

관찰 예능의 장르화 과정과 스토리텔링 연구 — 관찰자의 역할을 중심으로

이현중*

1. 서론
2. '리얼'한 예능 프로그램의 등장과 '사실성' 논쟁
3. 관찰 예능의 서사 진행 방식
4. 관찰자의 역할
 - 4.1. 포맷의 차별화
 - 4.2. 내러티브의 시점화와 '시선'
5. 결론

국문초록

최근 5년 사이 한국 방송의 관찰 예능 편중 현상이 심화되었다. 그에 따라 한국 관찰 예능 특유의 소재인 '가족', 그리고 옛보기, 관음증과 같은 키워드들이 주목받기도 했다. 본 논문은 그러한 사회학적 접근이 아닌 장르와 스토리텔링이라는 문화콘텐츠, 서사학적 관점을 바탕으로 관찰 예능을 분석한다. 관찰 예능의 텍스트 내적 성질 파악을 통해 방송콘텐츠로써 관찰 예능이 지닌 가치를 탐색할 수 있다고 판단했기 때문이다.

한국 관찰 예능의 원류는 리얼 버라이어티로부터 시작한다. 리얼 버라이어티의 '사실성' 논쟁을 거치며, 그 대안적 형태로서 관찰 예능이 등장했다. 화면의 객관성을 최대한 보장하는 다큐멘터리적 양식의 이입, 다수의 출연자를 개별적으로 분리한 옴니버스식 구성, '일상'을 주 공간

* 한신대학교 영상문화학과 외래교수.

으로 선정해 시청자의 공감을 끌어내는 전략 등은 관찰 예능에 일관된 패턴을 만들며 하나의 장르화를 이끌었다. 특히 '관찰자'는 관찰 예능의 장르화에 있어 핵심적 요소로 기여했다. 관찰자의 성격화에 따라 프로그램의 주제가 결정되었고, 그에 따른 개별 텍스트 포맷의 변별성이 만들어진다. 관찰자는 관찰 대상을 지켜보는 '관찰자'로서 시청자의 시점을 결정하는 역할을 하고, 동시에 '서술자'로서 프로그램의 서사를 구축하는 역할을 수행한다. 관찰 예능의 스토리텔링에 있어서 가장 영향력 있는 존재이자 요소로 기능하는 것이다.

관찰 예능에서 '관찰'은 하나의 형식일 뿐이다. 이 동일 형식 안에서 서사성을 만들고 텍스트별 변별성을 만들어 내는 프로그램 요소는 관찰자이다. 또한 그동안 관찰 예능과 같은 리얼리티 쇼의 주된 명제는 관음의 문제였는데, 관찰자에 의해 걸러진 서술과 전달은 리얼리티 쇼의 선정성 문제, 관음의 문제도 상당 부분 완화시킨다. 이처럼 관찰자를 통해 분석되는 관찰 예능은 TV 속 '리얼리티'의 문화적 의미, 현대 한국 TV 예능 장르의 스토리텔링 전략을 이해하고 예측할 수 있게 한다는 점에서 의의를 찾을 수 있다.

(주제어: 관찰 예능, 리얼 버라이어티, 리얼리티 쇼, 스토리텔링, 관찰자, 다이렉트 시네마, 미운 우리 새끼, 나 혼자 산다, 슈퍼맨이 돌아왔다)

1. 서론

비야흐로 관찰 예능의 전성시대다. 성공한 콘텐츠를 향한 한국 TV 예능 프로그램의 유사화 현상은 새로운 이야기가 아니지만, 최근 관찰 예능으로의 쏠림 현상은 이례적이다. 2018년 기준 지상파 3사와 종합편성

채널, CJ E&M의 주요 케이블 채널에서 방영되고 있는 관찰 예능의 수는 30개가 넘었다.¹⁾ 몇 년간 누적된 수치가 아닌 한 주를 기준으로 동시적으로 방영되는 수치가 그 정도다. 각종 케이블 채널과 지역 채널에서 방영되는 모방형 관찰 예능을 더하면 그 수치는 기하급수적으로 늘어난다. 그만큼 현시대 한국 예능의 주요 트렌드가 관찰 예능인 것은 분명해 보인다.

이러한 현상을 토대로 관찰 예능에 대한 연구는 점차 늘어가는 추세이다. 미디어 비평은 주로 하나의 트렌드이자 편중 현상으로서 관찰 예능을 바라본다. 이에 반해 언론학 중심의 학술 연구에서는 ‘일상’과 ‘옛보기’라는 명제에 집중해 관찰 예능을 분석한다.²⁾ 관찰 예능의 편중성이 방송의 현상이라면, ‘일상’과 ‘옛보기’라는 명제는 사회적 현상으로 관찰 예능의 인기를 연구하는 것이다. 일상을 통한 간접적인 소통, 쾌락주의적인 관음증의 문제 등이 이와 연결된다. 인위적인 요소를 부정하며 공감을 추구하면서도 훑쳐보기의 욕구라는 이중적 태도를 취하는 현대 시청자의 태도를 엿볼 수 있는 점이기도 하다. 이는 실제적인 체험을 거부하며 미디어를 통한 간접 체험과 대리 만족을 추구하는 시청자들의 모

1) <다큐처럼 리얼하게... CCTV 같은 ‘관찰 예능’>, 『경향신문』, 2018.4.16. (<https://entertain.naver.com/read?oid=032&aid=0002864273> 접속일: 2019.5.10.)

2) 다음의 논문들을 참고할 것. 광경태·김은경, 『관찰예능 속에 담긴 일상, 집단적 의사소통의 장을 형성하다』, 『예술인문사회융합멀티미디어논문지』 7권, 인문사회과학기술융합학회, 2017, 813-820쪽; 양진샘, 『‘관찰 리얼리티 프로그램’이 재현하는 ‘일상’에 대한 비판적 고찰: <나 혼자 산다>의 텍스트와 수용자 분석을 중심으로』, 연세대학교 석사학위논문, 2016; 윤태진, 『정서적 참여와 실재(reality)의 재구성: 한국 리얼리티 텔레비전 쇼의 작동방식에 대한 고찰』, 『방송문화연구』 23권, 한국방송공사 방송문화연구소, 2011, 7-36쪽; 이희승, 『지상파 리얼 버라이어티의 한국 지역적 특징과 수용의 쾌락』, 『언론과학연구』 11권, 한국지역언론학연합회, 2011, 207-237쪽; 최중은, 『TV 오락프로그램의 옛보기 카메라 활용방식에 관한 연구』, 중앙대학교 석사학위논문, 2002.

습이기도 하다. 이러한 현대 시청자의 폐쇄성은 ‘대리 만족’과 ‘공감’이라는 언어로 포장된다.

다만 이와 같은 사회학적 관점의 연구는 현상으로서 관찰 예능의 부각을 설명하기에는 용이하지만, TV 프로그램이라는 문화콘텐츠 텍스트 자체의 분석에 있어서는 한계를 드러낼 수밖에 없다. 이를 보완하기 위해서는 ‘이야기’에 대한 연구가 필요하다. 즉, 관찰 예능이 지니고 있는 설정의 특이성이 프로그램으로 이야기되는 과정에 대한 분석이 요구된다. 이를테면 관찰 예능이 대상에 대한 일상의 공유를 통해 ‘공감’을 주요한 주제로 한다면, 그러한 설정이 양식화되어 시청자와 연결되도록 하는 것이 스토리텔링이다. 특히 관찰 예능에서는 이른바 이야기의 전달 과정, 즉 스토리텔링에서 ‘텔링’의 영역이 텍스트의 내적 성질에 큰 영향을 준다. 영화나 TV 드라마처럼 서사성이 두드러지는 장르에서 ‘스토리’는 이미 텍스트 내적으로 완결된 형태이기 때문에 ‘텔링’은 텍스트의 외부적 요인, 이를테면 홍보, 미디어 환경, 배급 등의 영역에 영향을 준다. 이와 다르게 관찰 예능은 그 매체 특성상 ‘텔링’이 텍스트 ‘스토리’의 영역으로 편입된다.

