

김수현 홈드라마의 상호텍스트성
〈목욕탕 집 남자들〉과 〈무자식 상팔자〉를 중심으로
Intertextuality of Su-Hyeon Kim's Home-Dramas
Focused on the 〈That Bathhouse's Men〉, 〈No Child, No Problem〉

유진희

동아방송예술대학 방송콘텐츠학부 방송극작과

Jin-Hee Yoo(bujhee2@hanmail.net)

요약

본 연구는 학문적 연구 대상에서 소외돼온 텔레비전 드라마 작가, 그 가운데 공히 국내 드라마 작가를 대표하는 김수현 작가에 관한 지속적 연구로 장르별로 대별된 작가의 혼재된 성향에 관한 논의를 시작으로 보다 깊이 있는 작가 연구를 목적으로 한다. 이를 위하여 상대적으로 보수적 성향을 보인 홈드라마의 유용한 독법을 논의하며, 그 연구 방법으로 상호텍스트성을 제시한다. 본 연구는 상호텍스트성 개념이 크리스테바에 의해 명시, 정착되었지만, 개념의 근원인 바흐친의 언어 개념인 '대화주의'를 의미 축소하였다는 비판에 주목한다. 따라서 본 연구는 바흐친의 '대화주의' 상호텍스트성을 주축 연구 방법으로 적용하여 연구 대상인 〈목욕탕 집 남자들〉과 〈무자식 상팔자〉의 상호텍스트성 공통 요소를 분석한다. 또한 쥘레트의 상호텍스트성을 추가 적용하여 전·후 텍스트의 흔적과 변형이란 상호관련성을 분석한다. 이 같은 연구를 통해 김수현 홈드라마가 상호주관성과 상호관계성을 핵심으로 하는 바흐친의 상호텍스트성을 실현해냄으로써 대중적 소구력을 획득하였음을 분석한다. 또한 작가가 전·후 텍스트의 반복과 변형이란 상호텍스트성 사용을 통하여 멜로드라마와는 달리 의도된 메시지를 홈드라마를 통해 전달하고 있음을 파악한다. 연구결과 김수현 작가에게 멜로드라마는 인간 주체에 관해 근원적 질문을 던지는 장르인 반면, 홈드라마는 인간 주체의 '결여'와 '분열'이란 근원적 문제의 유일한 해결책으로 가족을 제시하는 장르로 '의도성'을 갖고 사용함을 알 수 있다.

■ 중심어 : 김수현 | 홈드라마 | 상호텍스트성 | 바흐친 | 쥘레트 |

Abstract

This study is the subsequent full-scale research to explore an undisputed top Korean TV drama writer, Su-Hyeon Kim, more profoundly, who has been out of scholarly pursuits. As it begins with discussing her mixed tendency by genre, we discuss about a useful reading method of the writer's relatively conservative genre, a home-drama. For the purpose of the study, it sets up the intertextuality theory. This study assents to that criticism of diminishing in its original meaning of M. Bakhtin's dialogism, which led J. Kristeva to name and fix the term. Therefore this paper mainly applies the Bakhtin's intertextuality theory to analyze common elements of the writer's 〈That Bathhouse's Men〉 and 〈No Children, No Problem〉. Also it applies the G. Genette's intertextuality of 'imprints' and 'transformation' between hypotext and hypertext to figure out their correlation. The analysis shows that the writer's home-drama realizes its mutual relationship and intersubjectivity of the Bakhtin's core intertextuality concept, which results in gaining viewers' popularity. And it also explains that the writer uses 'repetition' and 'transformation' method of intertextuality to contain its intended message in her own home-dramas. As the result of the study, to the writer, Su-Hyeon Kim, while a melodrama genre is for her fundamental inquiry of a 'privative', 'fractured' human being, a home-drama genre is for her message of the only solution of a 'family' to that inquiry with her own intention.

■ keyword : Su-Hyeon Kim | Home-Drama | Intertextuality | M. Bakhtin | G. Genette |

I. 연구 목적

본고는 학문적 연구 대상에서 소외돼 온 텔레비전 드라마 작가에 관한 지속적인 집중 연구로, 김수현 작가에 관한 선행 연구들[1-3]에 이은 후속 연구이다. 선행 연구는 김수현 작가가 멜로드라마를 통해 ‘심리추적과 이분법 파괴’의 차별성과 ‘가부장 중심 젠더 이데올로기 전복’의 진보 경향성을 보이는 한편, 홈드라마에서는 ‘안정과 변동의 서사 전략’을 구사하며 인본주의 경향성을 보이는 것으로 분석했다. 특히 김수현 작가의 홈드라마의 경우, 사회 규범적 기능주의 잣대 혹은 페미니즘 시각의 편협한 잣대로 분석 평가하게 되면 멜로드라마에서 보인 작가의 상대적 진보 경향성에 비해 보수 성향 나아가 남성 지배 젠더 이데올로기 옹호 작품들로 해석될 수 있는 우려를 지적한 바 있다. 즉 김수현 작가는 젠더 이데올로기 논의를 초월해, 자본주의 논리에 붕괴돼 가는 인간성 회복의 장, 사랑과 이해, 신뢰를 바탕으로 하는 가족에 지향의 장으로 홈드라마를 적용하고 있음을 주지한 바 있다. 이처럼 장르별로 뚜렷이 상이한 성향을 보이고 있는 작가의 특성이야말로 김수현 작가만의 도드라진 차별성으로, 가족시청 시간대에 방송되는 가족 드라마 대부분이 김수현 작가가 구분하고 있는 홈드라마와 멜로드라마가 혼재된 홈 멜로 형태로 방영되고 있기 때문이다.

