

KBS 후원세션

글로벌 플랫폼 시대, 역사드라마의 사회문화적 가치와 역할

일시 2023년 4월 8일(토) 12:30~14:00

주최/주관 한국여성커뮤니케이션학회

장소 경희대학교 정경대학

후원 한국방송공사

2023년
한국여성커뮤니케이션학회
30주년 기념 봄철 학술대회

KBS 후원세션

제1세션
(12:30~14:00)

글로벌 플랫폼 시대, 역사드라마의
사회문화적 가치와 역할

사회: 김훈순(이화여대)

발표 1	KBS 역사드라마의 변용과 변화 : 1964~2022 발표 : 주창윤(서울여대)
발표 2	드라마 <연모>의 트랜스아이덴티티 서사와 윤리적 주체의 탄생 발표 : 신정아(한신대)
종합토론	김수미(고려대) 윤복실(서강대) 윤재혁(KBS드라마센터) 이종수(한양대)

2023년
한국여성커뮤니케이션학회
30주년 기념 봄철 학술대회

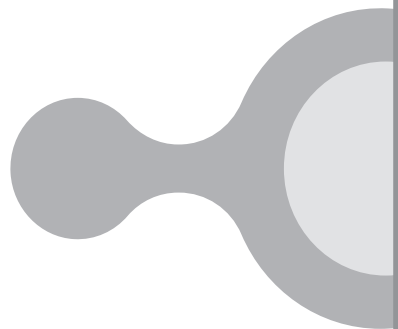
302호

KBS 후원세션

**글로벌 플랫폼 시대, 역사드라마의
사회문화적 가치와 역할**

**KBS 역사드라마의 변용과 변화 :
1964~2022**

주창윤(서울여대)



KBS 역사드라마의 변용과 변화 : 1964~2022

주창윤(서울여대 언론영상학부 교수)

1. 문제의 제기

역사는 기록과 기억의 형성물이지만, 그렇다고 해서 역사학자의 전유물만은 아니다. 대중 서사 작가들도 기록된 역사의 편린을 바탕으로 상상력을 통해서 역사를 재구성한다. 역사소설, 역사영화, 역사다큐멘터리 등 다양한 대중 서사 중에서 텔레비전 역사드라마는 가장 인기있는 장르다. 대중은 역사책을 통해서 역사를 배우지만, 더 크게 영향을 받는 것은 방송에서 재현되는 것이다. 방송의 역사 장르 프로그램들은 사실성 문제를 놓고 시청자, 역사학자, 제작 주체가 갈등하기도 하지만, 그렇다고 방송이 지닌 역사 교육의 중요성을 간과할 수 없다.

역사학자 새뮤얼(Raphael Samuel)은 ‘역사 지식의 비공식적 원천’(unofficial sources of historical knowledge) 중에서 텔레비전이 중요한 위치를 차지하고 있다고 주장한다(Samuel, 1994, p. 13). 그는 텔레비전 드라마와 다큐멘터리, 히스토리 채널의 개국(1994) 등이 역사를 대중에게 알리는 데 중요한 기여를 했고, 그 결과 다양하게 변형된 역사가 주류 역사로 들어오게 되었다고 말한다. 이와 같은 측면에서 공영방송의 역사 소환과 재현은 역사 자체뿐만 아니라 허구적으로 구성된 상상의 역사까지 포함해 대중에게 새로운 역사 교양을 제공한다.

그동안 KBS는 역사 관련해서 두 가지 장르 프로그램들을 꾸준히 편성해왔다. 하나는 역사 교양 프로그램이고,¹⁾ 다른 하나는 역사드라마다. 텔레비전 최초의 역사드라마 <국토만리>(KBS, 박신민 극본, 김재형 연출)는 1964년에 방영되었다. 생방송으로 방영된 <국토만리>는 호동왕자와 낙랑공주의 전설을 그려낸 작품이었다. KBS는 1964년부터 현재(2022)까지 총 155편의 역사드라마를 방영했다.²⁾

이 연구의 목적은 지난 60년 동안 KBS 역사드라마가 어떻게 변용(variation)되어 왔으며, 변화

1) 역사드라마는 KBS만의 장르라고 말할 수 없지만, 역사 교양 다큐멘터리는 KBS의 장르라고 말할 수 있을 정도로 다른 방송사들에 비해 많은 프로그램들을 편성해왔다. <역사스페셜>(1998~2003; 2005~2006; 2009~2012)이 방영되기 이전에도 역사의 의문점을 밝히는 <역사 탐험>(KBS1, 1989), <다큐멘터리 극장>(KBS1, 1993~1994), <역사 추리>(KBS1, 1996~1997), <TV 조선왕조실록>(KBS1, 1997~1998), <인물 현대사>(KBS1, 2003~2005), <한국사 傳>(KBS1, 2007~2008), <역사저널 그날>(KBS1, 2013~현재) 등이 있다.

2) 155편의 역사드라마는 정규 편성된 프로그램이다. 특집극은 제외했다.

(change)되어 왔는가를 살펴보는 데 있다. 여기서 변용은 형식이나 내용의 새로움이라면, 변화는 그 새로움이 하나의 장르관습으로 형성되는 것을 의미한다. 이 연구는 네 가지 연구문제를 탐구할 것이다. 첫째, KBS 역사드라마가 변화되는 시점은 사회문화적 맥락은 무엇이었는가? 둘째, KBS 역사드라마의 형식과 내용은 어떻게 변화되어왔는가? 셋째, KBS 역사드라마에서 주목할만한 역사 서술방식은 무엇인가? 넷째, KBS 역사드라마는 앞으로 어떤 방향을 추구해야 할 것인가?

2. 역사드라마의 변화맥락

역사드라마가 어떻게 변화되어왔는가는 두 가지 측면에서 논의될 수 있다. 하나는 외재적 변화이고, 다른 하나는 내재적 변용이다. 외재적 변화요인은 사회적 맥락, 방송과 제작환경의 변화, 방송사 간 경쟁관계와 관련되고, 내재적 변화는 형식변화, 서사와 역사 서술방식의 변화 등이다.

사회적 맥락이나 방송환경 변화는 특정 텍스트의 관습과 장르 형성의 범위를 설정한다. 이것은 특정 텍스트가 사회적 맥락과 방송환경 변화 등을 그대로 반영하기보다 장르관습 변화의 폭을 어느 정도 규정한다는 것이다. 내재적 변용은 사회변화와 별도로 계기가 되는 선구적인 역사드라마의 영향이 결정적 요인으로 작용한다. KBS 역사드라마의 변화와 맥락을 설정하는 데 주목해야 할 시점은 1964년~1966년, 1971년~1973년, 1981년~1983년, 1996년~2000년이다.

〈표 1〉 KBS 역사드라마의 변화 시점

시기	외재적 변화		내재적 변용		주요 드라마
	사회맥락	방송환경 변화	표현형식	표현내용	
1964~1966		TBC 개국(1964) 생방송	일일연속극 주간드라마	여인의 애환	〈국토만리〉 〈정명아씨〉등
1971~1973	유신	MBC 개국(1969) 방송 3사 경쟁 민족사관정립극	일일연속극 주간드라마	민족영웅과 국난극복	〈강감찬〉 〈이율곡〉등
1981~1983	제5공화국	TBC 해체, 컬러방송(1980.12)	주중드라마	기록적 서술, 역사소설 작품화	〈개국〉 〈객주〉등
1996~2000	IMF 경제위기	역사드라마 높은 시청률	주중 주말연속극	개연/상상	〈용의 눈물〉 〈태조 왕건〉등

1964년~1966년은 역사드라마가 처음 방영되면서 영화, 라디오 드라마 등과 연계된 시기다. 〈국토만리〉 이후 같은 해 〈마의태자〉(1964)가 제작되었는데, 이광수 소설을 유치진이 각색한 작품이었다. 이듬해 〈정명아씨〉는 여인의 사랑과 애환을 다룬 멜로 역사드라마였다. 1960년대 멜로 역사드라마가 주류를 차지했는데, 이것은 TBC의 멜로 역사드라마와 경쟁관계에 있었기 때문이다. 1966년 〈수양대군〉은

김동인의 소설과 라디오 드라마 〈수양대군〉(1962)을 텔레비전 드라마로 제작한 것이었다. 따라서 초기 역사드라마는 원작 소설 기반으로 하는 작품과 조선 시대 가부장제 속에서 여인들의 애환을 다룬 멜로 드라마 형식으로 나타났다.

두 번째 변화의 시점은 1972년경이다. 1969년 MBC가 텔레비전 방송을 시작하면서 1970년대 초반에는 방송 3사의 드라마 경쟁이 치열하게 전개되었다. 1972년 일일연속극으로 방영된 역사드라마는 10편(KBS 6편, MBC 2편, TBC 2편)이나 되었다. KBS가 일일연속극인 역사드라마를 가장 많이 편성했다. 1972년 10월 유신을 단행한 박정희 정권은 1973년 봄 편성부터 주체적 민족사관을 계도하는 역사드라마 제작을 강요했다. 민족사관정립극으로 불린 역사드라마는 유신체제의 민족과 역사 프로젝트였다. 이것은 홉스봄(Hobsbawm)의 말을 빌리면, ‘전통의 이용’(invention of tradition)이다. “일체의 만들어진 전통들에게 역사는 가능한 한 행위를 정당화하는 기제와 집단을 통합하는 접착제로 활용”(Hobsbawm, 2004, 39쪽)되는데, 국난극복을 중심으로 하는 민족사관정립극(1973~1977)³⁾은 민족과 역사의 발전이라기보다 민족과 역사의 정치적 활용이었다. 대표적인 드라마로는 〈세종대왕〉(1973), 〈강감찬〉(1973), 〈충의〉(1974), 〈황희 정승〉(1976) 등이 있다. 국난을 극복한 민족의 영웅이나 충효 사상을 다룬 것들이 대부분이다.

세 번째 변화 시점은 1982년 전후다. 1979년 신군부 세력의 12·12쿠데타와 1980년 전두환의 대통령 취임, 그리고 제5공화국 헌법이 공포(1980년 10월 27일)된 뒤 곧바로 12월부터 컬러텔레비전 방송이 시작되었다. 역사소설을 바탕으로 제작된 드라마와 고증과 사료에 충실한 작품들이 등장했다. 이전에도 역사소설을 원작으로 하는 작품들이 적지 않았지만, 작가는 이광수, 김동인, 박종화, 유주현 등이었다. 반면 1980년대에는 박경리, 김주영, 한무숙 등 당시 작품활동을 하는 작가들이었다. 방송 프로그램 전체에 걸쳐 대형화와 로케이션 촬영이 활발하게 진행되었는데, 역사드라마도 방송 환경의 변화에 따라서 로케이션 촬영(민속촌, 경복궁, 비원, 낙안 읍성 등), 의상과 미술에 대한 관심이 높아졌다. 고증에 충실한 드라마로는 여말선초를 배경으로 조선 개국을 다룬 〈개국〉(1983)과 우국지사의 행적을 다룬 〈독립문〉(1984) 등을 들 수 있다.

네 번째 변화의 시점은 1996~2000년 사이다. 1980년대 후반에서 1990년대 중반까지 역사드라마는 침체 상황에 빠져 있었다. 1987년 6월 항쟁 이후 민주화의 흐름이 사회 전 분야에 걸쳐 나타나면서 드라마 소재에 대한 규제가 풀렸다. 신세대 문화를 반영하는 빠르고 경쾌한 트렌디 드라마들이 주류를 이루면서 역사드라마는 퇴조했다. 1990년대 중반까지 한 해 두 편 이내 정도만이 제작되었다. 그러나 1996년 여말선초를 다룬 〈용의 눈물〉(KBS1, 1996~1998)이 인기를 끌면서 역사드라마는 2000년대 초중반 가장 인기있는 장르가 되었다.⁴⁾

3) 국난 극복 드라마(1973~1974)와 민족사관정립극(1976~1977)은 유신체제 내에서 역사드라마의 위치를 규정했다.

4) 대표적으로 200부작으로 방영된 〈태조 왕건〉(KBS1, 2000~2002), 150부작 〈여인천하〉(SBS, 2001~2002), 〈허준〉(MBC, 1999~2000), 〈대장금〉(MBC, 2003~2004) 등을 들 수 있다. 평균 시청률을 보면, 〈태조 왕건〉 42.6%, 〈여인천하〉 36.2%, 〈허준〉

KBS는 1990년대 중반 <용의 눈물>에서 대형 오픈세트가 마련된 이후 역사드라마는 새로운 스펙터클을 만들어내면서 대중성을 높여나갔고 미학적 변화를 이끌었다.⁵⁾ 특히 총제작비 500억 원이 투자된 <태조 왕건>의 경우, 지방자치단체의 관광 유치 목적과 맞물리면서 오픈세트 제작비만 132억 5,000만 원이 투입되었다. <태조 왕건>은 문경·제천·안동 세 곳에 왕건·궁예·견훤의 활동 무대인 송악·철원·완산주 시대의 황궁을 재현했다.⁶⁾

스펙터클의 역사 공간과 재현은 작가의 이야기 전개, 연출, 시청자의 몰입 등에서 중요한 영향을 미친다. 역사 공간이 재현된 화려한 세트는 작가가 상상력을 발휘할 수 있는 공간을 넓혀준다(원용진·주혜정, 2002). 1995년 <조선왕조실록>이 CD-ROM으로 제작되어 배포되면서 조선시대를 다룬 역사드라마의 경우 작가들이 필요한 부분을 검색하면서 시나리오를 쓸 수 있게 되면서 기록과 상상력 사이의 공백을 메우기도 했다. 고증과 역사 공간의 재현이 섬세하게 이루어짐으로써 이전에 수없이 제기되었던 고증에 대한 비판에서 어느 정도 벗어나기도 했다. 역사 공간의 재현이 시청자에게 시각적으로 역사성을 높이는 기능을 담당한 덕분이다.

3. 역사드라마의 형식과 내용의 변화과정

역사드라마의 코드화 과정으로 형식, 시대 배경, 서사의 변화를 살펴볼 수 있다. KBS 역사드라마 형식은 주간연속극(주 1회), 일일연속극, 연속단막극, 주중연속극(주 2회), 주말연속극(주 2회)으로 변화되어왔다(표 2) 참고). 이것은 다른 방송사의 형식변화 과정과 유사하다. 1964년~1971년에는 주간연속극이 지배적 형식이었다. 초창기 역사드라마는 제작상의 한계 등으로 주 1회 연속극 형식으로 방영되었고, 1970년대에 들어오면서 일일연속극이 주류를 형성했다. 1964년에서 1970년까지 KBS 역사드라마는 모두 주간연속극으로 제작되었다. 1971년 고전소설 <춘향전>과 <심청전>을 각색한 <춘향전>과 <심청전>이 일일연속극으로 30분 고정 편성되면서 일일 역사드라마가 시작되었다. 1970년대 초반은 일일연속극이 많이 제작되었던 시기로 방송 3사 간의 경쟁은 일일연속극에 집중되었다.⁷⁾ 1980년대에 들어와서는 주중연속극과 주말연속극으로 형식이 변화되어왔는데, 이 두 형식은 현재까지 유지되고 있다.

48.3%, <대장금> 46.3%(TNS 자료). 2000~2003년 전체 텔레비전 평균 시청률은 14.7%였지만, 역사드라마 평균 시청률은 21.2%였다(주창윤, 2004).

