

한일 텔레비전 드라마와 아키텍처

주제어 : 속물, 잉여, 공통감각, 테크놀로지, 아키텍처, 텔레비전 드라마, <서울의 달>, <응답하라 1994>, <하얀 거탑>, <한자와 나오키>

권두현*

〈차례〉

1. 서론 : 트랜스 내셔널 드라마의 공통감각론
2. 한일 대중서사와 '신인류'의 일상
3. 로컬시티에서 메타시티로 : <서울의 달>과 <응답하라 1994>
 - 3.1. 산업자본주의 사회의 교통, 건축, 그리고 신체
 - 3.2. 정보자본주의 사회의 네트워크
4. 고도와 폐허의 상상 : <하얀 거탑(白い巨塔)>과 <한자와 나오키(半沢直樹)>
 - 4.1. 전후 일본의 아키텍처와 알레고리
 - 4.2. 포스트 전후의 중언 혹은 전후의 재맥락화
5. 결론 : 아키텍처와 감각의 테크놀로지

〈국문초록〉

이 글은 '속물'과 '잉여'라는 신인류의 감각을 토대로 구성되어있고, 다시 또 그 감각을 구성해내는 한국과 일본의 텔레비전 드라마에 대한 비교 연구이다. 더 나아가 이 글은 속물과 잉여의 감각이 뉴미디어를 비롯한 크고 작은 테크놀로지와의 접촉 혹은 접속이라는 계기를 통해 확장되거나 변화된다는 사실을 밝히고자 하였다. 요컨대, 이 글은 한국과 일본의 텔레비전 드라마를 통해 속물과 잉여를 둘러싼 풍경을 재구성하고, 그 풍경의 소설점에 테크놀로지는 행위소를 배치해보려는 시도이다.

<서울의 달>에서 <응답하라 1994>로, <하얀 거탑>에서 <한자와 나오키>로 이어지는 한국과 일본 텔레비전 드라마의 계보는 속물과 잉여의 공통감각이 다양한 아키텍처와 이를 가능케 한 테크놀로지의 영향 속에서 구성되었음을 확인시켜주는 유의미한 사례들이다. 이들 텍스트는 산업자본주의에서 정보자본주의로의 이행, 물질을 취급하는 감각에서 정보를 처리하는 감각으로의 재편 등과 같은 문화적 징후를 드러낸다. 인류학적 보고서로서의 한국과 일본 텔레비전 드라마에 전제된 교통과 건축, 정밀기계와 정보통신 등의 다양한 테크놀로지는 속물과 잉여의 필수불가결한 물질적 조건이다.

1. 서론 : 트랜스 내셔널 드라마의 공통감각론

흔히들 동아시아를 묶어주는 것은 유교문화라고 한다. 다른 한 편에서는 동아시아를 이어주는 것이 대중문화라고 한다.¹⁾ 예컨대, 한국의 텔레비전 드라마 <겨울연가>는 일본에서 이른바 '순애 붐', 더 나아가 '한류 붐'을 일으킨 바 있고, 최근 들어 한국에서 일본 텔레비전 드라마가 빈번하게 리메이크되고 있다. 무라카미 하루키(村上春樹)와 미야베 미유키(宮部みゆき)의 국경을 초월한 인기는 가라타니 고진(柄谷行人)의 입을 빌린 근대 문학의 종언이라는 묵시록적 선언 이후에도 이야기가 인간의 원초적 본능으로서 여전히 유효하다는 사실을 방증한다.

이처럼 대중서사 영역에서 벌어지는 통국가와 탈경계 현상의 형식과 내용은 동아시아가 지리적 단위이자, 지정학적(geopolitical) 단위이며, 근본적으로는 지문화적(geocultural) 단위임을 드러내 보인다. 진정한 의미에서의 동아시아 대중서사는 통국가간 실천들의 산물, 즉 국가적 차이의 경계를 넘어서는 언어, 장르, 사상, 제도들 사이의 교류와 접합의 산물이다. 특히 텔레비전 드라마는 동시대성을 통해 동아시아를 지문화적 단위로 묶어내는 가장 영향력 있는 장르이다. 이때, 텔레비전 드라마를 통해 확인되는 동시대성은 문화적 근접성을 생산하고 유지하는 동아시아적 공통감각의 원천에 해당한다.²⁾

1) 이와부치 고이치 저, 히라타 유키에·전오경 옮김, 『아시아를 잇는 대중문화』, 또한이문화, 2004.

2) 공통감각은 지식, 이론, 기술이 일상과 조우함으로써 '상식'이 되었을 때 발견되는 것이다. 상식은 공통된 일상 경험 위에 성립하는 지식인 동시에, 일정한 사회와 문화라는 공통된 의미 장소 속에서 충분히 알고 있는 것, 즉 자명한 것을 포함한 지식이다. 이러한 정상적인 판단력으로서의 사회적 상식은 지식의 개념을 포괄함과 동시

이 글에서 주목하고자 하는 공통감각은 ‘속물’과 ‘잉여’라는 신인류의 그것이다. 속물과 잉여는 최근 신자유주의적 자본주의에 의해 재편된 한국 사회를 설명하는 키워드로서 담론장 내에 빈번하게 호출되고 있다. 그런데 속물과 잉여는 최근에 이르러 갑작스레 포착된 신인류가 아니라, 근대가 성립한 이후 꾸준히 그 존재 양태를 드러내고 있었다.³⁾ 예컨대, ‘자유부인’과 같은 전후 대중서사의 통속성이 부각되는 한편에서 ‘잉여 인간’이 구조되고 있던 풍경은 속물과 잉여의 역사성을 환기하는 특기할 만한 사례이다.

에, 감각의 개념과 결부되어 비로소 공통감각의 형태로 드러난다. 공통감각은 지식과 상식, 상식과 감각을 아우름으로써 지각, 신체, 아이덴티티, 언어, 비평의 근거, 삶의 시공간, 풍경, 제도, 허위의식 등 인간론과 예술론에 관한 많은 중요한 문제들을 재구성하는 유효한 단서이다. 이상 공통감각에 대한 개념은 나카무라 유지로, 양일모 옮김, 『공통감각론』, 민음사, 2003 참고.

- 3) 사실 속물은 근대 이전부터 존재해왔다. 근대 이전에 속물(snob)은 지위가 낮은 사람을 가리키는 말이었다. 영국에서 속물은 옥스퍼드와 케임브리지의 대학 시험 명단에 서 일반 학생을 귀족 자체와 구별하기 위해 이름 옆에 적어두던 노비리타테(sine=without, nobilitate=nobility)에서 유래했다고 한다. 그러나 19세기 중반을 거치면서 속물은 “상대방에게 높은 지위가 없으면 불쾌해하는 사람”을 가리키는 개념으로 바뀌었다. 19세기 중반, 귀족의 몰락과 부르주아의 등장이라는 역사적 과정에서 속물이 타인과 자신을 질적으로 구분 지으려는 욕망 때문에 과시 및 자기도취에 빠져드는 태도를 가리켰다면, 상품-화폐관계가 안착된 자본주의 사회에서 속물은 금전과 명예로 상징되는 현세적·세속적 가치에 함몰된 태도를 비판하는 용어로 광범위하게 사용되기 시작했다. 속물의 기원과 계보, 한국 문학의 속물 표상에 대한 논의는 고봉준, 『속물의 계보학』, 『사회비평』 제39권, 나남출판사, 2008.3 참고. 한편 심보선은 스nob(스노브)의 에토스 스노비즘(snobbism)이 진정성의 구조를 형식적으로 공유하지만 진정성의 에토스와 정반대의 지향성을 보인다는 점에서 진정성의 참된 안티테제임을 설명한다. 더 나아가 IMF 이후 ‘합리적 스노브’, ‘비판적 스노브’, ‘룸펜 스노브’ 등 신자유주의의 토털 키치에서 부상한 새로운 유형의 주체 양식과 에토스를 발견해내고 있다(심보선, 『1987년 이후 스노비즘의 계보학』, 『그늘린 예술』, 민음사, 2013 참고). ‘속물’이 근대 이전부터 발견되었던 것과는 달리, ‘잉여’는 근대 이후의 개념이라고 볼 수 있다. 애초에 잉여는 자본주의를 작동시키는 물적 가치(잉여 가치)의 차원에서 논의되었으나, 이제 잉여 가치는 물론 ‘쓰레기’를 비롯하여, ‘쓰레기가 되는 삶들’에 이르기까지 물적과 인격을 아우르는 폭넓은 개념으로 확대되었다. 지그문트 바우만은 바우만은 현대화의 역사는 진보와 생산의 역사이지만 다른 한편으로 쓰레기 생산의 역사라고 말한 바 있다(지그문트 바우만, 정일준 옮김, 『쓰레기가 되는 삶들』, 새물결, 2008 참고).

속물과 잉여는 근대 이후 꾸준히 존재해왔지만, 이 글에서 주목하는 속물과 잉여는 신자유주의의 전면화에 따라 등장한 새로운 주체 양식을 지칭하는 개념이다. 1987년 한국 사회의 형식적 민주화 이후 자기 성찰을 통해 현실과 마주하는 진정성의 에토스는 성공과 축적이라는 속물적 가치에 자리를 내주었고, 전 사회적으로 속물화의 가속화가 진행되었다. 이때, 체제 내에 포섭되어 축적에 대한 집착과 성공한 지위에 대한 추구를 반복하며 끊임없이 소비하는 주체가 바로 속물이다. 따라서 속물은 금융 및 치안 혹은 보안 등 축적과 소비의 조건을 보장해주는 자기 보호의 각종 테크놀로지를 필요로 한다. 한편, 속물 대열에 가담하여 속물 지위를 얻고자 노력했으나 실패한 자들은 잉여의 감각을 지니게 된다. 잉여는 속물 되기를 유예하고 있는 존재들로서 종종 인터넷을 기반으로 한 ‘잉여짓’을 통해 그 존재를 드러내기도 한다.⁴⁾ 속물과 잉여의 상호관계는 이처럼 신자유주의의 자기 관리 기술과 정보자본주의의 자동 축적 기술이 결합할 때 본격적으로 작동한다. 요컨대, 속물과 잉여는 경제적이면서도 미디어 기술적인 근거 위에 존재하는 것이다.

속물과 잉여의 존재론은 국경 너머의 일본에서도 마찬가지로 관찰된다. ‘히키코모리’를 비롯하여 ‘로스제네’, ‘프리타’, ‘니트족’ 등은 ‘잉여’에 대응하는 신인류의 이름들이다. 그리고 이와 같은 잉여의 맞은편에는 ‘속물’, 더 나아가 ‘동물’이 있다. 아즈마 히로키와 그가 참고한 알렉상드르 코제브가 지적한 바 있듯이, 역사 이후의 인간은 타자와의 대립과 투쟁 속에서 자신의 존재근거를 정립하는 헤겔적 주체와는 전혀 다른 ‘동물’ 혹은 ‘속물’의 존재론을 지닌다. 뿐만 아니라, 산업자본주의 사회에서 정보자본주의 사회로의 이행에 따라 등장한 주체 형식으로서 거칠게나마 ‘속물’과 ‘잉여’의 세대론적 대응이 가능하다면, 이를 일본의 ‘단카이’, ‘포스트 단카이’, ‘주니어 단카이’ 세대 등과 견주어보는 작업 또한 시도해볼 수 있다.

4) 이상 속물과 잉여에 대한 개념 정의는 백옥인, 『속물 정치와 잉여 문화 사이에서』, 『속물과 잉여』, 지식공작소, 2013 참고.

이 글은 ‘속물’과 ‘잉여’라는 감각을 토대로 구성되어있고, 다시 또 그 감각을 구성해내는 한국과 일본의 텔레비전 드라마들을 겹쳐두고 살펴볼 것이다. 그리고 이 글은 이와 같은 감각이 뉴미디어를 비롯한 크고 작은 테크놀로지와의 ‘접촉’ 혹은 ‘접속’이라는 계기를 통해 확장되거나 변화된다는 사실을 드러내는 데 초점을 둘 것이다. 요컨대, 이 글은 한국과 일본의 텔레비전 드라마를 통해 속물과 잉여를 둘러싼 풍경을 재구성하고, 그 풍경의 소실점에 테크놀로지라는 요인을 배치해보려는 시도이다.

미디어 혹은 테크놀로지는 여기에 접근하고 이를 활용하는 주체의 커뮤니케이션 방식에 자극을 가하며, 더 나아가 주체가 의미를 생산하고 세계를 인식하는 방식을 적극적으로 변화시켜 왔다. 이 때 미디어 혹은 테크놀로지는 속물과 잉여의 형성에 있어 결정적 ‘행위소(actors)’ 혹은 ‘행위자(actors)’인 셈이다.⁵⁾ 그렇다면 이와 같은 행위자 네트워크 혹은 ‘아키텍처(architecture)’ 속에서 속물과 잉여는 과연 어떻게 재현되는가? 주지하다시피 ‘아키텍처’라는 개념이 지니는 본래의 의미는 건축술이다. 오늘날 ‘아키텍처’는 컴퓨터의 기능적 또는 물리적 구조를 의미하는 개념으로서 하드웨어와 소프트웨어를 포함한 컴퓨터 시스템 전체의 설계방식을 가리키며, 이 개념은 장치로서의 컴퓨터뿐만 아니라 데이터, 네트워크 등 정보자본주의의 전개 과정에서 새롭게 주목받게 된 다양한 개념과 연동하며 확장되었다. 그렇다면 과연 속물과 잉여라는 표상은 적절한 기호체계로서 어떠한 아키텍처를 전제하고 있는가? 이 글의 문제의식은 대략 이와 같다. 물론 여기에서 이에 대한 모든 답변을 내놓기는 어려울 것이다. 이 글에서는 다만 이 방대한 문제들을 제기하는 데 필요한 대강의 사고 윤곽을 그려보고자 한다.

2. 한일 대중서사와 ‘신인류’의 일상

소설과 영화, 텔레비전 드라마 등 동아시아의 대중서사를 통해 확인되는 신인류 혹은 포스트휴먼(post-human)의 탄생과 진화는 다양한 미디어 혹은 테크놀로지의 등장 및 발전과 연동하는 중요한 문화적 징후이다. 예술과 기술, 테크놀로지와 인간의 상호 관계에 대해 천착한 브루노 라투르와 캐서린 헤일스 등의 표현을 빌자면, 현대인들은 “결코 근대인이었던 적이 없”던 채로 “어떻게 포스트휴먼이 되었는가”에 대한 성찰을 요청받고 있는 상황이다.⁶⁾ 헤일스는 포스트휴먼이 되기 위해서 주체가 반드시 말 그대로 사이보그일 필요는 없다고 강조한다. 포스트휴먼을 판가름하는 결정적인 특징은 비생물적 요소의 존재 여부가 아니라 어디까지나 주체성의 구성 방식에 있다. 그런 점에서 각종 미디어를 통해 매개되는 타자의 욕망을 경쟁적으로 모방하는 속물, ‘잉여짓’을 통해 정보자본주의의 자양분을 제공하는 잉여는 이 시대의 대표적 신인류 혹은 포스트휴먼이라 할 수 있다.

주체성을 구성하는 계기 및 과정에 따라 신인류를 새롭게 호명하는 방식은 나름의 역사를 가지고 꾸준히 이어져왔다. 1990년대 이후 ‘X세대’부터 ‘N세대’를 거쳐 현재의 ‘디지털 네이티브’와 ‘앱 제너레이션’에 이르기까지, 신인류는 격변하는 디지털 환경에 적응을 완료한 포스트휴먼의 모습으로 언캐니(uncanny)한 출현을 반복해왔다. 그들은 네트워크와 모바일이라는 일종의 보철 테크놀로지와 절합된 신체성을 드러내는 새로운 주체로서 발견되었다. 이는 역사 이후의 인간이 세계와 다시 만나기 위해 기술적 차원에 많은 빛을 지고 있었음을 의미한다. 물론 그 세계는 현실이거나 가상 혹은 둘 다였을 것이다.

