

행복한 시지푸스와 마지막 삶의 그리움

- 하이데거 예술철학 소고

김 동 훈 (서울대)

밤새워 물어뜯어도 닿지 않는 마지막 삶의 그리움

.....
낮이 밝을수록 어두워가는 암흑 속에 별발

.....
죽어 너 되는 날의 아득함 아- 목인 이 가슴

(김지하 “새” 중에서)

무엇인가? 한 시인으로 하여금 밤새도록 자신의 삶을 물어뜯게 했던 그것은. 우리는 오늘 그 생채기를 함께 들여다보는 연습을 하고자 한다. 아니, 어쩌면 우리가 스스로 밤새워 우리 삶을 물어뜯어야 할지도 모를 일이다. 이 눈부신, 하지만 처절한 상징의 언어가 우리로 하여금 존재의 심연을 들여다보게 하기에.

심연, *Abgrund...* 하이데거로 하여금 오랫동안 자신의 삶을 물어뜯게 했던 단어다. 그는 바닥을 알 수 없는 심연으로 끊임없이 뛰어들었고 정답이 구해지지 않는 물음을 씬 없이 던졌다.

이들에게 던져진 건 시지푸스의 천형(天刑)이었을까? 아니다. 시지푸스는 행복하다. 이 역설 속에서만 미치광이었던 플라톤의 시인은 구원받을 수 있다. 존재에 대한 해답을 구했기 때문이 아니라 그 상처를, 목인 가슴을 끊임 없이 토로하기 때문에, 밤새워 물어뜯기에 행복할 수 있는 역설, 그 변증법

속에 우리는 서있다.

한 화가가 그린 그림이 있다. 낡은 구두 그림. 한 철학자가 그 그림을 보고 말했다. 농부 아낙네의 구두라고. 세월이 어느 정도 흐르고 난 뒤 한 저명한 미술사학자가 그 철학자를 신랄하게 비판했다. 그건 농부의 구두가 아니라 도회지 사람의, 그것도 화가 자신의 구두라고. 또 세월이 흐르고 나서 한 철학자가 다시 나타나 ‘회화예술에 있어서의 진리’라는 글 속에서 이 두 사람이 이야기를 다시 문제 삼고 있다. 그에게는 이 구두가 누구 것인지 그다지 중요하지 않았다. 그런데 아이러니컬한 사실은 그 그림이 정확하게 어떤 그림인지도 잘 모르겠다는 점이다. 물론 하나의 그림이 가장 유력한 후보로 떠올라 있지만 100% 확신은 없다.

하이데거는 말한다. 예술작품은 대지와 세계 사이의 끊임없는 투쟁의 장이라고. 그 투쟁의 과정에서 벌어진 틈새(Riß)라고. 우리의 언어로 말하자면 밤새워 물어뜯어 벌어진 생채기쯤 되겠지. 자, 이제 그 유력한 후보를 살펴보자.



누구의 구두일까? 아니면, 우리는 이 구두를 보면서 무엇을 생각할까? 하이데거가 이 구두를 보면서 생각했던 내용들을 그의 논문에서 살펴보자. “이

구두라는 도구의 밖으로 드러난 내부의 어두운 틈새로부터 들일을 하러 나선 이의 고통이 응시하고 있다. 한결같은 모양으로 계속해서 뻗어 있는 밭고랑 사이를 통과해 나아가는 느릿느릿한 걸음걸이의 끈질김이 신발도구의 옹골찬 무게 속에 쌓여있다. 그 밭 위로는 거친 바람이 불며 서있다. 구두가죽 위에는 땅의 축축함과 풍축함이 깃들여 있다. 지무는 저녁 들길을 가로질러 가는 고독함이 신발 밑창 아래서 밀려가고 있다. 신발 도구 속에서는 대지의 침묵하는 부름이, 익어 가는 곡식을 대지가 조용히 선사함이, 그리고 겨울들판 황량한 휴경지에서의 대지의 설명할 수 없는 거절이 울리고 있다. 이 도구를 통해서 뺨을 안전하게 확보하는 데 대한 불평 없는 근심, 궁핍을 다시 넘어선 데 대한 말없는 기쁨이, 출산이 임박했을 때의 떨림과 죽음의 위협 속에서의 전율이 스며들어 있다. 대지에는 이러한 도구가 귀속되어 있고 농촌 아낙네의 세계 안에 이 도구가 보호되어 있다. 이러한 보호된 귀속됨에서부터 도구 자체가 그것의 ‘자기 안에 머무름’으로 일어선다.”¹⁾

과연 이러한 해석이 고희의 그림에 대한 진정한 해석인가? 우선 당장 생기는 의문은 하이데거가 어떤 근거로 이 구두를 농부 아낙네의 구두라고 단정하느냐는 것이다. 실제로 이 문제는 앞서 언급한, 두 세대에 걸친 심각한 논쟁의 출발점이 된다. 또 그것이 농부 아낙네의 구두라고 하더라도 하이데거가 서술하고 있는 것처럼 그런 생각을 하고 고희가 이 구두를 그렸을까 라는 의문도 당연히 제기될 수 있다. 하이데거가 자신의 느낌을 그저 이 그림 속에 투사시킨 데 불과한 건 아닐까? 하지만 20세기가 낳은 가장 위대한 철학자 중의 한 사람으로 여겨지는 그가 이렇게 단순히 자기 감상을 그림에 투사하여 자신의 예술철학을 서술하는 데 사용하고 있다고 생각하기에는 뭔가 석연치 않은 점이 있다. 이 석연치 않음을 마음 한 구석에 품고 그의 글을 살펴보자.

1) 이 번역은 민형원/오병남 역과 이기상 역을 참조하여 나름대로 시도한 번역이다. 참조한 두 번역 텍스트는 예술작품의 근원, 말턴 하이데거 저, 오병남/민형원 공역, 경문사, 1979, 99-100쪽과 하이데거의 예술철학: <예술작품의 근원>에 대한 체계적 해석, F. -W. 폰 헤르만 지음, 이기상·강태성 옮김, 문예출판사, 1997, 573쪽이다.

1. 하이데거의 출발점: 돌고 또 돌고?

우선 『예술작품의 근원』을 읽을 때 제일 먼저 눈에 띄는 건 그가 같은 주제를 반복해서 다루고 있다는 사실이다. 게다가 그의 논리 전개는 항상 제자리를 맴도는 듯이 보인다. 심지어 논리학에서 가장 금기시하고 있는 논리 전개 방식인 순환논법으로 여겨지는 주장들이 도처에서 나타난다. 그래서 논리 분석철학자들에게 하이데거의 철학이 형이상학적 궤변쯤으로 받아들여지는 게 드문 현상이 아니다. 논리학에 있어서 순환논법은 심각한 오류로 치부되어 왔다. *circulus vitiosus*(나쁜 원)이라는 표현은 이러한 사실을 웅변적으로 말해 준다. 만일 이 판단이 옳다면 우리가 하이데거의 말에 귀를 기울일 허등의 이유가 없다. 하지만 문제가 그렇게 간단하지만은 않다. 하이데거 자신도 이런 비난이 생기리라는 것을 예상하고 있었고 그래서 『예술작품의 근원』 서두에서부터 이 문제를 직접 거론하고 있다. 그는 자신의 논의가 순환하고 있다는 사실을 숨기지 않는다. 오히려 그는 진정한 철학은 바로 이러한 순환 속으로 뛰어드는 것이라고까지 말한다.

1) 해석학적 순환이란 무엇인가?

