

# 니체의 이성비판과 20세기 현대 춤의 반향\*

김 말 복\*\*

I. 들어가는 말	V. 나오는 말
II. 니체의 사상과 이성비판	참고문헌
III. 니체의 춤	Abstract
IV. 20세기 춤에 나타난 니체적 반향	

## I. 들어가는 말

독일 철학자 니체(Friedrich Wilhelm Nietzsche, 1844~1900)는 몸으로서의 인간을 처음 주장한 자 이면서 동시에 자신의 철학적 사상의 정점에다 몸과 춤추는 자를 위치시킴으로서 인간의 가장 근원적이고도 위대한 정신의 춤의 비전을 그려내며 무용의 예술적 가능성을 설파한 최초의 무용철학자였다고 할 수 있다. 본 연구는 비록 니체가 자신의 철학을 체계적으로 정립하고자 한 자는 아니었지만 그의 사상을 그의 핵심 개념들과 몸과 춤을 중심으로 소개한 뒤 20세기 무용예술에 나타나는 그의 사상적 영향을 지적하고자 한다.

니체는 오늘날 표현주의와 실존주의 그리고 포스트모더니즘과 후기구조주의의 선구자로 평가되고 있으며 20세기 초부터 그의 사상이 전 세계에 미친 지적 정치적 영향력은 가히 “시대의 지진”<sup>1)</sup>이라 불릴 정도로 혁명적이며 그 여파는 21세기 전반까지 지속적으로 이어지고 있다.<sup>2)</sup> 하이데거(M. Heidegger), 데리다(J. Derrida), 들뢰즈(G. Deleuze),<sup>3)</sup> 푸코(M. Foucault)등 수많은 철학자들이 니체의 생각에 대한 코멘트나 이로부터 자신의 철학적 출발점을 삼았을 정도로 그의 사상이 지니는 파괴력은 폭발적이며 그 여파는 최근까지 지속적으로 새로운 사상에 영향을 미치고 있는 현재진행형이다. 그의 사상의 혁명성은 그가 서양철학의 이성 중심주의를 비판한데 있다. 니체는 이성비판을 통해 서양철학을 해체시켰고

\* 이 논문은 한국무용예술학회 제20차 학술대회 ‘춤과 철학’에서 발표된 원고를 수정, 보완한 것임.

\*\* 이화여자대학교 무용과 교수, eos@ewha.ac.kr

1) Klaus Podak(2000), 『쥐트도이체 차이퉁』(이진우(2009), 『니체, 실험적 사유와 극단의 사상』(서울: 책 세상), p.326 재인용).

2) 본 연구자는 20세기 실존주의에 관한 선행연구에서 키에르케고르, 샤르트르, 하이데거 등과 함께 니체의 실존적 사유를 다룬 바 있다(김말복, 이지원(2014), 20세기 초엽 독일 현대춤에 나타난 실존적 의미와 해석, 『무용예술학연구』 47(2): 21-54).

3) 현대철학자 들뢰즈는 니체의 철학을 사상적 근원으로 두고 있으며, 니체의 ‘몸’과 ‘힘’에 관한 사유는 들뢰즈의 예술에 대한 사유개념을 구성하는데 크게 영향을 미친다. 컨템포러리 댄스에 대한 들뢰즈의 사유 연구는 ‘김말복, 이나현(2015), 접촉 증후 방법론에 나타나는 리즘적 특성 연구, 『무용예술학연구』 52(1): 69-83.’ 참고.

이성의 대안으로 몸을 제시한다.

자신이 살던 19세기 유럽문화가 끊임없는 의미추구에 대한 반복적인 좌절의 결과 허무주의에 이르렀다고 진단한 니체는 “신은 죽었다”고 선언한다. 이제 신이 없는 이 세계에서 그는 자신의 철학적 소설 『차라투스트라는 이렇게 말했다 *Also Sprach Zarathustra*』(1883~1885)에서 춤추는 자, 무용수 차라투스트라를 내세워 사람들에게 춤출 것을 권고한다. 그의 책은 ‘차라투스트라는 이렇게 춤추었다’라고 해야 할 만큼 다양한 춤이 언급되고 있으며 그 자신 철학의 전개에서 춤과 몸은 중요한 핵심개념이 되고 있다. 니체의 관점에서 차라투스트라는 건강한 미래의 인간상이자 몸(Leib)으로 대변되는 새로운 인간 이해다. 따라서 본 연구는 20세기 현대 춤에서 발견되는 니체적 영향과 그의 사상에 동조한 것으로 읽힐 수 있는 반이성적 몸의 등장과 자유정신으로 ‘넘치는 몸’의 다양한 양상들을 설명하고자 한다.

20세기의 가장 혁신적인 무용사상을 셋 뽑으려면 아마도 이사도라 던킨(Isadora Duncan, 1877~1927), 머스 커닝엄(Merce Cunningham, 1919~2009), 윌리엄 포사이드(William Forsythe, 1949~)가 아닐까 싶다. 던킨은 니체를 자신의 스승으로 삼아 그녀의 무용사상과 많은 책들에서 니체의 사상을 그대로 인용하고 있다. 던킨의 춤은 니체가 말한 “디오니소스적 도취”로서의 춤의 전형이다. 커닝엄의 ‘우연성 안무’는 인간실존을 둘러싸고 있는 우연적 조건들로부터 새로운 가치를 창조하고자한 ‘우연성의 사유’의 한 사례로 설명할 수 있으며 그 결과 전통적인 무용 “가치의 탈가치화”를 실행한 것으로 볼 수 있다. 커닝엄의 ‘이벤트’는 무대 위의 ‘주체’와 ‘중심’을 문제시하여 춤의 근원과 통일성을 분쇄한 ‘망치를 든 철학자’같은 작품양식이다. 커닝엄작업은 니체가 전통적 이성을 비판한 방식처럼 무용에서 하나의 안무로 통일된 전통적인 양식에서 사건의 다양성이 표출되는 것으로의 이행을 실천한 반이성적 사건이다. 포사이드의 최근 작업에서는 니체가 인간에게 권고하는 ‘자유로운 정신’으로 저마다의 중심에서 펼쳐지는 몸짓 혹은 ‘자기규정의 쾌락과 힘’으로서의 춤을 발견할 수 있다. 포사이드의 춤에서 니체가 그리도 바랐던 ‘스스로를 창조하는 미적 실존으로서의 예술 혹은 몸’을 실천하는 인간을 만날 수 있음을 설명하고자 한다. 이들은 각기 20세기 초엽과 20세기 중반 그리고 20세기말에서 21세기 전반기에 활발한 활동을 한 안무자라는 점에서 반세기의 간격으로 다양한 니체적 사고의 점진적인 전개 혹은 반이성적이고 감성으로 넘쳐나는 몸의 연속적인 전개라는 가전제하에 한 번에 묶어서 고찰해보는 것이 흥미로울 것이라 판단하였다. 한 안무자를 다루는 것보다 힘들고 또 결과적으로 내용적으로 깊이를 결여하는 것이 될 수도 있지만 한 세기에 걸쳐 나타나는 니체적 반항과 무용에서의 반이성적 사고의 전개를 연속적으로 파악하는 장점 역시 간과할 수 없어 이런 구성을 택하였다.

무용분야에서 니체와 관련된 국내 선행연구로는 니체의 예술사상이나 니체 미학과 관련지어 특정 무용장르 전체를 논의한 것들이 주류를 이룬다.<sup>4)</sup> 미국신학자 라모스(Kimerer LaMothe)는 종교학자로서 던킨 무용에 나타나는 니체의 모성적 수사를 그녀의 무용사상과 작품 「어머니 *Mother*」(1923)에서 논의하였다는 점에서 가장 구체적이고도 흥미로운 연구였다.<sup>5)</sup> 그러나 니체 철학의 정수인 이성비판을 논의

4) 정완경, 박미영(2010), 니체의 예술사상에서 본 현대적 무용의 해석, 『움직임의 철학』 18: 215-228.

박미영(2011), 니체의 ‘디오니소스적인 것’과 한국무용, 『움직임의 철학』 19: 217-234.

이승건(2010), 니체미학 속 무용예술, 『움직임의 철학』 18: 197-213.

장정운(2003), 무용예술을 통한 니힐리즘의 완성, 『대한무용학회지』 36: 71-81.

(2013), 마사 그레이엄과 니체의 미학, 『한국무용기록학회지』 31: 191-208.

박미영(2008), 니체사상에서의 한국무용의 의미, 『움직임의 철학』 16: 63-179.

5) Kimerer L. LaMothe(2003), Giving Birth to a Dancing Star: Reading F. Nietzsche's Maternal Rhetoric via

의 대상으로 삼은 것은 발견할 수 없었고 또한 20세기 무용사상 전체를 관통하여 특정 안무자들의 무용 사상과 안무철학을 분석하여 니체사상과의 상관관계를 대응하여 설명하는 것은 처음이라는 점에서 본 연구의 독창성과 신선함을 찾을 수 있겠다.

## II. 니체의 사상과 이성비판

19세기말에 자신의 사상을 발전시켜나간 니체가 자신이 살던 시대를 허무주의라 진단한 것은 우리가 이제까지 믿었던 존재가 하나의 허구라는 사실을 폭로하고 있는 것이다. 니체가 자신이 살던 시대의 독과 병으로 진단하며 “모든 손님들 중에서 가장 무시무시한 손님”<sup>6)</sup>이라 명명한 허무주의는 이제까지 삶에서 절대적 타당성을 지녔던 가치들이 무가치하게 되고 무의미하다는 진단이자 서양의 전통철학의 토대를 이루는 이성 중심주의에 대한 전복이다. 그는 앞으로 다가올 “다음 두 세기의 역사도 허무주의가 지배”<sup>7)</sup>할 것이라 예언하였다. 그의 예언처럼 “20세기 전반부의 실존주의와 후반부의 포스트모더니즘은 모두 무의미성을 인간 실존의 필연적 양태로 포용하려는 시도들”<sup>8)</sup>이라고 할 수 있다.