5) 인간과 비인간이 두루 관계하는 행위자 네트워크 이론(Actor Network Theory, ANT)은 브루노 라투르에 의해 공식화되었다. ANT에 대한 개괄적 설명은 브루노 라투르, 홍성욱 옮김, 『인간, 사물, 동맹 : 행위자 네트워크 이론과 테크노사이언스』, 이음, 2010 참조.

6) 브뤼노 라투르, 홍철기 옮김, 『우리는 결코 근대인이었던 적이 없다』, 갈무리, 2009; 캐서린 헤일스, 허진 옮김, 『우리는 어떻게 포스트휴먼이 되었는가』, 플래닛, 2013.

한국과 일본의 다양한 대중서사물들은 신인류의 출현과 그 맥락을 둘러싼 문화적, 사회적, 표현적 쟁점을 포착하고 이를 적극적으로 드러내왔다. 특히 한국 영화 <접속>(1997), <동감>(2000), <후아유>(2002) 등은 디지털 시대의 연애에 대한 (재)발견과 더불어 이와 같은 연애를 사건적으로 맞이하는 신인류의 감각과 인식을 확인할 수 있는 텍스트라는 점에서 주목을 요한다. 일련의 텍스트들은 공통적으로 ‘연애’라는 자기의 테크놀로지가 연애를 가능케 하는 미디어 테크놀로지와 상호작용한다는 사실을 보여준다. 미디어를 매개로 한 연애를 표상하는 대중서사물들은 1990년대 이후 현재에 이르기까지 비교적 일관된 경향을 형성하고 있다. 최근 방송된 2부작 단막극 <연애를 기대해>(2013, KBS)의 경우, 여주인공이 현실세계의 연인이 아닌 스마트폰 채팅 어플리케이션 속의 연인을 선택함으로써 낭만적 연애 대신 ‘차가운 친밀성’을 끌어안는 신인류의 사랑을 보여주기도 했다.⁷⁾ 이는 어쩌면 현실세계의 연인과 이메일을 통해서만 그 존재를 확인할 수 있는 가상세계의 연인을 일치시키지 않으면 안 됐던 <유브갓메일 (You've Got Mail)>(1998)과 같은 할리우드 스크루볼 코미디에 전제된 상상력의 임계점을 초과한 유의미한 사례로 기억되어야 할지 모른다. <연애를 기대해>는 물론 스파이크 존즈의 영화 <그녀 (her)>(2013)가 보여주는 것처럼 이제 미디어는 비인간임에도 불구하고 의심할 나위 없는 인격으로 자리매김하고 있다.⁸⁾ 탈육체화된 인격과의 사랑이 역시나 탈육체화된 형식으로 이루어질 수밖에 없음은 당연한 귀결이며, 이는 ‘아

tom(atom)에서 비트(bit)로’의 디지털화를 반영하는 것으로서 연애 주체의 감각이 디지털 테크놀로지에 의해 재편되고 있음을 시사한다.

일본의 경우, 영화와 만화, 텔레비전 드라마 등으로 다양하게 리메이크된 <전차남>, 다구치 란디의 소설 『콘센트』 등과 같은 텍스트에 주목해볼 필요가 있다. 영화 <전차남>(2005)의 주인공은 22살의 게임, 애니메이션 마니아로서 프라모델에 취미를 가진 전형적 ‘오타쿠’로서, 온라인 네트워크를 통해 자신의 연애를 시시각각 생중계하는 가운데 (익명의) 주변인들에게 조언을 구해 미숙한 연애를 이어나가고, 이를 통해 성장한다.⁹⁾ <전차남>에서 확인되는 흥미로운 사실 가운데 하나는 이 텍스트가 기존의 성장서사와는 다른 맥락 위에서 그 성장을 재현하고 있다는 점이다. 과거 성장서사의 주인공들이 자신의 내면에 귀를 기울이는 ‘반성적 성찰성’을 보여주었던 것과는 달리, <전차남>은 주인공의 성장을 그려냄에 있어 온라인 네트워크 내부에서의 끊임없는 커뮤니케이션, 즉 ‘소통적 성찰성’을 전제로 삼는다.¹⁰⁾ 주인공에게 각종 조언을 아끼지 않는 주변인물들 역시 소통적 성찰성에 의해 성장하게 되는 것은 마찬가지이다. 주인공과 그의 조언자들은 주로 자기만의 방에 갇혀있는 라이프니츠적 모나드로 보이지만, 이들은 온라인을 통해 네트워크 사회를 구축한다는 점에서 모나드와는 전혀 다른 실존의 감각을 지닌다.

인터넷 작가 다구치 란디의 『콘센트』는 이와 같은 ‘히키코모리’의 존재론을 더욱 적극적으로 다룬다.¹¹⁾ 이 작품에는 타인의 감정에 감응하기 쉽

7) ‘차가운 친밀성(Cold Intimacies)’은 에바 일루즈의 개념이다. 저자에 따르면, 감정 자본주의 사회에서 연애관계, 가족관계와 같은 사적 관계들은 탈육체화·탈낭만화한다. 저자가 원제로 채택한 ‘차가운 친밀성’이란 바로 이런 감정 자본주의 시대의 새로운 정서 형태이다. 이런 정서적 관계에서 육체적 매개는 부차적인 것이 되고, 취향, 성격 등을 서술하는 ‘프로필’ 언어가 중요해진다. 에바 일루즈, 김경아 옮김, 『감정 자본주의』, 돌베개, 2010 참고.

8) 바이런 리브스(Byron Reeves)와 클리포드 내스(Clifford Nass)는 텔레비전, 컴퓨터, 혹은 스마트폰 따위를 일상생활에서 빈번하게 활용하는 인간이 이들 미디어를 ‘사람’과 다르지 않은 것으로 여기는 현상을 발견하고, 여기에 ‘미디어 방정식’이라는 개념을 도입한다. 바이런 리브스, 김정현 옮김, 『미디어 방정식』, 커뮤니케이션북스, 2001 참고.

9) ‘전차남’이라 불리는 한 남성이 ‘에르메스’라고 불리는 한 여성과 사랑에 빠져 그 사랑을 성취한다는 단순한 스토리를 보여주는 이 문화물은, 다양한 미디어믹스를 통한 대중문화물로 생산되고 소비됨으로써, 결과적으로 서브컬처 영역에 존재하는 오타쿠를 대중문화 영역 속에서 재위치시키는 계기를 만들었다. 신하경, 『넷 커뮤니티의 등장과 미디어 믹스 : 2채널과 『전차남(電車男)』을 통해서』, 『일본학보』 제82호, 한국일본학회, 2010.2 참고.

10) 타자지향적인 ‘소통적 성찰성’의 개념은 김홍중의 논의로부터 힌트를 얻은 것이다. 김홍중, 『미디어스케이프와 모바일 성찰성』, 『문화와 사회』 제10권, 한국문화사회학회, 2011.5 참고.

고 거기에 적응하여 버리는 사람들을 ‘콘센트’라고 부르는 대목이 나온다. 그들은 ‘세계의 호스트 컴퓨터’에 독자적인 방법으로 액세스 해 그곳으로부터 타인과 연결되어 버린다. 이는 신체, 특히 물질로서의 육체와 그 조건을 이루는 감각이 아니라 정신 혹은 영혼을 매체로서 상상하는 극단적 사례에 해당한다. 매체로서의 신체 혹은 정신에 대한 다구치 란디의 집착은 또 다른 소설 『안테나』를 통해서도 여실히 드러났다.¹¹⁾ 이 소설에서 주인공 유이치로는 자신의 신체를 접신(接神)의 안테나로 삼아 여동생의 존재를 추적한다. 『콘센트』와 『안테나』에 드러난 이와 같은 표상은 오시이 마모루(押井守)의 기념비적 애니메이션 <공각기동대>에서 예고된 네트워크 사회의 탈육체화된 실존에 대한 급진적 해석을 내포하고 있다.¹²⁾

일본 텔레비전 드라마 <도쿄 토이 박스>, <노콘키드 - 우리들의 게임 사> 등은 게임 문화의 세례를 받은 일본 청년들의 일상을 재현해냄으로써 또 다른 차원에서 감각과 테크놀로지의 관계를 환기하는 사례로서 주목할 만하다.¹³⁾ 이 가운데 <노콘키드>는 1980년대부터 현재에 이르기까지 다양한 게임과 함께 청춘을 보낸 주인공과 친구들의 이야기를 들려주고 있다. 제목의 ‘노콘’은 ‘No Continue’의 약자로서, 동전 하나로 게임 하나

11) 다구치 란디, 오히옥 옮김, 『콘센트』, 한숲출판사, 2002.

12) 다구치 란디, 송미정 옮김, 『안테나』, 깊은강, 2002.

13) 애니메이션 <공각기동대>의 다음과 같은 대사는 이 작품과 다구치 란디의 작품이 상상력의 측면에서 대단히 유사함을 확인시켜 준다. “인간이 인간이기 위해서 수많은 부품이 필요하듯이 자신이 자신이기 위해서는 놀랄 만큼의 많은 것이 필요해. 타인을 가리기 위한 얼굴. 그리고 의식하지 않는 목소리. 눈 뜰 때 응시하는 손. 어릴 때의 기억…… 그것만이 아니야. 내 전뇌(사이버네틱)가 액세스할 수 있는 방대한 정보의 네트워크의 넓이, 그것들 전부 내 일부이고 나라는 의식 그 자체를 만들어내고…… 그리고 동시에 나를 어느 한계로 제약해.” 자신에게 맞는 신체를 찾아나서는 능동적 신체로서의 인형사, 우연히 인형사와 만나는 수동적 신체 쿠사나기 소령, 이 두 신체의 차이 및 신체의 변이가 갖는 의미에 관한 논의는 고병권, 「신체는 어떻게 자신을 변이시켰는가 - <공각기동대>(Ghost in the Shell)에 대한 철학적 감상」, 『문화과학』 통권 제15호, 문화과학사, 1998.9 참고.

14) 토쿠나가 유이치 극본, 미야시타 켄사쿠·카케히 마사야 연출, <도쿄 토이박스>(총 12회), TV 도쿄, 2013.10.5~2013.12.21 / 모리 하야시·사토 다이 극본, 스즈무라 노부히로 연출, <노콘키드>(총 12회), TV 도쿄, 2013.10.4~2013.12.20.

를 클리어했던 속달된 게임키드를 일컫는 말이다. 게임을 감각적으로 내면화한 이와 같은 게임키드의 삶과 감각은 복제되고, 또한 전파된다.¹⁴⁾ 한편, <도쿄 토이 박스>는 게임 소프트웨어 개발에 전력투구하는 오타쿠들의 삶의 양식과 감정의 구조를 진정성의 에토스에 기반하여 그려내고 있는 텍스트이다. 주인공 텐카와 타이오는 천재성을 지닌 프로그래머로서 게임과 삶을 등가적으로 취급하는 인물이다. 반면, 타이오의 옛 동료이자 라이벌인 스펠이 이즈루는 게임을 상품가치로 치환하여 이해하는 속물이다. 이 두 세력의 갈등은 게임에 의해 재매개된 현실의 문제를 환기한다는 점에서 자연주의 리얼리즘을 대체할 새로운 리얼리즘, 즉 게임적 리얼리즘 위에서 비로소 온전한 해석이 가능하다.¹⁵⁾

<노콘키드>와 <도쿄 토이 박스> 뿐만 아니라 앞서 언급한 일련의 텍스트들은 대부분 미디어 혹은 테크놀로지의 경험을 통해 자신이 진정성의 인간이었음을 깨닫거나 진정성의 인간으로 자신의 정체성을 갱신하는 내러티브를 담고 있으나, 이는 사실 그리 간단하게 해석하고 넘어갈 수 있는 사안이 아니다. 그들이 회복 혹은 도달했다고 믿는 진정성은 사실상 개인이 자신의 고유한 내면을 확보했다기보다 자신을 일상과 가상 의 중층적 네트워크 속에 단단히 비끼러냈다는 사실을 의미하는 일종의 신분증명서와도 같은 것이기 때문이다. 이때, 네트워크를 시스템의 개념으로 대체할 수 있다면, 결국 이들은 시스템 안에 자기 자신을 편입시킨

15) 유년 시절, 친구를 동경했던 주인공은 ‘노콘키드’를 사칭하고(복제), 결국 성인이 된 그들은 게임 소프트웨어를 생산하거나 유통한다(전파).

16) 아즈마 히로키, 장이지 옮김, 『게임적 리얼리즘의 탄생』, 현실문화연구, 2012. 아즈마 히로키의 이 저작은 『동물화되는 포스트모던』과 마찬가지로 포스트모더니즘론이자 오타쿠론, 그리고 문학론이라는 세 가지 성격을 가진다. 저자는 소위 ‘데이터베이스 소비’가 이루어지는 포스트모던적 조건에서 소설이 현실을 반영한다는 자연주의 리얼리즘은 통용되지 않으며, 이야기 중심의 서술이 배경을 남나드는 캐릭터를 중심으로 변화한다는 사실을 지적한다. 라이트노벨과 만화를 통해서 이루어지는 이런 변화를 언급하면서 그는 자연주의 리얼리즘의 자리를 만화 애니메이션적 리얼리즘이 대체했고, 만화 애니메이션적 리얼리즘은 다시 콘텐츠 지향적 미디어를 이용하여 커뮤니케이션 지향적 미디어의 경험을 표현하는 게임적 리얼리즘으로 이동한다고 설명한다.

속물들이거나 혹은 시스템 안에 자기 자신을 기입하지 못한 채 부유하는 잉여들인 셈이다. 요컨대, 한국과 일본의 대중서사는 신인류의 출현에 주목하는 가운데, 이들의 출현이 테크놀로지를 통해 비로소 가능했으며, 테크놀로지가말로 신인류를 보편의 인류로 환원하는 최종심급이라는 점을 전제하고 있다. 이는 결국 한국과 일본의 대중서사를 살핌에 있어 신인류를 등장시킨 물리적 조건이자, 신인류를 둘러싼 문화적 환경으로서 설계 및 건축의 테크놀로지인 다양한 층위의 아키텍처에 주목해야 함을 의미하는 것이기도 하다.

3. 로컬시티에서 메타시티로 : <서울의 달>과 <응답하라 1994>

3.1. 산업자본주의 사회의 교통, 건축, 그리고 신체

최근 한국 텔레비전 드라마 가운데 몇몇 텍스트들은 비교적 근과거로부터 하나의 기억을 공통적으로 소환해냈는데, 그것은 다름 아닌 <서울의 달>과 1994년이다.¹⁷⁾ 2013년 말에 방송된 <응답하라 1994>는 상경한 지방 유학생들의 청춘을 재현하는 과정에서 <서울의 달>에 대한 오마주를 보여주고 있다.¹⁸⁾ 그리고 2014년에 방송된 <유나의 거리>는 ‘2014년의 서울의 달’이라고 소개되며 <서울의 달>에 대한 기사감을 적극적으로 내보이고 있다.¹⁹⁾ <밀회>의 경우에는 <서울의 달>과 이렇다 할 직접적인 관계를 맺고 있지는 않지만, ‘94학번’ 오혜원을 내세워 1994년의 청춘,

17) 김운경 극본, 정인 연출, <서울의 달>, 총81회, MBC, 1994.1.8~1994.10.16.

