『비극의 탄생』 요약

1 .

니체는 그리스 비극의 원천과 그 몰락을 음악 정신으로 설명하고자 한다.

그는 그리스 예술의 발전이 아폴론적인 것과 디오니소스적인 것의 이중성, 대립에 바탕을 둔다고 본다.

그리스 세계에서 아폴론적인 조각 예술과 디오니소스적 예술인 비조형적 음악 예술이 그 기원과 목적에서 대립된다고 본다. 이 두 대립 항은 서로 충돌하면서도 결합하는데 그 결과 디오니소스적이기도 하고 아폴론적이기도 한 아티카 비극이 형성된다.

니체는 이 대립을 꿈과 도취의 충동으로 설명한다. 꿈 세계의 아름다운 가상은 조형 예술과 연극의 전제이다.

인간은 꿈속에서 직접 형상들을 이해한다. 그런데 이것은 가상은 아닌가?

쇼펜하우어는 철학자가 현실 밑에 또 다른 현실을 보기에 이 현실을 '가상'으로 여긴다고 본다. 철학자가 현실을 보듯이 예술가는 꿈의 현실을 그렇게 대한다. 그는 꿈의 현실을 관찰하고 이런 형상에 바탕을 두고 자기 삶을 해석하고 삶의 길을 찾는다. 그는 친숙한 것뿐만 아니라 음울하고 슬픈 것, 암담한 것, 예기치 않은 장애, 불안 등의 형상, 곧 가상과 함께 살고 괴로워한다.

그리스인들은 이런 꿈 체험을 아폴론 신으로 표현한다. 조형력의 신인 아폴론은 '빛나는 자'로서 내면의 환상 세계의 아름다운 가상까지도 지배한다. 부분적으로만 이해되는 대낮의 현실에 대비되는 꿈 상태의 보다 높은 진리, 완전성이 있다. 하지만 꿈에서도 섬세한 한계가 필요하다. 따라서 이런 가상은 알맞은 한계설정, 광포한 격정으로부터 벗어남, 지혜로운 평정을 갖춘다. 쇼펜하우어가 비유하듯이 광란의 바다에서 조각배에 의지한 채, 고통의 세계 한 가운데에서 개인들이 개별화 원리principium individuationis를 믿고 조용히 앉아 있는 형상을 떠올릴 수 있다. 이 원리에 대한 확신과 조용한 자세가 아폴론의 모습으로 표현된다. 곧 아폴론을 개별화 원리의 장려한 모습으로 본다. 그에게는

그의 아름다움과 가상이 주는 즐거움과 지혜가 있다.

그런데 갑자기 혼란이 생기고 개별화의 원리가 무너지는 공포를 겪을 수 있다. 이 공포에 자연으로부터 솟구치는 즐거움에 넘친 황홀감을 덧붙이면 디오니소스적인 것을 볼 수 있다. '도취'로 비유될 수 있는 디오니소스적인 격정이 고조될 때 주관적인 것은 완전한 자아망각으로 바뀐다. 그리스 박쿠스 제의 합창단이나 그 이전의 소아시아와 바빌론의 축제, 열광적인 사카이안은 물론이고 독일의 중세나 성요한제, 성 화이트제의 광란하는 군중에서 그 모습을 볼 수 있다.

디오니소스적인 힘에 의해서 인간과 인간을 분리하던 것이 '원초적 결합'에 녹아버리고 소외되고 억압된 자연마저 인간과 다시 화해하는 제전을 마련한다.

"대지는 자기의 선물을 보내고 암벽과 황야의 맹수들은 온순하게 다가온다. 디오니소스의 수레는 꽃과 꽃다발로 지붕을 엮고 표범과 호랑이가 그 멍에를 끌고 간다. 베토벤의 환희의 송가를 한 폭의 그림으로 바꿔 보라. . . . 이제 노예는 자유민이다. 이제 곤궁과 자의와 뻔뻔스러운 태도들이 인간들 사이에 심어놓은 완강한 적대적 거리를 청산한다. 이제 우주 조화의 복음 속에서 각자는 자기 이웃과 결합되고 화해하며 융합되는 것을 느낄 뿐만 아니라 마치 마야의 면사포가 갈래갈래 찢어져 신비한 근원적 일체 앞에서 펄럭이는 모습을 보게 된다. 인간은 노래하고 춤추면서 스스로를 보다 높은 공동체의 일원임을 표명하고, 걷는 것도 말하는 것도 잊은 채 춤추며 허공으로 날아오르려 한다. 그가 마법에 걸린 것이 몸짓에 나타난다. 이제 짐승이 말하고 대지는 젖과 꿀을 흘리는 것처럼 인간으로부터도 초자연적인 것의 소리가 울려 퍼진다. 그는 자기를 신으로 느끼며, 꿈속에서 신들이 산책하듯이 감격하여 황홀한 느낌으로 헤맨다. 인간은 더 이상 예술가가 아니라 예술품이 된 것이다. 원초적 일자(Ur-Eine; Un)의 최고의 환희를 만끽시키려고 전 자연의 예술적 힘은 도취의 소나기 아래 자기 모습을 드러낸다. 가장 고귀한 점토가 반죽되고 값진 대리석이 끌에 쪼여 세워지고 디오니소스적 세계예술가의 끌 소리에 맞추어 가장 고귀한 음조가 울려 퍼진다. . . . "

2. 아폴론적인 것과 디오니소스적인 것의 예술적 힘은 인간 예술가의 손을 거치지 않고 '자연 자체로부터' 솟아난다. 이 힘에서 자연의 예술 충동이 직접적으로 충족된다. 한번은 꿈의 형상 세계로, 또 한번은 도취적 현실로 나타난다. -- 도

취적 현실은 개별화 원리와 달리 개인들을 신화적 일체감으로 해체시킨다.[1]
로마에서 바빌론에 이르기까지 디오니소스 축제가 있었다. 이런 축제는 과도한 성적 방종을 드러내면서 가족 제도와 법규들을 휩쓸고 지나간다. 그리스 인들은 자연의 난폭한 야수성이 풀려난 이런 힘의 침투에 대해서 아폴론적 태도로 저항 한다 - - 도리아 예술. 그런데 그리스적인 것의 가장 깊은 근원에서 이런 충동이 솟구치자 이런 아폴론적 저항이 불가능해지고 그 힘과 화해한다.
주신제는 세계 구원의 축제이다. 고통이 쾌락을 부르고 환희가 고통의 소리를 지르고, 보상받을 수 없는 상실의 탄식이 환희로부터 나오는 현상은 호메로스적 세계에 낯선 것이었다. 아폴론적 음악이 조형적 힘을 중시하고 암시적인 것이었다면 디오니소스적 음악 (음조가 마음을 뒤흔드는 힘을 지님, 멜로디의 통일적 흐름 등) , 디오니소스 찬가는 인간의 모든 상징 능력이 고도로 발휘되고 자연의 원초적 통일성이 표현된다. (여기에서 자연의 본질은 상징적으로 표현되는데 입, 얼굴, 말의 상징뿐만 아니라 신체 전부를 율동적으로 움직이는 춤추는 몸짓으로 나타나는 온 몸의 상징이 사용된다. 그리고 리듬, 강약, 화음을 통한 상징력이 고조된다.) 이런 음악은 자연의 예술적 환희에 이르러 개체화 원리를 무너뜨린다.

3 . 아폴론적 문화의 정교한 건축과 그 토대를 보자. 건물 꼭대기에 있는 올림포스 신들의 장려한 모습에서 아폴론에 구체화된 충동이 올림포스 세계를 탄생시켰다고 볼 수 있다. 올림포스 신들에게서 도덕적 숭고, 육체를 벗어난 정신적인 것, 자비가 넘치는 사랑의 눈길을 찾을 수는 없다. 여기에는 금욕이나 정신적인 것, 의무 등은 없다. 거만하고 의기양양한 존재들이 선악과 상관없이 신격화되어 있다. 그것에는 삶의 充溢이 있다.
미다스 왕의 전설에서 디오니소스의 시종인 실레노스는 ' 인간에게 가장 좋은 것이 무엇인가' 라는 질문에 대해서 하루살이와 우연과 고통의 자식인 인간에게 가장 좋은 것은 태어나지 않는 것이고 그 다음의 것이 죽는 것이라고 답한다.
그리스인들은 삶에서 느끼는 공포와 전율 앞에서 어떻게 했는가? 그들은 살 수 있기 위해서 올림포스라는 꿈의 산물을 만들었다. (자연의 엄청난 힘, 모든 인식을 짓밟는 운명의 여신 모이라, 인간의 친구 프로메테우스를 공격하는 독수리,

[1] 예술가는 아폴론적 꿈의 예술가와 디오니소스적 도취의 예술가 가운데 하나이거나 도취- 꿈의 예술가이다. (그리스인들은 자연의 예술적 충동을 어디까지 전개시켰는가?)

