

블랑쇼의 문헌: 침묵 또는 음악

박준상(전남대 교수, 철학)

1. 여는 글 : 글쓰기 또는 음악

모리스 블랑쇼¹⁾를 평가할 때 프랑스에서나 특히 여기에서 항상 따라다니는 수식어가 있다. ‘어렵다’는 것이다. 그러한 평가가正当한지 아닌지 판단하기 이전에 그와 다른 평가도 있다는 것을 우선 지적해 둘 필요가 있다. 가령 블랑쇼와 철학적 관점에서나 문학적 입장에서나 매우 가깝다고 알려진 시인 에드몽 자베스 Edmond Jabès는 어디선가 “블랑쇼는 결코 어려운 작가가 아니다”라고 말한 적이 있다.

만일 블랑쇼가 어렵다면, 그것을 어렵지 않게 확인할 수 있는 이유는 문체 때문이다. 그의 문장들은 우선 대단히 길고 복잡하다. 그것들은 끊어질 듯하

1) 모리스 블랑쇼(Maurice Blanchot, 1907~2003)는 프랑스의 철학자이자 작가이며 문학이론가이다(아래 사진 오른쪽. 블랑쇼는 사진 없는 작가로도 유명한데, 이 사진은 젊은 시절에 찍은 사진). 스트라스부르 대학에서 철학을 공부한 뒤 파리에서 ‘정치저널리스트’로 활약하다가, 1930년대부터 문학과 다시 철학 쪽으로 방향을 선회했고, 그 뒤 1947년부터는 에즈(Éze)라는 시골마을에 ‘짱’ 박혀서 죽을 때까지 글을 쓰다가 죽었다. 블랑쇼는 흔히 조르주 바타이유(Georges Bataille, 1897~1962)와 비교된다. 우선 이들은 프랑스 지성계에 끼친 영향력에 비해 해외(특히 우리나라)에서는 그다지 환호받지 못한 지식인이라는 공통점이 있다. 그렇지만 스타일상의 차이점도 있으니 바타이유를 “프랑스 지성계의 유명” 같은 작가라고 말할 수 있다면, 블랑쇼는 “프랑스 지성계의 사제”라고 말할 수 있다. 바타이유가 ‘유명’인 이유는 그 자신의 사상으로는 모습을 드러내지 않지만 무수한 선후배 동료 작가들의 글을 통해 모습을 빈번히 드러내기 때문이다. 다른 사람들의 글을 통해 (이름이 직접 거명되지 않더라도) 유명 같이 불쑥 모습을 드러냈다가 사라지고, 또 다시 다른 사람들의 글을 통해 또 불쑥 모습을 드러내는 작가, 그가 바로 바타이유이다. 예컨대 우리는 데리다(Jacques Derrida, 1930~2004)의 글을 통해서도, 레비나스(Emmanuel Lévinas, 1906~1995)의 글을 통해서도, 푸코의 글을 통해서도, 들뢰즈/가타리의 글을 통해서도 바타이유의 흔적을 엿볼 수 있다(그러나 ‘흔적’일 뿐 이들이 바타이유를 직접 인용하거나 참고문헌으로 인용하거나 하는 경우는 별로 없다). 반면, 블랑쇼가 ‘사제’인 이유는 선후배 동료 작가들의 주장들을 항상 정리해 주기 때문이다. 마치 고해성사(마음속의 내밀한 비밀)를 직접 들은 신부님처럼, 선후배 동료 작가들의 주장 아래 깔린 보이지 않는 함의들을 당사자들도 놀랄 만큼 정확히 드러내 주는 게 블랑쇼이다(이런 면에서 블랑쇼는 탁월한 ‘평론가’이기도 하다. 어떤 점에서는 이런 이유 때문에 블랑쇼가 과소평가되기도 한다).

면서 계속 이어지고 어디에서 하나의 의미가 완성되는지 파악하기가 쉽지 않다. 그리고 그것들은 지시된 사물들·사건들을 해석하고 판단하기위해서라기 보다는 그 앞에서의 어떤 내면의 움직임을 보여주고 들리게 하기 위해 주어지고 있는 것처럼 보인다. 이는 그의 글쓰기가 철학적 해석과 판단을 배제하고 있다는 것이 아니라, 그것을 넘어서는 어떤 시적(詩的)인 것으로, 어떤 문학소(文學素)로 향해 간다는 것을 의미한다. 그에 따라 독자의 입장에서는, 그의 글쓰기가 도달해야 할 곳으로 보이는 지점으로부터 오히려 끊임없이 우회해서 퇴각하고 있으며, 궁극적으로는 한 폭의 그림을 보고 있거나 차라리 하나의 음악을 듣고 있는 듯한 느낌과 마주하게 된다.

분명 그의 글쓰기는 철학적이라기보다는 예술적(문학적·시적)이며, 나아가 굳이 구분해서 단정적으로 말하자면, 블랑쇼 자신은 철학자라기보다는 시인이다. 그리고 그의 문장들이 어렵다면, 이는 하나의 철학을 이해하는 데 따르는 어려움이라기보다는 어떤 음악을 알아듣는 과정에서 부딪히게 되는 어려움에 가깝다. 그러나 반대로 블랑쇼의 사상이 쉽다면, 철학적 관점에서가 아니라 예술적(문학적, 보다 정확히 말해 음악적) 관점에서 그렇다. 말하자면 그 사상은 언어로 표현되지만 언어를 넘어서, 언어 배후에서, 침묵을 통해 우리의 내면에 직접 진입해서 울려 퍼진다. 하지만 그 과정이 말해질 수 없는 것이 말해지고 표현될 수 없는 것이 표현되는 과정이 아닌가? 왜 어떤 음악은 철학적 언어가 보여줄 수 없는 것을 보여주는가?

블랑쇼의 작품(그것이 허구적인 소설화된 텍스트이든 이론적 텍스트이든)은 많은 사람들이 증거하고 있듯이, 다른 어떤 철학적·문학적 텍스트들이 줄 수 없는 매우 독특하고 잊을 수 없는 독서의 경험을 가져다준다. 그의 작품을 읽는다는 것은 말할 수 없는 것이 말해지고 쓰일 수 없는 것이 써지는 순간을 목도하는 체험이다. 그것은 침묵을 듣는 경험이고 보이지 않는 것을 보는 경험이지만, 그 침묵은 언어의 절대 타자인 순백 또는 진공의 침묵이 아니라 언어에 포획되지 않는 박동 소리가거나 숨결의 묵언(默言)이고, 그

보이지 않는 것은 절대적으로 가시성 너머에 있는 초월적인 것이 아니라, 보이는 것 내부 또는 외부에서 스며 나와서 보이는 것을 와해시키는 움직임이다. 그의 작품을 읽는다는 것은 분명 한 인간과 마주하는 경험이지만, 그 인간은 저 높은 곳에서 ‘나’ 를 가르치는 한 대가가 아니고 작가로서의 개인 불량쇼는 더더욱 아니며, 기껏해야 독자인 ‘나’ 의 안에 깊숙이 감추어져 왔던 또 다른 ‘나’ 에 불과하다. 그를 읽으면서 우리는 한 위대한 인간을 향해 밖으로 나가게 되는 것이 아니라, 다만 안으로, 또 다른 ‘나’ 자신으로 되돌아가게 된다.

불량쇼를 읽는다는 것은 단순히 문장들을 이해하고 그 의미들을 파악하는 행위가 아니며, 결국 그 너머에서 어떤 사건으로 들어가는 것이고, 어떤 얼굴과 대면하는 것, 어떤 눈물과 핏자국을 보는 것, 결국 어떤 발소리와 절규를 듣는 것이다. 그 결과, 불량쇼를 한 번이라도 주의 깊게 들여다본 독자라면 누구나 느꼈겠지만, 그의 사유를 정식화한다는 것이 매우 어려워진다. 무언가 일어났지만 우리는 그것에 대해 ‘말할 수 없게’ 되는 것이다. 따라서 그의 사유는 전통적 철학의 입장에서 볼 때는 결함이 있는 사유이거나 더 나아가 부적격한 사유이다. 차라리 그것은, 반복해서 말하지만, 하나의 그림이고, 보다 정확히, 하나의 음악에 불과하다. 다시 물어보자. 왜 그러한가? 그 이유는 그의 사유가 논증의 과정을 배제하고 있기 때문도 아니고 불충분하기 때문도 아니다. (가령 질 들뢰즈는 불량쇼의 책이 단순한 시적인 토막말들이나 경구들을 모아놓은 것과는 거리가 멀며, 그가 리좀이라 부르는 열린 체계를, 즉 상황과 결부되어 작동하는 “개념들의 총체” 를 이루고 있다고 지적한다), 그 이유는 논리적 추론 배후에서 그리고 이후에 끊임없이 개입하고 있는 어떤 충격이 궁극적으로 불량쇼의 사유를 이끌어가고 있기 때문이다—바로 그렇기 때문에 우리는 그의 글쓰기를 ‘지워지는 글쓰기’ 또는 ‘침묵의 글쓰기’ 고 부르는 것이다. 이에 대해 우리는 다시 전통의 입장에 서서 철학적으로 문제일 수밖에 없다고 반박할 수 있다. 그러나 우리를 둘러싸고

있는, 나아가 ‘우리’ 자신인 사건(‘내’가 공간으로 열리는 탈존 ex-sistance 그리고 타인으로 열리는 외존 ex-position) 자체가 침묵에 의해 떠받쳐지고 있지 않은가? 만일 그렇지 않다면 사건은 역사의 어느 시점에서 동서고금의 철학이론에 의해 포섭 당했어야 옳은 것이 아닌가? 사건이 이론 밖으로 이제는 더 이상 돌출되어서는 안 되는 것이 아닌가? 한마디로 철학이 끝났어야—완성되었어야—마땅한 것이 아닌가? 따라서 헤겔이 말한 대로, 예술도 끝났어야—더 이상 필요 없는 것이 되었어야—, “철지난 과거의 것”이 되었어야 당연한 것이 아닌가? 아니면 다시, 비트겐슈타인이 말한 것처럼, “말할 수 없는 것에 대해 침묵해야만” 하는 것인가? 그러나 어떤 예술은, 어떤 음악은 우리로 하여금 침묵과 마주하게 함으로써 우리를 사건 자체로 되돌려놓는다. 어떤 예술과 음악은 사건의 ‘순수성’을 보존한다.

