

2019 동국대학교 한국문학연구소 학술세미나

1990년대 이후 대중문화에 나타난 신자유주의적 주체들

- ◇ 시간 : 2019년 09월 21일(토) 12:20-18:00
- ◇ 장소 : 동국대학교 만해관 B255
- ◇ 주최 : 동국대학교 문화학술원 한국문학연구소
- ◇ 기획 : 인문학협동조합 '돈과 인문학' 세미나팀

학술대회 일정

사회 : 김문정(동국대학교 한국문학연구소)

일 시		발 표 및 내 용
제 1 부 (12:20~ 14:00)	12:20~ 12:30	개회사 : 동국대학교 한국문학연구소장 (정한국)
	12:30~ 13:00	발표주제 : 1990년대 이후 한국 문화자본의 형성과정 발표자 : 이동연 (한예중)
	13:00~ 13:30	발표주제 : X세대의 상상력과 리얼리티의 갭신 발표자 : 안용희(가톨릭대학교)
	13:30~ 14:00	발표주제 : 신용사회의 개막과 '주체의 경제' 발표자 : 권창규(포항공대)
	14:00~ 14:20	휴식
제2부 (14:20~ 16:20)	14:20~ 14:50	발표주제 : 한국 MMORPG와 게임-판타지 장르소설에 나타난 자기계발의 주체 발표자 : 유인혁(동국대)
	14:50~ 15:20	발표주제 : 이창동 영화에서의 청년의 정동 -<초록물고기>와 <버닝>을 중심으로 발표자 : 이윤종(원광대)
	15:20~ 15:50	발표주제 : 1990년대 트렌드드라마의 스포츠사회학 발표자 : 임미주(서울대)
	15:50~ 16:20	발표주제 : 백화점 붕괴와 재난 자본주의 발표자 : 조윤정(카이스트)
	16:20~ 16:30	휴식
제3부	16:30~ 18:00	종합토론 좌장 천정환(성균관대) 김순영(서강대), 조연정(서울대), 신현우(서울과기대), 김미현(중앙대), 문경연(동국대), 한정현(동국대)
폐회	18:00	폐회

목 차

- ◎ 1990년대 이후 한국 문화자본의 형성과정 1
이동연(한국예술종합학교)

- ◎ X세대의 상상력과 리얼리티의 갱신 16
안용희(가톨릭대학교)

- ◎ 신용사회의 개막과 ‘주체의 경제’ 27
권창규(포항공대)

- ◎ 한국 MMORPG와 게임-판타지 장르소설에 나타난 자기계발의 주체
..... 41
유인혁(동국대학교)

- ◎ 이창동 영화에서의 청년의 정동 -<초록물고기>와 <버닝>을 중심으로
..... 50
이윤종(원광대학교)

- ◎ 1990년대 트렌디 드라마의 스포츠 사회학 66
임미주(서울대학교)

- ◎ 백화점 붕괴와 재난 자본주의 77
조운정(카이스트)

1990년대 이후 한국 문화자본의 형성과정

: 노무현-이명박 정부 이행기 문화자본 형성을 중심으로

이동연(한국예술종합학교)

1 들어가는 말

신자유주의가 사회 전 영역으로 확산되는 상황에서 한국의 문화자본은 어떻게 변동하고 있을까? 문화자본(cultural capital)이란 개념이 문화콘텐츠산업과는 다른 함의를 가지고 있고, 그것이 경제적 가치만이 아니라 사회적 불평등으로 구조화된 문화적 아비투스¹와 현실 정치가 재생산하는 문화 권력을 표상하는 것이라면, 신자유주의 시대 한국의 문화자본은 복잡한 지형 속에서 형성되고 있다. 보수적 신자유주의 정권을 출범시킨 이명박 정부 하에서 문화자본은 경제적, 정치적, 이데올로기적 심급들의 ‘연합과 충돌’이라는 역설적인 조건 속에서 형성되기 때문이다. “잃어버린 10년”을 되찾고자 이전 두 보수 정부가 감행한 끔찍한 ‘문화전쟁’은 이른바 자의적으로 설정한 좌파 청산을 위해 문화콘텐츠 자원의 자연스러운 진화마저 억누르거나, 창의적 상상력과 인적 네트워크를 거세하는 문화정책을 공공연하게 드러낸다. 바야흐로 문화자본이 경제적, 정치적, 이데올로기적 이해관계와 충돌하면서 문화 환경 혹은 문화정책의 위기가 본격적으로 고조된 것이다.

이명박 정부의 문화권력의 형성에 가장 두드러진 특징은 뉴라이트 문화권력의 등장이다. 뉴라이트 문화권력은 이른바 보수 문화계가 김대중-노무현 정부의 ‘좌파 코드 문화권력’이라 불렀던 문화계 파워블럭을 해체하려는 대항 헤게모니를 구축하고자, 그들 스스로 언급하기로는 “문화균형화전략”이란 목표를 가지고 급조되었다. 뉴라이트 문화 권력은 문화예술계의 좌파 편향의 정치적 경향을 비판하기 위해 만들어졌다고는 하지만, 정작 그들이 더 적극적으로 정치적인 구별짓기를 시도하였다. 1980년대 신보수주의 문화정치를 연상케 하는 뉴라이트 문화권력은 이론상으로는 신자유주의 시장경제를 신봉하는 문화경쟁력을 강조하지만, 실제적으로는 문화콘텐츠산업의 자율적 성장에 기반 하는 내적 역량부족과 보수적 문화규제론의 이중적인 입장을 견지하여, 매우 혼란스러운 문화정책의 성향을 드러냈다.

박근혜 정부 들어서도 뉴라이트 문화 권력은 재생산되어 국가 문화정책을 좌지우지했는데, 한 가지 특이한 점은 문화 권력의 내부가 매우 모순적으로 허술하게 작동되었다는 점이다. 문화융성의 기치를 내걸고 시작한 박근혜 정부는 모순적이게도 블랙리스트 검열정부로 종말을 맞았다. 또한 창조경제의 핵심이자 국가 성장 동력으로 선언했던 이른바 “문화창조사업”들은 최순실 게이트의 물적 토대로 변질되었다. ‘문화융성’에서 ‘블랙리스트’로, ‘문화창조사업’에서 ‘비선실세 게이트’로 이행하는 과정들을 지켜보면서 한국의 문화자본과 그 권력의 형성이 얼마나 모순적으로 허술한지를 알 수 있다.

문화자본의 신자유주의화는 사실 따지고 보면, 1990년대 이후부터 지속적으로 심화된 것이다. 한국 문화자본은 진보와 보수의 권력 이동과 관계없이 신자유주의적 경제 논리에 의해서 좌우되었다. 평화적 정권교체로 출범한 김대중 정부에서 가장 강조한 문화정책이 바로 문화콘텐츠 진흥정책이었다. 당시 김대중 정부는 전임 정부에서 불과 2.6%에 불과했던 문화산업 예산을 14% 가까이 증액했다. “문화산업진흥법”을 제정하고, “문화산업진흥기금”을 조성하여,

문화콘텐츠 산업의 제도적, 물적 기반을 강화했다. 영화진흥공사를 영화진흥위원회로 전환하여 영화산업의 성장을 국가가 전폭적으로 지원했다. 노무현 정부 들어서도 한류의 글로벌 열풍을 국가차원에서 지속시키는 사업들을 전개하여, 해외에 문화콘텐츠진흥원의 지부를 설립하였다. 또한 게임산업을 육성하기 위해 게임산업과를 신설하고, 온라인 게임을 집중적으로 지원하였다. 한국 문화자본의 성장은 보수와 진보를 가리지 않고, 중요한 국정과제 중의 하나였다.

10년간의 보수정권의 시대가 지나가고, 촛불시민혁명의 힘으로 문재인 정부가 출범하고서, 4차 산업혁명에 대비하는 콘텐츠 정책의 혁신도 중요한 국가 문화정책의 과제였다. 특히 VR, AR, AI 등 첨단기술을 활용한 새로운 문화 콘텐츠를 연구 개발하는 사업 예산이 대폭 늘어났고, 케이팝, 게임, 영화, 만화, 애니메이션 산업들을 진흥하려는 콘텐츠정책 예산을 대폭 상승하여 한국문화콘텐츠진흥원으로 내려오는 예산이 2020년에 5000억 원을 상회할 것으로 예상하고 있다.

1990년대 이후 평화적 정권교체, 진보정부 10년, 보수정부 10년의 역사를 지내오면서, 독점적인 경제적 부를 창출하려는 문화자본의 논리는 변함없이 지속되었다. 아니 지속되었다기보다는 강화되었다. 한국의 문화자본을 지배하는 세력들을 독점화를 가속시켜, 소수의 세력이 다수의 문화시장을 잠식하는 현상을 야기했다. 대기업의 경제자본이 문화자본의 물적 토대가 되어, 이제는 문화자본을 소유한 기업들이 강력한 경제자본을 형성하는, 그래서 CJ와 SM과 같은 독자적인 강력한 문화자본 카르텔이 형성되었다.

이와 더불어 한국의 문화권력은 문화자본의 독점화에 강력한 배후로 성장했다. 진보적 문화권력이건, 보수적 문화 권력이건, 모두 문화자본의 세계화, 문화콘텐츠 산업의 경쟁력 강화에는 모두 한 목소리를 내었다. 한국 문화자본의 수직계열화는 문화콘텐츠 산업의 글로벌 경쟁력을 위해 불가피한 선택으로 합리화되고, 문화독점의 해소를 위한 강력한 제도적 견제 장치들은 반시장주의적 과잉 간섭으로 간주되었다. 문화 권력이 만든 고급문화 사교계는 진보와 보수의 정치적 진영과 관계없이 정치-경제적 커넥션의 장이 되었고, 새로운 정부가 들어서면 문화 권력은 그 정치적 이념과 활동의 장에 의해 재편되는 방식을 반복해왔다.

1990년대 이후 한국의 문화자본의 형성과정을 이 발제문에서 모두 설명하는 것은 역부족이다. 다만 2000년대 노무현-이명박 정부 이행기의 문화자본의 형성과정을 검토하면서 그 앞과 뒤를 돌아보는 성찰의 장을 마련하는 것은 그 나름대로 의미가 있다. 노무현 정부와 이명박 정부는 정치적으로는 진보와 보수를 대변하는 적대적인 정치적 권력을 서로 행사했지만, 문화자본의 독점화와 관련해서는 연계 확산되는 연속성의 고리들이 발견된다는 점이 특이하다. 정치적 문화권력은 완벽하게 교체되었지만, 경제적 문화자본은 적절하게 연계되었다. 개인적으로 2000년대 후반기에 접어들면서 한국 문화자본의 재생산과 문화권력의 변동(혹은 반동)이 가장 극심했다고 판단했기 때문이다. 따라서 이 발제문은 노무현-이명박 정부 이행기에 있었던 문화자본의 독점강화와 문화권력의 재편을 중심으로 한국에서 벌어지는 신자유주의 문화자본의 형성과정을 검토해보고자 한다.

2 한국 문화자본의 특이성

부르디외에 의하면 문화자본은 "상징적 표현이 화폐나 재산과 마찬가지로 사회의 지배계급에 의하여 결정된 교환가치"로 정의된다.¹⁾ 문화자본은 경제적 부를 결정하는 화폐자본보다 개인의 사회적 관계에 있어서 근본적인 것으로 개인의 라이프스타일과 한 사회의 문화적 표상과

수준을 결정한다. 문화자본은 그것을 소유하고 있는 주체, 혹은 집단적 장과 그렇지 못한 주체, 혹은 집단적 장 사이의 문화적 구별짓기를 시도한다. 문화자본은 언어 능력, 문화예술의 정보와 지식 습득능력, 문화적 취향의 형성과 문화적 능력으로 인한 자본의 취득으로 인한 계급의 불평등 관계를 유지하고 확산하는 데 기여한다고 볼 수 있다.

부르디외의 문화자본 개념은 그런 점에서 세 가지 형태를 가진다. 하나는 '체화된 문화자본'(embodied cultural capital)으로서 개인의 몸에 각인된 품위, 세련됨, 교양의 수준을 가늠한다. 체화된 문화자본은 주로 자신이 자라온 가족이 제공한 문화자본과 혈통적 힘에 의해 행사되어 부르디외가 말하는 문화적 아비투스 의미에 가장 가깝다고 할 수 있다. 둘째는 객관화된 문화자본(objective cultural capital)으로서 그림, 책, 음반 등 문화적 재화 형태의 자본을 의미한다. 이는 특정한 문화예술 콘텐츠를 생산하는 전문예술인들과 그들의 작품들을 수집하고 감상하는 특정 구매자들이 형성하는 자본이다. 객관화된 문화자본은 문화적 재화 형태가 화폐자본에 의해 계량화 될 수 있다는 것일 뿐, 그것의 가치와 평가는 동시대의 문화 환경과 문화적 자원을 유통하는 방식에 의해 주관적으로 결정된다. 즉 객관화된 문화자본의 재화의 가치는 문화적 진정성의 가치와 반드시 일치하지 않으며, 그 격차가 클수록 객관화된 문화자본은 표상의 힘을 지배하는 권력을 통해 강력한 독점력을 행사한다. 셋째는 제도화된 문화자본(institutional cultural capital)으로서 학위와 자격증 형태의 문화자본을 말한다. 특이한 것은 한국사회에서 제도화된 문화자본은 공식화된 제도적 틀에서 벗어나 변종적인 성격을 갖는다는 점이다. 한국에서 제도화된 문화자본은 정치적, 경제적 인맥으로 연계되는 문화예술과 엔터테인먼트계의 학력 자본으로 정의할 수 있지만, 이차적으로는 제도권 내에서 결속된 배타적인 인맥관계와 봉건적으로 맺어진 부적절한 공생관계를 말하기도 한다. 문화예술계의 자본과 인력의 배타적 집중은 지역과 학력으로 대변되는 인맥관계에 의해 형성되기도 하면서 사교계의 돈과 정치권력의 힘에 의해 형성된다. 이러한 문화자본의 변종적 성격은 한국사회에서 정권을 장악한 특정 집단들의 기득권으로 인해 정치적으로 결박당하는 한계를 노골적으로 드러내기도 한다.

신자유주의 시대 문화자본은 이러한 세 가지 성격들이 서로 긴밀하게 연결되어 있다. 공익을 위한 제도적 가이드라인을 해체하려는 문화산업의 자유로운 확장과 독점화, 배타적이고 부절적인 문화사교계의 인맥과 정치적으로 봉합된 배후의 커넥션, 그리고 문화의 장을 이념의 틀로 재단하려는 새로운 문화권력의 부상으로 한국의 문화자본은 유례없는 국지적 특이성을 재생산하고 있다. 한국의 문화자본은 경제 일반의 지표보다 월등하게 자본을 축적하며 글로벌한 문화시장에서 새로운 경쟁을 하고 있으면서도, 문화시장의 종다양성을 유지하지 못한 채 독과점 체제를 해소하지 못하고, 특유의 고착화된 문화사교계의 커넥션으로 인해 투명한 선순환 구조를 만들지 못하고 있다. 말하자면 문화콘텐츠 자본의 확장과 집중은 심화되지만, 그것을 균형 있게 분배할만한 유통체계가 존재하지 않고, 동시에 그 주변을 감싸고 있는 제도적, 비제도적 환경은 투명하지 않은 것이 현재 한국 문화자본의 모습이다. 예컨대 2000년대 후반 공정거래위원회가 권고했던 연예인 표준계약제에 대한 '연예제작자협회'의 강력한 반발과 이어서 터진 아이돌 스타 '동방신기'의 부당한 전속계약 폭로와 소속사인 'SM 엔터테인먼트'와의 법적 공방은 한국 문화자본의 봉건적 성격을 잘 대변해주고 있다. 올 초 지상파 방송사 예능국의 핵심간부들이 연예기획사로부터 금품과 주식을 '피알비'로 제공받아 대거 구속되었던

1) 피에르 부르디외, 『교육, 사회, 문화에서의 재생산』, 이상호 역, 동문선, 2000, 참고. 이 글에서 사용되는 문화자본의 개념은 부르디외의 이론에 의존하지만, 본문에서는 경우에 따라 문화산업이나 문화콘텐츠에 가깝게 사용한다는 점을 밝혀둔다.

것도 연예산업의 검은 커넥션을 그대로 보여준다. 한편으로 이명박 정부 출범 이후 새로운 문화권력으로 부상한 뉴-라이트 계열 인사들이 한국 문화자본의 축적과 형성에 정치적, 이데올로기적 영향력을 행사한다는 점도 묵과할 수 없는 문제이다. '문화자본의 독점화', '구조화된 문화자본의 커넥션', '뉴-라이트 문화권력의 등장'을 한국 문화자본의 동시대적 특이성을 가능하는 중요한 토픽이다.

3. 한국 문화자본의 신자유주의화

신자유주의가 보호주의나 공공성의 원칙보다는 철저하게 시장의 논리에 기반하고 국민-국가의 경계를 넘어서는 금융과 통화의 탈국적화를 주장하고 있다는 점에서 2000년대 이후 문화산업의 범아시아적 확대와 문화세계화의 가속화 경향도 신자유주의 이데올로기와 그 맥락을 같이 한다. 신자유주의 문화를 이해하기 위해서는 문화에 대한 두 가지 관점의 이해가 필요하다. 하나는 대중들이 자신의 일상생활 속에서 문화소비를 충분히 향유할 수 있는 물적 토대와 시장형성이 전제되어야 한다는 것과 다른 하나는 문화가 시장의 자율 경쟁의 논리에 충실해야 한다. 전자는 문화의 일상 소비를 가능케 하는 토대 마련과 규제완화를 의미한다. 한국에서 신자유주의 문화의 전환 시점을 전두환 정권 초기에 행해졌던 일련의 자유화 조치로 보는 것도 이러한 맥락에서이다. "신군부는 정치를 제외한 사회부문에서의 자유화 정책, 다시 말해 시장화 정책을 추진하게 되고 문화부에서 이 정책은 동행금지 해제, 교복 및 두발 자유화 등의 조치로 드러났다"는 지적²⁾은 일상의 자율화 조치들이 신자유주의 문화형성의 출발점임을 강조하고 있다. 1980년대 자율화 조치는 대중문화 영역에서의 문화소비를 확대하는 기반이 되었는데, 가령 프로축구와 프로야구의 출범, 스포츠신문의 창간, 컬러 TV의 등장, 그리고 해외여행의 자율화 조치 등은 신자유주의 문화가 본격화되는 출발점이라 할 수 있다.

그러나 1980년대 권위주의 정권 시절의 문화를 신자유주의 문화로 규정하기에는 다소 무리가 뒤따른다. 이 시대의 일상문화의 자율화라는 것도 엄격한 통제사회에서 갓 벗어난 상황에서 제한적으로 허용된 것이고, 문화에서의 시장의 논리가 강하게 관철될 수 있을 정도로 문화산업의 규모가 크지 않았기 때문이다. 말하자면 1980년대에는 신자유주의 문화의 또 다른 조건인 "대규모 소비문화 시장의 형성과 독점화"라는 단계까지는 진입하지 못했다. 한국에서 소비자본주의의 축적과 문화시장의 자율화가 본격적으로 이루어졌던 시기는 1990년대 이후부터라 할 수 있다. 이른바 정치적 통제의 대상이 되었던 문화가 본격적으로 경제와 시장의 영역으로 이행하면서 신자유주의 문화가 본격적으로 형성되었다고 말할 수 있는 것이다. "자유주의 체제 하의 신자유주의 관리 국면에서는 경제와 문화에 대한 정치의 장악력이 약화되고, 신자유주의 경제의 우위 하에 정치와 문화의 자유화 경향이 강화되는 모습"을 보인다는 지적³⁾도 신자유주의 문화 자본의 논리를 강조하고 있다. 어떤 점에서 문화산업을 본격 육성하고 문화콘텐츠 시장의 개방을 위한 규제완화를 본격적으로 시도했던 국민의 정부가 문화산업에서의 신자유주의 정책에 적극적이었다고 볼 수 있다. 국민의 정부 들어 문화산업 예산이 급증했고, 문화콘텐츠진흥법 제정, 한국문화콘텐츠진흥원 설립, 영화진흥법 개정, 영화진흥위원회의로 전환이 이루어졌다.

자유주의 시장경제의 논리로서 신자유주의 문화는 그런 점에서 문화산업이 대규모 제작과

2) 강내희, 「문화와 시장」, 『신자유주의 시대 한국문화와 코뮌주의』, 문화과학사, 2008, 144쪽.

3) 강내희, 같은 글, 148쪽.

유통 능력을 체계화하고, 소비문화 시장이 대중들의 일상적 라이프스타일을 전면적으로 조절하는 조건 속에서 등장한다. 즉 대규모 자본이 문화시장에 유입되고, 대중들이 그 문화시장을 확대 재생산할 수 있는 문화적 욕망과 물질 토대를 축적하는 것 말이다. 영화산업의 경우 기획시스템과 대형자본이 영화계에 유입되기 시작한 것은 1990년대 초반부터이다. 한국영화산업의 자본의 형태는 크게 보아 1980년대까지 지배했던 지방흥행사 자본의 시대와 1990년대 중반에 있었던 대기업 자본 유입의 시대, 그리고 1990년대 말부터 변화하기 시작한 금융자본과 창업투자자본의 시대로 구분할 수 있다. 이 중에서 영화산업 자본의 규모가 본격적으로 확대되기 시작한 것은 1990년대 말 다양한 형태의 투자자본이 형성되고 나서부터이다. 1990년대 초반 기획영화가 잇단 흥행에 성공하면서 영화계에 대형 자본들이 유입⁴⁾되었고, 이른바 ‘한국형 블록버스터’ 영화의 출현을 가능케 했다. 거대자본의 유치로 작품의 규모가 대형화되었고, 일괄 스크린 수 확보 등 유통이 대형화 됐다. 또 마케팅, 고객서비스, 해외 판매의 범위가 대형화되면서 한국 영화가 ‘멋있는 고수익 투자처’로 각광받은 것이 영화시장의 대형화를 촉진하는 계기가 됐다. 마케팅비를 제외한 순수 제작비만도 영화 ‘무사’가 50억 원 대 ‘성냥팔이 소녀의 재림’이 70억 원 대, ‘2009 로스트 메모리즈’가 60억 원 대에 이를 만큼 대형영화 제작이 증가하면서 2001년 편당 순 제작비는 24억 원에 이르렀다.

비록 한국형 블록버스터 영화들의 흥행 참패로 2000년대 초반 영화 투자 자본들이 위축된 양상을 보이기는 했지만 CJ 엔터테인먼트, 롯데 시네마 등 기업 형 영화제작배급사들의 등장으로 영화산업시장의 자본력은 크게 위축되지 않고 성장했다. CJ, 롯데, 오리온 등 대기업들의 영화산업 진출은 1990년대 중반에 유행했던 투자자로서의 지위보다는 아예 독자적인 영화 배급, 상영에 진출하는 방식을 선택했다. 영화배급 시장에 독립적인 대기업 계열사가 등장하면서 영화산업의 내적 자본의 규모가 커졌고, 이 자본의 확대는 결국 영화기획제작과 영화배급, 영화상영업을 하나의 자본이 총괄하는 ‘수직계열화’(vertical integration) 체제를 낳았다. 예컨대 CJ 엔터테인먼트는 영화제작-배급-상영(CGV)하는 총괄하는 영화산업 시장의 수직계열 체제를 완성했고 한 수직계열사가 관리하는 자본의 규모도 수천 억 원에 달할 정도이다.

음악 산업의 경우에도 1990년대부터 본격화되기 시작한 매니지먼트 시스템의 도입으로 음반제작사 중심의 음악 시장은 엔터테인먼트 시장 중심으로 재편되었다. 기획력에 의해서 탄생된 아이돌 스타들은 일정한 소비력을 갖춘 10대 팬들의 힘을 얻어서 막강한 미디어 파워를 갖게 되었고, 이들을 거느리고 있는 대형 연예기획사들은 연예시장을 지배하는 큰손이 되었다. 몇몇 대형 기획사는 이미 체계적인 스타시스템 제도를 도입하여 장기적인 투자와 기획력을 선보이고 있다. 연예제작사들은 뮤지션들만이 아닌 방송과 영화 CF 스타들을 함께 보유하여 종합적인 연예기획 네트워크를 선호하고 있으며, 다른 제작사와의 전략적인 제휴와 연합을 통해 독점적 지위에서 얻을 수 있는 시너지 효과를 충분히 발휘하려 애쓰고 있다.

2000년대 초반 음악산업의 매니지먼트 시스템의 다각화는 음반산업의 불황을 극복하려는 대안으로 자리 잡았다. ‘한류 열풍’을 타고 중국어권을 공략하려는 연예기획사들이 증가했고⁵⁾, 과거 스타출신 연예인들이 직접 기획사를 차리는 경우도 대폭 증가했으며⁶⁾, 연예제작자들이

4) 2001년 기준으로 영화투자조합은 ‘드림디스커버리’, ‘센추리온기술투자’, ‘KTB네트워크’ 등 10여개의 투자 회사에 총 700억원의 규모의 투자기금이 조성되었고, 영화진흥위원회의의 영화진흥기금 2500억 원을 포함해 많은 영화투자 자본이 유입되었다.

5) 2000년에 국내 연예인들의 중국 진출을 추진할 연예기획사 스타코리아가 중국 베이징에 현지 사무실 개소식을 가지면서 본격적인 해외 진출을 목적으로 하는 종합 기획사가 탄생했다. 스타코리아는 국내 가수들의 중국 공연과 방송출연, 음반배급 등 대행 업무를 하며, 위성방송 음악채널 ‘채널V 코리아’의 해외사업부 역할을 담당한다(『연합뉴스』, 2001년 4월 22일자 참고).

직접 대중 미디어기업을 설립, 인수하는 경우도 많이 생겨났다⁷⁾. 음악 산업의 디지털 환경으로의 진입에 따른 대중음악 산업의 위기가 가속되었지만, 음원 사업을 위한 이동통신 자본과의 적극적인 제휴로 음악산업계는 음악 매니지먼트 자본을 양성화하려고 애를 썼다. 그러나 자본의 절대적 우위를 점한 이동통신사의 불합리한 음원 분배와 음악산업 내부의 전근대적인 인맥관계가 그대로 유지되고 있어 음악매니지먼트 산업은 구조적 위기를 그대로 안고 있다.⁸⁾

이렇듯 2000년대 이후 10여 년 동안 문화자본의 대형화 경향은 비단 영화산업이나 음악 산업에만 국한된 것이 아니라 게임 산업의 급성장, 뉴미디어 시대 진입에 따른 방송 미디어 시장의 확산 등 문화산업 전 분야에 해당된다. 특히 문화콘텐츠의 융·복합이 기술적 진보에 의해 급속하게 진행되면서 콘텐츠를 제작하고 보급하는 문화자본도 그 환경에 맞게 재편되고 있다. 이러한 일련의 상황을 미디어 융·복합을 매개하는 문화자본의 독점화로 정리할 수 있다. 영화제작배급, 케이블방송, 공연산업에 막강한 영향력을 행사해 온 오리온 그룹이 케이블 사업의 핵심 기업인 “온 미디어”를 매각했고 곧바로 오리온 그룹과 미디어, 엔터테인먼트 계를 양분해 온 CJ그룹이 인수했다. 알다시피, 오리온 그룹과 CJ그룹은 케이블 방송과 영화 멀티플렉스 사업이 본격화되기 시작했던 1990년대 중반부터 방송영상산업계에 치열한 ‘양강 체제’를 형성해왔다. 1995년 어린이 애니메이션 채널 오리온카툰네트워크(1997년 투니버스로 이름 바뀜)를 시작으로 케이블에 진출한 오리온 그룹은 대우그룹의 영화채널 디시엔(DCN·현 OCN)과 바둑티브이(TV), 중앙일보의 영화채널 캐치원(현 캐치온) 등을 잇달아 인수한 후 ‘온 미디어’로 통합해 케이블 TV 콘텐츠 제작 분야에서 정상을 차지했다.⁹⁾ 오리온 그룹은 영화 상영 배급 업에도 뛰어들어 1999년 최초의 멀티플렉스 상영관 매가박스, 2002년 배급사 “쇼박스”를 설립했다. 1996년 ‘(주)미디어플렉스’로 영화산업에 진출한 오리온 그룹은 2007년 매가 박스를 매각하고 현재 배급 중심의 쇼박스(주)미디어플렉스 체제로 운영되고 있다. 또한 뮤지컬 시장에서 처음으로 대형 투자 자본을 이끌었던 ‘제미로’ 역시 2005년에 정리했다.

CJ 그룹은 1997년 케이블 음악채널인 M.net을 인수해서 케이블 업계에 본격적으로 뛰어들었고, 2001년 NTV를 인수 현재 채널 CGV로 성장시켰다. 이 외에 양대 케이블 음악채널인 M.net과 KMTV 인수 및 씨제이오쇼핑 채널을 만들어 온 미디어와 케이블 사업의 양강 구도를 만들었다. CJ는 영화산업에도 뛰어들어 국내 최대의 영화 상영 체인인 CGV를 보유하고 있고 뮤지컬 공연제작과 영화제작과 배급을 담당하고 있는 CJ 엔터테인먼트, 그리고 온라인 게임업체인 CJ 인터넷을 운영하고 있다.¹⁰⁾

- 6) 개그맨 서세원은 최근 종합 엔터테인먼트 회사 ‘서세원 프로덕션’을 차리고, 영화 <조폭 마누라>에 투자한 것을 비롯해 영화 제작은 물론 연예인 매니지먼트와 인터넷 사업까지 영역을 확장할 계획이다. 탈린트 박상원과 가수 이문세도 지난 4월 18일 자신들이 공동 대표를 맡은 종합연예기획사 ‘WAD 피플’의 창립식을 가졌다. (동아닷컴 2001년 4월 19일자 참고).
- 7) 가수 김정수·신효범의 제작자 박남성의 ‘도레미미디어’는 케이블, 위성 음악채널 ‘채널V 코리아’를 지난달 개국했고, 80년대 조용필씨의 매니저였던 유재학의 ‘대영AV’는 KMTV를 인수해 소속 가수의 마케팅을 강화하고 있다(문화일보 2001년 7월 12일자 참고).
- 8) 이동연, 「문화자본의 독점화와 대안문화행동」, 『비평』 14호, 2007, 참고.
- 9) 「미디어 강자 CJ ‘절대반지’ 끼나」, 『한겨레신문』, 2009년 7월 10일자 참고.
- 10) CJ엔터테인먼트와 오리온 그룹의 콘텐츠 분야의 양강 구도를 표로 정리하면 다음과 같다.

분야	CJ 그룹	오리온 그룹		
영화	사업명	사업명		
	제작	CJ 엔터테인먼트	제작	
	배급	CJ 엔터테인먼트	배급	쇼박스
	상영	CGV	상영	매가박스 (2007년 매각)
방송	M.net, KMTV 채널 CGV, CJ오쇼핑	투니버스, OCN, 바둑TV, 캐치원		

한 때 양강 구도를 형성했던 오리온 그룹이 제미로, 매가박스를 매각하고, '온미디어'마저 매각 절차를 밟으면서 이제 미디어 분야의 엔터테인먼트 산업은 CJ 독점체제로 형성될 조짐을 보이고 있다. 현재 영화, 방송, 공연, 게임 등 종합 엔터테인먼트 분야에서 CJ 그룹이 차지하고 있는 투자규모와 영향력은 막대한 상황인데, 케이블 방송 콘텐츠 제작의 최대 기업인 '온미디어'를 인수하면 CJ 그룹은 이 분야의 절대 강자가 되는 셈이다. 여기에 최근 소문이 나돌고 있는 "TYN" 인수설과 방송법 통과 이후 지상파 방송의 민영화, 종합편성채널의 신설을 고려하면 방송, 영상, 엔터테인먼트 분야에서 문화자본의 거대한 지각변동이 예상되고 있다. 정부 여당에서는 미디어법의 논리에 대해 줄곧 '종합편성채널'의 신설과 지상파의 민영화가 방송콘텐츠의 종다양성을 확보할 수 있다고 말하지만, 영화상영시장에서 멀티플렉스의 도입이 오히려 영화의 종다양성을 파괴했듯이, 특정 문화콘텐츠의 집중화와 뉴미디어 자본의 독점을 낳을 가능성이 높다. 방송 채널이 다양화된다고 해도 이는 주류 방송 콘텐츠와 방송 포맷이 유통을 독점화하는 수단으로 활용될 여지가 높고, 방송산업의 투자 자본은 오히려 대기업 중심의 배타적 투자방식으로 집중될 것으로 예상할 수 있다. 최근 미디어 콘텐츠의 재생산 방식이 '네이버', '다음'과 같은 독점적인 포털 사이트의 미디어 유통망에 의해 결정되는 것도 그러한 미디어 독점의 우려를 낳게 하는 사례이다.

미디어를 매개로 하는 문화자본의 독점화는 스포츠 산업 분야에서도 일대 지각변동을 일으켰다. 그동안 한국 스포츠 산업에서는 존재하지 않았던 스포츠 미디어-마케팅-매니지먼트를 총괄하는 문화자본이 등장한 것이다. 2009년 WBC 중계권을 놓고 지상파 방송사와 일대 중계권 전쟁을 벌였던 'IB스포츠'가 대표적인 사례이다. 'IB스포츠'는 크게 미디어사업과 마케팅사업, 그리고 재산관리사업 등의 비즈니스 솔루션을 가지고 있다. 그중 미디어사업부는 주로 스포츠 중계권을 핵심 사업으로 하고 있다. 'IB스포츠'는 2005년부터 메이저리그 중계권을 시작으로 국내 프로농구 KBL, 종합격투기 프라이드, 세계 육성 선수권 등 굵직한 국내외 스포츠 중계권을 확보하고 있다. 이들이 이렇게 많은 중계권을 대행하는 이유는 전문 스포츠 케이블 회사인 X-Sports의 지분을 30%를 보유하고 있기 때문이다. 이들은 스포츠 중계를 기반으로 해서 스포츠마케팅업과 스포츠재산 관리 업까지 확장하고 있다. 이 회사가 담당하는 스포츠 마케팅은 "국내 기업들의 효과적인 해외 시장 공략을 위한 스폰서십, 스포츠 이벤트 진행, 라이선싱, 국제 대회 유치 등의 스포츠 마케팅 솔루션"을 제공하고 있다.¹¹⁾

2000년대 한국 문화자본의 독점화 경향은 진보정부에서 보수정부로의 정권교체와 상관없이 1강 체제로의 시장독점화, 엔터테인먼트 콘텐츠에 대한 통신자본의 전략적 흡수, 미디어 융·복합에 따른 차세대 방송 시장의 지각변동이란 특성을 가지고 있다. 정치적 변화와 문화자본의 축적은 문화정책의 기조에 약간의 차이가 있을지는 몰라도, 사실상 무관하게 진행되었다. 이는 문화자본의 형성과 축적, 문화콘텐츠가 유통되는 미디어 플랫폼, 대중이 문화콘텐츠를 소비하는 라이프스타일 모두 획일화, 독점화 될 수 있다는 우려를 낳는다. 2009년 미국 블록버스터 영화 <트랜스포머>가 전국 2100여개의 스크린 수 중에서 무려 1200개를 독식하거나,

		(2009년 매각예정)
공연	CJ 엔터테인먼트	제미로(2005년 매각)
기타	CJ Internet(온라인 게임)	스포츠토토(스포츠복권)

11) 이동연, 「글로벌/포스트 미디어 시대의 스포츠 중계와 문화자본」, 문화연대 체육문화위원회 3월 월례포럼 자료집 참고.

<무한도전>, <1박2일>과 같은 인기 연예오락프로그램이 케이블 방송을 통해 주당 평균 20여 차례 재방송되거나, “소녀시대”, “원더걸스”, “2PM”과 같은 아이돌 팝이 가요 차트를 장기 독점하는 경우들이 “연예자본-방송유통-소비 라이프스타일”이 수직 계열화되는 사례들이다.

4. 구조화된 문화자본의 커넥션

한국에서 문화자본의 독점화, 혹은 수직계열화가 갖는 또 다른 문제점은 그것이 전근대적이고 봉건적인 문화관행과 불공정한 커넥션에 의해 심화되고 있다는 사실이다. 이는 한국의 문화산업 자본과 엔터테인먼트 자본이 자율성을 확보하기 어렵고, 양성화되기 어렵다는 증거이다. 연예기획사의 봉건적인 계약관행, 방송사와의 부적절한 공생관계, 주식시가를 높이기 위한 연예기획사들의 무리한 사업 확장과 ‘연예-제조업’ 자본의 통합 등은 한국 문화자본의 구조적 폐해를 심화시키는 주요인들이다.

올해 한국 아이돌 팝 매니지먼트의 선두주자 ‘SM엔터테인먼트’의 이수만 회장이 범아시아 한류스타 배용준을 제치고 엔터테인먼트 시장에서 최고의 주식보유자가 되었다. 이수만 회장이 보유한 ‘SM엔터테인먼트’의 총주식가는 191 여억 원으로 배용준과 가수 ‘비’를 제치고 엔터테인먼트 계의 최고의 부자가 되었다. 작년에 80억 원에 불과했던 주식가가 최근에 급상승한데는 올해 아이돌 팝의 최고 인기를 구가하고 있는 소속사 “동방신기”, “소녀시대”와 “슈퍼주니어”의 인기 덕분이다. 흥미로운 것은 이수만의 뒤를 잇는 배용준이나 비의 경우도 소속사를 옮기면서 연예기획사의 코스닥의 상장에 따른 주식을 부여받아 부자가 되었다는 점이다. 말하자면 연예기획사의 자본축적의 최종 목표는 연예산업 시장에서의 매출액이 아니라 소속 연예인의 인기를 기반으로 상장한 주식 가를 상승시키는 데 있다. 한류스타들이 소속사를 옮기는 가장 큰 이유도 이적한 연예기획사에게 주식을 배당받을 수 있기 때문이고, 소속사 역시 이들의 대중적 인기를 기반으로 직접 코스닥에 상장하거나 아니면 다른 중소기업과 합작을 해서 우회 상장하는 영업 전략을 내세운다. 1990년대까지 직간접적인 연예활동을 통해 발생한 연예산업의 수익구조는 금융자본의 시대에는 연예활동을 매개로 주가 상승을 노리는 방향으로 전환하고 있다.

따라서 한국의 연예 문화자본은 금융자본과 밀접한 커넥션을 가지고 있는데, 연예매니지먼트의 구조상 이러한 금융 커넥션은 연예기획사 간의 치열한 주도권 전쟁을 낳으면서 기획사 간의 전략적 인수합병, 소속사 이적을 둘러싼 갈등, 그리고 주식 가를 높이기 위한 연예 프로모션의 부적절한 관계가 형성된다. 일례로 2002년 가요계 피알비 사건은 부적절한 연예프로모션 방식에서 연계기획사와 방송사 간의 새로운 커넥션을 보여주었다. 2002년 가요계 피알비 사건을 통해서 연예기획사는 주식상장을 목표로 소속연예인들의 집중적인 방송 노출을 요청하면서 방송 피디들에게 현금이나 차량을 제공하던 과거의 방식과는 다르게 상장을 전제로 한 주식공여 혹은 상장된 주식 거래를 제공한다. 주식을 보유한 방송 피디들은 자신의 주식 가를 높이기 위해 거래한 기획사의 연예인들의 지명도를 높이기 위해 자신이 제작한 방송프로그램에 독점 출연시키고 이 과정에서 연예자본과 방송제작진 사이에 돈독한 공생관계가 유지된다. 드라마제작의 경우 최근 대형 외주 제작사들이 생겨나면서 방송 콘텐츠를 매개로 직접 혹은 우회 상장을 하고 있는데, 전직 드라마 PD출신들이 외주제작사의 대표나 이사로 이동하면서 방송사와 돈독한 관계를 유지하는 것도 이러한 이해관계 때문이다. 2009년 초 지상파 방송사 예능국의 주요 간부들이 줄줄이 금품수수로 검찰에 구속되었는데, 이들 대부분이 코스닥에 상장된 연예기획사의 주식을 보유하고 있는 것도 우연이 아니다.

최근 연예기획사들의 인수 합병 역시 강력한 예능 파워를 형성해서 안정적인 방송출연을 보장받고 독점적 콘텐츠를 이용해서 코스닥 상장을 목표로 하고 있는데, 일례로 지상파방송의 예능 프로그램을 진행자를 양분했던 'DY엔터테인먼트'와 '팬텀엔터테인먼트'가 전략적 합병을 한 것도 대표적인 사례이다. 알다시피 'DY 엔터테인먼트'는 개그맨 신동엽이 대표로 있고, 유재석, 김용만, 노홍철, 지식진 등 유명 예능 MC들을 보유한 최고의 예능 연예기획사이다. 한편으로 개그맨 강호동, 박경림, 윤종신, 지상렬 등을 보유하고 있는 '팬텀엔터테인먼트'는 자회사인 '도너츠미니어'(팝콘필름)를 통해 'DY엔터테인먼트'를 인수하여 2009년 초에 "De Chocolate E&TF"사를 통합 출범시켰다. 2000년에 코스닥에 상장한 이 회사는 연예매니지먼트, 방송외주제작, 영화투자제작, 커피프랜차이즈 사업을 통해 연예계의 상징적 가치를 주식자본으로 전환하려는 "연예-금융" 커넥션의 전형적인 사례를 보여주고 있다.

현재 "De Chocolate E&TF"사는 영화배우 고현정, 김태우, 개그맨 유재석, 강호동, 신동엽, 가수 윤종신 등 종합 연예매니지먼트 회사로 성장했고, SBS '패밀리가 떴다', '야심만만', '스타킹', MBC '황금어장' 등 방송사 예능프로그램 외주 제작사업과 영화 '연예소설', '령', '므이'를 기획제작하는 등 종합편성채널 시대를 대비해 새로운 콘텐츠 제작 독점기업으로 확대되고 있다.¹²⁾ 앞서 설명했듯이 이러한 독점적인 연예제작사의 등장은 방송콘텐츠 제공과 예능프로그램 출연진의 수급에 있어 우월적 지위를 가질 수밖에 없고 그만큼 방송사 예능국과 일정한 공생관계를 유지할 수밖에 없다. 현재 지상파 방송 예능 프로그램 중에서 시청률 상위 10위 프로그램 중에서 절반가까이 외주 제작하고 있고 절대 다수의 소속 연예인들을 진행자로 보유하고 있는 상황에서 연예제작에서의 강력한 커넥션이 형성되는 것은 어찌 보면 당연하다. 지상파방송 예능프로그램의 주요 진행자들이 기업 형 엔터테인먼트 회사를 세워, 방송프로그램을 장악하고 코스닥상장을 위해 제조업 중소기업체와 전략적 합병을 한 후 자본력과 섭외력을 내세워 예능프로그램의 외주제작한 후에 그 프로그램에 소속 연예인을 출연시키는 "제작-배급-출연"의 배타적 독점관계는 2000년대 들어 새로운 형태의 매니지먼트 방식으로 일반화되고 있는 추세이다. 이는 이미 궤도에 진입한 일본의 '수직계열적' 매니지먼트 시스템을 따르는 방식이다. 이러한 상황이라면 방송의 민영화가 추진되면 방송 제작과 배급의 특정 자본의 사적인 소유가 가능해질 수 있다. 독점적인 연예제작사 그룹이 최종적으로 노리는 것은 연예산업의 투자 위험도를 최소화해서 주식가치를 극대화하는 것이다.

한국 연예시장에서 또 하나의 숨은 커넥션은 연예계가 이른바 고급 사교계의 검은 유혹으로

12) "DE Chocolate E & TF"의 통합적 매니지먼트 개요는 다음과 같다.

구분	내용	
연혁	1999년 설립(2000년도 주식상장), 2001 팝콘필름 설립, 2007년 DY 엔터테인먼트 인수	
계열사	(주)팝콘프로덕션, (주)팝콘 매니지먼트, (주)심엔터테인먼트, (주)더스포츠커뮤니케이션스, (주)씨어쏘시에이트	
소속 연예인	개그맨	강호동, 유재석, 김용만, 김태현, 김영철, 신동엽, 송은이,
	배우	고현정, 김태우, 김성운, 남창희, 민지
	가수	윤종신
	MC	강수정, 박지윤, 노홍철, 우승민, 허성욱, LJ
예능프로그램	MBC <황금어장>, SBS <패밀리가 떴다>, <스타킹>, <야심만만>	
영화/드라마 프로그램	<연예소설> <첫사랑 사수 궤기대회>, <령> <므이> 등 SBS 16부작 <천국보다 낫선>, <도쿄여우비> 등	

부터 자유로울 수 없다는 점이다. 고 장자연씨의 자살 사건으로 불거진 연예계의 숨은 커넥션은 기획사와 연예인 사이의 계약관계를 투명하게 하자는 표준계약 논쟁을 일으켰다. 그러나 연예인의 계약관계나 제작자에 의한 인권 침해사례들이 개선되기 위해서는 제도적인 규제와 강제를 동원하기 이전에 이들의 봉건적 문화에 대한 해체와 연예산업의 부적절한 공생관계의 해소, 그리고 지배 권력에 종속되는 연예계 관행의 단절이 선행되어야 한다. 고 장자연의 안타까운 죽음을 비롯해서 그동안 수없이 연예계에서 제기되었던 인권 침해사례들은 이른바 연예계약의 수준을 넘어선 한국 사회의 구조적인 권위주의와 부패에서 비롯되었기 때문이다.

한국에서 연예인과 연예제작자 사이의 관계는 대부분 계약에 의한 이해관계자가 아닌 사적인 인관관계에 의해 형성된다. 이른바 “사장님”, “형님”이란 호칭은 경제적 계약관계에서 형성된 호칭이 아니라 자신을 발탁하고 키워주신 은인을 부르는 사적인 감사의 표시로 간주된다. 한국적 가부장문화나 봉건문화가 연예계의 인관관계에 그대로 적용되면서 연예계약서에 갑과 을 사이에 자연스럽게 주종관계가 형성되는 것이다. 이러한 봉건적 문화에서 합리적인 계약관계가 관철될 가능성은 많지 않으며, 특히 연예인으로 성장하는 과정에서 계약서의 ‘을’에 해당되는 당사자는 무의식적인 복종의식을 갖게 된다.

이러한 봉건적 가부장적 관계는 연예기획사 내부가 아닌 외부로 확대될 때는 거꾸로 새로운 형태의 종속관계가 형성된다. 연예계 내부에서 주인의 역할을 하던 제작자들은 이른바 방송계로 이동하면 곧바로 노예의 역할로 전락한다. 연예기획사 대표들은 자신이 키우는 연예인들을 방송 출연시키기 위해서 방송계 제작자들에게 자발적 복종을 요청한다. 연예제작자들은 봉건적 관계를 형성하기 위해 방송제작자들에게 인간적인 친분을 과시하기도 하고, 굳은 일을 마다하지 않는다. 때에 따라서는 우리가 지난 1997년과 2002년, 그리고 2008년에 목도했듯이 부적절한 PR비가 오고가기도 한다. 연예제작과 방송제작자의 인관관계 역시 냉정한 비즈니스의 관계가 아닌 “형님-동생”하는 봉건적 관계로 이행하고 이것이 사적인 영역에서는 강력한 패밀리 의식을 형성하게 만든다. 이러한 봉건적 관계를 즐기는 유력 연예제작 PD들에게 소속 연예인들을 은밀하게 건네는 것이 가능한 것은 이러한 사적인 인관관계가 가능했기 때문이다.

그러나 여기서 그치지 않는다. 연예제작자들과 방송제작자들의 공생관계를 자신의 권력에 활용하는 또 다른 그룹들이 존재한다. 그것이 바로 한국사회의 뺨뚨어진 정치적 지배권력 그룹이라 할만하다. 한국사회 권력의 중심에 서있는 소수 사교그룹들은 자신들의 정치적 힘을 과시하기 위해서 연예계를 활용하고 싶어 한다. 자신이 아는 모 방송사의 연예제작 간부들이나 PD들로부터 특정한 연예계 인사들을 소개받고 싶어 하고, 방송제작자나 연예제작자 역시 이러한 은밀한 요청을 이른바 스폰서로 간주하고 충성하는 경우가 지배적이다. 이른바 권력자들의 밤의 사교문화에 필요한 연예인들을 연계하기 위해 방송제작자와 연예제작자들이 동원되는 것은 어찌 보면 한국적 가부장 사회에서는 당연한 듯이 보인다. 정계, 재계, 방송언론계로 통칭되는 한국사회의 가부장적인 사교문화의 권력 행사에서 연예인들은 어찌 보면 공생관계, 혹은 먹이사슬의 거의 밑바닥에 있다고 볼 수 있다.

5. 문화 권력의 신보수주의화

2000년대 진보-보수 정부의 이행기에 한국 문화자본의 형성에 있어 또 하나 중요한 요소가 문화자본을 정치의 장에서 조절·통제하는 새로운 문화권력이 등장했다는 사실이다. 이른바 ‘뉴-라이트 문화권력’으로 대변되는 새로운 문화헤게모니는 2007년 대선 직전에 가시화되기 시작했고, 이명박 정부가 출범한 이후 본격적으로 제도권 안에서 행사되기 시작했다. 뉴-라이트

문화권력은 2007년 대선 전후로 집중적으로 출범한 ‘바른 사회를 위한 시민연대’, ‘교과서 포럼’, ‘자유주의연대’, ‘뉴-라이트 싱크넷’, ‘뉴-라이트 전국연합’ 등 새로운 보수단체들과의 일정한 이념적 동의와 공유 속에서 형성되었다. 한국에서 뉴-라이트 운동은 신자유주의 흐름의 전면화와 그 맥락을 같이 한다. 뉴 라이트는 기존의 보수세력을 “권위주의, 국가중심의 개발독재, 부정부패, 인권탄압의 과오를 범한 것”으로 규정하고 자유시장 경제질서의 구축과 성장 중심의 국력 선진화를 정책 목표로 내세운다. 뉴 라이트 운동의 연합조직체인 “뉴라이트 전국연합”은 ‘자유주의 시장질서 옹호’, ‘자유주의적 교육정책’, ‘경제선진화’, ‘기업의 이익활동에 필요한 규제철폐’, ‘열린 선진화 외교’를 핵심적인 실행 과제로 설정하고 있다. ‘큰 시장, 작은 정부’를 21세기 국가 선진화방향을 제안하는 뉴 라이트 전국연합의 슬로건은 자유주의 시장 질서를 위한 규제 철폐와 공공 부문의 민영화를 옹호한다는 점에서 신자유주의 이데올로기와 일치한다.

