# 생산적 삶을 위한 부정적 지침들

Dr. 강수미 (미학)

6강

벤야민의 사유에서 흥미로운 점 중 하나는 그의 이론이 우리가 소위 '부정적인 것'으로 인식하거나 판단해온 측면들에 대해 존재론적인 복권을 시도한다는 것이다. '부정적인 것'은 애초부터 그 자체로 존재의 의미가 없거나, 가치가 떨어지거나, 비난 받아 마땅한 것이 아니라, 대체로 우리의 문화가 역사적이고 경험적인 차원에서 시간이 축적되는 동안 그렇게 굳어진 것들에 가깝다. 하지만 벤야민은 초기 사유의 단계에서부터 이념이 '일회적이고 극단적인 것들의 연관관계'라고 정의함으로써, 역사로부터 소외되거나 평가절하된 것, 현재의 문화적 경험 속에서 기피되거나 배제되는 존재들에 정당한 값을 되돌려주고자 했다. 요컨대 벤야민은 가장 예외적이고 소외된 현상들을 주목하고, 그것의 가치를 복권할 뿐만 아니라 자신의 철학적 논변을 통해 의미의 갱신을 시도한 것이다.

1) 예술에서: 극단들은 "현상들의 지극히 독특하고 별스러운 것"으로서, 예술로 따지면 초기의 "지극히 무력하고 서툰 시도들뿐만 아니라 후기의 난숙한 현상들"까지 포괄한다. 이것들은 이념 속에 참여함으로써 개별적인 것에서 "총체성"으로 "구제" 된다.(Ⅰ/1, 227)

"독일 바로크 시대의 비애극은 (고대) 비극의 일그러진 모습으로 보였다. 순화된 취향의 입장에서 볼 때 그 작품들에서 낯설고 심지어 야만적으로까지 느낀 것이 그 도식에 어렵지 않게

들어맞았다. 그들의 국가대사극들의 중심 줄거리는 고대 궁정극을 왜곡한 것이고, 지나치게 과장된 장식은 그리스인들의 열정을, 그리고 피비린내 나는 결말효과는 비극적 파국을 왜곡한 것이었다. 이처럼 비애극은 스스로 비극의 투박한 르네상스로 나타났다. (...) 비애극을 르네상스 드라마로 볼 경우 그것이 지닌 가장 현저한 특징들은 그만큼 많은 양식사의 결함을 지닌 것으로 간주된다." (Ⅰ/1, 230-231)

"이른바 몰락의 시대는 늘 그렇다. 예술에서 가장 현실적인 것은 고립되고 완결된 작품이다. 그러나 때때로 완성된 작품은 아류들만이 도달할 수 있다. 그것은 예술들이 '몰락'하는 시대들, 예술들을 '욕구'하는 시대들이다." (Ⅰ/1, 235)

"이념은 여하한 등급도 규정하지 않으며, 각각의 개념단계가 분류들의 체계 내에서 그 바탕을 두는 일반성, 다시 말해 평균치의 일반성을 자체 내에 지니고 있지 않다." (Ⅰ/1, 218)

"심지어 이 경우에도 인식작업의 상공에서 바로크 분위기의 바닥 모를 나락으로 추락할 위험은 무시할 수 없다. 이 바로크 시대의 의미를 현재화해보려는 즉흥적 시도를 할 때마다 모순들 속에서 소용돌이치는 이 시대의 정신성의 모습이 불러일으키는 독특한 현기증이 생겨난다. (...) 멀리서 다가가는 관찰, 아니 총체성에 대한 조망을 우선 단념하는 관찰만이 어느 정도 금욕적인 훈련 속에서 정신을 견고하게 만들 수 있으며, 이 견고함만이 정신으로 하여금 그 파노라마의 광경 속에 자기 스스로를 제어할 수 있게 해준다. 이번 연구가 기술하고자 한 것이 바로 이 훈련과정이다." (Ⅰ/1, 237)

<u>2) 사랑의 관계에서:</u> 아름다움에 대한 다른 시선, 교육(교양)의 진정한 방향

"어떠한 아름다움보다 그의 마음을 더욱더 오래, 더욱더 사정없이 붙잡는 것은 얼굴의 주름살, 기미, 낡은 옷, 그리고 기울어진 걸음걸이다. (...) 잎으로 가려진 나무의 우묵한 곳에 은신처를 찾는 새처럼 감정은 사랑하는 육체의 그늘진 주름살, 투박한 몸짓, 그리고 눈에 잘 띄지 않는 결점을 찾아 그 안에 숨어 들어가 안전하게 은신처 안에서 몸을 움츠린다. 사모하는 사람에게 순식간에 일어나는 사랑의 떨림은 바로 거기, 결점이 되고 비난거리가 될 만한 것 안에 둥우리를 틀고 있다는 사실을 지나가는 사람은 아무도 알아채지 못한다." (IV/1, 92; 80)

