

사회적 배우로서의 리얼리티 관찰 예능 프로그램의 일반인 참여자: 〈윤식당2〉를 중심으로

The Non-fiction Participants in the Reality Observational Entertainment Program as Social Actors: Focusing on *Youn's Kitchen Season 2*

류재형

한림대학교 미디어스쿨

Jae Hyung Ryu(intherain@hallym.ac.kr)

요약

이 연구는 리얼리티 관찰 예능 프로그램의 일반인 참여자에 대해 사회적 배우로서의 가능성을 타진해보는 데에 그 목적이 있다. 사회적 배우와 공연의 개념, 그리고 사회적 배우의 공연이 어떻게 스크린 위에 형상화되는지에 대해 살펴보고, 〈윤식당2〉의 텍스트 분석을 통해 이를 증명하였다. 연구 결과, 〈윤식당2〉의 일반인 참여자(손님)들은 카메라가 설치되어 있는 공간에서 카메라의 존재를 의식하며 일상을 수행하는 사회적 배우로 기능하였다. 그 공간에 참여하는 사람들이 많아질수록 사회적 관계는 복잡해지고 그가 공연하는 배역의 수 또한 증가하였다. 사회적 배우의 일상적 공연은 카메라를 비롯한 다양한 영화적 장치에 의해 선택되었으며 재현적 공연과 표현적 공연이 공존하는 혼종적 양식이라는 특정한 골격 내에서 수행되어졌다.

■ 중심어 : | 리얼리티 TV | 관찰 예능 | 사회적 배우 | 공연 | 〈윤식당2〉 |

Abstract

The purpose of this study is to regard the non-fiction participants in the reality observational entertainment program as social actors. For this, the study has examined the concepts of social actor and performance, understood how the performances of social actors are projected onto the screen, and textually analyzed *Youn's Kitchen season 2*. As a result, the non-fiction participants(the guests) of *Youn's Kitchen* functioned as the social actors who performed the roles derived from their social relations under the consciousness of the camera. The more the number of social actors in the observational space increased, the more the number of their performing roles grew. Their everyday activities have been chosen by various filmic devices, such as the cameras, within the specific frame of hybrid performance mode that representational and presentational performances coexist.

■ keyword : | Observational Entertainment Program | Performance | Reality TV | Social Actor | *Youn's Kitchen Season 2* |

* 이 논문은 2019년도 한림대학교 교비연구비(HRF-201905-011)에 의하여 연구되었음

접수일자 : 2019년 08월 30일

심사완료일 : 2019년 10월 16일

수정일자 : 2019년 10월 08일

교신저자 : 류재형, e-mail : intherain@hallym.ac.kr

I. 서론

연예인들만의 예능이 아닌 일반인들과의 협업으로 재미를 생산하는 리얼리티 관찰 예능 프로그램들이 인기를 모으고 있다. 이름을 알만한 것들만 해도 KBS의 <살림하는 남자들>, MBC의 <호구의 연애>, SBS의 <백종원의 골목식당>을 비롯하여 tvN의 <윤식당>, <국경없는 포차>, <현지에서 먹힐까>, <신서유기 외전 강식당>, JTBC의 <한끼줍쇼>, TV조선의 <연애의 맛> 등이 있다. 이들은 <런닝맨>과 같은 리얼 버라이어티 계열의 프로그램들과 예능 장르를 양분하면서 포맷의 다양성 감소라는 우려에도 불구하고 시청률의 안정화에 기여하고 있다[1]. 이들은 공통적으로 연예인들을 전면에 내세우면서 일반인 출연자들과의 호흡 내지는 그들을 통한 목표 달성을 주요 내러티브 전략으로 채택한다. 프로그램에 따라 시청률의 정도에는 차이가 있으나 지상파, 종편 채널을 불문하고 동 시대에 이처럼 많은 프로그램들이 편성되고 있는 것 자체가 관찰 예능 프로그램의 인기를 방증하고 있음에 다툼이 아니다.

<살림하는 남자들>은 방송인 내지는 연예인들이 주요 출연진이지만 일반인인 그 가족들이 연예인들보다 더 중요성을 띠는 인물들로 제시된다. <호구의 연애>와 <연애의 맛>은 포맷은 상이하나 연예인과 일반인의 이성교제를 모티브로 한다는 측면에서 공통점을 지닌다. <한끼줍쇼>는 고정 출연을 하는 두 연예인과 매주 달라지는 게스트 연예인들이 일반인들이 거주하는 가정집을 방문하여 저녁 한 끼를 얻어먹는 형식을 취한다. 또한 일명 '먹방'으로 불리는 1인 미디어의 인기와 함께 요리를 소재로 한 예능 프로그램 또한 인기를 얻고 있는데 <백종원의 골목식당>이 성공한 외식 사업가이자 요리사가 운영에 어려움을 겪는 골목식당을 찾아가 컨설팅을 해주는 프로그램이라면, <윤식당>, <국경없는 포차>, <현지에서 먹힐까>, <신서유기 외전 강식당> 등은 연예인들이(내지는 연예인급의 인지도를 가진 요리사가 연예인들을 대동하여) 국내외에서 한시적으로 식당을 개점하여 현지인 손님들을 대상으로 요리를 선보이는 프로그램이다. 이들 프로그램 모두 일반인들과의 상호작용이 필수적이라 할 수 있는데, 특히 <윤식당>을 위시한 일련의 '식당' 프로그램들은 연예인들이 요리한 음식들에 대한 일반인들의

반응이 프로그램의 포맷 구성뿐만 아니라 프로그램 자체의 성패에 핵심적인 변수로 기능하고 있음을 명확히 보여준다.

여기서 간과할 수 없는 한 가지는, '리얼리티의 관찰'을 표방하고 있음에도 위 프로그램들은 엄연히 '예능' 장르로서 프로그램이 추구하는 재미 내지는 목표가 분명히 존재한다는 것이다. 즉 연예인들뿐만 아니라 식당의 손님으로 등장하는 일반인들의 일거수일투족이 모두 카메라에 담기는 것은 물론 이러한 사실을 인지하고 이에 동의한 한 사람들만이 제작 현장으로서의 식당에 입장하게 된다. 따라서 프로그램의 핵심 변수라 할 수 있는 일반인의 음식에 대한 반응 및 행위는 그들이 카메라의 존재를 인식한 상태에서 표현되는 것인 동시에 그들 자신이 리얼리티 예능 프로그램의 출연자가 될 수도 있다는(편집을 통해 제거되거나 적절한 방식으로 등장하거나) 사실을 인지한 후에 이루어진다는 것을 의미한다. 결과적으로, 위 관찰 예능 프로그램들을 통해 제시되는 일반인들의 행위는 문자 그대로의 '손님' 그 자체로서의 행위라기 보다는 카메라를 인식한 상태에서 표현하는 일종의 '공연(performance)'으로 보는 것이 더 합당하며, 이러한 의미에서 이들 일반인 참여자들은 출연료를 받지 않고 음식 값을 스스로 지불하며 프로그램 출연을 자발적으로 결심한 비전문 일반인 연기자, 즉 '사회적 배우(social actor)'로 간주할 수 있을 듯하다.

다큐멘터리 영화와 같이 리얼리티를 추구하는 논픽션 영화 등에서 실제 생활을 수행하는 일반인 등장인물을 가리키는 사회적 배우라는 용어는 1981년, 빌 니콜스(Bill Nichols)에 의해 개념화된 이후 논픽션 영화의 등장인물을 일컫는 데에 자주 사용되어져 왔다[2]. 한 마디로, 사회적 배우는 카메라 앞에서 그들 스스로의 모습을 연기하는 일반인 등장인물을 의미하는데, <윤식당> 등에서 방송 프로그램의 제작에 가까이 동참하며 카메라에 둘러싸인 채 동석한 가족들과 음식의 맛을 품평하는 일반인 손님들의 행위는 다큐멘터리의 제작을 위해 카메라 앞에서 일상을 공연하는 사회적 배우의 연기와 크게 다르지 않다 할 것이다. 물론 다큐멘터리 영화에서 일반인 주인공을 다루는 방식과 리얼리티 관찰 예능 프로그램에서 일반인 참여자를 다루는 방식은 그 형식과 목적, 텍스트 내에서의 비중 등에 있어 차이가 있음은 두말 할 나위

가 없다. 장르와 포맷의 상이함에도 불구하고 이 두 종류의 일반인들이 보여주는 행위가 공통적으로 카메라의 존재를 인식한 채 그들의 일상적 모습을 제시하는 것이라는 점에서, 그리고 이러한 일상적 모습 그 자체가 영화 내지는 프로그램이 목표하는 메시지 전달에 핵심적인 역할을 차지한다는 점에서 리얼리티 관찰 예능 프로그램의 일반인 참여자에 대해 논픽션 영화에서의 사회적 배우의 개념을 적용해 보는 시도는 그 자체로 상당한 설득력과 타당성이 있어 보인다.¹⁾

이러한 맥락에서 연구자는 리얼리티 예능 프로그램의 일반인 참여자에 대해 사회적 배우로서의 가능성을 타진해보는 데에 이 연구의 목적을 두고자 한다. 니콜스의 개념에 대한 논의에 이어, 어빙 고프만(Erving Goffman)의 공연 개념에 대한 논의를 통해 일반인 참여자들의 공연에 대해 좀 더 심도 깊게 살펴볼 것이며, 엘리자베스 마르퀴스(Elizabeth Marquis)의 3단계 모델을 통해 사회적 배우의 공연이 스크린 위에서 형상화되는 단계를 이해하고자 한다. 이를 바탕으로 리얼리티 예능 프로그램의 일반인 참여자들의 행위를 사회적 배우의 공연으로 간주할 수 있는지 그 가능성을 살펴볼 것이다. <윤식당 2>를 연구의 대상으로 선정하였다. 2018년에 방영된 <윤식당2>는 2017년에 방영된 <윤식당>의 인기로 힘입어 시즌 2로 제작된 연작물로서 최고시청률 16.0%를 기록하는 등 전작(최고시청률 14.1%)보다 더 큰 성공을 거둔 것은 물론 본격적인 식당 예능 프로그램의 시작을 이끈 작품으로 평가되고 있다. 시청률 측면에서의 이러한 성공뿐만 아니라 <윤식당2>는 공간적 배경인 스페인 가라치코(Garachico)의 지역 일간지에 프로그램의 촬영이 홍보되어 지역민과 관광객의 관심이 적극적으로 유도

되었기 때문이기도 하다. 왜냐하면 한국의 TV 예능 프로그램의 제작을 위해 Youn's Kitchen이라는 이름의 한국 식당이 그 지역에서 한시적으로 운영된다는 정보를 지역 신문을 통해 이미 접한 상태에서 식당을 방문하는 현지인 및 관광객들은 스스로 사회적 배우가 되기로 자발적이지도 의도적인 의사 결정을 내린 사람들이기 때문이다. 이러한 측면은 <윤식당2>를 여타의 리얼리티 관찰 예능 프로그램들에 비해 일반인 참여자들을 사회적 배우의 개념으로 연구하기에 최적화된 프로그램으로 선택하기에 부족함이 없게 만든다.