현명한 오이디푸스를 덮친 무서운 운명, 오레스테스가 어머니를 살해하게 만드는 아트레우스 일가에 대한 저주 등은 올림포스라는 중간세계를 통해서 그리스 인들에 의해서 극복되고 은폐된다.) 살 수 있기 위해서 그리스인들은 거대한 공포의 질서를 아폴론적 미의 충동에 의해서 환희의 신적 질서로 바꾼다. 니체는 현존재를 보충하고 완성하는 것으로서 예술을 불러들인 충동이 올림포스 세계를 탄생시켰다고 본다. 이 세계는 그리스적 의지 앞에 놓인 빛나는 거울로서, 신들은 인간적 삶을 살면서 인간의 삶을 긍정한다. 이런 신들의 삶은 그 자체로 추구할만한 가치가 있는 것으로 여겨진다. (그리고 호메로스적 인간의 고유한 고통은 삶으로부터 벗어남에서 나온다) 아폴론적 단계에서 '의지'는 삶을 갈망하고 호메로스적 인간은 삶과 자기가 하나임을 느끼는데 이때의 비탄은 삶에 대한 찬가이다.
쉴러의 소박함에 대한 논의에서 보듯이 인간과 자연의 조화인 소박함이 아폴론적 문화의 정점이다. 가상의 아름다움에 몰입하는 호메로스적 소박함은 아폴론적 환영의 승리인데, 인간은 환상을 잡으려고 한다. 그리스적 의지는 예술가와 예술세계를 찬미하는데, 아름다움으로 빚어낸 구체적인 완전함의 세계는 그들을 비추는 거울이었다. 이 아름다움의 거울로 그리스적 의지는 고통 받는 능력, 고통의 지혜를 추구하는 능력과 싸운다.

4. 깨어있는 삶과 꿈꾸는 삶에서 비밀스러운 근거를 밝히기 위하여 꿈을 다르게 이해해야 하지 않을까? 자연의 강력한 예술 충동에서 가상에 대한 갈망과 가상에 의한 구원을 갈망할 때 이것을 가능하게 하는 형이상학적 가설을 생각할 수 있다. 영원히 고통 받고 모순에 가득 찬 것으로서 참으로 존재하는 것과 근원적 일자 Ur-Eine; l'un originaire는 매혹적인 환영 entzückende Vision과 즐거운 가상lustvoller Schein을 해결책으로 제시한다. 이런 가상은 우리를 둘러싸고 우리를 존재하게 하는 것으로서, 시간과 공간, 인과율로 지속적으로 생성하는 것이다. 곧 경험적 현실이 '가상'이라고 상정할 수 있다. 그러면 꿈은 가상의 가상으로서, 가상에 대한 근원적 욕구와 고차적인 충족으로 여길 수 있지 않은가?
(영원한 모순과 사물의 아버지를 반영하는) 가상은 최고의 예술적 상징으로 표현되는데, 아폴론적 미의 세계와 그 바탕인 실레노스의 무서운 지혜가 눈앞에 펼쳐진다. 아폴론은 근원적 일자의 목표, 가상을 통한 구원Erlösung

durch den Schein을 이룰 개별화의 원리를 신격화한 것으로 나타난다. 그는 (숭고한 몸짓으로) 고통스러운 세계에 대해서 개인이 자기를 구원할 환영을 만들고 이것을 관조하면서 바다 한가운데에서 표류하는 조각배 위에 고요히 앉아 있을 수 있음을 알려준다.

이런 개별화가 요구하는 유일한 척도는 개체일 것, 개체의 경계를 지킬 것- - 절도Mass; measure - - 이다. 이런 절도를 위해서 자기에 대한 인식 Selbsterkenntnis이 필요하다. 따라서 아름다움에 대한 미학적 요구와 함께 '너 자신을 알아라', '지나치지 말라Nicht zu viel'가 덧붙여진다. 따라서 자만심과 과도함은 아폴론 바깥의 야생적 세계에 속한다. 오이디푸스의 지나친 지혜.

디오니소스적인 힘도 야생적인 것으로 여겨졌다. 하지만 이것에 의해서 드러난 고통과 은폐된 인식의 바탕을 보게 된다. 가상과 절도를 기준으로 삼아 인위적인 성벽을 세운 세계 속으로 디오니소스 축제의 황홀한 소리가 들린다. 자제와 절도를 지닌 개체들은 디오니소스적 상태의 자기 망각에 빠지고 척도는 망각되고 과도함이 전면에 나서고 고통에서 탄생한 환희가 나타난다. 디오니소스적인 것이 휩쓸고 지나간 곳에 아폴론적인 것이 소멸되지만, 그것을 견딘 곳에는 도리스 예술이 존속한다.

정리하면, 서로 번갈아 나타나면서 서로를 강화하는 디오니소스적인 것과 아폴론적인 것은 그리스의 본질을 지배하는데, 아폴론적 미의 충동이 호메로스적 세계로 발전하고 이 소박한 위대함은 디오니소스적인 것의 유입으로 사라진다. 이 힘에 대항하여 아폴론적인 도리아 예술은 굳건해진다. 이 두 적대적 원리의 싸움으로 예술 단계가 구별된다. 그런데 아티카 비극과 연극적 주신 찬가는 이 두 충동의 오랜 싸움 끝에 이루어진 결혼이라고 할 수 있다.

5. 이 새로운 싹을 어디에서 찾을 수 있는가? 호메로스와 아르퀼로고스에 주목하자.

주관적 예술가에 대한 비난

서정 시인은 항상 자기, 자기의 열정과 열망을 표현한다. 아르퀼르고스는 도취 상태에서 욕망을 분출한다. . . .

서정시인은 디오니소스적 예술가로서, 근원적 일자의 고통, 모순과 하나가 되어서 그것을 모방하는 음악을 만든다. 이 음악은 세계를 두 번째로 주조하는 것으로

서, 비유적인 꿈의 영상처럼 가시적인 것으로 바뀐다. 특정한 모습이나 개념이 없던 근원적 고통이 음악으로 반영되어 가상으로 용해되면서 비유, 본보기로서 반영을 낳는다. 예술가가 세계의 심장과 일체가 됨을 보여주는 영상은 근원적 모순, 고통, 가상의 근원적 쾌감을 감각화하는 꿈의 장면이다. 서정시인의 자아는 존재의 심연Abgrund des Seins에서 말한다. 도취와 황홀경에 빠져서 춤추는 것은 그 개인의 열정이 아니다.

조각가와 서사시인은 형상에 대한 순수한 관조를 즐기지만, 디오니소스적 음악가는 형상에 관여하지 않는다. 그는 근원적 고통과 그 반영Urschmerz und Urwieder klang이다. 그는 신비한 자기 외화/ 표현Selbstentaesserung과 합일 상태에서 형상과 비유 세계를 마련한다. 이것은 조각이나 서사시와 다른 색, 인과율, 속도를 지닌다. 형상들에서만 즐거워하고 세세한 점까지 관찰하는 태도와 달리 서정시인의 형상은 자기의 다채로운 객관화에 지나지 않는다. 세계의 움직이는 중심인 '나'를 제시한다. 이 나는 깨어있고 경험적인 자아가 아니라 참으로 존재하는 유일한 자아, 사물의 근저에 있는 영원한 자아이다. 이것을 모방하는 서정적 예술가는 사물의 근저를 꿰뚫어본다. 정열에 불타고 사랑하고 증오하는 인간은 더 이상 그가 아니라 Weltgenius이며 그 근원적 고통을 그 인간을 내세워 상징적으로 표현할 뿐이다. [2]

6. 디오니소스적 민요Volkslied

7. 그리스 비극의 원천을 어떻게 찾을 것인가?

