

빅토르 위고의 ‘그로테스크’와 니체의 ‘비극’연구

김석원
고려대학교 역사연구소 연구교수

A Study on the Grotestesk and the Nietzsche's 'Tragedy' in Victor Hugo

Seok-Weon Kim

A research professor at Korea University's Institute of the for History

요 약 본 연구의 목적은 빅토르 위고(Victor Hugo)의 <크롬웰, Cromwell,1827> 서문의 그로테스크한 특성을 살피고, 니체의 고대 <그리스 비극>에 나타난 ‘사티루스(Satyros)’의 그로테스크한 현상을 빅토르 위고의 그로테스크와 차이점 및 공통점을 규명하기 위함이었다. 또한, 빅토르 위고와 니체의 공통점은 중세에 관심이 있었는데, 어떤 차이가 있는지 살펴보고자 했다. 연구의 주요결과는 빅토르 위고의 그로테스크 현상은 니체의 <그리스 비극>에서 디오니소스 극장의 ‘사티루스’에서 드러난다. 그것을 분류하면 첫째, 외형적인 부분에서 인간과 동물이 혼합된 형상을 한다. 둘째, ‘사티루스’가 익살스럽고 우스꽝스러운 분위기에서 가면을 그로테스크한 소재로 활용한 부분이다. 그로테스크에 대한 미학적, 철학적 정의가 세기마다 다양한 방법으로 있었지만, 아직도 그로테스크에 대해서 연구가 부족한 실정이다. 향후 후속연구는 시간의 흐름에 따른 사회적 현상에서 세부적인 연구가 진행되어야 할 것이다.

주제어 : 빅토르 위고, 크롬웰, 니체, 그리스 비극, 사티루스, 가면

Abstract The purpose of this study was to look at the grotesque characteristics of the preface to "Cromwell, 1827" by Victor Hugo and to identify the differences in the ancient Gris Tragedy. Also, Victor Hugo and Nietzsche were interested in the Middle Ages, and wanted to see if there were any differences. The main findings of the study are the grotesque phenomenon of Victor Hugo in the "Satirus" at Dionyson Theater in Nietzsche's Gris tragedy. When you classify them, first, the appearance of humans and animals mixed in. Second, Satyrus uses the mask as a grotesque material in a humorous and funny atmosphere. Although there were many ways to define grotesque aesthetics and philosophy, there was still a lack of research on grotesque. Future studies should be conducted in detail in social phenomena over time.

Key Words : Victor Hugo, Cromwell, Nietzsche, Gris Tragedy, Satyrus, Mask

1. 서론

연구자는 빅토르 위고(Victor Hugo)가 선언한 <크롬웰, Cromwell,1827> 서문을 통해서 그로테스크(grotesque)의 특성을 살펴보고자 한다. <크롬웰,1827> 선언문이 중요한 이유는 그로테스크를 총체적이고 광범

위한 고찰을 했으며, 고대에서 중세를 포함해서 그로테스크를 가장 중요한 양식으로 생각했기 때문이다. 위고는 시(문학)의 발전 역사를 언급하면서 시가, 서사시, 드라마로 구분한다. 그에게 원시시대는 (시가, The Ode), 로서 인간은 신과 밀접히 연결되며, 인간의 꿈은 모두 신의 계시를 받는다. 고대시대는 (서사시, The Epic) 시는

*Corresponding Author : Seok-Weon Kim(ksw5053@naver.com)

Received November 29, 2018
Accepted February 20, 2019

Revised January 2, 2019
Published February 28, 2019

서사시이며, 현대 시대는 (드라마, The Drama)로 이루어진다. 여기서 중요한 것은 서사시가 모든 곳에서 나타나는 시기는 고대 비극에서 비롯된다는 것이다. 이 비극 무대는 서사시로 이루어진 연기와 장면들이 무대 위에서 펼쳐지는데 특이한 것은 합창이 등장한다. 빅토르 위고가 궁금해 하는 것은 합창단의 정체였는데 그 정체는 바로 ‘사티루스’였다. ‘사티루스’에 관한 자세한 논의는 니체의 <4. 비극작품의 관람과 그로테스크>에서 살펴보고자 한다. 이런 논의를 통해서 빅토르 위고의 그로테스크와 니체의 고대 <그리스 비극>에 나타난 그로테스크의 특성을 함께 연결해서 연구하는 것은 의미 있는 지점이 있다. ‘사티루스’의 정체는 그로테스크한 특성을 보인다는 점에서도 중요한데, 빅토르 위고의 그로테스크와 차이점 및 공통점을 규명해 보고자 한다. 또한, 빅토르 위고와 니체는 동일하게 중세에 관심이 있었다. 하지만 두 사람은 중세를 바라보는 관점의 차이가 발생하는데, 어떤 점에서 차이가 발생하는지 살펴보고자 한다.

2. 빅토르 위고의 그로테스크

빅토르 위고(Victor Hugo)는 ‘프랑스 낭만주의 선인문’이라고 불리는 <크롬웰, Cromwell, 1827> 서문을 통해서 그로테스크(grotesque)를 총체적이고 광범위한 고찰을 한다. 그에 의하면 고대에서 중세까지 포함해서 그로테스크를 가장 중요하고 차별화된 양식으로 생각한다. 그는 고대와 중세에 나타난 그로테스크의 흔적을 다음과 같이 말한다. “고대인들이 추한 것을 전시한 적이 있는가, 아니면 그로테스크한 것을 보여준 적이 있는가? 그들은 희극과 비극을 섞어본 적이 있는가? 라고 대중에게 질문한 후, ‘아리스토텔레스(Aristoteles),’ 부알로(Boileau)와 ‘라 하프(La Harpe)’”를 언급[1]한다.

