

# 예술 작품의 진리문제에 대한 존재론적 이해

— H. G. Gadamer의 철학적 해석학을 중심으로 —

김진엽\*

- I. 서론
- II. 예술에서의 진리의 의미
  - 1. 가다머의 진리 개념
  - 2. 미의식에 대한 비판
- III. 작품(Werk)에서 진리의 발생(Ereignen)
  - 1. 상징과 알레고리의 관계
  - 2. 고전적인 것(Klassischen)
- IV. 결론

## I. 서론

예술은 고대와 중세를 거쳐 근대에 이르러 자율적인 '미적 개념'을 통해 학문적으로 확립되었다. 미학과 예술학의 성립, 예술 철학과 예술 사회학, 예술 심리학 등 근대에서 현대로의 발전과정에서 예술은 보다 포괄적이며 확장된 영역으로 탐구되어 왔다. 그러한 변화는 예술의 내적인 발전과정뿐만 아니라 사회와 이념의 변화라는 외적인 상황 변화와도 같은 맥락을 가지고 있다.

근대 이후 확립된 순수예술(Fine Arts)로 특징지어진 예술의 정신적이고 무시간적인 특성은 한편으로는 예술의 독자성과 신성성을 유지하기도 하였지만, 사회와의 괴리, 역사적인 인식의 배제라는 예술이 가진 또 다른 특성이면서 주요한 성격의 상실을 가져왔다. 예술은 단지 삶의 대용물이나 심미적인 만족이 아닌 인간과 세계 사

---

\* 홍익대학교 대학원 박사과정(철학박사), 독일 Freiburg대학교 교육-철학연구소 수석, 현 중앙대 대학원, 단국대 대학원 강사

이의 보다 심오한 관계를 표현하는 것이다. 또한 예술가는 예술을 통해 한정된 ‘나’를 공동체적 존재와 통합시키고 그의 개별성을 사회적인 것으로 만들기를 열망한다. 예술은 ‘개별적인 것을 전체적인 것과 통합시키는 데 없어서는 안 될 수단이기 때문이다.

본고에서 다루는 문제는 예술 작품의 존재론적 측면이다. 그리고 그것을 가다머의 논리에 근거하고 있다. 그의 주저 <진리와 방법(Wahrheit und Methode)>은 근대과학에 기초를 둔 방법론적 과학에 대한 거부감을 갖고 있다. 특히 실증주의에 근거를 둔 학문에 대한 비판이 담겨져 있다. 특히 중요한 것은 그러한 비판의 시작을 예술 작품을 방법적으로 해명하는 데 이의를 제기하고 주관주의 미학을 거부하는 것에서 시작한다는 것이다. 대신 예술 작품의 존재론에 관해 서술하면서, 예술 작품이 역사적 변화를 넘어서서 역사 위에 군림하는 불변의 본질(Essenz)로 파악되는 대신 그것을 하나의 사건, 즉 그 속에서 전통과 현재가 서로 만나 융합되는 하나의 사건으로 본다.

“가다머가 보기에 과거의 작품의 모든 해석은 과거와 현재와의 대화에 존재한다. 그러한 작품에 직면하여 우리는 그 작품이 낫선 목소리에 하이데거적인 현명한 수동성으로 귀 기울이며 작품으로 하여금 우리의 현재의 관심사를 심문하도록 한다.”<sup>1)</sup> 해석학은 역사를 과거, 현재, 미래 간의 살아 있는 대화로 보며 이 끝없는 의사소통에 장애가 되는 것을 배제해 간다. 예술 작품은 수용자에게 세계와 그 자신에 대한 진리를 해명해 준다. 또 예술 작품은 동일한 진리 요구를 하는 철학적 논의와는 다른 방법으로 이 작업을 수행한다. 가다머가 자신의 해석학적 요청에서 예술, 즉 예술 경험을 우선시하는 것도 바로 이러한 이유에서이다.

하이데거의 ‘존재 의미’에 대한 사유를 자신의 철학적 중심에 놓으면서 예술 작품의 존재 의미를 탐구하려는 가다머의 철학적 해석학은 예술 작품이 가진 인식의 힘을 복원시키려는 것이다. 가다머는 이것을 아리스토텔레스의 Mimesis에서 찾는다. 아리스토텔레스에 의하면 모방적 표현이란 물질에 내재적인 형상을 산출해야 하는 것으로, ‘현실성의 진리’를 제시해야 하는 것이다. 따라서 우리는 모방적 표현에서 인식으로 귀환해야 한다. 즉 지(知)란 인간의 예술 창조 활동에 불가결한 조건인 것이다. 가다머는 그러한 인식의 힘을 통해 방법적으로 한정된 진리의 구속을 풀어놓

1) T. Eagleton, 김명환 외 옮김, *Literary Theory*, 창작과 비평사, 1990, p. 92.

으려는 것이다. 그러한 방식은 기존의 철학적 방식이 아닌 예술을 통하여 설명된다. 그러한 정초를 통해 예술 작품은 사유의 순환 속으로 들어오는 것이며, 우리의 진리 요청에 답을 할 수 있기 때문이다.

가다머에게서 예술 작품의 존재론적인 측면은 인식의 측면을 강조함으로써 더 이상 예술 작품에 대한 형식적·내용적 분석을 동반하지 않는다. 그에게서는 예술 작품은 다른 어떤 텍스트들보다 자신의 진리요청을 잘 드러내 주는 훌륭한 매개인 것이다. 그것은 다만 해석학적 과정을 통해서 정당화된다. 따라서 본고는 그러한 정당화가 가다머의 철학에서 어떻게 이루어지는지를 탐구한다. 그러면서 예술 작품의 존재론적 측면이 또한 어떠한 방식으로 예술 작품에 나타나는지를 고찰하는 것이다.

## II. 예술에서의 진리의 의미

가다머(Hans Georg Gadamer)의 저서 <진리와 방법(Wahrheit und Methode)> (1960)이 출간된 이후 그의 '철학적 해석학(Philosophische Hermeneutik)'은 단순히 독일 철학계와 문예학계뿐만 아니라 그 영향이 전세계로 퍼져나갔다. 특히 다른 철학자들과의 논쟁<sup>2)</sup>을 통해 해석학이 가진 다양한 모습을 우리에게 보여 주었다. "가다머의 저작물이 미친 영향은 철학적 전통에만 국한되는 것이 아니라, 무엇보다도 문학과 미술, 건축 그리고 음악분야에서도 그에 못지않은 영향 관계가 나타난다."<sup>3)</sup>

가다머의 철학적 해석학이 중요시하는 것은 근대 과학의 방법적인 사유와는 반대되는 입장, 즉 철학과 예술의 고전 작품의 경험을 통해 새로운 진리 개념을 설정하는 것이다. 그러한 정초는 그의 스승 하이데거(Heidegger)에게서 기인하는데, 하이데거는 진리를 역사적이라고 고찰한다(GWI, 169).<sup>4)</sup> 근대 과학적 인식에서 대상은 연장적(延長的的)인 사물이며 인간의 방법적 인식과정을 통해 파악되는 것이다. 하나

2) 가다머의 주요 논쟁은 가다머와 Betti, Hirsh 간의 '객관성 논쟁', Habermas와의 '보편성 논쟁', Derrida와의 '해석학의 보편성과 해체주의의 텍스트주의에 관한 논쟁' 등이 있다.

3) Hammermeister, Kai, Hans-Georg Gadamer, 임호일 옮김, 한양대학교 출판부, 2001, p. 19.

4) GW는 Gesammelte Werke의 축약어로 가다머의 전집을 표시하고, 로마자 1는 전집의 권수를 의미한다. 아라비아 숫자는 쪽 수를 나타낸다.

GW I : Gadamer, H.G. : Gesammelte Werke I. Hermeneutik I. *Wahrheit und Methode*. 6. Aufl. 1990.

의 컵은 컵일 뿐이지 거기에 묻어 있는 의미는 배제되어야 할 편견 내지는 정확한 인식의 방해물일 뿐이다. 후설(Edmund Husserl) 역시 현실의 경험을 중시하지만 그의 출발점은 데카르트(Descartes)와 마찬가지로 의식이었다. 따라서 대상은 '괄호쳐지고' 의식의 경험을 통해 사물의 본질이 기술될 뿐이다. 하이데거는 현상학의 본질 기술을 인정하지만 후설 역시 데카르트 이래 철학에서 지속되어 온 '주-객' 인식 구조의 틀을 벗어나지 못하였고, 그러한 방법적인 인식은 인간과 세계 간의 의미를 파악하는 데 부차적인 요소일 뿐이라고 지적한다.

“이 연구의 관심사는 과학적 방법론의 지배 영역을 넘어서는 진리의 경험을 도처에서 찾아 내어 그 고유한 정당성에 관해 물으려는 것이다. 예를 들어, 정신과학은 과학 외적인 경험 방식들, 즉 철학의 경험, 예술의 경험 그리고 역사 자체의 경험과 밀접한 관계가 있다. 이 모든 것이 과학적 방법의 수단으로서는 검증될 수 없는 진리가 개시되는 경험 방식들이다.”(GWI, 1~2)

이것으로 가다머는 <진리와 방법>의 서두에서 왜 그의 해석학을 논구하기에 앞서 미학에 대한 탐구가 나타나는지에 대해 설명한다. 즉 '해석학적 보편성(Hermeneutische Universalität)'을 요구할 수 있는 어떠한 구속력 있는 '진리 개념(Eine Verbindliche Wahrheitsbegriff)'을 예술의 경험을 통해 부각시키는 것이다.

가다머에게 있어서 예술 경험은 부차적이거나 간접적인 것이 아닌 실제적인 경험으로 나타난다. 예술 경험은 심미적인 경험을 넘어서 본질적인 것, 즉 진리를 우리에게 경험하게 한다. 예술 경험은 데카르트의 축에서는 표시될 수 없는 점들이다. 그것은 넓이도 무게도 가지지 않는다. 그것은 단지 우리의 세계 속에서 그 의미를 드러낼 뿐이다. 가다머가 생각하는 진리도 그러한 것이다. 그에게서 진리의 개념은 주관과 대상의 일치가 아니라 역사를 통해 나타나는 의미일 뿐인 것이다. 여기에 해석학적 진지함(Ernst)의 본질이 있다. “예술 언어와의 모든 만남은 완결되지 않은 사건과의 만남이며, 만남 그 자체가 이러한 사건의 한 부분이기 때문이다.”(GWI, 105) 이러한 구절은 예술과 진리 생기(生起)라는 방식과 연관된 이중적인 사유를 보여 준다.

첫째는, 예술 언어와 만나는 것은 작품에 의해 매개되어지는 모든 존재의 생기가 근본적인 개방성과 비결정성을 나타낸다는 것이다. 두 번째는, 예술경험의 결정적인 확장이 나타나는 것으로, 이해자의 해석학적 경험의 개방성이 전승 사건의 자기 매개의 부분이라는 것이다. 이것은 영향사적 의식(Wirkungsgeschichtliche Bewu

$\beta$ sein)에 이해자가 참여한다는 것을 의미한다. 가다머의 독특한 구성이 명확해지는 것은, 가다머에게서 예술 경험은 '의미'와 '자기-이해'가 구별되는 것이 아닌, 오히려 해석학적 진리의 탁월한 장소라는 것이다. 그런 경우 진리에 관해 언급되어 질 수 있는 것은, 모든 진술 진리가 역사성의 의식에서 나온다는 것으로, 즉 모든 인간적 인식은 역사적으로 유한한 것이기 때문에, 이해하는 주체가 자신의 고유한 전승을 경험하는 방식인 '참여(Teilhabe)'에서 진리의 본질이 드러난다는 것이다. 그러한 참여에 대한 전형적인 경험이 예술의 경험이다.