아래에서는 먼저 사회적 배우와 공연의 개념, 그리고 사회적 배우의 공연이 형상화되는 단계에 대해 이론적 고찰이 진행될 것이다.

II. 사회적 배우

1. 사회적 배우의 개념

1.1 사회적 배우

다큐멘터리 영화에 있어서 등장인물은 카메라가 존재하고 있음을 무시하는 듯 의식하면서 개인적 일상을 수행한다. 니콜스는 이들을 사회적 배우라 부르는데 그에 의하면 사회적 배우는 “연극적 의미에서의 연기자라기보다는 문화적 맥락에서의 역할 수행자”에 가깝다. 즉, 사회적 배우는 연극이나 영화에서와 같이 대사와 지문이 주어지지 않는으나 일상적인 상황 하에서 스스로의 생각과 행위를 카메라 앞에서 공연하는 비전문 배우를 말하는데, 이러한 비전문 배우의 공연은 전문 배우가 대사와 지문에 근거한 연기를 통해 재현하는 감동과 유사한 정도의 그것을 일상에 대한 진솔한 공연을 통해 생산해낼 때 그 가치를 인정받는다[3].

이러한 사회적 배우의 공연과 관련하여, 워(Waugh)는 다큐멘터리 영화 *Power and Land* (1940)의 감독 요리스 이벤스(Joris Ivens)의 에세이 “Collaboration in Documentary”를 인용하면서, 사회적 배우가 가진 가장 큰 문제는 자의식(self-consciousness)을 극복하는 것이라 주장한다. 동일한 제작진과 몇 달을 일하다 보면 사회적 배우들은 점점 스스로를 배우로 인식하게 된다는 것이다[4]. 즉 카메라에 노출되는 시간이 길어질수록 스

1) <윤식당2>에서는 일반인 참여자뿐만 아니라 윤여정 등의 연예인 참여자들도 카메라 앞에서 일상을 수행함으로써 직업적 배우로서가 아니라 사회적 배우로서의 일상을 수행한다. 그러나 직업 배우들인 그들은 일반인들에 비해 카메라의 존재에 더 익숙하므로 카메라를 염두에 둔 일상적 공연이 상대적으로 더욱 자연스러운 것임은 미루어 짐작할 수 있다. 즉, 일반인이 카메라 앞에서 일상을 수행하는 것과 직업 배우가 카메라 앞에서 일상을 수행하는 두 행위를 카메라 앞에서의 공연이라는 동일한 조건 만으로—공연의 자연스러움, 노력, 긴장감, 카메라 쳐다보기의 의도성 등 제 측면에서—동일한 성격의 공연으로 간주하기는 어려울 듯하다. 따라서 연예인들의 일상적 공연에 대한 토론은 후속 연구의 과제로 미루고 이 연구는 사회적 배우로서의 일반인 참여자들에 대한 논의에 초점을 맞출 것이다.

스로를 전문 배우로 인식하는 경향이 생기면서 오히려 전문배우를 흉내 내듯 부자연스러운 연기를 하려 한다는 것으로, 카메라 앞에 인물이 등장하는 순간 그는 사회적 배우가 되고 카메라 앞에 노출되는 시간이 길어질수록 스스로를 전문 배우로 인식할 가능성이 커진다고 주장한다. 이희은에 의하면, 장 보드리야르(Jean Baudrillard)는 1971년 5월 30일부터 12월 31일까지 미국의 평범한 라우드(Loud)씨 가족의 일상을 연대기적으로 촬영, 편집하여 방영한 미국의 텔레비전 다큐멘터리 *An American Family*에 대해 “정말 카메라가 없는 듯 촬영했다는 제작진의 주장은 사실 ‘정말 카메라가 그곳에 있는 것처럼’이라는 말과 동일한 의미”라고 지적한다[5]. 즉 일반인이 카메라 앞에서 수행하는 그의 일상은 카메라가 없을 때의 그것과 동일할 수가 없다는 것으로, 이러한 의미에서 그 등장인물은 일반인 그 자체가 아니라 비전문배우로서의 사회적 배우로 보는 것이 합당하다 할 것이다.

일상적 행위의 진솔한 수행이 전제임에도 불구하고, 니콜스가 지적하는 바와 같이, 다큐멘터리는 “리얼리티의 투명한 창(clear windows onto reality)”이라기보다는 “재현의 형식(forms of re-presentation)”으로 기능해 왔고 영화제작자는 다큐멘터리 속 세상의 “참여자이자 증인(a participant-witness)”인 동시에 “능동적인 의미 창작자(an active fabricator of meaning)”로 존재해 왔다[6]. 즉, 니콜스가 ‘목소리(voice)’라고 부르는 제작자의 ‘관점’이 존재하는 것이다. 이러한 제작자의 관점은 사회적 배우의 선택과 그 배우의 재현 방식, 나아가 다큐멘터리가 말하고자 하는 스토리에 직접적으로 영향을 끼치는 물론이다. 결과적으로 제작자의 관점이 사회적 배우를 통해 어떻게 구현되는가에 따라 리얼리티는 상이하게 재현되고 다큐멘터리 속 세상의 모습은 달라지는 것이다[7].

사회적 배우가 일반인과 다르다는 것을 이야기할 때, 또한 사회적 배우가 전문 배우와 다르다는 것을 이야기할 때 필수적인 것은 카메라 앞에서 그가 하는 행위, 즉 공연이다. 그의 공연은 분명 카메라의 존재를 염두에 둔 것이며 이는 곧 카메라를 통해 전달되는 영상을 볼 관객을 전제하는 것이므로 사회적 배우의 행위는, 다큐멘터리 영화의 등장인물임에도 불구하고, 전문 배우가 수행

하는 연기와 그 기능 면에서 분명 유사점이 있다 하겠다 [8].

1.2 공연

사회적 배우의 행위는 최소한 그가 카메라 앞에서 보여줄 수 있는 행위이며 일반적으로는 카메라 앞에서 보여주고 싶은 모습, 즉 되고자 하는 사람의 모습 내지는 그 행위이다. 이는 사람들이 남들 앞에서 그들 자신을 재현하는 하나의 공연으로 이해될 수 있다. 역사적 무대 내에서 자신의 삶을 재현하는 사회적 배우의 공연은 허구적 캐릭터의 공연과 많은 공통점을 지니는데, 그들은 그들 자신의 복잡한 내적 상태를 표현하고 관객은 그들의 심리적 발전과 행위에 집중하면서 내러티브를 이해해 나가기 때문이다[9].

사회적 배우의 이러한 공연은 고프만이 말하는 사회적 역할로서의 공연을 카메라 앞에서 보여주는 것과 다르지 않아 보인다. 고프만은 공연을 “한 시점에 한 참여자가 다른 참여자들에게 어떤 식으로든 영향을 미치려고 하는 모든 행동”[10]으로 정의하면서, 이는 개인이 살아가면서 참여할 수밖에 없는 사회관계 속에서 부여받은 사회적 역할에서 파생된 것이라 주장한다. 즉, “사회적 역할에는 배역이 하나 이상” 존재하며 각각의 맡은 바 배역에는 그 공연이 목적으로 하는 동일한 성격의 관객들이 존재한다는 것이다[11]. 예를 들어, 학교라는 사회관계에서 교사라는 역할을 부여받은 사람은 학생이라는 관객을 위해 선생님이라는 배역을 부여받는 동시에 교장에게는 하급자, 다른 교사들에게는 동료로서의 배역을 맡아 각각의 배역을 연기하는 공연을 하게 되는 것이다. 따라서 서로 상이한 관객 앞에서 상이한 배역으로 펼치는 개인의 공연들은 주어진 역할에 충실하려는 사회적 배우의 노력이라 할 수 있으며, “제 2의 천성”이자 “가면”인 동시에 “우리가 되고 싶어 하는 자아”라 할 수 있다[12].

고프만은 개인의 공연이 발생하는 공간을 크게 “앞무대(front/front stage)”와 “무대 뒤(back/back region/back stage)”로 나누는데, 각종 장치들을 통해 관객들이 보편적인 양식으로 상황을 이해하게 만드는 공연의 공간을 앞무대로[13]. 앞무대에서의 공연을 준비하는 공간인 동시에 공연이 끝난 후 휴식을 취하는 공간이기도 하며 나아가 “공연에서 조성된 인상과 여긋난 면모

를 알면서도 버젓이 드러내는”[14] 공간을 무대 뒤라 칭한다. 즉 앞무대는 각 배역에 특정된 관객들의 앞에서 내지는 그 존재를 인식하면서 부여된 역할을 적절하게 수행하는 공적인 공간을 일컫는 반면, 무대 뒤는 개인이 앞무대에 존재할 때 관객으로부터 기대되어지는 의무와 규범으로부터 자유로운 사적 공간을 가리킨다. 즉, 개인이 사회적 공간에서 사회적 관계를 맺으며 사회적 역할을 공연하고 있을 때 그는 앞무대, 즉 무대 위에 있는 것이며, 사회적 역할 수행의 전(前)이나 후(後), 사적인 공간에 있을 때에는 무대 뒤에 존재한다 하겠다. 무대 위 등장인물의 숫자와 사회적 관계의 복잡성은 비례하는 경향이 있으며 결과적으로 사회적 배우가 맡는 배역의 수 및 공연의 질과 양 또한 달라질 수 있다.