또한 〈무한도전〉과 〈1박2일〉을 필두로 예능 프로그램들이 이른바 ‘리얼 버라이어티’를 표방하며 2000년대 TV 예능을 주도해 왔는데, 이 시기부터 이어지던 리얼리티 쇼 프로그램의 한 범주에서 관찰 예능이 유난히 두드러지게 된 요인이 있다면 이 역시도 스토리텔링의 분석을 통해 밝혀질 수 있을 것이다. 예능 프로그램에서 요구되는 리얼리티의 영역과 그 전달 방식이 방송 양식으로 다듬어지는 과정이 시기적으로나 맥락적으로 관찰 예능의 장르화 과정과 맞닿아 있을 수밖에 없기 때문이다.

물론 ‘가족’ 등을 키워드로 서사적 관점의 분류를 통해 관찰 예능의 스토리를 연구했던 선행 연구들도 존재한다.³⁾ 하지만 앞서 지적했듯 관찰

예능의 집중 현상은 TV를 통해 보이는 관찰 대상의 일상, 그리고 이를 간접 체험하는 시청자와의 소통, 즉 '텔링'의 영역과 관련되어 있다. 이러한 지점을 염두에 둘 때 주요 관찰 예능들에는 의미 있게 파악되는 텔링의 변별적 요소들이 있음을 발견할 수 있다. 그것은 바로 '관찰자'이다. 역설적이게도 지금의 한국 관찰 예능의 스토리텔링 변별성은 관찰 대상이 아닌 프로그램 상에서 시청자를 대행해 관찰을 수행하는 관찰자로부터 비롯된다. 이들은 관찰자일 뿐 아니라 내레이터 역할을 함으로써 프로그램의 서사에 영향을 미치는 특성을 보이기도 한다.

따라서 본 연구는 이러한 관찰자의 역할이 프로그램의 서사성과 전달성에 미치는 영역을 중심으로 관찰 예능의 스토리텔링을 분석할 것이다. 이와 같은 연구 목적 아래 분석을 위한 주요 텍스트는 MBC의 〈나 혼자 산다〉, SBS의 〈미운 우리 새끼〉, KBS의 〈슈퍼맨이 돌아왔다〉로 정한다. 각기 다른 지상파 방송국의 주요 예능 프로그램으로 화제성과⁴⁾ 지속성을 텍스트 선정의 기준으로 하였다. 세 프로그램은 2019년 1월 기준 관

3) 다음의 논문들을 참고할 것. 김윤희, 「리얼리티 예능 프로그램의 가족 서사 고찰: 〈슈퍼맨이 돌아왔다〉를 중심으로」, 『인문콘텐츠』 47권, 인문콘텐츠학회, 2017, 179-202쪽; 김환희·김훈순, 「리얼리티 예능 프로그램의 서사전략과 환상적 사실성: tvN 〈삼시세끼 정선편〉 시즌1을 중심으로」, 『기호학연구』 50권, 한국기호학회, 2017, 79-107쪽; 권주연, 「TV 리얼 버라이어티 쇼 프로그램의 스토리텔링 연구」, 경희대학교 석사학위논문, 2010; 김영만, 「리얼리티 예능 프로그램 포맷에서의 스토리텔링 구조에 관한 연구: 〈무한도전〉, 〈1박2일〉, 〈패밀리가 떴다〉 프로그램의 캐릭터 상호관계를 중심으로」, 『문화예술콘텐츠』 2호, 한국문화콘텐츠학회, 2008, 115-139쪽; 함현, 「TV 리얼리티 프로그램의 영상구성과 서사구조에 관한 연구」, 『한국산학기술학회 논문지』 8권, 한국산학기술학회, 2007, 1648-1654쪽.

4) 세 프로그램은 방영 기간 동안 지상파 예능 프로그램 시청률 상위 순위를 차지하고 있으며(구체적 수치는 아래 각주 참조), 각 프로그램의 출연자들이 프로그램의 시청률과 화제성을 중심으로 하는 방송사의 연예대상을 수상한 경력이 있는 점도 이 프로그램들의 화제성을 엿볼 수 있게 하는 지점이다.(〈슈퍼맨이 돌아왔다〉의 이휘재 2016년 KBS 연예대상, 〈미운 우리 새끼〉의 이선미, 지인숙, 이육진, 임여순 2017년 SBS 연예대상, 〈나 혼자 산다〉의 전현무 2017년 MBC 연예대상 수상)

찰 예능 시청률 최상위 프로그램들이며,⁵⁾ 근래에 유행을 바탕으로 편성된 프로그램이 아니라 관찰 예능의 부흥을 이끈 프로그램들이다.⁶⁾ 그러므로 이 세 프로그램에서 구축된 서사 관습과 스토리텔링 전략을 분석하는 것이 최근 한국 관찰 예능 프로그램의 현재적 현상과 정형화 과정을 이해하는 데 도움이 될 것이다. 뿐만 아니라 세 프로그램의 관찰자가 각기 다른 형태와 역할을 보이고 있다는 점도 관찰자를 중심으로 프로그램의 스토리텔링을 살펴보는 본 논문의 목적에 적합할 것이라 판단하였다.

2. ‘리얼’한 예능 프로그램의 등장과 ‘사실성’ 논쟁

한국 관찰 예능 프로그램의 원류는 2000년대 초반부터 유행했던 이른바 ‘리얼 버라이어티’ 프로그램들이다. 1990년대의 토크쇼, 게임쇼, 버라이어티쇼의 예능 프로그램 형태를 지나 2000년대에 들어서면 〈무한도전〉, 〈1박2일〉, 〈패밀리가 떴다〉 등의 리얼 버라이어티 프로그램들이 주류 예능으로서 흐름을 만들어 낸다. ‘리얼 버라이어티’라는 용어가 드러내듯 이들 프로그램들이 1990년대 기존의 한국 예능 프로그램들과 차별화되는 지점은 허구적 상황이 아닌 실제적 상황을 프로그램의 주요 소재로 삼는 것이다.

5) 2019년 1월 2째 주 기준 〈미운 우리 새끼〉의 시청률은 16.5%, 〈나 혼자 산다〉는 10.0%, 〈슈퍼맨이 돌아왔다〉(〈해피선데이〉로 통합 집계)의 시청률은 9.8%이다. 이는 지상파 시청률 주간 종합 순위에서 각각 3위, 9위, 11위에 해당하고, 예능 프로그램 순위로서는 1위, 4위, 5위, 관찰 예능 프로그램 순위로서는 1위, 2위, 3위에 위치한다.

6) 〈나 혼자 산다〉는 2013년 3월, 〈슈퍼맨이 돌아왔다〉는 2013년 11월, 〈미운 우리 새끼〉는 2016년 8월부터 방영 중이다.

물론 이러한 성격의 TV 프로그램이 한국에서 처음 발생한 것은 아니다. 북미, 유럽 지역에서는 ‘리얼리티 쇼’가 이미 1990년대 중반부터 인기를 끌기 시작하고 있었다. 대표적으로 1997년 네덜란드에서 방영이 시작된 〈빅 브라더 Big Brother〉는 ‘리얼리티 쇼’의 대중화에 가장 큰 영향을 미친 것으로 평가받는다. 이 프로그램은 서로 안면이 없는 12명의 사람들을 마치 CCTV로 관찰하는 것처럼 생중계하듯 방송하는 형식의 TV쇼였다.⁷⁾ 이 프로그램 이후 리얼리티 쇼의 콘셉트는 큰 인기를 끌며 세계적인 경향성을 만들어냈다.

한국의 예능 프로그램들이 서구권의 리얼리티 쇼와 같은 극단적 사실성을 추구한 것은 아니었다. 2000년대의 리얼 버라이어티 프로그램들은 기존의 토크쇼, 게임쇼 등의 한국 예능 프로그램과 새로운 유행으로 등장한 ‘리얼리티 쇼’ 중간 지점에 위치했다는 표현이 적절할 것이다. 일반인이 아닌 연예인이 고정적인 출연자로 등장하되 프로그램 내에서 그들의 연기가 아닌 실제 상황이 반영된 장면들을 만들어 내는 식으로 한국의 리얼 버라이어티는 형태를 갖추었다.