## 1. 가다머의 진리 개념

가다머의 진리 물음은 "진리란 무엇인가"(1955)<sup>5)</sup>라는 논문에서 최초로 정식화되어졌다. 가다머는 하이데거의 결단성이론(Entschlossenheit)에 근거하여 진리 개념을 자연과학적 진리 개념과 대비시킨다. 여기에서는 생기(生起)가 중심적인 역할을 하는데, 이러한 보편적인 진리 물음은 가다머 자신의 초기의 연구 성과와의 연속성과 해석학적 상황에 상응하는 것이다. "과학이 실제적으로 스스로 유일한 진리의 담지자이며 최종적인 심급(Instanz)이라는 주장은 타당한 것인가?"(GWII, 45)라며 과학의 방법론적 이상에 의문을 제기하는 것으로 가다머의 진리 개념은 시작된다. 그러한 진리 개념은 '우리가 원하고 행하고자 하는 것을 넘어서 있는' 것이다. '우리가 진리를 발견한다'는 것은, 가다머에게서는 역으로 '진리가 우리를 발견한다'로 나타난다.<sup>6)</sup>

가다머가 주장하는 것은 진리 개념의 중세로의 전환으로, 진리와 표현이 아닌 진리와 실재 사이의 상호 유동성으로 표현 이전에 발생하는 것이다. 따라서 진리로 향하는 방식은, "의도적인 행위 그 자체로 주어진 대상"(GWI, 249)에 대한 탐구가 아닌 것이다. 진리는 의식에서 그 자체의 권위로 나타나고, 의식은 이러한 수용의 측면에서는 어느 정도 수동적인 것이다. 이러한 입장을 명확하게 하고자 하는 것이 바로 하이데거와 가다머의 탐구의 목적이다.

〈존재와 시간〉에서 하이데거는 의도를 가진 행위가 대상에 반영되기 이전에 '의미의 주어짐'으로써 나타나는 것을 현 존재(Dasein)라고 명명한다. 인간 실존 그

5) Gadamer, *Was ist Wahrheit?*, in GWII.

6) Howard, Roy J., *Three Faces of Hermeneutics*, London, 1982, p. 124. 참조

자체는 이미 삶 그 자체의 가능성으로 구성되어지는 구조로서 나타나 세계에 대한 기획이다. 어떤 것들은 부정적이며, 어떤 것들은 검증적이고 수행적이다. '전-의미'에 대한 부정적이거나 검증적인 어떤 경우든 그것은 인간 실존의 '자기 폭로'를 구성한다. 자아의 본성이 진행되는 의미의 기획에서 나타난다는 것은, 실존이 이상(Ideal)이나 무시간성의 흐름에 편승하는 것이 아니라는 것을 보여 준다. 이러한 의미에서 실존은 본질에 앞선 것으로, 진리의 가능성은 문장에서 포착되는 진리보다 선행한다.

실존 그 자체의 흐름은 의미의 폭로이다. 이것은 그 자체 설명이 요구되는 기초적인 독해 또는 해석적인 매개이다. 이러한 매개는 이론, 가정 그리고 설명에서 문제가 되는 정신적 행위보다 우선하고, 그러한 방식에서 존재들보다 앞선 존재, 진리들보다 앞선 진리이다. 따라서 철학적 해석학의 과제는 문헌학적인, 방법론적인 해석학보다 선행하는 것이다. 특정한 방식에서의 이해의 토대를 되묻는 가다머의 작업은 '진리와 비진리', '진리와 과학' 사이의 관계에서, 즉 진리의 규정에 대한 과학의 독점에서 기인하는 것이다. 가다머는 이러한 진리의 물음이 이미 과학과 진리의 본질이라는 고대 그리스시대의 학문 방식에 이미 놓여져 있다고 서술한다(GWII, 51). 따라서 가다머는 과학과 진리의 내적인 연관성의 문제점을 지적하기 위해 이러한 연관의 근원이 되는 곳을 향한 개념사적인 역행을 한다.

첫째는, 잠언적인 적합성의 그리스적 진리 개념이다. 이것은 고대 그리스적인 진리 개념인 '알레테이아(aletheia)'를 존재 물음과 연관시킨 하이데거의 영향이다. 하이데거적인 의미의 이러한 진리 개념은 가다머의 '탈은폐(Entbergung)'와 '은폐(Bergung)' 및 '비은닉성(Unverborgenheit)'과 '은닉성(Verborgenheit)'의 상대적 적용으로서의 진리 물음을 통해 부각된다.

둘째는, 근대의 방법적 및 방법성의 이념에 대한 의문의 제기이다. 가다머의 견해에 따르면 그리스의 수학으로서, 그것의 대상은 순수 합리적인 존재로 폐쇄적인 연역적 연관성을 통해 설명되어지는 것이다. 근대의 방법성의 이념에 의해 그리스적이고 기독교적인 서양의 과학과 근대의 과학 형태 사이에는 단절이 일어났고, 수학은 그것의 대상인 존재에 의해 더 이상 전형적인 것이 되지 못하고 완성된 인식 방법이라는 인식론적 범주에 머물게 되었다. 진리 개념은 실험을 통한 추검증, 확실성에 의해 제한되는 것이다.

가다머의 진리 이해는 해석학적 경험에서 그가 강조한 인간의 유한성과 밀착된 연

관성이 있다. 해석학 자체가 진리 이론을 서술하는 것이 아님에도 불구하고 그것의 진리 이해에는 현상학과 실증주의, 형이상학의 진리 개념에 대한 진리 이론의 반성의 요소가 담겨져 있다.<sup>7)</sup> 데카르트의 방법적 지배 개념 이후부터, 즉 모든 인식과 확실성의 출발점을 설명한 이래로 나타나는 사유의 역사를 가다머는 ‘단절(Bruch)’로 이야기한다. 이것은 가다머 해석학의 주요한 근본 동기로, 방법적으로 고착된 주관성을 비판적으로 극복한다는 의미를 담고 있는 것이다.

진리 대신 확실성이 탐구되었고, 지(知)는 검증 가능한 것이 되었다. 또한 인식의 분절화와 실천적인 변환(Umsetzung)은 과학적인 인식 방식에서 필수적이고 가장 필요한 것이 되었다. 인식은 그 자체가 기술이 된 것이다. 하이데거의 지적처럼 형이상학적인 사유 방식 근본 토대는 단지 앞으로 전진하는 것이 되었다(GWII, 48). 그리스학문의 전체—LOGOS, 판단과 진술—는 근대 이후 전적으로 극단화로 치달았다(GWII, 51f).

가다머는 그러한 확실성에서 나타나는 진리와 그에 따른 환원을 거부한다. 그의 관점은 판단과 진술 진리는 그 자체 완전히 객관적인 것으로 되어질 수 없는 것이다. 따라서 진리는 무제약적인 진술이나 그리고 방법론적인 수단이나 또는 최종적인 한정으로 파악될 수 없다.<sup>8)</sup> 자신의 의도에 따라 진리의 조건을 넘어서는 논리적인 것에는 최소한의 참된 진술도 나타나지 않는 것이다. 단지 물음과 대답의 근본적인 변증법적 구조에서 그것의 전체를 인식함에 의해 그것의 진리가 파악될 수 있다(GWII, 52f). 그리고 진술이 최종적으로 ‘말을 끊(Anrede)’으로 나타나는, 즉 구체적인 인간에게 말을 거는 것으로 나타날 때 일반적인 진리 일반이 내포되는 것이다. 여기에 상응해서 나타나는 의미 지평만이 가다머의 논구에서 인식적이고 생산적으로 이용될 수 있는 것이다(GWII, 53f).

가다머는 진리를 현상에서 출발하는 영향사적 사건으로 이해하지만, 그 자체에 존재하는 것으로는 인정하지 않는다. 인간에 관해 획득된 진리는 상황과 연관되어 있기 때문에 궁극적으로 타당하지 않으며, 정신과학에서 중시하는 이해의 생산성에는 다른 측면의 결과가 나타나야 하는 것이다. 인간은 자신의 역사성에 의해 규정되는 새로운 진리를 추구해 나가는 것이다.<sup>9)</sup>

7) Grondin, *Hermeneutische Wahrheit* 196 ; Gadamer GWII, pp. 70f.

8) Grondin, *Hermeneutische Wahrheit* 196 ; Gadamer GWII, pp. 49f.

9) Grondin, *Hermeneutische Wahrheit*, p. 196.

따라서 진리는 개별적인 것으로 파악되지 않기 때문에, 이해자는 자신의 사유의 근원을 확장해야 한다(GWI, 373). 예를 들어, 담화에서 드러나는 진리는 언제나 대화 상대자를 넘어선다(GWI, 373f). 여기서 진리에 이르는 과정에서 이전의 수동적이며 종속된 인간의 역할에 대한 강조가 나타나는데, 이것은 인간의 유한성에 적합한 해석학적 진리라는 가다머의 주장과 상응하는 것이 된다.<sup>10)</sup> 무엇보다 모든 인간적 지의 토대라는 것이 주체화되어지는 것이다(GWII, 52f). 모든 진리에 대한 물음과 한계에 대한 가다머의 강조가 언제나 해석학적인 것을 통해 나오는 것은 아니다. 그것의 명증성은 논증적이고 상호 주관적인 것에서 입증되어야만 한다. 진리에서 인간적인 삶의 연관성을 벗겨 내고, 그것에서 나타나는 이해를 자연과학의 영역으로 소급시키는 이론에 대해서는 정확성으로서의 명증성이 나타나야 하는 것이다.<sup>11)</sup>

가다머가 진리 경험의 고유한 장소로서 간주하는 직접적인 이해의 경험에서, 해석학적 진리는 역사 속으로 접근되어 진다.<sup>12)</sup> 진리는 현재와 과거가 서로 매개되어지는 지평융합을 통해 개방적이 된다. 어떤 텍스트에 대한 개별 인간들의 관심이 불러일으켜지면서, 해석자는 공통된 의미로의 참여가 가능해진다. 진리는 인간과 연관된 역사적인 과정에 존재하게 되며, 그러한 과정에서 이해는 의미를 개시하게 되는 것이다.

따라서 그러한 척도로서 이해되는 진리는 자의적이지도 임의적이지도 않다. 불확실성에도 불구하고 진리는 결합적이며 '이해 공동체의 합일(Konsens des Verstehensgemeinschaft)'이 되는 것이다.<sup>13)</sup> 동시에 진리는 더 이상 중립적이 아니라 언제나 나에게 대한 진리이다. 이해는 말해진 것의 현재화와 재구성 사이에서 이해자 스스로에 대한 가능한 진리로서 그것의 진지한 받아들임이 본질적으로 된다. 어떤 것을 이해한다는 것은 이해하는 물음이 어떤 것에서 언제나 이해되어진 것에 관한 것이다. 따라서 해석학에서 진술 이전의 물음의 우위라는 것은 이해되어지는 모든 물음이 스스로 묻는 것에 있다(GWII, 55).

그롱탱(Grondin)에 따르면 진리가 인간성의 유한성에 정초되면서, 해석학적인 '진리에 이르는 존재'는 현상학적 지향성을 새롭게 현실화한다. 비록 진리가 더 이

10) Grondin, p. 196.

11) Grondin, p. 417. 참조

12) Grodin, p. 195. 참조

13) Grondin, p. 196.



상 이론적으로 해명되어지지 않거나 또는 객관적으로 증명되지 않지만, 모든 인식에는 진리 요청은 고양되어지는 것이다. 그래서 해석학적 진리는 그 스스로의 가정(Unterstellung)과 기대(Erwartung)로 존속한다. 진리는 자신의 불확실성에 따른 결합의 필연성을 알기 때문에, 진리는 결합적이며 동시에 불안정하다.

