

# 생활세계의 경계 허물기와 공감의 소통형식

— 판타지 드라마의 미학과 존재론 —

양승국\*

## 〈차례〉

1. 텔레비전 드라마의 질료 — 기억과 판타지
2. 현실세계와 허구세계 사이의 거리 — 환상성의 존재도
3. '생활세계'의 경계 허물기 — 매체로서의 스킨십
4. '도구적 존재'에서 '이웃'으로 — 판타지 드라마의 존재론
5. 결론

## 〈국문초록〉

본 논문은 판타지 텔레비전 드라마의 미학과 존재론을 원론적으로 파악해 보고자 하는 시도이다. 이를 위해 본 논문에서는 '생활세계'라는 후설의 개념을 바탕으로 현실세계와 허구세계의 관련을 논하는 '가능세계론', 그리고 하버마스과 리쾨르, 루만 등의 소통이론과 레비나스의 '타자윤리학'의 관점에서 판타지 드라마의 환상성의 존재 형식과 작동 방식을 고찰해 보았다. 이러한 관점에 따르면, 판타지 드라마의 환상성은 우리가 초월할 수 없는 우리 생활세계의 경계를 다른 생활세계의 존재자들의 개입에 의하여 허무는 과정에서 가장 잘 드러난다고 할 수 있다. 이때 세계의 경계는 주로 우리가 일상적 삶에서는 도달할 수 없는 세계에 속하는 초월자들이 하강하여 개입하는 행위에 의해 허물어진다. 이러한 과정을 통하여 현실세계에서 살아가는 우리들 역시 타자로 존재함을 자각하고 이러한 타자성을 극복하는 길은 다른 타자에게로 지향하는 방법뿐임을 인식한다. 이 인식이 이루어졌을 때 타자는 우리의 이웃으로 존재한다. 판타지 드라마는 그 자체로 파악되기 힘든 생활세계의 총체성을 밝히는 데 개입하는 초월적 존재자들을 통하여 이웃에 대한 공감을 가능하게 도와준다. 이렇게 판타지 드라마는 현실세계의 존재자들[시청자]로 하여금 생활세계적 존재성을 재인식하게 해준다.

주제어 : 생활세계, 소통형식, 판타지 드라마, 환상성, 허구세계

\* 서울대학교 국어국문학과 및 대학원협동과정 공연예술학 전공 교수.

## 1. 텔레비전 드라마의 질료 — 기억과 판타지

텔레비전 드라마가 일상성을 그 미학적 기반으로 정초한다는 것은 주지의 사실이다. 하이데거에 의하면 일상성은 탄생과 죽음 ‘사이’의 존재<sup>1)</sup>이며 실존성의 근원적인 존재론적 근거인 시간성의 양태<sup>2)</sup>이다. 이러한 일상성은, 과거와 미래의 경계선에 자리한 부재의 관념으로서의 현재가 아니라 ‘지금의 연속으로서의 삶의 형식을 의미한다. 이때 삶의 주체가 무한히 지속하는 지금의 주체로 의식할 수 있는 것은 기억의 소유가 전제되어야만 가능하다. 주체의 동일성을 확립하는 불가결의 요소로서 기억을 강조해 왔음은 일찍이 로크<sup>3)</sup>와 흄<sup>4)</sup> 등 경험론자들의 주장에서부터 확인된다. 이러한 의미에서 일상성의 미학을 기반으로 하는 텔레비전 드라마에서는 그 양태를 달리하여 끊임없이 기억의 문제를 사건의 주요 모티프로 취급한다.<sup>5)</sup>

1) 마르틴 하이데거, 이기상 역, 『존재와 시간』, 까치, 2013, 313면.

2) 위의 책 315면.

3) 존 로크, 추영현 역, 『인간지성론』, 동서문화사, 2011, 413-414면.

4) 대표적으로 다음과 같은 언급이다. “정서와 관련된 우리의 동일성은 우리의 막연한 지각들이 서로 영향을 미치도록 함으로써, 또 과거 또는 미래의 고통과 쾌락에 관심을 기울이게 함으로써, 상상력과 관련된 우리의 동일성을 확증하는 데 기여한다. 오직 기억만이 우리에게 이러한 지각들의 계기의 지속과 그 범위를 알려주므로, 기억은 주로 여기에 근거하여 인격의 동일성의 원천으로 간주된다. 우리에게 기억이 없다면 인과성에 대한 어떤 견해도 세울 수 없고, 결과적으로 우리의 자아 또는 인격을 이루는 원인과 결과의 연쇄에 대한 견해도 세울 수 없다. 그러나 기억을 통해서 인과성에 관한 견해를 한번 품게 되면, 우리는 원인들의 동일한 연쇄를 확장하여 마침내 우리의 기억을 넘어서 있는 인격의 동일성까지 다다를 수 있다.” (데이비드 흄, 김성숙 역, 『인간이란 무엇인가』, 동서문화사, 2016, 284면.)

5) 양승국, 「텔레비전 드라마에서 시간, 기억, 존재의 의미」, 『동아문화』, 제 52집, 서울대학교 동아문화연구소, 2014.12. 양승국, 「텔레비전 드라마에

“제가 틀렸습니다. 기억은 책임이고, 기억은 정의예요. 슬프지만 기억해야 돼요. 그래야 분노할 수 있고 그래야 책임을 지고 책임을 지울 수 있습니다. 사람이면 책임을 져야 돼요. 기억을 지운다고 해서 없었던 일이 되는 건 아니잖아요.”<sup>6)</sup>

위의 <씨클>이라는 드라마는 거의 직설법으로 기억과 정체성의 관련성을 문제 삼는다. “기억이 없어진다는 것은 내가 더 이상 내가 아니라는 것”(3화, 김강우)이며, “범균인 범균이 기억을 갖고 있기 때문에 범균인 거야.”(10화, 박민영)라는 발화는 직접적으로 기억과 주체동일성의 불가분성을 강조한다. 외계인으로 추정되는 여성[별이]이 지구에 도착하고 ‘별이’로부터 기억 저장 프로그램을 확보하고, 이를 토대로 범죄 없는 인간 통제의 시스템을 구현하는 미래세계의 문제점을 드라마화한 위 작품은, 비록 ‘잘 만든’ SF 드라마에 속할 수 있다고 하더라도 잘 만들지 못 한 ‘판타지 드라마’로 보기는 어렵다.

플라톤은 ‘동굴의 비유’<sup>7)</sup>를 통해서 감각적 인식이 아니라 지성적 인식에 의해서만 선의 이데아를 파악할 수 있다는 것을 강조한 바 있다. 이러한 이데아/그림자의 이분법은 미메시스의 가치론으로 이어져 이데아에서 멀어지는 미메시스적 존재일수록 그 본질을 상실하게 된다는 이른바 ‘시인추방론’으로 귀결된다. 이에 반해 아리스토텔레스는 예술 작품의 본질을 미메시스적 성격에서 발견한다. 이때 아리스토텔레스는 “아주 혐오스러운 동물이나 시신의 형상처럼 실물을 보면 불쾌감만 주는 대상도 더없이 정확히 그려 놓았을 때 우리는 그것을 보고 즐거워한다.”<sup>8)</sup>고 하여 묘

서 기억의 구조와 의미], 『관악어문연구』 제39집, 서울대학교 국어국문학과, 2014.12.

6) 드라마 <씨클>(tvN, 2017.5.22~6.27.) 7화, 이호수의 발화.

7) 플라톤, 박종현 역, 『국가』, 서광사, 2005, 7권, 514a-517c면.

8) 아리스토텔레스, 천병희 역, 『시학』 숲, 2017, 350면.

