



넷플릭스 드라마 <더 에이트 쇼>에 나타난 후기 자본주의 통치성 연구

김형식*

<차례>

1. 후기 자본주의 통치성의 공고함
2. 자연법칙을 경유한 불평등의 정당화
3. 공간화된 규율 권력과 주체의 내면화
4. 자본주의 리얼리즘적 예술로서의 드라마

국문초록

프레드릭 제임슨은 자본주의의 종말을 상상하는 것보다 세계의 종말을 상상하는 편이 더 쉽다고 말하며, 후기 자본주의 통치성의 공고함을 설명한 바 있다. 오늘날 자본주의는 유일하게 실현 가능한 정치체제로 여겨지며, 현 상황에 대한 문제 제기나 대안의 모색을 침묵시키는 이데올로기로 작동한다. 넷플릭스 드라마 <더 에이트 쇼>는 이러한 후기 자본주의의 알레고리로 읽을 수 있다. <더 에이트 쇼>에서 묘사되는 후기 자본주의 통치성은 구조를 자연화하고 은폐함으로써 주체의 내면으로 스며든다. 먼저 무대 위에서 참가자들이 부여받은 '위상학적' 위치 차이는 계급 차이로 연결된다. 이는 극심한 차별과 불평등 상황을 유발하지만, 이러한 구조는 당연하고 마땅한 법칙이라 가정된다. 인간이 만들어 낸 임의적인 규칙이 마치 '자연의 법칙'처럼 여겨짐으로써, 불평등한 구조가 고정불변의 사실로 고착된다. 다음으로 이들이 벌이는 게임 내내 어떠한 인간의 얼굴을 한 개입도 존재하지 않는다. 오로지 비인격적이고 초월적인 카메라의 시선만이 모든 곳에서 이들의 모습을 관찰한다. 보이지 않는 시선을 내면화한 참가자들은 상황을 수용하고 자발적인 '쇼'를 보여주기ye 이른다. 이처럼 편재한 규율 권력은 저항의 대상을 모호하게 만들으로써 연대를 분쇄하고 지배 체제를 영속화한다. <더 에이트 쇼>는 저항의 가능성이나 위로를 제공하는 대신, 주체에게 있는 그대로의 현실을 직시하도록 만든다는 데 의의가 있다.

주제어: 권력, 내면화, <더 에이트 쇼>, 불평등, 자본주의 리얼리즘, 통치성, 후기 자본주의

* 남서울대학교 교양대학 강사

1. 후기 자본주의 통치성의 공고함

프랑스 경제학자 토마 피케티는 현시대 자본주의를 진단하며 “현재의 모습을 고수한 자본주의에 더 이상 미래가 없다는 건 당연한 얘기”¹⁾라고 단언한다. 전 지구적 불평등이 갈수록 극심해지고 있으며, 지구의 자연 자원 역시 빠르게 고갈되어 가고 있기 때문이다. 피케티는 “자본주의나 신자유주의에 ‘반대하는 데 그칠 수는 없’²⁾기에, 우리가 어떠한 체제에 ‘찬성’하는지 나름의 대안을 사유하고 제시할 수 있어야 한다고 주장한다.³⁾ 하지만 프레드릭 제임슨은 “자본주의의 종말을 상상하는 것보다 세계의 종말을 상상하는 편이 더 쉽다”⁴⁾고 말한 바 있다. 제임슨의 말은 자본주의의 여러 부작용과 한계에도 불구하고, 유일하게 ‘현실적’이고 ‘실질적’인 경제·정치 시스템으로 자리 잡은 ‘후기 자본주의’⁵⁾ 통치성의 공고함을 보여준다. 이는 후기 자본주의 통치성이 현 상황에 대한 문제 제기와

-
- 1) 토마 피케티, 이민주 옮김, 『피케티의 사회주의 시급하다』, 은행나무, 2021, 11면.
 - 2) 위의 책, 11면.
 - 3) 이와 관련하여 다른 곳에서 토마 피케티는 산업 혁명 이후의 정치적 담론을 크게 국가주의, 사회주의, 자유주의라는 세 갈래로 요약한다. 자유주의가 정치적 견해의 다양성을 강조하고, 국가주의가 민족적·국민적 결속을 강조한다면, 사회주의는 대안적 경제 체제를 건설하려 시도한다. 피케티에 따르면 세 가지 모두 정당한 이데올로기이며, 민주적 공론장 안에서 충분히 논의되어야 할 중요한 논점들을 지니고 있다. 하지만 피케티는 소련의 붕괴 이후 사회주의라는 ‘좌파의 기둥’이 약해졌으며, 그로 인해 극심한 불평등과 환경 파괴 등의 부작용이 초래되었다고 분석한다. (토마 피케티·마이클 샌델, 장경덕 옮김, 『기울어진 평등』, 와이즈베리, 2025, 52면, 137-139면.)
 - 4) 프레드릭 제임슨, 『미래 도시』, 렘 콜라스·프레드릭 제임슨, 임경규 옮김, 『정크스페이스』미래 도시』, 문학과지성사, 2020, 86면.
 - 5) ‘후기 자본주의’란 프레드릭 제임슨이 그의 저서 『포스트모더니즘, 혹은 후기 자본주의 문화 논리』를 통해 주장한 개념이다. 후기 자본주의는 모더니즘 시대의 ‘독점 자본주의’와 근본적으로 단절된다. ‘독점 자본주의’ 시대에 문화는 자연과 관계하며, 인간은 자신의 삶에 대한 자유와 자율성을 지녔다. 반면 ‘후기 자본주의’는 그 외부를 허락하지 않는 체제로서, “이전의 어떤 단계보다도 더 순수해진 자본주의”(프레드릭 제임슨, 임경규 옮김, 『포스트모더니즘, 혹은 후기 자본주의 문화 논리』, 문학과지성사, 2022, 39면)로 기능한다. 후기 자본주의에서는 모든 것이 상품화·물신화될 뿐 아니라, 경제적 인 것이 모든 것을 침식하면서 주체의 자율성마저 사라진다.

대안 모색을 ‘몽상적’이고 ‘낭만적’이며, 심지어 ‘범죄적’으로 치부하여 침묵을 강요하는 강력한 이데올로기로 작용하기 때문이다.

마크 피서는 오늘날 비(非)자본주의적 고민과 사유들이 ‘전체주의’와 결합되어 사장되고 있다고 분석한다.⁶⁾ 이를테면 우리는 자본주의를 비판하는 즉시 북한 체제의 옹호자, 공산주의자, 테러리스트, 파시스트 등으로 치부하는 식의 반응과 맞닥뜨리게 된다.⁷⁾ 이에 덧붙여 제임슨은 “세계의 종말을 상상함으로써 자본주의를 상상”⁸⁾해야 할지 모른다고 언급한다. 그의 말대로 자본주의의 종말을 상상하는 방법은 세계의 종말을 경유해서만 가능한 일이 되었는데도 모른다. 세계가 종말한다면 자본주의 역시 살아남을 수 없기 때문이다. 소설과 영화, 드라마 등 많은 대중문화 콘텐츠에서 세계의 종말에 대한 상상, 현 세계가 처한 위기와 재난에 관한 묘사는 빈번하게 등장하지만, 정작 자본주의 체제의 종말이나 자본주의 이후 도래할 세계에 관한 상상은 찾기 힘들다는 사실은 제임슨의 말을 방증하는 듯하다.

마크 피서는 후기 자본주의 통치성을 가리켜 ‘자본주의 리얼리즘’이라고 명명한 바 있다. 자본주의 리얼리즘은 “자본주의가 유일하게 존립 가능한 정치, 경제 체제일 뿐 아니라 이제는 그에 대한 일관된 대안을 상상하는 것조차 불가능하다는 널리 퍼져 있는 감각”⁹⁾에서 비롯된다. 그것은 “사회적 상상력의 쇠퇴”¹⁰⁾이자, “우리가 이제 자본주의 이후의 사회가 어떤 모습일지 상상조차 할 수 없다는 뜻”¹¹⁾이기도 하다. 자본주의가 “문화

6) 마크 피서, 박진철 옮김, 『자본주의 리얼리즘: 대안은 없는가』, 리시울, 2024, 184면.

7) 토마 피케티 역시 이러한 반응을 염려했는지 자본주의 시스템을 비판하는 저서에서 자신이 어린 시절부터 공산주의자나 사회주의자와는 거리가 멀었다는 사실을 언급한다. 그는 과거의 자신은 시장경제를 부정하는 사회주의자들을 견디기 힘들 만큼 자유주의자였지만, 지금은 자본주의가 도저히 내버려둘 수 없을 정도의 단계에 다다른 상황이기에 대안을 찾아 나서야만 한다고 주장한다. (토마 피케티, 앞의 책, 10면.)

8) 위의 책, 10면.

9) 마크 피서, 앞의 책, 38면.

10) 위의 책, 167면.

의 생산뿐 아니라 노동과 교육의 규제도 조건 지으며, 나아가 사고와 행동을 제약하는 일종의 보이지 않는 장벽으로 작용¹²⁾하기 때문이다. 다시 말해 자본주의 리얼리즘은 현재의 구조를 변경할 수 없는 고정불변의 진리처럼 만들어 내면서, 그 바깥에 관한 사유를 모색할 사회적 상상력을 지속적으로 고갈시킨다. 이는 자본주의가 문화적 재현뿐 아니라 사회 각 분야의 체제를 전반적으로 규정하고 조건 짓고 있으며, 더 나아가 사람들의 사고방식마저 제약하고 있음을 의미한다. 이로써 프랜시스 후쿠야마가 선언한 ‘역사의 종말’, 즉 인류 역사상 처음이자 마지막으로 더 이상의 혁명이나 변화가 필요 없는 역사적 종결의 지점, 최종 형태의 완결된 사회 체제에 도달하였다는 진단이 실현되는 것처럼 보인다.¹³⁾

드라마 <더 에이트 쇼>¹⁴⁾는 현시대가 마주한 곤경을 충실히 담아낸 자본주의 리얼리즘적 텍스트처럼 보인다. 2024년 5월 넷플릭스를 통해 공개된 <더 에이트 쇼>는 공개 직후 국내 1위를 비롯하여 비영어 시리즈 부문에서 1위를 기록할 만큼 전 세계적으로 큰 인기를 끌었다.¹⁵⁾ 이 드라마는 배진수 작가의 네이버 웹툰 <머니게임>¹⁶⁾과 그 후속작 <파이게임>¹⁷⁾을 원작으로 한다. 두 웹툰은 7인의 등장인물이 100일간 폐쇄된 공간에 머무르며 벌이는 ‘서바이벌 게임’을 다루고 있다. 최소한의 돈을 소비하면서 마지막까지 버텨야 많은 돈을 받을 수 있다.¹⁸⁾ <더 에이트 쇼>

11) 위의 책, 167면.

12) 위의 책, 63면.

13) 프랜시스 후쿠야마에 따르면 ‘역사의 종말’이란 인간에게 있어 더 이상 무언가를 위해 투쟁해야 할 모든 대의를 상실하는 순간이며, 동시에 ‘혁명의 종말’이나 ‘예술과 철학의 종말’과의 동의어다. 거기서 인간은 하루 종일 별을 쬐면서 마음껏 조는 개와 다르지 않은 동물적 존재로 전락한다. (프랜시스 후쿠야마, 이상훈 옮김, 『역사의 종말』, 한마음사, 1992, 456-457면.)

14) 한재림 극본·연출, <더 에이트 쇼(The 8 Show)>, 총8회, 넷플릭스, 2024.5.17. 공개.

