



저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 [이용허락규약\(Legal Code\)](#)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

[Disclaimer](#)

문학석사학위논문

음악 작품의 사유적-시적 특성 연구
: 하이데거의 현존재 분석과 예술론을 기반으로

2015년 8월

서울대학교 대학원

미학과

최영환

음악 작품의 사유적-시적 특성 연구
: 하이데거의 현존재 분석과 예술론을 기반으로

지도교수 이 창 환

이 논문을 문학 석사 학위논문으로 제출함

2015년 8월

서울대학교 대학원

미학과

최 영 환

최영환의 석사학위논문을 인준함

2015년 6월

위 원 장 _____ (인)

부 위 원 장 _____ (인)

위 원 _____ (인)

국문 초록

이 글의 목표는 하이데거의 예술론과 음악 작품의 접목 가능성을 찾는 것이다. 먼저 현존재 분석을 그의 예술론을 해석하는 출발점으로 삼아 그 과정에서 밝힐 수 있는 사유적 특성의 의미를 파악하고 다음으로 비은폐성으로서의 진리를 표명하는 예술을 통해 사물성을 새롭게 해석하고 그 이면의 시적 특성을 발견하고자 한다. 요컨대, 하이데거의 현존재 분석과 예술론에 기반을 두고 음악 작품을 해석하는 이 글의 초점은 비가시적 예술인 음악 작품 안에서 현존재의 사유적 특성과 예술의 시적 특성을 밝히는 데 있다.

하이데거는 『존재와 시간』을 통해 존재자보다 존재에 대한 탐구에 무게를 두고 있다. 이와 더불어 현존재 분석을 시도하고 사유하는 인간의 이해를 추구한다. 그리고 그에게 진리는 비은폐성에 관한 해석이며, 사유는 새로운 진리론을 표방하는 현존재의 존재 방식이다. 사유는 본질적이지만 숨겨져 있는 것들에 대한 비독단적인 접근이다. 그리고 이 접근과정에서 드러나는 것이 바로 진리다. 또한 하이데거에게 인간은 존재를 드러내는 현존재다. 현존재는 세계-내-존재 안에서 규정되고 그 세계 속에 던져지고 세계를 이해하며 형성하는 존재가 인간이다. 그리고 예술은 재능 있는 사람 몇몇이 하는 특별한 행위가 아니며 나아가 예술이 무엇인가에 대한 성찰은 현존재와 인간에 대한 물음에 의해 명백하게 규정될 수 있다. 결국 예술은 진리가 발생하는 탁월한 존재사건이며 인간 현존재가 참여하고 있는 실존론적 행위의 결과다. 따라서 하이데거는 예술에 관한 성찰을 사유하는 실존적인 인간의 측면에서 세계-내-존재하는 현존재의 역할을 중심으로 전개하고 있다. 우리는 이것을 현존재의 사유적 특성으로 파악한다.

하이데거는 「예술작품의 근원」에서 예술의 정의나 원인보다 예술 자체의 근원에 천착하면서 비은폐성으로서의 진리에 접근하고자 한다. 그러면

서 그는 기존의 사물성에 대한 인식이 갖는 한계를 비판하고 예술 작품에서 만날 수 있는 사물성을 통해 일반적인 질료와 형상이 아닌 진리의 궁극적인 근원을 추구하고 있다. 동시에 시를 진리가 구현되는 최고의 예술 장르로 분류하면서 모든 예술이 시적 특성을 가져야 한다고 주장한다. 따라서 그의 예술론의 중점은 예술 안에서 사물성의 극복이 무엇을 의미하는지, 그리고 그가 제시한 시와 그것의 중요한 구성 요소인 언어를 어떻게 이해해야 하는지를 밝히는 데 있다. 결국 우리는 그가 예술을 통해 탐구하고 있는 시적 특성을 파악해야 한다.

음악작품은 그에게 사유의 흐름의 측면에서 인간적인 현존재의 방식으로 이해할 수 있는 장르이다. 왜냐하면 참된 것이 항상 구체화될 필요는 없으며, 그 정신적 활동으로서 이해하는 측면에서 음악은 현존재의 사유적 특성과 예술의 시적 특성을 발휘하고 있는 장르이기 때문이다. 언어가 인간 자신의 존재 가능성에 대한 지속적인 발걸음의 흔적이며 이를 통해 주위 환경의 존재자들과 교류하는 것이 사유의 결과물이라는 그의 논조를 따라가면 사유를 소리라는 방식으로 표출하고 있는 음악은 인간 실존의 기분상태를 유지하게 하는 사유의 결과물이 되는 것이다. 인간 현존재의 실존적 특성인 기분을 통해 현존재는 조율된 존재로서 음악 작품에 관여하게 된다. 그 안에서 인간 현존재가 사유라는 방식으로 참여하고 있는 것이다. 하이데거는 사물성의 한계를 극복하면서 예술적 성격인 시적 특성을 찾고 있다. 음악 작품 안에서도 시적 특성이 발현될 수 있다고 말할 수 있다. 왜냐하면 음악의 일차적 요소들의 종합적 상태가 드러내는 예술적 성격이 하이데거가 다른 예술작품에 밝히고 있는 예술적 성격인 진리와 맞닿아 있다고 볼 수 있기 때문이다.

주요어 : 현존재, 사유적 특성, 예술, 시적 특성, 음악 작품, 사물성, 기분
학 번 : 2006-22791

약 어 표

이 글에서 인용하는 하이데거의 저서는 본문 안에 다음과 같은 약어로 표기하고 쪽 수를 병기한다. 단, 『존재와 시간』과 「예술작품의 근원」은 난외(欄外) 쪽수, 나머지 저서는 전집 혹은 단행본의 쪽수이다. 필요한 경우, []표시를 하고 추가 설명을 삽입한다.

SuZ : *Sein und Zeit*

UK : “Der Ursprung des Kunstwekes” in *Holzwege*

BP : *Beiträge Zur Philosophie (Vom Ereignis)*

ED : *Aus der Erfahrung des Denkens*

EH : *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*

EM : *Einführung in die Metaphysik*

EP : *Einleitung in die Philosophie*

FS : *Frühe Schriften*

GP : *Die Grundproblome der Phänomelogie*

H : *Holzwege*

HH : *Hölderlins Hymnen "Germanien" und "Der Rhein"*

HI : *Hoelderlins hymne Der Ister*

KP : *Kant und das Problem der Metaphysik*

N1 : *Nietzsche 1*

NH : *Nietzsche : der Europäische Nihilismus*

SD : *Zur Sache des Denkens*

SG : *Der Satz vom Grund*

ÜA : “Zur Überwindung der Aesthetik Zu „Ursprung des Kunstwerkes”

ÜM : “Überwindung der Metaphysik” in *Vorträge und Aufsätze*

US : *Unterwegs zur Sprache*

VUK : “Vom Ursprung des Kunstwerkes”

W : *Wegmarken*

WW : *Von Wesen der Wahrheit : zu Platons Höhlengleichnis und Theätet*

ZW : “Die Zeit des Weltbildes” in *Holzwege*

목 차

서 론	1
1. 인간의 실존적 이해와 현존재의 의미	11
1.1 실존하는 인간과 현존재	15
1.2 현존재의 새로운 주체적 의미	22
1.3 사유하는 현존재와 진리	32
2. 진리의 구현으로서의 예술과 시적 특성	37
2.1 진리 분석을 통한 예술론의 기본적 이해	39
2.2 대상으로서의 사물성과 극복으로서의 예술 ..	53
2.3 언어를 매개체로 갖는 예술의 시적 특성	66
3. 예술의 한 양태로서의 음악 작품 분석	75
3.1 음악 작품에 나타나는 사유적 특성의 이해	76
3.2 시적 특성을 통한 음악 작품의 사물성 분석	86
3.3 인간과 음악 작품에 대한 새로운 관계 설정	97
결 론	107

서 론

문제 제기

이 글의 목표는 하이데거(Martin Heidegger, 1889~1976)의 예술론과 음악 작품의 접목 가능성을 찾는 것이다. 하이데거는 예술을 파악하는 노정 여기저기에서 음악에 관해 언급하고 있지만, 다른 예술 장르에 비해 그 양이 많지 않을 뿐만 아니라 주제적으로 다루지도 않는다. 따라서 음악 작품에 관한 하이데거의 이해를 문제 삼을 경우, 그의 예술론에서는 음악 작품이 간과되고 있다는 부정적인 답변을 제시할 수도 있다.

그러나 하이데거의 예술론을 다음의 단계에 따라 고찰해 본다면 우리는 그의 예술론과 음악 작품의 관계에 대해 다른 답변을 제시할 수 있을 것이다. 먼저 현존재 분석을 그의 예술론을 해석하는 출발점으로 삼아 그 과정에서 밝힐 수 있는 사유적 특성의 의미를 파악하고 다음으로 비은폐성으로서의 진리를 표명하는 사물성과 그가 최고의 예술이라 칭한 시가 갖는 사물성의 특성을 언어를 통해 이해한다. 그리고 궁극적으로 음악 작품이 품고 있는 시적 특성의 함의를 찾는다면 우리는 하이데거의 예술론과 음악 작품의 긍정적인 접점을 발견할 수 있다. 따라서 하이데거의 현존재 분석과 예술론에 기반을 두고 음악 작품을 해석하는 이 글의 초점은 비가시적 예술인 음악 작품 안에서 현존재의 사유적 특성과 예술의 시적 특성을 밝히는 데 있다.

하이데거는 『존재와 시간』을 통해 존재자보다 존재에 대한 탐구에 무게를 두고 있다. 이와 더불어 현존재 분석을 시도하고 사유하는 인간의 이해를 추구한다. 그러면서 그는 사태와 지성과의 일치라는 전통적인 진리 인식에 반박한다. 그에게 진리는 비은폐성에 관한 해석이며, 사유는 새로운 진리론을 표방하는 현존재의 존재 방식이다. 그러나 그의 철학에서 사유는 객관적인 세계의 다양한 표상들을 정립하는 주관적인 행위가

아니다. 오히려 그것은 본질적이지만 숨겨져 있는 것들에 대한 비독단적인 접근이다. 그리고 이 접근과정에서 드러나는 것이 바로 진리다. 또한 하이데거에게 인간은 존재를 드러내는 현존재다. 현존재는 세계-내-존재 안에서 규정되고 그 세계 속에 던져지고 세계를 이해하며 형성하는 존재가 인간이다. 따라서 하이데거의 예술론에 다가가기에 앞서, 그의 현존재 분석, 즉 현존재로서 인간 일반의 이해가 필요하다. 왜냐하면 그에게 예술은 재능 있는 사람 몇몇이 하는 특별한 행위가 아니며 나아가 예술이 무엇인가에 대한 성찰은 현존재와 인간에 대한 물음에 의해 명백하게 규정될 수 있기 때문이다. 그리고 예술은 진리가 발생하는 탁월한 존재사건이며 인간 현존재가 참여하고 있는 실존론적 행위의 결과다. 따라서 하이데거는 예술에 관한 성찰을 사유하는 실존적인 인간의 측면에서 세계-내-존재하는 현존재의 역할을 중심으로 전개하고 있다. 우리는 이것을 현존재의 사유적 특성으로 파악한다.

이 전개의 연장선¹⁾으로 이해할 수 있는 「예술작품의 근원」은 하이데거의 예술론을 읽을 수 있는 대표적인 논문이다. 이 논문에서 하이데거는

1) 하이데거의 사상 변천을 구분할 때, 우리는 1930년에 발표된 강연 논문 「진리의 본질에 대하여」를 분기점으로 사상적 변화인 전회가 일어난다고 보고 전기와 후기로 구분할 수 있다. 이 글의 뼈대가 되는 『존재와 시간』은 그 입장 변화 이전인 1927년에 발표된 글이고, 「예술작품의 근원」은 1936년에 서술이 시작된 글이다. 후대 연구자들은 하이데거의 사상적 변화를 논하면서 전후기 사유의 변화와 연속성 중 어디에 중점을 두냐에 따라 여러 의견을 펼치고 있다. 이 글은 연속성에 무게를 두고 시대의 구분과 흐름을 통한 존재 이해보다 하이데거 특유의 실존론적 현존재 분석을 기반으로 예술론을 논하고자 한다. 왜냐하면 전기 『존재와 시간』의 현존재의 분석을 후기 「예술 작품의 근원」으로 투영시킬 수 있는 것은 현존재의 내재적인 연관성이 유지되면서 연속성을 갖는 것으로 이해할 수 있기 때문이다. 따라서 세계에 대한 하이데거의 입장 변화는 예술을 바라보는 인식의 변화로는 이어지지 않는다고 볼 수 있다. 전기의 사물과 도구에 대한 인식은 후기에도 이어지고 그것이 곧 예술에 대한 이론으로 발전하고 있다. 『존재와 시간』과 「예술작품의 근원」에 대한 설명은 이 글의 11쪽과 39쪽에서 각각 언급한다. 그리고 하이데거의 사상적 변화인 전회에 대한 여러 연구자들의 방법과 차이는 다음 논문을 참고할 수 있다. 서영화, 『하이데거의 존재론적 차이와 무의 관계에 대한 연구』, 서울대학교 박사학위논문, 2013, p. 72 이하 3절 “전. 후기 하이데거 사유의 전회 : 내재적 변화”

예술의 정의나 원인보다 예술 자체의 근원에 천착하면서 비은폐성으로서의 진리에 접근하고자 한다. 그러면서 그는 기존의 사물성에 대한 인식이 갖는 한계를 비판하고 예술 작품에서 만날 수 있는 사물성을 통해 일반적인 질료와 형상이 아닌 진리의 궁극적인 근원을 추구하고 있다. 동시에 시를 진리가 구현되는 최고의 예술장르로 분류하면서 모든 예술이 시적 특성을 가져야 한다고 주장한다. 따라서 그의 예술론의 중점은 예술 안에서 사물성의 극복이 무엇을 의미하는지, 그리고 그가 제시한 시와 그것의 중요한 구성 요소인 언어를 어떻게 이해해야 하는지를 밝히는 데 있다. 결국 그가 예술을 통해 탐구하고 있는 시적 특성을 파악해야 한다.

언젠가 미국 작곡가 스트라빈스키(Igor Stravinsky, 1882~1971)의 음악을 알고 있느냐는 질문을 받은 하이데거는 단지 음악은 “사유와 시의 숙명적인 규정”(ED 181)이라고 간명하게 대답하고 있다. 그의 대답 형식은 특정한 문제를 상세하게 논하지 않고 전체적인 틀과 규정만을 제시하는 이른바 전체론적 성격을 가지는 독일적 사유의 전형적인 표현이다. 이 글은 음악이 예술 장르 중 하나라는 당연한 이유를 들어 하이데거의 예술론에서 그것이 간과되거나 심지어 어떠한 역할도 하지 못한다는 일부 연구자들의 의견을 일방적으로 배제하려는 것이 아니라, 그의 현존재 분석을 기반으로 진리가 만개하고 있는 예술의 특성을 파악하고 그것이 음악 작품에서도 발견될 수 있다는 새로운 해석을 시도하려는 것이다. 비록 우리는 하이데거의 예술론에서 음악으로 향하는 입구를 직접 찾을 수 없지만²⁾ 이 시도가 유효하다면 비가시적 예술작품으로서의 음악을 사유하는

2) 본문에서 자세히 언급하겠지만, 하이데거는 예술을 자신의 철학의 주요한 통로로서 중요하게 다루고 있다. 또한 예술의 여러 장르에 대한 직접적인 예시를 통해 논의를 진행한다. 그러나 그는 음악작품을 주제적으로 다루지 않고 있다. 다만 다음 저서에서 음악에 대해 언급하는 부분을 단편적으로 찾을 수 있다. “Neunte Stunde”, in *Der Satz vom Grund*, Neske, 1957, S. 117~128 ; *Gelassenheit*, Neske, 1959, S. 11~28 ; “Sechs Grundtatsachen aus der Geschichte der Ästhetik”, in *Nietzsche I*, Neske, 1961, S. 91~109 ; “Über Igor Strawinsky”, in *Aus der Erfahrung des Denkens*, Klostermann, 1983, S. 181. 그리고 하이데거의 예술론과 음악을 접목시킨 기존의 연구 중 이 글에서 참고하고 있는 저서와

현존재가 참여하고 시적 특성이 발견되는 예술 활동으로 이해할 수 있을 것이다.

하이데거의 현존재 분석과 예술론에서 이 시도의 구체적인 지침이 되는 물음들을 다음과 같이 제기한다.

1. 현존재로서의 인간은 실존적 구조 속에 자리하며 사유적 특성을 갖는 존재자이다. 그 특성은 예술론에 어떻게 투영되고 있는가?

논문은 다음과 같다. Andrew Bowie, *Music, Philosophy, and Modernity*, Cambridge U.P., 2007 ; Eduardo Marx, *Heidegger und der Ort der Musik*, Königshausen & Neumann, 1998 ; Günter Seubold, *Kunst als Enteignis : Heideggers Weg zu einer nicht mehr metaphysischen Kunst*, Bouvier Verlag, c1996 ; Günther Pöltner, “Mozart und Heidegger - Die Musik und der Ursprung des Kunstwerkes ”, *Heidegger Studies*, Volume 8, 1992 ; Heinrich Bessler, *Aufsätze zur Musikästhetik und Musikgeschichte*, Reclam, 1978 ; Joseph. J. Kockelmans, “On the Meaning of Music and its Place in Our World”, in *Kunst und Technik : Gedächtnisschrift zum 100. Geburtstag von Martin Heidegger* , herausgegeben von Walter Biemel, Friedrich-Wilhelm v. Herrmann, Klostermann, 1989 ; Julian Young, *Heidegger's Philosophy of Art*, Cambridge U.P, 2001 ; Martin Scherzinger, “Heideggerian Thought in the Early Music of Paul Hindemith”, *Perspectives of New Music*, Vol 43, 2005 ; Micheal A. Pelt, *Being Attuned : on ontological analysis of music*, Florida U.P, 1983 ; Rosa Maria Marafioti, “Das stille Spiel der Wahrheit: Die Fragwürdigkeit der Musik bei Heidegger”, *Heidegger Studies*, Volume 29, 2013. 그러나 하이데거의 음악론을 주제로 연구한 국내 연구물은 전무한 상황이다. 단지 다음 저서와 논문에서 하이데거와 음악작품의 연계성을 찾을 수 있다. 김동규, 「예술작품의 존재론적 토포스-딜타이와 하이데거의 예술작품을 중심으로」, 『존재론 연구』 25, 한국하이데거학회, 2011는 작곡가 구스타프 말러(Gustav Mahler, 1860~1911)의 교향곡 1번을 예시하면서 예술작품의 공간적 특성에 관해 언급하고 있다. 슈테판 로렌츠, 올리버 뷔어베트, 『독일음악미학』, 김동훈, 홍준기 공역, 아난케, 2008은 독일 철학자들의 음악 예술론에 대한 논의들을 엮은 책이다. 하이데거에 관해 pp. 315~353에서 언급하고 있지만 개괄적인 소개에 그친다. 오희숙, 『음악속의 철학』, 심철당, 2009는 8장 음악과 진리 중 pp. 250~254에서 은폐된 진리의 계시라는 언급을 하고 있다. 조은비, 「영화음악의 대위법적 사용에 관한 연구 : 하이데거의 '세계'(Welt)와 '대지'(Erde) 개념을 중심으로」, 부산대학교 석사논문, 2014는 영화 음악을 통해 세계와 대지를 읽어 내고 있다.

2. 예술은 존재사건으로서 작품 안에서 사물을 통해 실현된다. 그렇다면 예술 작품 속의 사물성을 어떻게 해석할 수 있는가? 그리고 그것은 최고의 예술인 시에서 어떻게 시적 특성으로 나타나는가?

3. 음악 작품은 분명 본연의 예술적 성격을 가지고 있다. 우리는 하이데거 예술론의 특징인 사유적 특성과 시적 특성을 음악의 예술적 성격에서 어떻게 발견할 수 있는가?

논의 관점

이 글은 상기 물음들을 단계적으로 해명하면서 궁극적으로 하이데거의 예술론을 현존재의 사유적 특성과 예술의 시적 특성이 함께 작용하는 유기적인 사상으로 이해하고, 이러한 입장에 기대어 비가시적 예술인 음악 작품을 그의 예술론 안에 적극적으로 편입시켜 유의미한 접목을 시도할 것이다. 이 기획을 성공적으로 완수하기 위해, 다음과 같은 관점을 견지한다.

먼저, 전통 형이상학의 주체와 차별화되는 하이데거의 현존재를 인간의 사유적 특성의 측면에서 분석하고 이를 예술론에 투영시킬 것이다. 즉 예술 작품의 본질에 대한 질문은 객체에 대한 주체의 시선으로 해명할 수 있는 것이 아니라, 예술은 진리가 일어나는 사건이라는 관점을 유지하며 현존재의 사유적 특성이 그 안에서 발휘된다는 측면에서 대답해야 하는 것임을 주장할 것이다. 하이데거는 자신의 철학사 전체를 관류하는 『존재와 시간』을 출간하기 이전부터 철학적 탐구의 단초를 고대 그리스 철학에서 찾고 있었다. 그 결과 그는 존재자보다 존재 자체에 좀 더 몰두하게 되었고, 주체와 객체에 대한 전통적인 관계의 새로운 해석을 통해 현존재와 인간에 관한 자신만의 인간관을 제시하였다. 그것이 진리를 밝혀내기

위해 본연의 실존적 측면을 이해하고 인간의 본래적 특성을 고민할 수 있는 능동적인 존재자라고 하는 인간 현존재의 개념이다. 따라서 그의 철학에서 인간을 단지 주체로서만 파악하는 것은 현존재로서 사유하며 표상하고 있는 인간의 능력을 부분적으로만 평가하는 것임을 인지해야 한다. 즉 현존재의 사유는 독단적이거나 잘못 자리한 주체를 바로 잡기 위한 실존론적 방식으로 이해해야 한다. 이렇게 밝혀지는 현존재의 사유적 특성은 하이데거가 진리를 구현하는 방법으로서 제시하는 예술에서 중요한 동인으로 작동하고 있다. 왜냐하면 하이데거에게 예술은 현존재의 본래적 특성과 진리의 발현이 공속적이며 유기적으로 발견될 수 있는 존재사건이기 때문이다.

다음으로, 하이데거가 그의 예술론을 펼치면서 중요하게 언급하는 시적 특성에 대해 이해하고 사물성의 한계를 파악하며 그것을 비가시적 예술작품에서도 밝혀낼 수 있는지를 보일 것이다. 모든 예술 작품은 가시적 성과물이기 때문에 작품으로서 존재하는 것이 아니라, 그것이 품고 있는 예술적 성격을 어떤 형식으로든 표현하기 때문에 작품으로서 존재할 수 있는 것이다. 하이데거는 여러 예술 장르 중 시 예술을 진리가 발현하는 최고의 예술 장르라고 꼽고 있다. 더불어 그는 시의 중요 구성요소인 언어의 본질을 세계-내-존재 속에 처해 있는 존재 스스로의 이해 가능성에 의미를 부여하는 것이라고 말한다. 그래서 언어는 철저히 존재와의 의미, 나아가 인간 현존재의 이해를 근거로 하면서 인간의 사유와 결부되고 있다. 따라서 언어는 존재의 집이며 언어에 힘입어 인간은 존재의 증인이 될 수 있다고 말하는 그에게 언어 예술인 시는 현존재의 실존론적 존재이해를 추구하기 위한 중요한 통로가 된다. 더불어 그것은 다른 유해한 환경을 모두 물리치면서 본래 근원적이면서 은폐되어 있는 진리를 찾는 활동임과 동시에 사유의 궁극점을 향한 정신적 활동의 결과가 된다. 따라서 그의 예술론이 모든 예술 작품에 투영될 수 있음을 보이기 위해 그에게 특별히 의미를 갖는 언어 예술로서의 시 예술을 주목해야 한다. 이 과정은 그가 시 예술에서 발견한 진리 구현의 방법과 내용을 다른 예술 작품

에서도 찾아내어 그의 예술론이 모든 예술 장르에 적용 가능함을 보일 수 있는 필요조건이다. 더불어 우리는 하이데거가 예술 장르 중 하나인 시를 통해 밝히고 있는 시적 특성은 시 문학으로서의 시가 갖는 보편적 규정이나 적용 법칙이 아님을 이해해야 한다. 그것은 존재 자체를 언어 속으로 가져와 작품 속에 개방하며 보존하는 시 예술의 본래적인 활동을 의미한다. 다시 말해 예술로서의 시의 본질은 진리를 고유하게 나타나게 하는 것이며, 시적 특성은 예술 안에서 존재와 진리의 수립을 가능하게 하는 것이다. 이런 이유로, 하이데거는 모든 예술은 시적 특성을 가져야 한다고 주장한다.

마지막으로, 음악 작품 안에서 하이데거가 주장한 예술적 성격을 찾아볼 것이다. 비가시적 예술 작품인 음악이 일차적으로 특정한 형상이나 질료로서의 사물성을 가지지 않을지라도, 전승된 사물성의 극복을 시도하면서 하이데거가 추구하고 있는 예술적 성격인 시적 특성이 작곡과 연주의 총체적인 활동인 음악 작품 안에서 발견될 수 있음을 보일 것이다. 하이데거는 가시적 예술 작품의 사물적 요소를 통해 예술적 성격을 찾는 것이 아니라, 오히려 그것의 한계를 드러내면서 비가시적 예술 작품이며 그가 존재의 중요한 매개체라고 보는 언어예술로서의 시에서 예술적 성격을 찾는다. 따라서 시적 특성을 예술적 성격으로 삼고 예술 작품 안에서 사물성의 극복을 시도하고 있는 하이데거는 예술 작품의 사물성이 가시적이거나 혹은 비가시적이거나에 관한 물음은 제기하지 않는다. 다시 말해, 그는 예술 작품 안의 가시적 사물성의 한계를 극복하면서 이면의 진리이면서 예술적 성격인 시적 특성을 발견하는 것이다. 이러한 그의 인식을 비가시적인 음악 작품이 펼치고 있는 예술적 성격을 통해 시적 특성을 발견할 수 있다는 논의로 이끌 것이며 실존적 상태인 기분 안에서 예술의 완성과 진리의 구현을 실현하는 현존재의 사유적 특성과의 연계를 시도할 것이다.

하이데거가 음악 작품을 주제로 예시하지 않은 이유를 다음과 같이 추적해 볼 수 있다. 음악적 장르의 특성상 소리 자체는 비가시적인 사물일

수밖에 없으며, 또한 순간의 미학으로서 그 시점을 놓치면 순간의 감상은 잡지 못하게 된다. 분명한 것은 음악 작품을 위한 악보, 그것을 완벽히 연주해낼 수 있는 연주자, 그리고 충분히 감상할 준비가 되어 있는 관객들이 존재한다고 하더라도 우리는 그 각각의 요소들을 예술 혹은 음악작품으로 보는 데 주저하며 음악의 종합적 상태를 음악 작품으로 이해한다는 것이다. 음악 작품을 직접적으로 예술론의 예시로서 언급하기 위해서 음악의 각 요소와 그것의 특성에 대한 추가적인 설명이 필요하다. 그러나 하이데거는 그러한 설명은 하지 않고 단지 사물성의 극복을 통해 비가시적인 예술적 성격을 보임으로서 음악 작품을 포함한 모든 예술작품의 특성을 진리로서 논하고 있는 것이다. 우리는 후대 하이데거 연구자들이 제시한 하이데거의 예술론과 음악 작품과의 긍정적인 해석을 살펴보고 한계를 밝히면서 그의 예술론 안에서 음악 작품의 의미 있는 역할을 찾아 볼 것이다.

논의 구조

이상의 관점을 기초로 이 글의 본문은 다음과 같이 3장으로 구성된다.

먼저, ‘제 1장. 인간의 실존적 이해와 현존재의 의미’장을 통해 하이데거가 주장한 현존재의 실존적 구조를 이해하고 전통 형이상학의 주체와 차별화되는 현존재의 의미를 찾을 것이다. 이 장은 하이데거의 예술론에 접근하기 위해 필요한 선행적인 작업이다. 왜냐하면 그의 존재론에 대한 기초적 해석이 없이는 예술론에 접근하기 어렵기 때문이다. 따라서 하이데거의 현존재 분석을 통해 예술을 창조하고 경험하는 인간을 이해하고자 한다. 세계-내-존재에서 현존재는 실존함과 동시에 사유하는 인간이라는 의미를 품게 된다.

이 작업을 진행하며, 현존재가 어떻게 세계-내-존재로서 실존적 의미

를 가지는지를 이해하고 인간으로서의 현존재가 실존적 사상 안에서 전통 형이상학의 주체와 어떻게 차별화 되는지를 확인하게 될 것이다. 나아가 사유적 특성을 갖는 인간 현존재에게 진리는 어떠한 모습으로 위치하게 되는지를 밝히면서 예술과의 연계성을 밝힐 것이다. 예술은 사유하는 인간이 보여주는 진리의 구현 활동이기 때문이다.

다음으로, ‘제 2장. 진리의 구현으로서의 예술과 시적 특성’ 장에서는 하이데거의 예술론의 근거가 되는 진리에 접근하기 위해 플라톤의 동굴의 비유와 알레테이아에 대한 그의 해석을 따라가 본다. 나아가 진리를 파악할 수 있는 예술 안에서 나타나는 사물성의 새로운 해석이라는 측면으로 예술론을 이해한다. 왜냐하면 앞서 파악된 현존재의 인간적 특성이 진리의 구현과 예술론에 개입하여 활동할 때, 사물성의 의미가 어떻게 해석되는지를 밝혀야 다른 장르에 대한 적극적인 접목이 유의미할 것이기 때문이다. 그의 예술론 안에서 우리는 인간의 입장에서 바라보는 예술의 이해가 아니라 예술 안에서 사물적인 특성을 만날 때, 그리고 지속적으로 비은폐하려는 진리를 발견할 때, 밝혀지는 진리와 인간의 진정한 관계의 이해를 시도할 것이다. 무엇보다 예술은 사물성의 극복이다. 다시 말해 일반적인 사물이 예술의 형태로 나타날 경우 비로소 예술의 근원을 찾을 수 있는 그 본질이 나타난다. 이로써 진리의 본질적 거점인 시 예술을 통해 그가 진정으로 지향한 예술의 형태와 특성을 이해할 수 있다. 이렇게 진리 발현의 장으로서 예술론을 분명히 인지해야 앞선 1장에서 밝힌 현존재의 궁극적인 역할과 의미를 예술론 안에서 찾을 수 있고 진리의 본질을 밝혀주고 있는 시가 그의 예술론 안에서 힘을 얻을 수 있다. 더불어 하이데거에게 사물성의 극복은 시의 특성이다. 나아가 현존재의 존재 사건으로서 예술의 특성이다. 이 장에서는 대상으로서의 사물성을 넘어서는 진리의 발현과 그 진리의 장인 예술의 시적 특성을 밝히면서, 다음 장에서 진행할 현존재와 음악작품에 대한 관계 정리의 토대를 마련하게 된다.

마지막으로, ‘제 3장. 예술의 한 양태로서의 음악 작품 분석’ 장에서는

1장의 현존재 분석과 2장의 예술의 사물적 개념의 이해를 바탕으로 음악의 사유적-시적 특성을 분석하면서 이 글의 최종 목표인 하이데거 예술론과 음악 작품의 접목에 관한 문제를 긍정적인 결론으로 이끌고자 한다. 우리는 하이데거의 예술론을 이해하면서 ‘우선적이면서도 가장 궁극적인 최종점’으로서 시를 만나게 되는데, 이 장에서는 현존재가 가지는 사유적 특성이 시에서 어떻게 펼쳐지는지를 보이면서, 시와 음악과의 비유를 통해 하이데거가 시를 바라보는 입장에서 음악을 어떻게 해석할 수 있는지를 살피고자 한다. 음악은 기분개념을 통해 인간의 사유적 특성을 찾을 수 있는 비가시적 사물성의 예술이다. 음악 작품에서 기분 개념을 찾으려면 쾨터 펠트너와 마이클 펠트의 의견을 긍정적으로 참고할 것이며 현존재의 실존적 구조와 음악 작품과의 긍정적 연관성을 제기한 하인리히 베셀러와 에두아르도 막스의 의견 또한 덧붙일 것이다. 이와 더불어 줄리안 영의 비판을 통해 음악의 사물적 한계를 지적할 것이다. 즉 비가시적이라는 장르적 특성에도 불구하고 음악은 예술의 한 형태로서 현존재의 사유적 특성과 시적 특성을 함께 보일 수 있는 진리의 구현 양태가 될 수 있음이 밝혀질 것이다. 또한, 미학에 대한 하이데거의 주장을 음악적 사물성을 중심으로 재고할 것이다. 그의 해석에 따르면 단순히 감성의 영역을 이성의 잣대로 끌어 들이는 전통적인 미학은 전통 형이상학의 한계를 다시 한 번 부각시킬 뿐이다. 미학이 품고 있는 예술에 대한 정의를 그가 추구한 진리의 측면으로 재편할 필요가 있다. 이러한 이해를 바탕으로 진리 구현의 궁극점이며 예술 본연의 지향점으로서 시적 특성을 찾고 있는 그의 시선을 음악 작품으로 옮길 수 있다면 회화나 건축에만 국한될 수 있는 하이데거 예술론의 외연적 확장은 가능하게 될 것이다.

1. 인간의 실존적 이해와 현존재의 의미

주지하듯, 하이데거의 철학은 존재에 관한 철학이다. 존재에 대한 직접적인 접근을 통해서만 하이데거의 생각을 비로소 만날 수 있다는 의미이다. 철학자가 아닌 사람들을 부담스럽고 불편하게 할 뿐만 아니라, 심지어 철학자들조차도 그것이 무엇인지 설명하는데 적지 않은 노력을 기울여야 하는 “존재”에 일평생 천착한 하이데거가 진정으로 추구한 것은 무엇인가.

하이데거는 『존재와 시간』³⁾서두에 존재가 무엇인지에 관한 질문을 던지면서 “존재란 가장 보편적이면서도 가장 내용 없는 개념이다.”(SuZ 2)

3) 하이데거의 대표적 저서이며 20세기 전반의 가장 대표적인 철학서 중의 하나이다. 그의 예술론을 포함해 많은 구체적 사상과 길고 복잡한 사유라는 길의 본격적인 시작이다. 전집 1권 *Frühe Schriften*에 포함되어 있는 『둔스 스코투스의 범주론과 의미론』(1915)과 『역사학에 있어서의 시간개념』(1915)을 발표한 이후 하이데거가 11년 만에 내놓은 저서이다. 『존재와 시간』은 E. 후설이 편집하는 현상학과의 기관지 『철학 및 현상학 연구 연보』 제8권(1927)에 전반부(Erste Hälfte)라는 표시와 함께 “존경과 우정으로 에드문트 후설에게 바친다. 1926년 4월 슈바르츠발트 토드나우베르크에서”라는 헌사가 기입되어 발표되었다. “『존재와 시간』은 애초 두 개의 부에 각각 세 개의 단원들로 계획되었으나, 제 1부의 제 2단원까지만 출간되었다. 미출간된 제 3단원은 시간과 존재에 관하여 주로 다루어지고 있는 『현상학의 근본문제들』의 제 2부에서 “존재 일반의 의미에 대한 기초존재론적 물음 존재의 근본구조들과 근본방식들”이란 제목으로 다루어지고 있다.” 하이데거, 『현상학의 근본문제들』, 이기상 역, 문예출판사, 1994, p.19 주석 참고. 그리고 하이데거가 『존재와 시간』을 통해 추구하고자 했던 문제는 잊혀진 존재 자체를 밝혀냄으로써 존재 의미를 해명하고자 하는 것이다. 곧 인간 현존재 분석을 통한 해석학적 현상학이라는 방법을 통해 찾는다. 더불어 『존재와 시간』부터 본격적으로 시작하고 있는 그의 사유거리들은 너무나도 방대할 뿐만 아니라, 사후 약 40여년이 지난 오늘날에도 수많은 논의거리들을 제공하고 있다. 후대 연구자들에 의해 끊임없는 원전의 발굴이 진행 중이며 그것을 중심으로 한 철학적 토론이 이어지고 있다. 하이데거는 특히 자신의 독특한 언어 사용과 사유 과정을 통해 자신만의 철학적 논리를 만들어 놓고 있다. 결국 인간을 향한 진리를 밝히기 위한 그의 노력은 100여권이 넘는 전집과 강의 노트 등으로 남아 후학들에게는 엄청난 연구의 대상으로 놓여있게 된다. 하이데거 본인의 구상으로 시작한 전집의 출간은 그 자신의 표현에 따르면 말 그대로 “작품이 아니라 [사유를 만날 수 있는] 노정”(Wege-nickt Werke FS 437)이다.

라고 적고 있다. 이어서 그 질문의 답을 찾는 과정의 난해함을 “존재에 대한 물음에는 대답만이 결여되어 있는 것이 아니라 그 물음 자체가 어둡고 갈피를 못 찾고 있다.”(SuZ 같은 쪽)라는 문장으로 토로한다. 그가 암시하듯, 우리가 존재에 대한 물음에 즉각적이며 확정적인 답을 제시하기 힘든 이유는 특정한 대상 자체에 관한 물음이 아니기 때문이다. 우리는 시계, 책상 등의 물질적 대상 그리고 사랑, 분노와 같은 감정적 상태를 나타내는 개념에 대한 물음에는 어떤 식으로든 정의를 내릴 수 있지만, 존재에 관해서는 그 자체가 모든 것을 포괄하고 있음을 알기에 재차의 질문을 요구할 수밖에 없다. 결국 존재에 대한 물음을 해명하는 방법은 존재 자체에 대한 간명한 정의를 시도하는 것보다 오히려 그것에 대한 이해와 해석의 형식을 취하는 것이 용이하다. 이런 의미에서 하이데거 또한 존재 자체는 이미 답을 요하는 물음이 아니며, 물음 그 자체에 대하여 되돌아 볼 때만 그것의 본질적 의미를 깨달을 수 있다고 판단한 듯하다. ‘무언가가 존재한다.’라는 의미를 해석하면서 우리는 일상 속에서 생활하고 느끼며 표현하는 주위 환경을 통해 존재를 이미 자연스레 경험하고 있다고 말한다. 오히려 그 자연스러움이 질문에 대한 두려움으로 표명될 수 있다. 하이데거 이전의 많은 철학자들이 존재자들에 대한 수많은 철학사상을 내놓으면서 존재를 먼저 묻지 않고, 그 자체로 늘 있는 것으로 당연하다는 듯이 인지하고 있는 것을 보면 일견 이해할 수 있다. 하이데거는 이를 존재 망각의 역사로 이해한다. 여기서 존재를 잊는다는 것은 존재 자체를 지각하지 못하는 것일 뿐 부정하는 것은 아니다. 단지 “존재자와 존재의 차이를 잊는 것”(H 336)이다. 그는 자신의 철학 전반에서 존재 망각의 역사를 비판하면서 존재와 정면으로 맞서기 위해 노력한 철학자이다. 그런 의미에서 하이데거의 철학은 존재에 대한 철학이다.

