

연쇄하는 재난의 세계를 건너기: 목시록적 포스트모던 재현의 양상

이지행*

1. 들어가며
2. 트라우마적 사건의 근대적 재현
3. 동시대 한국 독립영화의 목시록적 포스트모더니즘
4. 드라마 속 주술적 장치와 국가의 부재
5. 나가며

국문요약

본고는 동시대 한국 사회 재현물에 등장하는 목시록적 주체와 주술적 장치의 등장을 들여다보고, 이것이 의미하는 당대의 사회적 조건과 대중의 정치적 감정을 추적하고자 한다.

근대화 이후 한국은 일제치하 식민지 체험, 해방 후 좌우대립과 분단, 한국전쟁, 베트남전 참전, 군사정권의 폭력과 5.18, 성수대교 및 삼풍백화점 붕괴사고, IMF 위기와 대량실업, 세월호 침몰, 메르스 사태 등 사회적 트라우마로 불릴 만한 일련의 사건들을 겪어왔다. 이러한 상황에서, 사회적 트라우마 재현에 중요한 부분을 담당하는 예술은 직접적으로 정치적인 성격을 띠는 고발적 재현, 그리고 서사화에 강조를 둔 간접적인 방식을 통한 상상적 재현의 방식으로 사회적 트라우마를 재현해왔다. 그리고 이런 재현은 대부분 근대적 재현 태도에 기댄 방식을 보여왔다.

* 단국대학교 영화전문대학원 초빙교수.

그런데 후기 근대에 들어서면서 점점 재난의 성격이 근대 체제 자체의 문제에서 기인한 복합적인 성격으로 확대되면서, 재난과 이에 관련된 사회적 트라우마를 다루는 문화적 재현물에서 주류적인(즉 근대적인) 재현의 태도와 동떨어진 일군의 재현적 양상이 등장하고 있다. 내러티브 중심성의 부재와 탈근대적 주체의 등장을 특징으로 하며 영화적 배경과 등장인물의 행동양식이 묵시록적 기운을 띠는 작품들, 그리고 주술적 모티프를 통해 트라우마의 해원(解冤)을 희구하는 영상텍스트의 경향이 바로 그것이다.

본 논문에서 ‘묵시록적 포스트모더니즘’이라 명명한 이런 흐름을 살펴보는 것은, 한국의 사회적 조건이 초래한 재난의 특수한 면모와 이 사회를 바라보는 대중 감정구조의 향방을 추적하는데 도움이 될 것이다.
(주제어: 재난, 사회적 트라우마, 주술, 묵시록, 독립영화, 드라마, 묵시록적 포스트모더니즘, 근대, 내러티브)

1. 들어가며

과학기술과 금융자본주의의 비약적 발전, 양차 세계대전과 냉전, 오랜 이데올로기 경쟁 끝에 전지구적 자본주의의 승리로 말미암아 도래한 ‘역사의 종언’ 시대, 곧 도래할 밀레니엄에 대한 세기말적 흥분과 ‘아직 오지 않은 것들’에 대한 희망이 여전히 남아있던 20세기를 지나 21세기에 들어선지도 어언 십여년이 넘게 흘렀다. 오늘날 우리가 살아가고 있는 밀레니엄의 세계는 기독교적 종말론에서 중요한 의미를 차지하는 ‘천년왕국설’과 밀접한 관련을 맺고 있으며, 이 의미는 이중성을 띤다. 그리스도가 이 땅에 재림하는 날에 죽은 자들이 다시 살아나고 최후의 심판

이 이루어지며 사탄에 대한 그리스도의 영원한 승리로 귀결된다는 기독교적 종말론의 내용에서도 알 수 있듯, 밀레니엄은 종결의 느낌과 함께 새로운 세상의 시작에 대한 강력한 희망을 동반한다. 그러나 밀레니엄에 대한 우리의 희망적인 시선과는 달리 9·11을 기점으로 전세계적 테러와 자연재해, 원전폭발, 극심한 사회적 양극화, 금융위기 등 줄곧 이어져 온 21세기 세계의 연쇄적 재앙은, 밀레니엄을 둘러싼 오늘날 담론장의 주요 화두로 새로운 시작이라는 목시적 이상 대신 '파국'을 등장시켰다. 미국식 자본주의 문명이라는 20세기 세계체계가 남긴 유산이 지구를 위협하는 현실 속에서 뚜렷한 대안이 없는 채로 새롭게 열린 21세기는, 쿠마르에 따르면 종말이 임박해 있으나 그 너머의 유토피아적 대안이 존재하지 않는 '새로운 시작 없는 끝의 시대이다'.

이런 가운데 오늘날 파국을 주장하는 많은 사람들은 그 원인으로 근대 세계를 움직여 온 중심 체계인 자본주의와 근대성을 꼽는데 주저하지 않는다. 주지하다시피 자본주의 체계의 중요한 전제 조건은 끊임없는 발전과 성장 서사이다. 이에 대한 믿음은 자본주의 체계 하에서 문제가 발생했을 경우 이것이 발전적 과정 중의 자연스러운 실패일 뿐이며 언제든지 보수 가능하다는 태도로 드러난다. 욕망과 필요에 따르다 생겨난 문제는 어쩔 수 없는 부수적 피해이며 심지어 자연스럽까지 하다는 이러한 인식 아래에서 사람들은 "재난조차도 자연스런 과정으로 인지하고 새로운 상황에 즉각적으로 익숙해지게 되며, 과거엔 불가능했던 것들을 정상적으로 인지하게 되는 상황"²⁾이 벌어진다. 이렇듯 문제는 발생할 수 있으며 충분히 개선될 수 있다는 발전주의적 인식은 지금까지

1) 크리스찬 쿠마르, 『오늘날의 목시, 천년왕국, 그리고 유토피아』, 멜컴 볼 엮음, 『종말론: 최후의 날에 관한 12편의 에세이』, 이운경 역, 문학과 지성사, 2011, 261-262쪽.

2) Slavoj Žižek, *Living in the End Times*, Verso, 2010, p.328.

의 자본주의 역사 속에서 거듭 반복되어 왔다. 그러나 전지구적인 생태적 위협, 과학기술의 급속한 발전 이면에 도사린 절멸의 가능성, 무너진 금융자본주의에 대한 신뢰는 근대의 핵심인 근대성과 자본주의가 오히려 스스로의 체계와 구조를 위협하면서 전세계를 ‘위험사회’로 만들어가는 아이러니를 보여주고 있는 중이다.

