

아도르노의 미학이론과 베케트

— ‘부정사유’와 ‘자율적 예술의 정치성’*

윤 화 영
부산대학교

I. 아도르노의 미학이론과 베케트

아도르노(Theodor Adorno)가 『미학이론』(*Aesthetic Theory*)을 베케트(Samuel Beckett)에게 헌정하려 했던 것은 베케트에게서 현대 예술의 이상적 구현을 보았기 때문이다.¹⁾ 이 연구는 아도르노가 베케트의 문학에서 어떤 미학적 특질을 발견하고 있으며, 자본주의 세계체제 아래 베케트 문학이 어떻게 그가 요청하는 ‘부정사유’를 위한 예술의 예가 되고 있는지를 논구할 것이다.²⁾

* “이 논문은 2007년도 정부재원(교육인적자원부 학술연구조성사업)으로 한국학술진흥재단의 지원을 받아 연구되었음(KRF-2007-327-A00723).”

- 1) 『미학이론』(*Aesthetic Theory*)은 아도르노의 갑작스런 죽음으로 사후에 출간되었다. 편집자들은 아도르노가 베케트에게 그의 저서를 헌정하려 했다는 사실을 책의 말미에서 밝힌 바 있다(AT 336).
- 2) 아도르노 미학이론에서 부정성, 혹은 부정사유는 또 하나의 핵심개념인 미메시스와의 연관 속에서 작동한다. 따라서 필자는 이 논문에 앞서 베케트의 문학을 미메시스의 관점에서 먼저 연구한 바 있다(「아도르노와 베케트: 『엔드게임』의 미메시스

아도르노가 미학이론을 통해 궁극적으로 요청하고자 하는 것은 주체의 비판적 사유를 원천적으로 봉쇄하는 자본주의 체제에 대한 비판이다. 그가 경험했던 파시즘의 인간말살 이후에도 현대는 자본주의 논리에 의한 ‘물화’(reification)와 ‘지배’(자연 지배를 포함한)에 의해 실질적으로 주체가 상실된 시대이다. 그에 의하면 이러한 우리 시대의 역사적 ‘진리 내용’(truth content)을 포착할 수 있는 것은 철학의 분석적 사유가 아니라 예술이다(AT 107). 예술 작품의 진리 내용과 예술이 촉발하는 반성능력에 의지하여서만 주체는 문명화의 과정에 의해 도구화된 이성의 폐해를 보완하면서 제도의 힘을 상대화시켜서 볼 수 있는 합리적 이성의 힘을 기를 수 있다. 이때 하나의 당위적 요청으로 아도르노가 제시하는 것이 ‘부정사유’(negative thinking)이다.

‘부정사유’는 아도르노 철학의 핵심개념 가운데 하나인 ‘부정성’(negativity)의 중요한 의미중 하나이다. 토이니센(Michael Theunissen)에 따르면 아도르노의 ‘부정성’은 다른 철학자들과는 달리 비존재(non-being)를 가리키는 것이 아니라 ‘존재 하지만 존재해서는 안 될 것’을 가리킨다. 즉 그것은 첫째로 ‘동일성 사유’(identificatory thinking)를, 둘째로 동일성 사유에 따르기 마련인, 또한 동일성 사유가 가능하게 하는 모든 형태의 ‘지배’(domination), 이들 현존하는 부정성을 가리키는 것이다(Jarvis 211-12 재인용). 한편 자비스(Simon Jarvis)에 따르면 아도르노 철학의 핵심적 사유방법인 부정 변증법에서 부정성은 ‘비동일자’(the non-identical)에 대한 끊임없는 의식이라는 중요한 의미를 포함한다. 따라서 자비스는 부정성을 사유의 그칠 줄 모르는 노동(unceasing labour) 그 자체로 이해하는데, 이런 의미에서 본다면 부정성은 또한 부정사유를 의미한다고 할 것이다(Jarvis 211-16).³⁾ 종합하자면 부정사유는 그 자체가 부정성의 운동이며 주체와

적 계기에 대하여, 『비평과 이론』 12.2 (2007): 111-40).

3) 홍승용 역시 “부정 변증법에서 부정은 또 한 가지의 결정적 의미를 지닌다. 즉 부정적 상황, 바람직하지 않은 상황을 ‘비판하고 거부한다’ 는 의미가 그것이다”라고 정리하는데(홍승용 「해방적 실천」 30 n8), 이때의 부정 역시 부정사유의 활동을 가리킨다고 할 수 있을 것이다.

현실관계들, 그리고 예술의 부정성에 대한 부정의 활동이라고 정의할 수 있을 것이다. 부정사유가 요청되는 것은 '비동일자'에 대한 사유만이 하나의 형이상학적 계기로서 현실의 관계들을 부정하는 사유를 이끌어줄 수 있기 때문이다. 자본주의적 사고가 '제 이(2)의 자연'으로 굳은 현재의 문화 속에서 현실관계들은 대중매체의 힘과 상업주의에 의해 그 참모습이 은폐되어 있다. 이미지의 '자연스러운' 듯한 흐름을 거슬러 물질과 비동일적 관계를 맺을 때 주체는 비로소 '인간다운' 의식을 형성하는 과정에 참여할 수 있으며 비로소 비판의식을 지닌 현대인은 작은 희망으로 새로운 사회(유토피아)를 전망할 수 있다(이순예 52). 이런 점에서 부정사유는 이론인 동시에 실천이다.

아도르노에게 있어 부정성은 사유 활동 그 자체이다. 긍정성이 사유의 휴식과 정지를 뜻한다면, 부정성은 사유의 쉼 없는 노동이며, 사유가 자신이 위치한 입장, 사실, 혹은 방법의 추구하고 나아감에 있어서 어떤 휴식도 거부하는 행위이다 (Jarvis 215). 부정 변증법은 언제나 스스로를 부정하며 나아간다.⁴⁾ 그것은 한시라도 어떤 자기동일적 개념으로 고착되기를 거부한다. 이런 점에서 아도르노는 베케트에 대하여 "심지어 베케트가 시대의 부정성을 부정적으로 표현한다는 견해도 일종의 개념으로 고착되어버릴 수 있을 것"이라고 경계했으며("Trying to Understand *Endgame*" 126), 『엔드게임』(*Endgame*)에서 사유는 '의미의 부재'를 표현할 뿐 아니라 매개(mediation), 즉 이차적 반성을 통해서만 파악될 수 있는 '의미'를 산출하는 수단이기도 하다고 말했던 것이다(120). 어떤 해석, 어떤 이해도 그것이 사유의 활동인 한에 있어서 하나의 개념이나 의미로 환원될 수 없으며, 그것은 다시 사유의 이차적 재료가 됨으로써 정신성이 아니라 물질성을 가지게 된다는 것이 철저한 부정사유의 이론가인 아도르노의 근본적인 입장이다(121).

아도르노는 전통적인 미학이론이 역사철학의 관점에서 볼 때 그 효용을 다 했다는 인식에서 출발하고 있다. 그는 예술의 일반 원리와 보편적 개념을 일관되게 비판하는데, 그 이유는 전통적 미학의 핵심을 이루고 있었던 동일성의 사유

4) 아도르노는 이것을 "긍정으로 넘어가지 않는 부정의 부정"으로 묘사한다(『부정변증법』 518).

논리, 혹은 형이상학적 관념론, 도구로서의 이성주의가 정치적 전체주의와 경제적 차원에서의 상품 물신주의와 연루되어 있다고 보기 때문이다. 이러한 예술의 상품화와 페티시의 경향은 “사실은 언제나 똑 같은” 반복에 지나지 않는 작품들을 생산할 뿐 아니라 결과적으로 개인들의 비판적 사유 능력을 박탈해 버리는 결과를 낳는다(Cunningham 127). 아도르노가 베케트의 문학, 특히 『엔드게임』을 자신의 미학이론의 이상적 구현으로 받아들이는 것은 이 작품이 철학적 매개의 단순한 접근을 허용하지 않을 뿐 아니라 의미, 혹은 의미의 부재를 모두 거부하는 부정성에 있다.

아도르노가 『미학이론』에서 카프카(Franz Kafka)와 베케트 같은 가장 심미적이며 또한 난해한 작가들을 현대 문학의 모범적 예로서 제시하고 있다는 점이 일반적인 아도르노 연구자들에게는 당혹감으로 다가오는 듯하다. 그들은 “고립된 채 이해되지조차 거부하는 예술은 누구를 위한 예술인가?”(홍승용 404) 하는 의문을 제기하거나, 혹은 아도르노가 [베케트의 문학처럼] 심미적 예술을 선호하는데 대해 불편함을 느끼는 것 같다(이순예 24). 아도르노 자신은 카프카와 더불어 베케트의 문학을 중요한 준거로 삼아 미학이론을 전개하고 있는데 연구자들은 그 준거가 되는 작가와 작품에 대해 납득할 수 없다는 현실은 이론과 실천, 혹은 실제 사이의 괴리를 드러내는 것이기도 하다. 이런 상황을 염두에 두면서 다음 장에서는 『미학이론』을 바탕으로 베케트의 연극작품들에 표현된 주체와 현실관계들의 부정성에 대한 표현이 어떻게 부정사유, 즉 개념화하지 않는 비동일적 사유의 훈련을 가능하게 하는지를 형상과 어둠, 침묵 등 베케트 문학의 특징적 요소들에 대한 논의를 통해 살펴볼 것이다. 이어, 본론의 두 번째 장에서는 베케트의 심미적 문학이 어떻게 ‘자율적 예술의 정치성’을 성취하면서 예술의 양가지망과 닿아있는지에 대한 문제를 다루게 될 것이다. 이러한 연구를 통해 『미학이론』과 『엔드게임』에 대한 그의 에세이가 암시에 그치고 있는 많은 부분들 가운데 일부 분이나마 보다 뚜렷한 이론적 맥락 속에 위치시킬 뿐 아니라, 아도르노의 연구가 베케트 문학과 현대 문화 전반의 중요한 본질 가운데 한 부분을 드러내고 있음을 논증할 것이다.

