creative commons

COMMONS DEED

저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:

저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.

비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.

변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 이용허락규약(Legal Code)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

Disclaimer

dCollection

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

[UCI]I804:24011-200000290972

2020년 2월

박사학위논문

피나 바우쉬 작품의 극단화 표현 연구

조선대학교 대학원

문 화 학 과

정 승 아

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

피나 바우쉬 작품의 극단화 표현 연구

A Study of Extreme Expression in Pina Bausch's Works

2020년 2월 25일

조선대학교 대학원

문 화 학 과

정 승 아

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

피나 바우쉬 작품의 극단화 표현 연구

지도교수 이 승 권

이 논문을 문화학박사학위신청 논문으로 제출함

2019년 10월

조선대학교 대학원

문 화 학 과

정 승 아

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

정승아의 박사학위논문을 인준함

위원장 조선대학교 교수 송 선 기 (인)

위 원 조선대학교 교수 한 종 완 (인)

위 원 이화여자대학교 교수 조 기 숙 (인)

위 원 광주여자대학교 교수 박 선 욱 (인)

위 원 조선대학교 교수 이 승 권 (인)

2019년 12월

조선대학교 대학원

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

목 차

ABSTRACT

제1장 서 론 ····· 1
제1절 연구의 필요성 및 목적 ····· 1
제2절 연구의 방법 및 제한점 ····· 5

제2장 연극춤 형성과 발전 ····· 7
제1절 연극춤의 형성배경 ····· 7
1. 독일 표현주의 예술 ····· 7
2. 루돌프 폰 라반 연극춤 ····· 11
3. 쿠르트 요스 연극춤 ····· 16
제2절 피나 바우쉬 연극춤 발전 ····· 21
1. 포스트모더니즘과 연극춤 ····· 23
2. 혼합과 탈장르 ····· 26

제3장 바우쉬 작품의 연극적 특성 ····· 29
제1절 바우쉬 작품의 연극적 특성 ····· 30
1. 일상성의 낯섦 ····· 30
2. 이야기 방식의 파편성 ····· 37
3. 강렬한 신체성 ····· 42

제4장 극단화 표현의 특성 및 작품연구 ····· 44
제1절 극단화 표현의 요소와 특성 ····· 45
1. 두려움과 갈등 ····· 45
가. 두려움 ····· 45
나. 갈등 ····· 47

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

2. 반복과 변화 ····· 49
가. 반복되는 동작과 음향 ····· 49
나. 의미생성과 변형 ····· 50
3. 대립적 충돌과 결합 ····· 53
가. 대립적 관계 ····· 53
나. 이질적 요소의 충돌 ····· 54
제2절 작품에서 드러난 극단화 표현 ····· 55
1. 카페 뮐러<Cafe Müller> ····· 55
가. 두려움과 갈등 ····· 55
나. 반복과 변화 ····· 60
다. 대립적 충돌과 결합 ····· 67
2. 푸른수염 <Blaubart> ····· 72
가. 두려움과 갈등 ····· 72
나. 반복과 변화 ····· 75
다. 대립적 충돌과 결합 ····· 82
3. 콘탁호프<Kontakthof> ····· 85
가. 두려움과 갈등 ····· 85
나. 반복과 변화 ····· 88
다. 대립적 충돌과 결합 ····· 92

제5장 바우쉬 극단화 표현의 의미 ····· 95
제1절 자기 반영적 참여 ····· 95
제2절 고통의 감각전이 ····· 97
제3절 생명의 에너지 ····· 98

제6장 결 론 ····· 100

참고문헌

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

표 목 차

<표 1> 카페 뮐러 공연 개요 ····· 56
<표 2> 푸른수염 작품 개요 ····· 72
<표 3> 콘탁호프 작품 개요 ····· 85

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

사 진 목 차

[사진 1] 작품 <1980>에서 여자가 유혹하는 장면 ····· 34
[사진 2] 작품 <왈츠>에서 대사 장면 ····· 36
[사진 3] 작품 <봄의 제전>에서 강렬한 신체 ····· 42
[사진 4] 작품 <카페 뮐러>의 카페공간 ····· 57
[사진 5] 작품 <카페 뮐러>에서 바우쉬의 모습 ····· 57
[사진 6] 작품 <카페 뮐러>에서 두 남녀의 신체접촉 ····· 60
[사진 7] 작품 <카페 뮐러>에서 입맞춤을 돕는 장면 ····· 61
[사진 8] 작품 <카페 뮐러>에서 안아 드는 장면 ····· 61
[사진 9] 작품 <카페 뮐러>에서 떨어지고 포옹하는 장면 ····· 62
[사진 10] 작품 <카페 뮐러>에서 바닥에 쓰러지는 동작 ····· 63
[사진 11] 작품 <카페 뮐러>에서 남녀가 이동하는 장면 ····· 65
[사진 12] 작품 <카페 뮐러>에서 역할을 교체하여 동작 반복 ····· 66
[사진 13] 작품 <카페 뮐러>에서 벽에 부딪히는 장면 ····· 66
[사진 14] 작품 <카페 뮐러>에서 대립되는 시선 ····· 68
[사진 15] 작품 <카페 뮐러>에서 의자를 치우는 장면 ····· 68
[사진 16] 작품 <카페 뮐러>에서 메르시를 주시하는 장면 ····· 68
[사진 17] 작품 <카페 뮐러>에서 문을 열어주는 장면 ····· 69
[사진 18] 작품 <카페 뮐러>에서 메르시 주위를 맴도는 장면 ····· 69
[사진 19] 작품 <카페 뮐러>에서 무대배경과 무용수 ····· 73
[사진 20] 작품 <카페 뮐러>에서 남성들을 포옹하는 여성들 ····· 77
[사진 21] 작품 <푸른수염>에서 몸 위로 올라탄 장면 ····· 78
[사진 22] 작품 <푸른수염>에서 의자에 앉는 장면 ····· 79
[사진 23] 작품 <푸른수염>에서 발목을 당기고 포옹하는 장면 ····· 81
[사진 24] 작품 <수른수염>에서 남녀가 바닥에 눕는 장면 ····· 81
[사진 25] 작품 <푸른수염>에서 흰 의자와 무용수들의 대립구도 ····· 84
[사진 26] 작품 <푸른수염>에서 여성과 집단의 대립구도 ····· 84

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

[사진 27] 작품 <푸른수염>에서 쓰러진 여성들과 빈 의자 ····· 84
[사진 28] 작품 <콘탁호프>의 장면 ····· 86
[사진 29] 작품 <콘탁호프>에서 팔을 뒤로 꺾는 장면 ····· 88
[사진 30] 작품 <콘탁호프>에서 신체접촉 장면 ····· 89
[사진 31] 작품 <콘탁호프>에서 유희적 신체놀이 장면 ····· 91
[사진 32] 작품 <콘탁호프>에서 남녀의 공간적 대립 ····· 92
[사진 33] 작품 <콘탁호프>에서 남녀가 대립하는 장면 ····· 93

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

ABSTRACT

A Study of Extreme Expression in Pina Bausch's Works

Jung Seung A
Advisor: Prof. Lee Seung-Kwon Ph.D.
Department of Culture
Graduate School of Chosun University

The purpose of this study is to shed light on the meaning of extreme expressions prominent in Bausch's works by discussing the extreme expressions that were intentionally mentioned in the Pina Bausch Tanztheater in a correlation with theatrical elements. Bausch's dance theater signifies a new form of dance art through a genre mix that embraces modern theater, succeeding German expressionist dance in the early 20th century. It can be said that the modern theatrical acceptance in the Bausch dance theatre reveals the characteristics of physical shocks that awaken the cruel and painful physical behavior and primitive senses, emphasizing the gestures and expressions of actors representing social relations, the key principles and expressions of Brecht epic dramas, the way of making what's familiar unfamiliar and the body language of the Arto Cruelty play.

In addition to these theatrical characteristics, this study considered that the expressions of extremism in Bausch dance play consisted of three common denominators: 'fear and conflict', 'repeat and change', and 'oppositive conflict with combination'. In the process of extreme expression, the specific motion is repeated and repeated, making it more

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

coarse, stronger, and faster, and the meaning of the motion is generated or changed. And in the process of repetition it gets the effect of making the familiar unfamiliar by making the relations or heterogeneous elements conflict strongly. Such common elements 'repetition and change' and 'contrast conflict and combination' can be interpreted as a compact representation of 'conflict' in the work. In Bausch's expression of extremes, conflict takes an extreme combination of things that can never be reconciled and harmonized. And it never merges, but rather complains of cruel suffering due to conflict. This pain is not resolved and there is no ending or change. It can be said that there is artistic meaning in expansion and change of the role of the audience, as audiences question this ambiguity and thereby open the possibility of active audience participation, meaning production, and various interpretations of the works. In addition, the cruel physical pain in the expression of extremism causes the audience's body to directly feel and newly perceive. Nietzsche and Arto saw suffering as the force of life, which means that the human body, symbolizing being alive, exerts its inner power through pain. Therefore, when the audience feels and perceives the pain of the dancers directly, it can be said that the artistic meaning great in that they feel this life force directly and experience the perception in a new way.

Key words: Pina Bausch, Tanztheater, Extreme Expressions, Dance Choreography, Theatricality.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

제1장 서 론

제1절 연구의 필요성 및 목적

본 논문은 세계적인 안무가 피나 바우쉬[1] 작품에 나타난 '극단화 표현 연구'를 주제로 한다. 피나 바우쉬의 작품은 춤과 연극이 결합된 형식으로 '연극춤(Tanztheater)'이라고 불리며, 극단적 표현이 차별화된 형식으로 드러난다. 연구자는 피나 바우쉬의 연극춤에 대한 선행연구에서도 '극단화 표현'이 빈번하게 언급된 것을 확인할 수 있었다. 피나 바우쉬의 연극춤과 관련된 '극단화'라는 표현은, 안네 린젤(Anne Linsel, 2012)이 피나 바우쉬에 대해서 쓴 저서에서 연극춤의 구성원리 중 하나로 장면의 극단화(첨예화)(szenische Zuspitzungen)[2]를 언급하였다. 토너와 램퍼트(Christina Thurner and Friederike Lampert, 2000)의 무용에 드러나는 남녀 관계성 연구에서는 일상 경험의 반복과 극단화(첨예화)(Wiederholung und Zuspitzung des alltäglich Erlebbaren)[3]라는 표현을 사용

---

1) 피나 바우쉬(Pina Bausch: 1940~2009)는 1973년 독일 부퍼탈 탄츠테아터(시립 무용단)의 예술감독에 취임하고 타계하기 전인 2009년까지 그녀의 작품은 40여 편 이상이었으며 이는 그녀가 끊임없이 무용에 대한 탐구를 멈추지 않았음을 방증하는 증거이다. 피나 바우쉬는 전통적인 무용 테크닉은 물론 안무형식과 스타일에서 탈피하여 새롭고 독자적인 연극춤을 개척하였다. 피나 바우쉬는 20세기 초 독일 표현주의 무용 경향을 계승하면서도 기존의 춤의 장르 개념을 깨고 춤을 연극, 영화기법인 몽타주와 콜라주 이야기 방식의 안무로 춤 영역을 확대한 탄츠테아터(Tanztheater) 즉, 연극춤의 대표적인 안무가이다.

2) "Bestimmte Strukturprinzpien- Collage und Montage, Wiederholungen, simultane Handlungen, szenische Zuspitzungen, Brechungen von ernsten und heiteren Situaion -unterstützten eine ungewöhnliche, eigenständige Körpersprache, [...]. so entstsnd eine neue Bühnenästhetik: ein Theater aus Tanz, Sprache, Gesang, Musik, genannt Tanztheater: (피나 바우쉬 연극춤의) 특정한 구성원칙으로 콜라주와 몽타주, 반복, 행위의 동시성, 장면의 극단화(첨예화), 진지함과 발랄한 상황의 중단- (은) 낯설게 만들고, 독자적 춤 언어, [...] 그 결과 춤, 언어, 노래, 음악의 연극이라는 '연극춤(Tanztheater)의 새로운 무대 미학이 생겨났다." Anne Linsel, Pina Bausch, Bilder eines Lebens (Hamburg: Edel Germany GmbH, 2013), 92-94.

3) "Gerade in dieser Wiederholung und Zuspitzung des alltäglich Erlebbaren liegt das provokative Moment des Tanztheaters." (특히, 일상 경험의 반복과 극단화(첨예화)는 연극춤의 도발적 순간에 놓인다.)Christina Thurner, Friederike Lampert. "„...und wie die Sphären um einander herumrollten…, Beziehungen im (Buhnen-)Tanz." Freiburger zeitschrift für GeschlechterStudien no. 10 (2000):216.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

하였다. 또한, 국내 연구에서 김태원(1992)은, “피나 바우쉬 연극춤의 움직임은 더욱 집단적이고 극단화된다.”[4]고 언급한 것으로 보아, 바우쉬의 연극춤에서 ‘극단화’ 표현을 강조한 것으로 볼 수 있다. 김태원은 극단화의 예로 “[...] 필사적으로 무대를 가로질러 반대쪽 벽에 부딪히는 동작을 거의 지칠 때까지 되풀이 한다.”라고 덧붙이며 움직임이나 감정이 최고조에 달하는 표현으로 ‘극단화’를 설명하였다. 무용 평론가 수잔네 슐리허(Susanne Schlier, 2006)는 피나 바우쉬의 연출 장면을 묘사할 때, ‘극단화 표현’이라고 평가할 수 있는 상황과 장면에 대해서, “극단의 상황으로 내몰고 있다”라거나 “행복에 대한 희망을 상실한 대화 [...] 그들은 점점 현실에서 일탈해 버리고, 더욱 염세적으로 변해간다”[5]라고 언급하였다. 따라서 피나 바우쉬의 연극춤에서 ‘극단화 표현’은 인간을 격렬하고 날카롭게 만드는 극단적인 행위나 상황, 그러한 표현장면을 의미한다고 할 수 있다.

안신희(2006)[6]도 피나 바우쉬의 연극춤에 표현된 연극적 특성의 하나로 신체적 자극행위를 극대화하여 신체적 고통과 충격을 발생시킨다는 점을 제시하였는데, 이러한 점은 잔혹극의 특성을 언급한 것으로 볼 수 있다. 이러한 신체적 자극행위의 극대화와 그로 인한 고통, 잔혹함, 난폭함 등이 단순한 표현요소로 삽입되는 것이 아니라 ‘반복’을 통해서 이루어지기 때문에[7], 피나 바우쉬의 극단적 ‘반복 행위’에 대한 연구[8]들은 반복을 통해서 속도가 변화되고 그에 따라서 동작이 거칠어지고 강화되며 종국에는 극단적인 폭력적 행위로, 광기로 표현된다는 점을 언급하고 있다. 이와 같은 표현은 피나 바우쉬의 작품 영상을 통해서 뚜렷

---

4) 김태원, 후기현대춤의 미학과 동향 (서울: 현대미학사, 1992), 75.
여기서 극단화(첨예화)를 가리키는 ‘Zuspitzung’은 꼭지점이나 산꼭대기, 뾰족한 끝을 의미하는 명사 ‘die Spitze’로 이해할 수 있고, 동사 ‘zuspitzen’은 ‘긴박하게 하다, 뾰족하게 하다, 극에 달하다’라는 의미이다.

5) Susanne Schlicher, 탄츠테아터: 그 전통과 자유, 박균 옮김 (파주:범우사, 2006), 139.

6) 피나 바우쉬의 잔혹극적 특성에 대한 연구는 (안신희, 2006; 김명현, 2017)의 논문을 참고하였음. 안신희, “피나 바우쉬 작품에 내재된 앙또낭 아르또의 잔혹극성에 관한 연구,” 무용예술학회연구 no. 17 (2006): 121-144. 김명현, “피나바우쉬 탄츠테아터의 공간구축과 연극성에 관한 연구,” (고려대학교 대학원 박사학위 논문, 2017), 128-131.

7) 안신희, (2006) 앞의 글, 138.

8) 피나 바우쉬의 ‘반복’에 관한 연구는 다음과 같은 세 선행 연구자료를 참고하였음. 김예숙, “피나 바우쉬 탄츠테아터의 내러티브와 관객지각에 관한 소고: 작품 카네이션(Nelken)을 중심으로,” 모드니예술 no. 13 (2015): 15-27. Ciane Fernandes, “Pina Bausch and the Wuppertal Dance Theater: the aesthetics of repetition and transformation,” (the degree of Doctor, School of Education New York University, 1995), 노이정, “피나 바우쉬(Pina Bausch) 춤연극(Tanztheater)의 미학,” 미래예술연구 no. 0 (2000):1-15.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

이 확인할 수 있다. 또한, 극단적 표현이 인간과 인간의 관계 속에서 나타나는 극단적 외로움이나 극단적 슬픔과 대조되는 극단적 즐거움에서도 나타난다[9]고 하였는데, 이것은 극단화가 대립, 대조, 이질적 관계망 속에서 이루어진다는 의미이다. 즉, 대립, 대조, 이질적 관계 요소가 극단적 표현 장면이 진행되는 과정에서 나열된다는 것으로 해석할 수 있다. 이러한 연극춤의 대립적 요소에 대해 수잔네 슐리허는, '이면의 것이 밝혀질 때까지 극단적 행위를 반복 실행한다.'[10]고 하였고, 김태원은 이러한 대립 요소들이 동시에 등장하기도 하지만 그 과정에서 변형이 같이 이루어진다[11]고 설명하였다. 연구자는 이러한 선행연구에 대한 검토와 분석을 통해서 바우쉬의 극단화 표현이 신체의 고통, 고통의 반복과 변형, 대립적 요소 등, 그들 간의 상호관계 속에서 이루어진다는 것을 알 수 있었다. 또한, 다양한 극단화 요소들이 상호관계 속에서 극단적 표현이 형성된다는 것은 피나 바우쉬의 극단화 표현이 단순히 오락적이거나 볼거리 장면으로 삽입된 것이 아니라 안무자의 필연적인 선택이었다는 것을 알 수 있고, 피나 바우쉬의 연극춤 구성에 플롯이 없다는 점을 고려했을 때 그것을 대체하는 표현방식으로 작동한다는 것을 확인할 수 있었다. 따라서 피나 바우쉬의 연극춤에서 나타난 극단화 표현은 작품을 구성하는 주요한 표현방식으로 이해할 수 있었다. 그러나 피나 바우쉬의 연극춤에서 언급되는 극단화 표현에 중점을 둔 연구가 미흡하였기 때문에 이러한 시각에서 연구의 필요성을 인식하게 되었다.

본 연구는 피나 바우쉬의 연극춤에 관한 선행연구를 바탕으로 피나 바우쉬의 극단화 연구에 접근하고자 한다. 연구자는 바우쉬의 극단화 표현이 신체의 고통, 고통의 반복과 변형, 대립적 요소 등과 어떠한 상관성을 갖는지 살펴보고자 하였다. 연구자는 극단화 표현과 그것을 구성하는 요소의 상관성 연구를 통해서 극단화 표현에 대한 바우쉬의 의도를 파악하고자 하였다. 따라서 본 연구는 피나 바우쉬의 작품에서 극단화 표현을 구성하는 요소가 어떠한 방식으로, 어떠한 상황에서 나타나는지 규명해보고자 하였다. 또한, 피나 바우쉬의 연극춤이 단순히 충격적이고 잔혹한 고통 장면을 작품에 삽입하는 것이 아니라 어떤 의미를 담고 있는지 밝히고자 하였다. 궁극적으로는 이러한 연구를 통해서 그동안 피상적으로

9) 노이정, (2000) 앞의 글, 9. 김예숙, (2015) 앞의 글, 25.
10) Susanne Schlicher, (2006) 앞의 책, 143.
11) 김태원, (1992) 앞의 책, 78-79.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

언급되었던 극단화 표현에 대한 의미를 새롭게 조명하는데 본 연구의 의의가 있다고 할 수 있다.

이러한 연구 목적을 달성하기 위해 다음과 같은 절차에 따라 연구를 진행하고자 한다.

2장에서는 피나 바우쉬의 연극춤을 이해하기 위해 연극춤의 형성과 발전과정을 살펴본다. 독일식 현대무용의 전통을 계승한 피나 바우쉬의 연극춤을 고찰하기 위해 20세기 초 독일을 중심으로 발생한 표현주의 예술의 특성과 발생 배경을 살펴본다. 그리고 피나 바우쉬의 연극춤이 등장하기 이전의 연극춤을 살펴보기 위해 표현주의 무용의 선구자인 루돌프 폰 라반의 연극춤과 그의 제자 쿠르트 요스의 연극춤을 살펴보고, 쿠르트 요스의 제자인 피나 바우쉬가 그들에게 어떠한 영향을 받았고 자신만의 독특한 연극춤으로 발전시켰는지 살펴본다. 또한, 20세기 초에 등장한 표현주의 무용 이후, 20세기 후반에 등장한 피나 바우쉬의 연극춤이 포스트모더니즘의 시대적 흐름 속에서 타 장르와 혼합하는 양상을 보이는데, 이를 포스모더니즘과 연극춤의 관계, 연극춤의 발전 및 확장의 시각에서 살펴보고자 한다.

3장에서는 피나 바우쉬 작품에서 극단화 표현과 연관되는 연극적 특성을 살펴본다. 피나 바우쉬 작품의 연극적 특성은 주지하는 바와 같이 현대 연극의 양대 산맥이라 할 수 있는 브레히트 서사극과 아르토 잔혹극을 통해서 선행 연구되었기 때문에, 현대 연극의 관점에서 피나 바우쉬의 연극춤을 설명하기 위한 브레히트 서사극과 아르토의 잔혹극의 핵심 개념을 살펴보고 현대 연극의 특징적 요소가 피나 바우쉬의 작품에 어떠한 방식으로 수용되고 특화되었는지 살펴볼 필요가 있다.

4장에서는 피나 바우쉬의 극단화 표현을 구성하는 요소를 대상으로, 공통적 요소로 밝혀진 '두려움과 갈등', '반복과 변형', '대립적 충돌과 결합' 등의 세 요소가 피나 바우쉬의 작품에서 어떠한 형태로 나타나는지 작품 연구를 통해서 살펴볼 것이다.

마지막으로 5장에서는 피나 바우쉬의 극단화 표현이 현대무용의 관점에서 어떠한 의미를 갖는지 밝히고 본 연구를 마무리 하고자 한다.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

제2절 연구의 방법 및 제한점

본 연구는 문헌연구를 기반으로 다음과 같이 분석하였다.

첫째, 무용의 시대적 사조와 현상들, 특히 독일 중심으로 이루어졌던 표현주의 예술의 경향을 알아보기 위하여 이와 관련한 피나 바우쉬의 연극춤을 대상으로 한 국내·외 학위논문 및 학술지의 선행연구를 실시하였다.

둘째, 피나 바우쉬의 연극춤에서 연극적 특성을 이해하기 위해 현대 연극 분야에서 앙토냉 아르토의 잔혹극과 베르톨트 브레히트의 서사극 이론과 관련한 선행연구를 검토하였다. 독일의 연극춤에 대한 발생과정과 전개 그리고 연극춤을 발전시킨 무용가들 등, 연극춤에 대해 전반적으로 다루고 있는 수잔네 슐리허(Susanne Schlicher, 2006), 「탄츠테아터: 그 전통과 자유」와 피나 바우쉬의 연극춤과 그녀의 무용 세계를 집중적으로 담은 요헨 슈미트(Jochen Schmidt, 2005), 「피나 바우쉬: 두려움에 맞선 춤사위」를 주요 분석자료로 사용하였다. 또한, 독일의 무용 역사를 중심으로 피나 바우쉬의 연극춤에 대한 해외자료를 참고하여 기록한 문애령의 편저(2000)「서양무용사」등을 참고하였다. 피나 바우쉬 작품연구를 위한 문헌 자료는 리카 슐제-로이버(Rika Schulze-Reuber, 2008)의 저서 「Das Tanztheater Pina Bausch: Spiegel der Gesellschaft」와 노베르트 제르보스(Norbert Servos, 2008)의 저서 「Pina Bausch: Dance Theatre」등을 참고하였다.

셋째, 연구자는 피나 바우쉬 작품에서 극단화 표현을 연구하기 위해 바우쉬의 주요 작품 3편을 연구대상으로 설정하고, 작품 영상과 그와 관련된 사진, 프로그램, 기사 등 자료들을 분석하여 연구하였다. 작품 영상은 공연 DVD와 인터넷 공연영상을 자료로 사용하였다. 연구대상 작품은 <푸른수염>(Blaubart, 1977), <카페 뮐러>(Cafe Müller, 1978), <콘탁호프>(Kontakthof, 1978) 등, 총 3편이다. 이들 작품을 선정한 이유는 피나 바우쉬가 1973년 부퍼탈 시립 무용단 단장으로 취임한 이후에 공연된 1970년대 작품으로 날카롭고 잔혹함이 사실적으로 표현되었고, 극단적 성격이 그 이후의 작품보다 잘 나타나기 때문이다.[12] 또한, 피나 바우쉬의 작품영상은 잘 공개되지 않았는데, 세 편은 공연된 작품 전체를 영상으로

12) 노베르트 제르보스(Norbert Servos, 2008)는 1970년대 초기작품 <봄의 제전>, <칠거 지악>,<푸른 수염>등이 남녀의 치열한 투쟁과 갈등을 강하게 다루고 있다고 설명하였다.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

감상할 수 있기 때문에 작품연구에 적합하다고 판단하였다. 이러한 이유로 본 연구에서는 세 작품, <푸른수염>, <카페 뮐러>, <콘탁호프> 을 선정하여 극단화 표현에 대해 연구하기로 하였다.

본 연구는 피나 바우쉬의 세 작품, <푸른수염>, <카페 뮐러>, <콘탁호프> 의 공연영상을 중심으로 연구하는 데 있어서 바우쉬의 모든 작품을 포함하여 연구하지 못한점과 바우쉬가 극단화 표현에 대해 직접적으로 설명한 인터뷰 자료가 부재한 것은 본 연구의 제한점이라 할 수 있다.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

제2장 연극춤 형성과 발전

제1절 연극춤의 형성배경[13)]

1. 독일 표현주의 예술

피나 바우쉬는 독일의 표현주의 무용(Ausdruckstanz)[14)]을 계승하면서도 새롭고 독창적인 춤 언어를 창조하여 탄츠테아터(Tanztheater) 즉, '연극춤'을 세계에 알린 천재적인 무용가로 잘 알려져 있다. 그러나 오늘날 바우쉬가 제시한 연극춤의 등장은 독일 표현주의 예술에서 라반이 제시했던 연극춤의 영향을 받아 실천했던 쿠르트 요스의 시도가 있었기에 가능한 일이었다. 따라서, 본 절에서는 독일 중심으로 이루어진 표현주의 예술과 그러한 예술의 맥락 속에서 독일의 연극춤이 어떻게 전개되었는지 살펴본다.

라틴어 엑스프레시오(expressio)에서 유래된 '표현'이라는 용어는 예술에서 인간의 내적이거나 심리적 감정이 외부로 발산된 감각적 현상을 의미한다. 예술가는 자신의 체험과 경험 및 숙련된 기술을 기반으로 '자기표현'을 하는 존재로 간주 될 수 있다.[15)] '표현'의 어원인 엑스프레시오는 '밖으로 눌러서 밀어내다'라는

---

13) 본 논문에서는 독일에서 20세기 초반에 루돌프 폰 라반(R.V.Laban)에 의해 처음 사용되었던 용어 '탄츠테아터(Tanztheater)'를 시작으로 1970년대 이후에 새로운 시도를 통해 발전된 독일의 '탄츠테아터'를 '연극춤'이라고 지칭하고자 한다. 국내에서 '무용극'이라는 용어는 발레, 현대무용, 한국무용 등 장르를 구분하지 않고 논의되며, 무용극은 극장 무용이나 드라마가 있는 무용을 무용극이라 지칭한다. 이는 문헌 자료, 논문 등을 통해 알 수 있다. 그러나 본 연구에서 논의하는 탄츠테아터(Tanztheater)는 무용에 연극을 결합한 춤형식의 의미로 '연극춤'이라고 지칭하여 무용극 용어와 구분하고자 했다.

14) 독일어로 표현무용(Ausdrckstanz)은 '표현주의 무용'을 의미하며 대략 1910년-1930까지 독일을 중심으로 출현한 새로운 무용 양식이다. 대표적인 무용가로는 안무가이자 이론가인 루돌프 폰 라반(R.V.Laban)과 그의 이론을 바탕으로 감정적이고 추상적인 표현주의 무용을 발전시킨 제자 마리 뷔그만(M.Wigmann), 연극적 형식의 무용을 시도한 쿠르트 요스(K. Jooss)가 있다. 특히 쿠르트 요스는 피나 바우쉬가 에센 폴크방 전문대학(Folkwang Hochschule)에서 무용을 전공할 당시 스승이었으며 피나 바우쉬는 자신의 예술세계를 펼치는 데 있어서 쿠르트 요스에게 많은 영향을 받은 것으로 알려졌다.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

의미를 가진 '포도주 제조를 위한 기계'를 의미하는 말로 처음 사용되었는데, 이 용어가 19세기 이후에 '내재하는 것을 외재화'하는 것을 의미하는 표현으로 개념이 바뀌었다고 할 수 있다.[16]

오늘날 표현주의는 20세기 초에 독일에서 발달한 예술 조류로써 외부세계 보다 인간의 내면세계를 우위로 둔, 감정과 정신, 사상을 주관적으로 강하게 표출하는 예술로 이해되고 있다. 이러한 내적 세계를 강조하는 표현주의는 외부세계에 대한 재현이나 모방에 바탕을 둔 고전적 예술을 거부하는 성향의 광의적 용어로 쓰이기도 하고, 구성과 조화 및 아름다운 것에서 탈피하여 감정 중심의 강한 성격을 보이는 색채와 문체 등의 표현양식을 의미하기도 한다.[17]

이러한 표현주의 개념이 독일에서 어떻게 새로운 예술 경향을 나타내는 용어로 사용되었는지에 의문을 가지게 되는데, 예술에서 표현주의 용어를 사용한 시발점은 회화라고 할 수 있다. 독일에서 1911년 4월 개최된 전시 <제22회 베를린 분리파 춘계 전> 도록에서 피카소(P.Picasso), 마티스(H.Matisse) 등 프랑스에서 활동한 화가를 '표현파'로 지칭했다. 그것은 당시 주류였던 인상주의 미술과 구분하고자 했던 새로운 예술 경향을 지칭하는 말이었다. 본래 '표현'이라는 용어는 프랑스 화가 마티스에 의해 저서나 갤러리에서 빈번히 사용되기도 했으나, 비슷한 시기에 독일에서도 <데어 쿤스트바르트(Der Kunstwart)>(1907) 에서 페르디난트 아베나리우스(F. Avenarius)가 표현문화(Ausdruckskultur)에 대해 언급하기도 하였다. 그는 표현적 예술 경향을 독일 민족의 정신이 깃들어 있으며 인간애적인 것으로 정의하면서 프랑스로부터 수입된 용어나 개념으로서 표현주의라는 주장을 반박하였고 독일적인 것으로 간주하였다.[18] 즉, '표현'이라는 용어가 프랑스 화가들에 의해 갤러리에서 널리 사용되기도 하였지만, 인간의 내적 충동을 나타낸 표현이고 독일 정신이 담긴 문화로, 대략 제1차 세계대전 전후인 1910년~1930년까지 독일을 중심으로 발전된 새롭고 진보적인 예술 조류를 의미한다.

또한, 내적 충동의 예술로서 표현주의가 등장한 배경은 당시 독일의 사회적 상황을 통해 이해할 수 있다. 예술사학자 아놀드 하우저(Arnold Hauser)는 표현주

15) Wolfhart Henkmann, Konard Lotter, 미학사전, 김진수 옮김 (서울:예경, 1999), 352-353.
16) Sasaki Kenichi, 미학 사전, 민주식 옮김 (서울:동문선, 2002), 92-93.
17) Silvio Vietta, Hans Georg Kemper, Expressionismus (München: Wilhelm Fink Verlag, 1975), 13.
18) Shulamith Behr, 표현주의, 김숙 옮김 (파주: 열화당, 2003), 6-7.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

의에 대해 “사회가 소란스러울수록 표현주의적 경향은 짙게 나타난다.”[19]고 언급하며 표현주의 출현 배경이 사회적으로 위기 상황이었다는 것을 짐작케 하고 있다. 그는 서양에서 예술은 극한의 사회적 위기에서도 사라지지 않고 역사적 흐름 속에서 꿋꿋이 이어져 왔다고 언급하며 역사와 문화·예술이 밀접하게 관계하여 통일된 하나로 나타났다고 주장했다.[20] 이렇듯 문예사조는 시대의 사회적 상황과 문화의 조류는 서로 맞물려 전통적 체계가 무너지거나 변혁을 통한 새로운 시대의 태동과 발전 속에서도 이어져 왔다고 할 수 있다. 독일은 당시 사회적·정치적으로 극심한 갈등을 겪었고 그러한 긴장 상태가 축적되어 개인의 정신적 나약함과 삶의 위기를 느끼게 했다. 독일 표현주의 예술은 군국주의와 물질주의 팽배, 세계전쟁으로 인한 극심한 사회불안이라는 시대적 환경 속에서 태동하였다.

독일 사회는 18세기에 겪었던 유럽 사회의 산업혁명에 따른 19세기 후반의 경제성장과 급격한 산업화에 영향으로 전통적인 가치관이 무너지고 물질주의가 팽배하였고, 대도시만이 아니라 사회 전반에 걸쳐 시대적 상황에 큰 변화가 일어났다. 이에 따라 예술 역시 큰 변환점을 맞게 되면서 표현주의가 시작되었다. 17세기 말 독일은 국경분쟁 끝에 단일국가로 통일되고 빌헬름 황제를 중심으로 강력한 군국주의 사회를 구축했는데, 표현주의는 이러한 강력한 군국주의 사회에 대한 거부와 저항이었으며 억압으로부터의 해방이었고, 세계전쟁과 패전 이후의 상실된 인간의 존엄성을 회복하고자 하는 욕구에서 나온 흐름이었다.[21]

표현주의는 패전으로 인해 피폐하고 절망적인 독일의 사회·정치·예술 등에 대항하고 와해시켜 새로운 길을 모색하자는 의미에서 시작되었다.[22] 종전 후, 1918년 11월, 예술가와 지식인들은 독일의 절망적 상황을 규탄하고 투쟁을 일으킴으로써 독일사회의 변화와 새로운 시대를 꾀하는 혁명적이며 정치 참여적 성향을 보이기도 했다.[23] 이렇듯 독일에서의 표현주의는 독일이 제1차 세계대전의 패전으로 몰락의 길을 걷게 된 것에 대한 반성적 표현의 산물로써 당시 강력한 군국주의의 권력과 우익 민족주의 단체들에 대한 저항을 표현하는 진보적 성격의 예술운동이라 할 수 있다.