15) 김성현, 「‘더 에이트 쇼’ 글로벌 1위 등극…한재림 감독 “전 세계 시청자 관심 기뻐”」, 『YTN』, 2024.5.29., https://star.ytn.co.kr/_sn/0117_202405291116314773, 최종 검색일: 2025.12.15.

16) 배진수 글·그림, <머니게임>, 『네이버웹툰』, 2018.11.23.-2020.1.10.

17) 배진수 글·그림, <파이게임>, 『네이버웹툰』, 2020.7.5.-2021.11.7.

는 원작의 설정을 일부 차용하면서도 세부적인 설정을 바꾸었다. 원작과 달리 드라마에서는 머물러야 할 시간과 받아 갈 상금이 미리 정해져 있지 않다. 8인의 인물이 어떻게 행동하느냐에 따라 시간이 늘어나고, 경과된 시간에 비례하여 상금이 적립된다. 이와 같은 변경은 계속해서 흥미로운 사건을 마련하여 인물 간의 갈등을 고조하면서 동시에 각자의 욕망과 차이를 부각하는 요소로 작동한다.

<오징어게임>(2021)이나 <헝거 게임>(2012)과 같은 여타의 ‘서바이벌 게임’에서 참가자는 타인을 전부 죽여 홀로 살아남아야만 최종 승자가 된다. 반면 <더 에이트 쇼>에서 참가자는 타인을 죽이는 대신 타인과 함께 거주하며 마지막까지 버텨야 한다. 전자에서 갈등과 대립의 축은 주최 측과 참가자의 사이에 놓여 있다. 물론 승리하기 위해 참가자는 다른 참가자를 배제해야 하지만, 여기에는 어쩔 수 없는 상황으로 인한 외부적 강요라는 핑곗거리가 제공된다. 이에 <오징어게임>과 <헝거 게임>의 주인공은 경기에 승리한 뒤에 주최 측과 다시 대립 구도를 형성한다. 반면 후자에서 대립 구도는 참가자들 간의 대립으로 변경된다. 참가자는 주최 측과의 대립하는 대신 다른 참가자들과 끊임없는 갈등과 대립 구도를 형성하게 된다. 이는 피지배계급 사이에 내전을 유발하여 저항의 가능성을 봉쇄하는 방식으로 고도화된 후기 자본주의 통치성을 보여준다는 점에서 주목할 만하다.¹⁹⁾

현재까지 <더 에이트 쇼>에 관한 단편적인 비평만이 소수 존재할 뿐, 학술 연구는 수행된 바 없다. 드라마에 대한 평가는 크게 두 가지로 압축

18) 비슷한 장르의 드라마 <오징어게임>에서는 사람들이 죽어 나갈수록 적립금이 쌓이게 되어 최후까지 살아남은 1인이 모든 돈을 독식하게 되지만, <머니게임>과 <파이게임>은 448억 원의 상금이 미리 적립되어 있다는 점에서 다르다. 다만 물가가 바깥 세계의 1,000배에 달하는 데다가 누가 무엇을 구매했는지 공개되지 않기에, 사람들은 돈을 향한 욕망에 사로잡혀 서로 반목하고 갈등을 빚게 된다.

19) 프랑코 ‘비포’ 베라르디, 유충현 옮김, 『붕기』, 갈무리, 2012, 55면; 프랑코 ‘비포’ 베라르디, 송섬별 옮김, 『죽음의 스펙터클』, 2016, 반비, 209면.

된다. 첫 번째로 <더 에이트 쇼>가 “인간 본성의 다면성을 보여주는 기발하고 매력적인 드라마”²⁰⁾로 인간성에 대해 고찰하고 있다는 분석이다. 두 번째로 “자본주의의 잔인한 현실에 대한 가감 없는 비판”²¹⁾으로 당면한 자본주의에 대한 비판을 수행하고 있다는 평가다. 이는 인간 내적 측면과 사회적 측면이라는 두 가지 층위에서 드라마의 가치를 설명하고 있다는 점에서 유의미하지만, 구체적 논증 없이 인상적 측면에 머무르고 있다는 한계를 지닌다. 본 연구는 <더 에이트 쇼>가 후기 자본주의 통치성에 대한 고찰과 재현을 통해 우리 시대가 직면한 곤경을 적확하게 드러내고 있음에 주목한다. <더 에이트 쇼>는 물과 식량 이외에는 주어지지 않는 고립된 공간 안에서 최대한 오래 버티기라는 극단적 상황을 가정하고, 그 안에서 드러나는 다양한 인간 군상의 모습을 담아낸다. 특히 이 드라마는 서로 다른 계급을 지닌 8인의 등장인물을 통해 후기 자본주의 통치성의 폭력과 잔혹함을 적나라하게 드러낸다는 점에 주목해야 한다. 드라마의 배경이 되는 공간은 외부 세계와 물리적으로만 단절되었을 뿐이다. 김민정에 따르면 <더 에이트 쇼>는 “헬조선”이라 불리는 지금 우리가 사는 대한민국의 축소판²²⁾에 해당한다. 현실 세계에서 작동하는 이데올로기, 계급 갈등, 양극화, 통치성 등은 내부 세계에서든 면면히 이어지고 있을 뿐 아니라 더욱 극적인 방식으로 심화된다.

먼저 <더 에이트 쇼>는 해당 작품이 가상의 서사이자 매체를 통해 극화된 이야기라는 사실을 적극적으로 드러낸다. 장면 곳곳에서 화면비가 변경되고, 노이즈 낀 장면과 영사가 돌아가는 소리가 의도적으로 삽입된다. 이는 드라마의 주 무대가 되는 장소의 공간적 특성에서 분명하게 드

20) 연휘선, 「기발하고 매력적인 한국 드라마... ‘더 에이트 쇼’ 원작자·외신도 호평」, 『OS EN』, 2024. 5. 22., <https://www.osen.co.kr/article/G1112340590>, 최종 검색일: 2025.12.15.

21) 위의 글.

22) 김민정, 「[드라마월평] 드라마 시청 전과 후, 당신은 달라질 것인가 : <더 에이트 쇼>」, 『쿨투라』 121호, 도서출판 작가, 2024, 93면.

러난다. 드라마는 시작과 끝에 내부 공간으로 진입하고 빠져나오는 장면을 배치한다.



(장면 1) 1회



(장면 2) 1회



(장면 3) 8회

극의 초반, 저마다의 이유로 절박한 상황에 내몰리게 된 등장인물들은 많은 돈을 벌 수 있다는 메시지에 유혹당해 알 수 없는 장소로 이동한다. 이때 (장면 1)²³⁾에서 보듯, 내부로 향하는 입구에는 화려한 행사나 시상식의 진입로인 양 레드 카펫이 깔려 있다. 안으로 들어가면 커다란 공연장이 마련되어 있다. (장면 2)와 같이 텅 빈 객석과 무대가 보이고, 무대 위에는 ‘쇼’에 참여할 지 의사를 묻는 질문지와 함께 규칙이 적힌 카드가 놓여 있다. 참여를 선택한 참가자가 무대 뒤의 붉은 커튼을 찢히고 들어가면 새로운 공간이 등장한다. 이러한 구조는 마지막 장면에서 동일하게 반복된다. 쇼를 끝내고 밖으로 나온 참가자 배진수(류준열 분)에게 무대 위 주연배우를 비추듯 핀 조명이 떨어지고, 어디선가 커다란 환호와 박수 소리가 들려온다(장면3). 이처럼 극의 배경 공간이 일종의 거대한 무대로 설정되었다는 점, 극 중 상황을 ‘게임’이 아닌 ‘쇼’로 통칭한다는 점²⁴⁾, 반복적으로 등장하는 매체성에 대한 상징들은 <더 에이트 쇼>라는 극 전체

23) 본 연구에서 제시되는 모든 장면은 넷플릭스 공식 영상을 보며 연구자가 직접 캡처한 것이다.

24) 이는 유사한 장르의 드라마인 <오징어게임>과의 차별점이기도 하다. 이와 관련하여 드라마를 연출한 한재림 감독은 드라마가 원작 <머니게임>과 <파이게임> 서사가 합쳐진 내용이 되면서 제목을 변경해야 할 필요성을 느꼈고, 누군가 죽어야만 적립금이 쌓이는 <오징어게임>과 달리 <더 에이스 쇼>는 누구도 죽으면 안 된다는 점에서 ‘게임’보다는 ‘쇼’가 더 적합하다고 판단했다고 밝힌 바 있다. (연희선, 『‘더 에이트 쇼’ 한재림 감독 “도파민에 사라지는 시네마 고민 깊어” [인터뷰](종합)], 『OSEN』, 2024.5.22., <http://www.osen.co.kr/article/G1112340381>, 최종 검색일: 2025.12.15.)

가 현실에 대한 은유이자 알레고리에 해당한다는 사실을 시사한다.

2. 자연법칙을 경유한 불평등의 정당화

마우리치오 랏자라또는 현시대 자본주의가 자명하거나 불변의 것이 아니며 지극히 위태로우며 반복적인 위기에 처해 있다고 분석한다. 이에 따르면 자본주의는 스스로 주장하듯 ‘보이지 않는 손’이란 시장의 ‘자율적 법칙’에 의해 조절되고 작동하는 안정적인 자동 기계와는 거리가 멀다. 후기 자본주의는 시장의 원리를 따라 개입하지 않는 게 가장 ‘효율적’이라 주장하며, 국가의 간섭과 통제를 거부하고 시장의 자유와 규제 철폐를 주장하지만, 실제로는 아주 세부적인 곳까지 모든 것을 통치한다.²⁵⁾ 불안정한 자본주의는 부단한 관리를 요구하고, 그러한 통치하에서만 문제없이 작동하기 때문이다. 마크 피셔 역시 유사한 진단을 내리는데, 후기 자본주의는 국가의 개입을 맹비난하면서도 은밀히 국가에 의존하는 전략을 선택한다. 이는 ‘2008년 금융위기’²⁶⁾ 사태 당시, 국가가 은행을 구제하기 위해 막대한 양의 공적 자금과 세금을 투입한 사태에서 분명하게 드러났다.²⁷⁾ 금융 자본가들의 총체적 부실과 부도덕함에 의해 촉발된 위기에 관해 그 누구도 제대로 처벌받거나 책임지지 않았다. 이는 후기 자본주의가

25) 마우리치오 랏자라또, 허경 옮김, 『부채통치 - 현대 자본주의의 공리계』, 갈무리, 2018, 17면.

26) 2007년 여름 미국의 ‘서브프라임’ 붕괴로부터 촉발된 사태는 2008년 리먼브라더스의 파산으로 이어졌고, 결국 금융위기라는 전 세계의 경제적 파국을 초래했다. 토마 피케티는 2008년 당시 은행권을 구하기 위해 막대한 공적 자금이 투입되었음에도 금융 부문에 대한 감독이 거의 이루어지지 못했으며, 그 근본적 원인인 불평등은 개선되기는 커녕 오히려 심화되었다고 분석한다. (토마 피케티, 박상은·노만수 옮김, 『피케티의 新 자본론 - 지난 10년 피케티가 비판하고 대안을 제시한 자본주의 문제들』, 글항아리, 2015, 13-14면.)

27) 마크 피셔, 앞의 책, 39면.