2. 사회적 배우의 공연의 형상화

마르퀴스는 사회적 배우의 공연은 “일상적 공연(everyday performance),” “영화적 공연(filmic performance),” “다큐멘터리적 공연(documentary performance)”의 단계적 조화를 통해 스크린 위에 형상화된다고 하는 3단계 모델(three-tiered model)을 제시한다. 이 모델은 다큐멘터리 영화의 비전문 배우뿐만 아니라 리얼리티 관찰 예능의 사회적 배우의 공연을 이해하는 데에도 매우 중요한 모형이라 할 수 있는데, 특히 제작자의 관점이 어떠한 방식으로 사회적 배우의 공연에 반영되는지 그 과정을 포착 가능하게 하는 유용성 또한 제공한다. 그 내용을 요약하자면, 다큐멘터리 영화 등에서의 사회적 배우의 공연의 대부분은 “일상의 의사 전달 행위(everyday communicative activity)”로 구성되는데(1단계: 일상적 공연), 이 행위들은 “카메라에 의해 영향을 받거나 맞추어진(framed, influenced by and/or tailored to the camera)” 것들이고(2단계: 영화적 공연), “논픽션 영화의 특정한 골격 내에서 수행되어진(carried out within specific non-fiction film frameworks)”다는(3단계: 다큐멘터리적 공연) 것이다 [15].

좀 더 자세히 살펴보면, 사회적 배우의 공연이 스크린 위에 재현되는 첫 번째 단계는, 어쩌면 당연하게도, 신체에 의해 수행되는 일상적인 사회적 행동으로 이루어진다. 마르퀴스에 의하면, 이는 일상의 의사전달 행위를 가

리키는데 여기에는 대화를 구성하는 언어뿐만 아니라 몸짓, 얼굴 표정, 억양 및 목소리 등 다양한 비언어적 행위들을 포함하고, 이러한 의사전달 행위들은 관객에게 기호적으로 의미를 전달하면서 스크린 위에 재현된다[16]. 사회적 배우가 자신의 내면을 드러내는 자기표현의 기본적인 도구들이라는 점에서 일상적 공연은 사회적 배우와 관객의 의사소통에 있어서 근본적이면서도 필수적인 단계라 할 수 있다.

논픽션 주체의 이러한 일상적 자기표현의 공연은 영화적 장치에 영향을 받거나 맞추어짐으로써 영화적 공연으로 가다듬어지는데 이것이 두 번째 단계이다. 카메라, 조명, 마이크를 비롯한 각종 제작 장치를 포함하여, 미장센, 촬영기법, 음향, 편집 등 다양한 영화적 선택들이 사회적 배우의 사회적 표현을 매개하면서 일상적 공연을 영화적 공연의 단계로 한 단계 상승시킨다[17]. 제작자는 영화의 매체적 특성을 드러내는 선택을 통해 사회적 배우의 일상적 공연을 영화적 공연으로 변형시키는데 이러한 선택이 곧 그의 관점을 노출시키는 도구라 할 수 있다. 여기서 간과하지 말아야 할 것은 편집의 영역이라 할 수 있는 자막의 역할이다. 다큐멘터리 영화에서 자막은 관객과의 의사소통에 빼놓을 수 없는 중요한 제작 장치라 할 수 있는데, 리얼리티 예능 프로그램에서 자막은 각종 “정보의 요약 및 제공 등의 기본 기능을 넘어” 등장인물에 대한 “캐릭터 부여”를 비롯하여 프로그램의 분위기와 재미를 좌우하는 가장 중요한 요소들 중 하나로 기능하고 있기 때문이다[18].

마지막으로 마르퀴스는 영화적 장치를 통해 걸러지는 사회적 배우의 공연은 다큐멘터리 영화의 특정 제작 양식을 통해 최종적인 다큐멘터리적 공연으로 변화한다고 주장하면서, 와우가 주장한 다큐멘터리 영화의 세 가지 제작 양식을 제시한다. 와우는 다큐멘터리의 전통적 제작 양식을 세 개의 큰 묶음으로 분류하는데, “재현적(representational)” 양식, “표현적(presentational)” 양식, 그리고 “혼종(hybrids)”이 그것이다[19]. 와우에 의하면, 재현적 양식은 “주류 픽션 영화로부터 차용한 내러티브의 환상을 다큐멘터리에 접목시킨 관습(the documentary code of narrative illusion borrowed from the dominant fiction cinema)”으로 사회적 배우는 카메라를 쳐다보지 않고 마치 그들이 촬영되고 있

는 것을 모르는 척 공연하는 것을 말한다[20]. 즉 사회적 배우의 공연을 매우 자연스럽게 보이도록 만드는데, 이는 사회적 배우들의 일상적 공연뿐만 아니라 영화 제작자에 의해 창조된 허구적 상황에 대한 사회적 배우의 즉흥적 연기 및 실제 상황에서의 전문 배우들의 즉흥적 공연 또한 여기에 포함된다 하겠다[21]. 반면, 표현적 양식은 전통적인 다큐멘터리의 지배적 제작 양식으로서, 사회적 배우가 카메라의 존재를 인식하는 것처럼 공연하고 “카메라를 위해 자신의 모습을 명확히 드러내는 (presenting oneself explicitly for the camera)” 것을 말하는데[22], 이는 카메라를 의식한 사회적 배우의 독백 및 사회적 배우와 영화 제작자와의 인터뷰 등을 포함한다[23]. 혼종적 양식은 재현적 양식과 표현적 양식 모두를 사용하는 것을 말하는데, 카메라를 의식하지 않는 듯 일상을 공연하다 어느 순간 인터뷰를 하는 제작 방식 등이 여기에 포함된다 하겠다. 중요한 것은, 재현과 표현의 구분이 사회적 배우의 공연 유무에 의해서가 아니라 카메라의 존재를 부인하는가 인정하는가에 의해서라는 점이다. 즉 영화 제작자의 연출을 부인하는 양식을 따르는 것이 사회적 배우의 재현적 공연이라 한다면 그것을 공개적으로 인정하고 사용하는 것은 표현적 공연이라 할 수 있으며, 이 둘이 동시에 내지는 교차로 등장한다면 혼종적 공연이라 할 수 있을 것이다.

간단한 예를 통해 형상화 단계를 살펴보면, 한 사회적 배우가 어떤 상황에 대해 잔뜩 화가 나 있는 모습을 다큐멘터리 제작자가 촬영하는 경우, 그가 짓는 표정 자체는 일상적 공연이라 할 수 있다. 제작자는 그의 일상적 공연을 더욱 명확히 보여주기 위해 (얼굴에 대한) 클로즈업(close-up)과 같은 영화적 장치를 동원할 수 있는데, 이때 일상적 공연인 화난 얼굴(내지는 찌푸린 표정)은 영화적 공연의 단계로 상승하게 된다. 이 영화적 공연은 다큐멘터리의 재현적 틀 속에서 최종적으로 관객에게 전달되는데 그것이 재현, 표현, 혼종적 양식이다. 즉, 내러티브 영화에서처럼 카메라가 없는 듯한 상황을 가정한 상태에서, 다시 말해서 카메라를 쳐다보지 않고 독자적인 스토리 세상을 가정한 상태에서, 클로즈업 된 사회적 배우의 화난 얼굴이 관객에게 전달된다면 이는 재현적 공연의 형태로 최종적으로 스크린 위에 형상화되는 것이라 할 수 있으며, 반대로 카메라의 존재를 인정하고 있는 상태

에서, 즉 화가 난 (클로즈업된) 얼굴로 카메라를 노려보는 행위가 관객에게 제시된다면 이는 표현적 공연의 형태로 관객에게 형상화되어진다 할 것이다. 물론 카메라를 보는 장면이 모두 삭제된 후 그렇지 않은 장면들만 제시된다면 이 또한 재현적 공연이라 할 수 있을 것이며, 하나의 프로그램 내지는 영화에서 이러한 두 경우가 혼재하는 경우 혼종적 양식에 의해 형상화된다고 말할 수 있을 것이다. 요컨대 일상적 공연은 미디어적인 매개가 존재하지 않은 단계이고 영화적 공연은 미디어적 매개가 존재하는 단계, 다큐멘터리적 공연은 미디어적으로 매개된 공연이 제시되는 방식을 결정하는 단계라 할 수 있다.

지금까지의 논의를 요약해 보면, 관찰 카메라를 사용하는 리얼리티 예능 프로그램의 일반인 참여자는 카메라가 설치되어 있는 공간에서 카메라의 존재를 의식하며 그 공간 내에서의 특수한 사회적 관계 속에서 발생하는 배역을 공연하면서 사회적 배우로 기능하게 되는데, 그 공간에 참여하는 사람의 숫자가 많아질수록 사회관계는 복잡해지고 그가 공연하는 배역의 수 또한 증가한다. 카메라가 존재하는 공간 전체가 그에게는 앞무대가 된다 할 것이며, 그 공간을 벗어나 사적인 공간으로 진입하는 순간 비로소 무대 뒤에 존재하게 된다. 사회적 배우의 일상적 공연은 카메라를 비롯한 다양한 영화적 장치에 의해 선택되어지고 이는 재현, 표현, 혼종의 다큐멘터리 제작 양식들 중 제작자의 선택에 의해 스크린 위에 형상화된다 하겠다.

아래에서는 지금까지 살펴본 이론적 논의들을 중심으로 <윤식당2>의 일반인 참여자들을 사회적 배우의 자격을 살펴보는 세밀한 텍스트 분석을 실시할 것이다.

III. <윤식당2>의 사회적 배우

1. 사회적 배우와 공연

<윤식당2>에 손님으로 등장하는 일반인(현지인과 관광객) 참여자들은 식당에 들어서기 전 거의 예외 없이 촬영영고지문과 메뉴판을 읽는 과정을 거친다. Youn's Kitchen은 가라치코에 처음 문을 연 한국 식당일뿐만 아니라 식당 안팎에 카메라가 빼곡하게 위치하고 있어 현지인들이 일반 식당과 혼동하는 것은 사실상 불가능하

다. 촬영고지문에는 “이 식당은 한국 방송용으로 촬영 중입니다. 식당에서 일어나는 모든 상황은 방송에 노출될 수 있습니다.”라는 내용의 문구가 영어, 스페인어, 독어, 불어, 러시아어의 5개 국어로 적혀 있어, 일반 손님들로 하여금 그들이 한국의 TV 프로그램에 의해 사회적 배우로 다루어질 수 있음을 사전에 알린다.

윤식당 2호점의 첫 손님인 덴마크에서 온 노년의 관광객 부부는 카메라와 마이크의 존재를 확인하며 신기해한다.

노인 남: 이거 흥미로운데, 여기 봐. 여기 마이크 숨겨놨네...나는 비빔밥으로 할래. 12(유로)네... 혹시 모르니까 현금 좀 찾아와야겠어. (밖으로 나간다.)

