

교섭하는 청춘 로맨스와 서사 전략의 변화

—JTBC〈알고 있지만〉(2021), SBS〈그 해 우리는〉(2022)의
내레이션을 중심으로

장지선*

〈차례〉

1. 텔레비전 이후의 '드라마'의 존재론
2. 그물에 얽힌 안방극장과 유동하는 시청자
3. 하이퍼 리얼리즘에 안착한 청춘 로맨스
4. 사후적 말하기에서 중재하는 말하기로
5. (텔레비전) 드라마의 가능성

국문초록

이 글은 다매체 환경에서 나타난 드라마 양식의 변화를 살피는 것을 목적으로 한다. 이를 위해 가장 우선적으로 인터넷을 기반으로 한 시청 환경의 변화가 기존의 감상 방식을 어떻게 변화시켰는지 확인한다. 나아가 웹 드라마 등장 이후 본격화된 장르 분화 속에서 청춘 로맨스의 제작 방식 및 장르적 특징이 동시대적 감각으로서 하이퍼 리얼리즘을 선회하는 방식에 주목한다. 여기에 서사적, 미학적 전략으로서 시도된 내레이션 방식에 주목하고 이것이 기존 내레이션과 갖는 차이를 분석한다. 이로써 텔레비전 드라마, 웹 드라마, OTT드라마 간의 위계적 구분을 넘어서고 매체 간 상호 교섭 속에서 존재하는 드라마의 정체성을 규명할 수 있을 것이다. JTBC〈알고 있지만〉(2021)과 SBS〈그 해 우리는〉(2022)은 텔레비전 드라마의 고전적 방영 형태를 갖추면서도 다매체 환경에서 텔레비전의 존재 방식과 그 변화를 보여주는 문제적 작품이다. 두 작품은 제작 방식 및 콘텐츠 유통과 생산의 측면에서 여러 특징을 공유할 뿐만 아니라 서사적 측면에서도 에피소드 식 구성, 내레이션의 빈번한 사용, 남녀 주인공의 경제적 격차를 강조하는 로맨스 서사의 관습을 따랐다는 점에서 눈길을 끈다. 이는 청춘 로맨스의 장르 관습과 맞물리는 것이자 동시대 시청자들의 현실 세계와 실시간으로 접촉해 리얼의 감각을 구축하는 일종의 전략으로서 면밀히 분석되어야 한다.

주제어: 내레이션, 내적 독백, 다매체 시청환경, 청춘 로맨스, 하이퍼 리얼리즘

* 서울대학교 국어국문학과 박사과정 수료

1. 텔레비전 이후의 ‘드라마’의 존재론

코로나19 팬데믹 이후, 한국 드라마 산업은 위기에 봉착해 있다. 편당 제작비 상승으로 인한 제작 편수의 감소는 비단 방송 산업뿐만 아니라 OTT시장 또한 피해갈 수 없는 시대적 흐름으로 보인다.¹⁾ 그러나 ‘드라마’의 위기라는 말을 곱씹어 볼 때, 동의하면서도 언뜻 수긍하기 어려운 측면이 있다. 넷플릭스 오리지널 <오징어 게임>(2021)의 글로벌 흥행과 이에 대한 산업적·문화적·학술적 분석이 쏟아져 나오고, 여진으로서 ‘K-콘텐츠’에 대한 찬사와 가능성에 대한 낙관적 전망은 위기의 감각을 둔화시킨다. 더군다나 시청자의 입장에서 볼 때, 드라마가 이토록 많았던 적은 역사상 없었다. 작품 선정에 애를 먹는 현상을 일컫는 ‘넷플릭스 증후군’은 뒤집어 보면 감당할 수 없을 정도로 많은 작품이 등장했음을 보여준다. 여기에 초국적 시청환경이 조성되면서 자신이 원하는 방식대로 자신이 원하는 장르의 드라마를 마음껏 감상할 수 있게 되었다.

이처럼 드라마는 지금까지 매체와 형식을 달리해왔을 뿐 결코 위기인 적이 없었다는 점을 상기할 때, 현재의 위기 또한 매체 전환기에 수반되는 지나가 버릴 사건으로 보아도 괜찮은 것일까? 문제는 이른바 ‘OTT의 시대’에서 텔레비전 드라마를 둘러싼 형국이 결코 단순하지 않다는 것이다. 이러한 맥락에서 볼 때, 위기의 실상이 다름 아닌 ‘텔레비전 드라마’만을 가리키고 있음이 명징해진다. 그렇다면 왜 다시 텔레비전 드라마에 대해 물어야 하는 것일까? 그리고 이것이 2010년대 이후 새롭게 등장한 여러 드라마 양식과 어떠한 관련을 맺는가? 이러한 물음에서 출발한 이 글은 텔레비전 드라마가 작금의 다매체 환경과 교섭하는 방식을 규명하는 것

1) 코로나19 이전 국내 연간 드라마 제작편수는 100편 내외로 팬데믹 기간 동안 크게 상승하였으나 2023년부터는 하락세에 접어들었다. 여기에 방영 및 유통환경의 변화로 인한 제작비 상승으로 OTT 시장의 성장세가 둔화되고 있음에 드라마 제작에 대한 부담이 커지고 있는 실정이다.

을 목적으로 한다.

이와 관련한 연구들은 미디어학, 콘텐츠학, 스토리텔링학을 비롯해 극 예술학계에서도 꾸준히 진척되어 왔다. 그 중에서도 텔레비전 드라마에 관한 연구는 텔레비전의 등장과 보급, 방송사 간의 경쟁 구도에 초점을 맞춘 과거 매체사 중심의 연구경향을 극복하고 최근에는 개별 작품과 시청 행위에 대한 기호학적, 정신분석학적, 사회학적, 장르적 분석을 시도하기에 이르렀다.²⁾ 특히, 2010년대 들어 미디어 환경 속에서 새롭게 등장한 영상 서사물에 대한 연구가 다수 제출되었는데, 그 중에서도 웹 드라마와 OTT드라마에 대한 관심이 지대하다.³⁾⁴⁾ 특히, 새로운 수용환경으로서 부상한 ‘웹’ 공간은 세분화된 수용자 층에 따른 장르 분화를 가능케 함으로써 기존 드라마 양식의 외연을 확장한 것으로 평가받는다.

그러나 이들 연구에서는 다음과 같은 오해들 즉, 웹 드라마와 OTT드라마가 텔레비전 드라마 ‘이후의 장르’라는 인식, 텔레비전 드라마를 지나갈 전환기의 산물로 보는 비판적 전망이 발견된다. 또한 ‘아날로그 대 디지털’로 치환된 이원적 구조 속에서 디지털 시대의 변화를 드라마 전체의

-
- 2) 텔레비전 드라마에 관한 국내 연구는 대부분 미디어학계를 중심으로 행해졌으나 2000년대 이후에는 드라마 시학, 장르, 매체 미학 등의 관점에서도 본격적으로 다뤄지기 시작했다.
 - 3) 김미라·장윤재, 「웹드라마 콘텐츠의 제작 및 서사 특성에 관한 탐색적 연구-네이버 TV 캐스트 웹드라마 분석을 중심으로」, 『한국언론학보』 59, 한국언론학회, 2015; 김은성·강지영, 「새로운 장르로서 웹드라마의 가능성 고찰-장르적 특징을 중심으로」, 『한국영상학회논문집』 14, 한국영상학회, 2016; 송치혁, 「유통하는 웹 확장하는 드라마」, 『대중서사연구』 23, 대중서사학회, 2017; 강건해, 「스낵컬처(snack) 시대의 새로운 이야기 양식, 웹드라마의 서사구조에 관한 연구」, 『드라마연구』 60, 드라마학회, 2020; 문선영, 「웹으로의 이동과 확장, 최근 학원물 드라마의 경향」, 『한국극예술연구』 62, 한국극예술학회, 2021.
 - 4) 이 중에서도 한국 웹 드라마의 스토리텔링 양상에 주목한 이진의 논문은 웹 콘텐츠 생산 및 유통에 대한 거시적 관점에서 웹 드라마의 존재 방식과 서사적 특징에 주목했다는 점에서 의미가 있다. 그러나 논문이 제출된 이후, 전개된 다매체 시청 환경을 설명하기엔 역부족인데다가 해당 논문에서 주목하는 미시적 일상성을 웹 드라마만의 특징으로 보기엔 무리가 있다. (이진, 「한국 웹드라마의 스토리텔링 양상」, 『인문콘텐츠』 38, 인문콘텐츠학회, 2015.)

특징으로 일반화하려는 경향을 은연중에 드러낸다. 동시에 한쪽에서는 다매체 시청 환경의 쌍방향적 의사소통에 초점을 맞춰 시청자의 능동성, 주체성에 주목한 수용자 연구가 활발히 전개되었는데, 대부분은 작품에 대한 장르적, 서사적 분석을 생략한 채 시청자 게시판, 시청자 인터뷰를 근거 삼아 쌍방향적 소통구조가 내재되어 있다는 사실을 단순히 밝히는 정도에 그친다.

이러한 상황에서 제출된 박노현⁵⁾과 백경선⁶⁾의 글은 본고의 논의에 중요한 토대를 제공한다. 우선 백경선은 한국 드라마의 양상이 OTT를 중심으로 달라지고 있다는 점에 주목하여 드라마를 텔레비전 드라마와 OTT드라마로 구분해 그 변화와 특징을 시청방식과 제작방식으로 나눠 드라마의 정체성을 새롭게 타진하며 나아가 OTT시대에 더욱 드라마와 영화의 경계가 허물어질 것을 전망한다. 이러한 인식은 드라마의 장르적 스펙트럼이 넓어지고 있음에 주목한 박노현의 논의와도 이어진다. 박노현은 두 편의 논문을 통해 2020년대의 변화무쌍한 ‘드라마스케이프’⁷⁾의 장면들을 포착해 낸다. 이를 위해 작금의 영화, OTT드라마, 텔레비전 드라마 간의 영상미학적 차이가 거의 발생하지 않음을 밝히고, 드라마 장르 인식 속에서 현재의 텔레비전 드라마, OTT드라마에 대한 연구가 선행되어야 함을 강조한다.

이러한 문제의식을 공유하는 가운데 이 글은 다매체 환경에서 나타난 드라마 양식의 변화를 살피기 위해 JTBC <알고 있지만,>(2021.06.19.-2021.0

- 5) 박노현, 「드라마스케이프, 21세기 드라마 연구를 위한 첫 번째 시론(試論)-영화와 텔레비전 드라마의 장르적 특이점을 중심으로」, 『한국학연구』 72, 인하대학교 한국학연구소, 2024; 「드라마스케이프, 21세기 드라마 연구를 위한 두 번째 시론(試論)-드라마 미디어로서의 텔레비전과 OTT를 중심으로」, 『동악어문학』 93, 동악어문학회, 2024.
- 6) 백경선, 「OTT 시대 드라마 변화 양상-TV드라마와 OTT드라마를 중심으로」, 『한국극예술연구』 78, 한국극예술학회, 2023.
- 7) 여기서 박노현은 ‘드라마스케이프(Dramascape)를 텔레비전 드라마를 위시한 대문자 드라마가 ‘당대’의 기술 및 예술의 형식과 내용을 반영하는 과정에서 도드라지는 시대적 문화적 정경을 두루 통칭하는 용어로서 사용한다. (박노현, 앞의 글, 『한국학연구』 72, 2024. 445면)

8.21.)과 SBS <그 해 우리는>(2021.12.06.-2022.01.25.)에 주목한다. 두 작품은 텔레비전을 통한 고전적 방영 형태를 유지하는 동시에 다매체 환경에서 드라마의 변화를 여실히 드러내고 있는 문제적 작품이다. 두 작품은 장르부터 서사 전략에 이르기까지 텔레비전 바깥의 매체를 의식하는 가운데 시도되었으며 웹 환경을 비롯한 다양한 매체에 작품을 적극적으로 ‘확산 시킴’으로써 시청자의 경험을 확장시킨다.

