

# 한국 TV드라마 속 ‘악의 미학화’ 현상에 대한 고찰

: 「미스티」를 중심으로

신주진\*

차례

1. 악의 미학화 현상
2. 이중적 가면의 전략
3. 분열적 주체의 매혹
4. 지배와 통제의 불가능성

## 〈국문초록〉

최근 TV드라마의 한 특징은 강력한 악인들이 매혹과 선망의 대상으로 부상하고 있다는 사실인데, 이를 ‘악의 미학화’ 현상이라 볼 수 있으며, 그 한 예로 「미스티」의 고혜란을 들 수 있다. 본 논문은 고혜란이라는 인물 분석을 통해 그녀가 자신을 악녀로 위치시키면서 세상과의 대결 과정에서 행하는 인정과 성공, 생존과 존재증명을 위한 여성캐릭터의 주체화 방식을 살펴보고, 그것의 미적 효과와 사회적 의미를 탐색한다.

이 드라마에서는 여자주인공이 범인인가 아닌가, 악녀인가 아닌가의 의심과 의혹이 서사 전체를 끌고 가는데, 여기에는 혜란이 행사하는 이중적 가면의 전략이 핵심적 서사 기제로 놓여 있다. 혜란은 여성성과 위악성의 이중적 가면을 통해 여전히 성공과 권력, 명성을 추구하는 동시에 남성들의 보복(케빈 리의 치정 복수/케빈 리 살해 용의자라는 의혹)에 맞서 싸워나간다. 이러한 이중적 가면의 전략은 그녀가 남성지배사회에서

\* 중앙대학교 문화연구학과 박사 졸업

자신의 위험을 감추면서 드러내는 의식적·무의식적 수행 전략이다. 이는 공적 성공을 향해 질주하는 그녀가 남성들에 의한 사회적 처벌을 피하면서도 자신의 존재를 부각시키는 영리한 방책이다.

문제는 우리가 결국 그녀의 진실이 무엇인지, 그녀의 말이 진실인지 거짓인지 결코 알 수 없다는 것이며, 그녀가 구현하려는 것이 자신의 권력 욕인지 사회정의인지 확신할 수 없다는 것이다. 이렇게 그녀는 스스로를 불확실하고 모호한 분열적 주체로 만들어 자신을 사랑과 욕망의 대상으로 위치 지운다. 남편 태욱이 헤란을 케빈 리 살해용의자로 만들어놓고 그녀를 구해내려 애쓰는 것은 자신의 손에 들어오지 않는 헤란에 대한 지배와 통제의 욕망이다.

그러나 태욱의 사랑이라는 이름의 지배와 통제는 완전한 실패로 나아가며, 그 불가능성을 보여준다. 헤란은 결코 태욱의 지배와 통제 안에 들어오지 않는다. 그녀는 결혼과 남편을 이용하면서도 끝내 가정 영역 안으로 귀속되지 않으며, 그 지배 질서에 갇히지 않는다. 헤란은 그렇게 남성적 지배와 통제를 넘어 매혹적 악녀로 위치한다.

핵심어 : 「미스티」, 고혜란, 악의 미학화, 여성성, 위악성, 이중적 가면의 전략, 분열적 주체, 지배와 통제의 거부

## 1. 악의 미학화 현상

근래 TV드라마에서 특히 두드러진 현상은 복수극과 범죄물의 범람이다. 범프스틸러, 수사물, 법정물 등 다수의 장르물들이 계획적이건 우발적이건 살인과 같은 강력사건을 다루고, 여기에는 복수심을 주체할 수 없는 인물이 연루된다. 대다수 범죄가 복수로 이루어지고 그에 대한 징치 역시 복수의 형태를 띠면서 복수의 연쇄와 악순환이 발생한다. 이는 일종의 악행의 악순환이다. 복수극과 범죄물이 교차되는 한가운데 악이 서식하는

셈이다. 더 큰 악에 맞선 더 작은 혹은 선의의 악의 반격이 이루어진다. 악을 무너뜨리기 위한 악행은 선의와 명분으로 치장되고 때론 사회정의의 무게를 짊어진다.

문제는 그 악이 점점 커지고 강력해진다는 사실이다. 복수와 범죄와 악행이 맞물려 돌아가는 이 드라마들에서 세계는 감당할 수 없게 큰 힘으로 사람들을 짓누르고, 점점 나약하고 왜소해지는 개인들은 자신들을 짓밟고 억누르는 그 정체를 모를 세계를 향해 분노와 울분을 쏟아낸다. 그 모든 악의 근원이 불평등하고 불공정한 시스템 자체에 있음을 대다수가 알고 있지만, 드라마 안에서 그러한 구조적 악에 대한 대응은 어쩔 수 없이 개인의 생존 문제로 국한되면서 특정한 악인들을 향해 이루어진다. 이때 시스템을 대표하거나 대리한다고 여겨지는 권력자들, 점점 더 많은 권력과 자본을 가진 악인들이 공격 대상으로 등장한다.

여기서 결정적 딜레마는 그 강력한 악인들이 매혹과 선망의 대상으로 부상한다는 사실이다.<sup>1)</sup> 그들이 더 많은 것을 소유하고 더 큰 지배력을 발휘할수록, 그들이 지닌 그 무소불위의 능력은 누구라고 갖고 싶고 빼앗아 오고 싶은 것이 된다. 그들은 이 약육강식과 무한경쟁의 체제에서 승리한 자들이다. 따라서 그러한 악인들과 대결하는 과정에서 선한 주인공들이 점점 그 경쟁자 악인들을 닮아가는 것은 필연적이다. 그/녀는 악인을 이기기 위해 악인이 되어야 하며, 때론 악인보다 더 지독한 악인이 되거나 자기파괴적 폭력도 불사해야 한다. 그/녀는 자신이 쫓는 악인의 압도적 힘에 분노와 증오를 느끼지만 동시에 바로 그 힘에 매료된다. 그/녀의 궁극의 목적은 악인을 무력화시키고 그 능력을 강탈해 오는 것일지도 모른다.

1) 악인이 매혹과 선망의 대상으로 부상하는 현상은 복수극이나 범죄물을 포함한 거의 모든 장르들 안에서 나타나는데, 대표적인 인물들로 『하얀거탑』(2007)의 장준혁(김명민 분), 『선덕여왕』(2009)의 미실(고현정 분), 『추적자』(2012)의 서희장(박근형)과 강동윤(김상중 분) 등을 들 수 있다. 이들은 특유의 개인적 매력을 내장함에 의해 악인의 카리스마를 획득하게 되며, 이를 통해 개인을 넘어서는 구조적 악을 체현한다.

이렇게 한편으로는 악당인 적이 점점 강력해지면서 선악갈등은 극렬해 지지만, 다른 한편으로는 주인공이 악인에 가까워지면서 선과 악의 구분이 모호해지고 악의 매혹이 지배적인 상황이 도래했다. 세계가 극심한 신자유주의적 양극화 갈등과 혼돈에 휩싸인 현실에서 재현적 서사에 나타나는 악의 매혹은 명확하다. 선인의 단일한 성격에 비해 악인은 “복합적인 다양성, 다면성, 이면성, 의외성 등 복잡한 성정들”을 지니며, “악은 본시 그 자체로 선과 악의 이중성을 포괄하고 있을 뿐만 아니라, 위선이나 위약과 같은 변신과 포장에도 능수능란한 자질을 보여준다.”<sup>2)</sup>

이러한 악의 매혹을 ‘악의 미학화’ 현상이라고 말할 수 있다. 이는 발터 벤야민이 대중선동에 효과적인 파시즘의 주요 방책으로 비판한 ‘정치적 미학화’를 본뜬 것이다. 벤야민은 바로 그 심미화의 파괴력이 예술에 반하는 것이 아닌 예술이 지닌 힘이라고 보며, 그것을 예술의 정치화로 활용할 방안을 모색하고자 한다.<sup>3)</sup> 히틀러 시대에 파시즘이 미학화된 방식과 유사하게 ‘악의 미학화’는 현 시기 대중 심리에 깊이 스며든 대중문화의 영향력의 일단을 설명해준다. 특히 2000년 이후 나타난 복수극의 악녀들, 『인어아가씨』(2002)의 은아리영(장서희 분)이나 『아내의 유혹』(2008)의 신애리(김서형 분), 구은재(장서희 분) 등은 경제불황의 위기와 불안을 히스테리 방식으로 드러낸, 극악한 생존투쟁의 심미적 대리물이라고 볼 수 있다.

TV드라마나 영화와 같은 대중서사장르에서 악의 미학화는 악인을 형상화할 때 발생하는 필연적인 인간적 접근에 의해 더욱 강화된다. 단순하고 평면적인 대신 입체적이고 두터운 묘사로 캐릭터가 생생하게 살아날 수록 그 악인은 선악이 공존하는 매력적인 인물로 탄생한다. 이는 슬라보예 지젝이 그 위험성을 경고한 ‘인간화’ 전략 혹은 ‘인간화의 기법’과 매우

2) 신주진, 『‘복수 정동’의 이행 구조 연구 - 2000년 이후 한국 TV드라마 ‘복수극’을 중심으로』, 중앙대 문화연구학과 박사학위논문, 2018, 104쪽.

3) 발터 벤야민, 『기술복제시대의 예술작품: 사진의 작은 역사 외』, 최성민 역, 도서출판 길, 2007, 204~205쪽.

