

# 텔레비전 드라마와 아나크로니즘의 기획

— 미니시리즈 <추노(推奴)>의 형성소를 중심으로—

박노현\*

1. 기억과 상상, 시대극의 자리
2. 추적의 사슬 혹은 연쇄, 실존의 기행(紀行)
3. 미완의 전복, 교양과 성장의 대화
4. 멀티로그, 시각과 청각의 데코럼(decorum)
5. 아나크로니즘, 당대와 현대의 의도된 착오

## 국문요약

시대극은 과거를 소환하여 현재를 투사한다. 그것은 있었던 과거에 대한 필사(筆寫)라기보다 있었을 과거에 대한 창작의 산물이다. 과거에 대한 상상은 곧잘 현재에 대한 은유로 작동한다. 즉 시대극의 관심은 텍스트가 재현하는 과거에 머무는 것이 아니라 텍스트가 재현되는 현재에 있는 것이다. 24부작 미니시리즈 <추노>는 이러한 시대극의 핵심을 잘 보여준다. 더욱이 그것은 텔레비전 드라마로서 대단히 높은 미적 완성도를 지니고 있다는 점에서 주목을 요한다. <추노>는 17세기 조선시대를 배경으로 도망간 노비를 쫓는 추노군의 이야기이다. 쫓고 쫓기는 추적이 플롯의 기본을 이루기 때문에 그것은 시종일관 역동적 긴장을 선보인다. 추적은 등장인물 서로가 복잡다단하게 얽히면서 사슬 혹은 연쇄의 형태를 띤다. 타자의 신체를 쫓는 추격에서 자아의 욕망을 쫓는 추구로 옮겨간다는 점에서 <추노>의 추적은 실존의 기행인 셈이다.

<추노>에서 특히 두드러지는 미덕은 과거를 호출하여 현재를 호명하는 아나크로니즘(anachronism)의 기획이다. 텍스트를 구성하는 각각의 드라마 형성소가 정교하게 배치되어 이러한 기획을 가능케 하고 있다. 동적인 추적과 정적인 토론의 긴밀한 맞물림은 신체에 새겨진 각인이 정신을 깨우는 각성으로 옮겨가는 과정을 보여준다는 점에서 등장인물의 교양과 성장에 대한 기록이다. 또한 말과 글 혹은 화면과 소리의 비동시적 동시성은 시각과 청각의 부조화가 역으로 대단히 조화로운 장면을 만들어내는 공감각적 데코럼

\* 동국대학교 한국문학연구소 전임연구원

이다. 이처럼 <추노>는 당대와 현대의 의도적 시간 변주로 과거를 소환하여 현재와의 대화를 주선한다. 그것은 17세기 조선과 21세기 한국이라는 시간차와 시대차를 자유로이 오가는 계산된 아나크로니즘으로서 지금여기의 인간과 세계에 대해 대단히 의미심장한 화두를 던진다. (주제어: 드라마 미학, 텔레비전 드라마, 미니시리즈, 시대극, 아나크로니즘, 시각과 청각, 비동시적 동시성, <추노>)

## 1. 기억과 상상, 시대극의 자리

시대극은 역사에 대한 ‘기억’이라기보다 ‘상상’에 가깝다. 통상 (역)사극으로 불리는 시대극은 질료로서의 역사와 장르로서의 드라마로 구성된다.<sup>1)</sup> 하지만 한국 텔레비전 드라마에 있어서 시대극은 상상보다 기억의 가치를 소중히 여겨오면서 장르에 비해 오히려 질료가 강조된 측면이 없지 않다. 시대극이 방영될 때마다 사실과 허구를 둘러싼 가벼운 가십 혹은 무거운 비난이 빈번하게 목도되는 것은 바로 이러한 이유에서이다. 역사를 소재로 한 드라마가 방영될 때마다 ‘있었던’ 과거의 ‘적확한’ 재현에 대한 요구가 항상 강박으로 작용하는 것이다. 그것은 대부분의 시대극이 ‘왕조’ 중심의 ‘정사(正史)’로 형상화되어온 한국 텔레비전 드라마의 습속을 연원으로 한다.

정통사극 혹은 대하사극을 자임하며 방영된 일련의 시대극은 기본적으로 남성성을 전경화 시킨다. 왕조를 시간 축으로 하고 왕궁을 공간 축으로

1) 시대극과 (역)사극은 엄밀한 경계짓기 없이 혼용되고 있다. 하지만 (역)사극(history drama)의 기원이 민족(nation)을 고안함에 있어 ‘과거’의 ‘역사’를 극적으로 소환하는 것이었음을 상기했을 때, 현재 두루 통용되는 범박한 (역)사극 개념은 학술적 재고를 요한다. 특히 기술된 역사가 다분히 정치적 산물이라는 점에서 (역)사극이라는 용어는 기록 혹은 기억될만한 ‘가치’가 있는 것과 없는 것을 분별하는 권력으로 작동할 여지를 내포하고 있다. 이러한 이유로 이 글에서는 텍스트가 재현되는 공간을 “체계와 생활 세계의 현재적 동질성”(박노현, 『드라마, 시학을 만나다』, 휴머니스트 2009, 206쪽) 여부에 따라 나누는 장르 구분에 의거하여 (역)사극 대신 시대극이라는 용어를 사용한다.

로 삼아 그 점점에 왕을 중심으로 한 남성들의 이야기를 펼쳐놓는 것이 시대극의 일반적 포맷이었던 것이다. 과거의 사실과 가장 근접해 있다고 여겨지는 기록물인 사서(史書)의 대부분이 왕조 중심의 역사 서술로 구성되어 있음을 감안할 때 시대극의 이러한 남성성은 일견 자연스러워 보인다. 하지만 이는 기록된 과거라는 시대극의 질료적 측면을 강조해 읽는 경우에만 유효하다. 시대극이 과거를 소환하는 회로는 창조적 상상력이다. 따라서 시대극이 기록된 과거를 참조하는 것은 자연스럽지만 그것의 구속으로 말미암아 정형화되는 것은 결코 자연스러울 수 없다.

이러한 맥락에서 2000년대 초반 방영된 일련의 시대극이 보여준 변화의 방향은 주목을 요한다. <여인천하>(유동윤 극본, 김재형 연출, SBS, 총151회, 2001.2.5.~2002.7.22.)는 프레임이 여전히 왕궁에 맞추어져 있기는 했지만 남성 중심의 서사에서 벗어나 여성들의 이야기를 전면에 배치하였다. <대장금>(김영현 극본, 이병훈 연출, MBC, 총54회, 2003.9.15.~2004.3.23.) 역시 주로 왕궁을 공간으로 했지만 극의 중심적 인물군이 왕족이 아닌 나인과 상궁 등으로 옮겨갔다. 최초의 HD 텔레비전 드라마 미니시리즈인 <다모>(정형수 극본, 이재규 연출, MBC, 총14회, 2003.7.28.~9.9.)에 이르면 왕궁이 아니라 포도청을 중심으로 한 저자를 공간화하고, 왕족보다는 백성이라 통칭할 수 있는 인물군에 초점을 맞추었다. 이러한 일련의 변화가 지닌 의미는 단순히 인물과 공간의 이동, 즉 소재의 다양화라는 질료적 측면에만 한정되지 않는다. 이와 같은 흐름은 텔레비전 드라마가 보여줄 수 있는 시대극의 스펙트럼을 넓혔다는 장르적 측면에서 더 큰 의의를 획득하기 때문이다.

최근 종영한 미니시리즈 <추노(推奴)>(천성일 극본,곽정환 연출, KBS2, 총24회, 2010.1.6.~3.25.)는 2000년대 이후 확장된 시대극의 스펙트럼이 다다르고 있는 현재를 보여준다. <추노>는 조선시대를 배경으로 도망간 노비를 쫓는 추노꾼의 이야기이다. 이대길은 따뜻한 심성을 지닌

양반으로 내거노비인 언년이와 사랑에 빠진다. 하지만 반상(班常)의 엄격한 구별은 이들의 사랑을 파국으로 내몰았다. 부친의 죽음과 집안의 몰락이라는 비참한 형국 속에서도 대길은 언년이에 대한 사랑의 끈을 놓지 않는다. 그가 도망간 노비를 잡는 추노꾼이 된 이유도 오빠인 큰놈이와 함께 사라진 언년을 찾기 위해서였다. 한편 송태하는 조선 최고의 무장이다. 그는 병자호란 이후 볼모가 된 소현세자를 따라 청나라에서 8년을 보내고 돌아오지만, 소현의 갑작스런 죽음 이후 의도치 않은 정쟁에 휘말려 노비로 전락한다. 그러나 소현의 두 아들이 정략적으로 희생당하고 막내인 석견까지 생명이 위태롭게 되자 태하는 석견을 지키기 위해 훈련원을 탈출하여 제주로 향한다. <추노>는 양반이었으나 노비의 낙인(烙印)이 찍힌 도망자 태하, 역시 양반이었으나 저자의 유패가 된 추적자 대길의 긴장을 골격으로 하는 시대극이다.

<추노>는 텔레비전 드라마 미학의 관점에서 여러모로 잘 만들어진 수작(秀作)에 속한다. 시대극의 정형화된 공식으로 통용되는 일대기적 구성으로부터 벗어나 갈등이 첨예화되는 시점으로부터 서사를 진전시킨다는 점에서 『시학』에서 강조하는 ‘극으로서의 전체’를 잘 포착하였고<sup>2)</sup> 주요인물을 위시하여 다양한 조역(foil)에게까지 생동하는 개성을 부여함으로써 말 그대로 인간 군상의 모습을 다채롭게 표현하였으며, 양반 중심의 계급 사회가 현재와 유비(類比)되는 저항적 독해를 가능케 했을 뿐만 아니라, 텔레비전 드라마로서는 보기 드문 문학적 풍자와 해학의 요소 등을 두루 보여주었다. 더욱이 <추노>를 통해 선보인 음악과 스펙터클의 몇몇은 종전의 시대극에서는 찾아보기 힘든 것이었다는 점에서 의의를 지닌다.