그의 이런 시대 진단은 인간 이성과 역사의 점진적인 발전에 대한 기존의 전통적인 믿음에 엄청난 충격을 주었다. 헤겔(G. hegel, 1770-1831)이 서양의 역사를 이성이 발전하는 과정으로 서술하였다면 니체는 서양 형이상학이 전제하고 있는 진리에의 의지가 자기모순에 의해 해체되는 과정으로 본다. 흔히 철학적으로 이성이라 불린 것을 니체는 진리에의 의지(Wille zur Wahrheit)라 하였다. 니체는 서양형 이상학에서 당연한 것으로 여겨왔던 이성과 의식의 자명성을 회의한다. 니체는 현대인들이 이성을 과대평가하고 있으며 근대성의 토대에 이성에 대한 과대평가가 있다고 본다. 따라서 이런 이성중심주의의 원천으로서 소크라테스와 플라톤 철학을 비판하고 있으며 이성의 기능으로서 의식과 이성의 추론 수단인 언어, 논리, 개념 등을 비판한다. 서양의 이성 중심주의는 “스스로의 논리에 휘감겨 결국은 자기 자신의 꼬리를 무는”<sup>9)</sup> 지경에 처해있다고 진단하는 니체는 이성 중심적인 철학의 독단론을 해체하고자한다. 그는 서양 형이상학이 전제하고 있는 ‘진리에의 의지’를 허무주의의 근원으로 판단한다. 그리하여 이성과 감성, 진리와 거짓, 언어와 행위, 현실과 가상, 선과 악, 이성과 육체 등 기존의 이분법을 해체하며 이성의 지배에 반기를 들고 논리적 사유와 결별한다.

니체의 이성비판은 이성의 기반이 되는 초감성적인 것 즉 신, 이성의 권위, 진보, 인륜법칙 등의 비판을 향하며 감성과 몸의 복원으로 이어진다. 소크라테스이후 근대철학에 이르기까지 이성중심주의적 사고는 지속적으로 이어졌으며 이성의 강화는 상대적으로 몸과 감각에 대한 경시로 이어졌다. 인간의 감성과 몸은 니체에 의해 처음으로 진지한 철학적 주제와 문제로 다루어지게 된다. 서양의 전통철학은 이성에 기초한 삶의 설계였다. ‘철학에서 이성은 현실인식의 척도이자 행위규범의 척도로 기능하였다. 반

Isadora Duncan's Dance, *Soundings: An Interdisciplinary Journal* 86: 351-373.

\_\_\_\_\_(2005), “A God Dances through Me”:Isadora Duncan on F. Nietzsche's Reevaluation of Values, *The Journal of Religion* 85: 241-266.

6) Friedrich Nietzsche, 『니체전집』 19, p.154(이진우(2009), p.301 재인용).

7) Friedrich Nietzsche, 『니체전집』 20, p.335.

8) 이진우(2009), p.300.

9) 이진우(1996), 니체의 반역적 사유, 『철학』 48, p.190.

대로 철학은 감각을 통해서 올바른 인식에 도달할 수 없다고 믿었다.<sup>10)</sup> 감각의 불명확성과 개별적인 성향, 혼돈스러운 애매모호하고 비합리적인 것이어서 이성에 의해 지배되고 조종되어야 하는 것으로 생각되었다. ‘감각의 무정부주의적 성격, 개별화와 탈중심화의 경향, 혼란스러운 다의성은 감각에 대한 비판의 주된 이유였다. 기본적으로 전체 서양의 철학사는 이성의 감각에 대한 비판의 역사로 파악되고 서술될 수 있을 것이다.’<sup>11)</sup>

니체는 서양철학의 감각에 대한 이성의 우위를 비판하며 오히려 이성이 거짓된 세계를 만든다고 한다. “감각은 전혀 거짓말을 하지 않는다. 감각의 증거를 가지고 우리가 만들어내는 것, 이것이 비로소 거짓을 집어넣는 것이다.... ‘이성’ 이것이 바로 우리에게 감각의 증거를 변조하게 하는 원인이다.”<sup>12)</sup> 이어서 우리가 이성의 믿음위에 이성적으로 파악한 세계를 논리적으로 설명하는 논리학의 세계는 가상의 세계라고 한다. 그는 이성과 언어의 긴밀한 연관관계를 지적하며 형이상학과 과학을 뒷받침하고 있는 언어를 강력히 비판한다. “이성은 잿빛 개념들의 철학이다. 언어는 온갖 천진난만한 편견들 위에 건립되었다. 우리는 불화와 문제들을 사물 속에 집어넣고 읽어낸다. 왜냐하면 우리는 오직 언어적 형식으로만 사유하기 때문이다.”<sup>13)</sup> 즉 인간이성이 세계를 개념화하고 체계화하고 논리화하여 보편적으로 통용되는 언어로 바꾸는 과정에서 우리는 대상세계를 잘못 그려낸다는 것이다. 소위 이성의 수단인 언어를 통한 이성적 사고라는 것은 우리가 세계를 있는 그대로 인식하지 못하게 한다. ‘주어’, ‘목적어’, ‘술어’같은 언어적 도식을 사물대상에 집어넣어 인식함으로 해서 마치 사물 자체에 그런 언어적 구조가 원래부터 들어있는 것으로 잘못 착각하게 한다는 것이다.

무엇보다도 니체의 가장 강력한 이성비판은 세계의 실재를 전통 형이상학과는 달리 경험하는데서 비롯된다. 전통 형이상학이 파르메니데스이후로 사유는 항상 존재에 대한 사유라고 생각하며 존재와 사유가 일치한다고 생각하는 ‘과도한 순진함’의 오류를 지적하는데서 니체의 이성비판은 출발한다. 인간이 이성작용을 촉발시키는 것은 자신의 삶을 유지하기 위한 실용적인 관심일 뿐인데 마치 전통 철학은 그것을 어떤 이론적 욕구나 절대 불변의 진리에의 추구로 잘못 착각했다는 것이다. 이성 인식은 단지 ‘가치 인식적 해석’일 뿐이기에 모든 해석 작용의 결과 그 내용은 절대적이거나 객관적일 수가 없는 오류에 불과하다. 그럼에도 불구하고 문제는 이성이 자기를 과대평가할 때 드러난다. “인간 이성은 자신이 해석 행위의 주체일 뿐임을 잊어버리고, 자신의 해석일 뿐인 인식내용을 마치 실제 자체에 속하는 것으로 잘못 판단했다”<sup>14)</sup> 이는 도구를 마치 규준인 것처럼 혼동하는 것이다. 즉 단지 해석주체의 관점에 따른 형이상학의 관점적 진리를 절대적 진리로 오해하는 결과에 이른다. 이성의 “과도한 순진함으로 인한 도구와 규준의 혼동. 바로 이것이 니체에 의하면 형이상학의 역사로서의 전 철학의 역사에서 행해졌던 오류들 중에서 최악의 오류이자 가장 바보스러운 일이었다.”<sup>15)</sup> 니체는 철학의 혼란이 이성의 자기 과대평가에서 비롯되었다고 생각한다. 이런 의미에서 이성은 우리로 하여금 사실을 원체험하지 못하게 할 뿐 아니라 우리는 세계를 관점적으로만 인식할 뿐이다. “경험가능한 해석의 세계가 인간 경험의 한계이고 경

10) 이상엽(2004), 이성과 이성의 타자, 『니체연구』 6, p.150.

11) Ibid.,

12) F. Nietzsche, Die Geburt der Tragödie aus der Fiktion der Musik, KGW III(1), p.97(하용삼, 김준수(2009), 니체, 철학의 해체와 재구성, 『대동철학』 48, p.219 재인용).

13) \_\_\_\_\_, Nachgelassene Fragmente, KGW VIII 1, (하용삼, 김준수(2009), p.221,에서 재인용).

14) KGW VIII 2, 11, p.291(김상환 외(2000), 『니체가 뒤흔든 철학 100년』(서울: 민음사), p.77 재인용).

15) 김상환외(2000), p.77.

협의 한계가 바로 인간 자체의 한계이다....이 세계는 해석 주체가 자신의 관점성에 의해, 즉 삶의 유지를 위해 창조한 의미의 세계이다...따라서 우리는 절대로 세계에 대한 객관적 인식을 가질 수 없음을 인정해야한다.”<sup>16)</sup> 이렇듯 니체는 전통 형이상학이 전제하고 있는 이성과 존재의 일치가능성을 토대에서 무너뜨리며 논리적 사유의 허구성을 폭로한다.

니체는 ‘신이 죽은’ 자신의 시대에 새로운 인식의 주체로, 새로운 인간 정체성의 모색을 위해 이성의 대안으로 몸(Leib)을 제시한다. 여기서 니체의 ‘신이 죽었다’는 것은 종교적으로 신이 없다는 무신론적 의미가 아니라 신이 그동안 인간에게 지녔던 권위의 상실을 뜻한다. 그동안 신의 존재위에 군림하던 모든 종류의 초월적인 가치와 이념들이 더 이상 인간을 구속하는 힘을 상실하게 되었다는 것이다. 『차라투스트라』에서 니체는 “나는 몸이며 영혼이다.”<sup>17)</sup>고 말하며 전통적으로 내려오던 이성과 몸의 이분법을 제거한다. 니체는 전통 철학에서 의식적 사유의 주체로서 이성을 세계를 파악하는 하나의 수단 일 뿐이라는 점에서 몸에 비해서 상대적으로 ‘작은 이성’이라 부르고 몸을 ‘큰 이성’이라고 부른다. “나는 전적으로 몸이며 그 밖의 아무것도 아니다. 그리고 영혼은 몸에 속하는 그 어떤 것을 표현하는 말에 지나지 않는다. 몸은 하나의 거대한 이성이며, 하나의 의미로 꿰어진 다양성이고, 전쟁이자 평화이며, 가축의 무리이자 양치기다.”<sup>18)</sup> 이어서 정신이라 불려온 작은 이성도 큰 이성인 몸의 도구이자 장난감에 불과하다고 한다. 자아(Ich)보다 위대한 것이 몸이라고 말하며 몸은 자아를 말하지 않고 자아를 행동한다고 말한다. 즉 자아는 어떤 실체로서 존재한다기보다 몸의 행위로 생성되고 표현될 뿐이라는 것이다. 또한 몸은 우리의 사상과 감정의 배후에 자리 잡은 강력한 명령자이자 현자로서 자기라고 불리는데 자기 역시 우리의 몸이라고 한다. ‘그대의 몸에는 그대의 최고의 지혜 속에 있는 것보다 더 많은 이성이 들어있다.’<sup>19)</sup>

니체는 서양 형이상학의 중심인 주체의 허구성을 폭로하고 파괴한 뒤 그 자리에 몸을 위치시킨다. 세계를 알고 삶을 인식하는 것은 감각하는 몸의 이성임을 주장함으로써 인식을 인간의 몸적 차원으로 환원시키고자 하는 것이다. 이제까지 형이상학에서 배척되어왔던 몸을 새로운 이성의 토대로 그리고 세계 해석의 출발점으로 삼은 것이다. 여기서 감각하는 몸의 이성은 바로 감성이다. 그러므로 니체에 의해 몸과 감성은 처음으로 중요한 철학적 주제로 주목받게 된다. 이성에 근거한 과학이 우리의 삶을 시들게 하며 현대인간을 탈 인간화시키고 기계 속의 부품으로 전락시킨다고 진단한 니체는 인간 감성의 보편성을 철학적으로 사유하고 이를 우리들 삶의 기초적 조건으로 자리매김하고자 한다. 이를 위해 이성의 대안으로 감각, 감정, 정열, 욕망, 의지를 포함하는 몸을 제시한다. 그리고 초자연적인 것의 대안으로서 대지를 강조한다. “건강한 몸, 완전하고 반듯한 몸은 정직하고 보다 순수하게 말한다. 그리고 바로 이러한 몸이 대지의 뜻을 전해주는 것이다.”<sup>20)</sup> 여기서 니체가 뜻하는 바의 대지란 초월적인 세계에 대한 믿음이 용도 폐기된 다음 우리가 몸을 바탕으로 살아가는 이 현실세계와 존재하는 모든 것을 말한다.