II. 베케트 문학의 부정성

아도르노에 의하면 현대 예술의 개념은 그 부정성에 있다. 현대 예술에서 표현되는 것은 이제 더 이상 존재해서는 안 될 것에 대한 부정이기 때문이다(AT 43). 베케트의 문학과 연극에서 우리가 반복적으로 대면하는 것 역시 주체와 현실에 대해 부정되어야 할 것, 즉 부정성이다. 아도르노는 “베케트의 연극을 구성하는 상황들은 의미 있는 리얼리티의 부정”(“Trying” 130)이라고 주장하는데 이는 바로 내용적 차원에서 베케트 문학의 부정성을 정의한 것이다. 그러나 현대 예술의 부정성은 단순히 내용적 차원에 의해 정의되는 것이 아니다. 아도르노가 그의 에세이 「『엔드게임』을 이해하려고 노력하기」와 『미학이론』을 통해 끝없이 그 중요성을 주장하고 있는 것이 바로 표현의 차원에서 어떻게 부정성을 구현하는가 하는 문제이다. 아도르노가 베케트의 문학을 현대 예술의 전범으로 평가하는 궁극적 이유도 베케트가 부정성을 표현함에 있어 결코 동일성의 논리나 직접성의 함정에 빠지지 않으면서 언제나 “판단 없는 판단”(a nonjudging judgment, AT 20)의 예술을 펼친다고 보기 때문이다. 의미의 부정을 반드시 매개를 통한 부정적 표현을 통해 이루어냄으로써 의미의 부정에 부정적으로 동화되는 것, 이것이 베케트의 부정의 예술이다.⁵⁾

『엔드게임』과 『미학이론』을 종합해 보면 아도르노가 베케트 문학에서 발견하는 부정성은 내용적 차원에서는 관리되는 세계의 ‘주체’와 자본주의 혹은 전체주의가 지배하는 ‘현실관계’로 요약할 수 있으며, 표현의 차원에서는 베케트 미학의 부정적 특질을 구성하는 여러 요소들, 즉 형상, 침묵과 어둠, 희극적 숭고함, 추상성 등이 될 것이다. 그렇다면 베케트의 문학에서 현실의 부정성은 어떤 부정

5) 이런 점에서 아도르노가 베케트의 부정성의 예술의 대척점에 위치시키는 작가가 쉘르트르(Jean Paul Sartre)이다. 쉘르트르의 연극은 주제를 직접적으로 표명하는 “thesis character”를 갖는 반면, 베케트의 문학은 ‘개념화를 거부하는 것’(명명 불가능한 것)을 ‘개념’(이름)을 가지고 추구한다. 그는 베케트의 소설 *The Unnamable*에 나오는 “It, say it, not knowing what.”라는 구절을 한 예로서 들고 있다(Adorno *Lectures on Negative Dialectics* 176-77, 255 n6).

적 표현을 통하여 습관화된 동일성 사유로부터 주체를 해방시키고 부정사유를 촉발하도록 하고 있는지 『엔드게임』과 『미학이론』에 제시된 예들을 길잡이삼아 구체적인 작품들의 분석을 시도해 보도록 하자.

1. 부정적 형상들의 세계⁶⁾

『고도를 기다리며』(*Waiting for Godot*)의 마지막 장면에 대한 아도르노의 해석은 베케트의 문학 전체를 바라보는 그의 일관된 입장을 보여줄 뿐 아니라, 이 유명한 작품에 대해 우리 모두 막연하게 감지했으나 언제나 그림자처럼 뒤에 남겨두었던 그 무엇인가의 정체를 갑자기 환한 조명 아래 드러내어 ‘아하!’라는 감탄사와 함께 깨닫게 해준다. 이 장면에서 그가 주목하는 것은 이 공간에서 제자리걸음하고 있는 두 인물의 ‘형상’이다. 이 인물들의 제자리걸음을 그는 “앞으로 나아가야 할 필요와 그 불가능성이 한데 뒤엉킨” 역사적 상황의 형상이라고 해석하면서 이 형상이야말로 “베케트 문학 전체를 아우르는 가장 근본적인 모티프”(the fundamental motif of the whole of his work, AT 30)라고 말한다.⁷⁾ 아도르노는 더 이상 자세한 언급을 하고 있지 않지만 이 간략한 암시에 따라 작품 전체, 혹은 무대 공간을 다시 생각해 보면 우리는 갑자기 『고도』의 무대 공간인 “시골길”이 단순한 인생의 길이 아니라 주체의 ‘집합적 내면의식’의 중요한 부분을 형상화하고 있음을 이해하게 된다. 이 작품에서 블라디미르(Vladimir)와 에스트라공(Estragon)이 직접 언급하는 역사적 시간은 물론 세계 만국 박람회장을 위해 에펠탑이 건축되었던 ‘1890년대’다. 그 때 이들은 “점잖았고”(respectable), “처음 올라간 사람들” 틈에 끼어 에펠탑에 올라 갈 수도 있었을 것이다. 그러나 이제 그들은 누추한 부랑자들로 전락했다. 1890년대로부터 이 작품이 초연된 1950년대 사이, 그 사이에 인간의 모습은 몸에 안 맞는 누더기를 걸친 갈 곳 없는 떠돌이로

6) 영역본은 독일어 Bild를 ‘이미지’로 번역한다. 그러나 아도르노가 의도했던 바 그 근본 개념에 비추어볼 때 우리말로는 ‘형상’이 더 적절하다고 생각한다.

7) *Aesthetic Theory*로부터의 모든 인용은 대체로 홍승용교수가 번역한 『미학이론』을 따랐다.

전략하고, 주체에게는 포쑈(Pozzo)와 럭키(Lucky)처럼 정신(럭키)이 몸(포쑈)의 목줄에 이끌려 맹목적으로 진보를 향해 나아가거나, 블라디미르와 에스트라공이 그러하듯 진보의 불가능성에 발목 잡혀 제자리걸음을 하거나, 두 선택만이 놓여 있다. 이 상황 속에서 두 인물, 특히 블라디미르는 이따금 객석에서 보아 오른 쪽 뒤편에 서있는 한그루 나무를 향해 나아갔다 다시 되돌아오곤 한다. 나무가 이 무대 공간의 유일한 자연이라면, 이 길 위에서 주체가 거의 죽은 듯 보이는 이 나무를 향해 나아갔다 되돌아오는 반복되는 움직임은 이 길에서 주체의 선택, 혹은 결단이 인간을 포함한 생명 있는 자연에 대하여 가져올 플러스, 혹은 마이너스 변화의 가능성에 대한 숙고를 보여준다고 말할 수 있을 것이다. 2막에서 이 나무에는 몇 개의 새잎이 돋아나 있다. 희망을 약속하기에는 불충분한 이 작은 변화는 허위의식과 환상의 반복적 도래, 불철저한 반성에도 불구하고 이 두 인물이 내일을 지탱해줄 고도와의 불확실한 약속을 지키려 노력하면서 아직은 삶의 고통스러운 전장을 떠나지 않고 살아내고 있는 역사적 상황을 형상화한 것이다.⁸⁾ 이런 형상들이 발휘하는 힘, 그것이 베케트 연극의 힘이다.

아도르노는 그의 『미학이론』 여러 곳에서 베케트 문학의 형상에 대해 언급한다. 그렇다면 정확히 형상이란 무엇인가? 형상이란 단순히 인물을 가리키거나 시각적 이미지를 가리키는 것이 아니다. 형상은 무엇보다 시대의 부정성에 대한 예술적 표현의 문제와 긴밀하게 연관되어 있는데, 아도르노의 미학이론을 종합해보면 형상은 부정성의 표현 자체와 부정성의 표현을 통해 기대하는 주체에 대한 효과 두 측면에서 논의되고 있음을 알 수 있다. 먼저 무엇이 표현되어야 하는가 하는 내용의 차원에서 아도르노는 문학과 예술의 표현이 그 제재로 삼아야 하는 것을 개인의 특수한 주관적 경험이 아니라 “지금 여기서 이루어지는 있는 그대로의 것에 대한 보편적인 체험의 기본 층”(fundamental layers of experience *hic et*

8) 제임스 마틴 하딩(James Martin Harding)은 이들이 이렇게 이 극이 극화하고 있는 역사적 순간을 떠나지 못하는 이유를 “역사적으로 그 존재가 가려진 채 캡슐에 넣어져 . . . [그 역사적 순간이] 그들의 현실화를 가능하게 하지 않기 때문”이라고 해석한다(Harding 64).

munc, AT 30)이라고 말한다. 이러한 역사적 경험의 침전물들은 주관적이거나 직접적인 재현으로는 표현할 수 없다. 아도르노의 ‘집합적 주체’(86) 개념은 이러한 역사의식에서 비롯된다.⁹⁾ 다음으로, 벤야민(Walter Benjamin)과 더불어 변증법의 이론가이기도 한 아도르노에게는 예술이 ‘역사적 과정의 순간적 정지 상태’(a cessation, a suspended moment of the process, 6)를 포착하여 주체와 주체의 현실에 대한 역사적 진리내용¹⁰⁾을 응축하여 표현하는 것이 중요하다. 응축을 통해 ‘정지상태의 역동성’(30)을 부여하는 것, 그것이 형상의 역할이다.