---

19) Anord Hauser, 예술의 사회학, 최성만, 이병진 옮김 (서울:한길사, 1995), 112.
20) 같은 책, 346-347.
21) 같은 책, 381.
22) Fritz Martini, Angela Martini-Wonde, Deutsche Literaturgeschichte: von den Anfängen bis zur Gegenwart (Stuttgart: Kröner Verlag, 1991), 538.
23) Shulamith Behr, (2003) 앞의 책, 8.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

독일의 연극춤은 이러한 표현주의 문화·예술의 흐름에 영향을 받아 탄생한 새로운 현대적 무용, 즉 표현주의 무용과 함께 등장하였다. 새로운 현대적 무용이 등장하기까지 20세기 이전에 무용은 예술적 아름다움을 추구했고 개인의 정서와 감정을 동작으로 표현하거나 주제로 다루는 일은 거의 없었다. 표현주의는 엄격하게 규격화되고 외적인 것을 중요시 한 즉, '피상적인 아름다움'을 추구한 고전적 예술에 불만을 느낀 예술가들이 새로운 대안으로서 개인이 추구하는 예술 양식을 개척하기 위해 모험을 감행한 결과였다.[24] 무용에서는 완벽을 지나치게 추구하는 기교주의와 동화 속 이야기를 설명하는 방식으로 구성된 고전발레에 등을 돌리고 인간의 내면세계에 대한 관심과 내적 충동, 그리고 욕망의 반응들을 움직임 형태로 표현하였다. 고전발레를 거부하고 다른 행보를 보였던 최초의 무용가는 미국의 이사도라 덩컨(Isadora Duncan)이었으며 독일의 표현주의 무용은 덩컨의 해방적 정신에 큰 영향을 받았다. 덩컨은 토슈즈와 여성성이 강조되는 의상과 코르셋, 완벽한 기교 등 인간의 신체를 억압하고 규격화시키는 것들과 귀족들의 욕구를 충족시키는 발레에 대해 문제를 제기하고 무용의 본질적 의미를 되찾고자 새로운 무용을 추구하였다.[25] 덩컨의 이러한 혁신적인 무용 정신은 19세기 후반에 런던을 시작으로 파리, 독일을 순회하며 유럽에 소개되었고, 1905년에는 독일 베를린에서 무용학교를 설립하기도 했다. 그녀는 유럽순회공연 당시 미국에서 냉랭했던 반응에 반해 유럽에서 큰 인기를 끌었다. 독일의 무용학자 가브리엘 브란트슈테터(Gabriele Brandstetter)에 따르면, 덩컨을 비롯한 미국 출신의 자유주의 경향의 무용은 1910년대부터 독일에서 등장한 표현주의 무용 발전에 결정적인 역할을 하였다.[26]

독일 표현주의 흐름 속에서 등장한 새로운 무용은 인간성을 회복하고자 하였고, 인간이 느끼는 감정을 중시하였으며, 내면세계를 신체 움직임으로 표출하고자 하였다. 표현주의 무용은 사회현실과 인간의 실존적 문제를 주제로 하여 문명사회를 비판하고 사회에 종속된 인간의 감정을 신체 움직임을 통해 꾸밈없이 그대로 표출하였다. 당시 전쟁과 물질주의의 팽배로 인한 파괴와 혼란, 공포 그

24) 문애령 편저, 서양 무용사: 신표현주의를 중심으로 (서울: 눈빛, 2000), 132.
25) 정낙림, "니체와 현대무용: 피나바우쉬의 탄츠테아터를 중심으로," 한국니체학회 니체연구 no. 27 (2015): 145-146.
26) Gabriele Brandstetter, Tanz-Lektüren (Frankfurt a. M: Fischer, 1995), 33-34. 손옥주, "해석되는 미래: 서양 근대 무용에 나타난 미래 담론-이사도라 던컨(Isadora Duncan), 미래의 춤(Der Tanz der Zukunft, 1903)을 중심으로," 대중서사연구 no 28, (2012), 390. 재인용.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

리고 절망적 현실, 비인간화, 경제적 상황의 악화 등으로 사회적 불안 요소가 극에 달하자 현대사회를 비판하는 의지를 무용을 통해 표현하였다. 그리고 그러한 상황에 놓인 인간 개인의 감정과 내적 세계에 대한 통제에서 벗어나 자유로운 신체의 움직임으로 보여줌으로써 인간성을 회복하고자 하였다. 인간의 개성을 중시하고 내면세계에 대한 관심과 탐구는 심리학자 프로이트가 이끌었다. 그의 등장 이전에는 개인의 감정에 대한 개념이 자리 잡지 못했으며 등한시 여겨졌다. 그러나 20세기 초 프로이트의 등장으로 인간의 감정에 대해 이해하면서 이성을 중시했던 서양의 사고가 점차 감정의 중요성에 대해 인식하게 되었다. 프로이드는 예술가들에게 인간의 개성에 따른 내적 세계를 탐구하는 계기를 마련해 주었고, 표현주의 무용도 개인의 개성과 내면세계 탐구에 열중하게 된 것이다. 이러한 문화·예술의 흐름에서 라반은 타 장르와 구분되는 독자적인 표현주의 무용을 만들기 위해서 새로운 형식의 춤을 제시하였는데, 이것이 연극적 요소를 춤에 도입한 '연극춤' 형태로 나타난 것이다.

2. 루돌프 폰 라반 연극춤

연극춤(탄츠테아터, Tanztheater)의 용어는 루돌프 폰 라반(Rudolf von Laban, 1879~1958)에 의해서 처음 사용되었다. 라반이 정의했던 연극춤에 대해 설명하기 전에 라반에 대해 살펴보면, 라반은 독일 무용의 아버지라고 불릴 만큼 독일 무용사에 중요한 인물로 꼽힌다. 그는 무용수, 안무가로서 활동하였으며 특히 무용발전에 지대한 영향을 주었고 무용 동작을 체계화시킨 연구자로서 명성을 갖는다.[27]

무용에 대한 그의 철학적 사고와 이론은 그의 제자이자 쿠르트 요스(Kurt Jooss)에게 이어졌으며 1960년대 이후 새롭게 탄생한 연극춤에 철학적 토대를 제공했다. 라반은 헝가리 출신으로 호기심 많은 그에게 어머니는 다양한 예술적 경험을 하도록 지원을 아끼지 않았다고 한다. 라반은 어릴 적부터 군인인 아버지를 따라 외국을 돌아다니며 풍부한 경험을 쌓았는데, 특히 중앙아시아를 방문하였을 때 승려들이 춤을 통해 망아의 경지에 이르는 신비한 종교적 체험을 직접 목격하고 큰 감명을 받았다고 한다. 그러한 종교의식에서 라반은 움직일 때 발산되는 인간 신체에너지와 춤을 통해 우주와 자연을 초월하는 해탈의 경지에 이

27) 문애령 편저, (2000) 앞의 책, 120.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

를 수 있다는 것을 발견하였고 각 나라의 다양한 춤을 보면서 춤에 대해 깊은 관심을 두기 시작했다. 그러면서 춤을 개인의 삶을 드러냄과 동시에 유희나 사회적 목적을 가진 것으로 보았다. 그는 인간의 내적 충동에서 자연스럽게 나오는 움직임을 기본으로 다양한 움직임을 개발하고 이론적으로 발전시키기 위해 노력하였다. 라반은 당시 음악과 연극에 종속되어 있던 무용이 독립된 예술 장르로서 신체움직임 중심의 비언어적 표현임을 강조하였다. 그래서 무용의 예술적 특질과 의미를 밝히기 위해 정신병동의 입원환자들을 관찰하며 기록하는 등, 다양한 사람들의 움직임 유형을 관찰한 결과 인간의 정신과 몸이 밀접하게 관계하여 개인의 감정 상태가 몸으로 표현된다는 것을 파악하였다. 라반은 이러한 움직임의 특질을 바탕으로 몸으로 표현되는 내적 상태와 요구에 관한 에포트(Effort)[28] 이론을 고안하게 되었다. 이 이론을 바탕으로 무용수는 표현하고자 하는 움직임을 의도에 맞게 다양한 움직임을 개발하고 창조할 수 있었고, 안무가에게는 유용한 도구로 학생들을 위한 무용교육에 널리 활용되었다. 에포트 이론은 라반이 인간의 내적 충동으로 인해 자연스럽게 발생하는 신체움직임을 창조하고자 한 노력의 결과로 그는 춤을 개인의 자유로운 움직임을 통해 삶을 표현하는 방식으로 간주하였다. 그는 1920년대에 세 개의 무용 단체를 만들어 안무 활동을 이어갔는데, 특히 일반인이 참여하는 무용 단체 <움직임 합창단>(Movement Choirs)이 대표적으로 잘 알려져 있다. 이 무용단은 전문인과 일반인 구분 없이 모두 함께 참여할 수 있고 고정적인 무용수들이 아니라 노동자들이 자율적이고 능동적인 참여로 공연이 이뤄진다. 또한, 작품이 인위적으로 만들어지는 것이 아니라, 자연스럽게 무용수들이 서로 상호 협력하여 함께 움직임을 발전시켜 나간다. 라반은 신체 움직임에 대해 정확한 기교를 구사하도록 무용수들에게 요구하지 않았고 오히려 기존에 전통발레에서 추구했던 완벽한 기교를 훈련하는 것에 반대하였으며 목적이 분명하고 지적인 무용은 신체 해부학적으로 건강하고 아름다운 움직임을 창조한다고 주장했다. 움직임 합창대는 움직임을 통해 서로 소통하는 표현

28) 에포트(Effort)는 본래 독일어를 영어로 번역한 용어이며 독어로는 'Antrieb'으로 사용되었고 사전적으로 동력, 충동, 자극 등을 의미한다. Antrieb은 환경에 어떠한 자극에 대한 내부의 반응을 외부로 끌어내는 동기나 의도로 이해할 수 있다. '에포트'라는 용어는 인간 '내면에서 움직임을 추진하는 힘'으로 즉, 내적 충동(Inner impulse)을 의미한다. 그러므로 인간의 모든 움직임은 내적 충동 때문에 발생하는 몸의 움직임으로써 인간의 의지로 구현될 수 있으며 내면에서 보내는 어떠한 신호로 이해할 수 있다. 신상미, 김재리, 몸과 움직임 읽기: 라반 움직임 분석의 이론과 실제 (서울:이화여자대학교 출판부, 2010), 80.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

적 요소를 중시하고 무용 단체 활동을 통해 참여자들이 소속감과 즐거움을 느낄 수 있는 사회적 성격을 강하게 띠고 있다. 라반은 노동자로 구성된 참여자들이 무용을 통해 고된 일상에서 균형을 잃은 몸과 정신의 조화와 균형을 찾고 삶의 활력을 되찾기를 바랐다.[29]

라반의 신체움직임에 대한 연구는 에포트 이론뿐만 아니라 움직임을 기록하는 방법인 라바노테이션(Labanotaion 또는 Kinetography Laban)이 대표적이다. 그는 공간과 신체는 밀접하게 관련되어있다는 전제하에 공간에서 창조되는 신체 움직임에 대한 이론으로 공간 조화(Space Harmony) 이론의 기초를 세웠다. 그의 이론은 후대에 제자들과 동료들에 의해 깊이 연구되어 라반의 모든 생각과 개념이 라반 움직임 분석(Laban Movement Analysis: LMA)[30] 이론으로 구체화되고 발전되었다. 라반은 무용에 대한 자기 생각을 안무와 교육 활동을 통해 깊이 연구하여 이론적으로 체계화시키는 노력을 하였으며 앞에서 언급했듯 인간 내적 상태나 감정을 나타내는 표현으로써 무용을 구현하기 위해 신체 움직임 중심으로 이루어져야 한다고 강조하였다. 라반은 그러한 주장을 바탕으로 대략 1910년~1920년에 독일에 등장한 새로운 무용 양식을 전통발레와 구분 짓고, 독자적인 예술 장르의 무용문화를 지칭하기 위하여 연극춤이라는 개념을 사용하였다.[31]

본래 라반은 연극춤(Tanztheater)의 개념에 대해 '극장 무용' 즉, 공간적 의미로 사용했었다.[32] 그것은 라반이 제시한 연극춤을 살펴보면 알 수 있다. 그는 연극춤이 다양한 영역의 예술 장르를 아우를 수 있는 종합예술로서 새로운 무용문화를 제시하였는데,[33] 처음 라반이 제시한 연극춤은 극장예술인 오페라나 연극처

---

29) 신상미, 김재리, 몸과 움직임 읽기: 라반 움직임 분석의 이론과 실제, (서울:이화여자대학교 출판부, 2010), 12-20.

30) 라반 움직임 분석(Laban Movement Analysis: LMA)은 에포트(Effort)와 더불어 공간(Space), 신체(Body), 그리고 형태(Shape)의 4가지 범주로 움직임을 분석하는 이론이다.

31) Robert Atwood, Norbert Servos, "포스트모던 춤과 탄츠테아터의 비평적 정의," 김기란 옮김, 현대미학사 공연과 리뷰 no. 52 (2006): 237.

32)"Der Begriff 'Tanztheater' wird zuerst für das (angestrebte) Gebäude, für ein Theater des Tanzes (auch Tanztempel, vgl. Rudolf von Laban) gebraucht. In der zweiten Hälfte der 1920er Jahre bezeichnet er auch die moderne Kompanie, z.B. beim 'Kammertanztheater Hagen', analog zur Verwendung von 'Tanzbühne' (Laban)."
Peter Frank-Manuel, "Zwischen Ausdruckstanz und Postmodern Dance-Dore Hoyers Beitrag zur Weiterentwicklung des modernen Tanzes in den 1930er Jahren," (Ph. D. Dissertation, New York University. 2004), 11.

33) 라반의 연극춤은 종합예술로서 표현을 위해 장르적 결합을 추구하였는데, 라반은 무용 외에도 회화와 건축을 배웠고 유명한 화가들과 가까이 지내며 예술적 교류를 활발히 하였다.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

럼 독립된 예술 장르로서 자리매김하고, 새로운 미학적 형식과 내용을 정의하고자 했다. 그는 기교로 동작이 구성된 전통발레와 다르게 무용수가 주체적으로 자신의 움직임을 자유롭게 결정하게 하고 내적 감각에 의한 움직임과 표현을 중요시했다. 라반은 공간조화[34]와 에포트[35]이론을 정리하여 기록하였고 그러한 이론을 바탕으로 연극춤의 고유한 방향성을 제시하였다. 이 두 권의 이론서를 통해 무용수의 움직임에 제한을 두지 않고 자유롭게 활동하여 창조할 수 있는 종합적인 움직임의 스펙트럼을 개척하였다. 라반은 발레 동작처럼 2차원적(수직적)이 아니라 대각선을 통한 3차원적(입체적) 형태의 움직임을 강조했다. 그리고 움직임은 에포트 이론을 통해서 다양한 성격의 움직임으로 구분하여 규정하였고, 움직임의 변용 시 표현의 미세한 차이를 인정하여 표현의 다양성을 확대하였다. 연극춤은 고전발레에서처럼 동화 같은 이야기를 주제로 삼는다거나 지나치게 이야기에 예속되어 있는 경직성에서 벗어나 신체 움직임과 표현 가능성의 범위를 넓히며 신체 움직임 중심의 무용을 추구하였다. 라반은 무용수들이 자신의 고유한 경험에 충실하여 개인적인 것을 초월하는 예술을 창조해야 한다고 했다. 또한, 연극춤에서 무대의 중요성을 강조하였는데 2차원적 공간 즉, 프로시니엄 무대(Proscenium Stage)[36]보다는 3차원적인 공간인 원형 무대(Arena) 같은 곳에서 이뤄져야 한다고 생각했다. 이러한 주장은 신체 움직임이 3차원적이라는 그의 생

특히, 조각과 건축 등 다양한 예술 매체를 광범위하게 사용하는 미술가 헤르만 오브리스트(Hermann Obrist)의 영향을 받아 그의 아이디어들을 자신의 방식대로 응용한 예술작업을 추구하기도 했다. 그 외에도 미술가 바실리 칸딘스키(Wasilly Kandinsky), 음악가 아르놀드 쉰베르크(Arnorld Schönberg)들의 작업에 많은 영감을 받았는데, 이들은 다른 예술 매체를 다루면서 새로운 예술이론을 창조한 예술가들이자 표현주의자들이라 할 수 있다. 신상미, 김재리, (2010) 앞의 책, 14-15.

34) 참고서에는 '코레오틱스(Choreutik, 1966)'라는 고대 그리스어에 기원을 두고 있는 용어를 사용하였고 이는 공간조화이론을 의미한다. 그러므로 연구자는 코레오틱스라는 용어로 표기하지 않고 공간조화라고 표기하였다. 라반은 만물의 근원을 수로 보았던 수학자 피타고라스의 이론에 영향을 받았다. 공간 안에서 움직이는 인간의 신체 대한 원칙을 바탕으로 기하학적 도형을 이용한 공간조화이론의 기초를 세웠다. 같은 책, 15-16.

35) 참고서에는 '유키네틱(Eukinetik)' 용어를 사용하였는데, 용어의 어원은 그리스어에 두었으며 '조화로운 역동적인 움직임'을 뜻한다. 라반은 몸과 정신의 조화를 이루는 움직임 즉, 내적 충동에 의한 자연스러운 움직임을 중시하면서 '내적 충동' 이론을 다루었으며 이는 후에 에포트로 번역되었다. 따라서, 연구자는 유키네틱을 에포트라고 표기하였다. 같은 책, 24.

36) '프로시니엄 Proscenium'은 라틴어로 '무대장치 앞쪽'이란 의미가 있다. 공연의 환상적인 것을 강조하기 위해 무대장치는 필수 요건이었고 장치기술을 통한 마술 같은 장면은 연출하되 무대장치 기계들을 관객석에서 보이지 않도록 숨길 수 있다. 그리고 관객들에게 황홀하고 스펙터클한 효과적 장면을 제공하고 꿈 같은 이야기에 몰입할 수 있도록 만들어진 극장 무대이다. 김말복, 무용예술코드 (파주: 한길아트, 2011), 398-399.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

각과 상응한다. 2차원적 공간인 프로시니엄 무대는 환상을 불러일으키기에 적화된 무대이지만, 라반은 2차원적 무대에서 움직임을 방해하는 장식적 요소를 제거하고자 했다. 그는 무용이 오직 움직임을 통해서 이야기해야 한다고 주장했다. 당시 독일에서 무용은 연극이나 오페라의 조직에서 벗어나지 못한 제도적인 문제로 공연 장소는 연극과 오페라를 위한 극장 무대를 사용하였고 다른 장르에 무용이 투입되어 공연되었다. 그러한 제도적으로 빈약한 무용의 입지를 바로 세우기 위해 라반은 연극과 오페라에서 재정과 조직을 독립하여 무용공연을 위한 무대 공간을 만들어야 한다고 주장했다.[37] 그러나 라반이 언급한 연극춤이 '극장 무용'의 의미로만 사용되는 것은 아니었다. 라반은 현대적 개념의 새로운 춤의 미학을 제시하기 위해 대략 1921~1928년까지 12편의 댄스 드라마를 안무하는데 많은 노력을 기울였다. 다만 그의 댄스 드라마의 안무작은 극적 묘사와 감성적 표현력이 부족하다는 이유 등으로 주목은 받지 못했다.[38] 1927년 라반은 자신의 공연에서 큰 제목 <춤-극장 라반, Tanz-Theater Laban>이라는 이름을 사용하였고, 그 공연의 작품 중 댄스 드라마의 안무작 <리터발레, Ritterballet>를 상연하였다.[39] 여기서 추측할 수 있는 것은, 연극춤은 '극장 무용'을 지칭하는 용어로 사용하기도 하였지만, 연극과 무용을 결합한 댄스 드라마 즉 무용 형식을 지칭하기도 하였다고 볼 수 있다. 그것은 연극춤이 보다 포괄적인 용어로 사용되었다고 볼 수 있으며, 라반이 새로운 현대적 춤의 미학을 세우기 위해 시도와 노력을 하였지만 그것이 완성된 것은 아니었던 것으로 보인다.

본래 서양에서 역사적으로 연극을 가리키는 용어는 'theater'와 'drama' 모두 사용되었다. 그리고 좁게 'theater'는 극장을 가리키고 'drama'는 희곡을 의미하지만, 넓게는 연극을 지칭하는 의미로 두 용어가 같이 사용되었다.[40] 현대에 이르러 이러한 드라마의 희곡성에 대한 의문을 제기하고 본질적인 연극성을 찾기 위한 노력이 있었지만, 'theater'와 'drama'는 라반이 활동한 시기에 일반적으로 같은 의미로 사용되었다. 또한, 전통발레는 본래 드라마가 있는 춤이다. 이러한

37) Robert Atwood, Norbert Servos, (2006) 앞의 글, 237-239.
38) Karl Toefer, Empire of Ecstasy: Nudity and Movement in German Body Culture, 1910~1935, (Berkely: University of California Press, 1997), 293-294.
39) 김명현, (2017) 앞의 글, 44-45. Valerie, Preston-Dunlop. Valerie, Rudolf Laban, Man of Theatre (London: Dance Books, 2013)의 책 표지에 1927년 라반의 공연 포스터 사진이 찍혀있고, 그 포스터에는 공연제목, 공연내용, 참가자, 공연장소와 시간 등이 적혀 있다.
40) 정진수, 현대연극의 이해 (서울: 예음, 1998), 5.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

측면에서 왜 라반이 발레 및 타 공연예술 장르와 구분하기 위해 연극춤 용어를 사용했는지 이해할 수 있다.

연극춤의 용어는 점차 용어의 개념이 변형되어 1910년 이후에 사용된 연극춤의 의미는 1928년 요스가 '연극춤(Tanztheater)'과 '극장 무용(Theatertanz)'의 용어를 구분하여 사용하기에 이르렀다. 다시 말하면, '연극과 결합한 무용 스타일'을 이르는 용어와 '극장 무용'을 가리키는 용어가 구분되었다는 것을 알 수 있다. 따라서 연극춤은 1930년대에 이미 연극과 무용이 결합한 '무용 형식'을 지칭하는 말이었다고 볼 수 있다.[41] 결론적으로 라반이 제시한 연극춤은 오늘날 연극춤을 탄생시키는데, 큰 영향을 미쳤다는 것은 주지하는 바이다.

3. 쿠르트 요스 연극춤

라반은 망명 이후 다시 독일로 돌아오지 않았지만, 그의 제자 쿠르트 요스(Kurt Jooss, 1901~1979)는 연극춤을 실현시켰다.[42] 그는 어린 시절 예술 분야에 특별한 관심을 느끼고 독일 '슈트르트 가르트 음악 아카데미(Stuttgart Academy of Music)에서 노래와 피아노를 공부하였고, 1920년에는 연극을 배웠다. 그 이후에 요스는 함부르크에서 연출을 맡았던 라반의 어시스턴트와 무용수로 활동을 3년간 이어가며 무용을 접했다. 그리고 라반을 떠난 후 1924년부터 약 2년 동안 독일 뮌스터 주립극장에서 안무가로서 활동하면서 자신의 독자적인 무용 활동을 펼치기 시작하였다.[43] 1928년에는 무용교육기관 폴크방 전문학교(Folkwamg Hochschule)를 설립하기 위해 독일 에센(Essen) 지역으로 와서 실험적 무용 단체인 '폴크방-연극춤-실험스튜디오 (Folkwang-Tanztheater- Experimentalstudio)'[44]를 만들었다. 요스는 무용 단체를 설립하여 연극춤을 개발하기 위한 목표를 세웠다. 그는 연극춤의 목표로 두 가지를 강조하였다. 첫째는 리브레토 즉, 대본과 함께 연극적인

41) 김명현, (2017) 앞의 글, 43.
42) Robert Atwood, Norbert Servos, (2006) 앞의 글, 239.
43) Reyna Ferdinando, A Concise History of Ballet (London : Thames and Hudson, 1964), 182.
44) 독일 에센(Essen)의 이 무용 단체는 현재 폴크방 탄츠스튜디오(FTS: Folkwang Tanz Studio)의 이름으로 변경되었고 현재 폴크방 예술대학교(Folkwang Unversität der Künste) 무용학과에 소속되어 10명의 무용수와 무용공연 활동을 이어가고 있다. "Die Geschichte des Folkwang Tanzstudios," Folkwang Universität der Künste, accessed May 19, 2019, https://www.folkwang-uni.de/home/tanz/folkwang-tanzstudio/geschichte/.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

요소가 결합한 안무형식을 창조하는 것이고, 둘째는 전통발레의 테크닉을 기반으로 이를 변형시켜 새로운 움직임의 테크닉을 개발해야 한다는 것이다.[45]

그렇다면 요스가 이 두 가지를 위해 어떠한 노력을 하였는가? 그는 연극적 안무형식을 위해 내러티브 형식을 발전시켰다. 하지만 전통발레에서와 같이 환상적이고 동화적 소재가 아니라 동시대 현실 속 인간의 이야기를 다루었다. 요스의 안무작 <대도시, Großstadt>(1932)에서는 대도시 인간의 삶의 감수성을 다루었고 그의 대표작 <녹색 테이블, Der grüne Tisch>(1932)에서는 세계 전쟁에 대한 정치적 입장을 드러내기도 하였다.[46] 요스의 안무작 <녹색 테이블>에서는 검은 신사복을 입고 가면을 착용한 무용수들은 녹색 협상테이블에 앉아 있고, 그러한 장면이 시작과 끝부분에 반복해 나타난다. 그 장면에서 검은 옷을 입은 신사들은 심사숙고한 몸짓 연기를 통해 논쟁을 벌인다는 것을 드러내고 있고, 그 논쟁을 형상화한 장면은 처음과 끝의 반복진행으로 논쟁이 끝나지 않았음을 시사하며 전쟁의 원인으로 드러난다. 또한, 다른 장면에서는 젊은 병사들과 이상적인 지도자, 늙은 여인, 어린 소녀, 여성 혁명가 등이 전쟁으로 인해 희생되는 장면들을 연출하였다. 요스는 이 작품에서 전쟁에 참여한 자들과 평범한 시민들이 희생되는 것을 보여주고 반면에 검은 양복을 입은 신사들은 자신들의 이익을 위해 전쟁을 일으키는 인물로 등장한다. 요스의 작품 <녹색 테이블>은 1932년 당시 시대적 상황을 반영하여 사회문제를 주제로 다루었고, 자신의 정치적 태도를 분명히 드러냈다. 또한, 드라마 형식의 안무를 시도하여 등장인물을 사실적으로 표현하였고 관객이 이해하기 쉽게 연출되었다.[47]

요스는 작품 <녹색 테이블>에서 직접적이며 단순한 동작들로 표현하여 관객에게 내용이 잘 전달된다. 등장하는 인물의 성격이 잘 표현되는 습관이나 특징적인 동작들을 사실적으로 무대 위에 옮겼다. 그러한 모든 움직임은 철저히 요스의 의도대로 만들어졌고, 모든 동작이 유기적으로 형성되어 의미를 지녔다. 이러한 움직임의 표현은 스승 라반의 영향이 있었기에 가능한 것이었다. 요스는 라반의 동작분석 이론을 통해 춤의 특질을 이해할 수 있었고, 모든 움직임은 춤이 될 수 있다는 보다 넓은 시각에서 춤에 접근할 수 있었다.

---

45) Susanne Schlicher, (2006) 앞의 책, 107.
46) Robert Atwood, Norbert Servos, (2006) 앞의 글, 239.
47) 김태원, 현대무용의 미학과 비평 1. (서울: 현대미학사, 2003), 185-186.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

움직임에 대한 요스의 표현방식은 라반의 움직임이론인 에포트 이론을 적용했다. 그의 작품 <녹색 테이블>에서 등장하는 인물의 성격과 표현하고자 하는 장면을 대립적 에포트를 사용하여 극적인 표현을 보여주었다. 예를 들어 '죽음'을 묘사한 장면은 움직임을 강도 높은 에포트를 사용하여 관객이 죽음에 관한 내용과 주제를 잘 이해하도록 극적 효과를 만들어 냈다.[48] 이러한 요스의 표현방식은 당시 같은 세대에 활동했던 다른 표현주의 무용가들이 추상적인 개념의 늙음이나 죽음 등의 인격체를 움직임으로 표현하는 데 반해 요스의 작품에서는 전쟁을 통해 죽은 아들을 애도하는 어머니의 모습이나 이득을 챙긴 타락한 사람, 서로 대립하는 역할 등, 등장인물을 사실적으로 표현하였다. 요스는 이러한 드라마 형식, 일상적인 움직임과 사실적인 표현방식을 통해 다른 표현주의 무용가들과 다르게 자신만의 독자적인 길을 개척하게 되었다. 그는 새로운 무용언어의 개발을 위한 방법으로 고전발레와 현대적 무용의 테크닉적 결합이 필요하다고 주장하였다. 그의 이러한 생각은 표현주의 무용의 추상적이고 지극히 개인적인 표현과 특정한 원리 없이 자유분방하게 구성된 형식들이 오랫동안 유지되기에는 자의적이고 독자적이기 때문에 혼란을 유발한다는 한계를 확실하게 꿰뚫고 있었다는 데에서 나온 것이다.[49]

표현주의 이론에서 예술가는 자신의 감정과 정서를 '표현'하는 것이라는 것은 주지된 사실이다. 표현주의는 앞에서 언급했듯이 예술가의 내면 감정이 꿈틀대는 충동 때문에 외부로 분출되어 표현되는데, 인간의 감정은 개인적이며 주관적 성질을 가지고 있으므로 모두가 이해하고 어떠한 감정인지 전달이 가능한 객관적 판단기준이 결여되어 있다. 그래서 예술에서 표현은 예술가가 감정을 외부로 발산하거나 자기감정의 카타르시스라고 이해되었고 그러한 예술적 표현은 감상자의 특정한 감정을 불러일으키지만, 공동으로 해석되는 기준은 없으며 분명히 객관화할 수 없다. 따라서 예술적 표현의 원인이 되는 감정의 의미를 전달하는 것은 불가능하다는 문제점을 갖는다.[50] 표현주의가 갖는 이러한 한계점을 요스는 인식하였고, 한계를 극복하기 위해 새로운 테크닉을 개발하여 움직임의 원리를 세우고자 하였다. 그래서 1920년대 중반에 라반의 움직임이론을 토대로 전통발레

48) 신상미, 김재리, (2010) 앞의 책, 24-25.
49) Susanne Schlicher, (2006) 앞의 책, 108-113.
50) 김말복, 무용 예술론: 표현과 그 의미 (서울: 금광, 1995), 66-71.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

테크닉과 현대적 무용 테크닉을 결합해 새로운 무용언어를 체계화하고 전통발레와 현대적 무용을 통합하려고 노력하였으나 그 목표는 다 이루지 못했다. 그러나 요스와 그의 동료인 지구르트 레더(Sigurd Leeder)[51]가 만든 '요스-레더 테크닉'은 폴크방 전문학교에서 교육됐고 그 전통은 다음 세대인 한스 췰리히, 장 케브론을 거쳐 바우쉬와 그녀의 시립 무용단 단원들에게 전수되어 그 독창성이 유지될 수 있었다. 그 테크닉은 미국의 모던댄스(Modern Dance) 형식이나 테크닉과는 확연히 다른 자유로운 저항정신을 통한 독자적인 방식으로 표현되었고, 1960년대에 당시에는 미국의 모던댄스의 다양한 테크닉과 무용 스타일이 유럽에 전해지지 않았기 때문에 유럽에서 가장 잘 알려진 현대무용의 테크닉이었다. 그뿐만 아니라 요스가 영국으로 망명하기 전까지 연극적 실험을 위해 개설된 무용 단체 '폴크방-연극춤-실험스튜디오'가 한번 와해된 일이 있었지만, 그 이후 함부르크에서 활동할 당시 인연을 맺었던 동료 지구르트 레더와 음악가 코헨, 무대미술가 하인헥크로스와 함께 요스의 개인무용단 '요스발레(Ballets Jooss)' 에서 협업하면서 표현주의 영화나 예술 장르의 필름 등 새로운 매체를 도입한 무대 무용과 연극적 실험을 시도하였다. 요스의 이러한 활동들은 표현주의 무용의 새로운 미학과 형식을 제시하고 개혁을 감행한 것이었다. 이러한 여러 예술 장르를 통합하고자 했던 요스의 생각은 그의 스승 라반이 추구했던 연극춤에서 영향을 받았고, 요스의 실천은 이후 연극춤을 발전시킨 신세대 무용가들에게 방법과 방식적 측면에서 접근하도록 실마리를 제공하게 되었다. 요스 작품에서 환상적인 동화 속 이야기가 아닌 동시대 이야기를 담고 있는 새로운 발레 형식과 드라마적 진술을 현대적인 무용언어로 잘 나타내면서 내용을 형식화하는 방식과 방법은 1970~80년대에 신세대 연극춤 안무가들에게 현대적인 무용의 새로운 돌파구가 되었다.[52]

1933년 나치로 인해 영국으로 망명했던 요스는 1949년에 다시 독일로 돌아와 동료 레더와 함께 설립했던 에센 폴크방 전문학교로 복귀한 후 독일에서 고전발레의 입지가 강력하게 굳혀졌던 문화적 경향에 상당히 구체적인 문제점을 제기하면서 변화를 꾀하였고 동시에 체계적인 안무작업을 지속해서 이행해나가면서 독일의 무용 전통으로 드라마 형식의 연극춤을 이어가고자 안무가로서 그리고

51) 지구르트 레더(Sigurd Leeder Leeder)는 폴크방 학교를 요스와 공동으로 설립한 인물이다. 그들이 공동으로 작업하여 만든 요스-레더 테크닉은 현재까지도 폴크방 학교에서 교육으로 이루어지고 있다.

52) Susanne Schlicher, (2006) 앞의 책, 108-116.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

교육자로서 부단히 노력하였다.[53]

요스는 1961년 폴크방 탄츠 스튜디오(Folkwang Tanz Studio:FTS)를 개설하였는데, 본래는 폴크방 발레로 불렸다가 1968년에 그 명칭은 폴크방 탄츠 스튜디오로 바뀌게 되었다. 폴크방 탄츠 스튜디오는 소규모 무용 단체이자 전문가 과정으로서 학업 기회를 제공하는 시스템이었다. 이 단체를 통해 요스는 학생들에게 재정적으로 지원하고 직업을 제공하고자 했다. 폴크방 탄츠 스튜디오에서는 무용단원들이 자유롭게 실험적인 작품을 창작하여 공연하는 기회를 가질 수 있었다. 또한, 단원들은 창작활동만 아니라 무용수로서 경험을 풍부하게 쌓아 무용가로 성장할 수 있었다. 폴크방 탄츠 스튜디오는 학생들을 위한 보금자리이자 창작자의 실험 장소로서 신진 안무가와 무용수들을 위한 포럼의 공간이기도 했다. 이러한 공간은 무용 학도들과 신진 예술가들에게 사회적 도약을 위한 기회를 제공하는데, 큰 역할을 하였다고 볼 수 있다. 폴크방 탄츠 스튜디오는 1970년대 독일 연극춤의 역사적 산실이며, 세 명의 독일 연극춤의 대표적 안무가 피나 바우쉬, 라이힐트 호프만, 수잔 링케가 경력을 쌓았던 곳이다. 그들은 비록 재정지원은 열악하여 연극춤의 연출방식에 있어서 특히 무대 기계장치 및 설치에는 극히 제한적이었지만 오히려 그러한 열악함이 그들만의 독자적이며 창의적인 결과물을 낳는데 큰 원동력으로 작용하였다.[54]

1970년대에 신세대 안무가들에 의해 재등장한 연극춤이라는 용어는 독일 무용계의 요한 크레닉크(Johann Kresnik)과 바우쉬, 게르하르트 보너(Gerhard Bohner)가 새롭게 시도한 고유한 무용 스타일을 지칭하는 용어로 사용되기 시작했다.[55] 그리고 바우쉬를 비롯하여 크레닉크, 보너, 링케, 호프만 등 독일 신세대

---

53) 같은 책, 44.

54) 같은 책, 103-105.

55) Jochen Schmidt, “1990년대 독일 현대춤,” 현대 미학사 공연과 리뷰 no. 66 (2009): 214. 오스트리아 출신의 요한 크레스닉(Johann Kresnik)은 새로운 연극춤을 실험하기 시작한 최초의 무용가 중 한 명으로 시대적 요구에 따른 학생운동에 발맞춰 정치 참여적 성격의 새로운 무용 형식의 연극춤을 시도하였다. 그는 1968년에 브레멘의 발레단에 단장으로 취임하여 초반에는 정치적인 레뷰 형식으로 공격적인 작품을 선보였다. 크레스닉은 1994년 베를린으로 거처를 옮겨 민중극장에서 자신이 명명한 ‘안무연극(Choreographisches Theater)’을 통해 자신의 고유한 무용 형식으로 발전시켰다. 그는 연극배우와 무용수를 혼합하여 무대에 세우고 주로 나치나 자본주의와 관련된 주제를 다루었다. 그의 작품에는 오락적 성격이 드러나는 동시에 도발적인 레뷰 작품들로 정치적인 앙가주망을 촉발하였다. 게르하르트 보너(Gerhard Bohner)는 독일 다름슈타트 극장의 단장이었을 당시 오페라로부터 독립된 최초의 무용단을 건립하였다. 보너는 크레스닉과 다르게 동시대의 현실문제를 역사적 또는 신화적 소재들로 자주 표현하였다. 김형기, “독일의 현대 ‘춤연극’ 연구: 피나 바우쉬를 중

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

연극춤의 안무가들은 대부분 에센 출신으로 요스의 무용 학파에 속한다.[56]

신세대 안무가들의 연극춤은 사회적 문제에 관심을 돌리고 무용의 표현의 주체인 몸을 사회 속에 존재하는 일상적이고 개인적 몸으로 이해하여 정치·사회·문화적 진술을 몸 움직임을 통해 적극적으로 표현하는 방식으로 확장했다. 즉, 이들의 몸 움직임은 인간이 삶 속에서 직면하는 아픔과 두려움, 욕망과 폭력성 등과 같은 감정과 현실에 대해 진실하고 솔직하게 표현하기 위해 노력하였다. 그래서 몸 움직임이라는 표현 주체로서 언어와 노래를 적극적으로 사용하였다. 이러한 요소들이 연극춤으로 스며들 수 있었던 배경에는 레뷰(촌극 revue)와 보드빌(버라이어티 쇼, vaudeville)에서 보여준 방식과 소재 그리고 대중가요가 공연된 뮤직홀(music hall)의 통속적 요소들에 있었으며, 안무가들은 이러한 요소들을 부분적으로 콜라주 하여 안무구성에 배치했다. 무용의 관습적 규범을 제거하고 일상적 행위를 동작화하여 대중적이고 통속적인 요소, 연극적 요소와 무용과 결합했다는 것을 신세대 연극춤에서 공통으로 보이는 특징들이다.[57]

요스는 라반의 연극춤 개념을 이어받아 실천한 선구적 역할을 했다는 평을 받으면서도 표현주의 무용이 가진 한계점을 인식하고 독자적인 방법과 방식을 통해 극복하려고 노력하였다. 그는 안무가로서 뿐만이 아니라 교육자로서 제자들을 양성하였고, 그러한 노력으로 마침내 그는 독일의 새로운 연극춤이 등장하여 세계에 주목받으며 무용의 혁명을 일으키게 하는데 초석을 다진 무용가로 평가받게 되었다.