우선 그의 논의를 직접 살펴보자. 예술작품의 근원이 무엇인가에 대해 물으면서 그는 예술과 예술가, 예술작품 모두가 서로의 ‘근원’임을 밝힌다. 빙빙 돈다. 많은 사람들은 여기서 벌써 현기증을 느끼리라. 하지만 하이데거가 하는 말을 귀 기울여 들으면서 생각해 보면 사실 이 문제들은 지금까지도 예술 철학자, 미학자들을 괴롭히고 있는 물음이다. 예술정의 불가론, 예술정의 무용론, 예술제도론 등 어떤 형태로 시도해도 속 시원히 풀리지 않는 그 마지막 매듭을 붙들고 하이데거는 현기증이 날 정도로 사유의 롤러코스터를 돌리고 있다. 작품을 만드는 사람이 예술가이니까, 작품의 근원이 예술가라고 말하는 것이 보통이다. 하지만 하이데거는 예술가가 진정한 예술가가 되는 순간은 자신이 만든 작품을 통해서니까 거꾸로 예술작품이 예술가의 근원이기도 하다고 말한다. 궤변인가? 그렇지 않다. 예술가는 예술가라는 특질 이외에도 여러

가지 특질을 가지고 있다. 한 집안의 가장일 수 있고 어떤 대학의 교수일 수도 있고 어떤 회사의 사원일 수도 있다. 이러한 수많은 그의 특질 가운데서 그가 예술가라는 특질을 지니고 그렇게 불릴 수 있는 것은 바로 그가 생산한 예술작품을 통해서이다. 따라서 예술작품이 예술가를 그 근원으로 갖게 되는 것과는 다른 이유에서이지만 예술가는 예술작품을 그 근원으로 갖게 된다. 그래서 그는 또 다른 시도를 하게 된다. 그 새로운 시도는 예술가와 예술작품 속에 모두 들어 있는 “예술”이라는 개념을 둘의 근원이라고 설명하는 일이다. 하지만 여기서도 문제는 여전히 존재한다. 예술이 어디에 존재하고 어떻게 존재하는가? 예술이라는 단어는 한갓 단어에 불과하고 실제적인 어떤 것이 거기에 상응하지 않는 개념이다. 그것은 하나의 집합개념일 수 있다. 거기에다가 우리는 오로지 현실적인 것, 즉 작품들과 예술가들을 포섭시킨다. 이 셋 사이의 관계에 대해서 어떻게 설명할 수 있는가? 예술이 작품과 예술가의 근원인가, 아니면 작품과 예술가가 예술의 근원인가?

이에 대한 하이데거의 논의는 또다시 원을 그리고 있다. 우선 예술이 도대체 무엇인가가 해명되어야만 예술작품이 무엇인가가 해명될 수 있다. 하지만 예술이 무엇인가가 해명되기 위해서는 예술이 도대체 존재하는지, 존재한다면 어떻게 존재하는지에 대해서 결론을 아직 내리면 안 되기에 예술의 본질을 파악하는 일은 예술이 의심의 여지없이 실제로 존재하고 있는 곳에서 시도하게 될 것이다. 그것이 예술작품이다. 따라서 예술은 예술-작품 안에 존재한다(west).²⁾ 이런 논의를 하이데거는 다음과 같이 정리하고 있다: “예술이 무엇

2) 이 west라는 단어는 하이데거가 고안해 낸 단어이다. sein 동사의 과거 분사 gewesen에서 wesen이라는 형태를 끄집어내어서 형이상학의 역사에서 자연과학적, 수학적 세계관에 물들어 버린 ist를 대신해서 진정한 의미에서의 존재자의 존재방식을 나타내기 위해서 그가 사용하고 있는 단어이다. 흥미롭게도 이 단어는 우리가 본질로 번역하고 있는 독일어 단어 Wesen과 철자가 같다. 여기서 본질이라는 단어가 서구 역사상 어떤 변화를 겪어왔는지를 다 살피는 것은 시간 관계상 어렵겠지만 간단하게 제시를 하자면 다음과 같다. 그 자세한 논의에 대해서는 M. Heidegger, Grundfragen der Philosophie: Ausgewählte Probleme 《 der 》 Logik 《, GA 45, Vittorio Klostermann, Frankfurt/Main, 1984, S. 58-107을 참조하라. 하이데거는 이 1937/38년 겨울 학기 강의록에서 서구의 전통적인 본

인가는 작품에서 끌어내어야 한다. 작품이 무엇인가는 반면 예술의 본질로부 터만 경험하게 된다.”³⁾

이렇듯 하이데거는 『예술작품의 근원』에서 작품과 예술, 예술가 사이의 기 원에 관한 관계가 순환적임에 주목하고 있다. 하지만 여기서 더 거슬러 올라

질 개념의 유형들을 열거하고 있다: 토 티 엔 에이나이 (아프리오리), 게노스 (종-유래), 토 카톨루 (보편자), 휘포케이메논 (근원자), 우시아 (에센티아), 토 티 에이나이 또는 에 스티 (무엇임), 에이도스 (형상), 이태아, 토 코이논 (공통자). 이 모든 요소들을 하나하나 다 설명할 수는 없지만 가장 중요한 핵심적인 내용들을 간추리자면 어떤 존재자가 그 존재자이게끔 해주는 것이 본질이라는 점에는 별다른 이견이 없을 것이다. 이 존재자가 개별자로서 다른 존재자와 다른 개별적인 특성을 가지기 이전에도 이미 항상 그 존재자를 그 존재자이게끔 해주는 것이 본질인 것이다. 따라서 모든 존재자는 바로 이 본질을 그 기원으로 한다. 이런 면에서 본질이라는 말과 근원이라는 말은 밀접한 상호연관관계 속에 놓여있다.

- 3) M. Heidegger, Holzwege, S.2. 이에 대해서 하이데거의 논의를 좀 더 자세히 들여다보면 다음과 같다. 우선 그는 단순히 귀납적인 연구방식에 대해서 거부의 의사를 분명히 밝힌다. “사람들은 예술이 무엇인가는 현존하는 예술작품들을 비교 고찰함을 통하여 이 작품들로부터 얻어낼 수 있다고 말한다. 하지만 우리가 미리 예술이 무엇인지에 대해서 알고 있지 못하다면 이러한 고찰의 근거자료로 우리가 실제로 예술작품들을 사용하고 있는 지 어떻게 확신할 수 있는가?” (같은 곳). 이와는 반대로 더 상위의 개념으로부터 예술의 본질을 도출하려는 연역적 연구방법에 대해서도 그는 부정적이다. 그렇게 하려고 해도 이미 우리는 우리가 예술작품이라고 여기는 것을 그 자체로 우리에게 보이기에 충분한 만한 규정들을 미리 지니고 있어야 한다. 다시 말해서 더 보편적인 개념에는 그보다 특수한 개념을 특수하게 만드는 그 특질에 대해서는 직접적으로 말해주지 않기 때문이다. 예를 들어 ‘인간은 동물이다, 동물은 생명체이다’라는 식의 명제에서 동물은 인간보다 더 보편적이고 생명체는 동물보다 더 보편적인 개념이다. 하지만 인간을 인간이게 하는 특질은 동물이라는 개념으로부터는 도출할 수가 없다. 마찬가지로 생명체에서 동물이라는 개념이 도출되지는 않는다. 예술의 본질은 따라서 단순히 연역적인 방식으로는 도출될 수 없는 것이다. 하이데거는 이런 고찰을 근거로 해서 연역적 방식과 귀납적 방식 모두가 예술의 본질을 고찰하는 데 있어서는 마찬가지로 불가능한 방식이고 실제로 그런 방식을 채택하는 것은 자기기만이라고 주장한다. 이 문제는 하이데거가 존재 유비와 관련하여 여러 군데서 논의하고 있다. ‘존재와 시간’의 첫머리에서, 아리스토텔레스의 형이상학에서 디나미스와 에네르케이아를 다루는 부분에서, 데카르트의 실체 개념을 비판하는 부분에서 등 여러 군데서 하이데거는 이 문제가 존재론 철학에 있어서 매우 중요한 문제임을 거듭해서 강조하고 있다. 바로 이 문제를 해결하기 위한 그의 노력이 존재론적 차이, 은폐되어 있지 않음으로서의 진리 개념, 후기 철학에 있어서의 발생/발현 개념이다. 『예술작품의 근원』에서는 그것이 바로 자신을 열어 보이면서 동시에 자신을 닫아거는 존재 자체에 대한 서술로 나타난다.

