

## 역사인식의 방법으로 ‘기억하기’

– 벤야민의 『1900년경 베를린의 유년시절』 읽기

최성만 (이화여대)

벤야민(Walter Benjamin: 1892-1940)이 나이 40세가 된 1932년부터 쓰기 시작한 유년기 회상록 『1900년경 베를린의 유년시절』은 그의 역사철학적 사유의 축소판을 보여준다.<sup>1)</sup> 한때 41개까지 늘었다가 최종 판에서 30여 개의 단편들로 줄어든 이 회상록은 그가 책으로 출판하려고 염원했지만 생전에 이 염원은 실현되지 못한 채 『프랑크푸르트 신문』과 몇몇 잡지들에 일부만 발표되는 데 그쳤고 그의 사후 아도르노에 의해 1950년 처음으로 출판되었다. 주로 벤야민이 어린 시절에 했던 최초의 경험이나 인상적인 경험들을 성인의 시각에서 서술하고 있는 이 회상록은 기억하기의 독특한 구조를 보여주고 있다. 순서가 바뀌어도 무방한 단편들을 모아놓은 이 기록에는 회상된 대상의 시간적 연속성이 결여되어 있을 뿐만 아니라 기억의 대상을 서술하는 시점이나 의식의 통일성도 찾아볼 수 없다. 오히려 각 기억의 단편들에는 성인 벤야민의 시각(視覺)과 유년기의 시각이 기묘하게 결합되어 있다. 즉 벤야민은 자신의 유년기 경험들이 생성된 순간들에 조심스럽게 접근하여 그것들이 스스로 비쳐 나오도록 서술하지만, 거기에는 마치 꿈에서 갓 깨어난 자가 꿈을 해독하는 듯이 서술자의 통찰이 각인되어 있다. 기억하기란 기억된 대상의 단순한 복원을 뜻하는 것이 아니라 이처럼 기억하는 주체의 깨달음이 침투해 있는 것이다. 이러한 기억의 구조를 후일 벤야민은 『아케이드 프로젝트』에서 꿈

---

1) *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert, 1932-38*. 벤야민의 글은 다음의 전집에서 인용하며 로마숫자와 아라비아 숫자는 각각 전집의 권수와 쪽수를 가리킨다. 아라비아 숫자가 두 개 있을 경우, 첫 번째 숫자는 전집의 부분 권수를 나타낸다. Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften. Bd. I-VII, Frankfurt a. M. 1972-1989*, (=『전집』), 『1900년경 베를린의 유년시절』은 『전집』, IV, 2, 235-304와 VII, 1, 385-433(최종 판)에 실려있다.

과 깨어남의 변증법으로서 모더니티를 읽어내는 역사 인식의 방법론으로 활용하게 된다.

“역사를 연구하는 새로운 변증법적 방법은 현재를 깨어있는 세계로서, 즉 우리가 과거에 존재했던 것이라고 부르는 꿈이 실제로 관계를 맺고 있는 세계로서 경험하는 기법이다. 과거에 존재했던 것을 꿈의 기억을 통해 철저하게 경험하는 것이다! - 따라서 기억과 깨어남은 아주 긴밀한 친화관계에 있다. 다시 말해 깨어남은 회상의 변증법적, 코페르니쿠스적 전환이다.”(K1,3)<sup>2)</sup>

망각에 묻혀있던 유년기가 기억되는 순간은 꿈에서 깨어나는 순간과 유사한 구조를 띤다. 그리고 여기서 기억된 과거는 겉보기에 사적인 성격을 띤 자료들이긴 하지만, 벤야민의 관심은 그 기억에서 역사와 사회의 발전 경향을 읽어내는 데 있다. 한 해석자가 “미래에 대한 기억”<sup>3)</sup>이라고 특징짓기도 한

2) 이 기호와 번호는 벤야민의 『아케이드 프로젝트』에 들어있는 노트들의 분류번호를 가리킨다. Walter Benjamin: *Das Passagen-Werk* (= 『선집』 제5권). Frankfurt a. M. 1982.

3) Anna Stüssi: *Erinnerung an die Zukunft*. Walter Benjamins “Berliner Kindheit um Neunzehnhundert”. Göttingen 1977. ‘미래에 대한 기억’은 벤야민 스스로 회상록에서 언급한 바에 근거를 둔 해석이다. 일찍이 독문학자 스흐디는 벤야민의 회상이 갖는 이러한 독특한 시간 구조를 프루스트와 대비시켜 밝힌 적이 있다. “프루스트는 과거를 찾는데, 그것은 그 과거가 현재와 부합하는 가운데, 다시 말해 유사한 경험들을 끌어 모으는 그런 부합 속에서, 시간으로부터 벗어나기 위해서이다. 여기서 시간이란 무엇보다 미래, 그 미래가 지닌 위협과 위협을 가리키며, 그 위협 가운데 최후의 것은 죽음이다. 그에 반해 벤야민은 과거 속에서 바로 미래를 찾는다. 그의 회상작업이 찾아가는 장소들은 거의 모두 (그가 『베를린 유년시절』에서 밝히고 있듯이) ‘다가오는 것의 특징들’을 지니고 있다. 그의 기억이 ‘미래의 것을 예언하는 예언자의 직책’을 맡은 유년기의 형상을 띤 것은 우연이 아니다. 프루스트는 흘러간 과거 뒤에 울려오는 울림을 찾고, 벤야민은 미래에서 미리 울려오는 울림을 찾는데, 이 미래는 그 뒤 스스로 과거가 되어버렸다. 프루스트와는 달리 벤야민은 시간성으로부터 해방되려고 하지 않으며, 사물들을 비역사적 존재로 관조하려고 하지 않는다. 오히려 그는 역사적 경험과 인식을 추구하며, 그러면서 과거로 되돌아가는데, 그 과거는 종결되지 않았고 열려있으며 미래를 약속한다. 벤야민의 시간형은 현재완료가 아니라 과거의 미래형으로서 전적으로 역설적이다. 즉 그것은 미래이면서 과거이다.” [Peter Szondi: *Hoffnung im Vergangenen. Über Walter Benjmain* (과거 속의 희망. 발터 벤야민에 대하여). in: *Satz und Gegensatz*. Frankfurt a. M. 1964, 79-97, 여기서 88 f.]

이 유년기의 개인적 기억들에서 벤야민은 집단의 역사에 대한 이미지를 읽어 내고 있는 것이다.<sup>4)</sup> 이로써 성인 벤야민이 서술하는 기억들은 그가 기억해낸 과거이지만, 그 과거는 기억될 순간을 기다리며 잠들어 있다가 비로소 언어와 표현을 얻게 된 셈이다. 그와 함께 기억된 과거만이 아니라 그 과거를 기억 속에 불러내어 의미를 부여하는 현재도 함께 깨어나게 된다. 이는 『잃어버린 시간을 찾아서』에서 프루스트가 되찾은 것이 어린 시절의 기억이라는 먼 과거의 시간만이 아니라 바로 작가가 회상하고 글을 쓰던 현실이라는 ‘가까움’이기도 한 것과 마찬가지로. 이처럼 벤야민에서 멀과 가까움의 변증법이 망각/기억, 꿈/깨어남의 관계에서 작용하며 이것이 바로 그에게 역사인식의 방법으로까지 확대된다. 그렇기 때문에 그에게 역사는 과학적 인식의 대상이었던 한 것이 아니라 무엇보다 기억의 대상이며, 그것이 기억의 대상인 한 신학적 사유를 함께 요구한다. 다시 말해 과거는 기억의 대상으로 존재하는 한 이미 흘러갔고 그로써 완결되어 버린 어떤 것이 아니라 역사가 종결될 때까지 항상 열려 있는 미완의 것이다.

