

포스트모던댄스의 연극적 성향에 관한 연구*

반 주 은

수원여자대학 무용과 교수

- | | |
|----------------------------------|----------|
| I. 서론 | V. 결론 |
| II. 포스트모던댄스의 미학 | 참고문헌 |
| III. 연극성의 예술적 개념 | Abstract |
| IV. 포스트모던댄스와 새로운 표현성
으로서의 연극성 | |

1. 서론

문화가 인간 삶의 질을 측정하는 가장 중요한 척도가 되는 그런 이상적 시대를 우리는 꿈꾸었다. 한때 인간의 삶을 지탱하는 중심이 때론 정치적 권력이나 경제적 힘으로 대체되기도 하였지만, 인간의 이상적 삶이란 문화적 힘이 이끄는 세상에서 살아가는 것이다. 물론 과학이 이루어낸 문명의 힘이 문화적 가치 보다 우선하는 모순도 있지만 문명의 이기를 수용하고 여과시킬 수 있는 문화의 힘이란 절대적이라 할 수 있다. 이러한 문화의 중심에 있는 예술은 오늘날 우리의 삶, 더 나아가 일상의 깊숙이 들어와 있다.

문화적 관점으로 보면 무용은 문화의 일부분으로서 무용과 문화는 서로 상호 작용의 관계에 놓여 있다. 즉 무용은 문화의 변화와 발전에 포함되며, 그 시대의 문화는 무용에 영향을 주어 문화적 특성을 주도하게 되는 것이다. 안무가의 작품구성에 있어서 선호되는 예술적 양식들은 안무가가 속해 있는 문화의 특성을 바탕으로 형성되기 때문이다. 이처럼 오늘날 무용의 가치는 예술로써 뿐만 아니라 문화적 인간

* 본 논문은 2006년도 수원여자대학 순수과제연구비 지원에 의하여 수행된 연구임.

을 꿈꾸는 이상적 인간 삶의 구현이라 할 수 있다.

21세기 포스트모더니즘은 또 다른 예술적 패러다임을 실현하고자 다양한 분야의 예술가들의 작업과 이론가들의 담론들로 세상을 흥미롭게 하고 있다. 여기에 다양한 예술의 본질에 대한 질문이 제기되고 그 해답을 구하기 위한 예술가들의 활발한 실천이 진행되고 있다. 그 가운데 무용은 오늘날 포스트모더니즘이 주장하는 예술의 다변화, 대중성, 상업주의, 해체주의 등 수 많은 요구로부터 부응하기 위해 부단한 전진을 하고 있다. 그것은 21세기의 무용은 개혁과 전진이라는 강한 주장이 내포되어 있기 때문이다. 이러한 시대적 요구에 순응하기 위해 무용은 포스트모던시대의 새로운 무용언어 창출에 몰입하였다.

신표현주의 무용에서부터 다시 등장하기 시작한 '표현'에 대한 관심은 포스트모던댄스를 또 다시 전진시키는 속성소의 역할을 하고 있다. 표현성은 이 시대의 새로이 창출되는 무용언어로서 관객과의 소통을 통한 예술과 인간을 연결 짓는 가교이기 때문이다. 표현성을 한마디로 규명하기는 어렵다. 무용가마다 그들이 갖고 있는 고유한 언어들에 각기 그 색깔을 달리하며, 그들 예술의 독창성을 이루어내기 때문이다. 그러나 포스트모던댄스에 공통적으로 많이 등장한 표현성 중에 '극성(劇性)'은 무용가들의 작업 속에 다양하게 접목됨으로써 어렵고 난해함에 피곤해 있던 관객들에게 새로운 표현언어로서 다가가고 있다. 타 장르와의 융합은 때론 장르의 정체성에 대한 문제를 제기하기도 한다. 즉 '무용이냐, 연극이냐'라는 식의 경계에 대한 논란은 여러 분야에서 이미 오래 전부터 논쟁거리로 대두되어 왔다. 그러나 현재는 모든 예술이 복합적으로 접목되면서 만들어지는 토탈 아트(total art)가 이 시대의 예술적 명분이기 때문에 이러한 논란은 이미 진부한 것이 되어가고 있다. 다시 말하면 타 예술이 내포하고 있는 특성들과 어우러짐으로써 각 예술장르의 고유성이 더 빛날 수 있기 때문이다.

이와 같은 관점에서 본 연구는 이 시대의 독창적 표현성으로 무용언어의 확장을 이루어낸 연극적 성향을 고찰하고자 한다. 신표현주의 무용과 함께 다시 등장한 표현성은 모던댄스와는 다른 다양한 기법과 양식들을 만들어 내며, 오늘날 무용언어로 관객과 소통하고 있다. 그 중에 극성은 가장 매력적 요소로 과거와는 다른 연극적 개념으로 무용의 중요한 안무요소로써 자리매김하고 있다. 본 연구에서 의미하

는 극성은 기존 무용극에서 나타나는 고전적 극성(텍스트, 플롯 등)이라는 제한적 의미를 말하는 것이 아니라, 좀 더 본질적이고 총체적 개념에서의 연극적 성향이 포스트모던 댄스의 미학적 특성과 결합됨으로써 나타나는 표현성을 살펴보고자 한다.

포스트모던댄스의 기본 개념을 모던댄스의 한계로부터 출발하여, 포스트모던 댄스의 여러 특성 중에 극성과 유기적 관련성을 갖고 있는 미니멀리즘과 신표현주의적 경향들을 문헌연구를 통하여 고찰하고자 한다. 연극의 대표적 개념인 교훈주의(敎訓主義)와 제의성(祭儀性) 분석을 통해 소외기법과 잔혹극성이 포스트모던댄스의 특성과 결합됨으로써 나타난 표현양식의 양상을 살펴봄으로써 그 결과 도출된 극성이라는 표현성이 오늘날 무용의 표현 언어로서 갖는 의미와 가치를 재조명함으로써 하고자 한다. 제한점으로는 포스트모던댄스의 안무가들 중에서 안무과정에서 소외기법과 잔혹극성을 가장 적극적으로 접목시킨 피나 바우쉬(Pina Bausch)의 안무경향을 중심으로 다루고자 한다.

II. 포스트모던댄스의 미학

1. 포스트모던댄스의 발생

가. 모던댄스의 한계

20세기 초 모더니즘의 출현은 인간의 삶을 지배하는 새로운 정신으로 문화, 예술뿐만 아니라 사회 전반에 걸쳐 커다란 변화를 가져왔다. 그런 이유로 19세기까지 대표적 무용이었던 발레는 이러한 시대적 요구를 수용할 수 없는 한계적 상황에 처하게 된다.

이사도라 던컨(Isadora Duncan)은 “아름다운 여체(女體)의 왜곡을 강요함으로써 발레는 스스로를 욕되게 한다! 어떤 역사적 이유, 안무상의 이유에서도 이는 정당화될 수 없다! 인간의 가장 고귀하며 가장 아름다운 이념을 표현하는 일은 모든 예술의 사명이다. 그렇다면 발레는 과연 무슨 이상을 표현하고 있는가?”¹⁾라는 말을

1) 존 마틴(1993). 『선구자들의 생각』(서울: 예전사), p. 34.

통해 표현의 중요성과 발레의 한계성을 피력하고 있다.

그 당시 유일한 예술무용이었던 발레의 형식성과 표현방법의 인위성, 그리고 내용상의 빈곤에 대한 도전으로 시작되었던 새로운 무용을 처음에는 '새로운 춤(new dance)'으로 부르기도 했고, 이 춤의 표현을 중시하는 성격을 지적하여 '표현적인 춤(expressive dance)'이라고 부르기도 했으나 현대사회에서 추어지는 오늘날의 춤이란 뜻에서 현대(modern)라는 수식어가 붙게 되었다.²⁾ '현대'라는 용어의 의미는 예술 모더니즘 시대의 현대성(modernity)을 나타내며, 새로운 것을 추구하기 위한 지속적인 시도이자 예술의 창의성의 강조였다. 모더니즘 시대의 창의성이란 끊임없는 도전과 실험정신을 통한 변화와 발전을 의미한다. 이전의 발레가 안고 있던 형식과 내용의 고착성을 극복하고 새로운 표현양식을 개발하여 창조적인 무용언어의 탄생을 유도하는 것이다. 물론 무용에서의 모더니즘의 수용이 타 예술분야와는 다른 시기와 예술적 현상으로 나타나고 있지만, 모더니즘의 특성은 20세기 무용예술에 괄목할 만한 반향과 발전을 불러일으킨 점은 무용사에서 간과 할 수 없는 사실이다.

무용의 표현을 강조하며 모더니즘 무용시대를 연 현대무용은 우선 발레의 전통적인 테크닉 체계에 대한 도전과 발레의 무용이념에 대한 혁신으로서 당대 변화해가는 현대적인 예술개념에 들어맞는 무용양식의 출현이었다. 따라서 현대무용은 새로운 무용이념과 새로운 움직임 스타일의 등장으로 볼 수 있다.³⁾

새로운 무용 스타일로서 첫 번째 시도는 인간의 신체에 대한 재인식과 움직임에 대한 새로운 시도였다. 현대무용에서는 자연스런 움직임이 표현적이라 생각하였으며 표현적인 움직임의 사용을 최고 원리로 삼은 결과로, 형식화 되어있던 발레동작의 한계에서 벗어나 움직임의 영역을 확장시킴과 동시에 움직임의 무한한 가능성을 제시하였다.

두 번째 시도로서 인간 내면세계의 표출이었다. 인간의 감정을 표현할 수 있는 춤의 형식을 창조하고자 노력하였으며 그 동안 속박되어 있던 표현의 자유를 마음껏 구사할 수 있는 새로운 스타일을 추구하였다. 현대무용가들이 자신들의 독창적 표현주체들을 위해 고민한 결과, 이사도라 던킨은 '자연스러운 움직임'을 통한 새로운 표현 스타일을 만들었으며, 루스 세인트 데니스(Ruth St. Denis)는 동양철학

2) 김말복(1999). 『무용의이해』(서울: 예전사), p. 19.

3) 앞의 책, p. 157.

을 차용함으로써 독창적 양식을 창안하였고, 마사 그라함(Martha Graham)은 ‘수축과 이완’이라는 움직임의 원리를 개발함으로써 자신들만의 무용 표현 언어를 구축하였다. 한편, 내면의 절실한 표현을 위한 무용 표현양식들은 무용가들의 독자적인 무용언어를 개발시킴과 더불어 무용에 추상성을 가미시켰고, 이것은 결국 오늘날까지 현대무용은 이해하기 어려운 예술이라는 문제점을 갖게 하였다.

