

『철학사상』 별책 제3권 제23호

철학 텍스트들의 내용 분석에 의거한
디지털 지식 자원 구축을 위한 기초적 연구

하이데거 『언어로의 도상』

이 선 일

서울대학교 철학사상연구소

2004



『철학사상』 별책 제3권 제23호

철학 텍스트들의 내용 분석에 의거한
디지털 지식자원 구축을 위한 기초적 연구

하이데거 『언어로의 도상』

이 선 일

서울대학교 철학사상연구소

2004

편집위원 : 백종현(위원장)

이태수

심재룡

김남두

김영정

허남진

윤선구(주간)

발 간 사

2002년 8월부터 한국학술진흥재단의 기초학문육성지원 아래 서울대학교 철학사상연구소 철학문헌정보센터 전임연구팀이 수행하고 있는 <철학 텍스트들의 내용 분석에 의거한 디지털 지식 자원 구축을 위한 기초적 연구>의 1차 년도 연구 결실을 지난해에 『철학사상』 별책 제2권 전14호로 묶어낸 데 이어, 이제 제2차 년도 연구결과 총서를 별책 제3권으로 엮어 내며, 아울러 제2권 몇몇 호의 보정판을 함께 펴낸다.

박사 전임연구원들이 주축을 이루고 있는 서울대학교 철학사상연구소 철학문헌정보센터의 연구팀은 우리 사회 문화 형성에 크게 영향을 미친 동서양 주요 철학 문헌들의 내용을, 근간 개념들과 그 개념들 사이의 관계를 살펴 체계적으로 분석하여 해설해 나가는 한편, 철학 지식 지도를 작성하고 있다. 우리 연구팀은 이 작업의 일차적 성과물로서 이 연구 총서를 펴냄과 아울러, 이것을 바탕으로 궁극적으로는 여러 서양어 또는 한문으로 쓰여진 철학 고전의 텍스트들을 한국어 표준 판본이 확보되는 대로 이를 디지털화하여 상식인에서부터 전문가에 이르기까지 누구나 각자의 수준과 필요에 따라 쉽게 활용할 수 있도록 하고자 한다. 이와 같은 연구 작업은 오늘날의 지식 정보 사회에 있어 철학이 지식 산업과 지식 경제의 토대가 되는 디지털 지식 자원을 생산하는데 있어 중요한 역할을 수행하기 위한 필수적인 기초 연구라 할 것이다.

우리 연구팀은 장시간의 논의 과정을 거쳐 중요한 동서양의 철학 고전들을 선정하고 이를 전문 연구가가 나누어 맡아, 우선 각자가 분담한 저작의 개요를 작성하고 이어서 저작의 골격을 이루

는 중심 개념들과 연관 개념들의 관계를 밝혀 개념위계도를 만든 후, 그 틀에 맞춰 주요 개념들의 의미를 상술했다. 이 같은 문헌 분석 작업만으로써도 대표적인 철학 저술의 독해 작업은 완료되었다고 볼 수 있다. 그러나 이 기획 사업은 이에서 더 나아가 이 작업의 성과물을 디지털화된 철학 텍스트들에 접목시켜 누구나 각자의 수준에서 철학 고전의 텍스트에 접근할 수 있도록 하려는 것이다.

우리가 대표적인 것으로 꼽는 철학 고전들은 모두 외국어나 한문으로 쓰여져 있기 때문에, 이를 지식 자원으로써 누구나 활용할 수 있도록 하기 위해서는 디지털화에 앞서 현대 한국어로의 번역이 절실히 요구된다. 그러나 적절한 한국어 번역이 아직 없는 경우에도 원전의 사상을 이루는 개념 체계를 소상히 안다면 원전에 대한 접근과 이용이 한결 수월해질 것이다. 우리 연구 작업의 성과는 우선은 이를 위해 활용될 수 있을 것이고, 더욱이는 장차 한국어 철학 텍스트들이 확보되면 이를 효율적으로 활용하기 위한 기초가 될 것이다.

아무쪼록 우리 공동 연구 사업의 성과물이 인류 사회 문화의 교류를 증진시켜 사람들 사이의 이해를 높이고, 한국 사회 철학 문화 향상에도 이바지하는 바 있기를 바란다.

2004년 5월 25일

서울대학교 철학사상연구소 철학문헌정보센터 센터장 「철학 텍스트들의 내용 분석에 의거한 디지털 지식 자원 구축을 위한 기초적 연구」 연구책임자

백 종 현

『철학사상』 별책 제3권 제23호

하이데거 『언어로의 도상』

이 선 일

서울대학교 철학사상연구소

2004

머 리 말

정보화 시대가 진척되면서 책의 개념에서도 하나의 혁명이 일어났다. 기존의 책을 대체하는 전자책의 개념이다. 전자책은 기존의 책이 갖는 공간성을 제거할 뿐더러 기존의 책의 내용을 개념적으로 재조직하여 독자에게 이해의 수고로움을 덜어 주는 장점이 있다. 더욱이 고전 작품이 젊은이들에게 점점 외면되는 현 상태를 감안한다면, 고전 작품의 디지털화는 시급히 요청되는 과제라 할 수 있다. 따라서 금번 서울대학교 철학사상연구소는 한국 학술진흥재단의 도움을 받아 철학 텍스트의 기초 개념의 내용을 디지털화하는 2차년도 작업에 착수하게 되었는바, 이 책은 이러한 작업의 성과물로 출간된 것이다.

이 책은 하이데거(Martin Heidegger)의 후기 존재 사유를 대표하는 작품인 『언어로의 도상』의 주요 기초 개념을 먼저 해설한 뒤 해설의 근거가 되는 원문을 충실히 제시해 놓은 책이다. 언뜻 보면 아마 이 책 역시 기존의 다른 책과 별반 다르지 않을 것이다. 그러나 기존의 책이 개념에 대한 해설과 인용문을 뒤섞어 놓고 경우에 따라서는 인용문을 논의의 전개를 위한 징검다리로 활용한 반면, 이 책은 독자가 먼저 개념에 대한 해설 부분을 읽고 또 필요에 따라 원문을 참조하여 그 개념을 더욱 깊이 있게 이해할 수 있도록 편리함을 제공하였다. 또한 개념의 해설에서도 가급적이면 필자의 주관적 이해를 배제하면서 개념 상호간의 객관적 관계를 구체적으로 밝히려고 노력하였다. 물론 모든 해설에는 자기의 해석이 수반되기 마련이므로 과연 필자가 이 점에서 어느 만큼의 성공을 거두었는지는 자신할 수 없으나, 필자 나름대로는 최선의 노력을 기울인 작품임을 밝혀 둔다. 또한 서울대학교 철

학사상연구소에서는 필자에게 『언어로의 도상』의 주요 개념에 대한 상세한 지식 지도를 작성하도록 요구하였는데, 『언어로의 도상』의 성격상 그런 식의 작업이 용이한 것은 아니었다. 그러나 필자는 분명히 이 점에 일정한 노력을 기울였고, 그럼으로써 앞으로 이 책이 전자책이 될 수 있는 충분한 가능성을 모색하였다.

『언어로의 도상』은 크게 보자면, 사유가와 시인의 대화로 엮어져 있는 작품이다. 여기에서 사유가는 하이데거를 지칭하며, 시인은 하이데거가 ‘언어와 함께 하는 경험’에 이르렀다고 평가하는 게오르그 트라클(Georg Trakl) 및 슈테판 게오르게(Stefan George)를 지칭한다. 게오르그 트라클이 원초를 향한 귀향의 시인이려면, 슈테판 게오르게는 낱말의 본질을 노래한 시인으로 손꼽힌다. 그런데 이 책을 출간하면서 필자가 아쉬워하는 점이 있다면, 이 책이 『언어로의 도상』의 모든 내용을 포괄하지 못한 채, 하이데거와 게오르그 트라클의 대화만을 집중적으로 분석하여 소개했다는 점이다. 이 점에 대해서 독자들에게 머리 숙여 사과드린다. 다만 필자의 입장에서 구구한 변명을 늘어 놓자면, 『언어로의 도상』의 주요 개념에 대한 상세한 지식 지도를 그려가며 개념 하나하나에 대한 해설과 원문을 제시하기에는 주어진 시간이 너무 촉박했음을 밝혀 두는 바이다. 하지만 필자의 입장에서는 최선을 다하고자 노력했고, 그런 노력의 일환으로 이 책의 <제1부> ‘하이데거와 『언어로의 도상』’에서 『언어로의 도상』의 전체 내용을 개괄적으로 약술하여 실어 놓았다. 아마도 독자들이 이 약술된 내용을 참고하신다면, 별다른 무리 없이 하이데거와 게오르그 트라클의 대화에 동참하여 언어로의 도상이 갖는 의미를 새겨 볼 수 있을 것이다.

이 책을 만드는 데는 여러 분의 도움이 필요했다. 먼저 필자의 은사님인 소광희 교수님에게 감사드린다. 필자는 1990년 대 초

반 소광희 교수님이 개설하신 존재론 특강 시간에 『언어로의 도상』에서 하이데거와 트라클의 대화를 읽어본 바 있는데, 이제 교수님의 가르침을 밑받침으로 하여 이 작품의 개념 해설서를 출간하게 되니, 그 기나긴 세월의 무상함과 더불어 감개무량할 따름이다. 또한 필자는 서울대학교 철학사상연구소 철학문헌정보센터장이신 백종현 교수님에게도 감사드린다. 언제나 그렇듯 백종현 교수님은 우리 철학사상연구소 연구원들을 따뜻하게 배려하여 주셨는데, 교수님의 그러한 격려와 독려가 이 책을 출간하는 추진력이 되었다. 또한 그 동안 도와주신 모든 분들에게도 머리 숙여 감사드린다.

2004년 6월 10일

한내 마을에서 약천(藥泉) 이 선 일

목 차

제1부 『언어로의 도상』의 저자 및 작품 해제	1
제2부 지식 지도	9
I. 철학 문헌, 철학자, 철학 용어 지식 지도	9
○ 철학 문헌: 『언어로의 도상』	9
○ 철학자: 하이데거	11
○ 철학 용어: 시간 (3-3)	13
○ 철학 용어: 정신 (3-5)	14
○ 철학 용어: 영혼 (3-6)	15
○ 철학 용어: 세상을 여윈 경지 (3-7)	16
○ 철학 용어: 시작(3-7-5)	16
II. 『언어로의 도상』의 지식 지도	17
1. 시에 대한 논구	17
2. 게오르그 트라클의 시적 작품들에 대한 규명	18
3. 게오르그 트라클의 시의 장소에 대한 논구 (3-1/)	18
4. 게오르그 트라클의 시의 장소의 장소성에 대한 논구	21

제3부 『언어로의 도상』의 주요 주제어 분석	23
1. 시에 대한 논구	23
1.1. 논구	23
1.1.1. 장소	24
1.1.2. 시	24
1.1.2.1. 시와 장소	24
1.1.2.2. 시와 시적 작품	25
1.1.2.3. 시인의 위대함의 척도	26
1.2. 규명	27
1.3. 사유와 시작(詩作)의 대화	27
2. 게오르그 트라클의 시적 작품에 대한 규명	29
2.1. 나그네	29
2.1.1. 나그네로서의 영혼에 대한 통념	29
2.1.2. 나그네의 어원적 의미	30
2.1.3. 나그네의 본질	31
2.2. 몰락	32
2.3. 노을	33
2.3.1. 노을과 해(年)	34
2.3.2. 푸른 하늘	35
2.3.2.1. 성스러움	35
2.3.2.2. 푸른 들짐승	36

2.3.2.2.1. 고통의 침묵	36
2.3.2.2.2. 이성적 동물	37
2.3.2.2.3. 방랑객	38
2.3.2.2.4. 죽은 이	39
2.3.2.2.5. 이제까지의 인간	40
2.3.3. 정신적 노을	41
2.3.3.1. 푸른 영혼	42
2.3.3.2. 남들	43
2.3.3.3. 족속	43
2.3.3.3.1. 부패하는 족속	44
2.3.3.3.2. 세상을 여윈 이	45
2.3.3.4. 저녁	46
3. 게오르그 트라클의 시의 장소에 대한 논구	47
3.1. 광인(狂人)	48
3.2. 어려서 죽은 이	49
3.2.1. 소년 엘리스	50
3.2.2. 아직 태어나지 않은 이	52
3.3. 시간	53
3.3.1. 원초	53
3.3.2. 통상적 시간	54
3.3.3. 참된 시간	55
3.4. 거룻배	56

3.5. 정신	57
3.5.1. 정신에 관한 두 가지 오해	57
3.5.1.1. 기독교적 의미에서의 정신	57
3.5.1.2. 형이상학적 의미에서의 정신	58
3.5.2. 정신의 본질	60
3.5.2.1. 불꽃으로서의 정신	60
3.5.2.2. 탈자(脫自)적인 것으로서의 정신	61
3.5.2.3. 정신의 양면성	62
3.5.2.4. 정신과 영혼	63
3.6. 영혼	64
3.6.1. 고독한 영혼	64
3.6.2. 위대한 영혼	65
3.6.3. 고통	66
3.6.3.1. 고통의 대립적 본질	66
3.6.3.2. 모든 생명체의 존재	67
3.6.3.2.1. 고통과 선(善)	68
3.6.3.2.2. 고통과 참(眞)	69
3.6.3.3. 고통과 언어	70
3.6.3.3.1. 고통의 말씀	70
3.6.3.3.2. 고통의 말씀에 대한 응답	71
3.6.3.4. 고통과 은혜	72
3.6.3.5. 고통과 성스러움	73
3.6.3.6. 고통과 후손	74

3.6.3.7. 고통과 정신	75
3.7. 세상을 여인 경지	77
3.7.1. 순수한 정신	77
3.7.2. 결집하는 힘	78
3.7.3. 악의 정신의 변화	79
3.7.4. 시의 장소	80
3.7.4.1. 시의 장소에 관한 물음	80
3.7.4.2. 나그네의 여정	81
3.7.4.3. 여임	82
3.7.4.4. 친구	83
3.7.4.4.1. 방랑자	83
3.7.4.4.2. 노래	84
3.7.4.4.3. 형제	85
3.7.4.5. ‘세상을 여인 경지’의 본질	86
3.7.5. 시작(詩作)	87
3.7.5.1. 입내-내어 말하는 행위	87
3.7.5.2. 듣는 행위	88
3.7.6. 시인	89
3.7.6.1. 영혼의 경건함	89
3.7.6.2. 완성된 고통	90
3.7.6.2.1. 무한한 고뇌	90
3.7.6.2.2. 인내하는 자	91
3.7.6.3. 광인과 시인	93

3.7.7. 트라클의 시적 언어	94
3.7.7.1. 도상의 언어	94
3.7.7.2. 트라클의 시적 언어의 다의성	95
3.7.7.2.1. 트라클의 시적 언어가 갖는 다의성의 본질	95
3.7.7.2.2. 트라클의 시적 언어의 엄밀함	97
3.7.7.3. 트라클과 기독교	98
3.7.7.3.1. 트라클의 시적 언어와 기독교적 언어	98
3.7.7.3.2. 트라클의 시적 언어의 비기독교적 성격	99
4. 게오르그 트라클의 시의 장소의 장소성에 대한 논구	101
4.1. 시의 장소의 장소성에 대한 물음	101
4.2. 저녁 나라	102
4.2.1. 나라	102
4.2.2. 장소의 장소성으로서의 저녁 나라	103
4.2.3. 저녁 나라의 본질	103
4.2.4. 하나의 족속	105
4.2.4.1. ‘하나’의 의미	105
4.2.4.2. 하나의 족속의 원초로의 상승	106
4.2.5. 저녁 나라의 역사성	108
4.3. 사로잡힌 지빠귀의 노래	109
참고문헌	111

일·러·두·기

이 책의 표준 판본은 Martin Heidegger(1889~1976), *Unterwegs zur Sprache*, (GA12, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main, 1985)이다.

이 책의 표준 영역본은 *On the way to language*, (Peter D. Hertz 역, HarperCollins Publishers, 1982)이다.

이 책에서 『언어로의 도상』의 원문을 인용하는 경우 필자는 () 안에 표준 판본과 표준 영역본의 쪽수를 병기(併記)하였다. 순서상 앞의 숫자가 표준 판본의 쪽수이고, 뒤의 숫자는 표준 영역본의 쪽수이다.

이 책에서 필자는 『언어로의 도상』의 원문을 인용하는 경우 전 차책의 취지에 맞게 원문의 단락 구분을 무시한 채 원문을 하나의 단락으로 통합하되, 다만 // 표시를 사용하여 단락 구분의 흔적을 밝혀 놓았다. 또한 시(詩)를 인용하는 경우에는 / 표시를 사용하여 행의 구분을 밝혀 놓았다.

제1부 『언어로의 도상』의 저자 및 작품 해제

1889년 9월 26일 독일 동남부 슈바르츠발트의 한 작은 마을 메스키르히에서 가톨릭 교회 지기의 아들로 태어난 마르틴 하이데거(Martin Heidegger, 1889~1976)는 이성 일변도로 치닫던 서구의 전통적 형이상학을 뒤흔든 20세기 철학의 거장이다. 그가 1976년 자신의 고향 마을 메스키르히에 조용히 잠든 이후에도 계속 발간되고 있는 80여권의 작품을 보노라면, 우리는 그의 존재 사유가 오늘의 우리에게 끼치고 있는 막강한 영향력의 자취를 실감할 정도이다. 어쩌면 현대 철학의 과제는 하이데거 철학의 재해석이라 볼릴 만큼, 지금 우리는 하이데거와 더불어 ‘숲길’을 따라 존재의 ‘이정표’를 찾아가고 있는지도 모르는 것이다.

길은 하나의 목적지를 향해 나간다. 물론 도중에 장애물이 있으면 우회하기도 하나, 길은 궁극적으로 오직 하나의 목적지만을 갖는다. 이것은 하이데거의 사유의 길에도 해당한다. 그의 사유의 길은 비록 그때마다의 필요에 따라 존재의 의미에 관한 물음, 존재의 진리에 관한 물음, 존재의 장소에 관한 물음으로 전개되지만, 이 세 가지의 물음들은 존재에 이르는 하나의 도상에 있다. 존재야말로 그가 사유의 길을 따라 찾아가고자 하는 하나의 별이 된다. 그러니까 하이데거의 사유는, 한 마디로 말하자면, 존재로의 도상인 것이다.

존재로의 도상에서 하이데거의 초기(初期) 사유를 대표하는 작품은 『존재와 시간』이다. 1927년 출판 이후 이 작품은 일거에 하이데거를 ‘우리 시대의 가장 위대한 사상가’의 반열에 올려놓았을 만큼 비범한 작품이다. 그러나 『존재와 시간』은 완성된 작품은 아니었다. 본래 제1부 각 3편과 제2부 각 3편으로 기획되었던 이

작품은 실제로는 제1부 제1편 ‘현존재의 예비적 기초분석’과 제2편 ‘현존재와 시간성’만 출판되었을 뿐, 나머지는 보류된 상태였다. 당시 하이데거가 몸담고 있던 마르부르크 대학의 철학부 학장은 하르트만(Hartmann)의 후계자로 하이데거를 추천하기 위해 하이데거에게 미비한 논문이나마 출간하도록 권고했으나 하이데거는 제1부 제3편인 ‘시간과 존재’마저 삭제한 채 『존재와 시간』을 발표하였다. 그렇다면 왜 하이데거는 『존재와 시간』을 미완(未完)의 작품으로 남겨 놓을 수밖에 없었을까?

『존재와 시간』의 주도적 물음은 존재의 의미에 관한 물음이다. 하이데거는 플라톤이 『소피스트 대화록』에서 물음을 제기한 이후 아직까지 철학 같은 어두움에 파묻혀 있던 존재의 의미를 우리에게 드러내고자 한다. 그런데 『존재와 시간』에서 하이데거가 존재의 의미를 밝혀 내기 위해 선택한 방법은 철두철미 현존재의 실존 구조에 대한 실존론적 분석이다. 그러니까 인간 현존재의 존재이해를 실마리로 하여 인간 현존재의 실존 구조를 해명함으로써 존재 일반의 의미를 밝히고자 하는 것이 『존재와 시간』의 근본 전략이다. 이런 논의 과정에서 전통적 서구 형이상학의 본질적 문제인 인간, 세계, 시간, 존재에 대한 물음이 이제껏 아무도 이르지 못한 새로운 토대에 놓일 뿐더러, 종래 윤리학이나 종교의 차원에서 논의되던 죽음과 양심의 문제가 새롭게 실존론적으로 정초되었음은 주지의 사실이다. 그러나 『존재와 시간』의 논의는 거기까지이다. 즉 『존재와 시간』의 근본 목표는 존재의 의미에 관한 물음이었으나 실제 『존재와 시간』에서 하이데거가 행한 물음은 존재의 의미에 육박하기 위해 현존재의 존재의 의미를 해명한 작업에 그치고 만 것이다. 그래서 하이데거는 소위 전향(Kehre)을 시도한다. 그러니까 전향은 하이데거가 인간 현존재로부터 존재에로 이르려는 사유의 길을 포기한 채 바로 직접 존재

에 맞닥뜨림으로써 이제는 오히려 존재로부터 인간 현존재로 나가고자 하는 방법론적 전향을 의미한다.

전향 이후에도 하이데거의 사유는 여전히 존재로의 도상에 있다. 그의 사유는 언제나 하나의 별인 존재를 찾아 나서는 존재 사유인 것이다. 그러나 이제 그의 주요한 관심사는 현존재의 실존론적 분석론이 아니라 그의 후기 대표작인 『언어로의 도상』이 말해 주듯 ‘언어와 함께 하는 경험’이 된다. 물론 『존재와 시간』에서도 하이데거가 언어 문제를 논의하지 않은 바는 아니나 후기 하이데거 사유에서 논의되는 언어는 『존재와 시간』에서 논의된 언어와는 본질적으로, 즉 존재론적으로 구별된다. 그렇다면 『존재와 시간』과 『언어로의 도상』에서 논의되는 언어의 층차(層差)의 본질은 무엇일까? 즉 후기 하이데거가 그려내는 언어는 도대체 어떤 언어일까?

통상적으로 우리는 언어를 음성 형태(문자 형상), 멜로디와 리듬, 그리고 의미가 맺는 통일성으로서 표상한다. 비유해서 말하자면, 음성 형태와 문자 형상이 언어의 몸체라면 멜로디와 리듬은 언어의 영혼이요 낱말의 의미는 언어의 정신이 된다. 아마도 하이데거가 『존재와 시간』에서 거론하는 언어도, 그것의 현상적 구조의 면만을 주목해 본다면, 우리가 언어에 대해 갖는 이러한 통념에 따라 해석될 수 있을 것이다. 그러나 돌아보건대 『존재와 시간』에서 이미 하이데거는 전통적인 형이상학적 언어관과 결별한다. 결별의 본질은 언어의 존재론적 기초를 어디에서 구하느냐의 문제이다. 주지하다시피 전통적 형이상학은 언어의 존재론적 기초를 인간의 영혼이나 혹은 의식의 내부에서 형성된 내면적 표상 및 체험에서 구하는바, 이러한 내면적 표상과 체험이 말함의 과정에서 소리로 표현되어 외면적으로 표출된 것을 언어로 규정한다. 하지만 하이데거는 언어 현상을 존재론적-실존론적으로 해

석한다. 하이데거에게서 문제가 되는 것은 인간의 영혼이나 혹은 의식의 내부에서 형성된 내면적 표상 및 체험이 아니라 인간 현존재의 개시성(開示性)을 구성하는 실존 범주로서의 말(Rede)이 된다. 즉 언어 이전에 언어를 존재론적-실존론적으로 가능하게 하는 말이 언어의 존재론적 기초라는 것이다. 따라서 인간 현존재의 존재 이해가 분절되어 고스란히 담겨 있는 말이 서로 더붙어 있는 인간 현존재 사이에서 음성화되어 밖으로 언표된 것이 언어에 해당한다는 것이 『존재와 시간』에서의 하이데거의 존재론적-실존론적 언어관이다.

『존재와 시간』에서 하이데거의 언어관은 이미 전통적인 형이상학적 언어관과 차별화된다. 그러나 이러한 차별화는 어디까지나 언어의 존재론적 기초를 어디에서 구하느냐의 문제에서 거론될 뿐이지, 궁극적으로 보자면, 『존재와 시간』에서 논의되는 언어 역시, 비록 그것의 존재론적 기초가 인간 현존재의 실존범주인 말에 있다 할지라도, 현상적으로는 전통적 형이상학에서 그리는 언어에 불과하다. 즉 『존재와 시간』에서 논의되는 언어 역시 인간의 혀에 의해 입 밖으로 발언된 언어로서 인간 현존재의 언어에 해당한다. 그러한 언어는 인간의 소유물이며, 상호 의사 소통의 도구이며, 또 극단적으로 빈말(Gerede)로 퇴락할 경우에는 모든 것을 동일화하여 지배하는 정복의 무기가 되기도 한다. 하지만 『언어로의 도상』에서 논의되는 언어는 『존재와 시간』에서 논의되는 언어와 본질적으로 구별된다. 후기 하이데거가 그리는 언어는 궁극적으로 인간의 언어가 아니라 바로 존재의 언어이다. 즉 언어의 주인은 인간이 아니라 존재가 된다. 그러니까 바로 존재가 말을 한다는 것이요, 인간은 거기에 응답해야 한다. 아마도 우리는 여기에서 후기 하이데거 존재 사유의 핵심적 사태를 만나게 된다.

『언어로의 도상』은 후기 하이데거의 존재 사유를 대표하는 작

품 중 하나이다. 특히 이 작품의 제목은 그의 존재 사유의 핵심적 사태를 있는 그대로 보여 준다. 후기 하이데거는 존재를 관계(Verhältnis)로서 규정한다. 인간 현존재의 존재이해의 근원은 인간 현존재를 향한 존재의 끊임없는 도래이다. 그러니까 『존재와 시간』에서의 피투성(被投性)이 ‘나의 존재에로의 피투성’이라면, 후기 하이데거에게서의 피투성은 ‘존재에로의 피투성’이 된다. 즉 존재가 인간 현존재에게 끊임없이 도래하면서 인간 현존재를 붙들어 놓고 자신에게로 결집하고 있는 한 존재 자신은 관계(Verhältnis)인 것이고, 인간 현존재는 이러한 존재의 개방성 안에 피투된 자로서 감추어진 존재의 진리를 간직하면서 심려하는 자가 된다. 그런데 하이데거는 인간 현존재를 향한 존재의 도래를 특히 언어라고 명명한다. 더 정확히 말하자면, 존재는 언제나 밝힘과 은닉의 이중적 구조 안에서 인간에게 도래하므로 언어는 ‘존재 자체가 자신을 밝히면서-은닉하는 도래의 사건’으로서 규정된다.

존재는 자신을 밝히면서 은닉하는 가운데 언어로서 다가온다. 존재는 항상 ‘언어로의 도상’에 있다. 따라서 여기에서의 언어는 인간의 언어일 수 없다. 언어는 인간의 소유물이 아닐 뿐더러, 오히려 인간에게 침묵으로 다가오는 존재의 언어인 것이다. 그러므로 이제 인간 현존재는 자신에게 다가오는 존재의 언어에 응답함으로써 존재의 무언(無言)의 낱말을 자신의 언어로 가져와야 한다. 존재의 언어에 대한 응답이 곧 인간의 본질적 언어가 된다. 따라서 ‘언어로의 도상’은 이중적 사태를 의미한다. ‘언어로의 도상’은 한편으로는 존재가 자신을 밝히면서 은닉하는 가운데 언어로서 다가오는 사태를 의미한다면, 다른 한편으로는 인간 현존재가 자신에게 도래하는 존재의 언어에 육박하여 그것을 인간의 언어로 가져오는 사태를 의미한다.

인간 현존재는 언어로의 도상에 있다. 인간 현존재는 자신에게 말 걸어 오는 존재의 무언(無言)의 목소리에 귀를 기울여 거기에 감추어진 존재의 진리를 심려해야 한다. 존재 사유는 자신을 밝히면서 은닉하는 가운데 도래하는 존재의 언어에 응답함으로써 거기에 감추어져 있는 존재의 진리를 심려해야 하는 것이다. 존재‘의’(of) 사유란 존재에 ‘의한’(by), 존재를 ‘위한’(for) 사유인 것이다. 그러니까 바로 여기에서 우리는 인간 존재의 본질을 발견한다. 존재가 언어로서 인간에게 현성하는 한 언어가 ‘존재의 집’이라면, 인간 현존재는 ‘존재의 집’을 지켜내는 파수꾼이 되어야 한다. 달리 말하자면 존재가 인간에게 언어로서 현성하는 한 인간 현존재는 이미 존재의 개방성 안에 피투되어 있다면, 인간 현존재의 본질은 존재의 언어를 파수함으로써 존재의 진리를 심려하는 행위에 있는 것이다. 따라서 ‘존재의 집’으로서의 언어도 ‘언어로의 도상’과 마찬가지로 이중적 사태를 의미한다. 즉 ‘존재의 집’으로서의 언어는 한편으로는 존재가 인간에게 언어로서 현성하는 한 존재가 머무는 ‘집’이라면, 다른 한편으로는 인간 현존재가 존재의 진리의 빛 속에서 자신의 본질을 회복함으로써 존재자를 비로소 존재자로서 만날 수 있는 인간의 가옥, 다시 말해 존재자가 비로소 인간 현존재에게 존재자로서 존재하게 되는 인간의 가옥인 것이다.

이상에서 논의하였듯 『언어로의 도상』은 우리에게 존재와 인간, 다시 말해 언어와 인간의 본질적 관계를 알려 주는 후기 하이데거의 대표적 작품이다. 그런데 여기에서의 언어가 존재의 언어라면 언어와 인간의 관계는 인간의 자의적 조작에 의해 성립하는 것이 아니라 오히려 우리 인간에게 닥쳐오는 존재의 언어를 우리가 고스란히 받아들여 그러한 언어의 요구에 관여하고 순응할 때 비로소 가능하다. 따라서 하이데거는 우리에게 언어와 함께 어떤

경험을 겪을 것을 요구하는바, 이때 그가 특히 강조하는 것이 사유가와 시인의 대화이다.

오늘날 우리의 현실을 돌아보자. 우리에게 언어는 기껏해야 인간의 소유물이다. 우리의 언어는 존재의 언어에 응답한 언어이기는커녕 인간 상호간 의사 소통의 도구에 불과하며, 극단적으로는 모든 것을 동일화하여 지배하는 정복의 수단으로 전락하기도 한다. 이러한 현상은 전통적 형이상학은 물론이거니와 현대 언어철학에서도 별반 다르지 않다. 여기에서 문제 삼는 언어는 어디까지나 인간의 입 밖으로 발언된 언어이다. 전통적 형이상학이 언어의 기원을 규명하기 위해 자연설(自然設)이나 약정설(約定設)을 들먹인들, 또한 현대 언어철학에서 대상 언어와 메타 언어를 거론한들, 거기에서 논의의 기초는 고작해야 인간에 의해 발언된 언어에 불과하다. 어쩌면 우리 시대는 하이데거의 경고처럼 존재, 다시 말해 존재의 언어가 망각된 시대인지도 모르는 것이다. 따라서 우리가 언어를 세련되게 사용한다 한들 언어의 타락에서 벗어나지는 곤경에서 벗어날 길은 만무하다. 그러기에 하이데거는 우리에게 언어와 함께 하는 경험을 요구한다. 물론 여기서의 언어는 존재의 언어이다. 우리에게 닥쳐오는 존재의 언어를 경청함으로써 우리의 본질을 회복하라는 것이 하이데거의 존재 사유가 우리에게 던지는 메시지인 것이다. 그러나 우리는 어디에서 그러한 경험에 동참할 수 있는가? 언어가 퇴락한 것이 우리의 현실이라면 사유의 경건함을 요구하는 하이데거의 메시지는 공허한 메아리일 뿐인 것이다.

그러나 하이데거는 우리에게 하나의 길을 제시한다. 하이데거에 따르면 인간 현존재의 본질은 ‘존재의 집’으로서의 언어를 파수하는 행위에 있는데, 언어가 타락한 시대에도 그러한 파수 행위를 하는 자들이 있으니 그들이 바로 사유가와 시인이다. 물론

여기서 거론되는 사유가는 존재의 진리를 사유함으로써 시대적으로는 철저히 몰락한 하이데거 자신을 가리키는 것일 것이고, 또 다른 한편 여기에서 거론되는 시인은 하이데거 자신이 언어와 함께 겪은 경험을 시적 언어로 가져온 진정한 시인으로 꼽고 있는 홀덜린(Hölderlin), 릴케(Rilke), 게오르그 트라클(Georg Trakl), 그리고 슈테판 게오르게(Stefan George) 등일 것이다. 그런데 『언어로의 도상』에서 하이데거가 특히 주제화하여 논의하는 시인은 게오르그 트라클과 슈테판 게오르게다. 게오르그 트라클이 원초를 향한 귀향의 시인이라면, 슈테판 게오르게는 낱말의 본질을 노래한 시인이다. 하지만 이 책에서 필자는 여러 가지 여건상 우선은 하이데거와 게오르그 트라클의 대화만을 소개하게 되었기에, 이 점에 대해 독자들에게 머리 숙여 사죄드리는 바이다.