과학이 “확정”한 것을 기억은 수정할 수 있다. 기억은 완결되지 않은 것(행복)을 완결된 것으로 만들며, 완결된 것(고통)을 완결되지 않은 것으로 만들 수 있다. 이것은 신학이다. 하지만 기억 속에서 우리는 역사를 직접적으로 신학적인 개념들을 가지고 기록하려고 해서는 안 될지라도 그 역사를 근본적으로 비(非)신학적으로 파악하는 것을 금하는 어떤 경험을 하게 된다. (N 8, 1)

기억하기의 작업은 이처럼 고도의 신학적 의미를 갖게 되며, 그것은 다시

- 
- 4) 윤미애: 유년의 공간과 기억 — 발터 벤야민의 『1900년 베를린 유년기』를 중심으로, 『비히너와 현대문학』(한국비히너학회 편), 제25호, 2005 참조. 윤미애 교수는 이 논문에서 벤야민의 유년기 기억이 갖는 공간적, 지형학적 의미를 천착하고 그 기억의 순간성, 불연속성, 파편성, 무주관성 등의 특징을 탁월하게 분석하고 있다. 또한 기억과 망각의 관계, 구조, 상호작용을 고찰하면서 벤야민의 사상체계에서 중요한 역할을 하는 ‘뿔추 난쟁이’의 형상이 갖는 의미를 추적하고 있으며, 벤야민의 유년기 기억이 갖는 궁극적 의미를 ‘집단지적 차원에서의 역사적 깨어남’으로 풀이했다. 벤야민에서 기억과 매체에 대한 최근의 주목할만한 연구서로 다음을 참조할 것: Markus Steinmayr: *Mnemotechnik und Medialität. Walter Benjamins Poetik des Autobiographischen*. Frankfurt a. M. u.a. 2001.

말해 지나간 과거가 구원의 손길을 기다리고 있는 열린 대상이 된다는 의미로 해석할 수 있다. 여기서 구원되는 것은 그 과거만이 아니라 그것이 지시하는 현재도 포함되는 것은 물론이다.

벤야민에서 비평도 바로 예술작품에 대한 이러한 역사철학적 관심에서 유도되며 일찍이 아도르노(Th.W. Adorno)나 하버마스(J. Habermas)가 특징지었듯이 “구제비평”(rettende Kritik)의 성격을 띤다. 예술작품이라는 대상은 언제나 현재의 시점에서 재구성되는데 여기서 현재란 과거에서 전승되어온 작품을 다루는 임의적 시각을 가리키는 것이 아니라 작품이 탄생한 그 과거의 연관 속에서 읽어낸 오늘, 즉 “인식가능성의 현재(Jetzt der Erkennbarkeit)”, “지금시각(Jetztzeit)”을 가리킨다. 그에 따라 벤야민은 문학사 기술의 과제를 이렇게 서술한다.

“중요한 것은 문학작품들을 그것들의 시대의 연관 속에서 서술하는 일이 아니라, 그것들이 탄생한 시대 속에서 그것들을 인식한 시대, 즉 우리 자신의 시대를 기술하는 일이다. 이로써 문학은 역사의 기관이 되며, 문학을 바로 그렇게 만드는 일 - 문헌들을 역사의 소재영역으로 만드는 대신 - 이야말로 바로 문학사의 과제이다.” (III, 290)

문학사와 예술사뿐만 아니라 역사 전체도 실증적 자료들로서 문화사라는 박물관에 죽은 지식으로 보관되고 관조되는 대상이 아니라 앞서 말한 망각과 기억의 변증법의 의미에서 주체에 의해 끊임없이 전유(專有)되고 정치적 실천으로 연결되어야 할 대상이 된다. 이로써 역사는 주체가 기억하기를 통해 자신의 현실을 “깨어있는” 현재로 각성하게 되는 살아있는 대상, “현재성(Aktualität)”의 인장(印章)이 생생하게 찍혀있는 대상이 된다. 이처럼 기억 속에서 주체와 대상은 서로를 조건짓고 상호 침투하며 진정한 역사 인식의 방법은 바로 이러한 기억하기의 구조를 갖는다.

본인은 벤야민에서 유년기 기억이 갖는 이러한 구조를 유의하면서 그것들이 나중에 그의 사상세계에서 성숙된 형태로 자라나게 되는 배아(胚芽)와 같

은 역할을 하고 원형적 경험으로 작용하는 모습을 몇몇 단편들을 발췌하여 살펴보고자 한다. 그 전에 본인은 우선 『1900년경 베를린의 유년시절』 최종 판에 실린 <서문>을 고찰해 보기로 한다.

### 1. <서문> (Vorwort)

오 구리빛으로 구어진 승리탑이여.

어린 시절의 겨울설탕에 입혀져

#### < 서 문 >

1932년 내가 외국에 있었을 때 나는 내가 태어난 도시와 이내 꽤 긴 시간, 어쩌면 아주 오랫동안, 작별해야 할거라는 생각이 분명해졌다.

나는 예방주사를 맞는 방식이 내 내면의 삶에서 유익하다는 것을 여러 차례 경험했었다. 이 상황에서도 나는 그 방식을 택했다. 그래서 망명 중에 고향에 대한 그리움을 가장 강하게 불러일으키곤 했던 이미지들을 의도적으로 불러냈는데, 곧 어린 시절의 이미지들이 그것이다. 이 때 예방주사가 몸을 지배해서는 안 되듯이 그리움의 감정이 정신을 지배해서는 안 되었다. 나는 우연적·전기적 복구불가능성에 대한 통찰이 아니라 필연적·사회적인 복구불가능성에 대한 통찰을 통해 그러한 그리움을 제어하려고 했다.

그것은 경험의 깊이보다 경험의 연속성을 특징으로 갖는 전기적 특성들이 이 회상작업에서 뒷전으로 물러나는 결과를 가져왔다. 그와 함께 내 가족이나 동료들의 초상들 역시 뒷전으로 물러났다. 그 대신 나는 대도시의 경험이 부르주아 계급 출신의 아이에게 침전되는 이미지들을 포착하려고 노력했다.