"아이들은 건축, 정원일 혹은 가사일, 재단이나 목공일에서 생기는 폐기물에 끌린다. 바로 이 폐기물에서 아이들은 사물의 세계가 바로 자신들을 향해, 오로지 자신들에게만 보여주는 얼굴을 알아본다. 폐기물을 가지고 아이들은 어른의 작품을 모방하기보다는 아주 이질적인 재료들로 무언가를 만들어내는 놀이를 통해 그 재료들을 어떤 새롭고 비약적인 관계 안에 집어넣는다. 아이들은 이로써 자신들의 사물세계, 즉 커다란 세계 안에 있는 작은 세계를 자신들을 위해 만들어낸다. 아이들을 위해 특별히 무언가를 만들고자 한다면 우리는 이 작은 세계의 규범들을 새겨두어야 한다. 그 작은 세계의 소도구와 연장을 동원하여 우리 혼자 힘으로 아이들에게 도달할 것을 찾을 생각이 아니라면." (IV/1, 93; 81)

3) 삶의 도정에서: 강점과 단점, 성공과 실패, 파괴와 새로운 시작

"사람이 자신의 강점을 알게 되는 곳. 그곳은 그의 실패에서이다. 우리가 우리의 약점 때문에 성공을 거두지 못하는 곳에서 우리는 우리 자신을 업신여기고 그 약점을 부끄러워한다. 하지만 우리가 강한 곳에서 우리는 우리의 패배를 업신여기고 우리의 불운을 부끄러워한다. 승리와 행운을 통해 우리는 우리의 강점을 인식한다고?! 우리에게 그 어떤 것도 바로 우리의 강점만큼 우리의 깊은 약점들을 드러내는 게 없다는 걸 대체 누가 알지 못할까? (...) 우리는 그 실패들 속에서 온갖 부활의 술책들을 배우고 용의 피로 목욕하듯이 수치심 속에 목욕한다. (...) 특별하

고 끔찍한 종류의 거주, 그것이 모든 강점의 대가(代價)다. 그것은 탱크 속에서의 삶이다. 그 안에 들어가 거주하면, 우리는 어리석고 접근하기 어려운 존재가 되고, 모든 구덩이에 빠지고, 모든 장애물에 걸려 넘어지며, 오물을 헤집고 대지를 더럽힌다. 그러나 오직 그처럼 더럽혀진 곳에서만 우리는 정복되기 어려운 존재다." (IV/1, 371-372; 172-173)

"파괴적 성격은 단 하나의 구호만을 알고 있다. '공간을 마련하기'가 바로 그것이다. 파괴적 성격은 또한 단 하나의 행위만을 알고 있다. '물건들을 치우기'가 바로 그것이다. 신선한 공기와 확 트인 공간에 대한 욕구는 그 어떤 증오보다 강하다. 파괴적 성격은 젊고 명랑하다. 파괴는 젊게 만든다. 우리들의 나이들이 남긴 흔적을 다 없애주기 때문이다. 파괴는 명랑하게 만든다. 물건들을 없애버리는 것은 파괴하는 사람에게 완전한 환원을, 그렇다, 그 자신의 현 상태를 지워버리는 것을 의미하기 때문이다." (IV/1,396-397; 176-177)

"최상의 것을 잊지 말라: (...) 그 후 그의 삶에 변화를 가져온 상황이 발생했다. 맨 먼저 그는 시계를 없앴다. 그는 늦게 도착하는 법을 연습했으며, 다른 사람이 벌써 가버리고 없을 때 자리에 앉아 기다렸다. 그가 무언가를 찾아내려 했을 때 그것을 찾아내는 일이 드물었으며, 어딘가를 치워야만 하면 다른 곳은 그만큼 더 엉망이 되었다. (...) 그 당시 그는 그럭저럭 잘 지냈다. 그가 처리한 일은 별로 없었고 잘 처리되었다고 생각한 일은 아무 것도 없었다." (IV/1,407; 192)

"경험은 유통 가치가 떨어졌는데, 그것은 1914-1918년 사이에 세계사의 가장 끔찍한 경험들 중 하나를 겪은 세대의 일이다. 아마 그것은 보이는 것만큼 이상한 일이 아닐 것이다. 당시 사람들은 전쟁터에서 말없이 돌아오는 이들의 모습을 똑똑히 보지 않았던가? 전달 가능한 경험을 풍부하게 갖고 온 것이 아니라 그럴 경험이 거의 없는 상태로 돌아온 그들을? [...] 화가 파

