

드라마스케이프, 21세기 드라마 연구를 위한 첫 번째 시론(試論)

- 영화와 텔레비전 드라마의 장르적 특이점을 중심으로 -

박노현*

〈차 례〉

- 21세기 드라마스케이프, 전형기로서의 텔레비전 드라마
- 영화배우와 탤런트, 장르를 상징하는 직명(職名)의 무화
- 넷플릭스의 <수리남>, 다소 긴 영화와 조금 짧은 드라마 사이
- 미심쩍은 '시리즈', 장르의 경계와 위계를 보여주는 영화적 글로벌 표준
- 경계의 붕괴, 드라마스케이프의 공간성과 시간성이라는 여지

[국문초록]

드라마스케이프란 기술 및 예술이 습합된 드라마에서 도드라지는 당대의 문화적 정경을 일컫는다. 이 글은 텔레비전 드라마를 중심으로 특이점이 대두되는 21세기 초반의 드라마스케이프에 주목한다. 이를 통해 21세기 드라마 연구의 방향을 가늠할 수 있다고 여겨서이다. 극예술, 특히 영화와 텔레비전 드라마는 세기가 바뀌며 장르정체성을 뒤흔드는 기술적 사건과 병리적 사고를 겪는다. 기술적 사건이란 디지털 컨버전스를 의미하고, 병리적 사고는 코로나19 팬데믹을 뜻한다. 이 사건과 사고로 20세기 극예술장에서는 비교적 공고했던 영화와 드라마의 장르 경계에 심각한 균열이 생긴다. 이 균열의 중심에 플랫폼으로서의 OTT가 자리한다. OTT는 디지털과 팬데믹이라는 사건과 사고를 거치며 영화와 드라마가 각각의 장르로 인지되던 공간과 시간의 차이를 지운다. 이러한 맥락에서 넷플릭스의 <수리남>은 상징적 텍스트이다. <수리남>은 다소 긴 영화로도 조금 짧은 드라마로도 읽힌다. 그렇다고 이를 은근슬쩍 무화시키려는 시리즈를 곧이곧대로 받아들이기는 힘들다. 텔레비전 드라마를 대체할 글로벌 표준으로 보기에는 지금이 한국적 정황인 탓이다. 결국 21세기 영화와 텔레비전 드라마 사이의 엄밀한 경계는 사실상 무의미하다. 이제 영화와 드라마의 경계 붕괴는 학술적으로

* 동국대학교(WISE캠퍼스) 웹문예학과 부교수

도 선언될 때이다.

[주제어] 드라마스케이프, 텔레비전 드라마, 영화, 시리즈, 장르, OTT, <수리남>

1. 21세기 드라마스케이프, 전형기로서의 텔레비전 드라마

김윤식은 1930년대를 문학의 전형기로 규정한 바 있다. 그에 따르면 “文藝批評이 政論性 혹은 지도성의 기로에서 다시 시류적 추점과 세계성에서 속도 조절이 강요될 때, 마침내 문단은 비평을 선두로 하여 轉形期를 감지”¹⁾한다는 것이다. 새삼 한국/현대/문학/연구에 상징적 아우라를 지닌 그의 문장을 끄집어낸 이유는 간단하다. 그로부터 대략 100년을 앞둔 시점인 2020년대에 다시금 전형기라 불러도 손색이 없을 변화가 목도되는 탓이다. 다만 그것은 문학 그 자체가 아니라 영상문학에서 특히 도드라진다. 전형기에 들어선 것은 텔레비전 드라마를 필두로 하는 대문자 드라마이다. 문학의 전형기가 1930년대였다면, 드라마의 그것은 2020년대로 기록될 공산이 크다. 실제로 지금/여기에서는 텔레비전 드라마를 진원(震源) 삼아 극예술 패러다임 전환의 예징(例徵)으로 보이는 특이점(singularity)이—김윤식의 표현처럼—곳곳에서 ‘감지’ 되고 있다. 감지의 단초를 제공하는 것은 파(波)와 망(網)의 역학이다.

영상은 무소부재(無所不在)하지만 정작 미디어는 부재(不在)인 세계로 우리는 진입하고 있다. 갈수록 영상은 늘어나지만 텔레비전은 줄어드는 그러한 세계 말이다. 이대로라면 우리는 텔레비전이 없는 사회를 경험하게 될 것이다. 이 때 사라지는 것은 기술로서의 텔레비전이 아니라 미디어로서의 텔레비전이다. 즉 현대사회를 집중 조명하는 도구로서의 텔레비전이 사라질 것이라는 얘기다. 예컨대 1969년 7월 20일 암스트롱이 달에 첫 발을 내딛는 장면을 전 세계인들에게 보여줬던 텔레

1) 김윤식, 『한국근대문예비평사연구』, 일지사, 1976, 202쪽.

비전, 혹은 매일 저녁 8시 종합뉴스를 방송하며 수백만의 시청자들을 끌어 모으는 바로 그 텔레비전 말이다.²⁾(강조는 인용자, 이하 동일)

정치적이고 사회적인 미디어이자 이데올로기적 국가 기구(ISA)로서의 텔레비전에 대한 종말을 예견한 장-루이 미시카의 선견지명은 놀랍다. 자연히 넷플릭스와 유튜브라는 현재의 두 상징적 플랫폼이 연상되며 읽히는 이 글은 2006년에 발표되었다. 2006년은 넷플릭스가 종전의 온라인 DVD 대여를 지금과 같은 온라인 스트리밍으로 바꾸기 한 해 전이고, 2005년 2월 오픈한 유튜브가 마땅한 수익 모델을 보여주지 못하며 적자를 면치 못함에도 불구하고 오로지 잠재적 가능성만으로 구글에 인수된 바로 그 해이다. 지금/여기에 대한 지금/여기의 기술(記述)이라 해도 손색이 없는 이 글에서 그는 미디어로서 텔레비전과 인터넷의 경합을 다룬다. 그리고 그는 결국 “텔레비전은 인터넷에 예속될 것”³⁾이라며 인터넷의 손을 들어준다.

미시카가 과거에 바라본 미래가 바로 현재이다. 사전적 정의에 ‘간섭’과 ‘지배’를 담고 있는 예속의 의미를 감안하면 그의 예견은 차라리 예언에 가깝다. IPTV(Internet Protocol Television)와 OTT(Over The Top)로 대표되는 인터넷-텔레비전은 이미 텔레비전 환경에 긴밀하게 간섭중일 뿐만 아니라 SO(System Operator)를 넘어 PP(Program Provider)로서 아예 텔레비전 환경을 지배해나가는 중이기 때문이다. 발명된 지 채 한 세기도 지나지 않아 세기말의 미래학으로부터 레거시 미디어로 분류된 텔레비전은 인터넷과의 경쟁이 아니라 접속에서 활로를 찾았다. 이른바 포스트네트워크 시대의 텔레비전이 그것이다.⁴⁾ 텔레비전의 이러한 선택은 주효했다.

실제로 지금까지의 21세기 텔레비전은 크게 기술적 ‘사건’과 병리적 ‘사고’로 약술된다. 기술적 사건이란 낡은 미디어로 간주되던 텔레비전과 새로운

2) 장-루이 미시카, 최서연 역, 『텔레비전의 종말』, 베가북스, 2007, 8~9쪽.

3) 위의 책, 188쪽.

4) “‘포스트 네트워크’ 시대는 시청자가 다양한 소스의 프로그램 콘텐츠를 수상기뿐만 아니라 컴퓨터 스크린 혹은 이동 기기를 통해 언제 어디서나 볼 수 있다는 점에서 이전 시대와 다르다.”(이기형 · 이동후 · 이종임 · 황경아, 『포스트텔레비전』, 컬처북, 2023, 38~39쪽.)

미디어로 주목받은 인터넷의 긴밀한 공조로 탄생한 IPTV와 OTT 등 일련의 디지털 컨버전스를 일컫는다. 병리적 사고란 영화관의 개점휴업을 강제하고 영화의 물적 공간을 극장(스크린)에서 가정(텔레비전)으로 옮겨버릴 정도로 심각했던 전 세계적 팬데믹을 의미한다. 전자의 적극적 주도과 후자의 예기치 못한 가세로 인해 무대-스크린-텔레비전으로 삼분된 드라마의 재현 공간이 한시적으로나마 텔레비전에 집중되었다고 해도 과언이 아니다. 그리고 이러한 사건과 사고의 교점을 차지하고 있는 것이 바로 플랫폼으로서의 OTT이다.