나는 그러한 이미지들에게 고유한 운명이 예정되어 있는 것이 가능하다고 생각한다. 이러한 이미지들은 자연에 대한 감정에 있어 시골에서 보낸 유년기에 대한 회상에 대해 몇 세기 전부터 제공되어 온 특유의 형식들이 고대하는 이미지들이 아니다. 그 대신 내 대도시 유년기의 이미지들은 그 내부에서 나중에 역사적 경험을 선취하는 능력이 있다. 바라건대 우리가 적어도 이러한 이미지들을 접하면서 여기서 회상하는 자가 자신의 유년기에 부여받았던 안락함(=피보호감)으로부터 나중에 얼마나 멀리 벗어나게 되는지를 주의 깊게 보면 좋겠다.(VII, 1, 385)

프루스트의 『잃어버린 시간을 찾아서』에서 영감을 받은 벤야민의 유년기 회상은 원래 베를린에 대한 인상적인 경험들을 써달라는 원고 청탁을 받고 착수한 작업이고 그것이 중단 없이 길게 서술된 『베를린 연대기』(Berliner Chronik)로 결실을 보긴 했다. 그러나 망명 중에 이 연대기는 『1900년경 베를린 유년시절』로 개작되기 시작했으며 단편들의 모음이라는 형태를 띠게 된다. 그는 이 새 “회상기가 전혀 연대기적으로 서술되어 있지 않고 깊은 기억의 심연 속으로 뛰어드는 개별적인 탐사로 이루어져 있다”고 밝힌다.<sup>5)</sup> 또한 이 <서문>에서 스스로 밝히고 있듯이 벤야민의 이 회상은 ‘경험의 연속성을 특징으로 갖는 전기(傳記)적’ 서술양식을 거부하고 부르주아 가문 출신의 어린 아이가 대도시에서 하게 되는 경험의 이미지, 그것도 사적 경험만이 아니라 ‘역사적 경험을 선취하는’ 그런 이미지들의 형태를 취하게 된다. 또 하나 주목할 사실은 이 이미지들에는 유복했던 유년기의 ‘안락함’에서 벗어나 프롤레타리아 계급으로 전락한 성인 벤야민의 씩씩하고 냉철한 역사적 경험이 침전되어 있다는 점이다. 비테(Bernd Witte)가 지적했듯이, “역사적 세계의 절대적 고독 속에서 깨어난 작가는 [...] 죽음에 직면하여 지금까지 살아온 삶 전체를 순간마다 섬광처럼 떠오르는 유년 시절의 순간들로 이루어진 구도로 파악”하고 있는 것이다.<sup>6)</sup> 그리하여 이 회상들에는 어린 시절의 유토피아적 희망과 행복이 부르주아 역사에 대한 유물론적 비판의식 및 허무감과 교차하고 있다. 이러한 이중적 이미지는 모토의 ‘승리탑’ 이미지에서도 읽어낼 수 있다.<sup>7)</sup>

5) 게르쉴름 솔렘: 한 우정의 역사 — 발터 벤야민을 추억하며. 한길사 2002, 331쪽.

6) 베르트 비테: 발터 벤야민. 윤미애 역. 한길사 2001, 157쪽.

7) 솔렘이 전하는 바에 따르면, 벤야민은 이 모토를 대마초의 환각상태가 사그라질 때 일종의 초현실주의적 시로 적어 두었다. (게르쉴름 솔렘: 한 우정의 역사 — 발터 벤야민을 추억하며. 한길사, 2002, 414).

2. <무메렐렌>(Die Mummerehlen)<sup>8)</sup>

옛 동요 중에 ‘렐렌 숙모(Muhme Rehlen)’가 나오는 동요가 있다. ‘숙모’라는 말의 뜻을 나는 몰랐으므로 이 형상은 내게 한 유령이 되었다. 즉 무메렐렌이라는 유령이 되었다.

때때로 나는 낱말들에 나 자신을 감싸는 법을 배웠다. 낱말들은 원래 구름과 같은 것이었으니까. 유사성을 파악하는 능력은 유사해지고 또 유사하게 행동하려는 예전의 엄청난 강박의 미약한 잔재에 불과하다. 이러한 강박을 내게 가해온 것은 낱말들이었다. 물론 내 자신을 모범적인 아이들과 유사하게 만드는 낱말들이 아니라, 집, 가구, 옷들과 유사하게 만드는 낱말들이었다. 나는 내 주변에 있었던 모든 것들과의 유사성으로 왜곡되어 있었다.<sup>9)</sup> 나는 이제는 속 빈 조개껍질처럼 내 앞에 놓인 19세기 속에 조개 안의 연체동물처럼 거주하고 있었다. 나는 그 빈 조개 껍질에 귀를 대어본다. 무엇이 들리는가? 그것은 야포(野砲)의 소음이나 오펜바하의 무도곡의 소음이 아니다. 그렇다고 도로 위를 달리는 말들의 발굽소리도 아니고 위병사열식의 행진곡 소리는 더더욱 아니다. 내가 듣는 것은 무연탄이 양철통에서 철제난로 속으로 떨어지면서 짹짹하게 내는 쇠 하는 소리다. 또 가스심지의 불꽃이 불붙으며 내는 둔탁한 소리이고, 거리에서 탈 것이 지나갈 때 놋쇠 바퀴 위에 램프 갓이 삐걱거리는 소리다. 그밖에 그것은 열쇠 바구니 속에서 열쇠들이 찰랑찰랑 부딪치는 소리, 집의 앞 계단과 뒷 계단에 달린 초인종이 내는 소리다. 마지막으로 그 짹짹한 동요도 들려온다.

“네게 무메렐렌에 대해 얘기해 줄게.” 이 시구는 왜곡되어 있다. 하지만 어린 시절의 왜곡된 세계 전체가 그 속에 자리잡고 있다. 그 안에 한 때 들어 있던 렐렌 숙모는 내가 그 시구를 처음 듣게 되었을 때 이미 실종되고 없었다. 무메렐렌을 찾아내는 건 더 어려운 일이었다. 오랫동안 나는 집시 안에 오토밀 죽이나 사고(Sago) 야자 죽의 증기 속에서 헤엄쳐 다니는 마름모꼴 모형이 그것이라고 생각

8) 이 “무메렐렌”은 『전집』 7권에 실린 최종 판에서 인용하였다. Muhme는 숙모, 대모라는 뜻의 고어이다. Rehlen은 이름이다. Muhme Rehlen 또는 Rählen은 다음의 동요집에 수록되어 있다: *Macht auf das Tor! Alte Deutsche Kinderlieder, Reime, Scherze, und Singspiele. Königsstein u. Leipzig 1925. S. 132.* 무메렐렌(Mummerehlen)의 첫 부분은 독일어로 Mummer를 연상시킨다. 가면, 마스크를 쓴 사람이라는 뜻이다. mummen은 감싸다, 가면을 쓰다는 뜻.

9) 이전 판에서는 여기에 이어 어릴 적 사진 찍던 경험이 길게 서술되는데, 최종 판에서는 삭제되었다.

했다. 나는 천천히 손가락으로 떠먹었다. 사람들이 그녀에 관해 무엇을 얘기해 줬는지, 또는 얘기해 주려고 했는지 나는 알지 못한다. 그녀 자신은 내게 아무 것도 털어놓지 않았다. 그녀는 어쩌면 거의 목소리도 갖고 있지 않았을 지도 모른다. 그녀의 눈길은 첫 눈의 불안정한 눈송이들에서 떨어져 내렸다. 그 눈길은 한번만이라도 나를 맞췄더라면, 나는 평생 위안을 받았을 것이다.(VII, 1, 417)

