



일반부문 우수작

진실은 언제나 이렇게 웃음과 함께

MBC 일일 시트콤 <지붕 뚫고 하이킥>

박상린

<지붕 뚫고 하이킥>(이하 <지키킥>)이 우리에게 새롭거나 생소하게 느껴진다면, 아니 심지어 획기적일 정도로 감동적이고 성숙하게 느껴진다면 그것은 <지키킥>이 계급과 빈부와 세대의 격차에서 비롯된 이 시대 범인들의 비참하고 비루한 삶을 적나라하고 가감 없이 드러냈기 때문이 아니라 그것들을 말하고 표현하는 방식과 태도가 특별했기 때문이다. 우리는 <지키킥>에서 이제까지의 방송에서는 체험할 수 없었던 전혀 다른 분위기, 대중을 대하는 전혀 다른 태도와 화법을 만날 수 있었다. 결론부터 말하자면 <지키킥>은 방송이라는 특정한 소통 방식이 도달할 수 있는 이상적인 수준 또는 어떤 궁극의 지점에 가장 근접한 작품이라고 감히 규정하고 싶다. <지키킥>이 새삼스럽게 우리에게 일깨우고 있는 것은 모든 이상적인 소통이란 결국 살아 있는 인간 대 인간의 동등하고 호혜적이고 자유로운 대화, 그 이상도 이하도 아니라는 사실이다. 우리는 방송에서, 그리고 하나의 프로그램에서 삶과 대중에 대한 이보다 더 겸손하고 격의 없는 태도, 이보다 더 바람직한 윤리 의식과 이보다 더 성숙한 정치적 태도를 바랄 수는 없을

것이다.

<지킴>이 매회 이 시대의 사회적 모순과 거기에서 개인이 느끼는 크고 작은 고통을, 바로 그들이 체험하는 방식으로 그려냄으로써 대중으로부터 예외적인 호응을 얻는 사이, <지킴>만큼이나 현실에 대해 직접 발언함으로써 매주 비상한 관심을 끌고 있는 사람이 있다. 바로 ‘동혁이 형’이다. <개그콘서트>(KBS2)의 다른 코너들이 웃음을 유발하기 위해 허구적 서사나 일상의 소소한 제스처와 사건을 이용하는 데 비해 ‘동혁이 형’은 웃음과는 거리가 멀어 보이는 심각한 이슈에 대한 자신의 견해를 대중에게 직접 주장함으로써 정치적 웅변과 자기 장르를 동시에 비틀고 있다. 극도로 엄격한 격식과 세심한 균형 감각을 바탕으로 한 정치인의 수사학을 전혀 고려하지 않는 그의 파격적인 화법은 매번 신선하고 통쾌한 웃음을 선사하기는 하지만 일부 사람들에게는 은근히 불쾌감을 주기도 한다. 그래서 그는 칭찬받는 만큼 한편으로는 비난을 받기도 하고, 항상 거침없이 말하는 듯하지만 자의든 타의든 어떤 검열에서 자유로울 수 없는 것이다.

반면에 <지킴>은 ‘동혁이 형’이 말할 수 없는 것, 그가 말한 것보다 더 민감하고 더 잔인한 세태를 아무런 거리낌 없이 표현하고 있다. 그것이 가능한 것은 용기나 정치적 입장의 차이 때문이 아니라 그 화법의 차이 때문이다. ‘동혁이 형’이 연극, 영화, 드라마 그리고 모든 쇼와 뉴스 양식을 포괄적으로 규정할 수 있는 ‘무대 위에서의 독백’이라는 방식을 극단적으로 단순화해서 말하는 데 비해 <지킴>은 다원적이고 다층적이며 다성적인 화법을 구사하고 있다. 미하일 바흐친(Mikhail Bakhtin)은 이런 식의 화법을 ‘축제적’이라고 규정하고 그것이 바로 인간 사회의 완전하고 참다운 소통 방식이라고 말한다. ‘동혁이 형’의 화법은 무대라는 고래의 지배적인 양식 요구 때문에 항상 단일한 자기와 복수적인 타자를 구분할 수밖에 없고,

