

『철학사상』 별책 제5권 제11호

토픽맵에 기초한, 철학 고전 텍스트들의 체계적 분석 연구와
디지털 철학 지식지도 구축

가나머 『진리와 방법1』

정은해

서울대학교 철학사상연구소
2005

『철학사상』 별책 제5권 제11호

토픽맵에 기초한, 철학 고전 텍스트들의 체계적 분석 연구와
디지털 철학 지식지도 구축

가다머 『진리와 방법 1』

정 은 해

서울대학교 철학사상연구소

2005

편집위원 : 백종현(위원장)

김남두

이남인

이태수

정원재

김상현(주간)

발 간 사

서울대학교 철학사상연구소 철학문헌정보센터의 전임연구단은 한국학술진흥재단의 기초학문육성지원 사업비를 받아 앞서 2년 간(2002.8-2004.7) <철학 텍스트들의 내용 분석에 의거한 디지털 지식 자원 구축을 위한 기초적 연구>을 수행한 데 이어, 그 후속으로 다시금 2년 동안(2004.9-2006.8) <토피맵에 기초한, 철학 고전 텍스트들의 체계적 분석 연구와 디지털 철학 지식지도 구축> 사업을 펴고 있다. 그 첫 번째 성과물을 이제 『철학사상』 별책 제5권으로 엮어낸다.

이 연구 작업은 중요한 철학 문헌들의 내용을 개념 체계도를 세워 분석하고, 이를 디지털 지식 자원으로 활용할 수 있도록 편성하는 것이다. 이 같은 일은 지식정보 사회에 있어 철학이 지식 산업과 지식 경제의 토대가 되는 디지털 지식 자원을 생산하는 데 있어 중요한 역할을 수행하기 위한 필수적인 기초 연구라 할 것이다.

우리 연구단은 긴 논의 과정을 거쳐 우리 사회 문화 형성에 크게 영향을 미친 동서양의 철학 고전들을 선정하고 이를 연구자의 전공별로 나누어, 각각 먼저 분담한 저작의 개요를 작성한 후, 개념들의 관계를 밝혀 개념 지도를 만들고, 그 틀에 맞춰 주요 개념들을 상술했다. 이 같은 문헌 분석 작업만으로써도 대표적인 철학 저술의 독해 작업은 완료되었다고 볼 수 있다. 그러나 이 사업의 목표는 이에서 더 나아가 이 작업의 성과물을 디지털화된 철학 텍스트들에 접목시켜 누구나 각자의 수준에서 철학 고전의 텍스트에 접근할 수 있도록 하려는 것이다.

우리가 대표적인 것으로 꼽는 철학 고전들은 모두 외국어나 한문으로 쓰여져 있기 때문에, 이를 지식 자원으로써 누구나 활용할 수 있도록 하기 위해서는 디지털화에 앞서 현대 한국어로의 번역이 불가피하다. 그러

나 적절한 한국어 번역이 아직 없는 경우에도 원전의 사상을 이루는 개념 체계를 소상히 안다면 원전에 대한 접근이 한결 수월해질 것이다. 우리 연구 작업의 성과는 1차적으로는 이를 위해 활용될 수 있을 것이지만, 장차 한국어 철학 텍스트들이 확보되면 이를 효율적으로 활용하는데 기초가 될 것이다.

아무쪼록 우리 공동 연구 사업의 이 성과물이 인류 사회 문화의 자산을 확대 재생산하는 데 초석이 되고, 한국의 철학 문화 향상에도 이바지하는 바 있기를 바란다.

2005년 4월 15일

서울대학교 철학사상연구소 철학문헌정보센터장 / <토픽맵에 기초한, 철학 고전 텍스트들의 체계적 분석 연구와 디지털 지식지도 구축> 연구책임자

백 중 현

『철학사상』 별책 제5권 제11호

토픽맵에 기초한, 철학 고전 텍스트들의 체계적 분석 연구와
디지털 철학 지식지도 구축

가다머 『진리와 방법』

정 은 해

서울대학교 철학사상연구소

2005

머 리 말

이 책의 성격에 대해서는 이미 발간사가 밝히고 있다. 필자는 이에 덧붙여 필자의 연구과제의 이해를 위해 몇 가지 사항만을 언급해 두려 한다.

필자가 연구과제로 맡은 저작은 가다머의 『진리와 방법. 철학적 해석학의 근본특징들』이다. 이 저작은 가다머의 주저로 널리 알려져 있으나, 내용이 방대하여 쉽게 읽혀지기 어려운 대작이다. 철학과 역사, 예술의 부문에서의 이 책의 중요성에 비추어 이 책이 널리 읽혀지지 못하는 이유는 이 책이 다루는 광범위하면서도 역사학적인 내용들 때문일 것이다. 이런 이유로 해서 국내에서도 3부로 이뤄진 이 책의 제1부만이 지금까지 번역되어 있을 뿐이다.

필자도 이 연구서에서 가다머의 주저를 전부 다루지는 못하고, 다만 이 책의 제1부 ‘예술경험에 의거한 진리문제의 자유화’ 부분만을 일차로 다루었다. 제2부와 제3부는 다음의 과제로 미루어졌다. 필자는 그 책의 본문에서 주요대목들을 발췌하여 가급적 직역하고, 직역된 대목들에 대한 필자의 해설을 덧붙였다.

원전 읽기의 중요성이 날로 증대한다는 점에서 또 가다머에 대한 이차적 해설서는 이미 충분할 수도 있다는 점에서 필자는 독자가 일차적 본문을 직접 읽을 기회를 갖는 것이 중요하다고 보았다. 그래서 이 연구서는 본문의 주요 대목들을 가능한 한 빠뜨리지 않으려고 노력하였다. 이 연구서가 해석학에 관심 있는 사람들에게 해석학 이해의 징검다리가 될 수 있기를 연구자로서 기대해본다.

2005년 4월
정 은 해

목 차

제 1 부 철학자 및 철학 문헌 해제	1
1. 가다머의 생애 및 저작	1
1.1 생애 요약	1
1.2 생애 해설	1
1.3 생애 연보	2
1.4 저작	3
1.4.1 저작1	3
1.4.2 저작2	4
1.4.3 저작3	4
2. 『진리와 방법』 해제	5
2.1 『진리와 방법』 요약	5
2.2 『진리와 방법』 해설	5
2.3 『진리와 방법』 상세 목차	6
2.4 주요 용어	9
2.4.1 인문주의	9
2.4.2 놀이	11
2.4.3 그림	12
제 2 부 철학 지식지도	15
1. 철학자 지식지도	15
2. 철학 문헌 지식지도	16

3. 철학 용어 지식지도	17
3.1 방법	17
3.2 육성	18
3.3 공동감각	19
3.4 판단력	19
3.5 취미	20
3.6 미학	21
3.7 천재	22
3.8 체험	23
3.9 놀이	23
3.10 시간성	24
3.11 그림	25
3.12 문학	26
3.13 역사성	26
3.14 순환	27
3.15 선입견	28
3.16 권위	29
3.17 영향사	29
3.18 적용	30
3.19 반성	31
3.20 해석학	32
3.21 언어	32
4. 철학 문헌 내용 지식지도	33
제 3 부 『진리와 방법』 내용 분석 연구	37
1. 예술경험의 진리문제의 발굴	37
1.1 미적 차원을 넘어서기	37

1.1.1 정신과학들에 대한 인문주의적 전통의 의미	37
1.1.1.1 방법의 문제	37
1.1.1.2 인문주의의 주요개념들	44
1.1.1.2.1 교양	44
1.1.1.2.2 공동감각	54
1.1.1.2.3 판단력	58
1.1.1.2.4 취미	63
1.1.2 칸트의 비판에 의한 미학의 주관화	72
1.1.2.1 칸트의 취미론과 천재론	72
1.1.2.1.1 취미의 초월적 특징	72
1.1.2.1.1 자유미와 부속미	75
1.1.2.1.3 미의 이상에 관한 학설	78
1.1.2.1.4 자연과 예술에 있어서의 미에 대한 관심	81
1.1.2.1.5 취미와 천재의 관계	86
1.1.2.2 천재미학과 체험개념	90
1.1.2.2.1 천재개념의 부각	90
1.1.2.2.2 체험이라는 낱말의 역사에 대해	93
1.1.2.2.3 체험의 개념	96
1.1.2.3 체험예술의 한계 : 비유의 권리회복	101
1.1.3 다시 제기한 예술의 진리에 대한 물음	110
1.1.3.1 미적 교양의 문제점	110
1.1.3.2 미적 의식의 추상작용에 대한 비판	118
1.2 예술작품의 존재론과 그 해석학적 의미	127
1.2.1 놀이 : 존재론적 설명의 실마리	127
1.2.1.1 놀이개념	127
1.2.1.2 형성체로서의 변화와 총체적 매개	137
1.2.1.3 미적인 것의 시간성	150
1.2.1.4 비극적인 것의 범례	156
1.2.2 미적, 해석학적 귀결들	163

1.2.2.1 그림의 존재기능	163
1.2.2.2 기회적인 것과 장식적인 것의 존재론적 근거	172
1.2.2.3 문학의 경계설정	189
1.2.2.4 해석학적 과제로서의 재구성과 통합	196

일 러 두 기

Allgemeinheit 일반성
Anwesen 현존
apriorisch 선형적
ästhetisch 미적
Bewegung des Hin und Her 이리 저리의 운동
Bildung 교양 (때로 육성)
Darstellung 표현
eigentlich 본래적인
gemein 공동적
gemeinschaftlich 공동체적
geschichtlich 역사적
Gleichzeitigkeit 동시성
historisch 역사학적
Reproduktion 재생
Seinsvorgang 존재경과
sensus communis 공동감각
Simultaneität 공시성
Spielender 놀이꾼
Taktgefühl (또는 Takt) 분별감
Universalität 보편성
transzendental 초월적
ursprünglich 근원적인
Wiedergabe 재현

1. 이 책의 장, 절 표시는 그 내용의 위계에 따라 예를 들어 1.예술경험의 진리문제의 발굴, 1.1 미적 차원을 넘어서기, 1.1.1 정신과학들에 대한 인문주의적 전통의 의미 순으로 표시하였다.

2. 3부 각 단락의 맨 앞에 있는 ‘(q1.1)’ 또는 ‘(e1.2)’ 등은 철학 지식지도의 웹 구현을 위한 표시일 뿐, 책의 내용과는 아무런 상관이 없으므로 책을 읽을 때에는 신경쓰지 않아도 된다. 참고로 ‘q’ 는 인용을 의미하고, ‘e’ 는 해설을 의미한다. 그리고 그 뒤에 있는 숫자, 예를 들어 ‘(q1.1)’ 은 제 1장의 첫 단락을 그리고 ‘(e1.2)’ 는 제 1장의 두 번째 단락을 의미한다. 그리고 ‘q’ 와 ‘e’ 를 통해서 첫 단락은 인용이고, 두 번째 단락은 해설임을 알 수 있다.

제 1 부 철학자 및 철학 문헌 해제

1. 가다머의 생애 및 저작

1.1 생애 요약

독일 철학자. 해석학자. 1900년 독일 마르부르크에서 출생. 2002년 3월 하이델베르크에서 운명. 플라톤 철학의 해석으로 박사논문과 교수자격논문 작성. 1938년 라이프치히 대학, 1947년 프랑크푸르트 대학, 1949년부터는 하이델베르크 대학 교수. 대표저작은 『진리와 방법』. 그에게 큰 영향을 준 사람은 하르트만, 후설, 하이데거. 그의 대표적인 제자는 발터 슈츠와 칼-하인츠.

1.2 생애 해설

가다머는 1900년에 독일의 마르부르크에서 태어났다. 아버지가 브레스라우 대학 제약학 연구소 교수였던 까닭에 브레스라우(지금은 폴란드 소속)에서 학교를 다니고 또 이 대학에 진학했다가 아버지의 직장을 따라 마르부르크로 옮겼고, 거기서 신칸트학파의 나토르프의 지도 아래 「플라톤의 변증법에서 쾌락의 본질」이라는 박사논문을 제출했다. 가다머는 학위를 마친 후 프라이부르크에서 후설과 하이데거에게서 한 학기동안 공부를 계속했다. 그는 마르부르크로 돌아온 후 플라톤, 아리스토텔레스에 대한 고전문헌학을 계속 공부했다. 마르부르크에서 고등학교 교사자격 국가시험을 치른 후, 가다머는 다시 프라이부르크로

와서 하이데거 지도아래 「플라톤의 변증법적 윤리학」이라는 교수자격 논문을 쓰게 되었다. 이후 그는 마르부르크 대학(1929~1939), 라이프치히 대학(1939~1947), 프랑크푸르트대학(1947~1949)을 거쳐서 마지막으로 1949년 야스퍼스의 후임으로 하이델베르크 대학 교수로 초빙되었다. 그가 하이델베르크 대학 교수가 된 해인, 1949년에 착수하여 1959년에 탈고하고 1960년에 출판되어 나온 책이 바로 『진리와 방법』이다. 이때 그의 나이가 60세였다. 그는 이 책을 원래 “철학적 해석학의 근본특징”이란 제목으로 출판하기를 원했지만, 출판사의 권유로 그 제목을 부제로 하고, 『진리와 방법』이란 새로운 제목으로 출판되었다. 이 책은 곧바로 세계적인 명성을 얻고 1965년에 제2판이 나왔다. 1960년대 후반 독일 대학이 학생소요로 흔들리기 시작했을 때, 가다머는 1968년 대학에서 은퇴하였다. 그때부터 80년대까지 가을학기마다 미국에 머물기도 했고 4년간 캐나다에서 머물기도 하고 프랑스로 여행하기도 하였다. 그는 1985년에 시작해서 10년이 걸려 간행된 《가다머 전집》 10권을 스스로 감수하였다. 2002년 3월에 102세의 나이로 세상을 떠났다.

1.3 생애 연보

Hans-Georg Gadamer(1900-2002)

1900 : 2월11일 마르부르크에서 출생. 아버지 요하네스(Johannes)는 약학관련 화학자.

1918 : 브레스라우 대학에 진학

1919 : 마르부르크 대학으로 전학

1922 : 나토르프와 하르트만의 지도 아래 플라톤에 대한 논문으로 박사논문 제출

1923 : 프라이부르크에서 후설과 하이데거의 여름학기 강연에 참석

1924 : 파울 프리드랜더의 지도하에 고전문헌학 연구시작

1927 : 고교 교사직을 위한 국가시험

- 1929 : 하이데거와 프리드랜더의 지도하에 교수자격논문 제출, 마르부르크 대학에서 사강사
- 1931 : 교수자격논문인 「플라톤의 변증법적 윤리학」 출간
- 1934 : 1935까지 두 학기동안 키일 대학에서 강의
- 1937 : 마르부르크 대학 교수
- 1939 : 라이프찌히 대학 교수
- 1947 : 프랑크푸르트 대학 교수
- 1949 : 야스퍼스 후임으로 하이델베르크 대학 교수
- 1960 : 『진리와 방법』 출간
- 1967 : 1971년까지 하버마스과 논쟁, 1977까지 <소논문집> (Kleine Schriften), 총4권 발간
- 1968 : 은퇴. 하이델베르크에서 임의로 강의 계속
- 1981 : 데리다와 논쟁
- 1985 : 1995년까지 <전집> 출간
- 2002 : 3월13일 하이델베르크에서 임종

1.4 저작

1.4.1 저작1

한국어 판본

Gadamer, H.G., 『진리와 방법 1』, 이길우 외(번역), 문학동네, 2000

원어 판본

Gadamer, H.G., *Wahrheit und Methode*, Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik, Tübingen, Mohr, 1975

영어 판본

Gadamer, H.G., *Truth and method*, Joel Weisheimer and Donald

Marschal(rev. ed. and trans.), the Crossroad Publishing Company, 1989

1.4.2 저작2

Gadamer, H.G., *Wahrheit und Methode*. Ergänzungen Register, Tübingen
Mohr, 1986

1.4.3 저작3

Gadamer, H.G., *Kleine Schriften* I, II, Tübingen, Mohr, 1967-1972

2. 『진리와 방법』 해제

2.1 『진리와 방법』 요약

이 책은 진리에 이르는 과학적 방법을 다루지 않는다. 이와는 반대로 이 책은 과학적 방법과 무관한 진리가 있다는 점과 그 진리가 어떻게 획득되는가 하는 점을 밝힌다. 근대의 학문이론들은 진리의 발견을 위한 방법을 성찰하는 것이지만, 철학적 해석학의 근본 특징들이란 부제가 붙은 이 책에서의 가다머의 관심사는 진리가 방법에 의해서가 아니라 이해에 의해서 성취되는 것이며, 이런 진리가 바로 정신과학이 탐구하는 것임을 밝히는 것이다.

이 책은 과학적 방법론의 지배 영역을 넘어서는 진리의 경험을 도처에서 찾아내어 그 고유한 정당성에 대해 해명한다. 다시 말해 과학 외적인 경험 방식들, 즉 예술의 경험, 역사 자체의 경험, 철학의 경험과 같은 것이 정신과학적 진리임을 밝히는 것이다.

이 책에서는 먼저 미학 이론이 말하는 ‘미적 의식’ 이 비판되면서 예술작품을 통해 우리에게 주어지는 진리의 경험이 밝혀진다. 그 다음에 ‘역사적 전승’ 에 대한 경험이 우리에게 진리를 매개하는 원천임이 밝혀진다. 끝으로 이러한 해명 작업들에 토대를 두고, ‘해석학적 현상’ 이 그 전반에 걸쳐 철학적으로 해명된다. 결국 이 책은 정신과학의 방법론을 세우려는 저작이 아니라, 정신과학이 진리의 해석의 학문이며, 그 진리는 우리의 세계 경험 전체라는 점을 밝히는 저작이다.

2.2 『진리와 방법』 해설

가다머는 플라톤과 아리스토텔레스의 철학을 연구하면서 자신의 철학적 기반을 닦았고, 슐라이어마허, 헤겔, 딜타이를 비판적으로 극복하고, 후설의 현상학과 하이데거의 존재론에 힘입어 그 자신의 철학적 해석학

을 제시하였다. 철학적 해석학이란 역사학이나 미학의 보조학문으로서의 해석학이 아니라, 미학과 문학을 비롯한 모든 정신과학이 필요로 하는 해석학을 말한다.

그의 철학적 해석학이 체계적으로 전개되어 있는 책이 그의 주저 『진리와 방법』이다. 여기서의 그의 기본적 문제의식은 19세기의 역사학적 의식에 잠긴 상대주의와 공허한 교양주의를 지평융합의 개념과 인문주의 정신을 통해 극복해내고, 모든 정신과학들이 추구하는 바의 이해가 인간 존재의 역사성에 근거를 두는 것임을 밝혀내는 일이다.

이 책에서 그는 자연과학적 진리와 대비되는 정신과학적 진리가 무엇이며, 이것이 어떤 방식으로 확보되는지를 해명하였다. 그의 해명에 의하면, 진리란 인간과 세계에 대한 본질적 경험이고, 이러한 경험은 언어를 통해 매개되는 것이자 역사를 통해 매개되는 것이다. 모든 예술작품이나 문헌들은 이러한 언어적, 역사적 경험의 표현들이다.

이러한 표현들에 대한 해석은 인간 자신의 역사성에 의거해 이뤄지는데, 역사성이란 과거의 경험을 수용하면서 현재의 자신을 새롭게 하고, 새로워진 자신에 의해 과거의 경험을 다시 새롭게 수용하는 것이다. 여기에 현재의 인간과 과거의 경험 사이에 변증법적 순환이 있다.

따라서 인간의 경험해석은 일회적인 절대적 해석일 수는 없고, 현재와 과거 사이의 상호문답으로 무한히 계속될 수 있는, 그러면서 그 타당성이 절대적이지 않고 유한한 해석이다.

2.3 『진리와 방법』 상세 목차

1. 예술경험에서의 진리 문제

1.1 미적 차원을 넘어서기

1.1.1 인문주의의 전통

1.1.1.1 방법의 문제

1.1.1.2 인문주의의 주요개념

- 1.1.1.2.1 육성
- 1.1.1.2.2 공동감각
- 1.1.1.2.3 판단력
- 1.1.1.2.4 취미
- 1.1.2 미학의 주관화
 - 1.1.2.1 칸트 미학에서의 취미론과 천재론
 - 1.1.2.1.1 취미의 초월적 특징
 - 1.1.2.1.2 자유미와 부속미
 - 1.1.2.1.3 미의 이상
 - 1.1.2.1.4 미에 대한 관심
 - 1.1.2.1.5 취미와 천재의 관계
 - 1.1.2.2 천재 미학과 체험개념
 - 1.1.2.2.1 천재개념의 부각
 - 1.1.2.2.2 체험 용어의 역사
 - 1.1.2.2.3 체험의 개념
 - 1.1.2.3 체험예술의 한계: 비유의 권리회복
- 1.1.3 예술의 진리 물음
 - 1.1.3.1 미적 육성의 문제점
 - 1.1.3.2 미적 의식의 추상작용에 대한 비판
- 1.2 예술작품의 존재론
 - 1.2.1 놀이라는 실마리
 - 1.2.1.1 놀이개념
 - 1.2.1.2 형성체로의 변화와 총체적 매개
 - 1.2.1.3 놀이에서의 미적인 것의 시간성
 - 1.2.1.4 비극적인 것의 범례
 - 1.2.2 미적, 해석학적 귀결들
 - 1.2.2.1 그림의 존재기능
 - 1.2.2.2 기회적인 것과 장식적인 것
 - 1.2.2.3 문학의 경계설정
 - 1.2.2.4 해석학적 과제인 재구성과 통합

2. 정신과학에서의 진리 문제

2.1 역사적 준비

2.1.1 낭만주의 해석학의 역사학 적용의 난점

2.1.1.1 해석학의 본질적 변화

2.1.1.1.1 낭만주의 해석학의 이전역사

2.1.1.1.2 슐라이어마허의 보편적 해석학 구상

2.1.1.2 역사학과와 낭만주의 해석학의 연결

2.1.1.2.1 보편사의 이상에 대한 의문점

2.1.1.2.2 랑케의 역사관

2.1.1.2.3 드로이젠이 본 역사학과 해석학의 관계

2.1.2 역사주의의 난관에 빠진 딜타이

2.1.2.1 역사학의 인식론적 문제

2.1.2.2 딜타이의 역사의식 분석

2.1.3 현상학적 연구의 기여

2.1.3.1 후설과 요크 백작의 생 개념

2.1.3.2 하이데거가 구상한 해석학적 현상학

2.2 해석학적 경험이론

2.2.1 해석학적 원리인 이해의 역사성

2.2.1.1 해석학적 순환과 선입견의 문제

2.2.1.1.1 하이데거가 밝혀낸 이해의 선구조

2.2.1.1.2 선입견에 대한 계몽주의의 불신

2.2.1.2 이해의 조건인 선입견

2.2.1.2.1 권위와 전통의 회복

2.2.1.2.2 고전적인 것의 예

2.2.1.3 시대간격의 의미

2.2.1.4 영향사의 원칙

2.2.2 해석학적 기본문제

2.2.2.1 적용의 해석학적 문제

- 2.2.2.2 아리스토텔레스에서의 해석학적 현실성
- 2.2.2.3 법학적 해석학의 본보기적 의미
- 2.2.3 영향사적 의식의 분석
 - 2.2.3.1 반성철학의 한계
 - 2.2.3.2 해석학적 경험의 본질
 - 2.2.3.3 물음의 해석학적 우위
 - 2.2.3.3.1 플라톤 변증법의 모범
 - 2.2.3.3.2 물음과 대답의 논리학

3. 해석학의 존재론적 적용

- 3.1 해석학의 경험매체로서의 언어
 - 3.1.1 해석학적 대상규정으로서의 언어
 - 3.1.2 해석학적 수행규정으로서의 언어
- 3.2 서양사상사를 통해 본 언어 개념의 특징
 - 3.2.1 언어와 로고스
 - 3.2.2 언어와 동사
 - 3.2.3 언어와 개념형성
- 3.3 해석학적 존재론의 지평으로서의 언어
 - 3.3.1 세계경험으로서의 언어
 - 3.3.2 언어의 중심과 그 사변적 구조
 - 3.3.3 해석학의 보편적 관점

2.4 주요 용어

2.4.1 인문주의

가다머에게 있어서 정신과학들의 뿌리는 인문주의적 전통이다. 따라서

정신과학들에게 중요한 것은 자연과학적 방법을 모범으로 삼아 어떤 정신과학적 방법을 수립하는 게 아니라, 먼저 이 전통을 회복하는 것이다. 이 전통을 특징짓는 개념들이 교양, 공동감각, 판단력, 취미이다.

교양(Bildung)은 육성된 상태 내지 육성된 의식을 말하며, 이 의식은 그 자신을 개별적 의식이 아니라 일반적 의식으로 끊임없이 육성하려는 특징을 갖는다. 교양은 개별적이거나 사적인 것이 아닌 일반적이거나 공동적인 것을 지향하는 의식상태라는 점에서 하나의 일반적 감각이자 공동적 감각이기도 하다. 교양의 본질은 이점에서 바로 공동감각이다.

공동감각(sensus communis)은 인간에게 공통된 감각이자 공동성을 만드는 공동적 감각이다. 이 공동감각은 비코에 따를 때 삶에 중요한 올바른이나 공동선에 대한 감각이고, 이 감각에 의한 인식은 추론적 인식이나 자연과학적 인식과 대비되는 그 나름의 고유한 인식이다. 그러나 독일 철학계에서 공동감각은 탈정치화된 개념으로 수용되면서 다만 이론적 판단력으로 이해되었고, 다만 예외적으로 신학의 영역에서만 중대한 의미를 가졌는데, 외팅어는 모든 인간에게 언제 어디서나 유용한 공동적인 진리들이 있고, 그것은 감각적 진리들이고, 이것에 대한 감수성이 바로 공동감각이라고 하였다.

판단력(Urteilkraft)이란 개념은 독일에서 공동감각이란 개념보다 선호되면서 공동감각이란 개념을 위축시켰다. 이러한 위축은 판단력 자체의 의미도 협소화하는 결과를 가져왔다. 판단력은 특수한 것을 일반적인 것 아래로 포섭시키는, 즉 어떤 것을 한 규칙의 사례로 인식하는, 또는 규칙을 한 사례에 적용하는 능력인데, 이것은 사례별로 연습될 수는 있으나 논증 학습을 통해 배워 얻을 수는 없는 능력이다. 판단력이 구체적 사례들을 통해 연습될 수는 있으나 논증들의 학습을 통해 배워 얻을 수는 없는 능력이라는 점 때문에, 판단력은 독일의 계몽철학 속에서 정신의 고차적 능력, 곧 어떤 도덕적 판단능력이 아니라, 저급한 인식능력으로 간주되었다. 저급한 인식능력으로서의 판단력은 점차로 미적 판단력의 성격만을 갖게 된다. 판단력은 원래 감각적 판단능력으로서 공동감각을 말하였고, 이로써 미적 판단능력일 뿐만이 아니라 도덕적 판단능력이었다.

취미는 판단력과 마찬가지로 공동감각을 표현하는 개념이었다. 취미는 그라시아에 따르면 충동과 자유, 동물성과 정신의 중간적인 것으로 각종의 일들에 대해 거리를 취하고, 구별하고 선택할 줄 아는 능력이다. 유행이 경험적 일반성에 의존하는 공동체적인 감각인 반면에, 취미는 경험적 일반성에 의존하지 않고, 오히려 규범적 일반성에 의존하는 공동체적 감각이다. 이러한 취미는 주어진 규칙에 의해서가 아니라 주어지지 않은 규칙을 생각해내고, 이것에 의해 사례를 판단하는 기능을 갖고 있다. 취미는 미리 주어져 있지 않은 전체를 생각하며 개별적인 것을 판단하는 능력으로서 하나의 인식방식이다.

가다머는 정신과학들의 학문성은 방법에 놓인 것이 아니라, 이러한 인문주의적 전통에 놓여 있고, 따라서 정신과학들의 탐구방식은 자연과학의 탐구방식과는 다를 수밖에 없음을 강조한다.

2.4.2 놀이

칸트는 구상력과 지성의 자유로운 놀이에 대해, 쉴러는 형상충동과 질료충동을 조화하는 놀이충동에 대해 말하였다. 이들의 경우에 놀이는 객관에 대한 주관의 작용을 가리키는 개념으로서 주객이원론을 전제한다. 예술에 ‘관한’ 진리가 아니라 예술 ‘의’ 진리를 인정하기 위해서는 주객이원론을 확실히 파괴시키거나, 해석개념을 통해 주객의 재통일을 구성해내야 한다. 가다머는 놀이를 예술작품 자체의 존재방식으로 보는데, 이 같은 놀이로서의 예술관은 주객이원론을 파괴하고 주객의 재통합을 구성하는 기능을 갖는다.

예술작품의 존재방식은, 예술작품이 예술작품을 경험하는 자를 변화시키는 경험으로 된다는 것이다. 작품의 경험에 있어서 경험하는 자에게서 변화가 생겨나는 한, 작품의 경험을 (불변적) 주체나 (불변적) 대상이란 개념으로, 곧 주관-객관개념으로 이해하는 것은 잘못이다. 놀이의 존재방식도 마찬가지다. 놀이가 주관성이라는 대자적(자기의식적) 존재가, 따라서 주체가 없는 곳에서 비로소 놀이로 존재한다면, 놀이에 대해 주

관-객관 개념에 의해 접근하는 것은 잘못이다.

놀이는 어떤 것을 놀이하면서 이 어떤 것을 표현함이지만, 이를 통해 동시에 놀이꾼 자신을 표현함이기도 하다. 따라서 놀이의 존재방식은 자기표현이다. 놀이 중에는 표현하는 놀이가 있고, 표현하는 놀이 중에는 관객을 위한 놀이가 있다. 제사나 연극 등이 바로 관객을 위한 놀이이다. 누군가를 위해, 누군가를 향해 있다는 놀이의 성격, 곧 놀이의 지시 성격이 바로 예술을 구성하는 요소가 된다.

놀이는 완성되면 작품으로 된다. 작품으로 완성된 놀이는 하나의 형성체이다. 형성체로 전환된 놀이는 놀이행위와 분리된 것처럼 나타나고, 놀이하는 내용의 순수한 현상 속에서 존립한다. 놀이는 그 가능성이 실현된 것이라는 점에서는 하나의 현실태이지만, 그 자체로 완성되고 완결된 것이라는 점에서는 하나의 작품이다.

놀이에서는 놀이꾼들의 주관적인 자기의식이 더 이상 존재하지 않고, 우리자신의 일상세계도 더 이상 존재하지 않는다. 그것들은 모두 지양된다. 놀이꾼들은 놀이의 의미의 실현을 위해 놀이에 몰입하면서 자신을 잊고, 그들의 놀이를 통해 하나의 의미세계가 출현함에 의해 일상의 세계는 잊혀진다. 예컨대 연극행동과 예배행동을 통해서 현실세계와는 다른 참된 세계가 열려지고, 이 참된 세계가 진리로서 스스로 우리에게 발언하고, 우리는 그 진리를 경청한다.

놀이의 표현 속에서 출현하는 것, 즉 놀이의 표현 속에서 이끌어내어지고 밝혀지는 것은 바로 하나의 전적으로 변화된 세계이다. 놀이가 그것으로 변화되는 그런 형성체는 진리로 고양된 세계(현실) 또는 세계(현실)의 진리이다.

2.4.3 그림

그림(Bild)의 존재론적 지위를 밝히기 위한 물음은 두 가지다. 하나는 그림과 모사상의 차이에 대한 물음이고, 다른 하나는 그림과 세계와의

연관에 대한 물음이다.

그림은 표현하지만, 그 표현은 모사가 아니다. 따라서 그림은 모사상(Abbild)이 아니다. 모사상은 비록 자신의 고유한 독자적 존재를 갖고 있고 해도, 그 기능은 이 독자적 존재를 지양하면서 모사된 것을 매개하는 데에만 있다. 이점에서 이상적인 모사상은 거울상(Spiegelbild)이라고 말해질 수도 있을 것이다. 하지만 엄밀하게 볼 때 모사상은 거울상과도 다르다. 모사상은 독자적 존재를 갖는 반면, 거울상은 다만 사라지는 존재만을 갖는다는 점에서 그 둘은 다르다. 또 모사상에서는 존재자가 다만 의도되는 것이자 모사상에 의해 매개되는 것일 뿐인 반면, 거울상에서는 존재자 자체가 그림 속에서 나타난다는 점에서도 그 둘은 다르다.

모사상이 자기지양을 사명으로 하지만, 그림은 그림 자체를, 즉 표현되는 것을 어떻게 표현하는가를 사명으로 한다. 그림으로 대표되는 표현과 원형의 관계는 쌍방향적이다. 그림은 다름 아닌 원형을 표현하지만, 원형은 그림 속에서 비로소 표현에 이르고, 따라서 그 둘은 서로 의지한다. 플라톤주의에 따르면, 일자는 다자를 유출하지만 이 유출로 인해 자신의 존재를 감소하지 않는다. 이런 한에서 일자의 존재는 유출로 인해 오히려 증대되는 것이다. 이점은 표현되는 것의 표현에 대해서도 타당하다.

그림이 원형을 본래의 그 자신으로 되도록 해준다는 점에서, 그림은 원형에 대해 대표(Repräsentation)라는 성격을 갖는다. 이 경우 그림은 원본의 현상 이외의 다른 것이 아니다. 종교화의 경우에 있어서도 신적인 것의 현상은 오직 말씀과 그림을 통해서만 자신들의 구상성(Bildhaftigkeit)을 획득한다. 전체적으로 또 보편적인 의미로의 예술은 존재의 구상성의 증가를 가져온다.

모든 예술이 표현으로서 그 속에서 존재가 유의미한-가시적 현상에 이르는 존재경과인 한에서, 모든 예술이 스스로 원형성을 지닌다. 예술의 대표적 사례로서의 그림이 원형과 구별되지 않으면서 원형을 표현한다는 점은, 작품의 삶-연관들이나 접근 조건들을 배제한 채 작품 감상이 가능하다는 미적 의식의 이론이나 미적 구별의 개념이 무력하다는 점을 알려준다.

제 2 부 철학 지식지도

1. 철학자 지식지도

- 토픽명 : 한스-게오르그 가다머
- 토픽 ID : con_gadamer
- 상위 토픽명 : 서양현대철학자
- 상위토픽 ID : con_philosophers

내부 어커런스

원어 이름 : Hans-Georg Gadamer

영어 이름 : Hans-Georg Gadamer

생애 요약 : 1부 1.1

외부 어커런스

생애 요약 : 1부 1.1

생애 해설 : 1부 1.2

생애 연보 :

인물 사진 : <http://kr.encycl.yahoo.com/bmp/100/%B0%A1%B4%D9%B8%D3A1%2Ebmp>

독일어 웹사이트 : http://www.ms.kuki.tus.ac.jp/KMSLab/makita/gdmhp/gdmhp_d.html

영어 웹사이트 : <http://www.mythosandlogos.com/Gadamer.html>

불어 웹사이트 : <http://philo.8m.com/philosophe3.html>

일본어 웹사이트 : <http://www.ms.kuki.tus.ac.jp/KMSLab/>

연관 관계

관계된 철학자 : 딜타이(con_dilthey), 하이데거(con_heidegger),
하버마스(con_habermas)

기여한 철학 분야 : 미학(con_aesthetics), 역사철학(con_his_phil)

기여한 철학 학과 :

기여한 철학 이론 : 해석학(con_hermeneutics), 존재론(con_ontology)

2. 철학 문헌 지식지도

- 토픽명 : 방법과 진리
- 토픽 ID : con_gadamer_truth
- 상위 토픽명 : 서양현대철학문헌
- 상위 토픽 ID : con_phil_texts

내부 어커런스

원어 제목 : Wahrheit und Methode

영어 제목 : Truth and Method

원전 요약 : 1부 2.1

원전 초판 출판 연도 : 1960

외부 어커런스

원전 해설 : 1부 2

상세 목차 : 1부 3

책표지 그림 :

원어 디지털 텍스트 :

영어 디지털 텍스트:

한국어 디지털 텍스트:

철학 문헌 내용 토픽맵 : con_gadamer_truth_km.xtm

연관 관계

저자 : 한스-게오르그 가다머(con_gadamer)

관계된 철학자 : 딜타이(con_dilthey), 하이데거(con_heidegger),
하버마스(con_habermas)

기여한 철학 분야 : 미학(con_aesthetics), 역사철학(con_his_phil)

기여한 철학 학과 :

기여한 철학 이론 : 해석학(con_hermeneutics), 존재론(con_ontology)

주요 저작 : 진리와 방법(con_gadamer_truth)

3. 철학 용어 지식지도

3.1 방법

- 주요 용어 토픽명 : 방법(방법과 진리)
- 주요 용어 토픽 ID : t1
- 철학 용어 토픽명 : 방법
- 철학 용어 토픽 ID : t_con_method

내부 어커런스

원어 용어 : Methode

영어 용어 : method

한자 표기 : 方法

용어 설명 : 3부 1.1.1.1

외부 어커런스

용어 설명 : 3부 1.1.1.1

연관 관계

사용한 철학자 : 한스-게오르그 가다머(con_gadamer)

사용한 철학 문헌 : 진리와 방법(con_gadamer_truth)

사용한 내용 토픽 : 방법(c1.1.1.1)

3.2 육성

- 주요 용어 토픽명 : 육성(방법과 진리)
- 주요 용어 토픽 ID : t2
- 철학 용어 토픽명 : 육성
- 철학 용어 토픽 ID : t_con_bildung

내부 어커런스

원어 용어 : Bildung

영어 용어 : kultur

한자 표기 : 育成

용어 설명 : 3부 1.1.1.2.1

외부 어커런스

용어 설명 : 3부 1.1.1.2.1

연관 관계

사용한 철학자 : 한스-게오르그 가다머(con_gadamer)

사용한 철학 문헌 : 진리와 방법(con_gadamer_truth)

사용한 내용 토픽 : 육성(c1.1.1.2.1)

3.3 공동감각

- 주요 용어 토픽명 : 공동감각(방법과 진리)
- 주요 용어 토픽 ID : t3
- 철학 용어 토픽명 : 공동감각
- 철학 용어 토픽 ID : t_con_common_sense

내부 어커런스

원어 용어 : sensus communis

영어 용어 : common sense

한자 표기 : 共同感覺

용어 설명 : 3부 1.1.1.2.2

외부 어커런스

용어 설명 : 3부 1.1.1.2.2

연관 관계

사용한 철학자 : 한스-게오르그 가다머(con_gadamer)

사용한 철학 문헌 : 진리와 방법(con_gadamer_truth)

사용한 내용 토픽 : 공동감각(c1.1.1.2.2)

3.4 판단력

- 주요 용어 토픽명 : 판단력(방법과 진리)
- 주요 용어 토픽 ID : t4
- 철학 용어 토픽명 : 판단력
- 철학 용어 토픽 ID : t_con_judgement

내부 어커런스

원어 용어 : Urteilkraft

영어 용어 : judgement

한자 표기 : 判斷力

용어 설명 : 3부 1.1.1.2.3

외부 어커런스

용어 설명 : 3부 1.1.1.2.3

연관 관계

사용한 철학자 : 한스-게오르그 가다머(con_gadamer)

사용한 철학 문헌 : 진리와 방법(con_gadamer_truth)

사용한 내용 토픽 : 판단력(c1.1.1.2.3)

3.5 취미

- 주요 용어 토픽명 : 취미(방법과 진리)
- 주요 용어 토픽 ID : t5
- 철학 용어 토픽명 : 취미
- 철학 용어 토픽 ID : t_con_taste

내부 어커런스

원어 용어 : Geschmack

영어 용어 : taste

한자 표기 : 趣味

용어 설명 : 3부 1.1.1.2.4

외부 어커런스

용어 설명 : 3부 1.1.1.2.4

연관 관계

사용한 철학자 : 한스-게오르그 가다머(con_gadamer)

사용한 철학 문헌 : 진리와 방법(con_gadamer_truth)

사용한 내용 토픽 : 취미(c1.1.1.2.4)

3.6 미학

- 주요 용어 토픽명 : 미학(방법과 진리)
- 주요 용어 토픽 ID : t6
- 철학 용어 토픽명 : 미학
- 철학 용어 토픽 ID : t_con_aesthetics

내부 어커런스

원어 용어 : Aesthet ik

영어 용어 : aesthetics

한자 표기 : 美學

용어 설명 : 3부 1.1.2.1

외부 어커런스

용어 설명 : 3부 1.1.2.1

연관 관계

사용한 철학자 : 한스-게오르그 가다머(con_gadamer)

사용한 철학 문헌 : 진리와 방법(con_gadamer_truth)

사용한 내용 토픽 : 미학(c1.1.2.1)

3.7 천재

- 주요 용어 토픽명 : 천재(방법과 진리)
- 주요 용어 토픽 ID : t7
- 철학 용어 토픽명 : 천재
- 철학 용어 토픽 ID : t_con_genius

내부 어커런스

원어 용어 : Genie

영어 용어 : genius

한자 표기 : 天才

용어 설명 : 3부 1.1.2.2

외부 어커런스

용어 설명 : 3부 1.1.2.2

연관 관계

사용한 철학자 : 한스-게오르그 가다머(con_gadamer)

사용한 철학 문헌 : 진리와 방법(con_gadamer_truth)

사용한 내용 토픽 : 천재(c1.1.2.2)

3.8 체험

- 주요 용어 토픽명 : 체험(방법과 진리)
- 주요 용어 토픽 ID : t8

- 철학 용어 토픽명 : 체험
- 철학 용어 토픽 ID : t_con_erlebnis

내부 어커런스

- 원어 용어 : Erlebnis
- 영어 용어 : erlebnis
- 한자 표기 : 體驗
- 용어 설명 : 3부 1.1.2.2.2

외부 어커런스

- 용어 설명 : 3부 1.1.2.2.2

연관 관계

- 사용한 철학자 : 한스-게오르그 가다머(con_gadamer)
- 사용한 철학 문헌 : 진리와 방법(con_gadamer_truth)
- 사용한 내용 토픽 : 체험(c1.1.2.2.2)

3.9 놀이

- 주요 용어 토픽명 : 놀이(방법과 진리)
- 주요 용어 토픽 ID : t9
- 철학 용어 토픽명 : 놀이
- 철학 용어 토픽 ID : t_con_play

내부 어커런스

- 원어 용어 : Spiel
- 영어 용어 : play

한자 표기 :

용어 설명 : 3부 1.2.1

외부 어커런스

용어 설명 : 3부 1.2.1

연관 관계

사용한 철학자 : 한스-게오르그 가다머(con_gadamer)

사용한 철학 문헌 : 진리와 방법(con_gadamer_truth)

사용한 내용 토픽 : 놀이(c1.2.1)

3.10 시간성

- 주요 용어 토픽명 : 시간성(방법과 진리)
- 주요 용어 토픽 ID : t10
- 철학 용어 토픽명 : 시간성
- 철학 용어 토픽 ID : t_con_temporality

내부 어커런스

원어 용어 : Zeitlichkeit

영어 용어 : temporality

한자 표기 : 時間性

용어 설명 : 3부 1.2.1.3

외부 어커런스

용어 설명 : 3부 1.2.1.3

연관 관계

사용한 철학자 : 한스-게오르그 가다머(con_gadamer)

사용한 철학 문헌 : 진리와 방법(con_gadamer_truth)

사용한 내용 토픽 : 시간성(c1.2.1.3)

3.11 그림

- 주요 용어 토픽명 : 그림 (방법과 진리)
- 주요 용어 토픽 ID : t11
- 철학 용어 토픽명 : 그림
- 철학 용어 토픽 ID : t_con_picture

내부 어커런스

원어 용어 : Bild

영어 용어 : picture

한자 표기 :

용어 설명 : 3부 1.2.2.1

외부 어커런스

용어 설명 : 3부 1.2.2.1

연관 관계

사용한 철학자 : 한스-게오르그 가다머(con_gadamer)

사용한 철학 문헌 : 진리와 방법(con_gadamer_truth)

사용한 내용 토픽 : 그림(c1.2.2.1)

3.12 문학

- 주요 용어 토픽명 : 문학 (방법과 진리)
- 주요 용어 토픽 ID : t12
- 철학 용어 토픽명 : 문학
- 철학 용어 토픽 ID : t_con_literature

내부 어커런스

원어 용어 : Literatur
 영어 용어 : literature
 한자 표기 : 文學
 용어 설명 : 3부 1.2.2.3

외부 어커런스

용어 설명 : 3부 1.2.2.3

연관 관계

사용한 철학자 : 한스-게오르그 가다머(con_gadamer)
 사용한 철학 문헌 : 진리와 방법(con_gadamer_truth)
 사용한 내용 토픽 : 문학(c1.2.2.3)

3.13 역사성

- 주요 용어 토픽명 : 역사성(방법과 진리)
- 주요 용어 토픽 ID : t13
- 철학 용어 토픽명 : 역사성
- 철학 용어 토픽 ID : t_con_historicality

내부 어커런스

원어 용어 : Geschichtlichkeit

영어 용어 : historicality

한자 표기 : 歷史性

용어 설명 : 3부 2.2.1

외부 어커런스

용어 설명 : 3부 2.2.1

연관 관계

사용한 철학자 : 한스-게오르그 가다머(con_gadamer)

사용한 철학 문헌 : 진리와 방법(con_gadamer_truth)

사용한 내용 토픽 : 역사성(c2.2.1)

3.14 순환

- 주요 용어 토픽명 : 순환(방법과 진리)
- 주요 용어 토픽 ID : t14
- 철학 용어 토픽명 : 순환
- 철학 용어 토픽 ID : t_con_circle

내부 어커런스

원어 용어 : Zirkel

영어 용어 : circle

한자 표기 : 循環

용어 설명 : 3부 2.2.1.1

외부 어커런스

용어 설명 : 3부 2.2.1.1

연관 관계

사용한 철학자 : 한스-게오르그 가다머(con_gadamer)

사용한 철학 문헌 : 진리와 방법(con_gadamer_truth)

사용한 내용 토픽 : 순환(c2.2.1.1)

3.15 선입견

- 주요 용어 토픽명 : 선입견 (방법과 진리)
- 주요 용어 토픽 ID : t15
- 철학 용어 토픽명 : 선입견
- 철학 용어 토픽 ID : t_con_prejudice

내부 어커런스

원어 용어 : Vorurteil

영어 용어 : prejudice

한자 표기 : 先入見

용어 설명 : 3부 2.2.1.1

외부 어커런스

용어 설명 : 3부 2.2.1.1

연관 관계

사용한 철학자 : 한스-게오르그 가다머(con_gadamer)

사용한 철학 문헌 : 진리와 방법(con_gadamer_truth)

사용한 내용 토픽 : 선입견(c2.2.1.1)

3.16 권위

- 주요 용어 토픽명 : 권위(방법과 진리)
- 주요 용어 토픽 ID : t16

- 철학 용어 토픽명 : 권위
- 철학 용어 토픽 ID : t_con_authority

내부 어커런스

원어 용어 : *Authoritat*

영어 용어 : *authority*

한자 표기 : 權威

용어 설명 : 3부 2.2.1.2.1

외부 어커런스

용어 설명 : 3부 2.2.1.2.1

연관 관계

사용한 철학자 : 한스-게오르그 가다머(*con_gadamer*)

사용한 철학 문헌 : 진리와 방법(*con_gadamer_truth*)

사용한 내용 토픽 : 권위(*c2.2.1.2.1*)

3.17 영향사

- 주요 용어 토픽명 : 영향사(방법과 진리)
- 주요 용어 토픽 ID : t17
- 철학 용어 토픽명 : 영향사
- 철학 용어 토픽 ID : t_con_history_effect

내부 어커런스

원어 용어 : *Wirkungsgeschichte*

영어 용어 : *history of effect*

한자 표기 : 影響史

용어 설명 : 3부 2.2.1.4

외부 어커런스

용어 설명 : 3부 2.2.1.4

연관 관계

사용한 철학자 : 한스-게오르그 가다머(con_gadamer)

사용한 철학 문헌 : 진리와 방법(con_gadamer_truth)

사용한 내용 토픽 : 영향사(c2.2.1.4)

3.18 적용

- 주요 용어 토픽명 : 적용(방법과 진리)
- 주요 용어 토픽 ID : t18
- 철학 용어 토픽명 : 적용
- 철학 용어 토픽 ID : t_con_application

내부 어커런스

원어 용어 : Anwendung

영어 용어 : application

한자 표기 : 適用

용어 설명 : 3부 2.2.2.1

외부 어커런스

용어 설명 : 3부 2.2.2.1

연관 관계

사용한 철학자 : 한스-게오르그 가다머(con_gadamer)

사용한 철학 문헌 : 진리와 방법(con_gadamer_truth)

사용한 내용 토픽 : 적용(c2.2.2.1)

3.19 반성

- 주요 용어 토픽명 : 반성(방법과 진리)
- 주요 용어 토픽 ID : t19
- 철학 용어 토픽명 : 반성
- 철학 용어 토픽 ID : t_con_reflection

내부 어커런스

원어 용어 : Reflexion

영어 용어 : reflection

한자 표기 : 反省

용어 설명 : 3부 2.2.3.1

외부 어커런스

용어 설명 : 3부 2.2.3.1

연관 관계

사용한 철학자 : 한스-게오르그 가다머(con_gadamer)

사용한 철학 문헌 : 진리와 방법(con_gadamer_truth)

사용한 내용 토픽 : 반성(c2.2.3.1)

3.20 해석학

- 주요 용어 토픽명 : 해석학(방법과 진리)
- 주요 용어 토픽 ID : t20
- 철학 용어 토픽명 : 해석학
- 철학 용어 토픽 ID : t_con_hermeneutics

내부 어커런스

원어 용어 : Hermeneutik
영어 용어 : hermeneutics
한자 표기 : 解釋學
용어 설명 : 3부 3.1

외부 어커런스

용어 설명 : 3부 3.1

연관 관계

사용한 철학자 : 한스-게오르그 가다머(con_gadamer)
사용한 철학 문헌 : 진리와 방법(con_gadamer_truth)
사용한 내용 토픽 : 해석학(c3.1)

3.21 언어

- 주요 용어 토픽명 : 언어(방법과 진리)
- 주요 용어 토픽 ID : t21
- 철학 용어 토픽명 : 언어
- 철학 용어 토픽 ID : t_con_language

내부 어커편스

원어 용어 : Sprache

영어 용어 : language

한자 표기 : 言語

용어 설명 : 3부 3.2

외부 어커편스

용어 설명 : 3부 3.2

연관 관계

사용한 철학자 : 한스-게오르그 가다머(con_gadamer)

사용한 철학 문헌 : 진리와 방법(con_gadamer_truth)

사용한 내용 토픽 : 언어(c3.2)

4. 철학 문헌 내용 지식지도

1 예술경험에서의 진리문제

1.1 미적 차원을 넘어서기

1.1.1 인문주의의 전통

1.1.1.1 방법의 문제 (q1.1.1.1.1/ e1.1.1.1.9.5)

1.1.1.2 인문주의의 주요개념

1.1.1.2.1 욕성 (q1.1.1.2.1.1/ e1.1.1.2.1.9.9.2)

1.1.1.2.2 공동감각 (q1.1.1.2.2.1/ e1.1.1.2.2.9.1)

1.1.1.2.3 판단력 (q1.1.1.2.3.1/ e1.1.1.2.3.9.1)

1.1.1.2.4 취미 (q1.1.1.2.4.1/ e1.1.1.2.4.9.9.8)

1.1.2 미학의 주관화

1.1.2.1 칸트 미학에서의 취미론과 천재론

1.1.2.1.1 취미의 초월적 특징 (q1.1.2.1.1.1/ e1.1.2.1.1.8)

1.1.2.1.2 자유미와 부속미 (q1.1.2.1.2.1/ e1.1.2.1.2.6)

1.1.2.1.3 미의 이상 (q1.1.2.1.3.1/ e1.1.2.1.3.8)

1.1.2.1.4 미에 대한 관심 (q1.1.2.1.4.1/ e1.1.2.1.4.9.3)

1.1.2.1.5 취미와 천재의 관계 (q1.1.2.1.5.1/ e1.1.2.1.5.8)

1.1.2.2 천재 미학과 체험개념

1.1.2.2.1 천재개념의 부각 (q1.1.2.2.1.1/ e1.1.2.2.1.8)

1.1.2.2.2 체험 용어의 역사 (q1.1.2.2.2.1/ e1.1.2.2.2.6)

1.1.2.2.3 체험의 개념 (q1.1.2.2.3.1 / e1.1.2.2.3.9.1)

1.1.2.3 체험예술의 한계 : 알레고리의 권리회복

(q1.1.2.3.1/e1.1.2.3.9.7)

1.1.3 예술의 진리 물음

1.1.3.1 미적 교양의 문제점 (q1.1.3.1.1/ e1.1.3.1.9.7)

1.1.3.2 미적 의식의 추상작용에 대한 비판

(q1.1.3.2.1 /e1.1.3.2.9.9)

1.2 예술작품의 존재론

1.2.1 놀이라는 실마리

1.2.1.1 놀이개념 (q1.2.1.1.1/ e1.2.1.1.9.9.4)

1.2.1.2 형성체로의 변화와 총체적 매개

(q1.2.1.2.1/ e1.2.1.2.9.9.8)

1.2.1.3 놀이에서의 미적인 것의 시간성

(q1.2.1.3.1/ e1.2.1.3.9.1)

1.2.1.4 비극적인 것의 범례 (q1.2.1.4.1/ e1.2.1.4.9.7)

1.2.2 미적, 해석학적 귀결들

1.2.2.1 그림의 존재기능 (q1.2.2.1.1/ e1.2.2.1.9.9)

1.2.2.2 기회적인 것과 장식적인 것

(q1.2.2.2.1/ e1.2.2.2.9.9.9.9.4)

1.2.2.3 문학의 경계설정 (q1.2.2.3.1/ e1.2.2.3.9.5)

1.2.2.4 해석학적 과제인 재구성 과 통합
(q1.2.2.4.1/ e1.2.2.4.9.7)

제 3 부 『진리와 방법』 내용 분석 연구

1. 예술경험의 진리문제의 발굴

1.1 미적 차원을 넘어서기

1.1.1 정신과학들에 대한 인문주의적 전통의 의미

1.1.1.1 방법의 문제

(q1.1.1.1.1) 정신과학들을 위한 방법 개념의 등장

‘정신과학들’이라는 낱말은 무엇보다도 존 스튜어트 밀의 『논리학』을 번역한 사람을 통해 처음 채용되었다. 밀은 그의 저서에서 부록 형식으로 도덕과학들(moral sciences)에 귀납 논리를 적용시킬 가능성들에 대해 약술하려고 한다. 번역자는 도덕과학들 대신 ‘정신과학들’이라고 말한다. 이미 밀의 논리학의 맥락에서부터 생겨나는 결론은, 문제시되고 있는 것이 정신과학들의 고유한 논리를 인정하는 일이 전혀 아니고, 오히려 그 반대로 이 영역에서도 유일하게 타당한 것은 모든 경험 과학의 바탕에 놓인 귀납적 방법이라는 점을 보여주는 일이라는 것이다.(9)

(e1.1.1.1.2) 요한네스 쉬일(Johannes Shiel)은 밀의 『연역적, 귀납적 논리학의 체계』(*System of Logic, Ratiocinativ and Inductiv*)를 번역하면서, 이 책의 제6권의 제목인 ‘도덕과학들의 논리에 관해’ (On the Logic of Moral Sciences)를 ‘정신과학들이나 도덕과학들의 논리에 관해’ (Von der Logik der Geisteswissenschaften oder moralischen Wissenschaften)로 번역하였다. 밀 자신은, 흄이 『인성론』 서론에서 가장 영향력 있는 형식으

로 표현한 바 있는 영국의 경험론적 전통 속에 서 있다. 이 전통은, 도덕과학들(심리학, 사회학, 역사학)에서도 동형성들(Gleichförmigkeiten), 규칙성들, 법칙성들을 인식하는 것이 중요하다고 보며, 이것들이 개별적인 현상들 및 경과들을 예측할 수 있게 해주는 것들이라고 본다. 그 전통은 물론 이러한 인식목표들이 자연현상들의 영역에서도 같은 방식으로 성취될 수는 없는 것이라 보는데, 그 이유는 동형성들이 거기서 인식될 수 있는 그 자료들이 어디서나 충분히 확보될 수는 없기 때문이다. 예컨대 기상학은 물리학과 같은 방법을 사용하지만, 자료의 부족으로 인해 물리학보다 덜 확실한 예측을 한다는 것이다. 밀은 이점이 똑 같이 도덕적이고 사회적인 현상들의 영역에서도 타당하다고 본다. 밀은, 자유의지라는 형이상학적 전제를 배제한 채, 즉 원인의 탐구 없이도, 귀납법을 통해 사회현상들의 일반성이나 규칙성을 파악할 수 가능하며, 이 경우 자유의지는 바로 이 일반성이나 규칙성에 귀속하는 것이 된다고 본다. 이러한 밀의 방법에 의해 성공적인 연구결과를 내보이는 것이 군중심리학이다.

(q1.1.1.1.3) 정신과학들과 방법 사이의 부정합성

그런데 정신과학들이 사유에게 제기하는 본래적인 문제를 이루는 것, 정신과학들을 법칙성에 대한 진보해 가는 인식을 척도로 삼아 측정한다면, 사람들은 정신과학들의 본질을 올바르게 파악하지 못한 것이라는 점이다. 사회적-역사적(geschichtliche) 세계의 경험은 자연과학들의 귀납적 절차에 의해서는 학문으로 고양될 수 없다. 여기서 학문이 무엇을 의미하든지 간에, 또 모든 역사학적(historische) 인식 속에는 그때마다의 연구 대상에 대한 일반적 경험의 적용이 포함되어 있다고 할지라도, — 역사학적 인식은 그럼에도 불구하고 구체적인 현상을 어떤 일반적 규칙의 사례로 파악하는 일을 추구하지는 않는다는 점이다. 개별적인 것은 실천적 적용에서 예측을 가능케 해주는 어떤 법칙성의 확증에 단순히 기여하는 것은 아니다. 역사학적 인식의 이상은 오히려 현상 자체를 그것의 일회적이고 역사적인 구체성 속에서 이해하는 것이다. 이 경우에 많은 일반적 경험이 작용하고 있을 수도 있다: 목표는 [그러나] 이 일반적 경험들을 확증하고 확대시켜서 어떤 법칙의 인식에 도달하는 것, 이를테면 사람들이,

민족들이, 국가들이 통틀어 어떻게 발전하는가 하는 법칙의 인식에 도달하는 게 아니고, 이 사람이, 이 민족이, 이 국가가 어떻게 존재하며, 이들이 무엇이 되었는가, 일반적으로 말해 이들이 그렇게 있는 것이 어떻게 성립할 수 있었는지를 이해하는 것이다.” (10)

(e1.1.1.1.4) 귀납 논리는 사회적-역사적 세계의 인식에 적합하지 않다. 역사학적 인식의 목표는 개별적 현상으로부터 일반적 법칙성을 발견하거나, 거꾸로 개별적 현상을 일반적 법칙성의 구체적 사례로 파악하는 게 아니기 때문이다. 오히려 역사학적 인식의 목표는 개별적 현상을 일회적 현상으로 간주하면서, 개별적인 인간이나 민족, 국가가 성립되는 일회적이고 역사적인 구체적 경과로 파악하는데 있기 때문이다. 자연과학들이 규칙성, 법칙성, 일반성을 추구하는 반면, 정신과학들은 일회성, 역사성, 구체성을 목표로 한다.

(q1.1.1.1.5) 헬름홀츠의 방법론적 숙고

헬름홀츠는 두 종류의 귀납법을 구별한다: 논리적 귀납법과 예술적-본능적 귀납법. 이 점이 의미하는 것은 그러나 그가 두 측면의 절차방식들을 근본적으로 전혀 논리적으로가 아니라 심리적으로 구분한다는 것이다. 그 두 가지는 귀납적 추론을 이용하고 있지만, 그러나 정신과학들의 추론절차는 어떤 무의식적인 추론이다. 정신과학적 귀납법의 실행은 따라서 특수한 심리적 조건들과 결부되어 있다. 이 귀납법은 일종의 분별감(Taktgefühl)을 요구한다. 또 여기에는 자연과학들의 경우와는 다른 종류의 정신적 능력들, 예컨대 기억의 풍요와 권위들의 인정이 필요하다. 이에 반해 자연과학들자의 자기-의식적인 추론은 전적으로 자신의 지성의 사용에 의거한다.(11)

(e1.1.1.1.6) 가다머는 19세기에 정신과학들의 방법론을 성찰할 헬름홀츠, 드로이젠, 딜타이 중 특히 헬름홀츠를 높이 평가한다. 왜냐하면 그가 1862년 하이델베르크 대학 부총장 취임 때 행한, 자연과학들과 정신과학들의 관계에 관한 기념 강연에서 정신과학들의 독특한 인식방식의 가능성을 제시하였기 때문이다. 헬름홀츠는 귀납법을 논리적 귀납법과

예술적-본능적 귀납법으로 구별하고, 전자를 자연과학들에, 후자를 정신과학들에 배정한다. 자연과학들의 논리적 귀납법은 지성적 사유에 의해 의식적으로 수행되는 반면, 정신과학들의 예술적-본능적 귀납법은 무의식적으로 수행된다. 무의식적이고 본능적인 귀납적 추론은 일정한 심리적 조건들을, 곧 분별감, 기억의 풍요, 권위들의 인정을 필요로 한다. 헬름홀츠의 방법론적 숙고는 분별감의 중요성을 지적한 점에서는 의의가 크지만, 여전히 한계를 갖는다. 왜냐하면 그 역시 밀의 영향하에 머물면서 귀납법을 과학 일반의 방법으로 전제하면서, 다만 귀납법을 둘로 구분하여 각기 정신과학들과 자연과학들에 배정하였을 뿐이기 때문이다. 비록 그가 자연과학들의 논리적 귀납법을 정신과학들에 적용하는 것을 거부함에 의해, 정신과학들의 우월한 인문적 의미를 강조하기는 하였지만, 그는 여전히 귀납법이라는 자연과학들의 방법 이상으로부터 출발한다는 소극성을 갖고 있다. 그는 정신과학들의 작업방식이 자연과학들의 방법과 논리적으로 다른 것이라는 점을 이해하지 못하고, 다만 심리적으로만 구분하고 있는 것이다.

(q1.1.1.1.7) 드로이젠의 방법론적 숙고

이 경우에 충분히 절실한 과제는 ‘역사학과’ (historische Schule)의 연구와 같이 사실상 한창 성행중인 연구를 논리적인 자기-의식으로 고양하는 일이었다. 이미 1843년에 헬레니즘 역사의 편찬자이자 발견자인 드로이젠은 다음과 같이 쓴다: ‘이론적으로 정당화되고, 한정되고, 분류되는 일로부터 역사만큼 멀리 떨어져 있는 학문영역은 분명 없을 것이다.’ 이미 드로이젠은, 역사의 정언명령 속에서 ‘인류의 역사적 삶이 거기서 흘러나오는 그런 살아있는 샘을 보여줄’ 또 하나의 칸트를 요구했다. 그는 ‘보다 심오하게 파악된 역사 개념이 중력점이 될 것이고, 이 중력점 속에서 이제 정신과학들의 격렬한 동요가 안정을 얻고 또 더 나아가는 진보의 가능성을 얻어야 한다’ 라는 기대를 표현한다.(11-2)

(e1.1.1.1.8) 가다머는 19세기에 정신과학들의 방법론을 숙고한 사람으로 헬름홀츠 다음에 드로이젠을 거론한다. 드로이젠은 1943년의 『역사학』 책에서 자연과학들의 모범에 대해 말하는데, 이를 통해 그는 정신과

학들과 자연과학들과의 이론적 동화의 필요성이 아니라, 자연과학들에 독립된 정신과학들의 자립적 정초의 필요성을 말하고 있는 것이다. 그는 자신의 책 속에서 그 같은 정초를 시도한다.