그러나 만일 블랑쇼가 전해주는 음악이 있다면, 그것은 결코 블랑쇼라는 한 개인의 내면에서 나오는 것이 아니라 그가 들어가 있는 역사의 무대에서 울리는 것이다. 거기에 블랑쇼와 함께 플라톤·헤겔·니체·프로이트·하이데거·바타유·레비나스와 푸코 그리고 독일 낭만주의자들·말라르메·릴케·프루스트·아르토·베케트 등이 등장한다. 우리는 그 역사의 층들에서 몇몇 사상가들·작가들(여기서 모리스 메를로-퐁티의 경우도 고려해 볼 것인데, 그는 블랑쇼가 직접적으로 참조하는 사상가는 아니다)을 살펴봄으로써 블랑쇼의 사상을 원래대로 음악으로 남겨두지 않고 나름대로 정식화해 보려고 한다. 이는 하나의 예술에 대한 배반일지는 모르겠지만, 맥락을 분명히 해서 불필요하고 과장된 신비의 요소를 제거하려는 시도일 수 있다.

2. 바깥과 본질적 언어

1) ‘그’

현대 사상에서 가장 진전된 성찰들 중의 하나는 언어철학의 영역에서 개진되었으며, 그것은 사유가 언어에 종속되어 있다는 것, 사유는 언어로 표현되

는 데 따라 완성된다는 것, 언어를 넘어선 사유란 없다는 것으로 요약된다. 그러한 생각은 여러 사상가들에 의해 표명되었다. 가령 페르디낭 드 소쉬르는 이렇게 말한다. “그 자체에 놓여 있는 사유란 아무것도 필연적으로 규정된 것이 없는 모호한 상태에 있는 것과 같다. 미리 정해진 관념들이란 있을 수 없으며, 언어의 출현 이전에는 아무것도 분명하지 않다.” 다시 말해 언어는 우리가 말하거나 글을 쓰기 이전에 미리 구성해 소유하고 있는 어떤 정해진 의미(관념과 존재의 일치)를 단순히 외적으로, 가시적으로 표현하고 번역하는 기호가 아니다. 우리가 말을 하고 글을 쓰는 데 따라서만, 언어의 틀 내에서만, 의미는 확정되고 사유는 완성된다—사실 언어 이전에 정해진 의미와 사유란 있을 수 없다. 사유가 의미 부여의 행위라면, 사유는 내면의 어떤 정신적 능력에 따라 자율적으로 전개되는 것이 아니라 외적으로 물질적인 언어의 옷을 입고 수행된다. 니체 역시 『비극의 탄생』을 쓰기 이전에, 언어와 수사학에 관한 한 단편에서 “각각의 의식적 사유는 언어의 도움으로 가능하다”고 보았으며, 그러한 생각을 주저들을 쓰고 난 후 사상적 원숙기에 이르러 유고로 남긴 글에서 다음과 같이 확인했다. “이제 우리는 사물들 안에서 부조화와 문제거리를 읽는데, 왜냐하면 우리는 언어의 형식 내에서만 사유하기 때문이다—그에 따라 ‘이성’의 ‘영원한 진리’를 믿게 되는 것이다(예를 들어 주어, 술어 등). 만일 우리가 언어의 구속 내에서 사유하기를 원하지 않는다면, 우리는 사유하기를 그친다. 우리는 그러한 한계를 한계로 봐야 하지 않을까 하는 의문에 정확히 도달하였다.”

모리스 메를로-퐁티 역시 “(……) 단어는 대상들과 의미들을 나타내는 단순한 기호이기엔커녕 사물들에 거주하고 의미들을 운반한다. 따라서 말하는 자에게 말은 이미 형성된 사유를 번역하는 것이 아니라 완성한다”고 말할 때 같은 생각을 전해주고 있다. 그러나 메를로-퐁티의 언어에 대한 성찰에는, 언어가 의미 구성(사유의 완성)에 필수적이라는 사실을 밝히는 것을 넘어서는 점이 있다. 거기서 주목해 봐야 할 점은, 언어를 쓰고 말하고 읽고

전달하는 감각적·정서적 경험이 의미의 문제를 떠나 조명되고 있다는 데 있다(의미 너머 또는 의미 이하에서 이루어지는 언어의 정서적·감각적 경험에 대해 니체 역시 언어와 음악성의 관계를 말할 때 설명하고 있기는 하지만, 우리의 입장에서 본다면 메를로-퐁티가 더 명료해 보인다). 메를로-퐁티의 언어에 대한 성찰의 핵심은, 언어의 감각적·물질적 작용요소인 기표(記標, signifiant)의 측면을 새롭게 밝히는 데 있다. 언어에 의존하지 않는 사유가 없을 뿐만 아니라, 사유는 언어의 옷을 입고 전개될 수 있을뿐더러 언어는 사유(의미 구성)를 넘어서서 사유에 종속되지 않는 감각적·정서적 차원에서의 작용을 갖고 있다. 언어는 의미를 만들어내기 위해 필연적으로 요청되지만, 그렇다고 의미를 만들어내는 것이 언어가 가져오는 효과의 전부는 아니다. 언어는 사유를 가동시키고 운반할 뿐만 아니라, 그 과정에서 사유의 내용(구성된 의미)과 분리될 수도 있는 감각적·감정적 효과를 가져온다. 왜냐하면 언어는 사유를 위해 전제되고 선행되어야만 하는, 또한 사유를 정식화하는 개념으로 단순히 번역될 수 없는 물질적·신체적 몸짓이기 때문이다. “따라서 말 또는 단어들은 그 자체로 들리붙어 있는, 그리고 사유를 개념적 진술으로라기보다는 스타일로, 감정적 가치로, 실존적 몸짓으로 제시하는, 의미의 최초의 층을 갖고 있다.”

메를로-퐁티에 의하면 언어는 다만 정식화된 의미를 위한 개념적 진술만이 아니다. 그 이전에, 언어가 언어공동체 내에서만, 타인과의 관계 내에서만 주어질 수 있다고 본다면, 언어는 언어를 사용하는 자(말하는 자와 글쓰는 자)의 신체적 몸짓이자 신체의 음성적 표현이며 탈존(실존)의 표현이다. 그렇기 때문에 음성으로 전해지는 말을 듣거나 문학작품을 매개로 글을 읽는 입장에 섰을 때, 우리는 다만 말하는 자가 전하거나 작가가 전해주는, 개념적으로 정식화될 수 있는 의미만을 받아들이는 것이 아니라, 말하는 자나 작가의 ‘다가움’을 감정적 수준으로 ‘느끼는’ 것이다. 얼굴과 얼굴을 대면하고 음성으로 전해 듣는 말 가운데서는 말할 것도 없고 더 나아가 문학작품

에 주어진 단어들 사이에 ‘어떤 사람’ 이 있다. 주어진 단어들 사이에, 배면에 하나의 신체가, ‘어떤 사람’ 의 탈존의 형태가 그려진다(문학작품에 그려진 탈존의 양태, 단어들 사이로 내비치는 ‘어떤 사람’ 의 신체적 몸짓의 양태, 그것이 메를로-퐁티가 말하는 스타일이다). 또한 하나의 문학작품을 읽는다는 것은(친구가 보낸 편지를 읽을 때에도, 나아가 철학 책을 읽을 때에도 마찬가지이지만) 단순히 드러난 해석의 대상으로서의 ‘메마른’ 의 미만을 이해하는 것이 아니며, 그 이전에 어떤 타인의 몸짓과 탈존에 접촉되어 거기에 응답하는 것이다. 그렇지 않은가? 우리가 문학작품을 읽는 이유는 어떤 새로운 사상을 이해하고 납득하기 위해서라기보다는, 현실에서보다 어떻게 보면 더 뚜렷한 형태로 다가오는 ‘어떤 사람’ 의 몸짓을 보고 그와 접촉하고 그의 별거벗은 탈존을 보기 위해서, 또는 우리의 내면에 파고드는 그의 ‘목소리’ 를 듣기 위해서가 아닌가? 또한 우리가 하나의 문학작품에 매혹되는 궁극적 이유는 거기에 주어져 있는 철학적 의미 때문이 아니라, 멋지고 화려한 수사학적 표현 때문이 아니라, ‘어떤 사람’ 의 탈존의 양태, ‘어떤 사람’ 의 몸짓과 목소리의 결 때문이 아닌가? 문학작품을 통한 글 쓰는 자와 글 읽는 자의 소통은 근본적으로 언어를 통한 함께-있음의 실현일 수밖에 없다.

그러한 맥락에서 블랑쇼가 말하는 ‘그 le’ (‘il’ , ‘그’ 는 블랑쇼에게서 ‘그 누구 le on’ 와 동의어이다)에 대해 다시 생각해 볼 수 있을 것이다. 문학 이전에 나와 타인의 얼굴과 얼굴을 마주하는 관계에서 ‘그’ (타자, 나와 타인 모두의 타자)가 의식적 이해를 통해 포착되는 것이 아니라, 의식 너머 또는 이하에서 감수성에 울리는 신체적이자 정서적인 표현(예를 들어 얼굴·손·등·눈빛에 새겨지는 표현)을 통해 현전한다면, 문학작품에서 ‘그’ 는 해석의 대상이 되는 의미 너머 또는 이하에서 언어가 갖는 물질적·감각적 표현의 층위에서 나타난다. 사실 얼굴과 얼굴을 마주하는 나와 타인의 관계에서 드러나는 ‘그’ 와, 문학작품에서 언어의 효과 가운데 드러

나는 ‘그’는 서로 완전히 다른 종류의 것이 아니다. 왜냐하면 메를로-퐁티가 지적한 바대로 언어는 얼굴의 표현과 마찬가지로 신체적 몸짓들 중의 하나이며, 신체의 음성적 표현이자 탈존의 표현이기 때문이다. 다만 ‘그’는 문학작품에서 직접적인 신체적 표현이 아니라 언어를 통한 간접적·신체적 표현 가운데 나타날 뿐이다. 얼굴과 얼굴을 마주하는 관계에서뿐만 아니라 문학작품에서 ‘그’는 특정 인물을 재현 *représentation*(모방)하는 것이 아니라, 그 누구라도 들어갈 수 있는 비인칭적이고 동사적인 탈존을 현시(現示, *présentation*)한다. ‘그’는 작품이 전달하는 철학적·이념적 의미(기 의)에 선행하며 또한 그것을 초월한다. ‘그’는 작품의 의미들 배후에서 그것들을 가능하게 하는 조건으로서의 물질적 기표, 의미들이 구성되기 위해 돌아가야만 하는 ‘의미들의 열림 *ouverture des significations*’ 자체, 또는 ‘의미들의 의의 *sens des significations*’, 작품에 주어진 모든 의미의 최종 심급을 결정하는 개념 너머, 개념 이하의 감각적 의의 *sens sensible*이다. ‘그’는 의미들을 여는 최초의 의의이자 의미들 배후에 남아 있는 의의, 의미들이 환원되고 있는 최후의 의의이다.

