

## Walter Benjamin, "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit"(1936)

발터 벤야민, <기술복제 시대의 예술작품>

파시즘에 관한 문헌을 읽고 공부하는

CP Group(강유원, 김성열, 김재석, 박수민, 서민우, 신기철, 지주형)이  
번역한 것이다.

직역을 원칙으로 하되 뜻이 지나치게 통하지 않는 곳에서는 문장을  
다듬었다. [ ] 안의 말들은 역자들이 붙인 것이다.

<http://armarius.net>

예술의 정초와 그것의 다양한 형태의 발생은 우리 시대와는 상당히 다른 시대로, 그리고 사물과 상황에 대한 그들의 지배력이 우리의 것에 비교할 때 미미한 인간으로 거슬러 올라간다. 그러나 우리의 수단이 적응력과 정확성에 있어 경험한 놀라운 증가는 가까운 미래에 고대로부터 내려온 예술산업에서의 결정적인 변화를 전망케 한다. 모든 예술에는 더이상 예전과 마찬가지로 고찰되고 다루어질 수 없는 물리적인 부분이 있으며, 그것은 현대 과학과 현대의 실천의 영향으로부터 더이상 벗어나 있을 수 없다. 물질도, 공간도, 시간도 지난 20년 동안 예로부터 존재해왔던 그대로의 것은 아니다. 우리는 그렇게 거대한 혁신이 예술의 모든 기술을 변화시키고, 그렇게 함으로써 발명 그 자체가 영향을 끼치고, 마침내 예술의 개념 자체를 놀라운 방식으로 변화시키는 데에 이르리라는 것을 예기하지 않으면 안된다.

*Paul Valéry: Pièces sur l'art. [o. J.],  
p. 103/104 ("La conquête de l'ubiquité")*

## 서언

마르크스Marx가 자본주의적 생산양식 분석에 착수했을때, 이 생산양식은 막 시작되고 있었다. 마르크스는 자신의 연구가 예언적 가치를 가지도록 방향을 잡았다. 그는 자본주의적 생산의 기본관계로 거슬러 올라가 그것을 서술함으로써 장차 자본주의에 대해 우리가 예상할 수 있는 것이 무엇인지를 그 관계로부터 밝혀냈다. 그 결과 우리는 자본주의에 있어 프롤레타리아트에 대해 극심해지는 착취 뿐만 아니라 마침내 자본주의 자체의 철폐를 가능케하는 조건의 창출도 예상할 수 있게 되었다.

모든 문화의 영역에서 생산조건의 변화가 관철되기까지는, 하부구조의 변혁보다 훨씬 느리게 진행되는 상부구조의 변혁이 반 세기 이상 소요되었다. 그런 일이 어떤 형태로 벌어졌는지는 오늘날에 와서야 비로소 근거가 제시될 수 있다. 이러한 근거에는 어떤 예언적 요구가 제시되어야 한다. 그러나 이러한 요구는, 무계급 사회의 예술은 말할 것도 없고, 권력 장악 이후의 프롤레타리아트 예술에 관한 테제에보다는 오히려 현재 생산 조건하의 예술의 발전경향에 대한 테제에 상응한다. 예술발전경향의 변증법은 경제에서 못지 않게 상부구조에서도 드러난다. 그런 까닭에 예술발전경향 테제의 투쟁적 가치를 과소 평가하는 것은 그릇된 것일게다. 그 테제는 상당수의 전통적 개념들 — 이를테면 창조성 그리고 천재성, 영원한 가치 그리고 비의성秘意性 — 을 배제했거니와, 그 개념들의 무절제한 (그리고 아직까지도 절제하기 힘든) 적용은 파시즘적 의미에서의 사실적 자료의 조작을 초래한다. 예술이론에서 앞으로 새롭게 도입되는 개념들은 파시즘의 목적에는 전혀 쓸모가 없기 때문에 현재 통용되는 것들과는 구별된다. 반면에 이 개념들은 예술의 정치학에 있어 혁명적 요구를 형성하는 데에 유용할 것이다.

## I

예술작품은 원칙적으로 항상 복제가 가능하였다. 인간이 만든 것은 항상 인간에 의해 모방될 수 있었다. 이러한 모방은 또한 예술에서의 연습을 위해 도제들에 의해, 작품의 보급을 위해 장인에 의해, 마지막으로는 이윤을 추구하는 제3자에 의해 수행되었다. 이에 비해서 예술 작품의 기술적 복제는 새로운 것인데, 이는 역사에서 긴 간격을 두고, 그러나 점점 강렬하게 관철되었다. 그리스 사람들은 예술 작품의 기술적 복제의 두 가지 방법만을 알고 있었는데 그것은 주조鑄造와 인각印刻이었다. 청동과 테라코타와 주화는 그리스 사람들에게 의해 대량으로 생산될 수 있었던 유일한 예술작품이었다. 그밖의 모든 것들은 일회적이었으며 기술적으로 복제될 수

없었다. 목각으로써 판화가 처음으로 기술적으로 복제가 가능하게 되었으며, 판화는 인쇄를 통해 활자가 복제가 가능하기 전까지 오랫동안 그러하였다. 활자의 기술적인 복제가 가능해진 인쇄가 문학에서 불러 일으킨 엄청난 변화는 익히 알려져 있다. 여기서 세계사적 잣대로 고찰된 바로 그러한 현상들 중에서 이 변화는 물론 아주 중요하기는하나 하나의 특수한 예일 뿐이다. 목각에 더하여 중세 동안에 동판과 에칭이 등장하였고 또한 19세기 초에는 석판이 등장하였다.

석판과 함께 복제기술은 근본적으로 새로운 단계에 이르렀다. 목판에 새기거나 동판에 부식시키는 것과는 달리, 돌 위에 도면을 덮는 훨씬 더 간편한 절차는 판화에 최초로 가능성을 부여하였는데, 그것은 (전처럼) 판화제품들을 대량으로 공급할 뿐만 아니라 날마다 새로운 형태로 시장에 공급할 수도 있게 하였다. 판화는 석판을 통해서 일상을 삽화로 재현하는 능력을 갖게 되었다. 판화는 인쇄와 보조를 맞추기 시작하였다. 그러나 초기 단계에서 판화는 석판의 발명 이후 불과 몇 십년만에 사진에 의해 추월당했다. 사진으로 인해 손은 처음으로 시각적 복제 과정에서 가장 중요한 예술적 책무로부터 벗어났는데, 그 책무는 이제 오로지 렌즈를 통해 들여다보는 눈이 담당하게 되었다. 눈은 손으로 그리는 것보다 더 빨리 포착하기 때문에 시각적인 복제과정은 엄청나게 가속화되었고, 그에 따라 그 과정은 말하는 것과 보조를 맞출 수 있게 되었다. 영화촬영자는 작업실에서 연기가 말하는 것과 동일한 속도로 영사기를 돌리면서 영상을 고정시킨다. 석판에는 그림이 그려진 신문이 가상으로 숨겨져 있는 것처럼 사진에는 유성영화가 숨겨져 있다. 소리의 기술적 복제는 지난 세기 말에 이미 시작되었다. 방향을 같이하는 이러한 노력들은 폴 발레리가 다음과 같은 말로 특징지는 상황을 예견하게 하였다: "물과 가스와 전기가 거의 알아차릴 수 없는 조작에 의해 집안에 들어와 우리에게 시중드는 것처럼, 우리는 가볍게 건드리기만 해도 신호로 나타났다가 곧 사라지게 되는 영상이나 소리를 갖추게 될 것이다."<sup>1</sup> 1900년경에는 기술적 복제는 일정한 수준에 이르러 전래의 예술 작품 전체를 자신의 대상으로 삼았고, 전래의 예술작품의 영향력에 깊은 변화를 끼치기 시작했을 뿐만 아니라 예술적인 창작방식에서도 독자적인 위치를 차지하게 되었다. 이러한 수준에 대한 연구에 대해서는, 기술복제 수준의 두가지 서로 다른 표현 — 예술 작품의 복제와 영화 예술 — 이 어떻게 전래적 형태의 예술에 거꾸로 영향을 미쳤는가 보다 더 풍부한 단서를 제공하는 것이 없다.

## II

가장 완벽한 복제에도 여전히 하나의 것이 결여되어 있다: 예술작품의 여기와 지금 — 예술작품이 놓여 있는 장소에서의 일회적 현존이 그것이다. 그러나 이러한 일회적인 현존이 아닌 그밖의 어디에서도 역사는 이루어지지 않았거니와, 예술작품은 그것이 존속하는 동안 그 역사에 종속되어 왔다. 그것[역사]에는 예술작품이 시간의 경과에 따라 작품의 물리적 구조에서 겪은 변화 및 예술작품이 겪었을 소유관계의 변화가 포함된다.<sup>2</sup> 전자[물리적 변화]의 흔적은 화학적 혹은 물리적 방식의 분석을 통해서만 추적될 수 있거니와, 이 분석은 복제에서는 수행될 수 없다; 후자[소유관계의 변화]의 흔적은 전통에 관한 문제이거니와, 그것의 추적은 원작에 입각해서 출발해야만 한다.

원작의 여기와 지금이 그것의 진품성의 개념을 결정한다. 청동작품의 녹청에 대한 화학적 방식의 분석은 작품의 진품성 확인에 도움이 될 수 있다; 이와 마찬가지로 중세의 특정한 필사본이 15세기의 문서고에서 나왔다는 증거는 필사본의 진품성 확증에 도움이 될 수 있다. 진품성의 전 영역은 기술적인 — 그리고 물론 기

<sup>1</sup> Paul Valéry: Pièces sur l'art. [o. J.], p. 105 ("La conquête de l'ubiquité").

<sup>2</sup> 물론 예술작품의 역사는 그 이상을 포괄한다: 이를테면 모나리자의 역사는 17세기, 18세기, 19세기에 모나리자로부터 만들어진 복사물의 종류와 수를 포괄한다.

술적인 것만은 아니지만 — 복제가능성에서 벗어난다.<sup>3</sup> 그러나 진품성은 통상 모조로 낙인 찍힌 수공적 복제에 대해서는 자신의 완전한 권위를 유지하는 반면에, 기술복제에 대해서는 경우가 다르다. 그 이유는 두 가지이다. 첫째로 기술적 복제는 수공적 복제보다 원작에 대하여 더 자립적임이 입증된다. 기술적 복제는 이를테면 사진에서, 육안으로는 포착하지 못하지만, 위치를 조정할 수 있고 시점을 자의적으로 선택하는 렌즈로써만 원작의 의도를 부각시킬 수 있고, 또는 확대나 고속촬영과 같은 특정한 방식의 도움을 받아 자연적 시각이 전적으로 배제되는 화면을 고정시킴으로써 원작의 의도를 부각시킬 수 있다. 이것이 가장 중요한 것이다. 게다가 두번째로 기술적 복제는 원작의 모상을 원작 그 자체가 이룰 수 없는 상황에 옮겨놓을 수 있다. 무엇보다도 기술적 복제는, 사진이라는 형태가 되었건 음반의 형태가 되었건 수용자들이 원작의 모상에 더 가까이 갈 수 있게 한다. 대성당은 그 자리를 떠나 예술 애호가의 작업실에서 감상할 수 있게 되었다; 음악당이나 노천에서 연주된 합창곡은 방 안에서 들을 수 있게 되었다.