(q1.1.1.1.9) 딜타이의 방법론적 숙고

딜타이는 바로 정신과학들의 방법적 독립성을 정당화하기를 원했음에도 불구하고, 자연과학들의 모범에 의해 스스로 깊이 영향받도록 하였다. 두 개의 증거가 이러한 점을 분명하게 해줄 것인데, 그것들은 이어지는 고찰에 대해 이틀테면 길을 보여줄 수 있는 것들이다. 빌헬름 쉐러에 대한 추도사에서 딜타이는 자연과학들의 정신이 쉐러의 절차를 인도했다는 점을 강조하고 있다. [...] ‘그는 근대적인 사람이었다. 우리 선조들의 세계는 더 이상 그의 정신과 그의 가슴의 고향이 아니었으며, 다만 그의 역사적 대상이었을 뿐이다.’ 사람들은 이러한 어법에서 다음을 알게 된다: 딜타이에게 학문적 인식에 속하는 것은 삶의 연관의 분리, 즉 자신의 역사에 대한 거리확보이고, 이 거리확보만이 유일하게 역사를 연구의 대상으로 삼는 일을 가능하게 하는 것이다. [...] // 이점은 [딜타이와 쉐러에게 자연과학들이 모범이라는 사실은] 두 번째 증거에서 특히 명백한데, 거기서 딜타이는 정신과학적 방법들의 독립성을 원용하며, 정신과학적 방법들의 대상에 대한 고려를 통해 이 독립성을 정초한다. 그러한 원용은 우선은 매우 아리스토텔레스적으로 들리고, 그래서 자연과학적 모범으로부터의 진정한 분리를 입증할 수도 있으리라. 그러나 딜타이는 정신과학적 방법들의 이러한 독립성을 위해, ‘자연은 우리가 자연에 순응함으로써만 정복된다’는 베이컨의 오래된 원칙을 끌어들인다. 이 원칙은 딜타이가 관리하고 싶어하는 고전주의적-낭만주의적 유산에 곧바로 모순되는 원칙이다. 그래서 사람들이 말해야만 하는 것은, 자신의 역사학적 교양에 의해 당대의 신칸트주의에 대한 자신의 우월성을 이룩하고 있는 딜타이조차도 논리적인 노력들에 있어서 근본적으로는, 헬름홀츠가 행한 단적인 확정들을 크게 넘어서고 있지 못하다는 점이다.(12-3)

(e1.1.1.1.9.1) 가다머가 19세기에 정신과학들의 방법론을 숙고한 사람으로 세 번째 거론하는 이는 딜타이이다. 딜타이는 한편으로 자연과학들의 방법과 밀 논리학의 경험주의로부터 강한 영향을 받고 있으면서, 다른 한편으로는 정신의 개념 속에 깃든 낭만주의적 관념론의 유산에

매달린 채 영국 경험주의에 대한 우월감을 지니고 있다. 이러한 그의 이중성이 정신과학들의 방법론에 대한 그의 숙고를 제한했다. 웨러와 딜타이는 순수한 개인적 분별감을 통해 귀납적인 그리고 비교적인 방법을 사용하고 있고, 이점에서 그들은 낭만주의적 신념을 여전히 가지고 있다. 하지만 그들은 자연과학들을 모범으로 삼아 정신과학들을 이해한다. 그런 결과로 딜타이는 역사적 세계(정신 영역)를 연구의 ‘대상’ 으로만 간주하고 또 주관에 맞서 이 대상에게 ‘우월성’ 을 부여한다. 이런 태도는 자연과학들이 그 연구 대상에 대해 갖는 태도와 동일한 것이다. 따라서 그는 정신과학들의 방법론에 대한 논리적 숙고에 있어서 헬름홀츠를 크게 능가하지는 못했다.

(q1.1.1.1.9.2). 정신과학들의 학문성의 단서는 분별감

딜타이가 정신과학들의 인식론적 독립성을 매우 옹호했었지만, 사람들이 근대적 학문에서 방법이라고 부르는 것은 어디서나 동일한 것이고, 자연과학들에서만 특별히 모범적으로 부각된다. 정신과학들의 고유한 방법은 없다. 그렇지만 사람들이 헬름홀츠와 함께 물을 수 있는 것은 방법이 여기서 얼마나 중요한 것인지, 그리고 정신과학들이 그 아래 서 있는 그런 다른 조건들이 정신과학들의 작업방식을 위해 어찌면 귀납적 논리보다 훨씬 더 중요한 것은 아닌지 이다. 헬름홀츠가 이 점을 올바르게 지적한 것은, 그가 정신과학들을 올바르게 대우하기 위해 기억과 권위를 강조하고, 의식적인 추론을 대신한다는 심리적 분별감 (Takt)에 대해 말했을 때이다. 이러한 분별감은 어디에 의거하는가? 이 분별감은 어떻게 획득되는가? 정신과학들의 학문적인 면은 궁극적으로 방법론보다는 분별감에 놓여 있는가?(13)

(e1.1.1.1.9.3) 가다머에 의하면, 딜타이의 의도와 달리 정신과학들에게 방법이 없다. 방법은 근대적 학문 개념에 속한 것이고, 오직 자연과학들에서만 유효한 것이다. 정신과학들은 방법이란 개념보다 헬름홀츠의 분별감이라는 개념에 주의를 기울이고, 이것에서 정신과학들의 학문성을 찾아야 한다. 하지만 헬름홀츠와 19세기가 정신과학들의 학문성에 대한 숙고는 그 자체로는 만족할 만한 것이 못된다. 그들은 다만 칸트를 뒤따

라 학문 및 인식의 개념을 자연과학들의 모범에 의해 이해하며, 정신과학들의 탁월한 특수성을 예술적 요소(예술적 감정, 예술적 귀납)에서 찾는 까닭이다. 헬름홀츠는 자유와 자연에 대한 칸트의 구별을 따르면서, 역사학적 인식의 영역에는 자연법칙이 없고 실천법칙만이 있는 까닭에, 역사학적 인식은 자연의 탐구와 다르다고 보았다. 그러나 이런 사유과정은 칸트의 의도와도 일치하지 않고, 귀납적 사유 자체와도 일치하지 않아 설득력이 부족하다. 칸트의 입장에서 보면, 자유세계에 대한 귀납적 연구가 인정될 수 없고, 귀납적 사유의 입장에서 보면, 자유세계를 전제하는 일 자체가 인정될 수 없다. 이점에서는 자유의 문제를 방법적으로 배제한 밀이 더 일관성을 갖고 있다.

(q1.1.1.1.9.4). 분별감은 교양의 기능

사실상 정신과학들은 그러나, 자신이 다만 자연과학들에 종속된다고 느끼는 것으로부터 멀리 떨어져 있다. 독일 고전주의의 정신적 계승 속에서 정신과학들은 오히려 인문주의의 진정한 대리인이라는 자랑스러운 자부심을 발전시켰다. 독일 고전주의 시기는, 바로크와 계몽주의적 합리주의의 진부한 취미이상(Geschmacksideal)이 극복되도록 한, 문학과 미적 비판의 갱신만을 가져온 것이 아니다. 독일 고전주의 시기는 동시에 인간성의 개념, 즉 계몽된 이성의 이러한 이상에 근본적으로 새로운 내용을 부여했다. 특히 헤르더는 계몽주의의 완벽주의를 ‘인간을 위한 육성’(Bildung zum Menschen)이라는 새로운 이상을 통해 능가했으며, 이로써 19세기에 역사학적 정신과학들이 그 위에서 전개될 수 있는 그런 기반을 마련했다. 이 당시 지배적인 세력을 얻게 된 교양(Bildung)이라는 개념은 분명 18세기의 위대한 사상이고, 바로 이 개념이 19세기의 정신과학들이 그 안에서 살아가던 그런 원소(Element)를 표시하는데, 비록 정신과학들이 이점을 인식론적으로 정당화할 줄 모른다고 해도 그런 것이다.(14-5)

(e1.1.1.1.9.5) 가다머는 분별감의 중요성을 입증하는 단서로 네 가지를 거론하고 이들을 순차적으로 해명한다. 교양, 공동감각, 판단력, 취미가 그 네 가지다. 이들은 모두 인문주의의 주요개념들에 해당한다. 이

들 중 교양이란 개념은 독일 고전주의가 취미 이상을 극복하며 내세운 인간육성(인간에로의 육성)이란 이상과 관련을 맺고 있다. 독일어 Bildung은 인감됨의 과정과 인간됨의 결과를 모두 함축하는 단어인데, 전자의 뜻으로는 ‘육성’으로, 후자의 뜻으로는 ‘교양’으로 번역되어야 할 것이다.

1.1.1.2 인문주의의 주요개념들

1.1.1.2.1 교양

(q1.1.1.2.1.1) 교양의 함축적 의미

정신과학들에 대한 그 의미를 우리가 강조한 바 있는 바로 그 교양(Bildung) 개념으로 우리가 향한다면, 우리는 다행스러운 처지에 있는 것이다. 여기서 기존의 한 연구로부터 그 낱말의 역사가 잘 개관될 수 있다: 그 낱말의 근원은 중세의 신비주의에 있으며, 그 낱말의 계속된 삶은 바로크의 신비주의에서 이뤄지며, 그 낱말에 대한 종교적으로 정초된, 그 시대 전체를 사로잡은 정신화(Spiritualisierung)는 클롭슈토크의 『메시아』를 통해 이뤄지고, 최종적으로 그 낱말은 ‘인간성으로 높이는 육성(Emporbildung zur Humanität)’이라는 헤르더의 근본적인 규정을 얻게 된다. 19세기의 교양종교는 자기 안에 이 낱말의 심층차원을 보존했고, 오늘날 우리가 사용하는 교양 개념은 바로 그것으로부터 규정된다.(15-6)

(e1.1.1.2.1.2) 가다머는 분별감의 필요성을 입증하는 4개의 인문주의 개념들을 순차적으로 해설하는데, 그 첫째는 교양이다. 지금의 교양 개념은 중세 시대 및 바로크 시대에 지녔던 신비주의적 의미(신적 형상의 모방)와 더불어 헤르더가 부여한 의미(인간성 육성)를 함께 지니고 있다. 교양은 육성된 의식을 가리킨다. 19c는 교양을 숭배하는 세기였는데, 이러한 숭배를 가다머는 교양종교라 부른다.

(q1.1.1.2.1.3) 교양의 의미변천

Bildung[육성, 교양]이라는 낱말이 지닌 우리에게 익숙해 있는 내용을 위해서 첫 번째로 중요한 확정은, 외적인 현상(사지손발의 형성, 잘 형성

된 형태)이나 통틀어 자연에 의해 산출된 형태(예컨대 산맥형성)를 말하는 ‘자연적 형성’ (natürliche Bildung)이라는 더 오래된 개념이 당시에 새로운 개념으로부터 거의 완전히 분리되었다는 점이다. Bildung은 이제 문화(Kultur, 계발)라는 개념과 밀접히 공속하면서, 우선은 자신의 자연적인 소질들과 능력들을 완성하는 독특하게 인간적인 방식을 표시한다. 헤르더를 통해서 야기된 우리의 개념에 대한 이러한 특징은 칸트와 헤겔 사이에서 완성된다. [...] 여기에서[훔볼트에서] Bildung은 문화 보다, 곧 능력들이나 재능들의 완성보다 더 많은 것을 의미한다. Bildung이라는 낱말의 이러한 고양은 오히려 오래된 신비주의적 전통을 상기시키는데, 이 전통에 의하면, 신의 형상(das Bild Gottes)에 따라 창조된 인간은 그 형상을 자신의 영혼 안에 지니고 있으며, 그 형상을 자기 안에서 건립해야 한다.(16)

(e1.1.1.2.1.4) Bildung은 처음에는 어떤 구체적 형태의 ‘형성’ 을, 그 다음에는 (경작과 비유되는 계발이란 뜻에서의) ‘문화’ 내지 ‘육성’ 을 의미했고, 나중에 훔볼트에 이르러서 비로소 ‘교양’ 을 의미하게 된다. 시기적으로 인물별로 보자면, 헤르더의 스승인 칸트는 능력(자연적 소질)의 문화(Kultur, 계발)를 의무로 말하지만, Bildung이라는 낱말을 아직 사용하지는 않는다. 헤르더에 의해 Bildung이란 낱말이 비로소 육성의 의미로 사용된다. 그 다음 세대인 헤겔은 자기 자신에 대한 의무라는 칸트의 생각을 수용할 때에, Sichbilden(자기육성)과 Bildung(육성)이란 낱말을 사용하다. 헤겔과 같은 세대인 훔볼트는 문화(Kultur, 계발)와 Bildung 사이의 의미차이를 감지하면서 Bildung을 어떤 더욱 고차적이고 더욱 내적인 것, 곧 성향(Sinnesart)으로 규정하였다. 이로써 비로소 Bildung은 교양이란 의미에 도달하며, 이때 교양은 신의 형상을 자기 안에 건립(계발)하고 있는 상태를 함축하게 된다.

(q1.1.1.2.1.5) 교양개념의 정착

Bildung에 대한 라틴어 동의어는 formatio(형성)이고, 외국어에서, 예컨대 영어에서 — 샤프츠버리에게서 보듯이 — 그것에 상응하는 것은 form과 formation이다. 독일어에서도 forma 개념의 파생어들, 예컨대 Formierung과

Formation이 오랫동안 Bildung이란 낱말과 경쟁 속에 있었다. forma는 르네상스시대의 아리스토텔레스주의 이래로 그 전문적인 의미[질료와 대립된 형상]로부터 완전히 분리되어 순수하게 역동적으로 자연적으로 해석된다. 그럼에도 불구하고 'Bildung' (육성)이라는 낱말의 'Form' (형성)에 대한 승리는 우연히 나타난 것이 아니다. 왜냐하면 'Bildung' 속에는 'Bild'(형상)가 숨어 있기 때문이다. Form 개념은 신비스러운 양면성에서 뒤쳐져 있는데, 이 양면성에 의해 Bild는 Nachbild(모상)와 Vorbild(모범)을 동시에 포괄하고 있다.(16-7)

(e1.1.1.2.1.6) 역사학적으로 보면, 육성(Bildung)이란 낱말은 자신과 경쟁관계에 있던 형성(Form, Formierung, Formation 등)이란 낱말을 이겨냈다. 그럴 수 있었던 이유 중의 하나는, '형성' 이 자연적 형성이란 의미만을 지니게 된 반면에 '육성' 은 이를 넘어서는 종교적 의미도 지녔기 때문이다. 그런데 가다머는 '육성' 이 '형성' 을 마침내 이겨낸 이유는 그 같은 의미함축의 우연적 차이보다는 그 이상의 본질적 차이에 있다고 본다. '육성' 은 '형성' 과 달리 Nachbild(모상)와 Vorbild(모범)를 자신의 의미요소로 갖고 있다는 것이다. '형성' 을 이겨낸 '육성' 은 점차로 생성과정으로서의 육성이란 의미로부터 생성결과로서의 존재상태인 교양이란 의미로 이행한다.

(q1.1.1.2.1.7) 교양과 자연의 유사성

'Bildung' 이 (또한 오늘날의 낱말 'Formation' (형성)과 마찬가지로) 경과 자체보다는 오히려 더 많이 생성경과의 결과를 표시한다는 점은 그런데 생성(Werden)이 존재(Sein)로 되는 통상적인 전이(Übertragung)에 상응한다. 전이가 여기서 특히 분명한 까닭은, 육성(Bildung)의 결과는 기술적인 목표화의 방식으로 산출되는 게 아니고, 오히려 형성 및 육성의 내적 경과를 넘어 웃자라나고, 그 때문에 끊임없는 계속육성 및 확대육성 속에 머물기 때문이다. 그 점에서 육성이라는 낱말이 그리스어 자연(physis)과 비슷하다는 것은 우연이 아니다. 육성은 자연이 그렇듯이 자기 외부에 놓인 목표들을 알지 못한다.[...] 바로 이점에서 육성이라는 개념은 자기가 거기서 파생된 그 개념, 곧 미리 주어진 소질들의 단순한 계발(Kultivierung)이라는 개념을 능가한다. 어떤 소질의 계발은 어떤 주어

져 있는 것의 전개이고, 그래서 소질을 연습하고 돌보는 일은 목적을 위한 하나의 단순한 수단이다. 그래서 어떤 어학교과서라는 교재는 단순한 수단이지 그 자체로 목적이 아니다. 그 교재의 동화(Aneignung, 습득)는 다만 언어능력에 기여할 뿐이다. 이에 반해 육성에서는, 한 사람이 그것에 의거해 또 그것을 통해 육성되는 바의 그 어떤 것이 전적으로 습득되어야 한다. 이런 한에서 육성이 수용하는 모든 것은 육성 속에 흡수된다. 하지만 육성에 있어서는 어떤 수용되는 것이, 자신의 기능을 잃어버리는 수단과 같은 게 아니다. 오히려 획득된 육성(Bildung, 교양) 속에서는 아무 것도 사라져 버리지 않고, 모든 것이 보존된다. 교양(Bildung)은 진정한 역사적(geschichtlicher) 개념이고, 그래서 ‘보존’(Aufbewahrung)의 이러한 역사적 성격이 바로 정신과학들의 이해를 위해 중요하다.(17)

(e1.1.1.2.1.8) Bildung 개념이 육성이란 뜻 외에 교양이라는 의미를 갖게 된 것을 가다머는 생성과정을 의미하던 낱말이 존재상태를 의미하는 낱말로 옮겨가는 통상적인 전이에 상응한다고 본다. 그런데 ‘육성’이 육성과 교양을 동시에 의미하는 사실은 자연(physis)이 한편으로는 스스로를 산출하는 자이고, 다른 한편으로는 그렇게 산출된 자라는 사실과 비슷하다. 자연이 자기목적적이듯이 육성도 자기목적적이어서, 그들은 모두 자기 밖에 목표를 두지 않는다. 육성에 있어서는 습득, 흡수, 수용되는 것이, 소질계발에서와 같이 수단으로 이용된 후 버려지는 것이 아니라, 오히려 보존되면서 육성의 결과 내지 교양으로 된다. 역사라는 것이 지나가 버린 망각된 과거가 아니라 현재에 의미 있게 수용되어 보존되고 있는 것이라면, 육성 내지 교양도 그 같은 역사적 성격을 지니며, 이런 뜻에서 역사적 개념이다.

(q1.1.1.2.1.9) 육성의 형식적 본질은 일반성예로의 교양

인간은 직접적이고 자연적인 것과의 단절을 통해 특징지워지며, 이 단절은 인간 본질의 정신적, 이성적 측면에 의해 인간에게 요구되는 것이다. ‘이 측면에서 보면 인간은 본성적으로는, 그가 마땅히 되어야 할 바의 인간이 아니다.’ — 그리고 그 때문에 그는 육성(Bildung)을 필요로 한다. 헤겔이 육성의 형식적인 본질이라고 부르는 것은 육성이 지닌 일반성에 의거하고 있다. 일반성예로의 교양이라는 개념으로부터 헤겔은 자신

의 시대가 육성이란 말로 이해한 것을 통일적으로 파악할 수 있었다. 일반성으로의 고양은 결코 이론적인 육성으로 협소화되지 않는데, 그것은 실천적인 태도에 대립된 이론적인 태도만을 뜻하는 게 전혀 아니라, 인간의 이성적인 면 전체에 대한 본질적 규정을 포괄한다. 자신을 일반적인 정신적 존재로 되게 만드는 것이 바로 인간 육성의 일반적인 본질이다. 자신을 개별성에 내맡기는 사람, 예컨대 척도와 균형(Maß und Verhältnis) 없이 자신의 맹목적인 분노에 굴복하는 사람은 육성되어 있지 않다. 헤겔은, 그런 사람에게 근본적으로 추상능력이 결여되어 있음을 지적한다: 그런 사람은 자기 자신을 도외시키고, 자신의 특수한 점이 그것에서부터 척도와 균형에 따라 규정되는 그런 일반적인 것을 주시할 수가 없다.(17-8)

(e1.1.1.2.1.9.1) 육성 개념을 날카롭게 밝혀준 이는 헤겔이었다. 그는 철학이 ‘그 자신의 존재의 조건을 육성에 두고 있다’는 점을 보았다. 헤겔을 따라 가다머는, 정신의 존재가 본질적으로 육성의 이념과 결부되어 있는 까닭에, 정신과학들의 존재의 조건도 육성에 있다고 본다. 일반성으로의 고양으로서의 육성은 인간의 과제이다. 육성은 일반적인 것(개인 차원이나 사회 차원에서의 공동선)을 위해 특수한 것(직접적 본능이나 자연적 욕구)의 희생을 요구한다. 헤겔은 실천적 육성에 대한 여러 사례를 든다. 실천적 육성의 본질은, 어떤 일반적인 것(건강)에 비추어 과도한 욕구충족 및 체력사용을 제한하는 절제에 놓여 있고 또 개인적인 상태나 업무를 마주해서도 여전히 필요하게 될 수 있는 다른 어떤 것(가능한 다른 직업)의 고찰에 대해 개방적으로 머무는 신중함에도 놓여 있다. 실천적 육성은, 개인에 대해 언제나 운명이나 외적 필연성의 면모를 지니면서 개인적 목적에 무관한 과제들에 헌신하기를 요구하는 직업의 선택에서도 입증되고, 또 사람들이 직업을 그 모든 면에서 완전하게 수행한다는 점에서도 입증된다. 직업의 완전한 수행은 그런데 사람들이, 사람들 자신이 지닌 특수성에 대해 직업이 드러내는 낯선 점을 극복하고 그 낯선 점을 완전히 자신의 것으로 만든다는 점을 포함한다. 이러한 점으로부터 역사적 정신에 대한 헤겔의 근본규정이, 곧 역사적 정

신은 ‘자신을 자기 자신과 화해시키며, 자신을 다른 존재 속에서 인식한다’는 점이 알려진다. 이 근본규정은 헤겔의 이론적 육성의 이념에서도 명백히 알려진다. 왜냐하면 이론적인 태도 취함은 ‘어떤 직접적이지 않은 것, 어떤 낮은 종류의 것, 상기와 기억, 사유에 속하는 것에 종사하라’는 요구를 따르는 것으로서 자기소외이기 때문이다. 직접적인 앎이나 경험을 넘어서는 이론적 태도의 육성은, 사실을 이기적 관심 없이, 즉 ‘객관적인 것을 그것의 자유에 있어서’ 파악하기 위해, 사실이 다르게도 타당할 수 있음을 배우면서 일반적인 관점들을 발견하는 데에 놓여 있다. 바로 그 때문에 육성에 의해 얻는 것은 이론적 관심들의 양성이상이다.

(q1.1.1.2.1.9.2) 육성의 과정은 소외와 동화의 운동

이로써 분명한 것은 소외(Entfremdung) 그 자체가 아니라, 소외를 물론 전제하는 것인 바 자기 자신으로의 회귀가 육성의 본질을 구성한다는 점이다. 육성은 이때 일반적인 것 속으로의 정신의 역사적 고통을 성취하는 경과로 이해될 수 있을 뿐만 아니라, 동시에 육성은 육성된 사람이 그 안에서 움직이는 원소(Element)이기도 하다. 그것은 어떤 종류의 원소인가? 우리가 헬름홀츠에게 제기했어야 할 물음들이 여기서 생겨난다. 헤겔의 답변은 우리를 만족시킬 수 없다. 왜냐하면 헤겔에게 있어서 소외(Entfremdung)와 동화(Aneignung)의 운동으로서의 [자기]육성은 실체의 완전한 장악 속에서 완성되거나, 철학의 절대지에서 성취되는 바인 모든 대상적 본질의 해소 속에서 완성되기 때문이다. // 육성이 정신의 원소 같은 것이라는 점을 인식하는 것이 헤겔의 절대 정신의 철학과 묶여져 있지 않듯이, 마찬가지로 의식의 역사성(Geschichtlichkeit)에 대한 통찰도 헤겔의 세계사 철학과 묶여져 있지 않다. 중요한 것은 헤겔에게 거리를 두고 있는 역사학적 정신과학들의 경우에도 완성된 육성의 이념이 여전히 불가피한 이상이라는 점을 분명하게 하는 일이다. 왜냐하면 육성[완성된 육성, 교양]은 역사학적 정신과학들이 그 안에서 움직이는 원소이기 때문이다. 더욱 오래된 어법이 신체적 현상의 영역에서 ‘완전한 형성’ (vollkommene Bildung)이라고 부른 것은, 물론 어떤 발달의 최종국면이라기보다는, 오히려 모든 발달을 거친 그리고 모든 손발의 조화로운 운동을 가능케 하는 그런 성숙상태이다. 바로 이런 의미에서 정신과학들은, 학문적 의식은 어

면 이미 육성된 의식이고 바로 그 때문에 학습될 수 없고 모방될 수 없는 올바른 분별감을 소유한다고 전제하는데, 이 분별감은 스스로가 하나의 원소처럼 정신과학들의 판단형성 및 인식방식을 자기 안에 품고 있는 것이다. // 헬름홀츠가 정신과학들의 작업 방식에 의거해 서술하고 있는 것, 특히 그가 예술적 감정과 분별감이라고 부르는 것은 사실 이러한 육성[교양]이라는 원소를 전제하고 있는데, 이 원소 내부에서 정신에게 어떤 특별한 자유로운 가동성이 허락되고 있는 것이다. 그래서 헬름홀츠는 ‘가장 다양한 경험들이 그것에 의해 역사학자나 문헌학자의 기억(Gedächtnis)으로 밀려들 수밖에 없게 되는 그런 수용준비성(Bereitwilligkeit)’에 대해 말한다.(20)

(e1.1.1.2.1.9.3) 가다머는 육성이 헤겔의 용어인 소외와 동화의 운동으로 적절히 표현되지만, 그렇다고 헤겔이 말하듯 대상적 본질의 해소 내지 절대지의 성취 속에서 완성되는 것은 아니라고 말한다. 여기서 헤겔에 대한 가다머의 비판적 수용의 태도가 나타난다. 가다머는 육성[육성]을 어떤 절대지의 상태로 보지 않고, 다만 육성된 사람이 그 안에서 움직이는 원소에 해당한다고 보면서, 이 원소의 성격규정을 위해 헬름홀츠를 단서로 삼는다. 그가 말한 예술적 감정과 분별감도 역시 교양이라는 원소를 전제로 한다는 것이다. 매우 다양한 경험들을 상기할 수 있는 정신과학자들의 수용준비성은 교양의 덕분인 것이다.]

(q1.1.1.2.1.9.4) 분별감은 기억의 능력

만약 사람들이 기억 속에서 어떤 일반적 소질이나 능력 외에 다른 것을 보지 못한다면, 사람들은 게다가 기억 자체의 본질을 올바르게 파악하지 못한다. 보유와 망각과 재-기억은 인간의 역사적 구조에 속하고, 그 자체가 인간의 역사 및 인간의 육성의 한 부분을 형성한다.[...] 오직 망각을 통해서만 정신은 전체적 갱신의 가능성이나 모든 것을 신선한 눈으로 바라 볼 능력을 획득하고, 그래서 오래도록 친숙한 것이 새로 보여진 것과 융합되어 다층적 통일성으로 된다. ‘보유’ (Behalten)가 바로 두 의미를 가진다. 보유는 기억(Gedächtnis)으로서 상기(Erinnerung)와의 관계도 포함한다. 동일한 것이 그런데 헬름홀츠가 사용한 분별감이란 개념에도 타당하다. 우리가 분별감이란 말로 이해하는 것은 상황들에 대한 일정

한 감성 및 감각능력이고 또 우리가 그것들에 대해서는 일반적 원리들(Prinzipien)로부터 나오는 어떠한 압도 갖고 있지 않은 그런 상황들 속에서의 태도이다. 그래서 분별감에는 본질적으로 불명료성과 표현불가능성이 속해 있다. 사람들은 어떤 것에 대해 분별감 있게(taktvoll) 말할 수 있다. 그런데 이것이 언제나 뜻하게 될 것은, 사람들이 어떤 것을 분별감 있게 넘겨버리거나, 말없이 내버려둔다는 것이고, 그래서 사람들이 단지 넘겨버릴 수 있는 것을 말해버리는 것은 분별감이 없는(taktlos) 것이다. [...] 그러므로 분별감은 거리를 유지하게 해준다. 그것은 불쾌하게 하는 것, 모욕하는 것 그리고 개인의 사적 영역의 침해를 피한다.(21-22)

(e1.1.1.2.1.9.5) 가다머는 헬름홀츠가 말한 기억을 인간의 역사성에 비추어 해석한다. 이 경우 기억에는 보유, 망각, 상기라는 요소들이 속한다. 보유와 상기 사이에는 망각이 놓여 있다. 기억은 보유이지만, 망각할 것은 망각하고 망각해서는 안될 것은 상기하는 능력이다. 이점은 분별감에도 타당하다. 분별감은 보유하면서, 망각할 것은 망각하고 망각해서는 안될 것은 상기하는 능력이다.

(q1.1.1.2.1.9.6) 교양은 하나의 인식방식 내지 존재방식

그런데 헬름홀츠가 말하는 분별감은 이러한 도덕적 현상이나 인간관계의 현상[개인의 사적 영역의 침해를 삼가는 것 등]과 단순히 동일하지는 않다. 하지만 여기에는 어떤 본질적으로 공동적인 점이 있다. 왜냐하면 정신과학들에서 유효한 분별감도, 어떤 감정이라거나 무의식적인 것이라는 점에서 다 퍼내어지지는 않고, 오히려 동시에 어떤 인식방식이자 어떤 존재방식이기 때문이다. 이점은 위에서 수행된 교양의 개념분석으로부터 더욱 정확하게 보여질 수 있다. 헬름홀츠가 분별감이라고 부르는 것은 교양을 포함하며, 미적 교양 및 역사학적(historische) 교양의 한 기능이다. 만일 사람들이 정신과학들의 작업에서 자신들의 분별감을 신뢰할 수 있어야 마땅하다면, 사람들은 미적인 것과 역사학적인 것을 위해서 감각(Sinn)을 가져야만 하거나, 혹은 그 감각을 육성했어야만 한다. [...] 그래서 미적 감각을 가진 사람은 아름다운 것과 추한 것, 좋은 성질과 나쁜 성질을 가려낼 줄을 알고, 역사학적 감각을 지닌 사람은 한 시대에 무엇이 가능하고 무엇이 안 그런지를 알고, 현재와 비교해서의 과거의 차이점에 대한 감각을 갖고 있다.(22)

(e1.1.1.2.1.9.7) 일상에서 말하는 분별감이나 헬름홀츠가 말하는 정신과학들에서의 분별감은 모두 일종의 인식방식이자 일종의 존재방식이라는 점에서 공통점을 갖고 있다. 이 같은 인식방식 내지 존재방식은 교양의 한 기능이다. 왜냐하면 그것은 자연적으로 주어져 있지 않아서 육성되어야만 하는 특별한 감각을 요구하기 때문이다. 미적인 감각이나 역사학적 감각은 모두 육성된 감각이고, 이러한 감각이 비로소 분별감을 신뢰할 수 있게 해준다.

(q1.1.1.2.1.9.8) 분별감은 교양을 전제

이 모든 것[미적인 감각이나 역사학적 감각 등]이 교양을 전제한다면, 이점은 그 모든 것이 절차나 태도의 물음이 아니라 생성된 존재의 물음이라는 것을 뜻한다. 예술작품이나 과거라고 하는 타자에 대한 어떤 감수성이 준비되어 있지 않다면, 더욱 정확하게 전승을 고찰하는 것이나 더욱 근본적으로 전승을 연구하는 것만으로 충분할 수는 없다. 바로 그 점을 우리는 헤겔을 따르면서 교양의 일반적 특징으로 강조한 바 있는데, 그 특징이란 자신을 그런 식으로 다른 것에 대해, 다른 더 일반적인 관점들에 대해 개방한 채 머무는 것을 말한다. 교양 안에는 자기 자신과의 관계에 있어서의 균형과 거리(Maß und Abstand)에 대한 일반적 감각이 놓여 있고, 이런 한에서 자기 자신을 넘는 일반성으로의 교양이 놓여 있다. 자기 자신 및 자신의 사적인 목적들을 거리를 두고 바라본다는 것은, 바로 남들이 그것들을 바라보듯이 바라본다는 것을 말한다. 이러한 일반성은 물론 개념이나 지성의 일반성은 아니다. 일반적인 것에서부터 어떤 특수한 것이 규정되지 않고, 아무 것도 강제적으로 증명되지 않는다. 육성된 사람[교양인]이 자신을 그것에 대해 개방하는 그런 일반적 관점들이란 그에게 하나의 타당하며 확고한 척도가 아니고, 오히려 가능한 타인들의 관점들로서만 그에게 현재적이다. 이런 한에서 육성된 의식[교양]은 사실상 [개념이나 지성이라기보다는] 더 많이 어떤 감각이라는 성격을 갖는다. 왜냐하면 모든 감각이, 예컨대 시각도, 자신의 영역을 둘러싸면서, 자신을 한 분야에 대해 열어놓고, 그렇게 자신에게 개방된 것 내부에서 차이들을 포착하는 한에서, 이미 일반적이기(allgemein) 때문이다. 육성된 의식은 다만, 자연적 감각들이 그때마다 한 특정한 영역에 한정되어 있는 한에서, 그러한 모든 자연적 감각들을 능가하는 것이다. 육성된 의식 자체는 모든 방향들 속에서

활동한다. 그것은 하나의 일반적 감각(ein allgemeiner Sinn)이다.(22-3)

(e1.1.1.2.1.9.9) 분별감의 바탕이 되는 미적 감각이나 역사학적 감각이, 예술작품이나 과거 같은 타자들에 대한 어떤 감수성을 말하는 것이라면, 그런 감각은 교양을 전제로 한다. 교양의 일반적 특징이 바로 다른 더 일반적인 관점들에 대해 자신을 개방한 채 머무는 것이기 때문이다. 육성된 의식이 추구하는 일반적 관점들은 불변적 척도가 아니라, 자기 개방적 태도 속에서 현재적으로 드러나는 타인들의 관점들이다. 육성된 의식이 불변적 척도를 갖지 않는다는 점에서 그것은 지성이라기 보다는 감각이다. 비록 감각이라고 해도 그것은 지성과 마찬가지로 일반성을 갖고 있다. 예컨대 시각이란 감각이 자기가 본 것과 남들이 본 것의 차이를 포착하고, 남들이 본 보다 일반적인 것에 자기를 개방하면서 일반적인 시각이 되려고 하고 있는 한에서 일반적인 감각이듯이, 육성된 의식도 그렇게 일반적인 감각이다.

(q1.1.1.2.1.9.9.1) 교양개념의 본질은 공동감각

하나의 일반적이고 공동체적인(gemeinschaftlicher) 감각 - 이것이 사실상 교양의 본질에 대한 하나의 표현인데, 이것은 광대한 역사적 연관을 올려나게 하는 표현이다. 헬름홀츠의 숙고들의 바탕에 실질적으로 놓여 있는 교양 개념에 대한 숙고는 우리를 멀리 뒤쪽으로 이 개념의 역사 속으로 이끈다. 정신과학들이 제시하는 철학의 문제를 19세기의 방법론이 사로잡혀있던 인위적 협소성에서부터 해방시키려고 한다면, 우리는 이 역사적 연관을 몇 걸음 더 추적해야 한다. 근대적 학문개념 및 이에 부속된 방법개념은 충분할 수가 없다. 정신과학들을 학문들로 만들어주는 것은 근대적 학문의 방법적 이념에서부터 보다는 오히려 교양 개념의 전통에서부터 이해될 수 있다. 우리가 되돌려보내져야 할 곳은 인문주의적 전통이다. 이 전통은 근대적 학문의 요구들에 맞선 저항 속에서 어떤 새로운 의미를 얻는다.(23)

(e1.1.1.2.1.9.9.2) 정신과학들은 근대적 학문이념이나 방법이념으로부터가 아니라 인문주의적 전통으로부터만 이해될 수 있다. 인문주의적

전통에 속한 첫 번째 개념이 바로 교양이다. 그런데 교양의 본질에 대한 하나의 표현은 어떤 일반적이고 공동체적인 감각, 곧 공동감각이라는 것이다. 따라서 이제 공동감각이란 개념이 지닌 역사적 연관을 탐구할 필요가 있다. 공동감각은 인문주의적 전통을 알려주는 두 번째 개념이다.

1.1.1.2.2 공동감각

(q1.1.1.2.2.1) 비코에서의 공동감각

이 상황에서는 현실적으로 알맞는 것은 인문주의적 전통에 대해 숙고하고, 그 전통으로부터 정신과학들의 인식방식을 위해 배울 수 있는 게 무엇인지를 묻는 일이다. 이에 대해서는 비코의 논문 ‘우리시대의 연구 방법에 관하여’가 가치 있는 연결점을 제시한다. 비코가 취하는 인문주의의 옹호는, 이미 그 제목이 제시하듯이, 예수회의 교육학으로부터 매개된 것이며, 데카르트를 겨냥하는 것과 마찬가지로 안센주의를 비판적으로 겨냥하고 있다. 비코의 이러한 교육학적 선언은 ‘새로운 학문’이라는 그의 구상과 마찬가지로 오래된 진리들에 근거를 두고 있다. 그는 따라서 공동감각(sensus communis)이라는 공동체적 감각을 또 능변(eloquentia)라는 인문주의적 이상을 원용하는데, 이것들은 이미 현자(Weise)라는 고대 개념 속에 놓여 있던 요소들이다. ‘잘 말하기’(eu-legein)는 예로부터 그 자체로 이중적 의미의 표현이고, 결코 어떤 수사학적 이상에 불과한 게 아니다. 그것은 올바른 것을, 즉 참된 것을 말함을 또한 뜻하는 것이지, 단지 말의 기술, 즉 어떤 것을 잘 말하는 기술만이 아니다.(24-5)

(e1.1.1.2.2.2) 스스로 수사학 교사였던 비코는 고대로부터 내려오는 인문주의적 전통 속에 서 있다. 바로 이 전통이 정신과학들을 이해하는데 중요한 것이다. 공동감각에 대한 그의 원용은 수사학적인 요소 외에도 고대의 전통에서 나온 다른 요소를, 곧 학자와 현자 사이의 대립, 이론자와 실천자 사이의 대립을 포함하고 있다. 비코는 데카르트 이래의 근대적 학문개념에 맞서 이와 동등한 정도로 실천자와 현자가 중요하다는 점을 강조하기 위해 공동감각을 원용하는 것이다.

(q1.1.1.2.2.3) 공동감각의 이중적 의미

근대의 비판적 학문은 비코에 의해 그 장점들에 있어서 논쟁되지 않고, 오히려 그 한계들에 있어서 지적된다. 고대인들의 지혜인 바 신중(prudentia)과 능변(eloquentia)에 대한 그들의 장려는 근대의 새로운 학문 및 그 수학적 방법론에 비추어보아 없어서도 되는 게 아니라는 것이다. 지금에도 여전히 교육을 위해 중요한 것은 어떤 다른 것이며, 그것은 참된 것(Wahres)에서가 아니라 참인 듯한 것(Wahrscheinliches, 개연적인 것)에서 배양되는 공동감각의 육성이라고 한다. 이제 우리에게 중요한 것은 다음에 놓여 있다: 공동감각은 여기서 명백히 모든 인간들 속에 있는 일반적 능력을 뜻할 뿐만이 아니라, 동시에 그것은 공동성(Gemeinsamkeit)을 설립하는 감각이기도 하다. 비코의 생각에는 인간의 의지에 방향을 부여해주는 것은 이성이라는 추상적 일반성이 아니라, 한 집단, 한 민족, 한 국가 또는 전체 인류의 공동성을 나타내는 구체적 일반성이리라는 것이다. 따라서 이 공동감각의 양성(Ausbildung)이 삶을 위해서 결정적 의미를 지니리라는 것이다.(26)

(e1.1.1.2.2.4) 비코는 고대인들이 장려한 신중과 능변의 덕목들이 개인적인 것들을 다루는 공동감각과 관련된다고 본다. 이런 공동감각은 인간에게 공통된 감각이자 공동성을 만드는 공동적 감각이기도 하다. 이런 감각은 비판적 정신에 토대를 근대의 회의론 철학이나 자연과학들에 의해 육성될 수 있는 것이 아니다. 비코는 청년들이 상상을 위한 그리고 기억의 배양을 위한 형상들(Bilder, 모범들)을 필요로 하며, 그런 모범들을 위해서는 새로운 비판정신 속에서의 근대적 학문의 연구가 기여할 수 없다고 본다. 그래서 그는 데카르트주의의 비판론(Critica)에 고대의 변증론(Topica)을 보충한다. 변증론은 논거를 발견하는 기술이고, 설득력이 있는 것(das Überzeugende)에 대한 감각의 양성에 기여한다. 이 감각은 본능적이며 즉석에서 기능하기 때문에 학문으로 대체될 수 없는 것이다.

(q1.1.1.2.2.5) 공동감각의 인식 기능

문헌학적이고 역사학적 연구들을 또 정신과학들의 작업방식을 공동감각이라는 개념 위에 근거지우는 일은 어떤 즉시로 자명해지는 면을 갖고 있다. 왜냐하면 그것들의 대상은, 즉 인간의 행위들과 성과들에서 그 형

태를 얻는 바 그대로의 도덕적이고 역사적인 인간 실존은 그 자체로 공동 감각에 의해 결정적으로 규정되기 때문이다. 그래서 일반적인 것으로부터의 추론이나 근거들로부터의 증명은 충분할 수가 없는데, 왜냐하면 상황들이 결정적으로 중요하기 때문이다. 그러나 이점은 단지 소극적으로 표현된 것이다. 공동감각이 매개하는 것은 어떤 고유한 적극적 인식이다. 역사학적 인식의 인식방식은 결코 ‘자의식적인 추론’ (헬름홀츠) 대신에 ‘남의 증언에 대한 믿음’ (테텐스)을 허용해야만 한다는 데서 다 퍼내어 지지는 않는다. 또 그러한 앞에는 단지 감소된 진리가치만이 귀속되리라는 것도 전혀 사실이 아니다.(28)

(e1.1.1.2.2.6) 공동감각은 비코에 따를 때 삶에 중요한 올바름이나 공동선에 대한 감각일 뿐만이 아니라, 문헌학적이고 역사학적인 연구들의 토대이기도 하다. 공동감각에 의한 인식은, 추론적 인식만큼이나 강한 확신을 가져다 줄 수 있는 까닭에, 추론적 인식이나 자연과학적 인식과 대비되는 그 나름의 고유한 인식이다. 이점을 분명하게 이해했던 사람은 달랑베르이다. 그는 다음과 같이 말한바 있다: ‘개연성은 원칙적으로는 역사학적 사실들의 경우에 작용하고, 일반적으로는 우리가 원인을 찾을 수 없어 일종의 우연으로 돌리는 모든 과거 현재 미래의 사건들에서 작용한다. 그 대상이 현재와 과거인 이런 인식의 일부는, 비록 증언에만 근거를 둔다고 하더라도, 공리로부터 생기는 확신만큼이나 강한 확신을 종종 우리 안에 불러일으킨다.’ 키케로가 역사학(historia)을 ‘기억된 삶’ (vita memoriae)이라고 한 것이나, 베이컨이 ‘또다른 철학적 사유의 길’ 이라고 부른 것도 역사학이 이론적 이성과 구분되는 전적으로 다른 종류의 진리의 원천임을 인정하는 까닭이다.

(q1.1.1.2.2.7) 샤프츠버리에서의 공동감각

비코가 공동감각의 로마적 개념을 다시 붙잡고 근대적 학문에 맞서는 인문주의적 수사학을 옹호하는 것은 우리에게 특별히 흥미롭다. 여기서 우리는 19세기 정신과학들의 자기 성찰에게는 더 이상 접근이 불가능했던, 정신과학적 인식의 한 진리요소로 인도된다. 비코는 수사학적-인문주의적 교양이라는 중단 없는 전통 속에서 살았으며, 다만 이 전통의 시효

가 다하지 않은 권리를 새롭게 유효하게 할 필요가 있었다. 결국 합리적 인 증명 및 학설의 가능성들이 인식의 범위를 완전히 다 깨내지 못한다는 것에 대한 앎이 옛날부터 있었다. 이런 한에서 공동감각에 대한 비코의 원용은 우리가 본 바와 같이, 폭넓은 연관성에 속해 있는데, 그 연관성은 고대에까지 거슬러 올라가는 것이며, 현재에 이르기까지의 그것의 계속적 영향이 우리의 주제가 되고 있는 것이다.(29)

(e1.1.1.2.2.8) 비코가 공동감각을 강조한 것은 근대적 학문에 대항하여 인문주의적 수사학을 옹호하기 위해서다. 그러나 비코 이후 수사학적-인문주의적 전통은 위축된다. 비코는 18세기에 거의 영향을 미치지 못했으나, 그와 마찬가지로 공동감각을 원용했던 샤프츠버리는 18세기에 큰 영향을 미쳤다. 그는 위트와 유머의 사회적 의미에 대한 평가를 공동감각이라는 명칭 아래서 행하고, 로마의 고전들과 이것들에 대한 인문주의적 해석자들을 명백히 원용한다. 그는 인문주의자들이 공동감각을 공동체나 사회에 대한 사랑, 자연스러운 애정, 인정, 호의로 이해하였다고 소개한다. 샤프츠버리가 염두에 두고 있던 것이자 그가 도덕과 미적 형이상학 전체를 그 위에 기초지웠던 것은 공감(sympathy)이라는 정신적이고 사회적인 덕목이었다. 그의 후계자들, 특히 허치슨과 흄은 그의 제안들을 가공하여 도덕감 이론 속으로 끌어들었고, 이 이론은 나중에 칸트 윤리학을 두드러지게 하는 데 기여했다.

(q1.1.1.2.2.9) 공동감각의 수용과정

그런데 19세기의 근대적 정신과학들의 자기숙고에 대해 결정적이었던 것이, 비코와 샤프츠버리가 속해 있던 그리고 특히 양식(bon sens)의 고전적 나라인 프랑스에 의해 대표되던 도덕적 철학전통이 아니라, 칸트와 괴테의 시대의 독일 철학이라는 점은 매우 독특하다. 영국과 라틴계 나라들에서는 공동감각이라는 개념이 오늘날까지도 단지 비판적 표어가 아니라 국민의 일반적 특질을 나타내는 데 반해, 독일에서는 18세기에 샤프츠버리와 허치슨의 추종자들이 공동감각에 의해 의도되었던 정치적 사회적 내용을 함께 넘겨받지 않았다. [...] 사람들이 공동감각의 개념을 받아들인 것은 완전히 탈정치화하면서 받아들였기 때문에, 이 개념은 자신

의 본래적인 비판적 의미를 상실했다. 사람들은 이제 공동감각이란 말로 다만 어떤 이론적 능력을, 즉 도덕적 의식(양심)과 취미와 나란하게 등장하는 이론적 판단력을 이해했다.(32).

(e1.1.1.2.2.9.1) 공동감각(common sense, 상식) 개념은 독일 철학이 아닌 스코트랜드 철학에서 핵심적이고 체계적인 기능을 발휘했다. 그곳에서 그 개념은 사회적 관련성을 유지하면서 철학적 사변의 과장을 수정하는 기능을 담당하였다. 프랑스에서도 그것은 베르그송의 철학 속에서 사회적 감각이자 일종의 행위 방식으로서, 사상의 자유를 위해 기존 사상을 제거하면서 자신을 회복하는 지성의 내적인 힘으로 이해되었다. 다만 베르그송은 삶에 대한 공동감각의 기능에 대해서는 말하였으나, 그것의 해석학적 기능에 대해서는 말하지 않았다. 독일 철학계에서는 그것이 탈정치화된 개념으로 수용되면서 다만 이론적 판단력으로 이해되었지만 예외적으로 신학의 영역에서, 특히 슈바벤 지방의 경건주의자 외탕어에게서 중대한 의미를 가졌다. 그에게 그것은 모든 진리의 원천이자 고유한 발견기술로서 합리주의에 반대하게 하는 요인이었다. 그에게는 합리적 진리와 구별되면서 모든 인간에게 언제 어디서나 유용한 공동적인(gemeinsame) 진리들이 있고, 그것은 감각적(sinnliche) 진리들이고, 이것에 대한 감수성이 바로 공동감각이었다.

1.1.1.2.3 판단력

(q1.1.1.2.3.1) 공동감각과 판단력의 경쟁

18세기 독일에서 공동감각이란 개념의 이러한 전개의 바탕에는, 공동감각이란 개념이 판단력(Urteilkraft)이란 개념과 밀접하게 관련된다는 점이 놓여 있다. 이따금 ‘공동적 지성’(gemeiner Verstand)이라고 불린 ‘건전한 인간지성’(gesunder Menschverstand)은 사실상 판단력을 통해 결정적으로 특징지워진다. 바보를 슬기로운 자와 구별시켜주는 것은, 바보가 어떤 판단력도 갖고 있지 못하다는 점, 즉 그가 올바르게 포섭할(subsumieren) 수가 없고 그래서 그가 배워서 아는 것을 올바르게 적용할 수 없다는 점이다. 18세기에 판단력이란 낱말의 도입은 따라서 iudicium

(판단력)이라는 개념을 적절하게 재현하려는 것인데, 그 개념은 하나의 정신적인 기본덕목으로 간주되는 것이었다. 같은 의미에서 영국의 도덕철학자들은 도덕적이고 미적인 판단들이 이성(reason)을 따르는 게 아니고, 오히려 감정 내지 취미(sentiment, taste)의 성격을 갖는다고 강조하고, 마찬가지로 독일 계몽주의의 대표자중의 하나인 테텐스도 공동감각 속에서 ‘반성이 없는 판단’을 본다. 사실상 특수한 것을 일반적인 것 아래로 포섭시키는, 즉 어떤 것을 한 규칙의 사례로 인식하는 판단력의 활동은 논리적으로는 증명가능하지 않다. 판단력은 따라서 판단력의 적용을 유도할 수 있다고 여겨지는 이러한 원리 때문에 어떤 원칙적인 곤경에 처한다. 판단력은 칸트가 날카롭게 언급하듯이, 이러한 원리 자체의 준수를 위해 다시금 또 하나의 판단력을 필요로 하게 되리라. 따라서 판단력은 일반적으로 배워질 수 있는 게 아니라, 다만 사례별로 연습될 수 있고, 이런 한에서 오히려 감각들이 그렇듯이 하나의 능력이다. 판단력은 결코 배워서 얻을 수 있는 것이 아닌데, 왜냐하면 개념들로부터의 어떠한 논증도 규칙들의 적용을 유도할 수는 없기 때문이다.(36)

(e1.1.1.2.3.2) 독일에서 공동감각이 위축된 배경은, 공동감각이 지닌 성격을 나타내는 다른 낱말로 ‘판단력’이 있었다는 사실이다. iudicium의 번역어로서의 ‘판단력’은 특수한 것을 일반적인 것 아래로 포섭시키는, 즉 어떤 것을 한 규칙의 사례로 인식하는, 또는 규칙을 한 사례에 적용하는 능력인데, 이것은 사례별로 연습될 수는 있으나 논증학습을 통해 배워 얻을 수는 없는 능력이다.

(q1.1.1.2.3.3) 판단력 개념의 의미변천

결과적으로 독일의 계몽 철학은 그 때문에 판단력을 정신의 고차적 능력이 아니라 저급한 인식능력에 귀속시켰다. 이로써 판단력은 바로 그 근원적으로 로마적인 의미의 공동감각으로부터 근본적으로 멀리 벗어나면서 스콜라철학적 전통을 계속 이끄는 하나의 방향을 열었다. 이것은 미학에 대해 특별한 의미를 보유하리라. 이를테면 바움가르텐에게서는 다음이 전적으로 확고하다: 판단력이 인식하는 것은 감각적이고 개별적인 것, 즉 개별 사물이고, 판단력이 개별사물에서 판단하는 것은 그것의 완전성 내지 불완전성이다. 이제 사람들이 판단에 대한 이러한 규정에서 유의해야 할 것은, 여기에서는 사물에 관한 어떤 미리 주어져 있는 개념이 단순히

적용되는 것이 아니라, 감각적이고 개별적인 것이 그 자체로 포착되면서, 그것에서 여럿과 하나의 일치가 알아차려진다는 점이다. 따라서 여기서는 어떤 일반적인 것의 적용이 아니라, 내적인 일치가 결정적인 것이다. 사람들이 알 듯이, 여기서 이미 칸트가 나중에 ‘반성적(reflektierende) 판단력’이라고 부르면서, 어떤 실재적이고 형식적인 합목적성에 따른 판단으로 이해하는 것이 문제로 되고 있다. 어떤 개념도 주어지지 않은 채, 개별적인 것이 ‘내재적으로’ 판단된다. 칸트는 그것을 하나의 미적(ästhetisch) 판단이라고 부르고, 바움가르텐이 감각적 판단력(iudicium sensitivum)을 취미(gustus)라고 표현한 바 그대로, 칸트는 “완전성에 대한 감각적 판단은 취미(Geschmack) 말한다라”고 되풀이한다.(37)

(e1.1.1.2.3.4) 칸트에게 판단력이란 개별적인 것을 일반적인 것 아래 포함된 것으로 사유하는 능력이다. 그런데 칸트는 일반적인 것(규칙, 원칙, 법칙)이 먼저 주어지 있는 채로 작용하는 판단력을 규정적 판단력이라고 하고, 일반적인 것을 스스로 만들어내면서 작용하는 판단력을 반성적 판단력이라고 부른다. 판단력이 구체적 사례들을 통해 연습될 수는 있으나 논증들의 학습을 통해 배워 얻을 수는 없는 능력이라는 점 때문에, 판단력은 독일의 계몽철학 속에서 정신의 고차적 능력, 곧 어떤 도덕적 판단능력이 아니라, 저급한 인식능력으로 간주되었다. 저급한 인식능력으로서의 판단력은 이제 도덕의 영역이 아니라, 미학의 영역에서 특별한 의미를 갖게 된다. 미학철학자인 바움가르텐은 판단력을 개체에서 여럿(부분들)과 하나(전체)의 일치를, 곧 복잡성(다양)과 통일성(조화)의 일치를 알아차리는 능력으로 이해한다. 이런 식으로 하여 판단력은 도덕적 판단력의 성격을 잃고, 미적 판단력의 성격만을 갖게 된다.

(q1.1.1.2.3.5) 칸트에서의 공동감각

공동감각은 시민적-도덕적 존재의 한 요소이다. 경건주의에서나 스코틀랜드 철학에서처럼 이 개념이 형이상학에 맞선 논쟁적 어법을 의미하는 곳에서도 역시, 이 개념은 이로써 자신의 근원적인 비판적 기능의 노선 속에 머물러 있다. // 이에 반해 칸트는 이 개념을 『판단력비판』에 수용하면서 중점을 매우 달리하고 있다. 이 개념이 지닌 근본적인 도덕적 의미는

그에게 있어서 어떤 체계적 장소를 얻지 못한다. 알다시피 그는 자신의 도덕철학을 바로 영국 철학에서 전개된 ‘도덕감’(moralisches Gefühl)의 학설에 대해서 계획하였다. 그래서 공동감각 개념은 그에 의해 도덕철학으로부터 전적으로 잘라내졌다. // 도덕적 명령의 무조건성과 더불어 등장하는 것은 감정에 기초될 수 없는데, 사람들이 감정으로 감정의 개별성이 아니라, 도덕적 감각의 공동성을 의미한다고 해도 그럴 수 없다. 왜냐하면 도덕성에 고유한 명령의 성격은 다른 사람들에 대한 비교적 반성을 원칙적으로 배제하기 때문이다. [...] 그 [도덕적] 명령의 구속성은, 그때마다 어떤 감각작용의 일반성이 획득할 수 있는 의미보다 더욱 엄격한 의미에서 일반적이다.(38)

(e1.1.1.2.3.6) 칸트는 자신의 도덕철학에서 공동감각에게 주요한 기능을 부여하지 않는다. 도덕감에 기초한 도덕철학에 반대하는 칸트는 오히려 공동감각을 자신의 도덕철학에서 삭제하였다. 그 대신 그는 실천이성의 명령에 바탕을 두고 자신의 도덕철학을 구상하였다. 왜냐하면 그는 도덕적 의무(도덕적 명령의 구속성)가 갖는 일반성은 개별적 감정이나 도덕적 감각에 기초를 둘 수 없고, 따라서 일종의 감정인 공동감각에도 기초될 수 없고, 오직 실천이성의 무조건적인 명령에만 기초될 수 있다고 보았기 때문이다.

(q1.1.1.2.3.7) 칸트에서의 공동감각의 경시

공동감각은 그 낱말의 논리적 의미에서도 칸트에게 있어서 아무런 역할도 하지 않는다. 칸트가 판단력의 초월적 교설 속에서 다루는 것, 즉 도식론과 원칙론은 공동감각과 더 이상 아무런 연관이 없다. 왜냐하면 여기서 문제가 되고 있는 것은, 자신의 대상들과 선형적으로 관계한다고 하는 개념들이지, 일반적인 것 아래로의 개별적인 것의 포섭은 아니기 때문이다. 그에 반해 개별적인 것을 일반적인 것의 사례로 인식하는 능력이 현실적으로 문제되는 곳과 우리가 건전한 지성에 관해 이야기하는 곳에서, 우리는 칸트에 따를 때 낱말의 가장 참된 의미에서 ‘공동적인’ 어떤 것과, 즉 ‘사람들이 도처에서 그것을 만나지만, 그것을 소유하는 것이 전혀 어떤 공적이거나 장점이 되지 않는 그런 어떤 것’ 과 관계를 갖는다. 그러한 건전한 지성은, 양성되고 계몽된 지성의 이전단계라는 의미

이외의 다른 어떤 의미도 갖지 않는다. 그 건전한 지성은, 사람들이 감정이라고 부르는, 판단력의 어떤 모호한 구별[작용] 속에서 활동하지만, 그러나 그것은, ‘언제나 이미 개념들을 따라, 일반적으로 다만 모호하게 표상된 원리들을 따라’ 판단한다. 그래서 그 건전한 지성은 어쨌든 고유한 공동감각으로 간주될 수는 없다. 판단력의 일반적이고 논리적인 용법은 사람들이 공동감각으로 소급하는 용법이기도 한데, 어떤 고유한 원리를 전혀 지니고 있지 않다.(39)

(e1.1.1.2.3.8) 논리적 의미에서 볼 때 공동감각은 공동적인 것이고 감각적인 것이다. 그러나 칸트는 공동감각이 지닌 이러한 논리적(언어적) 의미를 전혀 고려하지 않는다. 이러한 언어적 의미와 관련된 칸트의 개념은 오히려 건전한 지성이라는 개념이다. 그러나 건전한 지성은 계몽된 이성의 이전 단계이자 어떤 모호한 판단력으로서 개념이나 원리를 사용하는 것이므로, 공동감각으로 간주될 수는 없다. 건전한 지성은 또한 일반적이고 논리적인 용법에서의 판단력도 아니다. 일반적이고 논리적인 용법에서의 판단력은 사람들이 공동감각으로 소급하면서 사용하는 판단력인데, 이것은 자신의 고유한 원리를 갖고 이를 사용하는 것이 아니기 때문이다.

(q1.1.1.2.3.9) 공동감각과 취미의 관련

따라서 사람들이 감각적 판단능력이라고 부를 수도 있는 것의 범위로 부터 칸트에게 남은 것은 단지 미적 취미 판단뿐이다. 여기서 사람들은 어떤 현실적인 공동감각에 대해 이야기할 수 있다. 사람들이 미적 취미에 있어서 인식에 대해 말해도 좋은가의 여부가 제아무리 의문스럽다고 해도, 그리고 미적 판단에서는 개념들에 따라 판단되지 않는 게 확실하다고 해도, 그럼에도 불구하고 확고한 것은, 미적 취미가 개념적이지 않고 감각적이라고 해도, 미적 취미에서는 일반적인 동의의 요구가 사유되고 있다는 점이다. 따라서 참된 공동감각은 취미라고 칸트는 말한다.(39)

(e1.1.1.2.3.9.1) 감각적인 판단능력으로서의 공동감각은 이전에는 미적 판단능력일 뿐만이 아니라 도덕적 판단능력이었다. 그러나 칸트에게 도덕판단은 공동감각을 넘어서는 것이고, 그래서 공동감각에서 도덕적

판단능력은 배제되고, 공동감각은 단지 미적 판단능력만을 의미하게 된다. 결국 칸트에게서는 미적 판단능력으로서의 취미가 참된 공동감각이 된다. 칸트 이후 공동감각은 미적 판단의 일반적 의사소통가능성으로 제한된다.

1.1.1.2.4 취미

(q1.1.1.2.4.1) 칸트에서 취미로서의 공동감각

더욱 자세히 살펴보는 것이 중요하다. 왜냐하면 사실상 공동감각 개념을 취미로 협소화하는 것만이 아니라, 취미 개념 자체를 협소화하는 것도 문체이기 때문이다. 칸트에 의해 그 개념이 그의 『판단력 비판』의 기초로 될 때까지 취미 개념이 지닌 긴 선행적 역사는, 이 개념이 근원적으로는 미적 개념이라기보다 오히려 도덕적 개념이라는 점을 인식하도록 해준다. 이 개념은 진정한 인간성의 어떤 이상을 기술하고, 이러한 특징은 자신을 ‘학교’의 독단론에 맞서 비판적으로 뚜렷이 하려는 노력에 신세를 지고 있다. 나중에야 비로소 이 개념의 사용은 ‘아름다운 것을 애호하는 것’(das Schönegeistige)으로 협소화되었다.(40)

(e1.1.1.2.4.2) 네 번째 인문주의적 개념은 취미이다. 칸트는 공동감각을 취미로 제한하고, 취미를 미적인 것으로 제한하고, 미적인 것을 미와 숭고의 판단으로 제한하였다. 그러나 그리스인인 아리스토텔레스에게 취미는 도덕적-사회적 이상이었다.

(q1.1.1.2.4.3) 그라시안에서의 취미개념

그 [취미개념]의 역사의 근원에는 발타사르 그라시안이 있다. 그라시안은 감각적 취미가 우리의 감각들 중 가장 동물적이고 가장 내면적인 감각이지만, 그럼에도 이미 사물들에 대한 정신적 판단 속에서 실현되는 구별을 위한 싹을 포함하고 있다는 점에서 출발한다. 취미의 감각적 구별작용은, 가장 직접적인 방식에서의 향락적 수용이나 거부이고, 따라서 사실상 단순한 충동이 아니고, 오히려 감각적 충동과 정신적 자유 사이의 중간을 이미 차지한다. 감각적 취미를 특징지우는 것은 바로, 그것이 삶의 가장

절실한 필요에 속하는 것에 대해서 조차도 선택 및 판단의 거리를 취한다는 점이다. 그래서 그라시안은 취미에서 이미 ‘동물성의 정신화’를 보고, 정신(ingenio)에 대해서만이 아니라 취미(gusto)에 대해서도 육성(cultura)이 있다고 정당하게 지적한다. 알다시피 이점은 감각적 취미에 대해서도 타당하다. 좋은 혀를 가진 사람들, 곧 미식가들이 있고, 그들은 이러한 즐거움을 소중하게 돌본다. 이러한 취미 개념은 그런데 그라시안에게 사회적인 이상적 육성을 위한 출발점이다. 육성된 사람(discreto)이라는 그의 이상은, 육성된 사람(hombre en su punto)이 삶과 사회의 모든 것들에 대해 올바른 자유인 거리를 취하고, 그래서 그가 의식적으로 뛰어나게 구별하고 선택할 줄 안다는 점에 놓여 있다.(40-1)

(e1.1.1.2.4.4) 그라시안은 취미를 충동과 자유, 동물성과 정신의 중간적인 것으로 보고, 이 취미를 육성된 사람이라는 사회적 이상을 위한 출발점으로 보았다. 그에게 육성된 사람은 각종의 일들에 대해 거리를 취하는 사람이고, 그래서 구별하고 선택할 줄 아는 사람이었는데, 이런 사람들이 되기 위해 육성되어야 할 것이 바로 취미였다. 그라시안의 이상은 고상한 사람(Hoffmann)이라는 이전의 기독교적 이상을 대체했다. 그라시안의 이상은 신분적 특권들과는 무관한 이상이라는 점에서 유럽의 육성 이상의 역사에서 탁월한데, 그것은 교양사회의 이상이었다.

(q1.1.1.2.4.5) 좋은 취미와 좋은 사회의 관련성

취미 개념의 역사는 따라서 스페인에서 프랑스와 영국으로 이르는 절대주의의 역사를 뒤따르며, 제3신분의 선행적 역사와 일치한다. 취미는 단지 새로운 사회가 내세우는 이상만이 아니고, 오히려 ‘좋은 취미’(gutes Geschmack)의 이상이라는 표현 속에서 사람들이 나중에 ‘좋은 사회’(gute Gesellschaft)라고 부르는 것이 최초로 형성된다. 좋은 사회가 스스로를 인식하고 정당화하는 것은 더 이상 출신이나 서열을 통해서가 아니라, 오히려 원칙적으로 다른 아닌 자신의 판단들의 공동성을 통해서이다. 더 낱게 말해, 그 사회가 자신을 여하튼 편협한 관심들과 사적인 편애들을 넘어 판단에 대한 요구어로까지 자신을 고양할 줄 안다는 점을 통해서이다. // 취미 개념 속에서는 따라서 의심의 여지없이 하나의 인식방식이 의도된다. 좋은 취미라는 표현 속에 놓여 있는 것은 우리가 자기 자신과 사적인 편애

들로부터 거리를 취할 수 있다는 점이다. 따라서 취미는 그것의 가장 고유한 본질에 따를 때 결코 어떤 사적인 것이 아니라, 일등급의 사회적 현상이다. 취미는 어떤 법정처럼 개인의 사적인 경향에 대해서조차 자신이 의도하고 대표하는 일반성의 이름으로 대립할 수도 있다. 사람들은 자신의 취미가 동시에 배척하는 어떤 것을 편애할 수도 있다.(41)

(e1.1.1.2.4.6) 좋은 취미라는 개념으로부터 좋은 사회라는 개념이 출현하였다. 그래서 좋은 사회란, 좋은 취미가 그러하듯이, 편협한 관심들과 사적인 편애들을 넘어 판단하라는 요구를 수용하고 있는 사회이다.