한편 유튜브도 21세기 인터넷-텔레비전에 긴밀하게 관여한다. 주지하다시피 유튜브의 ‘튜브(tube)’는 브라운관(Cathode-Ray Tube), 즉 텔레비전을 가리킨다. 너의 텔레비전, 그러니까 이전 세기까지만 해도 공공재로서 UHF(Ultra High Frequency) 대역의 전파(電波)를 할당 받아야 가능했던 텔레비전 방송이 새로운 시기에는 사적 영역에서 인터넷 통신망만 확보하면 가능해진 시대가 된 것이다. 이제 네티즌이라면 누구나 방송(국)을 잠재적으로 소유할 수 있게 된다. ‘파’의 전유물이었던 공공재로서의 방송에 ‘망’이 개입하여 사유재로서의 방송을 보장한다. 보이지 않는 망이 방송의 이른바 ‘보이지 않는 손(invisible hand)’이 된 셈이다.

현재까지 21세기 텔레비전의 상징적 키워드인 OTT와 유튜브는 지난 세기 구축된 텔레비전의 아비투스(habitus)를 재구축하고 있다. 그것은 극예술장의 영역인 텔레비전 드라마에서 특히 도드라진다. OTT와 유튜브는 드라마 미디어로서의 텔레비전을 때로는 대체하고 때로는 보충한다. 그리고 이로써 텔레비전 드라마를 위시한 드라마 미학의 고쳐쓰기 혹은 다시쓰기라는 난제를 던진다. 일본의 이나다 도요시와 한국의 백경선은 이 어려운 과제를 누구보다 먼저 받아든 이들이다. 도요시의 저서⁵⁾와 백경선의 논문⁶⁾은 영화와 드라마가 인터넷을 전제로 한 OTT에 의해 매개되면서 나타난 관람과 시청의 변화에 주목한다. 비록 OTT가 촉발시킨 영화-관람 및 드라마-시청의 변화에

5) 이나다 도요시, 황미숙 역, 『영화를 빨리 감기로 보는 사람들』, 현대지성, 2022.

6) 백경선, 「OTT 시대 드라마 변화 양상」, 『한국극예술연구』 제78집, 한국극예술학회, 2023.

집중하느라 망의 시대가 기왕에 영토화된 극예술장의 탈영토화 및 재영토화를 강제하는 심층에까지 미치지 못하나 두 사람이 선도적으로 환기 시킨 문제의식은 충분히 값있다. 그래서 이 글은 이들의 저서와 논문에 대한 연재이자 후술이라는 화답의 성격을 지닌다.

부연컨대 텔레비전에 있어 20세기가 파의 시대였다면 21세기는 망의 시대이다. 텔레비전과 인터넷의 접속은 드라마의 제작·편성·시청에 이르는 일련의 습속을 전혀 없이 빠르게 재편하고 있다. 지난 세기 구축된 텔레비전 아비투스⁷⁾를 망의 시대가 두루 재구(再構)하고 있는 셈이다. 따라서 이 글은 망의 시대가 파의 시대를 극복하며 텔레비전 드라마의 안과 밖에서 추동하고 있는 환경 변화를 드라마스케이프(Dramascape)⁷⁾로 칭하고 그 풍경의 면면을 살피려 한다. 그것은 주로 드라마의 새로운 플랫폼으로 급부상한 OTT와 누구나의 텔레비전을 자처하며 각광받는 유튜브가 부상과 각광 속에서 재편시키고 있는 습속의 사례를 통해 확인될 것이다.

그런데 <공각기동대>의 네트 못지않게 드라마스케이프는 광대하다. 그래서 이 시론을 표방한 문제제기는 마치 드라마처럼 3회로 분절하여 이어진다. 이는 한정된 지면을 빌미로 선형적 단정을 남발하느니 간헐적 연재를 핑계로 경험적 수다를 쏟아내어 화쟁의 틈입을 두려 함이다. 이는 크게 장르와 매체와 수용으로 나누어 극예술장에서 축적된 기왕의 이론과 담론에 대해 새삼스레 되묻는 방식을 거친다. 그것은 영화와 텔레비전 드라마의 장르 경계는 무엇인가, 드라마 매체로서의 텔레비전이란 무엇인가, 극예술의 수용에서 관람 혹은 시청이란 무엇인가 등의 어찌 보면 지극히 원론적인 되물음이다. 이 원론적 회의에서 짐작할 수 있듯이 그것은 장르·매체·수용의 특이점을 살피고 따지는 수순을 밟는다. 자연히 첫 번째 시론인 이 글에서는 21세기 영화와 텔레비전 드라마의 장르 경계에 대해 되물을 것이다.

요컨대 이 글은 작금의 드라마스케이프를 살피 21세기 텔레비전 드라마

7) 짐작하다시피 드라마스케이프라는 명명은 사운드스케이프(Soundscape)에서 착안한 것이다. 그러나 사운드스케이프가 소리의 풍경화인 반면, 드라마스케이프가 곧바로 영상의 풍경화를 의미하진 않는다. 드라마스케이프란 텔레비전 드라마를 위시한 대문자 드라마가 '당대의 기술 및 예술의 형식과 내용을 반영하는 과정에서 도드라지는 시대적·문화적 정경을 두루 통칭한다.

연구의 향방을 가늠하려는 목적을 지닌다. 물론 지면의 협소보다는 학식의 협량으로 인해 이러한 목적에 값하는 간명한 정의와 정리를 내놓을 재간은 없다. 그럼에도 시론을 빙자해 이 화두를 던지는 이유는 분명하다. 앞서 언급한 사건과 사고를 거치며 새로운 세기의 극예술장에서 목도되는 특이점을 더 이상 지난 세기의 이론적 틀만으로 소명할 도리가 없다고 여기는 탓이다. 이미 도요시와 백경선의 저서와 논문으로 학술적 쟁론의 링은 열렸고 종도 올랐다. 이제 라운드를 이어가기 위해 필요한 것은 21세기 드라마스케이프를 마주하는 여러 연구(자)의 출전이다. 대개의 운동경기에서 메인이벤트는 뒤에 배치된다. 이러한 맥락에서 여러 모로 난삽할 이 기획은 시론을 보호구 삼아 두 번째 라운드의 출전을 자청하며 링에 오른다.

2. 영화배우와 텔런트, 장르를 상징하는 직명(職名)의 무화

대문자 드라마의 매개체가 무엇인가에 따라 연기자를 달리 부르던 시절이 있었다. 스크린의 ‘영화배우’와 텔레비전의 ‘텔런트’가 그것이다. 지난 세기가 지만 해도 한국에서 이 구별의 호칭은 비교적 엄격히 지켜졌다. 텔레비전 드라마 연기자는 각각의 지상파 방송사에서 전속을 전제로 뽑았는데, 여기에 합격한 연기자가 바로 ‘공채’ 텔런트이다.⁸⁾ 2020년대인 현재 이러한 구분은 사실상 사장되었다고 해도 과언이 아니다.⁹⁾ 이는 일면 ‘소속사’로 불리는 연예 기획사의 등장 및 확장에서 연유한 것으로 보인다. 소속사가 보편화되면서 2003~2004년 지상파 3사가 연마다 정기적으로 선발하던 공채 텔런트 제도를 잇달아 폐지했기 때문이다. 하지만 이 한국적 현상의 세계적 본질은 따로 있다. 그것은 1990년대 중후반 영화산업의 전 세계적 불황을 시발로 영화 인력

8) 심지어 1990년대 중반에는 공영방송인 KBS에서 공개 채용 과정을 미디어이벤트로 기획한 ‘슈퍼텔런트’ 선발대회가 개최되기도 하였다. ‘재능(인)’을 뜻하는 영어 ‘텔런트(Talenti)’가 일본에서는 ‘연예인(타렌토, タレント)’으로, 한국에서는 다시 ‘텔레비전 연기자’로 특정되어 전용된 셈이다.

