

1. 피나 바우쉬(Pina Bausch)의 안무 특성에 2. 관한 연구

가. 김 현 남

수원대학교 강사

I. 서론	V. 결론
II. 피나 바우쉬와 탄츠테아터	참고문헌
III. 피나 바우쉬의 주요작품	Abstract
IV. 피나 바우쉬의 안무 특성	

I. 서론

20세기 현대무용에 있어 미국의 무용가들은 “춤을 위한 춤”을 대표하는 형식주의에 지배되어 왔다.¹⁾ 그들은 무용동작에 특별한 의미를 내포하지 않은 채 관객의 해석에 모든 것을 맡겼다.

1960년대와 1970년대 초기에 걸쳐 미국의 포스트모던 세대는 무거운 연극성과 점점 늘어나는 상투성의 누적에 의해 매장되고 있던 무용 본래의 모습을 재발견 하려는 노력으로 무용을 그 기초까지 분해 시켰다. 그 결과는 이야기체의 모든 흔적을 떼어내는 급진적인 예술 형태였다. 이처럼 순수 무용이 살아남기 위해 방법을 모색하고 있을 때 안무가 피나 바우쉬는 중요한 창작자와 개척자로서 “무용극”이라는 무용을 고안함으로써 미국의 포스트 모던 주의자들에게 성실한 대안을 제공했다.²⁾ 통합 예술의 성격을 띠고 있는 무용극(TanzTheater)은 특정한 환경과 요구에 대한 반응의 현상이며, 대화, 소재, 멜로디, 전통적인 연극, 소품 세트 및 의상들을 결합하여 무용을 총체적으로 구성한 것으로 모든 예술의 합성과 서로 상호 관계를 맺고 있다.

피나 바우쉬는 독일의 표현주의와 미국의 현대무용을 결합시켰다는 평을 듣고 있는 이 시대 최고의 안무가들 중 한사람으로 독일은 물론 미국과 유럽 일본에서까지 각광을 받고 있다. 이런 열광적인 분위기는 그녀가 독일의 부퍼탈 탄츠 테아터를 이끌게 된 1973년부터 서서히 시작되어 70년대 후반부터는 급속한 속도로 번져 나갔다.³⁾

1973년 피나 바우쉬는 부퍼탈 탄츠 테아터의 예술 감독으로 임명 된 후 1977년 세계적으로 유명한 페스티발인 프랑스의 ‘Nancy Theater of nations’에 소개되면서 주목 받기 시작하여 전 세계를 무대로 순회공연을 다니고, 여러나라의 페스티발에 초청 받아 세계 최정상급의 무용

1) 『춤』지, 구미 무용계의 신 표현주의 흐름 (83년 5월호) p. 60.

2) Allen Robertson, Donald Hutera 『댄스 핸드북』 박명숙 (역, 1993), (서울:삼신각), p. 468.

3) 문애령(1995) 『서양 무용사』, (서울:눈빛), p. 153.

공연 단체로 평가 받고 있으며 그녀 또한 세계적으로 가장 영향력 있는 안무가로 활동 하고 있다.

선행연구를 살펴보면 피나 바우쉬와 관련된 연구들이 약 6편 정도가 있으나 이들 대부분이 피나 바우쉬의 예술세계와 작품세계를 중심으로 연구된 것들이고 박은영의 논문만의 안무 방법에 관한 언급이 되어있을 뿐 피나 바우쉬에 안무 특성을 연구한 논문은 찾아보기 어렵다. 따라서 무용극이라는 새로운 형태의 장을 연 피나 바우쉬의 주요 작품을 살펴보고 이를 통한 피나 바우쉬의 안무적 특성을 연구함으로써 창작을 생명으로 하는 안무가들에게 새로운 형태의 안무 형식과 방법을 제시하고 피나 바우쉬의 작품 이해에 도움이 되고자하는데 본 연구 목적이 있다. 본 연구의 목적을 달성하기 위해서 우선 무용극(Tanztheater)의 생성 과정을 살펴본 후 피나 바우쉬의 작품세계와 안무적 특성에 대해 자세히 논하고자 한다.

K C I

II. 피나 바우쉬와 탄츠테아터

1. 피나 바우쉬의 예술활동

피나 바우쉬는 1940년 7월 27일 독일의 줄링겐에서 태어났다. 15세가 되면서 에센에 있는 무용학교에서 쿠르트 요스의 지도를 받았으며 무용학교 졸업식에서 최고상을 받고 장학생이 되어 미국으로 1959년에 유학을 떠나게 되었다.⁴⁾

1960년 뉴욕 줄리어드의 교환학생으로 입학한 피나 바우쉬는 그곳에서 안토니 튜더, 호세 리몽, 마그렛 크레스크, 루이 호스, 라메리 등의 지도를 받았다. 동시에 폴 사나사리오 무용단과 도니아 퓨어 무용단원으로 활동했으며, 폴 테일러와 함께 뉴 아메리칸 발레에 참가하기도 했다. 그녀는 뉴욕에서 최초로 넓은 무용세계와 접했을 뿐 아니라 완전히 새로운 생활방식, 요즘 그녀가 자신의 젊은 날에 있어 가장 영향력이 컸던 것으로 꼽은 경험들을 하게 되었다⁵⁾

1970년 네덜란드에서 초청 안무가로 에프터 제로를 안무했고, 다음해 부퍼탈 극장 후원으로 댄서를 위한 액션을 초연한다. 그 이후로 부퍼탈 극장과 폴크방 발레, 그리고 피나 바우쉬의 연계 작업은 지속되어 1973년 피나 바우쉬는 부퍼탈 탄츠 테아터(Wuppertal Tanztheater)의 예술 감독으로 임명되었다. 1974년 프리츠 (독일인), 1975년 봄의 제전, 1976년 일곱 가지 죄악, 1977년 푸른수염 등을 안무했고 동시에 세계 각국을 순회 공연하기 시작했으며 네 차례에 걸쳐서 아비뇽 페스티벌(Avinon Festival)에 동시에 초청 되었다. 1978년 피나 바우쉬의 대표작으로서 가장 많이 알려진 작품 카페필러가 안무 되었으며 그 이후로 널리 알려진 안무 작품들은 1979년 순결의 전설, 1980년 1980-피나 바우쉬의 한 작품, 1982년 왈츠, 카네이션, 1984년 산에서 외침소리가 들렸네 등이 있다.⁶⁾

1983년부터 1988년까지 Folkswang Hochschule Essen의 무용과장으로 재직 했으며, 1988년에 Folkswang Tanz Studio의 예술 감독으로 임명되었다. 피나 바우쉬는 현재 세계 최정상급의 무용단인 부퍼탈 탄츠 테아터를 이끌고 있는 세계적으로 가장 영향력 있는 안무가로 왕성한 활동을 하고 있다.