특히, 이들은 우선 제작 방식 및 콘텐츠 유통과 생산의 측면에서 몇 가지 특징을 공유하는데 학교, 캠퍼스를 주된 배경으로 20대 청춘남녀의 로맨스를 그리고 있다는 점, 넷플릭스에서 동시 방영되었다는 점, 저조한 시청률에 비해 인터넷 커뮤니티, 다시보기 채널에서 화제를 모았다는 점, 마지막으로 웹툰을 원작으로 하거나 방송 전후 다양한 웹 콘텐츠를 생산 및 유통시켰다는 점에서 그러하다. 또한, 내러티브 측면에서도 에피소드식 구성, 내레이션의 빈번한 사용, 남녀 주인공의 경제적 격차를 강조하는 로맨스 서사의 전형적 관습의 사용 등의 주요한 설정을 공유한다.

이러한 특징은 두 작품이 지닌 웹 드라마와의 친연성으로 지적되는 한편, 새롭게 시도된 서사 전략을 단지 웹 드라마적 특징으로 국한시켜버리는 것에 일조하는 듯하다. 그러나 팬데믹 기간 중 가속화된 플랫폼 환경의 변화는 웹과 텔레비전의 경계에 놓인 ‘드라마를 가능케 하였기에 이제는 어떤 매체에 속하는 드라마를 따지기보다 매체 간 상호영향 속에서 어떠한 변화가 발견되는가를 확인하는 것이 유의미한 작업이라 할 수 있다. 특히, <알고 있지만>과 <그 해 우리는>는 청춘 로맨스의 장르 관습을 충실히 따르면서도 동시대 시청자들의 현실 세계와 실시간으로 접속하기 위해 기존의 텔레비전 드라마의 것과 서사 전략을 달리 취했고, 마침내 하이퍼 리얼리즘의 감각을 구축하는 데 성공했다는 점에서 주목을 요한다.

또한, 시청자는 자신의 ‘관여성’에 의해 드라마의 세계를 각자의 지각 경험으로 축적하는데, 이때 타인의 목소리 즉, 드라마의 언어는 시청자의 사

적인 기억을 환기시키고 제 존재를 재인식하는데 중요한 요소이다.⁸⁾ 따라서 청춘 로맨스에 등장하는 내레이션은 시청자가 스스로를 인식케 함으로써 하이퍼 리얼리즘의 감각을 구현하는 하는 중요한 장치라 할 수 있다.

이것의 구체적 면면을 확인하기 위해 본고는 크게 다음의 세 층위를 경유하고자 한다. 먼저 2장에서는 인터넷을 기반으로 한 시청 환경의 변화가 기존의 감상 방식을 어떻게 변화시켰는지 확인한다. 나아가 3장에서는 웹 드라마 등장 이후 본격화된 장르 분화 속에서 청춘 로맨스의 등장 배경과 장르적 특징이 동시대적 감각으로서 하이퍼 리얼리즘을 선택하는 방식을 살핀다. 마지막 4장에서는 서사적, 미학적 전략으로서 시도된 내레이션 방식에 주목하고 이것이 기존 내레이션과 갖는 차이를 분석한다. 이로써 텔레비전 드라마, 웹 드라마, OTT드라마 간의 위계적 구분을 넘어서고 매체 간 상호 교섭 속에서 존재하는 드라마의 정체성을 규명할 수 있을 것이다.

2. 그물에 얽힌 안방극장과 유동하는 시청자

포스트 네트워크 시대, 다매체 환경, 트랜스 미디어, 다원화된 방식 등 현재의 시청 환경을 설명하는 여러 용어 가운데 ‘텔레비전’이 설 자리는 더 이상 없는 것처럼 보인다. 특히 OTT 미디어 환경은 우리의 시청 경험을 완전히 뒤바꿔 놓은 것으로 착각하게끔 하였다. 그러나 ‘연결된 텔레비전(connected TV)’의 형태로 텔레비전은 여전히 존재하고 있다. 본디 형성형 미디어인 텔레비전은 그 출발부터 미디어 환경과 유기적으로 작동하며 성격과 문화적 위상을 달리해왔기 때문이다. 따라서 주목해야 할 것은

8) 양승국, 『일상성의 미학에 이르는 길-텔레비전 드라마 연구 방법론』, 박이정, 2019, 177-178면.

텔레비전에 대한 본질주의적 이해가 아니라 지금의 미디어 환경 속에서 텔레비전의 수용 조건과 시청 경험이 재구성되는 방식이다.⁹⁾ 이와 관련하여 제출된 그간의 연구들은 한 가지 결론을 공유한다. 2010년대 이후의 모바일 인터넷 TV시대¹⁰⁾의 맥락에서 텔레비전은 인터넷과 긴밀하게 연결되어 있을 뿐만 아니라 이를 별도의 미디어로 구분하기 어려운 상황에 이르렀다는 점이다.¹¹⁾ 복합적 연속체로서의 인터넷과 텔레비전은 의식하지 못할 정도로 자연스럽게 우리 일상 속에 이미 도착해 있다.

이러한 맥락에서 텔레비전 드라마를 조명할 때, 문제는 자못 복잡해 보인다. 2010년대 이후 등장한 웹 드라마와 최근 OTT플랫폼의 일명 ‘오리지널 시리즈는 텔레비전 드라마와의 예술 미학적 차이를 전제하는 듯한 착각을 불러일으킨다. 그러나 박노현이 규명하였듯 이는 간 대체나 대척에 존재하는 차별화된 장르가 아닐 뿐만 아니라 매체와 기술의 발달에 따른 진보나 퇴보의 개념으로 존재할 수 없다.¹²⁾ 그간 텔레비전 드라마는 인터넷 시대를 통과하면서 꾸준히 변모해왔으며¹³⁾ OTT플랫폼의 등장과 인기는 텔레비전 드라마계의 판도를 뒤바꾼 결정적 계기로서 인식된다. 그럼에도 불구하고 텔레비전 드라마는 여전히 살아남았으며, 나아가 가장 트렌스 미디어한 존재로 여겨진다. 다시 말해, 현재의 텔레비전 드라마는 “미디어를 가로질러cross-media 혹은 넘어trans-media- 확산할 수 spreadable” 있는

9) 이동후, 「OTT미디어 환경의 텔레비전 시청자」, 『포스트텔레비전』, 컬처북, 2003, 36-37면.

10) 이동후는 국내 텔레비전의 기술 문화적 형식의 변화를 지상파 방송의 시대(1956-1990초), 다채널 방송 시대의 개막(1990년대 중반), 디지털 전환기(2000년대), 모바일 인터넷 TV시대로 구분한다. 특히 2010년대 이후 광대역 네트워크 서비스의 확산과 실시간 스트리밍이 가능해지고, 개인용 스마트 기기가 범용화됨에 따라 미디어 기기간의 유동성이 심화되었다는 점에 주목한다. (이동후, 앞의 글, 45-47면.)

11) 이동후, 앞의 글, 52면.

12) 박노현, 앞의 글, 『동악어문학』, 2024.

13) 이와 관련해 텔레비전의 기술 문화적 형식에 주목한 이동후의 글은 텔레비전의 기술·문화적 형식이 기존과 달라지기 시작한 시기로 1990년대를 서술한다. 이 시기부터 일반인이 저장 미디어를 접할 수 있는 기회가 많아졌고, 이로써 선행적 편성 시간에 벗어난, 개인적인 시청이 가능해진 것으로 본다.

것으로 그 외연을 확장하고 있다.¹⁴⁾

<알고 있지만,>과 <그 해 우리는>은 고전적인 방영 형태를 유지하면서도 OTT플랫폼을 비롯한 다매체 환경에서 매개되고 있다는 점에서 텔레비전 '이후'에 존재하는 '연결된 텔레비전'을 모습을 가늠케 한다. '동시방영' 전략을 취한 두 작품은 방송사 채널을 통한 정규 방영 직후, 넷플릭스에 곧바로 공개되었는데 이는 일정한 홀드백 기간을 두고 IPTV, 자사 홈페이지 등을 통한 '다시보기'와는 차이가 있다. 이 같은 TV-OTT '동시방영'은 드라마의 화제성에 긍정적인 영향을 줄 뿐만 아니라¹⁵⁾ 텔레비전과 플랫폼 양쪽에 시청자를 견인하는 시너지 효과를 발휘한다. 물론 여기에는 방송사의 제작비 조달 및 수입 증대, 글로벌 시장 진출을 위한 이해관계가 전제되어 있긴 하나 OTT플랫폼 측에서도 텔레비전 드라마는 놓칠 수 없는 막대한 수익 창구임을 증명하는 사례들이 꾸준히 제출되고 있다.¹⁶⁾

플랫폼 간 시청시간 점유율 격차를 발생시키는 핵심 요인으로서 오리지널 콘텐츠가 중요한 역할을 하고 있긴 하나 주요 OTT 플랫폼에서는 여전히 국내 제작 비오리지널 콘텐츠에 대한 의존도가 높은 상황이며, 넷플릭스의 경우 국내 비오리지널 콘텐츠가 차지한 비중(47.3%)이 국내 오리지널 콘텐츠 시청시간 비중(22.9%)의 약 2배에 달하는 수준이다.¹⁷⁾ <알고

14) 이동후, 앞의 글, 79면.

15) OTT 시대 한국 TV드라마의 화제성 영향 요인에 대해 실증분석을 시도하는 이 연구에서는 영향 요인을 원작 활용 여부, 넷플릭스 동시방영, 지상파 방송사 편성, 감독, 작가, 주연/조연배우 및 제작사의 역량, 회차 개수, 회당 평균 러닝타임으로 선정한다. 또한, 선행 연구에서 기대했던 것과 달리 원작의 활용이 화제성에 별다른 영향을 미치지 못한 것으로 밝혀졌다. (어유선, 「OTT 시대 한국 TV 드라마의 화제성 영향 요인-TV 드라마의 넷플릭스 동시방영 여부를 중심으로」, 『미디어경제와문화』 22, SBS문화재단 2024, 37-70면). 이는 IP 활용이 보편화된 현재 상황에서 원작의 유무, 각색 수준을 따지는 것보다 독립된 창작물로서 작품을 받아들이는 경향이 강화된 경향으로 보인다.

16) 정보통신정책연구원, 「주요 SVOD 서비스 제공 콘텐츠 이용행태 분석」, 2023, 25-26면.

