https://doi.org/10.18856/jpn.2026.32.3.014

비워진 아버지의 자리
- 김은숙 판타지 드라마의 서사 전략

전세진*

1. 서론
2. 판타지 장르 구분을 통해 본 김은숙 드라마의 계보와 인물 구성의 특징
3. 김은숙 판타지 드라마의 '아버지' 부재의 기능과 의미
  3.1. 아버지 역할에 따른 갈등의 양상
  3.2. 아버지 부재와 판타지 드라마의 개연성 문제
4. 결론

국문초록

이 연구는 김은숙의 드라마 필모그래피를 톺아보며, 판타지 장르의 작품에서 '아버지'라는 존재가 거의 등장하지 않는다는 점을 발견한 데에서 시작된다. 김은숙은 2010년 〈시크릿 가든〉 이후 판타지와 비판타지 장르를 교차 집필하며, 계층이나 존재의 조건이 다른 인물들이 사랑을 이루어 가는 로맨스의 문법을 유지해왔지만, 특이하게도 판타지 계열의 작품에서 '아버지'의 자리가 비워지거나 흐릿하게 처리되어 있었다. 본고는 이 반복되는 빈자리가 우연한 생략이 아니라 판타지라는 장르를 다루는 하나의 서사 전략이라는 가설에서 출발하여, 그 전략의 작동 방식을 밝히고자 한다.

이를 위해 김은숙의 판타지 드라마 작품들의 인물 구성을 고찰하고, 〈도깨비〉를 그 대표작으로, 〈상속자들〉을 비판타지 드라마의 대표작으로 놓

* 서울과학기술대학교 인문사회교양학부 초빙교수

www.kci.go.kr

아 비교 분석을 진행했다. 그 과정에서 라캉의 '아버지의 이름' 논의를 참조하여 극중 '아버지' 역할이 주로 사랑을 승인하거나 금지하는 '법의 발화자'의 기능을 수행하고 있음을 논하였다.

〈상속자들〉에서는 남주인공 김탄의 아버지인 '김회장'이 승인과 금지를 도맡아 주인공들의 애정 서사 갈등이 계급과 혈통의 문제로 나타나게 한다. 반면 〈도깨비〉에서는 주요 인물 모두에게서 친부의 자리가 비어 있고 그 기능이 초월적 인물과 모계 인물, 혈연 밖의 인물에게 흩어지면서 갈등이 생사와 운명의 문제로 이동하며, 환상적 사건을 현실의 척도로 되묻는 목소리도 서사 안에서 약해진다. 본고는 이를 서사 안에서 판타지의 개연성을 마련하는 방식으로 해석하였다. 이러한 접근은 기존 논의가 판타지 장치와 신데렐라 서사, 남성 인물의 매력에 집중해 온 것과 달리 인물 구성의 층위에서 '아버지'의 자리를 묻고, 부성의 부재를 인물론에 한정하지 않고 판타지 장르의 문제와 결합하여 이해하는 관점을 제시했다는 데 의의가 있다.

(주제어: 김은숙, 드라마 계보, 판타지 드라마, 서사 전략, 아버지의 부재, 〈쓸쓸하고 찬란하神-도깨비〉, 〈왕관을 쓰려는 자, 그 무게를 견뎌라-상속자들〉, 〈시크릿 가든〉)

1. 서론

2003년 〈태양의 남쪽〉에서 2025년 〈다 이루어질지니〉까지, 김은숙은 20여 년 동안 한국 텔레비전 드라마의 한 축을 담당해 온 작가라 해도 과언이 아니다. 그 사이 김은숙 드라마에는 통속적이라거나 비현실적이라는 비판이 그림자처럼 따라다녔지만, 그 그림자를 걷어낸 것은 비평보다는 대중의 사랑이었다. 김은숙의 작품들은 표면적으로는 신데렐라형 로맨스

www.kci.go.kr

에서 전쟁과 역사, 계급과 폭력, 죽음과 환생에 이르기까지 매번 다른 질료를 끌어들이며 확장되어 왔지만, 그 이질적인 질료들이 궁극적으로 도달하는 곳에는 언제나 '사랑'의 문제가 놓여 있었다. 그런데 이 필모그래피를 나란히 놓고 다시 보면, 장르에 따라 등장인물 구성이 갈리는 지점이 발견된다. '아버지' 역할이 등장하느냐 하지 않느냐가 그것이다. 이 연구는 그 반복되는 빈자리의 의미를 묻는데서 시작한다. 이에 본고는 그것이 우연한 설정이 아니라 김은숙이 판타지 드라마를 위해 고안한 하나의 서사 전략임을 밝혀보고자 한다.

2010년 방영된 〈시크릿 가든〉의 성공 이후, 한국 텔레비전 드라마에서 판타지는 예외적인 소재가 아닌 지배적인 서사 관습이 되었다.[1] 그러면서 판타지 드라마의 성장 요인으로 "판타지 드라마의 완성도를 책임질 작가군의 등장"이 주목되었으며, 그 대표적 이름에 김은숙이 거론됐다.[2] 이에 더해 이다운은 김은숙의 남성 주인공들이 최상위 계층의 지위와 강인한 남성성, 예민함과 로맨틱함이 공존하는 대립적 성격을 반복적으로 갖춘 '비현실적으로 주조된' 인물이라는 점을 대중 전략의 핵심으로 짚었고,[3] 김혜정은 이 남성인물들이 〈온달〉 설화의 결핍-보완 서사 구도를 반복해서 차용하며, 비현실적이라는 비판을 오히려 설화·신화적 존재(도깨비)로

1) 백경선, 「한국 텔레비전 드라마에 나타난 판타지의 유형과 의의: 2010년대를 중심으로」, 『한국문예비평연구』 제58호, 한국문예비평학회, 2018, 216쪽.
2) 박정아·원용진, 「판타지는 어떻게 텔레비전 장르가 되었나: 판타지 드라마의 장르 형성 과정에 대한 탐색적 연구」, 『미디어융합연구』 제27호, 서강대학교 미디어융합연구소, 2019, 1-4, 36쪽. 이 연구는 1961년 KBS 개국 이후 2018년까지 방영된 드라마 가운데 판타지 드라마의 정의에 부합하는 163편을 추출하여, 전설과 민담이 공포의 장치로 쓰이던 '잠재기'에서 다양한 장르와 결합하는 '계발기'를 거쳐, 로맨스·수사물과의 결합이 급증한 '정착기'(2010-2018)에 이르는 세 단계 장르 형성사를 실증적으로 정리하였다.
3) 이다운, 「김은숙 텔레비전 드라마의 대중 전략 연구」, 『한국언어문화』 제65호, 한국언어문화학회, 2018, 207-208쪽.

www.kci.go.kr

의 격상을 통해 정면 돌파해 왔다고 보았다.[4] 김지혜는 신데렐라 서사와 여성 수용자의 몽상적 욕망이 접속하는 지점에서 김은숙 스토리텔링의 환상성을 읽었고,[5] 김수영은 라캉의 개념을 직접 원용하여 〈도깨비〉의 김신·지은탁·왕여를 각각 욕망·애도·오이디푸스 콤플렉스의 서사로 분석하였다.[6] 이처럼 김은숙 드라마를 주제로 축적된 연구들은 드라마의 장르와 인물과 서사의 매력을 다양한 각도에서 조명해 왔다.

그러나 이 매력적인 요소들이 딛고 서 있는 인물 구성에서 '아버지'의 역할에 관한 질문은 제기된 바 없다. '아버지' 역할의 문제를 다룬 연구는 희곡이나 영화, 다른 작가의 드라마 등에 이미 존재하지만,[7] 텔레비전 판타지 드라마, 그중에서도 김은숙이라는 개별 작가의 작품을 대상으로 한 연구는 아직 없다. 텔레비전 드라마의 인물은 특정한 의미나 극적 효과를 위해 의도적으로 선택되고 배제되며 극을 이끌어 가는 존재이므로,[8] 한 작가의 작품

4) 김혜정, 「한류 드라마에 나타나는 설화적 질서와 논리: 김은숙 드라마 〈상속자들〉, 〈태양의 후예〉, 〈도깨비〉를 중심으로」, 『Journal of Korean Culture』 제39호, 고려대학교 한국언어문화학술확산연구소, 2017, 165-167쪽.

5) 김지혜, 「김은숙 드라마의 스토리텔링이 갖는 환상성 연구: 〈파리의 연인〉(2004), 〈시크릿 가든〉(2010), 〈상속자들〉(2013)을 중심으로」, 『문학과 영상』 제15호, 문학과영상학회, 2014, 479쪽.

6) 김수영, 「드라마 캐릭터에 실린 이야기의 힘: 〈쓸쓸하고 찬란하神-도깨비〉를 중심으로」, 『스토리앤이미지텔링』 제13호, 스토리앤이미지텔링연구소, 2017, 68쪽.

7) 김영진, 『한국의 아들과 아버지』, 황금가지, 2001; 이다운, 「노희경 드라마의 "아버지" 인물 연구-단막극을 중심으로」, 『문예시학』 제22호, 문예시학회, 2010, 99-119쪽; 김윤아, 「구원과 응징, 새로운 아버지의 등장」, 『씨네포럼』 제11호, 동국대학교 영상미디어센터, 2010, 5-36쪽; 전성희, 「박근형 희곡의 아버지 혹은 부성의 부재와 상실의 의미」, 『드라마연구』 제33호, 한국드라마학회, 2010, 287-317쪽; 강성한, 「상징적 죽음과 아버지의 이름-〈실미도〉, 〈태극기 휘날리며〉, 〈왕의 남자〉, 〈괴물〉을 중심으로-」, 『아시아영화연구』 제8권 2호, 부산대학교 영화연구소, 2016, 7-40쪽; 김현아, 「TV 드라마에 나타나는 아버지상(image) 연구-〈가족끼리 왜이래〉를 중심으로」, 동국대학교 석사학위논문, 2016; 전정안, 「드라마 '소년의 시간'으로 본 청소년기 오이디푸스 콤플렉스의 재연과 아버지 역할에 대한 재조명」, 『한국과 국제사회』 제9권 6호, 한국정치사회연구소, 2025, 5-33쪽.

www.kci.go.kr

에서 같은 유형의 인물이 반복적으로 지워진다면 이는 주목할 만하다.

김은숙은 판타지 드라마를 여러 편 성공시킨 작가일 뿐 아니라, 그의 필모그래피에서 판타지와 비판타지가 번갈아 나타난다는 점에서도 주목된다. 계급 갈등을 중심에 둔 전형적인 로맨스와 신·불멸·환생 같은 장치로 로맨스를 구성하는 작품을 한 작가가 오가며 써 왔다면, 그 갈림길에서 무엇이 달라지는가라는 물음은 장르론만으로는 답할 수 없고, 그 작가의 작품들을 펼쳐놓고 따져봐야 한다. 이에 본고는 김은숙의 드라마를 판타지 계열과 비판타지 계열로 나누고, 두 계열을 가르는 조건이 무엇인지 묻고자 하였다.

그 가운데 본고가 주목한 것이 '아버지'라는 인물의 등장 여부였다. 김은숙의 비판타지 계열 작품 다수는 재력가 혹은 소위 상류층에 속하는 인물과 상대적으로 그렇지 못한 계층의 남녀 인물들이 우연한 계기로 만나, 역경을 딛고 애정 관계로 발전하는 로맨스 장르에 속한다. 이 구도에서 주인공들의 아버지(또는 그에 준하는 가족 권위자)는 계층 차이를 근거로 두 사람의 관계에 반대하는 전형적 장애물로 기능해 왔다. 〈파리의 연인〉의 한기주의 아버지(한성훈 제일그룹 회장)나 〈왕관을 쓰려는 자, 그 무게를 견뎌라-상속자들〉(이하 '상속자들')의 김탄의 아버지(김남윤 제국그룹회장), 〈태양의 후예〉에서 윤명주의 아버지(윤길준 육군특수전사령관)가 바로 그러한 인물이며, 그들의 승인 혹은 반대는 애정 관계의 성립을 위해 반드시 통과해야 하는 관문으로 제시된다. 그런데 김은숙의 판타지 계열 작품으로 넘어가면 이 전형성을 갖는 아버지의 자리가 슬며시 비워져있는 것을 확인하게 된다.