블랑쇼에게 ‘그’는 작품을 통해-나와 타인 사이의, 보다 정확히 말해 작가와 독자 사이의-제3의 유형의 관계를 설정하는 타자, 즉 제3의 인물이며, 작품의 모든 단어가 수렴되고 있는 지점이다. 글쓰기의 궁극적인 과제는 ‘그’를 현시하는 데 있다. 글쓰기가 ‘그’를 현시할 때, 아무나 개입될 수 있는 비인칭적 탈존을 표현할 때, 글쓰기는 비인칭성을 향해 있다. 그러나 그 비인칭성에 감각적이거나 정서적인 계기들이 배제되어 있지 않다. 글쓰기가 향해 나아가는 비인칭성은 감정과 정념을 무시하는 객관적·과학적 지식이 갖는 특성인 중립성과 관계가 없다. ‘그’는 특정 개인의 자아가 아니다. ‘그’는 한 개인에게 고유한 자아의 통제를 벗어나는 비인칭적 탈존, 즉 자아의 항상성·동일성과 세계의 유의미성·친숙성을 박탈당해 유한성에 처한 자의 익명적 탈존이며, 작품이 표현하는 ‘그’는 정념의 에너지장처럼

다가온다. ‘그’ 가—가령 죽음에 접근하는 데 따라—한계에, 유한성에, 자아와 세계 바깥에 처한 익명의 인간의 탈존이라면, ‘그’ 는 작품에서 에너지장을 구성하는, 익명적 인간의 정념적 현시이다.

‘그’ 는 작품에 주어진 의미들 내에 있지 않으며, 또한 작품 내에 가시적으로 주어진 어떤 이미지들 중의 하나도 아니다. 다시 말해 ‘그’ 는 해석의 대상도 아니며 재현(모방)의 대상도 아니다. 그렇다고 의미들과 이미지들 너머에 있지도 않으며, 의미들과 이미지들 배후에 간접적으로, 보이지 않게 현시된다. ‘간접적으로, 보이지 않게,’ 왜냐하면 ‘그’ 는 작가가 조합해놓고 독자가 분석하는 단어들 내에 있지 않으며, 단어들 내에 드러나 있지 않은 쓰는 행위와 읽는 행위의 부딪힘을 통해, 즉 쓰는 자와 읽는 자 사이에서 이루어지는 “사이에서-말함 *entre-dire*” 을 통해 현전하기 때문이다. 블랑쇼가 카프카를 예로 들어 “ ‘나’ 에 ‘그’ 를 대치시킬 수 있었을 때부터 놀라움과 황홀한 희열과 함께 문학에 들어갔다” 고 말할 때, 또는 “문학은 해방을 가져다주는 능력으로, 모든 것을 자기 목에서 줄리는 것으로 느껴지게 하는 이 세계의 압력을 물리쳐주는 힘으로 알려지며, 문학은 ‘나’ 로부터 ‘그’ 로의 해방을 가져다주는 통로이다” 라고 쓸 때 그러한 바를 암시하고 있다. 문학작품은 근본적인 관점에서 본다면 작가의 자아나 작가에게 고유한 어떠한 속성도 표현하지 않으며, 작가뿐만 아니라 어느 누구라도 처할 수 있는 유한성(자아와 세계로부터의 추방)의 익명적·비인칭적 탈존의 움직임, 말하자면 작가 자신의 타자화의 양상을 표현한다. 또한 “작가와 독자는 작품 앞에서 작품 안에서 동등하며,” “독자는 언제나 철저하게 익명적이다.” 독서는 근본적으로 본다면 의미 해석의 행위도, 이미지 분석의 행위도 아니다. 독서는 작가를 따라야 할 1인칭의 모델로 설정해 찬미하는 데 있지 않으며, 단어들 배후에 주어진 어느 누구의 익명적 탈존을 알아듣는, 즉 독자 자신의 타자(또한 작가의 타자로서의 ‘그’)로 건너가는 행위이다. ‘그’ 는 세계-내-존재가 아니고, 자아의 비동일성의 경험과 세계로부터의

추방의 경험이라는 시련에 노출된 자이다. ‘그’는 이 세계에서 통용되는 도구성 또는 유용성의 진리에 만족하지 못할뿐더러 보다 정신적이고 초월적인 어떤 세계에서 근본적 진리를 소유하지도 못한 자, 바깥에 처한 자, 바깥으로 내몰린 자이다. “그는 처음부터 구원의 밖에 있었으며, 유배의 땅에, 자신의 집이 아니라 자신 바깥 자체에 있을 수밖에 없는 장소에, 절대적으로 내밀성이 없으며 존재자들이 부재하고 우리가 움켜쥐었다고 생각하는 모든 것이 빠져 달아나 버리는 지역에 속해 있다.” 글쓰기는 ‘그’를, 유한성의 극단에, 바깥의 시련에 처한 인간을 그린다. ‘그’는 작가와 독자가 공동으로 증거하는 익명적 탈존의 극단이며, 그러한 한에서 ‘그’는 단어들 내에 있지 않고, 작가와 독자의 소통 자체를 통해, 즉 양자 사이의 ‘사이에서-말함’을 통해 현시된다.

2) 언어에 나타나는 ‘그’

블랑쇼가 말하는 ‘그’는 메를로-퐁티의 언어에 대한 현상학적 성찰의 관점에서 조명될 수 있을 것이다. 메를로-퐁티가 본 대로, 언어가 개념적 진술과 의미의 구성 그리고 구성적 사유를 가능하게 하는 근거 이전에 감정적 가치를 갖는 실존적 몸짓이라면, 언어는 근본적으로 신체적 몸짓이자 신체의 음성적 표현이고, 탈존의 표현이기 때문이다. ‘그’는 그러한 언어의 속성이 문학작품에서 극한에서 실현된 결과로 나타난다. ‘그’는 글쓰기가 드러내는 타자, 제3의 인물(타자화된 ‘나’ 그리고 타자가 된 타인, “ ‘그’는 그 누구도 아닌 자가 된 나 자신이며, 타자가 된 타인이다.”)의 형상화이며, 작품에서 떠오르는 모든 기표 중의 기표로, 모든 기의(작품에 제시된 내용들·의미들)를 중성화 neutralisation시켜 그 자체 내에 환원시킬 때까지 스스로를 긍정하는 기표로 나타난다. 다시 말해 작품에 나타나는 ‘그’는 단순히 세계-내-존재로서 세계와 조화 속에서 마주하고 있는 자가 아니라 바깥에, 즉 “모든 세계의 타자”에 놓인 자이다. 메를로-퐁티는 예술(문학뿐

만 아니라 회화도)이 결코 일상적·평균적 세계를 모방하는 것이 아니며 “하나의 또 다른 세계”를 보여준다고 말하고 이어서 “어떻게 화가 또는 시인은 세계와의 만남과는 다른 것을 말하는가[화가나 시인이 어떻게 세계와의 만남 외에 다른 것을 다룰 수 있을까]”라고 물었다. 하지만 메를로-퐁티에게 예술이 “또 다른 세계”를 표현한다는 것은, 예술가 자신이 주관적으로 나아가 자의적으로 세계의 대상들을 왜곡해 자신의 고유한 주관성을 부각시킨다는 것을 의미하지 않는다. “대상들을 대체하는 것은 주체가 아니며 지각된 세계의 암시적인 논리이다.” 다시 말해 예술은 “또 다른 세계”를 보여줌으로써 인간 존재의 근본 조건인 나 바깥 ex에 섬 *sistere*, 나 바깥과의 관계 아래 있음, 즉 탈존 *ex-sistence*을 무시하고 관계 바깥의 어떤 주관성을 과장해 강조하는 것이 아니라, 여전히 세계와 인간의 관계 맺음을, 탈존을, 다만 일상적·획일적 탈존이 아닌, 보다 심화된 탈존을, 나 바깥의 공간과 맺는, 보다 깊이 있고 다양한 관계의 양상을 드러낸다. “「까마귀」를 그럴 때 반 고흐는 ‘보다 멀리 나가서’ 따라가야 할 어떤 현실성을 더 이상 가리키지 않고 시선과 시선이 요구하는 사물들과 만남이, 존재해야 하는 자와 존재하는 것의 만남이 다시 제대로 이루어지기 위해 해야만 하는 것을 가리킨다.”

블랑쇼에게 “하나의 또 다른 세계”가 아닌 “모든 세계의 타자”로서의 바깥은 문학의 기원이자 문학이 끊임없이 회귀하고 있는 장소이다. 그러나 ‘그’가 열려 있는 공간, “모든 세계의 타자”인 바깥은 문자 그대로 모든 세계가 지워진 진공의 공간, 거기서 아무것도 현상하지 않는 완전히 빈 공간이 아니다. 에마뉘엘 레비나스는 자신이 말하는 ‘있음 l’ *il y a*’이 블랑쇼에게서 바깥(또는 중성적인 것 *le neutre*)과 매우 유사하다고 지적한 바 있다. “거기에 내가 모리스 블랑쇼에게서 다시 발견하는 하나의 주제가 있다. 비록 그는 ‘있음’에 대해서가 아니라 ‘중성적인 것’과 ‘바깥’에 대해 말하고 있기는 하지만 말이다. 그는 존재의 ‘소요 *remue-ménage*’, 존

재의 ‘웅성거림 rumeur’, ‘중얼거림 murmure’ 에 대해 말한다. 어느 날 밤 한 호텔방에서 칸막이 뒤로 ‘그것이 소요를 일으키기를 멈추지 않는다.’ ‘우리는 옆에서 그들이 무엇을 하고 있는지 알 수 없다.’ 그것은 ‘있음’ 과 매우 가까운 것이다.” “모든 세계의 타자”, 즉 바깥은 가시적으로 세계 바깥이 결코 아니다. 정확히 말해 바깥은 가시적으로 본다면 일상적인 이 세계, 가령 호텔방이라는 공간, 또는 자동차와 사람의 물결로 가득 찬 도시 한복판일 수 있다. 바깥은 존재자가 부재하는 진공의 공간도 아니고, 존재자들에 대한 일상적·과학적 또는 철학적 이해가 단순히 부정되는 장소도 아니다(다만 존재자들에 대한 그러한 이해에 ‘괄호가 쳐진다’). 바깥은 한계·유한성의 경험(가령 죽음으로의 접근, 타인의 죽음, 정치적 소요의 체험, 병의 체험, 나아가 치명적인 사랑의 체험)으로 인해 존재자들에 대한 이해를 위해 선행되고 전제되어야 할 탈존(‘나’ 바깥과 관계 맺음의 사건) 그 자체가 불가능성에 다가가는 공간이다. 그러나 어떠한 경우라도 탈존 자체는, ‘바깥’ 에 ‘서는’ 움직임은 취소될 수 없다. 오히려 바깥의 경험에서 탈존은, 즉 바깥 dehors으로 향하는 움직임은 자아로부터 익명적 ‘그’ 로의 움직임, 즉 강한 탈중심화(탈주체화·타자화)의 움직임이다. 바깥의 경험은 존재자들에 대한 이해가 불가능해지는 경험이 아니라, 존재자들에 대한 이해에 앞서는 탈존 자체가 이해 불가능성(‘내’ 가 있음 자체의 이해 불가능성)에, 종지(終止)가 아닌 한계에 다가가는 경험이다. 메를로-퐁티가 예술이 이 일상적 세계를 단순히 모방(재현)하지 않고 “하나의 또 다른 세계” 를 그린다고 지적한 것이 옳다면, 이는 예술이 인간과 세계의 도구적이고 획일적인 관계보다 더 심화되고 다양한 관계를 표현한다는 의미에서 그렇다. 같은 맥락에서, 블랑쇼가 문학은 “모든 세계의 타자”, 바깥을 드러내고 바깥으로 열려 있는 ‘그’ 를 형상화한다고 말할 때, 그는 문학이 모든 관계로부터 단절된 어떤 고립된 주관성을 부각시켜 드러낸다는 것을 의미하지 않는다. 문학은 “모든 세계의 타자”, 바깥을 나타나게 한다. 이 말이