형상 개념은 재현으로서의 예술 개념에 대한 부정을 포함한다. 재현적 표현이 부적절해지는 이유는 재현이 의지하는 동일성 원리 때문이다. 예술의 기본적인 목적이 주체로 하여금 스스로에 대한 진리내용을 인식하게 하는 부정사유에 있으므로 주체의 부정사유를 가로막고 동일성 사유를 영속시키는 재현적 표현은 부적절하게 되는 것이다. 같은 맥락에서 아도르노는 예술적 미메시스가 반드시 부정적 매개를 거쳐야만 하는 이유를 설명한다. 즉 예술이 현실의 미메시스라면 그것은 현실에 대한 동화를 의미할 것이다. 그런데 주체에 대해 외부적 리얼리티가 걸어 놓은 마법이 절대적이어서 예술이 그 마법에 대적하기 위해서는 부정적 매개를 거친 동화가 요청된다.¹¹⁾ 예를 들어 후기 자본주의 시대에는 사회적 관계들

-
- 9) ‘집합적 주체’(collective subject) 개념은 들뢰즈(Gilles Deleuze)와 가타리(Felix Gattari)의 소수문학 이론에서도 중요한 요소로 등장한다. 고독한 개인의 발화라 할지라도 그것은 집단적 발화라는 들뢰즈 가타리의 논의는 아도르노의 개념과 흡사하다. 피터 호헨달(Peter Uwe Hohendahl)은 아도르노가 표현을 언제나 비-자아, 즉 ‘집합적인 것’에 의해 매개되는 것으로 정의한다고 지적하고 있다 (Hohendahl 182).
- 10) 역사적 진리내용(the truth content)은 베케트의 어휘로 표현하자면 ‘how it is’(Comment c'est)에 해당한다. 아도르노의 편집자들은 아도르노에게 독일어의 ‘Sosein’은 일반적 의미의 ‘whatness’ 보다 베케트의 ‘how it is’를 의미한다고 말한다(AT 370 n16).
- 11) 미메시스에 대해서는 이미 앞에서 밝힌 바대로 이 논문의 전 편에 해당하는 「아도르노와 베케트: 『엔드게임』의 미메시스적 계기에 대하여 . 『비평과 이론』 12.2(2007) 참고.

이 추상화되었으므로 예술도 추상화됨으로써만 그러한 추상성을 표현할 수 있다는 것이다(31).

다시 정리하자면, 형상은 개인적이거나 주관적인 경험의 표현이 아니다. 형상이 표현하는 것은 집합적이고 보편적인 역사적 경험으로부터 추출해낸 진리내용이며, 그 표현 자체도 주체와 사회적 리얼리티의 직접적 재현이 아니라 주체의 반성과 부정사유를 위해 부정적으로 매개되어야 한다. 아도르노는 진정한 예술은 쌓여있는 무언의 고통에 대한 표현이며, 그것은 자체의 추하고 암울한 형상을 통해 사회의 부정성을 탄핵한다고 말하는데(홍승용 404), 이 때 형상은 주관적 의식 속에서 불현듯 나타나는 객관적 의식일 뿐 아니라 순간 속에 응축된 역사적 시간이라고 할 수 있다(AT 244-45). 아도르노의 형상 개념은 이렇듯 그 역사적 진리내용과 밀접하게 연관되어 있다.

아도르노는 베케트의 문학을 초라한 형상들의 세계라고 정의한다. 이 빈곤하고 초라한 형상들은 대재난이 주체의 개인성을 폭파해 버린 결과이다. 원폭과 후기 자본주의가 『엔드게임』에 역사적 배경을 제공했던 대재난이었다면, 우리 시대에 이르러 자본이 주도하는 세계체제는 더욱 공고하게 주체들을 관리하면서 개인성의 영역을 위협하고 있다. 주체는 자본과 상품물신주의가 명하는 대로 획일적 선택을 강요받으며, 그를 둘러싼 자연과 사회로부터 풍성한 주체적 경험을 약속받지 못한다. 주체의 죽음은 사실상 리얼리티의 죽음을 뜻한다(31). 리얼리티를 소거당한 채 어둠 속에서 나타났다가 사라지는 베케트 문학의 초라하고 암울한 형상들은 이러한 주체의 빈곤화와 사물화된 의식을 객관적으로 외면화한 표현이라고 할 수 있을 것이다.

『행복한 나날들』(*Happy Days*)은 인간에 의해 손상된 자연이 어떻게 다시 주체의 죽음을 초래하는가, 그리고 관리되는 사회가 어떻게 주체의 자유와 인간들 사이의 소통을 가로막는가를 부정적 형상을 통해 표현하고 있다. 『엔드게임』이 '대재난' 이후 아예 쓰레기통에 폐기되거나(내그[Nagg]와 넬[Nell]), 주체를 규정할 행동과 경험의 장으로서의 외적 리얼리티를 상실한 채 사유의 공간 속에 갇혀 종말을 향해 나아가는 주체들(햄[Hamm]과 클로브[Clov])을 형상화¹²⁾한다면, 『행

복한 나날들』은 보다 뚜렷이 우리 시대에 근접한 역사적 매개의 지점들을 노출하면서 추상적이고 심미적인 비역사적 미학의 세계로부터 오늘 우리의 삶의 장이라는 현장성을 드러낸다.

『행복한 나날들』에서 주인공 위니(Winnie)의 존재는 그녀를 감당할 수 없는 인력으로 끌어당기며 조금씩 매몰해가고 있는 엄청난 부피의 흙더미, 그를 태워버릴 듯 작열하는 태양, 그리고 밤의 휴식도 없이 아침이면 어김없이 그를 깨우는 자명종 소리에 의해 규정된다. 움직일 수 없는 그녀가 직접적으로 접촉하는 유일한 존재는 치약, 거울 등 사소한 일상에 소용되는 상품들뿐이고, 흙더미 너머에서 보이지 않는 그녀의 남편 윌리(Willie)는 신문을 읽으며 한두 번 위니의 목소리에 반응한다. 이 작품에서 죽음에 다가가고 있는 자연과 인간의 형상은 그 죽음을 초래하는 역사적 원인들과 함께 복합적 형상을 이루고 있다. 위니의 삶을 둘러싼 상품들은 자본주의의 환유이며 자명종은 그녀의 삶을 규제하는 관리되는 사회체제의 알레고리이다. 흙더미에 매몰된 위니의 육체는 진보를 향해 나아온 인간의 역사가 도달한 지점과 그 정확한 역사의 값을 형상화한다. 2007년 런던 국립극장의 공연은 이 흙더미를 폐 콘크리트더미로 대체함으로써 자연의 죽음과 주체의 죽음(개인성의 매몰)을 초래하는 것이 무엇인지 그 외연을 확장해서 보여준 바 있다.

『행복한 나날들』의 마지막 장면에서 위니를 향해 간신히 기어서 다가오는 남편 윌리의 손에는 권총이 들려 있다. 그는 극이 진행되는 동안 위니와의 대화 대신 신문을 읽음으로써 타자에 대한 무관심과 인간들 사이의 소통의 부재를 체화하는 듯 보였다. 그런데 그가 이제껏 목소리만 들려오다 갑자기 우리 눈앞에 충격적인 정장차림(*dressed to kill*. 필자 강조)으로 나타난다. 힘겨운 움직임으로 위니에게 다가오는 그 그의 의지(*will*)가 권총으로 폭파하려한 것은 무엇일까. 아도르노적으로 해석해 본다면 관객들의 부정사유를, 기존의 익숙한 동일성사유의 폭파를 겨냥하는 것이 아닐까?

12) 『엔드게임』에 대한 분석 역시 이 논문의 전반에 해당하는 논문에서 시도하였기에 여기서는 생략하기로 한다.