2. 탄츠 테아터(Tanz Theater)

탄츠 테아터(Tanz Theater)란 제2차 세계 대전 이후 독일에서 대두된 무용의 독특한 고유 개념으로서 추상적인 움직임의 무용과 사건적 구성의 연극을 접합하는 형식의 독일적인 현대무용으로 무용, 대화, 노래, 멜로디, 전통적인 연극, 소품 세트, 의상 등의 사용을 결합한 공연형태를 지칭한다.⁷⁾ 탄츠테아터는 독일의 사회적, 문화적 상황과 깊은 관련을 맺으며 발전해 왔다.

2차 세계대전 이후 당시 독일 문학에 있어서 언어를 형성하는데 가장 영향력 있었던 것은 표현주의였다. 이는 내면적 경험을 외부로 투사 시키는 것을 강조했다.⁸⁾ 예술 장르별로 각

4) 육완순 (1986)『서양무용 인물사』, (서울:금광) p. 342.

5) Nobert Servos, (1984) *Pina Bauschwuppertal Dance Theater* K, allmeyer'sche, p. 242.

6) 문애령(1995), p. 162.

7) 롤란트 랑어(1995), 『춤, 이미지』 유미영 역, 제6호 p. 38.

각의 뚜렷한 경향을 가졌던 표현주의는 무용에 있어서 전통적 형식에 대한 반발의 성향을 띠었다. 이러한 표현주의적 경향에는 불만, 향수, 불안의 상태를 반영하는 독특한 분위기를 가지고 있으며 초조, 번민, 신경질적 고통, 그리고 반항과 저항, 폭력적인 부정에서 배출구를 찾는다. 이는 보통 음울하고 멜랑콜리 하며, 열정적이거나 신랄한 경향을 띤다. 강력히 표현하지 않고서는 견딜 수 없었던 표현주의적 충동은 전후 독일의 젊은 세대를 강력히 사로잡던 분위기였으며, 이것은 경제적인 요인 뿐 아니라 사회적 관습, 생활양식과 같은 보다 내적인 요인들의 혼란에 기인한 결과였다.⁹⁾

표현주의의 무용은 아름다움과 추함을 불문하고 인간의 근본 감정을 나타낼 수 있는 것이 라면 안무가의 독특한 안무방식으로 다양하게 발전되어 갔다.

독일 예술계의 표현주의의 전성기라 할 수 있는 1920년대에 실험적 안무가였던 쿠르트 요스(Kurt Jooss)는 라반의 무용과 독일의 표현무용을 연결시켜, 다른 표현무용과는 다른 무대무용, 무대극, 극예술로서 무대무용의 소생에 가치를 두고 에센에 폴크방 무용학교를 세워 교육자로서의 두각을 나타냈다. 이 학교의 교육내용은 고전 발레의 테크닉에서부터 현대무용을 비롯한 무용공간 구성, 표현무용, 라반의 무용표기법(Labanotation) 및 창작론을 지도했다. 쿠르트 요스는 학생들의 특성과 능력을 개발시켜 안무자를 배출해 냈으며, 스타 중심 체계를 배제하고 모든 무용수가 독자적 자질을 갖추도록 했다. 특히 이 폴크방 무용학교 출신 무용가들로 피나 바우쉬(Pina Bausch), 수잔 링크(Susanne Linke), 레인힐드 호프만(Reinhild Hoffmann) 등은 세계적으로 이름을 떨치며 활발한 활동을 하고 있다.

탄츠 테아터라는 새로운 무용장르는 독일 안무계의 거장인 쿠르트 요스에 의해서 1920년대 후반부터 시작 됐으며, 66년말 이후 탄츠테아터는 요한 크레스닉(Johan Kresnic)과 피나 바우쉬(Pina Bausch), 그리고 게하르트 보너(Gerhard Bohner)가 창안한 고유의 춤 스타일을 지칭하는 용어로 이는 현대의 전 세대가 직면하고 있는 상황을 반성한데서 연유한 새로운 독일적 현대무용이다.

탄츠테아터는 추상적 속성을 갖는 춤(Tanz)과 이야기적이고 사건적인 속성을 갖는 연극(Theater)과의 결합이라고 하여 우리나라에서는 무용극 이라고도 칭한다. 무용극은 동시대성과 현실의식이라는 사회적 현상을 바탕으로 연극에서 일어난 육체 언어의 중요성과 극적 표현수단과 극장주의 형식을 도입하여 형성되었다. 전통적으로 내려오는 인습적인 무용동작 즉, 발레나 현대무용의 정립된 동작들이나 무용개념을 넘어서서, 언어(대화), 무대장치, 음악, 영상 등을 끌라주, 소의 효과 등의 방법을 사용하여 결합한 총체적 혹은 종합적인 공연 형태로 발전하게 되었다.¹⁰⁾

탄츠테아터하면 피나 바우쉬가 선두에 떠오르고 있다. 탄츠테아터라는 독일식 현대무용을 세계에 알리는데 공헌한 피나 바우쉬는 그녀가 비록 여러 춤의 외적인 공연 요소들을 그녀의 작품에 끌어들이되 탄츠테아터라는 ‘장르적’ 형식미의 추구에 상당한 노력을 기울였다.¹¹⁾ 그녀는 부파탈 무용단과 함께 ‘탄츠테아터’ 개념을 발전 시켜 왔다. 70년대의 산물로 ‘탄츠테아터’는 독일 모던발레의 상표가 되었다. 숙련된 무용수들에 의해 공연되며 보통 여기에는 어떤 설화적인 플롯은 없다. 대신 특별한 상황들, 공포, 인간의 갈등 등이 제시된다.

8) W.괴스만 (1987), 『독일 문화사』 양도원 역, (서울:한마당), p. 214.