(q1.1.1.2.4.7) 좋은 취미의 반대는 무-취미

사람들은 틀림없이 취미를 갖고 있다. 사람들은 논증에 의거해 취미를 배울 수 없으며, 그것을 단순한 모방을 통해 대체할 수도 없다. 그럼에도 불구하고 취미는 단순한 사적인 특성이 아닌데, 왜냐하면 그것은 언제나 좋은 취미이고자 하기 때문이다. 취미판단의 단호함은 자신의 타당성요구를 포함한다. 좋은 취미는 끊임없이 자신의 판단을 확신한다. 다시 말해 그것은 자신의 본질에 따를 때 확실한 취미이고, 어떠한 흔들림이나 다른 사람에 대한 결눈질, 근거들에 대한 추적 같은 것을 알지 못하는 바의 수용과 거부이다. // 취미는 따라서 오히려 하나의 감각과 같은 어떤 것이다. 취미는 근거들로부터 나온 지식을 먼저 사용하지 않는다. 만약 취미 문제들 중의 어떤 것이 부정적이라 해도, 취미는 왜 그런지를 말할 수가 없다. 그러나 취미는 가장 큰 확실성을 가지고 그렇게 경험한다. 취미의 확실성은 따라서 무-취미를 막는 확실성이다.(42)

(e1.1.1.2.4.8) 취미는 단순히 사적인 특성이 아닌데, 왜냐하면 취미는 언제나 사적인 것을 넘어 좋음을 지향하면서, 좋은 취미이고자 하기 때문이다. 취미판단은 그 판단의 타당성에 대한 요구를 포함하고 있기 때문에 언제나 단호하다. 좋은 취미에 대한 반대는 무-취미이지 나쁜 취미가 아니다. 나쁜 취미라도 그것은 여전히 일종의 취미인 것이다.

(q1.1.1.2.4.9) 취미와 유행의 차이

취미와 아주 밀접하게 결부되어 있는 현상이 유행(Mode)이다. 여기에서

는 취미 개념이 포함하고 있는 사회적 일반화라는 요소가 하나의 규정적 현실이 된다. 그러나 바로 유행과의 대조를 통해, 취미에 속한 일반화는 전혀 다른 근거에 기초해 있으며, 단지 경험적 일반성을 의미하는 게 아니라는 점이 분명해진다(이것은 칸트에게는 본질적인 요점이다). 유행 개념에서 이미 언어적으로 문제가 되는 것은 사회적 행동의 지속적 전체 속에서의 어떤 변경될 수 있는 양태(modus)이다. 단순한 유행의 문제인 것은 그 자체로, 모든 사람들의 행위에 의해 정립된 규범 이외의 어떤 다른 규범도 포함하지 않는다. 유행은 자신의 임의에 따라, 다르게도 똑같이 좋을 수 있는 것들만을 규제한다. 유행에 있어서 구성적인 것은 경험적 일반화, 타인들에 대한 고려, 비교하기, 일반적인 관점에서 입장 바꿔보기이다. 이런 한에서 유행은 사람들이 벗어나기 어려운 사회적 의존성을 만들어 낸다.(42)

(e1.1.1.2.4.9.1) 사회적 일반화라는 요소는 취미를, 그리고 마찬가지로 유행을 규정하는 현실 요소이다. 그러나 취미는 유행과 달리, 경험적 일반화에 의한 경험적 일반성만을 갖는 게 아니다. 유행을 구성하는 요소들은 경험적 일반화, 타인들에 대한 고려, 비교하기, 일반적인 관점에서 입장 바꿔보기 등이다. 그러나 취미에는 도덕적인 요소가 포함된다.

(q1.1.1.2.4.9.2) 취미와 공동체성의 관계

이것[유행]에 비해 취미 현상은 일종의 정신적 구별능력으로 규정될 수 있다. 취미 역시 그러한 공동체성(Gemeinschaftlichkeit)에서 활동하지만 그것에 종속되지는 않는다. 그 반대로 좋은 취미를 특징지우는 것은, 그것이 유행에 의해서 대표되는 취미 방향에 자신을 적응시킬 줄 알며, 또는 거꾸로 유행이 요구하는 것을 자신의 좋은 취미에 적응시킬 줄을 안다는 점이다. 따라서 취미의 개념에 놓여 있는 것은, 사람들이 유행에서도 척도를 지키며, 유행의 변화하는 요구들을 맹목적으로 따르지 않고, 오히려 이때에 자신의 판단을 사용한다는 점이다. 사람들은 자신의 ‘스타일’을 견지하는 바, 즉 사람들은 유행의 요구들을 자신의 취미가 염두에 두는 전체에 관련시키고, 이 전체에 적합한 것만을 그리고 이것이 조화를 이루는 방식만을 받아들인다.(43)

(e1.1.1.2.4.9.3) 유행이 공동체성(일반성) 속에서 활동하면서 또한

이것에 종속되지만, 취미는 그것에 종속되지 않는다. 취미는 유행과 달리, 공동체성(유행)의 요구들 자체를 좋은 취미에 적응시킬 줄도 알기 때문이다. 이렇게 취미는 유행 속에서도 척도를 지키면서 자신의 판단을 사용한다는 점에서 유행과 구별된다.

(q1.1.1.2.4.9.4) 취미는 규범적 일반성에 의존

그래서 우선적으로 취미에서 문제가 되는 것은, 단지 아름다운 이러저러한 것을 아름답게 인식하는 것만이 아니라, 아름다운 모든 것이 거기에 적합해야만 하는 어떤 전체를 주시하는 일이다. 따라서 취미는, 그것이 스스로를 경험적 일반성에, 즉 타인들의 판단들의 전반적 일치에 의존하도록 한다는 의미에서 공동체적 감각인 게 아니다. 취미가 말하는 것은 (칸트가 확정하듯이) 모든 사람이 우리의 판단과 일치할 것이다가 아니라, 우리의 판단과 조화를 이루어야 마땅하다는 것이다. 따라서 유행이 나타내는 독재에 맞서 확실한 취미는 특수한 자유와 우월성을 보존한다. 여기에 이상적 공동체의 동의를 확신하는, 취미의 본래적 규범력이, 즉 전적으로 취미에게 고유한 규범력이 놓여 있다. 유행을 통한 취미의 규범화와는 대립적으로 이렇게 좋은 취미의 이념성이 타당해진다. 이로부터 따라나오는 것은 취미는 어떤 것을 인식한다는 것이다. -물론 취미가 거기서 실현되는 그런 구체적인 상황으로부터 분리될 수 없는 방식이자 규칙과 개념으로 환원될 수 없는 방식으로 인식한다.(43)

(e1.1.1.2.4.9.5) 유행이 경험적 일반성에 의존하는 공동체적 감각인 반면에, 취미는 공동체적 감각이라고 해도 경험적 일반성에 의존하지 않고, 오히려 규범적 일반성에 의존한다. 취미가 의존하는 규범적 일반성이란 우리의 취미판단에 모든 사람이 동의하게 될 것이라는 사실이 아니라 모든 사람이 동의해야 마땅하다는 당위를 뜻한다. 그래서 취미는 규범력을 갖고, 이 점에서 취미는 유행의 독재와는 달리 특수한 자유 및 우월성을 보존한다. 이러한 취미는 주어진 규칙에 의해서가 아니라 주어지지 않은 규칙에 의해 사례를 판단하는 기능을 갖고 있다.

(q1.1.1.2.4.9.6) 취미는 하나의 인식방식

취미를 통해 하나의 고유한 인식 방식이 표시된다는 점이 바로 취미 개

념의 근원적 폭을 형성하는 것이라는 점은 명백하다. 취미는, 반성적 판단력의 방식 속에서 개별적인 것이 거기에 포섭되어야 하는 그런 일반적인 것을 바로 개별적인 것에서 파악하는 것의 영역에 속한다. 취미와 판단력은 모두 전체를 보면서 이뤄지는 개별적인 것에 대한 판단들, 즉 개별자가 모든 다른 것들과 조화를 이루는지, 즉 개별자가 말하자면 ‘적합한지’에 대한 판단들이다. 사람들은 이를 위해 ‘감각’ (Sinn)을 가져야 한다 -그것[적합한지에 대한 판단]은 증명할 수 있는 게 아니다. // 그러한 감각은 전체가 의도되는 곳에서는, 그러나 주어져 있는, 즉 목적 개념들 속에서 사유되어 있는 전체가 아닌 다른 전체가 의도되는 곳에서는 어디서나 명백히 필요하다. 그래서 취미는 결코 자연과 예술에서의 아름다운 것으로 제한되면서, 이것을 이것의 장식적 성질에 의거해 판단하는 게 결코 아니고, 오히려 도덕과 예절의 전체 영역을 포괄한다. 도덕의 개념들도 전체로서 주어져 있거나, 규범적으로 일의적으로 규정되어 있는 게 결코 아니다.(43-4)

(e1.1.1.2.4.9.7) 취미는 하나의 인식방식이다. 그것은 미리 주어져 있지 않은 전체를 생각하며 개별적인 것을 판단하는 능력이다. 이런 능력은 칸트의 용어로는 반성적 판단력의 기능이지만, 그것이 육성에 의해 길러지는 한에서 가다머는 그것을 일종의 감각이라고 말한다. 감각으로서의 취미는 자연과 예술의 영역에서만이 아니라 도덕과 예절, 법의 영역에서도 활동한다. 삶은 구체적인 것인 까닭에 법과 도덕의 규칙들로만 삶을 두루 정돈하는 것은 불충분하고, 따라서 생산적인 보충이 필요하다. 개별적 사례들이 법과 도덕에 관한 지식을 보충하고, 그 지식을 더욱 생산적으로 규정한다. 법과 도덕에서 전체라는 것은 그렇게 지속적으로 발전하는 것이지, 일의적으로 규정되어 있는 것이 아니다. 취미는 도덕적 판단의 근거는 아니지만, 그것의 최고의 완성이다.

(q1.1.1.2.4.9.8) 도덕적인 것의 판단에도 미적 판단의 관련성

판단력이 단지 자연과 예술의 영역에서만 아름다운 것과 숭고한 것의 판단으로서 생산적인 것은 결코 아니다. 물론 사람들은 칸트와 더불어, 판단력의 생산성이 ‘주요’ 거기에서 인정될 수 있으리라고는 결코 말하지 않을 것이다. 오히려 자연과 예술에서 아름다운 것은 인간의 도덕적 실재성에까지 확장되어 있는, 아름다운 것의 넓은 바다 전체에 의해 보충

되어야 한다. // 사람들은 물론 순수한 이론적, 실천적 이성연습에 있어서 개별적인 것을 주어져있는 일반적인 것 아래 포섭하는 것(칸트의 규정적 판단력)에 관해 말할 수 있다. 사실에 있어서는 거기에서조차 미적인 판단이 함께 놓여 있다. 이점은, 칸트가 판단력의 예리화를 위한 실례들의 이용을 인정하는 한에서, 그에게서 간접적으로 인정되고 있다. [...] 그것 [규칙의 사례가 아니라 실례로 기능하는 사례]를 -그것이 단지 기술적인 판단에서든, 아니면 실천적인 판단에서든- 정당하게 대우하는 것은 항상 미적인 요소를 포함한다. 이런 한에서 칸트가 ‘판단력 비판’을 그 위에 기초한, 규정적 판단력과 반성적 판단력의 구분은 절대적 구분이 아니다. (44-5)

(e1.1.1.2.4.9.9) 가다머는 도덕적인 것의 판단에도 미적 판단이 들어있고, 따라서 반성적 판단력이 사용된다고 본다. 이렇게 본다면, 도덕과 예술을 구분하고, 이들에 각기 규정적 판단력과 반성적 판단력을 배정한 칸트의 방식은 절대적인 것이 아니다.

(q1.1.1.2.4.9.9.1) 취미는 가장 개별적인 선택의 능력

언제나 문제가 되는 것은 명백히, 논리적 판단력뿐만이 아니라 미적 판단력이기도 하다. 판단력이 거기서 활동하는 그런 개별사례는 결코 하나의 단순한 사례가 아니다. 즉 그것은, 그것이 어떤 일반적인 법칙이나 개념의 특수화라는 점에서 [그 의미가] 다 퍼내어지지 않는다. 그것은 오히려 끊임없이 ‘개체적인 사례’이고, 이것에 대해 우리는 그것이 규칙에 의해 파악되지 않기 때문에, 어떤 특수한 사례, 예외사례라고 부른다. 우리가 만나는 행위 상황들이 우리에게 요구하는 바 그대로, 그 구체적인 개체성에 있어서 의도된 것에 대한 판단은 엄밀히 보면 예외사례에 대한 판단이다. 이점이 말하는 것은 사례의 판단이란 이 판단이 그것에 따라 일어나는 그런 일반적인 것이라는 척도를 단순히 적용하는 것이 아니라, 오히려 스스로 이것을 함께 규정하고 보충하며 수정한다는 것에 다름 아니다. 이로부터 결국 따라나오는 것은 모든 도덕적 결정들은 취미를 요구한다는 점이다. 하지만 결정에 있어서의 이러한 가장 개별적인 선택은 모든 도덕적 결정들을 혼자 규정하는 어떤 것은 아니고, 다만 그러한 도덕적 결정들에서의 불가결한 요소이다. 사실 논증될 수 없는 분별감이 행하는 작업이, 올바른 것을 적용하는 일과 일반적인 것 내지 도덕법칙의 적용

(칸트)에 대해, 이성 자신이 수행할 수 없는 어떤 훈육을 하는 일이다. 그래서 취미는 확실히 도덕적 판단의 토대는 아니지만, 그러나 분명 도덕적 판단의 최고의 완성이다. 부당한 것이 취미에 거슬리는 사람이 좋은 것을 수용하고 바쁜 것을 거부할 확실성은 최고의 확실성이다. -마치 음식을 선택하거나 거부하는 우리의 가장 활기찬 감각의 확실성만큼이나 높다.(45)

(e1.1.1.2.4.9.9.2) 구체적 상황들 속에서 우리의 행위를 결정하는 판단을 요구하는 사례들은 대개가 행위규칙들에 비추어서는 예외가 되는 특수한 사례들이다. 이런 사례들에 대해 우리가 행위판단을 내리는 경우, 이 판단은 행위규칙들 같은 척도들을 사례에 단순히 적용하는 것이 아니라, 오히려 이 규칙들을 함께 규정하고 보충하며 수정하는 기능을 한다. 그러한 판단은 취미가 행하는 판단이고, 이 점에서 취미는 가장 개별적인 선택의 능력이라고 해도, 모든 도덕적 결정들이 불가결하게 요구하고 전제하는 것이다. 취미 개념은 17세기에 사회적 기능 및 사회결합적 기능을 지닌 채로 등장하였으나, 가다머에 의하면 이미 그리스의 윤리학 (피타고라스와 플라톤의 척도 윤리학, 아리스토텔레스의 중용의 윤리학)이 이미 좋은 취미의 윤리학이다.

(q1.1.1.2.4.9.9.3) 미학에 대한 칸트의 초월철학적 정초의 공과

사람들이 이제 칸트의 판단력 비판이 정신과학들의 역사 속에서 행한 역할을 주시한다면, 사람들은 미학에 대한 칸트의 초월철학적 정초가 두 가지 측면에서 성공적이었고, 하나의 전환점을 나타낸다고 틀림없이 말하게 될 것이다. 그 정초는 하나의 전통의 단절을, 그러나 동시에 하나의 새로운 전개의 도입을 의미한다. 그 정초는 취미 개념을 한 영역으로, 곧 거기서 취미가 판단력의 고유한 원리로서 자립적이고 독립적인 타당성을 주장할 수 있는 그런 영역으로 제한하였다. 그리고 거꾸로 이로써 인식의 개념을 이론적이며 실천적인 이성 사용으로 협소화하였다. 칸트를 이끌었던 초월적 의도는 아름다운 것(과 숭고한 것)에 관한 판단이라는 제한된 현상에서 성취되었으며, 취미라는 보다 일반적인 경험개념을, 그리고 법과 도덕의 영역에서의 미적 판단력의 활동을 철학의 중심으로부터 추방하였다. [...] // 이제 칸트의 초월적인 문제설정에 의해, 그것들[문헌학적이며 역사학적인 연구들]이 보호하고 연구하는데 헌신했던 그런 진승을

그것의 독특한 진리주장 속에서 승인하는 길이 막혀버렸다. 이로써 정신 과학들의 방법적인 특색은 그 적법성을 근본적으로 상실하였다.(46)

(e1.1.1.2.4.9.9.4) 미학에 대한 칸트의 초월철학적 정초는 한편으로 하나의 전통의 단절을, 다른 한편으로는 하나의 새로운 전개의 도입을 가져왔다. 취미 개념이 법과 도덕의 영역에서 지녔던 타당성을 상실한 것이 전자이고, 그런 상실 대신 자연과 예술의 영역에서 자립적이고 독립적인 타당성을 얻게 된 것이 후자이다. 그러나 자연과 예술의 영역에서의 취미의 활동은 더 이상 인식활동으로 간주되지 않고, 이로써 이전에 폭넓은 취미개념에 상응하여 전통이 지녀왔던 폭넓던 인식개념도 위축되었다.

(q1.1.1.2.4.9.9.5) 칸트에서의 천재미학의 우위

칸트가 자신의 입장에서 미적 판단력의 비판을 통해 적법화했고 또 적법화하려고 했던 것은 미적 취미의 주관적 일반성, 곧 그 안에 어떠한 대상인식도 더 이상 없는 그런 미적 일반성이었고 또 ‘미술품들’(Schöne Künste)의 영역에서 모든 규칙미학에 대한 천재의 우월성이었다. 그래서 낭만주의적 해석학과 역사학은 자신들의 자기이해를 위해 단지 칸트의 미학을 통해 타당하게 된 천재개념 속에서만 어떤 연결점을 찾는다. 이것이 바로 칸트의 영향의 다른 측면이었다. 미적 판단력의 초월적 정당화는 미적 의식의 자율성을 정초하였는데, 이러한 미적 의식의 자율성으로부터 역사학적 의식도 역시 자신의 적법성을 이끌어내어야만 했던 것이다. 미학에 대한 칸트의 새로운 정초가 포함하고 있는 철저한 주관화는 참으로 획기적인 것이었다. 이러한 주관화는 자연과학들의 인식을 제외한 모든 다른 이론적 인식의 신용을 떨어트리면서, 정신과학들의 자기숙고를 자연과학들의 방법론에 의존하도록 내몰았다. 철저한 주관화는 부수적인 업적으로 ‘예술적 요소’, ‘감정’, ‘감정 이입’을 제공함으로써 정신과학들의 자기숙고에게 자연과학들에의 의존을 더 쉽게 만들어 주었다. 우리가 위에서 다루었던 바, 정신과학들에 대한 헬름홀츠의 성격규정은 양쪽 측면에서의 칸트의 영향에 대한 좋은 사례이다.(47)

(e1.1.1.2.4.9.9.6) 칸트는 미적 취미가 주관적 일반성이라는 것과 규칙미학보다 천재미학이 우월하다는 것을 적법화하였다. 전자는 미적 의

식과 역사학적 의식의 자율성을 정초하는 결과를 가져왔다. 후자는 이후 낭만주의적 해석학은 물론 당시의 역사학도 취미개념이 아닌 천재개념에 의거해 작업하는 결과를 가져왔다. 미적 취미, 미적 판단력, 미학의 철저한 주관화는 정신과학적 인식의 진리성격을 부정하는 결과가 되어, 정신과학들은 자신들을 자연과학적 방법론에 의해 새롭게 구상하려는 경향에 빠져들었다.

(q1.1.1.2.4.9.9.7) 개념적 인식으로의 진리 규정의 부당성

정신과학들의 그러한[자연과학들의 방법론에 의존하는] 자기해석이 지닌 불충분성을 증명하고 그것들에게 더욱 적절한 가능성들을 열어주고자 한다면, 우리는 따라서 미학의 문제들을 경유하는 길을 걸어야만 하게 될 것이다. 칸트가 미적 판단력에 지정했던 초월적 기능은 개념적 인식에 맞선 미적 판단력의 경계설정을 위해, 따라서 아름다운 것과 예술이라는 현상들에 대한 규정을 위해 충분하다. 그러나 진리의 개념을 개념적 인식에 제한시켜도 좋은가? 사람들은 예술작품이 진리를 가지고 있다는 점을 인정해야만 하지 않는가? 우리는, 사안의 이러한 측면의 인정이 예술의 현상뿐만 아니라, 역사의 현상도 역시 새로운 빛 속으로 밀어 넣는다는 것을 보게될 것이다.(47)

(e1.1.1.2.4.9.9.8) 칸트는 미적 판단력이 개념적 인식의 기능이 아니고, 다만 아름다운 것과 예술이라는 현상들을 성립시키는 기능이라고 해설하였다. 그러나 문제는 개념적 인식만이 진리인가 하는 것이다. 가다머는 예술적 인식, 도덕적 인식, 역사학적 인식 역시 진리 개념에 포함되어야 하고, 이런 입장이 인문주의가 지닌 오랜 전통이라고 믿는다. 가다머는 인문주의가 욕성, 공동감각, 판단력, 취미를 중심개념으로 갖고 있으며, 이들은 인간의 인식방식이자 동시에 존재방식이라고 본다. 정신과학들은 바로 이러한 인문주의적 전통 속에서만 자신을 제대로 이해할 수 있다는 것이다. 그러나 인문주의적 전통은 칸트의 비판에 의한 미학의 주관화로 인해 결정적으로 위축되었다. 이점이 이제 자세히 살펴져야 할 사안이다.

1.1.2 칸트의 비판에 의한 미학의 주관화

1.1.2.1 칸트의 취미론과 천재론

1.1.2.1.1 취미의 초월적 특징

(q1.1.2.1.1.1) 취미의 토대는 선험적 원리

칸트 스스로 일종의 정신적 놀라움으로 느꼈던 것은 취미의 바탕에 놓여있는 어떤 것과 관련하여 경험적 일반성을 넘어가는 어떤 선험적(apriori) 요소가 자신에게 나타났다는 점이다. ‘판단력 비판’은 이러한 통찰로부터 생겨났다. 그것은 취미가 타인들에 의한 비판적 판단의 대상이라는 의미에서의 단순한 취미 비판이 더 이상 아니다. 그것은 비판의 비판이다. 즉 그것은 취미의 사안들에 있어서 그러한 비판적 태도의 권리에 대해 묻는다. 이 경우 문제가 되는 것은 어떤 만연되고 지배적인 취미를 적법화한다고 여겨지는 경험적 원리들이 더 이상 아니다. 이를테면 취미의 상이성의 원인들에 대한 흔한 물음이 더 이상 문제가 되지 않고, 오히려 전반적으로 또 언제나 비판의 가능성을 정당화한다고 여겨지는 어떤 진정한 선험(Apriori)이 문제시된다. 그러한 선험은 어디에 놓여 있을 수 있는가?

(e1.1.2.1.1.2) 칸트는 취미의 토대가 되는 것은 경험적 일반성을 넘어서는 어떤 선험적 요소라고 본다. 그것은 경험적 원리가 아니고, 선험적 원리이다. 칸트의 ‘판단력 비판’은 이러한 선험적 원리를 해명하고 있다. 어떤 취미를 비판하려면 비판의 준거가 먼저 있어야 한다. 이러한 전제되는 바의 준거가 취미비판에게 비판의 권리를 부여한다 이러한 준거가 칸트가 말하는 바 선험적 원리이다.

(q1.1.2.1.1.3) 취미가 요구하는 선험적 일반성

분명한 것은 아름다운 것의 타당성이 어떤 일반적 원리로부터 유도되거나 증명될 수 없다는 점이다. 누구도 취미물음들이 논증이나 증명을 통해 결정될 수 없다는 점에 대해 의심하지 않는다. 마찬가지로 분명한 것은 좋은 취미가 결코 어떤 실질적인 경험적 일반성을 소유하게 되지 않

고, 그래서 지배적인 취미를 원용하는 일은 취미의 본래적인 본질을 오인한다는 점이다. [...] // 다른 한편으로 우리의 개념사적인 묘사를 통해 충분히 분명해진 것은 취미에서는 특별한 선호가 결정하는 것이 아니라, 미적 판단이 문제시되자마자 초경험적 규범이 요구된다는 점이다. 칸트가 미학을 취미 판단 위에 정초한 일은 이 현상의 두 측면을, 곧 경험적 비-일반성을 또 일반성에 대한 선험적인 요구를 정당하게 대우한 것이라고 사람들이 인정할 수 있게 될 것이다.(48-9)

(e1.1.2.1.1.4) ‘어떤 것이 아름답다’ 라는 취미판단의 타당성은 논증되거나 증명될 수도 없고, 마찬가지로 경험적 일반성을 원용하여 결정될 수도 없는 것이다. 그럼에도 불구하고 취미에는 좋은 취미가 있음에 틀림없다. 이러한 두 개의 사실은 취미판단이 경험적 비-일반성을 가지면서도 동시에 어떤 다른 종류의 일반성을 선험적으로 요구한다는 점을 알려준다. 칸트는 취미 판단의 이런 두 측면을 의식하면서 미학을 취미 판단 위에 정초하였다.

(q1.1.2.1.1.5) 취미의 근거는 합목적적-주관적 관계

그러나 칸트가 비판의 이러한 정당화를 위해 취미의 영역에서 지불하는 대가는 그가 취미에서 모든 인식 의미를 부인한다는 점에 놓여 있다. 칸트가 그리로 공동감각을 환원하는 것은 바로 어떤 주관적 원리이다. 이 주관적 원리에서는 아름답다고 판단되는 대상들에 관해 아무 것도 인식되지 않으며, 다만 그 대상들에 대해 주체 속의 쾌의 감정이 선험적으로 상응한다는 점만 주장된다. 잘 알다시피 이러한 감정은 칸트에 의해 합목적성 위에 근거지워지는 데, 이 합목적성(Zweckmäßigkeit)은 대상의 표상이 우리의 인식능력 일반[구상력과 지성]에 대해 갖는[드러내는] 것이다. 구상력과 지성의 자유로운 놀이(Spiel), 즉 인식에 대해 전적으로 적절한 [따라서 특정한 구체적 인식과 무관한] 주관적 관계가 바로 대상에 의거한 쾌(Lust)의 근거를 나타낸다. [대상에 대한] 이러한 합목적적-주관적 관계는 사실상 이념에 따를 때 모든 사람에게 동일한 것이고, 따라서 일반적으로 전달가능하며, 이로써 취미 판단의 일반적 타당성의 요구를 정초한다. // 그것이 칸트가 미적 판단력 속에서 발견한 바의 원리이다. 미적 판단력은 여기서 자기 스스로 법칙이다.(49)

(e1.1.2.1.1.6) 칸트는 취미를 참된 공동감각이라고 본다. 그는 공동감각으로서의 취미를 합목적적-주관적 관계라는 주관적 원리로 환원하여, 이것에 근거를 두게 한다. 합목적적-주관적 관계는 특정한 인식이 아닌 모든 인식들에 대해 적절한 관계로서 대상과을 마주해서의 구상력과 지성 사이의 자유로운 놀이에 다름 아닌데, 이런 놀이 속에서 미적 판단력이 활동한다. 합목적적-주관적 관계는 법칙인 미적 판단력에 속한 선험적 원리이다.

(q1.1.2.1.1.7) 취미의 내용적 기능과 취미의 초월적 기능

칸트가 이런 식으로 취미를 참된 ‘공동감각’ 이라고 부른다면, 그는 우리가 위에서 제시한 바 있는 공동감각의 개념이 지닌 저 위대한 도덕적-정치적 전통을 더 이상 고려하지 않는다. 오히려 그에게 있어서는 이러한 개념 속에서 통합되는 두 가지 요소가 있다. 첫째는 취미에 귀속하는 일반성, 곧 취미가 우리의 모든 인식 능력들의 자유로운 놀이에서부터 나온 결과이고, 어떤 외적 감각처럼 하나의 특수한 영역에 한정되어 있지 않는 한에서, 취미에 귀속하는 일반성이다. 둘째는 취미가 포함하는 공동체성, 곧 취미가 칸트에 따를 때 자극이나 감동이 나타내는 것 같은 모든 주관적인 사적 조건들을 추상해버리는 한에서, 취미가 포함하는 공동체성이다. 이러한 ‘감각’ 의 일반성은 따라서 두 방향에 있어서 규정되는데, 추상되어 버려지는 바의 것을 통해서는 결정적으로 그리고 공동성을 정초하고 공동체를 수립하는 바의 것을 통해서는 적극적이지 않게 규정된다. [...] // 취미의 내용적 규정은 취미의 초월적 기능에서 떨어져 나온다. 오직 미적 판단력의 어떤 고유한 원리가 있는 만큼만, 칸트는 관심을 기울이며, 그 때문에 그에게는 순수한[내용적 규정이 없는] 취미판단만이 중요하다.(49-50)

(e1.1.2.1.1.8) 칸트가 취미를 참된 공동감각이라고 보는 이유는 그것이 하나의 특수한 감각영역이 아니라 모든 인식능력에 관련된 것임에 의해 일반성을 갖고 있고, 모든 주관적인 사적 조건들을 추상해버림에 의해 공동체성을 갖고 있기 때문이다. 그러나 칸트의 공동감각이 지닌 이러한 두 요소는 그 개념의 결여적이고 비적극적 성격을 나타내는 것이고, 이로써 그 개념이 이전에 지녔던 도덕적-정치적 성격을 상실했음을

보여준다. 칸트는 취미의 내용적 규정보다 취미의 초월적 기능에 주된 관심을 기울이고, 따라서 내용적 취미판단보다 순수한 취미판단만을 중시한다.

1.1.2.1.1 자유미와 부속미

(q1.1.2.1.2.1) 취미 판단의 두 종류와 미의 두 종류

칸트는 여기서 [『판단력 비판』, §6 이하] ‘순수한’ 취미 판단과 ‘지성화된’ 취미 판단의 차이를 논의하는데, 이 차이는 ‘자유로운’ (freie) 미와 (어떤 개념에) ‘부속하는’ (anhängende) 미의 대립에 상응하는 것이다. 이것은 예술의 이해를 위해서는 극히 위험한 학설인데, 왜냐하면 자유로운 자연미와 — 예술 영역에서의 — 장식(Ornament)은, 둘 모두 ‘독자적으로’ (für sich) 아름답다는 이유로 순수한 취미 판단의 본래적인 미로 현상하기 때문이다. 개념이 ‘함께 고려되는’ 곳에서는 어디서나 — 이점은 시학의 영역만이 아니라 모든 표현적(darstellende) 예술에도 해당하는데 — 사정은 부속적 미를 위해 칸트가 도입한 사례들에서의 사정과 같은 듯하다. 칸트의 실례들은 — 인간, 동물, 건물은 — 인간의 목적들에 의해 지배되는 세계 속에서 출현하는 자연사물들을 표시하거나 혹은 인간적 목적들을 위해 제작된 사물들을 표시한다. 이 모든 경우들에 있어서 목적규정은 미적 만족(Wohlgefallen)에 대한 제한을 의미한다. 그래서 칸트에 따르면 문신, 즉 인간적 형태의 치장은, 비록 그것이 ‘직접적으로는’ 호감을 줄(gefallen) 수 있다고 할지라도 감정을 상하게 한다. 칸트는 여기서 확실히 예술 자체에 관해서 (단순히 ‘어떤 사물에 대한 아름다운 표상’에 관해서) 말하지 않고, 오히려 아름다운 사물들에 관해서 (자연 내지 건축술에 관해) 말하고 있다.(50)

(e1.1.2.1.2.2) 칸트는 순수한 취미 판단과 지성화된 취미 판단을 구분하고, 이들에 각기 자유미와 부속미를 상응시킨다. 하지만 전자의 순수한 취미판단의 본래적인 미에 자연미(자유미)만이 아니라 장식의 미(부속미)도 속한다는 점에서 보면, 칸트가 행한 일은 순수한 취미판단의 이해는 물론, 예술의 이해에 대해서도 위험한 학설로 보인다. 칸트는 한 걸음 더 나아가 개념이나 목적이 부여된 자연사물(장식용 꽃 등)과 인공사물(주거용 건축물

등)은 미적 만족에 있어서 제한성을 갖는다고 본다. 이런 점들에서 본다면 칸트에게서는 자유미만이 순수한 취미판단의 본래적인 미인 듯이 여겨지고, 이로써 칸트에게서는 예술을 순수한 취미판단 속에 정초된 미학이라고 보는 일도 불가능한 듯이 여겨진다. 하지만, 사실에 있어서는 그렇지 않다. 칸트는 자유미만이 본래적인 미라고 보는 것은 아니다. 그럴 경우에는 예술을 부당하게 대우하기 때문이다. 아울러 칸트는 예술의 전 범위에 적합한 미학은 순수한 취미판단을 넘어서는 것이어야 한다고 본다.

(q1.1.2.1.2.3) 사물의 완전성은 도덕적 측면에 의존

사람에게 문신을 하거나 또는 교회에 특정한 장식을 하는 것을 거절하는 바의 제한은 칸트에 의해 비난되지 않고 오히려 요구되고 있다는 점은 또 칸트가 이로써 미적 만족의 면에서 생겨나는 손해를 도덕적 입장에서부터 소득으로 판단한다는 점은 의심의 여지가 없다. // 자유미의 사례들은 분명 전혀 본래적인 미를 나타내려는 게 아니고, 오히려 다만 한가지 점을, 즉 호감(Gefallen) 그 자체가 어떤 사물의 완전성의 판단이 아니라는 점을 확실케 한다. 그래서 칸트가 이 절의 끝 부분에서 앞서의 미의 두 종류를 구분함에 의해, 더 정확히 말해 아름다운 것에 대한 태도의 두 종류를 구분함에 의해 미에 대한 취미 판단자들의 많은 논쟁을 조정할 수 있다고 믿는다면, 어떤 취미논쟁에 대한 조정가능성은 단지 두 고찰방식의 협동이 그것의 근저에 놓여 있는 그런 결과적 현상일 뿐이다. 그래서 두 고찰방식의 일치가 더욱 빈번한 경우가 될 것이다.(51-2)

(e1.1.2.1.2.4) 칸트가 자연미에서 미적 만족의 제한이 없다고 말하면서 의도한 것은, 자연미가 본래적인 미라는 게 아니라, 만족 내지 호감이 바로 사물의 완전성을 판단해주는 것은 아니라는 점이다. 그는 사물의 완전성을 오히려 도덕적 측면에서 찾는다. 칸트가 미의 두 종류 내지 아름다운 것에 대한 두 태도를 구분한 이유는 그런 구분을 통해 취미 판단자들의 많은 논쟁을 조정할 수 있다고 보았기 때문이다.

(q1.1.2.1.2.5) 자연미와 순수한 취미판단은 인위적 개념

이러한 [동일한 대상에서 자연미를 보거나 부속미를 보는 두 고찰방식

의] 일치는 ‘한 개념을 내다보는 것’ 이 구상력의 자유를 제거하지 않는 곳에서는 언제나 주어질 것이다. 칸트는 목적규정과의 갈등이 나타나지 않는 것이 미적 만족의 정당한 조건이라고 자기모순 없이 표현할 수 있다. 그래서 독자적으로 존재하는 자유미들의 고립화가 인위적이었듯이 (‘취미’ 는 어느 경우라도 대체로 단지 올바른 것만이 아니라, 올바른 것이 올바른 장소를 위해 선택되는 곳에서 입증되는 듯하다.), 사람들은 순수한 취미 판단의 입장을 다음과 같이 말할 정도로 넘어설 수 있고 또 넘어서야만 한다: 지성의 특정한 개념이 구상력을 통해 도식적으로 감성화되는 곳에서만, 오직 구상력이 지성과 자유로운 조화 속에 있는 곳에서만, 즉 구상력이 생산적일 수 있는 곳에서만 미에 대한 이야기가 있다. 그러나 구상력의 이러한 생산적인 구상작용은 아라베스크 문양의 나선형들과 관련해서와 같이 구상력이 단적으로 자유로운 곳에서만 아니라, 오히려 어떤 놀이공간에 구상력이 머무는 곳에서 가장 풍요롭게 이루어지는데, 이 놀이공간은 지성의 통일노력이 구상력에게 울타리로 세워주는 것이라기보다 구상력의 놀이를 촉진하기 위해 미리 표시해주는 것이다.(52)

(e1.1.2.1.2.6) 개념에 의존하지 않는 자유미라는 것은 개념으로부터 미를 인위적으로 고립시킨 것이다. 마찬가지로 순수한 취미판단이라는 것도 개념으로부터 취미판단을 인위적으로 고립시킨 것이다. 이러한 고립화의 취소에 의해 우리는 자연미와 순수한 취미판단을 넘어설 수 있다. 순수한 취미판단을 넘어서는 지성화된 취미판단은, 구상력이 지성과 자유로운 조화 속에 있는 경우에, 곧 지성이 마련해준 놀이공간(개념이나 목적) 속에서 구상력이 생산적일 수 있는 경우에 성립한다.

1.1.2.1.3 미의 이상에 관한 학설

(q1.1.2.1.3.1) 칸트에서 미의 이상의 장소

미의 이상은 [칸트에 따르면] 오히려 인간적 형태(menchliche Gestalt)에 대해서만 존재한다. 다시 말해 ‘그것 없이는 대상이 일반적으로 호감을 얻지 못하게 될’, 그런 ‘도덕적인 것의 표현’ (Ausdruck des Sittlichen) 속에서만 존재한다. 미의 이상에 따르는 판단은 그 경우에 물론, 칸트가 말하

듯이, 취미의 단순한 판단이 아니다. 이러한 학설의 유의미한 귀결로서 입증되어질 것은 그러나, 예술작품으로서 호감을 얻기 위해서는, 어떤 것이 단지 취미에게 호감적인 것 이상이어야만 한다는 점이다. // 이것은 사실상 놀라운 일이다. 본래적인 미가 방금 전에 목적개념들을 통한 어떠한 고정도 배제하는 듯했다면, 여기서는 거꾸로 어떤 아름다운 집, 어떤 아름다운 나무, 어떤 아름다운 정원에 대해서조차 다음과 같이 말해진다: 이것들에 대해서는 어떠한 이상도 표상될 수 없을 것인데, ‘왜냐하면 이러한 목적들이 그것들의 개념을 통해 충분하게는(나에 의한 강조) 규정되지도 확정되지도 않고, 그 결과로 모호한 미에서와 마찬가지로 합목적성이 거의 자유롭게 때문이다.’ 바로 인간적 형태만이 목적개념을 통해 고정된 미에 알맞기 때문에, 오직 그것에 대해서만, 미의 한 이상이 있다! 빙켈만과 레쎅에 의해 제기된 이러한 학설은 칸트의 미학 정초에 있어서 중요한 지위를 차지한다. 왜냐하면 바로 이러한 논제에 의거해서, 형식적인 취미미학(아라베스크 미학)이 칸트의 사고에 얼마나 상응하지 않는지가 나타나기 때문이다.(52-3)

(e1.1.2.1.3.2) 칸트는 미의 이상이 자연물이나 건축물에 대해서가 아니라 인간적 형태, 곧 인간에 대해서만 존재하며, 그 이유는 인간적 형태만이 목적개념을 통해 고정된 미에 알맞기 때문이라고 본다. 칸트의 입장은 빙켈만과 레쎅의 입장을 수용한 것으로서, 칸트의 사고가 형식적인 취미미학에서 멀리 떨어져 있음을 알려준다. 칸트의 미학은 순수한 취미에 기초를 둔 단순한 형식주의적 미학이 아니고, 도덕적인 것과 관련되어 있다.

(q1.1.2.1.3.3) 미의 이상과 미의 표준이념의 구분

미의 이상에 관한 학설은 미의 표준이념과 미의 이성이념 내지 이상과의 구별에 근거하고 있다. 미적 표준이념은 자연의 모든 종들(Gattungen)에서 발견된다. 한 아름다운 동물(예컨대 뉘른의 암소)이 어떻게 보여야만 하는가 하는 점은 개별적 사례의 판단을 위한 척도이다. 이러한 표준이념은 따라서 ‘모든 개별적 개체들 사이에 떠다니는 종의 형상’(Bild)으로서 구상력의 개별적 직관이다. 그러나 이러한 표준이념의 표현(Darstellung)이 호감을 얻는 것은, 미 때문이 아니라, 단지 ‘그 표현이 이러한 종의 한 사물이 그 아래서 아름다울 수 있는 그런 어떤 조건에 모순되지 않기 때문이다.’ 그것[표준이념]은 미의 원형이 아니라, 다만 올

바름의 원형일 뿐이다.(53)

(e1.1.2.1.3.4) 칸트는 미의 이상(이성이념)과 미의 표준이념을 구분한다. 미의 표준이념이란 어떤 종의 형상으로서, 그 종에 속한 사물들이 아름답게 나타나기 위한 조건이다. 반면 미의 이상이란 도덕적인 것을 표현하는 인간에게만 있다.

(q1.1.2.1.3.5) 인간에서의 미의 표준이념과 미의 이상

이점은 인간적 형태의 표준이념에도 타당하다. 그러나 인간적 형태에 있어서 미의 현실적인 이상은 ‘도덕적인 것의 표현’에 있다. ‘도덕적인 것의 표현’을 사람들은 미적 이념들에 관한 또 도덕성의 상징으로서의 미에 관한 나중의 학설과 결합시킬 수도 있을 것이다. 그때에 사람들은, 미의 이상에 관한 학설에 의해서 예술의 본질을 위한 장소도 역시 준비되어 있다는 점을 인식하게 된다. 빙켈만의 고전주의의 의미로 이러한 학설의 예술이론적 적용은 이제 손 가까이 놓여 있다. 칸트가 말하려고 하는 것은 분명, 인간적 형태의 표현에 있어서는 표현된 대상과 이 표현 속에서 예술적 내용으로서 우리에게 발언하고 있는 것이 한가지라는 라는 점이다. 이러한 표현에 있어서는 표현된 것의 형태 및 현상 속에서 이미 표현되고 있는 것 이외의 다른 어떤 내용도 없다. 칸트 식으로 말하면, 이렇게 표현된 미의 이상에 대한 지성화되고 관심 부여된 만족은 미적 만족으로부터 떨어져 나오는 게 아니라, 오히려 이것과 함께 하나가 된다. 오직 인간적 형태의 표현에 있어서만 작품의 전체 내용이 동시에 작품대상의 표현으로서 우리에게 발언한다.(54)

(e1.1.2.1.3.6) 인간에게서도 표준이념은 올바른 원형이지 미의 원형이 아니다. 하지만 인간에게 있어서는 자연사물들과 달리 미의 표준이념 외에 미의 이상도 있고, 이것은 바로 도덕적인 것의 표현이다. 칸트는 이러한 미의 이상을 예술이론에 적용하면서 예술의 본질에 해당하는 것으로 간주한다. 예술의 본질에 따를 때, 표현된 대상과 표현된 내용은 단일하고, 지성화된 만족과 미적 만족도 단일하다.

(q1.1.2.1.3.7) 완전성의 미학의 한계

그래서 ‘건조한 만족’의 형식주의는 미학에서의 합리주의만이 아니라, 모든 보편적인(우주론적인) 미-학설의 결정적인 해소에 이른다. 바로 미의 표준이념과 미의 이상에 대한 고전주의적 구별에 의해 칸트는, 완전성의 미학이 거기에서부터 존재자의 완전한 감각적 현존(Sinnenfälligkeit) 속에서 존재자의 비교할 수 없을 정도로 유일무이한 미를 발견해오던 그런 토대를 파괴한다. 이제 비로소 ‘예술’은 자율적인 현상으로 될 수 있다. 예술의 과제는 더 이상 자연이상들의 표현이 아니고, 오히려 자연 속에서의 또 인간적-역사적 세계 속에서의 인간의 자기-만남이다. 아름다운 것이 개념 없이 호감을 얻는다는 칸트의 증명은 따라서, 우리에게 유의미하게 말 걸어오는 아름다운 것만이 우리의 완전한 관심을 받는다는 점을 전혀 방해하지 않는다. 바로 취미의 무개념성에 대한 인식이 단순한 취미의 미학을 넘어서도록 인도한다.(55)

(e1.1.2.1.3.8) 완전한 감각적 존재자 속에 완전한 미가 있다고 보는 완전성의 미학은 미의 표준개념만을 자신의 토대로 삼고 있다. 이곳에서는 미의 이상을 다루는 예술의 독립적 지위가 인정되기 어렵다. 하지만 칸트는 미의 표준이념과 미의 이상을 구분하고, 후자가 예술의 고유한 과제임을 밝힘에 의해, 예술의 독립적이고 자율적인 성격을 확보한다. 칸트에게 자연적으로 아름다운 것은 아무런 개념적 파악 없이 호감을 얻고 있는 것이지만, 예술적으로 아름다운 것은 도덕적 유의미성의 파악에 의해 완전한 관심을 받고 있는 것이다. 전자는 자연의 영역에 있고, 후자는 예술의 영역에 있는 것인 까닭에 서로 배타적이지 않다.

1.1.2.1.4 자연과 예술에 있어서의 미에 대한 관심

(q1.1.2.1.4.1) 무관심성 개념과 미에 대한 관심

칸트가 경험적으로가 아니라 선형적으로 아름다운 것에 두어지는 그런 관심에 대해서 묻는다면, 아름다운 것에 관한 관심에 대한 이 물음은 미적 만족의 무관심성에 대한 근본적 규정에 맞서 하나의 새로운 물음을 나타내는 것이고, 취미입장으로부터 천재입장으로의 이행을 성취하는 것이다. [...] 아름다운 것이 지닌 관심 야기의 유의미성은 칸트의 미학을 본래적으로 움직여 가는 문제이다. 관심을 야기하는 그 유의미성은 자연과

예술에 있어서 각기 다른 유의미성이고, 바로 자연미와 예술미의 비교가 [미학의] 문제들을 전개시킨다. // 여기에서 칸트의 가장 고유한 점이 표현된다. 우리가 그렇게 예상할지도 모르지만, 예술을 위해서 칸트가 ‘무관심한 만족’을 넘어가면서 아름다운 것에 대한 관심에 대해 묻는 것은 결코 아니다. 우리는 미의 이상에 관한 학설로부터 자연미에 맞선 예술의 우월성을 단지 추론했을 뿐이다, 그것은 도덕적인 것에 대한 직접적 표현이라는 우월성이었다. 이에 반해 칸트는 우선은 (42절에서) 예술미에 대한 자연미의 우월성을 강조한다. 자연미는 순수한 미적 판단에 대해서만 어떤 우월성을 갖고 있는 것은 아닌데, 이 우월성은 미가 우리의 인식능력 일반에 대해 표상된 사물이 내보이는 함목적성에 근거를 둔다는 점을 분명하게 하는 우월성이다. 이 점은 자연미에서 분명하게 되는 것인데, 왜냐하면 자연미는 내용적인 의미를 소유하지 않고, 따라서 취미판단을 지성화되지 않은 순수성에 있어서 나타내기 때문이다.(55-6)

(e1.1.2.1.4.2) 칸트는 한편으로 미적 만족이 무관심성에 근거를 둔다고 한다. 그러나 그는 다른 한편으로 우리에게 미에 대한 관심이 있다고 주장하며 이를 주제화 한다. 이러한 주제화는 취미입장에서 천재입장으로 이행하기 위한 준비이기도 한데, 내용상으로는 예술미의 우월성을 위한 논의가 아니라 자연미의 우월성을 위한 논의이다. 예술미는 도덕적인 것에 대한 직접적 표현이라는 점에서 나름의 우월성을 지닐 수 있으나, 자연미는 미가 함목적성에 근거를 둔다는 점을 밝히는 방법적 측면에서 우월성을 갖는다. 자연미에서 부각된 미와 함목적성의 관계는 ‘순수한’ 미적 판단에서만이 아니라, ‘지성화된’ 미적 판단에서도 타당하다. 이런 점에서 본다면, 자연미의 방법적 우월성은 순수한 취미판단에 대해서만이 아니라 지성화된 취미판단에서도 성립한다.

(q1.1.2.1.4.3) 자연미의 이중적 우월성

그러나 자연미는 이러한 방법적 우월성만이 아니라, 칸트에 의하면 내용적인 우월성도 갖고 있다. 칸트는 분명 그의 학설이 지닌 이러한 점에 의거해 매우 많이 자신을 분명하게 한다. 아름다운 자연은 어떤 직접적인 관심을, 이른바 어떤 도덕적인 관심을 야기할 수 있다. 자연의 아름다운 형식들에 대한 아름다운 느낌은 그 자신을 넘어 ‘자연이 그러한 아름다

움을 산출하였다’ 는 생각으로 향하도록 지시한다. 이러한 생각이 어떤 관심을 야기하는 곳에서는, 개발된 도덕적 감정이 놓여 있다. 루소를 통해 배운 칸트는 미 일반에 대한 취미의 섬세화로부터 도덕적 감정으로 이르는 일반적인 소급추론을 거부하는 반면에, 자연의 미에 대한 감각은 칸트에게 있어서 그와는 별개의 고유한 사안이다. 자연이 아름답다는 점은 이전에 이미 ‘도덕적으로 좋은 것에 대한 관심을 잘 다져놓은’ 사람에게만 어떤 관심을 일깨운다. 자연 속의 아름다운 것에 대한 관심은 따라서 ‘그 친근성에 따를 때 도덕적이다.’ 이 관심은 모든 관심에 독립적인 우리의 만족과 자연과의 무의도적 일치, 따라서 우리에게 대한 자연의 경이로운 함목적성을 알아차리면서, 그 관심은 [우리로 하여금] 창조의 궁극적인 목적인 우리에게로, 즉 우리의 ‘도덕적 규정’ 에로 향하도록 지시한다.(56)

(e1.1.2.1.4.4) 예술미에 맞서 자연미는 미의 근원이 함목적성이라는 점을 더 잘 밝혀준다는 점에서 방법적 우월성을 지니고, 또 우리에게 직접적인 도덕적 관심을 야기한다는 점에서 내용적 우월성을 갖고 있다. 이 관심은 우리로 하여금 자연의 경이로운 함목적성을 알아차리면서 인간에 대한 도덕적 규정이 자연 속의 궁극 목적이라는 점을 알게 해준다.

(q1.1.2.1.4.5) 자연미는 인류에 대한 지성적 규정의 근거

여기서 완전성 미학에 대한 거부가 자연미의 도덕적 유의미성과 가장 아름답게 결합된다. 우리가 자연 속에서 어떠한 자체적인 목적들도 만나지 않고, 그럼에도 불구하고 미를, 즉 우리의 만족을 목적으로 하는 함목적성을 만난다는 바로 그 이유로, 자연은 이로써 우리에게, 우리가 현실적으로 창조의 궁극적 목적, 최종적 목적이라는 사실을 ‘눈짓’ 해 준다. 존재자들의 전체구조 속에서 인간에게 자리를 마련해주고, 각 존재자에게 완전성이라는 각자의 목적을 마련해주었던 고대의 우주관의 해체는 절대적 목적들의 질서로서 아름답게 존재하기를 중단한 세계에다가 우리를 향해 함목적적으로 존재하는 새로운 미를 부여해준다. 그것[세계]은 ‘자연’ 이 되며, 이 자연의 순진무구함은 인간과 인간의 사회적 악습들에 대해 아무 것도 모른다는 점에 놓여 있다. 그럼에도 불구하고 자연은 우리에게 말해줄 어떤 것을 갖고 있다. 인류에 대한 하나의 지성적(intelligible : 초감성적) 규정이라는 이념과 관련해서 자연은 아름다운

자연으로서 하나의 언어를 획득하는데, 이 언어는 그러한 지성적 규정이라는 이념을 우리에게 데려온다.(56-7)

(e1.1.2.1.4.6) 고대적 우주관에서 자신의 형상을 자신의 목적이자 자신의 완전성으로 하고 있던 존재자는 칸트에게서 다른 모습으로, 곧 다만 인간의 만족을 목적으로 하는 합목적성을 지닌 것으로만 이해된다. 이러한 이해는 동시에 인간을 모든 존재자들에 대한 궁극적 목적으로 파악하게 해준다. 자연사물의 미가 인간의 만족을 목적으로 하는 자연사물의 합목적성이라는 점에서 볼 때, 자연은 자연미를 통해 인류에 대한 지성적 규정(인간이 창조의 궁극목적이라는 규정)을 말해주는 언어이기도 하다.

(q1.1.2.1.4.7 인간의 자기발견의 두 가지 매개

물론 예술의 유의미성도 그것이 우리에게 말을 건다는 점, 인간에게 인간 자신을 도덕적으로 규정된 실존에 있어서 표상해 준다는 점에 의거해 있다. 그러나 예술의 산물들은 우리에게 그런 식으로 말을 걸기 위해서만 존재한다. -반면에 자연대상들은 우리에게 그런 식으로 말을 걸기 위해 존재하지 않는다. 자연미에 대한 유의미한 관심은 자연미가 그림에도 불구하고 우리에게 우리의 도덕적 규정을 의식하도록 해줄 수 있다는 바로 그 점에 놓여 있다. 예술은 무의도적 현실[자연]에 있어서의 인간의 이러한 자기-발견을 우리에게 매개해주지 못한다. 인간이 예술 자체 속에서 그 자신을 만난다는 사실은 인간에게 그 자신의 타자로부터 이루어지는 확인이 아니다.(57)

(e1.1.2.1.4.8) 자연은 직접적으로-무의도적으로 인간에게 자기발견을 매개해준다. 반면 예술은 의도적으로만 인간에게 자기발견을 매개해준다. 자연과 예술이 모두 인간의 자기발견을 위한 매개체이지만, 자연만이 인간에 대한 완전한 타자로서의 매개체이다. 이점에서 자연은 예술에 대해 내용적 우월성을 갖는다.

(q1.1.2.1.4.9) 예술에 대한 정당한 대우의 문제

그 점은 그 자체로 옳다. 이러한 칸트의 사고과정의 완결성이 매우 인

상적이기는 하지만, 그러나 그 사고과정은 예술현상을 이것에 적합한 척도 아래에 놓지는 못한다. 사람들은 검산을 해볼 수 있다. 예술미에 대한 자연미의 우월성은 특정한 진술을 자연미가 결여함의 반대측면일 뿐이다. 그래서 사람들은 거꾸로 자연미에 대한 예술의 우월성을 다음에서, 곧 예술의 언어는 기분에 좌우되는 해석에 자신을 자유롭게 무규정적으로 내맡기지 않고, 오히려 우리에게 의미 있게 일정하게 말을 거는, 요구가 많은 언어라는 점에서 볼 수 있다. 그리고 예술이 지닌 놀라운 점과 비밀스러운 점은 바로, 이러한 일정한 요구가 그럼에도 불구하고 우리의 마음에 대한 구속이 아니고, 오히려 우리의 인식능력들의 놀이에 있어서 자유의 놀이공간을 곧바로 열어놓는다는 점이다. 칸트가 이점에 대해 정당하게 대우하게 되는 것은, 그가 예술은 ‘자연으로 간주될 수’ 있어야만 한다고, 즉 규칙들을 강제함 없이 호감을 얻어야만 한다고 말할 때이다.(57)

(e1.1.2.1.4.9.1) 자연이 인간에 대한 완전한 타자로서 인간의 자기-만남을 매개하고, 이점에서 예술에 대해 우월성을 갖는다는 칸트의 입장은 그 자체로 올바른 것이지만, 예술 현상을 정당하게 대우하는 것은 못된다. 예술에 대한 정당한 대우는 예술의 언어가 지닌 고유한 성격을 인정해줄 때이다. 자연의 언어와 달리 예술의 언어는, 우리에게 의미 있게 일정하게 말을 거는 요구가 많은 언어이면서도, 우리의 마음을 구속하지 않고 오히려 우리의 인식능력들의 놀이를 위해 자유의 놀이공간을 열어 놓는다는 점에 있다. 칸트 자신도 이점을 모르고 있는 것은 아니다.

(q1.1.2.1.4.9.2) 칸트에서의 천재의 비합리성의 의미

부정될 수 없는 점은 미적 이념들에 관한 학설이, 곧 예술가가 미적 이념들의 표현을 통해 주어진 개념을 무한히 확대하고, 마음능력들의 자유로운 놀이에 생기를 부여한다 (belebenden)는 학설이 오늘날의 독자들을 위해서는 어떤 불행스런 특색을 갖는다는 점이다. 그것은 어떤 신성의 속성들이 그 신성의 형태에 부가되듯이, 미적 이념들이 이미 주도적인 개념에 부가되는 것인 듯이 보여진다. [...] // 그러나 그[칸트]의 사고수행의 기본노선들은 그러한 결함들 [외면상 미적 이념들보다 개념이 강조됨]로부터 자유롭고, 예술의 정초를 위한 천재개념의 기능에서 정점에 이르는 인상깊은 논리정연함을 나타낸다. 이러한 ‘미적 이념들의 표현을 위

한 능력'에 대한 상세한 해석에 들어서지 않아도, 칸트가 여기서 결코 자신의 초월철학적 문제제기에서부터 벗어나서 예술적 창작의 심리학이라는 옆길로 내밀리고 있지 않다는 점이 암시될 수 있다. 천재의 비합리성이란 오히려 창작자와 향유자 모두에게 같은 식으로 증명되는, 생산적 규칙창조의 한 요소를 명명한다. 미술(schöne Kunst)의 작품을 마주해서는 그 작품의 내용을 포착할 가능성이, 그 작품의 일회적 형태 속에서만 그 리고 어떤 언어에 의해서도 그때마다 완전히 성취할 수 없는, 그 작품의 인상이 지닌 비밀 속에서만 있고 다르게는 없다. 따라서 천재개념은 칸트가 미적 취미에서 결정적인 것으로 간주하는 것에 상응하는데, 그 결정적인 것이란 이른바 마음의 능력들의 경쾌한 놀이, 삶의 감정의 고양이고, 삶의 감정의 고양은 구상력과 지성의 조화에서부터 산출되고, 우리를 아름다운 것에 직면하여 [그 앞에] 체류하도록 초대하는 것이다. 천재는 전적으로 이러한 생기부여적 정신의 한 현상방식이다. 꼼꼼함이라는 완고한 규칙결부성에 맞서 천재는 창안(Erfindung)의 자유로운 흔들림을, 이로써 [새로운] 표본을 형성하는 독창성을 보여준다.(58-9)

(e1.1.2.1.4.9.3) 칸트에게 천재의 비합리성은 경험심리학적 개념이 아니다. 다시 말해 천재의 비합리성은 학습과 방법적 작업에 의해 찾아낼 수 없는 것에서 스스로 창작을 해내는 재능을 말하지 않고, 다만 생산적 규칙창조가 지닌 한 요소를 말한다. 칸트에게 천재개념은 작품을 통해 나타나는 인식능력들의 경쾌한 놀이에, 삶의 감정의 고양에 상응하는 개념이다. 천재가 마음의 능력들의 경쾌한 놀이를 불러오는 작품을 창작할 수 있는 것은, 천재가 스스로에게서 이미 마음의 능력들의 경쾌한 놀이를 확인하고 있기 때문이다. 이점에서 본다면, 천재는 남에게 또 자신에게 생기를 주는 정신을 지니고 있는 자이다. 거꾸로 말하면, 생기를 주는 정신이 현상하는 한 방식이 천재이다.

1.1.2.1.5 취미와 천재의 관계

(q1.1.2.1.5.1) 천재와 취미 사이의 우월성 문제

이러한 사정에 직면해서 제기되는 물음은 어떻게 칸트가 취미와 천재의 상대적 관계를 규정하는가하는 점이다. 칸트는, 천재의 기술인 미술의

작품들도 미라는 주도적 관점 아래에 놓여있는 한에서, 취미에다가 그 원칙적 우위를 보존한다. [...] 천재예술은 인식능력들의 자유로운 놀이를 전달가능하게(mitteilbar) 하는 일에 놓여있다. 이러한 일을 수행하는 것은 천재가 창안해내는 미적 이념들이다. 마음 상태, 즉 쾌(Lust)의 전달 가능성은 그런데 취미의 미적 만족도 특징지었었다. 취미는 판단의 능력이고, 따라서 반성의 취미이지만, 그러나 취미가 반성하는 것은 단지 인식능력들에 생기를 부여하는 마음상태일 뿐이고, 이 마음상태는 예술미에 서와 마찬가지로 자연미에서도 생겨나는 것이다. 그에 반해 천재개념의 체계적 의미는 예술미라는 특수사례에 제한되고, 취미개념의 도달범위는 보편적이다.(59)

(e1.1.2.1.5.2) 천재예술은 우리에게 인식능력들의 자유로운 놀이를, 따라서 이것에서 생겨나는 쾌를 전달해줄 수 있다. 하지만 쾌의 전달가능성은 취미의 미적 만족에도 놓여 있다. 따라서 쾌의 전달가능성만으로는 천재와 취미를 우월성의 측면에서 구별하기 어렵다. 오히려 우월성의 구별은, 취미 개념이 예술미는 물론 자연미에도 관련된 쾌의 전달가능성을 설명해주는 반면, 천재개념은 예술미에 관련된 쾌만을 설명해준다는 점에 놓여 있다.

(q1.1.2.1.5.3) 천재는 창조하는 정신과 향유하는 정신의 통일

오직 예술가에게서만 그의 ‘창안물’인 작품이 그 고유한 본질에 따를 때 창조하는 정신 및 판단하고 향유하는 정신에 연결된 채로 머무는 것이 사실이다. 이러한 창안들만이 모방될 수 없고, 그래서 칸트가 오직 여기에서만[예술가가 말해지는 곳에서] 천재에 관해 말하고, 미술을 천재의 기술로 정의한다면, 그것은 — 초월적으로 볼 때 — 옳다. 모든 다른 천재적 업적들과 창안들은, 제아무리 그 고안물의 천재성이 위대하다고 해도, 그것들의 본질에 있어서는 천재성을 통해 규정되지 않는다.(59-60)

(e1.1.2.1.5.4) 칸트는 예술가에게서만 그의 작품이 창조하는 정신과는 물론 판단하고 향유하는 정신과도 연결된 채로 머문다고 본다. 따라서 그는 학문이나 기술의 분야에서의 발견가나 발명가가 아닌 예술가에게만 천재라는 명칭을 부여한다. 이런 태도는 학습과 경험을 넘는 영감

에 의해 천재를 설명하는 경험심리학적 태도가 아니라, 미학을 정초하려는 그의 초월적 태도에 일치한다.

(q1.1.2.1.5.5) 자연미가 칸트의 주된 관심이 된 이유

우리는 다음을 고수한다: 칸트에게 천재개념이 현실적으로 의미하는 것은 칸트로 하여금 ‘초월적 의도에서’ 미적 판단력에 관심을 갖도록 만드는 것의 보완일 뿐이다. 사람들이 잊어서는 안되는 것은 『판단력 비판』이 제 2부에서 전반적으로 단지 자연(그리고 목적개념들 아래의 자연에 대한 판단)에만 관계하고, 예술에는 전혀 관계하지 않는다는 점이다. 전체의 체계적 의도를 위해서는 따라서 자연 속의 미와 숭고에 대한 미적 판단력의 적용이 예술의 초월적 정초보다 더 중요하다. 우리가 살펴본 바와 같이 오직 자연미에서만 (미술에서가 아니라) 출현할 수 있는 ‘우리의 인식능력들에 대한 자연의 합목적성’은 미적 판단력의 초월적 원리로서 동시에 지성으로 하여금 어떤 목적의 개념을 자연에 적용할 준비를 시킨다는 의미도 갖고 있다. 이런 한에서 취미의 비판은, 즉 미학은 목적론에 대한 준비이다. 이러한 목적론의 구성적 요구를 『순수이성비판』은 자연의 인식을 위해 파괴시켰었지만, 바로 이러한 목적론을 판단력의 한 원리로 적법화 하는 것이, 자신의 철학 전체를 비로소 체계적 결론으로 이끌겠다는 칸트의 철학적 의도이다. 판단력은 지성과 이성 사이의 다리를 나타낸다. 취미가 그리로 향하도록 지시해주는 바의 그 지성적인 것 [지성적 규정], 즉 인간의 초감성적 기체(Substrat, 본질)는 동시에 자연개념과 자유개념 사이의 매개를 포함한다. 이점이 자연미의 문제가 칸트에 대해 갖는 체계적 의미이다. 그것[자연미]이 목적론의 중심적 지위를 정초한다. 예술이 아니라 그것이 자연의 판단을 위한 목적개념의 적법화에 유리하다. 이미 이러한 체계적인 근거에서부터 ‘순수한’ 취미판단은 제3비판의 불가결한 토대로 남게 된다.(60)

(e1.1.2.1.5.6) 칸트는 미학의 정초, 곧 취미비판의 의도 속에서 보완적으로만 천재개념을 다룬다. 사실상 판단력 비판의 제2부의 관심사는 자연미이지 예술미가 아니다. 자연미는 ‘우리의 인식능력들에 대한 자연의 합목적성’에 근거를 둔 것으로서 인간의 초감성적 본질을, 곧 인간이 자연 속의 최종목적임을 알려주고, 이로써 지성으로 하여금 어떤

목적의 개념을 자연에 적용할 준비를 시킨다. 목적 개념의 자연에의 현실적 적용과 더불어 목적론이 출현한다. 판단력 비판의 제2부가 이런 식으로 목적론을 준비하는 과정인 한에서, 자연미는 예술미보다 우위에 선다.

