 군부독재 정권이, 통행금지 해제, 컬러텔레비전 방송과 프로스포츠의 시작, 아시안게임과 올림픽 추진, 해외여행 자유화 등 일련의 사회문화적인 조치들을 취하며 풍요롭고 개방적인 선진국으로 나아가고 있음을 과시하는 시대였다. 이러한 불일치는 결국 1987년의 또 한 번의 시민혁명인 6월항쟁과 5년 후의 군부정권의 청산으로 귀결되었다.

1992년부터 시작한 1990년대는 다시 세대 간 취향이 격렬하게 충돌하는 시대였다. 이른바 ‘신세대문화’라고 불린 현상이 주목받으면서 1970년대 청년문화 이래 20년만에 다시 세대론이 전사회적인 화두로 떠올랐다. 1992년에는 서태지와아이들과 듀스 등을 선두로 한 댄스뮤직이 1990년대 대중가요의 주도적 양식으로 떠올랐고, 언더그라운드에서는 록을 중심으로 다소 사회비판과 문명비판 등의 내용을 지닌 노래들이 주목받으며 언더그라운드의 최고 전성기를 시작했다. 1992년의 대중예술계의 변화는 비단 대중가요만의 현상은 아니었다. 프로듀서 중심의 획기적 제작방식으로 만들어진 로맨틱코미디 <결혼 이야기>가 1990년대 영화사를 다시 쓰고 있었고, 텔레비전드라마에서도 최초의 트렌디드라마 <질투>가 1980년대 드라마와 절연하는 모습을 보여주었다. 바로 이 해의 연말에는 대통령선거에서 30년만에 민간인 출신 대통령이 선출되어 군부정권의 종식이 분명해져 ‘민주 대 반민주’라는 정치적 구도가 희미해지기 시작했고, 현실 사회주의의 몰락과 냉전의 해체로 전 세계의 정치적 구도가 요동친 해였으며, 국내 경제는 마지막 호황을 누리면서 국민소득 2만 달러 시대의 임박을 예감하고 있었다. 여러 조건들이 이 시기를 이전 시기와 단절로 이해하고 싶다는 심리를 만들어냈고, 때마침 한국 땅에 상륙하여 인기를 누리고 있던 포스트모더니즘 담론은 이를 심화시켰다. 게다가 입시중심 교육이 날로 심화되는 한편 이에 대한 반성과 극복을 주장하고 실천한 전국교직원노조의 참교육운동이 1980년대 말에 본격화됨에 따라, 개성의 발현이나 자유와 인권 등의 가치를 중시하는 청소년들이 성장하며, 기성세대의 가치와 취향에 반기를 들 태도를 갖추고 있었다. 1990년대의 신세대문화는 정치, 경제, 사회 등 전반적 변화와 맞물려 있었던 셈이다.

신세대문화라는 명명이 가능할 정도로 이 시대의 젊은이들의 사고방식과 문화는 이전 세대들에게 충격을 주고 저항감을 불러일으켰다. 1991, 1992년의 신세대문화 담론이 주로 향락적 생활태도를 보여주는 ‘압구정동 오렌지족’과 ‘록카페’에 집중되어 있었던 것은(이영미, 2006 : 343) 기성세대들의 저항감을 단적으로 보여준다. 그러나 이 시대 신세대문화의 부상, 어느 정도의 산업화와 도시화가 이루어진 1970년대에 태어나고 민주화운동의 절정기인 1980년대에 성장하여 개인주의와 민주주의를 당연한 것으로 받아들이고, 올림픽 이후 해외 배낭여행을 가능한 선택으로 알고 살아가고 있는 새로운 세대로 대중가요의 주 수용자가 교체된 현상으로 보는 것이 옳다. 이들의 자유주의적 성향은 1993년부터 구세대에 대한 저항성으로 해석되어 신세대문화의 정체성을 이루었다.

이 시기의 대중가요는 구세대들이 가장 받아들이기 힘든 댄스뮤직과 록이 주도하였고, 획일적 사랑타령을 벗어난 자아, 사회, 문명에 대한 내용이 간간히 노래로 발표되어 주목받았다. 상업적 대중가요에서 사랑 이외의 노래가 이렇게 많이 발표된 것은 1970년대 초의 포크 이후 처음인데, 작품의 경향이 음반사의 상업적 기획에 좌우되지 않은 것은 아니었으나 20대 젊은 창작자들의 자발성이 돋보이는 작품들이 우후죽순처럼 솟아나오는 시대였다고 할 수 있다. 이 흐름은 1998년 외환위기의 시대를 맞으면서 급격히 수그러들었고, 때마침 대중가요의 매체가 음반에서 음원으로 바뀌는 대대적인 변화를 겪으며 다소 긴 과도기를 맞게 되었다.