이제부터 우리의 과제는 사유가와 시인의 대화에 동참하는 것이다. 아마도 하이데거와 게오르그 트라클의 대화는 우리에게 그동안 잊혀졌던 존재의 진리에 대한 사유를 일깨워 줄 것이다. 또한 그러한 도상에서 우리는 우리에게 끊임없이 다가오는 존재의 목소리, 즉 다시 말해 존재의 언어를 듣게 될 것이다. 그러나 한 가지 당부드릴 말씀이 있다. 우리가 동참하는 것은 어디까지나 사유가와 시인의 대화이기에, 여기에서는 하이데거가 즐겨 사용하는 ‘존재’라는 낱말은 등장하지 않는다. 이 대화에서 ‘존재’는 ‘세상을 여윈 경지’, ‘노을’, ‘푸른 하늘’, ‘원초’, ‘지빠귀의 노래’ 등 다양한 시적 언어로 비유되어 우리에게 나타난다. 따라서 이 대화에 동참하면서 우리에게 중요한 것은 ‘존재’라는 낱말을 찾아보는 것이 아니라, 성스러운 사태에서 울려 나오는 존재의 언어를 경건하게 경청하는 태도인 것이다. 독자 여러분께서는 이 점을 명심하시길 바랄 뿐이다. 그럼 이제 사유가와 시인의 대화의 문을 열어 보기로 한다.

제2부 지식 지도

I. 철학 문헌, 철학자, 철학 용어 지식 지도

○ 철학 문헌: 『언어로의 도상』

원전의 전체 내용 요약:

존재는 자신을 밝히면서 은닉하는 가운데 언어로서 다가온다. 존재는 항상 ‘언어로의 도상’에 있다. 따라서 여기에서의 언어는 인간의 언어일 수 없다. 언어는 인간의 소유물이 아닐 뿐더러, 오히려 인간에게 침묵으로 다가오는 존재의 언어인 것이다. 그러므로 이제 인간 현존재는 자신에게 다가오는 존재의 언어에 응답함으로써 존재의 무언(無言)의 낱말을 자신의 언어로 가져와야 한다. 존재의 언어에 대한 응답이 곧 인간의 본질적 언어가 된다. 따라서 ‘언어로의 도상’은 이중적 사태를 의미한다. ‘언어로의 도상’은 한편으로는 존재가 자신을 밝히면서 은닉하는 가운데 언어로서 다가오는 사태를 의미한다면, 다른 한편으로는 인간 현존재가 자신에게 도래하는 존재의 언어에 육박하여 그것을 인간의 언어로 가져오는 사태를 의미한다.

원전의 세부 내용 목차:

1. 언어
2. 시에서의 언어
3. 언어에 관한 대화로부터
4. 언어의 본질
5. 낱말
6. 언어에 이르는 길

원전의 중요성 해설 :

우리에게 언어는 기껏해야 인간의 소유물이다. 우리의 언어는 존재의 언어에 응답한 언어이기만큼 인간 상호간 의사 소통의 도구에 불과하며, 극단적으로는 모든 것을 동일화하여 지배하는 정복의 수단으로 전락하기도 한다. 이러한 현상은 전통적 형이상학은 물론이거니와 현대 언어철학에서도 별반 다르지 않다. 여기에서 문제 삼는 언어는 어디까지나 인간의 입 밖으로 발언된 언어이다. 전통적 형이상학이 언어의 기원을 규명하기 위해 자연설(自然設)이나 약정설(約定設)을 들먹인들, 또한 현대 언어철학에서 대상 언어와 메타 언어를 거론한들, 거기에서 논의의 기초는 고작해야 인간에 의해 발언된 언어에 불과하다. 어찌면 우리 시대는 하이데거의 경고처럼 존재, 다시 말해 존재의 언어가 망각된 시대인지도 모르는 것이다. 따라서 우리가 언어를 세련되게 사용한다 한들 언어의 타락에서 벗어나는 곤경에서 벗어날 길은 만무하다. 그러기에 하이데거는 우리에게 언어와 함께 하는 경험을 요구한다. 물론 여기서의 언어는 존재의 언어이다. 우리에게 닥쳐오는 존재의 언어를 경청함으로써 우리의 본질을 회복하라는 것이 하이데거의 존재 사유가 우리에게 던지는 메시지인 것이다.

원전의 중요한 철학 용어 : 시간, 정신, 영혼, 세상을 여원 경지,
시작(詩作)

영어 표준 번역본 제목 : *On the way to language*

영어 표준 번역본 번역자 : Peter D. Hertz

영어 표준 번역본 출판 도시 : New York

영어 표준 번역본 출판사 : HarperCollins Publishers

영어 표준 번역본 출판 연도 : 1982

영어 디지털 텍스트 :

원어 표준 판본 제목 : *Unterwegs zur Sprache*

원어 표준 판본 편집자 : F.-W. v. Hermann

원어 표준 판본 출판 도시 : Frankfurt am Main

원어 표준 판본 출판사 : Verlag Günther Neske

원어 표준 판본 출판 연도 : 1985

원어 표준 판본 초판 출판 연도 : 1959

원어 디지털 텍스트 :

○ 철학자 : 하이데거

생애 해설 :

1889년 9월 26일 독일 동남부 슈바르츠발트의 한 작은 마을 메스키르히에서 가톨릭 교회 지기의 아들로 태어난 마르틴 하이데거는 이성 일변도로 치닫던 서구의 전통적 형이상학을 뒤흔든 20세기 철학의 거장이다. 그가 1976년 자신의 고향 마을 메스키르히에 조용히 잠든 이후에도 계속 발간되고 있는 80여권의 작품을 보노라면, 우리는 그의 존재 사유가 오늘의 우리에게 끼치고 있는 막강한 영향력의 자취를 실감할 정도이다. 어쩌면 현대 철학의 과제는 하이데거 철학의 재해석이라 불릴 만큼, 지금 우리는 하이데거와 더불어 ‘숲길’을 따라 존재의 ‘이정표’를 찾아가고 있는지도 모르는 것이다.

한국어 이름 : 마르틴 하이데거

영어 이름 : Martin Heidegger

원어 이름 : Martin Heidegger

인물 사진 : <http://www.heidegger.org/>
<http://holzweg.netian.com/>
<http://www.philosophypages.com/ph/heid.htm>

출생 국가 : 독일

출생 도시 : 메스키르히

출생 연도 : 1889년

사망 연도 : 1976년

한국어 웹사이트 : <http://holzweg.netian.com/>

영어 웹사이트 :

<http://www.philosophypages.com/ph/heid.htm>

<http://www.iep.utm.edu/h/heidegge.htm/>

원어웹사이트 : <http://www.heidegger.de>

주요 저작1 한국어 제목 : 『존재와 시간』

주요 저작2 한국어 제목 : 『철학에의 기여』

주요 저작3 한국어 제목 : 『이정표』

활동 시기 : 현대 철학

활동 분야 : 현상학

대표 사상 : 존재론

대표 이론 : 기초 존재론, 기술 철학, 예술 철학

스승 : 후설

제자 : 한스 요나스, 한나 아렌트

지지자 : 가다머

반대자 : 하버마스

영향을 준 철학자: 키에르케고르, 후설, 막스 셸러
영향을 받은 철학자: 한스 요나스, 한나 아렌트, 가다머,
사르트르

○ 철학 용어: 시간 (3-3)

한국어 용어: 시간

한자어 표기: 時間

한국어 용어 출처: 『언어로의 도상』 53쪽

한국어 용어 정의: 기존의 것의 도래

한국어 반대 용어: 공간

한국어 유사 용어: 동안

한국어 관련 용어: 때

영어 용어: time

영어 용어 출처: *On the way to language*, 176쪽

영어 용어 정의: the arrival of that which has been

원어 용어: Zeit

원어 용어 출처: *Unterwegs zur Sprache*, 53쪽

원어 용어 정의: Ankunft des Gewesenen.

사용한 철학 분야: 존재론

사용한 철학사: 서양 현대 철학

사용된 철학 이론: 존재론

사용한 철학자: 하이데거

사용한 철학 문헌: 『언어로의 도상』

다른 철학 용어와의 상하 관계: 상위 개념 - 시간성

○ 철학 용어 : 정신 (3-5)

한국어 용어 : 정신

한자어 표기 : 精神

한국어 용어 출처 : 『언어로의 도상』, 56쪽

한국어 용어 정의 : 스스로 불타올라 깜짝 놀라게 하며 경악케
하며 당황하게 하는 불꽃

한국어 반대 용어 : 물체

한국어 유사 용어 : 영혼

한국어 관련 용어 : 이성

영어 용어 : spirit

영어 용어 출처 : *On the way to language*, 179쪽

영어 용어 정의 : a flame that inflames, startles, horrifies,
and shatters us

원어 용어 : Geist

원어 용어 출처 : *Unterwegs zur Sprache*, 56쪽

원어 용어 정의 : Flamme, die entflammt, aufjagt, entsetzt,
außer Fassung brigt

사용한 철학 분야 : 존재론

사용한 철학사 : 서양 현대 철학

사용된 철학 이론 : 존재론

사용한 철학자 : 하이데거

사용한 철학 문헌 : 『언어로의 도상』

다른 철학 용어와의 상하 관계 : 하위 개념 - 영혼

○ 철학 용어 : 영혼 (3-6)

한국어 용어 : 영혼

한자어 표기 : 靈魂

한국어 용어 출처 : 『언어로의 도상』, 58쪽

한국어 용어 정의 : 개개의 것들에게 생명을 주는 자

한국어 반대 용어 : 악마

한국어 유사 용어 : 녀

한국어 관련 용어 : 혼

영어 용어 : soul

영어 용어 출처 : *On the way to language*, 181쪽

영어 용어 정의 : the giver of life

원어 용어 : Seele

원어 용어 출처 : *Unterwegs zur Sprache*, 58쪽

원어 용어 정의 : das Beseelende

사용한 철학 분야 : 존재론

사용한 철학사 : 서양 현대 철학

사용된 철학 이론 : 존재론

사용한 철학자 : 하이데거

사용한 철학 문헌 : 『언어로의 도상』

다른 철학 용어와의 상하 관계 : 상위 개념 - 정신

○ 철학 용어 : 세상을 여인 경지 (3-7)

한국어 용어 : 세상을 여인 경지

한국어 용어 출처 : 『언어로의 도상』, 63쪽.

한국어 용어 정의 : 결집하는 힘

영어 용어 : Apartness

영어 용어 출처 : *On the way to language*, 185쪽

영어 용어 정의 : the gathering power

원어 용어 : Abgeschiedenheit

원어 용어 출처 : *Unterwegs zur Sprache*, 63쪽

원어 용어 정의 : das Versammelnde

사용한 철학 분야 : 존재론

사용한 철학사 : 서양 현대 철학

사용된 철학 이론 : 존재론

사용한 철학자 : 하이데거

사용한 철학 문헌 : 『언어로의 도상』

○ 철학 용어 : 시작(3-7-5)

한국어 용어 : 시작

한자어 표기 : 詩作

한국어 용어 출처 : 『언어로의 도상』, 66쪽

한국어 용어 정의 : 입내 내어-말한다는 것

한국어 관련 용어 : 창작

영어 용어 : The poet's work

영어 용어 출처 : *On the way to language*, 188쪽

영어 용어 정의 : the say after

원어 용어 : dichten

원어 용어 출처 : *Unterwegs zur Sprache*, 66쪽

원어 용어 정의 : nach-sagen

사용한 철학 분야 : 존재론

사용한 철학사 : 서양 현대 철학

사용된 철학 이론 : 존재론

사용한 철학자 : 하이데거

사용한 철학 문헌 : 『언어로의 도상』

II. 『언어로의 도상』의 지식 지도

1. 시에 대한 논구

1.1. 논구 (1-1-1 / 1-1-1-1)

1.1.1. 장소 (1-1-1-1 / 1-1-1-1-1)

1.1.2. 시

1.1.2.1. 시와 장소 (1-1-2-1-1 / 1-1-2-1-1-1)

1.1.2.2. 시와 시적 작품 (1-1-2-2-1 / 1-1-2-2-1-1)

1.1.2.3. 시인의 위대함의 척도 (1-1-2-3-1 / 1-1-2-3-1-1)

1.2. 규명 (1-2-1 / 1-2-1-1)

1.3. 사유와 시작(詩作)의 대화 (1-3-1 / 1-3-1-1)

2. 게오르크 트라클의 시적 작품들에 대한 규명

2.1. 나그네 (2-1-1 /)

2.1.1. 나그네로서의 영혼에 대한 통념 (2-1-1-1 / 2-1-1-1-1)

2.1.2. 나그네의 어원적 의미 (2-1-2-1 / 2-1-2-1-1)

2.1.3. 나그네의 본질 (2-1-3-1, 2-1-3-1-1)

2.2. 몰락 (2-2-1 / 2-2-1-1)

2.3. 노을 (2-3-1 / 2-3-1-1)

2.3.1. 노을과 해(年) (2-3-1-1 / 2-3-1-1-1)

2.3.2. 푸른 하늘

2.3.2.1. 성스러움 (2-3-2-1-1 / 2-3-2-1-1-1)

2.3.2.2. 푸른 들짐승

2.3.2.2.1. 고통의 침묵 (2-3-2-2-1-1 / 2-3-2-2-1-1-1)

2.3.2.2.2. 이성적 동물 (2-3-2-2-2-1 / 2-3-2-2-2-1-1)

2.3.2.2.3. 방랑객 (2-3-2-2-3-1 / 2-3-2-2-3-1-1)

2.3.2.2.4. 죽은 이 (2-3-2-2-4-1 / 2-3-2-2-4-1-1)

2.3.2.2.5. 이제까지의 인간 (2-3-2-2-5-1 / 2-3-2-2-5-1-1)

2.3.3. 정신적 노을 (2-3-3-1 / 2-3-3-1-1)

2.3.3.1. 푸른 영혼 (2-3-3-1-1 / 2-3-3-1-1-1)

2.3.3.2. 남들 (2-3-3-2-1 / 2-3-3-2-1-1)

2.3.3.3. 족속 (2-3-3-3-1 / 2-3-3-3-1-1)

2.3.3.3.1. 부패하는 족속 (2-3-3-3-1-1 / 2-3-3-3-1-1-1)

2.3.3.3.2. 세상을 여윈 이 (2-3-3-3-2-1 / 2-3-3-3-2-1-1)

2.3.3.4. 저녁 (2-3-3-4-1 / 2-3-3-4-1-1)

3. 게오르크 트라클의 시의 장소에 대한 논구 (3-1/)

3.1. 광인(狂人) (3-1-1 / 3-1-1-1)

3.2. 어려서 죽은 이 (3-2-1 / 3-2-1-1)

3.2.1. 소년 엘리스 (3-2-1-1 / 3-2-1-1-1)

3.2.2. 아직 태어나지 않은 이 (3-2-2-1 / 3-2-2-1-1)

3.3. 시간

3.3.1. 원초 (3-3-1-1 / 3-3-1-1-1)

3.3.2. 통상적 시간 (3-3-2-1 / 3-3-2-1-1)

3.3.3. 참다운 시간 (3-3-3-1 / 3-3-3-1-1)

3.4. 거룻배 (3-4-1 / 3-4-1-1)

3.5. 정신

3.5.1. 정신에 관한 두 가지 오해

3.5.1.1. 기독교적 의미에서의 정신 (3-5-1-1-1 / 3-5-1-1-1-1)

3.5.1.2. 형이상학적 의미에서의 정신 (3-5-1-2-1 / 3-5-1-2-1-1)

3.5.2. 정신의 본질

3.5.2.1. 불꽃으로서의 정신 (3-5-2-1-1 / 3-5-2-1-1-1)

3.5.2.2. 탈자(脫自)적인 것으로서의 정신 (3-5-2-2-1 / 3-5-2-2-1-1)

3.5.2.3. 정신의 양면성 (3-5-2-3-1 / 3-5-2-3-1-1)

3.5.2.4. 정신과 영혼 (3-5-2-4-1 / 3-5-2-4-1-1)

3.6. 영혼

3.6.1. 고독한 영혼 (3-6-1-1 / 3-6-1-1-1)

3.6.2. 위대한 영혼 (3-6-2-1 / 3-6-2-1-1)

3.6.3. 고통

3.6.3.1. 고통의 대립적 본질 (3-6-3-1-1 / 3-6-3-1-1-1)

3.6.3.2. 모든 생명체의 존재 (3-6-3-2-1 / 3-6-3-2-1-1)

3.6.3.2.1. 고통과 선(善) (3-6-3-2-1-1 / 3-6-3-2-1-1-1)

3.6.3.2.2. 고통과 참(眞) (3-6-3-2-2-1 / 3-6-3-2-2-1-1)

3.6.3.3. 고통과 언어

3.6.3.3.1. 고통의 말씀 (3-6-3-3-1-1 / 3-6-3-3-1-1-1)

3.6.3.3.2. 고통의 말씀에 대한 응답 (3-6-3-3-2-1
/ 3-6-3-3-2-1-1)

3.6.3.4. 고통과 은혜 (3-6-3-4-1 / 3-6-3-4-1-1)

3.6.3.5. 고통과 성스러움 (3-6-3-5-1 / 3-6-3-5-1-1)

3.6.3.6. 고통과 후손 (3-6-3-6-1 / 3-6-3-6-1-1)

3.6.3.7. 고통과 정신 (3-6-3-7-1 / 3-6-3-7-1-1)

3.7. 세상을 여윈 경지

3.7.1. 순수한 정신 (3-7-1-1 / 3-7-1-1-1)

3.7.2. 결집하는 힘 (3-7-2-1 / 3-7-2-1-1)

3.7.3. 악의 정신의 변화 (3-7-3-1 / 3-7-3-1-1)

3.7.4. 시의 장소

3.7.4.1. 시의 장소에 관한 물음 (3-7-4-1-1 / 3-7-4-1-1-1)

3.7.4.2. 나그네의 여정 (3-7-4-2-1 / 3-7-4-2-1-1)

3.7.4.3. 여윘 (3-7-4-3-1 / 3-7-4-3-1-1)

3.7.4.4. 친구

3.7.4.4.1. 방랑자 (3-7-4-4-1-1 / 3-7-4-4-1-1-1)

3.7.4.4.2. 노래 (3-7-4-4-2-1 / 3-7-4-4-2-1-1)

3.7.4.4.3. 형제 (3-7-4-4-3-1 / 3-7-4-4-3-1-1)

3.7.4.5. 세상을 여윈 경지의 본질 (3-7-4-5-1 /
3-7-4-5-1-1)

3.7.5. 시작(詩作)

3.7.5.1. 입내 내어-말하는 행위 (3-7-5-1-1 / 3-7-5-1-1-1)

3.7.5.2. 듣는 행위 (3-7-5-2-1 / 3-7-5-2-1-1)

3.7.6. 시인

- 3.7.6.1. 영혼의 경건함 (3-7-6-1-1 / 3-7-6-1-1-1)
- 3.7.6.2. 완성된 고통
 - 3.7.6.2.1. 무한한 고뇌 (3-7-6-2-1-1 / 3-7-6-2-1-1-1)
 - 3.7.6.2.2. 인내하는 자 (3-7-6-2-2-1 / 3-7-6-2-2-1-1)
- 3.7.6.3. 광인과 시인 (3-7-6-3-1 / 3-7-6-3-1-1)
- 3.7.7. 트라클의 시적 언어
 - 3.7.7.1. 도상의 언어 (3-7-7-1-1 / 3-7-7-1-1-1)
 - 3.7.7.2. 트라클의 시적 언어의 다의성
 - 3.7.7.2.1. 트라클의 시적 언어가 갖는 다의성의 본질
(3-7-7-2-1-1 / 3-7-7-2-1-1-1)
 - 3.7.7.2.2. 트라클의 시적 언어의 엄밀함(3-7-7-2-2-1
/ 3-7-7-2-2-1-1)
 - 3.7.7.3. 트라클과 기독교
 - 3.7.7.3.1. 트라클의 시적 언어와 기독교적 언어(3-7-7-3-1-1
/ 3-7-7-3-1-1-1)
 - 3.7.7.3.2. 트라클의 시적 언어의 비기독교적 성격
(3-7-7-3-2-1
/ 3-7-7-3-2-1-1)

4. 게오르크 트라클의 시의 장소의 장소성에 대한 논구

- 4.1. 시의 장소의 장소성에 관한 물음 (4-1-1 / 4-1-1-1)
- 4.2. 저녁 나라
 - 4.2.1. 나라 (4-2-1-1 / 4-2-1-1-1)
 - 4.2.2. 장소의 장소성으로서의 저녁 나라 (4-2-2-1 / 4-2-2-1-1)
 - 4.2.3. 저녁 나라의 본질 (4-2-3-1 / 4-2-3-1-1)
 - 4.2.4. 하나의 족속
 - 4.2.4.1. ‘하나’의 의미 (4-2-4-1-1 / 4-2-4-1-1-1)

4.2.4.2. 하나의 족속으로의 상승 (4-2-4-2-1 / 4-2-4-2-1-1)

4.2.5. 저녁 나라의 역사성 (4-2-5-1 / 4-2-5-1-1)

4.3. 사로잡힌 지빠귀의 노래 (4-3-1 / 4-3-1-1)

제3부 『언어로의 도상』의 주요 주제어 분석

1. 시에 대한 논구

1.1. 논구

시와의 대화를 시도해 보자. 시를 대하는 우리의 마음은 언제나 순수하다. 그런데 우리가 주로 관심을 갖는 것은 시적 언어의 표현이다. 시적 언어의 표현 양식, 표현의 미적 가치, 표현 속에 감추어진 의미 등이 우리의 관심 대상이다. 그러나 어떤 시를 대할 때 우리가 통상적으로 취하는 이러한 미학적 태도가 과연 그 시 안에 감추어진 진리의 세계를 뚫아 드러낼런지는 의문이다. 어쩌면 우리는 시의 가장 근본적 사태를 놓친 채 눈에 보이는 시적 표현에만 매달려 있는 것은 아닐는지. 따라서 우리는 시를 대하는 태도의 변화를 한번쯤은 모색해 보는데, 그러한 새로운 태도가 바로 논구(Erörterung)이다. 논구란 낱말 그대로 어떤 시가 놓여 있는 장소(Ort)를 있는 그대로 드러내 보이는 것이다. 좀더 구체적으로 말하면, 논구란 어떤 시를 가능하게 하면서도 감추어져 있는 장소를 지적하고 주목함으로써 그 장소의 장소적 성격, 다시 말해 장소의 장소성을 명확히 밝혀 내는 작업을 의미한다.

‘논구한다’(Erörtern)는 것이 여기에서 우선 의미하는 바는, 장소(Ort)를 지적한다는 것이다. 또한 그리고 나서 그것이 의미하는 바는, 그 장소를 주목한다는 것이다. 장소에 대한 지적과 주목, 이 두 가지가 논구의 준비 단계들이다. 그러나 만약 우리가 다음의 논의에서 이런 준비 단계들을 충족한다면, 우리는 이미 충분히 논구를 감행한 셈이다. 논구는 사유의 길에 상응해서 물음으로 끝난다. 논구는 장소의 장소성에 관해 묻는다.//이 논구는 게오르크 트라클(Georg Trakl)의 시

(Gedicht)의 장소를 깊이 사유하는 방식으로만 그에 관해 말한다. 이러한 진행절차는, 역사학적으로건, 전기적(傳記的)으로건, 정신 분석학적으로건, 사회학적으로건 적나라한 표현에만 관심을 갖는 시대에게는, 비록 실로 사로(邪路)는 아닐지라도, 공공연히 일면에 치우친 것으로 남아 있다. 논구는 장소를 깊이 사유한다.(33, 159)

1.1.1. 장소

논구에 대한 보다 명확한 이해를 얻기 위해서는 우선 장소의 의미를 분명히 밝혀 두어야 한다. 그런데 장소의 어원적 의미는 창끝이다. 창 의 모든 것은 창끝으로 모여들며 또 거기에서부터 흘러나온다. 창끝은 창 의 모든 것이 합류하는 지점인 동시에 그 모든 것이 거기로부터 흘러나와 비로소 그 무엇으로 존재하게 되는 그 원천이다. 즉 창끝은 결집자(結集者)인 동시에 본질을 해방시켜 주는 원천(源泉)이다.

근원적으로 보자면 ‘장소’라는 이름은 창끝을 의미한다. 거기에서 모든 것은 합류한다. 장소는 모든 것을 최상으로 또한 극단적으로 자신에게로 결집한다. 결집하는 자는 모든 것을 두루 관통하며 모든 것에 두루 존재한다. 장소, 즉 결집하는 자는 모든 것을 자신에게로 받아들이며 또한 이 받아들이는 것을 간직하되, 폐쇄적인 주머니처럼 이런 역할을 하는 것이 아니라, 오히려 결집된 것을 두루 비추고 두루 밝혀 이로써 그것을 그것의 본질에게로 비로소 해방한다.(33, 159-160)

1.1.2. 시

1.1.2.1. 시와 장소

지금 우리의 과제는 게오르그 트라클의 시에 대한 논구다. 논구는 장소를 해명하는 작업이므로, 우리의 과제는 좀더 정확히 말하자면, 게오르그 트라클의 시의 장소에 대한 논구다. 그런데

여기에서 시(詩, Gedicht)와 시작적(詩作的) 말 행위는 구별된다. 시작적(詩作的) 말 행위가 시인이 그때마다 시를 짓는 개별적 행위를 의미한다면, 시는 그런 개별적 행위 전체를 가능하게 하는 근원적이면서 집합적인 의미를 갖는다. 그리고 장소란 시인의 그때마다의 시작적(詩作的) 말 행위를 그의 시에게로 결집하고 있는 바로 ‘그곳’을 의미한다.

지금 우리의 과제는 게오르그 트라클의 시작적(詩作的) 말 행위를 그의 시에게로 결집하는 장소, 즉 그의 시의 장소를 논구하는 것이다.(33, 160)

1.1.2.2. 시와 시적 작품

시(Gedicht)와 시적 작품(Dichtung)은 구별된다. 시인의 그때마다의 시작적(詩作的) 말 행위가 구체화된 것이 시적 작품이라면, 시는 시적 작품 자체를 가능하게 하는 근원적이며 집합적인 원천이다. 시적 작품이 개별적인 것이라면, 시는 개별적 시적 작품들을 가능하게 하는 전체에 해당한다. 시와 시적 작품의 관계는 앞서 언급한 시와 시작적(詩作的) 말 행위의 관계와 동일하다. 다만 시와 시적 작품의 관계에서 우리가 강조하고자 하는 점은, 시작적(詩作的) 말 행위가 구체화되어 언어로 표현된 것이 시적 작품이라면 시는 그러한 언어적 표현을 가능하게 하면서 스스로는 언어화되지 않는 감추어진 전체라는 점이다. 그러나 이 감추어진 전체로서의 시가 모든 개별적인 시적 작품들을 관통한다. 또한 개별적인 것들을 모두 모은다고 해서 전체를 말할 수 있는 것도 아니다. 오히려 시는, 우리가 앞서 언급한 장소에 해당한다. 좀더 정확히 말하자면, 모든 개별적 시적 작품들은 시로부터 흘러나오며 시를 향해 합류한다. 그래서 우리는 시와 시적 작품의 관계를 감추어진

원천과 파도에 비유하기도 한다. 이 감추어진 원천으로부터 파도가 일렁인다. 시는 시적 언어의 일렁임이 비롯되는 감추어진 근원이다. 그러나 전통적인 형이상학과 미학은 시적 언어에만 매달려 있기에 시적 언어의 일렁임을 리듬으로 파악할 뿐 그러한 일렁임이 비롯되는 감추어진 원천을 사유하지 못하고 있다. 즉 전통적인 형이상학적 미학에게는 시의 장소가 은폐되어 있다.

한 시인의 시는 말해지지 않은 채로 남아 있다. 개별적인 시적 작품 어느 것도 혹은 개별적인 시적 작품들 모두도 시에 관한 모든 것을 말하지는 않는다. 그럼에도 불구하고 모든 시적 작품은 시라는 전체에 입각해 말하고 있고 또 항상 이 시라는 전체를 말하고 있다. 시의 장소에서 파도가 일렁이는데, 이 파도가 시작적 말 행위로서의 말 행위를 그때마다 움직인다[길을 열어준다]. 그렇지만 파도는 시의 장소를 떠나기는 커녕 오히려 파도의 일렁임은 말의 모든 움직임을 항상 더 은폐되어 있는 근원으로 역류하게끔 한다. 시의 장소는, 움직이게 하는 [길을 열어주는] 파도의 원천으로서, 형이상학적-미학적 표상활동에게는 우선 리듬(Rhythmus)으로 나타날 수 있는 그런 것의 은폐된 본질을 간직한다.(33-34, 160)

1.1.2.3. 시인의 위대함의 척도

시적 작품이 개별적이며 다양한 것이라면, 시적 작품을 가능하게 하는 원천으로서의 시는 단 하나뿐인 것, 즉 유일한 것이다. 이 유일한 시 안에 시인의 예술적 깊이가 있다. 따라서 위대한 시인은 이 유일한 시에 입각해서만 시를 짓는다. 위대한 시인의 시작적(詩作的) 말 행위는 이 유일한 시 안에 순수하게 보존된다. 우리는 이러한 예를 게오르그 트라클을 통해 확인하게 될 것이다.

모든 위대한 시인은 하나의 유일한 시에 입각해서만 시작(詩作)한다. 시인의 위대함은 그가 이 유일한 것에 자신을 얼마 큼이나 내맡겨 자신의 시작적(詩作的) 말 행위를 그 유일한 것 안에 순수하게 보존할 수 있는가에 따라 측정된다.(33, 160)

1.2. 규명

우리의 과제는 시의 장소를 논구하는 것이다. 그러나 시는 언어로 표현된 것이 아니므로 우리는 우선은 개별적인 시적 작품 안에서 언어로 표현된 것에 입각해 시의 장소를 지적해야 한다. 물론 존재론적으로 보자면, 시의 장소에 근거하여 비로소 개별적인 시적 작품들의 빛과 음향이 가능하게 된 것이나, 그러나 시의 장소를 논구하기 위해선 역으로 개별적인 시적 작품들의 빛과 음향을 먼저 밝혀내야 한다. 이러한 작업을 우리는 규명이라 명명한다. 논구와 규명은 해석학적 상관관계 속에 있다. 적합한 규명은 논구를 전제하나, 그러나 논구가 가능하기 위해선 일차적 규명이 필요하다. 논구와 규명의 이러한 상호 관련 안에 시와 사유의 대화가 머무른다.

유일한 시가 말해지지 않은 것 안에 머물러 있기 때문에, 우리는 개별적인 시적 작품에서 말해진 것에 입각해 장소를 지시하려 시도하는 방식으로만 유일한 시의 장소를 논구할 수 있다. 하지만 이를 위해 모든 개별적인 시적 작품은 이미 규명을 필요로 한다. 규명은 시적으로 말해진 모든 것을 두루 비추는 순수한 것을 처음으로 나타나게끔 한다.//적합한 규명은 이미 논구를 전제하고 있음을 사람들은 쉽사리 파악한다. 시의 장소로부터만 개별적인 시적 작품들은 빛과 음향을 발한다. 그러나 역으로 보자면, 시의 논구는 개별적인 시적 작품에 대한 일차적 규명을 통한 예-비적 두루 거침(관통)을 이미 필요로 한다.//논구와 규명 사이의 이러한 상호관련 안에 ‘한 시인의 시와 함께하는 사유하는 모든 대화’가 머물러 있다.(34, 160)

1.3. 사유와 시작(詩作)의 대화

시에 대한 논구는 시작(詩作)과 사유의 대화다. 시작(詩作)과 사유는 각각 언어와 탁월한 관계를 맺고 있으므로 양자 사이의 대화가 가능하다. 이 대화의 요체는 언어가 된다. 언어는 존재의

집인 동시에, 죽을 자로서의 인간의 거주 장소이다. 언어는 존재와 인간의 만남의 장소이다. 그러나 오늘날 언어는 의사 소통과 지배의 도구로 전락하고 있다. 따라서 시작(詩作)과 사유의 대화는 단순히 시인의 세계관이나 작업장 따위를 논하고자 하는 것이 아니라, 인간이 언어 안에 거주하기를 다시 배울 수 있도록 언어의 **본질**을 불러내고자 한다. 그런데 이를 위해 우선 필요한 것은 구체적인 시적 작품에 대한 청중(聽從)이다. 시적 작품에 대한 규명이 자의적이어서는 안 된다. 개별적인 시적 작품 안에서 말해진 것에 청중하여 그것의 빛과 음향을 있는 그대로 규명할 때, 시에 대한 논구도 비로소 가능하다.

한 시인의 시와 함께하는 본래적 대화는 오로지 ‘시작(詩作)하는 대화’, 즉 시인들 사이의 시적인 대화이다. 그러나 **사유**와 시작(詩作)간의 대화도 가능할 뿐더러 또 때로는 심지어 필요하기까지 한데, 그 까닭은, 비록 그때마다 상이한 관계이긴 하나 여하튼 언어와 맺는 탁월한 관계가 사유와 시작(詩作) 모두에게 고유하기 때문이다.//사유와 시작(詩作)의 대화는 죽을 자들(즉 인간)이 언어 안에 거주하기를 다시 배울 수 있도록 언어의 **본질**을 앞으로 불러 낼 것을 목표로 한다.//사유와 시작(詩作)의 대화는 장구하다. [그러나] 이 대화는 아직 거의 출발하지도 않은 셈이다. 게오르그 트라클의 시에 대해서 이 대화는 각별한 신중을 요한다. 시작(詩作)과 함께하는 사유하는 대화는 시에게 단지 간접적으로만 기여할 수 있다. 이 때문에 이러한 대화는 시의 말 행위를 그것의 고유한 고요로부터 노래하게끔 하는 대신 오히려 교란하는 위험 속에 있다.//시에 대한 논구는 시작(詩作)과 함께하는 사유하는 대화이다. 이러한 논구는 시인의 세계관을 서술하지 않고 또 시인의 작업장을 조사하지도 않는다. 시에 대한 논구는 무엇보다 시적 작품에 대한 청중을 결코 대신할 수 없고, 더욱이 심지어 그것을 주도할 수도 없다. 사유하는 논구는 기껏해야 청중을 물을 가치가 있게 만들 수 있으며 최적의 경우 더 숙고하게끔 만들 수 있다.(34-35, 160-161)

2. 게오르크 트라클의 시적 작품에 대한 규명

2.1. 나그네

트라클의 시적 작품들은 비록 서로 유사하거나 동형적이진 않으나 독특한 화음의 조화를 이루고 있다. 조화의 근원은 트라클의 모든 시적 작품을 자기 안에 모으고 있는 시의 장소가 갖는 근본 음에서 비롯된다. 이러한 근본 음으로부터 우리는 나그네로서 대지를 방랑하는 한 영혼의 여정에 관한 노래를 듣게 된다. 물론 우리의 선택이 자의적이라는 지적이 있을 수도 있으나, 우리는 트라클의 시의 장소로 도약하려 노력하고 있다.