여기서 묘사된 유사성의 세계와 그것을 지각하는 아이의 능력에 대한 서술은 이 무렵 구상한 미메시스론(『유사성론』)의 토대를 이루게 된다.<sup>10)</sup> 이 단편에서 볼 수 있듯이 벤야민이 기억하는 유년시절 전체는 그 스스로 유사성의 세계로 전치(轉置)시켜 놓은 “무메렐렌”처럼 유사성의 세계 속에 왜곡되어 잠들어 있다. 그리고 이 “무메렐렌”이 기억하기를 통해 얻게된 의미는 그것의 정체(正體)라기보다 그것이 왜곡되어 놓여있던 유년기 전체가 그와 마찬가지로 왜곡되어 있다는 사실에 대한 깨달음이다. 벤야민은 후에 『아케이드 프로젝트』를 서술하는 자신의 태도를 바로 이처럼 그 앞에 속 빈 조개껍질로 놓여있는 19세기에 귀를 대고 거기서 들려오는 소리를 청취하는 이미지에 비유한 적이 있다. 그리고 그 조개껍질에서 들려오는 소리들은 ‘야포의 소음’이나 ‘무도곡의 소음’처럼 부르주아 역사의 표면에서 요란하게 울렸던 소리들이 아니라 도시와 집안의 여러 공간들, 눈에 띄지 않은 그 공간들에서 들었던 미세한 소리들, 여린 감수성을 자극했던 조그만 행복과 고통의 울림들이다. 그러한 소리들처럼 19세기라는 역사 전체는 지금은 전쟁과 경제대공황을 거치며 폐허가 되어버린 거대한 부르주아 역사의 소란한 흐름 속에 묻혀 구제될 것을 기다리는 ‘위안’ 없는 역사로 잠들어있는 것이고, 벤야민은 자신이 어린아

10) “우리가 소유하고 있는, 유사성을 파악하는 능력은 유사해지고 또 유사하게 행동하려는 예전의 엄청난 강압의 미약한 잔재에 불과하다. 지금은 사라져 버린, 유사해지는 이 능력은 우리가 유사성을 볼 수 있는 좁은 지각세계를 훨씬 넘어서 있었다. 수 천 년 전 천체(天體)의 상태가 인간존재에게, 그가 태어나는 순간에, 작용했던 힘들이 나중에 유사성의 토대를 이루게 된 것이다.” [유사성론, *Lehre vom Ähnlichen*(1933)]. 벤야민은 솔렘에게 보낸 1935년 2월 28일자 편지에서 『베를린 유년시절』의 첫 단편을 작업할 때 유사성론의 구상이 떠올랐다고 밝히고 있다. (Walter Benjamin: Briefe. 2 Bde. Frankfurt a. M. 1978, Bd. 2, 563.)



이로 성장했던 최근의 그 역사에서 들려오는 그 소리들에서 유토피아적 위안과 희망, 그리고 좌절의 메시지를 읽어낸다.

### 3. <숨을 곳들>(Verstecke)

아이는 짐 구석구석 숨을만한 곳을 이미 다 알고 있고, 그곳에 마치 모든 것을 예전 그대로의 모습으로 발견할 수 있는 집에 돌아온 듯이 숨는다. 아이는 가슴이 쿵쿵 뛰고 숨을 죽인다. 거기서 아이는 물질의 세계에 감싸여 있다. 그 물질세계는 아이에게 엄청나게 분명해지며, 아이에게 아무 말 없이 다가온다. 그리하여 교수형을 당하는 자가 비로소 끈과 나무가 무엇인지를 깨닫는다. 문간 커튼 뒤에 숨은 아이는 스스로 뭔가 나무끼는 흰 것, 유령이 된다. 아이가 그 아래에 웅크리며 숨은 식탁은 아이를 사원의 목조 신상으로 만들고, 책상다리들은 그 사원의 네 기둥이 된다. 그리고 문 뒤에서 아이는 스스로 문이 되고, 그 문이 마치 무거운 가면인양 매혹된다. 그리고는 마술사가 된 아이는 아무 것도 모른 채 들어오는 사람들 모두에게 마술을 건다. 어떤 일이 있어도 아이가 숨은 곳을 찾아내면 안 된다. 아이가 얼굴을 찡그릴 때면 사람들은 시계 종소리를 울리기만 하면 아이의 찡그린 그 얼굴이 그대로 굳어진다고 말해 준다. 이 말이 내포하는 진실을 아이는 술래잡기할 때 안다. 아이를 찾아낸 자는 아이를 책상 밑에 있는 우상으로 굳어버리게 하거나 영원히 유령이 되어 커튼 속으로 짜 넣기도 하며 평생 무거운 문 속으로 가두어 버릴 수도 있다. 그래서 아이는 술래가 붙잡을 때면 사람들이 자기를 찾아내지 못하도록 것처럼 변신시켜버린 그 악령을 큰 소리를 지르며 몸에서 쫓아내는 것이다. 아나, 아이는 이 순간을 기다리지 못하고 오히려 그 순간을 자기 해방의 외침소리를 지르며 앞지르는 것이다. 그렇기 때문에 아이는 악령과의 싸움에서 지칠 줄 모른다. 이 때 아이의 집은 가면들로 가득 찬 창고이다. 하지만 일년에 한번씩은 집안의 은밀한 곳들, 즉 집안의 텅 빈 눈구멍들이나 굳은 입에 선 물들이 놓인다. 마법적 경험이 과학이 되는 것이다. 아이는 그 과학의 기술자가 되어 음침한 부모 집의 마법을 벗기면서 부활절 달걀을 찾는다.(IV,1, 115 f.)<sup>11)</sup>

11) <숨을 곳들>(VII,1, 418)은 이미 <술래잡기하는 아이>(Verstecktes Kind)라는 제목으로 『일방통행로』(Einbahnstraße)(IV,1, 83-148)에 발표되었었고 여기서는 이것을 번역하였다.

## 4. &lt;회전목마&gt;(Das Karussell)

아이들을 태울 동물들이 없어진 판은 바다 위에 밀착되어 굴러간다. 그 판은 아이가 가장 날고 싶어하는 높이에 있다. 음악이 시작되고 서서히 판이 돌아가면서 아이는 엄마로부터 멀어진다. 처음에 아이는 엄마를 떠나는 것이 무섭다. 하지만 아이는 이내 자신감을 느낀다. 그는 충성스러운 지배자로서 자기에게 속한 세계 위에 군림한다. 외곽에는 나무들과 원주민들이 도열해 있다. 그때, 오리엔트에서, 다시 엄마가 나타난다. 그 뒤에 원시림에서 아이가 이미 수 천년 전에 보았던 것과 같고, 방금 회전목마에서 보았던 나무 우듬지가 나타난다. 아이가 탄 동물은 아이를 좋아한다. 말없는 아리온<sup>12)</sup>처럼 아이는 말없는 물고기를 타고 달리고, 나무로 된 제우스 황소가 순결한 유럽을 유괴하듯이 아이를 유괴한다. 삼라만상의 영겁회귀는 일찍이 누구나 다 아는 진리가 되었고, 삶이란 태고(太古) 이래 지배의 도취가 아니었던가. 중앙에 팡팡거리는 자동음악기계를 황실의 보물로 두고서 말이다. 음악소리가 느껴지면서 공간이 탈경거리기 시작하고 나무들은 정신을 차리기 시작한다. 회전목마는 불안정한 바닥이 된다. 그리고 엄마가 나타난다. 엄마는 아이가 달리면서 여러 차례 부딪혔던 말뚝이었고, 이제 회전목마에서 내리는 아이는 이제 그 말뚝에 시선을 동여맨다.(IV,1, 114 f.)<sup>13)</sup>

슬래잡기하는 아이의 경험을 묘사하는 처음 단편에서 벤야민은 아이의 미메시스적 태도를 부각시킨다. 하지만 그 ‘미메시스 능력’은 아이를 대상과 유사해지게 만드는 마법적 능력으로 사용되기만 하는 것이 아니라 그 아이를 마법 속에 가두고 있던 대상들을 쫓아내고 그 마법에서 스스로를 해방시키는 데로 이끌기도 한다. 결국 아이의 미메시스 능력이 갖는 ‘탈마법화시키는 마법’의 기능은 부활절 달걀을 찾아내는 유용한 ‘과학’으로 발전한다. 그리고

12) 그리스 시인·음악가. 기원전 620년 레스보스의 메티나 태생. 디튀람보스 예술형식의 창시자이자 비극을 도입한 자로 알려져 있다. 그에 관해서는 헤로도투스가 이미 전했고 그 뒤 여러 시인과 작가가 장식한 설화가 유명한데, 즉 바다에서 뱃사람들이 그를 강탈하려 하자 그는 다시 한번 칠현금을 타면서 노래하고서 바다에 뛰어들었는데 돌고래가 그를 구했다고 한다.

