Comparative Literature, 91 9-54 (2023)
DOI http://dx.doi.org/10.21720/complit91.01

채플린 커넥션:
에이젠슈테인과 벤야민 겹쳐읽기*

김 수 환
lotmania@hufs.ac.kr

국문초록

본 연구는 특별한 동시대인이었던 발터 벤야민과 세르게이 에이젠슈테인 사유의 흥미로운 교차점 하나에 집중함으로써 그들에 대한 비교학적 읽기를 시도한다. 그 교차점은 서로 다른 이유로 서로 다른 측면에서 둘 모두의 관심을 끌었던 찰리 채플린이다. 우리는 채플린에 관한 기존연구의 지배적인 두 경향 모두를 염두에 두는 바, 첫 번째가 채플린 캐릭터의 특이한 제스처를 산업화 및 기계주의에 연결시켜 바라보는 접근법이라면, 두 번째는 채플린의 영화가 제공하는 웃음의 해방적 잠재력을 둘러싼 논쟁이다. 우리는 전자의 논의에는 소비에트 아방가르드의 '채플린 컬트' 현상이라는 구체적인 역사적 맥락을 보태고, 후자의 이슈에는 아도르노에서 에이젠슈테인으로 이어지는 '유아적 잔인성'이라는 특별한 토픽을 연결시켜 볼 것이다. 이를 통해 벤야민과 에이젠슈테인의 '신경생리학적' 공통분모를 부각시키는 가운데 각자의 사유에서 '어린아이' 혹은 '유년기'가 지니는 중대한 위상을 재검토함으로써, 그 공통분모가 갖는 중대한 함의를 드러내고자 한다.

* 이 연구는 한세예스24문화재단의 2022년도 학술연구비 지원을 받아 수행되었음.

☞주제어: 에이젠슈테인, 벤야민, 채플린, 신경감응, 아도르노, 신경생리학, 유아(주의)

I. 들어가며: 채플린 커넥션

독일의 사상가 발터 벤야민과 러시아의 영화감독 세르게이 에이젠슈테인은 20세기 초중반 격동의 세기를 살다간 동시대인이었다. 두 사람의 삶의 동선은 단 한 번도 겹쳐지지 않았으나 그들 사이에는 직접적인 연결고리가 될 법한 세 명의 인물이 존재했다. 벤야민이 모스크바를 방문하게 만든 러시아 여성 아샤 라치스(Asja Lacis), 소비에트 생산주의 미학운동의 핵심 인물 세르게이 트레티야코프(Sergei Tretyakov), 마지막으로 앞의 두 사람 모두와 가까웠던 독일의 극작가 베르톨트 브레히트가 그들이다.[1)]

걸출한 예술가와 비범한 사상가였던 두 사람의 창작과 사유는 몇 가지 측면에서 흥미로운 교차점을 보여준다. 때로는 겹치고 때로는 갈라지는 그들 사유의 궤적은 꼼꼼히 되짚어볼 가치가 있다. 하지만 두 사람에 대한 비교연구는, 국내는 물론이고 해외의 경우에도, 주로 영화(그 중에서도 몽타주론)에 집중되어왔다. 영화를 혁명적 잠재력을 일깨워줄 수 있는 지각의 병참(arsenal)으로 간주하는 벤야민의 관점은 그를 에이젠슈테인으로 연결하는 결정적 고리로 여겨져 왔다. 하지만 에이젠슈테인의 "아트락치온(attraction)" 몽타주의 핵심인 "쇼크 효과"를 "충격"과 "정신 분산" 개념을 요체로 하는 벤야민의 영화(매체)론과 교차시키는 기존

1) 벤야민이 자신의 책 『일방통행로』(1928)를 헌정했던 라치스는 브레히트에게 벤야민을 소개시켜준 장본인이자 베를린에서 브레히트와 함께 일했던 연극 연출가였다. 트레티야코프는 에이젠슈테인 영화 극본을 담당한 동료이면서 브레히트의 가장 가까운 러시아 친구였다. 트레티야코프는 벤야민의 에세이 「생산자로서의 작가」(1934)에 직접적인 영향을 끼쳤다. Soo Hwan Kim. "Tretyakov Revisited: The Cases of Walter Benjamin and Hito Steyerl," *e-flux Journal* 104, November 2019. 참조.

접근은 자명한 만큼이나 분명한 한계를 갖는다. 문제는 본질상 예술을 넘어 정치와 역사를 겨냥했던 두 사람의 문제의식이 결코 영화에 국한될 수 없다는 데 있다. 두 사람 모두에게 영화(에 관한 탐구)는 그것보다 더 큰 "근본문제(Grundproblem)"[2]를 사유하기 위한 수단이었던 바, 그런 점에서 두 사람의 사유와 창작은 영화 바깥의 더 넓은 지평에서 조우할 필요가 있다.

이런 문제의식 하에 이어지는 글에서는 각별한 동시대인이었던 에이젠슈테인과 벤야민의 비교학적 겹쳐 읽기를 시도해보고자 한다. 필자는 두 사람의 사유방식의 고유한 특징을 잘 보여주는 일련의 교차점에 천착한 비교연구를 이미 두 차례 수행한 바 있는데,[3] 이 글에서는 세 번째 교차점에 집중해보려 한다. 서로 다른 시기에 서로 다른 이유로, 두 사람의 집중적인 관심을 끌었던 한 명의 인물, 찰리 채플린(Charlie Chaplin)이 바로 그 교차점이다.

채플린은 20세기 초중반을 대표하는 대중문화의 아이콘이었을 뿐만 아니라 특유의 연기술과 연출기법을 통해 유럽 아방가르드 및 소비에트 초기 영화미학에 커다란 영감을 제공했다. 벤야민과 에이젠슈테인 역시 예외가 아니어서 두 사람 모두에게서 (개인적 인연을 포함한) 채플린과의 중대한 연결고리를 찾아볼 수 있다. 한편, 이런 연결고리들은 두 사람 각기 따로 보다는 비교학적 조망 속에서 나란히 고찰될 때 미처 생각하지 못했던 지형과 윤곽을 드러낼 수 있다. 상호조명을 통한 이런 겹쳐 읽기는 두 사람에 관한 우리의 이해를 더욱 깊고 풍부하게 만들어줄 수 있을 뿐만 아니라 해당 토픽을 둘러싼 역사-문화적 함의의 두께를 증명해줄 수 있을 것이다. 아울러 이 시도가 예술과 기술, 철학과 이념이 긴

---

2) Grundproblem은 예술창조를 둘러싼 근원적 문제를 가리키는 용어로, 에이젠슈테인이 말년에 쓰려고 했던 책『방법Method』에서 도입된 개념이다.

3) 김수환.「유리 집(Glass House)의 문화적 계보학: 세르게이 에이젠슈테인과 발터 벤야민 겹쳐읽기」,『비교문학』Vol. 81, 한국비교문학회, 2020. 51-87쪽;「에이젠슈테인의 <디즈니>와 벤야민의 "미키마우스": 태고적 원형(元型) 혹은 포스트휴먼적 예형(豫型)」,『문학과영상』Vol. 22(1), 문학과영상학회, 2021. 33-61쪽.

밀하게 몸을 섞으며 다채로운 성좌를 형성해갈 수 있었던 20세기 초반 지성사의 사례를 통해 동시대 기술 문명의 현황에 유용한 시사점을 제공할 수 있게 되기를 기대한다.

II

1. “채플린 컬트”와 소비에트 아방가르드

채플린을 직접 다룬 벤야민의 글은 1929년에 쓴 두 편의 짧은 에세이 「채플린」과 「채플린을 회고하며」가 전부다. 둘 중 후자만이 생전에 출판되었는데, 당시 독일에서 개봉했던 채플린의 영화 <서커스>가 남긴 깊은 인상이 녹아 있다. 1929년은 라치스가 소개해준 브레히트와의 교제가 시작된 해로, 그 해 이 영화는 두 사람의 주요한 토론꺼리 중 하나였다.[4] 이밖에도 채플린의 이름은 벤야민의 글 여기저기에서 산발적으로 발견되는데, 미키마우스의 경우가 그랬듯이 그 이름은 단순한 고유명사라기보다는 1930년대 내내 벤야민을 사로잡았던 중대한 문제의식을 집약하는 대표적인 상징 역할을 했다. 가령, 「기술복제」 에세이 2판 16절에서

4) “5월에 아샤 라시스가 벤야민을 브레히트에게 소개하면서 두 사람의 관계는 완전히 다른 양상으로 발전했다. 당시 벤야민은 서른일곱 살이었고 브레히트는 서른한 살이었다. 라치스와 함께 동물원 근처 브레히트의 아파트에서 만난 두 사람은 프티부르주아 계급을 히틀러가 먼저 차지하기 전에 좌파 편으로 끌어들이는 것이 얼마나 중요한지에 관해, 그리고 1929년 초 베를린에서 개봉해 벤야민에게 ”영화 예술의 첫 번째 성숙한 작품”으로 깊은 인상을 남긴 찰리 채플린의 교훈적인 사례에 관해 오랫동안 토론을 벌였다. 브레히트는 벤야민의 라디오 활동을 격려하고, 이후 벤야민이 『아케이드 프로젝트』에서 광범위하게 인용하게 될 철학자 카를 코르쉬(Karl Korsch) 같은 동료 마르크스주의자들에게 그를 소개했다.” Walter Benjamin. “Chronology, 1927-1934,” *Walter Benjamin: Selected Writings*, *Volume 2: Part 1 1927~1930*, Roodney Livingstone and Others(trans.), Michael W. Jennings , Howard Eiland, and Gary Smith (eds.), The Belknap Press of Harvard University, 2005, p. 833.

벤야민은 이른바 “집단적 웃음”의 맥락에서 미국의 슬랩스틱 코미디나 디즈니의 영화들이 “무의식의 세계를 심리치료적 의미에서 폭파하는 효과를 가져온다”고 지적하면서, 채플린을 언급한다.

> 이러한 영화들의 전신은 괴짜(Excentrik)들이었다. 괴짜들은 영화를 통해 생겨난 유희공간(Spielraum)을 최초로 이용한 인물들이었고 나중에 입주할 주인들에게 자리를 내주기 전에 임시로 그 공간에 거주했던 세입자들이었다. 이런 연관에서 채플린은 역사적 인물로서 자신의 위치를 차지하고 있다.[5)]

여기서 “괴짜들”의 계보에 놓인 채플린은 영화, 대중, 유희가 만들어내는 특별한 삼각구도 속에 자리하는 “역사적 인물”로서 등장한다. 채플린 캐릭터의 이런 ‘유희적’ 특성에 관해서는 이후 상세히 살펴보게 될 것이다. 그런데 우리의 관점에서 논의를 시작하기에 보다 적절한 벤야민의 텍스트는 따로 있다. 「기술복제시대의 예술작품 관련 노트들」이라는 제목으로 묶인 단편들 가운데 “영화의 변증법적 구조”를 설명하는 대목으로, 다소 길지만 전문 인용할 가치가 있다.

> 영화의 변증법적 구조는 그 기술적 측면에서 보자면 불연속적 영상들이 연속적 순서에 따라 교체된다는 공식으로 표현된다. 영화이론은 이 공식의 두 측면에 모두 합당해야 할 것이다. 우선 연속성을 두고 보자면 생산과정에서 결정적인 역할을 하는 흘러가는 띠[컨베이어 벨트]가 소비의 과정에서는 어찌 보면 필름 띠[필름 롤]를 통해 대변된다는 점을 간과할 수 없다. 그 두 가지는 어느 정도 동시에 등장했을 것이다(.....)그러나 다른 요소, 즉 불연속성의 요소는 사정이 똑같지 않다. 우리는 그것의 의미에 관해

---

5) 발터 벤야민. 「기술복제시대의 예술작품(제2판)」, 『발터 벤야민 선집 2: 기술복제시대의 예술작품 | 사진의 작은 역사 외』, 최성만 옮김, 도서출판 길, 2011, 85-86쪽. 알려져 있듯이, 영화가 대중에 미치는 특별한 영향력(즉, 대중적 정신이상에 대한 정신적 예방접종의 역할)을 다루는 이 대목은 제1기술과 2기술, 집단의 신경감응, 계급투쟁과 파시즘을 논하는 몇몇 부분들과 함께 1939년 최종판에서 전부 삭제되었다.

> 아주 중요한 시사점을 하나 갖고 있다. 그 시사점이란 바로 채플린의 영화가 모든 영화들 가운데 지금껏 가장 큰 성공을 거두었다는 점이다. 그 이유는 지극히 명백하다. 채플린의 제스처(Gestus)는 본래 연극적 제스처가 아니다. 그의 제스처는 무대 위에서는 맞지 않았을 것이다. 채플린의 제스처가 갖는 독특한 의미는 바로 그가 사람을 그의 제스처에 따라 – 즉 그의 신체적인 태도와 정신적인 태도에 따라 – 영화에 조립해 넣는다는 점에 있다. 채플린의 제스처에서 새로운 점은 이것이다. 즉 그는 인간의 표현 동작을 일련의 작은 신경감응(innervation)들로 쪼갠다. 그가 보여주는 각각의 동작은 잘게 부순 동작 파편들로 이루어진다. 사람들이 그가 걷는 모습을 보든, 아니면 그가 지팡이를 다루거나 모자를 벗었다 쓰는 방식을 보든, 그것은 항상 동일한 지극히 미세한 충격적 동작들의 연쇄이다. 이 연쇄가 바로 영화의 영상들이 이어지는 법칙을 인간의 운동학 법칙으로 고양시킨다.[6]

위 인용문에는 앞으로 전개할 고찰의 핵심이 되는 키워드들이 빠짐없이 등장한다. 우선, 컨베이어벨트[7]. 영화이론이 다루어야 할 공식(formula)의 한쪽 측면인 "연속적(continuous)" 시퀀스와 관련하여 벤야민은 생산과정과 소비과정을 각각 (공장의) "컨베이어벨트"와 (영화의) "필름 롤"에 대응시킨다. 그 두 가지, 그러니까 자동화된 산업생산 구조와 영화는 "거의 동시에 등장"했기에, "그 중 하나의 사회적 의미는 다른 하나의 사회적 의미 없이는 완전히 이해될 수 없다." 두 번째로 영화의 "불연속적(discontinuous)" 이미지와 관련해 벤야민은 채플린식의 특별한 비연극적 "제스처"를 거론하면서, 그것이 인간의 표현적 동작을 일련의 작은 "신경감응"으로 쪼갠다고 설명한다. 다시 말해 채플린이 보여주는 각각의 동작은 "잘게 부순 동작 파편들," 이를테면 "지극히 미세한 충격적(ruckatige, staccato bits) 동작들"[8]의 연쇄에 해당한다는 것이

---

6) 앞의 책, 209-210쪽(번역은 수정함).