가서 살피자면 이러한 순환은 단지 예술작품을 둘러싸고만 나타나는 것이 아니다. 그의 존재론적 철학 자체가 이러한 논리의 순환과 본질적인 관련을 맺고 있다. 그의 주저인 『존재와 시간』에서 존재 이해에 대해 언급하면서 하이데거는 이러한 순환이 존재의 의미에 대한 물음을 제기하는 데 있어서 필수적임을 말하고 있다.

“존재의 의미에 대한 질문 속에는 “순환논리에 의한 증명”이 아니라, 질문 대상(존재)이 어떤 존재자의 존재 방식으로서의 물음에 기이하게도 “다시 또는 미리 관련되어 있다는 사실”이 놓여있다.”⁴⁾

“이러한 이해의 순환 속에서 자의적인 이해가 행해지는 것이 아니라 이 순환을 통해서 인간 현존재 자신의 실존적인 선·구조가 표현된다.”⁵⁾

이런 의미에서 본다면 순환 운동은 임시변통도, 결합도 아니다. 순환 운동 속에 뛰어드는 것은 사유의 강건함을 보여주며 그 길에 머무는 것은 사유의 확고함을 보여준다고, 심지어 자신의 논문 모든 단계마다 이러한 순환적인 사유가 나타나고 있다고 그는 말한다. 과연 그러한가? 이에 대해 좀 더 깊이 사유하기 위해서 위의 인용구에 나타난 “다시 또는 미리”라는 표현에 주목하자. 해석학적 순환이라는 것은 단순히 어떤 텍스트에 나타나는 내용의 분석에 있어서 순환적인 논법이 적용된다는 것만을 의미하지 않는다. 해석학적 순환은 하이데거에게 있어서는 인간 현존재의 존재방식을 규명하고 그에 입각하여 존재의 의미를 밝히려는 시도의 방법론 그 자체이다. 해석학은 따라서 그에게는 우선적으로 텍스트의 의미가 아니라 존재의 의미를 밝혀내는 학문이다. 그 존재의 의미는 한편으로는 ‘다시’, 다른 한 편으로는 ‘미리’ 존재자의 존재방식과 관련되어 있다는 것이 해석학적 순환의 핵심 논리이다. ‘미리’ 관련되어 있다는 사실은 인간 현존재의 존재이해라는 말로 표현되고 있다. 우리가 살아가는 일상 속에서 사람들은 존재가 무엇인지 이미 이해하고 있고 그것에 입

4) M. Heidegger, Sein und Zeit, Max Niemeyer, Tübingen, 1972(1927), S. 8.

5) M. Heidegger, Sein und Zeit, S. 153.

각하여 살아가고 있다는 것이다. ‘다시’라는 말은 무엇을 의미할까? 그것은 인간 현존재의 존재방식으로서의 물음, 즉 인간 현존재에 대한 물음에서 다시 존재의 의미에 대한 물음으로 나아가게 된다는 것을 의미한다. 좀 더 풀어서 설명하자면 우리는 일상을 살아가면서 존재에 관련된 수많은 말들과 행동, 사유를 하고 있다. 그러면서 우리는 이미 그것이 무엇을 의미하는지를, 수학적·자연과학적으로 딱 떨어지게 규정할 수는 없지만, 알고 있다. 그것을 하이데거는 존재이해라고 부른다. 하지만 그렇다고 해서 우리가 존재의 진정한 의미를 항상 알고 있는가 하면 그렇지 않다. 오히려 우리는 진정한 존재의 의미로부터 멀어져서 본래적이지 못한(uneigentlich) 삶을 살아간다. 우리가 자신의 삶에 대해 스스로 심사숙고하고 자신에게 맞는 삶의 모습을 찾아가지 않고 사람들(Das Man)이 말하는 바에 따라 살게 될 때 이런 삶이 본래적이지 못한 삶이라고 하이데거는 말한다. 이 본래적이지 못한 삶조차도 그에게는 인간의 본질적인 실존범주에 속하기는 하지만, 시지푸스의 모습이 여기서 다시 한 번 어른거린다면 과장일까? 어쨌든 사람들이 살아가면서 ‘과연 내가 제대로 살고 있는가? 나는 왜 살고 있는가?’ 등의 질문을 던지는 순간, 존재의 의미에 대한 물음이 다시 제기되어지고 한 편으로는 당연히 알고 있다고 여겨지던 것이 다시 의문시되어지는 것이다.⁶⁾ 이런 순환을 통해서 인간의 존재에 대한 이해는 점점 더 그 깊이를 더해가고 풍부해진다. 텍스트 해석학에 있어서도 해석학적 순환은 마찬가지로 설명될 수 있다. 우리가 어떤 텍스트를 접하는 순간, 우리는 이미 그 텍스트를 해석하는 데 필요한 선지식을 지니고 있다. 이러한 선지식이 없다면 우리는 텍스트를 접하고 그것을 해석할 수 없다. 하지만 그 텍스트를 해석하고 나면 그 선지식 자체의 내용과 깊이가 더 풍부해지게 된다. 이것을 ‘해석학적 순환의 나선형 구조’라고 부르기도 한다.

6) 이러한 물음이 제기되면서 자신의 존재에 대한 결단을 하게 되는 순간, 인간 현존재는 본래적인 삶을 살게 되는데 이것을 하이데거는 죽음을 향한 존재라고 부른다. 여기서 죽음이라는 개념이 왜 등장하는 지에 대해서는 존재와 시간의 전체 맥락을 이해해야 하기에 여기서는 그저 언급하고 넘어가는 것으로 만족하겠다. 더 자세한 논의를 위해서는 M. Heidegger, *Sein und Zeit*, S. 231-333를 참조하라.

이러한 논의를 우리가 지금 염두에 두고 있는 문제에 적용시키자면, 예술에 대한 이해는 예술가나 예술작품에 대한 이해에 한편으로는 선행하면서 다른 한 편으로는 다시 거기에 의존하고 있다는 의미가 된다. 어디로부터 출발하든 우리는 그 선지식에 의해서 예술로부터, 또는 작품으로부터 무언가를 해석해내게 될 것이고 그를 통하여 우리의 예술 또는 작품에 대한 해석이 더 깊어지고 풍부해지게 될 것이다. 하이데거가 후기에 밝히고 있는 것처럼 그 과정의 마지막에 어떤 정답이 있다고 그가 기대하는 것은 아니다. 그렇다면 그것은 언젠가는 종료되고 마는, 곁으로 보기에는 순환적인 것처럼 보이지만, 실은 선형적인 사고방식이 될 것이다. 하이데거에게 중요한 것은 그것을 통하여 끊임없이 질문을 던지는 것이다. 그리하여 예술이라는 수수께끼를 들여다보는 것, 그것이 그의 목적이다.

2) 현상학적 해체

이러한 목적을 위해서 그는 우선 현실적인 예술작품을 들여다보려고 한다. 그러면서 갑자기 그는 예술과는 별로 상관이 없어 보이는 ‘사물’이라는 개념을, 그것도 현대적인 개념이 아니라 과거의 전통적인 개념을 중심으로 해서 자세히 다룬다. 가까운 길을 아주 멀리 돌아가는 듯이 보인다. 왜 이런 일이 벌어지는가? 하이데거는 자신의 독자들을 일부러 괴롭히고 있는 걸까? 아니다. 여기서 우리는 하이데거의 철학의 도정 전체를 거쳐 가장 두드러진 본질적인 방법론 중의 하나인 현상학적 해체/역사적 사려를 접하게 되된다.