사의 정확성에서 미메시스의 본질을 찾는 것처럼 보인다. 그러나 “훌륭한 초상화가들은 어떤 인물의 걸모습을 재현할 때 실물과 비슷하게 그리되 실물보다 더 아름답게 그린다. 마찬가지로 시인도 성미가 급한 사람이나 성미가 느린 사람이나 그와 비슷한 성격의 소유자를 모방할 때 그런 특징을 가진 인물로 그리되 선량한 인물로 그려야 한다.”<sup>9)</sup>라고 하여 대상의 외양보다는 본질적 가치에 가깝게 이상화하여 묘사함이 미메시스로 더 바람직하다고 강조한다. 이때 후자의 관점이 훗날 고전주의의 ‘미화된 자연’의 미학의 근거가 되지만, 다른 한편으로 19세기 이후 사실주의 개념을 수립하는 데 논쟁의 빌미가 된다. 플라톤과 아리스토텔레스 모두 미메시스의 기준은 본질에 얼마나 근접하느냐의 척도에 따른 것이지 묘사의 사실성에 있는 것이 아니었다. 그럼에도 불구하고 사실주의 미학이라는 ‘짧은’ 기간 동안의 위세에 눌러 마치 예술의 본질이 좁은 개념의 미메시스에 근거한다는 전제를 무비판적으로 계승해 온 것은 아니었던가?

판타지란 무엇인가? 현대 ‘환상문학론’에서 제기하는 환상성의 기준은 사실적 재현에 충실함을 기준으로 한 아리스토텔레스의 협소한 미메시스 개념을 토대로 출발한 것은 아닌가? 아리스토텔레스가 서사시와 비극의 전범으로 강조한 호메로스와 소포클레스의 작품들이 오늘날의 기준에서는 이미 판타지 작품의 전형을 보여주고 있었음<sup>10)</sup>은 어떻게 설명할 것인가? 예술작품은 이미, 본질적으로 판타지적이다. 독자나 관객이 즐기는 미메시스적 쾌감은 묘사에 있는 것이 아니라, 그림자로부터 이데아를 찾는 지성적 인식에 있는 것은 아닐까?

9) 아리스토텔레스, 앞의 책, 2017, 398면.

10) 아리스토텔레스가 시인의 창작술에 대하여 “시인이 불가능한 것을 그렸다면 과오를 범한 것이지만, 이러한 과오도 시의 목적을 달성하는 데 이바지하거나, 그것이 속한 부분이나 다른 부분을 더 놀라운 것으로 만든다면 정당화된다.”(위의 책, 25장)고 언급한 부분은 현실 재현의 미메시스를 넘어선 판타지의 가능성을 직접적으로 보여주는 진술이라고 할 수 있다.

사람들이 원래 예술작품에서 경험하고 지향하는 것은 오히려 그것이 얼마나 참인가, 즉 예술작품 속에서 무언가를 그리고 자기 자신을 얼마나 잘 인식하며 재인식하는가 하는 것이다.<sup>11)</sup>

가다머의 이러한 예술관을 전적으로 수용하지 않더라도 결국 예술작품으로부터 얻는 감동은 자기 자신에 대한 ‘재인식’에서 비롯된다고 볼 수 있을 것이다.<sup>12)</sup> 텔레비전 드라마가 가지는 일상성의 미학은 바로 이렇게 우리 자신의 현존재의 존재성을 끊임없이 재발견하는 데에 있다고 볼 수 있다. 이러한 점에서 특히 텔레비전 드라마가 취급하는 환상성은 “환상적인 것은 이야기되고 있는 사건들에 대해 독자 자신이 경험하는 애매한 지각현상으로 정의된다. (...) 따라서 독자의 망설임은 환상 장르의 제1조건이다.”<sup>13)</sup>라는 관점에서의 판타지(fantasy)라기보다는 ‘무의식적 욕망 성취의 대본으로서의 환상인 멜라니 클라인 식의 개념<sup>14)</sup>으로서의 판타지(phantasy)라고 보는 것이 더 타당할 것이다.

11) 한스게오르크 가다머, 임홍배 역, 『진리와 방법』 1, 문학동네, 2012, 168면.

12) “그러므로 ‘그런 것처럼 존재하는 것[모방]’과 그것이 같기를 원하는 것 [원형] 사이에는 없앨 수 없는 존재의 간격이 있다. 잘 알려진 바와 같이, 플라톤은 이 존재론적 간격을 주장함으로써, 즉 원형에 비하여 모상이 다소간 모자란다고 주장함으로써, 예술의 놀이에서 모방과 표현을 모방의 모방이라고 하여 세 번째 지위로 몰아내 버렸다. 그러나 사실 예술의 표현에는 진정한 본질 인식의 성격을 지닌 재인식이 가능하다. 이것은 바로 플라톤이 모든 본질 인식을 재인식으로 이해함으로써 사실상 정초되었다. 그래서 아리스토텔레스는 문학을 역사 기록보다도 더 철학적이라고 말할 수 있었던 것이다.” (위의 책, 169면.)

13) 츠베탕 토도로프, 최애영 역, 『환상문학서설』, 일월서각, 2013, 65면.

14) Joan Riviere, “Womanliness as Masquerade”, edited by Victor Burgin, James Donald and Cora Kaplan, *Formations of Fantasy*, London: Methuen & Co.Ltd, 1986.

## 2. 현실세계와 허구세계 사이의 거리 — 환상성의 존재도

오늘날 한국 텔레비전 드라마에는 ‘초월적 존재’<sup>15)</sup>가 자유롭게 드나든다. 외계인, 인어공주, 도깨비와 저승사자, 천상계의 신 등이 어느 틈엔가 드라마의 주요 등장인물로 자리 잡았고, 인물들이 과거와 현재를 손쉽게 넘나들고 심지어 인물간의 몸이나 영혼(?)이 바뀌어도 별 어색함이나 저항감을 느끼지 않는다. 이를 두고 오늘날의 답답한 현실에서 벗어나고 싶은 ‘판타지’의 욕망, 또는 이러한 초월적 인물의 능력에 기대어 우리의 성취 욕망을 대리 충족하고자 하는 시청자의 욕망이 반영된 탓이라고만 쉽게 단정 지어 왔던 것은 아닌가? <도깨비>(tvN, 2016.12.2. ~ 2017.1.21.)의 김신(공유 분)과 <파리의 연인>(SBS, 2004, 6.12. ~ 2004.8.15.)의 재벌 2세 한기주(박신양 분)의 차이는 무엇인가? 만약 실존하는 한 여성이 두 인물 중 한 사람을 배우자로 선택할 수 있다고 한다면 누구를 선택할 것인가? 모든 조건으로 보아 김신의 지위와 능력이 탁월하기 때문에 김신을 선택할 것인가? 아니면 도깨비인 김신은 ‘실제로’ 존재할 수 없고 재벌 2세 한기주는 존재할 수 있어서 한기주를 선택할 것인가? 답은 물론 하나로, 어느 누구를 선택하는 것도 불가능하다이다. 왜냐하면 이들은 ‘현실세계’가 아닌 ‘허구세계’에만 존재하기 때문이다. 그렇다면 만약 허구세계의 여성이라면 김신과 한기주 중에서 한 명을 선택하는 것은 가능한가? 답은 알 수 없다이다.<sup>16)</sup> 이 차이점이 바로 현실세계와 허구세계의 차이이며 허구

15) ‘초월적 존재’란 인격을 지닌 ‘비(초)인간’적 존재를 지칭하는 것으로서 이때의 ‘초월적’이란 말은 칸트, 후설, 하이데거 등의 용법과는 전혀 관련이 없는 일상적인 의미로 사용된 것이다.

16) 물론 두 개의 허구세계가 별개의 세계로 작동하기 때문에 선택은 처음부터 불가능한 상황이라고 할 수도 있다. 하지만 허구세계가 작품이 끝나도 지속되는 세계라고 본다면(가능세계의 관점이다.) 뒤에 창작된 <도깨비>의 세계가 이미 지속하고 있는 <파리의 연인>의 세계와 만날 수도 있다.