이러한 문제의식에 따라 본고는 판타지 계열에서의 '아버지'의 부재가

8) 김용수, 『드라마 분석 방법론』, 집문당, 2015, 169-170쪽.

www.kci.go.kr

어떤 방식으로 나타나는지, 그것이 어떠한 서사적 기능을 하는지 살펴보고자 한다. 이 문제를 다루면서 주의해야 할 점은 친부라는 인물이 없다는 사실을 곧바로 '이 인물들이 사회적 질서 바깥에 있다'거나 '권위 자체가 사라졌다'는 결론으로 이어서는 안 된다는 것이다. 판타지 드라마는 초자연적 사건을 다루기 때문에 인물이 현실의 규칙에서 벗어나 있는 것처럼 보이기 쉽다. 그러나 친부가 비워진 자리에서도 인물을 규율하고 서사를 움직이는 권위는 여전히 작동한다.[9] 본고는 그보다는 친부라는 인물이 비워진 자리에서 법을 발화하는 권위가 어떻게 흩어지거나 다른 인물과 사건으로 옮겨 가는지, 그리고 그 결과 판타지의 개연성을 묻는 물음이 서사 안의 어디에 놓이는지를 텍스트 차원에서 밝히고자 하는 것이다.

이에 따라 김은숙 판타지 드라마의 대표 작품으로는 〈쓸쓸하고 찬란하神-도깨비〉(이하 '도깨비')를 선정했다. 〈도깨비〉는 주요 인물들의 친부가 서사에서 비워져 있거나 흐릿하게 처리되고, 그 자리에서 법을 발화하는 권위가 한 인물에 모이지 않고 신적 존재와 운명의 문제로 흩어지는 양상을 분명하게 보여주기 때문이다. 나아가 비판타지 계열의 〈상속자들〉을 비롯하여 '아버지' 역할이 서사 전개에서 '갈등'을 조직하는 문제와 관련된 작품들을 비교 대상으로 삼아 분석을 진행할 것이다. 이에 2장에서는 김은숙 드라마의 장르적 계보와 인물 구성의 특징을 밝히고, 3장에서는 '아버지' 부재의 의미가 무엇인지 두 방향으로 나누어 고찰한다. 3장 1절에서는 〈도깨비〉를 중심으로 '아버지' 부재의 기능과 서사적 갈등의 양상, 3장 2

9) 여기서 '아버지'는 생물학적 친부만을 가리키지 않는다. 정신분석, 특히 라캉 논의에서는 실제 아버지와 '아버지의 이름(Nom-du-père)'이라 불리는 상징적 기능을 구분하는데(박찬부, 『라캉: 재현과 그 불만』, 문학과지성사, 2006, 65-67쪽 참고.), 본고가 친부라는 인물의 부재와 법을 발화하는 기능을 나누어 보는 것도 이 구분에서 착안한 것이다. 다만 본고의 '법의 발화자'는 분석을 위해 세운 개념으로, 라캉의 대타자와 같지 않다. 상세한 내용은 3장 1절에서 후술하겠다.

www.kci.go.kr

절에서는 비워진 자리를 통해 판타지 드라마의 개연성이 어떻게 높아질 수 있는지를 살펴보겠다.

2. 판타지 장르 구분을 통해 본 김은숙 드라마의 계보와 인물 구성의 특징

텔레비전 드라마를 판타지와 비판타지로 나누는 작업 자체는 사실 그리 간단하지 않다. 윤석진에 따르면 한국 텔레비전 드라마의 장르 개념 규정과 유형 분류는 20회 내외의 물리적 길이 안에서 여러 장르적 관습이 혼합되는 경향이 강하다. 또한 텍스트 내적 특질과 산업적·외적 조건까지 뒤섞여 있어 명확한 구분이 쉽지 않으며, 그 결과 장르 드라마 연구는 "시론적" 성격에 머물 수밖에 없는 한계가 있다.[10] '판타지'는 흔히 비현실적이고 초자연적인 요소가 승인되는 환상성을 지닌 것으로 직관적으로 이해된다. 그러나 드라마에서는 초자연적 장치가 없는 경우에도 넓은 의미의 '환상성'이 있다고 논의되기도 한다. 김지혜는 〈파리의 연인〉·〈시크릿 가든〉·〈상속자들〉 세 편을 대상으로, 여성 주인공의 욕망이 투사되는 '스토리' 차원, 입몽-몽중-각몽이라는 환몽구조가 갈수록 해체되어 가는 '텔링' 차원, 그리고 텔레비전이라는 매체 자체가 이미 현실과 꿈의 경계 역할을 수행하는 '미디어 수용' 차원에 걸쳐 환상성이 다층적으로 드러난다고 분석했다.[11] 이처럼 환상성을 해석하는 관점은 다양하지만, 본고는 환상성을 넓게 보는 이런 접근법을 따르지 않고 앞서 말한 직관적 의미의 판타지, 곧

10) 윤석진, 「한국 텔레비전 드라마 장르 유형에 관한 시론(試論)」, 『한국문학이론과 비평』 제19권 2호, 한국문학이론과비평학회, 2015, 274, 291쪽.
11) 김지혜, 앞의 글, 465-466쪽, 481-482쪽.

www.kci.go.kr

비현실적이고 초자연적인 요소가 서사에서 승인되는 경우로 좁혀 보고자 한다. 구체적으로는 신·불멸·환생처럼 초자연적 존재나 사건이 서사의 핵심 장치로 도입되는 드라마를 '판타지 드라마'로 규정하며, 이 조건에 해당하지 않는 작품은 비판타지 계열로 분류한다. 이 기준 위에서 김은숙의 드라마 작품들을 판타지와 비판타지로 나누어 정리하면 다음과 같다.

연도 /매체	작품	분류	주요 장르(남녀 주인공 특징)[12]
2003 /SBS	태양의 남쪽	비판타지	로맨스 드라마 (죄수 남성 - 주부 여성)
2004 /SBS	파리의 연인	비판타지	로맨스 드라마 (재벌 남성 - 영화학도 유학생 여성)
2005 /SBS	프라하의 연인	비판타지	로맨스 드라마 (형사 남성 - 대통령 딸, 외교관 여성)
2006 /SBS	연인	비판타지	로맨스 드라마 (조폭 남성 - 의사 여성)
2008 /SBS	온에어	비판타지	로맨스 드라마 (드라마 PD 남성 - 드라마 작가 여성)
2009 /SBS	시티홀	비판타지	로맨스 드라마 (부시장 남성 - 10급 공무원 여성)
2010 /SBS	시크릿 가든	판타지	영혼 전환형 로맨스 판타지 (재벌 남성 - 스턴트우먼 여성)
2012 /SBS	신사의 품격	비판타지	로맨스 드라마 (남성: 건축사 대표, 변호사, 카페 운영 여성: 교사, 골프선수, 디자이너, 건물주)
2013 /SBS	상속자들	비판타지	학원물 로맨스 드라마 (재벌 남성 - 가난한 여성)
2016 /KBS2	태양의 후예	비판타지	로맨스 드라마 (군인 남성 - 의사 여성)

www.kci.go.kr

2016 /tvN	쓸쓸하고 찬란하神 -도깨비	판타지	초능력자형 로맨스 판타지 (남성: 장군/도깨비, 왕/저승사자 - 여성: 가난한 여학생, 왕후/가게사장)
2018 /tvN	미스터 션샤인	비판타지	역사물 로맨스 드라마 (노비 출신 미국군인 장교 남성 양반 출신 의병 여성)
2020 /SBS	더 킹: 영원의 군주	판타지	타임리프/대체역사형 로맨스 판타지 (대한제국 3대 황제 남성 - 강력계 형사 여성)
2022 -2023 /Netflix	더 글로리	비판타지	복수극 (재력가 가해자 집단 - 가난한 피해자 여성)
2025 /Netflix	다 이루어질 지니	판타지	초능력자형 로맨스 판타지 (초능력자 지니 남성 - 카센터 사장·자수성가 여성)

〈표1〉 김은숙 드라마 장르별 계보도와 그 특징

이 표에서 확인되는 것은 다음의 세 가지다. 첫째는 김은숙의 작품이 비판타지 중심에서 판타지와 비판타지의 교차 집필로 옮겨 갔다는 점이다. 2003년부터 2009년까지의 여섯 작품은 모두 비판타지 장르였고, 2010년 〈시크릿 가든〉 이후 판타지 장르가 등장하기 시작한다. 둘째는 판타지 계열의 네 작품 사이에 초자연적 장치의 비중이 다르다는 점이다. 〈시크릿 가든〉의 영혼 전환은 남녀 주인공에 한정하여, 특정 사건을 계기로 발동했

12) 판타지 계열의 장르 분석에서 활용한 용어는 백경선(2018)의 논의에서 제시된 구분 기준을 따랐다. 이 연구에서는 시간(시간 여행·시간 교섭·환생), 공간(설화적 상상공간·디지털 가상공간), 육체(영혼 전환·빙의·변신), 인간(초능력자·상상의 존재), 역사(대체·가상·신화)와 같이 5개의 상위 범주와, 13개의 하위 범주로 나누어 설명하고 있다.

www.kci.go.kr

다가 해소되는 '장치'에 가깝다. 반면 〈도깨비〉, 〈더 킹: 영원의 군주〉, 〈다 이루어질지니〉에서는 불멸·평행세계·초월적 존재 같은 판타지적 설정이 여러 인물과 드라마 전체에 적용되는 방식으로 전면적으로 등장한다. 앞의 작품은 판타지적 요소가 있는 로맨스 드라마라면 뒤의 세 작품은 '세계관' 수준의 본격 판타지다. 셋째는 사랑의 갈등을 만드는 조건이 장르에 따라 달리 배치된다는 점이다. 비판타지 계열의 로맨스에서는 남녀 주인공의 사회적 계층 차이가 사랑의 완성을 가로막는 갈등 요소로 작동한다. 이 차이는 〈파리의 연인〉과 〈상속자들〉처럼 남성 인물이 상류층인 경우에도, 〈프라하의 연인〉과 〈연인〉, 〈미스터 션샤인〉처럼 여성 인물이 상류층인 경우에도 나타난다. 반면 판타지 계열에서는 〈도깨비〉의 도깨비, 〈더 킹: 영원의 군주〉의 황제, 〈다 이루어질지니〉의 지니와 같이 모두 남성 인물이 초월적 능력이나 통치권을 지닌 존재다. 여성 인물은 그 설정의 바깥인 현실세계에서 환상세계 안으로 편입된다. 〈시크릿 가든〉은 영혼 전환이 두 인물에게 대등하게 작용하지만, 재벌 남성과 스턴트우먼 여성이라는 계층 차이는 그대로 남는다.

이러한 특징에 더하여 본고에서 주목하는 것은 장르적 차이에 따른 인물 구성이다. 앞서 언급한 남녀 주인공의 계층적, 능력적 차이 외에도 김은숙의 판타지 드라마 네 작품의 인물 관계를 나란히 놓고 보면 또 하나의 공통된 패턴이 드러난다. 생물학적 아버지가 서사에서 부재하거나 거의 언급이 되지 않는다는 점이다. 순서대로 〈시크릿 가든〉, 〈도깨비〉, 〈더 킹: 영원의 군주〉, 〈다 이루어질지니〉의 인물 구성을 '아버지' 역할 중심으로 살펴보자.