사회 체제나 문화산업, 더 나아가 국가 자체를 식민화하는 데 성공했기 때문이다. 자본주의는 개인의 내면으로까지 침투하여 자본주의적 생산양식과 소비 패턴에 알맞은 주체성마저 생산할 만큼 광범위한 통치성을 발휘한다.²⁸⁾

이러한 후기 자본주의의 특성은 랏자라또가 “다양한 여러 측면으로 구성된 새로운 통치성의 구축”²⁹⁾이라고 부르는 전략들을 경유하여 정당화될 뿐 아니라, 당연하고 마땅한 조치로 탈바꿈한다. 랏자라또는 미셸 푸코를 참조하여 통치성이란 “인간과 그의 품행에 대한 통치를 목적으로 하는 하나의 국가 테크놀로지”³⁰⁾로 작동하여, 개인에게 특정한 방식만으로 대응하도록 “금지하고 규범을 부여하고 지도하고 명령하며 질서를 부여하고 정상화”³¹⁾하는 힘이라고 분석한다. 그에 따르면 후기 자본주의는 국가와 시장, 사회와 경제, 공적인 것과 사적인 것 사이의 구분을 철폐하고 통합시키고 있으며, 더 나아가 시장 아래에 모든 영역을 복속시키는 방식으로 작동한다. 이런 맥락에서 후기 자본주의는 “시장을 위한 경제·정치·사회 사이의 관계 설정을 주요 목적으로 하는 배치의 기술로서 정확히 규정”³²⁾될 수 있다. 통치성은 전도된 구조를 정상 상태인 양 자연화하여 사회와 주체를 시장의 자유 하에 예속한다.

<더 에이트 쇼>에서 후기 자본주의 통치성은 자신의 이데올로기를 교묘히 정당화하여 정상 상태처럼 꾸며낸다. 극 중의 고립된 공간에서 벌어지는 일련의 사태들, 불평등한 조건과 불합리한 구조가 ‘자연의 법칙’으로 제시되면서 문제의식은 소거되고 당연한 현실로 거듭난다. 8인이 머무르는 폐쇄된 공간은 모두가 함께 사용할 수 있는 공용 공간인 ‘광장’과 1층부터 8층까지 구분된 개인 공간인 ‘방’으로 구분된다. 참가자들은 참가 여

28) 마우리치오 랏자라또, 앞의 책, 114면.

29) 위의 책, 153면.

30) 위의 책, 208면.

31) 위의 책, 198면.

32) 위의 책, 153면.

부를 결정하면서 아무런 정보 없이 1부터 8까지의 숫자를 선택했다.³³⁾ 선택한 숫자는 쇼가 진행되는 동안 각자가 머무르게 될 층의 숫자이자, 극단적인 계급 차이를 ‘위상학적’으로 보여주는 지표로 작동한다. 가장 열악한 공간과 환경의 1층에서 시작하여 한 층씩 위로 올라갈수록 조건이 조금씩 나아진다. 1층은 간신히 서 있을 수 있을 정도로 낮은 층고를 지닌 비좁은 방이지만, 2층은 그보다 조금 더 높고 넓다. 2층보다는 3층이 더 낫다. 차이가 축적되면서 8층은 1층과 비교할 수 없을 만큼 광활한 공간이 된다.



(장면 4) 2화



(장면 5) 2화



(장면 6) 3화

방 안에는 스크린을 활용한 가상의 창문을 마련해 두었는데, 이는 한국 사회에서 가정되는 주거 환경의 계급을 보여준다. 가장 광활하고 커다란 창문을 지닌 8층부터 층이 내려갈수록 창이 점점 작아져 1층에는 작은 쪽창만 놓여 있다. 스크린 창에 비치는 가상의 풍경 역시 차별화되어 있다. (장면 4)에서 볼 수 있듯, 8층은 초고층 펜트하우스나 호텔을 연상시키듯 한강이 내려다보이는 전망과 화려한 경치를 자랑한다. 7층은 빌딩 숲들이 보이는 시티뷰다. 6층은 일반적인 고층 아파트와 유사하다. 층이 낮아질수록 창이 작아져 2층에 다다르면 오래된 빌라들이 보인다. 그리고 (장면 5)에서 보듯 1층은 반지하 같은 좁고 음침한 공간에 다른 집들의 벽만이 내다보일 뿐이다.

층이 가져오는 차별은 이뿐만이 아니다. 쇼가 진행되는 동안 머무른 시간에 비례하여 각자에게 상금이 축적되는데, 그 금액 역시 층별로 다르다.

33) 이후 참가자들은 서로 통성명하는 대신 각자 머무르는 층을 호칭으로 사용한다.

1층은 1분을 머무를 때마다 1만 원, 하루에 1,440만 원이 쌓인다. 이를 층별로 계산해 보면 2층은 분당 2만 원으로 하루 2,880만 원, 3층은 분당 3만 원으로 하루 4,320만 원, 4층은 분당 5만 원으로 하루 7,200만 원, 5층은 분당 8만 원으로 하루 1억 1,520만 원, 6층은 분당 13만 원으로 하루 1억 8,720만 원, 7층은 분당 21만 원으로 일급 3억 240만 원, 그리고 8층은 분당 34만 원으로 일급 4억 8,920만 원이 적립된다. 동일한 시간을 머물더라도 8층에게 누적되는 금액은 1층보다 대략 34배가 더 많다. 34배의 차이는 얼핏 엄청난 격차처럼 보이지만 현실에서 발생하는 양극화에 비하면 적은 수치다. 국제구호개발기구 ‘옥스팜(Oxfam)’의 2025년 보고서에 따르면, 2020년을 기준으로 상위 10%의 소득은 하위 50%에 비해 38배 많다.³⁴⁾ 이러한 격차는 재산을 기준으로 삼으면 더욱 극심해 지는데, 세습재산의 경우 상위 10%가 하위 10%에 비해 920배에 달하는 재산을 점유하고 있다.³⁵⁾

생존에 필수적인 물과 식량 역시 차별적으로 할당된다. 각 방의 내부에는 층을 오갈 수 있는 화물 운송용 엘리베이터가 설치되어 있다. 식량과 물은 내부 엘리베이터를 통해 8층부터 차례대로 운반된다. 주어지는 식량과 물 이외에 추가 구매는 허용되지 않기에, 8층이 마음대로 모든 자원을 독차지할 수 있는 구조다. 이는 8층으로부터 시작되어 아래로 갈수록 낮아지는 위계적 권력 구도를 고착화한다. 만일 위층에서 식량을 독차지하고 내려보내지 않는다면 아래층은 그대로 굶을 수밖에 없다. 위층이 식량을 독점하는 걸 막을 수 있는 어떠한 물리적·제도적 장치나 규칙도 존재하지 않기 때문이다. 아래층은 그저 위층의 자발적 선의와 동정심에 기댈 수 있을 뿐이다. 실제로 8층에 머무르는 참가자 송세라(천우희 분)는 이러한 구조를 활용하여 즉흥적인 기분과 자의적 판단대로 참가자들끼리 합

34) Taneja, Anjela 외, 「[2025 불평등 보고서] 생산자가 아닌 취하는 자가 지배하는 세계, 어떻게 바꿔야 하는가(Takers, not Makers)」, Oxfam GB, 2025., <https://www.oxfam.or.kr/inequality-reports/?idx=241>, 최종 검색일: 2025.12.15.

35) 마우리치오 랏자라포, 앞의 책, 38면.

의된 내용의 결과를 마음대로 바꾼다. 그녀는 원하는 대로 일이 흘러가지 않자, 곧바로 방문을 걸어 잠근 채 식량과 물을 독점한다. 며칠을 굶게 된 참가자들은 8층에게 사죄하고 사정하여 식량을 공급받는 대가로 그녀의 의사를 따르게 된다.

이처럼 극 중 공간은 현실 세계의 양극화와 계급차를 반영하듯 수직적으로 구조화되어 있으며, 그걸 보완할 아무런 장치도 없다. 하지만 불공평한 구조와 규칙에 관해 참가자들은 크게 항의하거나 문제 삼지 않는다. 이런 구조에는 그럴만한 이유가 있으며 '자연스럽다'라고 여겨지기 때문이다. 이는 각층의 구조와 상급 적립 방식을 설명하는 7층(박정민 분)의 대사에서 잘 드러난다.

7층: 피보나치수열입니다.

3층: 나도 들어는 봤는데, 이게 뭐, 우리 상금이랑 이게 뭐, 뭐, 무슨 관계인데요? 이게, 이게 여기서 왜 나와?

7층: 뭐, 저라도 추최 층의 의도를 알 수 있는 건 아니고요. 어쨌든 재밌는 사람들인 거 같네요. 이 피보나치수열이 황금비를 만들거든요.

1층: 황금비요?

7층: 네, 피보나치수열에서 뒤에 있는 숫자를 그 앞에 있는 숫자로 나누면 그 숫자가 커질수록 그 비율이 점차 대략 1.6으로 수렴을 합니다. 그리고 이 1대 1.6이라는 비율이 인간이 안정감을 느끼고 또 본능적으로 아름답다고 느끼는 황금비라고 불리기도 하고요. 뭐, 이를테면 신용카드의 세로와 가로의 비율이 황금비와 유사합니다. 또 공교롭게도 저희가 여기 들어오면서 선택했던 각 층의 숫자가 적혀 있던 이 카드도. (2화)³⁶⁾

36) 본 연구에 제시되는 모든 대사는 넷플릭스 공식 자막을 바탕으로 연구자가 직접 작성한 것이다.

같은 공간에서 동일한 시간을 보내고 있음에도, 임의로 선택한 숫자에 따라 커다란 차이를 보이는 적립 방식에 관해 7층은 ‘피보나치수열’을 내세운다. 이에 따르면 1층에서부터 8층까지 늘어나는 적립 금액의 불평등은 ‘피보나치수열’에 근거하고 있다. 피보나치수열은 1대 1.618이라는 이른바 ‘황금비’를 만들어 내는데, 이는 인간이 본능적으로 아름다움을 느끼는 이상적인 비율로 여겨진다. 실제로 많은 이론가와 예술가들은 황금비의 다양한 사례를 찾아내면서 이상적인 미의 실재를 확신했으며, 이러한 작품들은 종교적 숭배의 대상처럼 여겨지기도 했다.³⁷⁾ 황금비 이론에 따르면 레오나르도 다빈치의 작품 ‘비트루비우스적 인간(Vitruvian Man)’을 비롯해 피라미드, 파르테논 신전 등 고대부터 위대한 건축물과 예술 작품은 모두 황금비를 따라 만들어졌다. 이들은 더 나아가 신용카드나 담뱃갑, 아이폰, A4 용지의 크기 모두 ‘황금비’에 따라 제작되었다고 주장한다.

하지만 피보나치수열에 근거한 황금비 이론은 근거 없는 추측과 잘못된 예시들로 가득하다. 황금비의 예로 흔히 제시되는 A4 용지는 1대 루트 2(1.414)의 비율로 제작되어 있다.³⁸⁾ 신용카드의 비율은 1대 1.574이며, 파르테논 신전은 1대 2.25의 비율을 지녔다. 이 외에도 황금비의 예시로 등장하는 비너스 상이나 다비드상 역시 황금비와는 거리가 멀다는 사실이 밝혀졌다.³⁹⁾ 요컨대 피보나치수열에 근거한다고 주장하는 황금비는 대부분 관련 없는 대상들을 나열하여 짜맞춘 것들일 뿐이다.⁴⁰⁾ 더군다나 인간이 황금비를 아름답다고 느낀다는 사실을 증명할 어떤 객관적인 근거도 제

37) 윤민희, 「수와 시각예술의 상징적 측면에서 황금비의 재조명」, 『한국디자인문화학회지』 28(1), 한국디자인문화학회, 2022, 335면.

38) 최일, 「한경 BIZ School」 과학으로 포장된 투자기법들… 모두 믿을 만한가, 『한국경제』, 2018.3.22., <https://www.hankyung.com/article/2018032243291>, 최종 검색일: 2025.12.15.

