

人文論叢

82권 1호

2025년 2월

일반 논문

아리스토파네스의 『새』에서 비극적 소재와 구성 요소의 차용*

최미**

초록 아리스토파네스의 희극은 폴리스의 구성원과 관습을 극적 세계 안에 끌어들이 시인 자신과 관객이 속한 삶의 연속성을 보여주었을 뿐만 아니라, 언어로 전승되는 문학 텍스트를 도입하여 새롭게 맥락화하곤 했다. 기원전 414년에 상연된 『새』에 대한 학자들의 독해는 당시 아테네의 상황에 대한 알레고리로 읽으려는 역사주의적 입장과 유토피아 혹은 판타지로 읽으려는 입장으로 양분되어 왔다. 본고는 양 극단의 해석에서 거리를 두고, 『새』에서 광범위하게 차용된 요소들 중 비극적 소재와 구성 요소의 차용을 중점적으로 검토하고자 한다.

『새』에서는 어휘와 문체, 소재, 운율 등 언어적 영역에서 다양한 수준으로 비극에 대한 인용, 차용, 암시가 이뤄진다. 이러한 기법은 단순히 이질적인 분위기를 조성하는 데부터 시작하여 복합적인 극적 의미를 생성하는 데 기여한다. 그중에서 특히 주목할 부분은 새로운 거처를 찾아 나선 주인공들에게 인간과 새의 중간자적 존재로서 등장한 후투티이다. 그는 소포클레스의 비극 『테레우스』의 주인공 테레우스와 동일성을 갖지만, 이 비극적 영웅은 희극화된 인물로서 주인공의 조력자 역할을 맡고, 기존의 비극적 속성은 희극적 영웅 페이세타이로스에게 옮겨간다.

본고는 『새』에서 비극적 요소의 희극적 적용이 발생시키는 극적 아이러니를 분석하는 것을 목표로 한다. 특히 희극적 영웅 페이세타이로스에 대해, 비극적 영웅의 희극적 변용인 후투티가 어떻게 극 안에서 조력자 역할을 하면서도 반작용을 일으키는지 중점적으로 살펴보고자 한다. 이를 바탕으로, 말과 공연으로 지어진 구름뻐꾹나라의 의미론적 공

* 이 논문은 2023년 대한민국 교육부와 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임(NRF-2023S1A5B5A17084584).

본고의 논의가 보다 명확하게 정리될 수 있도록 조언을 아끼지 않으신 익명의 심사위원 들께 깊이 감사드린다.

** 서울대학교 협동과정 서양고전학전공 박사과정 수료

백을 검토할 것이다.

주제어 아리스토텔레스, 새, 테레우스, 파라비극, 비극 페러디, 희극적 영웅

1. 들어가며

희극의 기원은 여전히 분명하지 않지만,¹ 적어도 기원전 5세기 아테네 사회에서 희극은 비극과 함께 폴리스 시민의 삶을 구성하는 요소였다. 해마다 봄에 열린 대(大)디오닉소스 축제에서 비극과 희극은 물리적으로 동일한 무대 위에 올랐고, 특별한 의상과 가면을 사용했다.² 각 장르에는 극의 중심 사건에 참여하는 등장인물의 대사와 그들의 주변인으로서 춤과 노래를 담당하는 코로스의 합창이 교대로 나타나며, 그 대사와 노래는 특정한 운율을 따른다. 비극과 희극이 어떻게 다른지, 각 장르가 어떠한 요소를 갖추고 어떠한 목표를 가져야 하는지에 대한 고대 그리스인의 생각을 확인하기 위해서는 약 한 세기 뒤의 저작인 아리스토텔레스의 『시학』을 확인해야 하지만, 기원전 5세기 아테네의 축제들에서 비극과 희극은 구분되어 상연되었으며, 당시 관객들은 두 장르의 차이를 외재적 측면뿐 아니라 내재적 측면을 통해서도 직감적으로 인식할 수 있었으리라 추측된다.³ 그리고 비극 작가들

1 아리스토텔레스는 『시학』에서 희극의 기원이 남근 찬가에 기원을 두고 있으리라 추측한다. 비록 희극에 남근 찬가적 요소가 있다고는 하나, 학자들은 역사적 근거가 약하다고 본다. 희극(Comedy)을 뜻하는 그리스어 ‘코모디아(kōmōidia)’는 음악과 춤을 동반한 행렬을 의미하는 ‘코모스(kōmos)’에서 유래한다고 알려져 있다. 자세한 설명은 A. Pickard-Cambridge ([1927]/1962), *Dithyramb, Tragedy and Comedy*, Oxford: Clarendon Press, pp. 132-161 참조.

2 비극과 희극의 상연 방식과 외재적인 조건에 대한 보다 자세한 설명은 베르트 자이텐슈티커(2018), 이재민 역, 『고대 그리스 로마 연극』, 과주: 태학사 참조.

3 비극과 희극은 장르가 분리된 채 경연대회가 치러졌으며, 코로스의 수, 의상과 소품 등에서도 차이가 있었고, 극작가들은 비극과 희극 둘 중 하나의 장르에 국한되어 작품을 썼으

과 희극 작가들은 때로는 직접적으로, 때로는 암묵적으로 서로의 장르적 요소와 특성을 차용하곤 했다.⁴

아리스토파네스는 『아카르나이인들』(기원전 425년)에서부터 『개구리』(기원전 405년)까지 비극에 대한 관심을 집중적으로 드러냈다. 작품 속에서 그는 특정 비극 작가의 이름과 작품을 언급할 뿐 아니라, 특정 비극 작가를 등장인물로 끌어들이곤 했다.⁵ 『테스모포리아 축제의 여인들』(기원전 411년)에서 에우리피데스는 여성들에게 미움 받는 극작가로 등장하고, 『개구리』에서는 연극의 신 디오닉소스의 주재하에 아이스퀼로스과 에우리피데스 중 누가 폴리스를 구원할 뛰어난 비극 작가인지 겨룬다. 비극에 대한 아리스토파네스의 몰두와 활용은 그의 선배 희극 작가인 크라티노스가 그를 ‘에우리피다리스토파니존’(euripidaristophanizon, 에우리피-아리스토파네스화하는 사람)이라고 일컫은 데서 단적으로 드러난다(단편 342번).⁶ 그러나 이와 같은

며, 배우들 또한 한 장르에만 출연하곤 했다. 플라톤의 『향연』223d 이하에서 소크라테스는 비극 작가 아가톤과 희극 작가 아리스토파네스에게 비극의 기술을 섭렵한 사람은 희극도 지을 수 있다고 이야기하는데, 이는 비극과 희극이 근본적으로 구별된다는 것이 당시로서는 일반적인 인식이기 때문에 나올 수 있었던 발언이라고 추측할 수 있다. 기원전 5세기 관객들이 각 장르의 차이를 어떻게 인식했을 것인지에 대한 전반적인 논의는 D. Konstan (2014), “Defining the Genre”, *The Cambridge Companion to Greek Comedy* (Ed. by M. Revermann), Cambridge: Cambridge University Press, pp. 27-42 참조(특히 pp. 32-36).

- 4 고대 그리스의 비극과 희극의 관계를 다룬 저술들에 대해서는 S. Nelson (2016), *Aristophanes and His Tragic Muse: Comedy, Tragedy and the Polis in 5th century Athens*, Leiden/Boston: Brill, p. 2 n. 1 참조.
- 5 아리스토파네스 이외에도 작품에서 비극 시인을 단편적으로 다루는 구(舊)희극 작가들은 여럿 있었다. 이를테면 페레크라테스는 『크라파탈로이』에서 아이스퀼로스를 등장시켰는데, 여기에서 아이스퀼로스는 비극 장르에 대한 자신의 기여를 자랑한다(단편 100번). 또한 405년 레나이아 축제에서 아리스토파네스의 『개구리』와 겨루었던 프뤼니코스의 『무사 여신들』에서는 죽은 소포클레스가 언급되었다(단편 32번). K. Dover (1993), *Aristophanes: Frogs*, Oxford: Clarendon Press, pp. 25-28 참조.
- 6 크라티노스의 이 표현은 아직 불명확한 추정의 영역으로 남아 있는데, 주로 ‘에우리피데스를 희화화하는 사람’이라는 의미로 받아들여져 왔다. 한편 구희극 장르에서 비극에 대한 광범위한 관심과 참조를 아리스토파네스의 작품들에 국한하는 기존의 지배적

노골적인 언급이나 인용, 암시, 패러디 이외에도, 아리스토파네스는 원본을 식별할 수 없는 비극적 어휘, 문체, 운율, 어조 등을 차용하여 희극 장르 안으로 편입시켰다. 특정 비극에 대한 패러디(tragic parody)뿐만 아니라, 비극 패러디라는 관점만으로는 포괄할 수 없는 이러한 극작 기법을 아울러 파라비극(paratragedy)이라고 정의한다.⁷

아리스토파네스의 파라비극은 때로는 국소 부위에서 작은 이질감을 일으키는 데 그치지만, 때로는 작품 전체의 아이러니를 극대화하는 효과를 나타내기도 한다. 기원전 414년 대디오뉴소스 축제에서 상연된 『새』는 비교적 온전한 형태로 전해지는 아리스토파네스의 초기 작품 중 비극적 소재와

인 경향에 대한 비판은 N. J. Lowe (2000), "Comic Plots and the Invention of Fiction", *The Rivals of Aristophanes: Studies in Athenian Old Comedy* (Ed. by D. Harvey and J. Wilkins), London: The Classical Press of Wales, p. 268; E. Bakola (2010), *Cratinus and the Art of Comedy*, New York: Oxford University Press, p. 179 참조. 최근의 유용한 연구로는 M. C. Farmer (2017), *Tragedy on the Comic Stage*, New York: Oxford University Press 참조. 파머는 아리스토파네스와 그 외 단편으로만 텍스트가 전승되는 희극 작가들이 비극을 어떻게 차용하고 변용하였는지를 충실하게 소개한다. 특히 아리스토파네스와 동시대에 활동했던 희극 작가 스트라티스는 에우리피데스의 작품을 비롯한 비극들을 다양하게 차용하고 변용하였다. 스트라티스의 작품은 온전한 형태로 전승되지 않으나, 현존하는 여러 단편을 통해 비극의 영향력을 확인할 수 있다. 이에 대한 연구는 다음을 참조. S. Miles (2009), *Strattis, Tragedy, and Comedy* (Doctoral dissertation, the University of Nottingham, United Kingdom), retrieved from <https://eprints.nottingham.ac.uk/10887> (최종 접속일: 2025년 3월 3일).

