

피나 바우쉬 작품에 내재된 앙또낭 아르또의 잔혹극성에 관한 연구

안 신 희

국민대학교, 상명대학교 강사

I. 서론	잔혹극적인 요소
II. 피나 바우쉬의 예술세계	V. 결론
III. 앙또낭 아르또의 잔혹극	참고문헌
IV. 피나 바우쉬 작품속에 내재된	Abstract

I. 서론

문명의 진보와 함께 사회는 눈부시게 향상 되었고 더욱 다양해지고 있다. 인간 사회와 함께 연결되어 있는 예술은 이에 부응하며 개성을 중시하는 다원화, 다양화 현상을 화두로 삼아 새롭게 계속 발전하고 있다. 또한 예술은 다원적 사회의 선도적 역할을 담당하기 위해 끊임없이 실험하고 생산하면서 새로운 방향을 모색하고 있다. 이러한 과정에서 다른 장르에 대한 수용과 상호교류는 예술에 있어서 필수불가결한 결과 일 것이다. 크로스오버나, 퓨전, 복합장르에 대한 예술의 시선은 이젠 하나의 현상으로 자리매김 하고 있다.

본 연구자는 이러한 장르의 초월성에 대한 모색으로 피나 바우쉬(Pina Bausch)를 주목한다. 피나 바우쉬는 무용예술을 위한 도전과 실험으로 새로운 춤의 형식을 만들었고, 독특한 개성으로 관객을 압도하고 있는 최고의 안무자이다. 그리고 그녀는 무용영역의 확대라는 측면에서 오늘날 무용의 발전에 지대한 영향을 미치고 있다. 무용, 연극, 영화적 이미지를 종합한 무용극이라 일컫는 탄츠 테아터

(Tanztheater) 시도의 선구적 역할, 콜라주 형식의 전개, 그리고 여타 다양한 문화적 속성소의 수용과 활용이라는 바우쉬 안무의 특징들은¹⁾ 현대 무용의 보편적 틀을 뛰어넘어 우리에게 가야할 방향을 제시하고 있다.

특히 탄트 테아터로서의 연극성의 도입과 응용은 무용계 뿐만 아니라 연극계에서도 모범을 보여주고 있다. 그녀의 탄트 테아터는 ‘몰입’과 ‘단절’로서 관객을 아우른다. ‘몰입’과 ‘단절’은 현대 연극의 양대 산맥인 앙토낭 아르포(Antonin Artaud 1896-1948)의 잔혹극과 베르톨트 브레히트(Bertolt Brecht 1898-1956)의 서사극을 대표하는 핵심적 개념이다. 아르포의 잔혹극은 관객에게 극도의 ‘환상’을 선사하여 몰입시킨 후 ‘정화’의 단계까지 이루게 하는 것이 목적이고 브레히트의 서사극²⁾은 관객에게 ‘이성’을 갖게 하여 ‘교훈’으로 관객을 이끈다는데 목적을 두고 있다. 근간, 연극분야에서는 이러한 환상과 이성은 결코 융합할 수 없는 것으로 여겨져 양분되어 발전되어 왔었다. 그렇지만 바우쉬는 그녀의 작품에 이러한 몰입과 단절을 조화시키고 신체성을 강조하여 그녀만의 연극적 기법을 독창적으로 창조 하였다.

그동안 피나 바우쉬는 무용계에 끼친 영향으로 인하여 많은 연구자들의 논의의 대상이 되어 왔다. 하지만 그녀의 연극성에 대한 연구는 국내에서는 이옥경(1998), 이석남(2004), 이강미(2003) 3편 정도가 발표 되었을 뿐이고 이 논문들은 브레히트의 소외기법이나 표현주의적 연극에 관해서는 심도 있게 논의하고 있었으나 바우쉬 연극성의 중요한 포인트가 되고 있는 잔혹연극성에 대한 것은 논의 하지 않았다. 따라서 본 연구는 잔혹연극의 개념과 바우쉬 작품에 나타난 잔혹 연극적 요소를 밝히어 피나 바우쉬 작품 이해에 도움이 되고자 하는 것에 목적을 둔다.

본 연구자가 체감하고 있는 현재 유럽의 아방가르드 공연 예술의 흐름은 무용극

1) 최유익(2003). Pina Bausch의 안무의 특징과 사상적 근원. 숙명여자대학교 대학원 석사 논문, p.2.

2) 서사극은 전통적인 연극, 즉 ‘극적인 연극(dramatic theatre)’의 감정입입 방식과 달리 관객의 비판적 사고를 전제로 이성에 호소하고자 하는 이성적인 연극이다. 서사극은 사람들을 교훈 하려하는 데에 목적을 두고 있다. 교훈의 효과는 관객이 사건에 몰입되어 그 자신을 잃어버린 것 보다 마치 음유시인이 악기를 연주하며 옛날 이야기를 서사시처럼 읊어주어 관객이 현실처럼 착각하지 않도록 하여야만 증대된다고 브레히트는 생각 하였다. 그래서 그는 관객들의 비판적 사고를 향상시키기 위해 관객이 무대와의 거리를 유지할 수 있는 ‘소외 효과’(Alienation Effect)라는 특별한 기법을 창출해냈다.

적이며 잔혹극적인 요소를 갖고 있는 공연들이 주도해 나가고 있다. 바로 이러한 시점에서 본 연구는 무용가들에게 잔혹연극성을 이해 할 수 있는 자료가 될 수 있을 것이며, 장르의 해체와 속성소들의 통합을 통해 자기만의 독창성을 지닌 작품을 만들고 싶어 하는 무용가들에게 많은 도움이 될 수 있다는 점에서 중요한 의의를 갖는다.

II. 피나 바우쉬의 예술세계

1973년 부퍼탈 시립극장 발레단의 예술감독겸 안무가로 취임한 바우쉬는 발레단 이름을 '부퍼탈 탄츠 테아터' (Wuppertal Tanz theater)로 개명하면서 이제까지의 공연과는 전혀 다른 양식의 탄츠 테아터라는 '춤연극' 공연을 감행하기 시작하였다. 당시 일개 지방도시 무용단에 지나지 않았던 부퍼탈 탄츠테아터는 바우쉬의 뛰어난 독창성과 놀라운 예술성에 힘입어 세계 무용계의 주목을 받기 시작하였다.

탄츠 테아터는 용어에서 그대로 드러나듯 무용과 연극의 만남을 의도한 형식이지만 단순히 두 장르만의 결합이 아닌 추상적인 춤(Tanz)의 속성을 가진 무용성과 사건적 속성(Theater)을 가진 연극성을 동일한 가치로 재조합한 새로운 무용형식이다. 이 무용극은 새로움을 열망하는 시대적 요구를 구체화시킨 형식이고, 또 대중들의 열광과 함께 피나 바우쉬에게 대표자 자격을 부여한다. 이것은 또한 라반(Laban)과 함께 유럽에서 현대무용을 완성한 뷔그만(Wigman)의 표현무용과 요스의 연극적 무용 그리고 브레히트의 서사극적인 기법, 아르토의 잔혹극 및 1960년대 이후의 해프닝으로부터 모두 영향을 받고 있는 복합적인 현대의 극장무용이라 할 수 있다.

“영향이란 이런저런 방식으로 가공되게 마련이고 이 작품이 바로 이 영향을 받았고 그 작품이 바로 저 영향을 받았다고 말하는 것은 무의미 하다”³⁾라고 바우쉬는 말하고 있지만 그녀의 작품들 속에는 여러 장르의 요소들이 혼합되어져 있다. 하지만 본 연구자는 단순히 형태적 모방만이 아니라 그것들의 에센스적인 요소들을 발굴하

3) 『춤』 (1987), 8월호, p.73.