빅토르 위고는 크롬웰 서문에서 “미에는 오로지 한 가지 유형이 있을 뿐이지만 ‘추’에는 수천 가지 유형이 있다”[1]고 언급한다. “우스꽝스럽고 터무니없고 익살스러운 것”[2]은 그로테스크는 현대예술의 중요한 역할을 부여한다. 그는 “기독교에서 탄생한 시, 즉 우리 시대의 시는 드라마(Drama)으로 정의한다. 두 가지 형식의 자연적 결합, 즉 숭고함과 그로테스크로부터 진정한 결과”[1]가 나온다고 한다.

위고는 “숭고함과 그로테스크의 긴장 관계를 ‘짐승 같

은 인간’이란 개념을 사용한다. 짐승이 숭고함을 상징한다면 인간은 그로테스크적인 요소이다. 하지만, 인간에게 짐승 같은 요소는 익숙한 인간의 본성”[2]이다. 아마도 이런 표현은 특정한 대비 효과로 인식된다. 그는 자신이 주장하는 낭만주의 희곡에 대해서 오랫동안 ‘그로테스크’가 ‘숭고’에 가려져 있었지만 셰익스피어(Shakespeare)가 그로테스크와 숭고(sublime), 비극과 희극의 융합하여 ‘시의 시대에 균형(third epoch of poetry)’[1]에 도달했으며, 현대의 새로운 희곡을 창조했다고 언급한다. 위고는 셰익스피어의 그로테스크 특성 중 웃음과 공포가 비극으로 연결되는 부분을 언급한다. “가끔은 웃음과 공포가 비극으로 이어지기도 한다. 그것은 로미오를 마주하게 할 것이다. 때때로 그것은 불협화음 없이, 리어왕(King Lear)과 그의 어릿광대의 장면에서처럼, 그것의 날카로운 목소리와 가장 숭고하고, 가장 음울하고, 가장 꿈같은 영혼의 음악을 혼합할 수 있다.”[1]고 말한다. 그로테스크의 희극성, 웃음은 다양한 뉘앙스를 지니고 있다. 빅토르 위고는 셰익스피어에 대해서 다음과 같이 칭찬을 아끼지 않는다. “세 가지 특징적인 천재들인, ‘코르네유(Corneille),’ 몰리에르(Molière), 보마르세(Beaumarchais)가 합쳐진 것처럼 보인다.” [1].

액슨(S Axson)의 <피테와 셰익스피어>의 글을 읽어 보면 셰익스피어와 피테의 비교도 흥미롭게 다가온다, “셰익스피어가 의식적으로 끌어낸 것은 자신을 지혜의 창시자로 생각했으며, 희곡에는 지혜가 넘쳐난다. 그는 피테보다 희곡에 비극적 결말을 더 많이 드러낸다. 그러나 선과 악은 어렵פות이 섞여 있다.”[3] 고 언급하고 있다. 빅토르 위고에게 시(문학)는 사회와 아무 관련이 없다는 이론을 거부하고 있다. 그것은 다음과 같은 인용문을 통해 드러난다. 첫째, 인류와의 관계성에 대해서는 소년기, 청년기, 노년기로 구분한다. “인류는 한때는 어린이였다가 청년이 되었고, 지금 우리는 인류의 장엄한 노년을 바라보고 있다.” 둘째, “호머는 고대 시대의 사회를 지배한다”는 표현에서 시(문학)이 사회의 산물이라는 것을 알게 된다. 셋째, “그러므로 그 사회의 변화를 통해 위대한 세 시대 (원시, 고대, 현대)에 있어서 시의 성격이 어떠했나를 논증하려 한다.”[1]는 점이다. 위고는 시(문학)의 발전 역사를 언급한다. 위고는 시를 세 개의 시대로 구분한다. 그것은 원시시대 (시가, The Ode)로서 인간은 신과 밀접하게 연결되어 있으며, 인간의 꿈은 모두 신의 계시를 받는다. 고대시대 (서사시, The Epic) 시는 서사시가

된다. 역사 또한 서사시이며 역사가는 시인이다. 현대 시대는 (드라마, The Drama)으로 이루어진다. 고대시에는 “상상의 세계에 머물러 있던 시는 사물의 세계로 들어 서게 되었으며, 시는 시대와 민족과 제국을 노래했다. 서사시가 이루어진 것이다.”[4]. 여기서 중요한 것은 서사시가 모든 곳에서 출현한 시기를 고대 비극에서 비롯되었다는 것이다. 이 비극무대는 서사시로 이루어진 연기와 장면들이 무대 위에서 펼쳐지는데 특이한 것은 합창이 등장한다는 것이다. 이 합창단의 정체는 사티루스인데 사제한 사항은 니체의 <4. 비극작품의 관람과 그로테스크>에서 살펴보고자 한다.

3. 니체와 고대 그리스 정신

고대 그리스 문화는 이천 오백 년의 역사를 지니고 있으며 현재까지 관심의 대상이 되고 있다. 그리스 문학의 꽃이 피게 된 것은 아이쉴로스(Aischylos, 526-456) 소포클레스(Sophocles, 497-406) 에우리피데스(Euripides, 480-406)가 고대 그리스의 3대 비극작가로 불리고 있다.

빅토르 위고는 비극작가들이 호머에게 영향을 받았다고 얘기한다. “모든 고대 비극적 작가들은 그들의 줄거리를 호머로부터 얻는다. 똑같은 멋진 공격, 똑같은 재난, 같은 영웅들이 등장한다[10]. 이 세 명이 활동했던 시기를 계산해보면 66년 정도가 된다. 이 기간에 고대 그리스 비극문화가 활발하게 공연되었으며, 이후의 공연문화는 로마까지 이어진다. 그 이후의 중세는 새로운 세계관을 드러내는데 중세는 개인이 신이었던 고대의 신 개념에 대항해서 하늘에 있는 절대자만을 따르는 신을 믿는 기독교 신앙이 등장한다.