해석학적 순환과 밀접한 관계를 지니면서 하이데거 철학의 본질적 방법론으로 채택되고 있는 것이 바로 현상학적 해체이다. 이 방법론은 후기에 가서는 직접 거론되고 있지는 않지만 역사적 사려(*geschichtliche Besinnung*)라는 이름 아래 본질적으로는 계속 사용되고 있다.⁷⁾ 해석학적 순환에서 중요한 출

7) 현상학적 해체와 역사적 사려에 대한 하이데거 자신의 논의에 대해서는 M. Heidegger, *Sein und Zeit*, S. 19-27, M. Heidegger, *Phänomenologie der Anschauung und des Ausdrucks: Theorie der philosophischen Begriffsbildung*, GA 59, Vittorio Kolstermann, Frankfurt/Main, 1993, M. Heidegger, *Grundfragen der Philosophie: Ausgewählte* 》

발점이 우리의 일상적인 존재이해였다면 이러한 일상적인 존재이해 속에 녹아들어 있는 매우 중요한 요소가 바로 과거의 서양철학 전통 속에서 오랫동안 전해져 내려온 중요한 개념들에 대한 선입견이다. 하이데거에 의하면 이 개념들은 오래 전에 사람들이 진지하게 사유하였던 흔적들을 그 안에 담고 있지만 오랜 세월이 지나면서 그 진지한 사유의 모습들은 나타나지 않게 되고 통속적인 내용들만이 우리에게 전해져 오고 있다. 그래서 그는 과거의 본질적인 경험들의 흔적이 담겨 있는 이러한 개념들을 둘러싸고 있는 통속성의 외피를 벗겨내고 진정한 사유의 속살을 드러내는 작업을 매우 중요하게 생각한다. 그래야만 존재론에 있어서 진정으로 문제가 되는 것이 무엇인지가 우리 앞에 열어젖혀진다는 것이다. 따라서 언뜻 보기에는 쓸 데 없이 먼 길을 돌아가는 것처럼 보이는 하이데거의 이 시도가 사실은 사태의 본질에 도달하기 위한 하이데거의 몸짓임이 분명해진다.

2. 사물의 사물성에 대한 세 가지 전통적인 견해들

사물의 사물성에 대한 물음이 제기되는 지평은 다음과 같다. 우선 하이데거는 모든 예술작품이 그 안에 어떤 형태로든 사물적인 성질을 지니고 있다는 사실에 주목한다. 그러면서 그는 예술작품을 예술작품 되게 하는 것은 그것이 이 사물로서의 성질을 넘어서 무언가 다른 것을 이야기하기 때문이라는 사실에 주목하고 있다. 이러한 사실은 알레고리와 상징의 그리스어 어원에 대한 그의 날카로운 분석을 통해서 명확하게 드러난다. 알레고리는 ‘알로 아고로이에이’에서 왔는데 ‘알로’는 ‘다르다’는 뜻을 지닌 형용사, ‘알로스’의 중성 단수 4격 형태로 ‘다른 것’을 의미하고 ‘아고로이에이’는 ‘말하다’는 뜻을 가진 ‘아고로이에인’ 동사의 현재 3인칭 단수형이다. 따라서 이 단어는 ‘다른 것에 대해 말할’을 뜻하고 이런 의미에서 모든 예술작품은 알레고리이다. 상징의 어원인 그리스어는 ‘쥬볼론’이다. 이 단어는 ‘쥬발레인’이라는 동사에서

유래했는데 ‘쥘’이라는 접두어는 ‘함께’라는 뜻이고 ‘발레인’이라는 동사는 ‘던지다’라는 뜻을 지닌다. Symbol이라는 독일어 단어는 여기서 유래했다. 따라서 상징이라는 말은 예술작품 속에는 무언가 다른 것이 함께 던져져 있다는 것을 뜻한다.⁸⁾ 하지만 하이데거는 이 개념들에 대해서도 다음과 같은 문제제기를 하고 있다. “마치 예술작품 안에서 사물 적인 것은 하부구조와 같고 그 안으로 그리고 그 위에 그것과는 다른 무엇, 원래적인 무엇이 건립되어지는 것처럼 보인다.”⁹⁾ 실제로 그러한가? 『예술작품의 근원』 결말 부분에서 하이데거는 사물의 사물성에 대한 물음이 사실은 용도 폐기되어야 한다고 말한다.: “우리는 작품에 있어서의 사물적인 성질에 대해서 더 이상 질문을 던지지 않는다. 왜냐하면 우리가 그에 대해 묻는 순간, 우리는 곧 작품을 이미 우리 눈앞에 있는 하나의 대상으로 결론지어 버리기 때문이다.” 그렇다면 왜 그는 사물의 사물성에 대해서 그토록 장황하게 설명하고 있는 것일까? 그 자신의 말을 들어보자. “그렇다면 사물의 사물성에 대해서 자세하게 다루는 건 어차피 쓸데없는 것이었는가? 절대로 그렇지 않다. 사물성으로부터 작품성을 규정할 수는 없지만 작품의 작품성에 대한 지식으로부터 사물의 사물성에 대한 물음이 제 궤도에 올려질 수 있으니까 말이다.”¹⁰⁾ 나중에 밝혀지겠지만 이러한 사물의 사물성은 『예술작품의 근원』에서 자세하게 다루어지고 있는 ‘대지’를 통해서만 제대로 파악되어질 수 있다. 사물의 사물성에 대한 논의는 그 자체로서는 형이상학적 사고, 자연과학적 사고에 머물 위험성이 있다. 따라서 알레고리나 상징도 이런 의미에서 그대로는 이러한 형이상학적 사고를 그 안에 담고 있는 개념이다. 그가 알레고리와 상징이 오래 전부터 예술작품의 특색을 보여주는 틀로 사용되어 왔다고 말하는 것은 이런 맥락에서이다. 하지만 그것을 새롭게 해석할 수 있는 계기가 “진리의 작품 속으로의 정립”이라는 자신의 주장을 따라가다 보면 생겨나게 된다고 그는 주장한다.

8) 이 단어들의 형이상학적인 의미에 대해서는 M. Heidegger, *Hölderlins Hymne Der Ister*, GA 53, Vittorio Klostermann, Frankfurt/Main, 1984, S. 17-19를 참조하라.

9) M. Heidegger, *Holzwege*, S. 4.

10) M. Heidegger, *Holzwege*, S. 55.

어쨌든 이런 맥락에서 하이데거는 사물의 사물성에 대한 전통적인 견해들을 다음과 같이 세 가지로 나누어 다루고 있다.

- 1) 실체와 속성
- 2) 감관에 주어진 것의 다양성의 통일
- 3) 질료와 형상의 통일

여기서 우리가 주목할 것은 적어도 서구적 사고에 있어서는 이러한 세 가지 견해들은 너무나 당연한 것처럼 여겨지고 있어서 사물에 대해서 생각할 때 사람들은 당연히 이 세 가지 중 하나를 가지고 또는 이것들을 결합하여서 사고한다는 사실이다. 하지만 하이데거는 이러한 견해들이 결코 사물의 사물됨을 그대로 나타내 보여주지 못한다는 반응을 들고 있다.

우선 실체와 속성의 경우, 그는 원래 그 용어들이 그리스어에서 지니고 있는 근본경험들이 라틴어로 번역되면서 그 원래의 지반에서 벗어나 고착화되었다는 사실을 지적하고 있다. 또 실체를 문법상의 주어와 동일시해왔던 아리스토텔레스 이래의 오래된 사고가 과연 그렇게 분명하게 증명될 수 있는가에 대해 의문을 제기하고 있다.

