

예술이라는 종교의 미디어:

반 데르 레이우의 예술신학*

이창익**

1. 예술, 미디어, 테크놀로지
2. 종교의 예술적 구조
3. 의례와 경전
4. 예술의 시작과 끝: 예술의 자기 폐기 현상
5. 예술가 없는 예술, 종교인 없는 종교

1. 예술, 미디어, 테크놀로지

지금까지 종교와 예술의 문제는 주로 예술 작품의 종교적 내용이나 구조를 분석하는 것에 집중되었다. 예술의 종교성을 입증하면서 우리는 세상 모든 것의 기저에 종교적 충동이 내재해 있다는 것을 확인하곤 한다. 또한 예술이야말로 종교를 표현하는 가장 훌륭한 도구라는 생각을 하기도 한다. 게다가 이러한 분석은 ‘아름다운 성스러움’이나 ‘성스러운 아름다움’을 이야기함으로써 종교와 예술의 상호 공모에 기여하기도 한다. 물론 종교가 예술을 자기 표현의 수단으로 이용했던 긴 역사가 있고, 예술이 종교보다 더 종교적으로 기능하면서 종교의 존재를 위협했던 시대도 있었다. 그러나 종교와 예술의 관계에 대한 이러한 논의는 전제된 종교 개념의 동선을 맴돌면서, 세상의 모든 것은 종교를 품고 있다는 ‘범종교주의’의 주장만을 반복할 가능성이 농후하다. 세상의 어떤 것도 종교적 해석을 피할 수는 없다.

이 글은 종교와 예술의 문제를 통해 ‘종교의 미디어’에 대한 논의를 전개하기

* 이 논문은 2011년도 정부(교육과학기술부)의 재원으로 한국연구재단의 지원을 받아 연구되었음 (NRF-2011-327-A00238).

** 한림대학교 생사학연구소 HK연구교수

위한 것이다. 우리는 예술의 물질적, 감각적 차원을 부각시키기 위해 예술의 각 장르가 갖는 매체적 독특성을 해명하기 위해 노력할 것이다. 그리고 각 예술 장르의 독특한 물질성이 어떻게 서로 다른 메시지를 전달하는지를 이해하고자 할 것이다. 즉 이 글은 미디어 이론의 관점에서 예술의 각 장르가 발신하는 독특한 종교적 메시지를 검토하는 것을 목적으로 한다. 이를 위해 우리는 헤라르뒤스 반 데르 레이우(Gerardus van der Leeuw)가 펼친 ‘종교와 예술’에 대한 논의에 많은 부분을 의존할 것이다. 그러나 우리는 반 데르 레이우의 신학적 미학을 그대로 답습하지는 않을 것이다. 그보다 우리는 신화와 의례, 언어와 몸짓 같은 이원적인 구도 속에서 논의되는 종교 개념이 얼마나 빈약한 것인지를 이야기할 것이다. 굳이 이 글에서 예술을 거론하는 것은 종교를 이야기하는 어휘, 개념, 시각을 전환하기 위한 것이다.

간단한 예에서부터 논의를 진행해 보자. 춤은 춤의 신을 만나기 위한 매체이다. 따라서 춤이라는 매체를 상실한 종교는 춤의 신도 상실할 수밖에 없다. 이러한 맥락에서 우리는 춤을 잃은 종교가 어떤 종교적 메시지를 잃게 되는지를 이야기할 수 있다. 나아가 춤은 몸이라는 물질성에 근거한 것이기 때문에, 춤의 신은 몸을 통하지 않고서는 만날 수 없는 신이다. 춤의 신은 언어의 신과 같지 않다. 같은 신을 만나기 위해 춤을 출 수도 있고 글을 읽을 수도 있는 것이 아니라, 춤과 언어는 각기 다른 신을 만나기 위한 통로가 되거나, 적어도 하나의 신의 다른 측면에 접근하는 통로가 된다. 그러므로 춤을 추는 종교에서 책을 읽는 종교로 전환된다는 것은 그저 종교적 미디어가 춤에서 책으로 이동했다는 것만을 의미하지 않는다. 미디어의 변화는 필연적으로 메시지의 변화를 수반한다. 춤의 신은 책의 신과 다르고, 춤의 종교는 책의 종교와 다르다.

예컨대 같은 종교의 신자들이 각자 체험하는 신들이 같은 신이라는 것을 보증하는 수단은 없다. 신자들이 이야기하는 신의 모습은 차이로 얼룩져 있다. 그럼에도 불구하고 같은 신을 만났다고 말할 수 있는 것은 미디어의 동일성 때문이다. 적어도 모두가 같은 춤을 추어 신을 만났기 때문에 우리는 그들이 같은 신을 만났을 것이라고 짐작한다. 또는 모두가 종교 공동체의 같은 언어로 신을 명명하고 묘사하기 때문에 우리는 그들이 같은 신을 경험했을 것이라고 짐작한다. 역으로 춤이라는, 또는 책이라는 똑같은 미디어를 사용하기 때문에 그들이 같은 신, 적어도 비슷한 신을 만나게 된 것이라고 말할 수도 있다. 이러한 방식의 논의는 우리가 알고 있는 것과는 상당히 다른 예술 개념과 종교 개념을 자극할 것이다. 어쩌면 종교와 예술에 대한 세밀한 논의를 전개하기 위해서는 우선 우리가 간혀 있는 종교 개념과 예술 개념부터 벗어던지는 것이 필요할 것 같다.

이를 위해 먼저 종교와 예술을 잇는 작은 고리 하나를 만들어 보자. 이케가미 에이코(池上英子)는 일본의 예법과 미학에 관한 저서에서 예술에 대해 다음과 같은 흥미로운 언급을 한 바 있다.

고대와 중세의 일본인들은 예술 일반을 자연의 제어와 변형을 위한 테크놀로지라고 이해했다. 예술(芸, 芸能)에 대한 이러한 이해는 영어 어법의 어감과 약간 비슷하다. 영어 어법에서 “예술”은 미학적 실천뿐만 아니라 또한 의학(“치료의 기술”)이나 정치학(“가능성의 기술”) 같은 기술 영역을 가리킬 수 있다. 과거의 일본인들에게 공연을 위한 예술과 시는 자연을 움직이거나 자연에 영향을 주고, 현재의 이 세계를 보이지 않는 저 세계에 연결시키는 주술적인 테크놀로지였다. 이러한 의미에서 일본의 예술가, 장인, 상인은 모두 변형 능력을 보유한 직인(職人)으로 여겨졌다. 석공이나 목수는 원자재를 사용이나 장식을 위한 완성품으로 변형시킬 수 있었고, 상인은 시장 교환을 통해 한 물품을 다른 물품으로 변형시킬 수 있었다. 예술과 시 역시 주술적인 변형력에 근거했다. 그것들은 각각의 방식으로 세계를 빛는 테크놀로지였다.¹⁾

이케가미는 고대와 중세의 일본 예술은 자연을 변형시키는 기술, 즉 테크놀로지였다고 말한다. 시(詩) 속에 들어온 자연은 더 이상 이전의 자연이 아니다. 자연 자체가 변한 것은 아니지만, 인간은 시를 통해 전혀 다른 자연을 만난다. 시는 이러한 의미에서 주술적 테크놀로지가 된다. 시는 눈에 보이는 자연뿐만 아니라 눈에 보이지 않는 자연을 이야기하며, 자연을 움직이는 힘을 인식하고, 자연 안에서 인간을 본다. 시에 의해 자연은 보이는 자연과 보이지 않는 자연으로 이중화되면서 두꺼워진다. 이처럼 예술은 얇은 자연을 두꺼운 자연으로 변형시킨다. 또한 상인은 하나의 사물을 다른 사물로 교환함으로써 사물을 변형시킨다. 이로 인해 하나의 사물은 자신과 교환될 수 있는 모든 사물의 집합을 자신의 ‘존재 가능성’으로 지니게 된다. 마찬가지로 나무는 목수가 만들어낼 수 있는 모든 제품의 집합체를 자신의 존재 가능성으로 확보하게 된다. 나무가 더 이상 나무로만 머물지 않는다. 나무에 상상력이 덧입혀진다고 말할 수도 있다.

이처럼 예술은 사물을 더 이상 사물일 수 없게 하는 테크놀로지이다. 그런데 이것은 비단 해석학의 문제가 아니라 테크놀로지가 확보하는 사물의 존재 가능성의 문제이다. 우리는 춤, 드라마, 문학, 회화, 음악, 건축 같은 기본적인 예술 장르를 이러한 관점에서 이해할 필요가 있다. 예술은 자연을 변용시키는 문화적인 테크닉이다. 예술에 의해 모든 사물은 존재 가능성으로 두꺼워지고, 보이지 않는 잠

1) Eiko Ikegami, *Bonds of Civility: Aesthetic Networks and the Political Origins of Japanese Culture*(Cambridge: Cambridge University Press, 2005), 82.

재성의 무게를 지니게 된다. 예술이 종교와 만나는 지점도 이렇게 해서 확보된다. 문화는 망각의 바다 위에 떠 있는 섬과도 같다. 모든 문화는 망각과의 투쟁이다.²⁾ 예술 역시 사물의 존재 가능성에 대한 기억을 보존하는 투쟁이다.

2. 종교의 예술적 구조

앞서 말한 바 있듯이 우리는 예술의 종교적 구조를 이야기하는 데 익숙하다. 그러나 예술을 통해 종교에 대한 다른 이해를 도모하고자 한다면 ‘종교의 예술적 구조’라는 역방향의 이야기를 전개할 필요가 있다. 이를 위해 스토아 학파의 비극 비판과 페르소나에 대한 이야기부터 시작해 보자.

북아메리카의 누트카족(Nootka)이나 알래스카 북부의 틀링기트족(Tlingit)은 이중 삼중으로 개폐할 수 있는 가면, 즉 여러 개의 가면이 겹쳐진 가면을 사용했다. 이것은 가면 착용자가 둘이나 셋의 존재를 동시에 인격화하고 있다는 것을 의미했다.³⁾ 또한 서양에서 페르소나(persona) 또는 프로소폰(prosopon)은 비극과 희극의 배우가 쓰는 가면을 가리키는 말이었다. 우리는 사회적 삶을 일종의 드라마적 구조로 파악하는 데 익숙하다. 인간은 사회적 드라마 안에서 일정한 배역을 맡는다. 즉 모든 인간은 사회적 역할과 정체성이라는 사회적 가면을 할당받는다. 예컨대 로마에서 모든 귀족 가문은 집에 밀랍으로 만든 조상의 가면, 즉 페르소나를 보관했으며, 이 가면에 의해 사회 생활의 드라마와 의례에서 개인이 차지하는 자리가 결정되었다. 그래서 자연스럽게 페르소나는 ‘인격(personality)’이라는 의미를 갖게 되었다. 조상의 가면에 의해 개인의 사회적 인격, 법률적 인격이 인지된 것이다. 그러나 노예는 조상도 가면도 이름도 없기 때문에 페르소나, 즉 법률적 인격을 가질 수 없었다. 노예는 가면 없는 자를 의미했다. 노예는 사회적 드라마의 캐릭터가 아니라 배경으로만 존재했다.⁴⁾

2) Jan Assmann, “Remembering in Order to Belong: Writing, Memory, and Identity,” *Religion and Cultural Memory*, trans. Rodney Livingstone(Stanford: Stanford University Press, 2006), 81.

3) Marcel Mauss, “A Category of the Human Mind: The Notion of Person, the Notion of ‘Self,’” *Sociology and Psychology: Essays*(London: Routledge & Kegan Paul, 1979), 69.

4) Giorgio Agamben, “Identity without the Person,” *Nudities*, trans. David Kishik & Stefan Pedatella(Stanford: Stanford University Press, 2011), 46.

그런데 차후 페르소나는 도덕적 인격도 의미하게 되었다. 특히 이러한 생각은 스토아 학파의 비극 비판과 ‘배우의 은유’를 통해 발전했다. 스토아 학파는 배우와 가면의 관계에 입각하여 그들의 윤리학을 주장했다. 그들에 따르면, 인간의 삶은 드라마 연기와도 같은 것이며, 인간은 인생에서 하나의 배역, 즉 프로소폰 또는 페르소나를 할당받은 배우일 뿐이다. 배역은 인간이 사는 동안 잠시 쓰는 가면일 뿐이다. 그러므로 배우는 작가가 그에게 할당한 역할을 선택하거나 거부하려고 해서도 안 되고, 역할과 자신을 동일시해서도 안 된다. 도덕적인 사람은 사회적인 가면을 수용하지만 그것으로부터 거리를 둔다. 가면과 자기 사이에 ‘윤리적 거리’가 발생하는 것이다. 에픽테투스(Epictetus)는 이렇게 말한다.

당신은 연극의 저자가 당신에게 주기로 한 배역을 맡은 배우라는 것을 기억하라. 그가 배역을 짧게 하고자 하면 짧아질 것이고, 길게 하고자 하면 길어질 것이다. 그가 당신이 거지의 역할을 맡기를 원한다면, 능숙하게 역할을 수행하도록 하라. 불구자나 공무원이나 사적 시민의 역할이라도 똑같이 하라. 당신의 역할을 선택한 것은 당신의 책임이 아니다. 당신이 해야 할 일은 당신에게 할당된 페르소나를 능숙하게 연기하는 것이다.⁵⁾

그러므로 삶의 비극은 배우가 쓰는 ‘가면’ 때문이 아니라, 가면과 자기를 동일시하는 배우의 ‘태도’ 때문에 발생한다. 우리는 자기가 맡은 배역을 사랑하기도 하고 혐오하기도 한다. 그런데 우리가 맡은 우연한 배역이 바로 진정한 자기라고 착각할 때 비극의 싹이 자란다. 그래서 에픽테투스는 비극적인 상황의 본질을 배우와 캐릭터의 혼동에서 찾는다. 그러므로 현명한 사람은 운명이 자신에게 할당한 모든 가면을 받아들이지만, 가면과 하나가 되기를 거부하는 자이다.⁶⁾ 우리는 우리의 몸, 부모, 형제, 조국, 계급을 선택한 적이 없다. 물론 언젠가는 배우가 자신의 쓴 가면과 자기를 동일시할 수 있는 날, 즉 가면과 자기의 ‘윤리적 거리’가 사라지는 날이 올지도 모른다. 그러나 지금 우리가 사는 세계는 아직 그렇지 않다. 바로 여기에서 삶에 대한 회극적인 태도가 생겨난다. 세계 속에서 살아가는 ‘나’는 진정한 자기가 잠시 별이는 놀이일 뿐이라는 생각, 그래서 얼마든지 현실

5) Epictetus, *The Handbook*, trans. N. P. White(Indianapolis: Hackett, 1983), 16; Agamben, “Identity Without the Person,” 47.

