

*Top Boy*에 드러난 공영주택단지와 흑인 공동체 재현

김 유
성균관대학교

I. 서론

영국에서 2000년대 초반 10여 년은 인종주의 폭력 사건들, 특히 흑인 청소년 폭력을 둘러싼 사회적, 정치적 공방이 치열했던 시기였다. 1993년에 발생한 10대 흑인 청소년 스티븐 로렌스(Stephen Lawrence) 살해 사건에 대한 공개 조사는 1999년에 제도적 인종주의(institutional racism)를 처음으로 공식 인정한 맥퍼슨 보고서(the Macpherson Report)의 공표로 이어졌으며, 장기적으로는 영국의 예술 정책뿐만 아니라 21세기 영국 흑인 드라마의 행보에 주목할 만한 영향을 미쳤다(Goddard 10). 런던을 비롯한 주요 대도시에서 갱단에 연루된 10대 흑인 청소년들의 폭력 및 살해 사건들은 이제까지 주로 인종주의의 피해자로서 자리매김 되어온 흑인 공동체에 대한 대중적 시각이 변화하는 계기가 되었다. 특히 토니 블레어(Tony Blair) 수상은 2007년 카디프 연설에서 흑인 청소년 폭력을 방관해 온 흑인 공동체의 도덕적 태만과 교육적 무관심을 꼬집어 지적하기도 했다(Wintour and Dodd). 예술계에서는 흑인 공동체의 묘사를 두고 표현의 자유와 재현의 의무(the burden of representation) 간의 날선 대립이 있었으며, 흑인 폭력을 있는 그

대로 무대 위에 올려온 리얼리즘 양식이야말로 흑인에 대한 대중의 편견을 강화시킨 주요 원인으로 지목되기도 했다.

대중성과 오락성을 기반으로 상당한 문화적 영향력을 행사해 온 TV 드라마의 경우 이러한 흑인 범죄(성) 재현이 초래할 수 있는 사회적 과장으로부터 결코 자유로울 수 없었다. 물론 영국 TV 드라마의 경우 1930년대 다큐멘터리 운동과 1950년대와 60년대 키친 싱크 드라마(kitchen sink drama)의 성행 등 “일종의 도덕적 비전”(a moral vision)으로 무장한 사회적 리얼리즘의 전통이 존재했으며 (Higson 137), 범죄 드라마의 경우에도 간접적인 방식이긴 하지만 젠더와 공정성, 인종주의, 동성애 혐오 등 억압과 정의라는 틀 속에서 사회적 이슈들을 종종 제기해왔다(Daems 3). 그러나 오락성과 사회 비판 사이에 걸터앉은 영국 TV 드라마는 특히 소수 인종 재현에 있어서는 유독 보수적이고 편협한 태도를 보여 왔다. 21세기에 이르러서도 흑인의 경험이나 문화를 본격적으로 다루는 TV 드라마는 여전히 소수에 지나지 않으며 그것도 대부분 코미디에 국한되어 있다. 영국 TV 드라마에서의 소수 인종 재현은 무엇보다도 양적 노출에 있어서 심각한 비가시성(invisibility)에 시달리고 있다고 해도 과언이 아닐 것이다.

소수 인종 재현의 불모지로서 영국 TV 드라마의 현실을 염두에 둔다면 2011년에 첫 전파를 탄 <탑보이>(Top Boy)는 주연 대다수가 흑인들로 구성된 범죄 드라마라는 점에서, 그리고 계토에서의 흑인의 삶을 본격적으로 다루고 있다는 점에서 주목을 끈다. <탑보이>는 영국 TV 방송사인 채널 4(Channel 4)가 2011년과 2013년에 제작한 2개 시리즈(도합 8개 에피소드)와 미국 온디맨드 스트리밍 서비스인 넷플릭스(Netflix)가 이를 이어받아 2019년과 2022년에 제작한 2개 시리즈(도합 18개 에피소드) 등 지금까지 4개 시리즈, 총 26부가 방영되었다.¹⁾ 북

1) <탑보이>는 후속 시리즈에 대한 팬들의 열광적인 요청에도 불구하고 채널 4가 제작을 포기한 이래 수년간 표류하다가 2017년에 공동 제작자로 합류한 캐나다 출신 래퍼 드레이크(Drake)의 지원으로 넷플릭스에서 3, 4번째 시리즈가 제작되었다. 넷플릭스는 채널 4 제작 시리즈를 <탑보이: 써머하우스>(Top Boy: Summerhouse)로 개칭하고 자사의 새로운 시리즈 두 편을 각각 시리즈 1과 2로 표시했다. 그러나 본 논문에서는 시리즈 간 주요 등장인물과 스토리의 연계성을 염두에 두고 차

아일랜드 출신 소설가이자 시나리오 작가인 로넌 베넷(Ronan Bennett)이 2년여에 걸쳐 런던 동부 해크니(Hackney) 거주민을 대상으로 실시한 심층 인터뷰를 토대로 집필한 <탑보이>는 가상의 써머하우스 공영주택단지(Summerhouse Estate)를 배경으로 마약왕, 즉 ‘탑보이’가 되려는 흑인 동료 두세인 힐(Dushane Hill)과 제라드 설리(Gerard Sully)의 야심찬 행적을 따라가고 있다.

<탑보이>의 상업적 성공은 기본적으로는 범죄 드라마라는 장르적 관습이 제 공하는 친숙함에 기인한다.²⁾ 잘 만들어진 갱스터 드라마처럼 <탑보이>는 등장인물의 뛰어난 심리 묘사와 현실감 넘치는 언어, 역동적인 플롯과 신속한 장면 전환, 그리고 갱단 간의 치열한 경쟁 구도와 실감나는 폭력 묘사 등 상업적 흥행 요소를 두루 갖추고 있었다. <탑보이>는 2000년대 초반 주로 영화와 TV를 통해 선보인 ‘영국 흑인 도시 범죄 드라마’(black British urban crime drama) 장르와 관련이 있는데, 당시 폭증한 흑인 범죄 사건들이 오히려 흑인 하위문화(black subculture)의 유행을 부추기면서 이러한 장르가 대중의 선정적인 관심을 끌기 시작하였다(Malik and Nwonka 430). 사실 2000년대 초반 특히 백인 청소년들 사이에서 성행한 흑인 문화에 대한 모방과 흑인 범죄에 대한 대중적 매혹의 근저에는 흑인에 대한 백인의 고정관념이 작동하고 있었다. 사리타 말릭(Sarita Malik)과 클라이브 제임스 은완카(Clive James Nwonka)는 <탑보이>의 흥행이 이러한 시대적 조류에 편승한 결과로서 특히 보수 미디어가 강화해 온 흑인의 “부정적 전형성”(negative stereotyping)에 상당부분 빚지고 있다고 평가했다(435). 키힌데 앤드류스(Kehinde Andrews) 역시 <탑보이>가 범죄, 빈곤, 폭력, 마약 등 “흑인

레대로 <탑보이> 시리즈 1~4로 부르기로 한다. 넷플릭스에 따르면 마지막 시즌이 될 시리즈 3 (전체로 보면 시리즈 5)은 2022년 여름에 제작에 들어가서 2023년 상반기 중 방영될 예정이다.

- 2) 2012년 왕립 텔레비전 협회(Royal Television Society)가 주관하는 최우수 드라마 시리즈 상(Best Drama Serial Award)을 수상하였다. 에피소드 당 약 100만 명의 시청자를 꾸준히 확보했으며 특히 젊은 층을 중심으로 상당한 팬덤이 형성되기도 했다(Plunkett). 비평가들은 미국 볼티모어 지역의 마약과 갱 문제들을 다룬 HBO의 인기 드라마 <더 와이어>(The Wire, 2002-2008)와 자주 비교했다(Hardy).

재현의 친숙하고 전형적인 수사들”(recognisable stereotypical tropes of black representation)로 가득 차 있으며, 작품의 공간적 배경인 공영주택단지(council estates)의 묘사는 흑인의 게토 이미지를 재생산해낼 뿐만 아니라 모든 오점을 흑인 공동체의 책임으로 돌리는 악순환을 가중시킨다고 혹평했다(112).

장르적 관습이 제공하는 오락성과는 완전히 별도로 <탐보이>의 성공을 논할 수는 없겠지만, <탐보이>를 단지 범죄를 미화하거나 부정적인 흑인 전형성을 재생산하는 작품으로 평가 절하하는 것은 상당히 피상적이고 편협한 시각이라고 할 수 있다. 무엇보다도 <탐보이>에서는 기존의 구태의연한 흑인 전형성이 복잡한 상황 제시와 치밀한 인물 묘사, 그리고 이를 뒷받침하는 촬영 기법(cinematography)으로 인해 해체되고 있으며, 특히 흑인 청소년들 사이에서 미화될 위험성을 지적받았던 폭력 묘사의 경우에도 자체의 선정성보다는 인물들의 상황과 행위 동기 등 폭력의 구체적인 배경과 그 치명적인 결과에 초점이 맞춰져 있다. 무엇보다도 <탐보이>가 범죄 드라마의 장르적 쾌감과 관습을 넘어 효과적인 사회 비평으로 작동하는 이유는 그것이 사회안전망의 사각지대에서 오랫동안 존재를 부정당해 온 공영주택단지 공동체의 사회적 불평등과 경제적 박탈감을 전면에서 드러내고 있기 때문이다.