9) 아이러니하게도 이와 같은 구별과 구분을 여전히 고수하고 있는 곳은 21세기적 첨단이라 할 수 있는 인터넷의 대표적 포털인 다음이나 네이버의 인물정보이다.

이 대거 텔레비전으로 진출하며 탄생시킨 소위 ‘미드’¹⁰⁾라는 문화상징이다.

이 장르 이동의 심상지리는 그야말로 의미심장하다. 영화 인력이 이 시기 작정하고 만든 대표적 드라마가 바로 <섹스 앤 더 시티(Sex and The City)> (1998), <소프라노스(The Sopranos)>(1999), <밴드 오브 브라더스(Band of Brothers)>(2001) 등이다. 인터넷이 증폭시킨 ‘카피레프트(Copyleft)’의 자의적 해석 속에 한국에서도 자발적 번역 커뮤니티까지 탄생시키며 인기를 구가했던 이 드라마들은 미국에서 1950년대 이후 두 번째로 ‘텔레비전의 황금시대(Golden Age of Television)’를 불러온 텍스트로 평가받는다. 공교롭게도 이 세 편의 드라마는 모두 프리미엄 케이블 채널인 HBO에서 제작 및 방영되었다. 장르 이동의 의미심장한 심상지리란 바로 이를 일컫는다. 미국 서부의 할리우드가 지닌 장소정체성은 곧바로 영화와 직결된다. 서부의 할리우드를 본거지로 삼던 영화가—HBO가 위치한—동부 뉴욕으로 이동하여 만든 드라마는 자연스레 이보다 백 년 전의 미국사를 상기시킨다.¹¹⁾

거칠지만 일명 동부개척시대로 비유할 수 있는 영화에서 드라마로의 장르 월경이 시사하는 바는 크다. 이 이동이 나타난 세기말 전까지만 해도 두 장르는 극예술장에서 영상서사라는 성격을 공유함에도 불구하고 은연중 현격한 서열차가 작동하였다. 예컨대 영화는 예술이고 드라마는 오락이라는 극명한 차등이 그것이다. 물론 20세기의 영화와 드라마는 생산과 소비 혹은 창작과 감상에 따른 환경이 사뭇 달랐다. 필름과 테이프라는 매질의 물질성에서부터 극장과 가정이라는 관극의 공간성에 이르는 사이의 숏한 차이가 그것이다. 하지만 1990년대 중반 이후, 그러니까 기술적으로는 아날로그에서 디지털로의 전화가 이루어지고 장르적으로는 전술한 미드에서처럼 영화와 드라마의 착종이 이루어진 무렵부터 이 위계는 흔들리기 시작한다. 영화와 드라

10) 한국에서 미드는 일반적으로 미국드라마의 축어로 쓰인다. 하지만 공교롭게도 1990년대 미국드라마의 흥행과 더불어 유행한 이 축어에는 보다 상징적인 문화적 의미가 함축되어 있다. 그것은 기술과 규모, 인력과 자본의 측면에서 영화에 버금가는 텔레비전 드라마의 등장, 즉 영화와 드라마의 경계에 균열을 일으켜 장르를 자유로이 왕래하는 현재적 상황의 전조라는 위상을 지닌다.

11) 동부의 이주민이 서부의 원주민을 ‘올드’ 내지 ‘와일드’ 등으로 규정짓고 ‘개척(frontier)’하던 시대의 방향성에 정확히 역행하는 이 이동은 그 자체로 상징적이다. 20세기 극예술장의 위계에서 영화가 동부의 이주민이었다면, 드라마는 서부의 원주민이나 다름없었다.

마의 매질이었던 필름과 테이프 등의 물질은 디지털 카메라의 범용에 따라 파일이라는 비물질로 대체된다. 영화관과 아파트는 여전히 식별되지만 초대형 하드웨어(수상기)와 초고속 소프트웨어(콘텐츠)가 빚어낸 심리적 공간감은 이전보다 확연히 좁혀지고 있다.

영화와 드라마 사이 장르 경계의 애매와 모호는 지극히 21세기적 소산이다. 이는 20세기까지만 해도 미처 상상할 수 없었던 상징적 미디어이벤트가 여실히 보여준다. 그것은 ‘영화 개봉 열차’와 ‘드라마 상영 극장’이라는 두 가지 사례이다. 한국철도공사는 2006년 시범운행을 거쳐 2007년부터 ‘KTX 시네마’라는 서비스를 제공한 바 있다. ‘세계 최초 달리는 영화관’을 내세운 이 서비스는 모든 KTX의 1호차를 개조해 극장 개봉중인 최신 영화를 객실에서 ‘시청’할 수 있게 하였다. 이때 영화객실에 설치된 스크린은 ‘대형’을 자임했으나—당시의 가정용 PDP 수준인—고작 57인치에 불과했다. 한편 MBC는 2007년 방영한 16부작 미니시리즈 <개와 늑대의 시간>을 방영 뿐 아니라 상영하며 화제를 낳았다. 제작진은 드라마의 흥행에 감사하는 의미로 시청자와 함께 하는 중방연을 기획했는데, 그것이 바로 마지막 회를 제작진과 시청자가 영화관에 모여 같이 보는 것이었다. 실제로 2007년 9월 6일 제작진과 시청자 수백 명은 멀티플렉스인 용산 CGV에서 드라마를 함께 ‘관람’하였다. 공교롭게도 같은 해에 발생한 이 두 가지 미디어이벤트는 다음과 같은 엉뚱한 질문을 파생시킨다. 텔레비전이나 다름없는 크기로 극장이 아닌 열차에서 시청한 <화려한 휴가>(2007)는 영화인가 드라마인가? 영화관에서 초대형 스크린으로 관람한 <개와 늑대의 시간>은 드라마인가 아니면 영화인가? 물론 이러한 우문에 현답이 불가능하진 않다. 그것은 이 당시만 해도 엄존하던 영화와 드라마의 테크네와 아트, 즉 기술적이고 예술적인 차이에서 비롯되는 텍스트 내적 영상미학에 따른 분별이다.

그러나 어느덧 21세기의 사반세기를 목전에 둔 지금은 다르다. 적어도 창제(創製)에서만큼은 영화와 드라마의 경계가 사실상 사라졌다고 해도 과언이 아니다. 영화배우와 탤런트라는 칭호의 사멸은 그래서 상징적이다. 이제 배우는 스크린과 브라운관을 가리지 않는다. 작가와 연출은 때로는 시나리오

를 쓰고 때로는 드라마를 찍는다. 특수촬영이나 컴퓨터그래픽은 더 이상 영화의 전유물이 아니다. 저 유명한 <매트릭스(The Matrix)>(1999)의 초고속 촬영기법인 불릿타임(bullet time)이 <추노>(2010)에서도 쓰인 것은 이미 오래 전 일이다. 대단히 거칠고 위험한 단정이지만 영화와 드라마 사이에 여전히 차이가 존재한다면 그것은 오로지—엘리트 혹은 시네필에 의해 고수되는—극예술장에서 유산처럼 지키고 있는 미적 위계뿐이다.

이제 스크린은 디지털 테크놀로지/미디어의 발전에 의해 널리 보급된 각양각색의 디스플레이 중 하나에 지나지 않는다. …(중략)… 따라서 영화는 이제 더 이상 시네마라는 공간적/제도적 실체에 국한되지 않는 것이 되었다. 오히려 영화는 관중에 의해 극장, OTT, 유튜브 등 플랫폼의 경계를 넘나들며 부단히 재구성되고 있다. 바로 그 내면이라는 스크린에서 부단히 상영되고 있다고 해도 과언이 아니다. 그리고 그 과정에서 앞서 언급한 바와 같이 영화의 러닝 타임은 길어지고 OTT의 시리즈는 짧아진다. 내러티브나 스타일 연출에 있어서 또한 자연스럽게 서로 닮아가는 경향이 완연하다.¹²⁾

소위 ‘시네마적 경험’의 변화를 짚어내는 위의 인용문은 시사하는 바가 크다. “극장이라는 카메라 옵스큐라의 밀폐된 내부에서 유일하게 발광(發光)하는 대형 스크린 표현의 ‘운동-이미지(image-mouvement)’에 온전히 집중하게 되는 데서 비롯¹³⁾되는 시네마적 경험이 21세기의 스마트디바이스와 OTT에 의해 어떻게 영화관 밖으로 새어나왔는가를 고구하는 이 글은 영화와 드라마가 보이는 작금의 애매모호를 가장 잘 보여준다. “영화는 드라마시리즈를, 드라마시리즈는 영화를 적극적으로 참조하면서 활발히 변화하고 있는 중¹⁴⁾이라고 예리하게 분석하는 이 글마저 (과거의) 영화는 드라마와 사뭇 다른 (고급의) 경험을 제공한다는 서열화로부터 자유롭지 못하기 때문이다.

