

후기 자본주의 시대 헐리우드 음모론 영화의 정치성

The Politics of Hollywood Conspiracy Films in the Era of Late Capitalism

이지행

중앙대학교 첨단영상대학원

Jeeheng Lee(junelee74@naver.com)

요약

음모론은 현실에서 일어나는 부당한 상황에 대한 책임을 ‘사건의 뒤에서 모든 것을 조종하는 존재’인 큰 타자에 돌림으로써 비판론자들로부터는 책임전가이자 일종의 편집증이라는 평가를 받지만, 은폐와 불충분한 정보로 인해 총체성을 파악하기 어려운 이 세계를 해석하는 하나의 방식이자 일종의 정치사회적 하위문화Sub-culture로서의 역할을 하기도 한다. 한편 최근 음모론 영화의 재현 방식은 외형적으로 가시적이고 리버털하지만 내적으로는 더욱 촘촘한 은폐가 작동하고 있는 지금의 후기 자본주의 체제 하의 세계를 반영하며 그 안에서 파국의 정서와 무정치성이라는 어떤 이데올로기적 경향성을 드러낸다. 본고는 당대 헐리우드 음모론 영화들에서 보이는 변화된 재현의 특징과 그 재현이 지시하는 이데올로기를 분석해 봄으로써, 음모론이라는 정치·사회적 해석 기제가 후기 자본주의라는 정치사회적 자장을 배경으로 현재 내러티브 재현의 장에서 어떤 식으로 수렴 및 변화되고 있는지 살펴보고자 한다.

■ 중심어 : | 음모론 | 파국 | 이데올로기 | 후기 자본주의 |

Abstract

Conspiracy theory is often considered as a kind of paranoid and an act of throwing all the blame solely on the Big Other who is presumed to control all the incidents behind the curtain. While, it is also assessed as a socio-political sub-culture and a way of interpreting the world full of closure and insufficient information, keeping us from grasping ‘the totality’. Meanwhile recent conspiracy films reflect the ever dense and concealed anatomy of the world now. And it reveals some kind of ideological tendency which is, ‘sense of catastrophe’ and ‘non-ideology’ reflecting the world of late capitalism society. This article intends to examine the altered representational appearance and ideology in recent conspiracy films so as to understand how the conspiracy theory, the social-political interpretational mechanism, is converged into the film narrative against the backdrop of late capitalism, a socio-political condition we live in.

■ keyword : | Conspiracy Theory | Apocalypse | Ideology | Late Capitalism |

I. 서론

영화로도 만들어진 일본 만화 <20세기 소년>에서 ‘친구’라고 불리는 인물은 어린 시절 또래 친구들끼리 재미 삼아 만든 예언의 서를 따라 세계 멸망 계획을 진

행한다. 주인공 켄지는 세계 멸망이 예정된 날을 앞두고 어쩔사리 ‘친구’의 계획을 막아내지만 죽었다고 생각한 ‘친구’는 추도식에서 부활을 하고 인류 절멸의 시나리오에 실행에 옮겨진다. <20세기 소년> 속 ‘친구’는 그 정체를 알 수 없는 비밀 단체의 우두머리로 일반인

접수일자 : 2013년 11월 05일

수정일자 : 2014년 02월 06일

심사완료일 : 2014년 02월 17일

교신저자 : 이지행, e-mail : junelee74@naver.com

으로서는 상상할 수 없는 권력과 정보력을 앞세워 그를 막아 세우려는 어린 시절의 친구들을 자유자재로 유린한다. 범인의 예상을 뛰어넘는 영향력과 힘의 소유자인 ‘친구’를 상대하는 임무는 평범한 주인공 켄지에게는 턱 없이 버거워보인다. 헐리우드 영화 <엣지 오브 다크니스 Edge of Darkness, 2010>에서 외동딸의 의문사에 얽힌 비밀을 쫓던 형사는 상원의원과 정부기관, 군수업체가 결탁된 무리에게 쫓기다 결국 딸과 똑같이 독살을 당하고 만다. 영화 속 무리는 형사 집의 부엌 냉장고에 있는 우유에까지 독을 타는 용의주도함과 함께 어디에나 출몰하는 편재성을 보여준다.

1. 현실세계의 음모론적 해석

위의 예처럼 음모론은 영화적 내러티브로도 많이 쓰이지만 현실 세계에 대한 해석의 한 방법으로 이용되기도 한다. 사회현상에 대한 음모론적 해석이 득세하는 데는 크게 두가지 이유가 있다. 첫째는 개인의 사회적 실패에 대한 이유를 외부로 귀인(attribution)하는 데 있다. 변정수가 음모론의 대중심리에 관해 분석한 바에 따르면, 주어진 질서 속에서 나름대로 최선을 다하고도 능력이 미치지 못해서가 아니라 예기치 못했던 돌발 변수가 나타나는 바람에 노력한 만큼의 성취에 이르지 못할 때, 대부분의 사람들은 그것을 우연한 사고로 여기고 불운으로 돌리는 대신 누군가 그럴만한 능력을 가진 사람이 의도적으로 작용한 결과라고 믿고 싶어한다. 그렇게 함으로써 얻게 되는 심리적 효과는 우선 자신이 기존에 가지고 있던 세계상을 굳이 수정해야 하는 고통스러운 과정에 직면하지 않아도 되는 것이다. 즉 이 세상은 내가 믿고 있던 질서와는 다른 질서를 가지고 있는 세상이 아니라, ‘그들’이 그 질서를 부당하게 파괴하거나 부당한 힘을 행사하여 투입한 것뿐이다. 즉 자신이 온전히 수용하고 승복할 수 없는 상황에 대한 분노를 특정한 (가상의) 대상에게 손쉽게 투사시킬 수 있다. 내가 그 사건을 예측하거나 제어하지 못한 것은 결코 내가 무기력하거나 불완전해서가 아니라 ‘그들’이 내가 미처 상상할 수도 없는 엄청난 힘을 (부당하게) 가지고 있기 때문이다[1].