공영주택단지는 블록형 대단지 집합주택 형태로 20세기 초 도심을 중심으로 저소득층 노동계급의 주거 환경을 개선하기 위해 건설, 보급되었다. 이후 20세기 중반을 거치면서 영국에서 사회 경제적으로 가장 낙후된 공동체로 전락했을 뿐만 아니라 대중문화와 매체를 통해서도 결코 제대로 대변되거나 재현된 적이 없는, 철두철미하게 소외된 공간으로 남아 있다. 공영주택단지가 대중적 관심을 끄는 경우는 주로 살인이나 범죄 발생 지역으로 언론의 도마 위에 오르내리는 때였으며, 미디어는 빈곤, 탈선, 마약, 폭력 등의 이미지를 동원하여 이미 “영국 일반 대중의 상상력 속에서 사회적으로 궁핍하고 소외된 이들의 상징”(symbols for the socially deprived and marginalised in the popular British imagination)이 되어 버린 공영주택단지 공동체의 이미지를 한층 더 악화시켰다(Burke 181). 이처럼 보수 미디어가 주도한 공영주택단지에 대한 기존 담론의 지배적인 특징은 거주민

의 “일상적인 경험”(quotidian experience)을 삭제하고 “선정적인 행위”(sensational behaviors)만을 전면에 부각시킴으로써 살아있는 복합적인 삶의 공동체를 오로지 범죄적이며 위험한 공간으로 축소시키는 것이었다(Bell and Beswick 130). <탑보이>는 기존 담론에서 누락되어왔던 공동체의 일상적 경험을 복구시킬 뿐만 아니라 공동체를 위기로 몰아가는 현실적이고 구조적인 원인들을 통찰력 있게 제시하고 있다. 공영주택단지 공동체를 복합적이고 구체적인 삶의 공간으로 재현해내려는 시도는 무엇보다도 그간 미디어와 대중문화가 거세해 온 계급적, 인종적 갈등을 공동체 내외부에 다시 기입하는 일이다. 이는 공영주택단지 공동체 내부에 대한 비판적인 탐색뿐만 아니라 다른 공동체들과의 관계 등 사회 전체에 대한 거시적인 조망 속에서 가능하다.

<탑보이>의 공영주택단지는 독특한 사회 문화적 코드를 갖춘 독립적인 공간인 동시에 경제적 압박과 사회적 편견에 대응하는 구성원들의 계급과 인종 의식이 강하게 투영되어 있는 공간이다. 그것은 도심 재개발과 젠트리피케이션으로 인한 공동체의 존립 위기가 거주민들의 공동체 의식과 연대 행위로 이어진다는 점에서 일종의 저항의 공간이기도 하다. 본고는 <탑보이>에서 공영주택단지 흑인 공동체가 21세기 초반 영국 사회의 뿌리 깊은 계급의식과 인종주의, 그리고 신자유주의의 확산과 연계되어 재현되는 방식에 대해 논하고자 한다.³⁾

II. 공영주택단지와 계급 격리

영화나 TV 등 대중문화 속에서 주로 주거 취약계층의 탈선행위나 범죄 소굴의 이미지와 결부되어 재현되는 도심부 고층 빌딩(tower block)이 처음부터 공공

3) 본고는 <탑보이>의 각 시리즈들을 관통하고 있는 공통 주제들에 집중하였다. 따라서 개별 인물이나 주제를 중심으로 특정 시리즈를 심층 분석하는 것은 본고의 의도가 아님을 밝힌다. 분석 방법의 경우 어느 특정 방법론에 국한하지 않고 촬영기법이나 텍스트 분석 등 다각적으로 접근하려고 시도했다.

의 위협이나 사회적 폐해와 연관된 것은 아니었다. 블레어가 다소 냉소적인 어투로 “방치된 콘크리트 덩어리”(derelict concrete)라고 언급한 이 고층 빌딩들은 한 때는 국가 주도 사회주택 정책이 야심차게 내놓은 결과물이자 본격적인 복지국가로의 도약을 알리는 신호탄으로서 “전후 계획 경제의 거대한 희망”(the high hopes of postwar planners)이었다(Beckett). 슬럼가 철거 및 도시 재개발 등 근대 산업화 과정에서 도태된 취약계층의 주거환경을 보장하려는 이러한 공공임대주택 정책은 전후 고층 건물 건설 붐과 맞물려 결실을 맺는 듯 보였다. 그러나 고층화에 따른 주거 인구 밀도의 상승과 주거 환경의 악화 등 갈수록 쇠락을 거듭하다가 1960년대를 기점으로 공영주택단지는 복지국가 “최고 영예”(the crowning glory)의 자리에서 “대량생산된 막사”(mass-produced barracks)의 지위로 전락했다(Hanley, *Estates* 103). 1970년대를 거치면서 공영주택단지는 “모든 국가 주도 사회 개혁의 무용성”(the futility of all state-led social reform)을 보여주는 끔찍한 상징이 되어버린 채 건설과 공급이 눈에 띄게 둔화되었으며(Wright 105), 특히 1980년대 마가렛 대처(Margaret Thatcher)의 보수당 집권 후 공공임대주택을 비롯한 공공 소유 재산에 개인이나 관주도의 투자가 허용됨에 따라 사실상 사회주택에 전적으로 의존했던 지역 공동체의 쇠퇴와 붕괴가 가속화되었다. 무엇보다 가장 큰 아이러니는 계급적 장벽을 허물기 위해 계획된 공영주택단지가 결국 계토로 전락함으로써 도심부 슬럼가와 주변의 중산층 주거 지역을 가르는 계급 격리의 상징이 되었다는 점이다. 대부분의 공영주택단지는 일반 보행자나 차길, 주변 가게들과 외떨어진 채 설계되어 거주민을 제외한 다른 계층 사람들의 손쉬운 접근이 사실상 불가능했으며, 공영주택단지의 이러한 “고립적인 디자인”(insular design)은 영국 사회의 계급 구조를 적나라하게 보여주는 축소판이었다(Hanley, *Estates* 163-64). 특히 도심부의 고층화된 공영주택단지는 주거와 고용, 임금 등 사회 대부분의 영역에서 진행되어 온 경제적 차별과 인종 격리 정책 등의 결과로 BAME (Black, Asian and Minority Ethnic) 중심의 인종화된(racialized) 공간으로 급속하게 변모하였다(Lees and Hubbard 1-2).⁴⁾

지역 패권 장악을 두고 벌어지는 마약상들의 충돌이 드라마의 큰 줄기를 형

성하고 있고 공간적 배경이 주로 공영주택단지 내로 국한되어 있지만 <탐보이>는 사회 전체에서 공영주택단지 공동체가 차지하는 계급적, 인종적 지위를 좀처럼 시야에서 놓치지 않는다. 시리즈 1의 오프닝 신은 써머하우스 건물의 외관과 주변을 부감샷(aerial shot)으로 잡아내면서 계급적 계토로서의 이미지를 부각시킨다.⁵⁾ 좌우로 천천히 주변을 둘러보는 패닝샷(panning shot)과 더불어 경찰차의 사이렌이 들려오며 마침내 주택단지는 야경의 런던 스카이라인을 배경으로 어둠 속으로 사라진다. 공영주택단지가 위치한 해크니 지역과 그 너머로 배경을 이루는 런던 부촌 지역 간의 아득한 거리감을 강조하는 이러한 도입부는 각 에피소드의 첫머리에서 반복되면서 강력한 주제적 모티브를 형성하고 있을 뿐만 아니라 카메라는 드라마 전체를 통해 수시로 공영주택단지를 벗어나서 런던 아이(London Eye)와 밀레니엄 돔(Millennium Dome), 그리고 카나리 워프(Canary Wharf) 등 템즈강 주변 재개발 신도시의 거대한 빌딩숲을 롱샷으로 잡아낸다.