17) 장르별 콘텐츠 시청현황 또한 여타 장르에 비해 드라마의 시청 비중이 가장 높은 것으로 확인되는데, 특히 글로벌 플랫폼인 넷플릭스와 디즈니 플러스의 드라마 시청 비중은 국내 OTT플랫폼에 비해 압도적으로 높은 수치를 보이고 있다. 넷플릭스에서 드라

있지만,>이 1% 대의 시청률로 고전을 면치 못했으나 한국을 포함한 아시아 7개국에서 넷플릭스 TV쇼 부문 시청 시간 1위를 기록했고¹⁸⁾, 클럽형 다시보기의 재생 수에서도 1위를 기록했다는 사실¹⁹⁾은 텔레비전 드라마의 성패가 시청률로 판단될 수 없음을 증명한다. 마찬가지로 <그 해 우리는>은 방영기간 내내 넷플릭스 TV시리즈 부문 1위를 놓치지 않았고 전 세계 누적 1억 2889만 시청 시간을 기록한다. 높은 화제성에 비해 평균 시청률은 비록 3%대에 불과했으나 꾸준한 시청률 상승세를 보였고 종영 후에는 인기에 힘입어 스페셜 방송 ‘더 무비가 편성되기까지 했다. 이러한 현상은 다매체 시청 환경 속에서 텔레비전 드라마가 OTT 플랫폼과 분리되지 않고 오히려 상생하고 있음을 보여주는 중요한 지표이다.²⁰⁾²¹⁾

특히, <그 해 우리는>은 TV-OTT 시청 환경뿐만 아니라 다매체 환경을 고려하는 가운데 철저한 기획 속에서 고안된 텔레비전 드라마라는 점에서

마 시청 비중은 61.6%, 디즈니 플러스는 80.3%인 반면, 티빙과 웨이브에서는 각각 42.4%, 37.4%를 차지한다. (정보통신정책연구원, 앞의 글, 13면.)

- 18) 이선정, 「네이버웹툰 원작 ‘알고있지만’, 아시아7개국 넷플릭스 1위 차지」, 『국제뉴스』, 2021.7.15., <https://www.gukjenews.com/news/articleView.html?idxno=2267570#rs>, 2024.10.17. 확인.
- 19) 이는 같은 해 최고 시청률 29.2%를 찍으며 화제를 모았던 <펜트하우스2>의 동일 기간 재생수보다 월등히 높은 수치다. 이정현, 「‘알고있지만,’ 530만뷰...시청률 부진 털어」, 『연합뉴스』, 2021.7.15., <https://naver.me/xVBLsU3n>, 2024.10.17. 확인.
- 20) 그렇다 하더라도 넷플릭스의 경우, 비오리지널 콘텐츠를 플랫폼에 제공하는 방식에서 콘텐츠를 자기화하려는 시도가 발견된다. 일례로 <알고 있지만>은 넷플릭스와 티빙에 동시 공개되었는데, 각 플랫폼에서 재생되는 방식에서 차이를 보인다. 티빙의 경우, 프레임 상단의 방송사 마크는 삭제하였지만 인트로 크레딧에서 ‘JTBC 토요 스페셜’이라는 문구를 노출시키고, 예고편으로 이어지는 엔딩 시퀀스에서도 제작, 협찬사의 정보를 공개한다. 반면, 넷플릭스 공개본의 경우, JTBC의 마크를 비롯한 제작, 협찬사에 대한 그 어떠한 정보도 발견할 수 없다.
- 21) 이러한 점에서 tvN <선재업고 튀어>(2024)의 인기는 국내 OTT업계에 돌풍을 일으킨 이례적 사건으로서 주목을 요한다. 최근 티빙은 넷플릭스 총 사용 시간을 처음으로 앞질렀고, 넷플릭스와의 일평균 이용자 수의 격차도 크게 좁혔다. 이는 티빙이 <선업투>를 온라인 독점으로 제공한 데 따른 영향으로 분석된다. 정지은, 「‘도대체 무슨 일이냐’... 넷플릭스 발각 뒤집은 ‘선재 신드롬」, 『한국경제』, 2024.5.31., <https://n.news.naver.com/article/015/0004991513>, 2024.10.17. 확인.

문제적이다. 우선 원작 웹툰을 드라마화하는 방식이 아닌 또 다른 원작으로서 웹툰을 동시에 취하는 전략을 취한다. 드라마 방영 한 달 전부터 연재된 <그 해 우리는-초여름이 좋아>(한결찰 글/그림, 네이버 웹툰, 2021.11.06.-2022.02.26.)는 국연수와 최웅의 고등학교 시절에 집중한 프리퀄 웹툰으로 작품 소개란에서도 드라마 방영에 맞춘 연재 방식을 명시하고 있으며, 총 20부작 웹툰의 마지막 회차를 드라마 최종회 방영일자와 같은 날에 공개함으로써 드라마와의 연속성을 확보한다.²²⁾ 여기에 <그 해 우리는>이 드라마 제작사 스튜디오N의 첫 오리지널 작품이라는 점, 그리고 이것이 지상파 방송국을 통해 공개되었다는 점은 다매체 환경에서의 드라마 제작과 시청을 둘러싼 굴곡진 지형도를 기능케 한다.²³⁾

‘웹 환경과 긴밀히 연결된 이러한 작품들은 기존 방송사 중심의 훈련된 연출진, 작가 대신 웹 드라마 출신의 젊은 작가진을 과감히 기용함으로써²⁴⁾ 웹 드라마와의 장르적 친연성을 확보할 뿐만 아니라 촘촘하게 구축된 콘텐츠 유통망을 통해 시청 경험의 외연을 끊임없이 확장시킨다. 즉, 다매체 환경에서의 텔레비전 드라마는 다음과 같은 시청 흐름 속에서 끊임없이 제 존재를 드러내게 되는데, 정규 방송 전, 유튜브, 네이버TV와 같은 웹 플랫폼을 통해 예고편, 선공개 영상이 업로드되고 방송이 종료되자마자 OTT플랫폼에 해당 회차가 곧바로 공개되는 식이다. 이어서 하이라이트 편집본, 메이킹 필름, 배우 코멘터리 필름까지 다양한 후속 콘텐츠

22) <그 해 우리는>, <알고 있지만>의 제작사인 스튜디오N은 네이버 웹툰, 웹소설을 영상화하기 위한 목적으로 2018년에 설립된 네이버 웹툰의 자회사이다. 대개는 웹툰을 원작으로 한 드라마를 제작하며 해를 거듭할수록 규모를 확장하고 있다.

23) 네이버 웹툰을 원작으로 하는 <알고 있지만>은 드라마 방영을 앞두고 네이버 웹툰에서는 전 회차를 24시간마다 무료로 감상할 수 있는 이벤트를 진행했다. 이를 통해 웹툰의 팬 층을 잠재적 시청자로 확보하고, 드라마 시청자의 감상 영역을 웹툰으로 확장할 수 있도록 유도하였다.

24) <그 해 우리는>의 이나은 작가와 <알고 있지만>의 정원 작가는 모두 이 작품이 첫 번째 텔레비전 드라마 집필작이다. 이나은 작가는 웹 드라마 <전지적 짝사랑 시점>(2016-2017), MBC 웹 드라마 <연애미수>를 집필했고, 정원 작가 또한 tvN 웹드라마 <필수연애교양>(2019)을 집필한 것으로 알려져 있다.

가 연달아 제공되면서 시청자의 시청경험은 끊임없이 확장된다. 나아가 이는 종방 이후에도大本집 출간²⁵⁾, OST 앨범, 굿즈 팝업 등 다양한 문화 소비의 형태로 이어진다.²⁶⁾

이 중에서도 가장 두드러지는 것은 시청자들의 ‘반복 시청’이다.²⁷⁾ 상술하였듯 누적 시청 조회수는 드라마 화제성의 척도일 뿐 아니라 트랜스 미디어 환경에서 시청자가 가장 빠르고 쉽게 행할 수 있는 방식이기도 하다. 이에 각 방송사 유튜브 채널은 반복 시청을 유도하기 위해 2차 저작물을 공격적으로 업데이트 한다.²⁸⁾ 15분 내외의 요약본, 하이라이트 영상이 전체적인 스토리 라인을 파악하는 데 도움을 준다면 2-3회 분량을 1시간 내외로 편집한 소위 ‘몰아보기’ 형태도 등장하고 있다.²⁹⁾ 나아가 개

25) 방연주, 「잘 팔리는大本집... ‘인생드라마’ 곱씹고 소장까지」, 『PD저널』, 2022.6.14., <https://www.pdjournal.com/news/articleView.html?idxno=73831>, 2024.10.17. 확인.

26) 이외에도 <그 해 우리는>은 다큐 설정 및 에피소드 구성 방식에서 하이퍼 텍스트성을 적극적으로 발산하고 있는데, 우선 각 회차의 부제는 최종화를 제외하고 동명의 영화 제목을 그대로 가지고 오거나 회차에 맞게 변주한 것이다. 이때의 영화들은 대체로 로맨스 장르거나 널리 알려진 작품들로, 그 내용은 정확히 알지 못하더라도 대강의 분위기를 짐작할 수 있을 만한 것이다. 또한, 이 작품에서 책과 도서관은 전 회차에 걸쳐 반복적으로 등장하는데, 최종화의 도서관 장면에서 프리퀼 웹툰의 부제인 <초여름이 좋아>라는 책이 짧게 비춰지고, 연수의 친구이자 전직 드라마 작가인 이슬이가 <전지적 사이코 시점>이라는 대본을 집필하는 장면이 그려지는데 이는 이나은 작가의 전작인 웹 드라마 제목에서 따온 것으로 보인다.

27) 이 글에서 언급하는 ‘반복 시청’이란 전 회차를 감상하는 순서나 방식에 주목한 ‘정주행’, 방영 시기가 지난 후에 인기를 끄는 ‘역주행’과는 달리 특정 회차, 장면의 하이라이트를 중심으로 편집된 짧은 클립 영상을 반복적으로 시청하는 행위를 가리킨다.

28) 물론 이전에도 2차 창작과 소비는 매니아 팬층을 중심으로 꾸준히 행해져왔다. 그러나 이것이 과거에는 드라마 매니아층을 주축으로 한 팬덤 활동의 일환으로 전개되었다면 현재는 방송사, 제작사가 자발적으로 나서 2차 영상물을 생산하고 있다. 여기에 드라마의 특정 장면을 숏폼 형태로 제작해 바이럴하는 방식은 화제성을 견인하기 위한 마케팅 전략으로서도 이해할 수 있다.

29) 이나다 도요시는 작품 전체 내용을 빠르게 파악하기 위한 ‘패스트 무비(fast movie)’가 빨리 감기, 건너뛰기, 요약본 시청 습관과 맞물리면서 등장한 것으로 파악한다. 몰아보기 영상 또한 이러한 패스트 무비군에 속하는 것으로 “이 또한 하나의 장르로” 즐기는 방식에 주목한다. (이나다 도요시, 황미숙 옮김, 『영화를 빨리 감기로 보는 사람들: 가성비의 시대가 불러온 콘텐츠 트렌드의 거대한 변화』, 현대지성, 2022, 53면.)

인화된 취향에 따라 스토리를 ‘선택’하여 시청할 수 있는 ‘시점 몰아보기’³⁰⁾ 영상은 드라마에서 주목하지 않았던 서브 캐릭터, 서브 플롯을 조명한다.³¹⁾ 이는 드라마의 서사가 일관된 형태로 완결성을 갖는 것도 중요하지만 그 내부에 다양한 관계, 크고 작은 에피소드를 포진시켜놓음으로써 보고 싶은 것만 보는 시청자들(picky audience)의 반복 시청을 유도하는 것이 중요해졌음을 시사한다.³²⁾

본고에서 주목하는 <알고 있지만,>과 <그 해 우리는>은 에피소드 식 구성, 로맨스 장르에 대한 선호, 내레이션 등장과 같은 웹 드라마적 특성을 반영함으로써 주요 시청자 층인 1030대를 겨냥하고 있음을 알 수 있다. 이는 트랜스 미디어적 환경 속에서 ‘확산될 수 있는’ 것으로서 텔레비전 드라마를 감상하는, 유동하는 시청자의 존재를 인지하는 것이기도 하다.