한편 이와 같은 음모론자들의 주장에 대한 비판론자

들의 시각은 사뭇 단호하다. 니모와 콤스는 “음모론은 불법적이고 부패한 권력을 휘두르는 집단에 모든 탓을 돌리는 선정적인 멜로드라마”라고 비판한다[2]. 일종의 정치적 논변 전략으로서의 음모론에 대해 비판적 입장을 가진 호프스태터는 음모론의 편집증적 스타일을 문제삼으며 이를 “가열된 과장과 의심, 그리고 음모론적인 판타지의 인식과 감정”으로 정의한다. 그가 바라본 편집증적 스타일에 감염된 사람들은 ‘종말론적’ 방식으로 세계를 바라보고 스스로를 표현하기 때문에 거기에 ‘중재와 타협’은 없으며, 승리나 패배만이 가능하다고 믿는 신념의 소유자들이며 심각한 불신과 의심, 음모론적인 판타지, 그리고 종말론적 해결 방식으로 얼룩진 세계관의 신봉자들이다[3]. 이렇듯 음모론 비판론자들 눈에 비친 음모론의 논리는 오컬트나 다름이 없다. 정치경제적 상황이 나빠져서 책임져야 할 누군가가 필요할 때, 그 희생양으로 장막 뒤의 누군가를 악인으로 설정하는 음모론자들의 특성은 이들이 보기에 ‘책임 전가’ 혹은 ‘책임 회피’에 다름 아니다[4]. 따라서 이들에게 있어 <20세기 소년>에 나오는 ‘친구’나 <엣지 오브 다크니스>에서 정치인-정부-기업의 트라이앵글을 형성하는 악의 세력은 희생양을 만들기 위해 악의 성질을 극단적으로 단순화한 이른바 ‘편집증적 상상의 산물’일 뿐이다.

사회현상에 대한 음모론적 해석이 득세하는 두번째 이유는 ‘대의민주주의’와 ‘언로’라는 현재의 정치시스템에 대한 불신이다. 국민 권력의 효율적인 운영을 위해 성립된 현재의 대의민주주의가 본래의 기능을 제대로 발휘하기 위해서는, 권력의 주체인 국민이 의사결정을 할 때 필요한 정보가 통제 혹은 왜곡되지 않아야 한다. 현대 사회에서 이러한 정보는 주로 언론을 통해 위에서부터 아래로 내려오는 하향 구조를 가지는데, 정보의 정치함을 좌우하는 것이 바로 이 ‘언로’의 투명성이다. 그러나 현실에서 이른바 ‘고급 정보’는 권력을 가진 소수에게 가장 먼저(혹은 유일하게) 허락되는 일이 비일비재하다. 게다가 정보의 창인 언론 종사자들의 ‘게이트키퍼’ 행위는 공익에 기초하기보다는 조직의 이익을 유지하는 편집방향에 의해 결정되는 등, 현대 사회의 정치 경제적 조건 하에서 ‘언로의 투명성’이란 그야말로

전설 속의 유니콘 같은 이야기가 되고 말았다. 이로 말미암아 정보 수신의 맨 아래층에 자리한 일반 국민들이 사회정치적 상황에 관해 얻게 되는 정보는 그야말로 빙산의 일각에 불과하다.

이렇듯 정보가 불충분한 상황에서 음모론이 가지는 '편집증적 경향'은 일종의 '사회적 형사' 역할을 수행한다. 부족한 정보 하에서 합리적인 의심을 느낀 일군의 사람들이 조각난 정황들을 모아 추측한 음모론을 유통시키는 것은 어찌 보면 정보의 차단에 대한 아래로부터의 저항의 한 방식이라 할 수 있다. 프레드릭 제임슨은 음모론의 이러한 측면을 긍정적으로 평가하면서 후기 자본주의 사회는 총체성을 인식하는데 불능을 겪는 상태이며 음모론은 이러한 총체성을 알기 위한 무의식적이고 집단적인 인지 노력의 일환이라고 주장한다. 또한 그는 사회적 상상이 마비된 상태인 현실에서 음모론이라는 내러티브를 통해 정보와 이야기를 규합할 수 있으며 이는 후기 자본주의 사회에서 총체성에 접근하는 인지적 매핑 능력의 마비로부터 우리를 구해줄 수 있다고 믿는다[5]. 마크 펜스터 역시 음모론이 지나치게 단순화시킨 잘못된 사실일 가능성이 있지만 지금의 자본주의가 가진 수많은 모순과 갈등을 이해해보려는 유토피아 주의자적인 욕구에서 시작된 것으로 이는 일견 총체성을 대표하기 위한 노력이라고 평가하기도 한다[6].

2. 영화 속의 음모론 내러티브

이렇듯 오늘날 현실세계의 총체성을 인식하기 위한 노력의 일환으로 등장한 것이 음모론 내러티브라고 했을 때, 이런 노력이 문화적 실천으로 확장된 것이 소설이나 영화 즉 대중 문화의 음모론 장르일 것이다. 음모론 장르는 오늘날 대중 문화에서 꽤나 주류적인 위상을 지닌다. 본래 탐정물이 인기가 많은 것은 미스터리를 파헤치고 숨겨진 인과 관계를 밝혀내는데 따른 본능적 쾌감 때문인데, 장막 뒤에서 비밀리에 움직이는 거대한 권력을 상징하는 음모론이야말로 미스터리가 주는 쾌감 면에서 으뜸이라고 할 수 있다. 한편 비록 음모론 내러티브가 후기 자본주의 시대에 들어와 더욱 모호해지고 가려진 총체성을 인식해내려는 무의식적 인지 노력으로 인정받기도 하나, 현실 세계에서는 '편집증'과 짝

지워진 채 비주류로 취급 받는 일종의 하위문화이다. 그런 음모론이 오늘날의 가장 주류적인 문화 형식인 영화의 외피를 입은 채 상업적으로 유통되고 있다는 사실은 무엇을 의미하는가. 이는 하위문화까지도 주류의 영역으로 편입시키는 현 경제 체제의 승리이기도 하지만 한편으로는 체제 내부에서 예술이 교묘하게 생존을 이어가는 방식이기도 하다. 이렇듯 음모론 플롯이 지니는 미스터리적 본질은 후기 자본주의 체제 안에서 상업-예술의 자리에 안전하게 받아들여졌고, 그 증거로 해마다 쏟아져나오는 많은 할리우드 블록버스터 액션 및 스릴러 영화들은 음모론 내러티브를 장착한 채 관객 동원에 성공하고 있는 중이다.