2.1.1. 나그네로서의 영혼에 대한 통념

트라클의 시적 작품 중 하나인 「영혼의 봄」에는 이런 구절이 있다. ‘영혼은 대지의 나그네이다.’ 그런데 우리는 나그네로서의 영혼을 그만 영혼에 대한 통념에 따라 이해하는 잘못을 범하기 마련이다. 우리의 눈에는 영혼과 대지가 서로 대립적이다. 이것은 아마도 플라톤 학설의 영향일 듯한데, 플라톤주의에 따르면, 육체는 영혼의 감옥이다. 영혼이 본래 천상(天上)에 있던 불멸적인 것이라면, 육체는 단지 소멸할 뿐인 감각적인 것에 불과하다. 그러기에 육체가 머무는 이 무상한 대지에 영혼의 거처는 없다. 영혼은 하루바삐 대지를 떠나야 한다. 따라서 영혼은 대지의 나그네인 것이다.

시적 작품들 중 하나는 말하고 있다.//‘영혼은 대지의 나그네이다.’// 뜻밖에도 우리는 이 구절에서 통념에 연루된다. 이 통념은 대지를 무상한 것이란 의미에서 지상의 것으로서 서술한다. 이에 반해 영혼은 불멸적인 것, 천상의 것으로서 간주된다. 영혼은 플라톤 학설 이래 초감각적인 것에 속한다. 만약 영혼이 감각적인 것 안에서 현상한다면, 영혼은 단지 거기에서 표류한 것이다. 여기 ‘대지 위에서’ 영혼은 적합

한 거처가 없다. 영혼은 대지에 속하지 않는다. 영혼은 여기서는 ‘나그네’인 것이다. 육체는, 심지어 더 악한 것은 아닐지라도, 영혼의 감옥이다. 플라톤적으로 본다면 감각적인 것이란 참답게-존재하는 것이-아닌 또한 단지 소멸하는 것에 불과한데, 따라서 이러한 감각적인 것의 영역을 가능한 한 시급히 떠나는 것 외에 다른 전망은 영혼에게 남은 듯 보이지 않는다.(35-36, 161-162)

2.1.2. 나그네의 어원적 의미

그러나 트라클의 시적 작품은 우리의 통념을 깨뜨린다. 영혼이 대지를 달아나듯 떠나기커녕, 그의 작품은 불멸적인 영혼이 거처 하던 천상(天上)의 고향에 관해 한마디 언급도 없다. 트라클이 그리는 영혼은 우리가 생각하는 통상적인 나그네가 아닌 것이다. 그렇다면 트라클이 노래하는 나그네는 어떤 모습일까? 나그네에 해당하는 독일어 ‘ein Fremdes’에서 ‘fremd’를 주목해 보자. ‘fremd’의 고고(古高)독일어 어원인 ‘fram’이 본래 의미하는 바는, ‘~을 향한 도상(途上)에서’이다. 그러니까 나그네는 아무런 목적지 없이 방황하는 자가 아니다. 나그네에게는 오히려 목적지가 있다. 아마도 그러한 목적지는 나그네가 머물러 안식을 취하면서 자신의 고유한 본질을 회복할 수 있는 그러한 장소일 것이다. 그렇다면 나그네는 자신의 고유함에 이르는 길로 오라고 부르는 소명을 자기도 모르게 이미 따르고 있는 것은 아닐까?

하지만 ‘낯선’(fremd)이란 무엇을 의미하는가? 낯설은 것이란 일반적으로는, ‘친숙하지 않은 것’, ‘가까이 다가와 말을 걸지 않는 것’, ‘오히려 우리에게 무거운 짐을 지우고 불안하게 하는 것’이라 이해된다. 그러나 독일어 ‘fremd’, 고고(古高)독일어 ‘fram’이 본래적으로 의미하는 바는, ‘다른 곳을 향하여 앞으로’, ‘.....을 향한 도상(途上)에서’, ‘장래를 위하여 간직하여야 할 곳을 향하여’ 따위이다. 나그네는 앞으로 방랑한다. 하지만 그가 아무런 예정 없이 안절부절 이리저리를 방황하

는 것은 아니다. 나그네는 자신이 방랑자로서 머물 수 있는 장소를 찾아 나아간다. 자신도 거의 모르게, ‘나그네’는 그의 고유함에 이르는 길로 오라는 부름(召命)을 이미 따르고 있다.(36-37, 162-163)

2.1.3. 나그네의 본질

영혼은 나그네이다. 그러나 영혼이 아무런 예정 없이 이곳저곳을 떠도는 나그네인 것은 아니다. 오히려 나그네로서의 영혼은 대지를 비로소 대지로서 ‘탐색’한다. 이러한 ‘탐색’은 대지를 기술적으로 정복하기 위한 탐색이 아니라, 오히려 대지 위에서의 시적(詩的) 거주를 위한 탐색이다. 현대 자연과학적 기술 시대의 삶의 방식을 극복한 우리의 새로운 삶의 방식이 시적 거주이다. 시적 거주는 하늘과 대지, 신과 인간이 하나로 어우러지는 사방(四方) 세계를 사방 세계로서 보존함으로써 사방 세계를 구성하는 4자 각각을 자신의 본질을 향해 해방하며 이로써 인간 자신의 본질을 회복하고자 하는 본질적 거주를 의미한다. 트라클이 ‘대지의 나그네’로 묘사한 영혼은 바로 이런 인간의 모습이다. 시인이 묘사한 나그네로서의 영혼은 대지로부터 도망치지 않는다. 오히려 나그네는 대지 위에 시적으로 집을 짓고 대지의 감추어진 본질을 드러내어 비로소 대지를 대지로서 구원함으로써 자신의 본질을 회복하고자 한다. 그러니까 나그네는 자신의 본질이 이끄는 대로 도상에 머물면서 방랑하는 것이다.

시인은 영혼을 ‘대지의 나그네’라고 명명한다. 영혼의 방랑이 이제까지 아직 도달할 수 없었던 곳이 바로 대지이다. 영혼은 대지를 비로소 **탐색**할 뿐, 거기로부터 도망치지 않는다. 대지를 방랑하면서 탐색하는 가운데, 영혼은 대지 위에 시적으로 집을 짓고 거주하며 그렇게 해서 비로소 대지를 대지로서 구원할 수 있는데, 이런 것이 영혼의 본질을 충족한다. 그렇다면 영혼은 우선은 영혼인데 그러고 나서 어떤 이

유로 해서 대지에 속하지 않는다고는 결코 말할 수 없다.//‘영혼은 대지의 나그네이다.’라는 구절은 오히려 ‘영혼’이라 불리는 것의 본질을 명명한다. 이 구절은 우리에게 본질적으로 이미 알려져 있는 영혼에 관해서는 아무런 진술도 하지 않는다. 즉, 영혼이 대지 위에서는 아무런 피난처도 아무런 위로도 찾지 못하고 말았다는 따위의 그런 부적절하고 따라서 의아스러운 일이 영혼에게 닥쳤다는 사실을—보충하는 형식으로—단지 확인하는 듯한 진술이 이 구절 속에는 없는 것이다. 오히려 영혼으로서의 영혼은 그것의 본질의 근본 특성에 있어 ‘대지의 나그네’이다. 그러니까 영혼은 도상에 머물면서, 방랑하는 가운데, 그 의 본질이 이끄는 대로 따라가고 있다.(37, 163)

2.2. 몰락

영혼은 대지의 나그네다. 그러나 나그네는 정치 없이 대지 위를 떠돌지 않는다. 오히려 나그네는 대지를 대지로서 구원하며 자신의 본질을 회복하고자 그동안 잊혀졌던 고향으로 되돌아오는 귀향자이다. 그런데 트라클은 귀향자의 여로를 몰락(沒落)으로 형상화한다. 「꿈속의 세바스티안」에서 ‘지빠귀’는 나그네를 몰락 가운데로 부르고 있다. 그러나 여기서의 몰락은 파멸도 아니고 단순한 소멸도 아니다. 우리는 몰락의 미학을 알아들어야 한다. 일상에서 벗어나 잊혀졌던 고향에 이르고자 하기에 그 여정은 고통스러우나, 하지만 그 고통은 나그네를 안식과 침묵 속으로 안내한다. 트라클이 형상화하고 있듯, ‘저 푸른 강물 따라 아래로 걷는’ 몰락은 ‘안식과 침묵 속으로의’ 몰락이다. 그러나 어떤 안식과 침묵일까? 나그네의 노래를 따라가 보자.

그러는 동안, ‘앞서 규명된 의미에서의 나그네가 딛는 발걸음은 어느 곳을 향하도록 부름을 받는가?’라는 물음이 우리를 압박한다. 「꿈속의 세바스티안」 제3절의 한 연이 답변한다.//“잊혀진 것을 골똘히 생각하며, 저 푸른 강물 따라 아래로 걷는/걸음은 오! 참으로 고요하구

나, 이때 초록빛 나뭇가지들 사이에서/지빠귀는 나그네를 몰락 가운데로 불렀다.”//영혼은 몰락 가운데로 불린다. 그러므로 하지만! 영혼은 그의 대지에서 방랑을 끝내고 대지를 떠나야 할 것이다. [그러나] 앞서의 구절에서는 이런 것에 관한 언급이 없다. 그러나 이 시구는 ‘몰락’에 관해 말한다. 확실히 그렇다. 그러나 여기에서 언급된 몰락은 파멸도 아니고 또한 퇴락으로의 단순한 소멸도 아니다. 저 푸른 강물을 따라 아래로 몰락하는 것, “그것은 안식과 침묵 속으로 몰락한다.” 「거룩한 가을」/어떤 안식 속으로? 죽은 자의 안식 속으로. 그러나 어떤 죽음? 그리고 어떤 침묵 속으로?(37-38, 163-164)

2.3. 노을

트라클의 시를 대표하는 시어들은 대체로 이중적 의미를 지닌 것들이 많다. ‘나그네’와 ‘몰락’이 그럴 뿐더러 ‘노을’도 그렇다. 이런 시어들은 우리가 생각하는 통상적 의미를 넘어서 트라클의 독특한 의미를 담고 있다. 노을은 안식과 침묵 속으로 몰락해가는 나그네의 방랑이 이루어지는 상황적 배경을 시적으로 형상화한 낱말이다. 그런데 흔히 우리는 노을을 낮의 푸르렀던 하늘이 어두워지는 정도로 생각한다. 우리는 땅거미 지는 황혼만을 생각한다. 그러나 트라클이 그리는 노을은 낮의 단순한 몰락이 아니다. 오히려 노을은 몰락을 향해가는 나그네의 여정을 환히 밝혀준다. 그러한 밝음은 나그네의 여정을 안내하는 길잡이가 된다. 이러한 것을 트라클은 ‘푸른 하늘’로 형상화한다. 그러니까 노을은 이중적 의미에서 사유되어야 한다. 노을은 한편으로는 낮이 기울어지는 저녁 무렵의 황혼이며, 다른 한편으로는 푸른 하늘이 피어오르는 사건이 된다. 노을의 이러한 이중적 의미를 우리는 노을에 해당하는 독일어 분석에서도 확인할 수 있는데, ‘노을 지다’에 해당하는 독일어 dämmern에는 ‘노을 지다’의 뜻만 있는 것이 아니라 ‘동이 튼다’라는 뜻도 있다. 그러니까 ‘푸른 하늘이

노을 지고 있다.’와 ‘푸른 하늘이 피어오르고 있다.’라는 것은 동일한 사태가 된다.

‘[...] 푸른 하늘이 가지 친(切) 숲 위에서/ 정신적으로 노을 지고 있다.’ [...]//이 구절 앞에는 태양에 대한 언급이 있다. 나그네의 발걸음은 노을을 향해 이어진다. ‘노을 진다’는 것은 우선은 어두워진다는 것을 의미한다. ‘푸른 하늘이 노을 진다’. 햇빛이 가득했던 낮의 푸르름이 어두워지는 것인가? 푸르름이 밤을 위하여 저녁 무렵 사라진다는 것인가? 그렇지만 ‘노을’은 낮의 밝음이 암흑 속으로 퇴락한다는 따위의 낮의 단순한 몰락을 의미하지 않는다. 노을은 여하튼 반드시 몰락만을 의미하지도 않는다. 아침에도 노을은 진다. 아침과 더불어 새 날이 피어 오른다. 노을은 ‘피어오른다’를 동시에 의미한다. 푸른 하늘이 ‘가지 친’ 숲 위에서, 그러니까 성글고 붕괴되어 버린 숲 위에서 노을 지고 있다. 즉 밤의 푸른 하늘이 저녁 무렵 피어오르고 있다.(38, 164)

2.3.1. 노을과 해(年)

통상적으로 우리는 노을을 하루의 기울어짐과 관련짓는다. 그러나 트라클은 노을을 통해 태양의 운행 즉 한 해(年)의 기울어짐도 사유한다. 이것은 트라클이 그리는 노을의 의미가 역사적 지평으로까지 확대되었음을 말해 준다. 도상의 나그네는 이제까지 인류가 걸어왔던 역사를 벗어나 새로운 역사를 향해 나가게 된다. 인류의 이제까지의 역사가 ‘초록 빛 여름’으로 형상화되었다면, 나그네가 펼치는 새로운 역사는 저녁 혹은 가을 혹은 ‘정신적인 해(年)들’이라고 형상화된다.

노을은 태양의 운행이 기울어진 것이다. 이 점이 함축하는 바는, 노을은 낮의 기울어짐일 뿐 아니라 한 해(年)의 기울어짐이기도 하다는 것이다. 「기울어진 여름」이란 제목의 한 시적 작품의 마지막 연은 이렇게 노래한다://“초록 빛 여름은 그리도 조용히 사그러졌고/나그네의

발걸음은/은빛 밤하늘에 울려 퍼진다./한 마리 푸른 들짐승이 그의 여정을/그의 정신적 해(年)들의 화음을 회상하였으면!//트라클의 시적 작품에서는 이 ‘그리도 조용히’(so leise)라는 시구가 거듭 반복된다. 우리는 ‘조용히’라는 시구가 ‘귀로 거의 알아들을 수 없는 정적’ 정도를 의미한다고 생각한다. 이러한 의미대로라면, ‘조용히’라는 것은 우리의 지각활동과 연관된다. 그러나 ‘조용히’(leise)는 ‘서서히’(langsam)를 의미하며, **gelisian**은 ‘미끄러져가다’(gleiten)를 의미한다. 조용한 것은 미끄러져 달아나는 것이다. 여름은 가을으로, 다시 말해 한 해의 저녁으로 미끄러져 달아난다.(38-39, 164-165)

2.3.2. 푸른 하늘

2.3.2.1. 성스러움

밤은 어둡다. 그러나 어두움이 필연적으로 암흑은 아니다. 노을은 푸른 하늘로 피어오른다. 그래서 시인은 밤을 푸른 빛 ‘수레 국화 다발’로 은유한다. 푸른 하늘은 어두움 속에 간직된 밝음이다. 이 푸른 하늘이 나그네의 여정을 밝혀 주는 등불이 된다. 그러기에 푸른 하늘은 성스러움의 깊이를 결집한다. 성스러운 것은 푸른 하늘을 통해 자신을 밝히면서 또한 동시에 푸른 하늘의 고유한 어두움을 통해 자신을 감추고 만다. 역으로 말하자면, 성스러운 것은 자신을 후퇴하고 억제하는 가운데 동시에 자신의 도래를 선사한다. 성스러운 것은 어두움과 밝음, 은폐와 밝힘의 긴장된 투쟁 속에서 나그네의 여정에 다가온다. 그러기에 시인은 “성스러운 푸른 하늘 속에서/ 빛나는 발걸음이 잇달아 울려 퍼지고” “푸른 꽃들의 성스러움이 [...] 보는 이의 마음을 휘젓는다”라고 노래한다.

“밤의 부드러운 수레국화다발이여.”//밤은 수레 국화 다발, 그것도 부드러운 다발이다. 이에 맞추어 푸른 들짐승은 ‘수줍은 들짐승’, ‘부드러운 동물’이라고도 불린다. 푸른 하늘로부터 피어난 다발은 그 묶음 근처에 성스러운 것의 심오함을 결집한다. 성스러운 것은 이 푸른 하늘

로부터 빛나는데, 그러나 동시에 이 푸른 하늘의 고유한 어두움을 통해 자신을 감추고 있다. 성스러운 것은 스스로 후퇴하면서 자신을 억제한다. 성스러운 것은 억제하는 후퇴 속으로 자신을 보존함으로써, 자신의 도래를 선사한다. 어두움 속으로 간직된 밝음이 푸른 하늘이다. ‘밖은’(Hell) 것, 즉 ‘되울리는’(hallend) 것은, 근원적으로 보자면, 고요를 간직하고 있는 것으로부터 [우리들] 부르며 그로써 자신을 밝히는 음조(音調)이다. 푸른 하늘은 소리내어 울리기 때문에, 그것의 밝음 속에서 되울린다. 그것의 되울리는 밝음 속에서 푸른 하늘의 어두움이 빛나고 있다.//나그네의 발걸음은 밤의 은빛 광채나는 소리를 통해 울려 퍼진다. 다른 작품 하나는 이렇게 노래한다.//“그리고 성스러운 푸른 하늘 속에서/빛나는 발걸음이 잇달아 울려 퍼지고 있다.”//다른 곳에서는 푸른 하늘에 관해 이렇게 말한다.//“[...] 푸른 꽃들의 성스러움이 [...] 보는 이의 마음을 휘젓는다.”(40, 165-166)

2.3.2.2. 푸른 들짐승

2.3.2.2.1. 고통의 침묵

나그네의 여정을 구성하는 또 하나의 등장인물이 푸른 들짐승이다. ‘푸른 들짐승’이라는 이름이 상징하듯, 이 동물은 푸른 하늘과 밀접히 관련된다. 하지만 이 동물이 처음부터 푸른 하늘 아래서 푸르름을 머금은 푸른 들짐승인 것은 아니었다. 오히려 이 동물은 예전에는 황야에서 상처입고 불에 그슬리기도 했던, 그래서 서로 ‘불화’를 빚던 동물이었다. 그러나 푸른 하늘의 성스러움은 이 모든 것을 변화시킨다. 푸른 하늘에 직면함으로써 이 동물의 얼굴은 경직되고 시선은 응집된다. 이제 이 동물은 자신의 욕구를 억제하면서 성스러운 것을 마주 향한다. 따라서 예전의 불화도 고통의 침묵으로 미묘하게 변화한다. ‘푸른 하늘 앞에서’ 고통은 침묵한다. 고통은 이제 불화의 씨앗이 아니라 오히려 마음을 진정시키는 요소로서 등장한다. 마치 돌이 고통을 간직하듯, 푸른 들짐승은 고통의 침묵을 통해 모든 것을 자신에게로 모으는 ‘부

드러운 것’으로 거듭난다. 푸른 들짐승은 서로간의 불화를 이겨내고는 나그네의 여정을 회상하는 방랑객이 된다.

“[...] 어떤 동물의 얼굴이/푸른 하늘 앞에서, 푸른 하늘의 성스러움 앞에서 굳어진다.”//푸르름은 성스러운 것의 의미를 가리키는 형상이 아니다. 푸른 하늘 그 자체가, 그것의 결집하는 또한 감춤 속에서 비로소 빛나는 깊이로 인해, 성스러운 것이다. 푸른 하늘에 직면해서 또한 동시에 순수한 푸른 하늘을 통해 자신을 억제하게 됨으로써 그 동물의 얼굴은 굳어지며 들짐승의 용모로 변한다.//그 동물의 얼굴이 경직되었다는 것은 시체의 경직과 다르다. 그 동물의 얼굴은 굳어지면서 수축한다. 그의 시선은 응집되어, 자신을 억제하면서 성스러운 것을 마주 향하며 ‘진리의 거울’ 속을 바라본다. ‘바라본다’는 것은 ‘침묵 속으로 빠져 든다’는 것을 의미한다.//“돌의 침묵은 굳세도다.”라고 이 뒤를 바로 잇는 시행은 말한다. 돌은 고통을 간직하는-덩어리(Ge-birge)이다. 돌들은 마음을 진정시키는 요소를 자신 안에 간직하면서 결집하는데, 이 마음을 진정시키는 요소로서의 고통은 본질적인 것 안으로 고평히 가라앉는다. ‘푸른 하늘 앞에서’ 고통은 침묵한다. 들짐승의 용모는 푸른 하늘에 직면하여 부드러운 것으로 변모한다. 왜냐하면 부드러운 것은, 그 낱말 뜻에 따라 보자면, 평화롭게 모으는 것이기 때문이다. 부드러운 것은 그 들짐승이 황야에서 상처 입고 불에 그슬리기도 했던 일을 누그러진 고통으로 극복해 넘으로써, 그 불화를 변화시킨다.(40-41, 166)

2.3.2.2. 이성적 동물

푸른 들짐승은 누구일까? 아마도 푸른 들짐승은 단순한 동물은 아닐 것이다. 시인이 푸른 들짐승에게 나그네의 여정을 회상하라고 말을 걸고 있음을 보건데, 푸른 들짐승은 동물이긴 하되, 회상하는 능력을 지닌 동물, 즉 사유하는 동물, 즉 이성적 동물이다. 여기에서 우리는 플라톤 이래 서구 형이상학이 규정지어 왔던 인간의 본질을 만나게 되는데, 과연 이성적 동물이란 정의에 의해 인간의 본질이 확정된 것일까? 시인은 그렇지 않다고 생각한다.

오히려 푸른 들짐승은 나그네의 여정을 회상하면서 푸른 하늘의 성스러움에 의해 빛나는 그런 인간의 본질을 찾아 나서고 있다. 인간은 아직 자신의 본질의 인식처에 이르지 못한 것이다. 그렇다면 이성적 동물은 인간이 누구인가를 현상적으로 올바르게 지적한 것이긴 하되, 인간의 감추어진 본질을 참되게 드러내지는 못한 것이 아닐까?

시인이 나그네를 회상했으면 하고 말을 걸어 부르는 그 푸른 들짐승은 누구인가? 동물인가? 확실히 그렇다. 그러면 단지 동물에 불과한가? 결코 그렇지 않다. 왜냐하면 그 푸른 들짐승은 회상해야만 하기 때문이다. 그의 시선은 ~을 망보아야 하며, 나그네를 눈여겨보아야 한다. 푸른 들짐승은 동물이로되, 그것의 동물성은 아마도 동물적인 것에 있지 않고 오히려 시인이 외쳐 부르고 있는 ‘저 바라보면서 회상함’에 있는 것이다. 이러한 동물성이 아직은 멀리 있고 거의 통찰되지도 않은 실정이다. 그러니까 여기에서 언급된 동물의 동물성은 전혀 규정되지 않은 채 동요하고 있다. 이러한 동물, 즉 사유하는 동물, 즉 **이성적 동물**, 즉 인간은 니체의 말에 따르면 아직 확정되어 있지 않다.//이렇다고 해서 인간이 아직 사실로서 ‘확인’되지 않았다는 것은 아니다. 인간은 단지 너무 극도로 결정되어 있다. 이 말이 의미하는 바는, 이 동물의 동물성이 아직은 확정적인 것에 즉 ‘집에’ 즉 그것의 감추어진 본질의 인식처에 이르지 못했다는 것이다. 이러한 확-정에 이르기 위해 플라톤 이래의 서구 유럽의 형이상학은 분투하여 왔다. 그러나 아마도 그러한 분투는 도로(徒勞)에 그치고 말았다. 아마도 서구 유럽의 형이상학에게는 ‘도상(途上)’에 이르는 길이 아직은 막혀 있다. 그것의 본질에 있어 아직 확-정되지 않은 동물이 지금의 인간이다.(41-42, 166-167)

2.3.2.2.3. 방랑객

종래의 형이상학은 인간을 이성적 동물로서 정의하였다. 그러나 이성적 동물이 인간의 본질을 드러내진 못한다. 오히려 이성적 동물로서의 인간은 성스러운 푸른 하늘의 빛 속에서 자신의

감추어진 본질을 찾아 방랑한다. 그래서 시인은 이런 푸른 들짐승의 모습을 방랑객이라고 이름 짓는다. 방랑객이란 이제까지의 인간을 뒤로 한, 다시 말해 자신의 본질을 상실한 채 부패해 버린 이제까지의 인간을 뒤로 한, 소수의 인간들을 가리킨다.

‘푸른 들짐승’이라는 시적인 이름 속에서 트라클은 바로 저러한 인간의 본질을, 즉 그의 용모가, 다시 말해 마주 대하는 눈길이 나그네의 발걸음을 사유하는 가운데 밤의 푸른 하늘에 의해 비추어지고 그로써 성스러운 것에 의해 빛나는 그런 인간의 본질을 부르고 있다. ‘푸른 들짐승’이란 명칭은 나그네를 회상하면서 그와 함께 인간 본질의 안식처를 방랑하면서 얻고자 하는 죽을 자(Sterbliche)를 명명한다.//그러한 방랑을 시작하는 이들은 누구인가? 아마도, 만약 본질적인 것이 고요함 속에서 갑작스럽고도 드물게 일어난다면, 그들은 소수의 알려지지 않은 사람들일 것이다. 시인은 「겨울 저녁」에서 그러한 방랑객들을 명명하는데, 이 작품의 두 번째 연은 이렇게 시작된다.//“많은 방랑객들이/어두운 여정을 따라 문에 당도한다.”//푸른 들짐승은, 언제 어디에서 현성하건, 인간의 이제까지의 본질적 형태를 떠나 버렸다. 이제까지의 인간은 자신의 본질을 잃은 한에서, 즉 부패한 한에서, 퇴락한 것이다.(42, 167)

2.3.2.2.4. 죽은 이

푸른 하늘이 피어나는 노을 속에서 푸른 들짐승은 이제까지의 인간을 뒤로 한 채 나그네를 뒤따른다. 이제까지의 인간이 본질이 부패한 족속이라면, 나그네는 그러한 족속과 결별하고는 본질의 안식처를 찾아 침묵 속으로 몰락하는 ‘죽은 이’가 된다. 물론 여기서의 죽음은 지상에서의 생물학적인 생의 종말이 아니라, 오히려 몰락의 성스러움을 의미한다. 따라서 죽은 이는 이제까지의 인간과 극명히 대비된다. 이제까지의 인간에게는 ‘영혼의 바람’마저 ‘고요히 자고 있다’.

트라클은 그의 작품 중 하나를 「죽음의 일곱 노래」라고 명명한다. 일곱은 성스러운 숫자이다. 이 시가(詩歌, Gesang)는 죽음의 성스러움을 노래한다. 여기에서 죽음은 무규정적으로 또 일반적으로 [기껏해야] 지상에서의 삶의 종말 정도로 표상되지 않는다. ‘죽음’은 시적으로는 ‘나그네’가 그 안으로 불리어지는 저 ‘몰락’을 의미한다. 따라서 그렇게 불리어진 나그네도 ‘죽은 이’이다. 그의 죽음은 본질의 부패를 의미하는 것이 아니라, 오히려 본질이 부패된 인간의 형태를 떠나버린다는 것이다. 그렇기에 「죽음의 일곱 개의 노래」 끝에서 두 번째 연은 이렇게 말한다.//“오 인간의 부패된 모습이며/차가운 금속성 밤과 무겁게 가라앉은 숲의 공포,/그리고 불에 그슬린 들짐승의 야성이/함께 어우러진 듯;/영혼의 바람은 고요히 자고 있다.”(42, 167-168)

2.3.2.2.5. 이제까지의 인간

이제까지의 인간은 본질이 부패한 인간이다. 부패한 인간의 영혼은 성스러운 것의 바람 속에 있지 않다. 여기에서 우리는 성스러움을 상징하는 또 하나의 사태인 ‘바람’을 만나게 된다. 바람은 생명의 숨결이다. 그러니까 부패한 인간의 영혼은 생명을 상실한 꺼져 버린 영혼이다. 밤을 헤쳐 몰락을 향해 가는 나그네의 여정을 아무도 회상하지 않는 한, 이제까지의 역사적 인류는 생명이 꺼져 버린 ‘가시덩굴 숲’에 머물 뿐이다. 부패한 인간의 영혼에게 신의 바람은 불지 않는다. ‘신의 고독한 바람’은 ‘검정 담 곁에서’ 울리고 있을 뿐이다.

인간의 부패된 모습은 불로 그슬리는 고문과 가시로 찌르는 고통으로 인도된다. 이러한 야만성은 푸른 하늘에 의해 두루 비추어지지 않는다. 이러한 형태의 인간이 지닌 영혼은 성스러운 것의 바람 속에 서 있지 않다. 때문에 그러한 영혼에게는 여행이란 없다. 그래서 바람 그 자체, 즉 신의 바람은 고독하게 머물 뿐이다. [그래서] 이제 막 ‘가시덩굴 숲’으로부터 가까스로 벗어날 수 있었던 푸른 들짐승을 명명하는 작품 하나는, 다음과 같은 행으로 끝나고 있다.//“검정 담 곁에서는 신

의 고독한 바람이/언제나 울리고 있다.”//‘언제나’라는 이 시어가 의미하는 바는, 한 해와 그 해의 태양의 운행과정이 아직도 겨울의 음울함 안에 머물러 있고 아무도 그 나그네가 발걸음 소리를 내며 밤을 헤치며 걸었던 그 여정을 회상하지 않는 바로 그 동안이다. 이 밤은 그 자체가 단지 태양의 운행을 간직하면서 감추고 있는 것일 뿐이다. ‘Gehen’(간다, 운행한다)라는 것은, 그리스어로는 *ivai*인데, 인도게르만어로는 *ter*, 즉 *Jahr*(한 해)라고 불린다.(43, 168)

2.3.3. 정신적 노을

푸른 하늘이 피어오르는 노을을 시인은 정신적 노을이라 부른다. 별이 가득한 밤의 연못에서 정신적 밤이 노을 지면서 푸른 하늘로 피어난다. 이 노을 지는 푸른 하늘의 광채는 싸늘한데, 그 싸늘한 빛은 달(*selanna*)빛에서 비롯된다. 하늘의 신 우라노스(*Uranos*)와 대지의 여신 가이아(*Gaea*)의 셋째 아들인 휘페리온(*Hyperion*)의 두 자식 중 하나이자 태양의 신 헬리오스(*Helios*)의 여동생인 달의 여신 셀레나(*Selanna*)가 정신적 노을의 싸늘한 푸른빛의 원천이 된다. 정신적 밤을 꿰뚫고 두루 언제나 울려 퍼지는 것은 ‘누이의 달빛 목소리’이다. 따라서 정신적 노을은, 우리가 흔히 생각하듯 기독교와 관계없고 또한 정신과 육체의 이원론을 주장하는 플라톤 이래의 형이상학과도 무관하다. 정신적 노을은 그것들보다 더 근원적 영역을 지시한다. 그것은 죽을 자로서의 인간과 공존하던 신의 세계로부터 비롯된다. 또한 우리는 달빛 가득한 정신적 밤을 헤쳐 가며 방랑하는 나그네를 ‘달빛 머금은 사람’이라 부르는데, 달의 여신의 오빠인 헬리오스마저 그 나그네를 뒤따를 때 비로소 자기 누이의 달빛 목소리를 듣게 될 정도로, 달빛 나그네는 달의 여신 셀레나와 친숙하다.

“[...] 너는 양귀비에 취해/검은 구름을 타고/밤의 연못을 건너고/별이 가득한 하늘./누이의 달빛 목소리가/정신적 밤을 꿰뚫고 두루/언제

나 울리고 있다.” 「정신적 노을」//별이 가득한 하늘이 밤의 연못을 시적 형상으로 하여 묘사되고 있다. 우리의 통념은 그렇게 생각한다. 그러나 밤의 하늘은 본질적 진리에 있어서 바로 이러한 연못이다. 이에 반해, 우리가 밤이라고 부르는 것이 오히려 단지 [비유적] 형상에 불과하다. 즉 밤의 본질이 창백하게 된 공허한 묘사에 불과하다. 시인의 시에 서는 연못과 연못의 거울이 종종 되풀이된다. 때로는 검고 또 때로는 푸르기도 한 물이 인간에게 자신의 얼굴을, 자신의 마주보는 시선을 내보인다. 그러나 별이 가득한 하늘의 밤의 연못 속에서 정신적 밤의 노을 지는 푸른 하늘이 나타난다. 그러한 노을 지는 푸른 하늘의 광채는 싸늘하다.//이 싸늘한 빛은 달(selanna)의 빛남으로부터 비롯된다. 어느 고대 그리스 시(詩)도 말하고 있듯, 달이 밝게 빛날 때면 심지어 그 주변의 별들마저 창백해지고 싸늘해진다. 모든 것이 ‘달빛’ 속에 녹아든다. 밤을 헤치고 걸어가는 나그네는 ‘달빛 머금은 사람’이라 불린다. 누이의 달빛 목소리는 정신적 밤을 꿰뚫고 언제나 울려 퍼지는데, 누이의 달빛 목소리를 오빠가 듣게 되는 것은, 그가 여전히 ‘검기만’하고 아직은 나그네의 황금빛에 의해 거의 비추어지지 않는 작은 거룻배를 타고 밤의 연못을 건너 나그네를 따라가려고 할 때이다.(44-45, 169)

2.3.3.1. 푸른 영혼

푸른 하늘이 피어오르는 정신적 노을에서는 신과 인간이 공존한다. 여기서 문제가 되는 인간은 이성적 동물로서의 인간이 아니라 죽을 자로서의 인간이다. 아마도 자신을 죽을 자로서 각성한 인간은 소수일 터인데, 이들이 달빛 나그네를 따라 방랑할 때, 이들도 싸늘한 푸른 빛 성스러움에 물들은 고독한 나그네가 된다. 자신이 사랑하던 이들과 결별하였기에 고독한 나그네이다. 그러나 고독한 나그네는 별이 가득한 밤하늘을 건너 대지를 비로소 대지로서 체험하여 본질적 안식처에 이르기엔, 우리는 이러한 나그네를 ‘가을의 영혼’ 혹은 ‘푸른 영혼’이라 부른다.