제2절 피나 바우쉬 연극춤 발전

피나 바우쉬는, 5살 무렵 처음 어린이 발레를 접하면서 무용을 시작하였고, 발레 선생님의 권유로 15살이 되던 1955년에 독일 에센에 있는 폴크방 전문학교(Folkwang Hoschschule) 무용과에 진학하면서 본격적으로 무용 세계에 입문하였다. 바우쉬는 당시 독일 무용계를 이끈 선구적 인물 요스에게서 사사하였다.

심으로," 헤세연구 no. 13 (2005): 420-421.

56) 김형기 외, 포스트드라마 연극의 미학 (서울: 푸른사상, 2011), 124.

57) 김기란, "독일 탄츠테아터(Tanztheater)의 현대공연 예술적 특징과 한국적 수용 연구," 한국연극학 no. 35 (2008): 189-192.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

바우쉬가 본격적으로 안무 활동을 시작한 시점은 1973년 독일 부퍼탈 발레단의 감독으로 취임한 이후로, 이곳에서 바우쉬는 자신의 안무세계를 구축해 나갔다. 바우쉬는 감독 취임 이전에도 다양한 안무 경력을 쌓았다. 그녀는 미국유학에서 돌아온 후 독일 폴크방 대학 소속의 무용단에서도 안무를 지도했다. 그리고 1969년 유럽의 신인 안무가들의 중요한 소통창구였던 쾰른 안무대회에서 <시간의 바람 속으로, Im Winder der Zeit>라는 작품으로 1위를 차지한 경력도 있다. 당시 이 사건은 독일 무용계에 큰 화젯거리였는데, 당시에 바우쉬와 함께 독일 무용계를 이끌었다고 평가받는 무용의 대가들, 게르하르트 보너, 욘 노이마이어 등과 경쟁에서 당당히 우승을 차지하였기 때문이다. 당시 무용계에서는 그들과 비교해 바우쉬의 존재감이 매우 미약하였다는 점에서 놀라운 일로 받아들였다. 이러한 바우쉬의 가능성을 알아보았는지 당시 독일의 유명한 극장장이었던 아르노 뷔스텐회퍼(Arno Wüstenhöfer)는 그녀에게 부퍼탈 발레단의 단장을 제안하였다. 그 제안을 받아들인 바위쉬는 단장으로 취임 후 서둘러 '탄츠테아터(Tanztheater) 부퍼탈'로 발레단 명칭을 변경했다. 이러한 사건은 당시 고전발레가 강세였던 독일 무용계의 방향을 현대무용으로 전환하는 일이었다. 바우쉬는 취임 후 첫 작품으로 <프리츠, Fritz>(1974)를 발표였는데, 독일 비평가들은 그녀의 첫 공연작 <프리츠>(1974)에 대해 실망한 듯 심한 혹평을 쏟아냈다.[58] 그러나 혹평이 무색하게도 약 3달 후에 공연된 그녀의 두 번째 작품, 글룩(Christoph W.Gluck)[59]의 오페라를 무용작품으로 번안한 <타우리스의 이피게니에, Iphigenie auf Tauris>(1974)는 성공적이었다. 이 작품에 대해 다수의 독일 비평들은 그해의 가장 중요한 작품으로 평가할 정도였다. 또 다른 글룩의 오페라 작품인 <오르페우스와 에우리디케, Orpheus und Eurydike>(1975)를 안무하였는데 전작인 <이피게니에>에서는 오페라 솔로 가수를 없애고 무용수들 중심으로 줄거리를 이끌어 갔다면, <오르페우스와 에우리디케>에서는 오페라 가수와 무용수들의 비중을 동

58) Jochen Schmidt, 피나바우쉬, 두려움에 맞선 춤사위. 이준서·임미오 옮김, (서울: 을유문화사, 2005), 31-48.
게르하르트 보너는 피나 바우쉬, 수잔 링케 등 독일의 무용극을 이끌어 가는 중요한 안무가로서 '베를린 민중극장'의 안무극 감독이다. 그는 무용극이란 용어를 사용하지 않고 대신 안무연극이라는 표현을 씀으로서 자신의 안무세계를 구축하였다.
욘 노 마이어는 발레무용가 출신으로 '독일 함부르크 국립오페라'의 발레 감독이다.

59) 크리스토프 빌리발트 글룩(Christoph W.Gluck, 1714-1787)은 독일 고전주의 시대의 중요한 작곡가로 평가되고 특히 오페라의 <오르페우스와 에우리디케>로 유명하다.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

등하게 배분하는 연출방식을 택했다. 그 뒤에도 작곡가 이고르 스트라빈스키(Igor Strawinsky)의 <봄의 제전, Frühlingsopfer>(1975)를 안무하였는데 이 작품은 부퍼탈 탄츠테아터 무용단의 대표적인 레퍼토리로 현재까지 공연되고 있다. 이 세 작품이 성공을 거두었으나 드라마적 표현이 들어가 있을 뿐 미국의 모던 댄스(Modern Dance) 스타일에서 크게 벗어나지 않은 작품들이었다. 그러나 1976년 베르톨트 브레히트와 쿠르트 바일의 발레 극 <소시민의 칠거지악>을 개작한 <칠거지악, Die sieben Todsünden>(1976)을 시작으로 모던 댄스의 고전적 스타일과 작별하고[60] 브레히트의 연극적 원리를 수용함으로써 20세기 후반의 새로운 지평을 연 바우쉬의 진정한 연극춤이 탄생하게 되었다. 그녀의 연극춤은 무용과 연극의 발전은 물론 영화계에도 큰 영향을 미쳤다.[61]

1. 포스트모더니즘과 연극춤

바우쉬의 연극춤은 외적 미학을 강조한 전통적 발레를 비롯해 20세기 초부터 전 세계의 현대무용을 이끌었던 미국의 형식주의와 대립되는 새로운 무용 미학을 보여주었다. 그것은 포스트모던 무용문화의 새로운 양식을 선보이고, 본격적으로 새로운 시대의 무용 흐름을 열었다고 볼 수 있다.

바우쉬는 폴크방 전문대학에 수학할 당시에 요스의 노력으로 미국에서 활발히 활동한 무용가들의 수업을 받을 수 있었고 졸업 후 2년 반 동안 미국 뉴욕으로 건너가 유학을 하면서 미국의 모던 댄스를 접하였다. 그녀가 뉴욕에서 활동할 당시는 1960년대 초반이었고 그때 미국은 사회·문화적으로 모더니즘을 벗어나 포스트모더니즘 시대의 도래를 준비하고 있었다. 예술가들은 변화하는 문화를 적극적으로 자신의 예술 분야에 반영하여 기존의 모더니즘 예술에 반하는 새로운 예술을 시도하였다. 그 시기에 바우쉬는 뉴욕의 아방가르드 신인 안무가 폴 테일러(Paul Taylor)의 작품에 무용수로 참여했다. 폴 테일러는 미국 포스트모던댄스(Postmodern Dance)의 선구자였던 안무가 머스 커닝햄(Merce Cunnigham)의 무용단원 출신으로 실험적인 안무를 시도했다. 그의 작품에서는 달리고, 뛰는 단순

60) 같은 책, 49-53.
61) “Lilo Weber: Brecht ohne Patina. Pina Bausch lädt zum Fest nach Wuppertal,” in: Neue Züricher Zeitung, Oktober 17, 2001, accessed May 19, 2019, https://www.nzz.ch/article7Q5FV-1.487788.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

하면서 일상적인 동작들을 선보였고 활기에 찬 열정적 에너지를 발산시키며 당시 기성세대와 아방가르드 무용가들에게 충격을 안겨주었다.[62] 바우쉬는 폴 테일러와 작업한 경험과 당시 아방가르드 예술이 뉴욕에서 활발히 시도되었다는 점에서 실험적인 포스트모던 예술과 문화 흐름의 영향을 받았을 것이다.

바우쉬의 인터뷰에서 그녀가 당시 뉴욕의 예술 흐름에 깊은 영감을 받았다고 추정할 수 있다.

> "그런 도시에 살았던 적이 있다는 사실이 나에게는 아주 중요했어요. 사람들 그리고 도시, 나에게는 현재를 체현하는 듯이 느껴지는 도시, 이게 지금 국민성인지 아니면 이해관계인지, 그것도 아니면 유행하는 것인지에 상관없이 그야말로 모든 것들이 서로 뒤섞이는 곳, 모든 것들이 나란히 존재하는 곳 말이에요. 그곳이 어디든지 간에 나는 그런 것이 매우 중요하다고 생각해요."[63]

바우쉬가 특히나 기억하는 뉴욕의 '뒤섞이'고 '평등한' 것 등은 모더니즘이 지향해온 체계적(수직적), 획일적, 보편적인 것에 반대하는 포스트모더니즘 특징으로 볼 수 있다. 포스트모더니즘은 철학운동을 토대로 20세기 후반에 미국에서 시작하여 급속도로 유행된 시대적 문화 현상이다. 세계 2차 대전 이후, 후기 산업사회에 들어서면서 서구는 풍요로운 물질문명의 시대였음에도 인권문제, 베트남 전쟁 등으로 정신세계의 대혼란을 겪어야 했다. 모더니즘 시대의 기존 가치나 도덕이 붕괴되고 이에 대한 반발로 새로운 것을 찾고자 하는 사회적 분위기가 만들어졌다.

포스트모더니즘은 대게 다양한 의미를 담고 있고, 사상체계가 통일되지 않아서 정의가 모호하다. 또한, 모더니즘과의 단절과 동시에 지속이라는 그 중의 특성이 있다. 따라서, 포스트모더니즘의 의미를 명확히 규정하기 매우 어려울 뿐만 아니라 다양한 양상으로 나타난다. 포스트모더니즘의 개념을 이해하기에 앞서 용어에 대해 살펴보면, 서구의 후기 산업사회에 대한 철학적 보고서 「포스트모던의 조건 La Condition Postmoderne」(1979)를 쓴 프랑스 철학자 장 프랑수와 리오타르(Jean-Fraçois Lyotard)는 포스트모더니즘의 'post-'라는 접두사에 대해 세 가지 잠재된 의미를 강조했다. '모더니즘'이라는 의미소의 접두사 'post-'는 'after'라는 단

62) 김말복, 무용예술의 이해 (서울:이화여자대학교 출판부, 2003), 192. 안무가 폴 테일러의 작품 스타일을 참고하였음. Jochen Schmidt, (2005) 앞의 책, 36. 바우쉬가 미국 뉴욕에서 활동할 당시에 폴테일러와 작업했던 내용을 참고함.

63) Jochen Schmidt, (2005) 앞의 책, 36.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

어의 의미 '-이후'와 'anti'라는 의미의 '-반대' 그리고 'trans'라는 의미, 곧 '넘어서'라는 의미가 융합되어 있다. 이처럼 '-이후'라는 접두사 의미는 뒤에 나오는 의미소 '모더니즘'을 계승하는 입장이라 할 수도 있고, '-반대'라는 의미에서 보면 '탈(脫)' 즉, '벗어나다'라는 의미도 갖는다. 또한, '-넘어서'라는 의미는 '모더니즘'을 '뛰어넘다' 혹은 '초월하다'로 이해할 수 있다. 이는 기존의 모더니즘을 수용하되 한계를 극복해 나간다는 의미가 된다.[64] 따라서, 포스트모더니즘 개념은 기존의 '모더니즘 이후', '모더니즘의 반대', '모더니즘 한계극복'이라는 의미를 포함하는 것이다. 이러한 포스트모더니즘에 발맞추어 문화·예술계는 빠르게 변화를 시도하였으며 모더니즘의 전통적인 특성을 연장하거나 거부하고 다양한 것의 혼합을 통한 새로운 창조로 절충적이고 대중적 접근방식을 보이며 모더니즘을 극복하고자 하였다.

모더니즘 사회는 17~18세기에 근대 과학혁명을 비롯한 계몽사상에서 시작된 이성 중심주의가 지배한 시대를 의미한다. 근대 서구사회는 이성적 인간에 대한 믿음을 강조하였고 계몽사상은 과학적, 합리적, 객관적인 이성적 사고를 중시했다. 그러나 20세기에 들어서자 근대의 믿음에 대한 회의를 느끼고 반 근대적 문화가 형성되었다. 이렇게 형성된 포스트모더니즘의 특징은 세 가지로 요약할 수 있다. 첫째는 탈중심화이다. 서구의 근대정신은 이성 중심의 휴머니즘이며 포스트모더니즘은 이에 반하는 반이성 중심주의이다. 이는 인간을 현실적인 삶 속에 구체적인 개인으로 보고 신체와 이성이 분리된 것이 아닌 심신이 일치된 인간으로 보았기 때문이다. 둘째로 비체계적·다원성·수평성을 강조하면서 오히려 무질서와 혼돈을 추구한다. 모더니즘에서 중시했던 체계화나 총체화는 인간의 자유로운 정신을 방해한 것으로 보았기 때문에 그것을 해체하고 대신에 개별적인 것을 중시하였다. 세 번째는 반역사적이다. 포스트모더니즘은 인간을 개성을 가진 개인으로 보고 옳고 그름이 아닌 다르고 다양한 존재로 본다. 또한, 역사와의 단절을 강조하며 역사가 가진 지배적 사상을 정당화한 총체적 역사와 연속성을 거부한다. 이러한 포스트모더니즘은 모더니즘의 '후기'이거나, '넘어서' 혹은 단절적 해체든지 간에 새롭게 대두된 문화예술 사조이고 문화 양식을 의미한다.[65]

독일 연극춤은 형식주의의 전통발레, 미국의 모던 댄스 등 전통으로 규정되는

64) 신승환, 포스트모더니즘에 대한 성찰 (서울: 살림, 2003), 3-13.
65) 이광래, 해체와 종말; 포스트모더니즘에서 파타피지컬리즘까지 (파주:미메시스, 2016), 53-59.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

관습적 요소들을 거부한다. 무대에서 친숙한 신체를 재발견하게 하고, 통념 및 관습적이고 대중적인 다양한 매체를 활용하여 고급문화·예술의 경계를 허무는 것에 주저하지 않았다. 또한, 전통발레나 요스의 드라마 요소를 배제하여 콜라주, 몽타주 이야기 방식으로 장면을 구성하였다. 이러한 바우쉬 연극춤 특징은 모더니즘의 획일화 및 체계화, 역사적 총체성을 해체하는 포스트모더니즘의 표현이다. 그러나 기존의 모더니즘 특징을 모두 해체하는 것은 아니다. 표현주의 후예답게 라반이 제시하는 주체적이며 창조하는 무용수, 자율성을 가진 무용수를 자신만의 방식으로 표현한다.

바우쉬는 안무과정에서 무용수들이 적극적으로 참여하도록 환경을 변경함으로써 무용수들이 자신의 경험을 바탕으로 춤추고 이야기하도록 한다. 그럼으로써 그들의 춤을 주체적 표현이 되게 한다. 무용단원 메릴 당카르트(Meryl Tankard)는 무대에서 하는 모든 것들은 자신과 관련된 것이며 자신의 삶에서 나오는 것이라고 말했다. 다른 무용단원 메르시 도미니크는 바우쉬와의 작업에 대해서, 사물을 진실하게 바라보고 진정한 모습을 찾는 것이며 그것을 통해 진정으로 존재하고 있음을 느낀다고 했다.[66] 이러한 시도는 결과적으로 무용수들에게 자신의 삶을 반영함으로써 자신의 개인적 기억과 감정이 독창적으로 표현하고 수동적이었던 전통적 개념으로서의 무용수의 역할에서 탈피하여, 자신만의 의식을 가지고 능동적으로 참여하는 새로운 개념의 무용수 역할을 요구하게 된다. 무용수 자아가 반영된 창조적 춤은 획일적 방식이 아닌 언어, 노래, 무대장치 등 다양한 방식으로 나타난다. 그러한 결과로 연극춤은 모더니즘의 전통을 수용하면서도 해체 및 발전시킨다는 점에서 포스트모던적이라고 볼 수 있다.

2. 혼합과 탈장르

포스트모더니즘 시대의 현대(Contemporary)무용은 움직임의 혼합과 절충적 양상을 보이며 타 장르의 표현성을 적극적으로 활용한다. 그럼으로써 표현의 경계선을 허무는 작업에 주력하는 혼합과 탈 장르적 양상을 보인다. 전통적 무용 예술에서는 움직임의 테크닉에 의존하고 음악이나 무대장치, 의상, 조명 등은 장식적 요소로 여겼었다면, 포스트모더니즘 시대의 무용 예술에서는 무용수가 노래를

66) 문애령 편저, (2000) 앞의 책, 178-179, 186-187.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

부르거나 악기를 연주하고, 오브제나 영상매체 등을 이용한 시각예술을 적극적으로 활용한다. 이러한 혼합성은 움직임에만 의존했던 무용 예술의 표현과 안무형식의 한계를 확장시킨다.

이러한 점에서 바우쉬의 연극춤은 춤과 연극적 요소를 물리적으로 결합 혹은 혼합하였다고 볼 수 있다. 이것은 마치 "흙과 돌멩이의 관계"처럼 두 장르적 요소와 성질들을 독립적으로 서로 유지 시킨다. 즉, 독립적 장르 및 요소를 경계 구분없이 결합해서 한 공간에 배치시킨다. 바우쉬는 재즈, 팬터마임, 채플린 스타일의 몸동작을 장르 상관없이 혼합하고, 패러디하여 일종의 '혼성적 테크닉'을 보여준다.[67] 바우쉬는 고정된 형식을 거부하고 여러 예술장르와 통합적 관점에서 움직임을 형상화하면서 언어, 음악, 연극, 노래, 미술 등의 다양한 장르를 혼합한다. 또한, 무대 위에 무용수 움직임은 대체로 '춤'이라는 일반적 개념에서 멀어져 있다. 무용수들은 무대 위를 달리거나 소리지르고 울부짖으며 웃고, 허무맹랑한 이야기를 하며 농담하고 질문하게 되는데, 이러한 춤, 말, 노래 부르기, 수화, 다양한 장르의 음악 등, 폭넓게 표현 도구를 활용함으로써 새로운 무대 미학을 완성했다.[68]

새로운 가능성을 제시한 바우쉬 연극춤은 진지한 예술적 음악뿐만 아니라 1920~30년대 유행하던 대중가요 등 다양한 음악을 사용한다. 무대에서 무용수들은 노래 가사를 따라 부르기도 하고, 직접 음악을 끄거나 켜기도 한다. 또한, 작품의 무대 공간에는 단순히 장식적인 장치 및 소품 등이 없다. 무용수들의 움직이는 동선을 방해하는 오브제 및 무대 장치, 흙, 꽃, 물웅덩이, 언덕 등은 매우 실질적이고 기능적으로 사용되고, 필연적인 의미를 드러낸다. 무용수들의 말과 몸짓, 음악과 놀라운 무대장치의 조합은 불협화음을 만들어 낸다. 무대는 낙엽, 꽃, 흙, 풀, 물 등 자연적 소재로 꾸며진다.[69] 이러한 자연물뿐만 아니라 개, 닭, 양, 악어, 하마, 새 등 동물들이 등장한다. 이러한 동물들은 실제로 살아있는 생명체와 모형으로 무대에 등장시킨다. 현실감이 느껴지는 살아있는 생명체와 자연물, 비현실적인 인공물들은 현실세계와 가상세계를 넘나들며 관객의 호기심을 유발한다. 이러한 무대 공간에는 어떠한 이야기가 존재하지 않는다. 즉, 공간 및 무

67) 김태원, (1992) 앞의 책, 79, 104.
68) Anne Linsel, (2013) 앞의 책, 92-93.
69) Elizabeth Wright, 포스트모던 브레히트, 김태원·이순미 옮김 (서울: 현대미학사, 2000), 179.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

대장치만으로 어떠한 기능이 작동되지 않는다는 의미이다. 그것은 무용수들과 공간 및 모든 장치가 상호작용을 통해 의미를 창조하는 것으로 관객은 공연을 구성하는 어느 특정 요소만을 보고 어떠한 일이 벌어지는지 전혀 예상할 수 없게 되면서 호기심을 갖게 된다.

공간에 배치되는 장치들은 부퍼탈 극장의 무대디자이너와 무대장치 기술자들과 함께 공동 작업을 통해 진행됐다. 바우쉬 작품의 공간을 꾸미는 일은 간단하게 해결되는 일이 아니었다. 무대장치 기술자들은 자주 불만을 토로하며 바우쉬의 아이디어가 실현 불가능하다는 태도를 보였지만 그녀는 "시도라도 해봅시다"라며 오히려 그들을 끈질기게 설득시켰다. 포기는 그 다음에 해도 된다는 생각을 가진 그녀의 고집스럽고 대범한 시도는 성공을 이루고 마침내 혁신적인 무대미술 미학을 창조했다.[70] 바우쉬는 기존에 누군가 걸었던 길을 다시 답습하지 않는다. 그녀는 자신만의 스타일과 방식으로 끊임없는 실험적 시도를 통해 무한한 가능성을 보여준 개척자이다. 관습적인 것에 길들여지고 변화에 대한 두려움을 느끼는 사람들에게는 그녀의 시도가 매우 불편한 것이지만 그녀는 그러한 시선에 개의치 않았다. 오히려 단단한 의지로 무장한 그녀의 도전은 불가능을 가능하게 하고 상상을 뛰어넘는 창조적 작품을 탄생시켰다.

70) Jochen Schmidt, (2005) 앞의 책, 23.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

제3장 바우쉬 작품의 연극적 특성

본 3장에서는 무용과 연극적 요소를 혼합한 바우쉬의 작품에서 연극적 특성을 알아본다. 이제까지 바우쉬의 작품을 대상으로 한 선행연구의 검토와 분석을 통해 바우쉬 작품에서 드러나는 연극적 특성을 알아볼 수 있었고, 이러한 연극적 특성이 바우쉬 작품에서의 극단화 표현과 연관성을 갖는다. 수잔네 슐리허(2006)는 바우쉬의 연극춤에서 브레히트와 아르토의 연극적 특성이 드러난다고 언급했다. 바우쉬의 연극적 특성은 브레히트 서사극의 제스처 원리와 생소화 효과, 아르토 연극의 잔혹성이 바우쉬의 작품에서 드러난다.[71] 바우쉬 작품의 연극적 특성은 '일상성의 낯섦', '이야기 방식의 파편성', '강렬한 신체성'으로 드러난다고 할 수 있으며 이러한 특성은 극단화 표현에서 '두려움과 갈등', '반복과 변화', '대립적 충돌과 결합'에서 드러난다. 이러한 점에서 연극적 특성과 극단화 표현은 연관성을 가진다. 따라서, 본 장에서는 바우쉬 작품의 연극적 특성에 대해 살펴볼 것이다.

브레히트와 아르토의 연극은 20세기 이후에 등장한 연극이다. 서양 전통연극으로 여겼던 환상주의 연극 및 문학, 텍스트를 거부하고 새로운 연극의 역할 및 목적과 신념을 제시하였다. 바우쉬의 작품에서 브레히트 연극의 발상을 발견하게 된 계기는 바우쉬가 부퍼탈 시립 무용단 단장으로 활동한 이후에 브레히트의 리브레토 작품을 개작한 이후였다. 그녀는 1978년 브레히트와 쿠르트 바일의 발레극<소시민의 칠거지악>과 브레히트와 벨라 바르톡의 오페라 <푸른수염 공작의 성>을 개작하였고, 그 작품은 <칠거지악>과 <푸른수염>이라는 제목으로 상연되었다. 이 두 편의 원작은 브레히트의 리브레토 였다. 그녀의 작품에서는 원작의 리브레토를 배제하였지만, 브레히트의 서사극의 핵심개념 및 원리가 드러난다.[72] 그리고 브레히트의 사회적 태도를 나타내는 제스처 원리는 아르토 연극 및 현대 연극에서 중시여기는 몸의 연극과 연관되는데, 몸과 몸의 움직임은 이전에 단순히 수단으로 여겼던 몸이 아니라 표현 주체의 몸이다. 이것은 곧 근본적인

71) Susanne Schlicher, (2006) 앞의 책, 246-254.
72) 같은 책, 219-221

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

춤과 밀접한 관련을 가진다. 따라서, 몸과 몸의 움직임은 연극과 춤에 매우 중요한 표현 주체가 되었다. 이러한 측면에서 연극과 춤은 서로 밀접하게 관련해 있다고 볼 수 있다.

바우쉬의 연극춤은 춤과 연극의 영역을 자유자재로 넘나들며 자신만의 스타일과 방식으로 재창조한 것이다.

제1절 바우쉬 작품의 연극적 특성

1. 일상성의 낯섦

바우쉬의 작품에서 춤은 관습적으로 춤이라고 하는 미학적 범주에서 한참 벗어나 있다. 그녀의 작품을 보고 사람들은 그것이 춤인지에 대한 비판적 시선을 가졌다. 그러한 시선에도 불구하고 바우쉬는 자신만의 방식으로 춤을 해석하였다. 바우쉬는 일상적이고 통속적인 소재를 작품에 적극적으로 활용하여 예술과 조화시킨다. 그녀는 우리에게 당연하고 익숙한 소재들을 낯설게 만들어 관객에게 춤으로 제시한다.

바우쉬의 작품에서 무용수들은 무대를 가로질러 달리고, 소리를 지르며, 서로 치열하게 싸우기도 한다. 눈물을 흘리며 독백을 하기도 하고, 극장 문을 열고 관객석을 지나 무대로 들어오기도 한다. 어떤 무용수는 관객에게 질문을 하고, 불만을 토로한다. 무대에서 무용수들은 손이나 팔, 발동작으로 안무된 단순하고 간결한 장면을 연출해 보이기도 한다. 그래서 바우쉬의 춤은 연기하는 것처럼 보여지기도 하고 현실에서 익숙한 몸짓을 하나의 춤의 형식으로 창조하는 것 같기도 하다. 이러한 몸동작에 대해 춤이라고 할 수 있는지 없는지 의문을 던지는 시선은 어쩌면 당연할 수도 있다. 바우쉬는 이러한 몸동작이 “육체적 자각일 뿐 이미 사람들이 만들어낸 인식 속에서 이루어지는 것”이기 때문에, “그것이 구태여 미학적인 방식일 필요는 없는 것”이라고 말했다. 다시 말해 바우쉬에게 무용수들의 몸짓이나 움직임이 미학적 범주에 속하는지 속하지 않는지는 중요하지 않다. 오히려 일상적 삶의 활동에 근거한 움직임이 관객에게 무엇을 인식하게 만드는지

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

가 중요한 것이었다. 그러한 움직임은 작품에서 분명하게 움직임과 움직임의 연속으로 구성된 안무적 표현을 만들어냈다.[73] 바우쉬는 춤에 대한 자신의 생각을 다음과 같이 설명했다.

> "나는 사람들이 다시 춤추는 것을, 그리고 뭔가 다르게 추는 것을 배워야 한다고 생각합니다. 그래서 끝없이 춤출 수 있게 되길 바랍니다. 나는 새로운 동작을 위한 또 다른 만남이 있길 간절히 소원합니다."[74]

바우쉬의 작품에서 춤은 몸의 이야기로 제시된 춤의 형상들이라고 말할 수 있다. 고전 아카데미 발레에서 몸을 완벽한 테크닉과 율동을 위한 도구적 장치로 보았던 것과 다르게 바우쉬 작품에서는 몸 그 자체를 표현의 대상으로 간주한다. 인간의 몸은 정신과 밀접하게 상호작용하고 인간의 정신 혹은 마음 상태는 몸의 움직임을 통해 표현된다. 그러한 점에서 작품 속 무용수들의 몸은 인간의 정신(마음)적 상황이 투영된 표현수단인 것이다. 따라서 그녀의 춤은 인간의 몸으로 써낸 이야기라고 할 수 있다. 무용에서 몸은 인간 문명사회와 역사의 관계성에 대해 문제를 제기하기도 한다. 바우쉬 작품에서 인간의 행위와 형상에서 드러나는 몸의 이야기는 살면서 끊임없이 움직이고 경험하고 성장하는 몸, 사회화되고 문명화된 인간의 몸과 관련된 모든 조건을 기반으로 만들어진다.[75]

이러한 몸의 이야기는, 브레히트 서사극의 기본 개념인 게스투스 원리[76]와

---

73) 같은 책, 165-166.
74) 같은 책, 169.
75) 같은 책, 168.
76) 게스투스는 다른 사람에게 취하는 태도, 동작, 몸짓 등을 통해 사회적 관계를 나타내는 표현을 의미한다. 서사극에서 모순된 사회와 이 사회를 지배하고 있는 법칙을 눈에 띄게 부각해서 관객을 인식할 수 있게 하는 것이 생소화 기법이라면 그것을 구성하는 기본 요소가 게스투스이다. 브레히트는 게스투스를 근거하여 사건에 등장하는 인물의 대사와 배우의 연기, 음악, 무대 등 연극의 모든 구성요소를 적용하였다. 게스투스는 사회적으로 의미가 있는 태도 및 몸짓이기 때문에 여러 가지 다양한 동작이나 말 등으로 표현할 수 있다. 채플린의 무성영화에서처럼 등장하는 배우의 여러 동작으로 인해 추론이 가능한, 예를 들면 독재자나 배신자의 행위, 아첨하는 사람의 태도 등으로 볼 수 있다. 또한, 라디오에 등장하는 인물의 말이 사회적 관계의 추론이 가능할 때 언어적 게스투스(Sprachgestus)가 된다. 서사극은 아리스토텔레스적 연극의 효과인 관객의 감정이입을 단절시키고 '비판적 태도'를 갖게 하는 효과를 추구하는데, 게스투스는 관객이 비판적 태도를 보이게 하는 기능을 한다. 왜냐하면, 게스투스는 관객에게 관찰의 대상이 되며 사회적으로 상황을 추론할 수 있는 것이기 때문이다. 따라서, 게스투스의 모든 기능은 서사극의 목적과 생소화 기능에 상응한다.
송동준 외, 브레히트의 서사극: 유형학적 고찰 (서울 : 서울대학교 출판부, 1993), 3, 28-29.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

생소화 효과[77]가 연극춤에서는 연극적 방식으로 표현된 것으로 볼 수 있다. 브레히트는 연극에서의 게스투스와 안무의 관계성에 대해 다음과 같이 언급하였다.

> "안무 역시 다시금 사실적인 과제를 부여받는다. [...] 어쨌든 모든 것을 게스투스로부터 취하는 연극은 안무를 포기할 수 없다. 움직임의 우아함, 기품있는 배치는 낯설게 하고 팬터마임적 창작은 줄거리를 만든다."[78]

다시 말해 사회적 관계성을 제스처로 이야기하는 방식은 안무적이어야 한다는 것이다. 안무적이란 배우나 무용수의 제스처나 움직임을 시·공간적으로 어떻게 배열하는지, 형태나 형상이 관객에게 어떻게 보이는지 등을 고려하여 구성하는 것을 의미한다. 이러한 점에서 게스투스 원리를 활용한 연극은 안무적인 것이며 그렇게 되었을 때 안무는 플롯의 부재를 대신하여 줄거리의 진행을 돕는다. 이러한 게스투스는 동작을 낯설게 만드는데 필요한 것이다. 바우쉬는 게스투스를 활용하여 일상성과 통속성을[79]소재로 사용하는 동시에 낯설게 만든다. 너

---

77) 생소화 효과는 브레히트 서사극 이론의 핵심개념이다. 브레히트의 서사극은 환상주의 연극을 극복하기 위하여 감정이입을 방해하는 기법을 세우는데 극의 사건을 진행하는 인물의 행동을 보여주지만, 그 행동이나 상황을 눈에 띄게 이상하게 표현하면서 낯설게 만드는 생소화 효과(Verfermdungseffekt)를 유도한다. 생소화 즉, 어떤 사건이나 행동 혹은 상황들을 눈에 띄게 낯설게 하는 기법은 우리가 당연하다고 생각하고 넘겨버리기 쉬운 사실에 대해 의문을 던지고 비판적 시선을 갖게 하는 방법이다. 그래서 관객이 고정관념에 사로잡힌 사건과 인물에 대해 새로운 관점에서 해석할 수 있게 한다. 이상일, 브레히트: 브레히트와 서사극(서울: 건국대학교 출판부, 1996), 14-15.

78) "Auch die Choreographie bekommt wieder Aufgaben realistischer Art. [...] Jedenfalls kann ein Theater, das alles aus dem Gestus nimmt, der Choreographie nicht entraten. Schon die Eleganz einer Bewegung und die Anmut einer Aufstellung verfremdet, und die pantomimische Erfindung hilft sehr der Fabel."
Bertolt Brecht: Kleines Organon für das Theater, in: Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, hg. v. Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller, Bd. 23 (Berlin: Weimar: Frankfut, 1993), 96.

79) 바우쉬는 "통속성에 대한 새로운 태도를 발견"하고 통속성을 예술과 잘 조화시킨다. 작품 <칠거지악>에서는 여성을 성적 도구로 취급하는 질 낮은 유행가 가사를 그대로 사용하여 사회에 올바르지 못한 의식을 무기력하게 만들기도 하고 오히려 힘을 실어주기도 한다. 남성들에 의해 세워진 세계는 장면에서 남성들이 여성복을 입고 쇼걸로 변신하면서 우스꽝스럽게 등장시키고 비웃음거리로 만들며 맹렬하게 조롱당한다. 작품에서 등장한 남성과 여성 무용수들은 상대방을 억압하고 지배권을 장악하기 위해 싸움을 벌인다. 그들은 서로 사교춤을 추는데 어느 순간에 괴상한 몸싸움으로 전환된다. 이러한 장면은 이성 간의 사랑에 대한 성적 혹은 사회적으로 인생의 동반자이며 세상은 여전히 행복하다는 상투적인 표상들의 실체가 드러나는 순간이 된다. 작품의 <순결의 전설>에서는 순결성을 강요당하는 소녀의

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

무 자명해 보이는 몸의 행위에는 우리 사회·문화에 고착되어 버린 사고의 제약과 권력의 지배구조가 기록되어 있기 때문에, 이러한 일상에 근거한 행위와 몸짓을 낯설게 표현하는 것은 사회현실에 질문을 던지고 그 이면의 현실 모습을 드러내는 것이다.[80]

가령, 바우쉬 작품 <1980>에서는 브람스의 자장가, '아가야 잘 자거라, 내가 널 지켜줄게, 내가 너의 곁에 있을 거야'라는 내용의 가사가 나온다. 그리고 동시에 한 여자는 남자를 마치 아이 다루듯이 자신의 무릎에 앉혀 재운다. 그러나 이 장면에서 여자는 유혹하는 눈빛과 은밀하게 남자의 몸을 만지는 행위를 보이는데,[81] 이것은 마치 어른이 아이에게 안전을 약속하고[82] 아이를 재우기 위해서 다독거리는 것 같지만, 어른이 아이에게 성폭력적 태도를 보이는 것을 풍자하는 것일 수 있다. 아이로 보이는 남자는 어른의 안전함을 믿는 것처럼 순진무구하게 잠들어 있고, 아무런 저항도 하지 않는다. 이것은 아이와 어른의 사회적 권력관계가 내포된 의미라고 볼 수 있다. 이 장면을 통해서 바우쉬는 아이를 잠재우는 어른의 익숙한 모습을 생소하게 만들어 관객에게 전달한다고 볼 수 있다.

형상을 통해 교육과 관습으로 인한 인간의 고통을 관객에게 전달한다. 작품에서는 도발하려는 듯한 무용수의 나체가 등장하고 혀를 입 밖으로 쭉 내밀며 에로틱함과 쾌락적인 행위를 서슴지 않고 표현한다. 바우쉬는 이러한 통속성을 장면에 활용하여 "여성해방이 아닌 남녀 모두의 해방, 곧 인간해방"을 꾀하고 있다. Jochen Schmidt, (2005) 앞의 책, 54-89.

80) Norbert Servos, Pina Bausch Dance Theatre, trans. by Morris (Munich: K-Kieser Verlag, 2008), 25-31.

81) 작품 <1980> 장면묘사는 작품 영상을 참고함. "1980 A PIECE BY PINA BAUSCH another excerpt", Youtube, 2015년 11월 1일, 접속 2019년 11월 3일. https://www.youtube.com/watch?v=Mfv7Pgn_WHc.