노인 여: (박서준이 테이블보를 깔자) 언제까지 촬영해요?

... ..

노인 남: 무슨 실험 같은 건가봐. 두 사람이 익숙하지 않은 도시에서 식당을 운영할 수 있다는 걸 증명하는 그런 거. 그런 걸 뭐라고 부르더라? (여자를 쳐다보지만 여자도 보기만 한다.) 단어가 있는데... 무슨 TV인데.

노인 여: 리얼리티~

노인 남: 리얼리티 TV!

... ..

노인 남: (음식이 나온 후 비빔밥을 먹어 보고는) 이거 진짜 맛있다. 먹어볼래? (아내에게 음식을 덜어준다.) 아마 우리가 과감히 이 식당에 들어온 첫 번째 손님인가 봐.

노인 여: 나도 그렇게 생각해. 많은 사람이 밖에 쓰여있는 건 읽어보는데 들어올 용기는 없나 봐.

이 부부는 촬영고지문을 읽고 테이블에 앉으면서 사회적 배우로서의 정체성을 획득한다. 테이블에 숨겨져 있는 마이크를 찾으면서 출연자로서의 배역이 주어졌음을 인식하고, 이와 동시에 스스로 선택한 손님으로서의 배역을 공연하기 위해 음식을 주문하고 현금을 찾으러 나가기도 한다. 그들은 출연진에게 촬영기간을 물어보기도 하고 프로그램의 장르를 떠올려보기도 한다. 자신들처럼 사회적 배우가 되는 것을 고민하는 식당 밖 사람들을 보며 안타까워하기도 하는데, 이는 (앞)무대에 이미 올라 있는 사회적 배우의 입장에서 무대 뒤에서 등장고심하고 있는 일반인들을 동정하는 것으로 이해할 수 있다.

일반적인 식당이 아닌 카메라가 존재하는 이야기 속의 공간임으로 해서 이 부부는 음식을 먹으며 맛을 음미하는 일반적인 손님으로서의 배역과 <윤식당2>라는 한국 TV 프로그램의 출연자로서의 배역을 동시에 맡게 되는 것이다. 물론, 더 미세한 단계로까지 공연을 분석할 경우, 이들은 남편과 아내로서의 배역 또한 동시에 공연하고 있다 하겠다.

이러한 예는 10회에 이르는 프로그램 전편을 통해 지속적으로 발견할 수 있다. 영업 2일차에 Youn's Kitchen에 들른 또 다른 현지인 노년 부부는 이러한 동시적 공연을 더욱 명확히 보여준다.

노인 여: (테이블에 앉으며) 예쁘게 잘해놨네.

노인 남: 보는 척 할 테니까 잘 골라줘.

노인 여: 스페인어로 쓰여 있어.

노인 남: 그래도 당신이 해줘. 못 골라.

남편은 아내에게 자신은 메뉴를 보는 척 할 테니 자기 것을 골라달라고 말한다. 이는 그가 카메라를 의식하고 있음을 명백히 보여주는 장면이다. 그도 그럴 것이, 식당에 온 손님의 배역을 공연하기 위해 메뉴를 보는 척 할 테니 진짜 주문은 아내가 해달라며 부탁을 하고 있기 때문인데, 결과적으로 그는 리얼리티 TV를 위해 손님의 배역을 공연하는 사회적 배우로서의 모습을 보여주고 있다.

영업 3일차에는 노르웨이 영화감독 출신 남성과 아시아 여성 부부가 마지막 손님으로 등장한다. 야외 테이블에 앉아 와인과 맥주 한 병, 잡채와 닭강정을 주문해 먹고 나서는 맛에 대한 칭찬을 아끼지 않는다. 리얼리티이전 편집에 의해서이전 간에 등장부터 식사가 끝날 때까지 카메라를 의식하는 공연은 전혀 제시되지 않는다. 그런데 식사 막바지에 윤여정이 메인 셰프의 자격으로 테이블 인사를 나온다.

손님 남: 아주 맛있었어요 완벽해요.

윤여정: 아 정말 감사합니다. 제가 이 식당의 셰프입니다.

손님 남: 이 레스토랑의 진짜 주인이세요? 아니면 오직 이 텔레비전 쇼를 위한 셰프인 거예요?

윤여정: 이 텔레비전 쇼만을 위한 셰프입니다. 우리는 티비 프로그램을 찍고 있는 거예요.

손님 여: 제 남편도 예전에 영화감독이었어요.

여정: 오 정말요? 어디서 오셨어요?

손님 남: 노르웨이요. 할리우드에서 제작을 했었고 노르웨이에서도 많은 영화를 만들었어요.

윤여정: 와 신기하네요. 저희는 TV를 위한 리얼리티쇼예요... 저희가 전문 요리사는 아니지만 진심을 다해 최선을 다했어요.

자막: 칸느 여배우 겸업 사장님과 왕년 헐리웃 영화 감독의 만남 종료

노르웨이 감독 부부는 식사가 끝날 때까지 재현적인 공연을 보여주지만 셰프인 윤여정이 테이블로 인사를 오자 프로그램의 정체성에 대해 질문을 한다. 즉 이들의 재현적인 공연은 손님으로서의 배역과 더불어 TV 출연자로서의 배역 또한 포함하고 있었음을 명백히 드러낸다. 표현적인 언행을 하지 않았을 뿐 다분히 의식적인 공연이었으며, 따라서 음식에 대한 칭찬 또한 공연의 연장선상에서 이해될 필요가 있어 보인다. 결과적으로, 윤여정과 남자 손님과의 대화는, 보드리야르의 지적과도 같이, 이들이 일반 식당의 일반 손님이 결코 될 수 없음을 명시적으로 보여준다.

이들 일반인들처럼 Youn's Kitchen에서 식사를 하는 손님들은 모두 촬영고지문을 읽고 (동의를 한 후) 입장하는 것이기 때문에 자발적으로 사회적 배우가 될 것을 선택한 것이라고 할 수 있다. 이러한 자발적 참여의 모습은 이 프로그램의 에피소드들 중 가장 인상 깊은 것들 중 하나라고 할 수 있는 광장 레스토랑 종업원들과의 일화에서 명확히 찾아볼 수 있다. 노르웨이 부부가 돌아간 후 제작진과 출연진은 전체 회식을 위해 광장 레스토랑에 들른다. 나영석 PD를 포함한 제작진 몇 명과 윤여정 등 4명의 출연자가 함께 앉아 있는 테이블에 그 곳의 셰프 한 사람이 찾아와 3일 후 Youn's Kitchen에서 그 곳 종업원들이 회식을 하겠다 말한다. 이 장면은 고스란히 녹화가 되었고, 곧 이어 카메라는 그 레스토랑의 주방에 들어가 셰프들이 음식을 만드는 과정을 촬영한다. 이에 셰프들은 카메라를 향해 손을 흔들며 인사를 하고 그들은 실제로 영업 6일차에 단채로 방문을 한다. 물론 제작진의 사전 섭외에 의한 연출일 수 있다. 또한, 광장 레스토랑 사람들이 윤식당에 전체 회식을 예약하고 실제로 실행에 옮긴 것이 경쟁 업체로서가 아니라 이웃으로서의 정을 쌓기 위한 것이었는지, 외국 방송에의 출연이라는 독특한 경험을 원한 것이었는지, 아니면 한국 관광객들

의 유치를 위해 그들의 식당을 홍보하기 위함이었는지는 명확치 않다. 그러나 한 가지 분명한 것은 이들은 Youn's Kitchen이라는 식당이 한국의 TV 프로그램 촬영을 위한 공간임을 명확히 알고 있는 상태에서 의식적으로 전체 회식을 시도하고 있다는 것이다. 그들은 회식이라는 사회적 이벤트의 공연을 위해 자발적으로 카메라 앞에 선다.

여기서 한 가지 짚고 넘어가야 할 사항은, 그들이 카메라의 존재를 사전에 인식하고 온다 하더라도, 앞서 위가 제기한 문제와는 달리, 그들이 스스로를 전문 배우로 인식할 가능성은 매우 낮다는 것이다. <윤식당2>에 등장하는 대부분의 일반인들은 카메라에 노출되는 시간이 식당에 입장한 후 식사를 하고 식당 문을 나설 때까지 한 시간여에 지나지 않을 것으로 생각된다. 직장 회식을 온 광장 레스토랑의 사람들이라 할지라도 방영 장면들을 통해 추측컨대 카메라 앞에 머무는 시간은 서너 시간을 넘기지 않는 것으로 보인다. 이는 일반인들이 그들 스스로를 배우로 인식하기에는 무척 짧은 시간이며, 따라서 그들이 스스로를 전문 연기자라고 인식한 상태에서 부자연스러운 연기를 행했다고 보기보다는 일시적으로 카메라를 의식하면서 손님으로서의 일상을 공연하는 사회적 배우로 존재했다고 보는 것이 합당할 것이다.

<윤식당2>는 전작인 <윤식당>에 비해 일반인 참여자들이 더욱 사회적 배우로서의 속성을 지닐 수밖에 없는 이유가 하나 더 존재하는데, 서두에서 언급한 바와 같이, 테네리페 섬의 지역 신문에 Youn's Kitchen에서 한국 TV 방송이 녹화된다는 사실이 기사화된 것이 바로 그것이다. 영업 8일차인 마지막 날, 오픈 시간이 되지 않았음에도 손님들이 밀려들고, 박서준과 정유미의 대화가 이어진다.

박서준: 우리가 신문에 나와 가지고 더 찾아오는 것 같아.

정유미: 우리, 신문에 났대? 어디 신문에?

박서준: 몰라 여기 지역 신문인 것 같대.

정유미: 지역 신문에?

자막: 출근 직후 전무님이 최초 목격. 성공의 냄새가 풀풀 나는 이 신문... 1910년부터 이 곳의 소식을 전해 온 테네리페 지역 최대 신문. 지역 일간지 ELDIA. 어쩌다보니 전면 기사.

카메라, 신문의 윗부분에서 아랫부분으로 훑어 내려온

다. “가라치코에서 한국 리얼리티쇼” “관광에 활력 불어 넣을 것으로 예상”이라는 헤드라인으로 전면 기사가 나 있고, 중앙에 연예인 출연진과 제작진의 사진이 담겨 있다.