7) 영역본(Selected Writings)에서는 "어셈블리 라인(assembly line)"으로 옮겨졌다.

8) "충격적"이라는 우리말 역어는 오해의 소지가 있다. "갑작스러운(abrupt)"에 가까운 의미를 갖는 독일어 "ruckartig"를 영역본에서는 "스타카토 비트

다. 이런 기이하고 인위적인 제스처가 영화의 '편집' 방식 자체에 대응된다는 사실은 쉽게 짐작할 수 있다("사람을 그의 제스처에 따라 영화에 조립해 넣는다(human being is integrated into the film image)"는 의미가 이것이다). 마지막으로 이런 특별한 동작들의 연쇄, 혹은 바로 그와 같은 방식으로 이어지는 영화 영상 시퀀스의 최종적 함의를 집하는 개념으로 등장하는 것이 "인간 운동학의 법칙"[9]이다.

컨베이어벨트, 신경감응, 그리고 (인간)운동학. 이 세 개의 키워드가 벤야민의 텍스트 속에 등장하게 된 연유는 다각도의 병치와 연결을 통해 치밀하게 재구축될 필요가 있다. 그러나 이미 이 단계에서 우리는 다음과 같이 말해볼 수 있다. 우선 스크린 위에 펼쳐지는 채플린의 특이한 동작방식(제스처)에 주목하는 벤야민의 관심은 결코 영화(매체)에 국한될 수 없다는 점이다. 그에게 영화의 문제는 그것의 안쪽과 바깥쪽에 공히 관계하는 바, 영화는 자신의 '동시대적' 산물인 기계식 생산구조("컨베이어벨트")와 연결될 뿐만 아니라 그것이 재현하는 인간 자체, 곧 인간의 내적 생체구조("신경감응")와도 필연적으로 연결돼 있다. 한편, 여기서 산업과 영화, 그리고 인간을 관통하는 공통의 기제는 "모토," 즉 (자동화된) 움직임이다. 조금 더 간명하게 바꿔 말해 보자면, 영화를 뉴미디어로 지칭할 때 그 새로움은 필히 산업적 변혁을 그 배경에 깔고 있기 마련이며, 다시 그것은 주체이자 대상으로서의 인간 자신의 변형을 수반하지 않을 수 없다. 요컨대, 매체론은 정치경제학을 우회할 수 없으

(staccato bits)" 동작이라 옮겼는데, 이는 벤야민도 설명하고 있듯이, 걸을 때나 혹은 지팡이와 모자를 다룰 때 채플린 캐릭터가 보여주는 특유의 "끊어지듯 움직이는" 분절적 동작을 가리킨다. 마치 구체 인형처럼 '덜컥거리는' 몸짓이라고도 불리곤 하는 이 동작은 채플린 연기술의 트레이드마크가 되었다.

9) "운동학의 법칙(der menschlichen Motorik)"은 영역본에서 "인간의 운동(신경)적 기능(human motorial functions)"으로 옮겨졌다. 양쪽의 공통 어근은 (기계적) 움직임을 가리키는 단어 "motor"다. 이렇게 볼 때, 국역본에서 채플린의 "제스처"로 옮겨진 "Chaplins Gestus"는 영역본에서처럼 "채플린의 움직이는 방식"(Chaplin's way of moving)으로 풀어주는 편이 보다 명확하다.

며 동시에 새로운 인간(류)학으로 귀결되지 않을 수 없다.

이런 정식화가 그 자체로 별반 새롭지 않은 것처럼 보일 수도 있다. 벤야민 스스로 “영화적 수용의 리듬”과 “컨베이어 벨트 생산의 리듬” 간의 불가분의 상관관계[10]를 지적한바 있거니와 “어셈블리 라인 기술의 미메시스적 신경감응, 인지적이고 신체적인 파편화(fragmentation) 경험을 제스처(gestic)로 표현하는 문제”는 벤야민이나 크라카우어를 위시한 당대 바이마르 (좌파)지식인 그룹의 공통 관심사였다.[11] 하지만 앞선 두 개의 키워드가 “모토”로까지 연결되는 이 라인에는 상대적으로 주목받지 못한, 어떤 점에서는 상당부분 억압되었다고까지 볼 수 있는 특정한 지적 원천이 개입되어 있다는 점 또한 간과할 수 없다. 가령, 이 라인에 대한 검토는 「역사에 관하여」(1940)를 통해 잘 알려진 벤야민의 유명한 정의, “역사의 비상브레이크로서의 혁명”에 비해 훨씬 덜 알려진 또 다른 혁명의 정의에 담긴 심오한 함의를 추적해가는 과정과 다르지 않을 것이다. 「기술복제」 에세이 2판에 나오는, “혁명은 집단의 신경감응, 더 정확히 말해 역사적으로 일회적인 새로운 집단의 신경감응 시도이다”[12]

---

10) “이처럼 기술은 인간의 지각기관이 복합적 성격을 띤 어떤 훈련을 받도록 강요한다. 어떤 새롭고 절박한 자극을 원하는 욕구에 부응하여 드디어 영화라는 것이 등장하였다. 영화에 이르러서는 충격[chockformige Wahrnehmung]의 형식을 띤 지각이 일종의 형식적 원리가 되었다. 컨베이어 벨트에서 생산의 리듬을 결정짓고 있는 것이 영화에서는 수용의 리듬을 결정하는 기초가 되고 있다.” 발터 벤야민. 「보들레르의 몇 가지 모티브에 관하여」, 『발터 벤야민의 문예이론』, 반성완 편역, 민음사, 1983, 143쪽.

11) “크라카우어는 슬랩스틱 영화를 찬미하는 수많은 유럽 아방가르드 예술가 및 지식인(다다이스트, 초현실주의자 등) 중 한 명에 불과했던 바, 채플린이 이 장르를 특별히 변형시키면서 그 수가 증가했다. 벤야민 역시 슬랩스틱 코미디에 급진적인 사회적, 정치적 의미를 부여했는데(.....)그가 채플린을 모범적인 인물로 여긴 이유는 다음과 같다. 채플린은 조립라인 기술에 대한 미메시스적인 “신경감응”, 즉 인지적이고 신체적인 파편화 경험을 “제스처”로 표현했다.” Miriam Hansen. *Cinema and Experience Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, and Theodor W. Adorno,* University of California Press. 2011, p. 47.

12) 발터 벤야민. 「기술복제시대의 예술작품(2판)」, 『발터 벤야민 선집 2』, 2011, 57쪽. 신경감응은 벤야민 사전에서 “내부와 외부, 심리적인 것과 자

라는 명제가 그것이다. 그리고 이런 추적의 과정은 벤야민 사상과 관련된 서구 마르크스주의의 전형적인 접근법, 마르크스와 프로이트를 결합시키는 익숙한 공식에서 비껴나 있는 다른 종류의 지적 계보(편의상 이를 '소비에트 생체심리학' 라인이라 부를 수 있을 것이다)에 관한 면밀한 검토를 반드시 요청한다.

이는 별도의 지면을 필요로 하는 중대한 토픽에 해당하기에 이 글에서 본격적으로 다룰 수 없다.[13] 하지만 분명히 말할 수 있는 것은 이 글의 토픽인 '채플린'이 저 숨겨진 계보를 향한 벤야민의 지향과 공명점을 갖고 있으며, 어떤 점에서 그것을 드러내는 효과적인 표상에 해당한다는 점이다. 이를 뒷받침하는 몇 가지 근거 가운데 눈에 띄는 한 가지만 꼽으라면 다음과 같다. 채플린은 어쩌면 그 자신도 통제할 수 없었던 여러 '분신적' 형상들, 곧 "그림자들"을 가졌던 바, 그 가운데 "소비에트의 그림자"는 특정 시기에 실존하면서 강력한 문화정치적 기능을 수행했던 역사적 실체였다. 쉽게 예측할 수 있듯이, 그 분신/그림자는 원본을 제멋대로 왜곡시킨 파생물에 불과할 공산이 크지만 요점은 원본과의 부합여부가 아니라 그것이 실제로 행사할 수 있었던 영향력에 놓여 있다. 채플린 형상을 둘러싼 벤야민의 사유를 재구축하고자 하는 우리는 이 그림자에 대한 검토를 우회할 수 없다.

소비에트의 채플린 신드롬 현상에 일찍부터 주목했던 유리 치비얀에 따르면, 채플린의 '영화'가 소비에트에 당도하기 이전에 이미 (프랑스와

동적인 것, 인간과 기계의 레지스터들 사이에서 그것들을 매개하는 신경생리학적 과정"(Hansen Ibid:133)을 폭넓게 가리키는 용어로서, "집단적 신체"를 둘러싼 초현실주의 에세이의 문제의식과 기술복제 에세이(2판)에 등장하는"혁명적 방전(revolutionary discharge)" 개념을 관통하면서 1930년대 벤야민의 사유에 중추적인 역할을 했다. 이 개념에 관해서는 뒤에 다시 논할 것이다.

13) 필자 또한 수년 전부터 이 주제에 관심을 갖고 연구를 진행해오고 있는데, 우선 여기서는 필자의 관심사와 맥을 같이하는 최근 연구 한 편을 소개하고자 한다. Matthew Charles. "Secret Signals from Another World: Walter Benjamin's Concept of Innervation," *New German Critique Volume 45, Number 3(135),* Duke University Press, 2018, pp. 39–72.

독일을 거친) 채플린 ‘컬트’가 먼저 도착했다. 1922년에 발간된 다국어 잡지 『사물Veshch』에 페르낭 레제(Fernand Léger)가 그린 큐비스트-채플린 드로잉(샤를롯)[화보1][14]이 게재되었고, 같은 해 구축주의자 알렉세이 간(Aleksei Gan)이 편집한 영화잡지 『키노-포트Kino-fot』는 채플린 특집[화보2]을 마련했다.

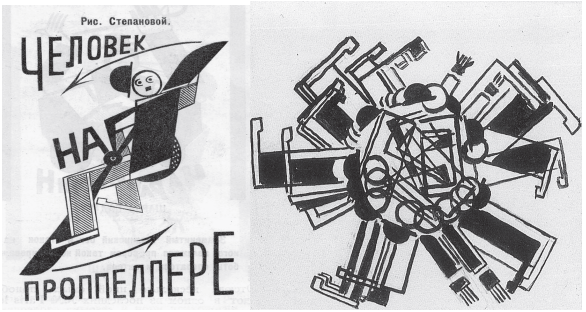
[화보 1, 2]

치비얀은 이 특집호에 게재된 바르바라 스테파노바(Varvara Stepanova)의 화보들에 주목한다. 특유의 아이콘인 모자와 지팡이를 통해 식별되는 이 그림들 가운데 특히 관심을 끄는 것은 “프로펠러에 매달린 인간”[화보3]이다. 치비얀에 따르면, 스테파노바는 심지어 이 그림을 채플린 영화를 직접 관람하기도 전에 그렸는데, 그건 이 형상을 통해 전달하고자 하는 의미가 그만큼 명백했기 때문이다. “당신이 구축하는 유일한 사물은 기계들이다. 기계, 즉 회전하는 사물들을 향한 사랑이야말로 양심적인 구축주의자가 응당 맹세를 바쳐야할 대상이다. 인류의 미래는 기계와의 결합과 융합에 있다.”[15]

---

14) 최근 잡지 『사물Veshch』이 국역되었는데, 아쉽게도 해당 페이지의 드로잉 화보는 누락되었다. 김민수·서정일. 『사물의 혁명』, 그린비, 2023, 303쪽. 레제의 <기계적 발레>(Ballet Mécanique, 1924)를 채플린 동작의 특별함과 관련시켜 언급한 국내연구로 심효원. 「채플린 동작의 불규칙성: 20세기 포스트휴먼의 한 가지 경우」, 『비교문학』 Vol. 76, 한국비교문학회, 2018, 121-151쪽 참조.

15) Yuri Tsivian. “Charlie Chaplin and His Shadows: On Laws of Fortuity



[화보 3, 4]

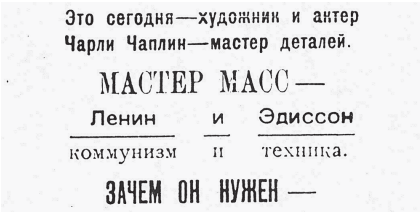
『키노-포트』에 실린 알렉산드르 로드첸코(Aleksandr Rodchenko)의 에세이는 소비에트 아방가르드의 채플린 전유방식을 더욱 명시적으로 드러낸다. 스테파노바의 남편이자 구축주의 예술가였던 로드첸코는 에디슨과 레닌, 그리고 채플린으로 이루어진 삼위일체론을 주장한다. 그에 따르면, 에디슨이 "전기"를 알았고, 레닌이 더 나은 "사회"의 건설방식을 알았다면, 채플린은 "완벽한 몸체(physique)의 비밀"을 통달한 자였다.[16] "우리에게 채플린이 필요한 이유는 그가 우리에게 일상적 제스처

---

in Art", *Critical Inquiry, Volume 40, Number 3,* The University of Chicago Press, 2014, p. 79. 화보를 위한 예비 스케치[화보4]를 보면 프로펠러와 완전히 하나가 되는, 즉 프로펠러 위의 인간이 사실상 기계로 변하는 모습을 확인할 수 있다. "프로펠러를 탄 사람이 물리적으로 기계로 변하는 순간 이제 그는 여전히 사람처럼 보이지만 이미 프로펠러가 된 진실의 순간이다." p. 80. 구축주의자들이 다른 어떤 것보다 사랑했던 기계는 비행기였다. 가벼운 구조로 된 덮개가 없는 초창기 복엽기(biplane)는 "완벽한 예술 작품"의 이미지로 여겨졌다. 두 장의 비행기 사진이 포함되어 있는 구축주의 선언문 「그럼에도 불구하고 세상은 돌아간다」에서 일리야 에렌부르크는 이렇게 적었다. "우리의 임무는 날 수 있는 예술품을 만드는 것입니다." 여기서 당연히 떠올릴 수 있는 것은 블라디미르 타틀린의 유명한 '나는' 예술작품, 레타틀린(Letatlin)이다. 이에 관해서는 스베틀라나 보임, 『오프모던의 건축』, 김수환 옮김, 문학과지성사, 2023, 164-166쪽 참조.