뉴 라이트의 정책이념과 그 맥락을 같이하는 문화예술계 그룹들은 2006년 ‘문화미래포럼’이라는 이름으로 공식적인 활동을 시작했는데, 이 조직에 참여한 사람들은 홍정선, 정과리 등 자유주의 문학 진영을 대표하는 『문학과 사회』편집위원 출신들과 복거일, 정진수 등 보수문화 예술계를 대표하는 예술인, 그리고 한나라당 및 예총출신의 구 관변 예술인들이다. 문화미래포럼은 참여정부의 문화정책이 좌파적 이념을 확산하기 위해 친북 좌파 예술인들을 편파적으로 지원했고, 이들을 주요 기관장에 임명하여 문화예술계를 이념의 전장터로 만들었다고 주장한다. 문화미래포럼 창립 취지문에는 참여정부의 이분법적인 이념논리로 인해서 문화와 예술이 위기에 봉착해 있다고 진단하고, 이에 대한 대안으로 자유민주주의를 근간으로 한 문화정책을 개발하고 문화예술계 현장의 다양한 목소리를 수렴하겠다는 내용이 담겨있다.

그러나 문화미래포럼의 이러한 취지문은 뉴-라이트 진영의 새로운 문화권력을 형성하기 위한 자의적인 근거로 사용되었다. 이명박 정권이 등장하고 문화예술정책 분야의 인수위원회 정책 자문그룹들이 실제로 논의했던 문화정책의 내용들은 전임정부의 문화정책 부정과 참여인사 배제, 산하기관장의 인적청산, 진보적 문화정책과 제도의 해체였다. 이들은 참여정부 출범 시 보수언론이 제기했던 문화코드인사 담론을 그대로 활용해서 문화계 코드인사 척결론을 내세웠지만, 결과적으로는 뉴라이트 이념 중심의 새로운 문화코드와 문화권력을 구축하는 이해관계를 관철시켰다. 대통령 인수위원회 문화분과 위원, 문화미래포럼, 뉴-라이트 전국연합 문화 분과 인사들이 일관되게 주장했던 것은 참여정부 시절 주요 산하기관에 임명된 진보적 문화코드 인사들의 청산과 이들로 인해 유폐된 좌파적 문화예술정책 사업들에 대한 중단이었다. 이들은 한국문화예술위원회와 영화진흥위원회를 좌파문화예술인들의 자금줄로, 한국예술종합학교를 좌파문화예술이론의 생산지로, 한국문화예술교육진흥원을 좌파문화예술 이념의 대중선동지로 규정하고 이에 대한 인적, 조직적 청산을 일차적인 목표로 내세웠다.

유인촌 문화체육관광부 장관이 임명된 이후에 이러한 이념적, 인적 청산 프로그램이 서둘러서 진행되었는데, 주지하다시피, KBS 정연주 사장, 김윤수 국립현대미술관, 김정현 한국문화예술위원회 위원장, 김철호 국립국악원장, 박래부 언론재단 이사장, 황지우 한국예술종합학교 총장이 임기를 채우지 못하고 해임 혹은 사표를 냈다. 문화부의 주요 산하기관의 인적 청산에 따른 신임 인사의 임명은 예상한대로 신자유주의 이념의 원칙 하에서 이루어졌는데, 참여정부의 인사와 비교할 때 특이한 점은 뉴-라이트의 문화권력의 구성방식이 ‘문화예술-언론-경영’의 삼각 동맹관계를 이루게 한다는 점이다. 현재 문화체육관광부의 주요 산하단체 기관장은 뉴-라이트계열 문화예술계 인사들과 조.중.동 출신의 보수언론인, 그리고 대기업 CEO 출신의 전문 경영인들로 균형 있게 분할 되어있다.

[표] 문화체육관광부 주요 기관 장

기관명	기관장	약력
한국문화예술위원회	오광수	국립현대미술관장
한국문화예술교육진흥원	이대영	자유주의연대 운영위원
영화진흥위원회	조희문	문화미래포럼 발기인
한국언론재단	고학용	조선일보 기자/관훈클럽 총무
국립극장	임연철	동아일보 사업국장
문화체육관광부1차관	신재민	조선일보 편집국 부국장
국립현대미술관	배훈순	대우전자 사장
예술의 전당	신홍순	LG 상사 사장
한국관광공사	이참	벤처기업인

진보적 문화예술인들을 문화부 산하기관장으로 대거 임명했던 참여정부와 달리 이명박 정부가 “문화예술, 언론, 경영계”에서 활동했던 보수적 인사들을 균형 있게 배치한 것은 뉴-라이트 문화권력 형성에 있어 신자유주의적 성격을 드러낸 것이라 할 수 있다. 뉴-라이트 문화권력은 이념적인 차원에서 진보에서 보수로의 권력이동만이 아닌 문화예술을 바라보는 기본 입장과 그것의 제도적 전환을 시도했다. 실제로 뉴-라이트 진영으로 문화권력이 이동되면서 심각하게 문제가 된 것은 이념 그 자체라기보다는 문화권력을 행사하는 방식과 그 결과로 드러나는 정책과 제도이다. 가령 한국문화예술위원회가 신입 위원장으로 교체된 후에 위원회의 핵심기능이었던 문화예술의 종다양성을 위한 지원과 새로운 예술 환경을 마련하기 위한 기구혁신들이 모두 좌절되었던 점이나 영화진흥위원회의 독립영화 제작지원, 영상미디어센터운영 등이 삭제되거나 축소되었고, 국립오페라단 합창단이 해체되거나 한국예술종합학교가 추진한 예술과 기술을 접목하는 “통섭교육” 사업도 중단시키는 등 문화예술의 시각, 정책, 제도화 등에서 심각한 퇴보를 겪고 있는 점이 실제로 부딪치는 난제들이다. 뉴-라이트 문화권력은 겉으로는 자유주의 시장원리에 입각한 문화예술 환경의 창출, 문화예술정책과 경영의 효율성 재고, 신성장 동력 산업에 부합하는 문화예술콘텐츠의 활성화 등과 같은 정책 목표를 내세우고 있지만, 본래의 보수적-퇴행적 문화예술에 대한 시각과 위로부터의 권위적 정책집행, 상상력이 부재한 계량적 경쟁력 마인드, 국가정책의 공보강화 원칙 등의 문제들이 서로 충돌하면서 문화예술 정책의 혼란과 갈등을 증폭시키고 있다.

실제 뉴-라이트 문화권력의 내적인 모순과 정책 혼선의 핵심은 새로운 권력을 행사하기 위해 자의적으로 설정한 문화예술계의 ‘좌파 색출론’과 신자유주의 문화 경쟁력 강화의 논리가 서로 충돌한다는 데 있다. 즉 한편으로는 문화자본의 경쟁력 강화, 선진화를 주장하는 뉴-라이트적 논리가 이들의 과도한 이념논쟁과 비효율적인 정치적 이분법으로 인해 목표를 상실하면서 문화정책의 파행을 야기한 것이다. 예술과 기술을 융합하는 한예종의 U-AT 통섭사업과 게임 콘텐츠를 포함한 문화산업의 잠재적 자원들의 확장 가능성들을 구시대적인 이념논쟁을 내세워 봉쇄시키는 문화예술계 현장의 사례들은 뉴-라이트 문화권력의 행사 방식이 권위적이고 일방적이며, 창의적 상상력을 두려워하는 기존의 보수적 문화권력의 그룹들과 다르지 않다는 것을 보여주는 것이다. 최근 다양한 지식생산의 현장에 대한 고려 없이 정부주도 톱-다운 방식의 거대 사업들을 벌이는 관행들¹³⁾이 “수많은 지식들이 양팔을 벌려 손을 잡고 함께 도

13) 심광현, 「‘통섭’, 유비쿼터스 사회가 요구하는 예술과 학문의 공진화」, 『두 문화와 만남을 위한 대학 연구소 간

약하면 다양한 유형의 지식들 간의 결합 방식”¹⁴⁾이 가능하다는 수평적 통섭교육의 취지를 외면하거나 이념전쟁으로 환원한다. 이러한 권력행사 방식들은 뉴-라이트 문화 권력이 이른바 ‘잃어버린 10년’을 외치지만, 사실상 오래 동안 기득권을 누려왔던 ‘올드-라이트’의 문화 권력의 권력행사 방식과 그 정서에 있어서는 크게 차이가 없음을 알게 해준다.

6. 문화자본의 독점강화와 대안문화의 형성

이상과 같이 언급한 문화산업의 독점화 경향은 문화의 종 다양성을 파괴하는 신자유주의 논리에서 비롯되었다. 그렇다면 자본의 논리에 기반 한 주류 문화콘텐츠의 독점과 개인의 라이프스타일의 획일화만이 존재한다고 말할 수 있을까?

2010년 이후 문화콘텐츠 산업의 독점화와 유통불공정 행위는 여전히 개선되지 않고 있다. 현재 문화콘텐츠 분야별 유통 불공정 현황을 정리하면 다음과 같다.

- 영화산업 분야
 - 2016년 흥행영화 상위 10위 내 영화의 평균 스크린 수는 1,430개로 전체 스크린 수 2,575개의 55%로 절반 이상 차지 - 전체적으로 5대 배급사의 관객점유율은 낮아지는 추세
 - 다만 여전히 5대 배급사의 영화배급 편수(2016년 기준 71편)는 전체 편수의 4%에 불과하지만, 관객점유율은 전체의 62% 비중으로 여전히 상위 배급사의 점유율이 높은 편
 - 4대 배급사의 매출액 기준 시장점유율과 관객점유율은 각각 77.2%, 53.1%로 높은 편 - 특히 A사의 경우 2016년 24편 배급은 전체 편수 1,692편의 1.4%에 불과하지만 A사 배급 영화의 관객 점유율이 17.2%라는 점에서 단일 배급사 점유율이 매우 높은 편임
- 음악산업 분야
 - 2017년 주요 5대 연예기획사의 매출액은 총 9,586억 원(A사 3,654억 원, B사 3,499억 원, C사 1,167억 원, D사 1,022억 원, E사 244억 원)
 - 2010~2013년 음반 발매된 자료에 따르면 매년 1,200여 장의 음반이 출시되지만 이 중에서 아이돌 그룹이 차지하는 비율은 5% 미만. 그러나 방송 출연비율은 순위 프로그램의 경우 80% 상회, 전체 음악프로그램(본격음악프로그램, 성인가요프로그램 포함) 중에서도 70% 상회
 - 음원유통 문제에서 가격제도, 징수주체, 수익배분에서 유통시장에 절대 유리하게 진행. 창작자의 권리가 제대로 보장되지 않음
 - 주요 음원 사이트를 중심으로 음원 사재기 사례들이 근절되지 않음. 2013년에 3대 연예기획사가 공동으로 다른 경쟁 연예기획사들이 소속 그룹들의 신곡 음원 차트를 올리기 위해 회사에서 음원을 사재기한다고 경찰에 수사 의뢰. 2014년 9월에 ○○소속 가수 ○○○가 자신의 트위터에 음원 사재기에 대한 문제제기(경쟁 아이돌 그룹 A, B 등 소속사의 음원 사재기 문제제기)

공동 학술심포지엄『자료집, 제1회 심포지엄, 22-23쪽 참고.
14) 심광현, 「통섭의 개념과 의의 및 학문 간 통섭의 방법」, 두 문화와 만남을 위한 대학 연구소 간 공동 학술심포지엄『자료집, 제3회 심포지엄 17쪽 참고.

- 출판산업 분야

- 동네서점 거의 폐점. 대형서점 중심 판매

- 2013년 기준 7대 대형 서점 매출액 1조 6,772억(0.4% 성장), 영업이익 70억(56.5% 감소)

- 재무제표를 공시한 7대 대형 소매서점의 도서 매출은 2013년에 1조 6,772억 원으로 전년 대비 73억 원, 0.4% 성장에 그쳤고, 영업이익은 70억 원으로 전년 대비 91억 원, 56.5% 감소. 이에 따라 2012년에 겨우 1%를 유지했던 영업이익률도 2013년에 0.4%로 낮아져 수익성이 더욱 악화

- 온라인 서점과 오프라인 서점을 모두 영위하는 우리나라 최대 서점 A사는 최근 4년 동안 처음으로 전체 매출이 감소(-3.7%)하고 영업이익이 3년 만에 적자로 전환되었으며, 0%대에 그치던 영업이익률은 -1%로 감소

- 게임산업 분야

- 게임산업의 규제로 전반적으로 시장이 위축되었지만 여전히 가장 강력한 문화콘텐츠 자본을 보유(게임산업의 경우 2015년 매출액은 10조 7,223억 원 규모, 2016년 매출액은 전년 대비 1.0% 증가한 10조 8,945억 원으로 성장세가 다소 둔화. 수출액은 32억 7,735만 달러(전년 대비 2.0% 증가)로 콘텐츠산업 전체 수출액의 약 55%를 차지할 것으로 전망

- 다만 게임산업의 경우 게임개발자(사)와 유통사 간의 불공정 계약이 공정한 산업 생태계를 저해할 우려가 예상됨. 가령 첫째, 퍼블리싱 계약 시 독소조항 삽입(계약상에 명시된 출시 일정 준수 등 조항을 지키지 못할 경우 개발사 대표의 배상 책임 조항이 계약서에 추가되는 사례 등), 둘째, 퍼블리셔의 일방적인 계약 중단(개발사가 퍼블리셔의 요청사항을 완수하지 못하는 경우 등), 셋째, 재계약 시 계약조건 변경(게임이 흥행하는 경우 재계약 시 퍼블리셔에게 유리한 계약조건으로 변경)하여 계약 등이 발생할 경우 게임개발자의 권익에 침해가 발생할 것에 대한 제도적 보완 필요

이러한 주류문화 시장의 유통불공정과 독점화를 해결하기 위해서는 콘텐츠시장 공정성을 확대하기 위한 법□제도 등 기반 마련이 필요하다. 구체적으로 ▶ 문화 분야 불공정 관행을 개선하기 위한 법령 추진 - (가칭) ‘문화산업의 공정한 유통환경 조성을 위한 법률’, ‘미술품의 유통 및 감정에 관한 법률’ 등 ▶ 불공정행위 정기 실태조사, 공정거래위원회 등 관계 부처와 협업하여 실질적인 개선 유도 ▶ ‘스크린 점유 상한제’ 도입, 스크린 독점 해소, 극장 부울제 조정 검토 등 영화산업 수직계열화 문제 적극 대처 ▶ 베스트셀러 사재기, 음원사재기, 콘서트티켓 예약 독점 등 콘텐츠 유통과정의 불법행위 근절안 마련이 필요하다.

이러한 법적, 제도적 노력과 함께, 대안적인 문화 소비자들의 연대도 필요하다. 한국의 문화 환경에서 가장 큰 문제점 중의 하나는 문화소비의 취향이 지나치게 획일화되고 있다는 점이다. 현재 한국의 문화소비는 주류미디어 플랫폼이 장악하고 있다고 과언이 아니다. 영화는 멀티플렉스가 장악하고 있고, 대중음악은 지상파방송사가 장악하고 있고, 뉴스서비스는 메이저 포털 사이트가 장악하고 있고 디지털 음원은 거대 이동통신사가 장악하고 있다. 특정한 문화 콘텐츠가 막강한 자본의 힘을 얻어 제작되면, 그 콘텐츠는 지상파방송과 포털사이트, 모바일로 급속하게 확산되어 순식간에 하나의 소비 트렌드로 구축된다. 일반 대중들은 원치 않아도 그 콘텐츠의 독점적인 노출을 볼 수밖에 없으며, 그 콘텐츠를 소비하지 않을 수밖에 없다.

따라서 동시대 다양한 문화자원들을 다양하게 소비할 수 있는 미디어 플랫폼에 대한 민주화가 시급한데, 이를 위해 문화소비자들의 강력한 참여와 연대가 필요하다. 문화소비자들이 대안적인 문화자원들이 균등하게 소비자들에게 전달될 수 있도록 플랫폼을 다원화하는 요구들을 할 수 있고, 다양한 문화콘텐츠를 즐길 수 있는 문화다양성의 환경을 만들 수 있도록 스스로 소비의 선택을 다양하게 해야 한다. 또한 문화적 비용을 많이 들이지 않고 문화를 소비할 수 있는 문화소비자들의 조합구성도 고려할만하다. 문화소비자들 간의 문화적 콘텐츠를 공유하고 비주류 문화작품들을 거대 유통구조가 아닌 자생적인 배급체계 안에서 소비할 수 있는 독자적인 대안적 문화시장을 창출하는 것이 중요하다.

다른 한편으로 이명박-박근혜 정부 출범이후 뉴-라이트 문화권력이 장악한 정책과 그로 인해 발생한 문화예술계의 위기를 극복하기 위한 새로운 문화운동과 문화연대가 필요한 시점들이 아닌가 싶다. 특히 이명박 정부 하에서 “문화균형화 전략”이라는 이름으로 자행되었던 문화예술계 청산 작업과, 박근혜 정부에서 일어났던 블랙리스트 사태 및 미투운동과 같은 문화예술계의 위기를 극복하는 장기적인 노력이 필요하다. 이를 위해서 “예술인의 지위와 권리에 관한 법률안” 제정을 위해 현장 예술인들의 지속적인 요구와 입법 감시활동도 필요하다. 문화자본이 독점화에 반대하는 비주류 문화시장의 활성화와 새로운 문화주체들의 연대를 위한 생산적 노력들이 계속될 때 이른바 신자유주의 시대의 문화의 독점화로부터 맞서서 대안적인 문화의 삶을 찾을 수 있는 계기들이 마련될 수 있지 않을까?

X세대의 상상력과 ‘리얼리티’의 갱신

안용희(가톨릭대)

1. 서론

1993,4년 신세대문화론을 다룬 몇 권의 책이 출판되었다. 먼저, 현실문화연구에서¹⁾ 신세대를 전면에 내세운 두 권의 책을 펴냈다. 애초 구상 중이던 『신세대론: 혼돈과 질서』가 1994년에, 그보다 앞서 1993년 ‘미메시스 그룹’의 『신세대: 네멋대로 해라』가 출간되었다. 전자가 ‘동시대에 개입’하려는 출판사 나름의 기획력을 앞세웠다면, 후자는 “일군의 젊은이들이 토해낸 낮은 목소리를 문화연구의 차원에서 관찰해야 한다고 생각”하며 “동시대의 문화 혹은 젊은이들의 의식과 무의식을 읽어내는 텍스트”로 접근했다는 점에서²⁾ 조금 더 날것 그대로를 담고 있다. 여기에는 ‘문화연구’를 신세대론과 접촉하려는 의도도 있었지만, 그 거친 목소리는 일거성출판사 기획팀 ‘네오/크산티페’가 1994년 펴낸 『신세대문화론』(상/하)³⁾과 일맥상통한다.⁴⁾ 『신세대문화론』의 책날개를 보면⁵⁾ 이들의 기획은 ‘신세대’의 목소리를 대변하는 것에 그치지 않았다. 실제 출판 여부나 구체적 구상은 명확하지 않지만 “새로운 세대의 삶이란 그 자체가 혁명이다”라는 발언에서 알 수 있듯이⁶⁾, 이전 세계관과의 단절을 전면화하고 있다. 미메시스 그룹의 송재희는 또 다른 동인 ‘자포니쿠스’를⁷⁾ 만들어 축제를 테마로 한 『신세대: 우리는 즐거운 것만 아름답다 한다』(제3문학사, 1994)나 ‘새로운 페미니즘’을 표방한 『어머니와 창녀』(지인, 1994)를 펴내기도 했다.⁸⁾

92년부터 언론을 통해 고조되던 신세대 담론은 이 무렵 최고조에 이르렀던 것으로 보이지만⁹⁾, 그러한 논의가 이 시기에 유별난 것은 아니다. 문학계에서는 1910년 전후 최남선의 신문관에서 발행한 『소년』, 『청춘』 등의 잡지, 그리고 이광수의 청년 담론이 ‘신세대’의 탄생을 촉구했고, 삼일운동 무렵 『신청년』, 『창조』 등을 통해 자신들의 목소리를 갖게 된 박영희, 김동인 등이 그러한 부름에 호응했다고 할 수 있다.¹⁰⁾ 1930년대 후반에는 김동리, 정비석, 최명

1) ‘현실문화연구’는 “‘현실에 실재하는 문화를 연구하고 시각문화의 여러 현상을 분석하여 이를 새로운 형태의 미술소통과 접목’하려는” 목표 아래 화가 윤석남, 미술비평연구회(미비연; 1989~93년) 회원 김수기, 엄혁, 조봉진, 전승보, 김진송 등이 만든 출판모임에서 출발하였다.(『新시각출판모임 ‘현실문화연구’』, 『연합뉴스』, 1992.11.4. (<https://news.naver.com/main/read.nhn?mode=LSD&mid=sec&sid1=103&oid=001&aid=0003659401>)) 이들이 전면에 내세운 것은 문화연구였고 그 첫 번째 기획이 92년 12월 압구정동 갤러리아미술관에서 개최된 ‘압구정동: 유토피아 디스토피아’였다.

2) 『서문』, 『신세대론: 혼돈과 질서』, 현실문화연구, 1994, 7면

3) 『신세대문화론』 상, 하권의 부제는 각각 ‘그대가 길이 되어 가라’, ‘누가 뭐라 하든 너의 길을 가라’이다.

4) 일거성출판사는 두 권의 신세대문화론 이외에 출판 목록을 찾아볼 수 없고 다만 발행인 김진만이 ‘문화탐험가’라는 직함을 내걸고 거래신서 중 한 권인 『오래된 좋은 것보다 새로운 나쁜 것이 좋다』(거래, 1995)와 『섹스마인드』(황금가지, 1997) 등을 출간한 바 있다. “신세대 문화론에서 꺼낸 여러 이야기들은 9권의 문화론으로 각기 독립되어 현장이 얘기들로 다시 꾸며질 것이다.”(네오와 크산티페, 『글머리에』, 상권, 20면)라는 발언으로 보아 여기에서 모인 원고들을 책날개의 제목들로 묶어서 발간하는 게 목표였던 듯하다.

5) ‘123문화론’에서 ‘890문화론’까지 문화기획 시리즈 및 무크지 『(네오)와 (크산티페)』 등을 발간 예고하고 있지만, 실제 출판되지는 않은 것으로 보인다.

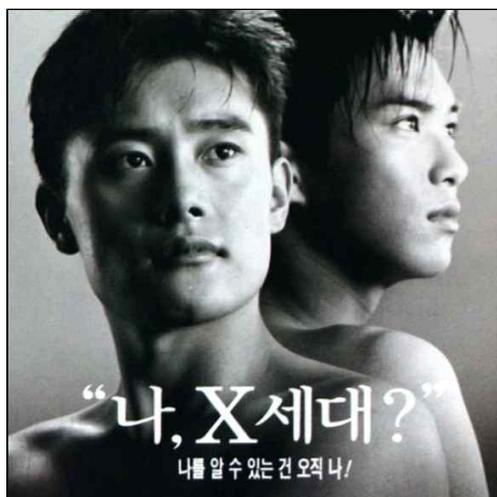
6) ‘신세대 문화론을 세상에 내보내는 이유’, 『신세대문화론』(하권), 일거성출판사, 1994, 7면

7) japonicus. 생물의 학명에서 쓰이는 말로 ‘일본’에 속함을 의미한다.

8) 이영미에 따르면, 미메시스 그룹의 필진들은 신세대라기보다 앞선 세대의 ‘운동권’ 출신이다. (강준만, 『한국현대사산책 1990년대편』 1권, 인물과사상사, 2006, 352면) 이 시기 신세대문화론의 상당수 필자들은 생물학적으로는 신세대에 해당하지 않는다.

9) 위의 책, 351면.

익, 김정한 등이 신세대 작가로서 주목을 받기도 했다.¹¹⁾ 1950년대에도 손창섭, 오상원 등 신세대로 묶이는 일군의 작가들이 있었으며, 1970년대에는 대중과 적극적으로 접촉하고자 했던 청년문학의 기수로 최인호, 조선작, 조해일, 한수산 등이 두드러진 활동을 전개했다. 미래지향적 시간관이 뚜렷한 근대의 특징이, 신세대와 청년은 앞선 세대와의 단절을 부르짖고 발전을 도모하는 점에 있다면, 이들 세대 담론은 일정 부분 그러한 요소를 공유한다. 물론 1930년대 후반의 신세대 작가들이 혁명을 꿈꾸었던 1920년대의 청년들과 동일한 맥락에 놓일 수는 없지만, 신세대들은 대체로 공동체의 미래상을 각자의 출발지점으로 삼고 있었다. 이런 점에서 개별공동체의 역사의식보다는 미적 보편성을 추구한 30년대 후반의 작가들 등 몇몇 신세대 담론은 그러한 흐름에서 비껴선 것처럼 보인다. 또한, 90년대 초반의 신세대 담론에서는 미래에 대한 기대와 함께 자신들이 맞닥뜨린 혼란에 대한 진솔한 시선 역시 두드러진다.



<그림 1> 트윈엑스 화장품 신문광고

1990년대 초반 신세대문화론이 쏟아져 나온 시기를 염두에 둘 때, 이에 대한 논의는 당시 신세대의 별칭이자 가장 잘 팔리는 상품이었던 ‘X세대’와 깊은 관련을 맺으면서 이루어질 수밖에 없다.¹²⁾ 상품으로서의 X세대는 1993년 TV를 통해 방송되면서 열풍을 일으켰던 ‘트윈엑스’ 화장품 광고(<그림 1>)에 그대로 반영되었다. 이 광고에서는 제품에 대한 별다른 설명 없이 이병헌, 김원준 등 갓 데뷔한 연예인들의 흑백 이미지를 반복, 노출하는 방식을 채택하였다. 특히, ‘나는 누구인가’라는 질문을 던진 후, ‘나, X세대?’라는 문구를 두 번 노출함으로써 X세대라는 말을 대대적으로 유행시킨다.¹³⁾ 이후 X세대의 목소리를 담는다는 명분 아래 십대의 감수성을 자극하는 수필집(가

령, 도서출판 두풍에서 펴낸 ‘X세대 체험수기’의 제목은 『나는 너의 가장 소중한 마음을 갖고 싶어』이다.)이 나오기도 했고, 기존의 유사한 제품에 X세대를 덧입히는 도서가 출간되기도 했다.¹⁴⁾ 출판계에서 그러한 판매 전략은 대략 1994년부터 1996년 사이에 집중되었다.

이 시기에는 이상희 당시 과학기술자문회의 위원장이 스피버그의 영화 ‘주라기공원’과 현대 ‘소나타’ 자동차의 판매 수익을 비교하며 사회적으로 ‘영상산업’(이후의 ‘콘텐츠산업’)에 주목하기 시작했으며(1994년), 1992년부터 활동한 ‘서태지와 아이들’의 리더, 서태지가 은퇴 선언을 하는가 하면 ‘1세대 아이돌’로 불리는 HOTA가 데뷔(1996년)하기도 했다. 바야흐로 대중문화와 산업의 결합체가 사회의 중심으로 진입하기 시작했던 것이다. X세대의 기원이 되었다고

10) 안용희, 「신청년의 분화(噴火/分化)와 ‘운동’의 문학적 형상화」, 『어문연구』44권2호, 2016 참고
 11) 강진호, 「탈이념과 신세대 소설의 분화과정」, 『민족문학사연구』4, 1993 참고
 12) 이재원의 사례(「1996년 그들이 세상을 지배했을 때-신세대, 서태지, X세대」, 『문화과학』62, 2010.6)처럼 X세대와 신세대를 적극적으로 구분한 경우도 있지만, 일반적으로 신세대와 X세대는 뒤섞여 사용된다. 신세대에 초점을 맞추면 그 시기는 90년대 전체로 확장될 수도 있다. 이 글에서는 X세대의 이미지에 집중하기 위해 대상 시기를 한정하고자 한다.
 13) 조용수, 『한국의 신세대 혁명』, LG경제연구원, 1996, 32-3면.
 14) 후자의 경우로 『X세대의 스타데이트』(현대문학, 1994), 『X세대 최신가요』(세광음악, 1995), 『X세대 깜짝요리』(예림당, 1995), 『X세대 심리테스트』(한국데이타하우스, 1996), 『X세대 해킹 노하우』(숲속사 이베리아, 1996) 등이 있다. ‘X세대’가 덧붙여진 책들은 표제만으로도 상품성을 강조하고 있음을 알 수 있다.

알려진 캐나다 작가 더글러스 코플랜드(Douglas Coupland)의 소설이 뉴욕에서 발간되어 신드롬을 일으킨 것이 1991년이었으니¹⁵⁾ 그것은 한국에도 거의 동시대적인 영향력을 행사한 셈이다. 하지만, 당시의 폭발적 반응에 비해 그 용어는 정치사회적 의미를 거의 획득하지 못했다.¹⁶⁾ 더욱이 그것은 하나의 ‘상품’으로 소비되었음이 분명하기에 학술연구의 대상으로 삼기에 부적절해 보인다.

그럼에도 이 발표문에서 X세대에 주목하는 것은 그것이 근대 이후 한국사회에서 신세대가 담당해온 사회적 지위를 획득하지 못한 최초의, 하지만 그 이후로는 청년이 미래를 담당할 수 없게 된 보편적 상황을 예고한 세대이기 때문이다.¹⁷⁾ 이러한 사태의 의미를 명확히 하기 위해서는 1990년대 이전의 ‘안정된’ 냉전체제 아래 정치-경제 시스템을 운용할 수 없게 된 당대 한국 사회의 상황이 고려되어야 한다. 즉, 신세대문화론, 특히 그것을 X세대라는 명칭을 들어 살펴보고자 할 때, 그것은 문화산업, 신자유주의, 세계화 등과 떼어서 생각하기 어렵고, 이에 따라 문화정치경제라는 시야가 반드시 필요한 것이다.¹⁸⁾ 본 발표문에서는 이러한 사태를 오랜 고도성장을 이루어온 발전국가 모델이 새로운 자본주의 현실에 직면하게 된 90년대의 상황, 그리고 이 과정에서 X세대에 대한 호명을 통해 노린 것과 실재와의 괴리를 들여다보는 방식을 통해 고찰하고자 한다.

2. X세대와 포스트모더니즘은 진보적일 수 있는가.¹⁹⁾

2.1. X세대, 신인류²⁰⁾와 오렌지족 사이

X세대의 중심세력은 1970~74년생(넓게 잡아 1969~79년생까지를 포함한다)으로 평균적으로 보아도 속칭 ‘58년 개띠’라고 불리는 베이비붐 세대보다도 더 많은 인구수를 차지한다. 특히, 이들은 올림픽 등으로 해외문화에 개방적이었던 시대²¹⁾, 또한 어느 세대보다 경제적으로 풍족한 성장기를 보냈다.²²⁾ 80년대의 경제성장이나 민주화 운동과 무관하면서도 90년대 초반 한국사회가 도달한 정치적, 경제적 혜택을 직접적으로 받았던 데 비해, 가족이나 집단 대신 ‘나’를 앞세우는 이기적인 세대라는 이미지 때문인지 X세대는 그 명칭이 통용되던 당시부터 부정적으로 인식되었다.²³⁾

한완상은 한국사회과학문화원이 94년 5월 개최한 공개토론회에서 70년대의 대항문화로서의

15) 코플랜드의 소설에서 X세대를 설명하는 주요한 개념인 ‘맥잡McJob(전망없는 저임금 노동)’의 의미를 통해 볼 때, 북미의 X세대는 이 시기 한국 사회의 X세대와는 그 성격을 달리 한다. 이 시기 한국 사회에서 X세대는 적어도 경제호황을 배경으로 하고 있기 때문이다.

16) 최근 몇 편의 세대연구(임흥택, 『90년생이 온다』, 웨일북, 2018; 최섯별, 『문화사회학으로 바라본 한국의 세대 연대기』, 이화여자대학교출판문화원, 2018; 김용섭, 『요즘 애들, 요즘 어른들』, 21세기북스, 2019)에서 X세대는 주로 트렌드 분석의 대상이 되고 있다. 2019년 8월 메디치미디어에서는 ‘깁킨세대’로서의 40대를 조명하고자 X세대에 대한 심포지엄을 개최하기도 하였다.

17) 김선기, 『청년팔이 사회』, 오월의봄, 2019; 김창인 외, 『청년현재사』, 시대의창, 2019 등. 논란이 되었던 ‘586의 정신적 식민지’로서 X세대에 대한 조명도 참조할 필요가 있다.(<http://road3.kr/?p=16559&cat=146>)

18) ‘문화정치경제’에 대해서는 강내희, 『신자유주의 금융화와 문화정치경제』, 문화과학사, 2014 참고

19) 최태욱 편, 『자유주의는 진보적일 수 있는가』(폴리테이아, 2011)를 참조한 제목이다.

20) 1980년대 중반 일본의 젊은 세대를 가리키는 용어로, 한국에서는 015B의 「신인류의 사랑」(1993년)으로 널리 알려졌다.

21) 해외여행 전면 자유화가 1989년 이루어졌다. 이는 영화와 TV드라마의 해외 로케이션과도 밀접한 관계를 지닌다.

22) 김용섭, 앞의 책, 195면.

23) 대표적으로 94년 지존파의 범죄와 오렌지족의 문란한 생활에 대한 『동아일보』의 기사는 ‘인간성을 되찾자’는 캠페인을 통해 함께 다루어지고 있다. 당시 보도에서 지존파의 범행동기가 부유층, 특히 압구정 야타족에 대한 적개심이라는 측면이 강조되었기 때문이다.

청년문화가 대중문화로서의 청바지문화에 함몰된 상황에 빗대어 “90년대 신세대 문화가 진부한 기성세대 문화에 창조적 대안으로 지녀야 할 세 가지 가치”로 ‘이질적 요소들을 창조적으로 수용하는 관용의 문화’, ‘민중의 고통을 현실적으로 해결하고자 하는 가치의식’, ‘민족통일과 한반도 통일에 공헌하는 문화’를 제안했다.²⁴⁾ 즉, 신세대 문화가 대안이 되기 위해서는 열린 태도로 ‘민중’과 ‘통일’에 공헌해야 한다는 것이다. 여기에서는 논의의 초점이 되는 신세대 문화 자체는 전혀 고려되지 않고 있다는 사실이 지적될 필요가 있다. 신세대의 상황을 다소 고려한 균형 잡힌 시각은 『상상』의 창간사에서 찾아볼 수 있다.

많은 세대가 있었다. 한국문학만큼 그 짧은 연조에 비해 세대론이 풍성한 문학도 드물 것이다. 아직 살아서 활동하고 있는 세대만 해도 4.19세대, 유신세대, 광주세대, 그리고 유령같은 신세대, 대략 4대가 한 집안에 살고 있다. 세대간의 알력이야 없을 수는 없는 것이겠지만, 있는 것이 바람직한 경우도 있지만, 소위 유령세대에 대한 그 전세대들의 질타는 좀 심한 경향이 있다. 그 질타의 내용은 주로 도덕적인 것인데, 그건 너무 당연하다. 소위 신세대가 그 전세대들의 도덕률에 비추어 볼 때 부도덕해 보이는 것은 그 거울이 깨졌거나 일그러져 있거나 심하게 때가 끼여 있기 때문이다. 그 거울은 깨끗이 닦거나, 심하게 말하면, 개비할 때가 되었다.²⁵⁾

신세대를 시대적 의미로 받아들이면서 그 혼란을 넘어서려 한 이러한 제안도 실상은 전망보다는 우려에 가까웠다. X세대의 정신적 미숙이나 부도덕성에 대한 지적은 이 시기 언론을 통해 종종 노출된 것이기에²⁶⁾ 이는 일면 당연해 보인다. 비단 언론과 지식인들의 목소리가 아니더라도 신문의 독자코너에서 일반 독자들도 이를 여러 차례 지적했으며²⁷⁾, 심지어는 당시 다수의 국민학생들은 자신을 X세대로 지칭한 데 비해 상당수 대학생들은 X세대에 대한 부정적 인식을 보이며 자신은 X세대가 아니라고 답하기도 했다.²⁸⁾ 이는 당시 X세대의 대표적 얼굴로 꼽히던 신은경이나 차인표 등이 언론에 자신들을 X세대로 분류하지 말 것을 부탁한 사실과도 어느 정도 부합한다.²⁹⁾

X세대로 명명되는 신세대 문화에 대한 평가가 애초부터 부정적인 것은 아니었다. 처음 신세대들에게 기대한 바는 기존 문화를 넘어서는 청년문화의 저항성이었다. 하지만, 1993년과 94년에 각각 기획한 신문사의 연재기사는 긍정에서 부정으로의 낙차를 명확하게 드러낸다. 먼저, 93년에는 『경향신문』(「신세대, 그들은 누구인가」, 93.4.2.~12.27.)과 『동아일보』(「신세대」, 93.4.4.~ 12.19) 등에서 세계관, 성향, 취미활동 등 신세대에 관한 내용을 다각도에서 집중적

24) 「韓完相 前부총리가 보는 X세대 문화」, 『연합뉴스』, 1994.5.10(<https://news.naver.com/main/read.nhn?mode=LSD&mid=sec&sid1=103&oid=001&aid=0003850150>) 한완상은 이미 91년에 「한국사회에서 세대갈등에 대한 연구」를 통해 세대갈등에 주목한 바 있다. 강준만, 앞의 책, 351면.

25) 주인석, 「상상, 넘나들며 감싸안는 힘」, 『상상』창간호, 1993 가을, 11-2면

26) 「X세대 연기자들 직업의식은 'X」, 『한겨레』 1994.10.26.; 「X세대 女大生 「캠맹」 많다」, 『동아일보』, 1994.09.13.; 「X세대 텔런트 연기력도 X」, 『경향신문』, 1994.04.07.; 「X세대 책 안 읽는다」, 『매일경제』, 1994.05.08.; 「“좋은책 보다 재미있는 책” 신세대 감각 추구」, 『매일경제』, 1994.10.31.; 「요즘 연극 너무 말초적」, 『경향신문』, 1994.08.18.; 「사촌동생 납치살인 안팎」, 『경향신문』, 1994.10.14.;

27) 「외모신경 신세대 「內面」부터 가꿔야」, 『경향신문』, 1994.09.30.; 「주체성 뚜렷해야 진정한 'X세대」, 『한겨레』, 1994.11.02.; 「값비싼 옷-신발에 빼빼 거리누비는 청소년 한심」, 『동아일보』, 1994.10.14.; 「소도시高校 신세대 바람 빼빼찬學生 偶像視 한심」, 『동아일보』, 1994.06.10.; 「청소년 순결서약 확산 탈선막는 계기 됐으면」, 『동아일보』, 1994.12.26.; 「大卒者가 「반쯤못할 불량품」돼서야」, 『경향신문』, 1994.05.21.; 「신세대 젊은이 「무관심」 벗어나 「사회문제」 두눈 뜨고 최선 질질」, 『한겨레』, 1994.04.10.; 「뜻도 모르는 'X세대' 언론서 남용은 횡포」, 『한겨레』, 1995.03.31.

28) 「국민학생35% “나도 X세대”」, 『동아일보』, 1995.06.13.

29) 「텔런트 차인표 “나의人氣 「집단노력」의 결과”」, 『동아일보』, 1994.08.07.; 「창간48주년 연예인 좌담 “끊임없이 변신 안하면 대중 외면”」, 『경향신문』, 1994.10.06.

으로 다루었다. 「신세대, 그들은 누구인가」는 총 29회에 걸쳐 신세대의 성향과 가치관을 다루면서 ‘편협한 사지선다형 사고’, ‘자극적 영상 중독’ 등 부정적 측면도 언급했지만 주로 도전과 모험정신, 자기성취 등의 키워드에 주목하여 ‘정보화 시대’에 높은 적응력을 기대하면서 마무리하였으며, 「신세대」의 경우에도 “정보지식사회로 나아가는 미래사회의 새로운 흐름을 주도할 세대”로서 신세대를 조명하고 있다. 여기에서는 소비지향적, 개인주의적 성향은 오히려 언론에 의해 ‘만들어진 이미지’로 신세대를 왜곡한 것이라 판단하기까지 한다. 하지만, 그로부터 반년도 채 지나지 않아 신세대 문화의 문제점을 본격적으로 분석한 기획 「비틀거리는 신세대」(94.5.27.~5.31)가 『경향신문』에 실리게 된다. 지존파 사건이 계기가 되었던 이 기사에서 ‘신세대’는 ‘오렌지족’과 혼용되는데 이는 급격하게 부를 축적한 계층의 도덕 불감증을 비판하고자 한 것이지만, 쉽게 X세대의 과소비를 문제삼는 것으로 환치되고는 했다. 이러한 측면은 비슷한 시기 학술적 담론장 내에서도 본격적으로 문제되고 있었다.³⁰⁾

흥미로운 점은 X세대를 유행시킨 장본인인 더글러스 코플랜드 자신도 원래 의도와는 달리 저널리즘에 의해 소비지상주의로 변질된 이 용어의 폐기를 주장했다는 사실이다.³¹⁾ 이후 그는 자신의 또 다른 소설 안에서 이 젊은 세대가 “우리는 늙어간다. 미처 깨달기도 전에 시간은 너무 많이 지나가서 다른 사람이 우리에게 상처 줄 기회마저 잃고 만다. 젊은 나에게 이것은 행운처럼 들렸다. 이제 나이든 나에게 이것은 조용한 비극처럼 들린다.”라고 조로증에 가까운 깨달음을 읊조리도록 했다.³²⁾ 이 점에서 처음부터 코플랜드가 X세대를 통해 말하고자 했던 바가 잃어버린 종교를 대신할, 일종의 구도적 자제됨을 상기할 만하다. 그는 숲에서의 명상을 즐기고 MTV와 인터뷰를 즐기면서도 케이블 채널을 시청하지 않는³³⁾, 세계가 변한다는 사실은 인정하지만 자신은 변하지 않으려 하는 자기 모순적 작가였다. 어쩌면 코플랜드의 딜레마는 당시 X세대를 바라보는 사회의 시선, 혹은 X세대가 처한 상황에 가까운 것이다. 분명 세계는 변했고 더 많은 변화를 요구하지만, X세대는 너무 빠르게 변하고 있다. 그들에게는 육체와 욕망만이 존재하고 그에 대한 책임의식은 결여되어 있다. 민주화를 통해 ‘우리’가 갖고자 한 자유는 그런 것이 아니다.

X세대는 현상이라기보다 담론에 가까운 그 무엇이라는 점에서 X세대에 대한 평가를 살피기 전에, 먼저 최초의 질문에 답할 필요가 있다. 과연 X세대는 어디에 있었는가, 혹은 더 근본적으로 따졌을 때 과연 X세대는 실재했는가. 당대의 논의에도 드러나듯이, 그것은 의류, 화장품, 패션 등 트렌드에 민감한 상품 광고와 맞물려 조작되고 과장된 하나의 이미지일 수도 있다. 더 나아가 코플랜드는 그 말이 폴 퓨셀 Paul Fussell의 저서(*Class, A Guide through the American Status System*, 1983)에서 차용한 것이라고 밝혔지만 그것은 코플랜드의 소설 이전인 1970년대 중반 영국의 가수 빌리 아이돌 Billy Idol이 결성한 펑크 밴드의 이름이기도 했다. 대서양과 태평양, 마치 신자유주의가 그러했듯이 바다를 두 번이나 건너 한국에 도달한 이 말이 일시적으로나마 한국 사회를 풍미할 수 있었던 이유는 어쩌면 이것이 이전의 신세대와는 이질적인 방식으로 명명되었기 때문일 것이다. 즉, 삼일운동, 한국전쟁, 4.19나 유신, 광주와 같은 특정한 맥락을 생략한 채 무정형의 X를 내세우고 있는 것이다. 특정한 이념 지향의

30) 「신세대 문화 기업광고 “판촉 산물”」, 『동아일보』, 1994.6.22. 이 기사는 94년 전기 사회학대회를 다루고 있으며 해당 발표는 구자순의 「신세대 문화의 사회적 의미」이다. 임성희, 「미로에서 길찾기 소비문화의 징후, 흥대앞 거리분석」(『문화과학』3, 1993.4) 역시 당시의 소비문화를 문제 삼으면서 이를 신세대와 연결하고 있다.

31) 「원뜻 왜곡된 ‘X세대’는 폐기돼야」, 『한겨레』, 1995.07.31.

32) 더글러스 코플랜드, 권정희 역, 『신을 찾아가는 아이들』, 권정희 역, 문학동네, 1996, 49면.

33) 김 프란스, 장은수 역, 「인터뷰-더글러스 코플랜드를 만나다」, 위의 책

맥락이 없기에 그것은 무엇으로도 채울 수 있는 것처럼 보였다. 그리고 그것을 채우는 것이 후기자본주의 시대의 ‘소비’라는 구도는 X세대/신세대를 자본의 세계화라는 그물 안에 포섭하는, 그리하여 한국사회에 죄의식 없이 소비지상주의를 안착시키는 방식으로 적절해 보였다.

2.2. 포스트모더니즘, 그리고 신자유주의가 도래했다!

당시의 담론장 내에서 X라는 변수에 소비지상주의의 덮을 놓는 데는 포스트모더니즘에 대한 평가가 주요한 역할을 했던 것으로 보인다. 가령, 신세대문학을 우회하는 방식이긴 했지만, 우찬제, 권성우, 이성욱 등이 포스트모더니즘을 상업주의와 연결하면서 소비문화에 오염된 신세대를 비판적으로 바라보았는데³⁴⁾, 이는 1년 후 구자순의 논문에서 전개된 신세대 비판과 정확히 일치하는 논조였다. 특히, 신세대 담론이 등장하기 이전인 1980년대에 이미 한국에 포스트모더니즘을 소개했던 권택영, 김옥동, 김성곤, 정정호 등 영문학자들에게 그것은 “20세기 후반의 서구자본주의적 문화현상”으로 인식되었다.³⁵⁾ 포스트모더니즘에 대한 대표적 논문인 프레드릭 제임슨의 『포스트모더니즘, 또는 후기자본주의의 문화논리』(1984)에서는 다국적 자본이 전지구적으로 확산되는 상황과 문화가 상품이 되는 현상을 연결시키고 있다. 주지하듯이, 이러한 시각은 마르크시즘적 시각에 기반한 것으로 테리 이글턴의 『자본주의, 모더니즘, 포스트모더니즘』과도 일관된 논지를 취하고 있다. 하지만, “90년대 이후의 문단 비평이 문학의 윤리적 가치를 강조하는 식으로 (중략) 나아간 것은, 포스트모더니즘 문학의 생존 전략과 관련이 있는, ‘문학주의’의 한 형태라 할 수 있다.”³⁶⁾

주지하다시피 냉전체제에서 금환분위제의 자본주의 시스템으로 유지되던 브레턴우즈 체제가 1971년 붕괴하면서 신자유주의의 전지구적 확산은 급속도로 이루어졌고³⁷⁾ 서구 마르크스주의 진영에서는 이러한 변화에 대응하는 문화적 현상을 포스트모더니즘으로 판단한 것이다. 이에 반해, 대표적인 포스트모더니즘 사상가로 알려진 리오타르나 보드리야르는 실상은 68혁명과 관련한 문제의식을 드러낸 것으로, 그들의 시선은 자본주의보다는 합리주의나 계몽주의와 같은 서구의 지적 유산을 향하고 있었다.³⁸⁾ 그들은 사회주의권의 붕괴로 마르크시즘이 위기에 처한 한국의 90년대가 아니라 구조주의의 영향 아래에서 거대담론을 부정하거나 미디어 재현을 소비문화의 새로운 흐름으로 받아들인 논의를 펼친 것이다. 무엇보다 보드리야르의 경제론은 자유라는 이름으로 퇴색된 자본의 축적이 아니라 소모를 중심으로 한 바타유의 ‘일반경제’에 토대를 둔 것이다. 그것은 오히려 자본주의 경제의 대안을 제시하고 있다.³⁹⁾ 하지만, 보드리야르의 경우, 『소비의 사회』가 1991년 번역, 소개되면서 이른바 진보 진영의 날선 비판에서 자유로울 수 없게 된다. 연달아 번역·출간된 『섹스의 황도』(1993년), 『아메리카』(1994년) 등의 자극적 제목들은 그를 대중적으로 알리는 데는 일조했을지 모르나 그의 사상을 욕망이나 자본주의, 소비문화 등의 혐의에서 벗어나지 못하게 했다.

34) “‘상업주의에 문학이 좀슨다’”, 『한겨레』, 1993.1.19.

35) 정정호/강내희, 『서문』, 정정호/강내희 편, 『포스트모더니즘론』, 도서출판 터, 1992(재판), 15면.

36) 조연정, 「문학주의 시대의 포스트모더니즘」, 『대중서사연구』24권4호, 2018.11, 359면.

37) 신자유주의와 브레턴우즈 체제 붕괴의 관계에 대해서는 반론 역시 제기되고 있다. 김정호, 「지구화 시대 자본주의: ‘후기 국가독점자본주의론’ ②- 신자유주의의 본질, 이론·역사와 그 현대적 기원」, 『레디앙』, 2019.5.31.(<http://www.redian.org/archive/133718>)

38) 68혁명 직후 대학생들을 대상으로 실시한 설문조사에서 붕기가 장래의 고용불안을 반영한 것이라고 보았다는 내용(리처드 J. 레인, 광상순 역, 『장 보드리야르 소비하기』, 엘피, 2008, 44면)은 이것이 자본주의와 완전히 무관한 것은 아님을 보여준다.

39) 이에 대해서는 김태덕, 「바타이유의 “일반 경제”와 대안적 패러다임」, OUGHTOPIA vol.21, no.1, 경희대학교 인류사회재건연구원, 2006 참고

이러한 비판이 정당성을 확보하는 것은 당시 정치경제적 환경의 변화에서 찾을 수 있다. 87년 제도적 민주화의 성취 이후 노동자 총파업과 그에 이은 경제 위기에 대한 우려 섞인 전망은 3당 합당이나 김영상의 대통령 당선 등 사회가 전반적으로 보수화되는 계기가 된다. 베를린 장벽 붕괴 초기 사회주의권 개방을 진정한 민주주의의 실현으로 찬사한 한국의 지식인들은 얼마 지나지 않아 진보적 이념 및 운동의 위기라는 정세 인식으로 나아가게 된다. 또한, 80년대 내내 문화는 민중과 운동의 이름 아래 현실 변혁을 추구하는 ‘리얼리즘’의 길을 택함으로써 그 실천적 의의를 인정받을 수 있었으나, 대중문화의 대두로 더 이상 기존의 위상을 고집할 수 없게 되었다. 민중과 대중의 연대는 일시적인 봉합이었음이 여실히 드러났다. 무엇보다 1990년을 전후해 사회적 논쟁의 대상이었던 우루과이 라운드 등이 잘 보여주었듯이 신자유주의를 내세운 국제자본의 문제가 전면화되기 시작하였다.

