

## 18강 벤야민과 도시들: 메트로폴리탄 1

### ◆1교시: 벤야민의 도시들

#### ▲ 메트로폴리스에 대한 벤야민의 역사철학적인 시선

벤야민한테 굉장히 중요한 도시가 물론 파리이지만 파리에 도착하기 전에 몇 개 중요한 도시들이 있습니다. 그래서 우선 이태리의 나폴리가 있고, 그 다음에 벤야민의 러브스토리가 있는 모스크바가 있습니다. 그리고 모스크바에 굉장히 기대를 갖고 갔지만 사실은 실망했던 도시가 있고요. 그 다음에 벤야민의 사실상의 고향인 독일의 베를린이 있고, 그 다음에 마지막으로 인제 후천적 고향이라고 볼 수 있는 파리가 있습니다.

그래서 물론 벤야민의 그 도시철학이라고 이름 붙여서 할 수 있는 그런 메트로폴리스에 대한 벤야민의 역사철학적인 그런 시선은 당연히 너무나도 잘 알려진 파리를 중심으로 하고 특히 인제 파리를 중심으로 하는 당대의 세계사에 대한 당대 세계사 그러니까 현대죠. 현대사를 그 관통하고자 하는 시도가 바로 빠샤쥬 아르바이트인데, 그 빠샤쥬 아르바이트의 현장이 되고 있는 파리가 가장 중심이 되지요. 그렇지만 우리가 파리만을 물론 다룰 수도 있습니다. 그러나 도시 철학이라는 이름아래 베를린을 빼먹을 수 없고, 그리고 나폴리와 모스크바를 언급하는 것이 좋을 것 같아서 그 부분을 다 다루려고 하니까 아무래도 요번 한 번 갖고 안 돼서 다음에 한 번 더할 거예요.

더하고 그래서 오늘은 계획상 지난번에 매체 철학의 이름으로 사진, 포토그래피만 했는데, 오늘은 영화 이야기를 전반부에 좀 하구요, 그다음에 인제 도시로 건너가서 나폴리하고 그 다음에 모스크바 그리고 베를린까지 좀 점검을 해보도록 하겠습니다.

#### ▲ 벤야민이 말하는 문지방 영역

베를린에 대해 좀 이야기할 것들이 있어서 좀 시간이 모자를 수 있으면 다음에 들어가서 그 저기 파리하고 더불어서 이제 이야기를 하도록 하겠습니다. 그래서 다음 시간에는 주로 빠샤쥬 아르바이트, 우리가 그 빠샤쥬라고 그랬을 때 그 빠샤쥬가 구체적으로 벤야민의 철학 속에서 뭘 의미하는지가 사실 굉장히 중요하고 바로 그런 부분들이 벤야민이 그 아주 그 뭐라 그럴까요?

제가 보기에는 제가 보는 벤야민의 그 가장 핵심 포인트인데, 바로 그 문지방 영역이라고 하는 이제 그 부분을 계속 탐색하고 탐지하고 아니면 리컨스트럭션 하려는 하는 그런 시도가 벤야민에게는 줄기차게 있는데, 바로 그 도시도 동일하게 그런 현상으로 보고 있고 바로 그것에 대한 하나의 그런 메타포가 사실은 건축 양식인 현대적 건물의 건축양식인 그런 빠샤쥬라고 하는, 그래서 빠샤쥬는 구체적인 하나의 건축양식을 의미하기도 하지만, 동시에 그러나 벤야민의 철학에서 소위 문지방 영역이라고 하는 이제 그 영역에 대한 메타포이기도 합니다.

그래서 그런 의미에서 인제 파리를 다룰 생각이예요. 그래서 오늘은 일단 영화에 대해서, 필름에 대해서 좀 얘기를 하기로 하겠습니다. 제가 지난 시간에 포토그래피하고 이 필름에 대한 그런 벤야민의 사유는 같이 그 링크해서 보아야지만 그 소위 그런 시각 매체 아니면 그런 시간 이미지에 대한 벤야민의 생각이 잘 드러나고 특히 인제 영상 이미지, 테크니컬 이미지죠? 영상 이미지에 대한 벤야민의 생각이 인제 그 전체적으로 파악될 수 있을 거라고 이야기했습니다.

그래서 사진 얘기하면서 이것저것 그 사진이 구체적으로 우리의 그런 그 감각에 어떠한 변화를 일으키는 기제인가? 아니면 새로운 매체인가? 뭐 그 부분들을 이제 아우라와의 관계를 통해서 이제 사실 우리들이 파악할 수 있었습니다.

#### ▲ 아우라를 경험한다는 것의 의미

그러니까 아우라를 경험한다는 것이 전통적인 지각 방식을, 지각 방식의 어떤 결과라고 한다면 시각적 어떤 경험이 바로 인제 그런 아우라 경험이라고 한다면, 바로 이런 전통적인 시각 경험인 그런 아우라를 해체하는 것이 바로 그 벤야민의 논리에 의하면 사진 이미지의, 영상 이미지의 바로 가장 중요한 그런 기능이기 때문에 그런 의미에서 보게 되면, 포토그래피가 벤야민에게 아주 중요했던 그런 것은 다른 것이 아니라 혁명을 위해서는 벤야민의 시선으로는 혁명을 위해서는 반드시 전복되어야 되는 혹은 회복되어야 되는 인간학적 지각 체계,

이 체계를 어떻게 복원할 것인가라고 하는 것이 굉장히 중요한 요건이었고 바로 그 지각 혁명을 통해서만 비로소 역사적 혁명이 가능하다는 것이 인제 벤야민에게는 철저하게 뿌리박혀 있는 역사철학적 입장이기 때문에 다른 아닌 지각 변동을 인제 지각의 지각변동을 일으킬 수 있는 그러한 그 매체가 다른 아닌 영상 이미지이다 라고 하는 것 바로 그 영상 이미지는 아우라를 해체한다고 하는 그 명제 속에는 사실 이러한 컨텍스트들이 들어있습니다.

단순하게 뭐 그냥 우리의 그런 시각적 경험이 달라졌다고 하는 것이 아니라 굉장히 커다란 그런 맥락에서 그것이 벤야민에게는 사실 굉장히 중요한 그런 포인트가 사실은 되고 있지요. 그래서 그런 점에서 볼 때 인제 포토그래피에 대한 그런 그 벤야민의 기대나 아니면 희망이나 아니면 어떤 그런 그 역할에 대한 인정은 굉장히 적극적입니다.

#### ▲ 벤야민과 포토그래피, 그리고 영상 매체

그럼에도 불구하고 벤야민이 늘 포토그래피에 대해서 나름대로 인제 보완할 점이 있다고 생각했던 것은 어디까지나 결국은 그게 그 포토그래피라고 하는 시각 이미지와의 만남이 개인적 만남이다. 그리고 고독한 만남이다 라고 하는 인제 그러한 그 말하자면 그것이 지각 변화를 일으키긴 하지만 그것이 그 한계가 개인적 어떤 지각성을 인제 변화시키는데 그칠 수

밖에 없는 한계를 지니고 있다는 것이 벤야민에게 깊이 잠재해 있는 포토그래피에 대한 어떤 그런 그 이중 시선이에요. 바로 그래서 포토그래피가 가지고 있는,

다시 말하자면 영상매체가 가지고 있는 전복적인 그런 에너지를 담지하면서도 그것을 바로 그 개인영역이라고 하는 그런 한계영역으로부터 인제 끌어내서 바로 벤야민이 중요하게 생각하는 바로 그 부분에 다시 도시철학과 만나는 부분이지만 바로 대중이라고 하는 것, 혹은 군중이라고 하는 이런 집단 경험으로, 혁명이라고 하는 것은 사회적 변화나 역사적 변혁이라고 하는 것은 혼자 하는 것이 아니라 이게 그 도시철학에 들어가면 영웅의 문제라든가 만나게 되는데요, 바로 그 혼자 하는 것이 아니라 바로 이 집단적 변화를 통해서만 가능한 것이기에 벤야민에게는 그 무엇보다 군중이라고 하는 이름의 집단성이 상당히 중요했습니다.