39) 윤민희, 앞의 글, 339-340면.

40) 김중화, 「과학을 읽다: 피보나치수열의 ‘황금비율’은 거짓?」, 『아시아경제』, 2019. 3. 2 0., <https://view.asiae.co.kr/news/view.htm?idxno=2019031915031100777>, 최종 검색일: 2025.12.15.

시된 바 없다. 설사 황금비의 존재가 증명된다고 하더라도, 그것으로 현실의 불평등이 정당화될 수는 없다. 수학적 사실이 해당 분야 이외의 현실 세계에 적용되는 건 전혀 다른 이야기이기 때문이다.

이처럼 불평등한 구조의 근거를 그와는 무관한 공식, 수학 이론, 자연 법칙 따위에서 조달하여 변명거리를 마련하는 방식은 이후에도 반복된다. 각 층은 구획되지 않은 하나의 커다란 방으로 이루어져 있어, 화장실이나 욕실 공간이 따로 마련되어 있지 않다. 엘리베이터를 통해 제한적으로 공급되는 식수의 양은 그리 충분하지 않기에, 참가자들은 제대로 씻을 수 없으며 용변도 처리하기 힘들다. 이에 참가자들은 휴지와 비닐봉지 등을 주문하여 각자의 방에서 배설물을 처리한다. 하지만 점차 참가자들은 배설물과 한 공간에서 생활해야 한다는 사실에 곤란함을 느끼기 시작한다. 이때 1층의 노상국(배성우 분)은 엘리베이터를 통해 배설물을 내려주면 자신의 방에 모아서 보관하겠냐고 제안한다.

- 1층: 제가 생각을 좀 해봤는데요. 제가 일도 잘 못 하고, 자꾸 이런 일이 생기고. 제가 할 수 있는 일이 뭘까 생각을 좀 해봤어요. 근데 그... (중략) 배변 봉투라도 저한테 좀 내려주시면 어떨까 해서요.
- 3층: (나레이션) 그래서 육체노동 대신 자기가 할 수 있는 일이 뭘까 끊임없이 찾던 중 배송구가 눈에 들어왔다고 했다. '이 배송구로 어찌면 도시락이 아닌 다른 것들도 아래층으로 내려보낼 수 있지 않을까?'라는 생각을. 1층의 제안과 승낙으로 그렇게 환경미화원이 탄생했다. (경쾌한 음악과 새소리) 모두가 각자의 역할을 다해낼 때 사회는 비로소 안정적으로 기능하기 시작한다. 1층은 찾아낸 것이다. 교환 가능한 본인의 가치를. (중략) 어찌면 제법 공평하다. (2화)

오래 머무를수록 적립되는 금액이 늘어나기에, 참가자들은 계속해서

‘쇼를 보여주며 남은 시간을 연장해야만 한다. 1층이 위와 같은 제안을 한 건 다리가 불편한 자신이 쇼를 연장하는 데 기여하지 못하고 있다고 여기기 때문이다. 극 중 화자에 해당하는 3층은 적당히 소시민적이고 속물적인 평범한 사람들을 대변하는 인물이다. 그는 자신을 희생하면서까지 타인을 위해 적극적으로 나설 만큼 정의로운 인물은 아니지만, 그렇다고 해서 폭력적이거나 반사회적 인물도 아니다. 이를테면 3층은 시간을 연장하기 위한 왕게임 중, 5층 문정(문정희 분)의 가슴을 만지라는 8층의 요구가 윤리적이지 않다는 이유로 거부하고 전기충격기를 맞는 벌칙을 선택한다. 그런 3층은 1층의 제안을 두고 육체노동을 하지 못한 1층이 마땅히 감내해야 할 몫이라고 생각한다. 그의 말대로 ‘모두가 각자의 역할을 다해낼 때 그것이 건강하고 올바른 사회가 아니던가? 3층의 독백과 함께 경쾌한 음악과 새소리가 깔리면서 마치 1층의 제안이 이상적이라는 듯한 분위기가 조성된다.

3층의 가정은 본인을 내다 팔아서 재화를 획득하는 시장경제 원리에 기반한다. 누군가는 노동력을 팔고, 누구는 지식을 팔지만, 아무것도 팔게 없다면 1층처럼 배설물이라도 수용해야 한다. 3층은 이를 두고 ‘체법 공평한 방식이라 말한다. 하지만 이러한 방식은 선진국이 주도하는 ‘쓰레기 식민주의’와 다르지 않다. 국제 환경단체 그린피스에 따르면, 현재 많은 선진국은 개도국에 무역, 재활용, 원조라는 명목으로 쓰레기를 ‘수출’하고 있다.⁴¹⁾ 하지만 쓰레기 수출은 “가난한 나라에 쓰레기를 밀어 넣으며 환경·건강 피해까지 전가하는 인종차별이자 착취”⁴²⁾에 해당한다. 그린피스 보고서에 따르면 선진국의 쓰레기는 제대로 된 처리시설이 갖춰지지 않

41) 오경민, 「‘재활용’ 가면 쓴 채…선진국 쓰레기는 개도국으로 흐른다 [마당 위의 플라스틱]」, 『경향신문』, 2025.7.8., <https://www.khan.co.kr/article/202507080600031>, 최종 검색일: 2025.12.15.

42) 손가영, 「우리가 버린 플라스틱, 말레이시아 시민들에 질병 안긴다」, 『프레시안』, 2025.8.12., https://www.pressian.com/pages/articles/2025081119400489826?utm_source=naver&utm_medium=search, 최종 검색일: 2025.12.15.

은 저개발 국가에 헐값으로 수출되어, 불법 소각되거나 그대로 방치된 채 썩어가며 환경을 오염시키고 지역 주민의 건강을 위협한다.⁴³⁾ 1층은 쇼바깥의 현실 세계에서 가장 가난하고 열악한 상황에 놓여 있는 하층민이다. 그는 쇼 내부에서도 가장 적은 돈을 벌고 장애 탓에 차별당한다. 낮은 계급의 약자라 해서 1층에게 배설물을 처리할 모든 책임을 전가하는 것은 ‘쓰레기 식민주의’와 다르지 않다. 특정인에게 배설물 수용을 강요하는 건 인간으로서의 존엄을 해치는 일일뿐더러, 비위생적인 환경을 마련하여 장기적으로 건강에 악영향을 미치게 할 것이 자명하다. 하지만 이러한 불합리한 조치는 누구나 자신의 노동력을 판매해야만 한다는 시장경제 체제의 명목하에 마땅하고 이상적인 조치인 양 장려된다.

이후 1층이 선보인 장기 자랑으로 인해 시간이 크게 연장되자, 1층은 배설물을 보관하는 층을 다시 선정하자고 제안한다. 제비뽑기를 비롯한 다양한 선정 방식이 논의되던 중, 6층의 태석(박해준 분)은 투표를 통해 배설물을 보관할 층을 선정하자고 제안한다. 이에 대해 2층의 춘자(이주영 분)는 투표를 “누구 하나 정해서 그냥 괴롭히자는 거”일 뿐이라 비판한다. 6층은 ‘민주적 방식’으로 “일에 적합한 사람을 선출”하자는 거라고 반박하지만, 2층은 “똥 받는 데 적합한 사람 있어? 누구? 너?”(3화)라고 반문한다. 2층의 말대로 모두가 기피하는 역할을 맡기에 ‘적합한 사람’이란 건 있을 수 없다. 하지만 이는 ‘민주적’이라는 명목으로 포장되고, 결국 6층의 주도로 투표를 통한 선정 방식이 채택된다.

투표를 앞두고 3층은 혹시 자신이 뽑힐지 걱정하며 7층과 대화하는데, 이때 7층은 이렇게 말한다.

7층: 너무 걱정하지 마십시오. 아마 3층 님이 걸리지는 않을 겁니다. (중략) 1층 님한테 표가 몰릴 가능성이 높아요. (중략) 깨진 유리창 이

43) 이재빈, 「쓰레기 수출국 韓…플라스틱 소비 줄여야」, 『월간환경』 224, (주)이제그린, 2019, 58-59면.

론이라는 게 있는데 이미 더럽혀진 곳에는 사람들이 죄책감을 갖지 않고 쓰레기를 갖다 버린다는 겁니다. (중략) 전 사실 1층 님이 이 현실을 받아들이는 과정이라고 생각합니다, 이 투표가. 그리고 받아들이면 편하죠, 건디기…. (3화)

이번에 7층은 ‘깨진 유리창 이론’을 들고 나온다. 1982년 미국의 윌슨과 켈링이 발표한 논문에서 비롯된 ‘깨진 유리창 이론’에 따르면 유리창이 깨진 채로 방치하기 시작하면, 점차 다른 유리가 추가로 깨지는 현상이 발생하게 된다. 사람들은 잘 관리가 되고 깨끗한 상태일 때는 해당 상태를 그대로 유지하려 들지만, 타인에 의해 이미 훼손된 상태일 경우 추가적인 오염이나 손상을 일으키는 행동에 대한 죄책감이나 심리적 저항감이 감소하는 경향을 지녔기 때문이다. 사소한 일탈에 대한 방관은 점차 확대되어 결국 해당 지역의 범죄율의 증가로까지 이어지게 된다. 우리나라에서 ‘깨진 유리창 이론’은 ‘깨진 유리창 법칙’이라고까지 불릴 만큼 당연하게 여겨지며 광범위한 대중적 인지도를 얻고 있다. 그러나 이는 학문적으로 검증된 바 없는 가설이나 추론 수준에 머무를 뿐이며, 저자 자신도 과학적 증거가 부족하다는 사실을 인정한 바 있다.⁴⁴⁾⁴⁵⁾ 그러나 7층은 불확실한 심리적 경향성을 근거로 들어, 사람들이 다른 층을 고르기보다 이미 배설물로 오염된 상태인 1층을 다시 선택하게 될 것이라고 크다고 주장한다.

(장면 5)에서 보듯 1층은 제대로 서 있기도 힘들 만큼 가장 협소하고 열악한 조건을 지녔다. 게다가 1층은 가뜩이나 좁은 방 안에 배설물을 쌓아

44) 이기현, 「깨진 유리창 이론에 대한 고찰」, 『형사정책』 28(1), 한국형사정책학회, 2016, 115-116면.

45) 깨진 유리창 이론이 겨냥하여 단속하고 소탕하려는 집단은 해당 사회의 사회·경제적 약자에 머무른다. 깨진 유리창 이론은 걸인, 부랑자, 노숙인, 알코올중독자, 저소득층 아이들과 같은 계급이 왜 그런 행동을 하게 되었는가에 대한 근본적인 고민이나 개선을 위한 노력을 시도하지 않는다. 단지 처벌과 감금의 방식으로 약자들을 축출해 비가시화할 뿐이다. (위의 글, 130-131면.)

