

【논문】

## 형이상학적 일원론 모델로서의 ‘예술가-형이상학’\*

— 『비극의 탄생』을 읽는 한 가지 방식 —

백승영\*\*

【주제분류】 현대독일철학, 형이상학

【주요어】 예술가-형이상학, 형이상학적 이원론, 일원론, 디오니소스적 힘, 아폴론적 힘

【요약문】 예술가-형이상학은 『비극의 탄생』 전체의 뿌리이자 결정체다. 『비극의 탄생』이 선보인 다른 사유들, 즉 예술론, 비극론, 문화 및 시대비판론은 그것과의 연계 없이는 그 전모를 밝힐 수 없다. 그래서 예술가-형이상학에 대한 공정한 평가야말로 『비극의 탄생』의 정당한 이해를 위해 필요불가결하다. 이런 예술가-형이상학은 존재적-인식적 일원론의 시도로 이해할 수 있다. 그것은 예술가-형이상학이 ‘존재-생성’ 및 ‘참-가상’의 이원론을 극복하는 지점, 아폴론적 힘과 디오니소스적 힘의 모순성 및 비극성을 존재의 특징으로 주목하는 지점 등을 통해 확인할 수 있다.

예술가-형이상학이 이런 것이라면, 니체의 성숙한 후기 사유는 초기 사유의 발전적 완성이자 결실로 평가할 수 있다. 후기의 생기존체론 및 관점주의 인식론은 세계와 인간을 포함한 모든 것을 하나의 원리로 해명하려는 방법적 일원론, (초월적)목적론적-실체적-도덕적 사유방식과의 결별 같은 초기 사유의 단초와 방법론을 그대로 수용한다. 하지만 ‘존재와 생성’ 및 ‘참과 가상’의 이원적 구분에 대한 대립과정이나, 가상의 존재적-인식적-가치적 복권의 시도들은 예술

\* 이 글은 서울대학교 철학사상연구소의 지원(2017.07~2018.06)으로 작성된 것이다.

\*\* 홍익대학교

가-형이상학에서는 불분명하게 드러나거나 비명시적인 형태로 숨겨져 있는 것들로서, 후기 사유는 이것들을 명시적으로 구체화시켜 완성시킨다. 물론 힘에의 의지라는 개념은 후기의 새로운 설명 장치로, 아폴론적 힘과 디오니소스적 힘이라는 개념을 흡수하고 모순정보다는 관계성을 주목한다. 하지만 그것 역시 사유의 단절이나 관점의 전환이라기보다는 발전의 지점으로 읽힐 수 있다. 해석이라는 개념을 통해 인식적 가상의 ‘완전한’ 복권을 수행하는 것 역시 마찬가지다. 예술가-형이상학을 이렇게 이해하면, 『비극의 탄생』은 후기 사유를 씨앗의 형태로 품고 있는 저작이 된다.

## I. 들어가는 말

니체 철학에서 『비극의 탄생』이 갖는 의미는 각별하다. 문헌학자 니체가 철학에 대한 야심을 숨기지 않았고 결국 그를 철학자의 반열에 올려놓은 책이라는 니체의 개인적 측면에서도 그렇지만, 그 책이 보여주는 예술론, 비극론, 문화 및 시대비판론 그리고 예술가-형이상학은 니체 후기철학의 기본 그림과 키워드를 제공하면서 동시에 니체철학을 현대에도 여전히 살아 있는 철학으로 만드는데 일조하기 때문이다. 아폴론적인 것과 디오니소스적인 것이라는 두 가지 원리로 예술의 기능과 의미를 설명하고 시와 음악과 민요와 오페라 등을 그것에 입각해 분석해내는 예술론, 비극이라는 예술 장르를 아리스토텔레스나 쇼펜하우어나 낭만주의 비극론과는 다른 형태로 설명해내는 비극론, 주지주의와 합리주의와 실증주의를 표방하는 근대정신의 한계를 지적해 내는 문화 및 시대비판론은 각각 혹은 연합해서 철학 내·외적인 영향력을 행사한다.<sup>1)</sup> 하지만 『비극의 탄생』에서 예술가-형이상학은 단연 독보적 중심이다. 예술가-형이상학이야말로 이 책의 중심 사상이라는 니체의 숭한 고백을 굳이 운운하지 않아도 말이다. 『비극의 탄생』의 중반부까지 표면에 등장하는 예술론과 비극론, 중반부부터 후반부까지의 표층을 형성하는 시대비판론 및 문화비판론 모두가 예술가-형이상학을 토

1) 『비극의 탄생』이 보여주는 예술론과 비극론, 문화 및 시대비판론, 그리고 예술가-형이상학은 서로 분리불가능한 형태로 얽혀있지만, 내용의 집약도에 따라 구분할 수 있다.

대에 놓거나 예술가-형이상학을 옹호 혹은 강화하는 내용으로 읽힐 수 있다. 그래서 예술가-형이상학은 그 모든 논의들의 뿌리이자 동시에 결정체인 것이다.<sup>2)</sup> 예술론이나 비극론은 물론이고 시대비판 및 문화비판론 역시 예술가-형이상학이 배제되면 그 전모 파악이 어려워지는 것은 자연스러운 일이다. 『비극의 탄생』이 선보이는 이런 구도는 예술가-형이상학에 대한 긍정적인 평가야말로 『비극의 탄생』의 정당한 이해를 돕는다고 말하게 한다.<sup>3)</sup>

그런데 예술가-형이상학의 정체는 과연 무엇일까? 니체 스스로도 『비극의 탄생』을 당대 미학에 대한 소독이자 대안으로 인정할 정도로 이 책이 미학적인 측면을 포함하기는 하지만,<sup>4)</sup> 예술가-형이상학은 미학적 기획이라기보다는 형이상학적 기획이다. 인간의 삶을 포함하여 세계 전체를 ‘오로지’ 인간과 세계에 ‘공통’으로 내재하는<sup>5)</sup> ‘창조의 힘’, 즉 예술적 힘의 소산으로 해명해내어, 적극적인 긍정의 대상으로 삼고자 하는 것이다. 그래서 그것은 인간과 세계의 존재구조, 세계에 대한 인간의 인식구조, 세계를 바라보는 관점 등을 모두 아우르는 광범위한 형이상학적 논의를 전개한다. 염세주의-도덕주의-합리주의적 세계해명방식에 대한 대안찾기, 가상에 의미를 부여하는 시도, 인간과 세계의 동질성 회복의 모색 등을 한 통 속에 넣어 버무리면서 말이다. 그런데 예술가-형이상학의 목표가 갖는 투명성과는 달리 그 목표에 도달하는 과정은 매우 불투명하고 애매모호하고 혼란스러우며 심지어는 번거롭기마저 하다. 게다가 논리성이나 정합성이나 입증의 시도를 처음부터 포기하는 것처럼 보이기도 한다.<sup>6)</sup> 이런 단점은 예술가-형이

2) 『비극의 탄생』에서 예술가-형이상학이 갖고 있는 의미와 기능에 대한 -열거하기조차 어려운- 수많은 논의들은 그에 대한 증거이기도 하다.

3) 물론 『비극의 탄생』을 이해하기 위해서 엄밀한 문헌학적-고증적 연구가 선행되어야 하고, 탁월한 연구결과들도 있다. B. v. Leibniz(1992), J. Schmidt(2012)의 연구는 대표적이다. 하지만 그것만으로 『비극의 탄생』의 전체적인 그림을 그리기는 녹록치 않다.

4) 아폴론적인 것과 디오니소스적인 것이라는 두 가지 예술원리는 물론이고, 시, 드라마, 민요, 음악, 오페라, 비극 등에 대한 니체의 사유는 당대까지 유지되던 예술이론이나 문예비평에 대한 맞대결의 성격을 띤다.

5) GT 2: KGW III 1, p.26에서의 “(인간)예술가는 자연의 모방자(Nachahmer)”라는 표현은 ‘세계예술가의 두 예술적-창조적 힘을 인간 역시 갖고 있다’는 의미를 갖는다.

