

예술과 천재

이 순 예

(서울대학교 독문학과)

1. '천재' 개념의 형성

유럽에서 천재 (天才 불: génie, 독: Genie, 영: genius)라는 말이 하나의 독자적인 개념으로 정립되면서 문화사적·사상사적 영향력을 확대하는 과정은 개인주의의 발전과 관련이 깊다. 인간사가 궁극적으로 자연의 질서에 귀속된다는 전제를 받아들였던 안티케나 신중심의 형이상학이 지배하였던 중세에는 오늘날 우리가 이해하고 있는 바대로의 천재개념을 둘러싼 현상은 존재하지 않았다. 물론 원시시대에도 영웅을 숭배하면서 차츰 정파적인 성격에서 벗어나 형식적인 성격(자기편이 아닌 탁월한 개인에 대한 숭배)을 띄는 방향으로 발전해나간 경우가 있었다. 우리는 이를 인간의 반성능력이 진보한다는 사실에 대한 증거로 받아들일 수 있다.¹⁾ 하지만 서구 개인주의가 근대적인 양태로

1) Edgar Zilsel, *Die Entstehung des Geniebegriffs*, Ein Beitrag zur Ideengeschichte

주 제 어: 천재, 감정에 근거한 진리, 행복권, 계몽된 사회, 진지한 예술
Schlüsselbegriffe: Genie, Wahrheitsfindung aufgrund des Gefühls, Anspruch auf das Glück, Zivilisierte Bürgergesellschaft, Ernsthafte Kunst

모습을 갖춘 것은 그 후 오랜 시간이 흐른 뒤였다. 예술창작자를 천재로 평가 하였던 르네상스기는 개인주의 역사에서 전환점을 이룬다. 이 시기에는 천재를 거론하면서 작품보다는 예술가인 인물에 더 초점을 맞추었는데, 이처럼 천재적인 성과물과 천재적인 능력을 갖춘 사람을 분리시켜 사유하는 능력이 유럽인들 사이에서 형성되는 과정은 인간중심적 세계관의 발전으로 강력히 뒷받침되었다.²⁾

1.1. 천재 개념의 첫째 논점은 그 비범한 능력이 타고난 것인가(ingenium) 아니면 학습으로 획득되는 것인가(studium) 하는 물음이다. 이러한 이분법과 관련하여서는 제대로 된 규칙을 잘 따르면 후천적으로도 완전성의 경지에 이를 수 있다는 생각을 완전히 누르지는 못한 채, 프랑스 고전주의 미학에서 ‘천성적으로 타고난 능력을 발휘하는 시인(Dichter)’을 지칭하는 단어로 génie가 쓰이기 시작하였다. ‘천재’라는 개념의 어원에 해당하는 라틴어 단어인 genius와 ingenium이 모두 현대 프랑스어 génie의 형태로 되살아났다고 하지만, 실제로 17세기 초 프랑스에서 ‘천재’는 ingenium의 의미망에서 움직이는 개념이었다. 그 후 천재는 독특한 정신적 능력의 총체를 지칭하는 개념으로 사용되다가 환유적인 의미에서 개념의 내포에 걸맞은 일을 한 사람을 지칭하게 되었다. 하지만 ‘천재성을 타고난 사람’으로 발전하는 이 과정 역시 genius(수호신)의 신화적 맥락과는 무관한 채 머물렀다. 형이상학적이든 세속화된 형태이든 신의 위상에 오른 영감론이 génie 개념의 내포에 보태진 것은 18세기말 독일 낭만주의 운동의 영향을 받은 결과이다.³⁾

ingenium 내포와 관련하여 ‘천재’ 개념이 불러일으키는 보다 복합적인 문제는 ‘생산품’의 존재론적 위상이다. 이는 작품과 창작자의 관계를 어떻게 설

der Antike und des Frühkapitalismus. J.C.B. Mohr, Tübingen 1926. 3쪽 이하 참조.

2) Arnold Hauser, *Der Ursprung der modernen Kunst und Literatur*. “Manierismus” 편 참조.

3) Joachim Ritter, *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, S. 279.

정할 것인가 하는 문제로도 발전한다. ‘천재’라는 말을 쓰기 시작하면서 당시 지배적이었던 데카르트 철학의 존재론으로부터 거리를 둘 수 있었던 것은 이 개념의 발생론적 특성에 기인한다고 할 수 있다. 이 개념이 프랑스 고전주의 미학에서 주로 논의된 까닭에 예술적 천재가 ‘천재’의 대명사처럼 여겨져 온 데다가 르네상스 이래로 ingenium이 창조적 파토스와 결부된 채 18세기까지 존재론적 근거를 묻지 않고 대중화되었기 때문이다. 사실 예술작품의 존재론은 묻기 어려운 문제이다. 차츰 상상력(imagination)이라는 말이 천재와 나란히 쓰이기 시작했지만 고대로부터 내려온 자연모방에 내재한 원칙을 근본적으로 뒤흔들지는 못하였다. 자연과 존재를 동일시하는 관점이 완강한데다가 예술작품의 존재론적 모호성까지 겹쳐 안티케(Antike) 고전이 예술적 영감의 근원지라는 생각이 프랑스 고전주의의 합리주의적 전제와 긴장하면서도 그대로 유지되었던 것이다. “천재는 따로 배우지 않고 조화미(das Schöne)의 신적 원형을 눈앞에 직접 보는 가운데 창조한다”⁴⁾는 정식은 이러한 정황에서 도출되었다. 프랑스 신/구 논쟁을 통해 안티케를 직접 모범으로 삼지 않고 상대화시키려는 노력이 활발했지만, 현실적으로는 과거의 전형이 이처럼 이상화되는 경향으로 나아갔고 오히려 예술적 모방 행위에 영원한 모델을 불러들이는 결과를 낳았다. 천재의 산출물은 1차적 존재(seinsoriginär)라고 할 수는 없지만 이념의 우주에 비해 불완전할 수밖에 없는 현상계의 자연물보다 존재론적으로 훨씬 우월하다는 견해로 굳어진 것이다. 천재가 이념과 직접적인 관계에 있다는 생각으로 뒷받침되는 이러한 견해는 현재의 작품이 안티케의 작품보다 더 우수하다는 사실을 논리적으로도 설명해야 할 필요성이 등장하고서야 비로소 힘을 잃게 되었다.

이러한 상황은 역사철학이 자연적 순환론에서 진보관으로 바뀌면서 필연적으로 펼쳐졌다. 물론 안티케의 완전성 (Vollkommenheit)이상을 안티케 고전의 구체적인 예술작품들에서 분리시켜 사유하는 가운데 이미 근대성(die

4) “Das Genie schafft ohne Studium, in direkter Schau der himmlischen Urbilder des Schönen.” In: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, S. 279.

Moderne) 논쟁의 썩이 들어있다고 할 수 있다. 현대계 진보의 수준을 적극적으로 평가하고 싶다면 과거의 기준도 버리는 처신이 가장 합리적일 것이다. 하지만 ‘평가’ 하기 위해서는 어떤 식으로든 ‘척도’가 주어져 있어야 하는 것도 사실이다. 이처럼 까다로운 문제를 인류는 지금까지 대부분 과거의 척도를 리모델링하는 방식으로 해결해왔는데, 천부적인 소질을 지닌 천재가 오랜 기간 자신을 연마함으로써 완성의 경지에 도달한다는 뒤 보스(Du Bos)의 천재관이 바로 이 경우에 해당한다. 이렇게 하여 목적이 아니라 과정에 주목하는 관점이 등장하여, 당장은 불완전하더라도 나중에 무언가를 창조해낼 상상력의 가능성이 천재개념의 중심에 들어섰다. 상상된 것의 존재론적 위상을 묻기보다 상상하는 자의 생리학적 조건에 더 주목하게 됨은 당연한 귀결이었다. 이렇게 하여 천재개념이 생산미학적 관점에서 전개되기 시작하였다. 디드로(Diderot)는 당시 새롭게 고전의 규범을 활성화시키려는 바토(Batteau)와 경쟁하면서 창작과정 자체를 중심으로 논구하여 천재론을 새로운 단계로 끌어올렸다. 그는 천재를 다시 자연에 연결시켰다. 천재는 자연에서 직접 ‘창작하고 있음’이라는 열광적인 몰아의 상태로 옮겨 앉는 것이라는 견해가 정립되었다. 디드로의 천재관에서 정식화된 자연직접성은 이후 독일에서 발전된 ‘낭만적’ 천재관에 큰 영향을 주었다. 처음에는 ‘자연’ 개념이 자연 속에 내재한 의미연관을 밝혀내는 능력의 대상이라는 방식으로 이해되었지만 여기에서 이미 열광/계산의 대립공식이 모습을 드러내었고 천재의 작품이 머리의 산물인가 아니면 가슴의 산물인가 하는 논쟁이 촉발되었다. 이 두 대립적인 입장에서 극단적으로 비이성을 강조하는 경향이 발전했고, 천재는 시대를 뛰어넘어 명성과 인정을 획득한 개성을 신격화했다가 도덕적 일탈과 미적 매혹을 불러일으키는 인습타파의 대명사가 되기도 하였다. 천재시인의 형이상학적 활동이 존재론적으로 승인된 것은 라이프니츠 철학에 의해서이다.