김수현 작가는 독보적 지위의 방송 작가로서 스스로의 자율 통제 의식 하에 홈드라마와 멜로드라마의 장르 구분에 엄격해, 홈드라마의 경우 소위 감정 과잉의 인위적인 멜로드라마 장치 없이 3대의 결혼을 중심으로 일상성과 시대 변화를 통한 가족상을 세밀하게 그려내고 있다. 그러나 이 같은 작가만의 장르 구분 통제 의식은 작가의 차별성과 더불어 작가의 혼재된 성향에 관한 논의를 남기게 된다. 한 예로 김수현 작가에 관해 “홈드라마를 쓸 때는 시청자 공히 예찬의 박수를 아끼지 않았으나 멜로드라마의 경우는 어느 드라마건 윤리적인 면에서 매도를 당했다”며 “김수현은 홈드라마는 TV용으로 멜로드라마는 영화용으로 간직해야 할 것이다[4]”라는 극단적 평가를 받기도 했다. 이 같은 평가가 앞서 언급한 편협한 잣대를 들이댄 평가라고 하더라도,

보수적 매체인 TV와 불특정 다수 시청자를 감안할 때 논외로 배격할 평가만은 아니다. 따라서 본고는 김수현 작가 연구 그 논의의 깊이를 더하기 위하여 김수현 홈드라마의 보다 폭넓은 유용한 독법을 찾아보고자 한다. 즉 장르별로 혼재된 작가의 성향에 관한 논의를 시작으로, 상대적으로 보수적인 홈드라마를 어떻게 독해하는 것이 진보 보수의 성향 논의를 넘어서 작가 연구의 보다 유효한 결과를 획득하는 것인지를 밝히는 것이 본고의 연구 목적이다.

II. 연구 대상과 방법

본 연구는 김수현 작가의 주말연속극 <목욕탕 집 남자들>(1995, 11, 18, ~ 1996, 9, 1, KBS)과 <무작위 상팔자>(2012, 10, 27, ~ 2013, 3, 17, JTBC)를 비교 연구 대상으로 한다. 총 83부작의 <목욕탕 집 남자들>은 평균 시청률 37.7%, 최고 시청률 53.42%(미디어서비스 코리아 집계)을 기록함으로써, 1991년 방영된 최고의 화제작 <사랑이 뭐길래>(1991, 11, 2, ~ 1992, 5, 30, MBC)에 뒤이어 방영된 주말 드라마 <산다는 것은>(1993, 4, 24, ~ 1993, 10, 17, SBS), <작별>(1994, 6, 13, ~ 1994, 12, 27, SBS)의 연이은 시청률 부진으로 제기된 ‘시청률 제조기’의 퇴조 평가를 불식시킨 드라마이다. 또한 <목욕탕 집 남자들>은 서민층 1, 2, 3대 대가족 구성원을 등장시켜 3대의 결혼과 사랑을 서사 중심축으로 삼음으로써, 2000년대로 이어지는 김수현 홈드라마의 전형 패턴을 제시한 드라마이다. 즉 2002년의 <내 사랑 누굴까>(KBS), 2008년의 <엄마가 빨랐다>(KBS), 2010년의 <인생은 아름다워>(SBS)가 이에 해당한다.

드라마 작가로는 최초로 1998년 발간된 김수현 작가 평전 『김수현 드라마에 대하여』에서 양성희는 통속멜로에서 가족극으로의 작품세계의 큰 변화를 가져온 작품으로 1991년의 <사랑이 뭐길래>를 꼽았다[5]. 역사주의(historicism) 작가 연구관점에서 볼 때 가능한 분석이나, 본고는 <사랑이 뭐길래>의 서사 구조의 상이성, 즉 1대 가부장의 부재와 보수와 진보, 가부장제와

민주주의로 대변되는 사돈 집안의 갈등을 서사의 중심 축으로 삼았다는 점에서 <사랑이 뭐길래>를 <무자식 상팔자>로 이어지는 김수현 작가의 홈드라마 전형 패턴 비교 연구 대상에서 제외하였다. 따라서 본고의 논제를 전개하는 연구 대상으로 1995년 작 <목욕탕 집 남자들>과 최근작 <무자식 상팔자>를 비교 연구 대상으로 삼는다. <무자식 상팔자>는 종합편성채널 사상 처음으로 두 자리 수 전국 시청률을 기록(최고 시청률 10.052% 닐슨코리아 집계)한 드라마로, <목욕탕 집 남자들>에 이어 계속된 김수현 홈드라마의 대중적 소구력을 다시 한 번 입증한 작품이다. 또한 본고의 연구 대상인 김수현 작가의 홈드라마 전형 패턴이 드러난 작품이기도 하다.

본 연구는 김수현 작가의 홈드라마 텍스트에서 발견할 수 있는 이 같은 전형 패턴을 상호텍스트성 이론을 통하여 면밀 분석함으로써 작가의 궁극적인 구조 의지를 밝혀보고자 한다. 작가 분석에 사용할 수 있는 통상적 역사주의 이론 경우, 작가가 추구한 목적, 작가의 세계관, 가치관의 근원적 뿌리, 그리고 시청자의 반응에 대한 고찰에 초점이 맞추어 진다. 그러나 이와 같은 접근 방식은 텍스트를 오로지 작가만의 생산물로 귀결시키며, 결국 텍스트 자체와 수용자의 관계, 텍스트와 다른 텍스트 간의 관계에 대한 고찰을 차단하는 역할을 하게끔 만들었고, 이 같은 맹점을 극복하기 위해 상호텍스트성 이론이 등장한다[6]. 상호텍스트성은 텍스트의 구성이 이전에 존재하던 다른 텍스트와의 교류를 통해 이루어지고, 또한 텍스트는 생산된 사회적 맥락(context)과의 교류 속에 이루어져, 텍스트의 궁극적 이해와 수용은 텍스트와 독자와의 대화 속에 이루어짐으로써 다층적 구조를 가진다는 개념이다. 매스미디어를 매개체로 불특정 다수의 수용자와 만나는, 특히 시청층이 폭넓은 홈드라마 텍스트야말로 다층적 구조의 텍스트라는 점에서 상호텍스트성이 발현되기에 적합한 환경이다. 본 연구는 이 같은 상호텍스트성 이론의 출발점과 개념에 주목, 역사주의 분석만으로는 충분치 않은 김수현 작가의 궁극적 구조 의지를 상호텍스트성 이론을 통하여 규명해보고자 한다. 또한 이와 같은 연구는 작가의 홈드라마 텍스트들 간의 접맥, 반복, 혹은 변형

되는 지점들을 조명함으로써, 특히 홈드라마와 멜로드라마로 장르별로 대별되어 보이는 작가의 혼재된 저작 의지에 관해 보다 근원적인 본질을 규명할 수 있도록 할 것이다.