그밖에도 예술작품의 기술적 복제품이 처한 상황은 현존하는 예술작품을 훼손하지 않을지 모른다. 그러나 기술적 복제는 어떠한 경우에도 예술작품의 여기와 지금의 가치를 떨어뜨린다. 이것이 결코 예술작품에만 해당하지 않고, 또한 예를 들면 영화에서 관객 앞을 지나가는 풍경에도 해당한다해도, 이러한 과정[예술작품의 여기와 지금의 가치를 떨어뜨리는 기술적 복제 과정]을 통해 예술의 대상에서 가장 민감한 핵심이 건드려 지지만, 자연적 대상은 그렇게 손상받을 핵심을 가지고 있지 않다. 이것이 예술작품의 진품성이다. 사물의 진품성은 그 기원으로부터 전승될 수 있는 것에 이르기까지의, 물질적 지속으로부터 역사적 증거물에 이르기까지의 모든 것의 총괄이다. 후자[역사적 증거]는 전자[사물의 물질적 지속성]에 근거를 두고 있기 때문에, 전자가 사람의 능력을 벗어나게 되는 복제에 있어서는 후자, 즉 사물의 역사적 증거도 위협받게 된다. 물론 위협받게 되는 것은 역사적 증거 뿐이지만, 그러나 이처럼 위협받게 되는 것은 또한 사물의 권위[진품성]이다.<sup>4</sup>

우리는 여기서 누락된 것을 아우라Aura의 개념으로 집약해서 말할 수 있다: 예술작품의 기술적인 복제가능성의 시대에서 위축되는 것, 그것은 예술작품의 아우라이다. 그 과정은 징후적인데, 그것의 의미는 예술의 영역을 넘어서 있다. 복제기술은, 그것을 일반적으로 표현할 때, 복제된 것을 전통의 영역으로부터 단절시킨다. 복제기술은 복제품을 다량으로 복제함으로써 일회적 산물(창작된 예술작품)을 대량의 산물로 대치시킨다. 그리고 복제기술은 복제품이 그때그때의 상황에서 수용자와 대면하게 함으로써 복제된 것을 현실화한다. 이러한 두 가지 과정은 전승된 것의 엄청난 동요를 초래한다. 이는 곧 인류의 현재의 위기와 변혁의 이면인 전통의 동요이다. 이 과정은 오늘날의 대중운동과 매우 밀접한 관계에 있다. 대중운동의 가장 강력한 대리자는 영화다. 영화의 사회적 의미는 가장 긍정적인 형태에 있어서도, 그리고 바로 그 형태에 있어서는 이러한 파괴적인, 그것의 카타르시스적인 측면 없이는 생각될 수 없으니, 이는 곧 문화유산에서의 전통가치의 청산이다. 이러한 현상은 대작 역사 영화에서 가장 두드러지게 나타난다. 이러한 현상은 더욱더 광범위한 입장들을 그 영역 속으로 포함시킨다. 1927년 아벨 강스Abel Gance가 "셰익스피어Shakespeare, 렘브란트Rembrandt, 베토벤Beethoven은 영화화 될 것이다... 모든 전설, 모든 신화 그리고 모든 신화적 인물, 모든 종교 창시자, 아니 모

<sup>3</sup> 바로 진품성은 복제 불가능하기 때문에 어떤 복제방법의 집중적 투입 — 그것은 기술적인 것인데 — 은 진품성을 구별하고 그 정도를 정하는 지침을 제공했다. 그러한 구별을 해내는 것은 예술품 상인의 중요한 기능이였다. 예술품 상인들은 활자인쇄를 전후하여 목판의 다양한 사본을 구별하고 동판과 다양한 사본을 구별하는 데에 구체적으로 분명한 관심을 가졌다. 우리는 진품성이 만개하기도 전에 목판화의 발명과 더불어 진품성의 특질이 뿌리째 흔들렸다고 말할 수 있겠다. 중세의 마돈나 그림은 물론 그것이 제작될 때에는 아직 '진품'이 아니었다; 마돈나의 그림은 그 후의 여러 세기 동안에 진품이 되었으며, 아마도 바로 지난 세기에 최고조로 진품이 되었을 것이다.

<sup>4</sup> 아무리 하찮은 파우스트의 지방 공연이라도 그것이 바이마르의 초연과 관념적 경쟁을 하고 있다는 점에서 그 어떤 파우스트 영화보다도 우월하다. 그리고 우리가 무대 앞에서 전통적 내용 — 메피스토펠트 안에는 괴테의 청년기 친구인 요한 하인리히 메르크가 숨어 있다는 것 등등 — 에 관하여 상기할 수 있다는 것은 영화스크린 앞에서는 무가치하게 된다.

든 종교가... 카메라 빛에 의한 부활을 기다리며 영웅들은 [영화의] 문 앞에 몰려든다"<sup>5</sup>고 열광적으로 외쳤을 때 그는 그럴 생각도 없이 광범위한 청산으로 [우리들] 초대했던 것이다.

### III

거대한 역사적 시대의 내부에서는 인간집단의 모든 존재방식과 더불어 인간의 감각지각의 종류와 방식도 변화한다. 인간의 감각지각이 조직되는 종류와 방식 — 지각이 일어나는 매체 — 은 자연적으로뿐만 아니라 역사적으로도 제약되어 있다. 후기 로마의 예술산업과 빈Wien 창세기[\*민족 대이동기에 빈에서 만들어졌다고 하는 창세기 필사본]가 만들어진 민족 대이동의 시기는 고대와 다른 예술뿐만 아니라 다른 지각[방식]도 가지고 있었다. [민족대이동기의] 예술을 사장시켰던 고전적 전승의 중압감에 저항했던 빈 학파의 학자인 리글Alois Riegl과 비크호프Franz Wickhoff는 최초로 [그 시대의] 예술을 실마리로 삼아 예술이 통용된 시대에 있어서의 지각조직이 중요하다는 사상에 이르렀다. 따라서 그들의 인식이 뛰어나다 하여도, 그 인식은, 이 연구자들이 후기 로마시대의 지각에 고유한 형식적 특징을 지적하는 데에 만족했다는 점에서 그 한계가 있다. 그들은 이러한 지각의 변화 속에 표현된 사회적 변혁을 보여주려 하지 않았다 — 그리고 아마 기대하지도 못했을 것이다. 오늘날에는 그[지각변화에 따른 사회적 변화]에 상응하는 통찰의 여건이 더 유리한 상태에 있다. 그리고 우리 현대인들이 겪고 있는 지각 매체에서의 변화를 아우라의 붕괴로 파악할 수 있다면, 우리는 붕괴의 사회적 여건을 해명할 수 있을 것이다.

위에서 역사적 대상에 대하여 제안된 아우라의 개념을 자연적 대상의 아우라 개념에서 해명하는 것이 적절해졌다. 우리는 자연적 대상의 아우라를 먼 것 — 그것이 아무리 가까이 있다 해도 — 의 일회적 현상으로 정의한다. 어느 여름날 오후에 휴식을 취하면서 지평선 너머의 산의 능선 또는 휴식을 취하고 있는 사람들 위로 그들을 드리우는 어느 나뭇가지를 바라보는 것 — 이것은 이 산의 아우라, 이 나뭇가지의 아우라를 호흡한다는 것을 의미한다. 이러한 서술의 도움으로 오늘날의 아우라 붕괴의 사회적 조건을 통찰하기란 수월한 일이다. 아우라의 붕괴는 오늘날의 삶에 있어서 점점 늘어나는 대중의 의의와 연관된 두 가지 사정에 근거한다. 즉 사물을 공간적으로나 인간적으로 "더 가까이 가져오는 것"이 현대 대중의 충분히 열정적인 갈망이고,<sup>6</sup> 또한 그것의 복제의 수용을 통해 모든 소재의 일회성을 극복하려는 경향이 현대 대중의 갈망이다. 대상을 가장 가까이 있는 그림으로, 오히려 모사로, 복제로 소유하려는 욕구는 날마다 거부하기 어렵게 일어난다. 그리고 화보가 [많이] 실린 신문과 주간 뉴스[영화]가 마련해주는 복제는 분명 그림과는 다르다. 일시성과 반복성이 전자[복제]에 아주 긴밀하게 얽혀있듯이 후자[그림]에는 일회성과 지속이 아주 긴밀하게 얽혀 있다. 껍질로부터 대상을 분리해 내는 것, [즉] 아우라의 파괴는 [우리 시대] 지각의 특징이거나, 지각의 "세계 속에서의 동질적인 것에 대한 감각"이 너무 커져서 그 지각은 복제를 수단으로 삼아 일회적인 것으로부터도 동질적인 것을 획득해낸다. 따라서 이론의 영역에서 점점 증대하는 통계의 의의로서 두드러지는 것은 직관적인 영역에서도 나타난다. 대중에게 현실을 적응시키는 일이나 현실을 대중에게 적응시키는 일은 직관에 대해서 만큼이나 사유에 대해서도 무한한 범위의 과정이다.

<sup>5</sup> Abel Gance: Le temps de l'image est venu, in: L'art cinématographique II. Paris, p. 94-96.

<sup>6</sup> 인간적으로 대중에게 더 친숙하게 한다는 것은 그의 사회적 기능을 시야로부터 도외시한다는 것을 의미할 수 있다. 오늘날의 초상화가가 아침상에 가족에 둘러싸인 유명한 외과의사를 그릴 때, 예를 들면, 렘브란트 Rembrandt의 <해부학 강의>에서처럼 그를 그 직업의 대표자로 그리는 16세기의 화가들 보다 더 의사의 사회적 기능을 충실히 묘사한다는 것을 보증하는 것은 아무 것도 없다.

## IV

예술작품의 일회성은 예술작품이 전통의 맥락 안으로 편입되어 있는 것과 같다. 이러한 전통 자체는 물론 전적으로 살아있는 어떤 것, 비범하게 변화 가능한 어떤 것이다. 예를 들어 고대 비너스 상은 그 안에서 불길한 우상을 발견했던 중세의 수도사들에게서와는 다른, 그것을 숭배의 대상으로 삼았던 그리스인들에게서는 전통적 맥락 안에 서 있다. 그러나 그 둘이 같은 방식으로 마주한 것은 비너스 상의 일회성, 다른 말로 하면 그것의 아우라이다. 예술작품이 전통적 맥락 안으로 편입되는 최초의 방식은 예배의식에서 표현되었다. 우리가 알고 있듯이 가장 오래된 예술작품은 종교제도의 의식에서 생겨났는데, 처음에는 주술적인 제의의식 다음에는 종교적인 제의의식이다. 여기에는 다음과 같은 결정적인 의미가 있는데 이러한 예술작품의 아우라적인 존재방식은 결코 그것의 제의적 기능과 분리되지 않는다는 것이다.<sup>7</sup> 달리 말해서, '진정한' 예술작품의 독특한 가치는 예술작품의 본래적인 최초의 사용가치를 가졌던 제의에 기초를 두고 있다. 이러한 기초는 아무리 간접적으로 매개되어있다 해도(아무리 부차적인 것이 된다 하더라도), 미 의식儀式的 가장 세속적인 형식에서조차 세속화된 제의로서 그 모습을 드러낸다.<sup>8</sup> 르네상스와 더불어 형성되어 300년간 통용되었던 세속적 미의 숭배는 이 기간이 경과한 후에 세속적 미의 숭배가 겪었던 최초의 심각한 충격에 이르러 그 기초가 명백히 인식되고 있다. 즉 참으로 혁명적인 최초의 복제수단인 사진의 출현과 더불어 (동시에 사회주의의 출현과 더불어) 예술이 그후 100여년 뒤에는 아주 명확해진 위기가 다가옴을 감지하였을 때, 예술은 예술의 신학인 예술을 위한 예술의 이론으로 대응했다. 이 예술신학으로부터 더 나아가 '순수' 예술의 이념이라는 형태로 바로 하나의 부정적 신학이 생겨났는데, 그것은 어떤 사회적 기능뿐만 아니라 대상적 소재를 통한 어떤 규정도 거부한다. (시에서는 말라르메Stéphane Mallarmé가 최초로 이러한 입장에 이르렀다.)

이러한 연관이 그 정당성을 획득하게 하는 것은 기술복제시대의 예술작품을 다루는 고찰에 있어서는 불가결한 것이다. 왜냐하면 그것(연관)은 여기서 결정적인 인식을 제공하기 때문이다. 즉 예술작품의 기술적인 복제는 세계사에서 처음으로 제의에 의존하는 기생적인 존재방식으로부터 예술작품을 해방시켰다는 인식이 그것이다. 복제된 예술작품은 갈수록 더욱더 복제를 겨냥하는 예술작품의 복제품이 되어가고 있다.<sup>9</sup> 예를 들면

<sup>7</sup> '아무리 가까이 있다 해도 먼 것의 일회적 현상'이라는 아우라의 정의는 시공간적 지각의 범주에서의 예술작품의 제의적 가치의 형식화를 표현하는 것에 다름 아니다. 먼 것은 가까운 것의 대립물이다. 본질적으로 먼 것은 가까이 갈 수 없는 것이다. 사실상 가까이 갈 수 없다는 것은 제의적 형상의 주된 특징이다. 그것(종교적 형상)은 본성상 여전히 '아무리 가까이 있다 해도 먼 것'이다. 우리가 가까운 것을 그 질료로부터 획득할 수 있다 해도, 그것은 그 현상을 유지하고 있는 먼 것에게는 손상을 끼치지 않는다.

<sup>8</sup> 형상의 제의적 가치가 세속화됨에 따라 근본적으로 그것의 일회성에 대한 생각도 더 모호해진다. 제의적 형상에서 지배적인 현상의 일회성은 점점 더 예술가의 경험적인 일회성 혹은 예술가가 형성하는 수행의 일회성에 의해 수용자의 표상에서 배제된다. 물론 전적으로 남김없이 배제되는 것은 아니다. 진품성의 개념은 결코 중단되지 않아서 진정한 속성의 개념을 넘어서는 경향이 있다. (이는 특히 항상 물신숭배자의 면모를 가지고 있고 예술작품의 소유를 통해 그것의 제의적 힘에 가담하고 있는 수집가에서 두드러진다.) 어쨌든 진정성의 개념의 기능은 여전히 예술고찰에서 두드러진다: 예술의 세속화와 더불어 진정성은 제의적 가치를 대신한다.