(q1.1.2.1.5.7) 천재는 자연을 따라 예술에게 규칙을 부여하는 자

그런데 또한 미적 판단력의 비판 내부에서도 천재의 입장이 취미의 입장을 결국 몰아낸다는 이야기는 없다. 사람들은 다만 칸트가 어떻게 천재에 대해 기술하는지 만을 주목해야 할 것이다: 천재는 자연의 총아(Günstling)이다. — 자연미가 자연의 호의로 간주되는 것과 유사하게. 미술은 자연으로 간주될 수 있어야만 한다. 천재를 통해 자연은 예술에게 규칙을 부여한다. 이 모든 어법들에서 자연 개념은 논란의 여지가 없는 척도이다. // 천재개념이 성취하는 것은 따라서 단지 미술의 산물들을 자연미와 미적으로 동등화하는 것일 뿐이다. 예술도 역시 미적으로 고려되고, 다시 말해 예술도 역시 반성적 판단력을 위한 한 사례이다. 의도적으로 — 그리고 이런 한에서 목적 있게 — 만들어진 것은 그럼에도 불구하고 어떤 개념에 연결되어서는 안 되는 것이고, 오히려 단순한 판단에서 — 자연미와 완전히 마찬가지로 — 호감을 얻으려 한다는 것이다. '미술은 천재의 기술이다' 라는 것은 다름 아니라 다음을 말한다: 예술에서의 미에 대해서도 역시 우리의 인식 능력의 놀이에서의 자유의 감정을 위한 합목적성이라는 원리 외에는 다른 어떠한 판단 원리도 없으며, 개념 및 인식의 어떠한 척도도 없다. 자연 혹은 예술에서의 미는 하나의 동일한 선형적 원리를 갖고 있고, 이 원리는 전적으로 주관성 속에 놓여 있는 것이다. 미적 판단력의 자율성은 아름다운 대상들을 위한 자율적 타당성영역을 전혀 정초하지 않는다. 판단력의 어떤 선형에 대한 칸트의 초월적 반성은 미적 판단의 요구를 정당화하지만, 그렇다고 하나의 철학적 미학을 하나의 예술철학이란 의미로 근본적으로 승인하는 것은 아니다.(칸트 스스로 말하여, 여기서의 비판에 대해서는 어떠한 교설도 어떠한 형이상학도 상응하지 않는다고 한다.)(60-1)

(e1.1.2.1.5.8) 칸트에게서는 자연 개념이 예술을 위한 척도이다. 천재 개념은 다만 예술미도 자연미와 마찬가지로 미적인 것이라는 점을, 곧 반성적 판단력에 의해 성립하는 것이라는 점을 밝혀주는 기능을 한

다. 이 경우 천재는 자연을 따라 예술에게 규칙을 부여하는 자로 이해된다. 그 규칙은 자유의 감정을 위한 합목적성이다. 합목적성이 자연미와 예술미에 공통적인 선형적 원리이다. 미적 판단력은 다만 주관적인 것이고, 따라서 미적 판단력이 아름다운 대상들을 위한 또 하나의 별도의 세계를 만들어 내는 것은 아니다. 칸트의 판단력 비판은 판단력이 지닌 선형에 대한 초월적 해명으로서 미적 판단이 요구하고 주장하는 일반적 타당성을 정당화하는 것일 뿐, 하나의 예술철학이나, 하나의 철학적 미학을 세우는 것은 아니다.

1.1.2.2 천재미학과 체험개념

1.1.2.2.1 천재개념의 부각

(q1.1.2.2.1.1) 쉐러의 예술의 입장

쉐러가 칸트의 『판단력 비판』을 수용하고, ‘미적 교육’의 사상을 위해 자신의 도덕 교육적 기질의 온 힘을 투입했던 그 방식이 이미 예술의 입장을 취미와 판단력에 대한 칸트의 입장에 맞서 전면에 등장하도록 했다.

예술의 입장에서부터, 이제 칸트의 취미개념과 천재개념의 관계가 근본적으로 바뀌게 된다. 더욱 포괄적인 개념은 천재개념이 되어야만 했고, 거꾸로 취미 현상은 가치가 줄어들었다. // [...] 사실상 명백한 것은, 예술 현상이 전면에 등장하면, 취미 개념이 그 의미를 상실한다는 점이다. 취미의 입장은 예술작품에 대해서는 어떤 이차적인 입장이다. 취미를 형성하고 있는 선택감각은 천재적 예술작품의 독창성에 대해 종종 수평화하는 기능을 지닌다. 취미는 익숙하지 않은 것과 엄청난 것을 피한다. 취미는 표면감각이며, 어떤 예술적 산물의 독창적인 면에 관여하지 않는다. 이미 18세기의 천재 개념의 대두가 취미 개념에 맞선 논쟁적 첨단을 나타낸다. 천재개념의 대두는, 사람들이 프랑스 고전주의의 취미 이상에게 셰익스피어의 인정을 요구하는 동안에(레싱!), 고전주의적 미학을 겨냥하고 있었다. 칸트는 유행에 뒤지고 또 중재자적 지위를 수용하는데, 그가 ‘질풍노도 시대’의 징후 속에서 격렬하게 배척되었을 뿐만이 아니라 격심하게 손상되어 버리기도 한 취미개념을 선형적인 의도에서 고수하는 한에서 그런 것이다.(61-2)

(e1.1.2.2.1.2) 설러는 자신의 도덕 교육의 맥락에서 미적 교육의 사상을 제시하였다. 이런 사상이 취미개념보다 천재개념을 전면에 등장시켰다. 왜냐하면 취미는 천재적 예술작품의 독창성을 수평화하면서, 예술의 독창적인 면을 무시할 수 있기 때문이다. 칸트는 여전히 중재적 입장에서 취미개념을 고수하나, 그는 이미 유행에 뒤진 것이다.

(q1.1.2.2.1.3) 칸트의 완성된 취미 개념의 문제점

그럼에도 칸트가 이러한 일반적 정초로부터 예술철학의 특수한 문제들로 이행할 때에, 그 스스로 취미의 입장을 넘어서는 것을 지시한다. 그는 그때에 분명 취미의 완성이라는 이념에 대해 말한다. 그러나 그게 무엇인가? 취미의 규범적 성격은 취미의 육성 및 완전화의 가능성을 포함한다. 완성된 취미를 근거지우는 일이 중요한 것인데, 완성된 취미는 칸트에 의하면 어떤 일정한 불변적 형식을 취하게 된다. 이 점은 우리의 귀에는 매우 어리석게 들릴지라도 아주 논리정연하게 사유되어 있다. 왜냐하면 취미가, 자신의 요구에 의할 때 좋은 취미라면, 이 요구의 이행은 사실상 미적 회의주의가 거기에 근거하고 있는 그런 취미의 상대주의 전체를 틀림없이 끝내버리게 될 것이기 때문이다. 취미는 ‘질’을 갖춘 모든 예술작품들을, 즉 천재성에 의해 만들어진 모든 예술작품들을 아주 확실히 포괄하게 되리라. // 그래서 우리는 사안에 따를 때, 칸트가 논의하는 완성된 취미의 이념이 천재개념을 통해 더 잘 정의되리라는 점을 안다. 분명 완성된 취미의 이념을 전반적으로 자연미의 영역에 적용하는 것은 분명 곤란하리라. [...] // 그러나 사람들은 의미 있게 자연에 대해 좋은 취미와 나쁜 취미를 구별할 수 있는가? 반대로 그러한 구별이 전혀 의심할 수 없는 곳에서, 즉 예술과 인공적인 것에 대해서 취미는 우리가 보았듯이 단지 미의 제한적 조건일 뿐이고 자신의 본래적인 원리를 가지지 못한다. 그래서 완성된 취미의 이념은 자연과 예술에 대해서 어떤 의심스런 면을 지니고 있다. 만일 사람들이 취미의 가변성을 취미 안에 수용하지 않는다면, 사람들은 취미의 개념에 폭력을 가하는 것이다. 만일 어떻게든 수용한다면, 취미는 모든 인간적인 사물들의 가변성과 모든 인간적 가치들의 상대성에 대한 증거이다.(62-3)

(e1.1.2.2.1.4) 칸트 자신에게도 취미의 입장을 넘어서는 이념(이성적

개념)이 있다. 완성된 취미라는 이념이 그것이다. 완성된 취미는 그것이 완성된 것인 한, 변하지 않는 것이고, 그래서 일정한 불변성을 갖는다. 불변성을 지닌 완성된 취미는 취미의 상대주의나 미적 회의주의를 극복하게 하고, 천재적 예술작품들을 선별할 수 있게 하는 능력이다. 이 같은 완성된 취미는 천재의 능력이라고도 말해질 수 있을 것이다. 그러나 완성된 취미라는 이념은 칸트철학 내에서 자연미에 대한 능력이라고 말하기에도 난점을 갖고, 예술미에 대한 능력이라고 말하기에도 난점을 갖는다. 더욱이 그가 주장하는 완성된 취미의 불변성 주장도 사실에 비추어 이해되기 어렵다.

(q1.1.2.2.1.5) 취미개념과 천재개념 사이의 우위의 역전

칸트가 미학을 취미 개념에 정초한 일은 위의 사실로부터 볼 때 완전히 만족스러울 수는 없다. 칸트가 예술미의 초월적 원리로서 전개한 천재 개념을 보편적인 미적 원리로 이용하는 것이 훨씬 더 가까이 놓여 있다. 천재 개념이 시대의 변화에 맞서 불변적이어야 한다는 요구를 취미 개념보다 훨씬 더 잘 충족시켜준다. 예술의 경이는, 즉 예술의 성공적인 창조물들에 부착되어 있는 수수께끼 같은 완전성은 모든 시대를 넘어서 보여질 수 있다. 취미 개념을 예술의 초월적 정초에 종속시키고, 취미를 예술의 천재적인 면에 대한 확실한 감각으로 이해하는 일이 가능하게 나타난다. 그 경우에 ‘미술은 천재의 기술이다’ 라는 칸트의 명제는 미학 일반을 위한 초월적 원칙(Grundsatz)이 된다. 미학은 결국 예술의 철학으로서만 가능하다. // 이러한 귀결을 이끌어낸 것은 독일 관념론이었다. 피히테와 셸링이 다른 곳에서도 초월적 구상력에 대한 칸트의 이론을 따랐듯이, 그들은 마찬가지로 미학을 위해 이 개념 [초월적 구상력]에 새로운 용법을 마련해 주었다. 이로써 칸트와의 구별 속에서 예술의 입장은 무의식적인 천재적 생산의 입장으로서 모든 것을 포괄하게 되었고, 정신의 산물로 이해되는 자연도 역시 포괄하였다. // 이로써 그러나 미학의 토대는 옮겨졌다. 취미의 개념과 마찬가지로 자연미의 개념도 그 가치가 줄어들거나 다르게 이해되었다. 칸트가 그렇게 열광적으로 묘사했던, 자연의 미에 대한 도덕적 관심은 이제 예술작품들 속에서의 인간의 자가-만남 뒤로 물러난다. 헤겔의 웅대한 미학 속에서 자연미는 단지 ‘정신의 반영’ 으로서만 출현한다. 자연미는 근본적으로 미학의 체계적 전체 안에서 더 이상 자립적인 요소가 아니다.(63-4)

(e1.1.2.2.1.6) 칸트는 취미개념을 미학 일반의 초월적 원리로 제시하였고, 천재 개념은 다만 예술미의 초월적 원리로 제시하였다. 그러나 천재적 예술작품에 대한 당대의 관심은 천재개념을 취미개념보다 우대하였다. 그리하여 독일관념론에서는 바로 천재개념이 미학 일반의 원리로 되고, 취미는 천재의 하위개념으로서 다만 예술작품이 지닌 천재적인 면에 대한 확실한 감각으로 이해되었다.

(q1.1.2.2.1.7) 19세기의 비합리주의와 천재 숭배의 단초로서의 칸트

우리가 과연 드러낸 것은, 취미 개념에 맞선 천재 개념의 그러한 체계적인 우월화가 칸트의 미학에는 전반적으로 상응하지 않았다는 점이다. 하지만 칸트의 본질적인 관심사는, 곧 개념의 척도로부터 자유롭게 된 자율적인 미학을 정초하고 또 진리에 대한 물음을 예술 일반의 영역에서 제기하는 것이 아니라, 미적 판단을 삶의 감정(Lebensgefühl)이라는 주관적 선험에, 즉 ‘인식 일반’에 대해 우리의 능력이 갖는 조화에 — 취미와 천재의 공동적 본질을 이루는 조화에 — 정초하려는 칸트의 본질적인 관심사는 19세기의 비합리주의와 천재 숭배를 마중하였다. 미적 만족에서의 ‘삶의 감정의 고양’이라는 칸트의 학설은 ‘천재’ 개념이 포괄적인 삶-개념으로 전개되도록 촉진하였는데, 특히 피히테가 천재 및 천재적 생산의 입장을 하나의 보편적인(universalen) 초월적 입장으로 고양시킨 후에 그러했다. 그래서 생겨난 것은 신칸트주의가 모든 대상적 타당성을 초월적 주관성으로부터 도출하려고 애쓰면서 체험의 개념을 의식의 본래적인 사실로 특징지은 일이었다.(65-6)

(e1.1.2.2.1.8) 칸트의 본질적 관심사는 미적 판단을 삶의 감정이라는 주관적 선험에, 즉 우리의 인식능력들과 모든 인식들과의 조화에 정초하려는 것이었다. 주관적 선험인 바의 이러한 조화는 취미개념이나 천재개념에서 모두 본질적인 사항이었다. 이점에서 보는 한, 비록 취미론에 대한 천재론의 우월적 설정은 칸트의 미학에 전반적으로는 상응하지 않는다고 해도, 칸트 자신이 이미 19세기의 비합리주의와 천재 숭배를 마중한 셈이다. 삶의 감정에 관한 칸트의 학설은 피히테 이후 천재개념이 포

괄적인 삶-개념으로 이해되는 단서가 되었고, 이후 신칸트주의는 삶에서의 체험을 의식의 작업이자 작업내용으로 특징지우게 된다.

1.1.2.2.2 체험이라는 낱말의 역사에 대해

(q1.1.2.2.2.1) 체험의 어원적 의미

여기서는 이미 오래되었고 고대 시대에 많이 만나게 되는 낱말 ‘체험하다’ (erleben)에 대한 이차적 형성[체험(Erlebnis)]이 문제가 되기 때문에, 사람들은 ‘체험하다’ 라는 낱말의 의미분석으로부터 새로운 낱말형성의 동기를 획득해야만 한다. ‘체험하다’ 라는 것은 우선 ‘어떤 것이 생겨나면, 여전히 살아 있다’(noch am Leben sein, wenn etwas geschieht)는 것을 뜻한다. 이로부터 ‘체험하다’ 라는 낱말은 어떤 현실적인 것을 포착함에 있어서의 직접성이라는 어조를 지니고 있다. 이것에 반대되는 것은, 사람들이 어떤 것을 알고 있다고 생각은 하지만 고유한 체험을 통한 확인이 결여되어 있는 것인데, 이 같은 것은 다른 사람으로부터 넘겨 받은 것이거나 풍문에서 유래한 것일 수도 있고, 추론되거나 추측되거나 상상된 것일 수도 있다. 체험된 것은 언제나 스스로에 의해 체험된 것(Selbsterlebtes)이다. // 동시에 그러나 ‘체험된 것’이라는 낱말형식은, 이것을 통해, 그때 체험되는 어떤 것의 지속적 내용이 표시된다는 의미로 사용된다. 이러한 내용은, 체험한다고 하는 경과로부터 지속성, 비중, 유의미성을 확보한 어떤 성과나 결과 같은 것이다. 두 가지 의미방향이 명백히 ‘체험’ (Erlebnis)이라는 낱말형성에 놓여 있는 바, 하나는 모든 해석이나 가공, 매개에 선행하면서 다만 해석을 위한 발판 내지 형태화를 위한 재료를 제공해준다는 직접성이며, 다른 하나는 이러한 직접성에서부터 발견된 성과, 즉 직접성의 지속적 결과이다.(66-7)

(e1.1.2.2.2.2) ‘체험하다’ 라는 낱말 속에는 ‘여전히 살아 있다’라는 의미가 들어 있다. 살아있다고 하는 생생함은 한편으로는 포착의 직접성(무매개성)과 관련되고, 다른 한편으로는 포착 내용의 지속성과 관련된다. 이점은 나중에 생겨난 낱말인 체험이라는 명사 속에서도 보존된다. 체험의 두 가지 의미방향은 포착의 직접성과 포착내용의 지속성이다.

(q1.1.2.2.2.3) 체험개념은 19세기의 작품설명의 중심개념

‘체험하다’라는 낱말이 지닌 이러한 이중적 의미방향에 상응하는 것이, 바로 전기 문학을 통해서 ‘체험’이라는 낱말이 처음으로 채용되는데는 점이다. 전기의 본질, 특히 19c의 예술가 전기 및 시인 전기의 본질은 삶을 통해 작품을 이해하는 것이다. 전기의 업적은 바로, 우리가 ‘체험’에서 구별한 그 두 의미방향을 매개하거나 또는 그 두 의미방향을 하나의 생산적 연관으로 인식하는 점에 놓여 있다. 어떤 것이 체험으로 되는 것은, 어떤 것이 단지 체험되었을 뿐만 아니라 그러한 체험되어 있음이 그 자신에게 지속적인 의미를 부여해주는 어떤 특별한 인상을 만드는 한에서만 그런 것이다. 이러한 방식에서 하나의 ‘체험’인 바의 것은 예술의 표현에 있어서 전적으로 하나의 새로운 존재지위를 획득한다. 딜타이의 유명한 책제목 『체험과 시작』(*Das Erlebnis und die Dichtung*)은 그러한 연관을 인상 깊게 표현하고 있다. 처음으로 이 낱말[체험]에 개념적 기능을 부여한 사람은 사실상 딜타이였는데, 그 낱말은 곧바로 하나의 인기 있는 유행어로, 또 하나의 명백한 가치개념의 명칭으로 상승하게 되었고, 그래서 많은 유럽 언어들이 그 낱말을 외래어로 넘겨받았다. 사람들이 그러나 가정해도 되는 것은, 언어의 생애에서 일어나는 본래적인 경과가 딜타이에 의해 이 낱말이 얻게된 용어상의 강조 속에서 다만 침전되는 것일 뿐이라는 점이다.(67)

(e1.1.2.2.2.4) ‘체험’이라는 낱말은 1870년대 이전에는 드물게만 사용되다가, 1870년대 전기 작품들, 딜타이의 『슐라이어마하의 전기』(1870), 유스티의 『빙켈만 전기』(1872), 헤르만 그림의 『괴테』(1877) 등에서 빈번하게 사용된다. 이점은 당시에 ‘체험’이 작품설명을 위한 중심개념이 되었음을 알려준다. 전기작품의 본질은 작가의 삶을 통한 작품의 이해인데, 작가의 삶과 작품 역시 체험과 밀접한 관련을 맺고 있는 까닭이다. 체험이라는 낱말의 이중적 의미는 딜타이에 의해 비로소 만들어진 것이 아니고, 그는 다만 이미 생겨난 그 이중적 의미를 개념적으로 파악하여 고정시켰을 뿐이다.

(q1.1.2.2.2.5) 20세기초의 체험 개념의 영향

슐라이어마허가 계몽주의의 냉철한 합리주의에 맞서 살아있는 감정을 원용한 것, 쉴러가 사회의 기계론에 맞서 미적인 자유를 호소한 것, 헤겔이 실증성에 대해 삶(나중에 정신)을 대립시킨 것은 근대의 산업사회에 맞선 저항의 전조였는데, 이 저항은 20세기초에 ‘체험’ 과 ‘체험하다’ 라는 낱말을 거의 종교적 어조의 표어로 상승시켰다. 시민적 교양과 이것의 생활양식에 맞선 청년운동의 봉기는 이러한 기호 아래에 서있었다. 니체와 베르크손의 영향은 이러한 방향으로 작용하였다. 하지만 스테판 게오르게를 중심으로 한 것과 같은 ‘정신적인 운동’ 은, 더욱이 게오르그 짐멜의 철학적 사유가 그러한 경과들에 반응할 때의 지진계 같은 섬세함도 역시 같은 것을 증언해주고 있다. 그래서 우리시대의 삶철학은 자신의 낭만주의적 선구자들과 연계된다. 현재의 대중생활 속에서 삶의 기계화의 거부는 그 낱말[체험]을 여전히 오늘날에도 자명한 것으로 강조하여, 그 낱말의 개념적 함축들이 진적으로 은폐된 채 머물 정도이다.(69)

(e1.1.2.2.2.6) 슐라이어마허, 쉴러, 헤겔의 사상을 배경으로 20세기초에 ‘체험’ 과 ‘체험하다’ 라는 낱말은 거의 종교적 어조의 표어로 상승하게된다. 이러한 시대배경 속에서 생겨난 독일의 청년운동, 니체와 베르크손의 영향, 스테판 게오르게와 게오르그 짐멜의 철학은 삶철학으로 귀결된다. 현재의 대중사회 속에서도 삶의 기계화에 맞서 체험이 자명한 것으로 강조되고 있지만, 그 낱말의 개념적 함축은 주목되지 않는다.

1.1.2.2.3 체험의 개념

(q1.1.2.2.3.1) 딜타이에서의 체험개념

우리가 이제 낱말의 역사에 연결해서 ‘체험’ 의 개념의 역사를 탐구한다면, 우리가 앞에서 말해진 것으로부터 끌어낼 수 있는 것은 딜타이의 체험개념이 명백히 두 개의 요소를, 즉 범신론적 요소와 이것 이상의 실증주의적 계기를, 다시 말해 체험과 이것 이상의 체험의 성과를 포함하고 있다는 점이다. 이점은 확실히 우연이 아니고, 오히려 사변과 경험의 사이라는 그에게 고유한 중간입장의 귀결인데, 이에 대해서는 나중에 우리가 다루어야만 하게 될 것이다. 딜타이에게는 정신과학들의 작업을 인식

론적으로 정당화하는 것이 중요하기 때문에, 도처에서 그를 지배하는 것은 참되게 주어진 것(das wahre Gegebene)이라는 동기이다. 딜타이의 개념 형성을 추동하고, 우리가 위에서 추적했던 언어적 경과에 상응하는 것은 따라서 바로 어떤 인식론적 동기 또는 더 적절히 표현해 인식론 그 자체의 동기이다. 산업혁명을 통해 변형된 문명의 복잡한 장치에 시달리면서 생겨난 체험결핍과 체험갈망이 ‘체험’이라는 낱말을 일반적인 언어사용에서 고양시키듯이, 역사학적 의식이 전승에 대해 취하는 새로운 거리는 체험개념에 인식론적 기능을 지정해준다. 이점이 심지어 다음과 같은 19c의 정신과학들의 전개를 특징지우는 점이다: 정신과학들은 외면적으로만 자연과학들을 모범으로 승인한 것이 아니고, 오히려 근대의 자연과학들이 거기에서부터 살아가는 그런 동일한 근거에서부터 생겨나면서 경험과 연구에 대해 자연과학들과 동일한 열정을 펼친다.(70)

(e1.1.2.2.3.2) 딜타이의 체험개념에는 범신론적 요소로서의 체험만이 아니라 실증주의적 요소인 체험의 성과가 포함되어 있다. 그는 성과로서의 체험이 참된 소여일 수 있고, 이것이 정신과학적 인식을 정당화주리라고 믿는다. 그가 체험이라는 개념을 형성하고 빈번히 사용한 것은 바로 그러한 인식론적 동기 때문이었다. 19c의 역사학적 의식은 전승에 대해 객관적 거리를 취하면서 체험을 통한 인식을 주장하였는데, 이는 자연과학들이 자연에 대해 객관적 거리를 취하면서 경험을 통한 인식을 주장한 것에 상응한다.

(q1.1.2.2.3.3) 체험은 의식 안에서의 기본적 의미단위

역학의 시대가 자연적인 세계로서의 자연에 대해 느껴야만 했던 낯설음이 자신의 인식론적 표현을 자기의식이란 개념 속에 두고 또 방법으로 전개된 바 ‘명석 관명한 지각’이라는 확실성의 규칙 속에 두었듯이, 19세기의 정신과학들은 비슷한 낯설음을 역사적 세계에 대해서 느꼈다. 과거의 정신적 창조물들인 예술과 역사는 더 이상 현재의 자명한 내용에 속하지 않고, 오히려 연구에 부과된 대상들, 소여들(Gegebenheiten, 주어진 것들)이고, 과거는 이것들에서부터 현재화될 수 있는 것이었다. 그래서 바로 소여의 개념이 딜타이에 의한 체험개념의 주조를 또한 유도하였다. // 정신과학들의 영역에서의 소여들은 이른바 특별한 종류이고, 이점을

딜타이는 ‘체험’이란 개념을 통해 표현하려고 한다. 사유하는 존재(res cogitans)라는 데카르트의 표현과 연계해서, 그는 체험 개념을 재귀성(Reflexivität) 내지 내재성(Innesein)을 통해 규정하고, 이러한 특별한 소여방식에서부터 역사적 세계의 인식을 인식론적으로 정당화하려고 한다. 역사적 대상들의 해석이 그리로 되돌아가는 그런 일차적 소여들은 실험과 측정의 자료들이 아니라, 의미단위들이다. 체험개념이 말하려고 하는 것은 다음이다: 우리가 정신과학들에서 만나게 되는 의미형성체들은, 제아무리 낯설고 이해할 수 없게 우리와 대립해 있다고 하더라도, 의식 안에 주어진 것의 궁극적 단위들로 환원될 수 있는 데, 이 단위들은 스스로 더 이상 어떠한 낯선 것도, 어떠한 대상적인 것도, 어떠한 해석될 것도 포함하고 있지 않는 것들이다. 스스로 의미단위들이 바로 체험 단위들이다.(70-1)

(e1.1.2.2.3.4) 근대의 자연과학들이 자연적 세계에 대해 낯설음을 느끼고, 낯설음의 해소, 곧 인식을 위해 방법을 모색하였듯이, 19c의 정신과학들도 역사적 세계에 대해 낯설음을 느끼고, 자연과학들을 모범으로 여기면서 인식을 위한 방법을 모색하였다. 딜타이는 자연과학들이 실험과 측정을 통해 자료들을 얻는 것에 대비시켜 정신과학들은 해석을 통해 체험을 얻는다고 주장한다. 체험은 의식 안에 주어져 있는 것이자 반성을 통해 확인되는 것이라는 점에서 내재성과 재귀성을 특징으로 한다. 딜타이는 정신과학들이 만나는 낯설은 의미형성체(예술품이나 역사기록)는 해석을 통해 체험단위들로 환원될 수 있고, 이것들은 의식 안에 주어진 의미단위들로 그 자체로 이해되는 것이라고 주장한다.

(q1.1.2.2.3.5) 체험은 후설과 딜타이에게 궁극적 소여 단위

보여지게 될 것은, 칸트주의 속에서 또 에른스트 마흐에 이르기까지의 19c의 실증주의적 인식론 속에서도 여전히 자명했던 바 그대로 감각이 궁극적인 의식단위로 불려지는 게 아니라, 오히려 딜타이가 궁극적인 의식단위로 ‘체험’을 말한다는 점이 그의 사유에 있어서 얼마나 결정적인 의미를 지니는가 하는 점이다. 그는 이로써 감각원자들로부터 인식을 건립한다는 구성적 이상을 제한하고, 이러한 구성적 이상에 대해 더욱 엄밀히 파악된 소여 개념을 맞세운다. 체험단위가 (그리고 이것이 분석되어 그 안으로 들

어설 수 있는 그런 심적 요소들이 아니라) 소여의 진정한 단위를 표현한다. 그래서 정신과학들의 인식론 속에, 기계주의적 모델을 제한하는 삶 개념이 신고된다. // 이 삶 개념은 목적론적으로 사유되고 있다: 삶은 딜타이에게 있어서 단적으로 생산성이다. 삶이 의미형성 속에서 자신을 객관화하기 때문에, 모든 의미이해는 ‘삶의 객관화들을, 이것들이 거기서 생겨난 그런 정신적 생동성으로 다시 옮겨놓는 작업’이다. 그래서 체험 개념은 객관적인 것에 대한 모든 인식의 인식론적 토대를 형성한다. // 후설의 현상학에서 체험개념이 갖는 인식론적 기능도 마찬가지로 보편적이다. 다섯 번째 논문연구(제2장)에서는 명백히 현상학의 체험개념이 통속적인 체험개념으로부터 구별된다. 체험단위는 어떤 자아의 실재적 체험류의 한 부분이 아니고, 오히려 하나의 지향적 관계로 이해된다. ‘체험’이라는 의미단위는 여기서도 하나의 목적론적 의미단위이다. 어떤 것이 체험들 속에서 체험되고 있고, 의도되고 있는 한에서만 체험들이 존재한다. 후설이 비-지향적인 체험들도 인정하기는 하지만, 그러나 이것들은 소재적 요소들로서 지향적 체험들의 의미단위 속으로 들어서 있다. 이런 한에서 후설의 체험개념은 그 본질구조가 지향성인 의식의 모든 작용에 대한 포괄적 명칭이다.(71-2)

(e1.1.2.2.3.6) 실증주의적 인식론은 감각원자들로부터 인식을 구성하여 설명해내려는 구성적 이상을 갖고 있다. 이것은 체험조차도 심적인 요소들로 분석하고자 한다. 하지만 딜타이는 체험을 더 이상 다른 것으로 환원될 수 없는 궁극적 소여 단위로 주장한다. 그에게서는 삶이 바로 이러한 궁극적 소여 단위로서의 체험들의 지속적 흐름(체험류)으로 파악된다. 이점은 후설에서도 마찬가지다. 삶은 자신(의 생각과 감정)을 의미형성을 통해, 곧 의미형성체를 만들면서, 다시 말해 사물에 의미를 부여하여 의미를 지닌 사물들을 만들면서 객관화한다(객관적인 사물 속에서 나타나도록 한다). 이런 한에서 의미형성체의 이해는 삶의 객관화의 반대방향을 취하게 된다. 객관화들을, 이것들이 거기서 생겨난 그런 정신적 생동성으로, 곧 삶의 생각이나 감정으로 다시 옮겨놓는 작업이다. 이 작업이 이른바 해석이다.

(q1.1.2.2.3.7) 체험은 하나의 목적론적 개념

순간적 체험에서 전체가 대표된다는 것은 명백히 순간적 체험이 그 대상을 통해 규정된다는 사실을 훨씬 넘어간다. 모든 체험은, 슬라이마허를

따라 말할 때, ‘무한한 삶의 한 요소’이다. ‘체험’이란 낱말이 유행어로 고양되는 것을 안나했을 뿐만이 아니라, 이에 대해 상당부분 함께 책임을 지고 있는 게오르크 짐멜은 체험이라는 개념에서 특기할만한 점을 바로 다음의 사실에서 보고 있다: ‘객관적인 것은 인식작용에서와 같이 단지 그림이나 표상이 되는 것이 아니라, 삶 과정 자체의 요소들이 된다.’ 그는 한편 모든 체험이 어떤 모험적인 면을 갖는다고 지적한다. [...] 이[맥락 없는 단편적 에피소드]에 반해 모험은 마찬가지로 사물의 일상적 흐름을 중단시키지만, 그러나 모험은 자신이 중단시킨 연관에 적극적으로 또 의미미하게 관계 맺고 있다. 이렇게 모험은 삶 전체를 그것의 넓이와 강도에 있어서 느껴질 수 있도록 한다. 여기에 모험의 매력이 놓여 있다. 모험은 익숙한 삶이 그 아래에 놓여 있는 그런 제약들과 구속들을 제거한다. 모험은 불확실한 것 속에 들어서기를 감행한다. // 하지만 동시에 모험은 모험으로서의 자신에게 고유한 예외성에 대해 알고 있고, 이로써 자신이 그 안으로 흡수될 수 없는 그런 익숙한 것의 복귀에 관련되어 있다. 따라서 모험은, 우리가 풍부해지고 성숙된 채로 벗어나게 되는 그런 어떤 시련이나 시험처럼 ‘견뎌진다’. // 어떤 모험적인 면이 사실상 모든 체험에도 부가된다. 모든 체험은 삶의 연속성에서부터 벗어나 부각되고, 동시에 고유한 삶 전체에 관계된다. 체험은 고유한 삶-의식의 연관 속으로 아직 완전히 익숙하게 들어서 있지 않는 동안에만 체험으로서 생동적인 게 아니다. 체험이 가공에 의해 삶-의식의 전체 속으로 ‘지양되어’ 들어서 있는 방식도, 개인이 알고 있다고 생각하는 [체험의] ‘의미’를 원칙적으로 넘어간다. 체험 자체가 삶 전체 속에 있기 때문에, 체험 속에서도 전체가 현재적으로 있다.(74-5)

(e1.1.2.2.3.8) 체험은 삶을 구성하면서 삶을 목적으로 한다는 점에서 목적론적 개념이다. 체험은 삶과 결부되고 삶의 의미전체성을 구성하는 일부로서만 체험이 된다. 이러한 체험은 망각될 수 없고 대체될 수 없는 것으로서 삶 전체와 불가분의 관계를 맺고 있다. 체험 자체가 삶 전체 속에 있기 때문에, 체험 속에서도 전체가 현재적으로 있다. 전체와 부분이 서로를 대표한다. 체험은 체험 전후의 삶을 단절시키면서 또한 연결시킨다. 이점에서 체험은 모험의 성격을 갖고 있다. 모험은 익숙한 삶을 단절시키고 연결시키면서 삶 전체를 그것의 넓이와 강도에 있어서 느껴

질 수 있도록 하기 때문이다. 익숙한 삶에로의 복귀 속에서도 모험이 잊혀지지 않고, 견뎌지는 것처럼, 체험도 견뎌진다.

(q1.1.2.2.3.9) 예술작품과 체험의 관련성

‘체험’에 대한 우리의 개념적 분석의 마지막에서 이로써 분명하게 되는 것은, 어떤 친근성이 체험 일반의 구조와 미적인 것의 존재유형 사이에 놓여 있는가 하는 점이다. 미적인 체험은 다른 체험들 옆에 있는 체험의 한 유형에 불과하지 않고, 체험 일반의 본질유형을 대표한다. 예술작품 그 자체가 하나의 독자적 세계이듯이, 미적으로 체험된 것도 역시 체험으로서 모든 현실적 연관들로부터 밀려나 있다. 미적 체험으로 된다는 점이, 다시 말해 체험하는 자를 그의 삶의 연관에서부터 예술작품의 힘을 통해 단번에 낚아채고 그럼에도 동시에 그를 자신의 현존 전체에로 다시 관련시킨다는 점이 바로 예술작품에 대한 규정인 듯하다. 예술의 체험 속에는 어떤 충만한 의미가 현재적인데, 이것은 오직 이러한 특별한 내용이나 대상에만 속하는 것이 아니라, 오히려 삶의 전체의미를 대표하는 것이다. 하나의 미적 체험은 언제나 어떤 무한한 전체의 경험을 포함한다. 미적 체험이 다른 체험들과 결합하여 어떤 개방적인 경험과정의 단위로 되는 것이 아니라, 전체를 직접적으로 대표하기 때문에, 바로 그 이유로 미적 체험의 의미는 무한한 의미이다. // 미적 체험이, 우리가 위에서 말했듯이, ‘체험’이라는 개념의 내용을 사례적으로 보여주는 한, 체험 개념이 예술의 입장의 정초를 위해 결정적이라는 점이 이해될 수 있다. 예술작품은 삶의 상징적 대표의 정점으로 이해되는데, 각각의 모든 체험은 그러한 정점을 향해 길을 걷고 있는 것이다. 그 때문에 예술작품 자체가 미적 체험의 대상으로 탁월하게 여겨진다. 이점이 미학에 있어서 가져온 결과는 소위 체험 예술이 본래적인 예술로 나타나는 일이다.(75-6)

(e1.1.2.2.3.9.1) 체험 일반의 구조와 미적인 것의 존재유형 사이에는 친근성이 놓여 있다. 미적인 것인 예술작품은 체험을 가져오는 방식으로 존재한다. 곧 예술작품은, 예술작품의 감상자를 그의 삶의 연관에서부터 단번에 낚아채면서도 동시에 그를 자신의 삶 전체에로 다시 관련시키는 방식으로만 존재한다. 예술작품의 존재방식 내지 존재유형이 이렇게 체험을 야기하는 것인 한에서, (예술작품이) 미적 체험으로 된다는 점이

바로 예술작품에 대한 규정이 될 수 있다. 이런 규정은 바로 체험예술에서 나타난다. 체험예술에서는 예술작품이 삶을 대표하는 체험을 표현한 것으로서 삶의 대표로 간주되고, 모든 삶의 대표들 중에서 최고의 방식에서의 대표로 간주된다.

1.1.2.3 체험예술의 한계 : 비유의 권리회복

(q1.1.2.3.1) 체험예술의 두 의미

체험예술의 개념은 독특한 양의성을 품고 있다. 체험예술이 명백히 근원적으로 뜻하는 것은 예술이 체험에서부터 유래하고 또 체험의 표현이라는 점이다. 그러나 그 다음으로 파생적인 의미에 있어서 체험예술이란 개념은 미적 체험을 위해 규정되어 있는 예술에 대해서도 사용된다. 이 두 가지는 명백히 연관되어 있다. 체험의 표현이라는 점에 자신의 존재규정을 두고 있는 것[체험예술]은 체험 이외의 다른 어떤 것에 의해서도 그 의미에 있어서 파악될 수 없다. // ‘체험예술’이라는 개념은, 그 같은 경우에 항상 그렇듯이, 그 개념의 요구에 정해져 있는 한계에 대한 경험으로부터 만들어진다. 한 예술작품이 체험의 전환이라는 것이 더 이상 자명하지 않을 때, 그리고 그러한 전환이 — 수용자에서 그 나뉠름으로 체험으로 되는 예술작품을 공유병적 확실성 속에서 창작해 내는 — 어떤 천재적 영감의 체험에 힘입고 있다는 것이 더 이상 자명하지 않을 때에만 비로소 체험예술이란 개념이 그 윤곽에 있어서 의식된다. 우리에게는 이러한 전제들의 자명성을 통해 표시되는 것이 바로 괴테의 세기인데, 이 백년은 하나의 전체적 시대, 곧 하나의 시기(Epoche)이다. 이 시대가 우리에게 완결되어 있고, 우리가 이 시대의 한계를 넘어 내다볼 수 있다는 오직 그 이유로, 우리는 그 시대를 그 한계들에서 볼 수 있고, 이 시대에 대해 하나의 개념[체험예술]을 가질 수 있다. // 서서히 우리가 의식하게 되는 것은, 이 시대가 예술과 시학(Dichtung)의 역사 전체에 있어서 다만 하나의 에피소드라는 점이다. 쿠르티우스가 요약한 중세의 문예미학(Literaturästhetik)에 대한 위대한 연구들은 이에 대해 적절한 이해를 제공한다. 사람들이 체험예술의 한계들을 넘어 내다보기 시작하면서 다른 척도들을 타당하게 하면, 고대로부터 바로크 시대에 이르기까지 체험성(Erlebtheit)이란 척도와는 전혀 다른 가치척도들에 의해 지배되었던 서양예술 내에서 새롭고 넓은 공간들이 열리고, 또 마찬가지로 전혀 다른

예술세계들에 대한 시선도 자유롭게 된다.(76-7)

(e1.1.2.3.2) ‘체험예술’이라는 개념에는 예술이 체험에서부터 유래하는 것으로서 체험의 표현이라는 근원적 의미와 예술이 미적 체험을 위한 것이라는 파생적 의미가 들어 있다. 이런 이중적 의미의 체험예술은 피테(1749-1832)의 시대로부터 성립된 것일 뿐, 고대로부터 바로크 시대(17-18c)에 이르기까지는 존재하지 않았다. 오히려 이 시기에는 ‘체험의 진정성이나 그 표현의 강렬성이 아니라, 확고한 형식들과 표현방식들의 정교한 처리’가 예술작품의 본질을 이루는 것이었다. 이점은 18세기에까지 시학과 수사학이 공존하지만, 19세기에 이르러 수사학의 가치전락이 나타났다는 점에서도 확인된다. 수사학의 가치전락은 상징의 가치상승과 비유의 가치전락을 함축하는데, 이것들은 체험의 부각과 더불어 나타난 현상들이다.

(q1.1.2.3.3) 상징과 비유의 관련성

날말의 역사에 관심을 가진 연구자들조차 종종 충분히 주의 기울이지 않고 있는 사실은, 우리에게 자명하게 나타나는 비유(Allegorie)와 상징(Symbol) 사이의 예술적 대립이 불과 지난 두 세기에 걸친 철학적 전개라는 사실이다. 이러한 전개의 초기에는 그러한 대립이 거의 예상될 수 없었고, 그래서 어떻게 도대체 그러한 구별과 대비의 필요성이 생겨났는가 라고 물을 정도였다. 간과할 수 없는 것은 당대의 미학과 역사철학에 결정적으로 영향을 미쳤던 빙켈만이 두 개념을 동의어로 사용했다는 점인데, 이점은 18세기의 미적인 문학 전체에 있어서도 타당하다. 두 날말의 의미는 현실적으로 근원적으로 공동적인 것을 갖고 있다: 두 날말에서는 어떤 것이 표시되는데, 이 어떤 것의 뜻(Sinn)은 자신의 현상적인 면, 즉 외관이나 표현에 놓이지 않고, 오히려 이것을 넘어서는 의미(Bedeutung)에 놓여있다. 이런 식으로 하나가 다른 것을 대신한다는 점이 두 날말의 공동성을 이루고 있다. 이렇게 비감각적인 것을 감각적으로 되게 하는 그러한 유의미한 연관성은 시학과 조형예술의 분야에서는 물론 종교적-예식적인 것의 영역에서도 발견된다.(77-8)

(e1.1.2.3.4) 빙켈만(1717-1768)에게서는 물론 18세기의 미적인 문학 전체에 있어서 상징과 비유는 동의어로 사용되었다. 그럴 수 있었던 이

유는 그 둘이 모두 감각적인 것을 통해 비감각적인 것을 나타내는 것을 가리키는 낱말들이기 때문이다. 그들은 19세기 이전에는 수세기 동안 동의어로 사용되었고, 고대에서조차 그들은 대립적이지 않고, 다만 무관했을 뿐이다. 19세기에 이르러서 그들은 대립적인 것이 된다.

(q1.1.2.3.5) 고대적 의미에서의 비유와 상징

고대에서의 상징과 비유라는 낱말사용이 우리에게 친숙한 그 이후의 대립을 얼마나 이미 준비했는가 하는 점은 보다 정확한 연구에 맡겨 두어야만 할 것이다. 여기서는 다만 몇 개의 윤곽들만이 확정될 수 있다. 두 낱말이 우선 서로 아무런 관계가 없다는 것은 자명하다. 비유는 근원적으로, 말하기, 즉 로고스의 영역에 속하며, 따라서 수사학적이거나 해석학적인 꾸밈말(Figur)이다. 본래적으로 염두에 들어진 것 대신에 어떤 다른 것, 어떤 더욱 손쉬운 것이 말해지지만, 그러나 후자가 전자를 이해하게 해준다. 이에 반해 상징은 로고스의 영역에 제한되지 않는다. 왜냐하면, 상징은 자신의 의미를 통해 어떤 다른 의미에 대해 관계를 맺는 것이 아니라, 그것 자신의 명백한 존재가 ‘의미’를 갖기 때문이다. 그것은 앞에 제시된 것으로서, 사람들은 거기서 어떤 다른 것을 인식한다. 우정의 표식 같은 것이 그런 것이다. 명백히 상징이란 단지 그것의 내용만을 통해서가 아니라 그것의 제시가능성을 통해 유효한 것을, 따라서 한 공동체의 구성원들이 그것에 의거해 서로를 알아보는 그런 어떤 증빙자료(Dokument)가 되는 것을 말한다. 그것이 종교적 상징이든 혹은 세속적 의미에 있어서 나타나든, 아니면 하나의 부호나 증명서 또는 표어로서 나타나든 이 모든 경우에 있어서 상징의 의미는 그것의 현존(Präsens)에 근거하고, 그것이 보여지거나 말해짐의 현재(Gegenwart)를 통해 비로소 그 대표적 기능을 얻게 된다. // 비록 비유와 상징이라는 두 개념이 상이한 영역에 속한다고 할지라도, 그들은 단지 어떤 것을 통해 다른 것을 대표한다는 공통적 구조에 의해서만이 아니라, 그 둘이 모두 종교적 영역을 그들의 우선적 적용의 영역으로 한다는 점에 의해서도 서로 가깝게 있다. [...] 해석의 비유적 처리와 인식의 상징적 처리는, 신적인 것을 감각적인 것 이외의 다른 것으로부터 인식하는 것이 불가능하다는 점에서 생겨나는 [자신들의] 불가피성을 동일한 근거로 한다.(78-9)

(e1.1.2.3.6) 고대적 의미에서 비유와 상징은 서로 상관이 없는 개념

들이다. 비유는 말해지는 어떤 것으로 다른 의미와 의미관계를 갖고, 상징은 보여지는 어떤 것으로 다른 존재와 의미관계를 갖는다. 그래서 비유는 언어의 영역에 국한되어 사용되는 반면, 상징은 모든 영역에서 사용되었다. 그럼에도 불구하고 그 둘은 서로 가까운 점을 갖는데, 그것은 그 둘이 모두 자신과 다른 어떤 것을 대표하는 것으로서 종교적 영역에서 우선적으로 사용된다는 점이다. 예컨대 고대의 호메로스는 종교적 전승에서 불경스러운 것을 배제하고 배후의 숨은 진리를 찾는데 비유적 처리를 하고 있고, 위-디오니시오스는 신의 초감각적 존재가 감각적인 것에 익숙한 우리의 정신에 적합하지 않다는 이유로 상징적 처리가 필요하다고 말한다.

(q1.1.2.3.7) 상징개념의 부각의 이유

상징의 개념 속에서는 비유의 수사학적 사용에서는 전적으로 탈락되어 있는 어떤 형이상학적 배경이 소리를 낸다. 감각적인 것으로부터 신적인 것으로 이끌려 올려지는 것이 가능하다. 왜냐하면 감각적인 것은 단순한 무나 어둠이 아니라, 참된 것의 유출 내지 반사이기 때문이다. 근대의 상징개념은 상징이 지닌 이러한 신-인식적(gnostische) 기능과 형이상학적 배경 없이는 전혀 이해될 수 없다. ‘상징’이란 낱말이 증빙자료나 인증 표시, 증명서로서의 자신의 근원적 사용으로부터 어떤 비밀스런 표시라는 철학적 개념으로 고양되고, 이로써 성직자만이 해독에 성공하는 상형문자에 가깝게 될 수 있는 이유는, 오직 상징이 임의로 취해지거나 만들어진 표시가 아니라, 볼 수 있는 것과 볼 수 없는 것의 어떤 형이상학적 연관성을 전제하기 때문이다. 볼 수 있는 직관[내용]과 볼 수 없는 의미의 불가분성, 두 영역의 이러한 ‘합치’(Zusammenfall)는 모든 형태의 종교적 예식의 바탕에 놓여 있다. 마찬가지로 미적인 것에서의 전환도 알기 쉽다. 즐거에 의하면, 상징적인 것이란 ‘이념이 그 안에서 어떤 한 방식으로 인식되는 그런 하나의 실존’을, 즉 예술작품에 대해 특유한 바 이상과 현상 사이의 내적인 통일을 말한다. 그에 반해 비유적인 것은 오직 어떤 다른 것을 암시함으로써만 그러한 유의미한 통일이 생겨나게 한다.(79)

(e1.1.2.3.8) 상징이 우선적으로 종교적 영역에서 사용된 것은 그것이

감각적인 것이 참된 것의 유출로서 참된 것의 인식을 위한 매체가 된다는 형이상학적 사고방식이 배경으로 작용하였기 때문이다. 이러한 형이상학적 배경이 근대에 이르러 상징개념이 철학적 개념으로 고양될 수 있는 근거이기도 하다. 볼 수 있는 것(감각적인 것)과 볼 수 없는 것(비-감각적인 것) 사이의 연관이 예술영역에서도 타당하게 됨에 따라 예술작품도 상징적인 것으로 이해되고, 이념과 사물, 이상과 현상의 통일로 간주되었다.

(q1.1.2.3.9) 상징과 비유의 대립

그런데 비유가 꾸밈말이나 해석된 의미만이 아니라 예술에서 추상적 개념에 대한 적합한 구상적(bildhafte) 표현들도 역시 표시하는 한에서, 비유의 개념도 그 나름대로 독특한 확대를 경험하였다. 분명 여기서 수사학과 시학의 개념들은 조형예술의 영역에서 미적인 개념형성을 위해서도 모델로 기여한다. 비유 개념의 수사학적 연관이 이러한 의미전개를 위해 중요하다. 이점은 비유가 본래적으로, 상징이 요구하는 것 같은 어떤 형이상학적인 근원적 근친성을 전제하는 것이 아니라, 오히려 관습이나 교리적 확정을 통해 수립된 병치(Zuordnung)를 전제하는 한에서 그런 것인데, 이 병치가 비-구상적인 것을 위해 구상적인 표현들을 사용하는 것을 허용한다. // 그래서 아마도 사람들은 18세기 말에 다음에 이르게 되는, 곧 상징과 상징적인 것이 내적으로 본질적으로 유의미한 것으로서 외적으로 인위적으로 유의미한 것인 비유에 대립하는 데로 이르게 되는 언어적 의미경향들을 요약할 수 있게 될 것이다: 상징은 감각적인 것과 비감각적인 것과의 합치이고, 비유는 감각적인 것과 비감각적인 것과의 유의미한 연관이다. 이제 천재개념과 ‘표현’의 주관화의 영향 아래, 의미들의 이러한 구별은 하나의 가치대립이 된다. 상징은 일정하지 않게 해석할 수 있는 것이기 때문에 다 퍼내어질 수 없는 것이고, 그래서 더욱 정확한 의미연관 속에 놓여 있으면서 이 속에서 자신을 다 퍼내는 것인 비유에 대해, 마치 예술이 비예술에 대해 대립하듯이 배타적으로 대립하여 나타난다. 계몽시대의 합리주의적 미학이 비판철학과 천재미학에 굴복했을 때, 바로 상징의 의미의 미규정성(Unbestimmtheit)이 상징적인 것이라는 낱말과 개념을 승리자로 상승시킨 것이다.(79-90)

(e1.1.2.3.9.1) 비유는 상징 같이 형이상학적 배경에 의거해 조형예술

에서 적용되지는 않았다. 비유는 다만 관습이나 교리적 확정에 의해서 비유되는 것과 병치될 수 있었고, 이 병치에 의거해 조형예술은 비-구상적인 것을 위해 구상적인 표현들을 사용하였다. 18c 말에 이르면, 상징은 내적으로 유의미한 것으로, 비유는 외적으로 유의미한 것으로서 서로 대립하게 된다. 상징에는 합치가 있고, 비유에는 병치가 있다. 이러한 대립은 합리주의적 미학에 대한 천재미학의 승리와 더불어 비유에 대한 상징의 승리로 이어진다.

(q1.1.2.3.9.2) 상징개념의 의미변천

사실상 상징개념의 특징 속에는 이미 고틀에 있어서, 상징 안에서 스스로에게 실존을 부여하는 것이 이념 자체라는 점에 대한 결정적 음조가 들어 있다. 상징개념 속에 상징과 상징되는 것의 내적 통일이 함축되어 있다는 바로 그 이유 때문에, 이 개념은 일반적인 미적 근본개념으로 상승할 수 있었다. 상징이란 감각적 현상과 초감각적 의미의 합치(Zusammenfall)를 말하고, 이러한 합치는 그리스어 상징(Symbolon)의 근원적 의미와 여러 교파들의 용어적 사용 속에서 계속 살아있는 그 의미가 그러하듯이, 표시의 사용에서와 같은 어떤 사후적 병치가 아니라 공속적인 것들의 합일(Vereinigung)이다. [...] // 미적인 보편원리로의 상징개념의 확대는 물론 장애들 없이 이뤄진 것은 아니다. 왜냐하면 상징을 형성하는 것인 형상(Bild)과 의미(Bedeutung)의 내적 통일은 어떤 단적인 통일은 아니기 때문이다. 상징은 이념 세계와 감각 세계 사이의 긴장을 단순하게 지양하지는 못한다. 이점이 바로 형식과 본질, 표현과 내용 사이의 잘못된 관계를 생각하게 한다. 특히 상징의 종교적 기능은 이러한 긴장에 의존한다. 이러한 긴장에 의거하여 현상과 무한한 것과의 일시적이고 전체적인 합치가 예식에서 가능해진다는 사실은 상징을 의미로 채우는 것이 바로 유한한 것과 무한한 것과의 어떤 내적 공속성이라는 점을 전제한다. 이로써 종교적 형태의 상징은 하나의 분리이자 둘로부터의 통합이라는 상징의 근원적 규정에 정확히 상응한다. // [...] 근대미학의 경향은 셸링 이래 현상과 의미의 통일을 상징적인 것이라는 개념에서 사유하려고 노력하였는데, 이는 그러한 통일을 통해 미적 자율성을 개념의 요구에 맞서 정당화하기 위해서였다.(83-4)

(e1.1.2.3.9.3) 상징의 어원적 의미는 ‘나누어진 것을 함께 놓는다’

는 것이다. 이런 의미에 특히 상응하는 것은 종교적 형태의 상징인데, 왜냐하면 이러한 상징은 긴장 속에서 현상과 무한한 것의 합치를 의도하기 때문이다. 그런데 상징이 유한 대 무한의 동등화를 성취한다는 것은 의심스런 것이다. 상징은 언제나 그것이 물리적으로 있는 것보다 더 많이 의미할 수 있다. 이것이 형식과 본질 또는 표현과 의미 사이의 불균형이다. 상징이 그것이 원래 의도한 것보다 더 많이 의미하게 되는 의미 과잉 때문에 헤겔은 ‘상징적’이라는 말을 서양의 고전적 예술과 구분되는 동양의 상징예술에만 국한해 사용하려고 하였다. 그러나 상징이 원래 형상과 의미의 긴장보다 합치를 의도한다는 점에서 본다면, 헤겔은 근대미학의 경향에 역행한 것이다. 셸링 이래로 근대미학은 현상과 의미의 통일을 상징적인 것이라는 개념에서 사유하면서, 상징개념을 통해 개념을 배제한 예술작품의 미적 자율성을 정당화하려고 하였다.

(q1.1.2.3.9.4 비유개념의 가치하락의 이유

이제 우리는 이러한 [상징개념의 우월적] 전개에 상응하는 비유의 가치하락을 추적해보자. 이 경우에는 처음부터 레싱과 헤르더 이래로의 독일 미학에 의한 프랑스 고전주의의 거부가 역할을 담당했을 것이다. 항상 즐거운 비유적인 것이라는 표현을 어떤 매우 고귀한 의미를 지닌 것으로 보고 기독교적 예술 전체에 적용하고, 프리드리히 쉐레겔은 더 멀리 나아간다. 그는 말한다: 모든 미는 비유이다.(『시학에 관한 대화』). 상징적이라는 개념에 대한 헤겔의 사용도 (크로이처의 사용과 같이) 이 같은 비유적인 것이라는 개념에 매우 가까이 있다. 그러나 철학자들의 이러한 언어사용은, 곧 발언할 수 없는 것과 언어와의 관계에 대한 낭만주의적 이념들이 또 동방의 비유적 시학의 발견이 그 바탕에 놓여 있는 이러한 언어사용은 19세기의 교양인본주의에 의해 더 이상 고수되지 않았다. 사람들은 바이마르 시대의 고전주의를 원용했는데, 사실상 비유의 가치하락은 독일고전주의의 지배적인 관심사였고, 이 관심사는 합리주의의 사슬로부터의 예술의 해방에서부터 그리고 천재개념의 특징에서부터 매우 필연적으로 생겨난 것이었다. 비유는 확실히 천재의 사안만은 아니다. 비유는 확고한 전통들에 근거하고 있으며, 끊임없이 어떤 일정하고 제시할 수 있는 의미를 갖고 있는데, 이 의미는 개념을 통한 지성적 파악에 전혀 거슬리지 않는 것이다. 그 반대로 비유의 개념 및 사안이 거기에 확고히 결합

되어 있는 것은 교의학, 신비적인 것의 합리화 (그리스적 계몽에서처럼), 또는 어떤 통일적 가르침을 위한 성서의 기독교적 해석 (교부신학에서처럼) 그리고 끝으로 기독교적 전승과 고대의 교양과의 화해였는데, 이 화해는 근대의 민족들의 예술과 시학의 바탕에 놓여 있는 것으로서 그 최종적 세계형태는 바로크였다. 이 전통의 단절과 더불어 비유도 역시 끝나게 되었다. 왜냐하면 예술의 본질이 모든 교의적 결합으로부터 풀려나서 천재의 무의식적 생산에 의해 정의될 수 있게 된 순간에, 비유는 미적으로 의문스러워졌음에 틀림없기 때문이다. // 그래서 우리는 괴테의 예술이론적 노력들로부터, 상징적인 것을 긍정적인 예술개념으로, 비유적인 것을 부정적인 예술개념으로 낙인찍는 데로 이르는 강력한 영향이 시작된다는 점을 본다. 괴테 자신의 문학이, 사람들이 그의 시학에서 삶의 고백을, 따라서 체험의 시학적 형태화를 보는 한, 특히 그 자신의 시학이 그러한 영향을 미쳤다. 그가 스스로 제시한 체험성의 척도는 19세기에 주도적인 가치개념으로 되었다.(84-5)

(e1.1.2.3.9.5) 상징개념의 가치상승에 상응해서 비유개념의 가치하락이 발생하였다. 줄거와 슐레겔, 헤겔과 크로이처에게서는 여전히 비유가 고귀한 의미를 지니고 있었다. 원래 비유는 바로크 시대에 이르기까지 전통들과 기독교 교의학에 결부된 것이었으나, 괴테의 체험성 중시의 문학과 더불어 그 고귀한 의미를 상실하기 시작하였고, 독일 고전주의에 의해 경시되었다. 예술의 본질이 모든 교의적 결합으로부터 풀려나서 천재의 체험과 창작에 의해 정의될 수 있게 된 순간에, 교의적 의미를 지닌 비유는 미적으로 의문스러워졌기 때문이다.

(q1.1.2.3.9.6) 비유에 대한 상징의 우위의 근원은 체험미학과 천재미학
우리는 상징과 비유가 지닌 낱말의 역사에 대한 이러한 조망으로부터 이제 사실적인 결론을 끌어내기로 하자. ‘유기적으로 자라난 상징과 차가운 지성적 비유’ 라는 확고히 현존하는 개념대립은, 사람들이 그것과 천재미학 및 체험미학과의 결합을 인식한다면, 자신의 구속력을 상실한다. 이미 바로크 예술의 재발견(골동품 시장에서 확실히 알아차릴 수 있는 경과)이, 특히 지난 수십 년 동안의 바로크 시학의 재발견과 최근의 예술학적 연구가 비유의 어떤 명예회복에 이르렀다면, 이제 그러한 경과의 이론적 근거도 역시 제시할 수 있게 된다. 19세기 미학의 토대는 마

음의 상징화하는 활동의 자유였다. 그러나 그것이 [미학을] 떠받칠 수 있는 지만인가? 이러한 상징화하는 활동은 사실 오늘날에도 여전히 신화적-비유적 전통의 계속적 생존에 의해 제한되는 것이 아닌가? 사람들이 이점을 인식한다면, 체험 미학의 선입견 아래에서 절대적인 대립으로 보였던 상징과 비유의 대립은 다시금 상대화되는 것임에 틀림없다. 마찬가지로 미적 의식과 신화적 의식의 차이도 거의 절대인 것으로 간주될 수 없다. // 사람들이 의식해야만 하는 것은, 이러한 문제들의 등장이 미적인 근본 개념들의 원칙적인 수정을 함축한다는 점이다. 왜냐하면 명백히 여기서는 취미와 미적 판단의 또 한번의 변화 이상의 것이 문제시되기 때문이다. 오히려 미적 의식이라는 개념 자체가 의문스럽게 되며, 이로써 그 개념이 속해 있는 예술의 입장도 의문스럽게 된다. 미적 태도가 도대체 예술작품에 대해 적절한 태도인가? 아니면 우리가 ‘미적 의식’ 이라고 부르는 것은 하나의 추상인가?(86-7)

(e1.1.2.3.9.7) 비유에 대한 상징의 우위는 체험미학과 천재미학에 연결되어 있다. 마음의 상징화하는 활동의 자유가 그러한 19세기 미학의 토대가 되고 있다. 그러나 마음의 상징화하는 활동은 이미 그 자유가 신화적-비유적 전통에 의해 제한되고 있다. 이런 한에서 마음의 상징화하는 활동은 19세기 미학을 떠받칠 토대가 되지 못하고, 또한 상징과 비유의 대립도 그 절대성을 상실한다. 체험미학이 자신의 토대를 상실하는 한에서는, 그것이 지닌 미적 의식, 미적 태도라는 개념들도 의문스럽게 된다. 예술은 미적 체험의 산물 및 대상으로만 이해될 수는 없다. 예술은 체험이고 예술이지만, 체험이상이고 예술이상이다.

1.1.3 다시 제기한 예술의 진리에 대한 물음

1.1.3.1 미적 교양의 문제점

(q1.1.3.1.1) 칸트와 쉐러의 관심의 차이

그[쉐러]는, 칸트가 이미 감각적 향유로부터 도덕감정애로의 이행이라는 의미를 취미에게 승인해주었던 한에서, 자신을 칸트 자신에게 연결시킬 수

도 있었다. 그러나 쉐러는 예술이 자유의 연습이라고 선언하면서, 자신을 칸트보다는 피히테에 관계시켰다. 칸트가 취미와 천재의 선행(Apriori)을 거기에 근거지웠던 것인 인식능력들의 자유로운 놀이를, 쉐러는 피히테의 충동학설의 기반에서부터 인간학적으로 이해하면서, 놀이충동이 형상충동과 질료충동 사이의 조화를 야기한다고 말한다. 이러한 충동의 계발이 미적 교육의 목적이다. // 이점은 광범위한 귀결들을 갖는다. 왜냐하면 이제 예술은 아름다운 가상의 예술로서 실천적인 현실에 대립되고, 이러한 대립으로부터 이해되기 때문이다. 종래에 예술과 자연의 관계를 규정했던 긍정적 보완의 관계를 이제는 가상과 현실의 대립이 대신한다. 전통적으로 인간의 사용을 위한 모든 의식적인 자연의 변형도 역시 포함하는 ‘예술’의 사명은 바로 자연에 의해 주어지고 비워져 있는 여지 내부에서 보충하며 채우는 활동을 수행하는 것이었다. ‘미술’도 역시, 그것이 그러한 지평에서 살펴진다면, 현실의 완전화이지 현실의 가상적 미하나 은폐, 변장이 아니다. 그러나 현실과 가상의 대립이 예술의 개념을 특징짓는다면, 자연이 이루는 포괄적인 범위가 파괴된다. 예술은 하나의 고유한 입장이 되고, 자신의 자율적 지배권요구를 정초한다. // 예술이 지배하는 곳에서는 미의 법칙들이 타당하고, 현실의 한계들은 날아 넘어서게 된다. 모든 제한에 맞서, 국가와 사회에 의한 감독에 맞서서도 보호될 수 있는 것은 ‘이상적 왕국’이다. 『미적 교육에 관한 서한들』에 들어 있는 쉐러의 위대한 단초도 또한 실행에 있어서 변화된다는 점은 분명 쉐러의 미학의 존재론적 기반에서의 내적인 이동과 연관되어 있다. 알다시피 예술을 통한 교육에서부터 예술을 위한 교육이 생겨난다. 예술이 그것을 위해 준비해야만 했던 그런 참된 인륜적이고(sittliche) 정치적 자유를 어떤 ‘미적인 국가’의 교양이, 즉 예술에 관심을 둔 교양사회의 교양이 대신한다. 그러나 이로써 또한 감각세계와 도덕세계라는 칸트적 이원론의 극복은, 즉 미적 놀이의 자유를 통해 또 예술작품의 조화를 통해 대표되는 그런 극복은 불가피하게 새로운 대립 속에 들어서도록 강요된다.(87-8)

(e1.1.3.1.2) 취미에 대한 칸트의 관심은 그것의 초월적 정당화의 가능성에 있었으나, 쉐러의 관심은 그것의 도덕적 필요에 있었다. 물론 칸트 역시 취미에 도덕적 의미를 부여했으나, 쉐러는 취미의 토대인 인식능력들의 자유로운 놀이를 충동들의 자유로운 놀이로 해석하면서, 이러한 자유로운 놀이에서 경험되는 자유가 사람들을 도덕적이게 한다고 보

았다. 이런 맥락에서 그는 미적 교육을 주장하고, 미적 태도를 취하라고 주장하였다. 그러나 그의 주장은 예술의 영역이 현실의 영역에 대립되는 자율적 영역으로 출현하게 되는 결과를 가져왔다. 왜냐하면 예술에 의한 교육이 예술을 위한 교육으로 변질되었기 때문이다. 이와 더불어 그가 미적 교육을 통해 기대하였던 참된 도덕적, 정치적 자유 대신 예술에 관심을 둔 교양사회의 교양이 중요시되었다.