세계와 가능세계의 차이이기도 하다.<sup>17)</sup>

허구세계를 현실세계의 1:1 대응 세계로 볼 것인가? 아니면 허구세계를 현실세계의 한 부분으로 볼 것인가? 또는 현실세계와 별개의 세계로 볼 것인가? 이러한 관점에 따라 ‘판타지’의 존재성도 달라질 수밖에 없을 것이다. 상식적으로 보아 허구세계와 현실세계의 1:1 대응은 불가능하다. 일반적인 반영론의 관점에서는 허구세계를 현실세계의 일부라고 할 것이고, 가능세계의 관점에서는 허구세계는 현실세계에 포함되지 않는 별개의 세계라고 할 수 있을 것이다. 허구세계의 구성 방법은 ①현실세계와 가장 유사한 세계들로 하는 방법[현실원리] ②작가가 속하는 신념세계와 가장 유사한 세계들로 하는 방법[공통신념원리]의 둘로 크게 나눌 수 있다.<sup>18)</sup> 판타지의 환상성은 위의 현실원리보다는 공통신념원리에 따라 허구세계가 창조되었을 때 그 존재도가 높아질 것이다. 그러나 현실원리를 무시한 판타지일수록 작품으로서는 성공하기 어려울 것이다. 이때 현실원리를 현실세계의 경험계의 범위 내에서 작동하는 원리라고 볼 수 있는데, 이는 결국 허구세계의 인물들이 현실세계의 논리와 법칙에 맞게 움직이느냐의 여부에 따라 결정된다. 아울러 현실세계의 현실성은 시간과 공간이라는 칸트 식의 선형적 감성형식 내에서 수용된다. “우리는 공간과 시간 개념을 대상의 측정과 산출의 매체로 이해”하기 때문에 “의식과 커

17) 가능세계는 나름대로의 독립적인 시·공간의 구조를 지닌 논리적 세계로서, 현실세계는 다수의 가능세계가 겹쳐짐으로써 이루어진 세계이다. 저승이나 전생, 무릉도원 등이 실제로 존재한다면(비록 우리가 의식하지는 못하더라도) 이는 가능세계가 아니라 현실세계의 일부가 된다. 이에 비하여 허구세계는 가능세계의 하나일 수 있지만 어디까지나 특정인에 의하여 창작된 세계로서 논리적 세계와는 다르다. 이러한 허구세계를 현실세계의 일부로 볼 수 있는지 아닌지 등에 대하여는 수많은 이론이 있다. 이에 대해서는 미우라 도시히코, 박철은 역, 『가능세계의 철학』, 그린비, 2011. 미우라 도시히코, 박철은 역, 『허구세계의 존재론』, 그린비, 2013 참조.

18) 미우라 도시히코, 박철은 역, 『허구세계의 존재론』, 그린비, 2013, 91면.

뮤니케이션의 고유한 작동을 위해 세계는 언제나 공간적이며 시간적으로 열려” 있어야 한다.<sup>19)</sup> 따라서 판타지의 환상성은 판타지 주인공들의 초인적 능력이 아니라 지금 실존하는 우리들[존재자들]의 시·공간에 대한 지각의 거리에 따라 그 존재도가 결정될 수밖에 없다.

현실세계는 비록 논리적[우주론적]으로 완전할지는[무모순적일지는] 몰라도 우리의 지각 수준에서는 그렇지 못하다. 왜 불행은 나에게만 찾아오고, 나는 왜 아무리 노력해도 물질적 삶이 나아지지 못하는가? 물론 나를 포함한 모든 존재자들의 삶의 양태가 주관적으로는 불균형하지만, 우주론적으로 보면 하나의 질서, 카오스모스를 이루는 운동의 법칙 내에서 작동되는 엔트로피 변화의 한 부분일 뿐이다. 그러나 허구세계에서는 이 모든 질서가 특정 등장인물을 중심으로 작동하는 것이 가능하다. 하지만 이는 그저 현실세계의 판타지일 뿐이다. 개개의 현실세계 속 주체들이 살아가는 행위의 계열들은 그 계열이 마감되는 죽음이 도래하기 전에는 그 의미와 파장을 인식하기 어렵고, 심지어 죽음의 시점이 한참 지난 후에 이르러서도 파악되기 어려운 것이 일반적이다. 이러한 논리적 법칙은 허구세계에서도 일관적으로 적용되어야 한다. 허구세계에서의 사건들이 아무리 등장인물의 ‘탁월한’ 능력을 담보한다고 하더라도, 그 능력의 범위와 전개 역시 현실세계의 존재자들이 수용할 수 있는 범위 내에 놓여야 한다. 그러나 이렇게 허구세계의 등장인물을 설정해 놓으면 언제 이들이 주어진 과제를 해결하고 전제된 성취 목표를 달성할 것인가? 결국 이를 위해서는 엔트로피의 양을 줄이려는 인위적인 창조자의 개입이 있어야만 한다.<sup>20)</sup> 이 개입의 장치가 판타지라고 할 수 있다.

19) 니클라스 루만, 박여성·이철 역, 『예술체계이론』, 한길사, 2014, 222면.

20) 엔트로피 원리에 대한 인문학과 사회학의 이해와 적용은 이 분야의 고전적 저술인 자크 모노의 *Le hasard et la nécessité* (1970)(한국어 번역은 조현수 역, 『우연과 필연』, 궁리, 2010.)와 일리아 프리고진과 이사벨 스텐저스가 공저한 *Order out of Chaos* (1984)(한국어 번역은 신국조 역, 『혼돈으로부터의 질서』, 자유아카데미, 2011.)를 참조할 것.



그러나 이 판타지는 현실세계 존재자들의 가능성 수용 범위 내에서 작동해야 한다. 이는 다른 식으로 말하자면 존재자들의 가능성보다는 잠재성의 속성이 ‘현실화될 수 있어야 한다는 것이다.’<sup>21)</sup> 예를 들어 한 인물이 순간 이동하여 서울에서 뉴욕으로 날아가는 것을 용납하더라도, 한순간에 서울과 뉴욕의 위치를 바꾸어 놓는 것은 수용하기 어렵다. 물론 서울과 뉴욕의 위치가 바뀐 것을 상상해 보는 것은 가능하다. 따라서 가능성이 상상력의 극한 내에서 작동된다고 볼 때, 이러한 위치 바뀔이 허구세계에서 전혀 불가능한 것은 아니다.<sup>22)</sup> 그러나 허구세계라고 해서 상상력의 극한까지 마구 현실화될 수 있는 것은 아니며, 적어도 텔레비전 드라마에서라면 환상성의 크기도 인간 척도(human scale)<sup>23)</sup>의 범위를 크게 벗어나서는 안 된다. 왜냐하면 기본적으로 텔레비전 드라마의 미학은 현실세계라는 일상성의 기반 위에서 성립하기 때문이다.

### 3. ‘생활세계’의 경계 허물기 — 매체로서의 스킨십

대체로 현실의 고는 어느 것도 우리들 현실에 있는 불행의 부분을 이루는데, 현실에 없는 선은 모두 어느 때나 우리의 행복에 없어서는 안 될 부분을 이루지 않으며 또 그 없는 것이 우리들 불행의 (없어서는 안 될) 부분을 이루지 않는 것이다. 만일 그와 같은 부분을 이룬다고 하면 우리는 끊임없고 무한히 불행했을 것이다. 왜냐하면 우리가 지니지 않은 여러

21) “잠재적인 것은 그 자체로 어떤 충분한 실재성을 소유한다. 잠재적인 것의 절차는 현실화이다.” (질 들뢰즈, 김상환 역, 『차이와 반복』, 민음사, 2004, 455면.)

22) 이와는 달리 대한민국의 수도가 뉴욕이고, 미국 동부의 최대 도시가 서울인 가능세계가 존재할 수 있는데, 이 가능세계는 현실세계와는 전혀 다른 고유의 논리적 법칙 하에 구동될 것이다.

23) 질 포코니에·마크 터너, 김동환·최영호 역, 『우리는 어떻게 생각하는가』, 지호, 2009, 448면.