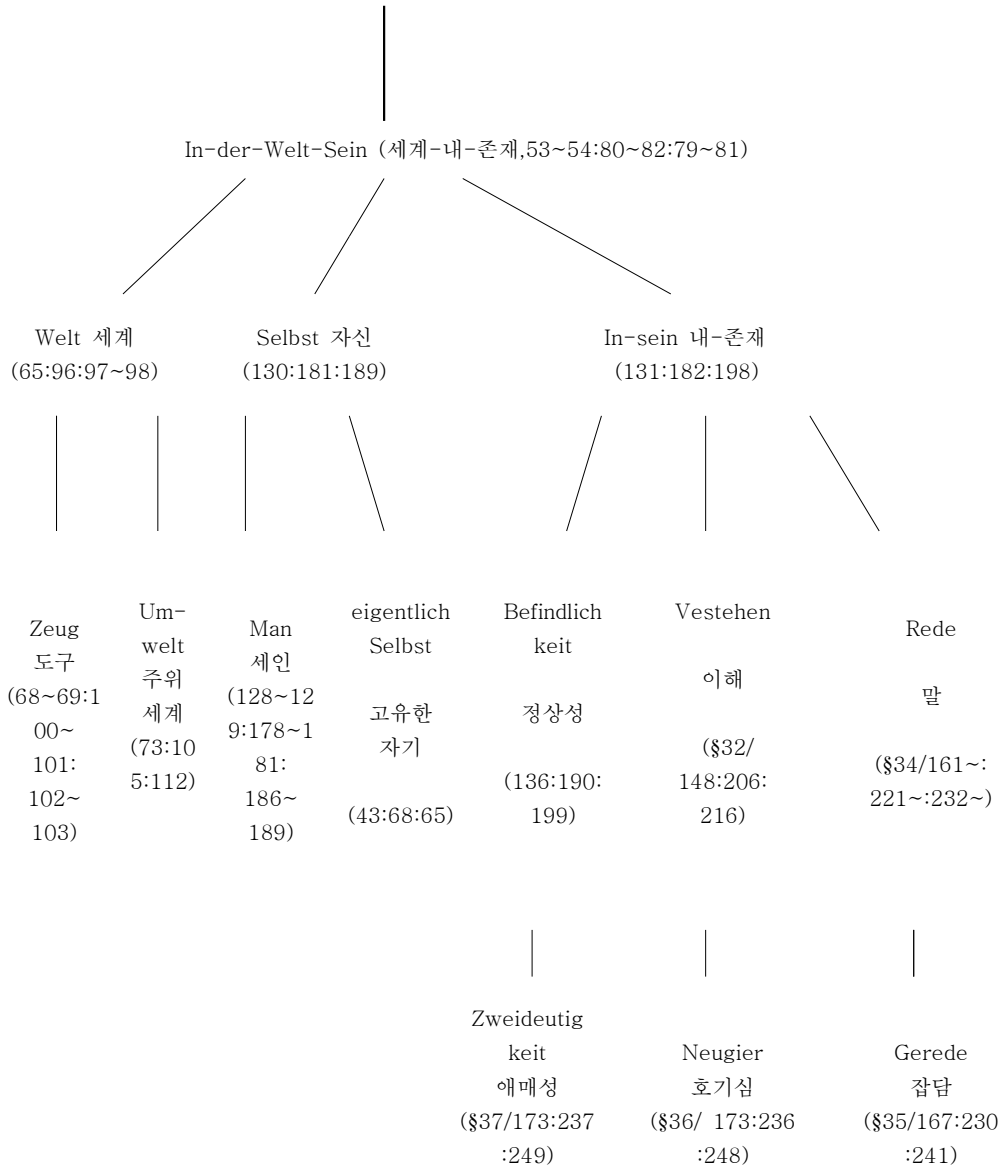
이번 장의 선행적인 시도는 하이데거의 철학 전반에 자리한 존재와 인간의 실존적 해석인 현존재라는 주춧돌을 밝아 보는 것이다.⁴⁾ 핵심은 하

4) 하이데거의 『존재와 시간』에서 실존론적 현존재가 어떻게 위치하는 지를 이해하기 위해 14 페이지와 같은 도식을 구상해보자. 또한 도식의 이해를 돕기 위해 Hubert L. Dreyfus 의 『존재와 시간』 해설서인 *Being-in-the-World*

이데거가 주장하는 인간에 대한 이해인 현존재 안에서 사유적 특성을 밝히는 데 있다. 먼저, 인간이 자신의 실존론적인 위치에서 어떻게 세계 속에서 살아가고 있는지, 또한 그러한 과정에서 현존재가 기존의 형이상학의 주체와 어떻게 차별화되는지를 확인해야 한다. 또한 현존재로서의 인간이 만나는 진리에 대한 분석을 시도한다. 이는 차후 예술의 진리론 부분에서 철학적 도구로 언급되는 언어라는 개념이 현존재의 실존론적 구성요소로서 어떻게 위치하는지를 이해하기 위한 작업이다. 결론적으로 하이데거의 현존재에 대한 이해는 그가 예술 작품을 어떻게 이해하는지를 숙고할 수 있도록 해주며, 나아가 이 글의 궁극적인 목표인 하이데거 예술론 안에서 음악작품에 대한 해석가능성을 발견할 수 있는 발판이 된다. 왜냐하면 그의 예술론은 ‘예술은 존재사건이다.’는 인식 하에 현존재의 분석을 통해 얻을 수 있는 철학적 성과이기 때문이다.

: a Commentary on Heidegger's *Being and Time*, division I, MIT Press, 1991과 하이데거 생전에 출간된 William J. Richardson의 *Heidegger Through Phenomenology to Thought*, Nijhoff, 1974, pp. 695-708의 참고목차 부분과 Michael Inwood의 *A Heidegger Dictionary*, Blackwell Publishers, 1999와 Daniel O. Dahlstrom의 *The Heidegger Dictionary*, Bloomsbury Pub, 2013을 참고할 수 있다. 더불어, 『존재와 시간』의 영문판은 John Macquarrie와 Edward Robinson의 번역본 *Being and Time*, Harper, 1962을 참고하였다. 이 글에서 인용한 한국어 2차 문헌은 “참고 문헌” 참조

DASEIN (현존재:114:160~161:168~169)



※ 세계-내-존재를 구성하는 구조를 분석하여 현재 출간되어 있는 우리 말 번역본을 참고할 수 있도록 (원전 페이지: 이기상 역, 서울 : 까치, 1998의 페이지 : 소광희 역, 서울 : 經文社, 1995의 페이지 수) 를 명기한 것이다.

그렇다면 하이데거의 철학에서 과연 현존재(Dasein)의 역할은 무엇인가! 다시 말해, 우리는 존재 망각의 역사 안에서 인간과 존재를 찾기 위한 근본물음을 던져야 한다. 그것이 곧 사유하는 인간에 대한 해석으로 이어진다. 하이데거는 『존재와 시간』의 시작과 끝에 “존재를 둘러싼 거인들의 싸움들”⁵⁾을 언급한다. 그 논쟁의 “싸움에 다시 한번 불을 붙이고자”(SuZ 2) 시작하지만, “싸움은 아직 한 번도 붙어 본 적이 없다. 다짜고짜 싸움에 달려 들 수 없기 때문에 우리는 그 싸움에 동참할 준비를 하고 있는 중이다.”(SuZ 437)라고 마무리하고 있다. 본격적으로 다룰 현존재와 인간에 대한 이해가 하이데거가 제시하고 있는 싸움의 준비이다.

1.1 실존하는 인간과 현존재

하이데거가 『존재와 시간』을 통해 전통 형이상학에 대응하는 새로운 기반으로 사용하는 현존재(Dasein)라는 용어를 풀어 보자. 결론부터 말하자면, 하이데거는 전통 형이상학에서 이성의 유일한 소유자인 인간을 해석하면서 망각해 온 존재 개념을 밝히고, 더불어 인간에 대한 새로운 시각을 현존재라는 표현으로 쓰고 있다. 그래서 기초 존재론⁶⁾이라고 불리

5) 플라톤이 언급하는 신과 거인족 간의 싸움을 비유하는 내용이다. “실로 이들 사이에는 존재에 관한 서로 간의 논란 때문에 이를테면 신들과 거인족 간의 싸움이 있는 듯 하네.” Plato, “Sophist” 264a 이하, in *Plato : Complete Works*, John M. Cooper edited, Indianapolis: Hackett Pub, 1997, p. 267.

6) 현실적인 것으로 간주되는 것에 관한 모든 의미 부여의 근본을 묻는 형이상학의 기초로서 존재론이라는 철학의 분야는 존재자를 존재로서 추구하는 ‘보편적 존재론’과 특수한 여러 영역에서 각각의 존재자를 분석하고 이해하는 ‘영역적 존재론’으로 구분할 수 있다. 그리고 이 양자의 기초를 이루는 것을 기초 존재론이라 칭하는데, 이는 인간이 어떤 존재자를 파악할 때에 미리 전제되어야 하는 존재의 이해를 규명하는 학설이다. 하이데거는 그리스 철학 이후 고전적 존재론이 존재 자체를 주제로 삼지 않기 때문에 존재 망각의 역사라는 표현으로 맞서고자 하는 것이다. “존재는 오랫동안 망각되어 왔고 무근거의

는 하이데거의 사상노정은 인간이나 존재라는 포괄적인 범위가 아니라 현존재로서 존재방식의 실존론적 분석, 즉 물음을 묻는 인간 자신과 존재자들 사이의 관계 분석에서 시작한다. 하이데거는 이러한 분석의 전제로서 현존재의 존재 이해를 시도하고 이성적인 동물로 정의된 인간을 통해 그동안 수많은 객체의 주인 역할을 한 인간을 반성하고 있다. 그 결과 현존재와 인간의 새로운 관계가 설정된다. 그러나 그의 주장에서 현존재를 인간 실재와 완전히 동일한 것으로 파악하는 것은 현존재에 대한 오해로 이어질 수 있기 때문에 추가적인 설명이 불가피하다. 왜냐하면 만약 현존재가 온전히 인간만을 지칭하는 개념으로 이해된다면 하이데거의 기초존재론은 철학적 인간학과 동일시될 수 있기 때문이다. 이런 의미에서 그의 기초존재론이 제시하는 문제의 방점은 인간의 본질이나 양태에 대한 물음이 아니라 살아가는 혹은 존재하는 방식에 대한 물음에 두고 있다.

현존재란 무엇인가라는 질문에 대하여, 우리는 존재에 대한 물음처럼 하이데거가 현존재라는 단어를 사용하고 있는 이유를 파악하며 그 의미를 추측할 수 있다. 일단 현존재를 “하나의 눈 앞의 것[만]으로 보는 시각은 현존재의 고유한 방식을 혼동하게 할 수 있다.”(SuZ 55) 통상 현現 혹은 터 라고 번역하는 Da를 접두어로 갖는 독일어 Dasein은 하이데거가 기존 철학의 의식을 대신하려는 의도에서 사용하는 것도, 특정한 사태를 표상하기 위해 새롭게 만든 것도 아니다. 그것은 인간의 실존론적 관계를 의미하는 용어이다. 인간은 “그 자체로서 하나의 열려져 있는 거기(Da)라는 장소”인 것이다.(EM 214) 즉 그 실존이라는 본질을 현존재라는 용어로 표현하면서 인간이라는 의미로 이해할 수 있는 데에는 우리가 책상이나 집 등과 같은 실체적 의미를 포함하는 일반적인 존재자들과 차이를 두기 위함이다. 결국 현존재는 보통 “일상적인 인간 존재”⁷⁾를 의미하게 된다. 나아가 현존재가 말을 건네고 그 나름의 각자성을 나타내고 있을 때, “인칭대명사와 함께 말해져야 한다.”(SuZ 42) 그 결과 하이데거는 “인간

진리 속에 머물러 있다.”(ÜM 84)
 7) Hubert L. Dreyfus, 앞의 책, p. 13.

적인 현존재(das menschliche Dasein W 368)”라고 표현하기에 이르렀고 이런 의미에서 현존재가 인간이라는 의미를 갖게 되는 것이다.⁸⁾

실존한다는 의미 속에서 인간은 고립된 주체로서 살아갈 수 없음을 상기하자. 자신의 존재를 파악하기 위한 몸부림 속에서도 인간은 세계 속의 여타 도구들과 함께 살아가야 된다. 그러므로 단순한 주체로서의 구성원이 아닌 세계 안에 속하면서, 즉 세상을 구성하는 일부로서 자신의 역할과 의미를 찾아야 하기에 하이데거는 인간이라는 표현이 담고 있는 일방적인 주체 혹은 자아의 의미를 재구성하고 있다. 하이데거의 인식에 따르면, 인간은 지각이나 표상의 대상 앞에서 있는 주체로서만 관여하는 것이 아니라 그들 안에서 함께 세계 자체를 구성하는 것이다. 그는 세계-내 존재하는 모든 인간존재자들 간의 상호 관계를 통해 실존함을 강조하고 있다.

더불어 독단적인 주체가 있을 수 없음을 보이기 위해 하이데거는 다음과 같이 말한다.

사람들이 여기에서 확실하다고 생각하는 주체는 고유한 나(Ich), 나-주체(Ich-Subjekt)이다. 이것은 물론 자신의 홀로 있음(Alleinsein)에서 단독적인 것으로서 정립될 수 없다. 그러므로 다른 주체는 너-주체(Du-Subjekt)가 된다. 이것에도 마찬가지로 앞의 규정, 즉 두 번째 나는 없다. 이때 어떻게 첫 번째, 내가 두 번째 나에게로 가며, 어떻게 두 개의 나가 합치되어 서로 함께함이 생기는가라는 물음이 제기된다. 이 두 개의 나가 합치된다면, 어떻게 그 둘이 바깥에 있는 공유된 사물과 관계를 맺을 수 있는지를 사람들은 그 둘로부터 알아보아야 할 것이다. 서로 함께함에 대한 문제는 그 단초에서 소위 나-너-관련의 문제가 되고, 그러한 관련의 구성방식을

8) 이 글에서는 인간적인 현존재임을 강조할 필요가 있을 경우 “인간 현존재”라고 표기하면서 논의를 진행한다.

사람들은 감정이입으로 특징짓는다. 이것은 마치 그때마다 한 건물 안에 처해 있는 한 주체가 그것을 통해서 다른 주체로 넘어가는 그런 창문이다.(EP 141)

현존재는 기초존재론의 근거이자 주체가 되고 세계 안에 자리하는 그 상태를 본질적인 특성으로 가진다. 또한 인간은 현존재의 본질적인 존재 방식으로 파악된다. 더불어 그러한 인간의 실존⁹⁾은 주변과의 지속적인 관계에서 이루어진다. 즉 일방적인 주관주의의 한계를 벗어나면서 그렇다고 타인과의 관계를 앞세우는 주장을 하는 것도 아니다.

다시 말하면, 실존함으로써, 즉 타인 혹은 다른 존재자들과의 지속적인 관계를 인지하면서 존재의 이해를 시도하는 존재인 인간 존재가 현존재다. 이는 돌처럼 그냥 있거나 도구처럼 목적을 위해 제작되었거나 자연처럼 원래 그 자리에 있는 존재자와 분명 다르다. 이러한 다름이라는 무기를 앞세우고 있는 인간은 자연을 포함한 존재자의 주인임을 자임하면서 존재자 전체의 질서에 관여하는 우를 범한다.¹⁰⁾ 전통 형이상학의 인간은 다른 존재자들에 대한 자신의 우월함을 스스로 부여하며 월권을 행사하는 것이다. 하이데거가 추구하는 것은 인간 자신의 실존을 포함한 다양한 존재에 열려 있는 현존재 분석을 인간 현존재의 존재 구조를 통해 분석하는

9) 하이데거의 실존은 기존의 형이상학의 실존 개념과 차이를 두고 있음을 이해해야 한다. 기존의 실존은 본질에 상대하는 개념으로 실제로 현실에 존재하는 그 무언가를 뜻하는 것으로 이해할 수 있다. 이 관점의 궁극적인 시점은 ‘본질은 실존보다 앞선다.’라는 귀결로 이어진다. 그러나 하이데거에게 실존은 곧 “관계 맺고 있는 존재 자체”(SuZ 12)를 실존으로 칭하고 있다. 이 용어를 해석하기 위해 그는 탈존(Ek-sistenz)(W 322)이라는 용어로 설명하고 있다. 즉 탈존(으로서의 실존)은 자신의 한계를 뛰어넘어 미래의 가능성을 향해 자신을 기획 투사할 수 있는 존재자, 즉 현재의 자신의 존재 이해를 단순한 실존론적 이해로 보았을 때, 그 이상의 가능성을 항상 염두하고 있는 존재자라는 의미를 가지고 있다.

10) 우리는 철학의 스캔들(ein Skandal der Philosophie)(I. Kant, KrV B XXXIX, SuZ 203)이라는 불명예 안에서 인간과 사물에 대한 정확한 관계 설정을 못하고 있으며, 성급한 주객 분리에 의해 철학은 바보(narren)가 되어간다.(WW 72)

것이다. 나아가 인간의 존재인 실존뿐만 아니라 다양한 유형의 존재 구조를 해명할 수 있는 단초를 얻을 수 있도록 인간 현존재라는 존재 물음에서 답을 구하고 있다.

『존재와 시간』을 통해 현존재의 실존론적 분석을 시도¹¹⁾하고 있는 하이데거는 이런 의미에서 전통 형이상학의 진리론과 근본적인 입장 차이를 가질 수밖에 없다. 그 차이는 종래의 인간(Man), 혹은 나(Ich)라는 개념어를 대신하여 현존재(Dasein)라고 쓰고 있는 데서 찾을 수 있다. 현존재라는 표현은 단지 언어상의 변화가 아니라 현존재 자신의 본래성과 연관된 실존의 진리, 혹은 실존적 진리에 중점을 두고 있는 것이다.

분명히 해두어야 하는 것은, 장소의 의미를 가지는 Da라는 단어가 하이데거의 철학에서 여기나 저기와 같이 특정한 공간적 장소를 말하는 것이 아니라 존재자의 존재의미가 개시되는 장소성을 가리킨다는 것이다. 그리고 인간의 본질과 관련해서 하이데거는 “인간의 본질에 대한 존재의 연관과 존재 자체의 열려 있음에 대한 인간의 본질 관계를 동시에 하나의 단어 속에 담아 인간이 인간으로서 서 있는 본질 영역을 표현하기 위해”(W 367) 현존재라는 단어를 선택하고 있다. 요컨대 철학의 근원적 화두 중의 하나인 “존재의 본질에 대한 질문은 누가 인간인가라는 질문과 내재적으로 깊게 연관되어 있다.”(EM 214)는 측면에서 하이데거는 “인간의 존재를 엄격한 의미에서 현-존재¹²⁾라고 부른다.”(EM 같은 쪽)

11) 하이데거는 『존재와 시간』을 발표하면서 “존재의 의미에 대한 물음의 대답이 주어져 있다.”고 전제하고, 따라서 “존재의 의미에 대한 물음을 구체적으로 다듬는 것”이 의도이며, 모든 존재이해 일반이 가능해지는 지평으로서의 시간을 해석하는 것이 그 우선적인 목표라고 선언한다. 이수정, 박찬국, 『하이데거 - 그의 생애와 사상』, 서울 : 서울대학교 출판부, 1999, p. 151.

12) 현존재와 현-존재에 대한 의미차이를 인식해야 한다. 우리가 이번 장에서 밝히고 있는 현존재가 존재하고 있다는 의미에서 현-존재라고 쓰고 있다. 이처럼 하이데거의 저술에서 ‘단어-단어’ 혹은 ‘접두사-단어’ 형태로 Bindestrich(이음표, -)를 사용하는 용어를 접할 때는, 한 숨에 읽거나 해석하려 하지 말고, Bindestrich(이음표, -) 앞 뒤에 위치한 각각의 단어에 하이데거가 똑같이 부여하고 있는 ‘의미의 무게감’을, 즉 양 단어 사이에 긴밀한 공속적 연관관계가 있음을 인지해야 한다. 하이데거의 특유한 표현 어법에 관해서는 다음 논문을 참고할 수 있다. 배상식, 「하이데거의 존재사유에서 나타나

이처럼 하이데거는 현존재 개념을 통해 전통 형이상학의 주체 개념에 대한 새로운 해석을 시도한다. 그가 펼치고 있는 인간에 대한 문제의식의 발로는 인간다운 인간을 발견하는 것이다. 얼핏 보면 『존재와 시간』을 통해 하이데거가 전통적인 주체관을, 특히 주체와 객체의 분류법 전체를 극복하고 있다고 이해할 수 있다. 오로지 존재와 현존재라는 표현으로 그 의미 전체를 해체한다는 것이다. 그러나 그의 현존재 개념에 접근하기 위해서, 우리는 그의 문제제기가 “주관주의 영역 바깥에 머물고 있다는 사실을 인지하고”¹³⁾, 실존 범주의 이해와 해석을 통해 그가 “주관주의라는 기존의 명칭을 사용하면서 주관과 객관을 함께 아우르고 있다.”¹⁴⁾는 거시적인 시각을 유지해야 한다. 그는 전통적인 주체 개념 안에서 존재론적으로 잘못 이해되고 있는 “환상적으로 관념화된(phantastisch idealisiertes)” (SuZ 229) 주체를 폐기하려 하는 것이다.

결국 하이데거는 주관성 철학의 비판적인 대안으로 현존재라는 명칭을 사용하면서 인간 존재자를 요구하고 있다. 나아가 그는 주관성에 대한 인간의 이해라는 관점에서¹⁵⁾ “주체의 주체성이 무엇으로 남는지 나아가 일종의 맹목적인 철학적 선동(blinde philosophische Demagogie)으로만 남게 되는지”(GP 238)를 지적하고 있다. 그에게 인간은 많은 존재자들 중의 한 존재자이며, 비교적 무거운 비중으로 다루어지거나 특별한 권능이 부여되기보다, 다른 존재자들에서 볼 수 없는 특성을 가진 존재자로서 구분된다.

는 ‘표현어법’에 대한 고찰’, 『철학연구』 95집, 대한철학회, 2005.

13) Richardson, 앞의 책, xviii.

14) Vycinas, Vincent, *Earth and Gods : an Introduction to the Philosophy of Martin Heidegger*, The Hague : M. Nijhoff, 1969, p. 95.

15) 이서규는 “『존재와 시간』 내에서는 정작 존재가 무엇인지에 대해서 대답하는 것을 회피하려는 인상을 주며, 이 점이 인식론에 대한 존재론의 우월성을 단지 인간 이해에 있어서의 관점의 차이나 전체의 차이로만 받아들이게 하고 결국은 주관성철학에 대한 비판의 필요성조차 의심하게 할 수도 있다.”고 지적한다. 이서규, 「하이데거와 주관성 철학 - 하이데거의 데카르트 비판을 중심으로」, 『하이데거 연구』 13집, 한국하이데거학회 편, 세림 M&B, 2006 봄호, p. 159.

다시 말해, 현존재가 과연 무엇인지를 밝히는 과정에서 우리 인간을 존재 물음의 주체로서 그리고 대상을 그 물음의 객체로서 놓는 주객 이분법적 사고는 결국 존재의 궁극적인 의미를 이해하지 못하게 한다. 즉 존재 방식이나 존재의 발현 상태를 그 스스로의 전체 모습 안에서 파악할 때 비로소 그것의 본질이 우리 눈앞에 보이게 되는 것이다. "실존의 방식으로 존재하는 존재자는 바로 인간이다. 인간만이 실존하고 있을 뿐이다." (W 370) 그래서 하이데거는 이러한 이해를 통해 인간의 존재를 현존재라고 부르고 있다. 더불어 "인간은 그 자체로서 하나의 열려져 있는 거기인 것이다." (Der Mensch ist das in sich offene Da. EM 214) 또한 현존재의 본질에는 존재의 열어보임을 위한 기반이 있어야 한다. 그렇기 때문에 "현존재가 있는 바 그대로의 양식과 방식의 한 근본특성을 우리는 실존이라고 부른다. 현존재는 실존한다." (EP 71) 그러나 오직 인간만이 실재하는 존재자이며 다른 여타의 모든 존재자는 비실재적이거나 가상일 뿐이거나 단지 인간의 표상에 지나지 않을 뿐이라는 주장을 의미하는 것이 아니다. '인간만이 실존한다.'는 명제를 통해 인간이라는 존재자는 그의 존재가 존재의 비은폐성 안에 "열려 있는 상태로 내존해 있음(das offenstehende Innestehen W 370)"으로 파악해야 한다. 그 존재로부터 그리고 그 존재에 있어서 실존하는 존재자라는 것이다. 실존과 존재는 서로를 규정하는 역할을 하면서 인간을 그 자신만의 자리에 위치시키는 것이다. "실존으로서의 인간의 존재는 인간의 본질과 본성을 실현하는 수행이 아니라 오히려 현존재라는 것, 즉 존재의 현(Da)이다."¹⁶⁾

하이데거는 [현]존재에 대한 물음이 분명히 제기되기 위해 선행적으로 인지해야 하는 점을 다음과 같이 지적한다. 행동관계들로 파악될 수 있는 "어떤 것에 대한 관점, 어떤 것의 이해와 개념 파악, 선택, 접근" (SuZ 7) 등과 그 물음을 가지고 있는 존재자의 존재양태가, 즉 우리들 자신이 그러한 존재 가능성을 이해하는 존재자라는 인식을 가지고 시작해야 한다는

16) Müller Max, 『실존 철학과 형이상학의 위기』, 박찬국 역, 서울 : 서광사, 1988, p. 46.

것이다. 이러한 관점에서 그는 자신만의 특별한 철학적 노정을 걷고 있다. 그의 길은 언어와 함께 하고 실존을 동반하고 있다. 때론 예술이 그 길을 밝히는 불빛으로 앞서 있기도 한다. 저 멀리 그리스의 철학자들을 불러오기도 하며, 칸트와 헤겔, 훔볼트 등 그에게는 비교적 익숙할 만한 자국의 사상가들이 그의 사유 속에서 다시 살아나기도 한다. 그의 사유 안에는 존재라는 탄탄한 기반이 놓여 있고 현존재가 인간 존재자를 대신 하며 인간의 궁극적 실존을 의미하며 세계를 구성하고 있다. 하이데거의 현존재는 이렇게 인간을 향해 따뜻하면서 냉철한 시선을 품고 있다.

1.2 현존재의 새로운 주체적 의미

하이데거의 현존재가 갖는 실존론적 의미의 탁월한 부분은 존재 망각의 역사 속에서 굳어진 주체 형이상학의 맹점을 지적하는 것이다. 현존재에 대한 분석을 통해 그가 주장하는 것은 순수한 자아를 중심으로 하는 인간 중심주의의 편린을 다시 한 번 자신의 존재론의 장으로 가져오고 현존재가 갖는 대상을 향한 방향성을 그가 원하는 자리로 위치시키고자 하는 것이다. 그는 이런 의미에서 자신의 존재론을 “인간학”(ZW 85)¹⁷⁾에 대한

17) 하이데거는 『존재와 시간』에서 시작한 인간의 실존에 대한 가능성 혹은 열어 보임으로서의 자기 실현을 『니체와 니힐리즘』에서 다음과 같이 더욱 구체적으로 언급하면서 주체 자체에만 주목되어 있던 기존 형이상학의 인간관을 다시 한 번 언급한다. “존재와 시간이란 논구는 존재자의 진리에 대한 물음이 아니라 존재의 진리에 관한 물음을 근거로 하여 인간의 본질을 존재에 대한 그의 관계로부터 그리고 오직 이러한 관계로부터만 규정하려는 시도였다. 그래서 인간의 본질 근거는 명확히 확정된 의미에서 현존재로서 지칭되고 있다. 사태 상 필연적이었기 때문에 그것과 동시에 행해진 보다 근원적인 진리개념의 전개에도 불구하고, 이러한 문제설정에 대한 최소한의 이해를 불러일으키는 것마저도 우선은 전혀 성공하지 못했다. 이러한 물이해의 이유는 근대적 사유방식이 우리에게 근절할 수 없을 정도로 강하게 습관화되었고 심지어는 완전히 고착화되고 있다는 사실에 존재한다. 인간은 주체로서 사유되고 있으며 인간에 대한 모든 성찰은 인간학으로서 이해되고 있다. 그러나 다른 한편

새로운 해석으로 표현한다.

확실히 인간학은 그것의 방법이 철학적 방법인 한에서, 가령 인간을 본질적으로 고찰한다는 의미에서 철학적인 것이라 명명될 수 있다. 그렇다면 철학적 인간학은 우리가 인간이라 명명하는 존재자를 식물과 동물 및 존재자의 다른 영역들과 구별하여, 이로써 이 존재자의 이 특정한 영역의 특수한 본질들을 부각할 것을 목표로 한다. 그렇다면 철학적 인간학은 인간에 관한 영역 존재론이 되며, 존재자의 모든 영역으로 함께 분할되는 여타의 존재론들과 그 자체 병립할 뿐이다. 이렇게 이해된 철학적 인간학은 결단코 철학의 중심이 아니다. 무엇보다 그것의 논점의 내적인 구조를 근거로 볼 때 그렇다. (KP 210)

인간과 존재의 시원적 사유를 그리스 철학¹⁸⁾에까지 소급해 올라가는 하이데거는 우리가 오늘날 인간을 주체로서 인식하는데 기여한 대표적인 두 가지 잡언을 다음과 같이 지적하면서 설명을 덧붙이고 있다.

으로 몰이해의 이유는 그 논구 자체 내에 존재한다. 왜냐하면 그 시도는 아마 역사적으로 자라 나온 것이며 만들어 진 것이기 때문에, 전적으로 다른 것을 말하기 위해서 전통으로부터 유래하면서도 그것으로부터 탈피하려고 고투하며 이를 통해서 필연적으로 그리고 끊임없이 전통의 궤도를 참조하며 심지어는 이것에서 도움을 구하기 때문이다.(전집 3권 『칸트와 형이상학의 문제』) 그러나 이러한 길은 하나의 결정적인 장소에서 중단되고 말았다. 이러한 중단은 그 모든 노력에도 불구하고 이러한 길과 시도가 자신의 의지에 반하여 주체성을 다시 강화하는 위험에 빠지며 그 시도 자체가 결정적인 행보를, 보다 더 정확히 말하면 그러한 행보의 충분한 서술을 본질적으로 수행하는 것을 저해한다는 사실에 근거하고 있다. 객관주의와 실재론에로의 모든 전환은 주관주의로 머문다. 존재 자체에 대한 물음은 주객 관계 밖에 서 있다.”(NH 260~261)

18) 플라톤의 ‘동굴의 비유’를 통한 인간과 대상의 주체적 인식론에 대해서는 2장 1절 ‘진리 분석을 통한 예술론의 기본적 이해’ 절에서 자세히 다루고 있다. 비교적 반복되는 내용이지만, 하이데거의 진리 이해를 위해 반드시 필요한 설명이다.

첫째, 인간은 만물의 척도¹⁹⁾라는 프로타고라스의 잠언이다. 이것을 사람들이 ‘주체적으로’, 즉 모든 사물들이 ‘주체’로서의 인간에 의존하고 있다는 식으로 해석할 경우에, 이는 잠언의 본질적인 그리스정신과는 다르게 인간을 파악하는 하나의 형이상학적인 근본입장으로 고정될 수 있다. 그러나 인간을 주체로서 보는 근대적 규정조차, 주체, 주체성, 주체적, 주관주의적이라는 개념들이 통상적으로 혼용되기 때문에, 앞선 잠언은 속단하기 쉬운 것처럼 그렇게 일의적이며 단순한 것이 아니다. 둘째, Γνώθι σεαυτόν(너 자신을 알라)라는 또 하나의 잠언이다. 하이데거는 이 잠언을 너의 특성들과 특수성들을 꼼꼼이 생각하고 관찰하라는 것이 아니라, 너 자신이 본질적으로 인간이 되는 것을 가능하게 하는 “인간의 본질을 숙고하라”(NH 211, EP 11)는 것으로 이해해야 한다고 주장한다.

더불어, 하이데거는 “나는 생각한다. 고로 나는 존재한다.”는 데카르트의 유명한 명제를 다음과 같이 풀이하면서 근대 주체성에 대한 새로운 반기를 제기한다.

근대철학의 발단에는 ‘ego cogito, ergo sum’(나는 생각한다. 고로 나는 존재한다.)이라는 데카르트의 명제가 서 있다. 사물들과 존재자 전체에 대한 모든 의식은 모든 확실성의 부동의 토대(unerschütterlichen Grund aller Gewißheit)로서의 인간 주체의 자기의식으로 환원된다.(NH 160)

데카르트의 ego cogito는 모든 사유의 작용에서 이미 자신 앞에- 그리고 자신쪽으로-세워진 것, 현존하는 것, 의심의 여지가 없는 것, 의심할 수 없는 것, 언제나 이미 알려진 것, 본래

19) 프로타고라스의 인간 척도설이 소개되는 문헌은 플라톤의 『테아이테토스』이다. 지식이 무엇인냐는 소크라테스의 질문에 테아이테토스가 지식은 지각이 외의 다른 것이 아니더라고 대답한다. 이에 소크라테스는 프로타고라스의 인간척도설과 연결시킨다. “인간은 만물의 척도로서, 그러한 것에 대해서는 그러하다는 것의, 그렇지 않은 것에 대해서는 그렇지 않다는 것의 척도이다.” Plato, 앞의 책, “Theaetetus” p. 169 이하

적으로 확실한 것, 모든 것에 앞서 확고한 것이며, 말하자면 모든 것을 자신(sich)에게로 그러므로 다른 것에 대한 맞은편(gegen)에 세우는 것이다.

마주 선 것, 즉 대상에는 마주 서 있는 것의 무엇임(본질-가능성)과, 대상으로 나타나게 되는 것의 서 있음(실존)이 동시에 속한다. 대상은 지속적으로 존립하는 것의 통일체이다. 지속적인 존립은 본질적으로 눈앞에-세움과 관련되어 있다. 그러한 세움이란 자기 앞에 확실하게 갖는 것이다. 근원적인 대상은 대상성 그 자체이다. 근원적인 대상성은 'ich percipere' 라는 의미에서의 '나는 생각한다'이다. ich percipere란, 지각될 수 있는 모든 것에 앞서서 미리 자신을 앞에 놓고, 자신을 이미 앞에 놓은 것, 즉 subiectum(주체)이다. 주체는 대상의 초월론적 유래의 질서에서 볼 때 존재론적인 표상작용의 최초의 객체이다.(ÜM 74)

모든 존재자는 그것이 존재자인 한, 주체sub-iectum으로 파악될 수 있다. Subiectum이란 용어는 ὑποκειμενον을 라틴어로 번역하고 해석한 것인데, 밑에-그리고 근거에-가로놓여 있는 것, 즉 자체로부터 이미 현존하고 있는 것을 의미한다. 그러나 데카르트를 통하여 그리고 데카르트 이래 형이상학에서 인간은, 더 정확히 말하면 “인간의 ‘자아’는 우월한 방식(vorwaltender Weise)으로 주체가 된다.”(NH 181) Subiectum은 그것의 본질 개념에 따르면 하나의 탁월한 의미로 그때 그때 이미 현존하고 있으며 따라서 다른 것에 대해서는 근거에 놓여 있고 근거가 되는 것이다. Subiectum이라는 본질 개념으로부터 우리는 우선 인간이란 개념을 멀리해야만 하며 따라서 자아 그리고 자아성이란 개념들도 거리를 두어야 한다. 인간 못지않게 돌, 식물, 동물도 주체-자체로부터 현존하는 것이기 때문이다. “데카르트는 인간을 주체로서 해석함으로써 온갖 종류의 미래의 인간학을 위한 형이상학적 전제를 마련해주고 있다.”(ZW 91)는 해석으로

하이데거는 데카르트가 이해한 근대 형이상학의 주체 개념을 흔들고 있다. 주체가 바라보는 대상의 개념은 그 자체로서 고유한 이념을 발휘하고 있다. 인간이 그 대상의 앞에 서거나 어떤 특정한 우월감을 가지는 것도 잘못이라는 것이다.

데카르트의 명제는 철학이 인간 스스로 자신의 행위 법칙을 세우게 하고 형이상학적 근거를 제공하면서 확연한 인간의 자유를 허용하고 있다. 존재를 망각하고 존재자에만 주목하는 근대²⁰⁾ 철학사에서 “사유하는 자아에 대한 절대적 신념이 가장 눈엣가시가 되는 것이다. 즉 철학의 이상향이 건설되는 약속의 땅이 바로 데카르트가 발견한 사유하는 자아가 되고 있다. 하이데거의 관점에서 그 곳은 신기루이거나 불모지이다. 거기에는 존재의 진리가 머물거나 거주할 수 없는 것이다.”²¹⁾ 존재의 실존을 통해 살아나야 하는 인간 현존재는 주체나 그 앞에 선 대상과의 관계를 넘어서서 그의 존재론 안에서 실존하는 것 자체를 사유하는 존재가 된다.

“인간 해방의 결과로서 근대가 주관주의와 개인주의를 초래하였다.”(ZW 81)고 보는 하이데거의 관점은 이면에 주관과 객관 사이에서 벌어지는 필연적인 상호작용에 대한 문제의식으로 이어진다. 즉 서로가 서로를 제약하는 관계가 아니라 보다 상호심층적인 과정임을 읽어내고자 한다.

“철학은 결국 주체에서 출발하여, 자신의 최종적인 물음과 더불어 다시 주체로 되돌아오는 법이지만, 그렇다고 일방적인 주관주의²²⁾에 빠져서는 안된다.” (GP 220) 하이데거의 이러한 방법론적 접근은 개념들의 행위,

20) 하이데거는 근대(Neuzeit)라는 시기를 다음과 같이 규정한다. “우리가 근대라고 부르는 - 서구의 역사가 지금 그것의 완성기로 들어서기 시작하고 있는 - 시대는 인간이 존재자의 척도와 중심이 되는 것을 통해 규정되고 있다.”(NH 52)

21) 김상환, 『예술가를 위한 형이상학 : 해체론 시대의 철학과 문화』, 서울 : 민음사, 1999, p. 81.

22) 이런 의미에서 M. Scheler는 하이데거의 현존재 분석을 데카르트의 영감을 얻은 존재론적 주관주의 (ontologoschen Subjektivismus) 혹은 현존재유일론 (Daseinssolipsismus)으로 평가하고 있다. Thoma Dieter, *Heidegger Handbuch- Leben- Werk- Wirkung*, Stuttgart, 2003, S. 335.

구성, 계기 등에서 시작하는데, 개념들의 장치가 그 현상²³⁾과 현상에 대한 이해를 봉쇄하는 시도로 나타나는 것이다. “철학이라는 것은 언제나, 그것을 통해서 인간 자신이 인간존재에 관해서 뚜렷한 양식으로 스스로의 해석과 목적설정을 경험할 수 있도록”(EM 12) 하는데, 절대적인 자신만의 명제를 그의 철학 전반에서 보이고 있는 하이데거는 주체와 객체의 기존 형이상학의 관점을 해체하면서 새로운 의미부여를 함과 동시에 현존재 스스로가 실존하고자 하는 방향과 범위를 설정하고자 한다. 다른 존재자들과 달리 실존 이해를 위해 노력하는 인간에 집중한 하이데거는 기존의 주객 관계 도식 전체를 해체하지만 그 구성품들(주체, 객체, 대상 등의 표현들)을 폐기하지 않고 새로운 의미로 재해석하는 것이다.

분명 사람들은 주체-객체-문제의 해결을 위해서 거듭 새로운 이론을 만들어낼 수 있다. 그러나 이러한 고안들은 혼란을 가중시키고 결정적으로 중요한 문제가 제대로 다루어지고 있지 않다는 것에 대한 새로운 증거를 제공하는 의심스런 역할만을 하고 있다. 그러나 문제는 다름 아닌 진리의 본질에 대한 물음을 푸는 과정, 다시 말해 진리의 본질규정을 위한 전제들과 근원적인 문제에 대한 물음 속에 놓여 있다. 소위 인식이론의 새로운 문제 상황이 관심을 끌 수 있고, 사람들이 그의 독자와 그것에 관해서 온갖 이야기를 다 할 수 있지만, 진리의 본질에

23) 하이데거에게 현상(Phänomenon)이란 “우선 대개로 자기 자신을 내보이고 있는 것에 비추어 볼 때, 감추어져 있는 것이지만, 그럼에도 동시에 우선 대개 자기 자신을 내보이고 있는 것에 본질적으로 속하여 있는 것으로 그것의 의미와 근거를 이루는”(SuZ 35) 것이다. 그리스어 φαινόμενον을 로마글자로 쓴 것이 Phänomenon이며 이것을 독일어로 번역한 것이 Erscheinen이다. SuZ 29절에서 하이데거는 전자는 자기 자신을 내보여줌으로, 후자는 자신을 근원적으로 내보여주지 않는 징후나 상징 등으로 구분하고 있다. 이 글에서 참고하고 있는 『존재와 시간』의 한국어 번역본인 이기상 번역본과 소광희 번역본에서는 모두 전자를 현상, 후자를 나타남으로 번역한다. 참고로 John Macquarrie와 Edward Robinson의 영역본에서는 전자는 Phenomenon, 후자는 appearing으로 구분한다.