5) KBS가 대형 세트를 처음 제작해서 만든 드라마는 <삼국기>(1992)였다. 김유신, 김춘추, 의자왕, 계백, 연개소문 등이 등장하는 삼국시대를 다룬 야심찬 작품이었지만, 시청자의 반응을 높지 않았다.

6) <태조 왕건>의 오픈 세트 제작비를 보면, 경북 문경은 지자체 4억 3천, 경북 안동 지자체 40억, 충북 제천 지자체 12억을 투자했고, KBS는 세트 제작비로 문경 59억, 안동 33.5억, 제천 40억을 투자했다(《미술인협회보》 제6호(2006년 9월 4일)).

7) KBS의 역사드라마 일일연속극은 1989년 조선 중종 시대 인습을 거부한 여인의 사랑을 다룬 <천명>까지 이어졌다가 이후부터 현재까지 편성되지 않고 있다.

〈표 2〉 KBS 시기별 역사드라마 형식

형식 \ 시기	1964~1971	1972~1982	1983~1990	1991~1999	2000~현재	계
주간연속극	22(84.6)	14(35.8)	4(16.0)	5(33.3)	0	45(29.0)
일일연속극	2(7.7)	18(47.4)	6(24.0)	0	0	26(16.1)
연속단막극	2(7.7)	6(15.8)	1(4.0)	1(6.7)	1(2.0)	11(7.1)
주중연속극	0	0	7(28.0)	6(40.0)	34(66.7)	47(28.4)
주말연속극	0	0	7(28.0)	3(20.0)	16(31.4)	26(16.8)
계	26(16.8)	38(24.5)	25(16.1)	15(9.7)	51(32.9)	155(100.0)

역사드라마의 시대 배경을 보면(〈표 3〉 참고), 전체적으로 조선 시대를 다룬 것이 50.7%로 가장 많다. 가상의 조선⁸⁾을 포함하면 61.6%를 차지한다. 조선 전반기는 태조에서 현종까지이고, 조선 후반기는 숙종에서 순종까지다. 1980년대 초반까지 가상의 조선을 배경으로 하는 역사 멜로드라마가 많았다면, 2000년대 이후에는 시대 배경이 다양한 편이다.

〈표 3〉 KBS 시기별 역사드라마 시대 배경

시대배경 \ 시기	1964~1971	1972~1982	1983~1990	1991~1999	2000~현재	계
고조선~남북국	4(16.0)	2(5.9)	0	1(7.1)	10(20.0)	17(11.6)
고려~선조	0	3(8.8)	1(4.3)	1(7.1)	5(10.0)	10(6.8)
조선 전반기	9(36.0)	9(26.5)	4(17.4)	5(35.7)	16(32.0)	43(29.5)
조선 후반기	3(12.0)	6(17.6)	10(43.5)	3(21.4)	9(18.0)	31(21.2)
일제~한국전쟁	0	1(2.9)	6(26.1)	2(14.3)	5(10.0)	29(19.9)
가상의 조선	9(36.0)	13(38.2)	2(8.7)	2(14.3)	5(10.0)	16(10.9)
계	25(17.1)	34(23.3)	23(17.8)	14(9.6)	50(34.2)	146 ⁹⁾ (100.0)

KBS 역사드라마에서 주목할만한 시대 배경은 고구려와 고려다. 방송사 전체를 포함해서 고구려가 역사적 배경으로 설정된 드라마는 총 12편인데, 그중에서 8편의 드라마가 KBS에서 제작되었다.¹⁰⁾ 2000년대 이후 고구려 역사드라마는〈대조영〉(KBS1, 2006~2007), 〈바람의 나라〉(KBS2, 2008~2009), 〈광개토대왕〉(KBS1, 2011), 〈칼과 꽃〉(KBS2, 2013), 〈달이 뜨는 강〉(KBS2, 2021)이다. 고려시대의 배경도 주목할만하다. 〈태조 왕건〉(KBS1, 2000~2002) 이후 〈제국의 아침〉(KBS1, 2002~2003), 〈무인시대〉(KBS1, 2003~2004)는 고려시대 3부작이다. 고려시대를 본격적으로 다룬 역사드라마는 거의 없었지만,

8) 가상의 조선은 배경이 조선시대로 설정되었지만 구체적으로 어느 시기인지 불분명한 역사 멜로드라마이다.

9) 시기별 역사드라마 빈도가 146개인 이유는 연속단막극으로 여러 역사 배경이 혼합된 역사드라마를 제외했기 때문이다.

10) 고구려를 배경으로 하는 KBS 이외의 방송사 드라마로 〈주몽〉(MBC, 2006~2007), 〈연개소문〉(SBS, 2006~2007), 〈태왕사신기〉(MBC, 2007), 〈자명고〉(SBS, 2009)가 있다.

이 세 드라마는 고려건국이나 무인정권 시대를 다루었다.¹¹⁾ KBS는 고려시대로 역사드라마의 배경을 확대한 후, 다시 고구려에 주목해서 역사드라마를 제작했다. 특히, 고구려의 경우 중국의 동북공정이 제기된 시점과 맞물려서 고구려 역사에 대한 대중의 관심을 높이는데 기여했다.

〈표 4〉 KBS 시기별 역사드라마 서사

시대배경 \ 시기	1964~1971	1972~1982	1983~1990	1991~1999	2000~현재	계
고전·설화	6(23.1)	5(13.2)	1(4.0)	1(6.7)	1(2.0)	14(9.0)
왕·세도가 중심	4(15.4)	1(2.6)	0	0	4(7.8)	9(5.8)
멜로 역사	3(11.5)	6(15.8)	8(32.0)	0	8(15.6)	25(16.1)
시대맥락 중심	1(3.8)	5(13.2)	4(16.0)	5(33.3)	11(21.6)	26(16.7)
인물 중심	7(26.9)	14(36.8)	2(8.0)	5(33.3)	17(33.3)	45(29.3)
민중의 삶	1(3.8)	3(7.9)	10(40.0)	1(6.7)	4(7.8)	19(12.3)
의적·무협	4(15.4)	4(10.5)	0	3(20.0)	6(11.8)	17(11.0)
계	26(16.8)	38(24.5)	25(16.1)	15(9.7)	51(32.9)	155(100.0)

시기별 역사드라마의 서사를 보면(〈표 4〉 참고), 1960년대는 고전이나 설화와 인물 중심의 서사였다. 기존 고전 작품이나 설화, 역사적 인물의 전기를 중심으로 작품을 제작하는 것이 이야기를 구성하는데 어려움이 적었기 때문일 것이다. 1970년대의 경우 국난극복이나 민족사관정립극과 같은 인물 중심의 서사가 지배적이었다. 1980년대 흥미로운 것은 민중의 삶을 다룬 작품들이 가장 많았다는 것이다. 기존 왕조사나 인물 중심에서 벗어나서 민중사를 다루고 있는데, 대체로 원작 역사소설을 드라마로 제작한 경우다. 대표적인 작품은 박경리 소설을 각색한 〈토지〉(4부작)¹²⁾, 김주영 원작소설의 〈객주〉¹³⁾(KBS2, 1983), 선우휘 원작소설의 〈노다지〉(KBS1, 1986), 한무숙 원작소설의 〈역사는 흐른다〉(KBS1, 1989)를 들 수 있다.

11) 고려시대를 다룬 드라마는 〈강감찬〉(KBS, 1973), 최무선을 다룬 〈예성강〉(MBC, 1976), 고려말 도적을 다룬 〈대도전〉(NBC, 1989)이 있었지만, 이들 드라마가 고려 시대 맥락을 표현했다고 말하기는 어렵다.
 12) 〈토지〉(KBS)는 1979년 처음으로 제작되었다. 이후 KBS1은 3년에 걸쳐 〈토지 1부〉(1987), 〈토지 2부〉(1988), 〈토지 3부〉(1988), 〈토지 4부〉(1989)를 제작했고, SBS도 같은 제목의 드라마 〈토지〉를 2004년에 방영했다.
 13) 김주영 소설 〈객주〉는 2015년 〈장사의 신〉(KBS2)이라는 제목으로 다시 제작되었다.

〈표 5〉 KBS 역사드라마 등장인물(주인공)

주인공 \ 시기	1964~1971	1972~1982	1983~1990	1991~1999	2000~현재	계
이성계 · 이방원		1	1	1	1	4
세조	2	1	1			4
효종 · 이완	2	2				4
이순신	1				2	3
신사임당 · 이율곡	1	2				3
연산군 · 장녹수	1			2		3
대원군 · 명성황후		1			1	2
김유신		1			1	2
세종		1			1	2
광해군				1	1	2
정조				1	1	2
해경궁 흥씨		1	1			2
김옥균	1			1		2
계	8	10	3	6	8	35

KBS 역사드라마에서 주인공으로 나온 역사적 인물들 중에서 2회 이상 등장한 인물들은 〈표 5〉와 같다. 여말선초를 다룬 역사드라마는 주기적으로 제작되어왔는데 이성계와 이방원이 등장하는 드라마가 4편이고, 계유정난을 중심으로 세조도 4회나 등장했다. 효종·이완 장군을 주인공으로 하는 작품은 1960년대와 1970년대 국난극복과 관련해서 4회 등장했지만, 이후에는 주인공으로 나오지 않았다. 이순신, 신사임당·이율곡, 연산군·장녹수가 각각 3회씩 등장했다. 이순신의 경우, 2000년대 이후 유일하게 2회 등장했다.¹⁴⁾

4. 역사드라마의 서술방식

역사드라마의 서술방식을 시기별로 살펴보면(〈표 6〉 참고), 1960년대에는 허구적 서술방식이 지배적이었다가 1970년대로 들어오면서 허구적 서술방식과 개연적 서술방식으로 구분되었다. 여기서 개연적 서술방식은 역사적 인물 중심의 국난극복 드라마나 민족사관정립극의 작품들을 의미한다. 1980년대는 전형적 서술방식의 역사드라마가 많았다. 이것은 역사소설을 원작으로 하는 작품들이 많이 제작되었기 때문이다. 대체로 허구적 인물로서 민중의 삶을 다룬 작품들이다. 1990년대는 개연적 역사 서술방식의 드라마가 두드러진다. 개연적 역사 서술방식의 대표적인 드라마가 〈용의 눈물〉이다.

14) 이순신은 〈불멸의 이순신〉(KBS1, 2004)과 〈임진왜란 1592〉(KBS1, 2016)에서 등장했다.

〈표 6〉 KBS 시기별 역사드라마 서술방식

형식 \ 시기	1964~1971	1972~1982	1983~1990	1991~1999	2000~현재	계
기록적	1(3.8)	4(10.5)	2(8.0)	2(13.3)	2(3.9)	11(7.1)
개연적	5(19.2)	15(39.5)	3(12.0)	7(47.7)	13(24.5)	43(27.7)
상상적	8(30.8)	2(5.3)	6(24.0)	1(6.7)	18(35.3)	34(21.9)
허구적	12(46.2)	17(44.7)	7(28.0)	4(26.7)	16(31.4)	54(34.8)
전형적	0	0	7(28.0)	1(6.7)	2(3.9)	10(6.5)
계	26(16.8)	38(24.5)	25(16.1)	15(9.7)	51(32.9)	155(100.0)

〈용의 눈물〉은 KBS 역사드라마에서 한 획을 그은 중요한 작품이다. 〈용의 눈물〉이전에도 개연적 역사 서술방식의 드라마가 적지 않았지만, 대중의 관심을 끌지는 못했다. 〈용의 눈물〉에서 보여지는 개연적 서술방식은 여말선초를 다룬 다른 역사드라마(〈추동궁 마마〉(MBC, 1983)와 〈육룡이 나르샤〉(SBS, 2015))와 비교할 때 분명히 구분된다. 이 세 드라마는 공통적으로 조선 건국과정에서 이성계의 낙마 사건을 다루고 있는데, 이 사건은 고려 말 이성계와 정몽주의 권력투쟁 중에 일어났기 때문에 매우 중요했다.

〈추동궁 마마〉 6회에서

산야

이성계가 피투성으로 쓰러져 있다.

해설 이성계의 낙마, 참으로 불가사의한 일이었다. 그가 말에 오르면 용마가 나는 것과 같았다. 절벽으로 떨어지는 말의 갈기를 잡아 일으킨 이성계가 낙마를 했으니, 이를 어찌 놀랍다 하지 아니하겠는가.

〈용의 눈물〉 5회와 7회

산야

이성계가 쓰러져 있다.

이성계 집안

이방원이 문을 열고 들어오려다 깜짝 놀란다. 이성계가 정정히 앉아 있었던 까닭이다.

이방원 아버님! 어찌해 이런 일을 벌이셨사옵니까?

이성계 시중(정몽주)의 생각과 가는 길이 비록 나와 다르다 하나 그에게 은혜를 내려 나의 사람으로 만들고 싶었기 때문에 이 일을 벌인 것이니라. 나는 그를 새로운 조정에서 중신으로 맞고 싶은 것이니라.

〈육룡이 나르샤〉 34회에서

산야

이방원 아버지, 힘을 내셔야 합니다. 개경으로 반드시 돌아가야 합니다.

이성계 진정, 포은이 그리했던 말이더냐.

이방원 예, 다 계획된 것 같습니다.

이성계 내가 사냥을 나오기 전날 밤 악몽을 꾸었다. 어떤 자가 칼을 들고 나를 공격했는데 장군인 것 같고 왕인 것도 같았어. 활을 쏘았는데 그 자는 목에 화살이 꽂힌 채로 내 팔다리를 다 잘라버렸어. 그러곤 그 사람이 죽었다... 그 자가 누구일까 생각했는데 이제 와 생각하니 왕건인 것 같구나. 낙마를 하고 이런 일이 겹친 것이 왕건의 저주인 것 같구나.

위의 세 드라마는 역사 서술방식의 차이를 보여준다. 〈추동궁 마마〉는 이성계의 낙마 사건을 기록대로 그려냈다. 기록에 따르면, 이성계는 명나라에서 돌아오는 고려의 세자(공양왕의 맏아들 정성군 왕석)를 맞으러 해주에 갔다가 말에서 떨어지는 사고를 당했다. 〈추동궁 마마〉의 해설자는 “절벽으로 떨어지는 말의 갈기를 잡아 일으킨 이성계가 낙마했다”는 사실이 놀랍다고 말한다. 해설자의 개입으로 사건을 객관화하며 우연한 사건으로 본 것이다. 이것은 역사기록을 토대로 서술된 기록적 서술방식이다. 〈육룡이 나르샤〉는 이성계의 낙마를 자객에 의한 암살 시도 때문에 발생한 사건으로 본다. 이성계는 허구의 비밀 조직인 무명의 자객 길선미와 대결을 앞둔 상황이었다. 중요한 역사적 사건이 완전히 허구적 인물과 연결되고 있다. 더욱이 이성계는 부상 당하자 지난밤 꿈속에 왕건이 나타났다는 말을 꺼낸다. 자신이 왕건에게 활을 쏘았고, 목에 화살을 맞은 왕건이 자신의 팔다리를 잘라버렸다는 꿈 얘기다. 작가는 이성계의 꿈까지 묘사하는 상상적 서술방식을 사용했다.

반면, 〈용의 눈물〉에서는 이성계의 낙마 사건에 대한 작가의 개연적 해석으로 구성되었다. 작가는 이성계가 말에서 떨어졌다는 사실을 곧이 곧대로 받아들일 수 없었던 것 같다. 평생 말을 타고 전투에 이골이 났을 이성계가 실수로 낙마했을 리가 없다는 것이다. 작가의 개연적 해석에 따르면, 이성계의 낙마는 의도적으로 시중 정몽주를 자기편으로 끌어들이기 위한 계략이었다. 작가는 이성계가 정몽주를 진정으로 높이 평가했다고 보는데, 이 점은 이방원이 정몽주를 죽였을 때 진노하는 모습으로 그린 데서 잘 알 수 있다.