니체는 초기 사상에서 이성의 기반인 초자연적인 것 대신에 디오니소스(Dionysus)를 내세웠다. 니체는 디오니소스를 ‘개체들의 배후에 있는 근원적 일자’로 일컬으며 “개체화의 고통을 몸소 체험하는 신”이라고 한다. 니체는 “디오니소스적’이라는 내 개념이 이 작품(『차라투스트라는 이렇게 말했다』)에서

16) Ibid., p.130.

17) 프리드리히 니체(1883-1885), 『차라투스트라는 이렇게 말했다』, 장희창(역)(서울: 민음사, 2004), p.50.

18) Ibid.,

19) Ibid., p.51.

20) Ibid., p.49.

최고의 행위가 되었다.”<sup>21)</sup>라고 말한다. 이 책에서 차라투스트라의 여러 언행과 비판을 통해서 디오니소스가 이성과 하늘나라에 대비되는 몸과 대지를 의미하고 있음을 알 수 있다. 디오니소스에서 그는 인간의 삶을 고양시키는 힘을 발견하고 이성에 의해 허구적으로 구성된 세계대신에 ‘욕망과 정열’로 구성된 디오니소스적인 것으로 삶을 복귀시키고자 한다. 그는 세계에 대해, 그 세계가 있는 그대로, 아무런 감각 없이, 아무런 예외도 허용하지 않고 아무런 취사선택도 없이 그리하여 인간을 원초적인 자연의 모습으로 되돌려 삶을 긍정하는 새로운 삶의 도구로서 자신의 디오니소스적 긍정의 철학을 전개한다. 전통 형이상학의 해체를 위해 니체가 고안한 주제어 디오니소스는 그의 사상 증기에 이르러 몸으로 대체되었다.

### III. 니체의 춤

니체가 활동하던 시기의 독일철학에서 뜨거운 논의의 주제는 삶의 목적성과 의미에 관한 것이었다. 이 주제에 관한 칸트, 헤겔, 쇼펜하우어의 앞선 논의의 꼬트머리에서 니체는 『비극의 탄생 *The Birth of Tragedy*』(1872) 서론에서 ‘예술은 삶의 최고의 과제이며 진정 형이상학적인 활동이다’고 주장한다. 니체는 예술을 인간의 삶을 정당화하는 어떤 것의 형성 또는 구성으로 주장한다. 니체는 “그리스인들이 생존의 공포와 혐오를 알고 느꼈”<sup>22)</sup>지만 그리스 신들이 사는 올림포스세계의 예술적 창조를 통해 자신들에게 의미 있는 존재 즉 삶의 의미를 제공한 것이라 했다. “그리스인들은 올림포스 신들을 자신들의 가장 심오한 필요성에 의해 즉 살기위해서 창조해내야 했다.”<sup>23)</sup> 서로 싸우고 뺏고 질투하며 끔찍한 괴로움과 아픔을 겪으며 사는 인간과 비슷한 신들을 창조하되 그 와중에도 삶을 찬양하는 모습으로 만들어 자신들의 삶을 정당화하고 신적인 존재와 비슷하게 신성하게 보이도록 하여 살아갈 힘을 얻었다고 본 것이다. 그럼에도 불구하고 그리스인들의 삶의 기쁨과 즐거움 그리고 활기는 의문이었다. 니체는 이에 대해 그리스인들이 자신의 존재를 예술작품으로 생각하였기 때문이라는 전제하에 설명가능하다고 하였다. 즉 니체는 인간의 본성을 이성이 아니라 예술에서 찾은 것이다. 그에게 있어 예술은 본질적으로 삶에 대한 긍정이고 축복이며 삶을 신격화하는 것이기 때문이다. 니체에 의해 예술은 허무주의 극복의 수단이었다.

니체는 인간이 자신들의 존재를 정당화하는 예술창조의 실현을 춤에서 발견하였다. 니체 철학에서 춤은 예술적 창조의 대명사이자 핵심어가 된다. 춤을 출 때 인간은 “더 이상 예술가가 아니라 예술작품이 되며...그 자신 신이 되는 것을 느낀다.”<sup>24)</sup> 여기서 중요한 점은 인간이 자신의 삶의 의미를 찾기 위해 자신 밖의 어느 것 즉 기독교의 신이나 도덕적 규범을 둘러볼 것 없이 자신 안에서 ‘자기 정당화’를 할 수 있다는 아이디어가 그의 후기철학에서 중요한 포인트가 된다. 여기서의 예술창조나 신 개념은 이후 대지를 뜻하는 그의 ‘초인(overman)’개념으로 발전한다. 기독교의 신은 인간 삶을 정당화해주기에는 너무 멀리 떨어져 있는 존재이기에 인간의 삶을 정당화해주는 역할을 초인이 예술창조를 대신해 떠맡게

21) 하용삼, 김준수(2009), p.217.

22) F. Nietzsche(1872), *The Birth of Tragedy*, W. Kaufmann(trans)(NY: Random House, 1967), p.42.

23) Ibid., p.43.

24) Ibid., p.37.

된다. 이제 인간은 단지 초인의 출현을 위한 길을 준비하면 되는데 이를 위한 니체의 처방이 바로 춤(Tanz)이다. 니체는 삶의 의미는 더 이상 이성이나 천상의 신에서 찾을 것이 아니라 이 ‘대지’ 위에서 몸으로 삶의 구체성과 의미를 실행하면 되는 것이라 한다.

니체는 『차라투스트라는 이렇게 말했다』에서 “춤추기를 멈추지 마라, 귀여운 소녀들이여!”<sup>25)</sup>라고 말하고 있는데 이는 우리 인간에 대한 충고이다. 그는 이 책에서 ‘춤 노래’, ‘다른 춤 노래’라는 두개의 춤을 주제로 하는 장을 가지고 있지만 그에 국한되지 않고 이 책 전반에서 춤에 대한 찬양과 춤추라고 선동하는 말들이 도처에 널려있다. “내가 신을 믿게 된다면 그 신은 다만 춤출 줄 아는 신이리라”, “그대는 원하고 갈망하고 사랑하며, 오직 그 때문에 그대는 삶을 찬양하는 것이다!”<sup>26)</sup>라는 말에서 춤출 줄 아는 신이란 삶의 긍정을 상징하는 개념으로 쓰이고 있으며 두 번째 진술에서 춤이란 인간이 ‘큰 이성’인 몸으로서 대지를 만나 육체로 탄생하는 축복이자 삶에 대한 찬양임을 알 수 있다. 여기서 니체가 말하는 춤출 줄 아는 신이란 디오니소스, 춤추는 신이다. 이 책의 주인공이자 무용수인 차라투스트라의 권고에 따라 우리가 춤추기 시작하면 우리는 춤과 함께 육체의 주체로 탄생가능해지는 것이며 소위 ‘아름다운 발목의 소녀’로 태어나게 된다. 춤을 통해 태어나는 춤추는 몸의 특징은 ‘참을 수 없을 만큼 가벼운 것이고, 스텝을 내딛는 때 순간 역동적인 생성의 시간적 지평에 놓이는 것이며, 대지 위의 삶을 구체화하는 것이다... 분명한 것은 춤 없이 삶 없고, 삶 없이 춤 없다는 것이다.’<sup>27)</sup> 니체는 인간 존재를 무겁게 하는 것 즉 춤을 방해하는 것들을 극복하여 디오니소스 축제에서 디시람브 춤처럼 자연과 합일하여 영혼의 정화를 이루고 우주적 에너지로 충일하게 되기를 바란다. 그런 상태의 몸으로서 인간은 몸의 원초적이고 근원적인 에너지를 리듬으로 표현하면서 자신의 미적 실존 혹은 자기를 정당화하는 것이 된다.

그러므로 니체의 춤에 대한 관점은 근본적으로 삶의 긍정을 춤 행위를 통해 상연하는 것이다. 니체가 『비극의 탄생』에서 다루는 춤은 기원전 5세기 고대 그리스 아테네의 비극에서 추어지는 코러스(chorus)인데 그는 이를 빌어 인간이 대지 즉 자연의 디오니소스적 에너지와 만남으로써 자신의 육체적 자아에 대한 확신을 얻게 되고 이로부터 새로운 가치들의 창조에 참여하게 되는지를 설명하고 있다. 니체에 의하면 “기독교적 가치들이 신체와 예술 그리고 대지에 대한 적개심을 표방한 반면에 아테네 비극은 삶의 긍정을 장려한다.”<sup>28)</sup> 반면 아테네 비극에서의 코러스 춤의 일차적 기능은 삶의 긍정을 관객에게 전달하는데 있다. 아테네 비극에서 춤은 비극과 관객사이에 중재역할을 하는데 비극에서 인간의 고통과 괴로움이 극에 달하는 순간 코러스의 노래와 움직임의 리듬으로 관객은 평정상태를 되찾게 된다. 여기서 관객들은 춤이 아니었다면 참기 어려운 삶의 고통과 끔찍함을 극복하게 된다는 것이다. 따라서 코러스는 관객과 비극간의 심리적 연결을 촉진하는데 성공한다. 이 순간 니체는 주장하기를 “인간과 인간간의 깊은 심연과 장벽이 사라지고 일체감과 하나 됨을 느끼는데 이것이 자연의 품으로 데려가는 것이다.”<sup>29)</sup> 이런 일체감이 관객들에게는 ‘형이상학적 위안’이 된다. 즉 사물의 외형들의 변화에도 불구하고 불멸의 삶의 기쁨이 그 근저에 자리하고 있다는 위안을 코러스의 춤을 통해 확인하게 되는 것이다. 그리하여 살

25) 프리드리히 니체(1883-1885), p.187.