대한 문제에서 형성된 것에 관하여 침묵한다면, 그의 독자에게
그 문제 상황에 관해서 어떤 것도 말하고 있지 않은 것이다.
(EP 63)

하이데거의 『존재와 시간』은 전통 형이상학을 비판의 대상으로 삼아
실존론적 존재 이해를 분석하며 중국에는 기존의 주객 개념에 대한 분석
과 재구성을 시도하면서 현존재의 실존론적 의미에 힘을 실어 주기 위한
작업이다. 현존재라는 인간의 실존론적 이해를 하이데거의 주장을 따라
재구성해보면 다음과 같다.

먼저, 하이데거는 세인(世人, 그들, Das Man, SuZ §27, 126~)이라는
표현을 통해 일반적인 사람들의 본래적이거나 비본래적인 특성, 즉 인간
이 실존론적인 선택의 여지 앞에서 자신의 의지를 얼마나 투영하는지를
밝히면서 주체의 근원적인 성격을 찾고 있다.

앞서 우리는 현존재는 독단적으로 존재할 수 없고, 유일한 규정이 아
님을 살펴보았다. 그리고 하이데거는 타인들과의 현존재의 모임을 공동
현존재(Das Mitdasein, SuZ 117)로서, 즉 일상적인 더불어 있음이라고
표현하는데 이것이 곧 세계-내-존재라는 현존재의 근본 구성틀에서 현
존재의 존재 양태를 규정하고 있다. 우리는 지속적으로 타인과 더불어
“감정이입”(Einfühlung, SuZ 124)이라는 과정에서 또 다른 주체와 만날
수밖에 없다. 이 과정에서 우리는 "고립된 주체"(isolierten Subjekt,
SuZ 118,179,206)를 지양하는 세계-내부적인 존재자들과의 공유 혹은
동일시하는 과정을 겪는다.²⁴⁾ 세계 내부적인 규정 속에서 나를 말한다는

24) 이런 의미에서 하이데거의 현존재에 대한 Guignon의 해석은 남다른 의미가
있다. “현존재에는 복수형이 없다. 또한 하이데거는 한 현존재라는 표현은 말
하지 않는다. 현존재는 특수한 개인들을 모두 아우르는 가산 명사가 아니라
오히려 질량명사와 가깝다. 그것은 개인적인 것들의 총체보다는 문화적 총체
성으로서 이해되기 쉬운 지식의 ‘분명히 하기’의 개념으로 받아들여진다. 이러
한 시각에서 현존재의 예시는 문화적 체계의 교차점, 문화적 세계의 구조적
형식의 전형으로 포착된다. 개인주의의 객관적 경향이 기만되었을 때만 데카
르트적 존재론은 충분히 극복될 수 있다.” Guignon Charles B, *Heidegger
and the problem of knowledge*, Indianapolis, Ind. : Hackett Pub.Co.,

것 자체는 세계-내-존재의 밖으로 말함을 의미하고 이는 일상적인 자기 자신이 세계-내 존재한다는 것을 거부하려는 것이 아니라 그 안에서 일상적인 과정을 통해 자신을 이해하려는 성격을 가진다. 자기 자신만의 본래적인 자기성을 지속적으로 유지하기 위해 그 스스로는 끊임없이 “도피적인 나라고 말함”(flüchtige Ich-dagen, SuZ 184,322)이라는 표현을 통해 노력하는 데, 이러한 과정은 또 다시 자신의 존재 가능성을 이해하고 발전하고자 함이라는 의미와 일맥상통하게 된다.

세인은 일단 더불어 있음에 속하면서도 서로 함께 있다는 것의 거리감을 유지하는 관계이며 일반적으로 타인들이 고유하며 본질적인 특징을 은폐시키기 위해 일반 대중 속으로 숨어 들어가 있는 것이라고 이해할 수 있다. 서로가 서로에게 영향을 미치면서도 그 누군가가 다른 누군가의 대표일 수 없다. 그러한 거리감은 곧 우리 일상의 일반적인 특징으로 모여지는데 그것이 곧 평균성이며 평준화라고 할 수 있다. 즉 세인들의 존재방식이며 그렇게 공공성이 구성된다. 즉 “모두가 타인이며 어느 누구도 그 자신이 아니다.”(SuZ 128) 이제 현존재의 일상적인 주체가 누구인가라는 질문은 결국 아무도 아니게 되며 이 아무도 아닌 세인들이 모여 섞이게 되는 것이라는 다소 허무한 대답으로 대응되어 자기 자신은 타인 혹은 그 공동체 속에 혼재할 수밖에 없다.

이렇게 혼재된 나와 타인들의 지평 속에서 주체에 갇힌 인간은 그 자신의 고유한 주체를 일상적인 존재양식에서 찾길 바라지만 실존적인 존재 구성틀을 통해 스스로를 빗나가게 하고 은폐할 수밖에 없다. 이에 반해 현존재로서의 인간은 본래적인 자기 자신의 존재를 찾으려 하며 그 본질적인 실존범주의 하나로서 그들의 실존적인 양태로서 자리하게 된다. 결국 현존재에 대한 인간의 이해는 단순한 “유아론”(Solipsismus, SuZ 188)을 넘어서고 “분리된 자아 자체”(abgesonderten Ichheit, ZW 97)의 한계를 뛰어넘으면서 자기 자신이 어떻게 현존재라는 칭호를 부여받게 되는지 나아가 존재 양태로서 어떠한 형식을 유지하는지에 대한

1983, p. 104.

속고가 관건이 된다. 나아가 “고립된 자아점”(isolierten Ichpunkt, GP 393)은 붕괴되고 그의 노력은 실존론적인 타인과의 관계 속에서 의미가 부여될 수 있다.

다음으로, 주체가 일종의 고립된 경향을 보인다면, 그것은 “무세계적인 주체”(weltlosen Subjekt, SuZ 192)이다. 우리는 하나의 세계 속에 내던져져 있으며 그 안에서 자신을 타인에게 맡기든 아니면 자기 스스로의 자기성을 발견하고 지속해나가든지 간에 그 안에서 어울려 존재한다. 왜냐하면 “실존함이라는 자체가 현사실적인 실존함”(SuZ 192)을 의미하기 때문이다. 주체에 대한 그의 견해는 결국 “주체를 너무나도 관념화”(SuZ 229)해서 실존이라는 특성과 상충하는 것으로 이해할 수 있다. 그러나 우리가 이렇게 관념화한 주체를 통해 현존재의 사실적 사태 자체를 거부하지 않는 것은 차후에 더 자세히 언급될 진리의 개념과 주체를 혼용하고 있기 때문이다. 진리라는 철학의 고유 문제를 현존재의 근본적인 연관 속에서 파악하고자 하는 하이데거는 주체와 진리를 각각 해석하여 오로지 그것의 화학적 결합만을 시도하면서 그 의미를 뒤섞는 것이 아니다. 애초부터 잘못 해석된 주체개념이 “지향성 없이 고립된 심리적 주체”(isoliertes psychisches Subjekt ohne Intentionalität, GP 84)로 해석되어 인간의 의미가 퇴행하는 것을 방지하려는 것이다.

본래적인 자기 존재를 현존재라는 이름으로 뚜렷이 내세우는 하이데거는 인간 본연의 문제가 그 나름의 수많은 가능성이라는 세계 속에서 열여 밝혀지거나 혹은 이미 내버려진 속성들을 통해 “공중에서 떠도는 자아”(frei-schwebendes Ich, SuZ 85)로 평가절하되지 않도록 실존적인 측면으로 풀어내고자 한다. 세계 속에서 분리된 자신의 자기 존재로서의 현존재를 자신의 존재 가능이라는 의미가 아닌 “전도된 [잘못 방향 잡은] 주관화”(verkehrten subjektivierung, GP 89)로 선회하지 않도록 타인들과의 긴장 속에 놓고 있는 것이다.

이처럼 하이데거는 주관에 대한 새로운 의미 부여를 위해서 새로운 이

론의 수립이나 기존의 이론들에 대한 무조건적인 비판보다는 그가 파악한 “나쁜 주관성”(schlechte Subjektivität, EP 114)을 다시 한 번 되짚어 보는 방법을 선택한다. 단지 주관이라는 의미 속에서 현사실적이면서도 고유한 현존재의 의미를 찾지 못하면 “그루터기만 남는 주체”(Rumpfsubjekt, W 136/EP 140)밖에 되지 못하기 때문이다.

결론적으로, 현존재를 존재론적 주제로 삼고 있는 기초존재론을 통해 우리 자신이 다시 한 번 존재자로서 철학적 문제들의 중심으로 자리하게 된다. 그러나 흑자는 이러한 하이데거의 철학이 결국 인간 중심적이거나 주관주의적, 관념론적 철학이 아닌가라고 의문을 제기할 수도 있다. 그리고 그의 철학적 사유를 따라가면서 그의 특정한 표현들 자체에 집중하면서 혼란함을 제기할 수도 있다. 그러나 하이데거가 주장하는 쟁점은 존재 일반의 이념이 갖는 필연성과 그 사태 내용에서부터 발원하고 있는 현존재와 존재의 의미가 존재 이해의 지평을 넓히고 있다는 것이다. 하이데거는 실존론의 중심에 주체를 위치하고 그 주체에 새로운 의미부여를 하면서 인간 현존재를 진리의 중심에 놓고 있다. 인간은 존재로서 드러내면서 스스로 실존적 존재이해를 갖추기 위해 필연적으로 노력한다. 실존론적 이해는 인식론적 방법이 아니라²⁵⁾ 인간이 스스로를 드러내는

25) 하이데거는 “인식론(Erkenntnistheorie)을 인식에 대한 설명으로 해석하거나 학문에 대한 이론으로 해석하는 것은 그릇된 것이다”라고 말하면서 그것을 “자신의 고유한 본질과 그 근거를 알지 못하는 무능력에 대한 명칭”이라고 덧붙인다. 실제로 문제가 되고 있는 것은 대상의 형이상학, 즉 대상으로서의 존재자, 주체에 대한 객체의 형이상학임을 강조하고 있다.(ÜM 75) 또한 “사유는 인식을 위한 수단이 아니다.”(US 163)라고 강조하면서 사유 자체가 갖는 현존재 안의 역할을 강조하고 있다. 결국 하이데거에게 “사유는 존재에 의한 그리고 존재를 위한 참여”(W 311)인 것이다. 이러한 하이데거의 생각에 피갈은 “인식론은 대상과의 연관성을 “순수사유기능”으로 환원함으로써 그것을 파악하려고 시도한다. 그러나 대상을 파악하는 행위는 항상 의미를 충전하고 의미를 현실화시키는 살아있는 활동이기도 하다. 다시 말해 그때마다 의식의 대상으로 경험되는 것과 어떤 것이 대상으로 경험되는 방식은 인식하는 주체의 삶의 형식에서만 이해될 수 있다.”고 첨언한다. Günter, Figal, 『하이데거』, 김재철 역, 고양 : 인간사랑, 2008, pp. 17~18.

존재론적 형식 논리 안에서 시작한다. 즉 실존한다는 의미 속에서 특정한 인과 관계를 통해 인간 존재를 습득하는 것이 아님을 이해해야 하는 것이다. 실존을 통해 진리가 구체화 되는 장으로서 세계를 구성하고 진리 자체를 구현하게 되는 것이다.

“하이데거에게 진리는 더 이상 주체와 객체라는 형이상학적 규정 속에서 주장들의 윝음과 그림을 표기하기 위한 하나의 상관 개념이 아니다. 존재자가 ‘비은폐’되어 있는 한에서만 우리는 존재자를 확신하고 그것에 대해 올바르게 말할 수 있다.”²⁶⁾ 다시 말하면, 진리의 본질을 대상의 측면에서 구하는 것이 아니라, 개별적 존재 자체의 본질에서 찾고 있는 것이다.

하이데거가 실행한 현존재에 대한 연구는 본질적으로 인간에 대한 연구이다. 즉 그가 실존적 구조 속에서 발견해 낸 현존재는 그동안 주체라는 이름으로 읽어 왔던 인간에게 그 나름의 실존적 역할을 다시 부여하기 위한 시도에서 나온 것이다. 즉 독단적이면서 자칫하면 유아론적일 수 있는 주체는 그의 해석을 통해 실존적이며 현실적인 구조 속으로 녹아들게 된다. 한발 더 나아가 하이데거는 현존재에 대한 이해와 함께 진리를 향한 무거운 발걸음을 옮기고 있다. 진리는 스스로 숨어 있으려 하고 있음을 알고 있는 하이데거는 사유하는 현존재를 통해 그 진리의 구현을 찾으려 한다.

1-3 사유하는 현존재와 진리

하이데거의 인식에 따르면 우리 인간이 살아가는 세계는 진리가 발현되는 실존론적 이해의 장소이며, 그 안에서 인간은 존재자로서 현시된다.

26) Plumpe, Gerhard, *Asthetische Kommunikation der Moderne. Band. 2, Von Nietzsche bis zur Gegenwart*, Westdeutscher Verlag, 1993, S. 266.

또한 그것은 존재 이해를 통해서 두드러지는 존재자와 아무런 존재 이해를 가지지 못하는 존재자들로서 구분된다. 인간 현존재는 실존이라는 존재 구조의 유형을 지니고 있는데, 이 구조 분석을 통해 다양한 유형의 존재를 해명할 수 있기 때문에, 하이데거는 “현존재의 분석을 모든 존재론이 발원할 수 있는 기초존재론”(SuZ 13)이고 칭하며 실존론적 인간에 대한 분석을 기반으로 시작한다. 그러나 우리는 그가 궁극적으로 탐구하는 것은 “인간학의 존재론적 정초가 아니라”(SuZ 200), 현존재를 통한 인간에 대한 인식과 접근법²⁷⁾임을 인지해야 한다.

우리는 유행이나 시대성향, 그 어떤 당파의 모토인 것을 진리의 기준으로 삼으면 안 된다.(GP 238)

기존의 합치나 동화의 진리론은 인간과 존재 가운데 진리의 가능근거를 인간의 측면, 특히 인간의 인식에서 발견하는 반면에, 하이데거는 양자 중 존재에 무게를 두고 있다고 볼 수 있다. 그러나 그가 새롭게 해석한 현존재를 먼저 인간이나 존재 중 어느 쪽으로도 치우치지 않으려하는 중간자로서 해석하며 위 인용문에서 진리의 기준의 의미를 이해해보자. 이러한 의도가 인간이라는 개념 자체를 무시하거나 부정하는 것은 아니다. 진리는 개시성의 측면에서 알레테이아(Aletheia)의 성격을 가지는데, 스스로 감추려 하는 진리의 속성을 파헤치는 것이 인간 현존재의 본질적 구조

27) 하이데거는 인간만이 실존이라는 용어를 사용하면서 다른 생명존재, 즉 식물이나 동물이 현실적이지 않다는 것을 말하는 것은 아니다. 자신이 다음과 같이 등식화해서 구분하고 있다. “ 실존하는 자 = 인간 / 살아 있는 것=식물, 동물/ 눈 앞에 있는 것=물체/ 손 안에 있는 것=넓은 의미의 사용사물들/ 존립하는 것= 수와 공간.”(EP 71) 폰 헤르만(von Herrmann)은 “인간을 동물로부터 구별해주는 자기 의식이 아니라 바로 실존이라는 존재구성틀이며, 여기에 자기 의식, 즉 반성 이전의 자기 의식은 물론 반성적 자기의식까지도 기초하고 있다”고 덧붙이면서 동물에게는 오히려 주위환경이 쫓고(Andrängen)하고 있다고 표현하고 있다. Friedrich-Wilhelm von Herrmann, *Heideggers Philosophie der Kunst : eine systematische Interpretation der Holzwege-Abhandlung "Der Ursprung des Kunstwerkes"* (이하 HPK), Klostermann, 1994, S. 178.

이며 이것이 곧 사유적 특성의 활동이다.

전통적 진리 개념의 극복(Überwindung : 의미에 대한 물음을 근원적으로 묻는 것. ZW 92)이라는 하이데거의 의도 속에서 존재 자체의 개시성을 진리의 근원으로 주장하는 것은 소위 전회(Kehre)의 시점으로 전 후기를 구분하는 그의 사상사에서 단절이 아니라 사상의 심화를 거치게 된다. 그는 진리를 분석하는 과정에서 존재의 근원적 해석과 해명을 위해 사용하는 현존재 분석의 길을 존재 개시의 길로 이어가고 있다. 다시 말해 진리의 근원을 인간 자신의 실존적 존재의 바탕에서 밝히길 원하는 하이데거는 인간 자신이 근거가 되려는 인간 중심의 철학관을 비판하고 인간의 존재를 존재 자체 쪽으로 향하며 개시하고 개방하고 있다. 이것이 곧 하이데거 특유의 해석학적 현상학²⁸⁾의 근본 골격이라 할 수 있다. 하이데거는 방법적 측면에서 이루어지는 인식과 대상의 일치를 전제로 하는 진리관이 아니라, 탈은폐를 중심으로 하는 근원적 경험의 진리 차원에 접근하려고 노력한다. 그는 이런 “열어 밝혀 있는 상태를 통해 눈 앞에 지성과 사물 사이의 연관”(SuZ 225) 속에서 진리가 나타난다고 본다. 더불어 어떤 것과 어떤 것의 일치는 어떤 것과 어떤 것의 연관이라는 형식적인 성격을 가지며, “진리의 구조를 해명하는 데에는 이러한 연관 전체를 단순히 전제하는 것으로는 부족하고, 이 전체를 그 자체로서 지탱하고 있는 존재의 연관을 소급해 물어가야 한다.”(SuZ 216)고 주장한다.

현존재는 그 자체가 열어 밝혀져 있다. 현존재는 다른 현존재가 은폐성에서 구해냄(떼어냄, 벗어남 *entreißen*)을 통해서 비로소 비은폐되고자

28) 이 부분이 그의 스승이면서 현상학의 창시자인 에드문트 후설(Edmund Husserl, 1859~1938)과 차이를 보이는 부분이다. 즉 후설은 인식론적 관점에 중점을 두지만, 하이데거는 존재론적 관점에 중점을 두고 있다. 이러한 차이는 나아가 사태 자체를 의식으로 보면서 내재하는 주관에로의 환원을 통한 의식의 자기 반성과 존재자에 내재하는 존재의 해석에 대한 차이로 이어진다. 더욱 자세한 비교는 다음을 참조할 수 있다. 김종두, 『하이데거에 있어서 존재와 현존재』, 서울 : 서광사, 2000, p. 134 이하 ; 이남인, 『현상학과 해석학 - 후설의 초월론적 현상학과 하이데거의 해석학적 현상학』, 서울 : 서울대학교출판부, 2004, p. 114 이하 ; 정기철, 『해석학과 학문과의 대화』, 서울 : 문예출판사, 2004, p. 442 이하

한다. 현존재가 실존하는 한, 현존재는 스스로 은폐성으로부터 벗어나 있다. 다시 말해 “현존재는 자신의 비은폐성을 동반하고 있음”(EP 130)을 의식하면서, 우리는 알레테이아를 진리(Wahrheit)라는 낱말로 번역하고, 규정하면서 “낱말 신비주의”(Wortmystik SuZ 220)에 빠지지 않도록 조심해야 한다. 하이데거는 진리를 정의하면서 “전통을 털어버림이 아니라 오히려 그 이면에 숨겨있는 것을 내 것으로”(SuZ 같은 곳) 만들어야 한다고 첨언하는 데, 바로 이 점에서 인간은 곧 현존재 내에서 밝혀지면서도 자신의 능동성을 잃지 않고 존재 이해를 가져야 함을 인지해야 한다. 우리는 이것을 현존재의 사유적 특성에 의한 결과물로 이해할 수 있다.

더불어 진리에 다가서는 방법적 측면에서, 인간을 곧 주체로 등치화해 서는 안된다는 것을 염두에 두자. “존재는 현존[임재]이고 진리는 비은폐성”(Das Sein ist Anwesen und die Wahrheit Unverborgenheit ZW 98)이기 때문이다. 다시 말해 인간을 현존재라고 칭하는 것은 이성의 주체로서 파악하는 인간과 구분하기 위함이다. 이성의 주체로서의 인간이라는 의미에는 모든 존재자를 대상화할 수 있으며, 그런 척도와 중심으로서 인간이 자리하고 있음을 담고 있는 것²⁹⁾이다. 따라서 하이데거에게 사유는 “본질적으로 객관-세계의 다양한 표상들을 정립하는 주관적 의식 행위가 아니다.”³⁰⁾ 비은폐성으로 읽고 있는 진리의 영역에 다가가기 위한 방식으로서 독단적이거나 잘못된 자리한 주체의 성격을 바로 잡기 위한 현존재의 갈망이다.

다시 말해, 주체로서 존재한다는 것은 사유하며-표상하는 본질존재로서의 인간을 한계에 머무르게 하는 것이다. 인간은 고립된 자아 자체로부터 척도를 설정하는 것이 아니며, 자기 자신과 관련된 존재자의 진리가 그 자체로 숨겨져 있음을 인정하면서도 개방되어 개시될 수 있음을

29) 이런 의미에서 박찬국은 “서구 형이상학의 역사가 진행될수록 존재의 진리는 망각되고 존재의 빛은 갈수록 약해지며 인간의 이성과 의지가 모든 존재와 진리의 원천으로 간주되게 된다.”고 정리한다. 박찬국, 『하이데거와 윤리학』, 서울: 철학과 현실사, 2002, p. 259.

30) 티모시 클라크, 『마르틴 하이데거- 너무나 근본적인』, 김동규 역, 서울: 엘피, 2008, p. 155.

인정해야 한다. “진리의 본질에 관한 물음은 본질의 진리에 관한 물음으로부터 발원한다.”(W 198)고 보는 하이데거는 진리와 본질의 말 바꿈을 통해 진리를 추구하는 과정과 그것을 결과물로서 접하기 쉬운 진리를 말하려는 것이 아니라, 본질로서의 진정한 의미를 가지는 진리를 언급하고 있는 것이다. 즉 진리의 본질에서 진리는 주체와 객체의 엄밀한 분리를 전제하고 가능한 한 주체와 관계없이 객관적인 진리를 얻고자 하는 데 비해, 본질의 진리는 전통 형이상학의 주객과는 다소 거리가 있는 존재 그 자체로서 진리가 존재하는 것을 이해하는 것이다. 이 과정에서 현존재의 사유적 특성이 빛을 발하게 된다.³¹⁾ 더욱 구체적인 의미의 진리 분석을 다음 장에서 다루도록 한다.

31) 폰 헤르만은 인간 현존재를 분석하면서 하이데거가 주장하는 사유를 『존재와 시간』에서부터 찾아야 한다고 주장한다. “현존재-분석론에서는 플라톤에서부터 후설에 이르는 전승된 철학을 주도해온 이성적 동물로서의 인간존재와의 대결 속에서 처음으로 인간의 본질이 현존재로서 획득되고 있다. 그러나 인간존재를 언어와 이성을 가진 생명체로서 사유할 뿐만 아니라, 인간 존재를 존재 그 자체의 드러나 있음 안으로 밀어져 있는 현존재로서 사유한다는 것이 무엇을 의미하는지는 우리는 오직 『존재와 시간』 속에서 관찰된 현존재-분석론에서부터만 그 온전한 영향 범위에 대하여 언급할 수 있다.” (HPK 34)

2. 진리의 구현으로서의 예술과 시적 특성

우리는 1장에서 전통 형이상학의 주체와 차별을 시도한 하이데거의 이해를 따라 실존적 인간인 현존재가 갖는 사유적 특성을 발견하고자 했다. 현존재의 이해는 단순히 인간을 존재자보다 먼저 내세우는 것도 아니며 그렇다고 다른 존재자에게 먼저 발언권을 주는 것도 아니다. 현존재가 가지는 실존함을 통해 현존재의 사유적이며 능동적인 역할을 파악해야 하는 것이다.

이 장에서 우리는 그렇게 밝혀진 현존재의 역할을 진리의 발현이라는 측면에서 살펴보고 본격적으로 그의 예술론으로 진입하게 될 것이다. 앞에서 밝혔듯이 하이데거의 현존재는 주체 중심의 주객 관계가 갖는 여러 한계를 인식하고, 그러는 와중에 그 자신의 발전가능성을 언제라도 타진할 수 있는 실존적이며 사유하는 인간으로서 이해해야 한다. 더불어 예술은 인간의 감정 혹은 판단의 산물이다. 때문에 인간의 사유적 특성이 그 예술론에 어떻게 펼쳐지는지를 밝히면서 하이데거 예술론의 특성을 이해해보고자 한다. 인간은 예술의 정의와 그것의 효용을 파악하기 위해 철학사만큼이나 긴 역사 속에서 예술을 논쟁의 중심에 놓고 있다. 그리고 그것의 해석은 분명 한 철학자의 사상을 엿볼 수 있는 의미 있는 시도이다.

먼저 하이데거는 예술을 정의하기 위해 진리의 발현이라는 화두로 예술론을 펼치고 있음을 이해하자. 하이데거는 『존재와 시간』에서 밝힌 현존재의 의미를 자신의 예술론 안에서 진리의 측면과 결부시키고 있는데, 우리는 이러한 맥락에서 예술을 현존재의 존재사건(Ereignis³²⁾)이라 칭할

32) Ereignis는 존재의 발현을 바라보는 후기 하이데거의 궁극적 도달점이라 할 수 있다. 폰 헤르만이 하이데거의 제 2주저라고까지 표현한 *Beiträge zur Philosophie* (1936~1938)에서 Ereignis는 최초로 주제화되고 그 기본틀이 완성되었다. 하이데거의 다른 조어와 마찬가지로 이 용어를 우리말로 번역하는 데에는 많은 어려움이 있다. 이 글에서는 Ereignis를 예술을 포함해 인간이 진리를 찾고 있는 실존론적 행위로서 이해하고 “존재사건”이라 의역한다.

수 있다.³³⁾ 즉 존재 사건은 진리의 발현 과정에서 현존재가 구조적으로 참여하게 되는 활동이다. 존재의 근원을 현존재의 구조를 따라 실존적으로 이해하고 있는 하이데거는 현존재가 궁극적으로 구현하고있는 비은폐성으로서의 진리를 해석하면서 그것의 근원적인 모습을 그리고 있다. 더불어 그에게 진리는 단순히 특정한 논리를 통해 밝혀지는 것이 아니라, 그것의 비은폐성, 즉 숨겨져 있는 것이 밝혀지는 것이다. 또한 그것을 보여주는 장이 예술이다. 결국 그의 예술론은 예술이 무엇인가라는 질문에

기존의 국내 연구자들의 번역과 해석을 요약하면 다음과 같다. ① 권순홍은 “‘다르다, 같지 않다, 구별되다, 나누다, 분리되다, 떠나다, 고유하다’ 등과 같은 별(別)의 뜻과 ‘일어나다, 일으키다’등의 기(起)의 뜻에서, 진리로서의 존재가 인과성이나 형이상학적 이념 등과 같은 어떠한 존재자적인 근거 없이 자신의 자유에서 고유성의 사건으로서 그때마다 일어난다는 Ereignis의 본질적인 의미를 어렵듯이 읽어낼 수 있다고 생각하기 때문이다.”고 설명하면서 별기라고 번역하고 있다. 권순홍 역, 『사유란 무엇인가』, 서울; 도서출판 길, 2005, p. 55. ② 김종욱을 포함한 많은 연구자들은 그것을 굳이 우리말로 번역하여 번역의 한계를 드러내기보다 독일어 독음을 “에어아이크니스”라고 그대로 쓰면서 추가적인 설명을 덧붙이는 것이 효율적이라고 주장한다. 김종욱, 「하이데거에서 존재론적 차이와 형이상학의 문제」, 서울대학교 대학원 박사논문, 1998, p. 62. ③ 손영삼은 불교의 용어를 빌려 “스스로 드러남이라는 뜻을 가진 나뭇으로 옮기는 것이 존재에 걸맞을 것이다.”라고 말한다. 손영삼, 「하이데거 철학의 철학사적 의의 : 전회」, 『동서철학연구』 제 39호, 한국 동서철학회, 2006, p. 219. ④ 신상희는 존재의 진리라는 시원적인 생명이 고유하게 일어나고 있다는 그런 사태적 의미를 일차적으로 담기 위해, 생기(生起)라고 번역한다. 신상희 역, 『동일성과 차이』, 서울: 민음사, 2000, p. 264. ⑤ 이수정과 박찬국은 발현(發現)이라고 번역하면서 다음과 같이 덧붙인다. “우리는 우리 자신의 사유를 통해 발현이 그 원 뜻을 비교적 잘 살릴 수 있다고 판단한다. ‘발’이 ‘Er’를, ‘현’이 ‘eig’를 어느 정도 대변할 수 있다면, 발현은 결국 ‘본래적으로 그 자신의 그러함을 가져다 줌’ 또는 ‘좀 이상한 표현이 되겠지만, ‘스스로 그러하고 있음’이라는 측면을 지시할 수 있기 때문이다.” 이수정, 박찬국, 『하이데거 - 그의 생애와 사상』, 서울; 서울대학교 출판부, 1999, p. 370.

33) 이러한 이해는 가다머의 인식에서 더욱 설득력을 가질 수 있다. “하나의 세계가 솟아오르는 그런 예술 작품 속에서 이전에는 인식하지 못했던 의미심장한 것이 경험하게 될 뿐 아니라 그 예술 작품 자체와 더불어 어떤 새로운 것이 존재하게 된다고 하는 사실 앞에서 어느 누구도 눈을 감아버리지는 못할 것이다. 그것은 단지 진리를 밝히 드러냄일 뿐 아니라 그 자체가 곧 하나의 존재 사건이다.” H.G.Gadamer, "Zur Einführung", in *Der Ursprung des Kunstwerkes*, Martin Heidegger, Stuttgart : Reclam, 1970, S. 119.

대한 논변이 아니라 예술의 본질이 무엇인가라는 질문을 통해 진리에 다가가는 사유과정이다. 따라서 그의 예술론 저변에 있는 존재론적 인식을 통해 예술 그 자체에 다가가야 한다. 그러기 위해 우리는 사물성에 대한 존재론적 물음에 방점을 둔다. 그리고 열어 밝혀져 있고 진리 안에서 스스로 설립된 예술이 어떻게 작동하는지, 그리고 예술에 대한 인간의 역할을 통해 사물성을 풀어헤치려는 그의 의도가 예술 전반에 어떻게 투영되고 있는지를 보일 것이다. 또한 그 과정에서 인간이 예술에 대해 어떠한 입장을 가져야 하는 지를 밝히고자 한다. 더불어 그가 중요한 예술의 매개체로서 언급한 언어를 다룰 것이다. 인간은 언어를 통해 세계-내-존재가 된다. 다시 말해 언어는 인간의 단순한 의사 표출 수단이라는 의미를 넘어서 현존재적 특성을 발휘할 수 있는 중요한 도구이다. 이것이 하이데거가 언어의 예술인 시를 최상의 예술이라 칭한 이유이다.

2-1 진리 분석을 통한 예술론의 기본적 이해

하이데거의 예술론을 대표적으로 읽을 수 있는 「예술작품의 근원」³⁴⁾

34) 「예술작품의 근원」은 하이데거가 세 차례의 강연을 기초로 완성한 논문이다. 그는 처음 1935년 11월 13일 프라이부르크 예술학회(Kunstwissenschaftliche Gesellschaft)에서 「예술작품에 관하여」(“Vom Ursprung des Kunstwerkes”, *Heidegger Studien*, band 5, Berlin : Duncker & Humblot, 1989에 수록: 일명 프라이부르크 판본)라는 제목으로 작성하였으며, 1936년 1월 취리히에서 강연한 것과, 같은 해 11월 17일과 24일 그리고 12월 4일에 프랑크푸르트에서 강연한 내용을 수정하여 「예술작품의 근원」이란 제목으로 발표하였다. 그는 이것을 단행본 『숲길』(Holzwege, Vittorio Klostermann, Frankfurt a.M., 1950)에 포함하여 간행한다. 그리고 1936년과 1950년 사이에 후기(Nachwort)를, 1956년에 보탬말(Zusatz)을 덧붙이고 있다. 그리고 1960년에는 레클람(Stuttgart : Reclam) 총서에서 「예술작품의 근원」이라는 논문의 문고판(일명 레클람 판본)을 출판하는 데, 여기에는 H.G. Gadamer의 입문(Zür Einführung)을 함께 수록한다. 하이데거는 이 레클람 판본의 원문 몇 구절을 수정하고 있다. 이렇게 수정

은 역설적이지만 “결코 일종의 예술철학을 제시하고 있는 것도 아니며”³⁵⁾, “예술에 관한 어떤 철학적인 교과 내용도 아니다”³⁶⁾ 하이데거는 이 논문에서 예술이나 예술 작품의 정의나 혹은 특정 작품들의 주제 의식에 대해 말하는 것이 아니다.

그의 예술론을 본격적으로 언급하기에 앞서 철학 자체에 접근하는 하이데거의 기본적인 자세에 대해 들어보자.

철학은 다루어져야 하고 인식되어야 할 것을 칭하는 것이 아니라, 어떻게, 즉 태도의 근본양식(die Grundart des Verhaltens)을 칭하는 것이다. 그래서 우리는 철학은 철학함이다 (Philosophie ist Philosophieren)라고 말했다. 그러나 이 말에 대한 설명이 아무리 중요하다고 해도, 우리는 거기에 매여서는 안 되며, 그것으로 이제 이미 철학에 대한 이해를 얻었다고 생각해서도 안 된다. (EP 3)

위의 인용문은 철학함이라는 자세를 통해서 철학의 정의를 시도하기보다 우리가 철학에 접근하는 적절한 자세를 취해야 함을 의미한다. 그렇다면 하이데거의 철학적 인식 안에서 예술은 어떻게 이해되어야 하는가. 우리는 그 대답을 구하기 위해, 현존재를 정의하는 하이데거의 입장에서 보았듯이 예술의 정의에 직접 다가가기보다 그가 예술을 통해 무엇을 보여 주려 하는지에 관해 숙고해야 한다.

하이데거는 철학함의 적절한 자세를 통해 인간 현존재에 자리한 “철학의 진리는 본질적으로 인간 현존재의 진리”(GM 28)로 연결된다고 암시

된 부분을 주석으로 포함하고 편집장인 F-W von Herrmann의 편집인 후기가 첨가된 것이 전집 5권이다. 이 글에서는 전집 5권을 기본으로 인용하고 있으며, 필요시 프라이부르크 판본과 레클람 판본의 가다머의 입문을 참고하고 있다.

35) Pöggeler, Otto, 『하이데거 사유의 길』, 이기상 ; 이말숙 공역, 서울 : 文藝出版社, 1993, p. 236.

36) von Herrmann HPK 22

하고 있다. 즉 인간 현존재를 통해 새로운 인간학을 내포하고 있는 하이데거의 철학은 “인간이 자기 자신에 대해 그리고 존재자 전체 안에서 취하는 오늘날 태도의 근본 경향을 표현한다.”(KP 209)

예술은 어떤 형식으로든 인간에 의해 발현되는 행위이다. 또한 인간 현존재는 “지난 시절에 진행되었던 주체성의 철학적 발전의 내부에서 보여주는 그만의 인간학적인 단초”³⁷⁾를 제공하고 있다. 하이데거는 현존재를 단순히 사물적인 존재자로서 부각시키지 않으며, 세계는 모든 존재하는 것들의 총체일 뿐만 아니라 현존재를 통해 규정될 수 있는 실존론적인 구조라고 주장한다. 우리는 하이데거의 현존재를 단순히 인간을 대체하는 것으로 이해한 것에 그치지 않아야 하며 한발 더 나아가 전체로서의 존재자와 존재에 대해 실존하는 인간이 맺고 있는 연관에 대한 명칭으로서 이해해야 한다. 하이데거는 이러한 인식을 바탕으로 세계와 인간 현존재 그리고 다시 세계로 이어지는 자신만의 독자적인 이음길을 만들고 그 길 속에서 “세계는 그 속으로 주체가 들어서는 어떤 낯선 것이 아니라, 오히려 세계는 다시 주체성에 속하게 되는 것”³⁸⁾임을 강조하고 있다. 따라서 인간 현존재에게 세계는 세계 자체와 인간 현존재 사이의 중복되는 상태성이나 상대를 포괄할 수 있는 개념이 아니라 자기 자신을 스스로 드러나게 하는 경험의 차원으로 다가오게 된다. 이 차원이 곧 예술이다.

그렇기 때문에 망각되어 있는 존재 자체를 밝히면서 진리의 구현을 추구하는 하이데거의 일생에서 예술이 그의 철학적 사유의 결과물로서 중요하게 자리매김 된 것은 부인 할 수 없는 사실이다. 하이데거가 예술작품의 본질을 통해 나타내고 있는 그의 관심은 단순히 미감적인 차원이 아니라 하나의 존재 영역으로서의 예술로 이어진다. 그 결과 존재 사건으로서 예술은 하이데거의 사유와 떼어 수 없는 연관을 가지게 되는 것이다. 따라서 사유와 사물 그리고 예술작품에 접근하는 그의 시도는 곧 예술의 정의

37) Walter Schulz, "Über den philosophiegeschichtlichen Ort Martin Heidegger ", in *Heidegger : Perspektiven zur Deutung seines Werks*, Köln : Kiepenheuer & Witsch, 1969, S. 99.

38) Walter Schulz, 앞의 논문, 같은 페이지

를 알기 위함이 아니라, 예술 자체의 숙고를 통해 얻을 수 있는 예술의 근본적 본질을 향한 접근을 의미한다.

나는 예술에서 어떤 것도 요구하지 않는다. 나는 단지 예술이 어떤 위치를 차지하는가 하는 것이 문제라고 말할 뿐이다.³⁹⁾

예술에 대한 성찰은 예술의 수수께끼에 관한 것이며, 사실은 예술 자체가 수수께끼이다. 그러나 우리의 요구는 그 수수께끼를 풀어보고자 하는 것이 아니며, 오히려 그 수수께끼를 주시해 보려는 것이 우리의 과제이다.(UK 66)

예술이 무엇인가라는 물음은 그 물음에 대해 본 논문[예술작품의 근원]에서 어떠한 대답도 하고 있지 않은 그런 물음이다. 마치 그러한 대답인 양 보이는 것은 물음을 위한 지침들이다.(UK 73)

예술이라는 수수께끼에 접근하는 의도는 그것의 정의를 내리려는 것이 아니라 그 수수께끼의 위치와 흐름을 이해하는 것이라는 하이데거의 언급은 자칫하면 예술 자체에 대한 그의 태도를 수수방관적 자세로 곡해할 수 있는 여지를 남긴다. 그러나 우리가 『존재와 시간』을 통해 하이데거의 존재론이 전통 형이상학에 대한 일방적 제거가 아닌 발전적인 해체를 위한 생산적인 존재론적 재건이라는 의도를 갖고 있음을 이해한다면, 기존의 예술론에 대한 관점의 한계를 극복하려는 그의 예술관은 한발 더 나아가 미학에 대한 해체가 아니라 평가의 전환⁴⁰⁾라는 인식에서 의미를 갖게

39) 독일 주간지 스피겔지와 인터뷰 “Nur nochein Got kann nuns retten. Spiegel-Gespräch mit Martin Heidegger am 23. 9. 1966” *Der Spiegel* 23, 1976, S. 219.