12) 조형래, 「포스트 시네마의 가상 극장과 비선형성의 서사」, 『한국문예창작』 제57호, 한국문예창작학회, 2023, 214~215쪽.

13) 위의 글, 212쪽.

14) 위의 글, 210쪽.

케이블 영화 전문 채널의 사례 또한 유사하다. OCN은 2019년 이른바 ‘드라마틱 시네마’라는 이름으로 세계관을 공유하는 자사 드라마 시리즈를 기획한다. 이를 보도한 기사는 무척 흥미롭다. 드라마틱 시네마는 “영화와 드라마의 포맷을 결합하고 영화 제작진이 대거 의기투합해 영화의 낱선 연출과 드라마의 밀도 높은 스토리를 웰메이드 장르물로 완성할 예정”으로, 첫 작품인 <트랩>(2019)을 연출한 감독은 “처음엔 시네마틱 드라마라고 생각하고 만났는데 드라마틱 시네마라고 하셔서 OCN의 영화적 완성도를 향한 열정이 엿볼 수 있었다.”¹⁵⁾고 밝힌다. 기사의 수사(修辭)를 감안해도 ‘낱선 연출’과 ‘밀도 높은 스토리’가 영화와 드라마를 가르는 특징이 될 수는 없다. 게다가 언어유희에 가까운 ‘시네마틱 드라마’와 ‘드라마틱 시네마’ 사이의 어순에 따라 ‘영화적 완성도를 향한 열정’을 가늠할 수 있다는 진술은 사실상 드라마에 대한 영화의 우위를 고백하는 것에 다름 아니다.

3. 넷플릭스의 <수리남>, 다소 긴 영화와 조금 짧은 드라마 사이

영화와 드라마 장르 경계의 애매와 모호는 OTT에서 임계에 달한다. 오프라인 영화관이 아니라 온라인 넷플릭스로 ‘개봉’한 2017년의 <옥자>와 2021년의 <승리호>는 좋은 예이다. 애초부터 넷플릭스 개봉을 염두엔 둔 <옥자>와 극장 개봉을 포기하고 OTT를 택한 <승리호> 사이에는 팬데믹이라는 예기치 못한 사고가 자리한다.¹⁶⁾ <옥자>의 의도와 <승리호>의 불가피는 두 가지 분명한 사실을 알려준다. 넷플릭스가 애초부터 영화관 이외의 영화적 플랫폼으로 스스로를 염두에 두고 있었다는 점과 코로나19가 이를 불온한

15) “[7편의 영화+완벽한 변신].. 이서진X성동일 놓은 ‘트랩’, 통할까, 『조선일보』 2019.01.31. (2023. 12.05. 접속), https://www.chosun.com/site/data/html_dir/2019/01/31/2019013102086.html

16) 한국영화에 국한하자면, 팬데믹으로 인해 극장 개봉을 취소하고 OTT로 공개한 영화는 <승리호> 이전에도 있었다. 2020년 <사냥의 시간>과 <폴> 등이 그것이다. 다만 이 글에서는 화제와 흥행에서 더 널리 알려진 <승리호>를 예시한다.

도전이 아니라 현실적 대안으로서 받아들일 수밖에 없게끔 촉진시켰다는 점이다. 글의 모두(冒頭)에서도 지적했듯 OTT라는 사건과 팬데믹이라는 사고가 “독점적 1차 시장으로서 극장과 OTT의 경계”¹⁷⁾를 사실상 지워버린 셈이나 다름없다.

이러한 맥락에서 <수리남>은 문제적이다. 이 작품은 21세기 영화와 드라마 사이의 장르적 특이점을 대표하는 범본(範本)과도 같다. 2022년 넷플릭스로 공개된 6부작 <수리남>이야말로 OCN의 언어유희와도 같은 드라마틱 시네마 혹은 시네마틱 드라마를 표상하는 탓이다. <수리남>의 장르정체성은 마치 피비우스의 띠와 같다. 예컨대 이러하다. <수리남>은 드라마인가? 그렇다. 우선 독점 스트리밍한 넷플릭스가 <수리남>을 드라마(시리즈)로 분류한다. 또한 이 작품은 한낱한시에 공개되었지만 6부작, 즉 미니시리즈나 연속극 등의 여느 드라마처럼 다회로 분절된 텍스트이다. 그렇다면 <수리남>은 영화가 아닌가? 아니다. 다분히 영화적이다. 영화감독 윤종빈이 처음으로 연출한 드라마인 <수리남>은 그가 여러 인터뷰에서도 밝힌 것처럼 처음엔 영화로 기획되었다. 그의 영화적 페르소나나 다름없는 하정우는 물론 황정민의 필모그래피도 드라마-탤런트가 아니라 온통 영화-배우에 편중되어 있다. 작품의 스케일과 스펙터클은 말할 나위도 없으며 곳곳에서 미장센과 몽타주 따위의 용어를 동원한 영화적 분석이 얼마든지 가능하다. 그렇다면 <수리남>은 대체 영화인가 드라마인가?

2014년말 즈음 ‘군도’ 끝나고 ‘수리남’을 공동제작한 퍼펙트스톰 필름의 강명찬 대표가 이런 실화가 있다고 (영화로 만들지는 인용자) 제안을 했었다. 당시는 못한다고 했다. …(중략)… 난 영화 시나리오를 쓰는 것보다 시리즈물 대부분을 쓰는 게¹⁸⁾ 더 쉬웠다. 영화는 두 시간 안에 서사가 완성돼야 하기에 관객이 5분도 지루할 틈을 주면 안 되게 써야 하지만 시리즈물은 좀 더 인물들의 관계성을 풍성하게

17) 노철환, 「포스트 코로나 시대 독점적 1차 시장으로서 영화관의 존속」, 『아시아영화연구』 제14권 2호, 부산대 영화연구소, 2021, 265쪽.

18) 언뜻 무심하고 사소해 보이는 이 ‘영화와 ‘시리즈물’의 대비에 대해서는 다음 장에서 상술한다.

답을 수 있으니깐 좋았다.¹⁹⁾

현재로선 영화감독 윤종빈이 연출한 <수리남>은 드라마이다.²⁰⁾ 허나 그가 여러 언론과의 인터뷰에서 스스로 밝힌 사정과 사연은 이 글이 거듭 던지는 질문에 훌륭한 단서를 제공한다. 그것은 크게 두 가지로, <수리남>을 애초에 영화로 제작하려했다는 점과 영화와 드라마의 유력한 차이를 텍스트의 길이로 꼽는다는 점이다. 이를 아우르면 <수리남>은 원래 영화로 만들려고 했으나, OTT라는 사건과 팬데믹이라는 사고에 따라, 2시간에서 6시간으로 늘어나고 쪼개진 드라마라고 할 수 있다. 이러한 맥락에서 <수리남>은 영화와 드라마라는 장르 경계의 무화를 예고하는 임계적 텍스트이다. 영화로 기획했으나 드라마로 제작했다는 사정은 둘 사이의 유연한 장르 월경이 그다지 어려운 일이 아님을 보여주고, 극작에 있어 빠듯한 영화와 느슨한 드라마라는 사연은 둘을 가르는 핵심이 러닝타임이라 부르는 시간성에 있음을 들려준다.

확실히 <수리남>은 영화로 간주하기엔 대체로 길다. 넷플릭스의 회차 정보에 따르면 6부작 <수리남>의 러닝타임은 총379분으로 6시간 19분에 달한다.²¹⁾ 회당 63분 풀인 점을 감안하면 역시 <수리남>은 한 편의 6시간짜리 영화라기보다 1시간짜리 6회분의 드라마로 분류하는 것이 합당해 보인다. 러닝타임에 관한 영화적 시간감각, 즉 극장 관람을 전제로 관객이 실감하는 영화의 상영 시간이 대개 2시간 전후로 형성되어 있는 탓이다. 실제로 20세기 한국에서 상영된 영화의 러닝타임은 거의 90~120분 사이였다. 이는 상영 이후의 홀드백(hold-back), 즉 가정용 비디오 시장에서의 유통을 감안해 대량생산되는 비디오테이프의 표준 재생시간까지 염두에 두었기 때문이다.