여 이제는 아무도 흉내 낼 수 없는 독특한 자기만의 공연형태를 창출해내는 그녀의 안목과 창조성에 주목을 하고 싶다.

피나 바우쉬가 시도해온 안무의 성향은 기존의 현대무용 관점에서 볼 때 다소 이질적이며 총체적이다. 따라서 그녀의 많은 작품들 속에서 도출되어진 안무의 특징은 아래와 같다.

피나 바우쉬는 단지 무용과 연극을 접목시키는 공연 때문에 탄츠 테아터의 대표자가 된 것은 아니다. 그녀는 추상성을 가진 무용공연에 단지 말을 사용하고 극적인 표현만을 하였던 기존의 극 무용의 한계를 뛰어넘어 그녀만의 결합을 시도하였다. 그녀의 작품 속에서 나타난 연극성은 여러 가지 연극기법들의 교묘한 어울림의 결과이다. 현대 연극인들이 추종하는 스타니 슬라브스키의 배우와 연출자와의 관계, 브레히트의 소외기법, 그리고 충격기법을 사용하는 아르토의 잔혹이념을 그녀는 배합시키고 융해시키어 독특한 그녀만의 작품들을 탄생시켰다. 바우쉬의 작품 속에 융해되어 있는 연극 기법들은 다음과 같다.

우선 스타니 슬라브스키의 배우들의 심리기법에서는 그가 배우들에게 어떤 상황을 제시하고 “만약에...”를 사용하여 배우들이 각각 느끼고 있는 여러 가지 감정들을 끄집어내게 하는데⁴⁾, 바우쉬도 어떤 아이디어만을 가지고 리허설에 참가해 단원들과 함께 그것을 발전시켜 나간다. 이 과정에서 무용수들은 자신들의 경험과 함께 안무가가 요구하는 단순한 표현을 넘어서 무용수 개개인이 심리적으로 느낀 것을 표출하게 된다. 이러한 그녀의 작업 방식은 미국유학에서 접한 슬라브스키의 연출 방식을 그대로 수용한 것이라고 할 수 있다.

그리고 브레히트의 소외기법과 아르토의 잔혹기법을 그녀의 대표적 작품이라 할 수 있는 작품 카네이션 (NelKen 1983) 에서 살펴보면, 한 남자 무용수가 “여권 보여 주세요”라는 대사를 계속해서하고 다른 장면에서는 검은 드레스를 입은 또 다른 무용수가 “그랑 바뜨망? 제때?”라고 소리치면서 발레동작을 하는데, 이러한 장면은 배우가 갑작스럽고 즉흥적인 대사를 통해 작품흐름을 단절 시키는 소외기법의 한 방법이다. 브레히트는 사회적으로 익숙해진 동작의 모든 과정을 낮설게 하는 것은

4) 정진수·김동욱(2000). 『연극의 이해』, (서울: 집문당), pp.144-147.

관객을 당혹시키는 수단이라고 하였으며⁵⁾ 단절이라는 수단을 통해 관객이 이성을 찾아 무대를 바라보게 하고 그것을 통해 관객이 사회적 현상에 대한 사고와 비판력을 가지게 하려 하였다. 바우쉬에 있어서 언어는 무대행위를 소외 시키는 역할뿐만 아니라 언어 그자체가 작품 내용에 대해 질문하도록 한다. 또한 바우쉬는 남자 무용수들을 잘게 썰어진 양파 무더기에 차례차례로 얼굴을 문지르게 하는데, 이러한 상황은 관객들에게 강렬한 체험을 선사하는 아르토의 잔혹기법으로써 양파의 매운 냄새와 함께 관객들은 무용수들이 양파에 얼굴을 문지를 때마다 자기가 직접 체험한 것처럼 몸서리치며 그 상황에 몰입하게 된다. 이렇듯 바우쉬는 언어, 즉흥적인 관객의 박수, 그리고 우리들이 정말 체험하는 것과 같은 상황들을 제시하여 관객들을 흥분시키고 몰입시키며 관심을 단절시키는 연출로 교묘히 작품을 이끌어간다.

그녀의 작품구성에는 흔히 평가기준이 되는 지속적인 플롯(Plot)이나 특정한 캐릭터, 일관된 의미가 없다. 그녀는 어떤 상황이나 소품, 의상을 중심으로 전개되는 간단한 대화나 행동의 에피소드(Episode), 그리고 사운드(Sound)와 이미지(Image)를 변화무쌍하게 조합함으로써 독특하면서도 완숙한 스타일을 만들어 내고 있는데⁶⁾, 이러한 독특한 작품구성은 바우쉬의 안무 특성에 가장 중요한 요소로 지목되고 있는 몽타주 기법이라 할 수 있을 것이다. 프랑스 건축용어 monter(조립하다)에서 나온 용어인 몽타주는 흔히 범죄 용의자의 인상착의를 수많은 사진에서 골라내어 합성한 인물 그림을 일컫는 것이었지만⁷⁾ 그것이 발전하여서 20세기에 나타난 급격한 변화에 대한 충격이나, 다면적 현실을 반영하는 이미지, 그리고 작가의 이상적인 세계를 함축적으로 다룰 수 있다는 방법 때문에 20세기 전반에 공유할 수 있는 시각 어법으로 예술분야에서 부상되어진 형식이다. 예를 들어 영화편집기술, 다중노출사진, 다층적 전시 공간, 파편화된 문화적 내러티브, 삼화적 연극 구조 등은 몽타주의 사례로써 나타나져 있다. 무용분야에서는 최초로 바우쉬 작품에 나타나 있다.

5) 이강미(2003). 피나 바우쉬의 신표현주의 예술성향에 관한 연구. 한양대학교 대학원 석사논문, p.56.

6) 앞의 논문, p.43.

7) 박찬국(2001). 『현대 미술의 기초개념』, (서울: 재원), pp.106-111.

피나 바우쉬는 독일의 어느 평론가가 “어떻게 몽타주 기법에 접근 하였는가?”를 질문하였을 때 “그것은 항상 모티브에서 나타나게 됩니다. 사물을 어떻게 느끼는가, 왜 그것이 작품에 담겨지는가 생각하는 것이 바로 이 같은 형식을 함께 가져다 줍니다. 그에 대해서는 말할 수가 없을 것 같군요. 모티브, 소재, 감정이 형식을 낳습니다. 이것은 분리시킬 수 없습니다. 무엇을 감지하거나 느낄 때 하나의 상이 설정되고 결국 구조가 생겨나고 마침내는 몽타주 구조가 나타납니다.”⁸⁾라고 대답하였다. 이렇듯 그녀의 작품 속에 나타난 몽타주 기법은 형식이 아니라 내용을 이끌어가는 구조로서의 역할을 하면서 또 한편으로는 관객들의 적극적인 참여를 유발시키고 있다. 독립된 장면으로 연결되어 있는 그녀의 작품은 기존의 친절한 기승전결식 나열이 아니기 때문에 필연적으로 관객들은 각 장면의 이미지 연상을 적극적으로 하여야만 하고 작품이 끝을 맺었을 때에 비로소 작품이 의미하는 바를 깨닫게 되는 것이다.

바우쉬의 움직임 테크닉은 특별히 내세울 것이 없다. 특정한 춤으로 기인하는 원리도 없다. 그녀는 모든 움직임을 무대에서 사용한다. 무대에서 대사를 하고 노래를 부르고, 일상의 모습처럼 먹고, 싸우고, 어떤 때는 신체의 특정한 부분만을 움직인다. 하지만 그녀는 자신이 원하는 특별한 느낌이 담긴 움직임만을 선택하면서, 어떤 움직임은 계속된 반복으로 강조하고 어떤 움직임은 영화의 슬로우 모션같이 아주 느리게 춤으로 용해시켜 의미를 전달한다. 또한 “인간이 직접 움직이는 것보다 다른 모든 인간 표현의 감동은 적다”⁹⁾라고 말하고 있는 바우쉬는, 열망과 절망 등 인간 감정의 내적 불균형으로부터 터져 나오는 무용수들의 강렬한 육체적 움직임을 관객들에게 새로운 신체 에너지로 체험시킨다. 이러한 강렬한 신체에너지는 관객들을 감각의 세계로 이끌고 관객들의 그 순간적인 강렬한 체험 때문에 그녀의 작품에 몰입하게 된다.