40) Calvin, O. Schrag, "The Transvaluation of Aesthetics and the Work of Art", *Thinking and Being*, R W. Sharan and J.H. Mohanty (ed), U.O.P, 1984, p. 110 이하 하이데거가 전통 형이상학에서 찾은 사물과 주체에 대한 비판적 문제 의식을 미학에 투영하면서 미학이 가지고 있는 예술론에 대한 기

된다. 즉 하이데거는 전통 형이상학의 맥락에서 이해되고 있는 미학이 내세우는 질문이 과연 타당한지에 관해 의문을 제기하는 것이다.

하이데거가 품고 있는 예술이라는 존재 사건으로부터 이해되는 진리와 예술의 본질에 대한 물음은 예술의 규정이 아니라 존재사건 자체에서 진리가 발현되는 예술을 찾는 데 근원적 목적을 갖고 있다. 그가 제시하는 예술에 대한 질문을 이렇게 이해하면서 우리는 인간 현존재는 예술을 어떻게 직면해야 하는가라는 의문을 해소해야 한다. “인간은 예술에서 존재자의 비밀을 캐기 위해서 존재자를 자신의 앞에 세우고 심문하는 것이 아니라, 오히려 인간이 존재자의 헤아릴 수 없는 진리 자체가 갖는 아름다움에 의해서 존재자 앞에 매료당한 채 세워지는 것이다.”⁴¹⁾ 무엇이 인간을 매료시키고 있는지를 알기 위해 하이데거가 찾고 있는 진리와 비은폐성이라는 디딤돌에 한발 내딛어 보자.

현존재를 전통적 의미의 진리관과 결부(SuZ 214 이하)하여 설명하고 있는 하이데거는 우선 전통적인 의미의 알레테이아가 어떻게 진리라고 번역되는지에 관해 물음을 제기한다. 하이데거는 고대 그리스인들이 진리를 말할 때, 사태와 사물간의 일치 혹은 동화 *veritas est adaequatio rei et intellectus*라는 진리론으로 설명하고 있음을 언급하면서 그것의 진의를 제대로 파악하기 위해 비은폐성이라는 개념을 도입한다.

하이데거에 따르면, 오늘날의 진리는 다분히 판단과 존재자 사이의 관계나 판단과 대상 사이의 일치를 묻고 있을 뿐, 그 가능성의 근거를 근원적으로 묻고 있지 않다. 더불어 이전의 철학자들은 존재와 인식의 동일한 근거로서 신이나 선험적 주체, 절대정신 등을 상정함으로써 판단과 존재자의 일치가능성의 문제를 해결하려고 한다고 주장한다. 이러한 접근은 그 이면의 진리의 차원이 아니라 의식과 존재자 사이의 관계만을 문제 삼고 있는 것이다. 하이데거가 밝히고자 한 존재와 존재자에 대한 차이의 망각에서 비롯된 전통형이상학의 오류는 플라톤의 철학에서 기인한 인간

준을 좀 더 확장하고 있음을 알 수 있다. 이런 의미를 포괄하기 위해 *Transvaluation of Aesthetics*를 미학의 평가 전환이라고 번역한다.
41) 이수정, 박찬국, 앞의 책, p. 317.

중심주의에서 비롯된다. 그는 플라톤의 동굴의 비유(『국가 7권 514a ~ 521b)를 해석하면서 올바름이 진리가 되어 가고 있는 것으로 보고 알레테이아(Αληθεια)를 진리(Wahrheit)가 아닌 비은폐성(Unverborgenheit)으로 해석할 것을 주장한다. 하이데거는 동굴의 비유⁴²⁾를 통해 “진리의 본질을 규정하고 그것의 본질의 변화가 어떻게 진행되는 지가 분명히 드러난다.”(W 201)고 확인한다. 주체의 인식과 그 안에 잠재된(은폐된) 진리의 개념을 파악하는 알레테이아의 해석과 비은폐성이 어떻게 진리를 의미하는지를 비유 4단계(WW 183~245)를 통해 살펴보면 다음과 같다.

① 비유 1단계 : 동굴 안에서 인간의 상황

동굴이라는 폐쇄된 공간 속에서 인간들은 그들의 배후에서 타오르고 있는 불빛이 만들어낸 그림자를 실재인 것으로 판단한다. 그들은 그들 앞에 주어져 있는 것들을 아주 자연스럽게 존재자로서 인식하게 되지만, 그 불의 존재를 모르기 때문에 인간은 앞서 실재한다고 믿는 것을 진리라고 여기게 된다. 즉 그들이 죄수로서 인식되는 것은, 단지 갇혀 있기 때문이 아니라 허구나 가상을 진리로서 인식하며 그것의 오류조차 판단하지 못하기 때문이다.

그러나 우리들은 (동굴의 비유를 읽는 독자들은) 빛이 존재하고 있음을 인지할 수 있다. 단지, 동굴 안에 있는 죄수들만 모를 뿐이며, 물론 그 빛과 어떤 관계도 가질 수가 없을 뿐이다. 이 부분에서 하이데거가 강조하는 것은 빛의 존재 자체를 인지할 수 있을 때에만 그 그림자의 허구성을 판단할 수 있다는 점이며, 그 빛의 존재를 알기 전까지 단지 그림자가 은폐되어 있지 않은 것이라고 이해할 수 있다는 것이다.

42) 하이데거는 고대 그리스 철학의 진리의 본질을 탐구하고자 1931년 10월부터 1932년 2월까지 프라이부르크대학에서 플라톤과 테아이테토스에 관해 강의하였고, 그 내용이 전집 34권 *Von Wesen der Wahrheit : zu Platons Höhlengleichnis und Theätet* 이다.

② 비유 2단계 : 동굴에서 인간의 해방

간혀 있던 인간들에게 변화가 생기는 단계이다. 즉 그들을 고정시켰던 족쇄가 풀리는 것이다. 족쇄가 풀린다는 것은 어느 정도 해방이나 자유로움을 의미한다. 이로써 움직임이 가능해진 인간들은 자신들이 보고 있던 것이 다른 무언가의 그림자임을 파악하게 된다. 그러면서 그림자를 만들어낸 실체들에 대한 호기심을 가지고, 그림자의 실체를 찾아나서는 경험을 하게 된다. 그것이 곧 존재자 자체에 대하여 가까워짐을 의미하는 것이다. 인간은 그림자의 실체를 파악하려는 움직임 속에서 그림자에 상응하는 적절한 존재자, 즉 참과 거짓을 구별하기 시작하며, 이는 올바른데 대한 가능 조건으로서 존재자를 드러나게 한다. 이제 본격적으로 하이데거가 말하고자 하는 진리의 본질과 관련된 문제가 표면화된다. 일치의 가능성의 조건은 존재자가 적절한 존재자로서 드러내는 사건, 이른바 비은폐성이라는 특성의 표현이 성립하는 것에 있다.

그러나 여기서 간과하면 안 되는 점은 인간 스스로 풀지 않은 족쇄에 있다. 자신의 적극적인 노력으로 얻지 못한 해방을 완전한 해방으로 느끼지 못하며, 오히려 족쇄 상태로의 회귀를 본능적으로 바라기까지 한다. 결국 적극적이고 본질적인 해방을 위해서 인간은 스스로 족쇄를 풀 줄 알아야 하며 그러한 과정을 통해서 참된 해방으로 이어질 수 있어야 한다. 준비되지 않은 상태의 해방은 참될 수 없으며, 나아가 자기 자신이 어떤 방향으로 나가야 되는지 판단하지 못하며 그만큼 자신의 존재 근거나 진리 구현에 소극적일 수밖에 없다.

③ 비유 3단계 : 근원적인 빛을 향한 인간의 적극적이고 본래적인 해방

앞선 단계에서 조금은 미숙하고 성숙하지 못한 해방을 맞이한 인간들은 노동과 노력이 필요함을 인식하고 수고와 고통이 수반되는 과정을 기꺼이 감내한다. 그 과정이 빛에 대한 적절한 수준의 적응이다. 성급하지 않게

동굴 밖으로 나오게 되면서 어둠에 익숙해져 있던 우리의 눈은 빛과 조금씩 친숙해지며 마침내 태양 빛이 작열함에도 불구하고 아무런 고통 없이 사물을 있는 그대로 직시할 수 있게 된다. 빛을 향해 동굴 밖으로 나오게 되면서 인간들은 언제나 빛을 접할 수 있음을 느끼면서 초조해하지 않는다. 이미 어둠속 족쇄의 단계에서 설사 진리로서 이해했을지라도 우리는 그림자를 볼 줄 알았고, 그 그림자의 실체를 찾아 방황하는 긴장감을 극복하였으며, 결국 그 빛 속에서, 혹은 그 빛을 찾아 스스로가 감내해야 할 부분이 있다는 것 정도는 깨우친 상태이기 때문이다. 이제 우리는 진리라고 부를 수 있는 빛을 만나게 되고 나아가 우리 스스로가 진리라는 존재에 가까워지려는 노력을 본능적으로 하게 된다.

④ 비유 4단계 : 해방된 자가 다시 동굴로 들어감

완전하고 본래적인 해방을 경험한 인간들이 더 이상 가까움이나 상승의 과정이 아니라 돌아섬을 수행하는 마지막 단계는 일종의 전환 단계로서 죽음에 대한 전망으로 마무리된다. 이미 해방과 자유를 경험한 인간들은 다시 동굴 안으로 들어가 자기 자신의 눈 속에 가득 담겨 있는 빛을 기준으로 동굴 안의 사람들을 대하기 시작한다. 하이데거는 이를 맹목적 폭력이라고 이해한다. 즉 죄수들의 눈높이가 아닌 본인들의 기준으로 대하기 시작하면서 오히려 비웃음거리가 되고 마는 것이다. 그 자신이 비록 진리라고 믿는 기준을 들이 밀고 있을지라도, 그들에게는 일면적이고 우발적이며 자의적인 시각으로 인식될 수밖에 없다. 결국 빛을 보지 못하는 옛 동료들에게 빛을 안내하려 하려다 오히려 죽음을 맞이하게 되는 경우가 발생한다.

이상의 동굴의 비유는 빛을 향하는 과정 속에서 벌이는 인간의 내적 심리 상태의 변화를 비유하는 것이다. 즉 죄수로 비유된 아직 진리를 알지 못하는 인간과 우연히 진리를 얻은 인간, 그리고 적극적인 노력을 벌이는

인간, 마지막으로 터득한 진리를 다른 이들에게 전파하려는 본능을 가진 인간의 모습을 나타내고 있다.

빛과 그 빛을 통해 만들어지는 그림자와 그것을 보려는 자의 지속적인 열정과 노력을 불러 일으키는 것, 즉 그 가능근거가 되는 것이 바로 멩에(zugon, ζυγόν, yoking 508 a 1)이다. 참다운 존재를 파악하기 위해서는 보여지는 것과 보여지게 하는 것 사이에 일종의 멩에가 있어야 한다. 이 과정을 통해 인간은 통찰과 인식 가능한 힘을 얻게 되는 것이다.

인간은 후방의 빛인 해방이라는 과정을 통해 진정한 진리가 동굴 속의 그림자가 아님을 파악하고 진리를 직접 대면하게 된다. 이 과정에서의 노력을 통해 은폐되어 있었던 그림자의 실체(보이는 형식을 의미하며 독일어는 Aussehen, 즉 이데아 *idéa*를 말한다)까지도 발견하게 된다. 이렇게 “존재에게는 밝히면서 감춤이 속하기 때문에, 존재는 은폐하는 후퇴의 빛 속에서 나타나며 이것이 곧 알레테이아”(W 199)이다. 즉 비은폐성은 밝힘과 진리, 그리고 실체들 간의 멩에 속에 놓이게 된다.

멍에 앞에 놓인 빛과 실체, 그리고 그것을 인식하는 사람들(현존재)사이에서 의미를 가지는 것은 존재의 비은폐성이 발원하는 그 근원에는 오로지 이데아만이 저 홀로 ‘객체’로서 존립하고 있는 것이 아니라, “존재자의 존재를 그것의 은닉성으로부터 탈은폐하여 존재자를 있는 그대로 이해하려는 인간 존재가 그 보여짐(진리 발현)의 순간에 참여”⁴³⁾하고 있기 때문이다.

이상과 같이 플라톤의 동굴의 비유를 통해 우리는 인간이 취하는 진리와 그것의 은폐, 그리고 행하는 진리 전파 등의 일종의 빛(진리)을 향한 전환 과정을 볼 수 있었다. 더불어 열려 펼쳐져 있는 그대로를 파악하기 위한 하이데거의 근본적 진리관은 바로 “본성은 스스로를 감추기 좋아한다.”⁴⁴⁾는 헤라클레이토스의 잠언에서 암시되고 있는 진리의 비은폐성으로

43) 신상희, 「동굴의 비유 속에 결박된 철학자, 플라톤 - 하이데거가 바라보는 플라톤의 좋음’의 이데아 성격과 진리경험의 변화에 관하여」, 『철학연구』 제 84집, 철학연구회, 2009, p. 177.

44) 탈레스 외, 『소크라테스 이전 철학자들의 단편 선집』, 김인곤 외 역, 서울

향하고 있음을 알 수도 있었다. 왜냐하면 “존재라는 것은 열려 펼쳐져 나타나 보임, 즉 숨겨져 있는 것으로부터 밖으로 나오는 것을 말하기 때문이며, 그렇기 때문에 존재는 나타내 보이는 것 그 자체의 본질 속에 놓여 있는 것(EM 122)”이라고 보기 때문이다. 즉 은폐하려는 습성을 가진 진리를 읽을 수 있도록 하는 과정에 존재자가 어떻게 참여하고 있는지에 관한 의문으로 이어지게 된다.

이 의문에 대한 답변을 구하는 과정에서 우리는 자칫하면 앞서 동굴의 비유 2,3단계에서 말하는 그림자와 빛의 올바름에만 국한될 수 있는 알레테이아의 의미를 파헤쳐 본래적 의미를 회복시켜야 한다. 나아가 근원적 이해로서 존재자의 비은폐성을 확인하고 있는 하이데거는 자신만의 진리론과 그것의 발현인 예술 그리고 인간의 역할을 통해 구체적인 사물성에 대한 새로운 해석을 시도하고 있음을 이해해야 한다.

더불어, 하이데거는 알레테이라라는 단어 자체에서 비은폐성을 찾고 있다. 비은폐성의 독일어 Unverborgenheit는 하이데거가 그리스어 Αληθεια 를 번역한 단어이다. 이는 로마인들의 veritas, 진리의 또 다른 독일어인 Wahrheit의 번역어와 비교된다. 하이데거는 일반적인 진리라는 의미의 참된 것(Wahrheit)으로 번역하지 않고 은폐된 것을 벗겨내는 것에서 그 의미를 찾아내고 있다.

알레테이라라는 이름을 굳이 비은폐성으로 번역한다면, 그때 이러한 것은 어원학에 대한 호감 때문에 생기는 것이 아니라, 존재와 사유라고 불리는 것을 우리가 사태에 상응하여 사유할 경우에 반드시 숙고되어야만 하는 사태 때문에 생기는 것이다.(SD 76)

즉 단지 표현상의 문제가 아니라 전승된 진리관에 대한 하이데거의 새로운 의미 규정과 형이상학에 대한 존재 사유적 측면의 문제 제기가 숨어

: 아카넷, 2005, p. 235.

있다. 하이데거는 예술론의 특별한 암시를 담아 사물에 대해 다음과 같이 말한다.

비은폐성은 존재자라는 의미에서의 사물의 어떤 속성이나 혹은 명제의 어떤 속성이 아니다.(UK 43)

또한 하이데거는 알레테이아라는 낱말에서 다음과 같은 두 가지를 발견한다.

첫째, 그리스인들은 우리가 참된 것이라고 이름하는 것을 비-은폐된 것으로, 더 이상 은폐되어 있지 않은 것으로 이해했다. 은폐됨 없이 있는 그것은 그렇기에 은폐되어 있음에서 끄집어낸 것, 흡사 은폐되어 있음에서 탈취해온 것(Entrissene)이다. 따라서 참된 것은 그리스인들에게는 어떤 다른 것, 즉 은폐를 더 이상 자체 안에 가지고 있지 않은 것, 그것으로부터 해방된 것이다. 그러기에 진리에 대한 그리스식 표현은 일종의 결여적(privativer) 표현이다.

둘째, 진리에 대한 그리스 낱말의 의미인 비은폐성은 우선 발언과는 아무런 상관이 없다. 그리고 진리의 본질에 대한 통상적인 규정에서 우리에게 흔히 제시되고 있는 사태 연관하고도, 즉 일치니 올바름이니 하는 것과는 상관이 없다. 은폐 그리고 비은폐, 그것은 ‘일치하다, 어떤 것에 자기를 맞추다, 자기를 향하게 하다’와는 전혀 다른 어떤 뜻을 가지고 있다.(WW 11)

알레테이아, 즉 비은폐성은 임의적인 사물도 아니고, 발언이나 명제의 특성도 아니다. 이른바 어떤 가치도 아님을 덧붙이면서 “철학함의 길이 그리로 이끌고 있는 바로 그 현실, 그 사건”(WW 14)이라고 강조한다. 그러면서 그가 염려하는 것은 진리라고 하는 그 사건이 인간과 더불어 일어

나고 있다고 하는 “너무나도 과감한 주장(Eine gewagte These !)”(WW 73)이라는 것이다.

비은폐성을 탈은폐함에서 찾는다고 하면서 우리는 진리를 논할 때 하이데거의 염려처럼 습관적으로 인간적인 어떤 것을 함께 놓으려 한다. 그것이 진술이고 사태이다. 그러나 진리가 순전히 인간적으로 깎아내려질(herabdrücken) 경우는 탈은폐시키고자 하는 진리가 오히려 인간에게 규범으로 다가오게 된다. 인간에게 진리의 본질을 말걸 만큼 우리는 인간을 신뢰할 수 없다고 주장하는 하이데거는 그 이유를 “인간은 바람에 흔들리는 갈대”(eine schwankendes Rohrs im Winde⁴⁵)이기 때문이다.(WW 74)라고 덧붙인다. 그는 오히려 “진리 자체를 이 흔들리는 갈대의 자의에 방기하는 것 이상으로 진리가 더 근본적으로 파괴될 수 있는가?”(W 184)⁴⁶를 묻는다. 즉 진리의 명백한 본질과 형식을 찾는 동안 우리가 끊임없이 우려했던 점이 더욱 명백히 드러나게 된다. 하이데거의 염려를 쉽게 지나치면 진리는 여기서 “인간적 주관의 주관성 쪽으로 강등되어 버린다(hinabgedrückt). 비록 이러한 주관이 객관성에 도달할 수 있다 하더라도, 객관성은 여전히 주관성과 더불어 동시에 인간적인 것으로 남아있고 또한 인간이 마음대로 처리할 수 있는 것으로 남아 있다.”(W 184)

45) 성경의 “상한 갈대”(마태오 12:18~22, 이사야서 42:1~4)에서 유래해서 인간을 갈대에 비유한 파스칼의 원문(번역)은 다음과 같다. “인간은 자연 가운데에서 가장 연약한 한 개의 갈대에 불과하다. 그러나 그것은 생각하는 갈대이다. 그를 부러뜨리기 위해서 전 우주가 무장할 필요가 없다. 한 방울의 수증기, 한 방울의 물로도 그를 죽이기에 충분하다. 그러나 우주가 그를 부러뜨릴 경우라 할지라도 인간은 그를 죽이는 우주보다도 훨씬 더 고상할 것이다. 왜냐하면 그는 자기가 죽는다는 것과 우주가 자기보다 우월하다는 것을 알고 있기 때문이다. 우주는 그에 대해서 아무것도 알지 못한다.” 파스칼, 『팡세 Pensées』, 김형길 역, 서울 : 서울대학교출판부, 1999, p. 158.

46) 하이데거는 그리스적 정신에서 자신의 철학의 시작을 삼고 있으며 “일찍이 인간을 만물의 척도라 했던 프로타고라스의 잠언을 모든 사물들이 주체로서의 인간에게 의존하고 있다는 식으로 해석한다면, 그리스적 정신과 본질적으로 다르게 파악하는 것이다.”(NH 181) 라고 말하면서 인간의 주체를 의심하고 있다.

진리에 대한 고전적 명제인 “사유와 사태는 동일한 것이다.”라는 파르메니데스의 명제는 분명 인간(사유)과 존재(사태) 사이의 단순한 등식을 표현한 것도 아니며, 그렇다고 어느 한 쪽에 일방적으로 치우치거나, 어느 한 쪽에 의해 다른 한 쪽이 정의됨을 의미하는 것도 아니다. 하이데거는 “진리를 일치로서 성격 규정하는 것은 분명히 너무 일반적이고 공허하다”(SuZ 215)고 우려하고 있다. 존재자를 받아들이는 행위는 존재에 의해 요구되고 규정되기 때문에 존재에 속하면서도 존재자는 피어나는 것이며, 스스로를 열어 젖히는 것이다. 이렇게 현존하는 것으로서의 존재자는 현존하는 것으로서의 인간에게 다가오며, 다시 말해 그것을 받아들이고 인지하는 가운데 현존하는 것에게 “자기 자신을 열어 놓는 그런 인간에게 현존하는 것”(ZD 83) 으로서 다가온다. 다시 말해 인간적으로 깎아 내리지 말아야 하는 진리가 곧 존재자의 탈은폐인데, 이러한 탈은폐는 관통해 열려있음으로 나타난다. “열려 있음의 열려있는 장 안으로 인간의 모든 태도와 자세는 내어 놓아져 있게 된다.”(W 188) 이렇게 알레테이아, 즉 비은폐성으로서 진리는 오로지 인간에 의해 그리고 인간만을 위해 현성되는 것이 아니다. 알레테이아가 명명하는 것은 “사유의 모든 수수께끼를 풀어내는 조잡한 열쇠가 아니다.”(W 434) 오히려 알레테이아는 수수께끼 자체, 즉 사유의 사태인 것이다. 그러나 수수께끼를 통해 얻은 답이 비록 올바른 것이라 할지라도 언제나 참된 것이라고는 확정할 수 없다. 오히려 존재자 안에서 자신을 보이거나 감추기도 하는 존재를 은폐시킬 수 있다. 이러한 관점에서 하이데거의 진리는 존재의 알레테이아, 즉 존재의 진리이며 나아가 탈인간중심적 철학으로 읽어야 할 것이다.

따라서 비은폐성으로서 진리가 인간의 사건이라고 말할 때 “우리가 주목해야 하는 것은 “인간적인” 것이 무엇인가 하는 점이다.”(WW 74) 사람들은 인간의 본질이 가장 자명한 사태인 것처럼 활동한다. 동굴의 비유에서 하이데거가 언급하는 인간의 사건은 존재자들 한 가운데 실존하는 존재로서 자기 자신에 이르게 되는 역사를 말한다. 즉 비은폐성의 본질, 진리의 본질이 인간의 본질을 개념 파악하게끔 한다는 것이다. 인간이 진

리에로 옮겨 놓아져 있는 것이 인간의 실존방식이며 현존재의 근본 사건이다. 근원적인 비은폐성은 인간 안에서 일어나는 탈 은폐이다. 진리는 인간 위에 어딘가에 뚱뚱 떠 있는 어떤 것이 아니며 심리적인 주체로서의 인간 속에 있는 것도 아니다. 오히려 인간이 진리 안에 존재한다. “진리는 인간보다 더 위대하다.”(WW 75) 앞서 하이데거가 결여적 표현이라고 해석한 알레테이아라는 낱말 안에 숨어 있는 $\lambda\eta\theta\epsilon$ 를 이해하는 방식 또한 마찬가지다. 알레테이아가 일차적으로 인식하는 행동 관계, 즉 “말함이나 판단의 특성을 가지고 있지 않기 때문에 레테 또한 주체적인 상태나 어떤 체험으로서 망각이 아니라 존재자의 은폐성을 뜻하게 된다.”(WW 139) 레테를 단순히 망각이라고 번역하고 이를 인간 주체의 체험이나 영혼의 사건으로 간주한다면 그것은 잘못된 것이다. “우리에게 중요한 것은 레테는 일종의 객체적 사건을, [즉 인간과 결부된] 사건을 그의 실존에 적응시키고 있으며 그의 위로 덮쳐 와서 그를 잡아채는, 다시 말해서 존재자의 개방성 안으로 파고드는 그런 객체적 사건을 뜻한다는 사실이다.”(WW 141)

이렇게 밝혀진 비은폐성은 진리 자체를 만나게 하고 예술은 그것의 근원적 공간이 된다. 하이데거는 비은폐성의 흔들리지 않는 핵심을 “정적의 장소”(SD 73)라고 말하는데 이는 곧 사물과 세계가 그 중심적 차이를 표현하는 것으로 해석할 수 있다. 또한 울림이 있을 때 그리고 그 울림이 사라질 때 그 비은폐성이 오히려 환히 빛나게 된다. 차후 이러한 울림이라는 존재의 음성은 “존재의 선물”⁴⁷⁾이며 “영광의 푸가”⁴⁸⁾가 된다.

이런 의미에서 비은폐성의 해석을 통해 바라보는 예술은 특정한 규칙이나 방법론이 아니라, 인간 실존의 현상학적 개진을 의미하는 것이다. 결국 예술의 본질은 특출 나고 천재적인 인간적 기질에 있는 것이 아니라 진리의 탈은폐에 놓여 있다. 예술작품으로 존재하는 것은 진리의 발현을 의미하는 세계를 개방시킨다는 의미이다. 그리고 예술작품을 해석하는 것

47) Rosa Maria Marafioti, 앞의 논문, S. 160.

48) Rosa Maria Marafioti, 앞의 논문, 같은 페이지

은 작품이 성립될 수 있는 열려진 공간 속으로 나아간다는 뜻이다. 예술의 진리는 이미 주어진 어떤 것과의 정확한 합치의 문제가 아니라 인간 현존재가 존재하는 진리의 장을 볼 수 있도록 개방하는 것이다.

2-2 대상으로서의 사물성과 극복으로서의 예술

하이데거는 우리가 감동을 받는 예술 작품이 특정 개인 혹은 집단의 노력이나 영감에 따른 결과물이며, 이것은 뛰어난 창조적 행위라는 창작 과정을 통해 나타나는 “천재적 수행능력”(UK 63) 혹은 “영웅”(SuZ 370)의 생산 행위라는 생각에 전면적으로 반기를 들고 있다. 흔히 예술을 경험한다고 할 때, 예술가의 의도나 방법론을 쫓아 감상이나 해석을 내놓거나(작가론), 작품의 표현 방법이나 가치 등을 따라 담론을 만들기도 하며(작품론), 감상하는 주체의 측면에서 관계 설정을 파악하기도 한다.(수용론) 그러나 하이데거의 이해를 따라가, 우리가 다루고 있는 쟁점이 예술의 원인(Ursache)이 아니라 예술의 근원(Ursprung)임을 상기하자. “원인에 관한 문제 설정은 예술작품으로서가 아니라, 하나의 재주(Kunststück)로서의 예술적인 창작물로 파악하게 하기 때문이다.”(VUK 6) 하이데거에게 예술은 미적 향유의 대상을 넘어서서 비은폐된 진리가 펼쳐지는 존재의 사유를 경험하는 장이다. 즉 존재의 진리는 예술작품이라는 존재자를 통해 경험할 수 있게 된다.

「예술 작품의 근원」은 존재와 진리를 궁극적으로 예술이라는 본질을 통해 밝히려는 강연 모음집이다. 하이데거는 여러 장르에 일반적인 예술론을 접목시키기 위한 시도에서 사물 일반의 사물다움으로 시작하면서 인간 중심적 사물 인식의 경계를 허물고자 하는 근본 취지를 충실히 시행한다. 첫 번째 강연은 〈사물과 작품〉이라는 이름하에 사물성을 기반으로

접근하는 기존의 예술론과 거리두기를 시도한다. 그리고 비은폐성으로서 작품 내에 진리가 존재하고 있음을 보이는 두 번째 강연 〈작품과 진리〉를 통해 예술로서 일어날 수 있거나 혹은 예술로서 반드시 일어나야만 하는 진리를 찾기 위한 물음을 던지고 있다. 이 물음에 대한 대답으로 마지막 강연 〈진리와 예술〉 부분에서 진리의 본질인 “작품-속으로의-진리의-정립”을 존재의 진리가 자기를 작품 속으로 정립함과 존재의 진리를 현존재적으로 작품 속으로 정립함이라는 이중적인 의미로 파악하면서 마무리 짓고 있다.

예술작품의 사물성에 관한 하이데거의 주장은 다음과 같다. 먼저, 하이데거는 사물성을 “특징들의 담지자, 감각다양성의 통일, 형상화된 질료”(UK 20)라는 세 가지 분류로 파악하면서 예술에 접근한다. 왜냐하면 예술작품을 사물을 통해서 혹은 사물로서 이해하는 것은 작품의 확실한 현실성과 구체성을 보장해주는 것이기 때문이다. 모든 사물이 작품은 아니지만 모든 작품이 일차적으로는 사물성을 떨 수밖에 없다. 예술을 파악하기 이전에 사물성이 존재해야 한다. 즉 소재와 형식으로 사물에 접근하는 것이 “모든 예술과 미학을 위한 절대적인 개념 도식”(UK 16)이다. 그러나 하이데거는 사물의 사물성을 노골적으로 만나고자 하는 것이 아니라, 사물 스스로가 내보이고 있는 것을 통해서, 즉 사물의 사물다움이 예술작품을 통해서 어떻게 보이고 있는지를 밝히는데 초점을 맞추고 있다. 사물개념들에 대한 비판적 검토⁴⁹⁾는 전략적으로 하이데거에게, “주관의

49) 사물에 대한 그의 시선은 도구를 대하는 그의 자세를 통해 어느 정도 추측과 연역이 가능하다. 『존재와 시간』에서는 망치와 망치질을 예로 들면서(SuZ 69), 그리고 『현상학의 근본문제들』에서는 구두장이와 구두를 만드는 가족을 언급하면서(GDP 237) 도구와 도구 연관, 그리고 그 연관관계로서의 현존재와 세계의 구성틀을 보여준다. ① 망치는 망치질을 통해서만 망치의 원래의 의도가 현실화되면서 도구가 되는 것이다. 손에 익고 도구로서의 망치의 역할을 다하도록 유도함으로써 망치로서의 도구 양식은 생명력을 얻을 수 있다. 즉 아무리 외양만을 날카롭게 바라본다고 해서 그것이 내 손안에 들어 왔다고 할 수 없으며 망치를 다루는 일을 어느 정도 소화하면서 그 특수한 도구로서의 확실성이 살아나는 것이다. ② 구두장은 구두가 아니다. 도구로서의 연관성이 현존재의 실존론적 구조틀 속에 속하면서 세계를 이루는 구두를 만나게 되는 것이다. 독립적으로 구두가 존재하면서 구두장을 만나게 되는 것은 일차

행위와 체험에 근거한 개념들이 존재자를 왜곡한다는 점을 명백히 드러내는 과제”⁵⁰⁾를 풀기 위한 선행 작업이었다. 우리가 예술을 접할 때 일차적으로 만나는 그것의 사물성에만 초점을 맞추게 되면 “처음부터 작품을 눈앞의 존재하는 하나의 대상으로서만 받아들이기 때문에” (UK 56) 작품을 작품 존재로서 만나는 것이 아니다. 하이데거가 찾는 인간 현존재의 모습은 작품을 향하는 우리의 실존적 상태이다.

하이데거가 주체라는 용어를 삭제하지 않고 사용하고 있듯이, 인간 자체를 아예 무시하고 예술작품을 논하는 것은 불가능하다.⁵¹⁾ 이런 의미에서 최대한 인간 중심적인 의미를 희석시키고자 하이데거는 창작자와 보존자라는 용어를 이용하여 인간을 위치시킨다. 이런 의미에서 작품은 단지 사건이나 물리적 생산물이 아니다. “작품은 생산적인 행위의 대상(객체 따라서 객체적인 것 그리고 상징)이 아니다. 그리고 경험하는 것이 아니라, 진리의 생기이다.”(ÜA 2) 즉 진정한 예술은 인간의 개인적인 활동 혹은 감정의 표현이 아니다. 존재자 전체의 진리를 발견하고 숨겨져 있는 진리가 드러남으로써 인간의 입장에 변화를 일으켜야 하는 것이다.

하이데거에게 인간 혹은 창작자의 입장에서 접근할 수 있는 창작이라는 개념은 창작과정 혹은 창작자라는 의미로 변해 간다. 우리가 예술을 예술가의 창작활동의 결과물로서 이해하는 것은 일차적인 사물적 만남일 뿐이다. 따라서 하나의 예술작품으로 존재하게 해주는 의미의 보존이 또한 필요하게 된다. 그 과정은 단순히 감상의 의미가 아니라 진리의 발현을 완성시키는 현존재의 참여이다.

는 사물로서 만나는 것이며, 나아가 그의 구두라는 세계 속에서 서로 연관을 맺고 구두는 구두로서 이해될 수 있는 것이다.

50) Plumpe, Gerhard, 앞의 책, S. 258.

51) 폰 헤르만은 “주체와 객체라는 명칭들이 비록 비은폐성의 발생에 대한 현상학적 해석에 있어서는 부적합하다 할지라도, 그러한 명칭들이 신중히 적용된다면, ‘비은폐성이 자기를 작품 속으로 정립함’과 ‘비은폐성을 창작하면서 작품 속으로 정립함’의 통일이 순수하게 형식적으로 특징지어질 수 있다.”고 첨언하고 있다. (HPK 391)

예술작품을 하나의 예술작품으로 존재하게 해줌을 하이데거는 보존 (Bewahrung)이라 명명하고 있다. Bewahrung이란 낱말이 선택된 까닭은, 이 낱말이 Wahrheit(진리)라는 낱말과 동류이기 때문이다. 보존이란 내가[인간이] 예술작품 속에서 발생하고 있는 진리를 발생하게 해주면서 그 진리와 맺는 연관이다.⁵²⁾

하이데거는 예술을 포함한 대상을 파악하는 전통적인 주체로서의 인간의 지위와 인간 중심적 접근을 극복하기 위해 진리의 발현이라는 의미를 더하고 있다. 또한 우리는 그가 예술(Kunst)이라는 단어를 “예술 작품과 예술가에 대한 상위 개념이나 존재자의 심미적 영역에 대한 집합명사로서 사용하지 않고, 오히려 비은폐성의 한 탁월한 발생 사건 양식에 대한 표현”⁵³⁾으로 사용하고 있음을 인지해야 한다. 왜냐하면 존재를 망각하고 존재자에만 주목하고 있는 전통 형이상학에 대한 문제의식에서 출발한 그는 예술을 통해 진정으로 비취지는 진리의 모습에 다가갈 수 있다고 믿기 때문이다.

존재자 속으로 스스로를 설립함으로써 비로소 진리가 된다는 점이 진리의 본질에 속하기 때문에, 존재자 자체의 한가운데에서 존재하고 있는 그런 진리의 탁월한 하나의 가능성으로서의 ‘작품이 되려는 경향’(der Zug zum Werk)이 진리의 본질 속에 놓여 있는 것이다.(UK 50)

우리는 하이데거의 예술론에서 ‘예술작품을 만든다.’는 과정을 이해할 때, 창작과 제작(Herstellung)을 혼동해서는 안 된다. 제작은 특정한 법칙이나 규범에 의해 일정한 과정과 숙련도를 통해 이루어질 수 있는 결과물

52) von Herrmann, HPK 328

53) von Herrmann, HPK 193

이라면 창작은 진리의 발현과 함께 이해되어야 한다. 즉 사물의 일차적 도구 존재로서의 제작은 그 이면의 진리의 개현과정을 밝힐 수 없으며 나아가 도구와 작품의 차이를 의식하지 못하게 하는 것이다. 그러나 하이데거는 「예술작품의 근원」에서 제작이라는 용어를 단지 재료에 대한 형상 부여 작업으로서의 의미를 넘어서, 존재론적 의미의 대지를 작품의 열린 장 안으로 비로소 데려와 세운다는 의미까지 내포하는 것으로 사용하고 있다. 이러한 확장된 의미에는 아름다움을 주관적 체험이라고 부를 수 있는 주관에 미치는 영향으로부터 밝히려는 것이 아니라 예술작품 속에서 스스로를 나타내 보이는 저 개방성으로부터, 즉 비은폐성이라는 그 근본 현상으로부터 진리를 밝혀내기 위한 의도가 깔려 있다. 그러나 비은폐성은 대상적으로 파악할 수 있는 것이 아니다. 왜냐하면 비은폐성은 대상적인 그 무엇이 아니라 “개개의 모든 현상함의 가능성을 가장 원초적으로 제시해주는 것이기 때문이다.”⁵⁴⁾ 예술작품에서 비은폐된 존재자가 보여주는 특성을 통해 우리는 인간과 작품의 관계를 좀 더 적극적으로 밝혀낼 필요가 있다.

예술가적인 창작을 예술가 자신에 기인하는 창조적 주관성 (schöpferischen Subjektivität)이라는 범위에서부터 사유하는 지평 내에서는, 예술작품 논문에서 예술작품이 작품존재로서, 비은폐성의 사건으로서, 인간 일반과 예술적으로 창작하는 인간의 탈자적 본질로서 제시한 그 모든 것이 가리워진 채로 남는다.⁵⁵⁾

폰 헤르만의 해석처럼 우리가 예술작품을 특정한 인간과의 창조성으로만 인지한다면, 창작이나 감상의 의미는 퇴색되기 쉽다. 왜냐하면 하이데거는 예술을 예술적 성과물로서만 파악하지 않기 때문이다. 그에게 예술

54) Walter, Biemel, 『하이데거』, 신상희 역, 서울 : 한길사, 1997, p. 170.

55) von Herrmann, HPK 314

은 창작과 보존 그리고 관람이 함께 어우러지는 존재론적 작업이다. 그래서 진리의 발현이 될 수 있으며 그 안에서 현존재의 사유적 활동이 나타나는 것이다. 그는 작품을 통해 창작을 이해하면서 그 맥락을 짚는다. 그렇기 때문에 대상 즉 예술 작품의 시선으로 진리에 접근해야 한다. 하이데거는 진리의 탁월한 가능성으로서의 작품이 되려는 경향이 진리의 본질에 놓여 있으며 이 과정을 통해 “예술 작품의 유일무이한 독창성”⁵⁶⁾이 생겨난다고 보고 있다.

하이데거는 예술은 단지 미적 향유의 대상으로서가 아니라, 진리가 발현하는 세계로서 이해하고 있다. 이러한 이해 속에서 그는 “작품에 대한 우리의 질문은 주체에 대한 객체가 아니다. 즉 진리사건으로 [이해하며] 생산적인 행위의 대상으로 파악하는 것이 아니다”(ÜA 3)라는 명제를 예술 작품 안에서 증명하기 위해 노력한다. 다시 말해, 주관주의적 예술론을 벗어나기 위해 예술작품에 주체와 객체의 의미를 포함하는 창작과 보존의 영역을 만들고 객관적인 진리를 포섭하여 진리와 예술의 상호적인 관계를 확립시킨다. 나아가 예술작품 뿐만 아니라 예술을 오로지 예술가적 창작으로부터만 해석하는 일은 단순히 일차원적인 접근이라는 시선을 고수한다. 예술가적인 인간을 천재적으로 창작해 내는 주체로 삼고 출발하는 인식은 이러한 의미에서 “하이데거의 근본입장에 의해서 그리고 예술작품 논문에서는 여태까지 뒤로 미루어왔던 방법적 길에 의해서 풀리지 않은 숙제로”⁵⁷⁾ 남겨질 수밖에 없기 때문이다.