(q1.1.3.1.3) 미적 의식에 대한 쉐러의 이해의 결함

근본적으로 우리는 미적인 존재에 대한 적절한 이해를 방해했던 개념들로부터의 해방을 우선 19세기의 심리학 및 인식론에 대한 현상학적 비판에 신세지고 있다. 현상학적 비판이 드러낸 것은, 미적인 것의 존재유형을 현실경험에서부터 생각하면서 현실경험의 한 변양으로 파악하려는 모든 시도들은 오류에 빠진다는 점이었다. 모방, 가상, 탈-현실화, 환영, 마법, 꿈 같은 모든 개념들은 어떤 본래적인 존재와의 관계를 전제하는 데, 이 본래적인 존재는 미적인 존재와도 구별된다고 가정되고 있는 것이다. 그러나 미적 경험에로의 현상학적 소급이 가르쳐 주는 것은, 미적 경험은 전혀 그러한 관계에서부터 사유하지 않고, 오히려 미적 경험은 경험한 것 속에서 본래적인 진리를 본다는 사실이다. 이 점에 상응하는 것이, 미적인 경험은 본질적으로 어떤 본래적인 현실경험에 의해 실망하게 될 수는 없다는 점이다. 반면에 위에서 언급된 현실경험의 모든 변양들을 특징짓는 점은, 그 변양들에 본질적으로 불가피하게 실망의 경험이 상응한다는 사실이다.(89)

(e1.1.3.1.4) 쉐러가 시학에 대립시킨 현실개념은 칸트적인 개념이 아니다. 칸트는 자연미에서 출발하기 때문이다. 그러나 칸트가 인식을 자연과학적 인식에로만 제한하였기 때문에, 19세기 미학은 새로운 인식가능성을 찾아 예술 세계를 자연세계에 대립된 독자적인 세계로 주장한다. 하지만 쉐러는 미적인 것과 이에 관여하는 미적 의식에 대해 충분한 이해를 결여한다. 미적인 것의 고유성에 대한 올바른 이해는 현상학적 연구에 의해서 비로소 가능하게 된다.

(q1.1.3.1.5) 현실의식에 대립된 미적 의식은 소외된 의식

미적인 것의 존재론적 규정을 미적 가상의 개념으로 내모는 일은, 자연과학적 인식모델의 지배가 이러한 새로운 방법론 외부에 놓여 있는 모든 인식가능성들을 불신하도록 유도한다는 점에 그 이론적 근거를 갖고 있다. (‘허구’!) // 내가 상기하는 것은, 우리가 거기서 출발했던 잘 알려진 그 구절에서 헬름홀츠가 정신과학들의 작업을 자연과학들에 맞서 구별해주는 어떤 다른 종류의 요소를 ‘예술적’이라는 수식어를 통해서가 아니라면 더 낱게 특징지을 수 없었다는 점이다. 이러한 이론적 관계에 긍정적으로 상응하는 것이 우리가 미적 의식이라고 부를 수 있는 것이다. 미적 의식은 쉐러가 최초로 정초했던 ‘예술의 입장’ 과 더불어 주어졌다. 왜냐하면 ‘아름다운 가상’의 예술이 현실에 대립되는 것처럼, 미적 의식은 현실로부터의 소외를 포함하기 때문이다. 미적 의식은, 헤겔이 교양을 그것이라고 인식했던 그런 ‘소외된 정신’의 한 형태이다. 미적으로 태도를 취할 수 있다는 것은 육성된 의식의 한 요소이다. 왜냐하면 미적 의식에서 우리는 육성된 의식을 나타내는 특징들을, 곧 보편성으로의 고양, 직접적 수용이나 거절에 놓인 개별성에 대한 거리두기, 자신의 기대나 선호에 상응하지 않는 것을 타당하게 여기기 등을 발견하기 때문이다. (89-90)

(e1.1.3.1.6) 자연과학들과 대비되는 정신과학들의 방법론이 ‘예술적’인 것이라면, 이 예술적 방법에 관여하는 의식은 쉐러의 용어로 미적 의식이라고 불려질 수 있을 것이다. 현실의 입장에 예술의 입장이 대립하듯이 현실의식에 미적 의식이 대립한다. 이러한 미적 의식은 헤겔의 소외된 정신 내지 육성된 의식의 한 형태이다. 자신의 개별성을 벗어 버리고 보편성으로 고양된 정신이 소외된 정신이듯이, 미적 의식도 개별성에 거리 두기, 보편성으로의 고양, 개별성에 대립된 보편성의 타당화 등의 특징을 갖고 있기 때문이다.

(q1.1.3.1.7) 쉐러의 미적 교양의 한계

우리는 위에서 취미 개념의 의미를 이러한 [교양과의] 연관에서 해설했다. 그러나 한 사회를 구별하고 결합하는 취미이상(Geschmacksideal)의 통일성은 미적 교양의 모습을 형성하고 있는 것과는 성격상 다르다. 취미는 여전히 어떤 내용적 척도를 따른다. 무엇이 한 사회에서 타당한가, 어떤

취미가 그 사회를 지배하는가 하는 것이 사회적 삶의 공동성을 형성한다. 그러한 사회는 자신에게 속하는 것과 속하지 않는 것을 선택하고 또 알고 있다. 그러한 사회에서는 예술적 관심사들에 관한 소유도 어떤 임의적이거나 이념에 따른 보편적인 소유가 아니고, 오히려 예술가들이 창조하고 사회가 판단하는 것이 어떤 삶 양식 및 취미이상의 통일성에 함께 속해 있다. // 이에 반해 — 우리가 쉐러로부터 이끌어낸 것 같은 — 미적 교양의 이념은 어떠한 내용적 척도도 더 이상 타당하게 여기지 않고, 자신의 세계에로의 예술작품의 귀속이라는 통일성을 해체시키는 데서 존립한다. 이런 해체를 표현하고 있는 것이 바로 미적으로 육성된 의식이 독자적으로 요구하는 소유의 보편적 확대이다. 미적으로 육성된 의식이 질(Qualität)을 인정해주는 그런 모든 것들은 그 의식 자신의 것이다. 그 모든 것들 가운데서 미적으로 육성된 의식은 더 이상 선택하지 않는데, 왜냐하면 그 의식은 선택이 그것에 의거해 측정될 수 있는 그런 어떤 것이 아니고, 그런 어떤 것이 되려고도 하지 않기 때문이다. 그것은 미적인 의식으로서 모든 규정하면서 규정된 취미에서 벗어나도록 반성되어 있고, 그래서 스스로 어떠한 규정도 없음을 나타낸다. 미적 의식에겐 예술작품이 지닌 자신의 세계에로의 귀속성이 더 이상 중요하지 않고, 거꾸로 미적 의식이 체험의 중심이며, 이것에서부터 예술로 간주되는 모든 것이 측정된다.(90)

(e1.1.3.1.8) 쉐러의 미적 교양은 변양된 형태의 교양으로서 본래적인 취미이상과 다르다. 본래적인 취미는 내용적 척도를 지닌 것으로서 사회적 삶의 공동성을 형성하는 것이다. 반면에 미적 교양은 내용적 척도가 없고, 예술작품의 세계귀속성도 부인한다. 미적 교양은 세계와 분리된 작품에게 미적인 질을 소유할 것을 요구하고, 미적인 질을 소유한 모든 것을 그 내용규정과는 무관하게 예술작품으로 간주한다. 미적 교양 내지 미적 의식은 모든 규정하는 취미에서 벗어난 것으로서 스스로 어떤 규정도 지니고 있지 않고, 다만 미적 의식 그 자체가 체험의 중심이며 판단의 중심이 된다.

(q1.1.3.1.9) 쉐러의 미적 육성의 이상의 한계

우리가 예술작품이라 부르고 미적으로 체험하는 것은 이로써 추상 작

용의 작업에 의거한다. 한 작품의 근원적인 삶연관으로서 그 작품이 거기에 뿌리를 두는 그런 모든 것을, 또 한 작품이 그 안에서 있고, 그 안에서 자신의 의미를 획득하게 되는 그런 모든 종교적이거나 세속적인 기능을 도외시하면, 그 작품은 ‘순수한 예술작품’으로 보여질 수 있게 된다. 이런 한에서 미적 의식의 추상작용은 미적 의식 그 자체를 위해서 어떤 긍정적인 작업을 수행한다. 그 추상작용은 ‘순수한 예술작품’인 것을 보게 해주고, 독자적으로 존재하게 한다. 나는 미적 의식의 이러한 작업을 ‘미적 구별’이라고 부른다. // 이 말[미적 구별]로는 — 어떤 내용적으로 채워지고 규정된 취미가 선택과 배제에 있어서 행사하는 구별과는 달리 — 오직 미적인 질(ästhetische Qualität) 자체만을 겨냥하여 선택하는 추상 작용이 표시되어야 한다. 추상 작용은 ‘미적 체험’의 자기 의식 속에서 수행된다. ‘미적 체험’이 방향을 두고 있는 것은 본래적인 작품으로 가정되고, 그것이 도외시하는 것은 본래적 작품에 부착된 미적이지 않은 요소들, 즉 목적, 기능, 내용의미 등이다. [...] 미적 의식을 정의하는 것은 바로 미적인 의식이 미적으로 의도된 것과 모든 미적이지 않은 것과의 구별을 수행한다는 점이다. 미적 의식은 작품이 그 아래서 우리에게 나타나는 그런 모든 접근조건들을 추상해버린다. 그러한 구별은 따라서 그 자체로 어떤 특수하게 미적인 구별이다. 그것은 한 작품의 미적인 질을 모든 내용적 요소들, 곧 우리를 내용적인 입장으로, 도덕적이거나 종교적인 입장으로 향하도록 규정하는 요소들로부터 구별하고, 단지 작품 자체를 그것의 미적 존재에 있어서만 염두에 둔다. 미적 구별은 마찬가지로 재생적(reproduktive) 예술들에서도 원본(시, 작곡)을 그 공연으로부터 구별하고, 그래서 그 결과로 재생에 맞서는 원본은 물론 원본이나 다른 가능한 파악들과 차이나는 재생 그 자체도 미적으로 의도된 것일 수 있다. 도처에서 그러한 미적 구별을 수행하고 모든 것을 미적으로 간주할 수 있다는 것이 미적 의식의 주권을 형성한다.(91)

(e1.1.3.1.9.1) 쉐러의 미적 육성의 이상은 모든 문화, 모든 시대로부터 모든 것을 포용하려고 한다. 그것은 이러한 일반성을 획득하기 위해 우선 미적으로 육성된 의식을 그 공동체로부터 추상하여 모든 일정한 판단기준들을 무효화한다. 그 다음으로 그렇게 자신을 세계로부터 분리하면서 예술작품도 세계로부터 분리한다. 이러한 이중적 추상화가 미적 구

별이다. 미적 구별은 관람자와 산출자의 미적 의식을 그들의 세계로부터 구별하고, 이 세계로부터 작품을 구별한다. 이로써 그 예술작품은 순수하게 미적인 것, 작품으로서의 작품이 된다. 순수화된 작품이 순수화된 미적 의식에 대해 현존하게 되는 직접성은 감상자의 마음속에서의 모든 시대의 공존을 함축한다.

(q1.1.3.1.9.2) 미적 의식이 지닌 공시성

미적 의식은 따라서 공시성(Simultaneität)의 성격을 갖는데, 왜냐하면 미적 의식은 예술적 가치를 지닌 것이 모두 자기 안에 모여진다고 주장하기 때문이다. 이로써 미적 의식이 미적인 의식으로 그 안에서 움직이는 그런 반성형식도 마찬가지로 단순히 현재적인 형식이 아니다. 왜냐하면 미적 의식은 자신이 타당하게 여기는 모든 것을 자기 안에서 공시성으로 고양하면서, 자신을 동시에 역사학적(historisches) 의식으로 규정하기 때문이다. 미적 의식이 역사학적 지식을 포함하고 그것을 자신의 징표로 사용한다는 사실만이 아니다. — 내용적으로 규정된 모든 취미의 해소, 즉 미적 취미인 한에서 취미에게 고유한 해소가 역사학적인 활동으로의 전환 속에 있는 예술가들의 창작활동에서 이제 명백히 드러나기도 한다. 그 기원이 당대의 표현욕구에 있는 것이 아니라 역사학적 회고에서 나온 재생에 있는 역사학적 그림은, 그리고 역사학적 소설은, 특히 19세기 건축술이 그 안에서 끊임없이 양식들의 회상에 빠져든 그런 역사화하는 형식들은 교양의 의식에 들어 있는 미적 요소와 역사학적 요소의 내적인 공속성을 보여준다. // 사람들은 공시성이 미적 구별에 의해 비로소 생겨나는 것이 아니라, 이전부터 역사적(geschichtliches) 삶의 통합산물이라고 반론을 제기할 수도 있을 것이다.(91)

(e1.1.3.1.9.3) 미적 의식은 자기 안에 현재와 과거의 모든 것을 모아들이는 까닭에 공시성의 성격을 갖는다. 미적 의식이 과거의 것도 현재화하는 까닭에, 그것은 단순히 현재적 의식이 아니라 역사학적 의식이다. 이러한 역사학적 의식은 특정한 시대에 제한된 취미들을 상대화하고, 이로써 취미를 해소하는데, 이점은 19세기 건축술의 복고양식들에서 드러난다. 그런데 사실 공시성은 미적 구별을 행하는 미적 의식의 성격 이전에 우리의 역사적인 삶의 성격이다. 하나의 위대한 건축물은 과거의

증인으로 우리의 삶 속에 들어와 삶의 공시성을 이룩하고 있고, 관례와 풍속도 마찬가지다. 여하튼 미적 의식의 공시성은 일반적 박물관이나 도서관을 통해 구체화된다. 특별한 취미에 기반한 개인적 수집으로 시작된 것이 확대되고, 포괄적으로 되고, 무-취미적으로 된다. 미적 구별은 추상작용에 의해, 무차별에 의해 취미의 상대성과 시대의 차이를 매워버린다.

(q1.1.3.1.9.4) 미적 구별에 의한 작품의 추상

그래서 ‘미적 구별’을 통해 작품은 자신의 장소를 잃고 자신이 속해 있는 세계를 잃고, 그러면서 미적 의식에 귀속하게 된다. 다른 한편으로 이에 상응하는 것은 예술가도 세계 내에서 자신의 장소를 잃어버린다는 점이다. 이 점은 사람들이 주문예술이라고 부르는 것의 불신화에서 나타난다. 체험예술에 의해 지배받는 공공적 의식의 시대 속에서 분명히 상기될 필요가 있는 것은, 주문과 미리 주어진 주제, 주어진 기회 없이 자유로운 영감으로부터의 창작은 예술적 창작에서 예외사례였다는 점이다. 그 반면에 오늘날 우리는 건축가를 독특한 현상으로 느끼는 바로 그 이유는 시인이나 화가, 음악가와 달리 건축가는 자신의 생산에서 주문과 기회로부터 독립적이지 못하기 때문이다. 자유로운 예술가는 주문 없이 창작한다. 그는 바로 자신의 창작의 완전한 독립성에 의해 구별되는 듯하며, 따라서 사회적으로도 그의 삶의 형식들이 공공적 도덕의 척도들에 의해 측정되지 않는 그런 국외자의 특징적 성격들을 획득한다. 19세기에 생겨난 보헤미안이라는 개념은 이러한 경과를 반영한다. 유랑민들의 고향이 예술가의 생활양식에 대한 유 개념이 되었다.(93)

(e1.1.3.1.9.5) 미적 구별에 의해 작품은 더 이상 구체적인 삶의 세계에 속하지 않고, 순수한 미적 의식에 속하게 된다. 이로부터 구체적인 삶의 필요에서 생겨나는 주문예술도 신뢰를 잃게 된다. 주문에서 독립된 자유로운 예술가가 등장하며, 이 예술가의 삶의 형식들은 물론 예술작품들도 공공적 도덕의 규범들과는 무관하게 된다. 정처가 없다는 것이 유랑민들과 예술가들의 공통점이 된다.

(q1.1.3.1.9.6) 미적 육성 개념의 자기모순

그러나 동시에 ‘새나 물고기처럼 자유로운’ [공동체에서 분리된] 예술가는 그를 이중적 인물로 만드는 어떤 소명에 의해 괴로움을 당한다. 왜냐하면 자신의 종교적 전통들로부터 떨어져 나온 교양사회는 ‘예술의 입장’에서 있는 미적 의식에 상응하는 것보다 더 많은 것을 즉시 예술로부터 기대하기 때문이다. 새로운 신화에 대한 낭만주의적 요구는, 곧 쉴레겔, 웰링, 훔덜린, 젊은 헤겔에게서 표명되고 마찬가지로 예를 들면 화가 룡에의 예술적 시도들과 반성들에서 생생한 바와 같은 요구는 예술가에게 또 세계 속에서의 예술가의 과제에 어떤 새로운 성직이라는 생각을 부여한다. 예술가는 ‘세속의 구세주’ (임머만) 같은 것이며, 그의 창조물들은 구원 없는 세계가 희망하는 속죄를 소규모로 수행한다고 가정된다. 그 후로 이러한 요구는 세계 속에서의 예술가의 비극을 규정한다. 왜냐하면 그 요구가 발견하는 바의 충족은 다만 어떤 개별적인 충족이기 때문이다. 이것은 그러나 사실상 요구의 거부이다. 새로운 상징들이나 어떤 새로운 모두를 결합하는 ‘전설’에 대한 실험적인 추구는 과연 자기주변에 관심을 모아 하나의 공동체를 만들 수도 있을 것이다. 그러나 모든 예술가들이 그렇게 자신의 공동체를 발견하기 때문에, 그러한 공동체형성의 개별성은 단지 일어나고 있는 붕괴를 증언할 뿐이다. 모두를 하나로 묶는 것은 다만 미적 교양의 일반적 형태일 뿐이다.(93-4)

(e1.1.3.1.9.7) 미적 육성의 개념은 예술가에게 일종의 성직이라는 의식을 갖게 하였으나, 그러한 의식은 끝내 비극에 이른다. 왜냐하면 삶의 세계에서 분리된 예술가는 작품을 통해 사회 내의 부분적 공동체를 형성할지는 모르나 사회 전체라는 공동체를 형성하지는 못하고, 오히려 이를 붕괴하기 때문이다. 미적 교양의 일반적 형태가 전체적 공동체를 형성한다고 가정할 수는 있지만, 사실상 그러한 일반적 형태는 삶의 세계에서 분리된 미적 교양에게는 원칙적으로 불가능하다. 결국 미적 육성에 이르러 육성의 본래적인 경과, 곧 일반성으로의 교양은 붕괴된다. 교양이나 공동감각은 결코 순수하게 미적인 육성에서는 형성되지 않는바, 미적인 육성이 목표로 하는 순수하게 미적인 것은 삶의 세계나 공동체와의 재통합이 없는 추상과 구별을 전제로 생겨난 것이기 때문이다.

1.1.3.2 미적 의식의 추상작용에 대한 비판

(q1.1.3.2.1) 미적 구별의 귀결로서의 예술의 자기지양

우리가 그 형성형태를 기술해 온 미적 구별이라는 개념으로 향해서, 미적인 것이라는 개념 속에 놓여 있는 이론적 난점들을 전개시켜보자. ‘순수하게 미적인 것’을 추상해내는 일은 분명 스스로 그 자신을 지양해버린다. 이점은 내게는 칸트의 구별에서 출발하면서 체계적 미학을 전개시키려는 가장 일관적인 시도에서 분명하게 되는 듯한데, 그런 시도를 우리는 리하르트 하만에게 신세지고 있다. 하만의 시도를 특징짓는 것은, 그가 현실적으로 칸트의 초월적 의도로 되돌아가고, 그리고 나서는 체험 예술이라는 일반적 척도를 허문다는 점이다. 그가 미적 요소가 놓여 있는 곳에서는 어디서나 이 미적 요소를 한결같이 끌어내기 때문에, 기념 예술 및 포스터 예술 같은, 목적에 연관된 특수형식들도 자신들의 미적인 권리 속에서 등장한다. 그러나 여기서도 하만은 미적 구별의 과제를 고수한다. 왜냐하면 그는 그것들에서 미적인 것을 이것이 들어서 있는 미적이지 않은 연관들로부터 구별하기 때문인데, 이런 구별은 우리가 예술의 경험 외부에서도 어떤 사람이 미적으로 태도를 취한다고 말할 수 있는 것과 마찬가지로이다. 따라서 미학의 문제에게 그 완전한 범위가 다시 주어지며, 예술의 입장을 통해 또 이 입장에 의한 아름다운 가상과 조야한 현실의 구분을 통해 버려졌던 초월적 문제제기가 다시 내세워진다. 미적인 체험은 그 대상이 현실적인가 아닌가, 장면이 무대인가 삶인가에 대해 무관심하다. 미적 의식은 모든 것에 대해 무제한적 주권을 갖는다. // 하만의 시도는 그러나 그 반대되는 지점, 즉 예술의 개념에서 좌초한다. 그는 예술의 개념이 기교와 합치할 정도로, 예술의 개념을 일관적으로 미적인 영역으로부터 몰아내었다. 여기서 ‘미적 구별’은 그 극단으로 내몰린다. 그것은 예술조차도 추상해버린다. 하만이 그로부터 출발하는 미적인 기본개념은 ‘지각의 자체적 유의미성’이다. 이 개념에 의해 말해지는 것은 분명, 우리의 인식능력 일반의 상태와의 합목적적 일치라는 칸트의 학설에 의해 말해지는 것과 동일한 것이다. 이로써 칸트에게서와 마찬가지로 하만에게서도 인식을 위해 본질적인 척도인 개념 내지 의미가 공중에 뜨게 된다. (94-5)

(e1.1.3.2.2) 하만은 미적 구별을 통해 현실에서는 물론 예술에서도

‘순수하게 미적인 것’을 추상해념에 의해, 예술을 단지 기교에 불과한 것이 되게 하였다. 미적 구별 자체가 예술을 지양해버린 셈이다. 미적 구별은 미적인 것만을 추상해내는 순수화의 과정이고, 미적이지 않은 것을 추상해버리는 배제의 과정이다. 하만의 미학의 기본개념은 지각의 ‘자체적 유의성’이라는 것이다. 이것은 타자관련적 유의미성에 상대되는 말이다. 자체적 유의미성은 칸트의 ‘합목적적 일치’와 동일한 것인데, 이것들은 대상의 인식과는 무관한 것이다. 그는 미적 경험에는 대상만을 바라보는 순수한 미적 지각이 놓여 있다고 보지만, 이러한 순수한 미적 지각은 추상에 불과하다. 미적 지각을 포함해 모든 지각이 이미 의미를 포함하고 그래서 순수하지 않기 때문이다. 현대심리학이나 하이데거에 의한 순수 지각설의 비판은 미적 의식에 대해서도 타당하다. 모든 지각은 무엇을 무엇으로 파악하고 해석하는 지각이다.

(q1.1.3.2.3) 칸트의 형식 개념

단순한 봄, 단순한 들음은 현상들을 인위적으로 환원시키는 독단적 추상들이다. 지각은 항상 의미를 파악한다. 따라서 미적인 형식체의 통일성을 그 내용과의 대립 속에서 오로지 그 형식에서 찾는 것은 전도된 형식주의이고, 이런 형식주의는 게다가 칸트를 증인으로 끌어들이 수도 없는 것이다. 칸트는 자신의 형식 개념에 의해 어떤 다른 것을 염두에 둔다. 그에게 있어서 형식 개념은 한 예술작품의 유의미한 내용에 맞서서가 아니라, 소재적인 것의 단순히 감각적 자극에 맞서서 미적 형식체의 구조를 표시한다. 이른바 대상적인 내용은 사후적인 형태화를 기다렸던 소재가 전혀 아니라, 예술작품 속에서 항상 이미 형식과 의미의 통일 속으로 묶여 들어서 있다. // 화가의 언어 속에서 혼란 표현인 ‘모티프’가 이점을 잘 설명해줄 수 있다. 모티프는 대상적일 수도 있고, 추상적일 수도 있다. 모티프는 어쨌든 모티프로써 존재론적으로 볼 때 비-소재적이다. 이 점은 모티프가 내용이 없다는 말이 결코 아니다. 오히려 어떤 것이 모티프라는 것은, 그것이 확실하게 통일성을 지니고 있다는 점을 통해 그리고 예술가가 이러한 통일성을 수용자가 이해하는 바와 같은 그런 어떤 의미의 통일성으로 완성해야만 한다는 점을 통해서이다. 칸트는 이러한 맥락에서 알다시피 ‘미적 이념들’에 관해 말하고 있는데, 이것들은 ‘이름 붙일 수 없는 많은 것’이 덧붙여져 생각된다고 하는 것들이다. 칸트

의 방식은 미적인 것의 초월적 순수성을 넘어가서 예술의 존재방식을 인정하는 방식이다. 위에서 우리가 밝힌 바 있듯이, 순수하게 미적인 만족 그 자체의 ‘지성화’를 기피하려 하는 것은 칸트와 거리가 멀다. 아라베스크 무늬는 결코 그의 미적 이상이 아니라 다만 방법적인 선호의 사례이다. 예술을 올바르게 대우하기 위해서 미학은 자기 자신을 넘어가야만 하고, 미적인 것의 ‘순수성’을 포기해야만 한다. 그러나 이로써 미학이 현실적으로 확고한 위치를 찾는가? 칸트에게 천재개념은 그것을 통해 예술의 개념이 정초되는 그런 초월적 기능을 지니고 있었다. 우리는 어떻게 이러한 천재개념이 그의 후계자들에게 있어서 미학의 보편적 기반으로 확장되는지를 살펴보았다. 그러나 천재개념이 현실적으로 미학의 보편적 기반이 되기에 적합한가?(97-98)

(e1.1.3.2.4) 칸트 역시 순수한 지각을 말하지 않는다. 그에게 형식이란 내용에 대립된 어떤 것이 아니라, 미적 형성체의 구조를 말하는데, 이 구조는 의미와 함께 통일되어 미적 형성체의 내용을 담고 있는 것이다. 칸트에게 형식이란 예컨대 비-소재적이면서도 어떤 통일적인 내용을 담고 있는 모티프와 같은 것이다. 칸트는 ‘순수하게 미적인 것’을 통해서가 아니라, 천재개념을 통해 예술을 정초하려 하였고, 그 후계자들은 천재개념을 미학의 보편적 기반으로 확장하려 하였다. 그러나 천재개념은 순수하게 미적인 것과 마찬가지로 미학의 보편적 기반이 되기에 적합하지 않다. 천재가 몽유병적 무의식을 갖고 창작한다는 생각은 오늘날 잘못된 낭만주의로 여겨진다. 그러한 천재개념은 창작자보다는 판단자에게 설득력 있는 개념인데, 왜냐하면 판단자에게 경이로 나타나는 것은 천재적 영감에 의한 창작품으로 여겨지기 때문이다. 그러나 창작자 자신들은 자신을 과도하게 신격화하지 않았고, 관람자가 영감, 비밀, 심오한 의미를 찾는 곳에서도 제작과 능력의 가능성들과 기술의 문제들을 생각한다.

(q1.1.3.2.5) 칸트에서 작품해석의 무한성의 이유

사람들이 천재의 무의식적 생산성의 학설에 대한 이러한 비판을 고려하고자 한다면, 사람들은 칸트가 천재개념에 부여한 초월적 기능을 통해

해결했던 문제 앞으로 자신들이 내세워짐을 알게 된다. 예술작품이란 무엇이고, 그것은 어떻게 수공품이나 ‘졸작’, 즉 미적으로 가치가 별로 없는 것과 구별되는가? 칸트나 관념론에게 있어서 예술작품은 천재의 작품이라고 정의된다. 성공적으로 완성된 것이고 표본적인 것이라는 예술작품의 탁월성은, 그 작품이 향유자와 관람자에게 어떤 다 퍼낼 수 없는 체류와 해석의 대상을 제공해준다는 점에서 입증된다고 한다. 창작의 천재성에 향유의 천재성이 상응한다는 점은 이미 취미와 천재에 관한 칸트의 학설 속에 놓여 있고 또 모리츠와 피테가 더욱 분명하게 가르쳐주었다. // 그런데 어떻게 천재개념 없이 예술향유의 본질과 수공적 제품과 예술적 창작품간의 차이가 사유되어야 하는가? 또한 어떻게 다만 예술작품의 완전성이나 완성적 존재만이 사유되어야 하는가? 그 밖의 만들어지거나 제작되는 것들은 자신의 완전성의 척도를 자신의 목적으로부터 맞아들인다. 다시 말해 그것들은, 자신들에 의해 행해져야 마땅한 사용에 의해 규정된다. [...] 그러나 우리가 예술작품이라고 부르는 많은 것들은 결코 사용을 위해 규정되어 있지 않고, 그 어떤 것도 자신의 완성적 존재를 위한 척도를 어떤 그런 목적으로부터 맞아들이지 않는다. 그렇다면 작품의 존재는 다만 어떤 잠재적으로 그 작품을 넘어 지시하는 형태화 과정의 중단 같은 것으로만 나타나는가? 작품은 자기 자신 안에서는 전혀 완성될 수 없는 것인가?(99-100)

(e1.1.3.2.6) 천재개념 없이 예술작품을 설명할 경우, 먼저 수공품과 예술작품의 차이가 지적될 수 있다. 수공품은 사용을 목적으로 하여 만들어지는 까닭에 작품의 완성도는 사용적합성에 의해 판단된다. 그러나 예술작품은 사용을 위해 만들어진 것이 아니므로, 사용적합성이 판단의 척도가 되지 못한다. 이점에서 볼 때 예술작품은 사용의 목적이나 사용의 맥락과의 단절을 통해 자신의 존재를 확보한다. 그러나 이것이 전부는 아니다. 해석은 작품에 부가된 낯선 것이 아니다. 예술은 언제나 해석이다. 이 사실이 미적 순수주의를 넘어설 방식들의 하나를 지시한다. 칸트에게 작품은 천재에 의해 완성된 것으로 해석되어야 할 것인 반면, 천재개념 없이 말할 때 (수공품과 비교해) 작품의 완전성, 해석의 비-고갈성은 어떻게 설명되어야 하는가? 이것이 가다머의 이후의 과제이다.

작품은 목적을 지니지 않기, 목적이 충족되어도 해석은 중단되지 않는다.

(q1.1.3.2.7) 발레리에서의 독자에 의한 작품의 완성

폴 발레리는 사안들을 사실상 그렇게 [예술작품의 미완성적 성격에 의거해] 보았다. 그도 역시, 예술작품을 대면하고 그것을 이해하려고 시도하는 사람에게 그런 점으로부터 생겨나는 결론을 꺼려하지 않았다. 예술작품이 자기 자신 안에서 완성될 수 없다는 점이 이른바 타당해야 한다면, 수용과 이해의 적절성은 무엇에 의거해 측정되어야 하는가? 형태화 과정의 우연적이고 임의적인 중단은 그럼에도 불구하고 아무런 구속력도 가질 수 없다. 따라서 이점으로부터 따라나오는 것은, 앞에 놓여 있는 것으로부터 자기 나름대로 무엇을 만들어내느냐 하는 것은 수용자에게 맡겨져 있어야만 한다는 점이다. 그 경우에 형성체를 이해하는 어떤 한 방식은 다른 한 방식보다 덜 적법하지 않다. 적절성의 어떠한 척도도 존재하지 않는다. 시인 자신은 그러한 것을 지니고 있지 않다. 이점에서는 천재미학도 동의할 것이다. 그뿐만이 아니라, 작품과의 각각의 모든 만남이 어떤 새로운 생산의 지위와 권리를 갖는다. 이점은 내게는 유지될 수 없는 해석학적 허무주의인 듯하다. (100)

(e1.1.3.2.8) 폴 발레리는 예술이 목적에 기여하지 않아도 원래 불안전한 것이라서 그 해석이 무한히 가능하다고 주장하였다. 독자가 완성한다는 것이다. 이는 저자의 천재성을 독자에게 옮긴 것이다. 발레리는 천재의 무의식적 생산이라는 신화에서 벗어나기 위해서 작품의 미완성 성격과 수용자의 완성적 성격을 말하지만, 이것은 절대적 창작의 전권을 독자와 해석자에게 넘기는 것으로서 창작의 천재성 대신 이해의 창조성을 내세우는 것에 불과하다. 그것은 가다머에게는 해석학적 허무주의로 보인다.

(q1.1.3.2.9) 루카치에서의 체험들로의 작품 해소

사람들이 천재라는 개념 대신에 미적 체험이라는 개념으로부터 출발한다면, 같은 난점이 생겨난다. 여기서는 이미 루카치의 중요한 논문인 ‘미학에 있어서의 주객관계’가 그 문제를 밝혀냈다. 그는 미적인 영역

에 헤라클레이토스적인 구조를 귀속시키는데, 이를 통해 다음을 말하고자 한다: 미적 대상의 통일성은 전혀 현실적인 소여가 아니다. 예술작품은 단지 하나의 빈 형식, 즉 미적 대상이 오직 거기서만 현존하는 그런 미적 체험들의 가능한 다수에서의 단순한 교차점일 뿐이다. 사람들이 보게 되듯이, 절대적 불연속성이, 즉 미적 대상의 통일성이 다양한 체험들 속으로 붕괴되는 것이 체험미학의 필연적인 결과이다. 루카치의 이념에 연결하면서 오스카 베커는 바로 다음과 같이 표현한다: ‘시간적으로 보았을 때, 작품은 단지 순간(즉 지금)에 존재할 뿐이다. 그것은 ‘지금’ 이 작품으로 존재하며, 그것은 이미 지금은 더 이상 이 작품이 아니다!’ 이것은 사실상 일관적이다. 체험 속에서의 미학의 정초는 절대적인 점적 성격(Punktualität)에 이르는데, 이 점적 성격은 예술작품의 통일성을 지양하고, 마찬가지로 예술가의 자기동일성을 그리고 이해하는 자 내지 향유하는 자의 동일성을 지양한다.(100-101)

(e1.1.3.2.9.1) 체험미학에 따른다면, 미적 대상의 통일성은 다양한 체험들로 해소되는 것일 뿐이다. 다양한 체험들은 단지 순간적으로만 있는 것이고, 따라서 연속하는 순간적인 점들일 뿐이다. 미적 대상의 통일성이 연속되는 점들로 해체된다는 것은 예술작품의 통일성, 예술가의 자기동일성, 작품을 이해하거나 향유하는 자의 동일성도 해체된다는 것을 말한다.

(q1.1.3.2.9.2) 키에르케고르에서의 미적 실존의 불합리성

내게는 이미 키에르케고르가, 주관주의의 파괴적인 귀결을 인식하고 처음으로 미적 직접성의 자기파괴를 기술하면서, 그러한 입장의 지탱불가능성을 증명한 듯 보인다. 실존의 미적 단계에 관한 그의 학설은 윤리학자의 입장에서 구상된 것인데, 이 윤리학자에게 떠오른 생각은 순수한 직접성 및 불연속성 속에서의 실존의 구원불가능성 및 지탱불가능성이었다. 그의 비판적 시도가 근본적 의미를 지니는 이유는 여기서 내세워진 미적 의식의 비판이 미적 실존의 내적 모순을 밝혀내고, 그래서 미적 실존이 그 자신을 넘어서도록 강요되기 때문이다. 실존의 미적 단계가 그 자체로 지탱할 수 없는 것으로 입증되면서, 예술의 현상이 실존에게 불가피한 과제를 제시한다는 점이 인정된다. 그 과제란 그때마다의 미적 인상의 강요적이고 마음을 빼앗는 현재에 직면해서도 자기이해의 연속성을 획득하는 과제인데, 자

기이해의 연속성만이 인간의 현존을 떠받칠 수 있는 것이다.(101)

(e1.1.3.2.9.3) 키에르케고르는 비통합적인 실존이 지탱될 수 없는 것임을 지적한다. 실존은 통합성을 요구한다. 키에르케고르에게서와 같이 가다머에게서도 미적 실존의 불합리성이 바로 미적 차원을 보존하면서 넘어설 필요를 지적해준다. 그렇게 하는 것은 해석의 기능이고, 그래서 해석은 예술현상이 실존을 위해 제시하는 과제이다.

(q1.1.3.2.9.4) 역사적 자기이해가 체험의 불연속성을 지양

예술의 만신전(Pantheon)은 순수한 미적 의식에게 자신을 나타내는 그런 무시간적 현재성이 아니고, 오히려 역사적으로(geschichtlich) 모여들어 집합하는 정신의 활동이다. 미적 경험도 역시 자기이해의 한 방식이다. 모든 자기이해는 그러나 거기서 이해되는 다른 어떤 것에 의거해서 성취되며, 이 다른 어떤 것의 통일성과 동일성을 포함한다. 우리가 세계 속에서 예술작품을 만나며, 개별적인 예술작품 속에서 세계를 만나는 한, 이 예술작품은 우리가 잠시 잠깐 마술에 걸려 빠져드는 어떤 낯선 우주가 아니다. 오히려 우리는 예술작품 속에서 우리 자신을 이해하기를 배운다. 이것은 우리가 체험의 불연속성 및 점적인 성격을 우리의 현존의 연속성 속에서 지양한다는 말이다. 따라서 중요한 것은 아름다운 것과 예술에 대해 하나의 입장을, 곧 직접성을 요구하지 않고 오히려 인간의 역사적 현실에 상응하는 그런 입장을 획득하는 것이다. 직접성을, 순간의 천재성을, ‘체험’의 의미를 원용하는 일은 자기이해의 연속성 및 통일성에 대한 인간적 실존의 요구 앞에서 존속할 수가 없다. 예술의 경험은 미적 의식의 무-구속성 속으로 내몰려서는 안 된다. // 이러한 부정적 통찰은 긍정적 의미를 갖는다: 예술은 인식이며, 예술작품의 경험은 [우리들] 이러한 인식에 관여하게 한다.(102-3)

(e1.1.3.2.9.5) 가다머는 작품과 작품의, 예술과 일상의 불연속성을 인정한다. 이 불연속성은 공시성을 붕괴한다. 예술은 자신을 역사로부터 역사 속으로 모으는 정신의 작업이다. 예술은 역사적 해석이다. 그래서 역사적으로 이해되어야 한다. 예술이 예술 이상이듯이 예술 경험은 순수한 미적 경험 이상인 것으로 자기이해의 한 방식이다. 예술은 예외적 비

-일상적인 것으로서 자기이해에 필요한 타자를 제공한다. 이러한 타자를 통해 인간적 실존은 자기이해의 연속성 및 통일성을 획득한다.

(q1.1.3.2.9.6) 미학은 진리의 역사

이로써 제기되는 물음은 어떻게 사람들이 미적 경험의 진리를 정당하게 대우할 수 있고, 어떻게 칸트의 ‘미적 판단력의 비판’ 과 더불어 시작된 미적인 것의 철저한 주관화를 극복할 수 있는가 라는 것이다. 우리가 제시하였던 것은 아주 특정한 초월적 정초작업을 목적으로 한 방법적 추상이 바로 칸트를 움직여 미적 판단력을 전적으로 주관의 상태에 연관시키도록 했다는 점이었다. 하지만 이러한 미적 추상이 이후에 내용적으로 이해되고, 예술을 ‘순수하게 미적으로’ 이해하라는 요구로 변화되었다면, 이제 우리는 어떻게 이러한 추상의 요구가 예술의 현실적인 경험과 해결될 수 없는 모순에 빠지는가를 보게 된다. // 예술에는 어떠한 인식도 없다는 말인가? 예술의 경험에는 학문의 진리요구와 확실히 구별되지만, 그러나 마찬가지로 확실히 그것에 예속되지 않는 진리요구가 놓여 있지 않은가? [...] // 이러한 점은, 사람들이 칸트와 더불어 인식의 진리를 학문의 인식 개념 및 자연과학들의 현실개념에 의거해 측정한다면, 인정받기가 어렵다. 그래서 불가피한 것은 경험의 개념을 칸트가 행한 것보다 더 넓게 파악하고, 그래서 예술작품의 경험도 경험으로 이해될 수 있게 하는 일이다. 이 과제를 위해 우리는 헤겔의 경탄스러운 미학 강의들을 원용할 수 있다. 여기서의 훌륭한 방식으로 모든 예술 경험에 놓여 있는 진리내용이 인정되고 있고, 동시에 역사적 의식과도 매개되어 있다. 이로써 미학은 세계관들의 역사, 다시 말해 예술이라는 거울에서 볼 수 있게 되는 그런 진리의 역사로 된다. 이로써 우리가 표현했던 바 예술의 경험 자체 속에서 진리의 인식을 정당화하는 과제가 원칙적으로 승인된다.(103)

(e1.1.3.2.9.7) 칸트와 달리 헤겔은 미학이 세계관의 역사, 즉 진리의 역사라고 본다. 헤겔과 같이 가다머도 예술이 역사와 불가분하다고 본다. 헤겔이 예술의 경험을 하나의 진리로 인정한 점을 가다머는 높이 평가한다. 하지만 헤겔은 예술의 진리를 철학의 진리에 종속시키고, 예술사나 철학사 같은 세계관들의 역사를 현재의 완성된 자의식으로부터 구

성함을 통해서만 예술의 진리를 인정할 수 있었다. 이점에서 가다머는 헤겔의 한계를 본다. 헤겔은 주관적 정신의 영역을 벗어나는 한에서는 벗어나고 있고, 경험보다 개념을 중시함에 의해 예술의 경험에서 인식한 진리의 길을 다시 거부한다. 따라서 가다머는 진리의 길을 정신과학들 자체에서 찾아야 한다고 본다. 정신과학들은 경험의 다양성을 능가하려고 하지 않고 이해하려고, 즉 진리를 있는 그대로 평가하려고 하기 때문이다.

(q1.1.3.2.9.8) 예술의 경험은 진리의 경험

우선 우리는 이러한 방향[예술을 정당하게 대우하기]을 향해 단지 한 걸음을 내디뎠는데, 미적 의식의 자기해석을 바로잡으려 애쓰고, 미적 경험이 증명하는 예술의 진리에 대한 물음을 새롭게 하면서 그리하였다. 따라서 우리에게 중요한 것은 예술의 경험이 경험으로 이해되도록 예술의 경험을 보는 일이다. 예술의 경험은 미적 교양의 한 소유물이 되도록 위조되고 이로써 그 고유한 요구에 있어서 무효화되어서는 안 된다. 우리가 보게 될 것은 광범위한 해석학적 귀결이 바로 그 점에 놓여 있다는 점인데, 예술의 언어와의 모든 만남이 완결되지 않은 사건(Geschehen)과의 만남이자 그 자체로 이러한 사건의 한 부분인 한에서 그런 것이다. 이것이 바로, 미적 의식 및 이것에 의한 진리물음의 무효화에 맞서 타당하게 되어야만 하는 것이다.(104-5)

(e1.1.3.2.9.9) 예술의 진리는 의식에 속하지 않고, 의식이 예술의 진리에 속한다. 예술의 진리는 진리에 관한 진리, 즉 진리가 의식의 소유가 아니라는 점이다. 예술의 경험은 진리의 경험이다. 그러나 진리의 경험은 우리가 소유하는 어떤 것이 아니다. 주체에 속하는 대상이 아니라, 오히려 주체가 거기에 속하고 통제하지 못하는 어떤 것이다. 이 어떤 것이 사건, 곧 진리의 사건이다. 헤겔은 사변적 관념론을 통해, 곧 절대지의 개념을 통해 미적 주관주의를 극복하려고 했다. 그러나 이것은 인간의 유한성을 포기하고 예술을 철학으로 고양시킨 것이다. 인간의 유한성을 지키면서 주관주의의 극복의 가능성을 열어놓은 이는 하이데거이다. 가다머는 하이데거의 유한성 개념에 의존하면서, 예술적 경험이 무엇인

지, 예술적 경험의 진리가 무엇인지, 예술적 경험에 수반되는 이해가 무엇인지를 묻는다. 이 모든 물음은 예술작품의 존재방식으로부터 밝혀질 수 있는 물음들이고, 따라서 가다머는 이제 예술작품의 존재론을 다루게 된다.

I.2 예술작품의 존재론과 그 해석학적 의미

1.2.1 놀이 : 존재론적 설명의 실마리

1.2.1.1 놀이개념

(q1.2.1.1.1) 놀이가 예술작품의 존재방식

우리는 논의를 위해 첫 번째 출발점으로 미학에서 큰 역할을 한 개념, 즉 놀이(Spiel) 개념을 선택해보자. 하지만 우리에게 중요한 것은, 이 개념을 주관적 의미로부터 분리하는 것인데, 그 주관적 의미는 놀이 개념이 칸트와 쉴러에게서 갖는 의미이고, 더욱 새로운 미학 및 인간학 전체를 지배하는 의미이다. 우리가 예술의 경험이라는 맥락에서 놀이에 대해 말한다면, 그 놀이가 뜻하는 것은 창작자나 향유자의 태도나 마음상태가 아니고, 또한 여하튼 놀이 속에서 활동하는 어떤 주관성의 자유가 아니라, 예술작품 자체의 존재 방식이다. 우리가 미적 의식의 분석에서 인식한 것은 미적 의식과 그 대상과의 대립은 문제상황을 정당하게 대우하지 않는다는 점이였다. 바로 이 점이, 왜 놀이개념이 우리에게 중요한가의 이유이다.(107)

(e1.2.1.1.2) 칸트는 구상력과 지성의 자유로운 놀이에 대해, 쉴러는 형상충동과 질료충동을 조화하는 놀이충동에 대해 말하였다. 이들의 경우에 놀이는 객관에 대한 주관의 작용을 가리키는 개념으로서 주객이원론을 전제한다. 주객이원론은 진리가 주관성 안에 있고, 이것에 속한다고 주장한다. 이런 견해에 바탕을 둔 미적 이해는 예술과학으로서 예술

에 ‘관한’ 진리를 산출하려고 할 뿐, 예술 ‘의’ 진리를 인정하지 않는다. 왜냐하면 이런 경우에는 진리가 객관에도 속하게 될 것이기 때문이다. 예술의 진리를 인정하기 위해서는 주객이원론을 확실히 파괴시키거나, 해석개념을 통해 주객의 재통일을 구성해내야 한다. 가다머는 놀이를 예술작품 자체의 존재방식으로 보는데, 이 같은 놀이로서의 예술관은 주객이원론을 파괴하고 주객의 재통합을 이루는 기능을 갖는다.

(q1.2.1.1.3) 놀이에서의 독특한 진지성

물론 놀이 자체로부터 놀이꾼의 태도가 구별될 수 있는데, 이 태도는 그 자체로서 주관성의 다른 태도방식들과 공속하는 것이다. 그래서 이를 테면, 놀이꾼(die Spielenden)에게 있어서 놀이란 진지한 일이 아니고, 바로 그 때문에 놀이가 놀이되는 것이라고 말해질 수 있다. 우리는 따라서 여기서부터 개념을 규정할 수 있다. 단순히 놀이인 것은 진지하지(ernst) 않다. 놀이함은 진지성(Ernst)에 대해 어떤 고유한 본질연관을 갖고 있다. 놀이함이 진지성에다가 자신의 ‘목적’을 두고 있다는 것만이 아니다. 놀이함은 아리스토텔레스가 말하듯이, ‘기분전환을 목적으로’ 일어난다. 더욱 중요한 것은 놀이함 자체에는 어떤 고유한, 아니 어떤 신성한 진지성이 놓여 있다는 점이다. 그럼에도 불구하고 활동하고 염려하는 현 존재를 규정하는 목적연관들이 놀이하는 태도 속에서 단순히 사라지는 것이 아니고, 오히려 독특한 방식으로 공중에 떠있게 된다. 놀이꾼 자신이 아는 것은, 놀이는 단지 놀이이고, 놀이가 목적들의 진지성을 통해 규정되는 세계 안에 있다는 점이다. 그러나 그가 이점을 안다는 것은, 그가 놀이꾼으로서 진지성에 대한 이러한 연관을 스스로 여전히 의도하는(meinte) 식으로 안다는 것은 아니다. 놀이함이 자신이 갖는 목적을 실현하는 때는, 오직 놀이꾼이 놀이하는 데에 전적으로 몰두할 때뿐이다. 놀이에서부터 벗어난 채 진지성을 지시하고 있는 연관이 아니라, 오직 놀이에서의 진지성만이 놀이를 전적으로 놀이하게 한다. 놀이를 진지하게 받아들이지 않는 사람은 놀이파괴자이다. 놀이의 존재방식은, 놀이꾼이 놀이에 대해, 어떤 대상에 대해 그러하듯이, 태도를 취하는 것을 허용하지 않는다. 놀이꾼은 분명 놀이가 무엇인지를 그리고 그가 행하는 것이 ‘단지 놀이이다’라는 점을 알고 있다. 그러나 그는 자신이 이때 ‘알고’ 있는 것을 알지 못한다.(97-8)

(e1.2.1.1.4) 통상 놀이는 진지한 일이 아니라고 말해진다. 일상세계의 목적연관들을 기준으로 하면, 이는 맞는 말이다. 그러나 놀이는 본질적으로 진지성과 관계를 맺고 있다. 이때의 진지성은 놀이 밖의 목적연관들에 대한 태도의 진지성이 아니라, 놀이 자체에 대한 태도의 진지성이다. 이러한 진지성이 놀이를 비로소 놀이이게 한다. 이러한 진지성은 놀이에의 몰입이고, 이러한 몰입 속에서는 주관-객관의 구별이 일어나지 않는다. 놀이꾼들은 누구나 놀이가 무엇인지 알고 있지만, 그러나 놀이의 본질 내지 존재방식을, 곧 놀이가 진지성 속에서만 놀이가 된다는 점을 알고 있는 것은 아니다.

(q1.2.1.1.5) 놀이의 본질이 예술의 본질

놀이 자체의 본질에 관한 우리의 물음은 따라서, 우리가 놀이꾼의 주관적 반성에서부터 그 대답을 기대한다면, 어떠한 대답도 찾을 수 없다. 우리는 그 대신 놀이의 존재방식 그 자체에 관해 묻는다. 우리가 분명 보았던 것은, 미적 의식이 아니라 예술의 경험이, 그리고 이와 더불어 예술작품의 존재방식에 관한 물음이 우리의 숙고의 대상이 되어야만 한다는 점이었다. 그러나 예술작품이 대자적으로 존재하는 주체에 마주서있는 대상이 아니라는 점이 바로 예술의 경험이었고, 이 경험은 우리가 미적 의식의 수평화에 맞서 고수해야만 하는 것이다. 예술작품은 오히려 자신의 본래적인 존재를, 그것이 경험하는 자를 변화시키는 경험으로 된다는 데에 두고 있다. 예술의 경험의 ‘주체’, 즉 무엇인가 지속하며 버티는 것은 예술을 경험하는 자의 주관성이 아니라, 예술작품 자체이다. 바로 이것이 놀이의 존재방식이 그것에 의거해 유의미하게 되는 바로 그런 점(Punkt)이다. 왜냐하면 놀이는 놀이꾼들의 의식으로부터 독립해 있는 어떤 고유한 본질을 갖기 때문이다. 놀이는 주관성이라는 대자적 존재가 주제적인 지평을 제한하지 않는 곳에, 그리고 놀이하는 태도를 취하는 주체들이 없는 곳에서도, 아니 본래 거기에 존재한다.(108)

(e1.2.1.1.6) 예술작품의 존재방식은, 예술작품이 예술작품을 경험하는 자를 변화시키는 경험으로 된다는 것이다. 작품의 경험에 있어서 경험하는 자에게서 변화가 생겨나는 한, 작품의 경험을 (불변적) 주체나 (불변적) 대상이란 개념으로, 곧 주관-객관개념으로 이해하는 것은 잘못

이다. 놀이의 존재방식도 마찬가지다. 놀이가 주관성이라는 대자적(자기의식적) 존재가, 따라서 주체가 없는 곳에서 비로소 놀이로 존재한다면, 놀이에 대해 주관-객관 개념에 의해 접근하는 것은 잘못이다.

(q1.2.1.1.7) 놀이는 이리 저리로의 운동

놀이의 주체는 놀이꾼이 아니고, 오히려 놀이는 놀이꾼을 통해 다만 표현에 이른다. 이 점을 이미 가르쳐주는 것은 이 낱말의 사용, 베이텐데이크가 특히 주목했던 다양한 은유적 사용이다. [...] // 우리가 소위 전용된 의미들을 먼저 취하면서 놀이라는 낱말의 사용을 고찰해보면, 다음이 생겨난다: 우리는 빛의 놀이, 파도의 놀이, 볼 베어링 속의 기계부품의 놀이, 손발의 공동놀이, 세력들의 놀이, 모기들의 놀이, 심지어 낱말놀이 등을 이야기한다. 언제나 거기서는 한 운동의 이리저리(das Hin und Her einer Bewegung)가 엄두에 두어지는 데, 이 운동은 자신이 거기서 끝나는 그런 어떤 목표에 고정되어 있지 않다. 이점에 상응하는 것이 놀이라는 낱말의 근원적 의미인 춤인데, 이 근원적인 의미는 여전히 다양한 낱말형태들 속에 살아남아 있다(예컨대 춤꾼(Spielmann, 무용수)이라는 낱말 속에). 놀이인 바의 운동은 자신이 거기서 끝나는 그런 목표를 갖지 않고, 오히려 끊임없는 반복 속에서 새로워진다. 이리저리의 운동은 놀이의 본질규정을 위해 매우 중심적이고, 그래서 누가 혹은 무엇이 운동을 수행하는가는 중요하지 않다. 놀이운동 그 자체는 말하자면 기체(Substrat) 없이 존재한다. 바로 놀이가 놀이되거나 일어난다. — 거기서 놀이하는 주체는 이 경우 고정되어 있지 않다. 놀이는 운동 그 자체의 수행이다. 그래서 우리는 이를테면 색채 놀이를 말하는데, 이 경우에 의도하는 것은, 다른 색채로 빛나는 어떤 개별 색채가 현존한다는 것이 아니라, 오히려 우리는 변하는 다양한 색채들이 거기서 나타나는 통일적인 경과나 광경을 엄두에 둔다.(108-9)

(e1.2.1.1.8) 놀이는 이리저리의 운동이고, 이런 놀이에서는 운동의 종점인 목표가 고정되어 있지 않고, 놀이의 주체도 고정되어 있지 않다. 놀이에서는 다만 이리저리의 운동이 지닌 운동의 이리저리의 성격이 중요하다.

(q1.2.1.1.9) 놀이의 중간적 성격

놀이의 존재방식은 따라서, 놀이하는 태도를 취하면서 놀이가 놀이되도록 하는 한 주체가 현존해야만 하는 종류의 방식은 아니다. 오히려 놀이함의 가장 근원적인 의미는 중간적 의미이다. 예컨대 우리는 이를테면 다음을 말한다: 어떤 것이 어느 곳에서 또는 어느 때에 뛰논다(etwas pielt), 어떤 것이 일어난다(sich abspielen), 어떤 것이 진행 중이다(im Spiele sein). // 이러한 언어적 고찰은 내게, 놀이함이 전반적으로 일종의 [사람의] 활동(Betätigng)으로 이해되려 하지 않는다는 점에 대한 간접적 지적이라고 여겨진다. 언어로 보자면 놀이의 본래적 주체는 명백히, 다른 활동들 가운데서 놀이도 하는 사람의 주관성이 아니라, 놀이 자체이다. 우리는 놀이 같은 현상을 주관성과 이것의 태도방식들에 관련시키는 데 익숙해져 있어서, 언어정신의 그러한 지적에 대해 차단된 채로 머문다. [...] // 여기서 놀이꾼의 의식에 대한 놀이의 우위가 원칙적으로 인정되고, 그리고 사실상 심리학자이자 인류학자인 사람[호이징가]이 기술해야만 바로 그 놀이함의 경험도 역시, 놀이함의 중간적인 의미로부터 출발할 경우 어떤 새롭고 계몽적인 빛을 얻는다. 놀이는 명백히 어떤 질서를 표현하며, 이 질서는 그 안에서 놀이운동의 이리저리가 마치 저절로 그런 듯이 생겨나는 것이다. 놀이에 속하는 것은, 운동이 단지 목적과 의도 없이 만이 아니라, 또한 노력 없이 존재한다는 점이다. 놀이는 말하자면 저절로 일어난다. 놀이의 경쾌함은 물론 노력의 현실적인 결여일 필요는 없고, 현상학적으로 다만 긴장의 결여를 뜻하는 것인데, 이러한 놀이의 경쾌함은 주관적으로 부담의 면제로 경험된다. 놀이의 질서구조는 놀이꾼을 말하자면 자기자신에게 몰두하게 하고, 이로써 그에게서 현존재의 본래적 긴장을 형성하는 것인 주도권을 잡는 과제를 제거한다. 이 점은 놀이꾼에게서 일어나는 것인 반복에 대한 즉흥적인 충동에서도 나타나고, 놀이의 형식을 틀 짓는 것인 놀이의 끊임없는 자기갱신(예컨대 후렴)에서도 나타난다.(109-110)

(e1.2.1.1.9.1) 놀이함에 관한 언어 속에는 언어사용자의 정신이, 곧 언어정신이 깃들여 있다. 놀이함에 관한 언어 속에 깃들여진 그 정신은 놀이함이 능동도 수동이 아니라 그 중간인 능동적 수동이라는 것이다. 놀이운동에서의 이리저리라는 성격도 바로 어느 일방이 놀이의 주도권을 쥐고 있지 않다는 것을 알려준다. 놀이의 중간적 성격은, 놀이가 주체

없이 저절로 일어나고, 따라서 놀이의 주체는 놀이 자체일 뿐이라고 말할 수 있게 해준다.

(q1.2.1.1.9.2) 자연의 놀이가 예술의 모범

놀이의 존재방식이 그런 식으로 자연의 운동형태와 친밀하다는 점은 그러나 어떤 중요한 방법적 귀결을 허용한다. 동물들도 놀이를 한다는 것이나, 사람들이 전용된 의미로 물과 빛에 대해서조차 이것들이 놀이한다고 말할 수 있다는 것은 명백히 사실이 아니다. 오히려 우리는 거꾸로 인간에 대해, 인간도 놀이한다고 말할 수 있다. 인간의 놀이함도 역시 하나의 자연경과(Naturvorgang)이다. 인간의 놀이함의 의미도, 인간이 자연이라는 바로 그 이유로 또 인간이 자연인 바로 그 만큼만, 하나의 순수한 자기표현이다. 그래서 결국, 이러한 [놀이] 영역에서 본래적인 사용과 은유적인 사용을 구별하는 일은 전반적으로 무의미해진다. // 무엇보다도 그러나 놀이의 이러한 중간적인 의미에서부터 비로소 예술작품의 존재에 대한 [놀이의] 관계가 드러난다. 자연은, 그것이 목적과 의도, 노력이 없이, 끊임없이 자기를 갱신하는 놀이인 한에서, 바로 예술의 모범으로 현상할 수 있다. 그래서 쉴레겔은 다음과 같이 서술한다: ‘예술의 모든 성스러운 놀이들은 다만 세계의 무한한 놀이의, 곧 영원히 자기 자신을 형성하는 예술작품의 먼 모사물들이다.’ (110-11)

(e1.2.1.1.9.3) 놀이 개념이 인간에 대해서만 본래적으로 사용되고, 동식물이나 사물에 대해서는 은유적으로 사용된다는 식의 구별은 무의미하다. 근원적으로 자연이 놀이하고, 자연의 일부로서 인간이나 동식물, 사물도 역시 놀이하는 까닭이다. 인간의 놀이, 인간의 자기표현은 자연의 자기표현을 닮고 있는 것이다. 이점에서부터 예술의 놀이들은 모두 자연의 놀이의 모사물들이라는 주장이 가능해진다.

(q1.2.1.1.9.4) 놀이꾼에 대한 놀이의 우위

놀이꾼들에 대한 놀이의 우위성은 그런데, 놀이하는 태도를 취하는 인간적 주관성이 문제가 되는 곳에서, 놀이꾼들 자신에 의해서도 특별한 방식으로 경험된다. 다시금 낱말의 비본래적 적용들이 바로 놀이의 본래적인 본질에 대해 가장 풍부한 해명을 해준다. 그래서 우리는 이를테면 누군가에 대해, 그가 가능성들이나 계획들을 갖고 놀고 있다고 말한다. 우

리가 이 말로서 의도하는 것은 명확하다. 그는 아직 그러한 가능성들을 진지한 목표들로 확정하지 못했다. 그는 아직 이러저러하게, 이 가능성이 나 저 가능성을 결정할 자유를 갖고 있다. 다른 한편 이러한 자유는 위험이 없지 않다. 오히려 놀이 자체가 놀이꾼에게는 어떤 모험이다. 단지 진지한 가능성들을 갖고서만 사람들은 놀이할 수 있다. 이점이 명백히 의미하는 것은, 사람들은 가능성이 그 사람을 넘어트리고 이길 수 있을 정도로 그 가능성들에 관여한다는 점이다. 놀이가 놀이꾼에게 행사하는 매력은 바로 이러한 모험에 놓여있다. 사람들은 이로써 결정의 자유를 누리는데, 이 결정의 자유는 그럼에도 동시에 위험이 있는 것이고 그래서 변경 불가능하게 좁혀진다. 사람들은 조각그림 맞추기 놀이나 참을성 카드 놀이 등을 생각하리라. 동일한 것이 진지성의 영역에서도 타당하다. 자신의 결정의 자유를 향유하려고 긴급한 결정들을 회피하는 사람이나, 스스로 전혀 진지하게 원하는 것이 아닌, 그런 까닭에 그가 선택함으로써 자기 자신을 제한하게 되는 위험을 전혀 포함하지 않는 그런 가능성들에 관여하는 사람은 놀기 좋아한다(verspielt)고 말해진다.(111-2)

(e1.2.1.1.9.5) 놀이에는 결정의 자유와 이에 따른 자기제한의 위험성이 함께 있다. 이점에서 놀이는 놀이꾼에게 모험이다. 이 모험이 놀이의 매력이다.

(q1.2.1.1.9.6) 인간의 놀이의 특징

위의 사실로부터 우리는 놀이의 본질이 어떻게 놀이하는 태도 속에 반영되는가 하는 일반적인 특징이 제시될 수 있다. 모든 놀이함은 놀이됨(Gespieltwerden)이다. 놀이의 매력, 즉 놀이가 행사하는 매혹은, 놀이가 놀이꾼에 대해 주인이 된다는 점 속에 존립한다. [...] 놀이의 본래적 주체는 놀이꾼이 아니라 놀이 자체이다.(이점을 분명하게 해주는 것은, 단지 하나의 개별적 놀이꾼만이 있는 경우의 경험들이다.) 놀이가 바로 놀이꾼을 마력에 빠지게 하는 것이고, 그를 놀이에 끌어넣고 놀이에 붙잡아 두는 것이다. [...] // 인간의 놀이함에 있어서 내게는 그런데 이러한 일반적인 규정들에 맞서, 놀이함이 어떤 것을 놀이하는 것이라는 점이 특징적이라고 여겨진다. 이 말은, 인간의 놀이함이 거기에 종속되어 있는 그런 운동질서가 놀이꾼이 ‘선택하는’ 어떤 확정성을 갖는다는 점을 말할 것이다. 놀이꾼은 우선 그가 놀이하기를 원한다는 점을 통해 자신의 놀이

하는 태도를 명백히 그의 그 밖의 다른 태도와 경계짓는다. 그러나 놀이의 준비성 내부에서도 그는 자신의 선택을 행한다. 그는 이런 놀이를 선택하고 저런 놀이를 선택하지는 않는다. [...] 모든 놀이함이 어떤 것을 놀이함이라는 점은, 놀이운동의 질서 있는 이리저리가 하나의 태도로 규정되고 있고, 다른 종류의 태도와 대조되는 곳에서 비로소 타당하다. [...] 모든 놀이는 그것을 행하는 사람에게 과제를 제기한다. 놀이꾼은 말하자면, 자신의 태도의 목적들을 놀이라는 단순한 과제들로 변화시키는 것 이외의 것으로써는 지치도록 자기와 더불어 놀이함(Sichausspielen)의 자유 속으로 풀려들어 갈 수 없다. 그래서 아이는 공놀이의 경우에 자기 자신에게 자신의 과제를 제기하고, 이러한 과제들은 놀이과제들인데, 왜냐하면 놀이의 현실적인 목적은 결코 이러한 과제들의 해결이 아니라, 놀이운동 자체의 질서화이자 형태화이기 때문이다.(112-3)

(e1.2.1.1.9.7) 놀이의 일반적 특징은 놀이함이 놀이됨이라는 점, 놀이 자체가 놀이꾼에 대해 주인이 되어 능동적 수동이 일어난다는 점이다. 그런데 인간의 놀이에 있어서 특징적인 것은 놀이함이 놀이꾼이 원하고 선택한 어떤 것을 놀이함이면서, 동시에 놀이운동의 이리저리 자체가, 곧 놀이운동의 비-일방성이 놀이의 태도가 된다는 점이다. 이러한 태도 속에서 놀이꾼에게는 놀이 자체가, 곧 놀이운동의 이리저리의 질서의 실현이 목적이 된다.