계토로서의 써머하우스의 공간적 위치는 잠시나마 공영주택단지를 떠나는 등장인물들의 특이한 반응을 통해서 강조되기도 하는데, 단지를 벗어나는 행위는 특히 S1과 S2에 걸쳐 매우 드물게 발생하기 때문에 시청자들의 즉각적인 관심을 유발한다. S1에서 정신과 치료를 받기위해 병원에 입원하는 흑인 여성 리사(Lisa)를 제외하고는 등장인물들이 단지를 벗어나는 경우는 모두 마약 판매와 관련되어 있다. S2 E1에서 카메라는 두세인의 지령으로 백인 고객인 벤(Ben)에게 마약을 전달하기 위해 택시를 타고 교외로 이동하는 12살 흑인 소년 마이클(Michael)의 시선을 따라 움직이다가 그의 표정에 머무르기를 반복한다. 마이클이 결코 경험해보지 못한 중산층의 삶은 수목이 우거진 안락한 주택가를 신기한 듯 바라보는

4) 2011년 기준으로 해크니 지역 인구의 40%가 BAME(흑인, 아시아인 및 소수민족)이며 이중 흑인이 절반 이상을 차지함으로써 주류를 이루고 있다. 역사적으로 볼 때 1970년대까지는 BAME에게 공영주택단지 거주가 일체 허용되지 않았으나 이후 수십 년에 걸친 주거 차별 정책과 빈곤, 제도화된 인종주의 등으로 말미암아 BAME 거주 인구가 급증하였으며, 2017-18년 주택부 조사에 따르면 흑인 가구의 도심부 공영주택단지 거주율이 백인의 7배를 기록했다.

5) 이하 시리즈는 S로, 에피소드는 E로 약칭하겠다.

그의 표정과 그의 속어를 전혀 이해하지 못하는 벤의 아들, 그리고 무엇보다도 서재를 채우고 있는 “엄청난 책들”(bare books)로밖에 그 세계를 온전히 표현하지 못하는 그의 빈곤한 어휘 속에 투영되어 있다.

사회 속의 또 다른 사회로서 독립적인 규율 속에서 움직이는 써머하우스 공동체는 막대한 돈을 굴리는 마약 딜러들을 권력 피라미드의 정점으로 하는 뚜렷한 계급 구조를 지니고 있다. 그러나 사회 전체에서 본다면 써머하우스는 다른 공동체들로부터 철저히 주변화되고 계층 이동성(social mobility)이 극도로 제한된 취약한 공동체에 불과할 뿐이다. 시리즈 4에서 써머하우스의 미래를 위협하면서 본격적으로 이슈화되는 젠트리피케이션은 겉보기에 자족적인 지역 공동체가 자본주의적 억압으로부터 얼마나 무력해질 수 있는지를 여실히 보여준다. 사실 거시적 관점에서 본다면 공영주택단지 내의 위계질서는 사회 전체에서의 계급적 지위와는 전혀 상관이 없다. 대부분이 흑인인 거주민들은 열악한 노동자들이거나 국가 보조금으로 연명하고 있는 실업자들이며, 흑인 청소년들은 최말단 마약 판매책으로서 푼돈 챙기기에 몰두한다. 써머하우스 내에서는 무소불위의 권력을 휘두르는 두세인과 설리의 지위 역시 돈줄과 마약 공급을 틀어쥐고 있는 런던 동부의 마약왕들에 비하면 여차하면 나락으로 떨어질 수 있는 불안정한 것에 불과하다.

특히 <탐보이>에서 마약왕들이 거의 모두 백인들로 설정되어 있는 것은 드라마가 꾸준히 강조하는 계급과 인종 정치라는 맥락에서 볼 때 의미심장하다. 점차 무자비한 폭력에 익숙해지면서 권력의 정점을 향해 올라가는 과정에서 맞부딪치는 백인들은 어떻게 보면 두세인의 롤모델인 동시에 결국에는 그가 ‘탐보이’가 되기 위해 반드시 넘어서야 할 장애물이다. S2 E2에서 두세인이 백인 마약상 보비 레익스(Bobby Raikes)를 살해한 후 새로이 맞게 되는 또 다른 백인 보스 조(Joe)는 그의 당돌한 야심에 대해 경고한다. 그는 알바니아인들과의 마약거래에 직접 나서려는 두세인에게 이 바닥에서 흑인은 백인과 동등한 지위에서의 거래가 금지되어 있다는 일종의 불문율을 들먹이는데 이는 마약계에 있어서도 인종주의가 작동하고 있다는 점과 사실상 두세인의 권력이 공영주택단지의 흑인 공동체에 국한되어 있다는 사실을 드러내고 있다. 비슷한 맥락에서 흑인 변호사인 리애나

파크스(Rhianna Parkes)는 두세인에게 불법적인 마약 거래 대신 공영주택단지를 재개발하는 합법적인 사업에 투자하라고 조언하면서 씨머하우스는 “똥통”(a shithole)이며 그는 기껏해야 “똥통의 왕”(the king of a shithole)에 불과하다고 일침을 가한다. 그러나 본인 이름의 집을 소유하는 것을 성공의 척도로 여기는 대처의 신자유주의적 가치와 정서를 대변하는 리애나가 정작 놓치고 있는 것은 두세인에게 씨머하우스는 단지 빈곤과 억압의 상징만이 아니라는 사실이다.

두세인이 공영주택단지 공동체 특유의 정체성과 소속감을 이용하여 거주민들과 연대감을 구축하고 이를 자신의 마약 사업의 기반으로 삼고 있다는 점은 S1 E2에서 레익스에게 자신이 믿을 만한 사업 파트너라는 점을 증명하려는 장면에서 우연찮게 드러난다: “난 씨머하우스에서 나고 자랐지요. 26년 동안. 이거 빼면 난 시체에요”(I was born and bred in Summerhouse, 26 years old. I ain't nothing to be except this). 그의 유일한 밑천인 동시에 가장 강력한 무기는 해크니 적통으로서의 출신 성분이며 지역을 기반으로 쌓아온 인적 자산이다. 그는 자메이카 방언인 패트와(patois), 런던 동부의 코크니(cockney) 사투리, 그리고 도시 속어와 마약 관련 은어 등을 상황에 따라 자유자재로 구사하면서 공동체 구성원들의 인종적 뿌리 의식과 지역 충성심을 공략한다. 주로 마약 조직의 흑인 청소년들을 중심으로 통용되는 특정한 어휘들은 타 지역에 대한 씨머하우스 공동체의 배타적인 시각을 드러낸다. S1 E1에서 경찰의 눈을 피해 마약 행상을 할 목적으로 런던 북부의 교외 주택가로 이동하는 차 속에서 설리는 신입 조직원인 백인 소년 잼(Gem)에게 ‘시골’(country)에 가 본 적이 있냐고 묻는다. 낮이 나간 채 경치를 바라보고 있던 잼이 과거에 한번 할머니와 남해안의 휴양도시 햄프셔(Hampshire)를 방문한 적이 있다고 대답하자 조직원들이 포복절도한다. 이는 잼이 씨머하우스 내에서 통용되는 ‘시골’이라는 은어의 함축적인 의미를 알지 못해서 저지르는 실수 때문인데 여기에서 ‘시골’은 “완전 판판인 세상”(a whole 'nother country)으로 해크니 밖의 외부 세계를 지칭하는 용어로 사용되고 있다. 즉 이들이 해크니 밖의 런던 지역 전체를 ‘시골’로 싸잡아서 부르는 행위에는 자신들이 거주하는 해크니 지역을 진정한 중심부로 격상시키려는 반발 심리가 도사

리고 있다. 즉 도심부 공영주택단지를 일종의 소외된 공백 지역으로 재현해 온 “기존의 주변화 방식들”(prevalent marginalisation processes)을 역으로 전복하려는 시도라고 볼 수 있다(Özer 208). 그러나 이러한 치기 어린 도전적 표현의 이면에는 좀처럼 공영주택단지 밖으로 나가본 적이 없는 이들의 협소한 경험 세계가 투영되어 있을 뿐만 아니라 마약 판매를 독점하기 위해 계토로서의 공동체의 상황을 악용하려는 의도가 깔려 있음을 간과할 수 없다. <탐보이>는 썬머하우스 공동체의 소외가 무엇보다도 계급 정치와 인종주의의 구조적 결과임을 강조하지만 동시에 반인종주의 정서와 배타적인 공동체 의식을 동원해서 금전적인 이득을 노리는 두세인과 같은 범죄 세력에 거의 무방비로 노출되어 있는 공동체의 취약한 측면을 또한 드러내고 있다.