현대무용의 모더니즘의 영향은 예술 창작 과정에 아방가르드(avant-garde)적 실험정신을 수용하게 되었다. 아방가르드는 기존의 예술성을 지향하는 예술이 거부되고 도발적인 예술행위가 전면에 등장한다. 각 예술 분야의 고유성을 인정하여 그 구별성을 살리는 데에 매우 소극적이며 예술과 삶을 분명히 구분하는 것도 반대한다. 따라서 아방가르드는 ‘예술을 위한 예술’ 보다는 ‘예술을 저항하는 예술’을 표방한다. 이러한 속성 때문에 아방가르드는 기존의 관습에 의한 예술을 옹호하는 사회에도 저항하며, 사회에 충격적인 형태의 예술이 되어진 것이다. 아방가르드의 전위적인 실험정신은 현대무용의 가장 중요한 특성 중의 하나이며, 이 정신은 창의성의 발현이라 할 수 있다.

현대무용은 민주적인 자유정신을 표방하고 등장하였으나, 중심적인 기법이나 테크닉 없이 움직임 언어가 너무나 다양하다는 점에 문제가 있다. 따라서 관객은 예술가의 개인적 언어를 이해하기가 힘들어했으며, 1950연대에 오게 되면 초기 현대 무용의 혹독하고 거친 강직성이 포기되고 좀 더 다양하고 폭넓은 주제와 연출 방법이 사용되게 되었다.⁴⁾

모던댄스가 발레로부터 독립하여 형성되었듯이 포스트모던댄스는 모던댄스의 형식성과 경직성으로부터 탈피함으로써 형성되었다. 초기 현대무용의 충격과 함께 현대무용의 창의성과 실험정신은 또 다른 새로운 무용(new dance)인 후기모던댄스(post-modern dance)를 유도함으로써 오늘날까지 지속적인 발전을 모색하여 무용예술사에 커다란 영향을 주고 있다.

나. 초기 포스트모던댄스의 특징

포스트모더니즘은 20세기 후반을 지배하는 현상을 지칭하는 가장 핵심적이고 가

4) 앞의 책, p. 180.

장 포괄적이 용어이다. 가장 넓은 의미에서 포스트모더니즘은 20세기 후반을 지배하는 일종의 시대정신이라고 료파르(Jean Francois Lyotard)는 규정한다.⁵⁾ 오늘날 포스트모더니즘의 개념은 매우 다의적으로 나타나고 있는데, 특히 예술에 있어서 포스트모더니즘은 모더니즘이라고 하는 20세기 초의 예술양식을 극복하여 새로운 양식을 추구하는 것을 의미하고 있다.

1960년 당시 미국의 새로운 경향으로 사회적으로는 기존체계에 대한 도전을, 미학적으로는 이미 전통의 권위를 확보한 모더니즘에 저항하는 새로운 전위운동을 뜻하였으나, 그 이면에는 제2차 세계대전 이후의 미국의 문화적 헤게모니와 유럽식 아방가르드의 미국식 부활, 모더니즘의 엘리트적 속성에 대한 반발 등 매우 복잡한 상황들이 작용하고 있었다.

미학은 대부분 포스트모더니즘의 영향에서 비롯되었다. 포스트모더니즘은 언어 예술뿐만 아니라 행위와 시각적, 청각적 표현예술인 무용과 연극, 그리고 미술에 까지 폭 넓게 수용되었다. 포스트모더니즘의 확산은 20세기의 경제대국으로 우뚝 선 미국을 중심으로 많은 안무가에게 전파되어 독특한 무용미학을 형성하였고, 결국은 미국의 저드슨(Judson) 그룹을 중심으로 한 새로운 스타일의 무용, 즉 포스트모던 댄스를 탄생케 하는 원동력으로 작용하였다. '포스트모던댄스'라는 명칭을 만들게 된 동기는 1960년대에 머스 커닝햄(Merce Cunningham)과 젊은 안무기들에 이르기까지 영향을 받았던 내용 속에 현대무용이 아닌 이질적인 요소들이 발견되기 시작한데에 있으며, 포스트모던댄스란 용어를 처음 사용한 것은 이본 레이너(Yvonne Rainer)가 1960년대 초 자신과 동료들이 저드슨 교회 등지에서 선보인 작품을 다른 작업들과 구별지어 설명하기 위해서부터였다.⁶⁾

미국의 포스트모던댄스 안무가들의 실험정신이 내포된 활동의 시초는 음악가 존 케이지(John Cage)의 등장에서 시작되었다. 그는 커닝햄의 작품활동에 영향을 주었으며, 커닝햄과 함께 저드슨 그룹의 20여 년간의 실험적 활동에 많은 영향을 주었다.

5) Jean Francois Lyotard(1991). Eine post-modern Fabel uber die Postmoderne oder: In der Megalopolis, in: Postmodernism-globale Differenz, hg. v. Rogert Weinman u.Hans Ulrich Gumbrecht unter Mitarbeit v. Benno Wagner, Frankfurt a. Main, Suhrkamp, 1. Aufl., p. 295.

6) 셸리 베인즈(1991). 『포스트모던댄스』, 박명숙(역) (서울: 삼신각), p. 121.

여기서 한 걸음 더 나아가 새로운 움직임의 창조하기 위해서 커닝햄은 로버트 던(Robert Dunn)과 함께 정치적 관행과 문화적 구조 그리고 예술에 있어서 미학적 형태와 생활 스타일까지 철저하게 도전하고 검토하여 재구성 시켰다. 그들은 이러한 요소들을 바탕으로 우연(Chance)기법, 수학공식 도입 및 게임방식 등 새로운 무용 안무방식에 대한 다양한 실험을 시도하기도 했다.⁷⁾ 이 시기 커닝햄의 예술활동이 가지는 역사적 의미는 케이지의 영향에 의한 새로운 무용언어 창출의 기법을 발견함에 따라 전통적 모던댄스와의 결별을 고하고 포스트모던댄스의 시대를 열었다는 점이다.

무용미학자인 데이비드 미첼 레빈(David Michael Levin)은 포스트모던 시대는 두 개의 명확한 다른 시기로 나뉘어야 한다고 주장했다. 첫 시기로 1960년대 초반부터 1970년대까지의 미니멀리스트 무용시대를 말하며, 두 번째 시기로는 1980년대 이후의 포스트모더니즘 시대이다. 1960년대 초반의 초기 포스트모더니즘 시기(즉 모더니즘의 후기)에는 모더니즘무용의 대표적 후기 현상인 미니멀리즘이 두드러져 무용 움직임의 본질, 즉 가장 순수하고 단순한 움직임을 추구했다. 이 시기의 안무가들을 그 이전의 무용들이 추구하던 정확한 연기묘사나 환상적인 미학창조 등의 목표를 철저히 배격한다. 인물성격묘사, 스토리묘사, 연극적인 설명, 과도한 표현주의 등을 철저히 포기하고 무용예술의 가장 본질적이며 근본적인 구조만 나타내려고 했다. 이런 맥락에서 보면 이 시기는 결코 모더니즘의 끝 부분을 벗어나지 못했다고 볼 수 있으며, 그들의 ‘포스트모던’에 대한 개념은 모더니즘의 일부였던 표현주의에 대한 반항으로서의 반현대무용(anti-modern dance)이었다. 1980년대 이후의 포스트모더니즘 무용은 포스트모더니즘 예술의 틀에 맞춰 새롭게 탄생되어졌다고 본다. 이때는 무용의 미니멀리즘 추구를 배격하면서 무용에서 표현적인 요소와 드라마틱한 요소를 복원시키고 다양한 형태로 전개되어 나가고 있는 것이다.⁸⁾

포스트모더니즘은 다른 예술 분야보다는 뒤늦게 무용에 수용되어졌으나 그 철학과 정신은 무용예술사에 커다란 획을 긋는 변화와 발전을 이끌어 내었다. 변화와 발전이 무용에 미친 영향을 살펴보면 다음과 같이 요약될 수 있다.

7) 조미혜(2001). 포스트모던댄스에 나타난 소외기법 연구, 동국대학교 문화예술대학원, p. 18.

8) 송중건(1998). 『무용학 원론』(서울: 도서출판 금광), pp. 196-198.

1. 사회 전체뿐만 아니라 무용계, 특히 현대무용의 권위주의를 완전히 타파시키고자 일상적인 모든 것들을 예술작업에 끌어 들였다.
2. 무대 위에 오른 그들의 작품 내에서 평등을 추구하였다.
3. 전통적인 '예술가'와 '관객'이라는 분리되는 개념을 제거하였다.
4. 이전의 모더니즘에서 집착해 오던 예술 간의 특성화 벽을 허물어 버림으로써 예술이 엄청난 자유를 얻었다.
5. 인위적이면서 지적인 것보다는 자연스러운 본능에 의한 예술을 추구하였다(우연기법, 무작위기법 등).
6. 예술작품을 즐거운 놀이의 개념으로 만들었다.
7. 인간신체의 실체를 탐구하여 새로운 인간신체의 의미를 규명하여 신체의 해방을 가져 왔다.
8. 무용에 실용주의와 상업주의가 적용되었다.
9. 무용의 대중화를 유도하였다.
10. 무용의 다원화주의와 절충주의가 무용에서의 다양함과 무용예술에서의 표현력으로 복원되었다.

포스트모던댄스는 새로운 안무를 위해 끊임없이 도전했으며, 진보적 사고와 풍부한 상상력을 통해 이 시대의 대안적 예술패러다임을 구축하고자 하였다. 그리고 예술을 위한 예술이 아닌 일반 사회의 적극적인 관심을 확보하기 위해 무용을 대중화 시켜야 한다는 점에서 공감하며 많은 사람들이 같이 즐기고 공유할 수 있는 방법을 찾으며 지속적인 발전을 이루어 나갔다.

2. 포스트모던댄스의 유형별 특성

포스트모더니즘의 영향에 의해 탄생한 포스트모던댄스는 포스트모더니즘의 다양한 하부정신(ism)과 상호작용과정에서 변화, 발전하게 된다. 그 중에서 초기 포스트모던댄스에 강한 영향을 준 미니멀리즘과 80년대 이후의 포스트모던댄스에 영향을 미친 신표현주의에 대한 특성을 살펴보고 이들의 미학적 특성이 포스트모던댄스와 어떻게 유기적으로 작용했음을 고찰함으로써 포스트모던댄스의 성향을 좀 더 명

확히 규명하고자 한다.