두느라, (장면 6)처럼 몸을 가누기도 힘든 상황에 놓인다. 1층은 적립 금액에서 식량 배분, 신체적 조건까지 모든 면에서 가장 취약한 상황에 놓여 있다. 하지만 7층이 설명한 깨진 유리창 이론에 따르면 사람들은 약자이자 소수자인 1층을 또다시 괴롭히는 선택을 할 가능성이 농후하다.⁴⁶⁾ 그것이 자연스럽고 ‘당연한’ 이치다. 여기서 ‘민주적 투표’라는 건 비참한 현실에 적당한 설명과 핑곗거리를 마련해주는 하나의 구실로 작동할 뿐이다. 투표를 통해 1층이 선발되고 나면, 사람들은 이전까지 가지고 있던 1층을 향한 일말의 미안함과 동정심마저 잃어버리게 될 것이다. 이전까지는 1층이 자발적인 선의와 희생으로 배설물을 받아왔다고 여겼지만, 투표 이후 1층이 배설물을 받는 행위는 ‘민주적’ 방식을 통해 결정된 당연한 일로 변하기 때문이다. 그 과정에서 발생하는 약간의 곱끄러움과 찝찝함은 ‘깨진 유리창 이론’이라는 정체불명의 가설이 적절한 변명거리를 제공하여 해결해 준다. 모든 일은 결국 순리대로, 정해진 법칙과 이론대로 ‘자연스럽게’ 흘러갈 뿐이기에 개인은 책임지지 않아도 된다. 세상이 원래 그런 식으로 굴러간다면, 내가 아니라 누구라도 비슷하게 행동했을 것이기 때문이다. 7층에 따르면 이러한 방식은 1층에게도 상황을 감내하고 수용하게 만드는 수단으로 작동한다.

파울 페르하에허에 따르면 현재의 불평등을 자연의 이치나 사회법칙 따위를 활용해 정당화하는 것은 후기 자본주의의 주요한 통치 전략 중 하나다. 이에 따르면 다윈주의가 주장한 ‘적자생존’의 개념은 사회진화론을 경유하여 백인 우월주의에서 유전자 결정론으로, 또 능력주의로 옮겨왔다. 백인만이 우월하며 신에게 선택받은 ‘적자’라는 인종차별적 이론은 제국주의 시대가 끝남에 따라 ‘사회화’된다.⁴⁷⁾ 사회화된 적자생존 이론에

46) 이후 투표를 통해 선정된 결과 수용을 8층이 거부하고 이후 상층 참가자들이 폭력으로 하층 참가자들을 착취하고 권력을 휘두르게 되면서, 7층의 결과 예측은 무색해진다. 결국 3층과 4층이 배설물을 나누어 보관하게 된다.

47) 파울 페르하에허, 장혜경 옮김, 『우리는 어떻게 괴물이 되어가는가』, 반비, 2015, 73-74면.

따르면 우리는 누구나 노력하고 능력을 키운다면 성공할 수 있다. 그렇게 성공한 자가 곧 '적자이며, 성공이야말로 '적자라는 사실을 증명하는 증거다. 프랑코 '비포' 베라르디는 이를 '사회적 다윈주의'라고 명명하는데, 사회적 다윈주의는 "자연 영역에서와 마찬가지로 사회 영역에서도 일어나는 진화라는 단언적 힘을 멈출 수 없다"⁴⁸⁾라고 주장한다. 이에 따르면 적자생존의 법칙은 진화의 승고한 원리로서 인간이 만들어 낸 어떠한 합리성보다 앞서는 '자연의 법칙'에 해당한다. 불완전한 인간은 자연의 법칙에 반박할 수 없으며 그저 굴복하고 수용해야만 한다.⁴⁹⁾

하지만 페르하에허는 적자생존이 이론적 자원으로 끌어오는 찰스 다윈은 그런 주장을 한 적이 없다고 반박한다. 다윈의 이론에서 '적자란 '환경에 가장 잘 적응한 자를 의미할 뿐이다. 하지만 사회진화론은 '적자를 '가장 성공하고, 가장 강하고, 가장 우월한 자로 의미로 왜곡한다.⁵⁰⁾ 페르하에허는 '적자라는 게 도대체 누구인지에 대한 아무런 객관적 기준이 없으며, 시스템의 옹호자들에 의해 임의로 정해지고 있다고 비판한다.⁵¹⁾ 후기 자본주의는 마음대로 현실을 구조화하면서 자연의 법칙에 따라 선정된 '적자에게 마땅한 지원을 한다고 주장한다. 다시 말해 승자에게 막대한 자원과 재화를 몰아주면서, 그들이 꼭대기에 앉아 있다는 사실이 적자의 증거라는 식의 순환 논증을 갖다 붙인다. 이에 극 초반까지 규칙의 불합리함에 적극적으로 불만을 표시하던 3층은 극 후반으로 가면, 불평등한 구조가 "자연의 질서이자 선택이었으며 신이 우리를 내려다볼 때 가장 이상적인 황금비였다"(8화)라고 고백하기에 이른다. 요컨대 <더 에이트 쇼>의 극심한 불평등은 인간이 창조한 임의적인 구조일 뿐이지만,⁵²⁾ '자

48) 프랑코 '비포' 베라르디, 앞의 책, 2016, 55면.

49) 위의 책, 56면.

50) 파울 페르하에허, 앞의 책, 73-74면.

51) 위의 책, 136-137면.

52) 극 중에 등장하는 대부분의 소품과 공간이 모두 실체가 아니라는 사실도 이러한 사실은 은유하는 듯하다. 앞서 언급했듯, 각 방의 창문은 모두 스크린에서 재생되는 가상의

연의 질서, ‘산’, ‘황금바’ 등 실질적으로 아무런 연관성이 없거나 증명되지 않은 외부의 규칙과 법칙, 이론 따위의 잘못된 권위에 기대어 정당화되고 자연화됨으로써 고정불변의 사실로 고착된다.

3. 공간화된 규율 권력과 주체의 내면화

쇼에 참여하기 전, 지인의 말을 믿고 사채까지 빌려 투자했다가 사기당한 진수는 9억이라는 막대한 빚을 갚을 길이 없어 양화대교에 올라가 한강 아래로 뛰어들려 한다. 온종일 일해도 이자조차 감당할 수 없기 때문이다. 뛰어내리려는 찰나, 휴대전화에 알람 메시지가 도착한다. 누군가 그의 통장에 100만 원을 입금한 것이다. 정체불명의 인물은 반복해 100만 원을 입금하면서, 진수가 포기한 시간을 사고 싶다는 메시지를 보내온다. 뒤이어 호화로운 대형 리무진이 도착하고 뒷문이 열린다. 모든 걸 포기하려던 진수는 선뜻 거액을 보내오는 수수께끼 같은 대상의 제안에 실낱같은 희망을 품고 차에 올라탄다.



(장면 7) 1화



(장면 8) 1화



(장면 9) 8화

화면이다. 이 외에도 참가자들이 착용한 옷의 모양은 티셔츠 위에 그려진 것이며, 주머니 역시 그림이라 아무것도 담을 수 없다. 광장 가운데 수영장처럼 보이는 공간은 천장에서 영사기로 투사한 것이며, 광장에 놓인 음식들은 모형에 불과하다. 이는 극 중 공간이 현실에 대한 모방(미메시스)이라는 사실을 암시함과 동시에, 그것이 가상의 신기루와 같이 실제 없는 대상이라는 걸 보여준다.

(장면 7)에서 보듯 차가운 조명이 드리운 리무진 뒷자리에는 아무도 타고 있지 않다. 물론 누군가 앞에서 차를 운전하고 있을 테지만, 카메라는 한 번도 운전석을 비추지 않는다. 운전석은 뒷좌석과 분리되어 있기에 뒤에 탄 진수는 운전하는 사람을 볼 수 없다. 진수는 운전석에 있을 누군가를 향해 말을 걸거나 질문을 던져보지만 어떤 대답이나 반응도 돌아오지 않는다. 차는 마치 스스로 굴러가기라도 하듯 목적지를 향해 묵묵히 이동할 뿐이다. 이러한 과정은 진수뿐 아니라 다른 참가자들 역시 유사한 방식으로 경험한다. 쇼 참가 여부를 묻는 것도, 규칙을 설명하는 것도, 미리 준비해 둔 카드와 안내서 등의 준비된 메시지를 통해 이루어진다. 메시지는 사람의 흔적이 남는 필사가 아닌 프린터기로 인쇄된 글씨로 제공된다.

이러한 양상은 쇼가 시작된 이후에도 지속된다. 각층의 방안에는 원하는 걸 주문할 수 있는 인터폰과 물건을 받을 배송 엘리베이터가 놓여 있다. 인터폰에 대고 말을 걸어보아도 아무런 대답이 들려오지 않는다. 요구 사항을 전달하면 (장면 8)처럼 엘리베이터의 옆 화면에 금액과 함께 주문 여부를 다시 한번 묻는 'y/n'이 켜질 뿐이다. 주문을 선택하면 엘리베이터를 통해 물건이 도착하고, 거부하면 화면은 꺼진다. 물론 이러한 과정 전체가 자동화된 기계적 방식으로만 처리되는 것은 아닐 것이다. 특정한 의류 제품 구매부터 술 제조법, 총기 구매에 이르기까지 복잡하고 까다로운 주문도 금세 처리되는 걸로 볼 때 수화기 너머에는 분명히 사람이 존재할 것 같지만, 카메라는 그 누구도 비추지 않는다. 쇼가 시작되고 난 뒤, 등장하는 인물은 참가자 8인뿐이다. 각 인물을 소개하는 장면에서 제한적으로 다른 인물이 등장하지만, 이는 현재가 아닌 과거의 플래시백 장면이다. 참가자들은 차가운 수화기나 스크린과 같은 기계장치로만 소통할 수 있다. 쇼를 모두 마친 뒤 마주하는 광경 역시 텅 빈 객석과 스피커에서 재생되는 녹음된 박수갈채뿐이다.

이처럼 쇼 안에는 어떠한 인간의 얼굴을 한 간섭이나 개입도 가미되지 않는다. 참가를 제안받고 선택하여 쇼가 시작되는 순간부터, 물건을 구매

하고, 시간을 추가 적립할 때도, 참가자들 사이에서 분란이 발생하고, 폭력 사태가 발발하더라도, 6층이 전기충격기를 쏘아대거나 충격을 가해도, 8층이 다른 참가자를 감금하여 수면 고문을 자행할 때도 쇼가 시작하고 종료되는 순간까지 쇼와 관련된 그 누구의 모습도 보이지 않는다. 마크 피셔는 이처럼 책임을 져야 할 자리에 인간 주체가 사라지는 현상에 관해 콜센터를 예시로 들어 설명한다. 이에 따르면 콜센터 경험이야말로 후기 자본주의의 통치성을 집약적으로 보여주는 현상이다.

콜센터 경험에는 후기 자본주의의 정치적 현상학이 집약되어 있다. 활기찬 어조의 홍보에 말문이 막히면서 느끼는 따분함과 좌절감, 상담원들이 제대로 교육받지 못했거나 잘못된 정보를 알고 있어 상담원을 바꿔 가며 똑같은 세부 내용을 여러 번 반복해 들어야 할 때의 답답함, 책임자가 없기 때문에, 즉 (콜센터에 전화를 걸면 바로 알게 되듯) 제대로 아는 사람도 없고 문제를 해결할 수 있을 때라도 그럴 권한이 있는 사람이 없기 때문에 무력하게 기다리면서 쌓여가는 노여움 등이 그런 현상이다. 이런 상황에서는 분노를 터뜨리는 것 외에는 할 수 있는 일이 없다.⁵³⁾

콜센터에 전화해 보아도 사안에 관해 제대로 아는 담당자는 존재하지 않으며, 상황을 책임지고 해결할 권한이 있는 사람도 없다. 할 수 있는 일이라곤 무력하게 기다리다가 화를 내고, 결국 제품에 지쳐 포기하는 것뿐이다. 파울 페르하에허는 우리가 “익명의 권력이 지배하는 세상에 살고 있다”⁵⁴⁾라고 말한다. 후기 자본주의의 권력은 “어디에 있는지 알 수 없기에 도덕적인 권위 역시 행사하지 않는 권력”⁵⁵⁾이다. 익명의 권력은 책임의 주체가 될 수 없다. 이에 페르하에허는 후기 자본주의의 통치성이 “권력의 중심은 비어 있고 의자엔 아무도 앉아 있지 않”⁵⁶⁾게 만드는 전략을 사

53) 마크 피셔, 앞의 책, 136면.