9) 김문환(1987), 『예술을 위한 변명』, (서울:전예문), p. 135.

10) Anna Kisselgoff (1986), 뉴욕에 상류한 독일 무용극과 일본의 무도, 『춤』지, p. 195.

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

관객은 사고의사들을 따라 가거나 탄츠테아터 작품들이 표현하는 것을 심사숙고 하도록 자극을 받게 된다. 그것은 옛 양식, 즉 독일 표현주의의 신기축으로 묘사된다. 무용에 대한 바우쉬의 기여는 아직도 진행중으로 결코 끝나버린 완성품은 아니다.

탄츠테아터는 끊임없이 변화하는 상태이며 그녀는 무용의 역사에 한 획을 그으며 전 세계적으로 피나 바우쉬란 이름을 각인 시키고 있다.

Ⅲ. 피나 바우쉬의 주요작품

피나 바우쉬의 작품은 근본적인 인간의 충동, 심리적, 사회적 강박과 제약들을 다루고 있으며 1973년 그녀가 부퍼탈 탄츠 테아터를 이끌게 되면서 보다 더 넓게 급속한 속도로 사람들을 사로잡기 시작했다. 그 이유는 그녀의 작품이 춤이라기보다는 재미있는 연극에 가깝기 때문이다. 바우쉬는 그녀의 작품들을 통해 조작된 행복에 의해 나타나는 여리고 깊은 인간의 감정을 어떻게 무력화 시키는지를 보여줌으로써 사람들이 타인에게 인정받고, 사랑 받기를 원하는 사람들의 위선적인 심리를 잘 묘사 하였다.¹²⁾ 따라서 본 장에서는 피나 바우쉬의 수많은 작품들 중에서 대표작으로 꼽히는 주요 작품에 대하여 살펴보기로 하겠다.



12) Johannes Birringer (1995), 노은미 역, 『춤, 이미지』, p. 43.

1. 「봄의 제전 (The Rite of Spring)」

- 초연 : 1975년 12월 3일
- 음악 : Igor Stravinsky
- 무대미술 및 의상 : Rolf Borzik
- 작품시간 : 2시간

봄의 제전은 무용작품의 구성이 음악에 의하여 정해져 있다. 피나 바우쉬는 이 작품을 연습하면서 스트라빈스키가 이 곡을 쓴 이유를 스스로에게 물었다. 아무것도 덧붙일 필요가 없었다. 왜냐하면 모든 것이 이미 음악 속에 있었기 때문이다.¹³⁾

피나 바우쉬의 봄의 제전은 막이 오르면 흙으로 뒤덮인 자연적 무대 위에 한 여성이 엎드려 있는 장면으로 시작된다. 환한 불빛을 받아 빛나는 황갈색의 흙이 가득 덮여있는 무대와 한 조각의 붉은 천은 지상에서부터 어떤 생명력의 탄생이라는 이미지를 만들어 낸다.¹⁴⁾ 이와는 대조적으로 스트라빈스키의 입체적이고 위압적인 음악의 세계는 그 생명의 힘겨운 탄생을 축복하기보다는 그것이 겪어 나가야 할, 또는 그 생명을 강탈해 갈지도 모를 마왕의 질투와 같이 보인다. 물론 그 천상의 세계와 지상의 세계에서 남녀는 마치 두개의 자석처럼 갈라져 있으며 질서와 무질서를 연결짓는 온갖 힘의 역학에 관계한다.

이 작품의 클라이막스는 제물로 받쳐질 여성을 간택하는 장면이다. 바우쉬는 이 엄숙한 장면을 하나의 유희로 연출하였다. 한 여성은 상징적인 붉은 의상을 가지고 두려움에 떨다가 곧 다른 여성에게 건네준다. 붉은 의상을 받은 여성은 또 다시 다른 여성에게 그것을 떠맡기는 상황이 계속 반복된다. 마지막에 그것을 손에 쥐게 된 한 여성은 남성에 의해 희생을 강요받게 된다. 어떠한 저항도 하지 못한 채 붉은 의상을 입고 절규하듯 격렬한 춤을 추다가 옷은 찢겨지고 머리는 이리저리 흩어지면서 마침내 흙바닥에 쓰러져 최후를 맞이하게 된다.

이 작품은 즐거리를 배제하고 남성과 여성의 상충한 움직임, 불협화음에 의한 원시적 리듬체계, 흙으로 뒤덮인 자연적 무대, 상징적인 붉은 의상 등으로 모든 예술적 요소들을 총체적으로 구성하여 관객들의 이미지 연상을 통해 주제를 전달하고 있다.

봄의제전에서의 공간은 가장 원초적인 모양, 흙이 무대를 뒤덮고 있으므로 무대는 과거와 현재 그리고 미래로 연결될 수 있는 매개체 역할을 하고 있다.

이 작품에서 바우쉬는 독일 모던댄스의 양식요소들을 사용했을 뿐 아니라 그것들을 말과 판토마임으로 결합하기 시작했으며, 자연적인 무대 역시 기존의 어느 무용가도 시도한 바 없는 독창적인 것으로 그녀는 정적인 무대를 관객의 상상력을 동원 할 수 있는 동적인 무대 공간으로 변화시켰다.

2. 「푸른 수염의 사나이(Bluebeard- while Listening to a Tape Recording of Bela Bartok's opera "Duke Blue-beard's castle")」

- 초연 : 1977년 1월 8일
- 무대디자인과 의상 : Rolf Borzik
- 작품시간 : 2시간

13) 김현옥(1997), 피나 바우쉬 탄츠테아터의 작품세계에 관한 연구, 『대한무용학회지』 제22호, p. 14.

14) 『춤』지 (1986년) 1월호, p. 77.

이 작품은 사무엘 베케트 (Samuel Beckett)의 희곡작품을 텍스트로 한 것이어서 60년대, 70년대 무대 연극의 상연과 비교 할 수 있다. 내용은 서구문명 자체에 끼치는 현대적 사랑과 죽음의 춤을 나타내고 다른 어느 작품보다도 남과여의 대립관계를 보다 뚜렷하게 극적으로 보여주고 있다.¹⁵⁾

바르톡의 오페라 블루버어드 공작의 성(Herzog Blaubarts Burg)에 대한 바우쉬의 해석은 음악극의 내용과 형식면을 도입하는 중대한 전환점이 되었다. 이 작품에서는 타고 갈 수 있도록 만들어진 책상위에 레코드 장치를 조립하여 무대에 설치했다. 푸른 수염의 사나이는 음악을 중단하고 녹음을 지우고, 여러 번 음악을 되돌리면서 똑같은 행동을 강제로 반복해야 했다. 그는 바우쉬의 동작과 표현법의 재성을 지지 했으며 행동의 흐름, 사건의 진행을 조정해 주었다.