III. 일상의 복구와 대안적 삶의 탐색

기존의 공영주택단지 담론은 공동체에 암약하는 마약과 폭력 행위를 선정적인 형태로 부각시키는 반면 공동체 거주민들이 살아온 배경, 가족 관계, 복합적인 심리 상태와 행위 동기 등은 간략히 처리하거나 누락시켜 왔다. <탐보이>는 이 공백의 영역, 즉 공동체 구성원의 일상적인 경험을 복구시키고 있는데 이는 편모인 리사와 함께 사는 14살 흑인 소년 라넬(Ra’Nell)을 둘러싼 이야기에 대부분 집약되어 있다. 라넬의 일상의 동선은 집, 학교, 축구 연습장 그리고 리사의 일터인 미장원을 중심으로 이루어져 있으며, S1과 S2에서 라넬과 두세인의 이야기는 제각기 평행선을 그리거나 또는 중첩, 대비되면서 극적 주제를 효과적으로 강화시키고 있다. 마약은 특히 청소년의 삶에 치명적이라는 점에서 공영주택단지 재개발 이슈와 함께 공동체의 미래와 관련하여 중요한 부분을 차지하고 있으며, <탐보이>는 라넬을 통해서 마약과 폭력이 흑인 청소년의 일상적인 삶과 맞부딪치는 연결 지점에 주목한다.

<탐보이>에서 라넬의 내러티브가 특히 중요한 이유는 그것이 썬머하우스 공

동체의 청소년들이 겪는 경험의 원형적 틀을 제공하고 있을 뿐만 아니라 외부세계에 대한 그의 열망을 통해 대안적 삶의 가능성을 탐색하고 있기 때문이다. 정신병에 시달리는 리사를 돌보는 동시에 동년배 마약 판매원들의 압력과 돈의 유혹에서 벗어나려는 라넬의 필사적인 노력은 공영주택단지 청소년들의 결코 녹록치 않은 일종의 통과 의례를 반영한다. S1 E1의 도입부는 핸드헬드(hand-held) 카메라를 이용해서 두세인 일당이 시장터에서 마약팔이를 하는 장면을 현장감 있게 포착해내는 동시에 고층 건물 창가에서 이를 묵묵히 내려다보고 있는 라넬의 모습을 번갈아가며 잡아내고 있는데, 이는 그가 써머하우스에서 차지하고 있는 중간자적이고 과도기적인 상황을 드러낸다. 무엇보다도 라넬은 후드티를 덮어쓰고 밤거리에서 마약을 판매하는 흑인 청소년의 전형성에서 벗어나 있다. <탐보이>는 과도기 청소년으로서의 그의 불안하고 복잡한 심리 상태와 그가 놓여 있는 사회 경제적 환경을 부각시킨다. 그는 공영주택단지 내의 현실 세계와 그 너머에 존재할 것으로 믿는 대안적 삶의 가능성 사이에 끼어 있다. 특히 종종 라넬이 ‘사다리’를 통해 올라가는 공영주택단지 옥상은 그의 심리적 상황을 드러내는 효과적인 장치로 기능하는데, 카메라는 옥상 난간에 몸을 기댄 채 묵묵히 지평선을 바라보고 있는 라넬의 뒷모습을 잡아내는 오버더숄더(over-the-shoulder shot)샷과 그의 시야를 따라 템즈강 너머의 화려한 도시 경관을 포착하는 롱샷을 교차 사용한다. 오버더숄더샷은 주체가 타자 또는 그를 둘러싼 공간과 맺는 관계를 드러내는 기법으로서 여기서는 공영주택단지 외부의 대안적 미래를 상상하는 라넬의 열망과 이를 끊임없이 좌절시키는 현실 사이의 팽팽한 긴장을 효과적으로 드러내고 있다.

라넬에게 있어 두세인의 마약단에 가담하기를 거부하는 것이 불법적인 삶에 대한 일종의 수동적 저항이라면 지역 청소년 축구팀 입단 테스트에 몰두하는 것은 대안적 삶을 위한 보다 적극적인 과정이다. S1은 마약 행상으로 인해 정신적으로 피폐된 켄의 모습과 축구장에서 연습에 매진하고 있는 라넬의 희망찬 모습을 뚜렷하게 대비시키고 있다. 그러나 라넬의 입단 실패는 그가 스스로의 능력과 노력을 통해 대안적인 미래를 설계할 수 있는 합법적인 수단을 박탈당했음을 의

미하는 동시에 대부분의 흑인 청소년들이 마약 행상에 유혹될 수밖에 없는 사회 구조적 환경을 드러내고 있다. 사실 대안적 삶에 대한 라넬의 욕망은 이미 공영 주택단지 탈출에 성공했거나 또는 이를 꿈꾸고 있는 다른 인물들의 삶의 궤적과 직간접적으로 대비됨으로써 그 현실적이고 구체적인 가능성을 시험받고 있다. S1과 S2를 통틀어 공영주택단지에서 빠져나가는데 성공한 인물은 리애나와 두세인의 형인 크리스 힐(Chris Hill) 등 2명에 불과하다. 일자무식 홀어머니 밑에서 오직 공부를 통해 변호사로 출세한 리애나와 동생과 절연한 채 부동산 중개사로 일하며 도시의 아파트에서 부인과 함께 안정된 삶을 영위하는 크리스는 써머하우스 출신으로 중산층에 성공적으로 편입된 극소수에 속한다. 그러나 이들은 써머하우스를 벗어나자마자 주류 사회에서 자신들의 지위를 견고히 유지하기 위해 계토의 계급 격리를 강화시키는 역할을 수행한다는 점에서 역설적이다(Andrews 122). 자신이 탈출한 공영주택단지의 삶을 혐오하는 리애나와 크리스 모두 써머하우스 재개발에 관련된 부동산업에 관련되어 있다는 점은 결코 우연이 아니다. 더군다나 이들의 탈출은 겉보기와는 달리 완벽히 성공적이지도 않다. 크리스는 가족을 인질로 삼아 두세인을 전제하려는 마약상들로부터 끊임없는 협박에 시달리고 있으며 리애나는 자신의 의사와는 상관없이 두세인의 변호사로서 그의 범죄 행위에 연루되는 등 이들이 극복했다고 믿는 계토의 영향력은 여전히 이들 삶의 상당부분을 좌지우지하고 있다.

대안적 삶에 대한 열망과 관련해서 라넬과 보다 직접적으로 연결되는 인물은 써머하우스에 거주하는 백인 여성이자 리사의 친구인 헤더(Heather)이다. 그녀는 자신이 반드시 써머하우스를 떠나야만 하는 이유를 라넬에게 명료하게 설명한다: “여기서 내 아이들을 키울 수는 없어, 무슨 일이 있어도 [...] 믿거나 말거나 밤에 아이를 밖에 내놓을 수 있고, 칼에 찔리거나 경찰에게 잡혀가는 걸 걱정할 필요가 없는 그런 장소들이 실제로 존재한다”(I ain't bringing up my kids round here no way [...] There are places believe it or not where you can let your kid out at night, and you don't have to worry about them being stabbed or picked on by the police). 곧 태어날 아이를 위해 중산층의 삶을 쟁취하려는 것이 결코

잘못된 일은 아니지만 마치 라넬의 무지를 일깨워주려는 헤더의 말투에는 공영주택단지 공동체를 오직 무질서와 범죄의 공간으로 축소시키는 기존의 지배적 시각이 고스란히 녹아들어가 있다. 더군다나 그녀는 새 아파트 입주 자금을 마련하기 위해 집에서 마약을 재배하는 등 수단 방법을 가리지 않는 면모도 지니고 있다. 라넬은 갑작스런 출산으로 병원에 입원한 헤더 대신에 마약 재배를 도와주기도 하고 이를 현금화시키기 위해 두세인을 찾아가기도 하는데, 이제껏 마약에서 멀리해왔던 자신의 신념을 깨는 이러한 행위는 그가 헤더와 그녀의 아이로 상징되는 새로운 삶에 대한 열망에 강하게 공감하고 있음을 드러낸다. 헤더의 욕망은 플롯 상에 있어 이제껏 평행선을 이루어왔던 라넬과 두세인의 이야기가 만나는 시발점이 되며, 설리가 라넬의 마약을 강탈하려는 시도 속에서 이를 말리던 라넬의 멘토인 리온(Leon)이 살해되는 예상치 못한 비극으로 마무리된다. 크리스와 리애나의 삶이 제도권 내에서의 성공이 지니는 환상을 보여주고 있다면 헤더의 대안적 삶의 추구는 마약이라는 불법적인 수단을 통해서 이루어진다는 점, 그리고 주변의 직접적인 희생을 초래한다는 점에서 그 뚜렷한 한계를 드러내고 있다. 헤더가 S1에서 리사가 입원했을 때 라넬의 실제적인 어머니 역할을 해왔다는 점을 고려하면 그녀가 라넬과 맺는 유사 모자 관계는 인종을 넘어서는 확대 가족의 가능성을 암시한다. 그러나 두세인의 마약단이 청소년들에게 일종의 대체 가족의 역할을 자처하고 있는 상황에서 헤더와 라넬의 실패는 인종의 벽을 초월하고 계급적인 연대에 기초한 새로운 공동체의 가능성이 아직은 요원한 써머하우스의 현실을 가리키고 있다.