2. 트라우마적 사건의 근대적 재현

한국의 경우를 보자면, 자본주의와 근대성이 초래한 전세계적 수준에서의 파국적 재난 상황에 정치적 층위의 내부적 문제가 더해진 다소 복잡한 상황이다. 근대화 이후 한국은 일제치하 식민지 체험, 해방 후 좌우대립과 분단, 한국전쟁, 베트남전 참전, 군사정권의 폭력과 5.18, 성수대교 및 삼풍백화점 붕괴사고, IMF 위기와 대량실업, 세월호 침몰, 메르스 사태 등 사회적 트라우마로 불릴 만한 사건들을 연속적으로 겪어왔다. 이런 사건들을 유심히 살펴보면, 어떤 것들은 충분히 근대화되지 않은 정치 체계의 폭력성과 비합리적 의식 체계로 인한 문제들이지만 합리성과 분업을 기반으로 하는 전문가 체계의 허점, 행정조직의 무능, 정치의 우위를 차지한 자본 등 점점 근대 체제 자체의 문제들로 사건의 폭이 확대되고 있음을 알 수 있다. 이처럼 전근대성과 근대성이 교차하는 한국적 재앙의 특수성 중에서 좀 더 비판에 무게가 실리는 쪽은 절차와 체계 없음 그리고 비합리성을 특징으로 하는 전근대적 인식의 영역이다. 근대화 이후 한국 사회에 사회적 트라우마라 할 만한 것들을 가져다준 사건들에 대한 서사화는 미디어 보도나 공적 기록 등 일정 수준의 ‘사회적 재현’을 통해 이루어져왔다. 또한 예술작품 등을 통한 ‘예술적

재현'을 통해서도 서사화는 꾸준히 진행되어 왔다. 과거 정치적 압력에 막혀 비공식적인 사회적, 예술적 재현을 통해서만 알 수 있었던 사건의 진상이, 정치권력의 변동과 그로 인한 절차적 민주주의 안에서 사회적 동의를 획득하면서 공식적인 사회적 재현의 자리에 등극하기도 했다.

사회적 트라우마 재현에 대한 여러 갈래 중에서도 본 논의를 통해 다루고자 하는 예술적 재현은 크게 두 가지 차원으로 나누어 볼 수 있다. 먼저 직접적으로 정치적인 성격을 띠는 '고발적 재현'의 차원이다. 한국 독립영화 태동기의 특징은 사회적 트라우마를 재현하는 예술적 재현물의 성격이 어떻게 전근대성을 고발하는 정치적 성격을 띠는지 여실히 보여준다. 민주화 투쟁 분위기가 진전된 1980년대에 들어서면서 서울대 영화 소모임인 알라성과 서울영상집단 등을 주축으로 정치적 사안에 대해 발언하는 영화 집단들이 등장하기 시작했다. 이로 인해 표현의 자유에 대한 높아진 요구와 당국의 탄압적 매체 정책이 부딪히기 시작했다. 이후 박종철 고문치사 사건과 87년 6월 항쟁 같은 일련의 정치적 분수령을 겪으며 <인재를 위하여>(장윤현, 1987), 영화집단 장산곶매의 <오, 꿈의 나라>(1989), <파업전야>(1990) 같은 정치적 독립영화들이 인구에 회자되기 시작했다. 고문을 소재로 한 <인재를 위하여>, 광주 민주화항쟁을 다룬 <오, 꿈의 나라>, 노동쟁의를 다룬 <파업전야>는 현실 사회문제에 적극적으로 개입하기 시작한 한국 독립영화의 정진으로 기록된다. 독립 다큐멘터리의 경우 역시 투쟁의 현장으로 직접 나가 위안부, 철거, 노동자 문제 등에 대해 발언하는 등 액티비즘의 성격을 띠기 시작했다. 이것은 군부독재와 폭력적 제압이라는 근현대 한국의 전근대적 영역에 대해 재현물이 일종의 '고발'의 형식을 띤 사례로 볼 수 있다. 사회적 트라우마의 치유를 위해서는 무엇보다 정치적 영역에서의 투명하고 합리적인 해결이 선행되어야 하며, 이를 위해서는 고발이라는 방식의 재현

태도가 불가결했음은 부정할 수 없는 사실이다. 그러나 이러한 고발적 방식의 재현이 이 사회를 치유와 통합의 과정으로 나아갈 수 있도록 만드는 사회적 애도의 역할을 제대로 해냈는지는 여전히 미지수다. 왜냐하면 한국 근현대사가 증명하고 있듯, 우리는 과거에 일어난 재난과 유사한 재난을 끊임없이 반복 경험하고 있기 때문이다. 어쩌면 사회학자 윤여일의 말대로 우리는 끊임없이 연쇄하는 재난 속에서 재난 이후가 아닌 “재난의 막간극”을 살아간다고 보는 것이 타당할지도 모른다. 이러한 재난의 막간극을 초래한 중요한 원인 중 하나가 재현의 무능함일 것이다. 정치적 성격을 강하게 띤 고발적 재현은 예들러 말하지 않는 직접적 언설이라는 장점을 가진 반면, 재현이 위치한 당대의 정치적 상황에 지나치게 영향받는 단점이 있다. 고발적 재현이 가진 정치적 성격은 여론에 의해 일종의 정쟁으로 프레임화되기 쉬우며 이러한 프레임화는 대중의 피로감을 부채질하는 데 이용된다. 결과적으로 일반 대중과 트라우마의 피해자들과의 교감 형성에 성공하느냐 실패하느냐가 당시의 정치적 지형도에 의해 유동적으로 좌우된다는 것이 바로 고발적 재현의 한계인 것이다.

두 번째는 상상적 서사화에 강조를 둔 좀 더 간접적인 방식으로서의 예술적 재현의 차원이 있다. 정치적 독립영화나 독립 다큐멘터리가 아닌 보다 폭넓은 해석과 은유가 가능한 서사영화가 여기에 해당된다. 이러한 차원의 재현은 좀 더 폭넓은 보편적 호소가 가능하다는 장점을 가진 반면 재현매체 자체가 갖는 한계가 드러난다는 단점이 있다. 과연 예술을 통해 트라우마적 역사를 재현하는 것이 가능하며 그것은 윤리적인지 묻는 ‘재현의 윤리’에 관한 문제가 여기서 대두된다. 재현의 윤리는 트라우마적 역사를 다루는 예술에 대한 비평마다 빠지지 않고 등장하는 질문이다. 트라우마적 역사 재현이 가진 문제는 아도르노의 홀로코스트