흥미롭게도 ‘리얼 버라이어티’라는 용어는 정립된 장르 용어도, 학계나 비평계에서 등장한 용어도 아니었고, 방송 진행자로부터 사용이 시작되었다. 방송인 유재석은 〈무한도전〉에서 이 용어를 최초 사용했으며, 이후 다른 예능 프로그램들을 통해 일반화되면서 하나의 장르적 용어로 굳어졌다. 리얼리티 쇼의 특징을 지녔던 다른 프로그램들이 존재했음에도 〈무한도전〉이 최초의 리얼 버라이어티 프로그램으로 인정되는 배경에는 이 프로그램 자체가 지닌 영향력과 함께 이러한 용어의 발생과 개념 정립이라는 측면이 함께 존재한다.⁸⁾ ‘〈무한도전〉의 ‘리얼리티’

7) 이영돈, 『영상 콘텐츠 제작 사전』, 커뮤니케이션북스, 2014, 181쪽.

8) 『대중문화 사전』(김기란 · 최기호, 『대중문화 사전』, 현실문화연구, 2009)과 인터넷

는 출연자들의 성격(character)과 상호 관계(network)를 통해 표출⁹⁾되었다. 중요한 것은 출연자들의 성격이 단순히 극적 캐릭터성을 지니게 된 것이 아니라 그들의 실제 경험과 성격을 바탕으로 인물형이 구축되었다는 점이다. 이는 시청자가 출연자를 사실적으로 인식함으로써 이 프로그램이 '리얼리티'를 갖추게 하는 기본 전제가 되었다.

'리얼'이라는 말에서 강조되듯 '사실성'은 리얼 버라이어티 프로그램의 성격을 규정하는 가장 중요한 개념이며, 이후 한국 리얼 버라이어티 프로그램이 관찰 예능으로 분화 및 전개됨에 있어 핵심적인 요소로 작용한다. 때문에 2000년대 한국 리얼 버라이어티 프로그램들이 어떻게 사실성을 만들었는가의 문제는 해당 프로그램들의 장르적 특질을 정의하는 지점과 연결된다.

〈무한도전〉의 경우는 출연자의 개인적 체험을 통해 캐릭터성을 만드는 것과 같은 실제 상황의 반영, 카메라 안과 밖의 경계를 허물기를 통해 사실성을 구축하였다.¹⁰⁾ 특히 제작진의 개입을 통해 프로그램의 서사가 정해진 각본의 방향이 아닌 돌발적이고 즉흥적인 방향으로 전개된다는 것은 리얼 버라이어티의 사실성을 각인시키는 중요한 토대가 되었다.

'리얼'이라는 관점에서 이러한 제작진의 개입은 예측되지 않은 돌발적 상황을 통해 출연자들의 실제적 모습을 드러내고, 이야기 또한 마치 리

백과인 '위키백과'는 모두 국내 최초의 리얼 버라이어티 프로그램이 〈무한도전〉이라고 말한다. 실제로 '국내 최초 리얼 버라이어티'라는 용어는 〈무한도전〉의 콘셉트를 규정 짓기 위해 프로그램 내에서 진행자 유재석이 반복해 외치던 구호와 같은 문구였다.
9) 최성민, 「대중 매체 텍스트의 리얼리티 문제 연구: TV 프로그램 〈무한도전〉을 중심으로」, 『인문콘텐츠』 제18호, 인문콘텐츠학회, 2010, 133쪽.

10) 〈무한도전〉이 리얼리티를 획득하는 방법에 관한 보다 자세한 설명은 최성민의 연구를 참고할 것. 그는 실제 상황의 투명한 반영으로서의 리얼리티, 자기반영적 텍스트와 통합적 자막을 통한 리얼리티, 현실 사회의 풍자를 통한 리얼리티의 재구성을 그 방법으로 제시한다.(최성민, 「대중 매체 텍스트의 리얼리티 문제 연구: TV 프로그램 〈무한도전〉을 중심으로」, 『인문콘텐츠』 제18호, 인문콘텐츠학회, 2010, 135-141쪽.

얼리티 쇼의 실제적 상황으로 흘러가고 있음을 드러내기 위한 것이다. 이는 앞서 언급한 출연자의 실제 성격을 쇼의 캐릭터와 합치시킴으로써 시청자들이 출연자와 쇼를 사실적으로 인식하게 만드는 것과 연관된다. 즉, 프로그램의 사실성을 높이기 위한 장치들인 것이다. 〈무한도전〉 이후 〈1박2일〉 등에서 이러한 방식은 반복된다. 〈1박2일〉은 연출, 작가, 조명, 음향 등 거의 모든 제작 스태프를 프로그램에 등장시키고, 이들을 게임과 미션 등 프로그램의 주요 전개 장치에 배치시킴으로써 프레임의 경계 허물기를 가속화했다. 이처럼 초기 리얼 버라이어티에서는 카메라가 쇼의 무대 앞으로 등장하는 것이, 보다 정확히는 무대의 시점에서 무대 밖을 찍는 것이, ‘리얼’의 상황을 만들어 내는 중요한 요소였다.

사실성의 추구라는 점에서 다큐멘터리의 개념을 적용시켜볼 때 초기 리얼 버라이어티는 시네마 베리테(cinéma vérité)의 특징들을 갖고 있다. ‘영화 진실’이라는 뜻을 지닌 시네마 베리테는 1960년대 프랑스의 영화 운동이자 다큐멘터리 영화의 한 사조이기도 하다. ‘시네마 베리테는 위기를 재촉해 상황을 포착함으로써 진실에 다가가는 방식을 취한다. 이를테면, 다큐멘터리 영화의 다른 계열인 다이렉트 시네마(direct cinema)의 제작자들이 보이지 않는 존재이길 바랐다면, 시네마 베리테의 제작자는 종종 모습을 드러내고 주체적으로 영화에 참가한다.’¹¹⁾ 방관자의 역할이 아니라 개입을 통해 진실을 추구한다는 점과 이를 통해 관객에게 사실(진실)을 인식하도록 유도한다는 점이 리얼 버라이어티와 시네마 베리테의 접점이라 할 수 있다.

이러한 그동안의 다큐멘터리 영화 역사가 말해주듯 제작자의 ‘사실’의 기록은 곧 관객의 ‘진실’의 추구가 된다. 리얼 버라이어티의 ‘리얼’은 단순한 사실성이 아니라 시청자에게는 진실한 것으로 인식된다는 것이다.

11) 에릭 바누, 『세계 다큐멘터리 영화사』, 이상모 역, 다락방, 2000, 301쪽.

그에 따라 이러한 프로그램들이 다큐멘터리가 아닌 예능 프로그램이었음에도 불구하고 리얼 버라이어티에 대한 사실성에 대한 요구는 점점 높아져 갔다. 〈패밀리가 떴다〉 논란은 ‘사실성’을 두고 리얼 버라이어티에 대한 시청자와 제작진의 개념 충돌을 대표적으로 보여 주는 현상이라 할 수 있다.

2008년 방영이 시작된 이 프로그램의 내용은 출연자들이 시골집에서 1박 2일 동안 함께 생활하는 모습을 보여 주는 것이었다. 그런데 한 차례 프로그램의 대본이 공개되며 논란이 일었다.¹²⁾ 기존의 예능 프로그램과 다르게 특별한 포맷이 없이 출연자들이 자연스럽게 자신들의 의지로 시간을 보내는 모습을 보여 주는 것이 이 프로그램의 주요한 특징이었는데, 대본에는 상황, 대사, 행동 지문 등이 구체적으로 명시되어 있었던 것이다. 방송 관계자들에게 프로그램 진행 상 대본이 존재하는 것은 당연하게 여겨졌지만,¹³⁾ 시청자들은 실제라 믿었던 상황들이 연출된 것이라는 점에 실망감과 배신감을 표출했다. 시청자들은 〈패밀리가 떴다〉에서 사실성을 가장 중요한 가치로 인식하였으므로, 이 프로그램에서 사실성이 훼손되는 것은 곧 진실의 추구가 아닌 조작으로 인정되는 것이었기 때문이다.

〈패밀리가 떴다〉 논란 이후 리얼 버라이어티 프로그램의 사실성 논쟁은 지속적으로 이어진다.¹⁴⁾ 이처럼 시청자의 요구가 높아지는 경향 속

12) 〈SBS ‘패밀리가 떴다’ 논란... 대본에 의한 리얼?〉, 『서울경제』, 2009.1.6. 참고. (<https://www.secdaily.com/NewsView/1HMFLOBOOD> 접속일: 2019.5.10.)