30) 이때의 ‘몰아보기’란 시리즈를 연속적으로 감상하는 ‘빈지 왓칭’(Binge-watching)과는 약간 차이가 있다. 우선 ‘빈지 왓칭’이 본래 영상에 대한 기술적 편집 없이 배속보기, 건너뛰기와 같은 시청 방식을 통해 수행되는 것이라면 여기서의 몰아보기란 이미 편집된 2차 영상물을 감상하는 행위이기 때문이다. 그러나 짧은 분량의 웹 드라마, 웹 콘텐츠의 여러 에피소드를 모아 단절 없는 하나의 영상으로 편집할 때에도 ‘몰아보기’라는 용어를 마찬가지로 사용한다. 이때의 형태는 사실상 ‘모아보기’에 가까운 것이나 여러 회차를 연속적으로 감상한다는 차원에서 ‘빈지 왓칭’의 의미에서 ‘몰아보기’의 용어를 사용한 듯하다. 세 개의 ‘몰아보기’ 모두 각기 다른 층위에 놓인 것임에도 불구하고 아직까지는 엄정한 구분 없이 혼재된 개념으로서 사용되고 있다.

31) 일례로 <알고 있지만,>의 메인 플롯은 나비와 재연이 주도하긴 하나 이외에도 나비를 짝사랑하는 양도혁, 성 정체성을 깨닫게 되는 지완-솔, 친구에서 연인으로 발전하는 빛나-규현, 평범한 캠퍼스 커플의 전형으로서 세영-성윤, 동거중인 조교 커플의 촌충하게 등장시킨다. 본편에서 이들의 이야기는 짤막한 서브 서사로 등장하지만 방송사 유튜브 채널에선 서브남 양도혁의 서사, 솔-지완 서사, 빛나-규현 서사로 편집된 ‘시점 몰아보기’ 영상으로 제공된다.

32) OTT 시대의 시청 습관에 따른 콘텐츠 전략을 이해하는데 있어 <환승연애> 이진주PD의 인터뷰는 시사점을 제공한다. 편당 최대 러닝타임이 3시간인 <환승연애>의 포맷은 숏폼 트렌드에 역행하는 것으로 보이나 오히려 러닝타임이 길수록 시청자들은 “흥미 없는 장면은 과감히 ‘스킵’하고, 내 맘에 드는 장면은 몇 번이고 돌려’ 볼 수 있다는 점에서 긍정적인 반응을 보인다. 「네 연애를 보여줘, 드라마가 될테니까-나영석 사단 거쳐 ‘환승연애2’까지...‘진심’을 담은 리얼리티 장인 이진주 PD」, 『한국일보 H랩-커리업』, 2024.1.31., <https://careerup.hankookilbo.com/v/2024013101/>, 2024.10.18. 확인.

그러나 매체 기술적 관점만으로 드라마의 성패를 밝히는 일은 불가능할 뿐만 아니라 작금의 텔레비전 드라마를 또다시 오독하는 일이 된다. 급변하는 시청 환경 속에서 텔레비전 드라마는 늘 그래왔듯 자신의 유연성을 발휘하는 가운데 여전히 흐르고(flow) 있다.

3. 하이퍼 리얼리즘에 안착한 청춘 로맨스

한국 문화사의 맥락에서 ‘청춘’, ‘청년’은 1960년대의 청춘 영화, 1970년대의 청년 영화 그리고 1990년대 청춘 드라마까지 다양한 장르를 경유해 등장했으며 대체로 이는 ‘대학생’의 이미지로 표상되었다.³³⁾ 그러나 지금의 ‘청춘’은 더 이상 1990년대와 같이 대중문화를 대표하는 주도적 위치에 놓여 있지 않음에 ‘청춘’에 수반되었던 열정과 패기, 낙관적 태도는 세대론적 관점에서 오히려 미성숙한 상태로 여겨지는 듯하다. 그렇다면 지금의 ‘청춘 로맨스’에서 기대되는 것은 무엇일까? 이를 장르적으로 규명하기 위해서는 청춘 로맨스가 유통되는 플랫폼과 주요 시청자 층에 대한 이해가 선행되어야 한다.³⁴⁾

33) 문선영은 1987년 6월 항쟁 이후, 청년문화의 범주가 모호해지고 1990년대 초반 텔레비전 드라마가 청춘을 결합하는 방식에 주목한다. 일종의 장르로서 등장한 이 시기 ‘청춘 드라마’는 대학생, 대학문화를 낭만적으로 그리는 데 집중하고, 나아가 당대의 사회문화적 흐름을 직접적으로 드러내기에 대중문화를 대표하는 기호로서 소비되었다고 해도 과언이 아니다. 이 과정에서 자유로운 대학생활, 당시 유행하는 패션 스타일, 로맨스 서사, 젊음의 패기, 낙관적인 태도 등의 설정은 청춘의 낭만성과 맞물려 이해되었고, 청춘 드라마의 전형적 이미지로 자리 잡게 된다. (문선영, 「1990년대 청춘드라마와 ‘대학생’ 표상」, 『한국언어와문화』 7, 한국언어문화학회, 2021, 83-106면.)

34) 로맨스를 그리는 방식은 시대와 매체에 따라 달라져 왔다. 이러한 점에서 웹 드라마에서 하이틴 로맨스의 등장에 주목한 문선영의 글은 주목을 요한다. 이 논문은 웹 드라마가 텔레비전에서 불가능했던 소수 매니아 층의 장르의 장으로서 기능했다는 기존의 논의를 넘어서 하이틴 로맨스가 텔레비전에 재등장하는 것에 주목하여 매체 간 상호영향관계 속에서 존재하는 드라마 장르 인식을 보여준다. 해당 논문이 발표된 2019년의 결론은 플랫폼 변화로 인해 하이틴 로맨스가 대중적 인기를 다시 끌어 모을 것이라는

앞서 언급한 청춘 드라마의 공식, 관습, 도상은 여전히 ‘청춘 로맨스’의 원형으로서 작동한다. <알고 있지만,>은 청춘스타의 대명사인 한소희와 송강을 주인공으로 캐스팅함으로써 방영 전부터 청춘의 이미지를 적극적으로 작동시키고 작품 내부에서도 시공간적 설정, 내러티브 전개 방식, 쇼트 배치 등을 통해서 청춘의 감각을 구축해간다.

특히, <알고 있지만,>에서 대학교 캠퍼스는 단순한 공간적 도상을 넘어 내러티브 전개에서 중요한 서사적 장치로서 기능한다. 1990년대 청춘 드라마에서 캠퍼스가 대학생 신분을 알려주는 지표나 낭만적 분위기를 전달하는 배경적 요소에 지나지 않았다면³⁵⁾ <알고 있지만,>에서 유나비와 박재언의 관계에 변화를 가져다주는 주요 사건들은 학사일정 및 대학 생활의 인간관계와 밀접하게 관련되어 있으며 이에 캠퍼스 공간이 적극적으로 소환된다.³⁶⁾ 서사적 시간 또한 학사일정에 맞춰 ‘개강·교양·전공수업·축제·MT·갤러리전 준비·시험·갤러리전 개막·종강’과 같이 순차적으로 전개되고, 여기에 유나비와 박재언의 연애 서사 및 나비의 자아실현 서사가 교차된다. 이 가운데 카메라는 자연스럽게 캠퍼스 곳곳을 누비며 청춘의 이미지를 강화하고,³⁷⁾ 테니스 시합에 열중하는 재언, 왈츠를 추는 나비의 모습과 같이 내러티브 전개와는 무관한 교양수업의 장면을 곳곳에 배치함으로써 대학생, 대학문화의 풍경을 보여주는 장르적 관습을 풍부

기대로 마무리되는데 팬데믹 시기를 지나며 달라진 플랫폼 환경을 고려하여 볼 때, 많은 시사점을 남긴다. (문선영, 『플랫폼의 확장과 하이틴 로맨스 드라마의 귀환』, 『대중서사연구』 25, 대중서사학회, 2019.)

35) 문선영, 앞의 글, 『한국언어와문화』, 2021, 92면.

36) 유나비와 박재언의 첫 만남 또한 원작 웹툰의 것과 큰 차이를 보인다. 웹툰에서 둘은 동기 술자리에서 처음 만났지만 드라마에서 둘은 캠퍼스가 아닌 바에서 만난 전적이 있고 이후, 개강 모임 술자리에서 우연히 재회하는 것으로 그려진다. 이처럼 지연된 재회는 나비가 재언과의 만남을 운명으로 여기는 계기로 작동하며, 대학생활의 낭만성을 강화한다.

37) 특히 초반부 회차에서 프레임에 가득 채운 만개한 벚꽃 길을 자주 등장키면서 청춘의 이미지를 노골적으로 가시화한다. 또한, 두 사람의 대화 장면이 쇼트-리버스 쇼트로 연결하다 그 사이에 갑자기 롱 쇼트를 배치하는 방식을 취함으로써 청춘의 현장으로서 캠퍼스 공간을 끊임없이 환기시킨다.

하게 채워간다.

이보다 중요한 것은 낭만적 풍경을 과시하는 청춘의 로맨스가 궁극적으로는 ‘리얼함’을 구현하는 것에 집중한다는 점이다. 이때에 캠퍼스 공간에서 전개되는 소소한 청춘의 일상들은 기존의 로맨스를 넘어선 ‘청춘의 로맨스’를 보다 실제적인 것으로 감각하게끔 한다. <알고 있지만,>이 표명한 ‘하이퍼리얼로맨스’와 <그 해 우리는>의 다큐 설정과 작품을 둘러싼 ‘현실연애’, ‘찐연가’와 같은 평가³⁸⁾를 의도한 듯 이들 작품 곳곳에는 리얼함을 의식한 여러 장치들이 발견된다. 실상 새로운 바 없는 낭만적 청춘 로맨스가 그리는 현실이란 무엇이며 어떠한 방식으로 등장하는 것일까? 이때에 리얼한 감각이 중요해진 까닭은 무엇일까?

<알고 있지만,>의 주된 골자는 에로스적 관계로 시작한 두 남녀가 플라토닉한 사랑을 이뤄낼 수 있는가에 관한 것이다. 문제는 이것이 학교 바깥에 있을 때는 전혀 문제되지 않다가 캠퍼스 공간으로 옮겨 오자 뼈격대기 시작한다는 점이다. 나중에서야 재연과 같은 대학, 같은 학교임을 알게 된 나비는 남들에게는 비밀로 한 채 만남을 이어가자고 제안하지만 이들을 둘러싼 학교 내 소문, 뒷담화로 인해 재연과의 만남을 중단하기로 한다. 이러한 설정은 첫사랑, 풋풋함, 미숙함으로 표상되었던 청춘 로맨스의 관습을 이탈하고, 둘의 결합이 대학생 내 인간관계와 밀접히 연결되어 있다는 점에서 중요하다. <알고 있지만,>은 ‘웬만하면 캠퍼스 커플은 하지 않는 것이 좋다’는 전설처럼 내려오는 불문율을 관통하면서 당사자들에게 쏟아지는 추측과 뒷담화를 통해 낭만성을 퇴색시키고, 현실 세계와의 균형감을 찾아간다.