죽을 자들이 몰락으로 불리어진 ‘낮선 이’를, 즉 나그네를 따라 방랑

할 때, 그들 자신도 낯선 곳에 이르며, 그 스스로 고독한 나그네가 되고 만다.//별이 가득한 밤의 연못, 즉 대지 위의 하늘을 건너감으로써 영혼은 대지를 비로소 그것의 ‘싸늘한 활액(活液)’ 속에서 대지로서 경-험한다. 영혼은 정신적인 해(年)의 저녁 무렵 노을 지는 푸른 하늘 속으로 미끄러져 들어간다. 영혼은 ‘가을의 영혼’이 되고, 또 이러한 영혼으로서 ‘푸른 영혼’이 된다.(45, 169-170)

2.3.3.2. 남들

나그네를 따르는 방랑객, 그러니까 푸른 영혼은 그들이 사랑하던 이들과 결별한다. 그 사랑하던 이들은 이제 ‘남들’이 된다. 푸른 영혼이 인간의 본질의 안식처에 이른 인간 형태의 종류라면, ‘남들’은 본질이 부패해 버린 인간 형태의 종류가 된다. 즉 푸른 영혼과 ‘남들’은 인간 형태의 종류가 다른 것이다. 시인이 「가을의 영혼」 끝 두 번째 연에서 노래하듯, ‘푸른 영혼, 어두운 방랑’은 “곧 우리를 사랑하는 이들, 남들로부터 갈라놓으리라.”

나그네를 따르는 방랑객들은 이제 그들에게 ‘남들’이 될 ‘사랑하는 이들로부터’ 곧 결별한다. 남들— 이것은 그 본질이 부패된 인간 형태의 종류이다.(45, 170)

2.3.3.3. 족속

푸른 영혼과 ‘남들’은 인간 형태의 종류가 다르다. 그런데 우리는 어떤 하나의 종류(Schlag)로부터 각인되고 어떤 종류(Schlag) 안에 틀 지워진 인간의 본질을 독일어로는 ‘Geschlecht’라고 부르며, 이 독일어를 우리말로로는 ‘족속’이라고 번역한다. 그런데 족속의 의미는 다양하다. 인류가 하나의 족속이라면, 부족, 씨족, 가족도 각각 하나의 족속이며, 궁극적으로 남성과 여성도 각기 하나의 족속이 된다. 따라서 족속은 궁극적으로 이원성(二元性)의

성격을 갖는다. 남성과 여성이 그러할 뿐더러, 부족과 부족, 씨족과 씨족, 가족과 가족 사이에서도 이원성이 성립한다.

독일어는 하나의 종류(Schlag)로부터 각인되고 이러한 종류(Schlag) 안에 채워 넣어진 인간의 본질을 ‘Geschlecht’라고 부른다. 이 낱말은 인류라는 의미에서의 인간족속을 의미할 뿐더러 부족, 씨족, 가족이란 의미에서의 혈족을 의미하기도 하는데, 이는 모두 다시 남성과 여성이라는 양성(兩性)의 이원성(二元性)으로 각인된다.(45-46, 170)

2.3.3.3.1. 부패하는 족속

푸른 영혼은 사랑하던 이들과 결별한다. 사랑하던 이들은 푸른 영혼에게 ‘남들’이 되고 만다. 이런 ‘남들’을 족속의 관점에서 보자면, 그들은 ‘부패하는 족속’이며, 그러기에 인간의 본질로부터 ‘추방된 족속’이다. 또한 ‘저주받은 족속’ 즉 ‘타격받은 족속’이다. 그런데 저주의 본질은 불화이다. 족속의 이원성을 슬기롭게 극복하여 봉합하지 못한 채, 서로 반목하여 둘로 나뉘어져 하나의 개체로 뿔뿔이 흩어져 버리고 마는 것이 저주의 본질이다. 물론 저주받은 족속 상호간에도 사랑과 존경의 윤리는 있으나, 그런 정도로는 불화가 적합하게 매듭지어지지 않는다. 적합한 매듭은 기존의 족속과는 다른 족속에게서나 가능하다. 즉 정신적 노을 속에서 대지를 방랑하는 가운데 대지를 비로소 대지로서 체험하여 영혼의 본질적 안식처를 구하는 그런 나그네이면서 또한 동시에 그런 나그네를 뒤따르는 족속만이, 다시 말해 푸른 영혼만이 불화로부터 벗어날 수 있는 적합한 매듭을 갖는다.

‘그 본질이 부패된 형태’의 인간 족속을 시인은 ‘부패하는’ 족속이라 부른다. 이러한 족속은 인간의 본질의 양식으로부터 배제되는데, 따라서 ‘추방된’ 족속이다.//이러한 족속은 무엇에 의해 타격받는가, 즉 저

주받는가? 저주란 그리스어로는 plēgē이며, 독일말로는 ‘타격’(Schlag)이다. 본질이 부패하는 족속에 대한 저주는, 이 옛 족속이 족속 간의 불화에 이를 만큼 서로 나뉘어져 타격받는다든 점에 성립한다. 이러한 불화로 인해 각 족속은 들짐승의 그때마다의 개별적이며 단순한 야수성이 빛는 고삐 풀린 혼란 속으로 뛰어들려 노력한다. 이원성 그 자체가 저주인 것이 아니라, 오히려 불화가 저주이다. 이러한 불화는 맹목적 야수성의 혼란으로 인해 그 족속을 반목적으로 둘로 쪼개고 그로써 고삐 풀린 개별화 속으로 몰아넣는다. 그러므로 반목적으로 둘로 쪼개어지고 깨어져 버린 이 ‘퇴락한 족속’은 스스로의 힘으로는 적합한 매듭을 이제 더 이상은 찾을 능력이 없다. 어떤 족속의 이원성이 불화로 부터 벗어나 소박한 이원성의 온화함을 향해 앞서 방랑해 나갈 때, 즉 그 족속 자신이 ‘낮선 이’면서 동시에 나그네를 뒤따를 때, 그런 족속만이 적합한 매듭을 갖는다.//저 나그네와의 관계에서 볼 때, 부패한 족속의 모든 후에는 남들로 남는다. 그럼에도 불구하고 그들에게는 사랑과 존경이 밀접히 관련되어 있다. 그렇지만 나그네를 뒤 따르는 어두운 방랑은 그들을 그 나그네가 맞는 밤의 푸른 하늘에로 안내한다. 방랑하는 영혼은 ‘푸른 영혼’이 된다.(46, 170-171)

2.3.3.3.2. 세상을 여윈 이

부패한 족속에 대한 ‘타인’이 나그네이다. 나그네는 시적으로는 ‘저 사람’(Jener)이라고도 불리는데, ‘저 사람’은 옛 언어로는 ‘타인’을 의미한다. 이처럼 나그네는 ‘남들’로부터 멀리 떠나도록 분리어진 사람이다. 그래서 우리는 나그네를 ‘세상을 여윈 이’(der Ab-geschiedene)라고 명명한다. 세상을 여윈 이는 방랑한다. 방랑은 몰락을 향한 방랑이다. 그런데 몰락이 퇴락은 아니다. 오히려 몰락은 몰입이며, 몰입은 낱말 그대로, ‘~으로부터 풀려나 서서히 미끄러져 들어감’을 의미한다. 그렇다면 세상을 여윈 나그네의 몰락이란 퇴락한 남들로부터 벗어나 푸른 하늘의 정신적 노을로의 몰입을 의미한다. 그러니까 나그네의 몰락은 성스러움에로의 몰입으로서 새로운 상승을 기약한다. 시인이 노래하듯, “그 옛

날 성스러운 수도자가/광란의 부드러운 현금 소리에 깊이 잠긴 채 걸었던 그 곳에서” “나그네는 자신을 몰입한다.”

그러나 동시에 영혼은 나누어진다. 어디를 향해서? 저 나그네가 가는 그곳을 향해서. 그런데 저 나그네는 때때로는 시적으로 ‘저 사람’이라는 지시어로 명명되기도 한다. ‘저 사람’(Jener)은 옛 언어로는 ‘ener’라고 발음되며, ‘타인’(他人, andere)을 의미한다. ‘Enert dem Bach’란 시내의 다른 쪽을 의미한다. ‘저 사람’, 즉 나그네는 남들에 대한, 즉 부패한 족속에 대한 타인이다. 저 사람은 남들로부터 저 멀리 떠나도록 불리어진 사람이다. 나그네는 세상을 여윈 이(der Ab-geschiedene)이다.// 나그네의 본질, 즉 앞을 향한-방향을 자신 안에 떠맡은 이는 어디로 향하도록 지시받는가? 나그네는 어디를 향하도록 불리어지는가? 몰락을 향해서이다. 몰락이란 푸른 하늘의 정신적 노을 속으로의 몰입이다. 몰락은 정신적인 해(年)로 기울어짐으로부터 발생한다. 그런데 그러한 기울어짐이 ‘가까이 다가오는 겨울’의, 즉 11월의 파괴력을 거쳐야만 한다 할지라도, 그럼에도 불구하고 저러한 자기 몰입이 아무런 버팀목 없는 곳을 향한, 또 파멸을 향한 전략은 아니다. 오히려 자기 몰입이란, 그것의 낱말 의미에 따르면, ‘~으로부터 풀려나 서서히 미끄러져 들어간다’는 것을 의미한다. 자기를 몰입한 자는 물론 11월의 파괴 안에서 사라지나, 결코 11월의 파괴 속으로 사라지는 것은 아니다. 그는 11월의 파괴를 꿰뚫고 ‘만종이 울릴 무렵’, 즉 저녁 무렵 푸른 하늘의 정신적 노을 속으로 미끄러져 사라진다.(46-47, 171)

2.3.3.4. 저녁

낮은 저녁을 거쳐 기운다. 이러한 기울어짐을 우리는 종말이라고 말한다. 그러나 저녁은 단순한 종말이 아니다. 오히려 저녁은 새로운 출발을 약속한다. 시인이 노래하듯, 저녁은 ‘의미와 형상’을 바꾸어 놓는다. 저녁은 시인에게는 다른 볼거리를, 그리고 사유자에게는 다른 사색 거리를 가져다 준다. 그러기에 나그네는 이제까지의 세월의 지배를 여윈 채 저녁 무렵 방향을 시작하며

몰락을 준비한다. 저녁은 정신적인 해(年)의 날들로 기울어짐으로써 성스러운 새날을 기약하는 것이다.

저녁은 정신적인 해(年)들의 날들로 기울어진 것이다. 저녁은 어떤 변화를 완성한다. 정신적인 것으로 기운 저녁은 다른 불거리, 다른 사색거리를 가져다준다.//“저녁은 의미와 형상을 바꾸는구나.”//빛나는 것이,— 시인들은 그런 것의 상(형상)에 관해 말한다— 이 저녁을 통해 다르게 나타난다. 현성하는 것이— 사유자들은 그것의 눈에 보이지 않음을 숙고한다— 이 저녁을 통하여 다른 낱말에 이른다. 저녁은 다른 형상과 다른 의미에 입각하여 시작(詩作)과 사유의 말씀 및 그것들의 대화를 변화시킨다. 그렇지만 저녁이 이런 변화를 가져올 수 있는 까닭은 단지, 저녁 자체도 변역(變易)하기 때문이다. 낮은 저녁을 거쳐 가면서 기울어지는데, 이러한 기울어짐은 종말이 아니라, 오히려 방랑을 시작(始作)하는 나그네의 저 몰락을 준비하는 쪽으로 기울어진다. 저녁은 자신의 고유한 형상과 자신의 고유한 의미를 변역시킨다. 이러한 변역 속에는 낮과 계절의 이제까지의 지배로부터의 여임(Abschied)이 감추어져 있다.//그러나 저녁은 푸른 영혼의 어두운 방랑을 어디로 이끌어 가는가? 모든 것이 다른 방식으로 합류하고 간직되며 또 다른 상승을 위해 보존되어 있는 그곳을 향해서이다.(47-48, 172)

3. 게오르그 트라클의 시의 장소에 대한 논구

게오르그 트라클의 시적 작품에서 모든 말 행위는 ‘세상을 여윈 이’(der Abgeschiedene)에게로 결집된다. 이 시인의 시적 작품들은 모두 세상을 여윈 나그네를 노래하는 리드(歌, Lied)가 된다. 즉 이 시인의 모든 시적 작품들은 ‘세상을 여윈 경지’(die Abgeschiedenheit)에로 합류하며 거기로부터 흘러나온다. 따라서 ‘세상을 여윈 경지’가 이 시인의 시의 장소로서 규정된다. 그렇다면 이제 우리의 과제는 이 세상을 여윈 경지라는 시의 장소를 좀더 특별하게 숙고하는 작업이 된다. 이런 작업이 우리가

앞서 1절에서 시의 장소에 대한 논구라고 부른 것에 해당한다. 그러면 이러한 논구는 어떻게 가능할까? 아마도 우리가 이제 좀 더 밝은 눈을 가지고 나그네의 여정을 뒤따라가 ‘세상을 여윈 자란 누구이며 또 그가 걸어온 여정의 풍광은 어떠한가?’를 물을 때에만 가능하지 않을까.

3.1. 광인(狂人)

부패한 족속이 저주받은 족속이라면, 그러한 족속과 결별하고는 본질의 안식처를 찾아 침묵 속으로 몰락하는 나그네는 ‘죽은 이’가 된다. 그런데 엄격히 말해서, 죽은 이는 단순한 나그네가 아니라 광인(狂人)이다. 즉 광인이 죽은 것이다. 어원적으로도 der Wahnsinnige(광인)에서 Wahn(광기)은 ‘~없이(ohne)’를 또한 Si- nnan은 근원적으로 ‘~을 향해 여행하다’를 뜻하므로, 부패한 족속의 생각과는 아무런 관계 없이(ohne), 더구나 그러한 족속이 추구하는 삶의 방향과는 전혀 다른 곳을 향한, 즉 몰락을 향한 도상(途上)의 나그네는 당연히 광인이라 불린다. 그러나 시인이 노래하듯, 저주받은 부패한 족속의 경우에는 ‘주홍색 뱀들의 등지가 그녀의 욕정 끓는 무릎 안에서 느릿느릿 힘주어 일어서는’ 반면 광인은 ‘자신의 무덤 속에서 자신의 뱀들을 희롱’할 정도로 조용히 명상에 잠긴 채 살아가는 순백의 마법사의 모습이라면, 통속적 의미에서의 광인은 누구일까? 부패한 족속일까, 아니면 몰락의 도상에 선 나그네일까?

「시편」에서 트라클은 이렇게 말한다.//“광인(狂人)이 죽었다.”//뒤이은 연은 이렇게 말한다.//“사람들이 그 나그네를 매장한다.”//「죽음의 일곱 노래」에서 나그네는 ‘순백의 나그네’라고 불린다. 「시편」 마지막 연은 이렇게 말한다.//“자신의 무덤 속에서 순백의 마법사가/자신의 뱀

들을 희롱한다.”//죽은 이가 자기 무덤 속에 **살아 있다**. 그는 자기 방에서 자신의 뱀들을 희롱할 정도로 그렇게 조용히 명상에 잠긴 채 살고 있다. [...] 이에 반해 「저주받은 자들」이란 작품에는 이런 구절이 있다.//“주홍색 뱀들의 등지가 그녀의 욕정이 끓는/무릎 안에서 느릿느릿 힘주어 일어선다.”//죽은 자는 광인(狂人, der Wahnsinnige)이다. 광인은 정신병자를 의미하는가? 아니다. 광란(Wahnsinn)은 터무니없는 것 따위를 망상하는 공리를 의미하지 않는다. ‘광기’(Wahn)는 고고독일어 wana에 속하는데, 낱말 뜻은 ‘~ 없이’(ohne)이다. 광인은 사색하는데, 더욱이 그 밖의 사람들과는 다르게 사색한다. 그는 다른 이들의 생각(Sinn)과 관계 없이(ohne) 사색에 머문다. 그는 다른 생각을 가지고 있다. ‘Sinnan’은 근원적으로는 ‘여행하다’, ‘~을 향해 노력하다’, ‘방향을 잡아 나가다’를 뜻하며, 이 낱말의 인도 게르만어 어원인 sent와 set는 길을 뜻한다. 세상을 여인 이는 광인인데, 그 까닭은 그는 다른 곳을 향한 도상(途上)에 있기 때문이다. 거기로부터 보자면 그의 광란은 ‘부드러운 것’이라 불리어질 수도 있다. 그는 ‘보다 고요한 것’을 심사숙고하기 때문이다.(48-49, 173)

3.2. 어려서 죽은 이

세상을 여인 나그네는 부패한 족속을 떠나 몰락을 향한 도상에 있다. 우리에게 나그네는 ‘죽은 이’에 비유된다. 그런데 나그네는 늘그막까지 살대로 산 뒤 만년에 그 본질이 부패하여 죽는 이가 아니라 오히려 태고의 원초로 귀의하여 그 원초에 감싸인 채 죽어 간다. 나그네는, 보다 정확히 말하자면, ‘어려서 죽은 이’가 된다. 나그네는 소년의 모습이다. 어린 시절 죽어간 소년의 모습은 ‘짜늘하고도 어두운 모습’이다. 그러나 소년의 푸른 목소리가 죽을 자로서의 우리 인간들에게 우리가 그동안 잊었던 인간의 본질을 다시 말해 주는 한, 소년의 ‘짜늘하고도 어두운 모습’이 방랑객들의 발걸음을 이끌게 된다. 시인이 노래하듯, 소년은 “얼굴에 푸른 미소를 머금은 채/기묘하게도 그의 매우 고요했던 어린 시

절에/감싸인 채 죽었는데” “그의 이마에는/태고의 전설과/새가 비상한다는 어두운 암시가/선혈처럼 조용히 흘러내리네.”

그러나 저 사람은 뢰히스베르크의 돌계단을 내려갔다./얼굴에 푸른 미소를 머금은 채/기묘하게도 그의 매우 고요했던 어린 시절에/감싸인 채 죽었다.”//이 작품의 제목은 「어려서 죽은 이에게」이다. 세상을 여윈 이는 원초로 거슬러가 죽었다. 이 때문에 그는 ‘상하기 쉬운 시신(屍身)’이지만, 활활 타올라 모든 것을 태워 버리고 마는 야성을 더 고요하게 간직한 저 어린 시절에 감싸여 있다. 그렇기 때문에 원초로 거슬러가 죽어간 이는 ‘싸늘하고도 어두운 모습’으로 나타난다. 이 모습에 대해 「뢰히스베르크에서」는 이렇게 노래한다.//“언제나 방랑자를 뒤 따르는 싸늘하고도 어두운 모습/하얀 뼈 빛의 작은 다리 건너, 소년의 히아신스 같은 목소리가/숲의 잊혀진 전설을 조용히 말하고 있네,” [...] //“싸늘하고도 어두운 모습’이 방랑자를 뒤쫓는 것은 아니다. 소년의 푸른 목소리가 잊혀진 것을 다시 불러들여 그것을 **앞서 말해주는** 한, ‘싸늘하고도 어두운 모습’이 방랑자에 앞장 서 간다.//어린 시절로 거슬러가 죽은 이 소년은 누구인가? 이 소년은 누구인가?//“ [...] 그의 이마에는/태고의 전설과/새가 비상한다는 어두운 암시가/선혈처럼 조용히 흘러내리네.(49-50, 173-174)

3.2.1. 소년 엘리스

나그네는 ‘어려서 죽은 이’이다. 시인은 이 어려서 죽은 소년을 특히 ‘엘리스’라고 이름 짓는다. 엘리스는 일상의 본질에서 벗어나 태고의 원초어로 귀의한다는 의미에서 죽은 이가 된다. 그런데 우리는 엘리스에 대해 두 가지 오해를 가지기 쉽다. 첫째, 우리는 엘리스를 시인 트라클과 동일시하곤 한다. 그러나 엘리스와 트라클은, 마치 차라투스트라와 니이체가 그렇듯, 서로 본질적으로 구별된다. 물론 트라클의 실존적 삶 역시 몰락을 향한 방랑으로 점철되어 있지만, 트라클이 엘리스처럼 태고의 원초어로 귀의

한 것은 아니다. 어떤 의미에서 보자면, 엘리스는 ‘아직 잉태되지 않은 것의 시원(始原)으로 인간의 본질을 앞서 전개하는’ 자가 된다. 즉 엘리스는 ‘아직 태어나지 않은 자’이다. 아마도 엘리스는 시인이 그리는 이상적인 인간의 모습, 즉 태고의 원초어로 귀의 하여 인간의 본질적 인식처를 구한, 그래서 우리를 더욱 침묵하게 만드는 구도자의 모습일 것이다. 둘째, 우리는 소년 엘리스의 모습을 통해 소년적 성격과 소녀적 성격을 대립시키곤 한다. 그러나 이러한 대립은 나그네의 본질에 어긋난다. 부패한 족속이 받은 저주의 본질이 족속들 사이의 이원성을 극복하지 못한 갈등과 불화라면, 세상을 여윈 나그네는 그런 이원성을 부드럽게 극복한다. 따라서 비록 엘리스라는 소년의 이름이 붙여지긴 하였으나, 소년 엘리스의 성격은 저 태고적 원초의 어린 시절의 현상에 불과하다.

엘리스는 몰락으로 불리어진 나그네이다. 엘리스는 결코 트라클이 자기 자신이라 생각했던 그런 모습은 아니다. 마치 차라투스트라의 모습이 사유가 니체와 본질적으로 구별되듯, 엘리스 역시 시인 트라클과는 본질적으로 구별된다. 그러나 이 둘의 모습은 그들의 본질과 방랑이 몰락과 더불어 시작된다는 점에서는 일치한다. 엘리스의 몰락은 저 태고적 원초로 귀의하는데, 이 태고적 원초는 노화되고 부패한 족속보다 연륜이 더 깊으며, 또한 그렇게 더 연륜이 깊은 까닭은 더 사색을 하기 때문이고, 또 더 사색을 하는 까닭은 더 고요하기 때문이요, 더 고요한 까닭은 자신을 더 침잠시키기 때문이다.//소년 엘리스의 모습에서 소년적 성격이 소녀적 성격에 대해 대립 관계에 있는 것은 아니다. 소년적 성격은 더 고요했던 어린 시절의 현상이다. 이 어린 시절은 남성과 여성의, 다시 말해 젊은 사내와 ‘젊은 계집애의 황금 빛 모습’의 부드러운 이원성을 자신 안에 간직한 채 보듬고 있다.//엘리스는 늘그막까지 살 대로 산 뒤 만년(晩年)에 그 본질이 부패했던 그런 죽은 자가 아니다. 엘리스는 일상의 본질에서 벗어나 원초어로 귀의한 그런 죽은 자이다. 이 나그네는 아직 잉태(고고독일어로는 giberan)되지 않은 것의 시원

(始原)에로 인간의 본질을 앞서 전개한다. 죽을 자의 본질 안에서 더 안식을 취하고 있기 때문에 더 침묵하게 하는 ‘아직 만삭에 이르지 못한 이’를 시인은 ‘아직 태어나지 않은 이’라고 명명한다.(50-51, 174-175)

3.2.2. 아직 태어나지 않은 이

어려서 죽은 이는 아직 잉태되지 않은 원초에로 귀의하는 나그네이므로, 아직 태어나지 않은 이가 된다. 어려서 죽은 이, 나그네, 아직 태어나지 않은 이는 모두 ‘세상을 여윈 이’를 가리키는 동일한 이름이다. 그런데 아직 태어나지 않은 이가 특히 강조하고자 하는 것은, 세상을 여윈 이는 앞으로 도래할 인류의 각성을 위해 더 고요했던 어린 시절을 지키며 파수한다는 점이다. 즉 세상을 여윈 이는 인류에게 새로이 성스러움을 밝혀 줄 저 아득한 원초를 간직하고 있다는 점이다. 그렇기에 아직 태어나지 않은 이는 세상 사람들로부터는 손님으로 대접받지 못한 채 고독한 인생을 살아가나 그가 헤쳐 온 해(年)는 정의로운 것이다.

아직 태어나지 않은 이는 앞으로 도래할 인류의 각성을 위해 더 고요했던 어린 시절을 지키며 파수한다. 그러므로 어려서 죽은 이는 안식을 취하면서 살아 있다. 세상을 여윈 이는 늘그막까지 살다 죽은 사람이란 의미에서 기가 빠져 말라 죽은 사람이 아니다. 오히려 그 반대이다. 세상을 여윈 이는 정신적인 밤의 푸른 하늘을 앞서 바라본다. 그의 시야를 보호하는 하얀 눈꺼풀은 남성과 여성의 더 부드러운 이원성을 약속하는 新婦의 장신구 안에서 빛나고 있다./“죽은 이의 하얀 눈꺼풀 위에 미르테 꽃이 고요히 피어오른다.” [...] // “[...] 아직 태어나지 않은 이의/여정은 암흑의 마을 가에서 고독한 여름을 보낸다.” 「時禱歌」//그가 걸어온 길은 그를 손님으로 받지 않는 곳을 지나치기는 하나 그러나 그곳을 이제는 더 이상 통과하지는 못한다. 또한 세상을 여윈 이의 여로는 물론 고독한데, 그렇지만 이러한 고독은 ‘밤의 연못, 다시 말해 별이 가득한 하늘’의 고독에서 비롯된다. 광인은 이러한 연

못을 ‘검은 구름’을 타고서가 아니라 황금빛 거룻배를 타고 건넌다. 이 황금빛이란 어떠한 것일까? 「숲의 한 모퉁이」는 이에 대해 다음의 시구를 통해 답한다.//“황금으로 된 것, 즉 참된 것이 부드러운 광란에게 자신을 내보인다.”//나그네의 여정은 ‘정신적인 해(年)들’을 헤쳐 나가는데, 그 해(年)의 나날들은 도처에서 참다운 시원 쪽을 향하고 거기로부터 제어되고 있으니, 다시 말해 정의로운 것이다. 그의 영혼의 해(年)는 정의로운 것 안에 결집된다.(51-52, 175-176)

3.3. 시간

3.3.1. 원초

나그네가 몰락하면서 귀의하는 곳은 저 아득한 태고적 원초이다. 이 원초를 우리는 흔히 종말에 대비한다. 이러한 대비가 가능한 까닭은 우리가 종말과 원초를 통상적 시간 관계 안에서 사유하기 때문이다. 즉 통상적으로 종말은 원초의 결말 내지 원초의 소멸로서 사유된다. 그러나 여기서 즉 나그네의 여정에서 문제가 되는 종말과 원초는 독특한 양태의 시간이다. 우선 종말은 부패한 족속의 종말이다. 따라서 종말은, 물론 아직 태어나지 않은 족속이, 즉 나그네가 귀의하는 저 원초에 선행하긴 하나, 그런 원초의 결말이나 소멸은 아니다. 오히려 원초는 아직껏 감추어져 있는 저 아득한 시원에 해당한다. 나그네는 부패한 족속의 종말과 결별한 채 저 아득한 태고의 원초 즉 은폐된 시원을 찾아가는 것이다. 따라서 본질적으로 보자면, 저 은폐된 시원으로서의 원초가 부패한 족속의 종말을 이미 추월한 것이 된다.

나그네가 죽음으로써 귀의한 원초는 아직 태어나지 않은 이의 본질적 정의로움을 간직하고 있다. 이러한 원초는 독특한 양식의 시간이며, ‘정신적인 해(年)’의 시간이다. 트라클은 자신의 작품 하나에 아무런 꾸밈없이 「해(年)」라는 제목을 붙였다. 이 작품은 ‘어린 시절의 어두

운 고요'라는 구절로 시작된다. 이 어두운 고요 반대쪽에, 이 보다 훨씬 더 고요하기에 더 밝고 그렇기 때문에 앞서와는 다른 어린 시절이 있었는데, 이러한 어린 시절이 세상을 여윈 이가 몰락해 들어가는 원초가 된다. 이 더 고요한 어린 시절을 동일한 작품의 마지막 행은 시원(始源)이라고 명명한다.//“시원의 황금빛 눈, 종말의 어두운 인내.”// 여기에서 종말은 시원의 결말이나 소멸이 아니다. 종말은 본질이 부패한 족속의 종말로서, 아직 태어나지 않은 족속의 시원에 선행한다. 그렇지만 시원은 더 아득한 원초로서, 종말을 이미 추월하였다.(52-53, 176)

3.3.2. 통상적 시간

나그네가 귀의하는 저 원초는 아직 은폐되어 있는 시원으로서 시간의 근원적 본질을 보존한다. 현상적으로는 종말이 원초에 선행하나, 존재론적-본질적으로는 원초가 종말에 앞서 현성한다. 그러나 시간을 계기적(繼起的) 지속으로 표상하는 아리스토텔레스 이래의 통상적 시간 개념은 시간의 근원적 본질에 다가서지 못한다. 통상적 시간 개념은 시간을 미래에서 과거를 향해 등속도로 운동하는 ‘지금’의 연속으로서 표상하기에 시간을 계산의 대상으로서는 용이하게 취급하나, 감추어진 본질적인 것에도로 의도로서는 파악하지 못하고 만다.

이러한 원초는 항상 아직 감추어져 있을 뿐인 ‘시간의 근원적 본질’을 보존한다. 아리스토텔레스의 시간 표상이 아직도 도처에서 척도의 역할을 하며 통용되고 있는 한, 시간의 근원적 본질은 지배적 사유에게 금후에도 닫혀진 채로 남을 것이다. 이러한 표상에 따르면, 시간은, 아무리 사람들이 기계적으로 혹은 동적으로 혹은 핵분열에 입각해 표상하든 여하튼, 계기적(繼起的)으로 흘러가는 지속에 대한 양적인 혹은 질적인 계산의 차원이다.(53, 176)

3.3.3. 참된 시간

나그네가 귀의하는 원초는 감추어져 있을 뿐이지 결코 지나가 버린 것(das Verganene), 즉 과거의 것이 아니다. 오히려 원초는 ‘본질적으로 현성하는 것’으로서, 이미 있어온 것(das Gewesene), 즉 기존의 것이다. 그러니까 원초로의 귀의는, 시간적으로 표현하자면, 기존의 것의 도래가 된다. 여기에서는, 미래가 과거에 선행하는 통상적 시간 개념에서와는 달리, 기존(성)이 도래에 선행한다. 우리는 이처럼 독특한 시간 개념인 기존(성)과 도래를 이제 ‘참된 시간’이라고 명명하고자 하는데, 그 까닭은 기존(성)과 도래는 ‘지금’, ‘지금’, ‘지금’이라는 계산 가능한 시간의 단위를 의미하는 것이 아니라, 시인이 노래하듯 ‘황금빛 찬란한 참다운 것’인 원초와의 관계맺음의 방식을 의미하기 때문이다. ‘황금빛 찬란한 참다운 것’, 즉 시원으로서의 원초에 대응하는 눈매 역시 황금빛으로 빛나지 않을는지.

그러나 참된 시간은 기존적인 것의 도래이다. 기존적인 것은 과거의 것이 아니라, 모든 도래에 선행하는 ‘본질적으로 현성하는 것’의 집약태이다. ‘본질적으로 현성하는 것’의 집약태가 모든 도래에 선행하는 까닭은, 그러한 집약태 자체는 모든 도래에 그때마다 앞선 것으로 자신을 가져다 간직하기 때문이다. 종말 및 종말의 완성에 대응하는 것이 ‘어두운 인내’이다. 어두운 인내는 은폐되어 있는 것을 그것의 진리를 향해 가져간다. 어두운 인내의 참을성은 모든 것을 정신적 밤의 푸른 하늘에로 기우는 몰락에로 가져간다. 그렇지만 시원에 대응하는 것은 황금빛으로 빛나는 눈매이며 사색인데, 왜냐하면 그것은 ‘황금빛 찬란한 참다운 것’에 의해 비추어지기 때문이다. 엘리스가 자신의 여로에서 밤을 향해 마음을 열었을 때, 이 황금빛 찬란한 참다운 것은 별이 가득한 밤의 연못 안에 자신을 반영한다.(53, 176-177)

3.4. 거룻배

나그네는 부패한 족속과 결별한 채 이제 황금빛 찬란한 원초를 향해 도래한다. 그런데 마치 그리스 신화에서 죽은 자가 스틱스(Styx) 강을 건널 때 뱃사공 카론(Charon)의 배를 타듯, 여기 나그네의 여정에서도 부패한 세계로부터 진리의 세계로 나아갈 때 거룻배가 등장한다. 나그네는 거룻배 한편에 몸을 실은 채 저 아득한 태고의 원초로 귀의한다. 그 나룻배는 황금빛이며 더욱이 즐기듯 흔들린다. 그러나 누이의 싸늘한 달빛 속에서 나그네를 뒤따르는 원초의 후예들이 타고 온 거룻배는 사정이 다르다. 이 거룻배는 저 높은 곳 하늘의 연못에 도달하지 못할 뿐더러 오히려 침몰한다. 그렇다면 저 후예들은 퇴락의 한 가운데서 텅빈 무(無)속으로 침몰한 것인가? 아니다. 오히려 우리는 침몰이 간직하고 있는 은폐된 본질적 의미를 알아들어야 한다. 나그네를 뒤따르던 원초의 후예들은 이제 드디어 밤의 침묵이 간직하고 있는 ‘세상을 여윈 경지’에 도달한다. 즉 이제 비로소 그들은 저 정신적 노을 성스러운 푸른 하늘 속에서 황금 빛 원초에 이른 것이다. 얼마나 극적인 순간인가! 따라서 이 순간을 시인은 ‘보라, 불안스런 거룻배 한 편이’ ‘저 별들 아래로’, 즉 ‘밤의 말 없는 얼굴 아래로’ ‘침몰한다’라고 노래한다. 저 거룻배가 침몰한 거기가 바로 황금빛 원초가 빛나는 ‘세상을 여윈 경지’임은 말할 나위도 없으리라.