그런데 <진리와 방법>의 진리에 대한 논구의 시작은 '예술 경험', 즉 '미학'에 대한 논의에서 시작한다. 가다머의 주장대로 해석학이 보편적인 것이라면 왜 구태여 예술의 영역에서 진리 물음을 제기하는 것인가? 이러한 물음에 대한 가다머의 입장은 예술에는 자연과학의 객관적 접근으로서 분명하게 파악되지 않는 공동체의 사유가 담겨져 있다는 것이다. 공동체의 자기 이미지와 도덕적 차원이 예술에는 담지되어 있기 때문에, 따라서 미학에는 특별한 주의가 요청되는 것이다. 이러한 가다머의 진리에 대한 입장은 미학에서 시작하면서 또한 자연과학적 규범에 따르는 주관주의 미학에 대한 비판이 뒤따르는 것이다.

## 2. 미의식에 대한 비판

교양(Bildung), 공통감(Sensus Communis) 그리고 취미에서 시작하는 가다머의 재구성엔 칸트의 <판단력 비판><sup>14)</sup>에 다다른다. 이것은 정신과학의 역사에서 중요한 역할을 하는 것인데, 취미개념의 미학적 토대를 인문주의적, 고대적인 전통을 통해 해소하는 것이다. 칸트는 자신의 미적 판단의 선험적 정당화 위에서 미적 취미 판단의 주관적 보편성을 시도하는데, 이것은 어떠한 대상 인식도 가지지 않는 미학의 '철저한 주관화(Radikale Subjektivierung)' (GWI, 47)를 확립시키려 하였다. 따라서 해석학은 이것을 문제화시키는데, 왜냐하면 미적 취미에서 모든 인식 행위를 제거하려는 것에서 해석학의 문제제기가 나타나기 때문이다. 칸트는 미적 판정(Beurteilung)의 대상들은 인식되어지지 않는 것으로, 그것의 감각적 지각을 주관에서의 쾌의 선천적인 감정과 상응하는 것으로 만들었다.

14) 미학은 철학적 분과에서 보면 형성 시기가 짧다. 18세기 계몽주의에서 감각적 인식이라는 자립적인 권리를 획득하고, 취미판단의 독립성에 대한 상대적인 개념으로 적용되었다. 미학이라는 이름은 A. Baumgarten에서 연유하고, 칸트의 <판단력 비판>에 이르러서야 미적 문제에 대한 체계적인 의미로 확정되었다(Gadamer, "Die Wahrheit des Kunstwerks", in GWIII, p. 253. 참조).

가다머는 칸트의 미학에 대한 재구성을 두 가지 방식에서 접근한다.

첫째는, 미적 판단의 비판이 대상의 현존 방식(Daseinsart der Gegenstände)에서 도달하지 않는다는 것, 둘째는 미적 인식의 문제가 한 자신의 고유한 사유의 시작점이라는 것이다. 가다머는 미적 판단이 기초로 하는 단순한 취미 판단을 최소한 부분적으로 역행하게 만드는 칸트의 미의 이상론(§17)으로 소급한다. §17에서는 미의 규준이념(Normalidee)에 대한 언급이 나타나는데, 가다머는 여기서 칸트가 미의 이상이라는 주요 주제에 접근하기보다는, 인간 형체로 나타나는, '도덕적인 것의 표현(Ausdrucke des Sittlichen)'에, 즉 "그것의 표현 없이는 어떠한 대상도 보편적으로 호감을 불러일으킬 수 없을 것이다"라는 것에 주목한다. "도덕적인 것의 표현 : 미적 이념과 도덕성의 상징에 관한 것은 나중에 함께 다루어야 한다. 그러면 미의 이상에 관한 이론과 더불어 예술의 본질을 논의할 장소도 마련된다는 사실을 깨닫게 될 것이다."(GWI, 53)

칸트가 의미하는 것은 묘사의 내용(인간적 형상의 이상)은 대상에 대한 주관적·미적 만족에 상응한다는 것이다. "오직 인간의 형체를 묘사하는 경우에만 작품의 전 내용은 동시에 그 대상의 표현으로 우리에게 전달된다는 것이다."(GWI, 54) 가다머는 도덕적인 것의 표현 가능성으로 인해 인간적 형상만이 이상적 미를 구체화시킬 수 있다면, 칸트의 미학은 단순히 순수 취미 판단에 근거를 둔 형식 미학이 될 수 없는 것이다.

따라서 가다머는 헤겔적인 시각에 초점을 맞추며 예술의 본질을 헤겔의 <미학강의>에서 나오는 "인간을 그 자신에게 드러내 준다(den Mensch vor sich selbst bringt)"는 것에서 찾는다(GWI, 54). 이러한 헤겔의 공식으로 가다머는 칸트 미학의 모호한 성과를 도출하여, 예술을 진정한 '자율적 현상'(GWI, 55)으로 이끈다. 그것의 과제는 더 이상 자연이상에 대한 묘사가 아닌 자연과 그리고 인간적-역사적 세계에서 인간이 진정한 자기 자신을 만나는 것이다. "따라서 아름다움은 개념 없이 쾌감을 준다는 사실에 대한 칸트의 증명은, 우리에게 의미를 던지는 아름다움만이 우리의 완전한 관심을 불러일으킨다는 사실을 전혀 방해하지 않는다"(GWI, 55) 이러한 언급은 가다머가 자신의 고유한 예술 작품의 존재론으로 이미 나아가고 있다는 것을 의미한다.

미의식의 역사에 대한 가다머의 재구성에서 칸트는 양면적인 위치를 차지하고 있다. 한 측면은, 칸트의 미학의 선험적 토대가 그것의 자율적인 가치 영역 내부에서

미적 경험의 유희 공간이라는 주제를 수행하고, 그것을 통해 예술 현상의 존재론적 고찰을 위한 연결의 역할을 할 수 있다는 것이다. 또 다른 측면은, 미에 대한 칸트의 규정이 가다머가 미의식이라고 비판적으로 이름 붙인, 19세기의 과정에서 나타난 예술의 인식 작용의 공허함의 숙명이라는 부정적인 결과의 출발점이 된다는 것이다.<sup>15)</sup>

예술을 그 인식 작용에서 분리시킨 것에 가장 큰 영향을 미친 것은 쉴러이다. <미적 교육에 관한 서한>에서 쉴러는 예술의 아름다운 가상과 현실을 대립시키는 최초의 이론적인 구별을 하고 있다. 교양 개념의 변화의 출발점을 목적 추구적인, 즉 “예술에 관심 있는 교양사회”(GWI, 88)의 ‘미적 국가’의 확립으로 인도하여, 모든 비미적인 가치요구에 의해 예술을 철저하게 분리시킨 것이다. 작품과 현실의 분리는 결국 예술 작품이 그 원래의 삶의 연관성을 잃게 된다는 것이다.

쉴러는 예술을 도덕과 진리의 영역으로부터 무용한 것으로 배제하면서 미적 가상과 실제 사이의 간격의 폭을 넓힌 것이다. 쉴러는 예술을 실천적인 현실성과 그것에 기초한 자율적인 지배요구를 대립적인 것으로 이해했다. ‘미적 국가’에서의 정신과 자연의 화해라는 쉴러의 개념은, 가다머에게서는 미적 경험이 전혀 반대의 것이 아니라는 것 또는 현실 경험의 변양(Modifikation)으로 고찰될 수 있는 것으로 나타난다. 현실에 의해 현실의 고유한 경험이 주어지지 않는다면 미적 경험은 환멸스러운 것이 될 수 있는 것이다. 미적 경험은 그러한 연관에서 벗어나서 생각할 수 없는 것이며, 미적 경험은 오히려 고유한 진리로서 경험되어질 수 있는 것이다(GWI, 89). 가다머는 가상으로서의 미적 규정에 대해 무엇보다도 반대를 하는데, “모방, 가상, 탈현실화, 환상, 마법, 꿈과 같은 모든 개념들은 미적 존재와는 구별되는 본래적인 존재와의 관계를 전제하고 있다.”(GWI, 89)

작품을 그 발생연관으로부터 분리시키는 이러한 ‘미적 구별’은 고유한 현실성과 미적 존재를 분리하는데, 가다머는 이러한 ‘예술의 입장’, 즉 미의식은 쉴러에 의해 최초로 정초되었다고 보고 있다. 자연과학의 방법론에 의해 미적 경험을 현실성의 인식영역으로부터 추방은 자연과학의 방법론을 통해 미의식으로 형성된 것이었다(GWI, 90). 미의식이 현실성의 소외를 포함한다는 가다머의 해석은, “미의식이 헤겔이 교양이라고 인식하고 있는 ‘소외된 정신’의 한 형태인 것이다”(GWI, 90) 쉴

15) Grondin, 110 참조

러가 자신의 미적 교양의 이념으로 자신의 염세적인 문화감식(Diagnose)에 준 답을 기다머는 받아들일 수가 없는 것인데, 왜냐하면 쉴러가 예술 작품의 귀속성을 예술의 세계에서 해소하려 하였기 때문이다. 이것은 필연적으로 미적 체험의 추상화로 나아간다. 미적 체험의 개념으로 기다머는, 예술 작품은 자신의 근원적 삶의 연관에 뿌리내리고 도출되어야 한다는 것을 주장한다. 여기서 의식이 성취해야만 하는 것을 기다머는 “미적 구별(ästhetische Unterscheidung)” (GWI, 91)이라 부른다. 이것은 ‘추상(Abstraktion)’에서 기인한다. “미적 구별이란 우리를 내용적·도덕적 또는 종교적 입장으로 규정하는 모든 내용적 계기들로부터 작품의 미적 성질을 구별하여, 작품의 미적 존재만을 생각한다.”(GWI, 91) 미의식은 자신의 능력 하에서 모든 것을 미적으로 고찰되게 하는 독립적 주권이다. 그러나 기다머에 따르면 예술 작품이 가지는 모든 것은 공시성(Gleichzeitigkeit)에서 확립되는 것이다. 미의식의 동시성(Simultaneität)은 취미의 역사적 상대성을 통해 성립된다. 즉 순수 미의식이라는 것은 좋고 나쁨의 의미에서의 취미 판단이 되는 것이 아니다. 미적 체험이 역사적 간격 및 예술 작품의 근접을 의식하지 못하는 지각의 강도(Intensität)라면, 예술 작품은 자신의 장소와 세계를 잃어버리게 되고, 그에 상응하여 예술가도 세계 내에서 자신의 장소를 잃게 되는 것이다(GWI, 93).