13) <회전목마>는 최종 판 이전의 판(IV,1,268)에 실렸다가 최종 판에서는 빠진 단편인데, 여기서는 이미 『일방통행로』에서 <회전목마를 타는 아이>(Karussellfahrendes Kind)라는 제목으로 발표되었던 판본을 번역하였다.

나중에 『아케이드 프로젝트』에서 벤야민은 이러한 탈마법화 작업을 바로 19세기 모더니티의 상품물신이 빚어내는 여러 판타스마고리아(Phantasmagoria, 마술환등)들에 대해 시도하는 것이다.

한편 <회전목마>는 자연 전체가 아이의 발아래 굴복하는 ‘지배의 도취’라는 원형적 경험을 보여준다. 여기서 ‘지배의 도취’는 부정적 함의를 갖는 것으로 읽힐 수도 있지만 어떤 의미에서는 벤야민이 나중에 『애기꾼』에서 서술하고 있는 동화(Märchen) 속의 자연을 연상시킨다. 즉 동화의 세계는 그에 따르면 자연이 인류에게 어려움을 가져다 주는 신화적 폭력으로만 작용하지 않고 “해방된 인간과 공포관계”에 있는 모습을 보여준다고 말한다.<sup>14)</sup> 하지만 이러한 단편들은 어떤 인식을 전해주기 위해 서술된 것이기 이전에 어린 아이의 심성에 순수하게 작용하는 보편적인 인간학적 상황과 충동들을 원초적 모습 그대로 묘사한 것으로서 일단 긍정적인 의미로 읽을 필요가 있다.

## 5. <양말>(Der Strumpf)

내가 원했을 때 열렸던 최초의 장롱은 서랍장이었다. 나는 손잡이 단추를 잡아끌기만 하면 되었다. 그러면 자물쇠가 찰칵 소리를 내면서 문이 열렸다. 그 안에는 내 빨래들이 보관되어 있었다. 거기 들어 있었음에 틀림이 없고 내가 더 이상 기억하지 못하는 내이며, 바지머, 멜빵 달린 내의와 같은 것들 속에는 내게서 사라지지 않고 나로 하여금 언제나 그 장롱에 다가가도록 다시금 유혹하고 모험적으로 보였던 뭔가가 있었다. 나는 안쪽 깊숙한 데까지 손을 뻗어야 했다. 그러면 내 손에는 양말이 잡혔다. 양말들은 층층이 쌓여 있었고 늘 그랬듯이 둘둘 말아져 있었다. 그래서 양말들은 한 켤레씩 조그만 주머니 모양을 하고 있었다. 내가 손을 그 양말 속 깊숙이 찢러 넣어 보는 즐거움은 무엇에도 비할 수 없었다. 그것은 그 양모의 따뜻함 때문만은 아니었다. 내가 둘둘 말려진 양말 속에서 손에 잡았고 나의 손을 그렇게 깊숙이 집어넣게 한 것은 바로 ‘선물’이었다. 내가 그 선물을 주먹으로 움켜쥐고서 그 부드러운 양모의 덩어리를 힘닿는 데까지 소유에 넣었다고 믿으면, 숨막히는 비밀을 폭로하게 될 두 번째 놀이가 시작하였다. 왜냐하면 나는

14) 『전집』, II, 2, 458. Der Erzähler(애기꾼).

그 ‘선물’을 양말 주머니에서 꺼내려고 했기 때문이다. 나는 그 선물을 가까이 끌 어당겼는데 나를 아연케 한 일이 벌어지고 말았다. ‘선물’을 주머니에서 빼냈는데, 주머니는 더 이상 거기에 없었던 것이다. 나는 이 불가사의한 진실을 아무리 자주 시험해 보아도 충분치 않았다. 형식과 내용, 껍질과 껍질에 쌓인 것, ‘선물’과 주머니는 하나였던 것이다. 이 과정은 내게 진리를, 어린아이의 손이 “주머니”에서 양말을 꺼내듯이, 시(문학)에서 조심스레 꺼내야 한다는 것을 가르쳐 주었다. (VII, 1, 416 f.)<sup>15)</sup>

선물이면서 주머니인 이 양말에 대한 경험은 벤야민에게 미적 경험의 원형으로 작용한다. 그에게 ‘미적 가상’에 대한 고전적이고 본질적인 규정은, 아름다움이라는 것은 껍질이고, 그것이 껍질로 있을 때에만 아름다움으로 남아 있을 수 있다는 규정이다. 미에 대한 이러한 규정은 초기 벤야민의 예술철학적 성찰에서 등장하고 있으며(괴테의 소설『친화력』에 대한 비평), 그는 후기에 쓴『보들레르의 몇 가지 모티브에 관해서』에서도 이 규정을 스스로 인용하면서 견지한다. 또한 그는 이 ‘양말’에서 얻은 미적 경험을 프루스트에 대한 에세이에서도 직접 인용하면서 초현실주의적 체험으로 풀이한다.

우리가 흔히 일상적으로 기대하고 또 깨어있는 상태에서 지각하는, 한 사물과 다른 사물과의 유사성은, 꿈의 세계가 갖는 보다 깊은 유사성을 변주하는 것에 지나지 않는다. 꿈의 세계에서 일어나는 일들은 결코 동일하지 않고 유사할 뿐이다. 다시 말해 꿈에서는 사물들은 꿰뚫어볼 수 없는 유사성 관계에 있다. 이러한 꿈의 세계의 특징을 알고 있는 것은 어린 아이들인데, 아이들은 빨래가 든 장롱서랍 안에 말아서 넣어 둔 양말에서 그러한 꿈의 세계와 똑같은 구조를 발견한다. 그 양말은 “주머니”이자 동시에 “선물”이기도 하다. 그리고 아이들은 이 주머니와 그 안에 들어있는 내용물을 단번에 어떤 제3의 것, 즉 양말로 변화시키는 경험을 지칠 줄 모르고 하는 것이다. 이처럼 프루스트는 자아라는 모조품을 단번에 비워버리고 지칠 줄 모른 채 제3의 것, 즉 이미지를, 그의 호기심, 아니 그의 향수(鄉愁)를 달래줄 그 이미지를 거듭해서 거두어 들었던 것이다. 이 향수에 시달리며 그는 침대에 누워있었다. 그것은 유사성의 상태에서 변형(왜곡)된 세계, 그 속에서 삶의

15) 이전 판에서는 이 마지막 문장을 이렇게 변주한다. “그것들은 하나였고 제3의 것으로서 양말 자체였으며 그 둘이 양말로 변해버린 것이다.” [IV.1, 284: Schränke(장롱들)].