의 역설을 통해 분명하게 드러난다. 아도르노는 트라우마적 역사를 잊지 않기 위해 예술적 재현은 필수 불가결하다 말하는 것으로, 반드시 재현되어야만 하는 트라우마적 역사 재현의 필요성을 이야기한다. 그러나 동시에 그는 “아우슈비츠 이후 서정시는 없다”³⁾라는 말을 통해 홀로코스트로 대표되는 트라우마적 역사가 문학이나 이미지 예술로 재현될 때, 그 안에 들어있는 실제적 공포는 제거된 채 미학적이고 스타일리시한 원칙들만 남아 미학적 쾌락을 주는 것을 경계한다. 폭력적인 역사적 사실을 장면화해서 사실적으로 잡아내는 시선과 거기에 동화되는 구경꾼으로서의 우리의 시선에는 물신화된 피해자의 공포에 대해 느끼는 ‘폭력에 대한 쾌감’이 분명 존재하기 때문이다. 지젝 역시 ‘성급한 보편화로 만들어진 이미지가 트라우마 재현에 가할 수 있는 왜곡에 관해 경고하고 있다. 그는 “성급한 보편화는 우리로 하여금 그것의 역사적, 사회적, 상징적 결정을 보지 못하도록 하는 의사-보편적인 이미지를 산출해낸다”⁴⁾는 말로 이미지가 가지는 보편적 성격이 이미 그 자체로 이데올로기적 작동임을 지적한다. 객관성에 대한 환상과 미학적 쾌락에의 치중 외에 트라우마 재현물이 지닌 두 번째 부정적 지점으로는 ‘상상력의 살해’를 들 수 있다. 홀로코스트를 다룬 영화 <쇼아>(1985)를 만든 클로드 란츠만은 동일한 홀로코스트를 소재로 한 스피버그의 <쉰들러 리스트>(1993)에 대해 역사를 평범한 것으로 만듦으로써 홀로코스트의 특정한 성격을 지워버린 “키치 멜로드라마”⁵⁾라고 비판한다. 한 명의 독일인

3) 아도르노가 독일어로 쓴 원문을 영역한 문장은 “To write poetry after Auschwitz is barbaric.”이며 이를 말 그대로 번역하자면 “아우슈비츠 이후에 시를 쓰는 것은 야만적인 행위다”라는 뜻이 된다. Theodor Adorno, “Cultural Criticism and Society,” in *Prisms*, trans. Samuel and Shierry Weber(Cambridge, Mass.: MIT Press, 1981), p.34.

4) 슬라보예 지젝, 『이데올로기의 숭고한 대상』, 이수련 옮김, 새물결, 2013, 96쪽.

5) Claude Lanzmann, “Schindler’s List is an impossible story”, *Approaches to the Humanities*, Spring, 2007, http://www.phil.uu.nl/~rob/2007/hum291/lanzmannschindler_r.shtml

이 수많은 유태인을 구한 미담을 통해 홀로코스트를 재구성하는 이 영화에는 신들러라는 한 명의 영웅을 만드는 수많은 이미지가 넘쳐난다. 그의 과거 행적과 역경, 깨달음 그리고 선행 등 온통 신들러를 둘러싸고 이어지는 서사와 이미지의 나열은 관객에게 위안을 주는 동일시를 허용할지는 몰라도, 미담의 형식으로 재구성되면서 실제 홀로코스트로 인해 벌어진 고통에 대한 상상력을 살해하는 결과를 초래한다.

이처럼 사회적 트라우마에 대한 예술적 재현의 두가지 차원인 직접적인 '고발적 재현'과 간접적인 '상상적 재현'은 그 재현적 특성만큼이나 가지는 한계점도 분명하게 다르다. 그러나 이 두가지 재현이 대략 공통적으로 지향하는 바가 있다면 그것은 바로 근대적 영역에 기댄 재현의 태도이다. 고발적 재현에서 이는 트라우마를 초래한 사회적 원인에 대한 법적·제도적 영역에서의 단죄를 촉구하는 태도로 나타난다. 상상적 재현에서는 이야기의 진행이라는 서사의 특성 자체에서 근대적 재현의 태도가 드러난다. 본래 서사는 일련의 사건들이 과거, 현재, 그리고 미래라는 하나의 직선적인 시간 층위에서 일어나는 것을 지칭한다. 따라서 서사는 동일성과 엄격한 인과율을 원칙으로 하며, 이를 두고 바로 '서사적 맥락'이라 부르는 것이다. 우리가 접해온 대부분의 근대적 서사가 인과율과 동일성의 원칙을 띤 서사적 맥락에 따라 전개되며 이는 근대적 기획과 밀접한 관련이 있다. 그러나 문학의 경우, 근대적 서사를 위배하는 재현은 어렵지 않게 찾아볼 수 있다. 사회적 트라우마를 재현하는 문학에서 이는 극명하게 드러난다. 1964년 12월에 간행된 황순원의 소설 『日月』은 한국전쟁을 관통한 한국 사회 주변부 인물들의 삶에 깊숙이 내려앉은 트라우마를 다룬다. 노승욱은 백정이라는 최하층의 등장인물의 삶을 전면에 부상시킨 『日月』을 "탈근대의 서사"로 규정한다. 그에 따르면 이 소설에 드러나는 탈근대의 서사는 "근대로의 이행과정에서

정당화된 가치체계에 인식론적 전복을 꾀함과 동시에 '대서사(grand narrative)'에 억압되어 있던 '소서사(little narrative)'를 드러낸다.⁶⁾ 다시 말해 황순원은 당시 한국사회 최하층이라고 할 수 있는 백정의 이야기를 전면에 내세움으로써 한국 사회 중심부의 이데올로기와 대립시키고자 하는 의도를 보여주는 것이다. '대서사'의 퇴각과 함께 이뤄진 '소서사'의 부상 은 근대를 관통하며 줄곧 소외당해온 작은 이야기와 억눌린 목소리, 즉 주변부의 발골에 기여했다. 특히 한국 사회에서 사회적 트라우마로 불릴만한 사건들의 주요 피해자이자 종국엔 그 피해와 함께 묻혀버린 자들이 역사의 전면에 나서게 되는 것이다. 이런 분위기 속에서 근대적 합리성의 틀 안에서 배격되어온 무속이나 주술 등의 전근대적 표상도 트라우마 문제를 다루는 서사 도구로 다시금 주목받기 시작했다.⁷⁾ 일제 강점기 정신대 문제를 무속적 모티프를 통해 풀어내는 영화 〈귀향〉, 한국 현대사의 트라우마를 무당인 김금화를 통해 넘나드는 영화 〈만신〉, 미제사건들에 얽힌 원한과 트라우마를 과거와의 교신이라는 주술적 장치를 통해 수사(혹은 해원)하는 드라마 〈시그널〉 등이 그 예다. 특히 영화나 드라마는 이미지를 매개로 하기 때문에 근대적 재현의 원칙 안에 자연스럽게 포섭되지 않는 경우가 비일비재하다. 근대적 의미에서의 영화적 서사는 개개의 이미지들이 단일한 서사 구조 안에서 맥락화되는 방식을 말한다. 안성용에 따르면 영화의 구성방식은 "파편화된 근대의 감각들을 의미체계의 완결성 속에서 합리화한" 일종의 "서사

6) 노승욱, 「탈근대의 서사와 텍스트의 이중성- 황순원의 장편소설 『日月』론」, 『인문논총』, 제55집, 2006, 197쪽.