한국 극영화 중 음모론 내러티브를 가진 작품을 꼽자면 <지구를 지켜라, 2003>, <괴물, 2006>, <모비딕, 2011>, <연가시, 2012> 등이 있고 오히려 최근 TV에서 음모론을 다룬 드라마들이 붐을 타고 많이 제작되는 추세인데 예를 들어 <추적자, 2012>, <유령, 2012>, <더 바이러스, 2013>, <세계의 끝, 2013> 등이 있다. 어떤 면에서 보자면 박정희 대통령 서거에서 KAL기 폭파사건, 최근의 천안함 사건에 이르기까지 한국의 정치 영역 만큼이나 음모론이 비밀비재하게 횡행하는 나라도 없을 것이다. 이는 우리나라가 오랜 세월 분단과 지역 분열이라는 특수 상황에 놓여있던 탓이 크다. 한국의 일반 대중들 가운데 아직도 꽤 많은 수의 사람들은 전모가 완벽히 밝혀지지 않은 정치 영역에서의 음모론을 정치적 사실 그 자체로 믿는 경우가 왕왕 있다. 그에 비해 문화 영역에서 음모론 내러티브가 주류 문화코드로서 두각을 나타내지 않는 데에는 여러 가지 이유가 있을 수 있겠지만, 아직 현실장에서 공론화하고 제대로 시시비비를 가려야하는 역사적 절차들이 남은(혹은 미진한) 상황에서 음모론에 관련된 정치적 사실을 내러티브화해서 엔터테인먼트로 재생산하는 것은 시기상조라는 인식도 크게 작용하리라는 것이 필자의 생각이다. 일례로 어떤 사안에 대해 미스터리가 주는 쾌감을 으뜸으로 치는 음모론 내러티브로 접근하기보다는 사회파 드라마나 고발성 드라마로 스트레이트하게 접근하는 시도(영화 <도가니, 2011>나 <부러진 화살, 2011>의 경우)가 주를 이루는 것도 이런 맥락에서일 것이다. 또한 정

치와 엔터테인먼트가 완벽히 개별적인 영역으로서 각자 자유로울 수 없는 일종의 관용도의 문제 또한 한국 사회의 음모론 내러티브 텍스트의 희소성과 연관되어 있을 것이다.

한편, 헐리우드 음모론 영화는 그 역사와 종류 및 흥행성에 있어 월등함을 자랑한다. 헐리우드 영화 속 음모론 내러티브는 예수에 관한 음모론 (<다빈치 코드 The Da Vinci Code, 2006>, <천사와 악마 Angels & Demons, 2009>), 역사적 사실에 관한 음모론 (<JFK, 1991>), 외계인 관련 음모론 (<X 파일 The X Files, 1998>), 정치 음모론 (<맨추리언 캔디데이트 The Manchurian Candidates, 1962>, <에너미 오브 스테이트 Enemy of the State, 1998>) 등 다채로울 뿐 아니라 과거부터 지금까지의 블록버스터 영화에서 가장 흔히 볼 수 있는 내러티브이기도 하다. 흥미로운 것은 일단의 음모론 영화들이 흔히 문화산업적 관점에서 헐리우드 영화의 폐단을 지적할 때 근거로 쓰이는 미국식 영웅주의나 가부장적 권위에 의한 봉합 그로 인한 미국적 이데올로기의 전파라는 유형화된 방식이 아닌, 가시적으로나마 그 칼끝을 자신의 내부로 겨누는 방식을 택하고 있다는 사실이다 (일례로 헐리우드 스튜디오는 <로드 오브 워 Lord of War, 2005>, <그린 존 Green Zone, 2010> 등의 반(反)이라크전 성향의 음모론 영화들을 우후죽순 내놓기도 했다). 내부의 권위에 대한 의문과 회의의 그로 인한 저항이라는 내러티브 방식은 음모론에 내재된 하위문화적인 속성을 보여주면서 동시에 비(非)미국 관객들의 은밀한 환영과 동의까지도 이끌어낸다. 이는 후기 자본주의의 전지구적 생산과 소비 네트워크 안에서 전세계 관객들에게 소구되어야 하는 목적을 띠고 영화 제작과 유통 환경이 돌아가는 현실상황과도 밀접한 관련이 있는데 시대에 뒤떨어진 팩스 아메리카나를 전면에 내세운 영화가 더 이상 세계 관객을 붙잡을 수 없다는 경제적 판단도 작용했을 것이라 추측해볼 수 있다. 또 이런 자기반성의 제스처를 영화 속에 노출함으로써 미국영화가 미국이라는 권위와 분리된 개별적 감수성을 지닌 개체라는 이미지를 획득하는 동시에 미국 정부에 가해지는 비난으로부터 정치적 거리를 두는 효과까지 부수적으로 챙기게 된다. 이렇듯 비주류이

면서 주류 문화 양식으로 등극, 자신의 아이덴티티에 의문을 제기하는 자기부정의 방식으로 상업성을 구가하는 헐리우드 음모론 영화는 후기 자본주의 체제의 문화상품이 전지구적 정치 및 경제 상황 안에서 복잡하게 생성되는 방식과 또 그것이 다시 경제적으로 환원되는 메커니즘을 살펴보기에 적당한 예라고 할 수 있다.

따라서 본고는 헐리우드 음모론 영화들에서 보이는 재현의 특징과 그 재현이 지시하는 이데올로기를 분석해 봄으로써, 음모론이라는 정치 사회적 해석 기제가 후기 자본주의라는 정치사회적 자장을 배경으로 현재의 내러티브 재현의 장에서 과거와는 어떻게 구별되는 방식으로 수렴 및 변화되고 있는지 살펴보고자 한다.

II. 본 론

1. 음모론 영화의 내러티브 및 재현의 변화

1.1 은폐된 정보에서 정보에 가로막힌 진실로

미국에서 음모론 영화가 활황이었던 70년대에는 워터게이트 사건과 베트남전 후유증 등으로 인해 음모론이 미국 내부의 관료제도와 그 기관을 향하면서 <맨추리언 캔디데이트 The Manchurian Candidate, 1962> <암살단 The Parallax View, 1974> <코드 네임 콘돌 Three days of the Condor, 1974> <모두가 대통령의 사람들 All the President's Men, 1976> 등의 정치 스릴러 영화를 등장시켰다. 보이드와 파머에 따르면 이는 당대에 불완전하게 설명된 사회역사적 트라우마에 대한 텍스트적 해결책이라고 설명되기도 한다[7]. 위 영화들에서처럼 정보의 은폐로 인한 정보의 부족함에 맞서 주인공이 '사회적 형사' 역할을 수행하며 사건의 본질을 알아내려고 하는 것이 고전적인 음모론 영화의 내러티브 방식이었다면, 최근의 음모론 영화 내러티브는 조금 다른 양상을 띤다. 숨겨진 진실과 그 진실을 밝혀내기 위한 정보라는 관점에서 볼 때, 최근의 음모론 영화에는 진실로 향하는 길목에 결과적으로 방해가 되는 정보들이 너무 많이 제공되곤 한다. 예를 들어 영화 <밴티지 포인트 Vantage Point, 2008>에서는 각자의 입장에서 목격, 촬영한 사건의 조각들, 즉 다중시점이 한가지