미학자 하만(R. Hamann)이 주장하는 지각의 고유의미의 미적 근본 개념에서 출발하는 것에 대해, 기다머는 미적 체험 이론에 대한 자신의 비판을 첨예화한다. 체험에서의 미학의 기초는 절대적인 순간성(Punktualität)으로 나아가는 것이다. 이것은 예술 작품의 통일성을 해체시킬 뿐만 아니라 예술가의 정체성 및 이해자의 정체성도 파괴하는 것이다(GWI, 101). 기다머에 따르면 순간적인 체험의 미적 직접성(Unmittelbarkeit)은 전통을 파괴하는 어떤 비연속적인 것을 가진다. 이것은 ‘자기이해의 연속성’을 붕괴시킨다(GWI, 101). 여기에 반대해 기다머는 미학의 존재론적 규정이 인간적 실존의 해석학적 연속성의 외부에서 사유되어지는 것이 아니라고 주장한다. 이해의 외부에 미적 입장이 있는 것이 아니라, 이해 가능의 경계까지 미적 경험은 진행한다는 것이다. 여기에 대한 논의는 비-이해가능을 자기 이해의 연속성에서 이해의 경계로 회복하는 것이다. 만일 비연속성에 의해 미적 체험이 특징지어진다면, 해석학의 과제는 독특한 미적 경험을 자기-이해의 과정 속으로 통합하는 것이다(GWI, 171ff). 실제로 기다머의 관심사는 미학을 해석학에서 통합시키는 것이다(GWI, 170). 인간의 역사적 자기 이해에서 미적인 것의 통합에 대한

요구는 미적 체험의 직접성의 소환을 거부하는 것이다. 통합의 사유는 헤겔에게서 영감을 받은 것이다. 헤겔은, 예술은 근본적으로 해석학적 경험 영역의 내부에서 진리 생기의 한 부분이며, 그 때문에 그 자체로 사유되어지는 것에 대해 순수 미적으로 묻는 것이 아닌, 예술의 진리가 무엇인가 또는 진리에서 예술은 무엇인가 하는 물음으로 포괄되는 것이다. 예술이 그 자체에서 파악될 때 예술의 경험은 정신의 역사에서 상기하는 회귀(Rückgang)를 전제하고, 그러한 회귀는 예술 작품의 근원에서 표면적으로 현존하는 것이다. 가다머에게서 예술의 통합은 표현된 정신 자체인 개별 작품들에 대한 헤겔의 회상(Erinnerung)과 연결된다(GWI, 173f). 가다머가 자신의 해석학적 논구에서 이러한 헤겔적인 회상의 사유를 재구성하는 것은, 헤겔이 과거의 것에 대한 역사적인 태도의 방식으로서의 미적 경험을 특징짓기 때문이다. 따라서 현재 삶에 의해 과거의 것이 사유되며 매개되어지는 그 자체의 방식을 가진 미적 경험은 특별한 경험이다. 이 점에서 미적 경험은 역사학이나 철학 같은 다른 정신과학의 경험 방식을 해석학적 시각에서 동일하게 구조화시킬 수 있다. 현재의 삶을 지니고 있는 미적 경험의 사유적인 매개에서는 가다머에 따르면, “어떠한 예술에 대한 통찰 방식이 주어지는데, 이것은 미의식에 대한 비판이 가능함과 동시에 예술의 진리 물음이 나타나는 방식이다.” 해석학적인 것에서 미적인 진리가 얘기되는 것은 가다머가 자신의 예술 작품에 대한 존재론적 고찰에서 그것을 함축하고 있기 때문이다.

### Ⅲ. 작품(Werk)에서 진리의 발생(Ereignen)

가다머가 <진리와 방법>에서 정초시켜 전개하였고, 이후 뒤이은 수많은 논문에서 심도 있게 탐구한 예술의 존재론은 ‘작품’으로 집중된다. 그 때문에 가다머의 작품 개념에 대한 서술은 두 가지 도정으로 나아가고 있다. 첫째는 예술 작품의 현상학적·존재론적 기술에 따른 물음을 제기하는 것이고, 이러한 연관성에서 유희, 축제와 상징 같은 범주들이 서술된다. 두 번째는 해석학적 예술존재론의 내부에서 작품 개념의 기능을 해명하는 것이다. 여기서 무엇보다 중요한 것은 고전적인 것(Klassischen)의 범주가 논의된다는 것이다.

존재론적 탐구의 시작은 ‘작품(Werk)이 무엇인지’에 대한 서술에서부터이다. 이

것은 예술 작품의 존재 방식에 관한 것으로, 가다머는 해석학에서의 예술경험의 탁월한 위치를 뚜렷하게 부각시키며, 예술 작품이 그것의 본질에서 무엇인가를 설명하는 것이다. 이러한 규정은 도출된 진리 물음에서 예술 작품의 실체적인 정의를 한다. 즉 해석학적 예술 존재론은 생산미학(Produktionsästhetik)도 아니고 수용미학(Rezeptionsästhetik)도 아니다. 이것은 작품 개념에 대한 이해에서 중요한 조건으로, 예술 작품은 주관적인 발생이나 수용 조건과는 분리되어 고찰된다.

유희의 개념은 존재론적 규정의 실마리로서 작용한다. 유희는 칸트와 셸러에게서 나타난 것처럼 그것의 주관적인 의미로서 파악되어 적용되는 것이 아니다. 유희는 유희자에 의해 행해지는 어떤 것이다. 때때로 놀이의 운동성은 아무런 목적도 가지지 않고 그저 휴식을 위한 것이다. 그저 놀이는 그렇게 움직일 뿐이다. 동시에 유희자의 태도는 세속적이다. 유희자는 놀이에 파묻힌다. 가다머는 유희의 '중간적인(Medial)' 성격을 강조한다. 때문에 유희는 '사이공간(Zwischenraum)'으로 불리운다. 매개로서의 유희는 어떤 또는 다른 유희자 사이에 있는 운동성의 공간을 제시한다. 이러한 운동성에서, 놀이에서 각각의 참가자들은 스스로의 역할을 한다. 자유로운 무목적적 활동에서의 주관이 아닌 유희에 참여하는 것으로, 유희자의 주관의 자기활동성은 유희의 자기 운동성을 넘어서서, 놀이에 함께 참여하는 주관이 된다. 유희의 자기 운동에서 표현되어진 것은 개별 참가자의 주관적인 행동방식 이상의 것이다. 이러한 '이상(Mehr)'은 '요소적인 과잉특성(elementarenüberschuß charakter)'과 상응하는데, 유희의 활동성이 표현으로 진입하는 것이다.<sup>16)</sup>

유희에의 참여는 예술 작품의 본질적인 두 번째 규정이다. 유희의 중간적 성격은 유희사건의 공간적인 계기를 강조한다. 유희는 유희 공간을 보존하고(GWI, 112), 그것의 내부에서 완성된다. 가다머는 유희의 보편적 특성을 연극을 통해 강조한다. 연극은 누군가를 위해 공연된다. 극본은 관객을 요구한다. 관객이 없으면 연극이 이루어지지 않는다. 극본은 한정된 공간에서 유희자(연기자)와 유희의 참여자(관객)가 서로 소통할 때 관객을 통해 최초의 종결이 이루어진다. 상호 소통(Kommunikation)은 연기와 관객으로 구성된 연극의 전체에 대한 참여(Teilhabe)로서 가다머는 특징짓는다(GWI, 115). 관객에게는 유희의 고유한 표현에 대한 전체적인 의미를 발견하라는 과제가 부여된다. 미적 경험은 유희의 전체로

16) Gadamer, *Die Aktualität des Schönen*, in GW 8, 114. 참조

방향지워진다. 유희는 참여에 그 본질이 있다. 참여의 방식은 우리에게 이미 그 자체 반성의 형태로서 만지는 것이고, 이것은 가다머적인 해석의 개념이다. 참여 및 공유는 미적 경험에서 가장 중요한 동기화이다. 경험에서 주관성의 극복은 특수한 의미식을 극복하는 것에 있다. 관객은 가다머에게서 미적 차원의 관찰자의 기능으로 등장하는 것이 아니라, 연극에서 행해지는 모든 운동성을 포괄하면서 자신의 의미 총체에 예술 작품을 경험하며, “연기자의 태도와 분리될 수 있는 의미내용을 담지하고 있는 것이 명백하다.”(GWI, 115) 연기자와 관객에게는 다음의 요구가 동일하게 적용된다. 유희는 그 자체 의미 내용을 의미한다.

유희 개념에 대한 가다머의 근본적인 풀이는 연극의 예처럼 유희와 예술 작품의 연관성을 보여 주는 것이다. 이것은 작품이 살아 있는 유기체 전체이고, 거기에서 유희자와 관객은 동일한 방식으로 의미 생기에 참여하는 것이다. 여기서는 미적 표현이나 주관적인 조건은 행위자의 표현을 관객이 전체적인 의미에서 추수행(Nachvollziehen)하는 것에 의해 해소되어진다. 각각의 유희자의 행동 그 ‘이상’을 넘어설 때, 유희에서의 개별자의 활동성이 참여를 통해 전체적으로 수행될 때 예술 작품은 비로소 ‘작품’이 되는 것이다. 여기서 ‘이상(Mehr)’이라는 것은 유희에서 유희자의 주관적인 행동 방식이 하나의 살아 있는 전체로서의 유희의 표현에 의해 지양되는 것을 의미한다. 여기에서 예술로서의 유희의 이상이 성취되는 것이다. 가다머는 이러한 변형을 ‘형성체로의 변화(Verwandlung ins Gebilde)’(GWI, 116)라고 이야기한다. 이러한 용어에서 작품 개념은 윤곽을 가지게 된다. 작품 개념은 미적 유희의 자율성, 즉 생산, 표현 및 수용으로부터 작품의 독립성을 주장할 수 있는 기능을 가진다. 독립성과 자율성으로 작품의 정체성(Identität)을 설명한다. 예술 작품은 시간의 변천에서 나타나며 이해되어야 할 어떤 것을 가지는 지속성을 가지고 있다. 물음은 작품이 어떻게 작품이 되어 가는가 하는 것이다. 유희는 고정된 작품이 되어 가는 것이 아닌, 점차적으로 변화하며 자신에게 강조된 규정을 벗어나고 점차 자신의 ‘비변화성(Unveränderlichkeit)’을 인식해 가는 것이다. 가다머는 이렇게 작품으로 되어 가는 과정을 ‘변화(Verwandlung)’로 사유한다. 이것은 유희(미적 대상)가 갑자기 다른 어떤 것으로 변하는 것이 아니라 자신의 참된 존재에서 이것에서 다른 저것을 가리키는 것이다. 이것이 나타내는 것은 예술의 진리의 지속성이다. 같은 식으로 유희에의 참여는 형성체로 변화해 가며, 이전에 알았던 세계는 더 이상 이것이 아닌 다른 것이 되는 것이다. ‘형성체로의 변화’는 작품의 통

일성을 제시하며, “그 자체 자신의 척도를 발견하는 것이다.”(GWI, 117) 따라서 참된 것은 그 자체 안에 있다. 거기에는 자신의 외부에 놓여져 있는 어떤 비교척도도 허용되지 않는다. 예술 작품 자체에는 작품과 현실의 비교와는 허용되지 않는 (현실보다) ‘우월한 진리’(GWI, 117)가 있는 것이다. 변화는 진리로의 변화이며 환영의 세계에서 마법이 아닌 것이다.

‘형성체로의 변화’라는 해석학적 표현 개념은 공동체에 참여라는 제의적 의미를 가지는 ‘체식 행위(Kulthandlung)’를 나타낸다.(GWI, 121) 체식 행위는 그것의 실행과 분리될 수 없는 것이다. 이것은 연극의 상연과 아주 유사하다. 가다머는 작품의 상연 자체에서 만나는 것은, “체식에서 신적인 것과 만나는 것”이라고 강조한다(GWI, 121). 이러한 모방의 근원적 관계의 공연적 국면은 특별한 고찰을 얻게 되는데, 왜냐하면 순간적인 미적 경험에서 나타나는 계기를 정상화시켜 줄 수 있기 때문이다. 따라서 가다머는, “예술의 존재는 미의식의 대상으로 규정될 수 없다는 것, 왜냐하면 미적 행위는 반대로 미적 행위가 자신에 관해 알고 있는 것 이상이기 때문이다. 미적 행위는 표현의 존재 과정의 일부분이며, 본질적으로 유희에 속하는 것이다”(GWI, 121f)라는 주장을 하게 된다. 미적 경험은 여기에서 참여라는 의미를 명확하게 한다.

이제 두 번째 국면은 역설적으로 ‘미적 미구분(ästhetische Nichtunterscheidung)’(GWI, 122)이라는 개념으로 나아간다. 이 개념에서는 형식과 내용, 표현과 의미 전체의 ‘총체적 매개(totale Vermittlung)’(GWI, 125)가 사유되어진다. ‘총체’는 매개인데, 왜냐하면 매개하는 것이 그 스스로 지양하는 것을 의미하기 때문이다. 이와 같은 것은 건축물과 조각품이 자신을 표현하는 접근과 만남의 조건에도 해당된다. 그러나 그러한 접근 그 자체가 작품의 해석학적 동일성에 대한 재생산의 주체가 되는 것은 아니다. 왜냐하면 표현에 이르는 작품은 여전히 자신의 고유한 원천을 가지고 있고, 스스로 그리고 그것을 넘어서 그 자체에서 타당성을 획득하기 때문이다.