26) Ibid., p.65, p.189.

27) 이왕주(2008), 매체, 니체, 그리고 춤, 대한 철학회 논문집, 『철학연구』 106, pp.226-229.

28) Kimerer L. Lamothe(2005), “A God Dances through Me”:Isadora Duncan on F. Nietzsche’s Revaluation of Values, *The Journal of Religion* 85, p.248.

29) F. Nietzsche(1872), p.59.

아갈 힘을 갖게 된다. 니체는 이런 깨달음과 위안을 코러스의 ‘육화된 명료함’(incarnate clarity)에서 드러난다고 한다.

코러스가 이런 ‘육화된 명료함’의 효과를 거두기 위해서는 노래의 근원적인 리듬만으로는 부족하고 신체적 움직임이 이 ‘숭고한 순간(sublime moment)’ 즉 원시적 일체감(primal unity)의 경험을 위해 필요하다. 이 순간은 자신이 해체되어 모든 자연의 징후에서 나타나는 리드미한 일체감과 하나 되는 상태인데 움직임 속에서 삶의 열광적인 기쁨 혹은 삶의 긍정상태를 뜻한다. 자아가 해체되어 존재의 기쁨과 존재하고자하는 욕구로 용해되는 기분을 포함하는 것이라 니체는 설명한다. 이 원시적 일체감의 순간에 춤이 인간으로 하여금 창조와 파괴의 리듬에 온전히 참여하는 경험을 하도록 하는 것이다. 차라투스트라는 인간이 자신을 잘 알기 위해서는 ‘너의 몸과 큰 이성에 믿음을 가져야한다’고 설교한다. 차라투스트라는 『차라투스트라는 이렇게 말했다』의 서론 첫줄에서 자신이 무용수라고 밝히고 있지만 이 책에서 차라투스트라는 코러스이자 디오니소스 숭배자의 이미지를 지닌다. 무용수로서 차라투스트라는 대지에 믿음을 가진 자이며 그의 춤은 큰 이성을 발휘하는 그런 행위이다. “이 책에서 춤은 초자연적인 신에 대한 믿음을 극복하는 수단이자 표현으로 반복적으로 등장하고 있다. 춤을 추는 것은 ‘신은 죽었다’는 것을 배우고 아는 것이며, 춤추는 것은 대지에 대한 믿음을 갖는 행위이며, 춤추는 것은 새로운 가치를 탄생시키고 표현하는 행위이다.”<sup>30)</sup> 춤추는 것은 춤이 대변하고 있는 삶의 긍정을 실현하고자하는 니체의 기획을 위한 효과적인 수단이 된다.

니체의 후기 사상에서 “초자연적인 신과 예술창조는 대지를 뜻하는 초인개념으로 대체되고 이어서 초인을 대신하여 운명애(amor fati)개념으로 변한다”.<sup>31)</sup> 운명애의 태도는 차라투스트라의 춤으로 상징된다. 삶이란 살 가치가 없고 무의미하다는 회의적인 생각들 즉 인간을 위협하는 우울증의 병을 차라투스트라는 춤으로 물리친 것이다. 이 운명을 사랑하라는 요구는 모든 사물을 추락하도록 하는 중력의 영(spirit of gravity) 즉 차라투스트라가 악마라 부르는 것과 싸워 이겨야만 성취된다. 여기서 중력의 영이란 삶의 모든 짐들이라 볼 수 있는데 이의 극복은 춤의 형태를 통해서만 가능하고 니체는 중력의 영과의 싸움에서 승리한 상태를 춤추기, 날기, 웃기, 노래 부르기로 상징한다. 춤을 출수 있을 만큼 세계가 가벼워질 때 인간 존재의 신성한 완성이 이루어진다고 생각한다.

차라투스트라는 인간을 아직 형태를 갖지 못한 물질로 보고 자신의 임무는 인류에게 자신 위에 설수 있도록 형태와 구조를 제공하는 일로 생각한다. 즉 인간이 초인의 지위에 이를 수 있도록 도우는 것이고 그래서 자신의 완성을 성취하는 일이다. 이런 일은 세상의 모든 갈등과 고난에 직면해서도 이 세계를 즐길 수 있는 신과 같은 강한 인간만이 이를 수 있는 것인데 그런 신이 니체가 생각하기에는 디오니소스이다. 디오니소스는 인간이 지향해야할 초인적인 상태의 한 상징이다. “차라투스트라는 모든 것들이 반복되고 어느 것도 사라지지 않는다고 속삭인다. 이 깨달음이 차라투스트라(아마도 니체도)의 고통과 기쁨의 원천이다.”<sup>32)</sup> 차라투스트라는 춤으로 존재의 기쁨을 표현하는 것이다. 삶의 모든 고통을 물리칠 수 있는 디오니소스의 그런 불멸의 영원한 즐거움은 니체에게 당연히 춤으로 표현된다. 그런 의미에서 니

30) Kimerer L. Lamothe(2005), p.255.

31) John E. Atwell(1984), The Significance of Dance in Nietzsche's Thought, *Illuminating Dance*(Maxine Sheets-Johnstone ed.)(London: Bucknell Univ. Press.), p.23.

32) Ibid., p.33.

체에게 있어 춤의 형이상학적 의미는 영원한 생명이다. 영원히 반복되는 삶의 고통 속에서 춤 역시 불멸하는 인류 구원의 영원한 희망이다. 이런 사상의 반향은 20세기 현대무용에서 다양한 변용을 불러 일으켰고 이들 후예들은 역사상 가장 지적인 무용가들로 평가받았다.

## IV. 20세기 춤에 나타난 니체적 반향

### 1. 이사도라 던컨(Isadora Duncan, 1877-1927)

던컨은 니체사상이 유럽에서 해성과 같이 떠오르기 시작할 즈음 첫 유럽 순회공연을 하였다. 던컨은 니체의 책을 원어로 읽기위해 1902년부터 독일어를 배우기 시작했고 1903년 그리스여행이후 베를린에서 독일 학자 칼 페드른(Karl Federn)의 도움을 받아 『차라투스트라는 이렇게 말했다』를 함께 읽고 토론하였다. 그리고 1903년 각기 독일어와 영어로 펴낸 자신의 에세이 “미래의 춤(The Dance of the Future)”에서 미래의 무용수를 ‘자유정신(free spirit)’이라 말하며 이는 가장 자유로운 신체(freest body)의 최상급 지성(the highest intelligence)의 활동으로 설명했다. 그리고 ‘자신의 춤을 삶의 표현이자 종교라고 말하며 이 자유정신을 여성이라 말하였다.’<sup>33)</sup> 나아가 자신의 춤을 여성 해방의 상징이라고도 하였다. 또한 “『차라투스트라는 이렇게 말했다』에는 춤추는 존재로서의 인간에 관한 구절들로 가득 차 있음”<sup>34)</sup>을 발견하였다. 던컨은 자서전<sup>35)</sup>에서 “니체 철학의 유혹(seduction of Nietzsche’s philosophy)”이라는 표현을 사용하며 그녀가 니체 사상을 만났을 때의 하늘을 찌를 것 같은 기쁨을 고백하고 있다. 던컨은 니체의 사상에서 무용철학자로서의 동료의식을 느꼈다. 그리하여 자신을 니체의 춤추는 독자라고 생각하였으며 니체를 자신의 스승으로 삼았다. 던컨은 니체 외에도 베토벤(Beethoven), 시인 휘트먼(Whitman), 와그너(Richard Wagner), 다윈(Charles Darwin), 헤켈(Ernest Haeckel), 루소(Jean-Jacques Rousseau)등을 자신의 스승으로 말하였지만 그중에서도 니체를 ‘위대한 스승(great Master)’이라 부르며 자신이 쓴 모든 글과 책들에서 니체적인 언급과 은유, 용어들로 넘쳐난다. 그녀는 춤을 설명하면서 니체의 언술들을 표절하거나 그의 주제적인 용어들 ‘디오니소스적 감정’, ‘종교’, ‘예술’등을 니체적 태도로 다루었다.

던컨은 니체의 『비극의 탄생』을 “나의 성경”<sup>36)</sup>이라 불렀으며 니체 사상에 대한 그녀의 열정은 죽을 때까지 쇠퇴할 줄을 몰랐다. 그녀가 죽었을 때는 공연여행을 다닐 때마다 항상 가지고 다녔던 『차라투스트라는 이렇게 말했다』 책을 군데군데 모서리가 접힌 채 너털너털한 상태로 남겼을 정도였다. 그녀의 전 활동기간동안 그녀의 글과 말에서 니체의 영향은 뿌리가 깊어 마치 이 둘은 분리할 수 없는 한 몸인 것처럼 춤과 예술에 대한 생각이 유사하다. 니체사상을 읽은 다른 독자들과는 달리 던컨은 “니체의 춤 이미지를 글자 그대로 해석해서 삶의 긍정(affirmation of life)을 상연하는 니체적 춤의 비전을 실행하는 동적인 양식을 개발하고 연습하고 가르치라는 개인적 소명으로 받아들였다.”<sup>37)</sup> 던컨은 ‘오락이 아닌 종교

33) Isadora Duncan(1928a), *Art of the Dance*(N.Y.: Theatre Arts Books), p.142.

34) Ibid., p.123.

35) Isadora Duncan(1928b), *My Life*(N.Y.: Liveright), p.141.

36) Isadora Duncan(1928a), p.107.

이자 삶의 긍정인 ‘미래의 무용’을 위한 길을 닦고자하였다. 그녀는 지난 이천년간 서구 기독교가 잃었던 예술을 부활시키는 것을 자신의 사명으로 삼았을 뿐 아니라 무용이 종교의 ‘르네상스’ 혹은 ‘부흥’(renewal)의 촉매작용을 해야 한다<sup>38)</sup>고 생각했다. 여기서 그녀가 뜻하는 종교의 부흥이란 신체 일반과 그중에서도 특히 여성의 신체에 대한 기독교의 잘못된 사상과 이상적인 신체에 대한 그간의 종교, 철학계의 오류를 자신의 춤으로 바로잡고자 하는 것이다.