진실을 향해 힘입게 나아가기 보다는 사족 같은 맥거핀으로 작동한다. 이러한 다중시점은 <라쇼몽 羅生門, 1950>에서처럼 진실의 상대성을 이야기하는데 쓰이는 것이 아니라 진실을 찾는데 방해 요소로 작용한다는 점에서 그 쓰임이 다르다. 그리고 때로 상호 모순적인 정보들이 제공되는 가운데 진실의 실체를 알 수 없게 되어버리는 경우도 있다. 이를테면 영화 <브리치 Breach, 2007>에서 이중첩자인 로버트 헨슨(크리스 쿠퍼 분)이 배덕행위를 하는 동기의 불분명함, 모범적인 가장인 동시에 성적(性的)이상자인 모순적 아이덴티티, 악인도 희생양도 아닌 애매한 상태는 사건(혹은 그 실행자)의 숨겨진 본질을 알고자 하는 고전적 음모론 내러티브 양식으로 볼 때 모호한 측면이 있다. 마지막으로 암호화되어있는 정보를 해독해서 진실을 알아가야만 하는 상황도 종종 나오는데 영화 <다빈치 코드>, <인셉션 Inception, 2010>에서는 진실에 다가가기 위해 암호를 해독해야만 하는 것이 내러티브가 깔아놓은 전제조건이며 주인공은 실제로 이 암호를 해독하면서 사건의 본질에 다가선다. 즉 산업 자본주의를 벗어나 정보 자본주의로 진입한 지금의 후기 자본주의 체제에서는 ‘정보에 가로막힌 진실’이 중요한 모티브가 되는 것이다.

1.2 비가시성에서 가시성으로

현실에서의 우리의 위치, 총체성에 대한 인식론적 접근을 재현하는 방식은 70년대 정치스릴러 영화에서 공간성과 건축물에 대한 과장된 강조와 맥을 함께 한다. 일례로, 영화 <암살단>의 마지막 시퀀스에는 컨벤션 홀 위에 자리한 어두운 통로가 보이는데, 이는 감춰지고 은폐된 음모의 본질에 대한 은유이기도 하면서 자본주의 시스템 안에서 자기 자리를 찾지 못하고 탈각된 개인의 무의식을 표상한다. 숨겨진 공간이나 감춰진 것을 드러내 바깥에 있는 우리가 ‘알게 되는’ 것이 고전적 음모론 영화의 주된 재현이었다면, 지금의 재현 방식은 숨겨져 있지 않고 투명하게 펼쳐져 있는 공간과 상황으로 변화하고 있다. 영화 <인터프리터 The Interpreter, 2005>에서는 통역 부스에서 훤히 보이는 UN 회의장 내부에서 진행되는 음모를 아프리카어 통역사가 듣게 되면서 일어나는 사건을 다루며, 영화 <인셉션>의 경

우 주인공의 정신세계가 투명하게 공개되는 ‘꿈’이라는 공간에서 암호를 해독하고 풀이하는 방식으로 내러티브가 진행된다[8]. 공간 재현이 비가시성에서 가시성으로 바뀌어가고 있기는 하지만 진실에 닿기 위해서는 암호를 해독할 수 있는 능력이 전제된다는 것을 볼 때, 이는 일종의 ‘열린 은폐’라고 볼 수 있다. 이러한 열린 은폐의 구조 하에서 총체성은 투명하지만 닿을 수 없는 막 너머에 존재하는 상태로 상징되고 있다.

1.3 전지구적 자본주의와 동시성

영화 <트래픽 Traffic, 2000>은 마약과 관련되어 멕시코와 미국의 도시에서 일어나는 사건을 피비우스의 띠처럼 보여준다. 중독자를 딸로 둔 마약 단속반 판사, 자신도 모르게 부패의 고리에 속해 있음을 깨닫는 멕시코 경찰, 가족의 안전을 위해 남편의 마약 사업을 이어받는 임산부 등 자신의 의지와 관계없이 이미 마약 카르텔과 치밀하게 연결되어 있는 영화 속 인물들이 겪는 갈등은, 상호 연계된 세계라는 구조 안의 희생자 같은 이미지를 준다. <트래픽>의 작가인 스티븐 개건이 각본 및 연출을 한 영화 <시리아나 Syriana, 2005>에는 석유 이권을 둘러싸고 중동 정세가 이익 단체에 의해 좌지우지 되는 상황을 정유사의 자문 변호사, 산유국의 미국인 왕실 경제자문, 국가로부터 버림받은 CIA 요원, 정유사 합병으로 일자리를 잃고 테러리스트가 되는 파키스탄 청년의 이야기를 따라가며 보여준다. 특히 미국에서 두 개의 정유 회사가 전략적으로 합병을 체결하자 페르시아만에서 석유 노동자로 일하던 파키스탄 청년이 일자리를 잃는 상황은, 지구 반대편에서 내린 자본의 결정이 이 곳의 우리 삶에 얼마나 즉각적인 영향을 끼치는 지 목도하기에 충분하다. 이제 자본의 결정과 그 폐해는 전지구적 자본주의로 연결된 세계의 구조 속에서 동시적으로 일어나는 것이다.

흘러넘치는 정보와 가시성 그리고 동시적으로 연결된 세계. 최근 음모론 영화가 은폐와 비가시성이라는 음모론의 고전적 본질과 결별한 채 이렇듯 분열증을 보이는 현상은 어떻게 설명되어야 할까? 이 질문에 답하기 위해서 우선 바뀐 음모론 영화의 내러티브와 재현이 영화 속 음모의 본질을 어떻게 바꾸어 놓았나를 살펴봐