영업의 마지막 날임에도 불구하고 지역 최대 신문에 난 기사로 인해 손님들이 몰릴 듯 찾아온다. 현지에서는 흔치 않은 한국의 음식을 경험하기 위함과 한국의 리얼리티쇼를 즐기기 위함이라는 두 가지 목적을 위해 찾아 오는 것으로 해석할 수 있다. 자리가 나기를 기다리며 식당 외부에서 기다리고 있는 현지인이 이 사실을 인정하는 말을 한다.

홀과 야외 테이블이 만석인 상태에서 중년 남녀 세 명이 들어온다.

이서진: (상냥하게 웃으며) 기다려 주실 수 있으신가요?
여성: 당연하죠. 이해해요. 특히 오늘 신문기사 보셨나요?

이서진: 아, 신문이요?

여성: 제 생각엔 그게 큰 변수가 되었어요.

신문 기사가 큰 변수가 되어 식당이 붐빈다는 손님의 말처럼 가게 앞을 가득 메운 사람들은 신문을 보고 스스로 카메라 앞에서 사회적 배우가 되기 위해 온 사람들이라 할 수 있다. 이러한 의미에서 지역 신문의 기사는 현지인과 관광객으로 하여금 사회적 배우로서의 활동을 부추기는 촉매제 역할을 한 것으로 볼 수 있다.

일반인 참여자가 카메라를 의식하면서 손님의 역할을 하는 공연 형식에서 한 단계 더 나아가 사회적 관계 속에서의 배역 또한 공연을 하는 재미있는 장면이 존재한다. 영업 6일차, 광장 레스토랑의 사람들이 회식을 온다. 와인병이 오고간 후 사장과 그의 부인인 메인 셰프, 그리고 보조 셰프들 간에 농담 섞인 대화들이 오고 간다.

쾌활한 성격의 보조 셰프1이 와인병을 들어 사장에게 따르려하자 사장이 손을 짓는다.

사장: 아니야! 아직 와인 남았어.

보조 셰프1: 췌! 조용히 해요. (웃으며) 우리 지금 (진탕) 마시는 단계예요.

보조 셰프2: (웃으면서) 오늘은 지시하지 못해요.

보조 셰프1: 맞아요. 저한테 뭐라고 했었죠?

메인 셰프: (크게 웃으며) 넌 오늘 자유다.

보조 셰프1: 일요일에 거기 문어 4박스 있고... (해야 할

일이 산더미처럼 쌓여있다는 듯 두 손을 들어 크게 원을 그려 보인다.)

사장: (속삭이듯이 오른손을 입에 대며) 오징어랑!

보조 셰프1: 오징어는 안돼요!!

사장: 새우 한 트럭!

보조 셰프1: 새우요?

사장: (메인 셰프인 부인을 보며) 내버려 뒀 내가 일요일에.. 새우 4박스 손질시킬 거야.

메인 셰프: (얼굴을 찡긋 거리며) 그래 그러자.

보조 셰프1: (장난치듯) 사장님 너무해요.

취기가 오르며 농담이 시작되는 와중에 사회관계 속에서의 그들의 역할이 드러난다. 회식이라는 자유로운 분위기 속에서 사장과 종업원 간의 상하관계가 취기 섞인 농담과 함께 재현된다. 광장 레스토랑이라는 직장의 사회적 관계 속에서 그들이 맡고 있는 배역을 회식이라는 또 다른 사회적 관계의 이벤트 속에서 공연하고 있는 것이며 이러한 공연은 카메라에 대한 인식과 함께 수행되고 있다. 즉 이 순간, 이들은 음식의 맛을 음미하는 식당의 손님으로서, 그리고 직장에서의 사회적 관계를 공연하는 사회인으로서, 그리고 카메라를 인식하고 행동하는 TV 출연자로서 세 가지 층위의 배역을 동시에 공연하는 사회적 배우들이라 하겠다.

〈윤식당2〉는 일반인 참여자가 사회적 배우로 기능하고 있다는 점 외에도, 제작자가 프로그램 속 세상의 참여자이자 증인인 동시에 능동적인 의미 창작자의 역할을 한다는 점에서 다큐멘터리와 유사한 특성을 보인다. 먼저, 프로듀서인 나영석은 윤식당 2호점을 기획하는 에피소드인 1회에서 화면에 실제로 등장하며, 윤식당 제작진의 전체 회식을 위해 광장 레스토랑에 들렀을 때에도 출연진과 같은 테이블에 앉아 그 존재를 드러낸다. 또한 식당 주방 내 한 칸에 늘 위치하면서 윤여정을 포함한 출연진들과 대화를 나눈다. 실제로 출연진들이 카메라에 잡히지 않는 그를 향해 자주 말을 걸기도 하고 그의 목소리가 들리기도 하는 등 제작자가 늘 프로그램의 녹화에 참여하며 상황을 통제/연출하고 있음을 드러낸다. 뿐만 아니라 〈윤식당2〉는 요리가 주업이 아닌 연예인들이 해외에 일정 기간 식당을 개업하며 적응하고 성공해 나가는 “원래 극이 추구하는” 감동적인 내러티브를 채택함으로써 10부작의 미니시리즈 드라마를 보는 듯한 느낌을 제공하는데[24], 이러한 리얼리티 예능 프로그램의 서사성

이야말로 제작자의 보이스, 즉 관점이 가장 극대화되는 부분이라 할 수 있다. 제작자는 그들의 성공을 증명하며 감동을 생산하는 서사의 핵심적인 역할을 손님으로 등장하는 현지인 사회적 배우들에게 맡기고 있는 것이다.

영업 3일차에 Youn's Kitchen 근처에 있는 바의 사장인 보르하가 혼자 식사를 하기 위해 들어온다. 그는 비빔밥을 맛있게 먹고 난 후 친구에게 휴대폰으로 전화를 한다. “내가 한국 식당에서 방금 밥을 먹었거든. 와 진짜 신기하네... 어떻게 이렇게 맛있지? 진짜 잘 먹었어 이 많은 채소들을... 12유로에. 12유로라고! 완전 싸지. 아.. 환상적이었어!” 통화 중 친구의 말은 들리지 않는다. 또한 그의 통화 내용 모두가 시청자에게 전해지는 것도 아니다. 시청자에게 꼭 필요한 말만 편집이 되어 제시된다. 현지인이 윤식당의 음식에 즐거워하고 있다는 내용만 콕 집어 전달되는 것이다. 즉, 제작자의 관점이 고스란히 노출된 편집이라 할 수 있으며, 사회적 배우로서 보르하가 친구에게 일부러 전화를 걸어 음식에 대해 호평을 하는 공연은 전문 배우의 연기에 비견될 정도의 큰 감동과 재미를 제공한다 하겠다.

영업 마지막 날, 사회적 배우들은 연이어 결말의 내러티브를 공연한다.

홀에 앉아 있던 2~30대의 손님 3명(여성2, 남성1)이 자리를 뜨기 전, 한 여성이 옆 테이블에 앉아 있는 다른 여성 친구에게 사진을 찍어 달라 한다.

여성1: 레오! 우리 사진 한 장 찍어줄래?

옆 테이블의 여성이 일어나 사진을 찍어준다.

자막: 소중한 순간을 담아드립니다.

여성2: (레오에게) 여기 추억 하나라도 간직하려고.

여성1: (레오를 보며) 이제 이들이 떠나면 또 보고 싶어질 거야. 왜냐하면 이게 마을을 생기 넘치게 만들었거든. 마을 주민도 아닌데 시선을 끄는 것들이라 사람들이 관심을 가지더라고. 정말 그리워질 거야. (식당 밖을 가리키며) 나는 저기서 느끼던 그 분위기를 분명히 그리워할 거야.

Youn's Kitchen 근처 정육점 사장 부부와 어린 아들이 야외 테이블에 앉아서 식사를 한다.

아내: 정말 모든 게 맛있었어. 떠난다니까 너무 아쉽다...

... ..

남편: 아마 그리울 거야. 과일가게 사장이랑 나는 더욱. 그리고 바 사장들도...

이와 같이 마지막 영업일에 들른 손님들은 Youn's Kitchen 의 마지막营业을 아쉬워한다. 다시 말해서, 사회적 배우들의 공연에 대한 편집을 통해 결말의 내러티브를 제작자가 재현하고 있는 것이다. 또한 더 나아가 그들의 입을 통해 연예인들의 해외 식당 개업이라는 이 프로그램의 기획이 성공리에 막을 내리고 있음도 증명한다. 사회적 배우의 공연을 적극 이용하여 프로그램의 성패를 평가하고 있는 것이며, 이는 제작진의 관점이 명확히 드러나는 스토리텔링이라 할 수 있다.

제작자는 목표 달성에 대한 것뿐만 아니라 그가 중요하다고 판단하는 다른 사안들에 대해서도 사회적 배우들의 공연을 통해 목소리를 드러낸다. 영업 7일차, 동네 기념품 가게를 운영하는 호세 부부와 그의 친구 부부가 잡채를 맛있게 먹는다.

호세: 한국은 빵이랑 먹는 문화는 아닌가 봐.

호세 아내: 맞아 중국 사람들도 그렇잖아.

호세 친구: 중국 사람들은 그.. (꽃빵) 먹잖아. 그게 한국 이랑 중국음식 차이인가 봐. 완전 다르지는 않지만.

호세: 저분들도 우리를 그냥 유럽 사람이라고 할 거 아니야. 아니면 서양 사람이라고 하거나? 예를 들어 포르투갈 사람이랑 스페인 사람 구분 못할걸. 이탈리아 사람이랑.

호세 친구: 응 못하지.

호세: 우리는 알지 우리끼리는 구분하는데. 저들끼리도 당연히 서로 구분하겠지.

호세 아내: 저번에 마을에서 누구한테 중국인이라고 했다가 중국인 아니예요 한국인이예요. 이라고 지나갔어.

호세 친구 아내: 맞아 내가 그 말하려고 했어. 다들 중국인 중국인 그러잖아.

호세 아내: 그리고 말하는 거 안 들으면 거의 몰라.

한국과 중국의 식문화 차이에 대한 이들의 대화는 중국인과 한국인의 정체성에 대한 이야기로 나아가고 결국 한국인은 중국인과 (유럽 사람들에 의해 신중히) 구별되어야 한다는 결론으로 끝이 난다. 음식 맛에 대한 평가가 아님에도 불구하고, 다시 말해서 이 프로그램의 주 내러티브를 벗어나는 공연임에도 이 장면을 에피소드에 포함 시킴으로써, 한국인과 한국의 문화는 (땅의 크기나 인구와 상관없이) 중국의 그것과 분명히 구별되어야 하는 고유하고 가치 있는 것이라는 점을 상기시킴과 동시에 이

러한 측면에 대해 <윤식당2>가 유럽 사람들에게 다시금 상기시키고 있다는 것을 시청자들에게 보여주고 있는 것이다.