6) Giorgio Agamben, “Comedy,” *The End of the Poem: Studies in Poetics*, trans. Daniel Heller-Roazen(Stanford: Stanford University Press, 1999), 17. 아감벤은 이 글에서 왜 단테의 『신곡(Divina Commedia)』에 비극이 아니라 희극이라는 제목이 붙었는지를 추적한다.

에 웃음을 던질 수 있다는 생각이 바로 희극적인 태도의 핵심이다. 희극은 항상 구원 가능성에 의해 작동한다. 우리는 가면을 벗고 진정한 자기를 회복하고자 하는 의식에서 새로운 ‘종교적 기대’의 탄생을 목격할 수 있다.

중요한 점은 인생을 희극이나 비극 같은 드라마적 구조로 파악할 때, 비로소 삶이 종교적 구조를 갖추기 시작한다는 점이다. 즉 드라마는 삶을 종교로 변환시키기 위한 기초적인 테크놀로지라고 할 수 있다. 배우와 캐릭터의 거리가 확보된다면 삶은 희극일 수 있다. 그러나 배우와 캐릭터의 혼동이 일어날 때, 즉 배우가 자신의 배역을 진정한 자기라고 인식할 때 비극이 발생한다. 그러므로 근대문화의 도덕적 인격이나 주체라는 개념은 배우의 비극적 태도의 산물이라고 할 수 있다. 세계의 외부나 세계의 시작과 끝에 ‘다른 자기’가 존재하는 것이 아니라 바로 지금 여기에서 맡은 배역이 자기라고 하는 인식은 ‘비극적’이다. 내가 아무리 도덕적으로 올바르게 살더라도, 나와는 무관하게 나에게 불행이 닥칠 수밖에 없다면 삶은 비극이다. 내가 아무리 멋지게 배역을 연기하더라도 나는 언젠가 비극적인 죽음을 맞이할 것이다.

비극과 희극은 죄와 무죄라는 개념과 밀접히 연관되어 있다. 비극은 의로운 자의 죄와 관련되고, 희극은 죄인의 정당화와 관련된다. 즉 비극은 무죄에서 죄로 향하는 여정을, 희극은 죄에서 무죄로 향하는 여정을 그린다. 비극의 끝에는 지옥이 있지만, 희극의 끝에는 천국이 있다. 자신의 눈알을 뽑은 오이디푸스는 비극의 주인공이다. 그러나 오이디푸스는 개인적인 죄를 저지른 것이 아니라, 운명에 의해 죄를 저지를 수밖에 없었다. 개인적으로는 무죄이지만 운명에 의해 그는 유죄가 된다. 그러므로 비극적인 세계 속에서는 아무리 선하게 살더라도 비극적인 운명을 맞이할 수밖에 없다. 이에 반해 희극적인 세계에서 개인적인 죄는 얼마든지 쉽게 정화될 수 있다. 심지어 아무리 큰 죄를 저질렀더라도 구원의 길은 여전히 열려 있다.

그렇다면 기독교가 어떻게 구원사에 드라마적 도식을 적용하는지를 살펴보자. 아담의 경우 본래의 자기와 페르소나가 완벽하게 일치한다. 즉 아담은 가면을 쓰지 않는다. 그러나 타락 이후에 페르소나와 진정한 자기가 분리되며, 이 둘은 육체가 부활하는 최후의 날에 다시 일치할 것이다. 타락 이후의 세계는 비극이나 희극의 도식으로 이해될 수밖에 없으며, 모든 인간은 본래의 자기 얼굴을 찾지 못한 채 가면을 쓰고 살아간다. 인간의 삶이 이야기로, 비극이나 희극으로 파악되는 것은 이 때문이다.⁷⁾ 그런데 근대 학자들은 종종 기독교적 세계에서는 비극적

7) *Ibid.*, 19.

인 갈등이 가능하지 않다고 주장한다. 즉 기독교는 반(反)-비극적이라는 것이다. 그러나 원죄 개념에서 보듯 기독교에도 비극적인 죄 개념이 존재한다. 아담의 죄는 개인적인 죄였지만, 그를 통해 모든 인간의 본성이 죄를 짓게 되었다. 그러므로 원죄는 개인의 의지와는 무관하게 존재하는 객관적이고 자연적인 ‘존재의 얼룩’ 같은 것이다. 그래서 인간은 타락의 결과물인 욕정과 원죄를 전달하는 생식기에 대해 ‘수치심’을 느낀다. 개인적인 차원에서 아무리 선하게 살더라도 인간은 원죄의 속박에서 벗어나지 못한다.⁸⁾

그러나 그리스도의 수난은 기독교의 비극적인 구조를 전복시켰다. 그리스도는 자연적인 죄를 개인적인 죄로 변형시켰다. 자연적인 죄와 개인적인 무죄라는 갈등 도식을 자연적인 무죄와 개인적인 죄의 문제로 전환시킨 것이다. 그러므로 그리스도의 죽음은 인간을 비극에서 해방시킴으로써 희극을 가능하게 했다. 개인적인 차원에서 죄를 속죄할 수 있는 길이 열린 것이다. 그러나 나는 나의 죄를 속죄할 수 있을 뿐이다. 누구도 다른 사람의 죄를 속죄할 수 없다. 즉 이제 모든 인간이 제각기 개별적으로 죄를 속죄해야 하는 상황이 벌어진 것이다. 그러므로 그리스도의 구원은 자연적인 것이 아니라 개인적인 구원이다. 그래서 토마스 아퀴나스는 세례 후에도 죽음과 정욕이 여전히 몸에 남아 있는 것은 원죄 때문이라고 말한다. 열등한 영혼과 몸은 여전히 원죄에 물들어 있다. 오로지 영혼의 고귀한 부분만이 그리스도의 기적에 참여할 수 있다는 것이다.⁹⁾ 그러므로 그리스도 이후에 구원사는 ‘영혼의 구원사’와 ‘몸의 구원사’로 양분되면서 이중적인 형태를 취하게 된다. 그리고 영혼의 구원사는 희극의 형태를, 몸의 구원사는 비극의 형태를 취한다. 설령 최후의 날에 모든 죽은 몸이 부활의 희극에 참여할 수 있다고 하더라도 그렇다.

19세기 중반 이후에 인간의 정체성 개념에 일대 전환이 일어난다. 1870년 말 쯤 파리 경찰서의 알퐁스 베르티용(Alphonse Bertillon)은 인체 측정과 상반신 사진(mug shot)에 근거한 범죄자 식별 체계를 확립한다. 어떤 이유에서든 체포되거나 구금된 모든 사람의 두개골, 팔, 손가락, 발가락, 귀, 얼굴을 측정하였으며, 옆모습과 앞모습이 찍힌 사진이 신원확인 자료에 포함되었다. 비슷한 시기에 찰스 다윈(Charles Darwin)의 사촌인 프랜시스 갈튼(Francis Galton)은 오류 없이 상습범을 확인할 수 있는 지문 분류 체계에 대해 연구한다. 갈튼은 베르티용의 지지자였지만, 유럽인의 시선으로는 외모를 식별하기가 힘든 식민지 원주민에게는

8) *Ibid.*, 11-12.

9) *Ibid.*, 13.

지문 채취가 더 적합하다고 주장했다. 또한 긴 머리카락이나 성적 편견으로 인해 인체 측정이 곤란했던 매춘부에게도 지문 채취가 적용되었다. 그러나 1920년 무렵 지문 채취의 방법이 세계적으로 확산되었다. 조르조 아감벤은 이를 두고 인류 역사상 처음으로 인간의 정체성이 사회적 페르소나에 의해서가 아니라 생물학적 자료에 의해 파악되었다고 평가한다.¹⁰⁾ 드라마적 도식으로는 인간과 사회를 파악할 수 없는 시대가 도래한 것이다. 이제 인간이 사회적 역할, 캐릭터, 도덕적 인격이 아니라, 생물학적 자료에 의해 정의되기 시작한 것이다.

1943년에 미국 의회는 모든 시민의 지문을 담은 신분증을 발급하려고 했던 ‘시민 신원확인법’을 거부했다. 그러나 범인, 외국인, 유대인에게 적용됐던 신원확인 방법이 20세기를 거치면서 점차 모든 시민에게 적용되었다. 지문을 담은 상반신 사진이 신분증의 필수 요소가 된 것이다. 21세기에는 지문과 망막과 홍채의 모양을 광스캐너로 채취하는 생체측정 기술의 발달로 인해, 이러한 신원확인 방법이 경찰서와 출입국 관리소를 넘어 점차 일상화되고 있다. 심지어는 공중 위생과 안보 및 범죄 예방을 위해 모든 시민의 DNA를 담은 아카이브를 세우려는 움직임조차 일고 있다. 분명히 이러한 생물학적 신원 확인이 인간의 주체 구성의 문제에 미칠 영향은 막대하다. 모든 시민이 잠재적인 범죄자로 취급되며, 인간의 정체성이 생체 측정 자료에 의해 정의된다. 이러한 세계에서는 삶이 더 이상 비극이나 희극의 구조로 파악될 수 없다. 윤리학이나 구원의 문제가 들어설 자리도 없다. 나는 독특한 모양이나 크기나 속성을 지닌 생물체일 뿐이다.¹¹⁾

물론 여기에서 우리는 도덕적이고 사법적인 책무와 페르소나의 무게로부터 탈주하려는 의지를 확인할 수도 있다. 그러나 드라마가 제거된 삶은 이제 가면의 무한 증식을 겪게 된다. 순수한 생물학적 정체성만을 지닌 채, 우리는 인터넷을 배회하며 가상세계에서 이용할 수 있는 온갖 가면을 쓰고 또 다른 인생을 살 수 있다. 또한 이제 우리는 매일 기계에 의해 나의 정체성이 인지되는 세계를 살고 있다. 지하철 출입구, 현금 자동 입출금기(ATM), 나를 확인하는 수많은 비디오 카메라와 신분증 카드 인식기가 그러하다. 기계가 나를 인식하고 본다면 나는 여기에 존재한다. 기계가 내가 살아 있다는 것을 보증한다면 나는 살아 있다. 거대한 기계 기억 장치가 나의 디지털 자료를 기록했다면 나는 망각되지 않는다.¹²⁾

그러므로 현대세계의 인간은 드라마가 없는 세계에서 살거나, 아니면 기계가 만들어내는 드라마의 무한 증식을 경험하며 살아간다. 페이스북, 블로그, 트위터

10) Agamben, "Identity Without the Person," 48-50.

11) *Ibid.*, 51-52.

12) *Ibid.*, 52-53.

의 나는 또 다른 나일 뿐이다. 페이스북에서 일어나는 드라마가 문제가 되면, 우리는 계정을 삭제한다. 우리는 이제 더 이상 비극이나 희극이 존재할 수 없는 세계를 살고 있다. 그리고 비극도 희극도 없는 세계에는 종교가 들어설 자리도 없다. 바로 이 지점에서 우리는 ‘종교의 예술적 구조’를 확인할 수 있다. 삶의 드라마적 구조가 와해될 때, 즉 삶이 더 이상 비극과 희극도 아닐 때 종교의 공간도 사라지기 때문이다. 예술 없이는 종교도 없다. 예술은 종교를 가능하게 하는 기본적인 테크놀로지이기 때문이다. 예술은 종교를 표현하는 도구에 불과한 것이 아니라, 종교의 중심 자리를 차지하면서 삶과 세계를 종교적 도식으로 파악할 수 있게 하는 기본 장치이다. 그러므로 종교와 예술의 관계는 종교 안에서 작동하는 예술적 도식을 통해 이해되어야 한다. 예술은 종교를 표현하는 미디어가 아니라 종교를 가능하게 하는 미디어이기 때문이다.

3. 의례와 경전

현재 우리의 종교 개념에 ‘미학적 차원’이라고 부를 수 있는 것이 존재하는가? 이것은 ‘종교적 예술’이 아니라 ‘예술적 종교’에 대한 물음이다. 이를 위해서 먼저 종교 안에 존재하는 예술적 미디어에 시선을 돌려 보자.