베케트는 위니를 새처럼 가벼운 존재로 설명한 바 있다. 그녀의 가벼움은 그녀의 고통스러운 비명과 대조된다. 흠속에 묻혀, 행동을 통한 주체적 경험을 원천적으로 봉쇄당한 그녀는 그럼에도 불구하고 잠시도 자신의 상황에 대한 반성의 시도를 하지 않는다. 그녀가 자기 인식을 회피하는 방식은 『엔드게임』의 햄이나 『난 아니야』의 입(Mouth)의 경우와 흡사하다. 일상의 물품들과 이미 화석화되어 버린 기도, 마치 장난감 통 속의 놀이거리들인 양 제대로 하루를 보낼 수 있도록 그들 사이에 적절히 순서를 안배하며 하나씩 꺼내어 놀이하는 갖가지 루틴들, 이러한 유희들에 더하여 여자아이를 주인공으로 하는 내러티브는 스스로의 고통을 타자에게 투사함으로써 쌓여있는 내면의 고통을 비명으로 배출할 통로로서 기능한다. 위니의 내러티브는 동화를 가장하여 고통스러운 리얼리티를 극화하는 빨강모자 이야기를 연상시킨다. 빨강모자 동화처럼, 위니 역시 고통의 실체를 교묘하게 숨기고 단지 주체의 개인적 존재에 대한 침해를 몸에 대한 그로테스크한 침해(허벅지를 타고 기어오르는 쥐)에 빗대며 고통의 느낌과 비명만을 뇌리에 각인시킨다. 분명히 철저히 자기인식을 회피하면서도 겉보기에는 엄청난 용기로 주어진 상황을 견뎌내고 있는 듯 보이는 위니. 그녀의 내러티브는 햄이나 『난 아니야』의 입의 경우가 그러한 것처럼, 상황에 대한 인식과 이해의 시도가 자기인식을 회피하는 도구로 사용되는 우리 시대 주체의 부정적 현실을 보여준다.

위니의 형상에서 추출할 수 있는 시대의 주조로서의 비극적 '가벼움'은 베케트 문학 전반에서 가장 특징적인 주체의 모습으로 드러난다. 아도르노는 『고도』와 『엔드게임』의 인물들을 '희극적 광대의 형상'으로 설명한 바 있는데, 『크랩의 마지막 테이프』(*Krapp's Last Tape*)에서 크랩(Krapp)의 모습-몸에 꼭 끼는 옷과 코가 지나치게 뽕족한 흰 구두, 신체와 주변상황에 대한 제어의 부족으로 일어나는 희극적 실수 등-은 현대문명에 의해 왜소해진 채플린(Charlie Chaplin)의 광대-주체 계보와도 닿아있는 듯 보인다. 그러나 채플린이 거대한 기계장치들의 한 부품이 되거나 컨베이어 벨트의 속도에 맞추어야 하는 광대-주체를 통해 인간다움과 위엄을 잃지 않기 위해 안간힘 쓰는 주인공을 부각시키면서 동시에 인간의 존엄성을 자본과 상품의 논리에 종속시키는 현대문명의 비인간화를 직접

적으로 고발하고 있다면, 베케트는 주체성의 물적 토대로서의 사회역사적 맥락을 직접적으로 모방하는 대신 ‘극단적으로 주관적인 형상화’를 통해 시대의 부정성을 고발한다(AT 250). 채플린의 영화에서 주체를 광대로 만드는 것은 현대문명과 정치이다. 그의 영화는 인간의 존엄성을 긍정하면서 유토피아적 미래에 대한 희망으로 종결된다. 베케트는 채플린의 단순한 낙관주의로부터 부정적 매개를 거침으로써 좀 더 나아간다.

아도르노는 베케트 연극의 유희적 성격을 현대의 부정적 예술에서 간과할 수 없는 특질로 이해한다. 유희적 성격은 의식의 객관적 상태와 그러한 의식 상태에 특징을 부여하는 현실적 상황을 표현한다(250). 주체와 시대의 정확한 역사적 위치가 유희적 성격 속에 통합되는 것이다. 유희적 성격은 경험적으로 본질적인 것이 예술작품 속에서 부정적 매개를 통해 표현되는 방식 가운데 하나이다. 유희적 성격은 주체의 경험과 현실 사이의 불일치에서 비롯된다는 점에서 전통적 희극에서 웃음을 발생시키는 기제와 다르지 않다. 그러나 베케트의 무대에서 그러한 불일치는 단순히 웃음을 통한 사회적 교정을 목표로 하는 전통적 희극에서와 달리 거의 회복 불가능한 수준에 다가가는 주체의 분열과 해체로 이어진다.

『크랩』의 첫 장면을 보자. 크랩의 붉은 코와 몸에 지나치게 꼭 끼는 의상과 우스꽝스런 구두, 자신이 먹고 버린 바나나 껍질을 밟아 미끄러지는 희극적 행동, 술을 마시기 위해 반복적으로 어둠 속으로 사라지는 위엄을 상실한 노년의 모습, 이 모두는 우리 시대 주체의 위상으로서 광대-주체의 형상이다. 그의 생일인 오늘, 이 희극적 맥락 속에 그가 무대에서 보여주는 극적행동이 녹음기를 중심으로 하고 있다는 사실에 주목할 필요가 있다. 언제나 새로운 매체에 관심을 두었던 베케트는 녹음기가 처음 판매되었을 때 아이디어를 얻어 무대 시간을 크랩이 늘어 있을 미래의 시간으로 설정하면서 작품을 구상하였다. 그는 이 새로운 기제를 가까운 미래에 도래할 기계문명의 숨 가쁜 발전과 그것이 획기적으로 노출하고 증명할 주체의 분열과 동일성 해체라는 맥락에서 이미 바라보았던 것이다. 오늘 우리의 삶에서 기계문명과 상업에 의해 침해되지 않은 체험이 없음을 상기해 본다면 크랩의 광대 이미지는 대단히 통렬하게 주체의 부정사유를 촉발한다고 할

수 있을 것이다.

『행복한 나날들』에서 위니를 둘러싸고 있는 것이 잡다한 일상의 물건들과 문화의 찌꺼기들이었다면, 크랩을 통해 형상화되고 있는 것은 이제 자신의 정체성을 대체하는 기계와 대면하는 주체이다. 무대의 등장인물은 네 사람(『고도』와 『엔드 게임』)에서 두 사람(『행복한 나날들』)으로, 그리고 이제 한 사람으로 축소되었다. 이를 통해 『크랩』은 앞선 작품들과 동일성 사유와 자본주의의 부정이라는 동일한 주제를 공유하면서도, 더욱 집중된 주관적 형상화를 통해 주체의 딜레마에 초점을 맞추게 하는 극적 효과를 얻을 수 있게 된다. 이 주체가 당면한 딜레마는 주체의 고유한 동일성에 대한 환상과 사물화된 의식 사이에 놓여 있다. 적절하게도 이 광대-주체 크랩은 작가로 설정되어 있다. 핀터(Harold Pinter)의 스탠리(Stanley)가 대타자가 강요하는 문화적 질서에 의해 그 독창성(unique touch)을 질식당하는 예술가-주체라면, 크랩은 절대적 주체의 동일성에 근거한 낭만주의적 예술적 영감의 환상에 빠진 주체이다. 39세 때 생일에 녹음한 테이프에서 그는 폭풍 속에서 일별했던 등대의 불빛이 약속하는 듯했던 문학적 영감을 이야기한다. 그 영감을 실천하기 위해 그는 여자와 이별했고, 홀로 고립된 채 문학적 성공이라는 목표만을 향해 나아왔다. 그러나 69세가 된 지금 그가 남기려 했던 위대한 작품집들(magnum opus)의 꿈은 그가 자조하듯 “겨우 열일곱 권 팔렸을 뿐인데 그중 열 한 권이 해외 순회도서관용으로 처분된”(CDW 222) 별 볼일 없는 소설이 되어 사그라져 버렸다. 이제 그는 이따금 늙은 창녀에게나 찾아가 생리적 욕구를 해결할 뿐, 그의 주변은 적막하기만 하다. 철저하게 사회로부터의 고립을 선택했던 그는 이제 그 적막에 침식당하며 녹음기에서 재생되는 그의 자아들과 함께 종말을 향해 나아간다. 해마다 생일이면 제의처럼 치러 왔던 녹음의 의식은 이제 그의 기억을 벗어남으로써(그는 테이프에 녹음한 낱말들의 의미를 다 기억 못한다) 그의 분신이면서도 독자적 사물의 위상으로 승격(!)한 채 서랍 속에 쌓여 있는 테이프들을 남겼다. 그 테이프들의 집합은 하나의 동일적 정체성으로 통합되는 대신 분열되고 해체된 주체성을 시각적으로 형상화한다. 여기서 우리는 현대 예술은 ‘주관성을 통해 의미를 부여한다’는 환상에서 벗어나는 것을 목표로

한다(AT 30)는 아도르노의 예술론을 상기할 필요가 있을 것이다.

마지막 장면에서 크랩은 오늘의 과업인 69세 생일의 녹음을 중단한 채 녹음기 위에 엎드려 39세의 테이프에 다시 귀 기울인다. 그 테이프에서 흘러나오는 내러티브는 동일성 사유와 기계문명의 발전이 주체로부터 탈취한 것이 무엇인가를 일깨운다. 그것은 기계와 함께 고립되는 폐쇄된 삶이 아니라 자연과 사람들 사이에서 얻어지는 주체적 경험에 열려 있는 삶이다. 동일성에 대한 욕망이 오히려 주체에게 분열과 해체를 초래했다면 이제 주체는 어떻게 자기동일성에 대한 부정의 새로운 경로를 찾아야 하는가? 동일성의 환상을 부정하면서도 파괴적 분열과 해체를 대신할 새로운 주체성의 영역은 어떻게 모색해야 하는가? 이처럼 『크랩』은 주체의 참모습을 광대-주체를 통해 희극적으로 형상화함으로써 주체에 대한 부정사유를 가능하게 하며, 그 유희적 성격은 주체의 의식의 객관적 상태를 표현할 뿐 아니라, 그러한 의식 상태에 특징을 부여하는 현실적 상황을 비재현적으로 표현하게 하는 미학적 선택이 되고 있다.