IV. 국가 제도와 공공 기관의 실패

<탑보이>는 기본적으로 써머하우스 공동체 내 마약 밀매 행위의 주된 원인을 계층 상승 기회가 극도로 제한된 사회 구조에서 찾고 있다. 사실 S1은 이후 시리즈와 비교할 때 공영주택단지를 둘러싼 사회, 경제적 문맥이 상대적으로 미약하

게 설정되어 있는데, 이는 드라마 초반 두세인과 설리가 경쟁 관계에 있는 마약 조직들을 차례로 제압해가는 과정에 초점을 맞추다 보니 발생한 경우로 보인다. 그러나 S2 이후 써머하우스의 게토화가 무자비한 자본주의와 인종주의의 산물이라는 점이 부각되고 있는데 이는 전후 영국의 복지 정책을 담당해 왔던 국가 공공 기관과 공적 제도가 완벽하게 실패했음을 암시하고 있다. <탑보이>는 정부의 복지 삭감 정책 등의 제도적 억압과 학교와 경찰로 대표되는 공공 기관의 무능력에 초점을 맞추으로써 기존 공영주택단지 담론이 누락해 온 사회적 비판을 강화하고 있다.

빈곤은 높은 실업률과 함께 써머하우스 공동체가 직면하고 있는 기본적인 문제이지만 S2에서 처음 등장하는 13살 백인 소년 제이슨(Jason)의 상황은 또 다른 차원의 빈곤을 보여준다. 다른 공영주택단지 거주민들의 물건을 훔쳐 팔거나 쓰레기통에서 버린 음식을 주워 먹으면서 말 그대로 연명해오고 있는 제이슨은 이른바 “싱크 에스테이트”(sink estate), 즉 빈곤율과 범죄율이 유독 높은 “골칫거리 공영단지”(problem estate)에 거주하는 사회 최하층을 대변한다(Watt 21). S2 E4에서 마약에 찌든 엄마와 양부의 폭력과 학대 속에서 살아가는 그의 비참한 모습에 평소에 잔인할 정도로 냉정한 설리조차 그에게 동정어린 충고를 한다: “어떻게든지 네 인생에서 뭔가를 이루어내야 돼, 이런 개 같은 상황에서도 말이야”(You’ve got to make something of your life, even among all this shit). 몇 년이 지난 후 S3 E3에서 제이슨은 교도소에서 출소한 설리에게 자신의 엄마가 죽은 상황을 담담하게 설명한다. 추위에 발을 녹이려고 가스 오븐에 젖은 발을 넣은 채 깜박 잠이 들어서 화상을 입고 결국 패혈증으로 죽었다는 말에 설리가 어리둥절해 하자 제이슨은 진작 전기는 끊겼고 마침 가스는 아직 안 끊긴 상황이었다고 이야기한다. 게토 출신으로 유사한 환경에서 자랐던 설리조차 상상하기 힘든 극심한 빈곤 상태의 묘사는 빈곤과 같은 물질적 요소들보다는 “도덕주의적이고, 행동주의적 측면”(the moralistic, behavioural aspects)만을 부각시켜 온 기존의 공영주택단지 담론을 교정하는 효과를 지닌다(Watt 21). 이러한 공영주택단지 공동체에 대한 도덕주의적 시각은 흑인 공동체의 도덕적 태만과 무관심을 질

타한 블레어와 신 노동당 정부의 도시 정책의 근간이었다. 설리가 “도저히 믿기 어려운 미친 짓”(fuckin’ nuts)이라고 말하는 제이슨 엄마의 죽음은 전후 큰 틀에서 유지해왔던 복지국가 정책이 와해되는 것을 암시하며 이는 특히 싱크 에스테이트에 거주하는 사회 최하층의 삶에 치명적인 결과를 초래하고 있다는 점을 드러낸다.⁶⁾

학교는 도시 노동계급 청소년들의 협소한 “지역성”(locality)을 교육이라는 수단을 통해서 보다 광범위한 외부 세계로 연결해준다는 점에서 계층 이동(social mobility)의 거의 유일한 산실이다(Clark 44). 그러나 친부의 부재와 무책임이 두드러지는 <탑보이>의 흑인 청소년들에게 있어 학교는 도덕적 멘토로서의 기능뿐만 아니라 직업 준비 기관으로서의 현실적인 역할에서도 실패한다. S1과 S2에서는 라넬과 켄의 학교생활이 잠깐씩 배경으로 등장하긴 하지만 학교가 이들의 삶에 미치는 영향은 거의 전무하다. S1에서 두세인의 부하인 드리스(Dris)가 등교하는 켄을 마약 행상을 위해 데려가려고 할 때 이를 말리는 여교사가 폭행당하는 장면이 나오는데, 이는 현실 세계에서는 무력할 뿐인 교육 체제의 한계를 드러내고 있다. 학교는 때론 “덜 학구적인 학생들 사이에서 저항의 문화를 만들어내는” 공간이기도 하지만(Hall 340), <탑보이>에서는 흑인 청소년과 백인 주류 사회의 권위의 상징인 백인 교사와의 어떠한 심각한 갈등도 드러나지 않는다. S3에서 흑인 학생을 냉소적으로 대하는 백인 교사, 그리고 학교가 가난한 학생들을 돕는 자선기관이 아니라고 주장하는 백인 교사가 교육 체제 내의 제도적 인종주의를

6) 제이슨의 빈곤 상황은 21세기에 들어 실시된 영국 정부의 복지 삭감 정책과 깊은 관련이 있다. 2008년 세계 경제 위기로 인해 눈덩이처럼 불어난 예산 적자는 2010년부터 보수당 정부로 하여금 대공황 이후 최고 수준의 긴축 정책에 돌입하게 만들었다. 국민 보건 서비스와 교육 부문을 제외하고 경찰 치안, 주거, 사회 복지 등 거의 모든 분야에 걸쳐 총 300억 파운드 규모의 예산 삭감이 시행되었으며, 이는 영국 사회의 사회안전망 체제와 평등주의적 정신(egalitarian ethos)의 심각한 후퇴를 가속화시켰다. 약 60만 명의 아이들이 상대적 빈곤에 노출되는 등 특히 젊은 세대가 직격탄을 맞았으며, 이는 자연스럽게 사회의 범죄율 상승으로 이어졌다 (Mueller).

전적으로 대변한다고 보기는 어렵다. 오히려 <탑보이>가 강조하고 있는 것은 학교 교육이 공영주택단지 청소년들의 구체적이고 현실적인 문제 해결에 전적으로 무력한 상황에서 범죄조직이나 길거리 하위문화가 이들의 교육을 대체하고 있다는 사실이다.

말릭과 은완카는 <탑보이>에서 경찰과 같은 “국가 기구”(state apparatus)의 존재가 지나치게 과소 대표되고 있다고 지적하며 이를 “실질적인 사회 비판의 회피”(evasion of actual social criticism)로 연결 짓는다(439). 앤드류스는 실제로 공영주택단지에서 흔히 벌어지는 경찰의 정지 및 수색(stop and search) 장면이 누락되어 있는 점을 지적하며 이야기의 현실성에 문제를 제기한다(125). S1에서는 사이렌 소리가 간간히 들리는 등 경찰의 존재가 간접적으로 암시되는 것에 그치기에 이들의 비판은 어느 정도 설득력이 있다. 그러나 S2 이후로 두세인의 마약거래와 살해 사건에 적극적으로 개입하는 등 경찰의 존재감이 부각되는 동시에 이들의 과도한 수사는 인종주의적 함의를 띠게 된다. S2 E1에서 두세인과 드리스가 무장 경찰들의 예고 없는 급습에 의해 전격적으로 체포되는 모습을 통해서 국가 기관으로서의 경찰이 지닌 무소불위의 권한이 적나라하게 드러난다. 명확한 증거나 적절한 절차 없이, 특히 드리스의 어린 딸이 지켜보는 앞에서 다짜고짜 벌어지는 폭력적인 체포 장면은 공영주택단지의 치안 유지라는 명목 하에서 경찰의 권한 행사가 얼마든지 공권력 남용과 독단적인 전횡으로 변질될 수 있는지 보여주고 있다.⁷⁾

7) S1에 대한 비판을 의식했는지 로넌은 S3 E1을 통하여 경찰의 ‘정지 및 수색’이 얼마나 폭력적이고 자의적으로 행사되는지 보여준다. 런던 근방에서 차를 몰던 두세인의 써머하우스 조직 일당이 60조 항(Section 60) 발동을 외치는 경찰에 의해 폭력적으로 차 밖으로 끌어내어져서 몸수색을 당한다. 60조 항은 1994년 형사사법 및 공공질서법(the Criminal Justice and Public Order Act of 1994)의 일환으로 제정되어 특별히 의심을 사지 않더라도 행인이나 차를 무조건 정지해서 수색할 수 있는 권한을 경찰관에게 부여했다. 인종, 나이, 성 차별에 근거해서 정지 및 수색을 할 수 없다는 2010년의 평등법(the Equity Act)에도 불구하고 흑인들이 60조 항에 걸려드는 경우가 백인보다 무려 9배가 더 높다는 사실은 인종주의가 여전히 경찰 및 사법 기관 내에 잠재되어 있다는 사실을 드러낸다.