그래서 이 집단성과 매체를, 매체의 어떤 그런 전복적 기능을 매치시킬 것인가 라고 하는 문제가 대두했을 때, 벤야민은 당연히 포토그래피보다는 필름이라고 하는 그러한 영역으로 관심을 돌릴 수밖에 없지요. 그건 아주 수미일관한 사유의 프로세스라고 볼 수 있습니다.

#### ▲ 포토그래피와 필름

그래서 그런 의미에서 바로 인제 포토그래피하고 인제 필름은 우리가 함께 접근해야 되는 그런 동일한 영역이라고 볼 수 있어요. 그 바로 인제 그 우리가 포토그래피로부터 필름으로 건너와서 우리가 이야기를 할 때 아무래도 벤야민의 어쩌면 가장 잘 쓰여진 것은 아님에도 불구하고 벤야민의 가장 대표적인 그런 논문으로 여겨지고 있는 그런 복제시대의 예술작품이라고 하는 그런 논문을 언급을 하게 되는데요 바로 이 논문의 맨 앞장 도입부에 보면 이제 결국은 이 논문이 왜 쓰여졌는가 라고 하는, 쓰여질 수밖에 없는가 하는 그런 그 나름대로의 그 뭐라 그럴까요? 그런 그 입장을 밝히고 있는 게 있습니다.

시대적인 상황, 이 논문을 쓰게 된 것이 벤야민이 무슨 개인적 취향에 의해 쓰게 된 것이 아니라 바로 역사가로서 그 시대적인 요청에 따라서 쓸 수밖에 없었다 라고 하는 그 배경을 설명하고 있는 데, 그것이 다름 아닌 그 소위 두 개의 명제입니다. 하나는 바로 예술화라기보다 사실 심미화인데요, 그리고 또 하나는 뭐냐하면 바로 예술인데 사실 이거는 심미적인 것이라는 것이 사실 번역이 다스에스테티서라고 하는 예술의 정치화라고 하는 이 두 개의 명제로부터 출발하지요.

그래서 벤야민이 바로 그 당대에 살면서 이 역사적인 그야말로 주적으로 보았던 것이 바로 파시즘이죠. 그래서 그 소위 독일에서 인제 제3제국이라고 부르는 히틀러의 나치스, 나치당이 이끄는 이 파시즘이라고 하는 그런 소위 벤야민의 그런 그 적은 단순히 독일에서만 인제 그 제한되고 있는 그런 현상이 아니라 벤야민은 인제 당대, 소위 그 현대라고 하는 그런 그 가능성으로 풍만한 그러나 그 가능성이 바로 그런 그 파괴력으로 인제 그 잠재적인 파괴력으로 인제 농익어가고 있는 그런 현대 상황을 이제 가장 잘 나타내고 있는 것이 파시즘 현상이라고 벤야민은 그렇게 봤습니다.

### ▲ 벤야민과 파시즘

바로 이 파시즘의 결과는 바로 인제 전쟁이라는 것으로 임박해오고 있다 라고 하는 그래서 벤야민의 삶은 근본적으로 서구사회에서 아주 그 여러 가지 여러 특히 유대의 전통을 타고 난 그 유대인들이 가지고 있는 유대인 철학자들이 많은데 그들이 다같이 공통적으로 가지고 있는 세계관이 묵시론적인, 아포칼립스라고 하는 이 묵시론적인 세계관을 가지고 있습니다. 그래서 그 종말론이죠, 일종의. 지금 세계가 종말에 가까워졌다 라고 했을 때, 그러나 그 묵시론이라고 하는 것은 단순히 종말에 가까웠음을 알리는 것이 아니라 바로 그 종말이라는 현상이 바로 구원의 계기가 되는, 왜냐하면 그 후에 최후의 심판이 일어나고 그리고 신이 도래함으로 인해가지고 바로 그 천년왕국을 만들어내는 계기가 되는 동시에 이 종말이기 때문에 기독교적 논리로 따지면 근데 그런 것이기 때문에 바로 유대 철학자들은 거의 그런 비판적,

특히 비판적 좌파들 벤야민이나 아도르노나 아니면 에른스트 블로흐나 여러 사람들이 있는데 그 사람들이 대체로 가지고 있는 공유하고 있는 이 세계관이 아니면 문명관이 바로 종말론인데요, 벤야민도 다르지 않습니다. 벤야민도 근본적으로는 종말론자의 범주에 드는데 바로 이 벤야민도 그러한 의미에서 바로 파시즘은 바로 이 퀘테스트로프로 귀결될 수밖에 없는 그러한 역사의 프로세스다. 그걸 이것을 어떻게 중지시킬 것인가? 아니면 이것을 어떻게 방향 전환시킬 것인가? 아니면 이것을 어떻게 전복시킬 것인가?

이것을 어떻게 종교적으로 보면 구원의 계기로 그야말로 변증법적으로 인제 카탈리제이션한다. 그게 뭐라 그러죠? 그 저기 공학적 용어인데, 뭐라 그러죠? 예? 정화작용을 한다. 기능을 바꿔버리는 그런 건데, 바로 그러한 카탈리제이션에 그런 요소로 받아들이려고 하는 것이 벤야민의 사유죠.

바로 이러한 측면에서 이제 그 중요한 것이 파시즘인데 그 파시즘을 보면 그 독일 파시즘, 히틀러들이 추구했던 그런 정책들은 여러분들이 뭐 이러저러한 그런 소통을 통해서 많이 알고 계실 거예요. 종족주의적인 이데올로기. 게르만 민족이 가장 순수 혈통이고, 인간의 순수 혈통이고, 그리고 게르만족의 건강성이나 정신적, 신체적 건강성을 바로 이데올로기로 삼아가지고 그 소위 그런 그 독일 그때 독일 상황이 1차대전 이후의 아주 뭐라 그럴까요, 바로 바이마르 공화국이라고 하는 시대를 맞이하면서 소위 어떻게 보면 지금 이 시대 우리의 모습하고 상당히, 굉장히 비슷한 점도 있습니다.

그러니까 리버럴리즘이 자유가 자유로운 정당활동이나 아니면 자유로운 분위기가 형성되어 있으면서 그러한 문제는 중심이 없다 라고 하는 것, 그것들이 어디로 수렴될 자리가 없기 때문에 그렇기 때문에 파편화된 사회이고 그것하고 더불어서 전쟁 이후에 그 독일이 감당하지 않으면 안 되었던 그런 국제적 부채 때문에 바로 이 경제적으로 상당히 어려운 그런 곤궁에 빠져 있었고 이런 상황이었습니다.

인제 그런 상황에서 중심이 만약 어떤 식으로든지 형성이 되면 바로 이 흘러 다니던 물들이 한 곳으로 전부 몰려들듯이 어떤 사회적, 국가적, 경제적 아니면 경제적 에너지들이 그 쪽으로 소통하게 되어 있는 그런 상황이었는데, 바로 그 상황을 정치적인 계기로 포착하고 그리고 소위 종족적인 그리고 그것만이 아니라 여러가지 이데올로기를 특히 독일의 그 가장 뿌리 깊은 정서인 그런 낭만주의 그러니까 독일의 낭만 뭐 굉장히, 그 사실 독일 파시즘의 설명은 굉장히 복잡합니다.

그래서 그 독일의 가장 낭만주의, 로맨티즘 로맨티즘 하는데 로맨티즘의 근거는 사실 독일 민족성이거든요. 여러분들 신화를 보게 되면 신화족이 있고 그 다음에 거인족이 있습니다. 그래서 지상, 올림푸스 산의 하늘에 사는 족이 있고, 이것이 소위 그리스 신화에서 전통이 이어지고 있는 말하자면 밝은 문화예요.