『비극의 탄생』에서 니체는 아테네 비극을 분석하며 자연의 디오니소스적 에너지를 만나 인간이 자신의 육체적 존재에 대한 확신을 가지게 됨과 동시에 새로운 가치 특히 종교적 이상을 창조하는데 참여하게 되는 과정을 해명하고 있는데 던컨은 자신의 춤이 니체가 설명한 그런 종류의 예술적 종교적 경험을 전달하게 하고자 작정하였다. “무용이 본연의 가장 이상적인 형태인 코러스(Chorus)의 지위를 되찾아야 한다! 나는 춤출 때 언제나 코러스의 춤을 추었다... 나는 한 번도 솔로 춤을 춘 적이 없다.”<sup>39)</sup> 하지만 던컨은 실제로는 솔로 춤을 춘 적이 있다. 이는 던컨을 연구한 신학자 라모스도 그녀의 자서전 속 진술이 간혹 정확하지 않다고 밝힌 것처럼 던컨의 나르시스적 예술가 기질 때문이라고 이해하자. 좌우간 기록에 있는 그녀가 춘 많은 솔로 춤을 잠시 치워둔 채 여기서 그녀의 무용이상이 그랬다는 정도로 이해하면 되겠다. 기독교적 가치가 신체와 예술 그리고 대지에 대해 적개심을 품었음에 비해 아테네 비극은 삶의 긍정을 장려한다는 것이 니체의 생각이었다. 여기서 나아가 던컨은 아테네 비극에서 코러스 즉 합창 무용단의 춤이 삶의 긍정을 전달 가능케 하는 직접적인 기능을 한다고 생각한다. 코러스의 춤과 노래가 일종의 육화 또는 대지의 신과의 합일을 촉진하는 기능을 하여 코러스 무용수가 고등 집단의 일원으로서 자신을 표현한다는 것이다. 이때 코러스의 제스처는 마법에 걸린 상태(enchantment)를 표현하는 것이고 그들의 춤추는 이미지는 무용수가 자신 속에서 상상 가능한 신성에 가까운 모습을 자아내는 것이고 그 자신 신이 된 것처럼 느낀다. 코러스는 디오니소스의 예술이다.

이런 던컨의 진술에서 종합되는 던컨 춤의 모습을 라모스는 “신이 나를 통해 춤춘다(A God dances through me)”라고 표현하였다. 이는 던컨이 대지의 신인 디오니소스와 합일되어 디오니소스의 화신으로서, 무한한 쾌락과 마법에 걸린 도취적 상태에서 춤을 춘다는 것을 말한다. 니체적 설명에 따르면 디오니소스적 도취의 상태 혹은 도덕에서 해방된 초인의 상태에서의 춤의 차원이라고 볼 수 있다. 좌우간 신의 사제로서의 던컨이던, 디오니소스이던, 차라투스트라와 같은 초인으로서 이든지 간에 이들의 춤은 3장에서 설명했듯이 사람들에게 형이상학적 위안을 주는데 던컨은 “그런 형이상학적 위안을 달성하는 것이 춤의 최고의 목적이자 대상”<sup>40)</sup>이라고 단언한다. 이 디오니소스와의 영적인 교섭을 위한 던컨의 방식은 ‘영감을 받은(inspired)’ 혹은 ‘깨어있는 영혼(awakened soul)’에서 흘러나오는 움직임은 추는 것이다. “춤추는 것을 배우는 첫걸음은 ‘영혼’을 일깨우는 것이다.”<sup>41)</sup> 깨어있는 영혼을 가진 무용수는 자신의 신체가 ‘투명하게’ 느낀다고 던컨은 주장한다. 이때 무용수는 신체적 존재(bodily becoming)가 되고 큰 이성인 몸으로서 그녀의 신체 움직임은 ‘영혼의 생각과 감정들을’ 표현한다고 한다. 그녀는 자신의 무용수들에게 특정 움직임에서 영혼의 일시적인 거처인 ‘태양신경총(solar plexus)’에서 일어나는 움직임

37) Kimerer L. Lamothe(2005), p.248.

38) Isadora Duncan(1928a), p.132.

39) Ibid., p.96.

40) Kimerer L. Lamothe(2005), p.250.

41) Isadora Duncan(1928a), p.52.

충동을 느끼도록 가르쳤다. 그녀는 특정 스텝들을 가르치기보다는 스튜디오에서 오랜 시간동안 ‘신성한 표현’을 가능케 하는 움직임의 근원을 찾도록 학생들을 독려했다. 던컨은 태양신경총이 동적인 힘의 분화구로서 모든 움직임의 중심적 근원이라 생각했다. 그리고 태양신경총이 우주와 교감하여 자신의 영혼을 표현하는 춤으로 설명하였다.

던컨이 모든 움직임 충동의 근원으로 생각한 ‘태양신경총’ 개념은 당시 유행하던 텔사르트 엑서사이즈 시스템의 영향이다. 텔사르트 이론은 모든 움직임은 신체상의 생리학적 근원과 관련된 영적인 중요성을 지닌다는 신학자 스웨덴보그(Swedenborg)의 신비주의적 이론에 영향 받았다. 이 이론에서 신체를 머리, 몸통, 사지로 나눈 뒤 각 부분은 또 다시 세 영역으로 나눈다. 이중 던컨은 태양신경총이 신체 중심인 몸통의 중간 영역에 위치한 것이라 하며 이는 감정의 자리인데 그녀의 설명에 따르면 명치 근처쯤이 된다. 미국무용학자 달리(A. Daly)를 비롯한 일부 던컨연구자들은 이 태양신경총개념을 수사학적인 표현이나 문화적 습관의 용어일 뿐이라 보기도 하지만 라모스는 무용에서의 신체적 존재로서 영혼의 의미를 새롭게 정립하고자 하는 재 가치화의 시도로, 그리고 전통 형이상학의 심신이원론을 극복하는 시도로 볼 수 있다고 주장한다. 저자 역시 라모스의 분석에 충분한 근거가 있다고 본다. 자신의 학생들에게 태양신경총을 느끼라는 요구는 그녀의 책 다른 부분에서는 자신이 디오니소스라고 부르는 경험을 느끼고 열망하는 훈련을 하라는 뜻하기도 하다. 이 두 가지 방법은 모두 던컨의 ‘영혼을 일깨우는’ 훈련법이 된다. 이 깨어있는 영혼의 상태는 신체 의식으로서의 영적 상태(soul state)라 볼 수 있는데 당시 던컨의 수많은 모방자들이 자신의 특징의 동작 형태만을 따라하고 있는데 그들은 이런 영적인 상태를 결여하고 있다고 지적하며 그런 영적 상태는 말로 전해질 수 있는 것이 아니라 하였다. 이런 깨어있는 영혼으로 춤추는 무용수는 “종교적 영속성(divine continuity)”의 동적 이미지를 드러내는 것이며 그녀의 움직임은 우주와 ‘울동적인 통일’을 이루며 연결된 자신을 표현하는 ‘신 같은’ 상태가 된다고 한다.

## 2. 머스 커닝엄(Merce Cunningham, 1919~2009)

니체의 이성비판은 인간 자의식에 대한 인식 전환과 인식의 다원성에 대한 강조 그리고 ‘중심의 몰락’으로 얘기되는 기원과 중심에 대한 새로운 인식을 초래하였다. 니체는 ‘나는 생각한다’의 데카르트적 명제에서 ‘나’라는 세계인식의 주체를 설정한 것은 허구임을 지적하였다. 생각에 선행하는 주체는 존재하지 않는다는 것이다. 대신에 니체는 신체적 해석의 주체가 있을 뿐이라 한다. 인간의 세계인식은 단지 자신의 힘과 삶을 위한 전략에 의해 이뤄지는 관점적 평가이자 해석에 불과하다. 그는 이성과 진리가 탄생하는 우연적 조건들을 분석하여 진리에의 의지가 ‘힘에의 의지’임을 지적하였다. 이성이라는 것도 따져보면 상당히 유치하게 비이성적인 방식으로 우연을 통해 탄생했다는 것이다. 이렇게 그는 모든 존재와 사유의 토대가 되는 이성을 근원으로 생각하던 전통철학의 사고구조를 해체한 것이다. 이성중심의 변증법적 역사철학에서는 모든 존재와 삶은 필연적인 목표를 향한 전개라 할 수 있는데 니체는 역사의 근원 역시 우연적인 즉 ‘힘에의 의지’의 산물임을 밝힘으로써 전통 철학이 배제하고자했던 우연에 방점을 찍는다.

전통 철학은 “우연을 배제하는 것 외에는 어떤 다른 의도도 가지지 않는”<sup>42)</sup>다고 볼 수 있는데, 니체에

42) 이진우(2009), p.198.

의해 처음으로 우연은 경시되거나 제거될 것이 아니라 새로운 미래의 질서와 가치를 창조하기 위하여 적극적으로 해석되어야할 대상이 된 것이다. 존재보다는 생성, 필연보다는 우연, 근원보다는 현재의 순간이 더 높이 평가됨으로써 현재 우리의 실존을 둘러싸고 있는 우연적 조건들로부터 새로운 가치를 창조하자는 것이다. 이런 시도는 인간의 이성사용에 절대적 믿음을 포기하고 즉 절대성을 포기하고 상대적 진리의 유의미성으로 허무주의를 극복하자는 처방이다. 니체는 인간 자의식을 이성이나 진리에의 의지에서 해석주체로 변화시킴으로서 세계는 무한히 달리 인식될 수 있다는 점을 지적하며 인식의 다양성을 옹호함으로써 허무주의의 극복을 시작하였다. 이 해석주체는 3장에서 보았듯이 자신을 가치의 설정자이자 창조자로 생각하는 것인데 니체사상에서 초인(bermensch)이라 불린다. 해석하고 창조하는 것은 몸-주체의 이성이자 춤추는 자 초인인데 이는 넘어가는(ber-) 인간 또는 ‘인간을 넘어감’이다.