종교 의례는 성스러움을 세상 속에 가시적으로 드러내는 다양한 미디어에 의존한다. 얀 아스만은 이러한 미디어의 예로 성스러운 장소, 나무, 샘, 돌, 동굴, 숲, 이미지, 조각상, 신전, 피라미드, 탑 등을 거론한다. 텍스트 역시 여기에 포함될 수 있다. 우리는 ‘문자 종교’와 ‘구술 종교’, 또는 ‘신화의 종교’와 ‘의례의 종교’라는 표현에 익숙하다. 그러나 문자 기록의 존재 여부만으로 우리가 종교성의 차이를 주장하기는 힘들다. 신화 텍스트가 의례적 구술을 위해서만 이용된다면, 텍스트는 여전히 의례의 도구일 뿐이기 때문이다. 예컨대 이집트 사제는 성스러운 텍스트를 읽기 전에 나트륨을 씹어 입을 청결하게 했다. 성스러운 텍스트를 읽는 소리는 비밀주의의 규칙에 의해 보호되었다. 이집트에서 성스러운 텍스트는 성스러움의 언어적 저장소로 간주되었고, 성스러운 이미지와 똑같이 일정한 제약과 규칙에 종속되었다. 성스러운 이미지처럼 성스러운 텍스트의 암송도 신적인 것의 가시적이고 물질적인 현존을 야기했던 것이다. 이때 성스러운 텍스트는 ‘의미의 저장소’가 아니라 ‘소리의 저장소’였다.¹³⁾

13) Jan Assmann, "Text and Ritual: The Meaning of the Media for the History of

그러므로 종교 미디어의 역사에서 중요한 것은 ‘문자의 유무’가 아니라 ‘문자의 이용 방식’의 문제였다. 소리 내어 읽는 텍스트는 여전히 의례적 이용의 대상이었기 때문에 ‘책의 종교’가 갖는 독특한 효과를 생산할 수 없었다. 우리는 흔히 기독교, 특히 프로테스탄티즘이 의례의 흔적을 제거했다고 말한다. 인쇄술의 발명과 경전 편집을 통해 이때부터 경전에 대한 지식을 가진 해석자나 설교자가 종교 생활의 중심을 차지하게 되었다. 그는 경전을 읽는 법을 알았고, 경전을 암기했으며, 한 구절을 해명하기 위해 다른 구절을 이용할 수 있었다. 또한 그는 경전의 내용이 현재의 특수한 상황에 적합성을 갖게 하는 해석자였다.

이와 달리 의례의 종교(cult religion)에서는 의례가 정연한 방식으로 수행되지 않는다면 세계가 고통을 겪거나 붕괴될 것이라고 가정한다. 의례는 세계를 유지하고 갱신하는 장치이다. 그러나 초월적인 신의 역할이 강조되면서 세계는 인간과 무관하게 존재하는 살아있는 총체로 여겨지게 되었다. 의례를 통해 세계를 유지하는 종교는 사제를 필요로 한다. 그러나 텍스트 해석을 강조하는 책의 종교(book religion)는 해석자나 학자를 필요로 한다. 사제는 엄격한 규칙에 의해 공동체로부터 분리되며, 목욕, 단식, 성적 금욕 같은 주술적 고행에 의해 의례적 정결함을 유지한다. 즉 몸을 강조한다. 또한 사제는 특수한 행동이 언제 어디에서 어떻게 수행되어야 하는지, 어떤 말을 발언하고 어떤 노래를 불러야 하는지를 알고 있다. 그러므로 사제와 관련된 성스러운 영역은 이 세상에 존재하며, 높은 담장에 의해 일상의 세속적인 세계로부터 분리되었다. 이때 성스러움은 특정한 장소에 새겨져 있거나 감각적으로 존재했다.

그러나 해석자나 설교자와 관련된 성스러운 영역은 이 세계로부터 근본적으로 단절된다. 이 세상에서 성스러움은 오로지 책 안에 존재한다. 책은 이 세계에서 저 세계로 넘어가는 통로의 역할을 했다. 그러므로 여전히 유대교나 이슬람교에서는 경전에 의례적 규칙을 적용한다. 유대인은 마루에 성서를 놓지 않으며, 이슬람교도는 아랍어로 쓰인 글을 폐기하지 못한다. 그는 심지어 신문조차도 부적합한 장소에서는 읽지 않는다. 여전히 ‘책의 의례’라고 할 만한 것이 준수되고 있는 것이다. 이것은 성스러움을 담고 있는 유일한 매체인 경전을 세속적인 맥락에 물들지 않게 하려는 필사적인 노력이다. ‘책의 의례’를 통해 일정 정도 종교가 ‘의례의 미학’을 보존할 수는 있다.¹⁴⁾

그러나 유대교와 이슬람교에서도 성스러움은 세상으로부터 추방되어 초월적인

Religion,” *Religion and Cultural Memory*, trans. Rodney Livingstone(Stanford: Stanford University Press, 2006), 128-131.

14) *Ibid.*, 126-127.

영역으로 이동하거나 경전 안에 응축된다. ‘의례의 종교’에서는 시선이 성스러움을 드러내는 세상의 모든 사물을 향해 집중된다. 그러나 ‘책의 종교’에서 시선은 배타적으로 경전에 집중된다. 다른 모든 것은 우상숭배로 낙인 찍히게 된다. 이 세상의 모든 사물은, 특히 이미지는 경전으로부터 시선을 강탈하는 올라미이자 함정으로 간주된다. 이미지와 시각적인 것에 대한 비난을 통해 종교가 탈감각화되고 의례의 연극성이 해체된다. 이렇게 해서 종교의 미학적, 예술적 차원이 사라지게 되는 것이다. 이러한 맥락에서 우리는 종교와 예술의 관계를 비판적으로 검토할 수 있다. 책의 종교는 세상에 존재하는 시각적 이미지가 아니라 경전 해석을 통해 생성되는 마음의 이미지를 강조한다.¹⁵⁾

로버트 매럿(Robert Ranulph Marett)은 “원시종교는 사유되기보다 춤추어진 다”라고 말한 적이 있다. 매럿을 따르면서 베른하르트 랑(Bernhard Lang)은 ‘춤추어지는 의례’에서 ‘말만 여전히 춤추고 있는 의례’로의 근본적인 변화에 주목한다. 말이 춤추는 이러한 ‘지적 의례(intellectual ritual)’에서 참여자는 말을 암송하고 경청하고 마음에 새긴다. 의례가 점점 더 많은 글을 생산하여, 성스러운 저술의 도서관이 만들어질 수도 있다. 그러나 텍스트가 만들어진다고 해서 곧장 ‘책의 종교’가 등장하는 것은 아니다. ‘지적 의례’, 즉 ‘책의 의례’에서 책은 여전히 해석되기보다는 암송된다. 텍스트의 문자가 소리가 되어 춤을 추면서 의례적 사물로 이용될 뿐인 것이다.¹⁶⁾

그러나 유대교에서는 텍스트와 의례의 관계가 역전된다. 경전이 의례를 대체해 버린 것이다. 그래서 아스만은 기원 후 70년에 티투스가 유대교 신전을 파괴했지만, 이미 유대교는 신전을 필요로 하지 않는 종교가 되어 버린 상태였다고 말한다. 굳이 티투스가 신전을 파괴하지 않았더라도 유대인 스스로가 신전의 문을 닫을 수밖에 없었다는 것이다. 유대교에서는 이미 경전이 의례를 대체해 버린 상태였기 때문에, 신전은 이미 용도 폐기된 유물에 불과했다. 유대교의 유일신론은 글쓰기의 정신이 낳은 산물이었고, 계시는 글쓰기라는 새로운 매체가 낳은 새로운 종교적 요소였다. 글쓰기와 계시에 의해 종교가 세계 밖으로 탈주한다. 이때부터 경전은 세계를 대체하고 예술을 대체한다. 세계와 예술은 모두 우상숭배로 비난 받는다. 경전을 통해 계시를 내리는 신은 글 저편에, 즉 세계 밖에 위치하는 존재가 된다.

기독교의 성서와 이슬람교의 코란에서는 ‘의미’가 중심적인 역할을 하기 때문에

15) *Ibid.*, 128.

16) *Ibid.*, 135-136.

끝없는 해석과 주석의 전통이 존재한다. 그런데 성서와 코란의 율법과 이야기는 의례적 실천이 아니라 일상적인 인간 행동을 위한 토대를 형성한다. 텍스트가 의례가 아니라 일상행동을 위한 지침이 될 때, 텍스트가 경전이 된다고 말할 수도 있다. 얀 아스만은 글쓰기에 근거한 ‘계시의 인위성’에 대해 이야기한다. 계시는 자연스러운 것이 아니다. 의례는 행위, 연기, 시각에 근거하지만, 계시에 의한 신앙은 텍스트, 계약, 율법에 근거한 것이다. 이처럼 글쓰기는 점차 종교의 탈의례화와 탈연극화, 즉 종교의 탈예술화를 야기한다. 그러나 경전과 의례의 대립 구도만으로는 ‘종교의 미디어’에 대한 설명을 다할 수 없다. 이제 ‘예술이라는 종교의 미디어’에 대해 살펴보자.

4. 예술의 시작과 끝: 예술의 자기 폐기 현상

반 데르 레이우는 순수 관념보다는 예술이 성스러움을 더 잘 전달할 수 있다고 주장한다. 왜냐하면 예술의 출발점은 몸과 영혼의 나눌 수 없는 통일성, 즉 전인(全人)에 있기 때문이다. 성스러움은 물질적인 몸에 의해 저지될 수 있는 추상적인 정신이 아니라 전인과 관계한다. 또한 종교는 물질적인 수단 없이는 스스로를 표현할 수 없다. “신화 없이, 상징 없이, 말과 운동과 음조 없이는 종교가 존재할 수 없다.” 그리고 종교가 추구하는 힘을 전달하는 것은 항상 성스러운 사물, 성스러운 음식, 성스러운 행위, 성스러운 인간 같은 가시적인 장치이다. 청각과 시각에 대한 의존 없이는 드라마도 의례도 존재할 수 없다.¹⁷⁾ 이처럼 종교는 형태 없이는 존재할 수 없기 때문에 항상 예술을 찾는다. 예술은 스스로 흘러넘쳐 항상 종교에 이른다. 반 데르 레이우의 입장에서 종교적인 예술작품, 즉 미를 통한 성의 표현은 몽상이 아니라 실재이다. 왜냐하면 예술은 ‘삶의 모방’이 아니라 ‘삶의 형식’이기 때문이다. 즉 예술은 삶이 무의식적으로 회귀하는 틀 같은 것이다. 따라서 종교가 삶을 이탈하지 않는 한, 종교는 예술적일 수밖에 없다.¹⁸⁾

이처럼 표현 매체, 즉 ‘미디어’라는 개념은 종교와 예술을 자연스럽게 근접시킨다. 예술은 삶과 종교의 미디어이기 때문이다. 이 글에서 계속 우리는 예술이 종교의 미디어라는 것, 예술 없이는 종교가 아무것도 전달할 수 없다는 것, 예술 없이는 종교도 없다는 것, 예술의 끝은 종교의 끝이기도 하다는 것을 주장할 것이

17) Gerardus van der Leeuw, *Sacred and Profane Beauty: The Holy in Art*, trans. David E. Green(Oxford: Oxford University Press, 2006), 180.

18) *Ibid.* 189-190.

다.

반 데르 레이우는 예술이란 세계를 경작지로 만드는 인간의 고된 노동 같은 것이라고 말한다. 예술은 노동이다. 농부가 땅을 경작하듯, 장인이 나무나 돌로 도구를 만들듯, 예술가는 주변 세계를 재창조한다. 중세시대는 예술가와 장인의 차이를 몰랐다. 예술은 인간이 사건을 소유하기 위해 사용하는 ‘마음의 도구’ 같은 것이다. 예술을 통해 인간은 사물, 사건, 시간, 공간, 자연 등을 소유하기 때문이다.¹⁹⁾ 따라서 우리는 예술가가 어떤 세계를 창조하는지를 살펴야 한다.

〈표〉 반 데르 레이우의 예술신학

A	춤	신의 운동	성부	리듬	창조
B	드라마	신의 놀이		운동과 반운동	
C	말	신의 찬양	성자	말하기	구원
D	이미지	신의 이미지		형상화 하기	
E	건축	신의 집		새로운 창조, 거주하기	
F	음악	신의 영(靈)	성령	파괴하기	종말

우리는 반 데르 레이우가 각각의 예술 장르가 갖는 미디어적 독특성을 어떻게 서술하고 있는지를 체계적으로 이해할 필요가 있다. 슈라이어마허(Schleiermacher)는 “종교와 예술은 친밀한 두 영혼처럼 서로의 곁에 서 있다. 그러나 둘의 내적 관계는 짐작만 될 뿐 여전히 서로에게 알려져 있지 않다.”라고 말한다.²⁰⁾ 반 데르 레이우는 이 둘의 관계를 해명하기 위해 매우 체계적인 ‘예술신학’을 전개하고 있다. 〈표〉에서 보듯이 그는 전체 예술을 삼위일체의 도식에 따라 분할하면서 각각의 예술 장르의 신학적·유기적 연속성을 탐색한다. 그는 춤과 드라마를 성부(창조)에, 말과 이미지와 건축을 성자(구원)에, 음악을 성령(종말)에 배당하고 있다.²¹⁾ 이 도식을 따라 사유하면서 우리는 반 데르 레이우의 예술신학을 비신학적으로 전유할 수 방법을 고민해 볼 필요가 있다.

〈표〉처럼 반 데르 레이우는 회화가 예술신학의 중심 자리를 차지한다고 말한다. 왜냐하면 모든 예술은 어떻게든 표상 예술이기 때문이다. 그런데 회화에서 건

19) *Ibid.* 289.

20) *Ibid.* 189.

21) *Ibid.*, 328.