그런가 하면 동시에 뭐냐면 지하 세계가 있습니다. 북구 신화들이 그런 특성들을 지니고 있는데, 그 어두운 땅 속에 들어있는 그 신들의 세계가 있는 데 바로 이 신들의 어두운 잠재적인 그리고 어둡고 빛을 회피하고 그리고 아니면 신화적으로 이야기하면 빛으로부터 밀려난 것죠. 사실은 원래 그 신화 체계를 보면 그 뭐냐, 거인족이 원래 주인이었는데 그 다음에 소위 신족들이 들어와서 거인족을 밀어내게 되죠.

밀어내서 땅 밑으로 들어가게 된겁니다. 그래서 대지의 신들인데, 대지의 신들이 원래 대지의 주인이었는데 이 대지의 신들이 소위 빛의 신들에 의해가지고 밀려나서 땅 밑으로 들어가게 되지요. 그래서 원래 주인들이예요, 이들이. 그래서 그 바로 인제 독일의 그런 낭만주의적 전통이 바로 이 대지, 지하의 그런 세계.

그 지하의 어떤 에너지, 이것하고 아주 결집이 되어있습니다. 그래서 독일의 그 낭만주의 문학이라고 하는 그런 것을 들여다보면, 제가 소설할 때도 인제 얘기를 많이 했습니다만, 소위 호프만이라고 하는 작가의 모래 사나이라든지 뭐 이런 것들이 사실 모두 다 전통에서 나오는 것이거든요. 그래서 우리가 어떻게 할 수 없는 그런 암흑적인 어두운, 그리고 어둠에 가려진 그러한 그런 세력들, 그 세력들과 만나고 있고 그 쪽으로 인제 지향되고 있는 것이 독일 낭만주의의 뿌리거든요. 바로 이것을 말하자면 그러한 속성을 바로 그 파시즘이라고 하는 그런 걸로 연결시킨 것이 또한 히틀러의 정치적 이데올로기였죠. 바로 이러한 여러가지 정치적 이데올로기들을 그러나 구체화시키고 그리고 그것을 그야말로 그 이데올로기로 전파시키기 위해서 굉장히, 히틀러의 나치 세력이 신경을 많이 썼던 것이 바로 이 문화 정책입니다, 문화 정책.

소위 폴리틱 오브 컬처 또는 컬처 폴리틱이라고 하는, 그 뭐 문화 정치는 우리 나라에서도 지금 많이 이루어지고 있어요. 많이 이뤄지고 있는데 어쨌든 간에 그런 소위 독일의 괴팅이라고 하는 인제 그러한 문화상이죠, 문화상을 앞에 세워서 문화 정치를 많이 했는데, 그 때에 한 것이 뭐냐하면 소위 벤야민의 명제에 따르면 정치를 심미화하는 겁니다, 그 문화 정치.

그래서 정치적 이데올로기를 가장 깊이 그리고 가장 강렬하게 가장 자연스럽게 바로 대중들

에게 내면화시키기 위해서는 꼭 필요한 장치가 있는 데 그게 바로 심미적 과정이라는 것이다 라고 하는 거죠. 바로 그때 많이 동원되었던 것들이 물론 여러가지 매체들입니다.

무슨 그림도 있고, 신문도 있고, 또 문학도 있고 뭐 있지만 가장 효과적인 것이 당대 가장 인기를 끌고 있었던 매체인 바로 이 영화를 통해서 바로 이제 이데올로기가 저기 되었죠. 바로 이 부분에 바로 벤야민이 언급을 하면서 바로 이것에 대항해서 이것을 전복하는 명제를 세우지요. 어떻게 하면 심미적인 것을 정치화할 것인가 라고 하는 것.

## ◆2교시: 정치와 예술

### ▲ 벤야민이 말하는 예술의 정치화

말하자면 바로 이 말은 상당히 복잡합니다. 사실 간단한 게 아니고. 그래서 그 우리가 여기서 예술의 정치화라고 했을 때, 정치의 예술화라고 했을 때는 여기에는 당연히 쉽게 발견될 수 있는 예술이라고 하는 것이 벤야민에게 소위 아트라고 하는 게 벤야민에게 성립되는 겁니까? 성립되지 않는 겁니까? 우리가 사진론이나 무슨 여러 가지에서 봤지만. 이것은 예술이라고 하는 것은 소위 그 아우라의 권력을 소위 그런 지각적으로 시스템화한 것입니다.

그래서 벤야민의 아우라 발생사나 아니면 아우라의 역사를 충분히 그 때 제가 설명을 드렸습니다. 그렇기 때문에 소위 우리가 아트라고 하는 것은 사실은 뭐냐하면 아우라라고 하는 당연히 없어져야 되는 어떠한 것이 권력에 의해가지고 계속 권력의 도구로서 소위 아름다움이라고 하는 형식을 거쳐가지고 계속 잔존해 내려오게 하는 그러한 일종의 권력 도구입니다, 벤야민에게는.

그래서 그게 바로 당연히 없어져야 하는 거예요, 벤야민에게는. 특히 모더니라고 하는 시대에 들어와서는 그 근거가 없잖아요. 아우라가 생산될 수 있는 근거가 없다는 걸 제가 말씀드리지 않았습니까? 그렇기 때문에 바로 아트라고 하는 것은 벤야민에게는 당연히 없어져야 하는 겁니다. 하나의 이데올로기예요.

이런 점에서 볼 때, 바로 이 예술이라고 하는 것이 정치가 예술로 변화하려고 한다고 했을 때는 이게 딱 맞아 떨어진다는 애깁니다. 둘 다 이데올로기이기 때문에. 그리고 예술의 근원이라고 하는 것은 벤야민에게는 어디에 있었습니까? 소위 켈트에 있었죠, 그죠? 종교성하고 아주 밀접하게 연관된 것이라고 제가 말씀드렸습니다.

바로 그렇기 때문에 정치가 예술화된다고 하는 것은 정치를 종교 현상화 한다는 거예요. 종교 현상이라고 하는 것은 다시 말하자면 벤야민 식으로, 물론 종교 현상이 다 그런 건 아니지만, 말하자면 묻지마 믿음 체계죠, 일종의. 묻지마 믿음 체계, 아주 비판적으로 얘기하게 되면, 바로 그런 것 아니겠습니까? 바로 그렇기 때문에 더 이상 묻지 않고 이데올로기 속으로 전부 이제 그 통합될 수 있는 아주 좋은 그리고 가장 효과적이고 가장 자연스러운 도구가 무엇이나? 그것이 소위 아트라고 하는 것을 통해서 종교적인 그런 어떤 퍼셉션이 바로 이 아트라는 이름을 통해서 정치로 흘러 들어가는 길입니다.

그렇게 때문에 바로 그게 인제 파시즘이 그 추구하고 있는 문화 정책이라는 게 전부 저런 통로를 차지하고 있었던 거죠. 바로 그거를 통해가지고 벤야민은 거꾸로 뒤집어서 예술의 정치화다, 이렇게 얘기를 했지만 그렇다고 해서 이 말이 흔히 듣는, 우리가 얘기할 수 있는 것처럼 예술이라고 하는 것을 정치화하는 것이 아닙니다. 이 말을 역설적으로 얘기하면, 예술이 정치화되는 것에 뭘니까, 불가능성을 사실은 얘기할 수 있고, 또 하나는 뭐냐면 예술이 진짜 정치가 되려면, 이 정치와 이 정치는 조금 다른 겁니다, 그죠? 이 혁명적 정치가

되려면 예술이 정치적 에너지로 바뀌는 것이 아니라, 예술이 어떻게 되는 겁니까, 예술이 부정되어야 되는 겁니다.

