

1장: 문화비평이란 무엇인가?

1. 누가 문화비평가인가?

1990년대 이후 한국에도 문화비평 또는 문화평론은 하나의 장르로 자리를 잡았다고 할 수 있다. 지면이나 인터넷에서 문화비평가 또는 문화평론가라는 타이틀을 달고 글을 쓰는 이들을 많이 발견할 수 있어서, 이제 이 용어가 그렇게 낯설지 않은 것처럼 보인다. 하지만 문화비평가가 무엇인가, 또는 누가 문화비평가인가 물었을 때, 과연 어떻게 정의를 내려야 할지 아직 진지한 논의가 이루어진 적은 없었다.

과연 누가 문화비평가인가? 어떤 이들은 문학비평에 빗대어서, 대중문화나 영화, 또는 음악을 비평하는 이들을 문화비평가라고 생각한다. 이런 정의는 말 그대로 ‘문학’비평이 문학에 대한 비평이니까, ‘문화’비평은 문화에 대한 비평일 것이라는 나이브한 생각에서 나온 것처럼 보인다. 그렇게 설득력이 없다. 결국 문화비평은 문화를 비평하는 것이라는 동어반복 이상을 도출하기 어렵다. 문화비평가가 ‘문화’를 비평하는 사람이라면, 영화비평가나 대중음악비평가는 무엇인가고 물어보면 문제점을 알 수가 있을 것이다.

문화비평가에 대한 정의는 19세기까지 거슬러 올라간다. 영어판 위키피디아(Wikipedia)에 나오는 정의를 참조한다면, “문화비평가는 기존의 문화를 전체적인 관점에서 급진적으로 비평하는 비평가”이다. 이런 비평행위는 사회비평과 사회철학과 많은 부분에서 겹친다고 할 수 있다. 오늘날 이 용어의 쓰임새는 문화에 관한 전반적인 비평행위를 모두 지칭하는 것으로 폭이 넓어졌다고 할 수 있다. 물론 이 문화에 들어가는 것은 다양하다. 문학이라고 예외일 수는 없고, 영화라고 예외일 수는 없다. 그렇다면 문화비평이란 기존에 있는 ‘장르비평들’을 그냥 모아놓은 컬렉션인가?

물론 이런 오해를 살 수도 있지만, 그냥 기존의 장르비평을 모아놓는다고 문화비평이 되는 건 아닐 것이다. 문화비평의 핵심은 장르비평의 경계를 넘어가는 것에 있기 때문이다. 말하자면, 문화비평은 장르비평과 다른 비평이라고 할 수 있다. 정확하게 말하자면, 문화비평은 장르비평에서 다룰 수 없는 주제의식들을 다루고, 궁극적으로 문화의 비평을 통해 사회적 문제를 지적하고 분석하는 것을 목적으로 하는 것이다.

따라서 문화비평은 장르비평과 다른 새로운 비평행위라고 할 수 있다. 문화비평은 언제나 전체의 관점에서 개별 문화현상들을 바라보는 방법론을 고수한다. 그래서 문화비평의 단골 메뉴는 헤겔주의이지만, 발터 벤야민(Walter Benjamin)처럼 헤겔주의와 다른 관점에서 문화비평을 수행한 이론가도 있다. 문화비평을 수행한 문화비평가들은 다양하다. 19세기 문화비평의 선구자를 꼽아보라면, 매튜 아놀드(Matthew Arnold)를 거론할 수 있을 것이다. 토머스 카일라일(Thomas Carlyle)도 영국의 빅토리아시대를 대표하던 문화비평가였다. 이외에도 존 러스킨(John Ruskin)이라는 걸출한 문화비평가가 있었다.

영국에만 문화비평가들이 있었던 건 아니다. 프랑스의 경우, 샤를르 보들레르(Charles

Baudelaire)는 시인이면서 미술평론가였지만, 또한 근대적 삶에 대한 훌륭한 문화비평들을 남겼다. 그는 근대성(modernity)라는 말을 처음으로 만들어낸 비평가라고 할 수 있다. 독일의 선구적 문화비평가는 프리드리히 니체(Friedrich Nietzsche)라고 할 수 있다. 이들의 목적은 대체로 비참한 물질적 조건과 불모의 삶을 극복하기 위해 문화비평에 뛰어들었다고 할 수 있다.

20세기로 넘어오면서 문화비평은 주로 정치적 좌파의 전유물로 바뀌었다. 물론 우파문화비평가가 존재하지 않는 건 아니다. 어빙 배빗(Irving Babbitt)처럼 대표적인 우파문화비평가도 있다. 게오르그 루카치(Georg Lukacs)나 벤야민, 그리고 프랑크푸르트학파(Frankfurt School)로 이어지는 독일문화비평의 계보는 20세기 문화비평을 주도하는 중요한 흐름을 형성했다고 할 수 있다. 문화비평가는 객관적 학자로서 역할을 하기보다, 어떤 사물현상에 대한 가치평가나 판단을 내리는 비평가의 역할을 자임한다. 이런 맥락에서 문화비평가는 일반적인 객관적 학문의 제도와 다른 측면을 갖는다.

2. 문화비평의 정치학

『무례한 복음』의 서문에서 나는 최고로 치는 문화비평 중 하나로 롤랑 바르트(Roland Barthes)의 『현대의 신화』(Mythologies)를 꼽았다. 그러나 앞서 언급했듯이, 문화비평의 핵심은 대중문화의 형식을 분석하거나 문화트렌드나 심리를 파악해서 통계적으로 제시하는 것이 아니다. 문화비평은 문화라는 형식을 통해 사회의 구조를 드러내는 작업이다.

이런 맥락에서 문화비평이라는 장르 자체가 곧 정치적인 것이라고 할 수 있다. 좌파든 우파든 문화비평은 모두 정치적인 문제를 내장하고 있다. 그 이유는 무엇인가? 바로 인식의 문제와 문화비평이 밀접하게 관련을 맺고 있기 때문이다. 인식은 어떤 사물의 가치를 평가하거나 판단하는 것이다. 인식을 지배하면 지식생산을 주도할 수가 있다. 다른 말로 이 말을 바꾼다면 답론의 주도권을 인식의 지배를 통해 달성할 수 있는 것이다.

테오도르 아도르노(Theodor Adorno)처럼 문화의 형식을 분석해서 ‘판단’(judgement)를 내릴 수도 있고, 벤야민처럼 판단보다는 가치평가(evaluation)에 더 강조점을 둘 수도 있다. 나는 후자를 더 선호하지만, 때에 따라서 가치평가를 넘어서 판단으로 나아가야 할 경우가 있다. 이럴 경우에 작동하는 것이 비평가의 윤리라고 말할 수 있다. 이 비평가의 윤리라는 건 뭘까? 루카치가 말년에 언급한 말 중에서 실마리를 찾을 수 있다.

루카치는 자신의 리얼리즘을 일컫어 단순한 예술사조나 기법이 아니라고 말했다. 루카치의 리얼리즘은 곧 비평가나 예술가의 윤리를 의미했다. 이런 까닭에 루카치는 리얼리즘을 “리얼리티에 대한 태도”(an attitude towards reality)라고 불렀던 것이다. 물론 여기에서 말하는 리얼리티라는 건 다른 말로 바꾸어 “실재에 대한 열정”(passion towards the real)이라고 정의할 수도 있을 것이다.

말하자면 문화비평의 미덕은 형식을 통해 내용의 논리를 드러낸다는 데 있다. 우리는 언어나 코드라는 형식을 떠나서 리얼리티를 이해할 수가 없다. 모든 리얼리티는 형식을 갖는

다. 따라서 이 형식은 내용에 따라서 논리화하기 마련이다. 문화비평은 이런 형식에 각인되어 있는 내용의 논리를 파악하는 일이라고 하겠다. 마치 도기에 찍혀 있는 도공의 지문 같은 이런 논리를 밝혀내는 것이야말로 정치적인 것이라고 할 수 있다.

여기에서 정치적인 것이라는 말은 일반적인 정치(politics)와 구분해야 할 말이다. 정치적인 것은 수행적인 것이고 실천적인 것이다. 문화비평은 어떤 정치이론이나 철학이론을 ‘적용’해서 대상을 끼워 맞추는 것이 아니다. 오히려 현실 속에 드러나는 이론적인 측면들을 찾아내어서 보여주는 것이다. 『무례한 복음』의 서문에서 나는 이렇게 말했다.

“냉철한 시선과 정확한 자세, 그리고 기발한 발상은 바르트의 전매특허이자 문화비평의 모범이라고 할 수 있겠다. 바르트의 비평처럼 숨어 있는 문화의 구조를 드러내는 것은 즐거움이다. 그러나 이 작업에서 문화비평이 멈춘다면, 그것은 그냥 저냥 글쓰기에 지나지 않을 것이다. 바르트처럼 서늘하다가보다 거기에서 더 나아가서 ‘개입’해야 할 사안들이 있기 때문이다. 이런 맥락에서 나는 문화적인 것에서 정치적인 것을 발굴해내는 것을 문화비평의 사명이라고 생각한다. 주목해야 할 점은, 바르트의 문화비평이 ‘구조주의’라는 이론에 대한 반성을 통해 나온 실천의 산물이라는 사실이다. 이런 사실에서 문화비평의 본분이 어디에 있는지를 확인할 수 있을 것이다. 문화비평은 이론의 자기 지시성을 벗어나서 그 이론의 대상을 현실로 돌려 세우는 실천적이고 수행적인 작업이라고 할 수 있다.”

문화적인 것과 정치적인 것은 서로 다른 차원에 있는 것이 아니다. 이 둘은 마치 종이의 앞면과 뒷면처럼 하나를 이루는 두 개의 면이다. 문화비평의 목표 중 하나는 대문자 Culture를 해체하는 것이다. 이 대문자 Culture야말로 ‘고급문화’라고 불리는 형식들이다. 문화비평의 대상은 고급문화라기보다, 그 고급문화현상 자체라고 할 수 있다. 문화비평이 관심을 갖는 건 “왜 특정한 종류의 문화생산물이 다른 것들보다 더 우월한 가치를 가진 것으로 받아들여지는가”라는 문제이다. 이를 통해 문화비평은 고급문화와 대중문화 사이에 존재하는 경계를 허물어버린다.

문화비평은 제임스 조이스의 『율리시스』와 텔레비전 시리즈 <스타트렉>을 같은 자리에서 논의하는데, 그 이유가 여기에 있는 것이다. 한때 문화비평은 대학제도나 정전(canon)이라고 불리는 가치체계들을 공격했지만, 요즘은 이런 ‘좋았던 시절’도 옛말이 되었다. 오히려 대학제도와 정전의 가치를 해체하고 있는 것이 자본의 논리이기 때문이다. 이런 새로운 상황에서 문화비평의 역할은 좀 더 복잡해졌다고 할 수 있다. 문화비평의 정치성은 앞으로 어떻게 만들어질 것인가? 모두 함께 고민해보면 좋겠다.

2장: 루카치의 물화와 바르트의 신화론

1. 루카치의 물화

프랑스의 철학자 루이 알튀세르(Louis Althusser)는 맑스를 두 동강 내어서 인간주의적 맑스와 과학적 맑스를 구분했다. 이때 알튀세르에게 딜레마가 되었던 것이 바로 상품 물신주의에 대한 맑스의 논의였다. 『자본』의 첫 장이 바로 상품 물신주의에 대한 것이라는 사실은 상당히 의미심장한 것이다. 왜냐하면, 이 장에서 맑스는 헤겔 변증법을 능수능란하게 부리면서 자본주의의 핵심이라고 할 상품의 성격을 분석하고 있기 때문이다. 알튀세르에게 이런 주장은 헤겔주의의 망령처럼 비쳤을지도 모른다. 그러나 이런 주장과 별도로, 맑스의 『자본』에서 중요한 부분을 차지하는 것이 상품 분석이다. 맑스는 『자본』의 첫머리에서 상품을 분석한 장에 대해

언제나 모든 과학에서 도입부는 어려운 법이다. 그래서 첫 번째 장, 특히 상품분석을 담고 있는 부분이 가장 어려울 것이다. 나는 최대한 가치의 실체와 가치 량에 대해 논의하는 부분을 쉽게 썼다.¹⁾

이 세상에서 가장 믿을 수 없는 말이 어떤 이론가가 서문에 달아놓은 “쉽게 썼다”는 감언이설일 것이다. 쉬운 책에 대한 진중권의 지적을 상기한다면, 책은 적당히 뭔가를 알 때 써야 쉽다. 너무 많이 알면 책이 어려워지고, 너무 모르면 책을 아예 쓸 수가 없다. 이게 딜레마이다. 맑스가 『자본』을 집필할 때 자본주의의 비밀을 풀어보자는 대단한 뜻을 품고 있었다. 그러니 당연히 그 기획을 시작하는 첫 책의 첫 머리를 멋있게 시작하고 싶었을 것이다. 그래서 『자본』의 첫 장은 어려울 수밖에 없다고 말한다면 좀 과장일까? 여하튼, 맑스 자신도 인정하고 있듯이 『자본』에서 상품 분석은 어렵다.

그러나 맑스는 “가치 형태, 또 이것이 고도로 발달해서 만들어진 화폐형태는 그 내용을 알고 보면 매우 단순하고 사소하다”고 너스레를 떤다. 이렇게 단순한 것을 왜 2000년이 넘도록 인류는 이해하지 못했을까, 짐짓 의아한 표정을 짓기까지 한다. 훨씬 복잡하고 풍부한 형태들에 대한 분석은 성공하면서, 화폐형태의 해명은 실패해온 이유에 대해 맑스의 결론은 “세포보다 발달한 몸을 연구하는 것이 훨씬 더 쉽기 때문”이라는 것이다. 맑스는 여기에 덧붙여서, 경제형태의 분석은 현미경도 시약도 소용없고 오직 추상화의 능력만이 이를 가능하게 하기 때문이다. 이런 관점에서 맑스는 “부르주아 사회에서 노동생산물의 상품형태 또는 상품의 가치형태야말로 경제적 세포형태”라고 말한다. 여기에서 확인할 수 있는 것은 맑스가 자신의 작업을 ‘추상화’의 작업이라는 사실을 잘 알고 있었다는 사실이다. 경제형태는 자연과학적인 방법으로 파악할 수가 없고, 인문학적인 사유의 힘으로 분석해야 한다는 것을 맑스는 지적하고 있는 셈이다. 이처럼 맑스는 자본주의라는 전체 몸뚱이를 분석하는 것은 쉽지만 미세한 상품이라는 세포를 분석하는 것이 더 어렵다는 생각에서 상품을 다루는 장이 어려울 수밖에 없다고 ‘변호’하고 있다.

1) Karl Marx. *Capital: Critique of Political Economy*. Volume 1. Tans. Ben Fowkes. London: Penguin, 1990. p. 89.

다소 장황하게 늘어났지만, 맑스가 상품분석으로 『자본』을 시작하는 것은 이런 이유 때문이기도 하다. 그리고 『자본』의 부제가 적절하게 보여주듯이, “정치경제학”을 정립하려는 것이 아니라 정치경제학을 “비판”하려는 것을 목적으로 한다. 맑스는 무엇 때문에 “정치경제학비판”이라는 말을 썼던 것일까? 에티엔 발리바르(Etienne Balibar)에 따르면, “정치경제학비판”이라는 말은 과학적 대상에 대한 맑스의 입장을 보여주는 것이다.²⁾ 이런 비판을 통해 맑스가 성취하고자 하는 것은 부르주아 시민 사회에 나타나는 정치적 소외에 대한 비판이고, 또한 이런 비판은 철학이 표현하고자 하는 ‘생각하는 주체’라는 유기적 통합의 단위에 대한 의심을 포함하고 있는 것이다. 결국 맑스가 “정치경제학 비판”이라는 말을 통해 이루하고자 하는 것은 법, 도덕, 정치를 구성하는 물질 토대를 드러내어서 이런 것들이 결코 처음부터 존재했거나 앞으로 영원불멸하지 않을 것이라는 사실을 증명하는 것이었다. 이를 위해 맑스는 사회적 관계들이 노동과 생산으로 이루어진다는 것을 말하고 있다.

따라서 어떻게 생각하면 페티시즘 이론이라는 것은 맑스의 저술에서 그렇게 큰 비중을 차지하는 것이 아니라고 말할 수 있다. 그러나 맑스주의 비평이론에 오면 사정은 달라진다. 맑스주의 비평에서 페티시즘에 대한 맑스의 통찰을 빼놓는다는 것은 양꼬 빠진 찌빵 같은 것이기 때문이다. 페티시즘에 대한 맑스의 견해는 그가 언급하는 과학적이거나 비판적인 작업의 일종이라기보다 넓은 의미에서 이론의 범주에 속하는 것이라고 말할 수 있다. 말하자면, 페티시즘에 대한 맑스의 생각은 그의 저술에서 지엽적이긴 하지만, 비평이론으로서 지위를 충분히 부여받을 수 있다는 뜻이다. 실제로 맑스의 페티시즘 이론에 근거해서 루카치는 물화(reification)라는 개념을 만들어내기도 했다. 루카치는 “사회가 상품 교환을 통해 욕구를 충족시키는 법을 배우기를 요구하는 것이 물화”라고 진술한다.³⁾

이런 맥락에서 물화는 상품의 속성에 대한 맑스의 분석에서 나오는 것이라고 말할 수 있다. 맑스는 상품의 신비한 성격이 사용가치에서 나오거나 가치를 규정하는 요소들의 성격에서 나오는 것이 아니라고 말한다. 상품의 가치는 바로 하나의 상품을 다른 상품으로 교환할 수 있는 그 관계에서 발생한다. 이 사실을 밝힌 것이 맑스의 업적이라고 할 수 있다. 가치가 상품 자체에 내재하고 있는 것이 아니라 그 교환의 관계에서 나온다는 말은 현대문화비평을 이해하기 위한 가장 근본적인 개념이라고 할 수 있다. 맑스주의가 정신분석학을 비롯해서 포스트모더니즘과 만날 수 있는 지점이 여기에 있는 것이다.

2. 바르트의 신화

롤랑 바르트(Roland Barthes)는 프랑스의 구조주의자이자 기호학자이다. 1957년 『현대의 신화』(Mythologies)라는 책을 내는데, 이 책은 Les Lettres nouvelles라는 신문에 연재했던 짧은 글들이다. 바르트가 말하는 ‘신화’라는 것은 mythology가 아니고, myth인데, 책의 제목이 mythologies인 것은 myth를 만들어내는 어떤 논리체계를 보여주기 위한 것이다. 말하자면 the semiology of modern myths가 mythologies인 셈이다. 현대의 신화가 어떻게 만들어지고 유지되는 데에 semiology가 중요한 역할을 한다는 게 바르트의 가설이었다.

바르트는 레드 와인을 둘러싼 프랑스의 신화를 파헤친다. 어떻게 레드 와인이라는 알콜 성분의 음료가 프랑스의 국민적 상징으로 거듭 태어나고 신화화하는지를 보여준다. (자세한

2) Etienne Balibar. *The Philosophy of Marx*. Trans. Chris Turner. London: Verso, 1995. p. 18.

3) Georg Lukács. *History and Class Consciousness: Studies in Marxist Dialectics*. Trans. Rodney Livingstone. Cambridge, MA: MIT P, 1999. p. 91.

내용은 자료 참조) 레드 와인은 프롤레타리아의 음료와 동일시되는 측면을 가졌는데, 이것이 프랑스의 공화주의적 가치체계와 맞아 떨어진 것이다. 레드 와인은 가톨릭적 상상력에서 피를 상징하고, 영성체를 의미한다. 이런 까닭에 건강에 악영향을 미칠 수도 있는 술인 레드 와인의 부정적 측면들은 최소화하고 생명을 주는 '신의 물'로 거듭 의미화한다. 추운 날씨에는 따뜻한 신화를 만들어내고, 더운 날씨에는 그늘과 시원한 느낌을 만들어낸다. 레슬링과 권투의 차이에 대한 바르트의 분석도 탁월하다.(자료 참조) 권투가 스토이시즘적이라면 레슬링은 스펙터클을 보여준다. 선과 악, 고통과 패배와 정의라는 도덕적 감정의 격돌을 보여주는 것이 레슬링이다. 바르트의 분석이 보여주는 건 기호의 가치체계가 문화적 코드를 만들어내는 중요한 원인이라는 사실이다.

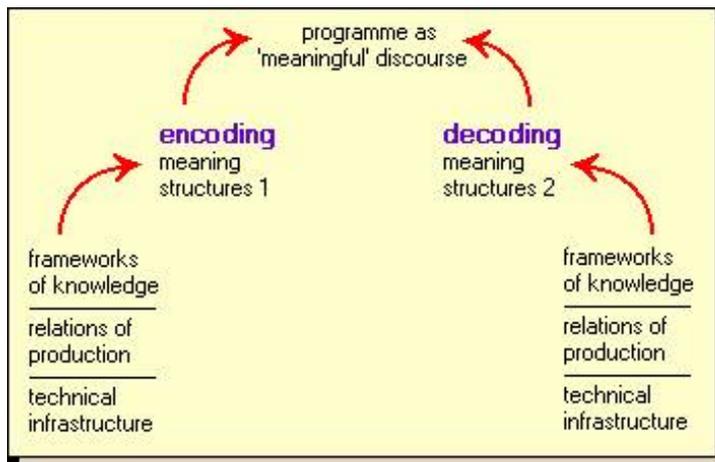
3강: 스튜어트 홀과 테리 이글턴

Encoding/decoding

구조주의적 기호학은 구성이나 해석의 과정보다도 텍스트의 내적 구조에 더 초점을 맞춘다. 기호학과 같은 전통은 텍스트 너머에 있는 어떤 구조를 해명하기 위한 작업에 의미를 둔다. 그래서 의사소통이나 현실성의 구성이라는 문제를 거론하고, 이를 통해 사회적 불평등이나 지배, 그리고 복중에 대한 논의를 전개한다.

홀의 주장도 이런 맥락에서 이해할 수가 있다. Encoding/decoding은 1973년에 나온 논문으로서 처음에 버밍엄 대학의 현대문화연구소 working paper로 작성된 것이다. 홀의 논문은 문화연구에 대한 이론적 토대를 제공했고, 이후 다양한 현장연구를 위한 길라잡이가 되었다.

홀은 커뮤니케이션의 과정을 순환회로나 고리라고 설정한다. 이런 생각은 일방적으로 송신자에게 수신자에게 메시지를 전달하는 것이 커뮤니케이션이라는 생각을 부정하는 것이다. 이런 관점에서 홀은 encoding과 decoding의 개념을 제기한다.



송신자가 보내는 메시지가 수신자에게 아무런 문제없이 도달한다는 발상은 커뮤니케이션 과정에서 구조의 간섭을 배제한 이상론이라는 것이 홀의 생각이다. 커뮤니케이션은 선형적으로 이루어지는 것이 아니라 서로 다른 차이들이 충돌하는 복잡한 구조를 통해 가능하다. 이 과정을 설명하기 위해 홀은 알튀세르의 이론을 끌고 들어온다.

홀에게 구조의 개념은 연결되어 있지만 분절되어 있는 ‘절합’(articulation)을 통해 생산유지된다. 이 절합의 순간들은 “생산, 순환, 분배/소비, 재생산”이다. 생산은 소비의 과정을 통해 다시 재생산으로 순환한다. 이 과정이 “지배의 복합구조”를 형성하는데 이것들은 서로 연결된 실천, 분절, 양상, 형식과 존재의 조건들이다.