7) 김지미는 무속을 모티프로 차용한 영화 〈만신〉과 〈귀향〉의 분석을 통해, 현실정치에 대한 불신과 노동조건에 대한 불안이 현대인으로 하여금 최신의 테크놀로지를 통해 전근대적 주술과 접속하도록 하는 '주술 정원의 귀환을 가져왔다고 평가한다. 김지미, 「영상-곳, 한국 영화의 주술성과 역사의 해원」, 『대중서사연구』, 22권 4호, 2016.

의 근대적 운동”이라고 볼 수 있다.⁸⁾ 그러나 이런 근대적 정합성을 원칙으로 하는 영화적 서사를 위배하는 작품들이 다양하게 존재한다. 단일한 의식체계로 포획할 수 없는 진행을 보여주는 이러한 작품들은 서술자의 근대적 체계로는 포획할 수 없는 이미지의 과잉을 보여주면서 근대적 재현의 원칙을 흔든다. 한마디로 이미지 예술인 영화나 드라마는 이미 그 형식 안에 근대적 재현에 반하는 맹아를 지니고 있다고도 볼 수 있다. 그렇다면 트라우마를 다루는 위의 문학, 영화 및 드라마 속 재현의 성격은 근대를 이탈한(또는 극복하고자 하는) 포스트모던한 성격을 띠는가? 소서사의 부상, 주술성의 동원, 근대적 정합성의 탈피라는 면면을 볼 때 이는 ‘중심의 해체’와 ‘이성중심주의에 대한 대항’ 등 포스트모더니즘의 인식론적 특징과 궤를 같이 한다.

그렇다면 다시 동시대 한국의 문제로 돌아와보자. 근대화 이후 식민 경험과 한국전쟁을 시작으로 사회적 트라우마라 불릴 만한 사건들을 무수히 겪어온 한국사회는, ‘재난의 막간극’이라 불릴 정도로 유사한 재난을 반복적으로 경험해왔고 압력의 밸브가 꼭 닫힌 상태에서 사회적 트라우마는 계속해서 누적되어만 왔다. 특히 최근의 세월호 참사는 사회적인 압력 밸브의 역치를 건드린 사건이었다. 동시대 한국의 문화적 재현물은 사회적 문제에 대한 수궁할만한 서사와 해석의 틀을 제공해주는 역할을 해왔다. 따라서 사회적 트라우마가 해결되지 않고 반복 및 적폐되어 정치사회적 위기를 넘어 가중시키고 있는 지금 이곳 한국 사회의 근대적 파국 상황에서, 우리는 주류적인(즉 근대적인) 재현의 태도와 동떨어진 일군의 재현적 양상에서 드러나는 트라우마 재현에 주목할 필요가 있는 것이다.

8) 안성용, 「영화적 서사와 이미지경제의 역사적 관계에 대하여: 아피찟퐁의 〈정오의 낮선 물체〉가 제기한 질문들」, 『영상예술연구』 20, 영상예술학회, 2012, 63쪽.

이런 문제의식을 지닌 채 본 논문은 다음 장에서 동시대 한국 독립영화의 어떤 경향에 주목하고자 한다. 내러티브 중심성의 부재와 탈근대적 주체의 등장을 특징으로 하는 독립영화 <세상의 끝>과 <짐승의 끝>은, 영화적 배경과 등장인물의 행동양식 등 여러 가지 면에서 목시록적 포스트모더니즘의 성격을 띤다. 더불어, 과거와의 무전이라는 주술적 모티프를 통해 한국 사회의 트라우마의 치유 및 해원(解冤)을 이루어내고자 한 드라마 <시그널>의 재현 전략에 대해서도 살펴볼 것이다. 동시대 문화적 재현의 양상이 당대 대중이 선취하고 있는 정치적 무의식의 변화상을 추적하는데 중요한 단초가 된다고 할 때, 당대에 부상하는 어떤 문화적 움직임은 동시대 대중의 정치적 욕망과 감정의 행방을 유추할 수 있는 어떤 '감정구조'의 중요한 단초가 될 수 있기 때문이다.

3. 동시대 한국 독립영화의 목시록적 포스트모더니즘

거대 자본으로부터 자유로운 또는 새로운 미학적, 형식적 시도를 하는 상업영화의 반대급부로서의 일반적 의미 외에도 한국 독립영화는 전통적으로 사회의 지배적 공기에 대해 비판적인 시선을 보여왔다. 민주화 투쟁 분위기가 진전된 1980년대에는 노동과 인권 탄압 등 민감한 사안에 대해 직접적으로 발언하는 정치적 독립영화들이 주를 이루었으며, 1990년대 중반에 접어들어 제도적 민주화가 실현되고 문민정부가 들어서면서부터는 사회의 지배적 분위기에 비판적이면서도 동시에 관습적이지 않은 방식의 만듦새에 치중한 작품들이 만들어졌다. 이들 영화는 대부분 근대적 재현의 성격을 지녔다 할 수 있다. 그것은 개별 영화가 제아무리 복잡하고 현학적인 서사를 지녔다 해도 일정한 서사적 맥락

위에서 진행되며, 영화 속 주체 역시 돌발적인 행위를 일삼는다 해도 서사적 주체로서의 일정한 자아동일성을 확보하고 있는 것을 보면 알 수 있다. 근대적 재현 태도는 주체의 정체성에서도 극명하게 드러난다. 1980년대의 반독재/민주화운동의 분위기 속에 태어난 현실 참여적 독립영화 속 주체는 자신이 서 있는 참혹한 현실 위에서 미래를 기획하는 근대적 개인의 형상을 띤다. 이들 영화에서 근대적 개인은 ‘노동자주체’로서의 정체성을 강하게 지닌다. 한편 1990년대 중반 이후 대거 등장한 리얼리즘 계열의 사회적 영화, 그리고 2000년대 이후 독립영화들 또한 뚜렷한 미래 기획의 부재에도 불구하고 과거에 대한 다양한 성찰적 방식을 동원해, 영화 속 주체의 자아동일성을 담보한다. 이들 영화 속 주체인 근대적 개인은 제도적 민주화 이후의 시대 속에서 사회 안의 개인의 자리를 고민하는 이른바 ‘시민주체’의 성격을 띤다고 볼 수 있다. 도덕적 강박이라 치부될 만큼 현실 비판적이고 저항적인 작품들이 주를 이룬 한국 독립영화 역사에서, ‘노동자주체’와 ‘시민주체’는 독립영화의 페르소나와 같은 존재라고 할 수 있다.