감관에 주어진 것의 다양성의 통일이라는 도식은 칸트를 연상시킨다. 하지만 과연 우리가 매일 접하는 일상적인 사물들이 단순히 다양의 통일이라는 도식만으로 설명될 수 있는가? 하이데거는 그렇지 않다고 말한다. 첫 번째 견해가 우리가 일상적으로 접하는 사물들과는 너무 멀리 떨어져 있는 실체라는 틀에 사로잡혀 있는 반면, 두 번째 견해는 사물 안에서 우리가 발견하는 감각 자료에 너무 가까이 가서 실제로 우리가 접하는 사물을 오히려 보지 못하게 한다고 그는 말한다.

마지막으로 질료와 형상의 통일이라는 도식에 대해서 하이데거는 그것이 본래는 도구의 제작과 관련하여 생겨난 것임을 상기시킨다. 도구가 지니는 질

료와 형상의 결합은 그 도구가 어떤 용도로 쓰이는가에 좌우된다는 사실도 밝힌다. 이것을 근거로 그는 ‘존재와 시간’에서 인간 이외의 모든 존재자의 존재양식으로 설명하였던, 넓은 의미에서의 도구의 존재방식인 ‘손안에 있음’을 사용하여 사물의 사물성을 설명하려는 시도를 감행한다.

그에 따르면 도구의 근본적인 성질은 그것이 항상 어떤 쓰임새를 지닌다는 사실이다. 그렇다면 이것은 쓰임새와는 직접적으로 상관이 없어 보이는 돌, 흙과 같은 순전한 사물과는 다르다. 그래서 하이데거는 질료와 형상은 순전한 사물의 사물성에 대한 근원적인 규정들은 아니라고 말한다. 그리고 나서 그는 순전한 사물과 도구, 예술작품 간의 관계에 대해서 다음과 같이 말하고 있다. 순전한 사물은 자생적인 것이다. 반면에 도구와 예술작품은 인간에 의해 제작된 것이다. 하지만 예술작품은 자족적으로 존재한다는 점에서 순전한 사물과 유사하기도 하다. 그렇다고 해서 우리가 예술작품을 순전한 사물이라고 부르지는 않지만 말이다. 반면 도구는 사물성에 의해 규정되기에 절반은 사물이지만 인간에 의해 제작되었다는 점에서 사물 이상의 것이며 예술작품이 갖는 자족성을 지니지 못하기 때문에 반쪽자리 예술작품에 불과하다.

이렇게 해서 하이데거는 도구의 존재방식인 손안에 있음으로부터 사물의 사물성을 다시 한 번 조명해보려는 시도를 하게 된다. ‘존재와 시간’에서 하이데거는 우리와 같은 인간을 제외하고 세계 안에서 우리가 만나게 되는 모든 존재자들의 본질적인 존재양식을 ‘손안에 있음’(Zuhandensein)으로 설명하였다. 손안에 있음은 도구의 존재방식이다. 하지만 하이데거는 우리가 그저 자연의 사물이라고 생각하는 것들도 도구존재와 관련하여 해석하고 있다. ‘순전한’이라고 번역되는 독일어 형용사 **bloß**는 원래 ‘벌거벗은, 나체의’라는 뜻을 지닌다. 그것을 이용하여 하이데거는 순전한 사물을 ‘쓰임새가 사라진 도구’로 해석한다. 이 해석은 언뜻 보기에는 매우 자의적으로 보인다. 이런 첫 인상에서 벗어나기 위해서는 긴 논의과정이 필요하다. 궁극적으로는 사물의 사물성을 진리의 발현으로부터, 세계와 대지의 싸움으로부터 설명하는 과정을

거쳐야만 얼핏 보아서는 자의적으로 보이는 이 해석의 진정한 의미를 깨달을 수 있다.

3. 고희의 구두

앞서의 논의에 따라 이제 우리는 도구의 도구존재를 통해서 예술(작품)의 본질에 접근하게 된다. 하이데거는 농부의 신발 한 켤레를 예로 들어 이러한 논의를 시작한다. 신발이라는 도구가 지닌 쓰임새를 설명하면서 그는 그것이 지니고 있는 일상적 의미를 설명한다. 농부의 신발은 농부가 농사일을 하면서 신발에 대해서 생각하거나 쳐다보거나 심지어는 느끼지조차 않을 때 그 본연의 임무를 다하게 된다. 이런 의미에서 보면 사용하지 않고 있는 신발을 그린 그림을 보거나 그냥 머릿속에서 신발을 상상하는 것으로는 신발이 진정으로 (*in Wahrheit*) 어떤 사물인지 경험할 수 없다. 이런 설명 바로 다음에 우리는 드디어 이 글의 도입부에서 읽은 마치 문학작품과도 같은 그의 그림 해석을 접하게 된다. 도대체 이러한 해석이 도구의 도구 존재와 어떤 관계가 있던 말인가? 그리고 이렇게 해서 만일 도구의 도구존재가 파악된다 한들 그것으로부터 어떻게 예술(작품)의 본질에 도달할 수 있다는 것일까? 또, 이런 문제와는 별개로 어떻게 하이데거는 고희가 그린 구두가 농부 아낙네의 구두라고 단정할 수 있었을까? 하이데거가 서술하고 있는 농부 아낙네의 삶과 구두 사이에는 도대체 어떤 관계가 있다는 말인가? 이 인용문은 아마도 하이데거가 그저 자신의 감상을 적은 데 불과하지 않을까? 여러 가지 물음이 꼬리를 문다. 하지만 분명한 것은 이 해석을 근거로 해서 “예술은 진리의 작품 속으로의 정립”이라는 저 유명한 명제가 제기되어진다는 사실이다. 따라서 일단 우리는 이 인용문이 하이데거의 단순한 주관적 감상과는 다르다는 사실을 인정하고 출발해야 한다. 자, 그럼 이런 물음들을 가슴에 품고 좀 더 자세히 하이데거의 논의를 따라가 보자.

우선 이 인용문의 결론 부분을 살펴보자: “대지에는 이러한 도구가 귀속되

어 있고 농촌 아낙네의 세계 안에 이 도구가 보호되어 있다. 이러한 보호된 귀속됨에서부터 도구 자체가 그것의 ‘자기 안에 머무름’으로 일어선다.” 우선 대지와 세계라는, 이 맥락에서는 다소 생소해 보이는 표현들이 눈에 띈다. 그런데 귀속되고 보호된다는 말은 무슨 뜻일까? 또 도구 자체의 자기 안에 머무름이라는 단어도 설명을 요구한다. 일단 처음에는 무슨 의미인지 요령부득이다. 이 말들을 이해하려면 우리는 차근차근 하이데거의 설명을 따라가면서 이런 표현들이 어떤 의미로 사용되고 있는지 살펴보아야 한다.

1) 신뢰성과 도구의 도구존재

하이데거에 따르면 자신이 서술한 시적인 고향 그림 해석의 내용 전부를 농부 아낙네는 “관찰하거나 깊이 생각하지 않아도” 자신의 삶을 통해서 언제나 친숙하게 알고 있다. 이러한 사실을 하이데거는 ‘신뢰성’(Verlässlichkeit)이라고 부른다. 이것이 전제되어야만 구두는 자신의 소임을 다할 수 있다. 도구의 세계 안에 보호됨, 도구의 자신 속에 머무름(Insichruhen)은 바로 이러한 사실을 염두에 둔 표현이다. 『존재와 시간』에서 하이데거는 이러한 특성을 일상성이라고 부른다. 해석학적 순환을 다루면서 언급했던 존재이해도 바로 이러한 맥락에서 이해되어야 한다. 하이데거가 도구존재를 사물의 사물성을 이해하는 중요한 출발점으로 삼으면서 “하나의 일상적인 도구”를 예로 들고 있는 것도 이러한 관점에서 이해될 수 있다.