82) Elizabeth Wright, (2000) 앞의 책, 177.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

[사진 1] 작품 <1980>에서 여자가 유혹하는 장면

작품 <왈츠>에서는 검정 슈트 차림의 남성 무용수들이 자신의 상의 자켓을 벗어 여성 무용수들을 향해 자켓을 펼쳐 든 후 무대 가장자리에 몰아넣는다. 여성의 무리는 비명을 지르며 남성들을 경계한다. 남성들이 갑작스럽게 개 짖는 소리를 내자 여성들은 그들에게 도망치며 쓰러진다. 쓰러진 여성들의 모습은 시체처럼 모두 의식이 없는 상태로 변한다. 남성들은 여성들을 일렬로 나란히 눕히고, 죽은 듯 누워있는 여성들을 한 명씩 보면서 품평하는 듯한 체스처를 취한다. 이 장면은 여성을 하나의 물건으로 평가하는 남성으로 보인다. 이것은 남성이 여성의 우위에 있는 사회 권력의 흔적이자 상대에 대한 폭력으로 볼 수 있다. 따라서 이 장면은 사회적 행위와 몸짓으로 볼 수 있고, 바우쉬는 이러한 장면을 통해 관객에게 우리들의 현실을 되돌아보게 한다.

바우쉬의 몸동작이나 움직임이 게스투스에 기인하고 낯설게 하기를 실천하고 있지만, 브레히트와는 차이점을 갖는다. 브레히트는 실험적 장면을 제시하기 전에 명확한 시나리오와 논리적 장면구성을 토대로 무대를 구성한다. 즉, 브레히트의 서사극은 줄거리가 있다. 그러나 바우쉬 작품에서는 줄거리가 배제된다. 바우쉬는 사전에 정해진 시나리오 없이 무용수들에게 하나의 질문을 던지는 것으로 시작한다. 그리고 그녀는 즉흥적으로 무용수들에 의해 창작된 몸짓과 움직임, 대사나 장면을 그때그때 표현한다. 그것들이 엮어져 마침내 단편들이 구성되고 무

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

대에 오른다.[83] 따라서, 브레히트 서사극에서 배우들은 줄거리를 전개하는 역할을 수행하지만, 바우쉬 연극춤에 등장한 무용수들은 실제 자신을 보여줌으로써 역할을 수행한다. 바우쉬 작품에서 몸의 행위는 실제 자신과 자신의 개인적 이야기를 담고 있어서 무용수의 주관성을 내포하기 때문에, 줄거리를 구현하는 브레히트 서사극의 행위와 대립된다.[84] 이러한 차이는 브레히트의 유일한 발레극의 리브레토 <소시민의 칠거지악>를 개작한 바우쉬의 <칠거지악>(1976)에서 볼 수 있다. 브레히트의 시나리오는 두 자매 안나1, 2에 관한 이야기다. 안나2는 창녀가 되어 몸을 팔지만 냉철한 안나 1은 여동생 안나 2를 정신 차리게 한다. 두 자매는 죄를 지을 수밖에 없는 희생자다. 브레히트의 시나리오에서는 개인의 욕망과 창조적인 존재를 포기하고 희생하게 만드는 사회의 요구 사이에서 긴장감을 조성하며, 특정한 역사 속에서 발생하는 억압형식에 비난을 가한다. 그러나 바우쉬가 개작한 작품<칠거지악>에서는 사회적 억압과 그 속에서 매춘을 선택한 안나의 개인의 고통을 이야기한다. 남성들은 자신들의 우월함을 과시하며 매춘녀 안나를 그저 소유물이나 성적 도구로 본다. 바우쉬의 작품에서도 매춘녀 안나와 남성들의 사회적인 관계가 드러난다. 하지만 바우쉬는 브레히트가 사회적 구조와 억압에 비판적 시선을 취하는 것과 다르게 그것을 개인적 삶과 고통의 문제로 보고 있다. 안나를 성적 도구로 취급하는 남성들의 비인격적 태도는 곧 안나 스스로 선택한 것과 다르지 않는 것처럼 보인다. 바우쉬는 브레히트 서사극처럼 줄거리를 관객에게 보여줌으로써 지식을 이성적으로 전달하지 않는다. 바우쉬 작품에서는 텍스트를 통한 어떠한 설명도 없고 무용수들이 특정한 역할을 소화하는 가공된 인물이 아닌 자기 자신이다.[85] 또한, 무용수 개인의 경험을 통한 몸의 움직임은 사회구조의 부조리를 고발하는 게스투스가 아닌 자신이 처한 상황과 그로 인해 고통받는 개인의 이야기이다.

바우쉬의 게스투스는 행위 및 언어, 노래, 의상 등을 통해 사회적 통념, 일상적인 표현들을 모티브와 연결시켜 양식화한다. 가령, 바우쉬의 작품 <왈츠>에서 안경 쓴 여성 무용수가 마이크를 잡고 당당하기 보다는 수줍은 듯 엷은 미소를 띠며 무대로 걸어 나온다. 그녀의 뒤로는 줄지어 정장을 차려입은 남성 무용수들

83)Susanne Schlicher, (2006) 앞의 책, 223.
84)Elizabeth Wright, (2000), 176.
85) 같은 책, 180-183. 브레히트의 발레극 <소시민 칠거지악>과 바우쉬의 <칠거지악>에 대한 내용은 Jochen Schmidt, (2005) 앞의 책, 58-60. 참고.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

이 서로 손을 잡고 등장한다. 그녀는 마이크를 들고 관객석을 바라보며 말하기 시작한다.

> "어디 살아요? 혼자? 아…. 화났어요? 나는 멍청해요, 아주 멍청해. 나는 다 줬어요. 내 돈, 나의 진심, 모두…. 그리고 아무것도 아니에요.", "그리고 내가 아름다울 수 있었다면……. 그런데 이 안경을 봐요! [...] 내가 조금 더 미적 감각을 가졌다면….", "또는, 당신은 나에게 말할 수 있어요. 오! 당신은 멋져요."[86]

[사진 2] 작품 <왈츠>에서 대사 장면

여기서 여성의 말들은 비 완전한 형태의 문장들로 무덤덤하게 이야기를 이어간다. 그녀는 자신이 아름답지 않은 것에 자책하고, 사랑에 버림받은 자신의 상처를 말한다. 그것은 사회적 통념 속의 아름다운 여성, 남자에게 사랑받을 수 있는 행동모형을 이야기하는 것이다. 이러한 장면은 자신의 정체성을 상실한 채 사회 통념적이고 편협한 생각을 당연한 것으로 여기는 여성의 모습으로 볼 수 있다. 그녀의 손을 잡고 줄줄이 서 있는 남성들은 무표정으로 서 있을 뿐 아무런 제스처를 취하지 않는다. 그러한 비현실적 표현들을 통해 그녀의 사랑과 아름다

86) "Wo wohnst du? Alleine? Ach, so... Bist du böse? Bist du böse? Okey. Ich bin so dümm, so dümm. Ich habe alles gegeben: mein Geld, mein Herz, alles... Und nichts... [...] Und ich könnte so schön sein..., aber Brille! Guck mal..., [...] Wenn ich ein bisschen mehr Geschmack hätte...[...] Oder du kannst mir sagen: Oh, you look wonderful." (Walzer, DVD. L'Arche Editeur Paris, 2012. 영상과 부록책자에서 무용수 'Nazareth Panadero: (15분 22초 장면), 10. 참고.)

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

움에 대한 막연한 이상이 비현실적이고 고립된 것인지 알 수 있다.
따라서, 바우쉬가 작품에서 다루는 몸의 이야기는 당연한 것을 생소한 것으로 만들어 관객에게 제시한다.

2. 이야기 방식의 파편성

바우쉬는 어떠한 계획에 의해 장면을 창조하지 않는다. 그녀는 안무과정에서 즉흥적으로 무용수들에게 던지는 질문과 그에 대한 응답으로 제시되는 일련의 정보와 자료를 토대로 작은 단위의 형상들을 조합하여 단편을 만들어낸다. 그러한 단편들은 마치 무수히 많은 파편을 조합시킨 것처럼 보인다. 파편적 장면들의 연속은 기존의 플롯을 고려했을 때 하나의 완결된 이야기 구조나 형태를 갖추지 않는다. 바우쉬의 이야기 방식은 각각의 장면들이 몽타주 방식으로 엮어져 있다. '몽타주'와 더불어 '콜라주 기법'[87]도 바우쉬 연극춤의 구성방식으로 자주 언급되는데, 이러한 몽타주와 콜라주 기법을 통한 파편적 장면은 브레히트의 낯설음과 연관된다고 할 수 있다.

바우쉬의 장면구성 방식에 대해 설명하기 앞서 몽타주와 콜라주의 개념에 대해 언급할 필요가 있다. 몽타주(montage)는 본래 프랑스어로 '조립하다'라는 의미이다. 몽타주라는 용어는 다양하게 사용되지만, 특히 영화편집기법의 의미로 자주 사용한다. 영화에서 몽타주라는 개념은 소련의 영화감독 세르게이 아이젠슈타인(Sergei Mikhailovich Eizenshtein, 1898-1948)에 의해 이론과 그에 따른 구조원리가 확립되었다. 아이젠슈타인의 몽타주는 각각의 독립적인 단편이나 이미지를 특정한 의도에 따라 병치·배열·구성하는 영화편집기술이다. 그리고 독립된 각각의 장면들은 서로 충돌하여 제3의 의미를 창조하는 것, 즉 충돌 몽타주가 핵심이다. 몽타주는 장면이 연결되지 않는다. 각각 다른 시·공간에서 촬영한 장면들을 의도에 따라 재조합하여 영화라는 가상적 시·공간과 의미가 창조된다. 따라서, 몽타주는 각각의 독립된 장면이 결합되고 충돌하면서 새로운 의미를 창조하는 영화기술이자 원리라고 할 수 있다.[88]

---

87) Anne Linsel, (2013) 앞의 책, 92-93.
88) Thomas, Sobchack, Vivian C, Sobchack, 영화란 무엇인가. 주창규 옮김 (서울: 거름 1998), 139.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

콜라주(Collage)는 프랑스어로 'coller'에서 유래되었으며 '붙인다'를 의미한다. 대략 1912년 서양의 전통적 회화에서 재현 방식, 명암법과 원근법을 거부하고 형태의 자율성을 회화 안에서 논리와 구조적으로 구축하고자 했던 입체주의 화가 파블로 피카소(Pablo Picasso, 1881~1973), 조르주 브라크(Georges Braque, 1882~1963)에 의해 콜라주 기법으로 회화를 창조하였다. 콜라주 기법은 종이 즉, 벽지, 신문 등을 잘라서 병렬하고 겹치는 방식으로 한 화면에 붙여넣어 하나의 작품을 만든다. 입체파 피카소와 브라크는 실재의 사물을 콜라주 기법을 통해 회화에 도입함으로써 자연을 재현하는 전통적 회화에 의문을 던지며 조형적 리얼리티를 완성하였다. 그들의 콜라주 작업은 회화의 리얼리티 한계를 극복하는 과정에서 재현된 자연의 환영을 거부하고 실재 그 자체를 제시하고자 하였다. 작품에서 사용된 실재의 사물들 벽지나 신문지, 노끈이나 못 등은 일상에서 고유한 기능과 상관없이 예술 매체를 통해 사물 그 자체의 독립된 세계를 가지게 되며 동시에 이질적인 다양한 재료들을 한 공간에 붙여놓음으로써 지각방식을 흔드는 효과를 낳는다. 콜라주 방식은 상하구조 없는 비 위계적, 자율적, 비환영적 구조로서 서양 전통적 재현에서 벗어나 구심점을 해체하는 회화의 리얼리티 즉, 실재를 명백히 밝혔다.[89]

몽타주와 콜라주를 종합해보면, 몽타주는 두 개의 독립적 장면을 결합하여 충돌시킴으로써 의미를 생성하는 원리 즉, 편집과 구성하는 영화기법이고, 콜라주는 한 공간에 서로 전혀 어울리지 않은 부적절하고 이질적 물질들을 무질서하고 구심점 없이 붙여서 시선을 분산시키고 부조화를 만든다. 이러한 몽타주와 콜라주 방식은 총체성을 파괴하여 파편화하고, 익숙한 지각을 단절시켜 몰입방해, 시선분산, 낯선 지각과 인식을 가져오게 한다.

바우쉬의 작품에서 장면은 콜라주와 몽타주 방식을 따른다. 수잔네 슐리허에 따르면, 바우쉬의 연극춤은 서로 전혀 어울리지 않은 것들을 한 공간에 동시화하는 콜라주 방식을 보이고, 그것을 몽타주의 결합적 원리로써 장면을 만들어낸다. 또한, 그녀의 콜라주와 몽타주을 통한 이야기 방식은 작품이 의도한 내용을 들춰내는 방식으로 활용된다.[90] 다시 말해 전혀 합쳐질 수도, 어울리지도 않은 것들을 조합시키는 방식으로 '콜라주적 몽타주 방식'을 전개한다. 그러한 부적절한 결

89) 김현화, 20세기 미술사:추상회화의 창조와 발전 (서울:한길아트, 1998), 50-59.
90) Susanne Schlicher, (2006) 앞의 책, 159.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

합은 숨겨져 보이지 않았던 것들을 수면위로 드러나게 만든다.

바우쉬의 작품에서 모티브로 주도된 춤, 대사, 음악, 솔로와 군무 등 다양한 이미지와 형상의 콜라주적 몽타주는 불협화음을 이루고, 하나의 의미를 형성하기보다는 내용과 형식이 서로 중첩되어 동시적으로 벌어진다. 또한, 각각의 장면들이 인과관계가 배제된 분절적인 이야기 방식을 보인다. 이러한 콜라주적 몽타주의 장면은 관객에게 고스란히 파편적으로 전달된다.

가령, 바우쉬의 작품<카네이션>에서 세 명의 무용수가 서로 손을 잡으면서 '가정에서 화가 났을 때 어떻게 하는 것이 최선인지'에 대한 잡담을 나누고 있고, 그사이 다른 무용수가 그들이 있는 곳에 다가서자 다른 세 명의 무용수들은 그를 인형 보듯이 하다가 갑자기 연민 어린 행동을 취한다. 이어서 다섯 번째 무용수가 등장하자 군무를 이어가고 그사이에 사람들은 각자 자신의 첫사랑에 관해 이야기하기 시작한다. 그들의 이야기와 동시에 군무를 하는 동안 그들과 조금 떨어진 공간에서 한 무용수는 피아노를 치는 피아니스트의 반주에 맞춰 노래를 부른다. 첫사랑에 관한 이야기가 끝나자 동시에 군무도 끝난다. 이어서 남성 무용수들은 모두 무대 앞으로 걸어 나오고, 여성 무용수들은 의자를 무대 한가운데에 배열한다. 그리고 새로운 장면이 시작된다.[91] 이 작품의 장면은 시각적인 춤과 청각적인 언어, 음성, 노래, 음악을 통한 장면의 형상과 이미지, 감성과 분위기 등을 서로 충돌시키고 각각 장면의 사이에는 인과관계가 배제된다. 이러한 장면 전개는 마치 영상 필름을 조각조각 잘라놓아 거칠게 시·공간을 편집하고 재조합하는 것처럼 파편적으로 드러난다. 반복구조로 연속되는 장면은 예고 없이 단절되어 버리고 새로운 장면이 삽입되면서 전혀 다른 시각적 변화를 꾀한다. 또한, 영상에서처럼 적절한 거리감과 절제를 유지하면서 사물을 관찰하게 한다. 그리고 관객의 시선을 분산시켜 혼란을 야기한다. 관객은 무대에서 벌어지는 진행 상황의 구심점이 사라져 버려 시선을 어디에 두어야 하는지 곤란하게 된다.

바우쉬의 파편적 장면은 그녀의 독특한 작업방식을 통해 이루어진다.

> "그것들로 무엇을 하느냐가 문제라는 것이지요. 그것들이야 처음에는 그야말로 아무것도 아니에요. 그저 대답들에 불과하지요. 그저 문장들, 누군가가 보여주는 사소한 것들일 따름이지요. 모든 것이 처음에는 분리되어 있어요. 그리고는 언제가

91) 같은 책, 158-159.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

내가 옳았다고 생각하는 그 무엇인가를 다른 것과 연결하는 시점이 와요. 이것은 저것과 그것은 다른 그것과 하나를 상한 다른 것과 연결하지요. 그러고 나서 내가 맞아떨어지는 무엇인가를 발견했다면, 나는 이미 무엇인가 좀 더 큰 작은 것을 가진 것이지요. 그러면 나는 다시 완전히 다른 곳으로 갑니다. 그것은 아주 작게 시작해서 점점 더 커져요."[92]

그녀의 장면 구성방식은 계획 없이 사소한 것을 이행하는 것에서 출발한다. 그것은 바우쉬가 무용수들에게 던졌던 질문들의 답들이라고 할 수 있다.[93] 그러한 대답들이 단순히 조각들로 나뉘었을 때는 어느 하나 접점이 보이지 않고 모두 따로 분리된 단편들이다. 그러한 작은 단위의 것들이 모인 어떠한 시점에 바우쉬는 조각들을 결합해 하나의 장면을 만들고 그녀의 심상에 정확히 들어맞은 내용의 의미를 제시한다. 그러한 발견이 압축되어 하나의 작품이 되는 것이다. 바우쉬는 자신의 이야기 방식에 대해 "어떠한 핵을 중심으로 안에서부터 바깥쪽으로 자라나오는 것"으로, "극작가들, 그리고 또한 다른 안무가들처럼 처음에서 시작해 끝을 향해 전개된 것이 아니라고 말한 바 있다."[94] 그녀는 이야기를 어떠한 틀에 맞추어 전개하지 않고 순간의 발견과 선택에 따라 자의적으로 구성하기 때문이다.

바우쉬의 파편적 이야기 방식은 언어와 음악의 요소를 콜라주하여 몽타주 장면을 만든다. 리브레토가 있는 오페라를 개작한 <푸른수염>이나 <칠거지악>은 원본의 줄거리, 음악, 대사를 파괴하면서 파편적, 분절적으로 표현한다. 예를 들어 작품 <푸른수염>에서 여성 무용수들은 이동식 음악카세트 앞에 앉아 있는 한 남성에게 "고마워"라는 친절한 말을 하며 손으로 그 남성의 얼굴과 머리를 쓰다듬는다. 그러나 이러한 부드러운 말과 행위와 다르게 많은 여성 무용수들의 손길에 남성의 얼굴이 가려지고 기괴한 분위기가 만들어진다. 그리고 여성 무용수들은 바닥으로 미끄러지며 기어 다니는 행위를 하며 계속해서 "고마워"라는 말을 반복한다. 그리고 흰 가운을 입은 남성이 "아!"라고 소리를 지르

92) Jochen Schmidt, (2005) 앞의 책, 106.
93) 바우쉬는 자신이 동시대에 살면서 그 순간과 그 공간에 느끼고 보이는 현실을 그대로 표현하고자 매 순간 시도한다. 바우쉬의 창작과정은 즉흥적으로 무용수들에게 질문을 던지는 방식으로 진행되며 그것은 무용수 개인의 개성과 자발적인 표현으로 작품에 구성된다. 그녀는 무용수들에게 던진 질문과 그에 대답을 꼼꼼히 기록하거나 몸으로 자유롭게 표현하고 창작하는 무용수들을 주의 깊게 관찰한다. 문애령 편저, (2000) 앞의 책, 165-166.
94) Jochen Schmidt, (2005) 앞의 책, 106-107.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

며 “나는 너를 사랑해!”라고 외치고는 달려가 벽에 부딪히기를 반복하고 이어서 다른 여성 무용수들이 비명을 지른다. 한 남성에 달라붙어 “나를”이라고 말하는 여성 무용수들이 다시 “고마워”라고 반복한 후에 발작적인 웃음소리를 낸다. 이 작품에서 무용수들이 뱉어내는 단발적이고 갑작스러운 언어/말은 파편들의 소리로써 의사소통 기능이 차단된다. 작품에서 사용하는 소리는 비명과 웃음소리, 흐느낌 그리고 박수 소리나 몸을 부딪치는 소리, 바닥에 깔린 낙엽 밟는 소리, 몸의 움직임으로 인한 거친 숨소리와 음악까지 뒤섞이면서 관객의 감각을 자극한다. 이러한 파편적이고 산발적인 시·청각적 장치는 작품을 이해하기보다 오히려 혼란을 일으킨다.[95] 이러한 언어와 음악적 요소를 콜라주한 몽타주 방식의 장면은 중심을 분산시키면서 혼란을 일으킨다. 바우쉬가 사용하는 언어는 의사소통 의미를 파괴하면서 언어기능이 불가능해지고, 음악은 벨라 바르톡의 오페라 곡이 난도질 되어서 듣기 힘들고 불편한 음악이 된다. 이러한 언어 및 음악적 요소가 혼합되어 파편적으로 표현되는 방식은 관객에게 혼란을 주지만, 각각의 시·청각적 요소들이 충돌하면서 관객의 지각을 자극한다. 그러한 파편들로 인한 충격의 경험은 관객에게 어떠한 인식을 불러일으킨다. 이것은 익숙한 것을 다른 방식으로 보고 생소하게 인식하게 하는 즉, “이질적인 요소들을 서로 결합하면서 서로 낯설게 하는”[96]것을 바우쉬가 다루고 있다고 볼 수 있다.

이러한 콜라주적 몽타주 장면에 따른 이야기 방식은 총제적 이미지와 장면으로 나타나는 것이 아니라, 오히려 총제성을 파괴하여 파편성과 불연속성을 나타낸다. 따라서, 바우쉬의 연극춤에 나타나는 이야기 방식의 파편성은 인식의 변화를 꾀하는 생소화 원리에 따른다고 볼 수 있다.

---

95) 이은희, “브레히트와 연극: 포스트브레히트적 공연양식으로서 탄츠테아터: 서사적 양식과 피나 바우쉬,” 브레히트와 현대연극 no. 28 (2013): 49. 작품 <푸른 수염> 영상 참고는 “Pina Bausch ‘Barbe Bleue’(1977)”, 인터넷 유튜브, 2017년 5월6일, 접속 2019년 6월 14일. https://www.youtube.com/watch?v=C31aUjxHPYY.

96) “sondern sie sollen, zusammen mit der Schauspiekunst, die gemeinsame Aufgabe in ihrer verschiedenen Weise fördern, und ihr Verkehr miteinander besteht darin, daß sie sich gegenseitig verfremden” Bertolt Brecht, (1993) 앞의 책, 96.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

3. 강렬한 신체성

바우쉬의 작품에서 무용수는 행위 및 움직임을 통해 강렬한 신체의 에너지를 발산시킨다. 무대에서 무용수는 자신들의 열망과 절망, 두려움과 고통 등 인간의 내면으로부터 터져 나오는 감정을 강렬한 신체 움직임으로 드러낸다. 무용수의 신체에서 품어져 나오는 강한 에너지는 아르토의 잔혹극과 맞닿아 있다고 볼 수 있다. 아르토는 "철저한 극단적 액션(action)"과 "감각에 호소하는 육체적 표현"으로 관객을 충격에 몰아넣고, 인간의 무뎌지는 원초적 감각을 깨우고자 했다.[97] 바우쉬의 작품에서 무용수는 신체의 에너지를 최대한으로 끌어올려 춤을 추고, 이러한 강렬한 체험으로 관객들을 작품에 완전히 몰입하게 한다.

작품 <봄의 제전>에서는 한 여성 무용수가 빨간색 의상을 입고 흙으로 뒤덮인 무대 위에서 강하고 격렬하게 움직이면서 신께 제물로 간택된 희생자의 감정을 표현해낸다.

[사진 3] 작품 <봄의 제전>에서 강렬한 신체

이 여성 무용수는 약 5분 동안 쉬지 않고 매우 격렬하게 움직인다. 그녀는 죽음의 운명 앞에서 두려움과 고통의 감정을 쏟아낸다. 상체에 힘을 주어 긴장 상태를 몸으로 표현하다가, 머리와 몸통을 격하게 앞뒤로 젖혔다 접기를 반복한다. 팔 동작은 크고 빠르며 강하게 연결하고, 바닥으로 쓰러졌다가 다시 일어선다.

97) Antonin Artaud, 잔혹 연극론 (서울: 현대미학사, 1994), 126.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

이 여성 무용수는 자신의 에너지를 최대한으로 끌어올려 발산시키며 춤을 이어가다가 결국 에너지가 고갈된 상태에서 그대로 바닥으로 엎어져 쓰러진다. 이 작품에서는 독무뿐만 아니라 군무에서도 자신이 제물로 간택될 것이라는 두려움을 신체 움직임으로 격렬하게 표현한다.

이렇게 무대에서 몸의 에너지를 발산하는 것은 "진정한 몸의 주인" 으로서 무대의 강렬한 에너지를 관객에게 전이시키는 것이며, 관객은 자신의 몸이 그 순간 그 공간에서 전이되는 생명력을 얻어 응답하는 참여적인 관객이 되는 것이다. 또한, 몸은 순간성을 지닌 실재하는 몸이 된다. 이것은 아르토의 잔혹극에서 잔혹이 "재현에 대한 반대어"인 것처럼, 몸은 본래 항상 예측 불가능한 순간성과 현재성을 가진다. 그러므로 무대 위에서 몸과 움직임을 통한 강렬한 에너지는 근본적으로 재현할 수 없는 특성을 가진다.[98] 이러한 재현하지 않은 몸의 현재성과 순간성은 바우쉬의 작품에서 볼 수 있다. 작품 <1980>에서는 한 여성 무용수가 피곤하다고 외치며 무대를 50번 이상 돈다. 걷거나 뛰는 단순한 동작이지만 긴 시간 동안 지속되자 그녀는 숨이 차서 더는 그 동작을 유지할 수 없는 상태에 이른다. 그래서 여성 무용수의 '피곤하다'라는 말은 긴 시간 움직임을 통해 자신의 에너지를 소진 시켜서 연기가 아니라 실제 피곤한 상태가 되고, 이것은 실제 자신의 몸에서 뿜어져 나오는 극한의 에너지와 감정인 것이다.[99]

바우쉬의 작품에서 드러나는 강렬한 에너지의 신체성은 무대에서 무용수가 강하고, 빠르게 달리면서 벽에 자신의 몸을 던지거나 바닥에 쓰러지면서 나타난다. 또한, 상대방의 몸을 억압하는 행위, 좌절된 무용수의 몸, 자신을 통제하는 에너지에 저항하는 움직임은 거듭 되풀이되고 그 행위의 시간이 길어질수록 강렬한 몸의 에너지가 발산된다. 더 나아가 무용수들은 실제로 에너지를 모두 소모하여 한계에 부딪히고 더는 동작을 이어가지 못하며 무너지는 몸의 형태, 의도와 상관없이 터져 나오는 불규칙하고 거친 숨소리와 젖은 땀이 섞여 그대로 노출된다. 그리고 관객은 무용수의 격렬한 신체의 움직임을 단순히 바라보는 것이 아니라 그 공간에 현존하는 에너지가 전이되어 잠재된 몸의 감각을 깨우며 느끼게 되는 것이다. 이러한 강렬한 신체성은 바우쉬의 극단화 표현에서 두드러지며 매우 중요한 특성으로 볼 수 있다.

---

98) 김효, "아르토와 몸," 한국연극학 no. 14 (2000): 343-344. 353-355.
99) Elizabeth Wright, (2000) 앞의 책, 176.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

제4장 극단화 표현의 특성 및 작품연구

‘극단화’는 ‘한계의 끝’, 더는 나아갈 수 없는 막다른 처지, 길이나 공간, 행위 등이 진전될 수 없는 상황을 의미한다. 예를 들어, 바우쉬 작품에서 무대 위 행위자가 웃는 행위를 할 때 한계에 다다를 때까지 웃음을 멈추지 않는 것, 신체를 벽에 부딪치는 행위자가 지쳐 쓰러질 때까지 멈추지 않고 벽에 부딪히는 것, 인물의 성격이 전혀 드러나지 않게 기괴할 정도의 극단적 무표정과 무감각, 갑자기 혹은 점층적으로 폭발하는 분노, 슬픔, 고독 등의 극단적 감정을 드러내는 장면 등을 극단화 표현이라고 할 수 있다. 브레히트 서사극에서 유머를 극단화하여 엽기 혹은 아이러니를 드러내게 하는 방식이나 직접적인 극단화 개념을 언급하지 않았지만, 아르토의 잔혹극에서 “극단적 액션”[100]으로 몰고 가는 잔혹하고 과격한 표현 등도 극단화 표현이라고 할 수 있다. 아르토의 잔혹함은 신체 및 모든 표현수단을 활용하여 관객에게 충격을 선사한다. 그러한 충격적 방식의 표현은 어떤 행위 및 상황을 극단화한다고 볼 수 있다. 이와 마찬가지로 바우쉬의 극단화도 공격적이고 폭력적인 광기에 사로잡힌 행위를 통해 관객을 불편한 충격으로 몰아넣는다.

바우쉬 작품에서는 무용수의 육체적 행위나 움직임, 말, 노래, 음악을 통해 특정한 상황과 장면을 극단적으로 몰아넣는다. 극단적 표현은 빈번히 바우쉬의 연극춤에 대해 ‘사실적이며 객관적 방식의 표현’이라는 말을 무색하게 할 정도로 현실적인 것과 거리가 멀어진다. 오히려 관객은 극단적 표현을 통한 지나친 왜곡과 비정상적인 표현으로 거부감과 불편함을 느끼게 된다. 그러나 바우쉬가 특정한 장면에 극단화 표현을 삽입시키는 것은, 단순한 볼거리로 사용하는 것이 아니라 작품을 구성하는 중요한 표현방식의 하나로 활용하기 위한 것이다. 따라서 바우쉬의 극단화 표현을 연구하기 위해서는 극단화 표현을 구성하는 요소를 찾아내야 한다. 결국, 우리가 확인할 수 있는 극단화 표현의 공통요소는, ‘두려움과 갈등’, ‘반복과 변화’, ‘대립적 충돌과 결합’ 등 세 가지이다. 따라서 본 장에서는 이 세 구성요소가 극단화 표현이 이루어지는 과정에서 어떻게 상호작용하고 작품에 기술되는지 작품을 분석하고 극단화 표현의 특성을 논의하였다.

---

100) Antonin Artaud, (2004) 앞의 책, 126.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

제1절 극단화 표현의 요소와 특성

1. 두려움과 갈등

가. 두려움

바우쉬 작품의 중심 주제를 차지하는 '두려움'은 바우쉬 자신과 무용수들이 경험하고 느끼는 두려움이다. 이러한 두려움은 깊이 은폐되고 감춰진 사실들로, 무대에서 들춰지면서 관객을 당황시키고 공격적으로 만드는 두려움이다. 솔직한 자신을 드러낸다는 것은 타인에게 무방비 상태로 노출되는 것과 같고, 타인의 반응을 신뢰할 수 없을 때, 두려움으로 인해 공격적인 반응을 보이는 것은 타인 역시 그럴 것이라 믿기 때문이다.[101] 이런 공격과 방어를 불러일으키는 두려움은 '사랑받고 싶어 하는 강한 소망'과 결부되어 있다. 이 대조적인 두 감정이 작품 속에서 충돌되며 극적 갈등을 불러일으킨다. 이러한 갈등은 사랑받고 싶은 마음에 대한 좌절과 강박관념, 콤플렉스로 나타나 오히려 사랑에 대한 열망으로부터 멀어지게 한다.[102]

바우쉬는 두려움에 대한 방어적 태도와 공격적 태도를 보여준다. 작품에서 공격적 태도는 무대 위 무용수 자신을 송두리째 드러내 보이는 장면으로 처리되고 방어적 태도는 마치 훔쳐보듯이 감추어진 채 진행된다. 작품에서 공격적인 것은 진실과 허구, 현실과 비현실이 드러난다는 것인데, 여기에서 진실과 현실적인 것은 무대 위에 고스란히 드러난 현실 세계이다. 이 세계는 구체적으로 폭력과 혼란의 형상, 이미지들로 채워져 볼거리를 제공한다. 또한, 비현실과 허구적인 것 즉, 환상적 장면들은 유희적이지만 숨겨진 의미가 담긴 코드가 되기도 한다. 이러한 공격과 방어 장면은 각 개인이 일상에서 경험하는 현실과 공유하게 하는 메커니즘으로 작용한다.[103] 바우쉬 작품 <왈츠>에서 한 여성 무용수가 사랑받고자 하는 욕망이 거부당할 것에 대한 두려움 때문에 고통을 받았는데, 이러한 상황을 공격적 태도로 드러낸다. 여자 무용수는 무대와 관객석을 활보하면서 잔뜩

101) Jochen Schmidt, (2005) 앞의 책, 23.
102) Susanne Schlicher, (2006) 앞의 책, 165.
103) 안치운, 공연예술과 실제 비평, (서울: 문학과지성사, 1993), 347.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

화가 난 표정으로 소리치기도 하고, 자기 신체 부위를 탐닉하는 에로틱한 장면을 연출하며 관습적 문화에 반항하는 말과 행동들을 쉼 없이 토해내고 보여준다. 그녀는 식탁에 앉아서 사과 하나를 입으로 베어 물고, “한 입은 젠을 위해서, 한 입은 메치칠드를 위해서”라고 읊조린다. 그녀는 자신의 동료 무용수 이름을 반복해서 계속 부르며 한입씩 베어 문 사과를 그들에게 바치는 행동을 해 보인다. 그리고 베어 물어 접시에 수북해진 사과들을 여기저기 사방에 던지고 뱉어낸다. 이러한 히스테릭한 장면에서 관객은 어린 시절로 회귀하여 바우쉬와 무용수들을 비롯한 우리 모두가 어른이 되면서 길들여지고 은폐되어 왔던 불안과 공격성을 발견하게 한다.[104]

바우쉬 작품에서 두려움은 폭력적 모습으로 나타난다. 폭력적인 장면들은 타인을 향한 것과 자기 자신에 대한 것으로 구분할 수 있다. 바우쉬가 다루는 폭력은 은폐되어 있으나 우리의 일상적 삶 속에 전반적으로 내재화된 문제들이다. 그러한 폭력은 남녀의 사랑과 불안, 좌절과 공포, 기다림과 외로움 등으로부터 나온다. 그것을 감상하는 관객은 바우쉬 개인과 무용수들의 반응과 모습을 재구성하면서 심리적, 신체적 경험으로 내면화되면서 폭력은 사회적 성격을 지니게 된다. 무대에서 폭력적 장면들은 무용수들의 몸과 움직임이 가진 생태학적 위치와 구조에 의해 나타난다. 사회적으로 개인의 몸은 일정한 영역을 차지하고 있고 이런 무용수들의 몸이 가진 생태학적 위치는 사회의 유형에 따라서 변모한다. 작품 <푸른수염>에서는 남성과 여성이 서로의 신체를 만지며 밀치고, 잡아서 제압하는 등 상대방을 향한 신체와 움직임을 통해 폭력적 장면을 일으킨다.[105] <왈츠>에서는 한 여자 무용수가 파리를 잡기 위해 약을 뿌리고 끈끈이를 벽에 붙이고, 다른 여자 무용수를 곤충 채집하듯 머리카락과 손, 몸통을 테이프로 벽에 붙여버린다. ‘파리 죽이기’에서 시작하여 ‘인간 죽이기’로 끝나는 이 극단적 장면들은 차이를 존중하기 보다는 사회로부터 격리된 타인을 향한 폭력을 보여준다.[106] 또한, 자기 자신에 대한 폭력은 자신의 신체를 더럽히거나 얼굴을 그로테스크하게 분장하는 등, 자신을 학대하는 자학적 모습으로 나타나거나 자아를 잃어버린 상태로 하나의 상품처럼 진열된 존재의 모습으로 나타난다. 폭력은 신체적 고통으로

104) Elizabeth Wright, (2000) 앞의 책, 178.
105) 안치운, (1993) 앞의 책, 351-354.
106) 노이정, (2000) 앞의 글, 9.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

시작해서 남녀의 성관계를 통한 생태학적 환경의 폭력으로 이어진다. 이 장면에서 무용수들은 자기 자신의 정체성을 상실하고 상품화되는 것을 마다하지 않는다. 이러한 방식으로 계속 이어지는 폭력적 형상과 이미지에 대해 자세한 설명도 없고 어떠한 도덕적 가치 판단이나 정당화를 위한 노력을 하지 않는다. 무대 위에서 펼쳐진 모든 폭력은, 폭력을 행하는 집단의 무관심으로 나타날 뿐만 아니라 폭력으로 인해 희생된 자들에 대한 무관심으로 이어진다. 명확히 해석할 수 없는 폭력적 장면에 대한 질문과 답은 모두 관객의 몫이 되는 것이다.[107]

나. 갈등

극단화 표현에서 갈등으로 인한 폭력과 잔혹한 고통은 해결책을 제시하지 않은 상태 그대로 남겨둔다. 그리고 바로 다음 장면으로 전환되거나 작품이 종료된다. 이 점에서 바우쉬가 제시한 두려움과 고통으로 몸부림치는 극단적 형상과 이미지 장면들은 아르토의 '갈등' 개념과 연관될 수 있다.