마지막 영업일에 등장한 현지인 노년 부부와 딸, 3인의 대화에서는 한국의 노동문화에 대한 유럽인들의 인식이 단편적으로나마 명확히 드러나고 있다.

아내: 한국이 일을 가장 많이 하는 나라인가? 그리고 다음이...

딸: 멕시코가 두 번째였어.

아내: 말도 안 돼.

남편: 일하는 게?

딸: 한국이 1등이야.

아내: 완전 끔찍해.

딸: 인도에 있었던 내 (한국인) 동료는 여행하면서 안식년을 보내고 있었어. 많은 한국의 젊은이들이 그런 식의 안식년을 가져. 그리고 돌아가서 세계적인 대기업에 들어가는 거지. 거기서 죽어라 일을 하고... 대기업을 위해서 그렇게 일을 한다니... 물론 그 사람들은 우리와 관점이 다르겠지. 대기업에 들어가서 하루에 12시간 이상씩 일하는 거지, 그것도 평생 동안... 내가 느끼기엔 다들 (대기업에) 들어가고 싶어. 그래서 나는 의아해했어. 왜냐하면 난 조금 일하고 내가 하고 싶은 것들을 할 수 있는 시간이 많기를 원하거든. 하루에 내가 가진 시간 중에 10~15시간을 대기업을 위해서 일하는 건 싫어.

이들 가족은 대기업에 대한 한국 젊은이들의 선호와 입사 후의 과중한 노동을 끔찍한 것으로 평가한다. 한국의 노동 환경에 대한 이러한 비판적인 대화를 편집 없이 방영하는 것 또한 동시대 한국 사회의 키워드로 급부상하고 있는 '워라벨(work-life balance, 일과 삶의 균형)'의 중요성에 대해 공감하고 대기업의 노동 착취를 비판적으로 바라보는 제작자의 또 다른 관점이라 할 수 있다.

이처럼 <윤식당2>의 일반인 참여자들은 리얼리티 TV의 출연자로서, 한국의 음식과 문화를 체험하는 식당의 손님으로서, 그리고 때로는 그들이 속한 사회관계의 배역을 소화하는 공연자로서 사회적 배우의 역할을 수행하고 있으며, 제작자는 이들의 공연을 선택, 편집하여 연예인들의 해외 식당 운영이라는 주 내러티브와 한국 문화의 홍보 및 계도라고 하는 부차적 내러티브를 효과적으로 제시한다. 아래에서는 <윤식당2>에 등장하는 사회적 배우의 공연이 스크린을 통해 형상화되는 과정을 단계별

로 살펴볼 것이다.

2. 사회적 배우의 공연의 형상화

2.1 일상적 공연

사회적 배우의 공연에 근본적인 토대가 되는 것은 그의 신체에 의해 수행되는 일상적인 사회적 행동이며 이는 언어, 몸짓, 표정, 역양 등 언어/비언어적인 의사소통 행위를 포함한다. 이는 사회적 배우를 포함한 일반인들의 의사소통에 있어 가장 기본적인 도구라 할 수 있다.

영업 시작 하루 전, 손님들에게 내놓을 음식들에 대한 현지인 평가 시간이 주어진다. Youn's Kitchen으로 꾸미기 전 원래 있었던 레스토랑의 매니저 이따이싸와 그녀의 어머니, 그리고 그녀의 딸이 평가인들이다. 이따이싸의 어머니가 비빔밥을 한 숟가락 먹고는 '묘한' 표정을 짓는다. "들 듯 말 듯 쉽게 올라오지 않는 숟가락"이라는 자막이 뜨고 카메라는 한참이 지나도 줄어들지 않는 밥 그릇을 비춘다. 이따이싸의 어머니는 "우리 한 두 시간 전에 벌써 밥을 먹었거든요."라며 예의를 차린다. 이 때 무거운 음악이 흐르면서 격정스러운 표정을 짓고 있는 이서진과 박서준의 얼굴이 보이고, 윤영정이 작금의 상황에 대해 일갈을 한다. "실패! 우리만 맛있으면 뭐하니. 뭐 미안하니까 한두 시간 전에 밥 먹어서 못 먹는다고.. 해석을 잘 해서 들어야 돼요." 이는 이따이싸의 어머니의 표정(비언어 커뮤니케이션)과 그녀의 예의 차린 말(언어 커뮤니케이션)에 대한 해석으로서 사회적 배우의 일상적 공연이 효과적인 의사소통의 수단이 되고 있음을 보여주는 적절한 예라 할 수 있다. 이 외에도 <윤식당2>의 사회적 배우들은 음식의 맛을 음미하며 고개를 끄덕이기도 하고, 자기들끼리 대화를 하면서 입을 삐죽거리거나 정색을 하기도 하는 등 전 회를 통틀어 지속적으로 의사소통을 위해 일상적으로 행하는 언어/비언어 커뮤니케이션을 공연한다.

2.2 영화적 공연

사회적 배우의 이러한 일상적 공연은 영화적 장치의 도움을 통해 영화적 공연으로 변모한다. 먼저, 가라치코에 만들어 놓은 Youn's Kitchen은 분명 원래 존재하고 있었던 리얼리티가 아니라 관찰 예능의 제작을 위해 <윤식당2>의 제작진이 의도적으로 만든 세트 속 무대이자

스펙터클이다. 따라서 이를 배경으로 한 사회적 배우의 공연은 그 자체로 영화적 공연이라 할 수 있으며, 이를 토대로 카메라, 조명, 마이크, 미장센, 촬영기법, 사운드, 편집(자막의 사용 포함) 등 다양한 영화적 장치들을 통한 장면의 선택/추출은 사회적 배우의 일상적 공연을 영화적 공연으로 변화시킨다. 사실상, TV 화면을 통해 전달되는 사회적 배우의 모든 공연이 그러한 장치들을 거친 영화적 공연이라 할 수 있는데, 대표적인 몇 장면들을 예로 들어 보면 다음과 같다.

영업 3일차, 현지인 부부와 나이 어린 아들과 딸, 4인 가족이 식당 내부 테이블에서 디저트를 먹는다. 이서진이 디저트 2개를 테이블로 가져와 아들과 딸 앞에 놓는 장면이 천장 구석에 달린 카메라에 의해 하이 앵글(high angle shot)로 보여지고, 이후 딸이 맛있게 먹는 장면이 반대쪽에 위치한 카메라에 의해 클로즈업으로 보인다. 다시 천장 카메라에 의해 딸의 반대쪽에 앉은 아들이 하이 앵글로 보이면서 미디엄 클로즈(medium-close shot)에서 클로즈업으로 줌 인(zoom-in)된다. 이후 이서진과 박서준이 각각 디저트 하나씩을 가져와 아부와 엄마 앞에 놓는 장면이 측면에 위치한 카메라에 의해 풀샷(full shot)으로 잡힌다. 이후 몇 번의 컷이 오간 후 경쾌한 음악이 삽입되며 아들과 딸이 맛있게 먹는 장면이 클로즈업으로 교차 편집된다. 음악이 지속됨과 동시에 식당 외부에 위치한 카메라가 이들 가족을 한꺼번에 비추며 맛있게 점심을 먹는 단란한 가족을 재현한다. 가족이 외식을 하는 일상적 공연이 여러 대의 카메라와 다양한 촬영기법을 통해 영화적인 장면으로 제시되고 있는 것이다.

<윤식당2>는 식당이라는 앞무대에서 공연을 하는 사회적 배우들에 대해서뿐만 아니라 Youn's Kitchen이 위치한 가라치코라는 공간 자체를 특별한 방식으로 제시하기 위해 T-S 렌즈 효과(tilt-shift lens effect)와 드론 쇼트(drone shot)라는 영화적 장치를 선보인다. T-S 렌즈 효과는 색깔을 고조시키고 심도를 얇게 만들어 피사체를 모델이나 미니어처로 보이게 만드는 효과로서 자주 미니어처 효과라고 불리는데, T-S 렌즈를 통해 직접 찍을 수도 있고 후반 작업에서 동일한 효과를 만들어낼 수도 있다. 1회에서 윤여정 등의 출연진이 테네리페 섬에 도착하자 관광객들이 분주하게 섬을 오가는 영상이 T-S

렌즈를 통해 제시되면서 동화 속이나 존재할 법한 예쁜 미니어처 세상으로 재현된다. 출연진이 가라치코 마을에 도착할 즈음에는 드론이 먼 바다로부터 해안가로 접근하면서 마을의 전경을 한 눈에 내려다보는 드론 쇼트를 선보인다. 마을의 상공을 한 바퀴 휘돌며 마을 중앙에 위치한 성당에 근접했다 멀어지는 드론 화면이 경쾌한 음악과 함께 패스트 모션(fast motion)으로 제시된다. 이러한 T-S 렌즈 효과와 드론 쇼트는 매 영업일의 아침이 밝는 장면에서 사실상 매번 등장하면서 활기차게 하루를 시작하는 가라치코 마을과 출연진의 모습을 보여준다.

또한 자막은 스토리 정보를 요약적으로 제공하면서 등장인물에게 캐릭터를 부여하는 중요한 역할을 수행한다. 영업 1일차, 첫 손님인 덴마크에서 온 노년의 부부가 식당 밖에서 망설이는 사람들을 보며 안타까워하고 있을 때, 두 번째 손님으로 젊은 관광객 커플이 등장한다. 이들이 등장해서 식당 내부로 들어올 때까지 다음의 자막들이 이어진다. “그 때 가게로 걸어오는 30대 정도로 보이는 한 커플”, “한참을 가게 앞에서 서성이는데”, “아직 망설이는 중”, “조금 더 망설이다가”, “윤식당 2호점 두 번째 손님 입장!” 커플이 자리를 잡고 앉는 사이, 덴마크 노년 여성의 옆으로 말풍선이 그려진다. “이번엔 그냥 나가지 말아야 할 텐데!” 두 사람이 자리에 앉자, “다행히 창가 자리 착석”, “햇빛 잘 드는 창가에 앉는 두 번째 손님”, “우크라이나에서 오셨답니다”라는 자막이 이어진다. 그리고 주문을 받기 위해 이서진이 기다리는 장면과 함께 긴장감을 끌어올리는 전자기타 음악이 흐르면서 “1분 대기조 이전무”라는 자막이 삽입된다. 이처럼 자막은 커플의 연령대와 국적에 대한 정보를 제공할 뿐만 아니라 그들의 심리적 상태까지 묘사하고, 신속하게 주문을 받기 위해 긴장을 늦추지 않는 출연진을 성격화하기도 하는 등, 스토리 정보와 재미의 요소에 직접적으로 기여한다. 한 가지 재밌는 점은, 말풍선을 넣어 인물의 생각을 직접적으로 묘사해 줌으로써 그녀가 제작진에 의해 사회적 배우로 다루어지고 있음을 예능 프로그램의 감각으로 직접 보여주기도 한다는 것이다. 이처럼 다양한 장치들을 통해 사회적 배우의 일상적 공연은 영화적 공연으로 구성된다.