6) 학적 저술로서 폄하될 충분한 이유가 되기도 하는 이런 문제점에 대해서는 니체 스스로도 <자기비판의 시도>에서 자기고백의 형태로 밝히고 있다. 니체가 사용하는 방법

상학이 제공하는 내용을 형이상학의 전통적인 학적 프레임으로 어떻게 설명해야 하는지를 물을 때 선명하게 드러난다. 즉 예술가-형이상학은 이원론인가? 아니면 일원론인가? 때로는 일원론으로 때로는 이원론으로 해석하게 만드는(니체의 애매한 설명방식에도 불구하고, 결론적으로 말하자면 예술가-형이상학은 일원론으로 이해할 수 있다. 그 일원론은 니체가 ‘플라톤주의’라고 명명하는 형이상학적 이원론에 대한 대안모델의 성격을 띠고, 동시에 후기 니체 사유의 결정적인 선구가 된다. 이런 모델을 토대로 『비극의 탄생』은 비극이라는 예술 장르를 설명하고, 비극의 부활과 미적 학문의 탄생가능성을 타진하는 것이다.

본 글은 예술가-형이상학의 이런 특징을 구체적으로 밝혀보려 한다. 이를 위해 ‘참된 세계와 가상 세계’라는 이원적 형이상학 모델과의 존재적-인식적 설명방식의 차이점, 비극성의 의미, 미적(ästhetisch)이나 예술(Kunst)이라는 용어의 특이성, 형이상학적 세계관의 함축 등을 분석한 후, 후기 철학과의 관계를 결론으로 제시할 것이다.

## II. 예술, 형이상학 그리고 예술가-형이상학

“내가 자연 속에서 저 강력한 예술충동을 감지하고, 그 충동에 깃든 가상을 향한 열망과 가상에 의한 구원의 열망을 감지할수록 나는 점점 더 다음과 같은 형이상학적 가정을 받아들일 수밖에 없다. 진정으로 존재하는 근원일자는 영원히 고통 받는 자이자 모순에 가득 찬 존재이면서 자신의 지속적인 구원을 위해 매혹적인 환상이나 즐거운 가상을 필요로 한다; 그런 가상에 우리는 사로잡혀 있고 그것으로 성립되며, 그것을 우리는 진정으로는 존재

---

론과 이론구성상의 문제점 및 특징에 대해서는 백승영(2007)에서 상세히 설명한 바 있다. 그 단적인 예는 위의 주석 54 참조.

- 7) 예를 들어 “이원론의 유혹”을 보여주는 것(H. Ottmann(2000) p. 281), “초월적 일자 및 인격적 절대자를 상징”하기에 이원론(이상엽 (2014), p. 225, 226, 230, 253)이라는 견해와, 근원일자가 “디오니소스적인 것”이기에 일원론(김동규(2009) p.151), “분열된 근원일자-탈근원화된 근원-역설적 근원”을 상징하기에 일원론(전예완 (2006), p. 169)이라는 의견이 병존한다. 백승영은 (2007)의 논문에서는 구체적인 분석을 생략한 채로 이원론의 틀을 전제한다. p. 96.

하지 않는 것으로서, 즉 시간과 공간 그리고 인과율 속에서 끊임없이 생성하는 것으로서, 달리 말해 경험적 실재로서 느끼지 않을 수 없다 [...] 우리 자신의 경험적 존재를 세계 일반의 경험적 존재와 마찬가지로 근원일자가 매순간 만들어내는 표상으로 파악하게 된다면...”<sup>8)</sup>

예술가-형이상학의 구도와 의미를 존재와 인식이라는 두 측면에서 잘 표현해주는 글이다. 즉 (1) ‘자연(혹은 ‘근원일자(Ureine)’, ‘진정한 존재’)’으로 표현된 ‘존재’와 ‘세계일반의 경험적 존재’로 표현된 ‘현상’적 경험세계(가상)와의 관계를 제시하고, (2) 그런 세계구도에 대한 ‘참된’ 인간 인식과 ‘가상’으로서의 인간 인식과의 관계를 말한다. 그리고 (3) 그 속에서 한쪽에는 참된 세계-참된 인식을, 다른 한쪽에는 가상적 세계-가상적 인식을 세우는 이원적 구분이 시도된다. 칸트와 쇼펜하우어의 물자체-현상 및 의지-표상이라는 이원적 구분의 함의를 염두에 둔 것으로 보이는 그 내용들은 예술가-형이상학을 이원론으로 읽도록 유혹한다. 하지만 좀더 세밀히 들여다보면 위 글은 플라톤적 이원론을 전복시키려는 니체의 철학적 프로그램의 시작을 알리고 있다. 플라톤적 이원론은 ‘참된 세계(존재)-가상 세계(생성)’라는 존재적 이분법을 전제한 후, ‘참된 인식-가상적 인식’의 이원화를 시도한다. 거기에 전자에 존재적-인식적-가치적 우위를 부여한다(→상세 설명은 (3)절 참조). 이런 이원론에 대해 니체는 그의 전 사유과정을 통해 이를 제기하며, 예술가-형이상학은 그 밑그림 같은 것이다. 여기서 니체의 이의제기는 가상의 존재적-가치적-인식적 복권을 시도하는 독특한 일원론의 형태로 등장하며, 이런 구도 속에서야 세계와 인간은 진정한 의미의 세계 예술가와 인간예술가로 이해될 수 있다.

예술가-형이상학의 이런 모습을 위해 니체가 동원하는 여러 방식과 절차는 다음처럼 정리될 수 있다. 첫째, 플라톤적 이원론이 보여주었던(초월적) 목적론적-도덕적 세계해명 방식을 탈피한다. 그래서 니체는 세계의 최종 목적이나 목표를 처음부터 배제하고 동시에 현상세계를 해석할 때 신의 의도나 도덕적 선과의 관계맺음을 파기한다. 둘째, 존재적 관점에서 칸트와 쇼펜하우어가 제시해놓은 현상세계와 현상세계의 배후(현상과 물자체, 표

8) GT 4: KGW III 1, pp. 34 ~ 35.

상과 의지)라는 구분 및 그 두 철학자가 보여준 인식의 구성성 및 인식의 한계설정(현상 및 표상)을 수용한다. 하지만 셋째, 물자체와 의지의 독자적 실체성은 포기하고 활동성과 생명성을 추가하여, 탈실체적-모순적-관계적 근원일자 개념을 형성한다. 그 맥락에서 넷째, 아폴론적 힘과 디오니소스적 힘의 상호성 및 동등성, 그것이 만들어내는 모순성과 고통을 세계해명의 핵심적 기제로 삼는다. 다섯째, 고통의 문제를 쇼펜하우어의 세계의지 개념과는 달리 생명력 그 자체가 보여주는 힘의 넘침과 과다의 문제로 해명한다.

### 1. 삶과 세계에 대한 미적 정당화, 그 시도가 갖는 의미

“삶과 세계는 오로지 미적 현상으로서만 정당화된다”<sup>9)</sup>는 예술가-형이상학의 기본모토다. 여기서 ‘미적(ästhetisch)’이나 ‘예술(Kunst)’이라는 표현의 의미를 먼저 유의할 필요가 있다. ‘ästhetisch’이라는 표현은 니체에게서 학문으로서의 미학이나, 미학에서의 아름다움(schön)이라는 개념을 직접적으로 지시하지 않는다. 그것은 오히려 넓은 의미의 창조(Schaffen), 구성(Konstrukt), 산출 및 생식(Erzeugung), 생산(Produktion)이라는 의미를 갖는다. 그래서 ‘미적인 것’은 니체가 사용하는 -넓은 의미의- ‘예술(Kunst)’ 개념과 내포가 같다.<sup>10)</sup> 이런 개념 사용방식은 미학자 벨쉬가 니체에게서 구성성과 산출성의 의미로서의 미적 활동을 주목해서 니체 미학을 칸트 미학의 연속선상에서 이해하게 만들기도 한다.<sup>11)</sup> 이렇게 이해하면 ‘삶과 세계의 미적 정당화’는 곧 ‘삶과 세계에 대한 예술적 정당화’와 같은 것이 된다.

그렇다면 이런 예술적(=미적) 정당화를 시도하는 이유는 무엇일까? 그 이유는 『비극의 탄생』에서 어렵지 않게 확인된다. 세계에 대한 ‘도덕적 정

9) GT 5: KGW III 1, p. 43. 유사한 표현으로는 “세계의 현존은 오로지 미적 현상으로서만 정당화된다 [...] 예술은 인간의 본래적인 형이상학적 활동이다”(〈자기비판의 시도〉 5: KGW III 1, p. 11.)