아마도 베케트 문학에서 초라하고 암울한 형상들이 가장 극단화된 미학적 부정성을 드러내기 시작한 것은 『난 아니야』(Not I)로부터일 것이다. 어둠에 둘러싸인 무대공간에서 신체의 다른 부분이 모두 가려진 채 홀로 드러난 입. 여기서 전통적 인물의 개념은 완전히 부정되고, 자기동일적 주체의 토대로서의 몸도 전체성의 와해와 분열, 그리고 증식의 과정을 거쳐 입이라는 하나의 신체기관이 동시에 다른 여러 신체기관들(눈, 향문, 질)을 환기하고 종합하게 됨으로써 연극적 형상의 기능을 새로운 예술의 영역으로 옮겨 놓는다.

『난 아니야』에서 몸을 통한 동일성 사유체계의 해체는 서양 문명의 중요한 축으로 기능해온 가부장적 체계와 기독교에 대한 부정으로 이어진다. 입이 쏟아내는 거의 이해 불가능한 말의 흐름 속에서 때때로 분별 가능한 몇 마디 말들 (godforsaken, a merciful . . . God, punishment, that time in court, speak up woman)은 입을 이렇듯 빈곤한 주체로 전략하게 한 원인이 무엇인가를 그렇게 암시하고 있기 때문이다.

해체된 몸은 부정사유를 거쳐 주체로 하여금 이제까지 동일성 사유의 마법에

눌려 생각하지 못했던 것들에 대한 인식과 사유를 시작하게 한다. 해체된 몸뿐 아니라 향아리(Play)나 쓰레기통에 갇혀있는 몸(Endgame), 이미 죽은 듯 땅 속에 묻혀있는 위니의 몸, 조각처럼 대 위에 세워져 사람들의 관람의 대상이 된 몸(Catastrophe), 심지어 그의 소설 삼부작 가운데 『명명할 수 없는 것』(The Unnamable)에 등장하는 '벌레'(Worm) 등, 베케트의 무대나 소설 속에서 몸은 주체의 동일성의 토대가 되는 대신 무한한 부정의 운동이 일어나기 위한 장소로 기능한다. 이처럼 예술 속에서 해체되거나 변형된 몸의 형상을 통해 주체는 분열을 거듭 확인하면서 자신을 늘 새롭게 세워야 한다. 모순을 체험함으로써 그 모순 속에서 모순을 거슬러 사유하는 것, 이것이 몸을 통한 절대부정의 운동이 새로운 주체구성으로 이어지는 방법이며(이순예 140) 이런 의미에서 베케트의 연극은 몸을 통해 부정의 움직임 자체를 계속적으로 절대화하는 과정의 연속이라 말할 수 있을 것이다.

『난 아니야』에서 몸을 통한 부정의 운동은 언술의 차원에서 일어나는 자기부정(what?..who?..no!..she!.. CDW 377)의 운동과 대위법적 공존과 통합을 이루며 나아감으로써 부정의 운동을 극대화한다. 이제 베케트 연극에서 주체의 몸은 서구의 사상적 전통과 단절을 선언한다. 몸은 단순히 사유를 위해 극복해야 하는 장애물이 아니라 스스로가 매개해야 하는 자연으로 객관화되면서 사유 속에서 '정신화'(spiritualization)의 한 계기로 이어지기 때문이다. 흥미롭게도 해체된 몸의 미학적 기능에 대한 아도르노의 부정사유는 몸에 대한 들뢰즈(Gilles Deleuze)의 사유와도 이어진다. 들뢰즈는 이렇게 말한다.

몸은 더 이상 사유를 사유로부터 분리시키며 사유가 사유에 도달하기 위해 극복해야 하는 장애물이 아니다. 오히려 몸은 사유가 이제까지 생각하지 못했던 것, 즉 생 그 자체에 도달하기 위해 사유가 그 속에 뛰어들어야만 하는 그 무엇이다. 몸이 스스로 사유를 한다는 뜻이 아니라, 완고하고도 끈질기게 우리로 하여금 사유를 하지 않을 수 없도록 만든다는 뜻이다. 특히 몸은 사유로부터 감추어져 왔던 것, 즉 생을 사유하도록 강요한다.

The body is no longer the obstacle that separates thought from itself,

that which it has to overcome to reach thinking. it is on the contrary that which it plunges into or must plunge into, in order to reach the unthought. that is life. Not that the body thinks, but, obstinate and stubborn, it forces us to think, and forces us to think what is concealed from thought, life. (Deleuze 189)

사유는 우리의 삶이 곧 ‘몸의 태도들이나 자세들’이라는 것을 처음으로 직면할 필요가 있다(Deleuze 189). 문학이나 예술에서 해체되거나 변형된 몸은 바로 이러한 몸에 대한 충격적인 인식과 부정사유를 통해 이제까지 ‘사유로부터 배제되어 왔던 것들’을 사유 안으로 끌어들인다. 이런 관점에서 본다면 베케트 연극에서 몸의 형상화는 플라톤 이래의 이분법적이고 폭력적인 서구의 사상 체계에서 ‘사유로부터 배제되어 온 모든 것’에 대한 부정사유로 관객을 이끌어 간다고 말할 수 있을 것이다.

이제까지 베케트 연극의 부정성을 형상의 관점에서 살펴보았다. 이러한 형상의 가장 중요한 극적기능은 주체의 부정사유를 촉발하고 현대의 문화와 주체의 부정성을 인식하게 함으로써 유토피아의 가능성에 대한 전망을 열어 준다는 데 있다. 유토피아는 이루어지지 않는다. 그러나 문학은 유토피아의 가능성을 열어줌으로써 미래에 대한 약속이 된다.

2. 어둠, 침묵, 그리고 반복

베케트의 연극에서 형상들의 세계를 둘러싸고 있는 것은 객관적 삶의 리얼리티가 아니라 어둠이며, 이 어둠 속에서 나타났다가 사라지는 인물들은 시간적 토대를 잃은 반복 속에 ‘삶의 한 조각’(a slice of life)이 아닌 행동과 대사로 무대 시간을 채운다. 아마도 베케트의 무대에서 일어난 가장 중요한 혁신 가운데 하나는 이처럼 인물의 존재를 둘러싼 공간과 시간의 성격에 일어난 변화일 것이다. 오랫동안 서구의 연극은 비록 역사적 시공간을 재현할 때에도 언제나 그 무대의 시간과 공간은 등장인물들에게 그들의 존재에 토대를 부여하는 ‘지금 여기’로 기능해

왔다. 그러나 유아론적이고 단자적인 베케트의 문학세계에서 주체의 사유와 외적인 리얼리티 사이의 분리는 거의 한계지점에 다가간다. 이러한 분리는 알베르 까뮈(Albert Camus)가 신앙(절대적 의미)을 잃은 현대인의 실존적 상황을 두고 묘사했던 '무대배경을 잃어버린 배우'의 비유를 연상시킨다. 사실 마틴 에슬린(Martin Esslin)이나 아도르노가 지적하듯 실존주의 문학과 베케트의 문학은 외적 리얼리티로부터 단절된 부조리한 인간상황의 표현이라는 주제를 공유하고 있다. 그러나 에슬린과 아도르노가 또한 적절하게 지적한 것처럼 두 경우의 주제의 공통점은 형식의 차이라는 거대한 심연을 사이에 두고 떨어져 있다. 한쪽이 명석한 논리에 기대어 주제를 전달하는 "안이한 재현"("Trying" 119)에 머물렀다면, 다른 한쪽은 아예 그 주제에 대해 말하기를 거부하고 리얼리티의 객관적 흔적을 지우면서 우리가 위에서 보았듯 주체를 형상(image, figure)으로 바꾸는 부정적 표현을 선택했기 때문이다.

베케트의 연극은 무대 공간에서 리얼리티의 흔적이 소멸하면서 빛과 어둠이 인물이나 이미지가 떠오르고 사라지는 공간을 구획하는 유일한 요소로 단순화되어 가는 과정이라고 할 수 있다. 베케트의 후기극이나 산문에는 반복적으로 '어둠 속에서 홀로 말하는 화자'가 등장한다. 연극의 경우 『엔드게임』의 햄, 『그 시절』(That Time)이나 『한 편의 모놀로그』(A Piece of Monologue), 『자장가』(Rockabye)의 주인공들은 어느 누구도 현재의 행동에 몰두하고 있지 않다. 그들에게 행동은 모두 과거에 속하고, 지나간 삶의 내용들은 어떤 의미로도 통합할 수 없을 조각난 부스러기들로만 남아 있다. 지금 이들에게는 그들을 둘러싼 현재의 시공간이 아니라 단지 사유의 과정이 있을 따름이다. 이러한 상황은 베케트의 소설에서도 다르지 않다. 극단적으로 추상화된 후기소설은 말할 것도 없고, 장편 소설인 『몰로이』(Molloy), 『말론 죽다』(Malone Dies), 『명명할 수 없는 것』(The Unnamable)이나 중편인 『동행』(Company)의 화자 겸 인물들에서 독자는 인물(발화자)과 그들을 둘러싼 리얼리티를 요약할 확정적 정보들을 얻지 못한다. 우리가 기대하는 그 모든 정보들은 퇴행적 언어와 주관적 굴절, 이중화의 조직들을 드러내며, 페이지들을 채우고 있는 수많은 말들에도 불구하고 극도로 회박하

계만 제시된 세계의 그림자들에 의해 가려져 있다.