가. 미니멀리즘

미니멀리즘이 예술사에서 가지는 중요한 의미는 모더니즘의 예술적 한계와 모순을 새로운 사상과 철학으로 유도함으로써 모더니즘의 끝과 포스트모더니즘의 시작을 연결하는 하나의 분기점으로 작용한 것이다. 이 시기의 미니멀리즘은 모더니즘의 전통적 미학이라고 할 수 있는 형식주의적 패러다임을 극복하고자 하였던 예술적 실험과 도전이었다. 다시 말해 당시의 미니멀리즘은 그린버그(Clement Greenberg)로 대변되는 부르주아의 고급취미와 양식화된 예술의 형식주의 모더니즘에 대한 도전이었던 것이다. 4-50년대 그린버그 모더니즘이 형식주의의 신념 속에서 미술에 있어 삶과 인생이라는 내용을 차단하고 객관적인 형식과 매체의 특수성과 순수주의 속에 예술을 환원시킴으로서 예술개념을 고정화시키려 하였다면 미니멀리즘은 작가의 현존이 그린버그 모더니즘의 이론적 입장에 의거하여 형식주의 모더니즘이 추구해 왔던 미술에 대한 관습과 매체에 대한 지각분석 속에서 그것을 극복하고 새로운 예술로 나아가는 출구를 마련했다는 점에서 기인한다.⁹⁾

“미니멀리즘은 모더니즘의 완성과 동시에 그것의 해체다”¹⁰⁾라고 말했던 할 포스터(Hall Foster)의 지적과 같이 미술에 있어서 미니멀리즘은 이제 모더니즘 이후 포스트모던 미술로 이어지는 패러다임 교체기이자 아방가르드적 확장 of 계기가 되었다고 볼 수 있다. 무용에서도 이러한 현상은 나타나는데, 즉 정형화, 형식화 되어가고 있는 모던댄스에 대한 외면을 해소할 새로운 안무양식을 미니멀리즘이 제시하였다. 그리고 이러한 현상은 모던댄스의 완성과 동시에 해체라고도 표현할 수 있기 때문이다. 또 다른 그린버그적 형식주의 모더니즘에 대한 도전으로 4-50년대의 팝아트를 들 수 있는데, 팝아트의 출발은 대량생산과 소비문화에 대한 대응이었으며, 미니멀리즘 이전의 10년 동안 시각적인 것의 상징으로서 대중들의 마음속에 인식되어 온 팝아트가 부르주아 전통 속에서 억압되었던 미적 감각의 해방에 기여했다.¹¹⁾ 이러한 그

9) 신석호(2003). Minimalism에 관한 연구, 군산대학교대학원 석사논문, p. 40.

10) 앞의 글, pp. 2-4.

11) Andreas Huyssen(1995). 『현대미술과 모더니즘론』, 김수기(역) (서울: 시각과 언어), p. 323.

린버그적 현상은 고급예술을 지향하던 모더니즘의 영향으로 모던댄스의 특성으로 나타나는데 자유로운 예술정신을 주장하던 이사도라 던컨에서 안무적 독창성을 자신들만의 고유한 테크닉으로 구분하던 마사 그라함(Martha Graham), 도리스 험프리(Doris Humphrey) 등 모던댄스의 전성기에 있던 많은 안무가들의 작품은 더욱 더 현란한 기교와 전문성에 깊이 빠져들어 갔다. 이 처럼 미니멀리즘은 고급예술을 지향하며 부르주아 계층의 전유물로서의 반세기 동안의 예술적 향유를 더 이상 받아들일 수 없었던 대중들의 강력한 변화의 요구에서부터 비롯된 것이다.

로잘린 크라우스(Rosalind Krauss)는 미니멀리즘에서 가장 중요한 문제로 '의미의 본질'과 '주관의 위상'을 들었다.¹²⁾ 이것은 모더니즘 후기의 현상으로 나타난 형식주의에 의한 장식성과 고착성, 그리고 주관적 예술방법에 의한 추상성과 모호성들에 의한 문제점들을 극복하고자 함이다. 가장 추상적인 예술이라 해도 과언이 아닌 무용은 안무가들의 창의성에 의한 내면세계의 표현이라는 현대무용의 특성상 관객들의 호기심을 자극할 수 있는 강력한 예술임에도 불구하고 난해하고 어렵다는 관객들의 불만을 안고 왔다. 점차 늘어나는 장식성과 주관적 상상에 의해 강조되는 추상성과 모호성이 모던댄스의 한계를 재촉하였다. 작가의식 속에 자리잡고 있는 미학적 '의미와 본질' 그리고 주관적 난해함과 모호성을 극복할 수 있는 '주관의 객관화'는 안무가들에게 부여된 새로운 과제였다. 여기에 미니멀리즘은 각기 예술이 가지고 있는 고유한 본질에 대한 재조명을 제시하였으며, 주관적 표현기법을 소통할 수 있는 언어로 재창출되기를 원하였다.

이와 같은 관점에서 미니멀리즘이 내포하고 있는 다양한 특성 중에 특히 연극성을 주목하고자 한다. 미니멀리즘에 내재된 연극적 성향은 오늘 날 확장된 무용언어로 작용하고 있는 극성과의 유기적 연관성을 가지고 있다고 볼 수 있기 때문이다. 미니멀리즘의 연극성에 관하여 프리드(Michael Fried)는 그린버그가 미니멀 조각의 크기와 비예술적인 모습을 '현존성(presence)'으로 파악한 것을 근거로 이를 '사물성'이라고 규정하였다. 그에 의하면 이 사물성은 '연극' 혹은 '연극성'을 지향하며, 연극이란 바로 예술의 부정에 다름 아니기 때문에 사물성은 바로 연극성이 되

12) Hall Fost(1995). 『할 포스트, 미니멀리즘의 교차점, 현대미술과 모더니즘론』, 양현미 (역) (서울: 시각과 언어), p. 275.

는 것이라 하였다. 그는 더 나아가 사물성이 연극과 연결되는 이유는, 관람자를 포함하며, 작품이 상황 속에 경험되기 때문이라는 것이다. 따라서 이런 조각이 갖는 현존성은 근본적으로 연극적인 효과와 특성을 갖는 것으로 마치 일종의 무대 연출과 같은 것이라고 주장했다.¹³⁾

현대무용에서의 극성의 도입은 본질적 추상성을 '현존성'에 의한 사실적 접근으로 관객과의 언어적 소통을 이루어낼 수 있으며, 작품속의 몰입과 단절을 통한 통찰적 경험을 이루어 낼 수 있다. 또한 미니멀리즘의 특성과 일치하는 것으로 연극의 시간성, 즉 경험의 지속성은¹⁴⁾ 폭 넓고 다양한 표현 언어를 구축함으로써 관객들에게 예술을 즐기는 기쁨을 제공한다.

나. 신표현주의

유럽과 미국을 중심으로 1970년대 말~1980년대 중반까지 전개된 표현주의적 예술양식인 신표현주의(new expressionism)는 내재적 감성에 의존하며 지나치게 지적이던 추상미술에 대한 반동으로 생겨났으며, 표현주의와 사실주의의 전통적 예술성에 대한 향수를 다시 실현시키고자 등장하였다. 그 핵심적 변화양상은 미술 분야에서 나타났다.

신표현주의는 자신들의 문화적인 특성과 다양한 표현방식을 보여줌으로써 작품을 통한 하나의 운동으로 형성되었다. 이 운동은 세계각지에서 동시적으로 일어났으며 독일을 시점으로 미국, 이탈리아 등 각 나라의 특성에 알맞게 이루어 졌는데, 작가들에게 중요한 작품의 소재는 개인적인 경험과 기억, 죽음, 성 등의 이미지를 과거와 현대의 이미지와 복합적으로 연출하며, 일상적인 감상과 주관적이고 자율적인 표현을 추구하였다. 신표현주의 작가들은 과거의 이미지를 현대의 이미지와 복합적으로 연출하며 일상적인 감상과 주관적이고 자율적인 표현을 추구하였는데 때로는 풍자적이거나 유머스럽게 표현되기도 하였다. 신표현주의는 설치미술, 비디오 아트, 그리고 컴퓨터 그래픽과 함께 80년대 예술의 방향을 제시하면서 포스트모던 시대의 정점이라는 평을 듣기도 하였으며, 공연예술 쪽에서는 다시 극장주의로 선

13) Michael Fired(1995). 『현대미술과 모더니즘론』, 김금미(역) (서울: 시각과 언어), p. 168.

14) 앞의 책, p. 175.

회하여 관객과 새로운 만남을 시도하고 있었다.

20세기 중엽 모던댄스의 예술적 양식들이 더 이상 관객들을 만족시키지 못하는 한계에 이르자 무용가들은 새로운 방법을 고민하게 되었는데 그것은 무용의 본질에 대한 모색으로 시작되었다. 즉 무용에서의 많은 장식적 요소들을 제거하고 더 나아가 모던댄스에서 중요시 되던 표현적 요소들조차도 거부한 채 순수한 움직임에 집중하게 된다. 그 동안 무용가들의 안무 과정에서 관심의 대상-전설, 신화, 영혼, 우주 그리고 움직임 기술 등등-이었던 것들에서 벗어나 일상적 삶과 인간 자체에 대한 관심으로 옮겨오게 된다. 즉 특정한 계층을 위한 것이 아닌 누구나 참여할 수 있는 무용의 대중적 접근을 꾀하였다. 이러한 대중적 접근은 관객과의 다양하고 풍부한 소통방법을 요구하게 되었고 1980년대 이후의 신표현주의 무용에서는 다시 '표현'이라는 개념이 안무 중요한 요소로 등장하게 된다. 물론 모던댄스의 표현주의 무용 양식의 재현이나 차용과는 그 의미가 다르다고 할 수 있다.

예술에서 표현의 개념은 감성이나 사고라는 특정 부분으로 한정지을 수 없는, 인간내부에 있는 모든 것들이 복잡하게 유기적으로 결합된 에너지를 예술 속에서 표출시키는 것이다. 여기에 유기적으로 결합된 표현 내용이 어떤 전달의 구조를 가지느냐 하는 문제가 제기 된다. 왜냐하면 예술은 전달의 구조를 가지기 때문이다. 작가가 표현한 것은 감상자에게 전달되어야 하며, 단순히 표현하고 싶다는 욕구 때문이 아니라 감상자에게 전달하고 싶기 때문에 표현하는 것이다. 이러한 표현의 속성을 신표현주의 무용에서는 좀 더 적극적이고 다양한 관점에서 표현적 요소들을 개발하게 된다. 그것은 우리에게 기존의 미학적 개념을 바꿔 놓는 획기적 표현기법들을 등장시켰다.