〈시크릿 가든〉(2010)에서 여주인공 길라임의 부친은 소방관으로 남주인공 김주원을 구하는 과정에서 순직했다. 이 죽음은 길라임과 김주원의 영혼이 뒤바뀌는 사건의 인과적 조건이 되지만, 이는 극의 후반부에서 밝

www.kci.go.kr

혀지는 사실로, 주요 극적 사건은 아버지가 부재한 상태에서 출발한다고 할 수 있다. 한편 김주원의 부친은 서사에서 거의 언급되지 않는다. 가족으로 나오는 사람은 로엘그룹 회장인 조부 문창수와 로엘백화점 고문인 모친 문분홍이다. 갈등 문제에 있어 '아버지' 존재가 부각되는 것은 오스카(스타 가수)와 연인 관계였던 윤슬의 경우이다. 윤슬의 조부는 장관이고, 부친은 호텔을 경영하는데, 이러한 배경이 두 사람의 애정 전선에 문제를 일으킨다. 오해를 기반으로 한 이별이기는 하지만, 오스카가 윤슬에게 청혼했을 때 윤슬은 "생각보다 순진하네. 실망스럽게. 연예인이랑은 한때 잠깐 노는거지 무슨 결혼을 해? 나 아빠 사업 물려받아야 하는 거 몰라?"(〈시크릿 가든〉 5화)라고 답하며 거절한다. 결혼이 거론되는 순간 가장 먼저 호출되는 것이 아버지의 사업, 즉 '가업'이다. 아버지가 거론되는 서사에서는 사회적 신분 차이가 연애를 가로막는 장치로 등장한다.

〈시크릿 가든〉에서 판타지는 영혼 전환 현상이 일어나는 남녀 주인공에게만 적용되는 서사적 장치로 작용할 뿐, 장르의 중심은 여전히 로맨스에 가깝다. 즉 길라임과 김주원의 사랑은 신데렐라 서사의 전형 위에 영혼 전환이라는 환상적 장치가 얹힌 것이다. 길라임의 부친은 영혼 전환의 인과적 조건이 될 뿐, 법의 발화자로서 승인과 금지를 담당하는 아버지의 모습과는 거리가 있다. 〈상속자들〉(2013)에서 김탄의 부친이 후계와 혼인 문제에 직접 관여하는 것과 견주면 이 차이가 잘 드러난다.

한편 〈도깨비〉(2016)에서는 아버지의 부재가 한 인물의 사정에 그치지 않고 등장인물 모두에게서 나타난다. 고려 시대 서사에서, 왕여는 아버지가 아닌 이복형에게서 왕위를 물려받은 어린 왕이다. 김신과 김선 남매는 청렴한 무신 집안 출신이라는 점만 언급될 뿐 부모의 모습은 나오지 않는다. 왕여의 왕후가 되는 김선에게는 오라버니인 김신이 보호자의 자리에 서 있고, 왕여 곁에서는 간신 박중헌이 권력을 쥐기 위하여 아버지 역할을

www.kci.go.kr

자처할 뿐이다. 현대 서사로 넘어와 보면, 김선의 환생인 써니는 무당을 통해 “니 팔자 참 춥다. 혈혈단신 천애고아로구만”(〈도깨비〉 2화)라는 말을 듣는데서 보듯, 부모를 비롯한 다른 가족이 없는 인물로 설정되어 있음이 확인된다. 여주인공인 지은탁은 미혼모였던 모친을 잃고 이모네에서 자란다. 엄마와 살 때도, 이모네에서 살 때도, 부친과 이모부는 등장하지 않는다. 도깨비를 섬겨온 가신 집안인 유씨 가문에는 조부와 손자의 관계만 과거부터 현재까지 반복되어 나타나고, 그 중간 세대인 아버지는 마치 처음부터 없었던 것처럼 자리가 비워져 있다.

‘아버지’ 역할이 등장하진 않지만, ‘아버지’의 기능이 계속해서 언급된다는 점에서 차이가 있는 작품은 〈더 킹: 영원의 군주〉(2020)이다. 역사물과 판타지 장르의 결합이기도 한 이 극에서 아버지의 부재는 하나의 사건이다. 이곤의 부친인 선황제는 이곤이 여덟 살일 때 시해되고, 이 사건이 두 세계를 둘러싼 극 전체의 발단이 된다. 이곤은 어린 나이에 황위를 계승하며, 보호자이자 통치자로서의 아버지는 그 순간부터 서사에서 사라진다. 선황제를 시해한 이림은 선황제의 이복형이자 이곤의 큰아버지이다. 그는 적자로 태어나지 못해 계승에서 배제되었고, 인정받지 못한 데 대한 분노와 욕망으로 역모를 일으킨다. 아버지가 떠난 자리에서 이곤과 맞서는 사람이 큰아버지라는 점이 눈에 띈다. 아버지는 부재하지만 황위 계승을 둘러싼 혈통의 문제는 극이 진행되는 내내 거듭 제기된다.

최신작인 〈다 이루어질지니〉(2025)에서는 〈도깨비〉와 유사하게 ‘부친’의 존재는 거의 등장하지 않는다. 여주인공 가영의 부친은 언급되지 않은 채, 가영이 모친에게 버려져 조모의 손에서 자란다는 것이 기본 설정이다. 극 전반의 중심은 가영과 조모의 관계에 있고, 다른 주요 등장인물들에게서도 부모의 역할은 비중 있게 다뤄지지 않는다. 조모가 젊은 외형으로 바뀐 뒤에는 세대로 나뉜 가족 구성에 대한 서사의 관심도 자체가 낮아진다.

www.kci.go.kr

조손 관계가 가족의 중심에 놓이는 이러한 구성은 〈도깨비〉 유씨 가문의 조손 관계와도 유사한 듯 보이나 모친 역할을 전면적으로 대체하며 무한한 애정을 주는 '할머니'가 등장한다는 점에서는 차이가 있다.

이처럼 네 작품에서 등장인물들의 친부는 순직하거나 시해되거나 언급되지 않은 채 자리를 비운다. 부재의 양상은 작품마다 다르지만, 2010년부터 2025년까지 이 자리는 계속 비어 있다. 심지어 그 비어 있는 상태가 잘 인지되지도 않는다. 이 비워진 아버지의 자리는 무엇을 의미하는가? 이 답을 찾기 위해 본고는 이 작품들 가운데 〈도깨비〉를 중심으로 분석을 진행하고자 한다. 〈도깨비〉는 친부의 부재가 한 인물의 사정에 그치지 않고, 고려와 현대의 두 시간대에 걸쳐 주요 인물 모두에게서 나타난다는 점에서 중요하다. 이 부재의 의미를 밝히기 위해 3장 1절에서는 먼저 '아버지'가 극 중에서 맡는 기능을 주인공들의 애정 서사의 갈등이 맺히고 풀리는 방식을 중심으로 살펴본다. 이어서 2절에서 그 자리가 비어 있다는 사실이 판타지 장르의 '개연성' 문제와 어떻게 맞물리는지를 고찰하고자 한다.

3. 김은숙 판타지 드라마의 '아버지' 부재의 기능과 의미

이 장은 아버지 부재의 문제를 두 가지 질문으로 나누어 읽는다. 하나는 아버지가 있을 때 그 자리가 서사 안에서 무슨 일을 하며 어떤 갈등 양상을 빚어내는가이고, 다른 하나는 그 자리가 비었을 때 판타지의 개연성을 묻는 물음이 어디로 옮겨 가는가이다.

www.kci.go.kr

3.1. 아버지 역할에 따른 갈등의 양상

〈상속자들〉을 비판타지 로맨스 드라마의 사례로 두고 '아버지'가 극중에서 하는 역할을 〈도깨비〉와 비교하는 것으로 시작해보자. 두 작품을 짝으로 삼는 이유는 김은숙 드라마에서 '로맨스'가 작동하는 방식에 있다. 백경선은 2010년대 이후의 텔레비전 드라마에서 판타지가 멜로드라마 같은 기존 장르와 능동적으로 결합해 왔다고 보고, 이를 스튜어트 홀의 '절합(articulation)', 곧 특정 조건 아래 서로 다른 두 요소가 하나의 통합체로 묶이는 현상으로 설명한다.[13] 실제로 김은숙 드라마에서 '로맨스'라는 장르는 여타의 장르와도 절합된 형태로 나타난다. 판타지뿐만 아니라 정치물, 학원물, 복수극, 심지어 역사물에서도 '로맨스'의 문제는 빠지지 않는다.[14] 그렇다고 로맨스와 절합하는 다른 장르가 애정 문제를 위한 수단으로 전락하는 것은 아니다. 각 장르에 맞는 목적을 달성한다는 점에서 김은숙 드라마의 매력을 볼 수 있다.

〈상속자들〉과 〈도깨비〉는 각각 학원물 로맨스, 판타지 로맨스 드라마다. 이 둘을 나란히 놓고 비교하는 것은 단지 같은 작가의 텍스트이기 때문이 아니라, 사회적·존재론적으로 조건이 다른 남녀가 만나 사랑에 빠지고, 그 사랑이 어떤 장애물을 통과해야 완성되는 로맨스라는 점에서 그 서사문법을 공유하기 때문이다. 〈상속자들〉의 차은상은, 김탄의 집에서 가정부로 일하며 청각 장애를 가진 홀어머니와 함께 사는 가난한 여고생이고, 김탄은 서자이지만 재벌가의 후계자다. 〈도깨비〉의 지은탁은 부모 없이 이모 집에

13) 백경선, 앞의 글, 236-238쪽.
14) 역사물이면서도 로맨스 드라마로서 호평을 받은 작품인 〈미스터 션샤인〉에 관한 연구는 다음의 논문을 참고할 수 있다. (양근애, 「역사드라마는 왜 로맨스를 필요로 하는가 -〈미스터 션샤인〉을 중심으로」, 『대중서사연구』 제54호, 대중서사학회, 2020, 123-153쪽.)

www.kci.go.kr

얹혀사는 고등학생이고 김신은 900년을 산 불멸의 초능력자 도깨비다. 인간과 초월적 존재라는 차이를 제외하면, 가진 것 없는 여성 주인공과 압도적인 지위와 능력을 가진 남성 주인공이라는 인물 배치 자체는 두 작품에서 거의 그대로 반복된다. 바로 이 유사성 때문에, 두 작품의 차이, 즉 한쪽은 아버지가 서사의 중심에 있고 다른 한쪽은 아버지가 비어 있다는 차이가 갈등의 성격에 미치는 영향을 비교적 통제된 조건에서 관찰할 수 있다.

아버지 역할에 따른 갈등의 양상은 다음의 질문들을 통해 구체화해볼 수 있다. 부계 계보가 어떻게 형성되어 있는지, 법을 발화하는 자리에 누가 있는지, 그 자리를 뒷받침하는 제도적 장치가 무엇인지, 여성 주체가 그 안에서 어디에 놓이는지, 대리 아버지가 필요한지, 그리고 결말에서 두 사람의 관계를 승인하는 것이 누구의 몫인지 등이다. 이 질문들은 두 사람의 애정 관계를 가로막거나 허락하는 권한은 누구에게 있으며, 그 권한은 어떤 이름으로 발화되는가에 관한 것으로 '부성 부재'의 문제와 긴밀히 연결된다.

〈상속자들〉에서 이 질문에 대한 답은 명료하다. 부계 계보의 정점에는 김탄의 아버지이자 제국그룹의 회장인 김남윤(이하 '김회장')이 있고, 법의 발화자 역시 김회장이다.[15] 그의 말은 곧 가족의 규칙이자 기업의 명령으

15) 여기서 '법의 발화자'는 라캉의 용어가 아니라, 본고가 서사 분석을 위해 라캉의 '아버지의 이름(Nom-du-Père)' 개념에서 끌어온 분석 개념이다. 라캉에게 '아버지의 이름'은 생물학적 아버지가 아니라, 금제를 갖는 법이자 강력한 언어적 기호로서 주체를 상징질서에 들이는 기능을 가리킨다. 이 기능은 '이름(nom)'과 '금지(non)'의 동음 관계로 설명되는데, 법이 말로 선포되고 그 말이 곧 금지와 허용의 효력을 갖는다는 뜻이다. 또한 이 기능을 반드시 실재하는 아버지가 맡아야 하는 것은 아니다. 이를 서사에 옮겨 본고는 '법의 발화자'를 승인과 금지를 선언하고, 그 선언이 곧바로 등장인물의 선택을 규정하는 효력을 갖는 인물의 자리로 정의한다. 이 정의는 '아버지의 이름'이나 대타자 자체와 동일시하려는 것이 아니다. 〈상속자들〉의 김회장은 가문의 승계와 혼인을 허락하거나 막는 말을 직접 발화함으로써 그 기능을 인물의 형태로 수행하는 경우로 읽는다. 다만 이는 작품 분석을 위한 도구적 개념이며, 라캉 이론의 직접적 적용을 주장하는 것은 아니다. (박찬부, 『라캉: 재현과 그 불만』, 문학과지성사, 2006, 65-67쪽 참고.)

www.kci.go.kr

로 제시되며, 김탄과 그의 이복형 김원, 그리고 주변 인물들의 위치는 모두 김회장과의 관계를 통해 규정된다. 김탄의 약혼자인 유라헬(의류업체 상속자) 역시 김회장이 김탄의 약점(서자 출신)을 보완하기 위해 선택한 관계이고, 김탄의 라이벌로 등장하는 최영도(호텔 상속자)나 선배 이효신(검찰총장 집안) 모두 승인받은 교우관계에 속한다. 이처럼 〈상속자들〉 속 승인의 제도적 장치는 상속과 학교라는 두 축으로 이루어지는데, 차은상이 다니는 제국고등학교 자체가 재벌가 자녀들의 위계를 훈련시키는 공간으로 설정되어 있다는 점도 이와 맞물린다. 이 위계는 극 중 인물의 대사를 통해 노골적으로 언어화되기도 한다.