18) 이우정 극본, 신원호 연출, <응답하라 1994>, 총21회, tvN, 2013.10.18~2013.12.28.

19) 김운경 극본, 임태우 연출, <유나의 거리>, 총50회, JTBC, 2014.5.19~2014.11.11.

즉 진정성의 인간이 20년이 지난 현재 어떻게 속물이 되었는지를 적나라하게 들춰 보여준 바 있다.²⁰⁾

<응답하라 1994>가 요청한 응답은 <밀회>와 <유나의 거리>를 경유하여 결국 1994년의 <서울의 달>로부터 확인된다. <서울의 달>이 재현하는 홍식과 춘섭, 그리고 영숙의 고군분투기는 1990년대적 주체 형식을 대표하는 속물들의 모색과 성찰, 우회와 방황의 내러티브이다.²¹⁾ 이들을 규정하는 것은 내면의 진정성이 아니라 내면화되지 못한 서울의 물적 구조이다. <서울의 달>은 ‘달동네’를 공간적 배경으로 삼아 도시 빈민을 등장시키고 있음에도 불구하고, 잉여의 감각이 아니라 어디까지나 속물의 감각에 기반을 둔다.²²⁾ <서울의 달>의 주인공 홍식은 이른바 ‘제비족’으로서 강남 부유층 여성과의 사기 결혼을 목표로 하고 있는 자본주의적 욕망의 화신이다. 거침없이 자신을 ‘쓰레기’라고 표현하는 데서 드러나듯이, 홍식은 대자적 속물로서 스스로가 속물임을 확인하고 인정하기를 두려워 않는다. 한편 홍식의 친구 춘섭은 속물을 살피 스스로가 속물임에 문제를 제기하지 않는 즉자적 속물이라고 할 수 있다. 그는 타자의 욕망을 모방한 자신의 속물적 욕망을 건전한 것으로 굳게 믿고 이를 진정성

20) 정성주 극본, 안관석 연출, <밀회>, 총16회, JTBC, 2014.3.17~2014.5.13.

21) 김홍중은 포스트 87적인 주체 형식을 속물이라고 정의한 바 있다. ‘87년 체제’를 단순한 노동 체제나 헌법 체제가 아니라 특수한 규범을 규정하는 에토스 체제로서 받아들여지게 되면, 그 핵심에서 ‘진정성(authenticity)’ 개념이 자리잡고 있음을 발견하게 된다. 1980년대적 진정성은 1990년대의 전반적인 탈이념적 상황 속에서 다양한 형태로 굴절되었으며, 이와 같은 굴절의 과정 가운데 등장한 새로운 주체 형식이 바로 속물이다. 김홍중, 『삶의 동물/속물화와 참을 수 없는 존재의 귀여움 - 87년 에토스 체제의 붕괴와 그 이후』, 『속물과 잉여』, 지식공작소, 2013.

22) 고선희는 1980년의 텔레비전 드라마 <달동네>에서의 달동네가 일상의 행복을 신화화하며 근대화 산업화의 장밋빛 판타지를 생산해낸 공간이었다면, 1994년의 <서울의 달>에서의 달동네는 그러한 판타지에 균열을 일으키는 저항적 공간으로 변화했다고 지적한다. 급속한 산업화에 따라 도시로 진입해온 실형민들이 서로 의지하고 위로하던 <달동네>에서와 달리, <서울의 달>의 달동네 구성원들은 서로 속고 속이며 쫓고 쫓기는 이전투구를 벌인다. 이에 대한 보다 자세한 논의는 고선희, 『텔레비전 드라마의 달동네 표상』, 『대중서사연구』 제25호, 대중서사학회, 2011.6 참고.

으로 착각하는 인물이다. 춘섭은 홍식의 욕망을 모방하여 상경했고, 홍식의 욕망이 역시나 타자의 욕망을 왜곡되게 모방한 것임을 확인하였으면 서도 자신과 홍식의 속물성이 동일선상에 놓인다는 사실을 결코 인정하려 들지 않는다.

홍식과 춘섭에게 서울은 곧 결혼이 전제된 ‘스위트홈’과 등가를 이루는 욕망의 대상이었지만, 이 두 총각이 결혼에 이르는 사랑의 형식 사이에는 커다란 간극이 놓여있다. 춘섭에게 있어 사랑이 자율과 인격이 중시되는 다분히 감정적인 형식이었다고 한다면, 홍식에게 있어 사랑은 목적과 계산에 따른 인지과정으로서 철저하게 경제적인 형식에 해당한다.²³⁾ <서울의 달>에서 중학교를 중퇴한 학력으로 홍식에게 주어진 삶의 수단, 성공의 계기는 거의 전무하다시피 했다. 제비족의 삶은 이런 그에게 마지막 수단으로 선택된 것이었다. 홍식에게 춤은 ‘인생 사업’의 수단이고, 이 사업의 목표는 결혼을 통한 계층 상승이다. 홍식은 춤을 통해 비로소 자기 경영의 노정에 접어들게 되고, 이는 그가 성공과 실패 등의 결과와는 무관하게 이미 속물의 대열에 편입하였음을 의미한다.

춤은 자신의 감각과 신체를 통제해야 함은 물론, 상대의 감각과 신체에 감응해야 하는 대단히 민감한 상호작용으로서 ‘대면’과 ‘접촉’을 전제로 한다. <서울의 달>에서 강조되는 ‘대면’과 ‘접촉’의 감각은 교통과 건축 등 국토 개발의 테크놀로지와 직간접적으로 결부된 것으로 볼 수 있다. <서울의 달>에서 홍식을 비롯한 제비족들은 춤의 기본 스텝을 익히는 과정에서 내딛는 걸음걸음마다 ‘서울, 대전, 대구, 부산’을 외치며 기묘하게 박자를 맞춘다. 서울, 대전, 대구, 부산은 경부고속도로의 주요 거점 도시로서, 경부고속도로는 1970년에 완공된 국토 개발과 산업자본주의의 상징이다.²⁴⁾ 경부고속도로라는 ‘변영의 길’은 제비족의 춤 연습을 통해 다

23) 한편, 영숙의 사랑은 감정적 형식과 경제적 형식이 뒤엎힌 모순적 형식으로서 재현된다.

24) 1970년은 이후 10년을 상징하는 두 개의 화려한 행사가 있었다. 경부고속도로의 개통

소 괴이한 방식으로 신체에 각인된다. 춤을 추는 이들은 서울, 대전, 대구, 부산 그 어디에도 정주하지 못한 존재들이라는 점에서, 이들에게 허락된 공간은 집이 아니라 길이며, 그 시간은 찰나적이라는 점을 환기한다는 측면에서 그들의 신체에 각인된 박자감은 의미심장하다. 요컨대, <서울의 달>에서 표상되는 춤은 국토 개발의 테크놀로지가 만들어낸 언어적 형식이자 감각, 혹은 ‘온몸 지각’의 총체인 셈이다.

『철도여행의 역사』에서 볼프강 쉬벨부시는 시공간을 체험하는 인간의 감각과 일상에 근본적인 변화를 야기한 테크놀로지적 요인으로서 철도와 기차에 주목한 바 있다.²⁵⁾ 그렇다면 고속도로 또한 마찬가지다. 경부고속도로의 건설은 단순히 이동의 효율성과 편의성만을 증대시킨 것이 아니라, 상경의 심상지리를 새롭게 구획하는 계기에 해당한다. 고속도로에 몸을 실은 이주민은 이전의 이주민에 비해 어찌면 더욱 빠른 속도로 자신의 입지가 상승할 것임을 욕망했을지도 모르는 일이다. 물론 그 욕망이 허상임을 깨닫게 되는 계기 역시 고속도로의 속도감에 비례했을 것이다. 혹은 고속도로를 가득 메운 ‘마이카’의 행렬 속에서 정체의 감각을 자신의 삶에까지 확장시켰을지도 모른다. 홍식에게 ‘서울, 대전, 대구, 부산’의 스텝을 가르쳐 준 호달이와 박씨가 끝내 고속도로 정체구간에서 말린 오징어를 팔아가며 생계를 유지해야 했던 모습은 바로 이와 같은

식과 포항종합제철의 기공식이 그것이다. 해마다 사십여 만 명이 달하는 농민들이 절망과 희망을 동시에 싣고 농촌을 떠나 고속도로를 통해 고속으로 도시에 진입했다. ‘변영의 길’로서 언표화되는 고속도로와 산업화의 관계, 이른바 ‘닭장집’으로 표상되는 도시 풍경에 대한 논의는 박승옥, 『민중생활 100년사 1970년대 - '고속도로'와 '닭장집』, 『역사비평』 통권 제15호, 역사비평사, 1991.5 참고.

25) 자연의 외양과 그 부여된 물리적 법칙에 의해 종속되었던 인간의 일상과 감각은 철도 증설을 위한 지형의 평탄화와 관통화를 통해 전혀 새로운 국면을 맞이하게 된다. 중기력에 의한 기계화된 이동은 균일성, 규칙성, 임의적으로 지속시키고 증가시킬 수 있음(지칠 줄 모름)으로 특징지어졌다. 운송 중에 일어난 사고, 짧은 시간에 이전에는 불가능했던 긴 거리를 여행하며 나타나는 피로, 새로운 종류의 충격이라는, 오늘날 관성적이라고 말해도 틀리지 않은 인간의 감각과 지각, 문화적 경험은 사실상 철도여행을 가능케 한 테크놀로지를 불가결한 계기로 삼아 결정되었다. 볼프강 쉬벨부시, 박진희 옮김, 『철도여행의 역사』, 궁리, 1999 참고.

정체의 감각이 일상에까지 과급된 장면이라 할 수 있을 것이다.

또한 <서울의 달>이 그려내고 있는 옥수동은 상징적 정채구간으로서 개발의 속도로부터 소외된 이들의 거처이다.²⁶⁾ <서울의 달>에서 등장인물들의 주거 공간은 벽 하나를 사이에 둔 채 접촉해 있으며, 이들의 삶은 춤을 추듯 함께 움직인다. <서울의 달>은 인접한 공간에 거주하는 이웃과의 다양한 대면적 소통의 상황을 그려내는 과정에서 인물간의 물리적 거리와 심리적 거리를 동일시한다.²⁷⁾ 인물간의 물리적 혹은 심리적 거리가 체로에 가까운 수준으로 수렴된다는 사실은 이들 각자의 삶이 분리되지 않은 채, 덩어리져 있음을 의미한다.

덩어리져 있는 삶을 개인의 욕망에 따라 격자화된 방식으로 구획할 수 있다면, 그것은 새로운 주거 양식을 통해 비로소 가능할 것이다.²⁸⁾ <서울

26) <서울의 달>의 주무대인 옥수동 달동네의 미장센은 1970년대 등장한 명랑 만화의 미장센과 유사하다. 집장수 집에 둘러쌓인 시멘트 포장 골목길, 그리고 차와 빌딩이 가득한 청량리와 종로, 이 익숙한 70년대 도심의 미장센을 보여 주는 작품이 <겨병이>(김장덕)와 <도깨비 감투>(신문수), <번데기 야구단>(박수동)과 같은 70년대의 명랑만화이다. 2001년 바다 출판사에서 재출간한 <겨병이>를 기준으로 1권의 30개 에피소드 중에서 골목의 모습으로 시작된 에피소드가 21개며, 방 안에서 시작된 에피소드가 6개 그리고 도심 1개, 학교 1개, 얼음판 1개다. 수치상으로 70%가 골목이라는 미장센에서 이야기를 출발시켰다. <서울의 달>은 명문화된 관리 규약은 없었지만 함께 하는 삶의 법칙이 존재하는 1970년대 명랑만화의 세계관 및 세계감, 세계상을 확인할 수 있는 텍스트이다. 1970년대 명랑만화에 대한 보다 자세한 논의는 박인하, 『골방에서 만난 천국』, 인물과사상사, 2005 참고.

27) <서울의 달>을 연출한 정인 PD의 또 다른 작품인 <한 지붕 세 가족>에서도 이와 같은 설정이 반복적으로 발견된다. MBC의 인기 서민드라마로 8년간 장수했던 <한 지붕 세 가족>은 <서울의 달>과 같은 해인 1994년 '재개발'로 모두 이주하게 되었다는 결말과 함께 종영되었다.

28) 박해천은 조르조 아감벤의 '장치' 개념을 들여와 한국의 아파트가 감각의 생산양식을 구축해 거주자들이 특정한 시각성의 논리를 체화하도록 독려했고 일상성의 프로그램을 제공해 독특한 구별짓기의 인지적 알고리즘을 내면화하도록 만들었다고 설명한다. 요컨대, 아파트는 거주자들의 내면의 윤곽을 주조하는 거푸집이었던 셈이다. 박해천, 『콘크리트 유토피아』, 자음과모음, 2011 참고. 르 코르뷔제(Le Corbusier)가 주택을 '살기 위한 기계'라고 주장한 바 있듯이, 근대 건축 작업과 개념들은 건축이 당면한 사회와 생활 형태에 대한 인식으로부터 출발된 변화와 혁신이었다. 박영태·이영수, 「건축공간의 리얼리즘 기술미학에 대한 연구 - 부정성과 미메시스적 계기」를 중심으로, 『대한건축학회논문집 - 계획계』 제28권 제12호(통권 제290호), 대한건축학

의 달>에서 등장인물들이 공통적으로 지니고 있는 욕망은 강남 아파트에 닿아 있다. 주인공 홍식은 물론 이웃한 상국이네가 보여주는 삶의 방향성은 명백히 강남을 가리킨다. 홍식이 노리는 '한탕'은 강남 아파트를 확보하는 것으로서, 이는 1970년대 후반부터 이어진 강남개발로 인한 부동산 가격의 폭등과 관계돼 있다. 건설현장 노동자를 가장으로 둔 상국이네 역시 아직 자신의 소유가 아닌 아파트 엘리베이터를 몰래 오르락내리락하며 도시 중산층의 욕망을 모방한다.

1970년대 후반부터 1990년대에 이르는 사이, 압구정동과 강남은 대규모 아파트 단지가 가득 찬 '콘크리트 유토피아'로 거듭났고, 1990년대부터는 서울의 교외지역이 신도시로서 개발되었다. 미국식 도시계획을 본뜬 한국의 신도시 건설 붐은 '마이카' 시대의 개막과 궤를 같이 하는 현상이기도 하다.²⁹⁾ 1989년 11월 분당 시범단지가 분양을 시작한 이래, 2년 만인 1991년에 분당의 첫 입주가 시작되었고, 1992년부터 평촌, 산본, 중동 등이 연이어 개발을 완료했다. 신도시 거주민들에게 자동차는 출퇴근에서 장보기에 이르기까지 일상 전반에 없어서는 안 될 요소가 되었다. 이 과정에서 주거지와 일터를 분리시키고, 주거 지역 내의 경제 순환과 사회 구조의 파괴라는 미국식 어바니즘의 악순환이 한국 사회에 그대로 이식되었다. 하지만 이것은 1990년대 이후 한국 중산층이 지향해온 표준적인 삶의 모델이기도 했다.

한국 중산층 신화의 원동력은 다른 그 무엇보다도 부동산 투기에서 찾을 수 있다. 1970년대 고도 경제 성장과 강남 개발, 1980년대 후반부터 1990년대 초반까지 이어진 3저 호황과 지가 폭등, 더 나아가 1990년대 후반의 외환위기 등 한국 자본주의 발전 및 변화의 계기들은 하나같이 부

회, 2012.12, 135면 참고.