가지 행복이 무한히 있기 때문이다. 그러므로 불안함이 모두 없다면 적당한 분량의 선이 우선 사람들을 만족시키는 데 도움이 되고 어느 정도의 쾌도 일상의 즐거움이 이어지는 가운데서는 행복을 만들고 그 행복에 사람들은 만족할 수 있는 것이다.<sup>24)</sup>

우리의 현실세계는 위와 같이 행복과 불행이 공존하는 세계이다. 이러한 우리의 삶이 근거하는 일상의 세계를 후설은 ‘생활세계(Lebenswelt)<sup>25)</sup>’라 이름하고 이른바 ‘생활세계의 현상학’을 지속적으로 탐구한다. 생활세계란 “우리가 그 속에서 일상적으로 살고 있는 세계, 언제나 우리를 둘러싸고 있어서 때로는 우리를 감싸 주고 때로는 우리를 곤경에 빠뜨리는 그런 세계이다. 더구나 이 세계는 나의 존재에 앞서서, 나의 생활에 앞서서 언제나 미리부터 주어져 있<sup>26)</sup>다.

우리 각자는 우리 모두에 대한 세계로서 생각된 자신의 생활세계(Lebenswelt)를 갖는다. 각자는 주관에 상대적으로 사념된 세계들의 극(極)의 통일성이라는 의미를 지닌 자신의 생활세계를 갖는데, 이 세계는 교정의 변화를 통해 ‘그’ 세계의 단순한 현상들로 변경된다. 이 세계는 모두에 대한 생활세계, 항상 유지되는 지향적 통일체, 그 자체로 개별적인 것들 즉 사물들에 관한 우주이다. 이것이 곧 세계이며, 다른 세계는 우리에게 대해

24) 존 로크, 앞의 책, 2011, 312면.

25) 후설은 ‘생활세계’를 ‘환경세계(Umwelt)’라고도 지칭하였지만, 따로 이 개념을 정리해 놓은 것은 없다. ‘생활세계’의 개념은 주로 그의 『유럽학문의 위기와 선험적 현상학』에서 언급하고 있다. 이 책의 번역자인 이종훈의 정리에 따르면, ‘생활세계’는 ‘①직관적 경험의 세계로서 미리 주어진 토대 ②주관이 형성한 의미의 형성물 ③언어와 문화, 전통에 근거하여 생생한 역사성을 지닌 세계’로 설명된다. 이에 대해서는 에드문트 후설, 이종훈 역, 『유럽학문의 위기와 선험적 현상학』, 한길사, 2010의 해설 참조.

26) 한전숙, 「생활세계의 현상학」, 한국현상학회편, 『생활세계의 현상학과 해석학』, 서광사, 1992, 19면.

도대체 어떠한 의미도 갖지 않는다. (강조 - 저자)<sup>27)</sup>

위와 같이 후설이 언급하는 생활세계는 경험의 세계로서 “우리가 언제나 그 속에서 살아가고 있는 세계, 모든 인식의 작업 수행과 모든 학문적 규정에 토대를 부여하는 세계이다.”<sup>28)</sup> 일상세계는 내가 하는 행위가 다른 사람에게도 자연스러운 것으로 수용되는 그러한 세계여야만 한다. 왜냐하면 ‘모든 대상의 경험에는 언제나 이미 세계가 지평으로서 더불어 주어져 있으며, 개체와 세계는 불가분의 관계’<sup>29)</sup>에 있기 때문이다. 아울러 이러한 지평은 과거가 없이는 형성될 수 없으며 현재와 무관한 역사적 지평이 존재할 수 없다. 따라서 인간의 이해는 ‘서로 무관하게 존재하는 것처럼 보이는 상이한 지평들의 상호융합 과정’으로서 가다머는 이를 ‘지평융합(Horizontverschmelzung)’<sup>30)</sup>으로 규정한다. 하버마스는 이러한 생활세계의 성격에 특별히 ‘의사소통’의 개념을 추가하여 근대적 합리성을 ‘합리적 의사소통’의 관점에서 설명한다.

생활세계는 참여자들이 단 하나의 객관세계, 그들끼리의 공동 사회세계, 혹은 각각의 주관세계에서의 어떤 것에 관하여 의견의 일치를 이루거나 혹은 견해 차이를 보이는 상호이해 과정의 지평을 이룬다.<sup>31)</sup>

생활세계 속 구성원들의 이해 과정은 “현재 의사소통 참여자의 역할을 하면서 속해 있는 생활세계에 자신이 어떤 식으로 속하는지를 객관화해야 하는(강조 - 저자)”<sup>32)</sup> 화행에 의해 이루어진다. 하버마스는 화행을 ‘상

27) 에드문트 후설, 앞의 책, 2010, 397면.

28) 에드문트 후설, 이종훈 역, 『경험과 판단』, 민음사, 2010, 70면.

29) 한전숙, 앞의 글, 1992, 20면.

30) 한스게오르크 가다머, 임홍배 역, 『진리와 방법』 2, 문학동네, 2012, 192면.

31) 위르겐 하버마스, 장춘익 역, 『의사소통행위이론』 1, 나남, 2011, 221면.

32) 위르겐 하버마스, 장춘익 역, 『의사소통행위이론』 2, 나남, 2015, 222면.

호이해의 매체로 규정하면서 그 기능을 다음과 같이 설명한다.

① 사람들 사이의 상호관계를 산출하고 개선하는 데에 기여한다. 이때 화자는 정당한 질서들의 세계 안의 어떤 것에 관계한다. ② 상태와 사건들을 서술하거나 혹은 전제하는 데에 기여한다. 이때 화자는 실재하는 사태들의 세계 안의 어떤 것에 관계한다. ③ 체험의 표현에, 즉 자기재현에 기여한다. 이때 화자는 그에게 특권적으로 접근 가능한 주관적 세계 안의 어떤 것에 관계한다. (강조 - 저자)<sup>33)</sup>

각자에게는 자신의 장소가 있으며, 각자의 현실적인 지각의 장, 기억의 장 등이 상이하지만 의사소통이 가능한 것은 ‘내가 그들과 나의 환경세계를 하나의 동일한 세계로서 객관적으로 파악할 수 있기 때문’<sup>34)</sup>이다. 그렇다면 상이한 생활세계의 구성원들이 만나게 되면 그들 간의 의사소통은 어떻게 이루어질 것인가?

저승사자    만 삼십사 세 생일 음력 십일월 초닷새. 사자자리. 에이비형. 미혼. 집은 전세. 차는 필요하면 곧. 과거 깔끔. 명함은 아직. 보고 싶었어요.

씨니        허 참 나. 저두요. 웃기는 남자야, 진짜. 좋아요? 그렇게 전화를 피했으면서.

저승사자    전 명함 없는 사람 안 좋아하실 거 같아서.

씨니        그럼 명함이 없다. 전화를 받아서 말하면 되잖아요. 어, 문자로 보내두 되고.

저승사자    앞으로는 꼭. 씨니 씨는 혹시 명함이?

씨니        내 명함은 왜요?

33) 위르겐 하버마스, 앞의 책, 2011, 453면.

34) 에드문트 후설, 이종훈 역, 『순수현상학과 현상학의 철학적 이념들』 1, 한길사, 2012, 118면.