하이데거는 예술의 특성을 진리의 개현으로서 묘사하기 위해 반 고흐의 한 그림⁵⁸⁾을 인용한다. 그는 이 그림을 유용한 수공예품, 자연적 사물,

56) 신상희, 「하이데거의 예술론」, 『인문과학』 제 41집, 성균관대학교 인문과학연구소, 2008, p. 89

57) von Herrmann, HPK 269

58) 하이데거는 존재 구현의 대표적인 예술작품으로 빈센트 반 고흐의 8장의 구두 그림의 어두운 면을 발견하고자 한다. “나의 의문에 대한 답변에서, 하이데거는 친절하게도 1930년 3월 암스테르담의 한 쇼에서 보았던 그림이라고 말하고 있다. 이는 분명 도록 「de la Faille」의 255번 작품이며, 이는 세 컬레의 신발 그림과 동시에 전시되었었다. 또한 이 그림의 노출된 발바닥이 하이데거의 설명 안에 신발바닥의 언급에 영감을 주었을 것이다. 그러나 다른 어

순수 예술작품이라는 세 가지 존재 형태로 구분하면서 어떤 철학적 이론을 개입시키지 않고 농부의 신발처럼 우리에게 익숙한 도구의 측면으로 묘사한다. 그 이후에 자체의 본질을 의미심장하게 은폐하는 사물을 우선 근거에 놓고 어느 정도 작품과 사물-예술과 자연-사이의 중간에 위치하는 ‘도구’를 검토한다. 그는 그것의 완전한 의미를 음미하기 위해 철학적으로 미리부터 부담을 안고 있는 모든 기존의 개념들을 포기해야 한다고 생각한다. 그 대신 ‘도구’를 직접 눈 앞에 보여주려고 시도한다. 그러한 방식으로 “‘도구’의 예로서 한 켈레의 구두를, 그러나 예컨대 자신의 구두와 같은 실제 구두가 아니라 예술적으로 표현된 구두를 택한다.”⁵⁹⁾

나아가 예술은 진리의 확립이면서 진리 안에 성립하고 있다는 표현을 통해서 하이데거는 먼저 인간에 의한 예술을 인정하고 있는데, 이것을 이해하자면 예술의 이중성에 관한 해석으로 이어질 수 있음을 고백한다. 창작을 예술의 본질에만 맡겨 놓는 것이 아니며, “참으로 예술은 자연 안에 숨겨 있기 때문에, 그것을 거기에서부터 밖으로 찢어 끄집어 내올 수 있는 자가 예술을 갖는다.”(UK 58)라는 알브레히트 뒤러(A. Dürer)의 말에서 읽을 수 있듯 적극적으로 예술의 진리를 찾는 것은 어찌면 예술을 접할 때 인간이 취해야 하는 태도다. 하이데거는 직접 작품-속으로의-진리의-정립이라는 예술의 규정에 입각해 본질적 이중성을 언급하고 있다. 즉 진리는 한편으로는 주체이면서, 다른 한편으로는 객체인 것이다. 그러나 그가 분명히 강조하는 것은 이렇게 “이분법적인 분류는 부적합하다”(UK 74)는 것이다. 이러한 이중성의 의미를 혼란함이나 단순한 순환론으로 잘못 연결시켜 이해하지 않도록 해야 한다. 예술의 본질의 이중성은 곧 존재의 진리가 자기를 작품 속으로 정립함과 존재의 진리를 현존재적으로 작품 속으로 정립함을 의미하면서, 이러한 예술의 본질은 존재 사건-구조

떤 그림에서도 반 고흐의 신발 그림이 농부 아낙네의 신발의 존재와 본질을 그리고 자연과 작품의 그녀의 연관을 보여주고 있다고 말할 수 없다. 그것들은 그 당신 도시에 살았던 예술가의 신발이다.” M.Schapiro. "The Still Life as a Personal Object", In *Theory and Philosophy of art : style, artist, and society*, New York : George Braziller, 1994, pp. 135~142 참고

59) Plumpe, Gerhard, 앞의 책, S. 258.

로서 증명된다. 즉 인간적 관련 내에서 작품-속으로의-진리의-정립의 의미가 살아날 수 있다는 것이며 이러한 측면에서 예술작품과 예술가는 둘 다 동시에 예술의 본질적 영역에 속하는 것이다.(UK 74) 크래프트(P.B Kraft)는 진리의 작품에로의 정립에 관해 존재와 현존재의 연관이라는 관점을 유지하면서 다음과 같이 정리하고 있다.

1. 진리가 스스로를 존재의 사건으로서 작품으로 정립한다.
2. 진리가 예술가에 의해, 예술가에 의한 규정 근거로서 작품으로 정립한다.
3. 인간과 관련해서 볼 때 진리의 작품에로의 정립은- 존재의 말 건넬이 스스로를 함께 작품으로 정립하고 있는-예술가의 창작행위로부터 이해될 수 있다.
4. 진리는, 그것을 보존하는 자에 의해 작품으로 정립되는 한에서, 작품으로 존속한다. 60)

하이데거는 예술작품을 대상으로서 파악함과 동시에 그 안에 사물성을 접할 때의 인간의 자세를 지적한다. 즉 인식적 주체는 무너뜨리면서 감성적 주체에 대한 존재 자체를 무력화시키고 있지 않음을 내포하고 있다. 즉 “주체를 향한 객체로서 예술작품. 느낄 수 있는 것으로 주-객 연관은 근본적이다.” (존재와 진리 그리고 그와 같은 것들에 대한 연관은 이미 분명하다.)(ÜA 1)

진리를 적극적으로 정의하고 그 진리에 다가 가기 위한 방법과 절차를 구체적으로 내세우고 있는 전통 형이상학의 여타 철학자들에 비하면, 하이데거의 철학은 진리에 대해 소극적인 입장을 대변하는 듯하다. 그러나 이러한 인식은 진리의 정의와 형성에 월권행위를 취해 왔던 전통 형이상학에 길들여져 생기는 자연스런 오해이다. 하이데거가 무너뜨리고자 하는

60) Kraft, Peter B, *Das anfängliche Wesen der Kunst : zur Bedeutung von Kunstwerk, Dichtung und Sprache im Denken Martin Heideggers*, Frankfurt am Main, 1984, S. 79 이하

점이 바로 이 오해이다. 예술은 예술가의 기교에서부터 시작하여 생산물의 향유로서 행위의 대상이 되어가면서 가치를 받는다. 물론 그 과정에는 소장과 거래의 과정을 통해 가치가 부여되기도 한다. 이러한 예술창작의 측면에서 유능한 예술가의 업적이나 공로로 치부되고 있는 예술에 대해서 하이데거는 다음과 같이 지적하고 있다.

목적으로서 예술을 다루는 것은 이미 그 자체로 예술의 목적을 벗어나는 것이고 이미 숨겨지게 되고 또한 너무나도 쉽게 예술의 부재를 경험하게끔 한다. 혹은 역사를 준비하기 위한 힘으로서 유효하게 한다. 그리고 단지 가치만을 있도록 한다. 예술의 부재(Kunst-losigkeit)는 찬양(Zustimmung)과 입증(Bestätigung)에 대한 앎으로부터 근거한다. 이는 예술을 즐기고 경험하는 자들의 찬양과 입증을 통해 향유의 객체가 예술의장에서 유래하거나 혹은 단지 외연상으로만(Scheingebilde) 역사의 재현적 생산물임(지배적인 목적에 부합한다 할지라도)을 결정할 수 없게 한다.(BP 505)

즉 예술작품 안의 사물은 예술작품이 미를 담고 있는 것이며 형상화된 질료로서 체험하는 자의 심미적 체험을 유발시키고 감정동요의 근원을 제시하는 것이다. 이러한 과정에서 하이데거는 인식론적 주객 연관을 비판하고 있다. 즉 제한되어 있는 인간의 사고는 예술작품을 예술가 밖으로 끄집어내어 놓음으로써 작품에 대한 진정한 이해를 방해하게 된다.

진리의 발현의 장으로서 예술 안에서 참된 의미의 진리는 비은폐되어야 한다. 은폐 속에서 자기를 드러내고 있는 최고의 비은폐됨을 통해서 궁극적인 의미의 존재로서의 예술을 부각시킨다. “진리가 스스로를 작품으로 정립한다. 진리는 나타난다. 이 나타남이 작품 속에서 이러한 진리의 존재로서 그리고 작품으로서 곧 아름다움이다.”(UK 67) 하이데거가 우려하는 점은 근대 예술창작과 예술의 아름다움에 대한 숙고가 갈수록 단지 예

술가의 능력과 연관되고 있다는 것이다. 결정적으로 예술작품의 작품구조가 심미적 주관화로 인해, 존재자 전체가 자신의 고유한 존재의 특성만을 쫓게 될 수 있음을 의미한다. 그렇게 되면 예술은 더 이상 예술의 본질로서 이해되지 않고 객체로, 텍스트로, 서술 등으로만 이해될 뿐이다. 「예술작품의 근원」에서 하이데거는 우리를 진정한 예술작품과 만나게 하고 그것은 무엇이며 어떻게 발생하는가를 실험하도록 한다. 그는 “예술작품으로 시선을 향하면서 진리의 문제를 제기하고”(UK 30) 있는 것이다. 이제 인간 실존은 존재의 본질을 읽어내는데 특별하고 예시적인 장소가 더 이상 될 수 없으며, 또한 “분석의 중심도 아니고, 의미의 도관도 아니다. 문제는 예술과 그것의 생산물인 예술작품으로 넘어간다. 인간 존재는 주변화되며 예술과 예술작품이 그 자리를 대신한다.”⁶¹⁾ 예술의 아름다움은 개 개인의 주관적인 심미적 체험으로부터 밝혀지는 것이 아니라 예술작품 속에서 스스로 생기는 존재의 진리의 현성 방식으로부터 밝혀지게 되는 것이다.

예술의 본질은 예술가가 작품에서 자신의 영혼이 삶을 표현하여 그로써 후대의 사람들이 예술에서 한 시대의 예술혼이 어떻게 스스로를 알려오고 있는지를 물을 수 있게 하는 데에 있는 것이 아니다. 또 예술가가 현실을 다른 사람들보다 더 정확하고 날카롭게 그려내거나 또는 어떤 것을 제작해(Herstellen)내거나(묘사하거나 Darstellen) 하여 다른 사람들은 거기에서 만족을 느끼며 고도의 또는 하위의 즐거움을 가지게 되는 데에 있는 것도 아니다. 오히려 예술의 본질은, 예술가가 가능한 것에 대한 본질 통찰을 가지고 있어서 존재자의 은닉된 가능성들을 작품으로 데려오고 그로써 인간으로 하여금 처음으로 (지금까지 장님처럼 그 안을 헤집고 돌아다녔던 그것을) 현실적으

61) Mansbach, Abraham. *Beyond Subjectivism - Heidegger on Language and the Human being*, Westport, Conn. ; London : Greenwood Press, 2002, p. 66.

로 - 있는 것을 보게끔 만드는 거기에 있다.(WW 63~64)

하이데거는 “진리가 비은폐성으로서 현성하는 하나의 방식”(UK 44)으로서의 아름다움이라는 의미에서 찾았던 예술작품과 예술의 개념을 분석하면서 예술을 진리와 동일시하며 그 의미를 한층 깊은 곳을 향하게 한다. “오늘날의 인간들에게 있어서 아름다움이라는 것은 긴장을 풀어주는 것, 휴식적인 것, 그렇기 때문에 즐기기를 위하여 준비된 것을 의미하는 것이다. 그래서 예술이라는 것은 달콤한 과자를 만드는 과자가게의 영역에 속하게 되는 것이다.”(EM 140) 즉 전문가나 심미가의 발달된 감각을 만족시켜주는 것을 위해서라든가 하는 것은, 그 본질적인 면에서 볼 때 이런 의미에서 존재적 특성이 부각되지 않는다. 이제 그는 “예술이라는 단어 그리고 이것이 이름 지어 부르하고자 하는 것에 존재에 대한 원래적인 재인식을 통해서 새로운 내용을 부여해야만 한다.”고 강조한다. (EM 같은 곳) 그에게 “작품은 특정한 상징이 아닌 진리의 완성이다.”⁶²⁾ 탈은폐성으로 나타나는 진리 구현의 장이 바로 예술이며 그것은 진리를 구축하고 설립하는 결정적인 역할을 한다. 하이데거가 존재 진리를 말하면서, 시를 포함한 예술작품을 언급하는 것은 사물의 측면만을 바라볼 때 나타날 수 없는 존재의 진리가 있기 때문이다. 다시 말해 주관적인 창작자의 영감이 투영된 예술 작품은 그 스스로 일정한 형식과 방법을 갖추면서, 그대로 머물러 있지 않고 예술가가 예술가로서, 그리고 작품이 작품으로서 의미를 가질 수 있도록 진리와의 특별한 상관관계를 가지고 있는 것이다. 이런 목적을 수행하기 위해, 즉 진리와 예술의 본질적인 특징을 구하기 위해 하이데거는 끊임없이 예술과 예술 작품에서의 순환(Zirkel)⁶³⁾을 시도한다.

62) Plumpe, Gerhard. 앞의 책, S. 267.

63) 하이데거는 철학을 “현존재의 해석학에서 출발하는 보편적 현상학적 존재론”(SuZ 436)이라고 설명하고 있다. 하이데거의 해석학적 순환(Hermeneutische Zirkel)은 그의 철학적 방법과 접근의 측면에서 중요한 의미를 가진다. ① 「예술작품의 근원」에서 해석학적 예술론을 읽어내기 위해 폰 헤르만은 다음과 같이 설명하고 있다. “예술작품의 근원에 대한 물음이 예술의 본질에 대한 물음으로 바뀌었다면, 예술을 그 본질에 있어 물을 수 있기 위해

[하이데거는] 예술가를 예술작품의 절대적 주인으로서 지시하는 게 아니라 오히려 예술작품을 창작적으로 산출함에 있어서 그 예술 작품 자체와 동시에 힘입고 있는 그런 예술가를 지시한다. 예술가는 예술작품을 지탱하고 있으며 그리고 그 반대로 예술가의 근원으로서 예술작품은 예술가를 지탱하고 있다.⁶⁴⁾

서 우리는, 어디에서 우리가 예술을 만나는가 하는 것을 알아야 한다. [중략] 우리는 예술의 본질 규정에 향하는 길목에서 여러 예술작품들의 비교 고찰을 통해 예술 작품의 특징을 모으거나, 고차의 개념들에서부터 예술의 본질을 연역해 내야 한다.” von Herrmann, HPK § 2. Der hermeneutische Zirkel S. 45 이하 ② 김동훈은 이런 하이데거의 방법론을 “해석학적 순환의 나선형 구조”로 칭한다. 즉 삼단논법의 순환 논증의 오류로서가 아니라 생산적으로 궁극점을 향하는 방향과 역동성을 의미한다. 김동훈, 「행복한 시지푸스와 마지막 살의 그리움 -하이데거 예술철학 소고」, 『독일어 문화권 연구』 15, 서울대학교 독일어문화권연구소, 2006, p. 342 이하 참조 . 또한 그는 이러한 순환을 현존재의 실존 양태를 해체하고 재구성할 수 있는 방법론적 접근법으로 보고 있다. KIM. Dong-Hun, *Subjekt oder Dasein : Heideggers Auseinandersetzung mit Descartes und Kant in bezug auf die Subjektivität des Subjekts in der modernen Philosophie*, Bremen, 2004, X. ③ 김재철은 “삶의 이해가 체험연관에 함축된 선이해를 통해 가능하다는 삶의 현사실성을 드러내는 것으로서 해석학의 성립을 위해 핵심이 되는 개념”으로 설명한다. 김재철, 「하이데거의 존재론적 해석학」, 『철학연구』 제11집, 대한철학회, 2009, pp. 168~171. ④ 윤병렬은 “어떤 텍스트에 대한 하나의 해석이나 이해가 아니라, 사태를 은폐로부터 탈은폐시키는 근원적인 해석행위”로서 접근한다. 윤병렬, 「고대 그리스와 하이데거의 사유에서 선포와 개시의 해석학」, 『하이데거연구』 12집, 한국하이데학회 편, 세림M&B, 2005년 가을호, pp. 155~156. ⑤ 야스퍼 립토우는 세계의 이해 개념과 밀접한 관련을 맺고 있는 해석이라는 개념에 주목하면서 전통적인 인식개념에 대한 실존론적 해석학적 대안이라고 말하고 있다. 즉 전통적인 인식의 개념이 인간의 정신을 통해 객관적인 대상과 그 속성을 정확히 재현하는 것으로 이해되는 반면, 하이데거는 이와 관련해 세계 내부적인 존재자와의 일상적인 왕래 속에서 발견함이라는 의미에 주목하고 있다. 야스퍼 립토우, 「『존재와 시간』에서 언어의 기능에 대하여」, 존재론 연구 제 23집, 한국하이데거학회, 2010, p. 215. ⑥ 마지막으로 해석학이라는 어원 자체에 대한 풀이와 하이데거 전반에 걸친 해석학의 영향에 대해서는 Michael Inwood, *A Heidegger Dictionary*, Malden, Mass. : Blackwell Publishers, 1999, p. 87. hermeneutics and circularity 참고

64) von Herrmann HPK 42

순환은 예술작품의 본질 개념을 얻기 위해서 불가피한 하이데거식의 접근법이다. 이 과정을 거치면서 “예술작품의 본질에 대한 이해는 존재 자체가 보여주는 밝힘과 숨김의 공공연한 긴장(spannung)임”⁶⁵⁾을 보이게 되며, 나아가 진리의 형성과 보여짐의 과정으로서 예술 작품은 사물 자체를 넘어서 자리하게 된다. 하이데거가 말하는 작품에 내재하는 사물성은 작품을 구성하는 질료나 예술적 조형 작업의 토대가 되지만 그 때마다 나름의 방식과 범위를 가지는 그 사물적 현실성에만 주목해서는 안 된다.

존재의 진리를 구하기 위해 예술과 예술 작품의 본질 속으로 진입하는 하이데거를 따라가 보면, 우리는 앞서 언급한 만스바흐의 해석처럼 인간의 주변화 자체에 무게를 둘 수도 있다. 분명 「예술작품의 근원」은 예술가의 중요성 보다는 존재 진리에 중점을 두고 있으며 따라서 예술 작품 또한 주관적 생산물로 간주하지 않는다는 점에서 탈 주관주의적 해석이다. 그러나 여기서 존재의 진리가 일어나는가의 여부를, 그 작품이 누구의 의해서 창작되었는가 하는 점보다 중요시하고 있기 때문에 예술가가 존재의 진리와 어떤 관계도 맺지 않는다고 해석하는 것은 잘못된 일일 것이다. 하이데거가 예술가에 비해 예술작품 자체를 강조하면서 의도하는 바는, 인간이 진리의 장소가 아님을 말하기 위한 것이 아니라 예술가의 근원에 존재가 자리하고 있다는 잊혀진 사실을 부각시키기 위함이다. 다시 말하면, 예술가가 작품 속에서 존재의 진리를 구현하는 것은 (혹은 구현할 수 있는 것은) 예술가 자신의 능력에 의한 것이라기보다 존재 자체에 근거하고 있음을 강조하는 것이다. 이제 그런 의미에서 예술가는 단순히 이성적 능력을 사용하는 인간의 양상보다 한 단계 높은 존재자이다. 예술가가 예술가일 수 있는 이유는 존재의 진리를 사물성을 통해 작품 속에 정립하고 있기 때문이다.

결론적으로, 하이데거가 주장하는 예술의 본질은 ‘작품 속으로 진리의 정립’이다. 동시에 ‘진리가 자기를 작품 속으로 정립함’이라는 예술의 본질에 인간의 참여를 덧붙이며 그것의 이중성을 설명하고 있다. 이 규정을

65) H.G.Gadamer, 앞의 글, S. 21.

통해 비은폐성으로 파악되는 진리가 창작의 관점에서 예술로서 정립되며, 이 예술과 진리 사이에 예술창작자와 예술보존자로서 인간이 놓이게 된다. 예술가와 예술작품, 그리고 수용자로서 이루어지는 총체적인 예술활동이 사물성을 띄고 있는 예술작품을 앞에 두고 예술가와 수용자가 각자의 역할을 충실히 하면서 예술 작품 안에서 진리를 발견하고, 진리 스스로 나오게끔 하는 것이다. 즉 사물은 예술작품 속에서 특정한 질료의 형태를 띠 수 밖에 없지만 결국 진리를 발현하는 도구로서 자리하게 되고 이러한 과정에서 인간은 은폐되기 쉬운 진리에 적극적인 접근을 시도하게 된다. 그것이 곧 실존하는 인간이 예술작품에서 나타난 사물의 진정한 사물성을 읽는 자세이다.

2.3 언어를 매개체로 갖는 예술의 시적 특성

『존재와 시간』을 통해 인간을 현존재와 함께 설명하기 위한 하이데거의 노력은 세계 내에 존재하는 실존론적 조직화에서 빛을 발하고, 결국 그는 근대 형이상학에서 인간의 위치를 재설정하는 데 있어, 언어를 통해 인간⁶⁶⁾의 실존⁶⁷⁾구조를 해석하고자 한다.

66) “[인간은 무엇인가]라는 문제를 따라가면, 즉 형이상학의 전승된 언어로 말하자면, 인간의 본질은 인간의 탈존(Ek-sistenz)에 기인한다. 그러나 이런 식으로 사유된 탈존은 현존(existentia이라는 전승된 개념과 동일하지 않다. 현존은 현실성을 의미하며 가능성으로서의 본질과 구별된다. SuZ 42에서는 다음과 같은 명제가 강조된다. “현존재의 본질은 자신의 실존에 있다(Das Wesen 《 des Daseins liegt in seiner Existenz) ” 그러나 여기에서는 현존과 본질의 대립이 문제되지 않는다. 왜냐하면 여기에서는 이 두 형이상학적 존재 규정들의 관계는 물론이거니와, 이 두 형이상학적 존재 규정들 자체조차 묻어지지 않기 때문이다. 더욱이 이 명제는 Dasein이라는 이 명칭이 18세기에 대상이란 낱말을 특징짓기 위해 생겨난 명칭으로서 현실적인 것의 현실성이란 형이상학적 개념을 표현하고자 하는 한, Dasein에 관한 어떤 일반적 진술도

그는 언어에 대한 물음을 인간의 사유와 결부시켜 제시함으로써, 인간의 본질적인 측면에 접근하고 있다. 하이데거의 언어는 특정사물을 지칭하는데 그치지 않고 그것이 어떤 연유를 가지고 어떠한 존재목적성을 가지는지에 관한 문제를 제기하도록 한다. 그러나 그는 언어의 본질을 탐색하면서 언어 자체를 분석대상으로 삼지 않는다. 언어는 철저히 존재와의 의미, 나아가 인간 현존재의 이해를 근거로 하기 때문이다.

인간은 자신의 본질이 어디에 거주하는가를 발견하는 데 이러한 거주에 입각해서만 인간은 언어를 가옥으로 갖으며, 이 가옥은 인간의 본질을 위해 탈자적인 것이다. (W 321)

언어의 “실존론적-존재론적 기초는 말(SuZ 161)”이며, “말이 밖으로 말해져 있음이 곧 언어”(SuZ 161)라는 하이데거의 언명은 그가 가지고 있는 언어관을 보여주는 단적인 표현이지만, 실제로 『존재와 시간』 34절에서 제시하는 분량은 여러 개념들에 비해 상대적으로 전체 분량 중 아주 작은 부분을 차지하고 있다.⁶⁸⁾ “언어와 존재라는 그의 주제가 단지 배

포함하지 않는다. 오히려 이 명제가 의미하는 바는 이렇다. 인간은 현(Da)으로, 다시 말해 존재의 밝음으로 있는 그런 방식으로 현성한다. 이러한 현의 존재가, 아니 단지 이것만이, 탈존이라는, 다시 말해 “존재의 진리 안에 탈자적으로 서 있음”이라는 근본특징을 갖는다. 인간의 탈자적 본질은 형이상학적으로 사유된 현존과 구별되는 것으로서의 탈존에 기인한다.” (W 322)

67) 이렇게 인간의 실존론적인 측면에서 언어를 설명하기 때문에 하이데거의 언어는 전통 형이상학이나 언어철학에서 말하는, 인간의 표상이나 감정, 체험들을 표현하기 위한 매개수단이 아니다. Herrmann, Friedrich-Wilhelm von, *Die Selbstinterpretation Martin Heideggers*, Freiburg i. B., 1964, S. 189.

68) 본문에서 언급했듯이 『존재와 시간』 내에서는 상대적으로 양이 적지만 하이데거는 언어를 현존재의 존재론적인 장소로서 이해하고 언어에 대하여 존재론적으로 다가가고 있음을 포착해야 한다. 나아가 이러한 언어에 대한 입장은 후기에 와서 약간의 변화를 겪는다. 후기의 언어는 철저히 도구적인 특성이 배제된 언어이다. 언어 그 자체는 사유와 함께 진행되는 것이다. 즉 존재 자체의 고유한 존재 사건의 일환으로 성격 지을 수 있다. 하이데거의 언어 사상에 관해 이해할 수 있는 대표적인 저서는 전집 12권 *Unterwegs zur Sprache* 이다.

후에 있는 것처럼”(Hintergrund US 87) 느끼게끔 하는 이유이기도 하다. 그러나 언어는 존재를 드러나게 하는 것으로서, 거꾸로 말하면 존재는 언제나 언어를 통해서 현존하게 된다.

세계-내-존재의 개시성을 구성하는 실존범주⁶⁹⁾는 정상성(처해 있음)과 이해, 그리고 말로 표현된다. 정상성(처해 있음)은 일정한 이해를 통해 자리할 수 있다. 즉 이해를 표현하는 것이 언어가 주제화가 되는 과정이며 그 과정을 통해 현존재의 개시성은 실존론적 구성 틀로서 드러날 수 있다. “언어의 실존론적-존재론적 기초는 말이다.”(SuZ 160) 그런데 단순히 말을 통해서, 그리고 단어라는 덩어리들에 뜻들이 부여되는 것이 아니라 “말이 밖으로 말해져 있음이 곧 언어가 된다.”(SuZ 161) 그런데 하이데거는 흔히 말과 언어를 혼용하고 있지만 분명히 그것의 차이를 두고 있으며, 특히 『존재와 시간』 34절에서 “말은 곧 실존론적인 언어”(SuZ 161)라고 표현하면서 그것들의 실존론적인 영향을 언급하고 있다.

말함은 의미부여하면서 무언가를 분류하고 세계-내-존재하는 것들에 대한 특정한 방식을 찾으려 하는 것이다. 또한 특정한 방식이라는 것은 서로가 서로를 구조적 계기들로서 가지는 데 모든 말해진 것 자체가 그때마다의 자신의 말해진 것들에 대한 필연적인 의미부여가 함께 진행되며, 단순히 자신의 유일한 입지를 가지는 것이 아니라 서로가 서로를 이해하게 만드는 일종의 분류 파악(Artikulation)을 통한 두드러짐을 보여주는 것이다.

언어의 본질은 결국 세계-내-존재 속에 처해 있는 존재 스스로의 이해 가능성에 의미를 부여하는 것이다. “언어는 내적 정서의 울동을 인간이 표현해 낸 것이고, 이러한 정서의 울동을 주도하는 세계관을 표현하는 것이다.”(US 16) 따라서 그 세계관을 찾기 위한 여러 다양한 표현의 시도가 행해진다. 명령, 수궁, 토론, 협의 등이 그 표현의 예시가 될 수 있는데, 그러한 시도들은 결국 현존재의 실존론적 구조 속에서 의미를 가질

69) 이 글의 14쪽 도표 참고

뿐이며, 언어 자체 혹은 그 단어들의 표현 자체에서 그 표현의 목적 달성은 힘들게 될 것이다.

말의 표현과 언어의 발화는 결국 상대방의 듣는 역할을 필요로 한다. 우리가 현존재적 구조로서 일방적인 언어의 던져놓는 행위만을 시도한다면, 그리고 그러한 행위들이 이해로 수렴되지 않는다면, 우리는 결국 올바르게 듣지 못하게 된다. 우리는 이 들음의 과정이 결국 “귀를 기울임”(horchen: SuZ 163)이라는 것을 어렵지 않게 이해할 수 있다. 연구실 밖 공사장의 소리들과 공연장의 소리들을 우리가 “소음”과 “음악”으로 구분할 수 있는 것은 다분히 우리가 처한 시공간의 문제에만 있다고 할 수 있겠는가. 하이데거는 그 “음향의 감지나 음성의 지각보다 귀를 기울임이란 표현이 훨씬 더 현상적”(SuZ 163)이라 말한다. 즉 공사장의 소음들을 진정한 귀를 기울임으로서 이해하자면 좀 더 인위적이고 의도적인 노력을 필요로 한다. 하이데거는 귀를 기울임으로써 무언가를 명명하는 것에 대해 다음과 같이 말하고 있다.

부른다(nennen)은 어떤 의미를 가지는가. 부른다라는 동사는 이름이라는 명사로부터 유래한다. 그 안에는 그노, 즉 그노시스 다시 말해 앎이라는 어근이 숨겨져 있다. 이름은 자신을 알린다. 이름을 가진 자는 멀리 알려진다. 어떤 것을 [무언가로] 부른다는 것은 말하는 것, 다시 말해 가리키는 것이요, 이러한 가리킴은 어떤 것이 자신의 현존성에 있어서 어떤 것으로, 그리고 어떻게 경험되고 유지되어야 할지를 밝혀준다.(EH 188)

부른다(nennen)은 제목을 분배하는 것이 아니고, 낱말들을 사용하는 것이 아니다. 그것은 말속으로 부른다. 부름은 부름받은 것을 더욱 가까이 데려온다. 그러나 그 가까이 데려옴은 부름받은 것을 현존하는 것의 가장 가까운 구역 속으로 옮겨

놓고 그 안에 체류하도록 하기 위해 그것을 데려오는 것이 아니다. 부름은 도래하도록 부른다.(Der Ruf ruft zwar her)
(US 18)

말이 부서진 곳에서는 어떤 사물도 존재하지 않으리라. (US 160, 224)

『존재와 시간』에서 언급되고 있는 실존론적인 현존재의 언어가 그 의미의 확장을 존재의 언어 쪽으로 선회했음을 읽을 수 있는 표현이다. 앞서 부른다는 표현은 새로운 존재에 대한 부여나 지칭이 아니라 이미 존재하고 있는 것들에 대한 하이데거의 언어적 표현이 갖는 의미임을 인식해야 한다. 나아가 존재하는 사물에 대해 언어가 지목함으로서 그것이 새롭게 설립되거나 발견되는 것이다.

언어는 단지 일차적으로 ‘전달되어야 할 그것’의 음성적, 문자적 표현으로 그치는 것이 아니다. 언어는 개방될 수 있는 것과 은폐된 것을 그렇게 생각된 것으로서 비로소 낱말들 속에 담고 문장들 속에 담아가도록 촉구할 뿐 아니라, 존재자를 하나의 존재자로서 비로소 처음으로 열린 장 안으로 데려온다.
(UK 60)

언어는 정적의 은은한 울림(das Glät des Stille)으로 말한다.(US 27)

전통적으로 언어를 통해 인간은 이성적 동물로서 여겨지고 타인과 소통하며 인간의 유일한 능력으로서 간주되었다는 점, 그리고 특정한 객관성과 확정성을 통해 이루지는 것으로 비추어볼 때, 예술은 이에 비해 의사 전달의 의미보다는 감정의 전달이나 공유인 측면에 가깝다고 할 수 있다.

그러나 언어가 현존재의 실존론적 존재이해를 가지는 중요한 개념⁷⁰⁾이라는 측면에서, 하이데거는 “예술을 진정한 언어로 보고 있다”⁷¹⁾라는 주장은 설득력이 있다. 언어는 존재의 집(Die Sprache ist das Haus des Seins W 311)이며 “언어에 힘입어 인간은 존재의 증인”(Der Mensch ist der Zeuge des Seyn⁷²⁾)(HH 62)이 된다. 사물존재로서 인간에게 속하는 도구가 아니라 인간들이 존재할 수 있도록 지탱되는 세계 속에서 인간이 본래적으로 자신의 존재이해를 가질 수 있도록 드러내는 것이 곧 언어인 점을 기억해야 한다. 하이데거는 “예술을 존재의 언어에 대한 하나의 응답으로서 이해하고 있고 그 응답이야말로 인간 언어의 본질로서 파악하고 있는 것”⁷³⁾이다.

하이데거가 추구한 현존재에 대한 연구는 본질적으로 인간에 대한 연구이다. 즉 그가 실존적 구조 속에서 발견해 낸 현존재는 그동안 주체라는 이름으로 읽어 왔던 인간에게 그 나름의 실존적 역할을 다시 부여하기 위한 시도로서 나온 것이다. 즉 독단적이면서, 자칫하면 유아론적일 수 있

70) 하이데거 언어론의 기본적 관점이 실존론적이라는 측면에서 경험이라는 표현, 즉 “길을 가면서 어떤 것을 획득한다.; 길을 감으로써 어떤 것에 도달한다.”는 라틴어(eundo assequi)에서 그 어원을 찾고 있는 하이데거의 이해는 그의 철학적 노정이라는 근원적 표현으로 무게가 실리게 된다. (US 159 참조)

71) 박찬국, 「후기 하이데거의 예술관과 언어관」, 『하이데거의 언어사상』, 철학과 현실사, 1998, p. 217.

72) 하이데거는 존재에 대한 의미를 독자들이 읽을 수 있도록 여러 형식으로 표기 하였다. “Seyn이라는 낱말은 Sein이 더 이상 형이상학적으로 사유되는 대상이 아니라는 점을 지시한다. 즉, 존재가 더 이상 존재자를 근거 짓는 본질존재로서의 존재성을 가리키는 것이 아니라, 오직 존재 자신의 고유한 진리의 본생(Wesung, 본질생성)속에서 사유됨을 지시한다. 따라서 Seyn은 존재자와의 존재론적인 차이 속에서 경험되고 사유되는 그런 존재 자체를 가리킨다. 하이데거는 그의 후기 사유 과정에서 ‘존재’개념을 다양한 방식으로 표기하고자 시도하였다. 즉 30년대에서 40년대 중반까지는 존재자체를 가리키는 개념으로서 Seyn이라는 낱말을 사용하였으며 그 이후 40년대 후반에서 50년대 중반 경에는 Seyn위에 X표시를 덧붙여서 사용함으로써 사방-세계(das Gevierte)에 대한 의미를 존재-개념에 부여하기도 하였고, 다시 그 이후에는 Sein이라는 표현으로 되돌아왔다.” 신상희, 『시간과 존재의 빛 - 하이데거의 시간이해와 생기사유』, 서울 : 한길사, 2000, p. 314 주석 참고

73) 박찬국, 위 논문, p. 218.

는 주체는 그의 해석을 통해 실존론적이면서 현실적인 구조 속으로 녹아 들게 된다. 그러한 과정에서 실존에 처해 있는 스스로를 발견하면서 다른 존재자들과의 지속적인 관계는 물론 자기 자신의 실존적 가능성을 추구하기 위해 언어를 중요한 매개체로 사용하고 있다. 언어를 통해 실존함을 표현하는 현존재는 이제 진리를 직면하게 된다. 진리는 스스로 숨어 있으려 하고 있음을 잘 이해하고 있는 하이데거는 예술을 통해 그 진리의 구현을 찾으려 한다. 다시 말해 사유의 노정에서 진리와 인간 본질의 궁극적인 역할은 “인간의 본질에 대한 존재 진리의 연관으로 사유가 당도할 수 있는 길을 마련해주고 그 진리에 있어서 사색할 수 있도록 하는 시도”(W 367)를 통해 드러난다.

사유 전반에서 존재의 발현과 존재자의 차이를 구분하고 있는 하이데거는 그 자신의 철학은 곧 사상가의 사유라고 말하고 있다. 하이데거가 이러한 자신의 철학을 시라는 예술 장르에서 밝혀 보이고 사유는 존재를 구현하는 최상의 노정이라고 보고 있음을 이해해보자면, 그가 ‘언어의 울림’이라는 시의 예술적 특성을 통해 예술을 보이고 있는 이유를, 즉 시를 예술의 최고점에 위치시키고 있는 이유를 알아 차릴 수 있다. 시는 언어의 예술이며 그 언어는 인간 실존의 한 양태이다. 그리고 그 시를 통한 사유 과정이 하이데거가 말하는 “현존재의 상황을 인식하도록 하는 과정”⁷⁴⁾이며, 그 과정에서 예술은 진리를 발현의 장으로 인식할 수 있는 인간 현존재의 특유한 능력으로 발휘된다.

창조적으로 시작하는 사유 안에서 사유라는 것이 그 우위를 차지하고 있기에, 인간의 있음에 대한 생각 또한 그 자신 고유의 방향과 척도를 얻을 수 있게 되는 것이다.(EM 153)

훔덜린의 시 분석⁷⁵⁾을 통해 하이데거는 시 예술이 왜 특유의 위치에

74) 다시 말해 “사유하는 시 지음은 실로 존재의 장소론”이다. (ED 84)

75) 훔덜린에게 세 강의를 헌정했으며, 전집에 각각 39권 『훔덜린의 송가, 게르마니엔과 라인강』, 52권 『회상』, 53권 『훔덜린의 송가, 이스터』란 제목으

서게 되는지를 설명하고 있다. 시는 언어를 통한 예술이기 때문에 일반적인 사물성의 특성을 찾는 것은 불분명하다. 그러나 우리가 “눈 앞에 현존하는 익숙한 것으로부터 진리는 파악되지 않는다.”(UK 59)는 하이데거의 인식을 따라가면서, 그 진리가 일어나는 하나의 행위 자체가 이미 존재 사건으로서 의미를 가지게 됨을 이해해야 한다.

진리는 시작됨이다. 모든 예술은 존재자로서의 존재자의 진리의 도래가 일어나게 함으로써 그 본질에 있어 시 짓기이다.
(UK 59)

시는 먼저 신들과 사물들에 존재하는 성스러움을 밝혀놓는 자리이다. 즉 우리가 자연 속에서 밝히고 있는 혹은 그 자체로 숨으려 하는 본질들을 열어 놓는 장으로 시가 중요한 역할을 하고 있다. 예술의 시 짓는 본질로부터, 예술이 “존재자의 한 가운데에서 열린 곳”(UK 59)을 찾게 되는 데, 이러한 과정이 곧 그 존재 사건을 참되게 보존하는 본래적 활동으로서 읽을 수 있다. 왜냐하면 “시가 이제 현존재의 근원적 밑바탕을 밝히면서 진리의 터전 안에서 사물들의 본질을 근본적으로 명명하는 섬세한 작업”⁷⁶⁾으로 파악되어 진리의 근본적인 발현의 형태로서 예술의 최고의 위치에 자리 하도록 하는 것은 바로 그 “순진 무구함”(unschuldig, EH 35) 때문이다.

또한, 우리가 이런 시의 형태를 현존재의 사유와 동일시하는 것은 인간

로 출판되었다. (HI 207참고) 횡달린 시론을 중심으로 하는 그의 예술론과 더불어 예술과 관련된 그의 저서들에 따라 다음 3가지로 구분할 수 있다. 첫 번째 「예술작품의 근원」을 통한 예술작품의 사물적 이해를 통한 진리의 발현 단계, 두 번째는 『횡달린 시의 해명』, 『횡달린 시 회상』, 『횡달린의 송가 이스터』, 횡달린의 송가 게르마니엔과 라인강』 등으로 대변되는 횡달린 시론 연구, 마지막으로 『철학에의 기여』와 『니체』로 대변되는 근대적 미학에 대한 비판과 새로운 미학 규정이 그것이다. 노희직, 하이데거의 횡달린 해석』, 『외국문학연구』 19, 한국외국어대학교 외국문학연구소, 2006, p. 139.