알랭 비르모(Alain Virmaux)는 저서 <아르토와 연극 Antonin Artaud et le theatre>에서 아르토는 끝나지 않은 투쟁을 일으키는데, 이는 곧 자기 자신의 내부에서 일어나는 갈등을 발산하는 방법으로서 갈등이 제시되는 원리라고 주장하였다고 한다.[108] 아르토는 잃어버린 존재와의 극적 갈등을 통해 근원적 상태로 회귀하고자 한 것이다. 존재의 근원과 형이상학적 본질의 합일 상태로의 회귀를 위해서 이성적 사고로 판단하는 인간의 정신과 정면으로 부딪혀 이를 파괴하고자 한 것이다. 이 과정에서 '갈등'이 유발되는데, 이 갈등이 아르토 잔혹극에서는 '잔혹'이라는 용어로 대체된 것으로 볼 수 있다. 그리고 근원적 상태로 회귀하는데, 인간의 이성적 장벽이 강력하면 강력할수록 갈등은 더욱 강화되고 잔혹적 요소도 더욱 강화되는 것이다. 아르토는 갈등을 발산하는 그 자체를 중시하고 이를 위한 행동, 즉 잔혹성 그 자체를 표출하고자 하였다. 아르토는 갈등이 내부에 강하게 깔려 있을수록 갈등에 의한 고통이 더욱 심화되고 격하게 나타나는 것을 보여주기 위하여 갈등이 드러내는 것 그 자체를 중시했다. 그러한 이유로 갈등은 다음 단계로 발전하지 않으며 화해되지 않는다. 극에서 드러난 격한 갈등은 관객

107) 안치운, (1993) 앞의 책, 351-354.
108) Alain Virmaux, Antonin Artaud et le theatre, (Paris: Seghers, 1970), 79.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

에게 전이되고 자극되어 관객 개개인의 내면에 깊숙이 침투되어 있는 갈등에 미치는 악영향을 예방하고 치유하는데 기여한다. 아르토가 제시하는 갈등 요인은 개인적이고 내면적인 것이며 드러난 갈등은 문명과 야만, 이성과 본질의 충돌이다.[109]

바우쉬 연극춤의 잔혹함에 대하여 요헨 슈미트는(Jochen Schmidt)는 바우쉬는 실존적, 사회적, 예술적 질문을 제기하고 작품에 다루는 극심히 분열된 갈등을 우회적으로 또는 조화롭게 만들지 않고 곧이곧대로 전달하는 데 있다고 하였다.[110] 그렇듯 인간들 간에 화해의 불가능한 갈등을 다루며 공격적이고 잔인하게 수행된다. 또한, 갈등은 더욱 심화된 갈등일수록 격렬한 고통과 두려움을 가진다. 이는 아르토가 자신의 잃어버린 존재에 대한 내면의 갈등을 극을 통해 표출함으로써 근원적 회귀에 도달하고 새로운 생명을 찾고자 하는 것을 목적으로 보았을 때 바우쉬는 자신과 무용수들이 가진 두려움을 들춰내면서 결코 화해할 수 없는 갈등을 잔혹하게 극단화하여 표현한다. 그리고 갈등의 극단화를 통해 무용수들의 고통이 심화될수록 관객의 거부감도 극심해진다. 그러한 잔혹함으로 인해 관객을 자극하고 동화시키는 점에서 아르토의 갈등 개념과 밀접하게 연관된다. 또한, 아르토의 갈등은 그 자체에 있는 것이지 더 이상 갈등의 사건을 진전시키지 않은 것처럼 바우쉬의 작품에서도 갈등을 통한 고통의 잔혹함이 다음 단계로 연결되거나 해결되는 것이 아니라 극단화되고 그 이후에 사라진다.

따라서 바우쉬의 작품에서 드러나는 갈등은 극단화되면서 두려움을 통한 무용수들의 감정과 신체의 고통으로 드러나고, 이것은 신체 움직임의 지속적인 반복과 대립적 요소를 통해 드러난다. 또한, 공격과 고통이 지속되면서 극단화될 때 무용수들의 몸에서 강렬한 에너지가 발산된다. 이러한 강렬한 몸의 에너지는 반복과 반복의 지속성이 길어질수록 더욱 강렬하게 드러냄으로써 더욱 처절하고 절실하게 묘사된다.

---

109) 박성진, “앙또낭 아르또의 잔혹연극론과 베르톨트 브레히트의 서사극 이론 비교연구,”(경성대학교 대학원 석사학위 논문, 1997), 30-31.
110) Jochen Scmidt, (2005) 앞의 책, 23.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

2. 반복과 변화

가. 반복되는 동작과 음향

바우쉬가 “우린 반복적으로 보아야 해요”라고 강조했듯이,[111] 그녀의 작품에서 반복은 지겹도록 거듭된다. 특정한 행위나 장면 등을 반복하는 것은 바우쉬 연극춤에서 가장 독특한 안무방식이다. 이러한 반복적 방식은 한두 번 짧게 반복하거나 긴 시간 동안 수십 번을 반복하기도 한다. 특히 반복이 긴 시간동안 거듭될수록 몸의 강렬한 에너지는 더욱 생생하게 발산된다. 작품에서 표현되는 반복은 몸의 움직임을 비롯하여 형상, 음악, 말(언어) 등으로 반복되고, 이것들이 뒤섞이거나 혹은 단순하게 반복되면서 드러난다. 여기에서 반복의 효과가 도입된다. 일반적으로 반복은 사회적으로 중요한 교육이다. 사회구성원으로서 개인은 남녀가 각자 자신의 성에 따라 행동하도록 교육받고 훈련된다. 반복적으로 요구되고 반복적 훈련을 통해 남성은 남성으로 여성은 여성으로 길들여진다. 또한, 한 개인의 인식과 표현에 있어서도 반복에 의해 학습된 사회적 형식을 갖추고 사회가 요구하는 반응을 하도록 통제된다. 사회적 성취를 위해서도 반복에 의해 기술을 습득하고 원하는 목표에 도달할 수 있다.[112]

바우쉬의 연극춤에서도, 몸의 움직임은 바우쉬 자신과 무용수들의 개인적 차원에서 경험된 이야기로 구성되고 자신들이 어린 시절에 겪었던 억압된 기억들이 성인이 되어 사회화된 몸의 반복 동작으로 나타나는 것을 볼 수 있다.[113] 그렇기 때문에 개인적 차원으로 출발한 모티브 움직임이라 할지라도 사회화된 몸인 것이다. 반복에 의해 습득되고 사회화된 몸은 다시 무대에서 반복된다. 그래서 무용수들의 움직임이나 말, 음성 등 무대 위에 행해지는 것들은 관객에게 전혀 생소한 장면들이 아니다. 따라서 바우쉬를 비롯한 무용수들의 경험은 사회화된 몸을 공유하는 관객들과도 연관되어 있는 것이다. 한두 번에 그친다면 단순히 웃어넘겼을 장면들을 길게 반복함으로써 관객들은 더 이상 익숙한 것으로만 받아들이지 못하고 반복된 몸짓에 의문을 갖게 된다. 이러한 익숙한 것들은 반복적 방

111) 안치운, (1993) 앞의 책, 366-367.
112) Ciane Fernandes, Pina Bausch and the Wuppertal Dance Theater: The Aesthetics of Repetition and Transformation (New York: Peter Lang Publishing, 2001), 51.
113) 안치운, (1993) 앞의 책, 366-367.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

법을 통해서 낯선 것으로 만들고, 이를 통해서 이면의 것을 보게 한다. 또한, 바우쉬의 작품에서 무용수의 어떤 행위는 지속적 반복을 통해 강렬한 몸의 에너지를 발산시킨다. 그러한 표현이 관객의 몰입을 유도하기도 한다. 이러한 측면에서 반복은 순환적 구조를 갖는다고 할 수 있다.

반복에 의한 순환적 구조는 수많은 시작을 가능하게 하는 구조를 만든다. 바우쉬가 자신과 무용수들에게 던진 질문들과 그것을 몸짓과 언어로 표현하고자 했던 답들은 작품을 만들기 위한 하나의 구조가 되는 것이다. 그녀는 작품 구조의 시작들이 갖는 공통점을 도출하고자 애쓰지 않는다. 그래서 작품의 시작과 끝의 윤곽은 결코 확정적이지 않으며 오히려 뒤죽박죽 섞여 있는 것처럼 보인다. 작품 <왈츠>에서 처음과 같이 마지막 장면에서도 무용수들은 관객석으로 가서 앉는다. 그리고 흘러나오는 음악을 듣는다. 처음부터 무용수들과 관객이 구분되지 않았던 것처럼 그들 모두 관객석에 앉아서 앞에 텅 빈 무대를 바라보며 음악을 듣고 있다.[114] 반복은 순환구조로서 끝이 없고, 끝나는 곳이 다시 시작이 된다.

나. 의미생성과 변형

바우쉬의 작품에서 반복이 지속될수록 무용수의 움직임이나 형상, 말 등이 의도치 않게 변형된다. 그리고 반복된 것에서 새로운 의미가 생성된다. 반복에 의한 변형은 지속적으로 반복하는 것을 관객이 주시하게 하고, 무용수의 반복되는 움직임과 형상, 말 등은 아주 섬세하게 변화한다. 한스티스-레만(Hans-Thies Lehmann, 1999)은 모든 반복이 다 같지 않음을 주장했다. 그는 사람들에게 처음 본 것과 이미 보았던 것을 다시 보는 것 간에는 차이가 있다고 보았다. 그리고 반복된 것은 과거의 것으로 기억되면서 이미 알려진 것으로 보거나 의미가 부가된다. 반복되는 것은 이미 지나간 것에 대한 기억으로 인해 새로운 주의력이 요구된다. 다시 말해 관객에게 사소한 차이에 대한 주의력을 갖게 한다.[115] 바우쉬의 작품에서 반복에 의한 변형은 무용수의 움직임과 형상으로 드러난다. 반복되면서 무용수의 신체에너지가 소진되고, 자연스럽게 신체형태가 흐트러진다. 이때 관객은 무용수의 움직임과 형상을 물체의 움직임으로 지각하고, 그러한 지각을

114) Susanne Schlicher, (2006) 앞의 책, 161-162.
115) Hans-Thies Lehmann, 포스트드라마 연극, 김기란 옮김 (서울:현대미학사, 2013), 357-359

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

통해 반복된 것의 근소한 차이를 느끼게 된다. 가령, 계속 한 방향으로 도는 물체를 보고 있으면 움직이는 물체가 매 순간 다르게 지각되며 그게 지속되면서 감각이 변화하고 인지되는 것이 달라진다.

바우쉬는 자신의 작품에서 자주 등장하는 반복에 대해 다음과 같이 언급했다.

> "잦은 반복에 관객은 불평하지만, 피나 바우쉬는 그 이유를 설명했다. '나에게 반복은 단순히 반복일 뿐이다. 그런데 각각의 반복은 그것의 의미를 가진다. 왜냐하면, 항상 무엇인가 완전히 다르기 때문이다. 전혀 같은 것이 일어나지 않는다.' 지속적으로 장면을 반복하는 목적은 이해할 수 없는 것과 인식되지 않은 것을 인식하게 하는 데 있다. 항상 새로운 이미지들 속에서."[116]

바우쉬는 무대 위에서 같은 것을 단순히 반복할지라도 그 반복 속에서 전혀 다른 것을 인지하게 한다고 설명했다. 즉, 그녀의 반복은 변형 혹은 변화를 가져온다고 볼 수 있다. 특히, 바우쉬는 가장 전형적이고 일상적인 소재를 활용하는데, 질 들뢰즈(Gilles Deleuze)는 <차이와 반복, Differenz und Wiederholung>에서 가장 기계적이고 일상적이고 익숙한, 그리고 완전히 정형적 타입에 대한 반복은 대상을 일상의 삶으로 끌어들이면서 그것에 대한 비판적이고 혁명적 힘을 가질 수 있다고 언급했다.[117] 이것이 우리의 사고를 마비시키고 일방적으로 몰고 가는 이데올로기에 대한 경고인지도 모른다. 현대인을 속박하는 이데올로기, 이것이 바우쉬가 던져주고자 한 메시지가 아닌지 모른다. 레만은 바우쉬의 작품에서 반복은 "[...] 가장 강렬한 저항을 불러일으키는 방법 중 하나가 되었다."[118]고 했다. 따라서 바우쉬는 정형적, 일상적 소재를 활용하여 그것을 지속적으로 반복하는데, 그것은 전형적, 일상적인 것에 대한 단순한 표현이 아니라 반복한 것에 대한 저항적 의미를 가진다고 할 수 있다. 즉, 반복된 것의 이면에 내재한 것을 들춰

---

116) "Von den Zuschauern werden häufig Wiederholungen oft beklagt, aber Pina Bausch begründet sie: 'Eine Wiederholung ist für mich einfach eine Wiederholung, und jede hat ihren Sinn, weil immer etwas ganz anderes und nie dasselbe entsteht.' ständig Szenenwiederholungen dienen dem Zweck, Unverständliches und Unerkenntes zum Erkennenn zu bringen- in immer neuen Bildern."
Rika Schulze-Reuber, Das Tanztheater Pina Bausch: Spiegel der Gesellschaft, (Frankfurt am Main: R. G. Fischer Verlag, 2008), 111. 바우쉬 인터뷰 내용은 'Westfälische Rundschau, 24, 01, 1990'에서 저자 리카가 인용함.

117) Gilles Deleuze, Differenz und Wiederholung (München, 1992), 364.

118) Hans-Thies Lehmann, (2013), 357.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

내고 변형과 함께 새로운 의미를 생성시킨다고 할 수 있다. 이것은 일상성을 관객에게 낯설게 인식하게 하는 것이다.

가령 작품 <왈츠>에서 남성과 여성에게 여러 번 반복하여 아름다움을 찬양하는 말들을 쏟아내고 여성은 남성의 말을 들으면서 무엇인가 잔뜩 기대하는 몸짓과 표정을 한다. 그러나 이러한 말과 몸짓과 표정들을 짧게 보여주었다면 단순히 남녀 사이에 흔히 있을 법한 사랑 장면에 불과할 것이다. 바우쉬는 너무도 흔한 장면을 의도적으로 반복시킨다. 그리고 반복되는 장면은 관객의 개인적 경험에 의해 다양하게 해석될 수 있다. 그 장면에서 여러 번 반복을 통해 남성이 여성을 향한 아름다움의 찬양은 의무적이고 기계적인 말투와 목소리로 인식되는데, 동시에 무엇인가를 잔뜩 기대하는 여성의 표정과 몸짓은 관객에게 안타까움을 느끼게 한다. 여성의 기대하는 표정과 몸짓이 반복되면서 서서히 불안함과 짜증스러운 표정과 몸짓으로 변화한다. 이 장면에서 남성이 여성에게 말하는 아름다움의 찬양과 여성이 남성에게 하는 고맙다는 상냥한 말이 반복되면서 기계적인 어색한 말과 그에 대한 실망과 분노가 새로운 형상으로 생성되고 처음과 전혀 다른 의미를 갖는다. 따라서 바우쉬의 작품에서 반복은 당연시되는 것에 대해 숨겨진 이면의 모습 혹은 새로운 의미의 생성과 연관되어 있다고 할 수 있다.

그러나 반복에 의한 의미생성은 다양한 시각에서 해석될 수 있는 여지가 있다.[119] 바우쉬의 작품에서는 반복을 통해 익숙하고 고정된 의미가 해체되면서 새로운 의미가 생성되는데, 이것은 정해진 것이 아닌 가능성을 열어둔 것이다. 바우쉬가 반복을 통해서 사전에 예측하거나 계획하지 않았던 것처럼 확정적 의미도 의도하지 않았을 것이다. 개인의 경험에 근거하여 무대에서 펼쳐지는 무용수들과 그들의 현장에서의 경험이 관객에게 그대로 전달되는 것이다. 이렇게 무대위에서 펼쳐지는 각 장면은 작품 전체의 한 부분으로서 관객들의 경험을 상기시킨다. 그리고 관객들의 개인적 경험에 의해 수용되거나 거부된다. 따라서 관객의 일방적인 단순한 수용은 불가능하다.[120]

바우쉬의 작품에서 반복에 의한 극단화 표현은 속도 변화에서도 찾을 수 있다. 극단화 표현에 도달할 때 반복의 속도는 굉장히 빨라진다. 반복의 가속화는 '극적인 긴장감과 리듬을 만든다.[121] 또한, 가속화는 극단적인 감정과 강렬한 몸의

119) 김예숙, (2015) 앞의 글, 25-26
120) Norbert Servos, (2008) 앞의 책, 20-22.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

에너지를 발현하게 만든다. 그러면서 벌어지는 행위와 형상, 말 등은 변형되고 새로운 의미가 생성된다. 따라서 바우쉬의 반복은 관객에게 새로운 방식으로 대상을 인식하게 만들고, 가속화를 통해 극단화 표현을 정당화한다.

3. 대립적 충돌과 결합

가. 대립적 관계

바우쉬 연극춤은 작품 전체에 대립적 요소 즉, 열광적인 것과 평화로움, 부산스러움과 고적함, 쾌활함과 비탄, 소란함과 침묵, 밝음과 어두움, 농담과 기괴함, 삶과 죽음, 솔로와 앙상블, 정적과 춤 등을 과감하고 완벽하게 배치한다.[122]

대립 관계를 통한 극단화 표현은 작품들에서 직설적이고 첨예하게 특히, 남녀의 성(性)관계를 대립시킨다. 바우쉬의 초기작품 <봄의 제전>, <칠거지악> 그리고 <푸른 수염>은 남성과 여성의 관계를 핵심주제로 다루었고 아주 폭력적인 몸짓으로 나타난다. 대부분 여성과 남성은 서로에게 지속적인 상처를 받지만, 사랑을 갈망하고 살아남으려는 생존투쟁을 표현한다. 그러나 남성과 여성이 서로에게 가하는 억압과 굴종의 긴장 관계는 해결되지 않은 채 파괴되고 다시 둘의 관계는 차단되어버리고 만다.[123] 작품<봄의 제전>(1975)은 남녀관계를 소통의 부재를 넘어 폭력의 구도 속에 위치시키면서 한 여성이 희생의 제물로 바쳐지는 상황을 스트라빈스키의 격정적이면서도 강렬한 음악과 함께 구현하고 있다. 무대바닥을 빼곡히 채운 모래 위에서 무용수들은 숨이 멎을 정도의 격렬하고 힘이 넘치는 춤을 선보이는데 이는 관객들로 하여금 죽음과 삶의 기로에서 불안과 공포를 느끼는 집단들의 몸부림, 그리고 그것을 통한 원시적 생명력을 엿보게 한다. 무용수들은 숨을 몰아쉬며 일사분란하게 집단을 형성하고 그와 대조를 이루며 홀로 서 있는 희생자는 죽음을 맞닥뜨리고 결국 바닥에 쓰러진다. 이 작품에서 바우쉬는 남성과 여성, 무질서와 질서, 집단과 개인의 대립된 춤을 극단화하여 보여주고, 인간의 죽음과 삶, 그리고 그것의 공포와 고통을 뚜렷하게 극적으로

121) 이은희, (2013) 앞의 글, 65.
122) Jochen Schmidt, (2009) 앞의 글, 215.
123) Suanne Schlicher, (2006) 앞의 책, 137.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

대비시켜 나타낸다.

바우쉬는 자신의 작품에서 몸의 행위 및 움직임, 언어, 노래 등을 가지고 대립적 관계를 보여준다. 작품 <푸른 수염>에서 흰 천으로 남성의 몸을 잡아채는 여성의 유희적 장면은 마치 여성이 남성을 소유 가능한 물건으로 취급한다는 것을 나타낸다. 이 역할은 고정되지 않고 서로 교체되며 남성은 여러 여성을 흰 천으로 마치 잠자리 채집하듯 낚아채서 시체처럼 의자 위에 쌓아둔다.[124] 이러한 행위와 형상을 통해 남녀의 대립을 유희적인 행위와 잔인한 행위로 거침없이 표현하면서 남녀관계를 대립시킨다.

나. 이질적 요소의 충돌

바우쉬는, 브레히트가 "단 한번도 의심받지 않고 자행되어 왔던 명백한 것에 대립되는 자극의 테크닉"이라고 언급한 것을 구체적인 행동모형, 몸짓의 영역을 통해 연극춤에서 제시하고 있다.[125] 바우쉬는 당연시되는 일상적 소재를 바탕으로 그에 대립되는 이질적 요소를 결합하여 충돌시킨다. 이러한 충돌은 아이러니함을 드러나게 하며, 이것을 '반복과 변화' 요소와 함께 해서 작동시킨다.

가령, 작품 <왈츠>에서 연인으로 보이는 한 쌍이 마주 보고 있고, 남성은 상대 여성에게 "옷이 이쁘고 잘 어울린다"라고 말한다. 여성은 웃으며 상냥하게 "고맙다"고 대답한다. 이어서 남성은 계속해서 "헤어 스타일이 아주 좋다", "아름다운 신발이네요"라고 말하고 여성은 다시 "고맙다"라고 재차 반응한다. 이렇게 지속적으로 남성이 여성에게 칭찬을 하고, 여성은 그에 대해 고맙다는 방식의 대화가 계속해서 이어지는데, 아이러니하게도 남성은 칭찬을 의미하는 말을 하면서도 자세는 매우 경직되어 있으며 말하는 톤도 기계적이다. 그뿐만 아니라 여성 또한 '고맙다'라는 말을 하면서도 자세는 매우 불편하고 어색하다. 그리고 여성의 반응이 극에 달하자 분노를 못 참은 듯 "더 빨리!"라고 소리치고, 남성은 더 경직되어 여성이 요구하는 대로 더 빠르게 칭찬을 이어가는데 아무 감정 없이 대

---

124) "Pina Bausch 'Barbe Bleue'(1977)", Youtube, 2017년 5월 6일, 접속 2019년 8월 4일 https://www.youtube.com/watch?v=C31aUjxHPYY.

125) Susanne Schlicher, (2006) 앞의 책, 142-143. 브레히트의 직접인용 문장은 Brecht, Bertolt. Gesammelte Werke in 20 Bänden. Bd 19 (Frankfurt a. M: 1967), 364.에서 같은 책, 142 재인용.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

사를 읊조리는 앵무새나 기계와 같이 행동한다. 결국, 여성은 자신의 뜻대로 되지 않자 울분을 토하며 “손대지 말라!”며 남성에게 소리치며 나가버린다. 이 장면에서 흔히 일상에서 상대에게 호감을 표하는 칭찬의 대사들이 남성의 앵무새 혹은 기계적인 발성과 행동으로 드러나고, 여성의 ‘고맙다’는 상냥한 표현이 대조적으로 불만가득한 표정과 행동으로 드러난다. 다시 말해 당연했던 ‘칭찬’과 ‘화답’과 같은 의미의 행동과 말들을 이질적 요소와 충돌시키면서 그 의미에 담긴 모순이나 아이러니함을 드러낸다. 아이러니는 다양한 해석의 가능성을 열어주고, 작품의 내용 안에서 숨겨진 이면의 의미를 발견하게 하는 것[126]으로서 극단화 표현에서 이질적 요소의 결합과 충돌을 통해 드러난다.

제2절 작품에 드러난 극단화 표현

1. 카페 뮐러(Cafè Müller)[127]

가. 두려움과 갈등

극단화 표현은 극단적 행위의 반복과 대립 구조를 형성하면서 인식을 변화시키는데, 안무자가 그러한 방식을 사용하는 이유가 무엇인가? 다시 말해 극단적 표현을 사용하는 목적이 무엇인지 의문을 갖지 않을 수 없다. 바우쉬는 연극춤에서 ‘무엇이 무용수를 움직이게 하는가’를 보여주고자 하였다.

따라서 바우쉬 작품에서 극단화 표현을 이해하기 위해서는, 무엇이 무용수로 하여금 극단화 표현으로 이끄는가를 알아야 한다. 바우쉬가 ‘두려움과 갈등’을 극단화 표현으로 보여준 작품에서 무엇을 표현하고자 하였는가를 살펴보자.

---

126) Alan Wilde, Horizons of assent: modernism, postmodernism, and the ironic imagination (Baltimore and London: Johns Hopkins Press, 1981), 6-7.

127) 작품 <카페 뮐러>에서 장면을 묘사하는 부분은 인터넷 영상을 참고하였다. 바우쉬는 작품 <카페 뮐러>에서 직접 무용수로 무대 위에 섰다. 그녀의 과거 경험에서 영감을 받아 만든 작품으로 유명한데, 어린 시절 부모님이 운영하시는 레스토랑에 앉아 그곳에 오는 손님들을 종종 관찰하였다. 그녀는 그 기억에 대해 무척이나 흥분되는 일로 기억한다. 그렇기 때문에 카페는 바우쉬 작품 속에 자주 등장하고 회상되는 곳이라 할 수 있다. 작품 <카페 뮐러> 영상은 Cafe Müller, DVD. (Paris: L’Arche Editeur, 2010) 참고.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

<표 1> 카페 뮐러 공연 개요[128]

작품명: 카페 뮐러 (Cafè Müller) 안무: 피나 바우쉬(Pina Bausch) 무대 디자인: 롤프 보르직(Rolf Borzik) 음악: 헨리 퍼셀(Henry Purcell)의 아리아(The Fairy Queen, Dido and Aeneas) 공연시간: 40′ 초연일시: 1978년 5월 20일 장소: 부퍼탈 오페라하우스(Opernhaus Wuppertal) 출연진: 말루 에이로도(Malou Airaudo), 피나 바우쉬(Pina Bausch), 나자레트 파나데로(Nazareth Panadero), 진-라우렌트 사스포테스 (Jean-Larurent Sasportes), 도미니크 메르시 (Dominique Mercy), 얀 미나릭(Jan Minarik)

바우쉬 작품의 기본 주제는 근본적인 인간의 충동, 심리적·사회적 강박과 제약과 연관된다. 그녀의 작품은 남녀 간의 사랑과 두려움을 주제로 하고 그것에 대한 사람들의 태도와 문제를 다룬다. 또한, 자기 자신의 고유성과 사회적 역할 사이에서 고통받는 사람들의 갈등 상황을 제시하고 있다.[129]

작품 <카페 뮐러>에서는, "삶에서 겪는 일상적인 경험으로부터"[130] 나오는 "자기최면, 한계상황, 사랑의 열광 및 도피와 같은 세계에서 통용되는 코드와 범주에서"[131] 갈등과 두려움의 문제를 확인할 수 있다. 여기서 바우쉬가 첨예하게 대립하고 반복하여 표현하는 갈등은 무엇인가? 작품 <카페 뮐러>는 갈등의 한계에 부딪히는 상황과 움직임에서 더욱 극단화 표현이 두드러진다. 이 작품은 바우쉬가 어린 시절 부모님이 운영하는 레스토랑에서 그곳을 찾는 손님들을 관찰했고, 자신에게 각인된 어린 시절의 장면을 기억하고 있는 어른의 입장에서 기술된 것이다. ([사진 4] 참고) 그녀는 직접 이 작품에 무용수로 참여하였는데, 어릴 적 기

128) "Tanztheater Wuppertal Pina Bausch", Hompage, accessed Nov 16, 2019, http://www.pina-bausch.de/de/stuecke/detail/show/cafe-mueller/.
129) 정의숙, 반주은, 몸짓의 빛 그 한순간의 자유 (서울: 성균관대학교 출판부, 2004), 58.
130) 이서현, 김말복, "랑시에르(J. Rancière)의 사유를 통해 본 피나 바우쉬(Pina Baush)의 예술세계:'미학적 예술 체제(Régime Esthétique des Arts)'를 중심으로," 무용예술학연구 no. 63:1 (2017): 100.
131) 김태원, (1992) 앞의 책, 74.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

억을 가진 어른이 된 자아는 옛 공간으로 들어간다. 마치 푸르스트가 잃어버린 시간을 찾아 나선 것처럼..... 그녀는 눈을 감고 어린 시절의 장면 속으로 기억을 더듬어 나간다. 그 동작은 몽유병자 같으면서 강박적 행동으로 비춰진다. 그녀는 마치 순진한 어린이처럼 행동하나 비극을 이해하는 어른의 모습이다.[132]

여기서 바우쉬가 표현하는 강박적 움직임 즉, 바우쉬를 억누르는 심리적 압박은 무엇인가? 그것이 그녀가 표현하고자 하는 두려움이며 심리적 갈등이 아닐까? 작품에서 무용수로 참여한 바우쉬는 엷은 색의 슬립 원피스를 입고 무대 뒤편에서 등장한다. 어두운 조명에 마치 꿈을 꾸고 있는 사람처럼 움직이는 모습은 어둠 속에서 소외되고 방치되는 듯한 느낌을 주며 슬프고 고독한 인간의 형상으로 보여진다. 어두운 조명과 헨리 퍼셀의 사랑과 이별, 절망과 슬픔이 담긴 아리아가 무대에서 울려 퍼지며 극의 분위기는 우울함을 넘어 기괴함까지 자아낸다. 바우쉬가 있는 무대 뒤편과 다르게 무대 앞에서는 사람들의 접촉이 이루어지는 공간이다. ([사진 5] 참고)

[사진 4] 작품 <카페 뮐러>의 카페공간

[사진 5] 작품 <카페 뮐러>에서 바우쉬의 모습

132) Judith Mackrell sees Bausch's sleepwalker as Bausch playing Bausch. She argues that Bausch is herself as an adult, remembering a scene from childhood:
"Café Muller is a far more intimate work - based on Bausch's childhood memories of her parents' establishment. Her grown-up self re-enters the café as a sleepwalker, eyes shut tight, arms outstretched as if remembering the scene by touch. Five other people are present—but their behaviour appears both pointless and obsessional. The action is seen as by a naïve child, but also as by an adult who understands the tragedies and disappointments the café once harboured."
Judith Mackrell, "Pina Bausch Wuppertal Tanztheater," The Guardian, February 13, 2008. accessed Nov 16, 2019, https://www.theguardian.com/stage/2008/feb/14/dance1.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

작품 <카페 뮐러>의 주제는 '인간관계 맺음 혹은 접촉을 위한 투쟁'이다.[133] 바우쉬는 인간관계 혹은 접촉을 사랑으로 매개한다. 이 작품이 인간 간의 관계 맺음 혹은 사랑에 대한 갈망을 다룬다고 보았을 때, 극단화 표현은 어떻게 드러나는가? 이 작품에서 극단화 표현은 총 3장면에서 나타난다. 먼저 첫 번째 극단화 표현은 여성 무용수 에이로도와 남성 무용수 메르시의 접촉장면(10′57″~15′42″)이다. 두 번째는 메르시가 자신의 몸을 벽에 부딪히는 장면(28′ 20″~31′40″)이고, 세 번째는 에이로도와 메르시가 상대 몸을 벽으로 밀치는 장면(38′56″~40′50″)이다.

먼저 첫 번째 여성무용수 에이로도와 남성무용수 메르시의 접촉 장면에서 에이로도는 메르시와 접촉을 하고, 서로 포옹하며 애정의 동작을 해 보이지만, 결국 서로에게 상처를 준다. 메르시와 에이로도는 반복해서 서로를 포옹하는데 애정의 표현이 무색하게 에이로도의 몸은 처참하게 바닥으로 내쳐진다. 이러한 서로의 행위는 반복을 통해 더욱 비극적이 된다. 그들의 행위는 행위만 있을 뿐 아무런 감정도 표출하지 않는다. 사랑의 감정이 빠진 행위만 남으면서 바닥에 내쳐지는 상처받은 몸, 서로 의지할 수 없는 현실을 확인하고 서로 헤어진다. 여기서 "두 남녀와 바우쉬는 그들 앞에 펼쳐지는 맹목적인 이미지를 붙잡으려고 노력하는 일종의 맹목적인 몽상가로 묘사된다."[134] 그렇다면, 바우쉬와 에이로도, 메르시가 이러한 극단적 고독함 속에서 맹목적으로 붙잡고자 하는 것은 무엇인가. 그것은 작품에서 이야기하고자 하는 '관계 맺기' 혹은 '사랑'에 대한 맹목적 열망과 채울 수 없는 결핍에 대한 강박이 아닐까? 다시 말해 그들의 움직임에서 그들 스스로를 억누르는 심리적 강박은 인간의 욕망과 채울 수 없는 결핍에서 오는 것으로, '부재하는 인간'을 의미하는 수많은 의자와 원탁들이 관계의 부재를 암시하면서 보여주는 관계의 실패, 고독과 소외되는 인간 형상으로 남는다.

이러한 남녀 간의 끊임없는 포옹과 바닥으로 계속 내쳐지는 행위는 라캉이 말하는 결핍으로서의 욕망을 상기시킨다. 주지하듯이, 라캉은 결핍으로서의 욕망이 발생하는 근원을 오이디푸스 신화를 통해 제시한다. 어머니에 대해 욕망하는 아이는 아버지라는 존재를 통한 근친상간 금지를 통해 아이의 욕망은 억압되고 좌절

133) David Carson, "*EPIC TANZTHEATER: BAUSCH, BRECHT, AND BALLET OPERA*." (Master Thesis, Bowling Green State University, 2014), 47.

134) "chamber piece for two couples and the lone figure of Bausch herself as a kind of blind dreamer trying to hold on to the fleeting images that are played out before her." Royd Climenhaga, Pina Bausch (New York: Routledge, 2009), 21.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

된다. 이런 결핍된 욕망을 채우기 위해 끊임없이 다른 대상을 갈망하게 되는 본성이 인간의 주체를 탄생시킨다는 것이 라캉 정신분석학의 핵심이다. 따라서 욕망은 근원적으로 결핍상태이고 환유이기 때문에 욕망 충족은 불가능한 것이다. 욕망은 본질적으로 다른 어떤 대상에 의해 충족될 수 없다는 점에서 인간은 그 결핍으로 인한 공허와 고독에 시달릴 수밖에 없고, 바로 그렇기 때문에 다시 헛되지만, 욕망을 추구하는 것이다.

바우쉬는 이러한 결핍의 한계상황을 메르시와 에이로도를 통해 직면하게 한다. 메르시와 에이로도는 각각 혼자 남겨지며 반복적으로 벽과 바닥에 자신의 몸을 던지거나 벽에 가로막혀 벽에 기댄 채 힘없이 쓰러진다. 그리고 서로의 몸을 안아 벽을 향해 반복적으로 던지며 출구 앞에서 나가지 못한 채 제자리걸음을 계속한다. 이러한 자신을 향한 자학적 몸짓과 타인을 향하는 폭력적 몸짓은 한계상황에 직면한 인간의 두려움과 불안함이며 동시에 그 상황에 벗어나려는 저항의 몸짓이다.

바우쉬는 에이로도와 메르시가 직면하는 사랑의 좌절, 소외된 인간 형상을 보여주면서도 빨간 머리를 한 여자 무용수 파나데로를 통해 사랑을 동경하는 인간 형상을 대립시켜 보여준다. 그녀는 무엇인가에 쫓기는 듯, 혹은 무엇인가를 쫓아가는 듯이 종종걸음으로 무대 위를 활보하며 무대 위에 일어난 모든 일을 목격한다. 그녀는 남녀 무용수 메르시와 에이로도가 추구하는 사랑의 욕망과 좌절, 절망, 한계상황에 대한 완강한 저항, 고통 등을 목격하면서도 자신이 가진 사랑의 욕망과 동경을 억누르지 못해 외투와 분홍색 하이힐을 벗고 맨발로 조심스럽게 발바닥을 들어 올리는 동작을 해 보인다. 이 동작들은 기다림, 설렘, 긴장감 등, 사랑의 욕망과 동경을 표현한 것임을 짐작할 수 있다. 이 빨간 머리 여자와 메르시, 에이로도 그리고 바우쉬의 사이에는 숨겨진 의미가 있다. 그것은 사랑을 매개로 하여 사랑의 내적 결핍에 대해 다시 사랑으로 채우고자 하는 의지를 담고 있다고 해석할 수 있다.[135] 따라서 바우쉬는 극단화 표현의 수단으로 인간관계의 부재와 관계 맺기, 사랑의 열망과 좌절, 상처 등을 첨예하게 대립시키고 반복시킴으로서 '결핍과 욕망'의 갈등 구조를 다루고 있다.

135) 김태원, (1992) 앞의 책, 71-74.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

나. 반복과 변화

작품 <카페 뮐러>에서 극단화 표현으로 드러나는 반복과 변화는, 첫 번째 에이로도와 메르시의 접촉 장면에서 이루어진다. 이 작품에서 극단화 표현은 10′ 57″에 시작해서 15′42″까지 대략 4~5분 동안 진행된다. 에이로도와 메르시의 애정을 소재로 한 행위들은 반복을 거듭하며 극단화에 이를 때 그 의미가 변화된다.