이 상황에서 담론은 위기에 대처하기 위해 재편성될 수밖에 없었고 거기에서 해체, 욕망, 소비 등의 개인주의적 색채가 강한 개념들은 배제될 수밖에 없었다. 이런 점에서 90년대 초반 신세대에게 일종의 해방구 역할을 했던 문화에 대해 90년대 중반 프랑크푸르트학파의 문화산업 개념이 목소리를 높이며 대중문화를 비판적으로 바라보는 중추적 역할을 담당하게 된다. 포스트모더니즘에 대한 하버마스의 비판이나 『계몽의 변증법』으로 비롯된 아도르노의 예술론 역시 이러한 조류 아래 영향력을 행사하게 된다. 이제 문화는 대중을 경유하면서 자본으로부터 오염된 대상이기 십상이고 대중은 그러한 오염된 문화에 휩쓸리고 있다.⁴⁰⁾ 하지만, 문화를 둘러싼 담론의 주도권은 일방적인 것이 아니었고 이를 둘러싼 혼돈, 그리고 신세대의 진격은 아직은 끝나지 않았다.

3. 잉여와 소모의 진지를 구축하기

젊은이-아무리 명석한 젊은이라도-는 자신을 무조건적으로 낭비하고 파괴하면서도 자신을 미쳤다고 생각하거나 또는 자신이 왜 그런지 이유를 모른다.⁴¹⁾

폭주족, ‘잉여인간’이나 ‘탕진잼’과 같은 변형에서도 알 수 있듯이, 인류 역사에 걸쳐서 젊음은 항상 낭비와 파괴에 몰두하고 있다. 비판문화이론의 주창자들이 대중문화의 향유자로서 X세대에 대해 곱지 않은 시선을 보낸 것과 상관없이 X세대는 여전히 자신들의 세계관을 소리 높여 주창하였다.⁴²⁾ 앞서 언급한 일거성출판사의 『신세대문화론』은 당시 사회생활을 하던 이들을 대상으로 인터뷰를 진행하거나 그 사람들의 글을 가감없이 게재함으로써 비정형의 목소리를 온전히 드러내고자 하였다. 네오/크산티페의 기획과 편집은 선배 세대인 미메시스 그룹이 신세대에 동조하면서 보다 세련된 방식으로 PC통신, 미니스커트, 포르노, 대중가요, 축제 등 신세대 하위문화를 분석적이고 체계적으로 다룬 것과는 차별성을 지닌다. 학업 대신 밴드 활동을 선택한 고등학생부터 방금 신춘문예에 당선되어 얼떨떨한 가운데 글쓰기에 대한 치기 어린 포부를 드러내는 대학생, 또래가 함께 약국을 운영하는 젊은 약사들, 여성 카레이서, 그리고 신세대 문화잡지 『오늘예감』 편집위원회까지 그 목소리는 다양했고 그만큼 두서가 없었으며 생물학적으로는 대개 X세대에 속했다. 이들 목소리에서 무엇보다 눈에 띄는 것은 추상화

40) “포스트모더니즘 시대 ‘문학의 민주화’란 문학을 통해 민주적 가치를 재현하는 것이 아니라, 우선은 제도권 문학이 자신의 특권적 지위, 즉 계몽적 교사로서의 지위를 내려놓는 것에서 시작되는 것인지도 모른다.” 조연정, 앞의 글, 368면.

41) 조르주 바타유, 조한경 역, 『소모의 개념』, 『저주의 뭉』, 문학동네, 2000, 30면.

42) 「기성세대는 우리를 쥐어짜지 말라 X세대는 건강하다」, 『경향신문』, 1995.07.18.

된 지식담론이나 자본주의적 세계관과의 단절이다. 이 책의 기획자(들)은 “밑줄치며 줄줄 외운 지식이라는 세련된 조감도를 가지고 세상을 재단하려는 유치하고 어설픈 동작들, 입맛 당기는 국내외의 사례를 도려내어 소화도 하지 못한 채 애써 두둔하고 억지로 끌어다 자기네들의 현실에 두들겨 맞추려 하는 서툰 몸짓, 이것도 저것도 정리하지 못하면서 원고마감에 밀려 이리 저리 짜깁기해 제한된 원고매수를 채우며 챙긴 밥벌이…….”라는 식으로 지식인들의 권위를 일축하는가 하면⁴³⁾ “그들은 ‘허상의 신세대’를 만들어 자신들의 위기의식을 우리에게 전가했다. 발악이었다. 떨리는 당황이었다. 소비공간만을 너절하게 널어놓은 건 혈떡이는 자본과 위기의 권력이다.”⁴⁴⁾라고 이전 세대를 직접적으로 비판하기도 하였다. 이어서 자신들이 거기에 맞설 수 있는 힘의 원천으로 ‘21세기 감성’을 들고 있다. 이 과정에서 기획팀은 “신세대는 유행의 단어가 아니다. 미래를 우리가 챙겨야 할 무기다. 10, 20대 청춘의 시기에 잠시 튀어나와 머무르다 사라지고 마는 신세대 광기가 아니어야 한다.”는 대목처럼, 또한 “행위가 되지 못한 말과 실천이 되지 못한 감성을 온전히 거부한다. 삶과 현상이 없는 모든 허와 머리는 쓰레기장에 버린다.”는 과격한 발언처럼 문화에 기반을 둔 새로운 ‘생활의 언어’를 획득하기를 강조했다.⁴⁵⁾ 그리하여 그들이 내세우는 또 다른 무기는 ‘살내음 가득한 문화’이다.⁴⁶⁾ 추상적 담론이나 화폐로 재단되는 가치가 아니라 자신들이 경험한 세계만을 문화의 내용으로 인정한 것이다. 또한, 이들은 독자들과 함께 “쓰레기가 되어 남아 있는 성과 사랑의 규칙”을 깨려 하고 그 과정을 과감하게 드러내려 한다.⁴⁷⁾ 성과 사랑, 결혼을 바라보는 이들의 시선들은 페미니스트 운동그룹 ‘또 하나의 문화’가 구축한 담론을 토대로 하고 있다.⁴⁸⁾ 이들은 페미니즘뿐 아니라 동성애에 대한 상상을 펼쳐 나가기도 한다.⁴⁹⁾

하지만, ‘있는 그대로’의 목소리는 때로는 이들 기획자의 의도와는 다른 방향으로 나아가기도 한다. 가령, 음악을 꿈꾸는 한 청년은 “군대를 하여간 마치면 미국 버클리 대학으로 유학을 다녀올 예정”이고, “여의치 않으면 우리도 우리 나름의 기획사를 꾸”미되, “기획과 음악뿐 아니라 기타 여러 분야의 아트 분야도 총괄하는 종합 기획사를 준비 중”이라고 청년사업가다운 포부를 밝힌다.⁵⁰⁾ 또한, 한 여성 필자는 결혼 대신 직업을 선택하는 삶이 “‘평범한 여자들’과는 다른 ‘잘난 여자’임을 과시하고 싶어서”라고 속물에 가까운 속내를 드러내기도 한다.⁵¹⁾ 그리고 자신이 직접 경험한 배낭여행의 장점을 설파하던 필자도 때로는 “나를 버리고 과감하게 떠나”는 여행에서 일본과 중국을 비교하며 “국가가 가난해서 겪는 서러움”을 토로하는 애국자가 되기도 한다.⁵²⁾

일거성출판사 기획팀이 현장을 발로 뛰며 X세대를 찾아 나섰다면, 이 시대의 새로운 담론들

43) 네오와 크산티페, 「글머리에」, 『신세대문화론(상)』, 13면

44) 네오, 「무기여 반성하라」, 『신세대문화론(상)』, 30-31면

45) 네오와 크산티페, 「글머리에」, 『신세대문화론(상)』, 21면

46) 네오, 「신세대는 21세기의 승자다」, 『신세대문화론(상)』, 52면

47) 크산티페, 「오늘도 나는 쓰레기가 되어 남아있는 성과 사랑의 규칙을 깬다」, 『신세대문화론(상)』, 101-117면.

48) “나는 나의 결정이 옳다고 생각하면서도 사회적 비난이 두려워 성관계를 가졌다는 사실을 친구들 앞에서 당당하게 말하지 못했다. 그러다가 {새로 쓰는 사랑 이야기}와 {새로 쓰는 성 이야기}를 접하면서 나는 지지자를 얻은 듯 기뻐했고, 나에게 퍼부어질지도 모르는 사회적 비난에 대한 두려움에서 벗어날 수 있었다.” 크산티페, 「무너지는 억압의 성」, 『신세대문화론(상)』, 129면. 이외에도 케이트 밀레트, 이리가레이 등이 근거로 활용되고 있다.

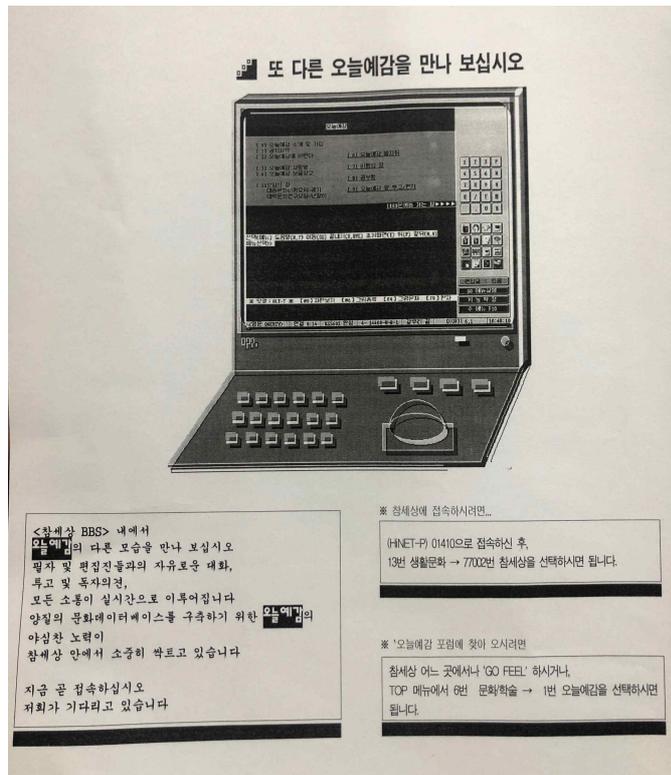
49) 네오, 「모성 본능의 파괴적 신화」, 『신세대문화론(상)』, 136-148면

50) 남지용, 「음악에 내 인생을 건다」, 『신세대문화론(상)』, 92-3면.

51) 크산티페, 「무너지는 억압의 성」, 상권, 121면

52) 손효원, 「나로부터 가장 멀리 떠나기」, 상권, 185-6면.

이 생산되는 또 다른 주요한 통로는 PC통신이었다. 그런 점에서 ‘문화죽이기’를 내세우며 등장한 『오늘예감』은 이 당시 신세대문화론의 지형 안에서 적지 않은 의미를 지닌다.⁵³⁾ <그림 2>에서 보는 것처럼, 사설 BBS(bulletin board system; 전자 게시판)를 통해 필진을 모집하거나 독자의견을 수렴했던 이 잡지는 이전(?)부터 비공식적으로 발간하던 것을 1994년 계간지 형태로 펴내기 시작한다.⁵⁴⁾ 당시 신세대를 대변하는 문화비평가였던 한정수, 변정수, 손동수, 노염화 등이 주축이 되어 활동했던⁵⁵⁾ 이 잡지가 다른 매체와 비교해 두드러지는 지점은 단연 BBS를 기반으로 한다는 사실이었다. 이를 의식해서인지 창간호 특집의 주제는 “누가 PC통신을 장악할 것인가”였다. 1996년 손동수는 웹진 『스키조』



<그림 2> 참세상 BBS를 통한 오늘예감 접속 안내 광고

발간을 주도하는데, 그 토대는 『오늘예감』의 활동을 통해 이미 구축되어 있던 셈이다.

한국에서 PC통신 서비스는 85년부터의 시범서비스를 거쳐 88년 5월 데이콤이 천리안Ⅱ를 통해 최초로 개시했다.⁵⁶⁾ 같은 해 3월 PC의 대중적 확산과 맞물려 사설 BBS가 개통되고 89년 최초의 BBS 커뮤니티인 ‘엠포알(empal)’ 그룹이 결성될 정도로 이에 대한 적극적 인식은 젊은 층에게 두드러졌다.⁵⁷⁾ 『오늘예감』은 이처럼 신세대가 주목한 뉴미디어의 출현과 함께 했던 것이다. 무엇보다 중요한 것은 이들이 하이텔, 나우누리과 같은 거대기업의 PC통신 서비스가 아니라 동호회 차원에서 서로 정보를 주고받는 데서 출발했다는 점에 있다. TV시청을 주요한 정보 전달의 창구로 인식하던 이른바 영상세대였기에 이러한 의사소통방식은 더욱 의미가 크다. 이것은 애초 자본주의가 구축한 시스템을 개별적 상상력을 통해 전유한 것이라 할 만하다. 이들이 이러한 상상력을 소통의 힘으로 이끌어내는 데에는 “시계를 보니 어느새 새벽 5시가 되어 접속한 시간이 무려 5시간 이상을 달리고 있을 때나, 아침에 있는 약속들이 지켜지기

53) 한 가지 유념할 것은 『오늘예감』은 대학이라는 공간에서 출발했지만, 신세대나 X세대에 주목하기보다는 새로운 시대의 문화에 주목하고 있다는 사실이다. 이런 점에서 독자들 사이에서는 『문화과학』과 유사하다는 지적도 있었다.

54) 아쉽게도 정식발간된 창간호 이전의 발행물은 창간호에서 간간히 언급되는 것으로 짐작했을 뿐 실물을 보지 못했다.

55) 창간 당시 발행인에는 한정수, 편집인에는 박준희, 편집장으로 손동수, 그리고 신상미, 김진욱, 박로식, 임근혜, 박지영 등이 편집위원으로 이름을 올리고 있다. 노염화는 일종의 창간축사에 해당하는 「시작하는 이들에게」에 ‘우승현’이라는 본명으로 “저항문화를 기치로 내걸었지만 아직 많이 구체태가 부족한” 『오늘예감』에 동참을 다짐하고 있다.

56) 강상현, 「한국 사회의 디지털 미디어 기술과 사회 변동」, 한국언론학회 편, 『한국 사회의 디지털 미디어와 문화』, 커뮤니케이션북스, 2011, 14면.

57) 이광석, 「1990년대 이후 청년 세대들의 미디어 문화 정치」, 한국언론학회 편, 위의 책, 110-11면.

가 힘들다는 것을 절망적으로 깨달았을 때”를 경험하는⁵⁸⁾, 그리하여 고속의 PC통신이 제공하는 효율적 흐름에 맞서기 위한 잉여와 소모의 에너지가 필요했다. 물론 그러한 의사소통 방식의 효과가 어느 정도인지에 대해서는 미지수라고 할 만하다. 창간호의 「시작하는 이들에게」에서 정희섭(민예총 정책실장)이 지적하듯이 “실천의 이론이 절실함에도 이론의 실천이라는 영역에 머물러 있는” 모습으로 비쳐지기도 했기 때문이다.⁵⁹⁾ 이들은 기존의 신세대 문화라고 일컬어지며 그 의미부여가 과장된 부분을 재해석하는 논의를 내놓았다는 점에서⁶⁰⁾ 비판적 신세대문화론을 제기했다고 볼 수 있지만 다른 한편으로는 교조성과 엘리트주의에 매달려 오랜 독자들의 항의를 지속적으로 받은 것이기도 하다.⁶¹⁾ 이처럼 이들은 자신들의 진지가 될 신세대 독자들의 시선에도 “추운 날에도 나는 반팔을 입고 다닌다. 왜? X세대니까./ 코미디언 이기동은 아느냐고/ 몰라. 왜? X세대니까./ 하지만 나는 안된다고? 그건 또 왜? X세대니까.”라는 식으로 X세대에 대해 노골적 야유를 보내기도 한다.

하지만, 정보화의 물질적 토대 구축이 전면화되어 1997년 야후코리아가 인터넷포털서비스를 시작하고, 이듬해 두루넷이 초고속 인터넷서비스를 제공하면서⁶²⁾ 정보지식사회의 첨병으로 주목받던 인터넷은 이전과는 사뭇 다른 길을 가게 된다. 이제 정보는 곧바로 집단의 힘을 통해 지식이 되지 않고 그것의 집단적 공유도 세계적인 네트워크 내에서 이루어지게 된다. 이제 거대자본이 운용하는 무가치적 시스템 앞에서 모순은 사라지고 효율만 남게 된다. 한때 신세대 문화론에 주목하던 이들 역시 이처럼 무자비한 효율성 앞에서 잉여와 소모의 가치를 잊게 된다. ‘자포니쿠스’(미메시스 그룹의 후신)는 “우리의 아버지 어머니는 놀부의 후예들이다. 그들은 우리를 먹이고 입히고 잠재우려고 죽기를 각오하고 돈을 벌었다. 그들에겐 어떠한 낭만도 자유에의 열망도 존재할 수 없었다. 그들이 무릎을 꿇은 것은 군부독재의 총칼 아래가 아니었다. 그들이 무릎을 꿇은 것은 자신들의 동물적 생존을 연장시켜야 한다는 생물학적 필요 아래였다.”고 가족의 이름으로 화폐에 굴복한 이전 세대를 비판하면서도 “월급쟁이든 프리랜서든 산 속의 수도승이든 무엇을 하든 어디로 가든 먹고 살아야 하고 사람들을 만나야 하고, 그러기 위해서는 항상 상품과 돈, 다시 말해 가치법칙이 명령처럼 우리의 뒤를 따르다는 것을 우리는 인정해야 한다.”는 자기모순을 ‘즐거움’이라는 말로 합리화하게 된다. 그리고 그 모순을 ‘쿨하게’ 인정(“돈을 벌 시간에는 확실히 짐승이 되어서 돈을 버는 것, 그리고 여가 시간에 돈을 버는 것에 대한 공포로부터 벗어나 확실하게 축제를 하는 것, 기적은 그 속에 있다.”)함으로써 자본주의의 억압을 극복했다고 착각하게 된다.⁶³⁾

장 피엘은 바타유가 바라본 세계상을 “우리가 살고 있는 세계는 파멸에 이를 수밖에 없으며, 사회들의 생존 자체도 비생산적 소모의 규모를 비중 있게 늘릴 때만 가능하다.”⁶⁴⁾고 요약한 바 있다. 이것은 자본주의 경제에서 일상화된, 자본축적을 위해 필요한 순환과 소비의 문제가 아니라, 축적을 무효화하는 파괴의 상상력인 것이다. X세대로 호명되었던 신세대의 상상

58) 특집기획팀, 「통신을 오해하는 사람들과 통신을 왜곡하는 사람들」, 『오늘예감』창간호, 1994, 86면.

59) 정희섭 외, 「시작하는 이들에게」, 『오늘예감』창간호, 1994, 8면.

60) 대표적으로 창간호에 실린 두 편의 기사를 보면, 이범, 「신세대는 없다」에서는 신세대를 “억압적인 사회적 합의에 의해 독립성을 거세당한 집단”으로 파악하며, 박로식, 「서태지를 뛰어넘는 법」에서는 신세대를 대변했던 서태지의 음악을 “세계 최신의 유행만을 찾아 헤매는 ‘하이에나적 어슬렁거림’”으로 바라보고 있다.

61) 『오늘예감』9호에 실린 김광준, 「오늘예감, 내 지랄을 받아라」나 정수연, 「『오늘예감』은 어설픈 엘리트주의를 청산하라」 등이 대표적이다.

62) 강상현, 앞의 글, 15-9면.

63) 자포니쿠스 기획, 『신세대: 우리는 즐거운 것만 아름답다 한다』, 제3문학사, 1994, 168-70면

64) 장 피엘, 「서문-바타유와 세계」, 조르주 바타유, 앞의 책, 17면.

력이 어느 정도 여기에 도달했는지는 더 세밀하게 따져봐야 하겠지만, 『오늘예감』이나 『신세대문화론』의 기획으로부터 그 흔적을 확인할 수 있을 것이라 기대한다.

4. 결론.

최근 세대전쟁 담론이 청년담론을 비판하는 주요한 거명물이 되고 있다.⁶⁵⁾ 흥미롭게도 이와 유사한 인식은 이미 90년대 초반 네오와 크산티페에 의해 이루어진 바 있다. 일종의 미래선언에 해당하는 글에서 네오는 “우리의 무기는 세대투쟁을 모른다.(중략) 지배자에게 향하는 우리의 무기를 기성세대와의 싸움으로 유도하는/ 음모의 발설자는 지배와 억압의 소유자들이다.”라고 주장한 바 있다.⁶⁶⁾ 하지만, 세대전쟁에 대한 우려에 비춰 볼 때, 이들의 무기는 긴 싸움을 이겨내지 못한 것처럼 보인다. 20세기를 거쳐간 바타이유, 다시 보드리야르의 논의 역시 결국 진보와 발전에 대한 욕망을 물리치지는 못한 것으로 보인다.

이 발표문도 현재로서는 1990년대 X세대를 둘러싼 논의를 통해 세대를 넘어선 논의가 패퇴한 역사를 어느 정도 되새기는 데서 만족하고자 한다.

65) 박종훈, 『지상 최대의 경제 사기극 세대전쟁』, 21세기북스, 2013.

66) 네오, 「무기여 반성하라」, 『신세대문화론(상)』, 34면

신용사회의 개막과 ‘주체의 경제’:

레버리지 투자자와 ‘빚진 죄인’ 사이

권창규(포항공과대학교)

1. 주체의 경제와 신용통치

1930년대 공황 이후 어떤 통치가 되었든 간에 반드시 고려해야 하는 것은 경제적 요소였다고 푸코는 강의집에서 말하고 있다. 그는 고전적 자유주의와 신자유주의를 비교하면서 고전적 자유주의가 통치에 대해 시장의 형식을 존중하고 자유방임을 하라고 요구받았다면, 신자유주의에서는 모든 통치 행위를 시장법칙의 이름으로 측정하고 평가하라고 요구받았다고 말한다. 신자유주의 통치행위가 작동하고 평가받는 기준이 경제가 되어야 한다는 것이다.¹⁾ 그는 경제 원리에 따른 통치술을 가능하게 만드는 주체로, 자기기업가로서의 주체를 신자유주의의 새로운 호모 에코노미쿠스의 형상으로 제시한 바 있다.

경제 주체로서의 호모 에코노미쿠스도 변모해왔다. 『부채통치』의 저자, 랏자라또는 푸코의 신자유주의적 통치성과 주체 해석을 받아들이면서도 일정하게 수정하고 있다. 그는 푸코가 말한 자기 경영 주체가 사회통치 및 기업 경영의 기술에 따라 주체성이 활성화, 동원되는 것으로 파악하여 신자유주의 경제를 ‘주체의 경제’, 즉 ‘주체화를 부추기고 생산하는 경제’로 정리하면서, 위기의 경제적 메커니즘은 단순히 경제적·사회적·정치적인 데 그치지 않고 신자유주의적 주체성 모델의 위기이기도 하다²⁾며 선언적으로 서술한다.

경제위기가 ‘경기 침체’, ‘외환위기’, ‘금융공황’, ‘부채위기’ 등 어떤 명명으로 일컬어지든 간에 랏자라또의 선언적 진술대로 경제의 위기 발생과 관리는 주체의 정치에까지 영향을 미칠 수밖에 없겠다. 이 글에서는 신자유주의 사회의 주체화 양상과 그 균열을 다룬다. 특히 신자유주의 사회에서 금융이 주요한 축적의 수단이자 동시에 통제 수단인 되었다는 점을 논의의 전제로 하여 금융시장에서의 투자자 주체와 맞물려있는 채무자 주체에 주목하고자 한다.

투자자 주체는 금융시장에서의 자기 계발 주체이자 자기계발 주체의 최신 판본³⁾으로 주목 받아왔지만, 채무자 주체에 대한 논의는 결이 다른 이야기처럼 들릴지도 모른다. 이 글에서는 주체의 경제의 맥락에서 두 부류의 주체를 묶어 살피고자 한다. 투자와 채무의 연결은 쉽게 연상되지 않을 수도 있지만, ‘레버리지(지렛대) 투자’가 차입 경영의 원리를 개인 차원에까지 확대해온 점을 상기하면 투자자 주체의 정체성은 채무자 정체성과 연결되어 있다.

이 글에서는 레버리지 투자 곧, 생활의 질을 향상하기 위한 부채를 통한 투자에서 나아가 생활의 필요와 생존을 해결하기 위한 서민들의 ‘생계형 부채’에 주목하고자 한다. 대출의 간편화·신속화·개인화를 이끈 컴퓨팅 기술의 발달과 신용카드 정책, ‘부자 되기’ 담론 속에서 ‘대출 권하는 사회’, ‘빚 권하는 사회’는 자리잡아왔다. 오늘날 스스로를 투자자 주체로 관리하는 강남을녀들도 떠들썩하게 많지만, ‘신용불량’이라는 이름의 과다 채무로 소리 없이 무너져왔던 사람들도 정말 많다. 2017년 조사에서 자기 수입으로 빚을 갚지 못하는 사람들은 110만 명이

1) 미셸 푸코, 심세광·전혜리·조성은 옮김, 『생명관리정치의 탄생』(난장, 2012), 373쪽. 앞부분은 같은 책, 345쪽.

2) “포디즘 임금노동자를 자기기업가로 대체하려던 기획은 서브프라임 위기로 귀결되었을 뿐이다.” 마우리치오 랏자라또, 허경 옮김, 『부채정치』(갈무리, 2018), 23쪽. ‘주체의 경제’를 설명한 부분은 마우리치오 랏자라또, 허경·양진성 옮김, 『부채인간』(메디치, 2012), 66~67쪽.

3) 강내희, 『신자유주의 금융화와 문화정치경제』(문화과학사, 2014), 460쪽.

넘는다.⁴⁾

신용통치는 채무자들이 폭발적으로 늘어나면서 강화되어 온 측면도 있지만 보다 구조적이고 전면적으로 전개되어 왔다. 금융이 주요 축적 수단이자 통제의 수단이 되었다는 사실에 신용통치의 구조에 대한 해답의 일단이 있다. 1970년대 이후 세계경제의 이윤율 하락과 노동의 저항에 부딪혀 무한대로 생산·파생 가능한 금융상품이 부상했던 것과 동시에, 자본주의적 노동 착취가 처한 위기를 타개하기 위해 부채를 통한 통제가 이루어져 왔다. 즉 부채를 통한 통제는 노동 착취의 새로운 양상이라 할 수 있다.⁵⁾ 이 글에서 주목하는 채무의 악순환은 신용을 통한 권력의 작동 양상을 잘 드러내고 있으며, 데이비드 하비가 일갈한 ‘탈취에 의한 신자유주의적 축적 전략’을 선명히 보여줄 것이다.

과다 채무에 대한 논의는 어쩌면 ‘일상적이지’ 않다. 하지만 멀리 떨어진 이야기도 아니다. 주변을 보면 소거되다시피 했던 ‘신용불량’의 엄마 친구가 있었다. ‘명문대 엘리트’가 주체가 된 학적 담론에서 주변화 되어 있는, 저소득층이 다수를 차지하는 지방대와 전문대학생 채무자들도 솔하다.⁶⁾ 한국의 가계부채는 2016년 이후 증가세가 주춤한다고 하지만 여전히 경제의 뇌관이며 세계 곳곳의 천문학적 공공부채는 경제위기의 신호를 보내고 있다.⁷⁾ 매일매일의 경제에서 누군가는 주택담보대출금을 상환 중이고, 누군가는 카드 결제 대금으로 날아가 버린 통장 속 숫자와 마주한다. 빛이 없는 사람들에게도 신용통치는 작동한다. 적어도 빛은 지지 않겠다며 소박한 가난을 자처해왔던 나 같은 부류의 인간 역시 빛에 대한 인식(즉, 빛은 값야 한다는 인식)으로 채무 상황 구조에 기여하고 있다. 오늘날의 화폐 체제가 금융사가 독점적으로 발급한 신용호황을 형성하는 한 우리는 늘상 이자와 수수료 붙은 돈을 쓸 수밖에 없으며 파산하는 경우의 수는 높을 수밖에 없다.

본 논의는 신용화폐에 대한 문제의식을 토대로 하여 신용통치의 면면과 그 속의 사람들을 살핀다. 구체적으로 신용통치의 양상과 실체를 논하는 데 신용 팽창의 사회에서 분투하는 주체들에 주목하며, 한국에서 신용사회의 개막을 알린 1990년대 말, 2000년대 초의 시기에 방법적으로 주목하여 살핀다.

2. 위기의 투자자 주체들

2000년대 초 한국에서 벌어졌던 머니게임은 낯설지 않다. 주식과 펀드를 통한 재테크 열풍, 로또 광풍, 벤처 열풍과 코스닥 시장 투기, 부동산 투기 붐이 그것이다. 전통적 투자처였던 부동산의 성격도 변모했는데, 주택담보대출 시장과 결합하여 대출 받아 집 사는 풍속이 대중적으로 확산되었다. 빚내서 집 사기는 2010년에 들어 부동산 불패 신화가 몰락하면서 ‘하우스푸어’가 속출할 때까지 이어졌고, 지난 박근혜 정부에서도 경기 부양 차원에서 ‘빚내서 집사자’는 붐을 이끌었다. 2000년대 초의 금융화 열풍은 ‘주식의 생활화 시대’라는 유행어에 집약되어 있었는데, 초고속 인터넷 보급과 홈트레이딩시스템(HTS)으로 주식 투자는 신속화·개인화·

4) 「일급으로 빛 못 갚는 채무자 118만...'생계형' 빛이 문제」, 『아시아타임즈』(2017.8.22.)

5) “통화위기, 부채위기, 경기 침체 등등은 자본주의적 노동착취의 위기에 붙여진 잘못된 이름들”(워너 본펠드-존 홀러웨이, 「화폐와 계급투쟁」, 워너 본펠드-존 홀러웨이 편저, 이원영 옮김, 『신자유주의와 화폐의 정치』(갈무리, 1999), 325쪽.

6) 학자금 대출에 대해서는 천주희, 『우리는 왜 공부할수록 가난해지는가』(사이행성, 2016).

7) “「금융위기 씨앗될 것」 글로벌 국가부채 사상최대 66조 달러」, 『아시아경제』, 2019.1.24. 가계부채에 대해서는 「주택담보대출로 가계부채 다시 증가세...대출잔액 1550조 넘어」, 『CBS』(2019.8.22.)

간편화되어 열기를 띠었다.

개인을 투자에 끌어들이는 일상의 광범위한 금융화 양상 속에서 신자유주의적 주체로 가장 각광받았던 것은 투자자 주체였다. 주식 투자자나 증권 투자자는 금융시장에 제시된 자아 모델이라 할 수 있으며⁸⁾ 신자유주의 사회에서 긍정적으로 권장되는 판본이자 대중적 버전이라 할 수 있다. 투자를 내세운 각종 모임, 온라인 카페, 교육프로그램, 방송 채널, 신문과 잡지 섹션 등등은 널려 있다. 노동 임금에 의존하고 나머지를 저축하고 복지에 기대는 기존의 인간 형은 더 이상 현실화되기 어려운데, 저임금과 불안정노동, 해고가 일상화되었기 때문이다. 오히려 임금에 기대 사는 것이 위험한 생활인데 반해 창업이나 투자를 다양하게 도모하는 것은 안정적인 선택이며, 그 중에서도 가장 잘 팔리는 상품인 금융상품에 투자하는 투자 주체들이 권장되어 왔다.

위험은 정상화가 요청되는 일탈의 상황이 아니라 일상화되면서, 일상화된 위험을 관리하고 나아가 상품화하는 사람은 '자기 인생의 리스크 매니저'가 된다.⁹⁾ 사람들은 스스로 위험을 측정, 조절, 결정하면서 위험이 관리된 자아(risk-managed self)로 거듭난다.¹⁰⁾ 금융화의 일상을 논의한 랭글리는 자신에 대한 신자유주의적 기술로서의 투자 행위와 짝지어 대출 행위를 함께 다룬 바 있다. 투자자에게 어렵고 계산적인 자기 훈련이 요구되는 것처럼 대출자 역시 책임 있고 기업가적인 면모가 요구된다는 것이다.¹¹⁾

생각해보면 투자와 대출은 떨어져 있지 않은 것이 투자는 레버리지 투자, 곧 대출을 통한 투자로 확대되는 경우가 많기 때문이다. 차입금을 통한 투자가 지렛대의 수단으로 비견되는 것은 그만큼 위험을 상품화하는 기법이 일반화되었다는 것을 가리킨다. 기업에 일반화되어 있던 차입 경영의 원리가 개인 투자의 영역에까지 확장되면서¹²⁾ 적은 자본으로 할 수 없었던 투자를 피하여 고수익을 피할 수 있다. 투자를 위한 차입은 성공의 결과가 담보할 안정적인 상황을 전제로 한다. 따라서 랭글리의 지적대로 자유롭지만 책임 있게 투자하는 주체 유형은 자기 관리를 요하는 기업가적 대출자 상과 연결 지을 수 있다.

하지만 원활한 대출 및 상환의 과정은 어디까지나 성공을 전제로 한다. 투자가 성공해야 상황이 가능하며, 규모 있는 대출과 책임 있는 상황 사이에는 성공의 스토리밖에 전제되어 있지 않다. 상황 가능성은 결국 적어도 안정적인 고용 조건에 있거나 신용이 '우량'한 주체에게 주어질 것이다. 따라서 책임 있는 대출 담론은 금융시장이나 주거 자산에 레버리지 투자를 할 수 있는 계층을 기준으로 하지 저축도 부족하고 집도 소유하고 있지 않은 다수의 저소득층에게는 해당되기 어렵다.¹³⁾ 실제로 대출 비율을 보면, 저소득층은 자산을 매개로 하지 않는 신용 대출의 비중이 월등히 높아 외부 충격에 취약한 구조를 가지고 있으며, 부실이 발생하는 경우 바로 빈곤층으로 전락할 가능성이 높다.¹⁴⁾ 따라서 책임 있고 주체적인 대출자 상이란 어

8) Randy Martin, *Financialization of daily life*(Temple University Press: Philadelphia, 2002), p. 117.

9) '자기 인생의 리스크 매니저'는 Randy Martin, *Financialization of daily life*, p.115. 위험 상품화에 대해서는 권창규, 「신자유주의 사회의 위험 상품화와 투자자 주체들」(『용봉인문논총』54(2019) 참고.

10) Randy Martin, *Financialization of daily life*, p.84.

11) Paul Langley, *The everyday life of global finance*(Oxford University Press, 2008), p.185. 그는 신자유주의적 금융 주체의 포지션을 크게 저축 쪽으로는 투자자, 빌리는 쪽으로는 리볼버(리볼빙하는 사람들), 대출통한 투자자(레버리지된 투자자)로 나누어 투자자와 채무자의 긴밀한 관계는 경기위축이나 금융위기 때 긴장관계가 높아진다고 말한다. 같은 책, p.205.

12) 홍석만·송명관, 『부채전쟁』(나름북스, 2013), 221쪽.

13) Paul Langley, *The everyday life of global finance*, p.205.

14) 노대명 외, 『근로빈곤층의 부채에 대한 질적 연구』(한국보건사회연구원, 2017), 156쪽. 근로빈곤층의

디까지나 중상층을 기준으로 하는 계급적 주체 담론에서 작동한다.

적어도 계급격차가 완화되고 있거나, 그렇지 않더라도 성장에 대한 신화가 작동하고 있는 한에서는 그나마 책임 있는 대출자라는 계급 담론이 작동할 수 있을지도 모르겠다. 하지만 처음으로 부모 세대보다 가난한 세대가 나오리라는 전세계적 전망 속에서, 저성장의 초격차 사회에서 책임감 있는 대출자 상은 구현되기 어렵다. 레버리지 투자가 실패하여 빚 상황에 실패하면 부주의하고 무책임한 사람으로 추락한다. 상환의 의무를 다하지 않는 대출자에게는 무책임과 불량의 선고가 내려지며 고리대의 감옥이 예비되어 있다.

위험을 감수하여 성공하면 역사의 주인공이 되지만 그렇지 않으면 쓰레기통에 버려진다는 랜디 마틴의 말을 떠올려보자. 어디까지나 위험을 성공적으로 관리하여 이익을 본다면 자기 개발과 성취에 이른 것이요, 그렇지 않다면 자신의 판단력 탓이다. 돈이 널려있는 ‘합리적인’ 시장에서 실패하는 것은 본인의 지식과 훈련, 판단력이 부족해서다. 실패를 따지는 데 금융에 관련된 지식과 태도 이외에 금융제도의 문제, 고용 상황의 변화, 거시경제의 충격과 같은 구조적 요소는 고려되지 않고 개인의 부족과 결함으로 초점이 맞추어진다. 주체의 경제가 극단적으로 작동하는 것은 시장을 자기조정적인 실체로, 시장의 플레이어를 합리적 경제 주체로 가정하는 주류의 자유주의 경제학의 오류를 반영하고 있다.

자유롭고 합리적인 주체로 가정된 투자자는 실제로 꽤나 편치 못하다. 금융 이론에서 불확실성(uncertainty)이 계산 가능한 위험(risk)과 구분되는 만큼 현실에서는 그렇지 않아서, 계산하는 주체는 힘든 자기 훈련을 감내하고 불확실성과 쟁투해야 한다. 계산적 주체들이 겪는 피로감과 우울함은, 순응적이고 소박하며 여전히 개인적인 차원에서 위로하는 ‘힐링’ 상품으로 향한다. 그런가하면 소비 중독과 낭비를 통해 소비의 스펙터클에 쉽게 갇히는 소비대중들의 모습은 스스로를 최대한 자본화하여 더 많이 짜내고 예측하는 생산적 일상에 대한 반작용으로 보인다. 인간 삶의 시간이 노동하는 시간과 소비하는 시간으로만 쪼개지며 삶의 다른 시간이 빈약해진다면, 존재의 빈곤상은 부채경제가 낳은 푸어족 중에 가장 가련한 ‘타임 푸어’¹⁵⁾의 상황이라 할 것이다.

보다 현실에 밀착해서 살펴보면, 다수의 빈자들은 현재 활황을 이루고 있는 투자 상품의 소요와 별 상관없이 살아가고 있는지도 모른다. 특히 지렛대라는 말로 교묘하게 번역된 빚지는 투자는, 빚에 대한 인식을 긍정적으로 전유하며 ‘빚도 자산’이라는 관용구와 함께 ‘빚 권하는 사회’를 옹변하고 있지만, 부채는 누구에게나 만만하지 않다. 특히 지금의 20,30대 청년들 중에는 유년기에 가족의 경제위기와 부채로 어려움을 경험했던 ‘IMF 키드’의 생존감을 가진 이들이 많이 있다. ‘아무도 믿지 마라’¹⁶⁾고 요약되는 IMF체제의 잠언을 체화한 이들에게 부채는 기피와 공포의 대상으로 자리 잡고 있다. 사회는 부채를 긍정적으로 전유하며 강권하다시피 하지만, 정작 많은 사람들에게 부채는 부정적인 것으로 감각되는 갈등적 상황¹⁷⁾이 벌어지고 있는 것이다.

자유주의 주체의 곤란과 모순은 투자자에 한정되어 있지 않다. 레버리지 투자가 물질적 삶의 질을 도모하고 향상하는 행위에 속한다면, 많은 저소득층은 물질적 생활과 생존을 신용에 의지하는 상황에 처해있다. 투자금 상황에 관계된 부채의 통제력은 생활과 생존의 필요부터 신용에 기댈 수밖에 없는 빈곤층에 이르면 광범위해진다. 저소득과 불안정고용, 해고, 실업의

정의는 같은 책, 50쪽.

15) 강수돌, 「시간의 정치경제학 비판」, 『인물과사상』 224호(2016), 94쪽.

16) 영화 <국가 부도의 날>(2018)에서 부도 끝에 살아남았던 중소기업체 사장 갑수(허준호 분)가 아들에게 한 대사이기도 하다.

17) 천주희, 『우리는 왜 공부할수록 가난해지는가』, 117쪽.

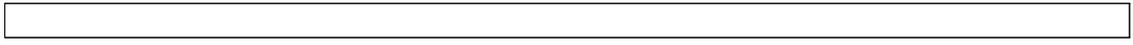
위험 속에서 신용에 기댈 수밖에 없는 사람들에게 신용을 통한 통치는 실존을 위협한다. 빛에 쫓겨 목숨을 끊은 비극은 이곳 사회에서 낫설지 않다. 생각해보면, 그에 비해 상대적으로 여유 있는 레버리지 투자자 역시 고용 불안정과 복지 축소라는 ‘확실한’ 불확실성을 계산 가능한 위험으로 바꾸어내려면 얼마나, 어떻게 애를 써야하는지 지난해 보인다. 도처의 불확실성을 계산 가능한 위험으로 바꾸려면 얼마나, 어떻게 애를 써야 하는가.

3. 대출자에서 ‘빚진 죄인’으로

한국에서 신용 팽창의 첫 국면은 1997년 IMF 체제 이후 금융시장 개방과 규제 완화로 시작되어 2003년 카드대란이라고 불렸던 신용카드사 유동성 위기로 일단락되었다. 카드대란은 신용카드 남발과 과도한 대출로 인한 신용위기로 제 2의 외환위기라고도 불렀는데 그보다는 2004년 ‘신용불량자’ 382만 명(경제활동연구의 16퍼센트)¹⁸⁾의 숫자가 위기 국면을 구체적으로 전달해준다. 신용 팽창 끝에 다다른 사회경제적 위기는 세계적으로 닮아있었다. 1990년대 들어 미국은 개인 파산이 급증했고, 일본은 1990년대 후반에 들어 신용불량자와 불법 사채업자가 급증했다. 영국과 스코틀랜드, 독일, 홍콩, 싱가포르, 멕시코 등지에서도 2000년대 초반 카드 채무가 급증하고 개인 파산 신청 건수가 급증한 바 있다. 모두 1970년대 이후 신자유주의적 시장 개방으로 자본 통제의 폐지, 규제 완화의 조치로 소액 금융시장이 팽창하고 빚진 가계들의 빈곤과 파산이 이어진 결과다.¹⁹⁾

한국 사회에서 과다 채무자가 양산되는 구조는 다음과 같다. 소득 감소의 상황에서 상대적으로 여유가 있는 사람들은 담보 대출을 받을 수 있지만 여유 없는 사람들은 자기 신용도에 기댈 수밖에 없는 신용대출을 한다. 신용카드 단기 대출을 일컫는 ‘현금서비스’는 제 1금융권인 은행 대출이 불가능한 사람들에게도 열려있다. 단기 대출이 카드 돌려막기 끝에 사채시장으로 귀결되는 주요한 구조적 원인은 고용 시장 불안으로 수입은 줄어드는데 이자는 복리에 고금리로 매겨지기 때문이다.

카드 돌려막기는 여러 개의 카드를 돌려쓰면서 한 카드의 연체를 다른 카드로 막는 방법으로 끝이 뻥하다. 연체를 벗어나기는 어렵고 신용한도는 줄어들면서 사채 시장으로 향하게 되는데, 카드 돌려막기에서 사채 시장으로의 진행은 파국을 예고하고 있지만 불가피한 선택인 것이, 신용불량이라는 위협과 단죄, 추심의 공포가 작동하기 때문이다. ‘신용을 잃으면 모든 것을 잃는다’는 신용사회의 정언명령은 현실에 가까우며, 찾아서 받는다는 의미의 ‘추심(推尋: collection)은 중립적이고 기술적으로 명명되지만 뉴스나 영화에 나오는 장면처럼 극악하다. 카드 연체자들은 가장 큰 고통이 추심이라고 토로한다.²⁰⁾ 따라서 카드 돌려막기는 ‘신불자(신용불량자)’가 되지 않겠다는 의지의 표현이며, 살인적 추심에 내몰린 사람들이 마지막 탈출구로 ‘카드깡’이나 사채를 선택한다는 진단²¹⁾이 가능하다.



18) 김순영, 『대출 권하는 사회』(후마니타스, 2011), 13쪽.
19) 로버트 D.매닝, 강남규 옮김, 『신용카드 제국』(참출, 2002), 194~195쪽. 이동주·손세호·최은수·이진명, 『보이지 않는 돈 신용』(거름, 2003), 55쪽.
20) 김순영, 『대출 권하는 사회』, 146쪽.
21) 김순영, 『대출 권하는 사회』, 124, 126쪽.

1) 소득 감소의 상황

? → 소득 감소 → 신용에 기댈 수밖에 없는 상황

2) 신용 생존의 상황

단기대출(‘현금서비스’) → 카드 돌려막기 → 사채(사금융, 대부업체)

<과다 채무가 진행되는 과정>

다양한 사연으로 개인 파산을 신청하게 된 30명 이상의 진술서를 공개한 단행본 『단 하루라도 빛 없는 세상에 살고 싶다!』(2007)²²⁾에서 상황을 짐작할 수 있다. 책에 소개된 진술자들은 2003년 카드대란 이후 ‘2004년 신용불량자 380만 시대’의 개별자들의 면면에 속한다. 책의 진술자들은 그래도 지역 시민단체의 금융피해학교를 찾았다는 점, 책에 수록된 진술서는 대단히 까다로운 파산 청구 및 승인을 목적으로 하여 법원에 제출된 것인 만큼 목적지향적인 진술이라는 점을 감안할 필요가 있다. 책 속의 파산 신청자들은 30,40대가 대부분인 소시민 계급에 속한다. ‘가난이 싫어 그 굴레에서 벗어나고 싶었다’로 집약될만한 사람들 가운데는 초등학교나 중학교 졸업자도 눈에 띈다. 가난했던 유소년기를 회고하는 가장 소망스러운 형태는 ‘형편은 어렵지만 화목하게 살았다’ 정도다.²³⁾

저소득층의 과다 채무를 통해 살필 수 있는 신용 통치의 양상은 크게 1) 신용에 기댈 수밖에 없는 상황과 2) 본격적으로 과다 채무가 진행되는 과정 그리고 3) 채무 과정에서 작동하는 정서로 나누어 살필 수 있다.

1) 소득이 감소하여 신용에 의지하게 된다.

저소득층이 신용에 의존하게 만드는 소득 감소의 상황은 자연스럽지 않으며 사회적으로 촉발된 것이다. 불안정노동과 해고, 실업과 같은 위기로 소득이 감소되는 상황이거나 그렇지 않으면 ‘흙수저’로 저소득층에 편입되어 있거나. 저소득층은 저축이나 자산이 거의 없으므로 외부 충격에 취약하여 고용 상황이 악화되면 특히 타격이 크다. 책에서 소득 감소의 첫 위기 상황을 회고하는 데는 IMF체제가 빠지지 않고 언급된다. 외환 부족의 위기 상황에서 국제통화기금에 요청하여 구제금융을 받은 1997년의 사태는 대출금을 상환하여 1999년 ‘IMF 조기 졸업’을 했다는 선언과는 별개로 경제적·사회적 ‘체질 개선’을 결정해왔다. 금융시장 ‘개방’이라는 이름의 투기 만개, ‘유연성 강화’라는 이름의 노동시장 파편화·불안정화, ‘규제 완화, 철폐’라는 이름의 복지 상업화와 같은 신자유주의적 조치가 그것이다. 책에 쓰인 표현대로 ‘IMF는 터지거나’(41) “IMF가 왔다”(92).²⁴⁾ 알 수 없는 무언가가 오거나 터지는, 불길한 돌발 상황으로 묘사된 ‘IMF’로 장사도, 임금노동도 어려워진 상황이 책에 진술되어 있다.

“IMF가 어떤 건지 모르고 ”괜찮아지겠지“라는 생각으로 하루하루를 보내던”(93) 많은 사람

22) 서창호 엮음, 『단 하루라도 빛 없는 세상에 살고 싶다!』(메이데이, 2007). 대구에 소재한 <빈곤과 차별에 저항하는 인권운동연대>의 상임활동가인 서창호 씨는 해당 단체에서 개설했던 ‘금융피해자 파산 학교’에서 만난 사람들이 작성하여 법원에 제출했던 파산면책신청서용 진술서를 모으고 책 말미에 비평을 붙여 발간했다.

23) 30명 이상의 진술자 중 예외적 경우로 교수, 공무원, 대출 학력의 하청업자 대표이사 세 사람이 있다. 책에 소개된 진술자들의 나이는 밝혀져 있지 않지만 IMF 당시에 신혼이거나 결혼 10년 이내의 사람들이 가장 많았다.

24) 이하 서창호 엮음, 『단 하루라도 빛 없는 세상에 살고 싶다!』에서 인용한 부분은 본문에 쪽수만 표시함.

들에게 ‘그 당시’, ‘그 시절’로 명명된 회고담은 흑독하다. 자영자는 IMF 여파로 “칼로 자른 듯 손님이 줄”고(93) 대출금을 갚지 못해 폐업의 경로를 밟는다. 임금노동자들은 IMF가 터지자 직장이 어려워져 근무시간이 줄고 수업이 줄어 대출이자가 가계에 부담이 되기 시작한다.(41) 혹은 회사의 구조조정으로 퇴직한다. 퇴직 시 이미 부채가 있는데 워낙 없는 살림에 결혼생활 하다 보니 그렇다(64). “한두달씩 월급이 밀리기 시작하더니 99년에 결국 부도”가 난 남성 가정은 우유배달, 보험영업, 식품회사 영업직, 대리운전을 거쳐 병을 얻는다(101). 중소기업 부장은 자금난으로 어려움에 처한 회사에서 구조조정되고(82), 또다른 중소기업의 사장은 공장 시설을 모두 처분한 후 재취업과 실직의 경로를 밟는다(123).

IMF는 소득 감소의 상황에 몰리는 주요한 시대적, 사회적 기화로 언급되고 있으며, 임금 생활자의 경우는 실직, 임금 체불, 명예퇴직이나 정리해고와 같은 구조조정 혹은 산업재해 등의 상황에 처하고, 영세 자영업자의 경우에는 폐업이나 부도에 직면하여 본격적인 채무의 길이 시작된다. 특히 소득 감소의 첫 단계나 마지막 단계(사채 단계)에서 질병이 자리잡고 있다는 점에 주목해야 한다. 진술자들은 빚을 갚고자 하는 고투 끝에 병을 얻거나, 병을 얻어서 생업 활동을 하지 못하는 경우에 처한다.²⁵⁾ 빚과의 긴 고투의 결말이 항상 병으로 귀결되는 상황은 공공복지의 축소와 의료 민영화의 문제를 환기한다.