그런데 독립영화의 이런 역사적 맥락과 무관한 돌연변이 같은 작품들이 최근 독립영화계에 하나 둘씩 등장하고 있다. 이들 영화에서는 근대적 주체가 등장하지 않는 것은 물론, 근대적 서사의 틀마저 무시된다. 이를테면 파국 서사를 지닌 조성희의 〈짐승의 끝〉(2010), 남궁선의 〈세상의 끝〉(2007) 같은 영화의 프로타고니스트에게는 감정적 애착을 느끼는 인물/대상이 존재하지 않는다. 또, 적대할 대상이 있기는 하나 그것의 뚜렷한 실체를 파악하기는 어렵다. 주지하다시피, 플롯을 이끌어가는 핵심은 인물에게 부여된 동기와 그로 인한 갈등이다. 애착과 욕망, 혹은 적대의 대상이 없다는 것은 결국 인물에게 제대로 된 동기 부여가 되지 않는다는 얘기이기도 하다. 이처럼 동기 부여가 안된 인물을 프로

타고니스트 자리에 위치시킨 위의 영화들은 필연적으로 보편적 서사의 특징을 위반하면서 진행된다. 플롯 진행에 있어서 인물의 다음 행동이 예측되지 않는 등 이른바 서사를 통합하는 인과율이 사라지는 것이다. 종말론적 분위기 속에 맥락없이 행해지는 위 영화들의 폭력과 권태로운 분위기는 일종의 데카당스한 경향으로 읽히기도 한다. 그러나 19세기말 유럽에서 일종의 미학적 흐름으로 나타났던 데카당스가 종말이 가져다 준 두려움을 “멸망에 대한 즐거움과 파괴에 대한 동경”⁹⁾으로 승화하고, “몰락의 모티브는 은유적”¹⁰⁾일 뿐 이를 경유해 낡은 것에 대한 파괴를 통해 새로운 세계의 건설에 이르러자 한 것이라면, 위 영화들에서 나타나는 데카당스는 그것과는 성격이 다르다. 위 영화들이 보여주는 데카당스는 파괴에 대한 용인자가 그 속에 간혀버린 자신에 대한 절망적 체념이다.

〈세상의 끝〉에서 주인공 남매와 낯선 두 남자는 종말을 믿지 않는 사람들이 단체로 모여있다는 부산 광안리로 가기로 한다. 관객은 이들의 동행을, 불안한 종말 상황에서 일종의 동반자적 유대 관계를 형성한 것으로 보고 잠시 안심한다. 그러나 어둠으로 덮인 꼬불꼬불한 길을 나아가는 차 안에서 “똑바로 가고 있냐?”며 서로 타박하며, 여동생에게 상한 우유를 건네주며 킬킬거리는 그들의 모습에 우리는 이것이 일시적 동반관계일 뿐이며 어느 순간 폭력적 관계로 변질될 수 있다는 불안함을 가지게 된다. 이는 〈짐승의 끝〉에서도 마찬가지다. 마을에 전기가 나간 뒤 엄마가 없어졌다는 어린 소년의 손을 잡고 함께 길을 가던 여자는, 어느 순간 이 소년이 자신의 동정을 받을 만큼 순진한 존재가 아님을

9) 홍인숙, 『표현주의 문학의 목시론적 특성 연구- 데카당스적 종말론과 비의적 미학관을 중심으로』, 『뷔히너와 현대문학』 34, 한국뷔히너학회, 2010, 209쪽.
10) 홍인숙, 『표현주의 문학의 목시론적 특성 연구- 데카당스적 종말론과 비의적 미학관을 중심으로』, 『뷔히너와 현대문학』 34, 한국뷔히너학회, 2010, 209쪽.

깨달게 된다. 여자가 여정 중에 만나는 커플과 자전거 남자 등 모든 사람들이 처음에는 호의적 존재로 다가오지만 어느 순간 그녀를 이용하고 폭력을 일삼는다. 여자가 자전거 남자의 강간 시도로부터 도망쳐 낯선 길을 걸어가며 줄곧 중얼거리는 “아무도 믿지마. 나만 믿어. 아무도 믿으면 안돼”라는 대사는 종말적 상황에 처한 개인에게 진정한 동반자는 존재하지 않으며 조난된 개인의 유일한 희망은 ‘각자도생(各自圖生)’뿐임을 폭력적으로 반추하게 만든다. 그러나 ‘각자도생’에 대한 깨달음을 얻었다고 해서 이들의 결말이 성찰적이거나 희망적으로 마무리되는 것은 아니다. 위 영화들은 끝까지 그 어떤 구원의 여지도 남겨두지 않은 채, 모든 것이 거두어진 상태로 홀로 적막한 어둠 속에 남겨진 인물을 끝으로 종결된다. 서사적 주체, 다시 말해 근대적 주체라면 마땅히 가지고 있을 과거에 대한 성찰, 미래에 대한 기획 중 그 어떤 것도 이들 영화에는 존재하지 않으며 인물들의 마지막 거처는 완벽한 암흑 속이다.

또 하나, 위 영화들의 공통점은 인물들에게 어떤 정치적·사회적 권력관계도 존재하지 않는다는 점이다. 부모 없는 남매와 떠돌이 두 남자가 등장하는 〈세상의 끝〉이나 야식 전단지 아르바이트를 하는 만삭의 임신부, 엄마 잃은 아이, 결혼 못한 농촌 노총각이 나오는 〈짐승의 끝〉에서 인물들 사이의 권력 관계를 정하는 것은 자본이나 계급이 아니다. 종말적인 한계 상황에 몰린 이들 사이의 역학을 규정하는 것이 있다면 그것은 오로지 끊임없는 폭력에 대한 뉘앙스다. 예를 들어 〈세상의 끝〉에서 맥락 없는 살인을 하는데 별 죄책감을 느끼지 않던 남매의 오빠가 별로 내키지 않음에도 불구하고 부산행에 합류하는 것은, 떠돌이 남자 중 한명이 전직 유도선수라는 사실에 대한 부담 때문인 것으로 유추된다. 또, 〈짐승의 끝〉에서 엄마 없는 소년 (“강한 것과 더 강한 것”이라는 문구가 써진) 야구 배트를 들고 여자를 위협하다 총을 든 자전거 남

자에게 살해당하는 장면, 그리고 자전거 남자가 자신보다 훨씬 강하고 불길한 분위기를 내뿜는 모자남에게 굴복하는 장면에서도 이를 확인할 수 있다. 언젠든 폭력적으로 변할 수 있다는 뉘앙스를 빼고 뚜렷한 정치적·사회적 권력관계가 존재하지 않는다는 사실은, 위 영화 속 인물들이 어떤 계급-존재로서의 정체성¹¹⁾을 가지고 있지 않다는 뜻이 된다.