의미하는 바는 문학이 단순히 세계를, 세계와의 관계를 부정하는 것이 아니라 문학이, 인간과 세계가 맺는 독특한 관계를, 즉 세계와의 관계가 불가능해지는 한계시점에서의 관계를, 관계 맺음의 불가능성으로 인한 관계를—무화(無化)된 세계 또는 세계의 무(無)와의 관계를, 관계의 불가능성으로 인해 역설적으로 더 명백한 것(부재의 현전)이 되는 관계를—즉 유한성 내에서 세계의 한계와 마주하는 급진화된 탈존을 그린다는 것이다.

3) 바깥과 언어(언어의 이미지 또는 이미지적 언어)

지금까지 문제는 주로 ‘그’ (‘그 누구’ , 나와 타인 모두의 타자, 제3의 인물)가 어떻게 작품에서 글쓰기를 통해 현시될 수 있는가를 밝히는 데 있었다. 그러나 블랑쇼의 문학에 대한 성찰에서뿐만 아니라 그의 사상 전체에서 기본을 이루는 물음은 바깥에 대한 물음이다. 바깥이 문학의 기원이고 문학이 끊임없이 회귀하는 곳이라면, 어떻게 작품은 바깥을 말할 수 있는가? 그 이전에, 작품이 바깥을 말한다는 것은 무엇인가? 또한 작품이 바깥을 말한다는 것과 ‘그’ 를 현시한다는 것은 어떠한 맥락에서 동근원적인가? 이러한 물음에 대해 몇 가지 주제(본질적 언어·이미지·중성적인 것)를 살펴보자.

바깥은 작품에서 언어가 향해 나아가고 있는 장소이며 작품이 향해 있는 ‘작품 바깥’ (작품에 주어져 있는 단어들·이미지들·의미들 바깥)이다. 블랑쇼는 작품과 작품의 언어, 나아가 문학에 개입하고 있는 그러한 바깥을 ‘중심점’ 이라고 부른다. “말라르메가 항상 되돌아오고 있는 중심점이란 이런 것이다. 문학이라는 경험이 우리로 하여금 직면하게 하는 위험의 내밀성에 다가가듯 그는 항상 이 중심점으로 되돌아왔던 것이다. 이 지점은 바로 언어의 성취가 언어의 소멸과 일치하는 곳, 모든 것이 말하여지고(그가 ‘아무것도 말하여지지 않고는 남아 있을 수 없다’ 라고 말하듯) 모든 것이 말인 곳, 그러나 말이 사라져간 것의 외현(外現, apparence)일 뿐인 곳, 즉 말이 이미지적인 것 l’ imaginaire, 그치지 않는 것 l’ incessant, 끝날 수 없는

것 l' interminable이 되는 곳이다.”

어떻게 바깥이 언어 내로 들어올 수 있는가? 이러한 물음이 제기될 수 있는데, 왜냐하면 바깥, 즉 문학의 중심점은 모든 중심의 부재를 통해서만 중심점일 수 있기에 언어를 통해 지정되고 확인·결정될 수 없기 때문이다. 바깥은 한 작품에서 중심이 된다고 여겨질 수 없는 말들 내에 포섭될 수 없다. 그렇다고 바깥이 작품에서 언어의 구성적 내용(대상들을 표상·재현하고 그것들에 의미를 부여하는 작용)과 무관하게 드러나는 것도 아니다. 바깥은 언어의 구성적 작용 한가운데서 빈 중심을 가리킨다. 따라서 물음은 보다 명확하게 이렇게 주어질 수 있다. 어떻게 언어는 바깥을, 이 포착될 수 없는 것, 언어(사물들을 표상하고 사물들의 의미를 지정하는 기호들 전체, 따라서 문학이 사용하지 않을 수 없는 기호들 전체)의 한계에 놓여 있는 것을 표현할 수 있는가?

따라서 언어는 구성적 작용을 거치지 않고, 언어를 매개로 삼지 않고서는, 직접적으로 바깥에 도달할 수 없다. 바깥이 언어의 한계에 놓여 있다는 것은 바깥이 언어와 단절되어 있다는 것을 의미하지는 않는다. 언어가 어떤 초과의 움직임 가운데 말해질 때, 바깥은 언어의 여백에 나타난다. 바깥은 언어 바깥의 어떤 '형이상학적' 실체가 아니며, 언어가 표상해내고 의미를 지정할 수 있는 하나의 사물도 아니다—바깥은 언어의 구성적 작용을 통해 동일화될 수 있는 '어떤 것' 이 아니다. 바깥은 언어의 구성적 작용을 거쳐 가지지만 그 한계에서, 언어의 어떤 초과의 움직임에서, 즉 언어가 다만 고정된 사물(명사로 가리킬 수 있는 사물)을 재현·표상하는 작용을 넘어서서 사물의 주어짐 자체(사물의 역동성·동사성 자체)를 그리는 움직임(“자기 파괴 행위 acte d' autodestruction”)에서 드러난다. 그러한 움직임(“자기 파괴 행위”)은 일반적인 언어의 구성적 작용의 반대, 말하자면 역(逆)언어작용이다. “그러나 단어들은 사물들의 부재 한가운데서 사물들을 '서게' 하는 힘을 가지고 있으며, 사물들의 부재를 주관하고 있기에 그 부재 한가운데서

마찬가지로 스스로 사라져갈 힘이 있다. 단어들이 실현하는 그 모든 것, 단어들이 사물들의 부재 가운데 스스로 폐기되면서 선언하는 모든 것, 단어들이 사물들의 부재 가운데 끊임없이 스스로 파괴되면서(자기 파괴 행위) 영원히 이루어내는 그 모든 것 한가운데서 단어들은 놀랍게도 스스로 부재가 된다.”

인간과 사물들을 매개하는 언어를, 언어학에서 많은 경우 그렇게 하듯이, 구성적 작용(언어가 갖는 표상과 의미의 구성작용)을 통해서만 이해하는 데 한계가 있다. 왜냐하면 오직 구성적 작용을 기준으로 해서만 이루어지는 언어에 대한 이해는 인간이 주체로 서서 사물들과 맺는 능동적 관계만을 전제로 하기 때문이다. 다시 말해 그러한 언어에 대한 이해는 인간이 능동적으로 언어를 수단으로 사물들을 하나의 표상 아래 일반화·단일화하고(예를 들어 서로 다른 살아 있는 ‘개들’ 모두들 ‘개’ 라는 이름 아래 하나로 묶고) 사물들을 그 일반적 속성을 규정해 동일화(의미 부여에 따른 동일화)하는 데 따라 성립되는 주체·대상의 일방적인 관계만을 가정하기 때문이다. 반면 블랑쇼가 말하는 단어들의 “자기 파괴 행위” 는 단어들이 따라가고 있는 언어의 구성적 작용이 한계에 이르렀을 때, 즉 언어의 구성적 작용이 이루어지는 말하는 인간(주체)과 사물들(대상들)의 주객관계가 역전되었을 때 실현된다.

“자기 파괴 행위” 는 단어들이 언어의 구성적 작용을 통해 발설되는 데 따라 이르게 되는 역전된 주객관계를, 즉 오히려 사물들이 말하는 인간을 ‘보고’ 주관하는 역전된 관계를 전제로 한다. “자기 파괴 행위” 가운데 ‘나’ 는 단어들을 통해 사물들을 보는 것이 아니라 사물들에 의해 ‘보여진다’ . 즉 그 가운데 단어들은 ‘나’ 를 보는 사물들의 시선이 된다. “(……) 단어들은 그의 눈 아래에서 변형되고 시선들이, 매혹적으로 이끄는 텅 빈 빛이 되기 위해 기호들이기를 그만둔다. 단어들은 더 이상 단어들이 아니라 단어들의 존재이다.”

언어를 구성적 작용의 지평에서만 이해하는 데는 한계가 있으며, 문학작품

이 문제가 될 경우에는 말할 것도 없다. 왜냐하면 언어는 인간이 주체로서 사물들을 이해·포착해 사유화·대상화하기 위해 의존하는 도구이기 이전에, 인간과 사물들, 인간과 (사물들의) 공간 사이에 관계를 놓으며, 그 관계를 표현하기 때문이다. 그 관계를 주재하고 표현하는 언어는 단순히 사물들을 표상(재현·모방)하고 의미를 지정하는 기호들의 집합이 아니라, 사물들이 놓여 있는 공간과 인간 사이를 오고가는 초과의 움직임이고 그 사이의 관계를 주관하는 힘[動力]이다. 그 언어의 초과의 움직임과 힘을 문학이 표현한다. 문학에서 언어는 고정된(명사적인) 사물들을 재현하는 것이 아니라 궁극적으로 사물들의 주어짐 자체, 사물들의 주어짐이라는 역동적·동사적 사건 자체, 즉 ‘존재’를 표현한다. 그때 언어의 구성적 작용은 한계에 이르고, 그에 따라 단어들의 “자기 파괴 행위”가 이루어지며(이때 단어들은 단순히 기호들의 집합이 아니다), 단어들은 나로 하여금 사물들을 볼 수 있게 하는 도구가 아니라 사물들로 하여금 나를 보게 하는 시선이 된다. 이때 언어는 인간과 사물들 사이의 주객관계를 역전시키고, 아무것도 표상(재현)하지 않고 의미하지 않는 “시선”, “텅 빈 빛”이 되며, 그에 따라 언어에 실려 오는 사물들은 주체의 위치에서 인간을 압도하는—매혹시키는—텅 빈 이미지가 된다. “글을 쓴다는 것, 그것은 매혹 가운데 언어를 준비하는 것이며, 언어에 의해, 언어 내에서 절대적 공간과의 접촉 가운데 머무르는 것이다. 그곳에서 사물은 이미지가 되고 이미지는 하나의 형상을 암시하지만, 나아가 형상 없는 것을 암시하게 되며, 그곳에서 이미지는 부재 위에 그려진 형태이지만, 나아가 이 부재의 형태 없는 현전이, 즉 더 이상 세계가 없을 때에, 아직 세계가 있지 않을 때에 있는 그것으로서의 불가해하고 텅 빈 열림이 되는 것이다.”