얼핏 이해하기 어렵지만 아도르노는 이러한 특질들로부터 베케트 문학의 객관성을 발견한다(AT 250). 아도르노의 관점에 따르면 외적 리얼리티로부터 분리된 빈곤한 주체들, 혹은 주체(능동적 행동의 주체로서의)의 죽음은 바로 리얼리티의 죽음을 뜻한다. 관점에 따라서는 베케트 문학에서 외적 리얼리티가 소거되어 가는 이유를 그의 연극이 점점 마음의 공간을 표현하기 때문이라고 이해할 수도 있을 것이다. 그러나 아도르노에 의하면 이 어둠은 모든 리얼리티를 삼킨 ‘없는 것으로서의 무의 형상’이며 그것은 더 이상은 풍성한 주체적 경험을 가능하게 하지 않는 암울한 시대적 상황의 부정적 표현으로 이해할 수 있다.

따라서 아도르노는 베케트의 문학을 둘러싼 이 어둠의 이미지를 예술의 부정성과 연관 짓는다. 우리의 세계를 엄습한 “영속적인 파국에 대한 예술의 긴장 관계 속에는 예술의 부정성, 즉 예술이 어둠과 접하는 부분이 함께 들어 있다”(135)는 것이다. 아도르노는 어린아이들처럼 색채를 즐기는 것은 예술로서의 자격을 잃는 일이며, 예술은 극단적이고 어두운 것과 동일해져야 한다고 말한다. 어둠과 침묵의 예술인 베케트의 연극은 본질적으로 금욕과 빈곤의 예술이며 아도르노의 미메시스 이론에 따르면 부정적 리얼리티에 대한 예술의 모방이 확고한 부정(determinate negation)의 기법들에 의해 성취하는 부정의 계기이다. 그런데 이러한 어둠은 단지 리얼리티의 죽음과 소거라는 부정적인 것만을 표현하는 것이 아니다. “근본적으로 새로운 예술의 검고 우중충한 면, 색채에 대한 금욕은 부정적으로 그와 같은 예술이 이룩하는 신격화이며, 아무리 매개되어 있을지라도 가능한 것을 몰아낸 현실에 반대하는 그 가능한 것에 대한 기억임”(AT 135)에는 변화가 없기 때문이다. 침묵에 대해서도 그는 유사한 주장을 펼친다. 즉 베케트 문학의 경우처럼 의미와 거리가 멀어진 언어는 결코 아무 것도 말하지 않는 언어라는 점으로 인해 침묵과 유사해지며, 그러한 침묵을 통해 오히려 음악에서 소멸해가는 음이 그러하듯 더 많은 표현을 할 수 있게 된다는 것이다. 그러한 음 속에서는 예술이 그 자체의 운동을 통해 자연적 계기와 합쳐지는데, 이런 관점에서 볼 때 미학적 초월성과 탈마법화에 가장 가까운 것은 모두 침묵과 밀접한 관계를 가질

수밖에 없다는 것이다(132-3).

베케트 연극의 특징적 형식으로서 반복 역시 같은 맥락에서 바라볼 수 있다. 사실상 현대 산업사회의 산물로서의 현대의 삶은 똑같은 것의 반복이라는 저주를 마치 축복인양 욕망하면서 스스로의 정체성을 상실해 버렸다. 이러한 부정적 반복은 생존을 위해 채택했던 태고시대의 반복적 강압과도 다르게 주체로부터 자연적이고 주체적인 삶을 박탈해 버린다. 그러나 진정한 예술적 반복은 부정적 반복에 대한 하나의 예술적 부정성으로 기능함으로써 주체의 부정사유를 촉발한다. 아도르노의 말을 참고해 보자.

진정한 현대 예술 작품에서 나타나는 반복은 언제나 태고 시대의 반복적 강압에 순응하는 것이 아니다. 그러한 반복은 수많은 작품 속에서 그와 같은 강압을 탄핵하며, 이를 통해 하크가 반복 불가능한 것이라고 칭한 것을 옹호한다. 재현부가 불쾌하게 무한히 반복되고 있는 베케트의 『연극』은 이에 대한 가장 완벽한 모델일 것이다.

Repetition in authentic new artwork is not always an accommodation to the archaic compulsion toward repetition. Many artworks indite this compulsion and thereby take the part of what Karl Heinz Haag has called the unrepeatable: Beckett's *Play*, with the spurious infinity of its reprise, presents the most accomplished example. (AT 135)

예술적 반복은 반복 불가능한 것을 옹호한다는 것, 일면 단순히 보이는 해석인 것 같지만 반복이 서구철학에서 짐해 온 형이상학적 중요성에 비추어 본다면 아도르노의 견해는 새로운 의미로 다가온다. 한편으로는 '반복 불가능한 것'의 옹호는 아도르노의 사상이 근본적으로 내포한 엘리트주의나 본질주의적 측면을 드러낸다고 볼 수가 있다. 본질주의 자체의 부정성에 대한 반성이 현대의 사상과 문화적 성찰의 기초를 이루고 있으며, 이미 돌이킬 수 없는 현대 문명의 현주소(반복 가능한 것에 대한 대중적 욕망과 그러한 아름다움을 보여주는 워홀의 예술)를 전적으로 부정한다는 점에서 그의 주장은 복고적이며 부정적이라고 할 수 있을지 모른다. 그러나 아도르노의 해석은 결코 실현될 수 없는 유토피아를 사유와 반성

적 참조의 한 극점으로 설정할 필요가 있는 것처럼, 현대문명과 주체에 대한 부정 사유의 차원에서 참조할 필요가 있을 것이다.

위에서 베케트의 문학이 제재로 하는 주체와 현실관계의 부정성이 어떻게 그의 미학적 부정성을 통해 표현되고 있는가를 살펴보았다. 베케트 미학의 본질적 측면 가운데 하나가 이처럼 현실에서 해결되지 않은 관계들이 형식의 내재적 문제로 나타나며, 작품이 자신의 구성을 위해 외부로부터 빌려온 요소들이 작품 속에서 완전히 변화된 연관관계 속에 놓이게 된다는 점이다. 그의 연극에서 형상과 유희적 성격, 그리고 어둠과 침묵의 요소들이 말해주듯이, 베케트는 외적인 것의 사실적인 표면구조를 탈피함으로써 현실의 본질(진리내용, 역사성)에 다가가는 접근법을 취한다.

III. 자율적 예술의 정치성

— 문학적 금욕주의와 상품물신주의의 문학적 부정으로서의 절대상품

아도르노는 그의 비판철학이 문학과 예술에 궁극적인 사회비판기능을 요청했다는 점에서 문학연구자가 주목해야할 철학자이다. 그는 칸트(Immanuel Kant)와 헤겔(Friedrich Hegel)을 비롯한 독일 철학의 전통을 계승하면서도, 한편 새로운 예술이 가야할 방향에 대해서는 카프카와 베케트의 문학을 참조하면서 문학의 자율성과 정치성, 그리고 미학과 철학의 관계에 대한 그 자신의 입장을 형성해 나간다. 예술의 정치성에 대한 아도르노의 입장은 “예술의 내재적 운동이 사회적인 것이지 예술의 명시적 입장이 사회적인 것은 아니다”(AT 227)라는 그의 진술에 가장 선명하게 표출되어 있다. 그의 관점에서 볼 때 예술은 근본적으로 자율적인 (autonomous) 존재이면서 또한 사회적 사실이라는 양면성을 가지고 있다. 그런데 예술의 자율성, 즉 비사회성이 예술을 사회적으로 정당화하게 해 주는 요인이 된다(234). 예술은 현실에 대하여 자율성을 가지고 즉자적으로 존재하기 때문에 오히려 현실에 대한 종합을 제시할 수 있기 때문이다. 따라서 그는 “자율적 예술이

현실에 대하여 제시하는 종합이 없다면 현실적인 속박 외부에는 아무 것도 없을 것”(234)이라고 말함으로써 자율적 단자(monad)로서의 예술이 어떻게 사회적 과정을 대변할 수 있는지에 대한 그의 견해를 정리한다. 이런 관점에서 본다면 사회적 요인과 즉자적 요인 사이의 변증법적 관계는 예술작품 자체의 특성인 것이다(248).