“황금빛 거룻배 한편이/엘리스여, 고독한 하늘가 너의 마음을 설레게 하는구나.”//나그네의 거룻배가 흔들린다. 그러나 그 거룻배는 이제야 겨우 나그네를 따라 나선 저 원초의 후예들이 타고 온 거룻배와는 달리 ‘불안스럽게’ 흔들리지 않고 오히려 즐기듯이 흔들린다. 원초의 후예들이 타고 온 거룻배는 아직은 저 높은 곳 연못의 거울 같은 표면에 이르지 못한다. 그 거룻배는 침몰한다. 그러나 어디로? 퇴락 가운데에서? 아니다. 그러면 어디를 향해? 텅빈 무(無) 속으로? 결코 그렇지 않다. 마치

막 작품 중 하나인 「탄식」은 이러한 행으로 끝난다.//“폭풍 같은 우울속의 누이여/보라, 불안스런 거룻배 한편이 침몰한다/저 별들 아래로,/밤의 말 없는 얼굴 아래로.”//별빛에 따라 마주보는 밤의 침묵은 무엇을 간직하고 있는가? 이 침묵은 밤 그 자체와 더불어 어디에 속하는가? 세상을 여윈 경지에게로. 세상을 여윈 경지란 소년 엘리스가 살고 있는 단순한 상태, 즉 죽음의 상태 안에서 몽땅 드러나지 않는다.//세상을 여윈 경지에는 더 고요했던 어린 시절의 원초가 속하며, 푸른 밤이 속하며, 나그네가 걸어온 밤의 여정이 속하며, 영혼의 밤 날개짓이 속하며, 몰락에 이르는 관문인 노을조차 속한다.//세상을 여윈 경지는 이 공속하는 것을 결집하되, 추가로 결집하는 것이 아니다. 오히려 세상을 여윈 경지는 이미 지배적으로 전개되고 있는 결집 안으로 자신을 펼쳐나가는 식으로 이 공속하는 것을 결집하고 있다.(53-54, 177)

3.5. 정신

3.5.1. 정신에 관한 두 가지 오해

3.5.1.1. 기독교적 의미에서의 정신

‘세상을 여윈 경지’는 ‘정신적’(geistlich)이다. 푸른 하늘이 피어오르는 노을이 정신적 노을임은 물론이거니와 별이 가득한 밤도 정신적인 밤이며 나그네가 헤쳐 온 해(年)도 정신적인 해(年)다. 그렇다면 여기에서 ‘정신적’이 의미하는 바는 무엇일까? 우리가 앞서 지적하였듯(2.3.3 참고.), 정신적 밤을 꿰뚫고 두루 언제나 울려 퍼지는 싸늘한 푸른빛의 원천은, 시인이 누이라고 칭한 달의 여신 셀레나(Selanna)의 목소리이다. 시인이 말하는 정신은 적어도 기독교적 표상과 무관하다. 아니, 그것은 기독교적 세계를 넘어서 저 아득한 태고의 원초를 지향한다. 그리고 거기에는 누이의 성스러움이 도사리고 있다. 그러나 그럼에도 불구하고 사람들은 시인이 말하는 정신을 기독교적 종교성과의 연관 하에서 생각한다. 그들은 그러한 증거로 「헬브룬에서」에서 시인이 ‘고위

성직자들과 귀부인들의 그림자' 따위를 언급함을 지적하기도 한다. 그러나 이것은 오해이다. 이 작품에서도 시인은 '다시 저녁의 푸른 탄식'을 노래하며, 이로써 '영혼의 봄'을 약속하는, 오래전 죽은 이의 원초를 생각한다. 「헬브룬에서」보다 시간적으로 더 앞선 작품인 「정신의 리드(歌)」도 동일한 사태를 노래한다.

‘정신적’(geistlich)이란 정신(Geist)의 의미 안에 있고 정신으로부터 비롯되고 정신의 본질에 따르는 것을 의미한다. 오늘날 통용되는 이 언어의 용도는 ‘정신적인 것’을 ‘종교적인 면’에, 즉 성직자 및 성직자 교회에서 말하는 정신적 상태와의 연관에 한정해 버렸다. 피상적으로 들는 독자는 트라클초차 「헬브룬에서」에서 이러한 연관에서만 이 낱말을 사용한 듯 생각한다. 이 시적 작품은 이렇게 말한다.//“죽은 자의 잊혀진 여정 위에서 떡갈나무는/그리도 정신적으로 녹음지네,”//이에 앞서 이 작품에서는 ‘고위 성직자들과 귀부인들의 그림자’가 언급되며, ‘봄의 연못’ 위에서 어른거리는 듯 보이는 ‘오래전에 죽은 이들의 그림자’ 따위도 언급된다. 그러나 여기에서 ‘다시 저녁의 푸른 탄식’을 노래하는 시인은, 그에게 떡갈나무가 ‘그리도 정신적으로 녹음질’ 때, ‘종교성’ 따위는 생각하지 않는다. 그는 ‘영혼의 봄’을 약속하는, 오래전 죽은 이의 원초를 생각한다. 이보다 시간적으로 더 앞선 작품인 「정신의 리드(歌)」도, 비록 훨씬 더 은폐적이며 모색적인 방식일망정, 여하튼 같은 사태를 노래한다. 기묘한 애매성 가운데서 노래되는 이 「정신의 리드(歌)」에서의 정신은 마지막 연을 통해 더 명확히 낱말에 이른다.//“저기 오래된 묘비에 기대선 거지는/기도하다 죽은 듯,/목동은 부드럽게 언덕으로부터 내려오는데/숲에서는 천사가 노래하네./숲 가까이에서/아들을 잠재우면서”(54-55, 178)

3.5.1.2. 형이상학적 의미에서의 정신

시인이 말하는 정신은 기독교적 종교성은 물론이거니와, 형이상학적 의미에서의 정신과도 구별된다. 플라톤 이래의 형이상학적 의미에서 보자면, 정신은 물질과 대비될뿐더러, 초감각적인 것

으로서의 정신이 감각적인 것으로서의 물질에 대해 우위를 차지한다. 정신적인 것이 합리적인 것(이성적인 것), 혹은 지적인 것이라면, 물질적인 것은 비합리적인 것, 혹은 충동적인 것 정도로만 간주된다. 하지만 이러한 구별은 부패한 족속에게나 어울리는 구별이다. 부패한 족속이 인간을 이성적 동물로서 정의할 때, 거기에는 이미 정신(이성)과 물질(육체)의 이분법 및 물질에 대한 정신의 우위가 전제된다. 따라서 시인은 정신과 물질의 이분법을 넘어서는다. 나그네의 여정을 밝혀주는 정신적 노을은 결코 물질에 대한 정신의 지배가 전개되는 형이상학적 노을일 수 없다. 만약 그렇다면 나그네는 애초부터 감각적 껍데기에 불과한 대지를 버리고 정신적 세계를 향해 길을 떠났어야 했을 것이다. 그러나 대지를 떠나기는커녕, 나그네는 오히려 대지 위를 방랑하는 가운데 비로소 대지를 대지로 구원하며 이로써 영혼의 본질적 안식처를 대지 위에 구현한다. 그러므로 우리는 시인이 말하는 정신과 형이상학적 의미의 정신을 엄격히 구분하고자 한다. 이러한 구별의 징표로서 우리는 형이상학적 의미에서 정신이란 낱말을 사용할 경우 그 형용사는 ‘정신적’이라고 표기하며, 또 독일어로는 *geist-lich*가 아닌 *geistig*로 표기한다.

그러나 시인은, 비록 그가 ‘정신적인 것’을 종교성의 차원에서 의미하지 않는다고 하더라도, 정신과의 연관 속에 있는 것을 솔직하고 적합하게 ‘정신적인 것’(das Geistige)이라 명명할 수 있었고 또한 ‘정신적’(geistig) 노을, ‘정신적’ 밤이라고 말할 수 있었을 것이다. 그런데 왜 그는 ‘정신적’(geistig)이란 낱말을 회피하는가? ‘정신적 것’은 ‘물질적인 것’의 반대를 의미하기 때문이다. 이러한 반대는 두 영역의 상이성을 표상하며, 플라톤적-서구적으로 말하자면, 초감각적인 것(*noē-ton*)과 감각적인 것(*aisthēton*) 사이의 균열을 명명한다.//그렇게 이해된 ‘정신적인 것’은, 그러는 사이에 ‘합리적인 것’, ‘지적인 것’, ‘이데올로기적인 것’이 되어버렸는데, 이 ‘정신적인 것’은 그것의 반대개념들

과 함께, 그 본질이 부패한 족속의 세계관에 속한다. 그러나 ‘푸른 영혼’의 ‘어두운 방랑’은 이러한 족속으로부터 **결별한다**. 나그네가 몰락해 들어가는 밤으로 이어지는 노을은, 나그네의 여정과 마찬가지로, “정신적”이라 불릴 수 없다. 세상을 여인 경지는 정신적이며, 정신에 의해 규정되나, 그러나 그럼에도 불구하고 형이상학적 의미에서 “정신적”인 것은 아니다.(55, 178-179)

3.5.2. 정신의 본질

3.5.2.1. 불꽃으로서의 정신

독일어 Geist는 어원적으로 라틴어 anima, 산스크리트어 ātman, 히브리어 rūah, 그리스어 psychē, 혹은 pneuma 등으로 소급된다. 이 낱말들은 모두 공기, 바람, 숨결 등의 의미를 담고 있다. 힌두이즘이든, 헬레니즘이든, 헤브라이즘이든 공히 생명의 신비(혹은 근원)를 공기, 바람, 숨결 따위로 생각했던 것이다. 특히 그리스어 psyche는 죽은 자의 입으로부터 생전의 모습 그대로 빠져나온 유령(혹은 정령)을 뜻하는데, 이런 의미가 Geist에도 그대로 담겨 있다. 이런 까닭에 우리는 독일어 geistlich를 영어로는 ghostly라고 옮기기도 한다. 그러나 ‘정신의 뜨거운 불꽃’이란 시인의 말에서 보듯, 시인은 정신의 본질적 의미를 근원적으로 불꽃으로 이해한다. 불꽃은 스스로 불타올라 우리를 깜짝 놀라게 하며 경악케 하며 당황하게 한다. 불꽃은 모든 것을 비추어 밝게 빛나게 할 뿐더러, 또한 그러는 동안 모든 것을 게걸스레 먹어치워 순백의 재로 삼켜 버리기도 한다. 바로 이러한 양면성을 지닌 불꽃이 시인에게는 정신이다. 그러나 이렇다고 해서 불꽃으로서의 정신이 공기, 바람, 숨결 등을 뜻하는 psyche 혹은 pneuma 등과 하등의 연관이 없는 것은 아니다. 오히려 불꽃으로서의 정신이 스스로 불타오르기에 그 불꽃은 바람 앞에서 명멸하

는 것, 즉 바람에 나무끼는 그런 것이 된다. 그렇다면 불꽃으로서의 정신은 psyche 혹은 pneuma 까지도 가능하게 하는 근원적 사태이다.

그러나 정신이란 무엇인가? 트라클은 자신의 마지막 작품인 「그로데크」(Grodek)에서 ‘정신의 뜨거운 불꽃’에 관해 말한다. 정신은 ‘불타오르는 것’이며, 또한 아마도 이러한 것으로서야 비로소 ‘바람에 나무끼는 것’이 된다. 트라클은 정신을 우선 프네우마(Pneuma)로서, 즉 영적인 것으로서 이해한 것이 아니라, 오히려 불꽃으로서, 즉 스스로 불타올라 깜짝 놀라게 하며[몰아내며] 경악케 하며 당황하게 하는 그런 불꽃으로서 이해한다. 불타오른다는 것은 작열하면서 빛난다는 것이다. 불타오르는 것은 모든 것을 비추어 밝게 빛나게끔 할 수 있는, 또한 그러는 동안 모든 것을 게걸스레 먹어치워 순백의 재로 삼켜 버릴 수 있는 그런 탈-자(脫-自)적인 것(das Außer-sich)이다.(56, 179)

3.5.2.2. 탈자(脫自)적인 것으로서의 정신

정신은 불꽃이다. 불꽃은 자기 안에 머무르지 않는다. 불꽃은 자기 밖의 모든 것을 비추어 밝게 빛나게 할뿐더러, 그 모든 것을 태워 순백의 재로 삼켜 버리기도 한다. 그러기에 불꽃으로서의 정신은 탈(脫)-자(自)적이다. 그런데 정신의 탈자적 성격을 우리가 자의적으로 꾸며낸 것은 아니다. 마치 정신(Geist)이 죽은 자의 입으로부터 생전의 모습 그대로 빠져나온 유령(혹은 정령)의 의미를 담고 있듯, Geist에 해당하는 고대 독일어 gheis는 ‘~에로 던져진’(aufgebracht), ‘자기 자리로부터 추방된’(entsetzt), 그러니까 ‘탈자적인’(außer sich) 것이란 의미를 이미 갖고 있다. 데리다(J. Derrida)는 하이데거의 정신 개념을 이해하기 위해서는 ‘자기 자리로부터 추방된’(entsetzt)이란 의미가 특히 중요한 술어임을 강조하기도 한다.(J. Derrida, *Of Spirit*, G. Bennington &

R. Bowlby(trans.), The Univ. of Chicago Press, 1989. 98쪽
참고.)

‘불꽃은 가장 창백한 형제’라고 「악의 변용」은 말한다. 트라클은 ‘정신’을 이 낱말의 근원적 의미에서 언급되는 그러한 본질에 입각해 바라본다. 왜냐하면 고대 독일어 *gheis*란 ‘~으로 던져진’(aufgebracht), ‘자기 자리로부터 추방된’(entsetzt), ‘탈자적인’(außer sich) 것 따위를 의미하기 때문이다.(56, 179)

3.5.2.3. 정신의 양면성

전통적 형이상학은 정신과 물질(혹은 육체)의 이원론을 전제한다. 여기에서는 악의 기원이 대체로 물질(혹은 육체)로부터 설명된다. 그러나 시인은 정신과 물질의 이원론을 넘어서 정신을 사유한다. 시인이 사유하는 정신은 육체에 대립하는 정신이 아니라, 즉 육체에 생명을 불어 넣는 바람이나 숨결 따위가 아니라, 그런 것까지를 모두 가능하게 하는 ‘스스로 불타오르는’ 불꽃이 된다. 그러니까 악이 기원하는 장소도 변화한다. 악은 물질이나 육체로부터 발원하지 않을뿐더러, 물질과 구별되는 정신으로부터 발원하지도 않는다. 오히려 악의 본질적 장소는 근원적 의미에서의 정신 즉 불꽃으로서의 정신이 된다. 그것도 불꽃이 갖는 양면성 중 파괴적 가능성에서 비롯된다. 불꽃은 부드러운 것과 파괴적인 것의 가능성 안에서 현성한다. 불꽃은 한편으로는 만물을 비추어 그 모든 것을 집약적으로 밝게 빛나도록 하는 반면, 또 다른 한편으로는 이러한 집약성을 파괴한다. 즉 불꽃은 서로 우정의 관계를 맺고 있던 것들을 파편으로 조각내어 순백의 재로 만들기도 한다. 그리고 바로 불꽃으로서의 정신이 초래하는 이러한 파괴와 갈등과 분열 속에 악이 존재한다. 즉 악은 항상 정신의 악인 것이

다.

이렇게 이해된 정신은 부드러운 것과 파괴적인 것의 가능성 안에서 현성한다. 부드러운 것은, 스스로 불타오르는 것의 저 탈-자성을 결코 억누르지 않고 오히려 그것을 우정의 안식 안에 결집한 채 간직한다. 파괴적인 것은, 저 특유한 끓어오름 안에서 자신을 삼켜버려 그로써 악의적인 것을 촉진하는 고삐 풀린 방자함으로부터 비롯된다. 악은 항상 정신의 악이다. 악과 그것의 악의성은 감각적이며 물질적인 것이 아니다. 또한 그것은 단순히 ‘정신적’(geistig) 본성을 갖는 것도 아니다. 악은, 우리를 기만 한가운데로 활활 불태워 버리고 마는, 또한 모든 것을 파멸적인 것으로 파편화하고 집약적으로 만개하는 부드러운 것을 태워 재로 만들어 버리겠노라고 위협하는, 저 우리를 격양케 하는 것[모든 것을 그것의 자리로부터 추방해 버리는 것]의 끓어오름인 이상, 정신적인(geistlich) 것이다.(56, 179)

3.5.2.4. 정신과 영혼

정신이 지닌 파괴적 성격은 사방(四方) 세계를 깨뜨린다. 신과 영혼(인간), 하늘과 대지의 거울놀이는 파괴당한다. 정신은 하늘에 폭풍우를 일으키며 신을 사냥하여 잡은 뒤, 하늘과 신과의 공존이 깨어진 황량한 대지 위로 영혼을 내몬다. 영혼은 낮은 곳으로 내쫓긴다. 정신이 영혼을 선사하였고 영혼을 불어 넣어 주었다는 것은 바로 이렇게 영혼이 정신에 의해 낮은 대지 위로 내쫓겨 방랑자가 되었음을 의미한다. 그러나 방랑자로서의 영혼은 이 낮은 대지를 떠나지 않는다. 오히려 그는 대지를 비로소 대지로서 탐색하면서 그가 원초적으로 거주하던 사방 세계를 복원하고자 한다. 도상의 나그네가 찾아가는 원초는 바로 사방 세계다. 영혼은 하늘과 대지, 그리고 신과 인간이 공존하는 사방 세계를 복원함으로써 자신의 본질을 회복한다. 그러니까 사방 세계는 바로 영혼의 본질인 정신의 부드러움이 거주할 수 있는 본질적 장소가

된다. 정신은 영혼을 낳은 대지로 내몰았건만, 영혼은 오히려 정신을 보호하며 파수하며 기르고 있는 것이다. 따라서 시인이 노래하듯, 정신에게 자신을 빌려주는 고독한 영혼의 불꽃은 우울하나 그러나 온화한 것이다.

그러나 부드러운 것을 결집하는 자는 어디에서 기거하는가? 그것을 통제하는 고삐들은 어떤 것인가? 어떤 정신이 그런 고삐들을 가지고 있는가? 인간의 본질은 어떤 방식으로 ‘정신적인’ 것이며, 또 어떤 방식으로 ‘정신적인’ 것으로 되어 가는가?//정신의 본질이 스스로 불타오름 안에 기인하는 한, 정신은 궤도를 열며, 궤도를 밝히며, [우리를] 그 길로 가져온다. 불꽃으로서의 정신은 ‘하늘에 폭풍우를 일으키며’ ‘신을 사냥하여 잡는’ 폭풍이다. 정신은 영혼을 도상(途上)으로 내모는데, 그 도상에서 앞으로 헤쳐 나가는 방랑이 시작된다. 정신은 [영혼을] 낳은 곳으로 옮겨 놓는다. ‘영혼은 대지의 나그네이다.’ 정신은 영혼을 선사하는 것이다. 정신은 영혼을 불어 넣는 것이다. 그러나 다른 한편으로 영혼은 정신을 지키는데, 아마도 영혼이 없다면 정신은 결코 정신일 수 없을 정도로 그렇게 본질적으로 정신을 지킨다. 영혼이 정신을 ‘기른다’. 어떤 방식으로? 영혼이 자신의 본질에 고유한 불꽃을 정신에게 빌려주는 방식 외에 다른 방식일까? 이러한 불꽃은 우울함의 작열이요, ‘고독한 영혼의 온화함’이다.(56-57, 179-180)

3.6. 영혼

3.6.1. 고독한 영혼

영혼은 고독하다. 사방 세계의 원초적 관계가 깨어진 이후 황량한 대지 위에 홀로 내던져진 영혼은 고독한 영혼이 된다. 그러나 고독하다고 해서 영혼이 자신의 사명을 잊고 일상의 분주함에 빠져 들진 않는다. 영혼은 원초를 향한 도상의 나그네가 된다. 영혼의 방랑이 지향하는 유일자(唯一者) 즉 일자(一者)는 바로 그 영혼이 떠나왔던 원초로서의 사방 세계다. 따라서 영혼이 원초로서의 사방 세계에 귀의할 때, 사방 세계의 집약성을 깨뜨렸던 정

신의 악은 소멸되며, 다른 한편 하늘과 대지, 신과 인간이라는 사자(四者)를 두루 비추어 밝게 빛나게 함으로써 사자를 하나의 사방 세계에 집약했던 정신의 부드러운 본질은 회복된다. 그러니까 시인이 노래하듯, “고독한 영혼이여! 정신에게 너의 불꽃을 빌려주어라, 작열하는 우울함이여.”

우리는 단순히 모두가 나를 떠나 버렸다는 황량함에서 이 일 저 일 에 나를 분산시키고 마는데, 고독한 자는 그런 분산에 빨려 들어가 자신을 개별화하지 않는다. 고독한 자는 영혼을 유일자(唯一者)에게로 이끌어가, 영혼을 그 일자(一者)에게로 결집하며, 그로써 영혼의 본질을 방랑에 이르게 한다. 고독한 영혼으로서의 영혼은 방랑하는 영혼이다. 영혼의 심정에서 타오르는 불길은 운명의 무게를 방랑 쪽으로 - 그로써 영혼을 정신을 향해- 나를 것을 요구받는다.//“정신에게 너의 불꽃을 빌려주어라, 작열하는 우울함이여;’라고, 「루치퍼에게」는 시작된다. 루치퍼는 빛을 나르는 자로서, 악의 그림자를 내던져 버린다.” (잘츠부르크 판 유고, 14쪽)(57, 180)

3.6.2. 위대한 영혼

고독한 영혼은 ‘위대한’ 영혼이 된다. 고독한 영혼은 사방 세계 안에서 자신의 본질적 안식처를 구함으로써 정신의 본질을 회복한다. 그런데 고독한 영혼이 원초로서의 사방 세계에 귀의하기 위해선 정신적 노을 속에서 피어나는 푸른 하늘을 마주보며 그 푸른 하늘로부터 성스럽게 빛나는 바로 저 원초를 관조해야 한다. 황량한 대지 위를 방랑하는 고통 속에서도, 이제 고독한 영혼은 이러한 관조를 통해 고향의 안온함에 젖게 된다. 마치 플라톤의 ‘동굴의 우화’에서 동굴을 탈출한 죄수가 그랬듯, 우리의 고독한 영혼도 푸른 하늘에 성스럽게 빛나는 저 원초를 온갖 고통을 무릅쓰고 관조함으로써 위대한 영혼으로 태어난다. 그러니까 고통은 서로 대립하는 이중적 본질을 갖는 것이요, 또한 시인이

“오! 고통이여/위대한 영혼의/너 불타오르는 관조여!”라고 노래하듯, 이러한 고통 속에서 성스러운 원초를 관조하는 능력의 방식에 따라 영혼의 위대함이 결정된다.

영혼이 방랑의 도상에서 자신의 고유한—즉 방랑하는—본질의 최대 광역 안에 들어서는 경우에만, 영혼의 우울함은 타오른다. 영혼이 푸른 하늘의 얼굴을 마주보며 이 푸른 하늘로부터 빛나는 것을 관조할 때, 이런 작용은 일어난다. 그러므로 이렇게 관조하면서 영혼은 ‘위대한 영혼’이 된다.//“오! 고통이여/위대한 영혼의/너 불타오르는 관조여!” 「뇌우」//불타오르는 관조를 통해 영혼은 고통 속에서도 고향의 안온함에 젖게 되는데, 영혼의 위대함은 영혼이 불타오르는 관조를 수행하는 능력의 방식에 따라 측정된다. 고통은 그 자신 안에 대립적 본질을 갖는 것이다.(57, 180)

3.6.3. 고통

3.6.3.1. 고통의 대립적 본질

사방 세계의 원초적 관계가 깨어져 홀로 대지 위로 쫓겨난 영혼은 고통스럽다. 영혼은 고통 속에 있다. 고통이 영혼을 끊임없이 잡아 찢는다. 이로 인해 영혼은, 하늘에 폭풍우를 일으키고 신을 사냥하여 잡는 정신의 파괴적 가능성에 순응하게 된다. 원초로 귀의하여 본질적 안식처를 구해야 하는 것이 영혼의 본질적 사명이건만, 영혼은 고통에 의해 압도된 듯 보인다. 그러나 고통은 이중적 대립 구조를 갖는다. 영혼이 고통을 고통으로서 이겨낼 때 영혼은 고통이 승화된 순간을 맞이한다. 그 순간은 바로 영혼이 자신을 끊임없이 잡아 찢는 고통의 불꽃을 꺼버리지 않고 오히려 그 불꽃을 간직한 채 고통의 잡아 찢음을 역전함으로써, 푸른 하늘에서 성스럽게 빛나는 저 원초를 바라보면서 그것을 있는 그대로 받아들이는 순간이다. 즉 그 순간은 불타오르는 관조의 순간이

다. 역설적으로 들릴지 모르나, 영혼의 관조는 고통을 전제한다. 고통을 고통으로서 이겨낼 때 비로소 영혼은 빛나는 것(즉 원초)을 관조한다. 이러한 관조에 입각하여 비로소 원초는 영혼에게 도래하며, 원초의 빛 속에서 영혼은 하늘과 대지, 신과 인간을 두루 비추어 그것들을 밝게 빛나게 함으로써 원초로서의 사방 세계를 회복한다. 따라서 불타오르는 관조가 위대한 영혼을 규정한다.

‘불타오르면서’ 고통은 영혼을 끊임없이 잡아 찢는다. 고통의 이 끊임없는 잡아 찢음은, 방랑하는 영혼을 하늘에 폭풍우를 일으키며 신을 사냥하여 잡고 싶어 하는 그런 폭풍우질과 사냥질에 순응하게 한다. 그러므로 고통의 이 끊임없는 잡아 찢음은, 그것이 잡아 찢는 그것을 [즉 영혼을] 그것이 간직한 은닉하면서 밝히는 광휘(光輝) 속에서 전개되게끔 하는 대신 오히려 압도하는 것처럼 보인다.//그러나 그것의 은닉하면서 밝히는 광휘는[즉 영혼은] ‘관조’의 능력이 있다. 관조는 불타오르는 끊임없는 잡아 찢음을 꺼버리지 않고 오히려 그것을 ‘바라보면서 받아들이는 활동’에 순응하도록 재결합한다. 관조는 고통 속에서의 ‘잡아 찢음의 역전현상’인데, 이를 통해 고통은 자신의 온화함에 도달하며 또한 이러한 온화함으로부터 자신의 저 ‘탈은폐하면서-안내하는 지배력’을 획득한다.//정신은 불꽃이다. 작열하면서 정신은 [모든 것을] 비춘다. 비춤은 관조의 시선 안에서 일어난다. 이러한 관조에게서 생기하는 것이 빛나는 것의 도래인데, 현성하는 모든 것은 이러한 도래 안에 현전한다. 이 불타오르는 관조가 고통이다. 고통을 감각에 입각하여 표상하는 사념에게는 고통의 본질이 단힌 채로 남게 된다. 불타오르는 관조가 영혼의 위대함을 규정한다.(57-58, 180-181)

3.6.3.2. 모든 생명체의 존재

모든 생명체의 씨앗은 영혼이다. 영혼에 해당하는 독일어 Seele가 어원적으로 그리스어 psyche, pneuma, anima 등으로 소급되듯, 영혼은 생명의 숨결 따위를 의미한다. 그런데 시인은 영혼을 가능하게 하는 자로서의 정신을 말하고 있다. 그가 말하

는 정신은 불꽃이다. 불꽃이 활활 타오르기에, 바람 앞에 깜박이는 숨결도 가능하다. 정신은 영혼을 불어 넣는 자가 된다. 그런데 정신은 양면성을 갖는다. 불꽃으로서의 정신은 한편으로는 주변의 것들을 두루 비추어 밝게 빛나게 함으로써 전체를 하나이게 하는 통일적인 부드러움의 가능성을 지녔다면, 다른 한편으로는 주변의 것을 파편으로 해체하여 순백의 재로 화하는 파괴적 가능성도 지니고 있다. 영혼은 정신이 지닌 이러한 파괴적인 악의 본성에서 비롯된다. 신과 인간, 하늘과 대지가 하나로 어울리던 사방 세계로부터 떨어져 나와 황량한 대지 위로 추방된 자가 영혼이다. 그러기에 영혼은 고통 속에 있다. 영혼의 본질이 정신이라면, 정신은 그 자체가 고통이며, 정신에 의해 고통 속에 태어난 자가 영혼이 된다. 따라서 영혼에 의해 생명을 얻은 그 모든 것은 고통 속에 존재한다. 일체개고(一切皆苦)라!

‘위대한 영혼’을 주는 정신은 고통으로서, 영혼을 불어 넣는 자이다. 영혼은 고통을 타고 났는데, 그러나 이러한 영혼이 개개의 것들에게 생명을 주는 자이다. 이 때문에 영혼의 의미에 따라 살아 있는 모든 것은, 영혼의 고유한 본질의 근본특징에 의해, 즉 고통에 의해 철저히 지배받는다. 살아 있는 모든 것은 고통스럽다.(58, 181)

3.6.3.2.1. 고통과 선(善)

영혼의 본질적 사명은 원초로 귀의하여 자신의 본질적 안식처를 구하는 것이다. 다시 말하자면, 사방 세계를 새롭게 복원하여 사방 세계를 구성하던 사자(四者), 즉 하늘과 대지, 신과 인간의 원초적 공속 관계를 회복하는 것이다. 그런데 이러한 원초적 공속 관계를 회복하기 위해 무엇보다 필요한 것은 생명체 서로간의 인내이다. 즉 생명체 상호간의 인내의 조화가 생명체의 공속의

근거가 된다. 따라서 시인은 이러한 상호간의 인내의 조화에 기여하는 쓸모로부터 선(善)의 개념을 이끌어 낸다. 그러나 이러한 선은 모든 생명체가 이미 고통 속에 존재하므로 고통 속에서의 선이 된다.

영혼에 충만하게 살아가는 자만이 자신의 본질적 사명을 충족할 능력이 있다. 이러한 능력 덕분에 이러한 자는 모든 생명체의 공속의 열쇠가 되는 상호간 인내의 조화를 이루는데 쓸모 있게 된다. 쓸모와의 이러한 관련에 맞게, 살아 있는 모든 것은 쓸모 있는 것, 즉 선한 것이 된다. 그러나 선한 것은 고통 속에서 선한 것이다.(58, 181)

3.6.3.2.2. 고통과 참(眞)

모든 생명체는 고통 속에 존재한다. 그러나 고통은 이중적 대립 구조를 갖는다. 영혼이 고통을 고통으로서 이겨낼 때 영혼은 고통이 승화된 순간을 맞이한다. 이제 영혼은 위대한 영혼으로서 푸른 하늘에서 성스럽게 빛나는 저 원초를 관조함으로써 비로소 하늘과 대지, 신과 인간을 두루 비추어 그것들을 밝게 빛나게 한다. 다시 말해 영혼은 자기 주변에 함께 있는 것들을 자기의 방식대로 탈은폐한다. 그런데 진리의 본질은 탈은폐이다. 서구 전통적 형이상학은 ‘지성과 사물의 일치’ 혹은 ‘인식과 대상의 일치’를 진리의 본질로서 규정하나, 이러한 통상적 진리가 성립하기 위해서는 존재자의 탈은폐가 선행적으로 요구된다. 그러니까 원초의 빛 속에서 영혼이, 즉 더 정확히 말하자면 위대한 영혼이 존재자를 탈은폐하는 사건은 진리의 사건이 된다. 이 진리의 사건 안에서 존재자는 비로소 존재자로서 참답게 존재하게끔 된다. 따라서 시인이 노래하듯, 살아 있는 영혼은 그리도 고통스러우나 즉 고통 속에 존재하나, 이 고통을 이겨낼 때 참된 것 그 자체가 된다. 시

인은 여기서도 앞서 선(善)의 경우와 마찬가지로, 고통의 대립적 본질로부터 참(眞)의 존재를 이끌어 낸다.