경제사회의 체질을 결정했던 ‘그 시절’은 2007년에 발간된 책에서 1997년부터 2003년, 2004년까지로 언급되어 있다. 그 시절에 재취업은 어려웠다. “퇴사(구조조정으로 명예퇴직을 가리킴-필자) 후 다른 일자리를 알아보려고 열심히 뛰어다녀 보았지만 그 시절에는 경제적으로 매우 어려워서 새로운 다른 직장을 구하기가 너무나 힘이 들었습니다.”(72) 불안정한 고용 상황에서 떨려나간 사람들은 다양한 직군에서 재취업을 도모하지만 불안정과 해고, 실직의 상황이 반복된다. 재취업과 재창업은 불안정하거나 실패하므로 가게 수입은 줄어들거나 끊기다시피 하는 상황이지만 생활비는 계속 나가야 한다.

“카드가 되게 고마웠어요. 왜냐하면 월세도 내주고 도와주고 아무 말 없이. 저한테 아무 말도 하지 않고. 이자가 비쌀 뿐이지.”²⁶⁾라는 어느 과다채무자의 말은 ‘생계형 채무’의 전형을 보여준다. 말 그대로 빚을 내야 생계를 해결할 수 있는 생계형 채무는 주로 소비를 목적으로 하는 소액 대출인 ‘소비형 가계부채’에 속한다. 소액 채무자들은 개인파산에서도 제외되지만 무담보 대출인 신용카드 채무가 절대적이며 변제 능력이 없는 경우가 많다.²⁷⁾ 2003년 대부업 이용 실태를 참고하면, 1천만 원 이하의 소액 대출이 대부분이며, 사용처는 생활비(병원비, 교육비) 및 사업자금이 43%이고 나머지 대부분은 기존의 채무를 상환하는 데 쓰였다. 대부업 이용자 중에 ‘신용불량’이 아닌 사람들이 훨씬 더 많았다는 사실은 사채를 빌려 제도권 금융의 대출금을 상환했던²⁸⁾ 고통스러운 디레버리징의 상황을 말해준다. IMF체제 이전과 달리 노동이 불안정해져 가게 소득이나 임금 소득에 의존하기도 어렵고, 따라서 미래를 대비해서 절약하고 저축하는 것은 불가능해지며, 그렇지 않아도 고도 성장기에 개인에게 떠맡겨졌던, 미

25) 이미 신체 장애로 인한 의료비 부담으로 소득 감소의 상황에 처하는 경우도 있다. 이밖에 채무의 계기로 한국 특유의 가족 및 공동체 문화에 기인한 보증 피해와 빈번한 사기 피해는 별도의 주목을 요한다. 특히 가부장제에 종속된 여성(남편에 종속된 아내, 부모에 종속된 자식, 특히 딸)의 피해가 눈에 띈다.

26) 노대명 외, 『근로빈곤층의 부채에 대한 질적 연구』, 309쪽.

27) 2007년 기준으로 1000만원 안팎의 소액 채무를 가리킨다. 서창호 엮음, 『단 하루라도 빚 없는 세상에 살고 싶다!』, 263쪽. ‘소비형 가계부채’라는 말은 노대명 외, 『근로빈곤층의 부채에 대한 질적 연구』, 241쪽.

28) 김남훈, 「우리나라 사금융시장의 문제점과 개선 방안」(서울대학교 석사논문, 2004), 14쪽. 2003년 대부업 이용조사도 참고함.

비한 공공복지는 빠르게 시장화, 민영화되기 시작하면서 생존의 필요요건으로 빛을 내야 하는 상황으로 내몰린다.

물론 빛이라는 이름의 신용은 그저 나쁜 놈은 아니다. 일상의 신용은 순기능이 있다. 신용은 거시적으로는 금속본위제에서의 금,은을 대신해 경직된 내핍의 경제를 해소했으며, 어두운 현금의 용처와 비교해 투명하게 유통되며, 생활경제에서 편리를 더하고 판매와 소비 모두를 촉진한다. 또한 빛도 자산이라는 관용구에 반영되어 있듯이, 신용은 불확실한 미래 수입을 현재로 당겨와 확실하게 사용할 수 있으므로 자산의 기능도²⁹⁾ 일정하게 지니고 있다.

하지만 신용의 순기능은 어디까지나 신용이 민주적으로 운용된다는 전제 하에서 작동한다. 은행과 금융사가 신용을 독점적으로 발행하여 이자와 수수료 붙은 돈을 유통시키며, 가난한 사람에게 높은 이자율을 물려 수탈하는 한에서 신용은 사람들을 옴아매고 죽인다. 신용은 미래 시간을 선물하는 동시에 미래를 저당잡히게 만들므로 신용 수수료로서의 이자는 공평해야 하지만 그렇지 않다. 이자는 시장의 수요 공급의 원리로 결정되지 않으며 권력관계의 구체적 표현³⁰⁾이다. 가난한 사람들이 지불하는 신용 수수료는 부유층과 대기업계 카드사와 금융사에 기여한다. 불평등과 사회격차가 심화되는 데 신용카드도 기여한다. 저소득층과 중산층으로부터 거둬들인 이자와 수수료로 고소득층의 카드 사용자에게 더 많은 혜택을 주어 불평등을 조장하는 한편, 노동 불안정과 복지 축소로 인한 사회경제적 불평등의 상황은 거꾸로 신용카드 사용을 확대하고 있다.³¹⁾ 가난할수록 더 많은 이자를 지불해야 하는 원리로 돌아가므로 빈곤층이 신용 호황을 지탱하는 약탈적 구조가 형성된다.

2) 신용카드 단기대출부터 사채 시장으로

신용 호황을 가능케 한 물리적 토대 중에는 금융시장 개방과 규제 완화 정책이 있다. 시장 개방과 규제 완화의 조치로 외국계 은행과 외국인이 한국 은행계의 주요 주주로 진출하여 위험 부담이 높은 기업 대출보다는 안정적 가계 대출을 공략하며 수익을 꾀했다.³²⁾ 신용카드 업계에서는 대출 업무의 규제가 완화되어 지불결제보다는 대출 업무 중심의 영업이 가능해졌다. 2003년 당시 대출 서비스 업무 비중은 카드사 업무의 70%를 넘었으며, 총 카드 이용액의 60% 이상이 현금서비스(단기 대출)와 카드론(장기대출) 상품이 차지했다.³³⁾ 정부는 경기 침체의 상황에서 소비 활성화와 경기 부양을 목표로 신용카드 활성화 정책³⁴⁾을 적극적으로 폈지만, 결과적으로는 구조조정의 여파로 가난해진 사람들에게, 쉽게, 많이 빚질 수 있는 구조이자 통제장치가 마련된 셈이다.

빛지는 사회를 만드는 데 신용카드는 중요한 역할을 했다. 패스트푸드 산업이 산업의 합리화와 기능화를 선도하는 데 기여한 것과 마찬가지로 신용카드 산업은 금융과 대부 업무에 걸쳐 합리화를 주도했다. 대출의 합리화(‘맥도날드화’) 추세는 자동차 담보대출, 주택 담보대출과 같은 다른 형태의 대출을 촉진하는 데 중요한 역할을 했다. 카드사와 은행은 이전처럼 직접 방문하여 서류와 신청서를 작성하는 번거로움 대신 정보화와 전산화를 통해 편리하고 신속

29) 홍석만·송명관, 『부채전쟁』, 190쪽.

30) 홍석만·송명관, 『부채전쟁』, 190~191쪽.

31) 로버트 D.매닝, 『신용카드 제국』, 444쪽. 앞 구절은 같은 책, 30쪽.

32) 지주형, 『한국 신자유주의의 기원과 형성』(책세상, 2011), 325쪽.

33) 신용판매와 현금대출의 카드사 업무 비중 조정에 대해서는 김순영, 『대출 권하는 사회』, 220쪽. 박정룡, 『신용카드 경제학』, 28쪽.

34) 소득공제 확대, 신용카드 복권제도 운용(2000년부터 국세청이 주최하여 카드 영수증 추첨을 통해 최고 1억원의 상금을 주며 추첨 생방송도 했다). 김승용 김영태, 『카드빚 합법적으로 탈출하는 방법』, (모아북스, 2003), 99쪽.

한 소액 대출의 길을 열었다.³⁵⁾

간편 대출이 금융의 문턱을 낮추어 금융 혜택의 민주화를 가져오기보다는 서민 경제의 파탄으로 이어진 것은 카드사가 무분별하게 카드를 발급하고 대출서비스를 제공하면서 대출 상환에 대한 요청은 강력하게 했기 때문이다. 그러니까 카드사는 대부자의 의무를 소홀히 하면서 대출자의 의무만 강조하며 대출자들의 '신용불량' 상황을 위협했다. 특히 연 이자 25%로 제한하던 이자제한법을 1997년 정부가 폐지하자 살인적인 고금리의 대출 영업으로 자살자들이 속출하여 사회문제가 되었다. 대책으로 나온 것은 이자제한법 부활이 아니라 2002년에 제정된 대부업법이었다. 소위 사금융, 사채로 불리는 대부업체는 제 3금융권에 속하며, 은행법의 적용을 받는 제 1,2 금융권과 달리 대부업법의 적용을 받는다. 대부업체는 법적으로 불법은 아니지만 공식적이지 않아 '사'금융, '사'채로 분류되며, 실상 상황 능력이 없는 사람들을 상대로 하여 고리대를 보장하게 만든 세계적으로 기형적인 제도³⁶⁾가 되었다.

2002년 제정 당시 대부업계의 재무건전성을 위해 이율을 더 높여야 한다는 전문가와 이해관계자들의 견해가 많았지만, 격론 끝에 조정된 이율은 66%였고 이는 5년간 보장되었다.³⁷⁾ 사금융이라고 명명하여 마치 공식 금융 시장과 분리되어 있는 것처럼 보이지만 그렇지 않다. 실제로 제도권 금융기관의 자금이 대거 대부업체로 유입되어 대부업 시장의 '진짜 큰 손'이 되고 있으며, 아예 금융기관들이 고금리 대출 시장에 뛰어들어 막대한 영업 이익을 챙기고 있는 게 현실이다.³⁸⁾ 금융기관이 대부업의 물주 노릇을 하거나, 아예 금융기관이 대부업화되면서 대부업이라는 이름의 고금리 대출 비즈니스를 하는 것이다. 따라서 돈 없는 서민들을 위해서 대부업법을 만들었다는 논리는 허상이다.

고금리 시장의 제도화와 함께 문제가 되는 것은 집행 방식으로서의 추심이다. '언제나 상환 능력보다 훨씬 더 빠르게 부채가 증가할 수밖에 없는'³⁹⁾ 복리의 썸법과 고금리의 징수를 현실화하기 위한 방법은 정상적일 수 없다. 집행 방식은 사람의 육체와 정신에 직접 가하는 위해이므로 구체적으로 악랄하다. 요즘처럼 '전화 한통이면, 간편하게, 10분이면 오케이'라는 대부업체 광고처럼 무담보, 무보증 대출은 일단 연체가 시작되면 그 추심 과정에서 불법적 요소가 개입되기 쉬운데, 돈을 갚지 않을 때 처분할 담보가 없다는 명목에서다.⁴⁰⁾

하지만 대출금 상환을 위한 강력한 추심이란 구실에 불과한 것이 대부업 시장에서 금융사들이 대출자들을 너무 많이 뜯어먹으려고 하기 때문이다. 2002년 제정 당시 66%의 고리 때문만이 아닌 것이 부실채권시장이라는 더 큰 시장이 돌아가고 있기 때문이다. 대부업계는 금융회사로부터 부실 채권을 원금의 5% 정도로 헐값에 매입해 채무자에게 원금과 이자는 물론 연체 이자와 법정비용까지 청구할 권리를 가진다.⁴¹⁾ 부실채권 시장에서 채권을 매입해 소각운동

35) 조지 리처, 정현주·정용찬·김정로·이유선 옮김, 『소비사회학의 탐색』(일신사, 2007), 140~141쪽.

36) 한국과 비슷한 일본의 대부업계보다 가혹한 환경에 대해서는 송태경, 『대출천국의 비밀』(개마고원, 2011), 107쪽 참고.

37) 2019년 현재 대부업계의 법정 최고 금리는 24%다.

38) 확인이 필요한 부분임. 송태경, 『대출천국의 비밀』, 70~71쪽. 카드사와 저축은행의 경우는 같은 책, 85, 176쪽. 조달금리에 비해 기대할 수 있는 금리 수익이 높아 영업이익이 높다는 점에 대해서는 제윤경, 『빚 권하는 사회, 빚 못 갚을 권리』(책담, 2015), 167쪽.

39) 은행도 결코 전부를 다 받아낼 수 없다는 걸 알지만, 일부 금액이나 최소 금액만 결제하는 리볼버(회전결제자)들이 주요 재원이 된다. 앤드루 로스, 김의연 김동원 이유진 옮김, 『크레디토크라시』(갈무리, 2016), 44쪽. 따라서 종신 채무자로 만들기 위한 제도적 장치이자 훈육이 작동 중이다. 같은 책, 46쪽.

40) 이동주 외, 『보이지 않는 돈 신용』, 100쪽.

41) 2000년대 초반에는 시가의 10~20%였다가 2006년 기준으로는 4~5%. 서창호 엮음, 『단 하루라도 빚 없는 세상에 살고 싶다』, 264쪽. 참고로 2012년에는 5.7%. 제윤경, 『빚 권하는 사회 빚 못 갚을 권

(주빌리운동)을 전개했던 제윤경은 『빛 권하는 사회 빛 못 갚을 권리』(2015)에서 100만원 짜리 채권을 1000만원도 더 받아낼 권리로 계산하여 채권시장의 폭리를 보여주고 있다. 그는 채권 회수 실적이 매우 뛰어나서 기대 수익이 높아 주요 시중은행(정확히는 주요 은행의 출자 회사)와 보험사가 부실채권시장에 뛰어든 상황도 고발하고 있다.

이자 붙은 돈을 쓸 수밖에 없는 ‘정치적 부채통화’의 구조에서는 누군가는 파산을 하고 이자를 갚기 위해 또 다른 대출을 감행하는 악순환⁴²⁾ 즉 고통스러운 디레버리징에 놓일 수밖에 없다. 금융사가 신용화폐를 독점적으로 발행하는 정치적 부채통화의 체제에서 이자도 문제일진대, 고리는 더 큰 문제이고, 고리의 이자가 빈자를 저격한다는 데 심각성이 있다. 가난한 이들이 지불하는 고리대를 보자면 후기 자본주의의 가장 큰 상품인 금융과 결합한 ‘빈곤 비즈니스’가 보인다. 『크레디토크라시』의 저자, 앤드루 로스는 저금리 서비스를 이용할 수 없는 빈곤층들이 지불해야 하는 막대한 액수의 할증금이 제도적으로 보장되어 있다는 점에서 이를 ‘빈곤세’로 정리하고 있다.⁴³⁾ 고리대라는 이름의 빈곤세는 지불비용도 값비싸고 생명까지 위협할 정도로 약탈적이다.

빛 독촉은 과다채무자가 느끼는 가장 큰 고통이다. 살인적 채권 추심 수법에 대해서는 따로 논의가 필요할 만큼이지만,⁴⁴⁾ 흔한 형태는 다음과 같다. 하루 이틀만 연체가 되어도 ‘시도 때도 없이 전화해서 독촉하거나 압박하기’부터 시작해서 집이나 직장에 찾아오기, 둘러막기 강요하기, 가족과 부모의 보증 요구부터 시작해서 자살로 몰아넣는 욕설, 협박, 폭력 등이 그것이다.⁴⁵⁾ 제윤경은 우리나라 추심시장의 문제로 추심원의 자격 요건에 제한이 없고 추심 방법이 인권을 침해한다는 점을 꼽았다.⁴⁶⁾ 추심원도 실적에 목매는 상대적 약자의 처지라서 가혹한 추심에 들어갈 수밖에 없다고는 하지만, ‘쥐어짜도 돈이 나오기 어려운 사람들’에게 너무 많이 받아낼 수 있도록 만든 합법적 구조가 근본적 문제다.

3) 과다 채무 과정에 작동하는 정서

‘죽기보다 쓰기 싫은 사채’를 쓰게 되는 데는 구조적 문제와 결합된 정서적 압력이 있다. 우선 ‘신불자(신용불량자)’가 되는 공포와 추심의 공포가 작동한다. 애초에 카드 채무 상황을 포기하고 손을 들었다면 더 큰 빛의 굴레에 접어들지는 않았을 것⁴⁷⁾이라는 말은 사실관계에 부합한 진단이지만, 정서적 공포는 몸과 감각에서 작동하므로 보다 실제적이다. “오로지 빛에서 헤어내고 싶”다는 마음에 “신용불량자가 되면 사회로부터 소외당하고 금융권 이용도, 취직도 못하고 사회로부터 격리되어 끝나는 줄만 알았던 그때의 심정”(56)은 현실과 부합한다. ‘신용을 잃어버리면 모든 것을 잃어버리는 것’이라는 신용사회의 모토는 채무자의 고백이 실제 없는 심정적 공포가 아니라 현실임을 말해준다. 실제 ‘불량’으로 몰린 과다채무자들은 취업도 안 되고, 직장에서 쫓겨나며, 설혹 파산 면책 판결이 났다 하더라도 재기의 기회는커녕 사회적 징벌의 현실에 부딪힌다.⁴⁸⁾

리』, 255쪽.

42) 한성일, 「지역화폐운동의 유형과 특징에 관한 연구」, 부산대학교 박사학위논문, 2014, 17(엘렌 호지슨 브라운, 이재황 옮김, 『달러』(AK, 2009) 재인용). ‘정치적 부채통화’는 토머스 H.그레코 Jr., 전미영 옮김, 『화폐의 종말』(AK, 2010), 283쪽 참고.

43) 앤드루 로스, 『크레디토크라시』, 117쪽.

44) 한국 대부업 시장에 들어온 일본 사채업자들이 개발한 추심 수법의 일례는 서창호 엮음, 『단 하루라도 빛 없는 세상에 살고 싶다』, 254쪽.

45) 송태경, 『대출 천국의 비밀』, 26~34쪽.

46) 제윤경, 『빛 권하는 사회 빛 못갚을 권리』, 176쪽.

47) 김순영, 『대출 권하는 사회』, 128쪽.

복리와 고리의 폭정이 밀어 넣은, 부채로 부채를 상환하는 고통스러운 디레버리징 (deleveraging) 과정에서는 죽음의 정치가 작동한다. 존재를 담보로 빚을 상환하기 위한 ‘죽음 정치의 노동’이 이어지는 과정에서는 삶과 질병을 바꾸며 존재를 위협받는 노동을 이어가 다가⁴⁹⁾ 실제 죽음으로 생을 마감하거나, 죽고만 싶지만 죽지 못하는 말 못할 상황이 벌어진다. “숨을 쉬고 있는 것조차도 사치스러울 때가 많”(57)다는 숨 막히는 고백을 이어가는 과다채무자는 자신이 죽으면 연대보증을 선 가족 구성원이 빚에 졸리고 자식에 가난의 낙인을 대물림할 것이 뻔해 죽지 못한다고 말한다.

‘죽지도 못한다’, ‘죽지 못해 산다’는 과다채무자들의 공통적 발화에 다다른 대목에서는 자기 후회와 반성이 주를 이룬다. 투자자 주체의 정치와 마찬가지로 채무자 주체의 정치는 스스로를 지목하며 “자숙”과 ‘자책’의 양상으로 나타난다. “제 인생이 어찌다가 이렇게 되었나? 한탄해보기도 하지만 모든 게 내 탓이요, 누구를 원망하겠습니까?”(71) 구체적으로는 “신중”하지 못했다, “냉정”하지 못했다, “경솔”했다, “어리석었다”, “잘못 판단”했다, “한심”하다, “(스스로가) 밋다”는 것이다. 이는 과다채무자를 향한 사회적 비난을 수용한 양태라 할 수 있다. 무책임, 무기력, 낭비벽, 의존적 성향과 같은 인격적 비난은 세계적 부채경제로 넓혀서도 적용되는데, 북반구(미국과 유로존 중심부의 채권 기관들)에게 ‘빚진’ 남반구는 도덕적으로 단죄하는 수사들⁵⁰⁾에 쉽게 포박된다.

부채경제의 수사에서 시간은 압사당해 있다. 과거(특히 과거의 내 처신)는 “후회”스럽고, 현재와 미래는 “답답”하고 “막막”하다. “채무의 원금 및 이자를 지불할 가용소득이 없고 앞으로 전혀 나아질 것 같지도 않아 보여”(67) “미래는 조금도 생각할 수 없는 불안하고 고통스런 나날을 보내고 있습니다. 앞으로 자식들에게까지 이 가난이 대물림될 것을 생각하면 너무나 압담하고 참담한 심정입니다.”(129). 랏자라또는 부채정치를 두고 현재와 미래를 저당 잡히고 시간을 포획하는 정치라는 통찰을 보여준 바 있는데, 여기에 과거의 시제가 더해져야 한다. 과거의 나에 이어 현재의 나, 미래의 나에 대한 부정과 불가능성을 진단함으로써 시간의 가능성을 포획하는 부채의 정치는 완성된다.

책에 담긴 목적지향적 진술의 성격을 감안한다고 하더라도, 제 3자인 독자로서도 가장 억울한 부분은 채권사에 대한 “죄송”과 “속죄”의 수사다. 진술서는 죄인이 속죄하는 구조를 취하고 있으며, 파산이 유일한 가능성이 될 정도로 절박한 상황에서 파산 판결을 희구하는 일방적 상황에 놓여있어서 수기의 끄트머리는 으레 속죄의 수사로 마무리된다. “재판장님, 부디 죄 많은 인생을 용서하시고”(77)⁵¹⁾라는 수사는 그렇다고 쳐도, 죄스러움의 정서와 속죄 행위는 ‘빚은 갚아야 한다’는 절대명제에서 벗어나지 않는다. 진술서의 목소리들은 “여러 채권사에 대해 죄송한 마음”(77)을 갖고 “저로 인해 피해를 본 모든 채권사 분들께 앞으로 살아가는 동안에 속죄하는 마음으로”(81) 살겠다고, “자숙 또 자숙”(181)하겠다고 말한다.

이들은 죄인으로 만든 건 무엇인가. 정치적 부채통화 제도에다 복리에 고금리 제도가 원흉 일진대, 금융화를 통한 약탈적 구조에서 움아매어진 많은 사람들이 왜 죄스러워야 하는가. 약

48) 파산면책 이후에도 취업, 은행거래, 소비, 사업 등 방면에서 사회적 차별 공공연하며, 면책 받은 사람들의 신용등급(지금은 점수제로 바뀐)은 최하위이다. 서창호 엮음, 『단 하루라도 빚 없는 세상에 살고 싶다』, 266쪽.

49) 전체 근로빈곤층에서 실직자가 다수를 차지하는 유럽과 달리 한국의 근로빈곤층 중 실업자 비중은 높지 않다. 노대명 외, 『근로빈곤층의 부채에 대한 질적 연구』, 285쪽.

50) 의존적인 지중해 지역 주민들은 중심부 채권 기관들의 도움을 필요로 하며 그러기 위해서는 재정 규율을 수용해야 한다. 앤드루 로스, 『크레디토크라시』, 81쪽.

51) 비슷한 진술로 “모든 것이 본인의 판단이 잘못으로 빚어진 채무이지만 부디 한 번 용서를 해주셔서 편안한 여생을 마칠 수 있게 해주시면”(81)

탈자들은 왜 약탈자로 잘 인식되지 않는가. 물론 이들 중에는 가족이나 주변 사람들의 연대 보증이나 사기로 피해를 입거나 거꾸로 피해를 입힌 경우도 있지만, 부실채권시장의 호황과 빈곤 비즈니스의 팽창을 생각하면, 존재 부정에 가까운 자기 속죄 끝에 채권사가, “재판장님”으로 대변되는 법률이, 시장과 결탁한 정치권력이 죄 사하심의 주체가 된 게 ‘배알 풀린다.’

4. 떼먹은 돈이 아니다: 도덕적 해이를 넘어

레버리지 투자(혹은 레버리징)와 부채 청산을 일컫는 디레버리징은 대조적이지만 동일하다. 레버리지 투자는 부채로 도모할 수 있는 자산화 기능을 극대화하여 빚에 대한 인식을 긍정적으로 전환했다. 레버리징이 투자 이익의 가능성과 ‘부자 되기’의 장밋빛 미래로 도약을 목표로 하고 있다면, 디레버리징은 어둡고 어둡다. 책임 있는 상환 담론의 계급적 성격은 감추어져 있으며 빈곤층이 맞닥뜨린 생계형 부채의 청산 과정은 고통스럽다. 하지만 레버리징과 디레버리징의 과정은 공통적으로 주체화를 부추기고 생산하는 주체의 경제에 속해있다. 자유와 선택이라는 이름으로 레버리지 투자를 하거나 혹은 의무와 도덕의 이름으로 대출을 상환하거나 모두 주체의 경제 영역에 속한다. 투자의 성공도 스스로가 쟁취한 승리요, 실패도 자신의 책임이다. 부채 청산 역시 오롯이 개인의 몫으로 남겨진다.

지렛대로 이미지화한 레버리지는 지나치게 근사한 이미지를 주고, 레버리지가 수반할 수밖에 없는 디레버리징은 상대적으로 덜 알려져 있다. 어쩌면 레버리징이나 디레버리징이라는 말은 불필요하게 근사하거나 감잡히지 않는다. 빚내서 투자하기, 빚 갚기가 각각 레버리징과 디레버리징의 실체다. 융자해주는 ‘채권’과 갚아야 하는 ‘채무’라는 단어 역시 공평해보이지 않는다. 채권은 권리만 있어 ‘행사할’ 대상처럼 여겨지고, 채무에는 의무만 부각되어 있어 이행해야 할 것으로 각인되어 있다. 채권·채무의 맞물리는 과정에서 한쪽에는 권리만 있고 한쪽에는 의무만 있는 것은 말이 안 된다. 채무자보다는 ‘차용자’나 ‘대출자’가 보다 공평한 용어가 아닐까? 앞서 논의한 바, 실제로 채권자는 복리와 고리대로 지나치게 많이, 합법적으로 약탈할 수 있으며, 채무자의 과거와 현재, 미래까지 압사시킬 수 있는 시간 통치의 구조가 신용통치의 뼈대임을 확인했다.

그럼에도 레버리지 담론은 근사하게 유통되는 반면 빚쟁이는 ‘빚진 죄인’이다. ‘복장불량’, ‘두발불량’처럼 ‘신용불량’이라는 강압적 훈육의 수사는 2005년에 ‘과다채무’라는 용어로 바뀌었지만 여전히 ‘대출자’와 ‘빚쟁이’ 사이에 골은 깊다. 지난 정권에서 ‘빚내서 집 사라’는 부채를 통한 경기부양 열풍에 수많은 ‘푸어족’이 양산되었으며, 한국의 가계부채의 규모와 증가세가 여전히 심각한 수준에 있어 너도나도 빚진 사람들이 많다고 해도 빚에 대한 인식은 별로 바뀌지 않았다.

‘무책임한’ 대출자들을 겨냥하는 수사로 도덕적 해이(모럴 헤저드)라는 말이 흔히 쓰인다. 카드대란 이듬해인 2004년 노무현 정부가 영세 자영업자, 국민기초생활보장 수급자, 청년층 신용불량자와 같은 생계형 신용불량자에 대한 구제 대책을 발표했을 때도 도덕적 해이 가능성을 내세워 반대하는 목소리가 높았다.⁵²⁾ 제 능력으로 감당할 수 없는 빚을 낸 대책 없는 대출자들을 납세자의 돈으로 구제한다는 건 말이 안 된다는 식이다. 정부의 개입은 대출자들의 도덕적 해이를 조장한다는 것이며 나아가 빚진 가게들이 다시는 부주의하게 대출받지 못하도록 고통을 겪어야 한다는 뜻이다.⁵³⁾ 이는 2008년 미국의 서브프라임 위기 때 대출자 구제 계획

52) 김순영, 『대출 권하는 사회』, 158쪽.

을 향한 미국인들의 분노였는데, 위기의 상황에서 가장 많이 약탈당한 약자를 향한 엇비슷한 대응들로 보인다. 2000년대 초반 한국에서 신용사회의 개막과 함께 양산되었던 많은 생계형 대출자들을 향한 비난도 비슷하다.

박탈된 많은 사람들의 분노는 적절하게 이용되었다. ‘먹을 거 못 먹고, 입을 거 못 입고 밤낮으로 피땀 흘려 성실하게 의무를 다한 사람들’ VS. 사치와 낭비로 신용불량에 이른(이르렀다고 가정되는) 사람들, 빚지고도 갚지 않으려는 비도덕적인 사람들로⁵⁴⁾ 대립 구도는 짜였다. 구도가 엉뚱하게 짜인 것이 ‘을’들 간의 전쟁을 부추겨 을과 병, 정의 분열과 갈등 국면에서 마치 서로 먹고 먹히는 관계처럼 제시되었다. 개인 부채를 탕감(청산)해주거나 원금을 대폭 감면해주는 조치는 “성실하고 정상적인 채무 상환자의 상대적 박탈감”을 불러올 뿐만 아니라 착실히 빚을 갚는 사람들만 손해다⁵⁵⁾ 라는 데 이르면, ‘바르게 사는 사람들만 바보 된다’는 생활 감각의 연장선에서, 약아빠진 ‘모럴 헤저드’가 연상될 수밖에 없다.

모럴 헤저드는 IMF 경제위기 때 가장 많이 확산되었던 경제학 용어 중 하나다. 특히 위험(hazard)이 아닌 해이(relaxation)로 번역되면서 개인의 비도덕성을 문제 삼는 구실이 되었으며 동시에 개인의 도덕심 함양과 윤리의식의 강화를 문제의 해결 방안으로 보는 경향이을 지닌다.⁵⁶⁾ ‘금융기관들이 신용불량자에 대한 구제책을 내놓자 채무자들 사이에서는 ‘빚을 안 갚고 버티면 버틸수록 이익’이라는 도덕적 해이가 퍼지고 있다’⁵⁷⁾고 말하는 전형적인 신문 기사에서 도덕적 해이의 구체적 양태는 개인이 시스템의 허점을 이용해서 선량한 시민들의 혈세를 취하는 것으로 제시되어 있다.

하지만 대출자들이 빚 탕감을 예상하고 신용을 이용한 것도 아니며 과다채무자에 대한 구제정책도 실효성 있게 집행되지 못했다. 어떤 경제위기에서든 은행은 혈세를 투입하여 최우선으로 구조해야 할 대상이 되지만, 빚에 졸린 민생을 구제하는 데는 세금이 별로 쓰이지 않았다. 이는 논리적으로도 타당하지 않지만, 민생 구제의 실제 효과도 따져볼 일이다. 낱낱의 민생을 구조하는 데 세금을 쓰는 일이야말로 경제의 체질을 튼튼히 하는 데 도움이 된다. 과다채무자를 버려두는 것은 결국 스스로를 위험에 버려두고 지대 착취자를 위하는 격이 된다. 개인 채무가 아닌 공공의 것은 어떤가. 공공부채에 대해서는 세금을 집단적으로 지불하고 속죄하고 있는 셈인데, 어느샌가 세금을 통해 ‘잘못하지도 않은 잘못을 속죄하게 되는 부채인간’이 되기를 강요⁵⁸⁾받고 있다.

‘모럴 헤저드’와 함께 가장 흔하게 타박되던 과소비와 낭비 타령 역시 사태의 핵심에서는 비껴나 있다. 무분별한 카드 사용으로 파국이 왔다는 평가는 위기의 본질과 거리가 있다. 따져보면, 2003년 카드회사의 유동성 위기를 일컫는 ‘카드대란’이라는 명명은 자본 쪽에서의 명명이지 민생파탄이 진실에 가깝다. 과다채무자 중에는 생계형 대출과 빚 상환을 위한 대출 비

53) 아티프 미안, 아미르 수피, 박기영 옮김, 『빚으로 지은 집』(열린책들, 2014), 197, 217쪽.

54) 김순영, 『대출 권하는 사회』, 158쪽. 같은 맥락에서 채무를 회피하기 위해 고의적으로 개인회생을 신청하는 모럴헤저드 사례가 늘고 있다는 진단이 나온다. 제윤경, 『빚 권하는 사회 빚 못 갚을 권리』, 190쪽.

55) 제윤경, 『빚 권하는 사회 빚 못 갚을 권리』, 190쪽. 직접 인용한 부분은 김순영, 『대출 권하는 사회』, 157쪽.

56) 김덕수 공주대 교수, ‘누가 ‘모럴 헤저드’를 ‘도덕적 해이’라고 번역했는가?’, 『디트news24』(2005.9.28.). 김선구 서울대 교수, ‘‘도덕적 해이’ 해결할 만병통치약 있을까?’(KDI정보센터, 2017.8) 도덕적 해이가 불러일으킬만한 오해를 지적하는 필자들의 공통 요지는 개인의 도덕 문제보다 시스템이 중요하다는 것.

57) 「도덕적 해이란 무슨 뜻일까요」, 『중앙일보』(2003.12.7.)

58) 마우리치오 랏자라또, 『부채통치』, 55쪽.

율이 높으며, 채무에 의존할 수밖에 없는 소득 감소의 위기 상황에서부터 시작하여 빈자를 겨냥한 복리와 고금리의 채권시장이 제도적으로 보장되었다는 사실을 감안하면 과소비 타령이나 도덕 타령은 한계가 있다.

“You are not a loan”의 구호(2012년 미국의 대학생 부채탕감운동에서 나왔던 구호)를 인상적 구호로만 남겨둘 수는 없다. 부채통화로서의 화폐에 대한 인식을 전환하는 일이 필요하다. ‘돈 떤데 먹었다’는 단죄는 부채통화 체제에서 타당한 수사가 아니다. 앤드루 로스의 설명을 빌려보자. 금융사들이 내주는 돈은 은행의 소유가 아니며 대부 자원 대부분은 부분지급준비제도와 금융상품의 마법을 통한 신용창조의 결과물이다. 빌려 쓰는 돈은 은행에 있는 다른 누군가의 예탁물에서 나오는 게 아니고, 일정 기간 동안 권리를 포기함으로써 만들어지는 것도 아니다. 다름 아닌 대출자의 갚겠다는 약속이 화폐화된 것이다. 신용카드의 경우도 마찬가지다. 카드 결제 과정에서 은행이 보유한 돈이나 예금자의 돈을 빌려준 적이 없으며, 차용자의 갚겠다는 약속을 자산으로 해서 화폐화하는(여신해주는) 것이다.⁵⁹⁾

세계화폐체제의 양상도 다르지 않은 것이 발전도상국에 부채로 나간 돈의 대부분은 상업은행이 만든 것이며 ‘채권국’에 빚진 돈이 아니다. 세계은행과 IMF의 분담금은 대부분 상업은행이 만든 부채통화다. 그러니 채권국이라는 명명도, 채무국이라는 명명도 온당하지 않겠으며, 채권국의 시장 개편 요구는 전형적 크레디토크라시, 즉 신용통치의 약탈 양상에 다름아니다. 대출자에게 일방적으로 책임을 전가하는 계약에 대한 대안의 하나로 채권·채무 계약이 채무보다는 주식 형태에 가까워져야 한다⁶⁰⁾는 주장에 착안해보면, 일방적인 채무의 부담도 부당하지만, 이자로 돈을 벌겠다는 접근도 바뀔 필요가 있다. 이자 취득 역시 주식 형태에 가까워져서 손실도, 이득도 보는 구조여야 하겠다.

부채경제를 허물기 위한 여러 가지 대안경제의 제안과 구상, 운동 중에서 기본적인 것은 화폐와 부채, 이자에 대한 인식을 전환하는 것일 터이다. 채권의 권리와 채무의 의무로 나뉘는 구도에서 빚은 갚아야 할 것이라는 인식부터가 부채경제를 공고하게 만드는 자기통제장치로 작동하고 있다.

59) 앤드루 로스, 『크레디토크라시』, 39, 421, 599쪽.

60) 아티프 미안, 아미르 수피, 『빛으로 지은 집』, 246~247쪽.

한국 MMORPG와 게임 판타지 장르소설에 나타난 자기계발의 주체

유인혁(동국대)

1. 게임과 자기계발

게이머(gamer)는 현대 엔터테인먼트 산업의 모순을 압축적으로 보여주는 주체다. 한편으로 ‘게임 중독’은 ‘인터넷 중독’과 마찬가지로 현대사회의 특수한 병폐로 인식된다.¹⁾ 게이머는 왕왕 반사회성, 폭력성, 일탈과 관련하여 담론화됐다. 그리하여 공공보건 영역에서 적절히 통제해야 하는 신체로 나타났다.²⁾ 다른 한편으로 게이머는 현대 엔터테인먼트 산업의 중요한 소비자 주체다. 2018년 현재 전 세계 게임 시장 규모는 약 1,349억 달러 수준이다.³⁾ 한국의 게임 시장의 매출액은 2017년 기준 13조 수준으로, 5조 원 내외의 한국 영화 시장 규모의 2배를 초과한다.⁴⁾ 이때 게임은 대중사회의 새로운 문화산업(cultural industry)이며, 게이머는 이 새로운 경제 영역의 주체가 된다.

요컨대 디지털 게임⁵⁾과 게이머는 새 문화의 주역이자 새롭게 등장한 사회적 무질서라는 양면성을 가지고 있다. 게임의 밤을 새우게 만드는 쾌락은 새로운 ‘고부가가치’의 핵심이며, 동시에 개인의 정신적·신체적 건강을 해치는 위협이다. 즉 게임은 거대한 산업의 영역이 됨으로써 고도로 경제화 되었지만, 한편으로는 생산 활동에 투여되어야 할 인적자원을 해치는 방해물로 나타났다. 이때 게이머는 거대한 경제의 소비자 주체이자 대중문화의 쾌락에 잠식된 중독자로 표상되었다. 정리하자면 게임은 거대한 시장을 형성했다는 점에서 경제적이며, 생산에 참가하는 주체들을 방해하기 때문에 비경제적이다. 따라서 게임은 국가정책으로 육성하면서도 내부적으로는 다양한 통제장치로 규율되어야 하는 존재다. 이것이 현대 (한국)사회가 게임에 투사하고 있는 모순적 도식이다.

그런데 게임이 현대 엔터테인먼트 산업의 모순을 압축적으로 보여주는 사례인 이유는, 이러한 도식이 가지고 있는 허위성에 그치지 않는다.⁶⁾ 현대의 게임이 모순적인 이유는 굉장히 경제적인 방식으로 쾌락을 작동시키거나 심지어 통제한다는 점에 있다. 20세기 후반부터 현재에 이르는 게임 산업/문화의 발달은 경쟁과 성장의 논리를 강화했다.⁷⁾ 여기서 게이머는 성장하는

1) 2019년 5월 24일, 세계보건기구(WHO)는 ‘게임 이용 장애’(gaming disorder)를 ‘중독성 행위 장애’(disorders due to addictive behaviors)로 분류했다. 이에 앞서 대한민국에서는 2013년 신의진 의원 등이 컴퓨터 게임을 술, 도박, 마약과 함께 ‘대한민국 4대 중독’으로 지적하고, ‘국가중독관리위원회’를 신설하여 관리할 것을 입법·발의한 바 있다.

2) 디지털 게임이 ‘정상적’인 두뇌를 ‘게임뇌’로 변화시킨다는 의학적 담론 등은, 게이머의 신체 자체가 치료 및 개선의 대상으로 포착되고 있음을 보여준다. 한편 ‘게임’을 신체적 증상을 야기하는 ‘중독물질’로 규정하는 사회적 담론 역시 게임을 보건의 문제로 전환시킨다.

3) “Newzoo’s 2018 Report: Insights Into the \$137.9 Billion Global Games Market” (<https://newzoo.com/insights/articles/newzoos-2018-report-insights-into-the-137-9-billion-global-games-market>)

4) 『2018 콘텐츠산업 통계조사』, 문화체육관광부, 2019, 3쪽.

5) 이후 게임으로 통칭한다.

6) 국가적 차원에서 생산을 장려하는 동시에 엄격히 통제하는 상품은 많다. 영국의 아편, 쿠바의 시가, 마카오의 카지노 등은 몇몇 상품들이 오직 타자를 상대로 하여 유통되었던 계보를 보여준다. 이것은 자본주의 경제의 반윤리적 측면을 보여줄 수는 있지만 최대 수익의 실현이라는 자본주의 원칙과 어긋나지 않는다.

7) 신현우에 따르면 이것은 “유희의 신자유주의적 변질”인데, “협력과 공감을 통해 놀이하던 공동체적인 성격이, 자본에서 떨어져 나온 빵부스러기를 차지하기 위한 개인들 간 극한투쟁으로 변모”한 것이다.

주체, 혹은 성장을 통해 경쟁에 임하는 주체로 나타났다. 게임에 몰입한다는 것은 현실을 방기하고 쾌락의 세계로 침잠한다는 뜻이 아니었다. 오히려 게임은 엄격한 자기규율을 통해 스스로를 성장시키고 경쟁력을 확보하는 ‘경제적 주체’의 수행과 연관되는 것이었다. 요컨대 게이머는 쾌락에 잠식된 중독자가 아니라 자기계발의 주체이며, 게임은 이러한 주체를 대량으로 요구하는 특별한 문화산업으로 등장했다.

이 글은 2장에서 한국의 1세대 MMORPG <리니지>(1998~)를 통해, 놀이가 자기규율을 작동시키는 양상을 살펴보고자 한다. 그리하여 게임이 경쟁과 성장이라는 자본주의적 가치를 내면화한 지점을 강조하겠다. 한편 이 글의 3장은 MMORPG의 경험을 재현한 게임 판타지 장르 소설을 다룬다. 이 장르의 유행을 이끈 『달빛조각사』(2007~)를 분석함으로써 ‘경제적 주체’로서의 게이머가 새로운 영웅상으로 재현되는 양상을 예시하겠다. 이렇게 MMORPG와 게임 판타지 소설이라는 구체적 사례를 다룸으로써, 자본주의적 성장 및 경쟁의 논리가 어떻게 하위문화의 쾌락과 가치체계를 재구성했는지 살펴보고자 한다.

2. MMORPG와 노가다 플레이어의 탄생 : 성장과 경쟁의 놀이화

1990년대 후반, 대한민국에서 컴퓨터 게임의 네트워크 플레이는 특히 청(소)년 집단의 또래 문화로 자리 잡았다. 당시 대한민국은 초고속 인터넷을 광범위하게 보급했다. 이에 발맞추어 성장한 PC방 산업은 ‘멀티 플레이(multi play)’가 이루어질 수 있는 물리적 환경을 조성했다. 한편 1998년 블리자드사의 <스타크래프트>가 세계적 성공을 거두고, 같은 해 엔씨소프트의 <리니지>를 필두로 MMORPG(Massively Multiplayer Online Role Playing Game)가 유행함에 따라, 또래집단과 함께 멀티 플레이를 즐기는 것은 금세 청년문화의 새로운 풍속으로 자리 잡았다. 그리고 이 새로운 놀이는 새로운 사회문제가 되었다. 1990년대 후반부터 게이머들은 사회적 문제로 호명됐다. 게임은 신체적인 ‘중독’을 일으키는 유해물로 지시되었다. 그리고 게이머는 현실세계와 격리된 집단으로 문제화됐다. 짧게 압축해보자면, 컴퓨터 게임에 과몰입한 ‘게이머’는 사회적 소외 상태를 경험한다. 즉 게임의 ‘가상세계’는 ‘현실세계’보다 친근하며, ‘성취감’, ‘자아 고양감’, ‘해방감’ 등을 손쉽게 제공한다.⁸⁾ 따라서 “현실공간에서 도피하여 가상공간에 침잠하는 중독자”들이 발생하게 된다.⁹⁾ 이러한 상황이 지속될 경우 “현실과 가상의 경계를 구분하지 못해 현실 부적응 상태”에 빠지게 된다.¹⁰⁾ 여기서 게이머는 다만 특정 취향의 애호자가 아니라, 가상공간에 매몰된 타자로 인식된다.

이러한 담론은 게임을 현실세계의 대체(alternative)로 인정하는 경향이 있다. 여기서 게임의 세계는 쾌락의 공간이다. 청(소)년들이 게임에 중독되는 이유는 그것이 즐겁기 때문이다.

(신현우, 「게임텍스트의 재현양식 비판과 ‘놀이공간’의 전망」, 한국예술종합학교 석사학위논문, 2014, 66쪽.

8) 이동은에 따르면 게이머는 자신의 아바타가 가지고 있는 영웅적 페르소나에 매료되며, “영웅적 플레이를 통해 자신이 지닌 완전성과 무한한 힘의 가능성”을 깨닫는다. 그리고 “수십, 수백 시간을 소비하고 자신을 치유하는 새로운 차원의 몰입적 경험”을 수행한다. (이동은, 「디지털 게임의 영웅, 반영웅, 비영웅 페르소나 연구」, 『한국컴퓨터게임학회논문지』 26권 1호, 한국컴퓨터게임학회, 2013, 15쪽)

9) 최혜실, 「디지털 시대의 게임」, 『현대소설연구』 18호, 현대소설연구학회, 2003, 365~369쪽 “극심한 학업스트레스가 만연한 가운데 청소년들의 상당수가 스트레스를 해소하고 대처하기 위한 방안으로 인터넷 게임에 상당히 의존하고 있다. (...) 학업에 사로잡힌 현실에서 벗어나 가상현실 속 자유롭게 유능한 게임 캐릭터를 통해 해방감을 느낄 수 있다.”(김재엽·이현·김지민, 「청소년의 학업스트레스가 인터넷 게임중독에 미치는 영향과 부모-자녀 긍정적 의사소통의 조절효과」, 『가족과 문화』 27권 3호, 한국가족학회, 2015, 127쪽)

10) 정기도, 「게임, 몰입, 그리고 탈자」, 『정보사회와 미디어』 2호, 한국정보사회학회, 2000, 89쪽.

따라서 게임 담론은 ‘게이머’의 현실적 스트레스를 완화하여 ‘중독’의 병인을 제거하거나, 혹은 현실의 스트레스를 통제하는 대증요법으로 적절히 활용할 것을 짐짓 촉구한다. 이러한 담론의 허점은 실제 게이머가 게임 콘텐츠에 몰입하는 방식이 쾌락의 극복을 요구한다는 점에 있다.

한 때 시대를 풍미했던 MMORPG가 요즘 점점 줄어들고 있잖아요. (중략) 할 시간이 없는 거야. 그거는 시간을 굉장히 많이 갈아 넣어야 하는건데, 거기에 중간에 빠지지도 못하잖아. 롤 같은 게임은 길어야 한 시간이잖아요. 보통은 20-30분이면 끝나고. 와우 같은건 중간에 빠질수가 없는거니까. (...) 와우 같은건 레벨이랑 장비가 다야. 장비를 구하려면 시간을 갈아넣으면 되는데...¹¹⁾

게임 리뷰어 ‘대도서관’이 설명하고 있는 것은 바로 ‘노가다’라고 하는 MMORPG의 핵심적 플레이 방식이다. MMORPG는 그 특성상 게이머의 시간을 무한정 요구한다. MMORPG는 자신이 플레이하는 가상의 캐릭터를 성장시키는 것을 주요 내용으로 한다. 그리고 이러한 성장은 특정한 행동을 반복함으로써 이루어진다. 요컨대 MMORPG의 게이머들은 캐릭터를 성장시키는 경험치와 게임 내 화폐를 획득하기 위해, 특정 장소에서 ‘사냥[farming]’을 반복한다.¹²⁾ 컴퓨터 모니터를 얼빠진 얼굴로 바라보며 기계적으로 클릭을 반복하는 중독자의 이미지는 바로 이렇게 만들어진다.

실제의 예를 들어보자면, 2000년도에 <리니지>의 게이머 ‘구문룡’은 8개월 만에 50레벨을 달성했는데, 49레벨에서 50레벨까지 올리는 데만 약 4개월이 걸렸다고 증언했다. 당시 구문룡이 주로 플레이했던 장소는 바로 ‘원던’이었으며, 여기서 한 시간에 필요 경험치의 약 0.25퍼센트를 획득할 수 있었다. 이론상 그가 49레벨에서 50레벨로 올라서는 데는 400시간이 필요하다. 이때 ‘구문룡’은 한 달에 약 100시간, 하루에 평균적으로 3시간 이상을 플레이한 셈이다.¹³⁾ 그런데 당시 <리니지>의 ‘페널티’ 제도는 혹독했다. 구문룡의 캐릭터가 사망했을 시 12퍼센트의 경험치가 하락했으며, 이에 따라 48시간의 추가적인 플레이를 해야만 했다. 따라서 구문룡이 실제로 투여한 시간은 4개월간 400시간 이상이었을 것으로 짐작할 수 있다.

한편 <리니지>는 비교적 조작이 단순한 게임이다. 그렇다면 게이머 구문룡은 8개월 동안 하루 3시간 이상을 마우스 클릭과 단축키 선택을 반복하는 단순한 플레이를 지속한 셈이다.¹⁴⁾ 게다가 그는 4개월 이상을 같은 장소에 머물며 플레이했다. 그는 <리니지>의 다양한 콘텐츠, 다양한 경험, 다양한 쾌락을 누린 것이 아니라 매일매일 같은 장소에서 같은 동작을 반복하며 플레이 타임을 연장시켰다. 구문룡은 근무 외 시간 대부분을 다른 여가에 한 눈 팔지 않으며, 적대적인 플레이어나 네트워크 불량에 따른 위험(페널티)을 감내하고, 꾸준한 플레이를 통해 50레벨에 도달했던 셈이다. 여기서 구문룡이 획득했던 쾌락의 내용을 상상하기는 무척 어렵다. 당시 아케이드 게임이나 가정용 비디오 게임이 다각화된 콘텐츠를 제공하고 있었음을 생

11) 「요즘 MMORPG가 인기가 예전 같지 않은 이유!」, <대도서관 TV> 2019.07.15. (<https://www.youtube.com/watch?v=IRJsrFfqNKc&t=49s>)

12) “재미를 추구하는 플레이가 아이템을 얻는 데 투여되는 사회적 필요노동시간, 즉 추상노동이 되면서 노가다라고 표현한 플레이가 시작된다.”(신현우, 『게임과 테크놀로지 : 놀이, 기술, 노동의 아상블라주』, 박진영 편, 『게임의 이론』, 문화과학사, 331쪽)

13) 류종화, <응답하라 1998, 동접 1천명 ‘리니지’와 벤처기업 엔씨소프트>, 『게임메카』, 2013.11.26

14) 이는 1세대 MMORPG로서의 특징이며, <World of Warcraft>와 같은 2세대 MMORPG와의 대표적인 차이점이다. 이 시기 MMORPG를 시작한 사람들은 복잡한 게임 조작법 및 콘텐츠를 거부하는 경향이 있으며, 이는 게임 콘텐츠의 발달이나 업데이트를 기피하는 등의 모순적 현상으로 이어지기도 한다. (「린저씨」, <나무위키>(namu.wiki/w/린저씨))

각할 때 더욱 그렇다.