(q1.2.1.1.9.8) 놀이의 존재방식은 자기표현

명백히 놀이하는 태도가 의미하는 독특한 가벼움과 경쾌함은 놀이과제에 부가된 특별한 과제성격에 의거하며, 과제해결의 성공에서 생겨난다. // 사람들은 말할 수 있다: 한 과제의 성공은 ‘그 과제를 표현해낸다’(stellt sie dar). 이러한 어법은 놀이가 문제로 되는 곳에서 특히 명백한데, 왜냐하면 거기서는 과제의 충족이 어떠한 목적연관들을 지시하지는 않기 때문이다. 놀이는 현실적으로 자기를 표현하는 것에 제한되어 있다. 놀이의 존재방식은 따라서 자기표현(Selbstdarstellung)이다. 그런데 자기표현은 자연의 어떤 보편적인 존재측면이다. [...] // 인간적 놀이의 자기표현은 우리가 이미 보았듯이 사실상 놀이의 가상적 목적들에 결부된 태도에 의거하지만, 그러나 그 태도의 ‘의미’는 현실적으로 이러한 목적들의 성취 속에 존립하지는 않는다. 오히려 놀이과제에 전력함은 사실상 지치도

록 자기와 더불어 놀이함이다. 놀이의 자기표현은 그래서, 놀이꾼이 어떤 것을 놀이하면서, 곧 표현하면서 자신의 고유한 자기표현에 도달하도록 야기한다. 놀이함이 언제나 이미 어떤 표현함이기 때문에, 인간적인 놀이는 표현함 자체에서 놀이의 과제를 발견할 수 있다. 그래서 사람들이 표현하는 놀이라고 불러야만 하는 놀이들이 있다.(113-4)

(e1.2.1.1.9.9) 놀이는 어떤 것을 놀이하면서 이 어떤 것을 표현함이지만, 이를 통해 동시에 놀이꾼 자신을 표현함이기도 하다. 따라서 놀이의 존재방식은 자기표현이고, 이러한 자기표현은 자연의 어떤 보편적인 존재측면이다. 자기표현인 바의 인간의 놀이가 표현함 자체를 과제로 삼을 때, 표현하는 놀이가 나타난다. 어른들의 자동차 생활을 표현하는 아이들의 자동차 놀이 등이 그런 예이다.

(q1.2.1.1.9.9.1) 예술의 놀이는 누군가를 위한 표현

모든 표현함은 그런데 그 가능성에 따르면 누군가를 위한 표현함이다. 이러한 가능성 그 자체가 엄두에 두어진다는 점이 예술의 놀이성격 속의 독특한 점을 형성한다. 놀이세계의 폐쇄된 공간은 여기서 이를테면 벽 하나를 무너지게 한다. 제레놀이와 연극은 명백히, 놀이하는 아이가 표현하는 식과 같은 의미로 표현하지는 않는다. 그것들은, 그것들이 표현한다는 점 속에서 [그 의미가] 사라지는 것이 아니라, 오히려 동시에 그 자신들을 넘어 자신들을 바라보면서 자신들에 참여하고 있는 사람들을 지시한다. 놀이는 여기서 더 이상 어떤 질서 있는 운동의 단순한 자기표현이 아니고, 또 놀이하는 아이가 몰두하고 있는 단순한 표현도 아니고, 오히려 그것은 ‘누구를 향한 표현’이다. 모든 표현에 고유한 이러한 지시가 여기서 이를테면 되찾아지며 또 예술의 존재를 위해 구성적인 게 된다.(114)

(e1.2.1.1.9.9.2) 놀이 중에는 표현하는 놀이가 있고, 표현하는 놀이 중에는 관객을 위한 놀이가 있다. 제사나 연극 등이 바로 관객을 위한 놀이이다. 누군가를 위해, 누군가를 향해 있다는 놀이의 성격, 곧 놀이의 지시성격이 바로 예술을 구성하는 요소가 된다. 모든 놀이가 사방이 막힌 제한된 공간에서 수행된다고 해도, 누군가를 위한 놀이는 관객으로

향한 벽이 열려 있다. 예술은 이른바 제4의 벽이라 불리는 무대와 객석 사이의 가상의 벽이 없는 놀이이다.

(q1.2.1.1.9.9.3) 연기자와 관객의 무구별

놀이꾼은 놀이를 자신을 능가하는 현실로 경험한다. 이점은, 놀이가 그러한 현실 자체로서 ‘의도되는’ 바로 그런 곳에서 비로소 타당하다. -그리고 이점은, 놀이가 관객을 위한 표현으로 현상하는 곳에서, 즉 놀이가 ‘연극’인 곳에서 사실이다. // 연극도 역시 놀이로 남는다. 다시 말해 연극은 그 자체로 완결된 세계라는 놀이구조를 갖는다. 그러나 제례적인 혹은 세속적인 연극은, 그것이 제아무리 그 자체로 전적으로 완결된 세계라 하더라도, 관객 쪽으로 열려 있는 것과 같다. 관객에게서 비로소 연극은 자신의 온전한 의미를 획득한다. 연기자들은 모든 놀이에서 그러하듯이 자신의 역할을 행하고, 그래서 놀이는 표현에 이르지만, 그러나 놀이 자체는 연기자들과 관객들로 이뤄진 전체이다. 물론 놀이는, 함께 놀이하지 않고 관람하는 사람에 의해 가장 본래적으로 경험되며, ‘의도되는’ 바 그대로, 그 사람에게 표현된다. 관람하는 사람에게 있어서 놀이는 이를테면 자신의 이념성으로 고양된다. // 이것이 연기자들에게 의미하는 것은, 그들은 모든 놀이에서처럼 단순히 자신의 역할들을 충족하는 것이 아니라는 점이다. -그들은 오히려 자신의 역할을 연출해 보이며 (vorspielen), 관객을 위해 그 역할을 표현한다. [...] 놀이가 연극이 될 때, 놀이로서의 놀이에 일어나는 일은 어떤 총체적인 전환이다. 이 전환은, 관객을 연기자의 자리에 데려온다. 연기자가 아니라 관객이 바로, 그를 위해 놀이가 행해지고 그 앞에서 놀이가 행해지는 그런 사람이다. 이점은 물론, 연기자도 역시 그 안에서 그가 표현하면서 자신의 역할을 하는 그런 전체의 의미를 경험할 수 없다고 말하는 게 아니다. 관객은 다만 방법적인 우위만을 갖는다. 왜냐하면 연극이 자기 안에 의미내용을, 곧 이해되어야 마땅하고, 또 그 때문에 놀이꾼의 태도로부터 분리될 수 있는 그런 의미내용을 담고 있다는 점이 명백해진다면, 놀이는 관객을 위해 있기 까닭이다. 근본적으로는 여기서 연기자와 관객의 구별이 지양된다. 연극자체를 그 의미내용에 있어서 의도해야한다는 요구는 양자 모두에 대한 동일한 요구다. (115)

(e1.2.1.1.9.9.4) 연극 속에서 연기자는 보통의 놀이 때와는 달리 자

신의 역할을 연출해 보이며 관객을 위해 그 역할을 표현한다. 이를 통해 총체적인 전환이, 곧 관객이 연기자에 의해 염두에 두어지면서 연기자의 자리에 들어서는 일이 일어난다. 따라서 연극에서는 근본적으로는 연기자와 관객의 구별이 지양된다. 연극의 이념성을, 곧 연극의 의미내용을 이해해야한다는 요구는 연기자나 관객 모두에게 주어지는 요구이다. 연극의 의미내용에 대한 접근방법의 측면에서 볼 때에만, 연기자의 태도로부터 연극의 의미내용이 읽어 내려야하는 한에서 관객이 방법적인 우위를 차지한다. 연극을 비롯한 모든 예술은 비록 현실적으로 듣거나 보는 사람이 없다고 할지라도, 본질상 누군가를 위해 존재한다.

1.2.1.2 형성체로서의 변화와 총체적 매개

(q1.2.1.2.1) 놀이는 형성체로 변화

나는 인간의 놀이가 예술이라는 자신의 본래적 완성을 이룩하게 되는 이러한 전환을 형성체로의 변화(*Verwandlung ins Gebilde*)라 부르고자 한다. 이러한 전환을 통해서야 비로소 놀이는 자신의 이념성을 획득하고, 그 결과로 놀이는 동일한 것으로 의도되고 또 이해될 수 있다. 이제서야 비로소 놀이는 놀이꾼들의 표현적 행위와 분리된 것처럼 나타나고, 또 놀이는 놀이꾼들이 놀이하는 것의 순수한 현상 속에서 존립한다. 순수한 현상으로서 놀이는 — 이전에 보지 못한 즉흥극도 역시 — 원칙적으로 반복 가능하고, 이런 한에서 지속적이다. 그러한 놀이는 단지 현실태(*Energeia*)의 성격뿐만이 아니라, 작품(*Ergon*)의 성격도 지닌다. 이러한 의미에서 나는 하나의 형성체라고 부른다.(116)

(e1.2.1.2.2) 놀이는 완성되면 작품으로 된다. 작품으로 완성된 놀이는 하나의 형성체이다. 형성체로 전환된 놀이는 놀이행위와 분리된 것처럼 나타나고, 놀이하는 내용의 순수한 현상 속에서 존립한다. 놀이는 그 가능성이 실현된 것이라는 점에서는 하나의 현실태이지만, 그 자체로 완성되고 완결된 것이라는 점에서는 하나의 작품이다.

(q1.2.1.2.3) 형성체로의 변화는 참된 것으로의 변화

하지만 그런 식으로 놀이꾼의 표현적 행위로부터 분리될 수 있는 것은 [형성체로 된 놀이는] 그럼에도 불구하고 표현에 의지한 채 머문다. 그렇게 의지함(Angewiesenheit)은, 그때마다의 표현자를 통해서만, 즉 연기자 내지 관중으로부터 비로소 놀이가 자신의 의미규정을 맞이한다는 뜻의 의존성(Abhängigkeit)을 의미하지 않고, 더욱이 이러한 작품의 원저자로서 이 작품의 본래의 창작자로 불리는 사람, 즉 예술가로부터 놀이가 의미규정을 맞이한다는 뜻의 의존성을 의미하지도 않는다. 오히려 놀이는 이들 모두에 맞서 어떤 단적인 자율성을 갖고 있고, 바로 이점이 변화의 개념을 통해 암시되고 있어야 마땅하다. [...] 범주적으로 보면, 모든 변경(Veränderung)은 성질의 영역, 곧 실체의 한 속성의 영역에 속한다. 그에 반해 변화(Verwandlung)는 어떤 것이 단번에 그리고 전체적으로 어떤 다른 것이 되어 있고, 그 결과 어떤 것이 변화된 것인 바의 이 다른 어떤 것이 그 어떤 것의 참된 존재이고, 이것에 비해 이것의 이전의 존재는 아무 것도 아니라는 점을 뜻한다. 만일 우리가 어떤 사람을 변화된 사람처럼 발견한다면, 이를 통해 우리가 의도하는 것은 바로, 그가 말하자면 어떤 다른 사람이 되어 있다는 것이다. 여기서는 어떤 사람으로부터 다른 사람으로 이르는 바인 점진적 변경의 이행이 있을 수 없는데, 왜냐하면 한 쪽은 다른 쪽의 부정이기 때문이다. 그래서 형성체로의 변화는 이전에 있던 것이 더 이상 없다는 것을 뜻한다. 형성체로의 변화는 또한, 지금 있는 것, 즉 예술의 놀이에서 표현되는 것이 지속적인 참된 것이라는 점을 뜻하기도 하다.(116-7)

(e1.2.1.2.4) 놀이는 표현행위로부터 분리되어 현상할 수 있지만, 그러나 표현에 의지한 채로 머문다. 표현에 의지한다는 것은 그러나 표현자나 창작자에게 놀이의 의미규정이 의존한다는 것을 말하지 않는다. 오히려 놀이는 이들에 대해 단적인 자율성을 갖고 있는데, 놀이는 표현을 통해 어떤 다른 것으로 변하게 되기 때문이다. 변화된 것이 놀이의 참된 존재인 한, 변화된 것인 바의 놀이, 곧 형성체는 변화되기 이전의 놀이를 창작한 사람이나 표현하는 사람에게 의존하지 않고, 오히려 자율성을 지닌다.

(q1.2.1.2.5) 형성체는 참된 세계를 개방

우리가 놀이의 본질에 대해 확정한 모든 것에 따르면, 놀이로부터 자기 자신을 구별하는 주관적 구별 속에서 ‘속여 믿게 하는 연극’(das Vorspielen)

이 존립하는 것인데, 그러한 주관적 구별은 놀이의 참된 존재가 아니다. 오히려 놀이 자체는 변화인데, 누구에게서도 거기서 놀이꾼의 동일성이 존속하지 않는 식으로의 변화이다. 각자는 다만, 거기서[놀이에서] ‘의도되는’ 것이 무엇일지를 물을 뿐이다. 놀이꾼들(또는 시인)은 더 이상 존재하지 않으며, 다만 그들에 의해 놀이된 것만이 존재할 뿐이다. //더 이상 존재하지 않는 것은 그러나 무엇보다도 우리 자신의 세계로서 우리가 그 안에 살아가는 이 세계이다. 형성체로의 변화란 [우리들] 단순히 어떤 다른 세계로 옮겨놓기가 아니다. 물론 놀이가 그 안에서 놀이하는 곳은 어떤 다른 그 자체로 폐쇄된 세계[공간]이다. 그러나 놀이가 형성체인 한, 놀이는 말하자면 자신의 척도를 자기 자신 안에 둔 것이고, 그래서 자기 밖에 있는 그 무엇에 의거해서도 자기를 측정하지 않는다. 그래서 어떤 연극의 행동은 -이점에서 이것은 예배행동과 아주 흡사한데- 단연코 자기 자신 안에 머무는 어떤 것으로 현존한다. 그 행동은 모든 묘사된 유사물의 숨겨진 척도인 현실과의 어떠한 비교도 더 이상 허락하지 않는다. 그 행동은 모든 그러한 비교를 넘어서 있고 — 이로써 그 모든 것이 현실적으로 그러한가 라는 물음도 역시 넘어서 있는데 — 왜냐하면 그 행위로부터 어떤 우월한 진리가 발언하기 때문이다.(117)

(e1.2.1.2.6) 놀이에서는 놀이꾼들의 주관적인 자기의식이 더 이상 존재하지 않고, 우리자신의 일상세계도 더 이상 존재하지 않는다. 그것들은 모두 지양된다. 놀이꾼들은 놀이의 의미의 실현을 위해 놀이에 몰입하면서 자신을 잊고, 그들의 놀이를 통해 하나의 의미세계가 출현함에 의해 일상의 세계는 잊혀진다. 예컨대 연극행동과 예배행동을 통해서 현실세계와는 다른 참된 세계가 열려지고, 이 참된 세계가 진리로서 스스로 우리에게 발언하고, 우리는 그 진리를 경청한다.

(q1.2.1.2.7) 작품의 세계는 변화된 세계

이로써 우리가 형성체로의 변화라고 불렀던 것이 비로소 그 완전한 의미를 획득한다. 이 변화는 참된 것으로의 변화이다. 이 변화는 원래 대로 변화시켜 구제해줄 주문을 기다리는 상태인 마법에 걸림이라는 뜻에서의 변신이 아니라, 그것 자체가 참된 존재로의 구제이자 재변화(Rückverwandlung)이다. 놀이의 표현 속에서 출현하는 것은 바로 존재하는 그 무엇이다. 놀이의 표현 속에서 이끌어내어지고 밝혀지는 것은 바로 다른 식으로는 계속해서 자신을 숨기고 회피하는 것이다. 삶의 희비극을

지각할 줄 아는 사람은 우리와 더불어 놀이되는 놀이를 은폐하는 목적들의 바로 그 유혹을 회피할 줄 안다. // ‘현실’은 소망하고 두려워하는, 여하튼 여전히 미결정적인 그런 가능성들이 모인 미래지평 속에 언제나 놓여 있다. 따라서 현실은 끊임 없이, 그것들 모두가 충족될 수 없는 그런 서로서로 배제하는 기대들이 ‘일깨워지는’ 방식으로 존재한다. 미래의 미결정성이란 것은 기대들의 그 같은 과잉을 허용하는 것이므로, 현실은 기대들 뒤쪽에 필연적으로 뒤쳐져 머문다. 하지만 특수한 경우에 어떤 의미면관이 현실적인 것 속에서 완결되고 충족되어서 의미노선들이 궁극하게 끝나는 일이 모두 사라진다면, 그러한 현실 자체는 하나의 연극과 같다. 마찬가지로 현실 전체를 모든 것이 그 안에서 충족된 그런 하나의 완결된 의미영역으로 볼 수 있는 사람은 삶 자체의 희비극에 대해 말하게 된다. 현실이 놀이로 이해되는 이 경우들에서, 놀이의 현실이 무엇인지가, 곧 우리가 예술의 놀이라고 특징짓는 놀이가 지닌 현실이 무엇인지가 드러나게 된다. 모든 놀이의 존재는 끊임없이 완수, 순수한 충족, 현실태인 데, 이것은 자신의 목적(Telos)을 자기 안에 지니고 있는 것이다. 예술작품의 세계, 곧 그 안에서 하나의 놀이가 그런 식으로 자신의 경과의 통일성 속에서 완전히 자신을 표현하는 그런 세계는 사실상 하나의 전적으로 변화된 세계이다. 그 세계에 의거해 각자는 사실이 그런 거구나 라고 인식한다. // 그러므로 변화의 개념은, 우리가 형성체라고 불렀던 것의 독립적이며 우월한 존재 방식을 특징짓는다. 이 개념으로부터 이른바 현실은 변화되지 않은 것으로 규정되고, 예술은 진리 속으로의 이 현실의 고양으로 규정된다.(118)

(e1.2.1.2.8) 놀이의 표현 속에서 출현하는 것, 즉 놀이의 표현 속에서 이끌어내어지고 밝혀지는 것은 바로 존재하는 그 무엇으로서 놀이의 표현이 아닌 방식으로는 계속해서 자신을 숨기고 회피하는 어떤 것이다. 그것은 바로 하나의 전적으로 변화된 세계인데, 이것이 놀이의 존재이고, 놀이의 현실이고, 예술작품이 내보이는 세계이다. 놀이가 그것으로 변화되는 형성체는 진리로 고양된 세계(현실) 또는 세계(현실)의 진리이다.

(q1.2.1.2.9 모방은 재인식을 부르는 현존화

모든 예술의 바탕에다 미메시스, 즉 ‘모방’이라는 개념을 놓는 고대

의 예술이론도 역시 이 경우 명백히 놀이로부터 출발했는데, 이 놀이는 춤으로서 신적인 것의 표현이다. // 모방의 개념이 그러나 예술의 놀이를 기술할 수 있는 것은 사람들이 모방 속에 놓여 있는 인식의미를 주목할 때뿐이다. 표현된 것은 현존한다.-이것이 모방적인 근원관계이다. 어떤 것을 모방하는 사람은 그가 아는 그 무엇을 그가 아는 바 그대로 현존하게 한다. 모방하면서 어린아이는 놀이하기를 시작하는데, 그러면서 그는 아는 것을 확인하고 이로써 자기 자신을 확인한다. 이미 아리스토텔레스가 원용하는 것인 바 어린아이의 변장 즐기기도 역시 그 뒤에서 알아맞혀지고 인식되기 위한 자기숨김이나 사칭이고자 하지 않고, 오히려 그 반대로 오직 표현된 것만이 존재하도록 하는 식의 표현행위이고자 한다. 아이는 결코 자신의 변장 뒤에서 알아맞혀지기를 원하지 않는다. 그가 표현하는 것은 존재해야만 하며, 어떤 것이 알아맞혀져야만 한다면, 그것은 바로 그가 표현하는 것이다. 그가 표현하는 것이 무엇 ‘인지’ 가 재인식된다는 말이다. // 우리가 이러한 숙고에서부터 확정하는 것은 다음이다: 모방의 인식의미는 재인식이다. [...] 사람들이 본래 어떤 예술작품에 의거해 경험하는 어떤 것과 사람들이 그리로 방향을 두고 있는 어떤 것은 오히려 그 예술작품이 얼마나 참된가, 즉 어느 정도로 사람들이 거기서 어떤 것을 그리고 자기자신을 인식하고 재인식하는가 하는 것이다. // 그 가장 깊은 본질에 의할 때 재인식인 것은 그러나, 거기서 사람들이 이미 알고 있는 어떤 것이 새롭게 인식된다는 것에만, 즉 알려져 있는 것(das Bekannte)이 재인식된다는 것에만 사람들이 주목한다면, 이해되지 않는다. 재인식의 기쁨은 오히려 단지 알려져 있는 것 보다 더 많이 인식된다는 기쁨이다. 재인식에서는 우리가 알고 있는 것이, 마치 어떤 빛을 받은 것처럼 자신을 제약하는 모든 우연적이고 가변적인 상황들에서부터 벗어나 등장하고, 그 본질에 있어서 파악된다. 그것은 어떤 것으로 인식된다.(118-19)

(e1.2.1.2.9.1) 모방이란 개념 속에 인식의미가 놓여 있다는 것이 주목된다면, 모방의 개념은 예술의 놀이를 기술할 수 있다. 모방은 원형을 표현한다. 원형은 모방을 통해 표현되고, 표현된 원형은 현존하면서, 우리에게서 재인식을 불러낸다. 아이가 변장을 한 채 어른을 모방하고 표현하는 경우, 그는 자신에 의해 표현되는 것이 인식되기를 원하지, 변장 뒤의 자기 자신이 인식되기를 원하지 않는다. 이점은 놀이나 예술작품에

서도 마찬가지이다. 예술작품을 통해서 어떤 것이 그리고 자기 자신이 재인식된다. 이점은 창작자와 감상자 모두에게 타당하다. 재인식은 그것이 어떤 것을 어떤 것으로, 곧 그 본질에 있어서 인식하는 것이고, 이런 한에서 이해이다.

(q1.2.1.2.9.2) 플라톤에서의 재인식 문제

우리는 여기서 플라톤주의의 핵심적 동기 앞에 서게 된다. 플라톤은 자신의 ‘상기’(Anamnesis)의 학설 속에서 신화적 상기 관을 자신의 변증법의 길과 함께 생각하는데, 이 변증법은 로고스들(logoi) 속에서 즉 언어의 이념성[의미] 속에서 존재의 진리를 추구하는 것이다. 사실상 그러한 본질 관념론은 재인식의 현상 속에 암시되어 있다. ‘알려져 있는 것’은 재인식을 통해서 비로소 자신의 참된 존재에 이르며, 그 자신인 바의 무엇으로 드러난다. 재인식된 것으로서 그것은 자신의 본질에 있어서 확고해진 것이자 자신의 우연한 측면들로부터 풀려난 것이다. 이 점은 놀이에서 표현과 마주해 일어나는 종류의 재인식에도 완전히 타당하다. 그러한 표현은 확실히 우연적으로 비본질적으로 존재하는 모든 것을, 예컨대 배우 자신의 특수한 존재를 능가한다. 자신이 표현하는 것의 인식에 빠져 배우는 완전히 사라진다. 그러나 표현되는 것, 즉 신화적 전승이라는 알려져 있는 사건도 역시 표현을 통해 말하자면 자신의 타당한 진리 속으로 고양된다. 참된 것의 인식이라는 관점에서 보면, 표현의 존재는 표현된 소재의 존재 이상이며, 호메로스의 아킬레스도 그 원형[아킬레스] 이상이다. // 우리가 상론한 모방적인 근원관계가 함축하는 것은 따라서 표현된 것이 현존한다는 점뿐만이 아니라, 그것이 더욱 본래적으로 현존에 이르게 된다는 점이기도 하다. 모방과 표현은 모사하는 반복만이 아니고, 오히려 본질의 인식이다. 모방과 표현이 단지 반복(Wiederholung)이 아니라, 오히려 이끌어냄(Hervorholung)이기 때문에, 그것들 속에서는 동시에 관객이 함께 염두에 두어지고 있다. 그것들은 자기 안에, 표현이 그를 위해 존재하는 그런 사람[관객]과의 본질적 관계를 포함하고 있다.(119-20)

(e1.2.1.2.9.3) 플라톤은 상기와 본질(언어의 이념성, 언어의 의미)을 함께 생각한다. 그럴 수 있는 까닭은 상기 내지 재인식이 본질의 인식인 까닭이다. 재인식은 알려져 있는 것을 그것의 본질에 있어서 인식하는

것이다. 이점은 전승의 모방이나 놀이의 표현과 관련해서도 타당하다. 전승의 모방적 공연이나 놀이에서의 표현은 우연적인 것을 넘어 본질적인 것을 표현하는 것이고, 관객은 이러한 표현을 마주해 그 같은 본질적인 것을 재인식한다. 모방과 표현이 이렇게 재인식과 관련된 것인 한에서, 그 두 개념은 관객과 본질적 관계를 맺고 있는 개념들이다. 본질은 알려진 사실 속에 숨겨져 있는 것이고, 이런 한에서 숨겨진 본질을 인식하는 것은 기존의 사실인식을 반복하는 것이 아니라 사실인식에서 본질인식을 이끌어내는 것이고, 그런 의미에서 재인식이다.

(q1.2.1.2.9.4) 모방인식론의 한계

물론 사람들은 다음과 같이 더 많이 말할 수 있다: 본질의 표현은 필연적으로 보여주면서 존재하므로, 단순한 모방이 거의 아니다. 모방하는 사람은 생략하고 또 강조할 수밖에 없다. 그는 보여주기 때문에, 원하던 원치 않던 간에 과장할 수밖에 없다. [...] 사실상 예술의 표현 속에서는 진정한 본질인식이라는 성격을 지닌 재인식이 가능하고 있다. 플라톤이 모든 본질인식을 재인식으로 이해한다는 바로 그 점을 통해 실질적으로 정초된 것이 다음이다: 아리스토텔레스는 시학을 역사학보다 더 철학적인 것이라고 부를 수 있었다. // 모방은 따라서 표현으로서 어떤 탁월한 인식기능을 지니고 있다. 모방개념은 이러한 근거에서 예술이론 속에서, 예술의 인식의미가 논쟁의 여지가 없는 동안에만, 충분할 수 있었다. 이 점은 그런데, 참된 것의 인식이 본질의 인식이라는 점이 확고한 동안에만 타당한 것인데, 왜냐하면 예술은 설득력 있게 그러한 인식에 기여하는 것이기 때문이다. 그에 반해, 근대학문의 유명론에 있어서 그리고 이것의 현실개념, 곧 칸트가 그로부터 미학을 위해 불가지적 결론들을 이끌어낸 그런 현실개념에 있어서는 모방(미메시스) 개념이 자신의 미적 구속력을 상실했다.(120-21)

(e1.2.1.2.9.5) 플라톤과 아리스토텔레스의 생각은 예술이 인식적 의미를 지닌 것으로서 모방이라는 것이었다. 이러한 생각은 예술이 참된 것의 인식인 본질의 인식에 기여한다는 전제 위에서 타당한 것이었다. 그러나 근대학문은 현실을 자연세계에 제한하고, 이 밖의 영역, 예컨대 예술의 영역을 이름뿐인 유명론적 세계로 간주한다. 이로써 현실과 무관하게 간주된 예술은 현실에 대해 아무런 인식도 제공할 수 없는 것이 된

다. 특히 칸트는 미학이 현실에 대해 불가지적이라는 견해를 내세웠다. 모방개념이 예술이론의 근거가 될 수 있었던 것은 예술의 인식의미 덕분이었으나, 칸트 이후 예술에게서 그 인식의미가 부정되면서, 모방개념도 더 이상 예술과 미학을 규정하는 근거가 되지 못한다.

(q1.2.1.2.9.6) 작품과 표현의 비분리성

미학의 이러한 주관적 전환이 지닌 난점들이 분명해진 후에, 우리는 하지만 우리가 고대의 전통으로 돌아가도록 되 지시되고 있음을 보게 된다. 만일 예술이, 그 대상이 마치 어떤 공허한 형식처럼 그때마다 주관적으로 의미에 의해 채워지는 그런 가변적 체험들의 다양성이 아니라면, ‘표현’은 마땅히 예술 작품 자체의 존재양식으로 인정되어야만 한다. 이점은, 자기표현이 놀이의 참된 본질이고 이와 더불어 또한 예술작품의 참된 본질인 한에서 표현의 개념이 놀이의 개념으로부터 도출되었다는 점을 통해 이미 예비되었을 것이다. 행해지고 있는 놀이는 그 표현을 통해 관객에게 말을 걸고 있는 것이고, 그래서 관객은 마주함의 거리에도 불구하고 놀이에 함께 속해있다. [...] // 어떤 연극의 상연도 단순히 연극으로부터 분리될 수 있는 것이 아니다. 분리되는 경우, 연극은 자신의 본질적 존재에 속하는 것이 아니라, 그 안에서 연극이 경험되는 그런 미적 체험들 같이 주관적이며 유동적인 어떤 것이 될 것이다. 오히려 상연에서 그리고 오직 거기에서만 — 이점은 음악에서 가장 분명하게 되는데 — 작품 자체가 만나지는데, 이점은 제사의식에서 신적인 것이 만나지는 것과 마찬가지로. 여기서 놀이 개념으로부터의 출발이 가져오는 방법적 성과가 보여질 수 있게 된다. 예술작품은, 자신이 그 아래서 나타나게 되는 그런 접근조건들의 ‘우연성’ 으로부터 단적으로 분리될 수 없고, 그러한 분리가 일어나는 곳에서의 성과란 작품의 본래적 존재를 축소하는 추상이다. 예술작품 자체는, 자신이 거기에서 자신을 표현하는 그런 세계 속으로 들어서 속해 있다. 연극은, 그것이 행해지는 곳에서만 비로소 본래적으로 존재하며, 완전하게 음악도 소리를 내어야만 된다. // 논제는 따라서 예술의 존재는 미적 의식의 대상으로 규정될 수 없으며, 그 이유는 거꾸로 미적 태도는 미적 태도가 자신에 대해 알고 있는 것 이상이기 때문이다라는 것이다. 미적 태도는 표현의 존재경과의 한 부분이며, 놀이로서의 놀이에 본질적으로 속한다.(121-2)

(e1.2.1.2.9.7) 칸트에 의한 미학의 주관적 전환 이후 체험미학이 등장한다. 그러나 예술작품의 존재양식은 체험이 아니라 표현이고, 이 표현에 감상자가 함께 참여하고 있는 것이다. 작품은 자신을 감상자와 세계에게 표현하면서, 감상자에게 말을 걸고 있고 세계 속으로 들어서 있기 때문이다. 놀이에서 볼 때, 관객은 놀이에 속해 있는 것이지, 거기서 떨어져 있는 것이 아니다. 보다 일반화하여 말하면, 감상자의 미적 의식이나 미적 태도는 예술작품에 속해 있는 것이지 거기서 떨어져 있는 것이 아니다. 이점에서 미적 의식이나 미적 태도는 감상자가 스스로 생각하고 있는 것 이상이다. 따라서 예술의 존재는 단순히 미적 의식의 대상이라고 규정될 수 없는 것이다. 놀이는 놀이될 때, 상연될 때에만 존재한다. 마찬가지로 한 예술 작품이 있다는 것은 표현된다는 것이다. 표현이 작품의 존재양상이다. 작품이 표현 속에서만 존재하므로, 작품은 작품의 표현으로부터 구분될 수 없다.

(q1.2.1.2.9.8) 형성체와 놀이의 비분리성

우리가 앞에서 사용한 표현인 ‘형성체로의 변화’를 상기하자. 놀이는 형성체이다.-이러한 논제는 다음을 말하고자 한다: 놀이는, 놀이됨에 의지하고 있음에도 불구하고 하나의 유의미한 전체이고, 이것은 유의미한 것으로 반복적으로 표현될 수 있고 또 그 의미에 있어서 이해될 수 있는 것이다. 형성체는 그러나 또한 놀이이기도 한데, 왜냐하면 형성체는 -자신의 이러한 이념적 통일성에도 불구하고- 오직 그때마다의 놀이됨 속에서만 자신의 완전한 존재에 도달하기 때문이다. 그 두 측면의 공속성이 바로, 우리가 미적 구별의 추상에 맞서 강조해야만 되는 것이다. // 우리는 이제 이점에 바로 다음의 형식을 부여할 수 있다: 우리는 미적 구별에 대해, 곧 미적 의식의 본래적인 구성요소에 대해 미적 무구별을 대립시킨다. 명백하게 된 것은 다음이다: 모방 속에서 모방된 것, 시인에 의해 형태화된 것, 놀이꾼에 의해 표현된 것, 관객에 의해 인식된 것은 분명 표현의 의미가 그 안에 놓여 있는 그런 의도된 것(das Gemeinte)이고, 그래서 시인의 형태화나 표현작업 그 자체는 전혀 부각되지 않는다. 사람들이 그럼에도 구별하는 곳에서는 형태화로부터 소재가, ‘견해’로부터 시가 구별된다. 그러나 이러한 구별들은 이차적 성격을 지닌다. 놀이꾼이 놀이하는 바의 것과 관객이 인식하는 바의 것은 시인에 의해 형태화된 바

그대로의 형태들과 행위 자체이다. 우리는 여기서 어떤 이중적인 모방을 갖게 된다: 시인이 표현하고, 놀이꾼도 표현한다. 그러나 바로 이 이중적 모방은 하나의 모방이다. 전자에서 그리고 후자에서 현존에 이르는 것은 동일한 것이다.(122)

(e1.2.1.2.9.9) 놀이는 형성체가 되고, 형성체는 놀이 속에서만 있다는 점은, 곧 놀이와 형성체의 공속성은 작품과 미적인 것을 구별하는 미적 구별론에 대립한다. 플라톤은 작품이 이데아의 모방인 사물을 다시 모방한 것인 한에서 이중적인 모방에 의한 것이라고 말한다. 가다머에게 있어서도 연극과 같은 놀이는 시인이 모방(표현)한 것을 놀이꾼이 모방한 것이므로 역시 이중적 모방에 의한 것이다. 그런데 플라톤은 모방의 과정에서의 존재의 감소가 일어난다고 보지만, 가다머는 그러한 감소를 말하지 않는다. 시인에 의해 형태화된 것, 놀이꾼에 의해 표현된 것, 관객에 의해 인식된 것은 모두 한가지로 이른바 ‘의도된 것’ 이고, 이것이 바로 시인의 형태화나 놀이꾼의 놀이나 관객의 인식에 의해 현존에 이르는 것이기 때문이다.

(q1.2.1.2.9.9.1) 예술의 놀이에서의 이중적 무구별

보다 정확하게 사람들은 다음과 같이 말할 수 있다: 상연이라는 모방적 표현은 시가 본래 요구하는 것을 현존으로 데려온다. 시와 그 소재를 구별하고 시와 상연을 구별하는 이중적 구별은, 사람들이 예술의 놀이에서 인식하는 진리의 통일성으로서의 이중적 무구별에 상응한다. 어떤 시에 대한 본래적 경험에서부터 떨어져 나오게 되는 것은 사람들이 시의 바탕에 놓여 있는 줄거리를 그것의 출처에 의거해 고찰할 때이고, 마찬가지로 연극에 대한 본래적 경험에서 떨어져 나오는 것은 관객이 상연의 바탕에 놓인 견해에 대해 또는 표현자들 자신의 작업에 대해 반성할 때이다. 그러한 반성은 물론 이미 작품 자체를 작품의 표현으로부터 구별하는 미적 구별을 포함한다. 경험의 내용 자체에 있어서는 그러나 우리가 보았듯이, 사람들 앞에서 연출되는 비극적이거나 희극적인 장면이 무대에서 일어나건 삶에서 일어나건 — 사람들이 단지 관객이라면 — 상관없는 것이 기초자 한 것이다. 우리가 형성체라고 불렀던 것은, 그것이 그런 식으로 하나의 의미전체로서 자신을 표현하는 한에서, 형성체이다. 그것은 그 자

체로 존재하는 것이 아니고 자신에게 우연적인 매개 속에서 만나지는 것도 아니고, 오히려 그것은 매개 속에서 자신의 본래적인 존재를 획득한다. // 어떤 그런 형성체의 상연들이나 연주들의 다양성은 그 경우에 분명 놀이꾼들의 견해에로 소급될 수 있을 것이다. — [하지만] 그 견해도 놀이꾼들의 의견의 주관성 속에 폐쇄되어 있는 것이 아니라, 오히려 생생하게 [연주들 속에] 현존한다. 따라서 문제가 되는 것은 견해들의 단순한 주관적 다양성이 아니라, 작품의 고유한 존재가능성들인데, 이 작품은 말하자면 자신의 측면들의 다양성 속에서 해석되는 것이다.(122-3)

(e1.2.1.2.9.9.2) 작품에서의 소재(출처)-작품(대본)-상연의 구별은 이중적 구별이다. 그러나 예술의 놀이의 관점에서 보면 상연은 소재(삶의 현실적 사실들)나 작품(줄거리)으로부터 구별되지 않고, 오히려 이들과 통합되어 있고, 따라서 이중적 무구별이 성립한다. 물론 하나의 작품에 대한 다양한 상연들이나 연주들이 성립한다. 그러나 이러한 다양성을 가능케 하는 견해(작품해석)는 단지 주관적 의견에 그치지 않고, 상연이나 연주 속에 들어서서 현존한다. 작품은 어느 한 측면에 대한 일의적 해석 속에서 고정 불변하는 것이 아니라, 다양한 측면들에 대한 다양한 해석 속에서 그때마다 현존으로 이르는 것이다. 작품이 있다는 말은 작품이 표현되고 있고, 해석되고 있고, 그런 식으로 그때마다 현존에 이르고 있다는 말이다.

(q1.2.1.2.9.9.3) 표현의 구속성과 자유

이로써 부정되어서는 안 되는 것은 여기에는 미적 반성을 위한 어떤 가능한 단초가 놓여 있다는 점이다. 이를테면 동일한 놀이의 상이한 상연들에 있어서 사람들은 물론 매개의 한 방식을 다른 매개 방식으로부터 구별할 수 있고, 마찬가지로 사람들은 다른 유형의 예술 작품들에 대한 접근조건들도 변경시켜 생각할 수 있다. — 예컨대 사람들이 한 건축물을, 그것이 ‘방해물 없이는’ 어떤 인상을 줄까 혹은 그것의 주변이 어떻게 보일까 같은 물음에 의거하여 바라볼 때가 그런 것이다. 혹은 사람들이 어떤 그림의 복원의 문제에 직면했을 때도 그런 것이다. 그런 모든 경우들에 있어서 작품 자체는 자신의 ‘표현’ 과 구별된다. 그러나 사람들이 예술작품의 구속성(Verbindlichkeit)을 오인하는 것은, 표현에 있어서 가

능한 변양들이 자유롭고 임의적이라고 간주할 때이다. 사실상 그 변양들은 모두 ‘올바른’ 표현을 위한 비판적인 주도적 척도에 종속된다. [...] // 어떤 위대한 배우나 감독, 음악가를 통해 만들어지는 전통은, 이들의 모범이 영향력 있게 지속하는 동안에는, 자유로운 형태화에 대한 이를테면 방해가 아니고, 오히려 작품 자체와 융합되고, 그래서 이러한 모범과의 대결이 작품 그 자체와의 대결에 못지 않게 모든 예술가의 창조적인 추적을 불러낸다. 재생적(reproduktive) 예술들이 갖고 있는 것은 바로 이러한 특수한 점이다: 그것들이 다루는 작품들은 그러한 재형태화에 대해 열린 채로 있고, 이로써 예술작품의 동일성과 연속성을 그것의 미래를 향해 보여질 수 있게 열어놓는 채로 유지한다는 점이다.(123-4)

(e1.2.1.2.9.9.4) 예술작품에 대해 그 상연의 매개들을 서로 구별하거나, 그 접근들을 서로 구별할 수는 있다. 이런 구별들에서는 작품 자체와 작품의 표현이 구별되므로 미적 구별의 개념이 제한적으로나마 타당하게 된다. 그러나 작품은 표현의 가능한 변양들을 제약하는 어떤 구속성을 갖고 있다. 이 구속성은 작품과 융합되어 있는 전통에 바탕을 둔다. 그러나 이러한 전통은 자유로운 표현에 대한 방해가 아니라, 모범에 대한 창조적인 추적 내지 창조적인 재형태화를 위한 자극요인이 된다.

(q1.2.1.2.9.9.5) 올바른 표현의 척도

아마도 척도, 곧 어떤 것이 ‘올바른 표현’(richtige Darstellung)이라는 점을 측정하는 척도는 지극히 유동적이고 상대적인 척도이다. 그러나 표현이 고정된 척도를 포기해야만 한다는 점을 통해 표현의 구속성이 감소하는 것은 아니다. 그래서 우리는 확실히 음악작품이나 희곡작품의 해석에, 고정된 ‘텍스트’를 임의의 효과산출의 기회로 삼는 자유를 허용해주지는 않을 것이다. 우리는 하지만 그 반대로 예컨대 작곡가가 지휘한 음반녹음을 통해 또는 규범화된 초연에서 유도된 세부적인 상연규정들을 통해 어떤 특정한 해석을 규범화하는 것도 역시 본래적인 해석과제의 오인으로 간주할 것이다. 그런 식으로 추구된 ‘올바름’은 작품 자체의 참된 구속성을 정당하게 대우하지 못할 것인데, 그 참된 구속성은 모든 각각의 해석자를 고유하고 직접적인 방식으로 묶는 것이고, 그에게서 어떤 모범의 단순한 모방을 통한 [해석과제의] 면제를 억제하는 것이다. // 명백히 잘못된 것은 또한 재생적 의향(Belieben)의 ‘자유’를 외면적인 것

들이나 주변 현상들로만 제한하면서, 재생 전체가 구속적이면서도 동시에 자유로운 것이라고는 오히려 생각하지 못하는 것이다. 해석은 분명 어떤 의미에서 재창작이지만, 그러나 이 재창작은 선행하는 창작행위를 따르는 게 아니라, 창작된 작품의 모습(Figur)을 뒤따르는 데, 이 모습은 거기서 한 사람이 의미를 발견하는 바 그대로 그 사람이 표현으로 데려와야만 하는 모습이다.(124-5)

(e1.2.1.2.9.9.6) 작품에 대한 올바른 표현은 구속적이면서도 자유로운 것이다. 그러한 올바른 표현을 위한 척도는 유동적이고 상대적인 것이므로 일의적으로 확정될 수는 없고, 따라서 다만 부정적으로 진술될 수 있다. 고정된 텍스트를 임의의 효과산출을 위해 이용하는 일이나, 기존의 특정한 해석을 규범적으로 수용하는 일은 올바른 표현을 위한 척도가 되지 못한다. 기존 작품에 대한 재생의 자유에 있어서 그 자유가 작품의 재생 전체가 아니라 재생에서의 외면적인 것들에 제한된다고 보는 것도 잘못이다. 재생에서 중요한 것은 재창작자가 기존의 작품의 모습에서 의미를 발견하고, 이 발견된 의미에 맞게 그 모습을 다시 표현해내는 일이다. 올바른 표현이나 재생, 해석의 확정적 기준은 존재할 수 없다. 하지만 참된 해석들을 위한 기초를 결정하는 게 취미, 판단, 공동감각의 기능이다. 가다머는 참된 해석들이, 즉 우리에게가 아니라 작품에 속하는 해석들이 있고, 또 작품은 상이하게 해석되는 바 그대로 상이하게 존재한다고 본다.

(q1.2.1.2.9.9.7) 작품과 매개의 통합성

단독으로 올바른 표현이라는 이념은 우리의 역사적 현존의 유한성에 비추어 볼 때 -나타나는 바 그대로- 전반적으로 어떤 모순적인 점을 갖는다. 이에 대해서는 다른 맥락에서 말할 수 있게 될 것이다. 모든 표현이 올바르고자 한다는 명백한 사태는 여기서, 매개를 작품 자체로부터 구별하지 않는 것이 작품에 대한 본래적 경험이라는 점에 대한 확증으로 기여한다. 미적 의식이 작품과 이것의 매개 사이의 미적인 구별을 일반적으로는 오직 비판의 방식으로만, 곧 그러한 매개가 난파하는 곳에서만 성취할 수 있다는 것은 그러한 점과 일치된다. 매개는 그 이념에 따를 때 어떤 총체적인 매개이다. // 총체적 매개가 의미하는 것은 매개하는 것이 매개

하는 것으로서 자기 자신을 지양한다는 것이다. 이것이 말하려는 것은 재생(연극과 음악의 경우에, 그러나 또한 서사시나 서정시의 낭송의 경우에도) 그 자체가 주제적으로 되지 않고 오히려 재생을 관통해서 또 재생 속에서 작품이 자신을 표현으로 데려온다는 점이다. 우리가 보게 될 것은 동일한 것이, 건축물과 조형작품이 그 안에서 표현되는 그런 접근성격 및 만남성격에 대해서도 타당하다는 점이다. 여기에서도 접근 그 자체는 주제적으로 되지 않지만, 그러나 거꾸로 사람들이 작품 자체를 파악하기 위해 이러한 삶-관련들을 추상해 버려야만 하는 것도 아니다. 오히려 작품은 삶-관련들 자체 속에 현존한다. 작품들이 과거에서 유래하고 과거에서부터 지속적인 기념물들로서 현재 속으로 들어서 나타난다는 점은 아직 그것들의 존재를 미적이거나 역사학적인 의식의 대상으로 만들지 않는다. 그 작품들은 기능을 하고 있는 한에서 각각의 현재와 동시적이다.(125-6)

(e1.2.1.2.9.9.8) 작품에 대한 본래적 경험에 있어서는 작품과 그 매개 사이의 구별이 성립하지 않는다. 이러한 경험에서는 매개가 그 자신을 지양시켜 버리고, 따라서 주제적으로 되지 않기 때문이다. 자신을 지양하면서 이뤄지는 매개가 총체적인 매개이다. 이러한 총체적 매개는 재생적 예술만이 아니라 조형예술에서도 타당하다. 예술작품은 그것이 과거의 것이라고 하더라도, 그 기능이 현재의 사람들에 의해 인식되는 한에서는 어떠한 현재와도 동시적이다.

1.2.1.3 미적인 것의 시간성

(q1.2.1.3.1) 시간성의 문제는 의미연속성의 문제

이것[미적인 것의 시간성]은 어떤 종류의 동시성(Gleichzeitigkeit)인가? 미적 존재에 귀속하는 것은 어떤 종류의 시간성인가? 사람들은 미적 존재의 이러한 동시성과 현재성(Gegenwärtigkeit)을 일반적으로 미적 존재의 무시간성이라고 부른다. 하지만 과제는 이러한 무시간성을 시간성과 함께 사유하는 것인데, 무시간성은 이 시간성과 본질적으로 공속한다. 우선 무시간성은 시간성에 근거하여 또 시간성에 대립하여 생겨나는 하나의 변증법적 규정에 다름 아니다. 또한 역사적 시간성과 초역사적 시간성이라는 두 개의 시간성, 곧 이를테면 제들마이어가 바더와 연계하고 볼노오

를 원용하면서 그것들을 통해 예술작품의 시간성을 규정하려고 애쓴 그런 두 시간성에 대한 이야기도 하나의 변증법적 대립을 넘어서지 못한다. 초역사적인 ‘신성한’ 시간, 곧 그 안에서 ‘현재’가 일시적인 순간이 아니라 시간의 총만이 되는 그런 초역사적인 ‘신성한’ 시간이 [그에게서는] ‘실존적인’ (existenzielle) 시간성에서부터 기술되는데, 그 초역사적인 신성한 시간이 특징지어야 하는 것이 장증함이든, 경쾌함이든, 순결함이든 또는 그 무엇이든 간에 그러하다. 그러한 대립이 얼마나 불충분한지가 드러나게 되는 것은, 사람들이 사안을 따라가다가, ‘참된 시간’이 역사적-실존적인 ‘가상-시간’ (Schein-Zeit) 속으로 들어서 돌출한다는 점을 인정하게 될 때이다. 그러한 돌출함은 분명 어떤 현상(Epiphanie)이라는 특징을 갖고 있으리라. — 그러나 그것은 경험하는 의식에 대해서는 연속성이 없이 존재하리라.(126)

(e1.2.1.3.2) 미적인 것이 시대를 넘어 향유된다는 점에서 사람들은 미적인 것이 무시간적이라고 말한다. 하지만 미적인 것이 눈앞에 현재적으로 존재한다는 것도 사실이다. 이점에서 보면, 우리의 과제는 무시간성을 현재성(또는 시간성)과 더불어 사유하는 것이 된다. 제들마이어가 이미 무시간성과 시간성을 초역사적 시간성과 역사적 시간성으로 보면서, 이들을 변증법의 관점에서 함께 사유한 바 있다. 그러나 그의 사유의 귀결은 역사적-실존적 시간을 가상-시간이 되게 하면서 초역사적인 신성한 시간을 참된 시간이 되게 하는 것이다. 가상-시간을 배경으로 하는 참된 시간의 돌출도 일종의 현상일 수는 있겠으나, 그러나 시간논의에서 문제시되는 것이 바로 [과거와 현재의] 의미의 연속성의 해명이라는 점에서, 이를 해명하지 못하는 그의 시간논의는 무익한 것이다.

(q1.2.1.3.3) 역사적 시간성은 이해 자체의 존재방식

사안에 따를 때 이로써, 우리가 위에서 표현하였던 미적 의식의 난점들이 반복해 생겨난다. 왜냐하면 모든 시간이해가 성취해야하는 것은 바로 연속성이고, 이는 예술작품의 시간성이 문제될 때라도 마찬가지이기 때문이다. 하이데거에 의한 시간지평의 해설에 가해진 오해는 여기서 보복을 당한다. 현존재의 실존론적 분석의 방법적 의미를 고수하지 못하고, 사람들은 염려나 죽음에의 선구를 통해 규정된, 즉 철저한 유한성을 통해 규정된 현존재

의 이러한 실존론적인 역사적인 시간성(existenziale, geschichtliche Zeitlichkeit)을 실존이해의 다른 가능성들 중의 하나로 취급하고, 그래서 거기에 정신을 빼겨 여기서 시간성으로 밝혀지는 것이 바로 이해자체의 존재방식이 라는 점을 망각한다. 예술작품의 본래적 시간성을 ‘신성한 시간’으로 파악하여 이것을 퇴락한 역사적 시간으로부터 떼어내는 것은 사실상 예술에 대한 인간의 유한한 경험의 단순한 반영으로 머문다. 인간의 자기이해의 관점으로부터가 아니라 신의 계시로부터 안다고 하는 성서적 시간신학만이 ‘신성한 시간’에 대해 말하고, 예술작품의 무시간성과 ‘신성한 시간’ 사이의 유비를 신학적으로 적법화할 수 있으리라. 그러한 신학적 적법화가 없이는, ‘신성한 시간’에 대한 이야기는 본래적인 문제를 은폐하게 될 것인데, 이 문제는 예술작품의 탈-시간성이 아니라 예술작품의 시간성 속에 들어서 있는 것이다.(126-7)

(e1.2.1.3.4) 모든 시간이해가 성취해야하는 것은 바로 의미연속성인데, 이러한 의미연속성을 가능하게 하는 것이 인간의 역사적 시간성이라는 점을 밝힌 이가 하이데거이다. 그는 역사적 시간성이 바로 이해 자체의 존재방식임을 해설하였다. 인간의 이해에는 역사적 시간성에 의한 것도 있고, 초역사적 시간성에 의한 것도 있는 게 아니라, 모든 이해가 역사적 시간성에 의한 것이다. 따라서 시간성을 초역사적인 신성한 시간(성)과 역사적인 퇴락한 시간(성)으로 구분하는 것은 잘못이다. 그러한 구분은 예술경험과 일상경험의 차이를 과도하게 신학적으로 각색한 것이다. 우리의 본래의 문제는 변화 속의 지속이라는 예술작품의 의미연속성이며, 이것은 예술작품의 역사적 시간성 속에 놓여 있는 것이다.

(q1.2.1.3.5) 변화 속의 지속의 예로서의 축제

우리는 여기서 앞에 놓여 있는 최고로 수수께끼 같은 시간구조를 축제(Fest)로부터 알고 있다. 최소한 정기적인 축제들에 속하는 것은, 그것들이 반복된다는 점이다. 우리는 축제에서의 이러한 점을 축제의 회귀라고 부른다. 이 때 회귀하는 축제는 어떤 다른 축제도 아니고, 어떤 근원적으로 경축되었던 축제에 대한 단순한 회상도 아니다. 모든 축제들의 근원적으로 신성한 성격은, 우리가 현재, 상기, 기대에 관한 시간경험 속에서 알고 있는 바 같은 구별을 명백히 배제한다. 축제의 시간경험은 오히려

거행(Begebung)인데, 이것은 고유한 종류의 현재이다. // 거행의 시간성격은 연속이라는 통상적 시간경험으로부터는 파악하기 어렵다. 사람들이 축제의 회귀를 시간 및 시간차원들에 대한 통상적 경험에 관계시킨다면, 그것은 하나의 역사학적(historische) 시간성으로 현상한다. 축제는 매번 변경된다. 왜냐하면 언제나 다른 것이 축제와 동시적이기 때문이다. 그럼에도 불구하고 축제는 그러한 역사학적 측면에서도, 그러한 변화를 겪는 하나의 동일한 축제로 남으리라. 근원적으로 그 축제는 그러했고 또 그렇게 경축되었는데, 다음에는 다르게 되었고 그 다음에는 다시 다르게 되었다. // 그러나 이러한 측면은 축제의 시간성격을 전혀 적중시키지 못하는데, 축제의 시간성격은 축제가 거행된다는 점에 놓여 있다. 축제의 본질에 있어서는 축제의 역사학적 연관들이 이차적이다. 축제로서의 축제는 어떤 역사학적 사건이란 방식으로 하나의 동일한 축제인 것이 아니지만, 그러나 또한 — 시간이 경과된 후 경축되는 방식과의 차이 속에서 — 한때 본래적인 축제가 있었다는 식으로 자신의 기원으로부터 규정되어 있는 것도 아니다. 오히려 축제의 기원에 의거해서, 예컨대 축제의 창설을 통해서 또는 점진적인 시행을 통해서, 축제가 정규적으로 경축되는 일이 주어져 있는 것이다. 축제는 따라서 자신의 원래의(originales) 본질에 따라 그렇게, 즉 그것이 끊임없이 어떤 다른 것이라는 (비록 축제가 ‘아주 똑같이’ 경축된다고 하더라도) 방식으로 존재하는 것이다. 끊임없이 어떤 다른 것이라는 점에 의해서만 존재하는 존재자는, 역사에 속하는 모든 것보다 어떤 더욱 철저한 의미에서 시간적이다. 그 존재자는 오직 생성(Werden)과 회귀(Wiederkehr)에서만 자신의 존재를 갖는다.(128)

(e1.2.1.3.6) 변화 속의 지속을 설명해주는 대표적인 예가 축제이다. 축제는 과거의 사실로 머무는 어떤 역사학적인 사건이 아니다. 왜냐하면 그것은 정규적으로 거행되면서 반복되기 때문이다. 축제의 거행은 축제의 회귀와 축제의 생성을 의미한다. 거행이 바로 축제의 존재방식이고, 이 존재방식의 시간성은 회귀와 생성이다. 예술작품은 축제와 같이 오직 반복(해석, 표현) 속에서만 존재한다. 일상적 사물의 시간성은 존재에 있어서 차이를 겪는 시간성이지만, 작품의 시간성은 차이 속에서만 존재하게 되는 시간성이다. 작품은 존재에서의 차이를 겪지 않는데, 왜냐하면 그것은 기원과 언제나 차이나는 식으로만 존재해왔기 때문이다. 작품

의 존재방식은 ‘다르다’ 는 것이고, 오직 그렇게 그것은 그 자신으로 존재한다. 그래서 작품의 최초의 출현이나 발행, 공연이 그 이후의 것들 보다 더 권위 있고 진정한 게 아니다. 우리는 최초의 축제를 경축하지 않고 축제 자체를 경축한다.

(q1.2.1.3.7) 동시성과 공시성의 구별

어쨌든 예술작품의 존재에는 ‘동시성’ (Gleichzeitigkeit)이 부가된다. 동시성은 ‘참석’ (Dabeisein)의 본질을 형성한다. 동시성은 미적 의식의 공시성(Simultaneität)이 아니다. 왜냐하면 이러한 공시성은 하나의 의식 속에서의 다양한 미적인 체험대상들의 공동적 존재와 동등한 타당성을 뜻하기 때문이다. 이에 반해 ‘동시성’ 이 말하려고 하는 것은, 우리에게 자신을 표현하는 어떤 유일무이한 것이, 그 기원이 얼마나 멀든지 간에, 자신의 표현 속에서 완전한 현재를 획득한다는 점이다. 동시성은 따라서 의식 속의 소여방식이 아니라, 의식에 주어진 과제이자, 의식에 의해 요구되는 업적이다. 동시성은 사안을 고수하여, 이 사안이 ‘동시적으로’ 되도록, 다시 말해 모든 매개가 총체적인 현재성 속에서 지양되어 있다는 점에 존립한다. // 이러한 동시성 개념은 알다시피, 이 개념에 특수한 신학적인 특징을 부여했던 키에르케고르에게서 유래한다. ‘동시적’ 이란 키에르케고르에게 있어서 공동존재를 말하지 않고, 신자에게 제기되어 있는 과제를 표현하는데, 그 과제란 동시적이지 않은 것들, 즉 신자 자신의 현재와 그리스도의 구원행위를 총체적으로 서로 매개하여 그리스도의 구원행위가 동시적이지 않음에도 불구하고 (당시와의 거리 속에서가 아니라) 현재적인 것처럼 경험되고 진지하게 받아들여지는 과제이다. 미적 의식의 공시성은 거꾸로 동시성과 더불어 제기된 과제가 은폐되는 것에 의거한다.(132)

(e1.2.1.3.8) 동시성은 작품의 자기표현에 참석하여, 작품이 표현을 통해 나와 마찬가지로 현재에 존재하도록, 곧 현존하도록 함에 의해 성립한다. 미적 의식과 관련하여 말해지는 공시성은 한 의식 안에 여러 작품들이 동등한 타당성을 갖고 공동으로 존재함을 가리키는 말일 뿐이다. 작품을, 그것의 의미를 현존으로 데려옴은 저절로 이뤄지는 것이 아니라, 성취되어야 할 과제이다. 이러한 과제의 성취와 더불어 작품의 의미

가 현존하게 되고, 작품과 관객 사이의 의미연속성이 성립한다.

(q1.2.1.3.9) 미적 거리의 본래적 의미

거기서 관객 앞에서 일어나는 것은 누구에 대해서나, 지속적인 세계노선들로부터 꺼내져 드높여지고 또 결합되어 독자적인 의미범위로 되고, 그래서 누구에게도 어떤 다른 미래나 현실로 나아갈 동기가 주어지지 않는다. 수용자는 어떤 절대적 거리 속으로 들어서도록 지시되는데, 이 거리는 그에게 모든 실천적이고 유목적적인 참여를 거절한다. 이 거리가 본래적인 의미에서의 미적 거리이다. 이 거리는 봄에 필요한 간격을 의미하는데, 이것이 사람들 앞에서 자신을 표현하고 있는 것에 대한 본래적이고 전면적인 참여를 가능하게 한다. 탈자적인 자기망각에 상응하는 것은 따라서 자기 자신과의 연속성이다. 그가 관객으로서 그 안에서 자신을 상실하는 바로 그것[작품의 의미범위, 의미세계]에서부터 그에게 의미의 연속성이 요구된다. 바로 관객 자신의 세계의, 즉 그가 그 안에 살고 있는 그 종교적이고 인륜적인 세계의 진리가, 관객 앞에서 표현되는 진리이고, 관객이 그 안에서 자신을 인식하는 세계이다. 현존(Parusie), 즉 절대적 현재가 미적인 존재의 존재방식을 표시하는 것과 마찬가지로, 그리고 한 예술 작품은 그림에도 불구하고 또한 자신이 그러한 현재가 되는 어디에서나 동일한 것과 마찬가지로, 그렇게 관객이 그 안에서 있는 그 절대적 순간도 또한 자기망각이고 동시에 자기 자신과의 매개이다. 관객을 모든 것에서부터 떼어냈던 어떤 것이 관객에게 동시에 그의 존재 전체를 되돌려 준다. (133)

(e1.2.1.3.9.1) 본래적인 의미에서의 미적인 거리는 한편으로는 관객이 작품 앞에서 일상의 모든 실천적이고 유목적적인 참여활동에 대해 간격을 두고, 다른 한편으로는 작품에 대한 본래적이고 전면적인 참여를 행함을 말한다. 이러한 미적 거리 속에서 관객은 한편으로 일상의 자기 자신을 망각하고, 다른 한편으로는 작품의 의미세계에 몰입한다. 이를 통해 관객은 작품이 표현하는 의미세계, 곧 세계의 진리 속에서 자신을 발견하고, 이로써 작품과 자기 사이의 의미연속성을 수립한다. 관객에 의한 작품의 의미세계의 이해는 동시에 작품이 작품으로 현존하게 되는 일이다. 따라서 작품으로서의 작품의 존재방식은 현존이다. 작품의 존재

방식, 곧 현존의 시간성은 절대적 현재이고, 이에 상응하는 관객의 존재 방식의 시간성은 절대적 순간이다. 이러한 절대적 순간에는 한편으로 (일상적인) 자기의 망각이, 다른 한편으로는 (본래적인) 자기의 인식이 속한다.

1.2.1.4 비극적인 것의 범례

(q1.2.1.4.1) 비극이론을 통한 미적 존재의 구조적 이해

아리스토텔레스의 비극이론은 따라서 우리에게 미적 존재 일반의 구조에 대한 사례로 기여할 것이다. 알다시피 그의 비극이론은 시학(Poetik)의 맥락 속에 서있고, 그래서 극적인(dramatische) 시학에 대해서만 타당성을 갖는 듯 보인다. 그럼에도 불구하고 비극적인 것은 하나의 근본현상이며, 하나의 의미형태(Sinnfigur)이고, 이것은 전혀 비극에만, 즉 좁은 의미의 비극적 예술작품에만 놓여 있는 것이 아니라, 다른 예술의 종류들에도, 특히 서사시에도 자신의 장소를 두고 있는 것이다. 물론 비극적인 것이 삶에서도 만나지는 한에서, 그것은 전혀 어떤 특수하게 예술적인 현상은 아니다. 이러한 이유에서부터 최근의 연구가들(하만, 쉘러)에 의해 비극적인 것은 바로 어떤 미적이지 않은 요소로 간주된다. 여기서 문제가 되는 것은 어떤 윤리적-형이상학적 현상[어떤 미적이지 않은 요소]인데, 그것은 단지 외부로부터만 미적인 문제영역 속으로 개입해 들어서는 현상이다. // 우리에게 그러나 미적인 것의 개념이 자신의 문제성을 드러냈기 때문에, 우리는 거꾸로 비극적인 것이 오히려 하나의 미적인 근본현상이 아닌지에 대해 물어야 한다. 미적인 것의 존재는 우리에게 놀이와 표현으로 우리에게 밝혀졌다. 그래서 우리는 비극적 놀이의 이론에게, 즉 비극의 시학에게, 비극적인 것의 본질에 대해 물어도 된다.(133-4)

(e1.2.1.4.2) 아리스토텔레스의 비극이론은 관객, 거리, 재인식, 즐거움 등으로 이뤄진 미적 존재의 구조를 알려주는 사례가 된다. 비극적인 것이 삶에서도 경험되는 것이라는 점에서 그것을 미적이지 않은 것으로 보는 이들도 있지만, 그것은 그럼에도 하나의 미적인 근본현상이다. 중요한 것은 미적인 것의 존재방식으로 밝혀진 놀이와 표현의 관점에서 비극적인 것의 본질(존재방식)에 대해 묻는 일이다.

(q1.2.1.4.3) 관객에의 영향으로서의 연민과 공포

아리스토텔레스로부터 현재에 이르기까지 비극적인 것에 대한 반성 속에 나타나는 것은 물론 어떤 불변적인 본질이 아니다. [...] 우리가 아리스토텔레스에서 출발하면, 우리는 따라서 비극적 현상의 전체를 시야에 넣게 될 것이다. 아리스토텔레스는 그의 유명한 비극의 정의에서, 비극의 본질규정 속에 관객에게 미치는 영향을 함께 수용함에 의해, 우리가 해명하기 시작한 미적인 것의 문제를 위한 결정적인 암시를 주었다. // 비극에 대한 이 유명하고 많이 논의된 정의를 상세히 다루는 것이 여기서의 과제일 수는 없다. 그러나 관객이 비극의 본질규정 속에 함께 포함된다는 이 단순한 사실은, 놀이에의 관객의 본질적 귀속성에 관해 위에서 말해진 것을 명료화한다. 관객이 놀이에 귀속하는 그 방식이 놀이라는 형태(Figur)의 유의미성을 비로소 밝혀준다. 그래서 관객이 연극에 대해 유지하는 거리는 한 태도의 임의적 선택이 아니라, 놀이의 의미통일성에 근거를 두는 본질적 관계이다. 비극은 하나의 비극적인 경과라는 통일성이며, 이 통일성은 통일성으로 경험되는 것이다. 그런데 비극적인 경과로 경험되는 것은, 비록 무대 위에서 보여지는 연극이 문체시되지 않고 ‘삶’에서의 비극이 문체시된다고 하더라도, 하나의 그 자체로 완결된 의미범위이며, 이 의미범위는 저절로 자신에게로의 모든 침입과 개입을 거부한다. 비극적인 것으로 이해되는 것은 단지 받아들일 수밖에 없다. 이런 한에서 그것은 사실상 하나의 ‘미적인’ 근본 현상이다.(134-5)

(e1.2.1.4.4) 아리스토텔레스는 그의 유명한 비극의 정의에서, 비극은 연민과 공포를 통해 정서의 정화를 성취하는 것이라고 말한다. 이 말 속에 비극이, 곧 예술작품이 관객에게 미치는 영향이 표명되고 있다. 따라서 그에게서 이미 예술작품에의 관객의 귀속성이 주장된 것이다. 문제는 예술작품이 관객에 귀속하는 그 방식이다. 이 방식이 예술을 놀이라는 형태로 보는 것의 유의미성을 밝혀주는데, 비극에서의 그 방식은 동정과 연민의 개념을 통해 드러난다. 또한 비극에 있어서 관객은 비극에 대한 어떤 거리 속에서 하나의 완결된 의미범위 내지 의미통일성을 받아들일 수밖에 없는데, 이 사실은 비극이 미적인 근본현상임을 알려준다.