춤을 거쳐 음악으로 갈수록(D→E→F) 예술은 표상, 즉 형태를 점점 상실하게 된다. 또한 드라마는 이원론적으로 삶을 축약하고, 춤은 개체가 자신의 형태를 상실하면서 우주의 리듬에 합류하게 한다. 춤을 추는 모든 존재는 엑스터시에 빠져든다. 그러나 춤은 모든 것이 하나인 세계를, 드라마는 모든 것이 둘로 나누어진 세계를, 이미지는 모든 것이 다른 것의 표상인 세계를 가리킨다는 점에서, 우리는 춤, 드라마, 말, 그림으로 진행되는 과정을(A→B→C→D) 창조의 과정으로 보아야 한다. 또한 말, 이미지, 건축은 구원을 기다리는 추구한다는 점에서, 인간의 현재 모습을 가장 잘 반영하고 있다. 우리는 말을 하고, 이미지를 만들고, 집을 지으면서 신과 만나기 위해 분투한다. 그리고 이 모든 것이 최종적으로 음악에 이를 때 예술은 모든 형태를 상실한다. 따라서 음악은 예술이 스스로를 제거하는 ‘종말론적 예술’, 또는 ‘예술의 끝’인 셈이다. 이것은 종교가 신비주의가 될 때 더 이상 종교가 필요 없는 것과도 같다. 반 데르 레이우의 논리에 의하면, 종교가 가장 종교적이 될 때 종교는 사라진다. 그래서 살아남기 위해서라도 종교는 결코 종교적이 될 수가 없다. 신비주의는 신화도 의례도 경전도 예술도 필요로 하지 않는다는 점에서 ‘종교의 끝’을 가리킨다. 그래서 음악과 신비주의의 자연스러운 유비가 만들어지는 것이다.

(1) 회화

반 데르 레이우에 따르면 모든 예술은 운동이다. 예술에서는 생명을 지닌 사물들이 특유한 리듬을 따른다. 그러나 그림, 조각, 건축에서는 이러한 리듬이 고정되고 운동이 저지된다. 말도 이미지를 만들지만, 언어 예술에서는 하나의 이미지가 다른 이미지에 의해 계속 대체된다는 점에서 ‘운동하는 이미지’를 보존한다. 춤도 이미지를 만들지만, 춤의 이미지는 부단히 해체되고 다시 만들어진다. 하지만 그림, 조각, 건축에서는 운동이 유체 상태에서 고체 상태로 변형된다. 그러나 영화는 고체 상태가 된 운동(이미지)을 다시 움직인다는 점에 시간을 잃어 버린 이미지에 다시 시간을 부여한다고 말할 수 있다. 이렇게 영화는 드라마, 춤, 말, 음악, 그림, 건축을 모두 포용하는 종합예술이 되는 것이다. 반 데르 레이우는 예술 장르 각각이 어떻게 자체의 물질적 속성에 의해 ‘운동과 이미지’의 관계를 구조화하는가에 따라 각 장르의 독특성을 파악하고자 한다.²²⁾

22) *Ibid.*, 155-156.

반 데르 레이우는 “그림을 이용한 고정에 의해 생명이 살해되지는 않는다. 새로운 등급의 생명에 도달한다. 또한 표상하는 사람은 새로운 생명을 불러 일으키기 위해 살아 있는 실재를 살해한다고 말할 수 있을 것이다. 표상되는 모든 생명은 죽어서 부활한다.”라고 말한다.²³⁾ 즉 그림은 모든 사물이 새롭게 부활하는 ‘컬트의 공간’이 된다. 사물은 이미지가 될 때 신에 조금 더 가까워지기 때문이다. 그러므로 이미지는 사물의 본질을 추출하는 작업이기도 하고, 사물의 가면을 벗기는 작업이기도 하고, 사물의 세속적인 껍질을 벗기는 작업이기도 하다. 이미지는 성스러움에 더욱 근접하는 ‘존재의 알몸’을 드러낸다. 그는 그림에 대해 “어떻게 움직일 수 있는 실재의 고정물인 이미지가 움직이는 일이 가능한가?, 어떻게 그림이 살아 있을 수 있는가?”라고 되묻는다.²⁴⁾ 이미지는 운동의 소거가 만드는 또 다른 운동이 된다.

이렇게 사물이 마음의 공간 안에서 자리를 차지할 때, 즉 사물이 표상될 때, 사물은 새로운 차원의 존재를 획득한다. 반 데르 레이우는 이렇게 모든 사물이 이미지로 존재하는 차원을 ‘제2의 실재’라고 부른다.²⁵⁾ 그에 의하면 예술가는 존재하지 않는 것을 존재하는 것으로 변형시킨다. 즉 이미지가 될 때 사물은 새로운 생명을 얻는다. 그래서 그는 이미지가 초래하는 ‘이중적인 형태 경험’을 이야기한다.

우리는 두 번에 걸쳐 사물을 형태로서 경험한다. 처음에는 직접적이며 실제적으로, 두 번째로는 이미지 안에서 경험한다. 처음에는 해석되지 않는 생명으로, 두 번째에는 변형된 생명으로 경험한다. 우리의 눈앞에서 이미지, 형태, 형상으로서 있는 것만이 우리에게 의미 있는 것이 되며, 오로지 그것만이 힘으로서 우리와 마주친다.²⁶⁾

그래서 그는 같은 단락에서 “우리는 눈 앞에 이미지가 되어 나타나지 않는 것을 이 세계 안에서 힘 있는 것으로 인지하지 않는다.”라고 말한다. 이미지가 될 때 비로소 사물은 ‘힘’을 갖는다고 말할 수 있다. 종교는 세상의 모든 사물을 다른 무언가의 이미지로 볼 때 생겨난다. 지상의 사물은 천상의 사물이 남긴 그림자, 흔적, 메아리로 인지된다. 이처럼 사물은 다른 존재의 이미지로 지각할 때 힘을 발휘할 수 있다. 따라서 회화는 모든 사물이 다른 무언가로 복귀하려고 하는

23) *Ibid.*, 305.

24) *Ibid.*, 304.

25) *Ibid.*, 305.

26) *Ibid.*, 306.

‘구원의 공간’을 창조한다.

이렇게 반 데르 레이우는 예술 안에서 회화에 특권적인 지위를 부여한다. 사물을 이미지로 만든다는 것은 사물을 시간 밖으로 꺼낸다는 것, 즉 사물을 시간에서 구원한다는 것을 의미한다. 마치 가면이 ‘얼굴의 죽음’을 의미하듯, 이미지가 된 사물은 사물의 휴식, 사물의 죽음을 의미한다. 이미지 안에서는 모든 생명의 운동이 정지하기 때문이다. 그런데 이미지는 죽어 있는 듯 보이지만 살아있다는 점에서 생명과 죽음의 경계선을 넘나든다. 이미지 안에서 다시 운동을 복원시킬 때 ‘이미지의 구원’이 일어나기 때문이다. 그래서 반 데르 레이우는 형상과 형태는 구원의 시간이자 장소라고 말한다. 반면에 음악과 신비주의에서는 시간과 공간이 모두 부정된다. 기독교의 맥락에서 신은 자신의 이미지에 따라 인간을 창조했다. 즉 인간은 신을 가두고 있는 신의 이미지이다. 또는 인간은 신의 기호, 즉 ‘신의 그림’이다. 그러므로 이미지는 항상 무언가를 가두고 있는 장소, 구원이 임박한 장소가 된다.

반 데르 레이우가 특히 회화를 ‘구원의 시작점’으로 삼는 것은 회화가 기독교의 인카네이션(Incarnation) 신학과 겹쳐지기 때문이다. 인카네이션은 신이 인간 안에서 자기를 드러낸 불가능한 사건이다. 인간이 ‘신의 표상’이 된 것이다. 반 데르 레이우는 ‘회화 표상의 폭력성’에 대해 이야기한다. 회화 예술과 언어 예술이 성스러움에 가장 저항적이며, 거의 표상적이지 않은 음악은 성스러움에 가장 유순하다. 왜냐하면 모든 이미지는 정복, 침해, 과시를 의미하기 때문이다. 운동을 정지시킨다는 것은 그림이나 조각의 본질과도 같다. 그러므로 논리적으로 회화는 가장 종교적이기 힘든 미디어일 수도 있다. 이미지에 대한 그토록 많은 반대가 종교 내부에 존재하는 것도 이러한 이유 때문이다. 그래서 반 데르 레이우는 “이미지의 금지는 종교의 본질에 깊이 뿌리박혀 있다”고 말한다.²⁷⁾ 말, 음악, 춤, 드라마는 자체의 운동성을 갖고 있다. 그러나 회화에서는 운동이 고정되고 표상은 그 자체로 완결되어 있다.

우리는 있는 그대로 표상하는 것이 아니라, 우리가 보는 대로 표상한다. 그러므로 이미지는 사물 자체가 아니라 ‘내가 사물을 보는 방식’을 드러낸다. 이것이 바로 이미지의 일차적인 함정이다. 이미지는 사물 자체를 주장하지만, 거기에 투영되어 있는 것은 사물을 바라보는 나의 시선이기 때문이다. 따라서 그림은 신성보다는 인간성의 표현이기 쉽다. 그러므로 성스러움을 인간화하다는 이유로 종교에서는 흔히 이미지 제작이 반대된다. 회화 예술은 신을 이미지 안에 가두어 신의

27) *Ibid.*, 181.

힘을 제약하는 행위로 인식된다. 이 때문에 회화는 ‘반종교적’ 예술일 수밖에 없다. 헤라클레이토스(Heraclitus)는 이미지에 기도하는 자는 건물에 말을 거는 자와 같다고 말한다. 헤로도토스(Herodotus)는 침이나 가래를 뱉는 그릇인 타구(唾具), 발을 씻는 대야, 요강으로 신의 이미지를 만든 이집트 왕 아마시스에 대해 이야기한다. 로마 역사가인 바로(Varro)는 이미지가 없을 때 종교가 더 순수하며, 이미지의 도입으로 종교의 몰락이 시작된다고 말한다. 이미지는 자유로운 상상력을 제약하고, 표상 너머에 대해 생각할 수 있는 여지를 남겨놓지 않는다. 인간의 시선도, 표현되는 사물도 이미지 안에 갇히고 마는 것이다. 이처럼 표상 예술은 사물의 너머나 뒤나 옆에 대한 여지를 남기지 않는다.²⁸⁾

따라서 반 데르 레이우는 “가장 중요한 것, 즉 보이지 않는 것에 대한 암시를 망각한 것이 바로 회화 예술이다.”라고 말한다. 그러므로 완전한 표상 예술은 마치 “전망 없는 계곡, 창문 없는 집”처럼 폐쇄되며, 따라서 성스러움을 담지 못한다. 이 때문에 종교에서는 이미지보다는 목소리가 선호되며, 회화보다는 음악이 더 오래 보존된다. 종교개혁 시기에 칼뱅에게 이미지 금지는 절대적 요청 사항이었다. 칼뱅은 조각과 그림 모두를 금지했다. 종교의 본질은 인간을 향한 신의 부단한 운동이자 신을 향한 인간의 부단한 운동이므로, 종교는 필연적으로 이미지에 반대할 수밖에 없는 것이다. 그러므로 성상 금지(iconomachy)는 성상 숭배(iconolatry)만큼 종교적인 행위이다. 종교는 보이는 것과 보이지 않는 것의 긴장 속에서 형성된다. 그러나 회화는 보이지 않는 것조차도 보이게 함으로써 종교를 ‘가시성의 놀이’로 전락시킬 수 있다. 그래서 반 데르 레이우는 종교와 회화의 갈등을 ‘종교와 예술의 갈등’이 아니라 ‘종교와 종교의 갈등’, 즉 ‘회화의 종교’와 ‘반(反)회화의 종교’의 갈등이라고 말한다.²⁹⁾

8세기와 9세기에 그리스 정교회에서 발생한 성상파괴의 문제도 마찬가지다. 726년에서 730년 사이에 비잔틴 제국의 황제 레오 3세(Leo the Isaurian)는 이슬람교의 강력한 영향력 하에서 모든 이미지의 제거를 명했다. 754년에 콘스탄티노플 종교회의에서는 성체성사의 빵과 포도주만이 구세주를 표상할 수 있다고 결정하면서 모든 이미지 숭배를 금지했다. 그러나 이레네(Irene) 황후가 787년에 니케아 공의회를 열어 이미지 숭배의 길을 다시 열어 놓는다. 이때 등장한 논리가 바로 성상파괴는 인카네이션 신학과 배치된다는 것이었다. 832년에 다시 이미지 금지가 공포되고, 843년 종교회의를 통해 다시 성상숭배의 길이 열린다. 이러

28) *Ibid.*, 177-178.

29) *Ibid.*, 179-180.

한 과정에서 서방교회가 동방교회로부터 등을 돌리게 된다. 계속해서 반 데르 레이우는 종교와 이미지의 갈등은 “서로 다른 종교들의 갈등”이자, 이미지를 폐기할 수도 없고 이미지의 함정을 의식하지 않을 수도 없는 ‘종교 내적 대립’이라고 말한다. 이처럼 종교는 한 겹이 아니라 여러 겹의 ‘종교들’로 이루어져 있다.³⁰⁾

우리는 불교, 프로테스탄티즘, 로마 가톨릭, 이슬람교, 유대교, 그리스 정교회 등 어디서나 이미지에 대한 혐오감을 발견할 수 있다. 예컨대 이슬람교에서 이미지의 금지는 아라베스크를 낳는다. 이미지를 글을 모르는 무식한 자의 서책으로 보는 교육학적 이유에도 그러한 혐오감은 내재해 있다. 우리는 하나의 종교가 단일한 실체라고 상상하는 경향이 있다. 그래서 자연스럽게 기독교와 불교를 비교한다. 그러나 기독교와 불교의 차이보다는 한 종교 안에 내재한 ‘성상파괴의 종교’와 ‘성상숭배의 종교’ 사이의 차이가 훨씬 크다. 반 데르 레이우는 기독교의 핵심이 인간을 통해 신을 표상할 수 있다는 인카네이션에 있으며, 회화야말로 인카네이션의 가장 좋은 본보기라고 생각한다. 어떤 신학자의 말에 따르면 성상을 파괴하는 자도 어차피 자신만의 또 다른 그림을 만들게 된다. 예컨대 성상을 파괴한 프로테스탄티즘은 스스로를 하나의 이미지로 만들고 말았다. 어쨌든 이미지를 피하는 것은 불가능하다.³¹⁾

어떤 종교도 추상적인 개념만으로 말하지 않는다. 종교는 신화, 즉 이미지의 언어로 말한다. 그러므로 종교는 결코 이미지를 제거하지 못한다. 그러나 회화가 종교에 이르려면 우리는 이미지 안에서 “또 다른 실재”나 “제2의 형태”를 볼 수 있어야 한다. 색채와 캔버스를 통해 또 다른 이미지를 볼 수 있어야 하는 것이다. 그런데 이와 관련해 반 데르 레이우는 매우 흥미로운 언급을 한다. “진정한 화가는 항상 결코 창조된 적 없는 걸작을 만들기 위해 작업한다. 그 일이 성공하더라도 그 걸작을 볼 수는 없을 것이다. 왜냐하면 완벽한 이미지는 아무것도 보여주지 않기 때문이다... 그러나 완벽한 그림은 없다.”³²⁾ 아마도 종교가 된 그림은 보이지 않는 그림, 보여주는 순간 사라지는 그림일 것이다. 완전한 그림은 이미지라는 미디어를 통해 전달되는 것이 아니라, 아무런 중간 매개물 없이 그냥 우리의 마음속으로 들어올 것이기 때문이다.