이 장면에서 에이로도는 두 눈을 감은 채, 머리를 풀어헤치고 혼자 고독한 춤을 추다가 남성 무용수 메르시와 신체가 부딪친다. 이어지는 둘의 포옹은 서로 무의식 상태에서 하는 행위처럼 아무 감정이 느껴지지 않는 접촉이다. ([사진 6] 참고)

[사진 6] 작품 <카페 뮐러>에서 두 남녀의 신체접촉

그리고 정장 차림의 다른 남성 무용수 미나릭에 의해 다시 포옹하도록 유도된다. 미나릭은 두 남녀 무용수인 메르시와 에이로도의 포옹을 풀고, 두 얼굴을 서로 맞대고 입을 맞추게 한다. ([사진 7] 참고) 그다음에 메르시의 양팔을 허리 위치에서 팔을 앞으로 펴서 팔꿈치만 접히게 하고, 에이로도의 왼쪽 팔을 메르시의 목 뒤로 두르게 한 다음, 에이로도를 들어 올려 메르시가 펼친 양팔에 에이로도를 넘겨주며 무대를 나간다. 그러나 메르시의 팔은 힘없이 에이로도를 떨어뜨리자 에이로도는 빠르게 일어나 메르시를 다시 포옹한다. 미나릭은 무대에 재등장한 후 다시 그들이 포옹하는 팔을 풀고 서로 입을 맞추게 한 후에 메르시가 에이로도를 다시 안아 들게 한다. 그리고 에이로도는 다시 바닥으

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

로 떨어지자 즉각적으로 반응하며 일어나 다시 메르시를 세게 포옹한다. ([사진 8], [사진 9] 참고) 그리고 또 다시 미나릭이 등장하고, 같은 동작들이 지속적으로 반복된다. 같은 동작의 시퀀스가 반복되는 일련의 움직임이 점차 가속화되면서 총 9번이 반복된다.

[사진 7] 작품 <카페 뮐러>에서 입맞춤을 돕는 장면

[사진 8] 작품 <카페 뮐러>에서 안아 드는 장면

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

[사진 9] 작품<카페 뮐러>에서 떨어지고 포옹하는 장면

이어서 에이로도와 메르시가 미나릭의 도움 없이 그들 스스로 이런 행위를 계속 반복한다. 이들의 반복 움직임도 에이로도와 메르시의 의식적 행위라기보다는 무의식적 행위로 보인다. 그들의 시선은 상대방이 아닌 자기 자신에만 집중되어 있어서 신체가 맞닿아 있지만, 소통은 단절된다.

이렇게 미나락이 없이 이어진 시퀀스는 작품 영상 15′17″~ 15′42″까지 총 7번 더 반복된다. 이 반복과정에서 메르시보다 에이로도의 움직임이 강조된다. 에이로도는 바닥으로 떨어지면 자동반사적으로 더 빠르게 일어나서 메르시를 포옹한다. 이 행위는 지속적인 반복과 가속화되면서 에이로도는 신체 힘이 소진되고 숨이 가빠져 고통스러운 음성을 토해낸다. 고통스러운 반복이 이어질수록 그녀는 오히려 더 빨리 일어나 메르시에게 더 강하게 매달린다. 이러한 동작들은 애정의 행위로 보일 수 있는데도 불구하고 오히려 타인과 단절된 고립감과 외로움을 더욱 강하게 표현하고 있는 것으로 해석할 수 있다. 이 동작들이 극단화되면서 그녀의 포옹은 더욱 절실함으로 드러나고, 바닥으로 에이로도의 몸이 내쳐지는 힘은 극단화될수록 더욱 처참해진다. 결국에는 포옹과 바닥으로 내쳐지는 에이로도의 몸과 움직임에서 강하게 인식되는 변화가 일어난다. 반복되며 변화된 '포옹' 동작은 사랑에 대한 갈망으로 보이며 '바닥으로 떨어지기'를 통해 사랑이 좌절됨을 보여준다. 즉, 이 장면을 극단화한 표현에서 '사랑에 대한 갈망과 좌절'이 보인다고 할 수 있다.

두 번째 극단화 표현장면은 메르시가 자신의 몸을 벽에 부딪히는 장면으로, 작품 영상 28′20″~ 31′40″까지 진행된다. 이 장면에서 메르시의 몸은 공간적으로 바닥 아래에 위치한다. 바닥 아래에서 그의 움직임은 괴로움을 호소하는

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

몸부림으로 보이는데, 반복이 되면서 괴로움에서 벗어나려는 동작으로 의미가 이동되는 것을 볼 수 있다.

이 장면의 시작은 메르시가 원탁 앞 의자에 앉아 있고, 그 반대편에 빨간 머리를 한 여성 무용수 파네데로와 미나릭이 앉아 있다. 그 옆에 비어있는 의자 아래에는 에이로도가 바닥에 쓰러져 있다. 정적이 몇 초 흐른 후, 메르시는 갑작스럽게 바닥으로 추락하고 가슴을 바닥 쪽으로 눕힌 채 엎드린다. 그리고 천천히 몸을 뒤집어 가슴이 천장을 향해 눕고, 그 상태에서 갑작스럽게 자신의 상체를 앞으로 튕기며 격렬하게 몸부림치면서 왼쪽으로 강하고, 빠르게 구른다. 그리고 상체만 일으켜 바닥에 앉은 상태에서 몸의 방향을 오른쪽으로 향한 채, 왼쪽 벽 쪽으로 뒷걸음치듯 빠르게 이동한다. 이때 움직임은 마치 누군가에 쫓기거나 도망치는 느낌을 준다. 그리고 미나릭은 공간에 놓인 많은 의자를 치워주면서 메르시의 움직임 공간을 확보해 준다. ([사진 10] 참고)

[사진 10] 작품<카페 뮐러>에서 바닥에 쓰러지는 동작

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

메르시는 왼쪽 벽 가까이 이르자 고개를 푹 숙이고 팔과 무릎으로 중심을 지탱하여 지친 듯 엎드린다. 그리고 갑자기 팔과 다리로 바닥을 힘껏 밀어내며 빠르게 일어나서 오른쪽 벽으로 달리고 그 벽에 닿자 다시 왼쪽으로 뛰어간다. 메르시는 이 일련의 시퀀스를 반복한다.

일련의 동작이 반복되면서 그의 움직임은 시간적, 공간적으로 짧아지는 변화가 일어난다. 시·공간이 좁혀질수록 동작은 빨라지고, 무대 왼쪽 벽까지 이어지던 움직임은 반복될수록 오른쪽 벽과 거리가 점점 가까워진다. 반복에 의해 시·공간이 좁혀지는 것은 어떤 문제에 대해 회피하려는 동작들이 오른쪽 벽을 향해 자신의 몸을 지속적으로 더 강하게 부딪히는 장면으로 변화되면서 오른쪽의 가로막힌 벽을 뚫고 나아가려는 강한 의지의 표현으로 전환된다. 그렇게 보이는 것은 메르시가 바닥에 쓰러지고 다시 일어나는 반복이 지속되면서 탈진되기 때문에 더 많은 힘이 요구되기 때문이다. 하지만 총 11번 시퀀스를 반복하면서 체력이 소진되는데 그만두지 않고 끊임없이 시도하려는 메르시의 몸과 움직임은 매우 절박하고 간절함까지 느껴지게 한다. 몸은 정신과 밀접하게 연관되고, 몸이 반복에 의해 고통받을 때 정신도 같이 고통을 받는다. 메르시가 고통스러운 상황에서 멈추지 않고 다시 일어나 같은 행동을 시도할 수 있는 것은 메르시의 정신적 힘에 있다. 그 정신의 힘은 메르시가 직면하는 관계 맺기의 좌절과 채울 수 없는 결핍에서 벗어나고자 하는 강렬한 의지로 해석할 수 있다. 이 장면의 시작점에서 메르시의 맞은편에 비어있는 의자와 바닥에 쓰러져 있는 에이로도를 통해 사랑의 좌절로 해석할 수 있고, 그로 인해 메르시는 인간의 고독과 고립에 대한 불안과 두려움으로부터 도피하고자 한 것이다. 그러한 도피하는 움직임은 반복되고 극단화되면서 벗어나려는 강렬한 의지로 변화한다고 볼 수 있다.

세 번째 극단화 표현은 에이로도와 메르시가 상대 몸을 벽으로 밀치는 장면으로, 38′56″~ 40′50″까지 이어진다. 이 장면에서 남녀의 몸과 동작은 서로 친밀하게 느껴질 정도로 상대에게 자신의 몸을 의지한다. 그러나 반복되면서 상대방에게 공격과 폭력을 가하는 의미로 변화된다.

이 장면은 왼쪽 벽에 문이 열려 있고, 오른쪽 뒤편에서 에이로도가 천천히 걸어서 무대에 등장하면서 시작된다. 그리고 메르시가 에이로도의 뒤를 따라가다 몸이 가까워지고 맞닿자 뒤에서 에이로도의 허리에 자신의 팔을 둘러 안아 올리고 한바퀴 천천히 돈다. 이때 에이로도는 메르시에게 자신의 몸을 의지하듯 무게

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

중심을 그에게 옮긴다. 그리고 메르시가 그녀를 바닥에 내려놓고 자신의 상체를 앞으로 기울이자, 그와 몸이 맞닿아 있는 에이로도는 등이 밀리면서 메르시와 같이 상체를 앞으로 기울인다. 그리고 둘은 같이 상체를 들어 올려 천천히 무대 왼쪽 벽에 있는 문쪽으로 이동한다. ([사진 11] 참고)

[사진 11] 작품 <카페 뮐러>에서 남녀가 이동하는 장면

이 시퀀스는 메르시와 에이로도의 역할이 반복되는 과정에서 계속 교차된다. 에이로도가 메르시의 허리에 자신의 팔을 감고 뒤에서 안아 올리고 한 바퀴를 돈 후, 그녀는 메르시를 바닥에 내려준다. 그리고 바로 선 상태에서 둘은 겹쳐진 상체를 앞으로 숙였다가 들려 올려 다시 왼쪽 벽에 있는 문쪽으로 이동한다. ([사진 12] 참고) 이러한 동작은 반복되면서 왼쪽 벽에 가로막힌다. 그러면서 상

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

대를 들어 올려 이동하는데 도움을 주었던 동작은 벽에 가로막히면서 상대의 몸을 벽에 던지는 행위로 변화된다. ([사진 13] 참고) 그것은 그들의 의도가 담겨있다기 보다는 벽에 가로막히자 더는 공간이동을 못하고 쳇바퀴 돌듯 제자리에서 동작이 반복되고, 이동을 멈추지 않자 상대의 몸을 벽과 부딪히게 하는 장면이 연출된 것이다.

[사진 12] 작품 <카페 뮐러>에서 역할을 교체하여 동작 반복

[사진 13] 작품<카페 뮐러>에서 벽에 부딪히는 장면

이 시퀀스가 더 가속화되자 상대의 몸을 거칠게 벽에 내던지는 폭력적 행위로 인식된다. 이것은 반복의 시작점에서 몸의 무게 중심을 상대에게 넘겨주면서 서로의 몸을 지탱하도록 도움을 주지만, 벽에 가로막히자 상대를 벽으로 밀치는 행

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

위로 변화된다. 그리고 이러한 행위가 극단화될수록 상대를 벽에 밀치는 동작은 폭력적, 공격적 행위로 드러난다. 극단화된 이 장면에서 두 무용수는 벽에 밀쳐질 때마다 고통의 신음을 뱉어내며 관객의 시·청각을 강하게 자극한다. 이러한 동작은 총 13번 반복되고, 그 과정에서 두 남녀는 여전히 서로에게 시선을 주지 않는다. 상대방을 보지 않는 무용수들은 아이러니하게 타인에게 관계 맺음, 소통 시도 그리고 사랑을 갈망하는 듯한 동작인데도 극단화되면서 단절과 고립, 외로움을 더 강하게 느끼게 한다.

따라서 작품 <카페 뮐러>에서 나타나는 극단화 표현의 세 장면은 서로 접촉하고 관계를 맺기를 욕망하나 좌절되고 실패하여 외롭게 남겨지는 인간의 모습으로 나타난다. 이것은 고립된 인간의 실존적 형상에 대한 표현으로 볼 수 있다.

다. 대립적 충돌과 결합

작품 <카페 뮐러>에서 극단화 표현의 세 장면에서 보여준 반복과 변화는 대립적 요소들이 결합되고 충돌하면서 동시에 이루어진다. 이러한 요소들의 대립적 충돌과 결합의 방식으로 바우쉬는 관객이 무대에서 벌어지는 상황과 이미지를 지각할 수 있도록 제시하였다.

앞에 언급했던 작품에서 극단화 표현의 세 장면을 대립적 충돌과 결합의 관점에서 살펴보자. 첫째, 메르시와 에이로도가 접촉하는 장면(10′57″~15′42″)에서 무대에는 두 남녀뿐만 아니라 미나릭, 사스포테스 두 남성 무용수가 같이 있다. 이들은 두 남녀와 한 공간에 있음으로써 이질감을 느끼게 하며 의문을 자아낸다.

이 장면에서 미나릭은 에이로도와 메르시를 주시하면서 애정을 소재로 한 동작들을 두 남녀가 이행하도록 돕는다. ([사진 14] 참고) 사스포테스은 두 남녀가 움직일 수 있도록 무대에 놓인 많은 의자를 치워 공간을 확보해 준다. 두 남성 미나릭과 사스포테스의 시선은 메르시와 에이로도에게 향하고 그들의 주위를 맴돌며 움직임을 도와주는 역할을 한다. 반면에 메르시와 에이로도는 시선이 부재하고 타인과의 소통이 단절된 상태여서 꿈을 꾸는 사람들처럼 비현실적이다. ([사진 15] 참고)

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

[사진 14] 작품 <카페 뮐러>에서 대립되는 시선

[사진 15] 작품 <카페 뮐러>에서 의자를 치우는 장면

둘째, 도미니크가 자신의 몸을 벽에 부딪히는 장면(28′20″~31′40″)은 메르시가 움직임을 하는 동안에 빨간 머리를 한 파네데로와 사스포테스가 메르시의 주위를 따라다닌다. ([사진 16] 참고)

[사진 16] 작품 <카페 뮐러>에서 메르시를 주시하는 장면

파네데로는 빨간 머리와 분홍색의 하이힐, 하늘색 원피스를 착용하여 시각적으로 두드러진다. 카페를 공간으로 한 무대에서 그녀의 모습은 매우 현실감을 느끼게 한다. 그녀는 메르시가 벽에 부딪힐 때 무대 양쪽 벽에 있는 문을 열어 메르시가 그 고통의 상황에서 벗어나도록 유도한다. 그러나 벽이라는 한계를 넘어서려는 도미니크의 강력한 몸부림은 그 열린 문으로 빠져나가지 못하고 결국 벽의

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

한계에 부딪혀 좌절된다. ([사진 17] 참고)

[사진 17] 작품 <카페 뮐러>에서 문을 열어주는 장면

셋째, 에이로도와 메르시가 상대 몸을 벽으로 밀치는 장면(38′56″~40′ 50″)에서도 파네데로와 사스포테스이 두 남녀의 주위를 서성이며 주시하고 의자를 치워서 이동할 수 있도록 공간을 확보해 준다. ([사진 18] 참고)

[사진 18] 작품 <카페 뮐러>에서 메르시 주위를 맴도는 장면

극단화 표현의 세 장면에서 에이로도와 메르시는 시선의 부재와 몸의 움직임 및 형상에서 보이듯이 자아의 내면세계, 최면에 걸린 상태, 꿈의 세계 등으로 보

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

인다. 특히 에이로도는 카페 공간과 어울리지 않게 슬립 원피스 차림으로 눈을 감고 양팔을 앞으로 내밀며 불안하게 걸음을 걷는다. 그와 대립되는 파네데로와 사스포테스, 미나릭은 두 남녀에게 시선을 주고 주위를 맴돌며 도와주는 역할을 한다. 이는 외부의 세계, 현실의 세계로 비춰진다. 따라서, 이 두 상이한 세계는 한 공간에 동시에 배치되고 충돌되며 관객에게 낯선 지각을 유도한다.

또한, 메르시와 에이로도 즉 꿈의 세계와 대립되는 세계는 공간이다. 이 작품에서 공간배경은 일상 속에서 볼 수 있는 카페공간이다. 일상에서 카페는 어린 시절 바우쉬가 기억하듯이 사람들이 혼자 혹은 타인을 만나기 위해 들리는 곳이다. 그 공간에서 다양한 사람들이 접촉하고 소통하는 곳으로 관계가 발생하고 관계를 맺는다.[136] 이렇게 사람들과 관계 맺기가 발생하는 장소와 이질적인 에이로도와 메르시의 세계는 자신에게 집중하며 그 세계에 갇혀 있다.

일상에서 익숙하게 볼 수 있는 현실적인 장소인 카페와 대조적으로 꿈속을 헤매는 비현실적인 모습을 보이며 평범함에서 기괴함으로 낯설게 탈바꿈되면서 관객에게 의문을 갖게 한다.

노베르트 제르보스(Norbert Jervos)는 <카페 뮐러>에서 그려지는 두 세계의 충돌 속에서 이야기가 제시된다고 언급했다. 에이로도와 메르시는 관계 부재의 커플로 대변되는, “마법에 걸린 세계”이며, 빨간 머리를 한 파네데로의 형상은 “정상적인 세계”이다. 이 정상적인 세계로 볼 수 있는 파네데로는 의자로 꽉 찬 미로와 같은 길 속에서 자신의 길을 찾는 유일한 인물이다. 자기 자신에게 몰두하는 두 남녀가 “마법에 걸린 세계”라면 빨간 머리 파네데로는 일상의 세계이다.[137]

작품 <카페 뮐러>의 극단화 표현에서 보이는 대립적 충돌과 결합은 먼저 시각적인 밝음과 어둠이 대립되어 충돌된다. 파네데로의 도발적인 빨간 머리, 분홍 구두, 하늘색 원피스 등의 컬러 빛과 에이로도와 메르시의 어둠에 가려 더욱 눈에 잘 띄지 않는 엷은 색의 형상은 곧, 밝음과 어두움으로 볼 수 있다. 또한, 파네데로는 타인을 바라볼 수 있으며 자신의 의지대로 움직일 수 있다. 그것은 자신의 의지에 따라 능동적으로 변화시킬 수 있다는 가능성을 의미한다. 반면에 에이로도와 메르시의 시선은 부재하다. 그리고 그들은 스스로 변화를 꾀하지 못하며

136) 김명현 (2017) 앞의 글에서 작품 <카페 뮐러>의 카페 공간에 관한 내용을 참고하였고, 카페 공간에 대해 자세한 설명은 이 글을 참고 바람.
137) Norbert Servos, (2008) 앞의 책, 65.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

그것이 극단화 표현에서 좌절 상태로 드러난다.

이것은 스스로 접촉을 시도하는 자와 접촉을 당하는 자, 자신의 길을 찾는 자와 길을 헤매는 자, 현실 세계와 꿈의 세계 또는 정상적 세계와 마법에 걸린 세계, 밝음과 어두움과 같은 분명하게 대립되고 이질적인 요소를 한 공간에 결합시켜 두 세계가 서로 충돌되고, 이 충돌은 반복적 구조를 통해 드러난다. 두 세계는 모순되게도 작품이 끝날 때까지 첨예하게 결합되고 충돌하면서 와해됨을 반복한다.

또한, 작품 <카페 뮐러>에서는 오브제와 무용수의 신체가 충돌한다. 작품에서 등장하는 원탁과 의자, 벽 등 오브제는 무용수의 몸과 움직임을 방해하거나 억압하는 역할을 한다. 그리고 무용수의 움직임과 충돌하면서 불안감을 조성한다.

바우쉬 작품에서 오브제는 무용수의 몸과 움직임을 방해한다. 물, 흙, 꽃, 바위 등 무대 전체 바닥에 설치된 이 오브제는 움직이는 몸과 충돌해서 몸의 에너지를 발산시킨다. 에너지를 더욱 발산시키는 것은 오브제와 충돌함으로써 에너지가 많이 소진되고 움직임을 계속 이어가기 위한 것이다. <카페 뮐러>에서 카페 공간에 빼곡히 자리 잡은 원탁과 의자 그리고 무대 양쪽의 가로막힌 벽은 무용수들의 몸과 움직임을 방해, 억압하고 있는 요소로써 자유로운 접촉과 이동의 흐름을 제한한다. 방해물로 작용하는 오브제는 무용수들의 움직이는 몸과 충돌하면서 힘을 무력화시킨다. 동시에 오브제와 몸이 부딪히면 소음이 발생하고 긴장감을 고조시킨다. 극단화 표현의 한 장면으로 예를 들면, 메르시는 바닥과 쓰러지고 벽에 부딪히는 동작을 반복적으로 이행한다. 발작적으로 몸을 뒤틀며 바닥에 누웠다가 일어나려고 시도하지만 쉽게 일어나지 못하며 매우 지치고 무기력한 모습을 보인다. 그리고 이어 또다시 발작적으로 움직이는데 이때, 마니릭이 등장하여 무대를 가득 채운 의자와 탁자를 치워준다. 이 과정에서 의자가 바닥에 내쳐지는 소란스런 음향효과가 발생한다. 도미니크의 발작적인 움직임은 양쪽 벽을 향해 돌진하며 쓰러지고 일어나기를 반복한다. 신체 움직임의 속도가 점차 빨라지고 시·공간에서의 움직임이 부족하게 되면서 몸은 더욱 흐트러진다.

이러한 격렬한 상태에서 두 손바닥으로 벽을 치는 소리와 헐떡이는 숨소리를 내고 결국, 메르시의 좌절과 슬픔에 젖은 무기력한 동작은 거칠고 난폭함으로 드러난다. 도미니크는 한쪽 벽에 가로막히면 다른 벽으로 달려간다. 그러나 그는 도망가거나 그만두지 못하고 가로막힌 벽에 자신의 몸을 계속해서 부딪치며

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

저항의 몸짓을 계속한다. 즉, 벽과 도미니크의 몸의 충돌 현상이 극단화되면서 자신을 속박하는 것에서 벗어나기 위한 격렬한 몸부림과 의지를 보여주는 것이다. 이것은 곧 갈등에 대한 문제를 해결하려는 시도로 보이기도 하지만, 이러한 극단적 표현은 갈등의 문제를 해결하지도 발전시키지도 못한다. 그들의 구속, 속박의 오브제와 충돌하고 벗어나려는 저항적 움직임이 시도되지만 성공하지 못하고 시도에 그치고 만다.

2. 푸른수염 (Blaubart)

가. 두려움과 갈등

<표 2> 푸른수염 작품 개요[138)]

작품명: 푸른수염(Blaubart) 안무: 피나 바우쉬(Pina Bausch) 무대디자인: 롤프 보르직(Rolf Borzik) 음악: 벨라 바르톡(Béla Bartók)의 오페라 <푸른 수염 공작의 성 > (Duke Bluebeard's Castle) 공연시간: 1: 50 ′ 초연일시: 1977년 1월 8일 공연장소: 부퍼탈 오페라하우스(Opernhaus Wuppertal) 출연진: 얀 미나릭(Jan Minarik)외 24명.

138) "Tanztheater Wuppertal Pina Bausch", Hompage, accessed Nov 16, 2019, http://www.pina-bausch.de/de/stuecke/detail/show/blaubart-beim-anhoeren-einer-tonbandaufnahme-von-bela-bartoks-oper-herzog-blaubarts-burg/. 출연진의 자세한 사항은 홈페이지에 있음.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

[사진 19] 작품 <푸른수염>에서 무대배경과 무용수

작품 <푸른수염>139)의 무대는 흰 건물의 내부로 보이는 공간을 배경으로 한다. 큰 유리창과 문이 있는 공간은 유리창을 제외하고 온통 흰색으로 칠해져 있고, 바닥은 말라서 떨어진 낙엽들로 뒤덮여 있다. 낙엽은 완전히 마르고 시들어서 생기 없이 바닥에 널부러져 있다. 이는 살아있지 않고 죽음에 이른 자연을 떠오

139) 작품 <푸른수염 Blaubart>(1977) 은 중세시대 부유했던 공작이 아내로 맞이한 여자들을 살해한 내용의 전래동화를 담은 벨라 바르톡의 오페라<푸른 수염 공작의 성 Duke Bluebeard's Castle>을 개작한 작품이다. 그러나 바우쉬는 이 줄거리 및 대본, 음악에 구애받지 않았고 오히려 해체시켰다. 대신, 남자가 살해한 여자의 모티프를 가져오며 인간의 관계, 사랑욕망과 좌절, 소외와 고독을 다루고 있다. 바우쉬는 작품 <푸른 수염>을 작업할때에 비로소 무용수들에게 그녀의 사고 속에서 분명하게 말하고자 하는 바를 질문하고 그에 대한 대답을 토대로 수많은 시퀀스를 만들어내기 시작했다. 피나바우쉬 연극춤은 작품<칠거지악> 이후 작품 <푸른수염>에 이르러 뚜렷한 그녀만의 안무형식이 창조되었다고 할 수 있다. "나는 확신한다, 모든 것이 작품 <푸른 수염>을 시작하기 위한 시도였음을. 그러나 <푸른 수염>은 의도했던 대로 그때그때 여러 형태의 작업방식을 통해 다양하게 적용되고 있었다. [...] 이따금씩 그녀는 우리 무용수들이 제시하는 즉흥성을 포함시키기도 했다. 다만 그녀는 문제만을 던져줄 뿐 우리 스스로 즉흥적으로 대답해야 했다. 처음에 우리 무용수들은 그녀의 작업방식을 제대로 이해하지 못했다. 몇 명은 투덜대기도 하고, 몇몇은 반대하기도 했다. 많은 사람들이 그녀에게 물었다. 왜 마냥 앉아 이야기만 하면서, 시간 낭비를 하고 있는지?" 부퍼탈 탄츠테아터의 남성 무용수 메르시의 인터뷰, Susanne Schlicher, (2006) 앞의 책, 125.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

르게 하면서 허무하고 쓸쓸한 인상을 준다. 작품에서 이러한 자연물 및 무대공간은 무용수들의 신체 움직임으로 인해서 새로운 무대공간으로 창조되거나 파괴된다. 그리고 땅을 포함한 유동적인 것(쉽게 사라지거나 생기는 것)의 대부분 '죽음'과 연관된다. 작품<푸른수염>에서는 땅에 떨어진 나뭇잎은 '죽음'[140]의 기호를 의미한다.[141] 시작부터 바닥에 깔린 메마른 낙엽이 죽음을 암시하듯 방치되고 소외된다. 아무런 의미 없이 널부러진 낙엽은 무용수들이 밟고 지나가면서 발생하는 '바스락'거리는 소리를 내는 것이 전부인데, 무용수들이 극단적 상황에 치달을 때 거친 몸부림과 같이 낙엽 밟히는 소리는 상황을 더욱 처참하고 고독하게 만든다.

> "작품<푸른수염>에서는 서로 결합하려는 여성들과 남성들의 시도, 진정한 결합의 불가능성, 그리고 또한 대체행동, 관습, 공허해진 사귐의 관례들 말이다. 난폭성으로 급전하는 부드러움, 강제, 폭력, 억압을 동반하는 사랑, 거친 성행위, 수줍은 탐색, 지나친 거리 없음이나 친근함과 마찬가지로 고독함에 대한 두려움 또한 여기에 속한다."[142]

작품에서 드러나는 바우쉬의 관심은 인간관계에서 사랑이라는 주제에 그녀 자신의 주관적 문제를 개입시킨다. 그 관계 속에서 고통받은 인간, 낙엽과 같이 소외되고 정체성을 상실한 인간에 주목한다. 작품 <푸른수염>에 등장하는 무용수들은 자기 자신의 정체성을 상실한 남성과 여성으로 제시된다. 남성과 여성은 사랑의 욕망과 이상을 채우려고 시도하지만, 영원히 채울 수 없는 불가능성을 확인한다. 이렇게 서로에 대한 사랑의 욕망과 이상에 대한 충족 불가능성은 상대방에 대한 애정과 폭력의 경계를 넘나들며 첨예하게 대립하는 갈등 상황의 연출로 이

---

140) 이러한 땅에 널부러진 낙엽이나 죽은 나뭇잎과 같은 자연물은 피나 바우쉬의 다른 작품에서도 자주 등장한다. 예로 작품<황후의 비탄 Die Klage der Kaiserin>에서 한 여성 무용수가 힘들게 낙엽을 목적 없이 이리저리 흩고, 바람을 일으키거나 나뭇가지가 가득 깔린 어두운 빈터에 애타게 엄마를 찾아 헤메는 모습을 보인다. 여기저기 흩어져 있는 낙엽들은 갈곳을 잃고 힘들게 헤매는 무용수로 인해 더욱 초라하고 무가치하게 드러난다. 피나 바우쉬 작품에서 오브제가 무용수들의 신체와 움직임을 방해하는 장치로 등장하지만, 낙엽 그 자체로만 가지고 방해요소를 가진다거나 죽음의 기호가 되지는 않는다. 낙엽을 비롯한 오브제, 장치 등 표현 매체들은 '유동성을 가진 것' 즉, 무대를 채웠다가 사라지고, 창조되고 파괴되는 것들로 쉽게 변화되는 성질을 지닌 것들이며 이것은 안치운이 언급하였듯이 무용수들에 의해 '죽음'의 기호로 드러난다.

141) 안치운, (1993) 앞의 책, 356-357.

142) Jochen Schmodt, (2005) 앞의 책, 64.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

어진다. 그러한 첨예한 갈등의 이면에는 더 이상 인간에 대한 존중과 사랑은 없고, 오히려 상대방을 파괴하려는 뒤틀린 사랑의 욕망이 존재한다는 것을 보여준다. 이러한 연출 의도는 작품 <푸른수염>에서 극단화 표현은 여성이 남성을 강제로 안는 장면(21′00″~24′43″), 남성이 여성을 희롱하는 장면(1:8′10″~1:13′48″), 남성이 여성의 몸을 강제로 당기는 장면(1:16′15″~1:20′10″) 등에서 드러난다.

작품 <푸른수염>에서 극단화 표현은 상대방 혹은 자기 자신에 대한 폭력과 억압적 표현으로 나타난다. 남녀는 자신의 욕망을 채우기 위해 상대방의 몸을 만지고 탐하는데 거침없고, 광기 어린 웃음은 관객에게 공격적으로 느껴진다. 남성들은 속옷만 걸친 채 자신의 신체가 우월함을 자랑하고 여성들은 긴 머리를 풀어헤치고 쾌락적인 몸짓과 웃음을 내지르며 무대 위를 분주하게 이동한다. 작품이 시작해서 끝날 때까지 남녀는 서로를 안고, 밀치고, 희롱하고, 도망치고, 서로가 서로에게 갈구하는 애정과 그것에서 벗어나려는 거부의 몸짓이 폭력 그 자체로 표현된다. 결국, 남성과 여성은 서로를 향한 분노가 극단적으로 치닫자 포기, 체념, 죽음을 연상케 하는 형상으로 드러난다. 이것은 사랑의 이상을 확인하려는 남녀에게 사랑이 부재함을 확인시켜주는 것이고, 그 결과는 인간 개인의 고립과 마주하게 되는 것이다. 마지막 장면에서 여성은 죽음을 암시하는 메마른 낙엽 위에 쓰러지고 남성은 쓰러져 미동조차 하지 않은 그녀의 몸을 안고 흔들어 댄다. 이때 박수소리, 낙엽소리, 신음소리, 벨라 바르톡 오페라곡이 중첩된 잔인하고 고독한 음악이 흐르고 암울한 춤이 등장한다.

작품 <푸른수염>에서 남녀의 갈등은 화해되지 않는다. 오히려 불가능한 사랑, 화합할 수 없는 관계를 확인시킨다. 더 나아가 끊이지 않는 폭력적 움직임들은 관객을 당혹스럽고 불편하게 한다. 작품 속 이야기라 할지라도 일상 속에 인간관계를 통한 폭력적 행위, 그것이 사랑이든 권력이든 자신을 향하는 것이든 남을 향한 것이든 상관없이 관객들을 일상의 삶으로 끌어들인다. 그러면서도 극단화 표현을 통한 과장과 왜곡된 표현이 작품 속 허구일 뿐이라는 것 또한 느끼게 한다.

나. 반복과 변화

작품 <푸른수염>의 극단화 표현장면에서 반복은 다양한 형태로 나타난다. 또

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

한, 총 25명의 무용수가 무대에 등장하기 때문에 남녀의 2인무(듀오) 동작이 집단적으로 이루어지는데, 이 집단적 행위에 개인 혹은 2인무용이 시간차를 두고 전개되면서 반복되는 형태이다. 다시 말해 반복이 집단으로 진행되더라도 동시적이기보다는 시간차를 두고 반복되고 가속화되는데, 이러한 과정을 통해서 변화를 이끌어낸다.

이 작품에서 극단화 표현은 먼저, 여성이 남성을 강제로 안는 장면(21′00″~24′43″)에서 드러난다. 이 장면에서 반복과 변화는 여성의 애정 어린 손길이 상대에 대한 강요, 일방적 집착, 소유, 권력 싸움, 위협 등으로 변용된다. 이 장면은 10쌍 정도의 남녀가 삼면이 흰 벽에 기대어 머리를 푹 숙이고 양쪽 어깨를 힘없이 늘어트린 채 앉아 있는 상태에서 시작된다. 이어서 여성들이 천천히 일어나 앉아 있는 남성을 일으켜 세워서 포옹한다. 여성들은 자신의 양팔로 남성들의 허리를 감싸 안고 힘으로 밀어서 무대 중앙으로 같이 이동한다. 이때 남성들은 전혀 미동도 하지 않으며 마네킹처럼 여성이 이끄는 데로 이동된다. 포옹과 이동하는 남녀들의 동작이 집단적으로 이루어지지만 각자 시간차를 두고 5~6번 반복하여 이동한다. 여성들은 자신의 양팔로 남성들의 허리를 감싸 안고 힘으로 밀어서 무대 중앙으로 같이 이동한다. 이때 남성들은 전혀 미동도 하지 않으며 마네킹처럼 여성이 이끄는 데로 이동된다. 포옹과 이동하는 남녀들의 동작이 집단적으로 이루어지지만 각자 시간차를 두고 5~6번 반복하여 이동한다. 이어서 포옹하는 반복 동작이 이어진다. 여성들은 남성들에게 멀어졌다가 다시 달려가 애틋하게 남성들을 안아주는데, 이 변주된 2인무가 동시에 5번 반복된다. ([사진 20] 참고)

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

[사진 20] 작품 <푸른수염>에서 남성들을 포옹하는 여성들

다음 장면은, 남성들이 동시에 여성들의 포옹을 거부하며 손으로 밀쳐내면서 바닥에 주저앉는다. 여성들이 앉아 있는 남성들의 팔, 얼굴에 손을 가까이하자 남성들은 그녀들의 손길을 거부하며 밀쳐낸다. 그런데도 여성들은 남성들의 양어깨를 손으로 잡아 일으켜 세우고 다시 세게 안는데, 이 변주된 동작을 4번 반복한다. 그러다 갑작스럽게 여성들이 바닥에 등을 대고 눕자 남성들은 재빠르게 그녀들의 위로 자신들의 몸을 겹쳐 누우며 여성들을 힘으로 제압하려고 한다. 여성들은 남성들의 갑작스러운 공격에 두 손으로 밀어내고 그녀들도 남성들을 눕히고 남성의 몸 위로 눕는다. 이 변주 동작이 빨라지면서 마치 서로 우위를 점하려는 난투극으로 변한다. 급기야 남성들과 여성들은 무대를 가로지르며 서로를 쫓고 쫓기는 장면이 연출된다. 이 상황은 더욱 긴박해지고, 한 여성이 도망치는 남성을 붙잡아 눕힌 후 그 위에 앉아 자신의 다리 사이에 남성의 머리를 넣고 목을 조르고 다시 그의 몸 위로 올라탄다. 남성은 왼쪽 무대 뒤쪽으로 대각선 방향으로 도망치듯 이동하고 여성은 그런 남성을 쫓아가 다시 그의 몸 위로 올라탄다. 이 시퀀스가 6번 반복되고 가속화되면서 극단화 표현으로 변화한다. ([사진 21] 참고)

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

[사진 21] 작품 <푸른수염>에서 몸 위로 올라탄 장면

이 작품에서 극단화 표현은 여성이 남성을 향한 애틋한 포옹을 변주하고 반복하며 시작된다. 여성의 애정 표시에 마네킹처럼 아무 반응이 없다가 남성들의 반항 몸짓이 점점 거세지고 서로에 대한 주도권 싸움으로 변화한다. 그러나 그 싸움이 극단화되면서 처음에는 여성의 애정을 갈구하는 포옹이 나중에는 상대에게 위협을 가하고, 결국에는 여성의 광적인 집착, 소유욕, 권력투쟁의 기괴한 양상으로 나타난다. 또한, 남성들은 수동적 반응에서 점점 저항하지만 결국에 도망치는 모습으로 나타난다.