19) 「윤종빈 감독 “수리남” 실화가 더 허구 같은 이야기.. 이젠 영화 하교파」, 『스타뉴스』, 2022. 12. 28. (2023. 12. 08. 접속), <https://www.starneswskorea.com/stview.php?no=2022122808183528212>

20) 엄밀히는 시리즈이다. 의도성은 확인할 길이 없으나 그는 인터뷰 내내 드라마를 에써 시리즈(물)로 부른다. 드라마와 시리즈의 한국적 길항 역시 다음 장에 첨언한다.

21) 1화와 2화가 62분, 3화 68분, 4화 53분, 5화 70분, 6화 64분이다. 상대적으로 4화의 짧은 러닝타임이 도드라진다. 다른 회차와 비교해 짧게는 9분 길게는 17분이나 차이를 보인 4화는 엔딩신마저 클리프행어와는 거리가 멀다는 점에서 여느 드라마의 그것과 다르다.

그러나 기술적 제한은 예술적 욕망을 억압하지 못 한다. 영화의 시간성에서도 표준을 벗어난 예외를 찾기란 어려운 일이 아니다. 고전명작으로 꼽히는 저 유명한 외화인 <바람과 함께 사라지다(Gone with the Wind)>(1939)나 <벤허(Ben-Hur)>(1959)처럼 유난히 긴 러닝타임을 자랑하는 작품은 영화사에서 꾸준히 산견된다. 더군다나 아날로그에서 디지털로 대체된 21세기에는 필름이나 비디오테이프 같은 매질이 초래하는 물리적이고 경제적인 제한에서 상대적으로 자유로워지며—수익과 직결되는 일일 상영 회수에 대한 고려를 팔호 치면—러닝타임은 영화적 상상력에 있어 더 이상 위협적인 제약이 아니었다. 팬데믹 직전 개봉한 3시간 1분의 <어벤저스: 엔드게임(Avengers: Endgame)>(2019)이나 팬데믹 와중에 상영된 3시간 12분의 <아바타: 물의 길(Avatar: The Way of Water)>(2022) 등은 그 좋은 예이다. 요컨대 <수리남>을 영화로 간주하기엔 여전히 길지만 필름(film)을 대체한 파일(file)의 시대인 21세기에 ‘영화=120분’이라는 시간감각은 더 이상 절대적이지 않다.

반면 <수리남>은 드라마라기에도 종전에 비하면 턱없이 짧다. 지난 세기 한국 텔레비전 드라마의 장르는 텍스트의 길이에 따라 크게 세 가지 정도로 나뉜다. KBS의 <TV문학관>이나 MBC의 <베스트셀러극장>처럼 60~90분 분량의 1화로 끝나는 단막극, MBC의 <질투>(1992)나 SBS의 <모래시계>(1995)처럼 60분 분량의 16~24부작이 주2회 편성되는 미니시리즈, SBS의 <아내의 유혹>(2008)이나 KBS의 <부모님 전상서>(2004)처럼 30분~60분 분량이 50~100화를 상회하며 일간이나 주간 단위로 방영되는 연속극 등이 그것이다. 하지만 OTT 이후 이러한 한국의 장르 관행은 급격한 변화를 맞게 된다.²²⁾ 대표적인 것이 미니시리즈와 시리즈의 아이러니이다. <수리남>처럼 미니시리즈보다도 짧은 드라마가 아예 ‘미니’를 떼고 자칭 시리즈로 공개 된다. 물론 넷플릭스의 16부작 <더 글로리>(2022)라든가 디즈니플러스의 20부작 <무빙>(2023)처럼 그간의 미니시리즈와 같은 분량의 오리지널 드라마

22) 20세기 내내 지상파가 주도하던 드라마 편성의 루틴이 OTT의 등장 이후 어떻게 깨졌는가는 ‘텔레비전 드라마와 OTT 드라마의 계열체 혹은 통합체로서의 성격을 다루는 두 번째 시론에서 상론한다.

가 없진 않다. 하지만 넷플릭스만 하더라도 <킹덤>(2019)·<스위트홈>(2020)·<오징어 게임>(2021)·<지금 우리 학교는>(2022)·<마스크걸>(2023) 등 2019년부터 2023년까지 매해 화제성 짙었던 드라마의 상당수가 기존 미니시리즈보다 짧은 6~12부작이다. 요컨대 <수리남>은 한국의 드라마 마치고 확연히 짧지만 파를 압도하는 망의 시대인 21세기에 ‘드라마=16부작’이라는 평균적 시간감각 역시 더 이상 절대적이지 않다. 결국 <수리남>은 다소 긴 영화라고 해도 무방하고 조금 짧은 드라마라고 해도 역시 무방하다.

4. 미심쩍은 ‘시리즈’, 장르의 경계와 위계를 보위하는 영화적 글로벌 표준

드라마 <수리남>과 영화 <외계+인>의 대비는 그래서 흥미롭다. 2022년 7월 20일—9월 9일 공개된 <수리남>보다 대략 달포 정도 빨리—극장에서 개봉한 이 영화의 정확한 제목은 <외계+인 1부>이다. 즉 이 영화는 제목에서부터 연속물을 표방한다. 영화에서 시리즈는 흔하다. 흔치 않은 것은 ‘부(部)’의 부기이다. 시리즈 영화의 제목은 대개 넘버링—<대부 2(The Godfather: Part 2)>(1974)—아니면 부제—<반지의 제왕: 두 개의 탑(The Lord of the Rings: The Two Towers)>(2002) 혹은 이 둘을 혼용—<스타워즈: 클론의 습격(Star Wars: Episode II - Attack of the Clones)>(2002)—한다. 그리고 비록 시리즈이지만 통상 해당 편 내에서 자기완결적 서사를 갖추는 것이 상례이다. 독특하게도 <외계+인> 1부는 이를 모두 거부한다.

청운: 아까 흑설, 자장 방에 적힌 황룡산에 있었던 네 명……. 거기 한 명이 빠졌

네요. 넷이 아니라 다섯이었어요.

흑설: 누구요? (놀란 숨소리) 현감의 어린 제자도 있었지요.

청운: 저놈이 도술을 터득했네요. 부채 안에서 귀검도 꺼내고.

흑설: 죽어야 되나, 그럼?(02: 18: 20~02: 18: 43)²³⁾

〈외계+인〉 1부의 마지막 장면은 영락없이 다음 회로 이어지는 드라마의 엔딩신이다. 영화는 지구인의 신체가 외계인 죄수를 유폐하는 감옥이라는 설정 속에 과거와 현재를 넘나든다. 1380년과 2022년을 오가던 1부는 청운과 흑설이 기절한 무릎을 지켜보며 위의 대화를 나누는 고려 장면에서 끝을 맺고 가드와 썬더와 이안이 타임워프를 하는 한국 장면의 쿠키로 이어진다. 그리고는 “TO BE CONTINUED”라는 자막으로 2부를 기약한다. 이러한 엔딩은 6개월 후 이어질 이야기를 기다리라며 감질나게 끝맺은 20년 전의 〈매트릭스 리로디드(The Matrix Reloaded)〉(2003)를 연상시킨다. 게다가 〈외계+인〉 1부와 2024년 1월 개봉을 앞둔 2부의 개봉 시차는 이보다 세 배나 긴 1년 6개월에 달한다. 영화의 제목과 상영의 간격도 예사롭지 않지만 이 영화에서 무엇보다 흥미로운 것은 특히 서사의 중단이다. 클리프행어에서 멈추는 1부의 매조지는 영화적이라기보다 드라마적이라는 점에서 그렇다.