우리는 인간이 사물을 이미지로 만들어 지배했던 주술적 역사에 대해 알고 있다. 주술은 사본을 조작함으로써 원본에 영향을 미치려는 시도이다. 보이지 않는 것을 시각화하는 것은 가장 기초적인 종교적 행위이다. 또한 실재와 다를수록 이

30) *Ibid.*, 184-185.

31) *Ibid.*, 186.

32) *Ibid.*, 187.

미지는 더욱 종교적인 것이 된다. 원본과 사본의 거리가 멀어질수록 종교적 강도가 증가하기 때문이다.³³⁾ 의인주의(anthropomorphism)는 종교에 별로 도움이 되지 않는다. 인간과 신의 거리 조절 문제 때문이다. 그림은 운동을 이미지로 응결시킨다. 응결의 강도가 무한대로 팽창하면, 모든 이미지는 점이 되어 사라질 것이다. 반 데르 레이우가 완벽한 그림은 보이지 않는다고 말한 것도 이러한 이유 때문일 것이다. 심지어 그는 죽음이 생명보다 더 살아 있을 수도 있다고 말한다. 죽음의 경직은 모든 운동의 가능성을 응축하고 있기 때문이다.³⁴⁾

그는 ‘추한 성스러움’에 대해 말하면서, 매력적이지도 인간적이지도 아름답지도 않은 신상이 가장 성스러운 경향성을 지닌다고 말한다. 원시적인 신상이 철저히 인간적인 형태를 띠는 경우는 거의 없다. 그러므로 ‘이미지 종교’의 관점에서 볼 때 신을 인간적으로 표현하는 것은 ‘무신론’을 의미했다. 이스라엘의 야훼는 결코 이미지로 묘사되지 않았다. 불교도 원래는 부처의 이미지를 만들지 않았다. 회화에서도 부처의 모습은 생략되었다. 헬레니즘의 영향으로 불상을 제작하면서부터, 간다라 학파는 인간적 아름다움을 강조한 불상을 만들었고, 마투라 학파는 추한 불상을 만들었다. 마투라 학파에서 불상은 영혼을 정화하고 고행을 실천하기 위한 안트라(yantra), 즉 명상의 도구였다.³⁵⁾ 아름다움이 성스러움을 죽일 수도 있는 것이다.³⁶⁾

반 데르 레이우는 서구문화에서 회화는 일차적으로 자기 표상의 문제였다고 말하면서, 풍경은 근대적인 발명품이라고 말한다. 원래 풍경은 배경이나 장식으로 기능했으나, 풍경화의 등장으로 풍경 자체가 ‘아름다운 자연’으로 그려지게 되었다는 것이다. 원래 종교에서 자연은 님프나 사티로스 같은 정령에 의해 묘사되었다. 그러나 자연의 아름다운 거주자들이 제거되면서 자연 자체가 예술적 대상이 되었다. 그러므로 풍경의 발견은 ‘자연의 발견’이기도 했다.³⁷⁾

이상의 논의에서 알 수 있듯이 회화는 가장 반종교적인 예술, 즉 ‘종교의 죽음’을 가리킨다. 따라서 회화라는 반종교성에서 종교성이 표출된다면 그것만큼 종교적인 것도 없을 것이다. 그러나 회화적 요소 이외의 것은 모두 배제된 ‘절대 회화’는 없다. 종교는 시각, 청각, 촉각 등의 감각에 의지할 수밖에 없다. 완전히 초감각적이고 영적인 종교는 없기 때문이다. 이미지 없이 오직 청각만을 필요로 하

33) *Ibid.*, 161.

34) *Ibid.*, 162.

35) *Ibid.*, 164.

36) *Ibid.*, 173.

37) *Ibid.*, 170-171.

는 음악조차도 물질적인 예술이다.³⁸⁾ 종교는 물질에서 피어나는 정신, 또는 지상에 존재하는 하늘처럼, 특정 표상이 형성하는 ‘기표와 기의의 거대한 낙폭(落幅)’에서 생기기 때문이다. 그러므로 종교와 예술의 결합은 회화에서 가장 극적이며 기적적이다. 회화는 가장 인간적인 ‘구원의 예술’이기 때문이다.

(2) 건축

쇼펜하우어는 음악을 진정한 종교적 예술이라고 부르면서도, 건축은 가장 무겁고 가장 제한적이며 가장 신성하지 않은 예술이라고 생각했다.³⁹⁾ 또한 어떤 이집트학 학자는 피라미드 건축을 두고 ‘재료의 무한 낭비’라는 표현을 썼다. 그러나 우리는 피라미드를 두고 왕이 지닌 신성한 생명의 죽음에 대한 거대한 저항이라는 해석을 내놓을 수도 있다. 피라미드는 ‘신과 신의 전투’를 상징하는 기념비라는 것이다. 또한 이집트 기차 지역의 스�핑크스는 우리가 ‘다른 세계’에 와 있다는 착각에 빠지게 만든다. 사실 거대하고 육중한 기념비가 성스러운 힘을 소유한다는 것은 전혀 이상하지 않다. 또한 보로부두르 사원은 똑같은 탑의 무한 반복을 통해 성스러움을 표출한다. 종교에서 같은 것의 무한 반복을 통해 성스러움을 표현하는 일은 매우 흔하다. 불교 사찰에서 비슷한 불상의 무한 반복을 통해 공간의 신성을 표현하는 것도 같은 맥락이다. 반대로 신전은 ‘텅 빔’을 통해 성스러움을 표현하기도 한다. 그래서 반 데르 레이우는 가톨릭과 프로테스탄트 교회가 신도석과 의자와 가구로 가득 차 있는 것이 건축물의 성스러움을 저해한다고 말한다.⁴⁰⁾

인간은 집, 도시, 신전을 지어 특정한 장소에 신성한 힘을 저장한다. 그래서 반 데르 레이우는 “집은 힘의 울타리”라고 말한다. 건축은 가장 역사가 짧은 예술이다. 왜냐하면 자연에는 인간의 행위 없이도 성스러운 것으로 존재하는 성스러운 공지(空地)나 성스러운 산이 있기 때문이다. 굳이 집을 짓지 않아도 자연이 이미 성스러운 장소를 내장하고 있었던 것이다.⁴¹⁾ 다른 예술들은 유용성이 없는 사치품이 되기 쉽다. 그러나 건축물은 유용하면서도 성스럽다. 그만큼 건축물은 비용이 많이 드는 예술이기도 하다. 그리고 건축은 어떤 예술 이상으로 운동을 응결

38) *Ibid.*, 179-180.

39) *Ibid.*, 210.

40) *Ibid.*, 206-208.

41) *Ibid.*, 195-196.

시킨다. 예컨대 괴테는 건축을 ‘결빙된 음악’이라고 부른다.⁴²⁾ 그런데 역사 속에서 어느 순간 신전이 더 이상 존재할 수 없는 시대가 열리게 된다. 인간의 손으로 만든 집에 거주하기에는 신이 너무 크다는 종교적 인식이 등장하게 된 것이다. 어떤 인간 건축물도 성스러움을 수용할 수 없다는 분명한 인식이 등장하면서, 신의 거주지는 집이 아니라 하늘에 위치하게 된다. 이때부터 종교는 ‘신의 집’이 아니라 ‘기도의 집’을 필요로 하게 된다. 인간은 이제 성스러운 장소를 만드는 것이 아니라, 평화롭게 신에게 기도할 수 있는 집을 짓는다. 프로테스탄티즘의 경우에는 자기만의 교회 건축이란 게 없다. 그러므로 ‘신의 집’을 어떻게 짓는지, 신이 어디에서 살고 있는지, 인간이 신을 어디에서 만나고 있는지를 관찰함으로써 해당 종교의 신관을 짐작할 수도 있다.

반 데르 레이우는 네덜란드 흐로닝언(Groningen)에는 마치 교회처럼 보이는 연구소가 있다고 말한다. 거기에 서 있는 과학을 표상하는 입상들은 마치 마돈나상처럼 보인다. 그런데 사람들은 연구소는 연구소처럼 보여야 하고, 공장은 공장처럼 보여야지 교회처럼 보여서는 안 된다고 생각한다. 그러나 교회처럼 보이는 연구소 건물에서 우리는 ‘다른 무언가가 되려는 욕망’을 읽을 수 있다. 반 데르 레이우는 르네상스 시대 이후로 유럽인은 신의 집을 짓는 법을 망각해 버렸다고 말한다. 원시인은 신에게도 집이 필요하다고 생각하기 때문에 신의 집을 짓는다. 그러나 어느 순간 어떤 집도 신을 담을 수 없게 된다. 근대인은 신을 개인적인 만남 속에서만 인지하기 때문이다.⁴³⁾

과거에는 집이 ‘가족의 신전’일 수 있었지만, 근대적인 집은 성스러움도 화로도 가정의 수호신도 없는 집, 즉 ‘신이 삭제된 집’이다. 인간이 집에서 신을 삭제하는데 매우 오랜 시간이 걸렸다. 특히 아파트와 중앙난방의 발명은 신 없는 집, 즉 인간의 집을 가능하게 했다. 신을 위해 집을 짓지 않는 세계 속에서 어떤 신이 존재할 수 있는가? 반 데르 레이우는 근대적인 건축은 신비주의와 관련성을 갖는다고 말한다. 쇼펜하우어가 건축을 딱딱하고 무겁고 뻣뻣한 저급한 예술이라고 말한 것도 그의 신 개념 때문일 것이다. 왜냐하면 신비주의의 신은 집을 필요로 하지 않기 때문이다. 이때 각 개인은 마음 가장 깊은 곳에 있는 지성소에서 절대 타자와 대면한다. 신과 인간의 교신에는 더 이상 공간도 집도 필요하지 않다. 그래서 이슬람 신비가는 진정한 카바 신전은 신자의 마음 속에 건축될 것이라고 말한다. 인간의 마음이 신의 진정한 신전이 된다. 그러나 신비주의적이지 않은 신자

42) *Ibid.*, 198.

43) *Ibid.*, 201-202.

는 건축물의 과잉 속에서 종말론적 경계선을 인지한다. 왜냐하면 신의 도시, 새로운 예루살렘에서는 신전이 필요 없기 때문이다. 오로지 낡은 예루살렘에서만 건축이 계속된다.⁴⁴⁾

신이 없는 세계 속에서 인간은 신을 만나기 위해 계속해서 신전을 짓는다. 그러므로 인간은 신전 없는 세계를 위해 신전을 짓는다. 신전은 스스로를 폐기하기 위해 존재한다. 완전한 신전은 '신전 없는 신전'이기 때문이다. 우리가 '신전 있는 종교'와 '신전 없는 종교'라는 관점에서 종교사를 살펴야 하는 것도 이 때문이다. 건축은 자연의 사물을 재료로 삼아 거주지를 만드는 기술이다. 그러나 건물이란 '텅 빈 형태' 혹은 '내용 없는 형식'이다. 그러므로 건축은 어떤 내용물이 담기느냐에 따라 쉽게 성스러움을 상실하여 빈 껍질로 전락할 수 있다.⁴⁵⁾

(3) 말

키르케고르(Kierkegaard)는 모든 예술 가운데 시(詩)가 가장 상위에 있다는 흥미로운 주장을 한 적이 있다. 예술 발전의 역사를 추적할 때 예술은 공간에서 시간을 향해 진보하며, 따라서 예술의 완성은 우리가 계속해서 공간으로부터 자기를 해방시켜 시간의 법칙으로 나아가는 것이라고 그는 말한다. 예컨대 그림은 조각보다 '덜 공간적'이다. 음악의 기본 요소는 시간이다. 그러나 음악은 안정적으로 시간 속에 존재하지 못하며, 듣는 순간 곧장 침묵에 빠져들고, 단지 한 순간만 존재할 뿐이다. 그런데 시는 모든 예술 가운데 가장 잘 시간의 의미를 입증하기 때문에 가장 완벽한 예술이다. 시는 그림과 달리 순간에 한정되지 않으며, 음악과 달리 시간과 함께 사라지지 않는다.⁴⁶⁾ 시에서는 모든 시간적, 공간적 제약이 사라진다. 그림은 시간을 멈추고, 음악은 시간 안에서 스스로를 멈추지만, 시는 흐르는 시간을 담은 채, 스스로 시간 속을 흘러간다. 키르케고르의 주장에 따르면 모든 예술은 결국 시가 되어야 한다.⁴⁷⁾ 물론 반 데르 레이우는 이러한 입장에 동의하지 않는다.

언어에 대한 논의부터 시작해 보기로 하자. 살아있는 말은 이미지를 불러일으킨다. 이처럼 말이 이미지를 불러낼 때, 말은 미토스(mythos)가 된다. 신화는 미

44) *Ibid.*, 204-205.