니체는 비극이 비극 합창단에서 발생했다고 본다. "비극은 근원적으로 합창이다" 그는 기존의 견해들을 비판한다. 무대의 왕족들에 대해서 합창단이 민중을 대표하는 것으로 보면서 민주주의적 아테네 시민의 도덕률이 표현된다고 보거나, 합창단을 입헌적 민주대표제의 선구로 보는 견해를 거부한다. 정치- 사회적 영역과 종교적인 기원이 무관하다고 보기 때문이다.

---

[2] 미학에서 주관적인 것과 객관적인 것의 대립은 적당하지 않다. 이기적인 목표를 추구하는 개체는 예술적이지 않다. 주체가 예술적이려면 자기의 개인적 의지로부터 벗어나야 한다. 그를 통하여 참된 존재가 가상 속에서 자기구원을 축하하는 매개자가 되어야 한다. (현존재와 세계는 미적 현상으로서만 (영원히) 정당화된다.)

그리고 쉴레겔이 주장하듯이 합창단을 이상적인 관객으로 보는 것에도 문제가 있다. 흔히 참된 관객은 자기 앞에서 상연되는 극이 경험적 현실이 아니라 예술 작품으로 보아야한다고 한다. 미를 아는 관객은 예술 작품을 미적으로 수용하는 능력이 있어야 한다. (무대 위의 세계가 미적인 것이 아니라 육체적, 경험적으로 영향력을 미친다.) 그런데 그리스 비극합창단은 무대 위의 인물을 실제 살아있는 인물로 받아들인다.

그는 쉴러의 견해를 참조하는데, 합창단은 비극이 사실 세계로부터 분리되고 이상적인 기초와 시적 자유를 얻기 위하여 쳐놓은 살아있는 성이다. 무대 위의 대낮은 인공적인 대낮이고 건축물도 상징적인 것이고, 운율적인 언어도 현실 언어를 이상화한 것이다. 이런 점에서 합창단은 문학상의 자연주의를 거부한다.

사티로스 합창단이 오가는 곳은 이상적인 땅이다. 죽은 인간의 땅 위에 드높이 떠있는 땅이다. 그리스 인들은 이 합창단을 위하여 허구적인 자연 상태와 허구적인 자연 존재를 마련한다. 이것은 현실에 대한 세부적인 모사를 벗어난다. 이것은 상상력으로 꾸며진 자의적인 세계가 아니라 나름의 현실성과 신빙성을 지닌 세계이다. 사티로스는 신화, 종교적 현실 안에 산다. 비극은 여기에서 출발하고 비극의 디오니소스적 지혜가 선포된다.

그리스인들은 사티로스 합창단 앞에서 자기 상실을 느낀다. 국가, 사회, 개인간의 거리는 강한 통일 감정에 밀려나고 자연의 핵심으로 되돌아간다. 니체는 이것을 형이상학적 위로로 본다. 사물에 바탕에 있는 삶은 현상의 끝없는 변화 속에서 불멸의 힘을 지니고 즐거워함으로써 위안은 사티로스 합창단으로 구체화된다.

이런 점에서 니체는 예술의 구원, 예술을 통한 삶의 구원을 본다. 삶의 일상적인 구속과 한계를 무너뜨리는 디오니소스적 황홀경에서 개인적 체험을 망각한다. 일상 현실이 되살아날 때 금욕적이고 의지를 부정하는 심정 때문에 구토를 느낀다. (그는 햄릿과 비교하는데, 햄릿은 사물의 본질을 인식하고, 행동이 사물의 본질을 바꾸지 못함을 알기에 행동하지 않는다. 인식은 행동을 죽인다.)

삶의 공포와 불합리를 본 자에게 예술은 구원과 치료로 작용하는데 공포와 불합리를 표상으로 변화시켜서 공포를 예술적 숭고로, 불합리의 구토를 예술적으로 벗어나는 희극을 마련한다. 이렇게 볼 때 주신 찬가의 사티로스 합창단은 구원자 역을 맡는다.

8 . 니체는 자연적 진리와 문명적 허구를 대립시킨다.

니체는 사티로스(또는 교양을 통해서 이것을 모방한 근대 목가 속의 목자) 가 근원적인 것과 자연적인 것에 대한 동경에서 나온다고 본다. 그리스인들은 어떤 의식도, 어떤 문화도 침투하지 않은 자연을 사티로스에게서 찾았다. 사티로스는 원숭이가 아니라 인간의 원형, 인간의 최고, 최대의 격정의 표현이다. 그는 신의 측근자라는 사실에 감동한 도취자, 신들의 고통을 반복하며 같이 괴로워하는 동지, 자연의 깊은 곳에서 나오는 진리를 알리는 자, 자연의 생식력의 상징이다.
이를 통해서 문명의 환영은 인간의 원형상Ｕｒｂｉｌｄ으로 대체되고 참된 인간, 신에게 환호하는 수염 난 사티로스가 모습을 드러낸다. 이런 사티로스 합창단이 스스로가 유일한 현실을 대변한다고 믿는 문명인보다 삶을 더 사실적으로, 진실하게, 완전하게 모방한다ａｂｂｉｌｄｅｎ. 시는 상상력으로 세계 바깥의 불가능한 것을 찾는 것이 아니라 꾸밈없는 진리의 표현, 문명인이 현실이라고 믿는 허위의 가식을 떨친 것이다.
이런 자연적 진리와 문명적 허구의 대비는 사물의 핵심, 사물 자체와 현상 세계의 대조와 유사하다. 비극이 현상들이 몰락할 때 형이상학적 위안으로 존재의 핵심이 지닌 영원한 삶을 보여주듯이 사티로스 합창단의 상징성은 사물 자체와 현상의 근원적 관계를 보여준다. 디오니소스적 그리스인은 진리와 자연이 최고의 힘을 발휘할 것을 바라고, 자신이 마술에 걸려서 사티로스로 변하고자 한다.
디오니소스 시종의 도취한 무리들은 환호하면서 열광하는 가운데 부활한 정령, 사티로스로 변신한다. 이런 자연적 현상의 예술적 모방이 비극 합창단을 이룬다. 그리고 아티카 비극의 관객은 합창단에서 자신을 재발견하므로 합창단과 관객은 대립되지 않는다. 따라서 합창단은 쉴레겔의 말을 재해석할 때 무대 위의 환상 세계를 관조하는 이상적인 관객이다. 극장의 구조를 볼 때 모두는 자기의 문화 세계를 무시하고 자신이 합창단원이 되었다고 여긴다. 따라서 원초적 비극 속의 원초적 단계의 합창단을 디오니소스적 인간을 반영하는 것으로 볼 수 있다. 사티로스 합창단은 대중이 떠올리는 환영Ｖｉｓｉｏｎ이고, 무대 위의 세계는 사티로스 합창단이 떠올리는 환영이다. 이 환영의 힘은 현실의 압력을 대항할 정도로 강하다.
시인다움은 현상들에서 살아 움직이는 것을 보고 내적인 본질을 통찰하는 것인데, 이것은 은유를 통해서 개념 대신에 현실적인 형상을 마련하는 것이다. 따라서 '성격'은 특징들의 조합이 아니라 살아 움직이는 인물이다.
시인 호메로스는 관조를 통해서 구체적인 것을 묘사하고, 극작가는 자기가 다른 이의 몸과 마음으로 말하는 충동을 갖는다.

디오니소스적 격정은 대중 전체에게 그들이 정령들에 둘러싸여 있고 그들과 내적으로 하나가 되도록 한다. 비극 합창단의 이런 영향력이 극적인 근원현상이다. 이것은 스스로가 변신한 것을 보고 마치 자신이 다른 사람의 몸과 성격이 된 것처럼 행동하는 근원현상이다. (니체는 연극을 통한 타자되기가 비극에서 일반화된다고 본다. 곧 합창단과 관객 모두가 축제 속에서 예술 작품으로 변형되는 점에 주목한다.)