이렇게 보자면 2010년대인 지금은 세대 간의 취향 갈등이 봉합된 안정기라고 보는 편이 옳다. 현재 대중가요계의 주도적 경향은 1990년대에 형성된 댄스뮤직과 발라드의 양대 양식이 차지하고 있다는 점에서 1990년대 초와 같은 현격한 새로움과 참신함보다는 익숙함에 호소한다. 특히 현재의 인기 가수들은 기획사에 의해 선발되어 긴 시간의 훈련을 거쳐 배출된 사람들로, 팀 구성, 작품의 경향, 활동 방식, 작품 창작, 팬클럽 관리 등이 기획자에 의해 좌우되는 구조 속에 놓여 있어, 과감한 시도보다는 최대 이윤을 향한 안전한 경향을 선택하는

경향이 강하다. 노래는 빠르게 익숙해질 수 있는 쉬운 선율, 10초의 휴대전화 벨소리와 컬러링만으로도 기억될 수 있는 강렬하고 반복적인 혹은 필수적이며, 가창과 연주 역시 기계에 의해 매끈하게 다듬어져 있고 사운드는 빈틈없이 꽉 채워져 있다. 가사 역시 상식을 깨는 새로운 내용은 찾아보기 힘들고, 누구나 공감하는 익숙한 남녀 간의 사랑과 이별 이야기를 한 마디만으로 사람을 휘어잡는 표현으로 표현한다. 의상이나 용모 등에서도 과격성보다는 보수적 성 관념에 기댄 섹시함에 치중해 있다. 또한 요즘 가수들에게 청소년 팬만이 아니라 이른바 ‘삼촌 팬’, ‘이모 팬’이라 불리는 중장년 팬들이 다수 존재한다는 점은, 1990년대와 달리 세대 간 취향의 연대가 이루어져 있음을 보여준다. 댄스뮤직 그룹들의 낮은 가창력에 대한 불만으로 시작된 이른바 서바이벌프로그램 역시 세대 간 취향의 연대라는 특징에서 크게 벗어나는 것이 아니다. 왜냐하면 이들의 경쟁은 창작이 아닌 가창에 국한되어 있고, 방송을 통해 들려주는 노래의 상당수는 중장년들까지 익숙한 옛 노래들의 리메이크들이기 때문이다.

여태까지 거칠게나마 한국대중가요사에서 세대 간의 취향 갈등과 연대의 양상이 반복되고 있음을 살펴보았다. 흥미로운 것은, 젊은 세대가 새로운 취향과 새로운 양식을 선택함으로써 기성세대와 대립하는 시기에는 창의성이 크게 고양되는 대신 예술기량의 숙련성과 안정감이 떨어지고, 세대 간 취향의 갈등이 봉합되면서 여러 세대를 고루 만족시키는 경향이 주도하는 시기에는 창의성보다는 익숙함이 두드러지는 대신 예술기량의 숙련성과 안정감은 크게 상승한다는 점이다. 1930년대 후반 트로트의 시대에는 음반에 수록된 대중가요의 상당수가 일본 음악인들의 편곡과 연주에 의존해 있어서 예술기량의 안정감을 가늠하기는 쉽지 않으나, 작곡자들의 나이가 20대였음을 생각하면 이들이 충분히 숙련되지 못했을 가능성이 높다고 할 수 있다. 그에 비해 1960년대에는 대중음악을 작곡하고 음반을 프로듀싱하는 사람들이 이미 30, 40대의 능숙한 악단장들이었고 심지어 음반조차 ‘박춘석 작곡집’, ‘이봉조 작곡집’ 등 악단장의 이름을 내거는 방식으로 제작되었으며, 가수는 악단장이 거느리고 있는 사단의 멤버로 활동하는 방식이었다. 1970년대의 포크는 이러한 악단 체계를 거부하며 20대의 젊은 가수들이 스스로 지은 노래를 자기 손으로 연주하고 노래하는 방식을 택했고, 따라서 새로운 발상과 창의력이 빛나는 대신 편곡이나 연주가 매끈하게 다듬어지고 안정되지 못했다. 다시 1980년대가 되면, 20대의 젊은 가수는 물론이거니와 30대 중반에 도달하여 능란해진 조용필조차 박건호, 김희갑 등 30, 40대의 능란한 창작자들의 도움 혹은 주도로 자신의 노래 경향을 만들어갔고, 포크 시대의 소박한 편곡과는 대조적인 잘 다듬어지고 꽉 찬 사운드가 주도한다. 이러한 모습은 1990년대도 예외는 아니어서, 1990년대 전반의 노래들에서 힙합이나 레게, 테크노, 펑크 등 새로운 양식을 모방하고 조합하는 새로운 시도가 돋보였다면, 2000년대 중반 이후 현재까지의 노래들은 1990년대에 갖 스물 어린 나이로 대중음악계에 들어와 잔뼈가 굵은 숙련된 ‘히트 제조기’들(예컨대 양현석, 박진영, 김형석, 유영진 등)에 의해 계산되어 만들어지고 긴 기간의 밀실 훈련을 받은 가수들의 노래와 춤으로 채워져 있다.