흡사하다. 지젝은 나찌 사형집행관들이 자신의 곤경을 경험하고 상징화한 방식을 예로 들면서, 그것이 '내면생활의 풍요로움'과 '진실한' 감정을 드러내는 인간화 전략이라고 비판한다. 그에 따르면, “이러한 인간화의 핵심은 개인의 복잡한 현실과 그가 자신의 진정한 본성을 거슬러 수행해야 하는 역할 사이의 간극을 강조하는 것이다.”<sup>4)</sup> 이처럼 개인의 진정한 내면·본성과 그 자신이 감당해야 할 역할·임무를 분리시키는 것이 악인들이 흔히 행하는 체스처이다. 그 간극에서 오는 (아마도 독자나 시청자, 관객이 상상 가능하거나 상상하도록 유도되는 또는 직접적으로 묘사되는) 내적 갈등과 심리적 고통이 그들을 인간적으로 만들어준다.

2018년 상반기에 방영된 TV드라마 『미스티』<sup>5)</sup>는 이러한 악의 미학화 현상을 흥미롭게 변주하는 좋은 사례이다. 범죄스릴러와 치정멜로, 정치사회물의 성격을 적절하게 배합해 완성도를 높인 이 드라마는 무엇보다 주인공인 앵커 고혜란(김남주 분)의 독보적 매력을 중심으로 구축되었다. 자신감과 자긍심, 도도함과 우아함이 응집된 성공한 여성앵커 고혜란의 압도적 카리스마는 안개에 가려져 한치 앞을 내다볼 수 없는 앞날의 예고된 위태로움으로 인해 더욱 빛을 발한다. 이 드라마는 고혜란이 케빈 리(고준 분)를 죽인 살인범인가 아닌가의 미스터리를 둘러싸고 갈등과 긴장, 반전을 이어간다. 그러나 성공한 여성앵커를 둘러싼 의혹은 단지 그녀가 케빈 리를 죽였는가 아닌가에 머무는 것이 아니다. 결국 근본적 의혹은 그녀가 성공을 위해 자신의 모든 추문을 실행하면서 그 자리에 올랐는가 아닌가, 그녀는 궁극적으로 악녀인가 아닌가 하는 것이다. 여자주인공이 범인인가 아닌가, 악녀인가 아닌가의 의심과 의혹이 드라마 전체를 끌고 가는 핵심 관건인 셈이다.

혜란은 그녀가 범인이 아님이 밝혀지는 순간까지 계속 선악의 불확실한 경계에 놓인다. 그러나 심지어 그녀에게 그토록 헌신적인 남편 강태욱

4) 슬라보예 지젝, 『처음에는 비극으로, 다음에는 희극으로』, 김성호 역, 창비, 2010, 86쪽.

5) 체인 극본, 모원일 연출, 16부작, JTBC-TV, 금토 오후 11:00~ , 2018.2.2.~2018.3.24.

(지진희 분)이 범인임이 밝혀진 이후에도 그녀는 여전히 악의 언저리를 벗어나지 못한다. 그녀는 자신이 직접 살인을 저지르는 대신 남편 태욱을 살해범으로 만들고 그를 죽음으로 내몬 또 다른 의미의 악녀일 수 있기 때문이다. 그리하여 『미스티』는 결국 악녀가 되지 않고는 결코 사회적 성공을 거둘 수 없는 여성들에 관한 이야기가 된다. 또한 성공한 여자들에게 따라붙는 수많은 의심들과 추문들에 관한 이야기이기도 하다. 또는 거꾸로 사회적으로 성공하기 위해 여자가 잃고 감수해야 하는 무수한 목록들에 관한 이야기이기도 하다. 그럼에도 이것은 역설적으로 누구보다 탁월한 여자의 성공이 어떤 참혹한 결과를 초래하는가를 보여줌으로써 여성의 사회적 성공의 암묵적 불가능성을 보여주는 것이기도 하다. 이러한 양 갈래 해석을 열어두는 양면성이 이 드라마의 진짜 매력일 것이다.

본 논문은 악의 미학화 현상의 일례로 『미스티』의 여성캐릭터 고혜란을 분석하고자 한다. 그녀가 어떻게 자신을 악녀로 위치시키면서 세상과의 대결을 펼쳐나가는지, 그 과정에서 나타나는 인정과 성공, 생존과 존재증명을 위한 여성캐릭터의 주체화 방식을 살펴보고, 그것이 어떤 미적 효과와 사회적 의미를 갖는지를 탐색한다.

## 2. 이중적 가면의 전략

『미스티』는 종합채널 JTBC에서 방영하는 여성앵커 이야기로, 처음부터 JTBC의 상징적 인물인 손석희 앵커와 대비되는 후광을 누리고 출발했다. 여기에는 달라진 정치적 상황 속에서 시대적 가치를 선도하는 언론인의 모습, 사회정의를 실현하고자 고심하는 언론인의 시대적 사명이 배면에 깔려 있다. 그러나 정의와 진실을 대변하는 남성앵커의 초지일관한 고결함과 달리, 여성앵커 고혜란은 도덕적으로 무결한 존재가 아니다. 그녀는 자신의 성공을 위해 물불 가리지 않고 뛰어들며, 목적인 바를 이루기 위해 비열한 술수나 음모도 마다하지 않는다. 그녀는 승패가 갈리는

결정적 순간마다 '독한 년', '지독한 년', '무서운 년'이 되어 악착같이 살아 남는다. 경쟁자의 약점을 잡아채는 놀라운 감각과 판단력, 단호한 결단과 실행력으로 자신의 야비한 편법마저 정당화시키고 무화시켜 버린다.

7년째 9시 메인 뉴스 앵커 자리를 맡고 있는 고희란에게 닥친 위기의 서두는 그녀가 이제 곧 떨어야 할 상황에 처했다는 것이다. 신선함을 무기로 젊고 능력 있는 후배 한지원(진기주 분)이 무섭게 치고 올라오는 상황에서 헤란은 '뉴스나인' 앵커 자리를 뺏기지 않으려고 무리한 승부수를 띄운다. CNN도 하지 못한 PGA 우승 프로골퍼 케빈 리 단독 인터뷰를 잡아오겠다고 큰소리친 것이다. 문체는 금의환향한 케빈 리가 10년 전 헤란이 '별 볼일 없는 놈'이라는 이유로 버렸던 옛 연인 이재영이라는 사실이다. 게다가 그 옆에는 헤란의 흑역사를 모두 알고 있는 고교시절 친구 서은주(전혜진 분)가 케빈 리 아내가 되어 있다. 헤란이 자신을 곤경에 빠뜨릴 가능성이 농후한 과거의 인물들을 자신의 현재적 위기 돌파를 위해 이용하고자 했을 때, 위협하기 짝이 없는 그녀의 진짜 도박이 시작된다.

헤란은 드디어 지원에게 넘어간 뉴스나인 앵커 자리를 되찾기 위해 지원과 케빈 리의 애정행각을 유도하고 그 현장 사진을 몰카로 찍어 협박하는 비도덕적인 범법행위까지 벌인다. 이 사건으로 그녀는 앵커 자리를 되찾고 지원을 지국으로 쫓아버리는 목적을 이루지만, 반면에 자신을 서서히 위협해오던 케빈 리를 결정적으로 도발함으로써 그가 헤란에게 동일한 방식으로 복수하게 하는 결과를 낳는다. 헤란을 유혹해 진한 애정신을 연출하고 그 몰카 사진으로 헤란을 협박함으로써, 케빈 리는 사회적 성공을 위해 고위층 남자를 선택하고 자신을 버린 헤란에 대한 보복을 꾀한다. 헤란이 벼랑 끝에 내몰린 이 시점에서 케빈 리 교통사고 사망사건이 발생하고, 차에서 헤란의 브로우치가 발견되면서 헤란은 유력한 살해용의자로 몰린다.

헤란이 케빈 리 살해용의자로 의심받으면서 헤란과 케빈 리 사이의 치정 스캔들이 퍼져나가고, 헤란은 적어도 살해범이나 섹스추문 당사자 둘

중 하나거나 혹은 둘 다일 거리는 빠져나올 수 없는 의혹에 처한다. 드라마는 헤란이 자신에게 가해진 의심과 의혹에 어떻게 맞서고 대응해 나가 는가 하는 과정을 태욱·은주와의 멜로적 갈등뿐만 아니라 언론인으로서 의 그녀의 사회적 역할과 맞물려 진행시킨다. 그것은 정확히 그녀가 방송 국 메인 앵커로 자신의 자리를 차지하기까지 세상을 헤쳐오고 현실을 돌파해온 방식을 보여준다.

헤란은 무엇보다 자신에게 주어진 것 이상을 욕망하는 여성이다. 그녀는 항상 자신의 현실적 한계와 제약을 벗어나 도약하고자 한다. 이렇게 허락되고 허용된 것 너머를 욕망하는 여성에 대한 사회적 단죄와 비난을 뚫고 그녀가 살아남는 방법은 일차적으로 여성성이라는 가면을 쓰는 것이다. 이는 정신분석이론의 오랜 고전인 조앤 리비에르의 ‘가면으로서의 여성성’이 설명하는 그 무의식적 기제에 해당한다. 리비에르는 “남성성을 바라는 여성들이 불안과 남성들로부터의 두려운 보복을 피하기 위해 여성다움의 가면을 쓸지도 모른다”<sup>6)</sup>는 것을 보여주고자 한다.