1.2. 천재개념에서 논란이 되는 두 번째 사항은 독창성(Originalität)이다. 이 문제와 관련하여서는 영국에서 진행된 genius 개념 형성과정을 살펴보는 일이 중요하다. 영어 genius는 라틴어 수호신(genius)의 의미를 한편으로 유지하면

서도 프랑스에서 통용되던 의미를 폭넓게 받아들여 16세기말부터 요즈음 관점으로 보면 약간 축소된 의미인 ‘특징적인 성향’ (characteristic disposition, inclination, turn or temper of the mind 등)을 지칭하는 단어로 사용되기 시작하였다. 여기에서 이미 개인적인 특성이 천재라는 개념의 요점으로 자리 잡았으며, 당시 철학적 인류학에서 강력하게 추진되던 개별화원칙에 따라 마침내 ‘딱 하나만 있어 다른 것과 혼동될 수 없다’는 함의를 지니게까지 되었다. 이렇게 시작된 ‘독창적’이라는 뜻이 17세기말부터 영국인으로서의 민족적 특성을 거론할 때도 적용되기 시작하였다. 당시 영국인들은 고유한 민족성을 독자적인 정신적 태도에서 찾았던 것이다.⁵⁾ 그때까지 영어에는 ingenium이라는 의미로 쓰이던 단어가 따로 있었고(wit), genius 역시 대체적으로 정신적 능력 일반을 지칭하는 개념으로 사용되었다.

영국에서 천재개념을 형성하는 데 결정적인 영향을 미친 변수는 셰익스피어와 자연과학의 발전이다. 셰익스피어로 인해 오래전부터 계속되어 온 〈ingenium〉과 〈studium〉 논쟁에 중지부를 찍고, 칸트적인 의미에서의 천재개념이 발전하기 시작하였다. 자연의 시인으로서 셰익스피어는 ‘발명의 능인’으로 특징지어졌고, 이때 발명은 자연에 주어졌는지 않은 형상들을 창조적으로 불러올리는 것을 의미하였다. 17세기에 일어난 자연과학 운동 역시 자연과학자의 이념형을 세우는데 큰 영향을 미쳤다. 탁월한 성과를 이룩한 자연과학자들을 기리면서 전통과 권위에 반하는 천재라는 개념이 정립되었는데, 천재의 독창성에는 그들이 과감한 일을 한다는 의미가 들어있었다. 자연과학에서 천재성의 척도는 바로 새로움의 발견이었다 (콜럼버스). 자연과학과 결부된 천재개념은 나중에 칸트에 의해 궁극적으로 해체된다. 자연과학적 발전개념을 문학의 진보에 투영하여 생각한 영(Edward Young)은 천재의 형성을 식물의 성장과정에 견주었다. “독창적 작품은 식물적 자연에 견줄 수 있다. [...] 그것은 성장하는 것이지 만들어지는 것이 아니다.”⁶⁾ 여기에서 예술가의 창작과정

5) 역사철학 사전 282-283쪽 참조.

6) “An Original may be said to be of a vegetable nature; it reises spontaneously from

에 대한 새로운 형이상학적 이해가 발생하였으며, 영국 낭만주의 문학관과 천재관의 근거가 마련되었다. Original Genius에 관한 논의는 천재의 특성으로 거론되는 ‘감식력 (taste)’ ‘재능 (talent)’ 등과 비교되면서 독자적인 내포를 획득하였다. 처음에는 자연과학과 예술을 모두 아우르는 발명개념이 정립되었고, 한 세기가 지나서 ‘발명’이 ‘창조적인 능력’으로 평가절상 되었다. 그 후 ‘comprehensive’, ‘regular’, ‘active’의 내포를 지닌 상상력(imagination)이 흠에 의해 전개된 연상법칙과 연결됨으로써 천재개념은 한층 세련되었다. 예술가와 자연과학자의 상상력이 서로 다른 구조를 지녔다고 설명할 수 있게 되었기 때문이다. 사람들은 상상력과 여타의 정신능력을 결합하는 방식이 자연과학자와 예술가에게서 서로 다르게 나타남을 논증하였다.

3) 비범한 인간이 물질적·사회적 구속으로부터 자유로운 정신활동을 펼친다는 뜻을 지닌 천재개념은 이처럼 항상 ‘신’ 혹은 ‘자연’으로 표상되는 보다 높은 보편성에 필연적으로 귀결될 수밖에 없다는 내포를 지닌 채 변화·발전되었다.

2. 개념의 요청과 역사적 실현:

2.1. 감각과 감정에 근거하여 진리를 주장하다.

뛰어난 능력을 타고난 특별한 사람이라는 의미의 천재 개념을 예술론에서 거론하는 경우, 우리는 일차적으로 17세기에서 19세기에 걸쳐 유럽에서 일어났던 다양한 논의들을 염두에 둔다. 유럽의 계몽주의 문화운동⁷⁾은 기독교 문

the vital root of Genius; it grows, it is not made.” Edward Young, *Conjectures on original Composition* (Leeds 1966) 12 쪽.

7) 역사적으로 큰 사건을 빌어 시대구분을 하자면 베스트팔렌 조약(1648)과 프랑

화의 저변에 면면히 흘러오던 인문주의 전통과 르네상스 이후 전면에 드러난 인간성회복 운동이 18세기로 접어들면서 대중화 요구와 맞물려 나타난, 본격적인 사회변혁운동이었다. 르네상스와 인문주의 전통에서는 특별한 개인에 한해 구현된다고 이해되었던 전인(全人, der ganze Mensch) 이상이 고대 안티케 이상의 사회적 수용과 더불어 모든 이들이 추구해 나가야 할 현세적 목표가 되었던 것이다. 그리하여 마침내 프랑스 신/구 논쟁이 특징적으로 보여주듯이 이 시기 유럽인들 사이에서는 새로운 사회를 구성하기 위한 원칙과 지향을 모색하면서 항상 안티케의 이상에 견주는 태도가 굳어졌고, 우리는 여기에서 이후 서구 시민사회 구성원칙의 원형을 보게 된다. 시민사회를 떠받들고 있는 근대의식은 전통과의 단절이라는 측면과 미래에 대한 의지 두 측면을 모두 담고 있다. 시민사회는 다양한 부문들이 자유롭게 발전해나가도록 유도하면 궁극적으로는 조화로운 사회구성으로 귀결되리라는 믿음에 기초하고 있다. 안티케의 이상은 ‘조화’의 전형이므로 이를 확대·실현하기 위해 노력해야 한다. 근대의 진보관은 이처럼 ‘자연’으로 상정되는 조화로운 ‘근원’에 ‘제대로’ 다가가려는 의지를 담고 있다.⁸⁾

계몽주의 문화운동은 전 유럽적인 현상이었지만 그 결과는 각국에서 서로 다르게 나타났다. 이 운동을 통해 영국은 정치적인 면에서 성과를 거두어 의회민주주의를 발전시켜나갔고, 프랑스는 전사회적인 구조재편운동을 일으켜 대혁명에 이르게 된다. 독일 계몽주의에 대해서는 일반적으로 철학을 비롯한 학문영역에서의 발전을 지적해왔지만, 최근 들어서는 철학 그리고 문학부문에서 발전시켜나간 반성적 사유원리 (Reflexivität)를 독특한 성과로 거론하는 것이 타당하다는 견해가 힘을 얻고 있다.⁹⁾ 그렇다면 우리는 여기에서 독일이

스 대혁명(1789)을 들 수 있다. 19세기로 접어들면서는 시민사회를 구성하는 틀이 정착되었다.