작품에서 단어들의 “자기 파괴 행위”가 이루어질 때, 작품에서 형상화된 이미지는 세계 내에서 고정된—의미가 확정된—, 고정될 수 있는 사물을 표상하지 않는다. 그때 이미지는 정확히 말해 사물의 이미지가 아니라, 사물의

동사적 주어짐·나타남의 이미지, 즉 사물의 현전(존재)의 이미지, 또는 사물의 세계 내에서 고정된 형상(표상)을 압도해 무화시키는 형상 없는 것(바깥)의 이미지이다. 이미지는 형상 없는 것, “부재의 형태 없는 현전”, 즉 바깥의 상징이다. 작품에서 언어는 그 자체 내에서 언어의 구성적 작용에 따라 세계 내에 부여된 사물의 형상을 초과하고 무화시키는 바깥(사물의 동사적 주어짐 자체, 사물의 열림·현전 자체)의 이미지가 된다. 그러한 작품을 통한 언어의 경험은 우리가 실제로 현실에서 하나의 사물을 뚫어지게 응시할 때 발생하는 경험과 유사하다. 어떤 사람의 얼굴이나 어느 벽 한 구석을 뚫어지게 바라볼 때, 어느 순간 사물은 내가 일상적으로 세계 내에서 이해하고 받아들였던, 나의 시선에 종속된 존재로 남아 있기를 거부한다. 하나의 사물이 나의 지속적이고 능동적인 시선을 무력화시키고 오히려 나를 바라보는 주체적 시선으로 변하는—일상의 주객관계가 역전되는—순간이, 말하자면 사물이 거부할 수 없는 절대적 현전으로 나타나는, “사물이 이미지 속으로 무너져 내리는” 순간이 있다. 그 순간에 사물을 삼키는 이미지의 현전을 통해 바깥이 드러난다. 그러나 그러한 이미지는 결코 가시적인 사물을 완전히 말소하는 것이 아니라 반대로 가시적인 사물을 더할 나위 없이 가시적인 것·선명한 것·강렬한 것으로 전환시키며, 따라서 그러한 이미지 가운데 나타나는 바깥은 보이는 세계에 대한 단순한 부정도 아니고, 어떤 초월적이고 형이상학적인 비가시적인 것도 아니다. 바깥은 보이는 일상의 세계가 일종의 위상 격차와 함께 전환되어 이르게 된 절대적으로 물질적인 요소의 공간 *espace élémentaire*이다. 바깥, “모든 세계에 대한 타자”는 세계에 대한 단순한 부정이 아니라 세계가 한계에서 전환되어 드러나는 공간이다. 바깥이 무화된 세계, 또는 세계의 무라면, 바깥이 세계에 대한 단순한 부정이라는 의미에서가 아니라, 바깥은 인간 정신이 의미화를 통해 포섭할 수 없는 완전히 물질적인 것(이미지적인 것), 인간 정신이 긍정도 부정도 할 수 없는 ‘중성적인 것’이라는 의미에서 그렇다.

미술에서 흔히 블랑쇼와 가깝다고 여겨지는 알베르토 자코메티가 찾았던 순간이 바로 “사물이 이미지 속으로 무너져 내리는” 순간, 사물을 응시하는 시선이 한계에 이르러 무력화되고 역으로 사물이 보는 자를 바라보게 되는 순간이 있다. 또한 자코메티 작품의 감상자로서 블랑쇼가 궁극적으로 보게 된 것은 하나의 사물이 아니라 그러한 순간이다. “우리가 자코메티의 조각들을 바라볼 때, 그것들은 외현(外現)의 변이에도, 시각적 관점의 움직임에도 예속되지 않는 지점이 있다. 우리는 그것들을 절대적으로 보는 것이다. 그것들은 환원되지 않고 환원에서 벗어나 환원 불가능한 것이 되고, 공간을 어떻게든 할 수 없고 살아 있지 않은 깊이로, 이미지의 깊이로 대치하는 힘에 의해 공간에서 공간의 주인이 된다.” 제임스 로드라는 모델을 앞에 두고 자코메티가 초상화를 그렸을 때 찾았던 것 또한 사물이 보는 자를 보는 시선-이미지가 되는 지점-순간이었다. 따라서 그러한 지점-순간을 찾는 자코메티에게 작품이란 결코 예술가의 어떤 감정이나 주관성에 대한 표현이 될 수 없었고 그의 작업이란 “아무리 들여다보아도 가끔밖에는 모습을 드러내지 않는 리얼리티를 시각적으로 표현해내기 위해 지치지 않고 벌이는 끝없는 분투”였다. 예술은 허구이지만 한 번도 허구 그 자체에 만족했던 적이 없고, 일상적 세계를 바탕으로 만들어진 사물의 표상보다도 더 큰 실재성(리얼리티)을 담고 있는 이미지를 창조하려는 탐색이었다. 자코메티의 작품은 자신의 주관성의 표현이 아니라, 사물을 응시하는 보는 자의 시선과 보는 자를 다시 응시하는 사물의 시선의 만남·접촉을 통해, 간단히 말해 관계 맺음을 통해 이루어진 것이다. 그가 찾았던 실재성은 사물의 측면에도, 보는 자의 내면에도 있지 않으며, 바로 그 관계 맺음의 사건 가운데 있다. 그가 추구했던 실재성은 보이는 사물 내에 있다고 여겨지는 어떤 실체-만일 그러한 실체가 있을 수 있다면-에 근거를 두고 있지도 않고, 자유롭게 사물을 재구성할 수 있다고 여겨지는 상상력에 의해서도 보장되지 않는다. 자코메티는 작품을 만들어내기 위해 사물 그 자체에 속해 있다고 여겨지는 어떤 원형적 형

상이나 객관적인 가시적인 것 일반이 있다고 믿지 않았을 뿐만 아니라, 자신의 주관적·심리적 상상력에 의존하지도 않았다. 그의 작업은 가시적인 것에 대한 모방과 무관하지 않지만—즉 그가 그리고 조각하는 것은 어쨌든 신체이지만—궁극적으로 본다면 가시적인 것으로부터 돌아서서 모방을 거부하려는 움직임이며 가시적인 것을 무화시키려는 시도였다. “내가 지금 하는 일은 걷어내는 일입니다. 원상태로 돌려놓으면서 만들어가는 거예요. 모든 게 한번 더 사라지게 되겠지요. 모든 것을 없어지게 하는 결정적인 붓질을 해야만 되는 거지요.”

사물에 대한 모방을 넘어서 있으며 작가의 자아가 상상력을 통해 투영되어 있지도 않은 자코메티의 작품, 그것을 불량쇼는 사물을 대치하는 이미지 또는 사물을 무화시키는 이미지라고 본다. 그것은 사물을 지우는 이미지이며, 사물이 놓여 있는 공간을 이미지적인 것으로 만들어 공간의 주인이 된다. 문학작품은 선과 색, 조형적·회화적 형상이 아니라 언어가 그러한 이미지로 변할 때 생성된다. 문학작품에서 언어는 구성적 작용(표상과 의미 구성작용)에 따라 사물을 모방(재현)하지 않는 것은 아니지만, 모방을 가능하게 하는 주객관계를 역전시키고, 한순간 사물이 ‘나’를 보는, 그러나 보이지는 않는 시선으로 변한다. 거기서 언어는 미술에서 선이나 색과 마찬가지로 가시적인 사물을 모방하지 않는 것은 아니지만, 모방을 넘어서 보는 자를 보는 시선이 되고, 사물의 형상이 아니라 사물의 다가옴 자체를—사물과의 관계 맺음 자체를—표현하는 이미지가 된다. 자코메티의 작품이 “모든 것을 없어지게 하는 결정적인 붓질”을 통해 이루어진다면, 문학작품은 사물을 이미지 속으로 사라지게 하는 글쓰기를 통해 이루어진다. 이 경우 언어는 사물들의 형상화를 초과해—모방을 초과해—사물들의 나타남 자체를 상징하는—즉 사물들을 사라지게 하는—“자기 파괴 행위”에 들어간다. 거기서 언어는 단순히 은유나 직유 같은 수사를 통해 사물들의 이미지들을 만들어내는 것에 그치지 않고 사물들로 하여금 ‘나’ (작가 또는 독자)를 보게 하는 이미지 자

체, 주객관계의 역전으로서의 관계 맺음의 사건(존재)-바깥의 힘-을 상징하는 이미지 자체가 된다. 블랑쇼는 그러한 언어를 이미지를 만들어내는, 사물들을 형상화하는 언어가 아닌 “언어의 이미지 image de langage” 또는 “이미지적인 언어 langage imaginaire” 라고 부른다.

4) 문학적 언어-말라르메로부터

블랑쇼에게 문학적 언어는 단순히 사물들을 비유와 수사에 따라 시적으로 표현하는 언어가 아니라-보다 정확히 말해 시적 표현이 있거나 없거나에 상관없이-사물들과 주객관계 바깥에서 관계를 맺는 사건을, 바깥의 힘을 이미지로 드러내는 언어이다. 그러한 언어를 블랑쇼는 말라르메를 참조해 일반의 언어 langage ordinaire와의 대비 아래 ‘본질적 언어 langage essentiel’ 라고 부른다. 일반의 언어는 사물들을 이해하고 관리하려는 인간의 욕구를 만족시키기 위해 사용되고 사라지는 언어이다. 일반의 언어는 언어의 구성적 작용에 따라 이름을 붙여 사물들을 일반화하고 표상 가능한 것이 되게 하며, 나아가 사물들을 정의하고 그에 따라 인간의 필요에, 도구적 관심에 부응하는 것들로 만든다. 본질적 언어는 일반의 언어가 들어가 있는 문법 체계에 귀속되어 있고, 일반의 언어에 포함되는 단어들을 사용하며, 일반의 언어와 마찬가지로 주술 구조에 따라 구성되어 있다는 점에서 일반의 언어와 가시적으로 구별되지 않는다. 그러나 블랑쇼는 다음 두 가지 관점에서 말라르메로 거슬러 올라가 본질적 언어를 일반의 언어와 구별되고 있다.