<sup>9</sup> 영화에 있어서 생산물의 기술적 복제는 예를 들어 문학작품이나 회화에서와는 달리 대중적 보급에의 외부로부터 도입된 조건은 아니다. 영화의 기술적 복제는 직접적으로 영화 생산의 기술에 근거해 있다. 이는 가장 직접적인 방식으로 영화의 대중보급을 가능하게 할뿐만 아니라 오히려 이 기술은 대중적 보급을 그야말로 강요한다. 기술은 보급을 강요하는데, 왜냐하면 영화의 제작에 많은 비용이 들기에 이를테면 그림 하나를 살 수 있었던 한 개인은 더이상 영화를 살 수 없기 때문이다. 1927년에 규모있는 영화가 수지를 맞추려면 900만의 관객을 동원해야 한다는 계산이 있었다. 유성영화와 더불어 오히려 여기서는 처음에 [영화보급의] 흐름이 감소되었다; 관객은 언어의 한계 때문에 감소하였고 파시즘을 통한 국가 이익의 강조와 동시에 그런 일이 일어났다. 그러나 어쨌든 동시적임을 통해 완화된 이러한 감소에 주목하는 것보다 더 중요한 것은 파시즘과의 연관을 파악하는 일이다. 두 현상의 동시성은 경제위기에 근거한다. 대체로 보아 기존의 소유관계를 공공연한 폭력으로 고정시키고자 한 시도를 유발시켰던 동일한 [경제적] 혼란은 위기에 처한 영화자본의 유성영화 개발을 추진하도록 이끌었다. 그리고나서 유성영화의 도입은 잠시동안 안도의 한숨을 쉬게 하였다. 그런데 이는 그 유성영화가 관객을 새롭게 극장으로 이끌었을 뿐만 아니라 유성영화가 새로운 전기산업자본을 영화자본과 연대하도록 하였기 때문이기도 하다. 따라서 유성영화는 외부에서 보면 국가의 이익을 촉진시켰으나, 내부에서 보면 영화제작을 전보다 더욱더 국제화시켰다.

사진의 원판으로부터 다량의 인화가 가능하다; 진정한 인화본에 대한 물음은 아무런 의미가 없다. 그러나 예술 생산에서의 진품성의 척도가 무효화된 바로 그 순간 예술의 전 사회적 기능 또한 변혁되었다. 제의에 기초를 둔 예술의 사회적 기능의 자리에 다른 실천, 즉 정치에 기초한 예술의 사회적 기능이 대신 들어섰다.

## V

예술작품의 수용은 다양한 강조점과 함께 이루어졌는데, 그것들 중에 두 가지 대극점이 두드러진다. 이 강조점 중에 하나는 제의적 가치에 놓여 있고, 다른 하나는 예술 작품의 전시 가치에 놓여 있다.<sup>10,11</sup> 예술적 생산은 종교의식에 사용되는 형상물과 더불어 시작된다. 우리가 짐작할 수 있듯이 이러한 형상물에 관해서는 그것이 보여진다는 것보다는 그것이 현존한다는 것이 더 중요하다. 석기시대 인간이 동굴의 벽에 그렸던 사슴은 마법의 도구이다. 인간은 사슴을 동료들 앞에 전시하기도 했지만, 무엇보다도 그 사슴은 신령들에게 바쳐졌다. 이러한 제의적 가치 자체는 오늘날 심지어 예술작품을 은폐된 것 안에 머물도록 요구하는 것처럼 보인다: 어떠한 신상은 밀실에서 단지 사제들에게만 접근이 허용되었으며, 어떤 마돈나상은 거의 일년내내 가려져 있고, 중세 시대 사원에 있는 그 어떤 조각들은 관찰자들이 평지에서는 볼 수가 없다. 몇몇 예술활동이 제의의 모태로부터 해방됨으로써 예술활동의 산물의 전시기회가 증가한다. 여기저기 보내질 수 있는 초상화의 전시 가능성은 사원 내부의 고정된 장소를 차지하는 신상의 전시 가능성보다 더 크다. 판넬화의 전시 가능성은 그에 앞섰던 모자이크화나 프레스코화의 전시 가능성보다 더 크다. 성당 미사의 전시 가능성은 애당초에는 아마도 교향악의 전시 가능성보다 더 미약하지는 않았지만, 그렇다 하여도 교향악은 그것의 전시 가능성이 미사의 전시 가능성보다 더 커질 것이라고 확약된 시점에서 생겨났다.

예술작품의 기술적 복제의 다양한 방법과 더불어 예술작품의 전시 가능성이 엄청나게 증가함에 따라,

<sup>10</sup> 근본적으로 미의 개념을 구별되지 않는 것으로 포괄하는 (그에 따라 구별되는 것으로서는 배제하는) 관념론 미학에서는 이러한 양극성[제의적 가치와 전시적 가치]이 올바르게 취급될 수 없다. 그렇지만 양극성은 헤겔의 경우에는, 관념론의 한계 안에서 생각되어질 수 있는 만큼은 명확하게 제시된다. <<역사철학강의>>에서는 다음과 같이 말한다: "우리는 이미 오랫동안 이미지를 가지고 있었다: 일찍부터 경건함은 예배를 위해 필요로 했지만 아름다운 그림을 사용하지는 않았고 이것[아름다운 그림]은 오히려 예배에 방해가 되었다. 아름다운 그림에는 또한 외적인 것이 존재하고 있지만 그 외적인 것이 아름다운 것인 한 그 외적인 것의 정신은 인간에게 말을 건넨다. 그러나 저 예배에서는 어떤 사물에 대한 관계가 본질적인데, 왜냐하면 예배는 그 자체가 단지 영혼의 물질신적 둔화이기 때문이다 ... 아름다운 예술은 ... 예술이 이미 교회의 원리로부터 벗어났다 해도 ... 교회 그 자체에서 생겨났다." (Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Werke. Vollständige Ausgabe durch einen Verein von Freunden des Verewigten. Bd. 9: Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte. Hrsg. von Eduard Gans. Berlin 1837, p. 414.) 또한 <<미학 강의>>의 다음 구절은 헤겔이 이 문제를 감지하고 있었음을 증명한다. "... 우리는 예술작품을 신적인 것으로 숭상하고 숭배할 수 있음을 넘어서며, 그 예술작품들이 만드는 인상은 특별한 종류의 것이어서, 예술작품을 통해 우리에게 일어나는 것은 더욱 더 높은 시금석을 필요로 한다." (Hegel, 1. c. Bd. 10: Vorlesungen über die Aesthetik. Hrsg. von H. G. Hotho. Bd. 1. Berlin 1835, p. 14.)

<sup>11</sup> 예술적 수용의 첫번째 방식에서 두번째 방식으로의 이행은 예술적 수용 일반의 역사적 과정을 규정한다. 그렇지만 이 두 가지 양극적인 수용방식 간의 일정한 진폭은 원칙적으로 각각의 개별적 예술작품에 대해서 밝혀질 수 있다. 시스틴 성당의 마돈나를 예로 들어보자. 후베르트 그리메 Hubert Grimme의 연구 이래로 우리는 시스틴 성당의 마돈나가 원래 전시 목적으로 그려졌다는 것을 알고 있다. 그리메는 다음과 같은 질문을 통해서 자신의 연구를 시작하였다: 두 어린이가 기대어 서 있는, 그림의 전경에 있는 나무선반은 무엇인가? 더 나아가 그리메는 어떻게 해서 라파엘로가 하늘을 한 쌍의 휘장으로 장식하는데 이를 수 있었는가를 물었다. 연구는 시스틴 성당의 마돈나가 식스투스 교황의 공적인 영결식에 즈음하여 주문되었다는 것을 밝혀주었다. 교황들의 고별식은 베드로 성당의 어떤 소 예배당에서 거행되었다. 장엄한 영결식에서 라파엘로의 그림은 이 예배당의 오목한 벽감에 안치된 관 위에 걸렸다. 이 그림에서 라파엘로는 녹색 휘장으로 칸이 나뉘어진 벽감의 원경으로부터 어떻게 마돈나가 구름속에서 교황의 관 위로 가까이 가는가를 묘사하고 있다. 식스투스를 위한 장례식에서 라파엘로의 그림의 뛰어난 전시가치는 적절히 이용되었다. 얼마 후에 이 그림은 피아첸자에 있는 '검은 수도승' 교회에 있는 높은 제단에 놓여졌다. 이러한 유배의 이유는 로마교회의 의식에 있다. 로마교회의 의식은 장례식에 전시되었던 그림을 높은 제단의 종교 의식으로 가져가는 것을 금지한다. 라파엘로의 작품은 이러한 명령에 의해 어느정도 가치가 제한되었다. 그림에도 불구하고 그에 상응하는 가격을 받기 위해서 로마교황청은 그 댓가로 높은 제단에 그림을 거는 것을 묵인하기로 결정했다. 이목을 피하기 위해서 사람들은 그림을 멀리 떨어진 지방도시의 형제 수도원으로 보냈다.

예술작품의 양극[제의적 가치와 전시적 가치]의 양적인 변화는 원시시대에서와 마찬가지로 예술작품의 본질의 질적인 변화로 전환되었다. 다시 말해서 제의적 가치가 가졌던 절대적인 무게 때문에 원시시대의 예술작품이 우선적으로 마법의 도구 — 어느정도 나중에 가서야 우리가 예술작품으로 인정했던 — 가 되었던 것처럼, 전시적 가치가 가지는 절대적인 무게 때문에 오늘날 예술작품은 완전히 새로운 기능들을 가진 형상체가 되었거니와, 그 새로운 기능들 중에서 우리가 알고 있는 두드러진 예술적 기능은 나중에 부수적인 기능으로 인식될지도 모른다.<sup>12</sup> 오늘날 사진과 더 나아가 영화가 이러한 인식에 대한 가장 유효한 예증을 제시하고 있다는 것만은 확실하다.

## VI

사진에서는 전시적 가치가 제의적 가치를 전면적으로 밀어내기 시작한다. 그러나 후자[제의적 가치]가 저항없이 물러나지 않는다. 그것은 최후의 보루로 옮겨갔고, 그 보루는 인간의 얼굴이다. 초상이 초창기 사진의 중심점에 있었다는 것은 결코 우연적인 것이 아니다. 멀리 있거나 죽어버린 사랑하는 이에 대한 기억의 제의에서 이미지의 제의적 가치는 최후의 도피처를 갖는다. 인간 얼굴의 일시적인 표정에서 초기 사진으로부터의 아우라가 마지막으로 암시된다. 초기 사진의 우울하고도, 아무 것과도 비교될 수 없는 아름다움을 이루는 것은 바로 이것이다. 그러나 사람이 사진으로부터 물러날 때, 바로 거기서 전시적 가치가 비로소 제의적 가치를 능가한다. 이러한 과정에 전시적 가치의 자리를 부여했다는 것은 앓제Eugène Atget의 비견할 수 없는 의의이거니와, 그는 1900년경 사람이 없는 시점에서 파리의 거리를 포착했다. 사람들이 그는 파리의 거리를 범행현장처럼 찍었다고 말한 것은 아주 정당하다. 또한 범행현장에는 사람이 없다. 범행현장을 찍는 것은 증거[확보]를 위해서 하는 일이다. 사진 촬영은 앓제에 있어서 역사적 과정에서의 증거물이 되기 시작한다. 이것은 사진의 은폐된 정치적 의미가 된다. 이미 그 사진은 어떤 의미에서 수용을 요구한다. 자유롭게 표류하는 명상은 그 사진들에는 더이상 걸맞지 않는다. 사진은 보는 이를 불안하게 한다; 보는 이는 느낀다: 사진에 이르려면 어떤 길을 찾아야만 한다고. 같은 시기에 화보신문들이 그에게 이정표를 세워주기 시작한다. 이정표가 옳은 것이건 틀린 것이건 그건 마찬가지이다. 화보신문들에서 설명문구가 최초로 꼭 필요한 것이 되었다. 그리고 설명문구가 회화의 제목과는 전혀 다른 성격을 가진다는 것은 분명하다. 화보잡지에서 그림을 보는 이가 설명문구를 통해 얻게 되는 지침은 그후 곧 영화에서 더욱 더 정확하고도 단호해지는데, 영화에서는 모든 개별적 이미지의 파악이 모든 선행하는 이미지의 연속에 의해 미리 정해져서 나타나는 것이다.

## VII

19세기의 과정에서 회화와 사진 사이에서 각각의 생산품의 예술적 가치를 둘러싸고 벌어졌던 논쟁은 오늘날에도 어긋나고 혼란스러운 영향을 주고 있다. 그러나 이렇게 말하는 것이 그것의 의미를 거슬리는 것은 아니며,

<sup>12</sup> 브레히트Brecht는 다른 차원에서 유사한 고찰을 내놓는다: "하나의 예술 작품이 상품으로 변화할때, 새로이 생겨나는 물건에 예술작품이라는 개념이 더이상 적용되지 않는다면, 우리는 조심스럽고 신중하게, 그러나 과감하게 이 개념을 버려야만 하는데, 이때 우리는 이 사물의 기능 그 자체도 함께 청산하고자 하는 것은 아니다. 새로운 사물은 이런 관계를 거치지 않으면 안되며, 그것도 아무런 저의없이 거치지 않으면 안되지만, 이는 올바른 길에서 벗어나는 무책임한 탈선이 아니라 여기에서 일어나는 일은 사물을 근본으로부터 변화시키고, 그 과거를 없애버리는 일이 된 것이다. 그리하여 옛 개념이 다시 수용될지라도 — 옛 개념은 다시 수용될 것이다. 왜 안되겠는가? — 일찌기 그 개념이 지시했던 사물에 관한 기억은 그 개념에 의해서는 전혀 환기되지 않을 정도일 것이다."([Bertolt] Brecht: Versuche 8-10 [Heft] 3. Berlin 1931, p. 301/302; "Der Dreigroschenprozess")

오히려 그 의미를 더욱 두드러지게 할게다. 사실상 이 논쟁은 그 자체 쌍방에게 전혀 의식되지 못한 세계사적 변혁의 표현이었다. 기술복제의 시대가 예술을 그것의 제의적 토대로부터 분리시킴으로써 예술의 자율성이라는 가상假像은 영원히 없어졌다. 그러나 이로써 제시된 예술의 기능변화는 19세기의 시야에서 배제되었다. 그리고 영화의 발전을 체험한 20세기에도 이것은 오랫동안 간과되었다.