- 8) J. Habermas, 「근대성-미완의 프로젝트」 참조. 계급지배가 지양된 공산주의 사회의 모델을 원시공산제에서 차용하는 맑스주의의 무계급사회 구상이나 예텐동산/역사/예술재립의 구도를 지닌 기독교의 구원사 모두 이러한 의식의 지형도아래 있다고 할 수 있다.

‘시인과 사상가의 나라’ 라고 일컬어지는 현상의 역사적 맥락을 좀더 구체적·분석적으로 들여다볼 필요가 있다. 독일의 시민사회는 혁명 대신 반성적 사유를 택해 개인이 연마한 의식의 힘으로 사회질서 구성을 추진하였다는 이야기이기 때문이다. 이러한 ‘독일적 선택’을 두고 지난세기에 사회발전 전망과 관련하여 많은 논의들이 진행되었고,¹⁰⁾ 우리 한국인들에게도 독일사회의 독특성과 독일문화의 관념성은 익히 알려진 터이다. 독일의 계몽주의 문화운동이 계몽의 개념(서구이성의 자기선언)을 가장 본래적인 의미에서 실현한 경우라고 지적한 푸코의 논의¹¹⁾ 역시 이러한 역사진행 과정을 주목한 결과라 할 수 있다.

프랑스와 영국에서 전입된 천재개념이 17~18세기 동안 독일에서 ‘독일적’으로 가다듬어지고 나중에 다시 전 유럽으로 전파되어 천재개념의 고전으로 자리 잡는 과정에서 우리는 “유럽의 자의식에 나타난 가장 근본적인 변화”¹²⁾를 확인할 수 있다. 이러한 관점에서 바움가르텐의 *Aesthetica*는 기존의 학문체계를 근본적으로 뒤흔드는 영역을 학문에 편입시킨 것으로 평가된다. 예술을 철학적 고찰의 대상으로 편입시킨 까닭에 논리적이지 않은 인간의 감정이 진리에 대한 요구를 제기할 수 있는 가능성을 연 결과를 가져왔기 때문이다. 그동안 감각적 느낌이나 감정 등은 진리와 무관하거나 심지어는 대립적인 것으로 받아들여져 왔고, 현재도 이 문제에 대하여는 논란이 많은 실정이다. 하

9) W. Schneiders, *Hoffnung auf Vernunft*. Aufklärungsphilosophie in Deutschland, Hamburg 1990. 참조.

10) 시민계층의 정치적·경제적 무능력에 기인하는 이러한 현상을 두고 학자들은 20세기 내내 이른바 ‘독일의 역사적 지각’을 거론해왔다. 시민계층의 미성숙을 야기한 여러 요인들이 거론되면서 독일의 이상주의적 문화는 관념의 세계에서 현실의 패배를 상쇄하려는 욕구의 소산이라는 평가도 있었다. 루카치는 이러한 관점으로 <독일문학사>를 썼다.

11) Vgl. M. Foucault, *Was ist Kritik?* Berlin 1992.

12) Vgl. A. Baumler, *Das Irrationalitätsproblem in der Ästhetik und Logik des 18. Jahrhunderts bis zur Kritik der Urteilskraft*. Tübingen 1967.

지만 이제 진리에 대한 요청을 독자적으로 제기할 수 있게 됨으로써 예술은 2천년 가까이 당연시되어 온 이성의 지배로부터 해방될 수 있었다. 예술은 자연을 모방하는 것이 아니며 기술적으로 습득할 수 있는 규칙들을 모방하는 것도 아니라는 이론이 구성되었다. 예술은 정서와 심장에서 형성되는 내면성을 표현하는 기관으로 자리 잡았다. 그 결과 예술은 오성의 계몽에 맞설 수 있게 되었고, 이 발전과정에서 천재(das Genie)는 세계적인 의미를 획득한다. 스스로 형성하는 미적 주체성을 지칭하는 개념으로 천재라는 말이 가다듬어진 것이다. 이와 더불어 천재의 근원을 영혼의 가장 깊은 곳에서 찾는 ‘독일적’ 습성도 시작되었다. 미적 주체성은 예술적 창작 및 예술이 매개하는 미적 진리의 근원이요 기반이라고 이해되었으므로 천재는 미적 예술의 기본 개념이 되었다. 이처럼 천재는 독일에서 예술과 문학이 ‘자유로운’¹³⁾ 영역을 확보해나가기 시작한 초기에 이 영역의 독자성을 근거지우는 개념으로 작용하였다. 타고난 주체의 감정능력이 예술의 근거라는 사실을 적시하면서, ‘예술’과 ‘천재’는 ‘주관성’을 시민사회의 공론장에 등록시켰다. 개별시민의 주관적인 감정 역시 시민사회의 공론장에서 의사소통의 대상으로 되는 한, 합리성을 띄는 것이어야 하였다.

13) 계몽주의 문화운동은 지식인과 예술의 신분적 독립운동과 맥을 같이한다. 신분제사회에서 지식인은 대부분 가정교사, 서기로 생계를 꾸렸고 예술은 지배층의 신분적 권위를 공식적으로 인정하도록 하는 데 일차적 기능이 있었다. 예술이 바로크의 신분적 질서로부터 자유를 획득하는 과정은 자본주의적 시장질서의 편입을 의미한다. 그런데 여기에서 근대 예술의 ‘자유’와 ‘자율’을 논하는 것은 예술이 자신을 둘러싸고 있는 조건 즉 화폐를 통한 교환질서에 대해 ‘나름’의 입장을 선택할 수 있다는 시민사회의 전제를 받아들인다는 뜻이다. 하지만 자유로운 예술의 자율성은 갈수록 아포리한 개념으로 되고 있다. 국가가 직접 나서서 이윤추구만을 원칙으로 삼는 시장의 지배로부터 예술을 보호하여 인간성을 살리겠다는 의지를 실천하는 요즈음, 국가의 성격을 어떻게 규정하느냐에 따라 자율의 개념도 많이 달라지기 때문이다.

2.2. 주관적 진리로 현실의 분열을 넘어서다.

독일 계몽주의 운동 초기¹⁴⁾에 연극무대를 중심으로 합리주의적인 문학운동을 시작한 고체트(Johann Christoph Gottsched)가 문학권력으로 굳어지던 때, 레싱(Gotthold Ephraim Lessing)은 다음과 같은 견해를 피력하였다. “당신도 잘 아시다시피, 자연은 어떤 다른 계층보다도 중간계층에서 위대한 정신을 산출시키는 일에 만족을 느낍니다.”¹⁵⁾ 이 진술은 구체제에 속하는 극장을 거부하고 시민적인 극장을 준비하는 의지에서 비롯되었지만, 천재개념에도 큰 변화를 불러일으켰다. 레싱에게서 문학작품의 근거는 본원적인 자연이며, 천재는 인간의 자연을 자율적으로 취해서 위대한 드라마의 내용으로 삼는 문학의 주체요 담당자였다. 자연의 표면을 그냥 베끼기만 하는 고체트류가 아니라 자연의 내적 연관을 드러내는 것이 문학과 예술의 할 일 이라는 레싱의 생각은 후에 헤겔의 철학체계로 모아진다. 헤겔은『미학강의』에서 예술은 신적인 것, 인간의 깊은 관심사 및 정신의 광범위한 진리를 의식에 불러냄으로써¹⁶⁾ 절대정

14) 일반적으로 연구자들은 독일 계몽주의 문학운동을 전기(1720/30~1750) 중기(1750~1770) 후기(1770~1789) 로 나누어 고찰한다. 크리스티안 볼프(Christian Wolff)의 체계철학을 문화적으로 실현하여 사회의 합리화를 도모하고자 한 고체트의 연극계 개혁운동이 전기의 문학운동을 특징지우며, 레싱의 활동이 중기에 속한다. 레싱은 새 시대의 주역인 시민계층 내부의 정서적 소통이 중요하다고 생각하여 민족극장 설립운동을 열정적으로 전개하였다. 동감미학(Mitleidästhetik)은 무대와 관객의 정서적 일치를 지향한다. 시민층의 ‘느낌’이 귀족층의 ‘계산’보다 자연스러운 감정이라는 생각에서 출발한 레싱의 미학은 시민 주체 내부에서 우러나는 자발적인 감정이 진리에 더 가깝다는 새로운 관점으로 발전한다. 이는 인류의 역사에서 전혀 새로운 요청이었다. 일명 ‘베르테르 효과’로 청년 자살자를 속출시킨 후기 계몽주의 질풍노도 운동은 시민사회 구성 초기에 시민사회의 정당성에 대해 근본적인 물음을 제기하였다. 여기에서 화두는 개인의 ‘주관성’이었다.