즉 고대에 제우스(Zeus)는 하늘을, 포세이돈(Poseidon)은 바다를, ‘아폴로(Apollo)’는 태양을 상징하며 각자의 영역에서 신으로 불렸었다. 하지만 이러한 다신교적인 세계관이 중세의 일신교적 세계관의 등장으로 고대는 끝나게 된다. 니체는 중세의 종교와 관련하여 “고대 그리스의 ‘긍정적인 부분’과 ‘부정적인 부분’으로 구분한다. ‘긍정적인 부분’은 그리스도교에 물들기 이전의 고대 그리스 사람들처럼 종교와 윤리에 얽매이지 않고 인간의 욕구를 자연스럽게 발산하는 것을 말한다. 반면에 ‘부정적인 부분’은 도덕과 관습에 얽매어서 주체적인 삶을 살지 못하는 것을 의미한다. 즉 기존의 가치 척도에 의해서 살

아가는 것을 거부 했다.”[5]. 중세의 종교를 무너뜨린 것은 르네상스였다. 르네상스의 특징은 신 중심사상으로 일관하던 시대를 종식하고, 인간을 중심으로 하는 사상을 전개했다. 하지만, 문제가 되는 것은 이 시기에 교회의 범주에 크게 벗어나지 못하는 한계를 드러낸다. 르네상스는 16세기까지 이어지고, 17세기에는 바로크 시대로서 지금까지 바하(Bach)와 헨델(Händel)로 대표되는 교회음악이 대세를 이루었다. 18세기는 계몽주의 시대였지만 여전히 교회와 갈등을 빚었다. 19세에는 귀족과 시민의 갈등이 특징으로 자리 잡는다. 이 시기는 1789년 프랑스 대혁명(French Revolution)과 함께 시민의 변혁이 전면으로 등장했으며, 1차 세계 대전(1914~1918) 이후에는 귀족이라는 계급이 사라지고 시민이 역사의 주체로 등장하는 현대가 된다.

니체의 철학은 현대 철학의 효시로 간주하는데, 그 이유는 그의 철학이 근대철학과 차이를 드러내기 때문이다. 근대철학에서는 이성, 법, 국가 등에 관해서 관심을 두었다면, 니체의 경우 인간을 철학의 대상으로 삼은 것이 다른 점이다. 그는 신을 죽이고 남은 자리에 인간을 살리려고 노력한다. 즉 신을 죽이기 위해서 신을 연구했다. 니체가 지향하는 것은 오로지 인간이었으며, 인간 중의 인간을 <자라투스트라는 이렇게 말했다, Also sprach Zarathustra>에서 ‘초인(超人)’¹⁾을 기대했다. “인간은 머리를 잘라버릴 수는 없다”[6]고 했다. 즉 목을 자를 수 없으며 인간은 머리를 쓰면서 살 수밖에 없는데, 여기서 머리는 이성적 존재의 상징으로 표현했다. 이성의 역할을 현대에 사는 인간으로 축소해보면, 현대에서 가장 중요한 주체가 되는 것은 개인이다. “중세적 발상에서 이기심이 무조건 잘못된 것”²⁾이라고 말하는 것은 이제 더 통용

1) 니체는 위버멘시(Ubermensch) 관념을 전개했다. 한자어로는 초인(超人)이다. 초인은 “기성도덕을 부정하고 민중을 지배하는 권력을 행사하면서, 자기의 가능성을 극한까지 실현한 이상적인 인간”이다. 위버멘시는 영어로 슈퍼맨(superman)이나 오버맨(overman)이 된다. 김한영, <김한영의 사랑학 개론(9)> 니체의 ‘아포리즘’, 중앙시사매거진, 2018.7.18.

2) 홉스의 경우 인간을 본질적으로 자기보존(Self preservation)을 최고의 선(善)으로 삼는 이기적인 인간으로 파악한다. 홉스는 존재하는 모든 것이 궁극적인 목적이 자기보호에 있다고 보았기에 인간의 모든 행위도 자기보존을 위한 이기적인 행위로 간주한다. 이런 경우의 인간의 이기성은 자연스러운 것으로 여겨진다. 17세기 중세를 기준으로 보면 인간의 이기적 속성을 강조한 사람이 홉스만은 아니며, 홉스가 인간성에 대해서 냉소적이거나 매정한 사람은 아니었다. 당시에 대부분의 사람들은 인간의 선함을 믿지 않았다. 오인영, 홉스의 <리바이던>2, 경기문화재단 웹진Talk Talk, 2016.

되지 않는다. 나보다 더 중요한 것은 없으며, 자신의 인생과 맞바꿀 수 있는 것은 이 세상에 아무것도 없다. 니체는 위기에 처한 개인의 운명에 대해서 고민하기 시작했다. 언제부터 개인이 이런 식으로 변했는지 그 근본 원인에 대해서 고민하기 시작한다. 그리고 그리스 인들에 대한 자신의 생각을 정리한다.

<비극의 탄생, Die Geburt der Tragödie>은 니체가 그리스인에 대한 자기 생각을 정리한 책이다. 그렇다면 왜 니체는 그리스인에게 관심을 보인 것인가? 그것은 고대 중세 근대로 진행되는 유럽의 역사와 맞물리는 질문이 된다. 개인 혹은 인간의 문제는 중세를 거치면서 위기에 처하게 된다. 니체의 생각은 중세의 정신을 알면 인간의 운명을 다시 고대의 상태로 돌려놓을 수 있다고 생각했다. 즉 개인이 신적인 존재로 살 수 있는 시대를 꿈꾸었다. 그리고 니체는 고대의 비극문화에 관심을 기울이는데 그 이유는 그리스인의 정신이 담겨있기 때문이다. 어떤 이유로 비극문화가 가능했으며, 어떻게 탄생했을까? 그 비밀을 알 수만 있다면 현대에 비극문화를 다시 부흥시킬 수 있지 않을까? 라는 생각에서 고대 그리스 비극문화를 연구하기 시작했다.