29) 제대로 된 방 한 칸도 없이 방황하는 홍식 역시 '마이카'를 소유한 자라는 점은 흥미롭다. 끝내 홍식을 사랑하게 되는 영숙의 경우, 초반에 '마이카'를 소유한 사무직 남성과 '카풀(car pool)'을 하며, 그와의 연애를 꿈꾼다. 이들의 신체는 '마이카'의 신체이면서도 그 전제가 되는 '아파트'의 신체가 아니라는 점에서 내적 갈등을 함축하고 있다.

동산 투기와 연결되며 중산층의 신화를 공고히 했다.³⁰⁾ 간과해서는 안 될 중요한 사실은, 중산층의 신화가 중산층이 아닌 계층에게서 비로소 그 수행적 효과를 발휘한다는 점이다.

도시 빈민의 삶을 전경화한 <서울의 달>에서 시종일관 강조되는 것은 서사적 삶의 불가능성과 이로 인해 촉발된 삶에 대한 투기의 감각이다. 이와 같은 투기의 감각은 1990년대 한국 중산층에게 내면화된 삶의 감각으로서 일본의 중산층과는 다른 감각이다. <서울의 달>은 비슷한 시기 일본에서 개봉되어 크게 흥행한 <셀 위 댄스>(1996)와 겹쳐볼 수 있는데, <셀 위 댄스>의 주인공 스키야마에게 있어 춤은 취미로서 도전의 영역에 속하지만, <서울의 달>의 주인공 홍식에게 있어 춤은 생존과 직결된 투기의 영역에 속한다.³¹⁾ 이와 같은 투기의 감각은 <서울의 달>에 등장하는 다른 인물들에게도 공통적으로 발견된다. 홍식의 입장에서 성공은 불가능성의 영역에 놓여있는 것이고, 춘섭과 영숙의 입장에서 사랑과 이를 통한 결혼은 불가능성의 영역에 놓여있는 것이다. 춘섭은 사랑 대신 결혼을 선택했고, 영숙은 사랑과 결혼이라는 제도로부터 분리된 채 사무실을 뛰쳐나와 트럭을 타고 도로 위를 유랑해야만 했다. 그리고 홍식의 죽음으로 끝맺음되는 <서울의 달>의 결말이 보여주는 것처럼 1994년의 도시 빈민, 그럼에도 불구하고 잉여가 아니라 철저한 속물이었던 이들을 둘러싼 산업자본주의 사회의 아키텍처는 그 어떤 출구도 인정하지 않은 채 철저한 비극성을 그 폐쇄회로의 바닥에 역청과도 같이 흘뿌려놓았다.

30) 한국 자본주의의 역사적 변화와 국가보안법의 엄호를 받는 ‘사유재산 절대주의’의 이념은 부동산 투기의 알리바이로서 경제 제도의 역사적 변동을 돌파해나가는 부동산 투기의 정당한 알리바이였다. 한국 자본주의의 역사와 부동산투기의 양상 및 영향에 대한 논의는 장상환, 『해방 후 한국자본주의 발전과 부동산투기』, 『역사비평』 통권 제66호, 역사비평사, 2004.2 참조.

31) 1996년에 일본에서 제작된 이 작품은 2000년에 국내에 개봉되었다. 2004년에는 헐리우드에서 리메이크되기도 했다.

3.2. 정보자본주의 사회의 네트워크

“이십 평생 단 한 번도 만난 적 없던 사람들과 밥을 먹고 같은 화장실을 쓰며 난생처음 만난 녀석과 살 부대끼며 잠을 잔다. 어느 날 문득 찾아온 스무 살의 봄처럼 내겐 낯설기만 한 이곳. 우리들의 첫 번째 서울집 신촌하숙이다.” (<응답하라 1994> 1화 ‘서울사람’)

<응답하라 1994>는 연세대학교에 다니는 쓰레기, 칠봉이, 삼천포, 해태, 빙그레, 그리고 윤진이가 나정의 부모가 운영하는 신촌하숙에 모여 살았던 1994년에 대한 회고담으로서 <서울의 달>과 마찬가지로 서울이라는 낯선 공간에 모인 촌출들의 성장기이다. <응답하라 1994>는 1994년을 기억하는 다양한 사회문화적 코드 가운데 하나로 <서울의 달>을 호출한다. <서울의 달>의 OST였던 장철웅의 <서울 이곳은>을 리메이크하여 활용하고, 극중 등장인물들이 <서울의 달>을 함께 시청하는 장면을 삽입하는 등 <응답하라 1994>는 <서울의 달>에 대한 오마주를 포함하는 가운데 상호텍스트적 스토리텔링의 양상을 보인다.

하지만 <서울의 달>이 속물의 감각을 강조했던 것과는 다르게, <응답하라 1994>에서는 잉여의 감각이 우선한다. <응답하라 1994>는 경남 삼천포, 전남 순천, 충북 괴산, 전남 여수, 경남 마산 등 서울에 모인 ‘팔도 청춘’을 내세워 로컬리티와 잉여의 감각을 등가적으로 취급한다. “서울의 첫 번째 밤. 그 포근하면서도 서걱거리던 이불의 감촉과 뜨거우면서도 서늘했던 그 밤의 공기를 난 아직도 기억한다. 1994년의 서울이란 내게 딱 그랬다. 분주하지만 외롭고 치열하지만 고단하며 뜨겁지만 차가운 도시. 그리하여 정말 속을 알 수 없는 도시. 우린 당당히 서울 시민이 되었지만 아직 서울 사람은 될 수 없었다.”³²⁾ 우여곡절 많은 삼천포의 상경기에 이어지는 나레이션 속에서 복원되는 ‘포근하면서도 서걱거리던 이불

32) <응답하라 1994> 1화 ‘서울사람’ 중 삼천포의 나레이션

의 감촉과 뜨거우면서도 서늘했던 그 밤의 공기'에 대한 감각은 서울의 이방인, 시스템 내부의 외부자라는 잉여의 그것이다.³³⁾

그럼에도 불구하고 <응답하라 1994>에서 발견되는 이와 같은 잉여의 감각은 회고와 추억의 메커니즘을 빌어 진정성의 인간을 그려내려는 의도와 종종 충돌한다. 시종일관 이어지는 등장인물 각각의 나레이션은 이들이 자기 자신과의 대화에 충실하다는 점을 강조하는 서사적 장치이다. 하지만 <응답하라 1994>의 등장인물들 모두가 내면과의 대화에 충실하다고 해서 이 텍스트가 진정성의 인간을 재현해내는 데 성공하고 있는 것은 결코 아니다. 진정성의 인간은 내면의 인간으로서 자신의 사고 속에 감금된 자폐인이 아니라 자신의 내면에 설정된 성찰적 공간 속에서 공적이고 역사적이고 집합적인 문제를 사유하는 자다. 하지만 <응답하라 1994>의 등장인물들은 사회적이고 역사적인 의미의 지평에 별달리 주목하지 않는다. 일명 '한총련 사태'로 상징되는 학생 운동과 노조 투쟁의 격렬함과 비장함은 <바위처럼>의 산뜻한 율동으로 간단하게 얼버무리고 만다(10화 '어쩌면 마지막일지도 모를'). 김일성의 죽음 또한 생필품 사재기의 계기 그 이상도 이하도 아니다(7화 '그 해 여름'). 이들은 역사의 한복판에 서있다가보다, 주로 텔레비전 앞에 앉아있다. 뉴스와 드라마를 통해 세계와 조우하는 방식, <응답하라 1994>의 주인공들의 세계관, 세계감, 세계상은 전적으로 매스미디어에 의해 주조된 것이라 해도 과언이 아니다.

'응답하라' 시리즈의 전작 <응답하라 1997>를 <응답하라 1994>와 비교해보면, 각각 성시원과 성나정의 남편 찾기라는 서사의 큰 줄기는 같지만, 전작의 경우 1997년에 대한 집합기억을 이끌어내기 위한 장치가 매

33) <응답하라 1994>의 주인공들이 서울에 머물지 않고 각자의 고향에서의 삶을 이어갔다면 이들은 결코 잉여가 아니다. 이들은 상경을 통해 새로운 시스템에 적응해야 했기에 잉여적 존재가 된다. MT 및 미팅 등의 이후 에피소드를 통해서도 서울 출신과 지방 출신의 대비는 계속해서 이어진다. 물론 20년 뒤 이들은 서울이라는 시스템에 완벽히 적응하여 축적하고 소비하는 속물의 지위를 확보한다.

에피소드마다 꾸준히 활용되고 있는데 반해, 후속작의 경우에는 성나정의 남편 찾기 그 이외의 보충적 사건에 대한 비중이 현격하게 감소해 있음을 발견하게 된다.³⁴⁾ 그럼에도 불구하고 <응답하라 1997>과 <응답하라 1994>의 공통분모를 찾을 수 있다면, 그것은 '응답하라'는 제목과 이를 관통하는 특유의 감각, 그리고 이와 같은 감각을 촉발시킨 테크놀로지 체험이라고 할 수 있을 것이다. <응답하라 1994>는 매 회차마다 1990년대적 감각을 환기하는 장치로서의 테크놀로지, 테크놀로지의 물질성을 환기하는 컷을 회차별 타이틀과 함께 제시한다.³⁵⁾ 보다 근본적으로는 <응답하라 1994>가 텍스트의 제목으로 삼아진 바로 그 '응답'을 정보통

34) <응답하라 1997>의 경우에는, 모든 세대의 공감을 얻을 수 있는 과거 회상의 방식으로 노스텔지어를 사용하였고, 특히 10대 소녀들의 팬덤 문화를 통해 90년대의 대중문화 소비의 화려한 집합기억을 전면에 등장시켰다(김숙현·장민지·오지영, 『<응답하라 1997>에 나타난 정서의 구조와 집합기억』, 『미디어,젠더&문화』 제26호, 한국여성커뮤니케이션학회, 2013.6 참고). 이와 같은 맥락에서 <응답하라 1994>가 아이돌 팬덤이나 PC 통신, 아이러브스쿨, 다마고찌 같은 문화적 현상의 비중이 컸던 <응답하라 1997>과는 달리, 당시의 문화적이고 풍속적인 사실들을 그저 소소한 양념이나 배경처럼 깔아놓았다는 이영미의 지적은 지극히 타당하다. 이영미는 이어서 이렇게 언급한다. "94학번들의 집합기억 대신 연애 이야기를 전제시키는 데에 더 힘을 쏟았고, 연애담의 속성상 자꾸 진지하고 늘어지는 느낌이 있으니 코믹 릴리프나 최루적 장면이 다소 과장되게 나오는 감도 없지 않았던 것이다." (이영미, 『79학번이 94학번에게 - <응답하라 1994>를 보면서 생각한 것』, 『황해문화』 제82호, 새얼문화재단, 2014.3, 336면)

35) 1화 '서울 사랑' : 한메타자교사 게임 화면과 1994년 당시 서울 지하철 노선도 / 2화 '우린 모두 조금 낮은 사람들' : 스트리트 파이터 게임 화면 / 3화 '신인류의 사랑' : 카세트 테이프 레코더와 O15B 앨범 / 4화 '거짓말' : 게임 콘솔과 조이스틱 / 5화 '차마 하기 힘든 말' : 공중전화기 / 6화 '선물학 개론' : 미니 플로피 디스크 / 7화 '그 해 여름' : 카메라 필름 / 8화 '순간의 선택이 평생을 좌우합니다' : 서태지와 아이들 2집 LP 레코드 / 9화 '그러니까 내가 하고 싶은 말은...' : 매직아이 / 10화 '어쩌면 마지막일지도 모를' : 가정용 유선전화기 / 11화 '짜사랑을 끝내는 단 한가지 방법' : VHS와 비디오테이프 / 12화 '우리에게 일어날 기적' : 포켓가요 (최신 히트곡 모음집) / 13화 '1만 시간의 법칙' : 김민중 2집 CD / 14화 '나를 변화시킨 사람들 I' : 제21차 만국우편연합총회 기념엽서 / 15화 '나를 변화시킨 사람들 II' : 서태지와 아이들 1집 CD / 16화 '사랑, 두려움 I' : PC 통신 하이텔 초기 화면 / 17화 '사랑, 두려움 II' : 무선호출기와 PCS / 18화 '다시 사랑한다 말할까' : 1999년 12월 달력 / 19화 '운명을 믿으세요' : DDR 게임 화면 / 20화 '끝의 시작' : 포트리스 게임 화면 / 21화 '90년대에게' : 신촌 하숙 간판

신 테크놀로지와 결부된 감각과 행위라는 차원에서 전유하고 있음에 주목해볼 수 있다. 전작인 <응답하라 1997>에서 중요한 비중으로 등장한 PC 통신을 비롯하여, <응답하라 1994>에서는 무선호출기, 공중전화 등의 테크놀로지가 등장인물들의 감각을 구성하며 이들의 관계과 기억을 연결하고 교차시킨다. 이때, 응답을 기다리는 것은 네트워크 너머의 무언가로써, ‘응답하라’ 시리즈에 전제된 네트워크는 인간과 공간을 비롯해 궁극적으로 시간까지를 매개하는 복합적 아키텍처인 셈이다.

표면적으로 <응답하라 1994>의 등장인물들은 같은 공간에서 살을 부대끼며 모여 산다는 점에서 <서울의 달>과 마찬가지로 접촉의 감각을 갖추고 있는 것으로 보인다. 하지만 이들이 함께 살던 집을 떠나는 순간 비로소 서로의 진심을 확인하게 되는 계기가 마련된다는 점을 눈여겨 볼 필요가 있다. <응답하라 1994>는 물리적 거리의 이격이 관계 유지의 필요조건임을 전제하고 있다는 점에서 <서울의 달>과는 상이한 감각 위에서 서사를 전개시킨다. 이들은 접촉과 대면 대신무선호출기와 공중전화 등 각종 정보통신 테크놀로지의 매개를 통해 연결되고, 그 연결을 통해 비로소 관계에 있어서의 긴장과 완화를 체험하게 된다. 이는 명백히 탈육체화된 소통의 형식으로서 <서울의 달>에서 육체화된 소통의 형식으로 춤이 전경화됐던 것과는 사뭇 다른 양상이다. 접촉과 매개의 감각을 갖춘 정보자본주의적 신체의 탄생은 나정과 그의 친구들이 선택한 전공이 컴퓨터공학이라는 설정을 통해서도 확인되는 것이다.

한국의 정보자본주의는 1980년대 중반 이후 세계 자본주의의 신자유주의적 재편과정에서 출발하였다. 1980년대 말 주변부적 위치를 탈각하고 포디즘적 축적체제를 구축한 한국 자본주의는 1990년대 이후 정보자본주의로의 이행과 재편을 이루게 된다. 1980년대 반도체 부품과 하드웨어 조립의 중소기업형 산업은 1990년대를 경과하면서 삼성을 비롯한 대기업의 선도적 투자를 통해 세계 정보자본주의 체제의 주요한 구성 부분을 담당하기 시작했다. 1990년대 중반 이후 이루어진 이동통신 서비스와 인터넷

의 대중적 확산, 그리고 1998년 IMF 위기가 한국 정보자본주의의 물질적 기반을 확보하는 계기로 작용하였다.³⁶⁾ 2000년대 중반 웹 2.0의 활성화와 모바일폰 및 스마트폰, SNS 대중화는 2009년 국제금융위기 이후의 한국 정보자본주의의 변화된 모양을 보여준다.³⁷⁾

한국 정보자본주의의 역동적 전개에 따라 한국인의 신체와 감각이 지속적으로 재구성돼왔음은 두말할 나위가 없을 것이다. 정보통신 기술에 의해 재구성된 정보자본주의적 신체는 사회적 신체로서 특정한 공간을 요청하기 마련이다. <서울의 달>과 <응답하라 1994> 사이에 가로놓인 간극은 인간과 비인간의 네트워크 혹은 사회적 신체로서의 아키텍처가 재편되는 현상을 통해 이해할 수 있을 것이며, 변화된 서울의 물질성으로부터 그 해답을 찾을 수 있다. <서울의 달>이 1994년의 옥수동을 배경으로 삼고 있었다면, <응답하라 1994>는 1994년의 신촌을 배경으로 삼는다. 1994년 신촌으로부터의 응답을 기다리는 시공간, 즉 네트워크 너머의 과거에 대한 회고가 이루어지고 있는 또 하나의 중요한 공간은 2013년의 상암동이다. 고층 빌딩과 자동차의 전기광이 점멸하는 2013년의 상암동은 이른바 ‘디지털 미디어 시티’라는 호명이 증명하듯, 미디어 테크놀로지가 집중되어 있는 ‘광학적 미디어’로서의 도시를 환기한다.