따라서 현재 케이팝이 아시아를 넘어 유럽과 미국 시장 진출에서 좋은 성과를 보여주고 있음에도 불구하고, 여전히 고급한 수용자라 자처하는 사람들에게 1990년대의 대중가요에 비해 만족감을 주지 못하는 것은 어찌 보면 당연하다. 젊은 세대가 기성세대의 취향과 주류 작품들의 상투적 관행을 거부하며 과감하게 치고 올라오는 도발성, 이로써 형성되는 작품의 긴장감이 작품에서 느껴지지 않으며, 인기를 계산하여 잘 관리된 작품의 안정감과 권태로움, 잘 조직된 시스템의 비인간성이 느껴지기 때문이다. 그러나 바로 이러한 특성이야말로, 케이팝이 한류 붐을 만들어낼 수 있었던 힘이기도 하다. 후발 주자로 세계 대중음악 시장에 발을 디디는 한국의 대중가요가, 늘 세계의 유행을 선도하는 미국이나 서유럽처럼 창의성과 새로움으로 승부하기는 쉽지 않다. 여러 문화권에 보편적으로 호소력을 발휘하는 쉽고 익숙한 콘텐츠, 이를 매끈하고 매력적으로 포장해내는 기량의 숙련성, 다양한 시장의 요구를 계산해낸 기획력 등이 한류를 가능하게 한 힘일 수 있기 때문이다.

### 3. 2000년대 이후 텔레비전드라마의 특성

한류의 또 하나의 축이라 할 수 있는 텔레비전드라마는, 대중가요처럼 세대 간 취향 갈등의 변화 양상으로 현재의 위상을 점검하기는 매우 힘들다. 대중가요는 비교적 규모가 작은

작품으로 높은 숙련도 없이도 쉽게 인기작을 만들어낼 수 있으며, 클럽 등을 통한 비주류적인 활동공간이 존재하기 때문에 텔레비전 등의 중심적 매체에 진입하기 이전에 창작과 수용의 새로운 흐름을 만들어내는 것이 가능하다. 그에 비해 한국의 텔레비전드라마는, 대부분 공중과 방송국에 의해 제작되고 송출되며, 단회물(單回物)의 비중이 매우 적고 연속극의 비중이 매우 높은 등의 이유로, 생산의 진입장벽이 높다. 작품의 최종적 책임자인 연출자는 방송국 직원(혹은 직원 출신의 프리랜서)으로, 입사하여 긴 기간 동안의 조연출 과정을 거친 후 30대 중반이 넘어서야 첫 작품을 연출해볼 수 있다. 최소 16회가 제작되는 연속극은 엄청난 제작비가 투입되는 큰 규모의 작품이다. 즉 대중가요나 영화와 달리, 젊고 신선한 시도가 가능한 아마추어 창작이나 비주류 창작이 거의 존재하지 않는 영역이 텔레비전드라마이며, 따라서 주류와 비주류의 경합이나 세대 간 취향의 격렬한 대립을 통한 발전이 잘 나타나지 않는 영역이다. 그럼에도 불구하고 50년 정도의 역사를 지닌 한국의 TV드라마는 적지 않은 변화를 보여 왔고, 이를 통해 2000년대 이후 한류를 주도하는 드라마의 특성을 설명할 수 있을 것이다.