10) 예술이라는 개념을 예술가의 특수한 창작활동을 넘어서, 무언가를 조형해내고 구성해내고 창조해내는 활동 일반을 가리키는 넓은 의미로 사용하는 것은 니체 철학 전체를 통해 매우 일관적이다. 후기 예술생리학에서의 그것은 백승영(2015), pp. 93~99, 109~112; (2005), pp. 649~651 참조.

11) W. Welsch (1996), p. 84.

당화 및 주지주의적-합리적-실증주의적 정당화에 대한 대립관점의 제시’가 바로 그것이다. “도덕이 아니라 예술이 인간의 고유한 형이상학적 활동”이고, “삶에 대한 도덕적 해석과 도덕적 의미부여에 대항하는 정신이 예술가 형이상학에 의해 모습을 드러내는 것”이 “예술가-형이상학의 본질적인 측면”<sup>12)</sup>이라는 직접적인 해명은 물론이고, 비극이라는 장르를 설명하면서도 비극의 내용은 결코 도덕적 세계질서의 승리를 보여주려는 것이 아니라고 하고,<sup>13)</sup> 비극의 효과를 설명하면서도 아리스토텔레스의 엘레오스(eleos)-포보스(phobos)-카타르시스(katharsis)나<sup>14)</sup> 쇼펜하우어의 동정 같은 도덕적인 것과는 무관하다는 점을 지치지 않고 지적<sup>15)</sup>하는 것은 니체의 의도를 잘 알려준다. 이렇듯 예술가-형이상학을 니체는 의식적으로 삶과 세계에 대한 도덕적 해명방식과의 결별로 이해한다. 여기서 말하는 도덕적 해명방식은 삶의 현상이나 세계의 운행에 선과 악이라는 도덕적 가치를 적용하는 것으로, 서양의 이원적 형이상학과 불가분적으로 연결되어 있다.<sup>16)</sup> 참된 세계와 선의 영역을 같은 범주에 귀속시키면서 말이다. 청년 니체는 도덕과 형이상학과의 그런 결합을 거절하려 한다. <자기비판의 시도>에서 니체가 『비극의 탄생』과 그리스도교 도덕을 ‘굳이’ 대립시키는 것은 ‘신=진=선’을 말하는 그리스도교 도덕이 그 결합의 단적인 예이기 때문이다.<sup>17)</sup> 청년 니체의 이런 생각은 그의 성숙한 시기에 서양 형이상학을 ‘도덕적 존재론’으로 규정하는 형태로 좀 더 세련되게 등장하며, 예술가-형이상학은 그 사유를 씨앗의 형태로 품고 있다고 할 수 있다.

예술적 정당화를 시도하는 또 다른 이유는, 주지주의적-실증적-합리적

12) GT <자기비판의 시도> 5: KGW III 1, p. 11.

13) GT 22: KGW III 1, p. 138.

14) GT 22장의 “의학적 현상인지 도덕적 현상인지 제대로 구별할 수 없는 저 병리학적인 감정 발산”, “관중에게서 도덕적-종교적 힘을 일깨울 수 있다고 생각하고 [...] 도덕적 세계질서의 외침을...” 등의 표현 참조. eleos, phobos, katharsis의 번역상의 문제점에 대해서는 뒤의 주 53 참조.

15) GT 24: KGW III 1, p. 148.

16) 이런 도덕에 대해 니체는 서양철학의 키르케이자 서양문화 전반의 키르케라는 불만을 표출한다. 상세한 설명은 백승영(2005), pp. 135~139, 143~184, 549~579 참조.

17) GT <자기비판의 시도> 5: KGW III 1, p. 12. 『비극의 탄생』의 본문에서는 그리스도교를 그 맥락으로 직접적으로 언급하지는 않는다.

세계설명방식과 이성의 해명력에 낙관적 신뢰를 보내는 근대정신이 니체에게는 불만스럽기 때문이다. 그런 근대정신을 니체는 개인으로서의 “소크라테스보다 더 오래되었다”<sup>18)</sup>는 ‘논리적 소크라테스주의’로 규정한다. 그것은 니체에게 비극의 종말이자 신화의 종말이자 음악의 종말이자 예술의 종말이었으며, 학문과 예술의 분화이자 퇴락이었다. 논리적 소크라테스주의가 진정한 의미의 아폴론적 힘을 “논리적 도식주의”로, 디오니소스적 힘을 “자연주의적 걱정” 정도로 퇴락시키면서 서로에게서 분리시켜버렸기 때문이다.<sup>19)</sup> 또한 ‘해명할 수 없는 것’을 학문의 영역에서 추방하려 하기 때문이다. 그래서 논리적 소크라테스주의에 입각한 세계설명방식의 대안을 니체는 예술적 세계해명 및 예술적 정당화에서 찾으려 하는 것이다. 그것은 곧 형이상학의 부활, 그것도 니체가 불만스러워하는 논리적 소크라테스주의에 입각한 학문으로서의 형이상학이 아니라, ‘예술적’ 형이상학의 부활을 의미한다. “음악을 하는 소크라테스”<sup>20)</sup>나 “예술가적 소크라테스”<sup>21)</sup>로 상징화되는 그것은 예술적-미적인 학문에 대한 기대이자, 아폴론적인 힘과 디오니소스적 힘의 온전한 회복가능성에 대한 타진이기도 하다. 니체가 『비극의 탄생』이야말로 학문의 문제였고, 학문을 예술의 토대위에 놓으려는 시도라고 말하는 것은 바로 이런 맥락이다.<sup>22)</sup>

## 2. 근원일자(Ureine)의 비극성: 이중의 모순-모순의 영원성-영원한 고통

예술가-형이상학을 일원적 모델로 이해하게 하는 결정적 증거는 근원일자의 ‘비극성(혹은 비극적인 것)’이다. 『비극의 탄생』은 비극성을 아티카 비극에서도 확인하지만, 우선적으로는 근원일자의 존재적-인식적 특징 그 자체로 (더불어 인간의 존재적-인식적 특징으로) 설정한다. 그래서 ‘비극

18) ST: KGW III 2, p. 37.

19) GT 14: KGW III 1, p. 90.

20) GT 17: KGW III 1, p. 107.

21) GT 14: KGW III 1, p. 92.

22) GT <자기비판의 시도> 2: KGW III 1, pp. 7~8.



성’이라는 것은 비극이라는 예술양식에 대한 심미적인 예술이론적 고찰의 대상을 넘어서서, 우선적으로는 존재의 구조와 그 존재에 대한 인간의 이해 방식, 그리고 세계관 그 자체에 대한 표명인 것이다.<sup>23)</sup> 이렇듯 비극성은 형이상학적 개념이며, 그것은 근원일자의 이중적 모순성-그 모순의 영원성-영원한 고통이라는 트라이앵글을 통해 설명될 수 있다.

### (1) 이중적 모순이라는 존재의 구조, 모순의 영원성

니체가 자연의 참모습, 세계, 의지 등의 다양한 명칭으로 표현하는 근원일자는 생성하는 존재이자 실재(Realität)다. 그것의 첫 번째 특징은 이중적 모순성이며, 근원일자가 ‘비실체적-관계적인 생명있는’ 그 무엇이라는 점에서 기인한다. 이런 특징은 한편으로는 근원일자가 아폴론적 힘과 디오니소스적 힘의 공속체라는 점에서, 다른 한편으로는 근원일자가 생명있는, 살아 있는 그 무엇이기에 창조와 파괴의 공속을 전제로 한다는 점에서 확보된다.

근원일자는 디오니소스적 힘과 아폴론적 힘을 동시에 갖고 있다. 근원일자의 디오니소스적 힘은 -시공간의 제약을 넘어 개별의지로 나눌 수 없고 무차별적으로 서로 섞여서 통일되어 있는 쇼펜하우어의 의지처럼- 개체화의 원리를 넘어서 하나의 통일된 전체를 지향하는 힘이다. 반면 아폴론적 힘은 독립되고 구별되는 개체세계라는 현상을 그때그때 조형해내는 힘이다. 이 두 힘은 통일과 분열, 전체와 개별, 하나와 다수라는 모순적 상태를 각각 지향한다. 아니, 두 힘 자체가 이미 모순이다. 두 힘을 양 축으로 갖는 근원일자는 당연히 모순 그 자체다. 두 힘 중의 하나가 결여되면 근원일자는 더 이상 근원일자일 수 없다. 그래서 근원일자는 디오니소스적이면서 동시에 아폴론적인 그 무엇인 것이다. 근원일자가 이런 것이라면 디오니소스적 힘과 아폴론적 힘은 ‘하나의 본질과 그에 수반되는 부가적인 속성’일 수 없다. 그래서 디오니소스적인 근원일자가 부수적으로 아폴론적 행위를 하는 것도, 또 그 역도 아니다. ‘본질’이라는 표현을 굳이 사용하자면 두 힘이

23) 홍사현은 그 중에서 인식적 입장을 특히 주목한다. 그래서 니체의 비극론을 “존재에 대한 인식론적 이해”로, 비극성은 인간의 “진리인식의 태도 자체”를 드러내는 것이라고 이해한다. 홍사현(2004), p. 185.