15) Lessing, *Vorrede zu den verm. Schr. des Herrn Ch. Mylius* (1754).

신에 근접한다고 서술하였다. 마침내 이런저런 운율을 맞추는 시인들은 많지만 진정한 시인은 아주 드물게 나타나며, 이렇게 기적처럼 나타나는 한 두 천재가 문학의 진리와 미를 담당한다는 견해가 등장하였다. 레싱 역시 이런 천재관으로 코르네이유, 라신느, 볼테르등을 진정한 시인으로 인정하지 않았다. “그들은 소포클레스를 소포클레스로, 유피피데스를 유피피데스로, 셰익스피어를 셰익스피어로 만드는 무엇을 가지고 있지 않다.”¹⁷⁾ 프랑스 고전주의로부터 거리를 취하고 영국의 셰익스피어를 수용하는 레싱의 입장은 당시 독일 극장개혁운동과 관련이 있지만, 여기에서 발전해나간 자연관은 문학의 위상에 근본적인 변화를 초래하였다. 문학은 자연의 지침을 받을 뿐이며, 그래서 철학의 규제를 거부할 권리가 있다고 여겨진 것이다. 프랑스의 연극이 자연과 진리에서 멀어졌다는 디드로의 저술을 번역하기도 한 레싱은 ‘모든 것을 자연에 의지하는’ 셰익스피어를 다음과 같이 평가하였다. “그는 힘겹게 이루어내는 예술의 완전성과 같은 것은 돌보지 않는다. 그는 우리에게 고체트와는 전혀 다른 두뇌를 일깨운다. 천재만이 천재를 지필 수 있다.”¹⁸⁾

이렇게 하여 천재는 그토록 오랫동안 <ingenium>이 <studium>과 논쟁하면서 인식론적으로 지녀온 ‘모방’과의 관련성에서 벗어나게 되었다. 천재개념이 근원적이고도 독창적인 창조정신으로 재정립된 것이다. 비록 미학과 문학에 한정된 상태에서이긴 하지만 인간을 신에 버금가는 창조자로 여기는 생각이 등장하였다. 비일란트(Christoph Martin Wieland)는 열광(Enthusiasmus)과 들뜸(Schwärmerei)을 구분하여 신적 창작이라는 개념이 전적으로 플라톤적인 유래를 갖는 열광을 의미한다고 하였다. 영혼이 열광상태로 작용하는 것은 신성의 작용이거나 플라톤이 말하듯 신이 우리 안에 들어와 있기 때문이다. 이러한 생각은 헤르더(Johann Gottfried Herder)에게서 더 발전된 형태로 나타났다. 헤르더는 열광의 신성한 충동으로 천재는 모방할 수 없고 도달하기 어려운 작품

16) G. W. F. Hegel, *Die Vorlesungen über die Ästhetik*. Frankfurt/Main 1997.

17) G. E. Lessing, *Hamburgische Dramaturgie*, 81 편.

18) G. E. Lessing, *Briefe, die neueste Literatur betreffend*. 17.

을 산출하게 되며, 작품 속에는 신의 섭리가 작용한다고 주장하였다. 수호신이 신의 사자로 작품 속에 살아있다는 생각과 천재가 신이라는 생각이 헤르더에게서는 긴장이나 모순으로 인지되지 않았다. 이러한 모든 견해는 청년 괴테(Johann Wolfgang Goethe)의 『프로메테우스 찬가』로 집대성되었다. 괴테는 시인과 예술가를 천재로 해석하는 일을 완성하였다. “나는 규칙에 따르는 극을 단념하는 것에 대해 한 순간도 의심해 본 적이 없다. 장소의 통일이 내게는 감옥소처럼 불안하게 생각되며, 줄거리와 시간의 통일은 우리의 상상력을 묶는 성가신 족쇄로 생각된다. 나는 자유로운 대기 속으로 박차고 나가서야 비로소 내가 손과 발을 가지고 있음을 느낀다.”¹⁹⁾ 이런 창작관을 피력한 괴테가 창조한 프로메테우스는 신의 반열에 드는 인물이다. 괴테의 프로메테우스는 신과 똑같이 창조하는 예술가이다. 그런데 예술가로서의 프로메테우스는 신의 자리에 자신을 대치시키기 위해서가 아니라, 오히려 이런 신들의 위치를 원칙적으로 거부하기 위해서 자신을 신으로 선언한다. 괴테의 『프로메테우스 찬가』는 인간의 사유와 그 행위가능성을 의식하는 주관성의 표현이다, 우리는 이 작품에서 개인의 주관성이 자의식의 가장 높은 단계를 구현하고 있음을 본다.

이런 맥락에서 현실에 존재하였던 인간 셰익스피어가 천재의 대명사로 되었다. 천재 셰익스피어는 자연을 통역하는 사람이다. 천재는 심장의 충만함으로 신의 음성과 계시를 느끼는 사람이므로 이 천재가 현재 타락하여 지리멸렬한 철학과 문학을 교정할 수 있다고 믿었다. “책이나 문법을 알지 못했던, 기껏해야 하나의 언어만 알았던 우리의 조상 호메로스에 비할 때 우리의 세기가 훨씬 나아졌다고 주장하고 싶겠지만 사실은 나아지지 않았다. 나는 오히려 더 후퇴하였다고 주장한다.”²⁰⁾ 많은 사람들이 이렇게 생각하기 시작하던 상황에서라도 천재 셰익스피어의 위상은 흔들리지 않았다. 단순성 보다는 애국심, 행위, 역사 등을 전면에 내세우는 셰익스피어의 극작품이 호메로스나 소포클레스와 공통점을 지니고 있지는 않았지만 북방적 전형으로서 고대의 작가들과

19) J.W. v. Goethe, Zum Shakespeares-Tag. In: Hamburger Ausgabe. Bd. XII. S. 225.

20) Herder, *Kritische Waelder* (1769), Werke hrsg. von B. Suphan, S. 197.