포스트모던댄스 시대의 창의적 안무 양식 중 하나인 신표현주의적 양식은 독일 무용계에서 펼쳐지고 있는 탄츠 테아트르(Tanz theatre)에서 발견할 수 있다. 모더니즘 시대 독일의 대표적 예술성향인 표현주의 무용의 복귀를 의미하기도 하는 신표현주의 무용은 탄츠 테아트르란 새로운 양식으로 관객에게 강한 인상으로 다가왔다. 탄츠 테아트르를 구조를 살펴보면, 추상적 속성을 갖는 춤(Tanz)과 이야기적이고 사건적인 속성을 갖는 연극(Theatre)과의 결합으로 우리나라에서는 무용극이라고도 칭한다. 무용극(Tanztheatre)은 동시대성과 현실의식이라는 사회적 현상을

바탕으로 하여 발레나 현대무용에서의 정립된 동작들이나 무용개념을 넘어서, 언어(대화), 무대장치, 음악, 영상 등을 끌라주, 소외효과 등의 방법을 사용하여 총체적 공연형태로 발전하게 되었다.¹⁵⁾

탄츠테아트르라는 무용장르는 독일 안무계의 거장인 쿠르트 요스(Kurt Jooss)에 의해서 1920년대 후반부터 시작 됐으며, 이후 요한 크레스닉(Johan Kresnic)과 피나 바우쉬에 이어 사샤 왈츠(Sasha Waltz)가 그 맥을 이어가고 있다.

그 중에서도 가장 선두에 선 인물로 피나 바우쉬가 지명되고 있다. 그녀는 탄츠테아트르라는 독일식 현대무용을 세계에 알리는데 공헌을 하였고, 비록 여러 춤의 외적인 공연요소들을 그녀의 작품에 끌어들이었으나 탄츠테아트르라는 '장르적' 형식미의 추구에 상당한 노력을 기울였다.¹⁶⁾ 여기서 피나 바우쉬의 안무경향 중 가장 큰 특징은 연극적 기법의 수용이다. 연극성은 관객이 고전적 안무기법에서 보여주는 일방적 제시(안무가)에 의한 수동적 자세에서 벗어나 안무가와 관객이 작품을 통하여 상호 협력적 관계로 발전시켰다. 작품은 완성된 것을 감상하는 것이 아니라 무대 위에서 펼쳐지는 과정과 절차를 함께 참여하게 함으로써 안무가가 전달하고자 하는 의도를 관객의 몫으로 남겨 놓음으로서 관객에게 주체적 감상을 부여하였다. 그것은 모던댄스에서의 추상성과 애매모호성을 극복하고 관객 곁으로 진일보함을 의미할 수 있다.

인간의 몸은 신표현주의 무용에서 새로운 관심과 함께 작품 속에서 다양한 요소로 수용된다. 몸은 전체적으로 인간이 원하는 것을 표현하기에 가장 이상적이며, 가장 적합한 매체라는 점을 인식하였다. 그리고 이 움직임의 성향과 특색을 이루는 가장 중요한 요소는 감정의 표현이라고 주장한다. 이것은 뷔그만(Mary Wigman)이 실시한 초기 독일 표현주의 무용의 주장과 일치하는 것이다. 그 특징으로 반문명적이며, 사실주의에 대한 비판, 때론 충격적 소재의 제시와 일상과 신화의 결합으로 표현주의 무용의 전통을 계승해 나가고자 한다. 또 무용수는 테크닉에 의존한 맹목적 움직임만을 구사하는 것이 아니라 연기하는 무용수로서, 각자의 역할 속에서 자

15) 『춤』(1986). 뉴욕에 상륙한 독일 무용극과 일본의 무도, 11월호, p. 195.

16) 최정화(1997). 피나 바우쉬의 몸의 제전에 나타난 몽타주에 대한 연구, 성균관 대학교 대학원, p. 12.

신의 가능성과 숨겨진 재질을 발견하고 재창조하는 연출가로서 자신의 모든 역량을 이용한다. 즉, 단순한 무용수에서 벗어나 작업 안에서 엔터테이먼트가 되는 것이다.

이렇듯 신표현주의 무용은 이 세기 안에서 일어난 모든 사상이 혼합되고 모든 기법이 혼용된 상태로서의 총체예술의 시대를 열었다. 즉 바그너의 총체예술의 주장 이후 극장주의 연극이나 무용에서 종합예술의 공연형태를 보이며 20세기의 특징인 여러 사상 등이 혼합 형식으로 이루어진 것이다. 저명한 예술가들은 이전에는 전혀 생각할 수 없었던 혼합방식들로 상이한 매체들을 동원하여 공동으로 무대를 꾸며가는 협동의 시대를 추구하고 있으며 1980년대의 주도적인 예술인 극장 예술(The Theatre Art)의 시대를 신표현주의가 리더하고 있는 것이다.

III. 연극성의 예술적 개념

연극성이란 고대희랍의 제의에서 발생하여 오늘날 놀이의 개념으로 진보하였다. 극성의 대표적 개념으로는 교훈주의와 제의성으로 구분할 수 있는데 교훈주의는 과거 인간과 인간에 대한 교훈이 오늘날 메시지의 전달로 발전되었고, 제의성은 신과 인간을 연결하는 소통의 고리에서 오늘날 놀이의 개념으로 예술의 가장 중요한 기능이자 특성으로 자리매김하였다. 따라서 본 장에서는 극성의 대표적 개념이라 할 수 있는 교훈주의와 제의성에 대한 예술적 개념과 의미를 살펴보고자 한다.

1. 교훈주의

중세의 기독교는 인간에게 교리적 삶을 강조하기 위하여 종교적 교훈주의를 이용하였다. 지극히 인간적인 삶은 세속적이고 통속적 삶으로 간주하여 금욕적 생활로 무장하기를 원하였고, 이러한 인간과 인간 간의 관계보다는 신과의 소통을 더욱 중요시함으로써 기독교적 비전을 실현하고자 하였다. 여기에 교훈주의는 종교적 메시지를 전파하는데 효과적 방법이었으며 무용, 연극, 음악 등이 수단이 됨으로써 예술은 암흑기를 치루게 된다.

20세기 들어와 사실주의 연극에 반기를 들었으므로 현대연극의 새로운 장을 연 인물로 브레히트(Bertolt Brecht)가 있다. 그는 연극을 통한 사회적 메시지를 전달하는 것이 이 시대의 연극의 사명이라고 생각하였다. 그러면 브레히트가 거부한 사실주의 연극이란 무엇인가? 사실주의 연극은 스타니스랍스키(C.S. Stanislavski)에 의하여 완성되었는데 그는 과거 고전적 연극스타일에서 탈피하여 배우의 외형적 연기가 아닌, 연기자의 살아 있는 체험이 창조해 내는 새로운 연기방법을 만들었다. 그는 그의 저술에서 일관되게 ‘체험예술’을 중요시하면서 배우의 모든 동작과 행동이 내면적 정서에 의해 정당성을 부여받는 것을 체험의 연기로 규정하고 연기자에게 등장인물의 의도된 심리와 일치되는 가운데 역을 ‘살아야¹⁷⁾ 한다’고 주장하였다. 따라서 배우는 연기하는 것이 아니라 연기를 통해 등장인물의 내면과 정신적 삶을 직접적 체험하며, 무대에서 ‘살아 존재하는 것’이었다. 이것은 당시 러시아 무대의 궁정극장 스타일, 상투적이고 비진실적인 공허함에 대한 그의 혁신이었으며, ‘진정한 예술적 진실’과 ‘내면적 리얼리즘’에 도달하기 위한 새로운 요구였다. 그는 배우에게 완전한 변신을 요구했고, 이를 통해 관객과의 감정동화를 원하였던 것이다.¹⁸⁾

그러나 브레히트는 연극은 연극으로 남아야 하며, 연극의 본질은 관객을 속이는 것이 아니며, 완벽한 재현 또한 불가능하다고 주장한다. 왜냐하면 오늘날 연극은 사실적 재현이 궁극적 목적이 아니라, 현실의 부조리와 모순을 제시함으로써 관객들에게 사회적 메시지를 던져야 하는 것이기 때문이다. 이러한 그의 견해를 통해 스타니스랍스키의 사실주의 이론에 강한 반기를 들며 새로운 연극론을 펼치게 되는데 그것은 연극을 통한 사회개혁의 시도였다.

연극을 통한 사회개혁을 시도하기 위한 브레히트의 실행작업은 관객의 인식을 변화시키고자했다. 첫 시도로 기존의 아리스토텔레스적 극작술에서 벗어난 연기 스타일의 구상과 그 실천에 있었다. 그는 배우의 임무는 작가의 세계를 보여주는 것이 아니라, 그 세계와 현실간의 모순을 제시해야 하기 때문에 배우는 자신의 역할 동일화 되어서는 안 되며, 의식적으로 거리를 두어야 한다고 믿었다. 그래서 그는 배우

17) 스타니스랍스키(1954). 『자신에 대한 배우의 작업 1부』, 모스크바, pp. 55-57. 재인용.

18) 이영애(2000). 스타니스랍스키와 브레히트의 연기론에 관한 비교연구, 중앙대학교 대학원 석사학위논문, p. 19.

는 두 가지 형상으로 무대에 서야한다고 주장한다. 즉 배우는 '제시하는 사람'과 동시에 '제시되어지는 사람'이어야 한다. '제시한 행위'를 브레히트는 서사적 연기방법'이라고 명명하였고,¹⁹⁾ 관객의 태도를 관찰자로서의 유도하기 위한 연기방법을 추구하게 되었다. 따라서 배우는 결코 자신의 역으로 완전히 변신해서는 안 되며, 완전한 변신을 포기하면 자신의 역을 모방하지 않고 그 역할에서 자유로울 수 있다고 주장한다. 이는 배우는 자신의 역을 개인적인 관점이 아니라 사회적 관점에서 파악함으로써 객관적 표현을 할 수 있다. 즉 서사적 연기방법에서 중요한 것은 배우가 자신의 역할에 몰입하여 동화되는 것이 아니라 '제시'하는 것이다.

브레히트의 이러한 견해는 배우가 내적 체험을 통해 역할의 완전한 변신을 주장한 스타니스랍스키의 이론과 대조를 이룬다. 스타니스랍스키의 '체험연기'가 감정 동화에 기초를 둔다면 브레히트의 '제시의 연기'는 감정 이화에 있다. 이러한 감정 이화를 위하여 브레히트는 서사극 이론의 핵심 개념인 '소외효과'를 취하게 된다.