기존의 형식을 거부 하면서도 강한 어휘의 몸짓을 구축해낸 바우쉬는 자연을 소재로 구성한 획기적인 무대로 관객들을 경악시키고 압도시킨다. 그녀의 남편이었고

8) 박은영(1990). 피나 바우쉬의 예술세계와 안무 방법에 관한 연구, 이화여자대학교 대학원 석사 논문, p.43.

9) Hoghe Raimund(1985). *Pina Bausch*, (Frankfurt : Suhrkamp), p.26.

작품의 파트너였던 롤프 보르직(Rolf Botzick)이 디자인한 무대는 매번 불가능해 보이는 현실의 세계를 펼쳐 보이고, 또한 장치와 움직임이 직결되어 어디서부터가 춤이고 장치인지를 분리할 수 없을 정도로 장치의 개념은 확대되어¹⁰⁾ 중요한 요소로 자리 매김을 하고 있다. 피나 바우쉬는 작품에 따라 무대에 새로운 물질을 깔아 놓는 것으로 유명한데, 무대는 실제로 발목까지 찰랑거리는 물이 차고 「아리아 Arias 1979」, 쓰레기 더미와 흙구덩이가 쌓이며 「빅토르 Viktor 1986」, 수천 송이의 카네이션으로 뒤덮이고 「카네이션 NelKen 1983」, 모래사장 위에 난파선이 등장하고 「배와 함께 Das Stuck mit dem Schiff 1999」, 거대한 바위벽이 놓인다. 그 위에서 사나운 독일 세퍼트가 짊어대고, 양이 고요히 배회하며, 무용수들은 뒹굴고 나무에 오르거나 바위 위를 뛰어다닌다. 이러한 흙과 물, 잔디와 꽃, 동물과 같이 자연에서 가져온 배경과 소품들은 독특한 색과 향기 그리고 촉감으로 무뎠진 감각을 자극하며, 삭막한 도시에서 살아가는 사람들 간의 접촉의 어려움, 그럼에도 불구하고 끊임 없이 접촉을 갈망하는 현대인의 모습들을 눈앞에 펼쳐 놓는다. 바우쉬는 기존의 무용가들의 무대공간과는 확연히 다른 모습을 보여주고 있으며, 또한 관객들은 바우쉬의 새로운 작품을 대할 때 무대 장치에 대한 기대감을 가지게 된다.

피나 바우쉬의 안무에 있어서 음악은 기존의 무용작품들이 주제에 맞는 완결된 음악을 사용하거나, 음악의 구성을 시각화한 형태로 사용하였다면, 그녀는 음악을 행동과 상황의 장면을 강조하기 위해 현대적인 음악의 분석적이고 비평적인 형태로 이용하였다. 그래서 작품들은 새롭고 다양한 음악적 영역을 갖게 되면서 클래식 음악, 대중음악, 유행가, 민속음악, 가극, 즉흥적 노래 등 조립된 형태로 나타난다. 그 음악들은 극의 흐름을 단절 또는 몰입시키는 역할들을 담당하고 있다. 다시 말하자면 그녀는 기존의 완결된 음악을 사용하지 않으면서 영화에서 장면과 장면을 연결하는 몽타주와 같이 여러 장르의 음악을 혼합하고 있으며 이러한 음악적 구성은 끊임없는 단절과 새로운 첨가, 시각적 변화를 나타나게 하고 있다는 것이다.¹¹⁾

“나는 어떻게 움직이느냐가 아니라 무엇이 움직이게 만드느냐에 관심이 있다”고 말하는 그녀의 열정은 21세기에 접어들어서도 사그라질 줄을 모르고 있으며, 근 35

10) 문애령(2000). 『서양 무용사』, (서울: 눈빛), p.157.

11) 정의숙·반주은(2004). 『몸짓의 빛 그 한순간의 자유』, (서울: 성균관 대학교 출판부), p.60.

년간의 안무활동을 통해 「봄의 제전 The Rite of Spring 1975」, 「7개의 대죄 The Seven deadly sins 1976」, 「카페 뮐러 Cafe Muller 1978」, 「카네이션 Carnation 1983」, 「단존 Danzon 1995」 등을 포함한 수십 편의 작품들을 창작하였다. 1999년 바우쉬는 “서양 문화사에 뚜렷한 흔적을 남기면서 현대 연극과 무용 사이의 장벽을 허물었다”라는 평가 함께 유럽 연극상(The Europe Theater Prize)의 제 7회 수상자로 선정되었으며, 이 상의 역대 수상자는 피터 브룩, 하이더 뮐러, 로버트 윌슨 등 현대 연극계의 거장들이다.¹²⁾ 그리고 근래에는 세계 유명한 도시를 주제로 하여(로마, 마드리드, LA, 홍콩, 서울) 다양한 민족성과 거기서 나오는 독특한 행동양식들을 연구하여 공연하는 등 진정한 세계인으로서 행보를 하고 있다.

III. 앙토낭 아르토의 잔혹극

1. 잔혹연극의 개념

52년간의 짧은 삶을 마친 앙토낭 아르토는 연극 이론가, 연출가, 배우, 시인이었으며, 오늘날 ‘현대 연극의 예언자’라고 불리어지고 있다. 아르토는 자신의 연극을 스스로 잔혹연극이라고 명명하였는데, 이는 절대적 순수를 지향하는 아르토 자신의 확고한 신념을 담고 있다. 잔혹연극은 인간내면의 잠재된 감정과 감각을 발산시킬 수 있는 데까지 끌어올려 점화시키는 연극으로서, 관객이 무대를 통해 강한 형이상학적 체험을 경험하고 “정화”되어진 후에 사회에 나가 사회를 변화시키게 하여야 한다는 연극이다.¹³⁾

아르토가 추구한 연극의 사명은 더 이상의 돌파구가 없어 보이던 당시의 서구문명을 진단하여 처방하고자 하는 치료사와 같은 견해로부터 출발 하였다. 그는 현대 문명이 인간의 자연적 본성을 가로막아 인간을 정신적으로 병들게 하고 있으며, 산

12) 김현화(2004). 피나바우쉬 작품속의 신표현주의 경향연구, 우석대학교 대학원 석사논문, p.14.

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

업과 과학이 발달할수록 인간이 해방되기는커녕 정신적 병폐감은 더욱 깊어 간다고 생각하였다. 따라서 이러한 현대인들은 치유를 받아야 하는데 치유의 기능을 전 문명(前文明)의 단계에선 집단 제의식이 맡았지만 오늘날은 연극이 맡아야 한다는 것이었다. 그래서 그는 우선 연극이 원시 부족의 집단 제의식과 동일화 되어야 하고, 집단 제의식이 부족민의 정신에 작용했던 것처럼 연극도 관객의 마음을 정화시키고 정신적인 치유기능을 하여 보다 활기차게 사회에 기여토록 하여야 한다고 생각하였다. 그러므로 '정화와 치유'는 아르토가 주장하는 연극의 사명이고, 목적이다.