- 7 파라비극이라는 용어는 1967년 라우(P. Rau)의 저작에서 처음 사용되었지만, 1993년 실크(M. S. Silk)는 비극 패러디뿐만 아니라, 비극 패러디만으로 설명할 수 없는 광범위한 비극적 소재와 구성 요소의 차용을 포괄하는 용어로서 정리했다. 아리스토파네스의 희극 연구에서 '패러디'라는 용어는 현대의 해석적 도구로서 텍스트에 국한되지 않고 넓은 범위에 대해 쓰이지만, 본고에서 논의의 범위를 한정하기 위해 실크에 의거하여 구체적인 비극 텍스트를 참조하는 '비극 패러디'에 대해서만 패러디라는 용어를 사용한다. 이에 대한 자세한 논의는 본고 2장 참조. 한편 아리스토파네스의 희극에서 비극적 소재와 구성 요소의 차용을 탐구한 최근 연구로는 S. Nelson (2016); M. C. Farmer (2017) 참조. 아리스토파네스의 희극에서 문학, 법률 텍스트, 종교 의식, 음악과 춤 등에 대한 전방위적인 차용에 대한 분석은 S. Tsitsiridis (2010), "On Aristophanic Parody: The Parodic Techniques", *Parachoregema* (Ed. by S. Tsitsiridis), Heraklion: Crete University Press, pp. 359-382 참조.

구성 요소의 희극적 변주가 훌륭하게 적용된 사례이다.⁸ 이 작품에서 아리스토파네스는 주인공 페이세타이로스를 통해 희극적 영웅상을 제시하고,⁹ 소포클레스의 비극 『테레우스』(기원전 432년경)에서 트라키아라는 야만 세계의 비극적 영웅이었던 테레우스를 우스꽝스러운 외모의 후투티로 등장시킨다.¹⁰ 이 희극적 영웅과 희극화된 비극적 영웅의 상호작용은 작품 전체 플롯에 대해 극적 아이러니를 일으킨다. 본 연구는 두 인물의 상호작용을 중심으로 『새』의 파라비극적 요소를 논의하고자 한다.

『새』는 두 아테네 시민의 도시 생활에 대한 불만으로 시작해서 신화적 세계의 정복으로 끝나는 이야기다. 극의 초반부에서 아테네를 벗어나 한적한 거주지를 찾아 나선 페이세타이로스와 에우엘피데스는 한때 인간이었지만 지금은 새가 된 후투티에게 살기 좋은 장소를 묻는다. 처음의 목가적이고 소박한 목표와는 달리, 페이세타이로스는 후투티와의 대화 도중 새들을 위한 도시를 짓겠다는 “원대한 계획”(mega bouleuma, 162행)을 떠올린다.

-
- 8 『새』는 남아 있는 아리스토파네스의 희극 중 여섯 번째 작품이다. 기원전 414년 아리스토파네스는 이 작품으로 대디오뉴소스 축제에서 2등을 차지했다. 극의 길이는 1,700행이 넘어가는데, 이는 고대 그리스 드라마 중 가장 긴 편에 속한다.
- 9 고대 그리스 희극에서 ‘희극적 영웅’(comic hero)이라는 개념은 1964년 휘트먼(C. H. Whitman)에 의해 처음 사용되었다. 희극의 한 주인공 유형을 설명하기 위해 도입된 용어로서, 주로 무대 위에서 강한 존재감과 권위를 지녔으며 사기꾼 기질과 교활함을 특징으로 하는 인물들을 가리킨다. 이러한 특성은 ‘ponēria’, 즉 악당 기질로 요약될 수 있다. 휘트먼은 아리스토파네스의 『아카르나이인들』, 『기사』, 『말벌』, 『평화』, 『새』 등 다섯 편의 등장인물들에 ‘희극적 영웅’이라는 개념을 적용했다. C. H. Whitman (1964), *Aristophanes and the Comic Hero*, Cambridge/Massachusetts: Harvard University Press, p. 17. 추가 설명은 R. M. Rosen (2014), “The Greek ‘Comic Hero’”, *The Cambridge Companion to Greek Comedy* (Ed. by M. Revermann), Cambridge: Cambridge University Press, pp. 222–240 참조. 한편 로젠은 비극적 영웅에 대응하는 희극적 영웅의 개념이 무시되거나 얼마간 논쟁의 대상이었으며, 18–19세기 유럽 미학에 빛을 쬐 시대착오적인 개념이었다고 지적한다. R. M. Rosen (2014), p. 222 참조.
- 10 소포클레스의 『테레우스』는 단편으로만 전해지며, 현전하는 문헌 중 이 신화의 보다 완전한 버전은 오비디우스의 『변신 이야기』를 통해 전해진다. 오비디우스에 기반한 테레우스 신화의 줄거리는 본고 3장 참조.

그 계획은 성공적으로 실현되고, 이야기는 페이세타이로스가 제우스의 왕권을 찬탈하고 공주와 결혼하는 결말로 마무리된다. 페이세타이로스의 욕망이 어떻게 바뀌고, 얼마나 커지든, 그는 아무런 역경 없이 모든 일에 손쉽게 성공한다. 이 과도하다 못해 공허하기까지 한 성공은 『새』를 단순히 즐겁고 낙관적인 유토피아적 판타지라고 보는 것 이상의 해석을 부추긴다.¹¹ 이 복합적인 해석의 가능성은 위엄 있게 지어진 새들의 도시가 관객들의 눈에는 보이지 않는 허공에 말과 공연으로 세워졌을 뿐이며, 도시의 이름인 “구름뺨쪽나라”(Nephelokokkugia)는 구름(nephelē)과 뺨꾸기(kokkux)의 복합어지만, 각각 ‘새 잡는 그물’과 ‘바보들’의 복합어로도 볼 수 있다는 사실에서도 제시된다.¹² 『새』에서 나타나는 다양한 은유와 기호들은 대상을 본래의 자리에서 이탈시키고 부조리함과 우스꽝스러움, 아이러니를 일으킨다. 그러나 『새』에 대해 확인할 수 있는 가장 오래된 비평적 접근인 헬레니즘 시대의 휘포테시스(hypothesis)에 언급된 대로, 이 작품은 아리스토파네스의 여타 희극들과는 달리 “어딘가 장엄”(mega ti)하다.¹³ 이는 일관성 있는 플롯 구조와 엑소도스(exodos)까지 유지되는 극적 긴장감 탓으로 볼 수도 있지

-
- 11 헬레니즘 시대부터 19세기에 이르기까지 학자들은 『새』가 단순한 유토피아적 판타지인지, 아니면 작품이 초연되었던 당시 시칠리아 원정에 대한 기대감으로 들뜬 아테네 사회에 대한 알레고리인지 논쟁했다. 양쪽 논의에 대한 정리는 G. W. Dobrov (1990), “Aristophanes’ Birds and the Metaphor”, *Arethusa* 23(2), pp. 209-217 참조.
- 12 LSJ s.v. *nephelē* A, III 참조. 『새』 194행 및 528행에서 *nephelē*는 복수 형태로 사용되어 ‘새를 잡는 가느다란 그물’을 의미한다. 한편 *kokkux*(단수 속격 형태는 *kokkugos*)는 ‘뺨꾸기’를 뜻하지만, 다른 의미로는 ‘바보’를 의미하기도 한다. 이에 관해서는 아리스토파네스의 『아카르나이인들』 598행 “세 마리 뺨꾸기”에 대한 섬머슈타인의 언급을 참고할 것. A. H. Sommerstein (1980), *The Comedy of Aristophanes*, Vol. 1, *Acharnians*, Warminster: Aris & Phillips, p. 186.
- 13 휘포테시스(hypothesis)는 고대의 문헌학자들이 주로 비극과 희극 작품에 대해 그리스어로 쓴 서문으로, 작품의 줄거리, 공연 정보, 비평 등의 내용을 담는다. 『새』의 휘포테시스는 총 네 편이 전해지는데, 인용된 내용은 이 중 두 번째 휘포테시스에 해당된다. 『새』에서 역사적인 맥락을 찾으려는 오랜 비평적 경향의 시초는 이 두 번째 휘포테시스로 거슬러 올라갈 수 있다.

만, 작품 속에 차용된 비극적 소재와 인물 형상화 기법, 어휘 및 운율과 같은 구성 요소가 희극이라는 장르 안에 효과적으로 적용되어 아이러니를 발생시킨 결과로 볼 수 있다.