> 찬영: 이래서 말 안한거야. 당장 니 앞에 닥친 것들에 비하면 김탄이 누군진 중요한 게 아닌 것 같아서. 대신 당장 니 앞에 닥친 아주 중요한 것들에 대해 말해줄게. (…) 잘 들어. 이곳은 철저한 계급이 존재해.
>
> 은상: 계급?
>
> 찬영: 첫 번째 계급. 경영상속집단. 소위 말해 재벌 아들, 재벌 딸이지. (…) 두 번째 계급. 주식상속집단. 가업을 물려받을 건 아니지만 이미 대주주인 애들.(…) 세번째 계급. 명예상속집단. 장관, 국회의원, 대법원장, 로펌 대표 같은 명예직 자제들이지. (…) 그리고 네번째. 너랑 나 같은 사회배려자 집단.
>
> 은상: 사회 배려자 집단?
>
> 찬영: 사회 배려자 전형으로 입학한 학생들을 가리키는 집단이야.
>
> 은상: 나는 그렇다 쳐도 너는 왜?
>
> 찬영: 카스트 제도 알지? 기조실장 아들? 여기선 수드라야. 불가촉천민 계급.
>
> - 〈상속자들〉 6화 중 찬영과 은상의 대화

은상의 친구이자 제국그룹 기조실장의 아들인 찬영은 학교 안의 서열을

www.kci.go.kr

"경영상속집단", "주식상속집단", "명예상속집단", "사회배려자 집단"이라는 네 개의 계급으로 나누어 설명한다. 이 서열에서 계급은 부모의 지위와 재력에 따라 이미 정해져 있다. 여주인공 차은상은 처음부터 이 질서 안에 있어서는 안 되는 존재로 설정되고, 그녀 스스로도 자신의 가난을 드러낼 수 없는 처지에 대한 수치를 감당하는 인물로 그려진다.

〈상속자들〉에서는 김회장이라는 단일한 권위가 있으므로 대체 권위는 필요하지 않으나, 학교 이사장이자 김탄의 공식적 모친인 정지숙이 일부 그 권위를 공유한다. 하지만 상속과 혼인, 거주에 관한 모든 결정을 관장하는 것은 김회장이다. 은상과의 관계를 억지로 갈라놓는 김회장에게 김탄은 반항을 하지만, "그게 바로 니가 쓸 왕관의 무게다. 견뎌내야지"(〈상속자들〉 15화)라고 돌아온 대답은 김회장의 금지가 개인적 반대가 아니라 상속 질서가 요구하는 조건으로 제시됨을 보여 준다. 사랑을 포기하는 일이 곧 왕관을 쓴 자가 감당할 몫으로 바뀌면서, 법의 발화자의 말은 설득이나 협상의 대상이 아니라 견뎌내야 할 것이 된다.

결말의 승인 문제에서도 〈상속자들〉은 부계의 틀을 완전히 벗어나지 않는다. 김탄은 자신이 '서자'라는 이유로 부계적 질서 내에서 흠집이 있는 존재임을 인정하면서 차은상과의 관계를 이어가지만, 그 관계는 김회장이 대표하는 상속 질서를 전복하기보다 그 질서 안에서 자리를 협상하는 방식으로 마무리된다.

이 구도에서 갈등이 맺히고 풀리는 방식은 뚜렷하다. 갈등은 김회장, 혹은 그에 준하는 가족 권위자의 반대라는 형태로 맺히고, 그 반대의 근거는 계급과 혈통, 경제력이라는 지극히 사회적이고 검증 가능한 조건이다.[16]

16) 〈태양의 후예〉의 윤명주·서대영 관계도 같은 구도에서 읽을 수 있다. 윤명주의 아버지 윤길준은 육군특수전사령관이고, 윤명주 자신도 육군사관학교 출신의 의사로, 이들은 이른바 상위층 엘리트 집안이다. 반면 서대영은 고졸 출신의 육군 상사로, 스스로 윤길

www.kci.go.kr

갈등이 풀리는 방식 역시 그 사회적 조건 안에서 처리된다. 인물들은 아버지의 반대를 정면으로 논파하거나, 그의 승인을 얻어 내거나, 혹은 그 승인 없이도 관계를 지속하기로 선택함으로써 갈등에 대응하지만, 어느 경우든 아버지라는 발화자의 존재 자체는 서사가 끝날 때까지 지워지지 않는다. 신주진은 "자신의 존재 자체가 오류라고 여겼던 서자 김탄이 자기 세계의 룰을 버리고 변해가는 건" 차은상이라는 "강인한 여성의 도덕적 힘에 의해서"이며, 그 사랑이 할 수 있는 최대치는 "강고한 계급사회에 일말의 틈이라도 낼 수 있다는 것"에 그치는 것으로 결말의 성격을 짚어낸다. 그는 나아가 이를 두고 "지배계급 소년들의 성장을 추동한 낭만적 사랑의 세속화 버전으로서 신데렐라 이야기는 계속된다"고 정리하는데, 이 표현이 지시하는 것은 〈상속자들〉의 로맨스가 계급 질서를 전복하는 것이 아니라 그 질서 안에서 미세한 틈을 만들어 내는 데 머문다는 사실이다.[17] 이다운이 김은숙의 로맨스 전반을 "탈계급화 로맨스"라는 개념으로 명명한 것도 같은 맥락에서 이해할 수 있다.[18] 다만 이다운의 "탈계급화"가 남성인물의

준의 승인을 얻을 수 없다고 판단하면서 두 사람의 관계는 이어지기 어려워진다. 이 어긋남은 윤길준의 공적 명령으로 더욱 오래 이어진다. 두 사람의 사랑이 공고해진 뒤에도 윤길준은 서대영에게 윤명주에게 걸맞은 남자가 되라며 군인이 아닌 다른 길, 곧 윤길준 친척의 사업을 배우도록 하는데, 이는 서대영을 상위층으로 편입시키려는 시도이다. 군인으로 남고자 했던 서대영에게 이와 같은 강요는 결혼이 불가능하다는 뜻이자 아버지의 승인을 받을 수 없는 처지에 놓였다는 의미였다. 이후 서대영이 특수작전 중 죽을 위기를 넘기고 윤명주와 재회한 뒤에야 윤길준에게서 '군인'으로서의 인정과 승인을 얻는다. 다만 이 승인은 서대영의 조건이 극복된 결과는 아니다. 윤길준의 "지금 내가 인정하고 말고의 문제가 아니야. 조국은 이미 상사 서대영을 인정했고 사령관으로서 나는 상사 서대영이 내 사위가 돼서 영광이다"(〈태양의 후예〉 16화)라는 말은 의미심장하다. 그 승인의 근거가 서대영의 존재 자체가 아니라 죽음을 무릅쓴 공적에 있기 때문이다. 승인이 이루어진 뒤에도 두 사람 사이의 계층 문제는 해소되지 않은 채 남는다. 여전히 '아버지의 법'이 작용하는 세계인 것이다.

17) 신주진, 「김은숙 드라마의 대중적 낭만주의 연구」, 『한국근대문학연구』 제22권 1호, 한국근대문학회, 2021, 180쪽.

18) 이다운, 「김은숙 텔레비전 드라마의 대중 전략 연구」, 앞의 글, 202-208쪽 참고.

www.kci.go.kr

매력을 통해 계급 격차를 정서적으로 무마하는 대중적 장치를 가리킨다면, 본고의 관심은 그 탈계급화가 완결되지 못하고 여전히 아버지라는 계급 질서의 경계를 지키는 자 앞에서 협상되어야 한다는 데 있다. 즉 〈상속자들〉에서 사랑의 성취는 부계적 권위가 여전히 발휘되는 장(場) 안에서 이루어진다.

〈도깨비〉의 인물 구성도는 이와 대조적이다. 이복형(선왕)으로부터 왕위를 물려받은 왕여를 비롯해 김신·김선·지은탁 모두에게 생물학적 친부는 서사에서 전면적으로 부재하며, 법의 발화자는 한 사람에게 수렴하지 않고 절대신을 중심으로 하여 여타 인물로 흩어져 있다. 왕여의 경우부터 살펴보자. 선왕(왕여의 이복형)은 죽기 전 어린 왕여를 김신에게 부탁하는데, 이는 김신이 왕여에게 신하 이상의, 사실상 아버지에 준하는 역할을 떠맡도록 지목되었다는 뜻이다. 그런데 이 자리는 다른 인물이 노리고 있었다. 간신 박중헌이다. 박중헌은 왕여의 스승이면서도, 선왕을 타살하고 왕여를 왕으로 만든 자로, 스스로를 왕여의 실질적인 아버지라 자처한다. 이 구도에서 친부의 자리는 비어 있지만, 그 자리를 누가 차지하느냐를 두고 경합이 벌어진 상태에 가깝다. 김신과 박중헌 사이의 이 경합에서 승리하는 쪽은 박중헌이다. 박중헌이 왕여를 부추겨 김신을 역적으로 몰아 죽이게 만들기 때문이다. 이 경합은 왕여와 김신을 비롯한 인물들의 애정 서사에서 어긋남을 초래하고, 서사적 비극의 시발점이 된다. 이는 〈상속자들〉처럼 아버지가 사랑을 승인하는 방식과는 다르지만, 아버지의 자리가 권력과 욕망이 교차하는 지점이라는 점에서 문제적이다. 그러나 서사가 현대로 넘어오면 권력적 승인의 문제는 서서히 물러나고, 운명과 사랑의 문제가 전경화되면서 다시 '판타지'적 세계로의 몰입을 수월하게 만든다.

한편 도깨비의 가신 집안인 유가에서는 부자관계는 아예 등장하지 않고 조손관계만 등장한다. 게다가 조부인 유회장은 손자 유덕화를 대하는 방

www.kci.go.kr

식을 보면 아버지보다 한층 약한 법의 발화자로 기능하고 있다고 볼 수 있다. 그는 손자 유덕화에게 도깨비와 연관된 집안 역사를 설명해주고, 손자의 반복되는 철없는 잘못에도 배척과 금지를 하기보다는 약한 처벌과 용서를 통해 사랑을 주는 존재로 등장한다. 아버지의 자리가 비워져 있다는 것은, 바로 이런 종류의 사랑이 들어설 수 있는 조건이기도 하다. '써니' 역시 비슷한 기능을 한다. 지은탁이 이모네로부터 적절한 보호를 받지 못할 때, 써니는 자신이 운영하는 치킨집에서 지은탁이 숙식을 해결하게 해주는 것을 비롯하여 은탁의 사정을 봐주고, 어른이자 친구로서 '어머니'의 역할을 일부 대체한다.

이처럼 〈도깨비〉에서는 〈시크릿 가든〉의 길라임 아버지와 같이, 사랑을 주는 역할의 친부의 자리도 비어 있다. 다만 그 자리는 모계 쪽 인물이나 혈연 밖의 인물들이 자연스럽게 채우고 있어서,[19] 인물들도 시청자도 그 빈자리를 쉽게 감각하지 못한다. 이때 사랑을 주는 아버지의 역할을 넘겨받는 인물이 대체로 여성이다. 아버지가 맡았을 돌봄과 보호가 여성 인물의 보살핌으로 대체되면서, 그 자리는 결핍으로 드러나기보다 마치 처음부터 없었던 것처럼 비워진다.