III. 상호텍스트성 이론과 연구의 틀

앞서 간략히 서술한 상호텍스트성의 개념은 그 이론과 적용에 있어서 대단히 광범위하게 전개되어, 상호텍스트성 관련 탁월한 입문서를 쓴 알렌(G. Allen)은 상호텍스트성이 상상력이나 역사, 포스트모더니즘 등과 같은 용어처럼 아주 다양하게 정의된다고 그 개념의 광범위성과 처한 상반된 견해를 지적한다[7]. 그러나 오늘날 사용하는 ‘상호텍스트성’의 용어를 크리스테바(J. Kristeva)가 맨 처음 명시, 정착시켰으며 이는 바흐친(M. Bakhtin)의 대화주의(dialogism) 이론을 새롭게 논의, 규정한 것이라는 데는 견해가 일치한다.

바흐친의 대화주의는 소쉬르(Saussure)가 배제하였던 언어 사용의 주체인 인간, 개인의 발화(發話)를 핵심적 요소로 인식한다. 바흐친은 언어 사용 주체의 발화를 핵심적 요소로 삼음으로써 발화가 다양하고 혼란스러워 보이지만, 발화가 대화를 전제로 하고 있다는 점에서 대화 상대방으로서의 타자를 반영할 수밖에 없으며, 따라서 모든 발화, 언어는 타자성(otherness)을 갖는다고 정의한다. 결국 발화란 이미 무수하게 발화되었던 것을 발화에 내재한 규범성에 의해 다시 말해지는 것임을 알게 한다[8]. 또한 바흐친은 물리학의 용어를 빌려 ‘구심성’과 ‘원심성’의 개념으로 언어를 인식한다. 즉 발화는 그 안에 원심력과 구심력을 동시에 갖고 있어 구심력이 단일화, 중심화, 통일화의 특성을 가지는 반면, 원심력은 탈 중심화의 다층적이고 다원적 특성을 가진다[9]. 언어는 이 같은 원심성과 구심성의 팽팽한 긴장과 균형 속에 존재하게 되며, 내재한 이런 언어의 기본적인 대화적 성격을 문학이론에 적용, 도스토예프스키를 이 대화성을 극명하게 실현한 예로서 분석 제시한다.

이 같은 바흐친의 대화주의는 크리스테바에 의하여 상호텍스트성으로 명시된다. 크리스테바는 텍스트 공

간을 글 쓰는 주체와 이를 받아들이는 측, 외부 텍스트라는 3차원 공간으로 보고, 이들 3 요소의 수직, 수평적 상호 작용이 텍스트 공간이라고 규정지며 “어떠한 텍스트라도 서로 다양한 인용이라는 모자이크로 이루어지기 때문에 텍스트는 모름지기 한 텍스트의 다른 한 텍스트의 흡수와 변형에 지나지 않는다는 사실을 그 속에서 발견하게 된다[10]”고 상호텍스트성 개념을 정의한다. 크리스테바의 상호텍스트성에 따르면 저자는 무수한 상호텍스트성이 존재하는 의식의 주체이며, 텍스트는 이런 무수한 상호텍스트가 의식적, 무의식으로 교차하는 공간이다. 또한 받아들이는 개별적 독자 역시 상호텍스트성이 교차하는 의식의 주체이므로 텍스트를 둘러싼 상호텍스트성은 무한대로 증폭된다. 또한 크리스테바의 상호텍스트성은 논의 전개 속에 수용자, 독자의 역할이 강조되어, 기존의 연구 전통에서 신적 지위에 있던 작가주의 이론과 의미 자체의 고정성 등을 폐기해야 할 요소로 간주하게 되고, 바르트(R. Barthes)에 따르면 작가(author)는 죽는다.

바르트는 1968년 에세이 <작가의 죽음>을 통해 크리스테바와 유사한 논의 방식을 전개하면서 텍스트는 신의 계시와 같은 하나의 의미를 창출하는 것이 아님을 강조한다[11]. 바르트는 작품(work)과 텍스트(text)를 구분해, 작품은 소비의 대상인, 고전적인 읽혀지는 글로 지칭하는 대신 텍스트(text)는 현대적인, 쓰여지는, 유희와 작업과 생산, 실천의 대상으로 부른다[12]. 즉 텍스트가 더 이상 작가의 근원적 생각이나 독창적으로 의도된 의미를 찾을 수 있는 결과물이 아니며, 단일하고 신적인 의미 생산의 주체로서의 저자를 궁극적으로 배제하는 대신 개별적 독자를 의미 생산의 새로운 주체로 내세운다. 알렌에 따르면 이 같은 바르트의 상호텍스트성은 텍스트에 있어서도 특정의 상호텍스트들과 관련을 맺기보다는 담론들, 클리셰, 말하는 방식들로 이루어진 모든 문화적인 약호(code)와 관련된다[13]. 즉 바르트의 상호텍스트성은 크리스테바가 제시한 상호텍스트성의 개념에서 대폭 확장돼, 잡종성(hybridization)과 복잡성(complexity), 절충주의(eclecticism)와 다원주의(pluralism) 미학이란 포스트모더니즘의 거대 스펙트럼 가운데 한 주축 개념이 된다.

이러한 상호텍스트성 개념과 논의의 확장은 상호텍스트성 연구나 혹은 이 이론을 적용한 작품 연구 양 측면 모두에서 난해성을 지적받는다. 앞서 언급한 알렌이 대표적인 경우로, 상호텍스트성이 통제 가능한 개념인지, 아니면 통제 불가능한 개념인지, 즉 제한된 의미 차원을 갖는지 아니면 무한한 의미 차원을 갖는지, 혹은 상호텍스트성이 텍스트 해석을 도와주는지 아니면 해석이란 개념에 저항하는 지 등[14], 상호텍스트성 개념이 처해 있는 상반된 견해를 통해 그 연구의 난해성을 요약적으로 지적하고 있다. 따라서 상호텍스트성을 적용한 연구나 분석의 유용성은 무엇보다 명확한 상호텍스트성의 개념 규정과 작품 해석의 기준, 연구 목적이 제시되어야 한다.