말하기만 하고 듣지는 않기 때문에 불가피하게 편을 가를 수밖에 없으며, 기필코 누군가를 공격하지 않으면 절대로 열정적인 지지도 웃음도 끌어낼 수 없다. 이것은 또한 이제까지 방송과 현실 정치에서 지배적으로 사용되어 온 화법이며 수사학이기도 하다. 하지만 <지킴>의 말하는 방식은 단일한 화자, 단일한 주인공에 의해 일방적으로 진행되지도 않을뿐더러 인물과 인물, 화자와 청자 사이에 어떠한 위계도 가정하지 않기 때문에 지극히 민주적인 소통 방식이라고 할 수 있다. 모든 인물은 이야기 속에서 거의 동등한 가치, 서로 다른 존재 이유를 가지며 각자의 목소리를 내고 있다. 그것은 너의 목소리이며 동시에 나의 목소리이기도 한 것이다. 그들이 번갈아가며 맡고 있는 보이스 오버 내레이션은 ‘작가’의 전언을 직접적으로 전달할 뿐만 아니라 모든 계급과 지위와 세대와 취향의 목소리를 대신하며 허구적 서사를 소격하고 도구화하고 있다. ‘동혁이 형’은 현실에 대해서 직접적으로 말하기 위해 서사를 포기했다. 하지만 그가 서 있는 무대 자체를 극복하지 못했기 때문에 항상 일방적으로 말하고, 말하고 싶은 것만 말하는 데 비해 <지킴>은 가능한 모든 현실의 양상을 숨김없이 무대에 올려놓고 다양한 목소리로 그 무대 자체를 둘러싸으로써 우리의 주의를 무대의 허구가 아니라 그것이 가리키는 시대의 총체적 현실로 돌리고 있다. 진지한 내용을 자유롭고 격의 없는 분위기 속에서 풀어내는 <지킴>의 화법은 단이 없는 원형의 공간에서 펼쳐지는 마당극의 정취를 연상시키며 더 가깝게는 카페와 주점과 광장과 시장에서 벌어지는, 때로는 진지하고 때로는 우스꽝스러운 일상적인 대화와 닮아 있다.

이런 점에서 ‘빵꾸똥꾸’를 둘러싼 논란은 시사하는 바가 크다. 해리가 애용하는 그 단어를 사랑하든 비난하든 대부분의 주장은 사태의 수사학적 본질에 다가가지는 못하고 있는데 그것은 <지킴>의 축제적 화법을 우리가

본능적으로 즐기면서도 정작 어떤 비평적인 관점을 취할 때는 논증적이고 일방적인 화법으로 말할 수밖에 없기 때문이다. 그것은 장르와 범주를 엄격히 구분하는 근대성의 관성이며 그것이 유발하는 일종의 실어증이기도 하다. 이런 담론의 근본적인 차이를 알 리 없는 한 국회의원은 해리를 정신분열증으로 규정했고 방송통신심의위원회는 <지킴>에 대해서 권고 조치를 내렸으며 이 소식을 전하던 한 앵커는 웃음을 참지 못해 방송 사고를 내야 했다. 바로 그 웃음만큼 우리가 이제까지 당연하게 받아들여온 소통 방식의 경직성과 한계를 남김없이 폭로하는 예가 있을까. 앙리 베르그송(Henri Bergson)은 웃음의 원천이 ‘생명적인 것에 덧붙여진 기계적인 것’에 있다고 말한다. 여기서 생명이란 우리의 신체일 수도 있고, 언어일 수도 있으며, 삶 전체일 수도 있다. 그런 생명적인 것이 우리의 주의를 벗어나 자동화되고 경화되고 물질화될 때 우리는 웃음으로써 거기에 담긴 기계주의를 교정한다. <지킴>은 인간 본연의 살아 있는 화법을 통해서 지배적이지만 편협하기 짝이 없는 근대적 담론 자체에 의문을 제기하고 그 경직성을 근본적으로 타파하고 있다.