13) 실제 대본이 공개된 경로도 한국방송작가협회가 발행하는 잡지에 정식 게재된 것이었다.

14) 〈편집과 캐릭터가 ‘리얼’을 방해하나?〉, 『헤럴드POP』, 2009.4.7. (<https://entertain.naver.com/read?oid=112&aid=0001996110> 접속일: 2019.5.10.); 〈‘정글의 법칙’, 조작 논란에 의견분분 “방송이니 당연” vs “심각한 조작”〉, 『enews24』, 2013.2.12. (<https://entertain.naver.com/read?oid=404&aid=0000023861> 접속일: 2019.5.10.); 〈1등예능 ‘1박2일’,

에서 리얼 버라이어티의 사실성에 대한 기준은 높아지고, 프로그램 성격의 방점이 버라이어티쇼가 아닌 '리얼'로 이동하게 된다. 그에 따라 사실성 논쟁에서 벗어나기 위한 방편으로 보다 다큐멘터리 형태에 가까운, 개념적으로는 다큐멘터리보다도 CCTV 형태에 가까운 엿보기 형태의 본격적인 관찰 예능이 시작된다.¹⁵⁾

기존의 리얼 버라이어티에서 시네마 베리테의 특징을 찾을 수 있다면, 관찰 예능은 다이렉트 시네마의 특성을 지닌다. 다이렉트 시네마가 '관찰자적 입장에서 긴장이 유발될 수 있는 곳에 카메라를 가져가 위기 상황을 기다리고, 연출자가 상황에 관여하지 않는 방관자의 역할을 수행하는'¹⁶⁾ 것은 출연자의 일상적 상황을 지켜보고 그 안의 특별한 상황을 포착하는 관찰 예능의 특징을 그대로 담고 있다. 이처럼 개입 없이 지켜보는 방식을 통해 관찰 예능은 기존의 리얼 버라이어티가 겪었던 사실성 논쟁에서 일정 부분 벗어나게 된다. 그와 함께 몇몇 성공적인 관찰 예능의 등장은 이러한 유형의 프로그램들이 쏟아지는 직접적 계기가 되었다.

그에 따라 '지켜보기'를 형식으로 하는 관찰 예능의 장르성 안에서 소재와 포맷의 차별화를 통한 경쟁이 시작된다.

리얼의 함정에...), 『머니투데이』, 2011.1.27. (<https://entertain.naver.com/read?oid=108&aid=0002066613> 접속일: 2019.5.10.)

15) 최초의 관찰 예능이라 할 수 있는 프로그램은 2001년 KBS2 <슈퍼TV 일요일은 즐거워>의 코너였던 <우리의 성>일 것이다. 이 프로그램은 개그맨 김한석을 사방이 유리로 공개돼 있는 공간에 가두고 100일 동안 24시간 내내 그의 일거수일투족을 찍는 포맷을 갖고 있었다. 다만 <우리의 성>은 당시 실험적 시도로 평가될 뿐 하나의 방송 트렌드를 만들어 내지는 못하였다. 그런 의미에서 관찰 예능이 본격적으로 시작된 시기는 MBC <나 혼자 산다>와 KBS2 <슈퍼맨이 돌아왔다>가 시작된 2013년으로 보는 것이 적절할 것이다.

16) 에릭 바누, 『세계 다큐멘터리 영화사』, 이상모 역, 다락방, 2000, 301쪽.

3. 관찰 예능의 서사 진행 방식

관찰 예능을 리얼 버라이어티부터 이어져 장르화 과정을 거친 하나의 장르로 인식할 때, 관찰 예능에는 동일화된 도상들 혹은 유형적으로 구축된 서사적 특질이 발견될 것이다. 그것은 ‘연예인’, ‘일상’과 같은 관찰 대상, 콘텐츠를 함축하는 키워드일 수 있고, 방송 예능 프로그램이라는 장르적 특성에 따른 포맷 혹은 일반적인 서사 라인이 될 수도 있다.

방송에서의 포맷은 프로그램의 구성방식이라고 할 수 있다. “다시 말해 포맷은 기존 프로그램을 다른 제작자가 만들 때 쉽게 이용(혹은 적용)할 수 있는 프로그램의 ‘구성방식’ 혹은 ‘서식’을 말한다.”¹⁷⁾ 때문에 구성이 내용과 성격을 일정 부분 유형화시키는 예능 프로그램의 특성상 포맷은 TV 예능 프로그램의 유사화 현상과 연관해 생각해 볼 수 있다. 포맷이 다른 프로그램에 ‘이용’이 가능하다는 측면을 간과해서는 안 되기 때문이다. 이를 순화해 표현하자면 (제작 지침과 같은 세부 구성이 아닌 소재와 형식을 담은 넓은 의미의) 포맷은 TV 프로그램의 하위 장르를 생성하는 개념으로 고려할 수 있다.

관찰 예능을 하나의 통합적 하위 장르로 보았을 때, 관찰 예능의 일반화된 포맷은 CCTV처럼 고정된 카메라에 기록된 대상의 일상을 편집된 영상으로 지켜보는 것이다. 여기서 CCTV의 개념을 끌어들이는 것은 두 가지 측면에서 비롯된다. 하나는 기존의 리얼 버라이어티가 사실성 논쟁을 통해 관찰 예능으로 전환되었기 때문에 인위적 연출 없이 단순히 기록되는 CCTV가 최대한의 객관성을 드러낼 수 있는 장치라는 측면이다. 다른 하나는 CCTV가 ‘감시’의 함의를 갖는다는 점이다. 지근거리에

17) 김정환, 『방송 프로그램 포맷의 정의와 발전 과정』, 『저작권문화』 241호, 한국저작권위원회, 2014, 32쪽.

서 장시간 촬영되는 카메라 장치를 통해 자칫 시청자는 대상을 ‘관찰’한 다기보다 ‘감시’하게 되는데 이를 완화해 주는 것이 관찰자의 존재이다.

사생활 침해에 대한 부정적 인식에도 불구하고 CCTV가 정당성을 얻을 수 있는 것은 이 장치가 공적 목적을 위해 사용되거나 폐쇄 회로라는 특성 상 임의로 공개되지 않는 영상으로 관련자들만 시청할 수 있기 때문이다. 관찰 예능은 주로 관찰 대상과 직접 연관성을 지닌 인물들을 관찰자로 등장시키고 이들을 통해 기록된 영상이 시청자들에게 전달되게 함으로써, 감시의 성격을 지닌 영상을 관련자에 의해 전달되는 영상으로 의미를 변환시킨다. 그러므로 관찰자는 관찰 예능의 포맷에 핵심적인 역할을 차지하게 된다.

그리고 방대하게 기록되는 영상이 제작진에 의해 편집된 영상으로 제공된다는 점에 유의해야 한다. 이 과정에서 프로그램은 일정한 서사를 지니게 되는데, 관찰 예능 프로그램들에서 나타나는 이 서사가 일정한 패턴을 드러내고 있기 때문에 관찰 예능을 하나의 장르로 인정할 수 있는 근거가 될 수 있다.

관찰 예능에서 일반적으로 유형화되는 서사는 프로그램의 초기와 정착기 이후가 다르게 구분된다. 프로그램의 초기에는 대상의 일상적 삶의 모습을 보여 주는 것에 초점을 맞춘다. 이는 관찰 예능의 주된 관찰 대상이 연예인이라는 점과 관련된다. TV 화면의 연출된 이미지로서의 연예인이 아닌 실제 생활에서 자연인의 모습을 드러냄으로써 프로그램이 얻게 되는 효과는 두 가지이다. 첫째는 사실성의 강화다. 초기 리얼 버라이어티가 무대와 무대 뒤의 경계 허물기를 통해 사실성을 얻었던 것을 참고할 때, 공간을 아예 무대 바깥의 실존 공간(TV 속 무대를 허구적 공간이라 인식할 때)으로 이동하는 관찰 예능은 허구적 캐릭터였던 연예인이 완전한 실제 모습을 드러내는 공간이 된다. 두 번째는 ‘일상이

라는 관념이 주는 동질감 효과이다. 시청자의 입장에서 생경한 활동 환경에 있던 연예인이라는 존재가 나와 비슷한 생활의 공간으로 들어오는 이미지를 직접 목격할 때 해당 관찰 대상은 호기심의 대상에서 공감의 대상으로 바뀐다. 공감의 영역에서 텍스트가 읽힌다는 것은 결과적으로 실제감을 높이는 효과를 거둘 수 있다. 그에 따라 관찰 예능 프로그램들은 각각의 프로그램 소재에 따라 육아, 독신 등의 방향성을 지니되 이를 일상이라는 공간에서 드러낸다.