홀의 목적은 ‘discursive production’을 다른 형태의 생산과 구분하는 것이다. 문화적인 것

은 이처럼 담론적인 것이다. “담론의 통사적 사슬 내에서 코드의 작동을 통해 소통이나 언어의 어떤 형태처럼 조직화한 특정한 종류의 기호매체(sign-vehicle)형식에서 읽을 수 있는 의미와 메시지가 이런 실천의 대상이라고 홀은 주장한다. 한 마디로 말하면 이데올로기의 작용을 분석하고 해체하는 것이 이런 작업의 의도인 것이다.

절합에서 각자의 계기는 전체적인 회로에 필수적인 것이다. 이런 계기들은 우발적인 것이고 필연적이지 않다. 하나의 계기가 다른 계기를 만들어내는 것이 아니라는 뜻이다. 각자의 계기들은 특수한 양상과 존재의 조건들을 갖는다. 형식의 경로들에 단절과 결락이 있고, 효과적인 생산의 흐름이 연속성을 구성한다.

메시지의 내용이 중요하긴 하지만, 메시지의 담론적인 형식이 소통적 교환에서 중요한 위치를 점한다는 것이 홀의 견해이다. 이 계기들이 바로 전체적으로 소통의 과정을 구성하는 encoding과 decoding인 것이고, 이런 것들을 바로 결정적 계기라고 부를 수 있다. 이런 까닭에 텔레비전 뉴스에 등장하는 역사적 사실은 결코 날것(raw)일 수가 없고, 언제나 “the aural-visual forms of the televisual discourse”를 통해서만 의미화할 수 있기 때문이다. 말하자면, 소통을 하기 전에 그 사건은 먼저 ‘이야기’로 변형되어야 하고, 그래야지 소통적 교환이 이루어질 수 있다. 이런 교환을 가능하게 하는 것이 바로 message form이다. 이 과정은 결코 우발적으로 만들어지는 것이 아니라 지배적 형식의 sub-rules에 따라서 이루어진다.

*참고자료: 테리 이글턴 「자본주의와 형식」⁴⁾

대체로 지배계급은 피와 더러움으로 얼룩진 역사적 기억의 기원을 지워버리고자 노력했다. 블레즈 파스칼이 『팡세』(*Pensées*)에서 노골적으로 솔직하게 보여주고 있는 것처럼, '[기원적] 강탈의 진리는 명백하게 드러나지 않는다; 이런 강탈은 처음부터 개연성 없이 일어나서 개연적인 것으로 바뀐다. 이런 강탈을 쉽게 종식시키고 싶지 않다면, 그것을 본래적이거나 영원한 것으로 생각하게 만들기 위해 그 기원을 반드시 은폐시켜야 한다.' 칸트 또한 정치권력의 기원에 대한 예민한 성찰을 보여주고 있는데, 그는 이런 정치권력을 국가에 대한 잠재적 위협으로 생각했다. 이런 정치권력의 기원들이 피 비린내 나고 제멋대로이기 때문에 칸트가 이런 말을 한 것은 아니다; 태어난 것은 언제나 죽을 수 있기 때문에 이것은 또한 기원 자체에 내재해 있는 적나라한 스캔들이다. 『인간 본성에 관한 논고』(*Treatise of Human Nature*)에서 흠이 적고 있듯이, 모든 민족의 기원에서 우리는 반란과 강탈을 발견할 수 있을 것이다; '인간을 권위와 화해시키고 타당하면서 개연적인 것으로 보이게 만드는 것'은 오직 시간이다. 마치 범죄가 오랜 벗처럼 우리에게 다가와서 점차 자라나는 것처럼, 한마디로 정치적인 합법성은 회미한 기억과 무딘 감수성 위에 기초하고 있다. 영국, 프랑스, 아일랜드, 그리고 도처에서, 후기 부르주아 시기의 역사기술에 만연한 수정주의는, 신경증적 징후학이라고 할 수밖에 없는 자기 망각의 예식으로, 혁명에서 드러난 영웅성을 권력의 실용성으로 재기술하고 있는 것이다.

4) 이 글은 <뉴레프트리뷰>에 실린 이글턴의 원문을 한글로 옮긴 것이다.

이런 정치적 헤게모니의 원리를 자애로운 건망증으로 본 위대한 영국의 변증론자가 에드먼드 버크인데, 그는 합리적 기초와 합법적인 일차적 원리에 대한 급진적인 요구를 무엇이든지 성장하는 것이 옳다는 원리에 근거해서 반박했다. 권력적 원천의 원초적 장면은 꼬치꼬치 따지는 것을 참지 못하는데, 그래서 버크는 이런 권력의 원천을 폭로하는 시도를 일종의 성적인 외설성으로 보았다. 아일랜드인으로서 그는 관습, 전통, 도덕적 검약, 종족적인 충성심에 충분히 익숙했고, 따라서 혁명적 형이상학자들이 합법적 기원을 불경하게 헐뜯는 것에 대항할 수 있는 보루로서 영국 정부에 이런 가치들을 제안하는 것을 당연한 권리로 여겼다. 코크주의 변두리 학교로부터 출몰한 이 눈부신 의회 수사학자라는 개인을 통해서, 오랜 시간 동안 영국적 폭력의 대상이었던 아일랜드는 그의 제국주의적 주인들에게, 정작 주인들이 할 수 있는 것보다 더 복잡하고 설득력 있게 약탈의 정당성을 뒷받침할 수 있는 근본 이유를 제공하기 위해 자신의 전근대적인 유산을 이용했다. 늘 흠이 했던 일이 그의 친구 게일인에게 넘어간 것이다.

프로이트나 후기 디킨스의 경우처럼, 버크에게도 기원이란 것은 언제나 범죄이다. 그는 이런 기원을 말소 하에 두고자 가장 열렬한 해체주의자처럼 열성을 부렸다. 그러나 이것은 부르주아의 진보 이데올로기에 문제를 제기하는 꼴이었다. 왜냐하면 이런 진보를 가늠하는 척도가 퇴행적 시선에 있었기 때문이다. 그리고 이런 시선은 퇴행적인만큼 모든 것을 전진시키고 상승시키는 기원에 대한 황홀한 응시와 관련된 것이기도 했다. 그래서 이상적인 조건이라는 것은 언제나 이미 진보하는 것이어야 하는데, 그것은 기원이나 목적성이 없는 영원한 운동의 상태이다. 이런 영원한 운동이라는 것이, 전통주의자 버크에게 아무런 감흥을 줄 수 없는, 근대성 특유의 시간성에 거북하게도 가까운 것이기 때문에, 이런 상태는 하나의 위험을 피하면서 또 다른 위험을 불러들이는 것이기도 하다. 이런 것이 바로 프랑코 모레티가 발자크의 서사 양식에서 밝혀냈던, '오직 완전한 서술에 대한 욕구만을 가진, -- 시작과 끝이 없는 ... 새로운 것에 대한 영원한 허기이다. 절대적인 차이는 버크에게 진보라는 것은 매정하게 뿌리칠 수 없는 과거에 대한 구속적인 부담을 초래한다는 것이다. 순수한 시간의 과정은 현재나 미래를 만들게 될 합법성을 위한 토대이거나 주장이다. 그러나 이런 과거의 터를 닦는 것은 바로 앞의 과거일 수밖에 없고, 그래서 역사는 실제로 토마스 페인과 같은 모더니스트의 경우처럼 권위의 결여와 같은 것이다. 페인은 버크가 국가를 보전하기 위해 합리적인 원칙들로 돌아가는 것과 반대로, 국가에 도전하기 위해 기원 -- 정치적인 공동체를 운영해야 할 합리적인 원칙들 -- 으로 돌아간다.

부르주아적인 안정과 자본주의적 무질서

혁명의 기원들에 대한 질문은 특히 부르주아에게 당황스러운 것이다. 그런데 이것은 모든 사회계급 중에서도 중간계급이 그렇게 태평하거나 유순하게 길들여지지 않는 계급이기 때문에 그런 것은 아닐까? 중간계급은 안정적이고 예측가능하며 지속적인 것에 물질적인 이해관계를 관철시키기 위해 전력을 다하는데, 이런 것들은 대체로 약탈적이고 무차별적이어서 그렇다기보다 평온하고 느릿느릿해서 비난 받기 쉬운 것이다. 실제로는 선혈이 낭자하게 출현했으면서도 이렇게 이상적으로 변해버린 것을 어떻게 역사적 장면에서 딱 들어맞게 할 수 있을까? 그리고 어떻게 중간계급의 안정에 대한 회구가, 해당 계급의 혁명이 유일무이하게 결

코 현실적으로 종결되지 않는다는 사실 -- 맑스가 우리에게 상기시킨, 자본주의적 계급이 영원히 도발하고, 폭로하고, 분출하고, 와해시키는, 생래적으로 위반을 일삼는 힘이라는 사실과 화해할 수 있을까? 영구적으로 혁명적인 지배계급이라는 이미지가 환기시키는 깜짝 놀랄 만한 역설은 어떤가? 영원한 위반의 질서, 무작위적인 것과 예외적인 것으로 규정되는 정상성, 언제나 분리되어있거나 이미 그 자신을 벗어나 있는 본래적 자아, 미래에 의해 이미 공허해져버린 과거의 소멸을 재현하는 현재, 무질서를 끊임없이 조장하는 것에 지나지 않는 안정을 만드는 우리는 무엇인가? 진실로 위반을 용인할 수밖에 없는 것일 뿐만 아니라 어쩔 수 없는 것으로 받아들이는 삶의 형식은 무엇일까? -- 무엇보다도 주이상스나 금지된 즐거움의 침입을 소거시키려는 책임감, 그래서 처음부터 반항을 통해 우리를 즐겁게 만드는 것이 사실은 법이라는 프로이트적인 통찰을 만들어내도록 하는 것이다.

법과 욕망의 상호 충돌에 대한 놀라운 발견이 해방된 욕구를 시대의 질서로 여기는 문명 형식의 지적 성취라는 것은 우연한 일이 아니다. 상호 횡단을 통해, 자본주의의 무정부적인 작동은 그들이 의지하고 있는 기존의 정치, 윤리, 법률체제를 약화시킨다. 그러나 반대로, 자본주의의 창조적인 힘은 동일한 섭리에 의해 속박 당한다. 이런 교착상태를 어떤 방식으로 바라보든, 우리는 환상, 욕망, 분출이 기실은 주어진 질서의 일부분이라는 사실을 -- 얼치기 해방주의자와 속류 포스트구조주의자에게 받아들여질 수 없는 사실이겠지만 -- 어떻게든 규정해야한다. 그리고 만일 이런 질서가 구조적으로 자기 해체적이고 영원한 분란 속으로 빠져있는 것이라면, 어떻게 이 사실은 이에 대항하는 저항의 이념에 영향을 줄 수 있을까? 그래서 문화이론이 거쳐 온 지난 20여 년 동안, 궁극적인 타협과 공모적인 본성을 회의적인 시각에서 인정하긴 하지만, 여전히 욕망의 전복성에 절박하게 집착하고 있는 포스트구조주의는 환상이야말로 현재의 사회적 현실성에 필수적이고, 이런 환상이 더욱 현실성을 호소력 있게 만든다는 사실을 주장하는 포스트모더니즘에게 자리를 내주게 된 것이다.

이런 조건에서, 미학이 명백하게 호소력을 가진다. 참으로 현대 유럽철학에서 심미적인 것이 해괴하게도 압도적이라는 사실은 부르주아지의 편에서 축축하게 젖은 눈으로 예술을 바라보는 열성만으로 설명하기 불가능한 것이기 때문에, 대신 여러 문제들 중에서도 자율성의 개념이나 형식과 내용의 관계를 강제적인 이데올로기적 문제를 에둘러 말하는 다른 방식으로 설명할 수 있을 것이다. 이렇게 상황이 진행되는 한, 형식은 더 이상 무정부적인 사회 질서에 내재적인 것으로 보일 수 없다는 것이 문제이다. 그러나 이것이 사실이라면 -- 정치적이고 윤리적이고 법률적인 형식들이 너무도 명백하게 격동적인 사회경제적인 주제의식으로부터 외재적이라는 의미에서 '형식주의적'이라면 -- 이런 논의들은 쉽게 신뢰를 잃을 수밖에 없다. 만일 형식이 더 이상 형이상학적으로 사회적 관계 속에 내재하는 것이 아니라면, 그래서 만일 자기 아이러니화하는 모더니스트적 제스처에 이런 문제를 모르는 척 떠넘길 수 없다면, 우리는 형식을 (이것은 청교도와 자유주의자라는 대립적 진영에 너무도 익숙한 교리인데) 본질적인 오류화, 또는 형식이라는 것이 단순하게 복잡하고 상호적인 객체의 구성적 부분들로 받아들여지는 질서를 바꿀 대안적 꿈으로서 가볍게 생각해버릴 수 있다. 이런 질서를 체현한 소우주야말로 예술작품이다. 이것은 예술작품을 결과적으로 세속화시키고, 신플라톤적인 영역으로부터 지상의 영역으로 추방시켜버리는 것이긴 하지만, 형이상학자들의 유기체론적인 향수를 만족시킨다. 그러나 이것은 또한 형식에게 중간계급 사회의 분할된 세계에서는 거의 불가능한, 내용의 역동성을 논리적으로 담아낼 수 있게 한다. 예술작

품, 또는 단순하게 말한다면 아마도 상징이라고 할 수 있는 것은 활력을 보존하고, 자본주의적 역동성과 부르주아의 안정성 사이에서 발생하는 모순을 해결하면서, 흐름들을 정적인 것으로 응결시킨다. 사실적인 모순은 정신적인 가치로 바뀐다. 합리적인 인간주의는 공허한 형식주의와 형체 없는 자유주의 모두에 대항해서 순식간에 안면을 바꾼다.

모든 미학 담론은 부르주아적 질서 그 자체에 고유한 형식과 내용의 괴리를 해결하기 위한 것이다. 이런 괴리는 도덕적이고 문화적인 영역의 정체와 물질세계의 격변이라는 그 격차 때문에 발생한다. 잠재적으로 무한한 역동성의 본질적 조건으로서 형식 또는 한계를 뚫으로써 양자를 화해시키는 것은 언제나 가능하다. 예를 들어, 피히테가 주체를 퇴거시키는 저항으로서 사물을 보고 여기에서 지칠 줄 모르는 힘을 인지한 반면에 윌리엄 블레이크는 영원한 에너지의 흐름을 무력화시킬 뿐만 아니라 신비화시키는 것으로서 예칭화의 형식을 파악했다. 니체와 푸코에게 힘이란 것은, 팔씨름을 할 수 있는 상대방을 열심히 찾아 헤매는 남성처럼, 근육을 구부릴 수 있는 반발력을 발생시키는 것이다. 만일 형식이 행동을 추동하는 강제력처럼, 힘에 내재적인 것이라면, 많은 난제를 해결할 수 있을지도 모른다.

그렇다고 쳐도, 이론에서 열성적으로 추구되고, 또한 정치적인 적대자들 간의 투쟁에서 기이하게 풍자적인 판본으로 인식되는, 실천적으로 질서와 전복의 구별을 해체하는 삶의 형식이라는 관념을 소화하는 것은 쉬운 일이 아니다. 그런 적대자들에게 어떤 교훈을 가르치는 것을 피할 수는 없는데, 가장 명백한 것은, 만일 지배적 질서가 혁명을 만들어낼 수 있다면, 그들도 그렇게 할 수 있다는 것이다. 훨씬 더 정확하게 말하자면, 부르주아의 지배 질서는 점차적으로 줄개들의 마음에, 그렇게 의도적인 것은 아니지만, 세계에 고유한 적응력을 기입한다. 그러나 오히려 덜 명백한 메시지는, 만일 반대하는 체계가 지속적으로 완강하다면, 반자본주의적인 혁명은 들뜬 삶뿐만 아니라 평온한 삶에도 반드시 존재해야한다. 그래서 젊은이들은 말할 것도 없고 중년들도 혁명 이론에 기여할만한 통찰력을 갖는 법이다. 정통 유물론은 현재를 넘어서서 발전하는 힘에 대해 상상하는 것만이 아니라 진지하게 인간성을 피조물의 한계성이나 그것의 연약성, 취약한 종의 존재성으로 소급한다. 이런 유물론은 끔찍한 자본주의의 오만에 제동을 걸면서 투쟁을 벌여야하는데, 이것은 발터 벤야민이 사회주의 혁명을 폭주기관차가 아니라 비상브레이크에 비유할 때 염두에 두었던 것이다. 급진적인 것은 공산주의가 아니라 자본주의라고 주장했을 때 브레히트 또한 상당히 이와 일치하는 생각을 개진했다. 자본주의 이후에, 역동주의와 혁명을 직관적으로 연결시키는 태도는 반드시 새롭게 검토되어야하는 것이다.

상업적 삶의 서사시

일상과 발화를 공평하고 설득력 있게 구분하는 태도도 마찬가지로 점검되어야한다. 사실 소설이라고 알려진 이런 대립의 붕괴는 중간계급의 가장 놀라운 문화적 성취 중 하나를 나타낸다. 역사 소설이라는 새로운 장르를 성공시킴으로써 윌터 스콧(Walter Scott)은 로망스를 리얼리즘과, 과거 분리파가 장악했던 스코틀랜드에서 벌어진 험란한 전투, 종교, 정치 드라마를 덜 이목을 끄는 윌리엄 시대의 권력균형과 결합시켰다. 문학 장르의 정치학에서, 일상의 서사가 하노버적이라면 로망스는 자코뱅적인 것이다. 로망스는 경이로움 속에서 거래되고 소설은 평범함 속에서 팔린다. 그래서 이런 두 가지 서사의 형식을 하나로 교직하면서 스콧은 초기 부르주아 시대의 혁명적 격정과 일상의 분위기 모두에 진솔한 문학 장르를 베풀

려 낼 수 있었던 것이다. 그러나 이런 상호교직은 완전한 것이 아니다. 스콧으로 인해 문체는 역사에 내재한 두 가지 공시성 -- 중간계급적 근대성의 지루함과 변화무쌍함 -- 의 층위에 대한 것이 아니라, 하나에서 다른 것으로 결정적 변화를 이루어내는 통시적인 전환에 대한 것이 되었다. 여기에서 문제가 되는 이것들은 서로 대비되는 것이지 대립적인 것이 아니다. 우리는 원시적이고 전근대적인, 고귀하면서도 야만적인, 하이랜드의 숭고성에서 로우랜드의 계몽주의와 윌리엄시대의 안정에 의해 상징화된 시민성, 정상성, 그리고 중용이라는 무미건조한 여명기로 이동한다. 우리가 최초의 정착으로부터 출발해서 분쟁과 피난의 시대를 거치고, 마침내 최종적인 안정기로 이동한 것처럼, 다소간 이와 비슷한 연대기를 『톰 존스』(*Tom Jones*)로부터 『빌헬름 마이스터』(*Wilhelm Meister*)로 이어지는 교양소설(*Bildungsroman*)에서 찾을 수 있다.

스콧에게 해당하는 진실성은 스탕달에게도 역시 해당사항이 있다. 고도의 지성을 소유한 스탕달의 주인공들에게 문제가 되는 것은 과거 나폴레옹 시대의 혁명적 이상주의와 현재의 타락한 권력 정치 사이에서 일어나는 마찰이다. 중요한 차이점은 스콧에게 과거의 상실은 대체로 환영할 만한 하지만, 낙심한 스탕달의 허구에게 과거는 명백한 비극이다. 그렇기는 하지만, 스탕달은 정치가 궁정의 음모와 군사적 용맹성이라는 로망스의 재료를 여전히 공급할 수 있는 그 오래된 지점 중 하나를 나타낸다. 플로베르의 『감성 교육』(*Sentimental Education*)이 나온 시기에, 정치 혁명과 일상생활은, 두 가지 모두를 가치화하는 방식으로, 오직 우발적으로만 서로 엮일 뿐이었다. 서사시와 일상생활이 완전하게 결합한 경우는 발자크가 유일했다. 그의 소설 『인간 극장』(*Comédie humaine*)은 중간계급의 정치적 이상주의보다 혁명 이후의 사회경제적인 조건을 더 많이 다루고 있다. 왜냐하면 발자크는 어떻게 영웅주의와 멜로드라마, 그리고 괴물성이 부르주아지의 평범한 일상에서 서로 교직되어 있는지 -- 어떻게 가장 정직하지 못하고 멍청한 동기들이 에너지와 야망으로 넘쳐나는 흥미진진한 서사 드라마를 만들어낼 수 있는지를 보았기 때문이다.

맑스가 『루이 보나파르트의 브뤼메르 18일』(*The Eighteenth Brumaire of Louis Bonaparte*)에서 이들의 자식들에 대해 언급했듯이, 은행가들과 변호사들, 그리고 고급 콜걸들이 자신들의 멋지고 영웅적인 의상들을 고대로부터 훔쳐온다는 것은 문제가 되지 않는다. 이와 반대로, 영웅적 부르주아지의 갑작스러운 변화가 발자크의 소설에 등록되어 있다는 것 -- 그리고 귀스타브 플로베르의 시기에도 이것이 다소간 등록되어 있다는 것 --에서 알 수 있듯이, 이렇게 기괴할 정도로 엄청난 식욕을 가지고, 끝 모를 탐욕에 휩싸인 채, 재빨리 인격을 바꾸고 죽음의 거래와 삶을 강화하는 능력들을 변화시킬 수 있는 이런 피조물들이야말로 훌륭한 서사시의 소재인 것이다. 고전적인 서사시라면, 상업적인 것으로부터 엄청난 활력과 비극적 파괴성, 그리고 거대한 인물성격과 군사적이고 신화적이며 정치적인 재료들을 망라하는 파노라마의 관점을 짜낸다는 것은 결코 상상할 수 없는 일이다. 낭만주의자들은 권력과 영광이 근대성의 시작과 함께 사라졌다고 믿는 실수를 저질렀다. 그것들은 별 어려움 없이 시민사회에 재배치되었고, 그래서 모더니즘은 인간 주체의 내면에 고향을 설정하기 위해 그 영역을 벗어나야만 했을 것이다. 비록 일상적인 평범함에 대한 조이스의 까다로운 존중이 (그는 식료 잡화상 같은 마음을 가졌다고 스스로 말했다) 분명하게 실제 사물에 대한 호의를 보존하고 있긴 했지만, 『율리시즈』(*Ulysses*)에서 부르주아의 서사시는 조롱의 서사시가 되었다. 그러나 이보다 앞서, 졸라의 『여인들의 천국』(*Au Bonheur des dames*)은

후기 19세기 자본주의에서 -- 확산하던, 생산의 지루한 강박충동이 아니라 바야흐로 등장하고 있는, 에로틱하고 화려한 백화점과 감각적인 쾌락의 축제로 증대한 거대한 규모의 소비주의 세계로부터 -- 영웅적 신화의 마지막 조각을 그럭저럭 잡아챌 수 있었다.