본 연구는 『새』에서 나타나는 비극적 소재와 구성 요소의 차용을 중점적으로 검토함으로써, 작품 전체의 플롯에서 비극적 요소의 희극적 적용이 발생시키는 극적 아이러니를 분석하는 것을 목적으로 한다. 특히 희극적 영웅 페이세타이로스에 대해, 비극적 영웅의 희극적 변용인 후투티가 어떻게 극 안에서 조력자 역할을 하면서도 의미론적으로 반작용을 일으키는지 중점적으로 살피고자 한다. 이를 토대로 페이세타이로스의 한계를 모르는 성공과 허공에 지어진 구름빼꼭나라의 합의를 규명하는 작업이 이뤄질 것이다. 이러한 작업은 아리스토파네스의 희극 다수에서 나타나는 파라비극의 초기 사례에 대한 연구로서, 아리스토파네스의 작품을 비롯한 구희극 장르를 특징 짓는 상호텍스트성의 한 양상을 제시하는 데 기여할 것이다.

2. 아리스토파네스의 파라비극에 대하여

‘파라비극’(paratragedy)은 아리스토파네스와 동시대 작가인 스트라티스(Strattis)의 희극 『페니키아의 여인들』에 등장하는 ‘파라비극을 하다’ 혹은 ‘비극을 패러디하다’라는 의미의 동사 ‘*paratragōidēsai*’에 뿌리를 둔다.¹⁴ 비극이라는 단어에 접두어로 붙은 그리스 전치사 ‘*para*’는 ‘어떤 대상에 따라’라는 근접성, 조화, 일치 의미의 의미를 갖기도 하고, ‘어떤 대상에 반하여’라

14 “내가 그 사람더러 나에게 파라비극을 하라고 [요청했기] 때문이죠”(egō gar auton *paratragōidēsai ti moi*, 단편 50번). 스트라티스의 희극은 기원전 410-408년경에 상연된 에우리피데스의 동명의 비극을 기반으로 한다. 스트라티스의 『페니키아의 여인들』은 단편으로만 남아 있기 때문에 비극에 대한 지엽적인 패러디로 그쳤는지, 더 넓은 범위에서의 차용인지는 확인하기 어렵지만, 에우리피데스의 비극에 대한 차용이 곳곳에서 분명하게 나타난다.

는 위반, 반대, 차이의 의미를 갖기도 한다.¹⁵ 처음 고대 주석가들은 원본을 식별할 수 있는지 여부에 따라 *para*라는 접두어를 붙여 두 가지 경향의 의미를 발전시켰다.¹⁶ 그리하여 패러디(parody)라는 용어의 원형인 그리스어 ‘*parōidē*’는 ‘노래’를 뜻하는 그리스어 ‘*ōidē*’에 전치사 *para*를 접두어로 붙임으로써 원본을 모사하면서 동시에 차이를 만들어내는 기법을 의미하게 되었다. 처음 고대 주석가들은 그것이 우스꽝스러운 효과를 나타내는지 여부를 떠나 희극에서 비극을 비롯한 다른 문학적 장르의 영향을 설명하기 위해 사용했다. 그리스 희극 연구에서 파라비극이라는 용어가 언제부터 희극에서 나타나는 비극의 수용을 설명하기 위해 사용되었는지는 불명확하지만, 적어도 고대부터 학자들은 ‘패러디(*parōidē*)’라는 용어를 통해 그러한 경향을 설명하려 했다.

이미 머레이(A. T. Murray)를 비롯한 현대 학자들은 아리스토파네스의 희극에서 다양한 방식으로 나타나는 비극의 수용 양상을 논의하기 위해 파라비극이라는 용어를 사용했지만, 이것이 아리스토파네스의 작품을 비롯한 그리스 희극의 특징적인 기법을 설명하기 위한 용어로 자리 잡기 시작한 데에는 라우(P. Rau)의 1967년도 저작 『파라비극: 아리스토파네스의 희극 형식에 대한 고찰』에서의 광범위한 논의와 분석이 초석이 되었다.¹⁷ 아리스토파네스는 직접적인 언급을 통해서든 암시를 통해서든 작품에서 특정한 비극 작가와 작품들에 대한 반응을 보여 주곤 했는데, 이는 주로 인물이나 장면, 대사의 인용과 차용, 변용으로 나타난다. 한편 구체적인 작품을

15 P. Rau (1967), *Paratragödia: Untersuchung einer komischen Form des Aristophanes*, Munich: Beck, p. 8; F. J. Lelièvre (1954), “The Basis of Ancient Parody”, *Greece & Rome* 1(2), p. 66. 참조.

16 P. Rau (1967), p. 8; F. J. Lelièvre (1954), p. 66.

17 라우 이전 아리스토파네스의 작품에서 나타나는 패러디와 파라비극 연구는 A. T. Murray (1891), *On Parody and Paratragoedia in Aristophanes* (Doctoral dissertation, Johns Hopkins University); A. C. Schlesinger (1937), “Identification of Parodies in Aristophanes”, *The American Journal of Philology* 58(3), pp. 294-305 참조.

직접적으로 지시하는 것은 아니지만 어조나 운율, 형식, 효과 측면에서 명백하게 비극의 관습에 의존하는 부분 역시 존재한다. 실크(M. S. Silk)는 라우의 연구에서 상세하게 논의되는 파라비극적 사례들 가운데 패러디를 동반하는 파라비극과 그렇지 않은 파라비극을 구분할 필요성을 인식했다.

실크는 파라비극을 아리스토파네스의 작품에서 패러디라는 용어만으로는 설명할 수 없는 특정한 양상을 포괄하기 위해 사용했다.¹⁸ 그는 패러디를 동반하는 파라비극과 그렇지 않은 파라비극을 구분 짓기 위해 다음과 같이 설명한다.

파라비극은 비극에 대한 희극의 상호텍스트적 의존성을 모두 포괄하는 용어로, 그중 일부는 패러디이지만, 일부는 그렇지 않다. (...) 따라서 아리스토파네스의 모든 비극 패러디는 파라비극이지만, 모든 아리스토파네스의 파라비극이 패러디는 아니다. (...) 패러디는 본질적으로 부정적이다. 패러디는 어느 정도 구체적인 원본을 떠올리게 만들고 그것을 전복하는 방식으로 작동한다. 패러디가 아닌 파라비극은 반드시 전복적이거나 부정적이지(negative) 않다.¹⁹

실크에 따르면, 패러디는 수용자가 특정한 원본에 대한 패러디가 이뤄지고 있다는 사실을 즉각적으로 식별할 수 있어야 한다. 패러디에서는 원본의 왜곡을 통한 전복이 일어나며, 패러디가 되는 부분과 나머지 부분이 명확하게 경계지어진다.²⁰ 반면 파라비극은 보다 넓은 범위에서 비극에 대한 모든 희극적 차용을 지칭한다. 이를 테면 “새들 중 가장 사랑하는 이여”(ὁ φιλτατ’ ornithōn, 206행)와 같은 구절에서는 원본이 되는 특정한 비극 작품을

18 M. S. Silk (1993), “Aristophanic Paratragedy”, *Tragedy, Comedy, and the Polis* (Ed. by A. H. Sommerstein et al.), Bari: Levante Editori, pp. 477-504.

19 M. S. Silk (1993), pp. 479-480.

20 M. S. Silk (1993), pp. 479-482.

식별할 수 없지만, 비극의 엄숙한 어조를 재현했다는 점에서 파라비극의 사례로 포함할 수 있다.²¹ 패러디를 동반하든 동반하지 않든, 파라비극은 그리스 희극이 극적 세계 안으로 편입하는 여러 문학 장르 중 비극에 대한 반응이자 수용을 가리킨다. 아리스토파네스의 파라비극은 때로는 구체적인 비극 작품을 상기시켜 극 안에서 재맥락화하고, 때로는 비극의 구성 요소들과 비극이라는 장르 일반의 속성을 인식하게 만듦으로써 극의 자기 지시적 속성(self-referentiality)을 강조할 수 있다.

『새』에서는 어휘와 문체, 소재, 운율, 어조 등에서 다양한 수준으로 비극에 대한 직접적인 언급과 인용, 차용과 변용, 그리고 암시가 이뤄진다.²² 극에서는 소포클레스를 위시한 다양한 비극 작가들의 이름이 거론되며(31행, 100-101행, 150-151행, 281-282행, 806-807행), 비극 공연 관람에 대한 언급이 메타연극적으로 이뤄지기도 하고(785-787행, 1444-1445행), 특정 비극 속 인물이나 장면, 대사가 지시되거나 암시되기도 한다. 이러한 처리들은 극적 상황에서 우스꽝스러운 효과를 만들어내는데, 이를테면 본고에서 주요하게 다뤄지는 후투티는 스스로 소포클레스의 비극 『테레우스』의 주인공이었음을 선언하지만, 무대 위에 현시된 그는 비극적 영웅이 아니라 우스꽝스러운 새의 모습을 하고 나타나 에우엘피데스의 비웃음을 산다(93-101행). 또 새들의 나라를 세운 후 페이세타이로스와 에우엘피데스는 날개를 달고 무대 위에 등장하여 그들 자신과 서로의 모습을 비웃는데, 페이세타이로스는 아이스퀼로스의 비극 『뫼르미도네스족』의 한 대사를 떠올리며 자신들의 우스꽝스러운 모습에 적용한다(801-808행).²³ 이러한 예시들은 기존에 존재

21 실크의 파라비극에 대한 추가적인 논의는 D. Sells (2018), *Parody, Politics and the Populace in Greek Old Comedy*, London/New York: Bloomsbury Academic, pp. 1-22(특히 pp. 2-10) 참조.

22 본고에서 파라비극은 주로 인물과 문체, 어조를 위주로 이뤄지지만, 운율에서도 나타난다. 『새』의 운율에 대한 보다 포괄적인 분석은 L. P. E. Parker (1997), *The Songs of Aristophanes*, Oxford: Clarendon Press, pp. 296-357 참조.