예술의 정치화는 예술을 정치 속으로 끌어들이는 것이 아니라 바로 정치라는 이름으로 예술을 뺏니까, 예술의 허구라고 하는 것을 혹은 예술의 이데올로기적 성격을 바로 뺏니까, 붕괴시키는 거예요. 그게 다시 말하면 바로 벤야민이 포토그래피에 대해서 뭐라고 얘기했습니까? 포토그래피는 예술이 아니다 라고 얘기하지 않았습니까, 그죠? 예술이 아니다, 포토그래피는. 그리고 그 포토그래피의 잠재적 에너지를 바로 그 무력화시키는 데 가장 일조하는 것이 뭐냐? 그게 바로 소위 포토그래피를 무슨 예술인 것처럼 예술 사진으로 만드는 그런 트렌드다, 이렇게 얘기를 했을 때 바로 그걸 얘기를 하고 있죠. 그래서 이 말은 굉장히 복합적입니다.

예술이라고 하는 것이 정치화된다는 얘기가 아니라 바로 정치화한다고 하는 것이 예술을 없애는 일이다 라고 하는 그런 식으로 이 명제를 이해할 필요가 있어요. 그래서 그런 의미에서 우리가 보게 되면 바로 벤야민의 그런 그 영화론은 바로 이 전제, 이러한 큰 명제에서 나오고 있다는 것이죠.

그래서 이 명제가 얘기하고 있는 구체적인 질문은 그겁니다. 어떻게 이런 종교적으로 혹은 예술이란 이름으로 전통적인 권력 도구가 되어 왔고 그리고 그런 권력 도구에 의해서 순응하는 체계가 되어 있는 소위 인간의 지각 체계를 어떻게 전복시킬 것인가 라고 하는 것입니다, 그것은. 그게 전복되면 즉, 우리가 받아들이고 있는 시선이 달라져버리면 더 이상 받아들이지 않게 되리라 라고 하는 것이죠. 그리고 그것뿐만 아니라 받아들이는 시선이 달라지면 우리가 탄 걸 보게 될 것이라고 하는 것이죠.

그리고 탄 걸 보게 되면 그것이 지금 이데올로기로 전달되고 있는 어떤 세력들에 대한 강력한 저항 매체가 될 것이다 라고 하는 것입니다. 바로 그것을 가능하게 하고 있는 것이 벤야민에게는 바로 아우라를 붕괴시킨다 라고 하는 아우라를 해체시킨다고 하는 영상 이미지죠.

그래서 그런 점에서 포토나 필름이 그렇게 벤야민에게 중요했던 거예요, 사실은. 이 정치성의 백그라운드 하에서. 그래서 그런 점에서 볼 때, 우리가 이제 물어야 되는 것은 이러한 전진에서 벤야민은 어떻게 영화를 통해서 예술의 정치화라고 하는 테제를 검토하고 그리고 그것을 실증적으로 가능한 것으로 증거해내고 있는가라고 하는 것이 바로 복제 시대의 예술 작품이라고 하는 것에서 벤야민이 펼치고 있는 소위 영화론입니다. 그래서 우리는 그러한 측면에서 벤야민의 영화론을 볼 필요가 있어요.

#### ▲ 벤야민의 영화론

자, 벤야민의 영화를 필름을 얘기할 때 바로 필름에 대한 성찰의 백그라운드를 말씀을 드렸습니다. 그래서 우리는 필름을 통해서 벤야민이 보고자 하는 이런 여러 가지 문제를 혹은



그 성찰을 우리는 크게 좀 구도화시키면 벤야민은 필름을 크게 생산 증위하고 그 다음에 수용 증위로 나눠서 본다고 볼 수 있습니다.

그리고 이 생산 증위에서 가장 중요한 것이 바로 벤야민에게 얘기되고 있는 것이 바로 카메라라고 하는 그런 것이예요. 수용증에서 가장 중요한 것은 우리가 볼 때, 바로 군중이라고 하는 존재고, 또 하나는 바로 키노입니다. 영화관이죠. 바로 그런 문제예요. 그래서 영화는 키노에서 많은 사람들에게 의해서 수용되고 있는 것이죠. 바로 그런 점에서 수용 증위하고 그 다음에 생산 증위에서 일을 하는데 바로 생산 증위와 이 수용 증위가 어떠한 관계로 맺어져 있기에 벤야민이 바로 정치를 예술화하는 그런 것에 저항하는 그런 명제로서 예술의 정치화를 실현할 수 있는 거가 나타나게 되고 있습니다.

사실 그 복제 시대의 예술 작품에서는 뭐 여러 가지가 얘기가 되고 있습니다만, 가장 중요하게 다뤄지고 있는 문제가 바로 이런 문제입니다, 어떻게 카메라라고 하는 것이, 영화는 카메라를 통해서 하는데, 카메라라고 하는 것이 바로 지각 변화를 일으킬 수밖에 없는 거라고 하는 문제를 사실 구체적으로 다루고 있습니다. 벤야민은 독일의 서사극에 영향을 많이 받았습니다. 벌써 그것과도 아주 절묘하게 일치되고 있는 그러한 것들이 있는데요.

#### ▲ 브레히트 연극론: 소격효과

브레히트의 연극론은 소위(소격) 효과라고 부르는 것을 불러일으키는 연극 이론으로 알려져 있습니다. 그래서 이걸 소위 연극론의 문제지만, 희랍극 이후로 계속 결국은 그 연극이 가지고 있는 특성이라고 하는 것은 뭐냐 하면 바로 보는 사람들에게 수용자들에게 감정 이입을 가능하게 하는 것이었습니다.

감동을 주는 거죠, 한 마디로 보게 되면. 딴 게 아니고 연극 무대에서 벌어지고 있는 것이 무대에서 벌어지고 있는 일종의 공연임에도 불구하고 연극이 잘 되고 연극이 구체적인 궁극적인 목적이 어디에 있냐 하면 바로 보는 사람이 그게 무대가 아니라 현실이라고 받아들이게끔 만드는 것이다 라고 하는 것이죠.

그렇게 하려면 하나의 매개항이 있어야 하는데 그게 뭐냐, 소위 감정이입이다 라고 하는 겁니다. 이게 바로 아리스토텔레스 이후로 카타르시스 이론하고 같이 동일하게 카타르시스가 라고 하는 연극의 궁극적인 목적이 실현되려고 하면 그 전에 감정이입이 가능해야 됩니다.

그래서 연극이라고 하는 것이 공연의 가장 최종적인 어떤 구체적인 그런 결과가 카타르시스 라면 그 카타르시스를 불러일으키기 위한 당연한 프로세스가 있는데, 그 프로세스가 감정이입을 불러일으키는 프로세스다. 그게 연극이예요, 딴 게 아니고. 근데 그래서 그렇기 때문에 바로 그 희랍극 이래로 브레히트 이전까지가 전부 여러 가지의 형태의 연극 형식을 바꿔 오기는 했지만 그럼에도 불구하고 바로 이 카타르시스와 감정 이입이라고 하는 두 개의 가장 그 전통적인 연극의 그런 핵심 포인트들은 하나도 변하지 않았다는 거죠.

바로 이 부분을 끊어내면서 새로운 연극론을 인제 도입하고 있는 것이 브레히트의 소외극, 혹은 뭐라고 번역해야 될지 모르겠습니다만, 서사극이라고 부르기도 하고 또 뭐 소외극이라고 부르기도 하고 어쨌든 독일 말로는 엔트 프렘등이라고 소외라는 말을 씁니다.

소외라고 하는 것이 낯설게 만들기라고 하는 거예요. 그래서 브레히트의 연극론에 의하면, 터프하게 얘기하면 여러분 연극 좋아하시는 분은 알겠지만 독일의 피터 한트케라고 하는 그런 작가가 있습니다. 그래서 피터 한트케가 있는데, 그 사람들이 관객 모독이라고 하는 그런 작품이 있죠?