여기에 생리전 증후군으로 나비의 얼굴에 큰 뾰루지가 나고 생리혈로 인해 발표 수업에 집중하지 못하는 장면은 지극히 일상적이어서 극적 사

38) 남지은, 「[그해 우리는, 어땠어?] 2030식 설렘과 애틋함, 다큐인줄~」, 『한겨레』, 2024.12.22., https://www.hani.co.kr/arti/culture/culture_general/1024298.html, 2024.10.17. 확인.

건으로 편입될 수 없었던 불편한 순간을 포착한다. 이 사건으로 나비가 재언의 다정한 면모를 알게 되긴 하나 그렇다고 해서 이것이 둘의 관계에 변화를 주는 결정적 계기로서 작동하는 것도 아니다. 다만, 시청자는 이를 통해 드라마 내 세계가 현실 세계만큼이나 리얼하게 구현되고 있다는 감각을 구축할 수 있게 되는 것이다.

이와 함께 주목할 것은 그간 청춘 로맨스에서 자주 등장하지 않았던 실패의 서사가 극적 전개에 있어 결정적 사건으로 등장한다는 것이다. <알고 있지만,> 1화에서 나비는 교수님과 의 면담에서 과리로 교환학생을 가고 싶다는 의사를 밝힌다. 그러나 박재언의 등장으로 학기 내내 작업에 집중하지 못한 결과 교환학생 선발에서 떨어지고 만다. <그 해 우리는>의 국연수도 어려운 집안 형편으로 인해 조그만 실패조차도 용납되지 않는 절박한 상황에 놓여 있다. 학창시절 내내 전교 1등을 놓치지 않았던 연수는 명문대에 진학했지만 남들처럼 자아탐색을 하거나 대기업 취업 준비를 할 수 있는 시간적·경제적 여유가 없어 곧바로 스타트업에 입사한다. 그리고 이곳에서는 살아남기 위해 클라이언트 앞에서 연신 고개를 숙여야 한다. 이렇듯 적나라하게 그려진 여자 주인공의 실패와 생활고는 청춘의 맥락을 경유하면서 ‘리얼함’을 구축하는 것으로 작동한다. 우리 주변에 있을 법한 평범한 대학생의 좌절과 근근이 살아가는 직장인으로서 국연수의 모습³⁹⁾은 ‘누구에게나 청춘은 있었다는 해묵은 문구와 공명하면서 마침내 드라마의 로맨스를 개인화시키는 데 성공한다.

또한, 이들 작품은 전통적인 로맨스 서사에서 발견되는 남녀 주인공의 신분적, 계급적 격차를 노골화하진 않으나 은연중에 작동시키고, 트라우마를 지닌 남자 주인공을 설정하고 있다는 점에서 캐릭터의 전형성을 유지한다. <알고 있지만,>의 원작 웹툰에서 박재언은 엄격한 교사 부모님

39) 이와 함께 수수한 외모의 최우식과 김다미 배우가 주연을 맡았다는 점, 국연수의 패션이 ‘현실 직장인 출근룩’으로 회자되었다는 점은 리얼함의 감각이 드라마를 내외부에서 작동하고 있음을 보여준다.

아래서 자란 평범한 중산층에 속하지만 드라마에서는 세계적인 무용수의 외아들이자 천부적인 아티스트적 역량을 지닌 인물로 그려진다. 여기에 재언은 고급 승용차를 생일선물로 받을 만큼 경제적 여유가 있음에도 내면의 공허함과 결핍을 느끼는데 이러한 설정은 로맨스 장르에 부합하는 남자 주인공의 캐릭터를 강화하기 위한 것으로 보인다. 한편, <그 해 우리는>의 최웅은 사랑 받고 자란 티가 나는 무난한 성격의 소유자로 인기 일러스트 작가로 활동하고 있다. 그의 느긋한 성격은 부모님이 휘영동 골목상권을 꽉 잡고 있는 알부자라는 점에서 기인한다고 볼 수 있다. 경제적 안정과 성공적인 작가 커리어에도 불구하고 최웅은 과거의 트라우마로 인해 고통 받고, 이때에 이들의 정서적 결핍을 충족시킬 유일한 존재로서 국연수가 등장하는 것이다⁴⁰. <알고 있지만>의 결말이 원작 웹툰과는 다르게 설정되었고,⁴¹ <그 해 우리는>이 부부가 된 최웅과 연수를 촬영하는 다큐 장면으로 끝난다는 점은 청춘 로맨스 서사의 보수적 성격을 확인케 한다.

지금까지 살피었듯 미시적 일상과 실패의 서사 가운데 놓인 청춘의 이미지는 동시대 시청자와 공명하면서 리얼한 감각을 구축하고, 이는 현대 로맨스 서사를 이탈하는 것처럼 보이거나 이내 안전한 해피 엔딩의 결말을 통해 청춘 로맨스라는 장르로 안착한다. 이는 장르 문법을 초과해 ‘리얼함’을 강화하는 전략으로서 내레이션과 밀접하게 연결된다. 서사 층위를 자유롭게 오가며 작품 속 인물과 시청자 간의 내밀한 결속을 가능케 하

40) 두 사람이 재결합하는 12회 이후부터 최종화인 16회까지는 최웅의 트라우마 극복과 작가적 성장에 초점이 맞춰진다. 오랜 불면증을 앓았던 최웅이 연수의 도움으로 규칙적인 생활을 하면서 건강을 회복하게 되고, 입양 사실로 인한 과거의 트라우마와도 화해한다. “이제야 내가 하고 싶은 게 뭔지 보여. 내가 뭘 하고 싶었는지. 내가 뭘 원하는지”를 깨달은 최웅은 진정한 작가로 거듭나기 위해 프랑스 유학을 결정한다.

41) <알고 있지만>의 후반부에서 다뤄지는 갤러리전 사건은 로맨스 서사의 전형성을 여실히 보여준다. 불의의 사고로 나비의 작품이 산산조각이 나게 되고, 이때 해결사적 존재로 재언이 등장한다. 그는 절망한 나비를 도와 갤러리전에 출품할 작품을 다시 완성시키고, 이후 당초 약속했던 것처럼 학교에서 자취를 감춘다. 그러나 전시 마지막 날, 재언과 나비는 함께 완성한 작품 앞에서 재회하고 마침내 서로의 진심을 확인하게 된다.

는 내레이션은 다매체 환경 속에서 등장한 여러 장르와 교섭하며 다양한 양상으로 부상하고 있다.

4. 사후적 말하기에서 중계하는 말하기로

미메시스 대 디에게시스의 구도 속에서 보여주기(showing)보다 말하기(telling)에 가까운 서술자(narrator)는 드라마에 대한 고전적 이해 가운데 여전히 이질적인 존재로 여겨졌다. 그렇다고 해서 무대 위 상황을 서술하거나 내면 심리를 전달하는 방식이 없었던 것은 아니다. 독백, 방백과 같은 연극적 장치를 통해 시도되었고, 20세기에 들어서서는 아예 서술자를 무대 위에 등장시킴으로써 이야기가 서술 '되는' 상황 자체를 강조하기도 했다. 여기에 카메라의 등장으로 화면 바깥에 서술자를 위한 은밀한 자리가 마련됨에 따라 내레이션은 일종의 극적 기법으로서 점차 인정되어 왔다.

영상 예술에서 내레이션의 역할과 기능은 어떠한 형식을 매개하느냐에 따라 달라지지만 일반적으로 화면 바깥의 서술자가 화면 속 상황에 대해 설명하는 것으로 여겨진다.⁴²⁾ 여기에 영화, 텔레비전 드라마와 같이 극적 형식을 지닌 경우 등장인물의 심리, 속마음이 드러나는 내적 독백까지도 광의의 개념으로서 내레이션에 포함할 수 있다. 특히, 영화에 나타난 '보이스 오버 내레이션(voice-over narration)'은 목소리의 주체, 스토리 포함 여부, 청자의 상태 등에 따라 세분화될 수 있으나 우선적으로는 화면을 뒤덮는(over) 소리(voice)임을 전제로 한다.⁴³⁾ 미셸 시옹에 따르면 '텍스트적인 말

42) 텔레비전 드라마 내레이션의 개념과 범주에 대해 고찰한 최혜경의 논문은 내레이션을 넓은 의미에서 연극을 포함한 영화, 방송, 다큐멘터리 등에서 등장하는 것으로 본다. 텔레비전 드라마의 내레이션을 해설과 서술이 결합된 형태로 보면서도 화면 속 인물의 발화 상황이 등장하지 않는다는 점에서 내적 독백을 내레이션의 범주에 포함시키지 않는다. (최혜경, 「텔레비전드라마 내레이션의 개념과 범주」, 『인문콘텐츠』 47, 인문콘텐츠학회, 2017.)

(textual speech)로서 보이스 오버 내레이션은 영화에서 제한된 방식으로만 사용되고 지속 시간이 짧다.⁴⁴⁾ 그럼에도 특정 시기와 장르에서 도드라진 형태로 등장하였는데, 할리우드 영화에서 보이스 오버 내레이션은 오슨 웰즈의 등장과 고전 다큐멘터리가 성공한 1939년 이후, 전쟁 영화, 소설 원작 영화, 필름 느와르에서 적극적으로 시도되었다. 한편, 한국 영화에서는 1950년대 후반부터 1960년대 전반에 걸쳐 멜로드라마, 사극, 전쟁 영화에서 주로 발견된다. 이는 보이스 오버 내레이션에 대한 분석이 장르적 이해 및 관객의 선호, 정서적 동일시, 몰입 등의 문제와 함께 고찰되어야 함을 보여준다.⁴⁵⁾

이러한 관점에서 볼 때, 최근 텔레비전 드라마에 나타난 보이스 오버 내레이션이 보조적 기능에서 벗어나 내러티브 전개를 위한 주된 기법으로서 적극적으로 활용되고 있다는 점은 주목을 요한다.⁴⁶⁾ 텔레비전 드라마에서 내레이션은 초창기부터 발견되는 극적 기법으로서 영화에서보다 적극적으로 시도되어 왔다. 여기에 텔레비전 드라마를 라디오 드라마의 계보로 보는 이해 속에서 자연스럽게 받아들여졌으며 주로 해설적 기능 또는 문학적 정체성을 위한 보조적 장치로 사용되었다.⁴⁷⁾ 이후 1990년대에 내레이션을 적극적으로 고려한 작품들이 등장하긴 하나 여전히 제한적으로나마 사용되었고, 극 전개를 위한 주요 장치로서 적극적으로 사용

43) 장우진, 「1960년대 한국 영화의 서술하는 목소리: 보이스 오버와 직접 서술」, 한양대학교 박사학위논문, 2011, 17-26면.

44) 미셸 시용은 발성영화에 나오는 목소리를 연극적인 말, 텍스트적인 말, 발산의 말로 구분하며 그 중에서도 텍스트적인 말로서 보이스 오버 내레이션의 특징으로 불연속성, 간헐성, 순간성, 비논리성을 지적한다. 특히, 영화의 도입부에 등장하는 보이스 오버 내레이션이 이야기를 시작하는 큰 따옴표로서 기능한 뒤 자연히 사라짐으로써 내러티브 체제를 바꾼다는 점에 주목한다 (미셸 시용, 이운영 옮김, 『소리의 예술-역사, 미학, 시학』, 문학과지성사, 2024, 134-139면.)