음유시인은 이와 달리 자기의 형상과 융합되지 못한 채 관찰하는 눈을 지닐 뿐이다. 그런데 연극에는 다른 존재로 몰입하는 개체의 포기가 들어있다.

월계수 가지를 들고 행진곡을 부르며 엄숙하게 아폴론 신전으로 나아가는 처녀들은 여전히 그들 자신에 머물러 있지만, 이와 달리 주신 찬가의 합창단은 변신한 사람들로 이루어져 있고, 그들은 자신의 시민 생활과 사회적 지위를 잊어버린다. 그들은 시간과 사회생활 바깥에서 사는 디오니소스의 시종이 된다.

이런 마법의 힘이 극예술의 전제이다. 합창단은 대화 부분의 바탕이고 연극 자체의 모체이다. 자신을 아폴론적 형상으로 풀어놓는 합창단이 연극의 환영을 만들고 서사적인 본성을 갖는 것으로 나타난다. 이 환영은 디오니소스적 상태를 객관화한 것으로서 가상 속에서 아폴론적 구원을 표현하는 데 그치지 않고 반대로 개체를 파괴하고 개체를 근원적 존재와 합일시키려한다. 연극은 디오니소스적 인식과 활동을 아폴론적으로 감각화하는 것이다.

무대와 연기는 단지 환영에 지나지 않으며 유일한 현실은 환영을 만들어내고 춤과 음향을 동원해서 설명하는 합창단이다. 합창단이 환영에서 보는 것은 주인인 디오니소스 신이다. 합창단은 디오니소스 신이 어떻게 괴로워하고 지배적이 되는지를 본다. 그 자체는 행동하지 않는다. 그것은 자연을 디오니소스적으로 표현하면서 신탁과 지혜를 말한다. 더불어 괴로워하는 자이자 세계의 심장에서 진리를 끌어오는 현자이다. 말 못하는 인간인 사티로스는 자연의 가장 강한 충동을 모방, 자연의 상징, 자연의 지혜와 예술을 알리는 자이다. 그는 음악가, 시인, 무용수, 영혼의 관찰자를 융합한 자이다.

연극의 주인공이자 중심은 디오니소스이다. 원래 비극은 합창이었고 연극 Drama 이 아니었다. 그 후에 보이지 않는 디오니소스를 실재하는 것, 환영의 형태로 표현하려고 한다. 신의 형상을 가면 쓴 인물에 겹치게 하고 이 인물의 현실성을 비현실성으로 녹인다. 이런 아폴론적 상태에서 일상의 세계는 가려지고 보다 명료하고 인상적인 새로운 세계가 눈앞에 제시된다. (합창단의 언어, 색,

움직임, 말의 힘은 아폴론적인 세계로 표현된다.) 아폴론적 형상으로 객관화된 디오니소스는 더이상 고동치는 격렬함이 아니라 서사적 형태의 명료함과 고정성으로 제시된다. 디오니소스의 힘 대신에 서사적 주인공이 호메로스적 언어로 말한다.

9. 니체는 아폴론적 명료함을 자연 내부의 공포를 본 충격에 대한 보충으로 본다.

그리스 비극의 아폴론적 부분인 대화는 투명하고 아름다운 표현을 갖는다.[3]

니체는 소포클레스적 주인공의 아폴론적인 정확성과 명쾌함을 어떻게 해석하는가? 그는 주인공의 성격을 어두운 담에 던져진 한 줄기 빛에 지나지 않는 것, 현상일 뿐이라고 본다. 태양을 보다가 눈이 부셔서 눈을 돌려 그 치료수단으로 어두운 그림자를 보는 현상을 뒤집어 보면 소포클레스 주인공의 광학을 이해할 수 있다. 페르소나의 아폴론적인 성격. 이것은 자연 내부의 공포를 본 것에 대한 보충이다. 소름끼치는 밤을 본 눈을 치료하기 위한 빛이다. 니체는 '그리스적 명랑성'을 이런 의미로 이해해야 한다고 본다- - 이것은 천진난만한 명랑성이 아니다. (그러면 예를 들어서 오이디푸스의 지혜는 어떤 어두운 힘에 감싸인 채로 있는가?)

니체는 소포클레스의 비극(<콜로노스의 오이디푸스>) 에서 주인공의 수동적 영광을 볼 수 있다면 아이스퀼로스의 비극(<결박된 프로메테우스>) 에서 능동적인 영광과 (수동적인 죄 대신에) 능동적인 모욕을 찾을 수 있다고 본다.

그리스 비극에서 (소포클레스는) 고통스러워하는 인물인 오이디푸스를 고상한 인물로 해석한다. 오이디푸스는 그의 지혜에도 불구하고 미망Irrtum에 빠지고 비참해진다. 하지만 (<콜로노스의 오이디푸스>에 나타나듯이) 그는 그의 엄청난 고통을 통해서 축복에 넘친 마력을 지닌다. 이 마력은 사후에도 영향을 미친다.

시인은 고귀한 인간은 죄를 범하지 않는다고 말한다. 비록 그의 행위에 의해서 모든 법률, 질서, 도덕 세계까지 무너지더라도 그의 행위는 보다 높은 마법의 원을 그리고 이 힘으로 폐허 위에 새로운 세계를 건설한다.

시인은 먼저 기이하게 얽혀있는 사건을 제시한다. 오이디푸스는 이 사건의 얽힌

---

[3] 이런 대화는 그리스 인을 모사하지만 그들의 본성은 춤에서 더 잘 나타난다. 춤 속에 숨겨진 디오니소스적 힘이 동작의 유연성과 풍부함으로 나타난다.

실을 한 가닥 씩 풀어나가다가 마지막에 파멸한다. 이런 변증법적 해결에 대한 기쁨으로 작품에 명랑함이 감돌아서 사건 진행에 따른 공포의 힘을 박탈한다. <콜로노스의 오이디푸스> 에서도 이런 명랑함이 불멸의 찬양을 받는다. 자기가 부딪치는 모든 것에 대해서 인종하는 태도로 몸을 맡기는 극도의 불행에 빠진 노인에 대해서지상의 것으로 여겨지지 않는 명랑성이 대조를 이룬다. 이 명랑함은 주인공이 극도의 수동성에서 최고의 능동성을 얻는다. 이와 달리 젊은 오이디푸스는 의식적으로 노력했지만 수동성을 얻었을 뿐이다.

니체는 이런 해석에 만족하지 않고 주인공이 한줄기 광선에 지나지 않으며 이 빛이 나락을 들여다 본 인간을 치료하는 것이라고 본다. 그러면 아버지의 살해자, 어머니의 남편, 스핑크스의 수수께끼를 푼 자의 모습이란 운명의 세 얼굴은 무엇을 말해주는가? 니체는 페르시아 고대 민간 신앙에서 현명한 마법사가 근친상간에 의해서만 태어날 수 있다고 한 점을 오이디푸스와 연결시킨다. 예언적이고 마법적인 힘이 현재와 미래의 속박을 풀고 개별화의 불변적 원칙을 깨뜨리고 자연의 마법까지도 무너뜨리기 직전에 거대한 비자연적 사건- - 근친상간 같은- - 이 앞서야 한다. 이는 인간이 자연에 거역하여 승리를 거둠으로써, 곧 비자연성을 통하지 않으면 자연의 심오한 뜻을 밝힐 수 없기 때문이다. 자연의 수수께끼를 푼 사람은 성스러운 자연질서를 파괴해야 한다.

그리고 지혜는 자연에 거역하는 것이다. 지혜에 의해서 자연을 파멸시키는 자는 자신의 자연도 해체되는 운명을 겪어야 한다. '지혜의 칼끝은 지혜로운 자를 향한다. 지혜는 자연에 대한 범죄이다.'

니체는 아이스퀼로스의 <결박된 프로메테우스> 를 능동성의 영광을 보여주는 예로 제시한다. (거인의 경지로 드높아지는 인간은 스스로 문화를 쟁취하고 신들에게 인간과 결속하도록 강요한다. 인간은 자신의 지식으로 신들의 목숨을 손에 넣고 그들을 규제한다.)