23 아이스퀼로스의 『뫼르미도네스족』 단편 139번 참조.

하던 원본을 떠올리게 하고, 그것을 상이한 극적 상황에 적용하여 크고 작은 전복적 효과를 노린다는 점에서 실크가 말한 비극 패러디의 일종에 속한다.

그러나 앞서 언급했듯 아리스토파네스의 비극 차용에서 늘 특정한 비극 작품이 명확하게 식별되는 것은 아니다. 아리스토파네스는 자주 비극적인 어조와 문체를 구사하곤 하는데, 이를테면 “나는 친구들을 버리지 않을 것이오”(kouk' apostatō philōn, 313행)라는 후투티의 발언은 아이스켈로스의 『제주를 바치는 여인들』의 “파멸이 친구들로부터 멀리 떨어져 있다”(ata apostatei philōn, 826행)와 구문상의 유사성을 보여 주지만, 이러한 유사성이 의도된 것인지 우연한 것인지는 확실하지 않다. 비슷한 예로 “우리는 끝장났구나”(hōs apōlomesth' ara, 338행)라는 페이세타이로스의 탄식은 에우리피데스의 비극에 자주 등장하는 표현으로, 『알케스티스』의 “나는 끝장났소”(apōlomēn ar', 386행), 『메데이아』의 “우리는 끝장났구려”(apōlomesth' ar', 78행), 『오레스테스』의 “우리는 끝장났군요, 친구들이여”(apōlomesth' ar', ō philai, 1271행) 등의 구문 등에서 나타난다. 페이세타이로스의 탄식은 아리스토파네스가 에우리피데스의 비극에서 자주 쓰이는 표현을 통해 비극적인 어조를 구사한 부분이라 볼 수 있지만, 에우리피데스의 특정한 작품 속 장면을 지시하여 전복적인 효과를 노린다고 보기는 어렵다.²⁴ 특정한 원본을 지시하지 않지만 비극적 어조를 상기시키는 보다 확실한 예는 밤피꼬리로 변한 프로크네를 부르는 후투티의 “새들 중 가장 사랑하는 이여”(ō philtat' ornithōn, 206행)라는 엄숙한 호명에서 나타난다.²⁵ 이러한 예시는 패러디를

24 아리스토파네스가 에우리피데스의 표현을 의식했다는 증거는 『아카르나이인들』에서 간접적으로 확인할 수 있다. 주인공 디카이오폴리스의 끊임없는 물건 요청에 에우리피데스가 “당신은 나를 죽이겠군”(apoleis m', 470행)이라며 질타하자, 실망한 디카이오폴리스는 “나는 끝장났구나”(hōs apolōl', 473행)라며 탄식한다.

25 비극에서는 주로 ‘인간들 중 가장 사랑하는 이여’(ō philtat' andrōn)라는 표현이 사용된다. N. Dunbar ([1998]/2002), *Aristophanes Birds*. Oxford: Oxford University Press, p. 150 참조.

동반하지 않는 파라비극의 범주에 속하는 것으로, 앞서 아리스토파네스가 소포클레스의 후투티를 등장시키거나 아이스퀼로스의 대사를 언급하는 것처럼 특정한 원본을 지시함으로써 새로운 극적 맥락을 만들어내는 것과는 다르다. 다음 장에서는 소포클레스의 비극 『테레우스』의 주인공 테레우스와의 동일성을 스스로 선언하는 후투티가 어떻게 텍스트의 충위를 확장하는지 살필 것이다.

3. 테레우스 신화와 비극 『테레우스』, 그리고 후투티

아리스토파네스가 극 안으로 끌어오는 대상들 중에는 신화가 포함되어 있으며, 후투티로 변신한 테레우스 역시 신화 속 인물이다. 그러나 『새』에 등장하는 후투티는 소포클레스의 비극에 등장하는 인물임이 명시된다(100-101행).²⁶ 테레우스 신화를 다룬 비극 작가는 소포클레스 이외에도 존재했으며, 『새』의 후투티 역시 또 다른 문학적인 후투티가 존재함을 암시한다(279-283행).²⁷ 그러나 후투티는 자신과 그를 구분 짓고 자신의 출처를 소포클레스의 작품에 한정한다. 이로 미루어 보았을 때 아리스토파네스의 관

26 소포클레스의 『테레우스』 단편은 라트(S. L. Radt)의 편집으로 전해지며(frr. 581-595b TrGF), 그중 대부분이 로이드 존스(H. Lloyd-Jones)에 의해 번역되었다. 이를 바탕으로 전체 내용을 추측하여 재구성하고 아리스토파네스의 『새』와의 관계를 고찰한 연구는 G. W. Dobrov (1993), "The Tragic and the Comic Tereus", *The American Journal of Philology* 114(2), pp. 189-234 참조. 소포클레스의 『테레우스』의 텍스트 편집에 대한 가장 최근 논의는 P. Finglass (2016), "A New Fragment of Sophocles' 'Tereus'", *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 200, pp. 61-85 참조.

27 또 다른 후투티는 비극 작가 필로클레스의 후투티를 가리킨다. 필로클레스는 아이스퀼로스의 조카이자 비극 작가 모르시모스와 멜란티오스의 아버지였다. 그는 대디오니소스 축제의 비극 경연 대회에서 소포클레스의 『오이디푸스 왕』을 제치고 우승을 차지한 바 있다. 필로클레스는 4부작 '판디오니스(Pandionis)'에서 테레우스 신화를 다룬 적 있다고 전해진다. Bruno Snell (Ed.) (1986), *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, Vol. I, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, pp. 139-141 참조.

심은 테레우스 신화 일반에 대한 것이기보다는 소포클레스의 작품에 국한된 것으로 보인다.²⁸

대부분의 비극이 그렇듯 소포클레스 또한 전승되는 신화를 재구성하여 비극을 지었을 테지만, 우리에게 전해지는 테레우스 신화는 거의 소포클레스의 비극을 기반으로 한 것이며, 아퀴우스의 『테레우스』와 오비디우스의 『변신 이야기』 6권 역시 소포클레스를 참고했을 것으로 추측된다.²⁹ 오비디우스를 기반으로 정리한 신화의 내용은 다음과 같다. 아테네의 왕 판디온에게는 프로크네와 필로멜라라는 두 딸이 있었다. 아테네와 테베 사이에 전쟁이 일어났을 때, 판디온은 트라키아의 왕 테레우스의 도움으로 전쟁에서 승리를 거두었다. 그 보답으로 판디온은 첫째 딸 프로크네를 테레우스와 결혼시켰고, 둘 사이에서는 아들 이튀스가 태어났다. 그러던 어느 날, 테레우스는 부인의 부탁으로 처제를 트라키아로 데려오기 위해 아테네로 떠난다. 하지만 필로멜라의 아름다움에 눈이 먼 테레우스는 돌아오는 길에 그녀를 겁탈하고 누구에게도 그 사실을 폭로하지 못하도록 혀바닥을 자른다. 그 후 1년 동안 트라키아의 한 외양간에 방치된 필로멜라는 천에 수를 놓아 언니에게 사실을 전달했고, 이에 분노한 프로크네는 디오닉소스를 위한 축제가 열리는 어느 날 이튀스를 죽여 그 시신으로 요리를 한 뒤 테레우스에게 식사로 대접한다. 이를 안 테레우스가 칼을 빼들고 두 자매를 쫓아가 죽이려 하자, 제우스는 테레우스를 후투티로, 프로크네를 밤피꼬리로, 필로멜라를 제비로 변신시킨다.

소포클레스의 『테레우스』는 테레우스와 두 자매의 추격, 그리고 변신 장면을 포함한다. 새로운 변신 장면이 암시적으로 일어났든 무대 위에서 현

28 호프만(H. Hofmann)은 아리스토파네스가 소포클레스의 『테레우스』에서 변신 모티프를 차용하는 데 주요한 관심이 있었다고 말한다. H. Hofmann (1976), *Mythos und Komödie: Untersuchungen zu den Vögeln des Aristophanes*, Hildesheim/New York: Georg Olms Verlag, pp. 73-74.

29 G. W. Dobrov (1993), p. 199 n. 26.

시되었든 이것이 비극적인 죽음에 대한 극적 은유라는 점은 명백하다.³⁰ 하지만 새로 변신한 잔혹한 비극적 영웅 테레우스는 쓰라린 죽음의 은유를 우스꽝스러운 외형으로 시각화하여 아리스토파네스의 희극 무대에 모습을 드러낸다.

에우엘피데스 오오, 헤라클레스 님! 이게 대체 무슨 짐승이지? 무슨 것 털이지?

세 겹의 벗은 또 어디 식(式)이야?

후투티 누가 날 찾나?

에우엘피데스 열두 신께서 당신에게 너무 심하게 하신 것 같구려.

후투티 당신들 설마 내 날개를 보고 비웃는 것은 아니겠지?
이방인들이여, 나는 전에는 인간이었소.

에우엘피데스 당신을 비웃는 게 아니오.

후투티 그럼 무얼 비웃는 거요?

에우엘피데스 당신의 부리가 우스워 보여서요.

후투티 소포클레스가 그의 비극에서 나를
이 꼴로 만들어 놓았소. 이 테레우스를 말시오.

(93-101행)³¹

에우엘피데스가 자신의 생김새를 보고 비웃자, 후투티는 자신이 소포클레스의 『테레우스』에 등장하는 후투티와 문학적으로 동일한 존재임을 주

30 고대의 주석가는 “『테레우스』에서, 소포클레스는 테레우스와 프로크네를 새로 변신시켰다. 이는 테레우스가 (『새』에서) 치른 대가에 대한 수많은 농담의 근원이 된다.”(White, Scholia 32)라고 평하였다. 그러나 일부 학자들은 무대 위에서 변신 장면의 물리적인 현시가 있었을 가능성을 거부했다. G. W. Dobrov (1993), p. 196 n. 17 참조.