76) 신상희, 「시 짓는 사유 : 사유하는 시 - 하이데거의 횡달린 시론」, 『철학과 현상학 연구』 40, 한국현상학회, 2009, p. 213.

의 주체적 정신영역으로부터 활발히 작용하는 시작의 노력이 곧 사유의 궁극점을 향한 작용으로 이해할 수 있기 때문이다. 참되고 본질적인 진리의 발현은 곧 시의 순진 무구함과 만나는 과정을 거치면서 다른 유해한 환경을 모두 물리치고 본래 근원적인 존재 자체의 근원을 찾는 과정 속에 자리하게 된다. 시를 짓는 행위와 사유를 하는 행위는 “그들 [서로가] 속해 있는 곳에서만 거주”(HI 183)하고 있다. 시를 짓는 행위를 문학적 활동으로만 국한시키지 않고 사유적 활동과 동일시하는 하이데거를 따라가면 스스로의 가능성을 발견하는 능동적인 활동의 장에서 활동하며 실존적인 구조틀을 만들고 있는 인간 현존재의 근원적 사유와 맞닿아 있다고 볼 수 있다. 나아가 그 실존 구조틀의 중요한 다리는 언어이며 그 언어를 통해 밝혀지는 예술이 곧 시 예술임을 인지한다면, 그의 사유의 순환은 시 예술이 어떻게 하여 근원적이며 최종적인 예술의 정점에 위치하는지를 설명하는 실마리가 될 것이다.

그런데 하이데거가 말하는 시적 특성의 본질은 모든 개개의 시문학으로서의 시가 갖는 보편적 규정이나 적용 법칙이 아니다. 그것은 존재 자체를 언어 속으로 가져와 작품 속에 개방하며 보존하는 시 예술의 본래적인 활동을 의미한다. 즉 그에게 예술로서의 시의 본질은 진리를 고유하게 나타나게 할 수 있는 장소이며, 이런 의미에서 존재의 수립과 진리의 수립이 일어나는 거점이 된다.

3. 예술의 한 양태로서의 음악 작품 분석

우리는 하이데거의 기초존재론을 읽을 수 있는 『존재와 시간』에서 인간과 다른 존재자들과의 차별성을 부각하면서, 세계-내-존재하는 현존재가 어떻게 실존론적으로 위치하는지를 읽을 수 있었다. 또한 비은폐성이라는 용어를 통해 읽은 그의 진리와 예술론에서 예술가 스스로가 어떠한 위치에 자리하고 있는지를 살펴보고, 예술의 사물성이 사물 자체와 예술 작품의 사물성에 대한 경계를 넘나들고 있음을 이해할 수 있었다. 이 장에서는 음악작품에서 찾을 수 있는 사유적-시적 특성의 단초를 따라 그 사물적인 특성이 음악적 예술작품에서 어떤 면모로 나타나고 있는지 그리고 하이데거의 예술론 속에서 어떻게 이해될 수 있는지에 대한 가능성을 찾아보고자 한다. 하이데거가 현존재 분석을 기반으로 예술에 접근하고 있음을 이해하며 사유를 통한 시적 형태를 예술의 궁극점으로 삼고 있는 점을 고려할 때, 그의 사유가 기분(Stimmung)이라는 현존재의 실존적 상태와 맞물려 음악 작품 안에 자리하고 있음을 보인다면, 우리는 음악 작품이 현존재의 전형적인 진리 추구의 양태인 예술로서 자리할 수 있음을 이해할 것이다. 더불어 음악적 해석의 시도가 하이데거가 이해한 미학의 비판점과 맞물리면서 그의 시각에서는 음악적 예술 작품이 결국엔 미학적 대상의 문제와 결부되고 있음을 보이고 음악적 해석 가능성이 예술론의 접목으로서의 시도일 뿐만 아니라, 그의 철학적 사유의 부산물로서도 읽혀질 수 있음을 보이고자 한다.

요컨대, 하이데거의 예술론에서 특별한 위치를 차지하고 있는 시 예술⁷⁷⁾에 대한 기본적 인식을 가지고 앞서 밝힌 진리의 발현의 장으로서

77) 시 예술을 모든 예술 가운데 최상의 위치에 자리하고 있는 철학자는 하이데거보다 먼저 칸트를 찾을 수 있다. 그러나 그는 미감적 분석의 측면에서 의미를 찾고 있다. “모든 예술 가운데서 시 예술이 최상의 지위를 주장한다. 시 예술은 상상력을 자유롭게 함으로써, 그리고 어떤 주어진 개념의 경계 안에서 이 개념에 부합하는 무한히 다양한 가능한 형식들 중에서, 이 개념의 현시를 어떠한 언어적 표현도 그에 온전히 충진되지 못하는 충만한 사상내용과 연결

예술을 반추하면서, 시 예술이 하이데거 철학 전반에 어떻게 자리하고 있는지를 돌이켜 보면서 「예술 작품의 근원」을 통해 인식할 수 있는 하이데거의 예술론을 음악작품 속에 접목시킬 수 있는 가능성을 찾아보자.⁷⁸⁾

3.1 음악 작품에 나타나는 사유적 특성의 이해

하이데거의 예술론은 인간 현존재의 실존론적인 구조와 진리를 찾는 노정 안에서 정의할 수 있다. 이 명제는 모든 예술 장르에 적용되어야 그 적합성을 찾을 수 있을 것이라 본다. 즉 그에게 “작품에 대한 질문은 특정 주체에 대한 객체를 묻는 질문이 아니라 현존재의 성립장소인 진리사건”(ÜA 3)에 초점을 맞추어야 한다. 왜냐하면 “작품은 생산적인 행위의 대상이거나 경험하는 것이 아니며 진리의 일어남”(ÜA 3)이기 때문이다.

따라서 현존재가 존재 이해를 향한 실존론적 분석틀을 충분히 제시하고 있는 『존재와 시간』을 통해 존재 스스로를 문제 삼는 현존재의 존재 양식을 찾아보자면 현존재의 고유한 방식은 사유이지만, 그것은 존재와 사유의 공속이라는 점에 주의를 기울여야 할 것이다.⁷⁹⁾ 왜냐하면 존재를 이

시키고, 그러므로 미감적으로 이념들로 고양되는 형식들을 제시함으로써, 마음을 확장시켜준다.” I. Kant, 『판단력 비판』, 백종현 역, 서울 : 아카넷, 2009. § 53 미적 기예들 상호간의 미감적 가치의 비교. (B 215 / p. 365)

78) 하이데거가 구체적으로 혹은 주요한 장르로서 언급하지 않은 예술장르에 대하여 하이데거의 예술론을 접목시킨 국내 연구물은 다음을 찾을 수 있다. ① 배학수는 작품의 동작이 사물의 진리를 표현한다는 의미에서 하이데거의 예술론을 적용하고 있다. 배학수, 「동작 속의 진리 - 하이데거와 무용」, 『하이데거의 예술철학』, 철학과 현실사, 2002, pp. 78~98. ② 염재철은 현대 예술론이 소홀히 넘길 수 없는 존재 진리 수립의 멋진 장이 영화라고 보고 영화 〈인생은 아름다워〉(La Vita è Bella, Roberto Benigni, 1997) 와 〈색계〉(色,戒, 李安, 2007) 대한 존재론적 해명을 시도하고 있다. 염재철, 『존재와 예술 - 하이데거 예술사상』, 서울대학교출판문화원, 2014, p. 267 이하

79) 박현정, 『하이데거 존재 사유에서 유한성의 문제』, 서울대학교 박사학위논문, 2012, p. 53.

해하면서, 즉 존재가 스스로를 실존론적으로 내보이면서 그 스스로 안에 숨겨진 본질을 보여주면서도 숨겨놓는 것이 진리를 찾아내는 하이데거의 예술적 관점과 그 께를 같이 하고 있기 때문이다.

그것은 결코 임의적인 것이 아니며 멋대로 생각해 내는 것도 아니요 비현실적인 것을 순전히 표상하고 상상하기만 하는 식의 멋대로의 비약도 아니다. 밝힘으로서 시작이 비은폐성에서 풀어헤쳐서 형태의 균열에로 앞으로 던지는 바, 그것은 열린 장인데 시작(Dichtung)이 이러한 열린 장을 발생시킴으로써, 이제 열린 장이 비로소 존재자 한복판에서 이러한 존재자를 빛남과 울림에로 데려온다. (UK 60)

그러나 분명히 말하자면, 존재자 전체가 개현되는 장으로서 예술이 하이데거의 철학에서 중시되는 이유를 그의 사유 흐름이 실존론적 존재론을 벗어난 것이라고 이해하면 안 된다. 오히려 사유하는 현존재가 발현되는 존재 사건으로서 이해해야 하는 것이기 때문이다. 그는 세계와 존재자가 자신의 진리를 드러내는 장으로서 예술을 말하고 있고, 애초 현상학자로서 출발한 그의 철학 편력이 오히려 현상학의 원리를 철저히 추구하고 있으며, 그가 마침내 도달하게 되는 종착지로서의 예술을 이해해야 한다.

그렇다면 하이데거가 「예술작품의 근원」에서 언급한 고흐의 신발이나 그리스 신전이 그 안에 담고 있는 세계를 충분히 보일 수 있는 예술 장르라고 할 때, 특정한 사물의 모방이나 구체화가 아닌, 약속된 음악적 기표로서 인간의 감성을 직접적으로 표현하는 음악이라는 예술 장르는 하이데거에게 어떤 의미로 해석될 수 있는지에 대한 궁금증이 자연스레 뒤따라온다. 따라서 이 물음을 해소하기 위해서 하이데거가 회화나 건축 특히 조형예술(Die Plastik, ED 210, 장소를 수립하는 작품 속에서 존재의 진리를 구체화하는 것)의 세계에서 진리의 발현과 구현과정을 찾아내고 있는 점을 들어 그 안에서 찾을 수 있는 예술의 진리를 음악에 적용시킬 수

있어야 한다.

모든 예술이 본질에 있어서 시작(Dichtung)이라고 한다면, 건축예술, 조형예술, 음성 예술이 시(Poesie)로 소급되어야(zurückgefügen)할 것이다. [그러나] 이는 분명 자의적(Willkür)이다. [중략] 시는 단지 진리를 밝히는 기투(Entwurf)의 한 방식, 다시 말해 넓은 의미의 시작의 한 방식일 뿐이다. 그렇지만 언어 예술, 즉 좁은 의미의 시작은 예술들 전체 가운데에서 하나의 탁월한 지위를 가진다.(UK 60)

항상 거듭 유감스러운 것은, 하이데거가 그의 예술 작품 논문에서 유독 조형 예술의 예술작품만을 기반을 삼았을 뿐, 이와 더불어 음성예술, 즉 음악 예술 작품에 대해서는 한마디의 언급도 없다는 점이다. [중략] 모든 예술 장르의 근본특징을 보고 있다는 의미에서 다른 예술 장르에 대한 그때그때의 임시적인 언급을 이해해야 한다.⁸⁰⁾

그러나 이상과 같은 폰 헤르만의 지적을 따라가면 하이데거의 자의적이라는 의미를 임의로, 혹은 마음 내키는 대로라고 이해하면 안 된다. 즉 하이데거가 말하는 장르적 자의성에 관한 의미는 특정 장르로서의 예술의 완성과 작품의 완전성을 통해 작품 존재의 가치가 결정되는 것이 아님을 의미한다. 하이데거는 시를 넓은 의미에서는 진리의 구현 방법으로, 좁은 의미에서는 예술 장르 중 하나로 파악하고 있다. 그리고 여기서 자의적이라는 것은 넓은 의미에서 나타나는 예술의 본질적인 역할을 의미하여 시가 그러한 역할을 하기 때문에 진리와 맞닿아 있음으로 이해해야 한다. 즉 하이데거가 말하는 시는 시적 특성을 품고 있는 언어를 부각시키기 위

80) von Herrmann, HPK, 『하이데거의 예술철학』, 이기상, 강태성 공역, 서울 : 文藝出版社, 1997, p. 26.

한 도구이다. 따라서 문학적 특성을 가지는 시의 형태로 다른 장르의 예술로 소급시키는 것이 자의적이라는 것이다. 즉 모든 예술은 시의 형태가 아니라 시적 특성을 품고 있어야 한다는 것이다.

시가 본질적으로 궁극적인 이유는 시 속에서 말하는 언어라고 하는 중요한 울림이 단순한 담화와 합의와 같은 일반적인 이해전달을 위한 수단으로 보는 것을 넘어서서 존재자를 하나의 존재자로서 비로소 처음으로 열린 장으로 데려오면서 그 말함이라는 과정이 갖고 있는 자기를 밝혀냄의 의미를 투영하기 때문이다. 비로소 진리를 밝히는 대응투사의 형태로 시가 자리하게 되면서 그 작품 속으로의 진리의 정립이 정당성을 얻게 된다. 이는 곧 언어 자체가 의미하는 언표 혹은 지시적 의미의 언어 규정이 아니라, 그 언어의 본질적 성격이 갖고 있는 은폐된 존재를 밝힘의 수준으로 격상시킴을 의미한다. 하이데거에게 예술은 특정 장르를 칭하기보다 진리를 보여주는 언어의 성격을 가진다. 이런 의미에서 언어는 의사소통의 수단을 넘어서는 예술의 근원이 될 수 있다.

물을 샘터에서 길러내듯이 언어질 수 있는 창작이라는 과정이 특정한 주체의 천재적 수행능력이라는 오해를 막기 위해 하이데거는 근대 형이상학의 오류를 주객관계에서 찾고 이를 현존재의 사유적 특성으로 극복하고자 한다. 예술의 대상이 되는 존재자를 이해하는 시각의 변화를 통한 근대미학의 입장 즉 인간 개개인의 주관적인 감정을 드러내는 태도가 하이데거의 존재자 인식의 장으로 들어오게 되면, 그 시각을 통해 존재자가 우리에게 말을 걸고 있으며, 존재자가 존재 스스로의 목적과 진리를 구현할 수 있도록 하는 인간의 역할까지도 새롭게 정립하게 한다. 이는 하이데거가 예술작품의 원인(Ursache)이 아니라 근원(Ursprung)이라는 제목으로 예술론을 펴고 있는 데에서 알 수 있다. “원인에 관한 문제 설정은 예술작품으로서가 아니라 일개의 창작물 즉 예술적 재주로서만 한정하고 있다.”(VUK 6)고 덧붙이고 있다.

우리는 이 글의 1장에서 하이데거의 사유적 인간은 이미 실존적 구조를 통해 특히 다른 존재자들과 구별되는 현존재로서 거듭나고 있음을 보

있고, 나아가 2장에서 언어를 통해 현존재는 이제 시적 특성을 가진 예술을 통해 자신의 사유를 표출하고 있음을 발견할 수 있었다. 이제 우리는 음악의 경우에는 사유 과정이 언어적 요소에 의한 것은 아니며, 또한 언어적 표현보다 정제되지 않았지만 좀 더 치밀하고 규칙적인 소리의 집적을 통해 표현되는 예술 활동이라는 점을 전제하고 음악 작품에 접목시킬 수 있는 하이데거 예술론을 발견하고자 한다.

“하이데거가 찾지 못한 음악을 향한 입구”⁸¹⁾는 언어와 시라는 존재론적 매개체를 통해 충분히 접근할 수 있다고 본다. 일단 언어는 자신의 존재가능성에 대한 지속적인 발걸음의 흔적이며 이를 통해 주위 환경의 존재자들과 교류하는 것이 사유의 결과물이라는 그의 논조를 따라가면, 사유를 소리라는 다른 방식으로 표출하고 있는 음악이 그 사유의 결과물로서 인간의 실존적 존재 방식으로 이어질 수 있다. 하이데거가 세계-내-존재라고 제시하는 인간의 실존적 구조는 이미 그 안에 있음 자체가 의미를 가지며 그 조직적 연관성을 통해 우리 주체가 이미 유일한 독단성의 존재자가 아님을 인식할 수 있는 계기를 제공한다. 이는 우리가 음악 안에서, 즉 음악의 존재론적 구조 속에서 즐기고 느끼는 예술적 감흥을 찾고 세계와 대지라는 명칭 속에서 만들어지는 음악 작품의 본연의 영역을 발견함을 의미한다.

한발 더 나아가 우리는 음악 작품으로서 칭하는 구조적인 총체적 연관 상태를 인간의 실존적 구조인 기분(Stimmung)의 문제와 연결시킬 수 있다. 왜냐하면 기분은 인간이 이미 기본적으로 갖추고 있는 현존재로서의 특성이기 때문이다.

음악적 톤은 비음악적 소리들과는 다른 고유성으로 구분될 수 있다. 때문에 음악을 한다는 것은 음악을 듣게 만든다는 것이다. (Musizieren heißt Musik zu Gehör bringen.) [중략] 음악은 단지 자기 몰입이나 몽유병자의 심취가 아니라 최

81) Günter Seubold, 앞의 책, S. 76.

고의 의미부여를 구현하는 것이며 의식된 사실을 보여주는 것이다. 하이데거는 음악을 존재와 인간본질의 연관하에서 조율(Ge-Stimmtheit)한다는 측면으로 생각한다. 음악은 인간의 조율의 예술이다. 음악은 하나의 언어가 아니라, 인간적 본질에 귀속성으로서 보여진다.⁸²⁾

우리는 앞의 인용에서 “조율”이라는 부분에 집중하고자 한다. 독일어 Ge-Stimmtheit는 하이데거가 Stimmung에 완료 의미의 분리 전철 Ge를 결합하여 만든 단어이다. 독일어 Stimmung은 우리말로 분위기, 기분 등으로 번역할 수 있는 단어이다. 하지만 심리적인 상태의 의미가 아니라 인간의 마음이 어떤 상태에 의해 감흥하거나 도취되어 있다는 의미의 실존론적 의미를 내포하고 있다. 즉 통상적인 “기분”이라는 용어를 통해 이성 혹은 인식의 합리성과 대립되고 있음으로 이해해서는 안 된다. 인간 현존재의 실존적 특성을 이루는 특별한 개념으로서 접근해야 한다. 또한 우리가 일상적으로 사용하는 기분이라는 용어를 통해 이성 혹은 인식의 합리성과 대립되고 있음으로 이해해서는 안 된다. 더불어 다분히 심리적인 상태의 표현이라고 치부해서도 안 된다. 결국 인간 현존재의 실존적 특성을 이루는 특별한 개념으로서 접근해야 한다. 하이데거는 인간의 기분상태인 정상성을 이루는 것은 “존재적으로는 가장 잘 알려져 있고 일상적인 것의 기분, 기분 잡혀 있음”(SuZ 134)이라고 말한다. “사람이 어떤 상태에 있으며 어떤 상태로 되는가.”를 의미하는 이 용어는 현존재로서의 대표적인 특성을 이루는데 중요한 일부를 이루고 있다. 하이데거에게 기분은 “존재의 소리”⁸³⁾이다.

“기분은 내던져져 있음을 바라보는 방식으로서가 아니라 오히려 향하거나 돌아서거나 하는 식으로 열어 밝힌다.”(SuZ 135) 우리가 실존에 내던져져 있거나 혹은 세계에 종속 혹은 포함하고 있거나, 그것을 구성하고

82) Günther Pöltner, 앞의 논문, S. 138.

83) 이수정, 박찬국, 앞의 책, p.332. 박찬국, 『들길의 사상가 하이데거』, 그린비, 2013, p. 155.

있다고 하는 것은 이미 세계 내에서 벌어지는 수많은 사건, 사고들 속에서 나름의 판단과 행동을 보여주는 것으로 응답하게 되어 있음을 의미한다. 우리가 어떤 상황 속에 처해 있다는 것이 그 현존재를 열어 밝히며 혹은 대개 피하는 돌아섬의 형태로 열어 밝힌다는 점에서 우리는 결코 기분에서 해방되어 즉 기분이라는 실존적 처해 있음으로부터 피하거나 모면할 수 없는데, 설사 피하거나 모면했다고 느끼는 경우에도, 그 반대 기분에 사로잡혀 있다고 이해할 수 있다.

더불어, 이러한 방향성을 어떤 특정한 대상에 관계되어 있다고 오해하면 안 된다. 대상을 가지고 지향을 가지는 것을 감정(Gefühl, SuZ 109,138,142)이라 한다면 특정 대상 없이 존재 자체로서 구성틀이 되는 것이 하이데거의 기분(Stimmung, SuZ 110 §26, §29,134)이라고 할 수 있다. 이러한 그의 기분은 “그때마다 이미 세계-내-존재를 전체로서 열어 밝혀 왔고 무엇에로 향함을 처음으로 비로소 가능하게 한다.”(SuZ 137) 즉 단순히 한 인간의 내면적인 감정이나 정서적인 상태가 아니라 현존재의 존재 이해가 열리는 틀이다.

정리하자면 하이데거가 언급하는 기분을 다음과 같이 3가지로 분석할 수 있다.

① 기분은 감정과는 달리 지향된 특정 대상이 없는 세계-내-존재의 개시성이다.

“하나의 순전한 감정을 가지고서는 결코 하나의 세계에 제대로 대처할 수 없는”(SuZ 109) 감성적인 주체는 세계-내-존재에 결코 정확히 자리 잡을 수 없는데, 이는 어딘가에 처해 있게 되는 현존재가 그 자신의 내던져져짐이 이미 열어 밝혀진 세계에 내맡겨지면서 자신 자신을 피하면서 자신이 세계와 관계 맺도록 해야 한다. (SuZ 140)

② 기분은 심리적 상태나 감정의 상태가 아니며 존재와 함께 나타나는 것이다.

감정이라는 심리학의 대상을 “존재론적으로 전환시킨 개념”⁸⁴⁾이 기분이다.

③ 근본개시성으로서 기분은 주체의 상태가 아니라 그를 둘러싼 상태를 드러내는 비인칭적 구조이다.

더불어, 참다운 것을 꼭 들어 맞는 것(Stimmen W 177)이라고 말할 때에도 이 표현이 등장함을 유념하자. 참 답게 있음 또는 진리가 여기에서 의미하는 바는 꼭 들어 맞음이다. 한편으로는 하나의 사태와 그 사태에 관해 앞서 사고된 것과의 일치이며, 다른 한편으로는 진술 안에서 사고된 것과 사태의 합치이다. 기분이라는 단어를 통해 하이데거는 그것이 우리의 선택에 의해 주어지는 입장이 아니라, 우리 스스로가 처해지는 상태를 의미하는 것이며, 그런 의미에서 인간은 더욱더 그 세계 내에 존재하는 수준에서 주체라는 틀 안에 갇히지 않아야 한다고 보는 것이다. 이런 의미에서 베셀러는 주객 분리가 없는 기분 개념과 음악작품을 연결시키고 있으며, 인간 스스로가 작품에 의해 충만해지면 그 안에 “동조하게 된다(einstimmen)⁸⁵⁾”고 말한다.

우리는 이러한 기분의 이해를 통해 음악을 정신적이며 사유적인 활동으로 이해해야 한다. 다시 말해 회화의 색이나 건축 작품의 돌과 같이 소리라는 재료를 통해 표출하는 총체적 예술 활동인 음악 작품을 인간의 실존적 존재 방식의 일환으로 연계하여 해석하고자 한다. 세계-내-존재라고 설명한 인간의 실존적 구조는 이미 그 안에 있음 자체가 의미를 가지며 조직적 연관성을 통해 우리 인간은 더 이상 독단적인 존재자가 아님을 인식할 수 있다. 이를 음악 안에 투영하면, 우리가 음악의 존재론적 구조 속에서 예술적 감흥을 찾고 세계와 대지라는 명칭 속에서 만들어지는 음악 작품의 본연의 영역을 발견함을 의미한다. 그래서 인간 현존재가 세계

84) 피터 하, 「하이데거의 기분과 셀러의 감지에 대한 비교」, 『존재론 연구』 제 27집, 한국하이데거학회, 2011, p. 142.

85) Heinrich Bessler, 앞의 책, S. 163.

-내-존재로서 갖추고 있어야 하는 실존적 기초인 기분과 연결시킬 수 있다.

이러한 의미를 품고 있는 인간 현존재를 조율된 존재(Being Attuned)라는 표현으로 쓰고 있는 펠트는 기분이 단순히 정서나 감정을 의미하지 않고 "실존의 전체성의 응답이라는 의미가 있으며 정서적 감흥을 가능하게 하는 존재론적 기초"⁸⁶⁾임을 강조하고 있다. 또한 음악적 창작과 표현은 나의 세계 속에서 즉 세계내 존재를 통해 실존론적으로 읽혀지는 것임을 덧붙이고 있다. 이러한 해석을 따라 실존적 구조 속에서 나타나는 인간 현존재의 사유적 활동은 비가시적 예술작품으로서 본연의 예술적 성격을 띠는 음악 작품 속에서 실존적 상태를 유지한다고 볼 수 있다. 물론 이 과정에서 인간은 단순히 감상자에 머물러 있지 않고 자신의 실존적 상황을 투영하면서 그 예술 작품을 완성하게 된다. 이런 의미에서 음악 작품은 본연의 특성으로서 진리를 발현할 수 있으며, 인간의 사유적 특성이 작동할 수 있는 주요한 예술장르로서 자리하게 된다. 다시 말해, 음악은 인간이 현존재로서 그 예술 활동에 참여하도록 유도하는 귀속성(Zugehörigkeit)의 성격을 가진다. 존재는 인간의 근본적 활동과 더불어 사유의 측면으로 접근해야 되는데, 이것을 인간이 현존재로서 자리하는 특징으로도 볼 수 있다.

아름다움은 따로 떨어져서 독자적으로 존재하는 객관의 권역을 돌파하며 이것을 주관에 본질적이고 근원적으로 귀속시킨다. (N1 145)

작품의 보존은 인간으로 하여금 그들 각자가 체험하도록 그렇게 인간을 개별화시키지 않으며 오히려 작품 속에서 일어나는 진리에 귀속하도록 그들을 이러한 귀속성 속으로 밀어 넣는다.(UK 56)

86) Micheal A. Pelt, 앞의 책, p. 138.

현존재와 귀속적 역할을 할 수 있는 음악은 비록 분명한 언어가 아니라 할지라도, 그리고 그의 예술론 안에서 중요한 역할을 하지 않는다고 할지라도, 인간의 존재 사건 구조에서 일어나는 행위로서 “조율되어 있는 인간의 예술 die Kunst der Ge-stimmtheit des Menschen”⁸⁷⁾이라고 이해해야 한다. 물론 펠트너는 음악작품이 하이데거의 예술론 안에서 거의 어떠한 역할도 하지 않고 있음을 인정한다.⁸⁸⁾ 이러한 문제제기는 인간의 실존적 의미에서 음악적 예술작품은 형식의 문제를 넘어 인간이 그의 사유적 활동을 극단적으로 보이는 활동이라는 광의의 해석을 요구하고 있다.

더불어, 하이데거의 예술론을 통해 존재의 비은폐성⁸⁹⁾으로서의 “진리는 필연적으로 구체화와 관련되어 있다는 추측이 생길 수 있는데”(ED 210), 그의 현존재 분석을 따라가야 할 지점은 바로 비가시적 예술 작품인 음악이 사유적 특성을 품고 있다는 부분이다. 즉 구체화가 아닌 사유적 고찰을 통한 음악 작품의 정립은 “참된 것이 항상 구체화될 필요가 없으며, 그것이 마치 종소리처럼 성실하고 자애롭게 대기 중에 일렁이면서 정신적으로 사방을 휘저으며 화합을 이루어낸다면, 그것으로 충분하다.”(ED 같은 곳)는 그의 인식과 일맥상통하고 현존재의 전형적 진리 발현의 방법으로 자리할 수 있게 된다.

나아가 하이데거의 인식 안에서 조율된 존재로서의 현존재와 음악은 이렇게 존재론적 의미를 가질 수 있음으로 이해해야 한다. 그 기분 속에서 통일된 기분이라는 성향에 젖어 들게 되는 것은 인간의 실존적 측면에서

87) Günther Pöltner, 앞의 논문, S. 142.

88) Günther Pöltner, 앞의 논문, S. 124.

89) “진리”라는 낱말을 이중적으로 사용한다. 그것은 명제적 진리와 비은닉성 둘 다를 가리킨다. 그러나 「철학의 종말과 사유의 과제」(1964) 이후 이러한 이중용법은 포기된다. 거기에서 그는 비은닉성을 ‘진리’라고 불렀던 것이 실수였음을 시인하고 1966년 헤라클레이토스 세미나에서는 “알레테이아의 사유는 ‘진리’와 아무런 상관이 없다”고 단언한다. 하이데거의 초기 존재 이해와 후기 예술론을 더불어 이해할 때 혼돈할 수 있는 부분이 바로 알레테이아와 관련된 진리 부분이다. 그러나 공식적으로 하이데거 본인이 앞서 언급했듯이 그 이중성에 대한 혼돈을 인정한다. 진리와 대응에 대한 부분은 다음 논문을 참고할 수 있다. Mark A Wratall, “Heidegger and Truth as Correspondence”, *International Journal of Phikosophical Studies* 7-1, 1999, pp. 68~81.

다가갈 수 있기 때문이다. 사람들이 동일한 기분을 느낀다고 하는 것은 언어를 사용하는 것만큼 의사 소통이 된 것이다. 그 기분상태로 조율된 모든 현존재는 음악이라는 세계 속에 실존하는 것임을 의미한다. 따라서 음악 작품을 접할 때, 음악의 전체적 현상의 측면보다 작곡의 기술적인 측면이나 악보의 형식적 특성에 초점을 맞추게 되면 그 음악 안에서 인간의 실존론적 특성을 찾는데 실패할 수 있다는 펠트의 주장⁹⁰⁾은 더욱 설득력을 얻을 수 있다.

결국 음악과 결부된 인간적 활동의 결과는 결국 하이데거가 직접 예시한 예술 작품들처럼 음악 작품 본연의 세계 설립으로 이어진다. 그것은 작곡가의 의도와 실연자의 연주, 그리고 감상자가 참여하는 장이다. 나아가 음악작품은 진리를 표현하게 되어 단순한 감흥 이상의 역할을 하게 됨으로써 미적 향유물로서만 그치지 않게 되는 것이다.

3.2 시적 특성을 통한 음악 작품의 사물성 분석

하이데거 사유의 흐름을 따라가면서 그의 단편적 언급을 통해서만 추측할 수 있는 그의 음악적 예술작품에 대한 견해는 결국 음악이 어떻게 인간적 현존재의 존재 방식으로서 의의를 갖는지, 그리고 음악이 예술작품의 본질을 어떻게 표현하고 있는지, 즉 어떻게 사유적 특성을 통해 음악으로서의 의미를 찾는지에 관한 물음으로 이어지게 된다. 현존재의 사유적 특성을 찾는 시도로서 하이데거의 예술관에 주목하고 있는 하인리히 베셀러는 “음악적 작업은 곧 인간적 현존재의 근원적인 활동이다.”⁹¹⁾라고 주장하며, 그 의미에 무게를 실고 있다.

90) Micheal A. Pelt , 앞의 책, p. 141.

91) Heinrich Bessler, 앞의 책, S. 45.

예술가를 창작자로, 감상자를 보존자라는 단어로 표현하는 하이데거에게 음악작품은 도구나 사물로서 가시적인 객체의 특성을 보이기 힘들지라도, 시나 회화, 건축작품과 같이 현존재와 분리 불가능한 자신의 세계를 창조한다는 데에서 예술적 의의를 가질 수 있다. 그러나 음악적 활동은 “주체로서의 청자와 객체로서의 음악”⁹²⁾이 활동한다는 의미에서 그것의 변증법적 관계를 유지하고 있음을 간과해서는 안 된다. 그것이 곧 음악작품이 갖는 일차적 사물성이다. 우리는 가시적 예술작품에 대한 하이데거의 논의를 따라 음악 작품에 있어서의 사물성의 극복을 시도할 것이다.

「예술 작품의 근원」에서 하이데거는 우리 모두가 알 만한 예술작품을 예시하고 그 안의 사물성을 분석하면서, 『존재와 시간』의 존재자들과의 차별성을 시도한다. 즉 존재의 본질을 읽어내는데 특별한 장소로서 제시되는 존재자, 특히 현존재는 예술 작품에서 진리의 문제를 밝히는 절대적이며 유일한 장소가 될 수 없으며, 예술 작품 자체가 그 자리를 대신하게 된다.⁹³⁾ “현존재처럼 예술 작품은 세계를 구성하면서 진리를 생산해내고, 현존재는 연속적 행위들이 구성한 일종의 복잡한 관계망 속에서 다른 존재자들과의 지속적인 관계를 통해 세계를 만든다.”⁹⁴⁾ 다만 현존재는 실존적임에 반해, 예술작품은 일차적으로 사물적인 속성을 띄며 나타날 뿐이다.

하이데거는 전승된 사물적 특성에서 찾아 볼 수 없는 그 이면의 세계를 예술작품의 사물성을 다루면서 진리라는 이름으로 찾아내고자 하였다. 이러한 인식은 결국 인간이 주체적인 특성을 벗어나고 사물은 새로운 사물

92) Alfred Pike, *A Phenomenological Analysis of Musical Experience and Other Related Essays*, New York St. John's University 1970, viii.

93) 우리가 존재와 시간을 통해 인간의 실존을 통해 사유하는 현존재를 밝혀내고 예술작품의 근원을 통해 예술과 언어를 밝혀내는 것은 하이데거가 진리의 장소를 각각 그렇게 보고 있기 때문이다. 결국 하이데거가 말하는 진리는 존재와 인간 사이에서 일어나는 행위이다. 김동규, 『하이데거의 사이-예술론, 예술과 철학 사이』, 그린비, 2009, p. 39 참고

94) Mansbach. Abraham, *Beyond Subjectivism - Heidegger on language and the Human being*, Westport, Conn. ; London : Greenwood Press, 2002, p. 67.

성을 가지게 됨을 의미한다. 또한 현존재는 존재사건으로서의 예술작품 안에서 작품의 진정한 사물성을 이끌어내고 있다. 하이데거의 사유적 특성이 발휘되는 진리론은 예술 안에서 이러한 일련의 과정으로 진행된다.

예술 작품에서 찾을 수 있는 기존의 사물성에 대한 재해석은 하이데거가 시도하는 사물성의 새로운 해석을 위해 불가피한 작업이었으나, 그는 예술이 특히 조형예술이 그 색채나 구성, 규모 등으로 일차적인 지시적 역할을 하고 있음은 거부하지 않는다. 그러나 그가 납득하지 못한 부분은 이러한 도구적 의미의 지시가 결국 고유한 보여짐, 즉 진리가 발현되는 준비상태로서의 한계를 가진다는 것이다.

건축 작품에는 돌의 요소가 존재하며, 목각 작품 속에는 나무의 요소가 존재하며, 유화 그림 가운데에는 색채의 요소가 존재한다. 문학 작품 속에는 언어의 울림이 존재하고, 음악 작품 속에는 음향이 존재한다.(UK 9)

위 인용문에서 추측할 수 있는 전승된 의미의 사물성(즉 특징들의 담지자, 감각다양성의 통일, 형상화된 질료)은 고유한 공간성을 가지고 있음을 주목해야 한다. 더불어 문학 작품과 음악 작품은 일반적인 공간 속에서 이루어지고 있지만, 그 자체만의 고유한 공간을 요구하지는 않는다. 또한 실제로 일어나면서 작품 존재가 경험되는 예술 작품은 자신의 대지를 밝히면서 사물성에 대한 세계와의 투쟁을 통해 의미를 가지는 데 반해, 언어적 예술작품인 문학이나 시는 문자로부터 특별한 의미를 가지고 음악 작품은 음향의 울림 안에서 그것만의 예술적 생명력이 있음을 인지해야 한다. 그렇기 때문에 우리는 전승된 사물성이 지니는 각각의 한계를 다음과 같이 지적할 수 있다. ‘특징들의 담지자’라는 해석은 순수사물과 그렇지 못한 사물을 구분할 수 없게 하는 너무나 포괄적인 해석이 될 수 있다. 또한 ‘감각의 통일’이라고 이해하는 두 번째 해석은 추상화되기 쉬운 우리의 감각적인 감흥에 대한 성급한 일반화와 단순한 통일로 이어질 수

있다. 하이데거는 첫 번째와 두 번째의 한계를 극복하기 위해 결국 세 번째 ‘형상화된 질료’가 단순히 도구 존재에 대한 규정으로 이어질 수 있음을 지적하면서 예술 작품 안에서 사물성이 가지는 진리의 궁극적 이면에 다가가기로 주장하고 있다.

이러한 인식을 기반으로 음악이라는 장르에 대해 하이데거의 시선으로 접근해보자. 하이데거는 예술작품의 근원에 다가가기 위한 노력으로 회화와 건축 작품을 통해 진리를 보여주는 세계와 그것을 감추는 성향을 가지는 대지를 언급했으며 그 것들의 투쟁을 통해 발현되는 진리가 어떻게 비은폐되어 우리에게 보이고 있는지를 말하고 있다. 더불어 그는 자신의 예술론을 주로 시론을 통한 언어 분석을 통해, 즉 존재사유를 통한 예술의 진리론에 초점을 맞추고 있다. 이러한 진리론을 이해한다고 하더라도, 하이데거의 예술론 안에서 우리가 시도할 수 있는 특정 장르에 대한 도입이나 해석은 그가 말하는 특정 분야에 제한될 수밖에 없다. 왜냐하면 그의 존재론을 기반으로 하는 예술적 관점이 예시하는 장르와 결부하여 다른 예술장르를 언급하기 위해서는 이 글에서 우리가 다루고 있는 것처럼 다른 통로를 통한 깊은 숙고가 불가피하기 때문이다.

하이데거는 「예술작품의 근원」에서 마이어의 “로마의 분수”를 예시하며 시가 가지는 함축적이면서 예술적인 특성을 제시하고 있다. 더불어 기존의 가시적 예술인 회화와 건축을 함께 예시하고 있다. 말하자면, 그가 말하는 사물성의 이해를 통하면, 실체적으로 존재하는 예술이라는 보편적 의미 속에서 사물적(가시적) 존재자와 비사물적(비가시적) 존재자를 구분하는 것은 무의미하게 된다. 예술작품은 사물적 성격을 극복한 결과로서 예술적 성격을 가져야 하는데, 우리가 단순히 사물의 사물적 성격만을 쫓게 되면 현존재의 사유는 진정 사유다운 사유로 나타날 수 없게 된다. 따라서 우리는 예술 작품에 결합되어 있는 예술적 성격이라는 영역을 새롭게 찾아야 한다.

음악을 구성하는 여러 요소들은 그 장르적 특성을 구성하게 되지만, 그 요소들 각각을 일차적인 대상이나 객관화의 대상으로만 접해서는 안 된

다. 음악은 사유적인 인간이 가지는 실천적이며 적극적인 참여의 성향을 보이는 예술 활동으로 파악되어야 한다. 따라서 세계 안에 존재하는 인간의 실존적 입장은 곧 음악이라는 최종적인 행위의 결과물로서의 의미를 가져야 한다고 볼 수 있다. 왜냐하면 인간은 외부세계의 반응과 내부 감정의 감흥에 따라 육체적 그리고 정신적 구조를 함께 가지고 있는데, 이것은 곧 인간이 실재하며 살아가는 한 모습일 수밖에 없기 때문이다.