음악과 음악에 담긴 내용이 관찰대상이 되었으며 동시에 장면, 시 등은 공간적인 형상화 수단이 되었다. 바우쉬의 표현술에 의해 바르톡의 오페라 줄거리는 완성되었다고 할 수 있다. 끝 장면을 음악 없이 처리 했는데 무용수들의 동작은 계속되면서 관객들의 박수로써 끝임을 알리는 것이었다. 이 작품에서는 음악의 구조는 파괴되었으나 오페라의 내용은 그대로 반영되었다고 할 수 있다.

바우쉬의 레파토리에 있어 푸른 수염의 중요한 역할은 한 가지 형태나 다른 형태에 있어서 모든 작품의 중심이 되는 그 주체에 많이 기인하지는 않지만 극적인 제시의 형태로 무용극의 발전을 주는 연속성이다.¹⁶⁾ 그녀의 바르톡의 오페라 블루버어드 공작의 성에 대한 해석은 음악극의 내용과 형식을 도입하는 중대한 전환점이 되었다.

푸른 수염은 설화적인 구조와 함께 발전 양상의 종지부를 찍는다. 벨라 바르톡으로부터의 인용이 우화적 요소를 포함하고 있다고 할지라도 소개, 갈등, 결말과 같은 전통적인 플롯 구조는 대개 제거된다. 이 작품에서는 문명이 이룬 남녀간의 예의나 질서의 관계는 파괴되며, 뒤틀린 사랑의 행각을 통해서라도 다시 사랑의 이상형을 확인하고 싶어 하는 서구인들의 감정과 행위양식의 복잡성을 드러낸다.¹⁷⁾ 오페라의 노래 내용은 남녀의 숙명적인 관계를 담고 있다.

3. 「카페 뮐러 (Cafe Muller)」

- 초연 : 1978년 5월 20일
- 음악 : Henry Purcell
- 무대미술 및 의상 : Rolf Borzik
- 작품시간 : 30분

이 작품은 피나 바우쉬의 대표작으로 가장 많이 알려지고 관객에게 사랑받는 작품이다. 카페뮐러의 무대장치는 둥근 커피숍과 수십 개의 의자가 둘러싸인, 커다란 컵을 지닌 꾸밈이 없고 어수선한 희뿌연 방이다. 이 작품은 바우쉬의 자서전적 작품으로 어둡고 침울하며 그로테스크한 분위기를 만들어 낸다.

그녀는 수십 개의 검은 의자가 무대 가득히 깔려 있는 카페로 흰 이브닝드레스를 입고,

15) 『공간』 1985년 3월, p. 104.

16) 김성미(1993) Pina Bausch의 작품세계, 중앙대학교 대학원, p. 22.

17) Raimund Hoghe(1986), *Pina Bausch* (Frankfurt : suhrkamp uerlag), pp. 34-35.

두 팔을 거의 수평 아래로 뻗은 채 무대 왼쪽에서 등장한다. 그리고 그녀는 보이지 않은 실에 케인 인형처럼, 손가락으로 툭 치면 쓰러져 버릴 것만 같은 불안하고, 허약하며 창백한 거의 탈진한 듯한 정확히 표현하여 상체와 하체가 분리, 또는 마비되어 그 연속적 기능을 상실한 듯한 움직임 보여 주면서 무대 안 쪽 깊숙이 아주 천천히 이동해 들어간다. 그리고 그녀는 공연이 끝날 때까지 그 카페의 뒤쪽문인 듯한 곳에서부터 새어나오는 불빛을 받으며 태엽이 감겨있는 자동 장난감처럼 혼자 맴돌면서, 무대에 「ㄴ」자 모양으로 꺾여지거나 주저앉기도 하고 검은 세트의 벽에 힘없이 기대기도 하며, 심지어는 몽유병 환자처럼 그 벽을 타오르고 싶어 하는 동작을 느린 원의 형상 속에서 되풀이하여 보여준다.

바우쉬의 춤에 있어서 방랑을 매개로 한 또는, 사랑의 내적 결핍으로부터 다시 사랑을 채우려는 의지야 말로 그녀 육체주의로 잠재되어 있는 공간에 부분적인 형태미를 부여해 주는 동기가 되며, 때로는 나르시즘적이고 때로는 열광과 절망이 뒤섞이는 인간감정의 ‘내적 불균형’으로부터 그것의 육체적 움직임으로의 즉각적이며, 또 절제 있게 이어지는 그 탄성적 연결이야 말로 그녀의 춤에 있어서 리듬감과 속도, 형체와 동력, 그리고 빛깔을 결정지우는 숨은 요소로 작용함을 암시해 준다. 그리고 그런 내적 감정에의 춤일화의 요구야 말로 삶의 표면과 인상을 극도로 세련시켜 나가는 모든 인상주의적 예술로부터 표현주의 예술의 전통을 구별해주는 큰 근간이 되기도 하는 것이다.¹⁸⁾ 이 작품에서 바우쉬는 1974년 이후에 처음으로 무대에서 그녀 자신이 춤을 추었다.