아도르노가 예술의 정치성에 대하여 갖는 이러한 입장은 쟈르트르(Jean Paul Sartre)의 참여 문학론이 대표하는 일반적인 입장과는 차별화된다. 아도르노는 “문학의 사명은 오직 형식(form)을 통해 항구적으로 인간들의 머리에 충을 겨누며 나아가고 있는 이 세계의 진행 방향에 저항하는 것”(“Commitment” 180)이라고 주장한다. 현대는 더 이상 ‘정치적 예술’을 위한 시대가 아니다. 이제 정치는 자율적 예술, 특히 전혀 정치적으로 보이지 않는 작품 속으로 이동했고(194), ‘실천’은 작품이 독자나 관객에게 직접적으로 끼치는 영향에서 찾아지는 것이 아니라 작품이 감싸고 있는 진리 내용에서 찾아야 한다(Praxis is not the effect of works: rather, it is encapsulated in their truth content, AT 247)는 것이 그의 입장이다. 사실상 아도르노의 부정사유가 철학으로서의 자기정체성에도 불구하고 궁극적으로 문학과 예술을 향한 이유는 정(正)과 반(反) 모두를 부정하면서 또한 동시에 보유하는 그의 부정 개념이 현실 정치 혹은 혁명에 대한 ‘직접적’ 개입과 배치되기 때문이다. 그는 모든 혁명들의 이면에 놓여있던 사유가 현실화되는 순간 본래의 고유한 성격을 상실하면서 변질되고 마는 것을 너무나 잘 알고 있었다. 무엇이 사유로 하여금 원래의 생명력을 박탈하고 내부로부터의 화석화를 유발시키는 것일까? 그것은 아마도 사유가 현실과의 거리를 상실했을 때 사유는 “자신이 발설한 것과 존재하는 것은 꼭 같지 않다는 바로 그 이유로 존재하는 것”임에도 불구하고 스스로를 경직된 ‘사실’적 규정의 틀 안에 가두는 개념적 자살을 피할 수 없기 때문일 것이다(『미니마 모랄리아』 171). 그러므로 이 하나의 막다른 골목, 즉 개념을 통하여 객관화되어야 하는 사유의 필요성과 동시에 객관적 규정이 주는 억압으로부터 도피하여야 하는 사유활동 그 자체의 유동성을 어떻게 ‘화해’시킬 것인가 하는 문제가 대두된다.

미학의 영역은 바로 이런 철학적 한계를 통과하게 해 주는 보완물 혹은 차라리 철학과 동등한 정신의 또 다른 계기로 간주된다. 비록 아도르노 자신은 부정 변증법과 미적 경험을 단순하게 일치시키는 것을 경계했지만 사실상 양자는 그의 사유에서 상보적 관계에 놓이게 된다(Jay 77). 즉 철학의 사유가 인식할 수는 있지만 실현하여 보여줄 수는 없는 진리내용이 예술의 영역에서는 ‘미학적 경험’으로 현전될 수 있는 반면, 그러한 진리의 감각적 수용에도 불구하고 예술은 진리를 여전히 파악 불가능한 것으로 제시하면서 이성에 의한 개념적 포착(사유 혹은 철학적 활동)의 여지를 남기기 때문이다. 따라서 아도르노는 진리를 둘러싼 철학과 예술의 상보적 관계를 ‘부정성’을 통하여 그 자신의 철학체계 안으로 포섭한다. 사유가 목적(삶과 삶의 본질적 조건들에 대하여 사유해야 함)에서 수단(자연을 객관화하고 그를 통하여 지배하고 억압하는 개념의 생산 수단)으로 바뀌지 않기 위하여 사유과정 자체를 포함한 일체의 모든 것을 ‘부정’하며 나아가야 하듯이, 예술 역시도 현실을 조직하고 지배하는 모든 도구적 이성의 작용으로부터, 또 그로부터 유래하는 경험적 현실의 자기 동일화로부터 벗어나기 위하여 현실 속에 있지만 현실로부터 자유로운 미학적 부정성의 계기를 소유해야하며 소유하기 위하여 노력해야만 하는 것이다. 마치 사유가 “자신의 불충분성을 철저히 고려하지만 . . . 최대한의 노력을 기울여봄으로써 . . . 실패할 줄 알면서도 통달해보려는 미지수 찾기 놀이를”(『미니마 모랄리아』 173) 하듯이, 예술 역시도 물화되거나 물신화되지 않는 부정성을 통하여 가장 순수한 미학적 형태를 추구함으로써 현실에 대하여 가장 대립적인 카운터포인트로 기능할 수 있다는 것이다.

그렇다면 구체적으로 베케트의 문학은 어떻게 미학적 부정성의 이상적이고 구체적인 실현을 성취하고 있으며 자율성과 정치성이라는 예술 작품의 이중적 성격은 어떻게 상호침투를 이루어내고 있는가?¹³⁾ 아도르노에 의하면 베케트의 문학은 자신의 외부인 현실로부터 재료를 빌려오면서도 자율적인 미학적 형태를 얻기 위해 재현이 아닌 내재적 연상의 논리(associative logic)에 따라 음악적으로

13) 아도르노는 이에 대한 최상의 예를 베케트의 문학, 특히 드라마에서 찾을 수 있다고 강조한다(AT 249).

구성된다. 음악에서 한 주제가 동기를 부여하면 뒤이어 같은 주제가 반복되거나 그 주제에 대한 대조가 이어지면서 곡이 나아가듯, 베케트의 연극에서는 한 문장이 그 다음 문장 혹은 앞 문장에 대한 답을 이끌어내면서 나아간다(AT 249-50). 이처럼 현실에 거울을 비추는 모방 대신 비재현적인 '예술의 논리'를 따라 나아감으로써 베케트의 예술은 그 자율성의 영역을 확보하게 되는 것이다. 동시에 앞에서 본 것처럼 주체의 경험적 본질(주관)은 그 정확한 역사적 중요성에 따라 작품의 '유희적 성격'과 결합함으로써 사회적 의미 즉 역사적 객관성을 표현할 수 있게 된다(250). 베케트의 연극과 문학이 완전한 미학적 부정성의 형태를 얻는 또 다른 방식은 철저한 '빼기'(subtraction), 그리고 장르의 한계를 초월한 재료들의 시적, 음악적, 수학적(기하학적) 배치에 의한다. 그의 텔레비전 작품들과 후기 산문들에서 주체의 죽음과 고통의 경험, 그리고 리얼리티의 죽음은 이러한 미학적 원리들에 의해 극단적인 형식미와 숭고한 아름다움으로 고양되고 있다.¹⁴⁾

다음으로, 스스로 물신화되지 않기 위하여 상품물신주의의 미학적 부정으로서의 문학은 완전한 미학적 형태를 성취하면서 또한 스스로 상품-물신 보다 더 물신화됨으로써 문화산업이 반복을 통해 양산하는 문화-상품이 되기를 거부해야 한다. 베케트의 문학이 이를 성취하는 과정을 '절대상품'으로서의 문학과 예술, 그리고 숭고미의 관점으로 이해할 수 있을 것이다. 그런데 예술작품이 절대상품, 혹은 페티시로서 후기자본주의 사회에서 정치적 비판기능을 다할 수 있다는 아도르노의 생각은 예술의 자율성 이론과 밀접하게 연관되어 있다. 앞에서 이미 말한 것처럼 예술작품이 자체의 질서와 법칙에 따라 지배되는 하나의 자율적 존재라는 주장은 재료를 자신의 외부로부터 빌려와야 하는 필연성으로 인해 실제로는 하나의 환상이라고 할 것이다. 그러나 주체의 모든 허위의식과 환상은 깨어져야 하는 반면 예술 작품이 단순한 사물(object)의 위상을 넘어 물신적 성격(fetish-character)을 가진다는 환상은 깨어져서는 안 된다. 왜냐하면 예술의 물신

14) 이 논문에서 이 부분을 논증하는 것은 필자가 이미 바디우(Alain Badiou)의 베케트 연구를 다룬 다른 논문에서 이 주제를 다룬 적이 있고 길이의 제약도 있어 생략함.

적 성격은 단순한 마법으로 기능하는 상품물신과는 달리 마법으로부터 우리를 깨어나게 하는(disenchantment) 기능도 함께 가지기 때문이다(AT 227). 예술작품이 즉자존재(being-in-itself)라는 환상은 억압에 저항하는 진정한 자유에 대한 사유를 가능하게 한다. 후기자본주의 사회에서 모든 것이 교환의 법칙에 의해 결정될 때 예술의 자율성은 교환 불가능한 가치를 주장함으로써 억압으로부터 스스로의 위엄과 진정한 자유의 가치를 방어한다. 하나의 역설은 예술작품이 덜 물신화함으로써 상품물신주의에 저항하는 것이 아니라 더 물신화됨으로써, 절대상품이 됨으로써 상품형식(commodity form)에 내재하는 이데올로기에 저항한다는 사실이다(Jarvis 118).