① 본질적 언어는 추상적·총체적(철학적) 사유에 개입하며, 그에 따라 이상적(理想的)이고 정신적인 의미를 표현한다. 본질적 언어는 우리를 도구성의 세계로부터 보다 전체적인 관점으로, 다시 말해 사용가능성에 따른 사물들에 대한 이해가 부정되고 사물들이 본질적이고 근원적으로 포착되는 높이로 우리를 끌어올린다. “말라르메가 본질적 언어에 대해 말할 때, 때때로

그는 그것을 단지 관습적인 것에 불과한, 직접적인 것에 대한 환상과 확신을 주는 일반의 언어에만 대립시킨다. 따라서 그는 문학의 관점에 서서 사유의 말을, 즉 존재하지 않고 존재와 분리되려는 결단, 또는 이 분리를 실현시키면서 세계를 만들려는 결단을 단정적으로 보여주는 침묵의 움직임, 의미 자체의 작용이자 의미 자체의 말인 침묵을 다시 붙잡는다.” 본질적 언어는 사유와 결별하지 않는다. 그 언어는 총체적인 의미(가령 인간의 의미, 존재의 의미)를 제시하면서 사물들을 전체적인 관점에서 파악하게 한다. 그 언어는 도구성의 세계로부터 이상적인 세계로, 사물들이 인간 존재의 궁극적 의미에 대해 말을 하는 근본적인 세계로 건너갈 수 있게 하는 길이다. 본질적 언어가 주어지는 높이에서 우리는 물론 도구성의 세계를 떠나게 되지만, “세계를 만들려는 결단”을 통해 존재할 수 있고 거주할 수 있는 보다 정신적인 세계를 추구하게 된다.

그러나 사유를 위해 ‘쓰이는’ 한, 본질적 언어는 아직 언어적 자율성에 이르지 못하고 있다고 볼 수 있다. 의미를 나타내는 데 쓰이는 한, 본질적 언어는 인간을 보는 바깥의 존재의 시선이 되지 못하고 여전히 인간이 사물들을 관리하고 세계를 구축하는 데 필요한—인간으로 하여금 사물들을 보게 하는—도구로 남게 된다. 다시 말해 의미 구성에 개입하는 한, 본질적 언어는 사물들을 지우고—사물들에 대한 인간의 지배력을 무력화시키고—동시에 사물들의 주어짐이라는 사건 자체, 순수한 관계 자체를 상징하는 자율적 이미지·기표가 되지 못하고 여전히 기표와 기의의 종합의 형태에 속해 있게 된다. 본질적 언어는 도구성에 기초한 인간과 사물들 사이의 주객관계를 부정하고 인간으로 하여금 보다 정신적인 세계를 구성할 수 있게 하지만, 그러한 세계의 구성은 여전히 인간이 사물들을 규제하는 주객관계 위에서만 가능하다. 그러한 주객관계의 역전은 사물들에 대한 인간 지배의 무력화, 즉 중성화 neutralisation를 통해 이루어지며, 그것은 곧 다시 살펴보겠지만, 중성적인 것의 말 parole du neutre로 생성하는 본질적 언어에 의해 추진된다.

그러나 블랑쇼가 명확히 하고 있는 것처럼 “모든 언어는 (오늘날 우리가 정식화하고 있듯이) 기표와 기의에 의해, 양자의 관계에 의해 구성되며”, 그러한 사실은 본질적 언어의 경우도 마찬가지이다. 말하자면 본질적 언어가 기표와 기의 결합으로서 하나의 언어인 한, 그것은 사유를 표현하고 사유의 내용을 구성한다. 다만 사유와 결합된 본질적인 언어는—본질적인 언어가 설사 사유와 결합되었다 하더라도—작품 내 효과의 측면에서 볼 때 모든 의미를 다시 미결정 상태로 되돌리는 중성적인 언어로 생성될 수 있을 뿐이다.

② “시적인 말은 다만 일반적 언어에만 대립되는 것이 아니라 또한 마찬가지로 사유의 언어에 대립된다.” 다른 한편 본질적 언어는 일반의 언어와 반대되는 지점을 향해 나아갈 뿐만 아니라, 정신적·이상적 세계를 구축하는 사유의 언어를 넘어서 그 자체로 자율성을 가진, 즉 사물들과 세계가 아닌 존재의 사건을 표현하는 언어로 전환된다. 이 경우 본질적 언어는 모든 의미의 결정으로부터 벗어나 순수한 기표로 변형된다. 그러나 그러한 사실은 의미가 완전히 배제된, 언제나 의미의 공백 상태에 있는 문학작품이 있을 수 있다는 것을 의미하지 않는다. 모든 문학작품은 언어인 한에서 기표들과 기의들의 결합체일 수밖에 없으며 무엇인가를 의미하지 않을 수 없다. 본질적 언어 역시 기표들과 기의들의 하나의 종합으로서, 이 세계(일상적 세계·도구성의 세계)에 주어진 의미들을 부정(否定, *négation*)하고 또 다른 세계에서 근본적 의미들을 나타내는 언어이다. 그러나 그러한 본질적 언어는 글쓰기와 글 읽기의 행위에서 나타나는 효과의 측면에서 보면 모든 의미들을 초과해 중성화시키는 기표로 전환되어 문학작품이 모든 기의로부터 무한히 멀어져가는 지점을 향해 나아간다. 본질적 언어는 형태상으로 보면 기표와 기의의 결합으로서 어떤 의미를 지정하는 부정의 언어이지만, 다른 한편 글쓰기와 글 읽기라는 행위가 가져오는 효과의 측면에서 보면 궁극적으로 모든 의미에 괄호를 치면서 모든 의미 규정으로부터 끊임없이 벗어나는 중성적인 것의 언어가 된다. “특별히 이렇게 말해야만 한다. 이 언어에서 기표와 기

의 사이의, 또는 우리가 부당하게 형식이라 부르는 것과 내용이라 부르는 것 사이의 관계는 무한해지게 된다.”

여기서 문제가 되는 것은 글쓰기와 글 읽기라는 행위 가운데, 또는 글쓰기라는 행위의 만남·부딪힘 가운데 실현되는 언어의 시적 효과이다. 모든 의미 규정으로부터 멀어져 가는 무한성의 기표를 증명하는, 언어의 궁극적 자율성을 반증하는 그러한 시적 효과에 대해 말라르메는 ‘꽃 fleur’이라는 단어를 예로 들어 간결하게 말했다. “말의 놀이에 의해 하나의 자연적 사실을 떨림 속에서 거의 사라지게 하는 이 경이로운 전이는 무슨 소용이 있을 것인가. 그 전이로부터 유사하고 구체적인 것을 불러일으키는 환기에 개의치 않고 순수 개념이 산출되지 않는다면. / 나는 꽃이라고 말한다. 그러면 내 목소리가 어떠한 윤곽도 펼쳐내 버리는 망각 바깥에서, 알려진 모든 꽃들과 다른 것이, 모든 꽃다발의 부재인 그윽한 관념 idée 자체가 음악적으로 떠오른다.” ‘꽃’이라는 단어는 하나의 관념, 꽃의 관념을 불러 세운다. 그러나 여기서 꽃의 관념은 의식에 다시 나타난 꽃의 재현이 아니다. 그것은 구체적인 보이는 꽃들을 환기시키지 않으며, 꽃 일반에 대해 다시 사유할 수 있기 위해—이해할 수 있게, 의미를 부여할 수 있게 하기 위해—요구되는 의식의 일반적 표상이 아니다. 꽃의 관념은 꽃 일반을 대신하지 않으며, 오히려 “알려진 모든 꽃과는 다른 것” 이고, 모든 꽃의 “부재”로서의 꽃의 주어짐(존재) 자체이다. 다시 말해 그것은 꽃들을 지칭하고, 그에 따라 꽃들을 유사하게 재현(모방)하는 표상이 아니라, 오히려 모든 꽃들을 “떨림 속에서 거의 사라지게” 하는 꽃 자체의 역동적·동사적 현시이다. 말라르메가 ‘관념’이라는 말을 빌려 보여주하고자 하는 것은, 하나의 단어가 쓰이는 맥락에 따라 지칭된 사물에 대한 재현을 초과하는(그 초과를 말라르메는 “모든 꽃의 부재” 라고 말한다), 존재의 현시에까지 이를 수 있다는 것이다.

말라르메가 꽃의 관념을 들어 밝혀낸 언어의 시적 효과를, 즉 기표와 기의의 종합을 넘어서서 어떤 사물에 대한 재현을 초과하는 동시에 의미 규정을

비켜 가면서 무한성의 기표로서 존재를 현시하는 언어의 움직임은 블랑쇼는 이렇게 다시 확인하고 있다. “이 두 가지 표현 방식에 대해 생각해보자. ‘하늘은 푸르다.’ ‘하늘은 푸른가? 그래.’ 이 두 표현을 구분 짓는 것을 알아차리기 위해 대단한 식자(識者)가 될 필요는 없다. 여기서 ‘그래’는 결코 단순히 맛있는 긍정을 기정사실화하고 있지 않다. 말하자면 하늘의 푸르름은 의문문에서 공허에 자리를 내어준다. 하지만 푸르름은 사라지지 않고 오히려 반대로 그 존재 너머에서 그 자체로 가능성에 이르기까지 극적으로 강렬해지며, 동시에 푸르름은 한 번도 그렇게 될 수 없었던, 분명 보다 푸르른 새로운 공간의 강렬함 가운데, 하늘과의 보다 내밀한 관계 가운데 순간—모든 것이 걸려 있는 물음의 순간—, 펼쳐진다.”