마찬가지의 영향력을 행사하였다. 괴테는 셰익스피어와 그의 인물들에서 자연이 예언한다(weissagen)고 하였다. 따라서 이러한 천재를 만나면 내면의 깊은 곳에서 우리나라는 감정의 흐름에 따라 진리와 미를 인식하게 된다고 하였다. 이리하여 ‘천재’는 그토록 논란이 분분한 문학의 시대인 질풍노도 (Sturm und rang)를 이끄는 표어가 되었다. 수많은 젊은 청년들이 기존의 한계들을 뛰어넘는 용기를 내었고, 일탈과 만용으로 흐르는 경우가 빈번하였다. 너도 나도 끝 모를 심연으로 몰입하는 현상이 나타나 ‘천재 돌림병’이라는 말까지 나왔다. 인류 역사상 단 한번 나타났던 이 천재시대의 독특성은 철학과 형이상학 그리고 그동안 철학에 귀속되어온 전통적인 예술로부터 천재가 급진적으로 해방되었다는 데 있다. 여기에서 천재는 원초적이고, 독창적이며 어떤 전제도 받아들이지 않는 주관성의 개념으로 되었다. 애초에 바움가르텐은 형이상학에서 진술되지 않는 인간세계의 일을 인식하고 현재화하는 기관으로 ‘미적’ 정신을 이야기하였지만, 그의 후예들은 천재의 창조성을 급진적인 형태로 몰고 갔다. 창조적으로 산출하는 천재는 역사현실의 분열을 실천적이고도 정치적으로 극복하여 이를 통일시킬 수 있는 기관이었다. 천재로서의 예술가에게는 분화된 채 제각기 발전해나간 현실의 각 영역들을 미적으로 화해시켜 다시 전체를 복원해야하는 요구가 제기되었다. 하지만 여기서 천재는 궁극적으로 주관성의 담지자(擔持子)였다. 따라서 결국 천재시대의 혁명적 급진성은 근본적으로 미적인 것으로 머물고 말았다. 나를 둘러싸고 있는 세계가 모든 것을 안으로 흡수해서 연결하고 그래서 새로 창조하는 내면세계에 의해 재생산되므로 세계는 나와 타인에게 궁극적으로 영원한 비밀로 남는다. 여기에서 ‘진정으로 위대한 예술’의 개념이 발전하였으며, 진정한 예술의 형상들이 천재로 변형되어 등장하였다. 천재는 모든 역사적 연관에서 해방되어 ‘자유로운’ 채로 만물의 시초이자 근원이 되었다. 모든 것을 자신에게 의지할 뿐 아무것도 모방하지 않으며, 또 전형도 만들지 않는 천재는 언제나 새로운 시작이다. 늘 새로운 길을 열어젖히고, 그래서 새로운 창조에 도달할 희망도 불러일으킨다. 물론 현실적으로 무엇을 구성하겠다는 의지를 가지고 있지 않으며 그럴만한 힘도 없다. 이런 의미에서 천재시대 천재의 주관성은 부정적인

(negativ) 것이었다. 그래서 천재시대의 미적 혁명은 현실적으로는 성과 없이 (folgenlos) 무력하게 끝날 수밖에 없었다. 하지만 이는 예술이 나아갈 새로운 길을 제시하는 것이었다. 철학자를 능가하는 천재로서 예술가는 현실의 분열을 미적으로 감내할 능력을 지녔다고 평가되었다. 예술가의 창작활동은 분열과 억압을 외면하지 않고 감내하는 가운데 극복하는 행위였다. 따라서 창조하는 예술가는 시민사회에서 꼭 필요한 사회적 기관이 되었다. 이러한 견해는 독일 관념론의 강령으로 발전하였다. “철학도 역사도 없다. 시문학만이 나머지 모든 학문들과 예술들을 넘어 살아남을 것이다.” “어떤 높은 정신이 하늘에서 파견되어 이 새로운 종교를 우리에게 일궈낼 것이다. 이것이 인류의 마지막으로 가장 위대한 작품이 될 것이다.”²¹⁾

2.3. 천재는 자연의 궁극목적을 현실에서 미적으로 실현한다.

우리는 이른바 ‘천재의 시대’를 독일 시민사회 발전과 관련지어 이해할 필요가 있다. 독일 계몽주의 문화운동에서 후기(일명 질풍노도)에 해당하는 기간에 몰아쳤던 이 ‘폭풍’은 독일 교양시민의 자의식에 깊은 흔적을 남겼으며, 마침내 독일적 계몽이 시민층의 자기반성(Selbstkritik) 혹은 상대화로 귀결되도록 몰아갔다. 독일의 교양시민은 이 폭풍을 재빨리 피해 고전 관념론의 세계로 넘어갔지만, 폭풍의 진원지에 대한 탐구는 게을리 하지 않았다. 관념론으로의 이행 자체가 객관적 현실과 개인의 주관적 체험이 일치할 수 없음을 인정하는데서 출발하는 것이었고, 이는 ‘현실적으로 있음’이 존재론적 취약성 및 형이상학적 정당성 결핍에 시달리고 있음을 반증하는 움직임이었다. 이런 관점에서든 계몽주의 문화운동을 정리하는 한편, 이후 헤겔에 의해 집대성될 관념론의 토대를 마련한 칸트 철학은 우리의 주목을 요한다. 칸트철학의 중요성은 철학사적 의미에 한정되지 않는다. 칸트의 비판서들은 문화사적으로도

21) G. W. F. Hegel, *Das älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus*. 264-265 쪽.

큰 비중을 차지하고 있어, 유럽에서 문화적 지형이 바뀔 때마다 늘 결정적인 영향력을 행사해왔다. 현대 예술 역시 칸트가 『판단력비판』을 통해 정초한 미적 질(Ästhetische Qualität)에 자신의 사회적 정당성을 구하고 있는 형편이다.²²⁾

칸트는 ‘천재의 시대’를 정리하면서 논란이 분분했던 개념들인 ‘천재’ ‘자연’ ‘예술’을 하나의 정식으로 결합하였다. “천재란 이를 통해 자연이 예술에 규칙을 부여하는 타고난 소질”²³⁾이라는 표현에는 자연이 특별한 ‘기관’을 동원해서라도 자신을 현실에 관철시켜야한다는 ‘당위’가 전제되어 있다. 유럽의 시민문화는 이러한 자연관에 토대를 둔 채 움직이고 있으며, 당위적 자연은 시민사회에서 예술이 차지하는 독특한 지위를 설명하는 철학적 근거로 작용하고 있기도 하다. 그 결과 교양시민은 예술이란 무언가 색다른 것이지만 현실에서 완전히 이탈하는 것은 아니라는 이해를 내면화하면서 동시에 사회화시킬 수 있었다. 천재는 “자연의 총아(Günstling der Natur)”²⁴⁾라는 칸트의 진술은 천재의 생산품인 예술이 계몽된 문명사회에서 기술적으로 만들어지는 생산품과는 다른 질 質을 보유하고 있다는 사실을 적시하는 것이었다. 이렇게 하여 예술은 칸트의 정식에서 ‘자연’이라는 개념으로 지시된 목적론적 내포를 부여받게 되었다. 그리고 시민사회에서 예술은 이 목적론적 내포 때문에 예외적인 지위를 인정받아 왔다. 근대적인 세계상태 속에서 살아가는 시민은 눈에 보이는 현상계(Erscheinungswelt)만이 아니라 이를 넘어서는 몰자체의 영역인 예지계(die Welt des Intelligiblen) 역시 인간의 삶을 형이상학적으로 구속하는 실체라는 사실을 납득하고 있어야만 하였다. 예술이야말로 이러한 시대적 요청을 구현하기에 가장 적합한 기관이 아닐 수 없었다. 그리고 시민사회는 예술이라는 ‘통합’의 기제를 적극적으로 관리할 필요가 있었다. 인위적인 법과

22) Brigitte Scheer, *Einführung in die philosophischen Ästhetik*, S. 108-109 쪽 참조.

23) “Genie ist die angeborene Gemütsanlage (ingenium), durch welche die Natur der Kunst die Regel gibt” in: I. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, Hamburg, Meiner, 1990, S. 160.

24) 이석윤 역, 『판단력비판』, 173 쪽.

제도로 구성되는 현실의 사회관계를 상대화하면서도 동시에 제도의 자의성 역시 존재의 궁극적인 목적으로 수렴되어야 한다는 전제를 떠나지 않는 유럽의 자유주의(Liberalität)는 예술이라는 사회적 기관 없이는 실효를 거둘 수 없다. '자유로운' 개인의 행복권 추구를 보장한다는 이념을 근거로 구성되는 유럽의 시민사회는 예술에 사회통합을 의지하고 있다. 개별 시민은 예술을 통해 자신을 '보편적 감수성'에 상응하도록 훈련함으로써 교양시민으로 되며, 자유롭게 자율적인 상태에서 사회구성에 참여하는 방식을 결정한다. 그런데 여기에서 개인의 '사적' 결정이 '공적' 관계에서 구성적으로 되었다 함은 그의 '느낌'이 시민사회의 '이념'에 조응하는 상태로 되었다는 이야기이기도 하다. 여기에서 우리는 서구 시민사회 구성의 고전적 원리를 본다.