브레히트의 소외효과와 궁극적 목적은 연극이라는 수단을 통해 관객에게 교육적 목적을 도모하는 것이다. 교육적 기능은 연극뿐만이 아니라 모든 예술의 중요한 기능 중에 하나이다. 예술로서 인정되지 못하였던 르네상스 이전에는 연극, 무용, 음악, 미술 등의 모든 분야가 사회, 정치적 목적에 따라 이용되었고, 계획된 교육의 목표를 실천하였다. 그 당시의 종교적 이념이나 사회계몽을 위하여 예술은 교회의 수단으로 이용되었던 것이다. 이렇듯 원래의 교육적 기능의 상실에 대하여 브레히트는 이전에 행해져온 '극적공연'들에서 찾을 수 없었던 진실 된 교육적 기능을 가진 연극으로 재탄생되어야 한다고 주장한다. 과거의 극적 연극들의 교조적인 결말은 관객을 수동적 위치에 빠트릴 것이며 수동적 입장의 관객이 자발적으로 사회를 개혁시켜 나갈 수 없는 것은 자명한 일이라는 것이다. 따라서 브레히트는 이데올로기가 무엇이건, 관객을 맹목적으로 만들고 수동화시키는 연극형태와 결별해야 한다고 주장한다. 이러한 의도로서 낡은 제작 방식 대신에 희곡과 연기와 공연방식 모두를 변형한 새로운 모델의 연극을 추구했고 그 결과로 보다 철저히 사회적이고, 완전한 교육적 기능을 살린 서사극의 개념이 정립되게 된 것이다.

19) 이상복(1998). 브레히트와 스타니스랍스키의 비교, 『한국연극학』 11 (서울: 한국연극학회), p. 18.

브레히트가 연극의 교육적 효과를 극대화하기 위한 새로운 연극방법으로 제시한 '감정의 단절' 즉 소외기법은 그의 대표적 연출 양식이다. 관객에게 진실을 발견하게 하는데 있어 치명적인 해악(害惡)을 미치는 것이 '감정이입'이라고 했다. '감정이입을 포기하는 연극기법이야말로 이해관계를 정확하게 파악하게 함으로써 관객으로 어느 한편을, 그것도 감정적인 면과 비판적인 면이 서로 조화를 이룰 수 있는 편을 선택할 수 있게 한다'²⁰⁾고 하였다. 그 특징은 관객을 극중에 몰입하지 못하도록 하고 일정한 심리적 '거리'를 두고 연극을 '관찰'하게 하여 관객이 감정에 치우치지 않는 객관적 진실을 발견하게 하는 것이다. 즉 브레히트가 생각하기에 적절한 교육적 연극이란 관객에게 스스로 판단할 근거와 여운을 남겨 두어야 할 뿐 아니라 관객이 극을 통해 자신들이 이전에 알고 있던 것 보다 더욱 복잡한 진실을 발견할 수 있도록 하는 것이어야 했다.²¹⁾ 그 혁신을 위해 바로 연극에 있어 감정이입의 요소들을 제거하는 것이었다.

이와 같이 브레히트의 서사극을 통한 교훈주의는 공연예술에 있어서 작지 않은 지각 변동을 일으켰고, 피나 바우쉬와 같은 인물을 통해 후기 현대무용에 접목됨으로써 새로운 표현양식과 미학적 개념을 이루어내었다. 더 나아가 예술의 변화와 완성에서 유익한 역할자들을 배출하고 공연예술이 동시대의 공통 언어로서 함께 변화하는데 지대한 역할을 했다고 판단된다. 따라서 교훈주의에 대한 이론정리를 통해 향후, 교훈주의에 대한 배경과 교훈주의가 예술에 미친 영향에 관하여 또 다른 시각의 심도 있는 접근이 필요하다고 보여 진다.

2. 제의성

연극에 있어서의 제의성은 원시 제의식에서 발생하였으며 본격적으로는 아리스토텔레스의 희랍 연극에서부터 생성기원을 찾아볼 수 있다. 그 이후 연극이 제의적인 형식을 벗어나 독자적인 모양을 확립했다고는 해도 여전히 디오니소스 축제를

20) 김대현(1987). Bertold Brecht의 제시적 연기스타일에 관한 연구, 한양대학교 대학원 석사논문, p. 23.

21) 박성진(1997). 앙토낭 아르포의 잔혹연극론과 베르톨트 브레히트의 서사극 이론 비교연구, 경성대학교 대학원 석사학위논문, p. 14.

중심으로 공연되었고 종교적인 성격을 많이 담고 있었다. 그러나 서구 연극은 점차 그 제의적 기능이 퇴색된 채 그 밖의 기능들만을 강조하는 방향으로 이어져 나갔다. 특히 중세 시대에 카톨릭 교회는 연극이 사교의식(邪敎儀式)과 결부되는 것을 막기 위해 연극을 전면적으로 금지시키기도 하였다. 이렇게 연극을 탐탁지 않게 여겼던 중세 교회조차도 연극을 종교적 목적으로 교회의 미사 중에 행했다. 이 시기는 무용사에서 '무용의 암흑기'로 불릴 만큼 사회적으로 무용이 억압되며, 음성적 무용-무도광, 죽음의 무용 등으로 침잠하던 시기였다. 그러나 극예술을 종교적 체험으로 변형시키고자하는 충동은 20세기에 들어서면서 보다 활기차게 일어났다. 그것은 사실주의에 반대하는 최초의 시도들, 즉 상징주의나 표현주의 등의 사조에 힘입으며 부분적으로 시도되었다.²²⁾ 연극에 있어서 뿐 아니라 무용에 있어서도 제의적인 추구가 나타난다. 현대무용의 선구자인 마사 그라함은 그리스 신화에서 영감을 얻었고 그것을 자시만의 무용기법으로 표현함으로써 모던댄스 시대의 가장 영향력 있는 인물로 평가되고 있다.

현대에 들어와 종교적 측면에서 고유한 기능으로 자리 잡고 있는 제의성을 연극에 도입하여 새로운 극적표현 언어를 창출한 아르토(Antonin Artaud)는 연극이 고대 제의의 기능을 가진 것으로 인식하였다. 그러나 그가 주장한 잔혹연극은 선행한 제의적 관례의 연극들과 본질적으로 다른 입장을 가지고 있었다. 첫째, 과거 연극이 종교의 대체물로 종교적 소통의 수단이 되기를 원했던 사람들에게 연극이 좋은 종교적 실행의 수단이었다면 아르토에게 있어서 이러한 원시적 제의적 관례는 악몽이었다는 점이다. 그 이유는 그가 본 연극에서의 제의적 요소들은 그가 연극을 통해 바라 본 현실의 구현을 위한 가장 적극적 실행을 가능하게 하기 때문이다. 따라서 그에게 있어서 '잔혹'이라는 용어는 '피'를 의미하거나 물리적인 가학성(加虐性)을 의미하는 것이 아니다. 관객으로 하여금 인간 삶의 진실은 '고통'으로 재확인된다는 것을 인식하도록 하고, 그것은 '죄에 대한 자신의 느낌, 애욕적인 집착, 공상, 물질과 삶에 대한 유토피아적 감각, 심지어는 식인종의 야만성과도 직면'하게 만드는 것으로 인식하게 하였다.²³⁾ 둘째, 기존의 연극은 연극 자체를 위해 제의적 양식을 도입한데 반해 아르토는 연극을 목

22) 앞의 글, p. 16.

23) Antonin Artaud(1975). *Theatre et son Double*, Paris, Hatier, pp. 119-121 재인용.

적에 종속시키려 했다는 점이다. 즉 작가들이 제의적 양식을 도입한 것은 연극 자체의 부흥을 위해서였으며, 연극에 종교적인 분위기만을 창출하여 연극이 좀 더 진지하고 숭고한 것으로 보이게 하여 고대 연극의 명예를 회복하고자 한 것이었다. 그러나 아르또는 연극의 기능 자체를 원시부족의 집단제의식과 동일한 것으로 보았다.²⁴⁾

아르또는 왜 이러한 제의적인 측면에서 연극에 접근하려 한 것일까? 그는 현대문명에 대해 근본적으로 부정적인 견해를 가지고 있었다. 아르또는 세상의 공리적이고 기술적이며 경제적인 가치에 의존하는 물질주의에 반대하면서 기존의 위대한 고정관념이나 가치들을 다시 만들고자 하였다.²⁵⁾ 그는 현대문명이 인간의 자연적 본성을 가로막아 인간을 정신적으로 지치고 병들게 하고 있고, 산업과 과학이 발달할수록 인간이 해방되기는커녕 정신적으로 병폐감은 더욱 깊어가게 된다고 생각했다. 따라서 치유를 받아야 한다는 것이다. 또한 그러한 기능을 전 문명(前文明)의 단계에선 집단 제의식이 맡았지만 오늘날은 연극이 몫을 맡아야 한다는 것이다. 그러기 위해선 우선 연극이 제의식과 동일시되어야 한다는 것이다.

이와 같이 아르또와 브레히트는 다 같이 연극의 총체적 변화를 주장하였다. 그들은 각자 나름대로의 시각으로 세상을 바라보았고, 거기에 따른 그들 고유의 사명을 직시했다. 그리고는 연극을 그 자체로서 바라본 것이 아니라 오늘날의 역사 속에서 정착시키고자 했던 것이다. 다시 말해 연극을 시대와 사회에 의무를 이행하는 유용한 '수단'으로서 생각했던 것이다.²⁶⁾

브레히트가 사회를 변화시키는 힘을 이성과 과학이라고 생각했다면, 아르또는 이성과 과학의 가치를 경멸했고 그 유용성보다는 오히려 그 해악을 더욱 깊이 인식했다. 브레히트의 막시즘으로 출발한 철학적 기초인 유물변증법은 모든 사물은 항상 변화하며 고정된 진리는 없으며, 자기부정을 통한 끊임없는 진화를 한다는 이론이다. 막시즘의 입장에서는 인간의 삶과 사회는 고정적이거나 개조 불가능한 것이 아니라 오히려 항상 변화하는데 이러한 변화의 원리를 파악하면 그 변화를 능동적

24) 박성진(1997), 앙토낭 아르또의 잔혹연극론과 베르톨트 브레히트의 서사극 이론 비교연구, 경성대학교 대학원 석사학위논문, p. 19.

25) Antonin Artaud(1975), p. 182.

26) 박성진(1997), p. 22.

으로 이끌어 갈 수 있다는 것이다. 따라서 브레히트는 변증법적 사상에 따라 ‘모순’은 오히려 역사를 발전시켜나가는 원동력이라고 인식했다.²⁷⁾ 반면에 아르또는 오히려 매일매일 새로운 힘을 나타내는 현대과학의 저변에 존재하는 알려지지 않은 ‘막연한 힘’ 들을 인식했다. 그 힘은 아직 과학의 영역에 포함되지 않으나 언젠가는 포함될 수 있을 힘, 즉 원시시대 동안 인류가 교감한 자연의 활기찬 영역이 원동력이 되었던 힘이라고 보았던 것이다.²⁸⁾

위에서 비교된 것과 같이 브레히트와 아르또는 연극을 통해 실현하고자 하는 예술적 목적은 같았으나 그것을 실천하는 방법은 서로 극단적이며, 상반된 이론을 펼쳤다. 브레히트의 교훈주의와 함께 아르또의 제의성에 의한 잔혹극성은 오늘날 현대무용과 더불어 소위 퍼포먼스와 행위예술이라고 지칭되고 있는 총체적 예술형태를 통하여 더 가까이 우리에게 다가와 있으며, 몰입과 단절이라는 상반된 경험을 통하여 교화와 정화를 이루길 기대하였다.