사람들이 일찌기 사진이 예술인가 하는 문제의 해결을 둘러싸고 많은 쓸데없는 통찰력을 발휘했었다면 — 사진의 발명을 통해서 예술의 전체 성격이 변화된 것은 아닌가 하는 선결 문제를 제기하지도 않은 채 — 영화이론가들은 상응하는 경솔한 문제설정을 성급하게 답습하였다. 그러나 사진이 전래의 미학에 제시했던 어려움은 영화가 전래의 미학에 예고했던 어려움에 비하면 어린이 장난이었다. 영화이론 시초를 특징짓는 맹목적인 억지는 이에 기인한다. 따라서 예를 들면 아벨 강스는 영화를 상형문자와 비교한다: "우리는 굉장히 주목할 만한 과거로의 복귀로 인하여 다시금 이집트인의 표현수준에 이르렀다 ... 우리의 눈이 아직 그것에 이르지 못했기 때문에 영상언어는 아직 성숙하지 못하였다. 더욱이 영상언어에서 표현되고 있는 것에 대해서 아직 충분한 주의와 숭배가 없다."<sup>13</sup> 혹은 세브랭-마르스Séverin-Mars는 다음과 같이 쓰고 있다: "어떤 예술에 ... 이보다 더 시적이며 동시에 더 현실적인 꿈이 주어졌겠는가! 그러한 입장에서 고찰한다면 영화는 전혀 비교할만한 것이 없는 표현수단이라 할 것이며, 가장 고귀한 성향의 사람만이 그의 삶의 도정의 가장 완전하고 신비스러운 순간에 영화의 분위기로 들어갈 수 있을게다."<sup>14</sup> 알렉상드르 아르누Alexandre Arnoux는 무성영화에 대한 그 자신의 환상을 바로 다음과 같은 물음으로 끝맺고 있다: "우리가 무성영화를 가지고 해온 모든 대담한 표현들은 결국 기도祈禱의 정의定義로 귀착되는 건 아닐까?"<sup>15</sup> 영화를 "예술"에 귀속시키려는 노고가 어떻게 이러한 이론가들로 하여금 무분별하게 영화에 독특한 제의적 요소를 넣어서 해석하도록 강요하는지를 살펴 보는 것은 매우 교훈적이다. 그렇지만 이러한 사색들이 공표되던 시기에 이미 "여론L'Opinion publique"과 "콜드러시La ruée vers l'or"와 같은 작품들이 있었다. 그렇다고해서 이것이 아벨 강스가 상형문자와의 비교를 끌어들이는 것을 가로 막지는 못하는 것이고, 세브랭-마르스는 사람들이 프라 안젤리코Fra Angelico의 그림에 관해서 이야기할 수 있었던 것처럼 영화에 관하여 이야기하고 있다. 오늘날에도 여전히 특히 반동적인 작가들이 영화의 의미를 그러한 경향에서 찾으며 바로 성스러운 것은 아니라해도 초자연적인 것에서 찾으려 한다는 것은 주목할 만하다. 라인하르트Max Reinhardt가 '한여름 밤의 꿈'을 영화화하였을 때 베르펠Franz Werfel은 다음과 같이 설파하였다. 즉 지금까지 영화의 예술 영역으로의 약진에 방해가 되었던 것은 의심할 여지없이 길거리, 실내, 정거장, 음식점, 자동차 그리고 해변이라는 외부세계의 내용없는 복사였다. "영화는 자신의 참다운 의미, 자신의 현실적 가능성을 아직은 파악하지 못하고 있다 ... 그것들[의미와 가능성]은 자연적인 수단과 탁월한 설득력으로써 동화적인 것, 기적적인 것, 초자연적인 것을 표현할 수 있는 영화의 특유한 능력에 있다."<sup>16</sup>

## VIII

무대배우의 연기는 관객에게 배우 자신을 통하여 직접 명확하게 제시된다; 이에 반하여 영화배우의 연기는 관객에게 기계장치를 통하여 제시된다. 후자는 두 가지를 결과로 갖는다. 영화배우의 연기를 관객 앞에 전해주는

<sup>13</sup> Abel Gance, 1. c. <S. 14>, p. 100/101.

<sup>14</sup> cit. Abel Gance, 1. c. <S. 14>, p. 100.

<sup>15</sup> Alexandre Arnoux: Cinema. Paris 1929, p. 28.

<sup>16</sup> Franz Werfel: Ein Sommernachtstraum. Ein Film von Shakespeare und Reinhardt. "Neues Wiener Journal", cit. Lu, 15 novembre 1935.

기계장치는 이러한 연기를 통합적 전체로 고려할 필요가 없다. 기계장치는 카메라맨의 지휘 아래 이러한 연기를 따라 움직이며 위치를 잡는다. 필름편집자가 그에게 주어진 재료로부터 구성하는, [여러] 위치[장면]의 연속이 완전히 편집된 영화를 구성한다. 영화는 일정한 수의 동작의 순간을 포함하고 있는데, 그것들 자체는 클로즈업과 같은 특수장면은 말할 것도 없이 카메라에게 인식되어야만 하는 것이다. 따라서 배우의 연기는 일련의 시각적 테스트를 받게 된다. 이것이 영화배우의 연기가 기계장치를 통해 보여진다는 상황의 첫 번째 귀결이다. 두 번째 귀결은 영화배우는 곧바로 자신의 연기를 관객에게 제시하지 못하기 때문에 무대배우에게 주어진, 공연하면서 관객에게 연기를 맞추는 가능성을 가지지 못한다는 데에 기인한다. 그 때문에 관객은 배우와의 친밀한 접촉에 의해 전혀 방해받지 않는 비평가의 태도로 들어선다. 관객은 기계장치에 감정이입이 될 때만 배우에게 감정이입이 된다. 그러므로 관객은 기계장치의 태도를 넘겨받아서 검사시험하는 것이다.<sup>17</sup> 이는 제의적 가치가 드러날 수 있는 태도가 결코 아니다.

## IX

영화에서는 배우가 기계장치에게 자기자신을 연기해 보이는 것이 배우가 관객에게 다른 인물을 연기해 보이는 것보다 훨씬 더 중요하다. 시험연기를 통한 배우의 이런 변신을 알아차린 최초의 사람 중의 하나는 피란델로 Luigi Pirandello였다. 그가 자신의 소설 <<영화화되다>>에서 이것에 대해 언급한 것은 사태의 부정적 측면을 부각시키는 것으로 제한되기는 하나, 타당한 것이다. 더욱이 그 언급은 무성영화에만 해당하는 것도 아니다. 왜냐하면 유성영화는 이 문제에 있어서 근본적인 것이 전혀 변하지 않았기 때문이다. 하나의 기계장치 — 또는, 유성영화의 경우에는 두 개 — 에 대면해서 연기가 이루어진다는 것은 여전히 결정적이다. 피란델로는 "영화배우는 유배지에 있는 것처럼 느낀다. 무대로부터 유배되었을 뿐만 아니라 자기 자신의 인격으로부터도 유배되었다. 그는 모호한 불안과 함께 해명하기 어려운 공허함을 감지하는데, 이 공허함은 그의 육체가 떨어져 나가는 현상이 되기 때문에 일어나며, 그가 사라져버리고, 그의 실재성, 그의 삶, 그의 목소리, 그가 움직임으로써 발생하는 소음도 박탈되어, 한순간 화면 위에서 흔들리다가 곧 정적 속으로 소멸되는 무성의 영상으로 변환되기 때문에 일어나는 것이다 ... 작은 기계장치는 자신의 그림자를 가지고 관객 앞에서 재주를 부릴 것이다; 그리고 배우 자신은 기계장치 앞에서 재주부리는 것에 만족해야만 한다"<sup>18</sup>고 쓰고 있다. 우리는 그와 같은 상황을 다음과 같이 말할 수 있다: 처음으로 — 그리고 이것이 영화가 해낸 일이다. — 인간은 과연 자신의 전체적인 생동적 인격을 가지고 있으나 그것[인격]의 아우라를 포기하면서 일할 수 밖에 없는 처지에 놓인다. 아우라는 인간의 지금과 여기에 결부되어 있기 때문이다. 아우라의 모사는 없다. 무대 위에서 맥베드 Macbeth 주변에 있는 아우라는, 현장에 있는 관객에게는 맥베드를 연기하는 배우 주위에 있는 아우라와 분리될 수 없다. 그러나 영화제작소에서의 촬영의 특이한 점은, 촬영이 관객의 자리에 기계장치를 설정한다는 데에 있다. 그리하여 배우를 둘러싼 아우라는 떨어져나갈 수밖에 없고 그와 동시에 배우가 연기하는 인물의 아우라도 떨어져나갈 수밖에 없는 것이다.

<sup>17</sup> "영화는 ... [다음과 같은 것을] 제시한다 (또는 제시할 수 있다): 인간의 행동에 관한 유용하고 상세한 정보 ... 성격으로부터는 어떤 동기유발도 일어나지 않으며, 인물의 내면 생활은 결코 주요 원인을 제공하지 않으며, 좀처럼 줄거리의 주된 결과가 되지 않는다." (Brecht, l. c. <S. 20>, p. 268.) 기계장치가 영화배우에게서 성취하는 검사시험 가능영역의 확장은 경제적 상황[영화산업을 비롯한 경제적 구조]을 통해 개인에게 등장하게 된 검사시험 가능영역의 비상한 확장에 상응한다. 그러므로 직능검사의 의의는 계속해서 커진다. 직능검사에서는 개인의 수행능력의 단면斷面들이 중요하다. 영화촬영과 직능검사는 전문가 위원회 앞에서 행해진다. 영화제작소 촬영감독은 정확하게 직능검사에서 시험관이 서있는 위치에 서있다.

<sup>18</sup> Luigi Pirandello: On tourne, cit. Léon Pierre-Quint: Signification du cinéma, in: L'art cinématographique II, l. c. <S. 14>, p. 14/15.

피란델로와 같은 극작가가 바로, 우리가 연극이 처해있는 것을 보고 있는 위기의 근원을 자기도 모르게 영화의 특징과 연관시키는 것은 놀라운 일이 아니다. 철저히 기술적 복제에 붙잡혀 있는 예술 작품에 대해서는, 아니 — 영화처럼 — 기술적 복제에서 기원하는 예술작품에 대해서는 사실상 무대의 예술작품보다 더 결정적인 대비물은 없다. 모든 상세한 고찰은 이것을 확증한다. 전문적 관찰자는 오래전부터 영화연출에서는 "사람이 가능한 한 적게 '연기'함으로써 가장 큰 효과가 거의 언제나 얻어진다"는 것을 알고 있었다. ... 아른하임 Rudolf Arnheim은 1932년에 "최근의 발전은 배우를 우리가 특성에 따라 고르고 ... 적당한 장소에 배치하는 소도구처럼 취급하는 데에 있다"<sup>19</sup>고 보고 있다. 이런 견해에는 어떤 다른 것이 아주 밀접하게 연관되어 있다. 무대 위에서 연기하는 배우는 자신을 하나의 역할 속에 옮겨 넣는다. 영화배우에게는 그러한 것이 거의 허용되지 않는다. 그[영화배우]의 연기는 어디까지나 통일된 연기가 아니라 많은 개별적인 연기들이 합해진 것이다. 촬영소의 임대료, 상대 역의 변동, 무대장치들과 같은 것에 대한 부수적인 고려 외에도, 연기자의 연기를 일련의 조립가능한 에피소드로 나누는 기계도 기본적으로 필요하다. 무엇보다도 조명이 문제가 되는데, 그것의 설치 는 화면 위에서는 통일적이고 신속한 경과로 나타나서 진행되는 장면을 일련의 개별적으로 촬영된 장면들로 처리하게 하는데, 이 촬영들은 제작소에서는 몇 시간에 걸쳐 여러 상황에서 나누어지는 것이다. 몽타주기법에 대해서는 말할 것도 없다. 그러므로 창문에서 뛰어내리는 것이 제작소에서는 받침대로부터 뛰어내리는 형태로 촬영될 수 있으나, 이어지는 도주逃走는 경우에 따라 몇 주 후에 야외촬영될 수 있는 것이다. 그밖에 더욱 더 역설적인 경우를 구상해 내기는 수월한 일이다. 문 두드리는 소리에 배우가 동시에 놀랄 것을 요구할 수도 있다. 이렇게 동시에 일어나는 일이 바라는대로 일어나지 않을 수도 있다. 그때 감독은 경우에 따라서는 배우가 제작소에 다시 나올 때, 예고 없이 그의 뒤에서 총을 쏘게하는 임시 방책을 취할 수가 있다. 배우가 이 순간에 놀라는 것이 촬영될 수 있고, 영화 속으로 조립될 수 있다. 지금까지 예술이 만개할 수 있는 유일한 영역으로 간주되어온 "아름다운 가상假像"의 왕국으로부터 예술이 빠져 나왔다는 것을 더 강렬하게 보여주는 것은 아무 것도 없다.