그런데 칸트가 천재와 예술을 결합하면서 사용한 '자연' 개념은 그가 자신의 철학체계를 구축하면서 사용한 자연개념에서 많이 벗어나 있다. 칸트의 철학체계는 자연/자유의 이분법에서 출발한다. 우리는 감각적으로 주어진 현상계의 사물들을 자연법칙에 따라 배열하여 인식의 객체로 구성한다. 인식대상으로서의 객체는 자연법칙의 인과관계에 의해 실현된 통일성 속에서 우리에게 경험 가능하게 되는 것이다. 이 경험 가능한 세계를 인식하기 위해 우리 인간은 인식능력(Erkenntnisvermögen)을 타고났다. 반면 물자체의 세계는 자연법칙에서 자유롭다. 현상계에 자신을 감각적으로 제시하지 않기 때문에 물자체의 세계는 결코 경험의 대상으로 될 수 없다. 이 경험할 수 없는 세계에 인간은 욕구능력(Begehrungsvermögen)으로 접근한다. 이때 적용되는 원칙을 칸트는 자유법칙이라 하였다. 칸트의 『순수이성비판』과 『실천이성비판』은 이처럼 서로 다른 두 세계의 원리를 구명하는 것이었다. 칸트는 거대한 심연이 자연법칙이 적용되는 영역과 자유법칙이 적용되는 영역 사이를 가르고 있다고 표현하였다. 그런데 칸트가 논리적으로 규명한 세계상태의 분열은 인간학적으로 적지 않은 문제를 불러일으켰다. 칸트의 체계구상에 따른다면 인식능력과 욕구능력 모두를 타고난 인간은 결국 분열된 채 살아갈 수밖에 없다는 결론이 나오기 때문이다. 『판단력비판』을 써서 『순수이성비판』과 『실천이성비판』을 종합하지 않을 수 없었던 칸트의 철학적 고민은 근대적 인간학에도

해당되며 이는 당시 유럽의 문화지형에서 매우 절박한 문제였다. 근대적 주체는 타고난 인간적 자질들을 하나의 통일된 인격체로 구성했을 때 성립하는 문화적 화두였다. 따라서 이 주체가 근본적으로 화해 불가능한 ‘경험’과 ‘욕구’의 이분법에 기초하고 있음을 확인하였다면 어떤 식으로든 통합의 가능성이 찾아져야만 하였다. 오래전부터 흠의 감성론을 주시해온 칸트는 인간의 미적 활동에 주목하였고, 마침내 인간에게서 ‘아름다움의 세계’와 교감하는 제3의 능력이 활동한다는 사실을 밝혀냈다. 인간에게는 천부적으로 좋은 것과 싫은 것을 구분하는 감정능력도 부여되어 있지 않은가. 우리는 내면에서 발생하는 쾌감(Gefühl der Lust)으로 객관적인 ‘경험’과는 전혀 다른 방식으로 외부세계를 체험하면서 살아가는 것이 사실이다. 칸트는 이 또 다른 체험을 위해 우리 인간에게 판단력(Urteilkraft)이라는 독특한 인식능력이 부여되어 있다는 사실을 밝혀냈다.²⁵⁾ 이 능력의 작동원리를 구명하는 『판단력비판』을 쓰면서 칸트는 판단력이 미적 대상을 접했을 때 반성적으로 활동할 수(ästhetische reflektierende Urteilkraft) 있음을 논증하고, 바로 이 경우 인식능력이 감각적 소여(das sinnlich Gegebene)를 ‘경험’의 객체로 구성하지 않기 때문에 계속 활동하게 되고, 그 결과 더 고차원적인 인식활동으로 나갈 수밖에 없음을 해명하였다. 경험적인 목적을 넘어서 계속되는 활동은 자기목적적이다. 대상에 대한 ‘인식’ 활동을 하지 않는 인식능력의 활동은 그 결과가 인식능력 자신에게로 귀속된다. 이 자기귀속적인 활동의 원칙을 칸트는 합목적성(Zweckmäßigkeit)이라 하였으며, 인식능력이 선형적 원칙인 합목적성에 따라 반성구조로 모아지는 가운데 ‘경험’과 ‘욕구’라는 서로 동떨어진 두 영역이 매개된다고 하였다. 인식능력의 반성구조 성립은 현상계에 자연법칙의 지배를 받지 않는 사물의 존재방식이 가능함을 알려주는 일이다. 미적 대상 이를테면 장미꽃과 같은 사물은 ‘식물’이라는 합법칙성(Gesetzmäßigkeit)에 따른 존재방식이외에 ‘아름다운’이라는 합목적성에 따른 존재방식을 실현한다. 예

25) I. Kant, *Kritik der Urteilkraft*, S. 36. Tafel der oberen Seelenvermögen에 기초하여 풀어씀.

술적 수용능력이 없는 사람에게 피카소의 그림은 자연법칙에 따라 천과 물감으로 해체되어 경험된다. 한편 <게르니카>의 미적 질은 이 물질의 가상적 존재방식에 의해 실현된다. 내가 교양인이라면 이 그림을 보고 적어도 자연의 합법칙성에 따르는 인식활동만 수행하고 말면 안 된다. 천위의 다양한 색체들이 자연인과성에 따르는 인식활동을 넘어서 합목적성에 따라 두뇌에서 반성구조를 성립시킬 만큼 인식능력을 고차원적으로 활동시킬 수 있어야 한다. 이처럼 ‘더 높은’ 인식활동을 성공적으로 수행하였을 때, 나는 ‘쾌감’을 느낀다. 이 쾌감을 옆 사람에게 전달하는 술어로 ‘아름답다 schön’는 형용사가 오래전부터 사용되어 왔으므로, 나 역시 이 술어를 빌어 내 정신활동을 사회적으로 전달한다. <게르니카>의 미적 질은 이처럼 정신활동에 기초하고 있는 것이다. 여기에는 두뇌의 정신활동과 내면의 정서적 반응이 한 개인에게서 완벽하게 일치하는 일이 가능해야한다는 전제가 들어있다. 판단력이 반성적으로 활동하였을 때 비로소 주체는 완결된 정체성을 획득할 수 있다는 구도이다. 이처럼 판단력이 중간자(Mittelglied)의 역할을 충실하게 수행할 수 있기까지는 창조적 구상력(schöpferische Einbildungskraft)이 결정적인 역할을 담당한다. 이렇게 하여 칸트는 통합을 이룩하는(Einheitsbildung) 근대적 매개활동을 인간의 의식 활동에 귀속시켰다.

외부세계를 인식하여 사실자료적인 지식을 얻는 일 이외에도 인간에게 중요한 정신 활동이 있다는 사실 자체는 오래전부터 알려져 온 터이다. 오성능력(Verstandesvermögen)이 수행하는 개념적 분석은 인간의 정신활동에서 일부분에 불과할 뿐이다. 칸트는 인간이 자유의지를 실천하는 영역에서는 감각적 확인작업이 이루어지지 않으며, 여기에서 인간은 오직 이성의 선험적 원칙인 삶의 궁극목적(Endzweck)에 의거해서만 실천한다고 하였다. 이렇게 하여 궁극목적의 원칙에 따라 타고난 욕구능력을 자유의 영역에 적용하는 실천이성(praktische Vernunft)의 활동이 경험적 인식의 대상에서 제외된다는 칸트 철학의 기본구도가 성립되었다. 칸트철학에서 인식(Erkenntnis)은 인간에게 경험가능한(mögliche Erfahrung) 상태로 다가오는 현상계에 국한되어 있다. 오성이 인식능력의 합법칙성을 자연에 적용하여 경험의 대상을 구성하는 것이다. 여