4. 「산위에서 외침 소리가 들렸다. (On the Mountain a Cry was Heard)」

- 초연 : 1984년 5월 13일
- 음악 : Billie Holiday, Henry Purcell, Boris Vian, Enrico Caruso 등
- 작품시간 : 2시간 15분

이작품은 핵전쟁을 연상 시키는 거대한 힘에 대했을 때의 그런 공포의 감정이 주제가 된다. 「봄의 제전」때와 같이 무대 가득히 흙을 깔고 무용수들은 진흙투성이가 되어 죽음과 공포의 무대를 전개한다. 그 예로 커다란 빌딩을 폭파 철거하는 영상은 반복하여 비치고 인형을 태운 자동차가 충격 테스트하는 장면을 계속 비쳐준다. 그리고 구식의 정장을 하고 하이힐을 신은 여자들은 성적인 대상이거나 성의 희생물로 묘사되며, 검은 야외복 정장을 한 남자들이 성적인 가해자로 등장한다. 때로는 역할이 바뀌어 여자가 가해자로, 남자가 피해자로 되기도 하며 여자 옷을 걸친 남자가 나르시스트가 되어 여자들처럼 성의 대상이 되고자 경쟁하는 경우도 있다. 남성다움과 여성다운 매력이 결코 이상적으로 묘사되지 않는다. 바우쉬가 그리는 여성은 독립심은 없지만 자애로우며, 남성은 강하지는 않지만 다정다감하기 때문이다. 바우쉬가 묘사하는 남녀 성의 이미지는 현실과 환상의 경계영역에서 그려진다고 할 수 있다.

무대위에 등장하는 남성과 여성들은 무의식적인 욕망을 표출하며, 매맞는 아내, 무디어진 창녀, 성적 혼란에 빠져있는 남자 등을 현실적인 비유를 통해 묘사하고 있다.

피나 바우쉬는 위에 소개된 작품 외에 프리츠, 일곱가지의 대죄, 콘탁토호프, 카네이션, 빅터 등 수많은 작품을 안무 하였으며 다양한 레퍼토리로 오늘날에도 유럽 전역은 물론 미국, 캐나다, 일본, 한국 등지에서 순회공연을 하고 있다.

18) N. Servos (1984), pp. 117-118.

피나 바우쉬의 작품세계는 전후 자신이 겪었던 경험을 토대로 하며 근본적인 인간의 충동, 심리적, 사회적 강박과 제약들을 다루고 있다. 그녀의 기본 테마는 사랑과, 불안이고 사람들이 그것들을 어떻게 취급하는가 하는 것이다. 남녀관계의 문제성을 표현하는 것은 마치 음악의 라이브 모티브처럼 그녀의 전 작품에 흐르고 있다. 또한 바우쉬의 작품구조와 형식은 결코 주관적이거나 인위적이 아니라 우연적인 것이었고, 정확한 형상화 의지를 담은 명쾌, 엄격한 것이다. 이렇게 볼 때 바우쉬는 스타니스슬랍스키와 브레히트의 영향을 받았다고 볼 수 있겠다.¹⁹⁾ 이와 같이 그녀의 작품은 탄츠테아터라는 무용이외의 다양한 예술요소들이 혼합되어 그녀자신의 표현술로 나타내고 있다.

IV. 피나 바우쉬의 안무 특성

피나 바우쉬 작업의 의미는 움직임과 관련된 보다 좁은 정의인 ‘안무’라는 범위에서 벗어나 무용의 범위를 확장시켰다는 데 있다. 문학적 구속을 거부하고 무용의 추상개념을 구체화하면서 부퍼탈 탄츠 테아터는 아마도 역사상 처음일 춤 자체를 인식하고, 기존의 형태로부터 해방된 무용을 만들어 냈다.²⁰⁾

피나 바우쉬의 끊임없는 무용 창작활동은 1973년 부퍼탈 탄츠 테아터의 예술감독으로 임명된 후 현재까지 왕성한 작품 활동을 하고 있다. 수십 편이 넘는 작품을 창작해낸 그녀의 작품분석을 통한 그녀만의 안무 특성을 살펴보면 다음과 같다.

1. 그녀가 선택한 주제는 인간이다

바우쉬의 작품은 근본적인 인간의 충동, 심리적, 사회적, 강박과 제약들을 다루고 있다. 그녀의 기본 테마는 사랑과 불안이고 사람들이 그것들을 어떻게 취급하는가 하는 것이다. 남녀관계의 문제성을 표현하는 것은 마치 음악의 라이트 모티브처럼 그녀의 전 작품에 흐르고 있다. 그녀는 계속해서 자기 자신의 아이덴티티 및 사회적 역할을 찾으려고 애쓰는 사람들 사이의 상황을 제시하고 있다. 종종 한 사람이 자신의 성(性)의 전형적인 대표자인 것처럼 행동하며 그 역할을 받아들이거나 그것으로부터 벗어나려고 시도한다.

“내가 하는 것은 살피는 것이다. 나는 항상 인간만을 주시해 왔다. 나는 단지 인간적인 관계만을 보거나 보려했고, 그것에 대하여 말하려 했다.”²¹⁾

피나 바우쉬는 인간관계에 대한 자신만의 주관적인 시야를 분명하게 갖고 있으며 명확한 해석을 거부한다. 그녀가 다루는 주제들은 철저하게 현실에 기대고 있으며 단원들의 경험과 관객들의 경험을 축으로 한다. 또한 그녀의 작품에는 특이한 방식으로 남편과 아내의 다양한 관계, 각 개인들의 역사, 즉 자신들의 어린시절, 추억, 꿈, 욕구, 두려움과 희망과의 관계가 묘사된다. 실망의 체험, 다른 사람과 관계를 맺으려는 헛된 시도, 사랑받고자 하는 바램 등을 그녀는 그녀의 작품 「카페 뮐러」에서 특별히 감동적으로 연출했다. 또 다른 작품인 「콘택트 호프(Kan takthof)」에서 바우쉬는 인간과 인간의 삶에 관한 이야기를 다루고 있다. 유명

19) 박은영(1990) Pina Bausch의 예술세계와 안무방법에 관한 연구 이화여자대학교 대학원 p. 13.

20) 문애령(1995), p. 222.

21) Raimund Hoghe(1986), p. 8.

한 역사의 단편들을 수집하여 그것으로부터 우리 인간들의 고유한 이야기로 구성한 것이다. 이 작품에서 출연자들은 꿈과 소망을 가진 사람, 소심한 사람, 허풍떠는 사람, 불안과 근심을 가진 사람 등의 역할로 분하여 확성기를 들고 독백을 한다.

2. 연극의 구성원칙을 무대에 올렸다

피나 바우쉬는 스타니슬라브스키(Stanislavsky)의 연출방식과 브레히트(Brecht)의 소외효과를 혼용하여 순수한 무용형식의 감정, 표현성, 고민, 불안을 침투 시키고 무용과 연극의 경계선을 넘나든다. 이는 전통적 안무 개념을 뛰어넘는 무용이며 형식 보다는 내용을 중요시 여기는 것이었다.²²⁾ 그녀의 작품에서 무용수들은 안무가가 요구하는 단순한 신체적인 표현을 넘어서 무용수 개개인이 심리적으로 느끼는 것을 표현하게 된다. 이러한 그녀의 작업 방식은 미국 유학에서 접한 연극 연출가 스타니슬라프스키의 연출방식을 그대로 수용한 것이었다.