지은탁의 존재는 그 출발부터 부계가 아니라 모계를 통해 서사 안에 자리 잡는다. 지은탁의 어머니는 교통사고로 죽어 가던 순간 우연히 지나가던 도깨비 김신에게 목숨을 구원받으며, 그 인연을 통해 지은탁이 도깨비

19) 다만 이러한 대체는 사랑을 주는 기능, 곧 보살핌에 한정된다. 이들은 은탁을 돌보고 곁에서 지켜 주지만, 은탁의 사랑을 승인하거나 금지하는 자리에까지 서지는 않는다. 이 점은 혈연 밖의 인물들에게서 더 뚜렷하다. 비혈연 관계의 인물들이 만드는 거리는 양면적으로 작동한다. 한편으로는 부모 자식 사이에나 있을 법한 사적 영역까지 침범하지 못하게 하는 거리를 만들어 내고, 다른 한편으로는 그만큼 적극적으로 개입하고 보호할 권한도 갖지 못하게 한다. 이 거리는 몰입이 쉽게 깨질 수 있는 판타지 장르의 약점을 보완하는 데 오히려 유리하게 작동한다고 볼 수 있다.

www.kci.go.kr

신부로 태어나게 된다. 즉 지은탁이라는 인물의 서사적 기원 자체가 어머니와 도깨비 사이의 우연한 만남에 있다. 은탁의 어머니는 미혼모였다. 여기서 주목할 것은 생물학적 아버지가 부재한다는 사실 그 자체만은 아니다. 앞서 언급했듯 라캉에게 현실의 아버지 부재는 그 자체로 '아버지의 이름'이라는 기표의 부재를 뜻하지 않으며, 정작 물어야 할 것은 그 이름과 권위가 서사 안에 존재하는가이다.[20] 〈도깨비〉 전반, 특히 은탁의 서사에서 이 물음에 대한 답은 부정에 가깝다. 아버지라는 인물이 등장하지 않는데 그치는 것이 아니라, 그 이름 자체가 기표적 자리를 갖지도 못하고, 서사 안에서 점유되지도 않기 때문이다. 은탁의 자기소개에서 반복적으로 등장하는 "조실부모하고 사고무탁하여"라는 말에서 '부성'의 존재가 흐릿하게 등장하나, 사실상 지은탁의 출생은 단순한 친부의 물리적 부재가 아니라, 아버지의 이름이 애초부터 호명될 자리조차 마련되지 않은 서사적 공백으로 보아야 한다.

또한 은탁이 9살 때 어머니가 세상을 떠나면서 이모네 가족과 살게 되는데, 이때도 '이모부'는 등장하지 않는다. 그런데 이 이모 가족 안에서 지은탁은 보호가 아니라 착취에 가까운 대우를 받고, 그 착취의 언어 속에 미혼모라는 딱지가 소환된다는 점이 흥미롭다. 극 중 15화에서 이모는 지은탁에게 "너 남자 생겼냐? 너희 엄마처럼 미혼모는 안 돼야 할 텐데"라는 말을 던진다. 이 대사는 표면적으로는 조카를 향한 악의적인 구박에 지나지 않지만, 동시에 이 드라마가 미혼모라는 사실을 부계 없는 가족사의 결함으로 환기시키고 있다는 것을 보여주는 장면이기도 하다. 그런데 서사 전체

20) 〈더 킹〉에서는 '아버지'라는 인물은 극 초기에 시해를 당해 사라지지만, '황제'의 자리, '혈통'의 문제를 통해 거듭해서 불려나온다. 이런 점에서 〈더 킹〉은 〈도깨비〉나 〈다 이루어질지니〉의 부성의 존재가 희미하게 처리된 경우와 이질적이며, 그 이유에 관한 상세한 분석은 후속 연구로 남긴다.

www.kci.go.kr

를 놓고 보면, 이 결함으로 지목된 자리가 오히려 지은탁을 도깨비 신부라는 특별한 존재로 만들어 준 기원이라는 점에서 아이러니가 발생한다. 아버지 없는 모계의 계보가 결핍이 아니라 초월적 인연이 시작되는 자리라는 의미가 생기기 때문이다.

이러한 인물 구도 안에서 갈등이 생기고 풀리는 방식은 〈상속자들〉과 근본적으로 다른 경로를 취한다. 김신과 지은탁의 관계를 가로막는 것은 계급이나 가문의 반대가 아니라, 지은탁이 도깨비 신부로서 김신의 가슴에 박힌 검을 뽑아야만 그가 죽을 수 있다는 저주의 구조, 즉 사랑의 성취가 곧 상대의 죽음과 맞물려 있다는 존재론적 역설이다. 이 갈등은 사회적 승인을 얻어 냄으로써 풀리는 것이 아니라, 검이 뽑히고 김신이 죽었다가 다시 환생하여 지은탁과 재회하는 방식으로, 즉 죽음과 기억, 환생이라는 초월적 사건을 통과함으로써 풀린다. 요컨대 〈상속자들〉에서 애정관계에 관한 갈등의 매듭과 해소가 모두 '아버지, 혹은 그에 준하는 권위의 승인'이라는 하나의 지점을 통과하는 데 반해, 〈도깨비〉에서 갈등의 조직과 해소는 애초에 그런 승인의 지점을 필요로 하지 않는 다른 층위, 즉 생사와 운명으로 옮겨가 있다.

박종훈의 계열체 분석과 이항 대립 구조 분석은 이 재배치를 뒷받침하는 또 다른 근거를 제공한다. 그는 〈도깨비〉의 주요 인물 관계를 도깨비와 저승사자, 도깨비와 박중헌, 저승사자와 지은탁, 삼신할멈과 신이라는 네 겹의 이항 대립으로 정리하는데, 이 네 겹의 대립 가운데 어느 하나도 부모와 자식 관계를 축으로 조직되지 않는다.[21] 오히려 이 대립들은 삶과 죽음, 믿음과 배신, 운명에 대한 순응과 저항, 돌봄과 심판이라는, 가족 관계보다 훨씬 더 근원적인 축을 따라 조직된다. 이는 아버지가 없기 때문에 발

21) 박종훈, 「초월적 존재의 재현과 의미구성: tvN 드라마 〈쓸쓸하고 찬란하 神 도깨비〉에 대한 기호학 분석」, 성균관대학교 석사학위논문, 2018, 78-83쪽.

www.kci.go.kr

생하는 공백이 단순한 결여로 남지 않고, 존재론적이고 윤리적인 대립이라는 다른 갈등의 축으로 재조직된다는 것을 보여준다.

〈상속자들〉과 〈도깨비〉라는 두 극단 사이에, '판타지소'[22]가 장치 수준에 머무는 〈시크릿 가든〉을 중간 사례로 놓으면 아버지의 역할이 갈등의 성격에 미치는 영향이 한층 뚜렷해진다. 〈시크릿 가든〉에서 길라임의 부친은 김주원을 살리다 순직했고, 그 순간에 남긴 유언("나가서 우리 딸한테 일찍 못가서 미안하다고, 사랑한다고, 아빠가 정말 많이 사랑한다고 전해줘. 부탁한다." (〈시크릿 가든〉 19화))에 의해 두 주인공이 연결될 이유가 생긴다.[23] 이 둘의 관계가 그렇게 운명적임에도 여전히 계층 차이로 인해 사랑은 승인받지 못한다. 그 악역은 아버지가 아니라 김주원의 어머니이자 로엘백화점의 고문인 문분홍이 떠맡는다. 문분홍은 길라임에게 "이래서 부모 없이 큰 것들은 티가 나는 거야. 네 부모가 그렇게 가르치디?"라

22) 여기서 '판타지소(fantasemes)'라는 개념은 박정아·원용진이 제시한 것으로, "판타지 드라마가 장르로서 변별되게 하는 요소로서, 타 장르에서는 찾을 수 없는 독특한 요소"를 가리킨다. 이들은 핵심 판타지소를 시간·공간·인간이라는 세 층위로 나누고, 그 아래 다시 하위 판타지소를 배치하였다. '시간' 판타지소에는 환생·타임슬립·타임리프·타임워프가, '공간' 판타지소에는 독립형 2차 세계·공존형 2차 세계가, '인간' 판타지소에는 초능력 인간·변신 인간·비인간·초인간이 하위 유형으로 속한다. (박정아·원용진, 「판타지는 어떻게 텔레비전 장르가 되었나: 판타지 드라마의 장르 형성 과정에 대한 탐색적 연구」, 『미디어융합연구』 제27호, 서강대학교 미디어융합연구소, 2019, 8-11쪽.)

23) 〈시크릿 가든〉에서 아버지의 죽음은 김주원과 길라임이 만나는 조건이자 갈등하는 조건으로 작동한다. 이는 〈도깨비〉에서 도깨비가 죽을 위기에 처한 은탁의 어머니를 구해 주고, 그 일로 은탁이 도깨비 신부가 되는 역설적 조건과 닮아 있다. 다만 〈시크릿 가든〉에서는 아버지의 죽음이 서사의 사건으로 직접 다뤄지는 반면, 〈도깨비〉,〈다 이루어질지니〉에서는 아버지가 처음부터 등장하지 않는다. 아버지의 자리가 비어 있어도 모계 인물이 그 역할을 맡아 서사는 무리 없이 진행된다. 이는 〈시크릿 가든〉에서 아버지의 역할이 갈등의 축으로 작용하는 방식을 확인한 뒤, 이후 작품에서는 그 자리를 비워 두는 쪽을 택한 것으로 볼 수 있다. 〈시크릿 가든〉이 김은숙의 첫 판타지라는 점에서, 기존 로맨스의 문법과 이후 판타지의 문법이 함께 놓여 있고, 김은숙 초기 판타지 로맨스의 양상과 모티프를 이 작품에서 확인할 수 있다.

www.kci.go.kr

며 그녀의 결핍된 가족사를 공격하고, 김주원에게는 “그 기집애는 영원히 우리 집 문턱 못 넘어. 나 죽어도 못 넘어”라며 계급의 경계를 단호하게 선언한다. 이는 〈상속자들〉의 김회장이 수행하는, 계급을 근거로 사랑에 반대하는 발화와 기능상 같다.

다만 그 발화자가 아버지가 아니라 어머니라는 점에서 다르다. 문분홍의 반대는 아버지의 법이 발화되는 자리에서 살짝 비켜난다. 문분홍이 극중에서 스치듯 김주원의 아버지를 언급하는 장면을 보자. “너 지금 그거 행복 아니야. 잠시 홀린 거야, 낯선 것들이 주는 찰나의 미혹일 뿐이라고. 누구나 인생에 한번 그런 순간이 와. 내가 니 아빠를 만난 것처럼. 근데 결국 먼저 지쳐 떠나가는 건 우리가 아니라 저쪽이야.”(〈시크릿 가든〉 20화) 이 대사를 통해 문분홍 역시 김주원과 같은 선택을 한 적이 있으며 그 사랑이 실패로 끝났음을 짐작할 수 있다. 따라서 문분홍의 반대에는 계층적 문제뿐 아니라 사랑이 실패로 끝나 아들이 상처받을 것을 걱정하는 어머니로서의 애정이 담겨 있다. 그러나 〈시크릿 가든〉에서는 반대자의 자리가 아버지에게서 어머니에게로 옮겨졌을 뿐 계층 문제가 여전히 주요 갈등의 원인으로 작용하고, 신데렐라형 로맨스의 문법이 그대로 남아 있다.