기에서 '자연'은 인과관계의 법칙성에 따라 움직이는 현상계의 사물에 대한 총괄개념에 해당하며, 현상계의 경험적 속성을 지칭한다고 볼 수 있다. 칸트는 자연/자유라는 켈레개념을 사용하여 현상계와 물자체의 이질성을 부각시키는 결과를 유도하였다. 여기에서 문제는 이러한 이질성이 인식주체에게 의식된다는 사실이며, 앞에서 언급하였듯이 인식주체가 자신을 주체로 구성하기 위해 이질적인 두 세계를 매개할 필요를 느낀다는 사실이다. 그런데 심연을 매우기 위해 칸트가 '찾아낸' 중간자인 판단력은 매개활동의 결과를 현상계에 귀속시킨다. 그리고 이러한 매개활동을 촉발하는 것 역시 현상계에 존재하는 사물이다. 판단력의 적용대상인 예술이 차지하는 독특한 위상이 여기서 설명될 수 있다. 예술은 물자체의 세계와 달리 감각적으로 경험가능 하지 만 현상계의 자연사물처럼 인과관계의 지배를 받지 않는다. 사과를 그린 예술작품은 먹을 수 없다. 그려진 사과에는 자연사물로서의 사과가 지닌 형이상학적 작용력이 원천적으로 박탈되어 있기 때문이다. 하지만 그 그림은 우리에게 감각적으로 호소할 뿐, 도덕적 판단을 요구하지 않는다. 우리는 여기에서 현상적으로 주어진 감각적 소여를 경험 가능한 대상으로 구성하지 않는 경우에 대한 인식론적 해명을 필요로 한다. 경험 가능한 대상을 구성하지 않는 활동은 실천이성의 활동이다. 이 활동이 귀속되는 물자체는 감각적 확인이 불가능한 세계이다. 하지만 그려진 사과는 우리 눈앞에 경험적으로 실재한다. 그러므로 이 그림은 감각적 확인에서 출발하는 오성의 활동대상이다. 이렇게 하여 예술작품은 오성과 실천이성을 서로 상대화시킨다. 이 상대화가 매개활동의 출발이다. 그 다음 단계는 먹을 수 없는 사과가 현실에서 그럴듯하게 존재해야 하는 이유를 생각하는 데서 출발한다. 칸트는 감각적 소여가 꼭 자연사물을 구성하는 결과만을 가져오지 않을 수도 있음을 사람들에게 상기시켜주기 위해 '자연'이 경험적으로 쓸모없는 미적 사물을 현상계에 내보내는 것이라고 설명하였다. 오성은 자연사물을 경험적으로 '인식'할 뿐 아니라 눈앞의 대상을 통해 자신의 활동영역이 제한되어 있다는 사실도 스스로 깨닫는다. 장미꽃을 보고 아름답다고 판단하는 주체는 장미꽃을 통해 꽃의 경험가능성을 넘어서는 정신활동을 한다. 왜냐하면 '아름답다(schön)'는 술어에 해당하는 사물

이 현상계에 경험가능하게 존재하지 않기 때문이다. schön은 장미꽃이라는 현상계의 사물을 보고 주체가 붉은 꽃잎과 초록색 줄기를 판단할 때와는 다르게 인식능력을 사용하였을 때 비로소 도달하는 내면상태를 전달하는 술어이지, 꽃의 속성을 드러내는 용어가 아님은 앞에서 이미 설명하였다. 이처럼 ‘괘감’으로 사회화되는 인식능력의 반성구조 성립은 오성이 자신을 상대화하는 가운데 물자체의 실체를 의식함으로써 가능하다. 물자체는 판단력이 규정적(bestimmend)이지 않고 반성적(reflektierend)으로 활동하는 가운데 오성과 교류하고, 우리의 의식에 흔적을 남긴다. 이런 방식으로 오성의 인식대상인 자연계를 넘어서는 이성의 궁극목적이 자신의 존재를 자연계에 알릴 수 있게 되는 것이다. 결국 ‘자연’은 궁극목적은 인간에게 의식시키기 위해 자신을 상대화시키는 ‘미적 가상의 세계’를 산출한다는 논리가 성립한다. 우리는 칸트가 자신의 철학체계를 구축할 때 사용한 ‘자연’ 개념과 천재론을 전개하면서 사용한 자연개념이 겉보기에 서로 다르게 나타나는 까닭을 여기에서 찾을 수 있다.²⁶⁾ 반성적 판단력의 적용대상인 예술은 천재가 만들어낸다. 그런데 천재는 자연의 총아이다. 자연은 예술에 규칙을 부여하기 위해 천재를 선택하는 것이다. 칸트는 예술을 위해서는 구상력, 오성, 정신 그리고 감식력이 요청된다고 하였다.²⁷⁾ 칸트의 『판단력비판』을 통해 천재가 인간이 수행하는 정신능력의 정수로 자리매김 되었다.

3. 전망

천재개념은 18~19세기 독일 이상주의 문화지형에서 독특한 양태로 발전하

26) “천재개념을 통해 이론이성의 자연개념과 나란히 형이상학적 자연개념이 등장하여 이론이성의 자연개념을 변형시킨다.” In: Brigitte Scheer, *Einführung in die philosophische Ästhetik*, S. 103.

27) “Zur schönen Kunst würden also Einbildungskraft, Verstand, Geist und Geschmack erforderlich sein” I. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, S. 175.

였다. 독일 관념론자들은 인류에게 새로운 도전으로 나타난, 세계상태의 분화²⁸⁾라는 근대적 현상을 한편으로 인정하면서 동시에 이 움직임의 당사자는 바로 개인이라는 사실에 주목하였다. 그들에게는 합리적인 사회를 구성하는 당사자가 근대적인 통합도 추진함이 마땅하였다. 하지만 근대적인 국가제도가 정착되면서 오히려 합리화된 사회제도는 합리적인 능력으로 살아가는 시민에게 낯설게 다가왔다. 객관적 현실과 주관적 체험이 갈수록 서로 어긋나게 된 것이다. 칸트에서 정점을 이루는 독일 계몽주의 문화운동은 이 불일치를 미적으로 화해시켜보겠다는 의지의 소산이었다. 하지만 19세기를 지나면서 현실의 역사진행은 세계상태를 더욱 분화시키는 방향으로 나갔고, 마침내 현실은 어쩔 수 없이 개인의 내밀한 욕구를 충족시키지 못한다는 이분법이 굳어졌다. 낭만주의자들이나 고전주의자들 모두 직접적인 통합가능성을 포기하는 데서는 마찬가지였다. 실러는 ‘미적 교육’을 통한 간접적이고도 점진적인 개선방안을 모색하였고, 낭만주의자들은 아예 현실에 존재하는 경계들을 고려하지 않는 전략을 선택하였다. 슐레겔은 현실이 시로 되어야 하며, 시민생활의 자잘함에 얽매이지 말고 타고난 천재성을 발휘하면 누구나 시인이 되어 자신의 내면에 새로운 세계를 창조할 수 있다고 하였다.²⁹⁾ 쇼펜하우어에 이르면 예술은 드디어 대체종교의 위상에 오르게 된다. 쇼펜하우어는 칸트의 매개론에서 출발하였지만 더욱 비참해진 세계상태를 목도하고 보다 강력한 천재를 요청하기에 이른다. 천재는 현실에 대한 개념적 파악을 모두 거부하고 이념 속에서 전혀 다른 세계를 포착해야 한다고 하였다. 이는 현실이 도구적 인식의 지배권에 포섭되고 말았음을 고발하는 것이었다. 니체가 한때 바그너와 그의 음악작품들을 강력한 천재의 산물로 여기고 찬탄하였던 까닭도 학문적 낙관주의에 경종을 울리고 싶었기 때문이었다. 니체는 소크라테스적으로 ‘인식하는’ 정신을 버리고 디오니소스적 정신의 근원(Urquell)으로 돌아감으로써 인류는 비로소 문명의 타락 즉 계몽된 세계상태의 분열과 분화를 극복할 수 있다고

28) J. Habermas, *Die Moderne—ein unvollendetes Projekt*, 46-48 쪽 참조.

29) Joachim Ritter, *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, 298-302 쪽 참조.

하였다. 이러한 천재론은 19세기말 병리학적 징후들과 연결되기도 하였다가 차츰 형이상학적·미학적 의미를 잃었다.

20세기 들어 천재는 오히려 일상적인 맥락에서 더 많이 사용되었다. 스포츠의 천재 라든가 금융의 천재라는 말에서 볼 수 있듯이 천재라는 개념에 주관성에 대한 요청은 사라졌다. 예술가를 천재로 지칭하는 관행도 없어졌다. 여기에는 구조주의의 등장과 같은 사회전반적인 변화도 영향을 끼쳤지만, 예술가들 스스로 과거의 짐에서 벗어나고자 한 측면이 더 크다. 낭만적 천재론이 후기 시민사회에서 매우 부정적으로 작용하였기 때문이다. 작가들은 시인, 예술가라는 말 대신 문필가라는 말을 더 선호하였다. 21세기로 접어들면서 이러한 움직임에 변화가 나타났다. 유럽인들은 새롭게 엘리트론을 논하기 시작하였고, 천재 셰익스피어의 현재화 작업도 추진하고 있다. 구조주의가 퇴조하면서 개성이 담론(Diskurs)을 대체하는 경향이 나타났다. 시민사회를 구성하는 역할을 대중으로부터 위임받았던 정치엘리트는 퇴조하고 예술가가 자율적 예술의 담당자로서 엘리트론을 구성하는 추세이다.