“하늘은 푸르다.” “하늘은 푸른가? 그래.” 이 두 문장 사이에서 문제가 되는 것은 다만 하나의 사물(하늘)과 그 상태(푸르름)에 대한 확인만이 아니다. 거기에서는 “공허”가, 긍정도 부정도 될 수 없는 강렬한 미결정적인 것·중성적인 것이, 존재를 결정하는 대답에 따라 사라져버릴 수 없는 것(바깥, 존재의 바깥 또는 바깥의 존재)이 두 문장 사이에서 스스로를 긍정하면서 주어진 단어들로 재현할 수 없는 초과(의)의 푸르름으로 나타난다. 하나의 표현이 한 번은 평서문으로, 다음에는 의문문으로 반복되면서 사물의 존재는 “그래”라는 대답과 함께 결정되는 것처럼 보이지만, 사실 그 “존재는 선회 가운데 존재의 불안정성으로 나타난다.” 한 문장이 반복되는 가운데 언어는 다만 사물을 표상하고 사물의 양태를 지정해 우리에게 친숙한 것·이해 가능한 것으로 전환시키는 의미 부여 작용에 머무르지 않고 존재를, 바깥의 존재를, 사물의 강렬한 현전(부재의 현전, 현전의 부재가 두 문장 사이에서 가장 강렬한 하늘의 푸르름이 나타난다)을, 말하자면 사물이 아니라, 사물이 나타나 주어지고 있는 사건의 ‘시간(순간)’을 표현한다. 궁극적으로 본질적 언어는 표상에 고정될 수 있는 사물을 모방하는 것이 아니라 “존재의 불안정”을, 부재로 즉시 전환되는 존재의 현전을—현전으로 즉시 전환되는 존

재의 부재를, 바깥을-, 달리 말해 극적인 유한성의 시간을, 불규칙적이고 단속적인 시간성 내에서 생성하고 회귀하는 시간을 모방한다. 글 쓰는 자는 작품을 위해 존재의 현전/부재를 찾아 나아가며, 그러한 사실은 그가 단속적으로 드러나는 강렬한 시간을 언어에 각인시키려 하는 것과 같다(그러한 시간을, 즉 붙잡을 수 없는 것을 붙잡으려는 데 글쓰기의 모순과 불가능성이 있다), “하늘이 푸르다.” “하늘은 푸른가? 그래.” 이러한 단순한 문장에서 다만 푸른 하늘이 우리 눈앞에 떠오를 뿐만 아니라, 더 나아가 단어들 사이에서, 단어들을 넘어서 사물이 나타나고 있는 사건을, 또는 사물과 맺는 순수한 관계를, 보이지 않는 존재를 감지할 수 있게 해주는 ‘기표들 중의 기표’ (블랑쇼가 앞에서 “언어의 이미지” “이미지적 언어” 라고 부른 것, 그는 그것을 이어서 “바깥의 의의 sens du dehors” 라고 부르게 될 것이다)가 출몰한다. 문학의 과제는 현실을 모방하는 것도, 어떤 철학적 사상을 전달하는 것도 아니고, 궁극적으로 이 ‘기표들 중의 기표’가 솟아오르게 하는 일이며, 그에 따라 보이지 않는 것·현전하는 것으로 드러내는 일이다(현실에 대한 모방이 아닌 초모방 hyper-mimesis, 즉 공간적 사물에 대한 모방이 아닌 시간에 대한 모방 또는 시간의 시간성의 현시).

5) 음악으로서의 언어

언어는 사물(존재자)과 다른 존재를 표현한다. 언어와 문학의 문제와 관련해 블랑쇼가 다른 누구보다도 말라르메를 이어가고 있다는 것은 분명한 사실이며, 덧붙여 우리는 블랑쇼의 언어와 문학에 대한 성찰의 핵심이 말라르메를 하이데거적으로 해석하는 데 있다고 말할 수 있다. 하이데거와 마찬가지로 블랑쇼가 문학에서의 언어의 과제가, 일상적으로 또는 구축된 여러 지식의 체계들을 따라서 ‘인간적’으로 이해된 사물들 배후에서 모든 것을 떠받치고 있는 보이지 않는 존재를 표현하는 데 있다고 본 것은 사실이다. 그러나 하이데거의 경우 언어가 사물들과 이 세계를 떠나 중심 없는 중심인 존재

를 향해 있다고 보았다면, 그 이유는 언어가 보다 본질적인 세계가 열리게 하고 사물들을 보다 근원적인 관점에서 비추는 ‘존재의 빛’을 드러낸다고 생각했기 때문이다. 하이데거는 블랑쇼와는 달리 언어가 세계 바깥에서 전개되는 사물들과의 ‘순수한’ 관계를, 사물들이 부재에 이르기까지 긍정되는 관계를 표현한다기보다는, 보다 본래적인 세계에서 사물들을 사물들로서 드러내는 것으로 본다. 따라서 하이데거는 훔덜린의 「언어 Wort」를 분석한 같은 제목의 글에서, “언어가 스러지는 곳에 사물은 있지 않으리라 Kein ding sei wo das wort gebricht”는 시인의 말을 반복하면서, 사물을 사물로서 현전하게 하는 언어의 힘을 강조한다. “풍부하다는 것은 주고 수여하는 데 있어서, 이를 수 있는 데 있어서, 얻을 수 있는 데—도달할 수 있는 데 있어서 힘이 있다는 것을 말한다. 이것이 언어의 본질적인 풍부함이며 언어는 말함 가운데, 즉 보여줌 가운데 빛나는 사물로서의 사물을 가리킨다.” 하이데거는 여기서 분명 사물을 나타나게 하고 보이게 하는 존재를 드러내는 “언어의 숨어 있는 (동사적) 본질 verborgene Wesen (verbal) des Wortes”을 강조하고 있다. 그러나 하이데거에게 언어는 언제나 세계와의 관련 속에서 사물들과 결합되는 존재를, 사물들을 새롭게 근본적으로 이해하고 사유할 수 있게 하는 조건으로서의 존재를 드러낸다고 여겨진다. 언어가 존재를 나타나게 한다면, 그 결과 인간에게 주어지는 과제는 언어를 통해 세계 내에서 사물들의 본질적인 의미들을 밝히는 것, 즉 사물들에 대해 본래적인 관점에서 사유하는 것이다. “우리는 시(詩)를 들으면서 시 이후에 사유한다. 그러한 방식 가운데 시작(詩作)과 사유가 있다.”

시에 주어진 언어는 사유와 연결되어야 하며 시작과 사유는 동근원적이다. 따라서 하이데거의 경우, 철학에 주어진 과제가 존재의 의미와 사물들의 숨겨진 의미를 밝히고 세계 내에서 인간의 본래적 거주방식을 규명하는 데 있다면, 문학 역시 같은 과제와 마주하고 있는 것으로 간주된다. 결국 그가 문학의 언어의 문제와 관련해 주목하고 있는 것은 사유로부터 끊임없이 벗어나

는 언어의 시적 움직임(사물들 그리고 사물들이 놓여 있는 공간과 인간 사이를 오가는 초과의 움직임)이 아니라, 어떤 해석학적 높이에서 언어를 매개로 이루어지는 존재·사물들·인간에 대한 사유가능성, 의미 구축의 가능성이다. 그러한 사실은 윌덜린의 시를 논하는 이 텍스트 「언어」에서도 마찬가지로이지만, 더 나아가 하이데거 후기 철학 전체에서 단어 분석과 어원 분석이 중요한 방법으로 나타난다는 맥락에서 설명된다. 하이데거의 단어 분석과 어원 분석이 하나의 단어가 정의될 수 있는 여러 의미를 다각도에서 찾는 작업이고, 역사의 층위 속에서 담고 있는 의미들을 탐사하는 작업이며, 보다 오래된 의미를 찾아 사물의 존재를 규정하는 작업이라면, 그것은 ‘언어의 지배’를 통해 사물에 대한 ‘사유의 지배’를 정당화하는 방법이다. 하이데거의 문학의 언어에 대한 이해는 그러한 방법에 따라 이루어지고 있다. 하지만 해석학적 지평을 역사적 관점에서 심화·확장시켜 사물들의 근본적 의미층들을 추적하는 하이데거의 방법이 문학과 시의 언어의 본질을 밝혀줄 수 있는가? 말라르메가 ‘꽃’이라는 단어를 들어 말하고 있듯이, 시의 언어의 핵심은 사물의 의미를 밝혀 ‘고정시키는 데’, 규정하는 데 있지 않고, 단어의 발화와 더불어 생성하는 사물의 ‘존재’와 인간의 탈존이 접촉하는 지점, 사물이 지워지고(“모든 꽃다발의 부재”) 탈존이 익명적인 것이 되는 역동적인 지점, 역사가 아닌 순간에 드러나기에 현재하는 동시에 부재하는 지점을 그리는 데 있다.

말라르메는 한 지인에게 보낸 편지에서 이렇게 말한 적이 있다. “사물을 그리지 말고 사물이 만들어내는 효과를 그릴 것. / 거기서 시는 단어들로 구성되어서는 안 되고 지향들로 구성되어야 하며, 모든 말들은 감각 sensation 앞에서 지워져야만 하네.” 시가 사물을 그려서는 안 된다는 말라르메의 언급은 시가 가져오는 효과가 쓰인 단어들을 기준으로 측정될 수 없으며 언어가 갖는 표상 형성의 작용과 의미 구성의 작용을 초과해 나타난다는 생각에 바탕을 두고 있다. 말라르메가 말하는 “사물이 만들어내는 효과”를 그리는

시, 단어들이 아닌 “지향들로 구성” 된 시는, 그러나 단순히 처음부터 아무 것도 표상하지 않는 시 또는 아무것도 의미하지 않는 시가 아니다. 시(문학 작품)가 언어를 통해 이루질 수밖에 없는 한, 문자 그대로 아무것도 표상(재현·모방)하지 않고 아무것도 의미하지 않는 백지로 돌아간다는 것은 불가능하다. 스스로 지워지는 시, 스스로 말소되는 시, 침묵의 시는 단순한 백지 상태를 가리키지 않는다. 다만 그러한 시는 하나의 사물을 가리키고 그 사물의 의미를 드러내는 작용을 넘어서서 사물과 인간의 보이지 않고 표상될 수 없는 접촉점을 지시하는 언어의 움직임에 그린다. 그러한 언어의 움직임에 대해 말라르메는 언어에 그려지는 꽃을 예로 들고 ‘관념’이라는 말로 표현했다. 꽃이라는 단어는 단순히 눈에 보이는 꽃을 재현하는 것을 넘어서, 꽃이 말하는 자에게 주어지는 사건(존재)과 그에 대한 말하는 자의 응답의 사건(탈존)을 개시하며, 보이는 사물인 꽃을 보이지는 않지만 감지되는 울림으로, 내면의 규정될 수 없는 흔적으로, 즉 ‘관념’으로 전환시킨다. 그때 비로소 언어는 사물을 단순히 가리키지 않게 되고 그 스스로 “감각 앞에서 지워” 지게 된다. 그때 비로소 언어는 “단어 없는 시”로 생성된다.