〈용의 눈물〉에서 보여지는 개연적 역사서술은 KBS 주말 역사드라마에서 지배적으로 나타나는 서술방식이다. 이와 같은 역사적 개연성은 대중의 인기를 끌었고, KBS1에서 주말 역사드라마 편성을 확고히 하는 계기가 되었다. KBS1은 대하드라마라는 이름으로 주말에 편성해 왔는데, 대체로 허구나 상상력을 기반으로 하는 역사드라마가 아니라 역사적 개연성에 초점을 맞추어 왔다(〈표 7〉 참고). 이들의 역사드라마들은 정통 사극으로 불리는데, 다른 방송사들의 퓨전 사극과는 차별화된 역사드라마 서술방식을 취하고 있다.

〈표 7〉 KBS1 대하드라마(1996~2022)

연도	제목	시대 배경	서사	주인공
1996~1998	용의 눈물	여말선초	조선 건국기	이성계 · 이방원
2000~2002	태조 왕건	후삼국	고려 건국기	왕건, 궁예, 견훤
2002~2003	제국의 아침	고려 광종	고려 개국 초 권력투쟁	광종, 정종
2003~2004	무인시대	고려 의종	무신정권 권력투쟁	이의방, 정중부
2004~2005	불멸의 이순신	조선 선조	이순신 일대기	이순신
2006	서울 1945	광복 이후	광복 전후 현대사	가상 인물
2006~2007	대조영	발해	대조영 일대기	대조영
2010	거상 김만덕	조선 정조	김만덕 일대기	김만덕
2010~2011	근초고왕	백제	근초고왕 일대기	근초고왕
2012~2013	대왕의 꿈	신라	삼국통일기	김춘추
2014	정도전	여말선초	정도전 일대기	정도전 · 이성계
2015	징비록	조선 선조	임진왜란	류성룡
2016	장영실	조선 세종	장영실 일대기	장영실
2021~2022	태종 이방원	조선 태종	이방원 일대기	이방원

2000년 이후 역사 서술방식을 보면, 다른 방송사들은 상상적 서술방식과 허구적 서술방식의 역사드라마를 제작해왔다. 예를 들어, MBC의 〈허준〉이나 〈대장금〉등은 역사가 배경으로만 설정되어 있을 뿐 진행되는 서사는 모두 작가의 상상력에 의존했다. 〈대장금〉의 경우 실존 인물인지 아닌지도 불확실하다. 종종 임금의 기록 중에 “내 병은 장금이가 안다. 의관이 따로 필요 없다”라는 한 구절로부터 드라마가 탄생했기 때문이다. 또한, 이들 드라마는 고전 영웅 서사의 전략을 현대적으로 변용해서 제작되었다. 이것은 역사드라마가 상상적 서술방식으로 씌었기 때문에 가능했다. 만일 사서(史書)에 충실한 기록적이거나 개연적 서술방식으로 진행되었다면 영웅 서사의 현대적 변용을 만들어내기 어려웠을 것이다.

반면, 허구적 서술방식으로 역사드라마가 많이 제작되었는데 대표적인 작품들로 MBC의 〈해를 품은 달〉(2012)이나 〈밤을 걷는 선비〉(2015), tvN의 〈백일의 낭군님〉(2018) 등을 들 수 있다. 이들 역사드라마는 역사가 배경으로만 설정되어 있을 뿐 역사적 인물이 등장하지는 않는다. 낭만적 사랑을 다루는 경우가 대부분이다.

그러나 KBS 대하드라마는 이와 같은 상상적 서술방식이나 허구적 서술방식에서 벗어나서 정통 사극으로 위치된다. 이와 같은 정통 사극은 2000년 이후 KBS를 제외한 어느 방송사에서도 제작되지 않았다. 개연적 서술방식은 1970년대에도 유행했던 역사 서술방식이지만, 드라마의 성격은 완전히 다르다. 1970년대에는 국난극복과 민족영웅 만들기라는 프로젝트를 통해서 정책 드라마로서 위치됨으로써 대중의 관심을 끌지 못했다. 그러나 2000년대 이후 KBS 대하드라마는 역사교육과 재미라는 두 가지 목적을 충실히 달성하면서 작품성과 대중성을 동시에 달성하고 있다.

5. ‘지금’ 역사드라마의 지향점과 위치

KBS 역사드라마는 2010년대 후반부터 드물게 편성되고 있다. KBS 대하드라마는 2016년 <장영실> 이후 편성되지 않다가 5년 만에 <태종 이방원>으로 복귀했지만 지속되지 못했다. KBS 대하드라마 평균 시청률은 대략 14%~20% 수준으로 일정한 시청자를 고정적으로 확보해왔다. 그러나 <태종 이방원>은 오랜만에 정통 사극으로 나왔지만, 기존 대하드라마의 평균 시청률에도 못 미치는 수준이었다. 촬영 중에 발생한 사고가 영향을 미쳤을 수 있고, 여말선초를 다룬 <정도전>(2014)이 방영된 이후, 다시 같은 시대 배경을 담고 있어서 시청자의 관심이 줄어들었을 수도 있다. 아마도 KBS는 대선국면을 앞두고 <용의 눈물>(1996~1998)의 성공을 재연하고자 했을 수도 있지만, 이방원의 선택은 신선했지 않았다.

지난 5년 동안 KBS는 5편의 역사드라마만을 방영했다. 이것은 KBS에만 국한되는 것이 아니라 다른 방송사들도 역사드라마 제작 편수를 축소했다. KBS는 2018년~2020년까지 3년 동안 역사드라마를 한 편도 제작하지 않았다. 역사드라마 침체기였던 1990년대 초반에도 매년 1편 이상 역사드라마를 제작했었다. 2021년 <연모>(KBS2), <달이 뜨는 강>(KBS2), <꽃피면 달 생각하고>(KBS2)를 방영하고, <태종 이방원>(KBS1), 2022년 <붉은 단심>(KBS2)이 방영되었을 뿐이다. 한편으로 제작비의 압박이 크기 때문일 것이고, 다른 한편으로 <조선구마사> 사태 이후 역사드라마 기획 제작의 어려움을 겪기 때문일 것이다.

2021년 <조선구마사>사태는 역사드라마 제작에 있어서 적지 않는 변화를 예고했다. 무엇보다 대중은 역사적 인물이나 실제 사건이 등장하는 경우 역사적 사실성에 준거해서 보려는 경향이 있다. 대중은 재미와 별도로 역사드라마를 대중 역사교육의 한 부분으로 인식한다. 역사적 사실과 전혀 관계없는 궁중 로맨스 드라마라면 그렇게 생각하지 않겠지만, 분명한 특정 시기가 역사의 전경화로 배치되거나 역사 인물이 등장하는 경우에는 역사적 사실성과 맞물려서 대중 교양으로 인식한다는 것이다. 대중은 역사드라마를 통해서 민족 정체성과 문화적 동질감을 투사하려는 경향도 있다. <조선구마사>에서 역사 왜곡 문제가 제기된 이유가 바로 이와 같은 대중이 갖는 역사드라마에 대한 전제 때문이었다.

<조선구마사>이후 전체 방송사에게 편성한 역사드라마는 총 10편이었다. 여기서 6편은 가상의 조선(나라)을 시대 배경으로 삼고 있다.¹⁵⁾ 시대 배경과 인물을 설정하는데 부담을 느꼈기 때문일 수도 있다. 반면 나머지 4편 중 <태조 이방원>을 제외하면, 고구려, 광해군, 정조 시대를 다루고 있지만, 역사와 무관한 궁중 로맨스 드라마이다.

<조선구마사>가 역사 왜곡의 쟁점으로 조기 종영한 이후 SBS에서 방영된 <홍천기>는 원작의 시대 배경이었던 세종 시기와 다르게 가상의 단왕조로 바뀌었다. 복식을 보면 조선시대라고 알 수 있지만, 방송사는 시대 배경을 급히 변경했다. <붉은 단심>도 등장인물과 소재를 종합해보면 중종 시대라고 볼 수 있지만, 시대 배경은 가상의 임금인 선종 시대다. <붉은 단심>의 선종은 중종, 인영왕후 신씨는 단경왕후,

15) <연모>(KBS2), <꽃피면 달 생각하고>(KBS2), <붉은 단심>(KBS2), <홍천기>(SBS), <어사와 조이>(tvN), <환혼1>(tvN)

박계원은 박원종에 가깝다고 볼 수 있었다. 그러나 흑시라도 발생할 수 있는 역사 왜곡 논란에서 벗어나기 위해 가상의 조선으로 바꾸었을 가능성이 높았다. 더욱이 역사드라마 원작이 만화인 경우가 2010년 이후 증가하고 있다. 과거 역사소설을 역사드라마로 제작하는 경우가 많았다면, <연모>, <홍천기>, <붉은 단심>에서 보듯이 원작이 만화인 경우가 많아지고 있다.¹⁶⁾

지금의 역사드라마 상황은 1980년대 후반에서 1990년대 중반에서 보여주었던 침체 상황보다 심각한 수준에 놓여 있다. 최근 역사드라마 제작환경을 보면, 역사드라마 제작은 어려움에 빠져 있다. 높은 제작비로 인한 시장의 압력(PPL의 어려움, 해외판매의 제한 등), <조선구마사>에서 보여준 역사적 사실성에 대한 대중의 비판과 압력, 허구적 상상력이 지배하고 있다. 따라서 역사드라마가 역사적 사실성이나 진실성에 대한 탐구에서 벗어나서 궁중 로맨스가 주류를 형성하고 있다. ‘역사 없는’ 역사드라마나 단지 배경만으로 역사가 설정될 뿐 ‘역사에 대한 진지함’이 보여주는 작품을 찾아보기 어렵다. 역사드라마가 역사적 과정을 다룬다고 하더라도 ‘역사적 진실’을 도출할 수 있는 것은 아니다. 역사적 ‘진실’(truth)이 아니라, 역사에 대한 ‘진지함’(truthfulness)이 필요하다. “역사에 대한 진지함이란 우리 안의 과거, 우리 주위를 둘러싼 과거의 존재에 깊은 주의를 기울이는 일에서 시작”(모리스-스즈키, 2006, 326쪽)한다.

역사에 대한 진지함은 역사드라마가 어떻게 역사를 기술할 것인가(기록적, 개연적, 상상적, 허구적 서술)와 깊이 연결되어 있다. 우선, 기록적 역사서술을 다룬 역사드라마는 거의 찾아보기 힘들다. KBS는 2016년 <임진왜란 1592> (5부작)을 편성했는데, 이와 같이 기록에 기초한 역사드라마는 주기적으로 편성함으로써 ‘사실로서의 역사’에 대한 관심을 이끌어내는 것이 필요하다.

둘째, 역사드라마에서 민족의 재창조 영원한 화두이다. 역사드라마가 의도하든 의도하지 않든 간에 민족문제는 내재화될 수밖에 없다. 대중은 ‘동일시로서의 역사’에 관심이 적지 않기 때문에, 개연적 서술방식을 통한 정통 사극은 정기적으로 편성할 필요가 있다. 역사드라마는 현실 환기효과, 역사적 개연성이나 상상력을 통한 재미를 만들어내는데, 지금은 이같은 경향에서 멀어지고 있다. 무엇보다도 KBS1에서 방영했던 주말 대하드라마의 회복이 필요하다. 현재 대중이 드라마를 통해서 역사를 배우고 즐길 수 있는 정통 사극은 KBS 대하드라마밖에 없기 때문이다.

셋째, 역사드라마의 상상적, 허구적 서술방식과 관련하여 역사속에 위치한 인간의 보편적 문제를 다루는 작품들도 고려할 수 있다. 대표적인 작품으로는 <추노>(2010)와 같은 작품을 들 수 있다. <추노>는 역사를 배경으로 설정했지만, 강한 민족주의를 다루지 않았다. <추노>는 병자호란이라는 역사적 시기에 훼손되는 인간 보편성의 문제를 다루었다. 과거의 사실로부터 교훈적 가치를 제시하거나 민족주의의 부활을 꿈꾸는 것이 아니라 역사 속의 개인, 인간의 보편적 가치를 역사 속에서 성찰하게 만든다는 점에서 의미있는 작품이었다. 말하자면 ‘변용(variation) 가능성으로서의 역사’를 다룬다고 볼 수 있다. 역사의 시

16) 2000년대 이후 전체 방송사의 역사드라마 원작과 순수창작의 비율은 50%씩이다. 순수창작보다는 원작 각색의 비율이 증가 추세다. 이전에는 원작의 경우 역사소설이 압도적으로 많았지만, 최근에는 만화가 원작이 경우가 많아지고 있다. 만화의 원작이 많다는 것이 문제라고 말하는 것이 아니라 역사드라마에서 로맨스 중심의 허구적 경향이 높아짐으로써 역사드라마의 다양성이 줄어들고 있다고 볼 수 있다.

공간이 인간의 보편적 가치를 어떻게 억압하고 있으며, 이것을 극복하기 위해 인간은 어떻게 꿈꾸어야 하는가를 그려내기 때문이다.

넷째, 역사드라마는 상상적이거나 허구적인 경향이 지배적인데, 이것은 '상상으로서의 역사'라는 점에서 의미있다. <구르미 그린 달빛>이나 <연모> 같은 작품들이 여기에 해당된다. 가상의 조선을 배경으로 역사를 다루고 있다고 하더라도, <연모>는 고정된 젠더와 섹슈얼리티의 해체를 보여주면서 낭만적 사랑을 아름답게 그려냈다.

현재 역사드라마는 심각한 침체 상황에 있을 뿐만 아니라, 역사드라마의 장르 다양성도 매우 낮은 편이다. KBS가 역사드라마를 제작 기획하고자 한다면, 이와 같은 네 가지 측면을 고려하는 것이 필요할 것이다.

참고문헌

- 원용진·주혜정(2002). 텔레비전 장르의 중첩적 공진화(dual co-evolution): 사극 〈허준〉과 〈태조 왕건〉 분석을 중심으로, 《한국방송학보》16권 1호, 2002, 300~332쪽.
- 주창윤(2019). 《역사드라마, 상상과 왜곡 사이: TV는 어떻게 역사를 소환하는가》. 역사비평사.
- 주창윤(2004). 역사드라마의 역사 서술방식과 장르 형성.《한국언론학보》. 48권 1호, 166~188.
- Hobsbawm, E. J.(1992). *Invention of Tradition*. 박지향·장문석(역)(2004). 《만들어진 전통》. 서울: 휴머니스트.
- Morris-Suzuki. T.(1989). *The Past Within Us*. 김경원(역)(2006). 《우리 안의 과거》. 서울: 휴머니티스.
- Samuel, R.(1994). *Theatres of Memory*. London: Verso.