(q1.2.1.4.5) 연민과 공포의 그리스적 의미는 비참과 전율

이제 우리가 아리스토텔레스에게서 경험하는 것은, 비극적 행위의 표현이 관객에 대해 특수한 영향을 미친다는 점이다. 표현은 엘로오스(eleos)와 포보스(phobos)를 통해 영향을 미친다. 이러한 정감들(Affekte)에 대한 ‘연민’과 ‘공포’라는 전통적인 번역은 너무 주관적인 음조가 울려나게 한다. 아리스토텔레스에게는 연민이 혹은 연민에 대한 수백년에 걸쳐 변하는 평가조차도 전혀 중요하지 않고, 마찬가지로 공포도 내면성의 심정상태로 이해될 수가 없다. 두 낱말은 오히려 인간을 엄습하고 그 마음을 빼앗는 닥침들(Widerfahrnisse)이다. ‘엘레오스’는, 우리가 무참하다고 부르는 어떤 것에 직면했을 때 사람들에게 전해지는 비참(Jammer)이다. 그래서 오이디푸스의 운명(아리스토텔레스가 항상 주시하는 사례)은 사람들에게 비참함을 전해준다. 독일어 낱말 비참은 [엘로오스에 대한] 하나의 좋은 등가어인데, 왜냐하면 그 낱말도 역시 단순한 내면성이 아니라, [엘로오스와] 똑같이 이 내면성의 드러남(Ausdrück)을 뜻하기 때문이다. 마찬가지로 ‘포보스’도 단지 어떤 심정상태가 아니고, 오히려 아리스토텔레스가 말한 것처럼, 사람들의 피를 얼리고 그들에게 전율이 엄습하는 식의 어떤 짜늘한 전율(Kälteschauer)이다. 비극을 특징짓는 이곳에서 엘로오스와 연결하여 포보스를 이야기하는 그런 특수한 방식이 있어서, 포보스는 사람들이 몰락으로 내닫는 사람을 보고 또 그의 일을 두려워할 때, 곧 그와 같은 사람에 직면하였을 때 사람들에게 전해지는 두려움(Bangigkeit)의 전율을 의미한다. 비참과 두려움은 ‘자기 밖에 있음’이라는 탈자의 방식들인데, 이것들은 어떤 사람 앞에서 일어나는 것의 마력을 입증하는 것들이다. (135)

(e1.2.1.4.6) 아리스토텔레스에 따를 때, 비극에서의 표현은 연민과 공포를 통해 관객에게 영향을 미친다. 이 두 낱말은 그리스적으로 사유했을 때, 주관적인 심정상태가 아니라, 오히려 이것들이 외적으로 드러난 상태를 의미한다. 이런 의미에서 그것들은 비참과 전율에 해당한다. 이 두 가지는 비극에서의 표현에 영향받은 관객의 탈자의 두 방식이고, 이것들은 비극에서 표현되는 운명이 관객에 대해 갖는 마력을 입증한다. 다시 말해 연민과 공포는 주관적 감정들이 아니라, 비극적 주인공과 청

중의 존재상태이다.

(q1.2.1.4.7) 정화의 의미는 자신의 운명의 긍정

그런데 아리스토텔레스에게 있어서 이러한 정감들(Affekte)에 관해 말해지는 것은, 이 정감들은 연극이 그것들을 통해 이와 같은 격정들(Leidenschaften)의 정화를 야기하는 것들이라는 점이다. [...] 내게 분명해 보이는 것은, 아리스토텔레스가, 비극에 직면한 관객에게 엄습하는 비극적 비애(Wehmut)를 생각한다는 점이다. 비애는 그런데, 그 안에서 고통과 쾌락이 독특하게 섞여 있는 일종의 경감과 해결이다. 어째서 아리스토텔레스는 이러한 상태를 하나의 정화라고 부를 수 있는가? 정감들에 부착되어 있는 것이자 정감들 자체이기도 한 순수하지 않은 것은 무엇이며, 어째서 그것이 비극적 충격 속에서 제거되는가? 내게는 그 대답이 다음에 놓여 있는 듯하다: 비참과 전율의 엄습함은 어떤 고통스러운 분열을 나타낸다. 거기에는 일어나고 있는 것과의 불일치가, 즉 무서운 사건에 저항하는 것인 승인하려하지 않음이 있다. 그러나 존재하는 것과의 이러한 분열이 해소되는 것이 바로 비극적 결말(tragische Katastrophe)의 영향이다. 이런 한에서 그 비극적 결말은 압박된 가슴의 보편적 해방을 야기한다. 이러한 한 운명의 비참함과 전율이 사람들을 그 안에 가두어 두던 그런 마력으로부터 해방될 뿐만 아니라, 이와 한가지로 사람들을 존재하는 것과 분열시킨 모든 것으로부터 자유롭게 된다. // 비극적 비애는 일종의 긍정을, 자기 자신에로의 회귀를 반영한다. 그래서 현대의 비극에서 드물지 않은 것처럼, 주인공이 자신의 고유한 의식에 있어서 그러한 비극적 비애에 의해 젖어있으면, 그는 자신의 운명을 받아들이면서 그러한 긍정에 어느 정도 참여하고 있는 것이다.(135-6)

(e1.2.1.4.8) 비극의 결말과 더불어 생기는 정화는 일종의 경감과 해결이지만, 이것은 가다머에 따를 때 고통과 쾌락이 섞여 있는 비극적 비애에 도달함을 말한다. 그런데 비극적 비애에 도달함을 정화(순수화)라고 부르는 것은, 그것이 순수하지 않은 것의 제거를, 분열의 제거를, 곧 비극적 사건과 자신과의 분열의 제거를 가져오기 때문이다. 이점에서 정화나 비극적 비애는 자신의 비극적 운명의 긍정을, 비극적 운명을 지닌 자기 자신에로의 회귀를 반영한다.

(q1.2.1.4.9) 운명의 긍정은 유한한 존재의 재인식

따라서 물음이 반복되어야만 한다: 무엇이 거기서 관객에 의해 긍정되는가? 분명 책임져야 할 행위에서부터 자라난 귀결들의 부적절함과 가공할만한 엄청난이 바로 관객에 대한 본래적으로 부당한 요구를 나타낸다. 비극적 긍정은 이러한 부당한 요구의 극복이다. 그 긍정은 진정한 합일(Kommunion)의 특징을 갖는다. 비극적 불행의 그러한 과도함에서 경험되는 것은 어떤 참으로 공동적인 것이다. 관객은 운명의 힘에 직면해서 자기 자신을 또 자기의 고유한 유한한 존재를 인식한다. 위인들에게 닥치는 것은 표본적 의미를 갖는다. 비극적 비애의 동의는 비극적 경과 그 자체나 주인공들에게 주어지는 운명의 정당성에 적용되는 게 아니라, 오히려 모든 사람에게 타당한 어떤 형이상학적 존재질서를 의도하는 것이다. ‘그렇구나’ 라는 것은 다른 사람과 마찬가지로 그 안에 살던 그런 맹목들로부터 통찰력 있게 되돌아온 관객의 일종의 자기 인식이다. 비극적 긍정은, 관객이 스스로 자신을 그 속으로 되세우는 그런 의미연속성의 덕분에 얻는 통찰이다.(137)

(e1.2.1.4.9.1) 비극에서 관객이 긍정하는 것은 관객에 대한 부당한 요구이다. 관객은 이 부당한 요구를, 긍정함에 의해 극복한다. 그러한 긍정은 비극적 경과나 주인공의 운명에 대한 동의라기보다 인간의 유한성이라는 형이상학적 존재질서에 대한 승인이다. 그래서 관객은 주인공들의 운명을 통해 자기 자신을 또 자기의 고유한 유한한 존재를 인식한다. 그것은 일상의 맹목적 사안들 때문에 은폐되어 있던 것에 대한 재인식이다. 이런 재인식이 가능한 것은 과거의 사람이 현재의 나와 의미연관을 이루고 있기 때문에, 즉 과거의 사람이 나의 과거라는 의미를 또 현재의 나는 과거사람의 미래라는 의미를 갖고 있기 때문이다.]

(q1.2.1.4.9.2) 비극적인 것의 본질은 자신과의 연속성의 심화

우리가 비극적인 것에 대한 이러한 분석으로부터 끌어내는 것은, 관객존재(Zuschauersein)의 거리가 비극적인 것의 본질에 속하는 한에서 여기서 하나의 미적인 근본개념이 문제시된다는 점만이 아니다. 더욱 중요한 것은, 미적인 것의 존재양식을 규정하는 것인 관객존재의 거리가 이를테면 ‘미적

구별을, 곧 우리가 ‘미적 의식’의 본질적 특징으로 인식했던 것을 포함하지 않는다는 점이다. 관객은 표현의 예술을 향유하는 미적 의식의 거리 속에서 태도를 취하지 않고, 오히려 참석의 합일(Kommunion) 속에서 태도를 취한다. 비극적인 현상의 본래적인 무게중심은 결국 표현되고 인식되는 그 어떤 것에 그리고 거기에 참여하는 것이 명백히 임의적이지 않은 그런 어떤 것에 놓여 있다. 제아무리 극장에서 축제로 공연되는 비극적 연극이 모든 사람의 삶에서의 어떤 예외상황을 표현한다고 해도, 그것은 모험적 체험 같은 것이 아니고 또 사람들이 거기로부터 자신의 참된 존재에로 깨어나야 할 그런 어떤 마취의 무아경을 일으키지 않는다. 오히려 관객에게 닥쳐온 고통과 충격은 사실상 관객의 자기자신과의 연속성을 심화한다. 비극적 비애는 관객에게 주어지는 자기인식에 기인한다. 관객은 비극적 사건 속에서 자기자신을 다시 발견하는데, 왜냐하면 관객이 비극적 사건에서 만나게 되는 것은 종교적 또는 역사적 전승으로부터 그에게 알려진 그의 고유한 전설이기 때문이다. [...] 그것[비극적인 작품들 및 소재들의 지속적 영향]은 관객이 전설을 여전히 잘 알고 있다는 것을 전제할 뿐만 아니라, 전설의 언어가 여전히 관객에게 현실적으로 도달한다는 것도 포함한다. 오직 그럴 때에만 그러한 비극적인 소재 및 그러한 비극적인 작품과의 만남이 자기 만남이 될 수 있다.(137-8)

(e1.2.1.4.9.3) 작품에 대한 관객의 거리는 작품에 대한 미적 의식의 거리가 아니라, 작품에 대한 관객존재의 거리이고, 이 거리는 작품표현에 참석하며 합일하는 거리이다. 이러한 거리 속에서 관객의 자기자신과의 연속성이 심화된다. 왜냐하면 작품의 내용은 사실상 역사적 전승으로부터 그에게 알려진 그 자신의 고유한 전설이기 때문이다. 자기자신과의 연속성의 심화, 곧 자기의 재인식에서부터 비극적 비애가 생겨난다.

(q1.2.1.4.9.4) 자유창작은 미적 신화

이러한 식으로 비극적인 것에 타당한 것은, 그러나 사실상 훨씬 더 포괄적인 범위에서도 타당하다. 시인[작가]에게 있어서 자유로운 고안[창작]은 언제나 단지 중개 역할의 한 측면일 뿐인데, 이 중개 역할은 미리 주어져 있는 타당성[전승]에 의해 구속되어 있는 것이다. 시인은 자신의 이야기를 자유로이 고안해내지 못하는데, 비록 그가 제아무리 그리한다고 상상하더라도 그런 것이다. 오히려 오늘날까지 모방이론의 오래된 기반에

속하는 어떤 것이 존속하는 채로 있다. 시인의 자유로운 고안이란, 작가도 역시 구축하는 공동의 진리의 표현이다. [...] 언제나 여전히 소재선택과 선택된 소재의 형태화는 결코 예술가의 자유로운 의향에 기인하는 것이 아니며, 예술가의 내면성의 단순한 표명(Ausdruck)도 아니다. 오히려 예술가는 준비된 심정들에게 말을 걸며, 자신에게 효과를 약속하는 것을 선택한다. 그 자신은 이 경우 자신이 염두에 두고 있고 자신에게 모여드는 청중과 동일한 전통들 속에 서있다. 이러한 의미에 있어서 참이 되는 것은, 예술가가 개인으로서, 사유하는 의식으로서, 자신이 무엇을 하며 자신의 작품이 무엇을 말하는 가를 명확히 알 필요가 있는 것은 아니라는 점이다. 결코 단지 마법이나 무아경, 꿈에서의 낯선 세계만이 연기자나 조각가, 관람자가 그리로 마음을 빼앗기는 그런 것이 아니다. 오히려 그들이 그 안에서 자신들을 더욱 깊이 인식하면서 더욱 본래적으로 그것에 내맡겨지는 그런 세계는 그들 자신의 세계다. 예술작품을 현존하는 세계와 결합시키는 그리고 교양사회의 소외된 의식조차도 그로부터 자기 자신을 결코 전적으로 분리시킬 수 없는 그런 의미의 연속성이 남아 있다.(138)

(e1.2.1.4.9.5) 비극에서든 조형예술에서든 체험을 작품화하는 자유창작의 상상력이라는 미적 신화나 이 신화에 속하는 천재승배는 사실에 부합하지 않는 과장일 뿐이다. 왜냐하면 작가의 자유로운 고안이라는 것이 사실은 다만 공동의 진리의 표현이므로, 작가는 한편으로 자기가 작품을 통해 발언을 하게 될 관객들을 염두에 두어야 하고, 다른 한편으로 자신에게 발언의 효과를 약속하는 소재와 형태만을 선택해야 하기 때문이다. 그런 까닭에 예술작품은, 그것이 과거의 것이라고 해도, 현재의 세계와 또 현재의 사람과 의미연속성을 갖고 있다.

(q1.2.1.4.9.6) 예술놀이의 존재방식은 형성체로의 변화

우리가 이 모든 것에서부터 합계를 끌어내 보자. 미적인 존재란 무엇인가? 우리는 놀이의 개념에서 그리고 예술의 놀이를 특징짓는 것인 형성체로의 변화라는 개념에서 어떤 일반적인 것을 제시하려고 노력했다. 그것은 시와 음악의 표현이나 공연이 어떤 본질적인 것이지 전혀 어떤 우연적인 것이 아니라는 점이였다. 표현과 공연에서 완성되는 것은 다만, 예

술의 작품들이 스스로 이미 그것인 바의 그 무엇, 즉 표현과 공연을 통해 표현되는 것의 현존이다. 표현되어짐에서 자신의 존재를 갖게 된다는 미적 존재의 특수한 시간성은 재현(Wiedergabe)의 경우에 독립적이고도 두드러진 현상으로 실존하게 된다.

(e1.2.1.4.9.7) 예술놀이의 존재방식은 형성체로의 변화이다. 형성체로의 변화는 표현이나 공연을 통해 이뤄지므로, 이것들은 예술놀이에, 예술작품에 본질적인 것이다. 예술작품은 표현과 공연을 통해 현존에 이르게 된다. 표현되어짐과 공연됨을 통해 현존에 이른다는 것이 예술작품이 지닌 시간성이다. 이러한 시간성은 그림과 같은 재현의 경우에 더욱 분명해진다.

1.2.2 미적, 해석학적 귀결들

1.2.2.1 그림의 존재기능

(q1.2.2.1.1) 그림에서의 미적 구별의 타당성 여부

게다가 주문예술의 퇴조와 더불어 규칙이 된 것인 전시나 화랑을 위해 그려지는 그림(Bild)은, 분명 미적 의식의 추상요구에 또 마찬가지로 천재 미학에서 표현되고 있는 영감의 이론에 명백히 영합한다. ‘그림’은 따라서 미적 의식의 직접성을 외관상으로는 정당하게 한다. 그림은 미적 의식의 보편적 요구를 위한 중요한 증인 같은 것이다. 분명 그림에도 우연적인 일치가 아닌 것은, 예술 및 예술적인 것이란 개념을 전승된 형성체들[작품들]의 파악형식으로 전개시키고 이로써 미적 구별을 성취한 그런 미적 의식이, 우리가 그렇게 바라보는 모든 것을 미술관에 집합시키는 수집행위들의 창조와 동시적이라는 점이다. 우리는 이로써 모든 예술작품을 흡사 그림으로 되게 한다: 우리가 예술작품을 그것의 모든 삶-연관들로부터 또 그것의 접근조건들의 특수성으로부터 분리시키는 사이에, 예술작품은 액자 속의 그림처럼 되고, 말하자면 걸려지게 된다. // 그래서 중요한 것은, 그림의 존재유형을 더욱 자세히 연구하고, 놀이로부터 기술된 미적인 것의 존재구조가 그림의 존재에 대한 물음에도 유효한지 묻는 일이다.(140)

(e1.2.2.1.2) 다른 어떤 예술작품보다도 바로 그림이 미적 구별 개념이나 영감 이론이 타당하게 적용되는 작품인 듯이 보인다. 왜냐하면 그림은 액자에 넣어져 미술관이나 화랑의 벽에 다른 그림들과 나란히 걸려 지면서 모든 삶-연관들이나 접근 조건들과 분리된 채 그 자체로 감상되기를 요구하는 듯하기 때문이다. 그래서 미술관의 그림이 미적 구별 개념을 정당화하는 것 같다. 그러나 거꾸로 생각되어야 한다. 미적 구별을 성취하는 그 미적 의식의 출현이 작품들의 미술관 수집행위를 창조한 것이다. 미적 구별 개념이 그림에서 타당하지 못하다면, 그 개념은 다른 예술작품들에서도 타당하지 못할 것이다. 따라서 중요한 것은 먼저 그림의 존재유형을 밝히는 일이다.

(q1.2.2.1.3) 그림, 모사상, 원본의 상호관련성

앞에 놓인 개념적 분석의 의도는 그림에도 불구하고 예술이론적인 것이 아니라 존재론적인 것이다. 이런 의도에 있어서 그 분석이 우선 시야에 두는 전통적 미학의 비판은, 예술과 역사를 공동으로 포괄하는 지평의 획득을 위한 과정일 뿐이다. 우리는 그림개념의 분석에 있어서 다만 두 물음만을 주의하고 있다. 우리는 한편으로 어떤 관점에서 그림(Bild)이 모사상(Abbild)으로부터 구별되는지를 (따라서 원형(Ur-bild)이라는 문제에 대해) 묻고, 더 멀리는 어떻게 그림과 그것의 세계와의 연관이 거기 [원형이라는 문제]로부터 생겨나는지를 묻는다. // 그림이라는 개념은 지금까지 사용된 표현이라는 개념을 넘어서는데, 바로 하나의 그림이 본질적으로 자신의 원형과 관계한다는 점을 통해서 넘어간다.(141-2)

(e1.2.2.1.4) 그림의 존재론적 지위를 밝히기 위한 물음은 두 가지다. 하나는 그림과 모사상의 차이에 대한 물음이고, 다른 하나는 그림과 세계와의 연관에 대한 물음이다.

(q1.2.2.1.5) 모방의 의미는 현존화

첫 번째 물음에 관해 말한다면, 비로소 여기서 표현의 개념이 그림의 개념과 얽혀지는데, 그림은 자신의 원형과 관계를 맺고 있는 것이다. 우리가 거기로부터 출발했던 일시적인 예술들[연극, 음악 등 공연예술]에

있어서, 우리는 표현에 관해 말하기는 했으나, 그림에 관해 말하지는 않았다. 표현은 그 경우에 흡사 이중적으로 나타났다. 시와 마찬가지로 이것의 재현(Wiedergabe)도, 이를테면 무대 위에서의 재현[낭독]도 역시 표현이다. 그래서 우리에게 결정적인 의미를 지녔던 것은, 예술의 본래적인 경험 이 이러한 표현들의 이중성을 이들의 구분 없이 관통하고 있다는 점이었다. 표현의 놀이에서 나타나는 세계는 모사상 처럼 현실적 세계 옆에 나란히 서 있지 않고, 오히려 이 현실적 세계 자체가 자신의 존재의 고양된 진리 속에 존재한다. 그래서 바로 그 재현, 예컨대 무대 위에서의 공연은, 그것 옆에서 드라마의 원형 자체가 자신의 독자적인 존재를 유지하는 그런 모사상이 아니다. 표현의 두 가지 방식에 적용되는 모방(Mimesis) 개념은 모사를 뜻하기보다는 표현되는 것의 현상(Erscheinung)을 뜻한다. 작품의 모방 없이는 세계가, 그것이 작품 속에 현존하는 바 그대로 현존할 수가 없고, 또 재현이 없는 작품이 자신의 편에서 현존할 수 없다. 표현 속에서 완성되는 것은 따라서 표현되는 것의 현존(Präsenz)이다. 우리가 원래의(originales) 존재와 재생된(reproduktives) 존재의 이러한 존재론적 얽힘의 원칙적 의미를 또 일시적인 예술들에 우리가 부여했던 방법적 우위를 정당한 것으로 인정할 수 있는 때는, 여기서 얻은 통찰이 조형예술들에서도 확증될 수 있을 때이다. 과연 분명한 것은, 사람들이 여기에서는 재생을 작품의 본래적인(eigentliches) 존재라고 이야기 할 수 없다는 점이다. 그림은 오히려 원형으로서 재생되기를 거절한다. 마찬가지로 분명한 듯한 것은 모사상 속에서 모사된 것이 그림으로부터 독립된 존재를 갖는다는 점이다. 이점은 매우 그런 듯해서, 그림은 표현된 것에 비해 어떤 감소된 존재인 듯이 보인다. 이런 식으로 우리는 원형과 모사상의 존재론적 문제영역에 얽혀 든다.(142)

(e1.2.2.1.6) 표현을 나타내는 낱말로서의 모방은 가다머에 있어서 현상 내지 현상하게 함의 의미를 갖는다. 작품을 통해 세계는 자신의 진리에 있어서 현상하면서 현존하게 되고, 작품의 공연을 통해 작품은 자신의 진리에 있어서 현상하면서 현존하게 된다. 결국 세계에 대한 이중의 모방(작품과 공연)을 통해 세계의 진리가 현상하면서 현존하게 된다. 이중적 모방으로서의 이중적 표현 속에서 완성되는 것은 표현되는 것의 현존(Präsenz), 세계의 진리의 현존이다. 그런데 공연예술과 달리 조형에

술(그림, 조각, 건축 등)에서 작품은 재생되기를 거절하며 재생이 작품의 본래적 존재라고 간주되지도 않는다. 그림의 존재는 원형(모사상 속에서 모사된 것)의 존재에 비해 감축된 존재인 듯이 보이지만, 사실은 그렇지 않다.

(q1.2.2.1.7) 모사상과 거울상의 같고 다름

우리는 예술작품의 존재방식이 표현이라는 점에서 출발하면서, 표현의 의미가 어떻게 우리가 하나의 그림이라 부르는 것에서 확증될 수 있는지를 묻는다. 표현은 여기서 모사(Abbildung)를 뜻할 수 없다. 우리는, 그림에 있어서 표현이 원형적인 것과 관계하는 방식을 모사의 관계인 모사상과 원형과의 관계로부터 구별함에 의해, 그림의 존재방식을 더욱 자세히 규정해야만 될 것이다. // 이것은 더욱 정확한 분석을 통해 분명해질 수 있는데, 이러한 분석에서는 살아있는 것(zoom)이, 특히 사람이 갖는 오래된 우위가 우선 시야에 놓여 있을 것이다. 모사상의 본질에 놓여 있는 것은, 그것이 원형과 같아지는 것이다. 모사상의 적절성의 척도는, 사람들이 원형을 모사상에서 인식하는 것이다. 이점이 의미하는 것은, 모사상의 사명은 자신의 고유한 독자적 존재를 지양하고 전적으로 모사된 것의 매개에 기여하는 것이라는 점이다. 이런 한에서 이상적인 모사상은 거울상 이리라. 거울상은 현실적으로 어떤 사라지는 존재이다. 그것은 단지 거울을 들여다보는 사람에 대해서만 존재하며, 자신의 순수한 나타남 외에는 아무 것도 아니다. 그러나 사실상 거울상은 결코 그림도 모사상도 아닌데, 왜냐하면 그것은 독자적인 존재를 지니고 있지 않기 때문이다. 거울은 그림[상]을 되 비춘다. 다시 말해 거울은 자신이 반영하는 것을 어떤 사람에게 보여지게 하데, 그 사람이 거울을 들여다보고 거기서 자기 자신의 그림[상]이나 그 밖의 거울에 반영된 것을 알아차리는 동안에만 한한다. 그림에도 불구하고 우리가 여기서 그림[상]이라고 이야기하고, 모사상이나 모사라고 이야기하지 않는 것은 우연이 아니다. 왜냐하면 거울상에서는 존재자 자체가 그림[상] 속에서 나타나고, 그래서 나는 존재자 자체를 거울상 속에서 갖기 때문이다. 이에 반해 모사상은 언제나 단지 모사상에 의해 의도된 것의 관점에서만 보여지려고 한다. 모사상은 어떤 것의 재현 이외의 다른 무엇이라고 하지 않으며, 그 어떤 것의 동일화에(예컨대 여권사진이나 판매목록 속의 사본으로서) 자신의 유일한 기능을 둔다. [...] 그러나 모사상의 본래적 기능은 [원형과의] 비교와 구별의 반성

에 있지 않고, 유사성을 근거로 해서 모사된 것을 지시한다는 점에 있다. 모사상은 따라서 자기 지양에서 그 자신을 실현한다.(142-3)

(e1.2.2.1.8) 그림은 표현하지만, 그 표현은 모사가 아니다. 따라서 그림은 모사상이 아니다. 모사상은 비록 자신의 고유한 독자적 존재를 갖는다고 해도, 그 기능은 이 독자적 존재를 지양하면서 모사된 것을 매개하는 데에만 있다. 이점에서 이상적인 모사상은 거울상이라고 말해질 수도 있을 것이다. 하지만 엄밀하게 볼 때 모사상은 거울상과도 다르다. 모사상은 독자적 존재를 갖는 반면, 거울상은 다만 사라지는 존재만을 갖는다는 점에서 그 둘은 다르다. 또 모사상에서는 존재자가 다만 의도되는 것이자 모사상에 의해 매개되는 것일 뿐인 반면, 거울상에서는 존재자 자체가 그림 속에서 나타난다는 점에서도 그 둘은 다르다. 다른 한편 모사상은 그림과 마찬가지로 독자적인 존재를 가지지만, 그림과는 달리 어떤 것의 동일화나 지시에 자신의 기능을 두면서 자기 자신을 지양한다.

(q1.2.2.1.9) 그림과 모사상의 차이

그에 반해 하나의 그림인 것은 자신의 사명을 전혀 자기지양에 두고 있지 않다. 왜냐하면 그림은 목적을 위한 하나의 수단이 아니기 때문이다. 여기서 그림은 그 자체가 의도된 것인데, 표현되는 것이 그림 속에서 어떻게 표현되느냐가 바로 중요한 것인 한에서 그런 것이다. 이점이 우선 의미하는 것은, 사람들은 그림에서부터 표현되는 것으로 향하도록 단순히 지시되지 않는다는 점이다. 표현은 오히려 표현되는 것과 본질적으로 결부되어 있다. 아니 표현은 표현되는 것에 속한다. 이점이 바로 왜 거울이 모사상이 아니라 그림[상]을 되 비추는가의 이유이다: 그 그림[거울상]은 거울 속에 표현되는 사람의 그림이며, 그 사람의 현재와 분리될 수 없다. 거울이 어떤 왜곡된 그림을 내줄 수 있다는 것은 물론이다. 그러나 그것은 단지 거울의 결함성일 뿐이다. 거울이 자신의 기능을 제대로 충족하지 못한 것이다. 이런 한에서 거울이 증명하는 점은, 그림과 마주해서 의 지향(Intention)은 표현과 표현되는 것의 근원적인 동일과 무구별에로 향해있다는 것이 여기서 원칙적으로 말해질 수 있다는 점이다. 그것은 표현되는 것의 그림이다. -거울에서 나타나는 것은 '그것'의 [표현되는 것에 대한] 그림이다(그리고 거울의[에 대한] 그림이 아니다).(143-4)

(e1.2.2.1.9.1) 모사상이 자기지양을 사명으로 하지만, 그림은 그림 자체를, 즉 표현되는 것을 어떻게 표현하는가를 사명으로 한다. 따라서 모사상에서와는 달리 그림에서는 사람들이 그림에서부터 표현되는 것으로 향하도록 단순히 지시되는 게 아니다. 표현인 그림이 표현되는 것에 속해 있는 것인 까닭에, 표현인 그림 자체가 중시된다. ‘속해있다’는 점이 바로 거울상도 일종의 그림이게 하는 요인이다. 거울상은 거울 속에 표현되는 현재의 사람에게 ‘속해 있는’ 것이고, 바로 그런 까닭에 이 현재의 사람의 그림이라고 말해질 수 있는 것이다. 그러나 거울상에서의 지향이 표현과 표현되는 것의 근원적인 동일과 무구별인 반면에, 그림에서의 지향은 그렇지 않다.

(q1.2.2.1.9.2) 그림과 거울상의 차이

그런데 미적 그림개념은 거울상이라는 모델을 통해서도 물론 자신의 완전한 본질에 있어서 파악되지 않는다. 단지 ‘표현되는 것’ 으로부터의 그림의 존재론적 분리불가능성만이 거기에서 명백해진다. 이점은 그러나 이점에 의거해 다음이 분명해지는 한에서는 충분히 중요하다: 그림과 마주해서 일차적 지향은 표현되는 것과 표현을 구별하지 않는다. 비로소 이차적으로 이[일차적 지향] 위에서, 구별의 고유한 지향이 세워지는데, 이런 지향을 우리는 ‘미적’ 구별이라고 불렀다. 이러한 미적 구별은 표현 그 자체를, 표현되는 것을 배제한 채 바라본다. 미적 구별이 구별을 행하는 방식은 물론, 표현을 통해 모사되는 어떤 것의 모사상을, 사람들이 그 밖의 경우에 모사물들을 받아들이듯이 그렇게 받아들이는 방식은 아니다. 미적 구별은 물론, 모사되는 것을 현전하게 하기 위해 그림이 자신의 존재를 지양하는 것을 원치 않는다. 그 반대로 그림은 모사되는 것을 존재하게 하기 위해 자신의 고유한 존재를 주장한다. // 여기에서 그래서 거울상의 주요기능도 역시 그 효력을 상실한다. 거울상은 바로 하나의 단순한 가상이다. 다시 말해 그것은 현실적 존재를 갖지 않고, 그래서 자신의 잠시의 실존에 있어서 반영에 의존적인 것으로 이해된다. 하지만 그림은 미적인 낱말의미에 있어서 하나의 고유한 존재를 갖는다. 그림이 지닌 표현이라는 고유한 존재, 곧 그 안에서 그림과 모사되는 것이 동일한 것이 아니게 되는 바로 그것[표현]이, 단순한 모사상에 대비되는 그림에게 하

나의 그림이라는 적극적인 특징을 부여한다.(144)

(e1.2.2.1.9.3) 거울상의 주요기능은, 그림과 마주해서의 일차적 지향이 표현되는 것과 표현을 구별하지 않는다는 점을 알려주는 것이다. 이 둘을 구별하는 것은 미적 구별이라 불리는 이차적 지향에 불과하다. 그런데 미적 구별조차도, 모사되는 것(표현되는 것을 배제하고 표현만을 주목하는 미적 구별에게는 표현되는 것이 단지 모사되는 것에 불과하다)이 현존하기 위해 그림이 지양되어야 한다고 생각지 않고, 오히려 그림이 독자적 존재를 갖고서 모사되는 것을 현존하게 한다고 본다. ‘독자적 존재’라는 점에서 본다면, ‘사라지는 존재’를 갖는 거울상은 더 이상 미학에서 말하는(미적 구별에서건 아니건) 그림 개념을 설명해주지 못한다. 그림이 그림인 것은, 그것이 (표현되는 것과 구별되지 않으면서도) 표현이라고 하는 자신의 고유한 존재를 갖고 있기 때문이다.

(q1.2.2.1.9.4) 그림과 원형의 관계

표현은 따라서 어떤 본질적인 의미에서 원형과 관계되어 있는데, 이 원형은 표현 속에서 표현에 이른다(zur Darstellung kommt). 그러나 표현은 어떤 모사상 이상(mehr als)이다. 표현이 — 원형 자체가 아니라 — 하나의 그림이라는 점은 어떤 부정적인 것을, 존재에서의 어떤 단순한 감소를 의미하지 않고, 오히려 어떤 자율적 현실성을 의미한다. 그래서 원형에 대한 그림의 관계는 모사상에서 타당한 관계와는 원칙적으로 다르게 표현된다. 그것은 결코 일방적인 관계가 아니다. 그림이 어떤 고유한 현실성을 갖고 있다는 점이 이제 거꾸로 원형에 대해 의미하는 것은, 원형이 표현 속에서 표현에 이른다는 점이다. 원형은 표현 속에서 그 자신을 표현한다. [그러나] 이점은 현상하기 위해 원형은 바로 이 표현에 의존해 있다고 말하는 것일 필요는 없다. 원형은 그 자신인 바로서의 자신을 다르게 표현할 수도 있다. 그런데 원형이 자신을 그렇게 표현한다면, 이점은 결코 임시적인 경과가 아니라, 원형의 고유한 존재에 속하는 것이다. 모든 그러한 표현은 하나의 존재경과(Seinsvorgang)이며, 표현되는 것의 존재지위(Seinsrang)를 함께 형성한다. 표현되는 것은 표현을 통해 말하자면 존재에서의 어떤 증가를 경험한다. 그림의 고유내용은 존재론적으로 원형의 유출로 규정된다.(145)

(e1.2.2.1.9.5) 여기서 가다머는 원형에 대한 그림과 모사의 무구별

을, 그리고 그림과 모사의 상호적 구별을 강조한다. 그림과 모사는 원형과 분리되지 않으면서도 자신의 권리로 존재하지만, 모사가 원형 앞에서 지양되는 반면, 그림은 그 자신의 독립적 존재를 여전히 주장한다. 그림으로 대표되는 표현과 원형의 관계는 쌍방향적이다. 그림은 다른 아닌 원형을 표현하지만, 원형은 그림 속에서 비로소 표현에 이르고, 따라서 그 둘은 서로 의지한다. 의지는 의존과는 다른 것이다. 플라톤주의에 따르면, 일자는 다자를 유출하지만 이 유출로 인해 자신의 존재를 감소하지 않는다. 이런 한에서 일자의 존재는 유출로 인해 오히려 증대되는 것이다. 이점은 표현되는 것의 표현에 대해서도 타당하다.

(q1.2.2.1.9.6) 그림의 대표 성격

그림의 존재현실성의 바탕에는 따라서 원형과 모사상의 [플라톤적인] 존재론적 관계가 놓여 있다. 그림에도 불구하고 중요한 것은, 모사상과 원형의 플라톤적 개념관계가 우리가 그림이라 부르는 것의 존재기능(Seinsvalenz)을 다 피내지는 못한다 점에 유의하는 것이다. 내게는, 사람들이 그림의 존재방식을 하나의 교회법적인 개념, 즉 대표(Repräsentation, 대리, 대변)라는 개념 말고 다른 것을 통해서는 더 잘 특징지을 수 없는 듯하다. // 사람들이 모사상에 대비하여 그림의 존재지위를 규정하려 할 때, 대표라는 [법적인] 개념이 나타난다는 것은 분명 우연이 아니다. 그림이 ‘대표’의 한 요소라면, 그리고 이로써 그림이 하나의 고유한 존재기능을 갖는다면, 어떤 본질적인 변양이, 아니 거의 원형과 모사상 간의 존재론적 관계의 전도가 일어남에 틀림없다. 그림은 그때에 하나의 독립성을 갖고, 이것은 원형에도 영향을 미친다. 왜냐하면 엄밀히 말해서 이제 상황은, 그림을 통해 비로소 원형이 본래적으로 원형의 그림(Ur-Bild)으로, 다시 말해 그림에서부터 비로소 어떤 표현되는 것이 본래적으로 구상적으로(bildhaft)된다는 것이기 때문이다.(145-6)

(e1.2.2.1.9.7) 보통의 사람을 충분히 또는 본래적으로 표현해주는 사람이 대변인이자 대리인이고 대표자이다. 마찬가지로 원형을 본래의 그 자신으로 되도록 해주는 것이 그림이고, 이 점에서 그림은 대표이다. 자기를 드러냄 속에서만 자신의 존재를 갖는 사람들(집권자, 정치가, 영웅)은 자신들

을 표현해야만 하는데, 그림 속에서 자신들을 표현 할 수 있는 까닭에, 그림은 자신의 고유한 현실성을 갖게 된다. 이 경우 그림은 원본의 현상 이외의 다른 것이 아니다. 종교화의 경우에 있어서도 신적인 것의 현상은 오직 말씀과 그림을 통해서만 자신들의 구상성(Bildhaftigkeit)를 획득한다. 그래서 종교화에 있어서는 그림은 어떤 모사된 존재의 모사상이 아니라, 오히려 자신이 표현하는 것을 전적으로 그 자신으로 존재하게 해주는 것이다. 전체적으로 또 보편적인 의미로의 예술은 존재의 구상성의 증가를 가져온다.

(q1.2.2.1.9.8) 예술작품은 하나의 존재경과

근대적 미학이 지닌 이러한 주관주의적 사유방식에 대한 역행 속에서 우리는 위에서 놀이 개념을 본래적 예술사건의 개념으로 전개했다. 이러한 단초는 우리에게 이제 입증된 것인데, 그림도 역시 — 이로써 재생에 의존하지 않는 예술 전체도 — 어떤 존재경과인 한에서 그리고 그 때문에 그림이 어떤 미적 의식의 대상으로는 적절하게 파악될 수 없고, 오히려 대표 현상과 같은 현상들로부터 그 존재론적 구조에 있어서 파악되는 한에서 입증된 것이다. 그림은 하나의 존재경과이다. — 그 속에서 존재는 유의미하고 가시적인 현상에 이른다. 원형성(Urbildlichkeit)은 따라서 그림의 ‘모사적’ 기능에 제한되지 않고, 이로써 — 이를테면 건축술이 그로부터 완전히 배제되어 있다고 하는 — ‘대상적인’ 회화와 조각이라는 개별적인 영역에 제한되지도 않는다. 원형성은 오히려 예술의 표현성격에 근거를 둔 채로 있는 하나의 본질요소이다. 예술작품의 ‘이념성’은, 모방될 수 있고 재현될 수 있는 존재로서의 이념과의 관계를 통해 규정될 수 있는 게 아니고, 헤겔에서와 마찬가지로 이념 자체의 나타남(Scheinen)으로 규정될 수 있다. 이 같은 하나의 그림 존재론이라는 토대로부터, 회화 수집에 속해있고 미적인 의식에 상응하는 그런 화판그림(Tafelbild)의 우위는 연약하게 된다. 그림은 오히려 자신의 세계와 어떤 해소될 수 없는 관계를 포함하고 있다.(148-9)

(e1.2.2.1.9.9) 예술작품이 원형의 존재에게 구상성의 증가를 가져다주는 하나의 존재경과(존재사건)인 한에서, 그것은 미적 의식의 대상이 될 수 없다. 모든 예술이 표현으로서 그 속에서 존재가 유의미한-가시적

현상에 이르는 존재경과인 한에서, 모든 예술이 스스로 원형성을 지닌다. 예술의 이념성이란 것도 작품 밖의 어떤 원형으로서의 플라톤적 이념과 관계를 맺는다는 의미가 아니라, 작품이 표현으로서 스스로 이념을 내보인다는 것을, 헤겔의 말로 해서 작품 속에서의 이념의 나타남을 의미한다. 예술의 대표적 사례로서의 그림이 원형과 구별되지 않으면서 원형을 표현한다는 점은, 작품의 삶-연관들이나 접근 조건들을 배제한 채 작품 감상이 가능하다는 미적 의식의 이론이나 미적 구별의 개념이 무력하다는 점을 알려준다.

1.2.2.2 기회적인 것과 장식적인 것의 존재론적 근거

(q1.2.2.2.1) 기회적 작품들이 지닌 원형과의 관계

사람들이 예술작품은 ‘미적 의식’ 으로부터 이해될 수 없다는 점으로부터 출발하면, 근대미학에서 어떤 주변적 지위를 차지하는 많은 현상들이 자신의 문제점을 상실한다. 그래서 그들은 심지어, 인위적으로 축소되지 않은 어떤 ‘미적인’ 문제제기의 중심으로 밀려든다. // 내가 [이런 말로] 의도하는 것은 초상화나 헌시, 아울러 당대의 회극에서의 풍자 같은 현상들이다. 초상화, 헌시, 풍자라는 미적인 개념들은 물론 그 자체가 미적인 의식 으로부터 형성되어 있다. 이 현상들이 지닌 공동적인 것은 미적 의식에게 있어서는 기회성(Okkasionalitat)이란 성격 속에서 나타나는데, 이 성격은 그러한 예술 형식들이 그 자신으로부터 요구하고 있는 것이다. 기회성이 말하는 것은, [작품의] 의미는 이 의미가 의도되는 기회(Gelegenheit, 특별한 경우)로부터 내용적으로 계속 규정되고, 그래서 의미는 이러한 기회가 없는 경우보다 [있는 경우에] 더 많은 것을 포함한다는 점이다. 그래서 초상화는 표현되는 것[개인]과 어떤 관계를 포함하고 있는데, 이 관계는 사람들이 그 속으로 초상화를 비로소 끌어들이는 그런 관계가 아니라, 오히려 표현 자체 속에서 명백히 의도되고 있고 그래서 이 표현을 초상화로 특징짓는 관계이다. // 이 경우에 결정적인 것은, 이렇게 특징지어진 기회성이 작품 자체의 요구 속에 들어 있는 것이지, 이를테면 작품 해석가에 의해서 비로소 작품에 강요되는 것이 아니라는 것이다. 바로 그 때문에 이러한 점이 거기서 확고한, 초상화 같은 예술형식들은, 체험개념에 근거를 둔 미학에서는 자신의 올바른 자리를 차지하지 못한다. 하나의 초상화인 것

은, 자신의 고유한 그림내용 속에 원형과의 관계를 포함하고 있다. 이것이 뜻하는 것은 단지, 그림이 사실상 이러한 원형을 따라 그려졌다는 것만이 아니라, 그림이 이 원형을 의도한다는 점이다. (149-50)

(e1.2.2.2.2) 작품이 어떤 기회에 생겨나서 ‘시간적으로’ 그 자신의 세계에 속한다는 점을 가다머는 작품의 기회성이라고 부른다. ‘공간적으로’ 속하는 것은 장식성이라고 부른다. 역사학자는 작품의 의미를 도외시키고, 작품의 시간적 요소들에 주목하여 나름대로 작품의미를 식별해낸다. (작품이 의도하지 않는) 그런 해석은 그 정도만큼 작품과 구별된다. 모든 작품은 자신의 창작시기를 드러내는 점에서 기회적이다. 역사학자는 작품의 의미 대신 작품의 시간 요소에 주목하여, 작품이 의도하지 않은 어떤 의미를 식별해낸다. 그런 해석은 작품과 분리가능하므로 그는 작품을 역사학적 대상으로 다루는 것이다. 반면에 가다머는 작품이 역사를 만듦에 의해 역사학자를 만든다는 것을 보임에 관심을 두기 때문에, 그는 기회성을, 창작시기를 드러내는 요소들을 지적함에 의해서가 아니라, 시간이 거기서 작품이 의도한 것 중의 일부가 되는 예술적 현상들(초상화, 헌시, 풍자 등)을 부각함에 의해 정의한다. 반면에 미적 의식의 이론 내지 체험미학에서는 초상화, 헌시, 풍자를 경시한다. 이것들은 기회성을 갖고 있는 반면에, 미적 의식의 이론은 이런 기회성을 추상해버리면서 ‘순수하게’ 미적인 것만을 중시하기 때문이다. 하지만 작품의 기회성은 작품 자체의 요구 속에 들어 있는 것이지, 외부에서 강제적으로 작품에 부가되는 것은 아니다.

(q1.2.2.2.3) 작품의 기회성

전기적인 또 원전사적인 문학연구에서 흔히 행해지는 바, 바탕에 놓여 있는 체험들이나 원전들로부터의 시의 해석은 종종, 한 예술연구가 행할 듯한 것과 다르지 않은 것을 행하는데, 이 예술연구는 한 화가의 작품들을 그 화가의 모델에 의거해 탐구하는 것이다. // 모델과 초상화의 구별은 여기서 기회성이 무엇인지를 명확하게 한다. 여기서 의도된 의미에서의 기회성은 애매하지 않게 한 작품 자체의 의미요구 속에 있는데, 그것은 작품의 요구에 역행하여 작품에서 관찰하고 작품으로부터 추리될 수

있는 모든 것과 다른 것이다. 하나의 초상화는 초상화로 이해되기를 원하는데, 원형과의 관계가 그림이 지닌 고유한 그림내용에 의해 거의 압살될 때조차도 여전히 그런 것이다. 이점이 특히 분명하게 되는 것은, 초상화들은 아니지만 사람들이 말하듯이 초상화적인 특징들을 포함하는 그림들에서이다. 이러한 그림들도, 그림 배후에서 알게 되는 그 원형에 대해 물을 동기를 제공하며, 그 때문에 단순히 사라지는 도식인 단순한 모델 이상인 것이다. 이점은, 문학적 초상화들이 그 안으로 들어서 형태를 갖출 수 있는 그런 문학작품들에서도 마찬가지로인데, 이 문학작품들은 그 때문에 모델소설의 사이비-예술적 경솔함에 빠져들 필요는 없는 것이다. (150-1)

(e1.2.2.2.4) 예술사학자들은 작가의 체험을 바탕으로 삼아 또 당시의 생활상을 원전으로 삼아 작품들을 해석하는데, 이러한 예술연구는 화가의 작품을 그의 모델에 의거해 해석하는 작품연구에 다름 아니다. 그러나 예술작품은 초상화에 해당하지 모델그림에 해당하는 게 아니다. 초상화는 원형과의 관계를 원칙적으로 보존하지만, 모델그림은 그 관계를 원칙적으로 해소한다. 원형과의 관계의 보존에 작품의 기회성[시간결부성]이 놓여 있는데, 이점은 그림만이 아니라 문학에도 타당하다. 초상화가 원형과 맺는 불가분의 관계는, 초상화에서의 원형과 풍속화에서의 모델과의 차이를 통해 분명하게 드러난다. 초상화에서 표현되는 원형은 개인이지만, 풍속화에서 그려지는 원형은 모델일 뿐이다. 모델은 다만 의상을 걸치거나 거동을 내보이는 역할만을 하면서 그 자신으로서는 사라져야 하는 것이다. 그래서 초상화에서는 개인의 개별성이 표현되지만, 풍속화에서는 모델의 개별성이 표현되지 않는다. 풍속화에서는 초상화에서와 달리 원형과의 관계가 지워져야만 한다.

(q1.2.2.2.5) 미술사학자의 기회성 개념

이런 식으로 기회적으로[=특별한 경우에] 의도된 풍자를 그 밖의 시대 기록적인 작품 내용으로부터 가르는 경계가 제아무리 유동적이고 종종 논쟁적이라고 해도, 그림에도 불구하고 하나의 원칙적인 물음은, 사람들이 한 작품이 제기하는 의미요구에 종속하는가, 아니면 그 작품 속에서 단순

히, 사람들이 질문하려고 시도하는 어떤 역사학적 기록을 보아내는가 하는 것이다. 역사학자는 도처에서 또한 한 작품의 의미요구에 맞서, 그에게 과거에 관해 어떤 것을 전달해줄 수 있는 모든 연관들을 추구하게 된다. 그는 예술작품에서 이를테면 도처에서 모델들을 찾아내고, 다시 말해 예술작품들 속으로 엮어 넣어진 시대연관들을 추적하게 될 것인데, 이것들이 동시대의 관람자에게는 알아볼 수 없게 머물고 [작품의] 전체의 의미를 지니지 않는다고 하더라도 그리하게 될 것이다. 여기서 [나에 의해] 의도된 의미에서의 기회성은 그런 것이 아니라, 오직 한 작품이 어떤 특정한 원형을 지시한다는 점이 작품 자체의 의미요구 속에 놓여 있을 때에만 존재하는 것이다. [...] 모든 경우에 있어서 그림 그 자체에는 아직 이행되지 않은, 그러나 기본적으로 원칙적으로 이행가능한 지시가 놓여 있고, 이 지시가 그림의 의미를 함께 형성한다. 이러한 기회성은 그 지시의 이행에 독립적으로, ‘그림’의 핵심적 의미내용에 속한다.(151)

(e1.2.2.2.6) 예술사학자들은 작품의 의미요구와 무관하게 작품 속 모델을 통해 드러나는 시대성격을 추적하고, 이를 작품의 기회성이라고 부를 것이다. 그러나 가다머가 의도하는 바의 기회성이란 작품의 의미요구 속에 들어서 있는 원형과의 관련성을 말한다. 초상화의 기회성, 곧 원형 관련성은 그 작품의 원형이 누구인지 알려져 있건, 알려져 있지 않건 상관없이 성립한다. 왜냐하면 초상화는 다만 표현된 사람이 구체적으로 누구인지를 말하는 게 아니라, 다만 어느 특정한 개인이라는 것만을 말하는 것이고, 이 개인은 그런데 이미 알려져 있을 수도 있고, 추가정보를 통해 알게 될 수도 있고, 끝내 알 수 없는 사람일 수도 있기 때문이다. 원형이 누구인지 알게되는 것은, 작품이 지닌 원형에의 지시가 이행되는 것이다.

(q1.2.2.2.7) 원형에 대한 작품의 지시연관

우리가 여기에서 기회성이라고 부르는 것이, 결코 그러한 작품들 [기회성을 지닌 핀다로스의 승전시나 호라티우스의 송가 등]이 지닌 예술적 요구 및 예술적 명료성의 저하를 나타내지 않는다는 점을 인정하는 것이 중요하다. 미적 주관성에게는 ‘놀이여로의 시간의 침입’으로 나타나고, 체험예술의 시대엔 한 작품의 미적 의미의 침해 같이 나타났던 것[기회적

인 것]은, 사실상 단지 우리가 위에서 이끌어낸 존재론적 관계의 주관적 반영일 뿐이다. 예술작품은, 그것이 연관을 맺고 있는 것과 서로 공속하며, 그래서 예술작품은 연관을 맺고 있는 것의 존재를 마치 어떤 새로운 존재경과를 통해서처럼 풍부하게 해준다. [원형으로서의 어떤 사람이나 사물이] 그림 속에 붙잡혀 있음, 시를 통해 말 걸려짐, 무대에서부터 풍자의 목표점이 됨은 본질로부터 멀리 있는 부수적인 것들이 아니라, 이 본질 자체의 표현들이다. 우리가 위에서 그림의 존재기능에 관해 일반적으로 말했던 것은 이러한 기회적 요소들도 역시 포함한다. 그래서 언급된 현상들에서 만나지게 되는 기회성의 요소는 예술작품의 존재에 귀속하는 어떤 일반적인 관계의 특수한 경우로 나타나는데, 이 일반적 관계란 예술작품은 표현에 이르는 ‘기회’로부터 자신의 의미의 지속적인 규정을 경험한다는 것이다.(152)

(e1.2.2.2.8) 작품의 기회성이란 작품이 자신의 표현함의 ‘기회’로부터 지속적으로 자신의 의미규정을 받게 된다고 하는 작품이 지닌 일반적 관계를 말한다. 이 때 이 표현함이 어떤 원형의 표현인 한에서, 작품의 기회성은 원형에 대한 작품의 지시연관으로부터 작품의 의미가 지속적으로 규정된다는 것을, 곧 원형결부성을 함축한다. 원형에 대한 작품의 이러한 지시연관은 작품이 지닌 존재론적 관계로서 부수적인 것이 아니라, 본질적인 것이다.

(q1.2.2.2.9) 작품의 기회성의 적용범위

이점[작품의 일반적 관계 내지 기회성]은 의심의 여지없이 재생적 예술들에서, 무엇보다도 연극과 음악에서 가장 분명하게 되는데, 이것들은 참으로 기회를 기다리고, 그들이 얻게 된 기회를 통해 비로소 자신들을 규정하는 것들이다. // [...] 희곡적이거나 음악적인 작품들의 본질에 놓여 있는 것은 따라서, 이 작품들의 상연이 상이한 시대들 속에서는 또 상이한 기회들에 있어서는 어떤 변경된 공연이고 또 변경된 공연이어야만 한다는 점이다. 이제 중요한 것은, 이점이 필요한 변경을 가했을 때 조각적(statuarische) 예술들에 대해서도 적중한다는 점을 통찰하는 일이다. 거기에서도, 작품이 ‘그 자체로’ 존재하고 다만 그 영향만이 그때마다 다른 것이라는 것은 사실이 아니다. -예술작품 자체가 바로 그때마다 변경된 조건들 아래에서 다르게 나타나는 것이다. 오늘날의 관람자는 단지

다르게 보는 것만이 아니라, 다른 것을 보는 것이기도 하다.(152-3)

(e1.2.2.2.9.1) 작품의 자기표현의 기회가 작품의 의미를 규정한다는 작품의 기회성은 재생적 예술과 조각예술에서도 타당하다. 그래서 상연되는 희곡이나 음악, 감상되는 조각은 자기표현의 시대와 기회에 따라 다른 것으로 나타난다. 이러한 다른 것으로 나타남 이면에 작품 그 자체라는 불변적인 것은 존재하지 않는다.

(q1.2.2.2.9.2) 작품의 원형연관의 일회성 문제

그러나 특수하게 기회적인 예술 형식들, 예컨대 전적으로 특정한 ‘기회’를 겨냥하고 있는 것들인 고대의 희극에서의 파라바시스나 정치적 투쟁에서의 풍자 만화는 — 끝으로 초상화도 역시 — 원칙적으로 일반적 기회성의 형태들인데, 이 일반적 기회성은, 예술작품이 기회가 있을 때마다 자신을 새롭게 규정한다는 점을 통해 예술작품에 고유하게 속해 있는 것이다. 일회적인 규정성 [창작]을 통해 예술작품에서 이러한 더욱 좁은 의미의 기회적 요소가 충족되는 것인데, 이 일회적 규정성도 역시, 예술작품의 존재 속에서 일반성[일반적 기회성]에 관여하는데, 이 일반성은 작품에게 새로운 충족을 가능하게 해주는 것이다. 그래서 과연 예술작품의 기회연관의 일회성은 이행가능하지 않게 되지만, 그러나 이행가능하지 않게 된 연관은 작품 자체 속에 현존하면서 영향을 미치고 있다. 이러한 의미에서 초상화도 자신의 원형연관의 일회성에 독립적으로 있고, 그럼에도 불구하고 이 원형관계를 넘어설 때에도 이 원형관계를 포함하고 있다. // 초상화의 사례는 단지 그림의 일반적인 본질구조의 첨예화일 뿐이다. 각각의 모든 그림은 하나의 존재증가이며, 본질적으로 대표로, 표현에 이름으로 규정된다. [...] 그림은 단지 그림만이 아니고 모사상만도 아니다. 그것은 표현되는 것의 현재에 또는 현재적 기억에 속한다. 이런 한에서 초상화의 경우는, 우리가 그림 그 자체에 귀속시켰던 일반적인 존재기능의 특수사례이다.(153)

(e1.2.2.2.9.3) 작품이 지닌 일회적인(창작의 시기만을 포함하는) 원형연관은 더욱 좁은 의미에서의 기회성이다. 원형연관의 일회성은 파라바시스(합창 지휘자가 시인의 이름으로 현실적 사건들에 대해 관객에게 말하는 부분)나 풍자만화, 초상화의 창작 때에 나타나지만, 이들은 일반

적(창작은 물론 공연, 감상의 시기들도 포함하는) 기회성에 포함된다. 창작시기에 제한된 작품의 기회연관은 그것이 지나가 버린 일회적인 것이므로, 다시 이행될 수 없고, 따라서 완전히 이해될 수는 없는 것이지만, 작품 속에 현존하면서 계속 영향을 미치고 있다. 일회적인 기회연관이나 원형연관이라도 작품 속에 포함되어 있다. 다른 한편 예술사학자는 작품의미가 작품창조의 기회에만 의존하고, 모든 다른 시기에 대한 관계는 배제한다고 보면서 작품창조의 기회에 묶여있는 작품의미를 찾아내려고 노력한다. 그러나 이러한 노력은 모순적인 것인데, 왜냐하면 그 노력은 한편으로 한 작품이 작가의 창조의 기회와 그의 세계에 묶여 있다고 (기회적이라고) 전제하고, 다른 한편으로는 그 작품이 우리의 감상의 기회와 우리의 세계에는 묶여 있지 않다고 (비기회적이라고) 전제하기 때문이다. 이런 전제들은 처음기회에 규정된 의미는 참된 의미이고, 나중기회에 규정된 의미는 거짓 의미가 되도록 한다. 가다머는 처음의 기회를 무시하지도 않지만 절대화하지도 않는다. 그는 양자택일 대신 작품의 일반적 관계, 곧 일반적 기회성을 주장한다. 작품의 의미는 역사학자, 해석가, 예술가들 중의 어느 누구의 희망에도 의존하지 않는다. 일반적 기회성이란 작가에 의한 의도적 행위들이 아니라, 작품의 자기표현의 기회들이 의미들을 규정함을 함축한다. 그 의미들은 작품의 영향이고, 작품에서 분리될 수 없는 것이다.

(q1.2.2.2.9.4) 표현들인 기호, 그림, 상징 사이의 구분

모든 이러한 숙고들에서부터 정당화되는 것은, 예술 전체의 존재방식을 표현이란 개념을 통해 특징짓는 것인데, 이 개념은 놀이와 그림, 합일과 표현을 동일한 방식으로 포괄하는 것이다. 예술작품은 이로써 일종의 하나의 존재경과로 사유되고, 미적 구별에 의해 예술작품이 그 속으로 옮겨졌던 그 추상이 해소된다. 그림도 역시 하나의 표현경과다. 원형에 대한 그림의 연관은 그림의 존재자율성의 저하가 아니고, 그래서 우리는 그 반대로 그림과 관련해서 존재에서의 증대에 대해 말할 만한 까닭을 갖고 있었다. 교회법적인 개념들의 적용은 거기에서부터 필요한 것으로 입증되었다. // 이제 중요한 것은 물론, 예술작품에 귀속하는 표현의 특수한 의미를 이룰테면 상징에 귀속하는 것 같은 종교적 표현과 단순히 섞이지 않

도록 하는 것이다. ‘표현’의 모든 형식들이 ‘예술’의 성격을 갖는 것은 아니다. 표현의 형식들은 상징들이기도 하고, 기호들이기도 하다. 그것들도 그 자신들을 표현으로 만드는 지시의 구조를 갖고 있다.(156)

(e1.2.2.2.9.5) 예술은 모두 표현이지만, 모든 표현이 예술은 아니다. 표현에는 상징들도 있고, 기호들도 있지만, 이것들은 예술이 아니다. 상징과 기호를 포함한 모든 표현들은 그러나 예술과 마찬가지로 지시구조를 갖고 있다. 그러나 이 지시구조가 어떻게 성립하는가에 따라, 예술과 예술이 아닌 것이 구별된다.

(q1.2.2.2.9.6) 기호의 지시구조

그림의 본질은 이를테면 두 극단들 사이에서 중간에 서있다. 표현의 이러한 극단들이 순수하게 지시함(기호의 본질)과 순수하게 대표함(상징의 본질)이다. 이 두 가지가 지닌 어떤 것이 그림의 본질 속에 현존한다. 그림의 표현함은 그림에서 표현되는 것에 대한 지시의 요소를 포함한다. 우리는 이점이, 원형과의 관계가 본질적인 것이 되는 초상화 같은 특수형식들에서 가장 분명하게 등장한다는 것을 보았다. 그림에도 불구하고 하나의 그림은 결코 기호(Zeichen)가 아니다. 왜냐하면 하나의 기호는 자신의 기능이 요구하는 것에 다름 아니고, 그 기능은 자신을 벗어나 지시함이기 때문이다. [...] 기호는 [시선] 자신에게 끌어들이기는 하되, 자신에게 머물도록 할 정도로 끌어들이지는 안 되는데, 왜냐하면 그것은 단지 어떤 현재적이지 않은 것을 현재적이도록 하고, 그래서 비-현재적인 것만이 의도된 것이 되도록 해야 마땅하기 때문이다.(157)

(e1.2.2.2.9.7) 기호의 지시구조는 자신을 벗어나 지시함이라는 구조이다. 기호는 자신의 기능, 곧 자기를 벗어나 지시함이라는 기능을 갖고 있는 어떤 것이다. 기호는 자신을 벗어나는 까닭에 시선이 계속해서 자신에게 머물러 있게 하지 않는 것이고, 현재의 자기가 아닌 다른 어떤 것을 지시하는 까닭에, 비-현재적인 것이 현재적으로 되도록 의도하고 있는 것이다.

(q1.2.2.2.9.8) 그림의 지시구조

하나의 그림은 따라서 확실히 어떤 기호가 아니다. [과거적인 것을 현재적으로 보유하고 있는] 기념품조차도 사실상 사람을 자기 옆에 머물게 하지 않고, 그 기념품이 개인에게 나타내는 과거 옆에 머물게 한다. 그림은 이에 반해 표현된 것에 대한 자신의 지시를 오직 자신의 고유한 내용을 통해서 충족한다. 사람들은 그림에 몰두하면서, 동시에 표현되는 것 옆에 머문다. 그림은 머물도록 하는 동안에, 지시하면서 존재한다. 우리가 강조했던 [그림의] 존재의미를 형성하는 것은, 그림이 자신이 표현하는 것으로부터 단적으로 분리되어 있지 않고, 이것의 존재에 참여한다는 점이다. 우리는, 표현된 것이 그림 속에서 자기 자신으로 된다는 점을 보았다. 그것은 존재증가를 경험한다. 이점이 말하는 것은, 그러나 표현되는 것이 그림 자체 속에 현존한다는 것이다. 그림 속에서의 원형의 이러한 현재를 추상해버리는 것은 다만 -우리는 미적 구별이라고 불렀던- 미적 반성이다 // 이와 같이 그림과 기호의 구별은 어떤 존재론적 기초를 갖고 있다. 그림은 자신의 지시 기능에서 소멸되는 것이 아니라, 자신의 고유한 존재에 있어서 자신이 모사하는 것에 참여한다.(158)

(e1.2.2.2.9.9) 그림의 지시구조는 자기 옆에 머물게 하면서 지시함의 구조이다. 시선을 자기로부터 벗어나게 하지 않고 자기에게 몰두하게 하며 자기의 고유한 내용을 지시한다. 자기가 지시하는 것이자 자기 안에 있는 것을 단순히 현재적이게 하지 않고, 그것의 존재에 스스로 참여하며 그것의 존재증가를 가져온다.

(q1.2.2.2.9.9.1) 상징의 지시구조

이러한 존재론적 참여는 그런데 물론 그림에만 귀속하는 것이 아니라, 우리가 상징이라고 부르는 것에도 부가된다. 상징에 대해서도 그림에 대해서처럼 타당한 것은, 상징은 동시에 자기 자신 안에 현재적이지 않은 어떤 것을 지시하는 게 아니라는 점이다. 그래서 제기되는 과제는 그림의 존재방식과 상징의 존재방식을 서로에게서 떼어놓은 일이다. // 기호에 대한 상징의 대비는, 상징을 그림 가까이 인도하는 것인데, 그러한 대비는 명백한 것이다. 상징의 표현기능은 비-현재적인 것에 대한 단순한 지시의 기능이 아니다. 상징은 오히려 근본적으로 끊임없이 현재적인 어떤 것을 현재적인 것으로 등장하도록 한다. [...] 상징되는 것은 따라서, 그것이 스스로 비-감각적이고, 무한하고, 표현될 수 없는 한에서, 확실히

표현을 필요로 하는 것이지만, 그러나 그것은 표현의 능력이 있는 것이기도 하다. 왜냐하면, 그것은 스스로 현재적인 까닭에 상징 속에서 현재적일 수 있기 때문이다. [...] // 하나의 상징은 따라서 지시할 뿐만이 아니고, 그것은 대리하면서(vertritt) 표현한다. 대리함은 그러나 현존하지(anwesend) 않는 어떤 것을 현재적하게 함을 말한다. 그래서 상징은 대표하면서(repräsentiert, 재-현재화하면서), 즉 어떤 것을 직접적으로 현재적하게 하면서, 대리한다. 상징은 그렇게 자신이 대리하는 것의 현재를 표현하는 까닭으로만, 상징 자체에서 상징되는 것에 귀속하는 승배가 확인된다. (158-9)

(e1.2.2.2.9.9.2) 상징의 지시구조는, 그림에서와 마찬가지로 현재적인 것을 현재적하게 한다는 구조이다. 그러나 상징에서 상징되는 것은 스스로 현재적인 것인 반면, 그림에서 표현되는 것은 스스로 현재적인 것이 아니라, 그림을 통해서만 현재적인 것이 된다.