막 하다 관객 규탄할 때 막 욕지거리 내던지고 그리고 내려와 가지고 막 저거 하기도 하고 그러한 극들이 있는데 그것들은 무슨 그 자체가 난장판이고 난장적인 요소가 특성이 있는 것이 아니고 그럼으로 해가지고 무엇을 노리려고 하나면 소위 관객들로 하여금 감정 이입을 이제 파괴시키는 거예요, 가능성을 제거해보려는 거죠. 지금 여기는, 당신들은 지금 연극을 보고 있지, 현실 속에 있는 것이 아니다 라고 하는 것, 바로 이겁니다.

그래서 브레히트의 그 극을 보게 되면 뭐 그걸 하다가 갑자기 저기 뭐야 관중에게 배우가 특히 그런 특성들이 있지만 배우가 어떻게 합니까? 막 말을 걸죠. 얘기 이런다고 하는데 그게 맞아요? 이런 식으로 물어봐요. 그 물어보는 그걸 통해가지고 갑자기 끊어지는 게 뭐니까? 보는 사람들이 연극 보면서 막 끌려 들어가는데 갑자기 배우가 돌아서가지고 애 이러는데 맞아요? 그러면 뭐니까? 한 마디로 보면 어떻게 되는 거예요? 김세는 거지요, 뭐.

김 탁 새는 거 아니예요. 그런 식으로 계속 감정 이입을 차단시키는 방식으로 그럼으로 해가지고 효과가 감정 이입의 효과가 아니라 감동의 효과가 아니라 소외의 효과를 불러일으키려고 한다 라는 것입니다. 그래 가지고 나타나고 있는 궁극적인 브레히트 극의 목적이 뭐냐 하면 연극이라고 하는 것이 바로 감정 이입을 통해서 무대에서 벌어지고 있는 것을 아무런 비판적 수렴이 없이 군중들이 받아들이도록 만드는 목적을 지니고 있다면 소외극은 그걸 바로 그 연극의 목적은 감동이나 그리고 무대에서 벌어지고 있는 것을 그대로 내면화하는 그런데 목적이 있는 것이 아니라 무대에서 벌어지고 있는 것을 성찰하고 그리고 비판하는데 있다 라고 하는 것입니다.

#### ▲ 벤야민이 말하는 전통적인 연극과 아우라 현상

그러니까 벤야민 식으로 얘기하면 전통적인 연극은 아우라 현상과 동일한 거예요. 아우라는 어떻게 하지요? 보는 사람을 혹은 그 지각하는 사람은 어떻게 하지요? 그 안으로 끌어들이는 거, 그렇게 얘기하죠?

근데 아우라가 아니라 영상 이미지가 죽어있는 어떤 그러한 시각적 체험이라고 하는 트레이스의 경험이다. 트레이스는 흔적인데, 그 흔적의 경험은 뭐냐 하면 바로 나로 하여금 그런 그것으로부터 깨어나게 하는데 있다 라고 하는 것이죠.

그렇기 때문에 전통적인 연극이 잠들게 하는 것이라면 브레히트의 그 서사극은 관중으로 하여금 깨어나게 하는데 효과가 있습니다. 바로 그 벤야민의 논리도 그거죠, 사실은 다른 게 아니고. 벤야민에게 사진이나 영화나 그 영상 매체가 가지고 있는 가장 혁명적인 기능은 그런 뭐 심미적 경험의 기능은 깨어나기입니다. 깨어나게 만든다. 빠져들게 만드는 게 아니라. 이건 근본적으로 사실은 벤야민이 브레히트로부터 인제 그 영향을 받은 결과예요. 브레히트의 그런 소외극으로부터 받은 결과로 볼 수 있어요.

자, 바로 그 깨어나기로 하는데 있어서 가장 중요한 역할을 하는 것이 벤야민에게 카메라입니다. 카메라는 우선 바로 주목하려고 하는 것은 카메라가 하고 있는 역할 중의 하나가 뭐냐 하면 배우라고 하는 그 존재, 그 아우라를 해체하는데 있다 라고 하는 것이죠. 그래서 배우라고 하는 것은 전통적으로 연극이 감정 이입이 가능하고 그리고 그것이 카타르시스의 효과를 발생시키기 위해서는 몇 개의 조건이 필요하다.

그게 뭐냐고 하면 무대하고 하는 현장성, 그리고 뭘니까? 그 배우라고 하는 아우라 식으로 얘기하면 우상이 그랬지 않았습니까, 우상이 그런 것처럼 배우라고 하는 것의 물질성. 아니면 신체성입니다. 그 현장에 어떠한 것이 구체적으로 있다 라고 하는 것이죠, 그거죠. 동시에 그리고 바로 그 저기 뭐야 아우라가 바로 이 보는 사람, 관람자를 필요로 하는 것처럼 바로 연극도 관람자가 있다. 결국은 연극이라고 하는 것은 벤야민에게 시간적으로 얘기를 하게 되면 연속성의 경험입니다.

그러니까 군중과 보는 사람과 그 역할을 하고 있는 배우와 그리고 그 무대가 다시 말하자면 하나의 어떤 그런 토탈리티로서 그러니까 총체적으로서 바로 하나의 어떤 분위기를 형성해 낸다는 거죠. 그 분위기는 그 삼자가 그걸 요소로 하고 있는, 구성하고 있는 세계의 삼자가 바로 연속적 관계로 바로 상호 소통되는 것이다 라고 하는 거예요.

그 안에 빠져들면 우리가 뭐를 하게 되죠? 그것을 현실이라고 생각하게 되죠, 그죠? 더 이상 공연이 아니라. 현실이라고 하게 되면 그 안에서 벌어지고 있는 모든 것들이 우리의 그런 감각 체계로 들어와서 그것이 자연스럽게 내면화되어 버려요. 그것이 바로 그리스 비극을 보면서 카타르시스가 일어나는 근본적인 이유이죠.

비극의 무대 위에서는 고통스럽고 그리고 운명에 결국은 뭐라 그럴까요, 운명에 의해서 좌절당하는 희랍의 영웅들의 얘기가 아납니까? 그 영웅들의 얘기를 통해가지고 그러나 군중, 보는 사람들은 어떡하죠? 그 고통스러운 모습이나 운명에 좌절하는 모습을 보면서 해방을 느끼는 것이 카타르시스 아니예요. 근데 그게 어떻게 가능합니까?

그건 다른 것이 아니라 감정 이입 때문에 그렇습니다. 왜냐하면 우리가 해방을 못 느끼고 있는 것은 고통을 해소할 수 없기 때문이지요. 그렇지 않습니까? 문제를 해소할 수 없기 때문이죠. 그런데 무대 위에서 주인공들이 하는 게 뭘니까? 고통을 완전히 들어내는 거예요. 완전히 들어내는데 그것이 내가 들어내는 것이 아님에도 불구하고 그 들어내는 고통의 표현이 감정 이입을 통해가지고 내가 드러나는 것처럼 얘기가 전달되는 것이죠. 그럴 때 나는 뭘니까? 고통이 해방이 안 될 이유가 없어지는 거예요.

즉 억압 체계가 없어지는 거죠. 그러나 사실은 어떤 것입니까? 이미지네이션을 통해서, 그죠? 상상을 통해서든 구체적으로 아니라. 그게 왜 감정 이입과 그리고 그것이 그런 카타르시스의 관계가 맺어 지는가 이런 문제와 가장 구체적인 콘텍스트라고 한다면 바로 그 벤야민이 볼 때 연극이라고 하는 것이 원래 거기서 나온 것이기 때문에 그러한 컨티뉴어티 즉 연속성 개념의 어떤 시스템이다. 그 연속성 개념의 시스템을 그러나 붕괴시키고 있는 것이 뭐냐 하면 바로 카메라다. 카메라는 뭐니까, 결국은? 뭐니까? 그 아우라를 설명하는 방식하고 똑같아요. 말하자면 물질성을 없애버리는 겁니다.