현재의 드라마 한류는 1997년부터 <사랑이 뭐길래>(1992), <별은 내 가슴에>(1997)가 중국과 대만에 인기를 얻으면서부터 본격화되었다. 1992년부터 <질투>(1992)와 <사랑이 뭐길래> 등이 중국에 수출되면서 알려지기 시작한 한국의 텔레비전드라마는 1997년 중국 CCTV에서 방송되고 <별은 내 가슴에>가 그 인기를 이어가면서 확고해졌다. 2000년대 들어서서 <겨울연가>(2001)가 일본에서 인기를 얻으며 드라마 한류는 중화권을 넘어서게 된다. 이렇게 보자면, 획극적인 홈드라마인 <사랑이 뭐길래>가 처음 한류의 문을 열기는 했지만 이후 한류를 이끈 드라마들은 대부분 1997년 이후의 주중 드라마(월화드라마 혹은 수목드라마로 저녁 9시55분부터 시작하는 드라마)라고 할 수 있다. 이러한 드라마가 한국에 자리를 잡은 것은 불과 20년 전의 일이며, 특히 한류를 이끈 드라마의 경향은 1994년 <사랑을 그대 품안에>나 <마지막 승부> 등, 선명한 갈등 축에 근거한 일관된 사건 흐름을 지닌 작품으로부터 형성된 것이라 보는 것이 타당하다.

한국의 텔레비전 방송은 1956년 민간 방송국으로 1년 남짓 지속되다가 실패한 HLKZ를 열외로 한다면 1961년 12월 31일에 개국한 관영방송 KBS TV로부터이다. 녹화기도 편집기도 없었던 초기의 드라마는 단회물이 중심이었고, 녹화기가 도입된 1964년 이후 1960년대 후반에 이르러 주1회의 연속극의 관행이 만들어진다. 그러나 매일 같은 시간 텔레비전 수상기 앞에 앉는 시청 습관을 만드는 데에 결정적 힘을 발휘하는 일일연속극은 오랫동안 실패를 거듭하다가 1970년 TBC의 <아씨>와 이를 벤치마킹한 KBS의 <여로>에 이르러서야 자리를 잡게 된다.(오명환, 1994 ; 80) <아씨>는 식민지시대 초기에 구식 여성으로 자라나 부모가 정해준 혼처로 시집을 가서, 바람 난 남편, 시어머니의 구박을 견디고 남편의 혼외정사 아들을 친아들처럼 잘 키우며 안정된 노년을 맞이하는 이야기이다. <여로>는 이보다 우여곡절이 더 많은 이야기로, 생계유지조차 힘든 집안 형편 때문에 부잣집 아들이지만 정신박약자로 혼처를 구하지 못한 남자에게 팔리다시피 시집을 와서, 시어머니와 시누이의 온갖 구박을 받고 급기야 쫓겨나고, 한국전쟁으로 온갖 수난을 겪으면서도 식당으로 성공하여 가족과 재회하는 이야기이다. 모두 1년 가까이 지속된 긴 작품으로, 시청자들을 매일 같은 시간에 불러 모았다. 이로써 영화와 라디오드라마의 시대가 가고 텔레비전의 시대가 본격적으로 개막되었고, 1960년대 말 연간 제작편수 200편을 넘던 한국영화는 점차 쇠퇴기로 들어서게 되었다.

이렇게 텔레비전드라마의 급격한 성장기인 1970년대는 곧 일일연속극의 성장 시기였다. 따라서 한국의 텔레비전드라마는 오랫동안 일일연속극에서 축적해온 특성을 유지해왔다. 주말에 배치되는 획극적인 드라마, <수사반장>이나 <전원일기>, <한 지붕 세 가족> 같은 시추에이션 드라마를 제외한 대부분의 드라마들은 일일극을 통해 만들어진 특성을 상당히 공유하였다. 다소 거친 일반화이기는 하지만, 꼬리를 무는 삽화적 사건들의 나열, 대가족 혹은 다가구의 산만한 인물 설정 등이 대표적이다. 즉 일일연속극은 1회 30분 내외로 100회에서 300회 정도로 회수를 정하지 않고 시청률을 지켜보며 제작되므로, 선 굵은 극적 갈등을 설정하고 이를 중심으로 극을 일관되게 전개시키는 구성을 갖기보다는, 일상 속에서 만들어지는 자잘한 삽화적 사건들 꼬리에 꼬리를 물고 연결되는 방식을 취하는 경우가 많다. 또한 <아씨>와 <여로>가 그러하듯 전업주부를 중심인물로 설정하여 3, 4대가 함께 사는 대가족 혹은 가까운 이웃이 가족처럼 지내는 다가구의 다양한 인물들이 얽히고설키는 방식으로 극을 만들어 가는 경우가 많았다. 이런 인물 설정은 특별한 대립 관계의 설정 없이 일상 속에서