니체가 주목하는 것은 아이스퀼로스의 '정의'이다. 한편으로 개인의 잴 수 없는 고통과 다른 한편의 신들의 곤경에서 두 고통의 세계 사이에서 화해(형이상학적 통일)를 강요하는 힘은 무엇인가? 영원한 정의를 지닌 운명의 여신 모이라는 신과 인간 위에 군림한다. 아이스퀼로스는 대담하게도 올림포스 세계를 정의의 저울에 올려놓는다. 시인은 이런 반항적 태도를 가능하게 하는 지혜의 대가로 영원한 고통을 받는다. 이런 고통을 받고서도 충분히 그 대가를 치르지 못할 위대한 예술가

적 능력, 예술가라는 쓰디쓴 자부심이 아이스퀼로스 문학의 내용이다. 이때 예술가가 느끼는 생성의 기쁨, 불행에 굽히지 않는 창조의 명랑함은 비애의 검은 호수에 비치는 밝은 구름과 하늘의 모습이다.

니체는 프로메테우스 전설에 나타난 신에 대한 모독의 의미가 아리안 족에 대해서 갖는 의미를 죄의 신화가 셈족에 대해서 갖는 의미와 대비시킨다.

프로메테우스 신화는 불이 문화의 수호신으로서 갖는 의미와 연결되는데, 인간이 자유롭게 불을 다루는 것, 곧 하늘의 선물에 의존하지 않고 불을 얻을 수 있음은 신적 자연에 대한 모독, 약탈을 뜻한다. 이 때문에 인간과 신 사이에 풀 수 없는 모순이 나타나고 문화의 입구를 가로막는다. 인간은 자신이 얻을 수 있는 최선, 최고의 것을 모독행위를 통해서 얻었고 그 대가로 큰 비애와 고뇌를 받아들여야 한다. 니체는 이런 사고가 모독행위의 존엄성을 내세우는 점에서 셈 족의 득죄 신화와 구별된다고 지적한다. 셈 족의 신화에서 악의 근원은 호기심, 속음, 유혹에 약함 등 여성적인 감정이다. 아리안 족의 사고는 능동적인 죄를 프로메테우스의 덕으로 여기는 점에서 숭고함을 지닌다. 이것은 (염세주의적) 비극의 윤리적 토대가 인간의 악을 정당화하고, 인간의 죄와 그에 따른 고통을 정당화한다.

세계의 심장에 있는 모순은 다양하게 개별화된 세계(인간의 세계, 신의 세계) 로 나타난다. 개별화된 세계는 낱낱으로 독립된 경우에는 각각 옳지만 다른 세계와 병존하고 있을 때에는 개별화 때문에 고민한다. 개별적인 것이 보편적인 것이 되려는 영웅적 충동이 생기면, 개별화의 속박을 넘어서서 '하나'의 세계의 본질에 동화되려고 할 때 개별적인 것은 사물에 내재하는 근원적 모순을 떠맡는다. 즉 모독하고 고통 받는다. 요컨대 아리안 족의 남성적 모독과 셈 족의 여성적 죄가 대비된다.

니체는 프로메테우스 전설의 핵심에 비 아폴론적인 성격이 있다고 본다. 아폴론은 개별 사물을 안정시키기 위해서 개체들 간의 경계를 확정하고, 자기를 알고 절도를 지킬 것을 요구한다. 이런 경향 때문에 형태가 고정되어서 이집트적인 딱딱함과 싸늘함으로 변할 수 있다. (호수 위의 물결에 움직임과 영역을 지정하려는 노력은 호수의 흐름을 죽인다) 이를 막기 위해서 세워진 경계를 디오니소스적인 것의 거대한 물결이 경계들을 무너뜨린다. 이런 점을 보면 프로메테우스는 디오니소스가 분장한 것이라고 할 수 있다. 하지만 정의를 추구하는 태도는 개별화에 연결된다. 아이스퀼로스의 프로메테우스는 이중성, 아폴로- 디오니소스적 성격을 갖는다. "모든 현존하는 것은 정당하면서도 정당하지 않으며(g e r e c h t

und ungerdcht; juste et injuste) 양자에서 똑같이 정당화된다."

10. 니체는 그리스 비극이 가장 오래된 형태로 디오니소스적 고뇌를 표현하였고 그 이후에도 여전히 무대의 주인공은 디오니소스일 뿐이라고 본다. 따라서 프로메테우스나 오이디푸스 등은 원래의 주인공 디오니소스가 분장한 것이라고 본다. 이 모든 분장 뒤에는 어떤 신이 숨어있고, 그 인물들이 전형적 이상성을 감추고 있다.[4] 이렇게 등장한 신이 말하고 행동하면 그는 방황하고 노력하고 괴로워하는 개인을 닮는다. (주인공이 서사적으로 분명한 성격을 띠는 것은 아폴론적인 영향인데) 주인공은 고통스러워하는 신비한 디오니소스, 개별화의 고통을 짊어지고 있는 신이다. 디오니소스 신화에서 디오니소스가 소년 시절에 거인에게 찢기고 그 상태로 제그레우스로 숭배 받았다. 고통 속에 조각난 신에서 개별화된 상태를 고뇌의 원천으로 볼 수 있다.[5] 비극의 은밀한 가르침은 현존하는 모든 것이 하나라는 인식, 개별화는 악의 근원이고 예술은 개체화의 속박을 파괴할 수 있다는 희망이자 다시 올 통일에 대한 예감일 것이다.

디오니소스적 진리는 신화의 영역을 '자기'의 인식을 표현하는 상징적 수단으로 이어받고, 부분적으로 비극이란 공개 제전에서, 부분적으로 극형식의 비밀스러운 행사에서 옛 신화의 껍질을 쓴 채로 표현한다. 신화를 디오니소스적 지혜의 시녀로 만든 것은 음악의 강한 힘이다. 비극 속에서 최고로 발현되는 이 힘은 신화를 해석하여 새롭고 심오한 의미를 부여한다. 모든 신화는 역사적 사건으로 바뀌면서 사멸하는데 이렇게 죽어 가는 신화를 디오니소스적 음악으로 새로 태어난 영혼에 의해서 살아난다. 신화는 그 깊은 내용과 표현 형식을 비극을 통해서 다시 얻는

---

[4] (그리스 인들은 개인이 개체로서는 비극적일 수 없다고 보았다. 이것을 플라톤의 이데아를 가상과 구별하는 것이 그리스적 본질에 근거를 두고 있다고 본다. 이런 플라톤의 틀을 빌면, 유일하게 참된 디오니소스는 다양한 인물들로 나타난다고 할 수 있다. (투쟁하는 영웅의 모습으로, 다양한 의지의 그물망에 휘말린 상태로 등장한다)

[5] 디오니소스의 웃음에서 올림푸스 신들이 탄생하고 그의 눈물로부터 인간이 탄생했다) 신의 찢겨진 모습 때문에 디오니소스는 무섭고 잔인한 마신과 상냥하고 부드러운 주인이란 두 얼굴을 지닌다. 디오니소스의 부활을 희망한다면 이것은 개별화의 종말을 의미할 것이다. 소란스러운 환희의 노래는 이렇게 부활한 디오니소스를 기리는 것이다. . . .

다.

11. 니체는 비극의 죽음을 살피는데, 이 주인공을 에우리피데스와 소크라테스로 본다. 그는 에우리피데스에 의해서 '관객'이 무대 위로 올라왔다고 본다. 이것은 이전의 작가들이 현실의 모습을 충실하게 무대 위에 올려놓는 것을 거부한 것과 달리 일상적인 인간이 무대에 등장함을 말한다. 관객들은 무대 위에서 자신들의 분신을 보고 그들의 뛰어난 말솜씨에 기뻐한다. 민중은 소피스트 논법으로 관찰하고 토론하고 추론하는 것을 배운다. 에우리피데스 이전까지 언어의 성격을 규정하는 것이 비극에서는 半神이었고 희극에서는 술 취한 사티로스나 半人이었는데, 에우리피데스 시기에는 시민적 평범함bürgerliche Mittelmässigkeit이 발언권을 얻는다. (아리스토파네스에 나오는 에우리피데스는 쉽게 판단할 수 있고 일상적인 삶의 충동을 표현했다고 자랑하는 것도 이 때문이다. 대중은 철학을 하고 영리함으로 땅과 재산을 관리하며 소송을 행하도록 하는 민중적인 지혜.)[6]
에우리피데스는 선구자들의 작품을 평가하면서 지성의 눈을 갖는다. 그의 평가에 따르면 기존 작품들에는 가장 명료한 형태까지도 불확실하고 해명할 수 없는 점들이 들어 있었고 윤리적 문제에서도 의혹이 남아 있었다. 행운과 불행의 불균등한 분배, 단순한 사태에 대한 화려한 묘사와 수사, 기괴한 사건들을 보면서 지성을 척도로 제시한다.