이런 점에서 상호텍스트성이란 용어의 명시자인 크리스테바의 상호텍스트성에 관한 비판은 주목할 만하다. 즉 크리스테바에 의해 상호텍스트성으로 명시된 바흐친의 대화주의가 ‘인용의 모자이크’와 ‘한 텍스트의 다른 텍스트의 흡수와 변형’으로 상호텍스트성이 규정되어짐으로써, 바흐친 ‘대화주의의 본질과 유의미함을 축소’시키고 있다는 비판이다. 대표적으로 박건용은 발화의 타자성과 대화성을 핵심 개념으로 하는 바흐친의 이론은 크리스테바의 정의가 없어도 근본적으로 상호텍스트적이며[15], 크리스테바의 상호텍스트성이 바흐친의 ‘대화의 역동성’을 제거해 버림으로서 나와 타자라는 주체 중심주의와 상호주관성을 마치 서로 상호배타적인 것처럼 대립시킬 뿐만 아니라 상호텍스트성을 이유로 상호주관성을 제거해 버린다고 비판한다. 또 바흐친의 상호텍스트성은 인격적 주체들 사이의 사회적 이데올로기 연술의 다양성을 둘러싼 가치내재적인 대화 이론으로, 크리스테바의 상호텍스트성이 구조주의의 정태(靜態)성을 보인 반면 바흐친은 보다 근원적이고 역동적이라고 비판한다[16].

또한 바르트의 상호텍스트성 개념에 대해서도 동일한 비판을 제기할 수 있다. 바르트에 의해 선언된 저자의 죽음을 문자 그대로 수용할 경우 알렌에 의해 제기된 상호텍스트성 연구 적용의 문제인 텍스트 해석에 저항하는 결과를 낳을 것으로 우려되기 때문이다. 즉 바르트 식 저자의 죽음이 전통적 의미의 단선적이고 절대

적인 텍스트 해석을 부정하는 것으로 해석된다고 하더라도, 매개자, 구성자, 전달자로서의 저자의 역할을 전적으로 배제하기는 힘들다. 평생을 도스토예프스키 연구에 전념한 바흐친은 다성적(polyphonic) 소설론을 통해 작가의 역할을 규정한다. 바흐친은 작가를 총 기획자, 갈등 관계 묘사자로 규정하며, 작중 인물들에 의해 모든 것이 이루어지고 결론이 내려져야 하며 이러한 작중 인물의 다성성을 가장 잘 실현한 예로 도스토예프스키를 분석한다. 도스토예프스키 작품의 등장인물들은 작가의 창조물이 아니라 작가에 의해 매개된 최대한의 자유와 독립이 부여된 인물들로, “등장인물의 말은 작가에 의해 창조되지만, 그 말은 작가가 아닌 다른 누군가의 말, 작중 인물 자신의 말로서 각각의 내면적 논리와 독립성을 마음껏 발휘할 수 있도록 만들어 진다[17]”고 평한다. 즉 생산의 주체로서의 작가를 전적으로 배제한 바르트와는 달리, 바흐친은 매개자로서의 작가, 자신이 만든 인격적 주체로서의 작중인물들과 대화하는 상호주체성, 상호주관성을 ‘기능’시키는 작가를 강조하고 있다. 또한 바흐친의 다성적 문학이론은 작가와 등장인물 관계뿐만 아니라 등장인물들 상호 관계에 관해서도 “동등한 권리와 자기만의 세계를 유지한 채 결합은 하지만 함몰되지 않는[18]” 상호 관계성을 중시한다. 이처럼 문학이론을 통해 설명된 대화성, 타자성, 다성성, 상호주관성의 상호관계성은 바흐친의 언어학 핵심 개념으로 상호텍스트성의 본질을 구성하며, 상호텍스트성 연구 적용에서 크리스테바류의 협소함이나 바르트류의 극단성을 배제함으로써, 유의미한 결과물을 낼 수 있다. 따라서 본고는 기본 연구 틀로 바흐친의 상호텍스트성 개념을 적용해, 김수현 홈드라마 텍스트들을 분석하기로 한다.

또한 작품 해석의 유용한 도구로 쓰일 수 있는 상호텍스트성의 구체적인 연구 결과로 평가 받는 쥘레트(G. Genette)의 상호텍스트성(쥘레트는 이를 통(通)텍스트성, transtextuality으로 부른다), 특히 다섯 가지 하위 유형 가운데 하나인 하이퍼텍스트성(hypertextuality)을 구체적인 또 하나의 연구 틀로 삼고자 한다. 쥘레트는 『펠립세스트(Palimpsests)(1982)』를 통해 상호텍스트성 이론을 정립하는데 그 가운데 중심적 위치를 차

지하는 하이퍼텍스트성은 전(前) 텍스트(hypotext)와 후 텍스트(hypertext)가 맺는 상호텍스트적 관계를 지칭한다. 즉 쥘레트의 하이퍼텍스트성은 전 텍스트가 후 텍스트에 남긴 ‘흔적’을 중시하며, 이 둘은 ‘변형’과 ‘모방’으로 관계 지어진다. 또 구체적인 변형 방식으로는 자기삭제(self-expurgation), 절제(excision), 축소(reduction), 확대(amplification) 등을 제시한다[19]. 이 같은 쥘레트의 하이퍼텍스트성은 상호텍스트 관계의 전, 후 텍스트들을 명확히 함과 동시에 적용 가능한 규칙을 제시함으로써 작품 해석에 유용한 틀로 사용할 수 있다. 따라서 본고는 바흐친의 상호텍스트성 개념을 적용하여 연구 대상 김수현 홈드라마들에 내재한 상호텍스트성의 공통 요소를 분석하는 한편, 쥘레트의 하이퍼텍스트성을 적용하여 전·후 텍스트들 간의 접맥, 반복, 변형 지점들을 조망함으로써, 작가의 사용 의도와 의미를 분석하고자 한다.