따라서 예술의 사물성을 극복하며 진리의 궁극적 지향점을 갖고 있는 시를 최고의 예술로 위치시키고 있는 하이데거에게 음악 작품은 현존재의 탁월한 존재 방식으로 자리할 수 있다. 시가 가지는 언어적 본질, 나아가 그 언어를 사용하는 실존적 현존재들의 본질의 궁극적인 지향점은 곧 시 자체가 가지는 예술적 특성의 함의를 통해 인식되어야 한다. 물론 하이데거는 시의 형식적 특성에서 예술의 궁극점을 찾는 것이 아니기에 음악과 시의 상대적인 형식적 비유는 무의미하다. 다만 다음과 같이 예술의 본질을 내비치는 통로의 측면에서만 유효한 언급이 가능해진다. 일단, 화가나 건축가들의 작품들은 시공간에 일정한 형식을 갖춘 작품을 만들어 내면서 그들의 예술적 창작의 결과물을 내놓는다. 작곡가들은 오히려 시인들의 작업적 특성과 비슷하게 이는 특정한 시공간에 그들의 예술작품을, 우리가 이미 알고 있는 기호 혹은 문자들을 이용해 새로운 창작의 결과물을 가져온다는 점이다. 그러나 엄밀히 말하면 시 또한 특정 문자들로 정립되어 종이에 시각적인 결과물로서 나타나기 때문에 이러한 부분은 화가나 건축가들의 예술작품과 비슷하다. 음악작품은 시의 예술적 특성을 나타내기 위해 기존의 도구들, 즉 음악적 기호들이나 문자들인 그 예술 작품 이전에 존재한 것들을 재조립하여 새로운 창작물로서 나타내고 있다. 물론 화가나 건축가들이 사용하는 재료 또한 그러한 예술작품을 위해 만들어진 것이 아니며, 그 예술작품 이전에 분명히 존재하고 있어야 한다고 반박할 수 있으나 이는 가시적 존재자들이 그 자체에 의미를 갖는, 물감이나 건축 자재 등 그 예술 작품을 통해 의미가 구현되고 분명해진다는 점을 이해한다면 문자나 소리들이 그것들과는 분명한 차별성을 가지고 있음을 파

악할 수 있을 것이다. “음악의 관념화는 분류 파악된 음악적 재료들 안에서 그 체도를 규정하는 것이다. 말하자면 인간은 음악적 재단사로서 음악적인 재료들, 즉 기호적 기준인 음의 높낮이나 길이 등을 표현하고 있는 것이다.”⁹⁵⁾ 이처럼 음악은 약속된 기호 속에서 그 사물적인 도구들의 특성을 통해 보이는 시적 예술이라고 할 수 있다. 결국 우리는 예술적 활동을 할 때 그 사물적 개념에서 출발해야 한다. 나아가 인간적 실존으로 발휘하는 사유적 특성이 음악 작품의 실연 속에 존재하고 있음을 이해해야 한다. 그러나 그러한 의식이 각각 별개의 예술적 가치체계를 만든다고 볼 수 없다. 우리는 음악 작품을 작곡가의 의도가 드러나 있는 악보와 그 의도에 충실한 연주자, 그리고 감상자가 함께 하는 총체적인 활동으로 이해할 수 있다.⁹⁶⁾ 그리고 비가시적 예술 활동인 음악 작품 안에서 시적인 특성을 통해 인간이 참여하는 적극적인 활동이라고 할 수 있겠다.

우리는 예술을 결과물로서 그 감흥을 전하는 데, 음악이야말로 연주자⁹⁷⁾를 통해 얻을 수 있는 최종적인 행위의 결과물로서 음악 작품, 즉 연주 자체에서 의미를 찾는 장르이다. 하이데거는 시인은 진리를 밝히기 위해 언어라는 도구로 시를 창작한다고 이해한다. 그리고 그러한 과정에서 시를 짓는다는 것은 인간이 추구하고 있는 진리를 찾는 행위 자체라고 말하고 있다. 그러나 언어로 통용되는 문학 작품에는 연주자의 개념이 존재하지 않는다. 물론 낭독의 형태로서 시기적절한 감흥의 전달을 시도할 수 있겠으나, 언어를 통한 예술에서 문자를 이용해 영원히 기록함을 추구하는 “작가들의 궁극적인 목표는 침묵을 만들어 내는 것, 즉 조용히 독서를

95) Albrecht Wellmer, *Versuch über Musik und Sprache*, Hanser, 2009, S. 73.

96) 음악 작품을 바라보는 견해는 악보와 동일시하는 견해, 청자의 경험과 동일시하는 견해, 연주와 동일시하는 견해라고 정리할 수 있다. “음악 경험이란 청자, 작곡자, 연주자 간의 주관 객관적 경험이 아니며 소리, 악보처럼 물리적으로 이미 만들어지거나 주어지는 대상에 대한 경험도 아니다.” 양금희, 「음악작품의 존재론」, 『미학』 19, 한국미학회, 1994, p. 167 이하

97) 펠트는 연주자를 중재자 intermediary 라고 표현하면서, 그것이 있어야 음악 작품의 지각이나 인식이 가능하다고 말하고 있다. Micheal A. Pelt, 앞의 책, p. 10.

하는 것”⁹⁸⁾이다.

또한, 문학이나 회화 혹은 일종의 가시적 성과물로서의 예술작품은 특히 시간이라는 개념에서 자유로울 수 있다. 오히려 시간적 역순으로 연출하는 경우도 비일비재하다. 그러나 음악은 순간의 예술로서 시간적으로는 앞으로만 진행된다는 특이한 점을 찾을 수 있다. 우리는 “침묵에서 시작해서 침묵으로 돌아가는”⁹⁹⁾ 음악 작품의 완성을 위해 순간적이고 지속적인 시간적 흐름에 맡길 수밖에 없다.

더불어 음악 작품의 여러 도구들은 하이데거의 표현에 의하면 이미 도구적 존재자다. 베셀러는 이런 도구적 의미를 앞세워 현대 작곡가 힌데미트(Paul Hindemith, 1895~1963)의 음악을 실용음악(Gebrauchsmusik)이라고 표현하고 있다.¹⁰⁰⁾ 즉 사회적 맥락 안에서 소리를 만드는 물리적 활동이라는 인식에 초점을 맞춘다.¹⁰¹⁾ 하이데거의 인식에 따르면 우리는 음악을 물리학의 관점에서 대상화하거나 음악사나 음악 분석의 관점에서 살피는 대신, 음악을 음악으로서 듣는 것이 먼저이어야 한다. 나아가 음악은 “감각적이면서 지성적이기(sensuous and intellectual)”¹⁰²⁾ 때문에 둘을 분리하면 음악을 음악으로서 감상하지 못하게 될 것이다.

따라서 실용음악이라는 표현은 하이데거의 도구를 단지 인간만을 위해 존재하게 하고 본래적인 도구의 의미를 퇴색시킬 수 있다고 본다. 음악 작품의 경우, 그 도구들의 조합으로서 나타나는 결과물에 대한 이해 혹은 개념 등은 우리가 듣는 방법, 혹은 읽는 감정에 의해 영향을 받고 전혀

98) 에드워드 사이드 & 다니엘 바렌보임, 『장벽을 넘어 흐르는 음악과 정치』, 노승림 역, 마티, 2011, p. 55.

99) 에드워드 사이드 & 다니엘 바렌보임, 앞의 책, p. 56.

100) Martin Scherzinger, 앞의 논문, p. 94.

101) 이러한 시각에서 쾰트너는 하이데거의 예술론을 음악에 접목시키기 위해 다음과 같이 시와 음악이 가진 형식적 측면의 유사점을 먼저 찾는다. “시에서 음악적인 특징은 울림과 소리의 억양에서 찾을 수 있고, 음악에서 시적인 특징은 그 소리들이 체계적으로 분류되고 리듬을 가진다는 사실에서 찾을 수 있다. 이렇게 두 장르가 서로 포함한다는 사실을 근거로, 음악에서도 악장, 응답, 악절 같은 말이 사용될 수 있다.” 슈테판 로렌츠, 올리버 뷔어베트, 앞의 책, pp. 344~345.

102) Andrew Bowie, 앞의 책, p. 302.

새로운 형태의 감정을 유지하도록 한다. 이 상태를 단순히 도구의 작용에 따른 인간의 감성적 반작용으로서만 이해하는 것은 한계가 있다. 작곡가는 스스로가 연주하지 않는 이상 음악작품을 관람자들에게 직접 선보일 수는 없다. 그리고 결국 작곡가가 만들어 낸 작품을 그 악보 자체에만 두지 않는 이상, 그 예술 작품은 연주자를 통해 관객들과 만나야 하며(물론 그 순간 작곡가는 관객 중의 한명이다.) 그 과정에 있어서 작곡가는 직간접적으로 창작물에 대한 분명한 의도를 보여야 한다. 그러기 위해 연주자에게는 최소한 기술적으로는 작곡가의 의도를 확실히 파악해야 하는 과정이 필요하다.¹⁰³⁾ 다시 말하자면, 음악 작품은 악보에 기술된 음악적 심상을 분명하게 그리고 정확하게 연주해내야 하는 연주자가 존재하는 예술 활동이다. 수많은 가능성을 품고 있는 악보를 현실적인 현재성으로 구현하는 과정이 필요한 것이다.

그러나 음악의 한 구성 요소인 연주는 단지 약속된 기호들의 정확한 해석과 그에 따른 완벽한 실연만을 유일한 목적으로 삼아서는 안 된다. 만약 완벽함만을 추구한다면, 우리는 음악의 기술적 문제에만 치중하게 되어 음악 작품의 본질보다 그것의 사물적인 특성에만 주목하게 될 것이다. 그렇게 되면 추상적이며 비가시적 예술 활동인 음악 작품 안에서 현존재의 사유적 특성과 예술의 시적 특성을 찾기 위한 우리의 시도는 무의미한 작업이 될 것이다. 그래서 우리는 음악 작품 속에서 하이데거가 표현한 예술적 성격(das Künstlerische UK 9)을 찾기 위해 예술과 진리에 대한 그의 사상을 주목해야 한다. 예술의 본질을 말할 때 하이데거는 “작품 속으로 진리의 정립”(UK 59)이라 칭하며 ① 존재의 진리가 자기를 작품 속

103) 러시아의 전설적인 피아니스트 스비아토슬라프 리흐테르 (Sviatoslav Richter, 1915~1997)가 매일 7시간이상씩 연습에 몰두하면서 음악에서 진정으로 찾는 것이 무엇인가를 고민하는 말을 들어보자. “무엇 연주자란 하나의 실행자다. 작곡가의 의지를 정확하게 실행하는 사람인 것이다. 그는 작품 속에 이미 있는 것만 들려줄 뿐, 아무것도 보태지 않는다. 재능이 있는 연주자는 작품의 참모습을 언뜻언뜻 보게 해준다. 그 자체로 천재적인 작품의 진실이 그를 통해 반영되는 것이다. 그는 음악을 지배하는 것이 아니라 음악 속에 녹아 들어가야 한다.” 브뤼노 몽생종, 『리흐테르- 회고담과 음악 수첩』, 이세옥역, 정원, 2005, p. 245.

으로 정립함과 ② 존재의 진리를 현존재적으로 작품 속으로 정립함이라는 이중적 의미를 부각시킨다. 이는 진리가 주체이며 동시에 객체가 될 수 있음을 의미한다. 이것을 음악작품의 요소인 작곡과 연주에 적용시키려 한다면, 우리는 창작자의 의도를 읽을 수 있는 작곡과 그것을 실연하는 연주라는 과정 각각에서 음악 작품의 본질을 찾는 것은 한계가 있음을 알 수 있다. 즉 모든 음악적 요소가 결합되어 있는 음악의 종합적인 상태 안에서 진리를 밝혀야 한다. 또한 그 과정에서 자신의 사유적 특성을 발휘 하면서 음악 작품이 갖는 예술적 성격을 발견하고 있는 인간 현존재를 함께 규명해야 한다.

이처럼 현존재의 규명과 기분의 관계가 음악 작품에서 어떻게 나타날 수 있는지를 살펴보고, 나아가 음악의 각각 구성 요소가 아니라 총체적인 것으로서 음악작품을 예술 작품으로서 하이데거의 이해 안에 들여오기 위해 다음과 같은 두 장면을 상상해 보자. 하이데거가 남긴 음악에 관한 단편(SG 117)에서 예시하고 있는 모차르트(Mozart Wolfgang Amadeus, 1756 ~ 1791)를 떠올리자. 그가 남겨 놓은 피아노 협주곡 21번(Piano Concerto No. 21 in C major, K.467)의 악보가 책상 위에 있는 첫 번째 장면을 가정하자. 그것을 시각적 결과물로서만 간주하고 한발 더 나아가 어찌면 화가의 그림이나, 건축가의 건축물, 그리고 시인의 작품집처럼 가시적 성과물로서 이해하고 그 악보를 해석할 수 있는 능력도 가지고 있다고 가정하자. 그렇다면 우리는 그 음악적 결과물에 대한 예술적 감흥을 읽어냈다고 할 수 있는 것인가. 물론 화가의 그림을 도상해석학적으로 읽어내는 사람들, 건축물의 설계도를 읽어내며 건축물의 아름다움을 파악하는 전문가들이 있는 것처럼, 악보를 읽어내며 그 예술적 깊이를 느끼는 특히 스코어를 해독하며 자신만의 스타일로 지휘하는 오케스트라의 지휘자들은 이미 자신의 상상 속에서 자신만의 연주를 통해 충분히 감흥을 느끼고 있다고 말한다면, 그것은 하이데거의 예술론에 커다란 반기를 드는 것이다. 하이데거에게 예술은 진리의 발현, 즉 그것이 보이는 대지와 그 이면에 진리의 세계가 갈등을 보이며 싸우는 과정에서 두 관계의 지속적

인 만남이 궁극적인 진리의 지향점을 찾게 되는 과정이기 때문이다. 다분히 시각적인 혹은 선지식에 의한 감흥이나 이해는 단순히 사물을 대하는 주체의 일방적인 해독에 의한 의식적 결과물인 것이다. 주체는 예술작품과 적절한 거리를 두어야 예술 진리의 본연의 모습과 만나게 된다. 바로 그 적절한 거리를 하이데거의 사물성의 극복에서 찾아볼 수 있을 것이다.

같은 악보가 공연장 무대에 오케스트라의 보면대 위에서 관객들을 기다리고 있으며, 연주자들은 그 감흥에 취해 이미 그 곡의 클라이막스인 3악장의 후반부를 연주하고 있는 두 번째 장면을 상상해보자. 연주회 어디에 있든 우리는 피아니스트의 표정 속에서 그리고 그 옆에서 조용히 호흡을 맞추고 있는 지휘자의 바톤 테크닉을 통해 그 음악 안에 젖어 들게 된다. 그리고 우리는 그 음악이 끝나는 순간 한 숨을 한번 내뿜고 기립박수로 감동에 대한 회신을 한다. 우리가 악보의 기호들을 해독하지 못할 지라도, 혹은 오케스트라의 편성된 악기 이름을 제대로 알지 못할 지라도, 우리가 그 음악을 충분히 좋아하고 즐길 수 있는 것은 그 음악 자체가 주는 아름다움과 그 각자가 가지고 있는 감흥에 대한 지속적인 반복 때문일 것이다.

음악은 셀 수 없이 많은 소리들의 집적인 결과물이다. 분명 순간의 예술이면서도 영원의 예술이라고 할 수 있는 음악작품의 특성상, 연주자들은 수 없는 반복을 통해 기술적 측면의 확실함을 추구하며 그 결과 그 이면의 예술적 세계를 보일 수 있다. 여러 음악적 기호들로 표현된 작곡가의 의도를 충분히 관객들에게 전달하기 위위해 필요한 과정이다. 우리는 첫 소리를 들으면서 그 다음 소리를 상상하기도 하지만, 우리가 낯선 음악을 접할 때, 말하자면 첫 소리와 그 다음의 소리에 대한 연관 관계, 음의 높낮이 혹은 장단의 변화 등을 인지하지 못 할지라도 그 나름의 충분한 감동을 받을 수 있다고 한다면, 그것은 그 음악 작품이 만들어 놓은 세계를 우리가 직접 그 안에서 만날 수 있기 때문일 것이다.

작곡가의 역할은 누구나 만날 수 있는 예술적 성격을 가진 음악 작품을 창조하는 것이다. 그러나 분명한 것은 “[그 사물적인 특징이라 할 수 있

는] 소리의 형태에서 벗어나 한 세계를 구축할 때, 즉 연주가 될 때만이, 그 세계가 우리를 초대하는 것이다.”¹⁰⁴⁾

하이데거가 음악 작품을 주요한 예술장르로 언급하지 않은 이유를 감히 추측해보자면 다음과 같다. 음악적 장르의 특성 상 소리 자체는 비가시적인 사물일 수밖에 없으며, 또한 순간의 미학으로서, 그 시점을 놓치면 그 순간의 감상은 잡지 못하게 된다. 분명한 것은 그 악보가 존재하고, 그것을 연주할 수 있는 연주자들이 있고, 그것을 느낄 수 있는 감상자가 있다고 해도, 우리는 그 각각의 요소들을 예술 혹은 음악작품으로 보는 데 주저한다는 것이다. 하이데거가 음악을 직접적으로 언급하기 위해서는 그것의 기술적 측면과 사물적 요소들에 대한 철저한 해석이 필요했을 것이다.

요컨대, 우리는 모든 음악적 요소가 총체적으로 어우러지는 음악적 활동을 음악적 예술 작품으로 이해할 수 있다. 즉 실제로 펼쳐지는 “음악 작품이란 악보를 실제의 소리로 구현한 것을 의미한다.”¹⁰⁵⁾ 음악이 음악으로서 의미를 갖는 것은 우리가 순간성의 한계를 충분히 알고 있음에도 음악의 예술적인 성격에 대해서는 의심을 갖지 않는 점에 그 이유가 있다. 따라서 하이데거의 표현이 정확히 적용되는 창작과 보존의 형태, 즉 음악 작품을 만들고 그 음악 작품의 예술적 진리를 진리로서 자리하게 하는 관객의 보존이 그 음악작품의 완성을 위해 요구된다. 이렇게 음악 작품은 작곡가와 청중 그리고 그 중재자인 연주자가 존재하게 된다.

예술작품이라는 것은 그것이 작업된 것이기 때문에, 만들어졌기 때문에, 그렇기 때문에 작품인 것이 아니라, 그것은 오히려 이것이 존재함으로, 그 존재 안에서 자신을 실현하도록(er-wirkt) 해주기 때문이다. 실현한다는 것(Er-wirken)은 여기서 실행한다(ins Werk bringen)라는 것을 의미한다.(EM 168)

104) Joseph. J. Kockelmans , 앞의 논문, p. 369.

105) 에드워드 사이드 & 다니엘 바렌보임 , 앞의 책, p. 62.

예술작품 논문[「예술작품의 근원」]은 예술 작품에 있어서 사물적 차원, 즉 예술 작품의 직접적인 현실성을 집요하게 고집하고 있다. 그러나 그 논문은 결코 질료-형상 틀과 관련된 중점 부여를 뒤바꾸어 질료적인 것에 우위를 부여하려고 하는 게 아니다. 예술 작품의 본래적인 사물적·물적 차원으로서 가형적 질료(formbaren Stoff)만을 논의하고 그 다음에 예술적 형상의 규정에 전념하려는 의도를 가지는 것도 아니다. 사물적 차원에 대한 질문은 예술 작품에 대한 새로운 규정을 갖고 있다.¹⁰⁶⁾

음악작품은 일차적으로 만날 수 있는 각 요소들의 기술적 완벽함을 추구함으로써 예술적 성격을 내보일 수 있는 것이 아니다. 그 기술적 요소들의 최대의 조화와 더불어 작곡, 연주자, 관중이 함께 만들어내는 총체적인 활동의 결과로서 우리는 진정한 음악의 예술적 가치를 만날 수 있다. 따라서 하이데거가 사물성의 한계를 극복하면서 찾고 있는 예술적 성격인 시적 특성이 음악 작품 안에서 발현될 수 있다고 말할 수 있는 것은 음악의 일차적 요소들의 종합적 상태가 드러내는 예술적 성격이 하이데거가 다른 예술작품의 사물적 성격의 이면을 통해 드러내고자 한 진리와 맞닿아 있다고 볼 수 있기 때문이다.

3.3 인간과 음악 작품에 대한 새로운 관계 설정

마지막으로 하이데거가 바그너의 종합예술작품을 예시로 들면서 근대적

106) von Herrmann HPK 57

인 미학을 비판하는 점을 따라가면서 미학에 대한 그의 전반적인 염려에 대해 읽어 보자. 하이데거가 『니체 1』 107)와 『철학에의 기여』 108)에서 보여주는 미학에 대한 비판은 예술작품이 단지 내적인 감흥과 외적인 세계와 연계되어 있다는 점에서 출발한다. 이는 단지 감정 상태와의 관계에서만 부각되는 작품이 그 감정을 가지고 있는 혹은 유발시키는 담지자 역할로서만 위치할 뿐이며, 나아가 예술작품은 주체에 대한 하나의 객체로서만 정립하고 있는 것에 초점을 맞추고 있다.¹⁰⁹⁾ 즉 인간의 감정을 중심에 두고 작품을 하나의 객체- 대상으로 바라보는 미학은 하이데거의 예술론의 근거를 이루고 있는 진리의 비은폐성과 발현의 현상을 읽어낼 수 없으며, 이러한 미학의 주객 연관의 토대 위에서 서 있는 한, 예술작품의 비은폐성으로서 나아가는 길이 봉쇄되기 때문이다. 하이데거의 “미학의 평가 전환”(Transvaluation of Aesthetics)¹¹⁰⁾은 예술작품의 정의나 개념을 정의하는 문제까지도 심판대에 다시 세우게 되는 것이다. “미학은 아름다움과 예술의 본질에 대한 형이상학적인, 심지어 근대적으로 형이상학

107) *Nietzsche 1*, “Sechs Grundtatsachen aus der Geschichte der Ästhetik”, Neske, 1961, S. 91~109.

108) *Beiträge Zur Philosophie (Vom Ereignis)*. 277. “형이상학”과 예술작품의 근원 “미학의 극복은 불가피하게 형이상학과 역사의적인 직면에서 도래한다. 이 형이상학은 존재자에 대한 서양의 입장이며 또한, 서구 예술과 그것의 작품의 근본이다. 형이상학을 극복한다는 것은 존재자에 대한 ‘이상적’, ‘일반적’인 설명과 ‘초월적’이며 ‘변증법’적인 설명 안에서 존재의 진리에 대한 의문의 전제조건으로부터 자유롭게 함을 의미한다.”

109) "Zur Überwindung der Aesthetik Zu „Ursprung des Kunstwerkes“". *Heidegger Studien* band 6, Berlin : Duncker & Humblot, 1990, S. 7에서도 다음과 같이 덧붙이면서 하이데거 자신이 가지는 미학에 대한 근본적인 문제의식을 다시 환기한다. “ 미학은 인간이 수립하고 경험하는 결과의 상태성(Zustädlichkeit)과 함께 나타나는 예술의 의미규정이다. 목표는 작품 자체가 아니다. 모든 미학은 객체로서 예술작품을 이해한다. 즉 보여지는 것이 주체에 의해 간파될 때, 주체와의 관계 안에서 말이다. 타자들은 존재할 수 있는가? 상태로부터 간파될 수 있는가? Yes 혹은 No이다. 어떻게 작품 존재가 시작되고 작품-예술가-보존자라는 근본관계가 어디서, 어떻게 시작되는가라는 문제가 있다. 그리고 작품일반은 어디에 어떻게 시작하는가. 이제 모든 것이 뒤엎리게 된다.: 주체-객체-관계 - 주체적인 것과 주체로서 그리고 객체적인 것과 객체로서 보여지는 것 ”

110) Calvin, O. Schrag, 앞의 책, p. 109 이하

적인 경계설정의 방식이다.” (Die Ästhetik ist die Art der metaphysischen, und zwar der neuzeitlich metaphysischen Wesensumgrenzung des Schönen und der Kunst. HI 109) 그가 이해하기에 이성의 영역에서 벗어나 있는 감성의 영역을 이성의 논리로 가져와서 전통 형이상학을 확대 재생산한 것이 미학이다. 이런 의미에서 그가 비판하고 있는 미학은 예술 자체에 대한 질문을 해결하기보다는 예술에 대한 감성의 규칙 만들기에 급급하고 있다.

따라서 이러한 미학은 인간의 자유로운 삶의 형태에서 존재자만을 분석해내는 동안 이면의 존재가 어떻게 경험되고, 규정되고, 형태화하는지는 인간이라는 존재자의 자유로운 태도에 의해 결정되어 버린다. 하이데거는 예술에 대해 언급할 때, “예술을 대하는 우리 인간 현존재의 근본태도의 변화와 함께 준비하는 것”(VUK 5)을 천명하고 있다. 예술은 인간 현존재의 특별한 위치를 통해 접근해야 함을 의미한다. 말하자면 예술과 작품 그리고 그것을 구성하는 사물은 그 전체가 어우어지는 진리의 장이며, 위대한 예술은 그 자신과 인간의 본질의 위대함에 기초할 수 있다고 볼 수 있다. 하이데거는 인간에 의한 예술적 규정을 언급하길, “위대한 예술은 예술이 자신의 본질을 상실하는 방법으로서 타락한다.”(N1 100)고 표현하는데, 이는 인간의 현존재 내부에서 결정적 과제가 수행되며, 작품이라는 방식으로 존재자 전체가 무엇인가를 해명하고, 다시 작품 속에서 보존된다는 진리의 발현 과정이 인간에 의지하게 되어 예술의 본질을 잃게 되고 절대자를 묘사하는데 그치거나 진리를 다시 인간의 영역 안에 끌어들이게 됨을 의미한다. 하이데거는 “진리의 본질을 흔들리는 갈대의 자의에 방기하면서, 나아가 그 진리가 주관의 주관성 쪽으로 강등되어 버리는 것”(W 184)을 염려하고 있다. 하이데거에게 예술은 “존재의 진리가 스스로 발생하는 하나의 탁월한 방식으로서 대하는 현존재의 근본태도”¹¹¹⁾에 대한 분명한 인식을 기반으로 접근해야 하는 현존재의 진리 구현 방식이다.

111) von Herrmann, HPK 20

하이데거는 전통적 미학이 “인간의 감정 상태와 연계된 예술과 아름다움에 대한 성찰에서 의식적으로 수행되고 있다(N1 99)”고 보고 논리학이 사유 영역에서 그러하듯이 미학은 감성과 감정 영역에서 자신만의 논리를 갖게 되었다고 이해한다. 그 결과 그는 미학을 이성의 논리 형식 안으로 감성을 대입한 것이라 파악하고 그것이 전통 형이상학의 부차적인 역할만을 하게 되었다고 비판한다. 그의 비판에 따르면, 우리는 미학을 단지 예술이라는 장르에 집착하면서 예술의 사물적 특성만을 부각시키고 예술 자체를 바라보지 못하는 것으로 이해할 수 있다. 우리는 예술을 대하는 인간을 진리를 밝히는 유한한 존재자로서, 예술을 통해 그 이면에 숨겨진 진리를 밝히려는 적극적인 예술 감상자로서, 그리고 예술 본연의 의미를 완성하며 사유하는 현존재로서의 이해해야 하는 것이다. 음악 작품을 대하는 인간의 자세 역시 그러한 인식에서 출발해야 한다. 즉 음악 작품 안에서 사유하는 현존재의 역동성과 인간의 유한성에서 나타난 실존을 발견하기 위해 음악 작품이 갖는 비가시적 사물성의 시적 특성은 그것의 실현을 통해 발견될 수 있음을 이해해야 한다.

하이데거가 음악에 대해 가지는 기본적인 입장은 30년대 중반 바그너 분석을 통해 추측할 수 있다. 하이데거는 비정교하고 비구조적인 바그너의 음악의 바다를 비판한다. 그러나 바그너의 음악적 특징을 분명히 밝히는데, 바그너가 오페라로서 모든 각 장르의 예술이 총체화된 종합예술을 추구하고자 한 것이 그것이다.

예술의 역사적 지위와 관련해서 중요한 것은 ”종합예술작품“을 위한 시도다. 그 명칭이 이미 그것의 특징을 잘 보여주고 있다. 그것은 첫째 각각의 예술들이 서로 병렬적으로 실현되어서는 안 되고 하나의 작품 안에서 결집되어야만 한다는 것을 의미하고 있다. 그러나 이러한 수량적인 통합을 넘어 예술작품은 민족공동체의 제전이여야만 한다. 즉 그것은 종교 자체가 되어야 한다. 그 경우 기준이 되는 예술은 시와 음악이다. 의도

상으로는 음악은 드라마의 효과를 높이기 위한 수단이겠지만,
실제로는 음악이 오페라라는 형태에서 예술의 본질이 된다.
(N1 102)

하이데거는 “예술의 본질이 존재사건으로부터 사유됨으로써, 문화수행 영역이나 정신의 발현 같은 예술에 대한 미학적 규정과 결별되고 있다”¹¹²⁾는 의미의 미학의 전략 혹은 예술의 본질로부터의 전략이라는 점에서 음악작품에 대한 인식과 비판을 바그너의 종합예술에 대한 인식에서 음악이 어떻게 시도되고 자리 잡게 되는지에 대한 의견을 통해 피력한다. 바그너가 추구하는 종합예술은 음악, 건축, 회화, 조각, 문학 등이 모두 종합된 그것에서 모든 체험이 결정되는데, 예술 그 자체가 다시금 하나의 절대적 요구가 되기를 희망한다. 그러나 바그너의 이러한 시도는 좌절된다. 왜냐하면, 그 원인을 타 예술에 대한 음악의 지나친 우위뿐 만 아니라, 미학이라는 학문을 단순히 감성적 영역을 이성의 잣대로 가져와서 판단하고 있는 단순한 미학화에서 찾고 있기 때문이다. 하이데거는 예술이 존재자 전체의 결정적 형태화와 보존으로서 의지되고 인지되고 있는가를 보기 위해 바그너를 예시하면서, 종합예술의 시도와 그 필연적 좌절이라는 측면에서 지적하는 것이다. 다시 말해 음악적 시도가 위대한 예술로서 부적절한 것이 아니라, 진정한 예술적 성격인 시적 특성을 지원하는 역할이 가능함을 말하는 것이다. 덧붙여 음악이 탁월한 까닭은 그것이 이미 선율로서 말한다는 점, 즉 시적 특성을 품고 있으며 일상적 언어를 필요로 하지 않는 점에 있다고 할 수 있다.

하이데거는 모차르트에 관한 보고서에서 다음과 같이 말하고 있음을 예시하면서 음악이 어떻게 우리의 사고와 총체적으로 연계될 수 있는지를 밝히고 있다.

예컨대, 여행 중에, 차 안에서, 멋진 식사 후에, 산책 중에, 혹

112) von Herrmann, HPK 21

은 잠 못이루는 밤에 내게는 아이디어들이 가장 잘 떠오른다. 평평 솟아나는 것이다. 나는 마음에 드는 아이디어들을 머릿속에 갈무리해둔다. 다른 사람들 말에 따르자면, 남몰래 훑어거리기도 한다. 그 모든 것이 머릿속에 제대로 갈무리되면 나머지는 순식간에 이루어진다. 대위법이나 여러 악기의 울림에 따라 어떤 소절이 어디에 사용되어야 할지 연속적으로 알게 되어 전체를 작곡할 수 있다. 그럴 때, 적어도 방해받지 않는다면 내 영혼은 활기를 띤다erhitzen. 아이디어는 자라나고, 나는 그 아이디어를 전개시킨다. 모든 것이 점점 더 명료해지고, 길이가 길다 해도 하나의 작품이 내 머릿속에서 거의 완성된다. 그래서 마치 아름다운 그림이나 멋진 조각작품을 보듯 다음 순간 머릿속에 있는 그 음악을 한 눈에 읽을 수 있다. 내 말은 상상 속에서 그 음악을 순서에 따라 듣는 게 아니라는 것이다. 그 곡을 한꺼번에 전체로 듣는 것이다. 얼마나 감미로운 순간인지.(Das ist schmaus) 하나의 곡을 찾아내 정립하는 모든 과정이 내 안에서 극히 명료한 아름다움 꿈처럼 이루어진다. 하지만 가장 아름다운 것은 음악을 그렇게 한꺼번에 듣는 일이다.(SG 117-118)

“듣는 것이 곧 보는 것이다.”(SG 118)라는 하이데거의 인식은 시각적 파악과 청각적 파악의 진정한 일치가 곧 사고의 본질을 규정하면서 이것이 곧 사유하는 인간을 음악적으로 참여하도록 유인한다. 모차르트는 들을 수 있는 모든 이들 가운데서 가장 잘 들을 줄 알았다는 하이데거의 설명은 단순히 그의 천재성을 드러내기 위한 것이 아님을 이해해야 한다.

앞선 표현과 더불어 “말하기는 근본적으로 보여주기다.”라는 그의 인식을 통해 언어의 울림이 곧 음성학적-청각적-생리학적 소리내기가 아니라 소리 자체가 갖고 있는 발화적 특징을 넘어서서 현존재의 실존적 상황에 대한 상호 교류의 표현임을, 즉 “정적의 은은한 울림임을”(Die

Sprache spricht als das Geläut der Stille. US 27) 인지해야 한다. 어쩌면 듣는 것도 보는 것이요, 말하는 것도 보는 것이라는 단순 논리에 따라 듣는 것이 곧 말하는 것이요, “말하는 것은 곧 보게 하는 것(Sagen heißt sehen-lassen. US 241)이라 할 수 있는데, 이러한 과정은 문득 하이데거 존재론의 순환적 특성을 떠올리게 하는 부분이다. 다만 덧붙일 것은 표현적인 측면에서 일면 타당하다고 볼 수 있는 언어로서의 소리는 결국 특정 존재자들에 대한 실존적 상황을 맞닥뜨리는 인간의 측면에서 해설을 덧붙여야 하는 부분이며, 이런 의미에서 말하거나 듣는 과정 전체가 신체적 특징으로서 소리를 감지하는 것이 아니라, 모두에게 친숙한 상황을 설명하거나 언어라는 도구 이전에 말의 측면에서 이해해야 한다는 것이다. 시 자체가 인간으로서 말함을 의미하는데, 이는 곧 “시적-사유적 음악(dichterisch-denkerischen Musik)”¹¹³⁾으로서 이해할 수 있게 한다. 이런 의미에서 에두아르도 막스는 하이데거의 인식에서 음악을 예술적으로, 그리고 진리가 작품으로 진행되는 본질적인 방식으로 이해할 수 있다고 한다. 그러나 그것은 가시적인 형태가 아닌 시적인 예술작품으로서 나타날 뿐이다.

영(Young, J)의 지적에 따르면, 하이데거가 음악에 관해 생각하는 것은 생생한 음악작품 안에 음악은 시 안에서 유지되는 근원이지만 언어적 텍스트에 종속적이어야 한다고 해석한다.¹¹⁴⁾ 음악은 외부의 가시적인 세계를 표현하지 않고 프로그램화된 음악으로서 존재하기 때문에 내적 정서에 국한될 수밖에 없으며 음악에 대한 사고는 내적인 감흥과 외적인 세계와의 대조라는 의미에 머물 수밖에 없다.¹¹⁵⁾ 그러나 이러한 인식에 갇히게

113) Eduardo Marx, 앞의 책, S. 67.

저자는 이 용어에 대해 추가설명을 덧붙이지 않는다. 그러나 이 표현은 하이데거의 표현을 인용한 것으로 추측된다. 『형이상학 입문』에서 소포클레스의 안티고네를 해석하면서 “우리는 눈 앞에 주어진 어떤 표본적 인간을 서술한 것과 같은 것은 전혀 찾아 볼수 없으며, 다만 시적-사유적 기투(dichterisch-denkerischen Entwurf :현사실적 존재가능의 활동공간이 되는 실존론적 존재들, 현존재의 ‘존재양식’)를 통해서만 그것을 존재가 스스로 보여 주고 있다.”(EM 158)고 표현하고 있다.

114) Julian Young, 앞의 책, p. 168 이하

되면 음악은 순수한 감정의 상태를 표현하는 것, 즉 주변 세계나 특정한 사건에 대한 개인적인 응답이 객관적인 기호적 해석으로 표현된 것 뿐이며, 그 효과 또한 미감적인 만족을 주는데 그치고, 우리의 세계를 탐구하는 데 어떠한 도움도 되지 않는다.

따라서 우리는 음악이 예술 안에서 제 역할을 다 하지 못하고 언어에 보조적인 수단일 수밖에 없다는 영의 지적을 넘어서기 위해, 하이데거의 사유적 특성에 초점을 맞추며 음악에 접근해야 한다. 우리는 음악 작품을 작곡가의 의도가 드러나 있는 악보, 그 의도에 충실한 연주자, 그리고 감상자들 그 각각을 칭하는 것이 아니라 실제로 구현된 소리의 향연인 총체적인 활동이라고 칭했다. 즉 음악작품의 진리는 완벽한 실연이 아니라 음악적 현상 그 자체에서 찾아야 한다는 의미이다. 그리고 그 현상은 우리 자신이 함께 만들어 가는 기분상태를 이룰 수 있으며 이런 면에서 현존재의 사유적 특성이 참여하고 있다고 볼 수 있다. 그리고 하이데거가 예술 작품의 근원을 찾기 위해 예술 작품과 예술의 순환을 통해 상호 존재의 가치와 이유를 설명하는 것에 비추어 우리는 음악 작품과 기분에 대한 일

115) 「예술작품의 근원」 레클람 판본에 가다머가 덧붙인 다음을 상기할 필요가 있다. “예술작품이 하나의 사물이자 그러면서도 또한 그 사물존재를 넘어 또 다른 어떤 것을 의미한다는 사실, 즉 예술작품이 상징으로서 어떤 것을 지시하거나 또는 유비로서 다르게 이해해야 할 어떤 것을 가져 온다는 사실은, 학적 인식의 체계적 우위를 통해서 존재론적인 모델에서부터 예술작품의 존재방식을 기술하고 있다. 본래적인 바 그것은 사물적 차원, 사실, 감관에 주어진 것이며, 이는 자연과학에 의해서 객관적 인식에 마주 세워 이끌려진다. 이에 반해서 그러한 사물적인 차원에 덧붙여지는 의미와 그 사물적 차원이 지니는 가치란 그저 주관적인 타당함에 의한 보충적인 파악형식이며, 그러한 의미와 가치는 근원적인 주어져 있음 자체에 주어져 있지도 않고 이러한 소여성에서부터 획득해야 할 객관적인 진리에 속하지도 않는다.” H.G.Gadamer, 앞의 글, S. 113~114.

가다머의 이러한 인식은 예술 작품이 일차적으로는 사물로서 다가오지만 예술 작품으로서 의미를 가질 때, 어떠한 인식을 가져야 하는 지를 말한다. 우리는 예술작품이 가지고 있는 존재 방식이 일차적으로는 자연과학에 의한 객관성에 의해 주어지고 그 이후에 주관적인 해석과 감상이 들어가는 의미가 들어가게 됨을 말한다. 우리가 그 작품 존재가 예술로서 자리하고 의미를 가질 수 있도록 적극적으로 동참해야 함을 의미한다. 그래야 단순히 감흥에 따른 외부적 결과물로서의 예술의 사물적 한계를 뛰어 넘을 수 있을 것이다.

련의 순환 과정을 이해할 수 있다. 그러나 여기서 기분의 의미를 좁게 이해한다면, 음악을 내적 감흥의 측면에서 음악의 형식적 특성에만 초점을 맞추게 될 것이다. 그렇게 되면, 우리는 앞선 줄리안 영의 비판에 동조하게 될 뿐이다. 예술의 규정이나 규칙을 통해 예술이 자리 잡고 이를 통해 그 예술을 이해하는 것에 반대하는 하이데거는 인간이 예술에 대한 규정자가 아님을 분명히 한다. 예술 안에서 진리는 은폐와 탈은폐의 과정을 통해 자신을 발현하면서 동시에 현존재를 정초하고 있다. 존재에 대한 물음과 그 응답을 통해 지속적인 사유과정을 거치게 된다. 이러한 사유는 존재 문제를 극한으로 밀어붙이면서 근본적인 물음으로 남겨진다. 앞서 모차르트를 통해 하이데거가 하고자 했던 말은 결국 예술 작품은 사유를 하는 인간 현존재와 지속적으로 만나는 정신적 활동을 통해서만 존재할 수 있다는 것이다. 이 과정에서 사유는 정신적이지만 역동적인 활동을 하는 인간 현존재의 대표적인 특징이라고 할 수 있는 것이다.