<탑보이>는 한층 더 나아가 특정한 용어의 사용을 통해 경찰의 태도에 드러난 은밀한 인종주의 정서를 부각시키기도 한다. S2 E1에서 두세인의 체포 직후 몸수색을 하던 백인 경찰관이 이렇게 많은 현금을 들고 다니면 “강도당할지도 모른다”(You might get mugged)라고 말하는데 이에 대해 두세인은 “내가 지금 딱 강도당하고 있는 판”(I am being mugged right now)이라고 냉소적으로 대꾸한다. 여기에서 ‘강도 사건’(mugging)이라는 용어는 특히 1970년대 영국 사회를 뒤덮었던 청소년 범죄와 자유방임주의 등 도덕적 공황(moral panic)의 근거로 이용되었던 단어로서 도심부를 중심으로 소수 인종, 특히 흑인에 의해 자행되었던 폭력적 범죄를 딱 꼬집어 지칭했다. 영국의 문화 이론가 스튜어트 홀(Stuart Hall)은 ‘강도 사건’이라는 명명(labelling) 문제에 초점을 맞추면서 특별히 구성된 ‘강도 사건’ 방지팀이 특히 흑인 거주지를 타겟으로 삼아 더 많은 흑인 강도들을 실제로 만들어냈음을 지적했다. 즉, 이는 범죄에 대한 “강경한 대응”(a vigorous reaction)이 특정한 범죄 양식의 출현에 선행함을 입증함으로써 어떻게 미디어와 사법 기관, 경찰이 범죄를 인종화하는 동시에 흑인 범죄 담론을 지속적으로 재생산, 유포하는지를 적나라하게 보여준 경우였다(Hall 181). ‘강도 사건’이라는 인종주의적 함의가 농후한 용어를 두고 벌이는 백인 경찰관과 두세인의 신경전을 통해 <탑보이>는 여전히 경찰 내부에 잠재된 제도적 인종주의를 들추어내고 있으며 특히 범죄 구역으로 분류된 공영주택단지 흑인들의 자의적인 체포와 구금을 통해 이들이 여전히 득세하는 인종주의의 피해자임을 드러내고 있다.⁸⁾

8) <탑보이>는 경찰의 제도적 인종주의와 더불어 정부의 불합리한 이민 규제 정책을 통해 인종주의를 고발하고 있다. 로넌은 S3과 S4를 통해 등장하는 씨머하우스 거주자인 애마(Amma)와 그의 아들 애츠(Ats)를 불법 이민자의 10%를 강제 추방하겠다는 정부의 반이민 정책이 불러온 이른바 2017년 ‘윈드러시 스캔들’(Windrush Scandal)의 희생자로 설정하고 있다. 애마는 수십 년간 영국에서 살아온 윈드러시 2세대임에도 불구하고 체류 서류 미비라는 구실로 줄지에 불법 이민자가 되어 호텔 청소부에서 쫓겨난다. 애츠는 생계를 책임지려고 마약 판매에 뛰어들다가 살해되며 애마는 결국 강제 추방당한다.

V. 젠트리피케이션과 공동체의 위기

<탑보이>는 빈곤과 교육적 무관심, 그리고 제도적 인종주의로 대변되는 국가 기관과 제도의 총체적인 실패가 공영주택단지 공동체에 미치는 영향에 주목하면서 이러한 구조적 문제가 청소년 범죄의 중요한 배경이 되고 있다는 점을 강조한다. 그러나 S2부터 서서히 드러나기 시작해서 S4에서 본격적으로 다루어지는 도시 재개발과 젠트리피케이션 문제는 그것이 썬더하우스의 존립에 미치는 결과가 치명적이라는 점에서 공동체가 이제껏 직면해왔던 사회적 불평등과는 또 다른 차원의 억압적 상황을 보여준다. 젠트리피케이션은 썬더하우스 공동체가 투기 자본주의에 대응해서 얼마나 무력한지를 적나라하게 드러내 주고 있을뿐더러 역설적이게도 공동체의 연대의식이 진정한 시험대에 오르는 계기로 작용한다. S2 E3에서 공영주택단지 소상공인의 생계를 위협하는 재개발 추진 세력의 배후가 밝혀지는데 이들은 썬더하우스를 “도시의 젊은 전문 직업인들을 위한 최고급 주거 시설”(high-end living units for young urban professionals)로 대체하려는 도시 부동산 개발업자들과 이를 부추기거나 묵인하는 해크니 구의회와 건물주의 연합체로 드러난다. <탑보이>는 이러한 통제되지 않는 부동산 투기자본이야말로 퇴원 후 미장원을 경영하면서 재기를 노리는 리사의 주거권과 생활권을 박탈하고 결국 라넬과 같은 청소년들이 돈을 벌기 위해 마약 밀매에 매달릴 수밖에 없는 악순환을 초래하는 주요 원인으로 지적한다. 3배 이상으로 뛰어오른 임대료로 인해 거주지와 가게를 런던 외곽으로 옮겨야만 하는 무스타파(Mustapha)는 아들인 켄에게 공영주택단지 공동체의 임박한 붕괴를 담담한 어조로 설명한다. “여기는 이제 끝났어. 어쨌든 우리 같은 사람들한테는 말이야”(This place is done. For people like us, anyway). 유사한 맥락에서, 리사 역시 라넬에게 재개발이 “이 공동체를 갈가리 찢어놓고 있다”(ripping this community apart)라고 말하는데, 그녀는 잠시 생각하더니 “아마 우린 당해도 싸지”(Maybe we deserve it)라고 덧붙인다. 이는 썬더하우스 공동체가 외부적 압력에 대응해서 이제까지 보여주었던 무력감과 무책임을 암시하는 것으로서 공동체 주민들의 행동의 부재가 적어도 이러한 상황을

부분적으로 초래했다는 인식을 드러내고 있다.

<탑보이>에서 흑인에 대한 전형적 묘사를 뛰어넘고 기존의 공영주택단지 담론을 해체하려는 시도가 잘 드러나는 것은 씨머하우스 거주민들 간에 형성되는 공동체 의식을 통해서이다.⁹⁾ <탑보이>는 이러한 공동체 의식의 묘사를 통해 주택단지의 삶을 “사회 부작용이라는 단일한 이야기”(a single tale of social dysfunction)로 축소, 환원하려는 기존의 정치 사회적 담론에 도전한다(Hanley, “Estates of the Nation”). 그러나 이러한 공동체적 친밀감이 구체적인 연대의식과 저항적인 행위로 발전되어가는 것은 씨머하우스의 재개발 이슈가 본격화되는 S3 E10부터이다. 구의회 관계자는 씨머하우스 주민들과의 청문회 자리에서 재개발로 인해 다른 지역으로 재배치되는 입주민들의 대부분을 재입주시킬 여력이 없음을 공공연하게 인정한다. 구의회와 투자자들이 공동으로 추진하는 “수백만 파운드짜리 개발”(multi-million development) 청사진에는 평생의 생활터전을 줄지에 빼앗기게 된 거주민들의 권리는 더 이상 찾아볼 수 없으며 이는 공영주택단지로 상징되는 영국의 “사회주택 공급 계획”(social housing provision scheme)의 실질적인 파탄을 의미한다. S4는 퇴거 통지문과 협박 편지를 비롯하여 전력 차단과 승강기 중단, 쓰레기 수거 중지 등의 불법적인 조치를 통해 거주민들을 떠나게 만들려는 개발업자들의 치졸한 수단을 보여주는데, 한 개발업자는 폭력배를 동원해서 한두 명의 다리를 부러뜨리면 일사천리로 진행되었던 과거를 그리워한다. “근데 지금은 뭐 온통 보건과 안전이니, 복지국가니 해서 말이야. 그냥 사는 거 좀 불편하게 만드는 수밖에”(But now it’s all like health and safety, nanny state, all that. Make life a bit unpleasant for them).

씨머하우스 주민들의 저항은 늦게나마 이것이 바로 “우리의 싸움”(our fight)

9) 사실 <탑보이>는 두세인의 마약단이 저지르는 폭력적인 범죄 행위와 대조적으로 씨머하우스 공동체 구성원들의 연민과 결속의 장면을 군데군데 배치한다. 씨머하우스를 끔찍한 범죄 공간이나 “똥통”으로 재현하는 헤더와 리애나와는 달리 세대와 인종을 뛰어넘는 공동체 정신은 리사에게 외상으로 얄(yam)을 건네주는 시장 가게 주인의 모습에서부터 라넬을 보호하려다가 살해되는 리온, 그리고 심지어는 제이슨의 대리부의 역할을 자처하는 설리의 모습에서도 꾸준히 발현되고 있다.