지금까지 살펴보았듯이 천재개념은 역사적 실현과정에서 논란이 많았다. 하지만 이 개념은 일차적으로 도구적 합리성이 관철되면서 나타난 비인간적 현실에 대해 인간적으로 대응하려는 의지의 소산이었다. 천재론에 내포된 '미적 화해'의 정치적 귀결을 두고 여러 가지 평가와 견해가 있을 수 있다. 하지만 사회 구성원들이 모든 것을 물화시키는 자본주의 세계체제에 몸담고 살면서 '인간적' 자기실현에 대한 열망조차 사회화시키지 못하였다면, 이런 구성원들이 사는 사회의 총체주의적 성격에 대해 한번 진지하게 생각해볼 필요는 있을 것이다. 천재론은 산업화된 사회에서 겪는 문제들에 대해 인류가 지금까지 제기해온 표어들 중 가장 인문학적인 것이었다. 한국 사회는 전후의 열악한 환경에서 시작된, 일부 지식인들 사이의 실존주의적 경향을 '허위 의식'이라는 표어아래 일소해버린 경험을 가지고 있다. 특히 80년대를 거치면서 한국의 문학계는 내면성과 주관성을 사회 구성원의 의식에서 추방하는 일에 몰두하였고, 큰 성과를 거두었다. 감정은 주어진 조건에 따라 형태를 달리하지만, 실체가 있는 인간적 요인이다. 그리고 감정이 절대성과의 관련을 벗어버리면

인간은 자신의 감정을 자유자재로 처리할 수 있는 객체로 여기고, 자본주의는 개인적으로 '처리된' 감정을 실물로 만든다. 주관성과 내면성으로 상징되는 개인의 절대성을 포기한 결과 한국인의 감정은 교환할 수 있는 것으로 되었다. 한국의 성산업은 교환의 대상으로 된 감정에서 원료를 공급받고 있다. 한 때 문학은 스스로 내면성과 주관성을 포기하고 객관주의를 표방할 필요가 있다고 여겼다. 시민이 되고자 한다면 민주화에 매진해야한다는 당위에 따른 선택이었다. 정치적 민주화를 이루었다고 자부하는 지금, 우리의 삶이 공허해졌다면 인문학과 자본주의와의 관계를 설정함에서 이전과는 다른 방식을 모색해야 할지 모른다는 생각이 든다.

참고문헌

- 임마누엘 칸트(2001), 이석윤 역, 『판단력비판』, 박영사 서울.
- Bäumler, Alfred: *Das Irrationalitätsproblem in der Ästhetik und Logik des 18. Jahrhunderts bis zur Kritik der Urteilskraft*. Tübingen: Max Niemeyer 1967.
- Baumgarten, Alexander Gottlieb: *Theoretische Ästhetik*, Hanburg: Meiner 1988.
- Cassirer, Ernst: *Die Philosophie der Aufklärung*. Hamburg: Meiner 1998.
- Foucault, Michel: *Was ist Kritik?* Berlin: Merve 1992.
- Goethe, Johann Wolfgang: Hamburger Ausgabe in 14. Bänden. Hrsg. v. Erich Trunz. Verlag C. H. Beck, München 1981.
- Grimminger, Rolf (Hrsg.): *Deutsche Aufklärung bis zur französischen Revolution 1680~1789*. München · Wien: Hanser 1980.
- Habermas, Jürgen: *Strukturwandel der Öffentlichkeit*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1990.
- Habermas, Jürgen: *Die Moderne – ei unvollendetes Projekt*, Leipzig: Reclam 1992.

- Hauser, Arnold: *Manierismus. Der ursprung der modernen Kunst und Literatur.*
Verlag C. H. Beck, München 1964 (김진욱 역: *예술과 소외*, 서울, 종로서
적주식회사 1981).
- Hegel, Gottfried Wilhelm Friedrich: *Vorlesungen über die Ästhetik*,
Frankfurt/Main: Suhrkamp 1997.
- Kant, Immanuel: *Kritik der reinen Vernunft*, Hamburg: Meiner 1990.
- Kant, Immanuel: *Kritik der praktischen Vernunft*, Hamburg: Meiner 1990.
- Kant, Immanuel: *Kritik der Urteilskraft*, Hamburg: Meiner 1990.
- Lessing, Gotthold Ephraim: *Werke und Briefe in zwölf Bänden.* Frankfurt/Main:
Deutscher Klassiker 1985~1998.
- Ritter, Joachim (hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie.* Band 3.
Schwabe & Co Verlag, Basel/Stuttgart 1974.
- Schneiders, Werner: *Die wahre Aufklärung, Zum Selbstverständnis der
deutschen Aufklärung*, Freiburg/München: Karl Alber 1974.
- Zilsel, Edgar: *Die Entstehung des Geniebegriffs.* Ein Beitrag zur Ideengeschichte
der Antike und des Frühkapitalismus. J. C. B. Mohr, Tübingen 1926.

원고 접수일: 2005년 10월 11일

게재 결정일: 2005년 11월 29일

ABSTRACT

Die Kunst und das Genie

Rhi, Shun-ye

Es ist wohl bemerkenswert, dass das Genie vom ausgehenden 18. Jahrhundert bis hinein in die Mitte des 19. Jahrhunderts, nämlich im Zeitalter der Bürgergesellschaft, im Mittelpunkt des künstlerischen Schaffens steht. Nach heutiger Sicht scheint diese Konstellation: das Genie schafft und der Bürger rezipiert, mehr oder weniger merkwürdig. Wir empfinden sie als undemokratisch. In diesem Umstand entstehen mehrere Unternehmungen im ausgehenden 20. Jahrhundert, unter dem Programm der sog. Postmodernen den Sonderstatus der Kunst abzuschaffen. Ob es gelingt, ist jedoch fraglich.

In dieser Arbeit habe ich versucht, den Sonderstatus der Kunst zu analysieren und gleichzeitig die gesellschaftliche Botschaft der Kunst mit dem Anspruch auf hohe Qualität zu begründen. Ich habe historische und analytische Vorgehensweisen verknüpft. Durch diese Verbindung kann ich den Prozess der Besonderung der Kunst und die ideellen Hintergründe der 'westlichen' 'hohen' Kunst vermittelt erklären. Ich stelle eine These als Ergebnis vor: Die Kunst ist autonom und ernsthaft geworden, um der gesellschaftlichen Aufforderung zu entsprechen.

Der erste Punkt meiner Untersuchung liegt darin, warum der Begriff des Genies mit dem Schaffen der Kunst in Verbindung gebracht wird. Zwei Gründe sind zu benennen: Die Vollkommenheit und den Anspruch des Gefühls auf die Wahrheit. Diese zwei Faktoren sind erforderlich, um die Identitätsbildung des Subjektes zustande zu bringen. Die Bürgergesellschaft geht davon aus, dass das einzelne Individuum befähigt ist, angesichts der Trennung der Welt seine eigene Identität zu schaffen. Kunst soll als Mittelglied die Vermittlungsrolle erfolgreich leisten. Sie wird ein gesellschaftliches Organ. Welche Folge diese Vorstellung über Kunst herbeigefuehrt hat, bildet den zweiten Punkt meiner Untersuchung. Das Bildungsbürgertum konnte sich beim Aufbau der Bürgergesellschaft auf das Konzept der ernsthaften Kunst stützen und mehr oder weniger die Integration leisten.

Diese Analyse können wir jedoch nicht auf die weitere Zeit ohne weiteres bezüglich machen. Die Verhältnisse sind grundsätzlich verändert. Dass die heutigen Bürger andere Glücksvorstellungen als die Bürger in der vorangegangenen Zeit besitzen, fordert uns auf, den prinzipiellen Paradigmenwechsel vorzubereiten. Durch diese Untersuchung kann ich jedoch feststellen, dass die Kunst immer noch etwas Wichtiges und Grundsätzliches für das Glück des Menschen leisten kann.