이러한 사례를 통해 김은숙 비판타지 계열 드라마에서 ‘아버지’는 전형적으로 사랑을 승인하거나 금지하는 기능을 하고, ‘판타지’ 계열에서는 서서히 그 기능이 흐릿해지고 있음을 확인하였다. 즉, 이 기능을 맡을 인물이 서사에서 사라지면, 관계의 지속 가능성을 따져 묻는 현실적 검증의 목소리도 함께 사라진다. 그때 환상적 사건과 관계가 어떻게 납득되는가라는 문제가 서사의 전면에 놓이는데, 이는 판타지 장르가 요구하는 ‘개연성’의 문제와 맞닿아 있다. 환상적 사건이 어떤 인물 관계 위에서 일어나고 어떻게 납득되는가는 아버지의 자리가 비어 있다는 사실과 무관하지 않기 때문이다. 이에 다음 절에서는 판타지의 개연성이 텔레비전 드라마라는 매

www.kci.go.kr

체 안에서 어떻게 요구되고 마련되는지를 먼저 살펴보고, 그 위에서 비워진 아버지의 자리가 갖는 의미를 고찰한다.

3.2. 아버지 부재와 판타지 드라마의 개연성 문제

판타지 드라마의 개연성을 논하려면 먼저 텔레비전 드라마라는 매체의 조건을 고려해야 한다. 박노현에 따르면 영화가 "일회·단수의 텍스트에 대한 단기적 응시"라면 텔레비전 드라마는 "다회·복수의 텍스트를 향한 장기적 흘끗보기"이며, 일상이라는 시간과 가정이라는 공간의 지배를 받는다. 폐쇄된 극장에서 한 번에 소비되는 영화와 달리 거실에서 매주 회차를 이어 가는 드라마에서는 환상적인 것이 쉽게 균열을 일으키고, 비일상적인 화면은 걸핏하면 '저런 일이 어떻게 가능한가'라는 의심에 부딪힌다. 박노현은 이미 있었던 사실을 보도하는 뉴스와 달리 '아마도' 있음직한 허구를 형상화하는 드라마는 개연성에 포박될 수밖에 없다고도 말하는데, 비일상적인 사건을 다루는 판타지에서 이 포박은 더 팽팽해진다. 현실의 논리와 합리로 설명하기 어려운 세계를 그리는 드라마는 시청자의 납득과 동의를 얻지 못하면 즉각 외면당하기 때문에, 현실의 논리와 합리를 끊어내는 만큼 그 세계에서만 통용되는 논리와 합리를 스스로 구축해야 한다. 그래서 텔레비전 드라마에서 환상적인 것의 정당성은 "영화에 비해 좀 더 자주 그리고 좀 더 자세히 설명되어야" 한다.[24] 결국 텔레비전 판타지 드라마는 '어떻게 가능한가'라는 물음에 영화보다 더 자주 답해야 하는 장르가 된다.

그런데 2010년대 이후 한국 텔레비전 판타지의 실제 경향은 이 요구와

24) 박노현, 「텔레비전 드라마와 환상(성)- '환상적인 것'의 개념과 유형을 중심으로」, 『한국문학연구』 제47호, 동국대학교 한국문학연구소, 2014, 507, 514-517, 525쪽.

www.kci.go.kr

반대 방향으로 움직여 온 것처럼 보인다. 백경선은 판타지 설정이 안고 있는 '어떻게'의 허점이 그것을 소구한 이유, 곧 '왜'의 메시지에 의해 가려질 수 있다고 보았다. 현실에서 설명할 수 없는 일들이 수없이 일어나는 상황에서는 판타지에 대한 '망설임'이 축소되고, 그에 따라 텔레비전 드라마들이 "판타지의 논리에 대한 구구절절한 설명을 생략"하게 되었다는 것이다.[25] 백경선이 그 까닭을 판타지가 호출되는 현실의 정서와 갈망, 곧 '왜'에서 찾는다면, 본고는 여기에 인물 구성의 층위에서 물을 것을 하나 보탠다. '어떻게 가능한가'를 되묻는 목소리가 서사 안에서 누구의 입을 통해 발화되는지, 그 자리가 비어 있는지를 묻는 물음이다.

이 물음은 토도로프가 『환상문학 서설』에서 설명한 '망설임'의 개념을 통해 답해볼 수 있다. 토도로프에게 환상은 자연의 법칙만을 아는 존재가 초자연적으로 보이는 사건 앞에서 체험하는 망설임에서 생겨나며, 그 사건을 자연적으로 설명할지 초자연적인 것으로 받아들일지 결정하지 못하는 동안에 유지된다. 따라서 망설임이 성립하려면 무엇이 '자연'이고 '현실'인지를 판정할 안정적인 기준이 먼저 서 있어야 한다. 기준이 되는 현실이 있어야 그것을 침범하는 사건이 판단의 흔들림을 낳기 때문이다.[26] 이 조건은 한국 텔레비전 드라마의 환상성 문제에서 특히 중요하다. 한국 텔레비전 드라마의 환상은 별도의 이계(異界)가 설정되기보다 주로 "현실의 질서를 따르는 세계" 안에서 부분적으로 발생하거나 틈입하는 형태로 나타난다.[27] 〈도깨비〉 역시 대한민국 곳곳과 서울의 일상 공간에 초월적 존재가 들어앉은 경우이다. 이처럼 현실계 안으로 환상이 틈입하는 서사에서는 그

25) 백경선, 앞의 글, 245-246쪽.
26) 츠베탕 토도로프, 『환상문학 서설』, 최애영 옮김, 일월서각, 2013, 53-58쪽.
27) 대중서사장르연구회, 『대중서사장르의 모든 것: 5. 환상물』, 박유희 기획, 이론과 실천, 2016, 65-66쪽.

www.kci.go.kr

현실의 기준이 서사 안에 마련되어 있는가가 개연성의 변수가 된다. 본고는 이 기준을 서사 안의 '비어 있는' 아버지 자리를 통해 보고자 하였다.

〈상속자들〉에는 초자연적 사건이 없으므로 김회장이 심문하는 것은 환상의 진위가 아니라 두 사람 관계의 현실적 문제들이다. 계급과 혈통이라는 검증 가능한 척도로 관계를 따져 묻는 목소리가 서사 안에 있다는 점에서, 그 자리는 토도로프가 전제한 '현실의 기준'이 서사 안에서 발화되는 방식과 기능상 겹친다. 물론 이는 토도로프의 개념을 드라마 분석에 맞게 옮겨 놓은 작업적 해석이다. 반면 〈도깨비〉에는 이러한 현실적 심문의 목소리가 거의 없다. 3장 1절에서 확인했듯 지은탁에게는 김신과의 관계를 두고 현실의 조건을 따져 물을 아버지가 없고, 그 기능은 운명, 처벌, 돌봄 등으로 나뉘어 신·삼신·저승사자 같은 초월적 인물들이나 모계 인물, 혈연 밖의 인물인 써니 등에게 흩어져 있어 오히려 이 세계관이 아주 당연한 것처럼 받아들여지게 한다.[28] 실제로 이들은 현실적 사랑을 승인하거나 금지하기보다 운명을 정하고, 죄를 묻고, 돌보는 일을 맡는다. 김신과 지은탁의 관계는 인간과 초월적 존재, 900년을 산 나이와 스물이 채 안 되는 나이, 사회·경제적 조건의 차이라는 비대칭을 안고 있다. 현실적인 가족드라마라면 아버지가 사위가 될 사람을 불러 앉혀 그 결합이 정말 감당

28) 이 가운데 초월적 인물들은 생사와 운명에 관여하며, 특히 기억과 망각을 관장하는 존재라는 점에서 인물들의 운명을 좌우한다. 다만 절대신과 삼신이 단독의 신적 존재로 나타나는 데 비해, 저승사자는 위계적 시스템 안에서 '근무'하며 자신의 능력을 업무로 사용한다는 점에서 구별된다. 고려의 왕 '왕여'는 현대에는 이름 없는 '김 차사'로 존재하며, '기타누락자'로 분류된 은탁의 생사 문제를 업무의 틀 안에서 처리하는 위치에 놓인다. 그 과정에서 김신과 은탁의 애정 관계를 돕기도 한다. 한편 돌봄의 기능은 모계 인물과 써니에게 놓인다. 모계 인물에 대해서는 앞서 3장 1절에서 살펴보았고, 써니는 가족의 보호를 받지 못하는 은탁을 돌보는 인물이면서, '도깨비'와의 결혼 문제에서 그 적절성을 함께 고민한다는 점에서 부모의 역할을 일부 대체한다. 이처럼 운명, 처벌, 돌봄의 기능이 여러 인물에게 나뉘어 있어, 어느 한 인물이 사랑의 승인 여부를 단독으로 정하는 구도는 나타나지 않는다.

www.kci.go.kr

할 만한 것인지 따져 묻는 통과의례가 마련되었을 것이다. 〈도깨비〉는 이 통과의례를 서사의 중심에 두지 않고, 서사를 '운명적 사랑'이라는 물음으로 몰아 간다. 이러한 초점의 이동은 '비어 있는' 아버지의 자리가 있기에 수월해지는 면이 있다. 그렇다고 판타지 장르가 환기하는 망설임이 사라지는 것은 아니다. 본고는 망설임이 사라지기보다 그 대상이 옮겨 가는 것으로 이해하며, 이 이동이 텍스트 안에서 몰입이 유지되는 방식과 맞닿아 있다고 본다.

'도깨비가 정말 존재하는가'라는 존재론적 사실성의 물음이 물러난 자리에 '이 사랑은 운명인가', '정해진 운명은 바꿀 수 있는가', '다시 태어나도 사랑이 이어지는가'와 같은 신비한 운명과 관련된 물음이 들어선다. 김의준이 〈도깨비〉의 몰입 구조를 극 초반에 서스펜스, 호기심, 놀라움 가설이 제시되고 이 가설들이 경쟁하며 결론이 지연되는 방식으로 설명한 것은 이 이동과 맞닿아 있다.[29] 본고의 분석에서 이 가설들이 향하는 곳은 도깨비의 존재 여부보다 엇갈린 운명과 신의 뜻으로 발생한 갈등이 어떻게 풀릴 것인가이다. 다만 이는 가설이 어떻게 배치되는가에 관한 논의이므로, 본고는 이를 시청자의 실제 반응을 입증하는 근거가 아니라 텍스트가 어떤 물음을 앞세우는가를 가늠하는 틀로 사용하고자 한다.

텔레비전 드라마가 일상의 문법 위에서 이야기를 건넨다는 조건도 이 이동이 받아들여지는 데 작용한다. 양승국은 판타지 드라마 역시 인물의 존재성과 사건의 층위가 시청자가 지각하는 생활세계의 지평을 벗어나지 않는다고 보았다.[30] 또한 텔레비전이 보여주는 세계를 시청자가 체화한

29) 김의준, 「김은숙 드라마 〈도깨비〉의 몰입기제 구축과정 분석」, 『한국엔터테인먼트산업학회논문지』 제13권 2호, 한국엔터테인먼트산업학회, 2019, 84-86쪽.
30) 양승국, 「판타지 드라마에서 주체와 존재의 문제: 텔레비전 드라마 〈도깨비〉, 〈W〉, 〈인현왕후의 남자〉를 중심으로」, 『동아문화』 제55호, 서울대학교 동아문화연구소, 2017, 3쪽.

www.kci.go.kr

경험이 발현되는 은유와 환유의 세계로 설명했다.[31] 이 관점에서는 아무리 초월적인 사건도 사실 여부를 다투어야 할 주장이라기보다 일상 경험의 은유로 수용된다. 박미란이 〈시크릿 가든〉에서 읽어 낸 것도 이와 통한다. 영혼이 뒤바뀌는 비현실적 사건은 "해결해야 할 수수께끼"로 제시되지만, 그 사건이 "가족과 운명, 사랑의 완성이라는 멜로드라마의 장르적 관습"에 접속되면서 시청자는 일상성의 균열을 메우고 안정된 의미를 얻는다.[32] 환상적 사건의 개연성은 사건 자체를 설명하는 데서가 아니라 그 사건이 착지하는 익숙한 관습, 본고의 관점으로 옮기면 로맨스의 인물 구성에서 마련되는 셈이다. 그리고 이 인물 구성에서 사랑을 승인하거나 금지하며 관계의 현실적 조건을 묻는 전형적 배역이 아버지였다는 점은 앞절에서 확인한 바와 같다.