IV. 김수현 홈드라마의 상호텍스트성

1. 바흐친의 상호텍스트성에 따른 김수현 홈드라마의 분석

바흐친의 상호텍스트성을 적용할 수 있는 김수현 홈드라마의 첫 번째 특성은 등장인물의 외연적 구조이다. <목욕탕 집 남자들>과 <무자식 상팔자>는 대가족 3대의 등장인물 구성으로, 세대와 성, 성격, 가치관 등을 제각기 모두 달리하며 다층적, 다성적으로 상호주관성을 확보하며 구조한다. <목욕탕 집 남자들> 경우, 1대 김복동, 이기자 부부의 2남 1녀 자녀 부부와 또 이들의 자녀와 그 배우자들까지 3대 총 18명의 등장인물이, <무자식 상팔자>의 경우, 1대 안호식, 최금실 부부의 3남 자녀 부부와 또 이들의 자녀와 그 배우자까지 3대 총 16명의 등장인물이 각각 독립된 내면적 논리와 개성으로 갈등을 전개한다. 특히 이들 다수의 등장인물들이 갖는 각각의 특성은 주·조연의 역할 구분이 불분명한 균등한 배역 비중에서 먼저 증명된다. 이는 홈드라마를 표방하는 대부분의 주말 연속극들이나 일일드라마들이 가족 구성원 가운데 20-30대 초반 여성을 주인공으로

내세워 이들의 연애와 사랑을 주요 갈등으로 전개하는 것과는 차이를 보이는 요소다. <목욕탕 집 남자들>과 <무자식 상팔자>도 20~30대 초반 3대의 결혼이 서사의 주요 갈등이지만 이는 어디까지나 '가족구성원'의 중대사로서 서사가 전개되어. 결혼의 당사자가 주인공 역을 담당하지 않으며, 당사자 역시 1명이 아닌 3대 자녀 모두가 됨으로써 대가족 구성원의 1인들로 자리한다. 즉 <목욕탕집 남자들>의 경우, 3대 자녀들인 3녀 1남 가운데 미혼자인 세 딸 윤경, 은경, 수경의 결혼을 둘러싼 갈등이 동시에 전개되고, <무자식 상팔자>의 경우도 3대 자녀들인 2남 1녀, 소영, 성기, 준기의 결혼을 둘러싼 갈등이 상대적으로 경중 없이 전개된다. 이처럼 김수현 홈드라마는 3대의 결혼이 서사축의 주요 갈등이기는 하나 드라마 방영 당시의 사회상과 시대상을 반영, 대변하는 1, 2, 3 대 모두의 세대별, 성별 인물들을 균등하게 배치, 역할시킴으로서 외연적 구조에서 다성적이고 다층적이다.

또한 김수현 작가를 평할 때 빼놓을 수 없는 언어, 대사 구사력은 바흐친의 다성적 소설론의 핵심인 상호관계성, 상호주관성을 확보할 수 있는 두 번째 특성이다. 김수현 작가 홈드라마의 다양한 등장인물들은 대사를 통해 각각의 내면 논리가 명확한 자유로운 현실적 객체로 사실감을 획득하는데 성공한다. 이런 사실감은 김수현 작가의 대사, 언어가 기본적으로 획득하고 있는 타자성, 대화성에 있다. 바흐친이 규정한 언어의 기본적 개념인 타자에 의해 개입, 간섭, 의미화 되는 언어의 타자성은 그러나 작가에 의해 다수의 인물이 창조될 경우 개개의 발화가 아닌 작가의 통제 하에 의미 전달의 도구로 전락할 가능성이 있다. 하지만 김수현 작가 홈드라마 텍스트에 사용된 언어는 '집'을 중심으로 일상의 구어체 비공식 언어가 추가 되어 근본적으로 일상적이며 사적이며 내밀하다. 이런 일상적이며 사적인, 내밀한 언어 사용으로 현실과 극이 구분되지 않을 정도로 세세하게 가족 구성원 각각의 일상을 묘사함으로써 작가의 통제를 인식할 겨를이 없다. 또 김수현 작가의 언어는 항상 발화자, 등장인물과 동화되어 구체성을 띤다. 즉 극 속의 통제된 대사가 아닌 인간 주체의 개인적 발화로 텍스트 안에 자리해 개개의 내면을 탐구함으로써,

작가와 등장인물, 등장인물과 등장인물 간 상호주관성과 상호관계성을 확보된다. <목욕탕집 남자들>에서 60대의 2대 어머니 김영자와 30대의 3대 장녀의 대사가 그 한 예이다.

윤경: 엄마가 틀렸잖아요? 왜 이래요? 어른스럽지 못하게. 자식 살리려고 철길 뛰어드는 게 부모잖아요. 목숨도 내놓는데 자존심쯤 뭐가 대수야? 왜이래요? 어른스럽지 못하게.

영자: 넌 그런 말 할 자격 있어? 넌 목숨보다 중한 게 자존심이라며”(1996, 6, 8일 방영분).

또 <무자식 상팔자>의 경우, 초반 갈등의 주요 사건인 2대 차남 안희재(58세)의 가출 소동 후 벌어진 동서, 이지에(59세)와 지유정(55세)간 대사가 그 한 예로

지애: 대기 아빠가 그냥 공여언히 어느 날 미친 바람 들어 아무 이유 없이 바람 들어 휩 나갔다 온 게 아니잖아.

유정: 제가 원인 제공했다는 말씀인데, 맞아요, 돼지 갈비 안 먹여줘 끝나게 한 건 맞아요. 그렇지만 자라다 성장 멈춘 사람도 아니고 그 끝부리를 집 나가는 걸로 그게 정상이예요?