위장과 재현

그러나 고지식하게 세속적인 상업 계급을 영웅화하는 프로젝트로부터 멀찍이 떨어진 발자크는 확실히 곤경이다. 토마스 만의 『부덴부르크가』(*Buddenbrooks*)와 같은 뚜렷한 예외들이 있지만; 일반적으로 당신은 단지 다른 어떤 것 -- 무인도의 조난자(로빈슨 크루소), 철학자이자 마법사(괴테의 파우스트), 군장교나 작업반장(칼라일), 뻔뻔스러운 귀족(디즈레일리), 아마조네스 같은 여성 주인공(살롯 브론테의 셸리), 자기 고문 형 악마(멜빌의 에이합), 무대 위의 악한(디킨스의 돔비 또는 바운더비) 또는 우리가 실제로는 본 적이 없는, 콘래드의 『노스트로모』(*Nostromo*)에 나오는 찰스 굴드나 로런스의 『사랑에 빠진 여인들』(*Women in Love*)에 나오는 제럴드 크린치, 그리고 『무기질 사나이』(*The Man Without Quality*)에 나오는 아른하임 같은 가짜 지식인을 그에게 보여줌으로써 벤처사업가의 사기를 복돋워줄 수 있을 것처럼 보인다. 이런 인물을 재현하기 위해 사람들은, 목가적인 것과 신화, 고대적인 것과 봉건주의, 귀족주의와 같은 것들을 찾으려 하며, 그 인물성격에 합당한 시간과 장소로부터 소외되어 있는 형상적 양식들을 이용하도록 강요받는 것처럼 보인다. 자본주의를 다루는 그에 관한 서사시가 존재하는 한편으로, 어떤 서사시는 그런 것에 대해 무관심한 것도 사실이다. 그래서 이런 화제에 대한 문학계의 문화는 점강법과 과장법 사이를 불편하게 운항한다. 예를 들자면, 자연에 대한 자본주의의 영웅다운 투쟁을 강조하기 위해, 당신은 벤처기업가를 사무실이나 공장에서 불러내 삭막하고, 훨씬 원시적인 영역인, 멜빌로 치자면 대양 또는 콘래드로 치자면 밀림으로 보낼 수 있다; 하지만 이렇게 하는 것이야말로 전체 기획을 약화시키도록 위협하는 일이다.

재현의 다른 문제들이 있다. 그 중 하나에 대해 말하자면, 자본주의 사회는 무엇보다도 주인공, 줄라야말로 이 문제를 다룬 대가인데, 바로 그 대중의 새로운 형태라는 역사적인 장면에서 드러나는 현전성을 특징으로 갖는다. 그러나 개인주의적 문화는 집단적인 인물성격들을 그려내는 것에 익숙하지 않고, 그래서 사실주의적 소설은 냉혹한 무리, 폭풍우가 몰아치는 대양 또는 화산 분출 같은 것이 나에게 닥쳐올 것이라는 오래된 상상력으로 후퇴하지 않고는 이런 새로운 행위자(이미 현재에 보이지 않는, 그래서 벤야민이 보들레르를 만들어낸 그 배경에서 지속적인 콧노래와 신호음으로 알려졌던)를 끔찍하게 묘사하기 어렵다는 사실을 발견했다. 대중은 신기할 정도로 쉽게 자연적인 것으로 인정받았다. 또 다른 문제에 관하여 말하자면, 부르주아 사회의 기초원리 -- 이를테면 자유일 것인데 -- 는 그 명명 자체가 불확정적이고, 그래서 재현의 그물망을 빠져나간다. 자유에 대한 확정적 이미지를 제공한다는 것은 곧 바로 그 행위에서 그것을 죽이는 것이기 때문에, 부르주아는 천성적으로 우상 파괴적인 존재이다. 인물에 대한 모든 학적 숭배를 살펴보면, 칸트의 실체적 영역만큼이나 모호하게 남아 있는, 말로 나타낼 수 없는 개인의 독특성을 형상화할 수 있는 적절한 방식이 없다는 것이다. 디킨스에서, 이런 독특성은 괴짜 같은 속성을 거쳐서 출현한다; 그러나 충동적으로 그 자체를 되풀이하는 것이 이런 괴짜에 속하는 것이기 때문에, 바로 그 인간 삶의 특이성은 인물에 합당할 만큼 질서정연한 분류법을 제공하는 것으로 귀결된다. 모

더니즘은 이렇게 불확정성이 내용뿐만 아니라 형식에도 스며들어 있는 지점에 존재한다: 오직 자유를 이미지화하는 유일한 방식은, 그 자체를 한정 짓는 것이라기보다, 거미줄처럼 촘촘한 헨리 제임스의 통사구조가 그것이 대결해야만 하는 물질성의 무게 아래로 끊임없이 붕괴하는 것처럼 보이듯이, 증발해버릴 위협에 처한 형식에 의해 존재하는 것이다.

부르주아 질서는 안정적으로 확립되었기 때문에 흔들리지 않는다; 그러나 그것이 정박해있는 자유의 원리는 순수한 부정이거나 숭고한 불확정성인데, 말하자면 그 질서는 전혀 확립되어 있지 않은 것이다. 이런 의미에서, 중간계급의 확고함도 또한 자본주의적 기업과 불화할 수밖에 없는 것으로 증명된다. 이런 사회의 구성원들은 독실한 토대주의자이자 대가를 바라지 않는 자가 발명가, 이론에서는 형이상학자이면서 실천에서는 실용주의자가 될 것을 요청 받는다. 스탕달의 자아는 수행적인 자아로서 그 작위성과 기회주의는, 중간계급이 그토록 지속적으로 찾아 헤매는 깊게 뿌리내리고 충만한 존재에 문제를 제기한다. 디킨스에서 두 가지 -- 수행적이고 본질주의적인 -- 주체성의 형식은, 민중과 정숙한 중간계급의 사이에서 대체로 정답게 볼을 맞대고 존재한다. 심지어 후기 근대성의 세계가 가장 광범위하게 물화되고 규격화되었을 때에도 우리는 여전히 확정성이라는 것은 중간계급적 인간성의 본질에 대한 부정이라는 것을 믿지 않을 수 없다. 그러나 후기 부르주아 소설은 다른 측면을 제시한다. 만일 더 이상 영웅적인 것이 없다면, 그것은 전쟁과 혁명의 결합이 있기 때문이 아니라 더 이상 이것이 허구에 충실하게 들어맞는 것이 아니기 때문이거나 아니면 개인이 더 이상 그 자신의 운명을 구성할 수 없기 때문일 것이다. 『율리시스』가 서사시라면, 그것은 행위자 없는 서사시이다.

부르주아적 질서가 비밀스럽게도 처음부터 혁명적이라고 주장하는 것은 이런 질서라는 것이 실제로 경찰과 범죄자, 홈즈와 모리아티가 함께 뒤섞여 있는 것을 제시한다 -- 오히려 밀턴의 사탄처럼, 영국에서 부르주아 시대가 탄생했던 그 시대에 거만한 왕자와 열렬한 반항아가 공존하는 것이 이런 질서였다. 그리고 이 사실은 시간을 초월한 가치들이 윤리적, 법률적, 가정적, 문화적 영역들에서 시장에 의해 배양된, 변화무쌍하고, 산만하고, 일시적인 삶의 형식들과 불화하는 것을 의미한다. 치명적인 이중성이 이런 지킬과 하이드의 질서 아래에 놓여 있는데, 이 질서라는 것은, 이론적인 측면에서 그런 것이 아니라 오히려 현실세계에 존재하는 선과 악의 형이상학적 안티테제를 폐지하는 것이다. (말하건대, 우리는 이런 폐지를 단테의 연옥에 비교할 수가 있다. 이 연옥은 선악의 중간이라는 모호한 지역에 위치하지만 그 자체의 엄밀한 경계와 전례, 그리고 승인의 규율들이 있다.) 근대에 낭만주의의 훨씬 더 순진한 역제는 선/악이라는 쌍을 역동성/정태성으로 다시 쓰기를 한 것뿐이다; 그러나 사회질서에서 역동성은 종종 파괴적일 뿐만 아니라 대체로 정태적인 측면을 갖고 있다 -- 말하자면 생산력은 주어진 사회적 관계의 틀을 유지하기 위한 방식으로 발전해야만 한다 -- 이것은 명백하게 불충분한 것이다. (예를 들어, 디킨스는 『돔비 부자』(Dombey and Son)이라는 작품에서 유명한 기차길 장면이 잘 보여주듯이 역동적인 것에 놀라면서도 매료되었다.)

범죄와 맺은 계약

진짜 상황은 훨씬 복잡하다. 어떤 단계에서, 분리와 거부의 전략에서 부르주아지는 그들 자

신의 ‘악마적’이고 위반적인 자질들을 다른 괴물적인 타자들에게 투사해서, 주요한 문화적 문제와 함께, 가장 덩덤하게 단조로운 종류의 미덕에 자신들을 안착시킨다. 중간계급이 전통적인 아리스토텔레적이고 토마스적인 의미에서 에너지이고 생기이며 충만한 생명력으로 정의되는 미덕이 아니라 신중함, 절제, 검소, 절약, 순결, 자기 규율 같은 미덕을 소유하고 있을 때 어떻게 선한 삶이 상상적인 측면에서 유혹적일 수가 있을까? 어떻게 악마가 최고의 음흉들을 가지지 않을 수 있겠는가? 만일 이것이 도덕적인 문제일 뿐만 아니라 문화적인 것이라면, 예술 자체에 무엇인가 위반적인 것이 내재하고 있는 것처럼 보인다. 상상력의 전체 지점은 주어진 것 너머로 넘어가는 범위까지 뻗어 있어서, 훨씬 단정하고 고분고분한 미덕을 긍정하는 『클라리사』(Clarissa)나 『맨스필드 파크』(Mansfield Park) 같은 소설에 관해서도 무엇인가 이상한 자기 해체가 일어나는 것이다. 만일 사무엘 리처드슨이 현실에서 성자 같은 클라리사와 함께 지내봤다면, 그는 아마도 자유분방한 난봉꾼 같은 것을 상상하지도 못했을 것이고 그래서 그런 소설을 쓰지도 못했을 것이다. 그러나 악이 거부할 수 없이 현실적이지 않다면, 그에 저항하는 미덕 또한 비현실적인 것으로 남아 있기 마련이다. 따라서 예술 생산은 생산품의 요구와 반대방향으로 달려가는 것이다. 정직한 부르주아는 아마도 예술가를 위험한 위반자라고 거부하겠지만, 포르노그래피에 대한 청교도적인 비판처럼, 오히려 그런 적의는 그가 거부하고 있는 그것의 일부분이 참을 수 없는 그 자신의 이미지라는 것을 은연중에 드러낸다.

게다가, 초기 근대 사회의 어떤 지점에서, 마치 피카레스크 소설에 나오는 악한이 시민의 억압된 욕망뿐만 아니라 악행의 선명한 단면을 보여주는 거울이 되는 것처럼, 범죄와 불량함은 흥미로운 것이었다. 정태적이고 검열관 같은 윤리는, 올리버 트위스트(Oliver Twist)가 패긴(Fagin)을 만들어내거나, 리틀 넬(Little Nell)이 악한 퀴플(Quilp)을 존재하게 하듯이, 그 자체의 논리로 무법적인 적대자를 낳는다. 그러나 다른 단계에서 본다면, 이런 안티테제는 단순하게 당신 자신의 가장 비밀스러운 죄의식에 대해 쓰는 것인데, 즉, 맥히스(Macheath)와 몰 플랜더스(Moll Flanders)로부터 존 가브리엘 보크만(John Gabriel Borkman)에 이르는 모든 인물들 중에서 진짜 아나키스트는 사업가뿐이라는 사실이 이것이다. 발자크가 창조한 검은 세계의 은행가인 보트랭은 가장 이런 정체성에 적합하도록 실제보다 훨씬 과장된 인물이다; 디킨스의 머들(Merdle)도 마찬가지이다. 부랑자나 방랑자, 시민과 범죄자, 법과 위반 사이에 순정한 적대관계 뿐만 아니라 기만적인 공모도 있다; 그래서 이것이 바로 근대 유럽 문학이 이런 원칙들 사이에서 벌어지는 일련의 모호한 조우들로 점철되어 있는 이유이다. 오델로와 이아고, 『실락원』(Paradise Lost)에서 신과 사탄, 리처드슨의 클라리사와 러브레이스, 블레이크의 유리즌과 오르크, 괴테의 파우스트와 메피스토펠레서, 올리버와 패긴, 캐더린과 히이스클리프, 에이함과 모비딕, 알료샤와 이반 카라마조프, 레오폴트 블룸과 스티븐 디달러스, 만의 『파우스트 박사』(Doktor Faustus)에 나오는 자이트블롬과 레버퀸: 이 모든 대결은 확신하건대 다양한 역사적 환경에 의해 형성된 것이다. 그러나 이런 대립 쌍에 공통적인 것은, 프랑코 모레티(Franco Moretti)가 괴테의 파우스트와 메피스토펠레스에 대해 논평했듯이, 이런 파트너들이 서로 연대할 것인가 아니면 적대할 것인가를 결정하는 것은 불가능하다.⁵⁾

물론 모든 경우가 그렇지 않지는 않겠지만, 그래도 상당히 흥미로운 차원에서 양가적인 것

5) Franco Moretti, *Modern Epic*, London 1996, p. 25.

이라고 할 수가 있다. 각각의 경우에, 고결하고 영웅적이거나 아니면 긍정적인 원칙이라고 여겨지는 것이 어떤 비밀스러운 친화성을 드러내는 파괴적인 힘과 마주하게 된다. 밀턴의 사탄은 타락한 천사이고, 이야고는 도착적으로 오델로에게 매료되어 있다. 심지어 클라리사와 그의 유혹자 러브레이스는 아마도 서로 사랑에 빠져 있을 것이다; 캐더린과 히이스클리프는 아마도 친족일 것이고, 불안한 디달러스는 영적으로 안정적인 블룸에게서 아버지의 대리를 발견한다. 한편, 둔감한 부르주아 자이트블룸은 파시즘을 가진 자유주의적 자본주의라고 할 수 있는 사악한 레버킨에게서 공포스러운 친근감을 느낀다. 선보다 악에 매혹되는 것은 고색창연한 주제이지만, 악과 은밀하게 공모하는 선, 또는 이 둘 사이의 숭고한 결합은 보기 드문 일이다. 비슷한 흔적들이 헨리 제임스의 말년 작품에 나오는 주인공들에게서 나타나는데, 이들은 천사 같으면서도 악마 같고, 성자 같으면서도 음모가처럼 읽힌다. 실로 제임스로 인해 이런 구분은 최종적으로 해독불가능하게 되어버렸다. 다른 방식으로 표현하자면: 제임스의 소설에서, 도덕적 인식의 훌륭함은 문명화된 삶에 매우 의존적이고 그래서 경제적 착취에 취약하다. 도덕적 상부구조와 경제적인 토대의 파괴는 다소간 완벽하지만 -- 그러나 아이러니하게도 이것은 잔인한 유물론적 이해관계에 맞선 도덕적 가치가 물질세계를 넘어가는 '아름다운' 초월을 강력하게 긍정할 수밖에 없을 때뿐이다.

거부와 만회

그러나 이런 친화성은 우리를 적대주의로부터 벗어나게 만들지 않아야 한다. 악마적인 활력과 도덕 질서는 서로 엮여 있다; 그러나 자본주의 사회 또한 어떤 분리와 부인(denial)의 메커니즘을 필요로 하고, 그래서 파괴적인 에너지는 분출시키든가 아니면 가치의 영역도 이에 따라 욕망의 영역으로부터 격리시키는 것인지도 모른다. 프로이트의 예고처럼, 또는 (프로이트 말년의 생각에서) 타나토스를 업고 있는 에로스처럼, 이런 문명은 그것이 동시에 거부하는 역동성 위에 자기 질서화를 그려 넣는다. 그렇지 않다면 -- 다른 철학적인 등록으로 이 문제를 바꿔 말한다면 -- 긍정적인 도덕적 가치와 실제적이고 물질적인 존재의 형식에서 필연적으로 소설의 문체와 상호작용할 수밖에 없는 칸트의 실제적이고 현상적인 영역들은 반드시 이데올로기적으로 엄격하게 분리되어야 한다고 말할 수밖에 없다. 조셉 콘래드는 이런 선원의 절대적인 도덕적 규범을 긍정할 수 있었지만, 그렇게 하기 위해서 그의 선원들이 충성을 바치면서 확고부동하게 서 있는 갑판 아래에 몇 피트 아래에 놓여 있는 화물의 실체와 이 화물과 함께 전적으로 착취를 기반으로 하는 경제 사업에 이 선원들이 묶여 있다는 사실을 억압해야 했다. 프랑코 모레티는 어떻게 메피스토펠레스가 괴테의 『파우스트』 2부에서, 주인공의 경제와 관련해서 불쾌한 노동을 수행해야하는지를 지적하고 있다. 파우스트 자신으로부터 여기에 대한 죄의식이 변화하는데, 그래서 그는 마침내 훨씬 실제적으로 구원받는 것인지도 모른다.⁶⁾ 그 자신의 어둠을 모비딕에게 투사하는 에이함 또한, 비극적 영웅이라는 지위 때문에 그가 중요한 역할을 수행하는 포경산업으로부터 비판적 관심을 멀찍이 벗어나게 할지라도, 실제로는 전위(displacing)의 장치처럼 보인다.

문제는 유행을 따라서, 그래서 투사와 거부를 통해서 해결될 수 있다. 그러나 또한 이런 문제는 이상화라는 다른 프로이트의 전략을 통해서도 해결될 수 있다; 그리고 이것은 괴테가 파우스트에서 이룩한 위대한 성취이다. 파우스트로 인해서, 위반은 초월이 된다 -- 현세에

6) *Modern Epic*, chapter 1.

서 휴식을 거부하는 영원한 영적인 노력, 그래서 악마적 욕망의 천사적인 판본이다. 확실히 파우스트는 오직 노력을 멈추었을 때 저주를 받을 것이고, 그의 영적 추구는 메피스토펠레스와 공모함으로써 맺은 결실만큼이나 그를 거부하는 것이기도 하다. 능숙한 평형상태에서 욕망은 구원이고, 그래서 파괴적이고 폭력적인 자질이 가장 잘 구현되어 있는 부분을 향해 해체된다. 욕망의 무한성은 천국의 영원성에 대한 세속적인 등가물이다; 그리고 파우스트가 천국으로 들어가는 것처럼 여겨질 때, 그 천국은 지옥으로 바뀐다.

그렇다면, 더 이상 질문은 안정적인 도덕성과 불안정한 물질세계에 대한 것이 아니다. 반대로, 잘 사는 것은 역동적으로 사는 것이고, 이것은 니체가 나중에 그 자신의 문체로서 공표하게 될 교의이다. 그러나 이것의 대가는 안정성을 버리는 것이다; 그리고 두려운 시스템의 에너지가 그대로 드러나고 그게 당연한 것으로 받아들여진다는 사실로 인해 대혼란이 초래되기 전 단계인, 자본주의 진화의 초기 지점으로 돌아간 사회에서야 이런 일이 가능할 것이다. 이렇게 된다고 해도, 부르주아지는, ‘나쁜 것,’ 즉, 현실에서 안정을 찾기를 거부하는 욕망의 긍정적인 ‘내세’(otherworldliness)를 종교적인 도덕성의 편안한 내세로 교환하면서, 지금 두 세계 모두에서 가장 최고로 자신들을 안전하게 보장하고자 노력할 수 있다. 라캉의 관용구에서 본다면, 파우스트의 영웅주의는 그의 욕망을 포기하지 않는 것이다 -- 말하자면, 결여(언제나 죽음의 전조이기도 한)를 받아들이는 것이고, 오히려, 메피스토펠레스가 그에게 억박지르는 것처럼, 사소한 쾌락을 만들어내는 갖가지 장식품을 그 결여의 자리에 억지로 밀어 넣거나, 아니면 단일한 대상에 그것을 고정시키는 것이다. 동시에 욕망의 무한성은 헤겔의 의미에서 파우스트의 ‘나쁜’ 욕망이 될 필요가 없다. 왜냐하면 만일 욕망이라는 것이 내세적인 것이라면, 또한 전적으로 이 세계의 문제, 말하자면 강력한 파우스트의 배수 설계 같은 견고한 성취의 문제일 것이기 때문이다. 무한성은 간단하게 당신이 성취하는 것을 의미하며, 이것은 당신이 이미 이룩한 성취들을 전통적인 ‘영적’ 방식으로 상대화한다는 것을 의미하지만, 오직 당신이 영적이지 않은 방식으로 이룩한 것에 비추어서 그렇게 할 수 있다.

상품형식처럼, 욕망은 감각적인 포용에 편안하게 늪기를 거부하기 때문에 대상의 구체성에 대해 무관심하다. 공허한 미래의 이름으로 현재를 제거하는 것에서 알 수 있듯이, 욕망이 왜 그렇게 불안정한 것인지를 말해주는 하나의 이유이다. 발자크의 서술적인 양식과 동등한 것인데, 이런 양식은 실제적인 내용이 없는 순수한 서사성이다. 그러나, 만일 파우스트처럼 실존적인 순간에 개입해서, 당신의 업적을 구원하고 죽기를 희망할 수 있다면, 당신은 설새 없이 자기 변화하는 세계 어디쯤에 단단히 닻을 내릴 수 있을 것이다. 그리고 그곳이 실로 부르주아의 유토피아일 것이다. 왜냐하면, 부르주아 사회는 그것의 행복이 세계에서 불변의 토대를 요구하는 것과 항상 불화하기 때문이다; 그리고 그 토대는 바람직한 것이 아니지만, 개인의 자유가 실현되기 위해서 필수적인 것이다. 어떻게 당신은 자율적이면서 동시에 습관적일 수 있겠는가? 『파우스트』는 시공간을 장엄하게 주유하면서 당신의 고향을 다시 정의하는 것과 관련 있는 모종의 대답을 암시한다. 만일 전지구가 당신의 거처라면, 자유와 소유물은 결코 불화하지 않을 것이다. 괴테가 제시하는 전지구화의 궤도는 보기보다 그렇게 고통스럽지 않다. 그러나 심지어 당신 자신의 습속이 당신의 자유를 침해할 필요가 없다고 해도, 누군가 다른 이는 항상 그렇게 할 것이다. 『파우스트』에서, 이런 장애는 농민 부부인 필레몬과 클라우시스로 재현되고 있는데, 이들의 소박한 오두막은 파우스트의 거대한 재개발

계획을 가로막고 서 있어서, 파우스트의 부하들에게 쫓겨 무참하게 강제 이주를 당해야 할 처지이다. 우리 시대의 필레몬과 글라우시스들은 훨씬 더 비타협적이라는 사실을 증명하고 있다.