45) *Ibid.*, 331.

46) *Ibid.*, 156.

47) *Ibid.*, 288.

토스로 만들어진다. 말은 눈앞에서 하나의 존재를 창조한다. 또한 우리는 사물에 이름을 붙여 말로 사물을 정복한다. 이런 식으로 인간은 말로 새로운 세계를 창조한다. 고백의 말을 통해 우리는 몸과 마음속에 있는 무언가를 끄집어낸다. 우리의 내부를 언어화하여 정화하는 것이다. 말은 힘을 갖는다. 말은 힘을 분출하는 것이며, 힘을 행사하는 것이다. 그런데 말을 고정된 엄격한 공식 안에 집어넣으면 말의 힘이 더욱 증가한다. 리듬을 갖춘 주문(carmen)이 만들어지는 것이다. 이로써 말이 음악이 되는 길이 열리게 된다. 리듬, 음조, 각운, 두운, 음색으로 인해 말은 쉽게 음악에 근접한다. 이처럼 말은 원칙상 ‘자기 파괴적’이다. 그래서 올바르게 말하는 것은 어려운 일이다. 여기저기서 음악이 말 속으로 끼어든다. 음악을 물리치려면 선명한 윤곽을 가진 이미지를 불러내야 한다. 우리는 말의 깊은 곳에서 솟아오르려 하는 리듬을 누르고, 음악의 흐름에 저항하면서 말을 한다. 말은 쉽게 음악으로 미끄러진다.⁴⁸⁾ 반 데르 레이우는 이것을 ‘음악의 제국주의’라고 부른다.⁴⁹⁾ 그러므로 어쨌든 노래하는 것보다 말하는 것이 더 어렵다. 노래가 되려는 말의 힘을 간신히 억누르면서, 우리는 말을 한다. ‘말하는 인간’은 우리가 일반적으로 생각하는 것만큼 자연스럽지 않다.

예컨대 누군가에게 화가 나거나 행복할 때 성인은 목소리를 높여 말하지만, 아이는 춤을 추며 노래한다. 아이는 쉽게 춤과 음악 속으로 미끄러진다. 그러므로 말의 흐름 속에는 음악뿐만 아니라 춤이 역류하고 있다. 말은 입뿐만 아니라 전 존재에 의해 발언되기 때문이다. 말과 리듬, 말과 음은 같이 가는 것이다. 그런데 말이 이미지를 잃을 때, 말은 소리와 리듬이 된다. 운동이 이미지를 추방하면 말은 춤이 된다. 말 속에 춤이 들어오면, 말의 이미지가 흩어진다. 리듬이 말을 휩쓸어 파괴하는 것이다. 우리는 말이 이미지나 의미 없이 이용되는 것을 종종 목격한다. 이것이 반 데르 레이우가 말하는 말의 ‘자기 폐기 현상’이다. 그래서 영국의 종교개혁자들은 사도 서간과 복음서를 노래함으로써 말과 의미가 사라질 것을 걱정했다. 말은 이미지를 창조하기 위해 존재하는 것이라고 생각하는 비음악적인 사람에게 똑같은 말의 끝없는 무의미한 반복, 무수한 음표를 통한 음절의 확장은 부조리한 것이었다.⁵⁰⁾ 그러나 반 데르 레이우는 말은 음악의 출발점이라고 말한다.⁵¹⁾

프리드리히 쉐레겔(Friedrich Schlegel)은 “모든 예술가는 종교적이다”라고 말

48) *Ibid.*, 289-290.

49) *Ibid.*, 295.

50) *Ibid.*, 291.

51) *Ibid.*, 291-293.

한다. 왜냐하면 자기 자신의 생명을 바치고 다른 세계에 완전히 몰입할 때만 아름다움을 창조하고 모방할 수 있기 때문이다.⁵²⁾ 마치 예언자가 신의 송화구(mouthpiece)이듯, 영감을 받은 시인은 다른 누군가가 자기 안에서 행동하면서 자기를 통해 말하고 있다고 느낀다. 사회 또는 신이 시인을 통해 말을 한다. 시인은 전화기의 송화구 역할을 한다. 따라서 그의 말은 초개인적인 것이 된다.⁵³⁾ 사실 모든 진정하고 고귀한 예술은 자기 너머를 가리킨다. 즉 완전히 예술의 직무를 수행해서 더 이상 예술이 아니게 된 예술을 가리킨다. 그래서 예술의 끝에서 인간의 말은 신의 말을 가리키게 된다.⁵⁴⁾ 예술이 끝난 지점에서 예술은 종교가 된다. 그러나 예술이라는 미디어를 상실하자마자 곧장 종교도 스스로를 지울 수밖에 없다. 그래서 예술의 끝은 ‘종교 없는 종교’를 가리킨다.

반 데르 레이우는 원시적이고 주술적인 단계에서는 언어 예술이 존재하지 않았으며, 오로지 ‘리듬 예술’이 존재했다고 말한다. 즉 말과 음악과 춤 사이의 경계선이 그려질 수 없었다는 것이다. 마치 주문처럼 초기의 언어는 리듬을 통해 힘을 보유하고 있었다. 니체는 리듬이 신의 영혼을 강제한다고 말한다.⁵⁵⁾ 리듬 있는 말은 그만큼 강력한 말이다. 그러므로 ‘말의 역사’는 말이 리듬을 상실하는 과정의 역사일 수밖에 없다. 지금 우리에게 리듬은 음악적이고 미학적인 수단이지만, 원래 리듬은 주술·종교적인 것이었다. 그러므로 말이 리듬을 상실한다는 것은 말이 주술과 종교로부터 분리된다는 것을 의미한다. 말은 힘을 불러일으키기 때문에 금기의 대상이 되기도 한다. 그래서 죽은 자의 이름, 신의 이름을 직접 부르는 것은 회피된다. 예컨대 ‘죽었다’는 것을 ‘돌아가셨다’, ‘잠들었다’, ‘세상과 하직했다’ 등으로 표현하는 것도 말의 힘 때문이다. 섹슈얼리티와 관련한 언어 금기도 수치심이 아니라 성적 에너지의 힘에 대한 두려움 때문에 생겨났다.⁵⁶⁾

반 데르 레이우는 ‘다른 언어로 말하기’가 시의 기원일 수 있다고 말한다. 시는 주술적, 종교적 금기의 산물이라는 것이다. 은유는 한 사물을 표현하는 언어의 증식일 수 있지만, 은유라는 ‘다른 언어’의 등장은 터부 의식의 산물일 수 있다는 것이다. 시인은 신화작가이자 말의 창조자이다. 시인이 창조한 말은 살아 있는 이미지가 된다. 그러므로 여전히 이것은 우리가 알고 있는 언어학적 언어, 즉 ‘절대 언어’가 아니다. 삶의 원시적인 단계에서 시인은 의사이자 무당이자 연대기 작가

52) *Ibid.*, 149.

53) *Ibid.*, 147.

54) *Ibid.*, 136.

55) *Ibid.*, 117.

56) *Ibid.*, 119.

였다.⁵⁷⁾ 원시적인 노래에서는 저자가 사라진다. 즉 모호하게 ‘집단’이 저자로 인지된다. 예술이 “가장 개인적인 감정의 가장 개인적인 표현”이 된 것은 근대적인 현상이다. 근대문화에서 모든 사람들은 자기 자신의 감정과 생각을 표현하려 한다. 마찬가지로 근대인은 천국에 있는 사적인 왕국에 도달하기 위해 전적으로 개인적인 신에게 전적으로 개인적인 방식으로 기도해야 한다고 생각한다. 특히 신학은 인간과 신의 관계에서 말에 독보적인 위치를 부여하려 한다. 그러나 반 데르 레이우는 “최초의 말은 몸짓이었다”고 말한다. 몸짓은 말의 선구자이며, 말은 몸짓에 종속된 부차적인 것이었다. 그는 말을 성스러움을 표현하는 독특한 방식으로 만들지 않아야 한다고 강조한다.⁵⁸⁾ 그만큼 현재 우리의 종교는 말 중심적이고 말에 속박되어 있다.

시간 속에서 주문은 서서히 서정시가 되고, 시는 산문이 된다. 원래는 시, 노래, 춤이 하나로 결합되어 있었지만, 먼저 춤이 사라지고, 다음에는 노래가 분리되어 따로 음악이 되고, 결국 박자만 홀로 남게 된다. 마침내 시에서 박자가 사라지면 말은 산문이 된다. 산문은 인간과 세계를 대립시키면서 개인주의를 탄생시킨다. 왜냐하면 각 개인을 묶어주는 리듬이 언어에서 사라졌기 때문이다. 그러므로 본래 시는 노래였다. 노래가 사라지고 언어만 남은 것이다. 이처럼 운문의 상실로 인해 우리는 이제 노래하는 호흡을 잃어 버렸고, 고대인처럼 오랫동안 노래를 부를 수도 없게 되었다.⁵⁹⁾

근대적인 문학은 민담에서 탄생한다. 민담에서는 말조차도 행위자이고, 사물은 살아 있으며, 인간은 종의 대표자로 그려진다. 그러나 문학은 정확히 사전에서 찾을 수 있는 의미를 가진 말들로 이야기를 한다. 사물은 사물이고 인간은 인간일 뿐이다. 개인의 심리와 캐릭터에 대한 묘사가 정치해질수록, 상황과 사물에 대한 묘사가 사실에 가까울수록, 문학은 점점 더 종교적인 맥락에서 멀어진다. 이렇게 해서 리듬, 춤, 이미지를 상실한 순수한 언어 예술, 즉 ‘절대 문학(absolute literature)’이 만들어진다. 그리고 절대 문학은 ‘문학의 끝’을 의미한다. 극단적인 자연주의나 심리주의는 그러한 ‘문학의 끝’의 징후이다. 언어가 언어로만 존재할 때 문학은 끝에 이른다고 할 수 있다. 프랑스 자연주의의 황금기에는 하루 동안에 걸친 한 사람의 삶을 모두 묘사하는 책이 있었다고 한다. 이 책은 그가 화장실에 간 일, 그가 식사를 하는 장면 등 일상의 가장 세부적인 특징까지도 묘사하고 있었다. 이런 책은 그저 예술일 뿐 아무것도 될 수 없기 때문에 더 이상 예술

57) *Ibid.*, 122.

58) *Ibid.*, 123-125.

59) *Ibid.*, 129.

이 아니다. 즉 언어 예술과 종교의 내적 연결이 깨질 때 문학은 사라진다.

언어 예술은 신뿐만 아니라 성스러운 모든 것을 인간화한다. 신이 말을 한다는 것은 기적이지만, 신은 말을 하자마자 인간화된다. 말하는 순간 신은 모든 인간적인 결점까지도 떠맡게 된다. 그래서 플라톤은 자신의 이상국가에서 시인과 비극 작가를 추방한다. 또한 시인은 신통기를 통해 많은 신들을 가족 관계로 결합함으로써 신들의 관계 속에 인간적인 약점과 약을 도입시켰다. 이렇게 시인은 신들에게 인간적인 형태를 주었다. 이처럼 종교의 언어화 과정은 필연적으로 ‘종교의 자기 폐기 현상’을 수반했다.

(4) 드라마

드라마는 세계사를 신과 인간의 놀이, 즉 지상에서 펼쳐지는 주인공과 적대자의 운동과 반운동의 구조로 파악한다. 드라마적 도식에 의해 파악될 때 삶은 가장 단순한 형식, 즉 삶의 특수한 내용과 핵심으로 축소된다. 드라마는 축소의 기술이다. 드라마에서는 삶 전체가 통일성을 띠며, 이로 인해 성스러운의 낱새가 삶을 감싸안는다. 또한 드라마를 통해 드러나는 삶의 통일성은 극히 개인적인 것이다. 그런데 드라마는 인간의 모든 삶을 압축하는 하나의 드라마를 지향한다. 하나의 이야기가 모든 사람의 이야기가 되는 것이다.⁶⁰⁾ 그래서 훌륭한 드라마 예술일수록 전형적인 이야기를 담으며, 독특한 심리학적 사건을 더 적게 표상한다. 바로 이 지점에서 드라마 예술은 ‘드라마의 끝’에 도달하면서 의례가 된다. 즉 모든 사람의 이야기가 된 하나의 이야기로서 등장하는 ‘완벽한 드라마’는 ‘드라마의 끝’이면서 동시에 ‘종교의 시작’이 된다. 반 데르 레이우가 강조하듯 ‘예술의 끝’은 ‘종교의 시작’이기 때문이다.

예컨대 배우는 다른 캐릭터 속에 들어가 그의 내부에서 말하고 행동한다는 점에서 일종의 엑스터시 상태에 빠지게 된다. 다른 사람의 몸 속에 들어가는 빙의의 체험이라고 말할 수도 있다. 그러므로 배우는 예언자나 사제처럼 자신의 개별성을 상실한다. 그는 다른 사람의 몸 속에 들어가면서 자신이 변형되는 것을 느낀다. 보통 배우가 맡은 역할은 배우의 가면이 된다. 배우는 많은 역할을 맡을 수 있으며, 따라서 여러 개의 영혼을 가진 하나의 몸으로 존재할 수 있다. 반 데르 레이우는 바로 여기에서 종교적인 의미의 ‘사랑’에 도달할 수 있다고 말한다. 배

60) *Ibid.*, 104-105.

우의 비밀은 모든 사람 안에 들어갈 수 있는 능력에 있다. 그리고 자아의 경계선을 넘도록 하는 사랑을 통해 배우는 이렇게 다른 사람 안에 들어가는 일종의 ‘종교적 의식’을 수행한다. 반 데르 레이우는 배우의 비밀을 가리켜 “우리 모두의 드라마적 비밀, 또는 배우의 종교적 비밀”이라고 말한다. 배우는 몸과 영혼으로 신을 섬기는 사제이며, 자기가 없는 사람이며, 신의 입이다.⁶¹⁾ 중요한 것은 배우든 관객이든 드라마를 통해 모든 인간 삶의 통일성을 경험할 수 있다는 것이다. 그렇게도 다른 나의 삶과 너의 삶이 하나로 겹쳐지는 경험을 하는 것이다. 드라마를 통해 우리는 모든 인간의 삶이 같은 리듬을 갖는다는 것을 깨닫는다.