울 클레처럼 복잡한 예술가와 [건축가] 아돌프 로스처럼 프로그램화 된 예술가는 둘 다, 갓 태어난 아기처럼 소리를 지르면서 이 시대의 더러운 기저귀 위에 누워 있는 벌거벗은 동시대인에게 눈을 돌리기 위해, 전승되어온 장중하고 고결한 인간상, 과거의 온갖 제물들로 치장한 인간상을 박차고 나온다." (Ⅱ/1, 214-216)

1933년 벤야민은 「경험과 빈곤」이라는 짧은 글에서, 제1차 세계대전을 겪은 이후 인류는 더 이상 내적으로 충만하고 총체적인 경험을 쌓을 수 없게 되었다고 썼다. 이는 마치 1915년 루카치가 『소설의 이론』 첫 대목에서 "별이 빛나는 창공을 보고, 갈 수가 있고 또 가야만 하는 길의 지도를 읽을 수 있었던 시대는 얼마나 행복했던가?"[1]라는 저 유명한 문장을 통해, 완결성과 총체성의 문화가 저문 근대를 애도했던 바와 공명하는 것처럼 들린다. 하지만 루카치와는 달리, 벤야민은 그런 진단을 하면서 근대인들이 직면한 경험의 빈곤 상태를 안타까워하지 않는다. 오히려 그는 역사적으로 보면 인류는 매번 경험의 "야만" 혹은 불모지 상태에서, 이전의 낡고 병든 것을 깨끗이 씻어내고, "처음부터 새로 시작"하는 삶을 건설해왔다고 단언한다. 어떻게 말인가? 데카르트 같은 철학자, 아인슈타인 같은 과학자, 클레나 로스 같은 예술가를 그 "건설자"의 예로 들면서, 벤야민이 제시하는 방법이란, "인정사정없이" 구(舊)세계의 "판"을 뒤엎고 아주 작은 것으로부터 "위대한 창조"를 이뤄내는 것이다. 부르주아 계급 중심의 관례화된 문화와 휴머니즘적 인간상을 보수(保守)하느라 피로해졌으며, 동시에 역설적이게도 엄청난 파괴와 비인간적인 전쟁을 초래해 경험의 야만상태에 떨어진 근대 인간 집단이 스스로를 구원할 길은 원점의 극히 미약한 것에서부터 다시 창조를 시작하는 것이라는 말이다.

벤야민은 당시 근대인들이 소외를 충격체험 속에서 내면화하는 동시에, 새로운 매체와 문화적 형식들이 제공하는 감각적 자극에 스스로를 무방비로 노출하면서 소외를 보상받고자 한다는 사실에 주목했다. 즉 경험이 체험으로 변질된 현재 상황을 의식적으로 각성하는 것이 아니라, 일시적이고 파편적이며, 선정적으로 감각을 자극

[1] 게오르그 루카치, 반성완 역, 『소설의 이론』, 심설당, 1998, p. 25.

하는 정보와 이미지에 휩쓸려 버리는 집단의 조건화된 경험 양상을 비판적으로 본 것이다. 사실 경험은 자기 의식적 행위가 가능하기 위한 하나의 전제조건이기도 하지만, 그 경험이 외적 자극과 사회적 이데올로기에 조건화된 경우에는 반대로 자기 의식적 행위를 제약하는 요소가 된다. 그래서 벤야민으로서는 전승된 가치를 단순히 반복하는 경험에도 동의할 수 없었고, 근대의 조건화된 체험에 대중이 매몰되는 상황에도 동의할 수 없었다. 그와는 달리 근대의 경험은 파괴적인 능동성을 수반하는, 궁극적으로는 세계 변혁으로서의 자기 변혁을 가능하게 해야 하는 것이었다. 이러한 논점은 벤야민의 후기 경험이론과 예술론을 통해 구체화됐는데, 그 내용이 상당히 급진적인 주장으로까지 나아간다. 그는 "경험의 빈곤" 상태에서 인류가 새로이 시작하는 경험, 테크놀로지로 조직된 새로운 자연에서 "새로운 야만의 방식"으로 형성해 가는 인간 지각을 논하기 때문이다. 자신의 예술이론에서 벤야민은 모더니티의 예술 경향을 관념론 미학 내부에 고착된 유미주의예술과 새로운 테크놀로지를 기반으로 출현한 예술, 이 둘의 정치학적 상황으로 분석하고, 후자의 가능성을 집중적으로 발굴하는 예술이론을 전개했다.