45) 장우진, 앞의 글, 101면.

46) '보이스 오버 내레이션'에 관한 그간 연구들은 이를 '보이스 오버'로 줄여 지칭한다. 그러나 이 글에서는 이야기가 서술되는 상황을 강조는 차원에서 '내레이션'으로 통일해 부르고자 한다.

47) 이다은, 「TV드라마와 내레이션」, 『한국극예술연구』 41, 한국극예술학회, 322면.

되기 시작한 건 2000년대 이후부터라 할 수 있다.⁴⁸⁾

이러한 변화에 주목한 이다운의 글은 텔레비전 드라마의 정체성이 새롭게 요구되었던 2000년대에 들어서 영상 미학을 강화하기 위한 방책으로 내레이션이 적극적으로 출현했음을 지적한다. 이 시기 내레이션은 이전 시기와 마찬가지로 “극적 몰입과 공감”, “보는 존재와의 친밀감을 강화”하는 기능을 수행하면서도 해독과 사유의 시간에 대한 당대의 미학적 요청을 충족하고자 했다. 일례로 내레이션의 주인공은 주로 발화할 수 없는 상황에 놓여 있으며, 수사적인 내레이션은 시청자로 하여금 ‘듣기-보기-분석하기’의 능동적 해독에 참여케 하고, 궁극적으로 인간과 인생에 대한 성찰로 시청 경험을 확장시킨다는 것이다. 이러한 분석은 작품 내 극적으로 출현하기 시작한 내레이션이 지닌 의미를 텔레비전 드라마사의 맥락에서 밝힌다는 점에서 중요하다.⁴⁹⁾ 그러나 이를 다매체 시청환경에서 등장한 내레이션으로 옮겨와 볼 때, 새로운 양상으로 출현하는 내레이션의 역할과 의미는 충분히 해명되기 어렵다.

특히, 과거 텔레비전 드라마에서 내레이션 연출이 그 등장과 동시에 영상이 후경화되고 인물의 행동과 서사의 진행이 중단되는 식이었다면⁵⁰⁾

48) 1990년에 방영된 MBC〈여자는 무엇으로 사는가〉의 내레이션에 관한 주찬옥의 연구는 이 시기의 내레이션 사용이 당대 내레이션 기법 활용과 차별화된 자의식 속에서 출발했음을 보여주는 한편, 2000년대의 것과는 상당한 차이가 있음을 보여준다. 집필 시기와 시차가 있기는 하나 주찬옥은 자신이 집필한 작품을 대상 한 연구 논문을 통해 텔레비전 드라마의 내레이션 사용 및 적절성에 대한 엄정한 기준을 밝히고 있다. 당초 내레이션 위주로 구성할 것을 계획한 〈여자는 무엇으로 사는가〉은 총 10부작 중 1-3부까지만 1인칭 내레이션을 사용했는데 이는 사건 위주로 내러티브를 구성한 뒤 필요에 따라 내레이션을 삽입했던 기존의 방식과는 차이가 있는 것이었다. 이로써 시청자들의 몰입과 감정 이입을 기대하였으나 동시에 내레이션 과다로 인한 부작용을 우려하였음을 밝힌다. 또한, 대사로 대체 불가능한 상황에서만 내레이션을 신중히 사용해야 함을 강조하며 2000년대 이후의 드라마의 내레이션 과잉에 대한 비판적 입장을 드러낸다. (주찬옥, 「TV드라마 내레이션 기법의 효과-여자는 무엇으로 사는가를 중심으로」, 중앙대학교 석사학위논문, 2015.)

49) 이다운, 앞의 글, 320-343면.

50) 위의 글, 337면.

최근 텔레비전 드라마에서 내레이션은 해설적 기능과 함께 내적 독백이 혼재된 형태인데다 화면에 등장하는 인물의 대사와 맞물려 실시간으로 작동하는 형태를 띤다. 발화된 내용 또한 인물이 처한 상황에 대한 즉각적 반응이거나 감정을 투명하게 드러내는 것에 가까워 철학적 사유를 드러낸 과거 내레이션과도 차이가 있다. 결과적으로 시청자와의 거리감을 좁히고 정서적 공감대를 형성한다는 목표는 이전의 것과 동일하나 이를 추구하는 과정에서 현재의 내레이션은 분명히 다른 양상을 띤다.

최근 텔레비전 드라마에서 발견되는 내레이션은 크게 두 가지 특징을 지닌다. 첫째, 수사적이지 않은 구어체 형식의 말하기라는 점, 둘째 즉각적 반응으로서 내적 독백(interior monologue)이 도드라진다는 점이다. 이러한 특징은 다음의 세 가지 내레이션 양상으로 포착된다. 먼저, JTBC<나의 해방일지>(2022), tvN<우리들의 블루스>(2022), tvN<나의 아저씨>(2018)에서 확인할 수 있듯이 내레이션이 여전히 자기 성찰적 성격을 지닌 것으로 기능하는 경우다. 한편, Netflix<아무도 없는 숲속에서>(2024), tvN<마인>(2021), tvN<비밀의 숲2>(2020), JTBC<품위있는 그녀>(2017)와 같이 범죄, 스릴러 등 특정 장르와 연결되면서 서스펜스를 조성하는 결정적인 역할을 하기도 한다. 마지막으로 인물의 생각과 속마음을 실시간으로 중계하는 내적 독백의 형태로 등장하거나 인터뷰 형식을 통해 내레이션을 스토리 내 포함시키는 방식이 있다. 이는 본고에서 다루는 두 작품 외에도 KBS2<연애의 발견>(2014), 카카오tv<도시남녀의 사랑법>(2020)를 비롯한 다수의 웹 드라마에서 어렵지 않게 발견되며 드라마 제작 생태계의 변화, 다매체 시청 환경, 웹 드라마와의 영향 관계 속에서 존재감을 드러내고 있다.

이나다 도요시는 최근 들어 가속화된 내레이션과 대사의 과잉 현상의 요인으로 자막을 함께 보는 것이 가능해진 시청 환경에서의 ‘빨리 감기’와 ‘가성비 있는 작품 소비’에 대한 욕망을 지적한다. 그 결과, ‘이해하기 쉬운 각본’에 대한 선호를 충족하기 위해 설명식이면서도 짧고 간결한 대사라는 모순적 방식으로 이어졌다는 것이다.⁵¹⁾ 그러나 시청 환경의 기술

적 변화만을 들어 작품 내부에서 포착되는 구체적인 변화를 해명하기엔 무리가 있다. 또한, 세 번째 유형의 내레이션이 유독 청춘 로맨스물에서 두드러지고, 특정 장면을 ‘다시 보기’하는 행위가 보편화된 현 상황에서 내레이션의 등장은 다층적인 맥락에서 재분석되어야 한다. 과거 내레이션이 삶, 사랑, 인생에 대한 거시적 성찰과 자기 사색 가운데 격언, 비유를 통해 마치 비망록의 한 대목처럼 제시되었다면 지금의 내레이션은 우리와 별반 다를 거 없는, 인물의 단순한 내면을 투명하고 적나라하게 전시하고 있다. 이러한 경향은 ‘빨리 감기’ 시청으로 설명할 수 없는 섬세한 공감의 영역을 가늠케 한다.

총 10부작인 <알고 있지만>는 1화부터 8화까지 나비의 내레이션을 집중적으로 등장시킴으로써 나비의 입장에서 재언과의 관계를 그리는 데 주력한다.⁵²⁾ 1화의 첫 번째 장면에서 눈이 내리는 날 갤러리로 향하는 나비의 모습과 함께 등장한 첫 번째 내레이션은 ‘현재’의 시점에서 발화되는 듯 하지만 이어진 이별 장면에선 ‘과거’ 시제로 발화되면서 내레이터의 위치를 모호하게 만든다.⁵³⁾

- ① 나비 (N) 우습게도 그와 마주친 순간, 불과 1분 전까지만 해도 날 무겁게 누르던 실연의 아픔이 눈 녹듯 사라졌다.
- ② 나비 (N) 이 인간 심장에 좀 해롭다.
- <알고 있지만> 1화
- ③ 나비 (N) 보통 이런 애를 가볍다고 하나? 보통 어장질을 이런

51) 이나다 도요시, 앞의 책, 28-31, 72-76면.

52) <알고 있지만>의 웹툰 원작과 초반 회차의 일부 내레이션은 거의 동일하나 인물 설정, 서사 구조 등에서 상당한 변화가 있었기에 회차를 거듭할수록 내레이션의 양상과 역할 또한 달라진다.

53) 나비 (N) 눈 앞의 현실이 비현실적으로 느껴질 때가 있다. 예고 없이 내린 눈으로 순식간에 하얗게 변한 거리를 걷는 바로 지금처럼 사랑을 할 때도 그렇다. 세상에서 가장 특별한 존재가 된 것 같은 비현실적인 느낌, 마음이 들뜬다.

나비 (N) 현실을 깨닫게 되는 건 뜻밖의 한 순간이었다. (...) 사랑, 사람들의 발에 밟히고 허무하게 사라져버리는 아무것도 아닌 것, 나의 연애도 그렇게 끝이 났다.

식으로 하나? 계속 설레고만 싶은데 자꾸 불안해진다. 난 박재언한테 무얼 바라는 걸까? 그래 차라리 확실하게 확인하고 털어버리자.

- <알고 있지만,> 2화

- ④ 나비 (N) 도대체 이 감정은 뭐지? 차라리 사랑이었으면 좋겠다. 치졸한 질투 따위가 아니라, 너무 안달나 보이려나? 물어 보고 싶다. 뭐라고 보내야 자연스럽게 진심을 끌어낼 수 있을까?

- <알고 있지만,> 3화

①과 ②의 내레이션은 나비가 남자친구에 이별을 고한 날, 바에서 박재언과 우연히 만난 날을 회상하는 나비의 플래시백 안에서 제시된다. 즉, ①과 ②는 1화의 플롯 구성을 볼 때, 개강을 맞은 현 시점의 나비가, 떠올리는 과거의 장면에서 발화된 내레이션인 것이다. 내레이터의 위치를 고려할 때, ①은 마땅히 과거 시제로 발화되나 같은 플래시백 안에서도 ②의 내레이션은 현재 시제로 전환된다. 이 같은 혼재된 시점은 나비와 재언 사이의 이성적 긴장감이 본격화된 이후부터 거의 등장하지 않고 대부분의 내레이션은 현재형으로만 제시된다. 이때에 ②를 화면상의 이미지와 동기화되지 않지만 인물의 내면에서 발화되는 내적 독백으로 볼 때, ①에서 ②로의 전이는 시청자와의 친밀감 만들어 내는 중요한 장치로서 이해될 수 있다. 일반적인 내레이션이 고백의 형식을 띠고 이때의 듣는 이는 제3자인 반면, 내적 독백의 경우 자기 자신을 향한 말하기이기 때문이다. 이로써 청자로서의 제3자와 혼잣말을 듣는 인물 자신의 경계가 허물어지고, 내레이터에 대한 몰입을 강화할 수 있는 것이다.⁵⁴⁾

또한 ②와 같이 즉각적 반응을 담은 내레이션은 만화 속 구름 말풍선과 같이 장면과 동시적으로 맞물리면서 나비의 속마음을 실시간으로 시

54) 장우진, 앞의 글, 55-56면.