그렇다면 게이머를 중독자로 타자화하는 관점에는 수정이 필요하다. 게이머의 과몰입은 쾌락 때문이 아니다.¹⁵⁾ 적어도 게임이 손쉽게 쾌락을 보상하기 때문은 아니다. 오히려 게이머는 인내심을 갖고 게임에 몰두한다. 이때 게임 콘텐츠는 ‘놀이’의 측면보다는 반복적인 단순노동의 측면을 강하게 띠게 된다. 이러한 관점은 게이머 스스로에 의해 발견된다. 현재 ‘노가다’는 캐릭터의 성장을 위해 동일한 행동을 과다하게 반복하는 작업을 지칭하는 용어로 널리 사용되고 있다. 즉 게이머들은 게임의 ‘플레이’가 사실은 즐거움과는 동떨어져 있다는 점을 집단적으로 인정하고 있는 것이다.

여기까지 살펴보면 우리 사회가 가지고 있는 게이머의 이미지에 수정을 가하는 것이 불가피하다. ‘게임 중독자’는 대개 가상세계의 쾌락에 몰두하는 것으로 인식되어져 왔다. 그러나 <리니지>와 구문룡이 대표적으로 보여주듯이, ‘헤비 유저’(heavy user)는 즉각적인 쾌락을 추구하는 것이 아니다.¹⁶⁾ <리니지>가 제공한 것은 ‘시간을 죽이는’(killing time) 대중문화적인 콘텐츠가 아니라, ‘시간을 투자하는’ 경험이다. 요컨대 <리니지>는 자발적이며 대규모로 참여하는 노동을 상품화했던 것이다.

여기서 <리니지>가 만들어낸 새로운 쾌락이란 다름 아닌 ‘성장’과 ‘경쟁’의 경험이다. 이것은 MMORPG의 특성과 연관되어 있다. MMORPG는 네트워크 멀티 플레이 환경 속에서 다수의 사용자가 참여하는 게임이다. 여기서 네트워크라는 환경은 다만 게임에 주어진 부가적인 즐거움(‘한명이 즐기던 것을 여럿이 즐긴다’)을 더하는 데 그치는 것이 아니라 즐거움의 성격 자체를 변화시켰다. 이 상황의 혁신적 의미를 이해하기 위해서는 MMORPG와, 그 전신이라 할 수 있는 RPG의 차이를 이해할 필요가 있다.

RPG를 포함하여 기왕의 비-네트워크 게임은 플레이어가 주어진 미션(mission)을 해결하는 구조를 가지고 있었다. 이것은 <지뢰찾기>와 같은 비교적 간단한 구조의 게임이나, <스페이스 인베이더>와 같은 초기 게임, 그리고 <드래곤 퀘스트>(1986)나 <파이널 판타지>(1987)와 같은 RPG가 갖는 공통적인 특징이다. 플레이어는 쉬운 미션을 통해 게임의 규칙을 익히고 어려운 미션에 도전한다. RPG의 경우 미션을 해결한 보상으로 ‘캐릭터’를 성장시키고 이를 기반으로 더욱 어려운 미션을 해결하는 구조를 가지고 있다. 임의의 RPG를 플레이하는 게이머는 1레벨인 채로 첫 번째 미션에 도전한다. 그는 해당 미션을 해결할 즈음 보다 높은 레벨에 도달하게 된다. 그리하여 처음에는 해결이 불가능했던 두 번째 미션에 도전할 수 있다. 이러한 구조 속에서 플레이어의 성장은 조작의 숙련도(<지뢰찾기>, <스페이스 인베이더>)가 되었던, ‘캐릭터’의 수치적 성장이었던 새로운 미션에 도전하기 위한 절차로서의 성격을 가진다.¹⁷⁾

15) 게임을 긍정적인 ‘몰입’의 관점에서 파악하고자 하는 입장은, 게임이 즐겁고 자발적인 행동이라는 점에 주목한다. 이것은 “반복 충동에 따른 비자발적 결과”인 중독과는 다른 영역으로 “사람들이 다른 어떤 일에도 관심이 없을 정도로 지금 하고 있는 일에 폭 빠져있는 상태”이다. (이동연, 『게임의 문화 코드』, 이매진, 2010, 74쪽; 미하이 칙센트미하이, 최인수 옮김, 『몰입 Flow』, 한울림, 2004, 29쪽) 그러나 ‘노가다 플레이’는 게임 행동이 ‘자발적’이며 ‘만족감’을 추구하기 위해 ‘즐거움’을 제한하는 경향이 있음을 보여준다.

16) 구문룡이 50레벨에 도달한 시점에서 엔씨소프트는 시스템적인 레벨 제한을 폐지했으며, 곧 ‘포세이든’이라는 또 다른 유저가 새로운 ‘성장신화’를 써내려가기 시작했다. 이후 밝혀진 바에 따르면 50레벨 이후, 캐릭터는 동일한 행동에서 절반의 경험치 만을 획득한다. 즉 50레벨에서 51레벨까지 올리기 위해서는 800시간을, 51레벨에서 52레벨로 올리기 위해서는 1600시간을 투자해야 했다.

17) 이것은 게이머가 몰입을 경험하는 이유로 설명된다. 이에 따르면 “플레이어가 들인 시간과 노력에 비례해 기술을 익히고 패턴에 익숙해진 만큼 게임은 이 플레이어에게 상대적으로 쉬워지는” ‘밸런스 조정 과정’은 강한 몰입 요소로 작동한다. (이정엽, 『게임 플레이(경험)』, 『게임의 이론』, 문화과학사, 2019, 177쪽)

하지만 MMORPG에서 성장은 그 자체로 목표가 된다.¹⁸⁾ 게이머 ‘구문룡’이 50레벨에 도달했을 시점, 많은 ‘헤비유저’들은 48~49레벨 구간에 정체되어 있었다. 당시 <리니지>에서 30~40레벨 구간의 유저들도 콘텐츠를 무리없이 누릴 수 있었기 때문에, 이는 ‘고스펙’이 아닐 수 없었다. 요컨대 <리니지>의 유저들은 어려운 미션을 수행하기 위해 ‘레벨업’을 하는 것이 아니라, ‘레벨업’을 위한 ‘레벨업’을 했다. 즉 MMORPG의 게이머들이 단순한 조작을 반복하는 것은 성장 자체를 추구한 결과다.

그리고 이러한 성장의 요소는 필연적으로 경쟁과 연관되었다. 물론 경쟁은 언제나 게임의 중요한 요소였다. 그것은 “우리가 놓고 경쟁하는 목적은 첫째가 승리”¹⁹⁾이기 때문일 것이다. 그런데 <리니지>를 비롯하여 MMORPG에서 경쟁은 보다 핵심적이다. <리니지>의 게이머들이 노동에 가까운 플레이에 자율적으로 참여하는 것은 <리니지>의 콘텐츠가 가지고 있는 특유의 경쟁적 구조에 힘입은 바 크다. <리니지>는 가상 도시의 소유권을 게이머에게 배타적으로 할양하는 체제를 가지고 있었다. 이른바 ‘성’을 소유한 집단은, 그 안에서 이루어지는 경제활동에 세금을 부과하거나, 특정한 이벤트를 독점함으로써 보다 빠르게 성장할 수 있었다. 한편 이러한 ‘성’의 소유권은 ‘공성전’이라고 하는 이벤트의 승자에게 주어졌다. 이러한 구조에 따르면 <리니지>의 플레이어가 강해지려는 동기는 경쟁에 승리하기 위해서다. 그러나 반대로 경쟁에 승리하기 위한 이유는 보다 용이한 성장을 위해서다. 그러니까 경쟁과 성장은 뫼비우스의 띠와 같이 서로를 촉진하는 복합적인 관계가 된다. <리니지>가 도입한 이러한 성장과 경쟁의 연결구조는 후대 MMORPG에 큰 영향을 미쳤다. 캐릭터의 성장 정도를 비교하며 경쟁을 독려하고, 한편으로는 캐릭터(집단)간 경쟁을 조장함으로써 성장을 유도하는 것은 특히 한국 MMORPG의 문법으로 자리를 잡았다.

이러한 체계는 자본주의의 원리를 방불케 한다. 자본주의야말로 자유로운 경쟁을 통해 성장하는 경제주체들로 구성되며, 한편으로 경쟁은 성장을 위한 필수적 요소이기 때문이다. 그러나 <리니지>를 비롯하여 한국 MMORPG가 가진 자본주의적인 측면은, 다만 그것이 거대한 규모의 시장을 형성하고 있거나, 혹은 <리니지> 내부의 화폐가 현실의 화폐로 교환된다는 점에만 수렴되는 것이 아니다.²⁰⁾ 게이머들이 자발적으로 참여하는 노동이야말로 자본주의적인 구조에 방불한다. 게이머들은 무한히 자신을 성장시키고자 한다. 자신을 성장시켜 타인을 압도하고자 한다. 바로 게이머들은 그러한 목표에 도달하기 위해 ‘노가다’를 반복한다.

정리하자면 MMORPG의 게이머는 노력을 통해 성취감을 획득하고자 하는 주체다. 물론 게임 속의 경쟁이 현실세계의 경쟁보다 덜 가혹한 것이며, 게임의 성취가 현실보다는 용이한 것이라고 주장할 수 있다.²¹⁾ 그럼에도 불구하고 MMORPG가 제공하는 쾌락이 즉각적인 보상이

18) 이진·장정운에 따르면 “기존 서사물에서 성장 모티프가 정체성 찾기와 같은 내면적인 변화”를 추구했다면 MMORPG의 “영속적인 세계와 플레이어 간의 상호작용을 통해 일어나는 사용자 서사는 완결된 형태의 캐릭터를 무의미하게” 하여, “성장을 끊임없이 계속하게” 만든다. (이진·장정운, 「디지털 게임의 성장 모티프 구현 연구: MMORPG를 중심으로」, 『한국 HCI학회 학술대회 자료집』, 한국 HCI학회, 2008, 527~532쪽)

19) 요한 호이징하, 김윤수 옮김, 『호모루덴스』, 까치글방, 1998, 72쪽.

20) ‘놀이의 노동화’의 개념은 주로 게임 속 ‘아이템’이 현금화됨에 따라 발생한 디지털 흑사공장(digital sweat shop)과 연관되는 경향이 강하다. (닉 다이어 위데포드·그릭 드 퓨터, 남청수 옮김, 『제국의 게임』, 갈무리, 2015)

21) “온라인 게임에서는 현실보다 성공 경험을 하기가 수월”한 것으로 볼 수 있지만 (위정현·오나라, 「온라인 게이머의 사회적 효능감이 게임 이용 만족도에 미치는 영향」, 『한국게임학회 논문지』, 한국게임학회, 2007, 2쪽) 한편으로 “게임 속 이야기에 참여하는 순간 유저는 자신의 행위에 무수히 많은 제약이 뒤따른다는 것을 인지하게 된다.” 그리고 게임 제작사는 “유저가 원하는 정도에 훨씬 못 미치는 보상을 해줌으로써 게임에 더 적극적이고 지속적인 참여를 유도한다.”(최성준, 「온라인 게임의 내부

아니라는 점은 중요하다. 그것은 오히려 장기적인 노동에 대한 대가처럼 주어진다. 요컨대 MMORPG는 성장과 경쟁이라는 지극히 자본주의적인 체계에서 쾌락을 발견했다. 장기적인 노동은 쾌락의 장치가 되었고, 게이머는 자율적으로 경쟁에 참여하는 주체의 성격을 갖게 되었다.

3. 게임 판타지 소설과 ‘노가다’의 영웅 : 성장과 노동의 서사화

MMORPG의 경험은 빠르게 인접 청년 하위문화에 영향을 미쳤다. 바로 판타지소설이다. 20세기 후반부터 판타지소설은 PC통신과 인터넷이라는 새로운 유통매체로 널리 확산되고 있었다. 그리고 2000년대 후반 들어 가상현실 MMORPG를 플레이하는 내용인 ‘게임 판타지’ 장르가 새로운 유행으로 파생됐다. 그리하여 주인공이 ‘상태창’을 통해 자기 능력을 수치화하여 확인하거나, ‘레벨업’을 통해 성장을 경험하는 게임적 요소는 한국 판타지 소설의 전반적인 경향이 되었다.

이러한 하위 장르의 탄생은 두 가지 측면에서 고찰할 수 있다. 우선 ‘게임 판타지’는 MMORPG를 비롯한 RPG전반이 판타지 소설과 밀접한 연관이 있었다는 점과 관련된다. J.R.R 톨킨의 『반지의 제왕』 이후 요정(elf), 난쟁이(dwarf), 용(dragon), 오크(orc) 따위가 중세 유럽을 연상시키는 가상세계에서 모험을 펼치는 이야기는 광범위하게 만들어졌다. 이 20세기의 발명품은 OSMU(one source multi use)라는 용어가 정착되기 이전부터 다양한 문화산업의 영역을 가로지르며 영향력을 행사했다. <던전&드래곤(Dungeons and Dragons)>등 TRPG(Table Role Playing Game)를 비롯하여 <워크래프트> 시리즈와 같은 컴퓨터 전략-시뮬레이션 게임, 검사와 마법사가 편력하는 이야기를 다룬 수많은 영화, 게임, 애니메이션은 직간접적으로 이 소설의 영향권에 있다.

다른 한편으로 게임 판타지의 유행은, MMORPG가 만들어낸 ‘성장’의 놀이가 서사적 차원에서 재생산되기 시작했음을 보여준다. 게임 판타지는 ‘노가다 플레이어’를 영웅으로 재현하고 감정이입의 대상으로 지시했다. 그리하여 게임 판타지는 무한경쟁과 성장에 대한 열광을 표현하는 ‘상징적 형식(symbolic form)’이 되었다.

이 장에서는 위 명제를 논증하기 위해 게임 판타지의 주인공들에게 성장이 지상명제로 주어져 있음을 제시하겠다. 그리고 이것이 기존의 한국 판타지 소설과는 차별화되는 낮은 특성이었음을 보여주겠다. 이를 통해 성장이라고 하는 요소가 새롭게 소개된 서사적 쾌락이었음을 드러내도록 하겠다.

지금까지 판타지소설의 연구에서 성장은 중요한 요소로 인식됐다. 이것은 판타지 소설이 소재로 삼고 있는 영웅담이 성장의 서사구조를 가지고 있기 때문이다.²²⁾ 신이한 능력을 가지고 있는 영웅이 시련을 견디고 위대한 업적을 세워 성장하는 서사는 보편적이다. 즉 ‘영웅의 일생’은 예수 그리스도나 동명성왕, 루크 스카이워커나 해리 포터에 이르기까지 동서고금을 가로지르는 원형(archtype)이다.²³⁾

형평성 연구], 『한국컴퓨터게임학회논문지』 15호, 한국컴퓨터게임학회, 2008, 189쪽.)

22) “롤플레이잉으로 이루어지는 게임은 행위자가 선택한 캐릭터의 성장과정을 통해 최초의 영웅적 인물로 성장시키거나 최초로 그 세계를 통일하는 궁극적인 지향을 가지고 있다. (...) 판타지는 신화를 이야기 하고 온라인게임은 신화를 직접적으로 행위하는 일이 된다.”(임병희, 「로고스의 영토, 미토스의 지배 - 판타지소설과 온라인게임의 신화구조 분석」, 『국제어문』 24권, 국제어문학회, 2001, 9~10쪽)

23) 신화 및 영웅담의 원형이 여러 (대중)서사에서 재생산되는 양상에 대해서는 조지프 캠벨, 빌 모이어스, 이윤기 옮김, 『신화의 힘』, 이끌리오, 2002; 조지프 캠벨, 이윤기 옮김, 『천의 얼굴을 가진 영웅』,

이러한 서사에서 주인공의 성장은 시련을 이겨내거나 경쟁자를 극복하고 위대한 업적을 세우기 위한 목적을 가진다. <새로운 희망>에서 루크 스카이워커는 황제 다스 시디어스를 물리치기 위해 ‘포스’를 단련했다. 해리 포터는 볼드모트라는 마왕(魔王)을 이기기 위해 마술을 배운다. <배트맨 비긴스>의 브루스 웨인은 고담시를 지키기 위해 수수께끼의 단체에서 무술을 익혔다. 여기서 비범한 인물들은 모두 시련을 극복하고, 목표를 달성하며, 위대한 영웅이 된다.

페르아하브라고 불린 청년은 발끈해서 일어나다가 그만 나뭇가지에 머리를 세계 들이받았다. 그러자 청년의 허스키한 목소리에 비해 의외로 미끈한 광택이 흐르는 아름다운 긴 머리칼이 철렁, 마치 바람에 흔들리는 버들가지처럼 물결쳤다. (중략) 그 동작은 아주 우아해서 방금 전 나무에 박치기를 하던 퍼포먼스의 배우라고 생각되지 않을 정도로 기품이 흘러 넘쳤다. (중략)

페르아하브는 두 다리만으로 그리폰 위에 지탱해 서고는 주문을 이우기 시작했다. 어지간한 마법사를 다 봐왔다고 자부하는 다한이었지만 지금 페르아하브가 하고 있는 것은 거의 서커스 수준의 기이한 마법이었다. 분명히 그는 날고 있는 그리폰의 위에서 서 있다. 사실 날개는 활배근을 써서 움직이는 것이기에 설세없이 들썩거리는 게 그리폰의 등이다. 그런데도 불구하고 페르아하브는 전혀 어려움 없이 마법을 쓰고 있는게 아닌가? 대개의 마법사가 마법에 실패하면 정신집중이 어긋났다 어쩐다 하면서 불평불만을 하는데 그들의 불평불만은 페르아하브를 보면 모두 싹 사라질 것이다. 아니면 하늘의 불공평함을 원망하거나. (홍정훈, 『비상하는 매』 1권, 자음과모음, 1999)

한국 판타지소설 역시 이러한 구조를 재생산했다. 홍정훈의 『비상하는 매』는 한국 판타지소설의 초기작이다. 여기서 주인공 페르아하브는 ‘에멘세르스’라고 불리는 가상 세계의 파국(apocalypse)을 막기 위해 동분서주하고 있다. 이때 페르아하브는 개인의 능력을 성장시켜, 신화적(epic) 스케일의 위업을 달성하는 인물이다.

그리고 이러한 인물은 본질적으로 비범하다. 페르아하브는 수려한 용모와 빼어난 재주를 겸비하고 있어, 사람들로 하여금 “하늘의 불공평함을 원망”하게 만든다. 이러한 주인공 유형은 한국 판타지소설을 비롯하여 여러 대중문화를 아우르는 전형성을 가진다. 이는 판타지소설이 일반적인 영웅서사와 마찬가지로 비범한 인물의 일생을 재현하는 경향이 있다는 점을 보여준다.²⁴⁾

정리하자면 한국 판타지소설은, 그 원형이 되는 영웅서사와 마찬가지로 비범한 인물의 위업을 재현하는 경향이 있었다. 이는 영웅이 강력한 적대자를 이기고, 내면적·사회적 성숙을 성취하는 서사로 압축할 수 있을 것이다. 그런데 이러한 원형은 특히 『달빛조각사』(2007)이후 게임 판타지의 유행 속에서 상당히 변형됐다.

“이걸 올리기 위해서 최소한 1달 동안 허수아비만 때릴 수 있는 사람이 있습니까? 인간이라면 지켜워서 하지 못합니다.” 지켜보던 사람들은 다들 고개를 끄덕였다. 힘 40 정도를 올리기 위해서 1달간 죽도록 허수아비만 두들겨야 한다면 차라리 그 시간에 좋은 장비를 구하고 말 것이다. 힘 40정도를 올려주는 장비는 귀하긴 하지만 구할 수 없는 것은 아니었으니까 말이다. (중략)

‘대체 뭐가 지루하고 힘들다는 거야.’

위드는 힘 있게 목검을 휘둘렀다. 조금씩 노력을 해서 캐릭터가 강해진다. 성장을 한다. 더 강한 몬스

민음사, 2018 참조.
24) “‘탄생-고난-수학-입공-혼인-부귀영화’라는 영웅소설의 기본 이야기 구조에 대입해서 살펴본 결과 게임소설의 경우 ‘탄생-고난-수학-입공’의 단락이 유사한 구조를 갖고 있음을 알 수 있었다.” (고훈, ‘게임소설과 영웅소설의 서사구조 연구’, 『연민학지』 14호, 연민학회, 2010, 212쪽)

터를 잡는다. 더 많은 돈을 번다. 이것보다 재미있는 일은 위드의 인생에서 없었다. 위드는 천성적인 노가다 체질이었던 것이다.(『달빛조각사』 3화)

『달빛조각사』는 주인공 이현이 경쟁자들을 압도하는 것이 주된 내용이다. 그런데 이현이 경쟁에 이기기 위해 활용하는 자원은 독특하다. 이현은 ‘타고난 재능’이나 ‘신이한 능력’이 아니라 뼈를 깎는 고행을 감수하는 인내심을 활용하고 있다. 한마디로 이현은 ‘천성적인 노가다 체질’이기 때문에 위대하다.

‘성실성’은 이현의 성격(character)을 이루는 핵심이다. 이현은 1달이 넘는 기간 동안 지루한 행위를 무한정 반복할 수 있다. 이는 우선 이현의 책임감을 보여준다. 『달빛조각사』는 가난한 소년 이현이 막 성년에 진입하면서 시작한다. 그는 가난하기 때문에 열악한 일자리를 전전하며 살았다. 그는 병든 조부모를 부양하고 있으며, 한편으로는 여동생에게 고등교육을 제공해야 한다. 이현은 이러한 목표를 이루기 위해 게임을 한다. 그의 계획은 게임 내 화폐를 획득하여 현실 화폐로 교환한다는 것이다. 이때 게임은 어려운 환경으로부터의 도피가 아니라 가정경제를 유지하기 위한 노력이다. 즉 게임은 쾌락의 수단이 아니라, 경제적·사회적 가치를 생산하는 수단으로 나타나고 있다.²⁵⁾

그런데 이현은 단순히 ‘시지포스의 형벌’을 견디고 있는 것이 아니다. 그는 게임이 진심으로 즐겁다. 그러니 좋아하는 일은 아무리 고되어도 즐겁다는 역설이 성립한다. 한편 게임은 이현을 성장시킨다. 그러니 이현이 꾸준히 게임하는 것은, 다만 즐거움에 탐닉하는 것이 아니라, 자기를 성장시키는 실천이 된다. 여기서 이현은 소외되지 않은 노동의 주체가 된다.

바로 여기에 이현의 특수성이 있다. 이현이 경쟁자들을 압도하는 것은 성장 자체를 쾌락으로 삼았기 때문이다. 이현에게 있어 “조금씩 노력을 해서 캐릭터”를 성장시키는 것은 실로 지상과제다. 그리고 이는 세상에서 가장 즐거운 일이다. 그의 경쟁력은 이렇듯 성장에 따르는 고행을 즐겁게 수행할 수 있는 데서 주어진다. 이것은 한국 판타지 소설과 차별화되는 지점이다. 한국 판타지 소설의 주인공들은 문제를 해결하기 위해 절차탁마한다. 그들의 성장은 고행이다. 그러나 이현에게 노력은 곧 욕망을 추구하는 행위다. 이현의 ‘무한성장’은 제한 없이 욕망을 추구한 결과다.

위드가 할 일은 화살을 쏘는 것밖에 없었다.

-레벨이 오르셨습니다.

-레벨이 오르셨습니다.

-스킬 : 궁술을 익히셨습니다.

그야말로 미칠 듯한 레벨 업! 덤으로 궁수의 직업을 갖지 않고서는 익히기 힘든 궁술까지 배웠다.(...) 일주일간 미치도록 사냥에만 열중하여 레벨을 26까지 올릴 수 있었다. (『달빛조각사』 15화)

『달빛조각사』에서 이러한 성장의 논리는 실로 플롯의 핵심으로 작동하고 있다. 『달빛조각사』는 “반복적인 임무달성에 몰두하는 패턴”으로 소설의 내러티브를 축소시키고, “소위 ‘폭렙’이라고 불리는 장면으로 주인공이 비정상적인 레벨업을 하며 ‘레벨이 올랐습니다.’라는 임무보상

25) 여기서 이현은 하위문화의 사회적 욕망을 대표(representation)하고 있다. 이현은 오락을 통해 사회적으로 인정받는 환상을 작동시키고 있다. 청년·청소년 집단에서 게임을 잘 한다는 것은 특별한 의미를 갖게 마련이다. 그러나 이러한 하위문화적 가치는 기성세대에게 무용한 것으로 치부됐다. 그리하여 게임을 통해 사회적 인정을 추구하는 길은 가로막혀 있었다. 이때 『달빛조각사』는 소외된 청년 ‘이현’이 ‘위드’라고 하는 가상 캐릭터를 경유하여 사회적 인정을 추구하는 서사로 요약할 수 있다.

문구만으로 1페이지를 가득 채우”²⁶⁾는 것을 반복한다. 즉 『달빛조각사』는 주인공이 문제를 해결하는 과정에 초점을 맞추는 것을 넘어, 주인공이 끝없이 성장하는 과정을 초점화하고 있다.²⁷⁾

한편 끝나지 않는 노동과 성장은 자본의 무한한 축적과 연관되어 있다. 이현이 돈을 벌고자 하는 것은 단순히 부에 대한 열망을 표현하는 것이 아니다. 이현에게 돈은 교환을 위한 매개수단이 아니라, 무한한 축적을 위한 저장수단이다. 이현은 ‘로열로드’를 통해 상당한 부를 축적한 다음에도 거의 소비를 하지 않는다. 그는 시장에서 100원 단위의 가격차에 크게 고민하는 인물로 묘사된다. 이러한 과장된 성격은 이현을 “자기 목적으로 전제된 자본증식에 대한 관심을 개인의 의무로 여기는”²⁸⁾ 인간으로 재현한다. 즉 이현은 목적을 이루기 위해 돈을 모으는 것이 아니라, 돈을 모으는 것 자체가 목적인 삶을 살고 있다.

“휴우! 돈이 필요하다면 진작 말씀하시지 그러셨습니까?”

위드는 길게 한숨을 내쉬면서 배낭을 열었다. 그러더니 보유하고 있던 돈을 몽땅 꺼냈다. 안 먹고, 안 입으면서 자린고비처럼 아껴 두었던 돈 3만 골드! (...) 총 26만 골드나 되는 거금. 그것을 조금도 아깝지 않은 얼굴로 마을 장로에게 내밀었다. (...) “11만 9,700골드를 상업 발전에 투자해 주십시오.” (...) 마판은 입을 다물지 못했다. “위드 님에게 이런 면이 있을 줄이야!” 짠돌이라고만 알았는데 써야 할 때에는 아끼지 않고 과감하게 쓰는 모습을 보여주었다. (『달빛조각사』, 10권 24화)

이현은 노동으로 축적한 돈의 대부분을 과감히 투자한다. 사실 『달빛조각사』에서 이현은 게임 내 화폐를 현실 화폐로 교환하는 일이 드물다. 그는 자신이 소유한 영지를 발전시켜 더욱 큰 수입을 창출하는 활동에 매진하고 있다. 그리하여 평범한 촌락에 불과했던 ‘모라타’는 점점 거대도시로 성장한다. 이때 『달빛조각사』는 오직 노동력만을 가지고 있는 이현이, 원시적 축적을 통과해 거대자본가로 성장하는 서사가 된다.

정리하자면 『달빛조각사』은 성장의 서사다. 이것은 주인공이 성숙하거나 사회화한다는 의미가 전혀 아니다. 『달빛조각사』에서 성장은 자기목적적이다. 무한성장이야말로 게임 판타지의 목표이며 쾌락인 것이다.

(미완)

4. 성장이 끝나고 난 후

26) 이용희, 「한국 판타지 소설의 역사와 의미 연구」, 한양대학교 석사학위논문, 2018, 63~64쪽.

27) 이러한 주인공의 성격은 소설의 형식을 변형시킨다. 『달빛조각사』는 2007년부터 2019년까지 12년간 총 56권, 1450화로 완결되었다. 판타지나 무협 등 장르소설이 대장편 경향이 있음을 감안해도 대량적이다. 기존 한국 판타지 소설의 유행은 약 10권 내외에서 이 모험을 마치는 것이었다. 그리하여 전 8권인 『드래곤라자』(1998), 9권인 『카르세아린』(1999), 9권인 『세월의 돌』(1999), 9권인 『비상하는 때』(2000) 등의 분량은 일정하게 유지되었다. 이것은 ‘시련의 극복’을 플롯으로 하는 서사와, 끝없는 성장을 플롯으로 삼는 서사의 차이로 보인다.

28) 막스 베버, 박성수 옮김, 『프로테스탄티즘의 윤리와 자본주의 정신』, 문예출판사, 2016, 75쪽.

이창동 영화 속 청년의 정동 : <초록 물고기>와 <버닝>을 중심으로

이윤종(원광대학교)

1. 들어가며: 이창동과 청년, 정동

본고는 이창동(1954~) 감독의 데뷔작인 <초록 물고기>(1997)와 가장 최근작인 <버닝>(2018)을 한국의 20대 젊은이들의 정동의 한 단면을 시각화하는 ‘청년 영화’ 혹은 ‘청춘 영화’로 읽어보고자 한다. <버닝>은 이창동이 연출 데뷔작인 <초록 물고기>(1997) 이후 20 여년 만에 20대 초중반 한국 남성의 내면세계로 회귀해 이를 집중 해부하는 영화라 할 수 있다. <초록 물고기>는 1990년대 후반 군대를 갓 제대하고 돌아온 하층민 청년이 도시와 시골, 가족과 범죄조직, 합법적 세계와 불법적 세계, 의리와 배신, 야망과 순박함의 사이에서 진동하며 갈등하는 가운데 사회적 희생양이 되는 과정에 초점을 맞추고 있다. 이와 유사하면서도 대조적으로 <버닝>은 2010년대 후반 갓 대학을 졸업한 남성 소설가 지망생이 나레이터 모델인 초등학교 여동창과 재회하면서 경험하게 되는 빈부와 계급의 격차, 이에 따른 연애의 실패와 집착, 희생과 응징 등을 상징적으로 다루고 있다. <초록 물고기>와 <버닝>은 각각 ‘일산’과 ‘파주’라는 전원과 도회지의 경계지역을 공간적 배경으로 삼아 도시와 시골, 빛과 어둠의 사이를 ‘부유’하는 20대 남성의 좌절과 방향을 그리는 청년영화라는 점에서 비교가 불가피하다고 할 수 있다. 따라서 본고에서는 두 작품의 비교를 통해 이창동 영화에서 그려지는 청년의 정동을 집중적으로 분석해볼 것이다.

<초록 물고기>와 <버닝>의 젊은 남성이 한국청년의 정동을 대표한다고 할 수는 없으나, 두 편의 영화 속에서 이창동만의 독특한 방식으로 다루어지는 한국 청년에 대한 탐구와 묘사는 주목을 요한다. 이창동은 데뷔작인 <초록 물고기> 이후 다양한 인물군상을 통해 한국사회의 어두운 이면을 조명하고 부각시켜 왔다. <박하사탕>(1999)의 순수함을 잃고 부패해가는 중년 남성, <오아시스>(2002)의 장애인과 범죄자라는 사회적 타자들, <밀양>(2007)의 납치살인으로 아들을 잃고 방황하는 젊은 미망인, <시>(2010)의 청소년 범죄에 연루된 손자를 홀로 키우는 할머니 등을 통해 한국사회의 눈에 띄지 않게 훑아있는 부위를 드러내어 조용히 관객의 경각심을 일깨워 왔다. 그의 영화 속에서 이처럼 경각심을 일깨우는 데 일조하는 장치가 바로 ‘정동’(情動, affect)이라 할 수 있다.

영어와 프랑스어의 affect가 일본에서 번역되어 한국으로 건너온 단어인 ‘정동’의 유래는 네덜란드 철학자인 스피노자(Baruch Spinoza)가 정의한 라틴어 개념어인 affectus에서 찾을 수 있다. 스피노자는 끊임없이 변화하는 인간의 정서(affectio), 즉 정서의 움직임인 ‘정동(affectus)’을 “신체의 활동 능력을 증대시키거나 감소시키고, 촉진하거나 저해하는 신체의 변용인 동시에 그러한 변용의 관념”으로 정의한다.¹⁾ 그는 『에티카』에서 신체의 변용을 증대시키고 촉진하는 정념인 ‘기쁨’과 ‘사랑’ 그것을 감소시키고 저해하는 정념인 ‘슬픔’과 ‘증오’를 주축으로 하여 이로부터 파생되는 수십 가지의 정념들에 대해 정의내리고 설명한다. 정동을 신체와 정신의 이분법적 구분에 의해서가 아니라 신체의 변용으로 보는 스피노자의 관점은 니체

1) 바뤼흐 스피노자, 강영계 역, 『에티카』, 서광사, 1990, 153쪽.

(F. Nietzsche)를 경유해 들뢰즈(Gilles Deleuze)에 이르러 보다 공고해진다. 들뢰즈는 “존재 능력의 연속적인 변이”를 뜻하는 affectus가 외부 세계와의 ‘마주침’을 통해 ‘선’과 ‘악’으로 변이되는 것, 즉 전자인 ‘좋은 마주침’과 후자인 ‘나쁜 마주침’을 통해 변용되는 현상을 프랑수아 동사 affect로 확장시킨다.²⁾ 그는 “변용들(affectations)은 운동과, 즉 우리가 만난 사물이 우리와 결합하는가 아니면 반대로 우리를 해체하는가에 따라 우리를 보다 큰 완전성으로 혹은 보다 적은 완전성으로 이행시키는 운동(기쁨과 슬픔)과 분리될 수 없기 때문에, 의식은 이러한 이행, 즉 보다 큰 완전성에서 보다 적은 완전성으로 혹은 보다 적은 완전성에서 보다 큰 완전성으로의 이행, 요컨대 다른 신체들 혹은 다른 관념들과 관련하여 일어나는 코나투스(코나투스)의 변이들과 결정들의 증거인 이 이행의 지속적인 감정(sentiment)로 나타난다”고 정리한다.³⁾ 따라서 들뢰즈는 스피노자를 신체의 적극적인 활동을 증진시키는 감정과 관념의 완전성이라 할 수 있는 ‘행복’의 추구자로 해석한다.

프레드릭 제임슨(Fredric Jameson)은 스피노자와 들뢰즈의 변증법적 접근과 유사하면서도 다르게 정동에 접근한다. 그는 정동을 희노애락 등의 “명명된 감정으로서의 감정(emotion as "named emotion")”이라기보다는 이름붙일 수 없는 기분(mood), 즉 “모호한 단어인 ‘느낌’으로 대체되는 것([the replacement of the vague word, "feeling"])”으로 정의한다.⁴⁾ 이때의 ‘느낌’은 보통 ‘감정의 구조’로 번역되는 레이먼드 윌리엄스(Raymond Williams)의 용어인 structure of feeling에서 feeling과도 같은 맥락상에 놓여있으며 스피노자와 들뢰즈의 ‘정동’처럼 끊임없이 변화하는 신체 작용으로 볼 수 있다.⁵⁾ 제임슨적으로 이름붙일 수 없는 정서의 파고라 할 수 있는, 정동은 영화라는 매체 속에서는 작품과 관객, 영화를 만든 사람들과 보는 사람들 간에 움직이고 전이되며 교환되는, 눈에 보이지 않지만 크나큰 물리적 결과를 야기하는 정서적 장치이기도 하다. 이창동이 그의 영화에서 부각시키고자 하는 정동은 바로 이 이름붙일 수 없는 느낌 혹은 정념이라 할 수 있다. 이창동은 이러한 ‘정동’을 그만의 특유한 감각으로 채색하여 현재 한국 사회의 어두운 단면들을 집중조명하고 있다고 볼 수 있는 것이다.

그러나 이 시점에서 그가 왜 ‘청년’이라는 소재를 두 번이나 다루었고, 청년의 정동 중에서도 일반적이라 할 만한 불안과 좌절 위에 분노와 혐오 등을 덧칠하고 있는지 질문할 필요가 있어 보인다. 이러한 질문들에 답하는 과정상에서 우선적으로 <버닝>의 상호 텍스트성 내지는 텍스트적 유동성에 주목할 필요가 있다. <버닝>은 일본 작가 무라카미 하루키(村上春樹, 1949~)의 「헛간을 태우다」(納屋を焼く, 1983)라는 단편소설을 영화화한 것으로, 「헛간을 태우다」는 미국 작가 포크너(William Faulkner, 1897~1962)의 「헛간 타오르다」(Barns Burning, 1939)에서 영감을 얻은 것으로 알려져 있다. ‘버닝(burning)’ 혹은 ‘태우기’를 중심으로 하는, 이 세 편의 텍스트들을 함께 살펴보면, 포크너의 작품은 20세기 초 미국의 인종문

2) 질 들뢰즈 외, 서창현, 김상운 외 역, 『비물질노동과 다중』, 갈무리, 2014, 34쪽.

3) 질 들뢰즈, 박기순 역, 『스피노자의 철학』, 민음사, 1999, 37쪽.

4) Fredric Jameson, *The Antinomies of Realism* (New York: Verso, 2013), p. 29.

5) 윌리엄스는 그의 저작들 속에서 structure of feeling이라는 용어를 수없이 사용하지만, 그것을 이론적으로 정의하거나 설명하지 않는다. 심지어 맑스주의 문예비평의 이론적 핵심어들을 설명하는 저서인 *Keywords*에서도 feeling이나 structure of feeling에 대해서는 일절 언급하지 않는다. 그럼에도 윌리엄스가 의미하는 structure of feeling이 가장 잘 드러난 저서가 *Culture and Society: 1780 - 1950*일 텐데, 책 속에서 그는 산업혁명 이후 영국 사회에서 변화해가는 ‘문화’의 개념과 그것과 함께 변화하는 정서의 구조(structure of feeling)를 추적하고 있다. 다음을 참조할 것. Raymond Williams, *Culture and Society: 1780-1950* (New York: Columbia University Press, 1983). Raymond Williams, *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society* (Oxford: Oxford University Press, 1985).

제와 계급문제를, 무라카미의 소설은 20세기 후반 일본의 계급 문제와 젠더 인식의 교차를, 이창동은 21세기 후반 한국의 계급과 젠더의 문제 위에 '청년'의 문제까지를 부각시키고 있음을 알 수 있다. 무라카미의 소설이 이창동의 영화로 변주되면서 주인공은 중년 남성 소설가에서 20대 초중반의 남성 소설가 지망생으로 재설정되었고, 영화는 청년의 불안과 좌절 위에 분노와 복수를 중점적으로 표현하고 있다. 그렇다면 왜 청년이고, 왜 분노의 정동인가?

본고는 이러한 질문을 구심점으로 삼아 <버닝>을 채우고 있는 청년의 정동을 <초록 물고기>에 표출된 1990년대 후반 청년의 정동과 비교하며 분석해 볼 것이다. 이를 위해 「헛간 타오르다」와 「헛간을 태우다」를 경유할 필요가 있을 것이다. 그러나 본고에서는 이러한 경유를 20세기 후반 포스트모더니즘 문학·문화이론이 강조했던 '상호텍스트성(intertextuality)'의 관점에서 '유동성(fluidity)'과 '유연성(flexibility)'의 긍정적 측면으로 읽으려하지는 않는다. 오히려 유동성과 유연성이 신자유주의적 자본주의 체제의 전지구화 속에서 21세기 현재에 더더욱 가속화되며 예측과 안정을 파괴시키고 있는 부정적 상황과 연결시켜 해석해볼 것이다. '상호텍스트성'은 이미 불가피하고 자연스러운 문화적 현상이 되었으나, 그것이 때로는 '프랜차이즈(franchise)화되면서 과도하게 상업화되고 그 반복성으로 인한 피로감도 문화산업의 소비자로부터 피로되고 있는 것이 현실이다. 이창동은 물론 이러한 문화산업의 부정적 측면과 21세기 현대사회의 피로도를 역으로 비판하기 위해 무라카미의 소설을 영화화한 것으로 보인다. 그리고 <버닝>에서 의도적으로 돈과 권력과 지위를 가진 청년과 그렇지 못한 청년으로 대비시켜 설정한 것으로 보인다. 그것은 가지지 못한 자, 랑시에르(Jacques Ranciere)식으로 말하면 '뭉 없는 자'만이 등장하던 이창동 영화에서의 '변이'라고도 할 수 있을 것이다.⁶⁾ 영화 작가 이창동의 심경에 이러한 '변이'를 촉진한, 즉 그를 '정동시킨' 변화는 무엇이며, 그는 이것을 청년의 정동으로 어떻게 투영하고 있는가? 이러한 '변이'를 보기 위해 본론에서는 우선 <초록 물고기>를 살펴본 후 <버닝>의 텍스트로 이동할 것이다.

2. <초록 물고기>와 1990년대 하층민 청년의 정동 -순수성의 갈망과 무력함

이창동은 국어 교사 출신으로 1983년 동아일보 신춘문예에 당선된 후 1992년 한국일보 문학상을 수상하며 소설가로도 활동했던 이력이 있다. 그는 코리안 뉴웨이브의 기수인 박광수 감독의 <그 섬에 가고 싶다>(1993, 박광수)의 각본가 겸 조연출가로 영화계에 입문해 <아름다운 청년 전태일>(1995, 박광수)의 각본가를 거쳐 <초록 물고기>로 메가폰을 잡는다. 그의 다른 영화들과 마찬가지로 자신이 대본을 썼음은 물론이다. <초록 물고기>는 개봉 당시에 소설가 출신 이창동의 서사영화, '한국형 느와르' 내지는 '1990년대식 리얼리즘 영화'라는 장르적 관습에 의해 평가받는 경향이 있었다.⁷⁾ 그러나 현실인지 판타지인지 정확히 구분되지 않는 이창동의 연출 스타일이나 느와르 특유의 하드보일드한 남성 캐릭터와는 완전히 동떨어진 주인공의 캐릭터를 감안하면 장르 구분이나 서사문법이 엄밀하게 적용되는 영화라고 보기는 어렵다.

<초록 물고기>는 오히려 애매하면서도 폭넓은 개념으로서의 '순수성'에 천착해온 영화감독 이창동의 작가로서의 흐름의 시작점으로 보는 것이 보다 타당해 보인다. 연출 데뷔작 이후

6) 다음을 참조할 것. 자크 랑시에르, 진태원 역, 『불화』, 길, 2015.

7) 다음을 참조할 것. 「한국적 느와르, 그 범상찮은 선택」, 『씨네 21』, 1997. 2. 18. 최지훈, 「장소성의 해체와 정체성의 붕괴 - 영화, <초록 물고기>」, 『공간과 사회』 9호, 한국공간환경학회, 1997, 234-257쪽. 최지훈은 <초록 물고기>가 리얼리즘 영화라기보다 작가주의 영화라 피력하고 있다.

<박하사탕>(1999), <오아시스>(2002), <밀양>(2007) 및 <시>(2010)에 이르기까지 이창동의 영화는 순수한 시절과 타락한 현재를 지속적으로 대비시키며 잃어버린 순수로의 여정을 계속한다. <초록 물고기>는 감독과 주인공의 순수에 대한 갈망으로 가득 차 있지만, 그것을 가로막는 무정하고 비열한 인물들이 풍기는 역한 느낌이 공존하는 영화이다. 영화 속에서 이러한 순수와 불순의 배합을 가로지르는 것은 도시개발이 불러일으키는 ‘감성구조(structure of feeling)’의 변화이다. 물론 감성구조라는 표현을 처음 사용한 레이먼드 윌리엄스가 그것을 산업 자본주의와 도시 개발에 대한 사람들의 다양한 정서적 반응을 일컫기 위해 고안했음을 감안하면, 정확히 꼬집을 수 없는 도시개발에 대한 그 다양한 느낌들은 프리즘을 통과한 다색의 빛처럼 영화 속에 펼쳐져 있다고 할 수도 있겠다. 게다가 윌리엄스가 영국 문학의 전통이라 할 수 있는 시골을 아름다운 과거의 상징으로 도시를 타락한 현재의 재현으로 구분하는 이분법에도 반대한다. 이창동의 영화도 그러한 이분법에 대해 모호한 관점을 견지하고 있음을 고려하면 감성구조의 문제는 더욱 복잡해진다.⁸⁾ 윌리엄스가 지적하는 대로 도시와 시골에 대한 이분법적 전통이 사실은 고대 그리스에서부터 유래했다는 것을 떠올리면, 빛과 어둠, 순수와 타락으로 이분화되는 시골 대 도시의 구분은 20세기 도시의 형상을 분석하기에는 더더욱 적절하지는 않아 보인다.

영화는 군대에서 갓 전역한 26세의 청년, 막동(한석규 분)이 기차를 타고 고향인 일산으로 가는 장면으로 시작한다. 기차에서 내린 막동이 향하는 그의 집을 비추는 설정 쇼트(establishing shot)는 아마도 <초록 물고기>에서, 아니 한국영화사 전체에서 가장 인상적인 장면 중 하나일 것이다. 이 쇼트는 화면의 전경(foreground)에 놓인 막동의 집과 그 앞에 펼쳐진 논밭을 가운데 기점으로 신도시가 들어선 고층 아파트 단지를 후경(background)으로 잡아 개발과 비개발을 극명하게 대비시킨다. 신도시 아파트 단지와 대조되는 막동의 집은 오래되고 허름한, 다소 지저분하게까지 느껴지는 작은 시골 단층집이다. 시골집의 외관을 비추던 카메라는 집의 내부로 들어가 출입문 위에 걸린 두어 개의 커다란 액자 안에 박힌 가족들의 흑백 사진을 훑는다. 한국의 전형적인 시골집 내부의 풍경이라 할 수 있는 이 사진 액자들은 아들들의 돌사진을 가장 크게 넣고 주변에 다른 작은 사진들을 다닥다닥 붙여놓는 한국의 시골집 사진 전시의 관습을 그대로 재현한다. 낮은 천장과 좁은 출입구, 촌스러운 벽지를 따라가던 카메라는 벽에 걸린 큰 거울에서 멈춰 출입구 바깥에 서서 방을 들여다보며 생각에 잠긴 한석규의 전신을 2/3 정도 비춘다. 이 장면에서 막동이 무엇을 생각하고 있는지는 알 수 없지만, 갓 제대한 그가 느끼는 고향의 변화에 대한 내적 혼란을 거울을 통해 반영하는 듯하다.

막동의 집을 보여주는 영화의 이 두 번째 시퀀스는 1997년 당시 막 개발된 일산 신도시 내에 잔존하는 비개발 지역의 잔상을 조명하며 관객에게 기묘한 감각을 불러일으킨다. 이창동은 개봉 당시 영화잡지 『키노』에 「꿈에서 현실로 가는 먼 길」이라는 글을 기고해 1990년대 중반부터 일산 신도시에서 살게 된 체험을 바탕으로 영화를 구상하게 되었음을 밝힌다. 당시 신도시 아파트들이 “어느 날 갑자기 땅에서 솟아오른 아틀란티스 대륙”같은 느낌을 그에게 주어 “그 거대한 신세계에 살면서 [그는] 가끔 이 넓은 땅에 살고 있던 원주민들은 다 어디로 갔는지 궁금해”졌다는 것이다.⁹⁾ 이창동과 아파트 단지의 주민들이 “신세계”로 이주해 들어온 침입

8) 다음을 참조할 것. Raymond Williams, *The Country and the City* (Oxford: Oxford University Press, 1975).

9) 김형석, 「이창동 감독의 첫 작품 <초록 물고기> 다시 보기」, 『네이버 영화』 No. 857 스페셜 무비 에디션, 2010. 12. 2. <http://movie.naver.com/movie/magazine/magazine.nhn?nid=967>

자라면, 막동과 그의 가족들은 “원주민들”인 셈이다. 딥 포커스(deep focus)로 공간의 깊이를 추구하기보다 평면적인 화면을 즐겨 찍는 것으로 유명한 촬영감독, 유영길은 두번째 시퀀스의 설정 쇼트에서 망원 렌즈로 섬뜩한 깊이감을 부여하며 개발과 미개발, 도시와 시골, 부촌과 빈촌, 인공물과 자연, 이주민과 원주민의 대비 속에서 인간의 존재와 개발의 의미를 되묻게 한다. 게다가 영화의 엔딩 시퀀스가 이 두 번째 시퀀스를 변주해서 같은 설정 쇼트를 다시 한번 보여준다는 것을 고려하면, 막동의 귀향과 부재로 압축되는 서사의 시작과 끝은 묘한 순환 구조를 이루고 있기도 하다.

제대한 막동에게는 홀어머니와 4남 1녀의 대가족이 다 같이 고향집에서 식당을 운영하며 모여 살았으면 좋겠다는 막연한 꿈이 있다. 그러나 그의 큰 형(이호성 분)은 뇌성마비자이고, 둘째 형(한선규 분, 한석규의 친형)은 알콜중독에 시달리는 무능한 형사이며, 셋째 형(정진영 분)은 트럭으로 계란장수를 하며 하루하루를 연명한다. 가족 중 그 누구도 식당을 차릴 만큼의 사업 자금을 가지고 있지 않다. 게다가 둘째 형과 셋째 형은 결혼해서 각자의 가정을 꾸리고 있다. 아버지는 돌아가셨고, 유일하게 큰 형과 시골집에서 함께 사는 어머니마저도 생계를 위해 파출부 일을 나간다. 막내 여동생(오지혜 분)은 어머니에게는 공장에 다닌다고 거짓말을 하고 다방 레지를 하며 숙식을 해결한다. 막동은 여동생을 찾아갔다가 레지라는 사실에 충격받지만 그녀가 건네주는 용돈을 포기하지 못할 정도로 돈이 궁하다. 그에게는 또한 자신의 꿈을 이루기 위한 물질자본인 종자돈을 확보하기 위한 전제조건이 되는 문화자본이 결여되어 있다. 그가 취업을 위해 들고 간 단 한 장 분량의 이력서는 그야말로 짧고 간단하다. 편지지에 손글씨로 쓴 김막동이라는 이름과 초·중·고졸 외에 군필이라는 사실 외에는 다른 아무런 경력이나 자격증도 없다. 대학 졸업장이라는 학력자본을 가지지 못한 막동은 결국 평범한 일자리를 구하지 못하고 조직 폭력배의 말단으로 들어가게 된다. 막동이라는, 본명이라고는 믿기 어려운 그의 이름은 4남 중 막내인 그의 가족 내에서의 위치는 물론, 조폭 단체에서의 말단인 조직에서의 그의 위치를 영화에서 상징적으로, 실질적으로 지시한다.