춤의 본질이 운동에 있는 것처럼, 드라마의 본질도 운동과 반운동에 있다. 예컨대 신이 움직여 지상에 내려왔기 때문에 신의 인형인 인간들도 움직인다. 그러므로 가장 고대적인 드라마는 신과 인간의 만남을 그린다. 신은 주인공으로, 인간은 신의 적대자로 그려진다. 그래서 반 데르 레이우는 드라마적인 것이 우리의 삶에서 사라질 때, 인간의 반운동을 야기하는 신의 운동이 사라지기 때문에 우리는 ‘죽은 꼭두각시’가 된다고 말한다. 드라마는 인간의 삶을 신과 벌이는 한 판의 게임, 즉 성스러운 놀이로 치환시킨다. 닫힌 질서 안에서 제한된 운동이 펼쳐지는 것이다.⁶²⁾ 드라마를 통해 인간은 삶 속에 내재한 가장 단순한 질서를 찾아내고, 이를 통해 신을 발견할 수 있다. 신과의 만남이 이루어지려면 먼저 삶이 드라마로 파악되어야 한다. 드라마는 제한된 공간 안에서 작은 땅, 작은 민족, 특수한 시기, 단 한 명의 인간과 관계하며 펼쳐진다. ‘드라마의 끝’에서 인간은 신을 발견할 수밖에 없다.

(5) 춤

반 데르 레이우에게 춤은 가장 기초적이고 가장 오래된 예술이다. 춤을 추면서 리듬 안에서 인간은 자신을 발견하고 신을 발견한다. 춤을 추면서 인간은 춤추는 자기를 느낀다. 그리고 춤 속에서 인간은 제2의 정신(second spirit), 또는 새로운 본질을 발견함으로써 신을 만난다. 또한 춤은 몸과 영혼의 경계선이 열리게 하며, 모든 경계선이 사라지게 한다. 반 데르 레이우는 “성서 안에서는 운동이 모든 것이다. 신은 운동이다… 신이 사랑, 즉 운동이라는 것을 항상 망각하는 것은 신학이 내린 저주이다. 춤은 그 사실을 상기시킨다… 춤추지 않는 자는 달리고, 질주

61) *Ibid.*, 105-108.

62) *Ibid.*, 111-112.

하고, 뒤뚱거리고, 절뚝거리다. 다시 말해 그는 나쁜 춤을 춘다.”라고 말한다.⁶³⁾ 그에게 더 이상 춤을 추지 않는 근대인의 몸은 영혼을 잃어버린 시체와도 같은 것이었다.

지상에 존재하는 모든 것은 움직인다. 즉 모든 사물은 각자의 리듬을 가지고 있다. 같은 춤을 춤다는 것은 같은 리듬을 갖는다는 것이다. 그러므로 인간은 같은 리듬으로 춤을 추면서 다른 사물과, 다른 인간과 하나가 된다. 결국 춤은 리듬으로 하나가 되는 기술이다. 세상에 존재하는 모든 춤은 결국 신이나 우주와 하나가 되는 운동을 지향한다. 그런데 다른 사물과 하나가 된다는 것은 자기를 상실한다는 것을 의미한다. 그래서 춤은 자기 상실이다. 이것이 바로 인간의 역설이다. 인간에게는 ‘자기 상실’ 없이는 ‘자기 구원’도 없기 때문이다. 춤의 끝에서 기다리고 있는 것은 ‘춤을 추지 않아도 되는 세계’일 것이다. 이처럼 인간은 더 이상 춤을 추지 않기 위해 춤을 춘다.

(6) 음악

음악은 말을 살해한다. 음악은 말로 표현할 수 없는 무언가를 표현한다. 우리는 그것을 원시 부족의 북소리에서 들을 수 있다. 반 데르 레이우는 말과 음악이 불과 기름 같다고 말한다. 음악은 관계의 질서에 관한 예술이며, 수(數)로 표현될 수 있는 예술이다. 음악은 비율의 관점에서 묘사될 수 있으며, 말은 그 안에서 어떤 자리도 발견하지 못한다. 말은 기껏해야 음악의 건물 위에 새겨진 비명(碑銘)일 뿐이다. 비명이 사라져도 건물은 남는다. 음악에서 말은 군더더기일 뿐이다. 그러므로 양식 있는 해석자는 음악을 개념이나 말로 번역하지 않아야 한다. 우리는 음악이 말처럼 무언가를 표현해야 한다거나, 음악이 이미지를 불러 일으켜야 한다거나, 음악에서 어떤 생각을 얻을 수 있다는 잘못된 판단을 한다. 그러나 음악에서 우리는 아무것도 상상하지 못하거나, 모든 것을 상상할 수 있다. 음악은 삶의 실재에 대해 아무것도 말하지 않는다. 음악은 또 다른 실재에 대한 표현이다.⁶⁴⁾ 그러나 말은 모든 것을 제약한다. 신조차도 말해지는 순간 말의 이미지 안에 갇히게 된다. 그런데 말, 이미지, 건물은 상징이 될 수 있지만, 소리는 그렇지 않다. 음악에서는 말과 이미지에 의한 제약이 사라진다.

음악은 공간을 차지하지 않으며, 형태도 갖지 않는다. 음악은 예술신학의 종말

63) *Ibid.*, 73-74.

64) *Ibid.*, 294-295.

론을 표상한다. 모든 예술은 종말론적 성격, 즉 끝을 지향하는 성격을 갖고 있지만, ‘예술의 종말론’이 가장 두드러지는 것은 음악이다. 음악은 모든 예술의 끝일 뿐만 아니라, 음악은 음악 속에서 소멸한다. 그래서 반 데르 레이우는 모든 예술이 음악적인 구성 요소를 갖고 있는 것처럼, 모든 신학은 신비적인 요소를 갖고 있다고 말한다. 신학이 신비주의가 될 때, 모든 말이 정지하기 때문에 모든 신학이 불가능해진다. 신비주의는 말 없는 신학, 신학 없는 신학, 그래서 ‘신학의 종말론’이기 때문이다. 마찬가지로 완벽한 음악은 더 이상 들을 수 없는 음악이다. 가장 음악적인 음악은 어떤 것도 표상하지 않기 때문이다.⁶⁵⁾

반 데르 레이우의 예술신학의 핵심은 예술의 창조에서 신의 창조를 인지하는 문제이다. 그런데 그는 신비주의는 ‘절대 종교(absolute religion)’라고 말한다. 그가 말하는 ‘절대 종교’는 완전한 종교, 진정한 종교, 자율적인 종교, 비종교가 섞이지 않은 종교를 의미한다. 그러나 ‘절대 종교’가 반드시 참된 종교, 바람직한 종교를 의미하는 것은 아니다. 신비주의가 ‘절대 종교’라는 그의 말은 종교가 종교가 아닐 때 종교가 가장 종교적이라는 것을 의미한다. 마찬가지로 예술은 예술이 아닐 때 가장 예술적이 된다. 그래서 그는 ‘절대 예술(absolute art)’은 볼 수도 들을 수도 없는 예술이라고 말한다. 진정한 예술은 ‘종말론적 예술(eschatological art)’, 즉 음이 없는 음악, 보이지 않는 이미지, 침묵하는 말, 사그라드는 춤, 무한한 풍경에 잠겨 있는 건물이다.

반 데르 레이우는 계속해서 모든 예술은 사라지고자 하며, 다른 것이 되고자 한다고 말한다. 바로 이 예술의 종말론에 위치한 것이 종교, 또는 신일 것이다. 그렇게 예술은 예술의 끝에서, 즉 더 이상 예술이 아닐 때 종교가 된다. 그는 모든 진정한 예술 작품은 어떤 의미에서 종교적이라고 말한다. 모든 진정한 예술은 “자기 폐기의 싹(germ of self-abolishment)”을 지니고 있다. 모든 선은 지워지고자 하며, 모든 색은 희미해지고자 한다.⁶⁶⁾ 이런 방식으로 아름다움은 그 끝에서 성스러움이 된다. 예술이 절대적인 것을 지향하는 지점에서 종교와 예술이 교차한다. 즉 거기에서 모든 예술은 절대 타자를 가리킨다. 역으로 성스러움은 어떤 다른 의미도 폐기한다. 루돌프 오토(Rudolf Otto)처럼 반 데르 레이우는 절대 타자로 경험되는 예술 작품에서는 매혹과 공포를 동시에 경험할 수 있다고 말한다. 깊은 강이 멀리 흐르듯 깊은 예술은 종교까지 흘러간다고 말할 수 있다.

최상의 예술작품에서 우리는 다른 이미지가 되고자 하는 이미지, 다른 노래가

65) *Ibid.*, 331.

66) *Ibid.*, 337.

되고자 하는 노래, 더 이상 예술이 아니고자 하는 예술을 발견한다. 수많은 말을 듣고 사용하는 사람이라면 누구나 신과 함께 하는 말에 대한 갈망을 느끼게 된다. 모든 말에는 ‘완전한 말’을 지향하는 충동이 내재해 있다. 이런 ‘절대적인 말’을 내뿜는 순간 이제 모든 말이 불필요해진다. 더 이상 언어가 필요 없는 지점에 도달했기 때문이다. 종교만이 절대성과 완전한 타자를 추구한다. 그러므로 모든 절대적인 것은 종교적인 것이 된다.⁶⁷⁾ 자크 마리탱(Jacques Maritain)은 “기독교적 예술 작품을 만들려면 기독교인이 되고 나서 모든 마음이 담긴 아름다운 작품을 만들려고 하라. 예술작품을 기독교적인 것으로 만들려고 하지 마라.”라고 말한다.⁶⁸⁾ 예술을 종교적으로 만들 필요는 없다. 좋은 예술작품은 필연적으로 종교적이 될 수밖에 없기 때문이다.

5. 예술가 없는 예술, 종교인 없는 종교

일반적으로 종교와 예술에 대한 논의는 진정한 예술은 종교적일 수밖에 없다는 주장으로 귀결한다. 반 데르 레이우는 “아름다움은 성스러움이다. 그러나 성스러움이 오로지 아름다움인 것은 아니다. 성스러움은 그 이상의 것이다. ‘성스럽다’는 것은 궁극적인 말이다. ‘아름답다’는 것은 그 다음이다. ‘성스럽다’고 말하는 자는 모든 것을 말한 셈이다. ‘아름답다’고 말하는 자는 많은 것을 말한 셈이다.”라고 말한다. 그런데 그에게 종교는 “삶의 통일성에 관심을 갖는 것”이다.⁶⁹⁾ 우리는 보통 삶을 부분적이며 파편적으로 바라본다. 그러나 종교는 출생에서 죽음까지 삶의 모든 시간을 한 덩어리로 인식하는 데서, 나의 삶과 너의 삶의 근본적인 통일성을 인식하는 데서 비롯한다. 이처럼 종교는 전체성에 대한 응시에서 발생한다. 반 데르 레이우에게 종교는 양립할 수 없는 모든 것을 껴안는 것이다. 종교와 예술의 관계도 같은 맥락에서 살펴야 한다. 그는 종교와 예술의 위계를 설정하고 있다. 그에게 예술은 성스러움을 표현하는 도구이다. 그러나 우리는 성스러움이라는 범주가 갖는 미묘한 특성에 주의할 필요가 있다. 성스러움 자체를 발언한 자는 아무도 없다. 궁극성은 발언 너머의 것이다. 우리는 항상 성스러움을 가리키는 언어만을 발언할 뿐이다. 성스러움은 미끄러운 범주이다. 즉 성스러움은 성스럽지

67) *Ibid.*, 333-335.

68) *Ibid.*, 336.

69) *Ibid.*, 266.

않은 것만을 남긴 채 사라진다. 따라서 우리는 반 데르 레이우의 말에서 아름다움은 성스러움에 다가가기 위한 좋은 언어일 뿐이라는 주장을 읽어낼 필요가 있다.

종교가 지배하는 세상이라고 해서 예술이 종교적이 되는 것은 아니다. 교회가 여전히 삶의 전 영역을 지배하고 모든 가치가 기독교적 기준에 의해 판단되었다 라도 르네상스 예술은 거의 종교적이지 않았다. 성스러운 재료를 사용한다고 해서 종교적인 예술인 것도 아니다. 종교적인 음악을 예로 들어 보자. 어떤 이는 음악의 시작이나 끝부분에 기도가 등장할 때 해당 음악이 종교적이라고 생각한다. 어떤 이는 음악의 성격이나 노래의 가사가 성스러움을 표현해야 한다고 생각한다. 어떤 이는 하느님, 그리스도, 죽음, 필멸성이 몇 차례 언급되면 종교적이라고 생각한다. 어떤 이는 피아노는 세속적이고 오르간은 종교적이라고 생각한다. 어떤 이는 심벌즈와 탬버린이 진정한 종교적 악기였던 때가 있었다고 주장한다. 어떤 이는 느린 템포야말로 성스러움을 가리키는 기호라고 생각한다. 종교는 느리다. 그래서 느림은 항상 훌륭한 종교적 기호로 기능한다. 어떤 이는 모든 종교적인 묵상은 고요하고 경건한 명상이며, 따라서 종교는 운동, 긴장, 놀라움으로 이루어진 드라마틱한 진행과는 반대되는 것이라고 생각한다. 침묵은 종교의 또 다른 기호로 기능한다.⁷⁰⁾

반 데르 레이우에 의하면 성스러움의 기호에 대한 이러한 환상들이 ‘종교적 예술’에 대한 선입견을 지배한다. 종교가 느리거나 고요할 수는 있지만, 느림과 침묵이 모범적인 종교성인 것은 아니다. 또한 종교적인 주제나 성스러운 재료를 사용한다고 해서 반드시 종교적 예술이 되는 것도 아니다. ‘절대 음악(absolute music)’, 즉 다른 요소가 배제된 순수 음악이기만 하다면 모든 음악은 종교적이다. 순수한 그림은 종교적 주제를 다루지 않더라도 종교적이며, 진정한 건축은 교회를 짓지 않아도 종교적이며, 진정한 학문이라면 신학이 아니라 기체, 별, 언어를 다루더라도 종교적일 수 있다. 교회적 양식을 충족시키더라도 종교적인 음악이 아닐 수 있다. 역으로 성스러움으로 채워져 있더라도 교회 음악이 되지 못할 수 있다. 우리는 분위기가 있고 느린 음악이 예배에 적합하다고 생각한다. 그러나 이 모든 것은 종교적 편견에 불과하다. ‘성상파괴 논쟁’에서 보듯 종교와 예술의 대립은 아주 오래된 것이다. 예술작품이 갖는 시공간적, 물질적, 감각적 제약성은 종교가 추구하는 무한성에 대립하는 것으로 인식된다. 또한 예술은 예술적인 눈과 귀가 없다는 이유로 종교를 비난한다. 종교는 가시적인 세계를 모르며 아름다

70) *Ibid.*, 267-269.