아르토의 '잔혹'이란 개념은 대단히 난해한 개념이다. 잔혹이라는 어휘는 아르토가 초현실주의의 충격기법에서 영향을 받은 것으로써 아르토는 잔혹이라는 개념을 '피' 혹은 '고문'과 같은 육체에 가하는 물리적 힘에서 나오는 잔혹과 별개인, 인간의 생활조건을 충족시킬 수 있는 검은 요소들 즉 악, 잔인성, 허세, 망상, 생사, 사랑, 야망, 변모 등으로 보고 있다. 다시 말하자면 인간의 고통은 '잔혹'에 속하며 그 고통을 견디는 힘과 극복하려는 노력 역시 잔혹이고, 악의 요소와 절연하려는 온갖 노력이 잔혹이며, 인간의 성취적 환희 이것 또한 잔혹이라는 것이다.¹⁴⁾

그리고 아르토는 극적 갈등을 근원적인 힘으로 회귀하기 위한 과정으로 보았다. 따라서 '잔혹'이라는 용어는 아르토의 연극에 있어서 '갈등'의 다른 말로 이해될 수도 있고, 인간의 극단적인 순수성과 자기수양을 의미하기도 한다. 그는 잔혹연극이란 관객에게 강력한 자극을 주어 망아의 경지에 놓일 수 있도록 잔혹해야하며, 잔혹 연극에서 풍겨 나오는 인상은 침술처럼 정확하고 섬세하게 인간의 내면세계를 찢어야 한다고 주장한다. 이러한 아르토의 잔혹극은 당시에는 파격적이었으며 사실주의적 연극에 익숙했던 관객들로서는 기이한 혼란과 충격 그리고 참을 수 없는 고통을 경험해야만 하였고, 한편으로는 마약과 같은 중독성을 가지고 있어 마니아들의 열광도 함께 하였다.

아르토는 1896년 마르세유(Marseilles)에서 출생하였다. 그 당시 프랑스 사회는 다다이즘의 파괴성과 초현실주의의 무의식에 대한 탐구성에서 영향을 받은 사상이 지배하고 있었다. 1920년 25살에 파리에 정착한 그는 연극배우로서 연극에 입문하

14) 앞의 논문, pp.29-30.

게 되었고, 영화에도 흥미를 느껴 초현실주의 영화의 연기자, 시나리오 작가로서 영화에 직접 참여하기도 하였다. 그리고 초현실주의 부흥운동에 적극적으로 활동하면서 많은 시를 문학작품에 발표하기도 하였다.¹⁵⁾ 잔혹 연극론에 대한 시발점이 언제부터 인지는 확실치 않지만 아르토는 1926년 알프레드 자리 극단(Theatre d' Alfred Jarry)을 창단하여 본격적으로 연출과 제작 활동을 시작하였으며, 자신의 연극에 맞는 새로운 연극 언어 구축에 대한 무대 실천과 판토크림, 음악, 색채, 고향 등의 무대 표현 요소들에 대한 연구에 몰두하게 되었다. 그러던 중 아르토는 1931년 파리에서 열린 '식민지 전람회'에서 발리 섬의 무용(연극)을 접하고 잔혹연극의 구체적 방법들을 발견하게 되었다. 발리 연극이 아르토에게 심어준 가장 확실한 감명은 "연극이 언어적 표현이 아니라 물리적 표현"¹⁶⁾이라는 것이었다.

발리연극(무용)에서는 당시 유럽에서 유행되고 있던 텍스트에 대한 맹목적인 집착이나 대사에 의한 심리극과는 성질상 판이하게 다른 특징이 있었다. 거기에는 춤, 노래, 판토크림, 음악 등이 총체적으로 어우러지고 있었으며 관객들이 다양한 신체적 표현을 이성이 아닌 직관으로 이해하고 있는 것을 아르토는 목격 하였다. 아르토는 "발리연극은 리듬이라는 주술적인 힘에서 오는 색깔과 고향, 신체적 행위들의 음악성, 그리고 그러한 요소들의 표현을 돕는 악기들의 화음 등이 유기적으로 결합되어 승화된 분위기를 보여주고 있었으며, 무대 위에 펼쳐지는 총체적 요소들이 인간의 내면뿐만 아니라 인간의 감각에 적극적으로 호소하는 극적 분위기를 만들고 있었다."라고 말하였다.¹⁷⁾ 발리연극은 이같이 내적인 삶을 논리가 아닌 감각을 통해서 시각적 이미지로 재창조하려 했던 아르토의 이념과 일치 하였으며, 뿐만 아니라 신체의 움직임은 무대위의 어떠한 에너지보다도 큰 공간언어로 확장될 수 있다는 것을 아르토에게 선사하였다. 그동안 자신의 잔혹연극에 대한 무대 언어를 찾으려 고심하였던 아르토는 총체성을 가진 발리연극에서 그가 펼치게 될 잔혹연극론의 결정적 핵심요소들을 발견하게 되었던 것이다. 아르토는 발리연극과 접한 1년 뒤, 1932년에 잔혹연극론의 제 1차 선언문을, 1933년에 제 2차 선언문을 잇달아 발표

15) Eric Sellin(1968). *The Dramatic Concepts of Antonin Artaud*, (Chicago: University of Chicago Press) p.7.

16) Antonin Artaud (1975). *Theatre et Son Double*, (Paris: Haiteir), p.103.

17) Ibid, pp.104-105.

한 후 1938년 「연극과 그 이중(Theatre et Son Double)」이라는 책을 발간하면서 그의 잔혹극 이념을 확고하게 하였다.

목적이 치유인데도 수단이 공격적인 잔혹극의 이념은 이렇다. 먼저 진정한 연극으로서의 완성은 삶의 이중을 속속들이 구체적으로 드러내야만 하는 것이고, 활력과 강한 힘을 지닌 연극이 되기 위해서는 토테미즘의 원시적인 방법에 기초한 고대의 제의처럼 신 성스러움을 지녀야 한다는 것이다. 또한 이미 뿌리내린 체계를 없애고 힘과 열정에 찬 진실한 문화를 창조하기 위해서는 무대를 삶의 에너지로 가득 차게 하고 감각에 호소하는 육체적 표현을 하여 관객을 동화시키고 인간의 내부에 있는 비도덕성, 반사회적 충동 등을 쏟아내게 하여 인간을 구제받을 수 있게 해야 한다는 것이다. 이와 같이 신비하고 예측할 수 없는 새로운 경지의 분위기를 창출하여 원초의 자리로 귀환하려는 것이 잔혹연극의 이념이다.

“1960년대의 세계가 브레히트적인 연극을 원했다면, 1970년대에는 아르토적인 연극을 원하고 있다”는 로빈의 평가와 같이¹⁸⁾, 오늘날 아르토의 연극은 공연이 관객을 감싸는 축제로, 가장 깊고 가장 원초적 본능과 감정을 일깨우는 극 형식의 추구로, 총체적 연극으로 연극의 경계에 도달하여 비언어적 연극의 가능성을 보여주는 연극으로서 현대 연극의 현장에서 수용되어 연구되어지고 있으며 21세기의 주된 연극 양상에 크게 영향을 주고 있다.

2. 무대적 표현요소와 연출기법

가. 희곡과 총체적 공간언어

전통적 서구 연극에서는 연극이 ‘희곡의 연극’이라고 불리어질 정도로 희곡에 대해 갖는 신뢰는 절대적이다. 그러므로 전통적인 극 개념과는 다른 새로운 극의 개념을 실현시키기 위해서는 필수적으로 새로운 형식들에 대한 고민과 실험들이 요구되어진다. 아르토는 당시의 연극 수단으로써는 자신의 잔혹연극의 실현이 불가능하다고 여기어 문자언어로 씌어진 희곡자체를 거부하였다. 서구 연극이 발생한 것은

18) Jean-Jacques Roubine(1993). 『연극 이론의 역사』, 김애련(역) (서울: 폴리미디어), p.210.