12. 아이스퀼로스의 비극은 아폴로적인 것과 디오니소스적인 것의 뒤얽힌 예술적 충동, 이중성 자체를 비극의 본질, 원천으로 표현했다. 그런데 유리피데스는 디오니소스적인 요소를 비극에서 제거한다.[7]

---

[6] 그리스인은 불멸성에 대한 믿음을 비극과 함께 포기하고 이상적 과거뿐만 아니라 이상적 미래에 대한 믿음까지 포기한다. 그들의 의식은 노예계급에 걸맞게 되어서 이후에 '그리스적 명랑함'은 책임질 줄 모르고 큰일을 위해 노력하지 않으며 현재보다 과거나 미래를 높게 평가할 줄 모르는 노예적 명랑함으로 오해받는다. 기독교는 이런 진지함과 공포로부터 여성적으로 도피하는 태도, 안이한 향락에 빠진 자기만족을 경멸했다.

[7] 디오니소스적인 것은 너무 강하지만 유리피데스는 <박코스의 여신도들>에서 외교적 동

그는 디오니소스와 아폴론을 버리고 그것들에 소크라테스적 원리를 대립시킨다.
니체는 디오니소스와 소크라테스의 대립에서 비극이 몰락한다고 본다.
만일 비극이 디오니소스적 음악에서 태어나지 않는다면 단지 연극화된 서사시만 남을 뿐이고 아폴론적인 영역도 더 이상 작용하지 않는다.
(서사시 작가는 음유시인과 마찬가지로 자기의 이미지에 몰입할 수 없다. (고대의 엄숙한 음유시인에 대비되는 후세의) 음유시인에게서 가상 속에서 서사적 몰아상태를 찾아볼 수는 없다. 참된 배우는 자신의 연기 속에서 완전한 가상, 가상의 기쁨 자체이다.)
에우리피데스는 디오니소스적 요소를 대체하는 새로운 감동 수단으로서 (아폴로-디오니소스의 축을 벗어난) 아폴론적인 관조 대신에 냉정한 역설적 '사상 Gedanke'을, 디오니소스적 황홀 대신에 불같은 감정Affekt 을 도입한다. 그는 자연주의적이고 비 예술적인 상태에서 미학적 소크라테스주의에 접근한다.
미학적 소크라테스주의는 '아름답기 위해서는 모든 것이 합리적이어야 한다 (Alles muss verständig sein um schön zu sein; tout, pour être beau, doit être rationel)'는 원리를 내세운다. 이것은 소크라테스의 원칙인 '아는 자만이 유덕하다(Nur der Wissende ist tugendhaft; tout, pour être bon, doit être conscient. Seul celui qui sait est vertueux)와 짝을 이룬다. 에우리피데스는 이 기준으로 모든 것을 측정한다. 언어, 성격, 극의 구조, 합창곡을 수정한다. 이것은 과감한 지성적 성격verwegende Verständigigkeit 을 내세우는 그는 序詩Prolog 형식을 도입한다. 이것은 작품 서두에 한 사람이 무대에서 자기가 누구인지, 줄거리는 어떻게 시작하는지, 지금까지 사건이 어떻게 전개되었는지, 작품의 흐름에서 어떤 사건들이 일어나는지를 이야기함으로써 극적 긴장을 고의적으로 포기한다. 사람들은 이제부터 일어날 모든 일을 알고 있다. 에우

조를 보여주면서 디오니소스를 거역하려고 한다.

리피데스는 비극의 효과가 서사적 긴장, 사건들의 불투명성에 있다고 보지 않고 수사적, 서정시적 장면에 있다고 본다. 여기에서 주인공의 열정과 변론술이 주도한다. 그는 감정을 일으키는데 방해가 되는 사건의 전후맥락과 이야기의 공백을 없앤다. 관객이 인물의 의미, 성격과 의도들이 빚는 갈등에 몰두하여서 주인공의 행위와 고통에 몰입하거나 고통과 공포에 대한 공감을 얻지못하는 것을 원치 않는다. (아이스퀼로스나 소포클레스는 필연적인 것에 가면을 씌워서 우연적인 것으로 나타나게 만든다) 에우리피데스는 관객이 1막에서 앞 얘기를 따라잡기 위해서 불안한 상태에 있는 한 문학적 아름다움과 감흥을 느낄 수 없기에, 서시를 1막 앞에 두어서 줄거리의 경과를 알리고 신화의 현실성 여부에 대한 의혹을 제거한다. (데카르트와 마찬가지로) 신의 성실성을 도입하는 이런 대목은 결말에서 기계 장치의 신deux ex machina으로 다시 나타나 주인공의 미래를 보여준다. 이처럼 연극적-서정적 현재, 극이 서사시적 과거 조명과 미래 조명 사이에 놓인다.

유리피데스의 시는 이런 의식적 인식을 반영한다. 아낙사고라스가 태초의 혼돈에서 nous로 질서를 창조하듯이 그는 술 취한 자들 사이에서 최초의 취하지 않은 자 erste Nüchterne와 같다. 그는 만물의 질서이자 지배자인 정신이 예술 창작에서 배제되면 모든 것이 혼돈스러운 근원적 혼미 상태에 머무른다고 보았다. 그는 깬 자로서 술 취한 시인들trunkene Dichter, 비이성적인 시인들에 맞선다.

그의 미학적 명제인 '아름답기 위해서는 모든 것이 의식적이어야 한다(Alles muss bewusst sein um schön zu sein)'는 소크라테스의 '선하기 위해서는 모든 것이 의식적이어야 한다(Alles muss bewusst sein um gut zu sein)'와 일치한다. 이런 점에서 에우리피데스는 고대 비극을 몰락시킨 미학적 소크라테스주의의 시인이다. 이것은 고대 예술의 디오니소스적인 것과 다툰다. 이제 소크라테스는 디오니소스의 적(새로운 오르페우스)이다.[8]

---

[8] (13. 예술과 철학의 대립: 예술을 삼킨 철학, 철학을 버린 예술?
소크라테스는 정치가, 연설가, 시인, 예술가들과 비판적으로 대화하면서 알고 있다는 환상에 마주친다. 모두가 정당하거나 확실한 통찰력을 지니지 않고 자기 직업을 '단지 본능적

14. 소크라테스는 예술작품에서 원인 없는 결과, 결과 없는 원인 같은 비합리적인 것을 보았을 뿐이다. 소크라테스가 알고 있는 유일한 문학 장르는 이솝 우화일 것이다. (우화를 고상하고 진지하게 비유 없이 보여주는 것은 아닌가? 비유나 가장이 없는 진리?)

그는 비극이 진리를 제시하는 것이라고 보지 않는다. 유익한 것이 아니라 대중에게 영합하는 예술로 본다. 이를 따르는 플라톤은 예술이 가상의 모방, 곧 경험세계보다 한 단계 낮은 영역에 지나지 않는다. 그는 현실을 뛰어넘어서 가짜 현실의 근저에 있는 이데아를 표현하고자 한다.

여기에서 철학적 사고가 예술을 능가하고 예술은 변증법에 예속된 것이기를 요구한다. 아폴론적인 경향은 논리적 형식주의에 갇힌다. 에우리피데스는 이런 기준을 따라서 디오니소스적인 것을 자연주의적으로 묘사된 감정으로 번역한다. 이유와 반대 이유를 통해서 자기 행동을 정당화하는 변증법은 차가운 명석함과 의식으로 낙천주의를 마련한다. 소크라테스는 "덕은 지식이다. 죄는 무지에서 온다. 유덕한 자는 행복한 자이다."라는 명제로 비극의 죽음을 촉구한다. 이제 유덕한 주인공은 변증론자이다. 덕과 지식, 신앙과 도덕 사이에는 필연적이고 명백한 연결이 필요하기에 아이스퀼로스적인 초월적 정의는 상투적인 기계 장치의 신을 사용하는 시적 정의로 전락한다.