발생하는 자살한 사건들이 꼬리를 무는 방식의 구성과 맞물려 있다.

한편 20세기 초중반 한국의 대중예술이 흔히 지니고 있었던 신파적 미감(美感)과 방송사 내의 스튜디오 중심의 촬영 역시 한국 텔레비전드라마의 특성에 영향을 미친 요소로 주목할 필요가 있다. 1910년대 <장한몽>, <쌍옥루> 등 일본에서 들어온 번안극과 번안소설에서부터 시작된 신파적 미감은, 1930년대 후반부터 1950년대까지 대중예술에서 가장 중요한 미감이었다. 억압적이고 강한 세상의 질서에 저항하지 못하고 스스로 굴복하면서 자학과 자기연민이 뒤범벅된 복잡한 슬픔을 과잉되게 표현하는 무력한 주인공들이 만들어내는 신파적 미감은, 전후 세대들이 성장한 1970년대 이후에는 눈에 띄게 줄어들기는 했지만 오랫동안 힘을 발휘하여 다소간 유지되었다. 식민지시대부터 한국전쟁 이후까지를 시대배경으로 삼은 <아씨>와 <여로>는 말할 것도 없고, 조선시대를 배경으로 한 사극이나 현대를 배경으로 한 작품에 이르기까지 1970년대의 텔레비전드라마는 여전히 신파적인 작품이 많았다.

한편 1970년대 이래 오랫동안 한국의 텔레비전드라마는 방송사 안의 스튜디오에서 주로 촬영되었다. 방송사 바깥의 오픈 세트, 야외, 그 외의 장소에서의 촬영은 극히 제한적인 것이 현실이었고, 드라마의 사전제작이 이루어지지 않는 방송현실에서 일일연속극이 방송사 내 스튜디오를 벗어나기란 매우 힘들었다.

이러한 신파적 미감과 제작 방식은 가족 내에서의 갈등을 중심으로 자살한 삽화적 사건들이 꼬리를 물고 연결된다는 구성상의 특성과 조용하였고, 1970년대 한국의 텔레비전드라마는 좁은 스튜디오 안에 몇 개로 한정된 공간을 오가면서 가족 내의 자살한 갈등이 꼬리를 물고 이어지며, 가족의 화목이라는 의심조차 할 수 없는 대의명분 아래에서 온갖 욕망을 억압하며 눈물 흘리고 살아가는 신파적 이야기를 쏟아낸다는 특성을 지니게 되었던 것이다.