저승사자    씨니 씨가 어떤 사람인지 궁금해서요.  
 씨니        저는 얼굴이 명함이에요. 얼굴이 딱 씨 있죠? 예-쁜 사-람.  
 저승사자    아-네. 그렇네요. 정말 받아가고 싶네요.  
 씨니        거 봐요. 만나면 이렇게 재밌잖아요. 더 알아 가구. 더 친  
               해지구. 우빈썬 뭐 좋아하세요?  
 저승사자    씨니 씨요.<sup>35)</sup>

이들의 대화는 ‘이해 지향적 언어 사용’<sup>36)</sup>에 해당하지만 발화행위 (locutionary act)에 따른 발화수반행위(illocutionary act)에 대한 이해가 어긋나 발화효과행위(perlocutionary)<sup>37)</sup>를 성취하지 못한다. 휴대전화가 없어서 씨니 (김선, 유이나 분)에게 연락을 못하고 있다가 전화는 생겼지만 이번에는 명함이 없어서 저승사자(이동욱 분)는 씨니와의 연락을 피하고 있었다. 그럼에도 불구하고 용기를 내어 씨니를 만난 저승사자는 자신에 관한 요약적인 정보(?)를 묻기도 전에 급하게 전달한다. 이러한 저승사자는 씨니에게 ‘웃기는 남자이지만 매력적인 남자이기도 하다. “담화는 자신이 기술하고, 표현하며, 표상한다고 주장하는 하나의 세계를 지시한다.”<sup>38)</sup> 저승사자는 씨니의 생활세계에 대한 이해가 부족하고, 씨니는 저승사자의 생활세계가 자신의 생활세계와 동일한 것으로 간주한다.<sup>39)</sup> 위 대화는 생활세계가 다른 두 사람의 의사소통의 어긋남을 보여 주지만, 그럼에도 불구하고 이 두 사람은 서로 호감을 지니고 지속적인 만남을 원한다. 이렇게 이들이 불완전한 담화의 소통 형식을 극복할 수 있는 것은 이 상황이

35) 드라마 <도깨비>(tvN, 2016.12.2~2017.1.21.), 7화.

36) 위르겐 하버마스, 앞의 책, 2011, 424면.

37) 이러한 언어행위 이론은 J. L. Austin, *How to do Things with Words*, New York: Oxford University Press, 1962의 Lecture 8 참조.

38) 폴 리콕르, 윤철호 역, 『해석학과 인문사회과학』, 서광사, 2013, 347면.

39) 이러한 소통의 문제는 ‘선행적으로 개시되어 있는 세계에 대한 이해 없는 소통은 불가능함’을 보여 준다고 할 수 있다. (이남인, 『후설 현상학과 현대철학』, 풀빛미디어, 2007, 227면.)

허구세계에 속하기 때문이 아니라, 현실세계 속 시청자들의 욕망을 반영하기 때문이다. 이것이 바로 텔레비전 드라마에서 판타지의 성격이다.

이렇듯 판타지 드라마에서 생활세계의 경계는 넘지 못하는 장벽이 아니라서 나름대로의 방법으로 ‘손쉽게’ 극복된다. 우선 허구세계 속에서만 작동하는 두 개의 상이한 생활세계의 실존적 경계는 현실세계에서는 구현될 수 없는 ‘평범한’ 방법에 의해서도 허물어진다. 약물에 의해 남자와 여자의 몸이 바뀌고(<시크릿 가든>), 물건의 힘으로 과거와 현재가 연결되는(<인현왕후의 남자>, <나인>) 식으로 인물에 수반된 신비한 능력을 빌리는 것이 가장 환상적[비현실적]일 수 있다. 이보다는 오랜 세월 동안의 주인공의 간절함에 의하거나(<푸른 바다의 전설>), 미래 문명체의 예기하지 못한 사고(<별에서 온 그대>)에 의해 초월적인 존재가 허구세계 속의 현실세계에 도달하는 것이 더 자연스러울지 모른다. 이러한 구체적 이동 방식이 마땅치 않으면 알지 못할 힘(<옥탑방 왕세자>)이나 신의 뜻(<도깨비>, <하백의 신부>)으로 처리해 둘 수 있다. 하지만 꿈이나 무의식(<달의 연인 - 보보경심 려>)에 의한 세계 이동이 되면 결과적으로 판타지의 환상성은 힘을 잃게 된다. 이러한 작품들에 비할 때 드라마 <W> (MBC, 2016.7.20-9.14.)는 허구세계(W1)의 인물들이 허구세계에 의해 창작된 만화 속의 허구세계(W2)와 특별한 매체의 도움 없이 소통한다는 점에서 매우 독특하다. 물론 이 작품에서도 W1의 오연주(한효주 분)와 W2의 강철(이종석 분)의 간절함이 이들을 서로 연결시켜 준다는 가정은 가능하지만, 다른 작품들처럼 특별한 매체적 장치가 없다. 이 작품에서는 W1에서의 현실세계의 일부인 만화 자체가 W1과 W2 사이의 매체가 되고 있는 것이다. 이러한 점에서 <W>는 ‘현실세계’(W)와 ‘허구세계’(W1), ‘허구세계’(W1) 속의 허구세계(W2)라는 서로 다른 세 세계(World)의 존재 방식을 묻고 있다는 점에서 판타지 드라마의 문제작이라고 할 수 있다.<sup>40)</sup>

40) 이 작품의 제목 ‘W’는 W1 속의 만화 작품 제목이면서 ‘Who’와 ‘Why’의 대문자를 따서 지은 W2의 방송사 이름이라고 되어 있지만, 이들 세

담화에 의한 생활세계간의 의사소통은 이들 판타지 드라마에서 세계간의 경계를 인식하게 해 주지만, 사건이 진행될수록 허구세계 속 생활세계의 영역으로 경계는 녹아 없어진다. 이 경계를 허물어뜨리는 가장 강력한 소통적 기능은 바로 주인공들의 ‘몸’이 담당한다. “어디선가 본 듯 해서 그렇게 짐작해 보는 거야. 기억은 없고 감정만 있으니까.”(<도깨비> 8화, 저승사자) “자꾸 헛갈린다. 갈가리 찢기던 심장의 고통을 느낀 게 나인지 아니면 전생의 나인지.”(13화, 김선) <도깨비>의 저승사자는 자신이 저지른 죄에 대한 기억이 없지만, 김선의 초상화를 보고 슬픔을 느낀다. 반면 김선은 전생을 기억해 내고 몸의 고통을 느끼지만, 이 고통의 주체가 전생의 나인지, 지금의 나인지 혼란스러워 한다. 지은탁(김고은 분)은 도깨비가 사라진 후(14화) 기억이 없는 슬픔에 잠겨 헤어지지 못한다. 이렇듯 <도깨비>는 기억[의식]과 고통[감정]의 관계를 지속적으로 문제 삼는다.<sup>41)</sup>

이러한 ‘몸’의 특별한 의미가 아니더라도 거의 대부분의 판타지 드라마에서 다른 생활세계의 통로는 몸의 특별한 사용에 의해 열린다.<sup>42)</sup> <도깨비>에서는 저승사자가 손을 잡으면 손 잡힌 사람의 전생이 저승사자에게 보이고, 저승사자와 입맞춤을 하면 입맞춤한 자신의 전생이 보인다. <W>에서는 W2의 강철이 감정의 급격한 변화를 겪어야만 만화의 연재가 끝나서 오연주가 W1의 세계로 돌아올 수 있다. 이를 위한 오연주의 선택은 입맞춤으로, 사건이 진행할수록 성공률이 높아진다. 스킨십은 인

---

계를 모두 포괄하는 세계(World)의 W라고 볼 수 있다.

- 41) 이 점은 심리철학의 주요 과제이기도 하다. <도깨비>에서 의식과 감정의 관계를 분리시키고, 기억 없는 고통의 실재를 확신하는 것은 이른바 심리철학에서의 유력한 이론 중의 하나인 ‘기능주의(functionalism)’에 대한 도전이기도 하다.
- 42) 이러한 몸의 작동을 후설은 키네스테제(Kinästhesen)라고 하여 목표를 향한 감각기관들의 활동으로서 ‘지각의 대상을 주어진 것으로 이끌 수 있는 데 이바지하는 움직임들’로 설명한다. (에드문트 후설, 『경험과 판단』, 132면.)

물간의 상호 행위로서 친밀감의 척도이며 감정이입의 매체이다. 그렇기 때문에 이는 상대를 이해하기 위한 훌륭한 장치이긴 하지만, 간혹 판타지 드라마에서는 지구인의 타액이 섞이면 생명이 위험해져서 죽을 각오를 하고 입맞춤을 해야만 하는(<별에서 온 그대>) 식으로 이를 아이러니의 장치로 만들어 놓기도 한다.