‘절대상품’의 개념아래 새로운 의미를 드러내게 되는 것이 베케트의 문학적 금욕주의다. 베케트 문학의 금욕주의적 성격은 조이스(James Joyce) 문학과 차별화되는 중요한 지점으로서 ‘언어로 표현할 수 없는 것’에 대한 인식에서 비롯되었다고 할 수 있을 것이다. 조이스가 대표하는 ‘가능’(canner)의 문학에 대하여 ‘불가능’(no canner)의 문학, 혹은 ‘실패’(failure)의 문학론을 천명하면서 베케트는 언어에 대한 공격을 문학적 목표로 삼아 자신의 글쓰기를 통해 언어 이면에 숨어 있는 것이 스며나는 글쓰기를 지향한 바 있다. 언어에 대한 공격과 실패의 문학을 지향한 그의 문학적 기획은 후기로 갈수록 점점 미학적 미니멀리즘으로 나아가면서 하나의 작품이 점유할 수 있는 공간적 존재의 최소 한계지점을 실험하는 산문과 드라마들을 생산한다. 아마도 『숨』(Breath)은 그 극단에 도달한 작품일 것이다. 그러나 『난 아니야』를 비롯한 후기극작품들과 『잘못 보이고 잘못 말해진 것』(Ill Seen Ill Said)과 『최악의 방향을 향하여』(Worstward Ho)를 최종의 정점으로 하는 후기산문들이야말로 현존했던 그 어느 작가도 도달하지 못했던 문학존립의 극한지점들을 탐색하면서 그 자체의 예술적 질서와 법칙에 의해서만 지배받는 자율적 존재로서 스스로를 주장하고 있다. 그 미학적 완전성과 숭고에 이르는 미적 경험은 그 자체가 “물화(reification)에 대한 해독제”(Jay 158)가 됨으로써 주체의 사물화한 의식을 부정사유를 통해 일깨운다. 그에 더하여, 사용가치와 완전히 결별한 그 노동의 과잉은 예술의 즉자존재를 주장하는 효과를 얻는다. 베케트

자신이 주장한 바 있듯이 그는 문학을 통해 현실의 카오스에 대항하는 질서와 자유의 세계를 창조한 것이다. 그러나 무엇보다 이들의 미학적 완전성은 텍스트의 상품가치를 담보할 언어의 최소한의 분량에 대한 고려와도 결별하는 희박한 낱말들의 배열을 통해 하나의 '절대상품'(absolute commodity)의 위상으로 스스로를 고양시킨다. 또 하나의 문화-상품이 되기를 거부하는 이들의 절대위상은 "절대상품은 스스로 상품보다 더 물신화됨으로써 상품물신주의에 대항한다"(Jarvis 118)는 아도르노의 명제의 진실성을 증명한다.

아도르노는 예술의 자율성을 옹호하면서도 그 자율성 자체가 물신화될 위험을 언제나 경계한 바 있다. 그것은 오늘날 소위 상품화한 예술작품들에 붙여진 천문학적 숫자의 가격을 통해 예술이 문화산업으로 전락함으로써 상업주의와 거대자본을 영속하게 하는 현실이 증명하듯 당연한 염려였다고 할 수 있을 것이다. 예술의 자율성은 그의 외부에 대해 비판적 기능을 다함으로써만 정당화될 수 있음에도 불구하고 현대의 문화산업은 오히려 자본의 순환 고리에 스스로를 내던짐으로써 예술을 상품화하고 있는 것이다. 직접적 실천을 경계한 아도르노의 비판 철학 자체가 정치적 저항의 기호인 것처럼, 베케트의 금욕적 문학은 그러한 문학과 예술의 물신화에 저항하는 미학적 부정으로서, 그 존재 자체가 정치적 비판의식의 소산이라고 말할 수 있을 것이다.

IV. 결론

베케트의 문학이 추상적인 개념의 유희일 뿐 현실의 정치나 실천과는 유리된 미학적 구성물이라고 여기는 이들이 많다. 사실상 베케트 문학이 담지하고 있는 정치적 함의를 이해하고 나아가 그 존재로부터 주체의 사유와 인식에 끼쳐올 수 있을 변화를 예상하는 일이 가능한 것인지, 그렇지 못하고 단순히 문학과 문화적 향유에 있어서 지적인 소수만이 누릴 수 있는 문학이라는 혐의로부터 결코 벗어날 수 없을 것인지, 의문이 모두 풀리는 것은 아니다. 그럼에도 불구하고 아도르

노 미학이론의 핵심적 의제인 부정사유 개념을 통하여 현실과 유리된 듯 보이는 베케트의 유아론적이고 단자적인 문학이 어떻게 주체의 부정사유를 촉발하며, 또한 현대의 예술과 문학, 그리고 문화산업에 대한 비판기능을 다할 수 있는가를 체계화된 미학이론의 도움으로 일면이나마 이해할 수 있었다고 본다. 마치 오늘 우리가 살고 있는 세계화 시대를 예견이라도 했던 듯, 아도르노는 『미학이론』에서 문학과 예술이 자율성을 잃고 문화산업으로 전락하고, 거대자본이 상품물신주의의 마법으로 주체의 사유와 판단을 무력화시키는 상황을 신랄한 어조로 비판한다. 그러나 베케트의 문학은 몇 마디 낱말들의 의미마저 침묵으로 보완하는 의미에 대한 공격과 금욕적 어둠, 그리고 무엇보다 주체와 현실의 정확한 역사적 상황을 표현하는 알레고리적 형상들을 통해 부정성 자체를 체화함으로써 후기 자본주의 시대 주체의 부정사유를 촉발하는 것이다. 거기에 더하여 베케트의 문학은 스스로는 어떠한 명시적 설명(해석)도 거부한 채 철학으로 하여금 그의 문학과 예술이 가능하게 하는 미적 경험의 실체를 끌어내도록 함으로써 철학과 문학이 그 사이의 공간에서 상보적인 부정성의 유희를 생산하게 하고 있다.

주제어 아도르노, 베케트, 부정성, 부정사유, 형상, 자율적 예술의 정치성

인용문헌

- 아도르노, T. W. 『미학이론』. 홍승용 역. 서울: 문학과 지성사, 1984.
 ---. 『부정변증법』. 홍승용 역. 서울: 한길사, 1999.
 ---. 『미니마 모탈리아』. 김유동 역. 서울: 길, 2005.
 윤화영. 「아도르노와 베케트: 『엔드게임』의 미메시스적 계기에 대하여」. 『비평과 이론』 12.2(2007): 111-40.
 이순예. 『아도르노와 자본주의적 우울』. 서울: 도서출판 풀빛, 2005.

- 홍승용. 「역자후기」. 『미학이론』. 아도르노. 서울: 문학과 지성사, 1984. 403-05.
- . 「해방적 실천은 충분히 해방적인가」. 『부정변증법』. 아도르노. 서울: 한길사, 1999. 23-48.
- Adorno, Theodor. W. "Trying to Understand *Endgame*." *Notes to Literature*. Vol. 1. Trans. Shierry Weber Nicholson. New York: Columbia UP, 1991.
- . *Negative Dialectics*. Trans. E. B. Ashton. London: Routledge, 1996.
- . *Aesthetic Theory*. Ed. Gretel Adorno and Rolf Tiedemann. Minneapolis: U of Minnesota P, 1997. AT로 표기.
- . "Commitment." *Aesthetics and Politics*. Trans. Francis McDonagh. London: Verso, 2007. 177-95.
- . *Lectures on Negative Dialectics*. Cambridge: Polity, 2008.
- Beckett, Samuel. *The Complete Dramatic Works*. London: Faber, 1986. CDW로 표기.
- Cunningham, David. "Trying (Not) to Understand: Adorno and the Work of Beckett." *Beckett and Philosophy*. Ed. Richard Lane. Houndmills: Palgrave, 2002. 125-39.
- Deleuze, Gilles. *Cinema 2: The Time Image*. Trans. Hugh Tomlinson and Robert Galeta. Minneapolis: U of Minnesota P, 1995.
- Harding, James Martin. *Adorno and A Writing of the Ruins*. Albany: State U of New York P, 1997.
- Hohendahl, Peter Uwe. "Aesthetic Violence: The Concept of The Ugly in Adorno's *Aesthetic Theory*." *Cultural Critique* 60(2005): 170-96.
- Jarvis, Simon. *Adorno: a Critical Introduction*. London: Polity, 1998.
- Jay, Martin. *Adorno*. Cambridge: Harvard UP, 1984.

Adorno's Aesthetic Theory and Beckett:

'Negative Thinking' and the 'Politics of Autonomous Art'

Abstract

Yoon, Hwa-young

This essay tries to establish that the way of 'negative thinking,' one of Adorno's primary concepts of his Critical Theory, runs through all the artistic endeavor of Beckett. Negative thinking, which refers to the unceasing labour of thought as a consistent "consciousness of the non-identity," is required of the subject to bring the existing negativity, such as identificatory thinking and the domination of man and nature in capitalist society, to an end. In his aesthetic theory, Adorno discusses the character of 'the new art' in terms of the negative thinking because he requires the new art to undertake the social function of awakening the subject from the spell of the 'administerd' society.

The second part of the paper is concerned to demonstrate the Beckettian negativity(negation of the existing negativity together with the evasion of any simple positivity such as meaning, center, any absolutes) as an all encompassing aesthetic principle. Specifically, the paper discusses prominent features of Beckett's drama such as figure(*Bild*), darkness, silence, repetition, and the comic in terms of aesthetic negativity.

The third part is conceived to provide a necessary follow up to the previous chapter. Here, I discuss the political nature of Beckett's autonomous(as monad) literature following Adorno's position on the dialectic of the social and the in-itself of the artwork. Beckett's literary asceticism is seen with relation to the fetish character of art and artwork as 'absolute commodity,' which functions as an antidote to reification and overly commercialized culture industry.

Key Words Adorno, Beckett, negativity, negative thinking, figure, politics of autonomous art

윤화영(단독연구)

부산대학교

논문투고일: 2010년 2월 27일

논문심사일: 2010년 3월 15일 ~ 4월 6일

게재확정일: 2010년 4월 10일