IV. 포스트모던댄스와 새로운 표현성으로서의 연극성

1. 포스트모던댄스의 표현성

예술은 그 시대의 예술성을 표출할 수 있는 전달체계로서 다양한 예술적 형태를 원한다. 다양한 예술의 형태란 곧 예술가의 표현 스타일을 의미하며, 개인적이고 독창성을 포함하게 된다. 현대무용에서의 무용 형식이란 개개인의 안무가들이 서로 예술적으로 차별화 될 수 있는 중요한 척도이자 예술적 가치 기준으로 적용된다. 무용 형식은 곧 무용가들의 예술 스타일을 규정하게 되는데, 이것은 무용이 전달 매체로서 관객과 형성되는 예술적 인식을 의미한다.

무용의 스타일은 고정된 불변의 것이 아니라 무용의 변천과 함께 변화된다. 즉, 무용의 변천은 인류의 변천, 또는 사회적, 문화적 변화와 함께 그 시대의 특성을 수

27) 앞의 글, pp. 22-24.

28) 채승묵(1987). 양포농 아르또의 신화적 분석 연구, 동국대학원 대학원 석사학위논문, p. 5.

용하게 되며, 이러한 요인에 의해 무용을 구성하는 표현방법은 선택되고, 그 결과물로 스타일은 결정되어 진다. 그리고 그 차이는 무용을 구성하는 많은 요소들(장치, 음악, 조명, 의상, 독특한 표현방법 등)에 의해서 식별될 수 있다.²⁹⁾ 따라서 스타일은 무용을 이해할 때 무용예술을 규명하는 척도인 것이다. 그러면 무용가의 예술성을 차별화하는 스타일이 의미하는 본질은 무엇인가?라는 의문이 제기된다. 본 연구자는 이 질문에 대한 답으로 '표현의 예술적 형태' 라고 정의내리고자 한다.

고전발레에 대한 반항은 발레에 대한 한계를 인식함으로부터 시작되었으며, 과거와 다른 유형의 춤을 요구하면서 새로운 이론인 표현론이 나타나게 된다. 이 시기의 현대무용의 등장은 새로운 표현론의 예술 성격과 이론 구조에 들어맞는 새로운 무용의 등장이었으며, 인간의 신체에 대한 새로운 인식과 분석을 통해 인간의 자유로운 사고와 감정의 표출을 위한 무용양식을 만들었다. 이 과정에서 무용가들은 자신의 주관적이고 감성적인 감정을 동작과 행동에 이입시켜 자신들만의 독창적 표현 형태를 이루어내었다. 무용가들의 이러한 노력은 그들만의 창의적 스타일을 만들어냈고, 작품과 함께 표현, 전달됨으로서 그들의 예술성을 관객들과 공유할 수 있도록 하였다.

표현의 궁극적 가치는 전달이다. 즉 안무가와 관객 사이의 커뮤니케이션을 통해 작품에서 나타내고자하는 메시지를 함께 나누는 예술적 기쁨을 누리는 것이다. 물론 예술 표현에서 우선 문제가 되는 것은 무엇이 표현되는가 하는 점이지만, 표현이라는 말의 본래 의미는 인간의 내부에 있는 것, 심적인 것이 그 내용이 된다고 할 수 있다. 그리고 그 심적인 내용은 크게 나누어서 감정과 사고로부터 성립된다고 할 수도 있다.

모던댄스에서 가장 대표적 무용스타일을 구축한 표현주의(Expressionism) 무용은 자신 내부의 부르짖음을 표출하고자 하였다. 즉 인간의 체험과 새로운 인식, 그리고 시대적 정신과 감각을 통한 인간의 내면세계의 추구가 중요한 과제였다. 그러면 포스트모던댄스에서의 '표현'의 개념 어떻게 변화되었는가? 모더니즘 말기의 무용은 초기의 현대무용 정신을 잇는 채 다시 형식주의로 회귀함으로써 관객들의 외면과 한계에 봉착하였다. 이때 현대무용이 안고 있는 구조적 문제점을 극복하고자 하는 일련의 시도들이 나타나게 되는데, 그것은 '무용의 본질로 돌아가자' 였다. 그 동안

29) 박경숙(1997). 무용스타일의 이론적 분석에 관한 연구, 『한국무용교육학회지』, pp. 96-97.

너무도 장식적이고 기교적이며, 표현이라는 카테고리에 갇혀 힘들어 하던 현대무용을 해방시켜주고 무용의 본질을 재인식함으로써 다시 한번 도약을 시도 하였다.

초기 포스트모더니스트들은 순수 움직임에 집중하며, 과거의 표현적 요소도 거부한 채 포스트모던시대의 새로운 무용언어 창출에 몰입하였다. 초기 포스트모던댄스 이후 등장한 신표현주의의 영향은 '표현'이라는 개념이 무용의 중요한 속성소로 다시 등장함으로써 신표현주의 무용을 포스트모던댄스 시대를 대변하는 대표적 무용예술로 자리매김하게 하였다.

표현의 개념으로 모던댄스가 '인간내면의 표출'을 화두로 삼았다며, 포스트모던댄스는 '인간의 삶' 그 자체에 집중하였다. 즉 모든 예술의 중심에 다시 인간이 존재하게 된 것이다. 그러나 '인간 삶의 표현'을 목적으로 하는 현대무용에는 예술적 근거로 갖추어야 할 필수적인 것이 예술적 이상이다. 만약 인간의 삶에 이상이 없다면 인간의 삶은 공허하고 동물적인 일차적 삶만이 존재하게 된다. 따라서 이상이 담겨 있지 않는 무용은 외형만 보이는 움직임의 허구만이 있을 뿐 이다. 포스트모던시대 는 이러한 점을 주시하였다.

오늘 날 표현성의 중요한 요소로 연극성이 자리 잡고 있다. 극성의 개념 속에 의미하고 있는 교훈주의가 주는 사회적 메시지와 제의성에 의한 사회 정화는 예술로써 뿐만 아니라 예술적 이상의 실현인 사회 개혁이라는 보다 더 진보적인 목적을 담고 후기 현대무용의 안무양식의 개발과 발전에 많은 영향을 주었다.

2. 포스트모던댄스와 소외기법

서사극의 대가 브레히트(Bertolt Brecht)는 관객들의 비판적 사고를 위해 관객이 무대와의 '거리'를 유지할 수 있는 소외효과(Verfremdungseffekt)라는 특별한 연출 기법을 창출하였다. 그의 서사극은 전통적인 연극, 즉 '극적인 연극(dramatic theatre)'의 감정이입방식과 달리 관객의 비판적 사고를 전제로 이성에 호소하고자 하는 이성적인 연극이다. 그 목적은 사람들을 교훈하려는 데에 있다. 교훈의 효과는 관객이 사건에 몰입되어 그 자신을 잃어버린 것 보다, 마치 음유시인이 악기를 연주하며 옛날이야기를 서사시처럼 읊어주어 관객이 현실처럼 착각하지 않도록 하여야

만 증대된다고 생각하였다.³⁰⁾

브레히트가 말하는 소외효과란 “낯설게 하기” 처럼 모든 사건을 습관적으로 보지 않게 하고 새롭게 지각하도록 유도하는 것을 말한다. 이는 어떤 사건이나 성격에 있어 그동안 아주 자연스럽게 여겨져 왔거나 익히 잘 알고 있는 사실 등을 문득 경이롭고 신기한 것으로 인식하게 하는 수단이다. 이렇게 하여 관객은 스스로 과정을 판단하여 해결에 이르는 주체적이고 능동적인 현실인식의 주체가 된다. 그래서 현실 극복의 해답은 언제나 관객 몫으로 남기고, 작가는 단지 현실에 대한 모순을 관객이 새롭게 다시 볼 수 있도록 해줄 뿐이다. 서사연극은 바그너의 ‘총체예술’이 최면적 효과를 지향하는 것과는 달리 현실의 환각을 깨뜨리기 위하여 공연의 요소들을 사용한다. 해설가 등장, 노래, 최소화, 영상의 활용은 소외기법의 대표적 예이다.

브레히트가 소외효과 of 실현으로서 거리두기에 내포된 의도는 다음과 같다. 첫째, 신비주의로부터의 탈피이다. 즉 예술이 그 동안 포기하지 못하였던 환상과 신비로움으로부터 탈피하고자 하였다. 둘째, 비판적 시각을 부여하고자 하였다. 사실주의의 재현을 막음으로써 과거의 관객들이 익숙해져있던 많은 사실들로부터 객관적이며, 비판적 시각을 갖게 하였다. 셋째, 관객의 참여를 유도하였다. 기존의 수동적 관객으로부터 작품감상의 능동적 참여를 통한 관객의 시각을 갖게 함으로써 이성적 판단을 이끌어 내하고자 하였다.

그 결과 공연의 수법에 있어서도 장치, 음악, 안무 등이 각기 독립성을 가지고 상호 변증법적 또는 대립법적 관계를 형성한다. 무용분야에서는 포스트모던댄스 시대의 저드슨 그룹이 처음으로 이 기법을 사용하였다. 그리고 60년대 미국에서 교육을 받았던 피나 바우쉬의 작품에서 이 소외기법은 꽃을 피운다. 초기 포스트모던댄스에 나타난 소외기법 활용을 요약하면 다음과 같다.

첫째, 관객의 참여를 위해 해설가적 기법을 도입하였다. 둘째, 관객과 공연자 사이의 거리감 해소를 의도하며, 객관적 시각을 통한 거리두기를 위해 노래기법을 수용하였다. 셋째, 극적 의미의 강화를 위해 무대의 문자화(대본 및 다양한 매체 등)를 응용하였다. 넷째, 안무의 단순화를 위해 최소화, 단순화 기법을 활용하였다. 다섯

30) 이석남(2004). 피나 바우쉬의 작품에 내재된 연극성 연구, 우석대학교 대학원 석사학위 논문, pp. 47-49.

째, 극적 환상의 제거하고 관객의 객관적 태도를 위해 공개적으로 드러내기 기법을 수용하였다. 여섯째, 무용가에게 필수적인 기교에 대해 거부하고, 정서적이며 극적인 제스처어를 부정하였다. 일곱째, 내용과 형식에 대해 거부하며, 다차원적인 표현과 다중매체를 사용하여 주제의 직접적 의사소통을 시도하였다.