## X

피란델로가 서술하고 있듯이, 기구 앞에서의 배우의 낯설음은 거울 속의 자신의 모습 앞에서의 인간의 낯설음과 본래 같은 종류의 것이다. 그러나 이제 거울의 상이 사람으로부터 떼어져서 옮길 수 있게 되었다. 그리고

<sup>19</sup> Rudolf Arnheim: Film als Kunst. Berlin 1932. p. 176/177. — 영화감독을 무대의 실제와 분리시키는 의견상 부차적으로 보이는 세부적 사항들은, 이러한 상관관계에서 보면 매우 흥미를 끈다. 무엇보다도 드라이어 Carl Theodor Dreyer가 <잔다르크 La Passion de Jeanne D'Arc>에서 했던 바와 같은, 연기자로 하여금 아무런 화장없이 연기하게 한 것이 이러한 시도이다. 그는 종교재판소를 구성하는 데 필요한 40여 명의 연기자를 찾아내는 데 수 개월을 소요했다. 이러한 배우를 찾아내는 일은 좀처럼 구하기 힘든 소도구를 찾아내는 일과 비슷했다. 드라이어는 나이, 키, 얼굴 모습이 비슷한 사람을 피하기 위해 무척 노력했다. (cf. Maurice Schultz: Le masquillage, in: L'art cinématographique VI. Paris 1929, p. 65/66.) 배우가 소도구가 된다면, 다른 한편 소도구가 배우의 역할을 하는 경우도 드문 일은 아니다. 어쨌든 영화가 소도구에 어떤 역할을 부여하는 상황에 처하게 되는 것은 전혀 특이한 일이 아니다. 무수히 많은 사례에서 끄집어 낸 임의의 사례들 대신에 특별한 설득력을 가진 사례를 하나 들어보자. 움직이고 있는 시계는 무대 위에서는 언제나 방해가 될 뿐이다. 시간을 재는 시계의 역할은 무대에서는 용납될 수 없다. 자연주의 연극에서까지도 천문학의 시간은 무대의 시간과 충돌할 것이다. 이러한 상황에서 영화가 필요할 때마다 언제나 시계에 의한 시간계산을 이용할 수 있다는 것은 영화가 갖는 매우 두드러진 특징이다. 다른 많은 특징들에서 보다는 바로 이러한 특징에서 우리는 보다 분명하게, 영화에서는 경우에 따라서 하나하나의 도구가 중요한 기능을 담당할 수 있다는 사실을 알 수 있겠다. 여기에서부터 단 한걸음만 나가면 푸돌킨 Wsewolod Pudowkin의 주장, 즉 "어떤 대상과 결합하고 또 그 대상에 바탕을 두고 있는 배우의 연기는 ... 항상 영화 구성의 가장 강력한 방법 중의 하나"라는 주장에 이르게 된다. (W. Pudowkin: Filmregie und Filmmanuskript. [Bücher der Praxis, Bd. 5] Berlin 1928, p. 126.) 따라서 영화는, 어떻게 해서 물질이 인간과 함께 연기하는가를 보여줄 수 있는 최초의 예술수단이다. 그렇기 때문에 영화는 유물론적 연기의 뛰어난 도구가 될 수가 있는 것이다.

어디로 옮겨지는가? 관중의 앞으로.<sup>20</sup> 이에 대한 [관중 앞이라는] 의식은 영화배우로부터 한순간도 사라지지 않는다. 영화배우는, 그가 기구 앞에 서 있는 동안에도, 결국에는 관중과 관계하고 있음을 안다: 시장을 형성하는 구매자라는 관중과. 그가 자신의 노동력 뿐만 아니라, 몸과 마음을 다 바쳐 봉사하는 이러한 시장은, 그에게 정해진 연기를 하는 순간에는, 공장에서 만들어지는 그 어떤 상품이 그러한 것처럼, 그에게 실감나지 않는다. 이러한 상황이, 피란델로에 따르면, 기구 앞에 선 배우를 엄습하는 중압감, 새로운 불안감에서 그 몫을 하는 것이 아닐까? 영화는 아우라의 위축에 대해 영화제작소 밖에서의 "퍼스널리티"라는 인위적 구축물로써 응답한다. 영화자본에 의해 촉진되는 스타숭배는 인격성이라는 마력을 간직하고 있는데, 이 마력은 이미 오래 전부터 자신의 상품적 특성이라는 타락한 마력에서만 존립하는 것이다. 영화자본이 발언권을 쥐고 있는 한, 오늘날의 영화에게는 일반적으로 예술에 관한 전래의 표상에 대해 혁명적인 비판을 촉진한다는 것 이외의 다른 혁명적 기여를 인정해줄 수가 없다. 우리는 오늘날의 영화가 특수한 경우에는 그것을 넘어서 사회적 상황, 심지어는 소유질서에 대한 혁명적인 비판을 촉진시킬 수 있다는 것을 부인하지 않는다. 그러나 오늘날의 연구의 중점은 서구의 영화산업의 중점과 마찬가지로 그것에 놓여있지 않다.

모든 이가 영화가 보여주는 연기를 반쯤은 전문가로서 본다는 것은 스포츠의 경우에서와 마찬가지로 바로 영화의 기술과 관련되어 있다. 우리는 이러한 사실의 이해를 얻기 위해서는 신문배달소년 집단이 자신들의 자전거에 기대서서 자전거 경주 결과를 토론하는 것을 한 번만 들으면 된다. 신문발행인들이 배달소년들을 위해 경주를 여는 것은 까닭 없는 것이 아니다. 이것은 참가자들에게 큰 관심을 불러 일으킨다. 왜냐하면 이러한 행사의 승자는 신문배달소년에서 자전거 경주자로 지위가 높아질 기회를 갖게 되기 때문이다. 그래서 예를 들면 주간 뉴스 영화는 모든 이에게 걸가는 행인에서 영화의 엑스트라로 지위가 높아질 기회를 부여한다. 이렇게 해서 그는 경우에 따라서는 자신이 하나의 예술작품 안에 — 우리는 베르토프Dziga Wertoff의 "레닌에 관한 세 노래Drei Lieder um Lenin"나 이벤스Joris Ivens의 "탄광광부Borinage"를 생각해볼 수 있다 — 들어가 있음을 알게 된다. 모든 오늘날의 사람들은 영화화되려는 요구를 가질 수 있다. 이러한 요구는 오늘날의 문학계의 역사적 상황을 살펴봄으로써 가장 잘 명료해진다. 수백년 동안 문학계 사정은 소수의 글쓰는 사람에 대해 수천배의 독자가 대립해 있었다는 것이다. 거기에 지난 세기말에 하나의 변화가 일어났다. 점점 새로운 정치적, 종교적, 학문적, 직업적 기관지와 지방지를 독자들에게 보급하게 된 언론의 점진적 확장과 더불어 점점 더 많은 독자층이 — 처음에는 일시적이었지만 — 결과적으로 필자가 되었다. 이는 일간신문이 "독자투고란"을 독자에게 열어주면서 시작되었으며, 그에 따라 오늘날에는 노동과정에서 유럽인 중에는 원칙적으로 어디에선가 노동 체험, 항의, 르포르타주 또는 그와 유사한 것을 발표할 기회를 갖지 않은 이는 없다. 이로써 바야흐로 저자와 대중의 구별은 그 원칙적인 성격을 상실해가고 있다. 그 구별은 기능상의 구별, 그때 그때 이렇게 저렇게 되어가는 구별이 된다. 독자는 언제든지 필자가 될 준비가 되어있다. 독자는 좋은 싫든 고도로 전문화된 작업과정에서 전문가가 될 수밖에 없었고, 그러한 전문가로서 — 하찮은 일의 전문가일 뿐이기는 하나 — 저자로 등장할 기회를 얻는다. 소비에트 연방에서는 노동 자체라야 발언권을 가진다(말발이 선다). 그리고 노동을 말로 표현하는 것은 노동의 수행에 요구되는 능력의 일부를 이룬다. 글을 쓰는 권능은 이제 더이상 전문 교육이 아닌

<sup>20</sup> 여기서 확인할 수 있는, 복제기술을 통한 전시방식의 변화는 정치에 있어서도 두드러진다. 부르주아 민주주의의 오늘날의 위기는 통치자의 전시에 대하여 결정적인 조건들의 위기를 내포한다. 민주주의는 통치자를 직접적으로 몸소 대표자들 앞에 전시한다. 의회는 통치자의 대중이다! 연설자가 연설하는 동안 수없이 많은 이들이 들을 수 있고 곧이어 수없이 많은 사람들이 볼 수 있게 하는 촬영기구가 개량됨으로써 이러한 촬영기구 앞의 정치인의 전시가 두드러지게 된다. 의회는 연극무대와 동시에 황폐화된다. 라디오와 영화는 전문적인 연기자만의 기능뿐만 아니라 통치자들이 하듯이 통치자들 앞에서 자기자신을 표출하는 이들의 기능까지도 바꾸어 놓는다. 이러한 변화의 경향은 그들의 다양한 전문적 과제와는 무관하게 영화배우와 통치자에 있어서는 동일하다. 이 경향은 특정한 사회적 조건하에서 그 기능을 시험할 수도 있고 새로이 떠맡을 수도 있는 제도의 확립을 촉진한다. 이것은 새로운 도태, [즉] 그로인해 스타와 독재자가 승리자로 등장하는 기구 앞에서의 도태를 낳아놓는다.

다방면의 기술교육에 기초하며 그리하여 공동의 재산이 되는 것이다.<sup>21</sup>

이 모든 것은 즉시 영화로 전용될 수 있는데, 문학에서는 수백년 요구되었던 전용이 영화에서는 수십년의 과정에서 이루어졌다. 영화의 실제 — 특히 러시아의 그것 — 에서 이러한 전용은 여기저기서 이미 현실화되었기 때문이다. 러시아 영화에서 접하게 되는 배우의 일부는 우리가 말하는 의미에서의 배우가 아니라 스스로를 — 그것도 우선 그들의 노동과정에서 — 연출하는 사람들이다. 서유럽에서는 영화의 자본주의적 착취가, 현대인이 자신의 복제에 대해 가지고 있는 정당한 요구를 고려하지 못하도록 하고 있다. 이러한 상황에서는 영화산업은 환상적인 생각이나 모호한 사색을 통해서 대중의 참여를 자극하는 데에만 관심을 가질 뿐이다.

## XI

영화, 그리고 특히 유성영화촬영은 지금까지 어디에서도 그리고 어느 시기에도 상상할 수 없었던 광경을 보여준다. 영화는 더이상 어떤 입각점도 속해있지 않은 과정을 표현하는데, 그것으로부터 보면 연기과정 자체에 속하지 않는 촬영기구, 조명장치, 조력자 등은 관객의 시야에 들어오지 않는다. (관객의 눈의 위치가 촬영기구의 위치와 일치하지 않으면.) 이러한 상황은 어떤 다른 상황보다도 영화제작소에서의 한 장면과 무대 위에서의 장면 사이에 성립하는 이른바 유사성을 피상적이고 지엽적인 것으로 만든다. [연극]무대는 원칙적으로 거기서 일어나는 사건이 즉시 허상으로 간파될 수 없는 장소임을 알고 있다. 이에 반해서 영화에서의 촬영장면에는 이러한 장소가 존재하지 않는다. 영화의 허상적인 본질은 2차적 [후속 작업에서 생겨난] 본질이다; 그것은 편집의 산물이다. 다시 말해서: 영화제작소에서 기계장치는 현실 속으로 아주 깊숙히 침투되어 있기 때문에, 기계장치라는 이물질에서 벗어난 현실의 순수한 측면은 특수한 절차의 결과, 즉 특별히 조정된 카메라를 통한 촬영의 결과이며, 같은 종류의 다른 촬영과의 조립에 의해 생겨난 결과이다. 기계장치에서 벗어난 실재의 측면은 여기서 가장 예술적인 측면이 되었고, 직접적인 현실의 광경은 기술의 나라의 푸른 꽃[\*낭만주의 문학의 동경憧憬의 상징]이 되었다.

연극의 사태에 비해 아주 두드러지는 그러한 [영화의] 사태는 회화가 처해있는 사태와 대비해보면 더욱 계발적이다. 여기서 우리는 카메라 조작자는 화가와 어떤 관계에 있는가라는 물음을 제기하지 않으면 안된다.