프리드리히 키틀러는 미디어를 어느 특정한 구현물과 동일시하는 대신, 이미지 저장, 전송, 처리의 일반 원리로서 이해한다.³⁸⁾ 키틀러의 이와 같은 관점을 확장하게 되면 인간과 비인간의 네트워크로서의 도시는 다양한 이미지들이 저장, 전송, 처리되는 거대한 미디어로서 <응답하라

36) <응답하라 1994>에서 IMF 외환위기는 등장인물들이 정보자본주의적 신체로 급속히 진화하게 되는 계기로 삼아진다. IMF 위기와 맞물린 이들의 졸업 및 취업으로 인해 신촌하숙이 더 이상 이전과 같은 장소적 구심력을 갖지 못하게 되면서, 학생들은 자연스럽게 정보통신 테크놀로지를 이용한 소통의 방식을 습득하고 이에 걸맞는 신체로 거듭나게 된다.

37) 이상 한국 정보자본주의의 작은 역사에 대한 논의는 백옥인, 『한국 정보자본주의의 전개와 정보자본주의 비판』, 『문화/과학』 통권 제75호, 문화과학사, 2013.9 참고.

38) 프리드리히 키틀러, 윤원화 옮김, 『광학적 미디어』, 현실문화, 2011.

1994>에서 재현되는 상암동은 미디어 스케이프를 재매개하는 미디어로서의 도시라고 할 수 있을 것이다. <응답하라 1994>의 2013년 집들이 장면은 실제로 인천 송도에서 촬영하였음에도 불구하고, 그곳을 굳이 서울 상암동이라고 소개하고 있다. 송도를 은폐하고 상암동을 내세운 것은 상암동의 장소성을 적극 활용하기 위한 전략으로 해석 가능하며, 도시의 야경과 더 나아가 이곳에서 이루어지는 비디오테이프 시청 장면은 그 장소성을 만들어내는 장치이다. 결혼식을 촬영한 비디오테이프를 함께 시청하는 나정의 집은 일종의 극장과 유비관계를 이룬다. 단순한 벽이 아니라 코드화된 기술적 형상으로 채워진 거대한 화면에 둘러싸인 등장인물들은 이미 로컬리티의 신체성으로부터 탈각되어 있는 존재들이다.³⁹⁾

신촌에서 상암으로 이어지는 기억의 네트워크 혹은 사회적 신체의 아키텍처는 ‘로컬시티’에서 ‘메타시티’로의 드라마틱한 전환을 시사한다.⁴⁰⁾ 메타시티로의 드라마틱한 전환은 역사 이후의 인간에 의해 주도된 현상이자, 역사 이후의 인간을 주도해낸 계기이다. <응답하라 1994>의 등장인물들은 지극히 개인적인 차원의 관심 그 이상을 사유하려 하지 않는다. 등장인물 각각의 내레이션을 통해 연호되는 ‘우리’는 ‘나’를 둘러싼 가장 작은 단위의 세계이며, 이 세계는 이미 거대한 세계로부터 분리된 채 과편화되어 있다. 이들은 ‘서울 사람’이 아니라 어디까지나 ‘신촌하숙 사람’이었던 것이다. 이들이 비로소 서울 사람이 되는 길은 신촌하숙이라는 로컬시티를 벗어나 메타시티로의 서울에 적응하는 것이었다. ‘사랑과 야망’이 아니라 ‘결혼과 취업’이라는 형식에 골몰하는 이들은 진정성의 인

39) 2013년 나정의 집에서 나정과 윤진을 제외한 나머지 남성 등장인물들은 더 이상 사투리를 사용하지 않는다. 나정 또한 친구들과 이야기할 때를 제외하고는 사투리를 사용하지 않는다.

40) 폴 비릴리오는 전제매체의 혁명에서 네트워크 가속화 시대를 예측하며 ‘메타시티’라는 개념을 내어놓는다. ‘메타시티’란 사람들의 거주 공간을 이동시키지 않고, 그들의 경제적 터전인 생활공간을 가상공간에서 가능하게 하는 지구전체가 거대한 하나의 도시가 되는 것이다. ‘메타시티’의 개념과 비릴리오의 ‘속도’에 관한 사유는 『정보과학의 폭탄』(울력, 2002), 『동력의 기술』(경성대학교출판부, 2002) 등을 참조.

간으로 가장된 잉여이며, 잉여로 가장된 속물이다. <응답하라 1994>가 보여주는 지방에서 신촌으로, 신촌에서 다시 상암으로 이어지는 이주와 정주의 기록에는 바로 이와 같은 이중의 은폐가 내장되어 있다.

4. 고도와 폐허의 상상 : <하얀 거탑 (白い巨塔)>과 <한자와 나오키 (半沢直樹)>

4.1. 전후 일본의 아키텍처와 알레고리

한국 텔레비전 드라마에 있어 1994년이 문제적 시간으로 부각되었던 것과 유사하게, 일본 텔레비전 드라마 역시 비교적 근접한 시기라고 할 수 있는 1991년의 기억을 소환해냈는데, 그것은 바로 <한자와 나오키>에 의해서이다.⁴¹⁾ 그런데 <한자와 나오키>를 유심히 들여다보게 되면 이와 유사한 설정과 전개를 보여주는 텍스트로서 자연스럽게 <하얀 거탑>을 떠올리게 된다.⁴²⁾ 자이젠 고로와 한자와 나오키를 주인공으로 내세워 상

41) 야츠 히로유키 극본, 후쿠자와 카즈오 연출, <한자와 나오키>, 총10회, 일본 TBS, 2013.7.7~2013.9.22. <한자와 나오키>는 일본 방영 당시 최초 19.4%의 시청률로 시작하여 최종회에서 일본 시청률 조사 이래 가장 높은 ‘42.2%’의 경이적인 시청률을 기록하였다. 이는 비디오리서치가 조사를 개시한 1977년 이래 관서지구 민영방송 드라마 시청률 사상 최고 기록이다. 관서 지방에서 민영방송 연속극이 시청률 40%대를 기록한 것은 1994년 방송된 TBS드라마 ‘세상살이 원수천지’(渡る世間は鬼ばかり) 이래 19년만이다. 한국에서는 드라마 전문 케이블채널 DRAMAcube(드라마큐브)에서 2014년 1월 1일부터 ‘은행영웅전설’이라는 소개와 함께 자막판과 더빙판(더빙판 매주 수·목 밤 11시, 자막판 매주 금·토 밤 12시)이 동시에 방송되었다.

42) 아마사키 도요코의 장편 소설 <하얀 거탑>(白い巨塔)은 1963년 9월 15일호에서 1965년 6월 13일호까지 ‘선데이 마이니치’에 연재되었다. 한국어판은 청조사에서 1978년과 2005년에 출간되었으며, 현재까지 1번의 영화화, 5번의 드라마화(일본에서 4번, 한국에서 1번)을 거쳤다.

1966년 : 일본 영화

1967년 : 일본 NET 텔레비 (현재의 TV 아사히) 제작 (총26회)

승의 운동을 재현한다는 전체적인 구성의 유사함은 각각 대학병원과 메가뱅크라는 공간 속에서 마주하게 되는 상사와 부하, 동료 등 주변인물들의 적대와 협조라는 역동적 관계를 통해 다시 한 번 확인된다. 남편을 내조하는 부인들의 사교 모임 역시 사소하기는 하지만 텍스트의 상동성을 한층 더 높이는 설정이다.

물론 두 텍스트가 놓여있는 시대적 맥락에는 엄연한 차이가 있다. <한자와 나오키>가 ‘포스트 전후 사회’의 균열과 붕괴를 각인시키는 베스트셀러라고 한다면, <하얀 거탑>은 ‘전후 사회’의 탄생과 지속을 알리는 스테디셀러라고 할 수 있을 것이다.⁴³⁾ 일본의 <하얀 거탑>은 소설, 영화, 텔레비전 드라마 등 다양한 버전으로 존재하는데, 원전에 해당하는 야마자키 도요코(山崎豊子)의 소설 『하얀 거탑』은 1960년대 일본 사회의 망탈리테를 함축하는 텍스트이다. 소설 『하얀 거탑』은 병원으로 상징되는 근대 의학을 근대화의 상징으로 보면서 근대화와 봉건주의 사이의 투쟁을 전경화하고, 이에 따라 이분법적 선악 대결을 중심으로 한 내러티브를 전개한다. <하얀 거탑>이 빈번하게 리메이크되는 가운데 이와 같은 망탈리테는 변함없이 일본의 전후 사회를 관통해왔다.⁴⁴⁾

1978년 : 일본 후지 TV 제작 (총32회)

1990년 : 일본 TV 아사히 제작 (총2회)

2003년 : 일본 후지 TV 제작 (총21회) - 후지 TV 개국 45주년 기념 드라마

2007년 : 한국 문화방송 제작 (총20회)

이 글에서는 2003년의 <하얀 거탑>을 저본으로 삼아 분석을 진행한다. 이노우에 유미코 극본, 코노 케이타 연출, <하얀 거탑>, 총21회, 일본 후지 TV, 2003.10.9~2004.3.18.

43) 일본에서의 ‘전후’와 ‘포스트 전후’라는 시기 구분은 논자에 따라 다양한데, 이 글은 요시미 슌야의 구분을 수용하고자 한다. 대개의 논자는 점령기의 종식과 더불어 ‘전후’가 끝났다고 하거나, 혹은 일본이 고도 경제 성장에 들어간 1950년대 말에 ‘전후’가 끝났다고 한다. 하지만 요시미 슌야는 패전과 전후의 수년간부터 이것에 연속한 부흥과 고도성장, 사회의 재구축 과정이 곧 ‘전후’로서 이것은 ‘전시’로부터의 연속선상에서 파악해야 함을 주장한다. 그가 구분하는 ‘전후’는 1945년부터 1970년대 전반 기까지이며, ‘포스트 전후’는 1970년대 후반부터 현재까지이다. 요시미 슌야, 최중길 옮김, 『포스트 전후 사회』, 어문학사, 2013, 5~14면 참고.

44) 한국에서 리메이크된 <하얀 거탑>은 일본의 <하얀 거탑>과는 다른 맥락 위에 놓임으로써 원작과 차별화된 의미를 생산해낸다. 한국의 <하얀 거탑>에서는 전근대

그럼에도 불구하고 1960년대의 소설 『하얀 거탑』과 2003년의 텔레비전 드라마 <하얀 거탑> 사이에는 그 어떤 간극이 분명히 존재한다.⁴⁵⁾ 원작의 설정과 전개를 유지하면서도 2003년의 리메이크작에서 부각하고자 했던 것은 의료 기술의 진보에 따른 생명 정치의 새로운 국면이다.⁴⁶⁾ 그러나 이와 같은 의도는 효과적으로 관철되지 못하는데, 그 이유는 원작으로부터 제공 받은 자이젠과 사토미의 대결 구도가 여전히 압도적으로 텍스트를 장악하고 있기 때문이다. 그럼으로써 2003년의 <하얀 거탑>은 포스트 전후의 리얼리티보다는 여전히 고도성장기의 시대적 리얼리티에 근거하고 있는 텍스트로 독해된다.

<하얀 거탑>에서 의사는 신이 아니라 인간이며, 대학병원이라는 시스템에 포섭된 존재로서 뚜렷한 속물성을 적극적으로 노출한다. 이때, 주인공 자이젠 고로는 ‘중류’의 삶을 표상한다. 당시 ‘중류’라는 말은 셀러리맨

성으로부터 근대성으로의 ‘진보’라는 시간성이 재현되는 대신, 주인공 ‘장준혁’에 집중하면서 한 인간의 욕망과 비극적 투쟁을 전경화한다. 이는 1960년대 일본이 아니라 21세기 한국 사회의 분위기를 반영한 것이다. 박명진, 『TV 드라마 <하얀 거탑>에 나타난 영상 미학과 각색의 의미 연구』, 『한민족문화연구』 제31집, 한민족문화학회, 2009.11 참고.

45) “고도경제성장으로 들끓는 1960년대는 믿을 수 있는 내일을 가진, 꿈의 시대였다. 야마자키 원작 『하얀 거탑』은 오오사카만국박람회와 같은 국가프로젝트가 성장을 이끌던 시대의 산물이다. 또 1978년 타미야 주연의 TV판은 상당한 균열이 생기긴 했어도 아직 꿈의 여운을 즐길 수 있는 시대의 것이었다. … (중략) … 그러나 1980년 이후, 꿈의 시대는 확실히 끝을 맞았다. 소비의 고도화로 대면되는 포스트모던사회에서 진보주의의 꿈은 무의미한 현실에 대한 나쁜 긍정으로 변했다. 더욱 진전된 도시화는 소비하는 개인을 해방시키는 동시에 서민의 생활기반을 파괴했다. 고도의 정보화는 현실과 허구의 경계를 무너뜨렸고 배후에서는 인간에 대한 감시와 관리가 강화되었다. 2003년 카라사와 토시아키 주연의 TV드라마가 ‘꿈의 시대’에 만들어진 <하얀 거탑>과 다른 것은 당연하다.” (시미즈 미즈히사, 임명신 옮김, 『<하얀 거탑>과 시대의 리얼리티』, 『플랫폼』 제3호, 인천문화재단, 2007.4, 40면).

46) “카라사와 주연의 <하얀 거탑>은 암의 고지(告知)와 터미널 케어(terminal care), 인포드 콘센트(informed consent), 환자주체의료방식, 의료부권주의(medical paternalism) 등의 문제를 이슈화했다. 이들 모두가 앞서의 <하얀 거탑>에는 없었던, 지극히 현대적인 관심에 근거하지만 또한 심각한 질문을 던지는 문제들이다. 그러나 모든 것이 철저히 다루어지지 않고 어중간한 상태로 끝난다.” (시미즈 미즈히사, 위의 글, 40면).

의 급증으로 인한 소득과 생활수준의 평준화를 반영한 것이기도 했지만, 역으로 실재하지 않는 ‘중류’라는 이미지를 형성하여 많은 사람들을 ‘중류’에 편입하려고 하는 욕망에 휩싸이게 하기도 했다.⁴⁷⁾ 1970년대까지 자신의 생활이 ‘중류’에 속한다고 생각하는 사람은 꾸준히 증가하여 ‘일억 총 중류화’의 이상이 적어도 의식의 측면에서는 실현되었다. 실력과 명성을 두루 갖춘 의사이자, 부유한 처가의 든든한 지원 속에서 살아가는 자이젠의 생활과 의식은 ‘중류’ 이상의 ‘상류’라고 할 수 있지만, 자이젠이 보여주는 상승의 운동은 ‘중류’에 편입되려는 전후 일본의 대중적 욕망과 일맥상통한다.