다만 영화나 드라마처럼 흡입력 있는 내러티브가 개입하지 않는 예능 프로그램에서, 더군다나 극장 관람과 달리 TV라는 관람 자율권이 대단히 보장된 매체 특성을 고려할 때, 한 시간 이상 한 인물만을 관찰하는 방식에는 무리가 따른다. 그에 대한 해결책으로 관찰 예능이 활용하는 서사적 구성은 옴니버스이다. 복수의 인물들을 대상화하고, 이들을 순차적으로 관찰하며 그 중간 단계에 관찰자의 해설을 덧붙인다. 이렇게 관찰 예능은 일종의 패턴을 만들고 이는 관찰 예능의 일반적 구성이 되어 동일 장르에 공유된다.

구체적으로 관찰 예능의 초기 서사 양상을 살펴보도록 하자. <슈퍼맨이 돌아왔다> 1회는 네 명의 출연자가 육아를 하는 모습을 보여 주는데 이 회차의 핵심 키워드는 ‘집’이다. 어깨를 다친 타블로는 집에서 아이와 이틀의 시간을 모두 보내고, 장현성은 두 아들과 집에서 밥을 하고 집 앞 공원에서 자전거를 타며 시간을 보낸다. 이휘재는 안과에서 아이들의 검진을 하고, 추성훈은 아이와 도쿄에서 오사카로 이동하는데 그 목적은 할아버지의 ‘집’으로 향하기 위해서다. 래퍼, 배우, 개그맨, 격투기 선수로 이뤄진 출연자들은 통상적으로 기대하게 되는 그들의 특수한 활동 영역이 아니라 집, 공원, 병원, 친척집 방문과 같은 일반인들과 다를 것 없는 환경에서 활동하고 때로는 실수하기도 한다. 모두에게 가장 친

속한 공간인 ‘집’을 중심으로 말 그대로 그들의 일상이 보이는 것이다.

〈나 혼자 산다〉 9회는 ‘밤’을 주제로 이야기가 전개되는데, 이성재는 집에서 머물다 심야 영화를 보고, 김광규는 집에서 과거의 앨범을 보다 방송 섭외 전화를 받고, 노홍철은 단골 사우나를 찾고, 데프콘은 집에서 음식을 하고 배달 음식을 시키는 과정 등이 보인다. 〈미운 우리 새끼〉 1회는 동료와 키보드를 타는 김건모, 클럽에 가는 사생활을 드러내는 박수홍, 집과 차를 청소하는 허지웅의 모습이 영상에 담긴다. 모두 연예인이 등장인물이지만, 영화를 보고 사우나를 가고 청소를 하는 등 카메라 밖 그들의 모습은 일반 시청자의 일상과 다르지 않음을 의도적으로 보여주고 있음을 확인할 수 있다.

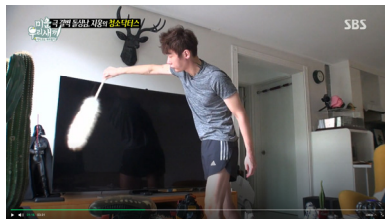


그림 1 〈미운 우리 새끼〉의 장면



그림 2 〈나 혼자 산다〉의 장면

하지만 일상은 그 사전적 의미가 나타내듯 ‘날마다 반복되는 생활’이기에 이를 소재로 이야기를 확장하는 데는 한계가 있을 수밖에 없다. 따라서 ‘집’을 중심으로 대상의 일상 영역을 들여다보는 프로그램의 초기 발생 단계를 지나면 관찰 예능은 ‘집’ 밖의 공간, 즉 일상 밖의 공간으로 움직인다. 이러한 정착기 이후 서사 변형 단계에서 취하는 관찰 예능의 서사 구조 혹은 포맷은, 1) 스스로에게 미션을 주고 수행하는 구조, 2) 외부인을 만나거나 아예 게스트를 관찰 대상으로 등장시키는 형태, 3)

연예인이라는 특수하고 전문화된 직업 공간에 들어가거나, 4) 특별한 취미나 여행지를 소개하는 형태로 이뤄진다.

이를테면, 〈슈퍼맨이 돌아왔다〉 277회에서 장범준의 가족은 그의 히트곡 ‘여수 밤바다’의 배경인 여수를 찾아 여행하는 과정을 담고, 〈나 혼자 산다〉 238회는 게스트 다니엘 헤니를 만나기 위해 LA로 떠나는 여정을 담는다. 〈미운 우리 새끼〉 135회는 김종국의 콘서트 현장이 소개된다.

초기 서사 유형이 ‘일상’을 담는 것이라면, 변형기는 그 상대적 개념인 ‘일탈’을 다루는 것이라 할 수 있다. 일상적이지 않은 출연자들의 행동이나 활동 영역은 일반 시청자들이 공감하기 어려운 것이다. 야외 촬영이 늘어나며 카메라는 고정되지 않고 움직이고, 기다림을 통해 특별한 순간을 포착하는 방식의 촬영 방식은 의도성을 지닌 움직임으로 바뀐다. 또한 중국에는 옴니버스 형태로 구별되던 각 출연자들이 서로 만나고, 그 안에서 프로그램을 통해 구축된 캐릭터 플레이가 이뤄진다. 결국 일상의 영역에서 실존 인물로서의 대상을 관찰하는 본래의 주제는 무너진다. 장시간 지속되는 프로그램을 바탕으로 구현된 캐릭터 이미지가 등장하고 게스트가 나오고 미션을 수행하는 식의 기존 예능 프로그램의 관습들이 관찰 예능에 침범하기 시작하기 때문이다.

그럼에도 불구하고 관찰 예능은 과거 리얼 버라이어티처럼 사실성 논쟁에 빠지지 않는다. 그 이유는 여전히 대상은 기록되고 이를 바라보는 관찰자가 프로그램에 존재하기 때문이다. 직접 서술되는 것이 아니라 지켜보는 관찰자를 거침으로 인해 관찰 대상은 객관화되는 효과를 거둔다. 이처럼 관찰자라는 존재는 관찰 예능의 형식을 완성하는 역할을 한다. 또한 관찰 예능이라는 동일 서식의 프로그램들에 차별성을 만드는 점에서도 그 중요성이 높다.

4. 관찰자의 역할

4-1. 포맷의 차별화

지금까지 관찰 예능의 발생 배경과 장르화 과정을 살펴보았고, 관찰 예능 장르 전체의 공통적 유형성을 서사 특질을 기초로 분석하였다. 이를 통해 관찰 예능은 형식적 측면에서 개별 프로그램을 아우르는 일관성을 보이고 있고, 프로그램에서 일어나는 이야기의 내적 변이가 유형화되어 발견될 만큼 단순한 프로그램의 유사화 경향이 아닌 통합적 장르로 읽을 수 있는 여지를 드러낸다고 할 수 있다.

이처럼 장르의 서사나 형식의 동일유형성을 바탕으로 작품들을 몇몇 군집으로 구분하는 역할 또한 하므로 창작자와 수용자 간의 약호 체계로 읽히기도 한다. 관찰 예능을 하나의 장르로 묶는 요소는 옴니버스라는 형식, (표면적으로는) 다이렉트 시네마 형태로써 제작진의 개입을 지양하는 제작 방식, 관찰을 주제로 하는 이미지 재현 등이 있다.

토마스 소빅(Thomas Sobchack)에 따르면 영화의 장르는 ‘도상(icon), 관행(convention), 공식(formula)’¹⁸⁾을 지닌다. 통상적으로 특정한 이미지의 반복을 통해 장르의 특징으로 인지되는 도상과 창작자와 관객이 상호 간에 인식할 수 있는 형식, 내러티브 전개인 공식은 모두 컨벤션, 즉 장르적 관습으로 이해할 수 있다. 이 관습은 장르를 유지하는데 주요한 역할을 한다. 장르에 따라 작품들을 군집으로 구분할 수 있는 이유도 관습으로 해석되는 장르의 요소들이 존재하기 때문이다.