영혼을 갖게 된 모든 것은 위대한 영혼의 근본 특징에 상응해서, 스스로는 고통스러우나 선한 것일 뿐더러, 또한 오로지 이러한 방식으로 만 참다운 것이다. 왜냐하면 고통이 갖는 대립적 성격으로 인해, 생명체는 ‘자신과 함께 거기에 있는 것’을 자신의 그때마다의 방식대로, 은폐하면서 탈은폐할 수 있기 때문이다. 다시 말해 참-답게 할 수 있기 때문이다.//어떤 작품의 마지막 연은 이렇게 시작된다://“살아있는 자는 그리고 고통스러우나 선하며 참되다;”//사람들은 이 행이 고통스러운 것을 단지 피상적으로만 스치듯 언급한다고 생각할 수 있을 것이다. 그러나 진실로 이 행은 고통의 침묵에 조율된 채로 있는 연 전체의 말 행위를 안내한다. 이를 듣기 위해서 우리는 조심스럽게 짚혀 있는 구두점을 간과해서는 안 되며, 하물며 바꿀 생각을 갖지도 말아야 한다. 이 연은 이렇게 계속된다.//“그리고 조용히 당신의 마음을 뒤흔드는 천고(千古)의 돌:”(58-59, 181-182)

3.6.3.3. 고통과 언어

3.6.3.3.1. 고통의 말씀

영혼은 고통을 고통으로 이겨냄으로써 비로소 원초를 관조한다. 그러나 고통은 침묵한다. 고통은 화석이 되어 자신을 감추고 만다. 그러기에 시인은 고통을 천고(千古)의 돌에 비유한다. 그러나 ‘조용히 당신의 마음을 뒤흔드는 천고(千古)의 돌:’이라고 시인이 노래하듯, 침묵은 발성화된 언어보다 더 심오한 깊이를 미끄러지듯 조용히 우리에게 말해준다. 고통의 침묵은 원초의 빛을 밝혀 방랑자에게 그의 본질을 도래하게 한다. 따라서 돌이 말을 한다. 즉 침묵하는 고통 자체가 말을 한다. 고통은 방랑자들 곁에서 언제나 자신의 고유한 지배와 존속을 말하고 있다.

“그리고 조용히 당신의 마음을 뒤흔드는 천고(千古)의 돌:”//그때마다 우리를 본질적 연관들 속으로 미끄러뜨리는 ‘조용히’라는 낱말이 다시 울려 퍼진다. 다른 한편으론 ‘돌’이란 낱말도 나타나는데, 이 낱말은, 만약 우리에게 여기에서 계산이 허용된다면, 아마도 트라클의 시에 30번 이상 기록되었을 것이다. 돌 속에 고통이 감추어져 있다. 고통은 화석이 되면서 바위의 폐쇄성 안에 자신을 보존하는데, 이 바위가 나타날 때 저 가장 아득한 원초의 고요한 불길로부터 비롯된 태고의 유래는 빛을 발하며, 이 가장 아득한 원초는 모든 것에 선행하는 시원으로서, 생성하고 방랑하는 모든 것에게로 다가와 그에게 그가 결코 맞이할 수 없던 그의 본질의 도래를 가져온다.//고통이 죽을 자를 현세에서 주시하고 있는 한, 천고(千古)의 바위는 고통 그 자체이다. 인용한 행의 마지막에 있는 ‘돌’이란 낱말 뒤에 찍힌 방점 두 개는, 여기에서는 돌이 말을 한다는 것을 암시한다. 고통 자체가 낱말을 가지고 있다. 오래전부터 침묵하면서 고통은 나그네를 따르는 방랑자들에게 바로 다름 아닌 고통의 고유한 지배와 존속을 말하고 있다.//“참되도다! 나는 언제나 너희들 곁에 있으리라.”(59, 182)

3.6.3.3.2. 고통의 말쑈에 대한 응답

고통의 말쑈는 침묵의 언어이다. 침묵의 언어에는 인간의 혀(舌)에서 구체화된 아무런 음성도 없다. 그래서 시인은 고통의 말쑈를 “오! 저 은빛 수양버들을 가르며 떨고 있는 입(口)”이라고 비유한다. 침묵의 언어는 소리없는 떨림 그 자체라는 것이다. 이제 방랑자는 이 떨림으로서의 언어에 응답해야 한다. 그런데 침묵의 언어에 대한 응답 역시 묵언(默言)이어야 한다. 이러한 묵언을 시인은 “나뭇잎 사이에서 혹은 천고의 바위 가운데서 귀를 기울이면서.”라고 묘사한다. 고통 속에서 울려 나오는 원초의 목소리에 귀를 기울이는 태도야말로 우리 시대의 방랑자가 추구해야 할 사유의 경건함이 아닐는지.

어려서 죽은 이를 위해 잎이 무성한 나뭇가지 쪽으로 귀를 기울이

던 방랑자들은 고통의 말씀에 대해 다음처럼 대꾸한다.//“오! 저 은빛 수양버들을 가르며 떨고 있는 입(口)이여.”//이 작품의 연 전체는 「어려서 죽은 이」의 둘째 연 결구에 대응한다.//“그리고 친구의 은빛 얼굴이 정원 안에 머물러 있다./나뭇잎 사이에서 혹은 천고의 바위 가운데서 귀를 기울이면서.”(59-60, 182)

3.6.3.4. 고통과 은혜

고통은 대립적 본질을 갖는다. 고통은 한편으로는 영혼을 끊임 없이 잡아 찢으나, 그러나 다른 한편, 우리가 고통을 고통으로서 이겨낼 때, 오히려 고통은 이 잡아 찢음을 역전하여 잡아 찢음의 열정 속에서 영혼에게 원초의 빛을 선사한다. 그러기에 시인은 고통의 대립적 본질로부터 선(善)과 참(眞)의 존재를 이끌어 낸다. 하지만 고통의 대립적 본질이 갖는 단순 간결함이 통상적 사고를 하는 이들에겐 마치 모순처럼 보인다. 고통 속에서 선하며 참다운 존재자가 그들에게는 그 고통으로 인해, 겉으로는 성가심을 당하고, 저지 받고, 파멸적이며, 그리고 불치의 병에 걸렸으며, 또 괴로움에 가득 찬 퇴락한 자의 모습으로 나타난다. 마치 시인이 “생성하는 모든 것은 참으로 이처럼 병들어 보이는구나!”라고 노래하듯. 그러나 이러한 겉모습 속에는 ‘모든 것을 꿰뚫고 존속하는 고통’이 ‘참된 것’으로서 감추어져 있다. 고통은 단순히 불쾌한 것 또는 유익한 것이라는 감성적 차원을 넘어서 현성하는 모든 것에게 그것의 본질적 성격을 베풀어 주는 참된 것으로서, 다시 말해 은혜로운 사건으로서 감추어져 있다. 즉 고통은 은혜가 된다. 은혜야말로 고통의 대립적 본질이 갖는 단순 간결함이다. 그러기에 은폐된 고통의 고요로부터 저 아득한 원초의 유쾌함이 긴장되게 떨리고 있다.

“살아있는 자는 그리도 고통스러우나 선택하며 참되다;”라고 시작하는 연은, 이 연이 속한 작품의 제3부의 시작을 위해 그것을 해명하는 반대조의 울림을 동시에 주고 있다.//“생성하는 모든 것은 참으로 이처럼 병들어 보이는구나!”//성가심을 당하는 자, 저지 받는 자, 파멸적인 자, 그리고 불치의 병에 걸린 자, 괴로움에 가득 찬 모든 퇴락한 자, 이들은 진실로는 단 하나의 겉모습에 불과하다. 오히려 거기에는 ‘참된 것’, 즉 바로 ‘모든 것을 꿰뚫고 존속하는 고통’이 감추어져 있다. 이때문에 고통은 불쾌한 것도 아니고 유익한 것도 아니다. 고통은 현성하는 모든 것의 본질적 성격을 베푸는 은혜이다. 고통의 대립적 본질이 갖는 단순 간결함은 은폐된 가장 아득한 원초에 입각해 생성을 규정하며 또한 생성을 위대한 영혼의 유쾌함에 젖게 한다. [...] // [...] 모든 시원적 본질의 저 가장 아득한 원초가 갖는 유쾌함이 은폐된 고통의 고요로부터 떨고 있다.//잡아 찢음을 역전한 것으로서의 고통이 비로소 본래적으로 영혼을 끊임없이 잡아 찢는다. 이것이 고통의 대립적 본질이다. 그런데 고통의 이러한 대립적 본질이 통상적 표상에게는 쉽사리 모순적으로 보인다. 그러나 이러한 겉모습 안에 고통의 본질적인 단순 간결함이 감추어져 있다. 고통의 본질적인 단순 간결함은, 관조하면서 가장 친밀하게 자신에게 머무를 때, 불타오르면서 가장 먼 곳에 이른다.(60-61, 182-183)

3.6.3.5. 고통과 성스러움

푸른 하늘의 성스러움을 관조할 때에만, 영혼은 위대한 영혼이 된다. 그런데 푸른 하늘의 성스러움에 순수하게 대응하는 것은 고통이다. 보다 정확히 말하면, 영혼이 고통을 고통으로 이겨냄으로써 갖는 승화된 고통만이 푸른 하늘 속에서 자신을 감추면서 현성하는 성스러움에 순수하게 대응한다. 그러기에 시인은 “푸른 꽃이,/누렇게 변색된 바위 안에서 조용히 소리내고 있네.”라고 노래한다. 이 시에서 누렇게 변색된 바위는 승화된 고통을, 그리고 푸른 꽃은 푸른 하늘의 성스러움을 상징한다. 승화된 고통과 푸른 하늘 혹은 푸른 하늘의 성스러움은 서로 은닉된 관련을 맺고

있다는 것이다.

그러므로 위대한 영혼의 근본 특징으로서의 고통은 푸른 하늘의 성스러움에 순수하게 대응하는 것이다. 왜냐하면 푸른 하늘은, 자신의 저고유한 깊이 속으로 물러서면서, 영혼의 얼굴을 향해 빛나기 때문이다. 성스러운 것이 현성할 때면, 성스러운 것은 이러한 물러섬 안에서 자신을 억제하고 관조로 하여금 자신에게 순응하도록 지시하는 그런 식으로만, 존속한다.// 고통의 본질, 즉 고통과 푸른 하늘의 은폐된 관련은 「변용(變容)」이라 불리는 작품의 마지막 연을 통해 낱말에 이른다.// “푸른 꽃이, / 누렇게 변색된 바위 안에서 조용히 소리내고 있네.”// ‘푸른 꽃’은 정신적인 밤의 ‘부드러운 수레 국화 다발’이다. 이 낱말들은 트라클의 시작(詩作)활동이 발원한 그 원천을 노래한다. 이 낱말들은 「변용(變容)」을 완결 지으며, 또한 동시에 그것을 나르고 있다. 이 노래는 리드(歌)이자, 비극이며, 또한 한마디로 서사시이다. 이 작품은 모든 작품들 중에서도 독보적인데, 그 까닭은 이 작품 안에서는 시야의 폭, 사유의 깊이, 말 행위의 단순 소박함이 형언하기 어려울 정도로 친밀하고도 영원하게 빛나기 때문이다.(61, 183-184)

3.6.3.6. 고통과 후손

정신은 불꽃이다. 불꽃은 이중적이다. 불꽃이 한편으로는 하늘과 대지, 신과 인간을 하나로 모아 사방 세계를 구성하는 부드러운 것이라면, 다른 한편으로 불꽃은 이 사자(四者)를 파편으로 형해화하는 파괴적인 것이다. 따라서 사방 세계의 원초적 관계로부터 떨어져 나와 황량한 대지 위를 방랑하는 나그네가 가고자 하는 목적지는 바로 원초로서의 사방 세계이다. 즉 나그네의 방랑이 갖는 의미는 스스로를 파괴한 정신의 본질의 회복이다. 그런데 정신의 본질을 회복하기 위해 영혼은 무엇보다 고통을 고통으로서 이겨내어 그 승화된 고통, 참된 고통, 거센 고통 속에서 원초의 빛을 관조해야 한다. 그러니까 시인은 “거센 고통이 오늘날

정신의 뜨거운 불꽃을 기르고 있네,/아직 태어나지 않은 후손을.” 이라고 노래하는데, 그러나 우리는 ‘후손’이란 낱말을 흔히 오해 하곤 한다. 통상 후손이란 우리가 낳을 다음 세대의 인간 정도로 간주되나, 시인이 말하는 후손은 그런 미래인일 수 없다. 시인에게는 미래라는 시간조차 없다. 오히려 그는 ‘이미 있어 온 것’, 좀 더 정확히 말하자면, ‘이미 있어 온 것이나 그러나 망각되어 있는 본질적 가능성’으로의 ‘도래’를 생각한다. 즉 시인은 원초로의 도래, 다시 말해 원초적 인간으로의 도래를 생각한다. 그러니까 ‘거센 고통’이 길러내는 ‘아직 태어나지 않은 후손’이란 퇴락한 우리 시대에는 이미 죽고 없으나 그러나 우리 방랑자들이 거기로 도래해야 할 그런 의미의 원초적 인간이 된다.

고통은, 그것이 정신의 불꽃에게 도움이 될 때에만, 참된 고통이다. 트라클의 마지막 작품은 「그로데크」(Grodek)라고 불린다. [...] 이 작품의 마지막 행은 이러하다.//“거센 고통이 오늘날 정신의 뜨거운 불꽃을 기르고 있네,/아직 태어나지 않은 후손을.”//여기에서 명명된 ‘후손’이란 부패된 족속의 후예를 말하지 않는다. 즉 전쟁에서 쓰러진 이들이 아직 낳지 않은 자식들을 말하는 것이 결코 아니다. 만약 여기서 문제되는 것이 종래의 족속의 번식이 단절되었다는 것 정도라면, 이 시인은 그러한 단절에 대해 오히려 환호해야만 할 것이다. 그러나 이 시인은 슬퍼하고 있다. 하지만 물론 그는 활활 타오르는 눈길로 아직 태어나지 않은 이의 안식을 관조하는 ‘궁지에 찬 슬픔’ 속에 있다.//아직 태어나지 않은 이들은 후손이라고 불리는데, 왜냐하면 그들은 퇴락한 족속의 자식, 즉 그러니까 그런 족속의 직접적인 후예일 수 없기 때문이다. 그들과 이러한 족속 사이에는 다른 한 세대가 살고 있다. 이 세대가 앞서의 족속과 다른 까닭은, 이 세대는 태어나지 않은 이의 원초에서 비롯된 다른 본질 유래에 맞게 예전 세대와는 다른 양식을 지녔기 때문이다. ‘거센 고통’은 모든 것 위에 불타오르는 관조인데, 이러한 관조는 어려서 쓰러진 이들의 ‘넋’들이 그를 향해 죽어갔던 바로 저 죽은 자의 원초를, 그러니까 아직도 자신을 감추면서 물러서는 그

원초를 앞질러 응시하는 관조이다.(61-62, 184)

3.6.3.7. 고통과 정신

황량한 대지 위를 방랑하는 영혼이 고통을 고통으로서 이겨 냈을 때 고통은 승화된 고통, 참된 고통, 거센 고통이 된다. 이러한 거센 고통 속에서 영혼은 스스로를 파괴한 정신의 본질을 회복한다. 그러기에 시인은 “거센 고통이 오늘날 정신의 뜨거운 불꽃을 기르고 있네”라고 노래한다. 그러나 이 거센 고통을 지켜주는 자는 누구일까? 여기에서 우리는 일종의 해석학적 상황을 발견한다. 영혼이 고통을 고통으로서 이겨내기 위해서는 그가 도래하고자 하는 정신의 본질에 대한 선이해(先理解)를 이미 가지고 있어야 한다. 영혼이 그가 떠나왔던 원초의 세계를 회복하기 위해서는, 다시 말해 영혼이 자신을 황량한 대지 위로 내동댕이친 악의 정신을 넘어서 부드러운 정신으로 도래하기 위해서는 그 부드러운 정신에 대한 선이해가 필연적으로 전제된다. 시인이 영혼의 어두운 방랑을 밝히는 ‘정신적’ 사태로서 그려낸 정신적 노을, 정신적인 밤, 정신적인 해(年) 등이 이러한 선이해에 해당한다. 또한 이러한 정신적 사태가 발원한 근본은 하늘과 대지, 신과 영혼[인간]을 두루 밝혀 하나로 빛나게 한 부드러운 것의 정신임에 틀림없다. 그런데 이러한 정신은 ‘이미 있어 온 것’이나 오늘처럼 부패한 시대에는 그 원초로 돌아가 죽었고 그래서 아직 태어나지 않고 있기에, 시인은 이러한 정신을 ‘어려서 죽은 이의 정신’이라고도 이름 짓는다. ‘어려서 죽은 이의 정신’ 속에서 나그네는 세상을 여원 경지에 도달한다.

하지만 정신의 뜨거운 불꽃을 기르는 이 거센 고통을 지켜주는 자

는 누구인가? 이러한 종류의 정신을 소유한 것은 [우리들] 길로 가져 오는 것에 속한다. 이러한 종류의 정신을 소유한 것은 ‘정신적’이라고 불린다. 이 때문에 시인은 다른 모든 것에 앞서 또한 동시에 오로지, 노을, 밤, 해(年)들만을 ‘정신적’이라고 명명해야 한다. 노을은 밤의 푸르름을 피어오르게 하며, 그것을 불태운다. 밤은 별이 가득한 연못의 밝게 빛나는 거울로서 불타오른다. 한 해(年)는 태양의 운행을 일출과 일몰의 길 위에 놓음으로써 스스로 불타오른다.//그것으로부터 이 ‘정신적인 것’이 깨어나고 또 이 ‘정신적인 것’이 뒤따르는 그것이란 과연 어떤 정신인가? 그것은 「어려서 죽은 이에게」라는 작품에서 특히 ‘어려서 죽은 이의 정신’이라고 불린 저 정신을 말한다. 그러한 정신은 「정신의 리드(歌)」에 등장하는 저 거지를, 「마을에서」라는 작품이 말하듯, ‘정신 속에서 고독하게 죽은’ ‘가난한 자’로 머물도록 세상을 여윈 경지(境地)에 내어 놓은 정신이다.(62, 184-185)

3.7. 세상을 여윈 경지

3.7.1. 순수한 정신

나그네는 어두운 방랑 끝에 원초에 도래한다. 영혼은 잃어버린 정신의 본질을 회복한다. 나그네의 이러한 사태를 우리는 특히 ‘세상을 여윈 경지’라고 부른다. 물론 여기서의 세상이란 퇴락한 족속들의 세상을 의미한다. 그러니까 ‘세상을 여윈 경지’란 영혼이 퇴락한 족속과 결별한 뒤 정신적 노을로부터 피어나는 푸른 하늘에서 원초를 관조함으로써 도달하게 된 성스러움이 빛나는 사건을 의미한다. 따라서 ‘세상을 여윈 경지’는 악의 정신을 극복한 순수한 정신으로서 현성한다. 하늘과 대지, 신과 인간(영혼)을 밝게 비추어 하나의 사방 세계로 통일하는 순수한 정신이 바로 ‘엘리스’라고 이름 지어진 나그네가 도달한 ‘세상을 여윈 경지’가 된다. 소년 ‘엘리스’는 원초를 마주보는 시선 속에 순수한 정신의 불꽃을 간직한다.

세상을 여인 경지는 순수한 정신으로서 현성한다. 세상을 여인 경지란, 더 고요했던 어린 시절을 시원의 황금 빛 속으로 불사르는 저 푸르름이 정신의 깊은 곳에서 안식하면서, 다시 말해 더 고요하게 불타 오르면서 빛남을 의미한다. 이 원초를 마주 보고 있는 것이 바로 엘리스의 황금 빛 얼굴이다. 이 마주 바라보는 시선 속에 엘리스는 세상을 여인 경지에 깃들인 정신의 밤의 불꽃을 간직한다.(62, 185)

3.7.2. 결집하는 힘

나그네는 원초어로 돌아가 원초를 간직하고 있다. 그래서 시인은 나그네를 ‘어려서 죽은 이’라고도 부른다. 그러나 우리가 여기서 문제 삼는 ‘세상을 여원 경지’가 그러한 나그네의 단순한 정서적 상태나 혹은 나그네가 체류하기 위한 어떤 공간적 장소를 의미하는 것은 아니다. 오히려 ‘세상을 여원 경지’란 원초로 도래한 나그네가 회복한 순수한 정신을 의미한다. 순수한 정신은 분열과 갈등을 초래하는 악의 정신을 극복한 부드러운 불꽃이다. 따라서 순수한 정신의 불꽃의 본질은 하늘과 대지 그리고 신과 인간을 하나로 결집하는 힘이 된다. 결집하는 힘으로서의 순수한 정신은 이성적 동물로서의 인간이 아니라 죽을 자로서의 인간을 사자(四者)가 서로를 비추는 거울 놀이에 참여시킨다. 그러니까 죽을 자로서의 인간이란 살 만큼 살다가 죽은 퇴락한 족속의 인간이 아니라, 오히려 자신의 유한성을 자각함으로써 자기의 본질을 회복한 인간을 의미한다. 결집하는 힘으로서의 순수한 정신은 원초로 회귀하여 자신의 본질을 자각한 죽을 자로서의 인간의 종류를 그려 내는 것이며, 이러한 종류의 인간이 앞으로 다가올 새로운 본래적인 족속의 모습을 각인한다. 그러나 오늘날 우리의 실정은 어떠한가? 악의 정신이 지배하는 인간은 명리(名利)를 계산하기에 바쁜 이성적 인간이다. 그렇기에 그들 사이에는 남녀간의 불화가 일 뿐더러 이제는 형제와 자매의 관계마저 조각으로 찢어지지 않는가.

그러므로 세상을 여원 경지는 단지 어려서 죽은 이의 상태도 아니고, 또한 그러한 이가 체류하기 위한 무규정적 공간도 아니다. 세상을 여원 경지란 그것이 불타오르는 방식 자체에서 보자면 정신이며, 이러한 정신으로서 ‘결집하는 힘’이다. 이 결집하는 힘은 죽을 자[인간]의 본질을 그의 더 고요했던 어린 시절로 다시 불러오며, 그러한 어린 시절을 아직 채 달이 차지 않아 잉태되지 않은 인간의 종류로서 간직하는데, 이러한

잉태되지 않은 인간의 종류가 다가올 족속을 각인한다. 세상을 여윈 경지가 갖는 이 결집하는 힘은 살 만큼 살다 죽은 이를 넘어서, ‘아직 태어나지 않은 이’를 원초로부터 비롯되는 인류의 도래하는 부활을 위해 아껴 남겨 놓고 있다. 이 결집하는 힘은 부드러운 것의 정신으로서 동시에, 악의 정신을 진정시킨다. 악의 정신에서 비롯된 혼란은, 그것이 심지어는 남성과 여성의 불화로부터도 박차고 나와 형제와 자매의 관계에 까지 침투할 때, 극단적 악의성에 이르고 만다.(62-63, 185)

3.7.3. 악의 정신의 변화

대지 위를 방랑하던 나그네가 도달한 ‘세상을 여윈 경지’는 바로 순수한 정신이다. 순수한 정신은 불화를 조장하는 저주받은 악의 정신을 극복한 참된 정신이다. 그러나 이렇다고 해서 악의 정신이 무화(無化)되거나 부정되는 것은 아니다. 인류가 남자와 여자, 그리고 형제와 자매라는 이중적 구조를 가지고 있는 한, 정신이 갖는 상반적 구조가 무화되거나 부정되지는 않는다. 즉 정신이 정신으로 존재하는 한, 정신은 언제나 모든 것을 통일하는 부드러운 정신과 모든 것을 분열하는 악의 정신의 구조를 갖는다. 그러나 또한 이렇다고 해서 악의 정신이 정당화되는 것도 아니다. 문제는 악의 정신을 변화시키는 것이다. 즉 악의 정신의 지배를 받던 영혼이 원초로 회귀하여 정신의 본질을 회복함으로써, 다시 말하자면, 세상을 여윈 순수한 정신에 도달함으로써, 악의 정신을 누그러뜨려야 하는 것이다. 그러니까 위대한 영혼이란 바로 ‘세상을 여윈 경지’에 이른 영혼을 의미한다.

그러나 동시에 어린 시절의 더 고요한 단순 간결함 속에는 거기에 함께 모여든 인류가 형제와 자매라는 이중적 구조가 감추어져 있다. 세상을 여윈 경지 안에서도 악의 정신이 무화되거나 부정되는 것은 아니며, 또한 해방되거나 긍정되는 것도 아니다. [다만] 악은 변화된다. 그러한 ‘변화’가 성립하기 위해서는, 영혼이 자신의 본질이 갖는 위대

함을 향해야 한다. 이러한 위대함의 위대성은 세상을 여윈 정신을 통해 규정된다. 세상을 여윈 경지는 결집이다. 이 결집을 통해 인간의 본질은 그의 더 고요한 어린 시절로, 또 이 더 고요한 어린 시절은 다른 시원의 원초로 되돌아가 간직된다. 세상을 여윈 경지는 결집이며, 그로써 장소의 본질을 갖는다.(63, 185)

3.7.4. 시의 장소

3.7.4.1. 시의 장소에 관한 물음

우리는 시(Gedicht)와 시적 작품(Dichtung)을 구별한다. 시적 작품이 언어를 통해 밖으로 드러난 구체적 표현물이라면, 시는 그러한 시적 작품들이 비롯되는 ‘언어로 말해지지 않은’ 원천이다. 시는, 비유해서 말하면 창(倉)의 모든 것이 거기에서 비롯되는 창끝처럼, 모든 시적 언어가 유래하는 장소(Ort)에 해당한다. 그런데 우리가 지금까지 규명한 트라클의 시적 작품들이 유래하는 장소는 ‘세상을 여윈 경지’이다. ‘세상을 여윈 경지’는 트라클의 모든 시적 언어를 자신에게 끌어 모으는 동시에 또 거기로부터 트라클의 모든 시적 언어가 펼쳐나가게 되는 장소로서의 역할을 한다. 그러나 아직 이러한 사태가 이 사태의 본질에 맞추어 충분하게 규정된 것은 아니다. 이 사태는 아직 우리의 해명을 요구한다. 즉 과연 어떤 의미에서 ‘세상을 여윈 경지’는 트라클의 구체적인 시적 작품들이 비롯된 장소인가? 달리 말하면, 과연 어떤 의미에서 ‘세상을 여윈 경지’는 트라클의 시작(詩作)적 말 행위를 그것의 원천에서부터 규정하고 있는가?

그러나 세상을 여윈 경지는, 과연 어느 만큼이나 시의 장소인가? 아니면 더 정확히 말해, 세상을 여윈 경지는, 과연 어느 만큼이나, 게오르그 트라클의 시적 작품들이 언어로 가져온 바로 저 시의 장소인가? 세상을 여윈 경지는 도대체 본질적으로 시작(詩作)과의 어떤 연관을 갖

고나 있는가? 비록 그러한 연관이 지배적으로 전개된다고 하더라도, 세상을 여윈 경지는 도대체 어떻게 시작적(詩作的) 말 행위를 그것의 장소인 자신에게로 불러들여 거기에서부터 그것을 규정한다는 말인가?(63, 185-186)

3.7.4.2. 나그네의 여정

트라클의 작품들에서 전개되는 주요 장면은 나그네의 여정이다. 이제까지의 부패한 족속과 결별한 채 나그네는 원초를 찾아 나서는 여정의 도상에 있다. 대지 위를 방랑한다고 해서 나그네가 세상으로부터 동떨어져 은둔하는 것은 아니다. 오히려 그의 여정은 악의 정신을 극복한 부드러운 정신이 역사한 해(年)들의 화음이 된다. ‘엘리스’라고 불리는 나그네의 발걸음은 달빛 싸늘한 성스러운 밤하늘을 가로질러 밝게 빛나고 있다. 나그네의 발걸음이 빚어내는 저 화음은 이성적 동물로만 머물던 인간의 영혼을 일깨운다. 이제 인간은 성스러움의 빛을 머금은 푸른 들짐승이 된다. 그래서 시인은 “한 마리 푸른 들짐승이 그의 여정을,/그의 정신적인 해(年)들의 화음을 회상하였으면!”이라고 노래한다.

세상을 여윈 경지는 고요함의 유일한 침묵이 아닌가? 세상을 여윈 경지는 말하고 노래하는 행위를 어떻게 그것의 길로 출발시킬 수 있는가? 하지만 세상을 여윈 경지는 은둔의 황량함이 아니다. 세상을 여윈 가운데 나그네는 이제까지의 족속으로부터의 이별을 철저히 수행한다. 그는 한 여정의 도상에 있다. 이 여정은 어떤 양식을 지니고 있는가? 시인은 이 점을 매우 명확히 말하고 있는데, 특히 「기울어버린 여름」에서 강조하기 위해 따로 떼어 놓은 마지막 행에서 그러하다.//“한 마리 푸른 들짐승이 그의 여정을,/그의 정신적인 해(年)들의 화음을 회상하였으면!”//나그네의 여정은 ‘그의 정신적인 해(年)들의 화음’이다. 엘리스의 발걸음이 울려 퍼진다. 울려 퍼지는 발걸음들이 밤을 가로질러 밝게 빛나고 있다. 그 발걸음들의 화음은 허공 속으로 점점 사라져 버리는가?(63-64, 186)

3.7.4.3. 여윌

트라클의 작품에서 주인공은 세상을 여윌 나그네이다. 여윌이란 일종의 결별을 의미한다. 그러나 여윌이 단순히 세상으로부터 발길을 끊었음을 말하는 것은 아니다. 여윌은 은둔이 아니다. 여윌의 의미는 심오하다. 여윌은 부패한 죽음과 결별한 뒤 원초를 향한 몰락을 의미한다. 원초는 모든 것을 더 부드럽게 모으며 더 고요하게 부르는 결집 그 자체이다. 궁극적으로 말하자면, 원초란 나그네가 본래 거주하던 사방(四方) 세계를 의미한다. 하늘과 대지 그리고 신과 인간이 서로 함께 어우러져 하나가 된 사방 세계가 나그네의 본래적 거주지인 것이다. 그러니까 여윌이란 단순한 결별이 아니라 이제까지 망각되었던 원초로의 귀환이요, 그래서 시인은 세상을 여윌 나그네를 “얼굴에 푸른 미소를 머금은 채/ 기묘하게도 그의 더 고요했던 어린 시절에/ 감싸인 채 죽은” ‘저 사람’이라고 노래한다. 그리고 이 나그네의 방랑을 친구가 뒤따른다. 친구는 나그네의 여정에 귀를 기울이면서 ‘퍼렇게 부패된 육체’를 노래하며 그 역시 ‘노을 진 탑’에서 울려나오는 성스러운 ‘저녁의 푸른 종소리’에 물들게 된다.

원초로 돌아가 죽은 저 이는 세상에서 발길을 끊었다는 의미에서 세상을 여윌 것인가, 혹은 선택받은 자라는 의미에서 세상으로부터 물러난 것인가, 즉 다시 말해 그는 더 부드럽게 모으며 더 고요하게 부르는 하나의 결집 속으로 집약된 것인가?// 「어려서 죽은 이에게」라는 시적 작품의 둘째 연과 셋째 연은 우리의 물음에 대해 어떤 암시를 준다.// “그러나 저 사람은 뮌히스베르크의 돌계단을 내려갔다./얼굴에 푸른 미소를 머금은 채/기묘하게도 그의 더 고요했던 어린 시절에/감싸인 채 죽었다./그리고 친구의 은빛 얼굴이 정원 안에 머물렀다./나뭇잎 사이에서 혹은 천고(千古)의 바위 가운데서 귀를 기울이면서./영혼은 죽음을, 퍼렇게 부패된 육체를 노래했고/숲의 살랑거림은/짐승의 뜨거운 탄식이었다./노을 진 탑에서는 저녁의 푸른 종소리가/언제나 울려 퍼졌다.”(64, 186)

3.7.4.4. 친구

3.7.4.4.1. 방랑자

나그네의 방랑은 어두운 방랑이다. 하지만 어두운 방랑을 비추는 성스러운 빛이 있다. 노을 속에서 피어나는 푸른 하늘에는 달빛 싸늘함이 감돌고 있다. 이 달빛 어린 밤하늘을 나그네가 헤쳐 나갈 때 그를 뒤따르는 친구가 있다. 이성적 동물에 불과했던 들짐승에서 푸른빛을 머금어 푸른 들짐승으로 변모한 이가 바로 그 친구이다. 친구의 얼굴은 싸늘한 달빛 아래 은빛이 된다. 은빛 얼굴의 친구는 나그네가 겪는 승화된 고통, 그러니까 천고(千古)의 바위에서 울려 나오는 침묵의 언어에 귀를 기울인다. 이제 어느덧 은빛 얼굴의 친구도 원초로 돌아가 죽은 나그네가 된다. 즉 친구도 방랑자가 된다. 친구가 지니고 있던 이성적 욕망에 찌든 그림자는 사라진다. 그의 얼굴에서는 부패한 족속의 생기가 사라지고 그의 목소리도 죽은 자의 말 없는 목소리가 된다. 갈등과 분열을 일삼는 저 족속의 퍼렇게 물든 부패를 뒤로 하고 그는 나그네의 죽음을 찬양한다. 그도 어느덧 나그네를 따라 원초를 향해 몰락한다.

한 친구가 나그네에게 귀를 기울이고 있다. 이렇게 귀를 기울이면서 그는 세상을 여윈 이를 뒤따르며, 이렇게 해서 그 자신도 방랑자, 다시 말해 나그네가 된다. 친구의 영혼이 죽은 이에게 귀를 기울인다. 친구의 얼굴에서는 ‘이미 생기가 사라졌다’. 그는 죽음을 노래하면서 귀를 기울인다. 이 때문에 그의 노래하는 목소리는 ‘죽은 자와 진배없는 새의 목소리’(「방랑자」)가 된다. 그의 목소리는 나그네의 죽음에, 밤의 푸르름에로의 나그네의 몰락에 상응한다. 세상을 여윈 이의 죽음과 더불어 그는 어두운 방랑을 통해 그가 ‘결별했던’ 저 족속의 ‘퍼렇게 물든 부패’를 노래한다.(64-65, 186-187)

3.7.4.4.2. 노래

노래의 근본은 찬양이다. 우리는 누구를 찬양할 때 그것을 노래로 드러낸다. 마찬가지로 은빛 얼굴의 친구는 세상을 여윈 나그네를 노래한다. 그 노래에는 나그네의 죽음과 몰락, 그리고 원초로의 귀향, 그러니까 세상을 여윈 경지에 대한 찬양이 담겨 있다. 그런데 이러한 노래는 결코 자의적인 것이 아니다. 노래를 주관적 성과 정도로 해석하는 것은 인간 이성의 오만이다. 오히려 노래는 뒤따라 부르는 것이다. 은빛 얼굴의 친구는 나그네의 여정에 귀를 기울인다. 그러고는 ‘세상을 여윈 경지’의 어두운 화음이 자신의 영혼을 향해 울려 퍼질 때, 은빛 얼굴의 친구는 그것을 노래로 담아낸다. 은빛 얼굴의 친구는 “죽은 이를 종종 손님으로 초대해서/친밀한 대화를 나누며 푸른 강물을 따라 느룬나무/아래를 거닌는” 가운데 듣게 되는 저 ‘세상을 여윈 경지’의 침묵의 목소리를 노래하는 것이다. 친구의 노래가 비롯되는 원천은 바로 ‘세상을 여윈 경지’인 것이다.