2023년
한국여성커뮤니케이션학회
30주년 기념 봄철 학술대회

302호

KBS 후원세션

글로벌 플랫폼 시대, 역사드라마의 사회문화적 가치와 역할

드라마 <연모>의 트랜스아이덴티티 서사와
윤리적 주체의 탄생

신정아(한신대)



드라마 <연모>의 트랜스아이덴티티 서사와 윤리적 주체의 탄생

신정아(한신대)

1. 드라마는 무엇을 할 수 있는가?¹⁾

현대사회의 드라마는 일상 미디어로서 각자의 삶의 공간에서 다양한 시간적 맥락 안에서 소비된다. 고단한 하루의 끝을 위로하는 돌봄 콘텐츠가 될 수도 있고, 현실에서 이를 수 없는 꿈과 희망을 투영하는 판타지 공간이 될 수도 있다. 드라마는 언제나 반복되는 이야기와 함께 도래하지만 우리가 이미 알고 있는 말로는 전혀 설명할 수 없는 무엇인가를 함께 전한다. 바디우(Badiou, A.)는 이것을 ‘사건’이라고 불렀다. 바디우에 의하면 사건이란 “상황에 도래하는 것이지만 그 상황이, 그리고 그 속에서의 일상적 행동 방식이 설명할 수 없는 것... 잉여적 부가물”(1993: 54)이다. 관객은 설명할 수 없는 그 잉여의 것, 혹은 ‘공백’에 이름 붙이고, 이를 설명하기 위해서 자기 자신의 존재 방식을 발명하도록 유도된다. 바디우는 드라마의 ‘사건’을 마주한 인간이 기존의 삶의 조건을 벗어나는 어떤 새로운 방식을 고안하도록 요구되는 것을, ‘주체로의 소환’이라는 개념으로 설명했다. 그러나 드라마가 나를 주체로 소환하고 평범하고 전형적인 것으로부터 높은 곳²⁾으로 갈 수 있는 기회를 제공한다고 해서 누구나 그 기회에 충실하게 되는 것은 아니다. 기회에 대한 충실성은 각자 구현하는 것이기 때문에, 그가 대면하는 사건, 그리고 그 사건에의 충실성은 모두 그에게 달린 것이다(신지영, 2022: 20-23).

‘공백’이란 아직 채워지지 않은 존재의 텅 빈 형식일 수도 있고, 정치적 제도나 법, 문화적 정체성 안에 포함되지 않은 투명한 존재들에 대한 인식일 수도 있다. 같은 시공간 속에 있지만 호명되지 않고, 타자화된 수많은 약자와 소수자들에 대한 성찰은 자신을 둘러싼 세계에 대한 물음을 던지고, 새로운 관점으로 구성해 나가는 계기를 제공한다. 공백을 느끼고, 경험하는 것은 존재론적 차이를 향한 사유의 출발점이

1) 이 문장은 신지영의 『들뢰즈의 드라마론』(2022: 13)에서 차용했다. 신지영은 대중상품으로만 소비되는 드라마콘텐츠의 본질적 가치를 ‘참된 것들의 공명’이라는 관점에서 재해석하고자 이 문장을 저술의 시작에 배치했다.

2) 여기서 높은 곳이란 보편적 재현, 저속한 감성, 통속함, 비겁함 등 익숙한 이야기와 흔한 이미지에서 벗어나 근원적 사유와 통찰을 이끌어내는 경험을 뜻한다. 바디우에 따르면, 개인은 드라마를 경험하면서 말로는 즉각 표현할 수 없는 어떤 공백을 느끼고, 이 공백 때문에 자기의 존재 방식을 발명하도록 요구된다(신지영, 2022: 18-19).

다. 역사드라마는 기록된 사실을 기반으로 작동하는 체계지만 그 속엔 무수한 공백과 빈칸들이 있다. 이름과 얼굴, 목소리와 장소가 소거된 낯선 타자들의 세계는 새로운 표현의 도구로서 디지털이라는 기술적 상상력과 결합되면서 조금씩 현재로 소환되고 있다. 역사드라마는 당대의 시대상을 반영하는 기록물에서 점차 다양한 욕망과 소외된 정체성들이 각축을 벌이는 복합서사체로 변용되어 왔다. 특히 웹툰, 웹소설과 같은 디지털 콘텐츠 장르의 탄생으로 충성도 높은 수용자들의 관심과 취향을 반영한 서사의 발전은 역사드라마의 새로운 경향이 되었다. 본 연구에서는 개인이 다양한 정체성으로 살아가는 현대 사회에서 트랜스아이덴티티가 추구하는 존재론적 차이를 규명하고, 이를 통해 작품이 갖는 시대적 함의를 고찰해보고자 한다.

2. TV 역사드라마의 추이와 퓨전사극의 등장

1964년부터 2016년까지 방영된 TV 역사드라마의 추이를 연구한 주창윤(2017)에 따르면 한국 역사드라마는 총 5단계의 변화를 거쳤다. 첫 번째 시기(1964~1971)는 ‘옛 이야기와 교양의 시기’로 역사영화와 라디오 역사드라마의 인기가 TV 역사드라마 구성에 영향을 미쳤다. 이 시기의 역사드라마는 주간 연속극 형식의 멜로드라마로 제작되었다. 두 번째 시기(1972~1982)는 ‘경쟁과 국민계도의 시기’로 역사드라마의 형식이 주간연속극에서 일일연속극의 형태로 바뀌게 된다. 역사드라마의 장르 경쟁력이 높아지면서 허구적 서술에서 벗어나 인물 중심의 개연적 서술로 변화한다. 세 번째 시기(1983~1990)는 ‘사실(史實) 추구의 시기’이다. 이 시기는 제5공화국이 들어서면서 컬러 방송이 시작되고, 공영방송체제로 방송환경이 바뀌었다. 방송 프로그램의 대형화되면서 로케이션 촬영이 활발하게 진행되었다. 역사드라마는 고증과 사료에 충실한 기록적 역사서술 방식을 취했고, 일일연속극에서 주중연속극 형태로 바뀌었다. 네 번째 시기(1991~1999)는 ‘침체와 모색의 시기’로 역사드라마 제작이 침체기에 빠졌고, 대중들은 역사 드라마를 외면했다. 다섯 번째 시기(2000~2016)은 ‘상상의 역사서술 시기’로 역사드라마 제작이 정치나 방송환경의 외적 변화보다는 장르 내재적 발전으로 상상의 역사를 묘사하기 시작했다. 역사드라마의 인기가 다시 높아지기 시작했고, 표현 방법과 연출도 현대적 기법과 세련미를 갖추면서 대중의 호응을 얻었다. 역사적 배경도 조선 중심에서 벗어나 고려시대, 고조선, 남북국 시대를 다룬 서사들이 증가했다(주창윤, 2017: 177-178).

역사드라마의 변화에서 눈에 띄는 것은 2000년대 이후 상상적 역사 서술방식으로 제작되는 경향이 뚜렷해진 것이다. 특히 로맨스를 역사와 결합하는 혼종 서사가 두드러졌고, MBC <허준>(1999. 11. 29.~2000. 6. 27.)의 성공 이후 표현방식으로서 연출기법도 달라졌다. 또한 SBS <대망>(2002. 10. 12.~2003. 1. 5.), MBC <다모>(2003. 7. 28.~9. 9.), KBS <추노>(2010. 1. 6.~3. 25.), < 짝패>(2011. 2. 7.~5. 24.) 등 역사드라마의 주인공으로 비주류의 인물들이 증가한 것도 유의미한 변화라고 할 수 있다. 천민, 서민, 중인, 서자 출신들이 등장하거나 여성 인물의 중심성도 높아졌다. 2000년 이후 역사드라마

는 ‘변용가능성(variation)’으로서의 역사나 역사적 시공간에 대한 ‘상상으로서의 이야기’에 초점을 맞추면서 외연을 확장한다(주창윤, 2017: 185-204).

2010년대 이후 대중성을 확보한 역사드라마는 ‘퓨전사극’이라는 새로운 장르를 통해 인기를 이어간다. 2012년부터 2016년 사이에 방영된 역사드라마의 추이를 연구한 최지운에 따르면 이 시기에 지상파, 종합편성채널, 케이블 방송을 통틀어 총 39편의 사극이 방영되었는데 이 중에서 정통사극은 5편이고, 나머지는 모두 퓨전사극 장르였다. 퓨전사극이란 역사적 사료를 바탕으로 하지만 현대적 감각으로 재해석하고 창조한 사극을 뜻한다. 즉 시대적 배경이나 분위기만 빌려올 뿐 실제 극의 내용이나 감성은 현대극과 큰 차이가 없는 형식을 취한다(최지운, 2016: 23-24). 조인희·안병호(2011)에 따르면 퓨전사극은 정통사극의 느릿느릿하고 정적인 전개 방식과 역사적 사실에 기인한 뻘한 결말 등의 단점을 벗어나 인물 중심의 스토리 전개와 청춘스타들의 출연, 역사에 대한 자유로운 해석이 가능하다는 점이 인기의 비결로 꼽힌다. 특히 판타지 요소의 결합을 통해 위인이나 역사적인 인물 대신 생소하거나 사회의 밑바닥 계층을 주인공으로 하여 당대 시청자들의 부조리한 현실을 풍자한다는 점도 퓨전사극의 강점이라고 할 수 있다. 이와 함께 최지운의 연구는 여성 캐릭터들의 위상변화에 주목하여 ‘남장(男裝)’을 소재로 한 퓨전사극의 특징을 정리했다. 2012년부터 2016년 사이에 방송된 퓨전사극 중 남자여인 캐릭터가 등장하는 작품은 전체의 약 20%를 차지했다. 대표적인 캐릭터로 MBC <밤을 걷는 선비>(2015. 7. 8.~9. 10.)에서 서적중개상인 책괘(冊櫃)를 연기한 조양선(이유비 분), MBC <화정>(2015. 4. 13.~2015. 9. 29.)에서 무기를 만드는 화기도감(火器都監)의 유향장인으로 들어가 활약을 펼치는 정명(이연희 분) 캐릭터 등이 대표적이다. 이들은 박학다식한 전문 지식과 숙련된 기술을 갖춘 실력자로 강한 자립심과 경제력을 갖춘 인물들이다.

이와 함께 남성 캐릭터가 남장여인에게 사랑의 감정을 품으면서 처음엔 남자로 오인하다가 차츰 여성임을 알아차리고 그녀의 정체를 숨겨주면서 애뜻한 감정을 키워나가는 서사가 인기를 끌게 된다. 남자 주인공이 남색(男色)에 빠졌다는 오명과 지탄을 받는 것은 대중에게 웃음과 안타까움을 주며 흥미를 유발한다. 최지운에 따르면 퓨전사극 이전의 정통 역사드라마는 대개 실록이나 사료에 기록된 역사적 사건이나 위인들의 업적을 주요 소재로 삼아서 건국이나 망국의 과정, 궁중의 정치 암투나 국운이 걸린 전쟁 등을 주요 서사로 다루었다. 따라서 남녀 간의 로맨스는 거의 등장하지 않거나 아주 미비하게 다루어진 반면 퓨전사극에서는 남녀 사이의 로맨스가 상당한 비중을 차지하거나 극의 중요한 기획의도가 된다. 시대적 배경 속에서 남녀의 자유로운 연애가 실현되기 어려운 사극의 구조에서 남녀 캐릭터의 극적 만남과 동료애를 통한 고난과 역경의 극복, 은폐된 정체성을 드러내면서 남녀 간의 사랑의 결실을 맺는 스토리는 퓨전사극의 공통된 서사로 자리잡게 된다. 최지운은 이러한 역사드라마의 변용과 캐릭터 표상이 당대의 여성상을 반영한 결과라고 분석한다. 근대 이전의 사회에서 여성들은 주체적이고 능동적인 경제활동을 하지 못하고 남성에게 의존하거나 구속되는 삶을 살아야 했다. 반면 일과 사랑을 동시에 쟁취하고자 하는 현대 여성들의 욕망은 퓨전사극이라는 판타지 장르를 통해 투영된 결과라고 할 수 있다

(최지운, 2016: 35-36).

KBS 2TV에서 방영된 <연모>(2021. 10. 11.~12. 14. 총 20부작)는 동명의 웹툰을 각색한 퓨전 사극이다. 2022년 11월에 열린 제50회 국제 에미상 시상식에서 한국 드라마 사상 최초로 텔레노벨라(Telenovela) 부문 수상작으로 선정되면서 작품성을 인정받았다. <연모>는 사극의 클리셰인 아역 서사에서 출발한다. 원작이 실제 조선왕조를 배경으로 한 것과 달리, 드라마는 혜종 시대라는 가상의 시대를 배경으로 한다. 조선의 중종 반정을 연상케 하는 설정으로 신하들에 의해 옹립된 상왕과 권신들, 그런 권력 구조에서 자신의 소생인 쌍둥이 딸의 죽음을 용인할 수밖에 없는 왕의 시대를 묘사한다. 여성이 가문의 부속물인 시대, 최고의 권력을 가진 중신 한기재(윤제문 분)의 딸은 세자빈이 되었지만 왕실의 금기로 여겨지는 쌍생을 출산하면서 자신이 낳은 딸이지만 가문과 국가의 안위를 명목으로 구할 수 없는 위기에 처한다. 아버지의 눈을 피해 간신히 딸의 생명을 구하지만 생사조차 알 수 없이 세월이 흐른다. 그사이 쫓겨나 버려진 쌍생의 여아는 담 밑에서 주어왔다고 '담이'라는 이름으로 불리면서 산사에 의탁해 살아가지만 화재로 절이 불타면서 궁녀로 입궐하게 된다. 이후 궁 안에서 우연히 세자가 된 쌍둥이 오빠 휘를 만나게 된다. 휘는 담이의 얼굴이 자신과 똑같은 것을 이용하여 옷을 바꿔입고 쫓겨나 나가 권신들의 모함으로 죽음을 맞게 된 스승을 찾아간다. 그러나 담이와 휘의 역할극은 오래 가지 못한다. 담이의 존재를 알아차린 정석조가 담이 옷을 입은 휘를 살해하면서 사건은 담이는 '남장 여자'라는 새로운 운명에 놓이게 된다(이정희, 2021. 10. 18.).

남장여인 캐릭터가 주인공으로 활약하면서 일과 사랑을 성취하는 것은 기존의 퓨전사극의 흐름과 유사하다. 반면 <연모>의 여성 캐릭터 '담이'(박은빈 분)는 왕의 신분으로 부패한 권력을 몰아내고 정의를 실현하는 인물이다. 왕이 된 '담이'는 정치가로서의 공적 책무와 로맨스의 주인공이라는 사적 감정의 층위를 오가는 정체성의 횡단과 초월을 주요 서사로 활용한다. 본 연구에서는 트랜스아이덴티티 담론을 적용하여 <연모>의 캐릭터가 수행하는 정체성 전환의 사건들을 분석하고, 이를 통해 실현되는 새로운 정체성의 가치와 함의를 고찰한다. 트랜스아이덴티티 담론은 정체성 전환 서사가 드라마의 장르적 확장에서 어떻게 기여하는지 연구하는 방법론으로 다음 장에서 자세하게 설명하고자 한다.

3. 트랜스아이덴티티의 개념과 유형

1) 'trans-'의 개념과 정체성 전환

조윤경(2010: 14-16)은 트랜스의 함의를 수평적인 네트워크에 초점을 맞춰 '횡단', '초월', '변형' 등의 개념으로 기술한 바 있다. 이는 트랜스미디어의 세계관이 디지털 시대 수용자의 적극적 참여와 연대를 통해 구축된다는 점에 주목한 것이다. 신광철(2016: 37-49)은 조윤경의 트랜스 개념이 지닌 한계를 '횡단'을 강조한 공시적이고 동시대적 시각이라고 지적하고, 트랜스 현상을 종횡무진하는 통시성을 지

한다고 강조한다. 조윤경의 트랜스 개념이 콘텐츠 이용자들 간에 자유로운 넘나들기와 소통에 의미를 두었다면, 신광철은 콘텐츠를 생산하고 이용하고 확장하는 주체들의 역사성에 주목한다. 신광철에 따르면 트랜스 개념의 함의는 미디어와 콘텐츠의 물리적 교차가 아니라 시간과 공간, 그 사이에서 발생하는 사건과 사태들로 인해 끊임없는 전이와 전복, 횡단과 충돌을 경험하는 이용자들의 존재론적 정황들에서 출발한다.