하지만, 매우 당연하게도, 동일 장르가 모두 같은 텍스트로 해석되지

18) 토마스 소빅·비비안 C. 소빅, 『영화란 무엇인가: 영화의 역사, 형식, 기능에 대한 이해』, 주창규 외 역, 거름, 1999, 206-218쪽.

는 않는다. 동일 장르 안에서 각 텍스트를 차별화시키는 요소는 장르를 유지시키는 ‘관습’을 이탈하는 방식, 혹은 관습을 작동하는 방식이 어떻게 차이를 만드는가로 결정된다. 영화에서 그것은 주로 이미지와 서사의 재현 방식과 관련된다.

반면 TV 예능에서 프로그램 간의 차별성을 만들어 주는 핵심적 요소는 포맷이다. 앞서 포맷이 프로그램의 유사화를 허용함으로써 TV 예능의 장르를 구축하는 데 역할을 한다고 서술했던 것을 떠올리면 포맷이 프로그램 간의 차별성을 만든다는 말은 역설적이다. 다만 여기서 말하는 포맷은 그 개념과 의미가 앞선 서술과 다르다. 전술(前述)의 의미가 일반적 개념의 구성을 뜻했다면, 프로그램의 차별성을 만들어 내는 ‘포맷’은 방송 업계에서 통용되는 의미로써 상세한 제작 기법을 뜻한다. 이를테면, ‘방송의 포맷은 요리의 요리법(recipe)로 비유할 수 있다.’¹⁹⁾ 요리법이 있다면 그 요리를 누구든 흉내 낼 수 있듯, 프로그램의 상세한 서식인 포맷이 있으면 해당 프로그램을 제작할 수 있는 것이다. 때문에 방송의 포맷은 저작 권리와 연결되기도 하고, 프로그램 해외 판매에 있어 매뉴얼 역할을 하기도 한다. 그만큼 포맷은 방송이라는 분야의 전문적 개념임과 동시에 프로그램의 구성을 표현하는 세밀한 지표이기도 하다. 이러한 세밀함은 동일 장르의 프로그램들 간에 차이를 읽을 수 있게 한다.

관찰 예능에 있어 텍스트별 변별성을 만들어 내는 요소는 ‘관찰자’이다. 관찰자가 누구인가에 따라, 즉 프로그램에 정의된 관찰자의 성격에 따라 관찰 예능은 주제가 차별화된다. 관찰자에 의해 설정된 프로그램의 주제는 관찰 대상의 기록을 이야기하는 방식을 정한다. 그것은 기록

19) 김정환, 『방송 프로그램 포맷의 정의와 발전 과정』, 『저작권문화』 241호, 한국저작권위원회, 2014, 32쪽.

이 영상 편집으로 서술되는 방향이기도 하고, 관찰자가 기록을 직접 이야기하는 방식이기도 하다.

예를 들어, <미운 우리 새끼>의 관찰자는 관찰 대상의 어머니이다. 그에 따라 <미운 우리 새끼>는 비혼 남녀의 생활을 관찰한다는 성격을 갖고, 이른바 노총각, 노처녀 자녀를 둔 어머니들의 근심과 푸념 등을 통해 결혼이라는 제도와 문화에 대한 이야기한다. 반면 <나 혼자 산다>의 관찰자는 관찰 대상 자신이다. 이를 통해 ‘독신 라이프’라는 프로그램의 방향성은 명확해진다. 누구에 의해 대상화되는 것이 아니라 ‘혼자’인 대상 자체가 인식되기 때문이다. 이와 같이 어떠한 관찰자가 존재하는가에 따라 프로그램의 성격은 결정된다. 이밖에도 배우자가 관찰자로 등장하는 <동상이몽>은 부부의 가치와 생활에 대한 프로그램이고, 연예인이 관찰자로 등장하는 <전지적 참견 시점>은 매니저의 관점에서 연예인의 생활을 조명한다.



그림 3 <미운 우리 새끼> 관찰자



그림 4 <나 혼자 산다> 관찰자

관찰자가 누구인가에 따라 그들이 관찰하는 기록의 종류와 성격은 구분된다. 이는 누가 관찰하느냐에 따라 관찰 대상의 성격도 다르게 규정됨을 뜻한다. 어머니가 관찰자이면 대상은 아들이나 딸로서 인지되지만, 배우자가 관찰자이면 대상은 상대 배우자가 된다. 이러한 방식으로 관

찰 대상은 관찰자에 따라 아빠라는 가족 구성원, 연예인이라는 직업인, 자기 본연의 존재로서 그 성격을 각기 규정 받는다. 중요한 것은 관찰 대상의 성격화가 곧 프로그램의 주제를 결정한다는 점이다.

또한 관찰자가 프로그램에 어떠한 방식으로 등장하느냐에 따라 프로그램의 내적 구성에도 변화가 생긴다. <나 혼자 산다>는 스스로를 관찰 하기에 자신의 행동에 대한 설명이 가능하고, 재미를 중심에 둔 구성원 들 간의 잡담이 내용의 큰 비중을 차지한다. <미운 우리 새끼>는 어머니 들이 자녀를 관찰하고, 분석하고, 그들의 행동을 예측하는 관찰자의 역할을 수행함과 동시에 스튜디오에 등장하는 게스트들과 결혼을 주제로 한 토크를 하는 것이 프로그램의 한 축을 차지한다. <슈퍼맨이 돌아왔다>의 관찰자는 숨겨진 존재로 내레이터의 역할만을 수행한다.

이처럼 관찰자의 활용 방식에 따라 프로그램에는 차별성이 생겨난다. 이러한 변별성이 곧 포맷의 차별화를 뜻한다. 관찰 예능의 포맷은 ‘관찰 자’라는 요소에 의해 대부분 구분되고, 이를 통해 개별적 텍스트는 동일 장르 내에서도 나름의 독립성을 획득할 수 있다.

4-2. 내러티브의 시점화와 ‘시선’

통상적으로 TV 예능 프로그램은 특정한 시점을 갖지 않는다. 서사성이 떨어지는 장르의 특성 상 시점화가 불필요하고, 게임이나 추리를 하 위 장르로 삼는 특수한 사례를 제외하고는 시점 쇼트 등도 사용되지 않는다. 즉, 문학적 의미의 시점과 영상 언어로서의 시점 모두 별다른 의미를 지니지 않는다고 할 수 있다.

하지만 관찰 예능에서는 장르적 특질로 인해 내러티브의 시점화가 이뤄진다. ‘관찰’이라는 용어가 가리키듯 관찰 예능의 시점은 관찰자 시점이다.

그런데 지금의 한국 관찰 예능은 특정한 관찰자를 스토리텔링 요소로 배치하기 때문에, 일반적으로 관찰 예능의 시점은 관찰자에 의한 관찰과 서술, 즉 일인칭 관찰자 시점을 취한다고 할 수 있다. <미운 우리 새끼>는 그 대표적 예이다. 관찰 대상의 어머니인 관찰자가 대상을 바라보고, 관찰자의 언어를 통해 관찰 영상은 재맥락화 됨으로써 프로그램의 내러티브가 갖춰진다. 주인공은 관찰 대상이고, 주변 인물인 관찰자를 통해 주인공의 이야기가 전해지는 전형적인 일인칭 관찰자 시점인 것이다.

그런데 관찰자의 성격을 통해 텍스트의 변별적 포맷이 형성된 것처럼, 관찰 예능에서 관찰자의 성질 차이는 시점의 변화를 일으키기도 한다. <슈퍼맨이 돌아왔다>는 문학적 시점 구분에 따르면 작가 관찰자 시점에 가깝다. <슈퍼맨이 돌아왔다>는 관찰 예능 중 드물게 관찰 대상과 연관성이 없는 제3의 인물을 내레이터로 설정하고 이 인물이 관찰자의 역할을 수행한다. 때문에 관찰자는 전체적으로 상황을 조망하며 온전히 외부적인 관찰자의 관점에서 관찰 내용에 관해 서술한다. 다른 관찰 예능 프로그램들에 비해 <슈퍼맨이 돌아왔다>의 관찰 내용 서술에 묘사가 두드러지는 것도 작가 관찰자 시점의 특징과 연관된다.