그녀는 말하고 글 쓰는 홍보 일에 종사하는 한 여성에 대한 임상 경험을 기술하는데, 이 여성이 완벽한 능력에도 불구하고 불안에 시달리는 모습을 “남자들로부터 주목과 찬사를 받고자 하는 강박적 추구”로 설명한다. 그녀가 직업적 수행 이후 ‘아버지-형상들’에게 “베일을 쓴 방식으로 추파를 던지고 교태를 부림으로써” 성적 주목의 간접적 재확인을 받고자 한다는 것이다.<sup>7)</sup> 이러한 강박적 추파와 교태를 그녀 자신은 인지하지 못하고 있었는데, 이는 성공적인 지적 수행 이후에 남성들로부터 예기되는 보복의 불안을 피하려는 그녀의 무의식적 방어 기제라고 볼 수 있다. 리비에르는 “성공적으로 수행된 그녀의 지적 능력의 공적 전시는 그녀가 아버지의 페니스를 소유하고 있으며 그를 거세했다는 사실의 전시임을 의미했다.”<sup>8)</sup>고 설명한다. 따라서 그녀는 자신을 거세된 여성으로 위장함

6) Joan Riviere, “Womanliness as Masquerade”, *International Journal of Psychoanalysis* 10, 1929, p.35.

7) *ibid.*, p.36.



으로써 남자들의 페니스<sup>9)</sup>를 훔쳤다는 의심에 대해 자신이 무죄이고 결백한 것으로 남자들을 안심시키고 자신의 안전을 확인하려는 것이다.

이러한 가면으로서의 여성성은 여성성 자체가 어떻게 사회적·심리적으로 구성되는가에 대한 하나의 설명을 제공해주는데, 혜란이라는 인물에게는 좀 더 직접적으로 적용 가능하다. 방송이라는 공적 영역에서 앵커로 성공한 여성인 혜란은 성공한 여성에 대한 공격과 비난을 여성성이라는 가면으로 막아내는 셈이다. “실제로 봐도 그렇게 후끈한가요?”/“멋진 여자죠, 앵커로서 뿐만 아니라 여자로도.”(3부) 이는 공적 성취를 여성적 매력으로 대체시키고 폄하하려는 남성들의 숨은 욕망에 적극 부응한다. 대다수의 남성들로 이루어진 공적 영역에서 성공한 여성에 대한 불평이자 주 그녀가 여성성이 결여된 명예남성이며, 여성적 매력을 상실했다는 것으로 나타나는 것도 결국 마찬가지이다. 그녀들은 ‘여성적’이어야만 남자들에게 안전한 존재가 된다. 가부장적 여성성의 가면을 계속 쓰고 있는 한에서만 성공이 가능하고, 아버지 형상들로부터의 인정을 통해서만 자신의 자리를 확보할 수 있는 것이다.

물론 혜란이 입는 여성성은 ‘추파와 교태’라는 원색성 대신 훨씬 세련된 품위와 고상함을 특징으로 한다. 그녀의 위장과 가면은 표가 나지 않을 만큼 최대한 자연스럽고 멋스럽다.<sup>10)</sup> 그럼에도 그녀가 장착한 가면으

8) *ibid.*, p.37.

9) 리비에르가 사용한 ‘페니스(penis)’라는 용어는 라캉적 개념인 상징적 기표로서의 ‘팔루스(phalus)’의 의미에 좀 더 가깝다고 볼 수 있다. 라캉은 초기 논문에서 거세에 대한 남성/여성의 서로 다른 대응 방식을 팔루스를 갖는 것/팔루스가 되는 것으로 설명했다. 여성이 팔루스가 된다는 것은 팔루스를 가지려는 남성의 욕망의 대상이 되는 것을 의미하며, 이런 의미에서 여성의 팔루스 되기는 리비에르가 말하는 가면을 쓰는 것과 다르지 않다. 주디스 버틀러는 이러한 리비에르와 라캉의 가면 개념을 팔루스중심주의에 기반한 이성애적 코미디이며 탈성애적인 것이라 비판한다. 주디스 버틀러, 『젠더트러블』, 조현준 역, 문학동네, 2008, 175~180쪽.

10) 여기에는 고혜란을 연기한 김남주가 모델 출신의 도회적 이미지를 가진 배우로, 드라마 속에서 그녀가 걸치는 많은 최신 ppl 제품들이 완판되는 최고의 광고 효과를 낸다는 사실이 중요하게 한 몫을 담당한다. 그녀가 이 드라마를 준비하면서 완벽한 고혜란이 되기 위해 몸무게 7kg을 감량했다는 사실도 중요한 홍보 포인트

로서의 여성성을 가장 잘 보여주는 것은 나이 먹은 여성으로서 경쟁력 상실에 대한 헤란의 불안이다. 그녀는 나이 많은 여성이 더 이상 여성적/매력적이지 않다는 편재하는 시선을 수용하고 내면화해야만 한다. 5년 째 올해의 언론인상을 수상한 헤란은 주인공임에도 불구하고 축하 꽃다발을 주러 무대에 올라온 ‘젊고 싱싱한’ 한지원에게 시선의 주목을 빼앗겼다. “오늘은 좀 밝게 가자, 최대한 생동감 있게.”(1부) 그녀는 뉴스테스크에 앉기 전, 가장 강렬한 원색인 빨간 색 블라우스를 고르고 빨간 색 하이힐을 매치시킨다. 헤란은 여성들 가운데 그 누구보다 우월한, 가장 매력적인 ‘여성’이 되어야 하는 것이다. 그녀가 여성앵커로서 메이크업을 받고 의상을 갈아입고 마이크를 달고 데스크에 앉는 것 자체가 바로 가면을 장착하는 것을 의미한다. 그녀에게 공적으로 말할 수 있는 힘이 주어지는 것은 정확히 그녀가 여성성이라는 가면을 썼을 때이다.

그러나 진짜 흥미로운 것은 헤란이 자신을 주체화하는 방식이 단지 가면으로서의 여성성을 입는 것에 그치지 않는다는 사실이다. 그녀는 자신이 맞닥뜨린 위기와 곤경을 돌파하기 위해 결국 악녀의 가면을 쓰는데, 여성성의 가면 위에 악인의 가면을 덧쓰는 셈이다. 이를 ‘가면으로서의 여성성’을 따라 ‘가면으로서의 위악성’이라 칭할 수 있을 것이다. 이는 헤란이 자신에게 부여된 여성성의 역할에 만족하지 않는다는 것이고 그녀가 그 여성성의 가면으로 온전히 가려지지 않는 어떤 잉여를 가지고 있다는 것이며, 이때 위악이라는 가면은 여성성의 가면에 갇히지 않는 그러한 잉여를 드러내고 표현하는 방식이라고 할 수 있다. 즉 여성성의 가면이 여성들이 자신의 위험을 감추는 위장 전략이라면, 위악성의 가면은 반대로 자신이 위험한 여성임을 과시하는 것과 관련된다.

이는 여성들이 다분히 무의식적인 방식으로 스스로 장착하는 가면으로서의 여성성이 그 자체로 사회적 강제이자 억압일 수 있음을 헤란 자신이 잘 알고 있기 때문이다. “탄수화물 먹었니? 왜 이렇게 부었어? 피부과

---

중 하나였다. 그렇게 고헤란의 여성다움/여성성이 만들어졌다.

안 갔어? 어이구 미친 년, 미친 년, 이 년아. 네가 언제까지 스물다섯일거 같아? 어어 하다 보면 금방 서른이고 마흔이야. 한창 때 안 가꾸면 여자 늙는 거 금방이라고 했어 안 했어?”(1부) 요양원에 있는 치매 걸린 혜란의 엄마는 혜란의 성공이 완벽한 외모가꾸기에 달려있음을 강박적으로 되낸다. 혜란은 임종도 지키지 못한 엄마의 장례식장에서 걸신들린 사람처럼 밥을 퍼먹고 토하면서야 겨우 눈물을 쏟는데, 엄마의 강압은 그녀에게 내면화된 초자아로 기능하지만 동시에 거부해야할 억압이기도 한 것이다. 혜란이 위악을 드러내는 건 바로 이 지점이다.

태욱 : 차라리 그냥 울어. 엄마야, 하나 밖에 없는 네 엄마. 누구 눈치 볼 것도 없고, 참을 필요도 없어, 그냥 그렇게 보내드리는 거야.

혜란 : 셔츠 많이 구겨졌네. 갈아입고 와. 상중이니까, 깃은 노말하게 미디어움으로 해.

태욱 : 혜란아.

혜란 : 타이가 블랙이니까 손수건은 그레이계열이 좋겠다.

태욱 : 고혜란!

혜란 : 왜 울어? 운다고 뭐가 달라지는데? 장국장이 팀원들 데리고 올 거야. 그때 정식으로 인사시킬게. 당신네 집안이 대대로 대법관을 역임한 거 격 떨어지지 않는 선에서 슬쩍 어필하고, 나는 당신이 약자의 편에 선 국선이라고 거들거야. 참 당신 검사 출신이었다는 말도 빼 먹지마, 능력 없어서 국선으로 돈다고 오해할 수 있어. 면도 깔끔하게 하고 와.