이미지로 바꾸니까. 그렇잖아요? 연극은 배우라고 하는 신체와 직접 만나는 거예요. 우리가 제의에서 바로 우상을 직접 만나듯이. 그러나 영화는 그걸 이미지로 전달해주지요. 그리고 카메라는 특히 어떻습니까? 여러분 영화 촬영을 직접 보지 않고 그렸을지 모르지만 어디까지나 영화는 뭐니까? 한 장 한 장 조각으로 찍어서 뭐니까? 에디션한 거죠. 붙여서 시간성을 부여해가지고 그것이 움직여서 그것이 현장성을 지니게끔 그런 리컨스트럭션을 한 게 아닙니다.

영화에서는 바로 편집이 가장 중요한 요소로 작동이 되는데, 바로 그러한 측면이 있는 것처럼 결국은 카메라는, 카메라의 기능이라고 하는 것은 말하자면 연속성을 창출하는데 있지 않습니다. 연속성을 어떻게 하는 거죠? 연속성을 끊어내는데 있지요.

그래서 연극배우들이 영화를 하려고 할 때에 아주 어려움을 느낀다고 했을 때, 바로 그런 것 아닙니까? 연극은 연속적으로 계속 이어지는 그러한 연기인데, 영화는 계속 끊어내니까 이거 어떻게 해야 될지 모르겠다 라고 하는 그런 어려움. 또한 연극은 보는 사람들과 직접적으로 만남의 관계 속에서 이뤄지는 것인데, 이걸 카메라를 보고 해야 되니까 그리고 세트장에서, 그렇죠?

카메라를 보고 해야 되니까 이거 연기가 안 된다고 하는 그러한 어려움을 많이 그 호소하고 있는 이유가 바로 이 매체, 공연 방식의 차이에서 당연스럽게 나타나고 있는데 바로 이 카메라에 의해서 우리가 벤야민이 주목하고 있는 것은 다름 아닌 그런 카메라의 역할이 그러한 역할에 의해서 무엇이 불가능해지는 건가, 무엇이 불가능해지는가.

◆3교시: 카메라에 대한 벤야민의 사유

▲ 벤야민이 말하는 카메라: 우상 파괴

소위 배우라고 하는 요즘은 예를 들면 슈퍼스타라고 해서 소위 스타라고 하는 개념이 사실은 영화에서 스타 빼면 남는 게 사실 없지요. 한국 영화, 유감스럽게도 스타들만 만들어내고 영화는 망해버리는 그런 현상으로 되어버렸는데, 그게 참 안 된 현상입니다. 제가 볼 때는. 어쨌든 중요한 것은 영화에서 스타라고 하는 것이 사실은 벤야민이 스타 현상을 설명하면 반드시 분명히 이런 맥락에서 설명했을 거예요.

스타, 이건 철저하게 근거 없는 이데올로기다. 왜냐하면 카메라에 의해서 스타라고 하는 것이 생겨날 수가 없다는 거죠. 차라리 연극에서는 스타가 나타날 수 있다고. 그래서 그리고 왜 조건이 없는데 스타라고 하는 것이 가능한가 라고 하면 벤야민은 당연히 얘기하겠지요. 광고 때문이다, 홍보 때문이다 라고 하는 것이죠, 다른 게 아니고.

바로 그 사실은 맞는 얘기일 수 있습니다, 그렇지 않아요? 바로 무얼 가지고 영화배우에게 감정 이입이 되가지고 그들이 스타가 되는가 라고 하는 점은 사실 가만히 따져보면 우리가 굉장히 그 실증적으로 한 번 접근해보면 그게 과연 가능한가 라고 물어볼 필요가 있다는 거죠. 가능하지 않은 것을 가능하게 만들려면 뭔가 제3의 요소가 개입이 되어야 한다. 그게 뭐냐? 자본일 수 있고, 아니면 광고일 수 있고 뭐 여러 가지.

나와 대상 사이에 아무 그거 자체 내로는 아무 관계성을 지니지 않는 제3의 것이 바로 들어와 가지고 바로 어떤 권력 행사를 할 때 그것이 우리에게 그런 식으로 다가올 수 있다 라고 볼 수 있습니다. 바로 그러니까 벤야민의 카메라를 통해가지고 얘기하려고 하는 것은 바로 그런 일종의 우상 파괴이다. 그리고 더 나아가서는 소위 전통적인 바로 그런 연극에 의해서 더 깊이 있는 제의의, 컬트에 의해서 완전히 내재화되어 버린 그런 전통적인 시각 방식인 그러한 방식을 바로 불가능하게 만드는 게 바로 이 카메라다 라고 하는 것입니다.

바로 카메라는 배우를, 또는 현장성을, 그리고 시간성을 총체적인 신과 시간성을 전부 붕괴시키는 역할로 굉장히 중요한 기능을 한다 라는 것이죠. 그러나 카메라가 거기에서 끝나는 것이 아닙니다, 벤야민에게는. 카메라가 더 하고 있는 것은 바로 이 소위 시각적 무의식을 발견하게 한다 라고 합니다. 이게 참 곰곰이 생각해봐야 할 문제예요.

예를 들어서 카메라는 과거에 그런 회화가 아니면 그 저기 뭐야 전통적인 시각 이미지가 일종의 마술사의 어떤 그런 그 기능을 지니고 있는 거라면 즉 마술사는 어떻게 하느냐, 바로 그 병을 똑같이 고치지만 바로 벤야민의 마술사하고 외과 의사를 인제 예로 듭니다. 그러면 마술사도 옛날에는 뭐니까? 바로 샤먼인데 여기서 마술사를 샤먼이라고 할 수 있습니다.

샤먼도 병을 고치는 사람인데, 샤먼은 어떻게 병을 고칩니까? 보통 샤먼은 어떻게 하죠? 샤먼은 보통 말을 하거나 아니면 바로 접촉을 물론 하지만 그 접촉이라고 하는 것이 아주 적극적인 접촉이라기 보다는 어떤 그 부드러운 접촉, 벤야민 식으로 얘기하면 마술사의 병을

고치는 기능은 몸이라고 하는 것이다, 이렇게 얘기합니다.

#### ▲ 아우라에 대한 다양한 해석

아우라와 똑같은 방식으로 설명을 하고 있어요, 몸이라고. 거리를 통해서 거리를 유보하고 거리 속의 어떤 그런 마적인 힘을 붙여넣음으로 해가지고 그 거리를 통해서 병을 치료하는 것, 이게 뭐니까? 샤먼이에요, 다른 게 아니고. 그래서 샤먼은 분명히 어떤 그런 접촉 관계를 만들려고 하지만, 접촉 관계를 만들기 위해서 반드시 필요한 게 뭐냐고 하면 바로 일정한 거리이다, 몸이다 이렇게 얘기합니다.

이것은 사실 굉장히 미학적인 용어예요. 미학적인 용어에서 보면 심미적 거리라고 있는 게 있습니다. 심미적 거리. 우리가 누구를 감동시키려면요, 마치 우리가 경험적으로 얘기하게 되면 그 사람에게 가장 가까이 접근했을 때만 가능한, 여러분들 내가 일종의 연예술하고도 비슷할 수 있는데 내가 누군가를 진짜 한 마디로 사랑을 실현시키는, 내가 누구를 좋아하는 데 그 사람이 나를 사랑하게 만들려고 하려면 그 거리를 이용할 줄 알아야 한다는 겁니다, 거리를. 마치 진실을 나는 이런 사람이야, 나는 너를 너무너무 사랑해, 아니면 죽겠어 이렇게 하면 사랑이 실현 안 된다는 거예요.