야 할 것이다. 먼저, 더 많은 정보는 언제나 적은 정보보다 민주적이며 따라서 음모의 본질을 흐리는가? 영화 <밴티지 포인트>에서 볼 수 있듯 많은 정보는 오히려 진실을 가리는 맥거핀으로 작용하는 경우가 적지 않다. 전체 자체가 잘못 되어 있다면 정보를 한 줄로 엮는다 해도 이는 음모의 정체가 아닌 엉뚱한 방향을 가리킬 것이다. 따라서 음모의 존재를 가려진 정보 여부로만 판단하는 것은 적합치 않다. 다음으로, 음모론 영화에서 가시성과 동시성이라는 공간적/시간적 재현의 형식은 세계의 총체성을 인식하는데 있어 과거의 재현 형식보다 더 나은 조건을 형성하는가? <인터프리터>나 <인셉션>처럼 공개된 공간을 음모의 장소로 제공하는 것은, 자본주의 사회에서 고가의 물건을 (담대하게도) 모두가 볼 수 있는 곳에 전시해놓는 행위와도 유사하다. 모두에게 접근 가능한 것처럼 전시되어 있지만 실은 방탄 유리나 CCTV의 감시 아래 상품의 가치를 환산한 금액을 지불해야만 코드가 풀리는 메커니즘, 즉 <인터프리터>에서의 언어의 장벽과 <인셉션>에서의 꿈의 해독 같은 보이지 않는 벽을 치고 있는 셈이다. 또, <시리아나>에서처럼 사건의 원인이 어떤 지연도 거치지 않고 바로 세계의 어느 동떨어진 장소에서 결과와 영향으로 드러나는 동시성의 재현은, 이 세계가 하나일 뿐만 아니라 그 세계를 하나로 감싸고 있는 자본이라는 거미줄로부터 아무도 탈출할 수 없다는 숨막히는 체념의 정서를 전달한다.

이렇듯 지금의 음모론 영화가 비록 내러티브와 재현에 있어서 더 많은 정보와 가시성, 동시성이라는 외형적으로 민주적이며 리버럴한 외피를 덮어썼는지 몰라도, 보이지 않는 그물 안에서 더욱 촘촘하게 우리를 죄어오는 구조의 억압은 이들 영화 안에서 어떤 이데올로기적 경향성으로 그 증상을 드러낸다.

2. 당대 음모론 영화의 이데올로기적 경향성

음모론 반대자들의 주장대로 음모론은 ‘가열된 의심과 과장’이라는 편집증(paranoia)을 근간에 둔 정서 상태와 관련 있는지 모른다. 편집증이 근대에 들어와 확립된 응시와 시선, 그로 인한 공포로 인해 등장한 일종의 근대적 병리학이라고 한다면, 근대를 지나 탈근대에

진입한 오늘날의 세계 즉 전지구적 자본주의가 세계의 주된 질서가 되어버린 이 곳에서는 음모론이 상정하는 ‘사건의 뒤에서 모든 것을 조종하는 존재’라는 ‘큰 타자’에 대한 편집증적 형상을 구체화하기란 이전에 비해 꽤나 어려운 일이 되었다.

<맨츄리안 캔디데이트>에서의 정부와 <콘돌>에서의 CIA처럼, 과거의 음모론 영화는 배후로서의 ‘큰 타자’이자 음모론이 상정하는 적의 정체가 명확했다. 전지구적 자본주의 아래 국가가 예전처럼 막대한 권력을 발휘하기 어려운 지금의 세계에서 ‘큰 타자’는 자본주의와 그에 복무하는 사람들로 그려지는 게 논리적일 것이다. 하지만 자본주의가 경제 체제이며 동시에 근대 이후의 어떤 지배적 모달로 기능한다는 점에서, 결국 자본주의에 복무하는 사람들이란 우리를 포함한 거의 모든 사람들을 지칭한다고 할 수 있다. 예를 들면, <시리아나>에서 정유사 대리인 자격으로 미 법무부를 상대하는 변호사는 유색 인종이자 어려운 가정환경을 이겨내고 성실하게 자신의 일을 수행하는 모범적인 소시민 캐릭터다. 상대편 회사의 비리에 대해서는 위법이라고 목소리를 높이지만, 자신의 회사가 석유 이권을 위해 왕족 암살을 꾀하고 온갖 로비를 하는 것에 대해서는 업무적인 중립으로 방관하던 그는 결국 스스로 이 세계의 속물이 되어간다. 영화 속 또 한 명의 주인공이자 국가를 위해 중동 국가의 왕족을 암살하려고 했던 CIA 요원은 정부에 의해 버림받게 되자 그제서야 자신이 신념과는 하등 관계없는 직업적 수행으로만 이루어진 삶을 살아왔다는 것을 깨닫는다. 신념보다 직업적 수행을 앞에 두는 개인. 이를 두고 개인의 이기심과 무관심만 탓하는 것은 지나치게 일차원적인 비난이다. 한나 아렌트가 말했듯 평범한 개인이 악을 저지르는 것은 ‘철저한 무사유’ 때문이며 이런 무사유는 총체성을 파악하기 어려운 지금의 세계에서 더욱 만연한 현상이 되어버렸다[9]. 양식 있는 시민들마저 이런 무사유에 빠져드는 이면에는 ‘우리 힘으로 세계를 바꿀 수 없다’는 체념이 짙게 깔려있는 것에 주목해야 한다. 만약 우리가 개인 수준에서 각성을 하면, 즉 핵 잠수함을 건조하는 용접공이 장비를 내려놓고, 악질 범죄자를 대리하는 변호사가 변호를 멈추면, 세계는 더 나아질 것인가? 이 질문에 우리는 ‘시

시스템은 언제나 그 대체자를 찾아내리라'는 체념 어린 답변을 미리 준비해두고 있다. 바로 이 체념이야말로 우리들 평범하고 양식 있는 개인이 잘못된 시스템을 돕게 만드는 동인인 것이며, 적이 다름 아닌 평범한 우리 자신 안에 있는 이유이다. 때문에 영화 <시리아나>의 원작소설 제목이 <악마는 없다 See No Evil>인 것은 시사하는 바가 있다.

미궁에 빠진 총체성, 철저한 무사유, 그에 따른 체념이라는 당대의 정치사회적 환경이 만들어낸 정서적 증상은 당대의 음모론 영화 내러티브에서 몇 가지 새로운 이데올로기적 경향으로 수렴되어 드러난다.

2.1 '과국'의 정서

전지구적 자본주의가 가속화되는 상태에서, 새로운 밀레니엄이 시작되고 얼마 지나지 않아 9/11이 터졌다. 인류 역사의 변곡점이 어떤 기념비적 사건을 계기로 형성된다고 가정할 때, 지금의 밀레니엄을 열어젖히고 그것의 분위기를 규정할 가장 인상적인 사건으로 9/11이 꼽히곤 한다. 미국과 이슬람의 충돌이라는 쟁점 외에도 전세계를 보수로 회귀하게 만든 사건이며 이 사건 자체가 묵시록적 비전의 시각적 형상화로서의 역할을 충실히 수행했다는 점에서도. 따라서 밀레니엄과 9/11을 둘러싸고 묵시록적 담론과 과국의 정서가 수면 위로 떠오른 것은 일견 당연해 보인다.