따라서 유독 노동자주체, 시민주체가 강조되어왔던 한국 독립영화의 역사에서 위와 같이 탈근대/탈서사적이며 종래의 계급-존재와는 다른 성격을 지닌 인물들의 영화가 나온다는 것은, 전통적 노동계급의 약화와 비계급의 증대라는 전지구적 자본주의 상황과 연관되어 있다. 또 다른 한편으로는, IMF 체제 이후 한국 사회에 한꺼번에 쏟아진 무차별적 인 신자유주의적 방침 즉 노동의 유연화, 복지정책의 해체, 탈규제적 기업 정책으로 인해 사회적 안전망을 박탈당한 채 각자도생의 길목으로 내몰린 한국에서의 서민들의 삶과도 관련이 있다. 이렇게 글로벌하면서 동시에 로컬한 자본주의적 특수성 아래 위치한 한국 사회는 혁명에 대

11) 앙드레 고르에 의하면 후기 산업사회에는 생산노동자들의 노동계급 대신 새로운 계급이 생겨났으며, 그는 이를 '비노동자들의 비계급'(프레카리아트)이라고 부른다. 이 비계급은 자본주의에 의해 생겨나지 않았으며, 오히려 새로운 생산기술의 영향력에 따른 기존의 자본주의적 생산관계들의 해체로 생겨났다고 그는 말한다. 후기산업사회에서 "전통적인 노동계급은 이제 특혜받은 소수층"일 뿐이며 실제로 주목할 만한 인구가 비노동자적/비계급적 상황에 처해있다는 것이다. 이들 비계급은 전통적 노동자계급과는 달리 자신의 노동에 스스로를 동일시하는 일이 불가능해진다. 산업-생산주의 사회에서 노동자들이 노동자계급에 즉각적으로 스스로를 동일시하며 자본에 대한 저항과 전복으로 세력화될 수 있었다면, 정보기술 발전과 포스트-포드주의적 생산방식이 진전된 현 사회의 비노동자/비계급은 더 이상 노동자계급에서 자신의 정체성을 찾는 것이 불가능한 시기가 되었다. 달리 말하면, 노동자 계급의 각성을 통한 프롤레타리아 혁명이라는 전통적 진보 운동 방식은 생산관계와 생산구조가 현격하게 변화된 지금 시대에 어찌면 잘 맞지 않는 판형일 수 있다는 얘기다. 위 영화들 속 주체들의 계급-존재는 탈산업시대의 프레카리아트에 해당한다고 볼 수 있다. 앙드레 고르, 『프롤레타리아여 안녕-사회주의를 넘어서』, 이현웅 옮김, 생각의 나무, 2011.

한 동력이 고갈된 일종의 '교착 상태'를 형성하며, 이에 대한 알레고리로 등장하는 것이 바로 위 영화들이 배경으로 하는 '종말'인 것이다. 그리고 영화 속 배경인 종말은 아무런 대책 없이 무차별적으로 쏟아지는 종말적 폭력 속을 거니는 포스트모던한 묵시록적 주체를 출현시킨다.

4. 드라마 속 주술적 장치와 국가의 부재

근대성에 있어서 가장 중요한 것은 합리성의 영역이다. 사실성에 기반한 합리적 사건 진행을 통해 납득할만한 방식으로 진행되는 서사는 따라서 근대적 재현의 대표적인 특성이라 할 수 있다. 그런데 2016년 상반기 최고의 화제작이었던 드라마 〈시그널〉은 무전을 통해 과거와 현재가 교신하고 이를 통해 미제사건을 풀어낸다는, 과학적이고 합리적 영역과는 거리가 먼 주술적 서사를 전면으로 내세운 채 이야기를 풀어나가는 포스트모던한 경향을 보여준다.¹²⁾ 〈시그널〉의 서사 구조는 과거와 현재를 연결시켜 소통의 통로를 열고 나아가 억울한 희생을 위로한다는 주술의 원래적 의미를 효과적으로 차용한다. 성수대교 붕괴 사건, 대도 사건, 화성 연쇄 살인사건, 밀양 여중생 집단 성폭행 사건 등 동시대의 굵직한 사건들을 떠올리게 하는 드라마 속 미제 사건들은, 과거와 현재의 소통으로 이뤄진 무전 교신을 통해 그 가려진 진실이 수면 위로 떠오른다. “돈 있고 뺨 있으면 죄를 지어도 벌을 안 받는다”, “누군가 포기하

12) 무속이나 주술, 마술, 환상을 주요 모티프로 하는 이러한 재현방식은 평론가들이 보르헤스나 마르케스 같은 남미 환상소설 작가들 작품을 계보화할 때 흔히 쓰는 것처럼 ‘포스트모던’하다. 주술 또는 무속적 모티프를 포스트모더니티의 양상으로 읽어낼 수 있는 주된 근거는 이로부터 서양의 모더니즘적 사고에 대한 반발, 제3세계성, 이성중심주의로부터의 탈피 등을 독해해 낼 수 있기 때문이다.