그렇게 파악된 작품의 동일성은 동시성의 시간의 양태에서 있다. 따라서 예술 작품의 ‘지금-있음(Da-sein)’의 시간적 특성에 대해 물을 수밖에 없는 것이다. 가다머는 예술 작품의 개념을 제의적 행위에 연결시켰다. 이것은 작품의 정체성과 그것의 그때그때 마다의 구체적인 역사적 표현 및 상연과 연관된 고유한 긴장에 관한 가다머의 숙고를 보여 주는 것이다. 이러한 문제는 미적인 존재의 시간성과 무시간성이 서로서로 매개되는 것을 통해 설명된다. 따라서 가다머는 표현의 개념에서 다시



출발한다. 이것은 설명하기 어려운 방식에서 동일한 반복의 특성을 가진다. 그러나 단순히 근원적인 주어진 것으로 되돌아가는 것이 아니라, 오히려 표현으로서 동일한 근원을 작품으로 가져오는 것이다. 비록 그 자체가 동일한 반복일지라도, 가다머는 이것을 역사적인 수행에서의 특수한 행위로서의 동시적인 것으로 진지하게 받아들인다. 가다머는 그러한 시간 구조를 '축제(Fest)'와 결부시킨다. 여기에는 어떤 원래의 축제의 행사가 있었다는 것 그리고 그것이 언제나 동일한 방식으로 반복되어진다는 것이 아니라, 축제의 시간 경험은 그러한 반복을 통해 표현에 이르는 어떤 것이 개최된다는 것이다. 이러한 거행은 '유일무이한 현재(Gegenwart sui generis)'(GWI, 128)인 것이다. 축제는 꾸준한 반복의 사건이지만, 그 연관성의 방식은 언제나 매번 달라지는 것이다. 축제의 본질과 연관해서 가다머는 다음의 규정에 도달한다. "단지 언제나 다른 것으로서만 있는 존재자는 역사에 속하는 어떤 것보다 훨씬 더 철저한 의미에서 시간적이다. 그 존재자는 오직 생성과 되돌아오는 것에서만 그 존재를 가진다."(GWI, 128) 여기서 또 축제의 공연적인 성격이 강조되는데, "축제는 경축됨으로써만 존재한다."(GWI, 129)

우리가 예술 작품에서 이러한 규정으로 향함에는, 여기에는 최소한 두 가지 연결되는 물음이 나타난다. 첫 번째 물음은, 어떠한 방식에서 가다머는 작품과 수용의 관계를 규정하고, 어떻게 작품 자체의 시간적인 현상 방식을 사유하였느냐는 것이다. 이것에 대해 가다머는 연극과 연관하여 관객의 기능을 특히 강조한다. 표현의 공통적인 의미로의 참여를 통해 작품의 참된 형태가 드러나는 것이다. 보편적으로 말해질 수 있는 것은, 수용은 예술 작품의 의미의 발생에 참여하는 소통인 것이다. 가다머는 이러한 설명으로 그리스의 개념인 'Theoria'에 근거하는 일종의 '신성한 합일(Sakralen Kommunion)'에 대해서 설명한다. 축제 사절단에 참여하는 사람을 뜻하는 'Theoros'는 단지 참여한다는 자격과 기능만을 가진다. 중요한 것은 해석학적인 이해가 이론의 참가함(Dabei-Seins)이라는 것이다. 이론적인 태도는 자신의 목적을 잊은 채 그저 관망하는 것이다. 가다머에게서 'Theoria'는 주관성의 태도의 최선의 것, 자기규정의 기획이 아니라, 이론가는 그가 망각한 것, 그가 바라보는 것에서 규정되어야 한다. "테오리아는 현실적인 참여로서, 행위가 아니라 감수하는 것(Pathos)으로, 순가적으로 보이는 것에 마음이 빠져 들어가는 것이다."(GWI, 130) 여기서는 이론적·미학적 태도의 '소극적' 상태에 관한 해석학적 경험의 부정적인 규정을 가진 협소한 매개에 의해 행해진 것이 나타난다. 또한 이것은

주관적·적극적 태도를 우선적인 것이 아닌 것으로서 특징짓고, 실망을 감수하는 것이다. 예술 경험의 연관성에서 이것은 참가함(Dabeisein)의 현상을 함축적으로 제시하고 미적 의식의 영역에 제한되지 않는 해석학적 경험의 특징을 보여 주는 것이다.

가다머는 참가함을 'Ekstatisch'로 기술한다. '탈자존재'는 수동적 또는 단순히 부정적 태도로 고찰되어지는 것이 아니라, 긍정적인 가능성으로 전적으로 어떤 것에 참여함이다. '망아(Extase)'의 자기망각은 어떤 것에 몰입함이다. 여기에는 동시성이 나타난다. 대상과 이해자의 동시성은 작품과 수용을 매개하고, 또한 이것은 설교나 예술 작품에서 나타나 '살아 있는 말(lebendigen Wortes)'의 요구(Anspruch)와 동일한 것이 된다. 말로써 표현되는 대상 자체는 의미 매개의 동시성을 행한다. 동시에 가다머는 말의 동시성을 생각하는데, 표현되어진 것에 대한 표현은 동시적인 것으로, 모든 매개가 '총체적 현재성 속에서 지양'(GWI, 132)되는 것에 있다. 제의적 행위와 예술 작품의 본질은 그 수행에 있다. 왜냐하면 최초의 수행 및 추수행은 언어(표현)와 존재에 관한 '총체적 매개'에 위치하기 때문이다. 결국 예술 작품의 본질은 표현이다. 표현은 가득한 총만으로 나타나고, 참여적 수용, 예술 작품 자체를 위하여 표현은 '존재증대(Seinzuwachs)'인 것이다.<sup>17)</sup>

이제 이러한 예술 작품의 경험은 독특한 미적인 것이다. 이것은 모든 일상적인 상황에서 수행되어지는 것은 아니다. 예술의 유희로의 자가 망각적인 참여는 '미적 거리(ästhetische Distanz)'(GWI, 133)에 있다. 즉 순간적인 미적 경험은 실제적이고 목적적인 것으로 향하는 것이다(GWI, 492). 가다머에 따르면 절대적 거리는 이러한 실천적이고 목적적인 참여를 허용하지 않으며 본래적인 의미에서 미적 거리이다. 가다머는 비연속성에 대한 이야기를 하면서 미적 관조가 몰입적인 것을 정착시킨다고 한다. '임재(Paruisse)' 즉 절대적 현재는 미적 존재의 존재 방식이고 절대적 순간에서 발생하는 것이다(GWI, 133). 그러한 미적 경험의 불연속성은 의미 연속과 결합됨에도 그대로 머문다. 'Paruisse'라는 절대적 미의 순간은 수용자를 관심 동반적인 의식행위의 연관성에 분리시키며, 동시에 수용자에게 '그의 존재 전체를' 그에게 되돌려 준다. 그 때문에 미적 순간의 연속성은 의미 발생의 연속성에서 지양되어지는데, 왜냐하면 그것은 작품으로 화하기 때문이다. 즉 이것은 의미연관의 통

17) Tholen, Toni, *Erfahrung und Interpretation*, p. 147. 참조

일성에 대한 시작을 기초하는 것이다.

‘작품에서 진리의 일어남’은 세 가지 측면의 연관성을 가진다. 이것은 ‘작품’과 ‘진리’, ‘말’(Rede)이다. 가다머는 진리를 과정, 의미발생으로서의 해석학적인 것으로 함축하고, 이것을 영향사 의식의 분석에서 명확히 하였다. 예술 작품을 개방하는 진리 생기의 수행은 무엇보다도 탁월한 것이었다. 때문에 가다머 해석학에서의 예술의 경험은 다른 경험방식보다 우위에 서 있다.

가다머는 예술 작품의 그러한 규정이 주관적인 기초를 미적 진리로 우회할 수 있게 만든다고 주장한다. 작품은 자신의 존재를 체험된 나가 아닌 그에게 의미를 제시하는 것으로 성립하게 만든다. 존재는 체험으로 포괄되는 것이 아니라, 자신의 고유한 현 존재에 의해 “발생, 접촉, 모든 이전의 것과 관습은 작품 자체의 세계가 열리면서 더 이상 존재하지 않는다.”(GWVIII, 257) 가다머의 구성은 ‘발생(Ereignis)’의 두 가지 측면을 철저히 분석한다. 즉 첫 번째 외부로부터 도래한 사건을 받아들임은 사물에 대한 새로운 시각을 개시하는 것이며, 두 번째 이미 데리다에서 나타난 것처럼 ‘Propriationsbewegung’을 규정한다. 작품은 그의 고유한 속성에서 발생하며 그것은 지속성으로 고양되어 존속한다. 이러한 ‘사건’의 두 가지 의미는 어렵지 않게 ‘세계’와 ‘대지’의 긴장에서 다시금 발견된다. 작품 속에서 열리는 어떤 것은 동시에 억제된다. 이것의 이중적인 운동성은 이미 하이데거에서 특징지어진 대지와 세계의 ‘투쟁’처럼 ‘탈은폐(Entbergung)’와 ‘은폐(Bergung)’로 특징지어진다. “진리가 밝힘과 은닉 사이의 근원적 투쟁으로서 생성되는 한, 대지는 세계를 꿰뚫고 있고, 세계는 오직 대지 위에 근거한다.”<sup>18)</sup>

이러한 진리의 발생은 작품의 존재이다. 가다머는 대지와 세계 사이의 투쟁이라는 말은 ‘이념의 감각적 가상’으로서의 헤겔 미학의 공식에 의해 파악되어진 전통적인 미학적 진리 개념에 대한 전적인 비판이 담겨져 있다고 한다. 가다머는 진리는 개념에서 가져오는 것이 아니라, 생기와 진리로서의 고유한 작품의 발생에서 이해되어지는 것이라고 논구한다.(GWVIII, 257f) 하이데거의 결정적인 통찰은 예술 작품의 발생 특성이 어떤 새로운 것을 현 존재에 투영시키며, 이것은 순간적 미적 경험과 동일한 것이 아닌 것으로, 그 자체 머뭇머뭇 은폐되어지는 것이다. 따라서 가다머에게서 예술 작품의 현 존재는 무엇보다도 은폐와 은닉의 생기를 통해 특징지

18) Heidegger, p. 41.

어지는 것이며, 이것으로 은닉함의 국면은 자신의 의미의 불가해성에서 작품의 진리를 보증하는 것이다.

가다머는 칸트미학에 대한 비판에서 미적 진리의 내용적인 특수성에서 출발한다. 가다머는 윤리적인 표현에서 미의 이상론을 탐구하였으며, 미적인 이념과 윤리성의 상징으로서의 미의 규정을 뒤엎히게 만들었다. 여기에서 인식되는 것은 가다머가 칸트의 미의 이상론을 예술 작품의 본질에 대한 장소로서 예비하였다는 것이다 (GWI, 53f). 미는 가다머에 의해 예술의 본질 규정을 위한 것이 되었다. 그러나 이것은 예술을 위한 것이 아니라 보편적인 해석학을 위한 것이었다. 즉 미는 표현에 이르는 예술적 형상에서 제시되는 방식으로 도입되었으며, 예술은 해석학적 이론의 내부에서만 특수한 위치를 주장하게 된 것이다. 그렇지만 가다머는 〈진리와 방법〉의 마지막 장에서 미에 대한 관심을 고조시킨다.