16) 여기서 "전기(electricity)"의 개념은 기술적 하부구조 이상의 의미를 갖는다. 레닌은 "공산주의란 권력 더하기 국가 전체의 전기화"라는 유명한 말을 남긴 바 있으며, 아방가르드 생산주의 미학의 대표자 중 하나인 보리스 아르바토프는 혁명 이후 새로운 세계를 특징짓는 예술의 작동모드를 가리

의 아름다움을 가르치기 때문이다. 걷기의 예술, 손을 어떻게 흔들어야 하는지, 모자를 어떻게 써야 하는지.”[17] 로드첸코는 이 삼위일체론을 아래처럼 표어로 디자인하기도 했다[화보5].



이것은 오늘날 - 예술가와 배우
찰리 채플린 - 디테일의 장인
대중을 위한 장인 -
레닌 과 에디슨
코뮤니즘 과 기술
그가 우리에게 필요한 이유.

채플린이 레닌으로 ‘번역’되는 이 파생본에서 채플린은 전 세계의 극장이라는 “거대한 교실”에서 수백만 인민에게 “새로운 가소성(plasticity)”, 즉 형태의 변이가능성을 가르치는 전문가가 된다. 로드첸코에 이은 니콜라이 포레거(Nikolai Foregger)의 글이 채플린-학자의 가르침을 “학파”로 확장시킨다면,[18] 뒤이은 레프 쿨레쇼프의 에세이는 “쿨레쇼프 효과”로 잘 알려진 영화감독의 관심이 겨냥하는 지점을 명확하게

켜 “전기화(electrification)”라는 용어를 사용했다. Alexei Penzin, “Afterward. The ‘Electrification of Art’: Boris Arvatov’s Programme for Communist Life,” Boris Arvatov, *Art and Production,* London: Pluto Press, 2017, p. 133. “전기” 개념을 둘러싼 보다 심오한 함의들에 관해서는 김수환. 「보리스 아르바토프 재방문: 히토 슈타이얼과 순환주의(circulationism)의 재발명」, 『히토 슈타이얼: 데이터의 바다』, 국립현대미술관, 2022, 401-430쪽 참고.

17) Tsivian. Ibid, p. 81.

18) “채플린은 학자다. 그는 새로운 테크닉을 발명하고, 캐논을 창조하고 학파(school)를 개시한다. 채플린은 새로운 공식(formulae)을 제공하면 학파가 그것을 발전시키고 대중화한다. 미국 코미디 영화는 채플린의 배지 아래 존재한다.” 포레거에 따르면, 배우는 제자(즉, 학파)는 어떤 점에서 스승(즉, 학자)을 능가할 수 있는데, “왜냐하면 그들은 스크린 위의 채플린을 연구하기 때문이다. 말하자면 그들에겐 두 명의 선생이 있다고 할 수 있는데, 하나가 채플린이라면 다른 하나는 영화 자체다.” Foregger. Ibid, 81.에서 재인용.

지시한다.

> 채플린처럼 자기 몸을 잘 다루는 사람은 별로 없다. 그 이유는 채플린이 몸의 메커즘을 연구하고, 그것을 하나의 메커니즘으로서 다루었기 때문이다. 이런 식으로 몸을 대할 줄 아는 배우는 내가 가르치고 있는 국립영화학교 실험 워크숍의 젊은이들뿐이다. 우리는 정확한 계산과 과학적 실험을 바탕으로 인간 신체를 연구한다. 그리고 찰리 채플린은 우리의 첫 번째 스승이다.[19]

"정확한 계산과 과학적 실험을 바탕으로 한 인간 신체 연구." 지난 세기 소비에트의 혁명적 예술 이론에 익숙한 사람이라면, 쿨레쇼프의 이 구절을 읽고 그것 너머에 놓인 심오한 맥락들을 차례로 떠올리지 않을 수 없을 것이다. "생체역학(biomechanics)"으로 유명한 혁명적 아방가르드 연극 연출의 대부 프세볼로드 메이예르홀트, 소비에트식 테일러주의 이상의 급진적 대표자 알렉세이 가스테프, 그의 주도로 1920년에 설립되었던 "중앙노동연구소(CIT)", 마지막으로 이 모든 것의 배후에 자리했던 "소비에트 아메리카니즘"까지. 혹은 거기서 더 나아가 1926년 벤야민의 모스크바 방문과, 1930년대 그의 사유에 (미묘하지만 강렬한 형태로) 남아 있는 '소비에트의 흔적'에 관심을 기울일 법도 하다.

이미 다른 자리[20]에서 상세히 다룬 바 있는 이 내용들을 이 글에서 다시 반복하지는 않을 것이다. 다만 한 가지 사실만을 재차 강조해두고자 한다. 앞서 지적했듯이, 채플린이라는 상징이 갖는 의미는 결코 영화라는 매체에 국한될 수 없다. 채플린이라는 독특한 영화(배우)의 출현이 갖는 의미는 그가 대변하는 새로운 세계, 그리고 그 세계 속에서 살아가게 될 새로운 인간(종)을 향해있다. 그런 의미에서 채플린의 형상은 변화된 세계를 반영하는 표상일 뿐만 아니라 바야흐로 도래해야만 할 세계를 가리키는 예형(prefiguration)이기도 했다. 채플린의 "소비에트 그림자"

---

19) Kuleshov. Ibid, 82. 재인용.

20) 김수환, 『혁명의 넝마주이: 벤야민의 《모스크바 일기》와 소비에트 아방가르드』, 문학과지성사, 2022.

가 분명하게 보여주고 있는 것이 바로 이 후자의 측면인 바, 이를 읽어낼 수 있는지의 여부에 따라 벤야민의 채플린은 사뭇 다른 모습으로 다가올 수 있다.

벤야민의 채플린 형상을 "소비에트 그림자" 버전을 포함한 모더니즘적이고 아방가르드적인 기계주의와 연결시키는 접근은 나름의 근거에 기초해 기존 연구의 한 축을 형성해왔다.[21] 그런데 글의 서두에서 잠깐 언급했듯이, 이 토픽은 또 하나의 축을 갖고 있다. 채플린 형상의 희극성의 문제, 즉 '웃음'의 정치적 기능과 위상을 둘러싼 논의가 그것이다.

잘 알려져 있듯이, '채플린과 웃음'의 문제는 20세기 독일을 대표하는 두 사상가 벤야민과 아도르노가 정면으로 부딪혔던 이견의 주요 무대 가운데 하나였다. '채플린-기계'라면 또 모르겠지만 '채플린-코미디언'의 진보적 위상은 아도르노에겐 좀처럼 수용하기 어려운 명제였다. 그런데 채플린이라는 공통분모를 통해 벤야민과 에이젠슈테인을 대질시켜보려는 우리의 입장에서 볼 때, 전자 못지않게 흥미롭게 다가오는 것은 후자다. 그 이유는 몽타주와 기계주의라는, 누구나 쉽게 예측할 수 있고 그런 면에서 '쉬운' 길인 전자의 연결고리에 비해, 채플린-웃음이라는 후자의 고리는 연결에 이르기까지 몇 단계의 매듭을 풀어야만 하는, 하지만 그렇기에 예기치 못한 접점과 차이들을 드러내 보여줄 수 있는 더 '어려운' 길이기 때문이다. 그리고 그 첫 번째 매듭은 당연히 아도르노가 될 수밖

21) 2016년에 출간된 오언 해설리의 『채플린 기계: 슬랩스틱, 포디즘 그리고 공산주의 아방가르드』는 기존 연구의 이런 흐름과 경향을 집약해 '대중적' 버전으로 풀어 쓴 책이다. Owen Hatherley. *The Chaplin Machine: Slapstick, Fordism and the Communist Avant-Garde*, London: Pluto Press, 2016. 작가이자 저널리스트답게 채플린 컬트를 비롯한 소비에트 아메리카니즘의 이모저모를 다채롭고 흥미롭게 전달하지만, 어디까지나 전문학계 바깥의 독자층을 겨냥한 것이다. 극히 흥미로운 횡단문화적 실천의 사례에 해당하는 "소비에트 아메리카니즘"은 채플린 현상 하나만으로 포괄될 수 없는 다양성과 진폭을 갖고 있으며, 반대로 채플린 현상 또한 소비에트 아방가르드의 맥락만으로는 다 해명될 수 없는 다채로운 얼굴과 역사를 갖고 있다. 오언이 그려내는 채플린 내러티브에서 벤야민과 에이젠슈테인은 당연히 등장하지만, 그들에 대한 논의는 익히 알려진 전형적 범주와 궤도를 벗어나지 않는다.

에 없다.

2. 채플린과 웃음: 아도르노에서 에이젠슈테인으로

채플린과 웃음, 더 넓게는 (대중예술로서의) 영화와 아우라의 문제를 대상으로 한 벤야민과 아도르노 간의 대립구도는 비교적 잘 알려져 있다. 아도르노는 "[채플린이] 가장 국제적이고 가장 혁명적인 대중의 정서(affect), 즉 웃음을 향해 나아갔다"[22]는 벤야민의 주장에 동의하지 않았을 뿐 아니라 영화가 아우라를 탈각시킨 진보적 매체라는 관점에도, 프롤레타리아가 독점적인 특권을 갖는다는 입장에도 반대했다. 그가 보기에, "만일 어떤 아우라적인 특성이 있다면 가장 최고로, 그리고 물론 그래서 아주 우려할만한 정도로 부합하는 장르가 [있다면] 바로 영화"이며, "혁명에 대한 관심 이외에는 그 어떤 면에서도 부르주아들에 비해 우월할 게 없는" 프롤레타리아는 "훼손된 부르주아적 특성의 온갖 흔적들을 덧쓰고 있는 사람들"일 뿐이었다.[23] 벤야민에게 보낸 편지에 담긴 아도르노의 이런 입장은 분명하고 단호하다.

> 영화관 방문자의 웃음은(.....)결코 선하거나 혁명적인 것으로 볼 수 없습니다. 오히려 가장 나쁜 의미에서의 부르주아적 새디즘으로 가득 차 있습니다.[24]

이런 점에서 웃음에 거는 벤야민의 기대는 순진한 낭만주의에 불과하다고 아도르노는 생각했다. 그는 벤야민에게 "채플린 영화를 보고 난 후의 사리판단으로 반동적인 사람이 전위가 된다는 가정, 이것은 제게는 마찬가지로 완벽한 낭만화입니다."[25]라고 썼다. 재미있는 것은 그가 벤

---

22) 벤야민, 「채플린을 회고하며」, 『발터 벤야민 선집 2』, 2011, 255쪽.
23) 테오도르 아도르노, 발터 벤야민. 『아도르노-벤야민 편지 1928-1940』, 이순예 옮김, 도서출판 길, 2018. 200쪽.
24) 앞의 책, 202쪽.
25) 앞의 책. 202쪽.

야민의 낭만적 견해를 브레히트(의 해로운 영향) 탓으로 돌리고 있다는 점인데, 벤야민의 유명한 "횡격막" 발언[26]이 다름 아닌 브레히트의 서사극을 언급하는 대목에서 등장하는 것을 보면 전혀 근거 없는 추정은 아니다.

그런데 여기서 반드시 지적할 것은 웃음을 둘러싼 벤야민과 아도르노의 이견이 흔히 말하는 피상적인 대립구도, 이를테면 '대중(문화)' *vs* '자율예술' 옹호론 따위로 손쉽게 환원될 수 있는 성질의 것이 아니라는 점이다. 벤야민에게 "횡격막의 경련"이 그저 풍자적 해소가 아니라 "사고를 위한 출발점"을 의미했듯이, 『계몽의 변증법』의 공저자에게 웃음 혹은 웃는 관객의 문제는 단지 조롱이 아니라 "최고의 것에 대한 강력한 패러디, 즉 달래기(conciliatory)"를 의미했다. 그러한 킬킬거림(mirth)은 잔인한 사회 질서에 대한 맹목적인 순응을 가려버리는 "거짓 해방감"을 낳는다는 점에서 극도로 사악한 것이다.[27]

하지만 단지 극장의 웃음이 아니라 채플린(의 웃음)에 관해서라면, 이

---

26) "그런데 여기서 한 가지 덧붙이자면 사고를 촉발하는데 웃음보다 더 나은 방법이 없다는 점이다. 특히 사고를 하도록 하는 데는 영혼의 진동보다는 횡격막의 진동이 더 좋은 기회를 제공해준다. 서사극은 폭소를 유발하는 계기만큼은 풍부하다." 발터 벤야민, 「생산자로서의 작가」, 『발터 벤야민 선집 8: 브레히트와 유물론』, 윤미애, 최성만 옮김, 도서출판 길, 2020, 393쪽. 아도르노는 벤야민을 브레히트(의 영향)로부터 떼어놓겠다는 의지를 노골적으로 표명한 바 있다. "제가 생각하는 바는 브레히트의 모티프를 완전히 배제하는 것입니다. 이미 여기에서 매우 광범위하게 변형될 조짐이 드러나기 시작하는 브레히트의 모티프를 제거해야만 합니다."; "브레히트라는 태양이 다시한번 저 이국의 강물로 가라앉을 때까지 귀하의 팔을 꽉 부여잡고 놓지 말아야 하는 과제를 받은 느낌입니다." 테오도르 아도르노, 발터 벤야민. 앞의 책, 204쪽. 브레히트를 향한 적대감은 숄렘과 아도르노를 비롯한 벤야민 가까운 지인들 사이의 공통된 입장이었다.

27) "거짓 사회에서 웃음은 행복을 공격하고 행복을 무가치한 총체성으로 끌어들이는 질병입니다(...)그러한 웃는 관객은 인류에 대한 패러디입니다(...) 이 거짓 웃음의 사악한 점은 그것이 최고의 것에 대한 강력한 패러디, 즉 달래기(conciliatory)라는 점입니다. 기쁨이란 엄격한 것입니다austere: 레세르바베룸 가우디움(진정한 기쁨은 심각한 것입니다)." Max Horkheimer and Theodor W. Adorno, *Dialectic of Enlightenment,* trans. John Cumming, New York: Continuum, 1972, p. 141.