<나 혼자 산다>의 시점은 복합적이다. <나 혼자 산다>는 관찰 대상과 관찰자가 동일인으로 설정된다. 때문에 형식적으로는 관찰자 시점을 갖지만, 스스로가 자신에 대한 서술을 한다는 점에서 일인칭 주인공 시점이 혼재된다. 이는 화면 구성을 통해서도 확인할 수 있다. 영상에서의 시점을 말할 때 ‘영화이론가들은 객관적 카메라 쇼트와 주관적 카메라 쇼트를 구별한다. 객관적 쇼트에서 카메라는 제3자의 시점을 채택한다. 주관적 쇼트의 경우, 통상 카메라는 제1 인물의 포지션을 잡고 그 다음에 제2 인물의 포지션을 포착한다.’²⁰⁾ 바로 시점 쇼트를 활용하는 것이

20) 존 A. 워커·사라 채플린, 『비주얼 컬처: 이미지 시대의 이해 비너스에서 VR까지』,

다. 이를 관찰 예능에 적용하면, 화면에 등장하지 않는 외부 관찰자에 의해 시점화되는 〈슈퍼맨이 돌아왔다〉는 완전한 객관적 쇼트로 구성된다. 〈미운 우리 새끼〉의 경우는 제1 인물인 관찰자가 대상을 응시하는 모습이 화면에 등장하고 제2 인물인 관찰 대상이 포착되므로 주관적 쇼트의 형식을 갖추고 있다. 하지만 이때 관찰자가 응시하는 것은 대상이 아닌 영상이다. 즉, 관찰자와 대상은 상황적으로 완전히 분리되어 있기 때문에 관찰자의 응시가 기록된 영상 자체에는 영향을 미칠 수 없으므로 이 쇼트가 주관적이라 말하기 어렵다. 〈나 혼자 산다〉의 시점이 복합적인 이유는 관찰자와 관찰 대상이 상황적으로 분리되지 않기 때문이다. 관찰자는 영상을 응시하지만, 자신이 자신을 바라보기 때문에 영상의 상황은 관찰자로부터 완전히 분리되지 않고 객관적 쇼트와 주관적 쇼트가 충돌한다. 때문에 이 때 관찰자의 시선과 서술은 일부 주관성을 지닌다고 할 수 있다.

관찰 예능에서 내러티브의 시점화가 이뤄질 수 있는 이유는 용어와 역설되게 관찰자가 ‘관찰’의 역할만을 수행하지 않기 때문이다. 관찰 예능의 관찰자는 관찰자의 역할과 함께 서술자로 내러티브의 전면에 등장한다. 청취자 겸 발화자이고, 관찰자 겸 서술자의 이중적 역할을 하는 것이다. 문학에서 시점에 따라 독자가 동일화를 일으키는 대상이 변화하는 것처럼, TV 예능과 같은 영상미디어 장르에서 시점은 시청자가 감정을 이입하고 동일화할 대상과 성격에 영향을 준다. 예를 들어, 〈미운 우리 새끼〉에서 이상민이 채권자의 집으로 이사를 가는 에피소드에서 그가 처한 상황은 어머니의 시점을 통해 서술되기 때문에 그는 계속해서 측은한 처지에 놓인 인물로 성격화된다. 정작 영상에서는 집에 만족하는 이상민의 모습과 이사 과정에서의 유쾌한 해프닝들이 이어지지만,

임산 역, 루비박스, 2004, 189쪽.

이를 지켜보는 어머니의 안쓰러운 표정과 소감 등이 이어지며 시청자는 실질적 서술자인 어머니의 시점을 따르게 되는 것이다.

때문에 서술자이기도 한 관찰자의 '시선'이 어떤 목적성을 띠고 의미를 지니고 있는지는 내러티브를 넘어 텍스트 전체에 가장 중요한 함의가 된다. 이를테면 시선의 목적과 연관해서 시청자의 관음성이 어떻게 작동하는지도 생각해 볼 수 있다. 관찰 예능과 같은 리얼리티 쇼 기반의 프로그램에서 관음증은 우선적으로 지적되는 부정(不淨) 요소이다. 인간의 원초적인 훔쳐보기 욕망은 리얼리티 쇼에 대한 도덕적 비난을 가져오는 것과 동시에 인기 요인으로 꼽히기도 한다. 관찰 예능에서도 시청자는 관찰 대상을 훔쳐본다. 인기 연예인의 사생활을 들여다보고 싶은 시청자의 욕구는 당연히 관음적이다. 다만 자칫 불쾌감을 일으킬 수 있는 '관음증'이라는 문제는 관찰자에 의해 완화된다. 앞서 설명된 대로 관찰 예능에서 대상을 들여다보는 방식은 관찰자에 의해 재매개된다. 시청자의 시점은 프로그램의 서술자이기도 한 관찰자에게 동일화되기 때문에, 그들의 시선은 관찰자의 시선이 목적하는 바를 따른다. 관찰 예능에서 관찰자는 관찰 대상의 가족 혹은 대상 자신이다. 여기에는 은밀한 성적 훔쳐보기 행위를 뜻하는 관음증적 시선이 적용될 여지가 없다. 이러한 관찰자의 존재로 인해 관찰 예능을 향하는 시청자의 시선은 '응시'와 '감시' 사이에 위치한다. 그 애매한 위치의 시선은 '관찰'이라는 이름으로 순화된다.

5. 결론

현대의 시청자들이 관찰 예능에 호응을 보내는 이유는 무엇일까. 리얼 버라이어티 등을 거치며 방송 제작 방식과 기법 등이 공중(公衆)에

공개돼 있는 지금 시청자는 관찰 예능과 같은 리얼리티 쇼가 ‘사실’만을 온전히 담는 것은 아님을 알고 있다. 결국 “텔레비전이 보여 주는 ‘리얼리티’라는 것은 사회적 문화적 구성물이며, 리얼리스틱하게 보이게 하는 다양한 텍스트적 전략의 결과물”²¹⁾이다.

관찰 예능에는 ‘관찰’이라는 키워드에서 비롯하는 다큐멘터리적 양식이 도구화되어 있다. 이는 관찰이 소재화의 문제일 뿐 그것이 주제와 형식의 결합과는 큰 연관성을 지니지 않음을 뜻한다. 이를테면, <나 혼자 산다>는 혼자 사는 생활에 대한 동경을 주제로 하지만, <미운 우리 새끼>는 같은 비혼 남녀에 대한 이야기를 다룸에도 결혼이라는 가족의 형성에 대한 지향을 주제로 한다. 반면 <슈퍼맨이 돌아왔다>는 이상적 가족을 보여 줌으로 가족 중심의 삶에 대한 주제 의식을 드러낸다. 상반된 주제 의식이 다큐멘터리적 양식으로 도구화된 동일한 형식을 통해 구현되는 것이다. 이는 관찰이 하나의 양식으로만 존재할 뿐 그것이 프로그램 자체의 방향성에는 큰 영향을 미치지 않음을 말하는 것이기도 하다.

이러한 형식 중심의 장르성을 지닌 관찰 예능에서 스토리텔링의 변별성을 드러내는 두드러진 존재는 관찰자이다. 실제로 <나 혼자 산다>와 <미운 우리 새끼>의 관찰 영상은 독신자의 삶이라는 측면에서 동일하지만 관찰자의 차이로 인해 독신 지향과 지양이라는 상반된 내러티브성을 갖게 된다. 이를 통해 장르의 발달 과정에서 ‘관찰자’라는 스토리텔링 요소가 한국 관찰 예능이라는 장르를 명확하게 만들었음은 물론이다.

관찰자는 자칫 자극적이고 선정적으로 변질되기 쉬운 리얼리티 쇼의 부정적 면모를 상당 부분 완화시킨다. 이는 한국의 관찰 예능이 지닌 장점이다. 사실적인 화면을 보길 원하는 시청자의 요구를 충족시키면서

21) 이종수, 『TV 리얼리티: 다큐멘터리, 뉴스, 리얼리티 쇼의 현실 구성』, 한나래, 2004, 18쪽.

그들 스스로 관음증이라는 도덕적 불쾌감에 빠지지는 않도록 돕는다. 더 개인적이면서도 가족 친화적이고 오락적인, 다소 모순적인 가치를 얻게끔 한다.