말라르메는 이렇게 말했다. “현악기와 금관악기가 고조된 가운데 울려 퍼지는 높이에서 시는 영혼에 직접적으로 접근해 도달한다.” 시의 핵심은 철학의 경우와는 달리 세계의 사물들의 본질적 의미들을 규정하는 데 있지 않다. 시의 정점은 오히려 모든 구성된 의미들이 부차적이 되는 시점—현상학적으로 말한다면 ‘괄호가 쳐지는’ 지점—이며 시가 음악으로 전환되는 시점이다(말라르메의 시는 울려 퍼졌다가 사라지는 음악이 되려는 시도, 그러한 의미에서 침묵으로 돌아가려는 시도이며, 그의 시학은 음악으로서의 시를 정당화하려는 전형적인 예이다). 언어가, 보다 정확히 말해 언어를 통해 흔적으로 그려지는, 울리는 ‘관념’ 자체가 음악적이다. 시는 그 안에 운율과 각운이 들어 있기 때문에 음악적인 것이 아니라, ‘관념’을 창조하기 때문에 음악적이다. 모든 문학은 산문이든 시이든 ‘관념’의 성좌(星座)를 이루

는 한에서 음악적이다. 언어는 다만 사물들을 재현하고 사물들에 의미를 부여해 규정할 뿐만 아니라, 발설됨으로, 말하여짐으로, 쓰임으로 존재를 개시하고 규정된 사물들을 역으로 규정될 수 없는—무규정적인, 개념화될 수 없는—내면의 울림으로, 감정의 잔상·흔적으로, ‘관념’으로 되돌아가게 한다. 그 과정에 글 쓰는 자가 개입되어 있으며, 작곡자나 연주자 역시 보이는 사물들이 보이지 않는 존재에 기입되어 사라져가는 길을 언어가 아니라 음표나 악기를 통해 지시하며 그에 따라 ‘관념’을 창조한다. 사물들에 대해 인간이 설정하는 주객관계(사물들에 대한 이해를 위해 전제되는 관계)가 역전되었을 때 그 자체로 드러나기에 규정될 수 없는 존재를, 음악가는 마찬가지로 아무것도 표상하지 않고 의미하지 않는 무규정적인 음과 리듬을 통해 보존한다. 음과 리듬은 규정될 수 없는 무규정적인 것(존재, 블랑쇼의 표현에 의하면 ‘바깥’ ‘중성적인 것’)을 그 자체로 보존함으로써 사물들과의 ‘순수한’ 관계 또는 인간중심적이지 않은 관계를 보존한다. 이와 마찬가지로 시인은 ‘관념’에 개입되어 무규정적인 것과 마주하고 마주하게 한다. 말라르메는 다시 이렇게 쓴다. “그 [시의] 결합은, 내가 아는 대로, 낯선 것의 즉 콘서트에서 들리는 음악의 영향 아래에서 완성된다.”

궁극적으로 문학은 하이데거가 생각한 대로 단어들의 의미층들을 추적해 본질적인 관점에서 사물들을 규정하는 데 있지 않고, 단어들이 만들어내는 효과를 통해, 즉 단어들 사이의 관계를 통해 인간이 사물들과 맺는 관계 자체를 표현하는 데 있다. 그 점에 대해 블랑쇼는 말라르메를 하이데거와 비교해 이렇게 말한다. “하이데거가 언어에 기울인 극도로 집요한 주의가 각각 따로따로 고찰되어 그 자체 내에 응집된 단어들에 대한, 그 형성의 역사에 있어서 존재의 역사를 듣게 할 정도로 기복을 겪었고 근본적으로 여겨지는 그러한 단어들에 대한 주의라는 것을 우리는 여기서 지적할 수 있을 것이다. 그러나 하이데거는 결코 단어들의 관계에 대해 주의를 기울이지 않을 뿐 아니라, 그 관계들의 전제가 되는 이전에 미리 형성되어 근원적 움직임 가운데

펼쳐짐으로써 홀로 언어를 가능하게 하는 공간에 대해서는 더더욱 아니다. 말라르메에게 언어는 설사 순수한 것들이라 하더라도 단어들로 구성되지 않는다. 다시 말해 언어는 언제나 단어들이 사라져간 곳이며 나타남과 사라짐 가운데 유동하고 있는 공간이다.” 문학에서 언어의 궁극적 과제는 세계 내 사물들의 의미들을 역사적 관점의 높이에서 새롭게 규정해 철학적 사유를 촉발하는 데 있지 않다. 문학은, 보다 정확히 말해 본질적 언어(문학적 언어)는 무규정적인 것(바깥)을 규정하는 철학의 시도가 무위로 돌아갈 때, 무규정적인 것에 이르러 그것을 무규정적인 것으로 보존해야만 한다. 본질적 언어는 존재와 인간이 만나는 지점-순간(말라르메가 ‘관념’이라 부른 것)을, 다시 말해 사물들의 나타남과 사라짐(현전과 부재)이 음악처럼 울리며 그와 동시에 모든 의식적 의미 부여가 한계에 이르고 인간이 침묵으로 되돌아갈 수밖에 없는 공간을 가리켜야 한다.

3. 나오는 글 : 언어의 침묵

그러나 왜 문학에서 언어는 침묵으로 되돌아가야 하는가? 왜 사물들은 지우는 동시에 스스로 지워져야 하는가? 그러한 요구, 말라르메와 블랑쇼의 요구에 일종의 언어 ‘허무주의’가 있지 않은가? 그러나 본질적 언어(말라르메가 ‘본질적인 말’이라고 부르는 것)는 앞에서 본 대로 어떠한 의미도 가져오지 않고 어떠한 철학적 사유도 촉발시킬 수 없는 언어가 아니다. 본질적 언어는 철학에 차용된 많은 언어와 마찬가지로—가령 하이데거의 존재론적 언어와 마찬가지로—일상적·관습적으로 또 과학적으로 규정된 사물들의 의미들을 부정하고 그것들을 보다 근원적인 관점에서 조망할 수 있게 하는 언어이다. 그러나 본질적 언어는 그러한 부정의 작용을 또다시 부정하는 중성화의 작용에 들어갈 수 있는 언어이다. 다시 말해 본질적 언어는 사물들을 형상화하고 의미화하는 작용에서 벗어나서, 작품에 주어진 보이는 이미지들과 확인·해석될 수 있는 의미들을 구성하는 작용을 넘어서서, 보이지 않는

존재와 탈존의 접촉의 흔적·이미지(말라르메가 말하는 “관념”, 그것을 블랑쇼는 “언어의 이미지” 또는 “이미지적 언어” 라고 부른다)로 생성되는 언어이다. 그때 본질적 언어는 작품 내에 주어진 모든 의미를 지우는 관계 맺음의 사건, 열림의 사건, 현전과 부재의 사건의 상징이 된다. 그러한 과정은 결과적으로 작품에서 더할 나위 없이 푸른 푸르름이, 더할 나위 없이 붉은 붉음이, 더할 나위 없이 검은 검음이 나타남으로써 구체화된다. 본질적 언어는 작품 내에 초과의 가시성(존재를 드러내는 사물의 가시성)을 실현시켜 그 자체로 이미지와 음악 또는 음악적 이미지가, 이미지의 침묵 또는 침묵의 이미지가 된다. “시는 따라서 침묵이라는 본질로 되돌아간 음악이, 즉 순수한 관계들이 펼쳐지는 도정(道程)이, 또는 순수한 유동성이 되어야 한다.” “침묵의 부름.” “분명 하나의 부름이 있지만, 그것은 작품 자체로부터 온다. 침묵의 부름…….” 본질적 언어가 작품에 개입될 때, 작품에서 단어들이 부정의 작용을 넘어서서 중성화의 작용으로 넘어가는 지점이, 단어들이 사물들을 초과의 가시성 가운데서 보여주고 사물들의 사라짐을 침묵 가운데 울리는 공간이 발견된다. 본질적 언어는 설명하지 않고 가르치지 않고 다만 보여주고 듣게 한다. 본질적 언어는 시적인 말이다. 본질적 언어는 철학적 언어와는 달리 ‘진리’ 라는 명목 아래 사물들을 어떤 의미의 틀에 따라 고정시켜 해석하지 않는다. 본질적 언어는 철학적 언어들과는 다르게 ‘진리’ 를 명시적으로 규명할 수 없는 무력(無力)한 말, 침묵의 말이지만, 말하는 인간이 아무리 의식적으로 ‘진리’ 를 규명한다 할지라도 결국 부딪힐 수밖에 없는 바깥의 자연(바깥으로서의 자연, 자연으로서의 바깥)을 가리킨다. 바깥의 자연에서, 말하는 인간이 구성적 작용(언어가 갖는 표상과 의미의 구성작용)에 따르는 언어를 통해 사물들에 설정해놓았던 주객관계가 역전된다. 언어에 의존해 이루어지는 그러한 주객관계가 인간이 도구성에 대한 관심과 ‘진리’ 에 대한 관심 아래 사물들과 세계를 통제하고 관리하는 데—인간 자신의 힘을 발휘하는 데—가장 필수적이고 중요한 전제조건이라면, 그

주객관계의 역전에 따라 인간은 자신의 최고 한계에, 최고 유한성에, 무력에 이르게 된다. 그 무력의 지점을, 자연으로서의 바깥을 향해 있는 본질적 언어는 따라서 세계와 사물들의 사라짐을 감지하면서 죽음에 접근하고 있는 인간의 모습을 암시한다. 그러한 사실을 블랑쇼는 『이지튀르 Igitur』를 쓰고 있는 말라르메를 예로 들어 “『이지튀르』는 모든 힘의 부재, 무력만이 존재하는 지점에서 작품을 포착함으로써 작품을 가능하게 하려는 시도” 라고 말할 때, 또한 카프카를 예로 들어 “작가는 그러므로 죽을 수 있기 위해 쓰는 자이며 예상된 죽음과의 관계로부터 쓸 수 있는 힘을 얻는 자” 라고 말할 때 확인하고 있다.

본질적 언어가 음악이 되면서 침묵으로 돌아가야 하는 이유는, 오직 그렇게 함으로써 언어 일반이 결코 말할 수 없고 증명할 수 없는 것에 대해, 즉 말하는 인간이 부딪힐 수밖에 없는 극단적인 무력의 상황과 죽음의 상황과 죽음으로의 접근에 대해—결국 바깥 그리고 바깥과 마주하는 급진적 탈존에 대해, 부재하는 최초 또는 최후의 ‘실재’ 와 그 ‘실재’ 를 향해 있는 인간에 대해— ‘증거’ 해야 하기 때문이다. 간단히 말해 말할 수 없는 것에 대해 ‘말’ 해야 하고, 언어가 도달할 수 없는 곳에 도달해야 하기 때문이다. 그러나 본질적 언어는 죽음을 최후의 확고한 사실로 허무주의적으로 선포하지도 않고, 더욱이 죽음을 찬양하지도 않는다. 다만 그 언어는 죽음까지 파고 드는 삶, 또는 죽음을 영위하는 삶과 만나는 순간의 강렬함을, 강렬함의 순간을, 즉 보이지 않는 것을 말한다. 마치 하늘의 푸르름이 이 세계의 어떠한 푸르름보다도 더 강렬한 푸르름으로 나타날 때는 죽음에 다가가 그 푸르름을 보는 순간이라고 말하는 것처럼……. (*)