31 아리스토파네스(2010), 천병희 역, 『아리스토파네스 희극 전집 1』, 서울: 숲, p. 436. 구문이나 단문을 제외하고, 본고에 직접 인용된 아리스토파네스의 『새』 번역은 모두 천병희의 번역이다.

장한다. 비록 후투티의 외형과 비극의 주인공에게 기대되는 바가 시각적으로는 일치하지 않음에도, 언어를 통한 정체성의 주장은 우스꽝스러운 희극 속 인물이 비극의 주인공을 재현하고 있음을 믿게 만든다. 이렇게 기존에 존재하던 테레우스 신화와 그에 대한 소포클레스의 처리 방식은 아리스토파네스가 새로이 구축한 허구적 세계에 소환되어 재맥락화된다. 후투티는 인간에서 새로 변한 문학적 선조이자 인간과 새의 중간자적 존재자로서 그들 사이의 조율자가 된다. 두 아테네인은 후투티와의 만남을 점점으로 새들의 세계에 발을 들이고 새들을 위한 도시 건국을 꿈꾸며 인간에서 새로 변모한다. 그러나 변신을 겪었음에도 불구하고 여전히 인간으로서의 특성을 유지하며 후투티와 같은 이중적 상태에 놓인다.³²

도브로프(G. W. Dobrov)는 소포클레스의 『테레우스』에서 두 자매가 야만의 나라 트라키아의 왕인 테레우스가 저지른 만행에 대해 문명 세계인 아테네의 쓰기와 읽기 문화를 통한 복수를 완수했다고 보았다.³³ 테레우스는 진실을 은폐하기 위해 필로멜라의 혀바닥을 잘랐지만, 필로멜라는 사건에 대한 진실을 수로 놓아 프로크네에게 진실을 폭로한다. 도브로프는 말이 폭력적으로 억압되었으나 글을 통해서 진실을 밝히고 복수를 이행하게 된 점을 두고 야만에 대한 문명의 승리로 파악했다. 그러나 이러한 이항 대립은 아리스토파네스의 『새』에서 약화되고, 뒤틀리고, 역전된다. 잔혹했던 야만의 왕은 이전에 자신이 폭력적으로 억압했던 언어적 수단을 매개로 새들을 교육하고, 인간과 짐승을 잇는 다리가 된다. 이 비극적 영웅은 희극적 무대에서 페이스타이로스의 설득에 순진하게 넘어가 주인공의 조력자 역할을 맡고, 밤피꼬리로 변한 프로크네와는 아무런 갈등이 없었다는 듯 사이좋은 배우자로서 행동한다. 그럼에도 후투티는 소포클레스의 테레우스와 동

32 801 행 이하에서 페이스타이로스와 에우엘피데스는 날개 소품을 장착하고 등장한 것으로 보인다. 이러한 변장은 그들이 이전까지 무대에서 인간으로서 보여 주었던 모습을 제거하지 않고 연속성을 유지한다.

33 G. W. Dobrov (1993), pp. 189-234.

일성을 유지하며, 그의 폭군적 면모와 폭력성은 극의 주인공인 페이세타이로스에게로 옮겨가면서 구름뼈꼭나라에 복합적인 의미를 부여한다.

4. 희극적 영웅 VS 희극화된 비극적 영웅

변신, 폭군적 면모, 폭력성 등 소포클레스의 테레우스가 가진 속성이 페이세타이로스에게 옮겨가면서 비극적 영웅은 희극화되고 희극적 영웅은 비극적 영웅의 속성을 갖는다.³⁴ 아리스토텔레스는 『시학』에서 “희극은 우리만 못한 인간을 모방하려 하고, 비극은 우리보다 더 나은 인간을 모방하려 한다”³⁵고 말함으로써, 희극과 비극에서 상이하게 나타나는 주인공의 유형을 특징 짓는다. “우리만 못한 인간”이라는 표현은 다시 다음과 같이 구체화된다.

희극은 앞서 말한 바와 같이 못났지만(*phauloterōn*) 전적으로 악하다고 할 수 없는 인간을 모방한다. 우스꽝스런(*to geloion*) 것은 추함(*aischrou*)의 일종이니까. 우스꽝스런 것은 남에게 고통이나 해를 끼치지 않는 일종의 실수(*hamartēma*) 또는 기형(*aichos*)이다. 비근한 예로 우스꽝스러운 가면은 추하고 비뚤어졌지만 고통을 주지는 않는다.³⁶

아리스토텔레스의 진술을 바탕으로 희극의 주인공이 갖는 특성을 다음과 같이 정리할 수 있다. 희극의 주인공은 사악한 의도를 갖고 타인에

34 비극적 영웅, 특히 소포클레스적 비극 영웅 개념에 대한 전반적인 논의는 B. M. W. Knox (1964), *The Heroic Temper: Studies in Sophoclean Tragedy*, Berkeley/Los Angeles: University of California Press 참조. 한편 희극적 영웅에 대한 설명은 각주 9번 참조.

35 아리스토텔레스, 천병희 역, 『시학』 1448a17-18.

36 아리스토텔레스, 천병희 역, 『시학』 1449a31-35.

게 고통을 주거나 해를 끼치는 인물이 아니라, 의도치 않게 실수하거나 추함(*aíschos*)을 내보임으로써 모종의 적절성 혹은 정상성에서 벗어나 우스꽝스러운 효과를 거두는 인물이다. 그러나 이와 같은 설명은 『새』의 주인공인 페이세타이로스를 정확하게 설명하지 못한다. 그의 등장이나 말투는 어느 정도 희극의 문법을 따르지만 실수나 추함을 통해 우스꽝스러운 효과를 거두는 것과는 거리가 있으며, 극의 진행에 따라 구름뼈꼭나라를 세워 최고 통치자가 되고 제우스의 권력을 양도받아 “신들 중 가장 위대한 자”(dīamonōn hupertate, 1765행)가 되기 때문이다. 그런 그의 모습에서는 영리함과 재치뿐 아니라, 진지함과 웅장함마저 엿보인다. 비록 페이세타이로스가 신과 같은 존재감과 권위로 극적 세계를 통제하고 결말에서는 실제로 최고 신의 자리에 오른다고 해도, 희극적 인물의 한 유형의 특성인 ‘*ponēria*’(악당 기질)의 구현체로 볼 수 있지만 말이다. 기실 아리스토텔레스의 설명처럼 실수나 추함을 통해 우스꽝스러운 효과를 거두는 인물은 주인공 페이세타이로스가 아니라, 비극에서 온 후투티다.

페이세타이로스와 에우엘피데스가 한적하게 살 만한 곳을 묻기 위해 후투티를 찾아왔을 때, 후투티는 긴 부리와 큰 벗을 단 채 무대 위에 등장하여 에우엘피데스의 비웃음을 산다(93-101행).³⁷ 두 아테네인은 인간과 새의 경험을 모두 가진 후투티에게 앞으로 살아갈 곳에 대한 지혜를 얻으려고 하지만, 후투티가 제시한 목가적인 삶의 가능성은 페이세타이로스의 지적 욕망을 충족하지 못한다. 이때 페이세타이로스의 머릿속에 불현듯 유토피아에 대한 열망과 권력욕에 기반한 “원대한 계획”이 떠오른다. 페이세타이로스가 새들을 위한 도시를 건설하여 새들의 권력을 되찾아 주겠다고 하자, 후투티는 그 말에 순진하게 설득된다. 소포클레스의 『테레우스』에서 언어적 수단에 의해 범죄를 들키고 복수를 당한 후투티가 『새』에서도 언어적

37 이때 해당 배역을 맡은 배우는 고대 그리스 희극 특유의 익살스럽게 과장된 소품을 착용했을 것이다.

수단에 휘둘리는 것이다. 페이세타이로스의 이름은 ‘설득하다’라는 의미의 동사 ‘*peithō*’와 동료라는 의미의 명사 ‘*hetairoi*’의 합성어로서, ‘동료를 설득하는 자’라는 의미로 볼 수 있다. 후에 드러나다시피, 그의 언어는 동료들을 설득할 힘뿐 아니라, 극적 세계 전체를 조작하는 힘을 지닌다. 페이세타이로스의 설득으로 존재하지 않았던 욕망에 사로잡힌 후투티는 즉각 새들을 불러 모으고 인간들과 새들 사이의 언어 안내자 역할을 맡는다. 처음에 새들은 격렬하게 반발하지만, 즉각 페이세타이로스가 새들 시점으로 다시 쓴 창조 신화에 설득된다. 그러나 페이세타이로스가 세운 나라는 말과 공연을 통해 허공에 자리한 무(無) 그 자체에 불과하며, 새들의 복권이라는 당초의 목표는 최고 신이 된 페이세타이로스에 대한 복종으로 귀결된다. 이렇게 『새』의 후투티는 시각적으로나 행동 양상으로나 비극의 잔혹하고 폭력적인 주인공 테레우스가 아니라, 희극에 동화된 인물로서 우스꽝스러운 모습으로 제시되며, 후반부에서 페이세타이로스에게 온전히 극의 초점이 맞춰진 이후에는 무대에 등장하지 않고 존재감을 잃는다.