(q1.2.2.2.9.9.3) 상징과 그림에서의 대표 성격의 차이

우리가 위에서 그림의 특성을 위해 사용했던 대표라는 개념이 여기서 자신의 근원적인 장소를 찾는다는 점은, 그림에서의 표현과 상징의 표현 기능 사이에 존립하는 사실적인 가까움을 암시한다. 이들 두 가지 속에서 스스로 현재적인 것은 이것들이 표현하는 어떤 것이다. 그림에도 불구하고 하나의 그림 그 자체는 상징이 아니다. 상징들이 전혀 구상적일 필요가 없다는 것만이 아니다. 상징들은 자신들의 대리기능을 자신들의 순수한 현존 및 자기제시(Sichzeigen)를 통해 수행하지만, 상징들은 상징되는 것에 대해 그 자신으로부터 아무 것도 말하지 않는다. 사람들이 기호의 지시를 따라야 마땅하다면, 기호를 알고 있어야만 하듯이, 사람들은 상징들을 알고 있어야만 한다. 이런 한에서 상징들은 대표되는 것에 대해 어떤 존재증대를 의미하지 않는다. 과연 대표되는 것의 존재에는, [대표되는 것이] 그런 식으로 상징들 속에서 현재적으로 될 수 있다는 점이 속한다. 그러나 상징들이 현존하고 또 제시된다는 점을 통해서, 대표되는 것의 고유한 존재가 내용적으로 계속 규정되는 것은 아니다. 상징들이 현존할 때, 대표되는 것의 고유한 존재가 더 많이 현존하는 게 아니다. 상징들은 단순한 대리자들이다. 따라서 비록 상징들이 자신들의 고유한 의미를 갖는다고 할지라도, 그 의미는 전혀 중요하지 않다. 상징들은 대표자

들이고, 자신들이 대표해야 마땅한 것들로부터 자신들의 대표하는 존재기능을 맞이한다. 그림은 이에 반해 과연 대표하기는 하지만, 그러나 자기 자신을 통해, 즉 자신이 가져오는 의미증대를 통해 대표한다. 이점이 의미하는 것은 그러나, 그림 속에서는 대표되는 것이- '원형' 이-더 많이 더 본래적으로, 즉 이것이 참되게 있는 바 그대로, 현존한다는 것이다.(159)

(e1.2.2.2.9.9.4) 상징과 그림은 모두 대표라는 기능을 갖지만 이 대표기능은 서로 다르다. 상징이 현존한다고 해도, 대표되는 것의 고유한 존재는 더 많이 현존하게 되지 않는다. 상징은 단순한 대리자인 까닭에, 자신의 고유한 의미를 갖는다고 해도 이는 중요하지 않고, 그런 까닭에 이러한 고유한 의미가 대표되는 것의 고유한 존재의 증가를 가져오는 것도 아니다. 반면에 그림은 대표이지만, 자신이 가져오는 의미증대를 통해 대표되는 것을 대표하고, 이로써 대표되는 것은 더 많이, 더 본래적으로 존재한다.

(q1.2.2.2.9.9.5) 기호화나 상징기능의 근원은 설정

그래서 그림은 사실상 기호와 상징 사이의 중간에 서있다. 그림의 표현함은 순수하게 지시함도 아니고, 순수하게 대리함도 아니다. 그림에 귀속되는 이 중간 위치는 그림을 어떤 전적으로 그림에 고유한 존재지위로 들어올린다. 상징들과 거의 다름없는 인위적 기호들은 자신들의 기능의미를 그림과 같이 자신들의 고유한 내용으로부터 맞이하는 게 아니고, 인위적 기호들은 기호나 상징으로 받아들여져야만 한다. 우리는 인위적 기호들의 기능의미의 이러한 근원을 그것들의 설정(Stiftung)이라고 부른다. 우리가 그리로 향해 있는 그 그림의 존재기능을 규정하는데 결정적인 점은, 하나의 그림인 것에 있어서는 그와 같은 의미로의 설정이 존재하지 않는다는 것이다. // 설정이라는 말로 우리는 기호화나 상징기능의 근원을 이해한다. 이른바 자연적 기호들도, 예컨대 어떤 자연적 사건의 징후들과 전조들도 이러한 원칙적인 의미로 설정되어 있는 것이고, 다시 말해 기호들로 알려져 있는 것이다. 그것들이 기호기능 속에 서있는 것은, 오직 그것들이 기호들로 경험되는 때뿐이다. 그것들이 기호로서 경험되는 것은 그러나 기호와 표시되는 것과의 어떤 선행적인 연관을 근거로 해서

이다. 이점은 모든 인위적 기호에 대해서도 마찬가지로 타당하다. 여기서 기호화는 규약(Konvention)에 의해 성취되고, 그래서 언어는 근원을 부여하는 행동을, 곧 그것을 통해 인위적 기호들이 도입되는 행동을 설정이라 부른다. 기호의 지시적 의미는 일차적으로 기호의 설정에 의거하고, 그래서 이를테면 교통표시의 지시적 의미는 교통법규의 공포에 의거하고, (기념품이라는) 상기의 기호의 지시적 의미는 그 기념품의 보존이 지닌 의미 부여에 의거하고, 등등이다. 마찬가지로 상징도 설정에 의해 소급되는데, 이 설정이 상징에게 비로소 대표의 성격을 부여한다. 왜냐하면 상징에게 그 의미를 부여하는 것은 상징 자신의 존재내용이 아니라 바로 설정, 제정, 봉헌이기 때문인데, 이런 것들은 그 자체로 의미가 없는 것에, 예컨대 주권표시, 기, 제례상징에 의미를 주는 것이다.(159-60)

(e1.2.2.2.9.9.6) 상징이나 기호에게 그 기능을 부여하는 근원은 규약을 정하는 것으로서의 설정이다. 이러한 설정은 그러나 임의적인 것은 아니고 기호와 표시되는 것과의 어떤 선행적인 연관을 전제로 하는 것이다. 이러한 점은 자연적인 기호들과 인위적인 기호들에 모두 타당하다. 그러나 그림은 그 존재기능에 있어서 설정에 근거를 두지 않고 자기 자신에 근거를 둔다.

(q1.2.2.2.9.9.7) 예술작품의 설정의 제한성

이제 중요한 것은, 하나의 예술작품은 자신의 본래적 의미를 어떤 설정에 힘입고 있지 않고, 그것이 사실상 제례그림이나 세속적인 기념비로 설정되어 있을 때조차도 그렇다는 점을 보는 일이다. 예술작품을 그것의 규정[기능]으로 넘겨주는 봉헌이나 제막이라는 공적 행위가 그 예술작품에게 그 의미를 처음으로 부여하는 것은 아니다. 오히려 예술작품은, 기념비라는 자신의 기능 속으로 지정되어 들어서기 이전에, 이미 그림인 또는 그림과는 다른 표현으로서 고유한 의미기능을 가진 하나의 형성체이다. 어떤 기념비의 설정과 봉헌은 — 그리고 역사적 간격이 종교적이거나 세속적인 건축물들을 봉헌했을 때, 사람들이 이것들을 건축기념비들이라고 이야기하는 것은 우연이 아닌데 — 그 작품 자체의 고유한 내용 속에서 이미 의도되어 있는 단지 하나의 기능만을 현실화한다. // 이점이, 왜 예술작품들이 특정한 실제적 기능들은 떠맡을 수 있고, 다른 기능들, 예컨대 종교적이거나 세속적인, 공적이거나 사적인 기능들은 거부하는가의

이유이다. 예술작품들이 예배, 숭배, 경건의 기념비들로 설정되고 설치되는 것은, 오직 그것들이 스스로 하나의 그러한 기능연관을 그 자신으로부터 미리 규정하고 또 함께 형성하기 때문일 뿐이다. 그것들은 그 자신으로부터 자신들의 장소를 요구하고, 그래서 비록 그것들이 옮겨졌을 때조차도, 예컨대 근대적인 박물관에 안치되었을 때조차도, 그것들의 근원적인 규정을 지시하는 그 흔적이 그것들에서 소멸될 수 없다. 이 흔적은 그것들의 존재 자체에 속하는데, 왜냐하면 그것들의 존재는 표현이기 때문이다.(160)

(e1.2.2.2.9.9.8) 예술작품의 본래적 의미는 설정에 근거하지 않는다. 그럼에도 불구하고 예술작품에게 설정(봉헌, 제막)을 통해 어떤 기능을 규정하는 것은 어떤 무제한적으로 가능한 자의적 규정이 아니라, 작품 자체의 고유한 내용 속에서 이미 의도되어 있는 어떤 하나의 기능을 현실화하는 것이라는 점에서 일정한 제한성을 갖는 규정이다. 그러한 기능이 작품의 고유한 내용에 속해 있는 까닭에, 작품이 장소를 옮겨 설치된다고 해도, 그러한 기능의 흔적은 사라지지 않고 작품의 존재 자체에 속한 채로 머물게 된다.

(q1.2.2.2.9.9.9) 건축의 이중적 과제

건축물은 이중적인 방식에서 자기 자신을 넘어서면서 작용한다. 건축물은 그것이 기여해야 마땅한 목적을 통해 그리고 마찬가지로 그것이 공간적 연관 전체에서 차지하는 장소를 통해 규정되고 있다. 모든 건축가는 이 두 가지를 고려해야만 한다. 그의 설계 자체가, 건축물이 어떤 삶-방식에 기여해야 마땅하다는 것과 자연적이고 건축적인 선소여들[이미 주어져 있는 조건들]에 적합해야만 한다는 것을 통해 규정되어 있다. 그래서 우리는 어떤 성공적인 건축물을 하나의 ‘행복한’ 해결이라고 부르고, 이 말로써 그 건축물이 자신의 목적규정을 완전히 충족시킬 뿐만 아니라, 자신의 건립을 통해 도시나 시골의 공간모습에 어떤 새로운 것을 데려와 덧붙이기도 한다는 점을 뜻한다. 건축물도 역시 이러한 자신의 이중적 지침을 통해 어떤 현실적인 존재증가를 표현한다. 다시 말해, 건축물은 하나의 예술작품이다.(161)

(e1.2.2.2.9.9.9.1) 건축물은 그 설계 때부터 이중적으로 규정된다. 하나는 일정한 목적(삶-방식에의 기여)에 의해 규정되는 것이고, 다른 하나는 장소(자연적, 건축적 조건들)에 의해 규정되는 것이다. 건축물이 공간 모습에서의 존재의 증가를 가져오는 한, 그것은 하나의 예술작품이다.

(q1.2.2.2.9.9.9.2) 건축물의 예술성과 삶-연관성

어떤 건축물이 하나의 예술작품이라면, 그 건축물은 단지 자신이 속해 있는 목적-연관 및 삶-연관에 의해 제기되는 어떤 하나의 건축과제의 예술적 해결만을 표현하는 것이 아니다. 이 예술적 해결은 목적-연관 및 삶-연관도 역시 어떤 방식으로든 고수하고 있고, 그래서 이러한 연관들은 비록 현재적 현상이 근원적인 규정에 전적으로 소외되어 있다고 해도 명백하게 현존하는 것이다. 현재적 현상 속의 어떤 것은 근원적인 것을 되시지한다. 근원적인 규정이 전혀 알아볼 수 없게 되었거나 혹은 이후시기가 행한 너무 많은 변경들을 통해 자신의 통일적인 규정에 있어서 붕괴되어 있는 곳에서는, 하나의 건축물 자체가 이해될 수 없게 될 것이다. 그래서 모든 예술종류들 중 가장 조각적인 예술인 건축술은, ‘미적 구별’이 얼마나 이차적인지를 완전히 분명하게 한다. 하나의 건축물은 결코 하나의 예술작품에 불과한 게 아니다. [...] 건축물이 단지 어떤 미적 의식의 대상이라면, 그것은 단지 그림자 같은 현실성을 지니고, 단지 관광객의 목표라는 또는 사진에 의한 재현이라는 변질된 형식 속에서 어떤 왜곡된 삶을 산다. ‘예술작품 그 자체’는 하나의 순수한 추상으로 입증된다.(161)

(e1.2.2.2.9.9.9.3) 건축물은 어떤 건축과제의 예술적 해결이지만, 그럼에도 불구하고 목적-연관 및 삶-연관을, 곧 세계를 고수하고 있다. 그래서 하나의 건축물은 하나의 예술작품 이상이다. 그런데 하나의 건축물을 하나의 예술작품 이상이게 하는 요소인 목적-연관 및 삶-연관을 배제하면, 하나의 순수한 추상으로서의 ‘예술작품 그 자체’가 남는다. 미적 의식은 건축물을 그와 같은 것으로 보려고 한다.

(q1.2.2.2.9.9.9.4) 건축술의 세계결부성과 장식성

건축술이 우리의 문제제기에 대해 갖는 특수한 의미는, 예술작품이 그

것 없이는 현실적인 현재성을 갖지 못하게 되는 그런 매개가 건축술에서도 증명될 수 있다는 점 속에 존립한다. 따라서 표현이 재생을 통해 비로소 이뤄지는 게 아닌 곳에서도(재생에 관해 누구나 아는 사실은, 그것이 자신의 고유한 현재에 속한다는 점이다), 예술작품 속에서 과거와 현재가 매개된다. 모든 예술작품이 자신의 세계를 갖는다는 점은, 예술작품의 근원적인 세계가 변경되었을 때에는 그 예술작품이 단지 어떤 소외된 미적 의식 속에서만 현실성을 가지리라는 것을 의미하는 게 아니다. 이점을 건축술이 가르쳐줄 수 있는데, 건축술에는 자신의 세계귀속성이 확고부동하게 부착되어 있다.// 이로써 그 이상의 것이 주어진다. 건축술은 단적으로 공간을 형태화하면서(raumgestaltend) 존재한다. 공간은 공간 안에서 존재하는 모든 것을 포괄하는 것이다. 따라서 건축술은 모든 다른 표현형식들, 모든 조형예술작품들, 모든 장식물(Ornament)을 포괄한다. — 건축술은 그밖에도 시, 음악, 연기, 춤 등의 표현에 처음으로 그 자리(Platz)를 제공한다. 건축술은 이렇게 예술전체를 포괄하면서, 자신에게 고유한 관점을 도처에서 유효하게 한다. 이러한 관점은 장식(Dekoration)이라는 관점이다. 건축술은, 스스로 장식적이어서는 안되면서 자신들의 의미범위의 완결성을 통해 [감상자의 주의를] 스스로에게 모으는 그런 작품들의 예술형식들[문학과 음악 같은 재생적 예술]에 대해서도 이러한 관점을 지킨다.(162)

(e1.2.2.2.9.9.5) 건축물은 과거와 현재(과거세계와 현재세계)를 매개하며, 이러한 매개를 통해 건축물은 현실적인 현재성(현재적 유의미성)을 획득한다. 따라서 건축물은 매개를 통해 언제나 세계결부성을 유지한다. 건축물이 그럴 수 있는 것은, 건축술이 언제나 이미 세계결부성을 갖고 있기 때문이다. 건축술은 이와 함께 장식의 관점을 유지한다. 건축물은 공간을 장식하고, 공간에 의해 장식된다. 건축술은 공간을 형태화하면서 장식하고, 다른 것들에게 그 자신을 자리로 내주면서 이것들에 의해 장식된다. 건축술의 이러한 장식의 관점은 시와 음악 같은 재생적 예술에도 적용된다. 왜냐하면 우리가 작품의 공연을 위해 적절한 자리를 찾는 것 자체가 이미 작품의 공간형성적 잠재력에 우리가 순응하려는 것이기 때문이다.

(q1.2.2.2.9.9.9.6) 건축술의 이중적 매개

이러한 숙고로부터 출현하는 것은, 건축술이 모든 예술들에 대해 차지하는 포괄적인 지위는 이중의 매개를 포함한다는 점이다. 단적으로 공간형성적인(raumbildende) 예술로서 건축술은 공간을 형태화하고(Raum gestaltend) 마찬가지로 공간을 개방한다(Raum freilassend). 건축술은 장식물에 대해서까지 공간형태화의 모든 장식적 관점들을 포괄할 뿐만 아니고, 건축술 자체가 본질상 장식적이다. 장식의 본질은 장식이 이중적인 매개를 수행한다는 바로 그 점 속에 존립하는데, 이 이중적 매개는 장식이 관람자의 주의를 자신에게로 끌어들이고, 그의 취미를 만족시켜 주고, 또한 그림에도 불구하고 다시금 그를 장식에서 벗어나 장식이 안내하는 삶-연관이라는 더 큰 전체로 향하도록 지시한다. [...] 장식물의 극단사례조차도 그림에도 불구하고 장식적인 매개 그 자체의 이중적인 면을 갖고 있다. 그것은 [관람자의 주의를 자기 옆에] 머물음에로 초대해서 스스로가 장식적 주제로 주목되어서는 안되고, 다만 부수적인 효과를 발휘해야 마땅하다. [...] 다른 한편으로 그러나 그것은 죽은 듯이 또는 지루하게 효과를 발휘해서는 안 되는데, 왜냐하면 그것은 부수적인 것으로 어떤 생기 있는 효과를 발휘해야 마땅하고, 따라서 어느 정도 시선을 자신에게로 이끌어야만 하기 때문이다.(163)

(e1.2.2.2.9.9.9.7) 건축술의 이중적 매개는 장식의 이중적 매개에 의거한다. 장식은 한편으로 관람자의 주의를 자신에게로 모으고 다른 한편으로 삶-연관으로 향하도록 지시한다. 건축술과 장식은 건축물과 장식물을 통해 사람을 세계에게 또 세계를 사람에게 매개한다. 기회적인 것과 마찬가지로 장식적인 것도 매개의 개념에 의해 이해되어야 한다. 공연예술이 이중적인 표현이듯이 건축도 이중적 매개를 포함한다. 건축은 장식하고, 장식된다. 건축은 그 스스로 장식되는 것이지만, 동시에 그 스스로 더욱 큰 삶의 맥락을 장식한다. 이 궁극적 전체, 이 세계는 취미의 궁극적 기준이다. 장식은 매 단계에서 취미의 판단을 요구하고, 그 판단은 확정적으로 주어지지 않은 전체의 매력에 의한 판단이다. 취미판단은 기회적이고 장식적이다.

(q1.2.2.2.9.9.8) 미적 의식의 선입견

사람들이 이러한 방식으로, 건축술에 제기되어 있는 장식적 과제들의 완전한 범위를 본다면, 우리는 건축술에서 미적 의식의 선입견이 가장 분명하게 난파하게 된다는 점을 쉽게 인식하는데, 그 선입견에 따르면 본래의 예술작품은 모든 시간과 모든 공간 밖에서 체험함의 현재 속에서 어떤 미적 의식의 대상이라는 것이다. 건축술에 의거해 의심의 여지가 없게 되는 것은, 우리에게 익숙한 바 본래적인 예술품과 단순한 장식과의 구별이 재검토를 필요로 한다는 점이다(163-4)

(e1.2.2.2.9.9.9) 작품의 장식 개념이 미적 의식의 선입견을 난파시키고, 본래적인 예술품과 단순한 장식과의 구별도 난파시킨다.

(q1.2.2.2.9.9.9.1) 장식품도 역시 표현으로서 예술작품

장식적인 것이라는 개념은 대개 ‘본래적인 예술작품’ 과의 대립에서부터 그리고 천재적 영감에 놓인 본래적 예술작품의 근원으로부터 사유된다. 사람들은 이를테면 다음과 같이 논증한다: 장식적인 바의 것은 천재 예술이 아니고, 공작예술이다. 그것은 수단으로서, 그것이 꾸며야 마땅한 것에 종속되고, 따라서 어떤 목적에 종속되는 모든 수단들과 마찬가지로 다른 목적부합적 수단들에 의해 대체될 수 있다. 그것은 예술작품의 유일 무이성에 참여하지 않는다. // 사실상 장식의 개념은 체험예술의 개념[본래적인 예술작품이라는 개념]과의 대립에서부터 분리되어야만 하며, 우리가 예술작품의 존재방식으로 이끌어낸 표현의 존재론적 구조 속에 자신의 근거를 두어야 한다. 사람들이 상기해야만 할 것은 다만, 꾸미는 것(das Schmückende), 장식적인 것(das Dekorative)이 자신의 근원적 의미에 따를 때 단적으로 아름다운 것이라는 점이다. 중요한 것은 이러한 오래된 인식을 복구하는 일이다. [...] 장식품(Schmuck)은 처음에 하나의 독자적인 사물이고, 그 다음에 어떤 다른 것에 부착되는 게 아니라, 장식품은 이것을 보유하고 있는 것의 자기표현에 속한다. 바로 장식품에 대해서도 타당한 것은, 그것이 표현에 속한다는 점이다. 표현은 그러나 하나의 존재경과이고, 대표이다. 어떤 장식품, 어떤 장식물, 어떤 좋은 위치에 세워진 조각은 동일한 의미에서 대표하면서 있는데, 이를테면 이것들이 거기에 설치되는 그 교회 자체가 대표하면서 있는 것과 마찬가지로 그런 것이다.(164)

(e1.2.2.2.9.9.9.2) 꾸미는 것, 장식적인 것이 근원적 의미에 있어서 아름다운 것이고, 이점에서 장식품이나 장식물은 예술작품이다. 다른 한편으로 장식품이나 장식물은 이것을 보유하고 있는 것의 자기표현에 귀속해 있다. 이점에서 이것들은 그 스스로도 표현이고, 대표이고, 예술작품이다.

(q1.2.2.2.9.9.9.3) 미적인 것의 존재양식은 현존

장식적인 것이라는 개념은, 미적인 것의 존재양식(Seinsart)에 대한 우리의 문제제기를 마무리하는데 적합하다. 우리가 나중에 보게 될 것은, 어떻게 다른 측면에서부터도 아름다운 것의 오래된, 초월적 의미의 복구가 추천되는가 하는 점이다. 우리가 ‘표현’이라는 말로 의도하는 것은, 어쨌든 미적인 것의 어떤 보편적인 존재론적 구조요소, 즉 어떤 존재경과이지, 예술가의 창조의 순간에 일어나고 수용자의 심정에 의해 그때마다 단지 반복된다고 하는 이른바 어떤 체험경과가 아니다. 놀이의 보편적 의미로부터 출발해서 우리는 표현의 존재론적 의미를, ‘재생’ (Reproduktion)이 원래의 (originale) 예술 자체의 근원적인 존재방식(ursprüngliche Seinsweise)이라는 점 속에서 보았다. 이제 입증된 것은, 그림과 조각예술들 전체가 역시 존재론적으로 볼 때 동일한 존재양식을 가진다는 것이 이제 확인되었다. 예술작품의 특수한 현존(spezifische Präsenz)은 존재가 표현에 이름(ein Zur-Darstellung-Können des Seins)이다.(164-5)

(e1.2.2.2.9.9.9.4) 체험예술에서는 표현(작품의 자기표현)이라는 말이 어떤 체험경과로 이해된다. 곧 예술가의 창작의 순간에 일어나고 수용자의 심정에 의해 반복되는 어떤 체험사건으로 이해된다. 그러나 가다머는 표현이라는 말로 어떤 존재사건을 의도한다. 곧 작품에서 표현되는 것인 원형이 존재증가를 경험하면서 현존에 이르는 사건을 의도한다. ‘원형이 존재증가와 더불어 현존에 이른다’는 것은 ‘원형의 존재가 더욱 본래적으로 자기표현에 이른다’는 것이다. 그래서 작품이 작품으로 있게 되는 경우에, 곧 이해되는 경우에, 작품은 비로소 현존에 이르고, 따라서 비로소 현존하고, 원형의 존재는 비로소 자기표현에 이른다. 따라서 작품

의 근원적 존재양식은 특수한 현존이고, 이것은 존재가 표현에 이름을 가리키는데, 이것은 일상적으로 재생이라고 말해진다.

1.2.2.3 문학의 경계설정

(q1.2.2.3.1) 독서에서의 미적 구별 개념의 타당성 여부

이제 실례에 의거한 검토가, 우리에게 의해 이끌어내진 존재론적 측면이 문학(Literatur)의 존재양식에 관계하는지의 여부를 나타낸다. 여기[문학]에서는 외관상으로, 어떤 고유한 존재기능을 주장할 수 있을 어떠한 표현도 존재하지 않는다. 독서는 하나의 순수한 내면성의 경과이다. 독서 속에는 공개적인 낭독이나 상연에 놓여있는 것 같은 모든 기회성과 우연성으로부터의 분리가 완성되어 있는 듯하다. 그 아래에 문학이 서있는 그 유일무이한 조건은 문학의 언어적 전승 및 독서에 의한 문학의 완성이다. 미적 의식이 그것에 의해 작품에 마주해 독립하는 그런 미적 구별은 읽는 의식의 자율성을 통해 이를테면 적법화되지 않는가? 문학은 자신의 존재론적 기능에서 소외된 시학(Poesie)인 듯하다. 모든 책에 대해 — 단지 저 유명한 책[니체의 ‘짜라투스트라는 이렇게 말했다’]에 대해서만이 아니라 — 말해질 수 있는 것은, 책이 모든 사람을 위해 있지만 누구를 위해서도 있지 않다는 점이다.(165)

(e1.2.2.3.2) 독서하는 의식은 자율적인 듯하고, 그래서 그것은 미적 의식 및 미적 구별의 개념을 정당화하는 듯하다. 그리고 미적인 것만을 찾는 미적 의식에게는 문학이 소외된 시학, 곧 미적인 면이 빠진 시학인 듯하다. 사실이 그럴 경우에는 누구도 책을 읽으려 하지 않을 것이다.

(q1.2.2.3.3) 독서는 표현의 이해

이점[독서가 낭독의 반대방향으로 밀고 나아간다는 것]은, 읽기가 소리나는 읽기였었던 한에서, 분명하다. 하지만 조용한 읽기에 맞선 [소리나는 읽기의] 엄밀한 경계구획은 분명 존재하지 않는다; 모든 이해하면서 읽기는 언제나 이미 일종의 재생이자 해석인 듯하다. 강조, 율동적 분절 등등은 가장 조용한 읽기에도 달려 있다. 유의미한 것과 이것의 이해는 분명 언어적-신체적인 것[소리나 문자]과 긴밀히 결합되어 있고, 그래서 이해함은 언제나 내적인 발언을 포함한다. // 사실이 이러하다면, 문학은

— 이를테면 이것에 고유한 예술형식인 소설에 있어서 — 어떤 근원적인 현존을 독서에 두고, 이점은 서사시가 음유시인의 낭독에, 그림이 관람자의 관람에 어떤 근원적인 현존을 두는 것과 마찬가지로는 귀결은 전혀 피할 수가 없다. 책의 독서도 따라서, 읽혀지는 내용이 거기서 표현으로 데려와지는 그런 하나의 사건이리라. 물론 문학 그리고 독서 속에서의 문학의 수용은 어떤 최고도의 풀려남과 기동성을 보여준다. 이점을 이미 증명하는 것은, 사람들은 책 하나를 단번에 읽을 필요가 없고, 그래서 책 옆에서 머문다는 것은 청취와 관람에서는 유사한 것을 찾아볼 수 없는, 다시 집어들기라는 고유한 과제가 된다는 사실이다. 그런데 바로 이점에서 분명하게 되는 것은, ‘독서’는 텍스트의 통일성에 상응한다는 점이다. (165-6)

(e1.2.2.3.4) 조용한 읽기가 소리나는 읽기보다 추세가 되고 있는 것은 사실이지만, 이 둘 사이의 엄밀한 경계구분은 어렵다. 읽기는 문자를 통한 것이므로 내적인 발언을 포함하게 되기 때문이다. 문학의 존재방식, 문학의 현존은 독서 속에 있고, 따라서 독서는 읽혀지는 내용이 표현에 이르는 하나의 존재경과, 하나의 존재사건이다. 문학 책을 이해하려고 할 때, 쉬었다가도 계속해서 읽어야만 하는 이유는 그 텍스트가 통일성을 지니고 있기 때문이다.

(q1.2.2.3.5) 문학의 존재방식은 재생

오직 예술작품의 존재론으로부터만 -그리고 독서의 국면과정 속에서 나타나는 미적 체험들로부터가 아니라- 따라서 문학의 예술 양식이 파악될 수 있다. 문학적 예술작품에는 독서가, 낭독이나 상연과 마찬가지로, 본질적으로 속한다. 이것들 모두가, 사람들이 일반적으로 재생이라고 부르는 것의 단계들(Abstufungen)인데, 이 재생은 그러나 사실상 모든 일시적 예술들의 원래의(originale) 존재방식을 나타내는 것이고, 예술 일반의 존재방식의 규정을 위해 자신을 예시적인 것으로 입증하였던 것이다. // 이로부터 그러나 그 이상의 것이 따라나온다. 문학이란 개념은 수용자와의 관계 없이는 전혀 존재하지 않는다. 문학의 현존은, 어떤 나중의 체험현실에 공시성(Simultaneität) 속에서 주어진다고 가정되는 그런 어떤 소외된 존재의 생기 없는 존속이 아니다. 문학은 오히려 정신적인 보존과 전승의 한 기능이며, 따라서 모든 현재 속으로 자신의 숨겨진 역사를 끌

어들이다. 알렉산드리아 학파의 문헌학자들을 통해 수행된 고대문학의 규범형성 때부터 ‘고전들’의 필사와 유지의 연속 전체가 생생한 교양전통인데, 이 교양전통은 눈앞에 있는 것을 단순히 보관하는 것이 아니라, 본보기로 인정하고 모범으로 넘겨주는 일이다. 취미의 모든 변화 속에서, 우리가 ‘고전 문학’이라고 부르는 영향력이 거대한 것들이 그 자신을 모든 나중사람들을 위한 지속적인 모범으로 형성하는데, 그 모범은 ‘오래된 것과 새로운 것’이라는 애매한 논쟁의 시기에 이르기까지, 그리고 이 시기를 넘어서도 지속된다.(166)

(e1.2.2.3.6) 문학의 존재는 독서 속에 있다. 독서는 낭독과 상연과 더불어 재생의 단계들이고, 이 재생은 일시적 예술들의 원래의 존재방식이다. 문학은 수용자를 통해 전송되면서, 자신의 역사를 간직한 채로 현재 속으로 등장한다. 그 대표적인 예가 고전문학이다.

(q1.2.2.3.7) 세계문학의 규범적 의미

역사학적(historische) 의식의 전개가 비로소 세계문학에 대한 규범적 통일성요구의 직접성[무반성적 수용]에서부터, 세계문학의 이러한 생생한 통일성을 문학사의 역사학적 문제제기 속으로 들어서도록 변화시킨다. 그러나 그것[변화시킴]은 완결되지 않은, 아마도 결코 완결될 수 없는 과정이다. 알다시피 괴테가 세계문학이란 개념에, 독일어로 그 최초의 표현을 부여하였지만, 그러나 그에게 세계문학이라는 개념의 규범적 의미는 자명한 것이었다. 그 의미는 오늘날에도 여전히 죽어 없어지지 않았는데, 왜냐하면 우리는 오늘날에도 여전히 지속적 의미를 지닌 작품에 대해 그것이 세계문학에 속한다고 말하기 때문이다. // 세계 문학에 속하는 것[작품]은 자신의 장소를 모든 사람의 의식에 두고 있다. 그것은 ‘세계’에 속한다. 세계문학의 한 작품을 자신에게 귀속시키는 그런 세계는, 이 작품이 발언하면서 그 안으로 들어섰던 그 근원적 세계로부터 가장 넓은 간격을 통해 분리되어 있을 수도 있다. 따라서 매우 확실하게 동일한 ‘세계’가 더 이상 존재하지 않는다. 그럴 때에도 여전히 세계문학이란 개념 속에 놓여 있는 규범적 의미가 그러나 의미하는 점은, 세계 문학에 속하는 작품들은 발언하면서 머물러 있고, 비록 그것들이 마주해 발언하는 그 세계가 전적으로 다른 세계일지라도 그렇다는 것이다. 마찬가지로 어떤 번역문학의 현존이 입증하는 것은, 여전히 언제나 모두에 대해 진리와 타

당성을 갖는 어떤 것이 그러한 작품들 속에서 표현된다는 점이다. 따라서 세계문학이, 한 작품의 존재 방식을 그 작품의 근원적 규정[즉 표현]에 따라 형성하고 있는 것[즉 현존]의 소외된 형태라는 것은 사실이 아니다. 오히려 문학 일반의 역사적(geschichtliche) 존재 방식이, 어떤 것이 세계 문학에 속하는 일을 가능하게 하는 것이다.(167)

(e1.2.2.3.8) 세계문학(고전문학)은 생생한 전통 속에서 생생한 역사적 통일성을 이룩하고 있었다. 그러나 역사학적 의식은, 어떤 책이 역사적 통일성을 갖추고 있고, 이로써 세계문학(고전문학)이 될 수 있는지를 역사학적으로 입증하려고 한다. 이런 시도는 앞으로도 지속 될 것이다. 그러나 독일어로 처음 세계문학이란 표현을 사용한 괴테에게, 또 우리들 자신에게서도 그 표현의 의미는 자명한 것이다. 사람들이 세계를 열고 있는 한에서, 사람의 의식에 속해 있는 작품은 세계에 속해 있는 것이다. 작품은 한 세계를 표현하는 작품으로 다른 시대의(또는 다른 언어권의) 세계의 사람에 의해서도 읽혀진다. 이 경우 작품은 과거 세계를 표현하고, 현재세계에 대한 과거 세계의 주장을 표현한다. 그렇게 두 세계를 매개한다. 세계문학이란 언제나 모두에 대해 진리와 타당성을 갖는 어떤 것이 표현되는 작품을 말한다. 세계에 속하는 문학, 즉 세계문학은 단지 한때 사유된 것만이 아니라 계속 사유되어야 할 것을 드러내면서 수용자에게 자신을 표현하면서 현존한다. 문학일반의 존재방식은 따라서 역사적 현존이다. 이러한 역사적 현존이 세계문학의 성립근거이다.

(q1.2.2.3.9) 문학의 범위

세계문학에의 귀속성과 더불어 주어진 규범적 특징은, 이제 문학이라는 현상을 어떤 새로운 관점 아래로 내민다. 왜냐하면 세계문학에의 귀속성이 단지 어떤 문학적 작품에만, 곧 시나 언어적 예술작품으로서 어떤 고유한 지위[예술]를 차지한 문학적 작품에만, 인정된다고 하더라도, 다른 측면에서 문학이라는 개념은 문학적 예술작품이라는 개념보다 훨씬 폭 넓기 때문이다. 문학의 존재방식에는 모든 언어적 전승이 참여하는데, 모든 종류의 종교적, 법적, 경제적, 공적, 사적 텍스트들뿐만이 아니라, 그러한 전승된 텍스트들을 학문적으로 가공하고 해석한 문헌들도, 따라서

정신과학들 전체가 그런 것이다. 아니, 문학의 형식이 모든 학문적 연구 일반에 귀속되는데, 이점은 이런 연구가 언어성과 본질적으로 결합되어 있는 한에서 그런 것이다. 모든 언어적인 것의 문자화가능성(Schriftfähigkeit)이 가장 넓은 의미의 문학을 한정하는 것이다.(167)

(e1.2.2.3.9.1) 세계문학의 규범적 특징은 그것이 여전히 언제나 모두에 대해 진리와 타당성을 갖는 어떤 것을 표현한다는 점이다. 이러한 표현의 성격에 주목하면, 모든 언어적 전승이 문학의 존재방식을 갖는다. 가장 넓은 의미에서 문학이란, 말해질 수 있는 것 중에서 문자로 쓰여질 수 있는 것이다.

(q1.2.2.3.9.2) 문학적 예술작품과 문학적 텍스트의 차이점과 공통점

이런 한에서 문학적 예술작품과 어떤 다른 문학적 텍스트 사이의 차이는 그렇게 원칙적인 차이가 아니다. 물론 시의 언어와 산문의 언어 사이에, 그리고 또한 시적 산문과 ‘학문적’ 언어 사이에 차이는 존립한다. 사람들은 이 차이들을 물론 문학적 구성(Formung)의 관점에서도 고찰할 수 있다. 그러나 그러한 상이한 ‘언어들’의 본질적 차이는 분명 어떤 다른 곳에, 이른바 그 언어들에 의해 제기되는 진리요구의 상이성에 놓여 있다. 그럼에도 불구하고 모든 문학적 작품들 사이에는 어떤 깊은 공통점이 존립하는데, 이점은 언어적 구성이 말해져야 할 내용적 의미(inhaltliche Bedeutung)를 유효하게 하는 한에서 그런 것이다. 그렇게 볼 때, 텍스트들의 이해, 이를테면 역사학자가 행하는 것 같은 이해는 예술의 경험과 전혀 전적으로 상이하지 않다. 그래서 문학의 개념 속에 문학적 예술작품뿐만 아니라 모든 문학적 전승 일반이 총괄되어 있다는 것은 단순한 우연이 아니다. // 어쨌든 문학이란 현상 속에 우연치 않게 예술과 학문이 서로에게로 넘어가는 지점이 놓여 있다. 문학의 존재양식은 유일무이하고 비교불가능한 어떤 점을 갖고 있다. 이 존재양식은 이해로의 전환에 어떤 특수한 과제를 부여한다. 문자(Schrift) 같이 그렇게 낮설고 또한 이해를 요구하는 것은 존재하지 않는다. [...] 문헌적(schriftliche) 전승은 해독되고 읽혀지자마자 순수한 정신이고, 그래서 그것은 현재적으로 있는 것처럼 우리에게 발언한다. 따라서 문자로 된 것에 정통해 있는 읽기 능력은 어떤 비밀스런 기술, 아니 어떤 마술 같은 것인데, 이것은 우리를 풀거나 묶는 것이다. 읽기 능력 속에서는 시간과 공간[의 구속]이 지양되어 있는 듯하다. 문자적으로 전승된 것을 읽을 줄 아는 사람은 과

거의 순수한 현재를 입증하고 완성한다.(168-9)

(e1.2.2.3.9.3) 문학적 예술작품과 문학적 텍스트는 그들의 문학적 구성방식의 차이에도 불구하고, 내용적 의미를 유효하게 하는 것이라는 점에서 공통점을 갖고 있다. 문학적 구성방식의 차이는 그들의 상이한 진리요구를 그 근원으로 한다. 한편 미적 의식은 예술작품에서 그 내용의 의미가 아니라, 오직 그 구성의 미적인 질을 결정적인 것으로 설명하기 때문에, 작가적 장점들을 통해 학문의 작품들을 문학적 예술작품들로 간주할 수 있고 여기서 공통점을 찾을 수도 있을 것이다. 하지만 이런 방식은 이미 그 둘의 경계구획을 전제로 하는 것이다. 반면에 우리가 문학적 텍스트와 문학적 예술작품이 모두 내용적 의미를 가지고 우리에게 발인한다는 점을 주목하면 바로 여기서 공통점을 발견할 수 있다. 문학 일반의 존재양식은 그것이 읽혀져야 할 문자로 매개된다는 점에 있다.

(q1.2.2.3.9.4) 예술의 경험과 텍스트의 이해의 상관성

그래서 모든 미적인 경계구획에도 불구하고 문학의 가장 넓은 개념은 우리의 맥락 속에서 유효하게 된다. 우리가, 예술작품의 존재는 관객에 의한 수용과 더불어 비로소 완성되는 놀이라는 점을 보일 수 있었던 것처럼, 그렇게 텍스트 일반에 대해서는 죽은 의미혼적이 생생한 의미로 되는 재변화가 이해에서 비로소 일어난다는 점이 타당하다. 따라서 사람들이 제기해야만 하는 물음은, 예술의 경험에서 입증되었던 것이 텍스트 일반의 이해에 대해서도, 즉 예술작품이 아닌 텍스트의 이해에도 타당한지의 여부다. 우리는 보았던 것은, 예술작품은 자신이 발견하는 표현 속에서 비로소 자신을 완성한다는 점이었다. 그래서 우리는 모든 문학적 예술작품이 독서 속에서 자신을 완성할 수 있다는 귀결에로 강제되었다. 이점은 그런데 모든 텍스트들의 이해에도 타당한가? 모든 텍스트들의 의미는 이것들의 수용과 더불어 비로소 이해하는 자 속에서 자신을 완성하는가? 다르게 말해 연주가 음악에 속하는 것과 마찬가지로, 이해는 텍스트의 의미 발생(Sinngeschehen)에 속하는가? 재생적 예술가가 자신의 원본에 대해 그런 것처럼 그렇게 많은 자유를 갖고 한 텍스트의 의미(Sinn)에 대해 태도를 취한다면, 그것이 여전히 이해라고 말해질 수 있을까?(169)

(e1.2.2.3.9.5) 예술작품은 그때마다 발견되는 감상기회나 공연기회 속에서 자기표현을 이루고, 이러한 표현 속에서 비로소 자신을 완성한다. 그런데 문학적 예술작품은 독서를 자기표현의 기회로 삼고, 이로써 독서 속에서 자신을 완성한다. 이제 주어지는 물음은 독서에서의 자기완성이라는 것이 모든 텍스트들에 적용되고, 텍스트들의 의미이해는 재생적 예술가들의 작품이해에서 허용되는 만큼의 자유를 갖는가 라는 것이다. 가다머의 입장은 물론 긍정이다.

1.2.2.4 해석학적 과제로서의 재구성과 통합

(q1.2.2.4.1) 해석학적 이해 속에서 형성되는 예술의 의미

텍스트들의 이해의 기술에 관계하는 고전적인 분과가 해석학이다. 우리의 숙고들이 올바르다면, 해석학의 본래적인 문제는 사람들이 알아보는 것과는 전혀 다르게 표현된다. 그 문제가 그 경우에 지시하는 방향은, 미적 의식에 대한 우리의 비판이 미학의 문제를 그쪽으로 옮겨놓았던 방향과 같은 것이다. 물론 해석학은 그 경우에, 그것이 예술의 전체 영역과 예술의 문제체계를 포함할 정도로 포괄적으로 이해되어야만 하리라. 모든 다른 이해될 수 있는 텍스트들과 마찬가지로 모든 예술작품은 -문학적인 예술작품만이 아니라 — 이해되어야만 하고, 그리고 그러한 이해는 가능할 수 있는 것이기를 [스스로] 원한다. 이로써 해석학적 의식은, 미적 의식의 범위를 한층 더 넘어서는 포괄적 영역을 획득한다. 미학은 해석학에 흡수되어야만 한다. 이점은 단지 문제의 범위에 관련된 언표일 뿐만이 아니고, 바로 내용적으로 타당하다. 요컨대 거꾸로 말하면, 해석학은 전체적으로 그것이 예술의 경험을 정당하게 대우하는 식으로 규정되어야만 한다. 이해(Verstehen)는 의미 발생의 한 부분으로 사유되어야만 하는데, 이 의미발생(Sinngeschehen) 속에서 모든 언표들의 의미가 — 예술의 의미와 그 밖의 전승의 의미가 — 형성되고 완성되는 것이다.(169-70)

(e1.2.2.4.2) 미학은 해석학에 흡수되어야 하고, 해석학은 예술의 경험을 정당하게 대우할 수 있어야 한다. 왜냐하면 해석학이 다루는 이해라는 현상은, 언어의 의미만이 아니라 예술의 의미도 완성하는 의미발생의 사건에 해당하기 때문이다. 해석학은 한때 종교적, 문예적 텍스트의 이해를

쉽게 하는데 관련된 보조학문이었다. 그러나 가다머의 구상에 있어서의 해석학은 문학에 제한된 보조적 인문과학이 아니다. 모든 예술이 해석 속에서만 존재하는 한, 이해 현상은 각종의 예술에도 본질적으로 속한다. 이점에서 해석학은 문예미학이나 미학 일반에 보조적인 분과가 아니고, 거꾸로 미학이 문학과 마찬가지로 해석학에 의존한다.

(q1.2.2.4.3) 해석학에 대한 역사학적 의식의 공과

그러나 오래된 신학적 철학적 보조분과인 해석학은 19세기에 어떤 체계적 완성을 경험하였는데, 이러한 체계적 완성을 해석학은 정신과학들의 전체적 업무를 위한 토대로 삼았다. 해석학은 자신의 근원적인 실용적 목적, 곧 문학적 텍스트들의 이해를 가능하게 하거나 용이하게 한다는 목적 너머로 자신을 고양시켰다. 단지 문학적 전승만이 새롭고 생생한 동화(Aneignung)를 필요로 하는 소외된 정신이 아니다. 오히려 더 이상 직접적으로 자신의 세계 속에 서있지 않고 그래서 자신의 세계 속에서 자신의 세계에게 자기생각을 말하고 있지 않은 모든 것이, 따라서 모든 전승, 즉 예술은 물론 모든 다른 정신적인 과거의 창조물들인 법, 종교, 철학 등등이 자신들의 근원적인 의미(Sinn)로부터 소외되어 있고, 그래서 열어 보이며 매개하는 정신에 의지하고 있는데, 이러한 정신을 우리는 그리스인들과 더불어 헤르메스, 곧 신의 사자라고 명명한다. 역사학적 의식의 발생이 바로 해석학이 정신과학들 내부에서 어떤 중심적인 기능을 차지하도록 해준 것이다. 그러나 물음은, 해석학과 더불어 제기된 문제의 펼쳐진 범위가 역사학적 의식의 전체들로부터 도대체 올바르게 보여질 수 있는지의 여부이다.(170)

(e1.2.2.4.4) 역사학적 의식의 발생이 슬라이어마허와 이를 계승한 딜타이로 하여금 해석학의 문제를 다루게 하였다. 특히 딜타이는 정신과학들에 대한 해석학적 정초를 시도하였고, 해석학의 발생에 대해서도 연구하였다. 그러나 그는 해석의 문제를 심리학적이고 역사학적인 이해의 차원에서 다룸으로써, 해석의 고유한 성격을 간과하였다. 가다머에 의하면 해석은 역사적 전승 속에 들어 있는 소외된 정신을 현재의 사람들에게 열어 보여주고 그들에게 매개하는 일이며, 이런 매개 속에서 (복구된 의미가 아니라) 새로운 의미가 발생하는 사건이다. 이점과 관련시켜 본다면,

덜타이는 물론 그가 계승한 사람인 술라이어마허도 역사학적 의식의 전제들에 의해 구속된 제한된 시야만을 갖고 있었다. 이점에 관한 구체적인 논의는 이 책 제2부에서 다루질 것이다.

(q1.2.2.4.5) 예술에 대한 역사학적 매개

무엇이 문제되는 것인지를 선행적으로 암시하기 위해서 또 우리의 지금까지의 사유과정의 체계적 귀결을, 우리의 문제제기가 이제부터 경험하는 [문제제기의] 확대와 연결하기 위해서, 예술의 현상을 통해 제기된 해석학적 과제를 우선 고수하는 것이 잘하는 일이다. ‘미적 구별’ 이 하나의 추상이고, 이것은 예술작품의 세계 귀속성을 지양할 수 없다는 점을 우리가 제아무리 분명하게 할 수 있었다고 해도, 그럼에도 불구하고 여전히, 예술이 결코 단지 지나가 버린 것이 아니라, 시대들의 간격을 자신의 고유한 의미현존(Sinnpräsenz)을 통해 극복할 줄 안다는 점은 의심할 수 없는 것으로 남아있다. 이런 한에서 예술이라는 사례에서 두 측면[술라이어마허와 헤겔]에 있어서 [시대간격을 극복하는 예술의] 이해의 어떤 탁월한 사례가 보여진다. 예술은 역사학적 의식의 단순한 대상은 아니지만 그럼에도 불구하고 예술의 이해는 이미 역사학적 매개를 [다른 것들과] 함께 포함한다. 그렇다면 이것[역사학적 매개]에 대하여 해석학의 과제는 어떻게 규정되는가? // 술라이어마허와 헤겔의 사례에서, 이러한 물음에 대해 대답을 생각할 두 가지 극단적인 가능성이 표현되어 있다. 사람들은 이 두 가능성을 채구성과 통합이라는 개념을 통해 표시할 수 있으리라. 처음에는 헤겔에 대해서와 같이 술라이어마허에 대해서도 전승에 대한 상실 및 소외의 의식이 놓여 있고, 이 의식이 그들의 해석학적 숙고를 요구한다. 두 사람은 그럼에도 불구하고 해석학의 과제를 매우 상이한 방식으로 규정한다.(170-1)

(e1.2.2.4.6) 미적 구별에 의한 미적 추상이 예술작품의 세계 귀속성을 지양할 수 없다는 말은, 예술작품이 이전의 과거세계에 갇힌 채로 머무른다는 말이 아니다. 예술작품은 자신의 고유한 의미현존을 통해(우리들에 의한 의미이해를 통해) 시대들의 간격을 극복하고 현재 세계에 도착해 있다. 이러한 시대간격을 극복하는 이해를 예술을 사례로 해서 소개한 대표적인 두 사람이 술라이어마허와 헤겔이다. 하지만 이들은 역사학적 매개

와 관련해서 해석학의 과제를 상이하게 규정한다.

(q1.2.2.4.7) 술라이어마허의 입장은 복구

술라이어마허는 우리가 나중에 여전히 그의 해석학적 이론을 다루게 될 사람인데, 그는 전적으로 한 작품의 근원적 규정을 이해 속에서 복구하는 것으로 방향을 두고 있다. 왜냐하면 과거에서부터 우리에게 전승된 예술과 문학은 자신들의 근원적 세계로부터 탈취되어 있기 때문이다. [...] [그는 다음과 같이 말한다.] ‘따라서 자신의 근원적인 연관에서부터 찢겨져 있는 예술작품은, 이 연관이 역사적으로 보존되지 않으면, 자신의 유의미성에 관해 [어떤 것을] 상실한다.’ 그는 심지어 이렇게 말한다. ‘따라서 예술작품은 본래적으로 자신의 토지에, 자신의 환경에 뿌리 박고 있기도 하다. 예술작품이 자신의 환경으로부터 찢겨져 나와 거래로 넘어가면, 그것은 이미 자신의 의미를 상실하고, 그것은 화제에서 구조되어 불탄 흔적을 지니고 있는 것과 같다’ // 이로부터 예술작품은 오직 그것이 근원적으로 속해 있는 곳에서만 자신의 현실적인 의미를 갖는다는 점이 따라 나오지 않는가? 따라서 예술작품의 의미의 포착은 근원적인 것에 대한 일종의 복구(Wiederherstellung)인가? 예술작품이 미적 체험의 무시간적 대상이 아니라, 예술작품의 의미를 비로소 완전히 규정하는 어떤 ‘세계’에 속한다는 점을 사람들이 인식하고 인정한다면, 예술작품의 참된 의미는 이러한 ‘세계’에서부터, 따라서 무엇보다도 자신의 근원 및 자신의 발생에서부터만 이해될 수 있다는 점이 따라나오는 듯하다. 그렇다면 예술작품이 속하는 ‘세계’의 복구, 창작하는 예술가가 ‘의도했던’ 근원적 상태의 복구, 근원적 스타일 속에서의 공연이라는 모든 이 같은 역사학적 재구성의 수단들이 한 예술작품의 참된 ‘의미’를 이해할 수 있게 하고, 오해와 잘못된 현실화를 방지한다고 주장할 수 있으리라. — 이점이 사실상 술라이어마허의 사상이고, 이것을 그의 전체적 해석학이 암묵적으로 전제하고 있는 것이다.(171-2)

(e1.2.2.4.8) 술라이어마허에게 해석학의 과제는 근원적인 상태로의 복구를 위한 근원적인 상태의 해석이다. 예술의 영역에서 예술작품이 속했던 과거의 ‘세계’의 복구, 창작하는 예술가가 ‘의도했던’ 근원적 상태의 복구, 근원적 스타일 속에서의 공연이 필요하다면, 그 과거의 세계, 예술가의 의도, 원래의 작품스타일 등을 밝혀내는 것이 과제가 된다. 이

것이 슬라이어마허에게 있어서 역사학적 매개와 관련해서의 해석학의 과제이다.

(q1.2.2.4.9) 슬라이어마허의 한계는 복구의 한계

그런데 조건들, 곧 그 아래서 전송된 작품이 자신의 근원적인 규정을 충족시켰던 그 조건들의 복구는 이해를 위해 확실히 어떤 본질적인 보조 작업이다. 하지만 물어지는 것은, 여기서 획득된 것이 현실적으로 우리가 예술작품의 의미(Bedeutung)로서 찾고 있는 것인가, 그리고 만일 우리가 이해 속에서 어떤 두 번째 창작, 즉 근원적인 생산의 재생을 본다면, 이해라는 것이 올바르게 규정되는 것인가의 여부이다. 결국 해석학의 그러한 규정은 지나간 삶의 모든 복구나 복원 보다 덜 불합리한 게 아니다. 근원적인 조건들의 복구는 모든 복원과 마찬가지로, 우리들 존재의 역사성에 직면해서는 어떤 무기력한 시도이다. 복구된, 소외로부터 다시 데려온 삶은 근원적인 삶이 아니다. 그것은 다만 소외의 지속 속에서 교양이라는 이차적 현존을 얻는다.(172)

(e1.2.2.4.9.1) 예술작품의 근원적 조건들의 복구는 그 작품의 의미를 이해하는 일이 되지 못한다. 낡은 건축물이 복원되어도 원래의 것이 아니고, 다만 관광객의 목표가 되듯이, 이해를 근원적인 것의 복구로 볼 때, 해석학적 행위는 다만 죽어버린 의미의 전달이 될 뿐이다. 복구된 과거인의 삶은 우리에게 대해 근원적인 삶으로 현존하게 되지 않고, 다만 우리의 교양을 위해 현존하게 될 뿐이다.

(q1.2.2.4.9.2) 헤겔의 입장은 복구에 대한 비판

그에 비하여 헤겔은 해석학적 시도가 지닌 이득과 손실을 서로 균형 맞추는 다른 가능성을 제시한다. 그는 고대의 삶과 ‘예술종교’의 멸망에 관련해서 다음과 같이 쓸 때, 모든 복원의 무기력에 대한 가장 분명한 의식을 갖고 있다: 뮤즈의 작품들은 ‘그런데 우리에게 대해 있는 것들, 이를테면 나무에서 딴 아름다운 과일들이다. 한 소녀가 그런 과일들을 내놓듯이, 어떤 친절한 운명이 뮤즈의 작품들을 우리에게 건네준다. 과일들의 현존의[속에는] 현실적인 삶은 없다. 과일들을 매달고 있던 나무도 없고, 대지도 없고, 과일들의 실체를 이루던 요소들도 없고, 과일들의 규정성을 이루던 기후도 없고, 과일들의 생성과정을 지배했던 계절들의 변화도

없다. — 그래서 운명은 우리에게 예술작품들과 함께 이것들의 세계를 주지는 않는데, 예술작품들이 그 안에서 꽃을 피우고 성숙했던 그런 인류적 삶의 봄과 여름을 주는 것이 아니라, 오직 이 현실의 감추어진 상기(eingehüllte Erinnerung)만을 줄뿐이다.’ 그리고 그는 전승된 예술작품에 대한 후세 사람들의 태도를 ‘외적 행위’라고 부르는데, ‘이것은 이 과일들로부터 이를테면 빗방울이나 먼지를 씻어내고, 둘러싸고 생산하고 영감을 주는 인류적 삶의 현실의 내적인 요소들의 자리였다가, 그것들의 외적 실존의 죽은 요소들로 된, 곧 언어, 역사적인 것 등등으로 된 장황한 구조를 세우는데, 이는 그 현실 안에 들어가 살기 위한 것이 아니라 단지 그 현실을 자기 안에서 상상하기 위한 것이다.’ (172-3)

(e1.2.2.4.9.3) 헤겔에 의하면, 역사학적 태도는 작품이 속했던 그 현실의 내적인 요소들의 자리였다가, 그것들의 외적 실존의 죽은 요소들로 된 장황한 구조를 세워 과거의 그 현실을 상상하려는 태도이다. 이런 외적인 태도는 해석학적 과제에 대해 어떤 외적인 행위에 불과하다.

(q1.2.2.4.9.4) 헤겔과 슬라이마허의 입장차이

헤겔이 여기서 쓰고 있는 것은 정확히, 역사학적 보존에 대한 슬라이마허의 요구가 포괄하고 있는 것이지만, 헤겔에게 있어서는 그것이 처음부터 어떤 부정적인 어조를 담고 있다. 기회적인 것에 대한 연구는, 예술작품들의 의미를 보충해주는 것이고, 예술작품들의 의미를 복구할 수는 없는 것이다. 그것[기회적인 것]은 여전히 나무에서 딴 과일들일 뿐이다. 사람들이 예술작품들을 그것들의 역사적 연관 속으로 되돌려 놓는다고 해도, 사람들은 그것들에 대해 삶의 관계가 아니라, 단순한 표상의 관계를 얻는다. 헤겔이 이로써, 과거의 예술에 대해 그런 식으로 역사학적으로 태도를 취하는 것이 적법한 과제라는 점에 대항하는 것은 아니다. 그는 다만 예술사적 연구의 원리에 대해서 말하는 것인데, 이 연구는 물론 헤겔의 눈에 모든 ‘역사학적’ 태도와 마찬가지로 하나의 외적 행위인 것이다. // 역사에 대해 또 예술에 대해 사유하는 정신의 참된 과제는 이에 반해 헤겔에 따르면 결코 외적인 과제가 아닐 것인데, 정신이 이 역사 속에서 어떤 더욱 고차적인 방식으로 자기 자신이 표현되는 것을 보는 한에서 그럴 것이다. [...] ‘[과일을 내미는 소녀가 시선과 몸짓 속에 자연의 요소들을 통합하므로 자연 그 이상이듯] 마찬가지로 우리에게 그러한 예

술작품들을 제공하는 운명의 정신은 그러한 민족의 인류적 삶과 현실 그 이상인데, 왜냐하면 운명의 정신은 그 작품들 속에 여전히 외화되어 있는 (veräußerten) 정신을 내면화하는 상기(Er-innerung)이기 때문이다.-그것은 비극적 운명의 정신인데, 이 비극적 운명은 그러한 개별적 신들을 또 실체의 속성들을 일자인 만신전(Pantheon) 속으로, 곧 자신을 정신으로 의식하는 자기의식적 정신 속으로 모아들인다’ (173-4)

(e1.2.2.4.9.5) 헤겔은 ‘역사학적’ 태도나 예술사적 연구에서 이뤄지는 기회적인 것의 연구는 예술작품들의 의미를 보충해줄 뿐, 예술작품들의 의미를 복구할 수는 없는 것이라고 본다. 이점에서 슈라이어마허와의 차이가 드러난다. 헤겔에 의하면 정신은 한편으로 자신을 작품 속으로 외화하고, 다른 한편으로는 이 외화된 정신을 상기해내면서 내면화한다. 이러한 내면화하는 상기가 바로 해석의 의미이며, 해석학의 과제이다. 정신이 이렇게 자기소외와 자기통일을 계속하는 한, 그것은 비극적 운명의 정신이다.

(q1.2.2.4.9.6) 헤겔의 의의는 매개 개념의 중시

여기서 헤겔은, 슈라이어마허가 그 안에서 이해의 문제를 제기하였던 그런 차원 너머로 [우리가 향하도록] 지시하고 있다. 이해의 문제를 헤겔은, 그가 철학을 그 위에서 절대정신의 최고의 형태로 정초했던 그 기반 위로 끌어올린다. 철학의 절대적 앎 속에서, 원문이 말하듯이 ‘어떤 더욱 고차적인 방식으로’ 자기 안에 예술의 진리도 또한 포함하는 그런 정신의 자기의식이 완성된다. 그래서 헤겔에게 있어서는 철학이, 다시 말해 정신의 역사적(geschichtliche) 자기 관철이 바로 해석학적 과제를 해결한다. 철학은 역사학적 의식의 자기망각에 대해 극단적인 반대위치에 있다. 철학에서는 표상이라는 역사학적 태도가 과거에 대해 사유하는 태도로 변화한다. 헤겔은 이로써 하나의 결정적인 진리를 발언하는 것인데, 역사적 정신의 본질이 지나간 것의 복구에 있지 않고, 현재의 삶과의 사유하는 매개에 있는 한에서 그런 것이다. 헤겔이 그러한 사유하는 매개를 어떤 외적이며 추후적인 관계로 생각하지 않고, 예술 자체의 진리와 함께 어떤 동일한 수준에 놓을 때, 헤겔은 옳다. 이로써 그는 슈라이어마허의 해석학의 이념을 원칙적으로 능가하고 있다. 우리에게서도 예술의 진리에 대

한 물음은 미적 의식과 역사학적 의식에 대한 비판을 강요하는데, 우리가 예술과 역사 속에서 표명되는 진리에 대해 묻는 한에서는 그런 것이다.(174)

(e1.2.2.4.9.7) 헤겔은 정신의 역사적 자기 관철이라는 개념을 통해 해석학적 과제를 해결하는데, 이 개념은 또한 그에게 철학을 절대정신의 최고의 형태로 정초하도록 해준 것이기도 하다. 정신의 역사적 자기 관철의 과정 속에서, 예술의 진리는 ‘어떤 더욱 고차적인 방식으로’, 곧 예술의 외적 형태가 아닌, 내적 의미에 있어서, 철학의 절대적 앎 속에 포함된다. 헤겔이 역사적 정신의 본질이 지나간 것의 복구(역사학적 의식의 태도)에 있지 않고, 지나간 것과 현재의 삶과의 사유하는 매개에 있다고 보는 한에서, 그는 역사학적 의식을 넘어서고 있고, 숄라이어마허의 해석학의 이념(근원적인 것의 복구)도 넘어선다. 가다머는 헤겔이 표명한 해석학적 진리를 수용하지만, 그렇다고 헤겔의 절대정신이나 절대적 앎 같은 개념을 수용하는 것은 아니다.

『철학사상』 별책 2권

- 제 1a 호 철학의 주요 개념 1:2 / 백종현
- 제 2 호 『밀린다 광하』 / 서정형
- 제 3 호 데카르트 『방법서설』 / 윤선구
- 제 4 호 로크 『통치론』 / 정윤석
- 제 5 호 루소 『사회계약론』 / 진병운
- 제 6 호 칸트 『실천이성비판』 / 박정하
- 제 7 호 헤겔 『법철학』 / 강성화
- 제 8 호 벤담 『도덕 및 입법의 원리 서설』 / 정원규
- 제 9 호 밀 『공리주의』 / 김영정 · 정원규
- 제 10 호 니체 『차라투스트라는 이렇게 말했다』 / 백승영
- 제 11 호 마르크스 『독일이데올로기』 / 손철성
- 제 12 호 하이데거 『존재와 시간』 / 이선일
- 제 13 호 프레게 『산구의 기초』 / 최 훈
- 제 14 호 비트겐슈타인 『논리철학 논고』 / 박정일

『철학사상』 별책 3권

- 제 1a 호 『대학』 / 박성규
- 제 2 호 맹자 『맹자』 / 이해경
- 제 3 호 나가르주나 『중론』 / 서정형
- 제 4 호 조선전기 이기론 / 허남진
- 제 5 호 조선전기 수양론 / 정원재
- 제 6 호 조선전기 심성론 / 김영우
- 제 7 호 조선전기 경세론과 불교비판 / 강중기

- 제 8 호 플라톤 『국가』 / 김인곤
- 제 9 호 아리스토텔레스 『니코마코스 윤리학』 /
김남두 · 김재홍 · 강상진 · 이창우
- 제 10 호 토마스 아퀴나스 『신학대전』 / 박경숙
- 제 11 호 데카르트 『성찰』 / 윤선구
- 제 12 호 로크 『인간지성론』 / 김상현
- 제 13 호 라이프니츠 『단자론』 / 윤선구
- 제 14 호 몽테스키외 『법의 정신』 / 진병운
- 제 15 호 흄 『인설론』 / 장동익
- 제 16 호 칸트 『순수이성비판』 / 김재호
- 제 17 호 헤겔 『정신현상학』 / 강성화
- 제 18 호 마르크스 『자본론』 / 손철성
- 제 19 호 제임스 『실용주의』 / 정원규
- 제 20 호 니체 『유고(1885년 가을-1887년 가을)』
. 『유고(1887년 가을-1888년 3월)』
. 『유고(1888년 초-1889년 1월 초)』 / 백승영
- 제 21 호 후설 『유럽학문의 위기』 / 정은혜
- 제 22 호 비트겐슈타인 『철학적 탐구』 / 신상규
- 제 23 호 하이데거 『언어로의 도상』 / 이선일
- 제 24 호 쿤 『과학혁명의 구조』 / 박은진
- 제 25 호 토픽맵에 기초한 철학 디지털 지식 자원 구축 /
최병일 · 이태수 · 심재룡 · 김영정

『철학사상』 별책 제5권 제11호

발행인 서울대학교 철학사상연구소
☐ 151-742, 서울시 관악구 신림동 산56-1
E-mail: philinst@plaza.snu.ac.kr
전화: 02) 880-6223
팩스: 02) 874-0126

발행일 2005년 4월 28일
인쇄일 2005년 4월 30일
출 판 도서출판 관악 02) 871-2118



9788991280281

ISBN 89-91280-28-5