〈수리남〉은 드라마이지만 영화적이고, 〈외계+인〉은 영화이지만 드라마적이다. 이쯤 되면 작금의 영화와 드라마는 지난 세기의 엄밀한 장르 구분이 더 이상 무의미한 착종 혹은 혼종이라고 해도 과하지 않다. 재미있는 사실은 〈수리남〉도 시리즈이고, 〈외계+인〉도 시리즈라는 점이다. 〈수리남〉은 비록 한달한시에 공개되었으나 6화로 분할된 연속물이라는 점에서 시리즈라 부르고, 〈외계+인〉은 무려 1년 6개월의 시차를 두고 독립적으로 개봉했지만 1부와 2부가 합쳐져 온전히 한 편을 이룬다는 점에서 시리즈라 부른다. 언뜻 〈수리남〉은 드라마 시리즈이고, 〈외계+인〉은 영화 시리즈로 이해하면 간단해 보인다. 하지만 결코 그렇지 않다. 영화는 영화이고 시리즈는 또 시리즈인 탓이다.

앞서 인용한 윤종빈의 인터뷰, 즉 “영화 시나리오를 쓰는 것보다 시리즈물 대본 쓰는 게 더 쉬웠”다는 고백에서 영화와 시리즈의 대비는 의미심장하다. 주지하다시피 넷플릭스는 제작 및 배급에 관여한 독점작에 각각 넷플릭스 ‘영화’ 내지 ‘시리즈’라는 라벨을 붙인다.²⁴⁾ 〈수리남〉도 마찬가지이다. 엄밀

23) 대사는 넷플릭스의 〈외계+인〉 1부 스트리밍 영상이 제공하는 자막에 문장부호만 추가한 것이다.

24) 넷플릭스는 초기 독점 콘텐츠에서 ‘오리지널’을 강조한다. 예컨대 영화 〈옥자〉에는 ‘넷플릭스 오리

히 말하자면 시리즈는 회 단위 에피소드의 연속물을 지칭한다는 점에서 <수리남>은 시리즈가 아니라 시리얼(serial)에 속한다. 하지만 영어권에서 시리즈는 연속극의 범칭이기도 하다. 이를 감안하면 넷플릭스의 오리지널 시리즈란 한국식으로 번역하자면 오리지널 드라마에 해당된다. 그럼에도 인터뷰는 물론 인터뷰어까지 공히 드라마를 애써 시리즈로 발화하는 이 기사의 장르적 무의식은 매우 흥미롭다. 『씨네21』은 이 흥미를 더욱 돋워준다.

① 매해 연말 <씨네21>은 기자·평론가들을 대상으로 송년 베스트 설문을 실시한다. 2021년부터는 '시리즈' 부문이 신설됐다. 시대의 흐름을 생각하면 지극히 당연한 변화다. 극장 중심에서 스트리밍 중심으로 영화를 보는 방식이 옮겨가고, 점점 더 많은 영화제들이 온오프라인 상영을 병행하고 있으며, 이제는 영화감독 및 스태프들의 드라마 진출이 더이상 새삼스럽지 않은 일이 됐다. …(중략)… 2시간 남짓 하는 영화와 달리 미니시리즈 기준 16부작을 기본으로 하는 시리즈물을 모두 감상하는 것은 현실적으로 불가능하다. “보야 할 드라마를 모두 봤다고 자신할 수 없다”고 우려한 일부 필자들이 있었지만, 각 플랫폼에서 백화점처럼 영상 섬네일을 디스플레이하는 시대에 어떤 드라마를 골라 꾸준히 시청하였는가 그 자체도 <씨네21>의 선택을 보여줄 수 있지 않겠냐고 결론내렸다. 선정 대상은 2021년 1월1일부터 12월19일까지 방영된 시리즈물로, 단막극도 포함시켰다.²⁵⁾

② 인정하자. 콘텐츠의 경계가 무너지고 있다는 진단은 영화를 중심으로 제기됐다. 기존 영화감독들이 OTT 플랫폼에서 시리즈를 연출하기 시작하면서 영화와 드라마의 구분이 모호해졌다는 가설이 힘을 얻었다. 하지만 반드시 기성 영화를 중심에 놓아야 할까? 영화가 드라마보다 우위에 있다는 오래되고 편협한 편견을

지널 필름(A NETFLIX ORIGINAL FILM)'을, 드라마 <킹덤>에는 '넷플릭스 오리지널 시리즈(A NETFLIX ORIGINAL SERIES)'를 맨 앞에 삽입하는 식이다. 팬데믹을 거치며 급부상한 OTT의 위력에 넷플릭스를 최초 상영 혹은 방영 플랫폼으로 삼으려는 제작사가 많아지면서 독점이 일반화된 탓인지 2023년 현재에는 '넷플릭스 제공(NETFLIX PRESENTS)'과 '넷플릭스 시리즈(A NETFLIX SERIES)'로 표기된다.

25) 「2021년을 빛낸 시리즈 스페셜, 『씨네21』 제1337호, 2021.12.31. (2023년 12월 26일 접속), http://www.cine21.com/news/view/?mag_id=99391

차치하더라도, 이는 사실이 아니다. <씨네21>의 시리즈 결산 결과는 그에 대한 근거다.²⁶⁾

③ 드라마와 영화, 웹툰과 게임에 이르기까지 이야기를 만드는 사람을 모두 ‘창작자’라고 통칭할 수 있다면, 이들은 드라마와 영화는 물론 어느 분야에서건 스토리텔러가 될 수 있다. 훌륭한 이야기꾼이 노련한 전문가들과 협업할 수 있는 시스템이 전제된다면 이들은 무대가 바뀌어도 좋은 텍스트를 만든다. <씨네21>의 시리즈 결산은 이미 한 분야에서 정점을 찍은 스토리텔러들의 새로운 도전을 조명한다. 2023년은 웹툰 작가의 첫 드라마 대본 작업, TV드라마 작가의 첫 OTT 도전 등 매체의 경계를 넘나드는 행보가 좋은 결실을 맺으며 이를 증명한 해였다.²⁷⁾

『씨네21』은 한국에서 세기가 바뀌어도 유일하게 살아남은 영화 잡지이다. 영화 권력의 한 축이라고 해도 무방한 이 잡지는 한 해를 결산하는 의미로 매해 12월에 해당연도의 베스트 영화를 선정하여 발표해왔다. 그런데 팬데믹이 한창인 2021년부터 영화와는 별개로 시리즈 분야를 추가한다. 예상하듯 여기서 시리즈란 지상파와 케이블과 OTT를 망라한 종전의 텔레비전 드라마이다. 해만 달리 할뿐인 비슷한 기사를 애써 3년치나 인용한 이유는 간단하다. 이 글들이야말로 기사가 은연중에 노출해버린 장르적 무의식, 즉 “영화가 드라마보다 우위에 있다는 오래되고 편협한 편견”을 처절할 정도로 잘 보여주는 탓이다. 기사를 종합하면 이렇다. 영화 인력의 드라마 진출은 이제 일상이 되었고(①), 특히 영화감독이 OTT로 진출하며 영화와 드라마의 경계가 모호해진 바(②), 노련한 전문가인 영화 인력과 협업만 이루어진다면(③), 좋은 작품이 나올 수 있으므로 이를 선정해 발표한다는 논리이다.

그러면서 이 잡지는 유난히 시리즈를 드라마의 대명사로 고집한다. 드라마 대신 시리즈라는 글로벌 표준을 정착시키려는 의도인가 싶지만 아니다.

26) 「2022년을 빛낸 시리즈 스페셜」, 『씨네21』 제1385호, 2022.12.15. (2023년 12월 26일 접속), http://www.cine21.com/news/view/?mag_id=101633

27) 「2023년을 빛낸 시리즈 스페셜」, 『씨네21』 제1435호, 씨네21주식회사, 2023.12.19., 44쪽.

“미니시리즈 기준 16부작”이라는 표현을 쓰면서도 그보다 짧은 8~12부작은 과감히 ‘미니’를 떼고 시리즈로 통칭하는 것을 보면 개념에 대한 문제의식은 애초부터 없어 보인다. 영화와 달리 분절된 다회의 텍스트라는 점을 강조하려는 의도인가 싶지만 그도 아니다. 2021년부터 매해 선정 대상에 단서처럼 부기하듯 단막극도 포함시킨다. 그렇다면 남는 것은 하나, 드라마를 드라마로 호명하는 순간 감각하게 될 자괴(自愧)의 회피이다. 입증은 불가하고 심증에 불과하나 드라마를 시리즈로 개명하려는 영화의 일관된 발화는 이 이유 이외의 것을 설명하지 못 한다.