54) 파울 페르하에허, 앞의 책, 228면.

55) 위의 책, 228면.

용한다고 분석한다. 해결해야 할 불합리한 문제점과 불평등한 현상은 그대로 남아 지속되지만 이를 책임져야 할 자리에 아무도 없다면, 우리는 도대체 누구를 향해 분노해야 하며, 무엇에 맞서 투쟁하고 상황을 바꿀 수 있단 말인가? 후기 자본주의 통치성은 권력의 심장부에 인간의 얼굴을 한 책임자 대신 기계적이고 자동화된 시스템, 텅 빈 구조를 얹혀둠으로써, 연대와 저항의 가능성을 말살한다.

물론 해결된 건 아무것도 없기에 남아있는 분노가 저절로 사그라들 리 없다. 마크 피셔는 남은 분노가 결국 “허공을 향해 가해지는 공격, 자신과 마찬가지로 체계의 희생자이지만 그에 대한 연대의 가능성은 없는 누군가를 향한 공격으로 표출”⁵⁶⁾된다고 주장한다. <더 에이트 쇼>에서 함께 불만을 터뜨리고 서로의 처지에 공감하던 참가자들은 시간이 지날수록 반목하고 서로를 착취하기 시작한다. 상층부와 하층부로 나뉘어져 세력을 형성하고, 번갈아 가며 지배하다 반란이 발생한다. 그럴 때면 잔혹한 폭력과 감금이 자행된다. 누군가는 총을 맞고, 치아와 발톱을 뽑히며, 심지어 죽음에 이르기도 한다. 문제의 궁극적 원인은 불합리한 구조를 설정하고 잔혹한 규칙을 마련해 둔 카메라 시선 너머의 권력자에게 있지만, 참가자들의 분노와 저항은 대상을 찾지 못한 채 그저 눈에 보이는 서로를 향한 뿐이다.

대신 곳곳에 설치된 CCTV 카메라라는 익명의 시선이 사라진 인간의 자리를 대신한다. 물론 카메라는 인간이 아닌 기계이기에 어떠한 도덕적·법적 책임도 지지 않지만, 참가자들을 감시하는 역할을 충실히 수행한다. 책임자가 사라진 자리에 비인격적이고 초월적인 카메라의 시선만이 참가자들의 모습을 무심히 지켜보고 있다. (장면 9)에서 볼 수 있듯 카메라는 각층의 방 안에서부터 광장에 이르기까지 사각지대를 찾기 힘들 만큼 촘촘하게 설치되어 있다. 카메라가 동작 중임을 알리는 붉은색 등은 마치

56) 위의 책, 229면.

57) 마크 피셔, 앞의 책, 136면.

살아있는 생물처럼 부단히 점멸하며 감시 작업이 이상 없이 수행되고 있다는 불쾌한 정보를 전달한다. 참가자들이 옷을 갈아입거나 용변을 보는 순간에도, 8층과 6층이 성관계를 갖는 순간에도, 카메라는 집요하게 이들을 감시한다. 참가자의 일거수일투족을 면밀하게 관찰하면서 쇼의 연장 여부를 판단한다.

미셸 푸코는 감시하는 주체의 모습은 보이지 않지만 내부의 대상은 항상 감시받는 듯한 창살 없는 감옥의 공간, 어디에도 없지만 어디에나 존재하듯 편재하는 규율 권력이 ‘관옵티콘(panopticon)’에 관한 구상으로부터 비롯되었다고 분석한 바 있다. 미셸 푸코에 따르면 18세기 제레미 벤담이 고안한 관옵티콘은 중앙의 탑을 중심으로 원형 건물이 둘러싸고 있는 형태로 만들어진 감옥이다. 중앙탑 안의 감시자는 각 방 안에 있는 수용자의 모습과 행동이 뚜렷하게 보이지만, 역광으로 인해 방 안에 있는 사람들은 감시자의 모습을 볼 수 없다. 푸코는 벤담이 만들고자 했던 건 단순히 감옥과 같은 특정 시설을 위한 건축학적 형상이 아니라, 감시를 활용한 권력 테크놀로지였다고 말한다.⁵⁸⁾ 벤담은 관옵티콘이 “사람들을 가공하고 만들어 내며 교정하는 데 적합한 감옥을 조직”⁵⁹⁾할 뿐 아니라, “공장이나 학교 등지에서도 마찬가지로 사용”⁶⁰⁾될 것이라 여겼다. 관옵티콘의 건축학적 아이디어로부터 시작된 권력 테크놀로지는 학교, 병원, 군대를 거쳐 점차 사회 전반으로 퍼져나가게 된다.

비대칭적인 감시의 시선을 활용한 통치 방식은 과거의 군대나 폭력, 물리적 속박을 활용한 비효율적 통치 방식을 대신하여, 저비용에 효율적으로 사람들을 억압하고 예측하는 ‘규율 권력’⁶¹⁾으로 작동한다. 푸코는 이러

58) 미셸 푸코, 이상길 옮김, 『권력과 공간』, 문학과지성사, 2023, 143-145면.

59) 미셸 푸코, 오르트망 심세광·전혜리 옮김, 『비판이란 무엇인가? 자기 수양』, 동녘, 2016, 158면.

60) 위의 책, 158면.

61) 푸코는 규율 권력이 특정한 유형의 ‘합리성’에 해당한다고 지적하며, “어떻게 다른 사람들을 통치할 수 있고, 다른 사람들을 가르칠 수 있으며, 사람들이 특정한 방식으로

한 감시의 시선이 “각 개인이 자신을 짓누르는 그것의 존재를 느끼면서 스스로를 관찰하는 수준에 이르기까지 내면화”⁶²⁾하게 되면서, “각자는 자신에 대해, 그리고 자신에 맞서 이러한 감시를 수행”⁶³⁾하며 ‘끊임없이 작동하는 권력’의 단계에 다다른다고 분석한다. 감시자가 보이지 않기에 개인은 항상 자신이 감시당하는 중이라 여기게 된다. 마침내 규율 권력은 주체의 내부로 스며들며, 주체는 감시당하지 않을 때조차 스스로를 검열하고 내면을 감시하는 후기 자본주의적 주체로 탄생하게 된다. 이로써 후기 자본주의 통치성 하에서 “각 개인은 자기 자리에서 다른 모든 사람들로로부터 혹은 어떤 타인들로부터 감시”⁶⁴⁾당하고, 결국 “전면적이고도 순환적인 불신의 기구에 직면”⁶⁵⁾하게 된다.

<더 에이트 쇼>의 무대는 푸코가 분석한 판옵티콘의 설계 의도와 구성 원리를 그대로 구현한 듯한 공간이다. 참가자들이 생활하는 모든 공간에는 감시의 시선이 존재하며, 이 시선으로부터 도망치거나 벗어날 방법은 없다. “카메라를 가리면 안됩니다”라는 규칙이 명시되어 있고, 이를 어길 시 상금 절반이 차감되기 때문이다. 이러한 규율 권력은 8인의 참가자들을 감시하고 옥죄어 시스템의 구조를 내면화하도록 만든다. 극에서 제시되는 상황이 일종의 ‘쇼로 제시된다는 사실은 이러한 후기 자본주의 통치성의 작동 방식을 분명히 드러내는 대목이다. 극의 원작 웹툰의 제목이 <머니게임>과 <파이게임>이라는 사실을 고려할 때, 드라마로 오면서 ‘게임’이 ‘쇼로 바뀐 부분에 주목할 필요가 있다. ‘게임’의 경우 주최 측에서 사전에 만들어 둔 미션이나 임무가 제시되고, 참가자는 원하던 원치 않든 게임에 참여해 타인과 경쟁하고 살아남아야 한다.⁶⁶⁾ 반면 ‘쇼에서는

처신하도록 할 수 있을까”(위의 책, 159면)에 관한 것이라 언급한다.

62) 미셸 푸코, 앞의 책, 2023, 159면.

63) 위의 책, 159면.

64) 위의 책, 164면.

65) 위의 책, 164면.

66) 이와 관련하여 <오징어게임> 시리즈를 떠올려볼 수 있다.

주어진 임무가 없다. 대신 참가자들은 시간을 연장하기 위해서 누군가에게 즐거움을 제공하는 공연(쇼)을 ‘자발적’으로 펼쳐야 한다. 은폐된 주최 측은 어떠한 기준이나 가이드도 제시하지 않는다. 참가자들은 익명의 시선을 만족시킬 방법을 고민하고 찾아 나서며 그들의 관점을 내면화한다.

이는 참가자 내면의 변화에서도 분명히 드러난다. 이를테면 4층의 김양(이열음 분)은 층별로 적립되는 상금이 다르다는 사실을 알게 된 뒤, “너무 불공평한 거 아니에요? 이거 랜덤이었잖아요.”(2화)라며 주어진 조건과 구조 자체의 불공평을 지적한 바 있다. 하지만 시간이 지날수록 이러한 태도는 바뀐다. 배설물을 보관할 층으로 8층이 뽑히자, 이를 받아들이기 싫었던 8층은 방문을 걸어 잠근 채 식량과 물을 독식한다. 배고픔과 목마름에 신음하게 된 참가자들은 서로에게 책임을 전가한다. 이때 6층은 4층에게 이렇게 말한다.

6층: 네가 8층으로 몰아간 거잖아. 함부로 윗사람한테.

4층: (당황하며) 위, 윗사람이라니요?

6층: 그러면?

4층: 아니, 운 좋게 꼭대기 층 뽑았다고 다 윗사람인 거예요? 자기 기본에 따라서 이렇게 사람들 다 굶겨놓고 제가 8층이었으면 저 진짜 안 그랬을 거예요. 아랫사람들한테도 엄청 잘해줬을 거고. (당황하며) 아니... 아랫사람들 아니고... (4화)

6층은 4층이 ‘윗사람에게 함부로 굴며 당치 않는 책임을 전가한 탓에 이런 사태가 벌어졌다고 비난한다. 4층은 위층에 있다고 해서 ‘윗사람’은 아니라고 항변하면서 제멋대로 행동하는 8층의 잘못을 지적하지만, 뒤이어 자신이 8층이라면 ‘아랫사람들에게 잘해줬을 거라고 말한다. 4층은 자신의 말실수를 깨닫고 얼버무리지만, 이는 4층의 무의식적 변화를 암시한다. 이전까지 4층은 규칙과 구조에 문제를 제기하며 ‘랜덤’한 선택이 모든

결 결정짓는 방식이 공정하지 않음을 비판했지만, 쇼가 진행되면서 변화된 관점을 무심코 표출한다. 4층은 어느새 8층이 자신들보다 ‘윗사람’이며 그보다 아래층에 머무는 참가자는 ‘아랫사람’이라는 시스템의 구조를 내면화하고 있다. 이후 4층은 이러한 불평등을 적극적으로 인정하고 8층에 달라붙어 기생하는 역할을 자처한다. 4층은 끊임없이 8층의 심기와 기색을 살피고 봉사하며 입에 발린 소리만을 늘어놓는 ‘권력의 시녀’로 전락하게 된다.