가다머는 미에서 나타나는 본질과 현상에 주목한다. 미는 고유한 신성(Heiligkeit)을 가진다. 그것의 중요한 존재론적 구조계기는 스스로 그 자체에 관한 그의 신성에서 표현된다. 이것을 통해 미는 자신의 존재에서 직접적으로 조망되어지며, 결정적인 존재론적 기능을 수행하는데, 즉 이념과 현상 사이에서 매개하는 것이다. 여기서 나타나는 것은 바로 미 자체이다. 이념은 미 자체 속에서 표현으로 나타나고, 그것을 통해서 매개된다. 예술 작품에서 나타나는 이념의 이러한 자기표현은 미의 가상을 통해서이다. 가다머는 이것을 단순한 가상으로서의 ‘미적’이 아닌 ‘현전(Anwesenheit)’으로서의 존재적인 것으로 파악한다.(GWI, 485) 이것은 미자체의 존재에 속한다. 이러한 현전에 대한 강조는 미의 가상에 이념이 나타난다는 것이다. (작품의) 현상에서의 이념의 존재는 ‘발생(Ereignis)’이다. “갑자기 나타나는 것처럼 또 어떠한 이행 없이, 직접적으로 갑자기 사라진다.”(GWI, 485) 자신의 이상적인 형상에서 미는 예술 작품에 갑자기 나타난다. 이것은 그 자체가 놀람움의 어떤 것이다. 진리는 순간적인 비연속성에서 경험되어진다. 예술에서 이미 제시되었던 그러한 경험의 발생성은 변화되어 고유한 경험으로 나타난다. 그것은 ‘실존의 순간(Augenblicks des Existenz)’이다. 이러한 구성은 오해의 소지가 있다. 왜냐하면 여기서 가다머는 경험의 주관주의에 대한 어떠한 말도 하지 않으면서, 오히려 실존의 순간의 비연속성에서 역설적인 가능성을 추구하며, 또 역사적인 연속성을 보존하고 경험하기 때문이다.<sup>19)</sup>

여기에는 하이데거적인 사유가 발견되어지는데, 역사는 우리에게 ‘숙명’으로 나

타나기 때문이다. 존재의 발생에서 그것은 특수한 시대적 각인을 우리에게 보내는 것이다. '순간적인 실존'은 가다머에게서는 그 자체의 순수한 자기 존재에서 느껴지며, 모든 연관에서 벗어나 경험하는 것이 아니라, 그 반대이다. 순간적인 미의 발생은 가능성으로 다가오는 것이며, 꾸준한 대화 상대로서의 전통에 말을 건네는 것이고, 자신의 고유한 역사성과 귀속성을 전승에게 확인시키는 것이다. 이러한 시각에서 예술에서의 미의 경험은 유한한 인간의식의 의미 이해에서 있는 전통의 생생한 자기 매개의 진정한 해석학적 요구를 수행하는 것이다.

## 1. 상징과 알레고리의 관계

'발생'과 '미'는 예술 작품의 존재론적 규정 내에서 상징 형식의 탁월함을 제시한다. 가다머는 '미학과 해석학'이라는 논문에서 피테에 대한 논의를 하면서 상징 개념을 '해석학적 사유의 가장 포괄적인 구성'이라고 기술한다.<sup>20)</sup> 예술에 대한 상징적 이해에서 해석학적·미학적 경험에 연관된 의미는 더 이상 고전적·관념주의적 견해의 의도와는 동일한 것으로 간주되지 않는다. 그래서 가다머는 '이념의 감각적 가상'이 상징적 예술이해와 밀접하게 놓여 있다는 헤겔의 예술의 본질 규정에 더 이상 접속하지 않는다.

헤겔에 대해 가다머는 예술의 상징은 질책과 은폐의 풀리지 않는 갈등에서 기인하는 것으로 이야기한다. 이것은 '관념론적인 규정'에 저항하는 것으로 적용되는데, 왜냐하면 작품은 작품으로서 말하는 것이지, 어떠한 철학적 진리를 우리에게 인도해 주는 것이 아니기 때문이다(GWVIII, 124). 가다머가 상징적 예술 경험에 대해서 이야기할 때 고전적 상징 개념을 특징짓는 이념과 가상, 보편과 특수이 억제되지 않는 붕괴를 의미하는 것이 아니다. 그러나 상징의 예술 개념에 대해 친화력(Affinität)을 언급하는 것은 사실을 복잡하게 하는 것인데, 왜냐하면 발전적 관점에서 보면 근대 예술에 비해 시대가 뒤쳐지는 고전적 예술시대의 예술적관을 단순히 이어받는 것이 되기 때문이다. 그러나 해석학적 상징 개념은 알레고리를 재구성하는 변증법적인 상대 개념의 긴장의 장에서 가장 잘 나타난다. 가다머는 스스로 그러한 해석 방식의 기회를 부여한다. <진리와 방법>에서 특징적으로 제시되는 과제

19) Tholen, Toni, p. 150.

20) Gadamer, *ästhetik und Hermeneutik*, in GW VIII, pp. 7f. 참조

는, 상징의 실현성에 대해서 반대되는 개념으로 이해되는 타당한 예술 형태로서의 알레고리를 복권하는 것이다. 복권이 의미하는 것은 알레고리에 의해 상징을 배제하는 것이 아니다. 오히려 가다머는 양 형식의 공통적인 뿌리를 강조하고, 알레고리적 계기를 확장하기 위해 예술 작품의 본질을 보충하는 것이다.

상징과 알레고리의 공통성은 그것의 어원적 의미에서도 같은 근원을 가지고 있다. 그러한 특징은 외형적인 것 및 정확한 자구 내용에 있는 것이 아니라, 그것의 의미에 있다는 것이다. 양자의 형식을 결정짓는 그러한 의미 있는 연관성은 비감각적인 것을 감각적인 것으로 만드는, 가다머에 따르면 예술뿐만 아니라 종교의 영역에서도 발견된다는 것이다(GWI, 78). 이것이 의미하는 것은 두 가지 종류이다. 알레고리와 상징은 어떤 것이 다른 것에 의하여 대표되는 구조를 가진다는 것이다. 그 외에도 양자가 다 종교적 영역에서 선호된다는 것이 발견된다. 이러한 양 기능은 제3의 것을 정초한다. 가다머에 따르면 신플라톤주의의 영향에 의해 알레고리적이고 상징적인 표현은 (초감각적인) 신성의 인식을 행한다는 것이다. 신플라톤주의적인 사상은 신의 초감각의 존재는 감각적인 것에 익숙한 우리의 정신에 적합하지 않기 때문에 그것을 상징적으로 처리할 필요성을 논증한다. 가다머는 이러한 '부적합성(Unangemessenheit)' (GWI, 79)이 확실하게 인식된다는 것을 언급한다. 이러한 언급은 향후 상징적 예술 형태에 영향을 미친다.

우선적으로 상징과 알레고리에 대한 구별은 더 이상 그다지 중요하지 않다. 가다머가 부각시키는 것은, 상징에 알레고리의 수사학적인 사용을 낮설게 하는 형이상학적 배경이 투영되어 있다는 것이다. 형이상학적 배경으로 가다머는 감각적인 상징 예술이 신적인 것으로 나아갈 수 있다는 전제를 받아들이는데, 왜냐하면 감각적인 것이 단순한 무가 아니라, 참된 것의 유출이며 반영이다. 상징은 볼 수 있는 것과 볼 수 없는 것의 연관성을 전제한다. 알레고리는 상징에서처럼 형이상학적인 근원적 근친성을 전제하는 것이 아니라, 이질적인 것으로 만든다.

“상징이 그 의미를 통해 감각적으로 분명한 것을 넘어서 지시하는 한, 형식과 본질의 부조화는 여전히 남는다. 상징에 고유한 형식과 본질 사이의 부동성, 미결정성의 성격은 그러한 부적합성으로부터 나온다.”(GWI, 84)

여기서 해석학적 물음에서의 의미 내용의 진리가능성은 여전히 개방되어 있다. 왜냐하면 단지 이해만이 '유동성'에서 의미를 유지하고, 이해자의 전통과 현재 상황 사이의 생생한 연관을 성립시킬 수 있다. 가다머는 이러한 이해하는 연관을 '전

승에 대한 살아 있는 방식(*Lebensverhältnis zur Überlieferung*)' 이라고 부른다. 상징과 연관된 유동성을 이야기할 때 해석학적 이해에서 미적 경험을 이야기하는 것은, 이러한 경험의 미적인 것이 삶에 이르는 존재를 넘어선다는 것이다. 그러한 넘어섬은 해석학적 경험이 미적인 것 전체의 매개에서 요구되어진다는 것이다. 상징에서 이러한 넘어섬은 19세기의 개념 규정을 재발견하지 않는다는 가다머의 입장이다. 이 시대의 상징의 정의는 이념과 현상의 완성된 일치에서 출발한다. 상징은 미적 체험에서 자신의 표현을 발견한다는 천재의 자유로운 창조를 위해 존속한다(GWI, 86). 그러한 미학의 체계화에 대해 가다머는, 그렇게 파악된 상징적 활동성을 "신화적·알레고리적 전통에 의해 제한된다"(GWI, 86)고 이야기한다. 또한 미의식은 '교조주의적 계기'를 주장한다. 따라서 예술은 언제나 자신의 가치를 자율성의 영역에서 유지해 온 것이 아니라, 예술은 자율적인 직관의 형성 이전에 18세기 말의 모두에게 이해될 수 있었고, 어느 누구에게도 오로지 미적으로만 즐거운 것이 아니었다는(예술 작품의) 종교적 또는 세속적 삶의 기능에 연결된 것이었다(GWI, 87). 모두에게 이해될 수 있었다는 것이 의미하는 것은, 알레고리가 확립된 전통에서 기인하고 그리고 항상 어떠한 규정된 의미를 가진 것으로, 개념적인 파악에 저항하지 않았다는 것이다.

기독교적 전승과 고대의 교양에 관해 일종의 연관성을 제시한 알레고리적인 예술 고찰의 최종적인 형태는 바로크였다. 가다머가 이러한 전통과 다시 연결하려고 할 때, 가다머는 자유롭고 무의식적인 천재의 활동성이라는 지배적인 견해와는 작별하는 것이다. 이것이 의미하는 것은 상징을 해석학적 예술존재론을 위해 확립하려는 것이고, 동시에 예술존재론에서 알레고리적인 것의 요소를 적용시키려는 것이다. 그러한 상징과 알레고리의 매개는, 가다머가 '알레고리의 복권'이라는 장에서 서술하지는 않는다. 조금씩의 인용과 예증은 나타난다. 형식과 내용의 '부적합성'이 그것이다. 그러한 상징의 질적인 규정은 비관습적인 고전적 상징 개념의 배경에 대한 관심을 불러일으킨다. 물론 상징 개념은 가다머의 예술 작품-존재론과 연관해서는 적절한 것이다. 미적인 순수 체험의 계획이 정점에 이르는 미학의 주관화에 대해 가다머는 하이데거로부터 영향을 받은 작품 미학을 답으로 내세운다. 여기에서 상징 개념의 '부적합성'이 재구성되어지며, 탈은폐와 은폐의 발생으로서의 작품의 규정으로 나타나는 것이다. 따라서 발견과 은폐의 이중적인 적용에서 분명한 제시가 발생하는 것이 한 측면이고, 다른 한편은 은닉과 은폐는 이 예술 작품의 존재 충만이

다(GWⅧ, 125). 동시에 이것은 의미의 현실화에서 작품에 꾸준한 존재 증대를 보증하는 은폐의 두 번째 규정이 된다.

예술 작품은 자신의 실행에서 인간에게 자신의 고유한 유한성을 인식시킨다. 작품에서 말하는 것을 이해하는 해석에 대한 노정과 개별적인 모든 의미노력에 관한 숙고가 보여진다. 해석자는 작품에서 명백하게 발생하는 진리 생기의 부분이 되는 것이다. 개별자의 이해하는 의식이 계속되는 한, 이것은 의미 생기 전체를 만드는 것이다. 그것에서 상징에서의 내용과 형식의 '비적합성'이 결과로서 나타나는 것이다. 형식이 어떤 것을 어떤 것으로 인식할 수 있는 것이라면, 부적합성의 정리(Theorem)가 말하여질 수 있는데, 인식 가능한 형식에서 본질, 표현으로 지시될 수 있는 것이다. 지시기능에서 상징과 알레고리는 그것의 공통적인 뿌리를 가진다. 양 형식은 가다머에 따르면 그 자체에서 어떤 것을 다른 것으로 제시하는 본질 규정이 있는 것이다.