‘빵꾸똥꾸’란 무엇인가. 위키백과는 벌써 그 어원과 관련된 소극들을 소개하고 있지만 그것이 도대체 무엇인지 정의하지는 못한다. 사전은 ‘꽃’을 ‘종자식물의 번식기관’이라고 정의한다. 하지만 같은 방식으로 ‘빵꾸똥꾸’를 정의할 수 있는 다른 기표가 없기 때문에 우리는 그것이 무엇인지 말할 수 없다. 그런데 해리가 그것을 말하는 순간 그것이 무엇을 뜻하는지 모르는 사람은 아마 아무도 없을 것이다. 그것은 해리가 창안한 자기 심상에 대한 고유한 표현이며 지시대명사이다. 그것은 특정한 순간의 특정한 대상을 가리키는 동시에 그 대상이 해리의 정신에 촉발한 특정한 정념을 가리킨다. 여기서 중요한 것은 해리라는 주체와 타자 그리고 그의 마음에 떠오른

규정할 수 없는 정념의 현존이다. ‘뽕꾸뽕꾸’는 이와 같이 기존의 언어로는 표현할 수 없는 현존하는 사태, 현존하는 실체에 대해서만 기능하고 그러한 현존의 대상이 없을 때는 무의미한 단어가 된다. 해리의 이런 화법은 비단 아직 자신의 사고와 감정을 표현할 단어를 충분히 알지 못하는 어린 아이의 언어에 대한 풍자가 아니라 사실상 <지키키>의 전편을 관통하는 수사학의 본질이 되고 있다. <지키키>에 사용된 모든 언어, 이미지, 상황들은 어느 것 하나 그 자체로 새로운 것은 없다. 그 때문에 작품의 표면적인 의미는 흔히 볼 수 있는 시트콤의 한계 내에 있다. 하지만 그 모든 소재와 형식과 기호들이 현존하는 특수한 사태, 지금 한국 사회의 특수한 상황을 직접적으로 지시하는 데 이바지함으로써 기존의 어떠한 프로그램도 능가하는 리얼리티를 담아내고 있는 것이다.

<지키키>의 모든 인물이 처한 개별적이지만 공통된 고뇌의 근원은 이미 편협하게 확립된 담론과 현존하는 사태 자체 사이의 균열과 간극에 있다. 이와 같은 이름과 실체, 경화된 이해의 방식과 유동적인 사태 간의 괴리를 가장 충격적으로 보여주는 에피소드는 정음의 학력을 둘러싸고 벌어지는 일들로 구성되어 있다. 그야말로 명실상부 한국 최고의 대학인 서울대, 한국 사회에서 모든 권력의 보증수표라고 할 수 있는, 그 서울대 출신의 의사인 지훈은 그의 여자 친구 정음이 사무실에서 기합받는 모습을 보고 분노한다. 모든 삼류대의 비유적 이름인 ‘서운대’, 그 가상의 대학 소속인 정음은 객관적으로 증명할 수 있는 실력이 형편없기 때문에 자신을 뽑아준 회사에서 할당된 물량을 팔지 못해 혼쫓이 나면서도 그저 취직을 했다는 사실을 감사하게 여기고 있는 참이다. 사나이의 충동과 서울대의 논리에 힘입은 지훈이 이런 정음을 당차게 끌고 나오면서 말한다. “그동안 이렇게 쓰레기 같은 회사 다닌다고 그렇게 신나는 척했던 거예요?” 그러자 정음이

쏘아보며 하는 말. “쓰레기? 그래요 나 같은 거 받아주는 데라고는 저런 쓰레기 회사밖에 없어요. 원서 백 군데나 넘게 넣어도 나 받아주는 데는 여기 하나뿐이라고요… 그래요. 나도 쪽팔리고 창피해서 죽을 것 같아요. 그래도 지훈 씨같이 잘난 사람은 죽었다 깨어나도 모르겠지만 여기가 제 첫 직장이에요. 이 수많은 건물들 중 그래도 제 자리 하나를 준 제 첫 직장이라고요.”(89회)