태욱: 그래 이래야 고혜란이지. 고혜란은 끝까지 고혜란이라는 거, 그걸 내가 깜빡 했다. (2부)

이처럼 독하게 자신의 마음을 다잡는 혜란은 어떠한 상황에도 좌절하거나 굴복하지 않기 위해 위악의 가면을 쓴다. 이러한 위악성은 그녀가 7년 전 사회적 성공과 인정을 위해 뱃속의 아이 대신 앵커 오디션을 선택

했을 때, 그 이후로 태옥의 냉대를 견디며 쇼윈도 부부로 살아오기까지 그녀를 지탱시킨 힘이자 무기이다. 그것은 그 이전 그녀가 강태옥이라는 ‘명함과 배경’을 위해 이재영이라는 ‘별 볼일 없는 놈’을 가차 없이 차버렸을 때, 그리고 더 이전 고3 시절 금은방주인 살해 현장에 하명우(임태경 분)를 남겨두고 혼자 도망쳤을 때 이미 자신의 것으로 착용했던 것이다. 그녀는 순종과 희생과 양보를 미덕으로 요구하는 억압적 여성의 자리를 거부하고 항상 ‘나쁜 년’의 길을 선택해왔다. 그것이 단지 악이 아니라 위악인 것은 그녀가 악을 떠맡는 그 과잉의 체스처 속에 죄의식과 불안을 숨기고 있기 때문이다.

이러한 헤란의 자기실현의 방식 혹은 주체 정립 과정을 이중적 가면의 전략이라고 말할 수 있다. 헤란의 위악은 남성들이 여성성의 가면 뒤에 숨겨져 있다고 의심하는 그 위험을 스스로 가시화하는 것으로, 여성성과 위악의 이중 가면은 그 위험을 감추면서 드러내는 이중적 전략인 셈이다. 아이리스 매리언 영은 지배적 의미와 이미지들에 의해 문화적으로 억압받는 사람들의 심리상태를 W. E. B. 두 보이스가 말한 ‘이중의식’으로 설명한다. 그것은 타인의 눈, 특히 지배적 시선을 통해 자신을 보게 될 때 형성되는 의식의 경험이다. “억압받는 주체가 자신을 저평가하고, 대상화하고, 고정관념화한 상과 일치되기를 거부할 때 이중의식이 발생한다.”<sup>11)</sup> 이중의식은 억압받는 주체가 자신에게 부여된 이미지와 갈등하고 길항하는 과정에서 발생하는 것으로 볼 수 있고, 이리할 때 이중적 가면의 전략은 그러한 주체의 자기표현 방식이 될 수 있는 것이다.

헤란이 보여주는 이중적 가면의 전략은 여성성과 위악 사이를 줄타기 하면서 벌이는 양자 사이의 유희라고 할 수 있다. 그것은 권력과 명성이라는 공적 성공을 향해 질주하는 그녀가 남성들에 의한 사회적 처벌을 피하면서도 자신의 존재를 부각시키는 영리하고 교활한 방책이다. 여기에는 비가시성에 대한 거부와 자기존재에 대한 인정의 욕망이 강력하게

11) 아이리스 매리언 영, 『차이의 정치와 정의』, 김도균·조국 역, 모티브북, 2017, 144쪽.

작동한다. 이러한 이중적 가면의 전략은 주디스 버틀러가 강조하는 젠더 수행성 개념으로도 설명할 수 있다. 버틀러는 기존의 섹스/젠더/섹슈얼리티 개념을 해체하면서 젠더와 섹슈얼리티를 수행적 구성으로 설명하는데, 의례적이고 반복적인 행위, 제스처, 실천을 통해 이성애적 규범성을 넘어서는 어떤 전복적 수행의 가능성을 시사한다.<sup>12)</sup> 헤란의 가면 전략에 의한 주체화 과정은 이렇게 지속적으로 반복 수행되고 실행되는 것으로서 젠더/섹슈얼리티 구성과 다르지 않다.

여기서 중요한 것은 이러한 헤란의 가면이 가짜가 아니라 그녀 자신의 진짜 모습이라는 것이다. 리비에르는 진짜 여성다움과 '가면' 사이에 “어떤 차이가 존재한다는 것이 아니다. 근본적이건 피상적이건, 그들은 같은 것이다.”라고 주장한다.<sup>13)</sup> 여성성의 가면 뒤에 여성의 어떤 본성이나 본질이 있다는 것을 의미하지 않는다는 것이다. 알렌카 주판치치는 여성이 거세된 것으로 자신을 가장한다고 말한 리비에르 설명에 대해, “물론 이것은 여성이 거세된 것으로 ‘자기 자신을 가장하고’ 있었지만 사실은 그렇지 않다는 것을 말하는 것이 아니다. 여성의 가장 뒤에는 완전하고 거세되지 않은 주체성 같은 것은 없고, 완전히 만개한 불안만이 존재했다.”<sup>14)</sup>고 설명한다. 주판치치는 가장으로서의 여성성에 대립하는 “진정한 여성성”은 없으며, “이런 정확한 의미에서 아마도 여성성의 본질이 없다고 말하는 것으로는 충분하지 않을 것이다. 한 걸음 더 나아가 여성성의 본질은 여성인 체하는 것이라고 말할 수 있다.”<sup>15)</sup>고 부연한다. 임옥희 역시 “리비에르의 가장무도회로서의 여성성과 버틀러의 젠더 수행성은 기원으로서의 여성, 생물학적인 본질로서의 여성이 없다는 점에서 서로 만나게 된다.”<sup>16)</sup>고 설명한다.

12) 주디스 버틀러, 앞의 책, 55쪽.

13) Joan Riviere, op. cit., p.38.

14) Alenka Zupancic, *What is Sex?*, Massachusetts Institute of Technology, 2017, p.55.

15) Ibid., p.55.

16) 임옥희, 『주디스 버틀러 읽기』, 도서출판 여이연, 2006, 65쪽.

이러한 논의들은 모두 여성성이란 여성성의 가면을 쓰는 행위 자체라고 말하고 있다. 이것이 가면으로서의 여성성의 핵심 지점이며, 이는 가면으로서의 위악성에도 그대로 적용된다. 여성성의 가면이 그러한 것처럼, 위악의 가면 역시 그 악은 가짜이고 가면 아래 악이 아닌 진짜 선이 있다고 말하는 것이 아니다. 헤란의 위악은 그 안에 선을 가리는 방편이 아니다. 그녀의 위악의 가면은 그녀 자체를 구성한다. 여성성과 위악의 이중적 가면은 그 자체로 헤란의 주체성인 셈이다. 이혼을 종용하는 시어머니 앞에 무릎을 꿇고 7년 전 임신중절을 고백하며 후회한다고 눈물을 보인 헤란은, 그 모습을 보고 마음이 흔들려 이혼서류를 찢은 태욱에게 청와대 대변인이 되려면 한 달간의 검증 기간을 잘 넘겨야 하고 그러려면 당신, 당신 집안과 배경이 필요하다고 굳이 확인시켜 준다. 그녀는 여성성의 가면과 위악성의 가면을 절묘하게 넘나든다. “니 말이 맞았네. 사람은 쉽게 바뀌지 않는 거구나.”(3부) 태욱의 대꾸는 헤란의 말과 행위가 반복적으로 수행되는 가면의 전략이자 그녀 자체임을 잘 드러내준다.

헤란이 수행하는 가면의 전략은 그녀가 악녀 혹은 위험한 여성이라는 표지이다. 가면으로서의 여성성과 위악성이 겹쳐질 때 그녀는 일종의 ‘팜프 파탈’이 된다. 즉 가면으로서의 여성성과 위악성을 자신의 생존/성공/쟁취 등을 위한 치명적 무기로 사용할 때 그녀는 팜프 파탈이 된다. 소영현은 1920~30년대 한국 근대문학에서 악녀와 여성범죄자를 다룬 소설들을 분석하면서 팜프 파탈 현상을 식민지 시기 사회적 계층의 변동·재구축의 국면과 연결시킨다. 그녀는 “팜프파탈이라는 ‘장치’를 활용하여, 신분과 계급을 가로지르는 계층적 이동이 섹슈얼리티와 범죄 문제로 재현됨으로써 일상에서 소거되거나 희미해지는 것이 제국/신민의 위계를 가로지르는 통치권력의 공통성”이라고 설명한다.<sup>17)</sup> 이 글은 사회적 격변과 혼란의 시기에 사회적 재배치를 위한 통치권력의 ‘장치’의 일종으로 팜프 파탈을 읽어낸다. 마찬가지로 현재와 같은 새로운 세기로의 전환기에 팜

17) 소영현, 『팜프파탈이라는 장치와 젠더화된 사회적 집합감정』, 『한국고전여성문학연구』 제31집, 한국고전여성문학학회, 2015, 133쪽.

므 파탈과 같은 악녀들의 부상은 신자유주의 위기관리라는 통치술의 일환으로 해석될 여지가 있다.

이와는 좀 다르게 매리 앤 돈은 영화 속 팸므 파탈에게서 가면놀이의 저항성을 읽어낸다. “가면놀이를 한다는 것은 자신과 자신의 이미지 사이의 일정한 거리의 형태로 결핍을 만들어내는 것”으로, “여성성의 잉여에 해당하는 이러한 유형의 가면놀이는 ‘요부(femme fatal)’와 동렬에 놓이며, 몬트렐리가 설명하듯이 남성에게 반드시 악마의 화신으로 간주되게 되어 있다.”는 것이다.<sup>18)</sup> 돈은 가면놀이가 여성의 이미지를 불안정하게 만들어 시선의 남성적 구조를 혼란시킨다고 주장하면서, 여성의 능동적 쳐다보기, 과도한 욕망, 지나친 소유욕 등을 위험한 여성에 대한 묘사로 분석한다.<sup>19)</sup> 이렇게 볼 때 성공에 대한 과도한 집착과 욕망을 지닌 헤란은 특히 앵커로서 시청자를 정면으로 응시하는 그녀의 위치로 인해 더욱 더 팸므 파탈이 된다. 그녀는 남성적 응시의 대상에 그치지 않고, 그 응시를 정면으로 되돌려줌으로써 위협과 위협, 도전과 도발을 시사한다.