4강: 지젝과 제임슨

지젝의 판타지

지젝은 슬로베니아 출신의 이론가이다. 그의 이름 뒤에 따라붙는 호칭은 다양하다. 사회학자, 철학자, 문학비평가, 라캉해설가, 이런 수식어들이 그의 이름을 꾸미고 있다. 1949년 3월 21일 당시 유고슬라비아연방의 일원이었던 슬로베니아의 류블랴나(Ljubljana)에서 태어난 지젝은 류블랴나 대학에서 철학을 전공한 뒤 파리 8대학에서 정신분석학을 공부했다. 류블랴나 대학에서 지젝이 쓴 박사논문은 하이데거에 대한 것이었다. 그러나 이 박사논문을 쓰기 전 22살이라는 약관의 나이에 지젝은 데리다를 통해 하이데거를 새롭게 읽은 『차이의 고통』(*The Pain of the Difference*)이라는 책을 출판할 정도로 학자로서 재능을 발휘했다. 이때가 1970년대 초반이었고, 우리도 익히 알고 있듯이 냉전의 한파가 맹위를 떨치던 시절이었다. 유고슬라비아에서도 비슷한 일이 일어났다. 완고한 공산주의 노선이 강조되었고 정통 맑스주의자가 아니면 대학에서 자리를 얻기 어려웠다. 프랑스 철학에 대한 지젝의 관심은 당시의 분위기에 역행하는 일이었다. 지젝은 당시 상황을 이렇게 진술한다.

보기에 따라서 나는 맑스주의자가 아니었다. 나는 하이데거와 데리다 중간 쯤 어딘가에 서 있었고, 심지어 알튀세르 같은 새로운 맑스주의 쪽으로 가까이 다가갔을 때조차도 진짜 맑스주의자라고 주장하기 어려웠다.(Slavoj Žižek and Glyn Daly, *Conversations with Žižek*. Oxford: Polity, 2004. 31)

그러나 문제는 지젝이 맑스주의자가 아니라는 사실이 아니다. 정작 중요한 것은 지젝이 프랑스사상에 관심이 있었고 이를 현실분석의 관점으로 채택했다는 점이다. 프랑스사상에 대한 지젝의 관심을 탐탁지 않게 생각한 사람들은 비단 유고슬라비아의 맑스주의자들만이 아니었다. 프랑크푸르트학과 연구자들이나 하이데거 연구자들, 그리고 영미분석철학에 관심을 가졌던 사람들 모두가 프랑스철학에 대한 지젝의 관심을 일종의 위협으로 생각했던 것이다.

이런 저런 이유로 4년을 허송했지만 강단에서 가르치는 일은 지젝에게 허락되지 않았다. 그 이유는 지젝 같은 “프랑스파”가 누군가를 가르치는 행위가 정치적으로 말썽을 불러일으킬 수 있었기 때문이다. 대신 그는 상대적으로 정치적이지 않은 임시 연구직을 제공받을 수 있었다. 그러나 그 연구직도 철학과 관련된 것은 불가능했다. 진통을 겪은 후 그는 간신히 친구의 도움으로 류블랴나 대학의 사회과학 연구소에 있는 사회학과에 연구직으로 들어갈 수 있었다.

이 연구소에 재직하면서 지젝은 정통 라캉주의자로 이름을 떨치게 되는데, 이때 그에게 도움을 준 인물이 라캉의 사위로서 장인의 위업을 이어 라캉주의 정신분석학을 발전시키고 있던 자크 알랭 밀레(Jacques Alain Miller)였다. 밀레의 도움으로 지젝은 파리 8대학에 외국인 조교 자리를 얻어 프랑스로 가게 된다. 때는 80년대였다. 프랑스에서 2년 정도 라캉 정신분석학의 세례를 받은 지젝은 라캉에 대한 새로운 이해를 획득한다. 지젝은 이 시기를 일러 “자신의 모든 교육이 이루어진 때”라고 고백한다.

지젝은 1989년 『이데올로기의 숭고대상』(*The Sublime Object of Ideology*)이라는 책을 영국의 버소출판사에서 출간하면서 세계적 명성을 얻게 되었다. 이 책은 출간되자마자 “고

전” 반열에 단박에 올라섰다. 이 책의 인기에 대해 지젝은 “때를 잘 맞췄다”고 말하는데 이는 단순한 겸양의 표현이 아니다. 지젝은 표준적인 분석담론에 독자들이 싫증을 느끼고 있던 차에 자신의 책이 주목을 받게 된 것이라고 말한다. 확실히 그렇다. 지젝의 책은 심각한 주제를 심각하게 다루기만 했던 기존의 인문학 담론과 다른 면모를 보여준다.

무엇보다도 그의 책은 재미있다. 인기의 절반은 농담 덕분이라는 지젝이 무색하지 않게 그의 글은 술한 농담과 재미있는 일화로 가득하다. 세속적인 것에서 철학적 주제를 이끌어내는 것, 사실 이런 시도를 지젝 만이 했던 것은 아니다. 독일의 사회학자 게오르그 짐멜(Georg Simmel)이나 그의 영향을 받은 발터 벤야민(Walter Benjamin)도 이런 작업을 했다. 그러나 지젝 만큼 이렇게 재미있게 했던 경우는 드물다. 지젝은 뛰어난 분석가이면서도 또한 훌륭한 이야기꾼으로서 면모를 모두 갖추고 있었던 것이다.

지젝의 공로는 한마디로 라캉주의 정신분석학을 대중화시켰다는 점에 있다. 그러나 그를 딱히 라캉주의자 또는 정신분석가라고 부르기엔 망설여지는 측면이 있다. 그는 처음에 라캉의 해설가를 자임했지만 충실하게 라캉 텍스트의 해석에 혼고학적으로 매달렸다고 보기는 어렵다. 정통 라캉주의자들이 지젝을 공격했던 측면이 여기에 있었다. 그러나 이후에 스스로 자인하듯이, 지젝이 말하는 라캉의 용어들은 상당히 지젝 자신의 스펙트럼을 거쳐 나온 것이다. 지젝은 라캉의 개념들에 충실했다기보다 이를 거름으로 자라난 정치적 상상력을 펼쳐보였다고 볼 수 있을 것이다.

이런 측면에서 지젝은 라캉을 정치적으로 전유(appropriation)하고자 했던 알튀세르(Louis 의 계보를 잇는다. 맑스주의와 정신분석학이 교류할 수 있는 까닭은 두 이론이 이데올로기의 오류인식을 문제 삼고 있기 때문이다. 역사가 이데올로기적 오류인식이라는 것을 맑스가 밝혔다면, 프로이트는 그 역사의 주인이라고 일컬어지는 개인이 기실은 탈중심화되어 있는 구조의 산물이라는 점을 드러낸 것이다. 이런 생각에서 알튀세르는 라캉을 전유해서 독특한 이데올로기론을 만들어낸다. 알튀세르는 이데올로기를 무의식의 영역에서 작동하는 것으로 보는데, 이런 생각은 이데올로기를 단순한 허위의식으로 보았던 기존의 경향들과 완전히 다른 것이었다.

앞서 언급했지만, 알튀세르에게 이데올로기는 재현체계로서 물질적 재생산 구조와 연동한다. 이런 생각에서 알튀세르는 주체의 생산과 이데올로기를 연결시키는 것인데 지젝은 이런 알튀세르의 이데올로기론을 비판한다. 존재의 진짜 조건과 주체의 상상적 관계라는 관계라는 알튀세르의 생각을 수용하면서도 지젝은 그 한계를 적시한다. 지젝의 주장을 요약하자면 알튀세르의 큰 주체-작은 주체 공식은 정확하게 이데올로기의 작동방식을 설명하고 있지 못하다는 것이다. 물론 이런 지젝의 시도는 알튀세르주의의 종언과 관계가 있다. 1970년대 말 이론적 한계와 모순에 부딪혀 알튀세르의 이데올로기론이 더 이상 효과적으로기능을 하지 못하게 되었을 때 지젝은 이 공식을 라캉을 원용해서 새롭게 발전시켰다. 지젝은 알튀세르의 이데올로기론을 완성이 아니라 시발점으로 본다. 지젝에게 중요한 것은 이데올로기라는 구조가 아니라 이 구조와 섭동하는 판타지다. 이데올로기 분석에 정신분석학이 필요한 까닭도 이 때문이다.

지젝은 이렇게 이데올로기의 구성적 역할에서 중요한 판타지를 지칭해서 “이데올로기적 판타지”라고 부른다. 다른 말로 이해하면 이데올로기적 판타지는 사회적 판타지이기도 하다. 한 사회에서 통용되는 집단적 판타지 같은 것 말이다. 원래 판타지라는 말은 프로이트에 의해 사용된 용어로서 처음에는 환상 또는 상상력이라는 일반적인 의미를 띠다가 1897년부터 하나의 개념으로 자리 잡게 된 말이다. 라캉은 이런 판타지 개념을 재검토해서 판타

는 판타지로 매끄럽게 포장되어 있는 각기 다른 상징들의 조합인 것이다. 이처럼 지젝이 만들어낸 이데올로기적 판타지라는 개념은 단순하게 이데올로기+판타지가 아니다. 이데올로기적 판타지라는 것은 주체의 구성에 필연적 기원이면서 동시에 실체가 “없음” 것이다. 이 부재의 자리, 이 근본적 결여가 바로 주체를 불러내는 무엇이다. 이것이 무엇일까? 지젝은 이것을 실재라고 보았다.

실재는 라캉의 개념으로 처음에는 죽음충동을 뜻했다. 죽음충동은 욕망의 단계를 넘어가는 성욕의 근본적 충동이다. 라캉은 처음에 막연하게 이것을 물 자체라고 불렀다가 환원 불가능한 주이상스의 근본적 대상으로 실재를 규정한다. 실재는 모든 상징화에 저항하면서 재현의 그물을 빠져나간다. 실재는 상징적 기표의 체계와 주체 사이에 틈이 존재할 수밖에 없다는 사실을 암시한다. 앞서 말했듯이 이렇게 존재하지 않음으로써 존재하는 실재야말로 “당신은 무엇을 원하는가?”라는 질문에 주체가 답할 수 없는 이유다.

이데올로기적 판타지를 발명해냄으로써 주체는 자기와 다른 그 무엇, 말하자면 큰 타자의 욕망을 자기의 것으로 내화한다. 큰 타자라는 것은 주인-기표이며 법이며 무의식이다. 이런 내화는 단순한 착시현상이 아니다. 왜냐하면 큰 타자를 맞아들임으로써 주체는 주체화되기 때문이다. 아니 정확히 말하면 이 반대의 경우, 그러니까 주체가 큰 타자에 대한 판타지를 만들어냄으로써 비로소 주체화되는 것이다. 지젝의 관점에서 보자면 무의식은 숨어 있는 것이 아니라 항상 외설적으로 모습을 드러낸다.

물론 무의식이 그대로 드러난다는 것이 무의식 자체가 재현된다는 뜻은 아니다. 오히려 그 재현되지 않는 지점들을 보여준다는 의미가 더 정확할 것이다. 상징적 체계로 재현되지 않는다고 한다면 어떻게 우리는 이 지점들을 알 수 있는 것일까? 바로 판타지 때문이다. 판타지가 있는 지점이야말로 부재하면서 존재하는 실재가 있던 자리다. 주의해야 할 점은 실재는 언제나 비어 있다는 사실이다. 지젝은 실재와 현실성(reality)을 구분하는데, 후자는 상징적 언표의 주체가 느끼는 현실감이다. 이런 현실감은 “나는 말하고 있다”는 주체의 것이고 이것은 명백하게 “내가 왜 이런 말을 하는가?”라는 질문과 다른 것이다. 전자가 의식이라면 후자는 무의식이다. 지젝이 정신분석학을 정치적으로 전유하는 것은 이런 분열된 주체와 큰 타자의 관계에서 항상 실재의 개입으로 균열이 일어날 수밖에 없다는 전제를 깔고 있다. 이런 실재로 인해 주체는 타자의 비밀관성을 느끼고 이런 사실에 외상적 인식을 회피하기 위해 판타지를 만들어내는 것이다.

초기에 라캉에게 실재의 개념을 많이 빚졌던 지젝은 최근 그 개념들에 대한 정의를 확장함으로써 라캉의 개념과 자신의 것을 구분하고자 한다. 지젝은 실재를 세 가지로 나누는데, 실재적 실재(the real Real), 상징적 실재(the symbolic Real), 상상적 실재(the imaginary Real)가 그것들이다. 실재적 실재가 부정성의 파멸적 경험(정신적 외상의 혼란)이라면 상징적 실재는 익명적 체계나 구조(인터넷 사이버 주식시장)이고 상상적 실재는 보이지 않는 내재적 왜곡으로 꿈에 보이는 풍경 같은 것을 뜻한다. 상상적 실재는 꿈이 악몽으로 바뀔 때 화들짝 현실로 돌아오게 만드는 것인데 이런 반복의 과정이 상상계에 흔적의 무늬를 남기게 된다. 상상적 실재는 할리우드 영화나 대중문화 형식에서 잘 드러난다. 지젝은 이런 관점에서 9/11 테러를 사건 그 자체에서 기인하는 외상과 대중문화의 판타지가 현실이 되어 넘쳐흐른 것에서 발생한 외상을 이중적으로 남긴 사건으로 분석하고 있다. 정신분석학을 정치화하는 지젝의 시도가 더욱 적극적으로 바뀌고 있는 것이다.

1.

미국의 맑스주의 문화비평가 프레드릭 제임슨(Fredric Jameson)은 그 명성에 비해 한국에서 별반 주목을 받지 못하고 있는 이론가이다. 그가 『정치적 무의식: 사회적 상징행위로서의 서사』(*The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*)에서 창안한 “정치적 무의식”이라는 개념은 이제 한국의 비평계에서 필수불가결한 유행어로 안착했지만, 그에 대한 한국 지식계의 관심은 질 들뢰즈(Gilles Deleuze)나 슬라보예 지젝(Slavoj Žižek)에 비해 썩 그렇게 열렬하다고 보기 어렵다.

초기 저작에 해당하는 『맑스주의와 형식: 20세기 변증법적 문학이론』(*Marxism and Form: Twentieth Century Dialectical Theories of Literature*)과 『언어의 감옥: 구조주의와 러시아 형식주의에 대한 비판적 고찰』(*The Prison-House of Language: A Critical Account of Structuralism and Russian Formalism*)이 일찌감치 번역되어 나왔고, 비교적 최근 저작에 가까운 『후기 맑스주의: 아도르노 또는 변증법적인 것의 지속』(*Late Marxism: Adorno, or, The Persistence of the Dialectic*)과 독자적으로 출판된 논문들을 모아 한 권의 책으로 출간한 『가시적인 것의 날인』(*The Signature of the Visible*)이 번역되었지만, 그의 주저라고 할 수 있는 『정치적 무의식』과 『포스트모더니즘, 또는, 후기 자본주의의 문화논리』(*Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*)는 아직 한국어판을 갖지 못했다. 이렇게 다소 미지근한 제임슨 수용 현상에 대한 진단은 여러 가지로 가능할 것이다. 번역본의 사정이 수용사의 맥락을 더듬어볼 수 있게 만든다는 사실을 감안한다면, 제임슨 번역의 계보학은 무엇인가 징후적인 것을 암시하는 것이 아닐까 싶다.

흥미롭게도 창작과비평사에서 『변증법적 문학이론의 전개』라는 제목으로 출간된 『맑스주의와 형식』의 역자들과 『언어의 감옥』의 역자는 원본에 있는 레닌이나 맑스에 대한 제임슨의 인용을 정확하게 표기하지 않거나 심지어 삭제해놓았다. 말할 것도 없이 이런 번역의 왜곡은 80년대 검열상황에서 어쩔 수 없는 선택이었다. 검열을 피하기 위해 역자들은 의도적으로 “맑스주의자” 제임슨의 색깔을 희석시켜야했기 때문이다. 제임슨을 프랑크푸르트학파의 미국식 아류로 받아들이고, 손쉽게 “수정주의자”로 인식했던 당시 분위기는 그렇게 이상한 일이 아니었던 것이다.

그러나 외부 검열의 강도가 다소 약화된 90년대에도 사정은 크게 다르지 않았다. 한국에서 제임슨은 주요한 포스트모더니즘 논자로 귀환했지만, 아이러니하게도 제임슨은 이 무렵 아도르노에 대한 재평가를 통해 포스트모더니즘의 상대주의에 대항할 무기로 신좌파의 부정 변증법을 옹호하고 있었다. 아도르노에 대한 제임슨의 재평가는 『후기 맑스주의』의 역자 서문이 잘 보여주듯이, 제대로 정당한 대접을 받지 못했다. 제임슨의 작업에 지대한 영향을 미친 서구 좌파 전통에 대한 관심이 없었기 때문이다. 제임슨은 화려한 포스트구조주의 이론들을 복잡하게 설명한 괴이쩍은 수정 맑스주의자로 여전히 기억되었을 뿐이다. 그래서 제임슨은 포스트모더니스트에게는 너무 근엄하고, 맑스주의자에게는 너무 날렵한 이론가로 인식되어서, 양쪽 모두로부터 환영을 받지 못했다.

제임슨에 대한 외면은 여러 각도에서 설명될 수 있을 것이다. 먼저 악명 높게 난해한 독특한 문체를 꼽을 수 있다. 서구 신좌파, 특히 아도르노의 영향을 받은 제임슨은 문체와 사유의 구조를 동일시한다. 복잡한 문체는 변증법적 사유의 결과물이라는 것이다. 따라서 그에게 난해한 문체는 단순한 취향의 문제가 아니라 복잡한 리얼리티를 표현하기 위해 취하는

어쩔 수 없는 선택이다(*Marxism and Form* xiii). 리얼리티가 복잡할수록 문체 또한 복잡해지는 것이다. 게다가 제임슨의 글쓰기 방식이 다른 이론에 개입해 들어가는 “메타 비평 (metacommentary)”이기에 이런 문체의 난해성은 더욱 강화되는 것이라고 할 수 있다. 제임슨은 이런 방식을 통해 “글쓰기의 쾌락”을 즐긴다고 고백하기도 한다. 이런 텍스트의 쾌락을 제임슨은 “수공예적 만족감이라고 불리곤 했던 작은 장소”라고 보면서, 이를 보전함으로써 자본주의 사회에서 “소외되거나 도구화되지 않을 수 있다”고 말한다(“Interview” 88).

이런 제임슨의 진술은 그의 이론적 기획이 어디에서 연원하는 것인지를 미루어 짐작하게 만든다. 제임슨은 프랑크푸르트학파에 대한 일련의 독서를 통해 텍스트 읽기와 쓰기를 정치적인 것으로 간주하는 입장을 수용한다. 이런 관점에서 제임슨은 리얼리티에 대한 독자의 관심을 촉발하기 위해 주체와 세계 사이에 술한 개념의 상호작용을 나란히 늘어놓는다. 따라서 제임슨을 한두 마디로 요약해서 일목요연하게 전달한다는 것은 불가능하면서 동시에 무의미한 일이다. 제임슨 저작은 그 자체로 1차 문헌이자 동시에 2차 문헌이기 때문이다.

그러나 문체의 난해성은 제임슨을 외면하기 위한 하나의 핑계거리일지도 모른다. 왜냐하면, 난해한 문체로 친다면 제임슨도 울고 갈 술한 이론가들이 인문도서의 베스트셀러 목록에 오르는 일들이 빈번하게 목격되기 때문이다. 그러므로 제임슨을 한국사회로부터 멀어지게 만든 것은 정치적 요인 때문일 공산이 높다. 무엇보다도 알게 모르게 한국사회를 잠식해 버린 정치적 우경화가 제임슨에 대한 침묵을 조장한 것이다. 아도르노를 비롯한 프랑크푸르트학파가 이미 간파하고 지적했던 것처럼 한국사회에서 이제 진보주의의 성과는 소비주의와 한통속이 되어버렸다. 소비의 그물망에 포섭되지 않는 진보는 진보가 아니게 되어버린 것이다. 제임슨은 60년대 이후 진행된 정치적 우경화의 과정을 “탈맑스화(demarxification)”라고 불렀는데, 이런 과정이 한국에서도 예외 없이 진행되었다고 볼 수 있다.

맑스주의자 제임슨은 포스트모더니즘 논자 제임슨과 구분되어야 했지만, 제임슨 자신은 이 둘을 서로 연결시키면서 새로운 인식을 얻고자 한다. 물론 제임슨 자신도 맑스주의와 포스트모더니즘의 조우를 일컬어 “기이하거나 모순적”이라고 말한다(*Cultural Turn* 33). 말하자면, 포스트모던 맑스주의라는 조합이 “철 지난 기념품점”처럼 보인다는 것이다. 그럼에도 제임슨이 맑스주의와 포스트모더니즘을 서로 결합시키는 까닭은 “탈맑스화”의 국면에서 맑스주의의 방법론을 새롭게 갱신하고자 하기 때문이다. 제임슨에게 포스트모더니즘은 후기 자본주의의 징후이고, 다양한 포스트구조주의 이론들은 이런 징후를 설명하기 위한 서사 전략이다. 이런 관점에서 제임슨은 탈역사적인 포스트구조주의 이론을 교정할 절대적 지평으로서 맑스주의를 채택하는 것이다. 따라서 제임슨의 맑스주의는 독자적 체계로서 존재하는 것이 아니라 다른 이론 속으로 개입해 들어감으로써 현신하게 된다.

이런 사정에서 확인할 수 있듯이, 제임슨은 포스트모더니즘과 맑스주의를 하나로 결합시켜서 새로운 이론을 만들어내려는 것이 아니라, 오히려 전자의 현상을 후자의 방법을 통해 분석하고자 한다. 제임슨은 맑스주의를 거대한 종합의 틀로 이해하는데, 이런 이해방식은 변증법적 매개에 초점을 맞춘 헤겔 맑스주의를 그가 채택하고 있다는 사실을 암시한다. 말하자면, 제임슨에게 개별 이론들은 변증법적 매개의 과정을 통해 실천 속에서 종합될 수 있는 추상의 물화(物化)이다. 이런 제임슨의 사유방식은 분명히 영미지식계 내에서 상당히 드물고 특이한 것이다. 이처럼 제임슨의 기획은 다른 이론가들과 비교했을 때, 상당히 이질적인 요소를 내포하고 있는데, 아마도 그 까닭은 제임슨의 입장을 구성하고 있는 지적 전통이 동시대적 영미지식인과 전혀 다르기 때문일 것이다. 과연 어떤 전통이 제임슨이라는 왕성한 식욕을 가진 불가사리를 만들어낸 것일까.

2.

1976년에 출간한 『서구 맑스주의 연구』(*Considerations on Western Marxism*)에서 영국의 신좌파 지식인 페리 앤더슨(Perry Anderson)은 루카치(Georg Lukács)에서 사르트르(Jean-Paul Sartre), 그리고 마르쿠제(Herbert Marcuse)로 이어지는 서구 맑스주의 전통을 가능하게 했던 정치사회적 조건의 소멸을 언급하고 그 종언을 예견한다. 그러나 흥미롭게도 1998년에 출판한 『포스트모더니티의 기원』(*The Origins of Postmodernity*)에서 앤더슨은 이런 자신의 진단을 번복하고 있다.