이 글은 대문자 드라마(Drama)의 형성소가 미니시리즈 <추노>에 작동하는 양상을 고찰함으로써 텍스트의 심미적 가치를 소명하는 데에 목

2) Aristotle, Francis Fergusson ed., *Aristotle's Poetics*, New York: Hill and Wang, 1961, 67쪽 참조

적이 있다. 그것은 아리스토텔레스의 『시학』 이후 여전히 드라마를 구성하는 주요한 형성소로 꼽히는 플롯·인물·사상·언어·음악 등이 <추노>에 어떠한 방식으로 의미 있게 구현되는가를 살피는 작업이다.<sup>3)</sup> 현대 사회에서 텔레비전 드라마가 극예술의 한 장르로서 연극 및 영화와 등가의 위치를 점하는 미적 구성물이라는 점은 현실의 텍스트에 부여되는 우열(優劣)의 위계를 감안했을 때 아무리 강조해도 지나치지 않다. 그러나 이와 같은 강조가 당위적 선언에 머무는 한 그것은 대기 속으로 순식간에 흩어지는 공명(共鳴)에 불과하다. 텔레비전 드라마에 대한 미적 옹호는 결국 텍스트에 대한 세밀한 독해의 문제로 환원될 수밖에 없다. 따라서 이 글은 <추노>에 대한 세독을 통해 그것이 성취한 미적 특장(特長)을 드러내고자 한다. 비유컨대 이 글은 <추노>의 심미성을 추적하는 ‘추미(追美)’의 여로이다.

## 2. 추적의 사슬 혹은 연쇄, 실존의 기행(紀行)

<추노>는 제목에서부터 짐작할 수 있는 것처럼 ‘추적’을 기본 플롯으로 삼는다. 추적의 플롯은 쫓는 자와 쫓기는 자를 전제로 한다는 점에서 길항(拮抗)의 양상이 확연하게 도드라진다. 잡힐 수 없는 사람과 잡아야 하는 사람 사이의 가지적 거리(距離)는 그 자체로 독자의 긴장을 강렬하

3) <추노>의 스펙터클은 대길과 태하의 플로모션(flow motion) 결투(3회), 대길·태하·칠웅의 삼자 대결(6회), 훔날리는 밀지(密旨)의 아웃포커스(6회), 조약돌과 해금의 내려놓음과 들어올림(7회) 등 주로 명도와 심도가 뚜렷한 레드원(red one) 카메라를 이용해 찰나의 순간을 포착하는 블릿타임(bullet time)과 같은 초고속 촬영 기법으로 빼어난 영상미를 담고 있다. 또한 텔레비전 드라마로서는 보기 드물게 오마주(hommage)의 형태로 또 다른 텍스트를 호명하는 상호텍스트성이 포착된다는 점에서 흥미롭다. 하지만 스펙터클에 대한 연구는 논지의 분산과 지면의 한계로 인해 차후로 미룬다.

게 촉발시킨다. 쫓고 쫓김은 대단히 선명하게 확인되는 행동이기 때문에 일견 단순해 보이기도 한다. 하지만 오히려 그와 같은 단순함으로 인해 텍스트가 형성시키는 긴장은 배가되게 마련이다. 추적의 플롯은 “간단하지만 격렬한 신체적 행동이 요구”되기 때문에 “단순하기는 하지만 농축된 정서를 유발”<sup>4)</sup>시키기 때문이다. 더욱이 <추노>에 드러나는 추적의 플롯은 대길과 태하를 기본 축으로 하되, 등장인물 서로가 종횡으로 얽히고 설키는 복합적인 추적의 양상을 보인다. 추적 자체가 메인 서스펜스를 구성하면서 서브 서스펜스 역시 다종다양한 추적으로 구성되어 있다는 점에서 <추노>는 추적의 시슬 혹은 추적의 연쇄로서 형상화된다.

대길의 추노는 궁극적으로 언년이와의 재회를 욕망하는 행동이다. 그렇기 때문에 대길의 모든 추노에는 언년에 대한 추적이 병립한다. 즉 대길은 태하를 쫓음과 동시에 언년을 쫓는다. 한편 태하는 대길에게 쫓길 뿐만 아니라 한때는 자신과 훈련원 동료였던 황철웅으로부터도 집요한 추적을 당한다. 또한 김혜원이라는 양반 규수로 신분을 위장한 언년이 역시 죽은 것으로 알고 있던 대길에 대한 그리움과 죄의식 속에서 최사과와 혼인을 치른 날 도망을 친다. 진노한 최사과는 명나라 내시부 출신 자객인 윤지를 고용하여 언년을 쫓게 하고, 오빠인 김성환(큰놈) 역시 동생을 보호하기 위해 수하인 백호로 하여금 추적케 한다. 요컨대 태하는 대길과 철웅에게 쫓기고, 언년이는 대길과 윤지와 백호에게 쫓긴다. 그리고 태하와 언년이 만나 동행을 결정하는 순간 이러한 쫓고 쫓김이 겹쳐지면서 더욱 혼란스러운 형국으로 접어들게 된다.

추적의 시슬 혹은 연쇄를 특징으로 하는 <추노>의 플롯은 독자를 사건의 중심으로 빠르게 흡입한다. 한국 텔레비전 드라마에서 시대극은 통상 인물의 일대기를 조망하는 것이 하나의 모델로 답습되어 왔다. 대부분

4) Ronald Tobias, 김석만 역, 『인간의 마음을 사로잡는 스무 가지 플롯』, 풀빛, 1997, 146~150쪽.

의 시대극이 초반부를 주요 인물의 출생과 성장에 할애하고 있는 것이다. 출생과 성장·고난과 수행·변신과 귀환으로 이어지는 일련의 흐름은 영웅 서사의 전형적 열개이다. 하지만 유독 시대극에 빈번하게 재현되는 전기적(傳記的) 서사는 오히려 지금/여기에서 생성되는 인간과 세계의 갈등이라는 드라마의 본질을 훼손하는 경우가 적지 않았다. 서사 구성에 있어서 시간과 공간의 배치는 메인 서스펜스를 바탕에 두고 이루어지게 마련이다. 물론 영웅서사의 전형적 열개는 시간과 공간의 순행적 흐름을 통해 드라마에 대한 이해를 높일 수는 있지만 반대로 몰입을 저해하게 될 여지도 다분하다.<sup>5)</sup>

초반 1~4회 정도 이역을 통해 인물의 출생과 성장을 보여주다가 급작스런 비약(time slip)을 통해 성인이 된 인물이 등장하는 시대극의 일반적 양상은 역설적으로 그들의 어린 시절이 극 전체에서 그다지 비중 있는 시기가 아님을 말해준다. 드라마가 인간과 세계의 갈등을 재현한다고 했을 때, 무엇보다 중요한 것은 세계와 대면하는 인물의 의지이다. 인물이 처한 선택지에서 어떠한 판단을 통해 어떠한 행동으로 나아가고 어떠한 결과를 초래하게 되는가는 결국 그의 의지로부터 비롯된다.<sup>6)</sup> 자신의 의지보다는 자신을 둘러싼 환경에 더 큰 영향을 받게되는 어린 시절이 드라마의 주요한 시공간이 될 수 없는 것은 이러한 이유에서이다. 이와 같은 맥락에서 <추노>가 대길과 언년이의 사랑과 그로 인한 파국으로부터 출발하지 않고, 대길·최장군·왕손이의 패악스러워 보이는 추노로부터 시작하고 있음은 돋보인다. 추노꾼 대길이를 있게 한 언년이와의 과거는 플래시백으로 삽입하고, 메인 서스펜스를 구성하는 현재의 시공간을 포착함으로써 독자를 사건의 한복판으로 단숨에 끌어들이는 것이다.<sup>7)</sup>

5) 박노현, 『드라마, 시학을 만나다』, 휴머니스트, 2009, 255~261쪽 참조

6) Robert McKece, 고영범·이승민 역, 『시나리오 어떻게 쓸 것인가』, 형금가지, 2002, 211~217쪽 참조

<추노>는 추적으로 시작하여 추적으로 끝을 맺는다. 총24회라는 적지 않은 분량 전체를 쫓고 쫓기는 추적의 행동으로 채우고 있는 것이다. 쫓는 자와 쫓기는 자의 시소게임은 대단히 선명한 긴장을 형성시킨다. 하지만 쫓고 쫓는 신체적 행동이 내장하고 있는 긴장이 아무리 강렬할지라도 그것이 방대한 서사의 지연을 위해 단순하게 반복될 경우 자칫 텍스트의 밀도를 떨어뜨리기 십상이다. <추노>의 플롯이 돋보이는 또 다른 이유는 추적의 사슬 혹은 연쇄를 통해 쫓고 쫓김의 구도를 다양하게 변주한다는 데에 있다. 앞에서 지적한 것과 같이 초반부의 추적은 크게 태하를 쫓는 대길과 철웅, 언년이를 쫓는 대길과 윤지와 백호 등으로 나뉜다. 대길과 태하의 대결 및 대길과 언년이의 재회 이후인 후반부 추적은 대길·태하·언년이를 쫓는 철웅이라는 하나의 구도로 좁혀지면서 애초의 사슬 혹은 연쇄가 느슨해지는 듯 보인다. 하지만 후반부 추적의 중심 축 사이에는 또 다른 추적이 투입하면서 쫓고 쫓김의 복잡다단한 형국을 유지해 간다. 자신을 추쇄(推刷)한 원한으로 대길을 쫓는 관동 포수 출신 업복이와 자신의 패거리를 이용하고 죽음에 이르게 한 철웅을 쫓는 또 다른 추노꾼 천지호가 그들이다. 게다가 대길의 추노패를 따르다 헤어지게 된 사당 설화와 최장군을 연모하던 여각(旅閣)의 작은 주모는 시종일관 대길(의 흔적)과 최장군(의 소식)을 추적한다.