런 정도의 설명마저도 여전히 충분치 않다. 어째서인가? 아도르노가 채플린-코미디언의 깊숙한 핵심을 포착하는 예리한 고찰 하나를 남겨놓았기 때문이다. 짧지만 강렬한 이 텍스트를 우회한다면 우리는 채플린을 고리로 한 다른 중대한 연결들에 가 닿을 수 없다. 이 텍스트는 1930년과 1963년에 쓴 두 편의 글을 하나로 합쳐 「두 번의 채플린」이라는 제목을 붙인 에세이다.[28] 이 글에서 아도르노는 관객들이 스크린 위에서 보게 되는 가련한 떠돌이(tramp) '광대 채플린'과 사석에서 만날 수 있는 '인간 채플린'을 구별하면서, 후자를 "경험적 채플린(empirical Chaplin)"이라 부르고 있다. 놀라운 사실은 그가 후자를 먹잇감을 향해 달려들 준비가 되어있는 맹수에 비유하고 있다는 점이다. "경험적인 채플린에게는 피해자가 아니라 오히려 위협적으로 피해자를 찾아 달려들고 찢어버릴 것임을 암시하는 무언가가 있다."[29] 아도르노가 "채식주의자 벵골 호랑이(A vegetarian Bengal tiger)"라는 인상적인 구절로 표현하고 있는 채플린의 이런 비밀스러운 차원, 그의 숨겨진 "동물적(bestial) 특성"은 어디에서 기인하는 것일까?

아도르노에 따르면, 이 특징은 채플린이 갖고 있는 가공할만한 "미메시스[모방] 능력"에 기인한다. 염두에 둘 것은 채플린이 이 특별한 능력을 예술에만 국한하지 않는다는 점이다. "그와 함께 있는 모든 시간은 중단 없는 공연과 같다." 흡사 잠시도 쉬지 않는 "카프카의 공중곡예사"처럼 주변 세계를 끊임없이 모방하는 채플린의 연기는 "목적의식적이고 성숙한 삶", 곧 "이성의 원리 자체"를 약화시키는 것처럼 보인다. 그 자신으로 존재하는 것의 부담을 벗어던진 채 "즉흥적 변화"만을 끝없이 계속할 수 있는 상태, 바로 이것이 채플린의 유토피아다.

> 마음의 존재와 미메시스[모방] 능력의 편재(omnipresence) 또한 경험적 채플린의 특징이다. 그가 어린 시절부터(.....)영화에만 미메시스의 예술

---

28) Theodor W. Adorno, "Chaplin Times Two," trans. John MacKay, *The Yale Journal of Criticism Volume 9, Number 1*, Spring 1996. pp. 57-61.
29) Ibid, p. 59.

> 을 국한시키지 않았다는 사실은 잘 알려져 있다. 그는 잠시도 훈련을 쉬지 않기 위해 짐칸에서 잠을 자는 카프카의 공중곡예사처럼 끊임없이 연기한다. 그와 함께 있는 모든 시간은 중단 없는 공연이다(.....)마치 그가 미메시스 행동을 사용하여 목적의식적인 성인의 삶(grown-up life)을 약화시키고, 실제로 이성의 원리 자체를 억제시키는 것처럼 보인다(.....)중단 없는 즉흥적(spontaneous) 변화: 채플린에게 있어 이것은 그 자신이 되는 부담(burden of being-one's-self)에서 벗어난 존재의 유토피아다.[30]

아도르노 특유의 신랄함은 글의 끝자락에서 개인적 일화에 근거해 자기주장을 정당화할 때 드러난다. 말리부에 위치한 채플린의 별장에서 열린 한 파티에서 손님 중 한 명이었던 어떤 영화배우가 자리를 떠나면서 악수를 청하기 위해 아도르노에게 손을 내밀었다. 참전 군인이었던 그에게는 사람 손 대신에 철로 만든 인공갈퀴가 달려있었다. 흠칫 놀란 아도르노는 순간적인 충격을 상대방에게 들키지 않기 위해 최대한 표정을 관리하려 애를 썼는데, 그 배우가 채 자리를 떠나기도 전에 아도르노는 목격하게 된다. 옆에 있던 채플린이 그 장면을 (웃기게) 흉내 내고 있는 모습을. 손님의 표정이 굳어졌다. 아도르노는 이렇게 글을 맺는다.

> 그[채플린]가 가져다주는 모든 웃음은 잔인함(cruelty)에 가까우며, 잔인함에 가까워야만 그 웃음은 정당성을 얻고 구원의 요소를 찾을 수 있다. 이 사건에 대한 나의 회상과 나의 감사가 그의 일흔 다섯 번째 생일에 대한 축하가 되었으면 한다.[31]

채플린이 만들어내는 웃음의 본질을 그의 "잔인함"과 연결짓는 아도르노의 이 평가에서 주목해야 할 것은 물론 그의 신랄함만이 아니다. 정작 우리가 물어야할 질문은 다음과 같다. 채플린의 저 '잔인한' 웃음, '이성'과 '합목적성'에 기초하는 인간사회의 기본적인 격률들을 대놓고 무시하는 듯한, 그래서 오직 '즉흥적 변화'와 본능적 '모방 행위'만을 지속하

30) Ibid, 60.
31) Ibid, 61.

는 행태를, 우리는 어디에서 만나게 되는가? “뱅골 호랑이”의 자질과 더불어 “천진함”[32]의 특성을 갖고 있는 존재가 있다면, 그건 누구일까? 답은 오직 하나뿐이다. 성숙한 “어른(grown-up)의 삶”과는 영 딴판인 존재, 어린아이가 바로 그런 존재다. 오직 어린아이만이 천진하기 때문에 그토록 잔인할 수 있다(혹은 그 반대이거나).

유아적 잔인성. 이 짧은 텍스트에서 아도르노는 벤야민이 보지 못했던(혹은 보려하지 않았던) 채플린 캐릭터의 본질 하나를 정확하게 짚어내고 있다. 채플린의 웃음은 잔인하며 그 잔인성은 천진함과 맞닿아 있다. 아도르노가 포착한 이 지점은, 그러나 우리에겐 다른 각도에서 강한 흥미를 자극한다. 바로 그 지점이 새로운 연결로 우리를 이끌어줄 수 있기 때문이다. 어떤 연결인가? 채플린의 영화 뿐 아니라 인간 채플린과도 가깝게 접촉했던 또 한 명의 동시대인과의 연결이다. 책 한권 분량의 미완성 에세이 「디즈니」를 남겨 놓은 바 있는 소비에트 영화감독 에이젠슈테인은 채플린에 관한 긴 에세이 「찰리 어린아이Chalie the Kid」의 저자이기도 하다. 그런데 아도르노와 에이젠슈테인을 연결하는 이 글을 살펴보기에 앞서 먼저 짚고 넘어가기로 하자. 에이젠슈테인과 채플린은 어떻게 만나게 된 것일까?

에이젠슈테인과 채플린의 만남은 1930년 6월 LA(할리우드)에서 이루어졌다. 유럽 전역을 순회하며 당대 문화예술계 인사들과 두루 접촉했던 에이젠슈테인 일행(조감독 알렉산드로프와 촬영감독 티세가 동행했다)은 1930년 5월 마침내 주식시장 폭락 직후의 미국 땅을 밟았다. 과거 모스크바에서 조우했던 헨리 다나 교수 초청으로 하버드 미술학부에서 강

---

32) “채플린의 비밀스러운 차원, 정확히 말하자면 이 가장 완벽한 광대를 그의 재능 이상의 것으로 만드는 것은 그가 자신의 폭력과 지배 본능을 환경에 투사하고, 이러한 자신의 과오에 대한 책임을 투사함으로써 모든 권력이 가진 것보다 더 큰 힘을 부여하는 천진함(innocence)을 만들어낸다는 사실과 관련이 있다는 것을 충분히 상상할 수 있다. 채식주의자인 벵골 호랑이: 아이들이 환호하는 그의 선함 자체가 이미 그를 헛되이 파괴하려고 시도하는 악과 계약을 맺고 있다. 그것이 헛된 이유는 그가 이 자신의 이미지 속에서 그 악을 파괴했기 때문이다.” Ibid, 60.

연을 했고, 뉴욕 컬럼비아 대학에서 존 듀이와 공동 세미나를 열었다(이 세미나의 청중 가운데 한 명이 미래의 제자 제이 레이다(Jay Leyda)였다). 채플린의 가까운 지인이면서 모스크바를 방문해 에이젠슈테인을 직접 만나기도 했던 더글러스 페어뱅크스의 주선으로 그들이 처음 만났을 때, 서로의 작품에 관해 이미 잘 알고 있었던 두 사람은 마치 오래된 지인처럼 단숨에 가까워졌다. 남아있는 유명한 사진들이 보여주듯이, 그들은 조명이 달린 채플린의 코트에서 날마다 테니스를 쳤고[화보5], 함께 수영을 하고 요트여행을 했다[화보6]. 에이젠슈테인이 이보 몬테규(Ivor Montagu)와 함께 파라마운트사 관계자들을 만나서 할리우드가 제작을 맡을 새 영화작업을 타진하는 동안 채플린은 에이젠슈테인의 미국 커리어를 돕기 위한 조언과 도움을 아끼지 않았다(채플린이 그때 소개해준 여러 인물 중에는 루이스 브뉘엘도 있었다). 그해 11월, 에이젠슈테인 일행이 멕시코로 떠날 때 채플린은 “진심으로 존경하는 내 친구 세르게이 에이젠슈테인에게”라고 자필로 서명한 본인의 사진을 선물했다[화보7].

[화보 5, 6, 7]

채플린에 관해 에이젠슈테인이 쓴 글은 총 3편인데, 모두 해외출장에서 돌아오고 난 후 파시즘의 파국과 세계대전의 복판에서 쓴 것들이다.[33] 「안녕, 채플린Hello, Chaplin!」(1939), 「독재자. 찰리 채플린의 영

33) 1922년에 유트케비치(Sergei Yutkevich)와 함께 쓴 「여덟 번째 예술. 표현주의, 아메리카, 그리고 물론 채플린에 관하여」가 있는데, 이는 채플린을 기괴주의(Eccentric) 및 미국 슬랩스틱 코미디 전통의 맥락에 위치시키는 전형적인 접근을 보여준다는 점에서 본격적인 채플린 작가론과는 거리가

화Dictator. A Chalie Chaplin Film」(1941), 그리고 「찰리 어린아이」(1942)가 그것이다. 본격적인 채플린론(論)에 해당하는 글은 앞선 두 편의 내용을 포함한 가장 긴 분량의 마지막 에세이다.

에세이의 서두에서 에이젠슈테인은 채플린을 향한 자신의 관심이 그의 "연출, 방법론, 트릭, 유머기법" 등이 아니라 채플린의 "특별한 사유체계(system of thinking)"에 놓여 있다고 단언한다. "그토록 특이한 방식으로 현상을 지각하고 마찬가지의 이상한 이미지들을 통해 그에 반응하도록 만드는" 바로 그것이 그의 관심사다. 뒤이어 에이젠슈테인은 아도르노를 떠올리게 하는 전제 하나를 내놓는데, "채플린의 유머"로 알려진 것의 바탕에 깔려있는 것이 그의 외양 따위가 아니라 채플린의 특별한 "삶의 지각(perception of life)"이라는 것이다. 동물들의 특별한 지각방식, 눈이 뒤쪽에 달려 있는 토끼나 양쪽 눈을 별개로 사용하는 양 이야기를 늘어놓은 다음 에이젠슈테인은 핵심적인 물음을 제기한다. "채플린은 과연 누구의 눈으로 삶을 바라보고 있는가?"

> 채플린의 특징 중 하나는 머리카락이 희끗희끗해졌음에도 불구하고 그가 삶에 대한 "어린아이의 관점"과 사건에 대한 즉흥적인(spontaneous) 지각을 보유했다는 점이다. "도덕의 족쇄"로부터의 자유와, 다른 이들을 소름끼치게 만드는 것들을 웃기게 바라볼 줄 아는 그의 능력이 여기서 기인한다. 성인에게서 발견되는 이런 특성을 유아주의(infantilism)라고 부른다. 채플린의 희극적 구성들은 대개 이런 유아적 방법론에 기초하고 있다.[34]

채플린의 희극적 구성은 유아적 방법론에 기초하는데, 이는 채플린이 어린아이의 눈으로 세상을 보고 있기 때문이다. 에이젠슈테인은 유아주의의 특징인 현실로부터의 '회피' 성향을 언급하면서, 이곳을 벗어나 다

있다.

34) Sergei Eisenstein. "Charlie the Kid." *Sergei Eisenstein: Note of a Film Director*, Foreign Language Publishing House, Moscow, 1947, pp. 168-169.

른 곳으로 탈출하는 “지리적 회피주의”는 더 이상 유효하지 않다고 말한다. 그것을 대체하는 것은 “진화론적 회피주의(evolutionary escapism)”인데, 이 특이한 조어는 “발달의 아래쪽으로 내려가서 황금의 어린 시절의 사상과 감정으로 되돌아가는 것, 즉 유아주의로의 퇴행(regress)으로 정의해볼 수 있다.”[35] 쉽게 짐작할 수 있듯이, 이 퇴행은 단지 뒷걸음질 치기를 뜻하지 않는다. 그것은 모든 것이 계산되고 조정되고 지배되는 주변세계의 구속으로부터 벗어나려는 심리적 탈출 욕구, 곧 ‘자유’를 향한 갈망의 표현이다. 후기 에이젠슈테인의 사유에 조금이라도 익숙한 사람이라면 “퇴행”이라는 저 단어가 가지는 예사롭지 않은 함의를 곧장 떠올릴 수 있을 것이다. 유아주의로의 퇴행, 그것이 수반하는 자유와 환상을 이야기하면서 “애니메이션 카툰”을 언급하는 대목[36]도 눈길을 사로잡지만, 무엇보다 인상적인 것은 에이젠슈테인이 채플린과의 개인적 일화에 기대 자신의 주장을 뒷받침하는 부분이다. 그는 채플린 눈의 비밀이 “가장 끔찍하고 가장 가련하고 가장 비극적인 것들을 웃는 아이들의 눈으로 볼 수 있는 능력”[37]이라고 말하면서, 요트에서 나눴던 채플린과의 대화를 끌고 온다.