이를 더 확장해서 생각해보면 트랜스가 필요한 주체들의 정황들은 새롭거나 낯선 혹은 폭력적인 사건과의 조우에서 비롯된다. 주체는 자신이 경험한 사건을 겪으면서 사건 이전과는 다른 정체성을 획득하거나 강요당하게 된다. 홀(Hall, S.)에 따르면 정체성은 “결코 완전하지 않은 생산물로서 언제나 과정 중에 있는” 횡단적 개념이다. 정체성은 ‘transparent’이라고 할 수 있는데, 이 단어의 어원은 라틴어 ‘transparere’에서 유래했다. 이때 ‘trans’는 ‘관통하다’를 뜻하고, ‘parere’는 ‘appear’의 고어로 ‘나타나다’라는 의미이다(1990: 222). 이를 종합해보면 정체성이란 다양한 맥락 속에서 형성되고, 재구축되는 복합적이고, 생성적인 개념을 함축하고 있는 것이다. 이와 같이 한국 사회의 트랜스 담론은 물질적 의미를 뜻하는 접두어에서 특정한 가치 개념으로 진화해 왔다. 임대근은 ‘트랜스’ 담론이 추구하는 가치의 지향점을 ‘경계 허물기’와 ‘새로운 관계맺기’로 규정한다. 우선 ‘경계 허물기’는 근대 이후 공고하게 정착되어 온 학문과 가치체계 간의 장벽을 허물고 이들 간의 다양한 가로지르기[횡단, 조우, 경합 등]를 통해 세계를 재인식하도록 하는 것을 목적으로 한다. 이는 ‘트랜스’ 이전의 ‘인터 inter’라는 접두어가 특정 주체 간 상호 대당 관계를 강조하는 방식으로 사용된 것과 대조적으로, 관계들을 복수화, 다변화하려는 특징을 갖는다. 이러한 ‘경계 허물기’를 통해 세계를 재인식하는 과정에서 개인들은 자신을 둘러싼 시간과 공간, 사람 간 사이를 횡단하고 초월하면서 ‘새로운 관계맺기’를 시도한다(2016: 139-140).

정체성이란 사회적 산물로서 타자에 대한 자신의 반영으로부터 구성되어 가는 것이다. 김세익(2019: 49)은 트랜스아이덴티티의 관점에서 정체성은 본질주의적(essentialism) 관점이 아닌 구성주의적(constructivism) 관점이라고 강조한다. 사회적 산물인 정체성이 사회 속에서의 수많은 영향 관계를 통해 구성되어 가는 것이라면 정체성의 전환과 새로운 구축과정은 자아를 둘러싼 막을 뚫고 나가는 도전과 시련의 과정이며, 수많은 충돌과 부서짐, 부정과 은폐를 겪어야 하는 질곡의 시간이 될 수 있다. 정체성 전환의 욕망은 오래 전부터 존재한 인간 본연의 지향점일 수 있으나 이를 실현할 수 있는 사회의 도래는 근대 이후라고 할 수 있다. 근대 이후 산업화와 도시화로 인한 가족과 공동체의 해체, 여성의 사회진출, 가부장적 사회에 대한 저항과 실천 등의 영향으로 개인의 정체성은 자발적 의지와 타인의 강압에 의해 분화되고, 새롭게 구성되어 왔다.

2) ‘트랜스아이덴티티’의 유형들

이야기 속 인물이 정체성을 전환하는 국면은 서사 구조에 따라 다양하게 표상된다. 〈단군신화〉 속 환

웅의 이야기나 그리스 로마 신화에 등장하는 테베의 왕 오이디푸스, 셰익스피어의 <햄릿>처럼 정체성 갈등을 통해 '존재' 자체를 부정하고 새로운 정체성을 획득하는 서사는 오랜 시간 대중에게 친숙한 장르가 되어 왔다. 카프카의 『변신』 속 그레고르 잠자처럼 원치 않는 정체성 전환으로 비극적 운명에 놓이는 인물이 있는가 하면, 심청이의 효심이 이끌어 낸 정체성 전환은 새로운 신분 상승과 사건 해결에 결정적 역할을 한다. 현대의 대중문화 속에서도 정체성 전환 서사는 대중이 환호하는 장르적 양상으로 나타난다. 대표적인 사례가 슈퍼맨, 스파이더맨, 헐크, 배트맨과 같은 할리우드의 캐릭터들이다. 이들은 각자의 처한 현실을 초월하면서 사건을 해결하고, 영웅적 활약을 펼치는 인물들이다. 임대근은 이러한 정체성 전환 서사를 '트랜스아이덴티티(trans identity) 스토리텔링'이라 명명하고, 캐릭터 분석의 방법을 제시한 바 있다. 트랜스아이덴티티 스토리텔링 연구는 정체성 전환 인물을 둘러싼 배경과 사건, 변신과 효과를 분석하는 방법론이다. 정체성 전환 인물 형상에는 스스로 원해서 정체성 전환을 실현하는 '자의적' 전환 캐릭터와 외부적 환경에 의해 불가피하게 자신의 정체성을 바꾸어야만 하는 '타의적' 전환 캐릭터가 있다. 이는 각각 캐릭터의 '욕망'과 캐릭터에 대한 '강요'라는 두 가지 틀로 작동한다. 임대근은 주체가 마주한 존재론적 전환 국면에서 정체성이 어떻게 전이되고, 탈주되는지에 대한 실천적 담론을 네 가지 층위로 제시했다(2016: 140-143).

- 1) 정체성 역전(逆轉) : 대당 관계 속 역할 전환
- 2) 정체성 전치(前置) : 다양하고 우발적인 상황 속 정체성 전환
- 3) 정체성 횡단(橫斷) : 대당 관계의 역전과 전치의 동시적 혹은 순차적 발생
- 4) 정체성 초월(超越) : 재맥락화를 통한 새로운 정체성의 전환

'정체성 역전'은 특정한 대당 관계에 있는 정체성이 뒤바뀌는 경우를 뜻한다. 남성과 여성이라는 대당 관계 속에서 성별 전환이 이루어지거나 경찰과 범인의 역할 전환이 수행되는 경우가 정체성 역전에 해당된다. '정체성 전치'는 '역전'을 포함하는 좀 더 포괄적 개념으로 대당 관계를 넘어선 다양한 상황에서 주체가 자신의 정체성을 재맥락화시키는 경우이다. '정체성 전치'는 정체성 A에서 정체성 B로 바뀌는 역전과 달리, 정체성 A와 B가 공존하면서 주체가 겪는 고민과 갈등 양상을 재현한다. 임대근은 정체성 전치의 사례로 영화 <색/계>의 여주인공 왕치아즈를 분석한다. 민족과 국가를 위해 친일파 암살 작전에 투입된 왕치아즈는 암살 대상인 이대장과 사랑에 빠지면서 공적 임무를 수행하는 스파이라는 정체성에서 사적 감정의 층위로 전치하는 상황을 맞이한다. 영화는 그녀의 트랜스 아이덴티티가 빚어내는 윤리적 갈등을 주요 플롯으로 활용한다. '정체성 횡단'은 드물지만, 강렬한 대당 관계의 '역전'과 '전치'가 동시 혹은 순차적으로 발생하는 경우를 뜻한다. 정체성 횡단 캐릭터에 대한 평가는 매우 복잡한 기준과 층위가 발생하게 된다.

'정체성 전치'가 다양한 사회적 관계 속에서 개인의 정체성이 변화해가는 과정에 주목한다면, '정체성

횡단'은 강렬한 대당 관계의 역전과 전치를 다루기 때문에 사회적 차원의 다양한 윤리적 갈등과 이슈를 다루게 된다. 임대근은 정체성 횡단 사례로 우용강 감독의 영화 <신녀>(神女)(1934)에서 낮에는 어머니로, 밤에는 창녀로 살아가는 여주인공을 분석한다. 어머니라는 상위 정체성을 지키기 위해 '창녀'라는 직업을 선택한 그녀는 개인적으로는 윤리적 갈등을 경험하지 못한다. 그러나 그녀를 억압하는 반동 인물이 등장하면서 아들을 위해 번 돈을 갈취당하고, 지속적인 유린을 당하게 된다. 자신의 정체성을 억압하고 위협하는 반동 인물을 살인하면서 그녀는 범죄자가 되고, 아들 역시 그녀의 직업과 신분으로 놀림과 비난을 당하다 제적당한다. 임대근은 <신녀>의 여주인공이 겪어야 했던 어머니와 매춘부, 피해자와 가해자라는 정체성 횡단은 개인의 문제가 아닌 사회 구조의 문제라고 지적한다. 그 배경에는 1920년대 급성장한 근대도시 상하이의 그늘이 자리 잡고 있다. 아시아에서 가장 모던한 도시로 거듭난 상하이에서 여성은 소비의 대상으로 전락한다. 어머니와 매춘부라는 이중 정체성을 횡단하는 <신녀>의 주인공 역시 사회의 하층민으로 억압과 착취를 숙명처럼 안고 살아가는 여성들의 부조리를 담고 있다. 이처럼 정체성 횡단의 층위는 개인을 둘러싼 사회적 맥락을 소환한다. 횡단할 수밖에 없는 현실, 횡단이 가져오는 또 다른 상황과 문제들로 주체는 더 이상 오롯이 개인으로 존재할 수 없는 맥락의 한 가운데로 내던져진다. 횡단하는 주체는 이미 단일한 정체성으로 자신의 삶을 영위할 수 없으며, 개인의 선택과 행위만으로 횡단의 의미와 가치를 결정지을 수 없는 상황에 놓인다. 트랜스아이덴티티 담론의 마지막 층위인 '정체성 초월'은 자신에게 주어진 존재론적 운명에 맞서 새로운 정체성을 획득하는 계기가 된다.

'정체성 횡단'이 동시에 여러 개의 정체성을 넘나드는 왕복과 이동이라면 '정체성 초월'은 완전히 새로운 정체성을 획득하는 경우를 뜻한다. 평범한 시민이 투사가 된다거나 힘없이 억압당하던 인물이 무소불위의 권력자가 되는 경우가 이에 해당한다. 임대근은 정체성 초월의 사례로 장이머우 감독의 영화 <붉은 수수밭>(1989)의 여주인공 추알(공리 분)을 분석한다. 18살에 매매혼으로 술도가에 시집 온 추알은 남편을 잃은 후 술도가의 유능한 여사장으로 거듭난다. 이후 일본군이 군용도로 건설을 위해 수수밭을 없애자 격렬하게 저항하다 희생된다. 매매혼을 당한 여성에서 사회적 지도자로, 민족적 저항을 실천한 영웅으로 거듭나는 추알의 트랜스 아이덴티티는 1920년대 중국 사회에 존재했던 성별적 억압의 문제와 정치적 선택의 문제, 역사적 책무 등의 문제를 다루는 주요 동인이 된다.

트랜스아이덴티티의 네 가지 유형은 서로 교차하면서 복합적으로 나타날 수 있다. 정체성 역전과 전치, 횡단과 초월이 동시에 발생하면서 스토리텔링이 완성될 수도 있다. 중요한 것은 트랜스아이덴티티를 통해 인물이 추구하는 새로운 가치의 발견과 함의를 성찰하는 것이다. 트랜스아이덴티티는 스토리의 재미와 몰입을 위한 극적 구성으로 사용되기도 하지만, 인간의 궁극적 욕망으로서 정체성 전환이 갖는 존재론적 차이 생성의 의미를 길어내는 데에도 유용한 관점을 제시한다.

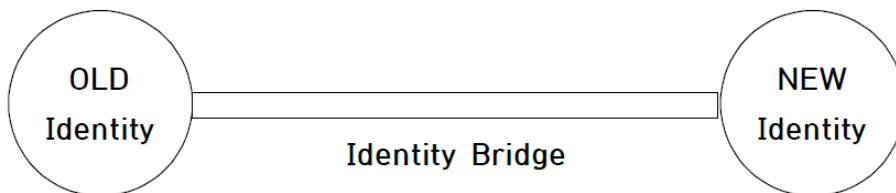
3) '아이덴티티 브리지'와 정체성 갈등

아이덴티티 브리지(identity bridge)는 트랜스아이덴티티의 구체적 수행과정에 필요한 전환의 시공간을 뜻한다. 임대근은 아이덴티티 브리지의 개념에 대해 아래와 같이 설명한다(2020: 276).

“트랜스아이덴티티 이슈는 기존의 정체성(old identity, OI), 주로 부여된 정체성(given identity)을 가진 인물이 새로운 정체성(new identity, NI), 즉 선택하는 정체성(choosing identity)으로 전환하는 과정 전체를 문제 삼는다. 따라서 정체성의 전환은 기존 정체성에 대한 부정과 출발로 시작하여 새로운 정체성으로의 승인과 도착으로 마무리될 수 있는데, 이 과정에서 무수히 다양한 함수 관계가 발생한다. 이 과정은 출발정체성(identity of departure)과 도착정체성(identity of arrival)을 연결하는 정체성 다리(identity bridge)를 건너면서 수행되지만, 그것이 단지 일직선으로, 일방향으로만 이뤄지지 않는다.”

외부 또는 내부적 동기에 의해 일어나는 정체성 전환은 반드시 아이덴티티 브리지를 거치면서 수행된다. 브리지 위의 인물들은 전환적 국면에서 '비동일성의 동일성'의 문제에 직면하게 된다. 트랜스아이덴티티 상황은 주체가 스스로에게 자신을 둘러싼 맥락의 변화와 함께 더 이상 이전의 자신과 동일한 존재일 수 없는 스스로에게 '비동시적인 동시성'에 대한 물음을 던지면서 시작된다. 임대근은 트랜스아이덴티티적 상황을 맞닥뜨린 개인의 행위는 두 가지로 제시한다. 자아영속성을 단절시키거나 혹은 자신에 대한 타인의 대상영속성을 단절시키는 것이다. 타인의 대상영속성을 단절시키는 것은 표상은 복장, 코스튬, 변신, 이름 바꾸기, 특정한 도구의 활용 등으로 나타난다. 자아영속성의 단절의 경우 내적인 변화라는 특성으로 반드시 표상을 확보할 필요는 없다. 스스로 정체성 전환이 이루어졌다고 믿거나, 전환된 정체성을 철저히 은폐하는 상황으로 펼쳐질 수도 있다.