움보다는 주로 추함에서 성스러움을 발견한다는 것이다.⁷¹⁾

반 데르 레이우에 의하면 자율적이고 독재적인 예술만이 ‘예술가’를 갖는다. 예컨대 우리 사회는 ‘긴 머리칼, 이상한 옷, 교만함, 무일푼’ 등으로 표현되는 상투적인 예술가 관념을 갖고 있다. 예술가는 흔히 사회적 질서에 어울리지 않는 사람으로 그려진다. 사회에는 예술가를 위한 자리가 없다. 재능 있는 장인과 건축가는 부유하게 살지만, 시인, 작곡가, 화가는 특별한 사회적 기능을 갖지 않는다. 예술가는 특별한 행사를 위해 쓰는 시를 경멸하고, 그저 빵 값을 벌기 위해 초상화를 그릴 뿐이다. 그러나 바흐의 작품은 대부분 특별한 행사를 위해 작곡되었다. 옛 거장의 그림은 보통 주문 제작되었다. 셰익스피어는 공연을 목적으로 작품을 썼다. 그래서 반 데르 레이우는 “성스러운 모든 것이 그러하듯 예술은 자신이 예술이라는 것을 몰랐을 때만 예술이다.”라고 말한다. 오늘날에는 줄타기 곡예사조차도 예술가이고자 한다. 근대적인 의미의 예술가는 영감이 생겼을 때 작품을 만들며, 영원성을 위해 글을 쓰고자 한다. 젊은 예술가는 자신이 걸작을 창조하고 있다는 허세를 즐기며, 누구도 자기에게 귀 기울이지 않을 때 화를 내거나 상처를 받는다. 근대의 예술가는 매우 예외적인 인물이며, 도덕적이거나 과학적이거나 종교적인 것과는 무관하게 오로지 예술을 위해서만 살고자 한다. 예술가가 된다는 것은 아름다움에 의해 먹히는 것이다. 모든 예술가는 종교적이며, 지하세계의 신에게 자기를 바친다.

그러나 예술, 종교, 도덕, 학문, 노동이 분화되지 않은 사회에서 예술가는 다른 사람들 곁에서 자기 직무를 수행하는 평범한 인간일 뿐이었다. 예술가라는 독립적인 지위도 없었다. 문화가 분화되고 예술이 자율적인 영역으로 분리되면서 비정상인으로서의 예술가가 탄생하는 것이다. 이것은 종교인의 탄생 과정과도 비슷하다. 종교가 독자적인 영역을 구축하면서 비정상인으로서의 종교인이 탄생했기 때문이다. 예술가가 더 이상 보통의 인간이 아닐 때 예술가로서의 인간이라는 문제가 나타난다. 이때 예술가는 자신의 삶을 예술 작품으로 만들기 위해 모든 힘을 예술에 쏟아붓는다. 자기 존재와 삶의 매순간 예술가로 존재해야 진정한 예술가라는 것이다.⁷²⁾ 그러므로 우리는 종교인이 존재하지 않았을 때 종교가 어떻게 존재했는지를 물어야 하는 것처럼, 예술가가 존재하지 않았을 때 예술이 어떻게 존재했는지를 물어야 한다. 예술가와 종교인은 모두 근대적인 개념이기 때문이다.

‘예술을 위한 예술(l’art pour l’art)’이란 종교가 예술을 통한 성스러움의 표현

71) *Ibid.*, 269-271.

72) *Ibid.*, 271-273.

을 필요로 하지 않을 때, 그리고 예술이 아름다움을 제외한 다른 자리를 필요로 하지 않을 때 발생한다. 그러나 반 데르 레이우에 따르면 예술은 위대한 관념, 위대한 신념, 위대한 초개인적 감정에 봉사할 때 가장 위대했다. 이것은 ‘예술을 위한 예술’이 아니라, 예술 형식과 삶의 내용의 상호침투를 가리킨다. 그러므로 종교적인, 애국적인, 혁명적인 예술이 비참하게 실패한다는 것은 우리 시대를 위한 건강한 징후는 아니다. 피와 눈물, 열광과 희생, 증오와 성스러운 분노 속에서 새로운 노래가 태어난다. 문학 모임보다는 감옥과 강제수용소가 시를 위한 더 좋은 학교가 된다. 근대 예술의 많은 것은 삶으로부터 멀리 떨어져 있고, 게임의 규칙에 따라 구성된다. 그리고 근대적인 삶의 많은 것은 거의 완전히 예술적 형식으로부터 이탈해 있다.⁷³⁾ 이러한 이야기를 통해 반 데르 레이우는 예술이 삶에 뿌리박고 있는 세계, 즉 예술가가 존재하지 않는 예술적 세계, 또는 예술이 예술을 위해서만 존재하지 않는 세계를 그리고 있다.

이상의 논의를 통해 우리는 춤의 종교, 드라마의 종교, 말의 종교, 그림의 종교, 건축의 종교, 음악의 종교가 만들어내는 각각의 독특한 종교적 메시지를 해석하고자 했다. 종교는 신화와 의례, 말과 행위로 이분되는 것이 아니라, 춤, 드라마, 말, 그림, 건축, 음악 같은 좀 더 세밀한 층위로 분할될 수 있다. 종교 개념 역시 이러한 복잡한 층위에 대한 종합적인 검토 속에서만 도출될 수 있다. 종교는 이러한 여러 겹의 종교들이 형성하는 갈등과 통합 속에서 구성되는 것이기 때문이다. 예술과 단절될 때 종교는 스스로를 표현할 매체를 상실하게 된다. 오로지 언어만으로 말하는 종교는 ‘절대 언어’를 말해야 한다는 강박증 속에서 해체될 수밖에 없다. 따라서 ‘언어의 종교’는 필경 ‘침묵하는 종교’에 이를 것이다. 우리는 우리 시대의 종교가 침묵하는 현상을 그러한 맥락에서 이해할 수도 있다.

종교와 예술에 대한 논의를 통해 반 데르 레이우는 끊임없이 ‘삶의 통일성’이라는 관념을 강조한다. 그리고 ‘삶의 통일성’은 결국 그의 인카네이션 신학으로 연결된다. 그는 항상 “모든 것은 신 앞에 영구히 서 있지 않으면 안된다”라는 원리를 고수했다.⁷⁴⁾ 그리고 그는 “어떤 영화든 영화보다는 인형극을, 지식인보다는 예술가를, 무도장 탱고보다는 민속춤을 좋아했다”고 한다. 그에게 모든 문화는 세속화된 컬트였으며, 그의 문화 비평은 결국 컬처(culture)를 컬트(cult)로 환원하는 작업이었던지도 모른다. 반 데르 레이우는 “만약 당신이 인간을 충분히 깊게 파

73) *Ibid.*, 275-276.

74) Lammert Leertouwer, “Gerardus van der Leeuw as a Critic of Culture,” in Hans G. Kippenberg & Brigitte Luchesi, eds., *Religionswissenschaft und Kulturkritik* (Marburg: diagonal-Verlag, 1991), 63.

고들면, 당신은 중국에 하느님 아니면 악마를 발견할 것이다”라고 말한다.⁷⁵⁾ 그에게 문화는 종교의 부산물이었다. 그는 “구조적으로뿐만 아니라 역사적으로 쿨투스(cultus)가 걸쳐 선행한다”고 주장했다. 그러므로 종교는 문화의 한 요소이면서 문화의 기원이라는 역설적인 자리를 차지한다.⁷⁶⁾ 그에게 종교는 문화를 외부에서 볼 수 있게 하는 유일한 문화 내적 요소인지도 모른다.

분명히 반 데르 레이우는 “과거 시대에 대한 향수와 애도”의 감정을 가지고 있다는 점에서 일정 정도 낭만주의적 속성을 견지하고 있다. 그리고 모든 사람은 어느 정도 낭만적이고, 모든 낭만주의자는 종교적인 측면을 갖는다. 왜냐하면 종교 역시 다른 세계에 대한 갈망, 현재와는 다른 어떤 것을 지향하기 때문이다. 종교와 낭만주의는 닮아 있다. 그러므로 반 데르 레이우의 논의는 낭만주의적이어서 종교적이라고 말할 수도 있다.⁷⁷⁾ 분명히 그는 근대적인 삶의 파편화와 비교하여 원시적인 삶의 전체성과 통일성에 대한 향수를 느꼈다. 그러나 그는 ‘원시심성(primitive mentality)’을 역사적인 것으로 보지 않았다. 그는 원시심성이 비문명화된 민족뿐만 아니라, 근대적인 정신 안에서도 발견되는 인간 정신의 구조라고 생각했다.⁷⁸⁾ 이제는 서로 분리된 종교와 예술을 겹치면서 그가 보고자 했던 것도 이런 것이었다.

주제어: 예술, 미디어, 춤, 드라마, 말, 그림, 건축, 음악

원고접수일: 2014년 11월 19일

심사완료일: 2014년 12월 10일

게재확정일: 2014년 12월 17일

75) *Ibid.*, 62.

76) *Ibid.*, 58.

77) Richard J. Plantinga, “Romanticism and the History of Religion: The Case of W.B. Kristensen,” in Hans G. Kippenberg & Brigitte Luchesi, eds. *op. cit.*, 157-158.

78) *Ibid.*, 173.

참고문헌

- Agamben, Giorgio. "Comedy." *The End of the Poem: Studies in Poetics*. trans. Daniel Heller-Roazen. Stanford: Stanford University Press, 1999.
- _____. "Identity without the Person." *Nudities*. trans. David Kishik & Stefan Pedatella. Stanford: Stanford University Press, 2011.
- Assmann, Jan. "Remembering in Order to Belong: Writing, Memory, and Identity." *Religion and Cultural Memory*. trans. Rodney Livingstone. Stanford: Stanford University Press, 2006.
- _____. "Text and Ritual: The Meaning of the Media for the History of Religion." *Religion and Cultural Memory*. trans. Rodney Livingstone. Stanford: Stanford University Press, 2006.
- Leertouwer, Lammert. "Gerardus van der Leeuw as a Critic of Culture." in Hans G. Kippenberg & Brigitte Luchesi, eds. *Religionswissenschaft und Kulturkritik*. Marburg: diagonal-Verlag, 1991.
- Ikegami, Eiko. *Bonds of Civility: Aesthetic Networks and the Political Origins of Japanese Culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
- Mauss, Marcel. "A Category of the Human Mind: The Notion of Person, the Notion of 'Self'." *Sociology and Psychology: Essays*. London: Routledge & Kegan Paul, 1979.
- Plantinga, Richard J. "Romanticism and the History of Religion: The Case of W.B. Kristensen," in Hans G. Kippenberg & Brigitte Luchesi, eds. *Religionswissenschaft und Kulturkritik*. Marburg: diagonal-Verlag, 1991.
- van der Leeuw, Gerardus. *Sacred and Profane Beauty: The Holy in Art*. trans. David E. Green. Oxford: Oxford University Press, 2006.

Art Is the Media of Religion: Theological Aesthetics of Gerardus van der Leeuw

Lee Chang Yick (Hallym University)

As a rule, the problems in relation between religion and art end up finding the religious structure or meaning of works of art. We would think that art is an optimized tool for expressing the religious things. Art is artificial. If a work of art is sacred, therefore, it creates a paradox in that we can manufacture the sacred thing by human hands. Here the beautiful mediates between the profane and the sacred. However profane a thing may be, it can transform into the sacred thing by adding to an obscure property of beauty. That is, beauty makes the profane into the sacred. Thanks to the category of beauty, humans can manufacture the sacred to the taste of humans, instead of searching for the sacred as a natural raw thing. So art plays a decisive role in bringing religion down to earth.

To understand this medial function of art, we need to consider not so much the religious structure of art as the artistic structure of religion. According to the principle of division of artistic media, religion divides itself into several different domains, which respectively make and transmit different religiosities. In this way we can redraw a geography of religion with respect to species of art, and finally try to draw up an outline of new conception of religion. Art is a kind of mouthpiece for religion, and therefore religion will become mute without artistic media. Religion without art will be in danger of losing all sensual and perceptive aspects, by means of which religion can acquire time and space, visibility and audibility. Therefore art is an indispensable communicative media for

religion. Under this perspective we intend to speculate each species of art, namely dance, drama, literature, picture, architecture, and music.

Key Words: art, media, dance, drama, word, picture, architecture, music