고대 제의의 총체적이고 물리적인 언어로부터 문자화된 언어가 발생하고 그것이 희곡으로 독립해 나오면서부터라고 할 수 있다. 그 이후 연극은 오히려 문학에 종속되는 역 현상이 일어났으며 그것이 서구 연극의 주류(主流)가 되어버렸다. 그래서 아르토는 연극이 문학의 종속 개념이 된 것을 비판하면서 희곡에 의한 상연을 거부했던 것이다.

또한 아르토는 언어조직이란 인류에게 있어서도 커다란 해악이라고 생각하였다. 언어조직 역시 인간 이성의 산물로서 인간이 그것만을 가지고 세계를 설명하려 하기 때문에 모순과 혼돈이 어우러진 형이상학적 세계를 설명할 수 없게 되었고 결국 인간을 형이상학적 본질의 세계와 분리시키게 되었다는 것이다. 그러므로 종래의 연극에서 보이던 희곡의 중요성은 아르토에게 있어 상연의 문제로 넘어가게 되었고 문자화된 언어가 아닌 총체적인 공간 언어를 창조하고자 하였다.¹⁹⁾

그는 필요한 모든 것을 동원해서 무대에 공간언어를 만들려고 하였으며 무대언어는 논리와 이성을 벗어난 공간적인 언어로서 감각에 호소하는 언어이며만이 현대에서는 생명력을 가진다고 생각하였다. 결국 아르토는 말을 통해서가 아니라 소리와 이미지, 주술적인 리듬을 가진 음악과 춤을 통해서 무대와 관객이 한 몸같이 될 것을 희망하였다.²⁰⁾ 그는 무대위에서 사용할 수 있는 모든 표현수단들 즉 음악, 춤, 무언극, 몸짓, 억양, 조명, 무대장치 등의 요소들이 결합하여 제의적인 힘을 창출하고 그것을 통해 새로운 현실세계가 구축되기를 원하였다.

나. 아르토의 연출기법

연극은 희곡을 바탕으로 이야기(fable)와 구성(plot)이 관객에게 감정 이입을 시킨다.

‘구성’은 ‘이야기’를 풀어나가는 서술구조를 말하는 것으로 아리스토텔레스의 “여러 행동들의 조합 및 이야기된 사건들의 선택과 배열”로 설명되고 있다.²¹⁾ 이 선택과 배열은 작가의 의도대로 조작되는 것이지만, 전통적 플롯에 의하면 일련의

19) 박성진(1997). 앙토냐 아르토의 잔혹연극론과 베르볼트 브레히트의 서사극 이론 비교 연구, 경성대학교 대학원 석사논문, p.82.

20) 이근삼(1980). 『서양 연극사』 (서울: 탐구당), p.295.

21) 정진수(1998). 『현대 연극의 이해』 (서울: 예음), p.28.

상황들은 ‘인과적 관계’를 따라야 한다는 것이다. 또한 플롯은 일반적으로 도입부, 전개부, 절정부, 종결부 등의 구조를 갖고 있다. 하지만 아르토가 주장한 잔혹연극에는 텍스트 상의 ‘이야기’는 있지만 그 서술구조인 ‘플롯(구성)’이 생략된 특수한 구조를 가지고 있다. 다시 말해 그의 연극의 구성법은 ‘다음 장면을 위한 장면’으로 전환해 나가는 ‘기, 승, 전, 결’ 식이 아니라 장면마다 독립되어 있는 몽타주 구성법을 특징으로 하고 있다.

또한 아르토는 관객과 배우의 직접적인 교류를 추구하여 객석사이의 장벽이나 칸막이를 모두 제거시킴으로써 공연장을 하나의 ‘유일한 장소’로 만들고자 하였다. 극장은 단순히 관람하는 곳이 아니라 생활을 하는 곳으로 대체시키고자 한 것이다.

그의 잔혹론의 개념을 실현하는 구체적 표현방법은 그의 책 「연극과 그 이중」에서 잘 나타나 있다. 그는 관객과 무대의 직접적인 교류를 되찾아 줌으로써 관객을 일종의 교회나 성소(聖所) 혹은 티벳의 사원 같은 느낌을 주는 별다른 장식도 없는 넓은 강당에 몰아넣고 에워싸 신체적인 자극을 주어야 한다고 했다. 그리고 관객을 회전 의자에 앉히고 연극은 강당의 복판에서, 사면 벽에서 그리고 2층의 난간에서, 여기저기서 벌어져야 한다고 생각했다. 공연은 매우 시각적이어서 가령 ‘호화로운 의상’을 걸친 상징적인 인물들, 그리고 10척이 넘는 인형, 거대한 악기 등 여러 가지 기이한 대, 소도구들이 등장해야 한다고 했다. 또한 대사는 합리적인 의미가 박탈된 몽상적 대사가 되어야 하고 동작은 감각과 감정을 자극하는 것이어야 한다고 했다. 아르토는 옛 악기들을 다시 사용하고 또 청중에게 새로운 자극을 주기 위하여 친숙하지 않은 소리를 만들어 내는 새로운 종류의 악기가 발명되어야 한다고 주장하였으며 모든 요소들은 연출가가 구상한 복잡한 울동적 패턴에 일치하도록 하여야 한다고 했다.²²⁾ 그러므로 그의 연극에서 관객들은 비명과 울부짖음, 환영, 경악, 의상의 마술적 아름다움, 휘황찬란하면서도 급작스럽게 변화하는 조명, 음성의 주술적 아름다움, 희한한 음울, 신체적 동작의 울동, 신기하고 놀라운 물건들 등으로 무대의 총체적 홍수에 휘말리게 된다.

잔혹연극의 무대요소들은 비사실적이지만 관객과의 동화를 바탕으로 이루어져있

22) 앞의 책, p.355.

다. 잔혹극의 동화작용은 심리적으로 복잡한 과정을 거치며 공격적이다. 그것은 우선 관객의 거부를 전제로 한다. 아르토는 그 거부반응을 사회적 선입관과 이성적 방어력의 산물로 보고 그것을 분쇄하기 위해 가능한 자극적이고 강력한 분위기를 창출하려 했으며 방법적으로 '스펙터클(Spectacle)'을 강조하였다. 이 스펙터클한 공격으로 일단 이성의 장벽이 무너지고 나면 일종의 최면과 같은 황홀경의 상태로 빠지게 되고 관객은 모두 함께 물리적으로 동화되는 과정을 겪는다. 이렇게 해서 존재의 본질로부터 떨어져 나와 외로움을 겪고 있던 인간개체들은 마치 고향과도 같은 존재의 본질에 합일하는 느낌을 얻을 수 있으며, 이 연극에서 삶의 원천적 힘을 회복한 사람들은 새로운 개체로 거듭 태어나 정화된 상태에 이르러 극장을 나가게 되고 그 힘으로 사람들은 새로운 세상을 맞이하게 되는 것이라고 아르토는 보고 있었다. 아르토는 이러한 이유로 그의 무대기법에서 스펙터클과 물리적 동화를 강조하고 무대언어를 물리적 공간언어로 확대시키어 관객의 감각과 사고를 공격하려 하였다.

IV. 피나 바우쉬 작품속에 내재된 잔혹극적인 요소

피나 바우쉬의 작품은 미치지근한 태도를 허용하지 않는다. 열렬히 좋아하거나 지독히 경멸하는 두 가지 반응은 무감각하거나 난처함으로 어깨를 들썩이는 관객을 사라지게 했다. 관객을 확실한 찬성과 반대파로 구분 시킨 것이다. 피나 바우쉬의 작품은 늘 찬성이건 반대가건 관객을 흥분시킨다.²³⁾ 관객의 상식의 경계를 넘어 경악과 흥분으로 몰아가면서 결국 탈진 시키고 있는 그녀의 작품은 한편으론 관객들을 예전의 망각하였던 경험들과 인간사의 모순된 어떤 것들 생각하게 만든다. 이러한 것들은 바우쉬가 그녀의 작품 이면에 깔고 있는 잔혹성적인 것의 결과일 것이고 또한 아르토의 정화의 목적일 것이다.