니체는 <비극의 탄생>에서 그리스 비극문화에 대한 궁극증을 다음과 같이 언급한다. “이제까지 존재한 모든 사람 중에서 가장 성공하고 가장 아름답고 가장 많은 부러움을 샀으며, 우리를 삶으로 가장 강하게 유혹하는 유형의 사람들이 그리스 인들인데, 뭐라고? 바로 이들에게 비극이 필요했다고? 더군다나 예술이? 왜 그리스 예술이?”[7]니체는 <자기비판의 시도>라는 글에서 자신에 대해서 “꼬치꼬치 캐기를 좋아하고 수수께끼 풀기를 좋아하는 이 책의 저자”[7] 라고 자신을 소개하고 있다. 니체의 입장에서는 그리스 비극문화가 이상하게도 우리의 삶으로부터 가장 강하게 유혹하는 유형의 예술이었다. 니체는 그 점을 이상하게 생각했으며, 왜 비극인데도 불구하고 삶에 대한 유혹이 있었는지? 왜 비극예술이 필요한 것이지? 비극의 매력이 무엇 때문인지에 대한 질문의 답변으로 니체는 <비극의 탄생>을 쓰게 된 것이다. 니체는 그리스 비극적 신화에 대해서 다시 질문을 이어간다. “가장 훌륭하고 가장 강하고 가장 용기 있는 시대의 그리스인들에게 비극의 신화는 무엇을 의미하는가? 그리고 디오니소스적인 것의 무시무시한 현상은? 그것으로부터 탄생한 비극은 무엇을 의미하는가?”[7]고대 그리스는 비극문화와 함께 황금기를 맞이했다. 그 배경으로는 페르

시아 전쟁(Persian war)에서 두 번이나 승리한 그리스의 전사와 연관된다. 그래서 니체는 가장 훌륭하고 가장 강하고 가장 용기 있는 시대의 그리스인들에게 비극의 신화는 무엇을 의미하는가? 라고 질문한 것이다. 그렇다면 전사들은 도대체 어떤 내용을 담고 있기에 전사들이 비극을 원했을까? 인용의 마지막 문장에는 디오니소스적인 것의 무시무시한 현상을 언급한다. 그것으로부터 탄생한 것이 비극이라는 것이다. 무시무시한 현상을 디오니소스적이라고 한다. 즉 비극의 탄생을 어떻게 가능한가에 대한 질문은 디오니소스적에 관한 질문으로 이어지고, 다시 디오니소스적인 것에 대한 질문은 다시 실존의 가치에 대한 질문으로 소급된다.

4. 비극의 근원과 디오니소스 축제

역사상 최초의 음악 기록으로 평가받고 있는 그리스의 ‘세이킬로스의 비문(Seikilos epitaph)’은 현존하는 가장 오래된 악보다. 이 악보는 비문을 적은 대리석 돌기둥에 음각으로 가사와 음률이 적혀 있었다. 제작 연대는 기원후 100년 정도로 추정하고 있으며, 고대 그리스 악보 중 곡 전체가 유일하게 남아있는 곡이었다. 내용은 고대 그리스어로 되어있는데, 다음과 같다. “그대가 살아있는 동안은, 그 삶은 빛났네. 더 이상 아무것도 고통 받지 않을 짧은 평온이 삶 속에서 머물다 그 끝을, 시간은 알리네”[8] “이 노래는 1883년 아이든(Aydin)근처에 있는 에페소스 유적에서 출토된 비석에 새겨져 있던 노래로, 누가 어떤 이유로 작곡을 했는지 알려져 있지 않지만 비석에 이름이 언급된 세이킬로스가 죽은 아내를 추모하며 지은 노래”[9] 라는 설이 있다. 이처럼 고대 그리스의 음악이 발전적인 형태로 드러나게 된 것은 디오니소스 축제(city dionysia)로서 그것은 음악축제였다. 이러한 근거는 그릇, 접시, 항아리에 남아있는 그림을 바라보면서 어느 정도 그 당시의 분위기를 파악할 수 있다. 이들은 모두 디오니소스(술의 신)를 기리는 제전을 벌이고 있다. 아폴론적인 것이 평온을 가져다준다면 디오니소스적인 것은 말로 설명하기 힘든 것이어서 설명하기가 힘든데, 니체는 이처럼 설명하기 힘든 것을 설명하기 위해서 고대 그리스 비극의 근원을 문헌학자의 정신으로 밝히려고 한다. “우리는 그리스 비극을 미로라고 표현할 수밖에 없으며, 미로에서 빠져나갈 길을 찾기 위해 지금까지 논의

된 모든 예술 원리들의 도움을 받을 수밖에 없다. 이러한 근원이라는 문제를 해결되기는커녕 지금까지 한 번도 진지하게 제기된 적이 없었다. 비극은 비극적 합창에서 발생했으며, 비극은 근원적으로 합창일 뿐이고 합창 이외의 아무것도 아니라는 점을 단호하게 말해준다.”[9].



Fig. 1. The Red Cross Ceremony, <Dionysus Festival - Onochoe>, Religious Scene, the National Museum of France. Fig. 2. Jean-Marque Nathier, <Satyros with Aurlos>, 1739, San Francisco Museum of Art.

니체는 고대 그리스 비극의 근원을 추궁한다. 비극이 어떻게 발생했는지에 대한 질문과 함께 미로에 빠진다는 사실을 인정하고 있다.

이 문제를 그리스신화에 등장하는 미노타오로스(Minotauros)와 연결해서 해석할 수 있다. “미노타오로스는 ‘미궁(迷宮)’ 래버린스(labyrinth)에서 살고 있었으나 미노스 왕의 딸 아리아드네(Ariadne)의 도움을 받은 아테네의 왕자 테세우스(Theseus)가 퇴치”[10]한다. 여기서 중요한 것은 미로와 미궁의 차이에 대해서 구분하지 않더라도, 니체가 말하고자 한 것은 고대 그리스 비극의 근원이 미로처럼 찾기 어렵지만 근본적인 해결을 하기 위해서는 그 근원의 본질에 들어가서 찾아야 한다는 것이다.