모두 본질인 셈이다. 그 두 힘은 그래서 이중적이고도 양가적(Duplizität, Polarität)인 힘으로 병존하면서, 하나의 전체를 이루어낸다. 그 모순적 병존 상태에 대한 명칭이 바로 근원일자인 것이다.<sup>24)</sup>

그런데 근원일자의 모순적 성격은 여기서 그치지 않는다. 니체는 쇼펜하우어의 의지 개념에 착안하여 근원일자를 일종의 ‘의지적 힘’으로 이해한다. 그래서 -쇼펜하우어의 의지가 그러하듯- 근원일자는 죽어있는 그 무엇이 아니라 생생하게 활동하고 살아있는 그 무엇이다. 그 생생한 활동은 늘 무언가를 만들어내고 그 생생한 활동성 때문에 무언가는 파괴되고 스러진다. 그래서 창조의 과정과 파괴의 과정은 그 생생한 활동성, 즉 생명력 때문에 발생하며, 서로 공속적이다. 창조와 파괴라는 두 모순적 축은 이렇듯 서로 병존한다. 창조를 목적으로 하지도 파괴를 목적으로 하지도 않은 채로 말이다. 니체가 헤라클레이토스의 단편 52번의 아이온(aion)과 파세우오(passeuo)와 파이스(pais) 개념을 “돌을 이리저리(hin und her) 옮기고, 모래성을 쌓았다가 부수는 놀이를 하는 아이”로 해석하면서 근원일자의 활동에 대한 비유로 제시하는 것은 바로 이런 이유에서다.<sup>25)</sup> 그 어떤 목적도 없는 창조와 파괴의 놀이를 영원히 지속하는 세계아이의 행위가 바로 근원일자의 모습인 것이다.

이런 특징을 갖기에 근원일자는 첫째, 결코 실체(Substanz)일 수 없다. 오히려 모순적 관계 그 자체이며 그런 것으로서 하나이자 전체이고, 그 자체로 늘 생생하게 살아있는 힘이다. 그래서 둘째, 행위자-주체도 아니다. 즉 아폴론적 혹은 디오니소스적 힘의 ‘담지자이고-아폴론적 혹은 디오니소스적 행위를 하며-그 행위들이 사라져도 여전히 존속하는 그 무엇’은 결코 아

24) 아폴론적 힘과 디오니소스적 힘은 동시에 갖고 있다는 근원일자의 모순성은 다양한 성격의 모순들을 배출해낸다. 니체가 디오니소스적인 것과 아폴론적인 것을 신화나 음악이나 시나 민요 등의 다양한 맥락을 통해 설명하면서 제시하는 것 중에서 과도함과 절제, 불협화음 및 부조화에 대한 지향과 협화음 및 조화에 대한 지향, 질서와 규칙의 파괴와 질서와 규칙의 수호 등이 그 대표적인 예가 될 수 있다. 그래서 이런 것들 역시 비극성에 추가된다.

25) 헤라클레이토스 단편 52번은 “aion은 passeuo를 두면서 노는 아이(pais), basileie는 아이의 것이니..”이며, 각각의 개념에 대해서는 다양한 해석들이 있다. 그것에 대해서는 A.L. Dobrochotov (1986) 참조. GT 24: KGW III 1, p. 149.

닌 것이다. 오히려 두 힘의 행사 과정일 뿐이다. 그래서 셋째, 두 힘의 행사 외에 그 두 힘이 추구해야 하는 특정한 초월적 목적은 없다. 최종적으로 도달해야 하는 완성의 상태도 없다. 물론 어느 한 쪽의 다른 쪽으로의 흡수나 해소도, 변증법적 지양도 일어나지 않고, 사멸의 지점을 향하지도 않는다. 아폴론적 힘과 디오니소스적 힘은, (그래서 근원일자는) 그저 모순으로 병존할 뿐이며, 그 모순은 영원히 지속된다.

이것이 바로 니체가 ‘자연’, ‘진정한 존재’ 등의 용어로도 표현했던 세계의 모습이다. 세계는 생생하게 살아있는 모순 그 자체다. 그런 것이기에 생성하는 과정 그 자체이고, 그것이 바로 존재의 참모습이다. 이렇듯 예술가-형이상학은 ‘참된(존재)세계=가상적(생성)세계’의 일원적 구도를 품고 있다. 양 항을 ‘모순’ 및 ‘예술적 힘’으로 매개하면서 말이다.

## (2) 고통(Leiden)의 의미, 형이상학적 위로와 형이상학적 기쁨

니체는 근원일자를 고통(Leiden)받는 그 무엇으로 이해한다. 고통이라는 개념은 단순한 통증이나 아픔이라는 의미가 아니다. 오히려 그것은 고통(Leiden)의 그리스적 의미, ‘겪다, 당하다, 감내하다(paschein, pathos)’라는 의미가 고려된 ‘겪어내어야만 한다’이다.<sup>26)</sup> 즉 근원일자는 자신의 모순성을 감내하고 겪어내어야만 한다는 것이다. 온몸의 찢김과 재조합을 겪어내어야 하는 디오니소스-자그레우스 신의 운명처럼,<sup>27)</sup> 근원일자 역시 아폴론적 분열과 디오니소스적 통일을 겪어내어야만 한다. 그것을 겪어내어야만 하는 이유는 단 하나다. 자신의 존재구조가 그러하기 때문이다. 그것은 선택의 대상일 수 없다. 의도적 변화나 우연적 변경의 대상일 수도 없다. 거기에는 자유의지도 신의 기적도 끼어들 여지가 없다. 그것은 필연이다. 존재의 숙명이라고 밖에 설명할 수 없는... 성숙한 니체가 힘에의 의지의 작용

26) 성숙한 니체가 힘에의 의지를 파토스(pathos)라고 부르는 것도 같은 맥락이다. 전예완은 Leiden의 이런 의미에 주목하면서, ‘무의미성에서 연유하는 겪음’으로 이해한다. 전예완(2006), p. 156.

27) 『비극의 탄생』 10장은 디오니소스-자그레우스 신의 신화적 상징을 니체가 엠페도클레스나 플라투르크나 신스토아 학파의 사유를 유념하면서 철학적 개념으로 만드는 과정을 잘 보여준다. 이에 대한 상세 설명은 백승영(2007), pp. 80-84.

을 “그러할 뿐이고 다룰 수는 없는”<sup>28)</sup>이라고 설명할 수밖에 없었듯이, 근원일자의 모순적 상태도 마찬가지인 것이다. 그런데 ‘그럴 수밖에 없는’ 그 모순성은 불편하다. 음악의 불협화음이 우리를 불편하게 하듯이 말이다. 고통(Leiden)은 바로 ‘불편한 겪음’의 상태에 대한 대표명사다.

그런데 근원일자의 불편한 감내(고통)는 근원일자의 아폴론적 힘과 디오니소스적 힘 때문에 생긴다. 그 힘이, 끝없이 솟아오르는 샘물처럼, 고갈되지 않는 풍요로움과 제어되지 않는 넘침의 상태에 있기 때문이다. 달리 말하면 그 힘이 늘 살아있기 때문이다. 그 생명력이 근원일자의 모순성 자체를 야기하고, 그래서 고통도 야기한다. 니체가 근원일자를 상정하면서 쇼펜하우어의 의지 개념을 통째로는 흡수하지 않는 것은 바로 이런 이유에서다. 쇼펜하우어의 의지는 고통 받는 의지다. 그런데 그 의지는 만족을 모르는 생생한 힘이자 활력이자 에너지이며, 그 불만족성과 불충족성으로 인해 늘 고통받는다. 반면 니체는 고통을 ‘힘의 풍요와 과다와 넘침’에서 기인하는 것으로 이해하는 것이다.<sup>29)</sup> 생명은 모순이고 고통이다. 그리고 그 생명이 영원히 유지되기에 근원일자 역시 모순의 상태를 영원히 받아들여야 하는, ‘영원히’ 고통받는 그 무엇인 것이다.