이러한 변화는 4층에게 두드러지게 나타나지만, 그녀에게만 국한되는 건 아니다. 다른 참가자들 역시 각자 정도의 차이는 존재하지만, 부지불식간에 현 상황을 받아들이고 익숙해진다. 하층 참가자들은 상층 참가자끼리 자원을 독점하고 폭력을 앞세워 하층 참가자들을 착취하던 구조에서 벗어나기 위해 반란을 계획한다. 7층의 도움으로 반란에 성공한 하층 참가자들은 폭력과 굶주림에서 벗어나 평화로운 하루를 맞이한다. 광장에서 2층과 3층은 이렇게 대화한다.

2층: 별 예쁘지 않아?

3층: 네, 이쁘네요.

2층: 근데 이제 하늘이 저 창문 모양인가 싶어, 나는

3층: 그게 뭐 소리예요?

2층: 여기서는 딱 저만큼만 보이니까

3층: (나레이션) 바깥, 현실, 잊어간다. 잊혀진다. 까맣게 또는 하얗게. (6화)

2층은 폐쇄된 내부 공간에 계속 머무르다 보니까 이제는 하늘이 창문 모양인 거 같다고 말한다. 플라톤이 ‘동굴의 우화’⁶⁷⁾에서 설명하듯 인간은

67) 플라톤은 『국가』 7권에서 지하 동굴 속에 갇혀 사는 사람들의 이야기를 소개한다. 어린 시절부터 동굴 안에 묶인 채 벽만을 바라보며 살아온 이들에게 벽에 비치는 그림자는 실재하는 대상이자 곧 세계 자체로 여겨진다. 심지어 이들은 바깥 세계의 존재를 부

보이는 만큼의 세계만을 인식할 수 있기에, 제한된 현실에 머무르다 보면 마치 그것을 세상의 전부처럼 여기며 절대화하기 마련이다. 두 사람에게 바깥의 현실 세계는 먼 이야기처럼 아득하다. 이들의 대화는 쇼 참가자들이 극단적이고 폭력적인 현실 안에서 경험하는 주체성의 변화를 상징적으로 보여준다. 처음에는 6층만이 폭력 행사에 거리낌 없는 사람처럼 보이지만, 내부에서 보내는 시간이 길어질수록 참가자들은 폭력에 무감각해지기 시작한다. 후반부로 가면 누구 하나 빠질 거 없이 타인을 향해 크고 작은 폭력을 행사한 경험을 갖게 된다. 2층과 3층은 반란의 과정에서 6층을 제압하기 위해 폭력을 행사한다. 4층은 8층의 지배에 동참하여 타인을 고문하는 일을 돕게 되고, 5층은 자신을 성적으로 유혹하여 속임수를 쓴 6층을 거세한다. 가장 약자이자 무해한 사람처럼 보였던 1층조차도 4층의 이를 뽑고 6층의 발톱을 제거한다.

요컨대 비가시화되고 편재하는 규율 권력으로 자리 잡은 후기 자본주의 통치성은 저항의 대상을 모호하게 만듦으로써 연대를 분쇄하고 내분을 조장하며, 지배 체제를 수용하도록 주체에게 내면화된다. 이러한 통치성은 극의 결말부에 가면 더욱 선연하게 드러난다. 4층의 도움으로 8층의 수면 고문에서 풀려난 참가자들은 쇼의 마지막을 준비한다. 이들은 가장 돈을 적게 받는 1층이 원할 때까지 쇼를 지속하고 끝내기로 합의한다. 이때 1층은 10억이 필요하다고 말하는데, 이는 자신에게 할당된 층을 바꾸기 위한 금액이 10억이기 때문이다. 기다림 끝에 1층은 바라던 10억 원을 적립하는 데 성공하여 방 바꾸기에 나선다. 이때 남은 참가자들이 방을 바꾸는 장면은 분노와 폭력으로 점철된 비정상적인 상황 안에서 찾아낸, 평화롭고 이성적인 최선의 합의이자 이상적 대안처럼 묘사된다.

정하고 거부하기에 이른다. 데이비드 건켈은 이 이야기가 현실과 가상, 원본과 모방, 실제와 환영의 관계를 탐색하는 우화라고 분석한다. 〈더 에이트 쇼〉에서 재현되는 무대 공간 역시 플라톤이 제시한 동굴의 일종으로 이해할 수 있다. (데이비드 건켈, 문순표·박동수·최봉실 옮김, 『리믹솔로지에 대하여』, 포스트카드, 2018, 111-112면.)

3층: (나레이션) 방은 협의가 잘 되었다. 4층이 8층을 쓰고, 8층이 4층으로 내려오고 이 모든 걸 꿈꿔왔던 1층은 6층이 되는 것으로 나머지는 모두 자기 자리에 만족했다. 아쉽지 않았다면 거짓말이지만 다들 훌륭한 이성으로 합의를 보았다. 아무도 지켜주지 않아 우리가 직접 만든 권선징악의 결말. (8화)

3층은 이를 두고 ‘훌륭한 이성’에 의한 합의이자, 야만적이고 끔찍한 세계 안에서 참가자들 스스로 만들어 낸 ‘권선징악의 결말’이라고 묘사한다. 함부로 폭력을 일삼던 6층과 타인의 고통에서 쾌락을 느끼는 사디즘적 주체 8층을 제외하면, 남은 모두가 과도한 욕심을 부리지 않고 적정한 선에서 겸양의 미덕을 지켰기 때문이다. 감격에 찬 1층이 방을 바꾸기 위해 10억을 지불하자, 새로운 메시지 카드가 도착한다. 1층이 인터폰에 방을 바꿀 수 있느냐고 문의했을 때 화면에 출력되었던 10억은 방을 바꿀 방법을 알려주는 금액일 뿐이었다. 새로운 메시지 카드는 8층으로 변경하기 위해서는 3,200억 원을, 6층으로 변경하기 위해서는 1,600억 원을 내야 한다고 알려준다. 처음부터 방을 바꿀 방법이란 존재하지 않았으며, 들어오며 숫자를 선택한 순간 모든 게 이미 결정되었던 것이다.

최하층에 머무는 1층은 바깥 세계에서 서커스단으로 일하며 턱없이 적은 보수를 받아, 아픈 아이를 치료할 비용조차 없는 처지다. 희망을 잃고 좌절한 1층은 마지막 공연을 선보인다. 1층은 이슬이슬한 외줄에 오르더니 하늘 높이 솟구치며 신분 상승의 욕망을 드러낸다. 항상 낮은 곳에 머물러야 했던 1층의 눈에는 그제야 비로소 높은 곳에서 내려다보는 풍경들이 스친다. 그러나 하늘인 줄 알았던 곳은 천정으로 단단히 가로막혀 있고, 바닥에 가까우 수영장을 비추는 영사기가 설치되어 있다. 신분 상승이란 애초부터 불가능한 환상이었을 뿐이다. 영사기를 붙잡고 버티다 허탈없이 바닥으로 추락한 1층은 결국 불에 타 숨을 거두고 만다. 보이지

않는 누군가 마련해 둔 규칙을 위반하거나 구조를 넘어설 방법이란 존재하지 않는다. 그 누구도 바깥 세계에서부터 가상의 세계에 이르기까지 사전에 결정된 계급을 거스르는 데 성공하지 못했다. 가장 적극적이고 직접적인 방식으로 계급을 바꾸려 시도한 1층은 도저히 바꿀 수 없는 현실에서 살아남기 위해 발버둥 치다가, 공고한 구조에 의해 희생당한다. 그를 불태워 목숨마저 앗아간 대상이 현실을 모방한 가상을 만들어 내는 기계장치인 영사기라는 사실은 투쟁의 허망함과 동시에, 자본주의 리얼리즘의 최종적인 승리를 암시한다.

<더 에이트 쇼>는 3층이 바라는 ‘권선징악의 결말이라든가 관객의 순진한 기대를 충족시켜 주며 고단한 현실을 위무하고 기만적인 희망을 제시하는 대신, 좌절과 절망을 그대로 재현함으로써 자본주의 리얼리즘적 문화예술의 역할을 충실히 수행한다. 이를 통해 후기 자본주의 통치성이 어떻게 세계를 구조화하는지, 기존재하는 불합리함과 불평등을 어떻게 자연화하고 비가시화함으로써 당연한 것으로 만드는지, 그 안에서 주체는 어떻게 저항과 연대의 자리를 상실한 채 체념하고 약자를 향해 분노하는지, 반란과 혁명의 가능성이 어떻게 사그라드는지, 그럼으로써 궁극적으로 체제가 어떻게 영속하며 권력을 유지하는지를 보여준다.

4. 자본주의 리얼리즘적 예술로서의 드라마

드라마 <더 에이트 쇼>는 현실을 은유하는 무대로서 고립된 가상의 공간을 설정하고, 해당 공간의 가상성과 매체성을 적극적으로 드러낸다. 무대 공간으로의 진입과 퇴장 장면을 시작과 끝에 배치하고, 영사기와 가짜 소품들을 지속적으로 보여준다. 여기에 수시로 화면비를 변경하거나, 노이즈를 의도적으로 삽입하는 편집을 통해 극 중 제시되는 상황이 현실

세계에 대한 알레고리라는 사실을 일깨운다. 후기 자본주의 통치성은 피보나치 수열, 황금비, 깨진 유리창 이론 등의 검증되지 않은 자연법칙이나 사회이론 등을 활용해 불평등한 구조의 당위를 설교하여 자연화한다. 처음엔 구조적 불평등을 문제 삼던 참가자들도 시간이 지날수록 점차 이를 내면화하며 자발적인 '쇼'를 보여주기에 이른다. 분노하거나 저항할 대상이 은폐되어 있기 때문이다. 드라마는 처음부터 끝까지 '쇼'와 관련하여 어떠한 인간의 얼굴을 한 주체도 보여주지 않는다. 모든 것은 기계화되고 자동화된 도구와 장치를 통해 처리되며, 참가자 8인만이 유일한 인간처럼 보인다. 대신 모든 걸 감시하는 카메라의 시선만이 편재하며 판옵티콘의 무대 공간을 형성한다. 이는 책임의 주체를 사라지게 함으로써 연대와 저항의 가능성을 봉쇄하는 방식으로 작동한다. 참가자들의 분노는 방향을 잃은 채 옆의 약자를 향하며, 주체는 편재한 규율 권력 하에 스스로를 감시하면서 지배 구조를 내면화한다. 살아남기 위해 주체는 지배 체제에 순응할 수밖에 없으며, 누군가 마련해 둔 '쇼'의 지속을 위해 공모할 수 있을 뿐이다.

그렇다면 <더 에이트 쇼>는 출구 없이 암울한 파국의 풍광만을 보여 주는가? <더 에이트 쇼>의 에필로그는 쇼를 마치고 나온 참가자들의 모습을 보여준다. 자신이 경험한 고문과 폭력에 대한 어떠한 합리적 이유도 찾지 못한 3층의 분노와 좌절은 대상을 상실한 채 표류한다. 책임의 주체가 구조 혹은 시스템이라는 이름의 익명성 뒤로 사라졌기 때문이다. 3층은 결국 괴로움을 견디지 못하고 자살을 시도했다가 실패로 돌아간다. 이후 3층은 다른 참가자들을 모아 1층을 위한 장례식을 치러주기로 결심한다. 장례식장에 모인 참가자들은 1층의 명복을 빌고 7층이 1층의 가족을 도와주었다는 훈훈한 미담을 공유한다. 이때 참가자들은 1층의 목숨을 빼앗아 간 잔혹하고 야만적인 쇼, 그러한 쇼를 마련한 주최 측, 그것을 지켜보며 즐거워했을 익명의 시선들, 참가자들이 폭력에 노출되고 고문당하며 죽어 나가는 순간에조차 아무것도 하지 않은 인터폰 너머의 누군가에

게 어떠한 분노도 표출하지 않는다. 이들의 소시민적 연대는 장례를 마치 고는 할 일을 다했다는 듯, 마치 오래전에 흘러간 추억을 회상하는 듯한 분위기로 후일담을 나누고서 원래 있던 각자의 자리로 돌아가는 걸로 그칠 뿐이다. <더 에이트 쇼>를 연출한 한재림 감독은 한 인터뷰에서 <오징어게임>과 <더 에이트 쇼>를 비교하며, “오깁은 남이 죽는 이야기, ‘더 에이트 쇼’는 다 같이 사는 이야기”⁶⁸⁾이기에 전혀 다르다고 말한 바 있다. 그의 말대로 <오징어게임>은 타인을 제거함으로써 자신이 이득을 얻어 최후까지 살아남는 이야기라면, <더 에이트 쇼>에서는 다른 참가자가 죽으면 안 된다. 타인을 죽이지 말아야 한다는 게 규칙으로 설정되어 있기 때문이다.