물론 이러한 스킨십은 최근 거의 모든 멜로드라마에서 인물 간 공감과 소통의 형식으로 빈번히 사용되지만, 판타지 드라마에서는 특히 위와 같이 생활세계의 경계를 넘나드는 매체 형식으로 기능한다는 점에서 특징적이다. 대개 감미로운 음악을 배경으로 아름답게 비춰지는 이러한 스킨십은 주체와 타자와의 교감이자 공감의 소통 장치로 중요하게 기능한다. 이러한 공감의 형식은 텔레비전 드라마의 핵심적 장치로서 주체와 타자의 관계를 새롭게 정립해 볼 기회를 제공한다.

#### 4. ‘도구적 존재’에서 ‘이웃’으로 — 판타지 드라마의 존재론

위에서 본 것처럼 판타지 드라마들은 서로 다른 존재자들의 생활세계를 허물지만, 이것만으로 판타지의 환상성이 만족되는 것은 아니다. 경계의 존속 여부보다는 어떤 존재자가 어느 방향에서 이 경계를 허무느냐가 더 중요하다. 이 점에서 판타지 드라마와 거의 모든 텔레비전 드라마의 환상성은 초월자라고 할 수 있는 — 일상성의 범주를 넘어서 있는 — 인물들이 일상성의 생활세계로 ‘하강하는 데에 놓인다. 그럴 때 두 생활세계 간의 경계는 무너지고 녹아내린다. 우리는 다른 사람을 ‘오직 감정이입을 통해서만 경험할 수 있고, 그들의 고유한 내용은 오직 그들 자신에 의해 원본적 지각을 통해 경험될 수 있으며, ‘다른 사람들의 체험들은 나에게서는 오직 간접적-감정이입에 적합하게 경험될 뿐이다.<sup>43)</sup> 텔레비전 드



라마는 이러한 ‘감정이입’의 매체적 장치로 기능한다. 이를 위해서는 드라마가 보여주는 허구세계의 인물들 역시 ‘간접적-감정이입’에 충실할 수 있어야 한다. 그럴 때 생활세계의 경계는 사라진다.

“도구로서의 역할을 다하지 못하면 존재가치가 사라져. 존재의 이유가 없으니까. 때문에 검을 안 빼면 자꾸 그 아이의 앞에 죽음이 닥쳐올 거야. 이미 여러 번 그랬을걸.”<sup>44)</sup>

삼신할미는 ‘붉은 옷의 여인’의 형상으로 김신에게 나타나 지은탁의 존재는 심장에 박힌 검을 빼는 도구적 역할일 뿐이어서 검을 빼지 않으면 존재의 이유가 사라진다고 말한다. <W>에서 강철은 자신의 존재가 작가 오성무의 출세의 도구에 불과했던 것에 분노하고 절망한다. 이러한 도구적 존재[자]로서의 존재자의 존재성을 부정하는 것, 그리고 이 부정을 긍정하고 존재자들을 나의 ‘이웃’으로 받아들이는 것, 이것이 <도깨비>와 <W>가 공통적으로 지닌 문제의식이자 현대적인 윤리 의식<sup>45)</sup>이라고 할 수 있다.

하이데거는 ‘세계-내-존재(In-der-Welt-sein)’로서의 현존재들이 타인과 더불어 살고 있음을 밝히고 이들을 ‘공동현존재(Mitdasein)’<sup>46)</sup>라고 규정하였지만, 그에게 모든 존재자들은 도구적 관계 속에서 존재할 뿐이다.

타인과 더불어 있음과 타인에 대한 존재에는 일종의 현존재에 대한 현존재의 존재 관계가 놓여 있다. 타인들에 대한 존재 관계는 자기 자신에 대한 고유한 존재를 ‘타인 안으로’ 투사하는 것이 된다. 타인은 자신의 복

43) 에드문트 후설, 이종훈 역, 『순수현상학과 현상학적 철학의 이념들』 2, 한길사, 2009, 267면.

44) <도깨비> 8화, 삼신할미의 발화.

45) Zygmunt Bauman, *Postmodern Ethics*, Cambridge: Blackwell Publishing, 1993.

46) 마르틴 하이데거, 앞의 책, 2013, 166면.

사인 셈이다.<sup>47)</sup>

이러한 하이데거의 존재론은 여전히 주체의 동일성에 근거하여 타자를 자신으로 인도하려는 관점이다. 동일성의 관점에서 타자와의 관련을 ‘도구적 관점’에서 파악하는 하이데거의 존재론은 서구에서 파르메니데스적 일자(一者)의 사유 구조를 계승한 기나긴 존재론의 정점에 해당한다. 이에 대한 레비나스의 비판이 빛난다.

물질은 홀로서기의 불행이다. 고독과 물질성은 서로 어울린다. 고독은, 모든 욕구가 충족될 때, 그때 한 존재에게 계시되는 고차원적 불안이 아니다. **죽음으로 향한 존재**의 특권적인 경험도 아니다. 고독은 말하자면 물질로 가득 찬 일상적 삶의 동반자다. 물질에 대한 걱정이 홀로서기 자체에서 생기고 또한 이 걱정은 존재자로서의 우리의 자유 사건의 표현인 한에서는, 일상적 삶은 우리의 고독에서 나오며, 고독의 진정한 성취이며 속 깊은 불행에 대응하고자 하는, 무한히 진지한 시도이기도 하다. 그러므로 일상적 삶은 타락과는 거리가 멀 뿐 아니라 우리의 형이상학적 운명에 대한 배신과도 거리가 멀다. 일상적 삶은 구원에 몰두하는 것이다. (강조 - 저자)<sup>48)</sup>

일상적 삶은 물질에 대한 걱정과 고독에서 벗어나지 못하는데 이러한 걱정[염려]과 고독은 고차원적인 불안이 아니며, 이러한 고독과 물질에 대한 걱정이 생기는 이유는 이웃을 돌보지 않는 홀로서기 때문이다. 하이데거는, 『존재와 시간』에서 존재자보다 먼저 존재의 존재를 상정하고, 그 존재자의 ‘처해 있음’이라는 존재적 현상을 ‘일상성’이라는 시간 속에서의 기분(Stimmung)으로 규정한 후, 그 대표적인 속성을 ‘죽음으로 향한 존재인 존재자[인간]의 불안(Angst)과 염려(Sorge)로 설명한다. 위와 같은 레

47) 마르틴 하이데거, 앞의 책, 2013, 174면.

48) 엠마누엘 레비나스, 강영안 역, 『시간과 타자』, 문예출판사, 2001, 57면.

비나스의 관점은 바로 이러한 하이데거에 대한 직접적인 비판으로 볼 수 있다.<sup>49)</sup> 레비나스에게 이러한 고독과 물질성은 일상성의 특질이며, 일상적 삶은 타락이 아니라 구원을 향한 시도이다. 레비나스는 세계를 사물들의 총체이기보다는 삶의 요소로 규정한다.<sup>50)</sup> 이 요소는 삶의 환경이며 세계 자체이다. 따라서 물질성을 그 자체로 받아들이고 이 안에서 자기가 아닌 ‘다른 것[타자]’에 의존하는 삶, 이것이 대상과의 관계이며 ‘향유(jouissance)’이다.<sup>51)</sup>

타자들의 과오에 대한 용서는 타자의 과오에 의해 고통을 겪음 속에서 싹튼다. 참는 것, 즉 타자를 위함은 타자에 의해 부과된 모든 겪음의 인내를 함유한다. 타자를 대속함, 타자를 위한 속죄. 양심의 가책은 감성의 ‘문자적 의미’의 비유이다. (강조 - 저자)<sup>52)</sup>

타자와의 관계는 내가 타자로 향함에 있다. 그것은 위와 같은 용서에 그치는 것이 아니라 ‘타자의 필요를 돌봄’에 의해서 ‘단지 자아를 갖지 않는 것이 아니라 자신에 반하여 자기로부터 빼내는 것으로서만 의미를 갖는다. (강조 - 저자)<sup>53)</sup> 이럴 때 타자는 ‘이웃’으로 존재한다. <도깨비>에

49) 하이데거의 존재론을 비판적으로 사유하는 레비나스의 관점은 자크 롤랑이 편집한 레비나스의 1975~1976년 소르본 대학에서의 강의록(김도영·문성원·손영창 역, 『신, 죽음 그리고 시간』, 그린비, 2013.)의 1부 ‘죽음과 시간’에 잘 나타나 있다.