여기서 내재적으로 해소되어질 수 없는 모순이 가다머의 예술 작품-존재론에 등장한다. 결정적인 것은, 이전까지 무시되었던 알레고리와 해석학의 복권이 최종적인 고전적·상징적 예술 이해로서 확립되어진다는 것도 아니고, 풀리지 않는 모순을 사실 자체에서 놓여져 있는 것으로 탐구할 수도 없다는 것이다. 그러한 물음에서 우선적으로 본질적인 모순이 나타난다는 것이다. 가다머가 자신의 예술의 본질의 규정에 대한 탐구에서 자율적인 작품의 표상으로 확립한 것에서 그러한 모순이 발생하는 것이다. 이것은 고전적·관념주의적인 미학 이래로 나타난 예술의 본질 규정으로서의 형식과 내용의 동일성에서 두드러진다. 게다가 가다머는 형식과 내용 사이의 존재 방식의 표상에 대한 모든 비판을 확고히 해왔다. 상징적 예술 작품에서 이념은 초감각적인 것에서 감각적인 것을 총체적으로 현존하는 현상이다. 현상에서의 이념의 현 존재는 가다머에게서는 재현이다. "상징적인 것은 의미뿐만 아니라 그 의미의 현재적인 것까지 지시한다."(GWⅧ, 126) 따라서 재현은 지금 그 자체이다. 그러한 재현의 방식에서 가다머는 빵과 피가 예수의 살과 피로 되는 성스러운 변화를 유추하여 생각한다. 루터와 카톨릭적 이해에 따르면 빵은 육신이고 포도주는 피이다(예수의). 이것을 예술과 연관지어 생각하면 예술 자체에서 어떤 것을 지시할 뿐만 아니라, 그 자체에 '본질적인 지금'이 있는 것이다(GWⅧ, 126).

여기서 묘사되어지는 것은 가다머적인 상징 개념의 패러독스이다. 어떤 것이 동시에 전체로 현존하고 가시적이어야 하며, 그 토대에서 같은 측면으로 지시된 연관



이 받아들여져야 한다는 것. 상징을 보증하는 이러한 총체적인 현존은, 동시에 그것의 지시 성격에 의해 좌절되어지는 것이다. 예술 작품의 의미 총체는 개별적인 고유성으로 작품 그 자체에 전체적으로 현존하고 있지만, 동시에 거기에는 지시적인 연관이 받아들여져야 한다는 것이다. 예술 작품의 의미 '발생'은 나타나고 동시에 뿔뿔히지는 의미의 '발생'이 되는 것이다. 여기서 이의를 제기할 수 있는 것은, 가다머가 현존과 부재의 역동성에서 예술 작품의 본질을 사유하는 것이 아니라, 오히려 작품의 존재론적 진리 요구에서 예술의 자율성과 권위를 정초하려 한다는 것이다. 이것은 가다머가 강조한 상징예술 개념에 형이상학적 배경이 투영되어 있고 재구성화되어 있는 것에 그러할 것이다. 상징과 알레고리의 동일한 뿌리에 대한 가다머의 강조는 그것들이 변증법적 방식에서 확립 가능하다는 의미이다. 왜냐하면 이러한 양형식의 모순적인 연관성에 의해 예술가의 표현은 명확해지고, 예술의 변환 속에서 자신의 범례적인 증명을 포함하는 해석학적 경험은 본질적으로 부정적인 것이 된다. 가다머 해석학의 핵심 사유는 가다머의 부정적·해석학적 경험은 유한성의 경험으로 사유된다는 것이다.

가다머가 상징 자체의 '부적합성'을 이야기할 때, 가다머는 상징과 알레고리의 변증법적인 직면이 주어진 초감각적인 것과 감각적인 것, 이념과 형상, 영원성과 역사성의 이러한 틈을 의미한다. 이러한 틈은 인간에 의해 메워지는 것이 아니고 특별한 방식에서 예술의 발생을 상기시키는데, 거기에 진리의 본질이 직접적으로 담겨져 있는 것이다. 예술의 해석학적 경험은 예술 작품을 수용하는 방식인 알레고리 그 자체인데, 왜냐하면 우리의 해석과 적용은 진리와 역사적 이해의 틈을 메워주지는 못하기 때문이다. 이것은 가다머가 작품에서 확립했던 작품과 수용의 방식에서 다시 회귀하는, 상징과 알레고리의 역설적인 긴장 속에서 재구성되어 나타나는 형식과 본질의 '비적합성'이다. 따라서 상징적인 것은 예술의 이해로 명명되고, 작품 속으로 진입하면서 작품의 의미 생기에 대한 참여이며, 거기에 침몰하는 것이다. 동시에 주어진 해석학적 상황에서 개별적인 작품의 적용은 그것의 총만한 의미를 창조할 수 있는 것은 아니다. 성취된 해석에서 작품의 이념이 '존재 증대'로 나아갈 때, 그것으로 이해의 실행에서의 완전한 것이 나타나지 않는다. 역으로 작품은 특정한 역사적 상황에서 전체적으로 의미가 드러나게 하려는 노력에서 입증된다. 작품에는 이해의 행위에서 드러나지 않는 어두운 국면이 주어지는데, 이것은 뒤에 숨어 더욱 확장된 해석을 기다리는 것이다.<sup>21)</sup>

## 2. 고전적인 것(Klassischen)

유한성의 경험이 해석학적 작품 미학으로 집중되는 것처럼, 〈진리와 방법〉의 속고로 다시 돌아와야 하는데, 가다머는 필수적인 것으로 간주되던 알레고리적인 것의 복권을 스스로 중지시킨다. 왜냐하면 그의 해석학적 작품 미학은 작품과 수용의 간격을 중요한 것으로 주장하기 때문이다. 작품이 역사적인 규정에 자유롭고 ‘그 자체’로 존속하기 때문에 그 간격의 방식은 비대칭적이다. 작품의 비파기성은 존재론적 진리를 보증하고 그것으로 미적·해석학적 경험은 권위의 원천이 된다. 이러한 작품에 대한 견해에서 가다머는 작품에 ‘고전적인 것’의 위치를 부여한다.

‘고전적인 것’은 언제나 두 가지 의미를 가지고 있다. 하나는 고대 그리스의 특정한 역사적 시기의 예술적 양식을 뜻하고, 다른 하나는 ‘미의 완전성의 규범적 이상’을 뜻하는 것이다. 가다머가 이야기하는 ‘고전적 작품’ 역시 특정한 양식사적 시기의 예술가의 생산품이나 또 통속적-플라톤주의적인 초시대적 이념과는 연관성이 없다. 가다머가 탐구하는 것은 작품이 자신의 규범적인 의미를 고전적인 것에 되돌려주는 것으로 ‘미의 완전성의 규범적 이상’을 제거하려는 19, 20세기에 걸친 역사적 연구와의 결별을 우선시한다.

가다머는 역사적 양식 개념과 초역사적 가치 사유 사이에 고전적인 것을 위치시키면서 이것을 참된 역사적 개념이라고 이야기한다. 고전성은, “우리가 지정한 특정한 역사적 현상의 성질을 이야기하는 것이 아닌, 역사적 존재 자체의 탁월한 방식을 의미하는 것으로, 언제나 새롭게 갱신되는 확증이라는 역사적 보존의 과정이라는 우리 앞에 놓여 있는 참된 것이다.”(GWI, 292) ‘보존(Bewahrung)’의 사유에서는 명확한 전통주의가 있다. 고전적인 것은 특정한 작품-고대 그리스의 지속적인 모범-을 의미하는 아주 엄격한 봉인이 아니라, 현재와 과거의 동질적인 전통 연관을 보증하는 기능의 규정을 부착하는 것이다. 전통을 보존한다는 것 그 자체에서는 고전적인 것이 비판받을 이유는 없다.

문제가 되는 것은 가다머가 이야기하는 ‘보존’이다. 보존은 고전적인 작품이 그 자체에서 이미 보존적이라는 것이 아니라, 그때그때 변화되는 역사적 상황을 통해 이해자의 끊임없는 시험을 요구한다는 것을 암시한다. 고전적인 것은 역사적 비판

에 저항하는 것인데, “왜냐하면 보관과 조절의 정당성을 가진 그것의 지배는 모든 역사적 반성과 그것을 통해 지속되는 것보다 앞서기 때문이다.”(GWI, 292) 그것으로 비판적 반성의 조절이 가지는 권위와 지배의 실행으로부터 고전적인 것은 그러한 지배에서 배제되어진다.

규범적으로 고전적이라고 불리우는 작품은 역사적인 변화의 연속성에 의해 보장 받는다. 그에 따라 가다머에게서도 고전적인 것은 존속하는 존재이다. 이것은 모든 현재에 대해 동시적인 것을 의미하는 무시간적 현재의 방식인 것이다. 지나간 것의 동시성에 대한 강조는, 양식 또는 예술사적인 연관성 속에서 모든 문화적인 생산품의 분류에 직면하여, 그 자체 연속성을 가지는 전통의 생생함을 불러일으키는 것이다. 이것은 전승의 생생한 의미에 관한 총체적으로 소외된 의식에 머물러 있다. 가다머는 고전적인 것에 대한 규범적인 인식을 역사적인 존재의 보편적 특성, 즉 “시대의 폐허 한 복판을 보존하는 것”(GWI, 294)을 가지는 것으로 이해한다. 여기서 문제가 되는 것은 전승의 생생한 보존이라는 과제에서 어떻게 작품 개념의 실체적인 것과 재결합하느냐는 것이다. 이것은 헤겔의 미학의 법칙에 대한 연결에서 찾아진다.

헤겔에 따르면 고전적인 것은 “그 자체로 의미하는 것과 그것으로 그 자체를 해석하는 것”(GWI, 294)이다. 중요한 것은 가다머가 이 문장을 인용한다는 것이다. 고전적인 것은 의미와 그것에 대한 해석을 보존한다는 것이다. 즉 해석되어야 할 양식의 단순한 증거품이 아니라, 그때그때 마다의 현재를 동일하게 이야기해 줄 수 있는 어떤 것이라는 것이다. 고전적인 작품은 역사적인 간격의 극복을 필요로 하는 것이 아닌데, 끊임없는 매개 속에서 이 극복은 이루어진다. 이 무시간적이라는 것은 역사적 존재의 방식이기 때문에, ‘무시간성’은 모든 역사적 물음 앞에서 적용되는 것이다. 따라서 고전적인 것은 우리들의 세계에 대한 공동 귀속성(Mitzugehörigkeit)에서 구성되어진다.

이러한 귀속성은 원칙적으로 고전적인 작품에서 이야기하는 것을 벗어나 세계에서 우리가 함께 공유하고 구성하는 교양적인 의식 형태의 요소이다. 고전적인 것은 ‘언제나 이미’ 그 자체에서 과거와 현재의 시간 간격을 극복한다. 고전적인 것은 원칙적으로 모든 현재를 되돌아오게 할 수 있는 가능성과 그것을 현실적으로 해석할 수 있는 능력을 가지고 있다. 이러한 방식에서 ‘주관성의 행위’(GWI, 295)로서 이해는 역사적 매개로 작용한다. 해석에서 이해하는 ‘귀기울임’을 가다머는 현재와

과거가 항상 매개되는 '전승사로의 진입' (GWI, 294)으로 파악한다.