<sup>21</sup> 당해 기술의 특권적 성격은 사라지고 있다. 헉슬리Aldous Huxley는 다음과 같이 쓰고 있다: "기술적 진보는 ... 통속성에 이르렀다 ... 기술적 복제가능성과 운전기는 글자와 그림의 생각할 수도 없는 복제를 가능하게 하였다. 보편적 학교 교육과 비교적 높은 임금은 책을 읽을 줄 알고 읽을거리와 그림책을 살 수 있는 막대한 대중을 창출했다. 이것을 준비하기 위해서 중공업이 세워졌다. 그러나 이제 예술적 재능은 몹시 희귀한 어떤 것이다; 이로부터 ... 어느 시대, 어떤 곳에서나 예술적 생산의 대부분은 보잘 것 없었다고 하는 귀결이 나온다. 그러나 오늘날 모든 예술적 생산에서 조잡한 것의 비율은 전에 그러했던 것보다 더 크다 ... 우리는 여기서 단순한 산술적 사태 앞에 서게 된다. 지난 세기[19세기]를 경과하면서 서유럽의 인구는 두 배 이상으로 늘어났다. 그러나 내가 추측해보건대, 읽을 거리와 그림책은 적어도 1:20의 비율로, 어쩌면 1:50이나 1:100의 비율로 늘어났다. x백만의 인구 중에 n명이 예술적 재능을 가지고 있다면, 2x백만명의 인구 중에는 2n명의 예술적 재능이 있을 법한다. 이제 상황은 다음과 같이 요약될 수 있다. 백년 전에는 읽을거리와 그림책 한 페이지가 출판되었다면, 그에 비해서 오늘날에는 20페이지, 아니 적어도 100페이지가 출판된다. 다른 한편으로 100년 전에는 한 명의 예술적 재능이 존재했다면, 오늘날에는 그 대신 두 명이 존재한다. 나는 보편적 학교교육의 결과로 과거에는 자신의 재능을 펼쳐보이지 못했을 수많은 잠재적 재능들이 오늘날에는 생산적으로 될 수 있다는 것을 인정한다. 그러므로 우리는 다음을 가정해보자 ... 예전에는 한 명의 예술적 재능이 있었던 것에 비해 오늘날에는 세 명 또는 오히려 네 명의 예술적 재능이 있고, 아무리 그렇다해도 읽을거리와 그림책의 소비가 재능있는 작가와 화가의 자연적인 생산을 훨씬 넘어섰다는 것은 의심할 여지가 없다. 들을거리에서도 사정은 다르지 않다. 경제적 번영, 축음기, 라디오는 공중을 만들어 내었는데, 들을거리에 대한 그들의 소비는 인구의 증가와 그에 걸맞는 재능있는 음악가의 정상적인 증가와는 전혀 비례하지 않는다. 그러므로 모든 예술에서, 절대적으로 말해서나 상대적으로 말해서나 조야粗野한 것의 생산이 이전보다 훨씬 더 늘어났다고 하는 것이 분명해진다; 그리고 민중이 오늘날과 같이 지나칠 정도로 읽을거리, 그림책 그리고 들을거리에 대한 막대한 소비를 계속하는 한 상황은 여전히 그러할 수밖에 없다." (Aldous Huxley: Croisière d'hiver. Voyage en Amérique Centrale (1933) [Traduction de Jules Castier]. Paris 1935. p. 273-275.) 이러한 고찰방식은 분명히 진보적이지 않다.

이에 답하기 위해 외과의술에 아주 능숙한 의사라는 개념에 의거하는 비유를 이용해보자. 외과의사는 질서의 한 극을 표현하고 있고 그 질서의 다른 극에는 마법사가 서 있다. 손을 얹어 환자를 치유하는 마법사의 태도는 환자를 수술하는 외과의사의 태도와는 다르다. 마법사는 자신과 환자 사이의 자연스러운 거리를 유지한다; 더 정확하게 말하면: 마술사는 — 올려놓은 자신의 손을 통하여 — 거리를 조금만 좁히고 — 자신의 권위를 통하여 — 거리를 매우 늘이기도 한다. 외과의사는 거꾸로 처신한다: 그는 — 환자의 내부에 들어감으로써 — 환자와의 거리를 매우 좁히며 — 그의 손이 신중하게 환자의 기관 아래서 움직임으로써 — 거리를 약간 늘이기도 한다. 한마디로 말해서: 마법사(여전히 임상의 속에 잠복해 있는)와는 달리 외과의사는 결정적 순간에 자신의 환자를 인간 대 인간으로 대하기를 포기한다; 그는 오히려 수술을 함으로써 환자 안으로 들어간다. — 마술사와 외과의사의 관계는 화가와 카메라맨의 관계와 같다. 화가는 작업할 때 주어진 대상에 대하여 자연스러운 거리를 지키지만, 그에 반해서 카메라맨은 대상의 조직으로 깊숙히 들어간다.<sup>22</sup> 두 사람이 획득하는 상像是 엄청나게 다르다. 화가의 상은 총체적인 것이고, 카메라맨의 상은 그 부분들이 새로운 법칙에 따라 결합되는, 여러 개의 단편들이다. 그리하여 오늘날의 사람들에게는 영화의 실재 묘사는 비교할 바 없이 의미심장한데, 그 이유는 현대인이 예술작품에 대해 마땅히 요구할 수 있는 기계장치에서 벗어난 현실의 측면을 영화의 실재 묘사는 바로 기계장치의 집중적인 투입에 입각하여 드러내기 때문이다.

## XII

예술작품의 기술적 복제가능성은 예술에 대한 대중의 태도를 변화시키고 있다. 예를 들어 피카소에 대한 반동적 태도로부터 예를 들어 채플린에 대한 진보적 태도로 바뀌는 것이다. 이때 진보적 태도는 예술작품에서는 바라보고 체험하는데에서 느끼는 즐거움이 전문적인 비평가의 태도와 직접적으로 내적으로 연관되어 있다는 특징을 가진다. 그러한 연관은 중요한 사회적인 지표이다. 다시 말해서 예술의 사회적 의의가 줄어들수록 관중에 있어서의 비평적 태도와 감상적 태도는 — 회화에서 뚜렷하게 확증되듯이 — 더욱 더 분리된다. 관습적인 것은 무비판적으로 향유되지만, 사람들은 현실적으로 새로운 것을 혐오감을 가지고 비판한다. 영화관에서는 관중의 비평적 태도와 감상적 태도가 합치한다. 여기에는 그럴만한 결정적 사정이 있다. 즉, 영화관에서는 그 어느 곳에서보다도 더, 개인들의 반응의 총합이 관중의 집단적 반응을 이루는데, 그런 개인들의 반응은 처음부터 그것을 직접 보고 있는 관중에 의해 조건지워진다는 것이 확실하다. 그리고 반응들은 공표됨으로써, 서로 견제하게 된다. 다시 또 회화와 비교가 도움이 될 것이다. 회화작품은 한 사람 또는 소수의 사람들에게 의한 감상을 고수해왔다. 19세기에 등장한, 다수의 관중에 의한 회화의 동시 감상은 회화의 위기의 최초의 징후이거나, 이 위기는 사진 때문만은 결코 아니고 (그것과는)상대적으로 무관하게 대중에 대한 예술작품의 요구때문에 생겨난 것이다.

회화는, 옛부터 건축에 있어서 그러하고, 한 때 서사시에 있어서 그러했으며, 오늘날 영화에 있어서 그러했던 것과는 달리, 집단이 동시적으로 수용할 수 있도록 대상을 내놓을 수 있는 상황에 있지 않다. 그리고 이러한 상황으로부터는 본시 회화의 사회적 역할에 대한 결론을 이끌어낼 수 없지만, 그러나 회화는 특수한 상

<sup>22</sup> 카메라맨의 대답함은 사실상 외과의사의 그것과 비교할 수 있다. 뤽 뒤르탱 Luc Durtain은 특수한 기술기교의 목록에서 "외과에서 매우 어려운 수술에 있어 요구되는" 기술들을 열거하고 있다. "나는 예로서 이비인후과 의 경우를 선택한다 ... ; 나는 이른바 비강鼻腔 내부의 원근법 수술을 생각한다; 또한 나는 내면 후두경喉頭鏡에 비친 전도된 상像을 통해 후두수술을 수행하는 곡예와 같은 기교를 거론한다; 나는 또한 시계공의 정밀성을 연상케하는 귀 수술을 말할 수도 있을게다. 인간의 신체를 수리하거나 그것을 구해내려는 사람에게는 어떤 많은 단계의 미세한 근육의 곡예가 요구되지 않는다. 우리는 쇠볼이 반유동상태의 세포조직과 실개를 벌이는 것과 마찬가지로 백내장 수술이나 서혜부鼠蹊部에서의 중요한 수술(개복술開腹術)만 생각해도 될 것이다." (Luc Durtain: La technique et l'homme, in: Vendredi, 13 mars 1936, No. 19.)

항 때문에, 그리고 말하자면 그것의 본성에 거슬러 대중과 직접적으로 대면하는 순간에는 심각한 위협으로서 중요성이 두드러지기도 한다. 중세의 교회와 수도원, 그리고 18세기 말 영주의 궁정에서 회화의 집단적 수용은 동시에 일어난 것이 아니라, 다단계의 등급이 매겨져서 이루어졌다. 이러한 상황이 달리 이루어졌다면, 거기에는 상像의 기술적 복제 가능성을 통해 회화가 휘말려든 특수한 갈등이 표현되고 있는 것이다. 그러나 설사 회화를 미술관이나 화랑에서 대중 앞에 제시하려 했다 해도, 대중들이 그렇게 수용하면서 스스로를 조직하고 통제할 수 있는 방법은 전혀 없었다.<sup>23</sup> 과거영화 앞에서는 진보적으로 반응하는 동일한 관중이 초현실주의 앞에서는 반동적 관중으로 될 수 밖에 없는 것이다.

### XIII

영화의 특징은 인간이 자신을 촬영기계 앞에서 나타내는 방식에 있을 뿐만 아니라, 영화가 촬영기계의 도움으로 환경을 표현하는 방식에도 있다. 직업심리학을 잠깐 보지만 해도 예를 들어가며 기계의 능력을 시험해볼 수 있다. 정신분석학을 잠깐 보지만 해도 기계의 능력이 다른 측면에서 해설된다. 사실상 영화는 프로이트Freud의 이론의 방법으로 설명할 수 있는 방법을 통해 우리의 지각세계를 풍부하게 하였다. 50년 전에는 말실수가 대체로 주목받지 않고 넘어갔다. 이전에는 눈앞에서 진행되는 것처럼 보이던 대화에서 갑자기 심층적 전망이 열리는 것은 예외에 해당하는 일이었을 것이다. <<일상생활의 정신 병리학Psychopathologie des Alltagslebens>> 이래로 사정이 변하였다. 그 책은 전에는 두드러지지 않은 채 지각의 넓은 흐름 속에 함께 잠겨있던 것들을 고립시킴과 동시에 분석할 수 있게 하였다. 영화는 결과적으로 시각 세계의 전 범위에 있어서, 그리고 이제는 또한 청각의 세계에 있어서도 이와 유사한 지각의 심화를 가지게 되었다. 영화가 이끌어내는 성과들이 회화나 무대 장면 위에서 표현되는 성과들보다 훨씬 더 정밀하다는 것, 그리고 훨씬 더 많은 관점에서 분석될 수 있다는 것은 이러한 사태의 이면일 뿐이다. 회화에 비해서 영화에서 표현되는 연기를 더욱 잘 분석할 수 있게 해주는 것은 상황을 비교할 수 없을 정도로 상세하게 알려주는 것이다. 무대장면에 비해서 영화로 표현된 연기를 분석할 수 있는 가능성이 더 크다는 것은 그것이 분리될 가능성이 더 높다는 데에 따르는 것이다. 이러한 사정은 예술과 과학의 상호침투를 촉진하는 경향을 가지는데, 바로 이것이 영화의 주요한 의의를 이룬다. 사실상 일정한 상황 안에서 말끔하게 — 신체의 근육처럼 — 준비된 행동에 관해서는, 그 행동이 무엇 때문에 더욱 강력한 매력을 가지는 것인지, 그 예술적 가치 때문인지 또는 그 과학적 이용가치 때문인지를 거의 말할 수가 없다. 지금까지는 대체로 서로 분리되어 있던 사진의 예술적 가치와 과학적 이용 가치를 동일한 것으로 인식할 수 있게 만드는 것은 영화의 혁명적 기능들 중의 하나가 될 것이다.<sup>24</sup>

영화는 사물을 클로우즈업 함으로써, 우리에게 익숙한 소품에 숨겨진 세부사항을 강조함으로써, 대상에

<sup>23</sup> 이러한 고찰방식은 투박하다는 느낌을 줄지도 모른다; 그러나 위대한 이론가 레오나르도Leonardo가 보여주듯이 투박한 고찰방식이 때때로 확실히 원용援用되는 수도 있다. 레오나르도는 다음과 같은 말로써 회화와 음악을 비교하고 있다: "회화는 불행한 음악의 경우처럼 태어나자마자 소멸되지 않아도 되기 때문에 음악보다 우월하다 ... 생기자마자 사라져 버리는 음악은 니스를 사용함으로써 영원한 것이 되는 회화에 뒤떨어져 있다." ([Leonardo da Vinci: Frammenti letterarii e filodofici] cit. Fernand Baldensperger: Le raffermissement des techniques dans la littérature occidentale de 1840, in: Revue de Littérature Comparée, XV/I, Paris 1935, p. 79 [Anm. 1].)