<추노>의 추적은 결국 등장인물의 자아 찾기에 다름 아니다. 총24회 전체를 통관하며 거듭 반복되는 추적은 단순한 신체적 행동에 머무는 것이 아니라 등장인물 각각의 욕망을 꺾진하게 재현해내고 있는 것이다. 대길은 사랑을 욕망하고, 태하는 대의를 욕망하며, 철웅은 존재의 의미를

---

7) 최초의 HD 미니시리즈였던 <다모> 역시 <추노>와 유사하다. 더욱이 <추노>는 <다모>의 오마주 혹은 다시 쓰기(write back)라고 할 수 있을 정도로 닮아 있다. 두 편의 미니시리즈가 지닌 유사와 차이 및 이를 통해 연출되는 스토리텔링 기법 역시 차후 별도의 글을 통해 다룬다.



욕망한다. 언년이와 업복이와 지호는 모두 인간이기를 욕망한다. <추노>의 처절할 정도로 끈질기게 이어지는 장대한 추적은 이분법적인 선악의 대결로 비쳐지기보다 쫓고 쫓기는 위치에 있는 각자가 그럴만한 절박함을 지닌 행동으로 다가온다. 그것은 바로 그들의 긴박한 추적이 궁극적으로는 ‘타자’의 ‘신체’를 쫓는 추격이 아니라 ‘자아’의 ‘욕망’을 쫓는 추구이기 때문이라고 할 수 있다. 부연하건대 <추노>의 추적은 타인을 쫓아가는 여정을 통해 자신을 찾아가는 실존의 기행(紀行)이다.

추적의 사슬 혹은 연쇄는 등장인물 사이의 관계 역시 다양하게 역전시킨다. 대표적인 것이 대길과 태하, 철웅과 지호의 관계이다. 초반의 대길과 태하는 쫓기는 노비와 쫓는 추노꾼의 구도로 적대적 긴장을 형성한다. 철웅과 지호는 상명하복의 관계로 대면하지만 임영호와 석견을 살해하기 위한 동행이라는 점에서 우호적 긴장의 양상을 띤다. 하지만 후반에는 이러한 관계가 서로 뒤바뀌게 된다. 대길과 태하는 언년이라는 공통분모로 인해 동행을 결정하면서 우호적 긴장으로 돌아서고, 반대로 철웅과 지호는 은혜는 못 갚을지언정 원수는 갚고야 만다는 저자거리의 논리에 따라 적대적 긴장으로 돌변하는 것이다. 대길과 지호, 태하와 철웅의 관계 역시 마찬가지이다. 각각은 무대 공간(stage space)에서 서로 적대적 관계로 등장하지만, 텍스트의 전사(前事)가 포괄하는 드라마적 공간(dramatic stage)에서는 한때나마 우호적 관계로 묶여 있었다.

흥미로운 것은 대길과 지호 및 태하와 철웅의 집합에서 악역에 놓이는 지호와 철웅의 형상화 방식이다. 두 인물은 기본적으로 주인공인 대길·태하와 경쟁 관계로 마주한다. 지호는 자기가 거두어들이는 대길이 자신을 능가하는 조선 최고의 추노꾼으로 성장하여 사사건건 충돌하자 시기심을 억누르지 못 한다. 철웅 역시 태하의 그늘에 가려 늘 2인자의 신세에 머물면서 싹튼 열등의식이 견잡을 수 없는 증오로 증폭된다. 중요한 것은 텍스트 상에서 악역으로 기능하는 지호와 철웅이 스테레오 타입으로서의

절대악이 아니라 오히려 인간의 복잡다단한 심리를 보여주는 가장 현실적 인물이라는 점에 있다. 그들은 비루한 자신으로부터 좀 더 나은 자기로의 상승을 욕망하지만 번번이 좌절을 경험한다. 이러한 맥락에서 지호와 철웅은 현실의 우리가 가까운 거리에 위치한 인물이다.

지호와 철웅의 대길과 태하에 대한 응시는 거울에 비견할 수 있다. 그들에게는 두 개의 거울이 존재한다. 그것은 ‘비추고’ 싶은 거울과 ‘감추고’ 싶은 거울이다. 대길과 태하는 그 모두의 교집합으로 존재한다. 하지만 어느 거울도 지호와 태하의 얼굴을 온전히 보여주진 않는다. 비추고 싶은 거울로서 대길과 태하를 통해 투사되는 것은 대길의 등장 이전까지 최고의 추노꾼이었던 지호의 ‘과거’와 태하를 부정하고 최고의 무장이 되고 싶은 철웅의 ‘미래’이다. 그 어느 것도 그들에게 자신들이 밟고 있는 비루한 ‘현재’를 재현할 뿐이다. 감추고 싶은 거울로서의 대길과 태하 역시 마찬가지이다. 지호와 철웅의 현재를 억압하는 대길과 태하의 존재는 지호가 한결 같이 유지하고 싶어했던 ‘미래’이자 철웅이 한때나마 벗이자 전우로서 의기투합했던 ‘과거’이기 때문이다. 결국 어느 쪽이건 거울에 대한 부정과 파괴는 곧 스스로에 대한 부정과 파괴로 귀착되고 만다는 점에서 딜레마일 수밖에 없다. 지호와 철웅이 기나긴 추적의 막다른 길에서 대길과 태하에 대해 일견 이율배반적 태도를 보이는 것은 바로 이러한 이유에서이다.

(가) 천지호 : 대길아, 훈련원 황철웅이 놈이 너하고 나하고 둘 빼고 우리 식구들 다 죽였다. 그래서 말이야, 내 니 놈하고 같이 복수하려고 오늘 니 놈 내가 도와준 게야.

대 길 : 꿈도 아주 앓쌀하시구만.

천지호 : 대길아, 너 이 언니가 가르쳐준 거, 알지?

대 길 : 알지. 은혜는 잊어도 원수는 꼭 잊지 말라. 아주 참 좋은 거 가르쳐 주셨어.(18회, #40. 남산)

(나) 장 교1 : 팬찮으십니까?  
철 용 : …….  
장 교1 : 송태하는 어찌 되었습니까.

철용이 태하가 사라진 쪽과 쓰러져 있는 대길을 번갈아 바라본다.

장 교1 : (무관에게 명을 내린다) 추격하라.  
철 용 : 됐다. (무관들 멈추면) 내가 이겼다.  
장 교1 : 죽었습니까?  
철 용 : …… 다 끝났다. 돌아가자.(24회, #59. 안성천 가는 길)

(가)는 대길이 추포되어 교수형에 처해지던 바로 그 순간 포졸로 변복하고 대길을 구해낸 지호가 도주 중 화살을 맞고 숨을 거두기 직전의 장면이다. “그 놈대길-인용자, 이하 동일이 돈은 많이 모아놨어. 조선 최고의 추노꾼이거든. 왜냐 내가 가르쳤으니까! 이 천지호가 업어 키웠으니까!”(18회, #4. 포목점)라는 지호의 대사는 대길에 대한 애증의 실체를 보여 준다. 지호는 대길의 능력을 인정할 수밖에 없으면서도 그 능력의 근간이 자신이라는 사실에 대단한 자부심을 지니고 있었다. 더욱이 자신과 대길이 저자의 연으로 묶인 ‘식구’라는 사실은, 철용으로 인해 몰살된 패거리 가운데 이제는 유일하게 남은 대길을 살리기 위해 자신의 목숨마저 버리는 모험을 감행케 하였다. 결국 지호에게 대길은 자신의 경쟁자임과 동시에 살붙이이고, 자신의 과거와 미래가 겹쳐진 또 다른 나인 것이다.

(나)는 드라마 전체에 걸친 기나긴 추적에 종지부를 찍는 마지막 장면 가운데 하나이다. 철용은 달아난 태하와 언년을 쫓으려는 수하들을 막고, 자신과의 결투로 간신히 숨을 연명하고 있는 대길마저 그냥 방치한 채 돌아간다. “그철용!가 넘지 못하는 사람은 태하 뿐 아니라 대길이까지 일지도 모른다.”(24회, #59. 안성천 가는 길)는 지문이 시사하는 것처럼 철용 자신이 간절히 넘어서고 싶어했던 것은 비단 태하의 무예뿐만이 아

나라 그의 대의와 명분까지 포함된 전부였다. 그것은 역으로 철웅에게 있어 가장 끔찍한 거울상(mirror image)은 다름 아닌 현재의 자기 자신임을 말해준다. 결국 철웅은 그토록 끈질기게 추적하던 태하를 그냥 보내고, 대길마저 그대로 두고 되돌아갈 수밖에 없었다. 철웅에게 태하는 자신의 경쟁자임과 동시에 벗이고, 자신의 과거와 미래가 상상하던 또 다른 나이기 때문이다.

피투성이가 된 철웅이 선영 앞에 서있다.

선영을 물끄러미 내려다보는 철웅.

선영 앞에 바짝 앉는다.

천천히 손을 뻗어 선영의 손을 잡는 철웅.

선영의 손을 잡고 한참 있다가 그녀 무릎에 얼굴을 묻는다.

조금씩 어깨가 들썩이더니, 우는 소리가 새나온다.

선영이 잘 움직이지도 못하는 손으로 철웅의 등을 쓸어준다.