[그림 1] 아이덴티티 브리지 개념도(김세익, 2019: 56쪽 인용 및 재구성)



임대근에 따르면 트랜스아이덴티티는 '출발정체성(identity of departure)'을 벗어나는 것으로부터 시작된다. 출발정체성이란 자신이 벗어나고자 하는 옛 정체성을 벗어나겠다는(떠나겠다는) 의지로부터 시작된다. 출발정체성을 벗어나고자 하는 의지는 스스로의 선택 혹은 타자의 압력으로 발현된다. 출발

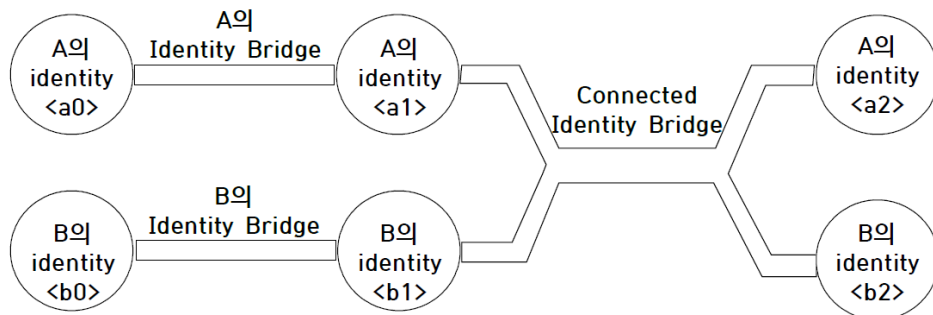
정체성을 떠나는 주체는 자신의 옛 정체성과 결별하는 ‘부정의 선포’를 하게 된다. “나는 누구가 아니다”라고 언어적 또는 행위적 선언을 함으로써 새로운 정체성의 항해를 시작하게 된다. 그러나 출발정체성의 문을 열고 나간 주체가 마주하는 것은 도착정체성(identity of arrival)이 아니라 ‘아이덴티티 브리지’이다. 아이덴티티 브리지는 기존의 정체성과 새로운 정체성 사이에 놓인 존재의 간극을 표상한다. 새로운 정체성을 획득하지 못한 주체는 일종의 ‘공동(空洞)’의 속에서 혼란과 좌절을 겪게 된다. 정체성의 혼란에서 다시 출발정체성으로 돌아가거나 새로운 도착정체성에 도달할 수도 있지만 영원히 다리 위를 왕복하는 혼돈에 빠지기도 한다(2020: 287). 존재가 겪는 정체성 전환의 운명은 자의든 타의든 하나의 사건으로 다가온다. 때로는 개인의 삶을 송두리째 흔드는 고통일 수도 있고, 때로는 역사를 바꾸는 혁명적 사건으로 발생한다.

김세익은 짐멜(Simmel, G., 2006: 264-265)의 ‘다리’에 관한 논의를 빌려와 아이덴티티 브리지의 확장을 시도한다. 근대 문명의 대표적 표상 중 하나인 ‘다리’에 대해 짐멜은 다음과 같이 서술한다.

“다리의 건설에서 이러한 인류의 업적은 절정에 도달한다. 여기에서 인간의 결합 의지는 단지 공간적으로 분리된 상태라는 수동적 장애 요인뿐 아니라 특수한 지형 구도라는 적극적 장애 요인과 맞서고 있는 듯이 보인다. 이러한 방해물을 넘어서면서 다리는 인간의 의지가 공간에 미치는 영역이 확장되었음을 상징적으로 보여준다.”

짐멜이 표현한 ‘다리’의 교차성과 확장성은 서사물 내 캐릭터가 특정 시공간 속에서 정체성 전환을 수행하며 자신과 유사한 과정을 거쳐 브리지 위에 올라탄 다른 캐릭터와 만나게 되는 계기를 제공한다. 각자의 서사를 지닌 두 캐릭터의 만남은 특정한 ‘사건’을 통해 연결되고, 이를 통해 각자의 시공간에 영향을 미치면서 새로운 브리지가 형성된다. 김세익은 이를 ‘커넥티드 아이덴티티 브리지(Connected Identity Bridge, 이하 CIB)’라고 명명한다. CIB는 캐릭터 간 왕래를 통해 일어나는 새로운 사건과 서사의 복합체로서 이들과 연결된 다양한 주체들의 시공간 서사에 영향을 미치게 된다.

[그림 2] 아이덴티티 브리지의 확장: 서사물 내 두 캐릭터의 연결 (김세익, 2019: 59)

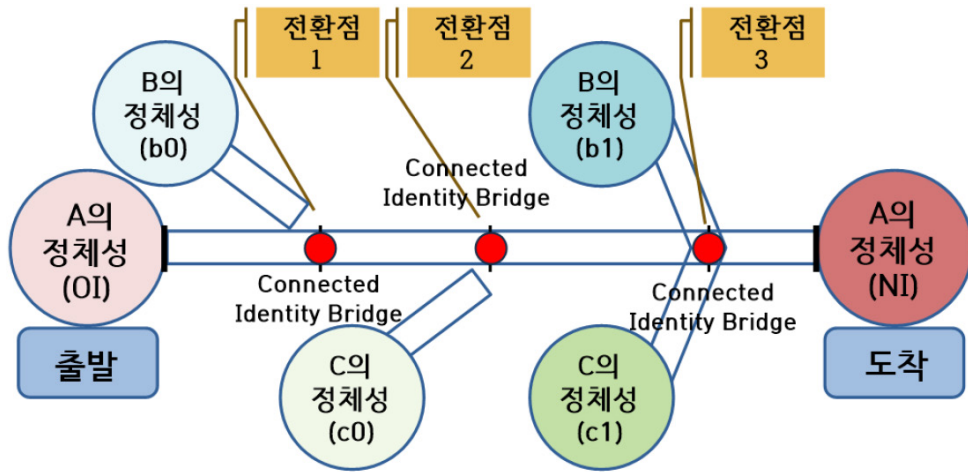


두 캐릭터 간의 마주침을 통해 생성되는 CIB는 서사물 내에서 다양한 캐릭터들이 상호연결될 때 다중 주체들의 복합-아이덴티티 브리지를 형성하게 된다. 김세익은 이를 ‘아이덴티티 웹(Identity Web)’이라 명명한다. 아이덴티티 웹은 다중주체들이 유기적으로 연결되고, 사건에 휘말리면서 거대한 서사복합체를 이루는 망형 구조이다. 김세익은 아이덴티티 웹을 통해 구성되는 서사복합체를 ‘기반서사(Based Narrative)’라고 정의하고, 마블시네마틱유니버스(MCU)의 스토리를 분석했다.

이종현(2021: 184-185)에 따르면, CIB를 통한 캐릭터 간 연결은 다중 캐릭터들이 복잡하게 연결되는 MCU와 같은 기반 서사뿐만 아니라 단일한 주인공이 등장하거나 한 편으로 결말을 맺는 개별 영화 안에서도 가능하다고 설명한다. 이종현은 채트먼의 ‘중핵’ 개념을 ‘전환점’이라는 용어로 재구성하여 영화 속 단일한 캐릭터의 트랜스아이덴티티 과정의 구성 방식을 설명했다. 이종현에 따르면 ‘전환점’은 영화 속 캐릭터의 극적 변화를 목적으로 캐릭터에게 계속해서 입력과 선택을 강요하고, 이 전환점이 모여 정체성 전환을 만들어낸다. 전환점은 서사의 분기점에 위치해 서사를 진행시키는 핵심 요소로서, 캐릭터가 정체성을 전환하도록 동기를 부여하는 계기라고 할 수 있다. 영화 속에서 캐릭터는 거대한 사건 앞에서 선택적 행위를 수행하며 정체성이 변화한다. 이러한 전환점 모델은 단일한 캐릭터의 트랜스아이덴티티 과정을 이해하는 데에 효과적이다. 개별 영화에서 전환점을 이끌어내는 서사적 사건이 주요 캐릭터의 트랜스아이덴티티에 포섭되면서, 전환점의 계기적 사건도 주요 인물을 겨냥한다. 따라서 개별 영화 속 CIB는 트랜스아이덴티티를 수행하는 여러 캐릭터들이 전환점을 계기로 서로의 정체성 전환에 영향을 주고받는 서사의 매듭으로 기능할 수 있다. 전환점은 캐릭터의 정체성 전환이 일어나는 서사 공간이자 다양한 캐릭터들과의 개입과 연계가 이루어지는 ‘가교점(架橋點)’³⁾이라고 할 수 있다. 전환점을 매개로 한 캐릭터들 간의 교류와 연대는 서로의 트랜스아이덴티티를 촉발하거나 발전시킬 수도 있지만 오히려 퇴행시키는 부정적 효과를 가져올 수도 있다. 이러한 과정을 통해 스토리의 종국에는 주요 캐릭터가 새로운 정체성(NI)으로 전환하게 되고, 이에 영향을 미쳤던 주변 캐릭터들도 정체성의 변화를 보이며 트랜스아이덴티티 스토리텔링이 완성된다.

3) 김세익(2019: 61)은 가교점을 브리지 포인트(bridge point)로 설명한다. 가교점은 각각의 아이덴티티 브리지가 다른 아이덴티티 브리지와 연결되면서 복합적인 서사의 매듭으로 기능하는 것을 뜻한다.

[그림 3] 트랜스아이덴티티 브리지 모형 (이종현, 2021: 185, 인용 및 재구성)



본 연구에서 시도하는 드라마 <연모>의 트랜스아이덴티티 분석은 이종현의 영화 분석 모델을 참고로 주요 캐릭터들이 만나는 아이덴티티 브리지와 전환점, 정체성 전환이 갖는 장르적 함의를 고찰하고자 한다.

4. 상호의존적 정치로서 ‘돌봄’ 윤리

<연모>의 트랜스아이덴티티 캐릭터인 ‘담이-이휘’⁴⁾가 재현하는 군주의 이미지는 백성 위에 군림하는 제왕적 형상이 아니라 신분이나 지위를 막론하고 어려움에 처한 사람을 돕고, 자신을 위해 희생하는 이들에 대한 염려와 보살핌을 최우선으로 하는 캐릭터이다. 그런가 하면 ‘담이-이휘’로 살아가는 주인공 역시 타인의 돌봄 없이는 존재할 수 없는 운명이다. 여성임을 숨기고 세자가 된 후 왕이 되기까지 자신의 정체를 알고 있는 김상궁과 흥내관, 내금위장 등의 보호가 없었다면 불가능한 상황이었다. 또한 원치 않는 트랜스아이덴티티로 죽은 오빠의 삶을 대신 살아가야 할 운명에서 자신의 첫사랑이자, 스승으로 재회한 지운의 존재는 ‘담이-이휘’에게 아이덴티티 브리지 위의 삶이 가져다 준 외로움과 슬픔을 위로하고, 새로운 정체성 전환을 꿈꾸게 하는 상호의존적 관계로 그려진다. <연모>의 트랜스아이덴티티 서사는 재물과 권력에 눈이 멀어 사람의 목숨까지 정치적 도구로 희생시키는 악당들에 맞서는 정의를 실현하고, 왕실의 질서를 바로잡는 지도자의 참된 모습을 ‘돌봄’의 가치로 재현한다.

돌봄을 뜻하는 ‘케어(care)’는 보살핌, 관심, 걱정, 슬픔, 애통, 곤경을 의미하는 고대 영어 ‘caru’에서

4) ‘담이’라는 이름은 썬 밖에서 버려진 후 담 밑에서 발견되었다고 해서 붙여진 이름이다. ‘이휘’는 담이의 오빠 이름으로 담이가 오빠의 옷을 입으면 ‘이휘’로 정체성 전환이 된다. 따라서 본 연구에서 ‘담이-이휘’는 동일인물로, 트랜스아이덴티티 브리지에서 오빠의 죽음이라는 사건을 경험하기 전까지 궁녀로 살던 캐릭터는 ‘담이’로 표기하고, 세자의 옷을 입고 오빠의 삶을 대신 살게 된 트랜스아이덴티티 캐릭터는 ‘담이-이휘’로 표기한다.

왔다. 단어의 이중적 의미가 분명히 나타나 있다. 이는 살아있는 생명체의 요구와 취약함을 전적으로 돌본다는 것, 그래서 생명의 연약함과 직면하는 것이 어렵고 지치는 일이 될 수 있다는 현실을 반영한다(The Care Collective, 2020/2021: 57). 이것이 돌봄 윤리를 평등의 관점에서 정치적으로 숙고해야 하는 이유이다. 『돌봄선언』의 저자인 더케어콜렉티브(The Care Collective)에 따르면, 돌봄은 다른 사람에게 육체적·심리적 도움을 직접 제공하는 일만을 의미하지 않는다. ‘돌봄’은 사회적 역량이자, 복지와 번영하는 삶에 필요한 모든 것을 보살피는 사회적 활동이다. 돌봄을 중심에 놓는다는 것은 우리의 ‘상호 의존성’(interdependency)을 인지하고 포용하는 것을 의미한다(2020/2021: 16-17). 트론토(Tronto, J.)는 돌봄을 세 가지 차원으로 구분했는데, 누군가를 신체적으로 직접 돌보는 행위를 포함하는 ‘대인 돌봄’(caring for), 누군가의 안위를 염려하며 마음을 쓰는 ‘정신적 돌봄’(caring about), 세상을 변화시키기 위한 이념과 활동에 참여하는 ‘정치적 돌봄’(caring with) 등으로 설명했다(2013/2021). 정치적 돌봄은 ‘함께 돌봄’의 의미를 내포하고 있다.

돌봄 연구자들은 현대사회를 돌봄의 부재, 즉 무관심(carelessness)이 지배하는 공간으로 규정한다. 돌봄과 돌봄 노동의 편협은 더 오랜 역사가 있다. 돌봄은 대체로 여성, 여성적 또 ‘비생산적’이라고 여겨지는 돌보는 직업과 연관되어 오랫동안 평가절하되어 왔다. 그래서 돌봄 노동은 변함없이 저임금과 낮은 사회적 지위에 묶여 있었다. 신자유주의 모델은 단순히 더 오래된 평가절하의 역사를 이용해 불평등을 변형하고 재구성하고 또 심화해왔다. 신자유주의 주체의 원형은 타인과의 관계를 경쟁과 자기 향상의 틀 안에서만 추구하는 기업가적 개인이다. 그리고 사회조직의 지배적인 모델은 협력보다는 경쟁에 기반을 둔 형태로 나타났다(The Care Collective, 2020/2021: 14-15).

가다머(Gadamer, H. G.)에 따르면 돌봄의 과정은 서로가 잘 되기를 바라는 과정에서 새로움을 향해 자신을 열어 놓고 타자 속에서 자기를, 자기 속에서 타자를 발견하는 인지적 계기를 지녀야 한다(1986: 396-405). 돌봄의 관계란, 친구를 통해 자기 자신의 부족함을 발견하여 그 결핍을 친구를 통해 채우듯이, 서로에게서 자신의 결핍을 발견하여 좋은 삶을 위해 서로 주고받는 상호 변화가 일어나 새로운 이해의 경험이 이루어지는 관계이다(공병혜, 2017: 104). 우정으로 인해 자기 존중에 첨가되는 것은 바로 자기 자신을 존중하는 사람들 간의 상호성의 이념이다. 우정은 내가 나 자신을 존중하듯이 타자로서의 자기인 친구 역시 존중하는 것이며, 따라서 그것은 자기 존중을 감소시키지 않고 자기 존중의 실현을 오히려 풍성하게 한다. 또한 우정은 함께 사는 인간과의 교류 속에서 상호성을 추구하기 때문에 그 결과는 필연적으로 상호 평등을 추구하는 정의를 향해 있다(Ricoeur, P., 1996: 229).

〈연모〉의 ‘담이-이휘’ 캐릭터는 자신을 돌봐주는 김상궁과 홍내관을 우정의 관계로 배려하고, 명나라 태감의 역지로 김상궁이 수모를 당하자 거침없이 주먹을 휘둘러 복수를 한다. 또한 숙부인 창운군이 자신의 팔을 스쳤다는 이유로 이조판서 신영수 집 하녀인 잔이를 괴롭히자 휘는 엄중한 목소리로 숙부에게 경고한다.

휘 당장 그 아이에게 손을 놓으시지요. 그렇지 않으면 내 이 자리서 국법의 지엄함을 보여드릴 터이니.