2) 하이데거의 그림 해석에 대한 고찰

문제는 이러한 일상적인 체험과 고향의 구두 그림을 보면서 얻어지는 체험이 어떤 유사성과 차이점을 갖느냐는 것이다. 처음 이 그림에 대해 언급하면서 하이데거는 언뜻 보기에는 위의 내용과는 정반대로 들리는 이야기를 하고 있다. “우리가 단지 일반적으로 우리 머릿속에 한 쥘레의 신발을 떠올리거나 심지어는 사용되지 않고 있는 빈 신발을 그린 그림을 쳐다보는 한 우리는 도구의 도구 존재가 진실로 무엇인지를 절대로 경험할 수 없을 것이다.” 여기서 말하는 그림을 쳐다보는 일은 무엇을 말하는가? 하이데거도 결국 고향의 그

림을 보면서 자신의 견해를 피력한 것이 아닌가? 게다가 고희의 구두 그림에 서도 다른 어떤 것도 발견할 수 없을 정도로 그저 구두만 그려져 있다고 하이데거 자신도 말하고 있지 않은가? 그렇다. 하지만 더 중요한 것은 하이데거가 그렇게 말해놓고 덧붙이고 있는 두 마디 말이다: **Und dennoch**. 우리말로 는 정확히 번역하기 어려운 이 두 마디 말은 앞의 내용이 어느 정도 이어져 가면서도 반대되는 내용을 서술하겠다는 의미가 깔려 있다.¹¹⁾ 그리고는 우리가 접한 저 유명한 그림 해석이 등장한다.

이렇게 본다면 앞서 말한 그림을 들여다보는 일과 하이데거가 행하고 있는 그림 해석 사이에는 분명히 차이가 존재한다고 볼 수밖에 없다. 그 차이에는 우선 그림을 소위 객관적으로 분석하는, ‘눈앞에 있음’(Vorhandensein)으로 해석하는 방식을, 즉 단순히 그림을 들여다보는 일을 통해서 하이데거가 파악하려 하는 도구의 도구존재에 대해서 아무 것도 알 수 없다는 그의 생각이 바탕에 깔려 있다. 자, 그렇다면 그의 해석을 통해서 어떻게 도구의 도구존재에 대해서 알 수 있고 그를 통해 어떻게 사물의 사물성, 더 나아가서 예술 작품의 본질에 대해서 알 수 있다는 것일까?

우선, 길게 뻗어있는 항상 똑같은 밭이랑을 지나가는 느릿느릿한 걸음걸이의 강인함이라든지, 저녁 무렵 들길을 걸어가는 고독함이라든지, 빵을 확보하기 위한 불평 없는 걱정이라든지 하는, 인간이 살아가는 삶의 모습을 문학적인 언어로 그리고 있는 표현들을 통해서 우리는 하이데거가 『존재와 시간』에서 말하고 있는 세계-내-존재의 모습들을 발견하게 된다. 또, 대지의 침묵하는 부름이라든지, 익어가는 곡식을 말없이 선물한다든지, 겨울 휴한지에서의 설명되지 않는 거절이라든지 하는 표현들 속에서는 하이데거가 사용하는 대지

11) 이 말을 문자 그대로 번역하면 “그리고 그림에도 불구하고”가 된다. ‘그리고’라는 말은 보통의 경우에는 ‘그림에도 불구하고’와 같이 쓰이지 않는다. 하지만 그 이면에 담겨 있는 뉘앙스를 살펴보면 여기에는 앞의 말을 긍정하고 계속 그 내용과 관련된 말을 하겠지만 그것과는 본질적으로 다른 시각에서 다음 내용을 서술하겠다는 뜻이 담겨있다고 볼 수 있다.

라는 말의 뜻이 어느 정도 나타나고 있다. 거기다가 출산과 죽음에 대한 표현을 통해서 우리는 ‘존재와 시간’에 서술되고 있는 죽음을 향한 존재로서의 인간존재의 실존적 존재 양식을 떠올리게 된다. 따라서 이 해석은 단순히 감상적이고 목가적인 해석이 아니라 그 안에 이미 하이데거가 지니고 있던 존재론의 사상적 내용이 함축적으로 서술되어 있음을 볼 수 있다. 그래서 하이데거는 이렇게 말하고 있는 것이다: “예술작품은 신발도구가 진실로 무엇인지 알게 해주었다. 만일 우리가 이런 우리의 진술이 주관적인 행위로서 모든 것을 멋대로 지어내고서는 구두에 투사시킨 것이라고 생각한다면 그것은 가장 나쁜 자기기만이라. 여기서 문제가 될 만한 게 있다면 그건 단지 우리가 작품의 가까이에서 너무나 적게 경험을 했고 이 체험마저도 너무 거칠게 직접적으로 서술했다는 사실이다.”¹²⁾ 여기서 그의 말이 단순히 겸손을 위한 수사학적 표현이 아니라고 한다면 그는 이미 자신이 파악하는 것을 통해서 존재의 진리 전체를 드러낼 수 없다는 사실을 알고 있었다고 볼 수 있다. 게오르그 트라랄의 시를 해석하는 글에서 그는 이러한 사실을 다음과 같이 표현하고 있다: “무엇보다도 시의 해설은 결코 시들을 스스로 감상하는 걸 대신할 수는 없다. 사유하는 해설은 기껏해야 의문의 여지가 있을 뿐이며 가장 좋은 경우야야 (시를 읽는 사람으로 하여금) 더 사려 깊게 만들뿐이다.”¹³⁾ 왜냐하면 존재의 진리는 모두가 붙잡을 수 있도록 보편적으로 규정될 수 있는 눈앞에 있음의 방식으로 나타나는 것이 아니라 “그때그때 존재하는 존재자의 존재에 대한 시려”를 통해서만 나타나기 때문이다.¹⁴⁾ 그렇다면 이렇게 작품의 가까이에서 느끼는 존재의 진리는 그것이 본질적이면 본질적일수록 언제나 근본적으로는 일회적인 성격을 띠게 된다. 하이데거는 이것이 단순히 예술작품의 감상에서만 아니라 우리가 부딪히는 모든 존재자들과 관련하여 심지어는 존재 자체와 관련하여 언제나 느끼게 되는 것이라고 말한다. 인간 현존

12) M. Heidegger, Holzwege, S. 20.

13) M. Heidegger, Unterwegs zur Sprache, GA 12, Vittorio Klostermann, Frankfurt/Main, 1985(1959), S. 35.

14) M. Heidegger, Holzwege, S. 15 참조.

재에게 존재(자)의 진리가 나타날 때 존재는 자신을 열어 보이는 동시에 자신을 존재자로부터 다시 거두어들인다. 따라서 우리는 존재에 대해서 언제나 무언가를 경험하게 되지만 영원한 갈증에 목말라 하게 되는 것이다. 하지만 자세히 들여다보면 그것은 유한한 인간의 운명이다. 자연과학이 아무리 발달한다 하더라도 그 가장 작은 입자의 세계든, 광활한 우주의 끝이든 그 마지막은 우리에게 접근이 거부되고 있다. 이 근원적인 거부는 인간의 존재를 이루는 본질규정이다. 한 시인이 말했던 “밤새워 물어뜯어도 닿지 않는 마지막 살의 그리움”의 본질적이 내용은, 그 시인이 그것을 의식했든 하지 않았든 상관없이, 바로 여기에 있다.