막동이 조폭의 일원으로 몸담게 되는 과정은 그가 오프닝 시퀀스의 기차에서 잠시 마주쳤던 미스터리한 여성인 미애(심혜진 분)를 서울에서 다시 마주치게 됨으로써 이루어진다. <물의 나라>에서 신인배우였던 심혜진은 이제 90년대 최고의 여배우가 되어 처연하면서도 섹시한 미애를 연기한다. 달리는 비둘기호 기차의 출입구에 서 있던 미애의 붉은 스카프는 바람을 타고 뒀 칸의 출입구에 서 있던 막동에게 날아간다. 막동은 스카프를 돌려주러 기차의 객실을 이동하다 미애에게 추근대는 세 명의 남자들을 목격한다. 그는 남자들에게 대항하다가 실컷 두들겨 맞고 오기가 발동한다. 다음 역에서 남자들이 내리자 맞은 것에 대한 복수로 자신이 군대에서 받은 두꺼운 상패를 가방에서 꺼내들고 나가 그 중 한 명의 뒤통수를 가격한다. 역에서 쫓고 쫓기는 싸움이 다시 벌어지는 사이에 기차는 출발하고 미애는 막동이 두고 내린 가방을 수습한다. 미애의 연락으로 영등포의 뒷골목 나이트클럽에서 노래하는 그녀를 찾아간 막동은 그녀의 고용주이자 애인인 배태곤(문성근 분)을 소개받는다. 나이트클럽 시퀀스에서 흥미로운 것은 태곤이 막동과 마주하자마자 나이를 물어보고는 26살이나 먹은 그에게 “커서 뭐가 될 거냐”고 묻는다는 것이다. 이미 어른이 된 남자에게 장래희망을 물어본다는 것은 단순히 막동보다 나이를 더 먹은 남자의 치기인 걸까, 어리버리한 촌놈처럼 보이는 그에 대한 무시인 걸까? 정확히 의도를 가늠할 수 없는 이 질문을 남기고 태곤은 막동에게 지하주차장 경비 자리를 제공한다.

지방에서 상경해 말 그대로 힘겨운 ‘인정투쟁’ 끝에 조직의 보스가 된 배태곤은 자신이 막동과 같은, 못 배운 촌놈이지만 피나는 노력 끝에 나이트클럽과 회사를 거느린 사업가가 되었

다는 사실로 어필해 막동의 존경과 신임을 얻는다. 1990년대 후반만 해도 하층민 청년들에게는 신분상승의 롤 모델이 존재했던 것이다. 태곤은 경비를 하는 막동에게 자기의 사업에 방해가 되는 경쟁상대를 제압하는 미션을 내려 막동이 특유의 오기로 문제를 해결하자 그를 조직의 일원으로 받아들인다. 그리고 출소한 뒤 자신을 무시하고 굴욕을 주는 예전의 보스, 김양길(명계남 분)을 제거하도록 다시 막동을 부추긴다. 그러나 태곤은 자신을 위해 김양길을 살해하기까지 한 막동을 배신하고 자기 손으로 그에게 자상(刺傷)으로 치명상을 입힌다. 서울의 남서쪽 변두리 부심인 영등포에서 작은 조직 폭력배 두목으로 성공한 태곤은 치열한 인정투쟁 끝에 밀바닥에서 조직의 끝까지 올라간 후 이제 또다시 자신을 무시하거나(양길), 자신에게 위협이 되는 존재(막동)를 한꺼번에 제거해 버림으로써 또 다른 인정투쟁을 벌이는 것이다. 그는 어린 시절 상경해 영등포에서 배고픔에 김밥을 훔쳐먹다 전과자가 된 후 그 김밥집이 자리한 건물을 소유해 재개발하려는 꿈이 있다. 그가 막동을 이용해 제거한 인물들은 그의 꿈을 이루는데 방해가 되는 이들이다. 태곤은 피도, 눈물도 없이 비리와 배신을 저지르며 자신의 목적을 달성하는 인물이지만, 허황될 정도로 야심이 크지 않고 적당히 현실적인 선에서 만족하며 그 선에 방해가 된다면 살인을 불사할 정도로 냉혹하고 잔인하며 철두철미한 인물이다.

미애는 태곤의 이러한 폭압성과 냉혹함에 지쳐 그로부터의 해방을 꿈꾸며 종종 혼자 기차여행을 하다 나이트클럽으로 되돌아온다. 태곤으로부터의 해방을 꿈꾸던 그녀는 자신에게 첫눈에 반한 막동을 유혹해 그의 첫키스와 첫섹스의 상대가 되어 그와 도망칠 계획을 세우기도 한다. 그러나 미애와 태곤의 사이에서 방황하고 갈등하던 막동은 무슨 이유에서인지 태곤에게 충성을 결심하고는 고이 간직하고 있던 미애의 붉은 스카프를 태워버린다. 그리고 태곤에게 배신당해 미애의 눈앞에서 죽어간다. 미애가 탄 태곤의 승용차의 앞유리에 얼굴을 들이대고 고통스러워하는 모습에 미애는 오열하지만, 태곤은 한 치의 흔들림없이 운전을 해서 유유히 막동을 남겨두고 떠난다. 막동은 하복부의 출혈이 심한 와중에 공중전화 박스에서 장애인인 큰 형에게 전화를 해 어린 시절 개울가에서 물장구치며 찾았던, 실재(實在)하지 않는 ‘초록 물고기’에 대해 이야기하다 죽는다. 종종 영화의 명장면으로 꼽히는 공중전화 부스 장면에서의 한석규의 독백 아닌 독백은 이 세상에는 없는, 순수의 상징인 초록 물고기로 대변되는 무언가에 대한 한없는 그리움을 토로해 관객을 울컥하게 만든다.

그렇다면 순수의 상징이자 이 세상에 없는 초록 물고기는, ‘이 세상에 없는 공간(nowhere)’이라는 뜻의 유토피아(utopia)를 뜻하는 것일까? 막동은 초록 물고기를 찾던 자신의 유년기에 존재하던, 지금은 개발되어 사라진 고향의 개울가로 상징되는 보다 순수했던 자신의 과거를 그리워하는 것일까? 이창동이 추구하는 순수성은 막동의 초록 물고기처럼 실재하지 않지만 실재한다고 믿어지는, 한 개인의 과거의 자아일까? 그것은 이브가 에덴동산에서 금단의 사과를 따 먹는 순간 잃어버린 순수성과 이상향을 인류의 타락한 역사와 대조시키는 기독교적 세계관에서의 실낙원일까?

본고는 이창동이 <초록 물고기>를 비롯해 자신의 다른 영화들에서 천착하는 순수성이라는 주제는 실제로 존재했던 시간성, 즉 한국역사나 인류역사의 과거의 한 시점, 혹은 인류역사 이전의 기독교적 유토피아라기보다는 개발독재 시대를 거치며 한국인들이 잃어야했던 정서적인 어떤 것이라고 상정하려 한다. 그 어떤 것은 박정희-전두환 개발독재 정권의 산업 근대화 와 도시화, 특히 서울과 수도권의 개발과 팽창 속에서 상실한 어떤 감정, ‘느낌(feeling),’ 혹은 ‘정동(情動, affect)’으로 보인다. <초록 물고기>에서 초록 물고기로 상징되는 순수성을 뜻하는, 막연한 어떤 느낌은 막동의 고향인 일산이 도시화되기 이전에 그가 개울가에서 형들과 놀던 ‘시공간적(spatio-temporal)’ 지점에서 그가 느꼈던 어떤 정동이다. 그것은 다시 돌아오

지 않는 과거의 순간과 공간이기도 하지만, 그가 그토록이나 소망하는 온 가족이 모여 살던 그 시절의 느낌이기도 하다. 그것은 라캉(Jacques Lacan)이 의미한, 아기가 태아로서, 혹은 영아로서 어머니의 육체와 연결되어 있었을 때 느끼는 ‘충만함(plenitude)’과도 같은 것이다.¹⁰⁾ 그것은 인생에 있어 결코 지속될 수 없는, 찰나의 충만한 느낌이기 때문에 꼭 집어서 말할 수 있는 감정이 아니라 정서의 흐름에 있어서의 한 순간의 상태이다. 그 찰나의 충만함은 행복이라 할 수도 있다. 제임슨은 보리스 에켄바움(Boris Eikhenbaum)을 인용해 톨스토이(Leo Tolstoy) 문학의 핵심이라 할 수 있는 ‘행복’에 대해 설명하며, 이 러시아의 대문호의 행복관이 인공적인 것을 추구하는 것이 아니라 ‘자연(nature)’에 거스르지 않는 것임을 시사한다. 이때의 자연은 ‘대자연’으로서의 자연이라기보다 천성적이고 본성적인 성향을 뜻한다. 동양철학에서 이상적으로 생각하는 ‘자연스러움’에 가까운 것이라 할 수도 있다. 톨스토이에게 있어 “행복이란 ‘찰나(moment)’이며 그런 의미에서 필연적으로 ‘사건(event)’”이고, “영원할 수 없지만 ‘시간 외부에 있는 것(outside of time)’”이다.¹¹⁾

이 지속될 수 없는 찰나의 행복감, 혹은 충만함을 이창동은 <초록 물고기>에서 막동이 그리워하는 순수의 시공간성으로 제시한다. 그것은 단순히 과거이므로 되돌아갈 수 없기에 그리워할 수밖에 없는 어떤 것이 아니라, 도시화된 일산에서 이제는 영원히 사라진 어떤 것이기도 하다. 그러나 그 찰나의 행복감을 기억하는 것은 사실은 허구를 머릿속에 주입시킨 것일 수도 있다. 따라서 과거의 행복한 한 순간이라는 것은 실제로 존재하는 것이 아니라 인간이 만들어낸 인위적인 이미지에 불과하다. 막동은 그 순간을 위해 온 가족이 다같이 모여 살아야 한다고 생각하지만, 인간이 살아가면서 가족이나, 친구, 연인과 이별하는 것은 너무나 당연하고 자연스러운 수순이므로, 막동의 꿈은 그러한 흐름에 위배되는 것일 수 있다. 그러나 많은 연구들이 영화의 주제를 급격한 도시 개발 속에서 나타나는 “근대화에 따른 가족의 해체”라든가 “20세기 말 현대인의 자화상 [속에서] 사라져가고 있는 휴머니즘”이라든가 “개인과 가족제도에 대한 성찰”이라든가 “[인간이라는 애초에] 순수한 존재가 역사와 부대끼면서 타락하고 변해가는 모습”을 보여준다고 분석한다. 그러나 본 발표자는 이창동이 가족이나 휴머니즘의 해체라든가 순수의 붕괴를 안타까워한다고 생각하지 않는다.¹²⁾ 이창동 본인도 자신이 영화를 통해 보여주려 한 것은 “가족의 복원이 아니”라 “막동이의 정체성 없음”이라고 밝힌 바 있다.¹³⁾ 즉, <초록 물고기>는 삶의 뚜렷한 목적이나 자신의 주체성에 대한 정립이 없이 시골과 도시의 중간 지점을 부유하는 1990년대 하층민 청년의 ‘정체성 없음’을 정동하는 영화라 할 수 있다.

영화의 마지막 시퀀스는 그런 의미에서 대단히 아이러니하고 의미심장하다. 막동의 희생으로 가능한 것인지 확실하지 않지만, 그가 죽은 후, 그의 집은 이제 시골의 깔끔하고 아기자기한 전원식당으로 개조되어 그가 그토록 소원하던 대로 온가족이 모여 살며 가족경영을 하는

10) 다음을 참조할 것. Jacques Lacan, "The Mirror Stage as Formative of the Function of the I as Revealed in Psychoanalytic Experience," *Écrits: A Selection* trans. Alan Sheridan (New York: Norton, 1977), pp. 1-7.

11) Jameson, *Antinomies of Realism*, p. 81.

12) 순서대로 각각 다음의 인용을 참조할 것. 최지훈, 위의 글, 242쪽. 최병근, 「영화 공간의 내재적 의미에 대한 연구 - <초록 물고기>를 중심으로」, 『영화교육연구』 2호, 한국영화 교육학회, 2000, 339-352, 340쪽. 주진숙, 「한국현대사회에 대한 성찰적 기획으로서 이창동의 영화들」, 『영상예술연구』 11호, 영상예술학회, 2007년 11월, 105-131쪽, 119쪽. 류훈, 「‘인간’을 바라보는 영화감독의 두 가지 시선 - 이창동, 임상수 영화를 중심으로」, 『한국콘텐츠학회논문지』 13권 11호, 한국 콘텐츠학회, 2013, 587-596쪽, 595쪽.

13) 김형석, 위의 글. 이창동의 『영화언어』와의 인터뷰에서 재인용.

공간으로 탈바꿈되어 있다. 마당에서 키운 닭을 바로 잡아서 요리한 음식을 손님상에 올리는 바로 그런 정겨운 시골식당인 된 것이다. 물론 막동의 집을 둘러싼 주변은 여전히 개발되어 있지 않아, 여전히 논밭 건너편에 놓인 아파트 단지과 예전 그대로의 극명한 대조를 이룬다. 그러나 두 번째 시퀀스에서와는 달리, 이제 비개발지역인 막동의 집은 그 상태 그대로의 상업적 경쟁력을 지니고 시골의 정서를 풍기는 상징자본을 획득하게 되었다. 수도권 개발 지역 바로 앞에 자리한 미개발 지역으로서 시골의 정취를 풍기며 시골음식의 참맛이라고 인식되는 맛을 판매하는 바로 그런 식당이 된 것이다. 게다가, 막동의 살아생전에 온 식구가 다 같이 강가로 나들이를 가서는 말다툼에 이어 몸싸움까지 벌였던 과거와 대조적으로, 이제 그들은 모여 살지만 싸우지 않고 일견 평화롭게 살고 있다.

더욱 아이러니한 것은 막동 가족이 운영하는 이 식당에 미애가 태곤과 함께 식사를 하러 들어선다는 점이다. 미애는 누구의 아이를 임신했는지는 알 수 없지만 만삭의 몸이다. 그녀는 막동의 식구들이 요리해준 시골 닭으로 식사를 하고는 포만감을 느껴 앞뜰에 나가 ‘큰나무집’이라는 식당명에 걸맞는 커다란 버드나무와 마주한다. 이 평화로운 시골 식당에서 아무도 막동을 떠올리거나 추억하지 않는 바로 그 순간에 나무를 보고 미애는 그 곳이 막동의 집임을 깨닫는다. 과거 막동이 집 앞의 나무 앞에서 찍었다며 보여준 그의 소년 시절의 사진 속의 바로 그 나무이기 때문이다. 미애는 핸드백 속에 고이 간직하고 있던 그 사진을 찾아 대조해 보고는 오열하기 시작한다. 오직 미애만이 막동을 애도하는 가운데, 태곤조차도 그 식당이 막동의 집이란 것을 모른 채 식사를 마치고 다시 떠난다. 태곤과 미애를 실은 자동차가 떠나는 것을 마중하는 셋째 형의 모습을 서서히 부감으로 잡으며 영화는 끝난다. 막동의 가족은 막동의 희생을 밑거름삼아 가족의 화합을 이루었지만, 막동의 부재 속에 마치 그가 전혀 존재한 적이 없었던 듯 초현실적으로 평화롭고 안온하게 살고 있는 것이다.

엔딩 시퀀스에서의 막동이라는 인물은 오직 미애의 애도 속에서만 존재하는 가상의 인물, 즉 유령이 되어 있다. 막동은 유령이 되어 원하던 대로 가족의 주변을 떠돌며 이제 다같이 모여 사는 그들과 영원히 함께 하는 것인지도 모른다. 따라서 두 번째 시퀀스와 병렬되는 이 엔딩 시퀀스는 평화로워 보이면서도 어딘가 괴괴하고 판타지스럽다 못해 초현실적으로까지 느껴진다. 결국 가족에게 있어서나 영화 전체에 있어서나 막동이란 존재는, 분명히 영화의 주인공이지만, 초록 물고기처럼, 또한 그가 어린 시절 개울가에서 찰나의 순간에 느꼈던, 지나가는 행복감이나 충만함처럼, 현존조차 의심스러울 정도로 희미한 기억의 파편 내지는 시간성 속의 한 점이 되어 버리고 만다. 백치스러울 정도로 너무나 순수하다 못해 자신의 순수성을 바친 이에게 배신당하고 죽은 그는 이 세상에서, 서울이라는 도시에서, 남들에게, 심지어 가족들에게도 이용만 당할 뿐 자신의 뜻을 제대로 펴지 못한 채 사그라든다. 따라서 막동이라는 캐릭터가 대변하고 갈구하는 순수성이라는 것은 깨끗하고 이상적이기만 한 것은 아니다. 그것은 언제든지 다른 색으로 물들 수 있고 다른 이들의 의지에 흔들릴 수 있으며 쫓대없이 꺾여버릴 수 있는 것이다. 그것이 이창동이 뜻하는 막동의 ‘정체성 없음’일 터이다.

이창동 영화에서의 순수에로의 여정은 <초록 물고기>와 함께 시작되어 이후에도 지속되고 있다. <초록 물고기>의 후속작인 <박하사탕>에서의 순수는 전작과 마찬가지로 제목 그대로, 과거에 남자 주인공이 첫사랑에게 받았던 하얀 박하사탕으로 상징되는 어떤 것이다. 중년의 주인공인 설경구가 오프닝 시퀀스에서 다리 위 철로에서 자신에게 돌진하는 기차를 마주하며 외치는, 저 유명한 “나 돌아갈래!”라는 대사 속에 압축되어 있는 과거의 자신이다. 그것은 초록 물고기와 마찬가지로 찰나의 느낌을 순수함으로 오인하는 것에 다름 아니다. 그러나 한국의 잔인한 역사가 그의 순수를 무너뜨린 것을 감안하면 막동보다 훨씬 잔혹하고 폭력적인 과

정이 개입되어 있음을 감안해야 한다. <오아시스>는 세속적인 정상인들과 대비되는 때 묻지 않은 순수의 화신으로 뇌성마비 장애인 여성과 출소한 건달 남성을 주인공으로 내세워 그들의 ‘순수한’ 사랑을 부각시킨다. <초록 물고기>에서 공중전화 부스에서 죽어가는 막동이 그토록 외쳐 부르던 “큰 성”인 뇌성마비 장애인 형이 막동의 순수성에 대한 회고의 매개가 되는 것처럼, <오아시스>에서는 주인공으로 등장하는 장애인과 사회의 주변적 인물은, 현실에서 불가능한 순수의 화신으로서 재현된다. 어찌 보면 막동의 큰 형과 막동의 백치스러움이 한 단계 더 진전된 순수의 화신으로서의 캐릭터들일 것이다. <밀양>에서는 남편을 잃고 홀로 아들을 키우게 된 여주인공이 서울에서 남편의 고향인 밀양으로 내려와서 살다가 아들이 납치된 후에 살해당하자 절망에 빠진다. 서울과 다른 순수성을 찾아 내려온 밀양에서 그녀가 발견하는 것은 지방의 순수함이 아니라 세속적 욕망, 특히 물질적 자본에 대한 시기와 탐욕일 뿐이다. <시>에서는 치매 초기 증상을 보이는 노년의 여주인공이 지방에서 홀로 손자를 키우다 손자가 범 죄자, 그것도 윤간을 주도한 성 범죄자라는 것을 깨닫고 본인이 직접 경찰에 신고를 한다. <시>에서 특히 인상적인 대사는 그녀가 손자를 신고하기 전에 그에게 세수를 할 때 아무도 신경 쓰지 않는 귀 뒤를 특별히 깨끗이 닦으라는 충고하는 부분이다. 진정한 윤리적 실천은 눈에 띄지 않지만, 아무도 모르게 냄새를 풍기는 귀 뒷부분을 주의 깊게 씻는 것처럼 사소한 것에서 시작될 수 있음을 암시하는 대목이다. 이러한 이창동의 순수애로의 여정은 언제나 도시와 시골을 가로지르는 감성에 대한 고찰과 함께 윤리적 질문으로 귀착한다.

그러나 <초록 물고기>를 포함한 이창동의 영화 속에서 도시는 물론이고 시골도 결코 이상적인 공간으로 그려지지 않는다. 시골 혹은 지방은 <밀양>과 <시>에서처럼 서울과 다르지 않은 범죄의 현장으로 등장한다. <오아시스>의 주변인 커플은 서울에서 오히려 서로를 향한 진실한 사랑을 발견한다. <초록 물고기>의 막동이 생존해 있을 때의 그의 시골집은 그가 죽음을 맞이하는 서울의 영등포 뒷골목만큼이나 구질구질한 공간으로 그려진다. 오히려 막동이 죽고 난 후 ‘큰나무집’이라는 간판이 내걸린, 전원식당으로 변모한 집이 아이러니하게도 우리가 일반적으로 이상적인 전원 혹은 아름다운 시골이라 받아들이는 공간으로 탈바꿈한다. 일산의 신도시 개발로 인해 과거 고향에서 그가 느꼈던 충만한 순수성의 시공간성을 상실하고 그것을 갈구하는 막동이지만, 개발되지 않았던 그의 집마저 개발의 정언명령대로 개조되는 순간 자본주의의 다른 외피를 덧입게 된 것이다. 그렇다면 도시 개발, 혹은 지역 개발이 가지는 효과를 한 가지 감정만으로 설명할 수 있을까? 그것이야말로 시시각각으로 변화하는 정동이 아닐까? 이 시시각각으로 변화하는 정동은 <버닝>에 이르러 마침내 그야말로 대화재처럼 활활 타오르기 시작하므로, 이창동의 변화한 청년관을 살펴보기 위해서는 <초록 물고기>와 <버닝>과의 비교가 불가피하다. 이제 <버닝>에 대해 이야기해보고자 한다.

3. <버닝>의 청년과 2010년대 한국사회 - 굶주림, 수치, 혐오, 분노

<버닝>(2018) 이전의 이창동은 앞서 언급한 것처럼 일종의 윤리적 정언명제처럼 ‘순수함’에 천착한 작가였다. 그러나 그가 <밀양> 이후 8년만에 스크린에 투사한 2010년대의 한국 사회는 순수한 세계에 대한 갈망은 완전히 사라지고 그것을 송두리째 태워버리려는 분노와 증오의 정동이 이글이글 타고 있는 세계이다. 무라카미 하루키(村上春樹)의 1983년 단편소설, 「헛간을 태우다」(納屋を焼く)를 21세기 한국을 다루는 영화 <버닝>으로 변용시키면서, 이창동은 본래도 우화같은 원작소설을 그야말로 은유와 제유, 환유의 상징적 기법이 넘쳐흐르는 한 편의 알레고리로 완전히 변주시켰다. 기본적으로 <버닝>은 「헛간을 태우다」의 플롯을 매우 충실히

영상화하고 있으나, 주인공이 어느 정도 자리를 잡은 중년의 남성 소설가에서 데뷔작을 쓰기 위해 발버둥치는 청년 소설가 지망생으로 변경되었다는 것과 영화의 결말이 소설과 완전히 다르다는 것 정도의 차이만 있다. 그러나 「헛간을 태우다」는 청년에 대한 고찰과는 무관하다. 소설은 20세기 후반의 냉전 체제의 구도에 따른 월러스틴(Immanuel Wallstein)의 세계체제(Wolrd System)론에서 제 1 세계(First World)에 해당하는 사회의 정동을 넘지시 암시할 뿐이다.¹⁴⁾ 본 연구자가 보기에 그 정동은 경제적 풍요로움 속에서의 '권태(tedium)'와 '지루함(boredom)'을 타계하기 위해 선택한 개인적 의례, 즉 제의적 폭력에의 '중독'이다. 그러나 이 창동은 21세기 신자유주의적 자본주의 체제 하에서 권태가 사라진 세계 속의 '굶주림'과 '수치' 속에서 자라나는 '혐오'와 '분노'를 그려내고 있다. 본고에서는 젊은 세대의 '굶주림'을 모티프로 하여 그것이 수치와 혐오, 분노로 전이되는 과정과 그 분노가 무라카미 소설과는 어떻게 다른 방식의 '제의적 폭력'으로 변질되는가에 초점에 맞춰 텍스트를 분석하고자 한다.

무라카미의 소설은 작가 자신을 대변하는 듯한, 34세의 기혼 남성 소설가가 띠동갑 정도 연하인 무직(無職)의 여성을 우연히 알게 된 후 그녀가 갑자기 사라져버리기까지의 2년 여 정도를 1년 후에 회상하는 내용이다. <버닝>은 세 남녀의 삼각관계를 중심으로 하는 무라카미의 단편소설 위에 무라카미가 영감을 받았다는 포크너(William Faulkner)의 단편소설 「헛간 타오르다」(Barns Burning, 1939)의 내용을 가미하여 아버지와 아들의 갈등이 주축이 되는 가족의 문제와 농촌 마을의 이야기도 부수적으로 함께 다루고 있다. 그러나 영화는, 중년 작가가 1인칭의 시점에서 사건을 기술하는 무라카미의 소설과 달리, 청년 작가 지망생의 관점에서 세명의 20대 청년을 대비시키며 청년의 정동을 다소 암울하고도 생생하게 조명한다. 또한 무라카미 소설의 건조한 분위기와 달리 영화의 절제된 톤과 스타일 속에서도 무언가가 용암처럼 펄펄 끓어오르는 것 같은 생생한 악몽의 느낌을 전달한다.

우선 <버닝>의 기본 구조가 「헛간을 태우다」를 충실히 재현하고 있으므로, 원작 소설의 텍스트를 살펴볼 필요가 있다. 소설은 3년 전 31세였던 소설가가 20세의 여성을 처음 만났을 당시를 회상하며 시작된다. 그 젊은 여성은 “생계를 위해 모델 일을 하고 있”지만 게으른 구석이 있어서 “걸핏하면 에이전트에서 들어오는 일을 거절”하고 “생활비의 부족한 부분은 주로 그녀 주변에 있는 남자 친구들의 호의로 충당”하며 사는 것으로 짐작된다.¹⁵⁾ 팬터마임을 열심히 배우고 있던 그녀는 2년 전 봄에 심장병으로 세상을 떠난 아버지가 남긴 유산으로 세 달간 북아프리카 여행을 하며 거기서 만난 20대 후반의 무역업을 하는 부유한 남성을 만나 “그녀에게 있어서는 그가 최초의 제대로 된 애인”이 된다.¹⁶⁾ 어느 날 그녀와 애인은 소설가의 부인이 집을 비운 날 그를 방문한다. 그들은 와인과 마리화나를 함께 하고 이에 취해 그녀가 잠을 자러 간 사이 그녀의 애인은 소설가에게 자신이 두 달에 한 번씩 헛간을 태우는 “범죄행위”를 저지르고 있음을 고백한다. 그는 다음 번 헛간 방화의 타겟은 소설가의 집 주변이 될 것이고 사전답사를 위해 그를 찾아왔다고 말한다. 이후로 소설가는 매일 조깅을 하며 자기 집 주변의 헛간들이 태워졌는지 탐사하고 다니지만 헛간들은 모두 그대로이다. 몇 달 후에 만난 그녀의 애인은 소설가의 집을 방문한지 열흘 후에 헛간 하나를 “아주 깨끗이 태웠다”고 말하

14) Immanuel Wallerstein, *The Modern World Systems I, II, III, IV* (Berkeley: University of California Press, 2011). 월러스틴은 1978년부터 책의 시리즈를 쓰기 시작하여 2011년에 4권까지를 완성했다.

15) 무라카미 하루키, 권남희 역, 「헛간을 태우다」, 『개똥벌레·헛간을 태우다·그 밖의 단편』, 창해, 2000, 49-75쪽, 50쪽.

16) 무라카미, 「헛간을 태우다」, 53쪽.

며 갑자기 행방불명이 된 그녀의 소식을 묻는다. 그는 돈이라고는 한 푼도 없는 그녀가 여행을 갔을 리도 없고 “주소록에 이름은 가득 있지만 그녀에게는 친구란 게 없”을 뿐 아니라 유일하게 신뢰하던 인물이 소설가뿐이었다는 것을 알려준다.¹⁷⁾ 그 후 소설가는 그녀의 행적을 찾아보지만 실패하고 1년이 지나고도 그는 여전히 조깅을 하며 집 주변의 헛간들을 살펴본다.

<버닝>은 30대 중반의 소설가를 20대 중반의 남성 소설가 지망생 이종수(유아인 분)로 변형시킨다. 소설 속의 ‘그녀’는 종수와 동갑인 동향 출신의 나레이터 모델인 신해미(전종서 분)로, ‘그녀의 애인’은 해미가 북아프리카 여행을 하다가 만난 30대 초반의 한국인 남성 벤(Ben, 연상엽 [Steven Yeun] 분)으로 설정된다. 벤은 「헛간을 태우다」의 방화범인 ‘그’와 가장 유사한 캐릭터이다. 벤이 영화 속에서 시종일관 종수에게 관찰되기만 하는 미스터리한 인물이라면, 종수와 해미는 소설보다 훨씬 투명하게 그려진다. 즉, 「헛간을 태우다」의 화자이지만, 기혼의 소설가라는 것 외에 소설 속에서 그의 내면 세계와 외적 특징에 대한 아무런 단서가 없는 ‘나’와 달리, 영화 속 종수에게는 여러 가지 자세한 설명이 더해진다. 종수는 군필자로 대학 문예창작과를 갓 졸업하고 소설가로 등단을 꿈꾸는 청년이지만 생계를 위해 유통업체에서 배달 아르바이트를 한다. 그에게는 부모와 누나가 있으나, 어머니는 그의 유년기 때 집을 나가서 행방을 알 수 없고, 누나는 결혼을 한 ‘출가외인’이며, 아버지는 파주의 본가에서 홀로 송아지를 키우며 살고 있다. 그러나 축산업자로서 세상 누구보다도 ‘자존심’이 센 종수의 아버지, 이용석(최승호 분)은 그에게 가혹한 검역 결과를 통보한 시 공무원을 폭행한 죄로 재판을 받고 있음에도, 용서나 선처를 구하지 않고 종수는 아버지의 그런 태도에 대해 큰 불만을 품고 있다. 종수는 그가 대학을 나온 서울에서 홀로 살다가 구치소에 감금된 아버지를 대신해 송아지를 돌보기 위해 귀향한다.

해미는 종수가 서울에서 배달 일을 하던 도중에 10 여 년 만에 그와 재회하고, 자신을 알아보지 못하는 그에게 성형수술을 했음을 고백한다. 그녀가 아프리카에서 벤을 알게 된 이후부터 종종 종수와 함께 셋이 어울리게 되고, 그러던 중 해미는 행방불명된다. 해미는 무라카미의 소설 속 그녀처럼 팬터마임을 배우고 있어, 종수와 처음 재회한 날 저녁에 함께 술을 마시며 굴을 까먹는 마임을 종수 앞에서 시연한다. 소설 속 그녀처럼 해미는 굴이 있는 척 하는 것이 아니라 “굴이 없다는 것을 잇는 것”이 팬터마임에서 중요하다고 강조한다. 그러나 소설 속 그녀와 달리 해미는 굴이나 팬터마임 그 자체가 아니라 ‘굶주림’이라는 포괄적 개념에 대한 갈급을 느끼는 인물이다. 그녀가 성형수술을 해서 ‘예뻐진’ 것도 굶주림을 채우기 위한 선택으로 보이기도 한다. 중학교 때 종수가 해미에게 못 생겼다고 놀렸던 것이 그녀에게는 상처로 남아 있었기 때문이기도 하지만 굶주려있는, 즉 결핍이 있는 자신의 존재 가치를 증명하기 위한 행위로서 그녀가 성형수술을 선택했다고도 볼 수 있다.

<버닝>의 첫 번째 시퀀스인 종수와 해미의 서울에서의 재회는 여러 가지 의미에서 중요하지만 해미의 굶주림에 대한 피로(被露) 때문에 특히 의미심장하다고 할 수 있다. 해미는 굴을 간절히 원하게 되면 입에서 침이 나오고 굴을 까먹는 팬터마임만으로도 정말 먹은 것처럼 만족을 느낄 수 있다고 말한다. 그녀는 돈의 부족으로 인해 생리적 굶주림을 느낄 뿐 아니라 자신의 처지나 삶의 방향성 때문에도 굶주림을 느끼는 이 시대의 길 잃은 청춘이다. 즉, 신용카드 빚 때문에 분석집을 운영하는 가족에게도, 고향인 파주에도 돌아가지 못하고 서울 후암동에서 천애고아처럼 홀로 살고 있는 그녀에게는 다중적인 ‘굶주림’이 있고 그녀는 종종 팬터마임을 통해 그 굶주림 중 하나를 해결하는 것이다.

해미의 다른 하나의 굶주림은 빛이다. 그녀의 후암동 원룸은 북향이라 언제나 춥고 어둡지

17) 무라카미, 「헛간을 태우다」, 74쪽.

만, 하루에 단 한 번, 운이 좋은 날, 남산 타워에 반사된 햇빛이 창으로 스며들 때 유일하게 환해진다. 나레이션 모델 일을 하면서 모은 돈으로 아프리카에 가기로 결심한 해미는 종수에게 자신의 부재 중 홀로 원룸에 남겨지게 고양이 보일에게 먹이를 줄 것을 부탁한다. 종수는 이후로 종종 고양이의 굶주림을 해결해 주기 위해 그 집을 홀로 찾지만, 그가 고양이와 마주치는 적은 한 번도 없다. 눈에 보이지 않는 고양이의 존재를 의심하는 종수에게 해미는 굴처럼 “고양이가 없다는 것을 잊으면 된다”고 말한다. 해미의 집을 처음 방문한 날 종수는 해미의 리드로 그녀와 성 관계를 갖게 되고 그 순간 그녀의 방에 스며들어온 햇빛에 매료된다. 이후 그는 해미의 부재 중 그녀의 원룸에 올 때마다 그 햇빛을 떠올리며 자위를 한다. 종수가 부재한 해미의 존재를 잊고 반복하는 자위 행위는 해미가 팬터마임을 하는 것과도 같다. 종수는 성적 굶주림을 해결하기 위해 자위라는 팬터마임을 하며 그녀가 그 방에 존재하지 않는다는 것을 잊는다. 또한 그는 빛과 온기에 굶주린 해미와의 섹스를 통해 역으로 그 빛과 온기를 우연히 느끼게 되었기 때문에 그 빛을 해미와 동일시하고 그것에 집착하게 된 것이기도 하다.

해미의 방에 간간히 비쳐드는 빛은 2010년대 한국 젊은이들에게는 결핍된 희망의 빛과도 같다. 그것은 젊은이들이 가끔씩 느끼게 되는 밝은 미래에 대한 가능성이나 장래성과도 같이 잠시 빛나지만 금방 스러지는 덧없는 빛이다. 하루에 한 번씩, 혹은 며칠에 한 번씩만 마주할 수 있는 그 직접적이지도 않은 간접적인 빛은 해미에게 자신의 결핍과 굶주림을 더 크게 깨닫게 만드는, 아스라한 존재이다. 해미가 잠깐씩 소유하게 되는 빛은 마치 굴이나 고양이처럼 ‘존재하지 않는다는 것을 잊으면 되는 것’처럼 팬터마임을 통해서만 소유할 수 있는, 이 시대 청년의 굶주림을 강조하는 존재인 것이다.

가진 것 없는 해미가 아프리카 여행에서 보고 싶은 것은 자신의 굶주림을 대변하듯 굶주림을 표현하는 부시맨(Bushman)의 제의적 춤이다. 부시맨에게는 ‘리틀 헝거(little hunger)’의 춤이 있고 ‘그레이트 헝거(great hunger)’의 춤이 있는데, 전자가 음식에 대한 굶주림이라면 후자는 “삶의 의미에 대한 굶주림”이고 그러한 굶주림을 해결하기 위해 그들은 춤을 춘다는 것이다. 여행을 다녀온 이후 해미는 종수와 벤과 함께 있을 때나 벤의 강남 친구들과 함께 있을 때 아프리카에서의 추억을 떠올리며 종종 울먹인다. 칼라하리 사막에서 선셋 투어를 할 때는 “아무것도 없고 쓰레기만 있는” 초원에 혼자 있음을 느끼며 망연자실하던 때에 주황색에서 빨강색으로, 보라색으로, 마침내는 까만 밤하늘로 변하는 석양을 바라보며 울다가 “세상의 끝에서 [그런] 노을처럼 사라지고 싶다”고 느꼈다며 눈물을 흘린다. 그리고 부시맨들이 초저녁에 시작해 한밤중까지 계속하는 리틀 헝거에서 그레이트 헝거로의 제의적 춤을 흉내내며 몰아의 경지에 이르기도 한다. 종수의 파주 본가의 마당에서는 석양을 바라보며 울다가 상체를 탈의하고 새처럼 날아가는 퍼포먼스를 해 보이기도 한다. 해미는 자신의 존재 자체에 대한 결핍과 굶주림의 감각으로 인해 이 세상에서 흔적도 없이 사라지고 싶다는 생각과 그 결핍과 굶주림을 채우고 싶다는 갈망 속에서 진동하며 벤과 종수에게 자신의 모순적이고 상반된 욕망을 피로한다.

해미가 자신의 굶주림을 적극적으로 드러내며 벤과 종수에게 기댄다면, 벤은 결핍과 굶주림은 물론 눈물조차 없는, 해미와는 정반대의 정동을 지닌 청년이다. 종수와 해미보다 6-7세 정도 연상이지만, 그들과 마찬가지로 안정적인 직업이 없음에도 반포의 고급 주택에서 혼자 살고 포르쉐를 소유한 그는 평생 눈물을 흘린 적이 한 번도 없는 인물이다. 자신의 말마따나 부모에게 물려받은 “우월한 DNA”로 인해 건강한 데다, 세련되고 느긋하며 모든 사람을 평등하게 대하기까지 하는 벤은 걸보기에는 완벽한 인물이다. 종수는 그런 벤을 보며 「헛간을 태우다」의 소설가가 발언한 것처럼 “위대한 개츠비같다”며 “무슨 일을 하는 지 알 수 없으나, 돈

은 많은, 한국의 많은 부자들 중 한 부류”라고 분석하기도 한다. 벤은 자신의 결핍과 굶주림을 인식하지 않고 있던 종수가 그것을 마주하고 스스로를 작고 초라하게 느끼도록 하는, 즉 ‘수치심’을 느끼게 하는 존재이다. 아프리카에서 돌아오는 해미를 마중하기 위해 아버지의 녹슬고 낡은 트럭을 몰고 공항에 간 종수는 벤을 처음 만나 셋이 함께 곱창전골을 먹은 후 식당 앞으로 전달된 벤의 포르쉐를 보고 수치심을 느낀다. 자신의 남성적 자존심을 위협하는 벤이 품기는 가진 자의 여유로움에 마음이 조급해진 종수는 이후 자신의 집에 방문한 벤과 함께 마리화나와 와인에 취해 그에게 자신이 “해미를 사랑하고 있다”고 선수를 친다. 그러나 벤은 해미에 대한 자신의 감정을 밝히지 않고 자신이 두 달에 한 번씩 비닐하우스를 태우고 다닌다고 종수의 고백에 답한다. 벤의 고백은 방화의 대상이 헛간에서 비닐하우스로 바뀌었을 뿐 무라카미의 소설 속 그녀의 애인의 털어놓는 내용과 같다.

“세상에는 헛간이 얼마든지 있지요. 그런데 그런 헛간들이 모두 내가 태워 주기만 기다리는 것 같은 생각이 든답니다. 해변에 우뚝 서 있는 헛간이며, 논밭 한가운데 서 있는 헛간이며 …… 어쨌든 여러 헛간들이 말입니다. 15분이면 깨끗하게 태워 버릴 수 있지요. 마치 애초에 그런 건 존재하지도 않았다는 듯이 말이죠. 아무도 슬퍼하지 않습니다. 그저 사라질 뿐이죠. 깨끗이요.”¹⁸⁾

「헛간을 태우다」에서 습관적으로 헛간을 태우는 그는 포크너의 단편소설 속에서 헛간 방화를 일삼는 아버지와 유사하면서도 다르다. 20세기 초반 미국 남부 지방을 배경으로 하는 「헛간 타오르다」의 백인 소작인 가부장은 가난에 대한 진저리와 백인 지주에 대한 반감, 흑인들에 대한 경멸을 외부로 표출하기 위해 헛간을 습관적으로 방화한다. 소설의 주인공이자 방화범의 아들인 소년은 이러한 아버지에 대해 매우 복합적인 감정을 가지고 있다. 포크너를 좋아하는 종수는, 「헛간 타오르다」의 소년처럼, 아버지가 ‘분노조절장애’를 가지고 있어 어머니가 그를 떠난 것과 지금도 마을 사람들과 더불어 지내지 못하는 데다 구치소에서 재판까지 받는 것에 대한 원망이 있다. 그러나 종수는 아버지가 못마땅하면서도 그를 위해 탄원서를 쓰고 마을 사람으로부터 서명을 받으러 다니기도 한다. 「헛간 타오르다」의 가난한 아버지와 달리, <버닝>의 방화범인 벤은 ‘위대한 개츠비’처럼 겉보기에는 모든 것을 가진, 「헛간을 태우다」의 것처럼 부족한 것 없는 지루한 일상에 대한 탈출구로 방화를 자행한다.

완벽해 보이는 벤이지만 습관적인 방화라는 비정상적인 취미와 더불어 관객의 감각을 거스르는 특징이 있는데 그것은 그의 웃음소리이다. 여유로움에서 나오는 것처럼 들릴 수도 있으나 사람이나 사물을 비웃는 듯한 그 웃음소리는 때로는 그의 비뚜름한 미소와 함께 보는 사람을 기분 나쁘게 한다. 게다가 그는 요리를 하는 취미도 있는데, 이에 대해서도 그는 듣는 이를 기분 나쁘게 하는 고백을 한다. 즉, 자신이 만든 음식을 “신에게 바치는 제물처럼 먹어치울 수 있어” 요리가 좋다는 것이다. 벤은 스스로를 신으로 간주하는 듯한 발언을 종종 하는데, “쓸모없고 지저분해서 눈에 거슬리는 비닐하우스”를 태우는 것도 어떤 판단에 의한 것이 아니라 비가 내리는 것처럼 그냥 받아들여야 하는 현실이라는 발언을 하기도 한다. 그것은 “울고 그림이 없는 자연의 도덕”, 즉 “동시 존재”와도 같고, 벤은 본인 스스로도 한 곳에만 존재하지 않고 여러 곳에 동시에 존재한다는 것이다. 그러나 벤이 종수의 집 근처에 있는 비닐하우스를 태우기 위해 사전조사를 왔다는 그 날 이후 종수는 태워진 비닐하우스를 찾지 못한다. 오히려 종수의 주변에서 사라진 것은 비닐하우스가 아니라 해미이다. 벤의 방화에 대한

18) 무라카미, 「헛간을 태우다」, 65쪽.

뜬금없는 고백에 마음이 더욱 복잡해진 종수가 벤의 포르쉐를 타고 떠나는 해미에게 남자들 앞에서 함부로 상체 노출을 하지 말라며 화를 낸 후 그녀는 인사도 없이 가버렸고 그것이 두 사람의 마지막 만남이 된 것이다. 사라진 해미의 행방을 찾기 위해 벤을 스토킹하다가 우연을 가장해 그에게 방화에 대해 묻자 벤은 종수의 집을 다녀온 이틀 후에 비닐하우스 하나를 ‘깨끗이’ 태웠다고 답한다. 그렇다면 그 비닐하우스는 해미였던 것일까?

벤이 종수에게 방화에 대한 고백을 한 것은 종수가 작가 지망생이므로 은유, 즉 메타포를 잘 이해한다는 전제에 의한 것이다. 벤이 자신이 신과도 같은 편재성을 지니고 있다고 생각한다는 발언이나 요리에 대한 발언, “자신이 태워주기를 기다리고 있는” 비닐하우스를 태운다는 발언은 은유적인 발화이다. 종수는 해미가 사라진 뒤부터 벤의 이러한 은유적 발화를 주관적으로 해석하기 시작해 마침내 비닐하우스는 하층민 여성이고 방화는 연쇄살인이라는 확신을 갖기에 이른다. 이창동 영화 특유의 현실과 판타지의 모호함이 배가되어, <버닝>은 종수의 추측을 관객에게 완전히 확인시키는 물증을 직접적으로 제시하지는 않는다. 이 모든 것은 종수의 심증에 의한 것이다. 단지 종수의 관점에서 시각적으로 그 의심의 근거를 재구성해 보여줄 뿐이다. 그러나 종수의 추측이나 환상을 관객이 납득하게 된다면, 영화 전체는 계급에 대한 하나의 알레고리, 즉 21세기 한국 청년의 삶이 계급에 따라 극과 극으로 갈리는 현실을 우화적으로 보여주는 것으로 해석할 수 있다.

그러한 해석을 하게 되면, 벤은 모든 것을 가진 스스로를 신과 동일시하며, 한국의 일반적인 엘리트 계층처럼 자신들을 제외한 세상의 모든 사람들, 즉 ‘민중’을 하찮은 ‘인간’으로 내려다보고 혐오하며 그들을 비닐하우스와 동일시한다. 따라서 민중을, 특히 그 중에서도 가장 약한 층위에 속한 가족과 친구로부터 소외된 하층민 ‘여성’을 제물로 삼아 자신의 심심함을 진정시키는 방화 제의를 반복하는 것이다. 이는 마리화나와 같은 마약으로도 진정되지 않는 근원적인 폭력성이기에 중독이라기보다는 일종의 습관이며, 끝없이 증식하려는 본성을 가진 ‘자본’처럼 팽창적이고 확장적인 습성이다. 따라서 종수는 벤이 잔인한 신처럼 하층민 여성들을 연쇄살인하는 괴물이며 그를 처단해야 한다는 확신을 갖기에 이른다.

종수는 벤의 연쇄살인에 대한 증거를 해미의 고양이와 시계에서 찾는다. 해미가 사라진 이후 항상 지저분하던 그녀의 원룸은 누군가가, 아마도 벤이 일부러 정리를 한 것 마냥 그의 집처럼 깔끔해졌고, 종수가 한 번도 육안으로 보지는 못 했으나 존재를 인정하게끔 하는 고양이의 사료함이나 배변함도 함께 사라진다. 벤은 그의 말마따나 해미가 “연기처럼” 사라진 이후 고양이 한 마리를 새로 키우기 시작했고, 해미를 대신해 면세점에서 일하는 젊은 여성과 새로이 사귀고 있다. 벤과 그의 상류층 친구들은 나른한 표정으로 면세점 직원의 중국 고객들에 대한 이야기를 들으며 비뚜름한 미소를 짓는데, 아마도 그녀는 해미에 이어 벤의 다음 방화 대상이 될 것이다. 고양이에 이어 벤이 해미를 살해했을 것이라는 종수의 추측에 확신을 더하는 것은 해미의 시계와 우물 이야기이다. 종수가 벤의 집에 처음 간 날 그의 화장실 서랍을 우연히 열어봤다가 발견하는 것은 여성용 장신구들이다. 반포의 드넓은 집에 홀로 사는 벤의 욕실 서랍함에는 팔찌나 머리끈같은 여성 장신구들과 여성용 화장품이나 화장도구가 가득하기 때문에 그는 처음에는 그것을 대수롭지 않게 생각한다. 그러나 해미가 실종된 이후 종수는 벤의 욕실 서랍에 보관된 장신구들 틈에 추가된 해미의 손목시계를 발견한다. 그것은 종수와 해미가 처음 재회한 날 그녀가 슈퍼마켓 홍보를 위한 경품 나레이션 모델 일을 하던 도중 종수에게 당첨되도록 도와준 경품이다. 핑크색 밴드가 도드라진 그 시계는 여자친구가 없는 종수가 해미에게 건네준 이후 그녀가 항상 소지하던 애장품이었기 때문에 종수는 벤에 대한 의심에 확신을 가진다. 또한 종수가 벤의 집에 있던 고양이를 해미가 보일러실에서 발견했다 해서

붙여준 이름인 보일이로 부르자 고양이는 바로 종수에게 안긴다. 그 고양이가 ‘보일’이라 확신하는 종수는 이제 해미가 고양이의 존재에 대해 거짓말을 한 것이 아니라는 것도 확증하게 된다. 게다가 해미가 종수를 오랜만에 마주쳐서도 한 눈에 알아볼 만큼 특별하게 생각했던 이유가 그가 해미를 우물에서 구해주었기 때문이라는 이야기도 그는 믿게 된다. 해미는 어릴 때 파주 집 근처의 마른 우물에 빠져 몇 시간동안 우물 구멍 사이로 보이는 하늘을 쳐다보며 울고 있었는데, 그런 그녀를 구해준 것이 종수였다는 이야기를 한 적이 있다. 종수에게는 기억나지 않는 과거이기에 그는 마을 사람들과 해미의 가족들에게 우물의 존재 여부를 캐묻지만 그들은 우물의 존재를 부정하며 해미가 이야기를 잘 지어낸다고까지 말한다. 그러나 아이러니하게도 우물의 존재를 확인시켜주는 사람은 어린 시절 종수와 누나를 버리고 집을 나갔던 어머니이다. 해미처럼 카드 빛의 부담을 떠안고 사는 종수의 어머니는 매일 파주 집에 전화를 하고 끊고를 반복하다 마침내 20 여 년 만에 종수에게 자신을 밝힌다. 그리고 그와 만난 자리에서 우물의 존재를 확인해준다.

벤의 범죄를 확신하게 된 종수는 마침내 해미의 복수를하기로 결심한다. 그는 추운 겨울날 해미와 셋이 만나자며 벤을 파주의 들판 한가운데로 불러낸다. 그는 벤을 칼로 여러 번 찔러 죽인 후 그를 포르쉐에 태우고 벤의 피가 베어난 자신의 옷을 모두 벗고 알몸으로 벤의 자동차에 불을 붙인다. 벌거벗은 채 화염이 타오르는 포르쉐를 바라보는 종수의 모습은 벤에게 방화에 대한 고백을 들은 후 그가 꾸었던 꿈과 병렬구조를 이룬다. 종수는 꿈 속에서 벌거벗은 어린 소년이 되어 타오르는 비닐하우스를 뒤로 한 채 우는 꿈을 꾸었었는데, 이제 그는 복수를 위해 비닐하우스 대신에 벤과 포르쉐를 태운다. <버닝>의 종수는, 「헛간 타오르다」의 소년이 방화범인 아버지에 대해 반감과 포용, 부끄러움과 납득, 양심의 가책과 용납을 동시에 느끼면서도 아무것도 하지 못 하는 무기력한 소년인 것과 달리, 이제 성인으로서 불의를 일삼는 자를 처형할 준비가 되어 있고 그것을 실행하는 어른이 된 것이다. 그러나 ‘분노조절장애’를 가진 그의 아버지처럼 종수는 분노의 화신이 되어 이 마지막 제의를 실행한다.