아도르노, 호르크하이머, 사르트르, 르페브르, 그리고 마르쿠제와 같은 2세대는 비맑스주의적 사고에 둘러싸여 고립되지 않고 창조적인 긴장관계를 유지하면서 비판이론이라는 괄목할 만한 분야를 구축했다. 이것은 고전적 맑스주의가 미약하게나마 암시했던 방법에 대한 질문 -- 사회에 대한 비판적 이해의 인식론 -- 과 연관된 전통이었다. 그러나 이들의 철학은 단순히 과도기로 치부할 수 있는 것이 아니었다: 이들의 철학이 중점으로 삼는 중요한 고려가 있었는데, 이것이 바로 이런 전체적 노선의 공통 지평을 형성했다. 서구 맑스주의는 무엇보다도 고도 발전 자본주의 문화에 대한 일련의 이론적 탐구였던 것이다. (Anderson 69)

여기에서 앤더슨이 서구 맑스주의를 “문화이론”으로 진단하는 것은 1976년의 태도와 별반 다를 것이 없다. 『서구 맑스주의 고찰』에서 제임슨은 각주로 한번 등장하는데, 이때 앤더슨은 제임슨을 미학적 맑스주의 경향에 포함시키면서 제임슨을 서구 맑스주의의 “장엄한 최후”를 보여주는 징후로 거론한다. 그러나 1998년에 이르러 앤더슨은 이런 제임슨에 대한 자신의 평가를 수정했던 것이다. 이제 제임슨은 마지막 서구 맑스주의자가 아니라 오히려 그것을 갱신하고 발전시킨 맑스주의 이론가로 재평가된다.

앤더슨의 진단은 상당히 의미심장하다. 포스트모더니즘의 탈역사적 상대주의가 질풍노도처럼 밀려올 때 맑스주의라는 작은 돛단배를 타고 거센 파도를 타고 넘어갔던 제임슨의 존재는 이제 단순한 “포스트모더니즘 이론가”의 수준을 훌쩍 넘어서고 있는 것이다. 그의 손을 거치면서 철지난 유행가처럼 보였던 맑스주의가 고도 자본주의 사회의 문화현상을 가장 적절하게 분석할 수 있는 최신의 방법론으로 거듭나게 되었다는 것은 서구 맑스주의의 종언을 암울하게 예언했던 유럽의 신좌파 그룹에게 하나의 희망을 제시하는 길이기도 했다.

제임슨의 성취를 가능하게 했던 것은 그가 영미 권에서 드물게 헤겔 변증법에 기반을 둔 서구 맑스주의의 입장을 수용했기 때문이다. 제임슨은 80년대 서구 자유주의자들이나 좌파들로부터 거의 죽은 개 취급을 받던 루카치를 포스트모더니즘의 파편화를 총체적으로 이해할 유력한 이론가로 부활시킨다. 제임슨이 포스트모더니즘을 “후기 자본주의의 문화논리”로 규정하는 방식은 형식을 “내용의 논리”로 파악했던 루카치의 개념을 세련되게 다듬은 것이라고 할 수 있다.

제임슨은 수미일관하게 단일한 루카치란 존재하지 않는다고 주장하면서, 루카치의 모순성이야말로 “총체성의 이념과 리얼리즘 사이의 관계를 개념화할 가능성을 알려주는 것”이라고 지적한다(“Unfinished Project” 50). 제임슨은 루카치의 리얼리즘론을 총체성의 이념을 구현시키기 위한 시도로 보았던 것이다. 제임슨이 볼 때, 루카치를 비판하는 이들은 추상적 관념을 고찰하면서 이에 맞춰 현실을 희생시켜버리는 경향을 갖는다. 그러다보니, 진기 루카치와 후기 루카치를 편의에 따라 나눈다는 것이다. 그러나 제임슨에게 루카치가 근거하는 사적 유물론은 단순하게 추상적 관념만으로 환원될 수 없는 역사 자체에 대한 사유다. 루카

치의 일관성은 역사적 관점에서 고찰할 때, 다시 말해서 역사가 재현되지 않은 부분까지 모두 고려했을 때 비로소 현시된다는 것이 그의 생각이다. 이런 ‘역사’에 대한 관점이야말로 제임슨이 포스트모더니즘을 후기 자본주의의 문화논리로 규정할 수 있는 이유이다.

5장: 데리다의 ‘차이’

흥미롭게도 지젝은 『시차적 관점』(*The Parallax View*)에서 초기 데리다와 후기 데리다를 연결시켜줄 중요한 범주로서 디페랑스의 의미를 논하고 있다. 이미 지젝은 『꼭두각시와 난장이』(*The Puppet and the Dwarf*)에서 데리다의 차이에 대해 언급하는 한편, 「이데올로기의 유령」(“The Spectre of Ideology”)이라는 글에서 데리다의 ‘유령학’(hauntology)을 심도 깊게 논의하고 있다. 이런 맥락에서 『시차적 관점』의 논의는 많은 지점에서 이미 개진한 접점에 대한 재고인 것처럼 보인다.

「이데올로기의 유령」에서 지젝은 데리다의 유령 개념에 대비해서, 라캉의 유령 개념이 훨씬 맑스의 유령에 가까운 것이라고 말한다(“Ideology” 28). 이렇게 지젝이 말하는 근거는 데리다의 경우와 달리 라캉의 주장은 “그것을 무엇이라고 가정하든, 유령을 향하는 것”이 아니기 때문이다. 실제에 대한 자유의 행위는 “‘현실성’이라고 우리가 경험하는 것의 한계를 넘어서는 것뿐만 아니라, 유령적인 타자에게 시원적으로 빚졌다고 여기는 것을 취소하는 것”이라는 말이다. 그러나 이런 데리다에 대한 ‘견제’는 『시차적 관점』에서 ‘몰두’(preoccupation)로 바뀐다. 이 책에서 지젝은 초기 데리다의 차이와 후기 데리다의 윤리에 대한 통속적인 인식을 전복시킨다.

결국 보기에 지젝이 초점을 맞추고 있는 지점은 초기와 후기를 가로지르는 데리다의 근친성이다. 이런 방식은 루카치에 대한 제임슨의 독해를 떠올리게 만드는데, 이런 독해를 통해 제임슨이 도모한 것은 “루카치의 경력을 둘러싼 신화로 지적인 발전을 대체하는” 서구 중간계급 철학의 전통을 전복하는 것이었다. 결국 루카치의 변증법적 비평을 복원하겠다는 의도가 제임슨의 독해에 담겨 있다고 할 수 있다. 그렇다면 지젝은 무슨 곡절을 가졌기에 전기 데리다와 후기 데리다를 서로 연결시키고 있는 것인가? 루카치 비평의 본 의미를 되살려내겠다는 제임슨과 달리, 지젝은 자신의 극소차이(minimal difference)와 데리다의 차이라는 용어를 같은 것으로 간주한다. 이런 논의는 『시차적 관점』에서 처음 나타난 것이 아니다. 이전에도 지젝은 『꼭두각시와 난장이』에서 “차이를 주창했던 초기 데리다로 돌아가는 것을 말하고 싶은 유혹을 느낀다”고 진술하면서, 데리다의 탈신성화한 메시아주의가 초기에 만들어진 해체적 동기의 필연적 결과물이라고 말한 적이 있기 때문이다.

데리다의 정치학에 핵심을 이루는 메시아주의를 차이에 대한 해체의 도달점으로 파악함으로써 지젝은 극소차이에 대한 자신의 논지를 정립한다. 무한한 메시아적 정의가 “순수 차이”를 흐려놓는다는 것인데, 이 순수 차이는 바로 하나의 실체를 둘로 분리시키는 것이기도 하다. 데리다의 차이는 바로 의미화의 과정에서 드러나는 차이, 다시 말해서 틈을 보여주는 계기이다. 발화를 통해 드러나진 않지만, 쓰기를 통해 확인할 수 있는 그 차이를 지젝은 극소차이와 동일시한다고 하겠다. 지젝에게 메시아적 정의가 어떻게 이런 분리의 틈을 겹쳐보이게 할 수 있는 것인가라는 물음은 나중에 ‘시차’라는 개념으로 나아가는 통로이기도 하다. 극소차이는 지젝의 입장에서 ‘시차’를 만들어내는 원인이기도 하다. 앞서 언급했듯이, 시차는 가라타니 고진의 개념인데, 지젝은 이 개념을 차용하는 것 이외에 가라타니 고진을 참조하지 않는다.

오히려 지젝은 헤겔적인 입장에서 고진의 칸트적 고찰을 비판한다. 가라타니 고진의 개념을 지젝은 자신의 관점으로 전유해서, 일반적으로 “관찰하는 위치가 변함에 따라 새로운 시선이 제시되고, 이 때문에 초래되는 대상의 명백한 전치(배경에 거스르는 위치의 전환)”로

정의하고 있다. 그러나 여기에서 보이는 것을 ‘주관적’인 것이라고 단정하지 못한다. 왜냐하면 ‘그 바깥에’ 존재하는 동일한 대상이 두 개의 상이한 위치나 관점에서 관찰되기 때문이다. 일종의 철학적 비틀기로서 시차라는 개념은 안과 밖의 상관성을 설명하기 위한 좋은 논거를 제공한다. 이런 관점에 따라 주체에서 일어나는 인식론적 변화가 존재론적 전환을 반영한다고 볼 수 있기 때문이다.

어떻게 생각하면 지젝의 작업은 구조적인 차원에서 데리다의 해체와 비슷하다고 할 수 있다. 데리다의 해체가 “담론적 실천의 조건에 대한 부단한 탐구”를 내포하고 있다면, 지젝의 작업은 “해석한 텍스트에 내재하는 탈중심성”의 해체적 실천이다. 물론 지젝은 해석의 탈중심성에 초점을 맞추고 있는데, 이런 탈중심성은 ‘사유에서 드러나지 않은 것,’ 또는 사유의 과정에서 포기해버린 전제들과 결과를 밝히는 작업을 의미한다. 이런 방식은 궁극적으로 텍스트에 새겨진 무의식적 기제를 찾아내고 해명하는 것이라고 할 수 있다.

그러나 비슷한 전략을 구사한다고 할지라도 이런 지젝의 데리다 차용은 다소 문제가 있다. 데리다의 차이는 움직임의 움직임이다. 차이라고 말하면서 이런 가능성을 드러내는 그 자리도 고정적이지 않다. 지젝의 순수차이에 영향을 준 데리다의 차이는 사유할 수 있는 것이 아니라, 사유의 조건 같은 것이다. 그래서 경제적이거나 비경제적인 것을 동시에 사유한다는 것은 데리다의 차이와 관련한 문제가 아니다. 데리다의 차이에 따르면, 경제적인 것이 작동할 때, 비경제적인 것은 작동하지 않고, 그 반대도 마찬가지이다. 따라서 지젝이 말하는 순수 차이는 무의미하다. 그것은 내재적으로 순수하지 않고 언제나 이미 오염되어 있는 것이다. 외부와 매개하지 않고 내재적으로 순수한 차이를 데리다는 인정하지 않는다. 게다가 실체를 분할하는 틈으로서 극소차이를 언급할 때, 지젝은 정태적인 것으로서 이 분할을 용인한다. 그러나 앞서 지적했듯이, 데리다의 차이는 역동적인 과정이자 고정적이지 않은 유동적 자리이다. 외부의 매개에 따라서 차이는 자리를 이동한다.

물론 데리다에 대한 지젝의 해석에 문제가 있다고 해도, 그의 공적은 데리다의 차이를 후기 정치학의 동기로 파악했다는 점에서 충분히 의의를 찾을 수 있다. 데리다에게 정의는 이미 제도적 법의 제정 과정과 밀접한 관련을 맺는다. 그는 “그 정의와 법의 등장, 법의 제도화, 기초화, 정당화는 수행적 힘, 말하자면 항상 해석적 힘과 신념에 대한 요청을 함의한다”고 말한다. 데리다는 이런 생각을 확장해서 힘이 없는 정의(powerless justice)는 정의일 수 없다고 주장한다. 여기에서 언급하고 있는 ‘힘이 없는 정의’는 무엇일까? 바로 법의 의미에서 ‘권력’이 없는 정의를 뜻한다. 이런 맥락에서 정의가 가능한 조건 내에서 필요한 것은 법의 힘이다. 이런 논리는 이미 데리다가 초기에 차이를 언급할 때에도 분명하게 드러나고 있다.

데리다는 「차이」(“Différance”)에서 차이와 힘(force)의 연결을 강조하고 있다. 니체를 참조하면서, 데리다는 차이를 “제각기 노는 활동적인 불협화음의 힘에게 부여해야하는 이름”이라고 정의한다. 이 힘은 바로 곳곳에서 “문화, 철학, 과학을 지배하는 형이상학적 문법의 체계”에 대항하는 범주이다. 체계에 대해서 데리다가 강조하는 힘은 체계의 한계를 넘어가고, 그것의 강제를 해체하는 원동력이다. 이런 데리다의 언급은 의식과 무의식의 관계를 암시하는 것이기도 하다. 데리다가 언급하는 니체의 맥락은 “거대한 원리적 활동이야말로 무의식”이고 “의식은 힘들의 효과일 뿐”이라는 것이다. 따라서 차이는 결코 현시하지 않는 힘의 작용이다. 차이의 자리가 이동하는 것도 바로 이런 보이지 않는 힘의 작용 때문이다. 이런 차이에 대한 초기 데리다의 논의와 법의 힘에 대한 후기 데리다의 주장이 아무런 관련성을 갖지 않는 것이라고 보기 어렵다.

「법의 힘」에서 데리다는 “고려해야 할 것은 언어 자체에 있는 힘의 작용”이라고 말하면서, 이 힘은 “움직임 속에서 그 자체를 그 자체로부터 해체하는 것”이라고 진술한다. 말은 어렵지만 실제로 이것은 어떤 대상을 지칭할 때 언어가 가만히 있다가 화자의 의도대로 활용할 수 있는 것이 아니라, 오히려 화자의 의도를 언어가 지배하는 경우를 생각해볼 수 있다. “나는 착한 사람이다”라고 말할 때, 그 ‘착한 사람’이라는 규정에 나의 의도가 빨려 들어가는 경험을 상기해보라. 이 문장의 발화가 이루어지는 그 상황에 따라서 이 ‘착한 사람’이라는 언어의 의미는 바뀐다. 이런 진술을 통해 데리다는 ‘언어의 쓰임새,’ 또는 어떤 권력이 그 언어를 쓰는가에 따라서 문법의 체계가 얼마든지 바뀔 수 있다는 사실을 암시한다.

이런 맥락에서 법의 힘은 데리다가 ‘권위의 신비스러운 근거’라고 지칭한 것과 연결되는 것이기도 하다. 이 근거는 문법의 체계를 넘어서고 그것의 한계를 해체한다. 왜냐하면 법의 본성은 밑바닥을 가늠하기 어려운 수행적 폭력이기 때문이다. 따라서 법을 수립하게 해주는 힘을 합법적인 것이라고 인준할 근거는 전혀 없으며, 또한 법의 구성 이후에 그 법과 동일하게 작동하는 힘은 불법적인 것으로 간주할 수밖에 없다. 따라서 특정한 힘을 합법 또는 불법이라고 규정하는 것은 임의적이고 절대적인 것이 아니다. 이 지점에서 데리다는, 앞서 지적했던 것처럼, 법의 필연성에서 우발성을 발견하는 지젝의 입장과 유사한 주장을 드러낸다.

데리다의 정의나 법에 대한 논의는 초기의 차이에 대한 고찰과 밀접하게 관련을 맺고 있다는 것을 알 수 있게 해준다. 데리다가 “해체는 정의이다”고 선언했을 때, 그것은 의미화의 과정을 간섭하는 차이의 작용을 전제한 것이다. 새로운 내용을 추가했다기보다, 차이의 범위를 확대한 것이라고 말할 수 있다. 데리다는 이런 민주주의에 내재한 긴장으로서 차이의 문제를 고찰하는데, 차이는 이런 긴장을 형상화하는 것이기도 하다.

6장: 제임스 본드, 오우삼을 만나다

유럽과 북미의 라캉주의자들은 제임스 본드 영화를 라캉의 정신분석학적 틀로 즐겨 분석하곤 한다.¹⁾ 요컨대 제임스 본드는 아버지 M의 명령을 따라야만 하는 외디푸스인데, 이 외디푸스는 아버지의 눈을 피해 금발의 여인으로 상징되는 어머니와 놀아난다. 그러나 이 유희는 제임스 본드가 임무를 완수하고 난 뒤 잠깐 사이에 벌어질 뿐이다. 본드는 아버지 M의 명령에 충실히 따라야만 하는데, 그 이유는 그렇게 해야 새로운 제임스 본드 영화의 후속편이 만들어질 수 있기 때문이다.

마치 『미션 임파서블』의 최종적 목적이 임무를 벗어나서 ‘휴가’를 얻는 것이듯이, 또한 언제나 새로운 임무가 ‘휴가’를 중단시키며 주인공 이턴에게 전달되듯이 이런 종류의 영화는 ‘임무’와 ‘휴가’ 사이의 변증법을 내적 생명력으로 간직하고 있는 법이다. 따라서 만약 본드가 M의 명령을 어기고 금발의 여인과 결혼이라도 하게 된다면 어떻게 되겠는가? 당연히 제임스 본드 영화는 더 이상 존속할 수가 없게 되는 것이다.

따라서 이런 종류의 첩보 영화에서 유일하게 성공할 수 없는 임무는 상징적 어머니와 ‘결혼’하는 것이라고 하겠는데, 제임스 본드 영화에 대한 정신분석학적 접근이 사회적 의미로 확장될 수 있는 요소가 여기서 출현한다. 다시 말하자면, 제임스 본드 영화에 대한 이해는 정신분석학적 접근 그 자체를 통해 가능한 것이 아니라 그 분석을 토대로 그 너머를 들여다 볼 때 비로소 이루어지는 것이다. 결국, 제임스 본드 영화 시리즈를 가능하게 하는 것이 작품 내적 논리로 상징화되어 나타나는 리얼리티, 말하자면 자본주의를 지탱시키는 가부장적 질서 체제에 있음을 이런 종류의 분석이 폭로해 보인다고 하겠다.

그런데 90년대 들어 이 제임스 본드 영화에 작지만 큰 변화가 일어났다. 이 변화가 80년대의 본드 영화와 90년대의 본드 영화를 구분 짓는 차별성을 생산한다. 이 변화는 무엇일까? 물론, 제임스 본드 영화에서 본드나 본드 걸의 역할을 맡는 배우가 바뀌는 것은 일종의 유형적 변화일 뿐이다. 정작 중요한 변화는 바로 M에게 일어났다. 아버지 M이 어머니 M으로 바뀐 것이다!

사실, 제임스 본드 영화는 미소의 냉전 질서를 자양분으로 삼아 자라난 문화 상품이었다. 따라서, 이 영화들의 문화적 논리는 고스란히 이런 현실적 이분법에 근거하고 있었다. 그러나 동일한 문화적 논리를 고수했던 『슈퍼맨』과 『람보』가 80년대를 끝으로 각각 『배트맨』과 『다이 하드』에 주도적 감수성을 넘겨줘야 했던 사실에 비추어 보면, 제임스 본드의 화려한 부활과 복귀는 무엇인가 의미심장한 흥미로움을 던져준다.

제임스 본드에게 명령을 집행하던 권위적 상징, 다시 말해서 삼각형의 가부장적 체제에서 정점을 차지했던 아버지가 어머니로 대체된 것은 무얼 의미하는 것일까?

순쉬운 결론에 도달하고자 한다면, 이문열처럼 이런 변화의 원인을 페미니즘 탓으로 돌리면 될 것이다. 이런 단순 논리가 가장 편리한 형식 비평의 답안을 제출해주는 면이 있음을 부정할 수는 없다. 벤야민의 말처럼 새로운 형식은 언제나 낡은 형식 속으로 파고드는 것이기 때문이다.²⁾ 그러므로, 페미니즘이라는 새로운 형식이 낡은 가부장적 형식을 파고들었다고 말한다 해도 크게 틀린 말은 아닐 터이다. 텍스트에

1). 이런 분석의 선두주자라고 할 사람이 슬라보이 지젝이다. 특히, 다음을 참조하라. Slavoj Žižek, *Enjoy Your Symptom!*, London: Routledge, 1992.
2). Walter Benjamin, *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*, (trans. Harry Zohn) London: Verso, 1997. 여기에서 벤야민은 ‘방랑자 *Bohème*’에서 ‘만보자 *Flaneur*’로 진행되는 문화적 형식의 변환을 추적하고 있다. 이런 방식은 미완의 대작 『아케이드 프로젝트』에도 그대로 적용되고 있다. Walter Benjamin, *The Arcades Project*, (trans. Howard Eiland and Kevin McLaughlin) Cambridge: Belknap Press, 1999. 어떻게 보면 벤야민의 작업은 이와 같은 형식의 틈입을 변증법적으로 도식화해 나아가고자 했던 시도였다고 할 수 있다.

대한 텍스트의 삽입 挿入³⁾ 그러나 이런 식의 이해가 갖는 맹점은 “그래서 어쨌다는 말이나?”는 단순 논리 앞에서 비평 행위 자체가 맥을 쓰지 못한다는 것이다.

90년대를 풍미한 상대주의 비평은 하나 같이 이런 식의 단순 논리에 대해 ‘유희’란 대답을 하고 있다. 그러나 과연 비평이 단순히 놀이에 지나지 않는 것인가? 앞서 언급했듯이, 최근 몇몇 문화 좌파들 사이에서 휘날리고 있는 ‘놀자’란 구호는 ‘무엇을 위해’라는 가장 기본적 목적이 상실되어 있다. 그들 식으로 말해서 놀이 자체가 자본주의 코드를 탈주하는 혁명이 되기 위해서라도 무엇을 위해 놀 것인가라는 근본적인 사유가 진행되어야 한다.

물론 여기에서 내가 말하는 ‘무엇을 위해’가 개인적 윤리나 책임 의식을 의미하고 있는 것은 아니다. 결론적으로 말하자면, 이 ‘무엇을 위해’는 ‘무엇 때문에’라는 질문의 다른 면일 뿐이다. 이처럼 우리가 늘 ‘윤리적’이라고 착각하는 문제는 필시 ‘실존적’일 때가 많다. 놀이를 사실상 리얼리티에 간섭하고자 하는, 다시 말해서, 세계의 혼돈으로 빚어지는 주체의 분열을 극복하고자 하는 상징 행위라고 본다면, 이 ‘놀자’의 구호가 그냥 ‘노는 것’으로 끝나는 것이 아님을 명확하게 인식할 필요가 있다는 것이다.

좌우간, 제임스 본드 영화의 변화가 내장하고 있는 비밀은 단순한 형식적 차원에서 해명될 수 있는 것이 아니다. 텍스트나 컨텍스트가 전부 내용을 전제한 형식인 까닭에, 텍스트와 컨텍스트를 존재케 하는 ‘상황’ 또는 ‘역사’를 소유하는 것이 이 두 차원의 연관 관계를 밝히기 위해서 필수적이기 때문이다.

그렇다면, 아버지를 대체한 어머니가 90년대 새로운 제임스 본드 영화의 문화 논리로 등장했다는 사실은 무엇을 의미하는 것일까? 앞서도 말했지만, 모든 문화 논리는 결국 객관적 현실과 매개되어 있다. 이런 점에서 본다면, 새로운 M과 제임스 본드는 이전의 M과 본드가 드러내 보였던 수직적 관계를 수평적 관계로 치환시킨다는 점에 주목할 필요가 있다. 새로운 본드는 M의 명령을 잘 듣지 않거나, 도리어 그 명령을 수정하게 만든다. 더군다나, 이 새로운 M은 전편들의 M이 단순한 배후 인물로 평면적 조역을 담당하던 역할을 벗어나서 적극적으로 사건의 중심으로 진출해 실수를 저지르기까지 한다.