니체는 미로에서 빠져나가기 위해 지금까지 논의되었던 “모든 예술 원리들”에서 도움을 받으려 한다. 하지만 지금까지 근원이라는 문제를 해결은 “지금까지 한 번도 진지하게 제기된 적이 없었다.”고 단언하면서 자신의 연구가 비극에 대해서 처음으로 진지하게 논의하고 있다는 것을 밝힌다. 그러면서 니체는 비극이 “비극적 합창에서 발생” 했다고 언급한다. 그렇다면 비극의 합창이 어떤 이유로 그에게는 중요한 것인가? 합창은 비극의 근원을 이

루는 것으로 이끄는 ‘아리아드네의 실몽치’와 같다. 합창에 대한 이해는 디오니소스적인 것을 이해하는 단초가 된다. 디오니소스적인 것은 근원적 일자(the one)와 관련하며, 현상 속에서 나누어지는 개별적인 존재와는 상관이 없다. 합창의 의미는 그런 상황을 연출한 것이다. 즉 개별적인 목소리가 중요한 것이 아니라 모두가 하나의 목소리로 합쳐진다. 합창은 다수의 목소리가 합쳐져서 조화를 이룬 소리인 것이다. 디오니소스 축제에 대한 증거는 수많은 그림에 남아 있으며, 축제는 실존했던 역사적 사건이었다. 하지만 우리는 그때 어떤 일이 발생했는지 정확하게 알 수 없다. 니체는 역사적 사실을 발굴하는 마음으로 디오니소스 축제를 살핀다. “로마에서 바빌론의 세계에 이르는 고대 세계의 모든 구석에서도 - 새로 생긴 변두리 지역을 제외하면- 우리는 디오니소스 - 축제의 실존을 증명할 수 있다. 이 축제의 전형과 그리스인 축제의 관계는 기껏해야 숫염소에서 이름과 속성을 부여 받은 수염 난 사티로스(Satyros)와 디오니소스의 관계와 같다. 축제가 열리는 거의 모든 곳에서 이 축제의 핵심은 과도한 성적 방종에 있다. 이 방종의 물결은 범람하여 모든 가족제도와 신성한 법규를 휩쓸고 지나갔다. 바로 자연의 가장 야만적인 야수들이 여기서 풀려나서 음욕과 잔인의 저 역겨운 혼합까지 이르렀는데, 이 혼합이 내게는 항상 진정한 “마녀의 음료”로 보였다.”[7]니체는 디오니소스 축제를 증명할 수 있다고 확신하고 있다. 고대 그리스 시대에 그 축제가 벌어졌던 흔적(index)은 로마에서 바빌론의 세계에 이르는 고대 세계의 곳곳에 남아 있다. 이 축제와 그리스인 축제의 관계는 “사티로스(Satyros)와 디오니소스(Dionysos)의 관계”처럼 친밀한 것이다. 사티로스와 디오니소스는 늘 함께 등장한다. 축제의 이름이 디오니소스 축제이기 때문에 주인공은 당연히 디오니소스이다. 여기서 사티로스는 “디오니소스를 따르는 무리”[10]라는 것을 부정할 수 없다.

디오니소스의 추종자인 사티로스의 그림을 보면 발기된 성기에 집중하게 된다. 더욱더 놀라운 사실은 디오니소스 축제와 관련된 많은 그림과 조각 작품에서 이런 사실이 당연하게 인식되고 있다는 것이다. 즉 일상에서 남녀노소를 불문하고 이런 외설적인 장면들을 흔하게 접할 수 있었다는 것이다. 니체가 언급했듯이 디오니소스 축제의 핵심은 과도한 ‘성적 방종(집단 섹스)’이었다는 것이다. 그렇다면 어떤 이유로 이러한 축제를 국가적인 행사로 만들어 버린 것인가? 문헌학자인 니체는 실존했던

이전 오백 년 전 축제의 문제를 차분하게 해결한다. “이 방종의 물결은 범람하여 모든 가족 제도와 신성한 법규를 휩쓸고 지나갔다”는 언급은 니체가 현실을 보고 기술힌하듯이 서술하고 있다. 니체의 주장처럼 성적 방종은 그리스의 일상 문화를 지배했다. 그가 성적 방종에 대해서 “음육과 잔인의 저 역겨운 혼합”이라고 표현한 것은 현대적인 시각에서 바라본 느낌을 서술한 것이다. 하지만, 그 시대의 그리스 사람들은 역겹다고 생각하지 않았을 것이다. 여기서 언급하는 “마녀의 음료”는 디오니소스의 상징인 술을 통해서 도달할 수 있는 경지로서 성스러운 것으로 여겨졌을 것으로 생각한다.

5. 비극작품의 관람과 그로테스크

“디오니소스 축제는 5일 동안 진행되었다. 특히 도시를 중심으로 이루어진 축제를 디오니 지엔(Dionysien)이라 했는데, 이 축제의 마지막 3일 동안 진행된 비극공연과 함께 절정을 맞이한다. 이 비극공연은 ‘아곤’이란 불리는 경연대회 형식으로 진행된다. 세 명의 비극작가들이 세 편의 비극작품과 한편의 사티로스극(satyric drama)을 들고나와서 4부작으로 공연한다. 매일 하나의 4부작이 공연되고, 3.4.5일째는 사티로스극과 함께 시민들이 축제의 절정을 이룬다. 즉 비극공연에 하나의 희극 공연을 한 것이다. 하지만 사티로스극에 대해서는 아무런 기록이 없다. 사티로스극은 일종의 즉흥극으로 이루어졌으며, 그런 사티로스극의 공연 상황은 그릇, 물병을 통해서 예상할 수밖에 없다. 사티로스는 디오니소스의 추종자로서 이들은 인간과 동물이 혼합된 모습을 한다. 대부분 인간의 몸에 말, 당나귀의 귀와 꼬리를 달고 있다. 이들은 납작코에 대머리를 하고 있고, 옷은 입지 않고 성기는 발기되어 있다.”[11] 즉 인간과 동물이 혼합된 그로테스크(grotesque)한 형상을 지니고 있다.