과국의 정서는 동시대 영화에서도 마찬가지로 드러난다. 세상의 끝을 다루는 묵시록 영화들에서 이제 종말은 더 이상 막아야 하거나 막을 수 있는 대상이 아닌 선택지가 없는 대상으로 바뀌어가고 있다. <노잉 Knowing, 2009>, <지구가 멈추는 날 The Day The Earth Stood Still, 2008>, <멜랑콜리아 Melancholia, 2011>, <해프닝 The Happening, 2008>의 엔딩이 그렇고 <더 로드 The Road, 2009>, <나는 전설이다 I Am Legend, 2007> 처럼 오로지 생존만이 중요해진 종말 이후의 세계를 다룬 포스트 묵시록 영화들이 그렇다. 할리우드 블록버스터 영화의 내러티브 속에서 과국의 정서는 끊임없이 재생산되고 있는 것이다.

음모론 영화인 <옛지 오브 다크니스>의 주인공은 형사다. 어느 날 사설 연구소에서 일하던 딸이 찾아오고

뒤이어 괴한에게 총격을 받아 사망하자 형사는 딸의 죽음을 밝히기 위해 직접 나서게 된다. 그 과정에서 그는 연구소에서 불법적으로 만들던 핵무기 사업이 다름 아닌 정부와의 계약 하에 이뤄진 것을 알게 되고, 뒤이어 정부와의 거래를 놓치지 않으려는 회사 대표와 그에게 정치자금을 받는 상원의원 그리고 이 사실이 바깥으로 새어나가길 원치 않는 정부 세력에게 쫓기는 처지가 된다. 딸을 죽인 은폐된 세력의 정체를 밝혀내기 위해 동분서주하는 형사를 주인공으로 하는 이 영화는 무소불위의 권력에 대해 감춰진 것을 바깥으로 드러내는 고전적인 의미의 음모론 내러티브를 축으로 진행된다. 주인공이자 영화적 화자인 형사(멜 김슨 분)는 이길 수 없는 싸움에 뛰어들어 희생자의 고결함과 확고한 자기윤리를 가지고 움직이는 고전적 의미의 영웅이다. <옛지 오브 다크니스>의 영화적 화자가 파헤치는 음모세력은 국가와 자본, 정치인, 미디어가 결합한 연합 세력이다. 이들은 커다란 대의 혹은 거미줄처럼 엮여있는 정치적 상황 안에서 일종의 어쩔 수 없는 선택을 하는 것이 아니라, 자신들의 주도권과 이미지를 지키기 위해 일가종을 송두리째 박살내면서도 미디어를 통해 비춰지는 이미지만 안달복달하는 다소 코믹한 모습으로 등장한다. 영화에 나오는 미디어 역시, 책임 있는 자들의 발표를 합리적으로 회의하는 저널리즘적 태도는 사라지고 그저 '뉴스 상품'을 쏟아낼 뿐인 무능력하고 선정적인 모습으로 등장한다.

무엇보다 이 영화에서 주목할 것은 음모의 편에 선 실행자들에 대한 재현 방식이다. 먼저 주인공과 가장 가까운 동료 형사가 주인공을 배신하는 부분을 보자. 주인공의 가장 친한 동료이자 같은 편이라고 생각한 동료 형사가 이 음모에 어쩔 수 없이 가담되어 있는 사실은, 자본주의 하에서 생계와 존재를 위협받는 우리 모두가 언제라도 그들 중 하나가 될 수 있다는 가능성을 시사한다. 다시 말해 악인(villain)은 더 이상 개별적이지 않으며 그래서 이 영화는 어디나 존재하는 네트워크로서의 악인을 등장시키는 방식을 취한다. 탈출 불가의 조작적 권력으로 이루어진 사회적 관계의 희생자인 우리 누구나 음모의 주체로 돌변할 수 있는 가능성을 가지고 있으며 그것은 더 이상 우리의 이웃과 적을 구별

하지 못하게 한다.

두 번째는 음모 세력 내부의 분열이다. 정부를 대신해 음모를 만들고 진실을 은폐하는 영화 속 해결사는 확고한 신념이 아닌 직업적 수행의 영역에서 일을 처리하며, 진실과 대의라는 윤리적 줄타기에 애초부터 가치를 부여하지 않는 인간형으로 등장한다. 음모 세력 내부에서도 유일하게 능력 있는 행위자인 그가 영화 말미에 자기 편을 향해 총구를 발사하는 장면은 관객에게 난데없는 충격을 준다. 영화 속 어디에도 그가 윤리적 결단 끝에 이런 행동을 했으리라는 암시는 없다. 다만 그의 돌발적인 행동에서 보이는 것은 자신이 몸 담은 시스템에 대한 진한 환멸이다. “당신들보다는 좀 더 나은 지도자를 바랄 뿐이오”라는 영화 속 해결사의 대사는 직업적 수행으로 마비된 해결사조차도 비윤리적인 시스템에 환멸을 느끼는 지점을 드러내준다. 결국 해결사의 반란은 무고한 경찰관만은 살려주려고 했던 바로 그 순간 그 경찰관에 의해 저격을 당하면서 그 자신조차 죽음을 맞이하는 것으로 끝나고 만다. 아무도 자신이 이 시스템 안에서 어떤 역할을 하고 있는지 정확히 모른 채 몰입하는 역할극 안에서, 그나마 그걸 제일 잘 알고 있는 해결사가 시스템에 구멍을 내고 끝내 자신도 죽고 만다. 이 같은 허무주의적 터치는 영화의 주인공 역시 탈륨에 중독되어 딸처럼 죽음을 맞고, 언론사에 보내진 진실을 담은 테잎이 공문장에 나오게 될지 문혀 버릴지 그 누구도 알 수 없는 채로 영화가 끝나면서 더욱 선명해진다. 이 영화의 파국적 정서는 바로 ‘누구 하나도 구원받을 수 없다’는 허무주의적 결말 안에서 스며나온다.