영화와 드라마의 미적 지위는 지난 세기 내내 제법 공고하였다. 세기가 바뀌고 텔레비전은 인터넷과 결합하며 활로를 모색했지만 여전히 영화와는 계급이 달랐다. 그런데 OTT라는 사건과 팬데믹이라는 사고가 그토록 오래 멸시하고 하대하던 장르의 위상을 순식간에 격상시켰다. 영화의 공간은 비워져 가는 반면 드라마의 공간이 차곡차곡 채워졌다. 심미적으로는 물론 경제적으로도 견주는 것을 감히 허락하지 않던 과거의 영화(榮華)만으로 영화를 지탱하기란 힘들었다. 그렇다고 폄하하던 장르로 아무렇지 않게 은근슬쩍 전향하자니 자존심에 금이 갔다. 엘리트의 전향이 늘 그렇듯 정당화와 합리화라는 기제가 그래서 필요했다. 최근 몇 년 사이 난데없이 나타나 드라마를 대체하는 장르명으로 주로 영화(계)에서 발화되고 있는 시리즈가 바로 그 기제의 하나일 공산이 크다. 적어도 한국에서 시리즈는 장르의 경계와 위계를 보위하는 영화적 글로벌 표준으로서 고안되고 전유된 혐의가 짙다.

5. 경계의 붕괴, 드라마스케이프의 공간성과 시간성이라는 여지

2023년 10월 열린 제28회 부산국제영화제에서 최초 공개된 <시가렛 걸 (Cigarette Girl)>의 장르정체성 역시 <수리남>과 별반 다르지 않다. 영화제에 초청된 이 작품은 아시아에서 가장 촉망 받는 여성 영화감독 중의 하나로

뽑히는 카밀라 안디니가 공동으로 연출하였다. 그런데 ‘인도네시아 영화의 르네상스’라는 프로그램의 일환으로 선보인 이 작품은 사실 한 편의 영화가 아니라 다섯 편으로 분절된 드라마이다. 그리고 <수리남>과 마찬가지로 넷플릭스를 통해 제공되었다. 게다가 영화제에 초청된 드라마인 이 작품은 오프닝 크레딧에 시리즈 대신 시리얼(SERIAL NETFLIX)이라는 표기를 삽입한다. 사정이 이렇다보니 이 작품을 소개하는 언론의 장르 규정도 영화·드라마·시리즈·영화 시리즈 등 제각각이다.

OTT를 통해 공개되는 영화가 아닌, ‘시리즈물’이라는 수식이 붙은 작품을 영화제에서 계속 마주하는 건 왠지 모를 거부감이 따른다. 언젠가는 영화제 내 위치가 주객전도되는 일이 생기지는 않을까 하는 일말의 우려 때문. 결국 영화와 드라마 시리즈의 경계를 어디에 두느냐의 문제가 아닐까 싶다. 극장 스크린에서 상영되는 이야기를 영화로 볼지, 2시간 안팎의 완결된 이야기를 그리는 것을 영화로 볼지. 영화제는 이에 대한 명확한 정의부터 다시 고민해야 할 필요가 있어 보인다. 지금처럼 OTT 시리즈를 초청해 상영하는 것을 이어간다면 OTT 시장의 확장세에 맞춰 참여 작품 수는 늘어날 것이고, 중국에는 TV드라마와의 경계가 사라져 영화제의 존재 의미가 퇴색될 수도 있으니 말이다.²⁸⁾

제28회 부산국제영화제 폐막 이후 영화제를 취재한 기자의 총평격으로 실린 기사는 여러모로 이 글의 화두를 압축하고 있다. 저널의 기사치고는 놀랍게도 이 기사는 21세기 극예술의 장르 경계에 대해 묻는다. 심지어 OTT 등장 이후 영화와 드라마 경계 설정의 난맥, 즉 ‘스크린’이 표상하는 전통적 영화와 ‘2시간’이 표상하는 OTT 영화를 예시하며 영화(제)의 재정의까지 거론한다. 물론 이 신문 역시 앞선 잡지와 마찬가지로 장르관을 드러낸다. 그것은 기사에 동원된 ‘거부감’이나 ‘퇴색’에서 확연히 보이는 장르적 무의식, 즉 드라마에 대한 영화의 위계적 우위이다. 그럼에도 이 기사가 영화와 드라마

28) 「극장서 보면 다 영화인가요? BIFF가 마주해야 할 고민」, 『MHN스포츠』, 2023.10.16. (2023.12.27. 접속), <https://v.daum.net/v/20231016170848595>

의 장르 경계를 둘러싼 현재적 카오스를 고스란히 보여준다는 사실은 변하지 않는다.

단언컨대 창제에 국한하자면 21세기 극예술장에서 영화와 드라마의 장르 경계는 더 이상 무의미하다. 텍스트 자체, 그러니까 영상만으로 영화와 드라마를 가르는 기술적이고 심미적인 차이는 사실상 소멸했다고 해도 과언이 아니다. 여전히 영화와 드라마의 구분이 가능하다면 그것은 감상 혹은 수용의 단계에서이다. 전통적으로 대중의 관객-되기 혹은 시청자-되기, 그러니까 영화를 관람하거나 드라마를 시청하는 대중이 자신의 페르소나를 인지하는 방식은 텍스트와 마주하는 공간 및 시간의 지각을 통해서였다. 어두운 극장에서 두어 시간 스크린을 응시하면 영화를 관람한 셈이고, 자연광의 가정에서 분절적으로 텔레비전을 훑거거리면 드라마를 시청한 셈이다. 하지만 21세기에 등장한 OTT는 이러한 공간과 시간의 20세기적 상수마저 변수로 만든다. 자연광의 가정에서 두어 시간 스마트디바이스를 응시하거나 훑거거리는 시대가 된 탓이다. 이제 관람과 시청이라는 행위성 및 관객과 시청자라는 정체성은 여간해서 엄밀하게 갈리지 않는다.

그럼에도 여전히 텍스트가 향유되는 드라마스케이프, 특히 공간과 시간은 중요하다. 마침 천만 관객을 돌파하며 여전히 흥행중인 영화 <서울의 봄>(2023)은 이와 관련해 대단히 흥미로운 실마리를 제공해준다. 계량화는 어려우나 이 영화의 흥행에 일정 부분 기여한 요인 가운데 하나인 이른바 ‘심박수 챌린지’가 바로 그것이다. 심박수 챌린지란 1979년 12월 12일의 군사쿠데타를 그린 이 영화를 관람하며 심장 박동이 어디까지 상승하는지—얼마나 분노하게 되는지—측정하는 이벤트를 뜻한다. 청년층을 중심으로 SNS를 통해 유행한 이 챌린지는 전통과 첨단은 동시 충족을 조건으로 삼는다. 상영 시간 동안 외부로부터 유폐되는 전통적 극장에 착석한 관객이, 의료적 개입 없이 심장 박동을 손수 측정할 수 있는 첨단 장비를 소지한 채 관람해야만 비로소 달성되는 탓이다. 밀실에서의 2시간이라는 제한된 시공간은 매우 중요하다. 만약 <서울의 봄>이 영화관이 아니라 OTT에서 첫 선을 보였다면 이 챌린지는 유행하지 않았을 가능성이 매우 높다. 똑같이 스마트워치

를 착용했다더라도 영화 관객의 손에 팝콘이 들려 있다면 OTT 시청자의 손에는 리모컨이 들려 있을 공산이 크기 때문이다. 멈추지 않는 영화와 정지가 가능한 영화 사이의 심미적 박동차는 너무나 자명하다.²⁹⁾