그렇다면 니체가 앞의 인용문에서 근원일자의 아폴론적 힘의 행사를 일종의 치유행위이자 구원행위처럼 제시하는 이유는 무엇일까? 마치 근원일자가 고통 받아서 디오니소스적이며, 아폴론적 행위야말로 그 고통으로부터의 해방인 것처럼 말이다. 하지만 그 외관상의 모습과는 달리 근원일자는 디오니소스적 힘 때문에만 고통받지도, 아폴론적 힘에 의해서만 고통의 상태에서 해방되는 것도 아니다. 게다가 구원이나 치료라는 것이 고통없는 상태를 지향하는 것도 아니다. 아니, 고통으로부터의 해방이자 고통없는 상태라는 발상 자체가 『비극의 탄생』의 저자에게는 결코 어울리지 않는다. 아폴론적 행위는 곧 개체화를 의미하고, 그것은 디오니소스 신의 찢김의 과정처럼 고통스러운 과정이다. 달리 말하면 현상의 개별세계(가상)를 창조

28) KGW VIII 1 2[142], p. 135. 상세설명은 백승영(2005), pp. 360~374 참조.

29) <자기비판의 시도> 1, 4에서 이 문제를 니체는 비극이라는 예술장르를 만들어내는 그리스인의 심리에 대한 문제로 해명하기도 한다.

하는 것 역시 고통유발인자인 것이다. 이렇듯 아폴론적 자기치료행위라는 것은 고통유발인자다. 근원일자는 모순적이기에 고통스럽고, 그의 치료행위 역시 고통이다. 근원일자는 이렇듯 이중의 고통을 당한다. 그런데도 니체는 “그는 세계를 창조하면서 증만과 증일의 고난으로부터 그리고 내부에 몰아닥쳐있는 대립의 고통으로부터 자신을 구원한다. 세계는 매순간 신의 구원이 실현된 상태... [...] 세계라는 가상 속에서만 자신을 구원할 수 있다.”<sup>30)</sup>라고 한다. 도대체 아폴론적 가상만들기가 구원행위이자 치료행위로 제시되는 이유는 무엇일까? 니체에게서 그 답을 찾는 것은 그리 어렵지 않다. 비록 그가 명시적인 답을 회피하지만 말이다. 니체의 답은 ‘존재의 자기확인’이며, 니체가 말하는 근원일자의 “형이상학적 위로”<sup>31)</sup>라는 것은 바로 그것에 대한 다른 표현이다. 그 이유는 다음과 같다.

가상만들기는 근원일자의 힘에 대한 증거다. 니체의 표현처럼 가상만들기는 “영원히 변화하고 영원히 새로운 환영”<sup>32)</sup>을 만드는 과정이다. 그것은 곧 근원일자가 자신의 넘쳐흐르는 힘의 사용을 멈추지 않는다는 것을 의미한다. 그 힘의 사용이야말로 근원일자를 근원일자로 유지시키는 것이다. 그래서 늘 새로운 가상을, 늘 새로운 변화를 구현해낸다. 이렇듯 아폴론적 행위가 비록 고통유발인자이지만, 근원일자는 그 불편한 겪음을, 고통을 스스로 자초한다. 그러면서 자신이 근원일자임을, 자신의 넘치는 생명력을 확인한다. 이것은 고통의 필연성을 인정하는 것이기도 하지만, 근원일자는 자신을 자신으로 확인하면서 그 고통을 누리기에 그것은 “기쁨”<sup>33)</sup>이기도 하다. 달리 말하면 세계예술가로서의 자신의 존재에 대한 인정이자 환희인 것이다. 그래서 위로이고 치료일 수 있는 것이다. 마치 창작의 고통에 시달리지만 그러면서 자신의 존재를 확인하고 희열을 느끼며 힘을 얻는 인간예술가 처럼... 니체가 비극을 설명하면서 “고통에서 탄생한 환희”<sup>34)</sup>를 가져오는 것이라고 하는 것이나, 디오니소스적 예술을 “존재에 대한 헤아릴 수 없는

30) GT <자기비판의 시도> 5: KGW III 1, p.11.

31) GT 17: KGW III 1, p. 105.

32) GT <자기비판의 시도> 5: KGW III 1, p.11.

33) GT 16: KGW III 1, p. 104

34) GT 4: KGW III 1, p. 37.

근원적 희열과 하나가 되는 [...] 세계의지의 넘치는 생산성”을 접하게 하는 예술이자 “생명과의 하나됨”을 보여주는 예술로 말하는 데는<sup>35)</sup> 바로 이런 생각이 깔려있다. 그런 예술이야말로 근원일자의 예술가적 기쁨을 체험하여 그것과 하나되는 황홀의 감정을 느끼게 하기 때문이다.(→ 3장 참조)

### 3. ‘참된 세계와 가상 세계’의 구분과 경계 허물기, 그 존재적-인식적 의미와 함축

근원일자의 아폴론적 힘과 디오니소스적 힘은 존재적 측면과 인식적 측면 그리고 가치적 측면에서 어떻게 이해되어야 할까? 그 답은 이미 예견되어 있다. 그 두 힘은 존재적-인식적-가치적 우위관계에 있지 않다. 즉 동등하다. 근원일자의 모순적인 두 축으로서 말이다. 그래서 (아폴론적 힘의 소산으로 제시된) 가상에 대한 존재적-인식적-가치적 복권도 이루어진다. 이런 내용은 예술가-형이상학을 형이상학적 이원론과 차별화시키는 다른 측면들을 누설한다. 이원론이 제시하는 존재세계는 (1) 자기근원일자 생성세계의 존재적 근원이며 실체다. (2) 존재세계는 현상세계의 인식적 근원이고, 동시에 가치적 근원이기도 하다. (3) 존재세계는 참된 세계이고 현상 세계는 가상 세계일 뿐이다. (5) 현상세계의 목표는 존재세계이고, 그래서 현상세계의 운행은 당연히 (초월적)목적론적이다. (6) 인간 인식 역시 가상일 뿐이다. 그것은 존재에 대한 참된 인식일 수 없다. 그래서 형이상학적 이원론은 (존재적-인식적) 현상세계의 가치에 대한 총체적 폄하를 야기시키게 된다. ‘존재=생성’이라는 등식을 선보인 예술가-형이상학은 그것에 ‘참-가상의 대립 해소’라는 전략을 가지고 응대하려 한다. 비록 ‘진정으로 존재하는 것-그것이 만들어내는 가상적 현상’ 등의 표현을 여전히 사용하지만 말이다.

아폴론적 힘, 개체세계를 조형하는 힘의 사용은 물론 가상 만들기다. 하지만 그 가상은 존재적으로는 디오니소스적 통일의 깨짐을 의미할 뿐, 그 가상의 존재적 열등을 의미하지는 않는다. 그래서 개체세계라는 경험적 현

35) GT 17: KGW III 1, p. 105.

실은 니체에게도 존재적 가상이라고 불릴 수는 있어도, 실재 그 자체(참된 그 무엇, 근원일자)와 구분되고 분리되는 가상은 아니다. 오히려 실재 자체의 행위이며, 실재를 실재(참된 무엇을 참된 그 무엇으로, 근원일자를 근원일자)로 만들어주는 것이다. 또한 그 경험 현실에 대한 우리의 인식은 ‘가상에 대한 가상 만들기’, 즉 이중의 가상이다. 칸트의 지성도식이든 쇼펜하우어의 근거율이든간에, 우리의 인식구조라는 그물에 걸려진 가상인 것이다. 그래서 그 인식적 가상은 우리가 구성해내고 만들어낸 것이다. 하지만 그 인식적 가상 또한 이원적 구도 속 참된 인식(episteme)과 분리되고 폄하되는 속견(doxa)으로서의 가상은 아니다. 그것은 오히려 우리에게 참된 인식이다. ‘우리에게 참’이라는 의미로서 말이다. 칸트가 제안하는 구성적 인식이 (비록 보편성을 확보하기는 하지만<sup>36)</sup>) 여전히 ‘우리에게 참’인 것처럼 말이다. 우리는 그것 외의 다른 인식가능성을 갖지 못한다. 그래서 아폴론적 가상은 물론 우리가 알 수 있는 한계를 의미한다. 하지만 그 가상, ‘우리에게 참’인 인식이야말로 그것을 구성해내는 인간의 예술가적 힘을 확인시켜주는 것이기도 하다. 예술가로서 우리는 영원히 가상을 산출할 수밖에 없고, 영원히 가상 속에서 살아갈 수밖에 없다. 그러면서 아이로니컬하게도 우리는 우리의 예술가로서의 존재를 확인한다. 상황이 이렇다면 ‘우리에게 참’이 진정한 참된 인식의 지위를 누리지 못할 이유는 없다.