이러한 초기 텔레비전 연속극의 주요한 특성은 1980년대를 거치면서 점차 약화되다가, 1990년대의 미니시리즈와 대형 드라마의 시대에 이르러 완전히 변화한다. 1980년대에 들어서면서 주말드라마가 강화되고(최창봉, 강현두 2001, 347) 이를 중심으로 삽화적 사건을 지루하게 끝맺고 이어가는 내용 전개 방식도 줄어들기 시작하였다. 이 시기에 기존 관행을 벗어난 작품으로 대표적이라 할 수 있는 김수현 작 <사랑과 진실>, <사랑과 야망> 등은 모두 주말 연속극이었다는 것은, 1980년대가 일일극의 관행으로부터 점차 벗어나기 시작하는 시대였음을 알려주고 있다. 방송국 내 스튜디오 촬영 역시 조금씩 줄어들었다. 확실한 변화의 계기는 1991년 2만 명의 인력 동원으로 만들어진 MBC의 대작 <여명의 눈동자>와 미니시리즈 시대를 연 1992년 MBC의 <질투>라고 할 수 있다. 이후 드라마 판도는 주중 주2회 방송되는 드라마가 주도하는 방식으로 바뀌었다. 비록 시청률에서는 20시 20분의 일일극이 30퍼센트를 넘는 높고 안정적 시청률을 유지하고 있지만, 관습적 시청이 아닌 열렬한 시청 태도를 지닌 시청자가 창작자들의 새로운 시도와 적극적으로 호응하는 주중 드라마가 드라마의 인기 경향을 이끌기 시작했고, 주중 드라마가 시도하여 인기를 검증한 요소를 주말연속극, 일일연속극, 아침드라마가 뒤따라가는 경향을 보였다. 1990년대 이후에는 주중 드라마에서는 골목길 장면을 실내에서 촬영하지는 않았으며, 기획 단계에서 결정한 방송 회수를 비교적 준수하는 관행이 정착되었다. 미니시리즈는 16부작을 기본으로 하여 제작되어, 사건의 전개가 빠르고 밀도 있게 이루어질 수밖에 없었다. 특히 대가족과 다가족의 다양한 인물들을 설정할 수 없게 되고, 주 갈등을 담당하는 4, 5명 인물을 중심으로 한 집중이 이루어졌다. 대작 드라마는 미니시리즈보다 길지만, 인물과 사건이 길이에 걸맞는 규모를 갖추고 일관성 있게 밀도와 속도감을 유지했다. 방송국 스튜디오를 벗어나자 화면의 미장센은 현격하게 높아졌고, 화면과 음악이 주도하는 뮤직비디오 같은 부분을 간간히 배치하여 다채로움을 갖추는 관행이 자리 잡았다.

신파적 미감도 1990년대에 확실히 극복되었다. 일찌감치 1980년대에 극작가 김수현 등의 작품이 스스로 세상에 굴복하여 자학과 자기연민에 호느끼는 신파적 감수성으로부터 벗어나기 시작했는데, 1990년대 미니시리즈의 젊은 주인공들은 자신의 의지와 욕망을 주장하고 관철하는 데에 거리낌이 없었고 특히 여주인공이 가련하고 소극적인 수난의 인물형을 벗어나 직장인이거나 학생으로 활동력 있게 살아가는 여성 인물형으로 바뀌었다. 미니시리즈의 시대를 열었다고 평가되는 1992년의 <질투>의 여주인공은, 자유주의적인 작가 어머니 아래에서 자유분방하게 성장하여 자기주장이나 표현에 스스로움이 없는 인물이다. 남학생들에게 뒤지지 않을 높은 성적으로 대학을 졸업하고 여행사에 취직한 후에도 똑 부러지게 일 처리를 잘 하는

모습이 묘사된다. 이런 특성 때문에 어릴 적부터 단짝처럼 지내온 남자 친구에게 여성적인 매력이 없다고 타박을 받을 정도이다. 이런 인물이 상황에 스스로 굴복하여 자학과 자기연민의 눈물을 흘리는 것은 가능하지 않다. 자신의 능력으로 문제를 해결하거나, 가능성 여부를 미리 짐작하여 마음속에서 정리하는 합리성을 지니고 있기 때문이다.

인물의 성격 변화는, 인물의 의지적 행동의 대립으로 극이 추동되는 것을 가능하게 했고, 이로써 사건 전개는 밀도 있고 집약적으로 이루어질 수 있게 되었다. 특히 1994년 <마지막 승부>, <사랑을 그대 품안에>에서부터 사랑과 일에서 목표와 의지를 가진 인물이 적대인물과 첨예하게 대결하는 이야기가 일반화되었고, 드라마의 극적 밀도는 더욱 강화되었다. 특히 1990년대 말과 2000년대 초 <토마토>, <이브의 모든 것>으로 이어지는 작품들은, 신데렐라 스토리와 여주인공들의 선명한 선악 구도, 성공 욕망을 가진 여주인공들의 집요한 음모 등 1970년대 일본 만화 <유리의 성>, <베르사이유의 장미>, <캔디 캔디>, 혹은 이 영향을 받은 1980년대 한국 순정만화를 적극적으로 계승한 작품 경향을 지녔다. (이들 여주인공들에게 시청자들이 ‘캔디텔라’라는 별명을 붙인 것은 이를 단적으로 말해준다.) 4, 5명의 인물이 목표를 향해 적극적으로 대립하여 그 힘으로 사건이 일관되게 추동되는 이러한 작품들의 경향은, 사극에까지 영향을 미쳤다. 신파적 경향이 강했던 1970년대의 사극을 뛰어넘은 1980년대의 경향이 조선왕조의 역사적 사실을 시대 순으로 따라가는 방식으로 구성된 ‘조선왕조 500년’ 시리즈였던 것에 비해, 2000년대의 사극은 <허준>과 <대장금> 등 목표를 향해 나아가는 인물들과 그들의 일관된 대립의 사건으로 극의 설정 방식이 바뀌었으며(이영미, 2009 : 이를 위해 역사적 전거를 과감히 무시하는 이른바 ‘퓨전 사극’, ‘팩션 사극’으로 바뀌었다. 즉 1990년대 말과 2000년대 초에 이르러서 주중 드라마의 거의 대부분이 새로운 경향으로 바뀐 것이다.