노래한다는 것은 찬양한다는 것이며 또한 찬양받는 것을 노래 안에서 지킨다는 것이다. 귀를 기울이는 친구는 ‘찬양하는 목자들’ 중 하나이다. 하지만 ‘창백한 마법사의 이야기를 즐겨 듣는’ 친구의 영혼이 세상을 여윈 이를 찬양하며 노래 부를 수 있는 것은 단지, 나그네를 뒤따르는 이를 향해 세상을 여윈 경지란 것이 울려 퍼질 때, 거기에서 소리나는 화음이 [다시] 울려 퍼질 때, 즉 「저녁의 노래」에서 말하듯, ‘어두운 화음이 영혼을 엄습할 때’일 뿐이다.//[...]// 「어려서 죽은 이에 게」라는 시적 작품의 마지막 연은 이렇게 노래한다.//“황금빛 구름과 시간. 고독한 방에서/너는 죽은 이를 종종 손님으로 초대해서/친밀한 대화를 나누며 푸른 강물을 따라 느룬나무/아래를 거닌다.”(65, 187)

3.7.4.4.3. 형제

달빛 싸늘한 정신적인 밤, 나그네의 발걸음은 성스러운 화음을 빚어 낸다. 이 성스러운 화음이 자신의 영혼을 향해 엄습할 때 은빛 얼굴의 친구는 그것을 노래로 담아내어 나그네를 찬양한다. 찬양의 노래는 나그네와의 말 없는 대화로 이어진다. 묵언(默言)의 대화가 원초를 향한 몰락의 여정에 동행하는 것이다. 그리고 마침내 그들은 하나의 형제가 되어 이제껏 망각되었던 원초의 체류지에 도달한다. 영혼이 담긴 성스러운 푸른 거주가 시작되는 것이다. 그런데 은빛 얼굴의 친구는 단지 나그네의 형제가 되는 것만이 아니다. 그들이 도달한 원초는 바로 사방 세계이다. 사방 세계에서는 인간과 신이 하나로 어울린다. 그러니까 은빛 얼굴의 친구는 정신적인 밤을 가로질러 울려 퍼지던 달빛 목소리의 주인공이자 나그네의 누이인 달의 여신 셀레나(Selanna)와도 형제가 되는 것이다. 이렇듯 신과 인간이 하나의 형제가 되어 서로를 비추는 거울 놀이가 사방 세계 속에서의 거주의 모습이다.

나그네의 발걸음의 화음이 [친구에게] 엄습하는데, 이에 대응해서 친구는 나그네[즉 죽은 이]를 대화의 상대로 초대한다. 친구의 말 행위는 노래하면서 강물을 따라 방랑하는 것이며, 어려서 죽은 이의 정신이 영혼을 불러 넣은 그 밤의 푸르름을 향한 몰락을 뒤 따르는 것이다. 그러한 대화 속에서, 노래하는 친구는 세상을 여윈 이를 관조한다. 이러한 관조를 통해 그는 그를 마주 보는 시선 안에서 나그네의 형제가 된다. 나그네와 함께 방랑하면서, 이 형제는 원초의 더 고요한 체류지에 도달한다. 그는 「세상을 여윈 이의 노래」에서 이렇게 외쳐 부를 수 있다.//“오! 영혼이 담긴 밤의 푸르름 속에서의 거주여.”//귀를 기울이는 친구는 ‘세상을 여윈 이의 노래’를 불러 그의 형제가 되는데, 나그네의 형제는 이제는 나그네를 통해, ‘정신적인 밤을 가로 질러 울려 퍼지던 달빛 목소리의 주인공인’ 나그네의 누이와도 비로소 형제가 된다. 「정신적 노을」의 마지막 행이 이 사실을 말해 준다.(65-66, 187-188)

3.7.4.5. ‘세상을 여윈 경지’의 본질

트라클의 시적 작품들이 비롯된 시의 장소는 ‘세상을 여윈 경지’이다. 나그네를 뒤 따르면서 방랑자들을 나그네의 발걸음이 빛나는 화음을 노래에 담아 찬양한다. 어느덧 그들도 저 고요한 원초를 간직한 밤의 성스러운 푸르름을 관조한다. 노래하는 영혼도 하나의 푸르른 순간이 되는 것이다. 이렇듯 ‘세상을 여윈 경지’는 원초로 돌아가 죽은 나그네의 무덤일 뿐더러 나그네를 뒤 따르는 방랑객들을 자신에게로 결집한다. 그러니까 나그네의 여정의 화음을 노래 부르던 방랑자들도 세상을 여윈 이로 변모하는 것이며, 그들이 입 밖으로 내어 부르던 그 노래의 언어의 원천은 ‘세상을 여윈 경지’가 되는 것이다. 즉 나그네의 여정, 나그네를 뒤 따르는 방랑자들의 어두운 방랑, 그리고 그들이 부르던 찬양의 노래, 이 모든 것은 ‘세상을 여윈 경지’에서 흘러나오며 거기에서 모여 드는 것이다. 이로써 ‘세상을 여윈 경지’가 시의 완성된 장소임이 입증된 것은 아닐는지.

세상을 여윈 경지가 이 시의 장소이다. 왜냐하면 소리 내어 울려 퍼지면서-밝게 빛나는 나그네의 발걸음이 빛나는 화음이 그를 뒤 따르는 이들의 어두운 방랑을 귀를 기울이면서 노래하는 행위를 향해 불태워 버리기 때문이다. 단지 나그네를 뒤따르기 때문에 어두울 수밖에 없는 이 어두운 방랑이 그렇지만 이 방랑하는 이들의 영혼을 푸르름을 향해 밝게 비춘다. 그렇다면 노래하는 영혼의 본질은 저 더 고요한 원초를 간직하고 있는 밤의 푸르름을 유일하게 앞질러 바라보는 것일 뿐이다.//“영혼은 단지 하나의 푸르른 순간일 뿐.”//이라고 「어린 시절」이란 작품은 말한다.//이로써 세상을 여윈 경지의 본질은 완성된다. 더 고요했던 어린 시절의 결집으로서의 또한 나그네의 무덤으로서의 ‘세상을 여윈 경지’가 어려서 죽은 이를 몰락을 향해 뒤따라간 저 사람들을 자신에게로 모을 때, 또한 그들이 어려서 죽은 이에게 귀를 기울여

가며 그의 여정이 빛는 화음을 발언된 언어로 입 밖으로 내고 그리하여 그들 역시 세상을 여윈 이들이 될 때 비로소, 세상을 여윈 경지는 이 시의 완성된 장소가 된다.(66, 188)

3.7.5. 시작(詩作)

3.7.5.1. 입내-내어 말하는 행위

과연 시작(詩作)이란 무엇인가? 시의 본질은 무엇인가? 통상적으로 우리는 시의 본질을 시인의 창작으로 생각한다. 하지만 어쩌면 이런 생각은 이성적 동물로서의 인간이 꾸며낸 하나의 오만 일지도 모른다. 오히려 트라클에게서 시의 본질은 원초를 향해 몰락해 가는 나그네의 발걸음에서 울려 나오는 화음을 노래에 담아 찬양하는 것에 있다. 즉 노래하는 것이 곧 시작(詩作)하는 것이다. 다시 말해 시작(詩作)은 나그네의 방랑이 도달한 ‘세상을 여윈 경지’에 이른 정신이 건네 준 말을 ‘있는 그대로 따라 말하는 것’이 된다. 시작(詩作)은 바로 ‘입내-내어 말하기’가 된다. 그러나 ‘입내-내어 말하기’를 시작(詩作)의 완전한 본질로 규정하는 것은 성급하다. ‘입내-내어 말하기’ 위해서는 우선 ‘세상을 여윈 경지’에 이른 정신이 건네 준 말을 ‘있는 그대로 듣기’가 전제되어야 하기 때문이다. 이로써 우리는 비로소 시작(詩作)의 완전한 본질에 도달한다.

그들이 노래한다는 것은 시작(詩作)한다는 것이다. 그렇다면 어느 만큼 그러한가? 시작(詩作)이란 무엇을 의미하는가?//시작(詩作)이 의미하는 바는, 입내 내어-말한다는 것(nach-sagen), 즉 세상을 여윈 경지의 정신이 말 건네준 화음을 입내 내어-말한다는 것이다.(66, 188)

3.7.5.2. 듣는 행위

시작(詩作)은 ‘세상을 여윈 경지’에 이른 정신이 건네 준 말을 입내-내어 말하는 행위이다. 그러나 ‘세상을 여윈 경지’에서 울려 나오는 저 침묵의 화음이 방랑자의 입을 통해 밖으로 발언되어 하나의 작품으로 구체화되기 위해서는, 저 침묵의 화음을 나그네를 뒤따르는 방랑자가 우선은 ‘있는 그대로’ 들을 수 있어야 한다. 입내-내어 말하는 행위는 ‘듣는 행위’를 전제한다. 듣는 행위야말로 시작(詩作)의 완전한 본질을 규정한다. 방랑자의 입을 통해 밖으로 구체적으로 드러나 시적 작품(Dichtung)을 구성하는 시적 언어의 근저에는 방랑자가 있는 그대로 들었던 저 침묵의 화음이 이 모든 시적 작품을 가능하게 하는 하나의 유일무이한 시(Gedicht)로서 도사리고 있는 것이다. 역으로 말하자면, 시적 작품에서 발언된 인간의 언어는 본질적으로 인간의 언어로는 발언될 수 없는 저 침묵의 목소리를 시(Gedicht)로서 지키며 보호한다. 따라서 우리는 창작의 본질을 다시금 생각해 보아야 한다. 만약 우리가 창작을 천재의 자유로운 발상의 성과 정도로 규정한다면, 이러한 생각은 우리의 지적 오만에 불과할지 모른다. 오히려 창작의 본질은 사유의 경건함에 있다. 경건함의 본질은 우리의 영혼에 다가오는 원초의 목소리에 순응하는 것이다. 창작은 우리의 영혼에 엄습하는 저 원초의 성스러운 화음을 있는 그대로 들어 그것을 작품으로 데려와 지키며 보호할 때 비로소 가능한 것이다.

시작(詩作)은, 발언이란 의미에서의 말하는 행위가 되기에 앞서, 가장 오랜 시간에 걸쳐 우선은 듣는 행위이다. 세상을 여윈 경지는 듣는 행위를 우선 자신의 화음 안으로 불러들이는데, 이로써 이 화음은 그것이 밖으로 입내 내어 말해지는 말하는 행위를 통해 울려 퍼지게 된다. 정신적인 밤의 성스러운 푸르름이 갖는 달빛 싸늘함은 바라보고 말하는 모든 행위를 통해 울려 퍼지고 밝게 빛난다. 그러므로 그렇게

말하는 행위의 언어는 입내 내어 말하는 언어가 되는 것이며, 다시 말해 시적 작품이 되는 것이다. 시적 작품에서 발언된 언어는 본질적으로 발언되지 않은 것으로서의 시를 지키고 보호한다. 입내 내어 말하는 행위는 듣는 행위를 하도록 불리어지는데, 입내-내어 말하는 행위는 그런 방식으로 ‘더 경건하게’ 된다. 즉 입내-내어 말하는 행위는 나그네가 어린 시절의 어두움으로부터 더 고요하고 더 밝은 원초를 향해 앞질러 나가던 그 여정이 건네는 말에 더 순응하게 된다. 이 때문에, 귀를 기울이는 시인은 스스로에게 이렇게 말할 수 있다://“더 경건하게 너는 알리라, 저 어두웠던 한 해(年)의 의미를,/고독한 방에서의 싸늘함과 가을을;/그리고 밝게 빛나는 발걸음들은 성스러운 푸르름 속에서 끊임없이 울려 퍼지네.” 「어린 시절」(66-67, 188-189)

3.7.6. 시인

3.7.6.1. 영혼의 경건함

나그네를 뒤 따르는 방랑자는 나그네의 여정에서 울려 나오는 성스러운 화음을 노래에 담아 찬양한다. 세상을 여윈 순수한 정신이 빚어낸 침묵의 목소리가 그의 영혼을 엄습할 때, 방랑자는 그것을 있는 그대로 듣고는 밖으로 입내-내어 말한다. 그러니까 노래는 곧 시작(詩作)이요, 노래하는 방랑자는 시인(詩人)이 된다. 특히 시인의 영혼은 순수한 정신의 성스러운 침묵에 순응하여 그것을 있는 그대로 받아들여 보존하기에 경건한 영혼인 것이다. 즉 시인의 영혼은 세상을 여윈 나그네가 원초로 돌아가 죽은 암흑 같은 밤에 저 원초의 정신을 관조함으로써 새빨갭게 불타오르는 것이다. 마치 시인 트라클이 “오! 누렇게 변색된 갈대의 리드(歌)를 노래했던 영혼이여;/새빨갭게 불타오르는 경건함.”이라고 노래하듯, 시인은 퇴락한 족속과 결별한 채 ‘죽음의 황금 빛 전율’ 속에서 원초의 저 ‘더 싸늘한 꽃들’을 꿈꾸고 있는 경건한 영혼인 것이다.

한 해의 가을과 기울어짐을 노래하는 영혼은 퇴락 안에서 가라앉지 않는다. 영혼의 경건함은 원초의 정신의 불꽃에 의해 불태워지며 그로써 새빨강게 불타오른다.//“오! 어떻게 변색된 갈대의 리드(歌)를 노래했던 영혼이여;/새빨강게 불타오르는 경건함.”//이라고 「꿈과 암흑화」는 말한다. 여기에서 언급된 암흑화(Umnachtung)는, 마치 광기가 미혹이 아니듯이, 정신을 단순히 깜깜하게 만드는 것은 아니다. 나그네를 노래하는 형제를 암흑으로 물들이는 밤은, 세상을 여윈 이가 원초의 ‘황금빛 전율’을 향해 죽어가는 저 죽음의 ‘정신적 밤’으로 남아 있다. 이 죽은 자를 전송하면서, 귀를 기울이던 친구는 더 고요했던 어린 시절의 싸늘함을 내다본다. 그러한 응시는, 아직 보존되어 있는 시원인 더 고요했던 어린 시절을 망각했던, 또한 태어나지 않은 이를 만삭까지 자기 안에 품지 못했던 오래전에 태어난 종속으로부터의 결별로 남아 있다. 잘츠부르크 가까이 호수로 둘러싸인 한 성의 명칭을 딴 「아니프(Anif)」라는 시적 작품은 이렇게 말한다.//“크구나, 태어난 자의 죄는./괴롭구나, 그대, 죽음의 황금 빛 전율이여./영혼이 더 싸늘한 꽃들을 꿈꾸고 있을 때.”(67-68, 189)

3.7.6.2. 완성된 고통

3.7.6.2.1. 무한한 고뇌

나그네를 뒤따르는 방랑자로서 시인은 퇴락한 족속과 결별한다. 그런데 이러한 결별은 시인의 자의적 행위가 아니다. 나그네의 어두운 방랑을 비추는 성스러운 빛이 시인의 길을 인도한다. 노을 속에서 피어나는 푸른 하늘에 감도는 싸늘한 달빛이, 다시 말하자면, 싸늘한 달빛은 달의 여신 셀레나(Selanna)를 상징하므로 바로 인간과 신, 그리고 하늘과 대지가 하나로 어우러졌던 사방(四方) 세계의 서광이, 즉 퇴락한 족속의 본래적 거주지였으나 지금은 망각되어 버린 원초적 세계의 서광이, 즉 세상을 여윈 경지에서 스며나는 순수한 서광이 시인에게 길을 열어주며 그 길 위로 시인을 데려온다. 옛 족속과 시인의 결별은 이미 역운적(歷

運的)으로 결정된 사건이다. 그러나 방랑자의 도정은 고통스럽다. 악의 정신에 의해 원초의 세계로부터 떨어져 나와 황량한 대지 위에 내동댕이쳐진 영혼은 고통 속에 있다. 영혼을 지닌 모든 존재자의 존재는 고통이다. 이것은 나그네도 마찬가지다. 그러나 나그네의 영혼은 고통을 승화한 참된 고통 속에서 원초로 돌아가 죽은 반면, 아직 방랑자의 영혼은 ‘무한한 고뇌’에 휩싸인다. 즉 원초로 회귀하고자 하는 것이 영혼의 간절한 바람이나 아직 신을 사냥하고 하늘을 파괴함으로써 퇴락한 족속 안에 안주하고 싶어 하는 그런 시인의 영혼을 붙드는 것이 바로 ‘무한한 고뇌’이다. 그러니까 어찌보면 무한한 고뇌야말로 고통의 완성된 모습이 아닐까?

그러나 옛 족속으로부터의 결별이 고통의 ‘괴로움’ 속에 있는 것만은 아니다. 이러한 결별은 세상을 여원 경지에 의해 축구되는 여원과 관련하여 역운적(歷運的)으로 결-정적으로 감추어져 있다. 세상을 여원 밤의 방랑은 ‘무한한 고뇌’이다. 그러나 이것이 끝없는 고민을 의미하는 것은 아니다. 무한한 것은 모든 유한한 제한과 위축으로부터 자유롭다. ‘무한한 고뇌’는 그것의 본질을 충족하기에 이른 완성된, 다시 말해 완전한 고통이다. 방랑은 정신적이지 않은 밤으로부터 끊임없이 이별하는데, 정신적인 밤을 가로 지른 이러한 방랑의 길에서, 고통을 철저히 지배하는 대립적 성격의 단순 간결함이 비로소 순수하게 전개되기 시작한다. 정신의 부드러움은 신을 사냥하여 붙잡도록 불리어지며, 정신의 수줍음은 하늘에 폭풍을 몰아치도록 불리어진다.// 「밤」이라는 시적 작품은 이렇게 말한다.//“무한한 고뇌여,/너 신을 사냥하여 잡는구나/부드러운 정신이여,/폭포에서,/물결치는 소나무 가운데서 탄식하고 있구나.”(68, 189-190)

3.7.6.2.2. 인내하는 자

고통은 영혼을 끊임없이 잡아 찢는다. 악의 정신에 의해 지배받

는 영혼은 고통 속에서 신을 사냥하고자 한다. 그러나 무한한 고투는 고통을 고통으로서 완성한다. 고통의 완성이란 고통에 겹쳐지게 몸을 굽히는 것, 자신을 끊임없이 잡아 찢는 고통에 순응하여 고통을 슬기롭게 극복한다는 것이다. 따라서 시인은 ‘인내하는 자’다. 인내하는 자는 고통의 잡아 찢음에 순응하여 그 잡아 찢음의 강렬함을 자신의 내적인 역량으로 확보할 뿐, 어떤 고통에도 굴종하지 않는다. 시인의 영혼은 마치 ‘힘준한 요새’와도 같다. 승화된 고통 속에서 그의 영혼은 자신을 잡아 찢는 고통을 역전하여 오히려 그 잡아 찢음 안에서 자신이 예전에 사냥하고자 했던 신을 부활시킨다. 시인 트라클은 신의 부활을 꿈꾸는 저 인내하는 영혼을 ‘완성된 고통에 의해 각인된 머리의 이마’에 비유한다. “이마는 신의 색채를 꿈꾸며/광기의 부드러운 날개를 느낀다.” 그런데 이 ‘이마’에 대응하는 트라클의 시적 언어는 ‘화석화된 머리’이다. 세상을 여윈 경지에서의 방랑, 성스러움을 상실한 하늘 속에 감추어진 ‘보이지 않는 신의 모습’을 바라보는 것, 그리고 완성된 고통, 이 셋은 공속한다. 그렇다면 저 잃어버린 원초를 이 셋의 공속 안에서 노래하는 시인의 인내하는 영혼이 ‘이마’로서 상징되었다면, ‘화석화된 머리’란 아직도 원초적 세계를 파괴하는 퇴락 안에 머물러 있는 옛 족속의 영혼을 비유한 것이 아닐는지.

이러한 폭풍과 사냥질의 불타오르는 끊임없는 잡아 찢음이 ‘힘준한 요새’를 허무는 것은 아니다. 그것은 사냥감을 쓰러뜨리지 못하며 오히려 그 순수한 싸늘함으로 인해 신을 가리우고 있는 저 하늘의 상(像)들을 보도록 사냥감을 부활시킨다. 그러한 방랑의 노래하는 사색은 완성된 고통에 의해 철저히 각인된 머리의 이마에 속한다. 이 때문에 「밤」은 다음의 행들로 끝난다.//“하늘에 폭풍을 몰아치는/화석화된 머리.”//앞의 구절에 대응하는 것은 「마음」의 종결부이다.//“힘준한 요새./오! 마음은/설백(雪白)의 싸늘함 속으로 희미하게 빛나면서.”//[...]/세상을 여윈 경지에서의 방랑, 보이지 않는 것의 모습을 바라보

는 것, 완성된 고통, 이 셋은 공속한다. 인내하는 자만이 고통의 잡아 찢음에 순응한다. 오직 이러한 자만이 족속의 저 가장 아득한 원초로의 복귀를 따를 능력이 있다. 그러한 족속의 운명을 간직하고 있는 것은 낡은 족보인데, 이 족보 안에 시인은 「낡은 족보 안에」라는 제목 하에 이런 연을 적어 넣는다.//“겸손하게 고통에게 몸을 굽히는구나 인내하는 이여/화음과 부드러운 광기의 음향/보라! 벌써 노을이 진다.”// 말 행위의 이러한 화음 속에서 시인은 신이 광기어린 사냥질로부터 자신의 몸을 감추는 그 빛나는 모습을 밝게 빛나게 한다.//그러므로 「오후 속으로 속삭여진」에서 시인이 다음처럼 노래할 때, 그것은 단지 ‘오후 속으로 속삭여진’ 것이다.//“이마는 신의 색채를 꿈꾸며/광기의 부드러운 날개를 느낀다.”(68-69, 190-191)

3.7.6.3. 광인과 시인

원초를 향해 몰락하는 나그네는 광인(狂人)이다. 광인의 의미는 심오하다. 우리 말 광인에 해당하는 독일어는 der Wahnsinnige 인데, 이 낱말을 어원적으로 분석해 보면, der Wahnsinnige에서 Wahn(광기)은 ‘~ 없이’(ohne)를, 또한 Sinnan은 근원적으로 ‘~을 향해 여행하다’를 의미한다. 그러니까 광인이란, 부패한 족속의 생각과는 아무런 관계 없이(ohne), 그러한 족속이 추구하는 삶의 방향과는 전혀 다르게, 몰락을 향한 자신의 길만을 묵묵히 걸어가는 도상(途上)의 나그네를 의미한다. 광인은 바로 원초에로 돌아가 죽은 저 나그네를 가리킨다. 그런데 이러한 광인으로서의 나그네를 뒤따르는 자가 있다. 그가 바로 방랑자로서의 시인이다. 시인은 나그네의 여정이 빛는 화음을 노래 불러 찬양한다. 그런데 이 찬양의 노래는, 시인이 광인의 얼굴을 응시하는 바로 그 ‘순간’, 바로 그 ‘순간’의 광채가 시인의 말 행위를 휘저을 때 가능하다. 즉 세상을 여윈 나그네의 순수한 정신에서 비롯된 그 ‘순간’의 광채 속에서 시인의 시작(詩作)적 말 행위를 휘젓는 저 파도가 일

령일 때, 바로 그 감동의 ‘순간’, 찬양의 노래는 가능하다.

시작(詩作)하는 이는, 그가 저 ‘광인’을 따르는 한에서만, 즉 원초를 향해 죽었고 세상을 여윈 경지로부터 그의 발걸음의 화음을 통해 ‘그를 뒤따르는 형제’를 부르는 저 ‘광인’을 따르는 한에서만 비로소 시인이 된다. 이 때문에 친구의 얼굴은 나그네의 얼굴을 응시한다. 이러한 ‘순간’의 광채가 듣는 이의 말 행위를 휘젓는다. 시의 장소로부터 비취 오는 저 마음을 휘젓는 광채 속에서 시작(詩作)적 말 행위를 언어로 길 열어 주는 저 파도가 일렁인다.(70, 191)

3.7.7. 트라클의 시적 언어

3.7.7.1. 도상의 언어

트라클의 시적 작품들 속에 담긴 시적 언어는 도상(途上)의 언어이다. 그것은 시인 트라클의 천재적인 예술적 감흥에서 비롯된 언어가 아니라 곱게 간직된 원초를 향해 묵묵히 몰락하는 나그네의 도상에서 울려 나오는 성스러운 화음에 응답한 언어이다. 도상이 말을 하는 것이며 그것에 응답한 것이 트라클의 시적 언어이다. 트라클의 시적 언어의 원천은 도상의 언어이다. 도상의 언어는 모든 시적 언어가 거기로부터 흘러나오고 거기로 흘러 들어가는 시의 장소이다. 도상의 언어는 세상을 여윈 순수한 경지에서 울려 나오는 성스러운 언어요, 달리 말하자면, 퇴락한 족속으로부터 ‘아직 태어나지 않은 인류’에로의 이행(移行)이 낳은 언어이다. 그러니까 이러한 도상의 언어에 응답한 트라클의 시적 작품은, 아직 존재한 적이 없는 그 시원의 원초에로 귀의하는 나그네의 여정을 담아낸 ‘세상을 여윈 귀향의 노래’이다. 트라클의 시적 언어는 ‘세상을 여윈 이의 노래’로서 ‘귀향하는 족속의 아름다움’을 노래한다.

이에 따르면, 트라클의 시적 작품들의 언어는 어떤 양식인가? 그의 시적 작품들의 언어는 나그네가 앞장서 가는 저 도상에 대해 응답함으로써 말한다. 나그네가 택했던 여정은 타락한 옛 족속으로부터 벗어나 멀어져 가는 길이다. 그 여정은 아직 태어나지 않은 족속의 곱게 간직된 원초를 향한 몰락으로 그를 안내한다. 세상을 여윈 경지 안에 그것의 장소를 갖고 있는 시의 언어는 아직 태어나지 않은 인류가 그의 더 고요한 본질이 숨쉬는 저 안정된 시원에로 돌아가는 귀향에 상응한다.//이 시적 작품들의 언어는 이행(移行)에 입각해 말한다. 이행의 여정은 퇴락하는 자의 몰락을 넘어서 성스러운 것이 노을 지는 푸르름 속으로의 몰락을 향해 나아간다. 이 시의 언어는 정신적인 밤의 연못을 넘어 또한 가로질러 건너감으로써 말한다. 이 언어는 부패한 말기적 현상으로부터 벗어나 더 고요했던 그러나 아직 존재한 적이 없는 그 시원의 원초에로 귀의하는 ‘세상을 여윈 귀향의 노래’를 노래한다. 이러한 언어 속에서 도상(途上)이 말하고 있는데, 이 도상이 비추어짐으로써 세상을 여윈 나그네의 정신적인 해(年)의 화음이 밝게 빛나면서-소리로 울리면서 나타난다. 「계시와 몰락」이라는 시적 작품의 낱말에 따르면, ‘세상을 여윈 이의 노래’는 ‘귀향하는 족속의 아름다움’을 노래한다.(70, 191)

3.7.7.2. 트라클의 시적 언어의 다의성

3.7.7.2.1. 트라클의 시적 언어가 갖는 다의성의 본질

트라클의 시적 언어가 비롯된 원천은 도상의 언어이다. 도상의 언어는 퇴락한 족속으로부터 ‘아직 태어나지 않은 인류’에로의 이행(移行)이 낳은 언어이다. 그러니까 도상의 언어는 본질적으로 최소한 두 가지 의미를 담아낸다. 그것은 한편으로는 퇴락한 족속의 부패를, 다른 한편으로는 아직 곱게 간직되어 있는 원초의 성스러움을 노래한다. 트라클의 시적 언어는 일의적(一意的) 의미만을 추구하는 우리의 무딘 감각을 거부한다. 그가 구사하는 강력한 표현주의적 언어는 현상적으론 애매한 듯 보이나, 현상학적으로 보자면 그러한 애매성의 근거에는 몰락을 향한 도상에서 울

려 나오는 화음이 감추어져 있다. 즉 그의 시적 언어는 ‘시의 가장 내밀한 장소’로부터 규정된 언어이다. 노을과 밤, 몰락과 죽음, 광기와 들짐승, 연못과 돌, 새의 비상과 거룻배, 나그네와 형제, 정신과 신 및 또한 이와 마찬가지로 색깔을 나타내는 낱말들, 즉 파랑과 초록, 하양과 검정, 빨강과 은빛, 황금빛과 어두움 따위는 모두 도상의 언어가 갖는 이의적(二意的) 의미를 반영한다. 만약 우리가 트라클의 시적 언어가 간직한 이러한 이의적(二意的) 성격을 간과한 채 그의 시적 작품을 대한다면, 우리는 거기에서 아무런 것도 읽어 내지 못할 것이다. 그러니까 예술에서는 존재의 진리를 작품으로 데려와 간직하는 예술가의 역할만이 아니라 예술 작품에 담긴 존재의 진리를 읽어 내고 간직할 줄 아는 보존자(즉 감상자)의 역할도 중요하다.

이 시의 언어는 세상을 여윈 경지에 이르는 도상으로부터 말을 하기 때문에, 이 언어는 동시에, 이 언어가 여윈 속에서 작별하는 그것으로부터, 또한 여윈이 따르는 그 방향으로부터 말한다. 이 시의 언어는 본질적으로 다의적인데, 이 언어의 고유한 방식에서 그러하다. 우리가 일의적 의미만을 추구하는 무딘 감각을 가지고서 시적 작품들의 말 행위를 만나는 한, 우리는 시적 작품들의 말 행위로부터 아무런 것도 듣지 못한다.//노을과 밤, 몰락과 죽음, 광기와 들짐승, 연못과 돌, 새의 비상과 거룻배, 나그네와 형제, 정신과 신 및 또한 이와 마찬가지로 색깔을 나타내는 낱말들, 즉 파랑과 초록, 하양과 검정, 빨강과 은빛, 황금빛과 어두움 따위는 그때마다 언제나 다양한 것들을 말한다.//‘초록’은 부패와 만개(滿開)를, ‘하양’은 창백과 순수를, ‘검정’은 암흑 속에 감추고 있음과 어두움 속에 간직하고 있음을, ‘빨강’은 보랏빛 육체와 장밋빛 부드러움을 의미한다. ‘은빛’은 죽음의 창백함과 별의 섬광을 의미한다. ‘황금빛’은 참된 것의 광채이며 ‘황금의 소름끼치는 웃음’이다. 지금 언급된 다의적 낱말들이 우선은 단지 이의적(二意的)이다. 그러나 이 이의성[애매성] 자체는 전체로서 보자면 아직은 단지 시의 한 측면에 불과하나, 다른 한 측면은 시의 가장 내밀한 장소로부터 규정

된다.(70-71, 191-192)

3.7.7.2. 트라클의 시적 언어의 엄밀함

무릇 한 시인의 위대함은 그의 시적 언어가 얼마큼이나 시의 장소로부터 유래하는가에 좌우된다. 이런 관점에서 보자면, 트라클의 시적 언어는 한 시인으로서의 그의 위대함을 말해 준다. 그의 시적 언어는 모든 것이 거기로 함류하고 거기로부터 흘러나오는 세상을 여윈 경지에서 비롯된다. 세상을 여윈 나그네가 묵묵히 몰락을 향해 걸어갈 때 그 도상에서 울려 나오는 화음을 있는 그대로 담아 낸 것이 그의 시적 언어이다. 그의 시적 언어는 퇴락한 족속으로부터 ‘아직 태어나지 않은 인류’에로의 이행(移行)이 낳은 침묵의 언어에 응답한 언어이다. 즉 그의 시적 언어는 노을 진 성스러운 푸른 하늘에 곱게 간직된 원초를 적합하게 관조하는 신중함에서 비롯된, 그러니까 감추어진 원초의 빛을 아무런 인위적 욕구 없이 있는 그대로 받아들여 거기에 순응하는 무위(無爲)한 방랑자의 엄밀함에서 비롯된 언어이다. 따라서 그의 시적 언어가 갖는 이의적(二意的) 성격은 오히려 그의 시적 언어의 엄밀함을 보증한다. 본래적인 시와 그것의 장소가 결여되었을 때 시적 언어는 창작의 불확실성으로 인해 규정성을 상실하기 마련인데, 그러나 트라클의 시적 언어는 본래적인 시의 장소로부터 일렁이는 파도를 있는 그대로 간직한 엄밀한 언어이다. 이러한 엄밀성은 과학적 언어의 기술적 정확성까지도 무한하게 능가한다. 트라클의 시적 언어는 근원적 사태와의 관련성에서 보자면 참으로 일의적(一意的) 언어인 것이다.