---

35) Ibid, 169.

36) “자유를 향한 열망 속에서 자신의 예술을 통해 모든 구성으로부터 완벽히 탈출할 수 있는 유일한 수단으로 채플린이 정의하는 것은.....애니메이션 카툰이다. 애니메이션 카툰은, 그가 말하길 유일하게 진정한 예술인데, 왜냐하면 그 속에서만 예술가가 완전히 자유롭고 그의 환상이 그가 좋아하는걸 할 수 있기 때문이다.” Ibid, 178. 이 구절은 거의 에이젠슈테인 본인의 것으로 읽힌다. 에이젠슈테인은 에세이 「디즈니」에서 디즈니 캐릭터의 마법적인 매력이 무엇이든 될 수 있는 그것의 다형성과 가소성(plasticity), 즉 항구적인 자기-해체 상태에 놓인 형식이라 주장하면서, 이런 ‘절대적인 자유’의 계보학적 기원으로서 “태고적 원형질(primordial protoplasm)”을 제시한 바 있다. 이에 관해서는 김수환. 「에이젠슈테인의 <디즈니>와 벤야민의 “미키마우스”: 태고적 원형(元型) 혹은 포스트휴먼적 예형(豫型)」, 『문학과영상』 22(1), 2021, 33-61. 참조.

37) Eisenstein. Ibid, p. 183.

> 당신은 내[채플린]가 『이지 스트리트』에서 음식을 상자에서 꺼내 마치 닭들에게 주듯이 가난한 아이들에게 던져주는 장면을 기억하십니까? 내가 그렇게 한건 그들을 경멸하기 때문입니다. 나는 아이들을 좋아하지 않아요.[38]

"불쌍한 아이들을 그려내 전 세계를 울게 만든 장본인이 아이들을 싫어한다니, 그는 괴물이었던 것일까?" 에이젠슈테인은 자문자답한다. "하지만 대개 누가 아이들을 싫어하는가? 당연히 아이들 자신이다." 요동치는 요트가 흔들거리는 코끼리의 모습을 떠올리게 한다고 그가 말하자 채플린은 대답한다. 자신은 순종적인 코끼리를 경멸한다고, 자기가 좋아하는 동물은 "늑대"라고. 언젠가 고리키가 기록했던 톨스토이의 말("아이들은 아무 것도 동정하지 않으며 동정하는 법도 모른다.")을 인용하면서 에이젠슈테인은 결론짓는다.

> 채플린과 그의 코미디 캐릭터들에서 볼 수 있듯이, 삶에 대한 어린아이의 태도의 비도덕적인 잔인성(amoral cruelty)은 유년기의 다른 매력적인 자질들에 의해 숨겨져 있다. 실낙원처럼 성인들에게는 영원히 상실된 자질들. 자연스럽지 못한 감상성을 언제나 비껴가는 채플린의 감동적 장면들의 비밀이 여기에 있다.[39]

"즉흥적인" 지각, "늑대," 그리고 여기 등장하는 비도덕적인 "잔인성"이라는 문구는 명백히 아도르노를 떠올리게 한다. 아도르노는 채플린에 관한 두 번째 글, 「말리부에서」(1964)를 쓸 때 에이젠슈테인의 이 텍스트를 이미 읽었을까? 이 글이 실린 영어번역본 『세르게이 에이젠슈테인. 영화감독 노트』가 모스크바 외국어출판부에서 출간된 해가 1946년이라는 점을 감안한다면 충분히 개연성 있는 추측이다.[40] 하지만 우리의 관

---

38) Ibid, p. 185. 이 대목은 에이젠슈테인의 오류다. 이 에피소드가 나오는 영화는 <이지 스트리트>가 아니라 <사일런트 스트리트>(1917)다.

39) Ibid, pp. 191-192.

40) 에이젠슈테인은 글의 말미에서 마침내 "성인 찰리(charlie the grown-up)"

심은 누가 누구로부터 영향을 받았는가에 가있지 않다. 그보다 훨씬 더 중요한 것은 두 사람 모두 채플린에게서 잔인성을 동반한 유아(주의)의 특성을 포착했다는 사실 자체다. 정작 핵심적인 물음은 이 사실의 확인 이후에 던져질 수 있기 때문이다. 어떤 물음인가? 채플린의 생래적인 유아성, 그의 '어린아이다움'이 (이 글을 쓰던 당시의) 에이젠슈테인에게 왜 그토록 중요했을까라는 물음이다.

이 물음이 핵심적인 이유는 채플린에게서 똑같은 것을 발견했던 두 사람 사이에 가로놓인 본질적인 차별성이 바로 이 물음을 통해 드러날 수 있기 때문이다. '비판'과 '부정'의 정신을 (칸트적 의미에서의) '성숙(Mündigkeit)'과 동일시했던, 평생에 걸쳐 지배와 예속의 상태를 직시하지 못하는 의식의 나이브함을 경고했던 아도르노와, 생의 후반기에 이를수록 점점 더 강렬하게 원형적·원시적 태고의 형식, 곧 '인류의 유아적 단계'에 집착했던 에이젠슈테인 사이에는 건널 수 없는 강이 자리한다.

가 만들어낸 작품으로 <위대한 독재자>를 다룬다. 주지하다시피, 아도르노는 『계몽의 변증법』을 비롯한 여러 글에서 특별히 이 작품에 대한 '비판적' 분석을 행한 바 있다. 또 하나 언급할 것은 에이젠슈테인이 타인 뿐 아니라 자신 안의 숨겨진 (유아적) 잔인성에 대단히 민감했으며, 또 그것을 자인했던 인물이라는 사실이다. 유년기에 평범하게 발산되지 못했던 잔인성, 그의 표현을 빌면 "파리나 잠자리나 개구리에 적용되지 않았던 잔인함(жестокость)은, 연출가로서 나[에이젠슈테인]의 작품의 주제, 방법, 이데올로기의 선택에 격렬한 특징을 부여하게 되었다." 에이젠슈테인은 (당대부터 이미 많은 비판을 받았던) 자기 영화 속의 잔혹한 장면들을 열거한다. "사실 나의 영화는, 군중에게 포화를 퍼붓거나, 가난한 농민들을 밧줄로 묶어 머리까지 땅 속에 파묻고 그 위를 말발굽이 짓밟거나(<멕시코 만세!>, 오데사의 계단에서 아이들을 짓뭉개거나(<전함포템킨>), 또는 지붕에서 떨어뜨리거나(<파업>), 부모에게 아이를 죽이게 하거나(<베진 초원>), 타는 장작불 속에 던져 넣거나(<알렉산드르 네프스키>), 스크린에 소의 생피를 흘리거나(<파업>), 배우의 피를 흘리게 하는(<전함포템킨>) 잔인한 장면들로 가득 차있다(.....)게다가 오랜 세월 내 마음을 사로잡아 왔던 주인공이 다름 아닌 폭군 이반이라는 사실도 우연이 아닌 것이다. 실로 기분 나쁜 작가가 아닌가!" Сергей Эйзенштейн, "Сергей Эйзенштейн," Сергей Эйзенштейн. Избранные произведения в шести томах, ТОМ 1. М. Искусство, 1964. p. 85.

동일한 것을 찾아냈지만 그것을 바라보는 두 사람의 시선은 반대편을 향해있다. 그리고 바로 이 차이가 우리를 또 다시 본래의 연결고리로 되돌린다. “어린아이”의 토픽, 그것은 에이젠슈테인을 벤야민에게로 연결하는 고리, 두 사람을 묶어주는 가장 강력한 공통분모다.

III

1. 에이젠슈테인의 관객성의 유형학

에이젠슈테인의 글 「나는 어떻게 영화감독이 되었는가」(1945)에는 그의 영화미학의 핵심을 집약하는 장면 하나가 등장한다. 흔히 “유레카 eureka”의 순간이라 불리는 이 장면은 1920년 프롤레트쿨트 극장에서 있었던 리허설에서 그가 목격한 한 소년의 이야기다. 극장 안내원의 일곱 살짜리 아들이 무대 위에서 진행되는 리허설을 구경하는 중이었다. 곁에 서 있던 에이젠슈테인은 그 아이의 얼굴표정을 보고 충격을 받는다. 아이의 표정에는 “일부 캐릭터의 표정이나 행동뿐만 아니라 무대에서 벌어지고 있는 모든 상황이 있는 그대로 반영(reflect)되어 있었다.” 놀라운 사실은 그 반영이 말 그대로 거울처럼, “동시에” 나타났다는 점이었는데, 에이젠슈테인은 이렇게 덧붙인다. “점차 나는 최초에 내게 인상을 남긴 동시성보다 이 반영의 본질(nature of this reflection) 자체에 관해서 더 많이 생각하기 시작했다.”[41]

영화감독 에이젠슈테인의 평생의 여정은 위에 말한 “반영의 본질,” 그러니까 무대/스크린 위에서 보이는 것과 관객의 동(시동)작(co-movement)의 메커니즘에 관한 탐구 과정이라고 해도 과언이 아니다. 가장 잘 알려진 이론적 저술 중 하나인 「영화 어트랙션 몽타주」

41) Sergei Eisenstein. “How I Became a Director,” *Selected Works, 3 vols., vol. 3*, translated by William Powell, edited by Richard Taylor, London: I.B. Tauris, 2010, p. 286.

(1924)에서 미적 경험의 그와 같은 "상연적(enactive) 본질"은 이렇게 바꿔 말해진다. "감정적 지각은 지각하는 사람에 의해 배우의 움직임이 운동적으로 복제(motor reproduction)됨을 통해서 이루어진다."[42] 이 단계에서 이미 우리는 후기까지 이어지게 될 에이젠슈테인의 중추적 문제의식을 확인할 수 있는데, 보이는 것이 관객에게 전달(전이)되는 과정에서 나타나는 "신체적 모방(corporeal imitation)"의 문제, 그 과정에 개입하는 "운동-근육적(motor-muscular)"이고 "신경생리학(neurophysiology)"적인 반응의 문제가 그것이다.[43]

한편, 이 단계에서 이미 우리는 비록 맹아적 수준이기는 하나[44] 시간이 지날수록 에이젠슈테인의 의식 속에서 점점 더 커다란 비중을 차지하게 될 하나의 문제의식을 식별할 수 있다. 어째서 아이들의 신체는 그토록 효과적으로 반응하는데 비해 성인들은 노골적인 모방을 억제할 수 있는가라는 물음이 그것이다. 성인관객도 운동학적 감정이입을 하기는 하지만 그들의 모방적 경향은 아이들만큼 명시적으로 드러나지 않는다. 이런 차이는 어디에 기인하는 것이며 그것이 의미하는 바는 무엇인가?

에이젠슈테인의 "상연적 관객성"의 모델을 치밀하게 탐구한 바 있는

---

42) Sergei Eisenstein, "The Montage of Film Attractions," edited and translated by Richard Taylor, *Selected Works Volume 1: Writings, 1922 – 1934,* London: I.B. Tauris, 2010, p. 48.

43) 바로 이 차원에서 에이젠슈테인의 관객성(spectatorship) 이론, 더 구체적으로 그의 "운동감각적 공감(kinesthetic empathy)"의 이론에 영향을 미친 다양한 지적 원천의 목록이 거론될 수 있다. 19세기 독일철학의 공감(Einfühlung) 개념에서 시작해 윌리엄 제임스의 관념운동(ideomotor) 심리학, 블라디미르 베흐테레프의 "집단 반사학(collective reflexology)"과 "전염(contagion)" 이론, 알렉산드르 루리아와 레프 비고츠키의 대뇌 및 언어심리학 등이 그것인데, 바로 이것이 서두에 언급했던 바, (벤야민의 사유에 영향을 미친) "다른 종류의 지적계보"와 겹쳐지는 라인이다.

44) "배우의 행동을 미메시스[모방]적으로 재창조함으로써 그 어린아이는 예술가가 무대 위에서 경험하는 것들을 동시에 완벽하게 '경험했음이' 틀림없다. 실제로 그렇거나 아니면 충분히 믿을만한 재현 속에서 말이다. 성인관람객은 보다 억제된 방식으로 연행자를 모방한다. 하지만 바로 그렇기 때문에 그는 훨씬 더 허구적으로(fictitiously) 강렬하게 그렇게 한다." Sergei Eisenstein, "How I Became a Director," Ibid, 286.

아나 올레니나에 따르면, 위 물음들은 관객에 의한 “운동감각적 공감”의 측면, 특히 “운동 방전(motor discharge)의 억제(inhibition)” 메커니즘의 측면에서 본질적인 의미를 갖는다. 관객성의 문제, 관람자를 향한 영화이미지의 특수한 영향력 문제를 둘러싼 에이젠슈테인의 사유에 지대한 영향을 끼친 신경심리학자 블라디미르 베흐테레프의 “반사학” 이론에 따르면, 외부환경이 신경계에 미치는 영향의 결과 형성된 조건반사나 연관반사의 메커니즘은 어린아이와 성인의 경우 각기 다르게 나타날 수 있다. 어린아이가 외부 자극에 대한 “직접적 모방”의 형태로 나타나는 “즉각적 운동 방전”의 경향을 보인다면, 언어를 포함한 상징적 표현수단에 숙달해 있는 성인의 경우에는 이런 즉각적 모방 욕구(imitation drive)가 억제되거나 변형되어 나타날 공산이 크다. 올레니나는 바로 이 지점을 에이젠슈테인에 의한 관객 반응의 분류학의 기원으로 지목하는데, “어린아이들의 강렬한 인상이 그들의 얼굴의 발산적인 신경감응(diffuse innervation)으로 귀결되는 반면에 어른의 얼굴의 무표정은 성숙한 뇌의 억제 작용을 나타낸다는 에이젠슈테인의 믿음”[45]은 이로부터 기인한다.