<sup>24</sup> 우리가 이러한 상황에 대한 비유를 찾다보면, 르네상스회화에서 유익한 것을 발견한다. 또한 우리가 거기에서 만나는 예술의 유례없는 비약과 그 의의는 적어도 그것이 어떤 새로운 학문이나 아니면 새로운 학문자료를 통합하고 있다는 사실에 기인하는 것이다. 르네상스 회화는 해부학과 원근법, 수학, 기상학 그리고 색채론을 이용하였다. 발레리는 다음과 같이 쓰고 있다. "회화는 인식의 최고의 목표이며 최고의 논증이라는 레오나르도와 같은 사람의 생소한 주장보다 우리에게 동떨어진 것은 없으며, 게다가 그의 확신에 따르면 회화는 전지全智를 요구하며, 레오나르도 자신은, 오늘날의 우리를 그 깊이와 그 정밀성때문에 당황하게 하는 이론적 분석 앞에서 물러서지 않았던 것이다." (Paul Valéry: Pièces sur l'art, l. c. <S. 11>, p. 191 "Autour de Corot".)

대한 [카메라의] 독창적인 취급으로 진부한 환경을 탐구함으로써 한편으로 우리의 현존재를 지배하는 필연성에 대한 통찰을 증대시키는가 하면, 다른 한편으로는 엄청나고도 예상하지 못한 유희공간을 우리에게 확보해 주기에 이르렀다! 우리의 술집과 대도시의 거리, 우리의 사무실과 가구가 있는 방, 우리의 정거장과 공장은 우리를 희망없이 가두는 것처럼 보였다. 영화가 등장하고, 이러한 감옥세계가 10분의 1초의 다이너마이트로써 폭파되었기 때문에, 우리는 이제 흩어진 감옥세계의 파편들 사이에서 의연하게 모험에 가득 찬 여행을 할 수 있게 되었다. 확대촬영으로 공간은 확장되고, 고속촬영 아래서 움직임도 확장된다. 그리고 확대할 때에는 "그것이 아니었으면" 불분명하게 보이는 것을 단지 분명하게 할 뿐만 아니라, 물질의 전혀 새로운 구조가 드러나기도 하며, 또 고속촬영은 이미 알고 있는 운동의 동인(動因)을 드러낼 뿐만 아니라, 이러한 이미 알고 있는 것 속에서 전혀 알려지지 않은 동인을, 즉 "빠른 운동의 지연으로서 작용하는 것이 아니라, 특이하게 미끄러지고, 표류하는, 초자연적인 운동으로서 작용하는"<sup>25</sup> 동인을 발견하기도 한다. 따라서 카메라에 나타나는 것은 눈에 나타나는 것과는 성질이 다른 것임이 분명하다. 다르다는 것은 무엇보다도 의식을 가진 인간에 의해 관찰되는 공간의 자리에 무의식이 작용하는 공간이 들어서기 때문이다. 사람들의 걸음에 대해서는 대강이라도 해명되어 있는 것이 이미 상례이지만, 걸음걸이 몇 초에서의 자세에 관해서는 상세히 아는 것이 전혀 없다. 우리가 라이터나 스폰을 잡으려 할 때의 손동작은 이미 대강은 우리에게 익숙해 있지만 우리는 손과 쇠붙이 사이에서 일어나고 있는 것에 관해서는 거의 알지 못한다. 우리가 처해있는 다양한 몸 상태에 따라 그것이 어떻게 흔들리는지에 관해서는 더 말할 것도 없다. 여기에 카메라는 그 보조수단을 가지고, 즉 그것의 낮춤과 올림, 그것의 중단과 분리, 그것의 진행의 연장과 단축, 확대와 축소를 가지고 개재한다. 정신분석학을 통하여 충동의 무의식 상태에 대하여 경험한 것처럼 우리는 카메라를 통해서 비로소 시각적 무의식 상태에 대하여 경험하게 되는 것이다.

#### XIV

예로부터 예술의 가장 중요한 과제 중의 하나는, 그 완전한 충족을 위한 시기가 아직은 도래하지 않은 수요를 창출해내는 것이었다.<sup>26</sup> 모든 예술형식의 역사에는 위기의 시대가 있는데, 이 시대에는 이러한 예술형식은 변화된 기술 수준, 다시 말해서 새로운 예술형식에서 비로소 무리 없이 얻어질 수 있을 효과를 추구한다. 이렇게 해서 생겨나는, 특히 이른바 퇴폐기에 생겨나는 예술의 기괴함과 조야함은 실제로 그 시대의 가장 풍부한 역사적 힘의 중심으로부터 나오는 것이다. 최근 다다이즘은 그러한 야만성으로 넘쳐흘렀다. 그것의 충동은 이제야

<sup>25</sup> Rudolf Arnheim, l. c. <S. 26>, p. 138.

<sup>26</sup> "예술작품은 미래의 반영에 의해 전율하는 한에 있어서만 가치를 가진다"고 앙드레 브레통André Breton은 말한다. 사실상 완성된 모든 예술 형식은 세 개의 발전선상의 교차점에 서 있다. 다시 말해서 일찍이 기술은 일정한 예술형식을 목표로 나아간다. 영화가 등장하기 전에는 사진책이 있었으며, 그 그림들을 엄지손가락으로 누름으로써 재빨리 눈앞을 스쳐지나가면서 권투나 테니스경기를 보여주었다; 또 손잡이를 돌림으로써 일련의 그림이 펼쳐지는 장터의 자동기계도 있었다. — 둘째로 전승된 예술형식은 일정한 발전단계에서는 나중에 새로운 예술형식에 의해 무리 없이 얻어질 효과를 애써 얻으려고 한다. 영화가 등장하기 전에 다다이스트들은 채플린같은 사람이 나중에 자연스럽게 해낼 수 있던 동작을 자신들의 작업을 통해 대중에게 보여주려 하였다. — 세 번째로 두드러지지 않는 사회적인 변화는 흔히 새로운 예술형식이 등장해야 비로소 도움이 되는 수용의 변화를 초래한다. 영화가 자신의 관중을 만들기 시작하기 전에, 카이저 만화경에서는 영상들(이미 정지된 것이 아닌)이 모여 있는 관중에게 받아들여졌다. 이 관중은 입체경이 설치된 바람막이 벽 앞에 있었고, 각 관람객에게는 입체경의 하나가 배당되었다. 이 입체경 앞에 개개의 그림이 자동적으로 나타났고, 잠깐 머물렀다가는 다른 장면이 나타났다. 에디슨Edison이 최초의 필름테잎(필름스크린과 영사 방법을 알기 전에)을 그림이 펼쳐지는 기계 속을 들여다본 소규모의 관중에게 내놓았을 때, 그는 비슷한 수단을 가지고 작업하지 않으면 안되었다. — 그밖에도 카이저 만화경의 장치에는 특히 발전의 변증법이 분명히 표현되어 있다. 영화가 영상관람을 집단적 관람으로 만들기 직전에, 재빨리 낡은 것이 된 이 기구의 입체경 앞에서 한 개인이 행한 영상관람은 일찍이 밀실에서 승려가 신상神像을 보았을 때와 똑같이 명확하게 한번 더 유효해지는 것이다.

비로소 인식되고 있다: 다다이즘은 오늘날 대중이 영화에서 찾고 있는 효과를 회화(내지는 문학)라는 수단으로써 창출하려고 시도하였다.

근본적으로 새롭고 획기적인 수요의 창출은 어느 것이나 그 목표를 넘어서게 될 것이다. 다다이즘은 영화에 고도로 적합한 시장가치를, 더 중요한 의도들을 위해서 — 이 의도들은 물론 여기에서 서술된 형태로 다다이즘에게 의식되어 있지는 않지만 — 희생시킬 정도로 그런 일[목표를 넘어서는 일]을 하고 있다. 다다이스트들은 관조적 침잠의 대상으로서의 예술 작품의 비이용가치에 보다는 그들의 예술작품의 상업적 이용가치에 훨씬 덜 무게를 두었다. 그들은 적어도 그들의 재료들을 원칙적으로 폄하함으로써 이러한 비이용가치에 도달하고자 하였다. 그들의 시는 "말의 샐러드"요, 외설적인 문구와 모든 단지 상상할 수만 있는 언어의 쓰레기를 내포하고 있다. 단추나 승차권을 합성해서 만든 그들의 회화도 다르지 않다. 그들이 그러한 수단으로써 도달하는 것은 그들의 창작의 아우라의 가차 없는 절멸이고, 아우라에 생산의 수단을 가지고 복제의 낙인을 찍는 것이다. 아르프Jean Arp의 그림이나 아우구스트 슈트람August Stramm의 시 앞에서는 드랭André Derain의 그림이나 릴케Rilke의 시 앞에서처럼 정신을 집중하고 의견을 표명할 시간을 허용하는 것이 불가능하다. 부르주아 사회의 퇴폐 속에서 몰사회적 태도의 학교가 된 침잠에 맞서서 사회적 태도의 유희형식으로서의 오락이 등장하였다.<sup>27</sup> 사실상 다다이스트들은 예술작품을 스캔들의 중심으로 삼음으로써 다다이스트적인 시위는 매우 격렬한 오락을 보증하였다. 무엇보다도 예술 작품은 하나의 요구를 충족시켜주지 않으면 안되었는데, 그것은 공분公憤을 불러일으키라는 것이었다.

다다이스트들에 있어서 예술작품은 [더 이상] 유혹적인 시각적 환영이나 솔깃한 청각상이 아니라 하나의 폭탄이 되었다. 그것은 관객에게 돌진해왔다. 그것은 촉각적 성질을 얻게 되었다. 이렇게해서 예술작품은 영화에 대한 수요를 촉진시켰거니와, 영화의 오락적 요소는 우선 촉각적인 것이요, 다시 말해서 관객에게 단속적斷續적으로 밀려드는 영화장면과 초점의 변화에 기인하는 것이다. 영화가 펼쳐지는 영사막과 그림이 있는 캔버스를 비교해보자. 후자[캔버스]는 관객을 관조로 초대한다; 그 앞에서 그는 스스로를 자신의 연상의 흐름에 내맡겨둘 수 있다. 영화장면 앞에서는 그는 그렇게 할 수가 없다. 그가 영화장면을 눈으로 파악하자마자 그것은 이미 바뀌었다. 그것은 고정될 수가 없다. 영화를 싫어하고 그것의 의미에 관해서는 아무것도 파악하지 못했으나, 그것의 구조에 관해서는 많은 것을 파악하였던 뒤아멜Duhamel은 이러한 사정을 다음과 같이 기록해 두고 있다: "나는 이미 더 이상 내가 생각하고자 하는 것을 생각할 수가 없다. 움직이는 영상들이 내 생각의 자리에 자리잡은 것이다."<sup>28</sup> 사실상 이러한 영상을 보는 이의 연상의 흐름은 영상의 변화 때문에 즉시 중단되는 것이다. 영화의 충격효과는 이것에 기인하는 것인데, 이는 모든 충격효과와 마찬가지로 고도의 침착한 마음의 준비를 통해서 피할 수 있는 것이다.<sup>29</sup> 영화는 자신의 기술적 구조에 힘입어, 다다이즘이 여전히 도덕적인

<sup>27</sup> 이러한 침잠의 신학적 원형은 오로지 자신의 신과 함께 있다는 의식이다. 부르주아의 전성기에는 이러한 의식에서 교회의 후견을 떨쳐버릴 수 있는 자유가 강화되었다. 그것의 쇠퇴기에는 동일한 의식이, 잠재적 경향, [즉] 개인이 신과의 교제에서 행사하는 힘을 공동사회의 일에서는 벗어나게 하려는 경향을 고려하지 않으면 안되었다.

<sup>28</sup> Georges Duhamel: *Scènes de la vie future*, 2e éd., Paris 1930, p. 52.

<sup>29</sup> 영화는 오늘날의 사람들이 직면하고 있는 고조된 삶의 위협에 상응하는 예술형식이다. 스스로를 충격효과에 드러내고자 하는 욕구는 충격효과에 직면한 위협에 대한 인간의 적응이다. 영화는 통각장치의 깊은 변화 — 대도시 교통혼잡에서 모든 행인行人이 사적 존재의 차원에서 체험하고, 오늘날의 국가시민 모두가 역사적 차원에서 체험하는 변화 — 에 상응한다.