청자에게 전달한다. 이처럼 시차 없는 내레이션은 나비의 입장에서 재언의 행동을 이해하도록 유도하고, 재언의 속마음이 계속해서 유보됨에 따라 둘 사이의 오해를 증폭시키는 기제가 된다. 9회에 이르러서야 비로소 재언의 내레이션이 최초로 등장하고 이 같은 지연은 오히려 나비와의 갈등이 해소되는 과정을 더욱 극적으로 만드는 데 기여한다.

③과 ④와 같이 사고 과정을 시시콜콜 나열하는 식의 내레이션은 나비에게 이입하게 되는 친절한 가이드로서 기능한다. 이를 통해 나비의 사고 과정에 익숙해진 시청자는 인물과의 밀도 높은 정서적 유대감을 형성하게 되고, 중반 회차부터는 내레이션 비중을 대폭 줄였음에도 나비의 입장에서 사건을 이해할 수 있게 된다. 나비가 그간 내레이션을 통해 밝혀 온 제 마음과는 달리 행동하는 돌발 상황이 벌어진다 하더라도 이 또한 드라마 감상에서의 쾌락으로 받아들여지게 되는 것이다.

한편, <그 해 우리는>는 이 같은 공감의 구조에 근거하여 시청자의 존재를 아예 이야기 전면에 부각시켜버린다. 실제 방영된 EBS 다큐멘터리 방송⁵⁵⁾을 모티프로 삼은 <그 해 우리는>은 다큐멘터리 촬영을 위한 인터뷰 상황을 설정함으로써 내레이션의 경계를 모호하게 한다. 각 에피소드는 인터뷰 촬영 장면 또는 특정 인물의 내레이션으로 시작해 중반부까지는 대화(dialogue)중심으로 사건이 전개된 뒤, 후반부에 와서는 다시 내레이션으로 이야기를 끝내는 수미상관의 구조를 갖는다.⁵⁶⁾ 이때의 내레이션은 크게 세 층위로 구분되는데 a. 2011년 다큐 촬영분에 담긴 과거의 인터뷰, b. 2021년 다큐 촬영분에 담긴 현재의 인터뷰, 그리고 c. 인터뷰에서는 결코 발설하지 않는 ‘진짜 속마음을 밝힌 내적 독백이 그것이다. 이와 함께 간간히 등장하는 인터뷰 장면은 대개는 곧바로 이어지는 속마음 내레이션을 자연스럽게 받아들여지게 하는 완충 지대가 된다.

55) EBS 스페셜 프로젝트 <체인지 스타디-폴짜가 1등처럼 살아보기>(2015.10.01.-10.29.)

56) <그 해 우리는> 방영 목록 및 도입/후반부 내레이터 구분

S#14. 교실, 아침. 다시 인터뷰 (...)

동일 두 사람이 생각하기에 10년 후의 모습은 어떨 거 같나요?
 최용 (질문을 가만히 듣다) 10년 후요? 스물아홉인가
 연수 저는 뭐 당연히 뭐든 잘 하고 있을 거예요.
 최용 뭐 그냥 아무것도 안하고 평화롭게 살고 있었으면 좋겠어
 요.
 연수 언제나 앞에서 이끌어가며 주체적인 삶을 살고 있겠죠 성공
 한 삶 (...)

인터뷰 화면에 프레임이 생기며 유튜브 화면으로 바뀐다.
 영상 제목 [전교 꼴등과 전교 1등의 슬기로운 학교 생활 EP.01] 2011.06.14.
 유튜브 화면으로 바뀌며 화면 조회 수가 빠른 속도로 올라간다.
 그리고 마구 생겨나는 댓글들 (...)

S#15. 소앤 회의실, 아침. 자막 그리고 현재.

회차	부제	도입부	후반부	기타
1	나는 네가 지난여름에 한 일을 알고 있다	최용, 연수	최용, 연수	2011년 과거
2	1792일의 썸머	최용, 연수	연수, 최용	
3	내가 널 싫어하는 10가지 이유	최용	최용	2011년 과거
4	그 시절, 우리가 좋아했던 소녀? 소년?	최용, 연수	연수, 최용	2021년 현재
5	말할 수 없는 비밀	지용	연수	
6	오만과 편견	연수	연수	
7	캐치 미 이프 유 캔	최용	최용	2021년 현재
8	비포 선 셋	최용	최용	2021년 현재
9	저스트 프렌드	지용	-	
10	안녕, 나의 소울 메이트	엔제이	-	2021년 현재
11	우리의 밤은 당신의 낮보다 아름답다	최용	-	2021년 현재
12	비긴 어게인	다큐 성우	최용	다큐 촬영 종료
13	Love Actually	최용	-	
14	인생은 아름다워	연수	최용	
15	세 열간이	지용	-	
16	그 해 우리는	최용	최용	에필로그 인터뷰

누군가를 멍하니 보고 있는 연수.

연수 (N) 이게 아닌데 (...)

(N) 내가 생각한 삶은 이게 아닌데 (...)

(N) 이렇게 개무시 당하는 건 제 삶의 계획에 없는 일인데요.

- <그 해 우리는> 1화

a. 2011년의 과거 인터뷰를 담은 S#14에서 웅이와 연수는 10년 후 미래를 묻는 동일PD에게 낙관적인 답변을 내놓는다. 이후 이들의 다큐멘터리가 10년 동안 다양한 웹 플랫폼에서 유통된 역사가 빠른 속도로 제시되고, 2020년에 마침내 역주행까지 하게 되면서 반응 댓글들이 쏟아져 나오는 장면으로 이어진다. 다음의 S#15에선 10년 전 자신이 꿈꿨던 미래와는 다르게 사는 2021년 현재의 연수가 c. 속마음 내레이션, 즉 내적 독백과 함께 등장한다.⁵⁷⁾ 또한 S#15이 시기상 다큐멘터리 재촬영 제안을 받기 이전이었음에도 불구하고 내레이션이 사용되면서 여전히 과거 인터뷰의 연장선에서 존재하는 듯한 착각을 유발한다. 심지어 모든 촬영이 종료되고, 국연수와 최웅의 갈등이 어느 정도 해소된 13화 이후에도 인터뷰·내레이션은 여전히 주요한 형식으로서 등장한다.

인터뷰 설정을 통해 내레이션을 자연스럽게 스토리 내에 포함시키고 동시에 내적 독백과의 경계선을 흐리는 이 같은 방식은 드라마라는 극적 구성 속에서 리얼리티를 확보하기 위한 장치로서 이해된다.⁵⁸⁾ 연애 리얼

57) 표1. <그 해 우리는>의 내레이션 구분

시기	2011년 과거	2021년 현재	
형식	a. 인터뷰	b. 인터뷰	c. 내적 독백

58) 인터뷰를 통해 속마음을 밝히는 방식은 드라마뿐만 아니라 예능 프로그램에서도 적극적으로 사용되어 왔으며 최근에는 특히, 연애 리얼리티 프로그램에서 영상과 맞물려 서사를 구축하는 주된 장치로서 주목받고 있다. 연애 리얼리티 포맷의 재미가 인터뷰에서의 속마음과 실제 행동 간의 괴리에서 발생한다고 볼 때, 인터뷰를 보는 시청자는 인터뷰이의 속마음을 접할 수 유일한 존재가 되기에 이때의 속마음을 리얼한 것으로 받아들일게 된다.

리더 프로그램의 인터뷰 장면과 달리 <그 해 우리는>의 인터뷰-내레이션은 리얼함의 감각을 구축하는 동시에 드라마적 재미 즉, 드라마가 아니었다면 절대 알지 못했을 인물의 속마음을 엿 듣게 하고, 인터뷰와 내적 독백 간의 정보 격차가 커질수록 시청자의 재미는 배가되는 것이다.⁵⁹⁾

또한 <그 해 우리는>의 내레이션 비중은 ‘울’의 입장에 위치한 최웅에게 기울어져 있는데 이처럼 관계의 주도권이 없는 인물의 목소리는 시청자와의 공감대를 빠르게 형성하는 데 기여한다. 물론 로맨스 서사의 재미가 약한 존재의 성장과 결합을 지켜보는 것에 있긴 하나 그 가운데 인터뷰-내레이션이 놓이게 되면서 리얼의 감각이 구축되는 것이다. 특히, ‘해 요체’로 발화되는 인터뷰-내레이션은 듣는 이를 간접적으로 상정하는 종결어미 ‘다체에 비해 적극적으로 시청자를 소환하고 있기에 ‘우리’로서의 존재성을 자각하도록 만든다. 이로써 최웅이 처한 현실이 시청자의 것과 관여되고 드라마 세계의 사건, 이미지, 감정이 현실 세계와 별반 다르지 않음을 알아차리게 되고, 드라마를 리얼하다고 받아들여지게 되는 것이다.

이는 앞서 살피었듯 청춘 로맨스 장르 특유의 몰입과 공감이라는 속성을 극대화하기 위한 것이라 볼 수 있다. 모두 경험하지만 그 누구도 정확히 해명할 수 없고, 심지어 자기 자신도 알지 못하는 사랑은 가장 사적인 체험이며 내레이션은 인물과의 유일한 매개체로서 존재하게 된다. 한편으로 이러한 경향은 다매체 시청 환경에 따른 드라마 장르 간 교섭을 드러내는 것이기도 하다. 특히, 내레이션의 빈번한 사용을 웹 드라마의 주된 특징으로 볼 때,⁶⁰⁾ 작가진의 활동 이력 및 특유의 극작법이 지금의 경

59) <그 해 우리는> 대본집의 용어 정리에 따르면 [N] 표기되는 내레이션은 “등장인물 사이에 오가는 대사가 아닌 독백이나 시청자를 향한 설명”으로 정의된다.

60) 이와 관련해서는 다수의 논의가 제출되었으나 대개의 연구가 웹 드라마적 특징을 내레이션의 쓰임을 언급하는 것에 그치는 반면, 류재형의 연구는 웹 드라마의 특성과 한계를 극복하기 위한 스토리텔링적 대안으로서 내레이션이 선택되었다는 점에 주목하고 나아가 전통적인 내레이션 양식이 웹 드라마라는 새로운 형식과 만나면서 새로운 양식으로 진화하게 되었음을 밝힌다. (류재형, 「웹드라마 <오구실>의 내레이션 기능」, 『한국콘텐츠학회논문지』 18, 한국콘텐츠학회, 2018.)

향에 상당한 주였을 것으로 보인다.⁶¹⁾ 그러나 중요한 것은 텔레비전 드라마에서 또한 효과적으로 작동했다는 점이며 이는 현재의 드라마를 이해하는 데 있어 매체 간 경계를 따져 묻는 것이 더 이상 중요하지 않음을 또 다시 증명한다.

5. (텔레비전) 드라마의 가능성

텔레비전 드라마, OTT 드라마 그리고 웹 드라마가 시시각각 쏟아져 나오는 상황에서 이들은 각자의 고군분투 속에서 드라마란 무엇인가에 대한 최선의 타결책을 내놓고 있으며 이 가운데 현재의 텔레비전 드라마는 매체 간 장르 간 교섭의 결과물로서 존재한다. 본고에서는 이를 가장 명징하게 드러낸 작품으로 <그 해 우리는>, <알고 있지만>에 주목하여 다매체 환경 속에서 트랜스 미디어적 방식으로 확산되는 양상을 살피고자 하였다.