(24회, #62. 선영의 방)

한편 지호와 태웅의 거울상이라는 관점에서 태웅의 부인인 이선영의 존재는 대단히 의미심장하다. 그녀는 좌의정 이경식의 딸로, 뇌성마비를 앓는 여인이다. 이로 인해 사지를 제대로 펴지 못 하는 것은 물론이요, 정상적인 의사소통도 불가능한 인물로 묘사된다. 적어도 외형상으로 그녀는 비정상에 편재된다. 그런데 기형 혹은 장애로 형상화되는 그녀의 모습은 기실 지호와 철웅의 어그러진 ‘현재’를 투영하는 거울상이다. 수하들의 원수를 갚기 위해 철웅의 집을 찾은 지호는 선영에게 들이대던 칼을 거두고 “부인을 뵈니까요, 부인은 그냥 이렇게, 그냥 살려주는 게 좋을 것 같아요. 왜냐하면 부인을 죽이면은 남편 놈이 속 시원해 할 거 아닙니까. 그거는 원수를 갚는 게 아니라 은혜를 베푸는 거죠.”(13회, #45. 선영의 방)라며 돌아선다. 하지만 텍스트를 통해 파악되는 지호의 성정(性情)을 감안하건대 이는 선영의 일그러진 얼굴을 통해 자신을 바라보기 때문이

라고 할 수 있다. 모든 추적을 끝내고 돌아온 철웅이 그토록 차갑게 거리를 두던 선영의 무릎에 얼굴을 묻고 서럽게 흐느끼는 장면 역시 마찬가지이다. 선영의 추한 외모가 기실 철웅 자신의 추한 내면을 고스란히 옮긴 초상(肖像)에 다른 아님을 비로소 깨닫고 인정하게 되는 것이다.

### 3. 미완의 전복, 교양과 성장의 대화

텔레비전 드라마는 국가 단위로 통제되는 전파를 이용해 가정이라는 사적 공간에서 텔레비전이라는 개별적 미디어로 향유된다. 그렇기 때문에 텔레비전 드라마는 연극과 영화 등의 극예술에 비해 상대적으로 심미를 통한 담론의 비판과 제안에 있어 한계를 지닌다. 텔레비전에 곧잘 우민화와 획일화를 선도하는 ‘바보상자’라는 오명이 덧붙는 이유 역시 이러한 한계로부터 기인한다. 하지만 “사회의 지배적인 영역의 지각과 일치하는 선택된 의미조차도 다른 가능한 시청 방법의 맥락에서 보여지고 또 그것들과 경쟁”<sup>8)</sup>한다는 피스크의 ‘일탈적 해독’이 시사하는 것처럼 텍스트의 기표는 결코 단 하나의 기의로 환원되지 않는다. 텔레비전 드라마의 전언(傳言)은 그것이 보여주고 들려주는 서사의 행간을 끊임없이 비집고 들어가 스치듯 또는 흘러듯 보여진 장면을 통해 다종다양하게 전해진다. 다시 말하자면 텔레비전 드라마의 전언은 언제나 중층결정(overdetermining)되는 것이다.<sup>9)</sup>

<추노>가 텍스트를 통해 던지는 전언은 이러한 맥락에서 의미심장하다. 알튀세르적 의미에서 이데올로기적 국가 기구(ISA)로서 텔레비전이

8) John Fiske · John Hartley, 이익성 · 이인호 역, 『TV 읽기』, 현대미학사, 1997, 22쪽.

9) 박노현, 『드라마, 시학을 만나다』, 휴머니스트, 2009, 311~312쪽 참조.

지닌 한계가 그러하듯, <추노>는 예의 사회적 합의의 선을 넘지 않는다. 텍스트는 안정과 전복 사이에서 전자의 손을 들어준다. 비록 절대악의 존재였던 좌의정의 죽음과 태하의 생존을 통해 일말의 희망을 암시하지만 전체적으로 보았을 때 태하의 변혁과 노비의 항거는 그저 작은 저항의 수준에서 그친다. 그럼에도 불구하고 텍스트 곳곳에서 산견되는 예사롭지 않은 발화의 총합은 일탈적 해독을 통해 적지 않은 의미를 산출해낸다. <추노>의 담화 방식은 과거를 소환해 현재에 대한 질문을 던진다는 점에서 아나크로니즘(anachronism)의 기획이라고 할 수 있다.<sup>10)</sup> 특히 그것은 좌의정의 시주를 받고 노비를 선동하는 ‘그분’의 노골적 언사가 아니라 ‘세상(세계)에 대한 대길과 태하 혹은 업복이와 초복이 사이의 토론 등을 통해 보다 더 선명하게 드러난다.

어느 사회이건 안정을 위협하는 포즈는 불온한 것으로 간주된다. 그것은 굳이 행동으로 옮겨지지 않을 경우에도 마찬가지이다. 민주주의 국가라는 현재에조차 체제에 반한다고 여겨지는 서적의 제작·소지·탐독 등 일련의 독서를 둘러싼 행위만으로도 ‘위법’으로 낙인 찍혀 감시와 처벌의 대상이 된다. 하물며 ‘충’과 ‘효’를 근간으로 하는 유교 중심의 왕조 국가에서 그러한 포즈는 두말할 나위 없이 역모(逆謀)에 다름 아니다. 이러한 맥락에서 대길과 태하는 역도(逆徒)라고 할 수 있다. 하지만 이 둘의 세계에 대한 인식이 서로 다른 방향에서 출발하였다는 점은 특기할만하다.

대길의 세계 인식은 사랑을 단초로 한다. 노비인 언년이에 대한 금지된 사랑이 계급에 대한 회의와 세계에 대한 변혁의 비전으로 옮겨가는 것이

10) 아나크로니즘은 크게 (의식적) ‘시간변주’와 (무의식적) ‘시대착오’라는 두 가지의 의미로 통용된다. 전자가 계산되고 의도된 시간과 공간의 교접이라면, 후자는 시간과 공간에 대한 착오로부터 비롯된 실수를 말한다. <추노>를 일종의 아나크로니즘으로 읽는 것은 현재를 에둘러 말하기 위해 과거를 의도적·의식적으로 소환한다고 볼 수 있기 때문이다. 이러한 맥락에서 <추노>의 아나크로니즘은 전자의 의미로 포섭된다.

다. 즉 대길의 세계 인식은 특수에서 보편으로 확장된다. 이를테면 그것은—대길이 양반이라는 지배 계급에 위치해 있음에도 불구하고—즉자적 계급(class for itself)에서 대자적 계급(class in itself)으로의 변화이다. 하지만 그의 비전은 부친의 죽음과 집안의 몰락이라는 사건을 겪으면서 굴절된다. 세계의 모순과 부조리를 각성케 한 단초였던 언년을 향한 사랑이 훼손되면서 세계에 대한 태도가 부정과 냉소로 뒤바뀌게 되는 것이다.

반면 태하가 애초에 꿈꾸던 변화는 왕조 국가의 기틀을 그대로 유지한 채 이루어지는 제도 개혁에 가까웠다. 그가 장수로서의 기개를 꺾고 훈련원 노비로 비루한 삶을 연명하면서까지 기다리던 대업이란 거칠게 표현하자면 왕권 투쟁에 다름 아니었다. 비록 그 목적이 개인의 입신과 양명을 위해서가 아니라 위로부터의 개혁을 통한 부국과 강병에 있다지만 어디까지나 그것은 체제 내에서의 헤게모니 다툼에 머무는 것이다. 태하가 소현세자의 유지(遺志)를 좇아 훈련원을 탈출하여 석견을 보호하고 왕으로 옹립하려 했던 것 역시 그가 지닌 개혁의 비전이 어디까지나 유교적 패러다임 내부에서 작동하는 것임을 보여준다. 결국 태하의 세계 인식은 반상의 구별이 엄격한 계급 사회의 경계 너머를 사유하지 못 하고 있다는 점에서 엘리트주의라는 한계를 지닌다.

(가) 대 길 : 당연하지. 그래야 살 수 있으니까. 그래야 살 수 있는 세상을 너 같은 벼슬아치들이 만들었으니까.

태 하 : 그럼 너는, 단 한 번이라도 그런 세상을 바꾸려고 한 적이 있었다.

대 길 : 어이 노비, 아니지, 노비 양반, 홍길동이 알지? 그 놈은 도술까지 부렸는데 이 세상을 바꾸지 못 했어. 근데 도술도 못 부리는 내가 이 지랄 같은 세상을 바꾼다?

태 하 : 세상은 도술로 바뀌는 게 아니다. 사람이 바꾸는 거지.

(16회, #52. 어느 집 헛간)

(나) 대 길 : 어쨌, 노비가 되 보니 살만 하시던가?

태 하 : 난 노비였던 적이 없었다.

대 길 : 이마에 낙인 박히고도 여전히 양반 놀음이지구만.

태 하 : 노비처럼 말하고 노비처럼 행동했으나, 마음까지 굴복하지는 않았으니.

대 길 : 그게 길 다르고 속 다른 말이다. 어이, 네 놀이 만약에 세상을 바꾸게 되면은 그런 거나 하나 해봐라. 살기 힘들어 도망가는 놈 없고 그런 놈 잡으러 다니는 나 같은 놈 없는 그런 세상.

(17회 #45. 형조 감옥)

세계의 변화에 대한 비전을 공통분모로 하는 대길과 태하의 만남은 서로에게 교정자(矯正者)의 역할을 부여한다. 대길과 태하는 언년이를 매개로 추적과 대결에서 동행과 협력의 관계로 옮겨간다. 두 사람은 여러모로 닮아 있다. 둘 모두 과거에는 양반이었으나 현재에는 비루한 처지라는 점이 그렇고, 장수 혹은 월패로서 출중한 무예를 가졌다는 점이 그러하며, 언년이에 대한 열정적 사랑을 지니고 있다는 점이 그렇고, 무엇보다 세상에 대한 변화를 욕망한다는 점에서 그러하다. 하지만 앞에서 언급한 것과 같이 대길과 태하의 세계 인식은 서로 다른 양상을 보인다.

흥미로운 것은 동행의 여로를 통해 이러한 차이마저 지워나가는 두 사람의 담화이다. 대길과 태하는 동행의 사이사이 나누는 대화를 통해 세계관의 차이를 확인하고, 논쟁하며, 교화되는 과정을 보여준다. 대길은 언년이와의 이별로 인해 세계의 가역성(可逆性)을 의심한다. 태하는 그런 대길에게 세상을 바꾸는 것은 ‘사람’임을 강변한다. 하지만 정작 태하에게 세상을 바꾸는 사람이란 자신과 같은 엘리트의 몫이었다. 이미 노비인 언년이와의 금지된 사랑을 통해 패러다임 자체가 변화해야 함을 각인한 대길에게 태하의 세계 인식은 한낱 탁상공론에 지나지 않았다.