이렇게 말하고 나면 이제 대지와 세계에 대해서 하이데거가 말하고 있는 내용이 좀 더 이해하기 쉬울 것이라 생각된다. 세계는 우리에게 열어 젖혀져서 우리에게 나타나는. 하지만 ‘눈앞에 있음’의 방식으로서가 아니라 손안에 있음과 동반 현존재 (Mitdasein)의 방식으로 드러나는 존재자들과 그때그때의 내가 열어젖히게 되는 것이다. 반면 대지는 이렇게 우리에게 드러나지 않는 존재자의 심연, 더 나아가서는 존재의 심연을 의미한다고 말할 수 있다. 하지만 대지가 단순히 자신을 닫아거는 존재자가 아니라 “익어 가는 곡식을 말없이 선물한다.”는 표현에서 느낄 수 있는 것처럼 우리 주위에서 흔히 볼 수 있는 성장과 몰락의 근원을 그 안에 담고 있다는 사실을 주목하자. 따라서 대지는 세계가 열어 젖혀지는 것을 가능하게 하지만 동시에 자신을 닫아거는 이중적인 성격을 지니고 있다.¹⁵⁾ 여기서 하이데거가 ‘예술작품의 근원’에서 여러 번 반복해서 다루고 있는 “세계와 대지의 싸움”이 무엇인가가 드러난다. 세계는 끊임없이 열어젖혀지기를 요구하고 대지는 계속해서 자신을 닫아걸기 때문에 둘 사이의 관계는 불가분의 관계이기는 하지만 영원한 대립의 관계이

15) 이에 대해서는 같은 글 안에서 하이데거가 다음과 같이 말하고 있음에 주목하라. “세계와 대지는 본질적으로 서로 상이하지만 결코 분리되어지지 않는다. 세계는 대지에 근거하고 있고 대지는 세계를 뚫고 솟아오른다.” (34쪽) 사물의 사물성에 관한 논의만으로는 예술작품의 본질에 도달할 수 없다. 왜냐하면 예술작품 속에서 우리가 질료라고 생각하는 사물은 사실은 예술작품을 가능하게 하는 대지에 속한 것에 불과하기 때문이다.

기도 하다. 또 왜 농부 아낙네의 신발이 대지에 속하는지가 드러난다. 모든 존재자는 그 존재 자체를 가능하게 하고 생성변화를 추동하는 대지에서 솟아 나오게 되기 때문에 대지에 속하게 되는 것이다. 세계 속에 보호된다는 말은 신뢰성 속에서 구두가 자신의 본연의 자리에 있게 된다는 것을 의미한다. 이런 의미에서 작품은 세계를 열어 세운다(aufstellen). 작품을 통해서 앞서 설명한 세계의 열림이 일어나기 때문이다. 또 작품은 대지를 불러 세운다(herstellen). 세계의 열림을 가능케 하고 스스로는 여전히 자신을 달아서는 대지의 본질을 작품이 잘 드러내주기 때문이다.

3) 작품과 진리

작품이 도구가 무엇인가를 잘 드러내 보여주기만 하는 것이 아니라 작품을 통하여 그리고 작품 안에서만 도구의 도구존재가 스스로 드러나고 있다고 하이데거는 말한다. 그리고 나서 그는 다음과 같이 주장한다.: “반 고흐의 그림은 도구가 한 켄레의 농부의 구두가 진정으로 (in Wahrheit) 무엇인지를 열어 보여주는 것(Eröffnung)이다.”¹⁶⁾ 여기서 작품이 지니고 있는 개방성이 드러나며 그 개방성은 존재자가 존재자로서 은폐되어 있지 않고 그 자체로 드러나 있음을 의미하는 그리스어 ‘알레테이아’와 결합되면서 예술작품의 성격을 규정하는 매우 중요한 표현이 된다. 하이데거가 말하는 진리는 철학에서 말하는 일반적인 의미에서의 진리와는 전혀 다르다. 따라서 이 진리 개념을 이해하는 일은 하이데거의 예술철학의 근본 명제, 즉 “예술작품 안에서 존재자의 진리가 작품 속으로 정립되었다”는 주장을 이해하는 데 결정적인 중요성을 띤다.

하이데거가 말하는 진리는 존재자가 은폐되어 있지 않고 스스로 우리에게 드러나 있음을 의미한다. 하지만 이러한 드러남은 동시에 드러나지 않은 존재자의 다른 측면들을 의미하며 자신을 드러내는 동시에 자신을 은폐하는 존재와 존재자간의 존재론적 차이를 나타낸다. 이런 의미에서 진리는 동시에 비-진리이다. 이렇게 진리와 비-진리가 동시에 나타나는 장이 우리의 예에서는

16) M. Heidegger, Holzwege, S. 20-21.

바로 예술작품이다. 이러한 진리 개념을 통해 그는 전통적인 예술철학에 있어서의 중요한 두 테제에 의문을 제기한다. 그 하나는 예술에 있어서 본질적인 개념은 진리가 아니라 아름다움이라는 주장이고 다른 하나는 예술의 근본적인 범주는 모방(미메시스)이라는 주장이다. 전자의 주장에 대해서 하이데거는 진리와 아름다움의 관계를 다음과 같이 정의함으로써 반박한다.: “아름다움은 은폐되어 있지 않음으로서의 진리가 존재하는(west) 하나의 방식이다.”¹⁷⁾ 하이데거는 이렇게 해서 아름다움을 쾌, 불쾌의 감정으로 환원시키려는 칸트 식의 시도로부터 벗어나 있다. 또 그는 아름다움을 진리의 현현(Erscheinung)으로 정의함으로써 일견 헤겔과 비슷한 입장에서 서 있는 것처럼 보이지만 진리가 헤겔식의 완결된 전체로 드러나지 않는다고 말함으로써 그와는 다른 모습을 보인다. 후자의 주장은 진리는 사태와 인식의 일치(adaequatio intellectus et rei)라는 고전적 진리 관에 근거하고 있다는 것이 하이데거의 생각이다. 하이데거의 진리관은 바로 이러한 아리스토텔레스 이래의 진리 관에 대한 끊임 없는 도전이다. 따라서 예술의 근본 규정이 미메시스라는 주장은 일차적으로 배격되어야 하는 것이다. 만일 예술의 본질이 미메시스라면 그것은 단순한 모방이 아니라 예술작품을 통해서 모방되는 존재자의 본질의 모방이어야 한다.

4) 작품이란 무엇인가?

하이데거는 진정한 예술작품의 근원에 도달하기 위해서는 작가가 누구인가에 대해서 더 이상 신경 쓰지 않아야 된다고 주장한다. 이것은 예술사학의 가장 중요한 분야중 하나인 작가론을 부정하는 듯이 보인다. 실제로 예술사학자인 사피로는 이 부분에 대해서 신랄한 비판을 가하고 있으며 그의 하이데거 예술철학에 대한 비판의 핵심이 바로 작가론의 부재이다. 하지만 하이데거가 작가론을 전적으로 부정했다기보다는 작가에 의해서 완성되어 작가의 손을

17) Holzwege, S. 32. ‘예술작품의 근원’ 후기에서 하이데거는 다음과 같이 주장한다.: “진리는 존재자로서의 존재자의 은폐되어 있지 않음이다. 진리는 존재의 진리이다. 아름다움은 이러한 진리 옆에 부수적으로 나타나는 것이 아니다. 진리가 작품 속으로 자신을 정립할 때 진리가 나타난다. 이러한 나타남이 — 작품 속에 그리고 작품으로서의 진리의 이러한 존재로서 — 아름다움이다. 이렇게 해서 아름다운 것은 진리의 발생에 속한다.” Holzwege, S. 68.

떠난 다음 독립적인 지위를 지니게 되는 작품의 속성으로부터 생산미학과 수용미학적 측면을 모두 고려하면서 일면적인 고찰방식을 넘어설 수 있는 가능성을 제시했다고 보는 편이 나올 것이다. 샤피로와는 달리 데리다는 하이데거의 접근 방식이 오히려 더 많이 나가야 했는데 그러지 못한 것이라고 비판한다. 농부 아낙네의 구두라고 하이데거가 규정하는 것조차도 데리다는 못마땅해 한다. 그렇기 때문에 데리다는 오히려 그런 되돌림/귀속시킴(**restitution**) 없이 자유롭게 소유하는 것이 더 중요하다고 생각한다. 물론 그럴 경우에 과연 어떻게 그것이 가능할 것인가가 문제가 될 것이다. 하지만 그의 논의는 고희의 그림에 그려진 신발을 농부 아낙네의 구두라고 규정짓기 때문에 생겨나는 문제에서 벗어날 수 있는 가능성을 제시하고 있다. 이런 관점에서 본다면 현대 예술철학에서 수용미학적 논의가 생산미학적 논의에 비해 점점 더 힘을 얻어가는 현상이 이해될 수 있을 것이다.