두 번째 극단화 표현은 남성이 여성을 희롱하는 장면(1 : 8′10″~1 : 13′48″)에서 드러난다. 이 장면에서 반복과 변화는 사랑을 나누는 쾌락적 웃음과 행위가 남성들이 여성들을 향한 성적 희롱의 웃음과 행위로 전환된다.

이 장면에서 10쌍 남짓한 남녀들은 무대를 달린다. 그리고 흐르는 음악이 꺼지면 모두 그 자리에 정지하고 다시 음악이 켜지면 달리기를 11번 반복한다. 작품 <푸른수염>은 벨라 바르톡의 오페라 <푸른수염 공작의 성>의 오리지널 음악이 조각조각 잘려서 들려진다. 음악은 무대의 이동식 카세트에서 흘러나오며 남자가 직접 조작한다. 그리고 음악의 어느 한 소절이 흘러나오다가 중단되고, 다시 되감아 앞선 음악이 반복되고 또다시 중단된다. 이러한 행동이 한 남자에 의해 한동안 진행되는데, 작품 전반에 걸쳐 계속해서 반복된다. 이 음악이 더 이상 멈추지 않았을 때 남성들은 크게 소리 내어 웃으며 여성들의 허리를 안아 들어 올렸

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

다가 내려놓고 그녀들의 허리를 뒤로 젖힌다. 여성들은 허리가 젖혀지자 바닥에 쓰러지며 드러눕고 누운 여성들의 상체 위로 남성들은 올라탄다. 남녀는 모두 행위와 동시에 크게 웃음소리를 낸다. 처음에는 서로 애정행위를 즐기는 것 같은 웃음소리이지만 점점 빨라지고 소리가 커지면서 히스테릭한 웃음소리로 변화한다. 이 시퀀스는 남녀 쌍들이 시간차를 두고 약 1분 동안 지속된다. 그리고 벽쪽으로 붙으며 남성들은 여성들의 몸을 만지는데, 남녀 사랑의 불가능성을 읊조리는 벨라 바르톡의 오페라 노래[143]와 히스테릭한 웃음소리가 동시에 진행되면서 시·청각적으로 관객에게 고통을 준다. 이어서 한 여성이 의자를 들고 크게 웃으면서 무대에 등장하자 다른 여성들도 각자 의자를 들고 등장해서 자리를 잡고 의자에 앉는다. 그러면서도 웃음을 멈추지 않는다. 여성들이 앉아서 소리 내어 크게 웃을 때 남성들은 여성들에게 다가가 그녀들의 무릎 위에 마치 비어있는 의자처럼 앉는다. 남성들이 앉자 여성들의 웃음소리는 그친다. ([사진 22] 참고)

[사진 22] 작품 <푸른수염>에서 의자에 앉는 장면

이어서 여성들의 상체가 남성들의 등 뒤에서 옆으로 중심을 잃고 쓰러지더니 바닥에 시체처럼 널부러지고 남성들은 일어나 무대를 나간다.

이 극단화 표현장면에서 반복에 의해 남성이 여성을 향한 구애의 몸짓과 쾌락적

143) 벨라 바르톡의 오페라<푸른 수염 공작의 성>를 한 남자가 무대 위에서 직접 녹음기를 조절하여 불연속적으로 토막토막 들려주는데, 이 한 구절 노래 가사가 남녀 관계를 운명을 나타내는 묘한 유추 관계를 들려주고 있다. “오 나의 노래여, 나는 지금 그것을 감추련다. 어디에 어디에 그것을 감출 수 있을까? 그것은 바깥쪽이나 안쪽에 있지 않았던가? 하나의 오래된 이야기며, 그것이 무슨 뜻이 있담. 기왕에 남자와 여자에 대한 이야기일 뿐인데.” 김태원, (1992) 앞의 책, 75-76.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

웃음소리가 성적 희롱과 광기의 웃음소리로 변화되고 종국에는 의자에 앉은 여성들의 존재를 부정하듯 그 위에 앉아 여성들을 관객의 시야에서 가려버린다. 그들의 웃음과 행위는 침묵과 죽음으로 변화되어 나타난다.

마지막으로 이 작품의 극단화 표현은 남성이 여성의 몸을 강제로 당기는 장면(1 : 16′15″~1 : 20′10″)으로 볼 수 있다. 이 장면에서 반복과 변화는 상대에게 무엇을 요구하듯 자기 몸쪽으로 당기는 힘과 그것을 거부하듯 밀어내는 힘의 움직임들이 반복되면서, 결국 포기, 체념의 모습으로 변용되어 드러난다. 이 장면에서 정장을 입은 한 남성과 찢겨 흘러내리는 초라한 원피스를 입은 여성은 무대 왼쪽에 마주 보고 서 있다. 여성은 머리를 힘없이 푹 숙인 채 무기력하게 서 있고, 남성은 그런 여성의 손과 허리를 잡고 세차게 6바퀴를 오른쪽 방향으로 돈 후에 바닥에 내던진다. 남자는 겁탈하듯 누워있는 여자의 몸 위를 덮치고 여자는 남자에게서 빠져나가기 위해 있는 힘껏 몸부림을 친다. 남자에게서 빠져나간 여자가 기진맥진한 상태로 무대 오른쪽 벽으로 가서 기대앉고 거칠게 숨을 몰아쉰다. 여자는 벽에 힘없이 기대앉아 머리를 아래로 푹 숙이고, 어깨를 잔뜩 움츠린 채 앉아 있다. 그리고 남자는 그런 여자에게 다가가 그녀의 발목을 잡고 자신 쪽으로 강하게 끌어당긴다. 여자는 강한 힘에 끌려가지만, 다시 재빨리 벽으로 기어가 다시 기대앉는다. 남자는 멈추지 않고 다시 여자의 발목을 잡고 더 강하고 더 빠르게 잡아 끌어당기고 여자는 또 다시 강하게 저항하며 다시 벽으로 기어가서 앉는다. 이러한 잡아당기기와 그 행위에 거부하는 동작이 8번 계속 반복된다. 그리고 남자는 여자에게 애정을 담아 안아 일으켜 세우고, 그 여자는 반항하다 바닥에 주저앉는다. 남자는 그녀를 다시 안아 일으켜 세우는데 이 동작은 무대 오른쪽에서 왼쪽으로 이동하며 총 5번 반복한다. 이때 안기의 반복 동작이 변주되어 반복된다. 남자가 바로 앞 동작에서 여자를 난폭하게 당기는 것과 다르게 부드럽게 여자를 감싸듯 안는다. 그러나 여자는 남자의 품에서 벗어나기 위해 뿌리치다가 그 힘의 반동으로 바닥에 주저앉는다. 그러면 남자는 그녀의 어깨를 감싸듯 다시 일으켜 세워서 안으면서 걷는다. 그리고 남자는 여자에게 감은 팔을 떼고 그녀에게 거리를 둔 후에 다시 달려가 그녀를 강하게 안는다. 여자는 다시 더 거세게 거절하기를 반복한다. ([사진 23] 참고)

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

[사진 23] 작품 <푸른수염>에서 발목을 당기고 포옹하는 장면

이어서 남자는 그에게 등을 돌리고 서 있는 여자의 한쪽 어깨를 뒤에서 잡아 바닥에 쓰러뜨린다. 동시에 남녀가 바닥에 눕는데, 여자는 빨리 일어나 다시 남자를 등지고 바로 선다. 이 동작을 총 8번 반복하는데, 여자는 남자에 의해 눕혀지고 다시 일어서는 과정에서 고통스러운 신음을 내면서도 지속적으로 반복하여 일어선다. 그러나 결국에 여자는 남자가 그녀의 어깨를 잡아당기는 힘으로 바닥에 눕혀지자 체념하고 포기한 듯 다시 일어나지 않으며 극단화 행위가 마무리된다. ([사진 24] 참고)

[사진 24] 작품 <푸른수염>에서 남녀가 바닥에 눕는 장면

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

이 장면에서 극단화 표현의 반복은 잡아당기기, 밀어내기로 단순한 동작을 강박적으로 반복하고, 그다음에 다른 반복 동작으로 연결되는 방식이다. 그러한 반복 동작에서는 남자가 여자를 향한 폭력과 애정 어린 행위를 보여주고 여자는 남자의 그러한 행위에 모두 저항의 동작을 보여준다. 또한, 반복되는 동작이 극단화하면서 체념과 포기 그리고 사랑의 실패로 변화되어 보인다.

작품 <푸른수염>의 세 장면에서 살펴본 반복과 변화의 극단화 표현은 남녀가 사랑을 갈구하는 포옹과 애정행위가 변주되어 반복된다. 그러나 반복되면서 쌍방의 사랑이나 상대에 대한 존중이 사라진 채 강요, 속박, 성적 희롱으로 드러나고 그것이 극단화되면서 서로를 굴복시키기 위한 싸움, 폭력, 위협, 죽음, 체념과 포기로 변화되어 드러난다. 이것은 자신의 사랑에 대한 욕망과 이상을 채우는 행위가 상대의 존재를 부정하고 파괴하는 뒤틀린 사랑이라는 점을 극단화하여 보여준다고 할 수 있다.

다. 대립적 충돌의 결합

작품 <푸른수염>의 극단화 표현에서는 남성과 여성의 관계가 첨예하게 대립되어 제시된다. 동시대를 살아가는 인간과 인간관계를 주제로 하는 그녀의 작품에서 무용수의 몸은 인간이면서 동시에 남성과 여성으로 구분된다. 그것은 긴 머리를 풀어헤치며 원피스를 입은 여성들과 검정 정장을 입거나 간간이 속옷만 입은 채 상체를 모두 탈의한 남성들의 형상에서 무용수들의 성 역할을 자연스럽게 인지할 수 있다. 인간은 누구나 자연스럽게 성을 가지고 태어나고 곧 무용수들은 생물학적, 사회적으로 남녀의 성을 가진 인간으로 존재하는 것이다. 그러한 남녀관계는 몸의 행위를 통해 대립구도를 나타내고 그 절정에 모순점을 보이면서 극단화한다. 첫 번째 언급했던 극단화 표현인, 여성이 남성을 강제로 안는 장면(21′00″~24′43″)에서 여자들은 검정 정장을 입고 서 있는 남자들을 향해 달려들어 포옹한다. 이때 아무런 감정 없이 소품처럼 서 있는 남자와 사랑을 갈구하며 저돌적으로 포옹하는 여자의 행위는 대립되어 드러난다. 더 나아가 여자들의 행동에 거부반응을 보이는 남자, 그런 남자를 달래듯 다시 손을 내밀고 일으켜 세워 상대방의 의사와 상관없이 강제로 안기를 반복하는 여자, 점차 서로 몸싸움으로 변하며 서로가 서로를 쫓고 도망치는 상이한 남녀의 행동들이 극단적

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

인 감정으로 치달으며 격렬한 싸움으로 이어진다. 종국에 한 여자는 한 남자의 몸을 붙잡아 눕히고 그 위에 올라타 자신의 다리로 남자의 상체를 옭아매려고 계속 시도한다. 반면에 남자는 겁에 질린 표정으로 그 여자에게 벗어나려고 시도한다. 이것은 여자들의 애정에 대한 욕망과 이상이 극단적인 집착행동으로 치닫고 기괴하고 끔찍한 모습으로 변신하는 것으로 볼 수 있다. 따라서 “대립구도를 통해서 파라독스를 보여주며 절정에 이르게 하는데”,[144] 이 장면은 사랑의 표현이 극단화하면서 상대를 구속하고 억압하며, 소유, 집착, 폭력으로 변해가는 모습을 보여준다.

다음으로 남성이 여성을 희롱하는 장면(1 : 8′10″~1 : 13′48″)은 남녀의 집단적 행위와 흰색 의자, 한 여성이 서로 이질적인 충돌을 통해 아이러니함을 유도한다. 이 장면이 시작될 때, 20명 남짓한 남녀가 무대 공간을 달리고 흰색 의자가 덩그러니 무대 중앙에 놓여있다. 이때 한 남성이 이동카세트를 가지고 음악을 끄고 켜기를 반복하는데, 음악이 켜질 때는 무용수들이 무대를 달리다가 음악이 꺼질 때는 모두 그 자리에 정지한다. 그들은 덩그러니 놓여있는 빈 의자에 어떠한 접촉이나 시선도 주지 않는데 이 점이 관객으로 하여금 의문을 갖게 한다. ([사진 25] 참고) 전혀 불필요한 빈 의자를 무대 오른쪽에 놓았는데 아무런 일이 벌어지지 않기 때문이다. 여기서 빈 의자가 인간의 부재함을 의미한다고 할 때 그 빈 의자와 헤매는 듯이 달리는 집단은 정체성을 상실한 인간, 소외되고 고립된 인간을 암시한다고 볼 수 있다. 빈 의자는 여자들이 남자들에 의해 눕혀지고 들려지며 마치 인형이나 물건처럼 취급당하는 상황에서도 여전히 빈 의자로 그 자리에 놓여있다. 또한, 이러한 상황에서 붉은색의 원피스를 입은 한 여성이 집단의 행위들을 지켜보며 무대 왼쪽에 선다. ([사진 26] 참고) 집단과 한 여성은 서로 어떠한 접촉이 없이 한 무대에 동시에 등장하지만 두 공간 혹은 두 세계로 분리되어 있다. 소란스러운 집단의 행위와 가만히 서 있는 한 여성은 여전히 그 자리에 놓여있는 빈 의자와 대치되면서 관객에게 의문을 가지게 만든다.

144) Susanne Schlicher, (2006) 앞의 책, 150.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

[사진 25] 작품 <푸른수염>에서 흰 의자와 무용수들의 대립구도

[사진 26] 작품 <푸른수염>에서 여성과 집단의 대립구도

곧 이어 다른 한 여성이 크게 웃음소리를 내며 의자를 들고 와서 앉는다. 그러자 다른 여성들도 따라서 웃음소리를 내며 의자를 가지고 와서 앉는다. 이와 같이 웃음소리를 내며 빈 의자에 앉은 행위는 자신의 존재에 대한 의지를 큰 웃음소리와 함께 표현한 것으로 볼 수 있다. 물론 웃음소리로 침묵을 깨고 의자를 채운 여성들의 존재는 남성들이 그 위에 앉음으로써 파괴된다. 남성들이 일어나 무대에 나갔을 때, 웃음소리는 사라지고 의자 아래 시체처럼 쓰러진 여성들 그리고 빈 의자들, 침묵만 남는다. ([사진 27] 참고)

[사진 27] 작품 <푸른 수염>에서 쓰러진 여성들과 빈 의자

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

여기서 극단화를 통한 남녀관계의 대립은 정체성을 상실한 채 자신의 욕망을 채우려는 시도가 무자비한 감정의 폭력, 광기와 음란함이 여러 형태로 변주되어 드러난다. 이러한 난폭하고 잔인한 몸의 행위가 직접적으로 제시되면서 남녀는 상대에게 주종관계를 서슴없이 강요한다.

작품 <푸른수염>에서 극단화 표현을 위해 연출된 남녀관계 대립은 서로 결합하고자 하는 끝없는 이상과 충돌한다. 이러한 충돌은 사랑과 애정을 갈구하면서 상대에 대한 우위를 점하려는 투쟁으로 이중성을 내포한다. 그들은 상대를 위해 자리를 내주지 않으면서 첨예하게 대립하고 종국에는 상대를 파괴시킨다. 극명하게 대조되는 어둠과 밝음의 조명, 조각조각 잘라진 음악과 고요함, 웃음소리와 침묵 속에서 사랑으로 결합하려는 남녀의 이상은 오히려 상대를 파괴하고 죽음으로 몰아넣으며 좌절된다.

3. 콘탁호프(Kontakthof)

가. 두려움과 갈등

<표 3> 콘탁호프 작품 개요[145]

작품명: 콘탁호프(Kontakthof) 안무: 피나 바우쉬(Pina Bausch) 무대디자인: 롤프 보르직(Rolf Borzik) 음악: 안톤 카라스(Anton Karas), 찰리 채플린(Charlie Chaplin), 주안 로사스(Juan Llossas), 장 시벨리우스(Jean Sibelius) 공연시간: 2 : 50 ′ 초연일시: 1978년 12월 9일 공연장소: 부퍼탈 오페라하우스(Opernhaus Wuppertal) 출연진: 아날도 알바렌즈 (Arnaldo Alvarez)외 19명.

145) “Tanztheater Wuppertal Pina Bausch,” Hompage, accessed Nov 16, 2019, http://www.pina-bausch.de/de/stuecke/detail/show/kontakthof/. 출연진의 자세한 사항은 홈페이지에 있음.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

[사진 28] 작품 <콘탁호프>의 장면

작품 <콘탁호프>[146]는 독어로 'Kontakthof (contact zone)'이며 이 용어를 직역하면 '접촉 구역'이다. 접촉하는 장소라는 이 용어는 사창가를 지칭하며 바우쉬는 작품의 제목으로 이 단어를 사용했다.[147] 그러나 실제로 작품의 배경은 사창가를 연상시키기보다 사람과 관계를 맺기 위해 모인 장소를 연상시킨다. 이 점에서 바우쉬는 왜 사창가의 의미를 지닌 단어를 제목으로 선택했는지 의문을 갖게 한다. 그것은 무대에서 남녀의 무용수들이 상대에게 선택받기 위해 노력하는 모습이 보이는데, 이러한 모습들이 마치 사창가를 연상시키게 한다.

이 작품은 사람들이 관계를 맺기 위해 모인 장소에서 자신을 표현하고 그들의 삶의 이야기를 나눈다. 그들은 자신들의 나약함과 걱정, 두려움, 꿈같은 것들에 얽매여 사는 사람들이다. 작품의 시작은 무대 뒤편에 일렬로 관객석을 마주하고 의자가 놓여있고 남녀 무용수들은 그 의자에 앉아 있다. 그리고 한 여성이 관객석 앞까지 걸어 나와서 머리를 뒤로 넘기고 이를 드러내 보인다. 양팔을 앞으로나란히 펴서 손등을 보이게 한 후 옆으로 돌아서서 자신의 옆모습을 관객에게 보여준다. 그러한 행동은 마치 어떤 상품을 팔기 위해 수요자에게 제시하는 것처럼 자신의 몸을 관객석에 제시한다. 그녀가 뒤돌아서 다시 무대 뒤에 있는 자리로 돌아가면 다른 세 명의 여성 무용수들이 관객석 앞으로 나와 앞에서 했

146) 작품 <콘탁호프>는 1978년에 부퍼탈 시립무용단에서 초연되었는데, 바우쉬는 이 작품으로 지역에 65세 이상 노인들과 함께 작업하여 2000년에 발표하였으며, 2008년에는 동일한 작품으로 지역의 청소년들과 같이 작업하여 공연되었다. 따라서, 본 논문에서는 부퍼탈 무용단원들이 참여한 <콘탁호프>(1978)와 시니어 버전 <콘탁호프_ Mit Damen und Herren ab 65>(2000), 주니어 버전<콘탁호프_Mit Teenagern ab 14>(2008)를 포함하여 극단화 표현 작품연구를 하였다.

147) Royd Climenhaga, The Pina Bausch Sourcebook (London, New York: Routledge, 2013), 79.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

던 일련의 행동을 반복한다. 또한, 자신의 성적 매력을 과시하기 위해 서부영화의 주인공처럼 제스처를 취하거나 메릴린 먼로의 모습을 따라 하는 정형적 방식을 취한다. 이 작품은 관습과 통념에 매몰되어 정체성을 상실한 채 고독한 삶을 살아가는 사람들의 이야기이다. 그들의 행동은 사회규범에 스스로 구속하고 안정감에 사로잡혀있으며, 남자는 여자를 성적 대상으로 취급하며 저급한 행동을 보여준다.[148]

작품 <콘탁호프>의 극단화 표현에서 다루는 갈등은 소외된 개인과 집단에 속하고자 하는 노력의 대립으로 남녀의 사회적·관습적 성 역할을 대상으로 한다. 상대에게 혹은 사회로부터 사랑받지 못할 것이라는 두려움은 주체적인 삶으로부터 멀어지게 만든다. 남성들은 여성들의 허리를 안거나 엉덩이를 때리고 주무르며 자신의 욕구를 접촉으로 표현하고, 여자는 그러한 신체접촉에 끌려다닌다. 또한, 그렇게 유린당하고 소외되는 자신을 지키기 위해 투쟁한다. 바우쉬는 이러한 갈등을 유희적 방식으로 극단화한다. 남녀 서로의 신체를 접촉하는 놀이는 가볍지만 즐겁지 않은 희비극을 보여준다.

무대 위에 여성들은 화려하고 여성성이 강조된 이브닝 드레스를 자주 갈아입고 등장하고, 남성들은 어두운색의 정장 차림에 헤어 오일로 머리를 말끔히 넘긴 모습으로 등장한다. 품위를 잔뜩 차린 그들의 모습은 타인에게 자신의 진정한 모습은 가린 채 매우 정형적인 모습만 비친다. 이 작품의 한 장면에서는 여자 무용수 비비안 뉴포트가 “나는 피아노 꼭대기에 서서 떨어질 것에 대해 두려워합니다”라고 말하며 “하지만 그 전에 매우 크게 소리질러서 아무도 그 장면을 놓치지 못하게 할 겁니다”라고 대사를 한다.[149] 작품에서 정형적인 여성과 남성의 모습들과 무용수 뉴포트의 대사 장면은 관심받고 사랑받고 싶어 하는 인간의 욕망에서 비롯되는 행위로 볼 수 있다. 그것은 상대방이 자신의 존재를 보도록 하고 사랑하도록 노력하는 모든 것을 의미할 수 있다. 그들은 몸에 꽉 끼는 불편한 옷, 높은 하이힐의 고통에도 사랑받고자 노력한다. 다시 말해 사랑받지 못하는 것에 대한 두려움과 갈등을 다룸으로써, 결국 사랑받고 싶은 욕망의 의미가 숨겨져 있다는 점을 보여주려는 것이다.

---

148) Susanne Schlicher, (2006) 앞의 책, 136.
149) Royd Climenhaga, (2013) 앞의 책, 79.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

나. 반복과 변화

작품 <콘탁호프>의 극단화 표현에 나타난 반복과 변화는 몸을 하나의 물품으로 취급하고, 이를 유희적 방식으로 타인과 신체를 접촉하는 장면이다. 남녀 간의 신체접촉 놀이는 단순하게 변주하여 반복한다. 단순하고 가볍게 시작된 접촉 놀이는 반복되고 가속화되면서 고통을 호소하는 격렬한 몸부림의 형상으로 탈바꿈되는 아이러니함을 드러낸다. 작품 <콘탁호프>의 신체접촉의 놀이(2′21″~4′20″)장면에서 남녀 한 쌍이 서로 친절하게 웃으며 상대의 신체를 만진다. 남자는 손으로 여자의 가슴을 가볍게 밀어낸다. 이어서 여자는 남자를 고객에게 상품을 선보이듯 시선을 관객석에 두면서 남자의 코를 잡아당긴다. 남자도 마찬가지로 여자의 몸을 관객석에서 정면으로 향하게 위치시킨 다음에 그녀의 팔을 뒤로 젖힌다. ([사진 29] 참고)

[사진 29] 작품 <콘탁호프>에서 팔을
뒤로 꺾는 장면

이러한 방식으로 남녀는 서로의 입술을 잡아 아래로 당기기, 상대방의 다리 꺽기, 손가락 비틀기, 허리 잡아채 들어 올리기, 신체 중심부위 때리기 등 신체접촉의 놀이가 변주되어 반복된다. 이러한 행위의 과정에서 남녀는 친절한 미소를 짓지만 특별한 감정을 표출하지 않고 행위에 집중한다. 이러한 감정표출을 제한하고 행위에만 집중하는 것은 서로의 신체를 하나의 물품으로 취급하는 것으로 보인다. 일련의 시퀀스는 20명 남짓의 남녀 무용수들이 무대 뒤편에 놓여있는 의자

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

에 앉아 있다가 갑작스럽게 무대를 가로지르며 달리기 시작한다. 그리고 분주하고 무질서한 장면이 빠르게 진행된다. 그러나 이어지는 행동은 신체접촉 놀이의 연장선에 있다. 남녀 무용수들은 최대한 서로 간의 거리를 둔다. 10명 남짓의 여자 무용수들은 무대 오른쪽 가장자리 벽에 기대어 나란히 서고, 반대편 무대 왼쪽 벽면에는 10명 남짓한 남자 무용수들이 의자에 앉는다. 서로 간의 간격은 멀지만 서로 마주 본다. 그 상태에서 남자 무용수들은 양손을 허공에 대고 신체접촉 놀이를 하듯이 손동작을 하면서 서서히 여자들과 간격을 좁힌다. 여자들은 자신의 신체에 남자들의 손이 직접적으로 닿지 않았음에도 불구하고 마치 자신의 신체를 만지는 것처럼 반응한다. 그녀들은 괴로운 표정으로 자신들의 신체를 만지는 것을 거부하듯이 이리저리 신체부위를 흔들어댄다. 이러한 동작은 지속되고 남자들은 여자들을 향해 점점 다가가 거리를 좁힌다. 그리고 여자들과 마침내 아주 가까워졌을 때 남자들은 여자들의 신체 부위를 노골적으로 만진다. 여자들은 남자들이 만지는 신체 부위를 흔들어대며 거부감을 드러내면서도 남자들이 행위를 멈추지 않자 여자들은 벽으로 바짝 기대어 남자들의 접촉에 맞춰 인형처럼 이리저리 흔들린다.[150]([사진 30] 참고)

[사진 30] 작품 <콘탁호프>에서 신체접촉 장면

여자들의 발작적인 반응은 소리 없는 비명과 고통의 형상으로 나타난다. 결국, 이 극단화 표현장면에서 신체접촉 놀이는 변주하여 반복하고 단순한 유희적 신체접촉의 가속화와 함께 남자들의 구타와 공격, 여자들의 고통으로 변용된다는

150) “A fragment of the ballet ‘Kontakthof’ Pina Bausch”, Yotube, 2016년 1월 19일, 접속 2019년 9월 12일, https://www.youtube.com/watch?v=d_N6_-Yt28Y.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

것을 볼 수 있다. 이러한 가벼운 행위들이 극단화를 통해 구타와 공격, 고통의 형상으로 드러나는 것은 아이러니한 장면으로 볼 수 있다.

바우쉬는 자신의 작품에서 아이러니한 장면을 두고 그녀의 의도와 전혀 상관이 없다고 말한다.[151] 그 의도란 바우쉬가 아이러니한 상황을 연출하기 위해 계산한 결과라기 보다는 그녀의 시작점과 다른 결과로 연결되었다는 의미이다. 바우쉬는 <콘탁호프>의 제목에서 연상되는 매춘 이미지는 신체접촉으로 이어진다. 사람들과 만나기 위한 신체접촉에 대해 바우쉬는 부드러움에서 출발했다. 부드러움이란 무엇이고, 그것이 유효한 것인지, 부드러움은 어디로 이끄는지, 결국에 부드러움은 어디까지 갈 수 있는지, 그 끝에 부드러움이 사라진다면 혹은 만약 부드러움이 남아있다면 어떠한 형상일지에 대한 질문에서 시작한 것이다.[152] 극단화 표현에서 반복은 유희적 방식으로 신체접촉을 시도하고 이는 부드러움이 구타, 공격으로 변용하는 아이러니한 상황을 연출한다.

이 작품에서 또 다른 극단화 표현장면은 상대의 신체부위를 소리내어 말하는 유희 방식(57′20″~1 : 1′30″)으로 나타난다. 이 장면은 반복되면서 자신들의 욕망과 호기심을 채우기 위한 도구로 상대의 신체를 취급한다.

이 장면에서 남녀 무용수들은 서로 마주 보고 선다. 그리고 남자들이 여자들을 향해 천천히 걸어가면서 신체 부위를 말한다. 그들이 "뺨, 등, 배, 무릎, 어깨, 손, 발!" 등 순으로 말하면 여자들은 그 단어에 해당하는 신체 부위를 상대에게 공격당하는 것처럼 움직이며 반응한다. 이때 여자들은 반응하면서 동시에 뒷걸음친다. 그들의 행위는 역할이 교차되며 계속 반복된다. 이어서 여자들이 남자들을 향해 걸음을 옮기며 좀 더 크게 소리 내어 신체 부위를 단호하게 말한다. 남자들은 그 신체 부위를 누군가 때리는 것처럼 뒷걸음치며 반응한다. 이러한 행위가 반복되면서 신체부위를 말하는 목소리는 점점 커지고 빨라진다. 그리고 상대에게 소리치며 공격

151) 바우쉬가 인터뷰를 통해 전달한 말은 작품<콘탁 호프>에 관한 말이 아니라, 작품<아리앙>에 대한 언급이었다. <아리앙>에서는 엄숙한 표정, 지치고 피곤한 분위기를 풍기면서 의자에 앉은 여자들이 남자들에게 자신의 몸을 맡긴다. 남자들은 그녀들에게 낡은 옷, 얼룩덜룩한 옷, 파스텔 색조의 옷을 입히고 요란한 화장을 시킨다. 이는 매우 이상하고 괴상하게 보일 때까지 가면과 물감으로 남자들은 그녀들을 분장시킨다. 이러한 상황은 관객을 당황하게 한다. 이 장면은 남자들이 여자들에게 요구하는 상투적인 생각과 시대적 사상에 끼워 맞추는 듯한 상황이다. 이러한 아이러니한 상황과 전개에 대해 바우쉬는 '그것은 아주 슬픈 여자들과 연관된 것'이라고 말하며 화장하는 것이 우울한 여자를 즐겁게 하는 데 도움이 될 것이라는 생각에서 기인한 것일 뿐 남자들이 여자들을 인형 취급하는 것과는 상관이 없었다고 말하였다. 문애령 편저, (2000) 앞의 책, 193.

152) 같은 책, 169.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

하는 모습으로 변화한다. 다시 말해 신체 부위를 말하고 반응하는 유희 방식의 장면은 반복이 지속되면서 싸움을 연상케 하는 장면으로 변용된다. ([사진 31] 참고)

[사진 31] 작품 <콘탁호프>에서 유희적 신체놀이 장면

그리고 여기서 끝나지 않고 이어지는 장면에서 남녀는 각자 자신의 신체부위를 만지며 점점 남녀 간의 거리를 좁힌다. 그리고 남녀는 각자 쌍을 이루어 신체가 완전히 접촉되고 자신을 만지는 행위는 상대방을 만지는 것으로 이어진다. 그것이 반복에 의해 극단화되면서 상대에게 배려 없는 저속한 신체접촉이 거침없이 이루어진다. 남자들의 저속한 신체접촉에 여자들은 거부하며 “저리가!”라고 소리치고 서로 치열한 몸싸움이 벌어진다. 따라서 이 장면에서 반복에 의해 신체부위를 말하고 그에 반응하는 가볍고 코믹한 유희 방식의 행위가 극단화되면서 종국에는 자신의 호기심과 욕망을 채우기 위한 저속한 행위와 그에 저항하는 싸움으로 이어지는 아이러니함이 드러난다.

바우쉬 작품에서 이러한 유희 방식은 아이러니함과 희극적 의미가 있다. 그 의미의 본성은 행동 양식을 해석하는 전통적인 규범들을 다시 의문시하는 한계의 초월과 전이인 것이다. 무대 위의 인물을 제대로 인식하고 파악했다고 생각한 순간 관객에게 그 인물의 또 다른 이면과 가능성을 대면하게 한다.[153] 이 작품의 극단화 표현에서 반복은 가볍고 유희 방식의 표현이 상대를 구타, 공격, 그에 대한 고통의 형상으로 변용되어 드러난다. 또한, 그러한 상대방의 배려없는 행위에 저항하여 자신을 지키는 투쟁을 벌인다. 이러한 유희적 방식을 통해 이면의 것을

153) 같은 책, 175.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

들춰내어 슬픈 웃음을 만들어 내기도 한다.

다. 대립적 충돌과 결합

작품 <콘탁호프>의 극단화 표현장면에서 자신의 호기심과 욕망을 채우기 위한 신체접촉과 그에 저항하는 남녀가 대립적으로 충돌한다. 신체접촉의 유희방식은 점점 극단화되면서 난투극으로 돌변한다. 이 작품에서 여성들은 몸매가 드러난 화려한 색의 원피스와 하이힐을 신고, 남성들은 신사처럼 정장을 갖춰 입는다. 그들의 모습은 전형적인 남성성과 여성성을 드러낸다. 그것은 익숙하면서도 어딘가 경직되어 보이고 딱딱한 분위기가 물씬 풍긴다. 그러한 모습의 극단화 표현장면에서 남녀 간의 상호 대립적 구도가 시각적으로 드러난다. 장면에서 확인할 수 있듯이 남녀 무용수들이 무대 양쪽 가장자리에서 서로를 마주 보며 대립적 구도를 가진다. 남성들이 여성을 향해 허공에다 하는 손동작과 반대편에 여성들의 몸부림은 마치 인형에 실을 연결해서 조작하는 인형극 '마리오네트'를 연상케 한다. 남성들의 조작하는 듯한 손동작에 여성들은 격렬한 몸부림으로 반응한다. 그리고 남녀 두 사람 사이의 간격이 가까워져서 남성들이 자신들의 손으로 여성들의 몸을 만지게 되었을 때, 여성들은 벽 때문에 더 이상 물러날 곳이 없는 상태이다. 이 장면이 극단화되면서 여성들의 표정은 고통스러워하고 몸짓은 더욱 격렬한 마리오네트 형상으로 보인다. 이 마리오네트 형상은 남녀의 대립적 관계를 드러내지만, 여성들의 저항은 보이지 않는다. 이것은 여성에게 자신의 욕망을 요구하는 것과 그러한 남성의 요구에 순순히 따르는 여성의 모습으로 보인다. ([사진 32] 참고)

[사진 32] 작품 <콘탁호프>에서 남녀의 공간적 대립

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

그러나 이 작품의 또 다른 극단화 장면에서 남녀의 대립적 관계가 결투장면으로 드러난다. 이 장면에서 신체접촉의 유희적 연기방식은 '말'로 변주된다. 여기서는 더 이상 누구도 침묵하지 않는다. 상대방의 신체 부위를 단호하고 공격적으로 말하면 그에 순응하기보다 오히려 더 강한 어조와 큰 목소리로 반격한다. 이 장면에서도 남녀는 서로 마주 보며 시각적으로 대립한다. ([사진 33] 참고)

[사진 33] 작품 <콘탁호프>에서 남녀가 대립하는 장면

상대에게 소리치는 남녀의 그룹은 첨예한 대립 관계를 보여준다. 그러나 강요 혹은 공격적으로 뱉어내는 신체 부위의 단어에 상대방 그룹의 신체가 반응하는 것은 관객에게 웃음을 유발한다. 이것은 극도의 긴장감을 주는 공격적 음성과 시각적 대립 상황에서 직접적인 신체접촉 없이 신체 부위를 언급하면, 상대방은 마치 실제로 신체 부위에 폭력을 당하는 것처럼 몸을 반응하기 때문이다. 이것은 관객에게 허구성을 느끼게 하고, 진지하고 첨예한 대립적 관계와 상황이 가벼운 말놀이와 이질적 요소로 충돌하게 된다. 이는 관객에게 아이러니함을 느끼게 한다. 그들은 점점 간격을 좁히고 남녀가 쌍을 이루어 화해한 듯 신체접촉을 부드럽게 이어가다가 그 손길은 점차 거칠어지고 무례해진다. 동시에 남성들이 여성들의 신체를 배려 없이 만지고 여성들은 그에 반응하여 소리를 지르며 거부감을 강하게 드러낸다. 그리고 점점 난투극이 벌어진다.[154] 이 극단화 장면은 괴로워

154) 이 장면은 무용단원 공연 영상과 다른 버전의 시니어 공연의 영상을 참고함. 이 작품은 부퍼탈 시립무용단 단원의 공연영상은 편집된 짧은 영상을 참고하였고, 극단화 표현장면이 편집되어 볼 수 없는 부분은 시니어 버전의 공연영상을 같이 참고하였음.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

하는 비명소리와 그럼에도 상대의 신체를 만지려는 남녀의 대립적 관계가 난투 장면으로 드러난다.

따라서 이 작품에서 극단화 표현은 남녀의 적대관계 상황이다. 신체접촉을 유희 방식으로 제시하고 극단화되면서 그 접촉이 상대의 배려 없는 폭력으로 드러난다. 남녀는 끊임없이 서로에게 상처를 주고 상처를 받는다. 극단화 표현에서 남녀의 적대적 관계는 자신의 욕망과 호기심을 채우기 위해 상대에게 관계 맺기를 강제로 요구하는 사람들과 반대로 그 요구에 끌려 다니며 정작 자기 스스로를 고립시키는 사람들을 표현한다. 또한, 그러한 현실로 인해서 유리된 자신을 주장하기 위한 투쟁이 극단화 표현에 나타난다.