두 사람의 차이는 순탄치 않은 동행이 거듭되면서 점차 서로의 결함을 보충하고 바로잡는 방향으로 좁혀지다가 종국에는 하나로 겹쳐진다. 대길



은 태하를 통해 세계의 변화 가능성을 다시금 인정하게 되고, 태하 역시 대길을 통해 그가 바꾸어야 하는 세계의 모습을 구체적으로 그리게 되는 것이다. 대길이 자신을 기꺼이 희생해 태하와 언년을 지키면서 내뱉는 “바꾼다잖아, 이 지랄 같은 세상”(24회, #59. 안성천 가는 길)과 같은 일 같이라든가, “사람의 근본이란 지엄한 것”(16회, #50. 어느 집 헛간)이라고 믿어 의심치 않던 태하가 “좋은 세상 만들어야지요. 혜원이, 언년이 두 이름으로 살지 않아도 될”(24회, #60. 안성천) 세계를 그려내는 것은 서로에 대한 동화(同化)의 결과라고 할 수 있다. 즉 대길의 태하에 대한 태하의 대길에 대한 교정자로서의 역할을 통해 두 사람은 비로소 보다 구상적(具象的) 세계 인식에 도달하게 되는 것이다.

- (가) 업 북 : 양반 상놈이 뒤집어지면 우리가 양반을 종으로 부리는 거냐?  
 초 북 : 그렇겠조?  
 업 북 : 모든 백성은 왕 취급받는다는데, 그럼 노비로 떨어진 양반도 왕 취급받나?  
 초 북 : 그건 아니죠 노비인데.  
 업 북 : 아니 그럼…… 그렇게 뒤집어지는 것보다 양반 상놈 구분 없이 사는 세상이 더 좋은 거 아니냐?(16회, #53. 한양 저자거리)
- (나) 업 북 : 우리가 이겨서 양반들을 종으로 부린다면 지금이랑 다를 바가 없는 거 아니래요?  
 그 분 : 양반 상놈 구분 없는 세상은 절대 오지 않을 것입니다. 누군가 힘을 가지면 반드시 누군가를 부리게 돼있지요. 그 힘을 우리가 갖자는 것입니다, 형님.  
 업 북 : 힘을 가져도 안 그러면 되는 거 아니래요? 그 뭐라나, 그 제도를 바꾼다든가.(23회, #16 남산길)

한편 업북이가 끊임없는 질문을 통해 체득해 가는 세계 인식 역시 시사하는 바가 크다. 관동 포수였으나 선대의 빛을 갚지 못 해 노비로 팔린

업복이는 도망하여 국경을 넘기 직전 대길에게 붙잡힌다. 도망에 대한 형벌로 얼굴에 낙인이 새겨진 후부터 업복이는 세계와 인간에 대한 존재론적 질문을 거듭해 간다. 그가 노비당이라는 상상도 못 했던 조직에 누구보다도 열성적으로 참여하게 된 것 역시 신분으로 인간을 가름하는 세계에 대한 회의로부터 비롯된 것이었다. 하지만 그는 다른 노비와 달리 양반에 대한 무조건적인 증오만을 앞세우지 않는다. 인용한 업복이의 대사에서 확인할 수 있듯이 그는 마치 호기심 많은 어린아이처럼 항상 묻고 또 되묻는다. 양반과 상놈으로 대별되는 사회의 수직적 역전보다 그러한 구분이 없는 사회로의 수평적 이동이 더 바람직하다는 업복이의 인간과 세계에 대한 통찰은 존재론적 질답(質答)을 통해 스스로 다다른 것이라는 점에서 값지다.

<추노>의 대길·태하·업복이 등의 세계 인식에 따른 실천은 패배로 귀착된다. 대길은 안성천 가는 길에서 철옹과의 혈전으로 생을 마감하고 태하 또한 깊은 상처로 인해 후일을 기약할 수밖에 없으며, 업복이는 궁궐로 들어가 좌의정 등을 저격하지만 그 자리에서 붙잡히고 만다. 하지만 이들의 죽음과 부상과 체포는 가시적이고 물리적인 패배에 불과하다. 양반과 노비 혹은 쫓는 자와 쫓기는 자로 갈리고 나뉘어 겪어온 무대 공간에서의 진통을 통해 이들은 인간과 세계에 대한 무지에서 지로 나아가기 때문이다. 그것은 곧 시대에 대한 깨달음(anagnorisis)을 의미한다. 태하의 “여울이 아무리 견고해도 흐르는 물을 막지는 못”(22회, #20. 숲 속)할 것이라는 신념이나 업복이의 “우리가 있었다고, 우리 같은 노비가 있었다고, 세상에 꼭 알리고 죽으면……. 그렇게만 되면 개죽음은 아니라”(24회 #17. 남산)는 믿음은 가시적이고 물리적인 패배를 뛰어넘는 깨달음의 실체가 무엇인지 보여준다. 그것은 다름 아닌 역사(의 흐름)에 대한 통찰과 민중(의 힘)에 대한 각성이다.

초복 : 은실아. 저 해가 누구 건 줄 알아?

은실 : 누구 건데요?

초복 : 우리 거.

은실 : 왜요?

초복 : 왜냐하면 우린 한 번도 가져보지 못 했으니까.

태양은 산마루 위로 오르고

총을 들고 서있는 초복이 뒷모습이 검은 실루엣으로 잡힌다.

(24회, #64. 에필로그 : 산마루, 일출)

<추노>가 텍스트를 통해 던지는 전언은 마지막 장면의 ‘해’에 대한 상징으로 집중된다. 우선 그것은 해에 대한 역설(逆說)로 드러난다. 초복 이와 은실어로 표상되는 민중이 정작 자신의 것임에도 “한 번도 가져보지 못 했”다는 점에서 그것은 인간임에도 누릴 수 없었던 ‘인간다움’을 의미한다. 총을 든 채 떠오른 태양과 마주하는 초복이의 뒷모습은 그러한 인간다움을 쟁취하기 위한 주체와 방법을 암시하고 있다는 점에서 사뭇 비장하다. 더욱이 조선 시대의 해가 곧잘 유일자인 왕 혹은 왕권의 메타포였음을 감안하면 잇따르는 장면 역시 적지 않은 의미를 생성시킨다. 인용한 장면 위로 엔드 크레딧(end credits)이 삽입된 후 화면은 대길에게로 옮겨간다. 그는 평화로운 얼굴로 산천초목을 찬찬히 둘러보다 하늘의 태양을 향해 활시위를 당기는 제스처를 취한다. 화살이 태양을 맞힐 리는 만무하다. 따라서 대길이 ‘빚나간 과녁(missing the mark)’을 향해 화살을 쏘아 올리는 것은 애초부터 헛된 몸짓이라는 점에서 오만(hybris)한 ‘하마르티아(hamartia)’이다.<sup>11)</sup> 하지만 그것이 대길이라는 개인의 몸짓이 아니라 민중이라는 계급 혹은 계층의 몸짓으로 확장되면 문제는 달라진다. 설령 태양에 가 닿지 않더라도 반복되고 중첩되는 화살은 그 자체로 헛된 몸짓

11) 등장인물이 지닌 ‘비극적 결함(tragic flaw)’으로서의 하마르티아에 대해서는 이 상섭, 『아리스토텔레스의 시학 연구』, 문학과학지성사, 2002, 72~73쪽 참조.

이 아니라 충분히 의미 있는 몸짓이 되기 때문이다. <추노>는 대길이와 같은 인물의 빛나간 화살이 쌓이고 쌓여 그 총합으로 현재의 역사와 현재의 우리가 있음을 말하고 있는 것이다.

요컨대 <추노>는 인간다움을 열망하는 낱낱의 흩어진 개인이 세계와 대면하면서 역사에 대한 통찰과 민중에 대한 각성에 다다른 여정을 보여준다. 비록 그들의 욕망은 무대 공간 내에서 미완의 혁명으로 패퇴하지만, 보다 중요한 것은 그와 같은 저항의 감염과 전염을 통해 축적되는 역사의 동력이다. 이러한 맥락에서 대길·태하·업복이 등이 걸어온 혹은 달려온 <추노>의 무대 공간은 시대에 대한 학습, 즉 교양 형성과 성장 체험의 장(場)이라고 할 수 있다. 교양이란 “인간이 특정한 공동체 속에서 새로운 의미 생산의 장을 만들어 내고 그것을 통해 자신과 타자를 구성하며 그러한 주체들이 이루는 공동체 속에서 삶의 내용을 기획해 가는 과정”<sup>12)</sup>을 의미한다. 더욱이 독일어 ‘교양(bildungs)’의 의미망 안에 ‘성장’이 자리하고 있음을 감안하건대 <추노>는 과거(텍스트 안)의 ‘민초(民草)’를 통해 현재(텍스트 밖)의 ‘민중’에게 말을 건네는 교양과 성장의 대화인 셈이다.

#### 4. 멀티로그, 시각과 청각의 데코럼(decorum)

텔레비전 드라마의 언어는 화면 안팎에서 다양한 스펙트럼으로 구성된 다자간의 대화를 생성시킨다. 이러한 관점에서 텔레비전 드라마의 언어는 멀티로그(multiligue)라고 할 수 있다.<sup>13)</sup> 특히 <추노>는 텔레비전을 통해 전달되는 말과 글을 그야말로 다중다양한 방식으로 활용하고 있다는

12) 허병식, 『한국 근대소설과 교양의 이념』, 동국대 박사학위논문, 2005, 1쪽.

13) 박노현, 『드라마, 시학을 만나다』, 휴머니스트, 2009, 335~336쪽 참조.