진실한 초현실주의적 얼굴이 떠오르는 그 세계에 대한 향수였다. 프루스트에서 일어나고 있는 일은 바로 이러한 세계에 속하는 것이고, 또 그것은 조심스럽고 고상한 모습을 하고 떠오른다. [...] 부서지기 쉬운 값진 현실, 즉 이미지를 담고서. (II,2, 314: Zum Bilde Prousts[프루스트의 이미지])

## 6. <꿈추 난쟁이>(Das Bucklicht Männlein)

내가 아직 어린애였을 때 나는 산책할 때 땅 위에 수평으로 놓인 격자창 안을 들여다보곤 했다. 그 격자창은 바로 그 아래에 수직통로가 열려있을 때에도 그것을 밟고 쇼 윈도우 앞에 서있을 수도 있었다. 그 수직통로는 지하 깊숙이 있던 지하실 들창들에 햇빛이 들게 하고 통풍을 시켜주는 역할을 했다. 그 들창들은 옥외로 향해있기 보다 오히려 땅 속으로 향해 있었다. 그래서 나는 내가 밟고 서 있는 그 격자 창살을 통해 내려다보고 싶은 호기심이 생겼고, 그 지하실에서 카나리아 새나 전동 또는 그곳에 살고있는 사람의 모습을 보고 싶었다. 그건 늘 가능한 일은 아니었다. 그러나 낮 동안 그 모습들을 보려 했지만 결국 실패하고 말았다면 밤에는 상황이 역전되어 꿈에서 나 자신이 그 지하실 구멍들에서 나를 향하는 눈길들에 의해 꿈쩍없이 잡히는 일이 벌어지곤 했다. 뽀족한 모자를 쓴 난쟁이들이 그런 눈길을 쏘아뒀던 것이다. 하지만 내가 그 눈길들은 내가 그 앞에서 소스라쳐 놀라자마자 이미 사라져 버렸다.

내게는 낮 동안 이 창문들 속에서 사는 사람들의 세계는 밤에 꿈속에서 나를 덮치려고 매복하고 있는 세계와 엄밀히 구별되어 있지 않았다. 그렇기 때문에 내가 갖고 있던 게오르크 셰러(Georg Scherer)가 펴낸 『독일 동화책』에 다음의 구절을 접했을 때 나는 그게 어떤 세계를 그리고 있는지 이내 알아챘다. “내가 지하실에 내려가/내 포도주를 뿔으려 하면/거기 한 곱사등이 난쟁이가 서 있어/포도주 단지를 빼앗아 가네.” 나는 짓궂은 짓을 일삼는 그 족속을 알고 있었다. 그리고 그 족속이 지하실에 즐겨 진을 치고 산다는 것은 놀라운 일이 아니었다. 그들은 “건달들”(Lumpengesindel)이었다.<sup>16)</sup> 그리고 나는 이내 밤늦은 시간에 밖에서 암탕과 수탕을 만난 밤의 패거리, 즉 재봉 핀과 바늘을 기억해 냈다. 이들은 “곧 잠깐 째 질 거야”라고 외쳤다. 나중에 그들을 제워준 여관 주인에게 저지른 짓을 그들은 단지 장난으로 여겼을 뿐이다. 하지만 내게는 소름이 끼쳤다. 꿈추 난쟁이도

16) 그림 형제: 그림 동화. 김경연 역. 한길사 1995. 제1권, 126-134쪽.

그러한 부류에 속했다. 그렇지만 꼽추 난쟁이는 내게 더 가까이 다가오지 않았다. 오늘날 나는 그의 이름이 무엇인지 알게 되었다. 어머니가 본인도 알지 못한 채 그것을 내게 누설한 것이다. 어머니는 내가 뭔가를 깨뜨리거나 넘어지더라도 하면 늘 “서투름이 안부 전하란다.”라고 말하곤 했다. 나는 어머니가 무슨 말씀을 하시는지 이제 알 것 같다. 어머니는 나를 바라보고 있던 꼽추 난쟁이를 말씀하신 것이다. 이 난쟁이가 바라보는 사람은 주의를 기울이지 않는다. 자기 자신에게 뿐만 아니라 난쟁이에게도. 그 사람은 깨진 그릇 조각들 앞에 혼비백산한 채 서있는 것이다. “내가 내 조그만 부엌에 가서/ 내 수프를 끓이려 하면/ 거기 한 곱사등이 난쟁이가 서 있어/ 내 냄비를 깨뜨렸네.”

그 난쟁이가 나타나는 곳이면 나는 헛수고를 한 셈이다. 그 헛수고 앞에서 사물들은 달아나 버렸다. 그리하여 정원은 일년 사이에 작은 정원으로, 내 방은 조그만 방으로, 벤치는 난쟁이 벤치로 줄어들었다. 그것들은 쪼그라들었는데, 마치 그것들 등에 흑이 자라나서 스스로 난쟁이의 세계에 동화돼버린 듯이 보였다. 난쟁이는 어디서든 나보다 먼저 와 있었다. 먼저 와서 내 길을 막아섰다. 하지만 그 늙은 태수(太守)는 내가 접근한 모든 사물로부터 잊혀진 반쪽을 챙기는 일 말고는 아무 짓도 하지 않았다. “내가 내 작은 방으로 가서/ 내 죽(시리얼)을 먹으려 하면 / 거기 한 곱사등이 난쟁이가 서 있어/ 이미 절반을 먹어치웠네.” 그렇게 그 난쟁이는 서 있곤 했다. 다만, 나는 그 난쟁이를 한 번도 본 적이 없다. 난쟁이만 늘 나를 보았던 것이다. 그것도 내가 내 자신을 덜 보면 볼수록 더 날카롭게 보고 있었다.

나는 사람들이 죽음을 앞둔 사람의 눈앞에 펼쳐진다고 흔히 얘기하는 “생애 전체”라는 것이 그 난쟁이가 우리 모두에 대해 갖고 있는 그러한 이미지들로 이루어져 있다고 생각한다. 그 이미지들은 한 때 영화가 발명되기 전 그 전신과 같았던, 팽팽하게 묶인 소책자의 낱장들처럼 휘 지나간다. 엄지손가락으로 지긋이 눌러 낱장들을 넘기면 몇 초 동안 그 자체가 서로 거의 구별이 되지 않는 이미지들이 보인다. 빠르게 지나가면서 그 이미지들은 권투선수가 뛰는 모습이나 물결을 헤치고 나가는 수영선수의 모습을 보여준다. 난쟁이는 나에게 관해서도 그런 이미지들을 갖고 있다. 그는 내가 숨바꼭질할 때, 수달의 우리 앞에서, 겨울날 아침, 뒤쪽 마루의 전화기 앞에서, 양조장이 있던 산기슭에 나비를 잡으러 갔을 때, 취주악이 울리던 스케이트장에서, 반진교리 앞에서, 내 서랍 위에서, 블루메스호프에서, 그리고 내가 앓아 누웠을 때, 글리니케에서, 기차역에서 나를 보았다. 이제 그는 자기 일을 마쳤다. 하지만 가스등 심지가 타들어 가는 소리처럼 들리는 그의 목소리는 세기의 문턱을 넘어 내게 이런 말을 추가로 속삭이고 있다. “귀여운 아

이야, 부탁인데/ 곱사등이 난쟁이를 위해서도 기도해 주렴.”(VII, 429 f.)