예술가-형이상학이 인식적 ‘가상’을 말할 때에는 바로 이런 생각이 배경에 놓여있다. 그렇기에 예술가-형이상학은 세계의 해명가능성을 믿는 낙관적 신뢰에 대한 반박일 수 있는 것이다. 니체가 “칸트와 쇼펜하우어의 거대한 용기와 지혜는 가장 힘든 승리를 쟁취했다.”<sup>37)</sup>라며, 주목하는 것은 바로 이런 맥락에서다. 그들이야말로 근대적 소크라테스주의의 위협을 인식의 한계와 이성의 한계를 보여주면서 알려주기 때문이다. “[그들의] 그러한 승리는 우리 문화의 기반인 저 낙관주의, 논리의 본질 속에 깃들어 있는 저 낙관주의에 대한 승리였다.”<sup>38)</sup>

36) 청년 니체는 칸트가 심혈을 기울이는 인식의 보편성 확보 작업에는 관심이 없다. 그 관심은 후기에 가서야 비로소 등장한다. 관점주의 인식론은 그 결실이다.

37) GT 18: KGW III 1, p. 114.

38) GT 18: KGW III 1, p. 114.

이렇듯 현상의 세계는 존재적으로나 인식적으로나 비록 가상이지만, 그 가상은 이원론에서의 가상은 아니다. 오히려 그 가상은 인식적으로나 존재적으로나 가치적으로나 참된 세계와 ‘동등’하다. 참된 세계의 한 부분이자 참된 세계의 활동으로서 말이다. 더구나 인식적 가상의 세계를 만들지 않을 수 없기에 고통스럽고, 그 세계에서 벗어날 수 없기에 고통스러운 것은 인간의 숙명이다. 예술가로 살아갈 수밖에 없는 인간의 존재적 숙명인 것이다.

### Ⅲ. 비극성의 형이상학, 그리고 아티카 비극

문학예술이나 문예학의 어디에서 이런 비극성을 품고 있는 작품을 찾을 수 있을까? “아폴론과 디오니소스라는 두 예술충동의 공통의 목표”<sup>39)</sup>이자, “두 예술신의 형제결의”<sup>40)</sup>의 표현이면서, “현상의 소용돌이 배후에 파괴될 수 없는 영원한 생명이 계속 흐른다는 형이상학적 위로”<sup>41)</sup>를 보여주고, 그 창작자는 “자신의 주관성을 포기하고”,<sup>42)</sup> “개인의 지로부터 해방되어 [근원일자의] 가상 속 자기구원을 자축하는 것을 돕는 매체”가 되어, 결국 “근원일자와 일치”하는 기쁨<sup>43)</sup>과 “디오니소스적 황홀”<sup>44)</sup>을 맛보는 예술작품을 말이다. 니체는 그것을 비극이라고 한다. 하지만 아리스토텔레스의 비극도, 셰익스피어의 비극도, 레싱부터 하우스프트만(G. Hauptmann)에 이르는 독일 비극도 아닌 오로지 아티카 비극만이 진정한 비극, 진정한 예술이다. “근원일자의 세계 심장부에 존재하는 근원 모순과 근원고통에 상징적으로 관계하며 모든 현상들 위에 있고 모든 현상들 앞에 있는 어떤 영역을 상징”<sup>45)</sup>하는 음악정신에서 태어나고, 근원일자의 비극성을 무대 위 드라마

39) GT 4: KGW III 1, p. 38.

40) GT 21: KGW III 1, p. 135; GT 22: KGW III 1, p. 237.

41) GT 18: KGW III 1, p. 111.

42) GT 5: KGW III 1, p. 40. 이 내용은 서정시에 대한, 그리고 아래의 주석 43은 음악에 대한 니체의 설명이지만 비극에도 적용할 수 있다.

43) GT 6: KGW III 1, p. 47.

44) GT 17: KGW III 1, P. 105.

45) GT 6: KGW III 1, p. 47.



로 아폴론적 수단을 사용하여 구성해내는 예술 말이다.

니체의 이런 생각은 그가 아이스킬로스의 <결박당한 프로메테우스>에 주목하는 이유를 설명해준다.<sup>46)</sup> 거기서 니체는 고통(Leiden)이 전제된 ‘그리스적 명량성’을 본다.<sup>47)</sup> 그 작품 속에서 프로메테우스 신화는 두 가지 측면의 고통을 보여준다. 하나는 신적 세계와 인간 세계, 신적 질서와 인간적 질서의 풀릴 수 없는 모순적 병존에서 기인하는 것이고, 다른 하나는 그 모순적 병존을 깨트리려는 디오니소스적 힘에서 기인한다. 즉 그 신화에는 인간에게 불을 금지하는 신적인 아폴론적 질서의 힘이 있고, 그 질서를 넘어서고 깨버리려는 프로메테우스의 능동적인 디오니소스적 힘이 있다. 그 디오니소스적 힘은 절도를 지키지 않고 인간에 대한 과도한 사랑 때문에 경계선을 넘어서고, 그 힘 때문에 프로메테우스는 신에 대한 모독과 신에 대한 불경의 죄를 저지르고 영원한 고통을 받아야만 한다. 하지만 프로메테우스의 능동적 죄는 도덕적 지탄의 대상이 아니다. 오히려 그 죄는 정당화되고, 프로메테우스의 고통 역시 정당화된다. 또한 프로메테우스 신화는 신적 세계와 인간세계의 해소될 수 없는 병존 그 자체도 정당화한다. 어느 한 쪽의 세계가 다른 한 쪽의 세계를 무화시켜 자신을 보편화시키려하는 시도 자체가 모독과 고통으로 이어지는 것은 그래서 당연한 일이다. 즉 “개별적인 것이 보편적인 것이 되려는 영웅적 충동이 생길 경우, 즉 개별화의 속박을 넘어서 유일한 세계 본질 자체가 되려고 할 경우 개별적인 것은 사물들 속에 깃들어 있는 근원모순을 스스로 떠맡게 된다. 즉 그것은 모독하고 고통받는 것이다.”<sup>48)</sup> 그래서 니체에게 아이스킬로스의 프로메테우스는 “아폴론적이

46) 니체는 소포클레스의 <오이디푸스>와 <클로노스의 오이디푸스> 두 작품을 구별없이 사용하면서, “스핑크스의 수수께끼를 풀었던 과도한 지혜 때문에 오이디푸스는 범행의 어지러운 소용돌이 속으로 빠져들어야만 했다”(GT 4, p. 36.)라는 설명처럼 그 속에서 비극의 한 측면을 포착해낸다. 하지만 그 작품들을 비극성의 전 내용을 포괄하는 것으로나, 그리스적 명량성의 전모를 보여주는 것으로 이해하지는 않는다. GT 9장 참조.

47) <디오니소스적 세계관>에서도 이런 내용을 확인할 수 있다(DM: KGW III 2, p. 17.) 거기서 니체는 비극이라는 장르의 중심을 줄거리나 사건이나 긴장 관계보다는 pathos로서의 Leiden에서 찾는다. 그리스적 명량성은 <자기비판의 시도> 1장과 4장에서는 비극을 만들어내는 그리스인의 심리를 설명하는 맥락으로도 등장한다.

48) GT 9: KGW III 1, p. 66.

면서 동시에 디오니소스적인 성격을 갖는 이중성”을 지닌 존재이며, 그 드러마는 “현존하는 모든 것은 정당하고 부당하며 두 가지 면에서 똑같이 정당화된다”<sup>49)</sup>라는 존재 세계의 아폴론적이면서도 디오니소스적인 모순성 자체를 표현해준다. 즉 존재하는 모든 것이 모순이고, 모순으로서 존재하며, 세계가 그러하듯 인간 삶 역시 모순일 수 밖에 없고, 모순으로 긍정의 대상이 된다는 것을 말이다. 이것이 바로 “자연내부의 가공스러운 점을 들여다보는”<sup>50)</sup> 눈길, 즉 그리스적 명량성의 핵심인 것이다.