시적 작품은 이의적 애매성으로부터 말하고 있다. 그러나 시적인 말행위의 이러한 다의성이 무규정적 애매성 속으로 따로 따로 팔랑거리지

는 않는다. 트라클 시의 다의적 음향은 집약으로부터, 즉 그것 자체로만 보자면, 말해질 수 없는 것으로 항상 남아 있는 그러한 조화로부터 유래한다. 이 시작(詩作)적 말 행위의 다의성은 태만한 자의 부정확성이 아니라, 오히려 ‘적합한 판조’의 신중함에 관여해서 거기에 순응하는 무위(無爲)한 자의 엄밀함이다.//종종 우리는 트라클에게서 철저하게 확고한, 또한 트라클의 시적 작품들에 고유한 이 다의적 말 행위를 다른 시인들의 언어와 경계 짓기가 어려울 수도 있는데, 그러나 이 다른 시인들의 언어가 갖는 애매함은 시적인 창작의 불확실성이 갖는 무규정성에서 비롯되는 것이며, 그 까닭은 그러한 언어에게는 본래적인 시와 그것의 장소가 결여되어 있기 때문이다. 본질적으로 다의적인 트라클의 언어가 갖는 독특한 엄밀함은 좀더 지고한 의미에서 보자면 참으로 일의적(一意的)인 것이며, 따라서 그러한 엄밀함은 단순히 과학적으로-일의적인 개념이 갖는 모든 기술적 정확성을 무한하게 능가한다.(71, 192)

3.7.7.3. 트라클과 기독교

3.7.7.3.1. 트라클의 시적 언어와 기독교적 언어

트라클의 시적 작품은 잃어버린 원초를 향한 귀향자의 노래이다. 그의 시적 언어는 몰락을 향한 나그네의 여정에서 울려 나오는 침묵의 목소리를 있는 그대로 담아낸 무위(無爲)한 방랑자의 언어이다. 그러나 혹자는 트라클이 말하는 원초란 결국 기독교적 세계에 불과하며 그러기에 그의 시적 언어에는 기독교적 표상을 지닌 언어들이 등장한다고 지적한다. 그들은 트라클이 정신의 본질로 규정한 불꽃조차 사실은 기독교적 성령을 형상화한 낱말에 불과하다고 비판한다. 그러나 이러한 비판은, 트라클의 시적 언어의 원천이 세상을 여윈 경지에서 울려나오는 도상(途上)의 언어임을 망각한 비판이다. 도상의 언어는 이행(移行)의 언어이다. 즉 도상의 언어는 한편으로는 부패한 옛 족속의 영역을 통과하면서 다른 한편으로는 아직 태어나지 않은 족속의 세계를 지향하는 이행

의 언어이다. 그러니까 도상의 언어는 본질적으로 이의적(二意的)이다. 도상의 언어에는 어두움과 밝음, 불화와 부드러움, 부패와 성스러움이 교차한다. 그런데 도상의 언어가 지닌 이러한 본질적 이의성(二意性)을 간과한 채 트라클의 시적 언어를 기독교적으로만 해석하는 것은 트라클의 시적 언어가 유래한 시의 장소가 갖는 근본적 의미를 도외시한 일방적 해석이며, 따라서 공허한 비판에 불과하다.(하이데거의 언어와 기독교의 언어의 관계에 대해서는 『데리다의 해체철학』 [김형효, 민음사, 1998], 322~323쪽 참고.)

트라클의 시의 장소로부터 규정되는 언어의 동일한 다의성 안에서는 성서적이며 교회적인 표상 세계에 속하는 통상적인 낱말들이 말을 하고 있다. 옛 족속으로부터 아직 태어나지 않은 족속으로의 이행(移行)은 이러한 영역과 이 영역의 언어를 통과한다. 과연 트라클의 시가 기독교적 방식으로 말을 하고 있는가? 즉 그의 시는 어느 만큼 또 어떤 의미에서 기독교적으로 말을 하고 있는가? 시인은 어떤 방식으로 ‘기독교인’이었는가? 또한 여기에서 그리고 일반적으로 ‘기독교적인’, ‘기독교계’, ‘기독교 신앙’, ‘기독교 신자다움’이란 무엇을 의미하는가? 이제 이 모든 것은 본질적 물음들을 포함한다. 그렇지만 이 물음들에 대한 논구는, 이 시의 장소가 사려 깊게 결정되지 않는 한, 공허함 속에 머문다. 이 밖에도 이 물음들에 대한 논구는 형이상학적 신학의 개념이나 교회적 신학의 개념도 거기에 못 미치는 그런 깊은 사색을 요구한다.(72, 192-193)

3.7.7.3.2. 트라클의 시적 언어의 비기독교적 성격

트라클의 시적 언어의 원천은 도상(途上)의 언어이다. 도상의 언어는 이행(移行)의 언어로서 본질적으로 이의적(二意的)이다. 즉 도상의 언어는 한편으로는 부패한 옛 족속의 영역을 통과하면

서 다른 한편으로는 아직 태어나지 않은 새로운 인류의 부활을 꿈꾸는 언어이다. 그러니까 도상의 언어가 지향하는 세계는 기존의 기독교적 세계가 아니라 오히려 아직 곱게 간직되어 있는, 그러나 부패한 족속에게는 지금도 망각되어 있는 원초의 세계이다. 또한 그러한 원초의 세계는 나그네의 어두운 방랑을 비추는 싸늘한 달빛이 달의 여신 셀레나(Selanna)를 상징하듯, 신과 인간 그리고 하늘과 대지가 하나로 어우러져 서로를 비추는 사방(四方) 세계이다. 따라서 시인은 그가 겪는 극단적 곤경 속에서도 기독교적 신을 부르지 않고 오히려 달의 여신을 누이로서 부르는 것이다. 시인 뢰를린(Hölderlin)이 노래하듯 오늘날은 ‘가난한 시대’이다. 그런데 가난한 시대라고 해서 개인이나 교회에 기독교적 신사(神事)가 존속하고 있음을 부인한다거나 하찮게 여긴다는 것은 아니다. 오히려 가난한 시대의 본질은 죽을 자로서의 인간을 형제로 맞이했던 신들 혹은 신의 광채가 세계의 역사 속에서 꺼져 버려 이제 그 흔적조차 망각되었음을 의미한다. 따라서 원초를 향한 몰락의 도상에서 우리의 어두운 나그네는 다시 신들이 우리에게 도래할 사방 세계의 부활을 꿈꾸고 있는 것이다.

트라클의 시가 과연 기독교적 성격을 지니고 있는가에 대해 판단하기 위해서라면, 우리는 무엇보다 먼저 그의 후기의 두 작품인 「비탄」과 「그로테크」를 숙고해야만 한다. 또한 ‘왜 시인은 그의 최후의 말 행위가 겪은 그런 극단적인 곤경 속에서도 신을 부르지 않았는가? 또한 왜 시인은, 만약 그가 그토록 단호한 기독교인이라면, 그리스도를 부르지 않았는가?’라는 물음을 반드시 물어야만 한다. 왜 시인은 그 대신에 오히려 ‘누이의 흔들리는 그림자’를 불러내 누이를 ‘인사하는 여자’로서 이름 짓는가? 왜 그의 리드(歌)는 기독교적 구원에 대한 확신에 찬 전망으로 끝나지 않고 오히려 ‘아직 태어나지 않은 자손’의 이름과 함께 끝나는가? 왜 그 누이는 다른 마지막 작품인 「비탄」에서도 나타나는

가? 왜 여기서는 ‘영원함’이 ‘얼음처럼 차가운 파도’라고 불리어지는가? 이런 것이 기독교적으로 사유된 것인가? 이런 것은 결코 기독교적 절망조차 아니다.//그러나 이 「비탄」은 무엇을 노래하는가? ‘누이여 [...] 라 [...]’라는 시 구절 속에서는 행복의 극단적인 물러남으로 인한 모든 위협에도 불구하고 ‘황금빛 얼굴’을 향한 방랑의 길에 머물러 있는 사람들의 친밀한 소박함이 울려 퍼지지 않는가?(72, 193)

4. 게오르그 트라클의 시의 장소의 장소성에 대한 논구

4.1. 시의 장소의 장소성에 대한 물음

우리는 앞서 시(Gedicht)시와 시적 작품(Dichtung)을 구별한 바 있다. 시적 작품이 시적 언어를 통해 밖으로 구체화된 것이라면, 시는 그러한 시적 언어를 가능하게 하는 ‘언어로 말해질 수 없는’ 원천이다. 즉 시는 모든 시적 언어가 거기로부터 흘러나오고 거기에로 합류하는 장소가 된다. 그런데 이제 우리가 여기에서 묻고자 하는 것은 시의 장소의 장소성이다. 시의 장소의 장소성이란 시의 장소를 비로소 장소이게끔 하면서도 감추어져 있는 본질을 의미한다. 그러니까 시의 장소의 장소성에 대한 물음은 시의 장소의 감추어진 본질을 해명함으로써 시의 장소에 대한 논구를 완성하는 물음이 된다.

트라클의 시적 작품들은 다양한 목소리의 언어로부터 말하고 있는데, 즉 동시에 다시 말하자면 침묵하고 있는데, 그 목소리의 엄밀한 조화는 이 시의 장소인 세상을 여원 경지에 대응한다. 이 장소를 적합하게 주목한다는 것은 이미 사유 거리를 제시한다. 이제야 간신히 우리는 이 장소의 장소성에 대해 묻기를 결론적으로 감행해 본다.(72-73, 193)

4.2. 저녁 나라

4.2.1. 나라

퇴락한 족속에게도 서로간 사랑은 있다. 그러나 나그네를 뒤 따르는 어두운 방랑자들은 사랑하던 이들을 남들로 남겨 놓고 아쉬운 작별을 고한다. 승화된 고통 속에서 그들은 마침내 ‘세상을 여윈 경지’에 도달한다. ‘세상을 여윈 경지’는 방랑자들에게 거주를 허락하는 약속의 땅이 된다. 거주를 약속하고 허락하는 자유로운 영역을 우리는 특히 ‘나라’라고 부른다. ‘나라’는 원초의 성스러움이 빛나는 거주의 영역이다. 그러나 우리는 거주의 의미를 새겨 보아야 한다. 거주에 해당하는 독일어 Wohnen은 단순히 어떤 영역 안에서의 체류만을 의미하지 않는다. 오히려 Wohnen의 어원인 고트어 ‘wunian’은 ‘평화 속에 머물러 있음’을 의미하며, 또한 평화는 자유로움(das Frye)을, 또 이 fry는 ‘~으로부터 보호함’을 의미하므로, 독일어 Wohnen의 감추어진 의미는 보살핌이 된다. 또한 본래적 보살핌이란 단지 보살핌을 받는 것에 대해 아무런 해악도 가하지 않는다는 부정적 의미만을 갖는 것이 아니라, 우리가 어떤 것을 처음부터 오로지 그것의 본질 안으로 되돌려 놓아 간직한다는 긍정적 사태까지를 의미하므로, Wohnen의 근원적이며 완전한 의미는 우리와 더불어 사방(四方) 세계를 구성했던 존재자, 즉 하늘과 대지, 그리고 신의 본질을 구원하는 사건이 된다. 따라서 방랑자들이 도달한 ‘나라’는 바로 우리가 잃어버렸던 원초의 사방 세계인 것이다.

우리가 트라클의 시를 논구하기 위해 첫 발걸음을 내딛었을 때 세상을 여윈 경지를 이 시의 장소로서 최종적으로 지적한 것은 「가을의 영혼」 끝에서 두 번째 연이다. 이 연은, 저 밤의 ‘영혼이 불어 넣어진 푸르름 속에 거주하기’ 위해 정신적인 밤 내내 나그네의 여정을 뒤 따

르는 저 방랑객들을 언급한다.//“곧 물고기와 들짐승이 미끄러지듯 사라지리라./푸른 영혼, 어두운 방랑이/곧 우리를 사랑하는 이들, 남들로부터 갈라놓으리라.”//거주를 약속하고 허락하는 자유로운 영역을 우리의 언어는 ‘나라’라고 부른다.(73, 193-194)

4.2.2. 장소의 장소성으로서의 저녁 나라

트라클의 시적 언어가 발원한 시의 장소는 ‘세상을 여원 경지’이다. 또한 세상을 여원 경지가 감추고 있는 본질적 사태는 어두운 방랑자에게 새로운 거주를 약속하는 원초의 ‘나라’이다. 그런데 나그네가 이 원초의 나라에 도달하는 때는 정신적 노을을 가로 지른 저녁 무렵이므로, 우리는 원초의 나라를 특히 ‘저녁 나라’라고 부른다. 그러니까 이 ‘저녁 나라’야말로 세상을 여원 경지의 감추어진 본질로서 트라클의 시의 장소의 장소성이 된다.

나그네가 그 나라에 들어서는 것은 정신적 노을을 가로 지른 저녁 무렵이다. 그 때문에 이 연의 마지막 구절은 이렇게 말한다.//“저녁의 의미와 형상을 바꾸어 놓는구나.”//어려서 죽은 이가 몰락해간 나라는 이러한 저녁 나라(Abendland, 西歐)이다. 트라클의 시를 자신 안에 결집하고 있는 장소의 장소성은 세상을 여원 경지의 감추어진 본질이며 ‘저녁 나라’라고 불린다.(73, 194)

4.2.3. 저녁 나라의 본질

통상적으로 우리는 저녁 나라를 그 운이 다한 붕괴하는 나라로 간주한다. 그러나 트라클이 말하는 저녁 나라는 오히려 새로운 상승을 기약하는 원초의 나라이다. 이제 우리는 저녁의 의미를 다시 한번 되새겨 보아야 한다. 미네르바의 올빼미는 저녁이 되어서야 비로소 날개 짓을 하듯, 저녁은 단순한 종말을 의미하

지 않는다. 오히려 저녁은 새로운 출발을 약속한다. 시인이 노래하듯, 저녁은 ‘의미와 형상’을 바꾸어 놓는다. 저녁은 시인에게는 다른 불거리를, 그리고 사유가에게는 다른 사색 거리를 가져다 준다. 저녁은 정신적인 해(年)의 날들로 기울어짐으로써 성스러운 새날을 기약하는 것이다. 그러기에 나그네는 이제까지의 세월의 지배를 여윈 채 저녁 무렵 방랑을 시작하며 몰락을 준비한다. 여기서의 몰락은 원초를 향한 성스러운 몰락이다. 몰락은 곱게 간직되었던 시원으로서의 원초로 귀의하여 오히려 새로운 상승을 꿈꾸는 몰락이다. 그러니까 나그네 및 그를 뒤따르는 어두운 방랑자들이 귀의한 저녁 나라는 역사상 등장했던 플라톤적-기독교적인 나라도 아니며, 또한 현존하는 유럽의 나라도 아니다. 오히려 저녁 나라는 원초의 시원에서 비롯되었기에 이들 나라보다 더 오랜 나라이며, 즉 더 이른 나라이며, 따라서 더 많은 것을 약속하는 나라이다. 그래서 시인은 저녁 나라의 출현을 경악에 찬 외침으로 우리에게 알려 준다. “오, 영혼의 밤의 날개 짓이여:”

나그네가 그 나라에 들어서는 것은 정신적 노을을 가로 지른 저녁 무렵이다. 그 때문에 이 연의 마지막 구절은 이렇게 말한다.//“저녁이 의미와 형상을 바꾸어 놓는구나.”//어려서 죽은 이가 몰락해간 나라는 이러한 저녁 나라(Abendland)이다. 트라클의 시를 자신 안에 결집하고 있는 장소의 장소성은 세상을 여윈 경지의 감추어진 본질이며 ‘저녁 나라’라고 불린다. 이러한 저녁 나라는 플라톤적-기독교적인 나라보다, 아니 유럽적으로 표상된 나라보다, 더 오래이며 즉 더 이르며 따라서 더 많은 것을 약속한다. 왜냐하면 세상을 여윈 경지는 솟아오르는 세계의 해(年)의 ‘시원’이지, 퇴락의 심연은 아니기 때문이다.//세상을 여윈 경지 안에 감추어져 있는 저녁 나라는 붕괴하지 않고, 오히려 그 나라의 주민을 기다리면서 정신적인 밤 속으로 몰락하는 나라로서 남아 있다. 몰락의 나라는 거기에 감추어져 있는 원초의 시원을 향한

이행(移行)이다.//만약 우리가 이러한 점을 숙고한다면, 트라클의 작품 중 두 편이 특히 저녁 나라를 언급할 때, 우리가 이를 우연이라 처리해도 되는가? 이 작품 중 하나는 제목이 「저녁 나라」이다. 다른 작품은 「저녁 나라의 리드(歌)」라고 불리어진다. 이 작품은 「세상을 여윈이의 노래」와 동일한 것을 노래한다. 이 리드(歌)는 경악에 친 외침으로 시작한다.//“오, 영혼의 밤의 날개 짓이여!”(73-74, 194)

4.2.4. 하나의 족속

4.2.4.1. ‘하나’의 의미

시인의 시에서 울려 나오는 또 하나의 근본적 음향은 ‘하나의 족속’이다. 이 낱말 속에는 ‘세상을 여윈 경지’가 간직한 비밀이 침묵하고 있다. 아마도 시인의 시적 언어 중 강조체로 쓰인 낱말은 이 ‘하나’라는 낱말이 유일하다. 돌아보면, 모든 족속은 이원적(二元的)이다. 모든 족속에게는 부족과 부족, 씨족과 씨족, 가족과 가족, 형제와 형제, 자매와 자매, 형제와 자매, 그리고 여성과 남성 간의 이원성(二元性)이 성립한다. 그런데 저주의 본질은 불화이다. 퇴락한 족속을 지배하는 악의 정신은 한 족속의 이원성을 불화로 잡아 찢어 갈등과 분열을 초래한다. 그러나 악의 정신의 저주는 여기에 그치지 않는다. 그것은 궁극적으로는 하늘과 대지, 그리고 신과 인간의 사방 세계마저 파괴한다. 악의 정신은 신을 사냥하고 하늘에 폭풍우를 일으킨다. 그리하여 나그네의 영혼은 사방 세계의 원초적 관계가 깨어진 황량한 대지 위에 홀로 남겨진다. 따라서 부드러운 정신에 의해 악의 정신을 극복한 나그네의 영혼이 귀의하는 저녁 나라는 ‘하나의 족속’의 나라이다. 그러나 이 ‘하나’라는 것이 ‘둘’ 대신에 ‘하나’를 뜻하는 무미건조한 똑같음이나 혹은 생물학적 단성(單性), 혹은 동성(同性) 따위를 의미하는 것은 아니다. 강조된 ‘하나의 족속’에서 하나의 단일성

은 악의 정신에서 비롯된 족속간의 분열과 갈등을 극복한 저 부드러운 이중성을 의미한다.

이 콜론에 뒤따르는 것은 ‘하나의 족속’이라는 단순 소박한 낱말이다. ‘하나’라는 것이 강조된다. 내가 알고 있는 한, 이것은 트라클의 시에서 유일하게 강조체로 쓰여진 낱말이다. 이런 식으로 강조된 ‘하나의 족속’은 이 시인의 시가 비밀을 침묵시켜 놓고 있는 그 근본적인 음향을 간직한다. [...] // ‘하나의 족속’에서 ‘하나’는 ‘둘’ 대신에 ‘하나인 것’ 따위를 의미하지 않는다. 또한 ‘하나’는 무미건조한 똑같은 단조로움을 의미하지도 않는다. ‘하나의 족속’이란 낱말은 여기서는 결코 생물학적 사실 따위, 다시 말하자면, 단성(單性)이라든가 동성(同性) 따위를 명명하지 않는다. 강조된 ‘하나의 족속’ 안에는, 정신적인 밤이 갖는 결집하는 푸르름에 입각해 [모든 것을] 합일하는 저 하 나이게 하는 힘이 감추어져 있다. 낱말은 저녁 나라가 노래되는 그 리드(歌)로부터 말하고 있다. 이에 따라 여기에서 ‘족속’이란 낱말은 이미 충분히 언급된 다양한 의미를 간직한다. 우선 이 낱말은 여타의 생명체(식물과 동물)와 구별되는 인간의 역사적 세대라든가 혹은 인류를 명명한다. 그 다음으로 ‘족속’이라는 이 낱말은 이러한 인류의 족속들, 부족들, 씨족들, 가족들 따위도 명명한다. 동시에 ‘족속’이란 이 낱말은 남성과 여성의 이원성도 언제나 명명한다.(74-75, 195)

4.2.4.2. 하나의 족속의 원초로의 상승

퇴락한 족속은 악의 정신의 지배를 받는 저주받은 족속이다. 저주의 본질은 불화이다. 악의 정신은 족속의 이원성(二元性)을 잡아 찢어 분열과 갈등을 초래하며 궁극적으로는 사방(四方) 세계의 원초적 관계마저 파괴한다. 따라서 황량한 대지 위의 나그네는 분열된 이원성을 극복한 부드러운 이원성을 지향한다. 시인은 이러한 부드러운 이중성이 숨쉬는 성스러움을 ‘푸르른 봄’에 비유한다. ‘푸르른 봄’은 곱게 간직된 원초로 되돌아가 실현된 저녁 나라의 성스러움을 상징한다. 그런데 이렇게 영혼이 ‘푸르른

봄'의 길로 나가기 위해서는 누군가가 그것을 영혼에게 말해 주어야 또 영혼은 그것에 화답해야 한다. 시인은 이러한 말 행위의 주인공을 달의 여신 셀레나(Selenna)를 통해 상징적으로 노래한다. 나그네의 어두운 방랑을 밝게 비추어 저녁 나라로 인도하는 성스러운 빛은 노을 진 푸른 하늘을 감도는 싸늘한 달빛이다. 즉 달의 여신이, 그러니까 신이 나그네의 영혼에게 '푸르른 봄'을 말해 준다. 물론 신이 건네는 말은 침묵의 목소리이다. 그리고 나그네도 그 목소리에 역시 침묵으로 화답한다. 그들 사이에는 무언의 교감이 형성된다. 무언의 교감은 본래적인 몰락으로부터 원초를 향한 나그네의 부활을 약속한다. 그러니까 '저녁 나라'는 '하나의 족속'의 원초로의 상승을 간직하는 것이다.

이러한 것들을 '하나의 족속'의 소박함으로 각인하고 이로써 인류의 제 씨족들과 또한 이와 더불어 인류 자체를 더 고요한 어린 시절의 부드러움으로 다시 데려오는 저 조치는, 영혼을 '푸르른 봄'의 길로 나아가게끔 함으로써, 발동한다. 영혼은 푸르른 봄에 대해 침묵함으로써 푸르른 봄을 노래한다. 「어두움 속에서」는 이런 행으로 시작된다.//“영혼은 푸르른 봄을 침묵한다.”//여기에서 ‘침묵한다’라는 동사는 타동사의 의미로 언급된다. 트라클의 시적 작품은 저녁 나라를 노래한다. 그의 작품은 정신의 불꽃을 부드러움 향해 말하는 그런 적절한 조치가 생기(生起)할 것을 갈구하는 유례없는 외침이다. 「카스팔 하우스의 리드(歌)」는 이렇게 말한다.//“신은 부드러운 불꽃을 그의 심장을 향해 말했다:/오! 인간이여.”//여기에서 ‘말했다’는 앞서 언급된 ‘침묵하다’, 「소년 엘리스에게」에서의 「피 홀리다」, 「뮌히스베르크에서」 마지막 행에서의 「살랑거리다」와 마찬가지로, 동일한 타동사적 의미로 사용된다.//신이 말을 한다는 것은 인간에게 말을 건넨다는 것이다. 신은 인간에게 더 고요한 본질을 지정해 주고는 그러한 본질에 화답하라고 인간을 부르면서 인간에게 말을 건네고 있다. 그러한 화답과 관련해서 이제 인간은 본래적인 몰락으로부터 원초를 향해 부활한다. '저녁 나라'는 '하나의 족속'의 원초로의 상승을 간직한다.(75, 195-196)

4.2.5. 저녁 나라의 역사성

통상적으로 사람들은 트라클의 작품이 무역사적이라고 비판한다. 그의 시적 언어에는 역사학적 대상에 대한 아무런 언급도 담겨 있지 않다는 것이다. 그러나 이러한 비판은 역사성에 대한 오해에서 비롯된다. 그들이 생각하는 역사는 고작해야 이미 지나가 버린 것에 대한 서술에 불과하다. 그러나 이러한 서술은 역사학적 고증에 지나지 않는다. 또 그들이 그리는 미래는 현재적 사실을 토대로 하여 계산된 결과에 불과한데, 이런 의미에서의 미래는 자연과학적 설명 방식에 유용하거나 혹은 역사의 참된 의미를 상실한 공허한 망상일 뿐이다. 오히려 역사는 이미 우리에게 있어 온 것을 고이 간직하면서 거기에 감추어져 있는 소중한 유산을 물려받아 거기에서 되돌아감으로써 성립한다. 즉 역사적 시간은 미래, 지금, 과거의 시간이 아니라 도래, 순간, 기준성의 시간이 되어야 한다. 그런데 나그네가 귀의한 저녁 나라는 이러한 역사성을 반영한다. 저녁 나라는 우리에게 이미 있어 왔으나 망각되어 곱게 간직된 원초어로 나그네가 도래함으로써 우리에게 그 순간 다가온 역운(역사적 운명) 속에서 피어난 나라이다. 저녁 나라는 참으로 역사성을 구현한 나라인 것이다.

사람들은 트라클의 ‘가장 내적인 무역사성’에 관해 말한 바 있다. 그러나 이러한 판단에서 ‘역사’란 무엇을 의미하는가? 만약 그 이름이 단지 역사학만을 즉 지나가 버린 것에 관한 표상만을 의미한다면, 트라클은 무역사적이다. 그의 시작(詩作)은 역사학적 ‘대상들’을 필요로 하지 않는다. 왜 그러한가? 그의 시가 최상의 의미에서 역사적이기 때문이다. 그의 작품은 인류를 인류의 아직 보존된 본질 속으로 던지는 즉 인류를 구원하는 그러한 조치의 역운을 노래한다.//트라클의 작품은, 귀향하는 족속의 더 고요한 고향으로서의 대지를 방랑함으로써 그러한 대지를 비로소 자기 것으로 획득하는 ‘대지의 나그네’인 영혼의 노래를 노래한다.//이것은 현대 대중 존재의 기술적-경제적 세계로부터 멀리

떨어진 꿈같은 낭만주의인가? 아니면 현재적 사실에 대한 역사학적 기술만으로 자신의 소임을 다하고 마는 현실적 문제를 다루는 신문 기자와는 달리, 다른 것을 보고 사색하는 광인의 투명한 인지(認知)인가? 첨언하자면, 현재적 사실로부터 미루어 앞서 계산된 미래는 그때마다 단지 현실적인 것의 연장에 불과하며, 인간의 본질의 시원 속에서 비로소 인간에게 가까이 다가서는 그런 역운의 아무런 도래 없이 남아 있는 미래일 뿐이다.(76, 196-197)

4.3. 사로잡힌 지빠귀의 노래

트라클의 시적 작품에서 주인공은 나그네이다. 나그네는 달빛 싸늘함 속에서 원초를 향한 몰락을 재촉하며 원초어로 돌아가 죽음에 순응한다. 나그네를 뒤따르는 어두운 방랑자도 마찬가지로이다. 나그네의 여정에서 울려 나오는 성스러운 화음을 노래하며 나그네의 형제가 된 시인도 이제 나그네의 죽음에 순응하여 정신적 밤의 성스러움 속에서 새롭게 태어난다. 그런데 우리는 여기에서 근원적 언어의 모습을 보게 된다. 시인의 노래는 나그네의 여정의 화음을 있는 그대로 담아낸 것이며, 나그네의 여정은 그 여정을 비추는 싸늘한 달빛, 그러니까 달빛 여신 셀레나(Selenna)의 침묵의 목소리에 화답한 것이다. 이렇듯 근원적 언어는 근원적 사태로부터 우리에게 말 건네진 ‘인간의 언어로는 말해질 수 없는’ 침묵의 언어이다. 그런데 우리의 논의가 간과한 또 하나의 근원적 언어가 있다. 「꿈속의 세바스티안」 제3절의 한 연이 말해 주듯, 나그네를 몰락 가운데로 불러낸 것은 지빠귀의 노래이다. 그렇다면 지빠귀의 노래도 ‘세상을 여원 경지’에서 울려 나오는 또 하나의 근원적 언어이며, 더 나아가 바로 그 노래가 나그네를 몰락의 길로 불러냈기에 어쩌면 근원적 언어 중에서도 본질적으로 가장 근원적인 언어일는지도 모른다. 아마도 지빠귀의 노래야말로 감추어진 존재의 목소리가 아닐는지. 그렇다면 저녁 나라의 시인 트라클의 시적 언어는 ‘사로잡힌 지빠귀의 노래’인 것이다.

시인은 퇴락으로가 아니라 오히려 그 반대로 몰락으로 나가는 여정에 따르도록 운명 지어진 ‘나그네’로서의 영혼을 본다. 몰락은 요절한 이가 앞서 죽음으로써 겪은 그 폭력적 죽음에 대해 몸을 낮추며 순응한다. 노래하는 자로서의 형제가 그를 따라 죽는다. 나그네를 뒤따르는 친구는 죽어가면서도 세상을 여원 경지에서 보낸 해(年)들의 그 정신적 밤을 지새운다. 그의 노래는 ‘사로잡힌 지빠귀의 노래’이다. 시인은 피커(L. v. Ficker)에게 헌정한 시의 제목을 그렇게 명명한다. 지빠귀는 엘리스를 몰락 속으로 불러냈던 저 새이다. 사로잡힌 지빠귀는 죽은 이와 진배 없는 자가 내는 새의 목소리이다. 황금빛 거룻배를 타고 엘리스의 마음은 푸르른 밤에 별이 가득한 연못을 두루 방랑하면서 영혼에게 그것의 본질이 따라야할 궤도를 보여주는데, 이 새는 황금빛 거룻배의 항해에 대응하는 저 황금빛 발걸음의 고독함 속에 사로잡혀 있다.//[...] 영혼은 저녁 나라를 향해 방랑한다. 이 저녁 나라는 세상을 여원 경지에 이른 정신에 의해 철저히 지배되고 있으며 또 그런 정신에 따라 ‘정신적’이다.//모든 공식들은 위험하다. [...] 그러나 공식들이 도움이 될 수도 있는데, 끈기 있는 숙고를 하기 위해서라면 적어도 그 동기가 될 수도 있고 또 발판이 될 수도 있다. 이러한 유보 조건 하에서 우리는 공식적으로 다음처럼 말해도 될 것이다.//트라클의 시에 관한 논구는 우리에게 트라클을 아직 감추어진 저녁-나라의 시인으로 보여 준다.(76-77, 197)

참·고·문·헌

Martin Heidegger의 저서

Unterwegs zur Sprache, GA 12, Vittorio Klostermann,
Frankfurt am Main, 1985.

On the way to language, Peter D. Hertz(trans.),
HarperCollins Publishers, 1982.

Sein und Zeit, GA 2, Vittorio Klostermann, Frankfurt am
Main, 1977.

Holzwege, GA 6, Vittorio Klostermann, Frankfurt am
Main, 1977.

Vorträge und Aufsätze, GA 7, Verlag Günther Neske
Pfullingen, 1978.

Wegmarken, GA 9, Vittorio Klostermann, Frankfurt am
Main, 1976.

『예술작품의 근원』, 오병남/민형원 공역, 경문사, 1986.

이차 문헌

김형효, 『데리다의 해체철학』, 민음사, 1998.

한국하이데거학회 편, 『하이데거의 언어사상』, 철학과 현실
사, 1998.

이선일, 『하이데거 <<존재와 시간>>』, 서울대 철학사상연구
소, 2003.

J. Derrida, *Of Spirit*, G. Bennington & R. Bowlby(trans.),
The Univ. of Chicago Press, 1989.

이 선 일(李 善 一)

서울대학교 철학과를 졸업하고 서울대학원에서 철학박사 학위를 받았으며, 서울대학교, 한국외국어대학교 등에서 강사를 역임한 바 있고, 현재는 가톨릭대학교, 경희대학교, 서울시립대학교, 인하대학교에서 강사로 활동하면서 서울대학교 철학사상연구소 선임 연구원으로 재직하고 있다.

저서로는 『하이데거 <<존재와 시간>>』(서울대 철학사상연구소, 2003)이 있고, 공저로는 『하이데거의 존재사유』(철학과 현실사, 1995), 『하이데거의 철학세계』(철학과 현실사, 1997), 『하이데거와 근대성』(철학과 현실사, 1999), 『하이데거와 철학자들』(철학과 현실사, 1999), 『하이데거와 자연, 환경, 생명』(철학과 현실사, 2000), 『하이데거의 예술철학』(철학과 현실사, 2002)이 있으며, 또 역서로 『이데올로기의 시대』(서광사, 1986), 『마르크스 레닌주의의 실천논쟁』(거름, 1989), 『사랑이란 무엇인가』(둥지, 1996), 『칸트와 형이상학의 문제』(한길사, 2001), 『이정표 II』(한길사, 2004 근간)가 있고, 논문으로 「하이데거의 기술의 문제」(서울대학원, 1994)를 비롯하여 「존재와 알레테이아」(『철학연구』, 1991), 「하이데거의 현대 기술비판」(『대동철학』, 2001), 「휴머니즘과 하이데거의 존재사유」(『대동철학』, 2001), 「열려 있음의 미학」(『철학과 현상학 연구』, 2002), 「하이데거의 칸트 읽기」(『철학과 현상학 연구』, 2003)가 있다.

『철학사상』 별책 제3권 제23호

발행일 2004년 6월 10일

발행인 서울대학교 철학사상연구소

☐ 151-742, 서울시 관악구 신림동 산56-1

E-mail: philinst@plaza.snu.ac.kr

전화: 02) 880-6223

팩스: 02) 874-0126

출 판 도서출판 관악 02) 871-2118, 878-2117



ISBN 89-91280-17-X