이렇게 보았을 때 1990년대 말부터 제작된 드라마들이 한류의 주역이 되기 시작한 것은 당연하다. 어느 문화권에서나 보편적으로 이해할 수 있는 성격의 인물, 일관성 있는 극적 사건과 구성, 정제되고 균형감 있는 화면 등이 보편화된 것이 이 시대에 이르러서이기 때문이다.

이렇게 기본적인 질의 향상이 이루어진 토대 위에, 한국의 텔레비전드라마가 여태껏 가져온 특징들이 다른 모습으로 변이되어 드러나는 양상은 흥미롭다. 예컨대 한국의 드라마가 지니고 있는 느낌 포착의 섬세함과 강렬함, 고양된 감정과 높은 열도, 상대적으로 단순한 구조 등이 그것이다. 이미 다른 글에서 밝힌 바 있는데, 한국의 드라마들은 미국 드라마들과 비교하여 상대적으로 구조가 단순한 것에 비해 감정과 느낌의 형상화 면에서 풍부하고 섬세함을 보이며, 그것이 결합이자 독특한 매력의 근거가 된다는 것이다(이영미, 2011). 비유컨대 뼈대가 영성하지만 그 대신 거기에 붙어있는 살덩어리가 풍부한 현상은, 한국의 극예술 일반이 지니고 있는 특성이라 할 수 있는데(이영미, 2002), 드라마에서도 역시 돋보이는 특성이라 할 수 있다. 줄거리로 보자면 매우 상투적이고 뻔한데도 불구하고, 안타까움, 망설임, 분노, 그리움, 행복감, 슬픔, 억울함 등 느낌을 표현하는 장면이 섬세하고 생생해서 시청자들의 눈을 끌어당긴다.

이러한 느낌을 생생하고 강렬하게 만들어내기 위해 사건들은 강렬한 편이다. 불치병, 출생의 비밀, 라이벌의 모함, 사고, 자격 박탈, 투옥, 복수 등 작위적이라 할 만한 강한 사건을 배치하여 감정적 흐름을 극렬하게 요동치게 만드는 한편, 사랑에 들뜬 사람들이 순간순간 느끼는 강한 느낌의 포착에 주력한다. 사운드에서 대사 대신 음악이 점령하면서 서정적인 화면을 펼쳐놓는 뮤직비디오 같은 장면을 간간히 배치하여, 사건의 긴박한 흐름을 잠시 멈추고 느낌에만 집중하도록 만드는 방식이 종종 쓰이는 것도, 이렇게 느낌과 감정을 중시하는 형상화 특성과 조응한다. 시청자들이 유달리 ‘명대사’에 주목하는 것도(텔레비전드라마 공식 홈페이지에는 으레 ‘명대사’를 시청자가 추천하고 그에 대한 생각을 공유하는 코너가 마련되어 있을 정도이다), 그 상황 속의 주인공의 감정 상태와 느낌을 한 마디로 간결하게 집약하는 것을 즐기는 태도라 할 수 있다.

그래서(작품의 주인공들이 종종 ‘쿨하려고’ 노력하는 것과 별개로) 드라마의 흐름은 결코 쿨하지 못하며, 아주 드물게 출현하는 논리적이거나 쿨한 질감의 드라마들은 소수의 열혈 팬들만 좋아하는 ‘저주 받은 걸작’ 신세가 되어버리는 경우가 많다.(이영미, 2008 : 86) 사실, 높은 감정과 강한 서정성은 신파적 미감이 지배하는 작품에서부터 나타난 특성이었다. 신파적 작품들은 흔히 신파적 미감을 두드러지게 보여주는 신파적 순간을 중시하며(이호걸,

2007 : 14-20), 이를 위해 인물이 격렬한 감정을 토로하는 긴 독백이나, 슬픈 얼굴의 클로즈업, 노래의 배치 등을 즐겨 써 왔다. 신파적 미감이 사라진 이후에도 한국의 대중적 극예술은, 다른 질의 격렬한 감정과 느낌으로 채우는 형상화 방식을 만들어내고 있는 것이다.