그리스적 명량성. 그것은 세계의 실제 모습에 대한 인정이다. 세계도, 인간도, 인간의 삶도 영원히 모순의 상태로 지속된다는 점에 대한 인정 말이다. 그것은 곧 세계와 삶의 비극성 자체에 대한 인정이다. 그래서 아티카 비극은 결코 운명비극일 수 없다. 오히려 그것은 능동성의 비극이자 모순의 비극이다. 조화와 부조화, 합리와 불합리, 절도와 과도함, 아름다움과 추함, 좋음과 나쁨, 정의와 부조리가 함께 공존할 수 밖에 없다는, 그럼에도 불구하고 그 공존을 늘 깨트리려 하는 능동적 힘이 있을 수밖에 없다는 존재의 핵심으로 우리를 인도하는 것이다.

그렇다면 운명에 대한 주인공들의 투쟁, 도덕적 세계질서의 승리, 감정과 이성의 갈등, 심리적인 갈등 등은 비극의 주요 요소일 수 없다. 또한 비극이 가져오는 효과 역시 쇼펜하우어처럼 동정(Mitleiden)이나 체념도, 아리스토텔레스처럼 엘레오스(eleos)나 포보스(phobos) 같은 감정의 카타르시스도 아니다.<sup>51)</sup> 오히려 비극은 청중을 세계의 이중적 모순성과 하나되는

49) GT 9: KGW III 1, p. 67.

50) GT 9: KGW III 1, P. 61.

51) 아리스토텔레스가 『시학』에서 제시한 엘레오스와 포보스는 레싱(1767) 이후 오랫동안 동정(Mitleiden)과 공포(Furcht)로 번역되었고, 니체 역시 그렇게 이해한다. 하지만 그 번역은 카타르시스를 어떻게 이해할 것인지에 따라 다른 해석도 가능하다. 실제로 카타르시스가 감정의 제거로서의 심리적인 것인지, 의학적이고도 생리적인 배출인 것인지에 대해서는 의견이 분분하며, 니체 역시 그것이 어떤 것인지 불분명하다고 생각한다(앞의 주석 14 참조). 그런데 이것을 후자로 이해하게 되면 전율(Schauer)과 비탄(Jammer)이라는 번역이 더 적절하다는 점이 W. Schadewaldt에 의해 제안된 바 있고(W. Schadewaldt(1955), p. 131.), Fuhrmann 역시 시학의 독일어 번역본에서 이 번역어를 채택한다(W. Fuhrmann(1982), Nachwort pp. 161~163). 이 점에 주목하여 김영목은 엘레오스와 포보스와 카타르시스와의 관계를 이렇게 설정한다. “전율을 통

체험과 도취의 체험으로 유도한다. 하지만 동시에 그 체험을 깨고 나와, 우리는 개체로만 머무를 수 밖에 없음을 바라보게 한다. 달리 말하면 디오니소스적 도취와 아폴론적 관조로 우리를 유도한다.

“세계의지의 넘쳐나는 생산성에 접하게 될 때 우리에게 고통 [...]은 필연이라고 여겨진다. 그리고 이러한 고통들의 난폭한 가시에 찔리게 된다. 그러나 바로 이 순간 우리는 말하자면 존재에 대한 헤아릴 수 없는 근원적 희열과 하나가 되고, 이 희열의 불멸성과 영원성을 디오니소스적인 황홀 속에서 예감하게 된다 [...] 우리는 개별자로서가 아니라 근원일자로 존재하기 때문이며, 이러한 하나의 살아있는 것[근원일자]이 느끼는 생식의 기쁨과 우리가 융합되어 있기 때문이다.”<sup>52)</sup>

#### IV. 나오는 말을 대신하여: 예술가-형이상학과 니체의 후기철학과의 관계

니체는 예술가-형이상학을 가정 혹은 가설(Annahme)이라고 한다.<sup>53)</sup> 예술가-형이상학은 분명 불분명한 형태로 제시되어 있고, 설명상의 문제점이나 취약점<sup>54)</sup>을 드러내고 있다. 그것이 청년기 니체의 미숙 때문일 수도 있지만, 그 스스로 예술가-형이상학을 ‘철학적으로는’ 하나의 시도 정도로 생각

---

해 관객에게 자극의 수준이 극도의 지점까지 상승되며, 그렇게 쌓인 긴장된 자극은 비탄을 통해 다시 감소된다. 이윽고 관객은 카타르시스로 긴장을 해소시키며 극장을 떠난다. 이것은 생리적 과정이다.” 김영목(2008), p. 200. 본 글에서는 니체의 독일어 번역대로 동정과 공포로 사용한다.

52) GT 17: KGW III 1, p. 105.

53) GT 4: KGW III 1, p. 34.

54) 몇 가지만 예를 들어보자면, GT 1장과 2장에서 니체가 아폴론적인 힘(A)과 디오니소스적 힘(D)을 자연 및 근원일자 그리고 인간에 내재하는 예술적 힘으로 제시하는 것은 일종의 순환논증이다. 자연의 힘으로서의 A와 D의 상태를 인간의 생리적 체험인 도취와 꿈(A와 D)을 통해 설명하지만, 후자는 다시 전자를 전제하면서 설명되기 때문이다. 이외에도 생리적 현상들을 예술가-형이상학의 심리적 토대로 상정한 것, 미적 범주를 삶의 문제이자 윤리의 문제로 전방위적으로 확대시키는 것, 디오니소스 신의 동방유입설을 무비판적으로 사용한 것, A와 D의 활동을 헤겔의 변증법적 지양의 과정처럼 설정하여 그리스 문화의 발전을 설명한 것 등의 문제점이 있다.

했기 때문일 수도 있다. 그럼에도 불구하고 예술가-형이상학은 충분한 의미를 갖고 있다. 그것이 형이상학적 이원론과의 대립 구도를 처음 선보이고, 새로운 세계관을 모색하는 시도라는 점, 그리고 힘에의 의지 개념을 중심으로 구성되는 생기존재론과 관점주의 인식론이라는 성숙한 니체철학의 단초를 보여준다는 점 때문이다. “이 세계는 힘에의 의지의 세계다. 그 외의 다른 것이 아니다. 너희 역시 힘에의 의지다. 그 외의 다른 것이 아니다.”<sup>55)</sup>로 표명되는 생기존재론과 “인식은 [...] 해석이다”<sup>56)</sup>라는 인식론적 관점주의라는 결실을 맺는 씨앗 역할로서 말이다. 그래서 니체의 성숙한 후기 사유는 예술가-형이상학의 발전적 완성이라고 이해할 수 있다. 그 이유는 다음과 같다.

첫째, 예술가-형이상학의 목표인 존재하는 모든 것을 ‘오로지’ 예술적 힘으로만 설명해내어 긍정하기를 원하는 것, 그리고 인간과 세계를 ‘동일 원리’로 설명하려는 시도는 후기에도 그대로 이어진다. 하지만 예술가-형이상학이 그 예술적 힘이자 동일 원리를 디오니소스적-아폴론적 힘으로 제시했다면, 후기에는 힘에의 의지 개념으로 대체된다. 그래서 둘째, 디오니소스적 힘과 아폴론적 힘이라는 두 가지 모순적 힘은 힘에의 의지라는 좀더 근원적 힘으로 흡수된다. 그러면서 두 힘이 보여주었던 비실체성과 관계적 성격은 유지하면서도, 그 두 힘의 본질적 차이를 하나의 공통된 작용 속으로 용해시킨다. 달리 말하면 통일을 지향하는 디오니소스적 힘이든 개체화를 지향하는 아폴론적 힘이든 모두 의지작용이며, 의지작용인 한에서 늘 상승과 강화와 지배를 추구하는 의지작용, 즉 힘에의 의지로 설명되는 것이다. 그래서 세계는 아폴론적 힘과 디오니소스적 힘의 모순적 상태로 지속하는 것이 아니라, 수많은 의지의 힘의 긴장과 싸움관계로 지속한다. 디오니소스적 통일과 아폴론적 분열은 그 두 단면일 뿐이다.

셋째, 예술가-형이상학은 참과 가상의 이원적 구분을 벗어나려 하지만 ‘참-가상’, ‘근원일자’, ‘본질’ 등의 용어를 완전히 포기하지는 못한다(그래서 혼란을 유발한다). 성숙한 니체는 그런 용어와 구도를, 심지어는 존재와

55) KGW VII 3 38[12], p. 339.

56) KGW VIII 1 2[86], p. 102.