이때에 청춘 로맨스라는 장르적 이해 속에서 시청자들의 현실 세계와 접속하는 방식에 주목하였고, 이를 위한 서사 전략으로서 내레이션 기법의 사용되는 양상과 그 특징을 확인하였다. 한국 문화사에서 오랜 기간 문화적 코드로서 유통된 ‘청춘은 ‘로맨스와의 결합을 통해 고유의 장르적 공식, 관습, 도상을 확립하였으며 최근에는 청춘의 로맨스를 하이퍼 리얼한 형태로 그려내는 것에 집중하고 있었다. 이때 기존의 장르 관습을

61) 이나은 작가는 드라마 작법을 배운 적이 없으며 웹 예능 등에서 에디터로 일하다 웹 드라마 작가로 입봉했다고 밝힌다. 작품을 집필하면서 여러 대본집을 참고했는데 그 중에서도 가장 큰 영향을 준 작가로 노희경을 꼽는다. 노희경 작가의 작품에서도 내레이션이 빈번히 사용되고 있음에 이나은 작가의 스타일에 상당한 영향을 준 것으로 보인다. 서병기, 『‘그 해 우리는’ 등 세 편으로 로맨스물 대세가 된 이나은 작가』, 『헤럴드경제』, 2022.1.28.,

<https://mbiz.heraldcorp.com/article/2776502>, 2024.10.17. 확인.

유지하는 한편, 다매체 시청환경을 고려한 서사적 전략으로서 '내레이션'에 주목하였으며 구체적으로 이는 내적 독백의 강화와 이를 실시간으로 중계하는 말하기로 나타났다. 이러한 내레이션을 통해 청춘 로맨스의 세계를 현실 세계와 맞닿아 있는 리얼한 것으로 구현하고자 한 것이다. 이는 기존의 고전적 형태의 텔레비전 방송과 웹 공간을 비롯한 다매체 환경에서의 시청 방식을 고려한 교섭의 결과물로서 이해된다. 이를 통해 현재의 텔레비전 드라마는 다매체 환경 속에서도 중심축으로 기능하되 오히려 매체 간 경계를 넘나드는 방식으로 확산되고 있음을 확인하였다.

엔데믹 이후 OTT시장은 다시 한 번 격동의 시기를 겪고 있다. 표면적으로 끊임없이 규모를 키워가는 듯했지만 기존 시청자들의 이용시간이 현저히 줄어들었으며, OTT 신규 가입자 수도 정체된 탓에 대규모 투자를 감행하기도 어려운 실정이다. 이때 텔레비전 드라마는 오히려 OTT시장의 구원투수로서 나서고 있는 듯하다.⁶²⁾ 이처럼 텔레비전 드라마와 OTT드라마 간의 편 가르기 방식으로 해명될 수 없는 사례들이 축적되고 있음에 이에 대한 다매체 환경, 시청 환경, 장르, 캐릭터, 내러티브 전략 등 다각적 차원에서의 꼼꼼한 독해가 시도되어야 한다. 본 연구가 이러한 변화 가운데 놓인 소박한 시도로서 도움이 될 수 있길 바란다.

62) 일례로 넷플릭스, 티빙에서 동시 방영된 tvN<눈물의 여왕>은 최고 시청률 24.8% 기록, tvN 드라마 역대 시청률 1위에 등극했을 뿐 아니라 넷플릭스 2024년 상반기 비영어권 콘텐츠 시청 수 1위를 기록하며 TV와 OTT시장 양쪽에 엄청난 성과를 남겼다.

참고문헌

1. 기본자료

- <알고 있지만>, 정서, 네이버 웹툰, 2018.10.17.-2019.7.17.
<알고 있지만> 정원 극본, 연출 김가람·장지연, 10부작, JTBC, 2021.6.19.-2021.8.21.
<그 해 우리는>, 이나은 극본, 연출 김윤진·이단, 16부작, SBS, 2021.12.06.-2022.01.25.
이나은, 대본집 『그 해 우리는』 1,2, 김영사, 2022.
클/그림 한경철, <그 해 우리는 - 초여름이 좋아>, 네이버 웹툰, 2021.11.06.-2022.02.26.

2. 단행본

- 양승국, 『일상성의 미학에 이르는 길-텔레비전 드라마 연구 방법론』, 박이정, 2019.
이기형·이동후·이종임·황경아, 『포스트텔레비전-한국텔레비전의 문화적 정경읽기』, 컬처북, 2023.
미셸 시옹, 이윤영 옮김, 『영화, 소리의 예술-역사, 미학, 시학』, 문학과지성사, 2024.
이나다 도요시, 황미숙 옮김, 『영화를 빨리 감기로 보는 사람들: 가성비의 시대가 불러온 콘텐츠 트렌드의 거대한 변화』, 현대지성, 2022.

3. 논문 및 기타

- 김미라·장윤재, 「웹드라마 콘텐츠의 제작 및 서사 특성에 관한 탐색적 연구-네이버 TV캐스트 웹드라마 분석을 중심으로」, 『한국언론학보』 59, 한국언론학회, 2015.
김은성·장지영, 「새로운 장르로서 웹드라마의 가능성 고찰-장르적 특징을 중심으로」, 『한국영상학회논문집』 14, 한국영상학회, 2016.
류재형, 「웹드라마 <오구실>의 내레이션 기능」, 『한국콘텐츠학회논문지』 18, 한국콘텐츠학회, 2018.
문선영, 「1990년대 청춘드라마와 ‘대학생’ 표상」, 『한국언어와문화』 7, 한국

- 언어문화학회, 2021.
- ___, 「웹으로의 이동과 확장, 최근 학원물 드라마의 경향」, 『한국극예술연구』 62, 한국극예술학회, 2021.
- ___, 「플랫폼의 확장과 하이틴 로맨스 드라마의 귀환」, 『대중서사연구』 25, 대중서사학회, 2019.
- 박노현, 「드라마스케이프, 21세기 드라마 연구를 위한 첫 번째 시론(試論)-영화와 텔레비전 드라마의 장르적 특이점을 중심으로」, 『한국학연구』 72, 인하대학교 한국학연구소, 2024.
- ___, 「드라마스케이프, 21세기 드라마 연구를 위한 두 번째 시론(試論)-드라마 미디어로서의 텔레비전과 OTT를 중심으로」, 『동악어문학』 93, 동악어문학회, 2024.
- 백경선, 「OTT 시대 드라마 변화 양상-TV드라마와 OTT드라마를 중심으로」, 『한국극예술연구』 78, 한국극예술학회, 2023.
- 송치혁, 「유동하는 웹 확장하는 드라마」, 『대중서사연구』 23, 대중서사학회, 2017.
- 어유선, 「OTT 시대 한국 TV 드라마의 화제성 영향 요인-TV드라마의 넷플릭스 동시방영 여부를 중심으로」, 『미디어경제와문화』 22, SBS문화재단, 2024.
- 이다운, 「TV드라마와 내레이션-2000년대 미니시리즈 작품을 중심으로」, 『한국극예술연구』 41, 한국극예술학회, 2013.
- 이진, 「한국 웹드라마의 스토리텔링 양상」, 『인문콘텐츠』 38, 인문콘텐츠학회, 2015.
- 장우진, 「1960년대 한국 영화의 서술하는 목소리: 보이스 오버와 직접 서술」, 한양대학교 박사학위논문, 2011.
- 정보통신정책연구원, 「주요 SVOD 서비스 제공 콘텐츠 이용행태 분석」, 2023.
- 주찬욱, 「TV드라마 내레이션 기법의 효과-여자는 무엇으로 사는가를 중심으로」, 중앙대학교 석사학위논문, 2015.
- 최해경, 「텔레비전드라마 내레이션의 개념과 범주」, 『인문콘텐츠』 47, 인문콘텐츠학회, 2017.
- 남지은, 「그해 우리는, 어땠어?」 2030식 설렘과 애뜻함, 다큐인출」, 『한겨레』, 2021.12.22., https://www.hani.co.kr/arti/culture/culture_general/1024298.

html, 2024.10.17. 확인.

방연주, 「잘 팔리는 대본집... ‘인생드라마’ 곱씹고 소장까지」, 『PD저널』, 2022. 6.14., <https://www.pdjournal.com/news/articleView.html?idxno=73831>, 2024.10.17. 확인.

서병기, 「‘그 해 우리는’ 등 세 편으로 로맨스물 대세가 된 이나은 작가」, 『헤럴드경제』, 2022.1.28., <https://news.heraldcorp.com/view.php?ud=20220128000068>, 2024.10.17. 확인.

이선정, 「네이버웹툰 원작 ‘알고있지만’ , 아시아7개국 넷플릭스 1위 차지」, 『국제뉴스』, 2021.7.15., <https://www.gukjenews.com/news/articleView.html?idxno=2267570#rs>, 2024.10.17. 확인.

이정현, 「‘알고있지만’ 530만뷰...시청률 부진 털어」, 『연합뉴스』, 2021.7.15., <https://naver.me/xVBLsU3n>, 2024.10.17. 확인.

정지은, 「“도대체 무슨 일이나” ... 넷플릭스 발카 뒤집은 ‘선재 신드롬’ 」, 『한국경제』, 2024.5.31., <https://n.news.naver.com/article/015/0004991513>, 2024.10.17. 확인.

「네 연애를 보여줘, 드라마가 될테니까-나영석 사단 거쳐 ‘환승연애2’ 까지... ‘진심’ 을 담는 리얼리티 장인 이진주PD」, 『한국일보 H랩-커리어』, 2024.1.31., <https://careerup.hankookilbo.com/v/2024013101/>, 2024.10.17. 확인.

Abstract

Negotiating Youth Romance and the Shift in Narrative Strategies: Focusing on the Narration in JTBC's "*Nevertheless*"(2021) and SBS's "*Our Beloved Summer*"(2022)

Jang Jiseon

The purpose of this study is to explore the changes in drama that have emerged in a multimedia environment. First, it examines how the shift to internet-based viewing has altered traditional viewing methods. Additionally, amid the genre differentiation that began in earnest with the rise of web dramas, the production and distribution of youth romance dramas have embraced hyperrealism as a contemporary trend. This study pays particular attention to the narrative techniques employed as both a storytelling and aesthetic strategy, and analyzes how they differ from traditional narrative approaches. As a result, it aims to move beyond the hierarchical distinctions between television dramas, web dramas, and OTT dramas, identifying the identity of dramas that exist through mutual negotiations between different media platforms. JTBC's "*Nevertheless*"(2021) and SBS's "*Our beloved summer*"(2022) serve as key examples, illustrating how television dramas have evolved within a multimedia environment while maintaining the classical broadcast format. These two works share several common characteristics in terms of production methods, content distribution, and narrative structure. They are particularly notable for adhering to the conventions of episodic composition, frequent use of voice-over narration, and romance narratives that emphasize the economic disparity between male and female protagonists. This focus on economic inequality should be closely analyzed as a narrative strategy that

builds a sense of reality by connecting with the contemporary viewers' real-world concerns, in tandem with the conventions of the youth romance genre.

Key words: hyperrealism, interior monologue, multimedia viewing environment, narration, youth romance drama

접 수 일: 2024년 11월 17일

심사기간: 2024년 11월 18일~2024년 12월 1일

게재결정: 2024년 12월 13일