임을 자각하는 데서 출발하지만 법과 돈을 등에 업은 재개발 세력에 맞서서는 그 한계가 명확하다. 건물주들의 협박편지는 어떠한 법적 처벌에서도 자유로우며 유능한 변호사를 고용하여 개발 계획의 불법성을 고발하겠다는 계획은 주민들이 감당할 수 없는 비용이 들 뿐만 아니라 무엇보다도 구의회가 이러한 보고서를 받아들일 법적인 의무가 없다는 점에서 실질적인 효력을 기대할 수 없다. S4 E6에서 주민들의 항의를 주도했던 인물 중 하나인 다이애나(Diana)가 멀리 떨어진 영국 북서부의 공영주택으로 옮겨가게 되고 구의회는 써머하우스 주민의 재임주율을 5%로 낮춘 수정 계획서를 최종 승인한다. 난방과 수도마저 끊긴 상황에서 “우리 모두를 짐승 취급하고 있어”(Treating us all like animals)라는 주민의 분노에 찬 절규가 드러내듯이, 젠트리피케이션은 사회적 약자들을 실질적으로 제거하는 일종의 사회적 정화(social cleansing)임이 명백히 드러난다. 20세기 중반 이후로 공영주택단지의 주거 환경은 몇 세대에 걸친 사회적 편견과 경제적 차별로 인해 꾸준히 악화되어 왔으며 21세기에 불어 닥친 젠트리피케이션은 공동체의 직접적인 붕괴를 가속화시켰다. <탐보이>는 의사 결정 과정에서 철저히 배제된 채 어디로 배치되고 또 언제 재임주될 것인지도 전혀 모르는 채 평생의 터전을 떠나야만 하는 거주민의 상황을 부각시키는 동시에 공동체를 붕괴시키는 젠트리피케이션의 실체를 명확하게 적시한다. 그것은 일찍이 S2 E3에서 두세인에게 현금 투자를 부추기는 개발업자의 말대로 “땅 따먹기 게임”(property game)이며, 이제 그 게임에는 마약상에서 합법적인 사업가로 변신하고자 하는 두세인도 참여하고 있다. S4 E4에서 투자자 대표인 제프리(Geoffrey)가 퇴거를 거부하는 두세인의 엄마 팻(Pat)을 설득해달라는 요구에 따라 성사된 두세인과 팻의 대화는 이제껏 써머하우스 공동체를 둘러싸고 진행된 상반된 태도와 갈등의 집결체라고 보아도 무방하다. 팻이 정확하게 지적하고 있듯이 두세인의 문제는 “이 공영주택단지로부터”(out of this estate) 마약을 팔아 벌어들인 돈으로 이제는 더 큰 돈을 만지겠다고 또다시 써머하우스를 팔아넘기려고 한다는 점이다. 팻은 두세인이 아무런 가망성이 없는 “똥통”으로 치부하는 써머하우스를 오랜 삶의 터전으로 다시 정의한다. “여긴 내 집이야, 여기서 너와 네 형을 키웠지. 여기가 바로 내가 사는 곳이다”(Well, this

is my home, This is where I raised you and your brother. This is where I live). <탑보이>는 두세인과 팻의 논쟁에서 팻의 손을 들어줌으로써 공영주택단지를 일상적인 경험과 구체적이고 역사적인 삶의 공간으로 재현한다.¹⁰⁾

VI. 나가는 말

2023년 상반기에 마지막 시즌인 S5를 방영할 계획인 <탑보이>는 아직 진행되는 시리즈물이다. S4의 마지막 장면에서 설리가 두세인의 심복을 살해하는데 이는 S5에서 두세인과 설리 간의 개인적인 갈등과 가족을 둘러싼 충돌이 새로운 국면에 접어들 것을 암시한다. 시리즈물이 흔히 그렇듯이 여러 가지 이유로 시리즈 간의 연결고리가 헐거워지는 경우가 비일비재하게 발생하는데, 우여곡절 끝에 10여 년에 걸쳐 방송되어 온 <탑보이>의 경우에도 전체적으로 일관된 기조를 유

10) 본인이 아니더라도 재개발로 인해 어디선가 누군가는 반드시 엄청난 돈을 벌게 마련이며 그렇다면 생면부지 외지인보다는 써머하우스 출신인 자신이야말로 우선권이 있다고 얘기하는 두세인의 주장은 사실 부도덕적이고 불법적인 행위를 자행해 온 그의 반영웅(anti-hero)적인 지위를 염두에 둔다하더라도 쉽게 설득력을 잃는다. 그러나 이보다 더 문제인 것은 젠트리피케이션이라는 사회 구조적인 이슈가 아들과 어머니 사이의 사적인 관계를 통해서 해결된다는 점이다. S4 E7에서 팻이 건강이 악화되어 사망한 후 두세인은 심경의 변화를 겪게 되는데, 제프리가 재개발을 중지하지 않으면 그를 배신한 마약상 부인인 리지(Lizzie)를 살해하겠다고 협박한다. 써머하우스는 단지 숫자가 아니라 집이며 공동체라는 팻의 유지를 실천에 옮기는 두세인의 지극히 개인적인 용단으로 재개발 계획이 극적으로 중단된다. 어머니에 대한 애정을 고려한다고 하더라도 두세인의 인식의 변화가 다소 느닷없게 진행될뿐더러 시리즈 내내 고초를 겪던 문제들이 두세인의 힘을 통해서 쉽게 해결된다는 점은 설득력이 떨어진다. 단, 자신의 뿌리인 써머하우스에 대한 두세인의 애정이 여전히 남아있다는 점, 그리고 아직 시리즈가 남은 상황 속에서 써머하우스라는 극적 배경이 여전히 필요하다는 지극히 실제적인 이유도 있을 것이다. 어찌 보면 두세인의 개인적 결단과 세력 없이는 재개발 이슈가 도저히 해결될 수 없는 문제라는 점을 역으로 강조하고 있기도 하다. 그러나 그 어떠한 경우든 드라마가 제시하는 사회적 이슈는 여전히 유효하다.

지하는 것이 만만치 않았다. 소수 인종 문화를 위한 프로그램 제작에 일정한 쿼터를 할당해왔던 채널 4를 대신해서 제작에 뛰어든 넷플릭스가 과연 <탑보이>의 배경을 이루는 동시대 영국 사회에 대한 이해와 비판적 시각을 계속 유지할 수 있을가에 대한 불안감이 존재했다. 그러나 로넌이 여전히 시나리오를 맡고, 두세인 역에 애슐리 월터스(Ashley Walters), 설리 역에 케인 로빈슨(Kane Robinson) 등 기존 배우들이 주연을 맡게 됨으로써 이러한 우려를 불식시켰다. 넷플릭스의 <탑보이>는 마약 거래처를 확보하기 위한 치열한 국제적 암투와 더욱 잔인해진 폭력, 그리고 젊은 세대 마약상들과의 갈등과 연합, 배신 등 범죄 드라마의 장르적 특징을 더욱 강화하는 동시에 공간적 배경을 런던의 공영주택단지에서 리버풀과 맨체스터, 그리고 자메이카, 스페인, 모로코까지 확대하면서 스케일을 키웠다.

S4에 이르기까지 <탑보이>에 가해진 비판은 두세인의 범죄적 행각이 좀처럼 처벌되지 않고 드라마 속에서 “일종의 정상성으로 암시”(the implied normality)된다는 점을 들어 사회적 리얼리즘의 한계를 지적하거나(Özer 2003), ‘흑인’과 ‘범죄’를 거의 동의어로 만드는 흑인 범죄의 전형성을 재생산한다는 시각에 맞춰져 있다(Malik and Nwonka 440). 그러나 <탑보이>가 사회적 인식을 회피한다든가 현실을 왜곡하고 고정관념을 재생산한다는 식의 지적에는 쉽사리 동의할 수 없다. 물론 범죄 드라마 장르의 중심축으로서 두세인과 설리의 내러티브와 이들을 둘러싼 갈등 구조가 침체화되면 될수록 드라마의 사회 비판적 요소가 상대적으로 약화되는 등 장르적 쾌감과 사회 비판적 시각은 번번이 충돌하면서 때로는 서로를 상쇄시키곤 한다. 그러나 <탑보이>에 있어 사회 비판은 설령 최우선순위가 아니더라도 드라마의 매우 중요한 부분을 차지하고 있다는 점은 부인할 수 없다. 사실 사회적 비판은 오히려 S3과 S4에 걸쳐 더욱 강화되는 양상을 보인다. 로넌은 영국 사회를 강타했던 굵직한 사건들이 일어날 때마다 이를 드라마 속에 즉각 반영했는데, 2000년대부터 가속화된 도심 젠트리피케이션 현상, 2010년 이래 실시된 대공황 이후 최고 수준의 긴축 정책, 그리고 2017년 윈드러시 스캔들 등은 정부의 신자유주의 정책과 브렉시트(Brexit) 움직임, 반이민정서가 공영주택단지 공동체에 가한 치명적인 영향에 고스란히 투영되어 있다.