이와 같은 시도의 목적은 브레히트가 비평의 대상으로 삼은 예술적 환상으로 부터의 탈피였다. 환상을 통하여 마치 현실을 보고 체험하는 듯한 착각을 주는 대신 거리(距離)를 내세움으로써 예술과 현실을 서로 분리시키고, 무대 위에서 제시되는 것이 인공적으로 제작된 것이며, 배우들에 의해서 실연(實演)되는 것이라는 것을 인식시켰다. 이러한 브레히트의 관객을 소외시키기 위한 거리두기 개념의 적용은 극적 표현성의 확대를 의미한다. 브레히트의 표현을 빌리자면 '소외효과의 궁극적 목적은 연극이라는 수단을 통해 관객에게 교육적 목적을 도모하는 것'이라고 했다. 그것은 극성의 개념인 교훈주의에서 비롯된 작가가 관객에게 주고자하는 메시지를 통한 현대사회의 강력한 화두인 예술적 소통을 달성하는 것이다. 따라서 포스트모던댄스의 소외기법의 수용은 과거의 정형화된 무용언어의 한계에서 벗어나 새로운 표현영역의 확장이었다.

이와 같이 포스트모던댄스에 유입되었던 연극적 특성 중 브레히트의 소외기법은 포스트모던 안무가들에게 많은 영향을 주었다. 초기 포스트모던댄스의 저드슨 그룹을 필두로 신표현주의 대표적 무용가인 피나 바우쉬까지 그들의 작품을 통해 이 시대의 새로운 표현 언어로서 자리매김하고 있는 것이다. 소외기법을 사용한 대표적 무용가인 피나 바우쉬의 작품에 나타난 연극적 특성은 일상적 현실을 무대 위에 펼쳐냄으로써 추상적, 상상적 시공간이 아닌 현실의 재구성이라는 점이다. 재구성된 현실적 시공간 안에서 관객은 몰입과 단절을 경험하며, 허구와 사실을 객관적으로 판단함으로써 기존의 무용에서 경험하지 못하였던 감상의 재미를 느끼게 된다. 이러한 피나 바우쉬의 스타일은 '춤연극'이라 불리 우며 춤과 연극적 요소의 결합이 독특한 춤의 양식을 창출해 냈음을 보여주었다. 이것은 그 동안 관객에게 무조건적인 몰입을 강조함으로써 오히려 작가의 예술세계의 언저리를 맴돌며, 힘들어 하던 관객들에게 다양한 감상의 태도를 제시하며 현대무용을 대중적 예술로 다가가게 하였다.

그러나 무용에서의 소외기법의 수용은 외형적 안무기법의 차용으로만 사용되었

는가? 아니면 브레히트가 목적하였던 이상적 사회실현이라는 궁극적 목표에 같이 동참하였는가?에 대한 의문을 가져본다. 한 인터뷰에서 피나 바우쉬는 자신의 작업에 도입된 많은 기법-소외기법, 잔혹극성, 연기론 등-들이 그 이면에 있는 철학적이념까지도 수용되었는가에 대한 질문에 단지 작품의 주제를 풀어나가기 위한 방법론이라는 모호한 답을 주었다. 앞으로 안무가들의 작업에서는 브레히트의 소외기법이 가지는 궁극적 목적까지도 포함되어 예술적 신념으로 발현되기를 기대해 본다.

3. 포스트모던댄스와 잔혹극

앙투안 아르토는 연극이 희곡에 의존하는 문학적 행위가 아니라 감각적 경험이라며 잔혹연극(Theater of Cruelty)을 이론화 하였다. 즉 보는 이들의 감각이 공격을 당해, 인간의 선천적인 폭력성과 공격성이 잔혹극을 통해 정화되어야 한다고 주장하면서 공연의 집단적 체험을 주장하였다.³¹⁾ 제의의 연극이 추구하는 것은 문명 이전의 원시적 제의가 불러일으키는 희열을 재생시킴으로써 하나의 연극공연이 일종의 집단요법(group therapy)의 시술장이 되게 하는 것이다. 따라서 제의의 연극은 이성에 의한 이해보다 감각으로 느끼도록 만들기 위해, 각 장면은 서로 독립된 인상을 느끼도록 단편적으로 꾸며져 있고 언어는 말보다 소리를 중시하며, 그밖에 조명과 전자음향 등 각종 매체를 동원하여 감각적으로 관객에게 파고드는 기법을 쓰고 있다.

이러한 스타일을 지칭하여 아르토는 자신의 연극을 스스로 잔혹연극이라고 명명하였다. 인간내면의 잠재된 감정과 감각을 시간과 공간을 발산시킬 수 있는 데까지 끌어올려 접화시키는 연극으로, 관객이 무대 위에서 벌어지는 현실을 통해 강한 형이상학적 체험을 경험하고, '정화'되어진 후에 사회에 나아가 사회를 변화시켜야 한다는 것이다.³²⁾

브레히트가 단절을 통한 이성적 접근으로 사회적 개혁을 원하였다면, 아르토는

31) 정진수, 김동욱(2000). 『연극의 이해』(서울: 집문당), p. 166.

32) 고금만(2000). Antonin Artaud의 잔혹연극 이론과 그 실체에 대한 연구, 중앙대학교 예술대학원 석사논문, pp. 25-26.

몰입에서의 체험과 그 과정을 통한 정화가 인간을 사회적 악으로부터 구함으로써 사회적 선을 구현할 수 있다고 주장하였다. 이들은 거의 같은 시대를 살면서 서로 만난 적도 없고 서로의 상반된 예술적 이념에 대하여 상호 주장이나 설득도 없었으나, 우연히도 이들은 서로 대립적 논리를 펼치며, 한 시대를 그들의 예술적 이념으로 채웠다.

그러나 대립적이었던 이들의 이론은 창의적 작업의 수단이었을 뿐 궁극적 목적은 이상의 사회적 실현이라는 공통점을 안고 있다. 즉 창작 작업의 마지막 귀결은 예술적 실천이 아닌 그 이상의 가치를 구현하는 것을 목적으로 하였던 것이다. 이를 위해 그는 무대 위에서 사용할 수 있는 모든 표현수단들, 즉 음악, 춤, 무언극, 몸짓, 억양, 조명, 무대장치 등의 요소들이 서로 결합하여 제의적인 미술의 힘을 창출하고 그것은 통해 새로운 현실세계를 구축하기를 원한 것이다.

아르포의 제의적 특성은 다양한 분야에 그 영향을 미치게 된다. 특히 '탄츠 테아트르'라는 '춤연극'을 표방한 피나 바우쉬의 작품에 제의적 기법이 많이 수용되어 있음을 알 수 있다. 바우쉬의 작품 특성을 규정하는데 영향을 준 요소들은 매우 다양하다. 라반에서부터 쿠르스 요스와 표현주의 무용의 마리 뷔그만에서 스타니스랍스키의 연기론, 브레히트의 소외기법, 아르포의 잔혹연극에 이르기까지 대단히 복합적 요소들이 융합하여 바우쉬의 독창적 예술성을 이루었다.

피나 바우쉬의 작품은 구성과 나열, 그리고 조합에 이르기까지 그녀만의 독특한 스타일로 이루어져 있기 때문에 기존의 방식으로 작품을 이해하기란 불가능하다. 그녀의 움직임에는 내용이나 주제의 체계적 변조가 없으므로 무대에서 움직이는 그 순간에만 감상자와의 긴밀한 결합이 가능하다. 바우쉬는 그녀가 던지는 장면들의 해프닝에 대한 관객들의 적극적인 이해와 무대의 신체 움직임이 관객의 신체 경험과 연결되어 그녀의 작품이 완성되기를 원한다. 따라서 작업의 출발점은 신체가 경험하는 매일의 생활에서부터 시작한다. 즉 그녀는 무용단원들에게 여러 가지 상황들을 질문하면서 단원들 각자가 경험하였던 바를 재현시키고 관찰하면서 작품을 만들고, 그것을 무대에 올려 관객들이 자신들의 경험과 함께 무용을 보면서 스스로 작품의 완성을 꾀하도록 유도한다. 이러한 방법들은 안무가의 의도를 수동적으로 받아들이는 과거의 태도에서 벗어나 무용수 각자의 체험을 통한 능동적 표현을 유도

했다고 볼 수 있다.

바우쉬의 작품에 내재되어 있는 잔혹연극의 제의적 기법들을 안신희³³⁾는 다음과 같이 요약하고 있다. 첫째, 인간 갈등의 대립을 통해 공포를 경험하게 함으로써 인간 삶의 본질에 몰입하게 한다. 둘째, 체험을 중시하는 몽타주 기법을 사용하였다. 셋째, 시각적 환상을 위해 스펙타클한 무대를 사용하였다. 넷째, 언어를 통한 표현이 아닌 감각에 의한 신체적 에너지를 활용하였다. 다섯째, 관객과의 동화를 위한 다양한 매체의 사용으로 총체적 무대언어를 구사하였다. 이러한 특성은 매우 아르또적 기법이라 할 수 있다. 물론 위의 다섯 가지 특성들이 반드시 잔혹극성만이 가지는 고유한 현상이라고는 볼 수 없으나, 바우쉬의 작가적 감성의 교감을 이루어 내기위해 운동적, 마임적, 제스처의 모든 가능성을 동원하고 있으며, 계속 반복되어지는 움직임으로 관객들에게 감정의 증폭을 가져다주어 그녀의 작품의 의미를 완성시킨다.

이러한 잔혹극성은 바우쉬뿐만 아니라 흔히 우리가 그 동안 이질적으로 느껴왔던 행위예술, 통칭적 퍼포먼스, 전위적 연극 및 실험적 무용에서 볼 수 있었다. 오늘도 우리의 무대 위에 선 살아있는 개구리를 밟아서 간다든지, 무대 위를 피가 흐르는 고기 덩어리로 채운다든지, 심지어 닭 목을 비틀어 죽이는 그런 극단적 잔혹행위가 일어나고 있다. 이러한 잔혹적 기법들을 통해 관객은 안정적이고 이성적 태도의 감상에서 벗어나 묘한 전율과 함께 강한 충격을 경험하기도 한다. 관객의 입장에서 때론 부담스럽고, 때론 거부감까지 느끼게 하는 이러한 잔혹 기법들은 포스트 안무가들의 작업에 결합됨으로써 많은 독창적 작품들을 만들어내고 있다. 현재 무용은 아방가르드적 경향이 주도하고 있는데 아비뇽 페스티벌, 몽펠리에 페스티벌, 비엔나 페스티벌 등의 공연예술에서 그 흐름을 읽을 수 있다. 여기서 펼쳐지는 공연들은 이미 장르의 경계를 넘나들며 동작을 거부하는 농 당스(non-danse), 지칠 때까지 추어대며 육체적 에너지에 도전, 폭력과 충격에 의한 잔혹성의 난무 등 다양한 표현기법들로 공연을 이끌고 있다. 이미 이러한 추세는 유럽적 아방가르드 예술의 특징으로 부각되며, 전 세계의 예술가들의 동참을 요구하고 있는 것이다.