‘중류’의 감각과 욕망에 의해 추동된 고도성장기의 심성구조는 종종 거대 구조물, 즉 ‘거탑’이라는 아키텍처를 통해 드러났다. 전후 건축의 과제는 전쟁으로 인한 파괴와 전후 폐허를 물리적으로 복구하는 작업으로만 국한되지 않았다. 보다 중요한 것은 전쟁의 고통스러운 기억과 원폭의 상흔을 상징적, 심리적으로 치유하는 과정이었다.⁴⁸⁾ 전후에 발표된 구로사와 아키라(黒澤明)의 영화 <라쇼몽>은 헤이안시대 말기 교토의 지진과 화재, 기근으로 인해 폐허가 된 ‘나생문(羅生門)’에서의 회고를 다룬다. 라쇼몽과 재판장, 그리고 덩불 속으로 이어지는 다중적이며 다층적인 서술과 재서술 속에서 발견되는 것은 헤이안시대의 예외상태가 아니라 난세(亂世)라는 보편의 알레고리다. 이로써 <라쇼몽>을 동경재판, 즉 극동국제군사재판의 유비로 읽어내는 일이 가능해진다.⁴⁹⁾ 이와 같은 유비를 전

47) ‘중류’의 기본개념과 의미변화에 대한 설명은 송인선, 「일본 대중사회와 ‘중류(中流)’의 초상」, 『사이간SAI』 제12호, 국제한국문화학회, 2012.5 참고.

48) 조현정, 「Competing Futures: War Narratives in Postwar Japanese Architecture 1945-1970」, Univ. of Southern California. 박사학위논문. 2011.

49) 일본의 전후처리와 전후사 속의 미일관계를 규정하게 되는 ‘동경재판’이 일본 영화 속에서 처음으로 다루어진다는 점, 또 전후의 혼란스런 상황 속에서 일본의 ‘일반 국민’이 품고 있었던 (피해자의식과 가해자의식이 복잡하게 섞인) 사회심리를 그린다는 점, 그리고 그 후의 역사 기술 속에서 어떤 부분은 신화화되고, 어떤 부분은 망각(무언=침묵)되거나, 은폐=왜곡되는 출발 지점에 어떠한 ‘정치성’이 개입되는가를 보여

후 건축의 과제까지 확장시킨다면 그것은 결국 ‘나생문’의 자리에 ‘(하얀) 거탑’을 세워 올려야 하는 문제였다고 할 수 있을 것이다.⁵⁰⁾

이와 같은 문제의식에 대한 적극적인 답변 가운데 하나로 단게 겐조(丹下健三)의 「도쿄계획 - 1960 : 그 구조개혁의 제안(東京計 - 1960 : その構造改革の提案)」를 꼽을 수 있을 것이다. 겐조가 구상한 「도쿄계획」의 유토피아적 면모는 세계적으로 유행한 메가스트럭처(megastructure) 건축운동과 고도경제 성장기로 진입하던 전후 일본 사회의 조건, 기대, 열망이 만나는 지점에서 비로소 확인된다.⁵¹⁾ 그리고 「도쿄계획」의 정신사적 배경과 유사한 맥락을 공유하는 건축의 사례로서, 1958년에 세운 높이 333m의 철탑, ‘도쿄 타워’는 전후 건축의 방향성을 가장 뚜렷하게 포착하여 가시화하고 있는 구조물이라고 할 수 있다.⁵²⁾ 요시미 슌야(吉見俊哉)는 도시공간적인 측면에서 ‘꿈의 시대’로 일컬어지는 전후 사회를 상징하는 아키텍처로서 도쿄타워를 꼽는다.⁵³⁾

준다는 점에서 <라쇼몽>은 당대적 맥락 위에서 보다 적극적인 의미화 실천을 수행하는 중요한 작품으로 읽어낼 수 있다. 신하경, 「구로사와 아키라의 『라쇼몽(羅生門)』론 - 전후 모더니즘의 초토와 『동경재판』의 소극장」, 『일본문화연구』 제34집, 동아시아일본학회, 2010.4 참고.

50) 거탑의 형상 혹은 표상뿐만 아니라 <마징가 Z>, <철인 28호> 등 당시 만화와 애니메이션에 나타난 거대 로봇의 메카닉 또한 고도성장을 통해 고무된 전후 일본의 자신감을 드러내는 문화적 지표라 할 수 있을 것이다.

51) 일본의 대표적인 건축가 단게 겐조는 권위 있는 건축 잡지 『신건축(新建築)』의 지면을 통해 「도쿄계획」을 발표했다. 히로시마 평화공원(1949~1954)을 통해 일본 건축을 국제적인 수준으로 올려놓은 바 있었던 단게는 <도쿄계획>으로 메가스트럭처로 대표되는 동시대의 건축 운동을 선도하는 세계적인 스타 건축가로 부상하게 된다. 조현정, 「도쿄계획, 1960 - 단게 겐조의 기술관료 유토피아」, 『서양미술사학회 논문집』 제41집, 서양미술사학회, 2014.8 참고.

52) 도쿄 타워는 전파용 철탑으로서 지상파 아날로그·디지털 텔레비전 방송 및 FM 방송의 안테나로서 방송전파로서 방송전파를 송출하는 다른 동일본 여객철도의 열차 방호 무선장치용 안테나와 도쿄도 환경국의 각종 측정기를 설치하였다. 333m의 도쿄 타워가 완성되기 전에는 200m의 하라노마치 무선 탑(1921년 완공, 1981년 철거)이 일본 최대의 전파탑이었다. 도쿄 타워는 하라노마치 무선 탑보다 133m 높은, 하라노마치 무선 탑이 라디오 시대의 시작을 알린 상징이라면, 도쿄 타워는 텔레비전 시대의 시작을 알린 상징이었다.

유원지 시설을 갖춘 종합 쇼핑센터 ‘신세계’ 또한 당대의 심성구조를 반영한 아키텍처라 할 수 있다. 아사쿠사의 ‘신세계’는 이름에서부터도 알 수 있듯이 당시 새로운 문물의 상징과도 같았던 장소인데, 1959년에 도큐(東急) 그룹에서 종합오락시설로 건설했다. 신세계는 지금은 존재하지 않지만, 당시에는 서민들의 큰 사랑을 받았던 오락시설이었는데, 동양적이라고 할 수 있는 옥상의 오층탑과 ‘아메리칸 게임 센터’와 같은 서양적인 유흥시설이 결합된 공간이었다. 백화점의 욕망과, 유원지의 유흥적 요소가 모두 결합된 복합적인 장소가 바로 신세계였다.⁵⁴⁾

오사카에도 같은 이름을 가진 신세계, ‘신세카이’가 있다. 메이지시대 이전에는 미개발 지역이었으나, 1903년 이곳에 텐노지(天王寺)가 창건되고 내국권업박람회가 개최되면서 발전의 기틀을 잡았다.⁵⁵⁾ 신세카이의 골목 끝에 있는 츠텐가쿠(通天閣)라고 불리는 전망대는 일본 최초로 엘리베이터가 설치된 전망대이며, 제2차 세계대전 중에 발생한 화재로 해체되었다가 1956년 재건축하여 지금의 모습으로 세워졌다.⁵⁶⁾ 오사카의 츠텐

53) 집단 취적으로 막 상경한 후 도쿄타워에 올라가 눈 아래에 보이는 프린스호텔의 눈부신 잔디와 수영장을 뇌리에 새긴 소년 나가야마 노리오는, 68년 가을에 수영장에 침입하여 경비원에게 발각된 이후부터 연속 권총 살인을 일으켰다. 나가야마의 범칙은 ‘꿈’의 시대의 음지, 대중적인 ‘꿈’의 실현에서 배제된 자의 깨어진 ‘꿈’의 결말이었다. ‘포스트 전후 사회’는 사실성(리얼리티)의 전환을 전제로 하는데, 1983년 개장한 도쿄 디즈니랜드는 ‘꿈’의 시대에서 ‘허구’의 시대로의 이행을 상징하는 아키텍처라고 할 수 있다. 요시미 슌야, 최종길 옮김, 『포스트 전후 사회』, 어문학사, 2013, 9면 참고.

54) 미시마 유키오는 『백만 엔 전병』을 통해 ‘신세계’를 다음과 같이 묘사한다. “장마 때의 흐리고 무더운 밤이었다. 구름이 낮게 깔려있어서 내온 빛이 주변 하늘에 농밀하게 물들어 있었다. 명멸하고 있던 그 채광의 엷은 색으로만 조립된 섬세한 오층탑은 실로 아름다웠다. 때때로 부분부분의 명멸이 한순간에 전체적으로 어두워졌다가 그 어두움에 남아 있는 채광의 잔상이 사라질 듯 말 듯 갑자기 확 나타날 때의 아름다움은 각별했다.” 홍윤표는 이 대목을 ‘고도경제성장’이 내포하고 있는 ‘화려함’과 ‘인간소외’의 양면성을 드러내는 장면이라 분석한다. 신세계를 둘러싸고 발견되는 전후 일본의 대중소비사회에 대한 분석은 홍윤표, 『전후 고도경제성장기의 도덕적 국민 - 미시마 유키오 『백만 엔 전병』을 중심으로』, 『일본학보』 제93호, 한국일본학회, 2012.11 참고.

55) 신세카이의 개발 당시 남쪽지역은 뉴욕의 코니 아일랜드를, 북쪽의 절반은 파리를 모델로 삼아 만들어졌다고 알려져 있다.

가쿠야말로 나생문의 자리에 새롭게 건설된 거탑 그 자체인 셈이다.

1970년 3월 14일 오사카의 센리큐료에서 개최된 일본 만국 박람회는 전후 건축의 종언을 알리는 중요한 사건이었다. 77개국이 참가하였으며 약 6,422만 명이 입장한 만국 박람회는 1964년 하계 올림픽과 함께 1960년대 일본의 경제 성장을 상징하는 가운데, 일본이 선진국 대열에 합류하였음을 과시하는 행사였다. 박람회에서 자신들의 미래도시 구상을 실현할 기회를 갖게 된 건축가들은 미래 사회를 정보화 시대로 규정하고 이에 걸맞는 도시와 건축의 새로운 패러다임을 보여주고자 했다. 그러나 그것만이 전부는 아니었다. 만국 박람회를 통해 선포된 ‘포스트 전후’는 ‘전후’의 변형을 기념하는 것으로부터 비로소 출발할 수 있었다. 만국 박람회를 상징하는 ‘태양의 탑’은 풍요로움의 환상으로 가득 찬 전후 사회의 과시적 아키텍처였다. 고도경제성장의 이데올로기는 이처럼 높이 치솟은 구조물 건설에 치중하면서 고도를 건축적으로 가시화하는 방식으로 종종 드러났고, <하얀 거탑>은 바로 이 시기에 배태되었다.

오전대, 전후 일본의 아키텍처와 그 알레고리로서의 <하얀 거탑>은 ‘중류’의 이상을 표상한다. <하얀 거탑>의 전반부는 교수 임용 선거라는 장치를 통해 ‘중류’의 정치적 이상을 드러내는 데 집중한다. 지위에 걸맞는 의식이 아니라 의식에 걸맞는 지위를 확보하고자 하는 투쟁이야말로 <하얀 거탑>이 그려내는 시민권의 모순이요, 핵심이다. ‘전후 정신사의 분수령’으로 평가 받는 1960년의 미일안보조약개정 반대투쟁을 굳이 언급하지 않더라도, <하얀 거탑>은 ‘대중’과 ‘시민’ 사이에서 부유하던 ‘중류’의 속물성이 정치적 시민권을 통해 오편 혹은 극복되어가는 과정을 시사한다. 정교수직을 향한 자이젠 고로의 탐욕스러운 정도의 집착은 ‘중류’라는 의식이 안정적으로 자리 잡는 데 있어 이미 주어져있는 경제적 현

56) 츠텐가쿠의 높이는 피뢰침을 포함해 총 103미터로, 주요 전망대는 91미터에 해당하는 곳에 위치해 있다. 관동 대지진 규모의 지진, 풍속 70m의 강풍에도 견딜 수 있다고 한다.

실만으로는 부족했으며, 그 결핍을 보충하기 위한 정치적 자각이 반드시 동반되어야 함을 전제로 삼는다. ‘중류’라는 집합적 주체 속에 속한 자이젠은 이렇게 ‘시민’으로서 스스로를 갱신하고 고양하는 것이다.

한편, <하얀 거탑>의 후반부는 법정극 구조로서 정치적 시민권으로 포장된 ‘중류’의 알리바이가 철저한 허상임을 확인하는 계기로 해석 가능하다. 자이젠을 교수로 만든 선거라는 제도를 둘러싸고 난무하는 음모는 물론이거니와, 여기에 이어지는 재판의 과정은 ‘중류’라는 이상과 허상의 갈등을 적나라하게 폭로하는 결정적 계기이다. 이처럼 <하얀 거탑>은 전후 변영이라는 바벨탑 내의 신인류가 각자의 언어로 ‘중류’를 표상해야 했던 사정을 선거와 재판 등의 시민적 제도를 통해 중층적으로 드러낸다. 특히 의료분쟁이 벌어지는 법정은 환자의 신체와 의료 테크놀로지의 갈등은 물론 ‘중류’의 가치, 규범 및 규칙들의 총체성이 길항하는 공간, 즉 ‘중류’의 레짐을 확인하는 수사학적 공간이다. 자이젠에 맞서는 사토미와 의료사고의 피해자인 유가족은 또 다른 차원에서 ‘중류’의 알리바이를 역설한다. 자이젠과 사토미의 경합하는 서사는 결국 온전한 협상에 이르지 못하지만, 이는 불완전한 협상을 통해 ‘중류’의 모순을 그대로 떠안고 가겠다는 의미로도 읽힌다. 그리고 이와 같은 모순은 <한자와 나오키>에서 주인공 한자와 나오키의 눈과 입을 통해 훨씬 더 적나라하게 폭로된다.

4.2. 포스트 전후의 종언 혹은 전후의 재맥락화

히로시마와 나가사키로부터 후쿠시마에 이르기까지 일본의 전후와 포스트 전후 사회는 원자력과 분리 불가능한 관계 속에서 (재)구성되었다. ‘리틀보이(little boy)’와 ‘팻맨(fat man)’이라는 코드네임으로 불린 2개의 원자 폭탄은 일본 전후의 기원에 해당하는 테크놀로지이다. 두 차례의 피폭은 일본의 내셔널 아이덴티티 구성에 근원적 상상력을 제공한 원체험이었

다. 히로시마와 나가사키에서 피어오르는 버섯구름을 보고 핵무기를 갖고 싶다고 생각했던 나카소네 야스히로(中曾根康弘)는 이런 생각을 가지고 결국 원자력발전소 예산을 국회에 통과시켰고, 그 이후 일본에는 후쿠시마를 비롯하여 여러 곳에 원자력발전소가 들어섰다.

그리고 2011년 3월의 동일본 대지진, 특히 후쿠시마 원전사고는 피해지 주민의 정주지를 빼앗았음은 물론, 일본 사회 전역으로 붕괴와 폐허의 감각을 전염시켰다. 후쿠시마 원전사고는 테크놀로지의 문제, 제도의 문제, 생명과 윤리를 비롯한 인간성의 문제 등 포스트 전후 사회에서 켜켜이 압축되어 있던 문제가 동시다발적으로 폭발한 복합해해의 성격을 지닌다. 특히 방사능 오염에 의해 전혀 새로운 성격의 식민지주의라고도 불려야 할 폭력이 일본에서 살아가는 많은 인간에게 세대를 넘어 앞으로 불안에 떨면서 살아가야만 하는 사태를 가져왔다.⁵⁷⁾ <한자와 나오키>는 바로 이와 같은 맥락 위에 놓여있다.