점에서 이채롭다. 텔레비전 드라마의 독자는 화면을 보고 소리를 들어 서사를 종합한다. 그렇기 때문에 대사는 통상적으로 인물의 음성을 통해 지각되게 마련이다. 하지만 <추노>의 몇몇 장면은 이러한 음성 중심주의에 의도적인 균열을 가한다. 인물의 음성으로 발화되는 대사임에도 일부러 의미 전달을 가로막음으로써 마치 이국 혹은 외계의 언어를 접하는 듯한 분위기를 만들어 내는 것이다. 그것은 주로 양반 사이의 대화에 희극적으로 삽입된다.

양 반 : 농우(農牛) 일두(一頭)를 입사(入舍)하였으니 이제 거래를 결(結)하시지요.  
(소 한 마리 들여왔으니, 이제 거래 끝내지?)

김진사 : 노비 일두에 농우 일두 환(換)이면 강목수생(剛木水生)이라 지탄을 받을 일이라, 내 심사숙고(深思熟考)하려했더니 급어성화(急於星火)시오.  
(노비랑 소를 바꾸자니, 너무 비싸게 갖고 가는 거 아니니? 다시 생각해 보지.)

양 반 : 그러헌들 금석맹약(金石盟約)을 파(破)할 수는 없지 않습니까.(왜? 이제 와서 딴 마음 먹는 거야? 아까워?)

김진사 : 남아(男兒) 일구이언(一口二言)이면 이부지자(二父之子)거늘, 어찌 거경지신(巨卿之信)을 망(亡)하겠소.(내가 한 입으로 두말하면 아빠가 들이야, 왜 이러니.) 나야 가이동 가이서(可以東 可以西)니…….(뭘 이래저래 난 상관없으니…….)(16회, #32. 김진사 방)

양반, 특히 무능력하지만 타고난 신분에 기대어 음풍농월을 흥내내며 매관매직에 혈안이 된 양반 사이의 대화는 이와 같은 말과 글로 장면화된다. 양반 사이에 유창하게 오고가는 이러한 대화는 음성으로 지각됨에도 불구하고 현대의 독자는 여간해서 그 의미를 포착하기 힘들다. 이를 위해 양반 사이에 주고받는 말에는 항상 글이 따라 붙는다. 인용한 장면과 같은 대화가 진행되는 동안에는 자막이 덧붙여 그것의 뜻을 풀이해주고 있는 것이다. 음성에 대한 청각적 인지(認知)가 불가능한 상황을 문자

에 대한 시각적 인지로 극복하는 셈이다. 이러한 장치는 기본적으로 희극적 긴장 이완(comic relief)에 기여한다. 하지만 보다 중요한 것은 말과 글 사이의 의도된 이격(離隔)을 통해 텍스트가 창출하는 의미이다.

양반과 양반 사이에 주고받는 사자성어 중심의 한문 대화는 텍스트 안팎에서 공히 해석을 요한다. 텍스트 바깥에 위치한 현대의 독자에게 그러한 대화가 익숙하지 않음은 당연하다. 하지만 동시대를 살고 있는 텍스트 안의 노비에게조차 양반들의 대화는 이국 혹은 외계의 언어인양 의미를 감지할 수 없다는 점에서 소리라기보다 소음에 가깝다.<sup>14)</sup> 양반 사이의 대면에서는 자연스럽게 이루어지던 소통이 양반이 노비를 불러 이야기하는 대목에 이르면 소통 자체가 차단되고 마는 것이다.(20회, #25. 김진사 방) 따라서 양반의 언어는 번역이 필요한 타자의 언어이다. 조선 시대가 양반 중심의 사회였다는 점을 감안하면 음성으로 재현되는 한문은 원본(original)이 되고, 문자로 재생되는 한글은 번역이 된다.<sup>15)</sup> 이러한 번역이 대단히 가볍고 경박해 보이는 속어(俗語)를 아무렇지 않게 소환하고 있다는 점은 중요하다.

번역은 항상 번역자를 전제로 한다. 한문 음성을 대체하는 한글 문자가 향하는 궁극적 대상이 <추노>의 독자라고 했을 때, 화면 안에서 양반이 발화하는 원본과 화면 밖에서 독자가 인지하는 번역 사이에는 번역자가 존재하기 마련이다. 번역에 동원되는 언어가 가볍고 경박한 속어를 의도적으로 배치하고 있는 것은 그 사이에 감춰진 혹은 내포된 번역자가 누구

14) 아감벤이 언어활동-문법(언어)-인민-국가로 이어지는 “언어 활동을 경험한다는 사실(말한다는 사실)과 공동체를 구성한다는 사실(다수성의 사실)”(Giorgio Agamben, 「언어와 인민」, 『목적 없는 수단』, 난장, 2009, 81쪽.) 사이의 내밀한 연속성을 비판한 것과 마찬가지로 <추노>의 이러한 장면은 양반과 노비 혹은 언어와 속어 사이의 위계에 대한 의심과 회의를 환기시킨다.

15) ‘원본’과 ‘번역’의 관계에 대해서는 Rew Chow, 정제서 역, 『원시적 열정』, 이산, 2004, 273~282쪽 참조.

인가를 시사해 준다. 화면 안팎을 중계하는 번역자는 다름 아닌 노비(의 언어)이다. 번역자의 ‘토착어(native tongue)’를 보다 적극적으로 활용함으로써 <추노>의 한글 자막은 두 가지 효과를 거둔다. 그것은 지배 계급인 양반의 언어에 대한 재기 있는 풍자와 해학으로 기능하는 한편, 양반 ≠ 노비 = 독자로 갈라지는 계급적 언어군(言語群)을 보여줌으로써 당대의 민중과 현대의 민중을 자연스럽게 겹쳐 놓는 것이다. 이러한 맥락에서 말과 글 혹은 음성과 문자의 엇갈림을 통한 <추노>의 언어 유희는 대단히 탁월한 극작술의 하나라고 할 수 있다.<sup>16)</sup>

<추노>의 시각과 청각을 아우르는 또 하나의 특징은 음악을 통해 발현된다. 음악은 화성(和聲)을 질료로 하는 언어이다. 음악이 언어라는 것은 선율의 연속으로 지각되는 소리가 일정한 의미를 형성한다는 것을 의미한다. 드라마의 음악 역시 마찬가지이다. 드라마의 음악은 서사를 진전시키고, 인물의 심리를 표현하며, 장면 전체의 분위기를 혹은 정서를 전달해줄 뿐만 아니라, 그 자체로 하나의 대사로서 기능하기도 한다.<sup>17)</sup> 일반적으로 드라마의 음악은 텍스트 안팎을 기준으로 디에게시스적(diegetic) 음악과 비디에게시스적(nondiegetic) 음악으로 나뉜다. 텔레비전 드라마에 사용되는 음악 역시 크게 디에게시스적 음악과 비디에게시스적 음악으로 나눌 수 있다. 그것은 음악이 허구적 세계 내에서 생성되는가, 아니면 허구적 세계 바깥에서 삽입되는가의 차이이다.<sup>18)</sup> 예컨대 <추노>에서 설화가 부르는 「진주 난봉가」리든가 「날 좀 보소」와 같이 텍스트 내부에 존

16) 이 밖에도 대길의 태하에 대한 호칭이 ‘노비’에서 ‘노비 양반’으로 변하는 과정이 빚어내는 형용모순, “은혜는 못 갚아도 원수는 꼭 갚는다.”와 같은 대사의 언어 배치에서 도드라지는 대구와 대조, 실질적으로 일인지하 만인지상의 위치에 있는 좌의정이 사물에 대해서까지 사용하는 극존칭의 화법 등 <추노>의 극언어는 돋보이는 면면이 적지 않다.

17) 구경은, 『영화와 음악』, 문학과지성사, 2006, 66~67쪽 참조

18) 한상준, 『영화 음악의 이해』, 한나래, 2000, 122~128쪽 참조

재하는 노래가 디에게시시적 음악이고, 주요한 장면에 배경으로 흐르는 테마곡처럼 텍스트 외부에서 개입하는 노래가 비디에게시시적 음악에 속하는 것이다. 이 가운데 <추노>에서 특히 이목을 끄는 것은 비디에게시시적인 오리지널 사운드 트랙의 시청각적 재현 방식이다.

가슴을 데인 것처럼 | 눈물에 패인 것처럼 | 지워지지 않는 상처들이 괴롭다  
| 내가 사는 것인지 | 세상이 나를 버린 건지 | 하루가 일년처럼 길구나 | 그  
언제나 아침이 올까 || 메마른 두 입술 사이로 | 흐르는 기억의 숨소리 | 지우  
려 지우려 해봐도 | 가슴은 널 잊지 못한다 | 서러워 못 해 | 다신 볼 수 없다  
해도 | 어찌 너를 잊을까 || 가슴을 데인 것처럼 | 눈물에 패인 것처럼 | 지워  
지지 않는 상처들이 괴롭다 | 내가 사는 것인지 | 세상이 나를 버린 건지 | 하  
루가 일년처럼 길구나 | 그 언제나 아침이 올까 || 지울 수 없는 | 기나 긴 방  
황 속에서 | 어찌 너를 잊을까(후략)...

드라마에서 인물 혹은 성격으로 번역되는 캐릭터(character)는 “낙인, 각인, 인쇄 등의 뜻을 지닌 라틴어 charakter에서 유래된 것”<sup>19)</sup>이다. 이러한 맥락에서 대길의 테마 음악 제목이 「낙인」인 것은 인상적이다. 텍스트 전체를 통해 가장 자주 반복되는 이 음악은 그 자체가 하나의 대사로서 기능한다. 「낙인」은 대길의 언년을 향한 애절함을 노래하는 듯 하다. 하지만 낙인은 대길을 위시한 주요 등장인물의 외양과 내면 모두를 지시한다는 점에서 중의성을 띠며 텍스트 전체를 지배하는 이미지이다. 우선 그것은 등장인물의 외양에 아로새겨진 상처와 맞닿아 있다. 대길의 왼쪽 눈을 가로지르는 상처, 태하와 엄복이의 이마와 뺨에 찍힌 ‘노(奴)’의 표식 등이 그것이다.<sup>20)</sup> 이들의 선명한 상처와 표식은 곧 이들이 그것보다 더

19) 이종대, 『희곡의 세계』, 대학사, 1998, 63쪽.