본 연구자는 아르토의 잔혹적 개념을 바탕으로 하여 그녀의 잔혹적 구성 요소를 살펴보고자 한다.

23) 문애령(2000). p.224.

1. 갈등

갈등은 대립물의 모순에 의해 빚어지는 것이다. 이 모순은 역사를 발전시켜 나가는 원동력이자 모든 사물의 운동 법칙의 근원이다. 전술한 바와 같이 ‘잔혹’이란 용어가 아르포의 연극에 있어서 ‘갈등’의 다른 말로 이해 될 수 있다고 본다면 근원으로 회귀하는 과정에서 갈등이 강화될수록 ‘잔혹’의 요소 또한 강화되는 것이다.²⁴⁾

바우쉬의 잔혹성은 크게 갈등으로 대변되어 진다. 바우쉬 작품 전반에 깔려있는 인간사의 모순된 행동 즉 사랑과 공존, 약함과 강함, 불안과 근심, 그러나 꿈과 소망을 가진 인간, 소심함과 두려움에 떨고 허풍떠는 인간들의 행동은²⁵⁾ 생활속에 나타나는 갈등사이의 모순을 적나라하게 보여주면서 우리를 공포에 떨게 한다. 바우쉬의 작품들은 모두 ‘공포’라는 감정과 자동적으로 연결되어있으며 공포를 사람들의 사랑받고 싶어 하는 강한 소망과 결부시키어 작품 속에서 충돌시키고 있는데²⁶⁾ 이러한 대비는 매우 아르포 적이라 할 수 있겠다.

또한 갈등은 관객과 공연물간의 관계에서도 표출된다. 바우쉬 작품특성중의 하나인 몽타주 기법은 그간 기승전결식 구성에 익숙해져있는 관객들에게 당혹감을 던져주고 있다. 단편간의 부조리한 구성, 각 단편의 복잡한 상황들의 제시는 관객들의 해석에 난해함을 선사하면서 관객과 무대와의 갈등을 조장한다. 결국 관객들이 편한 감상자 입장에서 적극적이며 능동적 해석자로 나서야만 이 갈등은 해소되는 것이지만 이 갈등이야말로 관객들에게는 잔혹한 것이다. 다시 말해 그녀의 이야기체 스타일은 인습적인 스토리 텔링 기법이 아닌 문학에서의 의식의 흐름처럼 자유자재로 연결된다. 그래서 피나 바우쉬의 작품에서 보이는 수많은 단편들은 상호간에 어떤 연관성도 없고 전달하는 내용도 없기 때문에 해석이 불가능 하며 잔인하다는 것이다.

그녀의 움직임 에는 내용이나 주제의 체계적 변주가 없으므로 무대에서 움직이는 그 순간에만 감상자와의 긴밀한 결합이 가능하다. 그러나 이 또한 완벽하게 이루

24) 박성진 (1997), p.30.

25) 박은영 (1990), p.26.

26) Roland Langer(1992). 『탄츠 테아터의 기수, 피나바우쉬』, 김태원 (역) (서울: 현대미학사), pp.378-379.

어 질 수가 없는데 그들의 작업이 마무리 되지 않는 상태에서 관객의 적극적인 자세를 요구하기 때문이다. 열쇠는 일상적 경험과 관심거리에 관해 질문 받고 있는 관객에게 있는 것이다. 그러므로 바우쉬의 몽타주 기법은 관객과 연결되어 있다. ‘연결성’이란 무대위의 움직임이 관객의 신체가 받는 체험과 연결 될 때 가능하게 된다. 관객이 무대의 느낌과 완전히 일치할 경우라면 그 느낌들을 최대한 즐길 수 있다. 감각적 흥분 상태에서는 모든 것을 실제의 경험으로 받아들이기 때문이다. 그래서 바우쉬는 운동적, 마임적, 제스처의 모든 가능성을 동원하며 감성의 교감을 이루려고 하고 있다. 바우쉬의 몽타주 기법은 기승전결식 전개가 아니기 때문에 그리고 여러 가지 이야기가 겹쳐져 있기 때문에 관객은 해석의 전개가 어려움에 직면하게 되고 그러기 때문에 순간의 상황에서 펼쳐지는 체험적인 요소에 더 반응할 수 있다.

2. 스펙터클 한 무대

바우쉬의 작품들은 규모가 웅장하면서 무대적 환경을 극대화 시킨 점이 특징이다.

수많은 단편적인 춤들로 이루어진 거대한 규모의 구성은 보통 한두 번 휴식을 하면서 몇 시간 씩 계속되어 일반적 공연시간을 초과하기 때문에 관객이나 무용수들에게 특별한 인내심을 요구 한다.²⁷⁾ 그리고 그녀의 무대 미술은 매번 관객으로 하여금 놀라움과 경탄 속에 빠지게 한다. 봄의 제전에서는 흙이 가득 덮인 무대를 선보이고 아리아에서는 물이 무대를 가득 메우고, 카네이션에서는 무대 위를 온통 실크 카네이션으로 장식 한다.²⁸⁾

이렇듯 긴 공연시간, 극장 뒷벽까지 툭 터진 넓은 공간과 자연적인 무대미술, 때로는 온 무대를 뒤덮는 영상, 다양한 관점을 가진 혼재된 내용으로 구성된 그녀의 작품들은 분명히 관객들을 압도하고 있다. 그리고 이 압도감은 관객의 이성을 마비시키는 힘일 것이다. 예를 들어 어떤 관객이 바우쉬의 작품 마주르카 포고(Masurucfo go 1998)를 보았다면 무대위의 3분의2를 차지하고 있던 거대한 바위들을 대하

27) 바우쉬의 작품은 대다수가 3시간이 넘는다. 「나와 함께 춤을」(1977)-3시간, 「1980-피나 바우쉬의 춤」(1980)-3시간 20분, 「왈츠」(1982)-4시간, 「산위에서 외침소리가 들렸네」(1984)-3시간 30분, 「승리자」(1986)-3시간 30분, 「오직 그대 뿐」(1996)-3시간 30분 등.

28) 김현남(2004). 피나 바우쉬의 안무 특성에 관한연구, 『무용예술학연구』, 제 15집, p.66.

면서 감정의 묘한 소용돌이를 경험하였을 것이고 단편 단편 계속 이어지는 상황들 속에서 머리가 혼란스러웠을 것이다. 그리고 갑자기 무대 전체를 비추는 파도치는 영상이 나타났을 때는 실제로 바닷가에서 바위에 넘실대는 파도를 보고 있는 것 같은 착각을 체험 하였을 것이다. 이렇게 관객에게 강렬한 체험과 몰입을 주는 것은 아르토가 주장하였던 스펙터클을 이용한 관객과의 물리적 동화와 일치하는 면인 것이다.

3. 신체적 에너지

아르토는 힘과 열정에 찬 진실한 공간을 창조하기 위해서는 무대를 삶의 에너지로 가득 차게 하고 언어를 통한 표현이 아니라 감각에 호소하는 육체적 표현이라고 하였다. 즉 신체로 표현하는 에너지가 언어로 표현되는 에너지 보다 강하기 때문에 물리적으로 관객들에게 더욱더 자극을 준다는 것이다. 또한 신체언어는 이성보다는 감각을, 사고보다는 직관을 우선시 한다.