33) 안신희(2006). 피나 바우쉬의 작품에 내재된 앙토냉 아르또의 잔혹극성에 관한 연구, 『무용예술학연구』 제17집, pp. 135-138.

V. 결 론

오늘날 무용의 화두는 무대와 관객간의 소통의 개선에 있으며, 이에 대한 고민 또한 가장 크다. 때로는 그 소통을 해소하기 위한 무분별한 시도와 접근이 오히려 더 큰 혼재 상황을 야기하기도 한다. 이는 오히려 무대에서 안무가와 관객 간에 있어서 소통 채널에 긍정적이기보다는 부정적이거나 난해한 결과를 초래하고 있다고 현장 안무가들이 토로하는 것이 사실이다. 따라서 이 시대의 무용은 과거와 같은 독립적 영역을 고수하는 대신에 다양한 장르의 예술과 유기적인 연계를 통해 각 장르 속에 내포되어 있는 특성을 융합함으로써 영역의 한계를 극복하고자 한다. 그 중 공연예술로서 가장 친화력이 강한 연극과의 접목은 관객과의 소통을 위한 창구가 되었다.

무용에서 연극성을 수용하는 것은 장르의 해체가 아닌, 각 장르의 속성소의 결합에 의한 예술적 수단이며, 이를 경계하기보다는 준비된 수용의 태도를 취해야 한다. 그러나 예술의 완성을 위해 초 영역적 분석이 준비되지 않고서는 예술분야에 대한 무분별하고 지나친 접목으로 인한 예술적 기형을 낳을 수도 있다는 점을 우리는 간과해서는 안 될 것이다.

본 연구에서 고찰된 극성의 개념 속에 의미하고 있는 교혼주의와 제의성에 의한 사회 정화는 예술미로써 뿐만 아니라 예술적 이상의 실현인 사회 개혁이라는 보다 큰 진보적 목적을 담고 있다. 그 목적을 실현하기 위한 구체적 방법으로 소외기법과 잔혹극성이 도입되었으며, 이러한 기법들은 무용뿐만 아니라 많은 예술장르에 영향을 주었다. 이러한 논지에서 포스트모던댄스에 내재된 극성을 분석한 결과 포스트모던댄스에 나타난 표현성의 특징을 요약해 보면 다음과 같다.

첫째, 연극성은 작가나 안무가의 의도와 작품 이미지보다는 관객의 입장에서 조명되었다.

둘째, 고찰되어 있던 무용의 미학적 개념에 대한 고정관념을 무너트림으로써 관객들에게 감상의 자유로움과 재미를 제공하였다.

셋째, 관객이 고전적 안무기법에서 보여주는 일방적 제시(안무가)에 의한 수동적 자세에서 벗어나 안무가와 관객이 작품을 통하여 상호 협력적 관계로 발전시켰다.

넷째, 작품속의 몰입과 단절을 통한 통찰적 경험을 통해 이성적이며, 객관적 판단을 유도하였다.

다섯째, 작품은 완성된 것을 감상하는 것이 아니라 무대 위에서 펼쳐지는 과정과 절차를 함께 참여하게 함으로써 안무가가 전달하고자 하는 의도를 관객의 몫으로 남겨 놓음으로서 관객에게 주체적 감상을 부여하였다.

여섯째, 기존의 무용에서 금기시되던 폭력이나 충격, 잔인성 등의 강한 비인간적인 표현기법들이 관객들에게 새로운 소통수단이 무용언어로 자리매김함으로써 무대 위의 표현성을 확장 시켰다.

일곱째, 현대무용의 본질적 추상성을 ‘현존성’에 의한 사실적 접근으로 관객과의 언어적 소통을 이루어냈다.

이처럼 후기 현대무용에서의 연극적 경향은 우리에게 무용예술의 새로운 패러다임을 제시하며, 예술과 인간이 소통할 수 있는 연결고리로 작용하고 있다. 그러나 한국의 현대무용은 아직 다양한 경향들의 혼재와 충돌의 소용돌이에 놓여있는 실정이다. 현대무용에 대한 추상성과 난해함으로부터 관객들은 피곤해 하며, 점점 더 외면하고 있는 실정이다. 포스트모던시대가 원하는 예술의 대중성, 다양성 및 장르의 해체에 이르기 까지 수많은 요구로부터 적극적 대응이 이루어지고 있는가에 대한 지적에 우리의 관심이 집중되어야 한다. 이와 같은 문제점에 대한 학문적 접근이 필요함에도 불구하고 현장예술이라는 특성 때문에 충분한 문헌적 연구 결과가 부족한 실정으로 향후 적극적이며, 통합적 연구가 지속되어야 할 것이다.

■참고문헌

- 김말복(1999). 『무용의 이해』, 서울: 예전사.
 송종건(1998). 『무용학 원론』, 서울: 도서출판 금광.
 셸리 베인즈(1991). 『포스트모던댄스』, 박명숙(역), 서울: 삼신각.
 스타니스랍스키(1954). 『자신에 대한 배우의 작업 1부』, 모스크바.
 정진수, 김동욱(2000). 『연극의 이해』, 서울: 집문당.
 존마틴(1993). 『선구자들의 생각』, 서울: 예전사.

- Andreas Huyssen(1995). 『현대미술과 모더니즘론』, 김수기(역), 서울: 시각과 언어.
- Hall Fost(1995). 『할 포스트, 미니멀리즘의 교차점, 현대미술과 모더니즘론』, 양현미(역), 서울: 시각과 언어.
- Michael Fired(1995). 『현대미술과 모더니즘론』, 김금미(역), 서울: 시각과 언어.
- 김대현(1987). Bertold Brecht의 제시적 연기스타일에 관한 연구, 한양대학교 대학원 석사논문.
- 고금만(2000). Antonin Artaud의 잔혹연극 이론과 그 실체에 대한 연구, 중앙대학교 예술대학원 석사학위논문.
- 박경숙(1997). 무용스타일의 이론적 분석에 관한 연구, 『한국무용교육학회지』.
- 박성진(1997). 앙투안 아르토의 잔혹연극론과 베르톨트 브레히트의 서사극 이론 비교 연구, 경성대학교 대학원 석사학위논문.
- 반주은(1994). 전위무용에 관한 연구, 수원여자대학 논문집.
- _____ (2001). 현대무용의 전위성에 관한 연구, 『무용예술학연구』 제 7집.
- 신석호(2003). Minimalism에 관한 연구, 군산대학교대학원 석사학위논문.
- 안신희(2006). 피나 바우쉬의 작품에 내재된 앙투안 아르토의 잔혹극성에 관한 연구, 『무용예술학연구』 제17집.
- 이상복(1998). 브레히트와 스타니스랍스키의 비교, 『한국연극학』 11, 서울: 한국연극학회.
- 이영애(2000). 스타니스랍스키와 브레히트의 연기론에 관한 비교연구, 중앙대학교 대학원 석사학위논문.
- 이석남(2004). 피나 바우쉬의 작품에 내재된 연극성 연구, 우석대학교 대학원 석사학위논문.
- 임성남(1973). 전위무용이 가는 길, 이화여자대학 무용학회.
- 조미혜(2001). 포스트모던댄스에 나타난 소외기법 연구, 동국대학교 문화예술대학원 석사학위논문.
- 채승묵(1987). 앙투안 아르토의 신화적 분석 연구, 동국대학원 대학원 석사학위논문.
- 최정화(1997). 피나 바우쉬의 봄의 제전에 나타난 몽타주에 대한 연구, 성균관

대학교 대학원 석사학위논문.

Antonin Artaud(1975). *Theatre et son Double*, Paris: Hatier.

Jean Francois Lyotard(1991), *Eine post-modern Fabel uber die Postmoderne oder: In der Megalopolis*, in: *Postmodernism-globale Differenz*, hg. v. Rogert Weinman u.Hans Ulrich Gumbrecht unter Mitarbeit v. Benno Wagner, Frankfurt a. Main, Suhrkamp,, 1.Aufl.

심광현(1994). 역사적 아방가르드와 다다의 교훈, 『미술광장』 8월호.

『춤』(1986), 뉴욕에 상륙한 독일 무용극과 일본의 무도. 11월호.

논문투고일	2007년	2월	28일
심사일		3월	3일
심사완료일		3월	20일

Abstract

Study of the “Characteristics of Theater” in Post-modern Dance

Jueun Ban
Professor of Dance
Suwon Womans College

This study aims to develop an effective method of communication-characteristics of theater-focused on art of dance.

We have lived in various cultural environment, we call it post-modern era. Many artists and theorists of dance had tried to create new paradigms and we have also had so many questions and answers with regard to the art. Especially, the field of dance has been changed radically since the dance artists struggled against the popularity, the commercialism and the diversities. Because of the needs of the post-modernism, the dance comes to meet a new paradigm and try to create new effective tool between art and audience through new expression skills .

It is not easy to clarify “Expression” in short words, since the expression depends on individuals. And it was not a perfect solution to overcome apathy of audience who are tired of difficult art, either. Therefore, the “characteristics of theater” was an alternative answer and became to be essential to the dance, nowadays.

The objective of this study is to understand the “characteristics of theater” appearing in post-modern dance and search a new approach to the future dance.

At the beginning of this study, I introduce the history of dance from the origin of dance based on ancient culture up to the post-modern dance. Also, the “characteristics of theater” is shown in second chapter and the relationship between the dance and the theater gave us important meanings.

Moralism and religious characteristics are some of the important factors to study the characteristics of theater. They seem to be different, but the difference was only the way of expression. Eventually, they come to assimilate together through the realization of ideal society. By using the theories of Bertolt Brecht and Antonin Artaud, we can find new-expressionism and an ideology which is based on

philosophy from them. Many post-modernist like Pina Bausch showed us many real examples of that.

Therefore, it is shown that the “characteristics of theater” exists in the expression of dance and we now recognize that it is a strong and useful communication tool of the dance.

keywords: post-modernism(포스트모더니즘), new-expressionism skill(신표현주의 기법), characteristics of theater(연극성), apathy of audience(관객의 무관심), new approach of communication(새로운 소통방법)