『1900년경 베를린의 유년시절』의 마지막 단편인 이 <꿈추 난쟁이>는 벤야민의 글들에서 거듭 등장하는 형상이다. 눈에 보이지 않고 해코지를 하고 다니는 이 난쟁이는 왜곡과 망각의 알레고리이다. 벤야민은 카프카에 대한 에세이의 한 장을 <꿈추 난쟁이>라는 제목을 달고 이러한 사정을 서술한다.<sup>17)</sup> 꿈 자리를 사납게 하면서도 자신을 위해 함께 기도해 달라고 요구하는 이 난쟁이는 우리에게 끊임없이 중요한 무엇인가를 망각했음을 상기시키는 존재이다. 망각은 기억이 불화된 형태이다. 주지하다시피 카프카의 많은 산문들이 이러한 망각과 왜곡의 상황을 묘사하는 데서 시작한다. 그리고 망각과 왜곡은 겉보기에 매끄럽게 진행되는 일상에 예고 없이 불시에 찾아온다. 『변신』의 주인공 공이나 「가장의 근심」을 이루는 ‘오드라테크’가 이러한 망각의 원인과 결과를 보여주는 예이다. 그 꿈추는 벤야민에 따르면 메시아가 오면 사라지게 될 형상이다. “이 꿈추는 일그러진(=왜곡된) 삶 속에서 기거한다. 그는 메시아가 오면 사라질 것이다. 어느 위대한 랍비가 말했던 것처럼, 폭력으로써 세계를 변경시키려고 하지 않고 다만 세계를 조금 바로잡게 될 그런 메시아가 오면 꿈추는 사라질 것이다.”(II,2, 432) 그러나 인간에게는 ‘주의력’, ‘탐구’의 정신, ‘상상력’이 주어져 있고, 이러한 것들을 통해 메시아적 작업을 수행할 수 있다. ‘비감각적 유사성’을 읽고 역사에서 ‘씩어지지 않은 것을 읽는’, ‘미메시스 능력’ 역시 우리에게 주어져 있는 ‘희미한 메시아적 힘’에 속한다고 볼 수 있다.(I,2, 694) 망각은 주체가 무엇을 망각했지를 모르기 때문에 치명적이다. 하지만 인간에게는 그러한 망각을 거슬러 기억하기를 통해 망각의 원인에 접근

17) 본인의 줄고 「벤야민의 프루스트와 카프카 해석에 나타난 경험이론」, 『독일문학』(한국독어독문학회 편), 제74집, 2000을 참조할 것. 또한 꿈추 난쟁이에 대한 해석으로 김영옥: 발터 벤야민에 있어서의 ‘곱사등이 난쟁이’ 연구 — 메시아적 유평의아를 위한 상징 복합체, 실린 곳: 『독어독문학의 성찰과 전망』, 이귀경 교수 환갑기념 논문집, 삼영사 1993, 399-431 및 Irving Wohlfarth: Märchen für Dialektiker, Walter Benjamin und sein ‘bucklicht Männlein’, in: Klaus Doderer (Hrsg.): *Walter Benjamin und die Kinerliteratur. Aspekte der Kinderkultur in den zwanziger Jahren*, Weinheim u. München 1988, S. 121-176을 참조할 것.

할 수 있는 가능성이 남아있다.

한편 「역사의 개념에 대하여」(=역사철학테제)의 첫 번째 테제에서도 등장하는 이 꼽추는 장기판 밑에 숨어 역사적 유물론을 조종하면서 그것이 어떤 적과 대적해서도 이길 수 있게 도와주는 역할을 하는 신학적 형상으로 나타난다. 벤야민의 사상에서 빠지지 않고 등장하는 이 신학이라는 요소는 정치와 함께 동전의 양면을 이루며, 타성에 젖은 유물론을 자극하는 역할을 한다. 결국 꼽추는 형이상학적 형상이기만 한 것이 아니라 자본주의적 현대에는 사회에 점증하는 소외와 물화의 과정에서 생겨난 것이라고 해석할 수 있다. 개인의 차원에서든 사회의 차원에서든 신화적 폭력이 지속하고, 억압된 것, 잊혀진 것이 거듭 재생산되는 한 이 꼽추는 사라지지 않을 것이고 눈에 보이지 않은 채 끊임없이 자신을 알릴 것이다. 그리고 꼽추 난쟁이는 자신의 왜곡된 모습만을 알리는 것이 아니라 바로 그 왜곡을 바로잡을 수 있는 능력, ‘희미한 메시아적 힘’이 우리 자신에게 주어져 있음을 상기시키는 존재일 것이다.



## ■ 참고자료

### Das buckliche Männlein

Will ich in mein Gärtlein gehn,  
Will mein Zwiebeln giessen,  
Steht ein bucklicht Männlein da,  
Fängt als an zu nießen.

Will ich in mein Küchel gehn,  
Will mein Süpplein kochen;  
Steht ein bucklicht Männlein da,  
hat mein Töpfchen brochen.

Will ich in mein Stüblein gehn,  
Will mein Müßlein essen;  
Steht ein bucklicht Männlein da,  
Hats schon halber gessen.

Will ich auf mein Boden gehn,  
Will mein Hölzlein holen;  
Steht ein bucklicht Männlein da,  
Hat mirs halber g'stohlen.

Will ich in mein Keller gehn,  
Will mein Weinlein zapfen;  
Steht ein bucklicht Männlein da,  
Thut mir'n Krug wegschnappen.

Setz ich mich ans Rädlein hin,  
Will mein Fädlein drehen;  
Steht ein bucklicht Männlein da,  
Läßt mirs Rad nicht gehen.

### 팝추 난쟁이

내가 내 조그만 정원에 나가,  
내 양파에 물을 주려 하면,  
거기 한 곱사등이 난쟁이가 서 있어,  
재채기를 하기 시작하네.

내가 내 조그만 부엌에 가서,  
내 수프를 끓이려 하면,  
거기 한 곱사등이 난쟁이가 서 있어,  
내 냄비를 깨뜨렸네.

내가 내 작은 방으로 가서,  
내 죽(시리얼)을 먹으려 하면,  
거기 한 곱사등이 난쟁이가 서 있어,  
이미 절반을 먹어치웠네.

내가 내 땅에 나가,  
내 나무를 가져오려 하면,  
거기 한 곱사등이 난쟁이가 서 있어,  
절반을 이미 훔쳐갔네.

내가 지하실에 내려가,  
내 포도주를 뺏으려 하면,  
거기 한 곱사등이 난쟁이가 서 있어,  
포도주 단지를 빼앗아 가네.

내가 내 작은 자전거에 앉아,  
내 페달을 밟아 돌리려 하면  
거기 한 곱사등이 난쟁이가 서 있어,  
자전거가 구르지 못하게 하네.

Geh ich in mein Kämmerlein,  
 Will mein Bettlein machen;  
 Steht ein bucklicht Männlein da,  
 Fängt als an zu lachen.

내가 내 작은 방에 가서,  
 잠자리를 펴려고 하면,  
 거기 한 곱사등이 난쟁이가 서 있어,  
 웃기 시작하네.