"A fragment of the ballet 'Kontakthof' Pina Bausch", Youtube, 2016년 1월 19일, 접속 2019년 9월 12일, https://www.youtube.com/watch?v=d_N6_-Yt28Y.

"Kontakthof, Pina Bausch, performers +65 (2000)", Youtube, 2017년 3월 24일, 접속 2019년 9월 13일. https://www.youtube.com/watch?v=eTCcRutPxZE.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

제5장 피나 바우쉬 극단화 표현의 의미

제1절 자기 반영적 참여

바우쉬의 작품에서 극단화 표현은 관객에게 자기 반영을 통해 다양한 의미를 생산하도록 한다. 작품에 대한 자기 반영의 의미생산은 개인의 경험에 따라 인식의 차이가 생기고 그렇기 때문에 다양한 해석이 가능하다. 자기 반영적이란 스스로 되돌아보는 행위 즉, 성찰 혹은 반성을 의미한다.

작품에서 특정한 형상과 상황을 극단화하는 것은 현실과는 거리가 먼 이야기가 된다. 다시 말해 현실에 기반하여 우리에게 익숙한 소재를 활용하지만, 그것을 극단화하면서 형상이나 상황이 왜곡되고 허구성이 강조된다. 이러한 점에서 관객은 그 장면을 이해하는 데 어려움을 겪는다. 이는 장 보드리야르(Jean Baudrillard)가 언급한 현대 예술의 허구성을 예로 설명할 수 있다. 그는 <모사물의 행렬 The Precession of Simulacra>이라는 연구를 통해 재현의 투명성에서 허구성으로 이동하는 궤적의 단계를 제시하는데, 첫 단계는 현실을 반영한 기호, 두 번째 단계에서 그 기호는 현실을 감추거나 왜곡하여 드러난다. 그리고 다음 단계에서 현실이 부재한 상태의 기호로 나타나고, 마지막으로 기호는 현실과 전혀 관계성이 부재한 순전히 허구 혹은 가상이 된다.[155] 따라서, 현실을 재현한다는 것에서 시작할지라도 왜곡시키면서 결국에는 현실에 부재한 허구성이 관객에게 그대로 노출된다. 이러한 예술에 대한 허구성이 바우쉬의 극단화 표현에서 드러난다고 볼 수 있다. 극단화 표현장면에서는 현실을 상기시키는 통속성과 일상성을 왜곡시키고 변형시키면서 관객에게 현실을 상기시키는 장치를 해체하는 결과를 초래한다. 그것은 관객에게 예술과 현실을 명확하게 구분하게 하고 동시에 작품을 이해하는데 어려움을 느끼게 한다. 바우쉬가 "그것은 나에게 현실이다. [...] 나는 많은 것들을 비관적으로 생각하지 않는다. 왜냐면 그것은 거기에 전혀 존재하지 않기 때문이다."[156]라고 언급한 것을 보면 현실을 작품에 담아내는 태도를

155) Jean Baudrillard, The Precession of Simulacra, (Paris: Éditions Galilée, 1981)에서 Robert Stam, 자기 반영의 영화와 문학, 오세필・구종상 옮김, (서울: 한나래, 1998), 18-19. 재인용.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

보이면서도 동시에 현실과 가상을 구분시킨다. 이러한 바우쉬의 태도를 반영하듯 극단화를 통해 명확히 드러난 허구성은 불확실성을 두드러지게 하고, 작품을 감상하는 관객에게 다양한 해석의 가능성을 열어두었다고 볼 수 있다. 열린 해석은 관객에게 자기 반영적 사유의 힘을 발휘하도록 한다. 즉, 극단화 표현을 통해 일어나는 일련의 과정을 보고 자기 자신에게 질문하는 것이다. 자신에게 질문하는 노력을 통해서 자기 자신 안에서 무엇인가를 발견하고 그럼으로써 작품의 가치와 의미가 드러나는 것이다. 가령 관객이 극단화 표현에서 벌어지는 남녀 간의 폭력적 장면에 대해 '남녀는 서로에게 어떻게 행동했는지' 그럼으로써 '남녀가 왜 고통을 호소하는지'를 스스로 질문하고, 자신을 되돌아보게 하는 것이다. 그렇게 자기 반영을 통한 의미를 발견하는 것이 숨겨지고 무의미한 것으로 치부될 수 있던 것을 관객이 새롭게 발견하여 의미를 부여하는 것이라 할 수 있다. 이는 기존의 무용 예술과 확연히 차이를 보인다. 바우쉬의 스승 요스는 당시 사회·정치의 비판적 견해를 분명히 밝혔기 때문에 관객이 자유로운 의미 창조자로 작품에 적극적으로 개입할 필요가 없었다.

따라서, 바우쉬 작품의 극단화 표현은 인간의 욕망과 두려움을 관객에게 드러내지만, 그것을 해체시켜 다시 그것에 대한 의문을 갖게 하고 관객 스스로 응답하게 한다. 기존의 무용 예술은 창작자의 분명한 미적 판단기준에서 출발한다는 태도를 보였기 때문에 관객을 작품에 끌어들이지 않았다. 하지만, 바우쉬의 작품에서 관객은 스스로 질문을 통해 자신의 고유한 문화적 경험 맥락에서 새롭게 의미를 창조하고 완성시키는데 역할을 한다고 볼 수 있다. 이러한 자기 반영을 통한 관객 참여는 창작자의 관계성을 새롭게 하고, 앞으로 나아가야 할 동시대 무용의 방향성과 가능성을 확장하는데 큰 의미가 있다고 사료된다.

156) O-ton: Pina Baush Interviews und Reden, (Pina Bausch Foundation, 2016), 140.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

제2절 고통의 감각전이

실제로 극단적 상황 장면을 바라보는 관객은 '왜 그러한 행동을 보이는가'에 대한 물음과 함께 움직이는 무용수의 행위를 온몸으로 느낀다. 다시 말해 관객은 무대 위에서 극단적 행위가 벌어지는 순간을 내용적 측면에서 이해하고 사고하는 것이 아니라 즉각적으로 시·청각을 통해 생생하게 몸으로 느끼고 그 느낌을 통해 관객 스스로 지각하는 것이다.

극단화 표현에서 무용수의 고통당하는 몸은 특정한 인물을 연기하거나 기존의 테크닉을 재현하는 몸이 아니다. 무용수는 극단적 행위로 인한 지친 몸과 고통을 이겨내는 정신적 작용이 따랐을 때 무용수의 몸은 포기하지 않고 연기를 수행할 수 있는 것이다. 만약 무용수 개인의 정신적 작용이 배제된다면, 몸은 계속해서 고통을 감내하면서 움직일 이유가 없을 것이다. 그러한 몸과 정신적 힘이 같이 작동했을 때 무대에서 실제로 존재하는 몸, 주체적인 몸이 되는 것이다.

특정한 줄거리 없이 행위하는 몸은 관객에게 시·청각적인 것을 뛰어넘어 감각에 호소한다. 극단화 표현에서 무용수는 스스로 느끼는 실제의 감정을 관객에게 호소하면서 관객의 감각을 일깨우고, 무대에서 체현하는 무용수의 감정은 관객에게 생생하게 체험되는 것이다.

실제로 움직이는 무용수의 몸과 그것을 관람하는 관객의 몸은 서로 닿지 않는다. 그러나 서로의 몸이 직접적으로 접촉하지 않은 상태여도 관객은 고통에 호소하는 몸을 자신의 몸으로 감각하여 체험할 수 있다. 메를로-퐁티는 행동하는 주체와 객체의 교환관계에 대해서 앙드레 마르샹의 말을 인용하여 언급하였다. "숲속에서 나는 여러 차례 숲을 응시하는 것이 내가 아니라는 것을 느꼈다. 어떤 날에는 나무들이 나를 응시하고 나에게 말한다는 것을 느꼈다."[157] 이 말은 숲속의 나무를 바라보는 주체인 내가 어느 순간 숲 속의 나무가 되는 느낌을 받는 것을 의미한다. 이것은 주객이 전도됨을 의미한다. 예를 들면 극단화 표현에서 관객은 곧 고통에 호소하는 무용수가 되면서 마치 자신의 몸이 고통당하는 느낌을 받는 것이다. 그래서 그 순간과 그 공간에서 무용수에 의해 생생하게 발산되는 몸의 행위와 땀, 오브제와 몸의 마찰, 고통스러운 신음, 침묵과 어둠 등을 바

157) Merleau-Ponty, L'Œil et l'Esprit. (Paris: Gallimard, 1964), 31.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

라보는 관객은 능동적인 주체로서 그것을 몸으로 감각하는 것이다. 다시 말해 극단화 표현을 통해 관객이 능동적인 주체로서 무용 예술에 참여한다는데 그 의미를 지닌다고 할 수 있다.

제3절 생명의 에너지

움직이는 무용수의 몸에 가하는 물리적 충돌과 폭력 등으로 인해 발현되는 고통과 몸의 힘을 관객이 자신의 몸으로 느낀다고 했을 때, 바우쉬는 왜 극단적 상황으로 몰아넣고 고통을 겪는 무용수의 비극을 표현하려고 하였는가. 바우쉬는 극단화 표현에서 대립하는 갈등의 실마리를 풀지 않고 오히려 결합하려는 시도에서 좌절과 파괴를 보여준다. 여기서 바우쉬는 왜 비극적 고통을 표현하려고 한 것인가.

무용 예술은 기본적으로 인간의 몸을 가지고 움직임을 표현 매체로 하는데 이는 무용 예술의 고유한 속성이다. 또한, 몸은 물질이면서 살아 숨 쉬는 인간의 생명과 생명의 힘의 의미를 담고 있다. 즉, 인간의 몸에 내재한 생명력의 힘은 무용 예술의 본질이자 존재의미로 볼 수 있다. 이러한 '생명의 힘'에 대해 니체와 아르토는 생명의 본질을 고통으로 보았다. 니체는 생명을 가진 모든 존재의 세계는 고통이 따른다고 보았다. 마찬가지로 아르토도 삶 그 자체를 '잔혹'한 것 즉 '고통'으로 보았고, 이러한 점에서 니체의 '개체는 고통의 숙명'이라는 생명에 대한 사유와 상응한다고 볼 수 있다. 니체는 고통 받는 모든 생명체는 자신의 고통스러운 상황에서 벗어나기 위해 노력하고, 예술[158]은 바로 고통을 벗어나서 삶을 긍정하기 위한 것으로 보았다. 예술을 통한 비극은 인간의 고통을 직접 드러내고 "불멸의 힘을 지닌 채 환희에 넘쳐"[159] 관객에게 전율을 일으키며 삶을 긍

158) 니체는 고대 그리스인이 예술을 통해 삶의 고통을 이겨낸다고 보았다. 고대 그리스인들은 예술이 쾌활한 활동으로 보이지만, 그것은 단순한 활발한 소산이 아니라 잔혹한 존재의 심연을 들여다본 자들이 살기 위해 벌이는 것으로 보았다. 즉, 고통스러운 삶을 긍정하기 위해 벌이는 뜨거운 생명의 향연이라는 것이다. 또한, 니체는 후기에 예술은 단순히 고통을 견디게 하는 수단이 아니라 몸에 직접적으로 침투되어 생명의 힘을 고양시키고, 몸의 변화를 만드는 것으로 보았다. (김효, "아르토와 니체의 비교 연구:디오니소스와 잔혹/doubel을 중심으로", 연극교육연구, no 24 (2014): 212, 220)

159) Friedrich Nietzsche, 비극의 탄생, 박찬국 옮김, (서울: 아카넷, 2013), 115.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

정한다는 것이다. 생명의 파괴임에도 불구하고 생명은 영원하다는 사실을 깨닫게 함으로써 관객은 삶을 긍정하고 계속 살아가게 된다. 따라서 고통은 생명의 힘을 고양시키는 원동력이다.

고통을 통한 생명의 힘은 아르토 연극의 잔혹과 상응한다. 아르토는 잔혹극에서 "고통은 두 배의 즐거움으로 되돌아올 것" 이며 "그것은 마치 포물선의 최정상에서 끔찍하게 파괴되는 것 같은 작용을 통해서만 표현된다."[160]고 하였다. 다시 말해 "생명은 죽음에 의해 쫓기고 위협받을 때 살아있음을 가장 뜨겁게 실감하며 죽음과 격렬하게 싸울 때 생명은 절정에" 도달한다.[161] 여기서 고통을 통해 생성되는 생명의 힘은 곧 의지로 볼 수 있다.

이는 바우쉬의 연극춤에서 신체적 한계를 극단적으로 몰아넣고 더욱 비극으로 치닫는 극단화 표현과 무관하지 않아 보인다. 바우쉬의 극단화 표현에서 무용수의 현존하는 몸이 실제로 바닥에 쓰러지고 부딪히면서 발생하는 잔혹한 고통의 몸은 비관이나 염세적인 부정적인 의미가 아니라 고통에서 벗어나고자 하는 삶에 대한 의지로 볼 수 있다. 즉, 극단화 표현에서 무용수의 고통은 그 고통에서 벗어나고자 하는 의지이며 동시에 살고자 하는 힘을 의미한다고 할 수 있다. 무용수의 극단적 고통과 비극적 파괴를 통해 생명의 힘은 더욱 고양될 것이고 이것은 삶에 대한 비관이 아니라 긍정의 힘으로 이해할 수 있다. 따라서 바우쉬의 극단화 표현에서 잔혹한 형상들을 반복해서 관객에게 그대로 노출하는 것은 비극을 통해 생명의 힘을 깨우고 삶에 대한 근본적 긍정에 기초한다고 할 수 있다. 이러한 점에서 관객의 몸이 무용수의 고통을 직접 감각 하고 체험한다고 할 때, 고통을 통한 생명의 힘과 긍정의 힘에 대해 관객이 몸으로 느낄 수 있다는 점이 바우쉬의 극단화 표현에서 의미를 가진다고 보인다.

---

160) Antonin Artaud, (1994) 앞의 책, 152.
161) 김효, "아르또에게 있어서 언어 사용의 전략", 한국연극학, no.32 (2007): 121.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

제6장 결 론

본 논문은 피나 바우쉬 연극춤(Tanztheater)의 연구에서 피상적으로 언급되었던 극단화 표현의 의미를 재조명하는데 목적을 두었다. 연극춤 이라는 개념은 라반이 독일식 현대 무용을 타 장르와 구분 짓기 위해 처음으로 사용하였다. 이후 그의 제자 쿠르트 요스가 무용에 연극적 요소를 결합한 양식의 춤을 '연극춤'이라 명명하였다. 요스의 제자 바우쉬는 스승의 가르침 위에 자신의 생각을 더하여 발전시켰고, 1973년 부퍼탈 시립무용단에 단장으로 있으면서 독자적인 연극춤 세계를 구축하였다. 그녀가 활동한 당시 전 세계는 포스트모던 시대에 접어들며 미국을 중심으로 문화·예술계가 변화의 전환점에 있었다. 바우쉬의 연극춤에는 포스트모던의 장르의 해체 및 발전, 확장의 탈 장르적 특성들이 혼재하는 양상을 보이며 새로운 예술양식을 구축했던 시대적 특성이 담겨있다. 특히, 바우쉬는 포스트모던의 시대적 변화에 따라 발전된 연극적 특성을 수용하였다. 바우쉬 연극춤에서 연극적 특성은 브레히트 이론의 사회적 관계를 드러내는 몸 제스처의 원리, 익숙한 것을 낯설게 하는 방식, 아르토 잔혹극의 몸 언어를 통한 잔혹하고 고통스러운 몸의 행위, 원초적인 감각을 깨우는 물리적 충격 등이 드러난다고 할 수 있다. 바우쉬 연극춤의 특성을 살펴보면, 첫째, '일상성의 낯설음', 둘째, '이야기 방식의 파편성', 셋째, '강렬한 신체성' 등으로 요약할 수 있다. 먼저, '일상성의 낯설음'은 관습적 무용 테크닉을 배제하여 익숙한 일상성을 소재로 움직임 및 행위, 언어, 노래, 음악, 의상, 오브제, 무대장치 등 무대에 등장하는 모든 것을 우리에게 매우 친숙하고 익숙하게 만들어 작품에 등장시킨다. 그러나 이러한 익숙함을 낯설게 만들어 고정불변이라고 믿었던 것들을 파괴하고 은폐되었거나 불편한 진실을 상기시킨다. 따라서 바우쉬 연극춤에서는 일상성을 낯설게 만들어 현실의 사회적 통념 및 모순점을 환기하는 표현수단으로 활용했다고 할 수 있다. '이야기 방식의 파편성'은 바우쉬의 연극춤에서는 요스와 다르게 리브레토를 배제하였다. 바우쉬의 스승 요스는 리브레토를 토대로 정확히 묘사하는 연극 연출법을 추구하였지만, 바우쉬는 오히려 특정한 줄거리가 없고 계획도 없이 즉흥적 방식으로 표현하였다. 무용단원들과 안무작업 과정에서 즉흥적으로 질문과 응답,

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

관찰을 통해서 작은 일화의 단편들을 작업으로 연결시키고 그 단편들이 늘어나면 각각 단편들을 수평적으로 병렬시키는 몽타주 방식으로 장면을 만들었다. 그런데 이러한 몽타주 장면들이 이질적인 요소들을 섞고 겹치는 콜라주 방식으로 나타나는데 특징이 있다. 바우쉬의 몽타주·콜라주 방식은 이야기가 연결되지 않은 비연속적인 이야기 방식으로 진행되는데 조각조각 잘린 필름이 나열된 것과 다르지 않았다. 다시 말해 장면이 파편적으로 엮어지는데, 이것은 관객들에게 매우 혼란스러움을 준다. 장면의 파편성은 무용수의 움직임 및 행위, 언어, 음성, 음악 등 시·청각적 요소를 모두 파편화하여 표현되는데 이것은 새로운 지각방식으로 관객에게 인지하게 한다. 바우쉬가 제시한 장면의 파편성은 쉽게 이해할 수 없기 때문에 관객에게 관찰을 요구하고 능동적인 태도를 보이게 한다. 마지막으로 '강렬한 신체성'은 무용수들은 움직임을 통해서 신체의 강렬한 힘을 발산시키는 방식이다. 여기에서 무용수의 몸은 연기 혹은 재현하는 몸이 아닌 실제로 무대에 현존하는 몸이며 반복되는 움직임, 행위, 음성 등은 지속하기 위해 무용수는 최대한 자신의 힘을 발산하고 이러한 행위가 지속될수록 탈진된 신체로 변화한다. 실제로 탈진된 신체로 전환하는 과정에는 고통이 수반되며, 고통을 드러내는 강렬한 신체는 생생하게 관객에게 전이된다. 아르토는 신체의 잔혹한 고통과 충격을 통해서 관객의 감각을 깨우는 연극을 추구하였는데, 바우쉬 작품에서 이러한 강렬한 신체성은 극단화를 통해서 더욱 관객의 감각을 자극하고 새롭게 지각하게 하는 연극적 특성을 보여준다.

바우쉬의 극단화 표현의 특성은 다음의 세 가지 방법 '두려움과 갈등', '반복과 변화', '대립적 충돌과 결합'으로 구성된다. 첫째, '두려움과 갈등'은 극단화 표현 과정에서 나타나는 공통요소의 '반복과 변화', '대립적 충돌과 결합'을 다루는 과정에서 나타나는 심리를 압축적으로 보여준다고 할 수 있다. 다시 말해, 바우쉬가 작품을 통해 다루는 갈등은 두려움과 관련된다고 할 수 있다. 두려움은 인간의 욕망에서 비롯된다. 사랑받고자 하는 욕망과 미움, 혹은 거절당하는 것의 두려움은 갈등을 불러온다. 또한, 두려움은 감춰진 불편한 진실, 잊어버렸던 현실을 직면하는 것과 연관되고, 그것은 공격과 폭력으로 드러난다. 이러한 갈등 요소를 바우쉬는 극단화를 통해서 다룬다. 아르토의 잔혹극에서는 갈등이 극심할수록 더욱 잔혹해진다. 그러나 갈등은 해소되거나 발전되지 않으며 갈등 그 자체로 강조된다. 마찬가지로 바우쉬의 극단화 표현에서도 갈등은 결코 화해될 수 없는 것

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

들, 결코 조화될 수 없는 것들로 극단적으로 결합하는 방식을 택한다. 그리고 절대 합쳐지지 않으며 오히려 갈등으로 인해서 잔혹한 고통이 배가됨을 보여준다. 이러한 고통은 해결되지 않으며 어떠한 결말도 변화도 없게 된다.

둘째, '반복과 변화'는 극단화 표현 과정에서 나타나는 '반복'에 의해 도달할 수 있다. 무용수는 특정한 움직임의 장면을 짧게는 두세 번, 길게는 10분 이상 쉬지 않고 반복한다. 무용수의 움직임은 반복될수록 더욱 거칠어지며 강해지고 빨라지는데, 이 과정에서 초기 동작의 의미가 변화하는 것을 볼 수 있다. 이러한 '반복과 변화'는 '대립적 충돌과 결합'을 통해서 더욱 극단적으로 연출된다.

셋째, '대립적 충돌과 결합'은 반복과정에서 관계적 요소나 이질적 요소들을 대립시키며 이들의 불협화음을 강조하고 강하게 충돌시킨다. 반복을 통해서 신체의 강렬한 에너지와 잔혹한 고통을 발산시킨다면 대립에 의한 충돌은 무대의 무질서, 혼돈, 지각의 교란을 일으키며 관객으로 하여금 상황을 낯설게 만듦과 동시에 새로운 의미생성과 변형을 이끄는 작용을 한다.

그러나 극단화 표현에서 잔혹한 고통과 좌절, 파괴적인 비극은 작품의 허구 혹은 가상인데, 바우쉬는 이 점을 분명히 인식하고 있다. 현실을 무대에 그대로 옮겨놓았다는 그녀도 작품은 작품일 뿐 현실에서 일어나는 일이 아니라고 선을 긋는다. 극단화 표현을 통해서 우리의 현실 속의 일상을 상기시키지만 왜곡하고 변형시켜 현실과 멀어지는 가상의 이야기로 만든다. 관객이 불확정적인 극단화 표현에 의문을 던지고 그것을 자기에게 반영하여 다양한 해석을 하게 한다. 능동적인 관객의 참여를 통해서 작품의 의미생산에 중요한 역할을 부여하고, 관객의 다양한 해석을 통해서 작품이 완성된다는 점은 예술적 의미를 확장시킨다고 할 수 있다. 또한, 극단화 표현에서 잔혹한 신체 고통은 관객에게 머리로 내용을 감상하고 이성으로 이해하게 하는 것이 아니라 관객이 몸으로 직접 체감하고 새롭게 지각하게 한다. 무대 위 무용수의 비극적 고통은 실제로 체감하는 고통이다. 이 고통은 생명의 힘이 된다. 살아있음을 상징하는 인간의 몸은 고통을 통해서 내적인 힘을 발산한다. 고통을 당하며 고통에 저항하는 무용수의 실재하는 몸에서 나오는 강한 힘은 곧 생명력을 의미하고 그러한 생명력은 곧 긍정의 힘을 의미한다. 관객은 고통을 직접 몸으로 체감하고 지각할 때, 이러한 긍정적 생명의 힘을 느끼는 것이라 할 수 있다. 따라서 이러한 극단화 표현을 통해서 관객의 몸의 감각과 새로운 지각이 긍정의 힘으로 전환된다는 것에 극단화 표현의 가치가 있다

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

고 할 수 있다. 따라서 바우쉬 연극춤의 작품을 구성하는 모든 요소는 단순히 장식적 표현으로 보기 어렵다. 그녀가 끊임없이 춤에 더 가까이 가기 위해 시도했던 것처럼 그녀의 선택은 모두 필연적이었을 것이며 그것이 극단화 표현으로 드러난 것이다. 또한, 극단화 표현은 인간의 정신과 의지를 담아서 몸으로 이행함으로써 보다 근본적인 춤에 접근한 표현이고, 이것은 동시대 춤 영역의 가능성을 열어둔 것이다. 이러한 점에서 바우쉬의 연극춤은 단순히 연극성이나 안무관점에서 논의하는데 그치지 않고 주체적인 몸으로서의 춤을 논의하는 새로운 출발점이 될 수 있다고 사료된다.

본 논문은 바우쉬의 작품을 대상으로 한 연구에서 그동안 조명되지 않았던 극단화 표현을 논의하였다. 그럼으로써 바우쉬의 작품에서 극단화 표현의 의미를 발견하고 새롭게 조명하는 데 본 연구의 의의가 있다고 본다.

본 논문이 바우쉬의 안무방식과 춤 형식에 관한 연구뿐만이 아니라 춤추는 몸과 관람하는 몸에 대한 새로운 관점을 제시하고 있다. 본 연구가 무용작품 연구에서 정작 취약한 몸 담론에 접근하는데 유용한 연구자료가 되기를 바란다. 또한, 바우쉬의 연극춤에 대해 자기 반영적 참여, 고통의 감각전이, 생명의 에너지 등 몸성의 측면에서 새롭게 조명하는 데 의미를 가지며 동시에 한국 무용계의 독창적인 안무방식의 확장에 기여할 수 있기를 기대한다.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

참 고 문 헌

[단행본]

김말복. **무용 예술론: 표현과 그 의미**. 서울: 금광, 1995.

김말복. **무용 예술의 이해**. 서울: 이화여자대학교 출판부, 2003.

김말복. **무용예술코드.** 파주: 한길아트, 2011.

김태원. **후기현대춤의 미학과 동향**. 서울: 현대미학사, 1992.

김태원. **현대무용의 미학과 비평 1**. 서울: 현대미학사, 2003.

김현화. **20세기 미술사:추상회화의 창조와 발전**. 서울:한길아트, 1998.

김형기. 심재민. 김기란. 최영주. 최성희. 이진아. Pavis, Patrice. **포스트드라마 연극의 미학**. 서울: 푸른사상, 2011.

문애령 편저. **서양 무용사**. 서울: 눈빛, 2000.

송동준, 김형기, 오제명, 이원양, 임한순, 이상일, 이승진. **브레히트의 서사극: 유형학적 고찰**. 서울:서울대학교 출판부, 1993.

신상미, 김재리. **몸과 움직임 읽기: 라반 움직임 분석의 이론과 실제**. 서울: 이화여자대학교 출판부, 2010.

신승환. **포스트모더니즘에 대한 성찰**. 서울: 살림, 2003.

안치운. **공연예술과 실제 비평**. 서울: 문학과 지성사, 1993.

이광래. **해체와 종말: 포스트모더니즘에서 파타피지컬리즘까지**. 파주: 미메시스, 2016.

이상일. **브레히트와 서사극**. 서울: 건국대학교 출판부, 1996.

정의숙, 반주은. **몸짓의 빛 그 한순간의 자유**. 서울: 성균관대학교 출판부, 2004.

정진수. **현대연극의 이해.** 서울: 예음, 1998.

[단행본 번역서]

Anord, Hauser. **예술의 사회학**. 최성만·이병진 옮김. 서울: 한길사, 1995.

Artaud, Antonin. **잔혹연극론**. 박형섭 옮김. 서울: 현대미학사, 1994.

Behr, Shulamith. **표현주의**. 김숙 옮김. 파주: 열화당, 2003.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

Henkmann, Wolfhart. Lotter, Konard. **미학사전.** 김진수 옮김. 서울:예경, 1999.

Lehmann, Hans-Thies. **포스트드라마 연극**. 김기란 옮김. 서울: 현대미학사, 2013.

Nietzsche, Friedrich. **비극의 탄생**. 박찬국 옮김. 서울: 아카넷, 2013.

Schmidt, Jochen. **피나바우쉬, 두려움에 맞선 춤사위**. 이준서·임미오 옮김. 서울: 을유문화사, 2005.

Schlicher, Susanne. **탄츠테아터: 그 전통과 자유**. 박균 옮김. 파주:범우사, 2006.

Sobchack, Thomas. Sobchack, Vivian C. **영화란 무엇인가**. 주창규 옮김. 서울: 거름 1998.

Stam, Robert. **자기 반영의 영화와 문학.** 오세필 · 구종상 옮김. 서울: 한나래, 1998.

Wright, Elizabeth. **포스트모던 브레히트.** 김태원·이순미 옮김. 서울: 현대미학사, 2000.

Sasaki, Kenichi. **미학 사전**. 민주식 옮김. 서울:동문선, 2002.

[학술논문]

김기란. “독일 탄츠테아터(Tanztheater)의 현대공연 예술적 특징과 한국적 수용 연구.” **한국연극학** 35 (2008): 183-213.

김예숙. “피나바우쉬 탄츠테아터의 내러티브와 관객지각에 관한 소고: 작품 <카네이션(Nelken)>을 중심으로.” **모드니 예술** 13 (2015): 15-27.

김형기. “독일의 현대 ‘춤연극’ 연구: 피나 바우쉬를 중심으로.” **헤세연구** 13 (2005): 413-438.

김효. “무대 연출론: 아르또와 몸.” **한국연극학** 14 (2000): 339-370.

김효. “아르또에게 있어서 언어 사용의 전략.” **한국연극학** 32 (2007): 115-135.

김효. “아르토와 니체의 비교 연구:디오니소스와 잔혹/doubel을 중심으로.” **연극교육연구** 24 (2014): 203-231.

노이정. “피나바우쉬(Pina Bausch) 춤 연극(Tanztheater)의 미학.” **미래예술연구** (2000): 1-15.

손옥주. “해석되는 미래: 서양 근대 무용에 나타난 미래 담론-이사도라 던컨(Isadora Duncan): 미래의 춤(Der Tanz der Zukunft, 1903)을 중심으로.” **대중서사연구** 28 (2012): 387-410.

안신희. “피나 바우쉬 작품에 내재된 앙또낭 아르또의 잔혹극성에 관한 연구.”

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

무용예술학연구 17 (2006): 121-144.

이은희. “브레히트와 연극: 포스트브레히트적 공연양식으로서 탄츠테아터: 서사적 양식과 피나 바우쉬.” **브레히트와 현대연극** 28 (2013): 41-73.

이서현, 김말복. “랑시에르(J. Rancière)의 사유를 통해 본 피나 바우쉬(Pina Baush)의 예술세계: ‘미학적 예술 체제(Régime Esthétique des Arts)’를 중심으로.” **무용예술학연구** 63 (2017): 87-104.

정낙림. “니체와 현대무용: 피나 바우쉬의 탄츠테아터를 중심으로.” **니체연구** 27 (2015): 125-164.

[간행물 번역서]

Atwood, Robert. and Servos, Norbert. “포스트모던 춤과 탄츠테아터의 비평적 정의.” 김기란 옮김. **공연과 리뷰** 52 (2006): 233-243.

Schmidt, Jochen. “1990년대 독일 현대춤- 텐츠테아터 형식의 확산.” 현대미학사 편집부 교정. **공연과 리뷰** 66 (2009): 212-221.

[학위논문]

김명현, “피나바우쉬 탄츠테아터의 공간구축과 연극성에 관한 연구.” 고려대학교 대학원 박사학위 논문, 2017.

김주용, “Pina Bausch 작품의 다원주의적 특성에 관한 고찰.” 연세대학교 대학원 박사학위 논문, 2011.

박민경, “탄츠테아터, 해방을 위한 감성기억으로서의 예술- 마르쿠제의 예술이론과 관련해.” 건국대학교 박사학위 논문, 2017.

박성진, “앙또낭 아르또의 잔혹연극론과 베르톨트 브레히트의 서사극 이론 비교 연구.” 경성대학교 대학원 석사학위 논문, 1997.

[해외 단행본]

Baudrillard, Jean. *The Precession of Simulacra*. Paris: Éditions Galilée, 1981.

Brandstetter, Gabriele. *Tanz-Lektüren*. Frankfurt a. M: Fischer, 1995.

Brecht, Bertolt. *Gesammelte Werke in 20 Bänden*. Bd 19. Frankfurt a. M, 1967.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

Brecht, Bertolt. Kleines Organon für das Theater: in *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe.* Bd 23. Hg. V. Hecht, Werner. Knopf, Jan. Mittenzwei, Werner. Müller, Klaus-Detlef. Berlin: Weimar Aufbau Verlag; Frankfurt a. M: Suhrkamp Verlag, 1993.

Climenhaga, Royd. *Pina Bausch.* London; New York: Routledge, 2009.

Climenhaga, Royd. *The Pina Bausch Sourcebook.* London; New York: Routledge, 2013.

Markard, Anna und Hermann. *Jooss: Dokumentation.* Köln:Ballett-Bühnen Verlag, 1985.

Deleuze, Gilles. Differenz und Wiederholung. München, 1992.

Linsel, Anne. *Pina Bausch, Bilder eines Lebens.* Hamburg: Edel Germany GmbH, 2013.

Martini, Fritz. Martini-Wonde, Angela. *Deutsche Literaturgeschichte: von den Anfängen bis zur Gegenwart.* Stuttgart: Kröner Verlag, 1991.

Pina Bausch Foundation. *O-ton: Pina Baush Interviews und Reden.* Hg. V. Stefan Koldehoff. NIMBUS, 2016.

Fernandes, Ciane. *Pina Bausch and the Wuppertal Dance Theater: The Aestehtics of Repetition and Transformation.* New York: Peter Lang Publishing, 2001.

Ferdinando, Reyna. *A Concise History of Ballet.* London : Thames and Hudson, 1964.

Ponty, Merleau. *L'Œil et l'Esprit.* Paris: Gallimard, 1964.

Toefer, Karl. *Empire of Ecstasy: Nudity and Movement in German Body Culture 1910~1935.* Berkely: University of California Press, 1997.

Schulze-Reuber, Rika. *Das Tanztheater Pina Bausch: Spiegel der Gesellschaft.* Frankfurt am Main: R. G. Fischer Verlag, 2008.

Servos, Norbert. and G, Weigelt. *Pina Bausch: Dance Theatre.* trans. by Stephen Morris. Munich: K. Kieser Verlag. 2008.

Vietta, Silvio. and Kemper, Hans-Georg. *Expressionismus.* Stuttgart: Wilhelm Fink Verlag, 1975.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

Virmaux, Alain. *Antonin Artaud et le theatre*. Paris: Seghers, 1970.

Wilde, Alan. *Horizons of assent: modernism. postmodernism and the ironic imagination.* Baltimore and London: Johns Hopkins Press, 1981.

[해외 학술논문]

Christina Thurner, Friederike Lampert. *"„...und wie die Sphären um einander herumrollten…, Beziehungen im (Buhnen-)Tanz.*" Freiburger zeitschrift für GeschlechterStudien 10 (2000):211-225.

[해외 학위논문]

Carson, David. "*EPIC TANZTHEATER: BAUSCH, BRECHT, AND BALLET OPERA.*" Master Thesis, Bowling Green State University, 2014.

Fernandes, Ciane. *"Pina Bausch and the Wuppertal Dance Theater: the aesthetics of repetition and transformation."* Ph. D. Dissertation, New York University, 1995.

Peter, Frank-Manuel. "*Zwischen Ausdruckstanz und Postmodern Dance: Dore Hoyers Beitrag zur Weiterentwicklung des modernen Tanzes in den 1930er Jahren.*" Ph. D. Dissertation, New York University. 2004.

[동영상·DVD]

Walzer, DVD. Paris: L'Arche Editeur, 2012.

Cafe Müller, DVD. Paris: L'Arche Editeur, 2010.

Pina Bausch in Dancing Dreams, unknown : Firstrunfeatures, 2010.

"Pina Bausch 'Barbe Bleue' (1977)." YouTube, 2017년 5월 6일, https://www.youtube.com/watch?v=C31aUjxHPYY.

"Kontakthof: Pina Bausch, performers +65 (2000)." YouTube, 2017년 3월 23일, https://www.youtube.com/watch?v=eTCcRutPxZE.

"A fragment of the ballet 'Kontakthof' Pina Bausch." YouTube, 2016년 1월 18일, https://www.youtube.com/watch?v=d_N6_-Yt28Y.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

"1980 A PIECE BY PINA BAUSCH another excerpt." Youtube, 2015년 11월 1일, https://www.youtube.com/watch?v=Mfv7Pgn_WHc.

[인테넷 자료]

"Lilo Weber: Brecht ohne Patina. Pina Bausch lädt zum Fest nach Wuppertal." in : Neue Züricher Zeitung, Oktober 17, 2001, https://www.nzz.ch/article7Q5FV-1.487788.

"Die Geschichte des Folkwang Tanzstudios." *Folkwang Universität der Künste,* https://www.folkwang-uni.de/home/tanz/folkwang-tanzstudio/geschichte/

"Tanztheater Wuppertal Pina Bausch." *Pina-Bausch,* http://www.pina-bausch.de/de/stuecke/detail/show/cafe-mueller/.

"Pina Bausch Wuppertal Tanztheater." *The Guardian*, by Mackrell, Judith. Feb 14, 2008. https://www.theguardian.com/stage/2008/feb/14/dance1.