충격 속에 포장해서 감추고 있는 물리적 충격을 이러한 포장으로부터 벗어나게 한 것이다.<sup>30</sup>

## XV

대중은 예술작품에 대한 모든 통상적 태도가 오늘날 새로운 모습으로 태어나는 모태이다. 양이 질로 바뀌는 것이다: 훨씬 더 큰 참여집단이 변화된 참여방식을 낳아놓았다. 이러한 참여가 처음에는 악명 높은 모습으로 나타난다는 사실이 관찰자를 오도해서는 안된다. 그러나 열정을 가지고 사태의 이러한 피상적 측면[겉모습]을 고집한 이들이 없는 건 아니었다. 이들 중에서 뒤아멜은 가장 과격하게 발언하였다. 무엇보다도 그가 영화에 대해서 못마땅하게 생각한 것은 영화가 대중에게서 불러일으키는 참여의 방식이다. 그는 영화를 "노예를 위한 소일거리, 교양없고 비참하고 일에 지치고 걱정해 의해 쇠약해진 자들을 위한 오락... 어떠한 집중도 요구하지 않고 사유능력도 전제하지 않는... 가슴에 아무런 빛도 밝혀주지 않고, 언젠가 로스 엔젤레스에서 '스타'가 되겠다는 터무니없는 희망 외에는 다른 아무런 희망도 불러일으키지 않는 구경거리"<sup>31</sup>라고 부른다.

우리는 이것이 근본적으로, 대중은 오락을 추구하지만 예술은 관객으로부터 [정신]집중을 요구한다는 오래된 비탄임을 안다. 그것은 상투적인 말이다. 이 상투적인 말이 여전히 영화 탐구를 위한 하나의 입장을 제시하는가가 문제일 뿐이다. — 여기서 더 상세히 검토해볼 필요가 있다. 오락과 [정신]집중은 대립되어 있고, 이 대립은 다음과 같이 정식화될 수 있다: 예술작품 앞에서 [정신을] 집중하는 사람은 그 속에 빠져든다; 자신의 완성된 그림을 본 중국의 화가에 대해 전설이 말해주고 있듯이, 그는 이러한 작품 속으로 들어간다. 이에 반해서 산만한 대중은 예술작품이 자기 편으로 빠져들게 한다. 가장 명백한 것이 건축물이다. 건축은 예로부터 오락 속에서 그리고 집단을 통해서 수용되는 예술작품의 원형을 제시했다. 건축의 수용법칙[대중이 건축물을 수용하는 법칙]은 가장 배울만한 것이다.

건축물은 원사原史 이래로 인류의 곁에 있다. 많은 예술형식들이 등장하고 소멸하였다. 비극은 그리스인과 함께 성립하여 그들과 함께 사라지고, 수세기 후에는 그것의 "규칙"에 따라서만 다시 부활한다. 민족들의 유년기에 그 원천을 두고있는 서사시는 유럽에서 르네상스의 종말과 함께 빛이 바랬다. 나무판 [위에 그리는] 그림은 중세의 창조물이지만, 그것의 끊임없는 지속을 보증해 주는 것은 아무 것도 없다. 그러나 주거에 대한 인간의 욕구는 지속적이다. 건축술은 단 한번도 중단된 적이 없다. 그것의 역사는 어떤 다른 예술의 역사보다 길며, 그것의 영향을 마음 속에 그려보는 것은 예술작품과 대중의 관계를 해명하려는 모든 시도에 대하여 중요한 의의를 가진다. 건축물은 이중적 방식으로, 즉 그것을 사용함으로써, 그리고 그것을 지각함으로써, 또는 더 자세히 말하자면 촉각과 시각을 통해서 수용된다. 정신을 집중하여 수용하는 방식은 예를 들어서 유명한 건축물 앞에 선 여행객에게는 익숙하겠지만, 만일 우리가 그러한 방식으로 건축물을 표상한다면, 그러한 수용에 관해서는 전혀 이해가 되지 않는다. 다시 말해서 촉각적 측면에는 시각적 측면에 있는 관조에 해당하는 것에 대립되는 것이 전혀 존재하지 않는다. 촉각적 수용은 주의집중방식으로 일어나기 보다는 익숙함의 방식으로 일어난다. 건축에 대해서 이러한 촉각적 수용은 상당한 정도로 시각적 수용을 규정한다. 또한 시각적 수용도 본래 한 번의 긴장된 주의에서 일어나지 않고, 한 번의 일시적인 주목에서 일어난다. 그러나 건축에서 이루어지

<sup>30</sup> 다다이즘과 마찬가지로 입체파와 미래파도 영화에서 중요한 시사점을 얻을 수 있다. 양자[입체파와 미래파]는 장치로써 그들 나름대로 현실에의 침투를 수행하려는, 결합 있는 예술 시도로서 출현한다. 이들 유파는 영화와는 달리, 현실의 예술적 묘사를 위해 기계장치를 활용하는 것이 아니라, 묘사된 현실과 묘사된 기계장치를 적절히 융합시킴으로써 그들의 시도를 수행하였다. 이때 입체파에 있어서는 광학에 기초한 이러한 장치구축에 대한 예비지식이 중요한 역할을 하고, 또 미래파에 있어서는 필름의 빠른 진행에 나타나는 이러한 장치의 효과에 대한 예비지식이 중요한 역할을 한다.

<sup>31</sup> Duhamel. l. c. <S. 39>, p. 58.

는 이러한 수용이 어떤 상황에서는 규범적 가치를 지닌다. 그 이유는 다음과 같다: 역사적 전환기에서 인간의 지각구조에 제기된 과제는 한갓된 광학光學에 의해서는, 따라서 명상에 의해서는 결코 해결되지 못한다. 그 과제는 촉각적 수용의 주도에 따라 익숙함을 통해 점차로 극복된다.

오락에 빠진 사람도 익숙해질 수가 있다. 더 나아가서 오락을 하면서 어떤 과제를 극복할 수 있다는 것은 우선 과제를 해결하는 것이 자신에게 하나의 습관이 되었다는 것을 증명한다. 지각의 새로운 과제가 얼마만큼이나 해결가능하게 되었는지는 예술이 제공하지 않으면 안되는 오락에 의해 은밀히 통제된다. 그위에 개인들에 있어서는 그러한 과제를 회피하려는 욕망이 성립하기 때문에, 예술은 대중을 동원할 수 있는 바로 그곳에서 예술의 가장 어렵고 가장 중요한 과제를 다룰 것이다. 예술은 이 일을 현재 영화에서 수행하고 있다. 예술의 모든 영역에서 증대하는 압박으로 주목을 끄는 오락, 지각의 심각한 변화의 징후이기도 한 오락에서 수용의 고유한 실행수단은 영화에 있다. 영화는 그 충격효과에 있어서 이러한 수용형식을 영합한다. 영화는 관객이 비평적 태도를 갖게 함으로써뿐만 아니라, 비평적 태도가 영화관에서 주목을 끌지 않게 함으로써도 제의적 가치를 밀어내고 있다. 관객은 시험관이지만, 그러나 주의가 산만한 시험관이다.

## 추기追記

현대인의 점증적인 프롤레타리아트화와 대중의 점증적인 형성은 하나의 동일한 사건의 두 측면이다. 파시즘은 대중이 폐지하고자 하는 소유관계는 건드리지 않은채 새로이 생겨난 프롤레타리아트화한 대중을 조직하려 하고 있다. 파시즘은 대중의 의사를 표현하게(그들의 권리를 찾게가 결코 아니라) 하는 데에서 구원을 찾고자 한다.<sup>32</sup> 대중은 소유관계의 변화에 대한 권리를 가지고 있다. 파시즘은 소유관계를 보존하면서 그들에게 하나의 표현을 제공하려고 한다. 파시즘은 시종일관 정치적 생의 심미화로 귀착한다. 파시즘이 지도자에 대한 숭배 속에서 전락시킨 대중의 폭력에는 파시즘이 제의적 가치의 생산에 이바지할 수 있도록 하는 기구의 폭력이 상응한다.

정치의 심미화를 위한 모든 노력은 한 점에서 정점을 이룬다. 이 한 점이 전쟁이다. 전쟁, 그리고 전쟁만이 기존의 소유관계를 보존하면서 대규모의 대중운동에게 하나의 목표를 부여할 수 있게 한다. 정치에 의해서는 사태가 그렇게 정식화된다. 기술에 의해서는 사태는 다음과 같이 정식화된다: 전쟁만이 소유관계를 보존하면서 현재의 모든 기술적 수단을 동원할 수 있게 한다. 파시즘에서 전쟁의 신격화가 이러한 논증을 사용하고 있지 않음은 자명하다. 그렇지만 이 논증을 살펴보는 것에서는 배울 점이 있겠다. 에디오피아 식민전쟁에 대한 마리네티Filippo Tommaso Marinetti의 선언은 다음과 같다: "27년 동안 우리 미래파는 전쟁이 반예술적이라고 하는 데 대하여 항거하고 있다... 이에 따라 우리는 주장한다: ... 전쟁은 아름답다. 왜냐하면 전쟁은 방독면, 공포감을 불러 일으키는 확성기, 화염방사기와 소형 탱크 덕분에 예측된 기계를 인간이 지배하도록 확실하게 해주기 때문이다. 전쟁은 아름답다. 왜냐하면 전쟁은 오랫동안 꿈꾸어오던 인간 육체의 금속화를 개시하기 때문이다. 전쟁은 아름답다. 왜냐하면 전쟁은 꽃피는 초원을 불꽃 튀기는 기관총의 난초로 풍요롭게 하기 때문이다. 전쟁은 아름답다. 왜냐하면 전쟁은 온갖 총화銃火, 포화砲火, 휴전, 항기와 부패의 악취를 하나의 교향악으로 합쳐놓기 때문이다. 전쟁은 아름답다. 왜냐하면 전쟁은 대형 탱크, 기하학적 비행편대, 불타는 마을에서 피어오르는 나선형의 연기와 같은 새로운 건축구조와 그밖의 다른 건축구조를 창조해내기 때문이다... 미래주의 시인과 예술가들이여... 새로운 시와 새로운 조형예술을 위한 당신들의 투쟁이 ... 그것에 의해 분명히 밝혀지도록 전쟁의 미학이 갖는 이러한 근본명제를 기억하라!"<sup>33</sup>

이 선언은 분명하다는 장점을 가지고 있다. 이 선언의 문제제기는 변증가에 의해 받아들여질만 하다. 변증가에게는 오늘날의 전쟁미학이 다음과 같이 표현된다: 생산력의 자연스러운 이용이 소유질서에 의해 저지된다면, 기술적 수단과 속도 및 에너지의 원천의 증대는 생산력의 부자연스러운 이용으로 치닫게 된다. 이렇게 해서 일어나는 전쟁의 파괴력은 사회가 기술을 자신의 기관으로 삼을 수 있을만큼 충분히 성숙하지 못했다는 것, 기술이 사회의 기본적 역량을 장악할 수 있을만큼 완성되지 못했다는 것을 증명하기 시작한다. 가공可恐할 특징들을 가지고 있는 제국주의적 전쟁은 거대한 생산수단과 이 생산수단의 생산과정에서의 불충분한 활용과의 상충때문에 (바꾸어 말하면, 실업과 판로의 부족 때문에) 일어난다. 제국주의적 전쟁은 기술의 반란이니, 기술은 사회로부터 자연자원을 거부당하자 그 요구를 "인간자원"으로 추징追徵하는 것이다. 기술은 운하를 파서 강물이 흐르게 하는 대신에 인간의 흐름을 전쟁의 참호 소굴로 몰아 넣으며, 비행기로 씨앗을 뿌리는 대신

<sup>32</sup> 특히 그것의 선전적 의의가 과대평가될 수 없는 주간 뉴스 영화를 고찰해보면 여기서는 기술적 상황이 중요하다. 대량 재생산에는 특히 대중의 재생산이 맞아 떨어진다. 오늘날 촬영기구에 모두 잡히는 거대한 축제행렬, 대규모 군중집회에서, 그리고 스포츠 경기의 대중집회와 전쟁에서 대중은 자기 자신의 모습을 본다. 그 사정射程이 강조될 필요가 없는 이러한 과정은 재생산 기술 내지는 촬영기술의 발전과 밀접하게 관련되어 있다. 대중의 움직임은 일반적으로 육안에 보다는 기구에 더 분명하게 표출된다. 수십만의 부대는 조감도에서 가장 잘 파악될 수 있다. 그리고 이러한 원근법이 기구에서와 마찬가지로 인간의 눈으로 볼 수 있다해도, 육안이 가져다주는 상像에서는 촬영이 겪게되는 확대가 불가능하다. 이는 대중의 움직임과, 그리고 또한 전쟁은 특히 기구에 적합한 형태의 인간의 태도를 표현한다는 것을 의미한다.

<sup>33</sup> cit. La Stampa Torino.

에 도시 위에 화염폭탄을 뿌리며, 기술은 새로운 방식으로 아우라를 없애는 수단을 가스전에서 발견하였다.

"예술은 지속되리라 — 세상이 멸망한다해도"라고 파시즘은 말하면서, 기술에 의해 변화된 감각 지각의 예술적 만족을, 마리네티가 고백하고 있는 것처럼, 전쟁에서 기대한다. 이것은 분명 예술을 위한 예술의 완성이다. 일찌기 호메로스에 있어서는 올림푸스 신들의 관조 대상이었던 인류는 이제 자기 자신의 관조대상이 되었다. 인류의 자기 소외는 인류로 하여금 인류 자신의 파괴를 일등급의 미적 쾌락으로 체험케 하는 정도에까지 이르렀다. 파시즘이 추진하는 정치의 심미화는 이러한 사정에 처해있다. 공산주의는 예술의 정치화로써 파시즘에 응답하고 있다.