일종의 제의와도 같은 벤의 비닐하우스 태우기에 맞서 종수도 제의처럼 벤을 살해하고 태워 버린다. 르네 지라르(Renee Gerard)는 제의적 희생이 “공동체 모든 구성원들의 단 한 사람으로의 대체”를 통해 공동체의 안녕과 평화를 유지하는 “희생물 메커니즘”에 근거하고 있다고 분석한 바 있다.¹⁹⁾ 즉 “제의가 폭력적인 것은 분명하지만 그것은 언제나 더 나쁜 폭력을 방어하는 보다 작은 폭력”으로서 “공동체가 인정하는 가장 큰 평화, 즉 살해 이후에 희생물에 대한 만장일치에서 유래하는 평화를 되살리려고 애쓴다”는 것이다.²⁰⁾ 그러나 “인류문화의 모든 것을 ‘신들’의 탓으로 돌리고 싶은 유혹이 아무리 강하더라도 ... 희생은 인간의 일[이므로] 이것은 인간의 말로써 설명되어야만 한다”는 제라르의 말마따나, 자신을 신으로 여기던 벤의 제의 의식은 인간의 복수를 맞이하게 된다.²¹⁾ “자신을 심판자라기보다 제사장이라고 여기기”며 쓸모없이 버려져 있어 처단을 기다리고 있는 것처럼 보이는 무한계급 여성들을 제물로 삼아 희생시키던 유한계급 “범죄자” 벤은 마침내 무한계급 남성에게 의해 스스로가 폭력의 제물이 된다.²²⁾ 이 폭력은 제라르가 말하는 ‘성스러움’의 요체가 되는 폭력과 같은 것으로 종수는 벤의 제의를 전도시켜 자신만의 제의를 실행하고 이를 통해 질서를 회복하려 한다. “폭력은 그것을 끄기 위해 그 위에 던져지는 모든 것을 삼켜버리는 불길과 비슷[할 뿐 아니라] ... 성스러움의

19) 르네 지라르, 김진식, 박무호 역, 『폭력과 성스러움』, 민음사, 1993, 155쪽.

20) 위의 책, 156쪽.

21) 같은 책, 138쪽.

22) 같은 책, 68쪽.

진짜 핵심과 감추어진 본체를 이루고 있는 것은 폭력”이기 때문이다.²³⁾

4. 결론을 대신하여

이창동은 <초록 물고기>에서는 일산과 영등포를, <버닝>에서는 파주와 후암동, 반포를 그린다. 수도권과 서울, 시골과 도시, 부심과 도심, 지저분하고 음습한 도시의 뒷골목과 세련되게 정돈된 도시의 부촌을 대조시키며, 그는 그 안에서 한국의 청춘이 어떻게 소모되어 가는지를 처절하게 보여준다. 그의 청년 영화에서는 1950년대 일본에서, 1960년대 한국에서 유행했던 영화 장르인 ‘청춘영화’가 풍기는 발랄함이나 활기를 찾을 수 없다. <초록 물고기>에는 미래에 대한 확실한 설계 없이 막연한 희망을 품고 돈을 벌어보려고 발버둥치다 스러지는 ‘정체성 없는’ 26살의 청춘이 있다. 그의 정동은 무력함이다. 순수함을 동경하면서도 자본주의적 성공에 대한 아스라한 환상도 품고 있어, 순수하게 살 수 없는 자신에 대한 환멸과 동시에 순수를 되찾고 싶은 강한 욕망 사이에 갇혀 어찌할 바 모르는 무력한 정동이다. 반면, <버닝>에는 굶주려 있는 청춘이 있고 그 굶주림을 혐오하는 청년과 수치스러워하는 청년이 있다. 혐오도 폭력을 낳고, 수치스러움도 종국에는 분노가 되어 폭력을 낳는다. 분노는 폭력에 폭력으로 맞대응하며 분출된다. 그 분노와 폭력은 화염처럼 폭발하여 꿈인지 현실인지 알 수 없는 몽환적 분위기 속에서 악몽처럼, 지옥의 불꽃처럼 활활 타오른다. 연결점은 있지만 차이가 있는, 1990년대와 2010년대의 한국 청년의 정동은 본질부터 다른 것일까? 아니면 한국 사회의 변화에 따라, 1990년대의 무력함이 2010년대의 혐오와 분노로 전이된 것일까?

<초록 물고기>의 하층민 청년은 문화자본을 갖지 못해 자신이 원하는 것을 알지도 못하고 알 수도 없는 상태에서 희생된다. 그러한 희생에 대한 공감은 하층민이 아니라 하더라도 1990년대에 20대를 보냈던 이들이라면, 즉 일방향적이고 폭력적인 제도권 교육 속에서 수동적이고 기계적으로 살아왔던 한국인이라면, 느낄 수밖에 없는 정동이다. 그러나 막동의 희생으로 가족은 재건되었고, 그 세대의 희생과 포기로 한국 사회의 질서는 유지되어 왔다. 새로운 세대는 자기희생에는 익숙하지 않다. 그들은 희생물로서의 ‘타자’가 필요할 뿐이다. 그 ‘타자’가 자신이거나 자신과 동일시되는 대상이 될 때 그들은 분노한다. 억울함은 공통적이지만 <초록 물고기>의 청년이 분노하지 못한 것과 달리, <버닝>의 청년은 분노한다. 그 분노가 활활 타올라 바람직한 방향으로 승화되기를 바라는 것은 이창동 감독을 비롯한 기존 세대의 지나친 기대와 착각, 바람에 불과한 것일까? 그 답을 알기 위해서는 다시 10년, 혹은 20년, 30년을 기다려야 할지도 모른다.

23) 같은 책, 51쪽.

1990년대 트렌디 드라마의 스포츠 사회학

: MBC 드라마 '사랑을 그대 품 안에'(1994)를 중심으로

임미주(서울대)

1. 1988년, 서울올림픽과 스포츠 시대의 개막

2018년 방송된 KBS 다큐멘터리 '88/18'은 서울올림픽 개최를 전후로 한국 사회에 일어난 변화들을 속도감 있게 관찰한 작품이다. '올림픽 체제'¹⁾ 속에서 한국 사회는 국가 주도하에 이전의 산업사회·개발도상국의 이미지를 적극적으로 탈피해나가며 세계화·선진화·도시화에 본격적으로 박차를 가하게 되었다. 그럼에도 88년 서울올림픽보다 조금 앞선 86년 아시안게임이 임춘애의 '헝그리 정신'²⁾을 영웅화했던 것을 떠올려보면, 80년대까지의 스포츠는 분명 선진국으로의 도약, 국제적 위상의 획득과 같은 거시적인 가치를 추구하면서도 동시에 여전히 생활상의 빈곤 등 후진국적 상황 안에 머물러 있었던 것 같다. 다큐멘터리 안에서도 대학생들이 '반민중적'이라는 이유로 올림픽 개최에 반대하는 장면이 나오거니와, 도시의 미관을 주민들의 생존권보다 우선시했던 올림픽 개최의 잔혹한 이면을 고발한 '상계동 올림픽'(1988) 등의 자료 역시 그러한 상황을 증언하고 있다.

다큐멘터리 중반부에 소개되고 있는 '중산층'이라는 키워드는 80년대보다는 오히려 90년대에 더 적합한 용어일 수 있다. 물론 80년대에 이미 스스로를 중산층이라 여기는 인구가 70%를 넘는다는 기사가 발견되며,³⁾ 당시 대통령인 전두환 역시 "우리의 목표는 전국민의 80~90%가 中産層이 되는 것"이라고 공공연하게 발표하면서 중산층에 대한 열망을 주도해가기도 했다.⁴⁾ 그러나 80년대의 중산층이 아파트나 승용차 등의 좀 더 물리적인 실체로 상상된다면, 90년대의 중산층은 문화적 차원에서 욕망된다는 차이가 분명히 존재한다. "중산층이 사회구성원의 기본요소로 등장하고 있으나 예술은 고급예술·대중문화로 2分化되어 중산층의 대두에 따라 이들 생활수준의 향상에 부응하는 중산층문화가 요구되고 있"다는 지적처럼, 80년대는 아직 문화적 분야에서 만큼은 중산층에 이르지 못했던 것으로 보인다.⁵⁾ 실제로 많은 이들이 체감했듯이 문화적인 층위에서의 삶의 질 향상은 90년대에 와서야 보편화 되며, '스포츠'의 관점에서 과거를 되짚어봐도 90년대의 문화 수준은 확실히 이전과는 다른 모습을 띤다. 80년대의 '스포츠'가 앞서 언급했듯 전문(직업)적, (선진)국가적인 것을 표상했다면, 90년대는 분명

1) 다큐멘터리 안에서 '올림픽 체제'는 올림픽 자체의 특수한 성격과 흔히 일컬어지는 외교, 세계화 등의 문제만을 가리키지 않는다. "1980년대 한국 사회에서 올림픽이 영향을 미치지 않은 부분이 없다는 점에 주목했다"(〈올림픽 향해 달려간 80년대, 그대로 담고 싶었다〉, 《PD저널》, 2018.9.17. <http://www.pdjournal.com/news/articleView.html?idxno=62419>)는 이태웅 PD의 말처럼, 작품은 사회 제반 분야, 이를테면 정치(세계의 이목을 의식한 정권교체의 상황), 경제(스포츠 분야에 대한 투자 지시와 정경유착의 분위기), 세계 정세(동서 화해무드 조성), 첨단기술(중계를 위한 최첨단 통신 기술 개발과 보급), 지역 개발(관광 특수를 의식한 문화시설에 대한 이례적 투자 및 투기 효과), 방송(언론과 예능의 선전) 등에 걸쳐 스포츠가 어떻게 절대적인 위상을 발휘하게 되었는가를 추적하고 있다.

2) 물론 '헝그리 정신'과 관련된 에피소드는 이후 상당 부분 왜곡되었다고 밝혀진 바 있다. 그러나 당시 스포츠계의 비과학적 훈련 풍토, 열악한 지원은 분명한 사실이며, 오히려 언론이 왜곡을 통해 만들었던 당대의 상징이 '헝그리 정신'이었다는 사실은 역설적으로 그 시대의 문제를 적나라하게 드러내는 것이다. <"라면소녀는 와전된 얘기... 도가니탕·뱀탕까지 먹고 뛰었죠">, 《문화일보》, 2010.4.16. <http://www.munhwa.com/news/view.html?no=2010041601033633007004> 참조.

3) 다큐 장면 삽입 《조선일보》

4) <중산층 80~90%가 목표>, 《경향신문》, 1987.2.24.

5) <中産層문화 개발 아쉽다>, 《경향신문》, 1987.5.27.

취미(오락)적, 개인적인 차원의 스포츠이자 나아가 중산층 이상을 의미하는 계급의 지표로 기능하게 되는 것이다. 다큐멘터리 속에 등장하는 ‘나도 중산층’이라는 감각은 마치 예고편처럼 이 글에서 다루게 될 작품, ‘사랑을 그대 품 안에’ 1부의 “스스로 중산층이라고 생각하는 사람들”로 자연스럽게 연결된다.

“이제 상품이 있으니까 고객이 온다는 그런 시절은 지났어. 뭔가 다른걸 줘야돼. 똑같은 상품은 어딜 가도 널려있는 거야. 상품으로 고객을 부르는 게 아니라 그들의 마음속에 있는 바람을 움직이는 거야. 허영, 하이 소사이어티에 대한 막연한 동경, 뭐 그런 것들이지. 너 요사이 우리나라에서 스스로 중산층이라고 생각하는 사람들이 제일 하고 싶어하는 운동이 뭘줄 알아? 수영이야, 수영. 나이 들어가는 남자는 골프고. 나도 언젠간 필드에 나가리란 희망을 안고 무리해서 골프채도 사놓고 실내 연습장에도 다니고 하는 거야. 우린 바로 그들에게 그런 희망을 파는 거야. 미래에 대한 꿈말이야.” (1부)

80년대 문화계 전반에서 ‘민중’으로서의 일반 대중을 즐기치게 호명했다면, 90년대는 이제 독일의 대사처럼 “스스로 중산층이라고 생각하는 사람들”에게 그 자리를 대체시킨다. 그들은 백화점에서 꿈과 희망을 사는 소비자이자, 동시에 드라마라는 장르를 통해 새로운 문화를 적극적으로 욕망하는 시청자가 되기도 하는 것이다. 지상파 드라마 시청률이 거의 무의미해진 현재와 달리,⁶⁾ 당시의 시청률은 드라마가 문화 영역에서 보편적 교양·정보의 창구 기능을 담당하고 있었다는 점을 보여주는 지표라 할 수 있다.⁷⁾ 특히 트렌디 드라마의 경우는 “전지구적 소비 문화 스타일을 처음으로 아시아에 소개한 일본 트렌디 드라마의 관습을 의식적으로든 무의식적으로든 따”르게 되며,⁸⁾ 실제로 ‘사랑을 그대 품 안에’를 통해 배우 차인표가 드라마 한편으로 1억원의 광고료를 받는 배우로 도약했다는 사실 역시 드라마를 통한 광고 효과가 어느 정도인지를 가늠케 한다.⁹⁾

드라마가 담보하는 광고 효과나 문화 선도의 기능은 서사와 결합하면서 다양한 의미망을 형성하게 된다. 한국의 경우, 90년대로 들어서며 PPL 효과를 노린 상품, 장소, 문화코드 등이 본격적으로 등장한다. “기획 마케팅 개념을 도입한” 영화 ‘결혼이야기’(1992)는 간접광고의 최초 사례로 꼽히곤 하는데,¹⁰⁾ 등장인물인 신혼부부의 혼수품으로 삼성의 가전제품을 그대로 노출 시킨 장면들이 삽입된 것으로 알려져 있다. 더욱이 이 시기 드라마 주인공들은 중산층 이상이거나 재벌 등의 경제적 위치로 설정됨으로써, 이전까지 상류층에 대한 막연한 이미지만을 가졌던 시청자들은 좀 더 구체적으로 자신들에게 노출된 것을 즉각적으로 욕망하게 되는 것이다. 기존의 연구에서도 트렌디 드라마를 통해 새롭게 등장한 신데렐라 이야기의 특징으로, 사랑과 경제적·계급적 욕망을 구분하고 대립시켰던 전통적 서사와 달리, 본격적으로 “현실적 필요와 물질적 매혹, 자존심과 경계” 등을 노골화하고 따라서 간택의 대상이었던 신데렐라가 주

6) 2000년대 이후 TV의 시청률은 점차 무의미한 지표가 되고 있다. 실제로 드라마 시청률 순위표에서 90년대와 같이 시청률을 보인 드라마는 ‘허준’(MBC, 1999) ‘태조 왕건’(KBS, 2000) ‘대장금’(MBC, 2003)이 예외적으로 파악될 뿐이며, 이는 드라마의 질적 문제라기보다는 기술 진보에 따른 다양한 플랫폼의 보급에서 비롯된 문제로 볼 수 있다. <시청률로 본 역대 최고 드라마>, 《중앙일보》, 2009.6.11. <https://news.joins.com/article/3643112> 참조.

7) “텔레비전 드라마는 단순한 러브스토리 극이라는 테두리를 넘어 드라마 속에 표현되는 라이프스타일 및 복장 등에 담겨진 노하우나 메시지가 중요한 의미를 지니”게 된다. 이와오 수미코, 김영덕·이세영 옮김, 『TV드라마의 메시지』, 커뮤니케이션북스, 2004, 20-21쪽.

8) 이동후, 「한국 트렌디 드라마의 문화적 형성-탈국가적 문화 수용 양식을 중심으로-」, 조한혜정 외, 『‘한류’와 아시아의 대중문화』, 연세대학교 출판부, 2003, 131쪽.

9) <귀하신 몸, 그대이름은 스타 드라마 한편으로 역대모델>, 《한겨레》, 1994.9.2.

10) 이동후, 앞의 글, 141쪽.

체적이고 적극적으로 사랑을 쟁취하는 여성으로 변모한다는 점이 분석된 바 있다.¹¹⁾

MBC에서 방영된 '사랑을 그대 품 안에'(이진석 연출, 이선미 극본, 차인표 이승연 신애라 천호진 주연, 1994.6.6.-1994.07.26.)는 작품의 배경을 '백화점'으로 설정함으로써 앞서 말한 욕망들을 다른 드라마보다 더 노골적으로 드러내기에 적합했다.¹²⁾ 대부분의 등장인물이 백화점 내에서 일하는 역할이었으므로 그들의 생활을 보여주는 것 자체가 백화점의 각 층과 코너, 매장을 홍보하는 기능으로 직결되었던 것이다. 이러한 의도는 시청자들의 니즈에 그대로 적용해 드라마는 "7월 첫주 가구시청률 39.3%, 둘째주 시청률 41.2%로 인기 1위를 차지했으며 20대 여성층과 30~40대 주부층으로부터 폭넓은 인기를 누"리는 등 큰 성공을 거두게 된다.¹³⁾ 그 중에서도 앞서 인용한 1부의 한 장면인, 영업 1부 이사 도일이 후에 영업2부 이사가 될 풍호에게 백화점을 안내해주며 서울백화점만의 차별점으로 내세우고 있는 것이 "헬스센터"(1부)라는 점에 특히 주목해볼 만하다.

'사랑을 그대 품 안에'에는 총 13가지 스포츠가 등장하는데(문단 아래 이미지 참조), 단순한 백화점과 스포츠센터의 광고 효과만을 노리는 것이 아니라 인물들의 상황이나 배경, 사건과 서사와 긴밀하게 결합되어 극의 효과를 극대화시키는 역할을 겸한다는 점에서 중요하다. 이런 맥락에서 90년대 트렌디 드라마에 등장하는 스포츠들이 각각 분명한 타겟과 임무를 가지고 있음을 짐작할 수 있다. 물론 오래전부터 드라마 속에서 스포츠는 오랫동안 오락이자 유희의 대상으로 심심치 않게 등장해왔다. 그러나 트렌디 드라마에 등장하는 스포츠의 성격은 앞서 말한 이유들로 조금 복잡하다. 서사 속에서는 현실의 반영이자 갈등을 극대화하는 요소가 되기도 하지만, 등장 자체만으로 시청자들에게 문화적 선망의 대상으로 홍보되기도 하는 탓이다. 이 글에서는 드라마 속에 등장하는 스포츠를 통해 90년대 트렌디 드라마가 문화 소비적 경향을 분석하고자 하며, 서사와 PPL이 결합되는 방식 등을 통해 그 구체적인 양상을 살펴볼 것이다.

11) 신주진, 「이선미·김기호 vs 김도우 리얼리티와 판타지의 행복한 만남」, 『29인의 드라마작가를 말한다-Drama, 작가vs작가』, 도서출판 밈, 2009, 190-191쪽.

12) 작품의 대략적인 줄거리는 다음과 같다.

'이진주'(신애라 역)는 백화점 의류 매장에서 판매사원으로 일하고 있다. 일찍 부모님을 여의고 무직 상태로 하루 인생을 살고있는 폭력적인 오빠(김기호 역) 때문에 사실상 가장의 삶을 살고 있지만, 어려운 생활 속에서도 누구보다 순수하고 긍정적이다. 진주가 일하는 서울백화점은 '정도일'(천호진 역)과 '강풍호'(차인표 역)의 아버지가 창업한 곳으로, 현재는 이사가 된 두 아들이 경영에 참여해 세대 교체 중이다. 풍호의 옛 연인 '고은채'(이승연 역)는 삼진건설 정회장의 딸로 정략결혼으로 도일과 결혼하게 되지만, 애정 없는 결혼 생활, 남편의 외도, 유산 등으로 인해 갈등을 겪는다. 풍호는 음악을 좋아했던 학창시절, 진로 문제로 아버지와 갈등을 겪고 미국으로 떠났다가 부고를 받고 돌아온 뒤 아버지와 같은 삶을 살아보고자 한다. 자신을 오렌지족 취급하는 동료들, 단념해야 하는 옛 애인 등의 문제로 새로운 삶은 쉽지 않지만, 직원들과의 우정, 동료애, 진주에 대한 사랑 등을 통해 세상을 더 깊게 알아가면서 점차 달라진 삶을 살게 된다. 한 편, 도일과 아버지 정회장, 장인 고회장은 음모를 꾸며 풍호를 몰아내고 주주들 몰래 이면계약을 작성함으로써 백화점을 차지할 계획을 꾸미고, 그 결과 풍호는 개인적으로는 여직원과의 루머로, 업무상으로는 소비자 고발의 책임을 지고 백화점에서 쫓겨날 위기에 처한다. 이사 해임 건 등으로 소집된 이사회에서 풍호는 은채가 전해준 음모의 진상과 동료들이 빼돌린 이면계약을 통해 극적으로 사실을 폭로하고, 백화점을 떠난 진주를 찾아가 다시 사랑을 고백하는 등 위기를 극복한다.

13) <MBC 「사랑을그대품안에」 화제 속에 26일 終映>, 《동아일보》, 1994.7.25. 시청률 조사기관인 닐슨미디어리서치가 1992년부터 2004년까지 집계한 드라마 TOP 50 통계자료에서 '사랑을 그대 품 안에'는 평균 시청률 45.1%로 43위를 차지하기도 했다. 이와 같은 시청률은 동 시간대 다른 채널의 드라마 시청률과 비교했을 때 상당한 수치다. 「작별」의 시청률은 평균 13%. (중략) 이같은 수치는 같은 시간대에 방송된 MBC 「사랑을 그대 품안에」와 「M」의 3분의 1에 불과하다. 「작별」은 차인표와 심은하라는 청춘스타를 내세운 이들 드라마뿐 아니라 같은 시간대 KBS 2TV로 방송되는 「한명회」에도 시청률이 뒤지고 있다." <김수현 시대 갔는가>, 《경향신문》, 1994.8.25. 참조.



2. '민중'의 80년대, '중산층'의 90년대

90년대 트렌디 드라마의 도시적 감성을 따르면서도 이 드라마가 부분적으로 80년대적인 인상을 주는 것은, 주인공 중 유일하게 서민으로 그려지고 있는 진주라는 인물의 계층적 위치 때문일 것이다. 트렌디 드라마의 여성주인공들이 대부분 커리어 우먼으로 설정되어 대학생('마지막 승부'), 여행사직원('질투'), 화가이자 디자이너('느낌'), 의사('M') 등 직업 자체만으로 트렌디함을 드러내는 것과 대조적이다. 오늘날까지도 대부분의 로맨스물에서 계층 간의 빈부격차는 주요 갈등 요소로 작용하지만, 진주의 형편은 90년대라는 시대적 분위기에 한참 못 미치는 수준으로 설정되어 있어 비슷한 시기 드라마의 주인공들과 차이를 보인다. 청룡열차도 타본 적이 없고(10부), 바닷가도 가본 적이 없는(12부) 진주는, "커피 두 잔 마셨는데 만 천 원"(9부)이라는 금액이 나왔으며 씹쓸해하거나 풍호의 집 화장실이 "틀자마자 뜨거운 물이 팔팔나오고 그런 데"(9부)라고 놀랄 정도로 가난한 처지에 있다. 또 "전 대학 나온 사람들은 다 멋있고 이성적이고 똑똑한 줄 알았어요. 근데 그렇지 않은 사람들도 많은가 봐요."(8부)라며 80년대 여공들의 수기에 나올법한 말을 하며, '대학생'을 선망하는 모습도 보인다. 진주와 풍

호의 데이트 장면에서 앞서 대조되고 있는 두 사람의 집도 동시대임을 의심케 할 정도로 차이가 심하다.



또한 드라마 첫 회부터 여러차례 등장하는 “조찬기도회”(1부)는 여직원들만의 조회시간으로, 80년대 여공의 생활을 떠올리게 하는 소재다. 조회시간을 지휘하는 ‘조장언니’ 역시 80년대 수기에 흔히 등장하는 반장 등과 같은 역할을 하며, 여직원들은 같은 판매직 직원임에도 남직원들이 사복 차림에 명찰만을 달고 일하는 데 반해 복장 단속을 철저히 받는다. 또한 소원이 무엇인지를 묻는 독일의 질문에 진주의 대답이 “우선은 남북통일이고요”, “남들처럼 대학 가서 공부도 하고 싶고”(5부)라는 말이었음에 주목할 필요가 있다. ‘통일’과 ‘대학’을 소망한다는 것 자체가 90년대적 정서와 동떨어져 있기 때문이다. 마치 과거에 살고 있는 것처럼 보이는 여자주인공에게 새로운 시대를 체험하게 해주는 것은 재벌 남자주인공이며, 카페, 재즈바, 놀이공원, 패밀리 레스토랑 등 문화적인 층위에서의 경험을 통해 계층적인 상승이 이루어진다.



그러나 진주와 같은 80년대적 인물이 일방적으로 남자주인공으로부터 경제적 원조를 받기만 하는 것은 아니다. 신데렐라 서사의 부족한 것 없어 보이는 남자주인공에게도 결핍이 있기 마련이며, 이 드라마에서 풍호로 대표되는 ‘오렌지족’ 캐릭터가 가진 치명적인 결핍은 바로 모성의 부재다. 작품 안에서 모든 아버지들은 하다못해 시체¹⁴⁾나 이름¹⁵⁾으로라도 등장하지만,

14) 첫 회 첫 장면이 병원에 실려가는 풍호 아버지의 모습이다. 백화점 개점식과 교차되며 수술 장면이 이어지나 곧바로 사망한다.

15) 3부 마지막 부분에 풍호의 모임에 따라간 진주에게 풍호의 지인들이 그녀의 집안에 대해 질문하는 장면이 나온다.

지인1: 실례지만 아버님 성함이 어떻게 되세요?

진주: 이자 복자 길자 세요.

지인1: 이복길 씨? 누구시더라?

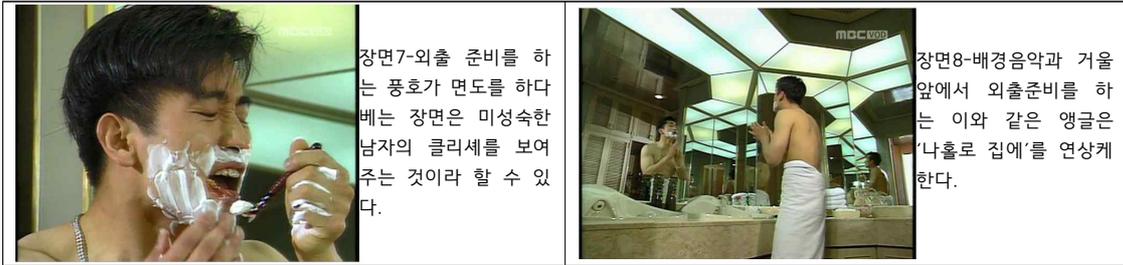
진주: 아휴, 당연히 모르시죠. 저 낳고 한달 뒤엔가 돌아가셨는데 저도 얼굴은 못뵈었어요.

지인1: 어머, 아, 그러세요.

지인2: 골프 좋아하세요?

진주: 네?

고아에 가까운 진주뿐 아니라, 상류층에 속하는 풍호, 도일, 은채의 집안에도 어머니는 등장하지 않는다.



장면7-외출 준비를 하는 풍호가 면도를 하다가 베는 장면은 미성숙한 남자의 클리셰를 보여주는 것이라 할 수 있다.

장면8-배경음악과 거울 앞에서 외출준비를 하는 이와 같은 앵글은 '나홀로 집에'를 연상케 한다.

풍호의 아버지는 음악에 뜻을 가졌던 어린 풍호를 이해하지 못했고, 아버지와 화해하지 못한 채 임종을 마주한 풍호에게는 그것이 큰 상처로 남아있다.¹⁶⁾ 무조건적으로 자신을 이해하고 사랑해줄 대상이 부재했던 그의 결핍은 은채와의 묘한 관계에서도 확인된다. 오늘날 드라마에서의 연애 관계와는 사뭇 차이를 보이는 애매모호한 당시의 연애 풍토에 관한 논의는 차치하더라도,¹⁷⁾ 옛 애인과의 관계로 보기에 지나치게 집착적이고 의존적인 태도를 취하는 풍호의 모습을 이해하기는 쉽지 않다. 물론 드라마 전체 서사가 역시 오랜지족 같았던 남자주인공의 정신적 성장과 어른-남성 되기를 큰 축으로 하고 있기 때문에, 풍호가 아직 미성숙한 모습으로 등장하는 것이 수순일 수 있겠지만, 은채에게 “유부녀 되기 전에 부탁이 하나 있는데”, “너 냄새 한번만 맡아도 돼?”(1부)라는 질문을 한다거나, 지하철에서 옆에 선 진주에게 “무슨 샴푸 써요?” “냄새가 좋은데”(7부)¹⁸⁾라고 묻기도 하고, “언제 맡아도 향기로운 진주씨네 빨랫비누.”(9부) 등의 말을 하는 등 후각에 집착하는 풍호의 태도는 너무나도 유아적이다.

또한 은채와 진주는 연적 관계로 설정되어 있음에도, 작품 안에서 둘의 감정적 대립은 전혀 없는 데다 실제 마주치는 장면조차 2-3회에 불과하다.¹⁹⁾ 이들 사이의 대립은 오로지 선택의 순간(은채의 유산-놀이공원에서 기다리고 있는 진주, 슬퍼보이는 은채-같이 휴가를 가기로 한 진주와의 약속)에 풍호의 내적 갈등으로만 존재할 뿐이다. 풍호의 결핍은 진주와 같이 객관적으로 훨씬 열악한 처지에 있는 인물조차 “이사님 뵈면 속상해져요.” “하여튼 가슴이 아파요. 우리 오빠 생각도 나고, 우리 아버지 생각도 나고. 불쌍해보이기도 하고.” “이사님은 가족도 없고 사랑하는 사람도 없잖아요.”(11부)라는 말을 할만큼 치명적인 것처럼 보인다.

이렇게 위태로운 남자주인공의 정신적 성장을 돕는 인물들은 두 여자주인공 외에도 백화점의 직원들이 있다. 자신의 측근인 조차장으로부터 “조직은 팀웍으로 움직이는 겁니다. 그리고 그 팀웍은 하루아침에 생겨나는 게 아니고요.”(5부)라는 조언을 들은 풍호는 적극적으로 직원들과 어울리고자 노력한다. 물론 “내가 알기로는 인간성 괜찮은 사람 정도의 평가는 받고 있

지인2: 우리 골프 모임이 있거든요. 함께 다녀요.

진주: 골프요? 하하, 골프라.

16) “어머니가 살아 계셨다면 이해했을까.”(14부)라는 풍호의 말은 극 중 상대 여성들에게 모성애를 느끼게 하며, 실제로 풍호에게 은채, 진주 두 여성은 때로 어머니와 같은 역할을 하기도 한다.

17) 90년대 드라마 속 연인의 관계는 오늘날의 감각과는 달리 분명하게 규정되지 않는다는 특징이 있다. 이를테면 11부에서 이미 진주와 풍호는 키스를 통해 서로의 감정을 확인했음에도 12부에서 휴가를 갈 일행 중에 진주 애인도 있느냐는 풍호의 물음은 의아하다. 이미 둘의 감정이 상당 부분 진화된 드라마 막바지에도 유학길을 다짐한 은채에게 다시 생각해볼 순 없느냐는 부분도 애매하다. 첫 트렌디 드라마로 꼽히는 ‘질투’가 제목부터 그런 감정을 드러내고 있으며, 실제로 우정과 사랑이 모호해 벌어지는 에피소드들이 주를 이룬다는 사실도 의미심장하다.

18) 이 때 “비누 써요. 말표 빨랫비누.”라는 진주의 대답에서 여전히 80년대적인 정취를 느낄 수 있다.

19) 서로의 존재를 알기 전 헬스센터 앞에서 우연히 마주치는 장면(1부), 쌍쌍파티에서 서로를 처음 알게 되는 장면(3부), 일부러 진주를 보기 위해 은채가 옷을 사러 진주가 일하는 매장에 들르는 장면(4부)가 전부다.



는 것 같던데. 부하 직원들과 격의 없이 어울린다는 게 마이너스 요인도 될 수 있지만 플러스 요인도 될 수 있는 거야. 인간 관계라는데 그렇게 능력 가지고만 되는 게 아니야. 더군다나 풍호한테는 사람을 끌어당기는 묘한 매력 같은 게 있어.”(10부)라는 정회장의 평가처럼 풍호는 누구와도 스스럼없이 친해지는 능력을 이미 가지고 있기도 하다. 직원들과 거리낌 없이 불링을 치고 함께 소주나 맥주를 마시거나 휴가까지 함께 하는 등 열린 마음으로 인간적인 정을 쌓아가면서 풍호는 어린애 같이 무책임하고 집착적인 태도, 오렌지족의 이미지를 벗어나 정신적인 성숙을 이루어 나간다.

물질적/정신적 결핍을 교차해서 제시하며, 이렇듯 작품은 독특한 계층적 융화를 꾀하고 있다. 90년대 물질적인 풍요에 비해 상대적으로 빈곤해진 정신적인 건강성(80년대 민중의 건강함을 연상케 하는)을 드라마의 연애 서사와 결합시킨 ‘사랑을 그대 품 안에’의 특징은 80년대와 2000년대 사이에 놓인, 90년대만의 특수성을 결정적으로 보여주고 있는 증거이기도 하다. 이선미 작가의 2000년대 히트작 ‘발리에서 생긴 일’(SBS, 2004)에서 여주인공 이수정(하지원 역)은 진주와 달리 그룹 후계자인 남주인공 정재민(조인성 역)과의 계층적 격차를 더 처절하게 직시하게끔 설정되어 있으며, 그들의 로맨스 역시 ‘사랑을 그대 품 안에’와 달리 좌절되고 죽음에 이르는 등의 비극으로 끝나버리기 때문이다. 작가 이선미(혹은 김기호와의 공동 집필)의 작품들은 흔히 “경제적이고 계급적인 현실”을 실감나게 그려낸다고 평가되는데, 그로 인해 멜로물의 주인공들임에도 “계급성이 부여”된다는 점이 중요한 특징으로 지적되어왔다. 따라서 “계급적 갈등과 긴장 자체가 그들 사이의 사랑과 욕망의 동인”이 되는 구조가 완성되며,²⁰⁾ 결국 “그들은 누군가에 대한 ‘사랑’을 원하는 것이 아니라, 바로 그 ‘사람’을 원하고 욕망하는 것이다. 그들에게 사랑과 욕망은 분리할 수 없는 하나의 몸체이고, 서로가 서로를 규정하고 한계 짓는 내적 구성물이” 된다.²¹⁾ 따라서 2000년대로 들어서면 불가능해지는 그 욕망이 적어도 이 드라마에서만큼은 긍정되고 있으며, 90년대 서민들은 중산층에 진입했(한)다는 환상과 희망을 재벌과의 상보적인 관계를 통해 낙관적으로 전망하게 되는 것이다. (그럼에도 작가는 이와 같은 결합에 더 결정적인 판단은 유보하는 것 같다. 진주와 풍호는 편의점 앞에서 재

20) 신주진, 앞의 글, 193-196쪽.

21) 위의 글, 211쪽.

회하는 것으로만 엔딩 처리된 데 반해, 조차장-오사라, 영지-해효 등 같은 계층의 커플들은 백화점에서 혼수를 둘러보는 장면으로 엔딩을 장식해 대조적인 모습을 보이기 때문이다.)

3. 90년대 드라마의 트렌디, 스포츠

2장에서 잠시 살펴보았지만, 소원을 묻는 독일의 질문에 남북통일과 대학입학 다음으로 이어지는 진주의 대답은 의미심장하다.

아, 수영도 배우고 싶구. 헬스센터를 지나다닐 때마다 거기서 운동하고 수영하는 사람들 보면 부럽다는 생각이 들더라구요. 전 개구리 헤엄도 못치거든요. (5부)

앞서 언급한 바와 같이 ‘사랑을 그대 품 안에’에는 총 13가지 스포츠가 등장한다. 경마, 골프, 수영, 검도, 헬스, 에어로빅, 서바이벌 총쏘기, 승마, 볼링, 당구, 스쿼시, 스키, 요트 등이 그것이다.²²⁾ 드라마의 서사와 관련해 좀 더 비중 있게 다루어지는 종목이 있고 배경이나 소품 정도로만 쓰이는 종목도 물론 있지만, 본격적인 스포츠 드라마보다 더 여러 가지 스포츠 장면을 삽입한 이와 같은 사례는 찾기 어렵다. 그러나 중산층의 취미로서 스포츠가 90년대에 본격적으로 활성화되었음을 떠올린다면, 이 드라마는 서사 안팎으로 선전 효과를 충실히 해내고 있는 셈이다. ‘사랑을 그대 품 안에’를 분석했던 동시대 비평에서도 스포츠와 관련된 부분을 언급하고 있지만, 멜로드라마의 전통적 경합, 건강한 신체의 과시 등의 맥락에서만 살펴지고 있을 뿐이다.²³⁾ 그러나 지금까지 살펴본 것처럼 드라마 속의 스포츠는 수동적인 위치에 머물며 배경 등으로만 기능하는 것이 아니다.

특히 진주의 상류층 체험이자 중산층 되기의 연습 격인 수영 배우기는 이 드라마의 성격을 압축적으로 보여주는 부분이다. 단순히 보면, 드라마 초반에 백화점 스포츠센터의 프로그램들을 멀리서 지켜봐오만 했던 진주가 결국 실제로 수영장에 들어가 소원하던 수영을 배운다는 흐름의 서사일 뿐이지만 여러 가지 의미망이 중첩되어 있는 것이다. 우선, 진주에게 소원을 묻고 소원을 성취하게 도와준 인물이 풍호가 아니라 독일임에 주목해야 한다. 독일은 먼저 진주에게 수영복을 선물하는데, 수영복 매장에서 일하는 조장언니는 독일의 외도상대다. 인물 간의 드러난/드러나지 않은 관계를 보여주면서 동시에 배경이 되고 있는 스포츠 매장(asics)을 광고하는 효과를 얻게 된다. 수영 장면 역시, 진주의 계층 상승을 보여주면서 동시에 풍호와 은채가 수영장 외부에서 이를 목격하게 함으로써 사각 관계라는 갈등을 효과적으로 표현할 수 있게 된다. (경마, 서바이벌, 볼링 등의 종목 추후 분석)

--	--

22) 백화점 내 헬스장과 수영장이 빈번하게 노출되는 만큼 이와 관련된 스포츠가 가장 자주 등장하며, 스포츠의 차원보다는 문화적 차원에서의 당구와 볼링 장면도 여러 차례 삽입된다. 스키의 경우 독일이 은채에게 여름휴가를 제안하는 이야기 속에 나오는 정도이며, 요트는 풍호와 은채의 회상 장면에 배경으로만 등장한다. 1장 마지막에 첨부된 이미지 참조.

23) “풍호와 정도일의 서바이벌 게임 장면. 두 총잡이의 멋진 결투장면. 이것은 서부극에서 정의의 사도가 악당을 쏘는 장면과 람보 영화의 이미지가 겹쳐져 있다. 풍호는 고대적 영웅이다. 고귀한 혈통을 타고났으나 버려져 조력자를 만나 시련을 이기고 왕위에 오른다는 영웅일생구조를 그대로 지니고 있다. 또한 바디빌딩으로 단련된 몸은 일반인보다 신체적으로 우월한 영웅의 조건이다. 풍호는 현대적 우상이기도 하다. 검은 가죽옷에 오토바이를 타고 섹스폰을 붙여대는 그는 고독한 우상 제임스 딘의 이미지를 따오고 있다.” 김유진, <Drama 사랑을 그대 품안에-요즘 T.V 드라마 읽는 방법 하나>, 《오늘예감》 창간호, 1994년 가을과겨울사이, 27쪽.



90년대 드라마 중 스포츠를 본격적인 주제로 하고 있는 드라마는 잘 알려져 있다시피 MBC의 ‘마지막 승부’(장두익 연출, 손영목 극본, 장동건 심은하 손지창 이상아 주연, 1994.1.3.-1994.2.22.)와 같은 채널에서 방송된 ‘아이싱’(장두익 연출, 최윤정 극본, 장동건, 이승연, 이종원 주연, 1996.7.1.-1996.8.27.) 등이 있다. 그러나 이들 드라마에서 스포츠는 전통적인 서사를 따라 승부라는 모티프로만 기능한다. ‘마지막 승부’는 대학 농구팀의 라이벌 구도를 따라 벌어지는 인물 간의 대결을 주요 내용으로 하고 있으며, ‘아이싱’은 아이스하키 선수인 남자주인공의 정신적 성장을 스포츠를 통해 그리고 있기 때문이다. 물론 ‘마지막 승부’는 당대 대학 농구의 인기와 맞물려 인기를 끈데다, 하이틴 스타들을 대거 등장시켜 이슈가 되기도 했다. 하지만 인물의 성격이나 서사적인 측면에서 새로운 감각을 보여준다고 하기는 어렵는데, 우선 운동 선수라는 설정 때문이기도 하지만 남성 인물들이 폭력적이고 마초적인 성격으로 표현되었다는 점에서도 90년대의 남성이 좀 더 패셔너블하고 매너 있는 태도를 지향하는 것과는 거리가 있다. 또 주인공인 윤철준(장동건 역)과 이동민(손지창 역)이 대립하게 되는 계기가 동민이 거액을 받고 우정을 배신하면서 다른 대학에 입학한 사건 때문인데, 그로 인한 갈등을 스포츠 정신과 우정으로 극복한다는 점에서 이 드라마의 서사는 이전 시대적 성격에서 크게 벗어나지 못하는 것이다. 돈에 대한 부정적 인식과 스포츠 정신의 순결함을 대조시키는 방식은, 이 드라마가 본격적인 스포츠 드라마임에도 다른 90년대 드라마 속 스포츠를 등장시키는 방법에 오히려 뒤쳐진다는 인상을 주고 있다.

‘사랑을 그대 품 안에’가 방영되었던 시기에 KBS2에서 화제를 모았던 드라마 ‘느낌’(윤석호 연출, 오수연·김영찬 극본, 손지창 김민종 이정재 우희진 주연, 1994.7.20.-1994.9.8.)에도 스포츠는 등장한다.²⁴⁾ 남자주인공 중 한 명인 준이 조정 선수로 나오기 때문에 훈련이나 시합 장면이 자주 삽입되고 있는데, 준의 성격을 드러내거나, 합숙 등의 문제로 준과 유리를 분리

24) ‘사랑을 그대 품 안에’의 마지막 주와 ‘느낌’의 첫 주 방송 시간이 겹친다. ‘느낌’ 방영 바로 전 작품은 사극 ‘한명회’였으며, 동 시간대 SBS에서는 중년의 이야기를 다룬 ‘작별’이 방송되고 있었다. ‘한명회’와 ‘작별’은 트렌디 드라마로 분류되기 어려워 비교 대상에서 제외했다. ‘느낌’은 쌍둥이인 한빈(손지창 역)·한현(김민종 역)과 막내 한준(이정재 역)의 3형제가 프랑스에서 온 엄마 친구의 딸 김유리(우희진 역)를 동시에 좋아하게 되면서 펼쳐지는 이야기로, 형제 중 한명이 유리의 친오빠라는 사실이 밝혀지면서 겪게 되는 갈등이 주 내용이다.

시키는 장치로서도, 팀 동료와 삼각관계가 벌어지는 등의 에피소드에도 스포츠가 효과적으로 쓰이고 있다. 또한 ‘사랑을 그대 품 안에’ 후속작인 ‘M’은 트렌디 드라마로 분류하기 애매한 장르물임에도 1분 남짓한 예고편 속에 첫 회 첫 장면인 발레부터, 스쿼시, 수영 등의 스포츠가 등장하고 있어 주목을 요한다. 이 두 드라마에 등장하는 스포츠는 모두 중산층적인 이미지를 강하게 갖고 있는 종목들이다. (추후 보완)



이처럼 ‘사랑을 그대 품 안에’는 본격적인 PPL드라마라고 해도 과언이 아닐 정도로 대부분의 상호명이나 장소가 그대로 노출되지만, 오히려 서사와 이질적이지 않게 어우러져 웰메이드라는 인상을 줄 정도다. 구체적으로 분석하지 못했지만 백화점 광고 모델로 진주가 선발되면서 더 노골적으로 광고 장면을 삽입하고 있는데 그 역시 어색하지 않다. (추후 보완)

4. 백화점의 붕괴와 중산층이라는 꿈의 몰락

지금 보고 계신 화면은 앞서 말씀드린 기획 의도대로 꿈이 있는 백화점이라는 컨셉을 구체화 시켜본 것입니다. 즉 단순한 구매의 장소가 아니라 도시인의 복합적인 문화 욕구를 충족시켜줄 다목적 공간이라는 점을 강조한 겁니다. 그에 따른 슬로건은 다음과 같습니다. 사랑을 그대 품 안에, 행복을 그대 품 안에! 이상입니다. (4부)

드라마의 실제 촬영지였던 애경백화점 구로본점은 2019년 8월 31일 매출부진을 이유로 폐점했다. 진작부터 ‘AK플라자’로 이름을 바꿨던 백화점은 본사와 함께 2018년 홍대로 이전했으며, 인근 지역의 랜드마크였던 구로본점의 건물 부지와 관련된 향후 대책은 확정된 바 없다고 전해진다. 홍대로 이전한 뒤에도 AK플라자에 입점한 매장들의 매출부진으로 잡음이 끊이지 않았던 것을 떠올리면, ‘백화점’이라는 소비 공간의 영광은 어쩌면 1990년대에 한한 것일 지도 모르겠다.

작품은 당대를 실감나게 포착하다 못해 예언적인 기능까지 해내는 면이 있다. 독일의 아버지인 백화점 측 정회장과 독일의 장인(은채 아버지)인 건설회사 측 고회장의 결탁, 이면계약서 등이 주요 갈등의 축으로 설정되었다는 점에서 그러하다. 마지막 회에서 이들의 은밀한 거래는 풍화에 의해 폭로되고, 주주들로부터 비난을 받으며 관련자들은 몰락하게 된다. 드라마 속

에서 고회장은 1부 백화점 개점식에도 등장한 뒤로 지속적으로 백화점에 얼굴을 비추고, 자신의 심복을 심어놓는 등 적극적으로 사업에 관여하고자 한다. “건설업은 이제 사양업종이에요. 첨단 산업을 해야죠. 서울백화점처럼.”(12부)이라는 말로 너스레를 떨며 유통업에 관심은 있으나 관심뿐이라며 시치미를 떼는 채로 뒤에서 백화점에 자신의 자리를 마련해둔다.

드라마 속 지리적 감각으로 봤을 때 이 백화점은 강남 지역에 위치하는 것으로 파악된다. 직원 일행이 퇴근 후 헤어지는 장소가 3호선 지하철 역 등. 드라마가 방영된 바로 이듬해 95년 6월 삼풍백화점이 붕괴된다. 삼풍의 부실시공을 둘러싼 문제들이 90년대 내내 중요한 화두였던 것을 생각하면, 이 드라마의 설정은 결코 가볍게 넘겨지지 않는다. (미완)

백화점 붕괴와 재난 자본주의

:삼풍 참사의 기억과 쓰기-노동의 윤리

조윤정(카이스트)

1. 재난의 반복

1990년대에는 대형사고가 잇달아 일어났다. 성수대교 붕괴(94. 10. 21), 서울 아현동 가스 폭발(94. 12. 7), 대구 지하철공사장 가스폭발(95. 4. 28), 삼풍백화점 붕괴(95. 6. 29), 씨랜드 화재(99. 6. 30) 등이 대표적 사례이다. 이런 대형사고 빈발은 산업화시대 이래 경제성장을 위해 우리가 감수한 현대화의 위험들이다. 기업윤리의 부재, 정경 유착의 부정부패 만연, 그에 따른 안전 소홀과 부실공사는 위험의 원인으로 자주 언급된다. 이 가운데 삼풍백화점 붕괴사고는 한국전쟁 이후 최대의 사상자를 낳은 사건(사망자 502명, 부상자 937명, 6명 실종)으로 기록된다.

안전보다는 난개발을, 사람보다는 돈을 중시하는 사회에서 일어난 삼풍백화점 붕괴 참사는 한국 재난 자본주의의 정체성을 고스란히 보여준 상징적 사건으로 언급된 바 있다.¹⁾ 그리고 공교롭게도 그 글에서 세월호 사건을 통해 한국적 재난 자본주의의 특이성으로 정리했던 ‘배제하는 재난’, ‘유착하는 재난’, ‘통치하는 재난’²⁾의 문제성은 삼풍백화점 붕괴와 맥락을 같이 한다. 이는 신자유주의 지배논리의 일반적 성격만으로는 설명되기 어려운 특이성이 정리된 것이다. 국가 주도의 급속 성장을 추구해온 한국의 경우, 신자유주의 도입의 부작용으로 언급되는 천민자본주의의 부활이란 말이 무색하게 천민자본주의는 가시적인 부침 없이 상존하고 있었다. 필자는 앞선 한국적 재난의 특성이 바로 여기에 기원을 둔다고 생각한다.

1989년 12월부터 1995년 6월까지 운영되다 붕괴된 삼풍백화점 참사는 엄밀히 말해 신자유주의의 폐해로 보기엔 무리가 있다. 1987년 민주화 이후부터 IMF 이전까지의 시기는 개발독재의 추억과 신자유주의의 이념이 공존하는 시기였다.³⁾ 김영삼 정부는 ‘신경제5개년계획’과 ‘세계화’의 기치를 내걸고 금융 개혁과 노동 개혁을 통해 신자유주의화를 추구한다. 그러나 금융화를 추진하면서도 금융감독에 실패하고, 통제받지 않는 재벌은 금융개방을 통해 쉽게 차입한 자금으로 개발독재 시대의 성장 방식인 ‘사이즈 불리기’를 시도한다. 이런 상황은 IMF 구제금융이 필요한 1997년의 국면으로 이어진다. 국가 주도의 강남 개발 열풍과 재벌의 편법적 사업 확장의 분위기 속에서 삼풍백화점은 2년 앞서 파국을 맞은 셈이다.