4. 결론

이렇게 살펴 본 하이데거 예술철학의 내용들을 되돌아보면서 그것이 오늘날 지니는 의미를 꼽는다면 다음과 같을 것이다.

- 1) 존재론적 예술철학이 지닌 함의: 하이데거의 예술철학은 단순히 예술을 하나의 제한된 분야로 설정하고 그로부터 그 분야에 특유한 성질을 고찰하는 식으로 전개되지 않는다. 그에게 있어 예술은 존재의 전 영역을 포괄하면서 동시에 존재의 진리가 가장 잘 드러나는 본질적인 분야이기에 그의 말처럼 시인과 철학자는 동일한 본질의 영역, 즉 존재에 대해서 다루면서 다만 다른 형식으로 말할 뿐이다. 예술은 존재의 본질과 직접적으로 관련을 맺는 존재론적 분야이며 따라서 예술철학은 단순히 아름다움을 다루는 학문이 아니라 존재의 진리 자체를 다루는 학문이다. 이후의 포스트모더니즘 철학에 있어서 예술에 관한 논의가 매우 큰 비중을 차지하게 되

는 데 그의 이러한 이론은 커다란 영향을 끼쳤다.

- 2) 현대예술과의 관계: 현대 회화예술이 갖는 추상적 성격은 사실 미메시스라는 전통적인 개념으로는 설명하기가 매우 어려웠다. 하이데거의 시도는 이런 의미에서 현대예술을 설명하는 데 있어서 하나의 설득력 있는 대안이라 생각된다. 구체적인 사물의 형상을 모방하지 않더라도 그 속에서 존재자의 진리가 발현될 수 있다면 어떤 표현형식을 빌리든 문제될 게 없다는 것이 그의 이론에서 도출될 수 있기 때문이다. 실제로 그는 클레의 그림을 높이 평가하였고 따라서 추상예술을 부정하지 않았다. 다만 피카소의 경우에서처럼 추상예술이 오히려 그 이전의 주체-객체 도식을 더 공고화하는 방향으로 나가는 것을 거부했을 뿐이다.
- 3) 지나친 해석의 문제: 샤피로와 데리다의 논쟁에서 보는 것처럼 실제로 하이데거의 해석은 작가의 의도가 무엇인가를 생각할 때 지나친 해석일 가능성이 언제나 지니고 있다. 하지만 오히려 그렇기 때문에 작가론으로서 설명할 수 없는 예술작품의 여러 측면에 대한 해석을 가능케 하는 긍정적인 계기들이 여기에 포함되어 있는 것 또한 부정할 수 없는 사실이다.

자, 이제까지 우리는 하이데거와 함께 수없이 사유의 바윗돌을 굴렀다. 수도 없이 미끄러졌을 것이고 앞으로도 또 수도 없이 미끄러지게 될 것이다. 하이데거와 함께 다시 저 사유의 모험을 하고자 한다면, 저 높은 언덕을 바라보면서, 심지어 청한 하늘을 날아가는 새를 보면서 울게도 될 것이다. 밤새워 생채기를 물어뜯으면서 괴로워하기도 할 것이다. 하지만 이 모든 것이 존재의 비밀에 참여하는 소중한, 아름다운 의식이라면? 값싼 웃음보다는, 그 후에 오는 공허함보다는 훨씬 더 값진 행복이 우리의 것일 수 있다면? 식민지배, 한국전쟁, 유신과 5, 6공을 거치면서 끊임없이 불의에 도전했던 우리의 수많은 선각들이 진정으로 행복한 사람들이었다면? 길은 우리 앞에 놓여있다. 선택은 우리의 몫이다. 무엇을 택할 것인가?

■ 참고문헌

- 말틴 하이데거: 예술작품의 근원. 오병남/민형원 공역. 경문사 1979.
- F. -W. 폰 헤르만: 하이데거의 예술철학: 〈예술작품의 근원〉에 대한 체계적 해석. 이기상·강태성 옮김. 문예출판사 1997.
- M. Heidegger: Sein und Zeit. Tübingen 1972(1927).
- _____: Grundfragen der Philosophie: Ausgewählte Probleme der Logik. GA 45. Frankfurt/Main 1984.
- _____: Hölderlins Hymne Der Ister. GA 53. Frankfurt/Main 1984.
- _____: Unterwegs zur Sprache. GA 12. Frankfurt/Main 1985(1959).
- _____: Phänomenologie der Anschauung und des Ausdruckes: Theorie der philosophischen Begriffsbildung. GA 59. Frankfurt/Main 1993.
- _____: Holzwege. Frankfurt/Main 1963(1950).

<Zusammenfassung>

Der glückliche Sisyphus und die Sehnsucht nach letztem Fleisch.

Eine kleine Einführung in die Kunstphilosophie Heideggers

Dong-Hun Kim (Seoul National Uni)

In dieser Abhandlung versucht der Verfasser Heideggers Kunstphilosophie zu erklären, indem er die darin benutzten Methoden gründlich untersucht und damit den wesentlichen Inhalt des Heideggerschen Ansatzes in neues Licht für die Interpretation bringt. Nach ihm muss man die Phänomenologische Destruktion als Methode ernst nehmen. Denn diese Methode wurde nicht nur in dem Aufsatz „Ursprung des Kunstwerkes“, sondern immer als wesentliche Methode der Philosophie Heideggers im Ganzen seiner Philosophie benutzt. Der hermeneutische Zirkel, der auch von Heidegger selbst als wesentliche Methode seiner Philosophie geschildert wurde, steht mit der phänomenologischen Destruktion im wesentlichen Zusammenhang. Denn der hermeneutische Zirkel setzt voraus, dass sich das Vorverständnis des Interpretierenden auf die Tradition der Philosophie gründet, die Gegenstand der phänomenologischen Destruktion ist.

Der Verfasser hat dann versucht, aufgrund dieser Betrachtung der Methoden Heideggers Kunstphilosophie gründlich unter die Lupe zu nehmen. Dabei handelt es sich hauptsächlich darum, Heideggers These, dass das Wesen der Kunst das ‘Sich-ins-Werk-Setzen der Wahrheit’ sei, genau zu untersuchen. Dabei wurde deutlich, dass Heidegger seine Kunstphilosophie nicht auf traditionellen Thesen wie ‘Das Wesen der Kunst ist die Mimesis’,

‘Das Wesen der Kunst findet sich im Begriff der Schönheit’, sondern auf seine eigene Philosophie gründet, nämlich die Fundamentalontologie bzw. Seinsphilosophie, die er in seiner ganzen philosophischen Laufbahn immer wieder versuchte zu begründen. Damit erklärt sich die Originalität der Heideggerschen Kunstphilosophie.

Im Übrigen kann sie als eine theoretische Grundlage fungieren, um den neuesten Trend der Kunst zu erklären. Denn die Kunst im 20. Jahrhundert, z. B. die abstrakte Malerei, ist durch die traditionellen Erklärungen nur schwer zu erfassen, aber durch Heideggers These gut zu interpretieren und zu erklären.

주제어: 상학적 환원, 해석학적 순환, 사물의 사물성, 알레고리, 상징, 도구의 도구존재, 대지, 세계, 진리, 알레테이아

Schlüsselbegriffe: phänomenologische Destruktion, hermeneutischer Zirkel, Das Dinghafte des Dinges, Allegorie, Symbol, Zeugsein des Zeuges, Erde, Welt, Wahrheit, Aletheia

필자 E-Mail: bremendhk@yahoo.co.kr

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