그건 스탕달도 얘기했어요. 사랑이 실현 안 되는 거다. 바로 사랑을 실현시키려면 필연적인 거리가 유지되어야 된다고 하는 겁니다, 거리가. 그 거리를 통해서 힘이 행사될 때 상대방은 바로 그 거리 안으로 들어오게 되고 그 거리를 통해서 나와 그 사람은 뭐니까? 소통을 하게 된다는 것이죠. 이게 전통적인 어떤 그런 샤먼이 행사하고 있는 그러한 그런 그 효과고, 그래서 아까 카타르시스 얘기도 했지만 무대라고 하는 거리도 없으면 카타르시스 일어나지 않아요.

카타르시스가 일어나지 않습니다. 바로 그런 식으로 벤야민이 설명을 해요. 바로 그 이게 미학적 용어로 쓰게 되면, 그게 다른 게 아니고 심미적 거리라고 하는 것입니다. 어떤 예술 작품이 예술 수용자에게 감동을 주려면 반드시 필요한 거리가 있다. 그 거리가 완전히 수렴되어 버리면 그러면 예술적 감동이 안 일어난다는 거죠. 이 거리가 구체적으로 드러나면 이게 형식이에요, 따져보면. 이게 폼입니다, 폼.

왜 예술이 폼을 필요로 하는가 라고 하는 문제를 우리가 제기를 많이 해야 되는데, 내용이 직접적으로 전달되려면 그건 비명이나 아니면 악쓰기나 아니면 소음이나 그거 밖에는 안 돼요. 그것들은 우리에게 감동시키지 않습니다. 그게 어떻게 됩니까? 그게 형식으로 되어야죠, 형식으로.

형식으로 되게 되면 우리는 그것에 대해서 감동을 받게 되죠. 형식은 뭐냐, 다른 게 아니라 심리적 거리예요. 그런 식으로 우리 미학적으로 건너가면 그런 식으로 설명이 되는데요, 어쨌든 중요한 것은 벤야민이 얘기하고 있는 것은 바로 카메라가 작, 카메라의 기능은 전통적으로 내려오고 있는 이 마술사적인 몸을 가까움으로 바꾸는데 즉, 외과의사죠? 가까움으로

바꾼다. 외과의사는 똑같이 샤먼처럼 병을 치료하지만 병을 치료하기 위해서 거리를 유지하려고 하는 것이 아니라 뭐죠? 수술하죠. 오퍼레이션 하죠.

실제로 안으로 들어가는 겁니다. 바로 실제로 안으로 깊이 들어간다. 그래서 소위 그 전통적인 회화가 바로 샤먼처럼 일정한 그런 심미적 거리를 두고 그리고 어떤 그런 현상을 재현해서 보여줄 때 그 재현된 이미지의 수용 방식은 아우라의 수용 방식일 수밖에 없다 라고 하는 거죠. 그게 다른 아닌 아우라를 발생시키는 근본적인 이유다 라고 그렇게 얘기를 해요. 그렇게 얘기를 합니다.

그렇지만 카메라는 외과 의사처럼 대상 속으로, 대상에서 일정 거리를 취하는 게 아니라 바로 줌이란 걸 통해가지고 바로 대상의 깊은 곳까지 들어간다. 대상의 가장 깊은 곳까지 들어가게 되면 무엇이 보이느냐 라고 하는 것이지요.

이게 벤야민에게 굉장히 중요한 겁니다. 벤야민이 설명하려고 하는 것은 바로 심미적 거리를 통해서 생산되는 아우라의 의해서 가려졌던 사물의 이면들 아니면 사물의 벤야민의 언어를 그대로 빌리면 햇빛은 모습들, 그 네이크한, 뭐 색깔이나 아니면 어떤 부연 효과나 이런 걸 통해서 가려졌기 때문에 안 보였던 것들, 그러나 분명히 그 실제적인 대상에게 속해 있었던 것들. 그런 것들이 카메라에 의해서 적나라하게 드러난다고 하는 것입니다.

사실 그렇지 않습니까? 여러분들 뭐 사진 찍을 때 대체로 옆방으로 찍고 싶어 하는 이유가 있죠, 그죠? 그렇지 않습니까? 그리고 당당히 햇빛 앞에서 당당히 서서 찍으려고 하면 아, 나 안 찍을래, 안 찍을래 이러는 경우도 있지 않습니까?

아우라라고 하는 것을 통해가지고 바로 당연히 그 대상에 소속되어 있는 그리고 어찌면 그것이 아니면 그 대상이 존재할 수 없게 만드는 바로 에센스, 구체적인 에센스들을 바로 심미적 거리를 통해서 생산되고 있는 이미지들은 못 보게 한다는 거죠.

그러나 카메라는 외과 의사처럼 대상의 심부로 들어가서 다시 말하자면 아우라라고 말하는 것을 해체하고 심부로 들어가서 그 대상들의 그런 이면이나 아니면 대상들의 햇빛은 모습을 그대로 드러내면 그것이 벤야민은 바로 시각적 무의식의 그런 그 이미지라고 얘기를 하고 있습니다.

사실은 우리가 무얼 본다고 하는, 육안으로 보는 것은 제가 이거를 봐도 사실은 굉장히 많은 부분들을 보고 있다는 거죠. 그러나 우리의 육안이라는고 하는 것은 그것의 말 그대로 육안이나, 아니냐는 거죠. 이미 여기 뭐가 입력되어 있다는 거죠.

볼 것, 보지 않을 것, 중요한 것, 중요하지 않은 것, 아름다운 것, 아름답지 않은 것, 볼 만한 것, 볼 필요가 없는 것 뭐 이런 것들이 우리 눈 안에 이미 입력되어 있다는 거죠. 그래서 우리는 눈으로 보지만, 사실은 롤랑 바르트의 얘기지만, 보지 않는다. 뭐라고 합니까? 읽는다, 이렇게 얘기하지요. 바르트는 그런 식으로 얘기합니다. 우리는 만날 독서해, 보면서. 그겁니다. 즉, 더 정확하게 얘기하면, 바르트 식으로 얘기하면, 코드를 읽는다. 탈코드적인

것을 보지 않으려고 한다. 그러나 카메라는 입력된 게 없다, 그 얘기죠. 입력된 게 없기 때문에 카메라는 보면 있는 그대로 다 드러낸다 라고 하는 것. 그래서 바르트의 사진론에 의하면 디테일이 중요해지는데, 바로 이 디테일이라는 말이 세부다, 이렇게 얘기하는 것에 끝나는 것이 아니라 굉장히 인텐서티가 들어가 있는 그런 단어입니다.

그래서 그 바로 그림으로 해가지고 당연히 우리가 실제로 보고 있지만 한 번도 보지 않았던 것들을 벤야민은 바로 시각적 무의식의 세계라고 불러요. 바로 이 시각적 무의식의 세계를 바로 이미지로 드러낸다 라고 하는 것이죠, 벤야민이 그 카메라에 의해서. 이 카메라에 의해서 그리고 또 하나는 그것만이 아니라 그건 바로 사진하고도 직결되는 문제입니다. 사진도 바로 그거를 드러내지만 영화는 그러나 그거에 끝나는 것이 아니라 그렇게 찍은 시각적 무의식의 어떤 프레그먼트들을 편집에 의해서 연결한다. 즉, 몽타쥬죠.

몽타쥬 테크닉을 얘기합니다. 그래서 이 몽타쥬 테크닉은 그 당대의 그 가장 유명했던 그리고 가장 지금도 혁신적인, 영화가 있는 이래 가장 위대한, 영화 이론면에서 감독자이다 라고 평가를 받고 있는데 소위 에이젠슈타인이죠. 그래서 에이젠슈타인의 영화에 대해서 얘기하는 건 맞, 에이젠 소위 영화의 몽타쥬 테크닉이라고 하는 것은 소위 에이젠슈타인에 의해서 정초가 담긴 거죠. 그래서 바로 에이젠슈타인이 구사하고 있는 그런 영화의 테크닉으로 부터 인용된 부분이겠지만, 바로 영화는 몽타쥬 테크닉이다.