CIA의 비밀 프로젝트로 인해 개인적 삶과 기억이 망가진 비밀요원 제이슨 본이 자신의 아이덴티티를 되찾기 위해 싸우는 음모론 액션 영화인 <본 시리즈>의 경우를 보자. 허문영은 공동체에 무관심한 영웅 캐릭터인 본에 대해 다음과 같이 설명한다. “오늘의 본은 죄의식에 시달리지만 과거의 자신을 제거하고 싶을 뿐 해명할 의지는 전무하다. 이 의지의 부재는 망각에의 욕망을 반영하며 정확히 시민사회의 부재와 조응한다[10].” 과거 영웅 서사 속 주인공이 근대적 모범 시민의 모델로 시민사회의 소명을 실천하는 역할을 했다면, 오늘의 영

웅은 시스템과 시민 사회로부터 끊임없이 탈주하고 떠돈다. 이러한 탈주의 이면에는 대의를 추구하려는 욕망의 실종과 그 대의를 만들어 낸 근대 국가에 대한 불신이 깔려있다. 상상해 보라. 추구할 대의가 사라진 세상에서 끊임없이 탈주를 감행하는 정치 없는 영웅의 행로를. 탈주를 멈추는 순간 그는 제거될 것이며 이것이 시스템을 불신한 죄로 내쳐진 이 시대 영웅의 자화상이다.” 오늘의 그에겐 실존적 윤리만 있을 뿐이며 본이라는 단독자와 국가를 매개할, 그러니까 영웅의 분노를 촉발하거나 정제하고 소명 의식을 격려할 시민사회 내의 거처가 이 영화에 묘사된 세계에는 존재하지 않는다. “[11]는 허문영의 말처럼 본에게 남은 선택은 두 가지 뿐이다. “투신 혹은 탈주” 근대 시민의 모범인 영웅조차 돌아갈 자리가 없는 이 세계에서 우리는 파국의 도래를 경험한다.

2.2 '무정치성'의 이데올로기

언뜻 보기에 리버럴해 보이는 헐리우드 영화들을 비판하면서, 지적은 이런 영화들이야말로 ‘무 이데올로기의 이데올로기’를 표방하는 가장 이데올로기적인 영화라고 평가한다. 악인조차도 너무나 인간적으로 그려 그의 인간적 고통에 공감하게 함으로써 동시에 리얼리티를 지워버리는 이러한 방식이야말로 (무이데올로기를 표방한) 최고의 이데올로기적 방식이라는 게 그의 비판의 요지다. 역사적 질문은 무화되고 모든 사람은 이해될만 하다. 지적에 따르면 이렇게 ‘인간화된’ 우주에서 가장 중요한 것은 진실이 아니라 어떤 믿을만한 친근한 경험이다[12].

미국의 케이블 채널 스타즈에서 2011년부터 방송하고 있는 드라마 <보스 Boss>는 정치공작과 술수에 능한 노회한 정치가인 시카고 시장 톱 케인의 이야기를 다루고 있다. 시장 자신이 희귀한 치매에 걸린 사실을 알게 된 순간부터 시작한 드라마는 한 치 앞을 알 수 없는 복마전 같은 정치 세계에서 참모는 물론 자신의 가족까지도 장기판의 말로 쓰길 서슴지 않는 그의 정치 역정을 리얼하게 보여준다. 드라마는 병마와 싸우며 존립을 위협받는 시장의 관점으로 철저히 진행되면서 우리로 하여금 좋든 싫든 그에게 감정적으로 관여하게 만

든다. 역사적으로 볼 때 영화영상은 클로즈업이라는 자신만의 도구를 이용해 이전의 공연예술과는 새로운 차원의 영향력을 획득했다. 영화는 클로즈업을 이용해 등장인물의 시점샷(POV, point of view)을 주도적인 전달 방식으로 채택하면서 흔히 소설에서 하듯 주인공 내면의 의식을 관객이 따라가도록 유도한다. 영화의 내러티브란 결국 누구의 시점으로 이야기가 진행되는냐에 달려있다고 볼 때, <보스>에서처럼 객관적인 설정샷 대신 주인공의 시점샷이 미장센의 대부분을 장악하는 스타일은 관객으로 하여금 철저히 주인공의 시선에서 세상을 파악하고 바라보게 만든다. 이는 영상예술이 가지는 최고의 설득 메커니즘으로, 어떤 악인의 어떤 악행에 대해서도 이해와 공감을 만들어내는 효과를 지닌다. 윤리를 따지지 않고 인간적인 공감을 최우선으로 여기는 태도, 이렇듯 인간화된 우주를 표방하는 작품은 관객에게 이런 말을 건네는 것이나 다름없다. '악인과 선인이 따로 있지 않으며 인간은 누구나 상황에 지배될 뿐 본질은 똑같다'라고. 이는 인간에 대한 기대는 낮추고 동정은 강화함으로써 현실에 대한 우리의 분노를 불민한 것으로 만들고, 전복하고자 하는 욕구를 진정시켜 우리를 회의론으로 이끈다. 따라서 무정치성을 표방한 인간화 전범은 어쩌면 가장 정치적인 방식인 것이다. 영화의 이데올로기적 조작 가능성에 대한 이데올로기 비판이 나오는 이유가 바로 여기에 있다.

회의론을 끌어들이어 선악의 판단을 무의미하게 만드는 방식 외에도 영화가 무정치성을 표방하며 정치적으로 기능하는 예를 하나 더 들자면, 바로 엔터테인먼트의 극대화이다. 영화 <바스터즈: 거친 녀석들 Inglourious Basterds, 2009>에서 나치라는 소재를 다루는 방식은 타란티노 감독이 전작들에서 보여준 '폭력이 주는 극대화된 쾌감'이라는 그의 영화적 특징과 그리 멀리 있지 않다. 역사상 최악의 끔찍한 소재를 가져다 쓰면서도 그것이 내포하는 윤리에 대해 조금도 고려하지 않는 태도 속에서 나치는 회화화되고 유대인과 연합군 역시 나치와 다름없이 피의 복수에 굶주린 모습을 보인다. 이 영화 속에서 폭력은 충분히 즐길만한 것으로 제시되면서 폭력 자체의 잔인함은 지워지고 거기에 는 오로지 순수한 엔터테인먼트만 남는다. 그리고 엔터

테인먼트가 주는 명한 중독 속에 모든 윤리적 전제는 사라진다.

III. 결 론

지금의 후기 자본주의 체제에서 세계는 '지구화'의 슬로건 하에 경제적으로는 물론 문화적으로 상호 연관된 커다란 하나의 네트워크를 형성하고 있다. 이 네트워크 속에서 문화는 많은 경우 상품의 형태를 띤 채 소비되며 거래된다. 특히 막강한 자본력과 개별적인 이야기 속에서 보편성으로 승부를 걸어온 할리우드 블록버스터 영화는 전지구적 네트워크 속에서 거래되는 다양한 문화 상품 가운데서도 줄곧 우위를 누려왔다. 대중문화라는 것이 프랑크푸르트 학파의 입장처럼 단순히 위로부터의 피하주사효과만 가지는 것이 아니라 일상의 주체인 대중과의 끊임없는 투쟁의 장으로 기능한다고 볼 때, 전지구적 생산과 소비의 네트워크로 이루어진 후기 자본주의 체제 문화 권력의 핵심이라 할 수 있는 할리우드 블록버스터 영화는 단순히 미국적 감수성뿐만 아니라 전지구적 정치경제 조건 변화에 따른 일상의 주체들의 요동과 불안 그리고 프로파간다가 뒤섞여있는 투쟁의 장이라 볼 수 있다. 따라서 이들 영화는 전지구적 시대정신의 변화와 추이를 엿볼 수 있는 좋은 재료라 할 것이다.