이런 변화를 형식의 내적 논리로만 설명하고자 한다면, 그 비평은 변화의 실체를 제대로 읽어낼 수 없을 것이다. 또한 정작 제임스 본드 영화를 규정짓는 형식적 특징 역시 ‘오락용 영화 상품’이란 생략적 본성 속에서 얻어지는 것이기에 더욱 그렇다. 따라서 제임스 본드 영화를 논리화하고 있는 플롯들을 현실적 리얼리티를 유비하고 있는 알레고리적 재현으로 봐야 하는 것은 당연한 비평적 요구이다. 알레고리가 현실을 설명하고자 하는 욕망에서 출현하는 것이라고 했을 때, 이 유일무이한 자본주의 사회의 서사 양식은 결국 충족이자 결핍인 것이다. 제임스 본드 영화에서 사회주의권 붕괴 이후 새로운 경제 질서를 향해 질주했던 후기 자본주의의 문화 논리를 읽어내는 것이 그렇게 황당한 비약은 아닌 것이 이런 까닭이다. 오히려 적극적으로 본드 영화를 이런 세계의 변화가 야기한 일종의 상징 행위라고 보는 것이 더 타당하다.

앞서 말했듯이, 문화 논리는 결국 경제 논리와 둘이면서도 하나인 것으로, 문화 논리는 곧 경제 논리이기도 하다. 그렇기 때문에 본드와 M의 대등한 관계에서 정부의 간섭을 배제한 시장의 자율성 강화와 구조조정에 따른 신분 변동이라는 신자유주의의 리얼리티를 읽어내는 것이 그렇게 고단한 작업은 아닐 것이다.

당연히 이런 새로운 논리는 M에서 발견되는 변화 못지 않은 변화를 본드에게도 일어나게 했다. 그 중요한 변화 가운데 하나는 전편들에서 임무완수에 따른 대가로 본드에게 본드 걸과 섹스를 하는 것이 M의 암묵적 동의를 통해 일반적으로, 즉 본드 걸의 의지와 상관없이 허락됐다면, 새로운 본드 영화에서는

3). 이 선정적인 장면을 탁월하고도 화려하게 해설한 데리다의 글 「플라톤의 묘약」은 다음의 책에 실려 있다. Jacques Derrida, *Dissemination*, (trans. Barbara Johnson) London: Atholne, 1997. 특히, 76~77쪽을 볼 것.

이런 관계가 동료나 사랑했던 여인의 배신에 따른 상실감을 치유하기 위해 본드가 M의 간섭 없이 자발적으로 ‘사랑’이란 명목 아래 본드 걸을 취하는 식으로 설정되어 있다는 사실이다.

그러나, 라캉에 따르면 이런 사랑은 결코 실현되지 못한다. 이런 까닭에 제임스 본드 영화는 요구가 아닌 욕망에 대한 영화라고 할 수 있다. 놀라운 점은 ‘고독한’ 본드와 ‘모성적’ 본드 걸에 대한 새로운 설정이 이전처럼 육체적 섹스의 차원에서만 규정되고 있는 것이 아니라, 임무완수를 위해 손을 잡는 동등한 파트너의 관계로 더욱 강화되고 있다는 점이다. 여기에서 새로운 본드 영화는 전편을 지탱했던 내적 형식을 허물고 새로운 형식을 획득하게 된다.

본드 영화뿐만이 아니라 90년대 첩보 영화 대부분이 음모 이론을 바탕으로 한 배신과 상실의 정서에 초점을 맞춘다는 것은 상당히 흥미롭다. 당연히 이런 정서는 의리와 사랑의 영원성을 강조하는 것에 이바지하게 되는데, 이 역시 90년대의 새로운 경제 질서가 강요하는 불안정한 고용 환경과 훨씬 급속해진 사회적 신진대사에 따른 일정한 문화 논리의 상징적 대응이라고 볼 수 있을 것이다. 즉, 새로운 리얼리티가 조성한 주체의 분열을 통합시키고자 하는 욕망이 현실 원리와 충돌함으로써 발생한 새로운 서사 행위가 이런 영화들의 형식을 변화시키게 된 것이다. 아무리 상업 영화라고 해도 이런 리얼리티를 문화적 논리로 적절하게 체험한 영화만이 흥행에 성공할 수 있기 때문이다.

가령, 같은 시기에 개봉된 블록버스터인 『미션 임파서블 2』와 『배틀 필드』는 왜 서로 다른 흥행 성적표를 갖게 된 것일까? 두 작품 모두 내용보다는 스펙터클을 강조하는 공통점을 가지고 있으면서도 이 영화들에 대한 관객의 태도는 완전히 다르게 나타났다. 이는 『미션 임파서블 2』가 새로운 본드 영화와 비슷한 문화 논리를 내재하고 있는 영화라고 한다면, 『배틀 필드』는 예전의 구태의연한 논리를 그대로 재연한 영화에 지나지 않았기 때문이다. 『배틀 필드』의 형식 구조는 도리어 『람보』나 『록키 4』의 냉전적 대립질서를 연상시키기까지 한다.

내용을 주도하는 형식은 시대의 리얼리티를 흔적처럼 간직하게 마련이다. 이를 벤야민은 “항아리에 찍혀 있는 도공의 지문 指紋”⁴⁾이라는 말로 설명한 적이 있는데, 이 지문의 기원을 구태여 찾고자 했던 것이 예전의 비평 형태였다면 지금은 그 지문 자체를 항아리의 일부로 보고 접근하는 것이 비평의 본질임을 깨닫게 된 것이라고 할 수 있겠다.

영화만을 따로 설정해놓고 보았을 때 이런 지문은 다른 어떤 서사 장르에 비해 선명히 드러난다고 할 수 있다. 특히, 이른바 예술 영화보다도 상업 영화라고 불리는 흥행용 영화들에서 이런 흔적이 더 노골적으로 노출되는 것은 재미있는 일이다. 다시 말해서, 예술적 판단을 떠나서 본다면 19세기 탄광 노동자를 자연주의적으로 묘사한 『제르미날』보다는 『쥬라기 공원』이 우리의 리얼리티를 더욱 더 노골적으로 드러내는 영화인 것이다. 한마디로 예술성이 낮을수록 문화 형식은 리얼리티 자체로 접근해가지만, 이런 시도는 결국 예술성 자체의 파괴를 초래하게 된다.

그렇다면, 이제 관심의 차원을 형식 내적 분석에서 형식 외적 요소에 대한 궁금증으로 옮겨보자. 도대체 무엇이 제임스 본드를 다시 90년대에 불러들였는가? 이 요구의 실체를 파악하기 위해 우리는 시선을 제임스 본드에서 존 트라볼타로 옮겨가야 한다. 존 트라볼타는 궁극적으로 어떻게 제임스 본드가 오우삼을 만나게 되는지를 밝혀줄 접점이기 때문이다.

제임스 본드와 존 트라볼타는 소멸해가던 자신의 운명을 90년대에 이르러 동일한 방법으로 귀환시켰다.

4). Benjamin, *Charles Baudelaire*, p.113.

미국의 문화에 대한 지식을 어느 정도 갖고 있는 사람이라면 존 트라볼타가 미국에서 차지하는 비중에 대해 어느 정도 공감하고 있을 것이다. 솔직히 말해서 나는 ‘후기 자본주의’가 미국 중심의 신경제 질서에 지나지 않는다는 생각을 하고 있기 때문에, 결국 미국적 문화 논리의 확산이 지구화와 더불어 발생하고 있는 것이 작금의 문화 상황이라고 생각하고 있다. 따라서, 미국 문화에 대한 분석은 단순하게 ‘미국학’이라는 좁은 학문적 테두리 내에서 이리 저리 움직여대는 자기만족적 운신이 아닌, 현재 발생하고 있는 모든 문화 상황을 이해하고 분석하는 기초적인 범주를 제공해줄 수 있는 것이다.

존 트라볼타를 90년대에 화려하게 복권시킨 장본인은 그 누구도 아닌 『펄프 픽션』의 감독 쿠엔틴 타란티노였다.⁵⁾ 흥미로운 점은 타란티노를 통해, 아니 정확하게 말하자면 타란티노로 대표되는 미국 독립영화의 할리우드 진입을 통해 할리우드 액션 영화는 냉전 질서의 해체 이후 지리멸렬했던 논리의 부재를 극복하고 새로운 돌파구를 마련하게 된다는 사실이다.

타란티노가 비디오 대여점의 점원 노릇을 하면서 시나리오를 쓸 무렵, 혼자서 사숙했던 감독은 홍콩의 오우삼이었다. 결과적으로 본다면 타란티노 덕분에 오우삼은 할리우드에 성공적으로 진출할 수 있었던 셈이다. 그러나, 이런 사실을 바탕으로 왜 타란티노가 그렇게 오우삼을 좋아했는지 밝히려 한다면 가까운 분석력을 낭비하는 꼴이 될 뿐이다. 기껏해야 타란티노의 무명 시절을 연대기적으로 나열하거나, 그도 아니면 그의 개인적 성향에 대한 제법 그럴 듯한 정신분석학적 답안을 내놓는 정도에 지나지 않을 테니까.

이런 이유 때문인지 나는 왜 타란티노인가 하는, 어쩌면 타란티노 붐에 대한 가장 근원적 질문이라고 할 수도 있을 이 문제에 대해 궁금해하는 비평가를 별로 본 적이 없다. 그나마 눈에 띄는 타란티노에 대한 분석은 정작 영화비평가가 아닌 장정일의 잡담 속에서나 겨우 발견될 뿐이다 — 장정일은 자신의 『독서일기』에서 타란티노 영화와 “설 새없이 떠들어대기”의 관계에 대해 언급하고 있다. 그러나 장정일의 논평 역시 왜 90년대가 타란티노의 영화를 필요로 했는가에 대한 궁금증을 근본적으로 해소시켜주지는 못한다.

70년대 후반 미국에서 존 트라볼타의 이미지는 엘비스 프레슬리의 그것에 비견될 만한 것이었다. 타란티노의 언급처럼, 존 트라볼타는 20대 초반에 이미 ‘슈퍼스타’였다.⁶⁾ 존 트라볼타를 슈퍼스타의 자리에 오르게 했던 영화는 우리에게도 잘 알려진 『토요일 밤의 열기』였다. 여기에서 존 트라볼타는 마치 마릴린 먼로나 그레타 가르보가 그랬던 것처럼 대중의 섹스심벌, 말하자면 욕망의 상징으로 등극하게 된다. 그러나, 존 트라볼타의 인기는 단순히 집단 리비도의 상징적 투사로만 해석될 수 있는 것이 아니다. 존 트라볼타는 도리어 새롭게 다가올 80년대의 실체를 예고하는 하나의 상징으로 인식되어야 하기 때문이다.

존 트라볼타가 암시하고 있었던 그 80년대의 상징이란 바로 ‘근육’이었다. 당연히 존 트라볼타의 인기는 오래 지속될 수가 없었다. 왜냐하면 ‘근육’의 도래를 예고했던 70년대의 절정에 이미 그는 서 있었기 때문이다. 결국 그의 무대는 80년대의 시작과 더불어 막을 내리게 된다. 종말에 이른 존 트라볼타의 몸부림은 『스테이 얼라이브』에서 선명하게 드러나고 있는데, 흥미로운 것은 존 트라볼타가 거의 전라의 몸으로 미친 듯 춤을 추어댔던 이 영화의 조연을 80년대의 패자 覇者 실베스터 스탤론이 맡았다는 사실이다. 결국 이 영화가 상징적으로 암시하듯이 존 트라볼타는 ‘황금 근육을 가진 람보’ 실베스터 스탤론에게 80년대를 물려주고, 역사의 저편으로 사라져야만 할 운명이었던 것이다.

5). 다음을 참조하라. Dana B. Polan, *Pulp Fiction*, London: BFI, 2000. 『펄프 픽션』에 대한 최근의 가장 주목할 만한 논의를 담은 이 짧은 책에서 폴란은 트라볼타에 대한 『펄프 픽션』의 배려를 잘 지적하고 있다. 특히 18~21쪽을 참조할 것.

6). 타란티노는 존 트라볼타의 일대기를 다룬 특집 다큐멘터리에 출연해서 자기가 트라볼타를 『펄프 픽션』에 기용하게 된 것이 트라볼타의 ‘슈퍼스타 이미지’ 때문이었다고 고백하고 있다.

실베스터 스텔론의 등장은 80년대 레이건의 집권과 맞물리면서 미국의 정치적 보수주의에 조응하는 문화 현상을 주도하게 된다. 당시 레이건 정부가 천명했던 세계의 분쟁 조정자로서의 ‘힘 있는 미국’은, 카터 정부가 표출시켰던 고뇌하는 ‘지성’과 대비되는 ‘근육’을 자신의 문화적 상징으로 채택했던 것이다. 결국, 대화와 공존을 우선했던 ‘지성’의 정치는 힘의 우위를 강조하는 ‘근육’의 정치로 대체됐는데, 우연의 일치인지는 몰라도 레이건 역시 왕년의 배우로서 웨이트트레이닝으로 단련된 근육질의 몸을 뽐내는 대통령이었던 사실은 다시 한번 숙고해볼 만한 일이기도 하다.

하루 8시간 넘게 웨이트트레이닝과 탈모제로 전신을 마사지하면서 ‘황금 근육’을 유지했던 실베스터 스텔론의 몸은 그가 주연했던 영화 곳곳에서 빛을 발하게 된다. 그가 출연했던 『람보』나 『록키』 시리즈를 구성하는 중심 축은 언제나 ‘근육’과 ‘기계’의 대립으로 나타나게 되는데, 여기에서 주목해야 할 점은 ‘근육’이 자연성을 암시하는 것이라면 ‘기계’는 인위성을 지칭한다는 사실이다. 예를 들어, 『람보 2』의 경우를 보자면 적군은 철저하고 완벽한 최신의 무기를 보유하고 있는 반면, 주인공 람보는 활이나 단검과 같은 원시적 무기만을 사용한 채 오직 강인한 ‘근육’으로 적군을 섬멸하는 것으로 설정되어 있다.

이런 대립은 『록키』 연작 중에서도 가장 이념적이라고 할 수 있는 『록키 4』에서 더욱 선명하게 드러난다. 이 작품에서도 주인공 록키는 가공할 만한 힘 — 물론, 이 힘은 상상을 넘어서는 거대한 ‘몸’으로 나타난다 — 을 소유하고 있는 소련 선수가 소련 과학자들의 계획적이고 과학적인 지도와 훈련을 받는 것과 달리, 장작을 때든가 아니면 눈발이 달리는 것과 같은 ‘자연스러운’ 훈련을 통해 소련의 예상을 뒤집고 승리하는 것으로 그려지고 있다. 주의 깊은 독자라면 이렇게 설정된 형식적 대립의 정체를 벌써 눈치챘을 것이다. 이런 영화 속의 대립 구조를 통해 사회주의 계획 경제에 대한 자본주의 자유시장 경제의 우수성이라는 현실적 이데올로기를 읽어내는 것은 그다지 힘든 일이 아닌 것이다.

부단한 단련과 연습을 통해 자신의 능력(또는 근육)을 구비하는 일은 새롭게 닥쳐온 신자유주의의 시대를 살아가기 위한 필수적 요소였다. 80년대의 할리우드가 『페입』이나 『플래시 댄스』 같은 영화를 통해 역설하는 것도 이런 교훈이었다. 노력한 자만이 명성과 부를 거머쥌 수 있다는 이런 종류의 ‘아메리칸 드림’은 신자유주의의 폭력성을 은폐시키고, 그 비인간적 측면을 개인적 능력의 유무 문제로 왜곡시키는 대표적인 판타지다. 흥미로운 점은 이런 종류의 영화들은 대부분 기존의 제도를 부정하고 외롭게 자신의 능력을 갈고 닦던 주인공들이 결정적인 기회에 입신양명하게 되는 서사 패턴을 공유하고 있다는 사실이다.

이런 할리우드 메이저 영화의 대척점에 서 있었던 문화적 상징이 ‘슬래셔 무비’라 불리는 10대 공포 영화들이다. 『나이트메어』처럼 선혈이 낭자한 공포 영화들은 할리우드의 행복 담론을 부정하는 역설적 상징 행위로 등장했는데, 마치 60년대 진보 운동의 패배를 반영한 일련의 공포 영화들이 히피 풍의 주인공들로 하여금 ‘꿈없이 비명을 지르며 도주’하게 했던 것처럼,⁷⁾ 80년대 할리우드의 장미 빛 조명 밑에는 피범벅이 된 채 정체불명의 살인마에게 난자 당하는 애절한 10대 주인공들이 봉합되어 있었던 것이다.⁸⁾

역시 80년대가 근육의 시대임을 증명하는 것으로 ‘육체파’ 배우들의 등장을 꼽을 수 있겠다. 이 중에서도 실베스터 스텔론과 함께 80년대의 상징성을 강화했던 인물은 아놀드 슈왈츠제네거였다. 프로 육체미 경연 선수이기도 했던 아놀드 슈왈츠제네거를 유명하게 만든 영화는 『코난』이었는데, 이 역시 비역사적인

7). 특히, 『텍사스 전가톱 살인사건 *The Texas Chain Saw Massacre*』(1974)은 이런 암시를 담고 있는 전형적인 영화이다. 젊은이의 피를 빨아 생존하는 시체와 다름 바 없는 아버지와 괴물 자식들, 그리고 이들에게 살해당하는 히피 풍의 젊은이들은 각각 60년대 미국 청년세대의 좌절을 상징적으로 보여준다.

8). 흥미로운 것은 이런 슬래셔 무비의 원형을 패러디하면서 새로운 장르를 창조한 영화가 『스크림 *Scream*』 시리즈라는 사실이다. 『스크림』에 이르러 10대 슬래셔 무비는 장르의 탐색을 통해 자신의 정체성을 해명하고자 귀환한다. 이는 80년대 슬래셔 무비의 다른 면, 다시 말해서 10대의 탈선을 ‘살해’했던 그 보수성에 대한 조롱이자, 그 장르 자체의 메타화를 의미하는 것이다.

신화의 세계에서 자연과 더욱 친밀했던 영웅들의 모습을 그리는 대표적 영화이다. 흥미롭게도 『코난』은 60년대 반문화 운동의 이미지라고 할 히피 문화를 은연 중에 비판하는 경향을 보인다. 영화 중에서 코난의 적들은 퇴폐적이며 방탕한 존재들로 마약과 폭력을 서슴지 않는 존재로 그려진다. 그에 비해 코난은 온갖 역경을 이기면서 강인하게 성장한 ‘전사’로 그려진다.

강인하고 도덕적인 주체와 나약하고 타락한 주체의 대립이 전하는 윤리적 교훈은 너무도 명백하다. 이런 영화들이 표방하는 이데올로기적 형식은 정통 보수주의의 골간을 이루는 부르주아적 자유주의라고 볼 수 있다. 그러므로 비록 이런 영화들이 일정하게 신자유주의의 이데올로그로서 작용했다 하더라도, 역설적으로 도리어 신자유주의의 이중성을 폭로하는 역효과를 드러내기도 한다. 왜냐하면 근본적으로 신자유주의란 고전적 자유주의에 대한 배반이기도 하기 때문이다. 실베스터 스탤론이나 아놀드 슈왈츠체네거의 몸이 ‘자연’에 대한 상징이라고 할지라도, 현실적으로 보자면 그들의 ‘근육’ 역시 인공적으로 만들어진 것에 불과한 것이다. 결국, 진정한 자유주의의 정신이 이처럼 ‘판타지’ 속에서만 가능할 수 있을 뿐이라는 사실은 신자유주의의 기만성을 증명해줄 뿐이다.

어쨌든 이런 할리우드 메이저 영화들에서 배우들은 ‘연기’보다는 잘 단련된 ‘근육’을 보여주는 것으로 관객들을 만족시켰다. 그러나, 이런 영화들을 가능하게 했던 80년대의 레이저노믹스는 90년대 클린턴 정부의 등장과 함께 막을 내린다. 펜스레 영화 속에서 셔츠를 벗어 던지거나, 아니면 짐승 털가죽으로 대충 중요한 부위만을 가리고 원시의 자연을 중형무진 누비던 배우들에게 더욱 세련되고 복잡해진 사회적 조건은 전혀 다른 변화를 요구하게 된다. 이런 요구의 실체와 그에 따른 영화의 형식 변화를 정확하게 드러내 보여주는 영화가 바로 『어쌔신』이다. 우리는 이 영화에서 정장을 차려입고 등장하는 람보를 만나게 된다. 『람보』에서 시종일관 옷을 벗어 던진 채 ‘근육’을 과시하던 그 실베스터 스탤론은 이 영화가 진행되는 내내 한번도 셔츠를 벗지 않는다.

실베스터 스탤론의 트레이드마크인 근육이 등장하지 않는 영화? 도대체 무슨 변화가 일어난 것일까? 도리어 이 영화에서 실베스터 스탤론은 인생을 돌려 받기 위해 싸우는 고독하면서도 인정에 약한 킬러로 그려지고 있다. 흥미롭게도 ‘인생 돌려받기 life back’는 90년대에 이르러 거의 모든 할리우드 영화에 등장하는 고정 테마이다. 물론 이런 테마는 ‘음모 이론’을 바탕으로 한 추리소설의 범람과 무관하지 않다. 90년대 할리우드 영화에서 CIA가 주된 악으로 묘사되는 것만을 놓고 보더라도, 이전의 영화에서 미국의 근육이 항상 선함으로 그려지던 것에 비하면 재미있는 변화다. 그렇다면 그 선의 자리에 들어선 것은 무엇인가? 바로 국가 기관의 음모나 이데올로기의 쟁투로 인해 잃어버렸던 가족이거나 나의 삶이다.

이렇게 변화한 실베스터 스탤론의 모습에서 오우삼의 『영웅본색』에 등장하는 킬러의 모습을 발견할 수 있는 것 또한 무척 흥미롭다. 우리는 여기에서 타란티노의 영화가 지니는 의미를 확인하게 되는데, 말하자면 근육을 드러낸 영웅이 아닌 ‘정장’이 어울리는 킬러를 90년대는 필요로 했다고 볼 수 있다. 물론, 이런 감수성의 변화를 읽어낸 사람이 타란티노였다고 할 수 있겠지만, 거꾸로 시대가 타란티노를 발견한 것이라고 해야 더 정확한 말일 것이다.

여기에서 오우삼의 『영웅본색』을 다시 주목해 볼 필요가 있는데, 그 이유는 그의 영화에 등장하는 킬러는 미국의 할리우드 영화를 지배하던 그 근육질의 고전적 영웅들과 완전히 달랐기 때문이다. 양복을 깨끗하게 차려입은 주윤발이 쌍권총을 느린 동작으로 끄집어내어서 마구 갈겨대는 광경은 영화의 리얼리티를 운운하는 입장에서 보자면 코웃음을 칠 일이지만, 현실적 모순으로 인해 빚어지는 집단적 공격성을 위안하

기 위해서라면 이에 필적할 만한 장면은 없었던 셈이다. 특히 『침혈쌍웅』 같은 영화에서 이 고독한 킬러는 자신 때문에 눈이 멀게 된 여자로 인해 항상 양심의 가책을 받는 것으로 그려지기까지 한다.