#### ▲ 벤야민이 사진론에서 주목하고자 한 것: 카메라 테크닉

그래서 벤야민이 보고 싶어하던 것은, 카메라와 카메라가 작용하는 카메라가 가지고 있는 그런 새로운 퍼셉션을 불러일으키는 작용하고 기능하고 동시에 카메라 테크닉, 흔히 말하자면 카메라를 다루는 방식. 카메라에 대한 말하자면 이해입니다. 바로 사진론으로 돌려 이해하게 되면, 벤야민의 사진론에서 나중에 사진의 부흥기라는 이름으로 설명하고 있는 게 뭐니까? 카메라와 카메라를 찍는 사람의 의식이 만났을 때 그게 앗제이고 그리고 잔더이죠. 바로 그런 건 마찬가지로 카메라만으로 안 됩니다.

카메라를 다루는 테크닉, 테크닉은 두 개입니다, 그러니까. 바로 매체 자체가 가지고 있는 테크닉결한 측면이 있고 그 매체를 다루는 테크닉결한 측면이 있어요. 이 두 개가 서로 만날 때에만 벤야민에게는 실제로 그 매체 안에 내재되어 있는 그러한 변화의 그런 에너지가 구체적으로 실현될 수 있다고 보는 것이죠. 바로 그런 것과 마찬가지로 벤야민이 카메라를 통해서 보려고 하는 것도 카메라라고 하는 그런 테크닉 자체와 그 다음에 또 하나의 테크닉인 카메라를 다루는 테크닉, 바로 그 문제입니다.

바로 그것은 카메라를 다루는 테크닉은 바로 몽타쥬에 있다. 에이젠슈타인이 왜 몽타쥬 테크닉을 사용했는가, 그거는 바로 에이젠슈타인의 벤야민과 마찬가지로 당대까지 에이젠슈타인도 굉장히 그런 소련의 어떤 그 혁명을 영화론적으로 실현하려고 했던 감독이었죠.

그래서 우리 포템킨이나 이러한 영화를 보면 잘 압니다. 그 사람의 목적이 어디에 있었는지



를 알지만 바로 벤야민의 그거를 실현하기 위해서 에이젠슈타인이 영화를 통해서 어떻게 민중이라고 하는 대상을 변화시킬 수 있을까 라고 하는 그러한 목적에 의해서 바로 에이젠슈타인이 창출해냈던 영화의, 영화적인 테크닉, 몽타쥬 테크닉. 몽타쥬 테크닉이 단순히 심리적인 이유에서 나온 게 아니고요, 벤야민이 바로 지적하고 있듯이 어떻게 하면 바로 이런 대중이라고 하는 그런 존재의 퍼셉션의 그러한 체계를 변화시킬 수 있는 기능을 발휘하게 할 수 있겠는가 라고 하는 그런 목적에서 나왔던 거고, 바로 그런 의미에서 이 몽타쥬와 몽타쥬 굉장히 중요하게 생각합니다.

#### ▲ 영화를 경험하는 것의 의미: 몽타쥬

사실 영화가 전달하고 있는 것은 혹은 영화를 경험한다는 것은 전부 몽타쥬죠. 어떻게 붙이느냐? 단 사진들을 갖고 우리가 영화를 얘기할 수 없습니다, 그죠? 그들이 영화가 뭔가를 얘기를 하고 우리가 어떤 의미 전달을 하고 있는 것은 그들이 연결되는 봉합선에 있죠, 그죠? 봉합선.

그래서 우리가 영화를 본다는 것은 사실 이미지를 보는 게 아니라 그것들이 연결되는 것을 따라가면서 발생되고 있는 영화로는 보이지 않는 봉합선, 보이지 않는 봉합선이 얘기하고 있는 것들을 우리가 경험하면 그게 우리는 사실 영화를 경험하는 겁니다. 그래서 매치 라고 하는 영화 이론가는 영화, 우리 이미지 보는 게 아니다, 안 보는 것을 계속 보고 있다 라고. 그렇죠? 그런 식으로 얘기하듯이. 마찬가지로 얘기입니다.

몽타쥬 테크닉이 벤야민이 상당히 중요하다 라고 얘기합니다. 결국 벤야민이 이 두 개의 카메라를, 영화를 생산 층위에서 이 카메라라고 하는 것을 통해서 설명하려고 하는 것은 바로 이 시각적 무의식의 세계와 그리고 시각적 무의식의 어떤 그런 단편적 장면들을 바로 연결하는 이 몽타쥬 테크닉에 의해서 나타나고 있는 그런 심리적 경험이 바로 전통적인 심리적 경험의 시스템을 더 이상 불가능하게 만드는 결과를 가져온다고 하는 것이죠.

그래서 바로 이 그거는 카메라를 통해서 기존적으로 우리가 습관화되어 있던 바로 그런 아우라를 간직하고 있는 그런 이미지와 다른, 시각적 무의식의 세계를 만난다 라고 하는 것. 또 하나는 바로 이 시각적 무의식의 장면들이 그런 어떤 그런 몽타쥬 테크닉에 의해서 바로 운동을 일으킴으로써 의해서 연상 체계를 허물어 뜨린다, 해서 우리가 지각한다고 하는 것은 말하자면 무얼 다르게 본다고 하는 것 보다는 그 지각의 프로세스가 어떠한 과정을 거쳐서 움직여나가, 사실 우리 뭘 받아들이는 방식은요, 사실 어떻습니까?

굉장히 자동화되어 있어요. 사실 제가 여러 가지 논문을 통해 제가 집중적으로 얘기하고 있는 바로 그런 부분들이예요. 우리의 지각 시스템이 얼마나 그런 문화 산업이나 우리의 그런 주변을 둘러싸고 있는 이미지 문화에 의해서 얼마나 자동화되어 있는가 라는 거. 우리는 절대로 빠져나갈 수 없습니다. 다른 식으로 느낄 수가 없어요.

왜냐하면 우리 지각의 그런 흐름 자체가 이미 회로를 따라서 이렇게 흘러가게끔 이미 완전

히 내면화되어 있다고 볼 수 있습니다. 우리는 딱 거 절대로 못 봐요. 제가 보기엔 그렇습니다. 그런데 톨랑 바르트도 그런 식으로 얘기를 하죠, 사실은. 바로 벤야민도 그렇습니다.

그래서 결국은 우리가 뭘 지각한다는 것은 아, 내가 이거 보고 저거 책상이구나 이게 아니라 바로 책상과 책상의 연결된 무엇 그리고 여러분들 앉아 있는 모습 뭐 이런 것들이 한꺼번에 다 흘러가면서 뭉니까, 하나의 연상 이미지로서 바로 하나의 나에게 흘러들어오는 겁니다, 그게. 그렇기 때문에 우리가 그것들 속으로 같이 빠져 들어가지고 바로 그것들을 따라서 움직여 나가고, 그것을 지각하고, 판단하고. 지각이 잘못됐는데 무슨 판단이 옳을 수 있어요? 그래서 우리 옛 말에 첫 단추를 잘못 꿴데 무슨 제대로 된 걸 할 수 있냐 이런 건 마찬가지입니다.

모든 우리의 대상이든, 우리 환경과의 만남이든 첫 번째의 단계는 무엇입니까? 지각입니다, 퍼셉션. 받아들이는 거예요. 그 다음에 소위 오성이 그걸 가지고 그걸 종합하고 그리고 이성에 의해서 판단이 일어나고 이제 그러는 것 아니겠습니까? 칸트 식으로 얘기하면은. 바로 그런 건데 지각의 가장 첫 번째 단계인데 지각이 잘못됐는데 무슨 판단이 일어납니까? 무슨 판단이 일어나요. 그게 말이 안 되는 소리라는 거죠.

그렇기 때문에 지각 단계에서 이게 뭔가 끊어져야 된다 라고 하는 것이 벤야민의 논리입니다.