커닝엄은 1950년대부터 춤 창작에 있어서 인간 실존을 둘러싸고 있는 우연적 조건들로부터 새로운 가치를 창조하는 ‘우연성의 사유’를 실행했다. 커닝엄은 우연성 기법을 사용함으로써 작품이 사전에 제작되어 극장무대에서 재창조되는 것이 아니라 매 공연마다 새로운 예술 경험을 만들어내는 ‘과정’으로서의 방식을 고안한 것이다. 그는 관객에게 의미의 전달이라는 목표를 향해 사전에 논리적으로 계획, 고안되는 전통적인 작품 제작과정을 해체하였는데 이는 니체의 이성과 언어에 대한 비판과 같은 맥락의 실험이다.<sup>43)</sup> 이제까지의 무용 창작방식은 사전에 안무자의 주제적인 생각에 따라 관객에의 전달이라는 목표를 위해 음악, 동작 등이 논리적으로 구성되고 통일된 방식으로 결합되는 방식이었다. 커닝엄은 안무자의 중심적인 아이디어에 따라 특정 음악의 구조와 동작 디자인 그리고 이야기와 심리적 전개간의 관계를 보도록 구조화하는 것이 아니라 각기 해체되어 개별적인 공연요소들이 동시적인 사건으로 존재하도록 하여 ‘열린 장’(open field)을 만들고 이 요소들의 우연적인 관계를 관객이 주목하도록 하였다.

이는 앞선 1930년대와 1940년대에 유행하던 현대무용의 표현주의적 가치들 즉 서술체, 이야기, 상징, 감정 등을 일거에 제거한 것이다. 대신에 그는 움직임과 음악, 장치, 의상 등의 전통적인 무용공연의 요소들이 이야기전개나 주제표현에 종속되지 않은 독립된 존재로 우연적인 관계에 의해 이제까지 감추어진 새로운 의미가 생성되도록 한다. 그 결과 그는 전통적인 무용제작의 역사를 지우고 무용 가치를 무의미하게 하여 탈 가치화하는 것이다. 이는 춤의 요소들을 안무자의 관점이 아니라 관객의 타자적인 관점에 의해 다양하게 해석되고 그 현장에서 새롭게 생성하도록 하는 것이며 그런 의미 창조의 순간은 공연장의 현재의 순간이 토대가 된다. 커닝엄은 작품 제작에서 신성한 간섭을 수용하고 자신의 예술적 취향으로 고정된 관습적 결정으로부터 벗어나기 위해 자기표현 대신 우연성에 결정을 맡겨버린 것이다. 이런 우연성 방식은 예술적 책임을 회피하는 것으로 생각될 수 있지만 커닝엄은 전통적인 조합에서는 불가능한 새로운 타자적 관점에 따른 다양한 다원적 의미를 현장에서 생성시킨다는 점에서 흥미를 지녔다. 즉 안무자의 관점으로 조작하는 움직임이 아니라 ‘발견된 움직임(found motion)’을 사용함으로써 기존의 특정 신체부위와 특정동작들의 조합이 지니는 의미를 허무는 효과를 가져 음악 동시에 예측할 수 없는 그 현장에서 탄생하는 움직임과 공간을 만들어내었다.

커닝엄은 「한 영혼을 위한 심포니 *Symphonie Pour un Homme Seul*」(1952)를 처음으로 우연성 기법으로 만들면서 역사상 최초로 ‘헤프닝’을 한 예술가가 되었는데 그는 1960년대부터 이들 우연성을 이

43) 머스 커닝엄의 해체주의적인 작업에 대하여는 ‘김말복(2012), 해체미학의 선구 머스 커닝엄, 『무용예술학연구』 35(2): 1-18.’ 참고.

용한 작품들을 ‘이벤트(event)’라고 제목을 붙이기 시작하며 무용전통에서의 탈 중심과 해체 작업을 시작하였다. 헤프닝은 준비단계에서 미완성의 계획으로 현장의 다양한 존재들의 참여와 간섭을 위한 즉흥과 우발성의 여지를 남겨두어 관객의 적극적인 참여를 유도해 이들을 공연의 일부로 만든다. 근본적으로 행위예술인 헤프닝은 생활과 예술이 일체가 되는 것이 특징이다. 미리 정해진 줄거리나 대본 없이 음악, 미술, 신체적 표현 등 기법이 다양하며 방관자인 관객까지 창작과정에 참여시켜 예술의 일부로 만들려는 의도가 들어있다. 따라서 이는 세계의 실존은 오직 예술적 현상으로만 정당화 될 수 있다는 니체 사상에 따른 인간 존재의 예술적 실천으로 생각할 여지가 있다. 그리고 우연적 계기의 개입으로 탄생하는 타자적 의미의 새로운 발견은 현재 우리의 실존을 둘러싸고 있는 우연적 조건들로부터 새로운 가치를 창조하고자한 니체적 소망에 꼭 맞는 예술 실천이라 하겠다.

근본적으로 다양성과 우연적 계기를 중시하는 ‘이벤트’ 작품들은 무대 위의 ‘주체’와 ‘중심’을 문제시하여 춤의 근원과 통일성을 분쇄한 ‘망치를 든 철학자’같은 작품양식이다. 커닝엄작업은 니체가 전통적 이성을 비판한 방식처럼 무용에서 하나의 안무로 통일된 전통적인 양식으로부터 사건의 다양성이 표출되는 것으로의 이행을 실천해 보인다. 하나의 간결진 구조나 중심으로 통일된 무용의 요소들이 아니라 개별적으로 독립되고 그런 의미에서 탈 가치화된 무용공연의 요소들이 리허설 당일 처음으로 관객의 눈 앞에서 동시적 사건으로 모습을 드러내면 이것을 어떻게 보고 해석할지의 문제는 관객에게 위임되었다. 즉 안무자의 고정된 의미의 틀로 완결된 어떤 중심적인 의미가 있는 것이 아니라 관객이 자신만의 관점으로 다양한 의미를 읽어내고 고유한 해석의 주체로 탄생하는 것이다. 본 연구자는 이를 ‘저자의 죽음’과 ‘독자의 탄생’으로 설명한 바가 있다.<sup>44)</sup> 작품을 바라보는 유일하고 올바른 방식이 있는 것이 아니라 그것을 바라보는 관점에 따라 무한히 많은 해석이 가능하다는 다원성의 원리를 처음으로 자신의 작품방식으로 증명함으로써 그는 포스트모더니즘의 선구가 된 것이다. 커닝엄의 이런 시도는 춤의 새로운 존재 방식을 제시한 것임과 동시에 무용수의 신체와 무대 공간의 중심을 해체하는 결과를 낳았다.

커닝엄의 안무과정에서의 혁신은 춤을 바라보는 관습적인 인식 태도의 폐지로 이어졌다. 전통적으로 무용무대에서 무용수 신체의 객석을 향한 앞면과 무대 중심은 무용수의 뒷면과 움직임이 일어나지 않는 공간에 비해 더 중요하게 다루어지고 권위를 갖는다. “서양의 극장 춤 전통에서는 관객들은 움직임이 일어나는 곳만을 바라보고 그것만이 실존하는 것으로 생각하였으며 그 외의 ‘빈’ 공간은 허공으로 생각하여 바라보지 않았으며 따라서 중요하지 않았다.... 무대 위 다양한 지점에서 동시적으로 움직임이 발생한다할 지라도 하나의 중심적인 장면상의 초점이 있었다. 그런데 커닝엄은 이 모두를 파괴시켰다.”<sup>45)</sup> 커닝엄은 무용수들을 하나의 중심점이나 중요성의 서열 없이 그냥 대등하게 늘어놓았으며 그 결과 원근법적인 공간이 평준화되어 무대공간의 깊이가 사라지고 모든 공간의 평등화 즉 탈 중심화가 이루어졌다. 커닝엄은 무용수의 신체 역시 정면에서 바라보는 것만큼이나 다른 방향에서 바라보는 것도 중요하다고 생각했다. 이는 니체의 이성비판이 모든 중심주의에 대한 비판으로 이어졌던 것처럼 무용계에서 일어나는 무용 신체와 무대공간의 중심에 대한 니체적 비판으로 볼 수 있다.

커닝엄은 전통 춤이 하나의 초점 즉 정면에서 바라보아진 것이라는 것을 생각해내었고 이 관습적인 인식방식을 거부했다. 무대를 향한 단일초점에 입각한 원근법적 원리에 의해 생성되는 깊이의 환영을

44) 김발복(2012), 해체미학의 선구 머스 커닝엄, 『무용예술학연구』 35(2), pp.1-18.

45) 앞의 글, p.12.

그는 단숨에 파괴시켰다. 스토리를 제거하여 모든 무용수가 대등한 중요성을 지닌 대상으로 무대 위에 늘어놓음으로써 이들은 동시적인 사건 즉 동작들로 관객들의 시선을 산란시켜 무대 공간의 탈 중심화(decentralizing)을 이루었다. 따라서 커닝엄의 무용수들은 항상 정면을 향한 체만 춤추지 않았고 다양한 방향에서 바라보는 무용수의 몸이 객석을 향해 드러나고 볼 수 있게 되었으며 그런 모습들이 아름답지 않고 정형화되거나 다듬어진 형태는 아닐지라도 더 이상 이상한 일이 아니게 되었다. 이런 식으로 커닝엄은 무대 공간과 무용수의 신체에 대한 중심주의적 사고방식과 관습적인 인식태도를 부순 것이다.

이는 무용계에서 이성 중심주의와 서구 형이상학이 지니는 이분법적 구조가 지니는 폭력적 서열구조를 전복시킨 위업과 같다. 즉 철학에서 정신과 신체, 존재와 현상, 이성과 감각 등의 이분법적 구조에서 전자가 후자에 비해 우월한 가치를 지녔던 것처럼 무용에서는 무용수신체의 정면과 뒷면, 무대 중심과 주변, 움직임이 일어나는 곳과 아닌 곳, 주역과 군무의 서열구조가 있었는데 이를 무너뜨리고 전복시킨 것이다. 이런 커닝엄의 춤을 바라보는 관습적 인식태도의 타파는 니체의 인식론적 해체의 노력과 그 결과 ‘끝없는 다원적인 해석적 유희의 생성을 향해’ 개방된 텍스트를 만든 것과 같은 열린 사유이다. 춤을 하나의 초점 즉 정면에서 바라보는 관습적 인식을 타파하고 공간에서 중심을 없애고 관객들의 시선을 산란시켜 분산을 허용하며 그는 무용을 하나의 기의로 닫힌 것이 아닌 매 순간 새롭게 재생산되는 열린 구조로 만들어 탈 중심화에 성공한다. 이로써 그는 하나의 중심이나 의미의 기원 그리고 이분법적인 위계질서를 거부하고 다원성을 용인한다. 따라서 그의 춤을 통해 드러나는 그의 정신은 자유롭고 그의 사유는 가볍다. 그리하여 커닝엄의 춤에서는 니체적인 춤추는 자의 이미지, ‘춤추는 사람은 우연을 즐기는 자유로운 정신이다’의 전형이 잘 드러난다.