20) 도망 노비의 얼굴에 ‘奴(남성) 혹은 ‘婢(여성)의 낙인을 찍는 장면은 역사적 사실이 아니다. 하지만 “작품의 어떤 부분에서 그런[시인이 불가능한 것들을 제시] 방식으로 정서적 효과를 증폭시켰다면 목표를 달성한 것”(이상섭, 『아리스



아리게 지니고 있는 내면의 상흔(傷痕)으로 연결된다. “기슴을 데인” 듯 혹은 “눈물에 패인” 듯 “지워지지 않는 상처”란 결국 외적인 것이라기보다 내적인 것—자아에 대한 세계의 부정이 초래한 존재론적 상흔에 다름 아니다. 그들이 지닌 안팎의 낙인은 장면을 통해 보여지고 음악을 통해 들려지면서 독자에게 더욱 깊게 각인되는 것이다.

그런데 <추노>의 음악에서 더욱 돋보이는 것은 업복이와 초복이를 비롯한 노비들의 장면에 어김없이 배치되는 테마 음악 「민초의 난」이다. 「민초의 난」은 텔레비전 드라마 OST에 수록된 음악으로서는 이례적으로 시종일관 빠른 템포의 랩(rap)으로 이루어져 있다. 랩은 1970년대 미국 흑인(african-american)의 집단적 거주지였던 슬럼가에서 발생한 음악이다. 그것은 상시적으로 악기를 소유하고 연주할 경제적 여유가 없었던 흑인들이 입으로 악기를 대체하면서 유래하였다.<sup>21)</sup> 입이 리듬과 접속하면서 이른바 연주-기계가 된 것이다. 흑인들의 일상을 담아내던 랩은 미국의 소수 인종에 대한 차별 정책이 강화되자 자연스레 인권운동과 결합하면서 저항을 표현하는 랩으로 바뀌기 시작했다.<sup>22)</sup> 결국 랩은 와스프(WASP)로 대표되는 백인 중심 사회에 대항하는 흑인 문화를 대표하는 음악이라고 할 수 있다. 이러한 맥락에서 노비의 테마 음악 「민초의 난」이 랩이라는 점은 의미심장하다.

---

토텔레스의 시학 연구』, 문학과지성사, 2002, 127쪽.)이라는 아리스토텔레스의 유명한 ‘뿔 달린 암사슴’에 대한 비유를 상기했을 때, 이러한 장면을 심각한 ‘역사 왜곡’으로 비난하는 태도야말로 드라마가 지닌 상상의 가치를 부정하는 중대한 ‘예술 왜곡’이다.

- 21) 비단 랩뿐만 아니라 미국의 흑인 문화는 전통적으로 음악을 억압에 대한 저항의 대표적 형태로 사용해 왔다. 노예제도에 대한 저항 음악이라고 할 수 있는 가스펠 송과, 역시 제도적 인종차별에 대한 저항 음악이라고 할 수 있는 블루스 등이 그러한 예이다. 흑인 음악의 저항성에 대해서는 Douglas Kellner, 김수정·정종희 역, 『미디어 문화』, 새물결, 1997, 322쪽 참조.
- 22) 박애경, 「랩의 수용 과정을 통해 본 대중가요의 이식성과 자생성」, 『구비문학 연구』 제16집, 한국구비문학회, 2003, 93~95쪽 참조.

쫓고 쫓기는 게 우리 인생 개만도 못한 것이 노비의 생 | 사는 것이 전쟁 민초의 희생 내 삶은 날개가 부러진 새 || 쫓고 쫓기는 게 우리 인생 개만도 못한 것이 노비의 생 | 사는 것이 전쟁 민초의 희생 내 삶은 날개가 부러진 새 || 철새도 등지가 있을 진데 짐승에겐 굴 또한 있을 텐데 | 연자의 굴레 낙인과 족쇄 난 홀로 집 없이 떠도는 개 | 구멍난 하늘엔 비가 또 새 곳은 내 신세는 두발 묶인 채 | 사냥터에 풀어놓은 산양과 같애 버려진 주검은 거름이 돼 || 민초여 자라라 더 높이 날아라 | 이승에서 못 이룬 꿈 저승길에 올라라 흠이 되어 다시 피면 꽃이 되거라 | 민초여 자라라 더 높이 날아라 | 몸뚱이를 비틀어야 하늘을 보는 농민의 얼을 담아 밤새 울거라(후략)...

힙합(hip hop) 문화로 발전한 랩이 한국 음악과 조우한 지는 채 20년을 넘지 않는다. 비록 현재의 랩은 대중 음악의 한 장르 혹은 한 파트로 자리 잡았지만 적어도 한국에서는 비교적 최근의 장르에 속한다. 리듬에 맞추어 빠른 템포로 발화되는 랩의 특성상 가사 전달에 있어서 기성세대에게는 아직 익숙하지 않은 장르이기도 하다. 이러한 랩이 텔레비전 드라마, 그것도 17세기 조선이라는 현재와 전혀 다른 시대를 그려내고 있는 시대극에서 빈번하게 재생되는 것은 대단히 어색한 풍경으로 다가온다. 하지만 민초로 통칭되는 노비와 농민의 비참을 거듭 되뇌던 귀에 선 리듬과 가사는 어느 순간 귀에 익은 리듬과 가사가 되어 대단히 선명한 이미지로 각인된다. 그것은 현대의 랩이 당대의 사설시조와 내밀하게 교감하고 있다는 점에서 비롯한다.

시조는 조선시대의 대표적 시가(詩歌)이다. 자수(字數)를 제한하는 정형시인 시조는 사대부의 문학이었다. 이러한 시조는 양란(兩亂)으로 통칭되는 조선 중기 이후의 급격한 사회 문화적 변동을 거치면서 형식과 내용 모두에 균열이 발생하게 된다. 음수율의 파격 및 풍자와 해학을 중심으로 하는 사설시조는 이러한 균열의 결과로 등장한 시가이다. 사설시조는 형식과 내용에 있어서 산문성과 민중성을 특징으로 한다. 랩과 사설시조는 서로 닮아 있다. 랩은 악기라는 형식을 신체로 대체하고, 사설시조는 자

수율이라는 형식을 산문으로 대체하면서 공히 ‘민중’의 ‘저항’을 노래하고 있는 것이다. 17세기의 화면에 21세기의 소리가 ‘시의적절’하게 보이고 들리는 것은 바로 이와 같은 상동성 때문이라고 할 수 있다. 시대와 국가를 달리함에도 하위문화에 공통적으로 침잠해 있는 인간다움에 대한 의지가 하나로 겹쳐져 이질적으로 여겨지던 화면과 소리가 자연스럽게 조화를 이루어낸다. 「민초의 난」은 과거/조선/노비의 화면에 현재/미국/흑인의 소리를 입힌다는 점에서 일종의 문화적 전유(專有, appropriation)이다.

<추노>의 음악은 텔레비전이라는 미디어의 성격을 감안했을 때 대단히 도전적이다. 국가 단위로 통제되는 전파를 통해 송수신이 이루어지는 텔레비전은 이데올로기적 국가 기구에 속한다. <추노>의 음악은 이러한 이데올로기적 국가 기구로서의 텔레비전이 광고하게 허용하고 제한하는 틈 사이로 의미심장한 화두를 던진다. 그것은 과거/허구를 형상화하는 텍스트의 틈새를 비집고 현재/실제의 반추를 가능하게 한다는 점에서 역시 일종의 아나크로니즘이라고 할 수 있다. 이러한 포즈는 메인 테마 음악을 통해서도 확연하게 드러난다. 제목부터 예사롭지 않은 「바뀌」는 장중한 코러스와 빠른 비트의 메탈 및 랩이 혼재되어 있는 퓨전 음악이다. 노래는 “거꾸로 돌아가는 이 세상을 | 바뀌 …(중략)… 사람 밑에 사람 없다 | 그리고 사람 위에 사람 없다”는 가사에서 알 수 있는 것처럼 노골적으로 변화를 설파하고 있다.

<추노>의 대화법은 다채롭다. 기본적으로 텍스트는 모든 극예술이 그러하듯 ‘일상(어)의 비일상(어)적 울림’에 기초한 등장인물 사이의 대화로 구성된다.<sup>23)</sup> <추노>는 이에 더해 이질적인 것을 하나의 장면 속에서 접속시킴으로써 독특한 미감을 창출해 내는 또 다른 대화법을 시도한다. 낮익음과 귀찮이라는 전혀 어울릴 것 같지 않은 두 가지 조합을 하나로 포

23) 드라마의 언어가 지닌 ‘일상(어)의 비일상(어)적 울림’에 대해서는 박노현 『드라마, 시학을 만나다』, 휴머니스트, 2009, 347~357쪽 참조.

개어 놓는 것이다. 그것은 소통 가능한 글(시각)과 소통 불가능한 말(청각) 또는 과거의 화면(시각)과 현재의 소리(청각)와 같이 이질적인 것의 조합을 통해 색다른 미장센을 형성시킨다. <추노>는 이질적인 시각과 청각이 하나의 장면 속에서 접속하여 공감각이 되는 데코움을 보여준다는 점에서 극예술의 다채로운 대화를 의미하는 멀티로그를 떠올리게 한다. 텔레비전 드라마는 언뜻 보수와 안정을 선호하는 것처럼 보인다. 하지만 <추노>의 멀티로그를 통해 드러나듯 텔레비전 드라마는 상상력을 도구로 인간과 세계에 대해 다른 어느 예술 못지 않게 진지한 성찰을 시도한다.