이들이 비극 무대에 등장한 것은 기원전 7세기 말경이며 그림으로 표현된 것은 기원전 6세기경이다. 여기서 중요한 것은 “발기된 성기인데 이것은 성욕의 징표”로 해석된다. 이것을 다른 측면에서 보면 “디오니 지아 축제의 막을 올리는 한 부분으로 거대한 남근을 앞장세워 행렬했다고 한다. 이것의 근원은 디오니소스 신이 처음 그리스 땅에 발을 디뎠을 때 아무도 그를 진지하게 받아들이지 않고 무시한 대가로 사람 모두를 발기시켜 불타는 성

욕을 채우지 못하게 벌을 내렸다고 한다”[12] 이런 상황은 한편으로 축제의 형식이 회극적인 내용이 있음을 암시하고 있다.

사티로스극은 공개적인 섹스와 같으며, 가면을 쓴 상태에서 이루어진 공개 섹스로서 동물성을 강조하면서 이루어진 본능적인 모습들이 무대에서 펼쳐진다. 이러한 사티로스극은 디오니소스 축제가 이루어지는 3.4.5일의 마지막을 장식한다. 비극을 감상한 후 느끼는 슬픔을 이제는 섹스로 해소하는 것이다. 이와 같은 비극공연은 민주주의의 아버지로 불린 페리클레스(Perikles)에 의해서 제도적 지원을 받으며 전성기를 누린다. 페리클레스는 기원전 480년 제2차 페르시아 전쟁 때 부서졌던 아크로폴리스(Acropolis)를 자신의 친구 티 디아스(Phidias)의 도움을 받아서 재건한다. 이때 성 동남쪽에 있는 ‘디오니소스 극장(Theater of Dionysos)’도 함께 예전의 모습으로 복원된다. 이러한 디오니소스 극장은 아테네 시민들은 국가적인 행사로서 디오니소스 축제를 즐겼으며, 이때 그들이 즐겨 보았던 작품이 비극이다. 아테네 시민들은 비극작품을 감상하고 극이 끝나면 디오니소스 축제가 진정으로 시작되었다. 3일 동안 진행된 아곤과 비극이 끝날 때마다 반복되는 사티로스극은 익살스럽고 우스꽝스러운 분위기에서 진행되는 집단섹스, 즉 ‘오르기에’ 였던 것”[12]이 틀림없다.



Fig. 2. Satyros and Dionysus on the boat

(그림2)는 사티로스와 디오니소스가 등장하는 그림으로 디오니소스 축제의 상황을 묘사하고 있다. “배 위에는 사티로스와 디오니소스가 있다. 그림에서 왼쪽 끝에 오보에(oboe)연주, 수금(고대 현악기)을 연주하는 사티로스, 배의 근처에는 포도나무가 자라고 있다. 배 주변에는 춤을 추고 흥청망청 즐기는 분위기가 느껴진다.”[13].

배 위의 오른쪽 끝에 앉아 있는 것은 디오니소스로 보

인다. 그는 흥분, 격양된 모습이 보이지 않고 오른손에 무엇인가를 들고 혼란스러운 상황에서 편안하게 앉아있다. 빅토르 위고(Victor Hugo)는 ‘크롬웰(Cromwell)’에서 그로테스크(grotesque)의 특성 중 하나인 니체가 언급한 고대 그리스 비극을 묘사하고 합창단의 존재를 질문한다. “서사시가 출현하는 것은 고대 비극에서 비롯된 것이다. 말하자면, 그리스 무대는 헤아릴 수 없을 만큼 엄청난 규모이다. 그 캐릭터는 영웅, 반신반인, 신이고 그것의 주제는 비전, 신탁, 죽음이다. 합창단(Chorus)은 비극에 남은 것을 모두 가지고 왔고, 영웅들을 격려하고, 묘사하고, 빛, 기쁨, 애가를 소환하고 쫓아내고, 광경과 관중 사이에서 있는 합창단은 무엇인가?”[1].

빅토르 위고가 질문하는 합창단의 정체는 바로 사티로스(satyr)를 말한다. 사티로스는 고대 그리스 비극에서 합창단이며 무용수였다. 니체는 사티로스에 대해서 다음과 같이 설명한다. “원시 비극의 합창단인 그리스의 사티로스 합창단이 소요했던 곳은 이상적 땅이며, 사면할 수밖에 없는 자들의 현실적 통로보다 훨씬 더 높이 솟아 있는 땅이다. 그리스인이 합창단을 위해 가공의 자연 상태인 공중에 떠 있는 가설무대를 만들고, 그 위에 가공의 자연 존재들을 세워 놓았다. 비극은 이러한 토대위에 성장했고, 물론 그렇기 때문에 처음부터 현실의 섬세한 묘사로부터 해방되어있었다...디오니소스의 무용수인 사티로스는 신화와 제식의 신성한 재가를 받아 종교적인 것으로 인정받는 현실 속에서 살고 있다. 그와 함께 비극이 시작되었다는 점, 그를 통해 비극의 디오니소스적 지혜가 말한다는 점은 비극이 합창단으로부터 탄생한 것만큼이나 우리에게 낯선 현상이나...사티로스 합창단 앞에서는 자신이 제거되는 것처럼 느꼈을 것이라고 나는 믿는다.”[7].

사티로스는 디오니소스 축제의 상황에서 합창을 불렀으며, “사티로스 합창단이 소요했던 곳은” 현실과는 다른 장소로 인식되었다. 그곳은 “이상적 땅이며, 사면할 수밖에 없는 자들의 현실적 통로보다 훨씬 더 높이 솟아 있는 땅”이었다. 이런 상태는 무대가 마련되어 있다는 것을 의미하며, 삶과 죽음으로 채워진 현실보다 더 높은 곳에 있는 이상적인 땅에서 사티로스는 소요(騷擾, turmoil)했던 것이다. 니체는 이러한 이상적인 땅을 부연 설명한다. “그리스인이 합창단을 위해 가공의 자연 상태인 공중에 떠 있는 가설무대를 만들고, 그 위에 가공의 자연 존재들을 세워 놓았다.” 가공의 자연 상태, 공중에 떠 있는 가설 무대는 모든 것이 가짜인 이곳에 “가공의 자연 존재”를