<한자와 나오키>는 이케이도 준(池井戸潤)의 나오키상 수상 소설 『우리들 버블 입행조(オレたちバブル入行組)』와 『우리들 꽃의 버블조(オレたち花のバブル組)』를 텔레비전 드라마로 옮긴 것이다.⁵⁸⁾ 원작 제목으로부터 알 수 있듯이 <한자와 나오키>의 시대적 배경은 1990년대 초반 일본의 버블경제가 붕괴할 때부터 현재까지에 이른다.⁵⁹⁾ 1991년에서 2013년

57) 마키노 에이지, 『아시아문화연구와 후쿠시마(福島) 원전사고 이야기 - 동아시아의 안정과 평화를 위하여』, 『아시아문화연구』 제25호, 가천대학교 아시아문화연구소, 2012.3 참고.

58) 1부 ‘우리들 버블 입행조’ (제1~5화) / 2부 ‘우리들 꽃의 버블조’ (제6~10화) 1, 2부가 현재 텔레비전 드라마로 옮겨졌고 3부 : 로스제네의 역습(단행본 출간) / 4부 : 은빛 날개의 이카로스(현재 신문 연재중)가 아직 남아 있다. 3부 로스제네의 역습에서는 한자와 나오키가 도쿄중앙은행의 자회사인 도쿄센트럴증권으로 발령된 이후의 이야기, 4부 은빛날개의 이카로스는 도쿄중앙은행의 차장으로 복귀한 이야기를 다룬다.

59) <한자와 나오키> 제1화의 시작과 함께 나레이션과 자막을 통해 설명되는 시대적 배경은 다음과 같다. “버블 붕괴 후 거액의 불량채권(약 2조 900억 엔)을 짊어지게 된 산업중앙은행은 생사를 걸고 2002년에 도쿄제일은행과의 합병을 실행했다. 그 결과, 세계 제3위의 메가뱅크 도쿄중앙은행이 탄생했다.”

에 이르는 시간적 배경 위에서 펼쳐지는 <한자와 나오키>는 버블 붕괴의 감각이 원전사고를 통해 다시금 생생하게 복원되고 있음을 알리는 알레고리적 드라마, 포스트 전후 사회의 우화인 셈이다.

<한자와 나오키>는 <하얀 거탑>과 마찬가지로 크게 두 개의 에피소드를 다룬다. 첫 번째 에피소드는 한자와가 용자 과장으로 근무하는 오사카 서부 지점이 도쿄중앙은행 최우수점포가 되기 위해 5억의 용자 지원 과정에서 벌어진 이른바 ‘5억 용자 사고’를 다루고 있다. 이 에피소드는 오사카 서부 지점장 아사노가 업체의 분식회계를 알면서도 무리한 용자 지원을 실행한 뒤, 업체 측과 공모하여 이사직으로의 승진을 위한 실적과 더불어 비자금을 축적하려 했고, 주인공 한자와 나오키가 이와 같은 음모를 파헤치고 5억을 회수해온다는 내용이다.

이 사고를 재구성하는 과정에서 카메라의 프레임에 빈번하게 포착되는 것은 다름 아닌 공장의 테크놀로지이다. <한자와 나오키>는 5억 용자 사고 3개월 전, 티탄제 내시경용 소켓을 만드는 ‘마키노 정기(精機)’의 공장 풍경을 비추며 비로소 산업의 논리와 은행의 정의를 역설하기 시작한다.

사장 : 저희 제품은 손으로 만지고, 눈으로 보고, 소리로 들어야 질을 느낄 수 있는 감각을 중시해요.

한자와 : 사장님, 용자를 댈 조건으로 작업 자동화를 요구한다면 어떻게 하시겠습니까?

사장 : 그렇다면... 또 다른 은행을 찾아봐야겠지요. 이걸 나만의 정책입니다. 이것만큼은 물러설 수 없어요. (<한자와 나오키> 제1화)

용자 거래 여부를 판단하기 위해 시종일관 냉정을 유지하던 한자와는 자동화를 거부하겠다는 사장의 말에 비로소 만면에 미소를 가득 채우며 다음과 같이 말한다. “수작업으로 이렇게까지 정교하게 티탄을 다루는 기

술은 본 적이 없습니다. 훌륭한 숙련공을 두셨군요. 컴퓨터 작업으로는 한계가 있죠. 사장님의 그 정책, 소중하게 간직하세요.” 마키노 정기 다음은 한자와 나오키가 5억 용자 사고의 핵심 인물 히가시다의 공장 ‘서부 오사카 스틸’을 방문하는 시퀀스이며, 여기에 이어지는 시퀀스 역시 카나자와에 있는 작은 공장을 배경으로 한다. 한자와 나오키는 피로 물든 플라스틱 나사를 항상 간직하고 다니는데, 이는 자살한 아버지의 유품이다. 한자와 나오키의 아버지는 “수제로 만든 작고 가벼운 나사, 그러면서도 튼튼한 이 나사가 일본을 지탱하고 있는 거란다.”라고 말하며 물질노동이야말로 일본 경제의 근간임을 환기하는데, 이때 ‘나사’는 시스템과 개인의 관계를 유비하는 메타포이다. 이처럼 <한자와 나오키>는 은행원의 세계를 그려냄에 있어 산업자본주의 시대의 감각과 테크놀로지에 대한 낭만적 아쉬움, 즉 노스텔지어를 강력하게 표출한다.

나사의 메타포를 함축한 대사에 이어 카메라는 곧바로 어린 한자와 나오키와 그의 아버지를 둘러싼 각종 정밀기계의 풍경을 프레임에 담아낸다. 이후에도 5억 용자 사고의 해결 과정에서 ‘타케시타 금속 공업’, ‘토야조선(造船)’, ‘아와지 강재’ 등을 방문하는 한자와 나오키의 모습이 그려지는 가운데 철강과 기계의 이미지가 계속해서 제시된다. 하지만 <한자와 나오키>가 그려내는 공장은 더 이상 강철의 광휘와 자신감으로 빛나지 않는다. 녹슨 철문과 어두운 조명, 그리고 작동을 멈춘 생산기계와 산적한 폐기물이 부각될 뿐이다. 그런 점에서 주인공 한자와의 동선에 따라 재현되는 일련의 이미지는 산업자본주의에 대한 노스텔지어를 불러일으키는 버블 붕괴의 파노라마라 할 만하다.

흥미로운 사실은 한자와의 눈앞에는 버블 붕괴의 파노라마가 펼쳐져 있지만, 한자와의 등 뒤에는 여전히 고도성장기의 아키텍처들이 즐비하다는 점이다. 한자와의 아파트 뒤에는 오사카 만국박람회의 상징인 태양의 탑이 우뚝 서 있다. 또한 오사카의 구시가지 ‘신세카이(新世界)’의 풍경 또한 빈번하게 포착되는데, 카메라는 종종 하늘을 향해 치솟은 츠텐가쿠

와 한자와의 모습을 동시에 담아낸다. 한자와는 공장과 거탑 등 산업자본주의의 아키텍처로 가득 차 있는 오사카와 동일시되는 것이다.

5억 용자 사고를 해결한 한자와 나오키는 오사카 서부 지점을 떠나 도쿄 본부의 중추, 그것도 엘리트 중의 엘리트가 모이는 정예집단이라는 영업 제2부 차장직을 맡게 되고 새로운 사건에 휘말리게 된다. 두 번째 에피소드에서 한자와 나오키에게 주어진 목표는 도쿄중앙은행과 거래하는 이세시마 호텔이 남긴 120억의 운용 손실액을 보전하고 이세시마 호텔과 연루된 오오와다 상무의 부정을 폭로하는 것이다. 한자와의 아버지는 은행의 용자 지원 중단으로 인해 파산과 함께 자살했고, 이때 기만적 언행으로 용자 중단을 주도했던 은행원이 바로 젊은 시절의 오오와다였다. “일본의 경제를 지탱하는 세계 일류의 메가뱅크”를 목표로 삼는 오오와다는 금융자본주의의 논리를 대변한다. 그는 은행이 일본의 경제를 살리기 위해서는 다소의 희생은 필연적일 수밖에 없다는 과격한 주장을 펼친다. 이에 한자와 나오키는 “은행은 어찌됐든 대금업자”라는 전제와 함께 “은행은 매의 눈으로 산업의 미래에 대한 책임을 져야 한다”고 반박한다. 은행원은 은행을 위해서가 아니라 일본에서 일하는 사람들을 위해 존재한다는 것이 한자와가 강조하는 은행의 정의이다.

은행의 정의를 강조하는 한자와 나오키가 이세시마 호텔의 재건을 돕는 과정은 종말의 시대, 새로운 시작을 위한 ‘로스제네’ 혹은 ‘주니어 단카이 세대’의 연대라는 의미로 다가온다.⁶⁰⁾ 이세시마의 젊은 사장 유아사는 한자와의 조언을 받아 회장직을 맡고 있는 아버지를 경질함과 동시에 성

60) 현재 일본에서 주로 사용되는 세대 구분은 대체로 다음과 같다. 1947~1949년 태생을 ‘단카이’ 세대, 1950~1964년 태생을 ‘시라케’ 세대, 1965~1969년 태생을 ‘버블’ 세대, 1970~1986년 태생을 ‘잃어버린 세대(로스제네)’로 구분하는 방식이다. 이와 같은 구분과 함께 1960년대에 성인기를 맞이한 ‘단카이 세대’, 학생운동이 쇠퇴기에 접어든 1970년대부터 1980년대에 성인기를 맞이한 ‘포스트 단카이 세대’, 1990년대 불황기에 성인기를 맞이한 ‘주니어 단카이 세대’라는 규정 또한 가능하다. 전후 일본 사회의 세대론에 대한 논의는 권혁태, 『일본 전후의 붕괴 - 서브컬처 소비사회 그리고 세대』, 제이앤씨, 2013 참조.

역으로 취급되던 선대의 유산을 과감히 청산하고 새로운 경영 방식을 내세운다.⁶¹⁾ 그런데 이때의 재건은 고도를 건축적으로 가시화했던 전후 사회의 재건과는 명백히 다른 아키텍처를 지향한다. 이세시마 호텔 재건의 핵심은 객실 예약을 위한 IT 시스템의 개발로서 이는 금융자본주의와 정보자본주의의 공모 관계를 반영하는 설정이다. 하지만 IT 시스템 개발 계획은 수포로 돌아가고, 최종적으로는 미국 최대 호텔 체인 포스터와의 합병을 통해 그룹의 자본을 받아들이는 전략이 취해진다. 이와 같은 전략을 작동시키는 원천적 에너지는 물론 한자와 나오키로부터 제공된다. 요컨대, <한자와 나오키>는 주인공 한자와 나오키와 같은 한 인간이 일종의 생산적 엔진이 되어 금융과 산업, 인간과 비인간의 이종 결합적 네트워크를 작동시킴으로써 붕괴가 벌어진 폐허 위에 새로운 아키텍처를 구축하는 전략을 제시하고 있는 것이다.

맛때오 파스퀴벨리는 ‘동물혼’의 비유를 제안하면서 이것이 인류의 양가적이고 갈등적인 본능을 인정하면서 비물질적이고 문화적인 생산의 삶형태적 무의식을 드러내리라고 보았다.⁶²⁾ 그리고 이러한 혼을 지닌 동물들의 몸을 그 신체의 모든 변이들-인지적, 정동적, 리비도적, 신체적 변이들 속에서 기술되는 다중들의 생산적 엔진이라고 정의한다.⁶³⁾ <한자와 나오키>를 통해 징후적으로 드러나는 것은 바로 이와 같은 다중들의 생

61) 이세시마 호텔의 재건은 한자와의 동료 콘도의 파견 근무지인 타미야 전기의 재건과 함께 이루어진다. 이세시마 호텔과 타미야 전기는 포스트 전후 사회의 알레고리로서 한자와 나오키의 후반부는 이와 같은 재건의 서사가 두 겹으로 겹쳐져있다.

62) 맛때오 파스퀴벨리, 서장현 옮김, 『동물혼』, 갈무리, 2013, 6면. ‘동물혼’이란 기이한 개념은 케인즈가 처음 제시한 것이다. 케인즈는 “주식시장의 배후에서 투쟁하고 경기순환을 압박하는 비합리적이고 예측 불가능한 힘들을” ‘animal spirits’라고 정의했던 것이다. 파스퀴벨리는 이들 야수적 힘들이 다중의 어두운 면으로부터 나오는 것이라고 보고, 그 힘들을 무시하거나 외면할 것이 아니라 ‘프롤레타리아의 자기가치화’(네그리)인 사보타지의 힘으로 전환할 수 있어야 한다고 주장한다. 그래서 그는 ‘동물혼’을 케인즈와는 다른 함의와 의의를 가진 긍정적인 개념으로 전환시켜서 다중의 대안적인 주체성을 모색하는 데에 핵심적인 개념으로 사용한다.

63) 맛때오 파스퀴벨리, 위의 책, 51면.

산적 엔진이 멈춰져 있는 위기 혹은 파국의 상황이다. 한자와 나오키는 이 텍스트 내에서 생산적인 동물력의 복원을 위해 분투하는 유일한 개인이다. <한자와 나오키>는 대부분의 시퀀스마다 상대를 날카롭게 노려보며 울부짖는 듯한 한자와의 얼굴을 극단적으로 클로즈업하는데, 이는 그의 ‘야수적 충동’을 드러내는 장면이라고 할 수 있다. 괴물도, 악마도 될 수 있다고 외치는 한자와 나오키가 분출하는 야수적 충동은 포스트 전후 사회의 생산적 엔진이 될 수도, 내파적 역량이 될 수도 있는 것이다.

파스퀴벨리는 초투기적(hyper-speculative) 금융자본주의가 네트워크 사회의 폐허로부터 모습을 드러냈다고 단언한다. <한자와 나오키>의 결말이 보여주는 장면은 파스퀴벨리의 지적 그대로다. 결과적으로 <한자와 나오키>는 물질적인 것과 비물질적인 것, 아날로그적인 것과 디지털적인 것, 욕망과 상상계의 간극에 존재하는 마찰과 갈등들을 다채롭게 조명하는 텍스트로서, 디지털 세상이 되면 산업사회의 경쟁과 착취에서 벗어나 협력과 공유의 세상이 될 거라는 유토피아적 환상, 즉 테크노필리아에 대한 회의를 가득 담고 있다. 물질적인 것과 비물질적인 것을 비롯한 각각의 분리 영역은 그 자신의 고유한 언어들을 갖고 닦는데, 주인공 한자와 나오키는 분리 영역의 고유한 언어들 사이를 횡단하되, 초월적 위치에 있지는 않은 불안정한 입지를 보여주는 모순적 존재이다. 하지만 한자와 나오키의 불안정한 입지는 결국 새로운 아키텍처의 유일무이한 인터페이스라는 점에서 나름의 가능성을 확보하고 있는 것이기도 하다.

5. 결론 : 아키텍처와 감각의 테크놀로지

<서울의 달>에서 <응답하라 1994>로, <하얀 거탑>에서 <한자와 나오키>로 이어지는 한국과 일본 텔레비전 드라마의 계보는 속물과 잉여

의 공통감각이 다양한 아키텍처와 이를 가능케 한 테크놀로지의 영향 속에서 구성되었음을 확인시켜주는 유의미한 사례들이다. 이들 텍스트는 산업자본주의에서 정보자본주의로의 이행, 물질을 취급하는 감각에서 정보를 처리하는 감각으로의 재편 등과 같은 문화적 징후를 드러낸다. 인류학적 보고서로서의 한국과 일본 텔레비전 드라마에 전제된 교통과 건축, 정밀기계와 정보통신 등의 다양한 테크놀로지는 속물과 잉여의 필수 불가결한 물질적 조건인 셈이다.