그녀는 필름 구성의 거장인 러시아 감독 아인스타인(S.M.Eisenstein)과 같이 관중들의 과제는 나란히 연결된 사진들로부터 전달하고자 하는 바를 관중들 스스로 만들어 내는 것이라는 사실을 깨닫게 된다. 그래서 관중들은 피나 바우쉬의 무대에서는 재래의 서술적인 배경이 없기 때문에 일관성 있게 진행되는 행위를 찾아 볼 수 없다. 그녀의 작품에는 여러 가지 짧은 에피소드들이 나란히 연결되어 있기 때문에 적절히 배열하여야만 비로소 하나의 의미 있는 관계가 형성된다. 이것은 전통적인 무용과 연극의 경계를 넘어선 하나의 체험극이다.²³⁾

피나 바우쉬의 작품 “1980 - 피나 바우쉬의 춤”에서 춤과 같은 동작은 물론, 일상적인 말, 뚜렷한 연극적 상황을 보여주며 그녀는 매우 재치 있게 작품을 끌어간다. 예를 들면 연극적인 무대세트와 공간연출이 더욱 연극에 가깝게 느껴진다.

음악, 언어, 무용, 움직임, 모티브 형식과의 연관성, 무대, 의상, 소도구, 작품구조와 내용 등 바우쉬의 표현법은 연극의 즉흥적인 점을 더욱 강하게 지향한다.

1977년 작품 푸른 수염 이후에 피나 바우쉬의 작품에서 연극적인 수단들이 두드러지게 나타나고 언어도 신체적 표현수단으로 무용에 병합되어 사용되어 진다.

3. 신체의 일상적인 사회적 경험

바우쉬의 안무 특징은 일상생활에서의 몸짓, 움직임이라고 할 수 있다. 이런 일상생활에서 얻은 소재를 다루었다. 그녀의 작품은 일반적인 무용의 테크닉을 사용하지 않고 추상적인 움직임 보다는 일상적인 움직임을 사용하였다. 이와 같은 움직임은 그녀의 작품 「순결의 전설 (Legend of Chastity)」에서 댄서들이 빈둥거린다거나 서로 손톱을 잘라주기도 하고 머리를 급적거린다거나 어깨와 등을 서로 톡톡치며 아무대서나 옷을 갈아입는 등의 행동에서도 나타난다. 그녀의 움직임에는 내용이나 주제의 체계적인 변조가 없음으로 무대에서 움직이는 그 순간에만 감상자와 긴밀한 결합이 가능하다. 또한 바우쉬는 움직임을 신체의 각 부분에 초점을 맞춘다. 손가락, 손, 팔, 발, 다리, 귀, 머리 등 그녀의 무용극에서는 파괴된 신체 또한 움직이려는

22) 김수이(1995), 독일 탄츠테아터와 일본 부토의 민족 문화적 예술성향에 관한 연구, 이화여자대학교 대학원, p. 24.

23) 『춤, 이미지』(1995), p. 49.

부분의 의지대로 표현됨을 볼 수 있다. 이와 같은 예는 콘택토 호프라는 작품에서 찾아 볼 수 있다. 무용수들이 마주선 그룹 속에서 남자와 여자는 얼굴을 마주대하고 있다. 장군이 앞뒤로 소리친다. “뺨, 등, 어깨. 배, 무릎, 손, 발……” 몸의 각 부분들이 분리워지면 새로운 공격을 준비하기 위해 몸의 모든 부분이 움츠러져 있다.

4. 몽타주(Montage) 기법

몽타주는 피나 바우쉬의 작품 구성 방법의 기초적인 개념이다. 하나의 도구를 가지고 연극의 기본적인 틀을 구성해 나아가는 방법에 주목 할 필요가 있다. 몽타주는 작가와 관객에 의해서 의미를 구성한다. 각자 자기 나름대로 해석하며 이해 할 수 있다. 기존의 무용형식들(rondo, canon, fugue, story……)이 움직임과 시간적 공간적 요소들과의 관계를 의미한다면, 피나 바우쉬의 안무적 특징인 몽타주는 기존의 무용형식에 청각적, 시각적 요소 등을 결합한 무용의 범위의 확장을 의미한다.²⁴⁾

바우쉬의 작품 속에서 말은 도피적이고 단편적이며 잊어 버려진 어떠한 것을 갖고 있는데, 언어는 무대를 소외 시키는 역할을 하기도 한다. 끊임없는 단절과 새로운 첨가, 시각의 변화, 사실에 가까이 접근하기 위한 반복 등은 영화기법인 몽타주에 의해 이끌어지는 것이다. 몽타주기법은 복합 형성되는 것이 아니라 서로 독립되어 있는 것으로, 충돌 하면서 생겨나는 기법으로서, 측정할 수 없는 측면을 몽타주를 통해 내용적인 작품의 구성원칙으로서 세워진다.²⁵⁾ 예를 들면 피나 바우쉬의 “봄의 제전”은 몽타주 기법을 사용한 작품으로 무용형식에 있어 대위법적 구성과 공감각적 구성은 필연적으로 관객들의 이미지 연상을 수반하고 있다. 즉 작품의 무용형식과 관객들이 작품을 수용하는 과정에 몽타주의 특징이 나타나고 있다. 이 작품에서 그녀가 시도한 ‘몽타주’는 그 이후에 부퍼탈 탄츠테아터의 중요한 원칙으로 자리 잡게 되었다.

피나 바우쉬가 지녔던 말로 표현하는 극이나 문학에서 빌어온 것이 아니라 보드 빌(노래, 춤, 만담, 곡예들을 혼합한 쏘), 음악과 레뷔(시사 풍자와 같은 익살극)와 같은 매개체와 같이 평판이 좋지 않은 대상이 되는 전통에서 개발한 몽타주에 대한 원리는 개인의 사건, 상황, 일상적인 극적인 것을 간주하는 과정에서 그 자체의 실제성을 얻는다. 절대적으로 해석되는 모든 항목 대신에 작품의 지배적인 형태는 다양함과 폭 넓은 파노라마를 제공하는 행동양식의 복잡함이다.