이런 소크라테스, 낙관주의적 원리는 합창단과 비극의 음악적, 디오니소스적 합창을 어떻게 변화시켰는가? 그것을 우연적인 것에 지나지 않는 것으로 폄하한다. 이런 경향은 이미 소포클레스에서부터 합창단에게 연극효과의 중요한 부분을 맡기지 않고 합창단이 배우들과 협력하는 정도에 그치고 있다. 이후에 에우리피데스, 아가톤, 희극에서 합창단은 급속하게 쇠퇴한다.

으로nur aus Instinkt' 수행할 뿐이다. 이런 통찰력의 결핍과 착각Wahn을 비판하면서 새로운 문화, 예술, 윤리를 개척한다. (이처럼 경탄과 숭배의 대상인 그리스적 본질의 아름다운 세계, 마법의 술을 버리다니!)

생산적 인간에게 본능은 창조적이고 긍정적인 힘이고 의식은 비판적이고 경고적인 것이라면, 소크라테스의 본능은 비판자이고 의식이 창조적이다. 그는 (신비가가 본능적 지혜가 과도한 자인 것과 달리) 논리적 천성이 과도하게 발달한 자이다

소크라테스의 죽음이 주는 감동과 영향력은 지대하다.

낙천주의적 변증법은 삼단논법으로 비극에서 음악을 추방하여 비극의 본질을 무너뜨린다. 비극의 본질은 디오니소스적 상태를 표명하고 형상화하고, 음악을 가시적으로 상징화하고, 디오니소스적 도취를 표현하는 꿈의 세계이다. 이런 소크라테스 이전에 배태된 반 디오니소스적 경향은 소크라테스에게서 보다 분명하게 표현된 것이다.

15 (서구의) 모든 시대와 문화는 그리스 문화 앞에 설 때 그들의 독창적이고 감탄할만한 것들이 색채와 생명을 잃고 실패한 모사품에 지나지 않거나 희화화에 그치는 것을 본다.
예술가가 진리의 베일을 벗으면서도 역시 베일로 남아있는 것에 매혹당한다면, 이론적 인간은 벗겨진 베일에서 기쁨을 누리고 향락한다. 그의 최고 목적은 스스로의 힘으로 베일을 벗기는 과정에 있다.
지구 속으로 똑바로 하나의 구멍을 파고 들어가는 사람은 평생 동안 노력해도 가대한 깊이의 극히 일부분에 그칠 것이다. 이 구멍은 자기 옆 사람에 의해서 다시 막혀버린다. 어떤 사람이 똑바로 뚫고 들어가서 지구 반대편에 도달할 수 없음을 증명하였다면 어떻게 할 것인가? 보석을 발견하거나 지하자원을 발굴하는 만족은 있을 것이다. 성실한 이론적 인간인 레싱은 중요한 것이 진리 자체가 아니라 진리를 찾는 행위가 중요하다고 한다. 이것이 학문의 근본 비밀이 아닌가?
소크라테스의 망상은 무엇인가? 사고가 인과율의 실을 따라서 존재의 가장 깊은 심연에 도달한다는 것이다. 사고는 인식할 뿐만 아니라 수정할 수 있다. 이렇게 숭고한 형이상학적 망상erhabene metaphysische Wahn은 자신의 한계까지 육박하는데 이 한계점에서 학문은 예술로 바뀔 것이다.
소크라테스는 사고의 횃불을 들고 학문의 본성을 위해서 살고, 또 죽었다. 그는 학문과 논거에 의해서 죽음의 공포에서 벗어난다. 소크라테스의 죽음 이후에 큰 흐름을 이룬 다양한 유파들이 군림한다. 보편화된 지식욕은 사고의 공통의 그물망을 지구 전체에 던진다. 이들은 전 태양계의 법칙까지 세운다. 이후에 이런 지식의 탑이 얼마나 큰 영향을 미쳤는가?
이론적 낙천주의자인 소크라테스는 사물의 본성을 밝힐 수 있다는 신념으로 지식과 인식을 만병통치약Universal medizin으로 본다. 오류는 악이다. 참된 인식을 오류와 가상과 구별하는 것이 가장 고귀하고 유일한 사명이 된다. 개념, 판단, 추론의 메커니즘이 최고 능력이 된다. 지적인 변증법에서 숭고한 윤

리적 행위인 동정심, 희생심, 영웅심 등과 아폴로적 소프로쉬네까지도 연역된다. 이런 인식은 전체 현상 세계를 포괄하려고 하고 그 그물로 세계를 낚으려고 한다. 이런 인식 욕구와 충동에서 플라톤이 형상화한 소크라테스가 새로운 그리스적 명랑성과 삶을 축복하는 교사로 본다.

그런데 학문은 자기의 망상 때문에 한계에 이른다. 학문의 圓周에는 무수한 점들이 있으며 이 원주를 측정할 수 없다. 해명할 수 없는 어떤 것에 부딪치게 된다. 논리가 그 한계점에서 겉돌고 자기의 꼬리를 물면서 몸부림칠 때 '비극적 인식'이 튀어나온다. 그 무서움을 참고 보호와 치료를 위해서 예술이 필요하지 않은가?

16. 니체는 이처럼 음악 정신이 소멸할 때 비극예술도 몰락한다고 본다. 이것은 낙천주의적 인식과 비극 예술의 추구 사이에서 싸움이 벌어진 결과이다.

예술의 두 신이 상이한 예술의 구체적인 대표자이다. 아폴론은 개별화의 원리를 밝히는 정령으로서 가상에 의한 구제를, 디오니소스는 신비적 환호성에 의해서 개별화의 속박을 깨뜨리고 존재의 어머니, 사물의 핵심에 이르는 길을 마련하는 원리이다. 조형예술과 음악 사이에는 큰 단절이 있다.

음악은 현상을 모사하지 않고 의지를 직접적으로 모사한다. 음악은 물질적인 세계에 대해서 형이상학적인 것, 현상에 대한 물 자체이다.[9]

아폴론적인 것과 디오니소스적인 것이 협력하면 어떤 미적 효과가 나타날 것인가? 곧 음악과 형상, 개념의 관계는 어떤 것인가? 쇼펜하우어의 지적

디오니소스적 예술은 아폴론적인 예술에 영향을 미친다. 1) 음악에 자극되어서 디오니소스적 보편성을 비유 형식으로 관조할 수 있다. 2) 음악이 비유적 현상에 최고의 의미를 지니게 한다. 이로부터 음악의 능력을 이끌어낼 수 있다. 음악은 신화를 낳는다. 음악은 디오니소스적 인식에 관해서 비유형식으로 얘기하는 모든 신화를 낳는다. (음악은 서정시에서 아폴론적인 형상을 얻어서 본질을 제시한다. 음악이 고양될 때 최고의 상징성을 얻는다.) 비극은 디오니소스적 지혜의 상징적 표현이다.

예술을 설명하는 가상, 미라는 개념만으로 비극적인 것의 의미를 제대로 파악할 수 없다. 개체가 몰락하는 환희를 음악 정신에서 이해할 수 있다. 디오니소스적 예술은 개별화의 원리 배후에 있는 전능한 의지를 표현하는 예술, 모든 현상의 피

[9] (바그너의 베토벤 해석도 이 점을 공유한다)

안에 존재하며 어떤 파괴에도 굴복하지 않는 영원한 생명을 표현한다. 비극적인 것이 형이상학적 기쁨을 주는 것은 본능적이고 무의식적인 지혜가 형상의 언어로 번역되기 때문이다. 우리는 최고의 의지의 현상인 비극의 주인공이 몰락하는 것을 보고 쾌감을 느낀다. 주인공은 다만 현상일 뿐이다. 주인공의 파멸에 의해서 의지의 영원한 생명은 손상되지 않는다. '우리는 영원한 생명을 믿는다.'