『미스티』의 드라마 서사에서 이처럼 헤란을 팸므 파탈로 만들어주는 주요 장치가 바로 치정/치정관계이다. 그것은 여성성과 위악성이라는 가면의 이중성을 하나로 엮어주는 서사 장치인데, 한편으로는 헤란의 팸므 파탈 전략이기도 하고, 다른 한편으로는 그녀의 가면 전략에 대한 주변인들의 공격적 대응이기도 하다. 헤란과 케빈 리(과거의 케빈 리인 이재영/하명우/전당포주인 등등)의 치정관계는 그녀가 남자를 해치는 치명적 무기, 치명적 섹슈얼리티를 지니고 있으며 케빈 리를 살해했을 것이라는 의심의 기저에 놓여있다. 여기에는 그녀가 남자를 삼키고, 남자의 자리를 차지하는 위험인물이라는 공포가 작동한다.

18) 매리 앤 돈, 『영화와 가면놀이: 여성 관객을 이론화하며』, 정남영 역, 『여성의 몸, 어떻게 읽을 것인가?』, 케티 콘 보이 등 엮음, 고경하 등 편역, 한울, 2001, 278~279쪽.

19) 위의 글, 279~281쪽.

선배 : 대체 이번엔 장국장한테 또 뭘로 약친 거냐? 하기사 원래 고헤란이  
가 그런 걸로 유명했지? 줄 거 있으면 세끈하게 주고, 받을 거 있으  
면 확실하게 받고

혜란 : 맞아요, 내가 원래 그런 걸로 유명하지. 세끈하게 실력으로 주고, 화  
끈하게 인정받고. 선배는 그게 안돼서 그 나이에도 직함 없이 현장을  
뛰지만. (1부)

혜란이 소파승진을 했을 거라는 방송국 선배의 확신에 찬 의심에 대해  
혜란은 그것이 자신이 그의 자리를 차지했다는 사실에 기인한 시기와 모  
함임을 정확히 지적한다. 그러나 혜란의 치명적 섹슈얼리티에 대한 의혹  
은 여성, 남성을 가리지 않고 경쟁자 모두에게 초조와 불안을 일으킨다.  
“저 여자가 너한테도 들이대든?”(2부) 한지원이 혜란 편을 드는 꼭기자  
(구자성 분)에게 하는 질문은 사실에 대한 확인이 아니라, 너도 조심하라  
는 경고와 함께 혜란이 위험한 여자라는 소문의 유포이다.

혜란의 성공(에 대한 열망)과 그것의 수행 뒤의 (거세에 대한) 보복에  
대한 두려움과 불안이 그녀의 가면 전략의 저변에 깔려 있다면, 그 보복  
의 현실화가 바로 다시 돌아온 케빈 리인 것이다. 그리고 혜란이 케빈 리  
를 죽였다는 만인의 의구심 자체가 그녀(의 남성 거세)에 대한 보복으로  
되 돌아오는 것이며, 그들의 (현재의, 그리고 과거의 소급적) 치정관계가  
그 의혹을 뒷받침해준다. 두 사람의 치정관계는 혜란이 복수자로 돌아온  
케빈 리를 달래기 위해 성적으로 유혹하는 차 안의 장면에서 명확하게  
나타난다. 그것은 살인사건의 그날 발생했고, 문제의 블랙박스 동영상으  
로 남아 은주와 태욱을 고통과 치욕으로 내몰았다.<sup>20)</sup>

---

20) 혜란의 차 블랙박스 동영상에는 사건 당일 혜란의 차에 탄 케빈 리를 회유하는 혜  
란의 모습이 담겨 있다.

혜란 : 널 사랑했던 남자로 기억하게 해줘, 재영아.

재영 : 널 사랑했다, 그 말을 믿으라구?

혜란 : 니 말대로, 호적에만 안 올렸지, 우리 부부였어. 사랑하지 않는데 어떻  
게 그 긴 시간을 같이 보내니?



여기서 혜란의 유혹은 단지 거짓 제스처가 아니다. 그녀는 여전히 케빈 리를 자신이 유혹해서 그의 복수심을 누그러뜨릴 수 있다고 믿는 것이며, 그러한 믿음 속에서 자신 역시 그에게 그렇게 유혹되고 있음을 암시하는 것이다. 따라서 이들의 치정은 단지 케빈 리의 보복에 말려 혜란이 함정에 빠진 것 그 이상이다. 냉담한 태옥을 견디는 혜란에게 케빈 리의 도발은 충분히 유혹적인 것으로, 그녀는 은주에게 질투를 느끼고 그들 사이를 시기한다. 케빈 리 역시 혜란과의 관계를 태옥에게 흘리면서 태옥을 자극함으로써 잃어버렸던 옛 연인을 되찾을 수도 있다고 생각하는 것이다.

따라서 이들의 치정관계는 혜란에 관한 모든 의혹에서 중심 자리를 차지한다. 그것은 혜란이 살아남기 위해 자신의 여성성과 위악성의 가면을 어떻게 의식적·무의식적으로 활용해왔는가에 대한 증거이자 그 결과이다. 그녀에게 '과거'와 '비밀'을 만들어준 전당포 주인과 하명우에게, 그리고 옛 연인 이재영과 남편인 강태옥에게 그녀가 행해왔던 것의 중국적 산물인 썸이다. 그리고 이러한 혜란의 이중적 가면의 전략은 그 치정관계에서 잘 드러난 것처럼 결국 배타적 일부일체 관계를 교란시키는 것이다. 그리하여 대다수 영화 속 팸므 파탈들이 결국 과도하고 위험한 욕망에 대한 처벌로 죽음을 맞는 것과 달리 이 드라마에서 혜란은 그러한 보복과 처벌에 끝까지 항거한다. 그녀는 마지막까지 자신의 태도와 전략을 고수한다.

---

재영 : 그럼 니 남편은? 그 자식도 사랑해?

혜란 : 필요해.

재영 : 그것뿐이다?

혜란 : 그것뿐이야.

(재영이 얼굴을 가까이 하자, 재영에게 키스하는 혜란. 블랙박스 동영상 찍히고 있다. 5부)

### 3. 분열적 주체의 매혹

이 드라마가 여자주인공 혜란이 그녀의 성공에 대한 사회적 혹은 남성적 보복(케빈 리의 치정 복수/케빈 리 살해용의자라는 혐의)에 맞서 싸우는 이야기임에도 불구하고, 이야기는 그녀가 억울하게 의심을 받아왔으며, 그리하여 결국 그 의혹이 해소되면서 누명을 벗는 데 방점이 찍히는 것이 아니다. 이중적 가면의 전략은 정확히 그 반대로서, 그녀에 대한 의혹을 유지시키는 방법이다. 이러한 모호성은 혜란이라는 인물의 전략이지만, 그녀를 그렇게 바라보게 만드는 드라마 자체의 전략이기도 하다.

김예란은 대중미디어의 소녀산업 전략을 소녀 섹슈얼리티의 모호성으로 설명한다. 그녀는 최근 부상하는 걸 파워가 “소녀적 여성성과 섹슈얼리티에 대한 소비를 촉진하는 가운데, 모순된 여성성을 함축한다”<sup>21)</sup>고 말하면서, “걸 아이돌의 파워로 성애화된 몸은 순수와 결백을 함축하는 소녀라는 언어적 안전막의 허위성을 누설한다. 소녀의 모호한 섹슈얼리티는 순수성/선정성, 귀여운 아이/유혹적 여성, 단정함/천박함과 같은 이분법 사이에서 위험하게 중첩되어 있다.”<sup>22)</sup>고 주장한다. 이러한 미디어 속 소녀들의 섹슈얼리티의 이중성과 모호성은 다수의 드라마 여성주인공들에게도 잘 들어맞는다.

그 이중적 가면이 시사하듯 혜란은 이미 분열된 주체이다. 그녀에게는 선과 악, 거짓과 진실이 혼재되어 있다. “똑바로 질문해야지, 강태욱. 브로우치가 아니라 다른 게 궁금한 거잖아. 케빈 리랑 내가 무슨 관젠지, 케빈 리랑 나 사이에 무슨 일이 있었는지, 그 밤에 케빈 리랑 케빈 리 차에서 뭘 했는지. 잤냐구? 안 잤어. 안 믿는다고? 할 수 없어. 그럼 무슨 관계였냐구? 말했잖아. 출연자와 진행자였다구. 아, 하나 더 있네. 내 친구 남편. 자, 나는 다 말했어.”(4부) 그녀는 진실과 거짓을 동시에 말해야만

21) 김예란, 『아이돌 공화국: 소녀 산업의 지구화와 소녀 육체의 상업화』, 『젠더와 사회』, (사)한국여성연구소 엮음, 동녘, 2014, 392쪽.

22) 위의 글, 402쪽.

하는 딜레마에 처해 있다. 그녀는 자신이 케빈 리를 죽이지 않았다고 진실을 외치면서도 케빈 리와의 관계를 숨기기 위해 계속 거짓말을 해야만 한다.