근현대 한국과 일본에서의 테크놀로지는 선진과 첨단 의 표상으로서 국가에 의해 관리되고 통제된 측면이 강하다. 한국과 일본은 민족국가 수립 및 유지의 과정에서 전쟁을 경험하였고, 폐허 위에서의 재건이라는 지상 과제를 받아들여야 했다. 재건을 위한 절대적 조건으로 추구된 것은 과학 기술의 진흥이었다. 전후 일본의 다양한 대중서사물은 폐전이 일본 과학 기술의 후진성에 기인한 것이라는 전제를 내포하고 있으며, 이와 같은 전제 위에서 ‘기술입국’으로 재생되어야 한다는 ‘과학신봉’의 서사적 논리를 전개시켰다. 과학기술은 이데올로기적으로 중립적인 공간에서 희망을 생산해내기에 적절한 분야였던 것이다.⁶⁴⁾ 한국의 경우 또한 마찬가지였다. 박정희 정권이 연호한 경제개발은 기술진흥의 번역된 레토릭이었다. 1960년대 이후 미국에서 유학한 젊은 과학세대, 특히 그 대표적 조직이라 할 ‘파이클럽’이 과학기술계의 주도세력으로 부상했고, 과학기술 연구를 본격적으로 수행하는 KIST를 비롯한 정부출연연구기관을 통해 테크노크라트

64) <철완 아톰>에서 <우주전함 야마토>로 이어지는 전후 일본 애니메이션의 논리가 바로 이와 같다. 테즈카 오사무의 <철완 아톰>은 2003년의 지구를 상상하면서 기계 소년 아톰의 활약상을 그리고 있다. 하늘을 나는 아톰은 최첨단의 과학기술에 의해 탄생한 기계인간이다. 나아가 아톰은 선한 기계인간이다. 과학기술의 발달에 의한 밝은 미래의 상징이라고 할 수 있다. 이는 곧 폐전, 좌절, 그리고 가난을 기술대국 재건으로 극복하고자 하는 전후 일본의 미래상이기도 했다. 한편, <우주전함 야마토>는 전쟁기억의 과잉과 결핍 속에서 ‘전쟁 피해자’ 일본이라는 기억서사가 균열을 드러내기 시작한 1970년대에 그 균열을 봉합시키는 스펙터클과 내러티브를 전후세대에게 제공하였다. 한정선, 『전후 일본의 기념비적 기억 - 만화영화 <우주전함 야마토>와 1970년대 전후세대』, 『사회와역사』 제83집, 한국사회사학회, 2009.9. 참고

들이 본격적으로 등장했다.⁶⁵⁾ 이처럼 한국과 일본 양국에서 테크놀로지는 이데올로기적 중립지대에 위치한 또 하나의 이데올로기로 기능하였다.

한국과 일본이 공유한 기술입국, 과학신봉의 이데올로기는 고속도로 및 거대구조물 등의 각종 아키텍처를 생산해냈고, 이와 같은 아키텍처는 물리적으로 더 나아가 감각적으로 주체들과 상호작용했다. 이 과정에서 재건과 풍요, 경쟁과 낙오의 역사적 내러티브가 전개되었고, 그 끝에서 비로소 속물과 잉여가 탄생했다. 이 글에서 검토한 일련의 텍스트들은 기술입국과 이에 따른 과학신봉의 논리가 사(私)적인 것의 과학화 및 기술화의 논리로 전환되는 과정들을 여실히 보여준다. 이와 같은 전환은 아키텍처의 ‘재구조화’ 혹은 ‘비물질화’와 동궤를 이룬다. 고속도로와 아파트, 거대구조물과 공장에서 정보통신의 회로까지를 포괄하는 아키텍처는 속물과 잉여의 존재론적 처소이자 일종의 극적 기호체계로서 그 체계의 재구성에 따라 주체에게 인식론적 전환을 요청한다. <서울의 달>이 재현하는 옥수동은 테크놀로지로부터 소외된 공간인 듯하지만, 그 소외를 통해 경부고속도로로 상징되는 교통의 테크놀로지와 아파트로 상징되는 건축의 테크놀로지를 오히려 강력하게 환기한다. 한편, <응답하라 1994>는 <서울의 달>을 관통하는 산업자본주의의 감각을 밀어내고 그 자리에 정보자본주의의 감각을 들여놓는다. 일본의 경우, <하얀 거탑>은 말그대로 ‘거탑’이라는 아키텍처의 풍경을 내면화한 존재의 기투를 보여 주며, <한자와 나오키>는 폐허의 심상지리 위에서 정보자본주의와 금융자본주의가 공모한 새로운 아키텍처를 구상한 주인공을 등장시킨다. 요컨대 한국과 일본 텔레비전 드라마들을 겹쳐봄으로써 발견되는 아키텍처의 재구조화 혹은 비물질화는 역사적 개인이 퇴장한 자리에서 탄생한 신인류들이 역사 혹은 담론 대신 감각과 테크놀로지를 매개로 네트워킹하는 문화사의 메타적 장면인 것이다.

65) 김근배, 『과학기술입국의 해부도 - 1960년대 과학기술 지형』, 『역사비평』 2008년 겨울호(통권 제85호), 역사비평사, 2008.11 참고.

테크놀로지는 감각에 관여함은 물론 예술과 정치 등 문화 생산과 소비의 물질적 조건에 해당한다. 또한 테크놀로지는 대상이거나 현상, 둘 중 하나가 아니라 항상 두 가지 모두이며, 물질적 조건이자 상징적 경험이기도 문화를 이해하기 위해 적극적으로 관심을 기울이지 않으면 안 될 중요한 주제이다. 따라서 테크놀로지에 대한 검토는 근현대 문화의 총체성을 복원함에 있어 대단히 중요한 작업일 수밖에 없다. 그럼에도 불구하고 ‘예술’과 ‘기술’로 언표화된 개념은 ‘테크네(techné)’라는 동근원성을 은폐한 채, 상호간의 타자화를 전제하고 있다. 이와 같은 상황 속에서 텔레비전 드라마는 기술(텔레비전)과 예술(드라마)의 결합을 통해 이루어진 장르라는 점에서 단선적 이항대립의 구도를 해체시키는 효과를 발휘하는 대상으로서 존재한다. 일찍이 레이먼드 윌리엄스가 보기에 텔레비전은 기술적 요인과 문화 형식의 상관성을 보여주는 일종의 제도였다.⁶⁶⁾ 그리고 한국과 일본, 더 나아가 동아시아의 텔레비전 드라마는 이와 같은 기술적 요인과 문화 형식의 상관성을 다양한 층위에서 포착하여 적극적으로 재현하고 있다. 더욱 다양한 동아시아 텔레비전 드라마에 대한 비교, 여기에 전제된 다양한 테크놀로지에 대한 검토를 추후의 과제로 남긴다.

66) 레이먼드 윌리엄스, 박효숙 옮김, 『텔레비전론』, 현대미학사, 1996.

참고문헌

1. 기본자료

- 김윤경 극본, 정인 연출, <서울의 달>(총81회), MBC, 1994.1.8~1994.10.16.
 이우정 극본, 신원호 연출, <응답하라 1994>(총21회), tvN, 2013.10.18~2013.12.28.
 이노우에 유미코 극본, 코노 케이타 연출, <하얀 거탑 (白い巨塔)>(총21회), 일본 후지 TV, 2003.10.9~2004.3.18.
 야즈 히로유키 극본, 후쿠자와 카츠오 연출, <한자와 나오키 (半沢直樹)>(총10회), 일본 TBS, 2013.7.7~2013.9.22.

2. 단행본

- 권혁태, 『일본 전후의 붕괴 - 서브컬처 소비사회 그리고 세대』, 제이앤씨, 2013.
 나카무라 유지로, 양일모 옮김, 『공통감각론』, 민음사, 2003.
 레이먼드 윌리엄스, 박효숙 옮김, 『텔레비전론』, 현대미학사, 1996.
 맛뎬오 파스퀴넬리, 서창현 옮김, 『동물혼』, 갈무리, 2013.
 바이런 리브스, 김정현 옮김, 『미디어 방정식』, 커뮤니케이션북스, 2001.
 박인하, 『골방에서 만난 천국』, 인물과사상사, 2005.
 박해천, 『콘크리트 유토피아』, 자음과모음, 2011.
 백옥인 편저, 『속물과 잉여』, 지식공작소, 2013.
 볼프강 쉬벨부시, 박진희 옮김, 『철도여행의 역사』, 궁리, 1999.
 브루노 라투르, 홍성욱 옮김, 『인간, 사물, 동맹 : 행위자 네트워크 이론과 테크노사이언스』, 이음, 2010.
 _____, 홍철기 옮김, 『우리는 결코 근대인이었던 적이 없다』, 갈무리, 2009.
 심보선, 『그을린 예술』, 민음사, 2013.
 아즈마 히로키, 장이지 옮김, 『게임적 리얼리즘의 탄생』, 현실문화연구, 2012.
 에바 일루즈, 김정아 옮김, 『감정 자본주의』, 돌베개, 2010.
 _____, 김희상 옮김, 『사랑은 왜 아픈가 - 사랑의 사회학』, 돌베개, 2013.
 요시미 슌야, 최종길 옮김, 『포스트 전후 사회』, 어문학사, 2013.
 지그문트 바우만, 정일준 옮김, 『쓰레기가 되는 삶들』, 새물결, 2008.
 이와부치 고이치 저, 히라타 유키에 · 전오경 옮김, 『아시아를 잇는 대중문화』, 또하나의문화, 2004.

캐서린 헤일스, 허진 옮김, 『우리는 어떻게 포스트휴먼이 되었는가』, 플래닛, 2013.
 프리드리히 키틀러, 윤원화 옮김, 『광학적 미디어』, 현실문화, 2011.

3. 논문

- 고병권, 「신체는 어떻게 자신을 변이시켰는가 - <공각기동대>(Ghost in the Shell)에 대한 철학적 감상」, 『문화과학』 통권 제15호, 문화과학사, 1998.
 고봉준, 「속물의 계보학」, 『사회비평』 제39권, 나남출판사, 2008.
 고선희, 「텔레비전 드라마의 달동네 표상」, 『대중서사연구』 제25호, 대중서사학회, 2011.
 김근배, 「과학기술입국의 해부도 - 1960년대 과학기술 지형」, 『역사비평』 2008년 겨울호(통권 85호), 역사비평사, 2008.
 김수환, 「전체성과 그 잉여들: 문화기호학과 정치철학을 중심으로」, 『사회와 철학』 제18호, 사회와철학연구회, 2009.
 김숙현 · 장민지 · 오지영, 「<응답하라 1997>에 나타난 정서의 구조와 집합기억」, 『미디어,젠더&문화』 제26호, 한국여성커뮤니케이션학회, 2013.
 김홍중, 「미디어스케이프와 모바일 성찰성」, 『문화와 사회』 제10권, 한국문화사회학회, 2011.
 마키노 에이지, 「아시아문화연구와 후쿠시마(福島) 원전사고 이야기 - 동아시아의 안정과 평화를 위하여」, 『아시아문화연구』 제25호, 가천대학교 아시아문화연구소, 2012.
 박명진, 「TV 드라마 <하얀 거탑>에 나타난 영상 미학과 각색의 의미 연구」, 『한민족문화연구』 제31집, 한민족문화학회, 2009.
 박승욱, 「민중생활 100년사 1970년대 - '고속도로'와 '답장집」, 『역사비평』 통권 15호, 역사비평사, 1991.
 박영태 · 이영수, 「건축공간의 리얼리즘 기술미학에 대한 연구 - '부정성과 미메시스적 계기'를 중심으로」, 『대한건축학회논문집 - 계획계』 제28권 제12호(통권 290호), 대한건축학회, 2012.
 백옥인, 「한국 정보자본주의의 전개와 정보자본주의 비판」, 『문화/과학』 통권 제75호, 문화과학사, 2013.
 송인선, 「일본 대중사회와 '중류(中流)'의 초상」, 『사이間SAI』 제12호, 국제한국문학문화학회, 2012.

- 시미즈 미즈히사, 임명신 역, 「<하얀 거탑>과 시대의 리얼리티」, 『플랫폼』 제3호, 인천문화재단, 2007.
- 신하경, 「구로사와 아키라의 『라쇼몽(羅生門)』론 - 전후 모럴의 초토와 「동경재판」의 소극장」, 『일본문화연구』 제34집, 동아시아일본학회, 2010.
- _____, 「넷 커뮤니티의 등장과 미디어 믹스 : 2채널과 『전차남(電車男)』을 통해서」, 『일본학보』 제82호, 한국일본학회, 2010.
- 이영미, 「79학번이 94학번에게 - <응답하라 1994>를 보면서 생각한 것」, 『황해문화』 제82호, 새얼문화재단, 2014.
- 장상환, 「해방 후 한국자본주의 발전과 부동산투기」, 『역사비평』 통권 제66호, 역사비평사, 2004.
- 조경희, 「전후 일본 “대중”과 “시민”의 교차와 길항 - 1960년 안보투쟁을 둘러싼 서사를 중심으로」, 『사이간SAI』 제12호, 국제한국문학문화학회, 2012.
- 조현정, 「Competing Futures: War Narratives in Postwar Japanese Architecture 1945-1970」, Univ. of Southern California. 박사학위논문. 2011.
- _____, 「도쿄계획, 1960 - 단계 겐조의 기술관료 유토피아」, 『서양미술사학회 논문집』 제41집, 서양미술사학회, 2014.
- _____, 「오사카 만국박람회와 소프트 건축의 등장」, 『한국근현대미술사학』 제23집, 한국근현대미술사학회, 2012.
- 한정선, 「전후 일본의 기념비적 기억 - 만화영화 <우주전함 야마토> 와 1970년대 전후세대」, 『사회와역사』 제83집, 한국사회사학회, 2009.
- 홍윤표, 「전후 고도경제성장기의 도덕적 국민 - 미시마 유키오 『백만 엔 전쟁』을 중심으로」, 『일본학보』 제93호, 한국일본학회, 2012.

Abstract

Korean and Japanese Television Drama and Architecture

Kwon, Doo-hyun

This paper is a comparative study of Korean and Japanese television drama text in order to identify the 'snob' and 'surplus'. This study tried to explain the fact that change common sense of 'snob' and 'surplus' through contact or connection to the technology. In short, this study is reconstitution the scape surrounding 'snob' and 'surplus' and attempt to place the factors of technology on the vanishing point of the scape.

Genealogy of Korean and Japanese television drama leads to <Reply 1994> from <The Moon of Seoul>, and to <Hanzawa Naoki> from <White Tower> are significant cases that come to discover common sense of 'snob' and 'surplus' configured through variety architecture and a variety of technologies. These texts disclose cultural signs about transition from industrial capitalism to information capitalism, reorganization from atom to bit. Various technologies such as transportation and construction, precision machinery and telecommunications appeared in Korean and Japanese television drama as anthropological report are indispensable material foundations of 'snob' and 'surplus'.

Key words: Snob, Surplus, Commn sense, Technology, Architecture, Television Drama, <The Moon of Seoul>, <Reply 1994>, <White Tower>, <Hanzawa Naoki>

접수일: 2014년 10월 31일

심사기간: 2014년 11월 8일~11월 20일

게재결정: 2014년 12월 8일