그러나 이런 의리 못지 않게 오우삼 영화의 주인공들은 모두 정장을 차려 입었다는 데에서 이전의 람보나 코난 류의 전사들과 현격한 차이를 보인다. 따라서 이런 킬러의 모습들은 현실 사회주의권의 붕괴로 새롭게 조성된 지구적 환경과 자본주의적 경제 확장에 적절하게 조응하는 문화 형식으로 차용될 만했던 것이다. 비록 오우삼의 킬러가 할리우드 B급 느와르 감독인 샘 페킨파의 아류에 불과하다거나, 미국 마피아 영화의 홍콩 판에 지나지 않는다고 해도, 90년대를 맞이하는 미국인들에게 오우삼의 킬러들은 앞으로 닥쳐 올 ‘신경제적 인간’의 이미지로 투사됐던 셈이다. 그러므로 이런 킬러의 모습에서 전 세계를 누비는 고독한 비즈니스맨의 모습을 연상하는 것은 자연스러운 일이다. 이런 까닭에 오우삼의 스타일을 차용한 타란티노와 오우삼 자신의 할리우드 진출, 그리고 이들의 등장과 존 트라볼타의 귀환이 연결되어 있는 것이 상당히 의미심장한 사건이 될 수 있는 것이다.

짐 자무시 같은 과거의 독립영화 운동 세대들이 구로사와 아키라를 비롯한 일본의 사무라이 영화를 자양분으로 해서 자라났다면, 타란티노를 위시한 새로운 부랑아들은 오우삼의 킬러를 본받으며 성장했다. 그러나, 이런 개인적 취향이 시대의 문화를 주도할 수 있었던 것은 결국 그들의 개성이 시대적 감수성과 일치했기 때문이다. 그 시대적 감수성의 실체는 무엇일까?

이런 질문은 오우삼의 영화가 왜 할리우드의 관심을 끌게 된 것인가 하는 문제로 확장되어야 할 것 같다. 오우삼의 영화에 등장하는 킬러들은 왜 모두 정장을 차려 입은 것일까? 세계 금융무역의 중심지로서 유지되고 있는 홍콩의 입지가 킬러조차도 비즈니스맨의 이미지로 설정되도록 했던 것은 아닐까? 형식이란 것이 리얼리티의 흔적을 상징화하고 있는 것이라면, 이런 생각은 결코 억측이 아닐 것이다. 그렇기 때문에 정장을 차려 입은 존 트라볼타와 실베스터 스탤론의 모습에서, 당연히 오우삼의 영화에 등장하는 킬러의 이미지가 다시 부활하게 된 것 역시 우연이 아닐 것이다. 그렇다면 존 트라볼타의 귀환이라는 문화적 변화는 이런 이미지에 자신들의 모습을 투사했던 수많은 화이트칼라 노동자들의 자기확인 욕망을 통해 가능했던 것은 아닐까? 현실의 모순이 강요하는 예고적 판타지의 분열을 극복하고 영화를 통해서나마 판타지를 강화하고 싶다는 상징 행위에 대한 욕구가 이런 영화들을 탄생시키고 흥행시킨 것은 아닐까?

제임스 본드의 복권도 이런 맥락에서 충분히 이해될 수 있을 것이다. 다른 냉전적 영화의 주인공들과 달리 제임스 본드는 도리어 90년대의 이미지와 더 맞아떨어지는 인물이기 때문이다. 정장을 차려 입은 제임스 본드와 오우삼의 킬러들이 서로 닮아 있는 것도 그래서 이상한 일만은 아닐 것 같다. 이런 까닭에 제임스 본드는 존 트라볼타의 귀환을 예비한 과거인 동시에, 현재를 형식화하는 문화적 상징이라고 하겠다.

이처럼 제임스 본드 영화는 어떻게 하나의 문화 형식이 생산양식의 전환과 매개될 수 있는지를 보여주는 동시에, 어떻게 서사가 현실의 모순을 해결하기 위한 상상적 해결책이 될 수 있는지를 인식하게 해준다. 알튀세르가 일찍이 라캉을 원용해서 지적했듯이, 이런 상상적 해결책은 일종의 거울 이미지로서 실제의 외상을 은폐하기 위한 이데올로기를 낳게 된다. 그렇기 때문에, 반복해서 말하지만, 정작 문화비평에 중요한 것은 이 상상적 판타지의 너머에 도사리고 있는 그 상징적 관계를 해명하는 것이다. 그 상징적 관계는 바로 서사에 내포되어 있는 리얼리티의 흔적이기도 하다.

* 부록:

제임스 본드와 신자유주의

우리가 '007 영화'라고 말하는 제임스 본드 영화는 애초 냉전시대에 조응하는 영화였다. 자본주의체제를 위협하는 외부의 적, 즉 소련 공산주의에 대항해서 싸우는 영국 스파이의 활약상을 다뤘다. 흥미롭게도 본드는 자본주의체제의 우월성을 드러내는데, 대체로 그 방식은 쾌락의 자유를 과시하는 것이었다. 무슨 뜻인가 하면, 본드라는 이름에서 알 수가 있듯이, 기본적으로 이 비밀요원은 여성에 대한 압도적인 친화성을 드러낸다.

무엇보다도 제임스 본드 영화는 여성에 대한 남성의 판타지를 드러낸다. 여성은 '아버지'의 명령을 잘 이행했을 때 받을 수 있는 보상 같은 것이다. 그러나 이 보상은 선불처럼 먼저 받는 것이기도 하다. 말하자면 임무를 수행해야 할 본드는 '사고'를 치는 것이고, 그가 임무를 잘 수행하는 한에서 이와 같은 일탈은 묵인 받는다. 제임스 본드 영화를 탁월하게 분석한 영국의 문화비평가 토니 베넷은 이런 제임스 본드 영화의 논리가 일정하게 당시의 사회상황을 반영하고 있다는 것을 밝히고 있는데, 이런 관점에서 본다면 제임스 본드 영화를 범상한 오락거리로만 취급하는 건 부당하게 느껴진다.

거칠게 말하자면, 초기에 제임스 본드는 국가의 특혜를 받는 존재였다. 국가의 개입이 명시적으로 드러나는 것이다. 본드는 거기에서 아버지의 명령을 충실히 따르는 아들 역할을 하면 그만이다. 주어진 임무를 완수한 뒤 본드에게 돌아오는 건 국가-아버지의 감시를 잠깐 벗어나는 일탈의 쾌락이다. 제멋대로 하는 것 같지만 본드는 항상 아버지에게 돌아온다.

그러나 이런 상황은 사회조건의 변화와 함께 바뀐다. 대처리즘의 등장 이후 제임스 본드 영화에서 '나쁜 놈'은 구체적인 악한이 아니라 복지국가이다. 국가는 본드의 활동을 제약하고, 그의 능력을 남용한다. 이와 같은 갈등의 재현은 궁극적으로 대처리즘이 목표로 삼았던 핵심적인 전략, 다시 말해서 자본주의의 모순을 모두 복지제도 탓으로 돌리는 담론을 가감 없이 드러내는 것이다. 이렇듯 대중문화는 보수적인 형식이지만, 그래서 솔직하다.

어떤 이들은 이런 대중문화의 보수성을 지배계급의 대중조작이나 선전선동 때문이라고 생각하겠지만, 반드시 그런 것은 아니다. 정말 그렇다면 대중문화 따위나 분석하면서 시간을 허비할 필요가 없을 것이다. 대중문화는 대중의 욕망을 보여주는 바로미터이다. 제임스 본드 영화의 변화는 대처리즘의 선전선동에 대중의 의식이 마비되어서 그런 것이 아니라, 대중이 대처리즘을 욕망하고 있었기 때문에 일어난 것이다. 요컨대 대중문화의 형식은 대중의 정치성을 욕망의 논리를 통해 드러내는 것이라고 할 수 있다.

제임스 본드는 이런 면에서 영미 자본주의의 변천을 보여주는 흥미로운 대중문화 텍스트라고 할 수 있다. 한국의 경우도 이런 변화를 읽어낼 수 있는 형식을 쉽게 찾을 수 있다. '이순신'이 그것이다. 시대별로 만들어진 이순신 영화를 살펴보면 한국 사회의 '전환기'를 읽어낼 수가 있다. 이 전환기는 단순하게 정치공학의 차원에서 드러나는 것이 아니다. 정치공학은 대중의 욕망이 빚어낸 지형도일 뿐이다. 이미 모든 것은 그림 이전에 진행이 이뤄졌다. 노무현 정부 시절에 유행했던 『불멸의 이순신』은 대처리즘의 이념을 체현한 제임스 본드 영화처럼, 당시에 추진된 신자유주의 개혁의 논리를 담고 있다. 이 드라마에서 적은 조선을 침공한 일본이라기보다 이순신을 괴롭히는 '국가'이다. 박정희 시대에 만들어진 이순신 영화에서도 이순신의 적은 '비겁한 원군'이었지, 일본이 아니었다.

대중문화는 그 사회의 상식에서 자양분을 얻는다. 그래서 사회의 평균 의식을 가늠할 수 있는 척도이기도 하다. 댄스 음악이 힘을 얻는 것은 내용보다 형식 때문이다. 반복적으로 흥얼거릴 수 있는 멜로디는 우리

에게 자기의 존재감을 확인시킨다. 일상의 반복은 싫지만, 반복할 수 있는 리듬은 좋다. 그 까닭은 어떤 반복도 똑같은 게 없기 때문이다. 어떻게 생각하면 이런 반복은 우리를 해체하는 외부의 법칙에 대항하기 위한 필사적인 노력인지도 모른다.

예전 같으면 서인영 같은 캐릭터는 대중의 호응을 얻을 수 없었을 것이다. 윈더걸스의 「소 핫」이나 「노바디」라는 노래도 마찬가지이다. 이들을 통해 재현되는 것은 얼마 전까지만 해도 미덕에 속하지 않던 것이었다. 정치적이지만 없다고 생각했던 그곳에 바로 정치적인 것이 숨어 있다. 대중의 배신을 탓하기 전에, 그 배신이 무엇을 의미하는지를 고민해볼 일이다.

무엇이 제임스 본드를 멈추지 못하게 하는가?

미묘한 시점에 제임스 본드 시리즈가 새롭게 다시 시작됐다. 과거의 시리즈와 비교했을 때, 터프 가이 다니얼 크레이그를 본드로 캐스팅한 새로운 시리즈는 폭력의 스펙터클을 한층 강화했다. 아무리 어려운 상황에서 서도 허안 와이셔츠에 피 한 방울 묻히지 않았던 단정한 본드의 모습은 더 이상 찾아볼 수 없다.

이런 변화는 뭘 의미하는 걸까? 물론 문화가 현실을 어떻게 예견할 수 있는지는 여전히 왈카왈부 중이다. 버락 오바마의 대통령 당선을 놓고 벌어진 논란도 이렇다. 영국의 신문 『가디언』은 미국의 인기 텔레비전 정치드라마 『웨스트윙』이 오바마의 당선을 예견했다는 흥미로운 분석을 내놓기도 했지만, 흑인 대통령이 영화 속에 등장하는 선례는 이미 『제5원소』나 『딥임팩트』 같은 할리우드 영화에서 어렵지 않게 발견할 수 있다. 분명 이런 영화들은 마크 레이븐힐의 말처럼 “미국의 꿈을 드러내는 환상”에 불과하겠지만, 이런 환상이 선행했기 때문에 오바마라는 ‘실재의 응답’이 나타났을 때 대타자의 이데올로기가 작동할 수 있었을 것이다.

이런 관점에서 흥미로운 건 새로운 제임스 본드 영화 『퀸텀 오브 솔러스』가 보여주는 세계관이다. 이 일탈적인 제임스 본드 영화는 과거와 달리 분노한 본드를 보여준다. 야수 같은 본드를 저지하기 위해 ‘국가’는 혼신을 다하지만, 보기 좋게 그 시도들은 무용한 것으로 드러난다. 도대체 이 본드는 무엇인가?

물론 새로운 본드의 모습에서 복지국가에 대항하는 개인이라는 신보수주의적 이데올로기를 체현했던 과거 이미지의 귀환을 읽어내는 건 어렵지 않다. 그러나 과거가 돌아오긴 했지만 그 모습 그대로 돌아온 건 아니다. 모든 반복은 차이를 묻혀놓고 있는 법이다. 『퀸텀 오브 솔러스』에서 본드의 적은 과거처럼 국가라기보다 부패한 제3세계 독재자와 다국적 기업, 그리고 비양심적인 미국의 정보기관이다. 여기에 더해서 M16의 고전적인 관료주의가 여전히 본드를 방해하지만 새롭게 그려지는 미국 CIA의 노회함에 비하면 아무것도 아니다.

적의 변화는 주체의 재구성을 의미한다. 공산주의에서 테러범으로, 그리고 마침내 ‘퀸텀 오브 솔러스’라는 보이지 않는 전지구적 부패의 커넥션으로 적의 범주가 바뀐 건 제임스 본드 영화를 가능하게 만드는 그 매트릭스가 변했다는 사실을 암시한다. 하지만 역시 중요한 건 국가가 아니라 시장이다. 『퀸텀 오브 솔러스』에서 문제적인 건 바로 시장 독점이다. 이 비밀조직은 자기들끼리만 공유할 수 있는 기밀 정보와 커넥션으로 자원을 독점해서 시장질서를 지배하려고 한다. ‘보이지 않는 손’이 작동하지 않는 시장은 시장이라고 할 수가 없다. 새로운 본드는 이렇게 시장의 기능을 정지시키는 악과 대항해서 싸우는 ‘정의의 사도’이다.

새로운 제임스 본드 영화가 재현하는 세계화의 공간은 시장화의 공간이고, 시장자유주의가 절대적인 선으로 받아들여지는 세계이다. 『퀸텀 오브 솔러스』에서 본드는 자신의 복수심 때문에 용의자들을 살해하는 건 아니지만 여러 가지 상황과 방해공작으로 인해 그렇게 오해를 불러일으킨다. 오해를 받으면서도 본드가 임무를 멈추지 않는 이유는 뭘까? 이걸 『국부론』을 집필할 당시 애덤 스미스의 마음을 가득 채웠던 그 시장 낙관주의의 원칙에 근거했을 때 이해할 수 있을 것이다.

본드는 '국가'의 방해를 무릅쓰고 자신에게 맡겨진 신성한 의무(이건 동시에 사랑히는 사람을 애타게 자들에 대한 복수이기도 한데)를 수행한다. 자기 이해관계의 추구를 통해 공적인 이해를 달성한다는 스미스주의는 여기에서 합리적 낙관주의의 단계를 넘어서 욕망의 변증법으로 발전한다. 남성적 주이상스의 화신으로 강림한 본드는 금융자본주의의 유토피아를 '부패'라는 도덕적 기표로 치환하면서 파국을 맞이한 자본주의가 돌아가야 할 기원적인 시장자유주의라는 고향을 환기시키고 있는 것이다.

놀랍게도 본드는 멈추지 않는다. 무엇이 본드를 멈추지 못하게 만드는가? 본드결이 그에게 말해주는 것처럼, 그건 본드의 주체성을 구성하는 근본적인 결여이다. 이 결여는 본드가 모든 적을 제거한다고 할지라도 사라지지 않는다. 이 결여로 인해 본드 시리즈는 끝없이 되풀이될 수 있는 거다. 마치 자본주의가 그러하듯이 말이다.

7장: 젊은 여성들은 왜 미국드라마를 보는가?

1. 미국드라마라는 상상적 이미지

미국드라마가 케이블 방송을 점령한지 오래다. 한국드라마 전성시대에 어울리지 않는 현실이다. 미국드라마를 줄여서 부르는 ‘미드’라는 명칭이 아예 대세를 이룬다. 과연 ‘미드’의 인기는 무엇을 반영하는 것일까? 언제나 그렇지만, 문화형식의 출현은 사회적 변화의 증상이기도 하다. 그 까닭은 간단하다. 문화형식, 특히 그 중에서도 대중문화는 현실에서 충족시킬 수 없는 상상적 이미지를 만들어낸다. 이 과정을 통해 대중문화는 ‘자기 정체성’을 대중들에게 부여한다. 대중문화가 현실도피이거나 대리만족이라는 말이 아니다. 오히려 대중문화는 적극적으로 현실을 구성하는 역할을 한다. 말하자면, 대중문화를 통해 대중들은 세계를 인식하고 사유한다.

요즘 한창 인기를 끌고 있는 <지붕 뚫고 하이킥>을 빼놓고, <개그콘서트>나 <무한도전> 또는 <1박 2일>을 제쳐놓고, 과연 대중들은 무엇을 볼 수 있을까? 텔레비전만 켜면 쏟아지는 술한 광고들을 무시하고 대중들은 무엇을 욕망할 수 있을까? 결국 공동체의 윤리체계는 대중들의 욕망을 관리하는 합의의 조합이다. 대중문화는 이 윤리체계를 재생산하고 유지하기 위한 가장 중요한 매개이다. 이런 까닭에 대중문화는 기본적으로 보수적이다. 아무리 <지붕 뚫고 하이킥>이 비관적이고 냉정하게 현실을 그린다고 해도, 결국 이 드라마가 말하고자 하는 것은 현실의 변화가 아니라 질서 자체이다. 이런 맥락에서 미국드라마의 인기가 한국 사회의 욕망에 반하는 어떤 저항성을 내장하고 있는 것이라고 보기는 어렵다. 오히려 반대로 미국드라마의 성공은 변화한 한국 사회의 욕망지도를 보여주는 것이라고 할 수 있을 것이다.

2. ‘미드족’의 탄생

한국에서 미국드라마의 유행은 최근에야 목격할 수 있었다. <X-파일>이나 <프렌즈>같은 미국드라마들을 한국에서 볼 수 있었던 것은 오래 전부터 가능했던 일이지만, 본격적으로 미국드라마를 실시간으로 챙겨보는 시청자 계층의 출현은 2000년대부터 확인할 수 있다. 미국드라마를 즐겨보는 이들을 지칭해서 ‘미드족’이라고 이름 붙이는 것을 보면, 확실히 한국드라마보다도 미국드라마를 보는 행위는 특별한 것으로 인식되고 있다는 사실을 짐작할 수 있다. 물론 미국드라마는 한국의 시청자들에게 완전히 낯선 ‘신문물’은 아니다. 예전에도 지상파 방송들은 심심찮게 미국드라마를 방송 편성에 포함시켜왔기 때문이다. 그러나 미국드라마에 대한 시청자들의 관심이 그렇게 높았다고 보기 어렵다.

오히려 한국의 시청자들은 김수현 드라마 같은 ‘한국형 드라마’에 더 관심을 보였고, 자연스럽게 미국드라마는 지상파 방송에서 외곽으로 밀려났다. 이런 현상에 대한 다음과 같은 진단은 현재 우리가 목격하고 있는 미국드라마의 인기를 범상한 일로 받아들이기 어렵게 만든다.

1987년 MBC드라마 <불새>를 시작으로 1980년대 후반부터 한국 지상파방송에서는 주중 주시청시간대에 주 2회 편성되는 미니시리즈 포맷이 본격적으로 도입되었고, 이 포맷은 우리나라 시청자들

의 자국 방송 프로그램에 대한 충성도를 높이는 데 기여하였다. 또한 1990년대 중반에 시작한 케이블방송이 점차 자리를 잡아감에 따라, MBC 드라마넷, SBS 드라마플러스, KBS 드라마, OCN, 채널 CGV, Fox, MBC 에브리원 등의 드라마 및 영화 전문채널이 활성화되었다.⁹⁾

이런 상황에 비추어 판단해보면, 한국드라마가 대세를 이루고 있던 조건에서 새롭게 출현한 ‘케이블방송’이라는 미디어환경이 미국드라마 열풍을 가능하게 만들었다는 사실을 짐작할 수가 있다. 채널의 증가는 공급할 콘텐츠의 확보를 필연적으로 요청할 수밖에 없는 것이다. 그러나 아무리 채널이 많더라도 무조건 ‘재미없는’ 미국드라마를 송출할 수는 없는 일이다. 미국드라마에 흥미를 끄는 요소가 없다면, 시청자의 입장에서 외면해버리면 그만이기 때문이다. 따라서 미국드라마에 대한 시청자의 호응을 단순하게 양적 문제로 파악하는 것은 단편적인 분석이라고 말할 수 있다. 문제는 어떤 질적인 요소로 인해서 시청자들이 미국드라마를 보기 시작했는지, 그 이유를 설명하는 것이다.

말하자면 이 문제는 미국드라마에 대한 친숙도(familiarity)의 변화를 통해 답을 찾을 수 있을 것이다. 친숙도는 궁극적으로 새로운 것을 받아들이는 인식의 태도이기도 하다. 낯선 것과 조우했을 때, 우리는 그것을 이해하기 위해 노력한다. 이 노력의 과정은 감각에서 감각으로 일어나는 전이 같은 것이라고 볼 수 있다. 이 과정에서 문화적 헤게모니의 변동이 일어난다. 한국드라마를 통해 만들어진 감각들이 미국드라마를 획득하는 감각들을 흡수하거나 아니면 반대의 경우가 일어나는 것이다.

그러나 여기에서 중요한 것은 미국드라마를 보는 시청자들은 한국 사회의 구성원들이기 때문에 한국적인 공통감각에 근거해서 이런 감각들을 흡수할 개연성이 더 크다고 할 수 있다. 한국의 시청자들은 공동체로부터 물려받은 규범(코드체계)을 통해 미국드라마를 삶의 형식에 통합한다. 삶의 형식이 곧 언어를 지칭하는 것이기도 하다면, 미국드라마를 보는 시청자들의 분포도나 성향들은 한국 사회의 문화지형도를 이해하기 위한 중요한 단서들을 준다고 할 수 있다. 이 단서들을 통해 우리는 한국 사회를 화면 삼아 펼쳐지는 파노라마들을 구경할 수 있을 것이다.

할리우드 스펙터클 영화에 밀려 고전을 면치 못하던 미국드라마 장르가 다시 부활할 수 있었던 것은 무엇보다도 이야기의 복원이었다. 영화라는 단일한 형식으로 담아낼 수 없는 다양한 에피소드들이 미국드라마의 장점으로 부상했던 것이다. 이야기는 전략적으로 말한다면 공감력을 강화해서 친숙도를 높일 수 있는 방편이기도 하다. 그동안 외면하던 한국 시청자들이 미국드라마에 관심을 갖게 된 것도 이와 무관하지 않을 것이다. 이런 맥락에서 미국드라마에 한국 시청자들이 끌리는 이유로서 이야기의 다양성을 지목하는 것은 충분히 개연성을 갖는 것이라고 할 수 있다. 그러나 여기에서 주의해야 할 사항이 있다. 미국드라마의 호소력이 일반적인 한국 시청자들 모두에게 효과를 발휘하는 것은 아니라는 사실을 간과할 수 없다.

또한 미국드라마 붐은 인터넷과 단말기의 발달을 빼놓고 말할 수가 없다. 예전처럼 텔레비전 앞에서 죽치고 앉아서 드라마 시작을 기다리던 시대는 지나간 것이다. 인터넷으로 다운로드 받아서 PMP 같은 이동기기를 통해 시청하거나 아니면 컴퓨터에서 영상물을 보는 것이 다반사이다. 이렇게 매체가 다양해지는 만큼 콘텐츠도 풍부하고 많아져야 할 필요성이 제기되고 있다. 미국드라마의 융성은 이처럼 신기술의 발달과 무관하지 않은 것이라고 할

9) 임정수, 「프로그램 친숙도의 분석을 통해 본 미국 드라마의 수용에 대한 연구」, 『한국언론학보』 52권 3호 (2008), 54면.