문제는 그녀가 선과 악, 거짓과 진실을 오고간다는 것이 아니다. 우리가 결국 그녀의 진실이 무엇인지, 그녀의 말이 진실인지 거짓인지 결코 알 수 없다는 것이다. 여느 드라마들과 달리, 이 드라마는 여자주인공이 범인인지 아닌지, 악녀인지 아닌지 끝까지 의심과 의혹의 시선을 가지고 그녀를 지켜보게 만든다. 그녀는 케빈 리의 살해 범인으로 지목당하는 곤경에 처하지만, 그녀가 억울한 희생자인지 영악한 가해자인지는 명확하지 않다. 의혹의 시선은 그녀를 둘러싼 인물들에 의해 몇 겹으로 두껍게 형성된다. 태욱, 은주, 강형사(안내상 분), 변검사(김형중 분) 등은 서로 다른 이유와 목적으로 헤란을 범인으로 추정하거나 범인으로 만들고 싶어 한다. 태욱과 은주는 둘 다 헤란이 범인이 아님을 알면서도 배신감과 치욕으로 그녀를 범인으로 몰아넣는다. 그에 따라 그녀가 범인이 아님이 밝혀지는 드라마 후반부에 와서도 케빈 리와의 치정관계는 그녀가 순수한 피해자의 위치에 놓이는 것을 방해한다. 그녀는 케빈 리 살해범은 아닐지언정 무고한 피해자라는, 악녀가 아니라는 확신을 주지는 못하는 것이다.

가장 결정적인 것은 그녀에게 질게 드리운 과거의 그림자, 그녀가 19년 전 금은방주인 살인사건의 범인일 거라는 강력한 의혹이다. 이 의혹은 드라마 마지막까지 전혀 해소되지 않는다. 드라마 내내 암시되듯이 헤란이 살인을 하고 하명우가 대신 죄를 뒤집어쓴 것인지, 뒷부분에 가서야 헤란 본인이 주장하듯 자신을 위해 하명우가 살인을 저지르고 수감생활을 한 것인지는 끝끝내 명확하지 않다. “가끔 그런 생각이 들어. 명우는 왜 내 말을 믿지 않았을까. 정말 아무 일도 없었는데. 그냥 내 말 좀 믿지. 그랬음 아무도 죽지 않았을 거고, 명우도 살인자가 되지 않았을 텐데. 그랬으면 나도 좀 편하게 살았을 텐데.”(11부) 태욱에게 하는 헤란의 이 말은 정확히 헤란을 못 믿어서 케빈 리를 죽인 태욱에게도 해당되는 (헤란

이 자신은 모르고 있는) 상징적이고 중의적인 의미를 갖지만, 혜란이 아닌 명우가 살인을 저질렀다는 혜란의 이러한 주장에 대해 드라마 안에서는 어떠한 실질적 근거도 제시되지 않는다. 금은방주인을 살해한 사람은 혜란인가, 명우인가. 우리는 그녀가 진실을 말하는지 거짓을 말하는지 전혀 알 수가 없다.

그러나 설사 하명우가 직접 살인하지 않았음에도 혜란 대신 스스로 죄를 뒤집어썼다 해도, 그는 결국 출감 이후 혜란을 위해 다시 (진짜로) (케빈 리 매니저) 살인을 저지름으로써 과거에도 자신이 살인했음을 소급적으로 증명하고자 하며, 중국에는 또 다시 혜란을 위해 강태욱의 살인죄마저 자신이 뒤집어쓰고자 한다.(이로써 다시 한 번 그가 과거에 혜란을 위해 진짜 살인을 행한 것인가 아니면 단지 혜란의 살인죄를 뒤집어쓴 것인가가 의문으로 남는다.) 혜란을 위해 자기 인생 전부를 바치는 하명우의 존재는 사랑의 대상으로서의 이 여성의 위상을 확실하게 구축해준다. 그녀는 가질 수 없는 절대적 욕망의 대상이 된다. 그녀는 자신을 욕망의 대상으로 위치시키면서도 끝내 욕망의 대상이 될 수 없게 만드는 방식으로 존재한다. 이러한 혜란의 주체 위치는 태욱에 대해서도 마찬가지이다. 그녀는 태욱이 가지지 못한, 그리하여 여전히 갖고 싶은<sup>23)</sup> 사람이다. 이것이 바로 이중적 가면을 쓴 분열적 주체의 매혹이다.

특히 흥미로운 것은 혜란이 자신의 권력 지향의 궁극적 목적으로 반복해서 내세우는 ‘사회정의 구현’ 개념의 모호성이다. “너 어디까지 믿어?... 고혜란 선배 말야...어느 쪽인가 싶어서. 면피용인지, 정말로 대의를 위한 행동인지.”(13부) 한지원이 광기자에게 하는 말에는 혜란의 대의명분에 대한 깊은 의구심이 있다. 지원은 이미 혜란과 의기투합하여 권력형 비리 폭로에 나선 상황에서도 혜란의 진정성을 의심한다. 혜란이 자기 대신 청와대 대변인 자리에 내정된 다른 방송사 남자 앵커를 과거의 마약·도박 연루사건과 정치적 무소신을 이유로 자격 미달로 밀어낼 때, 자

23) “7년이나 네 남편으로 살아왔는데도 난 여전히 그래. 여전히 널 갖고 싶어.”(11부, 태욱이 혜란에게)

신의 긴급체포를 정경유착 건설 비리 보도에 따른 언론탄압으로 몰고 갈 때, 그리고 그 비리 핵심인 대법관 출신 국회의원을 미성년자성매매 현장 급습이라는 우회적 공약으로 무너뜨릴 때, 헤란의 이 모든 대응과 공격에는 자기 자신의 권력욕과 사회정의라는 명분이 한데 뒤섞여 있다. 그녀에게는 정의를 위한 정당한 주장과 자기실현을 위한 욕망이 구분되지 않는다. 그녀의 공정보도와 사회정의 개념은 결코 자기 이해와 분리되거나 독립해서 존재하지 않는다. 그녀가 욕망하는 권력이 정의의 이름을 갖는 것이다.

헤란이 주장하는 정의, 굴종하지 않는 저항에는 맹목적 자기애가 자리한다. 그것은 자신의 우월성에 대한 맹목적 확신과 주장으로, 자신이 그 자리에 있으면 정의가 실현될 거라는 오만과 독선이자 일종의 환상이다. 이는 무엇보다 정의로운 질서나 구조에 대한 관심보다는 (정의를 주장할 수 있는) 개인의 발언권, 그것을 획득할 수 있는 개인의 능력에만 관심을 기울이며, 정의로운 언론에 대한 알뜰한 환상을 조장하기도 한다. 이것을 아이리스 매리언 영이 정의와 권력에 대한 분배 패러다임을 비판하면서 설명한 소유적 개인주의에 바탕한 '원자론적 편향성'으로 볼 수도 있다. 영은 "권력에 대한 분배 패러다임은 그 원자론적 편향성 때문에 권력을 보유하는 특정 주체 또는 특정 지위와 권력자나 권력적 지위의 대상이 되는 자들에만 중점을 두게 된다."<sup>24</sup>고 비판한다. 이는 뛰어난 권력자 개인에게서 사회정의 실현을 구하는 것의 한계를 명확히 설명해준다.

이러한 헤란의 권력욕, 승부근성과 경쟁력, 성취욕은 그녀가 상대의 약점을 잡아 승복시키고 경쟁자를 물리치는 것에서 나타나듯이, (자신이 주장하는) 사회정의라는 목적이 정당하다면 그 방법은 아무리 비열해도 상관 없는 것이다. 이러한 목적지향적이고 성과중심적인 방식은 모든 것이 개인의 능력으로 귀속되는 신자유주의 시대 가치에 정확히 부합한다. "살면서 이런 막다른 곳에 몇 번이나 부딪쳐 봤다. 더 이상 앞으로 나아갈 수도 없고, 물러설 수도 없는 상황. 그런 상황에서 나는 단 한 번도 도

24) 아이리스 매리언 영, 앞의 책, 85쪽.

망치거나 피해본 적이 없다. 무조건 정면 돌파. 내가 부서지던가 내가 부서지던가. (· · ·) 그리고 나는 한 번도 진 적이 없다.”(3부) 혜란은 결코 포기를 모르는 순수한 욕망의 주체이자 이 시대에 걸맞은 자기개발 주체이다. 그녀는 자신의 승리라는 최종적 산물로만 인정받기 원한다. 그녀의 정의 개념에는 절차, 합의나 토론, 의견개진과 같은 과정상의 모든 것이 생략되어 있다. 단지 최종 승리와 결과, 그에 대한 사람들의 주목과 인정만이 중요하다.