5. 무대공간의 변경

바우쉬의 무대형성 방법은 예술공간에 적합한 일상공간(자연공간)을 양식화하여 고전 발레의 환상적인 무대 설치보다는 구체적인 것이었고, 미국 현대무용의 무대설치 보다는 비타협적인 것이다.²⁶⁾

피나 바우쉬는 작품의 계획된 효과를 위해 자연공간을 소재로 시각적이며 매우 인상적이고 독특한 공간을 설치하였다. 무대를 아스팔트거리, 카페, 대기실, 2인치의 물, 살아있는 잔디, 카네이션밭 등으로 뒤덮는다. 가지각색의 소품들이 주변에 흩어져 있으나 그 모든 것

24) 정의숙, 반주은(2000), 『현대무용 인물론』, (서울: 성균관 대학교 출판부), p. 56.

25) 김희진(1990), 독일 무용극이 현대무용에 미친 영향, 이화여자대학교 대학원, p. 23.

26) Susanne Schlicher(1987), *Tanztheater* (Hamburg:Rowohlt Taschenbuch Uerlag GmbH) p. 137.

들은 일상생활에서 흔히 볼 수 있는 것들이다.

그녀의 무용극은 작품뿐만 아니라 공간도 늘 새로운 것이었다. 봄의 제전에서는 무대를 덮는 흙이 자연의 생명력을 강조하고, 아리아에서는 물이 무대를 가득 메우고, 카네이션에서는 무대위를 온통 실크 카네이션으로 장식하고, 1980 - 피나 바우쉬의 춤에서는 무대세트를 축축한 잔디와 무대 오른쪽 구석에 사슴을 세워놓고, 빅터에서는 거대한 흙더미로 가득 무대를 채우고 오랜 가구, 의류, 나뭇잎 등을 무대위에 설치함으로써 일상생활의 체험으로 나온 감각 세계를 표현했으며 기존 무용가들의 무대 공간과는 확연히 다른 모습을 보여주었다. 특히 산위에서 외침소리가 들렸더라는 작품에서는 무대가득 흙을 깔고 무용수들은 진흙투성이가 되어 죽음과 공포의 무대를 선보였다. 카페필러에서는 카페와 같이 일상적이고 익숙한 공간들을 양식화하여 무대공간에 끌어들였다.

6. 독특한 음악적 구성

바우쉬는 기존의 완결된 음악은 연결하지 않는다. 그녀의 음악적 구성은 각 장면을 독특하게 몽타주하여 작품으로 만드는 것보다 움직임과 이동의 모티브를 진행 시킨다. 그것은 즉흥적인 것을 위한 실험으로 모자이크 퍼즐형식으로 작은 장면들을 모아 조립하여, 복합 구성화 하는 것으로 즉흥적인 점을 강하게 지향하기도 한다. 음악의 흐름이 중단 되었다가 다시 나오는 반복은 음악적 전체성을 깨뜨리기도 한다. 그녀의 초기 작품들 이피게니, 봄의 제전, 푸른 수염의 사나이는 모두 클래식 음악 중에서 대위법적 기법으로 만들어진 원곡을 그대로 사용하거나 재구성 하였다. 특히 이피게니와 오르페우스와 유리디스는 18세기 독일의 작곡가 글룩의 오페라를 그녀의 표현법으로 받아들여서 그녀는 가수와 무용가의 역할을 동시에 하게 하였다.

그녀의 후기 작품들 나와함께 춤을, 카페필러, 콘택토 호프는 음악의 표제와 유명한 작곡가들로부터 새로운 자료의 습득이 아니라 새롭고 다양한 음악적인 영역을 갖는다. 클래식 음악, 대중음악, 유행가, 민속음악, 고전음악, 가극, 예술적인 노래 등 모든 것이 조립된 음악 형태로 나타난다.²⁸⁾ 기존의 완결된 음악을 사용하지 않고 여러 장르의 음악들을 연결하였다. 이러한 음악적 구성은 무대위에서 끊임없는 단절과 새로운 첨가, 시각적 변화를 나타나게 하였다. 그 예로 바우쉬의 작품 “푸른 수염의 사나이”에서는 끝 장면을 음악 없이 처리했는데 무용수들의 동작은 계속되면서 관객들의 박수로서 끝임을 알리는 것이었다. 이것은 시작과 단절이라 할 수 있고, 이 작품에서는 음악의 구조는 파괴되었으나 오페라의 내용은 반영되었다고 할 수 있다.

피나 바우쉬는 “나는 모든 음악을 진지하게 받아 드립니다. 그것은 대중음악에서도 마찬가지입니다. 사람들은 춤을 추며 음악을 듣지 않습니다. 먼저 작품이 존재하게 된 이유를 알고 나서 그 방향에 맞추어 감히 춤 출 수 있을 것입니다.”²⁹⁾ 라고 음악사용에 대한 그녀의 생각을 인터뷰에서 밝힌 적이 있다.

27) Raimund Hoghe(1986), p. 103.

28) 이은주(1995), 독일 무용극에 관한 연구-Pina Bausch의 작품세계를 중심으로, 중앙대학교 대학원, p. 36.

29) Susanne Schlicher(1987), p. 206.

V. 결론

본 논문은 탄츠테아터(무용극)의 기수이며 독일의 표현주의와 미국의 현대무용을 결합시켰다는 평을 듣고 있는 이 시대 최고의 안무가 피나 바우쉬의 작품 분석을 통한 안무특성에 대한 연구결과 다음과 같은 결론을 도출 할 수 있다.

첫째, 바우쉬는 표현술에 대한 연구 방식을 전개 시켰다. 무용에 있어서 이 연구는 대단히 훌륭한 것으로 (음악, 언어, 무용, 움직임, 모티브 형식과의 연관성, 무대 의상, 소도구, 작품구조와 내용 등) 그녀의 표현법은 연극의 즉흥적인 점을 더욱 강하게 지향한다.