그런데 여기서 간과하지 말아야 할 것이 있다. 어린아이와 성인 유형의 ‘차이’ 못지않게 중요한 방점이 그들 간의 ‘연속성’에 찍혀 있다는 사실이다. 이를 다른 방식으로 잘 보여주는 사례가 에이젠슈테인의 유명한 에세이 「영화의 4차원」(1929)이다. 점점 더 고차원의 단계로 상승하는 다섯 가지 유형의 몽타주(운율, 리듬, 정조, 배음, 지적 몽타주)를 정식화한 이 몽타주 유형론이 기본적으로 ‘신경생리학’에 그 근거를 두고 있다는 사실은 흔히 간과되곤 한다. 다섯 가지 몽타주 유형을 정식화하는 핵심 전제에 따르면, 가장 기초적이고 원시적인 “운율 몽타주”와 가장 높은 단계인 “지적 몽타주” 사이에는 원칙적인 차이가 없다. 단순한 진자운동을 야기할 뿐인 최초의 운동 에너지(motor energy)가 정서적이고 지적인 경험으로 점진적으로 전환되는 것일 뿐, 더 정확하게 말해 진동

45) Ana Herberg Olenina. *Psychomotor Aesthetics Movement and Affect in Modern Literature and Film*, New York: Oxford University Press, 2020, p. 201.

의 “주파수(frequency)”가 증가하면서 “더 높은 범주에서” 작동하는 것일 뿐, 그것들 사이에 질적인 차이는 존재하지 않는다. 에이젠슈테인에 따르면,

> 여기서의 단계는 다음과 같은 사실에 의해 결정된다. 원시적인 운율 몽타주(사례: [옛 것과 새 것의] 건초 장면)의 영향 하에서 앞뒤로 흔들리는 인간의 운동공학과 그의 내부에서 진행되는 지적인 과정 사이에는 원칙적으로 차이가 없다. 왜냐하면 지적인 과정은 똑같은 진동이지만 다만 더 높은 신경 활동의 중심에 있을 뿐이기 때문이다. 첫 번째 경우에 ‘탭 댄스 몽타주’의 영향을 받아 손과 발이 떨리는 반면에 두 번째 경우에는 다르게 결합된 지적 자극에 의해 유발된 이 떨림이 사고 장치(apparatus)의 고등신경계 조직들(tissues of the higher nervous system)에서 동일한 반응을 일으키는 것일 뿐이다.[46]

이처럼, 신체의 운동근육적 차원부터 고차원의 지적사유의 차원까지 일원론적 연속성은 변함없이 관철된다. 한편, 이 부분과 나란히 놓을만한 흥미로운 언급을 또 다른 중요한 에세이 「전망」(1929)에서 찾아볼 수 있다. 흔히 “지적 영화(intellectual cinema)론”의 요체가 담긴 것으로 알려져 있는 이 글에서 에이젠슈테인은 “논리 언어와 영상언어 사이의 만리장성”을 폭파하고 “학문과 예술의 대립”을 지양할 것을 강력히 주장하는데, 이와 관련해 그가 제시하는 사례들이 극도로 흥미롭다.

> 책을 손에 들고 사방의 벽을 구석구석 돌아다니며 벼락치기 공부를 해보지 않을 사람이 있을까. “잉여가치란...”하면서 주먹으로 리드미컬하게 북을 두드리듯이 암기를 해본 적 없는 사람은? 모종의 운동리듬을 가동시

---

46) Sergei Eisenstein. “The Fourth Dimension in Cinema,” *Selected Works, Volume 1: Writings, 1922– 1934,* edited and translated by Richard Taylor, London: I.B. Tauris, 2010, p. 193. <전함 포템킨>의 새벽 시퀀스의 감정적 색조(emotional tint)를 분석하면서 에이젠슈테인은 쇼트의 분위기(tonality)가 “짙은 회색에서 안개 낀 흰색으로 변화”하면서 “주파수가 증가한다(increasing in frequency)”고 쓰고 있다. Ibid, pp. 190-191.

켜서 기억 속에 추상을 고정시킴으로써 시각적 자극에 도움을 주려고 해보지 않은 자가 있을까.[47]

강사의 정열이 학생들을 완전히 사로잡고 있다. 이 강철 같은 장악 속에서 완전히 전율에 휩싸인(entire electrified) 청중의 호흡이 갑자기 리드미컬해진다. 청중은 서커스, 경마장 혹은 회합에서처럼 갑자기 하나가 된다. 이 경기장에는 하나의 집단적 충동이 있다. 하나의 맥동하는(pulsating) 관심사. 그리고 갑자기 수학적 추상화가 살과 피가 된다. 가장 난해한 공식(formula)이 호흡의 리듬에 따라 기억에 맡겨지고, 건조한 적분은 열이 오른 눈빛으로 상기된다. 집단적으로 경험된 지각의 기억술 속에서.[48]

위에서 보듯이, 운동적 리듬의 신체적 반응 기제 하에서 수학적 추상화는 살과 피가 된다. 마치 '전류'가 흐르는 것처럼, 열정적인 노인 강사의 장악은 갑자기 청중을 하나(의 호흡으)로 만든다. "집단적으로 경험된 지각의 기억술"이라는 마지막 구절은 에이젠슈테인의 영화미학이 지향하는 궁극적인 방향을 집약한다는 점에서 의미심장하다. 인류의 감각능력을 확장시키며 전례 없는 인지적 작동을 제안하는 인공 보철물(prostheses)로서의 몽타주 장치.[49] 인류의 신경계에 새로운 설정(set-up)을 창출함으로써 자신의 정서적이고 지적인 '진동'을 전 집단과 공유할 줄 아는 새로운 (집단적) 관객을 만들어내기. 이런 점에서 동시대 아방가르드와 많은 부분 상통하는 에이젠슈테인의 유토피아적 관객성의 전망은 '조작적'이기보다는 오히려 (잠재적으로) '해방적'인 것으로 바라볼 필요가 있다.

많이 알려져 있듯이, 1920년대 후반 정점에 이른 에이젠슈테인의 유물론적 접근은 대략 (멕시코에서 돌아온 이후인) 1930년대 중반을 기점

---

47) Sergei Eisenstein. "Perspectives," *Film Essays and a Lecture*, edited by Leyda Jay, Princeton University, 1986, p. 42.

48) Ibid, 43.

49) Оксана Булгакова. *Советский глухоглаз: кино и его органы чувств*, Москва: Новое Литературное Обозрение, 2010. сс. 12–14.

으로 모든 장르와 매체를 아우르는 “일반양식”으로서의 “방법(method)”을 향한 전 방위적 탐구로 수렴되었다. 에이젠슈테인의 “유토피아적 관람성”의 이슈를 후기 사유의 핵심 키워드 중 하나인 “퇴행”의 개념과 연결시켜 고찰한 필립 로젠에 따르면, 거기서 발견되는 것은 일종의 “개체발생-계통발생”의 논리다. 에이젠슈테인이 “근본문제(Grundproblem)”라고 부른 “방법”의 요체는 “합리적-논리적인 것과 감각적인 것 간의 관계”의 문제와 다르지 않은데, 모종의 회귀의 충동, 곧 “퇴행”의 이념은 그 중 후자에 해당하는 “전논리적(prelogical) 또는 감각적 사고(sensual thinking)”의 차원에 직접적으로 연결된다. 그리고 이때 핵심은 개인(개체)의 발화에서 시작해 충분히 성숙한 문화(계통)의 원리에 이르기까지, 그것들 속에는 소위 말하는 “감각적 사고의 초기 형식들”이 완강하게 살아남아 여전히 작동하고 있다는 점이다. 한마디로, 성인 속에 자리한 아이다움은 억제되었을 뿐 결코 사라진 것이 아니다. “감각적 사고의 가장 심오한 지층으로 침투”하고 “초기의 사고 과정 형식들로 인위적으로 퇴행하려는” 문화(계통)의 지향이 증명하듯이, 그 아이(개체)는 언제든지 되살아나 자신의 존재성을 드러낼 수 있다.[50]

이제까지의 논의를 통해 명백해졌듯이, 유년기를 향한 관심은 에이젠슈테인의 미학적 탐구의 전 시기에 걸쳐 변함없이 유지되었다. 넋이 나간 채로 무대 위 공연 장면을 바라보던 어린아이의 형상은 그의 의식 속에 뿌리박힌 채 점점 더 커져갔던 것이다. 1942년에 발표한 에세이 「채플린 어린아이」가 단순한 작가론에 그칠 수 없는 이유는 (디즈니 에세이가 그랬듯이) 그것이 후기 에이젠슈테인의 사유를 드러내는 표본적 텍스

50) “놀랍게도 에이젠슈테인은 일종의 개체발생-계통발생 논의를 통해 정서적이거나 감각적인 사고에서 기인하는 특별한 특질을 문화 전체로 확장시킨다. 개인으로서 어린 아이들은, 내적발화라 할 수 있는 일종의 정서적이고 비유적인 사유, 즉 에이젠슈테인이 전논리적 사유라 부르는 감각적 사유가 정신적 삶을 지배하는 초기의 언어 단계를 거친다. 다시 말하자면, 이는 결코 완전히 사라지지 않으며 후일 외적 발화와 논리적 사고의 기초가 된다.” Philip Rosen. “Eisenstein’s Marxism, Marxism’s Eisenstein: Utopian Spectatorship and Aesthetic Collectivity.” *Journal of Literature and Art Studies Volume 7. Number 4,* 2017, p. 485.

트, 글 자체가 다루고 있는 바를 넘어서는 '근본문제'를 드러내는 징표에 해당하기 때문이다.

그런데 여전히 더 해명될 필요가 있는 것은 그 아이다움의 성격과 방향이다. 신경생리학적 직접성과 문화의 전논리적인 지층을 대변하는 유아성이 인류의 원초적 뿌리를 향한 지향(즉, 퇴행)을 보여주는 것은 사실이지만, 동시에 그것은 논리와 감성, 학문과 예술을 갈라놓는 기존의 이분법적 대립을 넘어설 수 있는 새로운 변증법적 통합, 그리고 그 새로움을 담지하게 될 '미래의' 영화를 향한 지향의 다른 이름이기도 하다. 앞서 말한 에이젠슈테인의 유토피아적 관객성과 관련된 이 후자의 측면을 파악하기 위한 뜻밖의 시사점을 제공해주는 것은, 놀랍게도 동시대의 사상가 벤야민이다.

2. 벤야민과 아이: 다른 세계의 신호

게르솜 숄렘은 「발터 벤야민과 어린아이」에서 벤야민이 "어린이와 어린이의 세계, 어린이와 마법의 세계"에 매료되었다고 말한 바 있다.[51] 대략 1920년대 중반부터 벤야민의 텍스트에는 어린아이의 활동, 사물, 놀이, 장난감 등과 연관된 유년시절에 대한 관심이 뚜렷하게 드러난다. 벤야민은 아들 슈테판이 유아기에 만들어냈던 "귀여운 신조어(의미를 오해하거나 발음을 오인한 말, 독창적인 복합어, 우스운 표현 등)"를 기록한 "슈테판 어록"을 작성하기도 했는데, 평전의 저자들에 따르면, "벤야민에게 아이라는 존재는 언어의 기원에 대해 알려주는 실험실이나 마찬가지였고, 어린 슈테판의 말들은 벤야민의 글들에서 평생 중요한 역할을 했다."[52] 한편, 벤야민의 저작에 나타난 아이의 형상을 연구한 니콜라 게스

---

51) Gershom Scholem, "Walter Benjamin," Walter Benjamin und sein Engel (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1992) p. 12. Nicola Gess. "Gaining Sovereignty: On the Figure of the Child in Walter Benjamin's Writing," *Modern Language Notes, Volume 125, Number 3,* Johns Hopkins University Press 2010, p. 682에서 재인용.

52) 하워드 아일런드, 마이클 제닝스, 『발터 벤야민 평전 위기의 삶, 위기의 비

는 아이(의 모티프)가 일종의 “유토피아적 형상”으로 기능하면서 『파사젠베르크』 구상에 중대한 영감을 제공했다고 주장했다. 다만 그 형상은 자연과 조화를 이루는 풍요로움의 구현이라는 낭만주의적 유산의 맥락에서가 아니라 어린아이가 보여주는 “야만적이고 원시적인 경향”을 염두에 둔 것이다.[53]

아이의 모티브와 관련해 가장 잘 알려진 논의는 벤야민 특유의 언어관의 핵심을 이루는 “유사성” 및 “미메시스론”이다. 벤야민은 미메시스의 기원을 “동물의 내장, 별들 또는 (제의적) 춤”을 읽어낼 수 있었던 선사시대의 태초의 인간들에게로 소급시키고, 이런 특징이 동물이나 어린아이들의 세계에서 두드러지게 관찰된다고 주장했다. 그에 따르면, 이런 “미메시스 능력(mimesis faculty)”은 (상징적) 언어의 발달 과정을 거치면서 ‘변형’되었던 바, “수천 년의 발전 과정을 거치면서 점차 언어와 문자 속으로 옮아갔고 이 언어와 문자 속에서 비감각적 유사성의 완전한 서고를 만들게 되었다.”[54] 개체발생-계통발생 논의를 반복하는 것처럼 보이는 벤야민의 이런 관점[55]은 아이와 성인 관객 반응의 유형학적 ‘차이’와 그럼에도 불구하고 지속되는 그들 사이의 ‘연속성’을 주장했던 앞선 에이젠슈테인의 논지에 쉽게 대응될 수 있다. 후기 에이젠슈테인에게 “근본문제”가 그러했듯이, “비감각적 유사성”에서 출발한 벤야민의 미메시스론 또한 “주술화-탈주술화”의 변증법적 과정을 통해 ‘역사철학적’ 차

평』, 김정아 옮김, 글항아리, 2018. 329쪽.

53) Nicola Gess, Ibid. 683,

54) 발터 벤야민. 「유사성론」(1933), 『발터 벤야민 선집 6: 언어일반과 인간의 언어에 대하여 | 번역자의 과제 외』, 최성만 옮김, 도서출판 길, 2008, 212쪽.

55) “그런데 이 미메시스 능력에는 역사가 있다. 그것도 계통 발생과 개체 발생 둘 다의 의미에서다. 개체 발생적 의미에서는 놀이가 미메시스 능력의 교본을 보여준다. 어린아이들이 하는 놀이들은 도처에서 미메시스적 태도로 특징지어지는데(.....)어린아이들은 상인이나 선생을 흉내 내는 것만이 아니라 물레방아나 기차도 흉내 내며 논다. 이와 같은 미메시스적 태도의 훈련이 어린아이들에게 도대체 어떤 이득을 가져다줄까? 이 물음에 답하기 위해서는 미메시스적 태도의 계통발생적 의미에 대한 통찰이 필요하다.” 발터 벤야민. 「미메시스 능력에 대하여」(1933), 앞의 책, 211쪽.