50) 향유에 대해서는 강영안, 『타인의 얼굴』, 문학과지성사, 2017, 130-136면을 참조. 레비나스 철학 전반에 대한 해설로는 이 책 외에도 콜린 데이비스, 김성호 역, 『엠마누엘 레비나스 - 타자를 향한 욕망』(다산글방, 2001.)이 친절하며, 레비나스의 윤리학에 대해서는 김연숙, 『레비나스 타자윤리학』(인간사랑, 2002.)이 읽을 만하다.

51) 엠마누엘 레비나스, 앞의 책, 2001, 65면.

52) 엠마누엘 레비나스, 김연숙·박한표 역, 『존재와 다르게 - 본질의 저편』, 인간사랑, 2010, 238면.

53) 엠마누엘 레비나스, 위의 책, 2010, 142면.

서 김신이 저승사재왕여의 죄를 용서하는 것, 지은탁이 끝내 자신의 소멸을 두려워하지 않고 김신의 검을 빼내기를 거부하는 것, 그리고 지은탁이 유치원생들을 구하기 위하여 트럭의 돌진을 자신의 차로 막아 세우는 행위를 선택한 것 등은 ‘타자 윤리학의 드라마적 판타지이다. 그럴 때 무한의 존재자[타자]<sup>54)</sup>가 개개의 주체로서 신의 운명에 맞설 수 있고, 무한의 삶의 변수들을 자신의 ‘존재 이유’로 정립할 수 있는 것이다.<sup>55)</sup>

현실세계에서 생활세계의 존재자로 살아가는 우리 역시 누군가에게 타자로 존재한다.<sup>56)</sup> 이 타자적 삶은 다른 타자들의 타자적 삶과의 관계를 통해 총체적 세계를 구성한다.<sup>57)</sup> 나의 존재성은 타자의 관심에 의해 성립하며, 나의 생활세계적 측면은 다른 생활세계의 존재자의 개입에 의하여 보다 분명하게 드러날 수 있다.<sup>58)</sup> 이러한 세계의 구성에 대하여 루만은

54) 레비나스는 하이데거와 반대로 존재가 아닌 존재자들이 선재(先在)함을 주장한다. 그저 있음 (Il y a)의 무한의 존재자들이 타자와의 관계를 통해서 각각의 주체로 정립하고, 이 주체들은 타자인 타 주체에게는 다시 타자로 존재한다. 존재와 존재자의 관계에 대해서는 엠마누엘 레비나스, 서동욱 역, 『존재에서 존재자로』, 민음사, 2001을 참조.

55) 드라마 <W>에서 강철이 오연주를 자신의 존재의 이유를 설명해 줄 열쇠로 간주하고 문제를 해결해 나가는 것, 끝없이 변수를 극복하면서 목표를 성취하는 것 역시 판타지의 의미를 잘 보여준다.

56) “교리님 마음을 알 것도 같습니다만 아무도 교리님을 기억할 이 없는 그 낯선 곳에서 그 삶은 과연 더 행복할 수 있을까요. 인간에게 고독만큼 견디기 힘든 것도 없습니다.” “네 그렇죠. 그런데 만일에 단 한 사람이라도 날 기억해 주는 이가 있다면 그 인생은 조금 다르지 않을까요.” 이러한 <인현왕후의 남자>에서 스님과 김봉도가 나누는 대화를 통해 판타지 드라마 속에서도 이러한 관(貫)세계적 측면을 이해할 수 있다.

57) 이 관계의 정립에서 레비나스가 중요하게 간주하는 요소 중 하나는 ‘얼굴’이다. <W>에서 얼굴 없는 살인범이 왜 만화 속 세계에서 제일 먼저 자신의 존재성에 의심을 품고, 그토록 집요하게 존재의 이유를 밝히려 했는지를 레비나스 철학의 관점에서 분석해 보는 것도 흥미 있을 것이다.

58) <푸른 바다의 전설> 8회에서 허준재가 ‘세상에서 가장 쉬운 일이 사람한테 실망하는 일이고, 사람이 사람을 좋아하는 일이 가장 어려운 일’이라고 말하자, 인어(심청)는 “난 사랑하는 일이 가장 쉽던데. 안하려구 안

“세계는 그 안에서 일어나는 작동들의 총합이 아니라 그런 작동들의 상관물로서 이해되어야 한다.”<sup>59)</sup>라고 설명하고 이러한 상관관계를 ‘정보-전달-이해’의 소통 구조커뮤니케이션으로 규정한다. 루만에게는 이 ‘커뮤니케이션’이 사회체계의 원리로 작동한다.

따라서 사회체계의 특징은 특정한 ‘본질’을 통해서, 더욱이 특정한 도덕(행복의 확산, 연대, 생활조건의 균등화, 이성적·합의적 통합 등)을 통해서 규정되는 것이 아니라 오직 사회를 생산하고 재생산하는 작동을 통해서만 규정된다. 그것은 커뮤니케이션이다.<sup>60)</sup>

비록 후설이나 하버마스, 루만 등이 언어와 소통을 강조하기는 하였지만, 이들 모두 예술 작품을 매개로 한 소통에는 별다른 관심을 두지 않았다. 하지만 드라마 양식이 드라마 텍스트를 통한 사회 체계의 커뮤니케이션으로 작동하는 것이야말로 오늘날 드라마의 광범위한 영향력을 설명해 줄 수 있다.<sup>61)</sup> 우리는 드라마 속의 허구세계에서 판타지를 즐기는 것으로 끝나는 것이 아니다. 허구세계의 인물들이 다른 허구 속 생활세계의 존재자들의 개입을 통해 자신의 정체성을 확보해 나가는 것처럼, 우리는 그 모든 허구세계의 타자들과의 관계로부터 나의 타자성을 인식하고 이에 따른 우리의 생활세계적 존재성을 정립해 간다. 이것이 (판타

---

하려구 해도 사랑하게 되던데. 실망은 아무리 하고 싶어도 안 하게 되던데. 사랑이 다 이기던데.”라고 부정한다. 이러한 심청의 ‘순수한’ 세계관에 의해 허준재의 생활세계적 특성에 대한 비판적 통찰이 가해진다. 물론 이는 드라마를 시청하고 있는 시청자의 생활세계적 특성에 대한 환유로 기능한다.

59) 니클라스 루만, 장춘익 역, 『사회의 사회』 1, 새물결, 2014, 186면.

60) 위의 책, 92면.

61) 허구세계에 의하여 영향 받은 현실세계의 변화를 리코르르는 ‘상상적 변형들’(imaginative variations)이라고 명명한다. (폴 리코르, 앞의 책, 2013, 200면.)

지) 드라마의 생활세계적 존재 이유이다.

## 5. 결론

일상성을 미학적 기반으로 삼는 텔레비전 드라마에는 기억과 판타지가 핵심 질료로 작용한다. 이러한 텔레비전 드라마 중에서 판타지적 특성이 강하게 배어 있는 작품들을 특별히 ‘판타지 드라마’라고 규정할 수 있을 것이다. 그러나 판타지 드라마라고 해서 특별한 판타지적 요소를 따로 활용하고 있다고 보기는 어렵다. 즉 예술작품의 본질을 환상성이라고 보는 본고의 관점에 의하면, 텔레비전 드라마에 판타지적 요소가 별도로 있는 것이 아니라 작품에 따라서 판타지의 환상성이 다른 양태와 다른 정도로 그 존재도를 드러내고 있는 것으로 보아야 한다. 이러한 관점에서 본고에서는 판타지의 개념 규정에 입각하여 개별적인 작품을 중심으로<sup>62)</sup> 그 판타지적 성격을 분석하고 의미를 부여하기 보다는, 일반적인 텔레비전 드라마의 외연의 최대치로서 판타지 드라마의 미학과 존재성을 살펴보고자 시도하였다.