수 있다. 이런 상황에 대한 다음과 같은 진술은 미국드라마를 소비한다는 행위에 숨어 있는 의미를 되새겨보게 만든다.

최근 등장하는 미국 드라마의 특징은 ‘네버 엔딩 스토리’라는 점이다. 보통 미국 드라마는 에피소드 별로 기승전결이 존재하는 완결된 구조가 일반적이었지만, <24>와 <로스트> 이후 이러한 통념은 부서졌다. 시즌 전체, 또는 전체 시리즈를 한편의 긴 서사로 간주하면서 ‘42분(월 새 없이 튀어나오는 광고를 고려한 1시간짜리 드라마의 실제 러닝타임)의 감옥’에 갇혀 있던 작가들은 자유를 얻었다. 좀 더 창의적이고 복잡한 구조의 이야기가 쏟아져 나오는 것은 당연한 이야기. 여기에는 한 가지 제약이 있다. 이처럼 긴 호흡의 시리즈를 제대로 즐기기 위해서는 매 에피소드를 빠짐없이 시청해야 한다는 점이다. 하지만 방송이 시작되기 직전 TV 앞에 마냥 죽치고 앉아 있을 수 없는 현대 미국인들의 불편을 해소해주는 기술 덕분에 이 같은 장애는 극복되고 있다.¹⁰⁾

결론적으로 매체기술의 발달이 드라마의 형식을 결정한다는, 미국의 문화비평가 프레드릭 제임슨의 ‘당구공 인과성론’이 여기에서 힘을 얻고 있는 것이다.¹¹⁾ 이런 상황은 비디오출시에 맞춰서 영화를 2시간 단위로 끊어 제작할 수밖에 없었던 할리우드가 DVD라는 매체의 출현으로 2시간 이상 분량으로 영화를 만들 수 있게 된 사실과 무관하지 않다. 이처럼 기술과 형식의 관계는 때때로 기계적인 인과성을 가질 수 있다. 변화한 문화수용의 양상에서 매체기술의 발달은 중요한 역할을 한다고 할 수 있다. 이런 맥락에서 ‘미드족’의 탄생은 과거에 단순하게 미국드라마를 보던 수준을 넘어선 특정한 사회적 변동을 논리화하고 있는 것이라고 하겠다.

3. 미국드라마와 여성들

흥미롭게도 한 통계에 따르면, 10대와 20대 초반의 경우는 미국드라마를 시청하는 비율이 남성과 여성 모두 비슷했지만, 20대에서 30대로 넘어오면 여성이 더 많은 것으로 나타난다.¹²⁾ 시청자라고 해서 다 같은 시청자가 아닌 것이다. 미국드라마에 대한 젊은 여성들의 선호는 무엇을 말해주는 것일까? 일단 미국드라마에 대한 호감은 친숙도와 무관하지 않을 것이다. 미국대중문화나 영어에 대한 거부감이 없어야 미국드라마에서 드러나는 감각의 규범들을 받아들일 수 있다. 대중문화는 쾌락원칙에 충실하다. 즐거움을 주지 못하는 대중문화는 필요 없다. 고통과 추함이 아름다움이라는 범주에 묶여 있는 미학의 한계를 넘어갈 수 있다는 모더니즘적인 원칙은 대중문화에서 통하지 않는다.

이런 까닭에 대중문화는 욕망의 변증법을 정확하게 드러낸다. 욕망의 변증법은 대타자, 다시 말해서 시니피앙의 장소에서 주체를 구성하는 메커니즘이다. 이 대타자는 바로 언어의 법칙이기도 하다. 인간의 마음을 사로잡던 그 마법의 언어 말이다. 따라서 젊은 여성 시청자들이 미국드라마를 즐겨 본다는 것은 일시적 현상의 차원을 넘어서 있는 중요한 사실을 말해주는 사례이다. 이들은 왜 미국드라마를 보는가? 물론 여기에서 성별의 구분은 무의미한 것일지도 모른다. 욕망은 실제로 생물학적 성차에 근거하고 있지 않기 때문이다. 몸은

10) 양지현. 「미국 드라마, 황금시대를 맞다」. 『씨네21』. 2007. 01.25.
(http://www.cine21.com/Article/article_view.php?mm=005001001&article_id=44180)

11) Fredric Jameson. *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ithaca: Cornell UP, 1981. 25면.

12) 임정수. 「프로그램 친숙도의 분석을 통해 본 미국 드라마의 수용에 대한 연구」. 63면.

생물학적이 아니다.

<세상에 이런 일이>라는 텔레비전 프로그램이 있다. 이 프로그램이 보여주는 것이야말로 과잉(excess)의 항상성이다. 이런 에피소드가 있었다. 할머니 한분이 기름진 음식을 먹으면 자주 배앓이를 했다. 온갖 약을 먹어도 낫지 않아서 어느 날 우연히 식기세척제를 마셔봤다고 한다. 그랬더니 배 아프던 것이 깨끗하게 나았다는 것이다. 그 후 할머니는 음식을 먹을 때마다 식기세척제를 숟가락에 담아서 먹는 버릇을 가지게 되었다.

비슷한 에피소드들이 줄줄이 이 프로그램에서 소개된다. 매운 고추를 밥 대신 먹거나 상처에 바르는 연고를 먹는 여성도 있다. 위장병 때문에 두유만 먹고 살아온 할아버지도 있다. 이 프로그램은 이런 특이한 몸들을 근대적 임상의학의 시선에 노출시킨다. 그러나 언제나 이런 몸들은 임상의학의 준거를 통해 ‘이상 없음’이라는 판단으로 귀결한다. 물론 특이한 사례이기 때문에 일반인들이 따라하면 위험하다는 친절한 안내를 덧붙이거나, ‘식기세척제를 먹으면 몸에 좋지 않다’는 누구나 알고 있는 상식을 되풀이하는 선에서 프로그램은 비정상성의 과잉을 억제한다.

이런 에피소드들이 보여주는 것은 명백하다. 생물학적인 차원에서 움직이지 않는 우리 몸에 대한 진실이 여기에서 드러난다. 오히려 생물학적인 차원이라는 ‘과학적 지식’이 우리 몸의 과잉을 통제하는 쾌락원칙으로 작동한다는 것을 이 프로그램은 선명하게 보여준다. 식기세척제를 먹는 할머니나 연고를 먹는 여성이 특히 그렇다. 식기세척제의 세척력이 위장에 있는 기름기를 깨끗이 씻어낼 수 있을 것이라거나 연고의 살균작용이 위염을 낮게 해줄 것이라는 상상력이 그 할머니나 여성에게 식기세척제나 연고를 먹게 만드는 것이다.

따라서 미국드라마 시청의 문제를 성별의 차이 또는 취향의 문제로 환원하는 것은 여러모로 위험한 일이지만, 그럼에도 한국 사회의 주류를 구성하고 있는 욕망과 차별화할 수 있는 ‘다른 욕망’을 표상하기 위해 20대와 30대 여성들을 표본화하는 것은 유의미한 것처럼 보인다. <섹스 앤 시티> 같은 미국드라마가 전달하는 상상적 이미지는 한국 문화에 대해 끊임없는 질문을 던지는 주체에게 유용한 것이다. 이 주체는 ‘여성적’이라고 잠정적으로 생각할 수 있다. ‘왜?’라는 질문을 던지는 것은 반드시 대답을 듣기 위함이 아니다. 오히려 이런 의문은 상대방이 무엇을 원하는지를 파악하기 위한 ‘떠보기’에 해당한다. 이런 맥락에서 미국드라마에 대한 젊은 여성들의 선호도는 한국 사회에서 살아남기 위한 우회적 생존법이라고 볼 수 있다.

미국드라마가 이런 상상적 이미지로 작동할 수 있는 까닭은 ‘세련성’에 있다. 미국드라마에 등장하는 술한 여성들은 한국 드라마에서 발견하기 어려운 캐릭터들이다. 이들은 남성들과 동등하게, 아니 경우에 따라서 더 우월하게 ‘업무’를 수행한다. 남성을 지배하는 여성이라는 판타지는 남성에게 지배당하는 여성이라는 현실을 외면하기 위한 방편이다. 이 공모의 판타지를 통해 남성은 언제든지 마음만 먹으면 켜고 끌 수 있는 사이보그로 여성을 상상한다. 미국드라마를 소비하는 젊은 여성들은 이런 판타지에서 더 이상 즐거움을 얻지 못하는 것이다. 이들이 원하는 것은 지배라기보다 ‘평등’이고, 이것은 지금 ‘차이의 긍정’이라는 미국식 자유주의의 유토피아를 표현하는 미국드라마의 이미지를 통해 현시하고 있는 셈이다.

4. 가족이데올로기와 자기계발

한동안 술한 아파트 광고들이 보여준 것은 ‘가족’이었다. ‘집은 엄마다’라는 광고가 전하는 메시지는 간명하다. 공동체에서 여성이 담당해야 할 몫은 집을 지키는 ‘엄마’이다. 여성이 공

동체의 구성원으로 인정받을 수 있는 방법은 자신의 이름을 버리고 ‘누구의 엄마’로 거듭나는 것이다. 봉준호 감독의 <마더>는 이 사실을 우의적으로 보여주는 영화였다. “너는 엄마도 없니?”라는 대사는 이 영화를 지배하는 중요한 주제의식을 구성한다. 어미 없는 자식은 생물학적으로 존재할 수 없다. 그러나 엄마는 다른 문제이다. ‘친모’라는 의미는 이런 맥락에서 흥미로운 호칭이다. 친모나 양모라는 말은 ‘낳는 것’과 ‘기르는 것’이 서로 다를 수 있다는 ‘문화적 경험’을 반영하고 있기 때문이다. 한국 사회는 친모를 양모보다 더 우월하게 파악하는 우생학적 사고를 뿌리 깊게 상식화하고 있다. 이때 친모라는 ‘신분’은 정당하게 남자의 ‘아내’로서 역할을 다했을 때 부여받을 수 있는 것이다.

이런 상황에서 미혼모가 사회의 구성원으로 인준 받을 수 있는 길은 요원하다. 낮아지는 출산율을 높이기 위해 장려정책을 실시하면서도 미혼모가 아기를 낳는 것은 용납되지 않는다. 이와 같은 사회적 이중성으로 인해서 해외입양아를 최다 배출하는 국가라는 불명예는 여전히 씻을 길이 없다. 한국 사회에서 젊은 여성들을 억누르는 가장 강력한 기제는 바로 가족이데올로기라고 할 수 있다. 명절 증후군이라는 말이 나올 정도로 결혼적령기를 넘긴 비혼여성들은 가족의 ‘등쌀’에 시달릴 수밖에 없다. 그렇다면 미국드라마는 한국 비혼여성들의 도피처 노릇을 하고 있는 것인가? 틀린 말은 아니지만, 반드시 그렇다고 못 박기는 어렵다. 미국드라마는 도피처라기보다 하나의 본보기 노릇을 하는 것이라고 할 수 있기 때문이다. 미국드라마가 제시하는 여성캐릭터들은 대체로 상상적 이미지로서 한국의 젊은 여성들에게 작용한다. 미국드라마의 여성들은 ‘새로운 감각’이라기보다, 이미 한국 사회에서 받아들여지고, 지향해야 할 하나의 감각들을 보여준다. 말하자면 미국드라마에 등장하는 여성캐릭터들은 전혀 새로운 것이 아니라, 이미 익숙한 것이다. 더 이상 ‘된장녀’ 소동은 존재하지 않는다. 오히려 이제 문제가 되는 것은 섹슈얼리티이지, 여성의 ‘결맞’이 아니다.

젊은 여성들이 미국드라마에 끌리는 이유는 무엇일까? <CSI>에서 시작해서 <로스트>를 거쳐 <크리미널 마인드>까지 이어지는 미국드라마의 ‘네버엔딩 스토리’가 가진 매력도 상당하지만, 실제로 젊은 여성들을 매혹시키는 것은 이런 드라마들에서 얻을 수 있는 ‘자기계발’의 메시지이다. 흥미롭게도 최근 젊은 시청자들을 사로잡고 있는 미국드라마의 캐릭터들은 대체로 자기계발의 동기로 충만한 개인들이라고 할 수 있다. 이 개인들은 국가의 명령에 따라 자기를 통제하는 것이 아니라 자기 스스로 자기 자신을 단련한다.

단순하게 캐릭터에 대한 동일화를 통해 쾌락을 얻는 차원이 아니라 미국드라마를 통해 ‘배움’을 획득하는 자기계발의 과정을 이들은 즐기고 있는 것이다. 어떻게 이것이 가능한가? 표면적으로 본다면, <CSI>는 과학을, <로스트>는 생존의 기술을, <크리미널 마인드>는 교양에 대한 지식을 제공한다. 그러나 무엇보다도 이 모든 것을 아우르는 ‘인간 심리’에 대한 이해가 여기에 스미어 있다. 이런 드라마들을 통해 시청자들은 타자와 주체의 관계에서 발생하는 욕망의 문제에 대한 해명을 발견했다고 생각하는 것이다. 자기 자신에 대한 관심, 이것이 바로 자기계발적 담론의 핵심을 이룬다.

이런 까닭에 미국드라마에 대한 젊은 여성의 관심은 도피적인 것이라고 보기 어렵다. 오히려 적극적으로 한국 사회의 구성원으로 편입하기 위한 욕망이 여기에 숨어 있다. 대타자, 다시 말해서 공동체의 윤리가 원하는 것을 체현하기 위해 젊은 여성들은 미국드라마에서 드러나는 ‘가치’를 자기의 것으로 만들려고 하는 것이다. 지금 한국 사회는 가족이데올로기와 유연한 자본주의가 서로 충돌하는 양상을 보여준다고 하겠다. 신자유주의를 상식화한 유연한 자본주의는 과거처럼 젊은 여성들에게 쉽사리 안착할 ‘가정’을 허락하지 않는다. 결혼을 하지 않는 것이 아니라 못하는 것이라는 말이 나오는 까닭이다. 결혼을 ‘사랑’ 때문에 한다

는 낭만주의가 발을 붙일 곳은 여기에 없다.

이런 생각들을 정당화해줄 수 있는 가치는 한국드라마에서 보기 드문 일이다. 한국드라마는 불편한 사실을 덮어버리고, '그래도 현실이 드라마보다 낫다'는 판타지를 심어주는 일에 분주하기 때문이다. 경제위기의 국면에서 철저하게 불이익을 감수할 수밖에 없는 경쟁사회의 실상을 몸소 체험하면서 성장한 요즘 젊은 여성들은 이런 판타지에 쉽사리 승복하지 않는다. 이들에게 필요한 것은 남성과 동등하게 지위를 보장해줄 '상징적 기회비용'이다. 예전에 페미니스트들이 투쟁했던 자리에서 이들은 자기계발의 담론에 몸을 맡기는 것이다. 그 피곤한 일상의 위무로 작동하는 신선한 청량제가 바로 미국드라마이다.

앞서 잠깐 언급했지만, 오늘날 우리가 목격하는 미국드라마의 인기를 가능하게 만들어준 요소 중 하나를 꼽으라면 영어를 들 수 있을 것이다. <프렌즈> 같은 미국드라마가 영어교재로 각광 받기 시작한 것은 1990년대였다. 이후로 <프렌즈>는 미국문화를 생생하게 전달하는 생활영어의 본보기로 인기를 끌었다. 마치 과거에 영문학에 그랬던 것처럼, 미국드라마는 영어라는 문화적 지배어를 통해서 문화적 헤게모니를 장악하게 되었다고 할 수 있다. 영어를 배우는 것은 단순하게 제국의 언어를 습득한다는 차원을 넘어선다. 제국의 언어는 '보편' 언어로서, 근대화의 실패가 곧 민주주의의 구조로 굳어진 특수성을 사회 구성의 원리로 구현하고 있는 한국에서 일정한 메타적 시선을 확보해준다고 할 수 있다. 말하자면 익숙한 일상을 낯설게 만들고 돌아보게 하는 효과를 발휘하는 것이다. 이것을 미국드라마의 시청자들은 '세련성'이라고 바라볼지도 모른다. 미국드라마에 익숙해지는 순간, 이들은 한국드라마의 촌스러움을 불편해하기 십상이기 때문이다.

물론 미국드라마를 즐겨 보는 젊은 여성들의 취향은 언제든지 공동체적 합의에 충실한 윤리적 규범으로 통합 가능하다. <아이리스>의 성공이 이 사실을 잘 보여준다. 물론 <아이리스>는 미국드라마라는 제국의 언어로부터 물려받은 미학적 분할을 적절하게 재배치한 결과물일 뿐이다. 그러나 이런 과정을 통과하면서 한국드라마를 지배하는 가족이데올로기는 균열을 내장하게 될 것이다. 자기계발에 충실하면 할수록 자기 자신의 욕망을 포기할 수 없는 수준으로 충동이 주체를 밀고 갈 수 있다. 우리는 꿈에서 깨어나는 것이 아니라, 그 꿈에서 현실을 발견할 수 있을 뿐이다. 그리고 그 현실은 언제나 우리에게 거짓말을 한다. 미국드라마가 보여주는 거짓말 같은 현실은 이처럼 주체의 진리를 드러내는 새롭지만 낯은 이미지인 것이다.

8강: 자기 계발과 homo economicus

‘경제적 인간’이라는 말은 19세기에 광범위하게 사용되기 시작했는데, 존 스튜어트 밀도 여기에 일조했다.

"[Political economy] does not treat the whole of man's nature as modified by the social state, nor of the whole conduct of man in society. It is concerned with him solely as a being who desires to possess wealth, and who is capable of judging the comparative efficacy of means for obtaining that end." [2]

이런 맥락에서 homo economicus는 “합리적이고 자기 이해관계에 충실한, 자기 자신의 목적을 결정할 수 있는 행위자”로 개념화할 수 있다. 이 용어를 지탱하는 이념의 기원은 18세기 애덤 스미스와 데이비드 리카도에 있다. <국부론>에 있는 애덤 스미스의 다음과 같은 진술이 그것을 보여준다.

It is not from the benevolence of the butcher, the brewer, or the baker that we expect our dinner, but from their regard to their own interest.

인간은 기본적으로 이기적이고 노동 기피적이라는 것이 스미스의 진술이다. 그러나 이런 ‘동물성’에 더해 스미스는 ‘도덕’이라는 공동체적 근거를 제시한다. <도덕감성론>에서 타인의 well-being에 대한 호혜적 감정을 갖고 있다는 것을 스미스는 인정하고 있는데, 이 ‘양심’이 곧 자본주의 경제를 움직이는 ‘보이지 않는 손’이라는 것이다. 물론 스미스가 양심을 초월적인 차원에서 파악하고 있는 것 같지 않다. 오히려 그에게 양심은 공동체의 효율성을 보장하기 위한 ‘도덕 감성’의 작동과 관련을 맺고 있기 때문이다. 스미스는 사회를 제대로 작동하는 기계에 비유했는데, 여기에서 인간의 이기성과 도덕성이 어떻게 연결될 수 있는지를 확인할 수 있다.

물론 스미스가 개진하는 생각은 이미 아리스토텔레스의 <정치학>에서 실마리를 발견할 수 있다. 아리스토텔레스는 다음과 같이 말한다.

Again, how immeasurably greater is the pleasure, when a man feels a thing to be his own; for surely the love of self is a feeling implanted by nature and not given in vain, although selfishness is rightly censured; this, however, is not the mere love of self, but the love of self in excess, like the miser's love of money; for all, or almost all, men love money and other such objects in a measure. And further, there is the greatest pleasure in doing a kindness or service to friends or guests or companions, which can only be rendered when a man has private property.

19세기는 가히 경제학의 시대였고, 이후에 이런 생각들은 합리적 모델, 특히 수학을 통해 뒷받침된다. 20세기에 이런 생각은 주류경제학담론에서 중심을 차지하면서 오늘날까지 그 맥을 이어오고 있다. homo economicus의 핵심은 합리적 선택론에 있다고 할 수 있다. 경

제가 합리적인 것이고, 이기심과 부에 대한 욕망에서 합리적으로 앎을 성취하는 존재라는 이데올로기가 여기에서 탄생하게 된다.

이른바 자기계발담론¹³⁾이라는 것은 이런 경제적 이념의 대중화와 무관하지 않다. 자기계발담론이 자기계발에 대해 정의하는 것은 이렇다. 경제학적 담론의 상품화와 밀접하게 관련을 맺고 있는 것이 자기계발담론이다. 이 자기계발담론은 ‘경제적 인간 동물’을 공동체의 윤리에 묶어두는데, 이로 인해 사회 구성원은 과잉의 쾌락을 기피하고, 무관심이라는 미학적 차원, 또는 사건이라는 진리의 발생을 ‘나쁜 것’으로 간주하는 메커니즘을 획득하는 것이다. 자기계발담론의 핵심을 잘 설명해주는 문구는 다음과 같다.

이 지점에 대한 푸코의 통찰은 충분히 참고할 필요가 있다. <생명정치의 탄생>이라는 강연집에서 푸코는 다음과 같이 말한다.

Since the eighteenth century, has homo economicus involved setting up an essentially and unconditionally irreducible element against any possible government? Does the definition of homo economicus involved marking out the zone that is definitively inaccessible to any government action? Is homo economicus an atom of freedom in the face of all the conditions, undertakings, legislation, and prohibitions a possible government, or was he not already a certain type of subject who precisely enabled an art of government to be determined according to the principle of economy, both in the sense of political economy and in the sense of the restriction, self-limitation, and frugality of government? Obviously, the way in which I have formulated this question gives the answer straightaway, but this is what I would like to talk about, that is to say, homo economicus as the partner, the vis-à-vis, and the basic element of the new governmental reason formulated in the eighteenth century.

Homo economicus is someone who can say to the juridical sovereign, to the sovereign possessor of rights and founder of positive law on the basis of the natural right of individuals: You must not. But he does not say: You must not, because I have rights and you must not touch them. This is what the man of right, homo juridicus, says to the sovereign: I have rights, I have entrusted some of them to you, the others you must not touch, or: I have entrusted you with my rights for a particular end. Homo economicus does not say this. He also tells the sovereign: You must not. But what must he not? You must not because you cannot. And you cannot in the sense that “you are powerless.” And why are you powerless, why can’t you? You cannot because you do not know, and you do not know because you cannot know.

13) 영어로 자기계발은 self-help 또는 self-improvement이다. 이 용어에서 알 수 있듯이, 자기계발담론은 ‘마인드 컨트롤’ 같은 자아심리학의 논리와 무관하지 않다. 이와 달리 self-development는 구체적인 프로그램에서 이루어지는 ‘자가 학습법’을 뜻한다.

You can see that in the modern world, in the world we have known since the nineteenth century, a series of governmental rationalities overlap, lean on each other, challenge each other, and struggle with each other: art of government according to truth, art of government according to the rationality of sovereign state, and art of government according to the rationality of the economic agents, and more generally, according to the rationality of the governed themselves. And it is all these different arts of government, all these different types of ways of calculating, rationalizing, and regulating the art of government which, overlapping each other, broadly speaking constitute the object of political debate from the nineteenth century. What is politics, in the end, if not both the interplay of these different arts of government with their different reference points and the debate to which these different arts of government give rise? It seems to me that it is here that politics is born.