그러한 면에서도 관찰 예능에서 관찰자의 역할은 핵심적이다. 관찰자는 기존 서구의 리얼리티 쇼와 한국 관찰 예능을 구분지음으로써 장르성을 만들고 개별 프로그램들의 포맷 변별성을 만들어 낸다. 서사적 특질이 떨어지는 예능 프로그램에 시점과 시선을 만든다는 측면 또한 유의 깊게 살펴볼 필요가 있다.

다만 최근 들어 관찰 예능에도 변화가 일어나고 있는 것 또한 사실이다. 특히 관찰자의 역할이 축소되거나 아예 사라지는, 서구의 리얼리티 쇼에 가까운 프로그램들이 호응을 얻기도 한다. 또한 관찰자는 일반인과 연예인이 혼재돼 있어도 관찰 대상은 항상 연예인으로 고정되었던 기존의 관찰 예능과 다르게 최근의 관찰 예능은 관찰자를 연예인으로 등장시키고 관찰 대상을 일반인으로 설정하는 경우들도 있다. 이를 통해 리얼리티는 강화될 수 있지만, 서술자인 관찰자를 통해 특수한 존재가 일상적 존재로 성격화되는 효과 등은 사라진다. 물론 이와 같은 관찰 예능의 장르 변형이 일어나더라도 여전히 그 유동적 장르성의 핵심은 관찰자가 될 것이다. 관찰자의 존재 유무와 성격화가 기존의 리얼리티 쇼와 구분되는 한국 관찰 예능의 스토리텔링 영역을 확보할 수 있는가의 문제와 연관되기 때문이다.

이처럼 관찰자의 역할 변화를 통해 현재와 앞으로의 관찰 예능 혹은 한국형 리얼리티 쇼의 방향성을 살펴볼 수 있을 것이다. 이는 곧 텔레비전이 드러내는 '리얼리티'의 문화적 의미, 그리고 예능이라는 장르의 텍스트적 전략을 뜻하기에 주목할 필요가 있다.

참고문헌

1. 기본자료

〈슈퍼맨이 돌아왔다〉, KBS2, 2013.11.3.~방영 중.

〈나 혼자 산다〉, MBC, 2013.3.22.~방영 중.

〈미운 우리 새끼〉, SBS, 2016.8.26.~방영 중.

2. 논문과 단행본

곽경태 · 김은경, 「관찰예능 속에 담긴 일상, 집단적 의사소통의 장을 형성하다」, 『예술인문사회융합멀티미디어논문지』 7권, 인문사회과학기술융합학회, 2017, 813-820쪽.

권주연, 「TV 리얼 버라이어티 쇼 프로그램의 스토리텔링 연구」, 경희대학교 석사학위논문, 2010.

김기란 · 최기호, 『대중문화 사전』, 현실문화연구, 2009.

김영만, 「리얼리티 예능 프로그램 포맷에서의 스토리텔링 구조에 관한 연구: 〈무한 도전〉, 〈1박2일〉, 〈패밀리가 떴다〉 프로그램의 캐릭터 상호관계를 중심으로」, 『문화예술콘텐츠』 2호, 한국문화콘텐츠학회, 2008, 115-139쪽.

김윤희, 「리얼리티 예능 프로그램의 가족 서사 고찰: 〈슈퍼맨이 돌아왔다〉를 중심으로」, 『인문콘텐츠』 47권, 인문콘텐츠학회, 2017, 179-202쪽.

김정환, 「방송 프로그램 포맷의 정의와 발전 과정」, 『저작권문화』 241호, 한국저작권위원회, 2014, 32-33쪽.

김환희 · 김훈순, 「리얼리티 예능 프로그램의 서사전략과 환상적 사실성: tvN 〈삼시세끼 정선편〉 시즌1을 중심으로」, 『기호학연구』 50권, 한국기호학회, 2017, 79-107쪽.

양진샘, 「'관찰 리얼리티 프로그램'이 재현하는 '일상'에 대한 비판적 고찰: 〈나 혼자 산다〉의 텍스트와 수용자 분석을 중심으로」, 연세대학교 석사학위논문, 2016.

에릭 바누, 『세계 다큐멘터리 영화사』, 이상모 역, 다락방, 2000.

윤태진, 「정서적 참여와 실재(reality)의 재구성: 한국 리얼리티 텔레비전 쇼의 작동 방식에 대한 고찰」, 『방송문화연구』 23권, 한국방송공사 방송문화연구소, 2011, 7-36쪽.

이영돈, 『영상 콘텐츠 제작 사전』, 커뮤니케이션북스, 2014.

이종수, 『TV 리얼리티: 다큐멘터리, 뉴스, 리얼리티 쇼의 현실 구성』, 한나래, 2004.

- 이희승, 『지상과 리얼 버라이어티의 한국 지역적 특징과 수용의 쾌락』, 『언론과학연구』 11권, 한국지역언론학회, 2011, 207-237쪽.
- 존 A. 워커 · 사라 채플린, 『비주얼 컬처: 이미지 시대의 이해 비즈니스에서 VR까지』, 입산 역, 루비박스, 2004.
- 최성민, 『대중 매체 텍스트의 리얼리티 문제 연구: TV 프로그램 〈무한도전〉을 중심으로』, 『인문콘텐츠』 제18호, 인문콘텐츠학회, 2010, 125-146쪽.
- 최중은, 『TV 오락프로그램의 옛보기 카메라 활용방식에 관한 연구』, 중앙대학교 석사학위논문, 2002.
- 토마스 소빅 · 비비안 C. 소빅, 『영화란 무엇인가: 영화의 역사, 형식, 기능에 대한 이해』, 주창규 외 역, 거름, 1999.
- 함 현, 『TV 리얼리티 프로그램의 영상구성과 서사구조에 관한 연구』, 『한국산학기술학회 논문지』 8권, 한국산학기술학회, 2007, 1648-1654쪽.

3. 기타자료

- 〈'정글의 법칙', 조작 논란에 의견분분 "방송이니 당연" vs "심각한 조작"〉, 『news24』, 2013.2.12.
- 〈1등 예능 '1박2일', 리얼의 함정에...〉, 『머니투데이』, 2011.1.27.
- 〈다큐처럼 리얼하게... CCTV 같은 '관찰 예능'〉, 『경향신문』, 2018.4.16.
- 〈편집과 캐릭터가 '리얼'을 방해하나?〉, 『헤럴드POP』, 2009.4.7.
- 〈SBS '패밀리가 떴다' 논란... 대본에 의한 리얼?〉, 『서울경제』, 2009.1.6.

Abstract

A Study on the Formative Process of Genre and Storytelling
in Observation Entertainment Programs
- Focusing on the Role of Observer

Lee, Hyun-Joong(Hanshin University)

Recently, the interest among Korean broadcasters in the 'observation entertainment' genre has intensified. This study aims to analyze the genre and storytelling of observation entertainment programming from a narratological perspective.

The origin of the Korean observation entertainment program began with the 'reality-variety show'. There was a 'real-life' debate in these reality-variety shows, and as an alternative, the observation entertainment program appeared. Documentary filming, omnibus composition, and spatialization of 'everyday' life have led to the recognition of observation entertainment as a single genre. In particular, 'observers' have become a key factor in the observation entertainment program. The subject of the program is determined by who the observer is. The variability of the program format is the same. The observer looks at the observation target on behalf of the viewer. At the same time, he or she serves as a narrator of the program. The observer functions as the most influential factor in the storytelling of the observation entertainment program.

In the observation entertainment program, 'observation' is only a form. It is the observer who creates a narrative within this same format to make the difference between each program. Also, voyeurism has been considered a problem in reality shows such as observation entertainment programs. However, the form communicated by observers is not a direct peek, so much of the problem of voyeurism is mitigated. Such observation entertainment programs analyzed through observers are meaningful in that they make people understand the cultural meaning of "reality" in TV and the storytelling of contemporary Korean TV entertainment.

(Key Words: observation entertainment program, real variety show, reality show,

storytelling, observer, direct cinema, My Naughty Son, I Live Alone, The Return of Superman)

논문투고일 : 2019년 4월 8일

심사완료일 : 2019년 5월 5일

수정완료일 : 2019년 5월 12일

게재확정일 : 2019년 5월 16일