최근 5년 동안 한국의 텔레비전드라마는 또 다른 경향을 보여주고 있다. 그것은 추리적 요소의 강화이다. 이는 한국의 텔레비전드라마에서 결여된 논리적 짜임새, 긴박한 전개 등을 보완하고자 하는 노력이라고 보인다. 2000년대 중반에 젊은 수용자들에게 이른바 ‘미드’ (‘미국 드라마’의 약어) 바람이 불었고, 그것은 주로 <CSI> 등이 보여준 추리적 요소와 직업세계 내의 사건들을 다루는 소재적 측면에 대한 관심으로 이어졌다. 드라마 창작자들이 연애와 가족사에만 몰입하여 인물간의 감정적 관계에만 치중해온 여태까지의 관행을 극복할 필요를 느낀 것이다. 그럼에도 불구하고 일반적인 추리물들이 지니는 두뇌 게임 중심의 차가운 질감을 지니지는 않으며, 개인적 원한과 권력형 비리 같은 소재를 통해 높은 열도(熱度)를 유지하는 경향을 보인다. 예컨대 주인공의 직업이 수사관이기 때문에 범죄를 파헤친다는 설정만으로는 높은 감정 상태를 좋아하는 한국의 시청자들을 만족시킬 수가 없고, 그 범죄가 주인공의 가족과 연루되어 있다거나, 범죄 해결 과정이 권력자들에 의해 방해 받는 분노할 만한 상황을 설정하여, 추리물이 지니는 논리성과 일관성을 획득하면서도 분노나 억울함, 슬픔, 통쾌함 등의 높은 감정 상태를 만들어내는 것이다.

#### 4. 맺음말

여태까지 한류 현상의 중심인 2000년대 이후 대중가요와 텔레비전드라마가 각기 대중예술사에서 어떤 위상을 차지하고 있는가를 거칠게나마 살펴보았다. 앞서 살펴본 바에 의하면 두 종류의 대중예술이 비록 각기 다른 흐름을 지니고 있었다 할지라도, 좀 더 거시적으로 보자면 공통점이 없지는 않다. 1920, 30년대에 일본 대중예술을 영향을 받으며 대중가요와 대중연극의 틀을 만들고, 1950년대 후반에 미국 대중예술의 영향을 받아 새로운 흐름을 형성하였다는 점, 그리고 이로부터 50년이 지나면서 식민지시대의 잔존 관행을 거의 떨어버리고, 형상화의 관행과 기술에서 비교적 세계 여러 문화권의 넓은 공감을 이끌어낼 수 있는 작품적 특성과 적절한 숙련도를 갖추게 되었다는 점이다. 게다가 아시아 국가 중 가장 감정과 느낌에 대한 집착이 가장 강한 한국 시청자들 속에서 조성된 강렬하고 섬세하며 선명한 감정과 느낌의 표현이, 다른 나라의 대중예술이 지니지 못한 독특한 매력을 풍기는 것이 아닐까.

#### 참고문헌

- 오명환, □텔레비전드라마 사회학□, 나남출판, 1994.  
이영미, 「영성한 뼈대에 풍부한 살덩어리」, □연극평론□ 2002 가을호, 한국연극평론가협회.  
이영미, □한국대중가요사□, 민속원, 2006.  
이영미, □한국인의 자화상, 드라마□, 생각의 나무, 2008.  
이영미, □식민지시대 대중가요 연구의 쟁점과 그 의미□, 김시업 외, □근대의 노래와 아리랑□, 소명출판, 2009.  
이영미, □톡 쏘는 한 방의 매운맛, 한국 드라마의 매력□, 주영하 외, □한국학의 즐거움□, 휴머니스트, 2011.  
이호걸, □신파양식 연구□, 중앙대 박사학위논문, 2007.  
최창봉·강현두, □우리 방송 100년□, 현암사, 2001.