이 배역이 있고 없음의 문제가 아니라 정도의 문제라는 점은 〈시크릿 가든〉에서 확인된다. 〈시크릿 가든〉의 영혼 전환은 특정 사건을 계기로 발동했다가 해소되는 '장치' 수준의 판타지이며, 그 사건은 박미란이 말한 멜로드라마의 관습 안에서 안정된 의미를 얻는다. 이 작품에서는 계급을 근거로 사랑에 반대하며 관계의 현실적 조건을 따져 묻는 목소리가 아버지가 아닌 문분홍에게 위임된 채 남아 있다.

반면 〈도깨비〉는 불멸과 환생, 신의 개입이 인물의 삶 전체를 규정하고 있고, 현실의 조건을 되묻는 목소리는 이모와 써니에게서 분산되어 가끔 언급되는 것을 제외하면 거의 등장하지 않는다. 물론 판타지의 비중이 클수록 현실의 척도로 되묻는 목소리의 집중도가 낮아진다는 이 상응을 인과 관계로 단정할 수는 없다. 그러나 〈상속자들〉(단일한 발화자), 〈시크릿

31) 양승국, 『일상성의 미학에 이르는 길』, 박이정, 2019, 59쪽.
32) 박미란, 「텔레비전 드라마의 친밀성, 일탈과 재인의 유희: 〈시크릿 가든〉을 중심으로」, 『한국극예술연구』 제36호, 한국극예술학회, 2012, 153, 181쪽.

www.kci.go.kr

가든〉(위임된 발화자), 〈도깨비〉(분산된 발화자)로 이어지는 배열은 판타지의 비중이 커질수록 현실의 조건을 따져 묻는 목소리가 약해지는 흐름을 보여 준다.

이러한 아버지 자리의 비워짐은 〈도깨비〉 한 편의 서사뿐만 아니라 김은숙의 다른 판타지 드라마에서도 반복된다. 주인공의 친부가 부재하거나 사망하거나 살해되며, 그 자리는 조부모나 큰아버지, 어머니 등의 인물이 대신한다. 아버지가 갈등의 한복판에 서 있는 〈상속자들〉과 견주면 이 반복은 우연으로 보기 어렵다. 이제 이 비워짐이 개연성의 문제에서 어떤 기능을 하는가로 모아서 정리해보자. 본고는 이 기능을 세 가지로 나누어 설명하고자 한다.

첫째, 이 비워진 자리는 현실의 척도가 서사에 반복해서 돌아오는 경로를 막는다. 박노현이 짚었듯 텔레비전 드라마는 매주 회차를 이어 가는 매체이므로 환상적인 것에 대한 의심이 한 번 가라앉았다고 끝나지 않고 회차마다 되살아날 수 있다.[33] 아버지가 있는 서사에서는 관계가 진전될 때마다 그 관계의 현실적 조건을 따져 묻는 목소리가 돌아온다. 앞서 살펴본 〈상속자들〉의 '왕관의 무게' 장면이 그 한 예이다. 현실적인 가족드라마에서 이 되돌아옴은 갈등을 만들어 내는 동력이지만, 환상적 사건을 이어가야 하는 서사에서는 그때마다 이야기를 '현실에서 가능한가'라는 물음 앞에 세우는 일이 될 수 있다. 되묻는 자리가 비어 있는 〈도깨비〉에서는 이 되돌아옴이 없다. 사랑을 가로막는 것이 현실의 조건에서 운명과 신의 뜻으로 옮겨 가고, 그에 따른 물음 역시 환상의 세계 안에서 제기되고 풀리기 때문에 환상적 사건은 검증받지 않은 채 서사의 전제로 머문다. 본고는 이를 아버지 부재가 개연성의 문제를 자연스럽게 해결하는 전략이었다고 해석했다.

33) 박노현, 「텔레비전 드라마와 환상(성) - '환상적인 것'의 개념과 유형을 중심으로」, 앞의 글, 525쪽.

www.kci.go.kr

둘째, 현실의 척도를 재던 자리가 비면서 그 자리에는 환상 세계의 규칙을 말하는 목소리가 들어선다. 현실의 논리를 끊어 내는 판타지가 그 세계에서만 통용되는 논리와 합리를 스스로 구축해야 한다고 볼 때,[34] 〈도깨비〉에서 이 구축을 맡는 것이 앞서 본 신, 삼신, 저승사자 같은 초월적 인물들이다. 이들은 생사가 어떻게 관장되고 기억이 어떻게 지워지며 누가 어떤 명부에 오르는가를 업무와 신탁의 언어로 말하는 인물들로, 사랑을 승인하거나 금지하지는 않으면서 이 세계가 어떤 규칙으로 돌아가는지를 서사 안에서 발화한다. 현실에서 '그것이 가능한가'를 묻던 목소리가 서 있던 자리에 '이 세계에서는 그렇게 된다'고 말하는 목소리가 서는 셈이다. 이렇게 개연성이 사건을 현실에 비추어 설명하는 데서가 아니라 세계의 규칙을 인물의 입을 통해 제시하는 데서 마련된다면, 사건마다 따로 설명을 덧붙일 필요가 줄어든다.

셋째, 검증이 유예된 자리에서는 현실의 조건이 억눌러 온 욕망과 기대가 전경에 놓인다.[35] 토도로프가 환상을 판단이 흔들리는 형식으로 보았

34) 위의 글, 520쪽.

35) 한국의 드라마사에서 '판타지' 장르는 2010년대 이후에 증폭했다. 박노현은 1994년 〈M〉을 기점으로 1990년대의 '실험', 2000년대의 '안착', 2010년대의 '확산'이라는 세 국면으로 한국 환상물의 역사를 정리한다. 그에 따르면 1990년대에는 새로운 환상물이 6편에 그쳤던 반면, 2010년대에는 집계 시점인 2014년까지만 해도 35편이 방영되어 전체 환상물의 59.3퍼센트를 차지할 만큼 폭발적으로 늘어났다(박노현, 「한국 텔레비전 드라마의 환상성: 1990년대 이후의 미니시리즈를 중심으로」, 『한국학연구』 제35호, 인하대학교 한국학연구소, 2014, 343쪽). 이는 박정아·원용진이 판타지 드라마의 '정착기'로 명명한 시기와도 일치한다.(박정아·원용진, 앞의 글, 4쪽) 김은숙이 〈시크릿 가든〉으로 판타지 계열에 처음 진입한 2010년은 바로 이 확산의 기점과 맞닿아 있다. 그의 판타지 드라마는 개인적 우연이 아니라 장르사적 흐름 안에서 등장한 것이다. 박정아·원용진은 이 확산의 요인으로 케이블 채널의 증가와 한류를 이을 새로운 장르의 필요와 함께 판타지 드라마에 대한 시청자의 관심과 호응을 들며, 판타지 드라마가 현실의 긴장을 완화하고 결핍된 것을 충족하고 싶은 시청자의 갈망을 자극했고 시청자가 이에 답한 것으로 볼 수 있다고 설명한다(박정아·원용진, 앞의 글, 12-13쪽). 다만 이 설명은 시청률 같은 간접 지표에 기댄 해석이므로, 본고는 이를 시청자 수

www.kci.go.kr

다면, 로즈메리 잭슨은 환상을 현실의 결핍과 상실에 대한 보상이자 현실을 전복하려는 욕망의 표현으로 파악한다.[36] 이는 곧 환상을 현실이 억압하고 배제해 온 욕망이 되돌아오는 자리로, 부재와 상실로 경험되는 것을 탐구하는 서사로 이해해볼 수 있다. 아버지가 사랑을 현실의 조건 앞으로 끌어내리는 자리라면, 그 자리가 비워진 서사에서는 영원한 사랑과 인과응보, 기적에 대한 기대가 현실의 검증과 부딪히지 않은 채 전경에 놓일 수 있다. 앞서 본 사랑의 실현 가능성에 관한 물음이 서사의 중심에 놓이는 것도 이 점과 이어진다.

이상을 종합하면, 〈도깨비〉를 비롯한 김은숙 판타지 계열에서 아버지의 자리가 비워진다는 것은 환상적 사건을 현실의 척도로 되묻는 목소리가 서사에 반복해서 돌아오는 경로를 닫고, 그 자리에 세계의 규칙을 말하는 목소리를 놓아 개연성을 서사 안에서 마련하며, 그렇게 검증이 유예된 자리에 사랑과 인과응보에 대한 기대를 전경화하는 기능을 한다. 이것이 본고가 3장에서 밝히고자 한 아버지 부재의 기능이다.

다만 이 논의에는 몇 가지 분명히 해 둘 부분이 있다. 첫째, 본고의 논의는 텍스트에 나타난 서사 전략의 층위에 한정된다. 개연성이 실제 시청자에게 어떻게 수용되었는가는 수용사적 측면에서 더 깊이 다뤄져야 하며, 본고가 말하는 '의도' 역시 작가의 발언이나 수용자의 반응으로 입증하려는 것이 아니라 텍스트가 구성되는 방식에 대한 독해를 가리킨다. 둘째, 이 비워짐은 아버지의 법 자체가 소멸됐다는 의미는 아니다. 〈도깨비〉의 인물들은 왕명과 신탁, 신의 심판이라는 법 아래 놓여 있으며, 달라진 것은

용을 입증하는 근거가 아니라 장르 확산의 배경에 대한 선행 연구의 설명으로만 참조한다.

36) 로즈메리 잭슨, 『환상성: 전복의 문학』, 서강여성문학연구회 옮김, 문학동네, 2001, 11-13쪽, 69-70쪽 참고.

www.kci.go.kr

그 법이 아버지라는 하나의 자리로 수렴하지 않고 여러 초월적 심급으로 흩어져 있다는 점이다. 셋째, 개연성을 마련하는 경로는 인물 구성 하나만이 아닐 수 있다는 것이다. 이명현은 〈도깨비〉가 도깨비 민담이라는 전통적 상상력과 도깨비 신부라는 웹툰적 상상력을 결합함으로써 "신데렐라형 로맨스와 비극적 사랑의 개연성을 확보한다"고 분석했다.[37] 소재의 층위에서 작동하는 이 전략과 인물 구성의 층위에서 작동하는 아버지 자리의 비워짐은 서로를 배제하지 않고 함께 작동할 수 있다. 넷째, 아버지의 자리를 대신하는 인물이 서사의 갈등을 이끄는 〈더 킹〉 같은 작품에서 위의 세 기능이 같은 방식으로 나타나는지는 별도의 검토가 필요한 사례로 남는다. 마지막으로 아버지 자리의 비워짐을 곧바로 가부장적 질서에 대한 비판으로 읽을 수는 없다. 잭슨은 환상이 질서를 흔들기만 하는 것이 아니라 오히려 질서를 더 확고하게 되돌려 놓는 보수적 기능을 할 수도 있다고 덧붙이고,[38] 백경선도 2010년대 한국 텔레비전 판타지가 불편한 진실을 드러내기보다 "전복성보다 대중성을 추구한다"고 평가한다.[39] 따라서 이 전략은 현실의 질서를 문제 삼는 쪽보다 현실의 검증을 유예하는 쪽에서 평가되어야 한다. 이는 결론에서 정리할, 아버지 자리를 비워 두는 일이 판타지의 개연성을 서사 안에서 마련하는 한 방식이라는 해석을 뒷받침하는 텍스트 차원의 근거이기도 하다.

37) 이명현, 「드라마 〈도깨비〉의 융합적 상상력과 판타지: 도깨비 캐릭터를 중심으로」, 『문학과 영상』 제18권 2호, 문학과영상학회, 2017, 311쪽.
38) 로즈메리 잭슨, 앞의 책, 231-237쪽 참고.
39) 백경선, 앞의 글, 246쪽.

www.kci.go.kr

4. 결론

본 연구에서는 20여 년에 걸친 김은숙 드라마의 필모그래피를 톺아보며, 이 작가가 계층이나 존재의 조건이 다른 두 인물이 만나 사랑에 빠지고 그 사랑이 장애물을 통과해야 완성되는 로맨스의 문법을 일관되게 쓰면서도, 2010년 〈시크릿 가든〉 이후에는 판타지 계열과 비판타지 계열을 교차해 집필해 왔다는 점에 주목했다. 이 장르의 갈림을 인물 구성의 층위에서 따져 보면, 그 갈림이 '아버지'라는 자리를 처리하는 방식의 차이와 겹친다는 점이 발견된다. 비판타지 계열의 로맨스에서 아버지 역할은 사랑을 승인하거나 금지하며 관계의 현실적 조건을 따져 묻는 자리인 반면, 판타지 계열인 〈시크릿 가든〉, 〈도깨비〉, 〈더 킹: 영원의 군주〉, 〈다 이루어질지니〉에서는 친부가 순직하거나 시해되거나 언급되지 않은 채 그 자리가 비워지고, 이 비워짐은 2010년부터 2025년까지 되풀이된다.