### 3. 윌리엄 포사이드(William Forsythe, 1949~ )

니체미학의 궁극의 목표는 ‘예술로서의 삶을 실천’하는데 있다. 니체는 이 혼돈의 세계 속에서 나름의 질서를 부여하는 인간 개개인의 실존을 예술로 파악 했다. 그 예술작품은 스스로를 창조하는 삶으로서의 창조행위를 뜻하는데 그것이 니체에게는 춤으로 대변되어지고 따라서 춤은 인간의 가장 근원적인 예술이 된다. 『차라투스트라는 이렇게 말했다』는 차라투스트라가 동굴에서 10년간의 고행을 끝낸 뒤 산에서 내려와 시장에서 제일 먼저 밧줄 위에서 줄 타고 있는 광대(Seiltänzer)를 목격하면서 초인에 대한 그의 설교가 시작된다. 여기서 광대란 줄 위에서 춤추는 자 무용수(tänzer)다. 차라투스트라는 인간이 지향해야 할 진정한 가치를 춤추는 광대에서 발견하고 그의 춤과 초인에 관한 은유적 설명이 시작된다. 줄 위에서 춤추는 사람은 인간이 마땅히 따라야 할 초인의 모습을 보여준다. “인간은 짐승과 초인 사이에 놓인 밧줄이다. 심연 위에 걸쳐진 밧줄이다.”<sup>46)</sup> 밧줄은 짐승이 인간으로 인간이 초인으로 다시 태어나는 자기 승화와 자기 극복의 방향을 나타내는 길이다. 우리가 추락의 두려움 없이 밧줄 위에서 힘차게 춤출 수 있으려면 즉 인간이 자신을 넘어 초인으로 가는 초월의 지침은 신체성과 감성의 발견에 있다. 인간은 홀로 서있을 수밖에 없는 가는 줄 위에서 짐승과 초인 사이에 ‘던져져’ 있고 높은 곳에서 자칫 심연으로 추락할 불안한 존재로서 인간은 밧줄인 동시에 춤추는 사람이다. 그리고 그는 항상 추락과 죽음의 가능성에 노출된 불안한 자이다. 인간이 추락하지 않고 밧줄 위에서 춤출 수 있는 길은 삶의 무게를 가볍게

46) 프리드리히 니체(1883-1885), p.19.

하는 것이다. “중력의 악령을 죽일 수 있는 방법은 가벼움이다. 영혼의 가벼움은 웃음이며 신체의 가벼움은 춤”<sup>47)</sup>으로 나타난다. 여기서 밧줄은 인간의 실존주의적 상황을 표현하고 있다. 인간이 춤추기 위해서는 우리 존재를 무겁게 하는 것, 춤을 방해하는 것, 가능성을 가로막는 것들을 극복해야한다. “줄 위에서 펼쳐지는 춤은 한편의 멋진 공연이며 그때 하늘과 땅은 춤추기 위한 우주의 광대한 무대가 된다. 춤은 절대적 자유를 향한 갈망의 신체적 표출이다.”<sup>48)</sup>

포사이드의 「흩어진 군중 *Scattered Crowd*」(2002)은 초연당시 독일의 한 쇼핑아케이드에 5천개의 허공에 매 달리거나 떠다니는 하얀 풍선으로 중앙 공간을 가득 채운 것으로 시작하여 전 세계 여러 곳에서 공연 될 때마다 장소에 따라 4천, 6천개의 하얀 풍선으로 공간을 가득 채우는 작품이다. 우리나라에서는 로댕의 「지옥의 문」과 「칼레의 시민」이 전시되고 있는 로댕 갤러리 클래스 파빌리온에서 6천개의 풍선으로 유리 공간을 가득 채우는 장관을 이루었다. 어느 장소에서 공연되든지 간에 공통점은 무용수는 없고 바하의 영적으로 고양되는 음악이 은은히 들리는 가운데 그 공간과 시간적 좌표에 들어간 관객으로 하여금 예술의 일부로서 혹은 그 자신 작품이 되는 전혀 다른 존재로서의 경험을 하게 하는 점이다. 그 장소에 들어가면 보이는 것은 온통 하얀 풍선이다. 이 풍선들은 그 장소에 참여하는 관객의 삶의 무게를 가볍게 하는 포사이드의 장치이다. 바닥에서부터 천장까지 뚝뚝 떠 있는 6000개의 하얀 풍선들에 둘러싸인 일반 관객들은 ‘그의 온몸과 삶’ 자체가 예술이 되는 새로운 실존의 조건을 성취하게 된다. 그리고 에흘러(Ekkehard Ehlers)의 고양된 정신 상태를 향한 듯 바하풍의 고딕 천정을 향해 솟아오르는 듯한 음악은 사람들을 춤추도록 유혹하는 설정이다. 이 작품은 일반 감상자들에게 온전히 몸적인 주체로서 목적지향성이 없는 움직임과 힘들의 발현과 놀이에 눈뜨게 한다. 따라서 이 작품이 제공하는 예술적 실존 경험은 어느 예술에서도 볼 수 없는 완전 새로운 것이었다. 이 작품의 예술적 정신적 고양됨의 수준은 웬만한 타 예술 감상의 그것보다 월등하여 솔직히 연구자도 그 장소를 떠나고 싶지 않았으며 그곳에서 예술의 효용이 이런 것이란 생각이 들게 하였다.

이 작품이 사람들에게 제공하는 ‘예술로서의 삶을 실천’하는 기회를 제공하는 것은 사람들이 갤러리 문을 들어오면서 시작된다. 눈에 보이는 하얀 세계 속에서 풍선 사이를 걸어가는 것도, 가만히 떠있는 풍선을 톡 쳐서 위치를 흔들리며 부유하게 하거나, 새로운 위치를 조정해주는 것도, 혹은 가만히 부동의 자세로 서있는 것도, 어슴프레 보이는 타인의 ‘예술작품’ 같은 모습을 훑쳐보는 것도, 춤을 추는 것도 모두 당신의 선택이다. 포사이드는 당신의 몸짓에 있어서 무방향성과 절대적 자유를 부여한다. 무얼 하든, 안하든 당신은 어느새 무용의 일부가 되고 예술가이자 예술작품이 된다. 이 작품 속으로 들어간 사람은 스스로 몸과 몸짓 그리고 그 몸을 움직이는 힘과 몸짓들의 관계맺음에 눈뜨게 된다. 감상자는 행위자이자 행위가 되며 그 시간과 공간을 온전히 창조하고 해석하는 주체로 새롭게 태어난다. 그 공간에 속한 다양한 몸들의 관계맺음은 힘들의 놀이이자 유희이다. 그 작품은 그 공간에 존재하는 사람의 관점에 따라 각기 완전히 새로운 예술작품이 된다. 갤러리를 걸어 다니는 사람들의 움직임은 ‘방향성과 목적성이 없어’지고 그들의 영혼은 한층 고양되고 가벼워져 니체의 밧줄위에서 춤추는 자와 유사하게 매 순간 자신을 새롭게 규정해가며 새로운 가치를 생성한다.

예술가는 행위자이고 예술작품은 행위의 대상이다. 보통 다른 예술에서는 예술가와 예술 작품 즉 행

47) 강용수(2007), 니체의 『차라투스트라는 이렇게 말했다』의 밧줄에 대한 은유적 해석, 『니체 연구』 12, p.179.

48) Ibid., p.195.

위자와 행위대상 즉 행위가 분리되어있다. 하지만 무용예술은 춤과 춤추는 행위자를 구분하지 못하는 이런 작품의 비독립성 때문에 예술 체계 내에서 애매한 지위에 머물러 왔다. 즉 발레가 ‘여성 발레’라 불린 것은 관객들이 발레에서 작품이 아니라 아름다운 행위자 여성을 보았기 때문에 붙여진 이름이고 따라서 행위대상으로서의 발레는 예술적 지위나 정신적 가치를 인정받기 힘들었다. 무용은 공연자의 중개 없이 전달가능한 객체로서의 작품의 존재가 성립이 불가능하기 때문에 무용존재론의 논의에 큰 장애가 되어온 것은 사실이다. 하지만 니체사상에서는 춤과 춤추는 자의 비분리가 장점이 된다. 니체의 ‘밧줄위에서 춤추는 사람’(Seiltänzer)의 비유처럼 행위와 행위 대상이 하나로 통일된 상태는 ‘인간은 밧줄위 동시에 춤추는 사람’과 마찬가지로 이런 존재경험을 「흠어진 군중」이 관객들에게 제공하고 있는 것이다. 엄격히 얘기해서 니체의 예술개념은 작품 및 감상자 중심이 아니라 예술가중심의 개념이다. 이는 작품이 담고 있는 의미나 감상자의 이해가 관건인 예술이 아니라 새로운 의미를 창조하는 행위자체가 관건인 예술개념이다. 이런 예술가 중심의 관점과 인식적 깨우침을 이 작품이 사람들에게 제공해준다.

갤러리 문을 열고 들어오는 순간 관객들은 그의 일상의 테두리를 제거하고 새로운 실존적 세례를 받게 된다. ‘인간의 삶은 전혀 알지 못하는 생소한 길을 가는 것으로, 길이 없던 곳에 새로운 길을 내는 모험(Wagins)이자 탐험’<sup>49)</sup>이다. 그 하얀 풍선들 속의 몸의 매 순간이 모험이자 탐험이다. 몸으로서의 감상은 각자의 중심에서 자신의 취미와 관점에 따라서 무방향성의 몸짓으로 새로운 가치를 창조하고 자신을 힘들의 발현으로 새롭게 생성해나가는 경험을 한다. 그 결과 ‘나의 관점을 투사하여 나의 세계를 창조하는 예술가’라는 니체가 권고하는 미적 주체로서의 인간모습 즉 미적 실존을 실현하고 있는 것이다. 포사이드가 ‘안무’한 이 작품은 우리가 어떻게 우연적인 주변 환경에 반응하고 적응하며, 영향을 주고받는지를 보여준다.