비극적 영웅 테레우스의 속성은 페이세타이로스에게 옮겨가지만, 페이세타이로스는 비극적 주인공의 유형과 차이를 갖는다. 비극의 주인공에게는 내적 일관성이나 깊이가 중요하지만, 내적 일관성이나 내적 자아가 사실상 결여된 희극 속 인물의 특성상, 이 극에서는 페이세타이로스의 계획과 행동, 성취의 외화(外化)만이 조명되는 것이다.³⁸ 테레우스는 왕국의 절대적인 통치자였으나 후에 새로 변신하였고, 앞서 언급했듯 이 변신은 죽음의 은유와 다름없다. 페이세타이로스는 테레우스가 겪은 운명을 경험하되, 순서를 바꾸어 인간에서 새로 변신한 후 절대적인 통치자가 된다. 이 과정에서 인물의 일관된 욕망이나 내적 갈등은 나타나지 않는다. 페이세타이로스의 운명에는 테레우스가 겪은 몰락의 음울한 그림자가 드리우지 않고 오

38 S. Nelson (2016), p. 11. 넬슨은 인물의 일관성보다는 희극에 의미를 부여하는 환상(fantasy), 혼란(disruption) 및 외형성(exteriority)에 신경 쓸 필요가 있다고 말했다.

직 성공만이 존재한다. 이러한 변주는 동족 살해와 식인 모티프의 차용에서도 반복된다. 비극의 테레우스는 프로크네의 속임수에 빠져 아들 이튀스로 요리한 음식을 먹고, 이로 인해 고통스러운 깨달음과 함께 변신을 겪는다. 한편 페이세타이로스는 도시 건설에 반하는 일부 새들을 죽여 요리 재료로 삼게 한다(1583-1584행, 1688행). 이는 반역자에 대한 정치적 처벌을 넘어 동족 살해이자 카니발리즘(cannibalism)에 해당한다. 그러나 페이세타이로스는 이에 대한 내적 갈등을 겪지 않으며, 극적 상황 역시 이를 윤리적 판단의 대상이 아니라 우스꽝스러운 효과를 야기하는 요소로 남겨둔다. 이렇게 주인공의 한계를 모르는 성공가도에는 변신, 폭군적 면모, 폭력성, 친족살해와 식인이라는 비극 『테레우스』의 음울한 모티프가 희극적으로 변용되어 이중으로 작동한다.

한편 비극적 영웅이 희극화되고 희극적 주인공이 비극적 영웅의 속성을 차용하여 영웅 혹은 신의 반열에 오르는 상황은 신-인간-동물의 자리바꿈으로 나타난다. 희극에서는 비극에 비해 인물의 내면에 관심이 적은 만큼, 극을 이해하는 데 있어 이러한 외적 치환 및 자리바꿈, 그로 인한 불일치와 부조리함에 주목할 필요가 있다. 처음에는 인간이었던 페이세타이로스와 에우엘피데스는 마찬가지로 인간이었다가 새로 변한 후투티와 새로운 도시를 세우고 그 자신들도 새로 변모한다(인간에서 동물로 변화). 페이세타이로스가 도시 건국을 위해 새들을 설득하기 위한 발언에 따르면 새들은 머나먼 옛날에 신적인 존재들이었다(신에서 동물로 변화). 도시가 자리를 잡고 신들과 맞부딪힌 이후, 페이세타이로스는 신의 반열에 오른다(동물에서 신으로 변화). 신에서 동물로의 변모는 페이세타이로스가 새들을 설득하기 위해 만들어낸 허구적 신화라는 점을 감안한다고 해도, 극 안에서 신-인간-동물의 엄숙한 위계적 경계는 역할 놀이처럼 이뤄지는 자리바꿈으로 약화된다는 점을 포착할 수 있다. 그리고 페이세타이로스는 이 극적 세계를 조작하는 인물로서 신-인간-동물의 모든 위치를 점유하고 경계를 흐린다.

위와 같은 자리바꿈에서 소외되는 존재는 누구인가? 바로 새로운 도시

건설을 통해 오래 전의 영광을 되찾으리라 기대되었던 새들이다. 그들은 본디 어디든 오갈 수 있는 편재적 속성을 지녔음에도 불구하고, 페이세타이로스의 ‘신화 다시 쓰기’에서 제시된 우주 초기의 풍요로움에 설득되어 땅과 하늘 사이 허공을 자신들의 거주지로 제한하는 데 동의한다.³⁹ 그러나 정작 새들은 도시의 주인이 되지 못하고 통치의 대상이 된다. 심지어 반역하는 새들은 그들의 권위가 사라진 시기에도 그러했듯 여전히 먹잇감으로 쓰이는데, 극에서 이에 대한 윤리적 관심은 조명되지 않는다. 극의 마지막 부분에서 그들은 페이세타이로스와 제우스의 딸 바실레이아가 올리는 결혼식에서 축가를 부르며 극 중 코로스로 남는다(1720행 이하). 그러나 페이세타이로스의 일인 독재하에서 새들만 무력한 것은 아니다. 신들의 권위 역시 약화된다.

넬슨(S. Nelson)은 “희극에서는 신들의 의도를 완벽하게 이해할 수 있으며, 신들은 인간의 이해가 아니라 인간의 의지에 따라 타자로서 기능한다”라고 말했다.⁴⁰ 훨씬 더 나아가 페이세타이로스는 최고 신의 반열에 올라 원하는 것을 모두 성취한다. 페이세타이로스가 신의 권위를 얻자, 비극 장르에서는 불가피하고 불가해한 제우스의 뜻은 무력화되고,⁴¹ 제우스는 의지로 조종 가능한 타자가 된다. 그의 사자로 등장한 올림포스의 신들은 직전에 구름뿔나라에 속속 찾아온 인간들만큼이나 인간적이다. 비극 장르에서 인간과 신이 맺는 수직적인 관계는 역전되거나 균열이 생기고, 극 중 상황은 마치 페이세타이로스가 연출한 무대처럼 순조롭게 흐른다. 기실 페이세타이로스가 연출하는 구름뿔나라는 실체를 갖는 나라이기보다는 말과 공연으로 지어진 환상에 가깝다.

39 페이세타이로스가 새들을 설득하는 방식은 그들이 잃어 본 적 없는 풍요로움에 대한 향수를 심어 주는 것이라는 설명은 D. Konstan (1997), p. 11 참조.

40 S. Nelson (2016), p. 205.

41 제우스의 불가피하고 불가해한 힘은 소포클레스의 『트라키스의 여인들』 중 “이것들 중 제우스가 아닌 것은 없도다.”(1278행)라는 대사에서도 잘 드러난다.

5. 말과 공연을 통한 도시 건설

페이세타이로스의 주도하에 세워진 구름뼈꼭나라는 말과 공연이라는 행위로 지어진 나라이다. 페이세타이로스와 에우엘피데스가 처음 등장했을 때, 아직 무대는 구체적으로 특정되지 않은 어딘가이다. 그들은 각자 손에 쥔 까마귀와 어치를 길 안내자로 삼지만, 새들은 이리저리 헤매며 진을 빼게 하거나(3행), 길이 없는 암벽 아래를 가리키거나(20-22행), 안내하기를 거부한다(23-26행). 나아가 길도 돌아갈 길도 잃은 채 무대 위를 수평적으로 헤매던 페이세타이로스는 이렇게 말한다. “우리가 대체 어디쯤 와 있는지 아직도 감이 잡히질 않네(9행).” 이윽고 두 사람은 위쪽을 가리키는 까마귀의 안내에 따라 비로소 방향성을 획득하고 후투티가 거주하는 바위 문앞에 이른다. 이처럼 처음에 불확실했던 공간은 극이 진행됨에 따라 “위”와 “아래”라는 방향성을 거쳐 구체화되고, 처음에 “구름”과 “하늘”뿐이었던 허공은 새들의 영역으로서 도시의 터전이 된다. 시시각각 변화하는 극적 공간은 언어를 통해 점차 분명한 장소로 거듭난다. 이것은 특히 동료들을 설득하고 극적 세계를 조작하는 페이세타이로스의 언어에 의해 이뤄진다.

무대 위 공간의 정체와 속성은 전적으로 언어를 통해 알 수 있다. 구름뼈꼭나라를 둘러싼 거대한 성벽의 존재는 우리의 눈으로 확인할 수 없으며, 순전히 언어와 공연 연출로 이루어진다. 무대 위 공간은 계속해서 변화하며 점점 성벽을 둘러싼 도시의 모습을 갖추지만, 여전히 물질적으로든 역사적으로든 구체성을 결여한 허공의 공간이다. 이러한 세계를 구축한 페이세타이로스조차 자신의 말이 실체화되는 것을 믿지 못한다. 성벽의 완공 소식을 전하러온 첫 번째 사자가 퇴장하자, 코로스 장은 페이세타이로스에게 묻는다.

코로스 장 이봐요, 왜 그러시오? 설마 성벽이 이렇게 금세 완공되어
 놀란 것은 아니겠지요?

페이세타이로스 어찌 놀라지 않을 수 있겠소! 또 놀랄 만하고요.

정말이지, 꼭 거짓말 같다니까요.

(1164-1167행)

시각적으로 인식할 수 없으며 만질 수도 없는 이 비물질적 도시는 오직 언어와 공연을 통해서만 무대 위에서 물질화된다. 관객들은 대사와 노래, 행렬을 통해서, 즉 극 중 공연을 통해 도시가 지어지는 과정을 지켜본다. 이 과정에서 관객들은 제4의 벽 바깥에 위치한 관람자가 아니라, 도시 건설이라는 행위의 내부 관찰자로 인식되고, 극의 외부와 내부의 경계는 허물어진다.⁴² 슬레이터(N. Slater)는 “구름뺨꼭나라가 일련의 상연을 통해 탄생하며 때로는 모방적이고 때로는 자의식적으로 비환상적인(self-consciously nonillusory) 무대 공연”이라고 말한다.⁴³ 이를 테면 구름뺨꼭나라의 건국을 위해 새들이 합창하는 장면에서, 코로스장은 관객들을 향해 다음과 같이 말한다.