'아버지' 역할의 유무에 따라 사랑의 갈등이 맺히고 풀리는 층위도 달라진다. 〈상속자들〉에서는 김회장이라는 법의 발화자가 승인과 금지를 도맡아, 갈등은 계급과 혈통, 경제력이라는 현실적으로 검증 가능한 조건에서 조직되고 그 조건 안에서 협상된다. 〈시크릿 가든〉에서는 이 기능이 문분홍에게 위임된 채 남아 계층 문제가 여전히 서사적 갈등을 이끈다. 반면 〈도깨비〉에서는 이 기능이 운명, 처벌, 돌봄으로 나뉘어 초월적 인물들과 모계 인물, 써니에게 흩어지면서 갈등이 생사와 운명의 문제로 옮겨 간다. 사랑을 주는 역할은 여성 인물과 혈연 밖의 인물들이 채우기 때문에, 비어 있는 아버지의 자리는 결핍으로 드러나지 않은 채 후경화된다.

이 지점은 판타지 드라마의 개연성 문제와 연관된다. 텔레비전 드라마는 환상적인 것을 더 자주, 더 자세히 설명해야 하는 매체이지만, 2010년

www.kci.go.kr

대 이후의 판타지 드라마는 그 설명을 줄여 왔다. 본고는 이 간극을 '어떻게 가능한가'를 되묻는 목소리가 서사 안에서 누구의 입을 통해 발화되는가라는 인물 구성의 물음으로 옮겨 읽었다. 이를 통해 아버지의 부재는 환상을 설명하는 장치라기보다 환상을 설명해야 하는 부담을 다른 물음으로 바꾸어 놓는 장치로 읽어볼 수 있다.

이러한 독해는 김은숙 드라마의 선행 연구가 개별 작품의 판타지 장치, 신데렐라형 서사, 남성 인물의 매력과 심리에 주로 집중해 온 데 대해, 인물 구성이라는 구조의 층위에서 '아버지'의 자리를 묻는 하나의 시도라는 의미를 갖는다. 아버지를 혈연상의 인물이 아니라 사랑을 승인하고 금지하는 기능으로 읽음으로써, 같은 작가의 로맨스 문법 안에서 이 기능만이 달라지는 작품들을 견주어 판타지가 성립하는 조건을 설명할 수 있었고, 단일, 위임, 분산이라는 배열은 다른 판타지 드라마의 인물 구성을 비교하는 틀로도 쓰일 수 있을 것이다. 물론 본고의 논의는 텍스트에 나타난 서사 전략의 층위에 한정되며, 이 비워짐은 법의 소멸도, 가부장적 질서에 대한 비판도 아니다. 아버지의 부재와 함께 혈통의 문제가 거듭 제기되는 〈더 킹: 영원의 군주〉나 조손 관계가 중심에 놓인 〈다 이루어질지니〉에서 이 틀이 어떻게 작동하는지는 후속 과제로 남는다. 그럼에도 아버지의 자리를 비워 두는 일이 판타지의 개연성을 서사 안에서 마련하는 한 방식이라는 점은, 김은숙의 판타지 드라마가 현실의 검증을 유예한 채 사랑과 욕망을 전면에 세우는 방식을 이해하는 하나의 열쇠가 될 것이다.

www.kci.go.kr

참고문헌

1. 기본자료

김은숙, 〈시크릿 가든〉, 신우철 연출, SBS, 2010.11.13.-2011.01.16.(20부작).

_____, 〈상속자들〉, 강신효·부성철 연출, SBS, 2013.10.9.-2013.12.12.(20부작).

_____, 〈태양의 후예〉, 이응복·백상훈 연출, KBS, 2016.02.24.-2016.04.14.(16부작).

_____, 〈쓸쓸하고 찬란하神-도깨비〉, 이응복 연출, tvN, 2016.12.2.-2017.1.21.(16부작).

2. 논문과 단행본

강성한, 「상징적 죽음과 아버지의 이름 - 〈실미도〉, 〈태극기 휘날리며〉, 〈왕의 남자〉, 〈괴물〉을 중심으로-」, 『아시아영화연구』 제8권 2호, 부산대학교 영화연구소, 2016, 7-40쪽.

김수영, 「드라마 캐릭터에 실린 이야기의 힘: 〈쓸쓸하고 찬란하神-도깨비〉를 중심으로」, 『스토리앤이미지텔링』 제13호, 스토리앤이미지텔링연구소, 2017, 68-91쪽.

김영진, 『한국의 아들과 아버지』, 황금가지, 2001.

김용수, 『드라마 분석 방법론』, 집문당, 2015.

김윤아, 「구원과 응징, 새로운 아버지의 등장」, 『씨네포럼』 제11호, 동국대학교 영상미디어센터, 2010, 5-36쪽.

김의준, 「김은숙 드라마 〈도깨비〉의 몰입기제 구축과정 분석」, 『한국엔터테인먼트산업학회논문지』 제13권 2호, 한국엔터테인먼트산업학회, 2019, 79-91쪽.

김지혜, 「김은숙 드라마의 스토리텔링이 갖는 환상성 연구: 〈파리의 연인〉(2004), 〈시크릿 가든〉(2010), 〈상속자들〉(2013)을 중심으로」, 『문학과 영상』 제15호, 문학과영상학회, 2014, 463-486쪽.

김현아, 「TV 드라마에 나타나는 아버지상(image) 연구-〈가족끼리 왜이래〉를 중심으로」, 동국대학교 석사학위논문, 2016.

김혜정, 「한류 드라마에 나타나는 설화적 질서와 논리: 김은숙 드라마 〈상속자들〉, 〈태

www.kci.go.kr

양의 후예〉, 〈도깨비〉를 중심으로」, 『Journal of Korean Culture』 제39호, 고려대학교 한국언어문화학술확산연구소, 2017, 147-179쪽.

대중서사장르연구회, 『대중서사장르의 모든 것: 5. 환상물』, 박유희 기획, 이론과 실천, 2016.

박노현, 「텔레비전 드라마와 환상(성)- '환상적인 것'의 개념과 유형을 중심으로」, 『한국문학연구』 제47호, 동국대학교 한국문학연구소, 2014, 507-534쪽.

_____, 「한국 텔레비전 드라마의 환상성: 1990년대 이후의 미니시리즈를 중심으로」, 『한국학연구』 제35호, 인하대학교 한국학연구소, 2014, 327-360쪽.

박미란, 「텔레비전 드라마의 친밀성, 일탈과 재인의 유희: 〈시크릿 가든〉을 중심으로」, 『한국극예술연구』 제36호, 한국극예술학회, 2012, 151-186쪽.

박정아·원용진, 「판타지는 어떻게 텔레비전 장르가 되었나: 판타지 드라마의 장르 형성 과정에 대한 탐색적 연구」, 『미디어융합연구』 제27호, 서강대학교 미디어융합연구소, 2019, 1-74쪽.

박종훈, 「초월적 존재의 재현과 의미구성: tvN 드라마 〈쓸쓸하고 찬란하 神 도깨비〉에 대한 기호학 분석」, 성균관대학교 석사학위논문, 2018.

박찬부, 『라캉: 재현과 그 불만』, 문학과지성사, 2006.

백경선, 「한국 텔레비전 드라마에 나타난 판타지의 유형과 의의: 2010년대를 중심으로」, 『한국문예비평연구』 제58호, 한국문예비평학회, 2018, 215-257쪽.

신주진, 「김은숙 드라마의 대중적 낭만주의 연구」, 『한국근대문학연구』 제22권 1호, 한국근대문학회, 2021, 169-210쪽.

양근애, 「역사드라마는 왜 로맨스를 필요로 하는가-〈미스터 션샤인〉을 중심으로」, 『대중서사연구』 제54호, 대중서사학회, 2020, 123-153쪽.

양승국, 「판타지 드라마에서 주체와 존재의 문제: 텔레비전 드라마 〈도깨비〉, 〈W〉, 〈인현왕후의 남자〉를 중심으로」, 『동아문화』 제55호, 서울대학교 동아문화연구소, 2017, 3-28쪽.

_____, 『일상성의 미학에 이르는 길』, 박이정, 2019.

윤석진, 「한국 텔레비전 드라마 장르 유형에 관한 시론(試論)」, 『한국문학이론과 비평』 제19권 2호, 한국문학이론과비평학회, 2015, 273-297쪽.

이다운, 「김은숙 텔레비전 드라마의 대중 전략 연구」, 『한국언어문화』 제65호, 한국언

www.kci.go.kr

어문화학회, 2018, 197-228쪽.
_____, 「노희경 드라마의 “아버지” 인물 연구 - 단막극을 중심으로」, 『문예시학』 제22호, 문예시학회, 2010, 99-119쪽.
이명현, 「드라마 〈도깨비〉의 융합적 상상력과 판타지: 도깨비 캐릭터를 중심으로」, 『문학과 영상』 제18권 2호, 문학과영상학회, 2017, 295-315쪽.
전성희, 「박근형 희곡의 아버지 혹은 부성의 부재와 상실의 의미」, 『드라마연구』 제33호, 한국드라마학회, 2010, 287-317쪽.
전정안, 「드라마 ‘소년의 시간’으로 본 청소년기 오이디푸스 콤플렉스의 재연과 아버지 역할에 대한 재조명」, 『한국과 국제사회』 제9권 6호, 한국정치사회연구소, 2025, 5-33쪽.
로즈메리 잭슨, 『환상성: 전복의 문학』, 서강여성문학연구회 옮김, 문학동네, 2001.
츠베탕 토도로프, 『환상문학 서설』, 최애영 옮김, 일월서각, 2013.

www.kci.go.kr

Abstract

The Father's Empty Seat
- Narrative Strategy in Kim Eun-sook's Fantasy Dramas

Jeon, Se-Jin(Seoul National University of Science and Technology)

This study begins with an anomaly found in Kim Eun-sook's drama filmography: her fantasy dramas almost never show a "father." Since *Secret Garden* (2010), she has alternated between fantasy and non-fantasy works while maintaining a romance grammar in which lovers differ in class or ontological status. Yet the role of the father remains vacant or blurred in her fantasy productions. This study hypothesizes that this vacancy is not a chance omission but a narrative strategy for fantasy, and examines how it operates.

Reading the father, via Lacan's "Name-of-the-Father," as a "speaker of the law" who approves or prohibits love, this study compares the character configurations of *Guardian: The Lonely and Great God*–*Goblin*, the representative fantasy drama, and *The Heirs*, the representative non-fantasy drama.

In *The Heirs*, Chairman *Kim* (*Kim Hoejang*), the father of *Kim Tan,* alone approves and prohibits, so conflict centers on class and bloodline. In *Goblin*, every major character's biological father is absent; the paternal function disperses among transcendent, maternal, and non-kin figures, conflict shifts to fate and mortality, and the voice questioning fantastic events weakens, securing plausibility. Unlike previous studies focused on fantasy devices, the Cinderella narrative, and male characters' appeal, this study asks about the father's place at

www.kci.go.kr

the level of character configuration, and shows that paternal absence is a problem of genre, not only of character.

(Keywords: Kim Eun-sook, Genealogy of Television Drama, Fantasy Drama, Narrative Strategy, Paternal Absence, *Guardian: The Lonely and Great God (Goblin), The Heirs, Secret Garden*)

논문투고일 : 2026년 9월 6일
심사완료일 : 2026년 10월 14일
수정완료일 : 2026년 10월 17일
게재확정일 : 2026년 10월 18일

www.kci.go.kr