독일 작곡가 콘라딘 크로이처(Conradin Kreutzer, 1780~1849) 사망 100주년을 위한 기념사¹¹⁶⁾에서 하이데거는 사유한다는 사실이 곧 음악에 있어서 그 탁월함을 빛내는 디딤돌로서 자리하고 있음을 천명한다. 따라서 음악은 이미 선율의 단순한 울림을 통해 말하고 있고 그래서 일상적인 언어를, 즉 낱말로 이루어진 언어를 필요로 하지 않는 것이다. 결국 음악은 현존재의 사유함을 기초로 하고 있으며 언어의 역할을 넘어서고 예술적인 특성인 시적 특성을 보이는 사유적-시적 음악으로 존재하게 된다.

음악은 언어가 그러하듯이, 사회 공동체나 개인의 감정을 공유 전달한다. 하이데거의 표현을 빌리자면, 음악은 사회 구성원 간의 실존을 가능하게 하는 것이다. 나아가, 음악은 현존재의 실존을 그 안에서 가능하게 하면서 사유하는 현존재가 진리를 구현할 수 있도록 하는 예술 활동이라고 칭할 수 있겠다.

116) *Gelassenheit*, Pfullingen : Neske, 1959, S. 12.

결 론

이 글은 하이데거의 현존재의 분석과 예술론을 기반으로 음악작품을 해석할 수 있는 방향을 모색하고자 하였다. 하이데거의 존재는 애초부터 존재자들과의 철저한 구분을 통해 인식되어야 함을 전제로 파악해야 하고, 이를 통해 진리에 다가서는 그의 본의를 숙고할 수 있어야 한다. 전통 형이상학에서 다루어지지 못한 존재 자체의 근원적 특성에 다가가기 위한 그의 노력은 결국 존재를 통해 현존재에 새로운 의미를 부여해야 하는 지난한 작업으로 이어진다.

따라서, 선행적인 고찰로서 하이데거 현존재의 분석을 통해 인간의 사유적 접근을 시도하였으며, 그 연후에 그가 궁극적으로 말하고자 했던 진리와 예술론을 파악하고자 하였다. 마지막으로 그렇게 성립된 예술론이 하이데거가 주제적으로 다루지 않은 음악 작품에 어떻게 적용될 수 있는지를 살피고자 하였다.

음악작품에 대한 하이데거의 단편적인 언급은 역설적이지만 ‘그가 왜 음악을 주요한 예술적 장르로 다루지 않았는가’에 대한 문제 의식에 무게감을 실어주는 부분이었다. 왜냐하면, 하이데거가 추구하고 있는 현존재와 진리의 근원적 실체를 향한 노력이 어찌면 그의 철학적 사유의 길의 인간적 고백으로 읽혀졌기 때문이다. 즉 인간은 곧 한계를 인식하며 극복한다고 이해하면서 하이데거 자신 또한 유한한 존재자로서의 한계를 보여 주고 있다. 결국 그의 사유과정과 예술의 지향점은 인간을 벗어나 진리를 향하게 된다. 이 글은 그러한 진리의 연장으로서 그리고 그 형식적 특성에도 불구하고 음악 작품을 정신적이며 총체적인 현존재의 존재 사건으로서 해석할 수 있음을 보이기 위해 다음과 같이 진행되었다.

먼저, I 장 ‘인간의 실존적 이해와 현존재의 의미’장을 통해 하이데거가 존재에 관한 철학을 추구함과 동시에 존재 자체에 철저히 맞선 철학자임은 인지하고자 하였다. 그의 실존적 구조를 이해할 수 있는 세계-내-존재하는

현존재는 다른 존재자들과의 철저한 구분을 시도하기 위한 용어이며, 우리는 그 용어를 통해 인간의 실존적이며 능동적인 역할을 추측할 수 있었다. 우리가 단순히 인간으로서 이해함을 넘어서 좀 더 실존적인 인간으로서 이해하기 위해서는 현존재가 세계 내속에서 전통 형이상학의 주체 개념과는 다른 의미임을 조금 더 엄밀히 이해할 필요가 있었다. 그래서 I 장에서는 실존하는 인간이 곧 고립되어 있거나, 철저히 독립적인 주체로서만 존재하는 것이 아니라, 다른 존재자들과의 지속적인 관계 속에서 자신의 존재를 이해할 뿐만 아니라, 지속적인 발전 가능성을 모색할 수 있는 적극적인 상태로서의 주체임을 먼저 밝히고자 하였다. 주체는 이미 실존의 방식으로 인간일 수밖에 없으며, 나아가 인간만이 실존한다고 할 수 있는 것은 인간의 존재를 현존재라고 부를 수 있음을 의미하고 있는 것이다.

나아가 단순히 인간적이면서 독단적인 주체를 넘어서기 위해 기존의 주체 개념을 하이데거가 어떻게 보고 있는지, 그리고 그가 제시한 긍정적인 주체의 모습을 어떻게 해석해야 하는지에 관한 재구성을 시도하였다. “만물의 척도”이면서 “너 자신을 알라”라는 고대의 주체와 인간에 대한 표현에서 하이데거는 데카르트로 대표되는 전통 형이상학의 해석이 근본적인 주체성만을 끄집어내며 인간의 본질적인 인간성 추구를 잃고 있음을 지적하고 있다. subjectum이란 용어에 대한 그의 진지한 숙고가 이러한 인식을 더욱 탄탄히 하고 있다. 애초 그 단어의 본질적 의미에서 인간과 자아라는 개념은 어느 정도 거리를 가지고 있어야 하는데, 그렇지 않아 왔던 전통 형이상학의 주체 개념은 모든 것의 근저에 놓여 있다는 본질적 개념으로부터 스스로 자신의 행위 법칙을 세우고 있으며, 어쩌면 사유하는 자아 그 자체만을 쫓았던 시도가 인간의 주관주의와 개인주의를 초래한 결과라고 볼 수 있는 것이다.

고유한 하이데거의 현존재는 나와 타인들의 지평 속에서 자신의 고유성을 찾아야 하며 자신의 본래적인 자기 존재를 찾아야 한다. 그러면서 자신의 독단적 유아론이라는 경계를 넘을 수 있고, 고립된 자아 자체를 붕괴시킬 수 있고, 이러한 노력이 실존적인 타인과의 관계 속에서 현존재라는 진정한

의미로 이어질 수 있기 때문이다. 또한, 다분히 관념화만을 시도하는 주체 또한 부인하고 있다. 그가 추구하는 실존함은 결국 현사실적인 실존함을 의미하는데, 실존적인 현존재 분석은 결코 단순히 공중에서 떠도는 자아로 머물러 있지 않아야 함을 부각시키는 것이다.

이렇게 다른 존재자들과 그리고 기존의 근대 형이상학과 구분되는 현존재라는 개념을 통해 하이데거는 그가 이해하는 실존 이해와 인간에 대한 분석에서 기존의 주객관계 도식 전체를 해체하지만 그 구성품들은 폐기하지 않고 새로운 의미로 재발견하고 있다. 분명하고 새로운 의미를 부여받은 현존재로서의 인간은 실존하는 자신의 이해가능성을 인지하면서 진리의 발현에 참여하는 능동성을 가진다. 그에게 사유는 단순한 주관적 의식행위가 아니다. 진리의 영역에 다가가기 위한 방식으로서 현존재가 가지는 특성이다.

다음으로, 우리는 II장 ‘진리의 구현으로서의 예술과 시적 특성’ 장에서 예술 안에서 진리가 어떻게 펼쳐지고 있는지를 살펴보고자 하였다. 특히 그가 예술작품 근원에서 먼저 다루고 있는 예술의 사물성에 대한 분석을 통해, 음악적 예술작품에서는 그것의 근원적 예술 작품의 진리가 어떻게 자리하고 있는지를 살펴보고자 하였다.

먼저, 우리는 하이데거의 철학적 사상의 방향을 읽을 수 있었다. 하이데거의 철학적 사유에서 예술이 중요한 자리를 차지하게 되는 것은 그의 사상적 방향에 따라 예술 자체에 대한 정의가 예술 자체의 숙고를 통한 근본적 탐구의 자세를 가져야 함을 내포한다. 즉 그는 예술이 무엇인가에 대한 물음을 묻기 전에 그 물음 자체가 예술 자체에 대한 탐구를 놓치게 하는 보이지 않는 곡해의 시작이라고 지적하는 것이다. 결국 이 시각이 미학의 평가 전환까지 시도하는 그의 문제의식이라고 할 수 있다.

하이데거에게 예술은 존재 사건의 한 가운데에서 일어나는 진리 자체이다. 그 진리를 파악하기 위해 그는 진리가 갖고 있는 숨어있지 않으려 하는 비은폐성을 바라보며 그러한 과정에서 기존의 일반적인 진리의 개념부터 다시 분석하고 있다. 우리는 앞서 현존재에 대한 분석을 통해 그 실존적 구조

속에서 본질적인 능력을 타고 나고 있음을 파악하였다. 진리를 탐구하는 존재 또한 그러할 것이다. 이것이 곧 그의 예술론에 기저하고 있는 진리관의 기본적 주장이다. 하이데거가 말하는 진리는 다분히 대상과 대상을 판단하는 주체가 가지는 사유와의 일치를 넘어서서 그 근원적 근거를 물어야 하는 것이다. 그가 구체적으로 예시하고 있는 진리관의 모습을 동굴의 비유와 알레테이아라는 단어의 분석을 통해 알아보았다.

플라톤의 국가 7권의 동굴의 비유 속에서 인간은 빛이라는 진리를 얻기 위해 부단히도 노력하는 존재이다. 어쩌면 진리는 이미 존재하고 있으나 인지하지 못하는 존재 그 자체일 수도 있다. 그 속에서 우리는 이데아를 발견하고 있는 것이다. 또한 그 그림자가 가지고 있는 착각의 늪 속에서, 우리도 모르는 과정에서 이미 가지고 있는 진리를 놓치게 되는 경우도 있을 것이다.

그래서 하이데거는 비은폐성이라는 독일어를 통해 알레테이아를 해석하고 있다. 그러한 번역의 특별함은 단순히 언어적 호기심도 아니고, 존재자라는 의미에서 사물의 어떤 속성이나 명제의 속성을 의미하기 위한 것도 아니다. 그리스인들이 애초 가지고 있었던 참됨 것의 의미를 되살려내기 위해, 단순히 사태연관과의 일체성 속에서 찾으려 하면서 빠질 수 있는 진리관을 비판하고 있는 것이다. 이렇게 해석된 비은폐성이라는 진리를 예술을 위한 근원적 개념과 맞닿기 위해 다시 세계와 함께 이해해야 한다. 우리는 세계 속에서 사물의 예술적 사물성을 발견하고 인간의 실존적 위치를 파악하게 된다.

하이데거의 진리는 예술을 통해 더욱 극명히 나타나거나 파악될 수 있는 주제이다. 단순히 주체의 특별한 능력의 결과물이 아님을 이해하는 측면에서 하이데거의 예술은 창작과 더불어 보존의 역할까지 그 과정의 일환으로 보아야 한다. 진리는 작품 속에서 진리가 되려는 경향을 보이고 있는 점을 이해한다면, 하이데거가 말하고 있는 예술 작품을 만든다는 의미는 단순히 사물적 도구로서 언급되는 예술적 대상들이 아니라, 비은폐성으로 감추어져 있는 진리를 예술이라는 창작과 보존의 과정을 통해 찾아내야 한다. 예술은

단순히 감흥의 대상이 아닐 뿐더러 특정한 상징일 수도 없고 다른 것이 존재할 수 없는 진리의 완성이기 때문이다.

「예술작품의 근원」을 통해 그가 궁극적으로 드러내고 있는 예술과 진리의 관계는 존재의 진리가 자기를 작품 속으로 정립함과 동시에 존재의 진리를 현존재적으로 작품 속으로 정립함을 의미한다. 비록 모든 예술과 미학을 위한 절대 도식이 사물성, 즉 소재와 형식이라 할지라도 하이데거는 사물성을 먼저 노골적으로 드러내는 것을 거부함과 동시에 그 자체가 스스로 보이고 있는 것을 통해 의미심장하게 은폐되어 있는 사물의 예술적 본질을 끄집어내는 것이다. 결국 진리의 발현의 장으로서 예술 안에서 참된 의미의 진리는 비은폐되기 마련인 점을 인지해야 하며, 은폐 속에서 드러내고 있는 가장 비은폐됨을 통해 궁극적인 의미로 존재로서의 진리와 예술을 읽어낼 수 있어야 한다.

또한 하이데거가 진리의 발현의 최고의 위치에 두고 있는 시에 대한 파악을 시도하였다. 그에게 실존론적-존재론적 기초가 되는 것은 언어이며, 인간이 본래적으로 자신의 존재이해를 가질 수 있도록 하는 것 또한 언어이다. 이렇게 언어는 인간 실존의 한 양태가 된다. 또한 시는 언어의 예술이다. 이러한 시는 진리의 근본적인 발현의 형태로서 예술의 최고 자리를 차지하고 있다.

더불어 우리가 존재의 진리와 예술 작품의 관계를 파악하는 데, 인간적인 역할을 놓치지 않아야 한다는 점은 1장 현존재의 분석을 이어가고 있는 중요한 맥락이다. 단순히 인간 자체가 진리의 장이 아님을 말하는 것이 아니라, 예술가의 근원 즉 예술 자체를 만들어내고 있는 존재가 자리하고 있음을 이해해야 한다. 예술가와 예술작품, 그 속의 사물성은 그렇게 진리를 향해 서로 물고 물리는 긴장 관계 속에서 성립하고 있는 것이기 때문이다.

마지막으로, 우리는 3장 ‘예술의 한 양태로서의 음악 작품 분석’ 장에서는 이 글의 궁극적인 목표인 음악작품의 사유적-시적 특성을 찾기 위해 그의 예술론의 궁극점이라 할 수 있는 시를 통해 음악에 다가가고자 노력하였다.

언어의 울림이라는 시는 존재의 울림이라는 상태를 통해 현존재의 실존적 구분을 상기시켜주며, 그러한 도식에서 음악 작품은 현존재의 일상적인 구분 상태를 유지하게 된다. 나아가 음악 작품은 사물들의 본질을 근본적으로 명명하는 예술의 궁극적인 목적인 시적 특성을 가질 수 있게 된다. 우리는 시를 현존재의 사유와 동일시하면서 인간의 주체적인 영역으로부터 활발히 작용하는 시작의 영역을 발견할 수 있기 때문이다. 결국 하이데거는 현존재 역동적인 측면에서 시는 인간이 추구할 수 있는 사유적 측면의 최고의 예술적 장르임을 보이고 있다.

그러나 하이데거 스스로가 밝히고 있듯이 시 자체로 모든 예술 장르가 소급되어서는 안 된다. 왜냐하면 모든 예술적 장르는 그 나름의 방식과 형식으로 진리를 구현하는 역할을 하고 있기 때문이다. 앞선 2장에서 사물의 사물성에만 주목하지 않아야 한다는 복안이 깔려 있는 점을 상기하면 그러한 형식적인 측면 때문에 시를 예술의 최상점으로 놓지 않았다는 점을 이해할 수 있다. 더불어, 조형예술 즉 공간적 결과물을 차지하고 있는 예술작품이 진리를 구체화한다고 언급한 부분에서는 우리가 특정 예술 작품의 성과물에만 집착해서는 안 된다는 점으로 이해해야 한다. 시가 궁극적인 이유는 시 속에서 말하는 언어가 단순한 이해 전달 이상의 의미를 지니기 때문이다. 우리는 예술의 원인이나 정의가 아니라 그 근원을 찾고 있음을 이해해야 한다.

음악작품은 그에게 사유의 흐름의 측면에서 인간적인 현존재의 방식으로 이해할 수 있는 장르이다. 왜냐하면 참된 것이 항상 구체화될 필요는 없으며, 그 정신적 활동으로서 이해하는 측면에서 음악은 현존재의 사유적 특성과 예술의 사물적 특성 시적 특성을 발휘하고 있는 장르이기 때문이다. 그러나 과연 음악 자체가 가지고 있는 예술성은 어디서 찾아야 할 것인가. 그가 추구한 사물성은 이제 그 사물이 가지고 있는 특성이상의 의미를 가져야 한다는 점을 파악하고 있을 때, 음악은 분명히 연주된 그 음악 자체를 예술작품의 결과물로서 이해해야 한다. 단순히 작곡가의 영감이, 그리고 그 영감이 약속된 기호로 쓰인 악보가 음악작품이라면 우리는 창작이라는 선에서

하이데거의 예술론을 이해할 뿐이다. 그리고 그 보존이 작용하는 부분이 가시적이지 않는 음악의 선율 속에서 발견되는 것이다. 언어가 자신의 존재 가능성에 대한 지속적인 발걸음의 흔적이며 이를 통해 주위 환경의 존재자들과 교류하는 것이 사유의 결과물이라는 그의 논조를 따라가면 사유를 소리라는 방식으로 표출하고 있는 음악은 실존의 기분상태를 유지하게 하는 사유의 결과물이 되는 것이다. 즉 인간 현존재의 실존적 특성을 이루는 기분의 형태로 이해하고자 했다. 그 기분상태로 유지되는 인간의 실존적 상태는 곧 음악 작품의 조율된 존재로 나타나고 이것을 곧 실존적인 사유의 결과물이라 칭할 수 있다. 그 안에서 인간 현존재가 사유라는 방식으로 참여하고 있는 것이다.

단순히, 음악적 예술작품이 예술의 규정에 의해서만 파악되면 그것은 예술 작품의 정의나 개념에만 몰두할 뿐이다. 이 부분이 곧 하이데거가 지적한 근대 미학의 문제점이라고 할 수 있다. 하이데거는 일찍이 진리의 본질을 흔들리는 갈대의 자의에 방기하는 것을 염려했다. 그 규정은 철저히 인간에 의한 것이기 때문이다. 예술은 일차적으로 사물로서 인간과 만난다. 하이데거가 예술작품에서 사물성의 극복을 추구한 것은 그 재료나 질료 이상의 의미를 가지기 위함이다. 예술의 진리를 밝히는 과정을 예술의 형식에만 두면 우리는 예술의 본질적 진리에 다가설 수 없게 된다.

이 글에서 우리는 음악작품을 하이데거의 예술론의 시각으로 다루어 보고자 하였다. 형식적 측면과 사물적 측면에서 많은 논란이 있을 것을 예상할 수 있음에도 불구하고 음악작품을 하이데거의 예술론의 주제로 내세우고자 한 것은 하이데거가 사물성의 측면에서, 나아가 사물성의 진리를 찾아내야 한다는 측면에서 힘을 얻은 부분도 있을 뿐만 아니라, 어쩌면 가시적 형식에서만 하이데거의 예술론을 도입해 왔던 기존의 하이데거의 예술론 해석에 신선한 자극을 주기 위한 시도도 분명히 있음을 밝히고자 한다. 따라서 이 연구는 좀 더 기술적 측면에서 음악적 개념들에 대한 덧붙임으로 이어져야 할 것이다. 그것이 곧 하이데거의 예술론을 단순히 존재론의 영역에만 머물게 하지 않고, 더욱 현실적이고 실용적인 영역으로 이끌 수 있을 것이라 본다.

참고 문헌

하이데거의 문헌 (전집 간행 순)

- Heidegger, M. *GESAMTATSGABE*, Frankfurt am Main : Vittorio Klostermann GmbH,
- _____, *Frühe Schriften* , 1970. Band 1
- _____, *Sein und Zeit* , 1977. Band 2
- _____, *Kant und das Problem der Metaphysik* , 1991. Band 3
- _____, *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung* , 1981. Band 4
- _____, *Holzwege* , 1977. Band 5
- _____, *Wegmarken* , 1978. Band 9
- _____, *Unterwegs zur Sprache* , 1985. Band 12
- _____, *Aus der Erfahrung des Denkens* , 1983. Band 13
- _____, *Die Grundprobleme der Phänomenologie* , 1975. Band 24
- _____, *Einleitung in die Philosophie* , 1996. Band 27
- _____, *Von Wesen der Wahrheit : zu Platons Höhlengleichnis und Theätet* , 1989. Band 34
- _____, *Hölderlins Hymnen "Germanien" und "Der Rhein"* , 1980. Band 39
- _____, *Einführung in die Metaphysik* , 1983. Band 40
- _____, *Hoelderlins hymne Der Ister* , 1984. Band 53
- _____, *Beiträge Zur Philosophie (Vom Ereignis)*, 1989. Band 65

전집 이외의 문헌 (출간 년도 순)

- _____, *Vorträge und Aufsätze* , Pfullingen : Neske. 1954.
- _____, *Der Satz vom Grund* , Pfullingen : Neske. 1957.
- _____, *Nietzsche 1* , Pfullingen : Neske, 1961.
- _____, *Zur Sache des Denkens* , Tübingen : Niemeyer, 1969.
- _____, „Technik und Kunst – Ge-stell“, in *Kunst und Technik* ,
von Walter Biemel, Friedrich-Wilhelm v. Herrmann(hrs),
Frankfurt am Main : Klostermann , 1989.
- _____, „Vom Ursprung des Kunstwerkes“, *Heidegger Studien* ,
band 5 Berlin : Duncker & Humblot, 1989.
- _____, „Zur Überwindung der Aesthetik Zu „Ursprung des
Kunstwerkes“. *Heidegger Studien* , **band 6** Berlin :
Duncker & Humblot, 1990.
- _____, „Nur nochein Got kann nuns retten“, Spiegel-Gespräch
mit Martin Heidegger am 23. 9. 1966 , *Der Spiegel* 23,
1976.

우리 말 번역본

(『존재와 시간』 과 「예술작품의 근원」 이외 상기 참고문헌 순)

『존재와 시간』 , 소광희 역, 서울 : 經文社, 1995.

이기상 역, 서울 : 까치, 1998.

「예술작품의 근원」 , 오병남, 민형원 공역, 서울 : 예전사, 1996.

, 『숲길』 . 신상희 역, 파주 : 나남, 2008, pp.
15~127.

, 『하이데거의 예술철학 : <예술작품의 근원>에 대한 체계적 해석』, F-W 폰 헤르만 지음, 이기상, 강태성 공역, 서울 : 文藝出版社, 1997, pp. 553~634.

- 『칸트와 형이상학의 문제』, 이선일 역, 서울 : 한길사, 2001.
- 『훔덜린 시의 해명』, 신상희 역, 서울 : 아카넷, 2009.
- 『숲길』, 신상희 역, 파주 : 나남, 2008.
- 『이정표』, 신상희, 이선일 공역, 파주 : 한길사, 2005.
- 『언어로의 도상에서』, 신상희 역, 파주 : 나남, 2012.
- 『사유의 경험으로부터』, 신상희 역, 서울 : 길, 2012.
- 『현상학의 근본문제들』, 이기상 역, 서울 : 文藝出版社, 1994.
- 『철학 입문』, 이기상, 김재철 공역, 서울 : 까치, 2006.
- 『진리의 본질에 관하여 : 플라톤의 동굴의 비유와 테아이테토스』, 이기상 역, 서울 : 까치, 2004.
- 『훔덜린의 송가 : 《게르마니엔》과 《라인강》』, 최상욱 역, 파주 : 서광사, 2009.
- 『형이상학입문 : 1935년 프라이부르크 대학에서의 강의』, 박희근 역, 서울 : 文藝出版社, 1994.
- 『훔덜린의 송가 <이스터>』, 최상욱 역, 서울 : 東文選, 2005.
- 『철학에의 기여』, 이선일 역, 서울 : 새물결, 2015.

전집 이외의 문헌 번역본

- 『강연과 논문』, 이기상, 신상희, 박찬국 공역, 서울 : 이학사, 2008.
- 『니체 1』, 박찬국 역, 서울 : 길, 2010.
- 『사유의 사태로』, 문동규, 신상희 공역, 서울 : 길, 2008.
- 『동일성과 차이』, 신상희 역, 서울 : 민음사, 2000.
- 『사유란 무엇인가』, 권순홍 역, 서울 : 도서출판 길, 2005.

기타 문헌

- 김동규, 『하이데거의 사이-예술론, 예술과 철학 사이』, 그린비, 2009.
- 김상환, 『예술가를 위한 형이상학 : 해체론 시대의 철학과 문화』, 서울 : 민음사, 1999.
- 김종두, 『하이데거에 있어서 존재와 현존재』, 서울 : 서광사, 2000.
- 박찬국, 『하이데거와 윤리학』, 서울: 철학과 현실사, 2002.
- _____, 『들길의 사상가 하이데거』, 서울:그린비, 2013.
- 브뤼노 몽생종, 『리히테르- 회고담과 음악 수첩』, 이세욱 역, 서울:정원, 2005.
- 신상희, 『시간과 존재의 빛 - 하이데거의 시간이해와 생기사유』, 서울:한길사, 2000.
- 슈테판 로렌츠, 올리버 쾨어베트, 『독일음악미학』, 김동훈, 홍준기 공역, 아난케, 2008.
- 에드워드 사이드 & 다니엘 바렌보임, 『장벽을 넘어 흐르는 음악과 정치』, 노승림 역, 마티, 2011.
- 염재철, 『존재와 예술 - 하이데거 예술사상』, 서울: 서울대학교 출판문화원, 2014.
- 이남인, 『현상학과 해석학 - 후설의 초월론적 현상학과 하이데거의 해석학적 현상학』, 서울 : 서울대학교출판부, 2004.
- 이수정, 박찬국, 『하이데거 - 그의 생애와 사상』, 서울 : 서울대학교출판부, 1999.
- 정기철, 『해석학과 학문과의 대화』, 서울 : 문예출판사, 2004.
- 탈레스 외, 『소크라테스 이전 철학자들의 단편 선집』, 김인곤 외 역, 서울 : 아카넷, 2005.
- 티모시 클라크, 『마르틴 하이데거- 너무나 근본적인』, 김동규 역, 서울 : 엘피, 2008.
- 파스칼, 『팡세Pensées』, 김형길 역, 서울 : 서울대학교출판부, 1999.
- Abraham Mansbach, *Beyond Subjectivism - Heidegger on language and the Human being*, Westport, Conn. ; London :

- Greenwood Press, 2002.
- Albrecht Wellmer, *Versuch über Musik und Sprache*, Hanser, 2009.
- Alfred pike, *A Phenomenological Analysis of Musical Experience and Other Related Essays*, New York St. John's University, 1970.
- Andrew Bowie, *Music, philosophy, and modernity*, Cambridge U.P, 2007.
- Eduardo Marx, *Heidegger und der Ort der Musik*, Königshausen & Neumann, 1998.
- Heinrich Bessler, *Aufsätze zur Musikästhetik und Musikgeschichte*, Reclam, 1978.
- Julian Young, *Heidegger's philosophy of art*, Cambridge U.P, 2001.
- Micheal A. Pelt, *Being attuned : on ontological analysis of music*, Florida U.P , 1983.
- Daniel O. Dahlstrom, *The Heidegger Dictionary*, Bloomsbury Pub, 2013.
- F-W von Herrmann, *Heideggers Philosophie der Kunst : eine systematische Interpretation der Holzwege-Abhandlung "Der Ursprung des Kunstwerkes"*. Klostermann, 1994.
- 『하이데거의 예술철학 : <예술작품의 근원>에 대한 체계적 해석』, 이기상, 강태성 공역, 서울 : 文藝出版社, 1997.
- Guignon Charles B, *Heidegger and the problem of knowledge*, Indianapolis, Ind. : Hackett Pub. Co., 1983.
- Günter F, *Martin Heidegger zur Einführung*, Hamburg : Junius, 1992.
- 『하이데거』, 김재철 역, 고양 : 인간사랑, 2008.
- Günter Seubold, *Kunst als Enteignis : Heideggers Weg zu einer nicht mehr metaphysischen Kunst*, Bouvier Verlag, 1996.
- Hubert L. Dreyfus, *Being-in-the-world : a commentary on Heidegger's Being and time, division I*, MIT Press, 1991.
- Kant. I, *Kritik der reinen Vernunft*, Hamburg : Verlag von Felix Meiner, 1956.

- _____, 『순수이성비판』, 백종현 역, 서울 : 아카넷, 2006.
- _____, *Kritik der Urteilskraft*, Leipzig ; Hamburg : Meiner, 1990.
- _____, 『판단력비판』, 백종현 역, 서울 : 아카넷, 2009
- Plato, *Plato : Complete works*, John M. Cooper [edited], Indianapolis : Hackett Pub. 1997.
- Kraft Peter B, *Das anfängliche Wesen der Kunst : zur Bedeutung von Kunstwerk, Dichtung und Sprache im Denken Martin Heideggers*, Frankfurt am Main, 1984.
- Michael Inwood, *A Heidegger Dictionary*, Oxford, Blackwell, 1999.
- Müller Max, *Existenzphilosophie im geistigen Leben der Gegenwart*. Heidelberg : F. H. Kerle, 1964.
- _____, 『실존 철학과 형이상학의 위기』, 박찬국 역, 서울 : 서광사, 1988.
- Plumpe Gerhard, *Asthetische Kommunikation der Moderne, Band. 2, Von Nietzsche bis zur Gegenwart*. Westdeutscher Verlag, 1993.
- _____, 『현대의 미적 커뮤니케이션』, 홍승용 역, 부산 : 경성대학교 출판부, 2007.
- Pöggeler Otto, *Der Denkweg Martin Heideggers*, Pfullingen : Neske, 1963.
- _____, 『하이데거 사유의 길』, 이기상, 이말숙 공역, 서울 : 文藝出版社, 1993.
- Richardson William J, *Heidegger; through phenomenology to thought*, The Hague, M. Nijhoff, 1974.
- Thoma Dieter, *Heidegger Handbuch- Leben- Werk- Wirkung*, Stuttgart : J.B. Metzler, 2003.
- Vycinas Vincent, *Earth and gods : an introduction to the philosophy of Martin Heidegger*, The Hague : M. Nijhoff, 1969.
- Walter Biemel, *Martin Heidegger : mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek (bei Hamburg) : Rowohlt, 1996,
- _____, 『하이데거』, 신상희 역, 서울 : 한길사, 1997.

일반 논문

- 김동훈, 「행복한 시지푸스와 마지막 살의 그리움 -하이데거 예술철학 소고」, 『독일어 문화권 연구』 15, 서울대학교 독일어문화권연구소, 2006.
- 김재철, 「하이데거의 존재론적 해석학」, 『철학연구』 제 11집, 대한철학회, 2009.
- 노희직, 「하이데거의 훔덜린 해석」, 『외국문학연구』 19, 한국외국어대학교 외국문학연구소, 2006.
- 박찬국, 「후기 하이데거의 예술관과 언어관」, 『하이데거의 언어사상』, 철학과 현실사, 1998.
- 배상식, 「하이데거의 존재사유에서 나타나는 ‘표현어법’에 대한 고찰」, 『철학연구』 95집, 대한철학회, 2005.
- 배학수, 「동작 속의 진리 - 하이데거와 무용」, 『하이데거의 예술철학』, 철학과 현실사, 2002.
- 손영삼, 「하이데거 철학의 철학사적 의의 : 전회」, 『동서철학연구』 제39호, 한국동서철학회, 2006.
- 신상희, 「하이데거의 예술론」, 『인문과학』 41집, 성균관대학교 인문과학 연구소, 2008.
- _____, 「동굴의 비유 속에 결박된 철학자, 플라톤 - 하이데거가 바라보는 플라톤의 좋음’의 이데아 성격과 진리경험의 변화에 관하여」, 『철학연구』 제84집, 철학연구회, 2009.
- _____, 「시 짓는 사유 : 사유하는 시 - 하이데거의 훔덜린 시론」, 『철학과 현상학 연구』 40, 한국현상학회, 2009.
- 양금희, 「음악작품의 존재론」, 『미학』 19, 한국미학회, 1994.
- 염재철, 「하이데거 사상길의 변천」, 『철학』 48집, 한국철학회, 1996.
- _____, 「하이데거의 예술철학: 존재, 예술, 언어」, 『예술연구』 6집, 신라대학교 예술연구소, 2000.
- 야스퍼 립트우, 「『존재와 시간』에서 언어의 기능에 대하여」, 『존재론

- 연구』 제 23집, 한국하이데거학회, 2010.
- 윤병렬, 「고대 그리스와 하이데거의 사유에서 선포와 개시의 해석학」, 『하이데거연구』 12집, 한국하이데거학회 편, 세림M&B, 2005년 가을호.
- 이서규, 「하이데거와 주관성 철학 - 하이데거의 데카르트 비판을 중심으로」, 『하이데거 연구』 13집, 한국하이데거학회 편, 세림 M&B, 2006 봄호.
- 이선일, 「존재와 알레테이아」, 『철학연구』 29, 철학연구회, 1991.
- 피터 하, 「하이데거의 기분과 셸러의 감지에 대한 비교」, 『존재론 연구』 제 27집, 한국하이데거학회, 2011.
- Calvin o.Schrag, "The Transvaluation of Aesthetics and the work of Art", in *Thinking and Being* , R.W.Sharan and J.H. Mohanty (ed), U.O.P, 1984.
- Joseph. J. Kockelmans , "On the Meaning of Music and its Place in Our World", in *Kunst und Technik : Gedächtnisschrift zum 100. Geburtstag von Martin Heidegger* , herausgegeben von Walter Biemel, Friedrich-Wilhelm v. Herrmann. Klostermann, 1989.
- Gadamer,H.G, "Zur Einführung", in *Der Ursprung des Kunstwerkes* , Martin Heidegger, Stuttgart : Reclam, 1970.
- Günther Pöltner, "Mozart und Heidegger - Die Musik und der Ursprung des Kunstwerkes ", *Heidegger Studies* , Volume 8, 1992.
- Mark A.Wratal, "Heidegger and Truth as Correspondence", *International Journal of Phikosophical Studies* 7-1, 1999.
- Martin Scherzinger, "Heideggerian Thought in the Early Music of Paul Hindemith " *Perspectives of New Music*, Vol 43, 2005.

Rosa Maria Marafioti, "Das stille spiel der wahrheit : Die Fragwürdigkeit der Musik bei Heidegger", *Heidegger Studies* , Volume 29, 2013.

Schapiro. M, "The Still Life as a Personal Object", in *Theory and philosophy of art : style, artist, and society*, New York : George Braziller, 1994.

Walter Schulz, "Über den philosophiegeschichtlichen Ort Martin Heidegger ", in *Heidegger : Perspektiven zur Deutung seines Werks*, Koln : Kiepenheuer & Witsch, 1969.

학위 논문

김종욱, 『하이데거에서 존재론적 차이와 형이상학의 문제』, 서울대학교 박사학위 논문, 1998.

박현정, 『하이데거 존재 사유에서 유한성의 문제』, 서울대학교 박사학위논문, 2012.

서영화, 『하이데거의 존재론적 차이와 무의 관계에 대한 연구』, 서울대학교 박사학위 논문, 2013.

F-W von Herrmann, *Die Selbstinterpretation Martin Heideggers*, Freiburg i. B, 1964.

KIM Dong-Hun, *Subjekt oder Dasein : Heideggers Auseinandersetzung mit Descartes und Kant in bezug auf die Subjektivität des Subjekts in der modernen Philosophie* , Bremen, 2004.

Zusammenfassung

Eine Studie über die denkerisch-dichterischen Eigenschaften von Musikwerken

**- Auf der Grundlage der Dasein Analytik und Kunsttheorie
von Martin Heidegger**

**CHOI, Young Hwan
Fakultät für Ästhetik
Seoul Nationale Universität**

Das Ziel dieser Abhandlung ist die Möglichkeit von Analyse der Musikwerken auf der Grundlage der heideggerischen Kunsttheorie zu untersuchen. Seine Dasein-Analytik kann als Ausgangspunkt seine Kunsttheorie zu interpretieren verstanden werden. Bei solcher Untersuchung kann man die denkerischen Eigenschaften vom Kunstwerk entdecken. Durch das Kunstwerk wird die Wahrheit als Unverborgenheit erschlossen und das Dingliche erneut interpretiert. Und die dichterischen Merkmale werden auf der Rückseite des Dinglichen entdeckt. Der Schwerpunkt dieses Artikels ist die Musik auf der Grundlage der Dasein-Analytik und Kunsttheorie von Heidegger zu interpretieren, um die denkerischen Eigenschaften des Daseins und die Dichterischen Eigenschaften der Musikwerken als nicht bildenden Kustwerken zu verstehen.

In seinem *Sein und Zeit* hat Heidegger mehr Gewicht auf die Suche nach dem Sein als den Seienden. Damit hat er seine Dasein-Analytik versucht und den denkenden Menschen versteht.

Und für ihm ist die Wahrheit ist Unverborgenheit und Denken ist eine Art in der das Dasein die neue Wahrheit ausspricht. Denken ist eine undogmatische Herangehensweise an die Dinge und die Wahrheit ist in solcher Herangehensweise offenbart. Der Mensch enthüllt das Sein. Dasein ist ein menschliches Wesen, das in die Welt geworfen und in der Welt bestimmt wird. Und Es versteht und gestaltet die Welt. Und die Kunst ist keine besondere Handlung, die nur die einigen begabten führen. Außerdem durch die Reflexion über die Kunst kann man die Frage nach dem Dasein, d.h. Menschen ausdrücklicher definieren. Denn Kunst ist ein ausgezeichnetes Ereignis, in dem die Wahrheit auftritt, und ein Ergebnis der ontologischen Akt, an der menschlichen Dasein teilnimmt. Man versteht dies als die denkerische Eigenschaften.

In seinem „Der Ursprung des Kunstwerks“ hat Heidegger nicht die Definition und Ursache der Kunst, sondern den Ursprung der Kunst selbst geforscht. Dadurch hat er sich der Wahrheit als der Unverborgenheit zu nähern versucht. Er kritisiert die Grenzen von der bisherigen Erkenntnis der Dinghaften und ersterbt den ultimativen Ursprung der Wahrheit durch die Analyse der Dinghaften am Kunstwerk. Und er hat die Poesie zur höchsten künstlerischen Genre erhebt und behaupt, dass alle Kunstwerke die dichterischen Eigenschaften haben sollen. Mit andern Worten besteht der Fokus seiner Kunsttheorie darin, das Dinghafte in der Kunst zu überwinden und die Bedeutung solcher Überwindung aufzuklären. Durch seine Kunsttheorie kann man die dichterischen Eigenschaften von der Kunst verstehen.

Für Heidegger ist die Musik ein exzellentes Genre, das als eine Art des menschlichen Dasein, d.h. das Denken verstanden werden kann. Weil die Musik das Genre ist, in dem das Wahrhafte nicht visuell gestaltet werden muss, so kann die Musik für das Genre gehalten werden, in dem die denkerischen Eigenschaften des Daseins und die dichterischen Eigenschaften der Kunst auftreten. Aus dem

eigenen Gedanken von Heidegger, dass die Sprache die Spur der beständigen Bemühung vom Dasein ist und man durch die Sprache mit der Umwelt und dem Mitdasein umgeht, folgt seine eigene Verständnis über die Musik. Das Musik ist die Kunst der Gestimmtheit des Menschen. Das menschliche Dasein als gestimmte Wesen nimmt an der Musik teil. Heidegger hat die dichterischen Eigenschaften gesucht um die Grenzen des Dinglichen zu überwinden. Daneben hat er behauptet, dass die dichterischen Eigenschaften in dem Musikwerk ausgedrückt werden können.

Stichwörter : Dasein, Dichterischen Eigenschaften, Kunst, Dichterischen Eigenschaften, Musikwerke, Dinghafte, Stimmung

Immatrikulationsnummer : 2006-22791