기 때문에 미제사건이 만들어진다”는 드라마 속 형사의 대사는 역설적이게도 사회적 트라우마가 공적 영역에서 제대로 해결되지 못할 것이라는 대중의 불신을 증명하는 역할을 한다. 여기서 중요한 것은, 주술적 장치인 무전을 촉발하는 주된 동력은 정의감과 법체계에 대한 오롯한 신뢰라기보다는 주인공 형사들의 개인사에 얽힌 강력한 감정적 투여라는 사실이다. 드라마 속 형사들은 법을 대리하는 수사기관이 모두 포기한 미제사건을 다룬다. 수사기관의 포기 속에 짧게는 몇 년, 길게는 몇 십년을 어둠 속에 웅크려있던 미제사건의 실체는 과거와 현재를 넘나드는 무전이라는 주술적 장치 그리고 거기에 기대 주인공 형사들의 집요한 추적에 의해 하나 둘 모습을 드러낸다. 미제사건이 풀려나가는 와중에 드러나는 것은 오랜 세월 국가가 헤아려주지 못한 피해자 및 피해자 가족의 고통이다. 결국 이 피해자들의 고통이야말로 ‘과거로부터 온 무전’이라는 주술 장치¹³⁾를 작동시킨 원천적 이유라는 사실이 마지막에 드러난다. 공적 영역이 담당했어야 할 책무를 비합리적이라고 치부되어 온 주술이 대리하고, 이 주술을 불러일으킨 것은 해원에 대한 염원이라

13) 〈시그널〉에 등장하는 이 무전기라는 장치를 테크놀로지가 만들어낸 주술적 현상, 즉 테크놀로지가 견인한 재주술화로 해석하는 입장도 존재한다. 현대의 디지털 미디어 시대에는 최신 테크놀로지가 시공간을 압축하는 등 주술적 상상력을 현실화하면서 재주술화를 부추기는 상황을 만들어내고 있으며, 이것은 어느 곳에서나 누구나 손쉽게 상품 소비를 가능하게 하는 텔레테크놀로지에서 뚜렷하게 나타난다는 것이 주지의 사실이다. 그러나 〈시그널〉의 서사에서 무전기라는 장치가 가지는 함의를 단순히 테크놀로지 도구로만 바라보는 관점에 개인적으로 동의하지 않는다. 〈시그널〉의 무전기가 서사적 도구로 차용되어 전달하는 의미는 이것과는 다르다. 이는 이른바 포스트 416의 정서 즉 과거를 되돌리고 싶고 역사를 다시 쓰고싶다는 욕망의 재현이라고 봐야 한다. 무전기의 본래 역할에 과거와 현재를 잇는 주술적 역할을 덧씌우는 형태는, 〈시그널〉의 무전기를 단지 근대가 만들어 낸 테크놀로지적 도구로만 보기에 는 미진함이 있다는 점을 상기시킨다. 무전기라는 주술적 장치가 추동하는 ‘역사 다시쓰기’의 욕망은 서구의 합리주의와 계몽의 기획이 놓친 부분을 포착하는 포스트모더니티의 기획과 맞닿는 부분이라 할 수 있다.

는 감정적 영역이라는 결론. 〈시그널〉의 서사는 염원이 불러온 주술에 의한 해원이라는 포스트모던한 재현의 뚜렷한 사례가 된다. 근대성 자체가 가장 큰 위협으로 떠오르고 있는, 그리고 근대의 가장 뚜렷한 업적이라 할 수 있는 국가적 시스템에 의한 보호가 점점 희미해지고 있는 현대 세계에서, 사회적 트라우마를 충분한 애도를 통해 궁극적인 치유의 길로 인도하기 위해서는 이성과 합리라는 근대적 영역 외에도 감정과 인식의 영역을 더불어 고려하지 않을 수 없게 됐으며 이를 보여주는 것이 바로 〈시그널〉의 사례인 것이다.

〈시그널〉의 재현 사례를 통해 중요하게 드러나는 것은 당대 한국 사회에 대해 대중이 가지는 정치적 감정이다. 바로 기댈만한 정치적/사법적 절차의 부재, 혹은 국가의 부재라는 감정이다. 이러한 대중의 묵시록적인 정치적 감정은 비단 드라마에서만 나타나는 현상이 아니다. 2015년 하반기 영화계를 강타한 범죄 스릴러 〈베테랑〉과 〈내부자들〉에는 권력을 가진 계급과 그들의 부조리에 대항하는 소시민 집단-조직의 논리에 순응하지 않는 형사, 불량배, 뒷배 없는 검사-이 등장한다. 거대하게만 보이는 권력의 카르텔에 소시민이 맞서는 이들 영화서사 안에는 시민이 기댈 수 있는 정당한 정치적/사법적 절차는 존재하지 않고, 등장인물들은 오직 지력과 맨몸이라는 사적 자원을 이용해 권력 카르텔의 어두운 구석에 맞서며 마침내 소영웅적 결말을 성취한다. 2014년에 개봉해 천만 관객을 모은 사극 〈명량〉에서도 국가적 보호 부재와 사적 자원에 의거한 해결이라는 비슷한 방식이 드러난다. 임진왜란이라는 나라의 파국 상황에서 마땅히 국가적 재난에 대응해야 할 임금과 조정은 보이지 않으며, 파국이 빚어낸 피해에 대한 대항은 오로지 백성 그리고 백성의 염원을 형상화한 대라아버지인 이순신에 의해 이뤄진다. 사라진 공적 시스템과 부재하는 국가라는 이미지는 신자유주의가 만연한 지금

의 한국 사회에서 상업영화들이 보여주는 일종의 수사적 전략¹⁴⁾이기도 하지만, 이것이 현재 한국사회의 현실 또는 대중이 국가에 대해 가지는 감정과 무관하다고 볼 수 없다. 물론 위 영화들이 앞서 언급한 독립영화나 드라마 〈시그널〉처럼 근대적 재현이 아닌 다른 식의 재현 방식에 기대지는 않는다. 오히려 철저히 스릴러의 문법을 체화한 근대적 재현의 대표주자라 할 수 있다. 그러나 그 기저를 이루는 대중의 감정에 있어서 이들 작품은 동일한 해석을 보여준다. 바로 ‘유명무실한 국가’에 대한 대중의 체념이다. “과거의 국가가 강력하기 때문에 위협적이었다면 이제 국가는 무능하기 때문에 해로운 공간으로 재등장한다”¹⁵⁾는 손희정의 말처럼, 공적 영역에 대한 신뢰 부재는 단순한 냉소에 그칠 사안이 아니라 저물어가는 근대의 끝에서 ‘위험사회’를 넘어 ‘파국’으로 향하고 있는 세계 속에 살아가는 우리들에게 직접적 위협으로 다가오고 있는 것이다.

5. 나가며

사회적 트라우마를 감당해야 하는 상태에서 트라우마 치유의 첫 번째 수순은 어떻게든 트라우마를 일종의 서사의 형태로 재현하는 것이다. 예술은 이러한 사회적 트라우마 재현의 중요한 부분을 담당한다. 한국 사회에서 이는 직접적으로 정치적인 성격을 띠는 고발적 재현, 그리고 서사화에 강조를 둔 좀 더 간접적인 방식을 통한 상상적 재현을 통해 존재해왔다. 재현물이 한국사회의 전근대적 부분에 대해 일종의 고발의

14) 손희정은 이를 정치적 인식을 스펙으로 장착한 이른바 ‘스놉 영화’라고 명명하고 있다. 손희정, 『21세기 한국영화와 네이션』, 중앙대학교 박사학위논문, 2014, 163-172쪽.