세워 놓았는데 가공의 자연 존재는 사티로스를 말한다. 즉 비극은 가짜로 만들어진 자연 상태와 자연존재에 의해서 성장했던 것이다. “디오니소스 축제의 무용수인 사티로스는 신화와 제식의 신성한 재가를 받아 종교적인 것으로 인정받는 현실 속에서 살고 있다” 현실보다 높은 곳에 마련된 무대에서는 또 다른 이상적인 현실이 펼쳐진다. 무대는 종교적으로 인정받은 현실이다. 가공의 자연 상태이면서 믿음으로 현실성과 신빙성을 획득하고 그것은 다시 종교적으로 인정받은 현실에서 살고 있다. 디오니소스 축제는 종교적인 차원에서 이루어진 제사 행사였다. 그것은 디오니소스 신을 기리는 행사로서 모든 사람이 디오니소스 추종자들과 함께 하나가 되었다. 사티로스와 비극은 처음부터 함께 존재했다. 즉 “그와 함께 비극이 시작 된다”는 사실을 인식해야 한다. 사티로스는 “디오니소스적 지혜”를 전달하는데, 사티로스가 스스로 디오니소스가 되어 그가 전하는 지혜를 다시 관객에게 전달한 것이다.

디오니소스 극장 안에서 벌어지는 상황은 정상적인 상황이 아니었다. 극장 안에서는 관객들이 자신을 일탈하는 행위가 이루어졌다. 모두가 가면을 쓰고 있는 사티로스처럼 변신했을 것이다. 빅토르 위고는 그리스 비극이 이루어지는 ‘디오니소스 극장’의 상황을 다음처럼 묘사하고 있다. “옛날의 극장은, 그들의 드라마처럼, 거대하고, 비현실적이며, 서사시적이다. 3만 명의 관중을 수용할 수 있고, 극장은 환한 햇살 속에서 펼쳐지며, 공연은 하루 종일 지속된다. 배우들은 목소리를 가리고, 가면을 쓰고, 자신의 위상을 높이고 무대는 어마어마하다.”[1] 빅토르 위고가 ‘디오니소스 극장’에서 언급한 사항 중 눈에 띄는 것은 가면이 지닌 그로테스크한 특성에 있다. “가면은 그로테스크한 소재로 활용되었고, 그것은 그로테스크 장식미술에 삽입된 가면은 현대에 이르기까지 즐겨 사용되었다”[2]는 것이다.

가면은 자신의 존재를 감추면서 숨겨져 있던 본능을 분출하기에 적합한 소재로 생각되는데, 가면을 쓴 상황에서 그리스인들은 내가 아닌 것처럼 노래하고 춤을 추었을 것이다. 이러한 가상의 현실이 극장 안을 지배하게 되며, 가상의 현실에서 그리스인 들은 자신에서 해방되는 것을 경험했을 것이다. 그들은 사티로스 합창단 앞에서 “자신이 제거 되는 것처럼” 느꼈을 것이다. 빅토르 위고는 그리스 비극의 예를 다음과 같은 인물로 묘사한다. “프로메테우스(Prometheus)”와 ‘폴리네이케스(Polynices)’

를 찾는 안티고네(Antigone)"[1].

를 언급한다. 빅토르 위고는 어떤 이유로 비극의 주인공 공인 프로메테우스와 안티고네를 왜? 그로테스크 속성인 비극과 연결하려고 했을까? 프로메테우스와 안티고네는 구원을 찾는 주인공으로서 비극으로 연결한다. 기독교의 신은 인간을 만들어 낙원에서 추방했지만, 프로메테우스는 자신의 모습으로 인간을 만들고 그들을 제우스로부터 보호했다. 프로메테우스의 죄는 제우스의 법을 어긴 것으로서 즉 불을 훔친 약탈행위가 그를 죄인으로 만들어 버린 것이다.

하지만, 그것은 인간을 도와주기 위한 거인의 미덕에서 발생한 것인데 그것 때문에 제우스에게 벌을 받은 것이다. 이것은 비극으로서 그의 휴머니즘 사상이 그를 포박한 것이다. “소포클레스(Sophocles)는 오이디푸스 3부작에서 안티고네를 통해서 사람의 악법보다는 신의 법이 우선한다는 것을 말한다.”[14] 그의 책에 등장하는 안티고네는 폴리네이케스의 시신을 끌고 가 정성스럽게 장례를 치렀다. 이것은 크레온(Creon)이 정한 국법을 어김으로써 테베의 질서를 무너뜨렸다. 하지만, 그녀의 행동은 가족의 죽음을 슬퍼하고 그의 시신을 묻는 행위는 정당한 것인가? 우선 크레온의 법은 공정하지 않다. 그에게는 숙부 크레온은 왕권을 번갈아서 계승 하자는 약속을 지키지 않은 에테오클레스(Eteocles)를 애국자로 인정하고, 약속을 어긴 형에게 군사를 이끌고 싸운 폴리네이케스를 반역자로 규정한다. 크레온은 두 사람이 치열하게 싸운 후 죽게 되자 에테오클레스의 장례식은 성대하게 치러주고, 폴리네이케스의 시신은 새와 짐승의 밥이 되라고 들판에 버린다. 왕인 크레온의 행동은 공정하지 않으며, 그런 이유로 크레온의 법을 지켜야 할 이유가 없다. 안티고네는 오빠를 매장한 것은 가족의 종교의식에 따른 것이다. 그것은 테베의 사제들에게 배운 것으로, 그녀는 신의 법과 사회의식, 가족의 의무를 충실히 한 것이다. 하지만, 크레온이 정한 국법을 어긴 죄로 안티고네는 죽게 된다. 이것은 비극이지만 안티고네는 구원을 받아야 마땅하다.