창운군 지금 이따위 계집 하나 때문에 종친인 저를 겁박하시는 겁니까?

휘 이 아인 귀한 내 백성입니다. 내 눈앞에서 이 나라 백성을 해하려는 일은 내 도무지 용납할 수 없어서 말입니다.

창운군의 대사에서 드러나듯 여성이라는 이유로 신분이 낮다는 이유로 무시당하고, 폭력에 노출되는 것이 당연시되는 사회에서 휘의 대사는 진정한 배려란 신분 지위를 막론한 평등의식에서 비롯됨을 나타낸다. 리콰르에 따르면 진정한 배려란 자기와 타자 간의 비평등성 가운데 평등을 추구하는 것이다. 리콰르는 자기 존중이 명령하는 타자, 친구로서의 타자, 마지막으로 고통받는 타자와 관계하여 평등을 추구하는 배려를 통해서만 온전히 실현된다는 것을 보여주고자 한 것이다. 리콰르에게 배려란 타자와의 대화적 차원을 전개하면서 좋은 삶을 소망하는 자기 존중에 구체적인 의미를 부여하며 반성하는 과정이다.

자기 존중과 배려가 만나는 대화의 상호성 차원은 “전환성”(Umkehrbarkeit)과 “비대체성”(Unvertretbarkeit), 그리고 “유사성”(Ähnlichkeit)이 개입되는 자의식의 반성 과정을 통해 열린다. 전환성은 대화 속에서 서로의 역할을 바꾸어 생각하는 반성의 과정이다. 그것은 각각의 자기 자신이 나와 너, 그리고 그나 그녀로 칭할 수 있는 역할의 교환이 가능하다는 의미이다. 비대체성이란 누구와도 바꿀 수 없는 인격의 고유성을 의미한다. 각각의 인격은 우리의 애정과 존중 속에서 교환될 수 없는 존재이다. 따라서 배려란 자기와 타자가 서로 대체할 수 없다는 의미에서 나와 마주하고 있는 타자에 대한 존중으로 응답하는 것이다. 마지막으로 역할들과 전환성과 인격들의 비대체성에 유사성이 더해지는데, 그것은 “자기 자신에 대한 존중과 타자를 위한 배려 간의 교환의 열매”이다. 자기와 타자 간의 이 유사성 때문에 타자를 나 자신으로 존중하는 것과, 자기를 타자로서 존중하는 것이 평등하게 되는 것이다. 나 자신과 타자 간의 상호 존중은 나 자신처럼 너도 마찬가지로 존중한다는 신뢰에 근거한다. 이러한 신뢰는 자기가 무엇을 할 수 있음을 믿게 하는 자기 증언이 서로에게 확장된 것이라고 볼 수 있다(공병혜, 2017: 143-145).

인간은 취약하고 의존적인 존재로서 필연적으로 돌봄이 필요한 존재다. 모든 인간은 평생 동안 돌봄을 주고받지만 현재의 시장, 사회, 정치는 이를 인정하지 않는다. 돌봄을 사적인 개인 책임의 문제로 환원시키거나 단지 누군가의 자연스러운 몫으로 간주한다. 이러한 돌봄의 사각지대에서 독립적인 인간을 상정하는 기존 제도는 차별과 배제를 일삼고 불평등과 부정을 초래한다. 트론토(Tronto, J.)는 『돌봄 민주주의』에서 돌봄과 민주주의가 동전의 양면처럼 필연적으로 떨어질 수 없음을 보여준다. 트론토에 따르면 민주주의의 본질은 우리 모두를 사회 구성원으로서 평등하게 대우하는 것이다. 서로를 평등하게 대우함은 누구도 차별받거나 배제되지 않고 의사결정 과정에 참여하는 것을 그 전제조건으로 한다. 민주적 돌봄이란 돌봄 의무에 전제된 한계와 허구를 바르게 인식하고 돌봄 책임에 대해 좀 더 넓은 관점에서 다시 생각하며 우리 모두가 자신과 타인을 돌보는 직접적이고 친밀한 돌봄의 역할을 맡을 준비가 되

어 있어야 함을 의미한다. 남성과 여성, 부유한 사람과 가난한 사람, 독립적인 사람으로부터 의존적인 사람까지 모든 사람은 민주주의 테이블을 마주하고 앉아서 돌봄 책임을 정치적 의제로 협상해야 한다 (2013/2021: 5-10).

〈연모〉에서 돌봄을 실천하는 주체들은 다양한 아이덴티티 브리지 위에서 서로 개입과 연계를 통해 희생과 헌신, 배려와 존중을 재현한다. 한편 이와는 대조적으로 타인에게 돌봄을 받으면서 누군가가 제공하는 노동과 수고를 당연하고 하찮은 것으로 취급하는 인물들도 등장한다. 돌봄 윤리의 관점에서 보면 서사체 내부의 인물 간 관계의 불평등과 부조리를 보다 명확하게 파악할 수 있다.

5. 〈연모〉의 아이덴티티 브리지와 전환점들

1) 전환점(1) 이름 선물과 주체적 사유

태어나자마자 버림을 받았던 담이(박은빈 분)는 제대로 된 돌봄을 받지 못한 채 산사에서 생활하다가 궁녀가 된다. ‘담이’라는 이름은 담장 아래서 발견되었다고 하여 붙여진 이름이지만 출생에 대한 정보가 전혀 담겨 있지 않은 호명이다. 자신이 누구의 자식이고, 어디에서 태어났는지 알지 못한 채 살아온 담이의 삶은 우연한 기회에 궁녀가 된 후 쌍둥이 오빠 ‘휘’를 만나기 전까지 은폐된 채 지속된다. 스스로 선택한 삶이 아니라, 누군가에 의해 제거되고, 잊혀진 ‘담이’의 시간은 스스로 빗장 문을 열고 나가기 전까지 진정한 자아와의 마주침이 유보된 상태다. 궁녀가 된 후 담이가 즐겨 찾던 폐전각은 타인의 눈에 띄지 않는 공간으로 스토리 초반에는 외로움을 견디는 장소로 재현된다. 폐전각은 담이의 초반 정체성처럼 비극적 사건으로 폐쇄된 공간이다. 인적이 끊긴 장소에는 무성한 풀과 적막이 가득하다. 그러나 담이와 지운(로운 분)의 첫 만남 이후 공간의 정체성은 조금씩 변하기 시작한다. 특히 연못에 빠진 지운을 구해준 인연으로 담이는 ‘연선(蓮線)’이라는 이름을 선물 받는다. ‘연선’이라는 이름은 이후 담이가 남장여인으로 살아가는 동안 자기영속성을 유지하는 중요한 기반이자 본래의 여성캐릭터로 돌아가는 상징적 기표가 된다. 그러나 담이에게 지운과의 만남과 선물받은 이름은 곧바로 새로운 정체성으로 전환하는 계기가 되지 못한다. 출발정체성의 문 앞에 선 주체는 “부정의 선포”를 통해 “나는 더 이상 누구누구가 아니다”라는 언어적 또는 행위적 선언을 해야 하는데, 담이에게는 부정할만한 실체적 정보가 부족했기 때문이다. 다만 ‘나는 누구인가?’라는 근본적 물음 앞에서 지운이라는 캐릭터가 보내주는 따뜻한 마음과 진정성이 담긴 이름의 선물은 누군가를 통해 자신의 존재를 인정받고, 삶의 의미를 찾아가는 능동적 주체로서 담이의 새로운 사유를 가능케 하는 유의미한 선(線)이다. 선에 대한 사유와 실천은 자신의 새로운 정체성을 욕망하고, 실현하는 원동력이 된다. 이에 대한 근거로 단옷날 지운과 함께 천변에서 소원을 담은 유등을 띄우는 휘의 대사는 이후 아이덴티티 브리지에서 겪게 되는 휘의 고단한 삶을 지탱해주는 중요한 지침이 된다.

어린 지운 넌 무슨 소원을 적었느냐?
 어린 휘 아까 지나온 빈촌 마을을 기억하십니까?
 어린 지운 응?
 어린 휘 그곳의 아이들이 배곯지 않고 건강히 잘 자라게 해 달라 그리 소원을 적었습니다.
 어린 지운 뭐? 아니 그런 거야 그 아이들의 부모가 할 일이지 왜 니가...
 어린 휘 부모가 없는 아이들이 태반입니다. 저도 그리 자랐고요.
 어린 지운 어린 휘 마음은 안타까운데 도울 수 있는 방법은 요원하니 이리 소원을 띄우면 언젠가 누군가는 그 아이들을 도와줄지도 모르지 않습니까.

2) 전환점<2> 오빠의 죽음과 아이덴티티 브리지 위의 삶

궁녀였던 담이가 오빠인 휘와 옷을 바꿔입고 역할놀이를 시작한 것은 의미있는 복선이다. 임대근(2020: 278)은 코스튬(costume)이 대표적인 정체성 전환을 표상하는 대표적인 기법이라고 설명한다. 슈퍼맨, 배트맨, 원더우먼, 스파이더맨 등 할리우드의 대표적인 슈퍼히어로들은 자신의 정체성을 바꾸는 과정에서 예외 없이 복장의 전환을 표상으로 드러낸다. 그러나 담이와 휘의 역할극은 오래 가지 못한다. 쌍생 중 여아가 살아있다는 것을 알게 된 석조(지운의 아버지)가 환복한 휘를 담이로 착각해서 죽이게 되면서 담이는 원치않는 방식으로 아이덴티티 브리지 위에 올라타게 되기 때문이다. 오빠의 시신을 목격한 휘는 혼란스러운 아이덴티티 브리지 위에서 좌절과 고통을 겪는다. 생사를 몰랐던 딸이 눈앞에서 세손의 옷을 입고 나타나자 어머니인 빈궁은 휘에게 ‘부정의 선포’를 강요한다.

빈궁 절대, 절대 누구에게도 이 사실을 입밖에 내어서는 안 된다. 죽는 그 날까지... 누구도 알아서는 안 되는 것이야! 내 말 알아듣겠느냐?

왕실의 금기였던 쌍생아로 태어나 세자가 된 ‘담이-이휘’는 그 존재만으로도 강렬한 정체성 횡단의 구현이다. 여성의 몸으로 온몸에 광목을 두른 채 남성의 옷을 입고, 왕실 업무를 수행하는 휘의 모습은 겉으로는 대상영속성을 단절한 정체성 전환 캐릭터이다. 철저하게 자신의 본캐를 숨기기 위해 ‘오보저하(다섯 보 이내 접근금지)’, ‘동빙고 마마(얼음보다 차가운 전하)’와 같은 별명이 붙을 만큼 신하들과 거리두기를 철저하게 지킨다. 그러나 밤이 되면 상궁의 도움을 받아 환복한 후 몸을 씻고 여인의 몸으로 잠이 든다. 남성다움이 아닌 미소년을 연상케 하는 고운 턱선과 눈매로 여성들의 애정공세를 받지만 결코 이루어질 수 없는 사랑의 금기는 혼자 감당해야 하는 고통과 시련이다. 자신이 여인이라는 사실이 발각될 경우 궁궐에서 벌어질 피바람을 막기 위해서라도 왕으로 살아가야 하는 운명을 거스를 수는 없다. ‘담이-이휘’는 여러 가지 어려움 속에서도 새벽 4시에 시작되는 조강, 주장, 석강에 야대까지 이어지는 시

강원의 수업을 거르는 법이 없고, 활쏘기, 사냥 등 무예에서도 뛰어난 실력을 갖추게 된다.

그러나 이후로 살아가는 담이의 정체성은 남자와 여자, 궁녀와 임금을 횡단하며 자신을 숨기고 타인의 모습을 연기해야 하는 고단한 삶이다. 결코 양립될 수 없는 두 존재를 오가며 살아야 하는 ‘비동일성의 동일성’이라는 운명을 지탱해주는 힘은 휘의 비밀을 알고 있는 주변 캐릭터들이다. 담이의 첫사랑 지운은 휘를 남자로 착각하지만 자신의 마음이 연심이라는 것을 깨닫고 끝까지 휘의 곁을 지킨다. 지운과 막역한 사이이자 왕실의 종친인 이현(남윤수 분)은 휘가 남장여인임을 초반부터 알고 있었지만 혼자서 비밀을 간직한 채 휘가 어려움에 처할 때마다 해결사로 등장한다. 지운과 현은 모두 휘를 사랑하는 남성들이지만 질투의 감정은 서사의 결정적 전환점이 되지 않는다. 지운과 현은 모두 임금이라는 횡단 정체성을 충실하게 살아내는 휘를 위해 각자의 자리에서 최선을 다한다. 이들이 바라는 것은 휘가 자신의 본연의 모습으로 행복한 삶을 살아가는 것이지만 정작 휘는 자신을 위해 희생하는 이들을 위해 더욱 헌신적으로 왕실 업무에 매달린다.

휘는 외조부인 한기재의 탐욕적 정치를 견제하고, 부패한 권력들과 타협하지 않는 한편 가난과 질병, 정치적 박해로 고통당하는 백성들을 위해 ‘정치적 돌봄’의 가치를 구현하는 윤리적 주체로 재현된다. 이는 휘가 겪어온 트랜스아이덴티티 과정과 유사한 방식으로 자아영속성을 단절하거나 대상영속성을 은폐한 캐릭터들과의 만남을 통해 나타난다. 대표적인 캐릭터가 한기재의 모략으로 비참한 죽음을 맞이한 익선의 아들 김가온(최병찬 분)이다. 익선은 담이의 쌍둥이 오빠였던 세손의 스승이었다. 아버지의 억울한 죽음을 복수하기 위해 자객이 된 가온의 사연을 알게 된 후 휘는 가온에게 내금위장의 직책을 내려 가문의 명예를 회복시켜준다. 또한 휘는 자신을 보호하려던 김상궁의 머리카락을 자르고, 욕설을 하며 모욕을 준 태감에게 주먹다짐으로 되돌려준다. 이후 태감이 어릴 적 고국에서 버려져 명나라로 팔려 간 사연이 있음을 알게 된 휘는 어린 백성조차 돌보지 못한 무능한 나라의 세자로서 진심 어린 사과를 전한다.

휘 네 부모가 널 팔아넘기고 받은 몸값이 고작 쌀 한 섬이었다 들었다. 맨살이 다 터지도록 걷고 걸어 국경을 넘었지만 이방인이라는 이유로 또 모진 매질을 당했겠지. 그렇게 매일 밤 널 팔아버린 네 부모를 원망하며 살았을 것이다. 죄 없는 백성을 넘긴 이 나라를... 복수하고 싶었겠지. 이제 와 네게 설설 기는 인간들을 보자니 얼마나 구역질이 났겠느냐.

태감 (고통스럽게 노력하면)

휘 허나 그래서 안 됐다. 너 역시 그런 인간들과 똑같아지려고 그 고생을 했던 것은 아니었을 테니...

태감 잘난 척 말거라. 너 역시 내겐 그들과 다름없는 똑같은 인간일 뿐이니...

휘 그래. 맞다. 나 역시 그들과 다를 바 없지. 아니, 앞장서 너를 버린 이 나라의 세자이니 이런 내가 더욱 원망스러웠을 것이다.

태감 닥치거라!! 이제 와 네놈에게 동정 따윈 받고 싶진 않으니.

휘 동정이 아니다. 그저... 이 나라의 세자로서. 네게 사과를 하고 싶었을 뿐이다.

태감 (그 말에 조금 놀라 보면)

휘 그때, 춥고 배고프게 떠나게 한 것에 대해 용서를 구하마...