올리히 벡은 현대문명의 위험이 실패가 아닌 과도한 성공에서 오기 때문에 현대 과학과 기술의 리스크를 통제하는 것이 더 어려운 현대문명의 역설을 위험사회 개념으로 설명한 바 있다. 그가 인류 문명이 산출하는 위험이라 부른 리스크는 재난과 동의어가 아니다. 리스크는 재난의 예언으로, 리스크가 현실이 되는 순간이 재난이다.⁴⁾ 그는 “리스크의 예상과 현실로 나타나는 재난의 차이”, 그리고 그 차이가 “정치적인 것을 창안하는 계기”가 된다는 점에 초점을 맞춘다. 이 과정에서 ‘리스크 계산’이 중요하게 언급된다. “위험은 운명처럼 우리에게 닥치는 것이 아니라 우리 스스로 만든 것, 인간의 손과 머리의 합작품이며, 기술 지식과 경제적 이익 계산의 결합에서 나온다.”⁵⁾ 리스크 계산은 통계적으로 기록되고 정치적 규제로 관리된다

1) 이동연, 「재난의 통치, 통치의 재난」, 『문화과학』79, 문화과학사, 2014, 37면.

2) 위의 글, 38면.

3) 87년 민주화로 이후 권위주의 국가의 통제력은 약해지고 산업적 통제도 그 정도와 양상이 달라지는 상황에 대해서는 지주형의 논의를 참고했다. 지주형, 『한국 신자유주의의 기원과 형성』, 책세상, 2011.

4) 올리히 벡, 박미애, 이진우 역, 『글로벌 위험사회』, 길, 2010, 30면.

는 점에서 탈개인화한다.

당시 삼풍백화점 붕괴 사고 이후 건설업계의 비리 구조와 허술했던 재난관리 체계에 대한 보고는 많이 제출된 상태이다. 2016년에 서울문화재단의 기획으로 만들어진 『1995년 서울, 삼풍』은 사회적 기억을 위해 생존자, 유가족, 구조자 등의 구술을 기록하여 정리한 결과물이다. 재난은 더 많이 기록되어야 한다. 특히 반복되는 재난 속에서 숫자로만 남은 희생자의 삶을 복원하지 않는다면 그 아픔은 개인이나 유가족의 몫으로만 넘겨진 채 사라진다. 기록되지 않은 역사는 기억되지 않고, 기억되고 애도되지 않은 참사는 반복되기 마련이다. 부끄럽게도 필자에게 삼풍백화점 붕괴사고는 한동안 ‘백화점’이 10초 만에 무너져 내렸다는 데 대한 놀라움과 불안, 그 백화점의 잔해 속에서 고가의 명품을 ‘도둑질’을 하다 들킨 시민에 대한 비난, 350시간 이상 건물의 잔해터미 아래서 견딘 생존자의 ‘생명력’에 대한 찬탄 정도로만 남아 있었다. 이 기억은 대부분 사고 당시 미디어가 반복적으로 보여준 시각적 이미지에 힘입은 바 클 것이다.

그러나 근래 여러 재난 방송을 목도하며 생각하게 된 것은 거기에 ‘어떤 사람들’ 있었고, ‘왜’ 재난을 예방할 수 없었는지, 죽은 자들을 위해 살아남은 자가 ‘무엇’을 할 수 있는지에 대해서 이야기하기도 전에 재난의 스토리는 지겨운 것이 되어 버린다는 점이다.⁶⁾ 이럴 경우, 합당한 치유와 보상, 용서와 화해 더 나아가 동일한 사건의 재발 방지는 요원한 것이 된다. 그런 맥락에서 문학은, 우리 앞에 재난이라고 명명된 사건 이면에서 희생자들의 삶을 복원해 낸다는 점, 그들이 그 사건 안에서 무엇을 할 수 없/있었는지를 들춰낸다는 점, 무엇보다 제도적 보상의 불완전성에도 불구하고 단축되어버린 애도의 시간을 지속할 수 있다는 점에서 힘을 지닌다.

삼풍백화점 붕괴사고를 소설로 형상화한 대표적 작품으로는 정이현의 「삼풍백화점」(2004), 황석영의 「강남몽」(2010), 문흥주의 「삼풍-축제의 밤」(2012)을 들 수 있다.⁷⁾ 세 작품은 각기 다른 관점에서 서술되지만 백화점 직원, 고객, 경영자, 구조자, 유가족, 기자 등 여러 인물을 내세워 1990년대 초중반 삼풍백화점을 둘러싼 자본의 논리, 사회적 불평등, 정경 유착의 구조, 재난관리의 민영화, 미디어의 정보 유통 등 재난을 둘러싼 일상적 위험의 문제들을 드러낸다. 이와 같은 글쓰기 방식은 우리에게 도래한 재난의 이면을 들춰 사회적으로 구성되고 정의된 재난, 그 이전의 위험 문제를 쟁점화한다.

현대 문명이 낳은 위험, 즉 리스크의 생산과 분배를 결정하는 것으로서의 ‘정의관계’는 부의

5) 위의 책, 57-58면.

6) 자신을 삼풍 백화점 삼풍백화점 참사의 생존자라고 밝힌 한 누리꾼은 2019년 4월 12일 온라인 매체 단지일보에 ‘세월호가 지겹다는 당신에게 삼풍 생존자가 말합니다’라는 글을 실어 반향을 일으킨 바 있다.

7) 삼풍백화점에서 죽은 친구를 기억하며 쓴 정이현의 소설은 10년 전 그 재난의 순간을 1990년대 초중반의 문화 현상을 통해 사실적으로 그려낸다. 502명이란 숫자로 집단화된 사망자 속에서 잊혀버릴 친구의 죽음을 기억하고, 그녀의 생애가 지닌 고유성을 따뜻한 시선으로 되살린다. 황석영의 소설은 삼풍백화점 붕괴의 뒷이야기에 가깝다. 작가는 일제 강점기부터 삼풍백화점 붕괴 시점까지의 강남 개발사를 형상화했다. 작품에는 회장을 포함한 정치 권력, 부동산 투기업자들과 조직 폭력배의 야합 속에서 이루어진 한국적 천민자본주의의 상징으로 강남 삼풍백화점이 등장했다가 사라진다. 삼풍백화점을 둘러싼 실제 인물의 이야기를 차용하여 자본을 둘러싼 인간의 욕망이 간과한 것들을 일깨운다. 문흥주의 소설은 삼풍백화점 붕괴사고를 중심으로 둔 장편소설이다. 사고에 휘말린 가족, 백화점 직원, 이 붕괴사고를 취재하려는 기자, 사람들을 구하려는 소방관의 시선을 교차하여 이야기를 전개한다. 이 때문에 재난 이후의 상황이 다각도로 조명되고, 각종 미담의 유통 속에서 모르고 지나갔던 재난 관리의 문제성을 드러낸다. 최근에 삼풍백화점 붕괴사고와 세월호 사건의 연속성을 환기하는 작품인 윤대녕의 「서울-북미 간」과 임성순의 「몰:mall:沒」이 발표된 바 있으나 이 글에서는 삼풍백화점을 주된 배경으로 삼은 세 작품을 분석 대상으로 삼았다.

생산과 분배를 결정하는 것으로서의 '생산관계'와 불가분의 관계에 놓여 있다는 점에서 문제적이다. 왜냐하면 리스크 계산 단계에서 계산 주체의 이익을 극대화하고 손해를 최소화하는 방향에서 위험을 진단하기 때문이다. 결과적으로 리스크의 규정, 리스크를 판단하는 지식과 규범의 통제, 리스크의 분배를 결정하는 '정의관계'는 자본주의의 생산관계 그리고 국가의 권력관계와 긴밀하게 연결된다. 이 글에서는 삼풍백화점 참사 관련 소설과 신문기사, 구술 기록을 대상으로 재난의 관리마저 자본의 욕망에 맡겨버리는 재난 자본주의의 문제성을 드러낼 것이다. 그리고 반복적인 위기 속에서 재난을 기록하고 기억하는 일의 의미를 되새기려 한다.

2. 위험한 풍요, 삼풍백화점이라는 기호



[그림 35] 1989년 11월 21일 경향신문 수록 광고

1989년 12월 1일에 문을 연 삼풍백화점은 1989년 3월부터 중앙일보, 동아일보 등 주요 일간지에 대대적으로 광고를 내보낸다. '전혀 새로운 차원의 전생활문화백화점'을 표방한 삼풍백화점은 광고에서 편리, 건강, 행복 3가지 풍요를 누릴 수 있는 공간임을 강조한다. 특히, 여러 버전의 백화점 광고에는 항상 자연과 공존하는 인간의 모습이 담겨 있다. 이것은 도시 속에서의 여유, 더 나아가 자기 본연의 삶을 추구하는 인간 본연의 욕망을 시각화한 것으로 볼 수 있다. 붕괴 직전까지도 유지했던 '골든 라이프'라는 삼풍의 키워드는 수입 명품이 주는 고급화 전략을 그대로 반영한다. 생활필수품부터 우체국, 증권, 투자신탁, 여행사 등 편리함을 추구하는

는 쇼핑공간과 수영, 헬스, 골프 등 레포츠 시설을 갖춘 첨단공간 그리고 다양한 행사와 휴식을 제공하는 문화공간이라는 이미지는 그대로 유행계급이 지향하는 강남의 이미지이기도 했다.

중산층의 기호를 팔았던 이 고급 백화점의 붕괴는 사회적 충격과 환멸을 낳았다. 일어날 수 없는 일이라고 여겨졌던지, 처음 삼풍백화점 붕괴 기사를 보면 이 사건은 테러나 폭발로 보도되어 있다.⁸⁾ 백화점 붕괴의 혼돈 속에서 일반 시민의 자원봉사가 이뤄지는가 하면, 절도 행위가 일어나기도 한다. '골프채·옷 등 훔치다 덜미', '백화점 붕괴 줌도둑 극성'⁹⁾ 같은 제목으로 기사화된 다수의 사건에서 취재기자가 전달하는 것은 사건 장소의 혼잡함과 그 속에서 일어난 줌도둑들의 부도덕성이다. 이들은 "밥풀떼기족"으로 지칭되는데, 어엿한 자원봉사대원 행세를 하는 것은 물론 현장에서 끼니를 해결하고 생활용품을 수시로 가져가거나 값비싼 물건을 훔치기도 한다. 또한, 유가족으로 가장해서 조의금을 챙기는 짓을 서슴지 않는다. 이들은 사고 현장이 대형 백화점인 점을 감안, "가져갈 것이 많다"는 생각에 범행을 저지른 것으로 밝혀졌다.

레베카 솔닛은, 700건 이상의 재난 연구를 진행했던 콰란텔리의 말을 인용하며 긴급하고 무서운 상황에 놓인 사람들에게 '이기적 행동보다 협동적 행동이 우세했다'고 언급한 바 있다.

8) 「서울 삼풍백화점 붕괴」, 『매일경제』, 1995. 6.30.

9) 「삼풍백화점 붕괴참사」, 『한겨레신문』, 1995. 6. 30; 「백화점 붕괴 줌도둑 극성」, 『동아일보』, 1995. 7. 1; 인간성 붕괴된 '가짜 우족 활개」, 『경향신문』, 1995. 7. 5.

그렇다면, 삼풍백화점 참사의 경우는 어떻게 바라보아야 하는가. 어떻게 시쳇더니에서 도둑질을 할 수 있느냐는 질문은 손쉽게 속물근성으로 정리될 수 있다. 그러나 사정은 그리 단순하지 않다. 자원봉사자를 가장한 줌도둑의 극성 문제에는 겹겹으로 자본의 논리가 작동한다. 1990년대 한국사회에 유통되었던 백화점의 고급 이미지, 이 참사의 ‘가해자=기득권’이라는 동일시, ‘희생자=돈 쓰다 죽은 사람’이라는 일반화 문제가 그것이다. 이와 같은 삼풍 참사를 둘러싼 이미지는 희생자에 대한 애도의 가능성을 차단하거나 축소하고 만다.

위와 같은 세간의 분위기는 정이현의 소설 「삼풍백화점」에 잘 반영되어 있다.

며칠 뒤 조간신문에는 사망자와 실종자 명단이 실렸다. 나는 그것을 읽지 않았다. 옆면에는 한 여성 명사가 기고한 특별칼럼이 있었다. 호화롭기로 소문났던 강남 삼풍백화점 붕괴사고는 대한민국이 사치와 향락에 물드는 것을 경계하는 하늘의 뜻일지도 모른다는 내용의 글이었다. 나는 신문사 독자부에 항의 전화를 걸었다. 신문사에서는 필자의 연락처를 알려줄 수 없다고 했다. 할 수 없이 나는 독자부의 담당자에게 소리를 질렀다. 그 여자가 거기 한번 와본 적이나 있대요? 거기 누가 있는지 안대요? 나는 하아하아 숨을 내쉬었을 것이다. 미안했지만 어쩔 수가 없었다.¹⁰⁾

나는 삼풍백화점 Q브랜드 매장에서 붕괴 사고를 겪었을 친구 R을 생각하며, 특별칼럼의 내용에 분노한다. 백화점과 5분 거리에 있는 아파트에 살며 “노력하기만 한다면 무엇이든 될 수 있으리라 믿었으므로 당연히 아무것도 되고 싶지 않았”던 나와 달리, R은 고객의 갑질을 견디며 물건을 하나라도 더 팔아야 하는 백화점 영업직원이었다. 나는 R을 만나 우연히 아르바이트 일을 하며 백화점 유니폼보다 더 무거운 것이 평상복임을 체감하게 된다. 혼자 살고 있던 단칸방 열쇠를 내어 주었던 친구의 죽음 앞에서 느낀 나의 공포와 무기력은 그녀가 누리고 있던 풍요의 의미를 돌아보게 한다.

당시 “최대 피해자는 어려운 가정형편에서 억척스럽게 살아가던 꽃다운 나이의 삼풍백화점 ‘또순이’ 여직원들”¹¹⁾이었다. 붕괴 조짐을 알고 건물을 빠져나갔던 경영진과 달리, 그들은 매장을 지켜야 했기 때문이다. 실제로 신문기사에 언급된 사망자, 부상자 명단을 보면, “○○부 직원 혹은 아르바이트생, 여”라는 정보가 제일 많다. 그러므로 참사에 부친 명사의 칼럼은 그들의 고유성, 더 나아가 그들에게 지워진 삶의 무게, 노동의 의무, 계급적 배제와 같은 것들을 소거한 결과다. 소설에서 ‘나’는 그 글을 쓴 필자 대신 기자를 향해 항의한다. “거기 누가 있는지 안대요?”라는 물음은, 그 여성 명사가 보고도 지나쳤을 백화점 직원의 존재성을 환기한다. 나의 항의와 울음, 그 울음이 그칠 때까지 전화를 들고 있었던 신문사 직원의 행위는 R을 기억하고 애도할 수 있는 순간을 열어준다. 이때, 죽음은 보편적이고 익명적인 사건이 아니라 주체 개인의 고유한 사건이 된다.

여성 명사의 가혹하고 단순한 논리가 희생자를 한낱 백화점의 부속품으로 만들어 그들의 죽음을 욕되게 한다면, 재난 자체를 자본 획득의 기회로 보는 태도 역시 같은 결과를 낳는다. 문홍주의 소설 『삼풍-축제의 밤』에서는 진짜 자원봉사자와 가짜 자원봉사자를 가리기 위해 마련한 안전조끼가 기자를 포함한 사람들 사이에서 10만 원에 거래되는 모습이 담겨 있다.¹²⁾ 또한, 사고 현장 뒤편에 마련된 삼풍사 측 대책본부에서 나온 인사과 직원이 가짜 유족 행세를 하다가 발각된 사건이 등장한다. 기실 “또 다른 생존자”인 삼풍의 직원들은 “위기가 기회가 될 수 있다”¹³⁾는 상사의 말을 믿고 유족의 정황을 살피다 붙잡힌다. 삼풍 사고 현장에서는 잔

10) 정이현, 「삼풍백화점」, 『현대문학상수상소설집』, 현대문학, 2004, 34면.

11) 「부실-비리 합작 안전불감 ‘백화점」, 『한겨레』, 1995. 7. 24.

12) 문홍주, 『삼풍-축제의 밤』, 선앤문, 2012, 249면.

해를 옮기는 덤프트럭 노동자들을 구청 직원에게 알선해주고 불법으로 수수료를 받아먹는 “똥쟁이”¹⁴⁾이가 기승을 부리기도 한다. 그들의 부주의와 무책임 때문에 시체가 뒤섞인 삼풍의 잔해는 염곡동 적치장과 난지도 등에서 다른 건축 폐자재나 쓰레기들과 뒤섞이는 사고를 맞는다. 서울시 대책본부가 이를 숨겨온 사실이 뒤늦게 드러나 유가족들은 매립장에서 시체 및 유류품의 수색작업을 벌인다.¹⁵⁾ 이처럼 자본과 재난, 자본과 국가의 유착관계는 은폐의 구조 속에 놓여 유가족의 상실감을 비참함으로까지 끌어내린다.

“누군가에겐 재난이고 다른 사람에겐 기회가 되는” 소설 속 정황은 참사를 둘러싼 현실이었다. 현대사회에서는 재난의 규모가 커지면서 구조나 보상의 주체가 국가에서 민간 기업으로 넘어가는 경우가 일어난다. 그리고 이 과정에서 일어나는 유착관계는 재난의 희생자뿐 아니라, 유가족을 사건의 중심으로부터 배제하는 결과를 불러온다.

“역시 현대! 역시 삼성!”

이들의 활약을 옆에서 지켜보고 실질적인 도움을 크게 받고 있는 서울시 공무원들이나 자원봉사자 단체들의 입에서는 이 같은 감탄사가 연이어 나온다. (중략) 이곳의 ‘자원봉사 대기업’은 현대와 삼성 이외에도 대우 동아 코오롱 한양 우성 등이 있다. 현대는 현대건설의 성수대교 복구팀과 청계고가 보수팀이 서울시 도시시설안전관리본부의 연락을 받고 사고 발생 40여 분 만에 현장에 도착, 구조를 위한 지원 작업의 ‘주도권’을 잡았다. (중략) 현대는 골리앗 크레인 7대를 동원, 장비 지원을 압도하고 있다. 삼성도 초기에 1대를 지원했으나 현대 측에서 크레인으로부터 나오는 홍보효과를 의식해 ‘現代’ 로고를 붙이자 “남 좋은 일 시켜줄 수 없다”면서 철수했다.¹⁶⁾

신문기사의 내용에는 중장비와 각종 지원 물품을 지원한 대기업의 미담이 담겨 있다. 그러나 내용을 들여다보면, ‘자원봉사’라는 단어가 무색하게 서울시의 연락을 받고 도착한 이들 대기업의 목적은 희생자 구조 자체에 있는 것 같지 않다. 재난 구조를 이용한 대기업의 홍보 효과가 노림수였음이 역력하다.¹⁷⁾ 심지어 기사에 언급된 우성건설은 삼풍백화점의 시공사였던 것이 드러나 나중에 자원봉사 자체가 불가능해진다. 그런데 대기업의 자원봉사 홍보는 복구가 예상보다 장기화되면서 문제를 낳는다. 대기업들이 생각보다 늘어난 복구 비용을 청구했을 경우, “자기 뚝은 기어이 챙긴다”¹⁸⁾는 여론의 지탄을 받을 우려가 있기 때문이다. 특히 이들 업체는 당초 자원봉사 형태로 복구에 참여하면서 복구 기간 동안의 기업 이미지 제고 효과를 거둔 뒤여서 복구 비용 청구를 스스로 제한당한다. 서울시 역시 다른 자원봉사와의 형평성 때문에 비용을 지급하지 못하는 상황에 놓인다.

삼풍백화점 측과 공무원 사이의 유착관계로 불거졌던 서울시와 대기업 사이의 불편한 커넥션은 재난 이후 제2의 국면으로 접어든다. 이와 같은 현상은 두 가지 점에서 문제적이다. 항시 경쟁에 노출된 대기업은 재난의 위험을 그 자체로 응시하고 사건의 중심에 희생자와 유가족을 둘 의지가 없다. 그들에겐 이미 위기에서 손해를 최소화하고 이익을 극대화하는 리스크 계산 방식이 작동하고 있기 때문이다. 또한, 현대의 대형 재난은 리스크 계산을 뛰어넘는다는

13) 위의 책, 319면.

14) 위의 책, 234면.

15) 「삼풍 잔해 ‘제3장소’ 폐기」, 『동아일보』, 1995. 7. 24.

16) 「대기업들 자원봉사 큰몫」, 『경향신문』, 1995. 7. 6.

17) 게다가 당시 사고 현장에 대한 삼성의 장비와 인력 투입이 청와대와의 관계 개선 문제와 결부되어 있음은 정경유착과 관련하여 대통령과 대기업의 태도를 비판하는 기사로 제시된 바 있다. 「처지 뒤바뀐 삼성·현대 명암」, 『한겨레』, 1995. 7. 23.

18) 「三豐 수습 건설社 처리비용 속얹이」, 『매일경제』, 1995. 7. 26.

점을 들 수 있다. 위험사회에서 위험은 그것을 생산하는 권력자들과 자본가들에게도 부메랑 효과로 돌아가게 된다.¹⁹⁾ 이타심과 이기심이 뒤섞인 참사의 현장에서 풍요의 위태로움에 대해 생각해야 할 이유가 여기에 있다.

3. 전문가의 계산된 말과 뒤늦게 올린 비상벨

삼풍 참사 직후 매체에서는 사고원인에 대한 보도 초점을 개별적 위험에서 사회 구조적 위험으로 확대 분석해 간다. ‘건축물 자체의 위험-부실 시공, 무리한 증개축, 건물 안전조치 부재’를 질타하던 관점은 ‘사회 관리상의 위험-공무원의 뇌물수수, 건설업 비리, 기업의 제한 없는 용도 변경 묵인’²⁰⁾을 문제 삼는 쪽으로 옮겨간다. 또한, 유가족의 단체행동을 보상금 문제로 연결하여 왜곡 보도²¹⁾한 매체의 보도 방향은 준법/불법, 합리성/비합리성이라는 가치를 지배적으로 만든다. 결국 문제 해결의 주체는 사법부와 정부가 된다. 위험을 확인하고 인정하는 규칙, 제도, 능력을 가진 개념정의 주체가 재난을 수습하는 주체로 다시 선다는 것은 리스크 정치의 함정과 같다.

삼풍백화점의 모기업은 삼풍건설산업으로, 중앙정보부 창설 멤버였던 회장 이준이 부동산 개발업을 통해 부를 쌓고 확장한 재벌 기업이다. 그의 축재 과정을 황석영은 ‘김진’이라는 인물을 내세워 『강남몽』에 그려냈다. 소설에는 이준 회장이 지닌 정치적 배경이 그의 부로 이어진 정황이 자세히 드러나 있다. 백화점 붕괴 이후, 이준 회장의 “돈에 눈먼 상술은 ‘살인 행위’”²²⁾라는 비판이 쏟아지고, 백화점 경영진이 ‘고의적 살인 책임을 져야 한다’²³⁾는 여론은 높았다. 그러나 삼풍백화점 붕괴 직전의 상황을 가장 잘 파악한 것으로 알려진 시설부장이 백화점 지하에서 시체로 발견되어 그들이 살인죄로 법적 책임을 질 가능성은 사라진다. 결국 회장은 업무상과실치사상 등의 혐의로 7년 6개월의 징역형을 선고받는다. 또한 삼풍백화점 준공 승인 업무와 관련된 공무원 9명이 잠적²⁴⁾하고, 비리 배후 가능성이나 수사 축소 의혹이 불거짐에도 불구하고 뇌물과 붕괴의 인과성이 인정되지 않아 전 서초구청장 2명은 수뢰 혐의로 징역 10개월을 구형받는다.

삼풍백화점과 서울시의 구조적 유착 가능성은 당시 각 언론매체에서 집중적으로 보도되었다. 그 보도 내용은 비리의 심각성을 환기하고 처벌의 가능성을 제시하는 데에서 끝난다. 그러나 ‘구청 쪽의 고발은 위법적 승인을 은폐하는 방어막’, ‘백화점 쪽의 위법행위는 94년부터 관련 법규가 바뀌면서 과밀부담금만 물면 합법성을 부여받을 수 있게 됐다’²⁵⁾와 같은 신문기사에 주목해 보자. 이는 국가, 전문가, 자본가에게 일임했던 의사결정이 대중을 속이고 배제하고 위험에 처하게 했음을 뜻한다. 이와 같은 재난의 통치 상황에 대해 문흥주 작가는 60년대부터 “제대로 된 승인 절차”를 받아본 적 없이 “새 역사를 창조”한 삼풍의 역사가 바로 삼풍

19) 위험은 위험을 생산하거나 위험에서 득을 보는 사람들을 따라잡고 사회적 부메랑 효과를 보이면서 확산된다. 즉, 부자나 권력가들도 그로부터 위험하지 않으며, 전에는 잠재된 부수효과를 생산한 본거지까지도 공격하게 된다. 울리히 벡, 홍성태 역, 『위험사회-새로운 근대(성)를 향하여』, 새물결, 2006, 78면.

20) 강진숙, 「재난 보도의 현실구성방식 연구-삼풍백화점 붕괴사고에 관한 TV 뉴스 보도를 중심으로」, 『언론연구』5-1, 중앙대학교 언론연구소, 1996, 136면.

21) 「삼풍유족 시청 진입 농성」, 『경향신문』, 1995. 10. 26; 조종규, 「손가락, 발가락을 붙들고 울었어요」, 『1995년 서울, 삼풍』, 동아시야, 2016, 187면.

22) 「돈에 눈먼 상술 살인행위」, 『매일경제』, 1995. 7. 1.

23) 「고객 어찌되든 중역들만 탈출」, 『동아일보』, 1995. 7. 1; 「살인죄 적용하라」, 『경향신문』, 1995. 7. 4; 「삼풍기소 검찰의 고민」, 『동아일보』, 1995. 7. 5.

24) 「삼풍 부실」 관련 공무원 9명 잠적」, 『한겨레』, 1995. 7. 4.

25) 「봐주기 수전 넘어 치밀한 유착」, 『한겨레』, 1995. 7. 6.

백화점의 “뇌관”²⁶⁾이라 표현한다.

삼풍백화점 붕괴사고를 형상화한 소설을 보면, 붕괴의 위험을 진단하는 기술자나 건축사, 백화점의 이상 징후를 제감하는 직원이 등장한다. 균열과 누수, 경사, 둔탁한 소리 등의 상태가 나타나자 삼풍의 임원진은 전문가의 진단을 요청한다. 현장소장은 긴급 보수를 주장하지만, 기술자들은 신공법으로 위기를 넘길 수 있다고 말한다. 백화점의 경영자가 선택한 것은 후자이다. 시설관리자들과 5층 식당 관계자들, 인근 주민들의 잇따른 제보에도 불구하고 영업이 계속되는 중에 점원들은 백화점 내부 온도 문제로 항의하는 고객들에게 에어컨 수리 때문이라고 응대한다. 상시적 위험을 묵과하거나 견디는 일은 이 사회가 봉착한 제도화된 모순과 연결된다.

오후 두시에 백화점 삼층 임원회의실에서 김 회장 주재로 대책회의가 열렸다. 회장의 말아들인 김 사장과 전무, 영업전무, 시설이사, 건설 쪽의 관리전무, 상무이사 등이 참석했다. 그들 거의가 회장의 자식이거나 친인척들이었다. 모두 긴장한 표정이었는데 오전부터 일어난 몇 가지 상황이 심상치 않았기 때문이다. 식당가의 천장 균열뿐만 아니라 건물 사오 층 부근에서 간헐적으로 또렷하게 들려오는 뚜두둑 드르륵 하는 둔탁한 소리와 몇 분 동안 지속되는 진동을 직원들도 느끼고 있었다. (중략) 현장소장은 점검 결과 건물의 안전에 중대한 결함이 발견되었으니 긴급 보수를 해야 한다고 칠판에 건물 구조도를 그려가며 설명했다. 당장의 매장 폐쇄 여부가 중요 안건이었다. 기술자들은 신공법으로 지지대를 받치고 공사를 하면 위기를 넘길 수 있다고 말했고 간부들 중 어느 누구도 영업 중지를 주장한 사람은 없었다. 김 회장은 큰 위험은 없으니 영업을 계속하면서 보수 공사를 하자는 최종 결정을 내렸다.²⁷⁾

인용문에서 알 수 있듯 삼풍백화점의 임원진은 혈연관계로 얽혀 있다. 이들은 확고한 주인 의식을 바탕으로 신속한 의사결정을 내린다. 그리고 내부 모순을 은폐하여 더 많은 자본을 획득하는 전형적인 가족경영 기업의 불투명성을 보여준다. 이는 나아가 리스크 계산의 왜곡을 낳는다. 리스크 계산은 기업과 자본이 주도한다. “3대 생활혁명”을 제안하며 편리한 생활, 건강한 생활, 행복한 생활을 표방했던 삼풍백화점은 건물 붕괴 위험에도 불구하고 영업 유지라는 최종 결정을 내린다. 리스크 계산에 동원된 현장소장의 점검, 기술자의 신공법, 임원진의 보수 계획에 동원된 데이터는 합리적인 수치와 통계에 기반한 듯하지만, 기업의 이윤을 높이는 데에 기여한다. 점검과 대책회의에서 이루어진 리스크 계산은 재난을 예방하기 위한 것이 아니라 사실상 기업의 피해를 최소화하기 위한 장치이기 때문이다.

“옥상에서 물이 샌다는 등 틈이 벌어졌다는 등 보고가 올라오기 시작”해도 삼풍백화점의 경영진은 ‘건축사들의 진단도 명확하지 않다’는 것을 핑계 삼아 “여름 휴가철을 앞둔 황금 쉼 일기간”²⁸⁾의 영업을 고수한다. 그러나 삼풍백화점 붕괴 관련 기사에서 건설업계와 건설 행정 전반에 퍼진 관행 및 정경 유착형 공무원 비리가 폭로된 것처럼, 위험에 대한 정상 기준이나 측량 방법 등은 무의미하거나 사용 불가능의 상태에 놓여 있었다. 애초에 허가도면과 시공도면이 달랐고, 철근을 절약하거나 시공 시기를 단축하여 백화점을 빨리 개점하기 위해 임시사용 허가²⁹⁾까지 받은 상태였기 때문이다. 이 ‘조직적인 무책임성’ 속에서 위험을 둘러싼 개념 정의들은 경쟁 상태에 놓이고, 기업가는 그 허구적 데이터들 가운데 기업에 이익이 될 만한

26) 문흥주, 앞의 책, 286-287면.

27) 황석영, 『강남몽』, 창비, 2010, 22-23면.

28) 위의 책, 191면.

29) 이종관, 「부실시공의 흔적」, 『1995년 서울, 삼풍』, 동아아시아, 2016, 90면.

것만 인정한다.

삼풍백화점 붕괴는 리스크 계산과 재난의 현실 사이에서 생겨난 차이를 극단적으로 보여준다. 지구지정 변경, 불법 건축 승인, 시공도면 변경, 시멘트 함량 미달, 불법 증개축, 감리 비용 미지급으로 인한 감리사 부재, 무자격자의 감리 등 부실시공을 알리는 지표들은 재난의 예상이나 데이터 계산을 무의미하게 만든다. 엄밀히 말하면, 백화점의 안전을 사전에 점검할 수 있는 장치들이 무시된 상태에서 아무리 리스크 계산을 하더라도 위험은 부재한 것으로 정리될 수 있다.

기업가는 임금 노동자를 상대로 권력을 얻는다. 그들은 고용과 해고의 권리뿐 아니라 무엇을 통해 이익을 산출할지 결정할 권리도 지닌다. 또한 그들에게는 리스크를 계산하는 전문가를 고용하고, 그 계산의 결과를 바탕으로 리스크의 분배를 결정하는 권한도 주어진다. 리스크의 개념 정의 관계에서도 개념 정의 수단의 소유자인 학자나 법관들이 있고, 개념 정의 수단이 없는 일반 시민이 있다. 그 밑바닥에는 분명한 지식 위계질서가 자리 잡고 있다. 이 질서는 일반인보다 전문가가 우월하다는 점을 확실하게 규정해 놓고 있다.³⁰⁾ 재난을 규정할 수 있는 독점권이 전문가와 자본가에게 부여되어 있기에 일반 시민의 말은 사후에나 ‘증거’로 소급 적용될 가능성을 얻는다.

문흥주의 소설 『삼풍』은 이와 같은 모순을 극적으로 보여주기 위해 백화점 내부의 위험을 인지하고 그것을 조사하여 기록한 직원에게 범죄자의 누명을 씌워 강제 해고시키는 사건으로 구성한다. 백화점에 있기에는 부자연스러운 명칭의 ‘신용판매부’ 소속 직원 ‘희진’은 애초부터 백화점에 없(어야 하)는 존재이지만, 소설에서는 백화점의 비리를 누구보다 내밀하게 들춰내는 역할을 맡는다. 그러나 그의 말은 경영진의 폭력과 억압으로 지워진다. 당시 사고 기록을 보면, 사고 당일 발견된 “신용판매소 사무실의 뒤틀린 문짝”³¹⁾은 백화점의 위험을 알리는 중요 신호였다. 소설에는 이 신용판매부가 은밀하게 VIP 고객을 관리하고 때에 맞춰 돈이 든 사과 상자를 나르는 일을 하던 것으로 그려져 있다. 신용판매부의 뒤틀린 문짝, 자신의 불법 행위가 족쇄가 되어 강제 해고 조치나 백화점의 진실을 목인할 수밖에 없는 희진의 모습은 삼풍백화점의 비극을 상징적으로 보여준다.

정이현의 소설이나 삼풍 참사 관련 구술 기록을 보면, 당일 백화점 직원들이 “농담 삼아”³²⁾ 백화점이 무너지는 게 아니냐고 이야기하는 장면이 서술되어 있다. 그들은 건물에 금이 가거나 천장 상판이 주저앉았다는 사실을 목격하거나 전해 듣지만, 백화점이 무너지질 모른다는 이야기를 주고받으며 웃어넘긴다. 현대사회에서 존재의 취약성과 불안정성 그리고 불확실성이라는 조건하에 삶의 목적을 추구해야 할 필요성은 삶의 여정이 시장의 힘에 노출됨에 따라 한층 더 명백해진다.³³⁾ 당시 신문기사에서 자주 언급되었던 것처럼 백화점 직원들의 태도를 무지에서 비롯한 안전불감증으로 치부해서는 안 된다. 이와 같은 단순한 논리는 백화점 직원을 희생자이면서 가해자로 만들기 때문이다. 사건 당일 오전, 시설부장은 균열 및 침하상태가 ‘기자나 고객들에게 알려지지 않도록 철저한 보안 유지와 현장 출입 통제를 지시’³⁴⁾하고, 오후에는 ‘백화점이 무너지는 것 같다고 말하는 경비조장을 전무가 힐책하며 경비원 보안 유지 교육을 지시’³⁵⁾했다. 이처럼 백화점 측에서는 상황의 위험성을 은폐하거나 축소해서 알렸고, 그 왜곡

30) 올리히 백, 앞의 책, 2010, 68-69면.

31) 「시간대별 상황」, 『1995년 서울, 삼풍』, 117면.

32) 김현주, 「농담 삼아 “백화점 무너지는 거 아냐?”」, 『1995년 서울, 삼풍』, 동아시야, 2016, 10면.

33) 지그문트 바우만, 정일준 역, 『쓰레기가 되는 삶들』, 새물결, 2008, 100면.

34) 「시간대별 상황」, 『1995년 서울, 삼풍』, 117면.

35) 위의 책, 119-120면.

된 정보를 다시 고객에게 전달할 것을 종용했던 것이다. 백화점 직원들이 주고받은 농담은 백화점이 무너지지 않을 것이라는 기대와 불확실성 사이에서 오는 심리적 고통을 줄이는 유일한 방법으로 이해되어야 한다.

황석영의 『강남몽』에는 백화점 회장을 비롯한 임원들이 정신없이 계단을 뛰어 내려와 건물 밖으로 빠져나오고 보도로 몇 걸음 걸어 나왔을 때 ‘백화점의 비상벨이 울리기 시작’한 순간이 묘사된다. 이 긴박한 장면은, 삼풍백화점 붕괴에 대해 회장 자신도 예상치 못했다는 일시적 변명에 근거가 될지도 모르겠다. 그러나 역으로 이 순간은, “백화점이 무너진다는 것은 손님들에게 피해도 되지만 우리 회사의 재산도 망가진 것”이라는 망언을 하여 사회적 비난을 면치 못했던 회장이, 최소한의 안전 매뉴얼도 없이 자신의 부를 축적하고 있었음을 명확히 드러내고 만다. 그런 맥락에서 볼 때, 삼풍백화점의 붕괴를 형상화한 소설은 누가 위험성과 무해성을 결정하는지, 누가 책임을 지(우)는지, 재난에 지식과 무지가 어떤 역할을 하는지 등을 구체적으로 따져보게 한다. 그리고 이를 통해 급진적 현대화 과정에서 소수가 의사결정권을 가졌을 때 정보의 사회화는 불가능해지고, 뒤늦은 비상벨은 늘 파국을 앞당길 수밖에 없음을 드러낸다.

4. 추모비의 위치가 알려준 잇힘의 속도

삼풍백화점 붕괴사고의 중계적 접근에서 가장 많은 부분을 차지하는 것은 현장 진술이다.³⁶⁾ 당시 붕괴 현장의 과도한 취재열은 언론사 스스로 각성과 성찰을 요청하는 기사를 내보낼 정도였다. 중계적 접근에서 나타난 문제점은 상황의 단편만을 보여준다는 점이다. 즉, 구조 활동과 현장 상황이 주가 되어, 상황 이면의 실종자 가족이나 대책 본부의 지휘 체계 문제 등에 대해서는 상대적으로 잘 드러나지 않는 것이다. 문홍주의 장편소설은 바로 이러한 부분을 파고들어 독자에게 구체적으로 전달하는 역할을 한다. 24명의 삼풍 청소직원 구출할 때 상부의 지시로 경찰관이 소방관의 경로를 막고 공(功) 나누기를 했던 정황은 재난의 현장에서조차 인간의 망각과 이기심이 얼마나 위악적 힘을 발휘하는지 보여준다.

재난의 반복 속에서 아픈 ‘교훈’은 빠르게 잊힌다. 1994년 성수대교 붕괴로 8명의 희생자를 낳았던 무학여고에서 2주기 추모제를 끝으로 행사를 폐지할 수밖에 없었던 이유는 새로 입학한 1학년 학생들이 희생자를 ‘선배언니’라고 느끼지 못하기 때문이었다.³⁷⁾ 삼풍 참사의 경우는 어떤가. 사고 피해자들의 보상금에 대한 재정 부담을 안게 된 서울시는 빈터로 놓아둔 사고 부지를 매각한다. 이 부지에 대한 재벌들의 매입 경쟁이 잇따르다가 소유권은 대상그룹에 넘어가고, 그 자리에는 고급 주상복합 아파트가 들어선다.³⁸⁾ 소설 『삼풍-축제의 밤』에는 이 과정을 다음과 같이 재구성한다.

서울시는 사고부지에 위령비를 세워주겠다고 약속을 하며 그때까지 임시 위령비를 세워놓겠다고 해놓고, 5년 동안 빈터로 놓아두다가 부지를 다른 건설사에게 헐값에 팔아버렸다.

사고 자리에는 주상복합 아파트가 들어섰고, 위령비는 그 자리에 들어설 공간이 없었다. 유가족들이 반발하자 ‘절차’를 밟아서 항의하라는 말만 반복했다. 그 절차가 무엇인지는 설명해주지 않고 자리를 피했다. 심지어 인근 삼풍아파트 주민까지 고층건물 건설을 반대했다. 주민들은 철판으로 만든 건설현장 울타리를 넘어뜨려 가면서까지 격렬하게 시위를 했지만, 법적으로 패소했다.

36) 강진숙, 앞의 글, 141면.

37) 「삼풍, 성수대교 참사 잊지말자더니」, 『경향신문』, 1997. 6. 28.

38) 「삼풍 부지 재벌 매입 경쟁」, 『동아일보』, 1996. 5. 23; 「서초 삼풍 터에 고급 아파트 건립」, 『매일경제』, 1999. 12. 8.

삼풍 유족회 추모비 건립에 관해 은희가 서울시 공무원에게 묻자 그는 이렇게 대답했다.
“추모비 건립은 권장사항이지 의무사항은 아닙니다.”³⁹⁾

고급 아파트가 들어선 자리는 추모비가 세워지기로 약속된 공간이었다. 그러나 그 부지가 매각됨에 따라 희생자 위령탑은 양재 시민의 숲에 세워진다. 그마저도 예식장, 공연장 등 기존 시설을 보존하기 위해 북측이 아닌 남측에, 서초구 의회가 주민들의 반대를 이유로 삼아 부지에 대한 사용 승인을 내주지 않아 2주기를 넘긴 시점에 건립되기 시작한다.⁴⁰⁾ 2주기 추모제에 모인 유가족이 위령탑 건립을 촉구하며 서울시장의 각성을 외치는 가두행진을 벌이려 했으나, 이마저도 경찰의 제재로 무산된다.⁴¹⁾ 기억과 장소의 불일치는 참사에 대한 집합 기억의 변이를 낳고, 종래에 망각을 이끈다. 유가족은 이처럼 기억의 말살에 대한 불안감까지 떠안아야 하는 상황에 놓인다.

위 인용문에 제시된 것처럼 소설에서 기자인 은희는 유가족과 공무원, 대기업, 인근 주민이 처한 상황을 압축적으로 제시한다. 그녀는 삼풍 사고로 딸아이의 담임선생님을 잃고 그녀의 흔적을 찾는 인물로 등장한다. 진실을 찾아 헤매지만, 그것만으로는 기사가 될 수 없다는 사실 역시 알고 있는 인물이다. 그녀의 기록에는, 위험사회 속 현대인이 재난을 망각하는 속도가 담겨 있다. 신자유주의 시대를 사는 국민은 무한경쟁에서 살아남기 위해 끊임없이 자신을 기획·혁신하는 자기 계발의 주체가 되거나, 사회적 주변화로 배제되는 가운데 사회 안전의 잠재적 파괴자로 설정된다. 여기서 재난은 정책 실패의 결과나 복지의 대상이 아닌 치안의 문제로 둔갑한다. 즉, 유족과 삼풍백화점, 유족과 서울시 사이에서 갈등 조정의 기구와 절차는 줄어들고 모든 일은 일사분란하게 처리된다.

추모비 건립은 권장사항이지 의무사항은 아니라는 공무원의 냉담한 대답에는 유가족의 트라우마를 사회가 함께 나누거나, 정신적 혼란 상태를 극복할 수 있는 인간적인 돌봄과 배려가 깃들 자리는 없어 보인다. 공감이나 애도의 시간을 최소화하고, 사법의 테크놀로지를 동원하여 위기를 모면하는 통치 전략은 사람들이 재난을 잇는 속도를 가속화한다. 삼풍백화점 지척에 살았던 소설가 정이현은, “처녀귀신이 나올 텐데 이 동네에 어떻게 살아요?”라고 묻는 택시기사의 잔인한 상상력 앞에서 느꼈던 무력감⁴²⁾을 수상 후기로 고백한 바 있다. 재난의 희생자를 ‘처녀귀신’으로 대체할 때, 남겨진 자들에게 희생자는 가급적 멀리 피하고 싶은 공포나 기피의 대상이 돼 버린다.

그러나 정이현은 택시기사가 던진 질문에 대한 답을 소설로 대신한다. 그는 ‘나’의 친구 R을 “어린 소처럼 어글어글한 눈망울”, “작고 불완전한 은색 열쇠”로 이미지화하는데, 이것은 택시기사의 잔인한 상상력에 대한 부정과 같다. 그녀가 고백한 ‘무기력’을 소설 「삼풍백화점」의 마지막 구절과 겹쳐볼 때, 비로소 우리는 글쓰기가 지닌 힘에 대해 생각하게 된다.

많은 것이 변했고 또 변하지 않았다. 삼풍백화점이 무너진 자리는 한동안 공동空洞으로 남아 있었으나, 2004년 초고층 주상복합 아파트가 들어섰다. 그 아파트가 완공되기 몇 해 전에 나는 멀리 이사를 했다. 지금도 가끔 그 앞을 지나간다. 가슴 한쪽이 뼈근하게 저릴 때도 있고 그렇지 않을 때도 있다. 고향이 꼭, 간절히 그리운 장소만은 아닐 것이다. 그곳을 떠난 뒤에야 나는 글을 쓸 수 있게 되었다.⁴³⁾

39) 문흥주, 앞의 책, 351면.

40) 「‘삼풍 참사’ 희생자 위령탑 양재 시민의 숲 남쪽에 세운다」, 『동아일보』, 1997. 7. 23.

41) 「아직도 아물지 않은 삼풍 비극」, 『한겨레』, 1997. 6. 30.

42) 정이현, 앞의 책, 276면.

‘나’는 결국 삼풍백화점이 서 있던 ‘공동’ 곁을 떠난다. 고향과의 거리 두기는 풍요로운 시절의 삶을 회회하는 일처럼 ‘내적인 이동성’을 전제한다. 이것이 회회가 아니라 또 다른 시작이라는 점은 매우 중요하다. 다른 활동 장소 또 다른 정체성으로 옮겨가는 이 이동성이 ‘나’에게는 글쓰기의 가능성을 열어준다. ‘무엇도 되고 싶지 않았던 나’가 글을 쓰는 주체로 다시 선다는 것, 더구나 R을 기억하기 위해 재난과 다시 마주한다는 것은 용기를 필요로 한다. 정이현은 소설을 통해 죽음 앞에서 인간이 느끼는 무기력에 굴복하는 것이 아니라, 많은 것들을 상실하고도 그 상실감을 응시하는 순간까지 자신을 밀어붙인다.

재난에 관해 글을 쓴다는 것은 한 사태를 영원한 과거로서 기술하는 ‘글쓰기의 과거성’에 의해, 재난을 영원한 현재로 추념하려는 우리의 노력을 무위로 돌릴 위험을 안고 있다. 이것은 재난의 글쓰기가 글쓰기의 재난이 되는 순간을 의미한다. 그러나 ‘글을 쓰지 않는다는 것’은 그에 대한 대안이 될 수 없다. 왜냐하면 그 수동성passivity이 말살/망각에 대한 존재의 무기력을 다시금 일깨워 우리를 재난에 보다 가까이 데려갈 것이기 때문이다.⁴⁴⁾ 잊힘의 속도를 거스르는 것. 현대사회에서 재난의 위험과 그것의 정치성을 직시하기 위해서는, 타인의 고통을 재현하는 일의 윤리적 위험을 감수하는 길밖에 없다.

5. 결론을 대신하여-“여기 사람이 있어요”에 답하는 태도

재난에 관해 쓴다는 것은 결국 상황을 그대로 재현하는 것이 아니라, 재현의 리스크를 감수하는 일이다. 그럼에도 불구하고 작가가 재난을 쓰는 순간, 수많은 가능성은 열린다. 무엇보다 기억을 기록하여 다양한 관점에서 하나의 사건을 다르게 조명하는 일은, 재난을 둘러싼 개념 정의의 권위를 해체하는 방법이다. 정이현이 소설에서 보여준 것처럼 집단적 숫자로만 기억된 희생자의 고유성이 복원될 수 있고, 희생자에 관한 잔인한 상상력이 그들의 죽음 자체를 욕되게 하는 손쉬운 방법임을 느끼게 할 수도 있다. 타자의 기억을 참조하여 계속 말하고 듣는 일은 애도의 시간을 지속하는 효과를 낳는다.

또한, 황석영이 시도한 것처럼 소설은 피해자뿐 아니라 가해자의 시간을 역사화하여 재난의 위험성이 상존함을 폭로한다. 그는 삼풍 붕괴의 원인은 시간을 거슬러 대한민국 강남 개발사를 돌아보는 지난한 일과 같기에 결국 삼풍 참사의 희생자는 붕괴 현장에만 있는 것이 아님을 일깨운다. 유력한 증인이 시체로 발견되어 알려질 수 없었던 사건 당시의 정황은 이제 문자로 기록되어 수많은 독자의 상상력으로 재구성될 가능성을 얻었다. 이로써 가해자는 법적인 처벌 수위를 초과하여 영속적으로 단죄 받을 수밖에 없으며, 그것은 앞으로 자본주의의 폐해가 심화될수록 더 가혹해질 것이다.

백화점 붕괴 후 일주일의 시간을 기록하기 위해 1년을 두문불출한 문홍주 작가⁴⁵⁾의 경우는 어떨까. 그는 삼풍 붕괴사고에 관해 밝히고 슬퍼하는 일은 현재진행형임을 체감하게 한다. 특히, 그는 경제-정치-미디어의 유착관계 속에서 당시 매체에 잘 드러날 수 없었던 지휘체계의

43) 위의 책, 36면.

44) 최종철, 「‘재난의 재현’이 ‘재현의 재난’이 될 때-재현불가능성의 문화정치학」, 『미술사학보』42, 미술사학연구회, 2014, 84면. ‘재현의 포기’에 대한 미술사학계의 회의적 관점은 모리스 블랑쇼가 『재난의 글쓰기』에서 보여준 반성적 통찰에 기인한다. 필자 역시 그 관점을 차용했음을 밝혀 둔다.

45) 그는 소설 창작, 웹툰 제작 참여, 개정판 발행 등 일련의 과정에서 쓰기-노동이 어떻게 위안과 희망의 윤리로 이어지는지 보여준다. 그는 소설을 발간한 이후 작품의 내용을 웹툰으로 제작하기 위해 작가를 섭외하지만 원작료를 받지 않는다. 이는 소설과 웹툰 작가 사이의 갑을 관계를 끊고 사람들이 삼풍을 더 오랫동안 기억하게 하기 위함이었다. 또한 웹툰에 관한 입소문으로 원작인 소설을 찾는 독자들이 생겨나자 개정판을 출간하는데, 이 작업은 독자들의 후원으로 이루어진다.

허술함이나 유가족이 느꼈던 분노와 상실감을 재현했다. 그의 쓰기는, 유가족의 단체행동이 보상금을 노린 단체행동이라 왜곡 보도한 매체에 대한 저항이자, 희생자나 유가족에게 들씌워진 도덕 감정을 거둬들이는 행위이다. 그리하여 ‘이 사건은 끝났다’고 선언한 권력에 대항하여 치유의 통로를 마련한다.

신자유주의가 심화할 위험사회에서 살아남기 위해서는 이미 발생한 재난이 다른 재난으로 대체될 가능성을 줄이고, 재난에 대항하는 힘을 갖는 것뿐이다. 그것은 자본의 위력을 거슬러 행하는 이타적 연대일 수도 있고(배제의 거부), 소비자 주권을 행사하는 일이 될 수도 있다(유착의 거부). 그리고 무엇보다 이미 일어난 재난에 대해 이제는 잊을 때가 되었다고 말하는 자본(가)의 논리를 역행하여 기억하고 애도하는 행위를 지속해야 한다(통치의 거부). 재난의 글쓰기가 글쓰기의 재난이 되는 때에도 소설을 쓰는 노동이 여전히 정치적인 이유는 여기에 있다.