이런 장면은 그야말로 잔인하다고밖에는 말할 수 없을 것 같다. 여기에 나타난, 그리고 매화에 주춧돌처럼 박혀 있는 무서울 정도로 정확한 현실 인식은 TV 영상의 존재 양식에 내포된 근본적인 기만성을 단번에 불식하고 시트콤이라는 장르의 한계를 훌쩍 뛰어넘고 있다. 이와 같은 냉철한 현실 인식을 우리가 놀랍고 생소하게 느낀다면 그것은 전혀 웃을 수 없는 사회적 진실이 슬랩스틱 코미디와 말장난 사이에서 제시되기 때문이 아니라 이런 식의 총체적이고 완전한 현실 인식 자체를 우리가 이전에는 어디에서도 체험해본 적이 없기 때문이다. 간단히 현재 방영되고 있는 <자이언트>(SBS)의 9회 그리고 <제빵왕 김탁구>(KBS2)의 6회와 비교해보자. 강모 - 정연, 유경 - 마준의 계급적·신분적 차이와 성적 대결의 도식은 정음과 지훈이 벌이고 있는 애증의 투쟁과 다르지 않다. 하지만 정통 드라마에서는 진부하게 받아들여질 수 있는 남녀 간의 치고받는 화법의 클리셰가 <지킴>에서는 압도적인 현실감의 지지를 받고 있으며 동시에 따분할 수도 있는 학벌, 계급, 청년실업 문제가 거의 멜로 드라마에 버금가는 파토스를 통해서 제시되고 있는 것이다. 서울대가 서운대의 삶을 경멸하자 서운대가 서울대의 오만한 판단을 꾸짖는다. 실명인 서울대는 우리 사회에서 권력의 상징이므로 하나의 비유적 보통명사일 수 있고 ‘서운대’는 분명 허명이지만 정음이가 학교 광고에 나온 자신의 얼굴을 성실하게 지워야 하듯이 우리

사회에서 부끄러워 말할 수 없는 모든 이름, 보잘것없는 학교와 지역과 직장과 집안과 아버지와 의복과 자동차의 고유명사를 대신하는 사실상의 실명이라고 할 수 있다. 이렇게 허구는 현실이 되고 현실은 허구에 직접적으로 파고 든다. 어떤 상징은 현실에 폭군처럼 군림하지만 현실은 그와 같은 상징이 없으면 견딜 수 없다. 그 때문에 우리는 어디까지가 허구이고 어디까지가 현실인지 알 수 없고 어디서부터 상징을 거부해야 하는지 아니면 어떤 순간에 상징을 요청해야 하는지 알 수 없는데 사실은 그것이 현실의 참모습이다. 우리는 상징과 기호와 이미지와 현실과 개인의 욕망이 착종된 상황을 이토록 완전하고 구체적으로 재현해낸 경우를 TV에서든 영화에서든 진정 본 적이 있는가. <지킴>의 조악한 드라마가 유쾌하게 담아내고 있는 삶의 디테일은 사실상 이제까지의 어떤 작품보다 우리 삶의 진상에 근접한 것이다.

“진실은 구체적이다.”(발터 벤야민 Walter Benjamin) 하나의 작품이 인간 심성의 초역사적인 동일성에 호소할수록 살아 있는 인간의 생의 조건이 되는 시공간의 구체적 진실은 탈각될 수밖에 없다. 첨단 테크놀로지에 대한 집착과 잡종적인 판타지의 추구는 어쩌면 그러한 진실의 힘이 결여되는 정도에 따라 증대되고 있는지도 모른다. <아바타>(20세기폭스)와 <로스트>(ABC)의 성공이 반증하는 것은 바로 이런 인식의 근본적인 딜레마인 것이다. 두 작품은 전 세계적으로 엄청난 수익을 냈을지 모르지만 정작 미국 사회의 현실에 대해서는 완전히 눈 감고 있다. 거기에 나타난 판타지와 모험은 분명 감동적이고 흥미롭지만 또한 유치한 것이기도 한다. 단언컨대 <지킴>에서 주인집의 제왕처럼 군림하는 초등학생 해리가 빌어먹고 사는 또래의 신애에게 자기 걸 훔쳐 먹는다고 올려붙인 따귀는 <아바타>의 제이크가 감행한 모든 공격보다 강력하고, 해리의 인형이 사라졌을 때