사랑했던 여인이 명나라 황제의 후궁이 된 후 이루어질 수 없는 사랑의 아픔을 간직한 채 그녀를 지켜 주며 살아온 태감의 불운을 보며, 휘는 자신의 의지와 다른 삶을 살아가는 태감에게 동병상련을 느낀다. 이처럼 담이에서 휘로 정체성이 전환된 휘는 아이덴티티 브리지 위에서 자신만큼이나 고단하고, 애닦은 사연을 지닌 다양한 캐릭터들과 만나고, 소통하면서 자신이 극복해야 할 시련의 궁극적 목표가 자신을 조종하고, 왕실 권력을 휘두르며 부정을 일삼는 외조부 한기재라는 것을 깨닫게 된다. ‘담이-이휘’라는 횡단 정체성은 이제 진정한 도착정체성을 향한 초월적 전환을 향해 나아가게 된다.

3) 전환점<3> 목숨을 담보로 한 정체성 초월

숙부인 창운군의 죽음 이후 휘의 행동을 빌미 삼아 성균관 유생들의 시위가 시작된다. 이는 휘를 폐위 시킨 후 자신이 세자에 오르고자 한 왕실의 종친 원산군(김택 분)의 음모였다. 연일 거세지는 유생들의 탄원에도 휘는 죄없는 하녀를 죽음으로 몰고 간 창운군의 행동에 대한 분노를 거두지 않는다.

휘 신분이 천해서 죽어야 했던 그 아이와, 계집이어서 죽어야 했던 내가... 다를 것이 무엇 이겠느냐.

홍내관 저하...

휘 이번에도 이리 또 모른 척해버린다면, 앞으로 10년, 아니 어쩌면 영영... 내 삶은 목숨 만 연명하는 것 말고는 아무 의미가 없지 않느냐. 그런 삶이 무슨 의미가 있을까 그런 생각이 들었다. 겨우 이 자리 하나 지키자고 눈 감고 귀 막고 살아가는 것이 대체 무슨 의미가 있는 것이냐고...

홍내관, 김상궁 (마음이 무겁고)

휘 (멀리 들려오는 곡소리에) 지금의 저들을 보니 아직도 이곳은 내가 태어나던 그때와 하 나도 변한 것이 없는 것 같구나.

한 번도 스스로의 선택에 의한 삶을 살아본 적이 없었던 휘는 자신처럼 이름도, 명예도 없이 약자라는 이유로 희생되어야 하는 서민의 삶에 대해 깊이 공감한다. 그러나 정작 휘의 운명에도 서서히 어두운 전 조가 드리운다. 폐세자를 명령받은 휘에게 아버지는 뒤늦게나마 휘가 ‘딸’이었음을 알고 있었다고 말한다. “궐을 떠나 네 삶을 살라”는 아버지의 말을 듣고, 휘는 “저는 한 번도 제 삶을 살아본 적이 없습니다.

이것이 아바마마의 뜻이라면 받들겠습니다”라고 응답하며 궁을 떠난다. 아버지의 배려로 귀양길에서 지운과 함께 변장을 하고 새삶을 찾아 도망치지만, 외조부가 보낸 정석조에게 붙잡혀 궁으로 돌아온다. 그 사이 한기재는 휘를 왕으로 만들어 권력을 독식하려는 모략을 세우고 왕을 독살한다. 한기재의 욕망은 쌍생 중 딸은 사망하고, 아들이 성장하여 지금의 자리에 올랐다는 확신에서 발현된다. 한기재와 휘 사이에 가로막힌 정체성 은폐의 서사는 이들 사이에 오인과 부정의 과정을 반복하면서 위협과 불안을 조장하는 서스펜스를 유발한다. 서스펜스란 독자나 관객이 작중 인물보다 더 많은 정보를 갖고 있는 경우이다. 반대로 어떤 서사체가 대상영속성에 관한 정보를 독자나 관객에게 전혀 제공하지 않는다면, 그것은 미스터리(mystery)로 귀착될 수밖에 없다. 서사체가 대상영속성을 어떤 방식으로 노출하는가 하는 문제는 트랜스아이덴티티 과정 속에서 드러난 캐릭터의 전환을 통해 서사를 어떻게 구성할 것인가, 더불어 그 서사를 어떻게 독자나 관객에게 전달할 것인가의 문제와 긴밀히 연관된다(임대근, 2020: 284-285).

휘를 둘러싼 어두운 전조는 한기재가 휘의 정체성 은폐를 의심하기 시작한 정황과 함께 호시탐탐 왕위를 노리는 원산군이 태실을 이전하는 과정에서 우연히 휘의 태가 쌍생이라는 것을 발견하는 상황이 중첩되면서 극의 긴장감이 최고조에 달한다. 원산군과 한기재가 휘의 비밀을 캐내기 위해 결탁하는 사이 휘는 선왕의 죽음을 사주한 한기재의 범죄를 밝힐 수 있는 증거를 수집한다. 결국 휘가 담이라는 것을 알게 된 한기재가 사약을 건네면서 둘의 갈등은 마지막 정점에 이른다. 사약을 앞에 두고 “제가 꼭 죽어야만 하는 것입니까?”라고 묻는 외손녀 휘에게 한기재는 “애초에 탄생조차 하지 않았으니 죽음인들 억울할 연유 또한 없겠지요.”라며 담이의 존재를 부정한다. 태어난 순간부터 부정당한 정체성의 부리를 확인하는 순간 휘의 마음은 오히려 차분해지고, 자신이 넘어서야 할 아이덴티티 브리지의 마지막 방해물 제거에 나선다. 손녀가 외조부님께 드리는 마지막 차 한 잔이라며 내미는 잔을 받아 든 한기재. 함께 차를 마신 후 몸의 이상을 느낀 한기재가 휘의 멱살을 붙들고 호통을 치자, 휘는 “이렇게라도 외조부님을 벌할 수 있어 여한이 없습니다”라는 말을 남기고 쓰러진다. 휘는 한기재가 자신의 아버지 선왕을 독살할 때 사용한 소낭초라는 독초를 차에 타서 한기재를 처단함으로써 자신을 억압하고, 위협했던 아이덴티티 브리지를 건너 정체성 초월에 성공한다.

자신의 목숨을 담보로 아이덴티티 브리지의 혼돈과 불안을 건너간 휘. 그가 실현한 정체성 초월은 왕실의 딸로 태어난 갓난아기의 정체성도 아니고, 담 밑에 버려진 후 궁녀로 성장한 담이로의 회귀도 아니다. 담이가 휘의 새로운 정체성 전환을 위한 출발정체성이라면 세자에서 왕으로 공적 책무를 다하며 약자와 연대하는 돌봄적 주체로서 아이덴티티 브리지를 건너 휘가 획득한 도착정체성은 사랑하는 연인 지운과 함께 부부로 살아가는 삶이다. 비녀를 뽑고, 치마저고리를 입은 휘의 모습은 본래적 자아의 외형을 되찾은 듯 하지만 내면적으로는 정체성 다리에서 만난 다양한 캐릭터들과의 만남과 협력, 갈등과 충돌로 인해 형성된 수많은 CIB들의 그물망 안에서 살아간다. 돌봄의 부재로 이름조차 모호한 삶을 살았던 담이는 끊임없이 자신을 부정하고, 공격하는 어둠의 전조들에 맞서 정체성 전치와 횡단을 통해 자신을 괴롭혔던 “나는 누구인가?”라는 근본적 질문에 비로소 응답할 수 있었다. 자신의 존재를 규명하기 위한

필수적 조건은 ‘타자와의 연대’이다. 거대한 사건에 휘말린 캐릭터들이 서로의 살아있음을 배려하고 존중하며 보살피는 윤리아말로 진정한 초월론적 주체를 가능케 하는 조건이다.

6. 결론

본 연구에서는 TV 역사드라마의 추이에서 퓨전사극이 갖는 시대적 함의를 고찰하고, 웹툰 원작 드라마 <연모>의 트랜스아이덴티티 스토리텔링을 분석했다. 역사드라마는 과거 역사적 사실의 재현과 시대의 기록물로서 인기를 끌다가 익숙한 캐릭터와 뻔한 결말 등으로 한때 외면당하기도 했다. 2000년대에 들어서면서 다양해진 미디어와 플랫폼, 콘텐츠 포맷 등의 영향으로 대중의 감수성 역시 세분화되었다. 2010년대를 전후하여 웹소설과 웹툰 원작의 각색 작품들이 증가한 것도 이러한 흐름과 상통한다. 정체성 전환 서사는 당대인들의 관계맺기와 실존 방식을 투영한다. 임대근의 표현을 빌리자면, “모든 인간은 자신의 현존의 변화를 궁극적으로 욕망한다. 인간에게 정체성 전환은 인식과 정서 기저에 닿아 있는 욕망이다”(2020: 288). 따라서 우리는 인류가 사랑해 온 수많은 서사체 속에 왜 그러한 캐릭터가 존재할 수밖에 없는가에 관해 설명할 수 있는 단초를 트랜스아이덴티티 연구를 통해 포착할 수 있다. 이는 재현된 서사체만의 문제가 아니라 우리 삶의 전반에서 일어나는 수많은 현실 인물의 상황에 대해서도 적용될 수 있다. 트랜스아이덴티티 담론을 통해 대중이 선호하는 서사체 속에 특정 캐릭터가 존재할 수밖에 없는 이유를 설명해내는 단서를 포착할 수 있다. 서사체 내부의 주요 캐릭터는 저마다 기존 정체성을 떠나 새로운 정체성을 획득하는 과정으로서 아이덴티티 브리지를 경험한다. 아이덴티티 브리지는 양방향으로 왕래가 가능한 개념으로 출발정체성을 떠난 캐릭터가 곧바로 도착정체성으로 전환되는 것은 아니다. 주체가 기존의 정체성으로부터 벗어나는 계기는 자발적 의지 또는 타의적 강압, 사회적 환경 등의 다양한 맥락이 존재한다. 트랜스아이덴티티 담론 분석은 서사체 내부에서 발생하는 전환점들을 통해 캐릭터들 간의 마주침이 갖는 강도를 측정하고, 강도가 생성하는 차이의 윤리를 존재론적으로 고찰하는 방법론이다. 정덕현(2021. 12. 2.)은 <연모>의 구조를 ‘허울이자 인형의 삶을 벗어나려는 청춘들’과 이들을 앞세워 ‘비선실세로서 권력을 쟁취하고 휘두르려는 기성세대의 대립’으로 설명한다. 기성세대들에 의해 마음대로 재단되어 그들의 입맛대로 청춘들을 규정하곤 하는 세태를 빗댄 시대극의 성격을 띠고 있다는 것이다. 구체적 사례로 선거철마다 필요에 의해 청춘들을 다양한 호명으로 끌어들이다가 정작 중요한 헤게모니의 장에서는 이들을 소외시키는 정치권의 행태를 들 수 있다.

드라마 <연모>의 트랜스아이덴티티 캐릭터인 ‘담이-이휘’의 삶은 다양한 디지털 플랫폼을 횡단하며 살아가는 현대인들의 다중정체성이 겪는 기술의 닻달과 몰아부침, 낯선 타자로부터 비롯되는 폭력과 상처들을 관통한다. 우리는 하루에도 자신을 일컫는 여러 개의 호명들로 가득찬 기표의 세계를 살아간다. 자아의 수많은 조각들로 이루어진 호명들은 각각의 시공간 속에서 크고 작은 사건의 발생을 통해 타자와 조우한다. 타자는 때로 나의 정체성 전환의 분기가 되는 서사의 매듭이 되기도 하지만, 나의 아이덴

티티 브리지를 혼돈과 공포로 뒤흔드는 방해물로 작동하기도 한다. 아이덴티티 브리지가 자신을 둘러싼 세계를 이해하는 윤리적 공간이 되기 위해서는 타자가 경험한 아이덴티티 브리지를 이해하고, 연결하는 실천이 필요하다. CIB는 소거된 누군가의 목소리와 얼굴을 마주하는 절대적 현대의 공간을 마련하는 출발점이다.

참고문헌

- 공병혜(2017). *돌봄의 철학과 미학적 실천*. 서울대학교출판문화원.
- 김세익(2019). *경험서사이론으로서의 트랜스아이덴티티 연구-마블시네마틱유니버스(MCU)를 중심으로*. 한국외국어대학교 박사학위논문.
- 신광철(2016). 트랜스미디어의 개념 이해. 김기홍·박치완·신광철 외. *문화콘텐츠와 트랜스미디어*. HUINE.
- 신지영(2022). *들뢰즈의 드라마론*. 경성대출판부.
- 이종현(2021). 영화 <윤희에게>, 트랜스아이덴티티 브릿지 위의 수행적 젠더들. *인문콘텐츠*. 제62호. pp. 177-198.
- 임대근(2016). '트랜스 아이덴티티'의 개념과 유형: 캐릭터, 스토리텔링, 담론. *외국문학연구*. 제62호. pp. 131-145.
- 임대근(2020). 트랜스아이덴티티 인물형상의 표상들. *비교문학*. 81권 81호. pp. 271-292.
- 조윤경(2010). 접두어 'trans-'의 인문학적 함의: 탈경계 인문학 Trans-Humanities 연구를 위한 개념 고찰을 중심으로. *탈경계인문학*. 제3권, 제3호. pp. 5-27.
- 조인희·안병호(2011). 정통사극과 퓨전사극의 문제점 및 특징으로 인한 발전방안과 전망에 관한 연구. *한국엔터테인먼트산업학회논문지*. 제5권, 제3호. pp. 77-84.
- 주창윤(2017). *역사드라마의 변천과 특성*. 한국극예술연구. 제56집. pp. 177-208.
- 최지운(2016). *퓨전사극에 나타난 남장여인 캐릭터 연구: <빛나거나 미치거나>, <밤을 걷는 선비>, <화정>을 중심으로*. 영상문화콘텐츠연구. 통권 제11집. pp. 23-46.
- Badiou, A.(1998). *Deleuze-la clameur de l'être*. 박정태 역(2001). *들뢰즈-존재의 함성*. 이학사.
- Hall, S.(1990). *Cultural Identity and Diaspora*, J. Rutherford ed., *Identity, Community, Culture, Difference*, London: Lawrence & Wishart.
- Gadamer, H. G.(1986). *Freundlichkeit und Selbsterkenntnis in Gesammelte Werke 7*, Tübingen: Mohrsiebeck. pp. 396-405.
- Simmel, G. 김덕영·윤미애 역(2006). *짐멜의 모더니티 읽기*. 새물결.
- Ricoeur, P.(1996). *Das Selbst als ein Anderer, Aus dem Franz.* von. J. Greisch München: W. Fink Verlag.
- The Care Collective(2020). *The Care Manifesto*. 정소영 역(2021). *돌봄 선언: 상호의존의 정치학*. 니케북스.
- Tronto, J. C.(2013). *Caring Democracy*. 김희강·나상원 역(2021). *돌봄 민주주의*. 박영사.

이정희(2021. 10. 18.) 이제는 왕이다, '연모'는 '성스' '구르미' 바통 이어받을까. 미디어스.

<http://www.mediaus.co.kr/news/articleView.html?idxno=227952> (검색일: 2023. 3. 20.)

정덕현(2021. 12. 2.). 드라마 '연모'...사극판 '커피프린스1호점'의 홀림. 매일신문.

<https://news.imaeil.com/page/view/2021112500312104255> (검색일: 2023. 3. 15)

A series of horizontal dotted lines for writing.

A series of horizontal dotted lines for writing.