지애: 자네 이게 문제야. 어떻게 딱 돼지갈비 때문만이라고 우겨? 영? 퇴직 후유증 극복하기만도 벅찬 사람을 돈주머니 틀어쥐고 앉아 변변한 외출 한 번 못하게 단속을 하니/ 그 뿐이야? 말마디 마다 토 달고 할퀴고 누구 눈 없고 입 없어 아뭏소리 안 한 줄 알아?

유정: 오는 말이 고와야 가는 말도 고운 법이예요. <중략>가난이 호랑이보다 더 무서워요. 일흔 다섯 되면 풀 거예요.

지애: 그 나이는 넘길 거라고 어디서 보증서 받았어? (2011, 12, 1일 방영분)[20]

위의 예에서 보듯이 김수현 작가의 대사는 그 대사양에서도 여타 드라마들과 비교되게 많다. 또 등장인물 누구하나 내면 논리가 분명하지 않은 등장인물이 없으

며 이를 말로 풀어냄으로서 소위 ‘속사포’ 대사라는 특정된 현상을 만들기도 한다. 또 위의 예는 등장인물 개개의 논리에 바호친의 언어 개념 가운데 하나인 원심성과 구심성이 적용하고 있는 언어 행태 예이다. 즉 <목욕탕 집 남자들> 경우 연령, 성, 엄마라는 역할에서 작가의 페르소나라고 할 수 있는 김영자의 대사는 구심성 즉 작가의 메시지, 의도, 특정 효과를 전달할 수 있는 창조물의 대사이지만, 딸 윤경의 원심성 대사가 비중을 더 차지하며 구심력과 원심력은 팽팽하게 맞선다. <무자식 상팔자>의 경우도 마찬가지로 작가는 동서 간 개체의 갈등을 그럴 뿐 돈에 집착하는 둘째 며느리 지에게 자신의 논리를 펼 수 있도록 하여 구심력과 원심력을 유지한다.

셋 째, 작가의 단일한 목소리가 전달되는 것에 저항했던 바호친의 상호텍스트성은 <목욕탕 집 남자들>의 3대, <무자식 상팔자>의 3대에서 특히 두드러지게 나타난다. <목욕탕 집 남자들>의 3대 막내 수경은 당시의 자기중심적 소비지향형 신세대로 “기성세대는 우리를 질투하는 거야. 부모가 고생해서 쌓아놓은 물질적 풍요와 여유를 우리가 즐기니까. 그게 뭐 문제지, 우리가 행복하게 살기를 부모도 원하는 거 아니야?”는 수경의 대사에 관해 양성희는 기성세대가 경원해 마지않는 신세대에게서 당당함과 자기 확신, 적극성 등 긍정적 가치를 읽어내, 놀랄 만큼 개방적이라고 김수현 작가를 평한다[21]. <무자식 상팔자>의 경우 3대 자녀 모두가 수경 캐릭터와 유사해 자기중심적이고 당당하다. 지방법원 판사라는 엘리트 장녀 소영은 가족과 갈등은 하지만 당당히 미혼모의 길을 선택하고, 둘째이자 장남인 성기는 양악수술 전문 치과의사이지만 결혼을 기피하며 자유로움과 연애를 즐기는 캐릭터이다. 또 막내 준기는 두 형제에 비해 유약하지만 고아나 다름없는 10대 수미와의 결혼을 고집하는 최고집으로 등장한다. 이는 ‘무자식 상팔자’라는 드라마 타이틀, 제재에 맞는 극적 상황 설정일 수도 있지만, 김수현 작가가 3대라는 젊은 세대에 부여하는 개방성이며 사회상 변화의 적극적인 반영이기도 하다. <엄마가 빨났다>(KBS, 2008)의 3대 장녀 변호사 나영수가 초혼으로 이혼남과 결혼하는 설정이라든지, <인생은 아름다워>(SBS, 2010)의 반듯한 의

사 장남 양태섭이 동성연애자로 설정한 것이 또 다른 대표적인 경우로, 이 모든 설정들은 드라마 안에서 작가와의 상호주관성을 확보하는 동시에 등장인물들 간 상호관계성도 강력히 확보한다. 이처럼 3대에게 부여한 개방성은 김수현 홈드라마에서 찾아볼 수 있는 김수현 작가의 상호주관성과 상호관계성으로 해석됨으로써, 바호친의 상호텍스트성을 적용할 수 있는 또 하나의 특성이 된다.

2. 유튜브의 상호텍스트성에 따른 김수현 홈드라마의 분석

바호친의 상호텍스트성이 연구 대상 김수현 홈드라마에서 공통적으로 발견되는 특정 요소를 해석해낸 반면, 유튜브의 하이퍼텍스트성은 이들 대상의 구체적 접목 지점 즉 이전 텍스트의 흔적과 변형 요소를 분석해낼 수 있는 방법론이다. <무자식 상팔자>가 <목욕탕 집 남자들>의 대가족 구성 틀과 3대 결혼을 주요 갈등 요소로 삼는 기본 패턴 외에 보이는 흔적과 변형은 먼저 작품의 주요 무대에서 찾아 볼 수 있다. <목욕탕 집 남자들>의 주요 무대는 1대 김복동(이순재 扮)이 평생을 모은 돈으로 마련한 서울 서민동네 목욕탕과 그 목욕탕에 딸린 한옥집, 빌라로 2남 1녀 2대 자식과 3대 자녀가 한 울타리 안에서 거주한다. 반면 <무자식 상팔자>의 주요 무대는 1대 안호식이 역시 평생을 모아 마련한 수도권 고향마을의 주유소부근 3채의 전원주택이다. 전·후 텍스트 모두 1대를 중심으로 집결해 1대는 2대 장남 부부와 함께 거주하며 봉양을 받고, 다른 2대 들도 언제나 ‘밥’을 함께 먹을 수 있는 공간에 함께 거주하고 있다. 그러나 후 텍스트는 그 무대가 확장됨으로써 변형된다. 즉 한 울타리 내에 거주하던 전 텍스트와는 달리, 후 텍스트는 전원주택 단지라고는 하지만 차로 이동하는 거리에 나머지 2대의 주거 공간을 배치해 무대가 확장, 변형된다. 또한 후 텍스트에서는 3대 안성기의 연애 상대로 성적으로 대단히 개방적인 연상의 동료의사 영현을 설정, 이들의 연애 공간 주 무대로 영현의 호화로운 싱글 가구를 배치해 빈번히 등장시킨다. 즉 전 텍스트의 3대들 연애가 1, 2대의 ‘집’ 공간을 벗어 나지 못했던데 비해, 후 텍스트 3대 연애는 ‘집’을 벗어