바우쉬의 움직임의 언어는 아르토의 공간언어를 대신할 수 있는 신체 에너지로서 아르토의 언어를 대변할 수 있다. 그것은 바우쉬가 기존의 추상성을 띠고 있는 춤의 언어에다 상황을 포착하며 행동, 몸짓, 언어에 감정을 불어넣고 우리의 일상적인 언어 개념을 육체의 형태로 변형 시켰기 때문이다.²⁹⁾ 다시 말해 바우쉬는 열망과 절망 등 인간 감정의 내적 불균형으로부터 터져 나오는 무용수들의 강렬한 육체적 움직임을 관객들에게 새로운 신체 에너지로 체험시킨다. 이러한 강렬한 신체에너지는 관객들을 감각의 세계로 이끌고 관객들은 그 순간적인 강렬한 체험 때문에 그녀의 작품에 몰입하게 된다.

또한 바우쉬는 관객의 체험을 증가시키기 위해 움직임의 반복적 기법을 사용한다. 반복적 기법은 보통 어떤 것을 강조하기 위해 사용되고 있지만 기존의 무용 작품에서 강조를 위한 반복은 그저 몇 번에 그친 것에 비해 그녀의 반복은 상식을 넘어선 수없는 반복을 사용한다. 예를 들어 바우쉬는 「1980-피나 바우쉬의 춤」에서

29) 이옥경(1998). 피나 바우쉬 작품에 나타난 극적 표현성에 관한 연구, 이화여자대학교 대학원 석사논문, p.53.

한 여자가 남자에게 안기고, 떨어지는 장면을 10분이 넘게 수없이 반복시키며 연출하였는데 그 상황이 너무 파격적이어서 아직도 그 작품을 본 사람들에게서는 계속 화자 되고 있다. 관객은 처음 그녀의 어떤 상황적 움직임을 무심히 바라보다가 그만 반복된 움직임들을 지겨워한다. 그러다가 한계를 벗어난 그 반복된 상황에 자신 모르게 동화되어 그 움직임 속에 자기의 경험을 투영시키고 있는 자신을 발견하게 된다. 이러한 바우쉬의 반복기법은 아르토가 생각하였던 ‘현상들이 몇 번이고 반복되는 과정에서 새로운 모습으로 탈바꿈 할 수 있으며 인간은 반복과정에서 삶의 이층을 깨닫게 되는 것’³⁰⁾이라는 이념과 연관되어 있으며, 아르토의 거부의 단계를 거친 강렬한 체험과 동화에 대한 연출기법과 흡사하다. 하지만 바우쉬의 반복기법은 아르토가 강조하였던 신체의 움직임으로 상황을 반복하기 때문에 신체 에너지가 담뱃담겨있어 아르토의 기법보다 더 한결음 나아간 기법이라 할 수 있을 것이다. 여기에서 바우쉬 움직임의 반복기법은 하나의 예로 제시된 것이지만 이렇듯 그녀의 움직임은 관객에게 체험 또는 경험으로써 다가가고 있다.

4. 무대언어의 총체성

무용과 연극으로 대변되어지는 공연예술은 원래 총체적 성격을 가지고 있다. 무용은 움직임이 주가 되면서 음악과 무대 미술을 이끌고 있고 연극은 극적상황과 대사가 주가 되면서 음악과 무대 미술을 이끌고 있는 것이다. 하지만 바우쉬와 아르토가 주장하고 있는 총체공연의 성격은 기존의 무용이나 연극과는 달리 부수적인 매체들이 뛰어올라 각각의 성격을 강조하면서 동등하게 공연에 참가한다는 것이다. 그리고 각 매체들은 더욱 세밀화 되어 광범위하게 공연에 사용되고 있다. 이러한 총체적 성격은 그들이 관객과의 간극을 더 밀접하게 하기위해 시도하는 연출이나 안무의 방법으로써 무대언어의 확장을 의미한다.

다시 말하자면 아르토는 관객과의 동화를 위해 모든 무대적 매체들을 적극적으로 활용하였다. 그는 무대와 관객이 한 몸같이 되기를 원하여서 음악, 춤, 무언극, 역양, 조명, 무대장치 등을 적극적으로 활용하는 연출을 시도하였으며, 바우쉬는 순

30) 고금만(2000). p.24.

수한 무용형식에 고민, 불안 등의 감정적 표현과 코메디 등을 침투시키어 무용의 언어를 연극까지 확장하였고, 대중음악, 유행가, 가극, 즉흥적노래, 고함소리 등의 다양한 음악을 상황의 장면을 강조하기 위하여 사용하였다. 또한 장치와 움직임이 직결되게 안무를 하여 어디서부터가 춤이고 장치인지를 분리할 수 없을 정도로 장치의 개념을 확대시켰다. 바우쉬는 더 나아가 일상과 예술의 총체적 융합을 통하여 다양한 형식의 교류들을 시도하였는데 그것은 소통이며 행위자와 관객의 간극을 없애고자하는 시도이다.³¹⁾

이렇듯 바우쉬의 공연은 무대언어의 확장을 우리에게 보여주고 있다. 이것은 관객과의 동화를 이루기 위해 무대언어 즉 공간언어의 확장을 주장하였던 아르토의 총체성과 성격을 같이하고 있다고 본다. 정확히 말해 바우쉬의 총체극은 극도의 환상을 추구하는 아르토와는 달리 브레히트의 소외기법을 조화시켜 몰입과 단절을 기묘하게 포함하고 있는 총체성이지만, 이 또한 관객과의 동화를 더 확실하게 하려는 바우쉬의 방법일 것이고 관객과의 동화를 위한 무대언어의 확장은 아르토의 생각과 일맥상통한 점일 것이다.

V. 결 론

잔혹연극은 인간 내면의 잠재된 감정과 감각을 시간과 공간을 초월하여 발산시킬 수 있는데 까지 끌어 올려 접화시키는 연극으로, 관객으로 하여금 무대 위에서 벌어지는 무대적 현실을 보고 있는 동안 강한 형이상학적 체험을 경험하게 하고, 관객이 정화되어져 거듭 태어나게 하는 것을 목적으로 한다. 따라서 아르토의 잔혹적 방법은 사람들에게 강한 충격을 주어 갑옷과 같은 의식을 깨뜨릴 수 있는 강한 에너지를 필요로 한다, 그리고 그 에너지를 물리적 에너지로 느껴질 만큼 에너지가 강한 공간 언어, 즉 신체적 에너지를 포함한 모든 무대적 매체를 동원한 스펙터클 한 총체적 공간으로 확대시켜, 인간들의 체험을 강하게 자극하여 물리적 동화를 이루어

31) 이석남(2004). 피나 바우쉬의 작품에 내재된 연극성 연구, 우석대학교 대학원 석사논문, p.54.

내게 하려고 하였다.

또한 그는 관객과 무대의 완벽한 물리적 동화를 이룩하기 위해 관객의 몰입을 주장하는데 이 몰입은 경악과 거부의 단계를 거친 더 큰 몰입의 경지이고, 이러한 몰입을 유도해내기 위해 그의 극의 구조는 갈등의 구조를 치열하게 내어 놓는다. 아르또는 갈등의 구조와 체험이 치열할수록 관객의 정화의 깊이는 더 깊어 질수 있다고 보고 있다. 그러므로 그의 연극은 관객들에게 잔혹해질 수밖에 없는 것이다.

피나 바우쉬의 작품기저에는 이러한 아르또의 잔혹이념과 구조가 짙게 깔려져 있다. 아르또의 '갈등' '체험' '동화'의 핵심적 개념들은 바우쉬의 작품기조를 이루고 있는 요소들에서 발견된다. 우선 바우쉬는 주제를 인간의 충동, 심리적, 사회적 강박과 제약들로 다루어서 갈등을 드러내 놓고 작품의 구성을 몽타주적 기법을 사용하여 관객과의 갈등을 증폭시키고 있다. 이러한 갈등구조는 필히 관객의 체험을 생산하며 이끌고 있는데, 바우쉬는 이러한 갈등요소를 매우 잔혹적으로 사용하고 있다. 그리고 체험을 증폭시키기 위한 방법으로 총체적으로 무대의 매체를 융합시키고 언어보다 에너지가 강한 신체의 움직임은 강조하면서, 무대적 환경을 극대화시킨 스펙터클한 무대로 관객과 물리적 동화를 이루어 내고 있다.