하지만 <더 에이트 쇼>를 ‘다 같이 사는 이야기’라고 할 수 있을까? 이들의 연대는 무엇을 이루었으며 현실 세계에 어떤 변화를 도출해 냈는가? <오징어게임>의 주인공 성기훈(이정재 분)이 게임을 마친 후 게임을 마련한 주최 측에 분노하여 게임을 끝장내겠다는 일념에 사로잡혀 행동으로 나선 것과 달리, <더 에이트 쇼>의 참가자들은 주어진 상금에 만족한 채 조용히 살아갈 뿐이다. 이는 <오징어게임>에 비해 소극적이고 암울한 결말처럼 보인다. 요컨대 <더 에이트 쇼>는 후기 자본주의 통치성의 양상을 충실히 그려내고 있지만, 그 너머의 대안을 사유하거나 저항의 가능성을 제시하지 못하고 있다. 그렇다면 이 드라마는 가짜 수영장을 비추는 영사기처럼 무의미한 동어 반복에 지나지 않는 걸까? 마크 피셔는 자본주의 리얼리즘으로부터 벗어나기 위해 “해방의 정치는 언제나 ‘자연적 질서’의 외양을 파괴해야 하며 필연적이고 불가피하다고 제시되는 것이 그저 우연적일 뿐임을 폭로”⁶⁹⁾해야 한다고 조언한다. <더 에이트 쇼>는 우리에게 익숙한 현실을 극화된 공간 안에 재현함으로써, 후기 자본주의의 천

68) 연휘선, 「‘더 에이트 쇼’ 한재림 감독 “도파민에 사라지는 시네마 고민 깊어” [인터뷰 (종합)], 앞의 글.

69) 마크 피셔, 앞의 책, 64면.

연덕스러운 탐식성을 드러낸다. 동시에 가상성이 두드러지는 배경 공간 안에서 후기 자본주의 체제는 필연적이거나 불가피한 귀결이 아닌 부자연스럽고 치명적인 폭력성으로 기능하며 그 우연성을 폭로한다.

슬라보예 지젝은 아도르노를 참조하며 예술의 역할에 관해 다음과 같이 언급한 바 있다. 예술이란 “쾌락이나 아름다움을 향유하는 일이 아냐”⁷⁰⁾라 “주어진 역사적 시대 속에서 인간이라는 조건에 주어진 진리를 전달하는 매개”⁷¹⁾여야 한다. 따라서 불안과 공포를 예술로 재현하는 일은 단순히 기존의 체제를 모방하는 데 그치지 않고, 전복적인 방향으로 나아갈 수 있다. “예술을 통해 불안과 갈등을 표출하는 것은 그 자체로 해방 행위”⁷²⁾이기 때문이다. 그렇다면 <더 에이트 쇼>는 여러 한계에도 불구하고 우리 시대에 거스를 수 없는 리얼리티이자 ‘진리’로 자리 잡은 후기 자본주의 통치성의 지옥도를 충실히 묘사한 작품으로 볼 수 있다. 이처럼 잔혹한 현실을 그려낸 예술 작품은 우리가 익숙한 기존 질서로부터 거리를 둔 채 현실을 바라볼 수 있도록 도울 뿐 아니라 그 자체가 해방 행위로 기능할 수 있다. 현시대에 필요한 건 달콤한 위로나 도피처로서의 환상을 제공하는 것이 아닌, 현실로부터 거리를 두고 냉정하게 바라보면서 우리가 밟 디딘 세계의 좌표를 분명하게 가늠해 보는 것일지 모른다. 어쩌면 그것이 세계의 종말보다 선행해야만 할 자본주의의 종말을 마련할 잠재적 가능성으로 기능할 수 있지 않을까?

70) 슬라보예 지젝, 노윤기 옮김, 『자유: 치유할 수 없는 질병』, 현암사, 2025, 213면.

71) 위의 책, 213면.

72) 위의 책, 213면.

참고문헌

1. 기본 자료

한재림 극본·연출, <더 에이트 쇼(The 9 Show)>, 총8회, 넷플릭스 2024.5.17.
공개.

2. 단행본

데이비드 건켈, 문순표·박동수·최봉실 옮김, 『리믹솔로지에 대하여』, 포스트
카드, 2018.

마우리치오 랏자라도, 허경 옮김, 『부채통치 - 현대 자본주의의 공리계』, 갈무
리, 2018.

마크 피셔, 박진철 옮김, 『자본주의 리얼리즘: 대안은 없는가』, 리시울, 2024.

미셸 푸코, 오르트망 심세광·전혜리 옮김, 『비판이란 무엇인가? 자기 수양』, 동
녘, 2016.

_____, 이상길 옮김, 『권력과 공간』, 문학과지성사, 2023.

슬라보예 지젝, 노운기 옮김, 『자유: 치유할 수 없는 질병』, 현암사, 2025.

토마 피케티, 박상온·노만수 옮김, 『피케티의 新자본론 - 지난 10년 피케티가
비판하고 대안을 제시한 자본주의 문제들』, 글항아리, 2015.

_____, 이민주 옮김, 『피케티의 사회주의 시급하다』, 은행나무, 2021.

토마 피케티·마이클 샌델, 장경덕 옮김, 『기울어진 평등』, 와이즈베리, 2025.

파울 페르하에허, 장혜경 옮김, 『우리는 어떻게 괴물이 되어가는가』, 반비, 2015.

프랑코 ‘비포’ 베라르디, 유충현 옮김, 『봉기』, 갈무리, 2012.

_____, 송섬별 옮김, 『죽음의 스펙터클』, 반비, 2016.

프랜시스 후쿠야마, 이상훈 옮김, 『역사의 종말』, 한마음사, 1992.

프레드릭 제임슨, 「미래 도시」, 렘 콜라스·프레드릭 제임슨, 임경규 옮김, 『정
크스페이스미래 도시』, 문학과지성사, 2020.

_____, 임경규 옮김, 『포스트모더니즘, 혹은 후기 자본주의의 문화 논
리』, 문학과지성사, 2022.

3. 논문 및 기타 자료

- 김민정, 「[드라마월평] 드라마 시청 전과 후, 당신은 달라질 것인가 : <더 에이트 쇼>」, 『쿨투라』 121, 도서출판 작가, 2024.
- 김성현, 「‘더 에이트 쇼’ 글로벌 1위 등극…한재림 감독 “전 세계 시청자 관심 기뻐”」, 『YTN』, 2024.5.29., https://star.ytn.co.kr/_sn/0117_20240529116314773, 최종 검색일: 2025.12.15.
- 김종화, 「[과학을읽다]피보나치수열의 ‘황금비율’은 거짓?」, 『아시아경제』, 2019. 3. 20., <https://view.asiae.co.kr/news/view.htm?idxno=2019031915031100777>, 최종 검색일: 2025.12.15.
- 손가영, 「우리가 버린 플라스틱, 말레이시아 시민들에 질병 안긴다」, 『프레시안』, 2025.8.12., https://www.pressian.com/pages/articles/2025081119400489826?utm_source=naver&utm_medium=search, 최종 검색일: 2025.12.15.
- 연희선, 「“기발하고 매력적인 한국 드라마” ... ‘더 에이트 쇼’ 원작자·외신도 호평」, 『OSEN』, 2024. 5. 22., <https://www.osen.co.kr/article/G1112340590>, 최종 검색일: 2025.12.15.
- _____, 「‘더 에이트 쇼’ 한재림 감독 “도파민에 사라지는 시네마 고민 깊어” [인터뷰](종합)」, 『OSEN』, 2024.5.22., <https://www.osen.co.kr/article/G1112340381>, 최종 검색일: 2025.12.15.
- 오경민, 「‘재활용’ 가면 쓴 채 · · · 선진국 쓰레기는 개도국으로 흐른다 [마당 위의 플라스틱]」, 『경향신문』, 2025.7.8., <https://www.khan.co.kr/article/202507080600031>, 최종 검색일: 2025.12.15.
- 윤민희, 「수와 시각예술의 상징적 측면에서 황금비의 재조명」, 『한국디자인문화학회지』 28(1), 한국디자인문화학회, 2022.
- 이기현, 「깨진 유리창 이론에 대한 고찰」, 『형사정책』 28(1), 한국형사정책학회, 2016.
- 이채빈, 「쓰레기 수출국 韓·플라스틱 소비 줄여야」, 『월간환경』 224, (주)이제그린, 2019.
- 최일, 「[한경 BIZ School] 과학으로 포장된 투자기법들… 모두 믿을 만한가」, 『한국경제』, 2018.3.22., <https://www.hankyung.com/article/2018032243291>, 최종 검색일: 2025.12.15.
- Taneja, Anjela 외, 「[2025 불평등 보고서] 생산자가 아닌 취하는 자가 지배하는 세계, 어떻게 바뀌어야 하는가(Takers, not Makers)」, Oxfam GB, 2025., <https://www.oxfam.or.kr/inequality-reports/?idx=241>, 최종 검색일: 2025.12.15.

Abstract

A Study on Late Capitalist Governmentality
in the Netflix Drama *The 8 Show*

Kim, Hyeong Seek

Fredric Jameson once noted that it is easier to imagine the end of the world than the end of capitalism, a remark that underscores the entrenchment of late capitalism. In the present era, capitalism is perceived as the only viable political system, functioning as an ideology that silences both critique of the existing order and the search for alternatives. The Netflix drama *The 8 Show* can be read as an allegory of this late-capitalist governmentality. In the series, governmentality under late capitalism infiltrates the subject's inner life by naturalizing and concealing its structural logic. First, the "topological" positional differences assigned to the participants on stage correspond to class hierarchies. Although this configuration produces severe inequality and discrimination, it is taken for granted as a natural and rightful order. Human-made and arbitrary rules are thus accepted as laws of nature, reifying unequal structures as immutable facts. Furthermore, throughout the game, no intervention that takes a human form ever appears. Only the impersonal and transcendent gaze of an omnipresent camera observes the participants. Having internalized this invisible gaze, they come to accept their situation and voluntarily perform a "show." Such omnipresent disciplinary power obscures the object of resistance, dismantles solidarity, and ultimately ensures the perpetuation of the existing regime. The significance of *The 8 Show* lies not in offering consolation or a vision of resistance, but in compelling subjects to confront late-capitalist reality as it is.

Key words: Capitalist Realism, Governmentality, Inequality, Internalization, Late

Capitalism, Power, Inequality, *The 8 Show*

접 수 일: 2025년 10월 31일

심사기간: 2025년 11월 24일~2025년 12월 7일

게재결정: 2025년 12월 8일