「흠어진 군중」보다 좀 더 적극적으로 자기창조의 예술가로서 끊임없는 순간적 삶의 생성을 요구하는 작품이 「문제의 사건 *The Facts of Matter*」(2009)이다. 이 작품 역시 무용수는 없으며 수많은 링들이 가득 매달린 터널이 있다. 이 작품을 감상하려면 그 터널을 지나가야하는데 이 역시 감상자가 선택하는 힘들의 표현방식으로 결정된다. 링들에 매달려가든지, 발에 걸어 밟고 지나가든지, 바닥에 엎드려 포복해가든지, 벽에 붙어서 링들을 헤쳐 나가든지, 아예 그 사이로 날아가든지 다양한 방식으로 탐험해야한다. 이는 우리들에게 좀 더 적극적으로 힘을 써서 중력으로부터 벗어나려는 노력을 하라는 포사이드의 장치다. 이 작품은 「흠어진 군중」보다 감상자들이 ‘중력의 악령’과 적극적으로 씨름해 보고 ‘그것을 뛰어 넘어 춤을 추고, 또 춤을 추며 저편으로 건너가는’ 그런 법을 생각해 보라는 것 같다. 그리하여 춤을 방해하는 불구대천의 원수 중력의 영과의 투쟁에서 이겨 ‘나는 법’을 생각하라는 설정이다. 즉 링에 매달리거나 잡거나 하는 것은 땅에서 거리를 두라는 적극적인 권고이며 그러기 위해서 중력의 악령과의 ‘투쟁’ 혹은 춤을 추라는 것이다. 춤추며 터널을 빠져나온 사람들 중에 ‘웃지’ 않는 자가 별로 없을 것이다.

밧줄 위를 힘차게 춤추는 광대처럼 ‘인간 유형의 고양’이라는 니체의 과제 즉 인간의 자기 극복의 과제를 포사이드는 이 두 작품에서 다소 평이하게 풀어서 즉 몸짓의 차원에서 제공하고 있다. 이렇듯 포사이드는 니체가 인간에게 권고하는 ‘자유로운 정신’으로 저마다의 중심에서 펼쳐지는 몸짓 혹은 ‘자기규정의 쾌락과 힘’으로서의 춤의 가능성을 실현하고 있다. 그러므로 포사이드의 춤에서 니체가 그리도 바

49) 강용수(2007), p.177.

랐던 ‘스스로를 창조하는 미적 실존으로서의 예술 혹은 몸’을 실천하는 인간을 발견하게 되며 니체의 ‘인간 실존의 미적 정당화’ 기획은 완성된다.

## V. 나오는 말

니체사상에서 춤은 영원히 반복되는 삶의 고통 속에서 인류 구원의 희망이었고 인간이 자신들의 존재를 정당화하는 예술창조의 대명사이자 그의 철학의 핵심어이다. 인간은 춤을 출 때 ‘그 자신 신이 되는 것을 느낀다’며 역사상 가장 위대한 정신의 춤의 비전을 지닌 니체는 무용에 대한 가장 포괄적이고도 근원적인 철학적 해명을 한 최초의 무용철학자였다. 그의 사상이 20세기와 21세기 현재까지 영향을 미치고 있는 가운데 본 연구는 20세기 현대 춤에서 발견되는 니체적 영향과 반향을 살펴보았다. 던킨은 자신을 니체의 춤추는 독자라고 생각하고 삶의 긍정을 상연하는 니체적 춤의 비전을 실행하는 동적인 양식을 개발하는 것을 개인적 소명으로 삼았다. 던킨의 춤은 디오니소스의 화신으로서, 무한한 쾌락과 도취의 상태에서 추는 춤이다. 그런 춤이 사람들에게 형이상학적 위안을 준다고 생각하였으며 이 형이상학적 위안을 달성하는 것이 자신의 춤의 목표였다. 디오니소스와의 영적인 교섭을 위한 던킨의 방식은 깨어 있는 영혼에서 흘러나오는 영적인 춤을 추는 것이었다. 이는 니체가 말하는 ‘디오니소스적 도취’로서의 춤의 전형이다.

커닝엄은 자신의 작업에서 인간 실존을 둘러싸고 있는 우연적 조건들로부터 새로운 가치를 창조하는 ‘우연성의 사유’를 실행했다. 그의 우연성 안무는 전통적인 춤의 가치를 탈 가치화하는데 그치지 않고 춤을 바라보는 관습적인 인식 태도의 혁신적인 타파로 이어졌다. 춤을 하나의 초점 즉 정면에서 바라보는 관습적 인식을 타파하고 공간에서 중심을 없애고 관객들의 시선을 산란시켜 분산을 허용하며 그는 무용을 하나의 기의로 닫힌 것이 아닌 매 순간 새롭게 재생산되는 열린 구조로 만들며 탈 중심화를 이루었다. 이는 니체의 이성비판처럼 춤에서의 무용수 신체와 무용 공간, 안무 등에 관련된 모든 중심주의적 인식 태도를 망치로 부셔버린 것이다. 그 결과 커닝엄은 하나의 중심이나 의미의 기원 그리고 이분법적인 위계질서를 거부하고 다원성을 용인한다. 커닝엄의 춤에서는 니체적인 춤추는 자의 이미지, ‘우연을 즐기는 자유로운 정신’의 전형이 발견된다.

포사이드의 작품들 중에 2000년대부터 시작되는 ‘예술로서의 삶을 실천’하는 기회를 제공하는 두 작품을 통해 사람들이 자발적으로 삶의 무게를 극복하고 힘의 놀이와 몸짓에 눈뜨게 하고 그리하여 예술 작품으로 새롭게 생성되는 과정을 설명하였다. 예술적 실존을 가능케 하는 시공간에서 사람들은 ‘방향성과 목적성이 없는 움직임’으로 매 순간 자신을 새롭게 규정해가며 춤을 추며 예술가이자 작품이 된다. 그리하여 ‘자유로운 정신’으로 저마다의 중심에서 펼쳐지는 몸짓 혹은 ‘자기규정의 쾌락과 힘’으로서의 춤의 가능성을 실현하고 있다. 포사이드의 춤에서 우리는 ‘스스로를 창조하는 미적 실존으로서의 예술 혹은 몸’을 실천하는 인간을 발견하게 되며 이는 니체의 ‘인간 실존의 미적 정당화’ 기획의 완성이다.

## ■ 참고문헌

- 김말복(2011). 『무용예술코드』. 파주: 한길 아트.
- 김상환 외(2000). 『니체가 뒤흔든 철학 100년』. 서울: 민음사.
- 니체, 프리드리히(1883-1885). 『차라투스트라는 이렇게 말했다』. 장희창(역). 서울: 민음사. 2004.
- 이진우(2009). 『니체, 실험적 사유와 극단의 사상』. 서울: 책 세상.
- Duncan, Isadora(1928a). *Art of the Dance*. NY: Theatre Arts Books.
- \_\_\_\_\_ (1928b). *My Life*. NY: Liveright.
- Nietzsche, F.(1872). *The Birth of Tragedy*. W.Kaufmann(trans.). NY: Random House. 1967.
- Sheets-Johnstone, Maxine(ed.)(1984). *Illuminating Dance*. London: Bucknell Univ. Press.
- 김말복(2012). 해체미학의 선구 머스 커닝엄. 『무용예술학연구』, 35(2) :1-18.
- 김말복, 이지원(2014). 20세기 초엽 독일 현대춤에 나타난 실존적 의미와 해석. 『무용예술학연구』, 47(2): 21-54.
- 김말복, 이나현(2015). 접촉 즉흥 방법론에 나타나는 리즘적 특성 연구. 『무용예술학연구』, 52(1): 69-83.
- 강용수(2007). 니체의 『차라투스트라는 이렇게 말했다』의 밧줄에 대한 은유적 해석 -춤의 공간적 구조에 대한 분석을 중심으로. 『니체 연구』, 12: 171-200.
- 김종기(2010). 큰 이성으로서의 몸과 유물론: 『차라투스트라는 이렇게 말했다』를 중심으로. 『코기토』, 69: 341-375.
- 이상엽(2004). 이성과 이성의 타자. 『니체연구』, 6: 149-175.
- 이왕주(2008). 매체, 니체, 그리고 춤. 『철학연구』, 106: 211-233.
- 이진우(1996). 니체의 반역적 사유. 『철학』, 48: 187-241.
- 임홍빈(2006). 몸과 이성, 자아: 『차라투스트라는 이렇게 말했다』의 한 해석. 『니체연구』, 10: 175-195.
- 하용삼, 김준수(2009). 니체, 철학의 해체와 재구성-몸을 중심으로. 『대동철학』, 48: 213-232.
- Atwell, John E.(1984). The Significance of Dance in Nietzsche's Thought. *The Midwest Quarterly*, 25(2): 129-47.
- LaMothe, Kiemer L.(2003). Giving Birth to a Dancing Star: Reading F. Nietzsche's Maternal Rhetoric via Isadora Duncan's Dance. *Soundings: an Interdisciplinary Journal*, 86(3/4): 351-373.
- \_\_\_\_\_ (2005). "A God Dances through Me": Isadora Duncan on F. Nietzsche's Revaluation of Values. *The Journal of Religion*, 85: 241-266.
- <<http://artsmeme.com/2011/03/17/minneapolis-not-new-york-gets-merce-cunningham-dance-company-collection/>, 2014. 11. 14>.
- <[http://www.williamforsythe.de/installations.html?no\\_cache=1&detail=1&uid=29](http://www.williamforsythe.de/installations.html?no_cache=1&detail=1&uid=29), 2014. 11. 14>.
- <[http://www.williamforsythe.de/installations.html?no\\_cache=1&detail=1&uid=22](http://www.williamforsythe.de/installations.html?no_cache=1&detail=1&uid=22), 2014. 11. 14>.

논문투고일 2015. 04. 14  
심사일 2015. 04. 20  
심사완료일 2015. 04. 27

## Nietzschean Critique of Reason and Its Reflection on the 20th Century Modern Dance

**Kim, Malborg**

Professor of Dance, Ewha Womans University

Friedrich W. Nietzsche regarded dance as the hope of salvation of man from the ceaseless pains of life and a synonym of the creation of art which justifies the existence of man. This study discusses the influences and the reflections of Nietzsche's thoughts in the modern dance of the 20th century.

Isadora Duncan, Merce Cunningham and William Forsythe are chosen as the most innovative choreographers of the 20th century, and the characteristics of their dance ideas are interpreted as the influences and reflections of Nietzsche's thought. Duncan's dance represents the intoxicating dance of Dionysus. Cunningham's dance works reveal the free spirit of enjoying chances and casual thinking. Forsythe's performance installation works can be seen as the case of performing the 'art or body which practices the creation of their artistic existence', which I argue as the Nietzschean 'artistic justification of human existence.'

**Keywords:** F. Nietzsche(니체), I. Duncan(던컨), W. Forsythe(포사이드), 20<sup>th</sup> century Modern dance(20세기 현대 춤), Critique of Reason(이성비판)