<탑보이>의 사회적 비판의 중심에는 오랜 기간 존재가 부인되고 목소리가 왜곡되어 온 공영주택단지 공동체의 사회적 불평등과 경제적 박탈감이 놓여 있다. 영국 사회의 계급의식과 구조, 인종주의 정서, 투기 자본주의의 모든 문제점들이 총체적으로 집합되어 있는 공간이라는 점에서 공영주택단지는 드라마의 배경을 넘어서 진정한 주인공으로 거듭난다. <탑보이>는 공영주택단지를 범죄적인 공간으로 축소, 환원시키려는 기존의 도덕주의적이고 행동주의적 담론에 도전하면서, 계급 구조 내에서 공영주택단지가 차지하는 거시적인 시각을 토대로 국가 기관과 공공 제도의 실패 및 도심 재개발 문제 등 공동체를 파탄으로 몰아가는 현실적인 원인들을 통찰력 있게 제시하고 있다.

주제어 로넌 베넷, <탑보이>, 공영주택단지, 흑인 공동체, 영국 TV 드라마, 범죄 드라마 장르, 사회 비판, 흑인 전형성

인용 문헌

- Andrews, Kehinde. "The Iconic Ghetto on British Television: Black Representation and Top Boy." Ed. Sarita Malik and Darrell M. Newton. *Adjusting the Contrast: British Television and Constructs of Race*. Manchester: Manchester UP, 2017. 111-31. Print.
- Beckett, Andy. "The Fall and Rise of the Council Estate." *The Guardian*. 13 Jul. 2016. Web. 21 Oct. 2022.
<[www.theguardian.com/society/2016/jul/13/aylesbury-estate-south-london-social housing](http://www.theguardian.com/society/2016/jul/13/aylesbury-estate-south-london-social-housing)>.
- Bell, Charlotte and Katie Beswick. "Authenticity and Representation: Council Estate Plays at the Royal Court." *New Theatre Quarterly* 30.2 (2014):

120-35. Print.

Burke, Andrew. "Concrete Universality: Tower Blocks, Architectural Modernism, and Realism in Contemporary British Cinema." *New Cinemas: Journal of Contemporary Film* 5.3 (2007): 177-88. Print.

Clark, John et al. "Subculture, Cultures and Class: A Theoretical Overview." *Resistance through Rituals: Youth Subculture in Post-War Britain*. Ed. Stuart Hall and Tony Jefferson. London: Hutchinson, 1976. 9-74. Print.

Daems, Jim. "Introduction: The Persistence of the English Murder." *The Best Murders Are British: Essays on the International Appeal of English Crime Dramas*. Ed. Jim Daems. Jefferson, N.C.: McFarland, 2020. 1-8. Print.

Goddard, Lynette. *Contemporary Black British Playwrights: Margins to Mainstream*. London: Palgrave Macmillan, 2015. Print.

Hall, Stuart et al. *Policing the Crisis: Mugging, the State, and Law and Order*. London: Macmillan, 1978. Print.

Hanley, Lynsey. "Estates of the Nation." *The Times Literary Supplement*. 6 Oct. 2016. Web. 21 Oct. 2022.

<www.the-tls.co.uk/articles/private/estates-of-the-nation-2/>.

---. *Estates: An Intimate History*. London: Granta, 2008. Print.

Hardy, Alex. "Is *Top Boy* Britain's Answer to *The Wire*?" *The Times*. 14 Aug. 2013. Web. 21 Oct. 2022.

<<https://www.thetimes.co.uk/article/is-top-boy-britains-answer-to-the-wire-qvq8x07knqg>>.

Higson, Andrew. "Space, place, spectacle: Landscape and townscape in the 'kitchen sink' film." *Dissolving Views: Key Writings on British Cinema*. Ed. Andrew Higson. London: Cassell, 1996. 133-56. Print.

Lees, Loretta and Phil Hubbard. "So, Don't You Want Us Here No More?:

Slow Violence, Frustrated Hope, and Racialized Struggle on London’s Council Estates.” *Housing, Theory and Society* 39.3 (2022): 341-58. Print.

Malik, Sarita and Clive James Nwonka. “Top Boy: Cultural Verisimilitude and the Allure of Black Criminality for UK Public Service Broadcasting Drama.” *Journal of British Cinema and Television* 14.4 (2017): 423-44. Print.

Mueller, Benjamin. “What Is Austerity and How Has It Affected British Society?” *The New York Times*. 24 Feb. 2019. Web. 21 Oct. 2022. <<https://www.nytimes.com/2019/02/24/world/europe/britain-austerity-may-budget.html>>.

Özer, Luis. “Marginalised Tower Blocks: Crime and Community on the Council Estate in *Top Boy* (2011-2013).” *Community, Seriality, and the State of the Nation: British and Irish Television Series in the 21st Century*. Ed. Caroline Lusin and Ralf Haekel. Tübingen, Germany: Narr Francke Attempto Verlag, 2019. 193-212. Print.

Plunkett, John. “Top Boy hustles 1 million viewers.” *The Guardian*. 4 Nov. 2011. Web. 21 Oct. 2022. <<https://www.theguardian.com/media/2011/nov/04/tvratings-television#comment-13139136>>.

Top Boy. Series 1. Written by Ronan Bennett. Directed by Yann Demange. Channel 4, 2011.

Top Boy. Series 2. Written by Ronan Bennett. Directed by Jonathan van Tulleken. Channel 4, 2013.

Top Boy. Series 3. Written by Ronan Bennett and Daniel West. Directed by Reinaldo Marcus Green, Nia DaCosta, Brady Hood and Aneil Karia. Netflix, 2019.

- Top Boy*. Series 4. Written by Ronan Bennett. Directed by Brady Hood, Koby Adom, Myriam Raja and William Stefan Smith. Netflix, 2022.
- Watt, Paul. "Territorial Stigmatisation and Poor Housing at a London's 'Sink Estate'." *Social Inclusion* 8.1 (2020): 20-33. Print.
- Wintour, Patrick and Vikram Dodd. "Blair blames spate of murders on black culture." *The Guardian*. 12 Apr. 2007. Web. 21 Oct. 2022.
<<https://www.theguardian.com/politics/2007/apr/12/ukcrime.race>>.
- Wright, Patrick. *A Journey through Ruins: The Last Days of London*. Oxford: Oxford UP, 2009. Print.

Representation of Council Estates and Black Community in *Top Boy*

Abstract

Kim, Yoo (Sungkyunkwan Univ.)

Council estates, the multi-storey tower blocks in Britain, were built in the early 20th century in order to improve housing affordability for the low-income inner-city working class. Throughout the post-war era, however, they have degenerated into the poorest and the most marginalized communities. Dominant media discourses which stigmatize council estates, highlight the sensational behaviors of the estates residents, eliminating their ‘quotidian’ experience and thus reducing the lived realities of the community to a dangerous, violent space. *Top Boy*, a British television drama series set in the housing estates of East London, moves beyond the generic conventions of crime drama and entails a piquant critique of the British society in the 21st century. The series focuses on the social inequalities and economic deprivation of the black community in the social welfare blind spots. This paper understands *Top Boy* as a challenge to the existing council estates discourses and evaluates the way the series attempts to represent the most underprivileged space in the interactions of class tension, racism and neo-liberalism. The paper examines the council estates as class-segregated and racialised space, focusing on cinematography in *Top Boy*. It also explores the way the quotidian experiences in the estates are reinstated through the narrative of Ra’Nell, a black teenager, and demonstrates how *Top Boy* revises the moralistic, behavioural aspects of the existing council estates discourses. Finally, the paper discloses how community solidarity in *Top Boy* challenges the established discourses which reduce the complex realities of the council estates to a simple tale of social dysfunction.

Key Words Ronan Bennet, council estates, *Top Boy*, Black community, British TV drama, crime drama genre, social criticism, Black stereotype

Note on Contributor:

Yoo Kim is Professor of Department of English at Sungkyunkwan University.

Email: ykim65@skku.edu

논문투고일: 2022년 11월 01일

논문심사일: 2022년 11월 28일 ~ 2022년 12월 06일

게재확정일: 2022년 12월 08일