혜란의 자기인정 욕구는 타자의 욕구를 고려하지 않는 것, 타자를 인정하지 않는 것이다. 이러한 방식은 그녀가 비판하고 끌어내리려 하는 바로 그 권력자들의 방식과 그대로 닮아 있다. 그녀는 권력자 남성들을 이기기 위해 그들보다 더 독하게 그들의 방식을 밀어붙인다. 따라서 혜란이 그 권력자들의 방식으로 그 권력자들에 맞서 싸울 때, 이를 일종의 ‘미러링(mirroring)’으로 해석할 여지가 생겨난다. ‘미러링’은 몇몇 인터넷 사이트에서 여성혐오에 맞서 싸우는 여성들이 모방의 방식으로 그 언어와 행태를 되돌려주는 것을 말한다. 양경언은 미러링을 저항으로서의 패러디와 아이러니의 방식들로 분석하면서, 그것을 여성들의 발화 전략이자 비평의 방식, 나아가 ‘쓰기-주체’의 수행적 활동으로 읽어내고 있다.<sup>25)</sup>

혜란의 ‘미러링’은 한발 더 나아가 정치적 행위와 주체 형성의 문제로 확대된다. 혜란이 내세운 사회정의를 남성지배사회가 보여준 정의에 대한 위악적 미러링이라면 그 위악은 정의의 위선과 만나는 셈이다. 그것은 정의라는 미명으로 여전히 존속되는 지배와 억압들이다. 혜란이 수행하는 정의라는 이름의 성공전략은 남성지배사회를 공고히 해온 위계화된 관료 체제와 정치 시스템의 비합리성과 편법을 고스란히 증명하며, 능력주의와 승자독식의 경쟁시스템을 현시한다. 여기에 절차적, 과정적 민주화가 들어설 여지는 전혀 없다. 따라서 혜란의 미러링은 지배적 정의 개념의 내적 모순을 그대로 드러내주는 것이다.

25) 양경언, 『쓰기-주체-되기’의 정치성』, 『여성문학연구』 제36호, 한국여성문학학회, 2015, 157쪽.

물론 이러한 헤란의 가면이나 미러링을 뚜렷한 의도와 목적을 가진 의식적인 정치 전략이라고 볼 수는 없다. 그녀의 가면 전략과 미러링은 오히려 생존본능에 가까운 감각적이고 습성적이며 무의식적인 정치적 수행이자 주체화 방식이라고 볼 수 있다. 헤란은 그 자체로 분열적이고 모순적인 존재이다. 무엇보다 그녀는 자신이 권력시스템의 상부를 향해 올라가려는 욕망을 보여줌과 동시에 그 권력으로부터 독립된 주체의 위치를 차지하려는 욕망<sup>26)</sup>을 드러내는 모순적 존재이다. 그녀가 구현하려는 것이 자신의 권력욕인지 사회정의인지 우리는 결코 알지 못한다. 그녀가 주장하는 사회정의가 나쁜 권력과 싸우는 것인지, 그 권력을 가진 남성들과 싸우는 것인지도 명확하지 않다. 궁극적으로 그녀가 선인지 악인지, 그녀가 정말 악녀인지 아닌지 우리는 알 수가 없다.

이러한 헤란의 모호성은 그녀가 쓰는 가면의 이중성에서 기인하는 것인 동시에 그녀의 가면과 그녀 사이의 그 미세한 간극과 틈새에서 기인하는 것이기도 하다. 그리고 남자주인공들과 시청자들이 보는 것은 바로 그 틈새의 매혹이다. “무슨 사입니까, 두 사람?...케빈 리하고 헤란이, 언제부터였는데요, 두 사람?...안다고 생각했는데, 그럴수록 점점 잘 모르겠어요. 아이를 지웠을 때도, 지금도, 난 점점 헤란일 잘 모르겠어요.”(5부) 태욱의 고통 속 욕망을 지탱시키는 것은 이러한 헤란의 모호성이다. 그녀가 어떤 사람인지 알 수 없는 그 정체성과 경계의 모호함, 그녀의 모호함은 남성 주체의 경계에 대한 위협인 동시에 그 자신과도 긴밀하고 가깝게 연결된 어떤 흔적들에 대한 매혹이기도 하다. 이는 앞에서 알렌카 주

26) 헤란은 자신을 항상 공명정대한 언론인으로 자리매김하면서, 권력에 비판적인 입장을 견지하고 견제와 감시의 소임을 다하고자 한다고 주장한다. 실제로 헤란은 청와대 대변인 임성을 앞두고 하는 거의 마지막 뉴스에서 장국장(이경영 분)의 반대에도 불구하고 끝내 고위층 연루 건설 비리를 방송한다. 그녀는 월급이나 받고 시키는 일이나 하고, 주면 주는 대로 받아 읽는 앵무새가 아니다. “여기서 지면, 올라가셔도 이길 수 없어요. 선배 말대로 어찌면 내 마지막 뉴스가 될지도 몰라요. 막지 말아줘요, 선배.”(8부) 헤란은 더 많은 권력을 원하는데, 그 권력이 권력을 가진 누구하고라도 싸울 수 있는 힘을 줄 거라 믿는 듯하다.

판치치가 말한 가면 뒤의 불안으로, 그녀와 그 가면 사이의 틈새는 결핍과 상실, 불안과 연결된다. 그리고 이는 남성 주체 자신의 것이기도 하다.

#### 4. 지배와 통제의 불가능성

이처럼 그녀들이 갈구하는 것은 정확하게 아무것도 아니고 동시에 전부이기도 하다. 항상 여성이란 성은 당신들이 그녀들에게 부여하고, 빌려주는 이 **단일함(un)** - 예를 들면 성의 단일함- 그 이상이고 전혀 다른 것이다. 이것은 종종 일종의 채울 수 없는 허기, 당신들을 완전히 녹초로 만들어 버릴 탐욕 같은 것으로 해석되고, 의심의 대상이 된다.<sup>27)</sup>

이러한 분열적이고 모호한 존재는 그 자체로 매혹의 대상이 되지만, 또 한 동시에 바로 의혹의 대상이 된다. 뿐만 아니라 의혹을 넘어 때로는 두려움과 혐오의 대상이 되기도 한다. 헤란에 대한 매혹은 그녀에 대한 의혹과 두려움, 공포와 혐오 등과 바로 맞붙어 있는데, 그녀는 자신의 욕망을 위해 두 남자의 사랑을 이용한 요부이자 두 남자를 살인자로 만든 무섭고 끔찍한 악녀이기도 한 것이다.

주판치치는 이런 여성이 불리일으키는 불안에 의한 남성의 폭력적 반응을 다음과 같이 설명한다. “남성이 그런 여성에 의해 위협받는다고 느낄 때 여성은 단순히 남성에게 ‘거세 위협’을 재현하는 것이 아니다. 그보다 그러한 여성들의 현존은 남성이 거세의 억압을 유지하는 것을 더 힘들게 만든다. 그것은 불안의 방어벽을 약화시킨다. 또한 이것은 이런 여성들에 대한 종종 폭력적이고 정동 가득한 반응을 설명해주기도 한다.”<sup>28)</sup>

27) 뤼스 이리가레, 『하나이지 않은 성』, 『하나이지 않은 성』, 이은민 역, 동문선, 2000, 39쪽.

28) Alenka Zupancic, op. cit., p.57.



능력 있는 여성이 남성에게 일으키는 불안은 거세의 억압에 기대고 있는 남자라는 믿음을 위태롭게 하는 불안이며, 이는 아버지-형상들의 보복으로 나타날 수 있는 것이다. 돌아온 케빈 리의 복수도, 강태욱의 케빈 리 살해도 궁극적으로는 자신들의 흔들리는 남성 정체성에 대한 불안의 폭력적 방어라고 볼 수 있다.

그리하여 아내를 절절히 사랑하는 인권변호사 강태욱이 범인으로 밝혀지는 막판의 반전은 그것이 시청자들의 멜로적 해피엔딩 기대에 대한 배반임에도 불구하고 이 드라마 전체 구도를 완성하는 가장 적절한 결말인 셈이다. 혜란의 임신중절 이후 수년 째 혜란을 받아들이지 않으면서도 그녀를 놓아줄 수 없었던 태욱이 혜란을 다시 차지할 수 있게 된 건 정확히 그가 케빈 리를 죽이고 혜란을 살해용의자로 만든 이후이다. 그는 그녀를 자신의 도움을 필요로 하는 존재로 만들어놓은 뒤에야 그녀를 받아들이는 것이다. “못 나게 군 거 사과할게. 미안해. 더 못한 소리 같지만, 화가 나서 그랬어. 당신이 그런 사람이랑 이런 사건으로 엮인 거부터 불쾌하고 화가 나서. 지금부터 당신 믿어. 당신이 하는 모든 말 전부 다 믿고 갈 거야. 그러니까 당신을 도울 수 있게 해줘, 남편으로서, 변호인으로서. 이제 좀 나한테도 기대주라, 혜란아.”(5부)

태욱은 자기 손에 들어오지 않는, 잡히지 않는 혜란을 미워하면서도 그녀에 대한 집착과 욕망을 버리지 못한다. 따라서 태욱이 케빈 리를 살해한 것은 케빈 리에 대한 복수라기보다는 자신을 배신(했다고 생각)한 혜란에 대한 복수이다. 이러한 태욱의 복수는 그가 사랑이라는 이름으로 행하는 지배와 통제의 욕망과 다르지 않다. 태욱이 혜란을 곤경에 빠뜨린 후 그녀를 구해내려 애쓰는 것은 전형적인 지배와 통제의 방식이다. 그것은 그녀에 대한 복수에 이은 그 복수에 대한 속죄이지만, 결국은 자신의 능력을 증명하고 과시함으로써 그녀를 지배·통제하고 굴복시키려는 것이다. 그는 혜란과 케빈 리의 애정행각이 담긴 블랙박스 동영상을 지워버림으로써 혜란을 계속 살해용의자로 남겨두고자 한다. 그리고 태욱이 동영상을 삭제한 걸 알고 따지러 온 은주에게 “나는 아무 것도 본 게 없습

니다.”/“내가 혜란일 사랑합니다. 내가 그 여잘 사랑합니다.”(9부)라고 절박하게 말한다.