둘째, 영화적 기법인 '몽타주'를 수용하여 1989년 이후 무용의 극장화와 영화화를 병행으로써 새로운 무용의 영역을 확장시켰다. 즉 그녀의 안무 특성인 몽타주는 움직임과 관련된 보다 좁은 정의인 '안무'라는 범위에서 벗어나 무용의 범위를 확장 시켰다고 할 수 있다.

셋째, 바우쉬의 안무 특성은 클래식에서 대중음악에 이르기 까지 여러 장르의 음악들을 연결한 음악적 구성과 무대위에서 여러 가지 에피소드들을 단편화, 재구성, 새로운 소재의 삽입 등으로 관객에게 줄거리의 연결이나 심리묘사와 관계없는 독특한 이미지를 전달한다.

넷째, 연극적 요소로서 언어의 사용을 그대로 하였다. 그녀는 거의 모든 작품에서 언어를 사용하여 상황을 사실적이며 구체적으로 표현했고, 일반적인 무용의 테크닉을 사용하지 않고 추상적인 움직임보다는 일상적인 움직임을 사용하였다.

다섯째, 그녀는 신체가 경험하는 매일의 사회생활에 객관성을 띤 이미지와 움직임을 연결시키고, 변형 시켜서, 새로운 에너지와 꾸밈없는 신체언어를 보여준다. 이는 곧 춤 추어진 문학이 아닌, 몸의 이야기로 말해진 것이 줄거리로써 문학적 구속을 거부하고 무용의 추상개념을 구체화 하였다.

위에서 살펴본 바와 같이 피나 바우쉬는 본질적인 것에 대해 바탕을 두고 각 요소들은 일정한 의미의 암시가 아니라 모두 특정한 연결로서 각 요소들인 주제, 장면, 도구, 장치의 '무질서'의 일정한 형식을 가능케 했으며, 즉 그녀의 조화로운 사고로 음악적 구조를 무용구조로 통합함으로써 그녀의 독특한 무용극 형식을 개발했다.

그녀의 작품에 있어 특징은 무대 위의 무용수, 배우들과 관객과의 교감이 이루어지고, 안무가와 무용수들의 작업방식에 있어 스타니스라브스키의 연출방식, 무대연출에 있어 브레히트의 소외효과 등 안무가인 그녀가 구조와 표현수단에 있어 단순성과 사실성을 추구하고자 하는 예술적 방향을 명시해 준다는 것이다.

피나 바우쉬는 정형화된 무용형식을 탈피하여 자신의 독특한 표현술을 개발하고 발전시켰으며, 사람들이 어떻게 움직이는가를 연구한 것이 아니라 무엇이 그들을 움직이는가를 연구하여 그녀의 창의적인 정신은 오늘날 무용을 창조하는 안무가들에게 안무의 범위와 방법론에 있어 또 다른 무용의 형태를 만들 수 있도록 무한한 가능성과 방향을 제시하고 있다.

■ 참고문헌

- 김문환(1987) 『예술을 위한 변명』, 서울: 예전사.
- 문애령(1995) 『서양무용사』, 서울: 눈빛.
- 육완순(1986) 『서양 무용 인물사』, 금광.

- 정의숙·반주은(2000) 『현대무용 인물론』 성균관대학교 출판부.
- Allen Robertson, Donald Hutera 『댄스 핸드북』 박명숙 (역, 1993) 서울: 삼신각.
- Robert Servos(1984) *Pina Bausch Wuppertal Dance Theater*, Kallmeyer'sche
- Raimund Hoghe(1986), *Pina Bausch*, (Frankfurt:suhrkamp uerlag)
- Susanne Schlicher(1987), *Tanztheater*, (Hamburg:Rowohlt Tas - chenbuch Uerlag Gmbh)
- W. 괴스만, (1987)『독일 문화사』 양도원 (역, 1993) 서울: 한마당.
- 롤란트 랑어(1995), 유미영역『춤, 이미지』, 한국현대무용진흥회.
- 김성미(1993) Pina Baush의 작품세계, 중앙대학교 대학원 석사학위 논문.
- 김수이(1995) 독일 탄츠 테아터와 일본 부도의 민족 문화적 예술 성향에 관한 연구. 이화여자대학교 대학원 석사논문.
- 김현옥(1997) 피나 바우쉬 탄츠테아터의 작품세계에 관한 연구, 대한 무용학회지.
- 김희진(1990) 독일 무용극이 현대무용에 미친 영향. 이화여자대학교 대학원.
- 박은영(1990) Pina Bausch의 예술세계와 안무방법에 관한 연구 이화여자대학교 대학원 석사논문.
- 임은주(1995) 독일 무용극에 관한 연구 - Pina Baush의 작품을 중심으로. 중앙대학교 대학원 석사논문.
- 최정화(1997) 피나 바우쉬의 봄의 제전에 나타난 몽타주에 대한 연구. 성균관대학교 대학원 석사논문.
- Anna Kisselgoff(1986) 『뉴욕에 상류한 독일 무용극과 일본의 무도』, 『춤』지.
- Johannes Birringer, 노은미 (역, 1995) 『춤, 이미지』 제6호.
- 『춤』지(1983.5)
- 『춤』지(1986.1)
- 『춤 이미지』(1995)

Abstract

A Study on the Characteristics of Pina Bausch's Choreography

나. Hyun-Nam Kim
Lecturer of Dance
Suwon University

The purpose of this study is to analyze the characteristic of Pina Bausch's choreography shown through review of her main dance works. Since she was appointed as an art director of Wuppertal Tanz Theater in 1973, she introduced a new form of modern dance, called Tanz"Theater". She has been highly evaluated due to her works which contain the combination of German Expressionism with American Modern Dance.

As a result of this study, a characteristic of her choreography is as follows; Firstly, she introduced a new form of expressionism, which focused on the impromptu elements of a play.

Secondly, she made the dance come out of the narrow-defined "choreography" and expanded the field of dance by introducing a film technique, "Montage" into dance.

Thirdly, she tried to deliver an unique auditory image to audience by combining various genres of music in her dance works.

Fourthly, She expressed situations in her dance works more realistically and concretely by using a language as a theatrical element.

Finally, she utilized usual movements rather than specific dance techniques, by combining and transforming objective images and movements which a body can experience in everyday social life.

Pina Bausch tried to break from the typical dance form and develop her peculiar expressionism. Her creative spirit presents unlimited possibility to choreographers and encourages them to make new forms of modern dance.

к с і

KCS I