2.3 다큐멘터리적 공연

이상에서와 같이 영화적 공연으로 만들어진 일상적 공연은 재현적 양식, 표현적 양식, 이 둘이 혼재된 혼종적 양식 중 어느 하나를 채택함으로써 다큐멘터리적 공연으로 최종 위치하게 되는데, <윤식당2>는 혼종적 양식으로 사회적 배우의 공연을 제시한다. 많은 장면에서 제작자는 일반인 참여자들이 카메라를 의식하지 않는 듯 자신들의 관심사에 대해 이야기하며 식사를 하는 모습들을 보여준다. 이처럼 재현적 공연이 이어지는 장면들에서, 사회적 배우들은 카메라를 쳐다보거나 한국의 리얼리티 프로그램에 대해 이야기하지 않는다. 마치 방송과는 전혀 무관한 듯 식사와 이야기에 집중한다. 물론 제작진이 편집을 통해 걸러낸 것일 가능성이 높다. 중요한 것은 적어도 그러한 재현적인 장면들에서 만큼은 그들은 카메라의 존재를 무시하고 리얼리티의 환상을 불러일으킨다는 것이다. 영업 4일차, 리투아니아에서 온 관광객 5명이 야외 테이블 2개를 잡아 앉는다. 그들은 쉬지 않고 음식과 출연진에 대해 이야기한다. “너무 잘 생기고 깨끗한 사람들이 일하는 거야.”라며 식당에서 할 수 있을 법한 대화들이 오가고 “맛있어. 한국 사람들이 요리를 맛있게 하네”라든지 “아까 그 부침개는 너무 맛있었어! 집에서 만들어 봐야겠다”는 등 식당에서 자연스럽게 주고받을 수 있는 대화를 하며 이야기의 그럴듯함을 생산한다.

그러나 종종 리얼리티 예능 특유의 표현적 공연이 제시된다. 앞서 ‘영화적 공연’ 챕터에서 예를 들었던 영업 3일차 손님들(현지인 부부와 나이 어린 아들과 딸, 4인 가족)의 식사는 전형적인 재현적 공연의 한 장면이라 할 수 있다. 그러나 식사가 시작되기 전까지의 그들의 행위는 표현적 공연이라 할 수 있다. 식당 앞에서 부부가 메뉴판을 들여다보고 있을 때, 아들이 식당 외부에 달린 카메라를 호기심어린 눈으로 쳐다보다 손을 흔들며 인사를 한다. 아버지도 덩달아 손을 흔든 후 딸에게 “우리 같이 손 흔들어주자.”라고 하자 딸은 수줍은 듯 오른 손을 입에 댄 채 왼 손을 흔든다. 그러자 카메라가 딸을 향해 빠른 속도로 줌 인을 한다. 식당 안으로 입장한 후 테이블에 앉는 가족. 딸이 천장 구석에 달린 카메라를 올려다보며 손가락으로 가리키자 카메라가 이에 반응하듯 고개를 오른쪽으로 돌림(pan-right)과 동시에 줌 인을 실행한다. “나랑 눈싸움 할래요?”라는 자막이 제시되고 카메라는 딸과 눈싸움을 하듯 고개를 천천히 좌우로 움직이면서

줌 인을 하고 딸은 손으로 자기 눈을 가리며 카메라를 향해 장난을 건다. 아버지와 엄마도 카메라를 향해 웃는다. 사회적 배우와 제작진이 카메라를 통해 서로 상호작용을 하는 장면인데, 어린 딸이 재현적 공연의 규칙을 위반하며 표현적인 제스처를 취하고 있는 것이다. 이러한 표현적 공연은 비단 어린 아이에 의해서만 실행되는 것은 아니다. 영업 4일차, 같은 동네 호텔의 사장 부부가 식당에 들렀을 때, 사장은 마지막 남은 닭강정 한 조각을 아내에게 양보하며, 자신이 부인보다 더 많이 먹은 걸 천육백만 명의 한국 시청자들이 볼 수 있다며 카메라를 손가락으로 가리키고는 웃음을 터뜨린다. 한국 시청자들이 자신을 욕심쟁이로 볼 수 있으니 마지막 것은 아내에게 양보하겠다는 의미인데, 이 때 역시 재현적 공연에서는 금기시되는 카메라 쳐다보기와 가리키기가 등장한다.

이 외에도, 가라치코 전(前) 시장 부부가 통역사를 요청하자 이서진이 식당 밖으로 급히 나가 현지 코디네이터를 데리고 오는 장면에서 제작 과정이 노출되기도 하고, Youn's Kitchen 자리에 본래 있었던 레스토랑의 주인이 손님으로 등장하여 같이 온 자신의 아들에게 “한국 사람들이 한 달 반 동안 TV 프로그램을 찍기 위해서 내 가게를 빌린 거야.”라며 제작 배경을 드러내는 장면을 내보내기도 한다. 나영석 PD를 비롯한 제작진의 노출은 물론이며, 식당을 나서서 무대 뒤로 사라지기 직전 손님들과의 인터뷰 장면 또한 자연스럽게 삽입된다.

1일차 영업이 끝나고, 손님들과의 인터뷰 장면이 이어진다.

우크라이나 남성(두 번째 손님): 단순하면서도 건강한 맛이 좋았어요.

덴마크 남자(첫 번째 손님): 저 한국에서 대통령과 저녁 식사한 적이 있어요. 그리고 이 음식은 청와대에서 먹었던 것만큼이나 맛있네요.

덴마크 여성(첫 번째 손님): 정말로 좋았어요. 아주 맛있었어요.

이처럼 <윤식당2>는 사회적 배우의 일상적 공연을 다양한 매체적 장치에 의해 영화적 공연으로 만들고 이를 재현적 공연과 표현적 공연이 혼재된 혼종적 양식으로 제시함으로써 리얼리티의 환상이 TV 프로그램을 위한 것임을 명확히 보여주고 있다.

IV. 결론

사회적 배우는 일상적인 생각과 행위를 카메라 앞에서 공연하는 비전문 배우를 가리킨다. 대본이 주어지지 않는지만 세트, 촬영기법, 편집과 같은 영화적 장치에 투영된 제작자의 관점이 그들의 공연에 영향을 끼친다. 사회적 배우의 행위는 그가 카메라 앞에서 보여주고 싶은 모습이므로 공연으로 이해할 수 있는데, 공연은 개인이 살아가면서 참여할 수밖에 없는 사회관계 속에서 부여된 사회적 역할에서 파생된 것이라 할 수 있다. 사회적 배우의 공연은 먼저, 일상적 의사전달 행위로 구성되고(일상적 공연), 이 행위들은 카메라를 비롯한 각종 영화적 장치에 의해 재구성되며(영화적 공연), 재현적, 표현적, 그리고 이 둘이 섞인 혼종적 양식의 특정한 골격 내에서 수행되어진다(다큐멘터리적 공연).

이러한 이론적 틀을 중심으로 분석한 결과, <윤식당2>의 일반인 참여자들은 식당 앞에 비치된 촬영고지문이나 지역 신문에 난 기사를 읽은 후 식당에 입장함으로써 카메라를 인식한 상태에서 일상을 수행하는 사회적 배우의 조건을 갖추고 있었다. 그들은 한국 TV 프로그램의 출연자로서 그리고 한국 음식을 맛보기 위해 온 손님으로서, 또 때로는 직장 상사와 하급자로서의 역할 등 사회관계 속에서 발생한 배역들을 공연하였다. 또한 제작자는 스토리텔링의 단계에 맞게 사회적 배우들의 공연을 적절히 배치함으로써 윤식당의 개업, 안착/성공과 이별을 효과적으로 제시하였으며 한국 문화의 명암에 대한 자신의 관점을 드러내기도 하였다. 이들 공연이 스크린 위에 형상화되는 단계를 살펴보면, 첫째, 사회적 배우들은 언어 및 비언어적 도구들을 통해 일상적 공연을 수행하였다. 둘째, 일상적 공연들은 실내 인테리어를 통한 세트의 구축, T-S 렌즈 효과와 드론 쇼트 등의 촬영기법, 편집, 음향 등의 영화적 장치를 통해 영화적 공연으로 재구성되었다. 셋째, 이러한 영화적 공연은 재현적 양식과 표현적 양식이 혼재하는 혼종적 양식으로 제시되었다. 해외 현지 식당의 성공적 운영이라는 내러티브의 환상을 재현적 양식을 통해 제시함과 동시에 사회적 배우의 카메라 쳐다보기/가리키기, 사회적 배우와의 인터뷰, 제작진의 직접적인 노출을 포함한 제작 과정의 노출 등 표현적 양식 또한 동원하는 혼종적 공연 양식을 보여주었다.

앞서 살펴 본 바와 같이, <윤식당2>는 사회적 배우의 존재와 그 역할이 프로그램의 성패를 넘어 존립을 결정하는 주요 구성요소라 할 수 있다. 왜냐하면 사회적 배우는 한국의 연예인들이 해외에 식당을 개업하여 성공한 후 귀환한다는 내러티브를 성공적으로 전진시키는 데에 핵심적인 역할을 수행하기 때문이다. 연예인들이 만든 음식의 맛과 질이 향상되고 있음을 증명해주고, 현지인들과 우애를 쌓으며 정착해 나가고 또 아쉽게 이별하는 모습을 효과적으로 묘사한다. 가족, 친구, 직장 동료와 함께 식사를 하며 그들의 문화를 보여주기도 하고, 한국의 식문화와 노동 문화에 대한 코멘트를 통해 한국에 대한 그들의 생각과 제작자의 목소리를 드러내기도 한다.