6. 결론

지금까지 빅토르 위고의 <크롬웰> 서문에 등장하는 그로테스크한 특성을 살펴보았다. 또한, 니체의 고대 <그리스 비극>에 나타난 ‘사티루스’의 그로테스크한 현

상을 빅토르 위고의 그로테스크와 차이점 및 공통점을 규명했다. 이 외에도 빅토르 위고와 니체의 공통점은 중세에 관심이 있었다. 위고의 경우는 현대는 중세를 포함한 개념으로 생각했다. 즉 위고는 자기가 살았던 시대를 현대라고 생각했으며, 현대는 희극(드라마)의 시대라고 했다. 그가 이런 말을 한 근거는 “현대에는 시적 절정기에 도달했는데 셰익스피어는 드라마이며, 드라마는 제 3기의 시(현대)”[4] 라고 생각했다. 즉 셰익스피어가 활동했던 중세시대의 작품을 현대라고 생각한 것이다. 시기적으로 빅토르 위고는 셰익스피어보다 후에 태어났지만, 시간적인 구분을 한 것이 아니라 셰익스피어를 드라마로 인식하고, 현대의 새로운 희곡을 창조했다고 생각했다. 이와는 다르게 니체는 그리스인에게 관심을 보였는데 그 이유는 인간의 문제는 중세를 거치면서 위기에 처하는데, 중세의 정신을 알면 인간의 운명을 다시 고대의 상태로 돌려놓을 수 있다고 생각했다. 즉 개인이 신적인 존재로 살 수 있는 시대를 꿈꾸었다. 니체는 고대의 비극문화에 관심을 기울인 이유는 그리스인의 정신이 담겨있다고 생각했다. 그리스 정신의 비밀을 알 수 있으면 현대에 비극 문화를 다시 부흥시킬 수 있다고 믿었다.

빅토르 위고가 언급한 그로테스크 현상은 니체의 <그리스 비극>에서 디오니소스 극장의 ‘사티루스’에서 드러난다. 그것을 분류하면 첫째, 외형적인 부분에서 인간과 동물이 혼합된 형상을 한다. 이것은 위고의 경우 그로테스크한 특성 중 인간 짐승의 역할을 한다. 아울러 이런 현상은 16세기 유럽의 문학에서 그로테스크를 동물과 인간이 결합한 괴물형상으로 보았다. 둘째, ‘사티루스’가 익살스럽고 우스꽝스러운 분위기에서 가면을 그로테스크한 소재로 활용한 부분이다. 가면이 중요한 것은 ‘사티루스’만 가면을 쓴 것이 아니라 관객도 함께 가면을 썼을 것이라는 가정에 있다. 위고는 가면의 효과에 대해서 직접적인 언급은 없다. 하지만, 그로테스크를 희극성, 웃음의 다양한 뉘앙스를 지닌 것이라는 정의에는 근접해 보인다.

빅토르 위고의 <크롬웰>과 니체의 <그리스 비극>의 그로테스크를 비교하면서 얻은 성과는 “그로테스크는 관객들에게 주인공과 일체감을 느끼는 동일화의 느낌보다는 낯설음과 거리감을 줌으로써 몰입보다는 비평적 눈으로 작품을 보게 만드는 간격 연극, 즉 용어의 브레히트적 의미를 지닌 서사극적 특성”[34]이 나타난다고 했다. 하지만 니체의 <그리스 비극>에서 ‘사티루스’의 가면은 거꾸로 관객과의 동일화를 이루어 내는 요소로 작용한다는

점이다. 그로테스크에 대한 미학적, 철학적 정의가 세기마다 다양한 방법으로 있었지만, 아직도 그로테스크에 대해서 연구가 부족한 실정이며, 시간의 흐름에 따른 사회적 현상에서 세부적인 연구가 필요하다고 생각한다.

REFERENCES

[1] Victor Hugo. (1990). *George Burnham Ives*, Cromwel.
 [2] Wolfgang Kaiser & G. H. LEE. (2011). *Grotesque, in Art and Literature*, Amormundi.
 [3] S. Axson, Goethe & Shakespeare. (1932). *Rice Institute Pamphlet-Rice University Studies*, 164-249.
 [4] Y. J. Kim. (1977). *Literature and Intelligence*. p110.
 [5] K. H. LEE. (2015). The Spirit of Ancient Greece in Nietzsche philosophy. *Passport on Humanities Research 101*, 536-537.
 [6] Nietzsche, M. K. Kim, Menschliches & Allzumenschliches. (2002). *Book World*, p,30.
 [7] Nietzsche, J. W. LEE & Die Geburt der Trago. (2005). *Die unzeitgemäßen, The Book World*.
 [8] <https://blog.naver.com/goliath>
 [9] https://en.wikipedia.org/wiki/Seikilos_epitaph [10]
<https://terms.naver.com/entry>.
 [11] D. Y. LEE & Shophenhaore. (2014). *Stone of Discipline*, (p,351-352), Eastern.
 [12] S. J. Kim & S. S. Kim. (2016). The Crucible of Greek Civilization'(4), ancient Greek drama, how to understand, Central Journal.
 [13] http://people.duke.edu/~wj25/UC_Web_Site/tragedy/festival.html.
 [14] Sophocles, Ice Quilos & B. H. Chun. (2001). *King Oedipus Antigone*. Moonye Publishing.
 [15] C. J. Kim. (2010). Victor Hugo and Grotesque aesthetics - Focused on the preface and <Ruy Blas>. *the Korean French Academy*, 66.

김 석 원(Kim, Seok Weon)

[정회원]



수료)

- 1992년 2월 : 중앙대학교 사진학과(미술학 학사)
- 2000년 8월 : 중앙대학교 대학원 사진학과 (미술학 석사)
- 2004년 2월 : 동국대학교 영상대학원 영화영상학과 (영화학 박사 수료)
- 2011년 2월 : 숭실대학교 일반대학원 미디어학과(미디어 아트 박사)
- 2017년 2월 : 고려대학교 일반대학원 영상문화학과 (영상문화학 박사수료)
- 2016년 2월 ~ 현재 : 고려대학교 역사연구소 연구교수
- 관심분야 : 정신분석, 문화인류학, 사진, 영화
- E-Mail : ksw5053@naver.com