그는 자신이 혜란이를 너무 사랑해서 그녀의 허물을 감추고 보호해야만 한다는 제스처를 취하지만, 여기서 그가 진정 보호하고 지키고자 하는 것은 명우가 지적한 것처럼 혜란이 아니라 그 자신의 ‘못난 자존심’이다. “평생 남들한테 흠집 잡힐 만한 인생 살아본 적 없는 당신한테 케빈 리라는 말도 안 되는 오점을 남겼으니까.”(14부, 명우가 태욱에게) 평생을 반듯하게 살아온 태욱에게 혜란과 케빈 리의 추문은 자기 인생 최대의 오점과 치욕임에 틀림없다. 그는 처벌과 복수의 방식을 통해 혜란에 대한 사랑을 유지시키는 것이며, 그렇게 그의 사랑이 그녀를 지배하고 통제하려는 욕망에 지나지 않음을 드러낸다.

그러나 태욱의 그 사랑이라는 이름의 지배와 통제는 완전한 실패로 나아가며, 그 불가능성을 보여준다. 혜란은 결코 태욱의 지배와 통제 안에 들어오지 않는다.

태욱: 당신이 뭘하든, 당신 지켜줄 수 있는 건 나밖에 없어.

혜란: 아니, 나는 내가 지켜. 지금까지 그래온 것처럼, 내가 알아서 해. (12부)

혜란은 자신을 지배와 통제에 속박되지 않는 독립적이고 주체적인 존재인 것 마냥 위치 지운다. 그녀의 가면의 이중성은 결국 자신을 가질 수 없는 대상으로 만드는 것이다. 자신을 정체가 불분명하고 모호한 존재로 만들어, 남자들에 의해 소유되거나 정복될 수 없는 위치에 놓는 것이다. 이것이 그녀가 남자들을 다루는 방식이자 남자들을 이기는 방식이다.

혜란 : 난 엄마가 참 싫었다. 항상 남자에 속고, 사랑에 속고, 그런데도 번번이 믿고 평생 오지 않을 남자들을 기다리고, 울고, 불행하고. 난 엄마처럼은 안 살겠다고 그랬었어. 그래서 이 결혼에 자신 있었어. 당신을 사랑하지 않을 거니까. 근데 지금은 자신이 없다.

태욱 : 무슨 얘기가?

혜란 : 헤어지자, 강태욱. 내가 너한테 너무 미안하고, 너 뺨에 내가 아파. 만약  
에 이런 게 사랑이라면, 강태욱 너를 사랑하는 거 같애. 그러니까 이  
제 우리 그만 하자. (11부)

혜란은 사랑과 결혼, 사랑과 욕망도 이중화, 분열시킴으로써 태욱의 지배와 통제 영역으로부터 거리를 확보한다. 이는 물론 그녀가 태욱의 사랑을 되찾은 순간, 다시 그에게서 벗어남으로써 자신을 사랑과 욕망의 대상으로 유지시키려는 방법이다. 그녀는 결혼과 남편을 이용하면서도 끝내 가정 영역 안으로 귀속되지 않는다. 가부장체제 안의 순종적 여성의 틀에 갇히지 않는 것이며, 기존 지배 질서에 순응하지 않는 인물로 남는 것이다.

그녀는 이중적 가면을 쓰고 기꺼이 악녀가 됨으로써 그렇게 한다. 이는 일반적으로 남자주인공들이 기존 질서 속 악을 처단하는 인물로, 궁극적 선으로 등장함으로써 사회체제 안으로 수렴되고 정박되는 것과 대조를 이룬다. 혜란은 그와 유사한 여성영웅의 길을 가는 대신, 사뭇 다른 길을 간다. 혜란은 여성으로서 남성 자신과 구분되고 분리되는 본질적, 고정적 속성을 거부한다. 그녀는 경계에 있는 배제되었던 것들, 잉여적인 것들을 불러들인다. 그녀는 “복수적이고 가변적이고 이질적인”<sup>29)</sup> 주체이다. 그녀는 그렇게 남성적 지배와 통제를 넘어서면서 매혹적 악녀로 우뚝 선다.

물론 혜란은 남성들의 지배와 통제에는 쉽게 굴복하지 않지만, 그들이 만들어온 그 체제와 시스템 자체를 완전히 부정하거나 뛰어넘지는 못한다. 그녀가 보여주는 악의 미학화 현상은 능력제일주의가 지배하는 신자유주의적 자본주의의 적나라한 모습이다. 그것은 그 모든 남성적 지배를 뚫고 체제 안에서 성공을 이루는 여성의 매혹이다. 그녀가 감당해야만 하는 시기와 질서, 보복과 공격들에 맞서는 그녀의 투지, 그리고 그 투지와 집념 뒤의 우울과 불안까지가 이 매혹적 악녀의 뒤편이다. 그럼에도 혜란은

---

29) 아이리스 매리언 영, 앞의 책, 323쪽.

남성들이 주도하고 지배하는 세계에 어떤 균열과 모순의 지점을 새겨 넣으며, 이는 현 지배 체제의 참을 수 없는 젠더 불평등과 불안정성을 증거한다.

## 참고문헌

### 1. 자료

제인 극본, 모완일 연출, 『미스티』, 16부작, JTBC-TV, 2018.2.2.~2018.3.24.

### 2. 단행본

김예란, 『아이돌 공화국: 소녀 산업의 지구화와 소녀 육체의 상업화』, 『젠더와 사회』, (사)한국여성연구소 엮음, 동녘, 2014, 389~411쪽.

돈, 매리 앤, 『영화와 가면놀이: 여성 관객을 이론화하며』, 정남영 역, 『여성의 몸, 어떻게 읽을 것인가?』, 케티 콘 보이 등 엮음, 고경하 등 편역, 한울, 2001, 265~288쪽.

버틀러, 주디스, 『젠더트러블』, 조현준 역, 문학동네, 2008, 1~375쪽.

벤야민, 발터, 『기술복제시대의 예술작품: 사진의 작은 역사 외』, 최성민 역, 도서출판 길, 2007, 1~295쪽.

영, 아이리스 매리언, 『차이의 정치와 정의』, 김도균·조국 역, 모티브북, 2017, 1~566쪽.

이리가레, 루스, 『하나이지 않은 성』, 『하나이지 않은 성』, 이은민 역, 동문선, 2000, 29~44쪽.

임옥희, 『주디스 버틀러 읽기』, 도서출판 여이연, 2006, 1~312쪽.

지젝, 슬라보예, 『처음에는 비극으로, 다음에는 희극으로』, 김성호 역, 창비, 2010, 1~339쪽.

Zupancic, Alenka, *What is Sex?*, Massachusetts Institute of Technology, 2017, pp.1~168.

### 3. 논문

소영현, 『팜므파탈이라는 장치와 젠더화된 사회적 집합감정』, 『한국고전여성문학연구』 제31집, 한국고전여성문학회, 2015, 103~137쪽.

신주진, 『‘복수 정동’의 이행 구조 연구 - 2000년 이후 한국 TV드라마 ‘복수극’을 중심으로』, 중앙대 문화연구학과 박사학위논문, 2018.

양경언, 『‘쓰기-주체-되기’의 정치성』, 『여성문학연구』 제36호, 한국여성문학학회, 2015, 143~173쪽.

Riviere, Joan, “Womanliness as Masquerade”, *International Journal of Psychoanalysis* 10, 1929, pp35~44.

## Abstract

A Study on the ‘Aesthetics of Evil’ in Korean TV drama *Misty*

Shin, Joo-jin

One feature of the latest TV drama is the fact that powerful villains are emerging as objects of fascination and envy. This can be seen as a phenomenon of ‘aesthetics of evil’. And one example is Ko Hye-ran in TV drama *Misty*. In this paper, through a character analysis of Ko Hye-ran I look at how female character becomes a subject, who makes herself an evil woman and acts for recognition, success, survival and proof of existence in the course of her confrontation with the world. And I explore its aesthetic and social implications.

In the drama, doubts and suspicions about whether the main female character is the culprit or not, a bad woman or not lead the entire epic. The strategy of the double masquerade that Hye-ran is using lies in the core narrative mechanism. Hye-ran continues to seek success, power and fame through the double masquerade of womanliness and pseudomalignant while fighting back the revenge of men(Kevin Lee’s revenge/the suspicion of the murder of Kevin Lee). This double masquerade strategy is the conscious and unconscious way she conceals and reveals her dangerousness in a male-dominated society. This is a clever way for her to highlight her existence while avoiding social punishment by men as she runs fast toward public success.

The problem is we never know what her truth is, what she says

is true or not. We are not sure whether what she is trying to implement is her lust for power or social justice. So she turns herself into an uncertain and ambiguous split entity, and places herself as the object of love and desire. It is the desire for rule and control over Hyeran who is not in his hands that her husband Tae-wook makes Hyeran a suspect in the murder of Kevin Lee and tries to save her.

But Tae-wook's domination and control of the name "love" goes on to a total failure, showing its impossibility. Hye-ran never enters Tae-wook's rule and control. She does not end up in the family domain, even though she is using her marriage and husband, nor is she confined to the ruling order. Therefore Hye-ran is placed as a fascinating evil woman, beyond masculine domination and control.

Key words : *Misty*, Ko Hye-ran, aesthetics of evil, womanliness, pseudomalignant, the strategy of the double masquerade, split subject, a veto of rule and control

■ 본 논문은 2018년 7월 25일에 접수되어 2018년 7월 29일부터 8월 5일까지 소정의 심사를 거쳐 2018년 8월 10일에 게재가 확정되었음