Wenn ich an mein Bänklein knie,  
 Will ein bislein beten;  
 Steht ein bucklicht Männlein da,  
 Fängt als an zu reden.

내가 내 긴 의자에 무릎 꿇고 앉아,  
 조금 기도를 하려 하면,  
 거기 한 곱사등이 난쟁이가 서 있어,  
 말하기 시작하네.

Liebes Kindlein, ach ich bitt,  
 Bet' für's bucklicht Männlein mit!

귀여운 아이야, 부탁인데,  
 곱사등이 난쟁이를 위해서도 기도해 주렴!

[출전: *Des Knaben Wunderhorn*(소년의 마적). Alte deutsche Lieder. hrsg. v. Achim von Arnim u. Clemens Brentano. 3. Bd., Heidelberg 1808. S. 54.]

## ■ 참고문헌

- 그림 형제: 그림 동화 제 1권. 김경연 역. 한길사. 1995. S. 126-134(“건달들”).
- 김영옥: 발터 벤야민에 있어서의 ‘굽사등이 난장이’ 연구 - 메시아적 유토피아를 위한 상징 복합체. In: 독어독문학의 성찰과 전망. 이귀경 교수 환갑 기념 논문집. 삼영사 1993. S. 399-431.
- 게르솜 솔렘: 한 우정의 역사 - 발터 벤야민을 추억하며. 최성만 역. 한길사, 2002. (= Gershom Scholem: Walter Benjamin. Die Geschichte einer Freundschaft. Frankfurt a. M. S. 197.)
- 윤미애: 유년의 공간과 기억 - 발터 벤야민의 『1900년 베를린 유년기』를 중심으로. In: 뷔히너와 현대문학. 한국뷔히너학회 편. 제25호. 2005.
- 최성만: 벤야민의 프루스트와 카프카 해석에 나타난 경험이론. In: 독일문학. 한국독어독문학회 편. 제74집. 2000. S. 229-258.
- 베른트 비테: 발터 벤야민. 윤미애 역. 한길사 2001. S. 157. (= Bernd Witte: Walter Benjamin. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Hamburg 1985.)
- Walter Benjamin: Gesammelte Schriften. Bd. I-VII. Frankfurt a. M. 1972-1989.
- Walter Benjamin: Briefe. 2 Bde. Hrsg. u. mit Anmerkungen versehen v. Gershom Scholem u. Theodor W. Adorno. Frankfurt a. M. 1978. Zuerst 1966.
- Anna Stüssi: Erinnerung an die Zukunft. Walter Benjamins “Berliner Kindheit um Neunzehnhundert”. Göttingen 1977.
- Markus Steinmayr: Mnemotechnik und Medialität. Walter Benjamins Poetik des Autobiographischen. Frankfurt a. M. u.a. 2001.
- Peter Szondi: Hoffnung im Vergangenen. Über Walter Benjamin. In: Satz und Gegensatz. Frankfurt a. M. 1964. S. 79-97. (=Peter Szondi: Schriften II. Frankfurt a. M. 1978. S. 275-294.)
- Irving Wohlfarth: Märchen für Dialektiker. Walter Benjamin und sein ‘bucklicht Männlein’. In: Klaus Doderer (Hrsg.): Walter Benjamin und

die Kinerliteratur. Aspekte der Kinderkultur in den zwanziger Jahren.  
Weinheim u. München 1988. S. 121-176.

<Zusammenfassung>

## Das Erinnern als die Methode der Historiographie.

Eine Studie zu Benjamins *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert*

Seong-Man Choi (Ewha Womans Uni)

In dieser Untersuchung habe ich versucht, der eigentümlichen Struktur des Erinnerns in Walter Benjamins autobiographischer Schrift *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert* nachzugehen. In dieser Schrift Benjamins, die aus 30 von 1932 in seiner Exilzeit bis 1938 niedergeschriebenen Fragmenten besteht, fehlt es an jener biographischen Kontinuität, wie man sie von einer Autobiographie erwarten mag. Folglich ist darin keine als einheitlich konstaterbare Erzählperspektive des Erinnernden festzumachen. Vielmehr handelt es sich um eine Reihe von einzelnen Bildern, in denen die ursprüngliche Erfahrungen, wie sie ein in einer Metropole aufwachsendes Kind gemacht hat, mit dem Bewußtsein des sie in der Erinnerung noch einmal durchmachenden erwachsenen Erzählers einzigartig durchdrungen sind. Sie sind wie Bilder, die erst im Augenblick des Erinnerns lesbar geworden sind. Die dargestellten Erinnerungsstücke zeigen jene dialektische Struktur, die Benjamin später im *Passagen-Werk* auf das Verhältnis von Traum und Erwachen angewendet und zu einer echten Methode der Historiographie entwickelt hat. Benjamin sucht in seinen Memoiren die Augenblicke der Erfahrungen seiner Großstadtkindheit an jener Stelle zu erfassen, in die das dialektische Erkennbar-Werden in der Jetztzeit eingebrochen ist.

Unter dieser Perspektive habe ich dann anhand einiger Erinnerungsstücke zu zeigen versucht, wie die darin von ihm gewonnenen Einsichten in seinem ganzen Oeuvre als kardinale Motive des Gedankens weiter wirken. Die kardinale ästhetische Erfahrung z.B., die Benjamin in seiner Kindheit mit

dem Strumpf gemacht hat, spielt als die Idee der “Unenthüllbarkeit” des ästhetischen Scheins oder als eine surrealistische Erfahrung in seinen Schriften eine wichtige Rolle. Und “Die Mummerehlen” bildet das Fundament, auf dem er später seine Mimesistheorie entwickelt hat (“Lehre vom Ähnlichen”). “Verstecke” vermitteln magische Erfahrungen, die nicht nur dem Kind zur Verzauberung der Dingwelt dienen, sondern auch ihm zur Entzauberung der Dingwelt verhelfen. Schließlich spielt die Erfahrung mit dem bucklichten Männlein als ein in seiner Gedankenwelt immer wiederkehrendes Motiv eine bedeutsame Rolle. Das Männlein, von dem er in seinem Kafka-Essay meint, dass es verschwinden wird, wenn der Messias kommt, mahnt den Menschen immer wieder dazu, die ihnen gegebene “schwache messianische Kraft” zu nutzen, vor allem um des Zustands der Entstellung eingedenk zu bleiben und ihn zu überwinden. Diese Entstellung ist jedoch nicht im abstrakt-metaphysischen Sinne zu verstehen, sondern im konkret-historischen Sinne zu fassen: Sie lässt sich auf die zunehmende Verdinglichung und Entfremdung der Gesellschaft in der kapitalistischen Moderne zurückführen. Und gerade das versucht Benjamin in seinem Passagen-Projekt für die Urgeschichte des 19. Jahrhundert zu leisten. Insofern bewährt sich seine Äußerung im “Vorwort”, bei seinen Erinnerungsbildern handle es sich um eine Präformation der “spätere(n) geschichtliche(n) Erfahrung”.

주제어: 기억, 경험, 역사 인식, 미메시스, 꿈추 난쟁이

Schlüsselbegriffe: Erinnerung, Erfahrung, Historiographie, Mimesis,

Das Bucklicht Männlein

필자 E-Mail: smchoi@ewha.ac.kr

투고일: 2005. 10. 30, 심사일: 2005. 11. 30, 심사완료일: 2005. 11. 30.