15) 손희정, 『21세기 한국영화와 네이션』, 중앙대학교 박사학위논문, 2014, 118쪽.

형식을 띠는 고발적 재현은 한국 독립영화와 액티비즘 다큐멘터리 역사의 중요한 부분을 차지한다. 또한 이른바 코리안 뉴웨이브라 불리는 1980년대와 1990년대 한국영화들은 독재의 그늘이 만들어낸 사회적 트라우마를 상상적 서사를 통해 집단적으로 재현해내기도 했다. 그러나 지금의 한국 사회는 나머지 세계와 마찬가지로 신자유주의 및 근대성이 불러온 위험 한가운데를 통과하고 있다. 자본주의 및 과학의 발전, 문명의 산물이 오히려 우리를 파국적 위험으로 몰아넣는 지금의 이 상태는, 모든 문제가 해결 가능하다는 발전주의적인 인식에 더 이상 기대가 어렵다는 자각을 하게 한다. 연쇄하는 재난의 시대. 그리고 거기서 비롯된 사회적 트라우마. 이같은 트라우마에 대한 재현은 시대적 변화에 맞춰 새로운 경향으로 변져가고 있다. 전통적으로 사회적 발언이 강하게 드러나는 독립영화에서 계급-존재로서의 정체성이 약하며 맥락없는 폭력에 휘말리는 묵시록적 주체들이 등장하기 시작하고, 인기리에 방영된 드라마에서는 당면한 사회적 문제를 해결하기 위해 주술적 장치를 끌어오기 시작한다. 근대가 제기하는 위협 속에 놓인 대중들이, 해결 능력을 잃어버린 공적 영역을 외면하고 대안으로 눈을 돌린 것이 바로 근대 내내 비합리로 치부되어 온 주술성이라는 것은, 역으로 생각하면 지금의 대중들이 얼마나 절박한가를 보여주는 증거가 된다. 또한, 술한 영화들 속에서 근대성의 정치적 현신이라 할 수 있는 국가의 시스템은 약하거나 아예 부재한다. 근대를 이탈한 묵시록적 주체의 대두 그리고 주술적 장치의 활용 등 지금 한국 사회의 문화적 재현물이 보여주고 있는 묵시록적 포스트모더니즘의 성격을 띤 재현은 어쩌면 수명이 다한 근대 세계가 침몰하며 보내는 절박한 생존의 시그널인지도 모른다.

참고문헌

1. 기본자료

영화

- 〈짐승의 끝〉(조성희, 2010)
〈세상의 끝〉(남궁선, 2007)
〈쇼아〉(클로드 란츠만, 1985)
〈쉰들러 리스트〉(스티븐 스피버그, 1993)
〈인재를 위하여〉(장윤현, 1987)
〈오, 꿈의 나라〉(장산꽃매, 1989)
〈파업전야〉(장산꽃매, 1990)
〈베테랑〉(류승완, 2015)
〈내부자들〉(우민호, 2015)
〈명량〉(김한민, 2014)

드라마

- 〈시그널〉(tvN, 2016)
윤여일, 『재난 재고- 재난 이후의 시간을 열어내기 위하여』, 정림건축문화재단 재난 포럼, 2015.11.11.
Lanzmann, Claude, "Schindler's List is an impossible story", *Approaches to the Humanities*, Spring, 2007, <http://www.phil.uu.nl/~rob/2007/hum291/lanzmannschindler.shtml>

2. 논문과 단행본

- 김지미, 『'영상-굿', 한국 영화의 주술성과 역사의 해원』, 『대중서사연구』, 22권 4호, 2016, 9-36쪽.
노승욱, 『탈근대의 서사와 텍스트의 이중성- 황순원의 장편소설 『日月』론』, 『인문논총』, 제55집, 2006, 195-224쪽.
손희정, 『21세기 한국영화와 네이션』, 중앙대학교 박사학위논문, 2014.
슬라보예 지젝, 『이데올로기의 숭고한 대상』, 이수련 역, 새물결, 2013.
안성용, 『영화적 서사와 이미지경제의 역사적 관계에 대하여: 아피차퐁의 〈정오의 낮선 물체〉가 제기한 질문들』, 『영상예술연구』 20, 영상예술학회, 2012. 63-94쪽.
앙드레 고르, 『프롤레타리아어 안녕-사회주의를 넘어서』, 이현웅 역, 생각의 나무,

2011.

크리산 쿠마르, 『오늘날의 목시, 천년왕국, 그리고 유토피아』, 맬컴 불 엮음, 『종말론: 최후의 날에 관한 12편의 에세이』, 이운경 역, 문학과 지성사, 2011.

홍인숙, 『표현주의 문학의 목시론적 특성 연구- 데카당스적 종말론과 비의적 미학관을 중심으로』, 『뫼히너와 현대문학』 34, 한국뫼히너학회, 2010, 205-218쪽.

Adorno, Theodor, "Cultural Criticism and Society," in *Prisms*, trans. Samuel and Shierry Weber, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1981.

Žižek, Slavoj, *Living in the End Times*, Verso, 2010.

Abstract

Crossing the World of Chained Disasters: Cases of Apocalyptic Post-Modern Representation

Lee, Jee-Heng(Dankook University)

This article examines a few cases of apocalyptic postmodern representations, such as apocalyptic subjects and incantation devices, and traces the social conditions and the political feeling of contemporary Korean people, which has drawn this phenomenon.

Since its modernization, Korean society has suffered from a series of events that have caused social trauma. Art plays a key role in dealing with social trauma through its artistic representation. Art has dealt with social trauma in Korea in two ways. First, it has used an accusing representation that has a clear political direction; second, it has used imaginative representation, which focuses more on the narrative side. These two representational methods depend on modern attitudes. However, as many of contemporary disasters have arisen from modernity itself, a noteworthy representational method that is different from established modern representational trends is emerging; this relates to the absence of narrative-centeredness, the emergence of the post modern subject, an apocalyptic atmosphere that envelops both the cinematic setting and the protagonist's mode of behavior, and the use of incantational tools to cure the trauma.

Considering these tendencies, labelled "apocalyptic postmodern representation" here, this article examines the specific disasters resulted from Korea's social precondition and the structure of political feelings of the Korean people.

(Key Words: Disaster, Social Trauma, Incantation, Apocalypse, Korean Indie Film, TV series, Apocalyptic Post-modernism, Modern Era, Narrative)

논문투고일 : 2017년 1월 8일

심사완료일 : 2017년 2월 4일

수정완료일 : 2017년 2월 6일

게재확정일 : 2017년 2월 14일