원으로 폭넓게 확장된 바 있다.[56] 하지만 또 다시 이런 '쉬운' 대응에 비해 훨씬 더 흥미로운 것은 표면적 상동성을 넘어서는 보다 구체적인 특수성의 지점들에까지 나아가보는 길이다. 가령, 미메시스 능력과 관련해 자주 인용되곤 하는 아래 구절은 새로운 각도에서 읽힐 여지가 있다.

> 우리가 근본적으로 고려해야 할 것은, 아주 먼 과거에 모방 가능하다고 여겨진 과정들 중 천체에서 일어나는 일들이 속했다는 점이다. 춤이라든지 그 밖의 제의 행사에서 그처럼 모방이 만들어지고 그처럼 유사성이 다루어질 수 있었다. 그러나 미메시스의 천재가 옛날 사람들에게 실제로 삶을 규정하는 힘으로 작용했다면, 그들이 새로 태어날 아이가 이러한 재능을 완전히 소유하게 되고 또 우주적 존재의 완벽한 모습을 하고 태어나리라고 생각했다는 점을 어렵지 않게 상상할 수 있다.[57]

위 인용문에서 먼 과거에 가능했던 미메시스 능력은 두 가지 범주와 결합된 채로 나타나고 있다. 첫 번째가 '아이'라면, 두 번째는 '우주'다. 옛날 사람들이 상상했던 새로 태어날 아이는 미메시스의 재능을 가진 우주적 존재였을 거라고, 벤야민은 말하고 있다. 주목할 것은 이런 결합이 돌출적인 예외가 아니라는 사실이다. 이는 두 범주가 함께 등장하는 또 다른 텍스트와 겹쳐 읽을 때 확연하게 드러난다. 1928년, 그러니까 벤야민이 모스크바에서 돌아온 직후 출간한 『일방통행로』의 마지막 단락 「천문관 가는 길」을 보자.

> 우주적 경험에 온전히 자신을 맡기는 것처럼 고대인과 현대인을 명백하게 가르는 특성은 또 없을 것이다. 이러한 경험을 현대인은 거의 알지 못한다(.....)우주를 향한 구애는 처음부터 전 지구적 규모로 실행되었다. 즉 기술의 정신 속에서 말이다. 그러나 지배계급의 이윤창출 욕망이 기술에서

---

56) 이 차원을 더욱 밀고나감으로써 나름의 고유한 담론으로 구축해낸 장본인이 바로 아감벤이다. 주지하듯이, 초기 아감벤에게 몸짓(gesture)과 유아기(infancy)는 시간성을 축으로 한 역사철학적 사유의 핵심 키워드였다.

57) 앞의 책, 212-213쪽 [번역일부수정]

> 자신의 의지를 만족시키고자 했기 때문에 기술은 인류를 배신하고 신방은 피바다로 바뀌었다. 자연의 지배가 기술의 의미라고 제국주의자들은 가르친다. 그러나 어른들에 의한 아이들의 지배가 교육의 의미라고 설명하는 매질하는 스승을 누가 신뢰하겠는가?(.....)마찬가지로 기술 역시 자연을 지배하는 것이 아니라 자연과 인간 간의 관계를 지배하는 것이다. 종으로서의 인간은 수천 년 전부터 발전의 종말에 다다랐지만, 종으로서의 인류는 이제 막 시작하는 중이다. 종으로서의 인류는 기술 속에서 자신의 자연[신체]physis를 조직한다. 그 기술 속에서 종으로서의 인류는 민족이나 가족에서와는 다른 방식으로 우주와의 접촉을 새롭게 형성한다.[58]

'우주'와 '아이'의 모티브가 '기술' 및 '교육'의 모티브와 복잡하게 교차하는 위 인용문에서 이후 1930년대에 본격적으로 전개될 핵심 토픽들을 확인할 수 있다. 우선, 벤야민은 고대인과 현대인을 구별하는 특징으로 '우주적 경험'을 제시하면서 이제 그것이 (미메시스 능력이 그런 것처럼) "현대인이 거의 알지 못하는" 어떤 것이 되었다고 말한다. 애초에 "전 지구적 규모로" "기술의 정신 속에서" 실행되었던 그것이 지금은 "아름다운 별밤에 시적인 황홀경에 빠진 개인의 일로 치부"되고 있으며, 이는 "현대인의 위험한 착각"이라는 것이다. 그런데 흥미롭게도 이 구도는 이어지는 구절에서 '교육'의 모티브를 불어오게 된다. '기술'의 의미를 그들(제국주의자)과 다르게 정의하는 일이 '교육'의 의미를 다르게 정립하는 일과 직결되어 있다. 핵심은 자연을 지배하는 일, 교육을 한답시고 아이를 매질하듯 그렇게 자연을 착취(혹은 추출)하는 일은 결코 기술의 참된 의미가 될 수 없다는 데 있다. 그렇다면, 벤야민이 염두에 둔 기술의 다른 의미는 무엇일까?

벤야민과 기술의 문제에 관심을 둔 사람이라면 이 대목에서 "제 1기술"과 "제 2기술"에 관한 그의 논의를 떠올리지 않을 수 없을 것이다. 벤야민은 「기술복제」 에세이 2판에서 두 종류의 기술을 구별하면서 제1기술의 목표가 "자연의 지배"라면 제2기술은 "자연과 인류의 어울림(협

58) 발터 벤야민. 『발터 벤야민 선집 1: 일방통행로 | 사유이미지』, 김영옥·윤미애·최성만 옮김, 도서출판 길, 2007, 163-164쪽 [번역일부 수정].

동, 상호작용Zusammenspeil)"을 지향한다고 적었다. 나아가 예술의 결정적인 사회적 기능은 바로 이런 "어울림을 훈련시키는" 일인데, 이는 특히 '영화'에 해당한다고 그는 주장했다. 새로운 지각과 감각의 (적응) 훈련 장치로서 영화의 기능을 주장하는 바로 이 대목에서, 예의 저 문제적인 각주가 따라 붙는다.

> 이러한 적응을 가속화하는 일이 혁명의 목표이다. 혁명이란 집단의 신경감응이다. 더 정확히 말해서 혁명이란 역사적으로 일회적인 새로운 집단의 신경감응 시도인데, 이때 집단은 제2의 기술에서 도구를 취한다. 이 제2의 기술은 사회의 근원적 힘들을 제압하는 일이 자연의 근원 힘들과의 유희를 가능케 할 전제가 되는 체제를 가리킨다. 한 아이가 물건을 잡는 법을 배우면 공을 잡듯이 달을 향해서도 손을 뻗는 것처럼, 인류는 신경감응 시도를 할 때 손에 잡히는 목표만이 아니라 일단 유토피아적인 성격을 띤 목표들도 겨냥하게 된다.[59]

"새로운 집단의 신경감응 시도"라는, 돌연 등장하는 혁명의 정의도 생경하지만, 우리의 시선을 더욱 강하게 붙드는 것은 뒤이어 등장하는 메타포다. "공을 잡듯이 달을 향해서도 손을 뻗는 아이(Mistaking the moon for a ball)." 기술의 매개를 거쳐 '아이'와 '우주'의 모티브가 기막히게 합류하는 이 흥미로운 메타포는 앞선 두 인용문에서 확인했던 의미론적 계열체, 즉 미메시스-우주-기술-아이-교육으로 이어지는 저 흐름이 결코 우연이 아니었음을 증명한다. 이 메타포에 담긴 의미는 "유토피아적 의지"라는 제목을 단 「기술복제 노트」에서 상당부분 해명된다.[60] 거기서 벤야민은 두 가지 유토피아를 구분하는데, 주로 "인간의 신체"와 관련된 "사랑이나 죽음" 같은 (원초적인) 문제들과 관련된 "제 1의 자연"의 유토피아가 있다면, 그와 구별되는 "제 2의 자연"의 유토피아, 즉

59) 발터 벤야민, 「기술복제시대의 예술작품(2판)」, 『발터 벤야민 선집 2』, 57쪽.

60) 발터 벤야민, 「기술복제시대의 예술작품 관련 노트들」, 『발터 벤야민 선집 2』, 199-200쪽.

“사회적이고 기술적인 문제들”의 해결에 집중하는 유토피아가 존재한다. 벤야민의 설명에 따르면, 기술의 발전과 더불어 후자의 문제들이 점차 해결에 가까이 이를수록 이제껏 두드러지지 않았던 전자가 윤곽을 드러내면서 자신을 주장하기 시작한다. 바로 이것이 혁명이 불러일으키는 “유토피아적 의지”의 실체다. 그러니까, 혁명의 유토피아적 의지는 당장의 사회적이고 기술적인 문제 해결에만 머무른 채 만족하는 법이 없다. 그것은 당장 손에 잡히는 목표만이 아니라 유토피아적 성격을 띤 (더 크고 근본적인) 목표들도 겨냥하게 된다. 한 아이가 물건을 잡는 법을 배우게 되면 그 아이는 필시 공을 잡듯이 달을 향해서도 손을 뻗게 되어있기 때문이다.[61)]

어쨌든 주목할 것은 이처럼 ‘더 나아간’ 요구, 혁명이 불러일으키는 “또 다른 유토피아적 의지”를 가리켜 벤야민이 “집단의 신경감응 시도”라는 표현을 사용하고 있다는 사실이다. 당연히 우리가 떠올려야 할 것은 이 용어가 에이젠슈테인 창작의 전 시기를 관통해온 생체심리학적 지향을 요약해줄 수 있는 개념일 뿐만 아니라 벤야민 본인이 채플린의 특별한 제스처를 두고 사용했던 표현(“그는 인간의 표현 동작을 일련의 작은 신경감응들로 쪼갠다”)이기도 하다는 사실이다. 앞서 밝혔듯이, 이 용어가 어떻게 해서 벤야민의 텍스트 안에 들어오게 되었는지에 관해서는 별도의 정치한 비교학적 고찰이 필요하다. 하지만 최소한 어떤 텍스트들에서 이 용어가 등장하고 있는지는 곧장 확인할 수 있다.

---

61) 벤야민에 따르면, ‘피’와 ‘땅’이라는 파시즘의 구호가 진정한 혁명적 의지에 이르지 못하는 가짜 유토피아인 까닭은 그것의 목표가 여기까지 이르지 못하기 때문이다. “이 연관에서 “피와 땅”이라는 구호에 귀를 기울여보면 파시즘이 그 두 유토피아를 어떻게 저지하려고 획책하는지가 일순간 분명해진다. “피”는 그 피의 의학을 모든 미생물들의 놀이터로 제공하려는 제1의 자연의 유토피아에 역행하며, “땅”은 제2의 자연의 유토피아, 즉 그것의 실현이 성층권까지 올라가 거기서 폭탄을 투하하려는 유형의 사람이 누릴 우선권이 될 그런 제2의 자연의 유토피아에 역행한다.” 앞의 글, 200쪽 그러니까 모름지기 진짜 유토피아가 되려면, 그 피의 의학이 특정한 민족이 아닌 “모든 미생물들의 놀이터”가 되어야 하며, 그 땅의 실현이 “성층권까지 올라”갈 수 있어야만 하는 것이다.

이 용어는 벤야민의 저작에서 총 다섯 번 사용된다. 최초로 등장한 것은 『일방통행로』(1928)로 단상 모음집인 이 텍스트에서 해당 용어가 두 차례 나온다. '타자기'와 '기도바퀴' 부분인데, 두 경우 모두 '신체적인 동작'과 관련된 맥락이라는 점에 주목할 수 있다.[62] 또한 앞서 언급한 대로 「채플린을 회상하며」(1929)와 「기술복제 노트」(1934)에서 각각 '제스처'와 '혁명'을 수식하는 개념으로 등장한다. 하지만 우리의 관점에서 가장 의미심장한 것은 마지막 다섯 번째 텍스트, 「프롤레타리아 아동극의 프로그램」(1929)이다.

벤야민 생전에 출간되지 못한 이 글은 베를린에서 아샤 라치스와 함께 지내던 두 달 동안 쓴 것으로, 숄렘의 표현을 빌자면 "더 뚜렷해진 마르크스주의적 억양"을 보여주는 대표적인 텍스트 중 하나다. 동시에 그것은 아주 이른 시기부터 존재했던 교육학에 대한 벤야민의 관심, 특히 부르주아 아동심리학을 향한 비판적 입장이 명시적으로 드러난 글이기도 하다. 하지만 우리의 관점에서 이 글은 지금껏 살펴본 (우주, 기술, 아이, 교육으로 이루어진) 특정한 개념적 성좌가 "아동극"이라는 구체적인 몸통과 결합되어 나타난 결과물이라는 점에서 각별하다. 이 글을 통해 "신경감응"이라는 용어가 벤야민의 사유에서 점하는 위치 뿐 아니라 그것이 나아가게 될 방향까지를 가늠할 수 있다.

우선 벤야민이 아이들의 행위와 제스처를 가리키는 용어로 "신호(signal)"를 사용한다는 점에 주목할 수 있다. 시그널이라는 용어는 무언가를 표현하는 수단이라는 점에서 기호(sign)와 겹쳐지지만, 현재 일어

62) "타자기가 문필가의 손을 만년필로부터 멀어지게 하는 것은 활자 형태들의 정확성이 그 문필가가 집필하는 책들의 구상에 직접 관여할 때이다. 추측컨대 그렇게 되면 여러 다양한 글꼴의 체제들이 새로 필요해질 것이다. 그 새 체제들은 능숙한 손 대신에 명령하는 손가락의 신경망(innervation)을 쓸 것이다."; "의자에 생생한 활력을 불어넣어주는 것은 표상된 이미지뿐이다. 그에 반해 단순한 말에서는 의지가 너무 지나치게 불붙어 이내 활활 타버릴 수 있다. 정확하게 이미지로 표상하는 일이 없이 건전한 의지란 있을 수 없다. 신경감응이 없이 표상이란 없다. 그런데 그 신경감응을 가장 섬세하게 조정해주는 것이 호흡이다." 발터 벤야민, 『발터 벤야민 선집 1』 97쪽, 115쪽.