그러므로 피나의 안무요소에서 발견된 '갈등' '체험' '동화' 개념들은 아르또의 '갈등' '체험' '동화'의 개념과 같이 잔혹극성적인 면을 띠고 있다. 다만 아르또가 잔혹극의 모든 요소들을 인간의 본성을 찾게 해주는 치료의 목적으로 이끌었다면 바우쉬는 브레히트의 소외기법을 사용하여 인간의 또 다른 측면인 이성을 한편으로 갖게 해주어 공연을 통해 우리가 찾고 있는 어떤 생각과 사고를 선사하고 있다는 점이다. 다시 말하자면 바우쉬는 단절과 몰입을 그녀의 작품에 사용하여 아르또나 브레히트보다 더 관객을 아우른다고 할 수 있다.

현대무용사에서 피나 바우쉬의 영향력은 매우 크다고 본다. 바우쉬의 안무적 성향과 방법은 세계적으로 다양한 공연예술 속에 녹아있고 다양한 방법으로 답습되고 있다. 중요한 것은 그녀의 형식 자체의 계승이 아니라 개별적인 속성소와 내적 원리가 연구되고 새롭게 적용되고 있다는 것이다. 거기에 비하면 한국현대무용에서는 바우쉬의 안무방법을 연극적인 것과 무용적인 것으로만 여겨 형태적인 것만 답습하고 있고, 정작 중요한 창작의 개념과 목적에 맞는 장르적 속성 소들의 사용과 응용

을 제대로 이해하지 못하고 있는 것 같다. 또한 세계적으로 하나의 추세로 자리 잡고 있는 잔혹극적인 개념의 응용은 우리가 꼭 연구하여야 하고 이해하여야 할 것이라고 본 연구자는 생각한다. 우리가 간과해야 하는 점은 바우쉬와 아르토는 공연 자체가 목적이 아니라 인류정신은 변화와 더불어 발전하는 것을 상기시켜주고 있다는 점이고, 그들 자신이 주장하는 형식마저도 완전히 독자적인 것이 아니며 그들의 목적에 부합하는 요소들의 결합으로 이루어졌다는 점일 것이다.

본 연구자는 한국현대무용도 이와 같이 시대정신과 함께 다양한 장르의 원리들의 체계적 분석과 이해가 선행된다면, 세계적으로 경쟁력 있는 안무가가 나올 수 있으며 대표 상품으로 내 놓 수 있는 작품도 조만간 나올 수 있을 것이라 확신하면서, 본 연구가 조금이나마 도움이 되기를 기대해본다.

■ 참고문헌

- 문애령(2000). 『서양 무용사』, 서울: 눈빛.
- 박찬국(2001). 『현대 미술의 기초개념』, 서울: 재원.
- 이근삼(1980). 『서양 연극사』, 서울: 탐구당.
- 정의숙·반주은(2004). 『몸짓의 빛 그 한순간의 자유』, 서울: 성균관대학교 출판부.
- 정진수(1998). 『현대 연극의 이해』, 서울: 예음.
- 정진수·김동욱(2000). 『연극의 이해』, 서울: 집문당.
- Antonin Artaud(1975). *Theatre et son double*, Paris: Haiter.
- Eric Sellin(1968). *The Dramatic Concepts of Antonin Artaud*, Chicago: University of Chicago Press.
- Hoghe Raimund(1985). *Pina Bausch*, Frankfurt : Suhrkamp.
- Jean-Jacques Roubine(1993). 『연극 이론의 역사』, 김애련(역), 서울: 폴리미디어.
- Roland Langer (1992). 『탄츠 테아터의 기수, 피나바우쉬』, 김태원(역), 서울: 현대 미학사.
- 고금만(2000). Antonin Artaud의 잔혹연극 이론과 그 실체에 대한 연구, 중앙

대학교 예술대학원 석사논문.

김현남(2004). 피나바우쉬의 안무 특성에 관한연구, 『무용 예술학 연구』, 제 15집.

김현화(2004). 피나바우쉬 작품속의 신표현주의 경향연구, 우석대학교 대학원 석사논문.

박성진(1997). 앙토낭 아르포의 잔혹연극론과 베르볼트 브레히트의 서사극 이론 비교 연구, 경성 대학교 대학원 석사논문.

박은영(1990). 피나바우쉬의 예술세계와 안무 방법에 관한 연구, 이화여자대학교 대학원 석사논문.

이강미(2003). 피나 바우쉬의 신표현주의 예술성향에 관한 연구, 한양대학교 대학원 석사논문.

이석남(2004). 피나바우쉬의 작품에 내재된 연극성 연구, 우석대학교 대학원 석사논문.

이옥경(1998). 피나 바우쉬 작품에 나타난 극적 표현성에 관한 연구, 이화여자대학교 대학원 석사논문.

최유의(2003). Pina Bausch의 안무의 특징과 사상적 근원, 숙명여자대학교 대학원 석사 논문.

『춤』 (1987) 8월호.

논문투고일	2006년	2월	28일
심사일		3월	3일
심사완료일		3월	20일

A Study on Antonin Artaud's 'Theatre of Cruelty' Inherent in Pina Bausch's Works

Shin Hee Ahn
Instructor of Dance
SangMyung University

This study's purpose is to help understand Pina Bausch's works explaining the concept of cruelty play and the play's elements that are exposed in Bausch's works.

Cruelty play is a play that ignites by elevating the feelings and sensations that are latent in man's inside to the extent of emanating them transcending time and space. Therefore, Artaud's cruel manner needs a strong energy that can awaken the conscientiousness of people. The energy, as a whole spectacular space that mobilizes all stagey media including physical energy, stimulates strongly men's experiences and makes possible the physical assimilation. Moreover, he asserts the audience's absorption in order to accomplish the perfect physical assimilation between the audience and the stage. The absorption is a state of greater absorption that went through the phases of astonishment and refusal, and his play's structure shows intensely a structure of conflict to draw this absorption. Artaud considers that the depth of the audience's purification could become deeper when the structures of conflict and experience are intenser.

Such cruelty's ideology and structure of Artaud are laid strongly at the base of Pina Bausch's works. Artaud's core concepts over his 'conflict-experience-refusal-physical assimilation-purification' are rediscovered in the elements that form the bases of Bausch's works.

First, Bausch exposes the conflict treating her subjects as things related to man's drive, psycho-social compulsions and restrictions, and she is amplifying the conflict with the audience by composing the frameworks of her works using montaging techniques. This kind of structure of conflict surely yields and leads the audience's experiences, and also Bausch is making use of the elements like this in a very cruel manner. And then, she is accomplishing the physical assimilation between

the stage and the audience with a spectacular stage whose environment is maximized merging the whole media of the stage and placing emphasis on the movements of the body whose energy is stronger than that of language in a way to amplify the experiences. Consequently, Pina's concepts of 'conflict-experience-physical assimilation-thinking/thought' that are found in the elements of her dance show some aspects of cruelty play's character like the concepts of 'conflict-experience-physical assimilation-purification' in Artaud. The difference between them is as follows : Artaud led all elements of cruelty play for the purpose of healing that makes man recover his forgotten original nature. Bausch is offering through public performances certain thinkings and thoughts that we are looking for by adopting Bertolt Brecht's alienation technique to make us use our reason that is another aspect of man.

Keywords: Cruelty Play(잔혹연극), Conflict(갈등), Experience(체험), Assimilation(동화), Purification(정화)