예컨대 관객 여러분 중에 누가 날개가 있다면,
배가 고프거나 비극의 코로스에 싫증이 날 때는
집으로 날아가 아침을 먹고 배를 채운 다음

42 아벨 이후 사용된 메타연극(metatheatre)이라는 개념은 학자마다 다른 정의와 범주를 적용하고 있지만, 대체로 등장인물이 무대 위의 허구성을 인식하거나, 허구성에 참여하거나, 그 허구성을 활용하는 등의 자기 지시적 행위를 통해 연극적 자의식을 부각한다는 점을 공유한다. 자세한 내용은 L. Abel (1963), *Metatheatre: a new view of dramatic form*, New York: Hill and Wang 참조. 현대 논의에서 메타연극적 요소는 주로 극적 환상(dramatic illusion)을 깨는 요인으로 생각되지만, 극적 환상이라는 관념이 모든 시대와 장르에 동일한 방식과 수준으로 있었다고 보기는 어렵다. 고대 연극에서 메타연극에 대한 보다 자세한 논의는 다음을 참조. Dobrov (2001), pp. 9-11.

43 N. Slater (1997), “Performing the City in Birds”, *The City as Comedy: Society and Representation in Athenian Drama* (Ed. by G. W. Dobrov), North Carolina: The University of North Carolina Press, p. 75.

여러분에게 도로 날아와 앉을 수 있을 것이오.

(785-789행)

코로스장은 새들로 이루어진 코로스의 우두머리인 동시에 연극의 합창단을 이끄는 우두머리로서 무대 밖의 관객들에게 구름뼈꼭나라의 일원이 되기를 제안한다. 대디오뉴소스 축제에서는 희극 경연대회가 끝나고 나면 사흘 동안 비극 경연대회가 열렸으므로, 희극 경연대회에서 『새』를 관람하던 관객들이 새가 된다면, 비극 경연대회에서는 날개를 이용하여 자유로이 공연장과 집을 오갈 수 있을 것이다. 이렇게 관객들을 향해 발언하는 구희극 고유의 관습은 극적 환상을 파괴하지만, 이는 관객으로 하여금 자신이 속한 무대 밖 세계와 극 중 세계의 거리감을 인식하여 소외 현상으로 나아가게 하는 것이 아니라, 관객 역시 극 중 공연의 참여자로 인식하게 만드는 효과를 거둔다. 아리스토파네스의 희극 세계는 무대 바깥을 향해 열려 있으며, 자주 아테네 폴리스의 ‘여기 그리고 지금’(hic et nunc)과 포개지는 까닭이다.

그러나 『새』에서 구축된 허구적 세계가 기원전 414년 아테네 사회의 현실을 향해 열려 있다고 해도, 이 작품을 정치적인 알레고리로 읽기보다는 현실과의 느슨한 연결로 볼 필요가 있다. 최초의 비평적 단초를 제공하는 고대 휘포테시스 이후로, 학자들은 『새』에서 기원전 415년 시칠리아 원정 계획으로 고조된 아테네 사회나 알키비아데스의 사건에 대한 직접적인 알레고리로 보려는 시도를 해왔다.⁴⁴ 물론 한 사회에서, 특히 도시 국가가 주도한 행사에서 상연된 작품이만큼 연극이 어떻게든 현실과 연루되어 있고, 현실을 반영하며, 현실에 대한 발언이 될 수 있다는 것은 의문의 여지가 없다. 하지만 아리스토파네스는 작품에서 폴리스 혹은 개인을 비난하고자 할 때면 구체적이고 직접적으로 호명하는 방법을 택하곤 했다. 만일 아리스

44 각주 11번 참조.

토파네스가 『새』를 통해 니키아스나 알키비아테스를 위시한 폴리스의 구성원을 비난하고자 했다면 은유가 아니라 직접적인 호명 방식을 택했으리라는 도브로프의 반론은 설득력이 있다.⁴⁵

그렇다면 구름뿔나라가 희극적 영웅 페이세타이로스를 내세운 유포피아의 제시라고 볼 수 있는가? 앞서 언급했다시피, 『새』의 주요한 독법 가운데 또 다른 하나는 유포피아 혹은 판타지의 제시로 보는 것이다. 그러나 아리스토파네스의 목적이 유포피아의 제시였다면, 그 세계는 어느 정도 일관성을 지닐 것이다. 콘스탄(D. Konstan)이 정리한 바와 같이, 『새』에서 언급되는 도시의 성격은 몇 번이나 변모한다.⁴⁶ 처음 페이세타이로스는 경쟁적인 아테네와는 달리 법치에서 자유로운 한적한 곳을 찾아다녔지만, 정작 후투티에게서 소박한 목가적인 삶의 가능성을 확인하자 그는 불현듯 새로운 제국 건립에 대한 열망을 갖는다(157-163행). 그리하여 그가 현실화하는 유포피아는 법규에서 자유로운 나라라는 초기의 구상에서 강력한 왕권과 규율로 통제되는 일인 통치제의 모습을 띤다. 페이세타이로스는 나라의 온갖 상황을 보고받는 유일한 사람이며, 유일하게 결정권을 갖는다. 구름뿔나라는 페이세타이로스가 진저리를 치던 아테네의 관습과 악습을 어렵פות이 답습하지만, 극적 상황은 이러한 모순에 집중하기보다 신들과의 전쟁과 승리라는 전개로 급박하게 선회한다. 계획의 크고 급격한 변화와 실현은 필연적인 계기를 동반하지 않으며 상호 모순되기에 의미론적 공백을 야기한다. 따라서 “구름과 허공에서 유래한, 공기와도 같이 가벼운 이름”(818-819행)으로 지어진 구름뿔나라는 그 성공의 정도에 비례하여 물질적, 의미론적 구체성을 결여하는 무(無)의 도시라는 점이 역설적으로 강조된다. 페이세타이로스가 새들을 설득하기 위해서 지어낸 신화는 그 자신이 신화적 존재가 되는 것으로 막을 내린다. 이 말로 조작된 신화적 세계의 정복은 교훈적이

45 G. W. Dobrov (1990), p. 210

46 D. Konstan (1997), pp. 3-22.

거나 냉소적인 어조보다는 관객들을 향해 열린 유쾌한 축제의 형태로 제시된다.

6. 결론

아리스토파네스의 희극은 폴리스의 구성원과 관습을 극적 세계 안으로 끌어들이어 시인 자신과 관객이 속한 삶의 연속성을 보여 주었을 뿐만 아니라, 언어로 전승되는 문학 텍스트를 도입하여 새롭게 맥락화하곤 했다. 『새』에서 구름뺨국나라 건국의 정당성을 부여하는 데 사용된 새로운 신화적 이야기와 양식은 서사시와 서정시에 대한 암시와 차용이 나타나며,⁴⁷ 비극에 대한 암시와 차용 역시 인물, 언어, 운율 등을 통해서 드러난다. 비극은 아리스토파네스가 삶과 문학에서 차용한 수많은 것 중 하나이지만, 그의 비극 차용 방식은 그리스 희극 장르에서 독보적으로 과감하며, 복합적인 극적 의미 생성에 기여한다. 본고에서는 특히 후투티를 통해 소포클레스의 비극 『테레우스』를 극에 도입하는 방식을 눈여겨보았다. 이를 통해 비극의 영웅이 희극화되고, 희극의 주인공은 비극적 속성을 이어받아 극적 아이러니가 발생하는 과정을 살펴보았다. 노스롭 프라이의 말대로 『새』에서는 “희극적 헤로이즘과 희극적 형식의 아이러니 사이의 절묘한 균형이 유지”된다.⁴⁸

아리스토텔레스가 『시학』에서 언급하는 희극의 몇몇 성격은 비극의 반대로서 특징지어지며, 이는 그가 비극과 희극을 정반대되는 것의 한 쌍으로 인식한다는 것을 드러낸다.⁴⁹ 그러나 실제로 기원전 5세기에 상연되던 그리

47 아리스토파네스의 『새』에서 693-703행의 노래와 헤시오도스의 『신통기』에 대한 비교 연구는 심정훈(2020), 「헤시오도스의 『신통기』와 아리스토파네스의 ‘신통기’ 비교연구」, 『서양고전학연구』 59-2, pp. 1-24 참조.

48 노스롭 프라이(2000), 임철규 옮김, 『비평의 해부』, 파주: 한길사, p. 116.

49 이에 대한 논의 전반은 M. S. Silk (2001), *Aristophanes and the Definition of Comedy*, Oxford: Oxford University Press, pp. 42-97 참조.

스 비극과 희극은 서로에 대해 여집합적 관계가 아니었다. 에우리피데스의 몇몇 비극은 아리스토텔레스가 비극적이지 않다고 주장한 행복한 결말로 끝나곤 하며, 그리스 비극의 전형으로 생각되곤 하는 소포클레스의 『안티고네』와 『오이디푸스 왕』조차 희극적인 인물과 상황을 포함한다.⁵⁰ 반대로 아리스토텔레스가 희극적 인물로 특징 짓는 우스꽝스러움은 메난드로스의 인물들과 그들이 연루된 사건들을 온전히 설명하지 못한다.⁵¹ 에우리피데스와 아리스토파네스의 거리만큼이나 아리스토파네스와 메난드로스는 거리가 있다.⁵² 아리스토파네스의 『새』는 구희극이 이용할 수 있는 다양한 문학적 자원을 동원하여 새로운 터전을 찾아 나선다는 건국 신화의 모티프로 시작해서 한 인간을 신격화하는 결말로 나아가지만, 이 일련의 이야기는 대안적 현실이나 우주론으로 확장되지 않고, ‘여기 그리고 지금’에서 언어가 만들어내는 극적 환상의 한계를 시험하는 방향에 이른다.