여기에는 변증법적인 것이 상기되어지는데, 경험은 단지 대상에 대한 지가 아니라 스스로 변화되는 것이다. 해석학적 경험은 변증법적 경험의 전형의 '회귀' (Umkehrung)와 '부정성'의 본질적인 규정을 넘겨받고, 유한성에서 사유되어지지 않는 해석학적 경험의 대상들, 즉 전통의 작품들은 동일한 척도에서 지배되어지지 않는 것이다. 고전적 작품들이 초시간적인 가치에서 이해자들에게 인식되어진다면, 고전적인 것은 언제나 우리에게 똑같은 것을 말할 뿐, 양자의 매개에서 나타나는 순수한 해석학적 경험의 가능성은 불가능해지는 것이다. '초시간적인 가치'는 대화의 개방성이라는 실제적인 만남을 거부하는 폐쇄적인 구조를 가진다. 전통과의 대화적·생동적 만남은 경험의 대상이 서구문화사의 고정된 위대함으로 응고된 것이 아닌, 그 자체 역사성을 인식하는 것이다. 해석을 통해 주어진 응용의 해석학적 상황은 그러한 위대함의 전통을 제거한다. 고전적 작품은 '언제나 이미' 그것의 발생과 수용 상황 사이에서 역사적 간격에 가교를 설치하고 있다. 수용이라는 것은 특정한 예술 작품에 대해 주어진 역사적 계기에서 경험을 만드는 것이다. '주관성의 행위'를 포함하는 실제적인 경험은 가다머적인 의미에서 대화를 개시한다. 나와 너의 개방적인 태도는 해석자와 텍스트의 적용의 태도로, 양 측면은 동시적인 역사적 방식이다. 따라서 서로가 서로를 지시하는 양자적인 고찰 방식이 동시에 가능한 것이다.

전승은 단지 폐쇄된 작품으로 전통적·권위적으로 보장된 서열에 따라 고찰되어지지 않는다는 것으로, 개별적인 삶의 표현으로서 받아들여진다는 것, 그것의 주관성이 특정한 역사적·사회적 조건 하에서 주어진 하나의 형식으로 탐구되어진다는 것이다. 텍스트는 단지 '발생'으로서 이해되어지고, 고전적 작품의 경우처럼 휴식 없이 수행되어지는, 이해자에게 가능성을 남겨 의미의 발생이 계속되어지도록 참여하게 만드는 것이다. 이러한 경우 텍스트는 개별자의 외화로서 파악되어지고, 예술가와 수용자 사이에는 생생한 대화가 개시되어지는 것이다. 예술가와 해석자의 자기진술은 그 자체가 매개가 되어 작품의 형식이 될 수 있는 것이다. 작품은 생산과 수용의 대화의 동일한 종류의 사이 공간(Zwischenraum)으로 고찰되어지고, 존재론적 작품 이해의 애매성을 피하게 된다. 작품이 자신의 역사적 우연성과 생성조건을 떨칠 때, 하이데거에게서나 가다머에게서처럼 작품은 작품으로 이르는 것이다.

알레고리에 대한 벤야민의 개념에서 직접적으로 명백해지는 것은 예술 작품이 항

상 몰락의 협박에 직면하고 있다는 것, 따라서 진리의 '시간의 중심(Zeitkern)'으로 나아가는, 작품 미학적인 시각으로부터 필수적인 보충을 형성하여 인간적 실존의 유한성의 경험으로 나아가는 것이다.<sup>22)</sup> 이러한 의미에서 이해의 대화적·변증법적 작품 미학은 그것의 진리를 예술가와 수용자 사이에서 탐구되는 대화의 공간이라는 예술 작품에서 찾는다. 작품이 대화의 '중심'으로 한정되어지는 것은 예술가와 독자가 작품의 전체적인 의미에 다시 참여하게 된다는 것이다. 이것은 가다머에 따르면 종교적인 의미 공유(Sinnkommunion)로 불리울 수 있을 것이다. 이것은 예술 작품의 상징적인 측면일 수 있다.

작품에 대한 알레고리적 시각은 다시 한번 '무시간적(Zeitlos)'인 것으로 생각된다. 그러한 존재에서 고찰되는 것은 작품 자체에서 매개되어지는 의미 생기는 대화에서 더욱 잘 드러난다는 것이다. - '텍스트'의 나와 독자인 '나' 사이에서의 대화의 변화과정에서 갑자기 드러난다. 이것이 양자에서 나타나는 '발생(Ereignis)'이다. 이것은 영원 또는 무시간적 대화에서 발생하는 것이 아니라, 변증법적 의미의 모순을 넘어서는 대화적 의미 공유의 계기에서 발생한다.

작품의 경험은 전체적으로 매개되어지는 것이 아닌 발생은, 반대되는 상대방에 의해서 얻어지는 것이다. 이것은 작품에 대한 비작품성의 참여이다. 이것은 모든 공통적인 의미 경험의 배후에 머물러 있는 '휴식(Rest)'이며, 따라서 여기에서 이야기되어지는 것은, 그것의 차이가 서로서로 성공적인 의미 이해로 지양되어지지 않는 나와 너 사이의 변증법적 대화의 공간으로 작품 스스로 고려되어질 때, 작품에서 성공적으로 수행되는 의미 매개의 생기는 그것의 한계와 접촉하는 것이다. 작품의 상징적 의미 매개에서 나타나지 않는 휴식은 나와 너의 변증법적인 모순에 위치해 있는 생생한 비작품성이라는 대화적 사이 공간(Zwischenraum)이다.

#### IV. 결 론

가다머의 예술 작품의 존재론이라는 그의 철학적 해석학의 모토는 현대 철학에서 나타난 다의미성·다차원성 문제의 핵심을 언급한 것이다. 현대 사상의 시초인 니

22) Tholen, Toni, p. 163. 참조

체의 '힘', 소쉬르의 '차이' 개념, 프로이트의 '무의식'이라는 개념은 서구의 중심 사상이었던 존재와 지는 동일하다는 도식을 거부하는 데서 시작한다. 그렇다면 우리가 추구하는 진리 개념이 방법적 인식을 넘어설 때 어디에서 그러한 진리의 실마리를 찾을 것인가? 가다머의 문제 제기도 이러한 방식에서 비롯되는데 가다머는 미학, 즉 예술 작품을 이야기함으로써 다의미성이 진리의 개념을 독특하게 제시한다.

가다머는 우선적으로 '인식'을 이야기 한다. 박물관에서 박제되어 있는 예술 작품들은 단순한 미감적 만족의 차원에서 머무른다. 그러나 그 예술 작품들은 당시 시대의 상황을 반영하고 있으며 앞선 미래를 이야기하고 있는 것이다. 그래서 가다머는 예술 작품을 단순한 대상 차원이 아닌 공유의 차원에서 우리와 동등하다는 것을 강조한다.

두 번째는 예술 작품의 놀이(Spiel) 구조에 주목한다. 예술 작품은 작가의 의도에서 비롯되었지만 시간 경과의 상황 변화에 의해 그 의미가 달라진다. 마치 존재의 의미가 변화해가듯이, 예술 작품의 진리는 순간순간에 의존하는 것이지 발전 과정에 따라 헤겔식의 절대지에 이르는 것이 아니다.

세 번째는 그러한 진리의 순간성이 알레고리와 상징에 의해 우리에게 받아들여지며, 고전성을 통해 그 진리가 개시되는 측면을 보여 준다.

가다머의 미학의 이러한 주요 입장들은 단순히 예술에만 그치는 것이 인문과학, 자연과학의 토대에까지 영향을 준다. 그러나 다의미성, 상호 주관성 등에 관한 강조는 많은 논란을 불러일으켰다. 특히 그의 미학이 실제적이고 구체적인 작품들과 경향들의 분석을 언급하지 않음으로써 후학들이 그의 예술론을 발전시키는 것에 많은 장애를 준다. 그러나 그의 이론이 현상적인 설명이나 분석적인 방식을 보여 주지 못하였다고 해서 단순히 원론적인 사변에 그치는 것이 아니다. 이번 논고에서는 빠져 있지만, '언어'와 '형상'의 문제에서는 그의 진리론을 토대로 보다 구체적이고 현실적인 형상 사유가 담겨져 있는 것이다. 특히 그의 제자들을 중심으로 미학과 미술사에서 구체적인 발전이 시도되고 있다. 본 논문에서 그 부분을 다 다루지 못한 아쉬움은 있지만, 그의 미학적 사유의 심도 깊은 탐구를 논구하면서 그의 '진리'론이 가지는 폭넓은 의미가 해석학적 차원에서 어떻게 논의되는지를 알아보았다.

■ 참고문헌

< I >

- GW I : Hermeneutik I. *Wahrheit und Methode*. grundzüge einer philosophischen Hermeneutik, Tübingen 6. Aufl. 1990.
- GW II : Hermeneutik II. *Wahrheit und Methode*. Ergänzungen/Registe, Tübingen, 2. Aufl., 1990.
- GW V : *Griechische Philosophie I*. Tübingen, 1985.
- GW VIII: *ästhetik und Poetik I. Kunst als Aussage*. Tübingen, 1993.

< II >

- Barthold · Lauren Swayne. *The truth of hermeneutics*. UMI, 2002.
- Berger · Klaus. *Hermeneutik des Neuen Testaments*. Tübingen und Basel, 1999.
- Eaghton · Terry. 김명환 외 옮김. *Literary Theory*. 창작과 비평사, 1990.
- Grondin · Jean. *Der Sinn für Hermeneutik*. Darmstadt, 1994.
- \_\_\_\_\_ . *Hermeneutische Wahrheit?*. Tübingen, 1982.
- \_\_\_\_\_ . *Einführung zu Gadamer*. Tübingen, 2000.
- \_\_\_\_\_ . *Source of Hermeneutics*. New York, 1995.
- Hammermeister · Kai,i. Hans-Georg Gadamer. 임호일 옮김. 한양대학교 출판부, 2001.
- Howard · Roy J., *Three Faces of Hermeneutics*. London, 1982.
- Smith, P. Christopher. *Hermeneutics and Human Finitude*. 1991.
- Sollbach · Armin. *Erhabene Kunst der Vernunft*. Hahner Verlagsgesellschaft mbH, 1996.
- Stoermer · Fabian. *Hermeneutik und Dekonstruktion der Erinnerung*. München, 2002.
- Wachterhauser · Brice R., *Beyond Being*. 1999.
- \_\_\_\_\_ . *Hermeneutics and Modern Philosophy*. 1986.
- Zimmermann · Ruben(Hrsg.). *Bildersprache verstehen*. 2000.

■ Abstract

**The ontological understanding in the matter of truth  
in a work of art**

—on the subject of philosophical hermeneutics of H. G. Gadamer

Kim, Jin-Yub

It's a matter of ontology rather than that of cognition and methodology to discuss a work of art in Gadamer's philosophy. In addition, he emphasizes the cognitive aspect of a work of art instead of comparing forms and contents of them. For that reason, he excludes aesthetic consciousness derived from Kant first and then makes away with Schiller's theory of aesthetic education.

For Gadamer, the concept of truth does not mean accord or correspondence. It would rather be an encounter. This encounter is not fixed on a specific time, but a continuous and historical one. Basically, a work of art guarantees this kind of an encounter. This encounter is not based on mutual agreement through an objective standard but on recognition with mutual understanding. Therefore, prejudice or tradition should be acknowledged and respected instead of being excluded. We have only to minimize difference between them through conversation.

Gadamer's ontology of a work of art is based on such a ground. The function of a work of art is not only simple satisfaction of aesthetic senses but an object of interpretation, that is, a text by presenting a ground of truth through an agreement of situation. This text reveals its meaning in the situation of author-text-reader. The appearance of this meaning is nothing but the birth of truth. Symbol-allegory and classicism show how to express this kind of truth in a work of art.

It is true that Gadamer's philosophical hermeneutics cannot be easily



applied to interpret a concrete work of art because it just lays emphasis on the process of 'understanding' instead of a detailed analysis on an individual work. For that reason, he was criticized by some people because of this subjectivity of understanding. However, it's meaning could be changed according to the viewpoint on a work of art. There appears various structural approaches on a work of art in contemporary theory of art. Gadamer just asks the basis of such approaches instead of criticizing a specific one. Therefore, a practical approach on individual work should be made separately and hermeneutics enriches the meaning of open-ending of each work of art.

Keywords : 해석학(Hermeneutics)