음악은 이런 생명을 직접적으로 표현하는 이념이다. 조형예술에서는 아폴론이 현상의 영원성을 빛나게 찬미함으로써 개체의 고뇌를 극복하려 한다. 삶의 고뇌에 대해서 미가 승리한다. 이와 달리 디오니소스적 예술, 비극적 상징법은 현상의 부단한 변전 속에서 영원히 창조하고 영원한 변천에 만족하는 원어머니Urmutter를 찬미한다.

17 디오니소스적 예술도 현존재의 영원한 즐거움을 느끼게 하지만 이것을 현상에서가 아니라 그 배후에서 찾는다. 현존재가 모두 슬픈 몰락을 겪어야 하므로 그 공포를 들여다보고 형이상학적인 위안이 일순간 덧없는 세상사로부터 이끌어내도록 해야 한다. 그 짧은 순간이나마 근원적 존재Urwesen가 되어서 제약 없는 현존의 즐거움Daseinslust을 느껴야 한다. 삶 속에서 넘치는 세계 의지의 생산성을 마주하여 투쟁, 고통, 현상의 파괴를 받아들여야 한다. 우리는 고뇌의 난폭한 가시에 찔린다.

우리는 존재의 근원적 기쁨Urlust과 하나가 되고 이 기쁨의 불멸성과 영원성을 디오니소스적 황홀경에서 예감한다. 공포와 연민에도 불구하고 우리는 행복하게 사는 자glücklich Lebendigen이다. 개체로서가 아니라 유일한 생명체eine Lebendige; vivant unique로서 출산의 기쁨을 누린다.

그리스 비극은 음악 정신에서 탄생했다고 보아야만 합창단의 의미를 파악할 수 있다. 그리스 철학자들은 물론 시민들도 비극적 신화의 의미를 명확하게 파악하지 못했다. 비극의 주인공들이 하는 말은 그들의 행동보다 피상적이다. 신화는 이런 말 속에서 제대로 표현된 적이 없다- - 그리스인들은 자기 손에 쥐고 있는 숭고한 장난감을 쥐고 있는 '영원한 아이들'이다. 무대 장면의 구성이나 구체적 현상이 언어와 개념보다 더 깊은 지혜를 지닌다.

신화에 최고의 정신과 이상을 부여하는 것은 언어 시인에게는 불가능하였지만 창조

적인 음악가 시인에게는 가능하였다. 따라서 참된 비극의 위안을 느끼기 위해서는 음악적인 효과를 재구성해야 한다. (. . . . .)

* 비극은 음악의 드높은 황홀경을 흡수해서 음악을 완성시킨다. 그리고 비극적 신화와 비극적 주인공을 내세운다. 비극은 비극적 주인공의 신체를 빌어서 개체적 삶에 대한 탐욕적 충동으로부터 건져내고 다른 삶과 보다 높은 기쁨을 준다. 투쟁하는 주인공은 승리에 의해서가 아니라 몰락에 의해서 기쁨을 예감하고 준비한다.
비극은 그 보편타당한 음악과 디오니소스적 감수성을 지닌 관중 사이에 비유(신화) 를 개입시킨다. 관중에게 음악이 신화 세계에 생명을 불어넣는 표현수단이라는 착각을 일으킨다. 이런 선의의 기만에 의해서 비극은 주신찬가의 춤을 추고 사람들은 자유의 황홀경에 들어간다.
아폴론적인 것은 개체들에 대한 환희를 부여하고 숭고한 형식을 바라는 미적 의식을 만족시킨다. 형상, 윤리적 교훈, 연민의 힘으로 인간을 황홀한 파괴로부터 건져낸다.
음악이 세계의 원래 이념이고 연극은 이것의 반영, 그림자이다. (아폴론적인 '환영' 디오니소스적 효과 (2 1 절)

* 관중은 눈앞에 비극적 주인공을 서사시적 명료성과 아름다움 속에서 바라보지만 주인공의 파멸에 쾌감을 느낀다. 그는 주인공의 행위가 정당하다고 느끼지만 그 행위가 주인공을 파멸시킬 때 더 큰 쾌감을 느낀다. 관중은 주인공을 덮칠 고뇌를 생각하면서 전율을 느끼지만, 그러면서도 주인공의 고뇌에서 보다 크고 강한 즐거움을 기대한다. 이런 이상한 자기분열, 아폴론적 극한의 역전이 디오니소스의 마법이라고 할 수 있다. 이 마법은 아폴로의 활동을 최고도로 자극하여 가상을 만들게 하지만 이 넘치는 힘을 강제로 자기에게 봉사하게 한다. 비극적 신화는 디오니소스적 지혜를 아폴론적인 수단으로 형상화한 것이다. 이것은 현상 세계를 극한까지 몰고 가서 현상세계를 부정하고 참된 실재로 되돌아가고자 한다.[10]
보통 이것을 주인공의 운명과의 대결, 도덕적 질서의 승리, 비극을 통한 감정 발산으로 설명한다. (무대의 엄숙한 사건들이 연민과 공포를 일으켜서 감정을 발산하고 완화한다고 보거나 주인공이 도덕적 세계관을 위하여 자기를 희생하는 것을

[10] 비극작가는 개체들을 창조하지만 이어서 디오니소스적 충동이 현상 세계 전체를 파멸시키고 근원적 하나로 되돌려서 예술적인 근원적 기쁨을 예감하게 한다.

보면서 감정의 고양이 감격을 느낀다고 한다.) 하지만 근원적 고향으로 귀환함, 두 예술신의 공존, 관중들의 아폴론적인 환희와 디오니소스적 격정에 주목해야 한다. (2 2 절)

* 비극적 신화는 아폴론적인 영역과 함께 가상과 관조의 기쁨을 공유한다. 동시에 이 기쁨을 부정하고 더 높은 만족을 얻는다. 신화의 내용은 투쟁하는 영웅을 찬미하는 서사시적 사건이다.
영웅의 운명에서 고뇌, 고통스러운 극복, 비통한 내적 대립- - 실레노스의 지혜들- - , 미학적으로는 추함과 부조화가 사랑받는 까닭은 무엇인가? 만약 예술이 자연 현실을 모방할 뿐만 아니라 현실을 형이상학적으로 보충하는 것, 삶이 비극적이 수밖에 없다는 사실만으로 예술형식의 발생을 설명할 수는 없다. 비극적 신화는 예술의 형이상학적 美化를 의도한다. 현상 세계를 고통 받는 영웅과 함께 제시한다면 무엇을 미화하는가? 현상 세계의 실재성이다. "이것이 그대들의 인생이다"
신화는 삶을 보여줌으로써 미화하는가? 이때 미적 희열을 제시하는 대신에 도덕적 효과를 추론할 필요는 없다. 신화의 희열은 순수하게 미적인 영역에서 찾아야지 연민과 공포, 윤리적이고 고상한 것에서 찾아서는 안 된다.
비극적 신화의 내용인 추하고 부조화를 이룬 것이 어떻게 미적인 희열을 낳는가?
삶과 세계는 미적 현상으로서만 긍정된다. 추하고 부조화를 이룬 것까지도 미적 유희의 대상이다. 이 유희는 의지가 영원히 충만한 희열을 느끼면서 자기를 상대로 마련한 유희이다. 디오니소스적 예술의 표현하기 어려운 근원 현상은 불협화음에 곧바로 접함으로써 직접 파악된다. 음악만이 미적 현상으로서 세계를 정당화한다.
고통에서 느껴진 근원적 진리인 디오니소스적인 것이 음악과 비극적 신화의 요람이다.
명료하게 감각된 현실에 대한 즐거움과 함께 존재하는 무한한 것을 동경하는 것에서 디오니소스적 현상을 인식할 수 있다. 항상 새롭게 반복되는 개별자 세계의 유희적 건설과 파괴das spielende Aufbauen und Zertrümmern를 통하여 근원적 즐거움이 넘쳐흐른다. 니체는 이것을 헤라클레이토스가 비유한 놀이하는 아이가 지닌 세계를 형성하는 힘

weltbildende Kraft 으로 본다. (24 절)