주인집 식구들이 신애에게 던진 의심의 눈초리나 멍청한 보석이 똑똑한 세경에게 걸레질이나 하는 너의 처지를 생각하라는 발언에는 기득권자의 편협한 의식이 섬뜩할 정도로 정확하게 포착되어 있다. 해리 같은 폭군을 울릴 수 있는 것은 모든 번잡한 비극이 아니라 신애가 쓴 ‘애기똥’ 이야기(27회)라는 점을 누가 부정할 수 있을까. 자옥을 위한 순재의 종이학 접기에 외국인과 북한 노동자가 동원되는 현상과 구조를 피라미드와 모자이크로 보여주면서 평생 식모로 살 거라는 해리의 경멸적 예언에도 아랑곳하지 않고 가능한 모든 꿈을 기늬해보는 신애의 상상을 교차적으로 편집한 39회는 리얼리티란 기술이나 장르나 자본의 문제가 아니라 바로 의식의 문제라는 점을 그대로 증명하고 있다. 나비죽이 당하는 어떠한 고난도, 빗쟁이들에 쫓겨 서울에서 거지처럼 박스를 덮고 자고 구걸을 하며 남의 집 식모살이를 하는 가운데 온갖 수모를 당하고 동생 학용품 살 돈이 없어서 샌드위치 먹기 대회에 나가 미친 듯이 터지도록 배를 채워야 하는 스물두 살 세경의 삶보다 절박하고 절실하게 느껴지지는 않는다. 구체적 현실 인식이란 이런 것이다. 그것은 비극적 드라마를 한순간에 웃음거리로 만들며 반대로 아무리 허술하고 조악한 허구라도 죽음만큼이나 중대한 것으로 만들 수 있는 것이다. <지킴>에 어떤 독보적이고 획기적인 성취가 있다면 그것은 이전의 어떤 드라마도 완전히 그려내지 못했고 어떤 뉴스도 거기에 담긴 인간적 의미를 포착하지 못했으며 그리고 심지어 어떤 실제의 체험으로도 파악될 수 없었던 지금 여기 한국 사회의 진실 그 진실의 구조와 복잡성을 온전하게 담아냈다는 점일 것이다.

세경과 지훈의 죽음으로 채워진 엔딩은 많은 논란을 불러일으켰다. 사람들은 장르에 걸맞은 결말을 요구했다. 마치 <지킴>이 특정한 장르를 목적으로 만들어진 것처럼. 그리고 그 죽음의 정당성을 요구했다. 마치

정당한 죽음이라는 게 있기라도 한 것처럼. 그런데 그러한 황망한 종결이 근본적으로 도전하고 있는 것은 바로 익숙한 장르의 관습에 내포된 사회적 결정론이다. 남태평양의 섬 따위는 애초부터 존재하지 않았다. 그것은 환상이며 허구일 뿐이다. 모든 사회적 굴레와 고난과 소외로부터 해방된 채, 달콤한 첫사랑의 아픔만을 간직하고 영원한 향유 속에서 살아갈 수 있는 섬은 말 그대로 허구적 유토피아인 것이다. 그러니 세경의 선택은 섬이나 아니면 사랑이나에 있는 것이 아니다. 그에게 선택의 자유는 처음부터 주어지지 않았다. 그가 지금 여기에서 감내해야 할 영원한 신분적 구속, 그 바깥은 없다. 그런데 떠나야 할 이유도 떠나지 말아야 할 이유도 반반이라며 떠나는 세경은 어디로 가고 있는가. 그의 자유와 해방은 곧 야만이며 우연이며 죽음이다. 그것은 운명이 아니다. 운명은 자연적 결정론을 신화적으로 반복한 것에 불과하다. 비극은 운명에 저항함으로써 사회적 결정론을 강화하는 이데올로기의 도구일 뿐이다. 그러니 비극의 파토스는 다시 변함 없는 삶으로 돌아왔다는 안도의 탄식이다. 마찬가지로의 결정론적 사유가 모든 갈등과 대립을 화해와 반성으로 끝내는 희극을 관통한다. 반면에 <지킴>의 엔딩은 장르의 모든 법칙을 배반함으로써 대중의 의식을 암묵적으로 지배하고 있는 사회적 결정론에 저항하려는 절박한 제스처이다. 세경과 지훈은 교통사고를 당한다. 거기에는 아무런 동기도 아무런 이유도 없다. 그것은 자연적 현상이며 무의미한 사건이다. 그것은 항상 문명과 일상을 위협하는 우연의 결과이며 모든 인간을 동등한 지평에 올려놓는 절대적 자유로서의 죽음이다. 김병욱 PD가 세경의 희생을 통해서 증명하고 싶었던 것, 그것은 자유란 어떤 경우에도 결국엔 생사를 건 투쟁이라는 사실이 아닐까.