나 자유로운 독립된 '사적 공간'을 확보하고 전개된다. 또한 후 텍스트 3대 장녀의 연애는 독립해 살고 있는 '사적 공간'에서 이미 벌어져 혼전 임신한 상태로 드라마가 시작한다. 이 같은 무대의 확장은 1대를 중심으로 한 대가족제도의 결연과 구속력에도 일정 부분 변형을 가져와, 일주일에 한 번 목욕탕에서 갖는 남자들만의 단합의식 같은 전 텍스트의 필수적인 가족 모임이 후 텍스트에서는 발견되지 않는다.

두 번 째 발견되는 후 텍스트의 전 텍스트 흔적과 변형 양상은 남성 중심 가부장제의 흔적과 성 역할의 변형이다. 즉 후 텍스트 역시 1대 안호식(전 텍스트와 동일하게 이순재 扮)의 가부장 권위가 전 텍스트와 마찬가지로 당연히 유지되지만, 부부갈등에서 변형된 양상을 보인다. <목욕탕 집 남자들>의 주요 에피소드 가운데 하나인 김복동과 전통 찻집 여주인과의 스캔들은 <무자식 상팔자>로 넘어 오면 아내 최금실을 향한 안호식의 엉뚱한 의처증으로 변형되어 아내의 이혼 요구와 재산 분배 타협으로 화합하는 변형을 보인다. 1대 부부의 주도적 역할이 남자에서 여자로 변화된 모습으로 해석할 수 있는 부분이다. 또한 가정 경제 주도권도 변형양상을 보여, 전 텍스트의 경우 2대 남성들 모두 번듯한 직업을 가진 가정 경제 주도권자인 반면, 후 텍스트는 자영업자인 막내 2대 안희규를 제외하고는 퇴직자들인 장남, 차남 모두 아내가 경제권을 행사한다. 또한 후 텍스트에서는 안희규가 장모와 함께 거주해 모계 사회를 연상시키는 가족상을 연출하고 있는 부분도 눈에 띄는 변화이다. 장모 신영자는 안희규의 처 신새롬을 혼외자로 낳은 화류계 출신 여성이지만 화통하고 유쾌한 재력을 갖춘 당당한 모습의 여장부로 등장해 단순한 동거가 아닌 모습을 연출해 더욱 그렇다. 또 2대 안희규 부부는 불임부부로 전 텍스트 <목욕탕 집 남자들>의 2대 딸 김복희가 불임부부였던 설정과 동일하다. 하지만 <목욕탕 집 남자들>에서는 업둥이의 출생으로 김복희 부부가 자식을 양육하는 반면, 후 텍스트 경우는 자녀 없이 소위 닭살 부부로 부부 애정을 과시한다. 이런 일정 부분 모계 중심 가족상의 변형 양상은 후 텍스트 3대 딸 안소영에서 정점을 이루며, 전 텍스트의 3대 딸들 셋이 모두 제각각 연애와 결혼에 성공해 남성

중심 가족제의 머느리로 역할이 변화하는 반면 안소영은 딸 유진을 낳는 미혼모로 호감을 표하는 이혼남이 간헐적으로 등장하기는 하지만 당당히 홀로 살아가는 모습만 그려진다.

이 같은 남성 중심 가부장제의 변형 양상은 여성의 역할 변화에서도 찾아 볼 수 있다, <목욕탕 집 남자들>의 경우 2, 3대 남성이 은행지점장, 여행사 대표, 산부인과 의사, 사업가 등 전문 고급인력으로 그려지는데 비해 3대 딸, 머느리들 모두는 결혼과 가사, 양육자로서의 여성 역할만 미덕으로 그려지며, '현모양처의 전통적인 여성상' '남성의존적 여성상', '소비지향적 가치를 추구하는 여성상'의 남성중심 이데올로기를 구현했다[22]는 비판을 받기도 했다. 반면 <무자식 상팔자> 경우는 퇴직자, 자영업자 2대 남성들에 비해 3대 딸, 머느리, 머느리감은 판사 출신 변호사, 고용 약사, 마취과 전문의로 제각각 고급인력으로 그려지는 변화 양상을 보인다. 이처럼 연구 대상 두 작품은 작품의 주요 무대와 가부장제, 성 역할에서 후 텍스트가 전 텍스트의 명확한 흔적을 보이는 동시에 이 흔적을 변형시킴으로서 뚜렷한 유튜브의 상호텍스트성을 보이고 있다.

V. 결론

이상에서 논의한 바와 같이 김수현 작가의 흠드라마는 다층적, 다성적 외연구조와 언어의 타자성, 대화성의 본질이 간파된 명징한 대사 구사력, 세대 별 갈등에서 보이는 개방성으로 바흐친의 상호주관성과 상호관계성을 획득하고 있다. 바흐친의 상호텍스트성을 실현한 김수현 작가의 흠드라마는 가족 구성원을 세대별, 성별 각각의 독립된 인격체로 시대상과 사회상을 실연하는 일상의 리얼리즘을 구현해내, 상호텍스트성의 또 하나 주체인 수용자의 공감을 얻음으로써 지속적인 대중적 소구력을 확보하고 있다.