참고문헌

1차 문헌, 주석서

- 아리스토파네스(2010), 천병희 역, 『아리스토파네스 희극 전집 1』, 서울: 숲.
 아리스토텔레스(2017), 천병희 역, 『수사학/시학』, 서울: 숲.
 Dover, K. J. (1993), *Aristophanes: Frogs*, Oxford: Clarendon Press.
 Dunbar, N. ([1998]/2002), *Aristophanes Birds*. Oxford: Oxford University Press.
 Sommerstein, A. H. (1980), *The Comedy of Aristophanes*, Vol. 1, *Acharnians*, Warminster: Aris & Phillips.

50 소포클레스의 『안티고네』에서 경비병 장면과 『오이디푸스 왕』에서 코린토스 사자의 등장 장면을 참조하라.

51 M. S. Silk (2001), p. 69.

52 M. S. Silk (2001), p. 69. 비극은 고대 그리스라는 시대와 지역의 범주를 벗어나더라도 장르적 동일성을 인식할 수 있는 유사성을 가진 데 비해, 희극은 더 넓은 장르적 범주를 갖는 것처럼 보인다는 언급에 대해서는 M. S. Silk (2001), p. 66 참조.

- Sommerstein, A. H. (1987), *The Comedy of Aristophanes*, Vol. 6, *Birds*, Warminster: Aris & Phillips.
- Sommerstein, A. H. (Ed. and Trans.) (2009), *Aeschylus: Fragments*, Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Storey, I. C. (Ed. and Trans.) (2011), *Fragments of Old Comedy*, Vol. III: *Philonicus to Xenophon. Adespota*, Cambridge, MA: Harvard University Press.
- TrGF (1986), *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, Vol. I *Didascaliae Tragicae, Catalogi Tragicorum et Tragoediarum, Testimonia et Fragmenta Tragicorum Minorum* (Ed. by Bruno Snell), Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- TrGF ([1977]/1999), *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, Vol. 4 *Sophocles* (Ed. by S. L. Radt), Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Wilson, N. G. (Ed.) (2008), *Aristophanis Fabulae*, Vol. I, Oxford: Oxford University Press.

2차 문헌

- 노스롭 프라이(2000), 임철규 역, 『비평의 해부』, 파주: 한길사.
- 베르트 자이텐슈타커(2018), 이재민 역, 『고대 그리스 로마 연극』, 파주: 태학사.
- 심정훈(2020), 「헤시오도스의 『신통기』와 아리스토파네스의 ‘신통기’ 비교연구」, 『서양 고전학연구』 59-2, pp. 1-24.
- Abel, L. (1963), *Metatheatre: a new view of dramatic form*, New York: Hill and Wang.
- Bakola, E. (2010), *Cratinus and the Art of Comedy*, New York: Oxford University Press.
- Bowie, A. M. (1993), *Aristophanes: Myth, Ritual and Comedy*, New York: Cambridge University Press.
- Dobrov, G. W. (1990), “Aristophanes’ *Birds* and the Metaphor”, *Arethusa* 23(2), pp. 209-233.
- Dobrov, G. W. (1993), “The Tragic and the Comic *Tereus*”, *The American Journal of Philology* 114(2), pp. 189-234.
- Dobrov, G. W. (Ed.) (1997), *The City as Comedy: Society and Representation in Athenian Drama*, North Carolina: The University of North Carolina Press.
- Dobrov, G. W. (2001), *Figure of Play: Greek Drama and Metafictional Poetics*, Oxford/New York: Oxford University Press.
- Dover, K. J. (1972), *Aristophanic Comedy*, Berkeley/Los Angeles: University of California Press.
- Farmer, M. C. (2017), *Tragedy on the Comic Stage*, New York: Oxford University Press.
- Finglass, P. (2016), “A New Fragment of Sophocles’ ‘*Tereus*’”, *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 200, pp. 61-85.
- Hofmann, H. (1976), *Mythos und Komödie: Untersuchungen zu den Vögeln des*

- Aristophanes*, Hildesheim/New York: Georg Olms Verlag.
- Knox, B. M. W. (1964), *The Heroic Temper: Studies in Sophoclean Tragedy*, Berkeley/Los Angeles: University of California Press.
- Konstan, D. (1995), *Greek Comedy and Ideology*, Oxford/New York: Oxford University Press.
- Konstan, D. (1997), "The Greek Polis and Its Negations: Versions of Utopia in Aristophane's *Birds*", *The City as Comedy: Society and Representation in Athenian Drama* (Ed. by G. W. Dobrov), Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Konstan, D. (2014), "Defining the Genre", *The Cambridge Companion to Greek Comedy* (Ed. by M. Revermann). Cambridge: Cambridge University Press, pp. 27-42.
- Lelièvre, F. J. (1954), "The Basis of Ancient Parody", *Greece & Rome* 1(2), pp. 66-81.
- Lowe, N. J. (2000), "Comic Plots and the Invention of Fiction", *The Rivals of Aristophanes: Studies in Athenian Old Comedy* (Ed. by D. Harvey, J. Wilkins), London: The Classical Press of Wales, pp. 259-272.
- Miles, S. (2009), *Strattis, Tragedy, and Comedy* (Doctoral dissertation, the University of Nottingham, United Kingdom), retrieved from <https://eprints.nottingham.ac.uk/10887> (접속일: 2025. 3. 3.).
- Murray, A. T. (1891), *On Parody and Paratragedia in Aristophanes*, Doctoral dissertation, Johns Hopkins University.
- Nelson, S. (2016), *Aristophanes and His Tragic Muse: Comedy, Tragedy and the Polis in 5th century Athens*, Leiden/Boston: Brill.
- Parker, L. P. E. (1997), *The Songs of Aristophanes*, Oxford: Clarendon Press.
- Pickard-Cambridge, A. ([1927]/1962), *Dithyramb, Tragedy and Comedy*, Oxford: Clarendon Press.
- Rau, P. (1967), *Paratragödia: Untersuchung einer komischen Form des Aristophanes*, Munich: Beck.
- Rosen, R. M. (2014), "The Greek 'Comic Hero'", *The Cambridge Companion to Greek Comedy* (Ed. by M. Revermann). Cambridge: Cambridge University Press, pp. 222-240.
- Schlesinger, A. C. (1937), "Identification of Parodies in Aristophanes", *The American Journal of Philology* 58(3), pp. 294-305.
- Seidensticker, B. (1982), *Palintonos Harmonia: Studien zu komischen Elementen in der griechischen Tragödie*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Sells, D. (2018), *Parody, Politics and the Populace in Greek Old Comedy*, London/New York: Bloomsbury Academic.
- Silk, M. S. (1993), "Aristophanic Paratragedy", *Tragedy, Comedy, and the Polis* (Ed. by A. H. Sommerstein et al.), Bari: Levante Editori, pp. 477-504.
- Silk, M. S. (2001), *Aristophanes and the Definition of Comedy*, Oxford: Oxford University

Press.

- Slater, N. W. (1997), "Performing the City in Birds", *The City as Comedy: Society and Representation in Athenian Drama* (Ed. by G. W. Dobrov), North Carolina: The University of North Carolina Press, pp. 75-94.
- Slater, N. W. (2002), *Spectator Politics: Metatheatre and Performance in Aristophanes*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Sommerstein, A. H. (Ed.) (2019), *The Encyclopedia of Greek Comedy*, 3 vols., Hoboken: Wiley-Blackwell.
- Tsitsisirisidis, S. (2010), "On Aristophanic Parody: The Parodic Techniques", *Parachoregema* (Ed. by S. Tsitsisirisidis), Heraklion: Crete University Press, pp. 359-382.
- Whitman, C. H. (1964), *Aristophanes and the Comic Hero*, Cambridge/Massachusetts: Harvard University Press.

원고 접수일: 2025년 1월 13일, 심사완료일: 2025년 1월 29일, 게재 확정일: 2025년 2월 13일

ABSTRACT

Paratragedy in Aristophanes' *Birds*

Choi, Mi*

Aristophanes' comedies not only drew the members and customs of the polis into the dramatic world to show continuity with the life of the poet himself and the audience but also introduced literary texts that were passed down in language and recontextualized them. The reading of the play *Birds*, which was staged in 414 BCE, has been divided into two camps: those who see it as an allegory of the historical situation in Athens at the time, and those who see it as a utopia or fantasy. This paper distances itself from both extreme interpretations and focuses on the tragic material and elements of composition borrowed from a wide range of elements in *Birds*.

In *Birds*, quotation, borrowing and allusions to tragedy are made at various levels in linguistic areas such as vocabulary, style, subject matter, and metre. These techniques contribute to creating complex dramatic meanings, starting with simply creating a heterogeneous atmosphere. Among them, the most notable part is the hoopoe, which appears as a mediator between humans and birds as the protagonists search for a new home. He is identical to the protagonist of Sophocles' *Tereus*, but this tragic hero is a comic character who plays the role of the protagonist's helper, and the tragic attributes are transferred to the comic hero, Peisetairos.

* Ph.D. Candidate, Interdisciplinary Program in Classical Studies, Seoul National University

This article aims to analyze the dramatic irony that arises from the comic application of tragic elements in *Birds*. In particular, the comic hero, Peisetairos, will be analyzed in detail to see how the tragic hero's comic transformation, the hoopoe, plays a supporting role in the play while also causing a counteraction. Based on this, the semantic void of Cloudcuckooland, which is built with words and performances, will be examined.

Keywords Aristophanes, *Birds*, Tereus, Paratragedy, Tragic Parody, Comic Hero