〈서울의 봄〉 심박수 챌린지는 오로지 극장에서만 성사된다. 이는 막연하게나마 영화(관)의 미래를 상상할 수 있게 해준다. 극장이 어둡고 폐쇄를 기본으로 삼는 비밀상적 공간이라면, 가정은 빛과 개방을 기본으로 하는 일상적 공간이다. 20세기의 영화는—홀드백을 차지하면—오로지 영화관이라는 비밀상적 공간에서만 관람할 수 있었다. 하지만 21세기 영화는 OTT로 인해 극장뿐 아니라 일상적 공간인 가정—혹은 스마트디바이스를 소지한 관람자가 위치한 바로 그 장소—에서도 감상이 가능하다. 이 늘어난 선택지는 영화의 미래와 직결된다. 비유하자면 미래의 영화는 집밥과 외식으로 양분될 것이다. OTT는 앞으로 지금보다 더 많은 소위 오리지널 영화를 제공할지만 그렇다고 영화관이 OTT로 인해 당장에 용도 폐기될 리 만무하다. 상대적으로 편당 지불 비용이 저렴한 OTT 개봉 영화는 집밥처럼 일상적으로 향유되는 반면, 비용이 좀 더 들더라도 기꺼이 지불할 용의를 자극하는 저마다의 사연—연인의 데이트, 집단의 소속감, 시네필의 소명, 시대적 트렌드, 작품 자체의 이슈 등등—으로 극장 개봉 영화도 마치 외식처럼 비밀상적으로 향유될 것이다.³⁰⁾

지금/여기에서 21세기 극예술장의 더한 용성을 예상하는 것은 별로 어렵지 않다. 적어도 현재적 기준의 영화적인 혹은 드라마적인 영상서사는 당분간 압도적 대중문화의 지위를 누릴 것이다. 그것은 영화와 드라마, 드라마와 시리즈, 그리고 영화와 시리즈를 애써 엄밀히 가르지 않더라도 유효하다. 대중의 전취를 위해서라면 그것을 자의적 필요에 따라 마구잡이로 섞어 쓰더라도

29) 팝콘과 리모컨이라는 상징으로 대비 가능한 관람과 시청의 문화적 의미에 대해서는 수용을 살필 세 번째 시론에서 다룬다.

30) 이러한 맥락에서 머지않은 미래의 영화관은 지금보다 훨씬 더 고급화된 공간이 크다. 특히 현재 롯데시네마가 운영하는 샤프트관처럼 좌석은 줄이되 서비스를 늘리는 고가 마케팅이 더욱 확산되고 확장될 것이다. 즉 극장은 자꾸 내밀한 가정의 시청 환경으로 향하고, 가정은—홈시어터가 상징하듯—오히려 거대한 극장의 관람 환경을 지향한다. 그리고 이처럼 극장과 가정이 서로를 닮으려다 마침내 마주치는 그 지점에서 21세기 영화-관람과 드라마-시청의 아비투스(a)가 형성될 것이다.

도 마찬가지로이다. 무엇이든 부르고 어떻게 구분하건 <수리남>을 시청하고 <서울의 봄>을 관람하는 데에는 하등의 상관이 없다. 하지만 적어도 2020년 대 영화와 드라마의 추이를 전형기에 빚대는 것에 동의하는 연구자라면 이제는 과목을 포기할 때이다. 유례없는 기술과 예술의 각축 속에 쏟아지는 텍스트를 향한 영상미학의 근원적 회의와 재고 앞에서는 입을 다문 채 저널과 대중의 화용론에 편승해 수혜를 피한다면 그것이야말로 학문적 방기에 다름 아니다.

장황한 이 글의 결론은 사실 허무할 정도로 간단하다. 영화와 텔레비전 드라마의 장르 경계는 더 이상 없다. 이제는 영화와 드라마의 경계가 붕괴되었음을 학술적으로 선언할 때이다. 다만 영화와 드라마를 향유하는 환경, 즉 21세기 드라마스케이프에 따른 공간성과 시간성의 여지는 여전히 면밀한 재고를 요한다. 이를 위해서라도 영화와 드라마의 20세기적 기표 및 기의는 업데이트 되어야 마땅하다. <수리남>을 영화가 아니라고 단정하려면 21세기에 영화란 과연 무엇인가부터 물어야 한다. <수리남>을 드라마라고 승인하려면 역시 21세기에 드라마란 대체 무엇인가부터 되물어야 한다. 적어도 한국사회에서 <수리남>을 시리즈라고 확인하려면 우선 시리즈가 그동안의 영화와 드라마라는 개념항 어디쯤에 위치한 것인가부터 명확히 밝혀야 한다. 더불어 <수리남>에 영화와 드라마와 시리즈 이외의 21세기적 명명이 필요하다면 그 또한 고안해내야 한다.

사실 문제는 <수리남>이 아니다. 짐작하는 것처럼 <수리남>은 이와 같은 문제의식을 공유하기 위한 상징적 도구에 불과하다. 21세기 인터넷-텔레비전, 보다 엄밀하게는 서점으로만 여겼던 OTT가 작가의 역할까지 자처하면서 이와 유사한 작품, 즉 기술과 예술의 경계가 흐릿하고, 자본과 인력의 차이도 무의미하며, 영화와 드라마의 시공간 어디에도 일방적으로 종속되지 않는 작품이 차고 넘친다. 모자라고 부족한 것이 있다면 게임 체인저로서 OTT가 촉발한 극예술장의 격동적 변화에 마땅히 따라야 할 학계의 진단과 분석이다. 비약하자면 극예술장에서 영화와 드라마의 경계를 입전의 각오로 여전히 사수하려는 것은—만든 이와 보는 이 사이의 어디쯤에서—베냐민에서 키틀러

까지 지난 세기 석학의 후광 아래 소통 불능의 권위로 무장한 고답적 미학 엘리트들뿐일지도 모른다. 베를린 장벽이 독일 시민들에 의해 붕괴되었듯, 영화와 드라마의 장벽 역시 세계 시민(視民)들에게는 진작에 붕괴되었다. 남은 것은 경계의 붕괴에 따른 미학적 재구이다.

■ 참고문헌

윤종빈·권성휘 극본, 윤종빈 연출, <수리남>, Netflix, 총6회, 2022.09.09.

최동훈 극본, 최동훈 연출, <외계+인> 1부, CJ ENM, 총142분, 2022.07.20.

김윤식, 『한국근대문예비평사연구』, 일지사, 1976.

이나다 도요시, 황미숙 역, 『영화를 빨리 감기로 보는 사람들』, 현대지성, 2022.

장루이 미시카, 최서연 역, 『텔레비전의 종말』, 베가박스, 2007.

이기형·이동후·이종임·황경아, 『포스트텔레비전』, 컬처북, 2023.

노철환, 「포스트 코로나 시대 독점적 1차 시장으로서 영화관의 존속」, 『아시아영화연구』 제14권 2호, 부산대 영화연구소, 2021.

백경선, 「OTT 시대 드라마 변화 양상」, 『한국극예술연구』 제78집, 한국극예술학회, 2023.

조형래, 「포스트 시네마의 가상 극장과 비선형성의 서사」, 『한국문예창작』 제57호, 한국문예창작학회, 2023.

Dramascope, The 1st Trial Discussion for Drama Research in the 21st Century

- Focusing on Genre Characteristics of Movie and TV Drama -

Park, Noh-Hyun*

The dramascope refers to a contemporary cultural scene that stands out in dramas in which synergistically combine technology and art. This study, focusing on the television dramas, addressed the dramascope in the early 21st century, from which singularities emerge since it is considered to be helpful in gauging the direction of drama research in the 21st century. Dramatic arts, especially movies and television dramas, experienced technological event and pathological accident that had a profound impact on genre identity at the turn of the century. Technological event and pathological accident refer to digital convergence COVID-19 pandemic. This event and accident caused a serious crack in the genre boundary between movies and dramas, which was relatively solid in the 20th century dramatic arts field. OTT as a platform is at the center of this crack. OTT, through the events and accidents of digital and pandemic, erases the differences in time and space where movies and dramas were perceived as separate genres. In this context, Netflix's <Suriname> is a symbolic text. <Suriname> is considered as either a rather long movie or a rather short drama. However, it is difficult to accept the Series as it is, which seeks to subtly cover this up, since this is an extremely Korean situation thus cannot be considered a global standard to replace television dramas. The strict division between movies and television in the 21st century is virtually

* Associate professor, Department of Web Culture & Arts, Dongguk University(WISE Campus)

meaningless. Now is the time when the collapse of the boundaries between movies and dramas should be declared academically.

Key words: Dramascape, Television Drama, Movie, Series, Genre, OTT, <Suriname>