이를 위해 본고에서는 ‘생활세계’라는 후설의 개념을 필두로 현실세계와 허구세계의 관련을 논하는 ‘가능세계론’, 그리고 하버마스와 리콰르, 루만 등의 소통이론과 레비나스의 ‘타자윤리학’의 관점에서 판타지 드라마의 환상성의 존재 형식과 작동 방식을 고찰해 보았다. 이러한 관점에 따를 때, 판타지 드라마의 환상성은 우리가 초월할 수 없는 우리 생활세계의 경계를 다른 생활세계의 존재자들의 개입에 의하여 허무는 과정에

62) 이 논문에서 언급한 몇몇 판타지 드라마의 환상성에 대해서는 양승국, 「판타지 드라마에서 주체와 존재의 문제: 텔레비전 드라마 <도깨비>, <W>, <인현왕후의 남자>를 중심으로」, 『동아문화』 제55집, 서울대학교 동아문화연구소, 2017.12에서 더욱 구체적으로 다룬다.

서 가장 잘 드러난다고 할 수 있다. 이때 세계의 경계는 주로 우리가 일상적 삶에서는 도달할 수 없는 세계에 속하는 초월자들이 하강하여 개입하는 행위에 의해 허물어진다. 이러한 과정을 통하여 현실세계에서 살아가는 우리들 역시 타자로 존재함을 자각하고 이러한 타자성을 극복하는 길은 다른 타자에게로 지향하는 방법뿐임을 인식한다. 이 인식이 이루어졌을 때 타자는 우리의 이웃으로 존재한다. 판타지 드라마는 그 자체로 파악되기 힘든 생활세계의 총체성을 밝히는 데 개입하는 초월적 존재자들을 통하여 이웃에 대한 공감을 가능하게 도와준다. 이렇게 판타지 드라마는 현실세계의 존재자들[시청자]로 하여금 생활세계적 존재성을 재인식하게 해 준다.

## 참고문헌

### 1. 단행본

- 강영안, 『타인의 얼굴』, 문학과지성사, 2017.
- 김연숙, 『레비나스 타자윤리학』, 인간사랑, 2002.
- 니클라스 루만, 장춘익 역, 『사회의 사회』 1, 새물결, 2014.
- 데이비드 흙, 김성숙 역, 『인간이란 무엇인가』, 동서문화사, 2016.
- 마르틴 하이데거, 이기상 역, 『존재와 시간』, 까치, 2013.
- 미우라 도시히코, 박철은 역, 『가능세계의 철학』, 그린비, 2011.
- \_\_\_\_\_, 박철은 역, 『허구세계의 존재론』, 그린비, 2013.
- 아리스토텔레스, 천병희 역, 『시학』, 숲, 2017.
- 에드문트 후설, 이종훈 역, 『경험과 판단』, 민음사, 2010.
- \_\_\_\_\_, 이종훈 역, 『유럽학문의 위기와 선험적 현상학』, 한길사, 2010.
- \_\_\_\_\_, 이종훈 역, 『순수현상학과 현상학의 철학적 이념들』 1-2, 한길사, 2012.
- 엠마누엘 레비나스, 강영안 역, 『시간과 타자』, 문예출판사, 2001.
- \_\_\_\_\_, 서동욱 역, 『존재에서 존재자로』, 민음사, 2001.
- \_\_\_\_\_, 김연숙·박한표 역, 『존재와 다르게-본질의 저편』, 인간사랑, 2010.
- \_\_\_\_\_, 김도영·문성원·손영창 역, 『신, 죽음 그리고 시간』, 그린비, 2013.
- 위르겐 하버마스, 장춘익 역, 『의사소통행위이론』 1-2, 나남, 2011.
- 이남인, 『후설 현상학과 현대철학』, 풀빛미디어, 2007.
- 일리아 프리고진·이사벨 스텐저스, 신국조 역, 『혼돈으로부터의 질서』, 자유아카데미, 2011.
- 자크 모노, 조현수 역, 『우연과 필연』, 궁리, 2010.
- 존 로크, 추영현 역, 『인간지성론』, 동서문화사, 2011.
- 질 들뢰즈, 김상환 역, 『차이와 반복』, 민음사, 2004.
- 질 포코니에마크 터너, 김동환·최영호 역, 『우리는 어떻게 생각하는가』, 지호, 2009.



- 츠베탕 토도로프, 최애영 역, 『환상문학서설』, 일월서각, 2013.
- 콜린 데이비스, 김성호 역, 『엠마누엘 레비나스 - 타자를 향한 욕망』, 다산글방, 2001.
- 폴 리콕르, 윤철호 역, 『해석학과 인문사회과학』, 서광사, 2013.
- 플라톤, 박종현 역, 『국가』, 서광사, 2005.
- 한국현상학회편, 『생활세계의 현상학과 해석학』, 서광사, 1992.
- 한스게오르크 가다머, 임홍배 역, 『진리와 방법』 1-2, 문학동네, 2012.
- Austin, J. L., *How to do Things with Words*, New York: Oxford University Press, 1962.
- Bauman, Zygmunt, *Postmodern Ethics*, Cambridge: Blackwell Publishing, 1993.
- Burgin, V., Donald, J. and Kaplan, C., *Formations of Fantasy*, London: Methuen&Co.Ltd, 1986.

## 2. 논문

- 양승국, 「텔레비전 드라마에서 시간, 기억, 존재의 의미」, 『동아문화』, 제52집, 서울대학교 동아문화연구소, 2014.12.
- \_\_\_\_\_, 「텔레비전 드라마에서 기억의 구조와 의미」, 『관악어문연구』 제39집, 서울대학교 국어국문학과, 2014.12.
- \_\_\_\_\_, 「판타지 드라마에서 주체와 존재의 문제: 텔레비전 드라마 <도깨비>, <W>, <인현왕후의 남자>를 중심으로」, 『동아문화』 제55집, 서울대학교 동아문화연구소, 2017.12.

Abstract

How to destroy the boundary of life-world and communicate  
with empathy  
: Aesthetics and ontology of fantasy dramas

Yang Sungood

Memory and fantasy work as core materials on television dramas which build on 'everydayness'. Among them, those with prominent fantastic characteristics can be determined as 'fantasy dramas'. From the viewpoint of this article, which understands fantasy as the essence of artistic productions, the fantastic of fantasy in television dramas indicate its degree of being depending on each work. For this reason, this article tries to explore the aesthetics and ontology of fantasy dramas as the maximum extension of ordinary television dramas, rather than analyze and interpret fantastic properties of individual works in accordance with the definition of fantasy.

This article, to this end, examines how the fantastic of fantasy dramas exist and work, by means of the theory of possible worlds('life-world' of Husserl comes at the head), the theory of communication proposed by Habermas, Ricœur, and Luhmann, and the ethics of the Other of Levinas. With this view, the fantastic of fantasy dramas are exposed the most in the process of destroying the boundary of life-world which we cannot transcend, by the intrusion of beings from other life-worlds. This provides us, living in the real world, an opportunity to realize that we exist as the Others as well and the only way to overcome the Otherness is intentionality toward the Other. Transcendental beings in fantasy dramas intervene in the revelation of the totality of life-world and enable viewers' empathy for neighbors. In this respect, fantasy dramas make beings in the real world

recognize the existence of life-world anew.

Key words : Communication, Fantasy dramas, Fictional word, Life-world, The fantastic

접수일: 2017년 11월 15일

심사기간: 2017년 11월 21일 - 12월 1일

게재결정: 2017년 12월 2일