## 5. 아나크로니즘, 당대와 현대의 의도된 착오

시대극은 과거에 집착하지 않는다. 오히려 시대극은 현재에 주목한다. 왜냐하면 그것은 현재를 과거에 투사함으로써 다시금 현재의 자기를 구성하는 작업의 일환이기 때문이다. 시대극이 역사 그 자체(실제)가 아니라 있을 수 있는 역사(허구)에 대한 상상의 서사라는 것은 주지의 사실이다. 이러한 맥락에서 쫓기는 노비와 쫓는 추노꾼의 이야기를 다룬 시대극 <추노>가 환기시키는 의미는 각별하다. 노비의 신체에 새기는 낙인이나 추쇄를 전문으로 하는 추노꾼 등에 대한 역사적 사실과의 정합성 여부는 적어도 그것이 시대극인 한 부차적인 것이다. 보다 중요한 것은 텍스트가 과거를 소환함으로써 현재의 독자에게 무엇을 보여주고 무엇을 말하는가에 있다. <추노>는 인간과 인간 혹은 인간과 세계 사이에서 비롯되는 길항을 과거형으로 재현해낸다. 하지만 텍스트의 완상을 통해 그러한 길항이 여전한 현재형이라는 사실이 어렵지 않게 감지된다.

<추노>는 추적의 사슬 혹은 연쇄로 얽히고 설켜어 있다. 쫓고 쫓김은 격렬한 신체의 움직임을 통해 재현되기 때문에 선명한 갈등과 긴장을 자

아내게 마련이다. <추노> 역시 추적의 행위가 텍스트의 시종일관을 지배한다는 점에서 대단히 역동적인 피아(彼我)의 구도를 보여준다. 그럼에도 불구하고 텍스트에서 돋보이는 것은 외연으로 드러나는 추적의 기표가 아니라 그것이 내포하고 있는 기의이다. <추노>의 추적은 등장인물 서로가 서로를 쫓는 육체적 행위에서 그치지 않는다. 이러한 추적은 비추고 싶은 거울과 감추고 싶은 거울이라는 두 개의 거울상에 대한 욕망을 표상한다. 궁극적으로 그것은 타자의 신체를 쫓는 추격이라기보다 자아의 욕망을 쫓는 추구에 가깝다. 추적이 타인을 쫓는 노정을 통해 자신을 쫓는 실존의 기행이 되는 셈이다.

한편 <추노>가 과거를 소환해 현재를 시사하는 방식은 예사롭지 않다. 텍스트의 주요한 등장인물들은 앞서 언급한 실존의 기행을 통해 일종의 깨달음을 얻게 된다. 그들은 각자의 구체적이고 특수한 사연으로부터 비롯된 거칠고 험난한 여정을 거쳐 시대와 사회가 안고 있는 일반적이고 보편적인 모순과 불합리를 비로소 ‘온몸’으로 체득하게 되는 것이다. 그것은 반상의 구별이 엄격한 왕조국가인 조선에서는 금기일 수밖에 없는 근본 혹은 존재에 대한 회의였다. <추노>는 동적인 추적의 사이사이 영상 텍스트로서는 자칫 지루하게 보고 들릴 정적인 토론 장면을 빈번하게 삽입하고 있다. 대길·태하·언년이 일행과 업복이와 초복이로 대표되는 노비의 무리를 통해 곧잘 재현되는 토론식 대화는 그들의 신체에 새겨진 각인이 어떻게 정신을 깨우는 각성으로 나아가는지 여실히 보여준다. 비록 각인과 각성의 변증법은 미완의 전복에 그치지만 그들의 대화가 보여주는 교양과 성장의 기록은 의미심장하다. 낱낱의 개인이 집합적 개인으로 변신하는 과정은 당대의 민초와 현대의 민중이라는 경계를 지우는 역사의 공식이기 때문이다.

다자간 다층적 대화를 의미하는 멀티로그의 관점에서 <추노>의 언어와 음악 역시 주목할 만하다. 텍스트는 결코 어울릴 것 같지 않은 말과

글 혹은 화면과 소리의 조합을 통해 이채로운 장면을 선보인다. 이를테면 그것은 비동시적인 것의 동시성이라고 할 수 있다. 과거의 한문 대화에 현재의 속어 자막이 천연덕스럽게 덧붙여지거나 17세기의 화면에 21세기의 소리가 자연스럽게 덧입혀지는 것이다. 이와 같은 익숙하지 않은 조합은 텍스트 전체를 관통하며 거듭 반복됨으로써 어느덧 익숙한 조합으로 자리 잡는다. 한 사회내의 이중 언어를 보여주는 과정에서 성립되는 양반 ≠ 노비 = 독자라는 계급적 언어군의 등식이라든가, 과거/조선/노비의 화면에 현재/미국/흑인의 소리를 입히는 문화적 전유는 그동안의 텔레비전 드라마에서는 좀처럼 찾아보기 어려운 장면 구성이라는 점에서 탁월하다.

요컨대 <추노>는 당대와 현대의 의도적 착오를 통해 과거를 소환하여 현재와의 대화를 주선하는 아나크로니즘의 기획이다. 텔레비전 드라마 미니시리즈 <추노>의 미덕은 비단 독특한 영상에 대한 주목과 배우의 신체에 대한 응시와 강밀도의 극본에 대한 찬사 등으로만 소급되지 않는다. 대중문화 혹은 영상문학 텍스트로서 <추노>가 방영 당시 획득한 이러한 고품은 이 글을 통해 살펴본 행간의 의미와 접속함으로써 보다 풍성한 미학적 의의를 획득하게 된다. <추노>는 상상력을 매개로 하여 17세기 조선과 21세기 한국이라는 시간차와 시대차를 자유롭게 오가는 의도된 시간 변주를 통해 빛을 발하는 텍스트이다. 그것은 과거의 민초에 현재의 민중을 투영시킨다. 이를 통해 당대와 현대라는 엄존하는 시대와 시간의 차이에도 불구하고 여전히 석연치 않은 ‘흔적’으로 남아 있는 인간과 인간 사이의 수평과 수직에 대한 질문을 던진다. 결국 <추노>가 생성시키는 이러한 질문은 대문자 드라마가 궁극적으로 던지는 인간과 세계에 대한 질문과 고스란히 합치한다.

## 참고문헌

### 1. 기본자료

천성일 극본,곽정환 연출, <추노>, KBS2, 총24회, 2010.01.06.~03.25.

### 2. 논문과 단행본

구경은, 『영화와 음악』, 문학과지성사, 2006.

김용석, 『서사철학』, 휴머니스트, 2009.

박노현, 「悲劇으로서의 텔레비전 드라마」, 『한국문학연구』 제36집, 동국대 한국문학연구소, 2009, 461~492쪽.

박노현, 『드라마, 시학을 만나다』, 휴머니스트, 2009.

박애경, 「랩의 수용 과정을 통해 본 대중가요의 이식성과 자생성」, 『구비문학연구』 제16집, 한국구비문학학회, 2003, 89~116쪽.

이상섭, 『아리스토텔레스의 시학 연구』, 문학과지성사, 2002.

이중대, 『희곡의 세계』, 태학사, 1998.

한상준, 『영화 음악의 이해』, 한나래, 2000.

허병식, 「한국 근대소설과 교양의 이념」, 동국대 박사학위논문, 2005.

한국드라마학회 편, 『한국 역사극의 역사』, 한국드라마학회, 2010 춘계학술발표대회 자료집.

Aristotle, Francis Fergusson ed., *Aristotle's Poetics*, New York: Hill and Wang, 1961.

Douglas Kellner, 김수정·정중희 역, 『미디어 문화』, 새물결, 1997.

Giorgio Agamben, 『목적 없는 수단』, 난장, 2009.

John Fiske·John Hartley, 이익성·이인호 역, 『TV 읽기』, 현대미학사, 1997.

Rew Chow, 정재서 역, 『원시적 열정』, 이산, 2004.

Robert Mckee, 고영범·이승민 역, 『시나리오 어떻게 쓸 것인가』, 황금가지, 2002.

Ronald Tobias, 김석만 역, 『인간의 마음을 사로잡는 스무 가지 플롯』, 풀빛, 1997.

## Abstract

Television Drama and the Project of Anachronism  
-focusing on the Formative of mini-series <Chuno>-

Park, Noh-Hyun

A historical drama summons the past and projects the present. It is not a copy of historical events, but a creative outcome of the past. Creative representation of the past frequently works as a metaphor of the present. The main concern of the historical play lies in the present when the text is represented, not the text representing the past. The well-made television mini-series <Chuno>[推奴, Chasing Slave] shows well the heart of the historical drama with a high aesthetic accomplishment. <Chuno> is the story about slave chasers in 17th century Chosen. <Chuno> shows continuously dynamic tension because this historical drama is organized with chase/escape plot. Chasing takes a form of chain based on the complicated relationship of main characters. In <Chuno>, this chasing becomes a record of existential travel in that the chase of other's body is transformed into the pursuit of the self's desire.

What is the most prominent attribute in <Chuno> is the project of anachronism which calls the past and projects the present. This anachronism project comes to be possible with elaborate placement of each drama formative composing the text. The close connection between the active chase and static discussion is the record of main character's culture and growth since it shows the process through which the inscribed mark on body is transformed into the spiritual awakening. Moreover, the 'simultaneousness of the unsimultaneous' between screen and sound, or



between spoken language and written language is the synesthetic decorum in which the inharmoniousness between the sense of hearing and seeing produces very harmonious scene. With the intentional Time-Variation summoning the past, <Chuno> leads us to have a conversation with the present. Time-Variation in <Chuno>, the well designed anachronism, produces meaningful topics on both Us and our Now/Here lives.

(key words : Aesthetics in Drama, Television drama, mini-series, Historical drama, Anachronism, the sense of seeing and hearing, the 'simultaneousness of the unsimultaneous', <Chuno>)

┃ 위 논문은 2010년 04월 23일 투고되었고, 심사를 거쳐 05월 25일 게재가 확정되었음.