할리우드 영화 속 음모론 내러티브는 '은폐와 폭로'라는 효과적 플롯을 무기로 블록버스터 장르를 장악한 주류적 엔터테인먼트 양식이 되었으며 은폐된 큰 타자의 존재를 사회적 형사를 이용해 폭로하는 70년대 할리우드 음모론 영화 내러티브는, 불충분한 정보와 은폐로 인해 총체성을 파악하기 어려운 그 당시 세계를 해석하는 일종의 정치사회적 서브컬처로서 큰 반향을 일으켰다. 그러나 80년대 신자유주의의 등장과 함께 이른바 후기 자본주의 체제가 강화된 지금의 세계는 외형적으로는 가시적이고 리버럴하지만 내적으로는 더욱 촘촘한 은폐가 작동하고 있다. 따라서 지금의 음모론 영화 내러티브 역시 세계의 변화에 발맞춘 변화된 재현의 양상을 보여주고 있으며 거기서 드러나는 이데올로기적

경향은 지금의 세계를 살아가는 주체와 객체의 모순적인 상태를 보여주듯 때로는 파국의 정서를 때로는 무정치성을 가장한 이데올로기를 드러낸다. 그러나 여기서 ‘파국’이라는 말을 시스템에 대한 저항이 전면적으로 실패한 상태이며 체념적 항복이라고 받아들이는 것은 선부른 태도이다. 후기 자본주의 체제 하의 포스트 모던한 미학적 실천 사례들에서 파국과 재난의 미학은 일종의 가능성으로 호명된다. 복도훈은 <목시록의 네 기사>에서 목시록 서사의 특징에 대해 “목시록 서사는 절망적인 내용을 담고 있지만, 사실은 희망의 전도된 서사 형식이다. 왜냐하면 그것은 세계의 파멸을 재현하고 그러한 재현은 파멸을 ‘희망’한 결과니까. 그래서 목시록에서 희망은 이중적이다. 그것은 세계의 파멸(이라는 절망)을 통해 세계의 비밀을 드러내고 다른 세계(라는 희망)를 암시하기 때문이다.” 라고 말한다[13]. 이 말은 곧 목시록적 내러티브가 재현하는 완벽한 절망과 파멸이 지시하는 것이 그 이후에 다가올 새로운 역사적 체계 혹은 좀 더 신화적으로 명명하자면 유토피아에 대한 암시일 수 있다는 것이다. 파국과 함께 올 종말은 이곳 너머의 삶을 꿈꾼다. 종말은 그래서 유토피아적 충동이다. 오늘날 수많은 헐리우드 블록버스터 영화들에 등장하는 파국은 진지구적 자본주의와 그 자본주의의 하부장치로 기능하는 엔터테인먼트 내부에서 뿔어져 나오는 저항적 알레고리이다. 근대 사회와 자본주의의 특징인 개선 가능성에 대한 믿음 혹은 테크노크라시적인 게으른 낙관을 거부한 채 파국을 재현하는 행위는 특정한 삶의 태도나 증독을 구성하는 지금의 엔터테인먼트에 대한 유일한 저항인지도 모른다. 매끈한 근대적 자본주의 영웅이 구해내는 세계의 가짜 구원이 아니라, 지금의 세계, 그리고 그 구성원인 우리들의 절멸을 다루는 파국의 문화적 실천 속에서 우리는 ‘진짜’ 구원을 바라보는 열망을 발견한다.

한편, 인간화 전법을 이용해 이데올로기 자체의 존재를 지우거나 모든 윤리를 엔터테인먼트적 쾌락 안으로 포섭하려는 ‘무정치성을 가장한 이데올로기적 태도’는 자본주의의 하부장치로서의 오늘날 엔터테인먼트의 현실을 잘 보여준다. 음모론 영화 안에서도 정치와 비정치가 갈리는 이런 상황은 영화가 문화적 실천으로서의

지분과 엔터테인먼트로서의 지분이 세력을 겨루는 재현의 장이자 지젝의 말대로 ‘보이지 않는 이데올로기의 전쟁터’가 되어버린 사실을 새삼 상기시킨다.

참 고 문 헌

[1] 변정수, “일상의 정치적 무기력이 빛은 과잉 정치 담론: 음모론의 대중심리”, 당대비평, 제25집, p.150, 2004.

[2] John S. Nelson, “Conspiracy as a Hollywood Trope for System,” *Political Communication*, Vol.20, No.4, p.500, 2003(재인용).

[3] 전상진, “한국 정치의 편집증적 스타일: 한국 정치 커뮤니케이션과 음모론”, *경제와 사회*, 제85집, p.155, 2010(재인용).

[4] John S. Nelson, 앞의 책, p.500.

[5] 프레드릭 제임슨, *지정학적 미학*, 현대미학사, pp.31-32, 2007.

[6] Mark Fenster, *Conspiracy Theories: Secrecy and Power in American Culture*, Univ. of Minnesota Press, p.116, 2008.

[7] Temenuga Trifonova, “Agency in the Cinematic Conspiracy Thrillers”, *SubStance*, Vol.41, No.3, p.109, 2012.

[8] Temenuga Trifonova, 앞의 책, p.111.

[9] 한나 아렌트, *예루살렘의 아이히만*, 한길사, 2006.

[10] 허문영, “[전영객진] 본 시리즈에 대한 뒤늦은 생각들”, <씨네 21>, 2007.11.08. http://www.cine21.com/do/article/article/typeDispatcher?mag_id=48974

[11] 허문영, 앞의 글

[12] Slavoj Žižek, *Living in the End Times*, Verso, 2011.

[13] 복도훈, *목시록의 네 기사*, 자음과 모음, 2012.

저 자 소 개

이 지 행(Jeeheng Lee)

정회원



- 1996년 2월 : 이화여자대학교
생물과학과(이학사)
- 2002년 5월 : California Institute
of the Arts, Film/Video (MFA)
- 2010년 6월 : 중앙대학교 첨단영
상대학원 영화이론전공 박사 수료

<관심분야> : 영화이론, 목시록, 파국, 자본주의