이처럼 내러티브 전진의 핵심적인 기능을 사회적 배우가 수행한다는 것은 리얼리티 관찰 예능을 표방하는 <윤식당2>가 리얼리티의 투명한 창이 아니라, 이야기를 전달하는 스토리텔링의 형식임을 의미하는데, 이러한 측면으로부터 크게 이 연구가 함유하는 두 가지 의의를 발견할 수 있다. 첫째, 비전문 초보 요리사들이 해외에서 식당을 운영하여 성공한다는 <윤식당2>의 내러티브는 현재 한국 경제의 최대 문제로 일컬어지는 청년 실업과 퇴직 후 생계 문제의 해결책으로 제시되는 창업 성공 신화를 직접적으로 재현하고 있다. 사회에 첫발을 내딛는 청년들이나 실직 내지는 (명예) 퇴직 등으로 새로운 일자리가 필요한 사람들에게 구직 활동의 대안으로 제시되는 창업의 초기 과정을 소재로 하여 그것의 성공 신화를 보여주는바, 이러한 내러티브의 대중적 인기는 곧 당대 한국 경제를 대변하는 사회, 경제적 조건의 문화적 재현에 다름이 아니라 할 것이다. 여기서 중요한 점은, 경우에 따라 직업 배우들보다 더 이러한 신화의 창조에 기여하는 이들이 바로 사회적 배우들이라는 것이다. 그도 그럴 것이, 분명 스토리텔링이 존재함에도 불구하고 창업의 신화를 제작진과 연예인들만의 연출된 상황이 아닌 실제로 세상에서 벌어지고 있는 믿을 만한 이야기로 만들어주는 도구가 바로 사회적 배우로서의 일반인들이기 때문이다. 제작진과 배우들은 창업의 신화를 구축하고 사회적 배우들은 자발적으로 동의한 배역을 카메라 앞에서 공연함으로써 신화의 창조를 증명한다. 이러한 의미에서, <윤식당2>의 사회적 배우는 당대 한국 경제 문제의 대안 중 하나로 제시되고 있는 창업의 성공 신화를 완성

하고, 프로그램의 대중적 인기와 더불어, 이를 유지 및 강화하는 문화적 기제로 기능한다 하겠다. 사회적 배우의 문화적 기능에 대한 추출에 이 연구의 첫 번째 의의를 둘 수 있을 것이다.

둘째, 이러한 형식의 프로그램이 예능 프로그램의 중심부로 진출하고 있다는 것은 시청자와 제작자 모두에게 있어 스토리텔링의 비중이 그만큼 높아지고 있다는 것 또한 가리킨다. 결과적으로 예능 프로그램의 이러한 속성 변화는 스토리텔링에 대한 시청자의 수요 증대에 텔레비전 예능 프로그램이 장르적 속성의 변화를 통해 대응한 것으로 볼 수 있을 것이다. 즉, <무한도전>이나 <1박 2일>과 같이, 프로그램이 상정하는 대 주제나 상황에서 연예인들이 즉흥적인 행위를 보여주는 리얼 버라이어티 쇼가, 스토리텔링에 대한 시청자의 선호 변화에 대응하기 위해, 유사한 선행 장르라 할 수 있는 다큐멘터리의 사회적 배우를 새로운 장르적 속성으로 받아들여 <윤식당2>와 같은 형태의 리얼리티 관찰 예능의 형태로 진화중인 것으로 고려해 봄직하다. 사회적 배우를 통한 스토리텔링의 강화는 곧 리얼리티 예능의 장르적 진화와 상당한 관련성이 있어 보인다. 이런 맥락에서, 이 연구는 리얼리티 예능 프로그램이라는 텔레비전 장르의 이론적 담론에 사회적 배우라는 어휘를 추가하였다는 데에 그 두 번째 의의를 둘 수 있을 듯하다. 특히 연예인 출연자가 아닌 일반인 참여자에 대한 논의에 집중함으로써 프로그램의 재미 생산에 있어 일반인 참여자들의 역할이 연예인들을 보조하는 주변부로부터 연예인들과 동등한 위치에서 적극적으로 내러티브를 이끌어가는 중심부로 전진하고 있음을 보여준 것은 이 연구가 만들어 낸 작은 성과로 보이며, 이와 더불어 논픽션 장르에서의 개념을 예능 프로그램의 분석에 활용하여 장르의 진화적 측면에서 후속 연구의 가능성을 열어둔 것 또한 이 연구가 가진 또 하나의 잠재력이라 할 수 있을 것이다.

공연의 정도에 있어 현지의 일반인 참여자들과 비교할 수는 없으나 한국의 연예인 출연자들도 주어진 대본이 없는 상태에서 즉흥적으로 식당의 종업원으로서 공연을 하였다는 점에서 그들에게도 사회적 배우로서의 가능성이 열려 있는 듯하다. 그러나 현지 일반인 참여자들로 대상을 한정하여 연구를 진행한 점은 이 연구의 한계이자 효율성이라 하겠다.

참 고 문 헌

- [1] 김영도, 장하용, “채널의 증가에 따른 TV 프로그램의 유사화에 관한 연구: 예능 프로그램의 포맷과 소재를 중심으로,” *사회과학연구*, 제25권, 제4호, p.24, 2018.
- [2] T. Waugh, “‘Acting to Play Oneself’: Notes on Performance in Documentary,” C. Zucker (ed.), *Making Visible The Invisible: an Anthology of Original Essays on Film Acting*, Metuchen, N. J. & London: The Scarecrow Press, p.87, 1990. 재인용
- [3] 빌 니콜스, *다큐멘터리 입문*, 이선화 역, 한울, 2005.
- [4] T. Waugh, “‘Acting to Play Oneself’: Notes on Performance in Documentary,” C. Zucker (ed.), *Making Visible The Invisible: an Anthology of Original Essays on Film Acting*, Metuchen, N. J. & London: The Scarecrow Press, p.66, 1990.
- [5] 이희은, “관찰 혹은 자발적 감시: 리얼리티 프로그램과 신자유주의 감시 사회의 정경,” *한국방송학보*, 제28권, 제2호, p.224, 2014. 재인용
- [6] B. Nichols, “The Voice of Documentary,” *Film Quarterly*, Vol.36, No.3, p.18, 1983.
- [7] W. Sharrock and G. Button, “The social actor: social action in real time,” B. Graham (ed.), *Ethnomethodology and the Human Sciences*, Cambridge University Press, p.143, 1991.
- [8] <http://nonficpic.blogspot.com/2014/05/the-square-and-social-actors.html?view=flipcard>. 2019.8.29.
- [9] B. Nichols, *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*, Indiana University Press, p.42, 1991.
- [10] 어빙 고프먼, 진수미 역, *자아 연출의 사회학: 일상이 라는 무대에서 우리는 어떻게 연기하는가*, 현암사, p.27, 2016.
- [11] 어빙 고프먼, 진수미 역, *자아 연출의 사회학: 일상이 라는 무대에서 우리는 어떻게 연기하는가*, 현암사, p.29, 2016.
- [12] 어빙 고프먼, 진수미 역, *자아 연출의 사회학: 일상이 라는 무대에서 우리는 어떻게 연기하는가*, 현암사, p.34, 2016.
- [13] 어빙 고프먼, 진수미 역, *자아 연출의 사회학: 일상이 라는 무대에서 우리는 어떻게 연기하는가*, 현암사, pp.36-37, 2016.

- [14] 어빙 고프먼, 진수미 역, *자아 연출의 사회학: 일상이 라는 무대에서 우리는 어떻게 연기하는가*, 현암사, p.146, 2016.
- [15] E. Marquis, "Conceptualizing documentary performance," *Studies in Documentary Film*, Vol.7, Issue.1, p.46, 2013.
- [16] E. Marquis, "Conceptualizing documentary performance," *Studies in Documentary Film*, Vol.7, Issue.1, pp.47-48, 2013.
- [17] E. Marquis, "Conceptualizing documentary performance," *Studies in Documentary Film*, Vol.7, Issue.1, p.50, 2013.
- [18] 임의택, 최은경, "리얼리티 프로그램 자막에 관한 연구 - <삼시세끼>와 <무한도전>을 중심으로," *글로벌 창의 문화연구*, 제5권, 제1호, p.115, 2016.
- [19] E. Marquis, "Conceptualizing documentary performance," *Studies in Documentary Film*, Vol.7, Issue.1, p.51, 2013.
- [20] T. Waugh, "'Acting to Play Oneself': Notes on Performance in Documentary," C. Zucker (ed.), *Making Visible The Invisible: an Anthology of Original Essays on Film Acting*, Metuchen, N. J. & London: The Scarecrow Press, p.68, 1990.
- [21] T. Waugh, "'Acting to Play Oneself': Notes on Performance in Documentary," C. Zucker (ed.), *Making Visible The Invisible: an Anthology of Original Essays on Film Acting*, Metuchen, N. J. & London: The Scarecrow Press, p.76, 1990.
- [22] T. Waugh, "'Acting to Play Oneself': Notes on Performance in Documentary," C. Zucker (ed.), *Making Visible The Invisible: an Anthology of Original Essays on Film Acting*, Metuchen, N. J. & London: The Scarecrow Press, p.68, 1990.
- [23] T. Waugh, "'Acting to Play Oneself': Notes on Performance in Documentary," C. Zucker (ed.), *Making Visible The Invisible: an Anthology of Original Essays on Film Acting*, Metuchen, N. J. & London: The Scarecrow Press, p.75, 1990.
- [24] 진은경, 안상원, "식당을 매개로 한 한일 영상텍스트 연구 - <윤식당>과 <카모메 식당>을 중심으로," *한국콘텐츠학회논문지*, 제17권, 제11호, p.569, 2017.

저 자 소 개

류 재 형(Jae Hyung Ryu)

정회원



- 1995년 2월 : 서강대학교 경영학과 (학사)
 - 2000년 8월 : 서강대학교 신문방송학과(석사)
 - 2002년 8월 : 뉴욕시립대 영화학과 (영화학석사)
 - 2007년 5월 : 조지아주립대 커뮤니케이션학과 (영상학박사)
 - 2009년 9월 ~ 현재 : 한림대학교 미디어스쿨 교수
- <관심분야> : 방송/영상이론 및 비평, 영상특수효과론, 시나리오작법