또한 연구 대상 두 전·후 텍스트의 흔적과 변형은 가부장 중심 가족제의 변화, 성 역할의 변화라는 시대 변화상을 적극 반영한 상호텍스트성으로, 김수현 작가의 저작 의지와 의도된 메시지의 일단을 해석할 수 있

는 부분이다. 즉 남성 중심 가부장적 외연적 가족 형태는 강력히 유지되지만 시대상을 적극 반영한 내부 변화는 해체된 가부장 중심 가족제도에 대한 작가의 수용으로 해석된다. 작가가 코믹터치 홈드라마 <사랑이 뭐길래>에서 대발이 아버지(이순재 扮)로 상징되는 남성 중심 가부장 가족제의 시대 착오상과 완고함에 대해 조롱 섞인 비판을 한데 비해, 연구 대상 홈드라마에서는 가부장제의 변화상에 오히려 향수와 연민을 보인다. 그러나 이는 인본주의에 근거한 불합리와 몰이성에 저항하는 작가 의식의 발현으로 해석해야 한다. 즉 젠더 이데올로기의 진보, 보수와는 무관한 인본주의를 중시하는 작가의 성향으로 어쩌면 당연하고 자연스러운 작가의 변모로 해석할 수 있기 때문이다. 다만 본고가 장르별로 혼재된 작가의 성향을 논의의 시작점으로 제시한 만큼 홈드라마에서 보인 상대적 보수 성향을 주목하지 않을 수 없다. 이에 관해 본고는 작가가 멜로드라마에서는 의도된 메시지를 전달하기보다는 인간 주체에 관해 ‘근원적 질문’을 던지는데 주력하는 반면, 홈드라마 경우는 자본주의 이데올로기에 붕괴돼 가는 인간성 회복의 장, 사랑과 이해, 신뢰를 바탕으로 하는 ‘가족에 지향’이란 ‘의도된 메시지 전달의 장’으로 ‘홈드라마’를 사용하고 있다고 분석한다. 즉 인간 주체에 관한 근원적 질문은 상존한 채, ‘분열’과 ‘결여’에 시달릴 수밖에 없는 인간 주체에게 결코 완전치는 않지만 ‘통합’과 ‘충족’을 경험할 수 있는 유일한 울타리는 ‘가족’의 울타리뿐이라는 작가의 ‘의도성’이 홈드라마에 내재한 ‘상호텍스트성’을 통해 폭넓은 시청자 층에게 반복적으로 전달되고 있음을 알 수 있다.

참 고 문 헌

[1] 유진희, “김수현 멜로드라마의 장르문법과 젠더 이데올로기: <내 남자의 여자>를 중심으로”, 한국콘텐츠학회논문지, 제9권, 제11호, pp.175-183, 2009.
 [2] 유진희, “김수현 홈드라마의 장르문법과 젠더 이데올로기: <엄마가 빨났다>를 중심으로”, 한국콘

텐츠학회논문지, 제10권, 제11호, pp.165-111, 2010.
 [3] 유진희, “라깅을 통해 본 김수현 작가의 주체와 욕망: <사랑과 야망> <내 남자의 여자> 여주인공을 중심으로”, 한국콘텐츠학회논문지, 제12권, 제9호, pp.126-135, 2012.
 [4] 임학송, 최창섭 엮음, *KBS 드라마 <목욕탕 집 남자들> 비평*, 방송 비평의 실제, 한울아카데미, 2001.
 [5] 양성희, 김포천 외 3인 엮음, “삶의 기초로서의 가족 문제”, *김수현 드라마에 대하여*, 숲, 1998.
 [6] 박승현, “상호텍스트성(intertextuality)의 이해: 영화와 텔레비전의 연관성을 중심으로”, *프로그래밍/텍스트*, 제9호, pp.115-139, 2003.
 [7] G. Allen, *Intertextuality*, London:Routledge, 2000.
 [8] M. Bakhtin, *The Dialogic Imagination*, Ed. & Trans. M. Holquist, Austin: U of Texas Press, 1981, 김태우, “상호텍스트성과 스토파드의 연극 세계” 현대영미드라마, 제19권, 제3호, pp.115-159, pp.119-120에서 재인용, 2006.
 [9] 김옥동, *포스트모더니즘*, 민음사, pp.186-190, 2004.
 [10] 줄리아 크리스테바, 서만원 옮김, *세미오티케*, 동문선, 2005.
 [11] R. Barthes, *The Death of the Author*, Theories of Authorship, John Caughie Ed., London : Routledge, 박승현, op. cit., p.118에서 재인용, 1981.
 [12] 롤랑 바르트, 김희영 옮김, *텍스트의 즐거움*, 동문선, 2002.
 [13] G. Allen, op. cit., p.59.
 [14] G. Allen, op. cit., pp.73-74.
 [15] 박건용, “마하일 M. 바흐친의 메타언어학 : ‘말’의 존재방식을 중심으로”, *독어교육*, 제30권, pp.304-334, 2004.
 [16] 박건용, “상호텍스트성 이론의 형성, 수용 및 적용에 대한 연구”, *독어교육*, 제32권, pp.359-385,

2005.

- [17] M. Bakhtin, *Problem of Dostoevsky's Poetics*, Ed.& Trans., C. Emerson, Minneapolis: U of Minnesota P, 1984, 김태우, op. cit., p.121에서 재 인용.
- [18] M. Bakhtin, Ibid., 박금희, “로렌스 소설의 바호 친 읽기: <사랑하는 여인들>”, *현대영어영문학*, 제49권, 제3호, pp.73-103, p.81에서 재인용, 2005.
- [19] G. Allen. op. cit. pp.107-109.
- [20] <http://www.kshdrama.com/>
- [21] 양성희, op. cit., p243.
- [22] 김만기, “TV 드라마의 현실적 이데올로기에 관한 연구: <목욕탕 집 남자들>을 분석 사례로”, *한국커뮤니케이션학*, 제7집, pp.209-235, 1999.

저 자 소 개

유 진 희(Jin-Hee Yoo)

정회원



- 1983년 2월 : 이화여자대학교 영어 영문학과(문학학사)
 - 1995년 1월 : Boston University College of Communication(매스 커뮤니케이션 전공 이학석사)
 - 1995년 11월 ~ 현재 : 한국방송작가 협회 정회원
 - 2003년 3월 ~ 현재 : 동아방송예술대학 방송콘텐츠 학부 방송극작과 조교수
- <관심분야> : TV 드라마 극작, 시나리오 극작