생성이라는 개념도 아예 사용하지 않으려 한다. 니체가 힘에의 의지를 “존재도 아니고 생성도 아니다 [...] 파토스다”<sup>57)</sup>라고 하는 것처럼 말이다. 그러면서 니체는 존재=생성이라는 등식을 힘에의 의지라는 매개항을 통해 완성시키고, 그것을 통해 ‘참=가상’이라는 등식도 비로소 완성한다. 예술가-형이상학이 가상의 의미를 복권시키려하면서도 여전히 ‘참된 그 무엇’을 상징하는 듯한 모습으로 혼란스럽게 했던 것과는 대조적이다. 성숙한 니체가 예술가-형이상학과는 달리 칸트의 현상-물자체의 구별 자체를 완전히 포기하는 것은 바로 이런 이유에서다: “물자체와 현상이라는 대립관계는 유지될 수 없다. 이렇게 해서 ‘현상’이라는 개념도 마찬가지로 사라진다.”<sup>58)</sup> 『우상의 황혼』의 저자는 『비극의 탄생』의 저자가 은연중에 고수했던 그 구별 자체를, 플라톤적 이원론의 계승으로 파악하면서 완전히 결별하는 것이다.<sup>59)</sup>

넷째, 관점주의 인식론 역시 예술가-형이상학이 품고있는 ‘가상=우리에게 참’이라는 등식을 명시적으로 완성시킨다. 관점주의 인식론은 ‘인간인식=힘에의 의지의 관점적 가치평가=해석=가상=우리에게 참’이라는 등식을 제공한다. 그러면서 ‘우리에게 참’이 보편성을 확보할 수 있는 지점을 인식의 해석적 특징에서 추출해낸다. 이런 작업을 통해 ‘예술가-형이상학’이 단초로서만 제공했던 인간인식의 한계설정 및 가상적 인식의 가치적 복권을 완성시킨다. 다섯째, 근원일자의 고통, 즉 존재의 고통을 존재의 숙명이자 불가피한 고통으로, 필연으로 이해하는 점은 그대로 유지된다. 힘에의 의지 개념을 파토스로 제시하면서 말이다. 하지만 힘에의 의지의 고통은 모순성에서 연유하는 것이 아니라, 늘 자기극복운동 및 관계적 운동을 하지 않을 수 없다는 점에서 연유한다. 여섯째, 세계운행을, 초월적 목적 개념이나 카오스로부터 코스모스로의 이행모델이나 도덕과의 연계로 설명하는 방식에서 벗어나려는 노력은 후기 사유에도 그대로 전개된다. 힘에의 의지의 자기목적적인 영원회귀 운동을 제시하면서 말이다.

57) KGW VIII 3 14[79], p. 51.

58) KGW VIII 2 9[91], p. 47.

59) GD <어떻게 참된 세계가 결국 한갓 꾸며낸 이야기가 되어버렸는지>: KGW VI 3, p. 74. 이 글의 3번은 칸트에 관한 것이다.

이렇듯 니체의 후기 사유는 예술가-형이상학과 사유의 단절이나 관점의 완전한 전환을 시도하지 않는다. 오히려 보완과 발전을 통한 결실이라고 이해할 수 있다. 이것이 『비극의 탄생』을 니체의 후기 사유를 씨앗의 형태로 품고 있는 저작이라고 말할 수 있는 이유다.

투 고 일: 2016. 07. 05  
심사완료일: 2016. 07. 25  
계재확정일: 2016. 07. 25

백승영  
홍익대학교

## 참고문헌

- 김동규, 「니체 철학에서의 고통과 비극」, 『철학탐구』 26집 (중앙대학교 철학연구소 2009), pp. 139~167.
- 김영목, 「비극의 구조와 메커니즘」, 『비휘너와 현대문학』 30호 (2008), pp. 191~223.
- 백승영, 「예술생리학의 미학적 의미」, 『니체연구』 27집 (한국니체학회 2015), pp. 91~123.
- \_\_\_\_\_, 「신화적 상징과 철학적 개념」, 『니체연구』 12집 (한국니체학회 2007), pp. 69~102.
- \_\_\_\_\_, 『니체, 디오니소스적 긍정의 철학』, (책세상 2005).
- 이상엽, 「니체의 예술가-형이상학의 의미와 문제」, 『니체연구』 25집 (한국니체학회 2014), pp. 223~258.
- 임건태, 「전통 형이상학 비판으로서의 니체의 비극해석」, 『니체연구』 7집 (한국니체학회 2005), pp. 71~103.
- 전예완, 「비극의 탄생에 대한 재고찰」, 『미학』 47집 (한국미학회 2006), pp. 137~178.
- 홍사현, 「니체와 에우리피데스에서의 디오니소스적인 것 -신화와 이성의 모순과 그 비판적 기능」, 『니체연구』 6집 (2004), pp. 177~205.
- Dobrochotov, A. L., "Heraklit: Fragment B 52", in: *Studien zur Geschichte der westlichen Philosophie*, Matrosilova, N. V.,(hg.), (Frankfurt a.M. 1986)
- Fuhrmann, M., (hg. & übers.), *Aristotels Poetik: Griechisch/Deutsch*, (Stuttgart 1982).
- Lessing, G. E., *Hamburgische Dramaturgie*(1767), (Leipzig 1972).
- Nietzsche, F., *Werke, Kritische Gesamtausgabe*(=KGW), (Berlin/New York 1968~)
- \_\_\_\_\_, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik*(=GT), KGW III 1 『비극의 탄생』 박찬국 역, (서울: 아카넷 2007)

- \_\_\_\_\_, *Das griechische Musikdrama*(=DM), KGW III 2
- \_\_\_\_\_, *Sokrates und Tragödie*(=ST), KGW III 2
- Ottmann, H., (hg.), *Nietzsche Handbuch*, (Stuttgart/Weimar 2000).
- von Reibniz, B., *Ein Kommentar zu Friedrich Nietzsche, <Die Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik>* (Stuttgart-Weimar 1992).
- Schadewaldt, W., “Furcht und Mitleid? Zur Deutung des Aristotelischen Tragödienansatz”, in: *Hermes* 83(1955), pp. 129~171.
- Schmidt, J., *Nietzsche Kommentar. Die Geburt der Traödie*, (Berlin/Boston 2012)
- Welsch, W., *Grenzgänge der Ästhetik*, (Stuttgart 1996).



## ABSTRACT

‘Artisten-Metaphysik’ as a Model of  
Metaphysical Monism  
— A Way of Understanding 《The Birth of Tragedy》—

Baek, Sung-Young

Artisten-Metaphysik is both the root and crystallization of 《The Birth of Tragedy》. Of other thoughts presented in 《The Birth of Tragedy》, i.e., those on art, tragedy, and culture and age, we cannot gain a full picture without linking them to Artisten-Metaphysik. Thus, for a proper understanding of 《The Birth of Tragedy》, it is indispensable to make a fair assessment of Artisten-Metaphysik. Artisten-Metaphysik can be understood as ontological-epistemological monism. This can be confirmed at the points at which Artisten-Metaphysik overcomes the dualism of 'being-becoming,' 'truth-illusion' and 'reality-appearance' and where the contradictoriness and tragicalness of Apollonian and Dionysian powers are regarded as the features of being.

As far as Artisten-Metaphysik is understood in this way, we appraise Nietzsche's late thoughts as the advanced completion and fruit of his early thoughts. His late ontology and perspectivism accommodate, as they are, methodological monism, which attempts to explicate the world and human beings by an identical 'one' principle, along with the idea and methodology which are separated from teleological-substantive-ethical thinking. However, the conflict process against dualism, and the rehabilitation

process of appearance (becoming, illusion) are not clearly exposed, or hidden, in *Artisten-Metaphysik*. These are explicitly materialized and completed in his late thoughts. Clearly, the notion of will to power, as a new explaining device, absorbs Apollonian and Dionysian powers and focuses on the relationship itself rather than contradictoriness. However, it can also be read as a point of development rather than a severance of thinking or a change of view. The same is true with regard to the 'complete' rehabilitation of epistemological illusion through the concept of interpretation. If *Artisten-Metaphysik* is understood in this way, we can appraise «The Birth of Tragedy» as a work which broods upon his late thoughts in the form of a seed.

**Subject Class:** Modern German Philosophy, Metaphysics

**Keywords:** *Artisten-Metaphysik*, Dualism, Monism, Dionysian Power, Apollonian Power