나고 있거나 혹은 일어나게 될 어떤 일을 알리고 전달한다는 뉘앙스가 그에 더해진다. 아이들의 행위와 제스처는 “심리학자들이 좋아하듯이 무의식, 잠재성, 억압, 검열의 신호라기보다는 아이들이 살아가고 명령하는 [또 다른another] 세계에서 온 신호이다”[63]라는 벤야민의 말은 정확히 이런 의미로 이해될 수 있다. 즉, 그것은 흔히 프로이트식 정신분석학에서 말하는 (무의식의) 단서로서의 징후 같은 것이 아니다. 그것은 아이들이 살아가는 “다른 세계”로부터 온 소식이나 부호 같은 것이다. 그렇다면 이런 특별한 시그널이 가지는 구체적인 특징은 무엇일까? ‘눈’의 감각을 ‘손’의 감각으로 전달하는 능력, 혹은 그 둘이 정확하게 ‘연결’된 상태가 바로 그 특징이다. 오직 아이들에게만 가능한 이 과정을 벤야민은 이렇게 설명한다.

> 화가는 오히려 눈이 마비된 곳에서 손으로 더 가까이 보는 사람, 시각기관 근육(eye muscle)의 수용적(receptive) 신경감응을 손의 창조적(creative) 신경감응 쪽으로 전달하는 사람이라는 것이다. 창조적 신경감응이 수용적 신경감응과 정확하게 연결된 모습을 바로 모든 아이들의 제스처가 보여준다.[64]

수용적 신경감응을 창조적 신경감응으로 전달하는 사람, 눈보다 손으로 더 가까이 잘 보는 사람이라는 이 표현에서 5년 후에 나오게 될 유명한 개념을 떠올리지 않기란 이미 불가능하다. 수차례의 개작과 삭제의 과정을 거친 「기술복제」 에세이 최종판에서 “신경감응”이라는 저 문제적인 용어는 이미 지워졌지만, 그것을 대체한 “촉각성”은 살아남았다. 벤야민이 아이들이란 “전혀 예상치 못했던 새로운 힘과 새로운 신경감응”을 만들어냄으로써 오히려 무대 위에서 교육자를 가르치는 존재라고 말할 때[65], 그 새로운 힘과 신경감응의 창출이라는 과제가 조만간 ‘혁명’의 새

63) 발터 벤야민, 「프롤레타리아 아동극의 프로그램」(1929), 『발터 벤야민 선집 8』, 2020, 276쪽.
64) 앞의 책, 277쪽.
65) “공연이 펼쳐지는 동안 아이들은 무대 위에 서서 주의 깊은 교육자들을 가

로운 정의("집단의 신경감응 시도")로까지 나아가게 되리라 예측하기는 쉽지 않았다. 그렇지만 같은 해에 발표한 「초현실주의」 에세이의 마지막 문단처럼, 예언적이고 비의적인 울림으로 한껏 물들어 있는 이 글의 마지막 문장은 그것에 걸려있는 심대한 무게를 충분히 짐작케 한다.

> 이 아동극 속에 바로 부르주아지의 최근 연극이 보여주는 사이비 혁명적인 몸짓을 파괴하게 될 힘이 들어있다. 왜냐하면 진정으로 혁명적으로 작용하는 것은 어떤 이념들의 프로파간다(.....)가 아니기 때문이다. 진정으로 혁명적으로 작용하는 것은 아이들의 제스처에서 울려나오는 도래하는 것의 은밀한 신호이다.[66]

"도래하는 것의 은밀한 신호." 벤야민은 평생에 걸쳐 도래하는 것이 보내오는 저 은밀한 신호를 듣고 그것에 내기를 거는 "위태로운 삶(critical life)"을 감행했던 인물이다. 그 신호의 발신처는 소비에트로, 우주로, 영화로, 아이의 몸짓으로, 심지어 과거(의 이미지)로 모습을 바꾸었지만 그것들의 본질은 변하지 않았다. 그것은 현존하는 세계 바깥의 "또 다른(another) 세계," 아직 온전히 실현되지 않은 '약속'의 형상들이었다. 그 형상을 지칭할 더 나은 개념을 우리가 갖고 있지 않다면, 당분간 그것은 유토피아라고 불릴 수밖에 없을 것이다.

Ⅳ. 나가며: 채플린 광맥

지금껏 살펴봤듯이, 에이젠슈테인과 벤야민은 실제 삶 속에서 단 한 번도 마주친 바 없음에도 불구하고 극히 흥미로운 사유의 교차 지점들을 보여주었다. 서로 다른 시기에, 서로 다른 이유로 두 사람의 관심을 끌었

르치고 교육한다. 단장이 작업하는 동안 전혀 예상치 못했던 새로운 힘들과 새로운 신경감응이 나타난다.(.....)연기하는 가운데 그들의 아이다움이 실현된다." 앞의 글, 280쪽.

66) 앞의 글, 280쪽.

던 채플린이라는 형상은 그들을 연결하는 중대한 고리 중 하나였지만, 그 고리는 공통분모 못지않게 하나로 수렴될 수 없는 각자의 고유함 역시 보여준다. 둘 모두에게 어린아이 혹은 유년의 문제는 인간존재의 원형적 모델이자 더 완벽하게 도래할 미래의 청사진이었고, 그에 대한 탐구는 (철학적) 인류학의 방향을 향했지만, 에이젠슈테인의 탐구가 일종의 비교문명사적 예술론의 성격을 띠었다면 벤야민의 그것은 결국 방대한 역사철학적 기록과 성찰로 귀결되었다. 이런 사유의 접점이 단지 시대가 낳은 우연인지, 아니면 둘 사이에 존재했던 실질적인 영향관계의 산물인지의 여부를 밝혀내기 위해서는 더 많은 연구 작업이 필요하다. 그리고 이를 위한 불가피한 전제는 벤야민의 '모스크바'에 관한 더 깊고 풍부한 이해가 될 수밖에 없다. 초창기 에이젠슈테인의 "아트락치온" 작업을 공유하면서 "신경감응"의 관객성을 함께 탐색했던 브레히트의 '러시아 친구' 트레티야코프는 이 문헌학적 고증 작업의 핵심적 매개변수가 되어야만 할 것이다.[67]

그런데 어쩌면 "채플린 커넥션"이 보여주는 중요한 시사점은 따로 있는지도 모른다. 채플린의 이름, 그 표층의 연결고리가 그것 아래에 흐르고 있는 더 깊고 광대한 지층과 광맥들의 존재를 증언해준다는 사실이 그것이다. 우리의 논의 과정 자체가 보여주듯이, 채플린의 형상에 대한 탐색은 기계, 신체, 기술, 감각, 그리고 유년과 우주에 이르기까지, 온갖 주제들을 가로지르며 관통하는 길고 복잡한 여정이 될 수밖에 없다. 전쟁과 혁명의 세기, "종으로서의 인간"의 끝을 목도하는 절망과 "종으로서의 인류"의 탄생을 기대하는 희망이 어지럽게 교차했던 지난 세기 초반에 두 인물이 남겨놓은 저 발걸음으로부터, 위기와 변형의 이름으로

---

67) 트레티야코프는 1923년에 에이젠슈테인과 공저로 「표현적 동작(Expressive movement)」을 발표했는데, "반사신경(reflexes)"과 "운동동작(motor movement)"을 중심에 둔 이 글에는 이후 에이젠슈테인 관객성이 핵심이 될 논지가 거의 다 담겨 있다. Sergei Eisenstein and Sergei Tretyakov. "Expressive Movement," *Meyerhold, Eisenstein and Biomechanics: Actor Training in Revolutionary Russia*, edited by Alma Law and Mel Gordon, London: McFarland. 1996, pp. 173-192.

재차 절망과 희망을 반복하고 있는 우리 시대를 위한 통찰의 지점들을 찾아내는 일은 온전히 우리의 몫이 되어야 할 것이다.

◈ 참 고 문 헌

김수환. 「유리 집(Glass House)의 문화적 계보학: 세르게이 에이젠슈테인과 발터 벤야민 겹쳐읽기」, 『비교문학』 Vol. 81, 한국비교문학회, 2020. 51-87쪽.

_____. 「에이젠슈테인의 <디즈니>와 벤야민의 '미키마우스': 태고의 원형 혹은 포스트휴먼적형」, 『문학과영상』 Vol. 22(1), 문학과영상학회, 2021. 33-61쪽.

_____. 『혁명의 넝마주이: 벤야민의 《모스크바 일기》와 소비에트 아방가르드』, 문학과지성사, 2022.

_____. 「보리스 아르바토프 재방문: 히토 슈타이얼과 순환주의(circulationism)의 재발명」, 『히토 슈타이얼: 데이터의 바다』, 국립현대미술관, 2022, 401-430쪽.

벤야민 발터. 『발터 벤야민 선집 1: 일방통행로 | 사유이미지』, 김영옥·윤미애·최성만 옮김, 도서출판 길, 2007.

_____. 『발터 벤야민 선집 2: 기술복제시대의 예술작품 | 사진의 작은 역사 외』, 최성만 옮김, 도서출판 길, 2011.

_____. 『발터 벤야민 선집 6: 언어일반과 인간의 언어에 대하여 | 번역자의 과제 외』, 최성만 옮김, 도서출판 길, 2008.

_____. 『발터 벤야민 선집 8: 브레히트와 유물론』, 윤미애, 최성만 옮김, 도서출판 길, 2020.

_____. 『발터 벤야민의 문예이론』, 반성완 편역, 민음사, 1983.

심효원. 「채플린 동작의 불규칙성: 20세기 포스트휴먼의 한 가지 경우」, 『비교문학』 Vol. 76, 한국비교문학회, 2018, 121-151쪽.

아도르노 테오도르, 벤야민 발터. 『아도르노-벤야민 편지 1928-1940』, 이순예 옮김, 도서출판 길, 2018.

아일런드 하워드, 제닝스 마이클. 『발터 벤야민 평전 위기의 삶, 위기의 비평』, 김정아 옮김, 글항아리, 2018.

Adorno Theodor W. "Chaplin Times Two," trans. John MacKay, *The Yale Journal of Criticism Volume 9, Number 1*, Spring 1996, pp. 57-61.

Benjamin Walter. *Walter Benjamin: Selected Writings, Volume 2: Part 1 1927~1930*, Roodney Livingstone and Others(trans.), Michael W.

Jennings, Howard Eiland, and Gary Smith (eds.), The Belknap Press of Harvard University, 2005.

Charles Matthew. "Secret Signals from Another World: Walter Benjamin's Concept of Innervation," *New German Critique Volume 45, Number 3(135),* Duke University Press, 2018, pp. 39-72.

Eisenstein Sergei. "Charlie the Kid." *Sergei Eisenstein: Note of a Film Director*, Foreign Language Publishing House, Moscow, 1947. pp. 167-197.

_____. *Selected Works Volume 1: Writings, 1922– 1934,* edited and translated by Richard Taylor, London: I.B. Tauris, 2010.

_____. *Selected Works*, *3 vols., vol. 3*, translated by William Powell, edited by Richard Taylor, London: I.B. Tauris, 2010.

_____. *Film Essays and a Lecture*, edited by Leyda Jay, Princeton University, 1986.

Eisenstein Sergei and Tretyakov Sergei. "Expressive Movement," *Meyerhold, Eisenstein and Biomechanics: Actor Training in Revolutionary Russia*, edited by Alma Law and Mel Gordon, London: McFarland. 1996, pp. 173-192.

Gess Nicola. "Gaining Sovereignty: On the Figure of the Child in Walter Benjamin's Writing," *Modern Language Notes, Volume 125, Number 3,* Johns Hopkins University Press 2010, pp. 682-708.

Hansen Miriam. *Cinema and Experience Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, and Theodor W. Adorno,* University of California Press. 2011.

Hatherley Owen. *The Chaplin Machine: Slapstick, Fordism and the Communist Avant-Garde*, London: Pluto Press, 2016.

Horkheimer Max and Adorno Theodor W. *Dialectic of Enlightenment,* trans. John Cumming, New York: Continuum, 1972.

Olenina Ana Herberg. *Psychomotor Aesthetics Movement and Affect in Modern Literature and Film*, New York: Oxford University Press, 2020.

Rosen Philip. "Eisenstein's Marxism, Marxism's Eisenstein: Utopian

Spectatorship and Aesthetic Collectivity." *Journal of Literature and Art Studies Volume 7. Number 4,* 2017. pp. 480-487.

Soo Hwan Kim. "Tretyakov Revisited: The Cases of Walter Benjamin and Hito Steyerl," *e-flux Journal* 104, November 2019.

Tsivian Yuri. "Charlie Chaplin and His Shadows: On Laws of Fortuity in Art", *Critical Inquiry, Volume 40, Number 3,* The University of Chicago Press, 2014, pp. 71-83.

Булгакова Оксана. *Советский глухоглаз: кино и его органы чувств*, Москва: Новое Литературное Обозрение, 2010.

Эйзенштейн Сергей. "Сергей Эйзенштейн," Сергей Эйзенштейн. Избранные произведения в шести томах, ТОМ 1. М. Искуссвто, 1964. pp. 84-96.

◈ ABSTRACT

Chaplin Connection: Comparative Reading of S. Eisenstein and W. Benjamin

SooHwan Kim

This article attempts the comparative reading of W. Benjamin's and S. Eisenstein's ideas by focusing on an intriguing intersection, the trajectories of which deserve special reconstruction. It is - Charlie Chaplin who appealed to both in different respects and for different reasons. Drawing on both of the dominant tendencies in existing research on Chaplin: first, the approach that links the eccentric gesture of Chaplin's characters to industrialization and machinism, and second, the debate over the emancipatory potential of laughter offered by Chaplin's films, we will add to the former argument the specific historical context of the "Chaplin cult" phenomenon in the Soviet avant-garde, and explore the latter issue, relating it to the special theme of "infantile brutality" that runs from Adorno to Eisenstein. In doing so, we highlight the neurophysiological commonalities between Benjamin and Eisenstein and reveal their profound implications by investigating the crucial status of the topic of children or childhood in their thoughts.

☞Key words: Eisenstein, Benjamin, Chaplin, innervation, Adorno, neurophysiology, infant(ilism)

논문투고일: 23년 9월 17일
심사의뢰일: 23년 9월 25일

심사완료일: 23년 10월 13일
게재확정일: 23년 10월 13일

연구자: 김수환/ 한국외국어대학교 / 교수