

독일 표현주의에 내재된 그로테스크 성향 연구 - 카페 뮐러(Café Müller)를 중심으로

최정윤*

국민대학교 예술대학 무용전공 강사

목차

-
1. 서론
 2. 표현주의
 - 1) 독일 표현주의 무용
 - 2) 그로테스크 표현 기법
 3. 그로테스크 표현 기법에 따른 카페 뮐러 작품 분석
 - 1) 피나 바우쉬의 안무 성향
 - 2) 그로테스크 표현을 통한 카페 뮐러 작품 분석
 - (1) 움직임 분석 : 왜곡과 뒤틀림을 통한 극적 표현
 - (2) 청각적 분석 : 강렬한 음색과 무음의 대비를 통한 부조화적 성향
 4. 논의 및 결론

* 교신저자, yuneyjay32@gmail.com

요약문

본 연구는 독일 표현주의 무용과 그로테스크 예술의 상호관계를 조사하고, 이를 바탕으로 피나 바우쉬(Pina Bausch, 1940-2009)의 〈Café Müller(1980)〉 작품을 분석한다. 독일 표현주의 무용은 제1차 세계대전으로 인한 사회적 불안정과 경제적 불황의 영향을 받아 표현주의와 그로테스크 미학이 도입되었다. 그로테스크 표현은 인간의 파괴된 모습과 그 근본 원인을 과감하게 표출하여 사회적 모순과 인간 본질의 상실감을 비판적으로 보여주는 역할을 한다.

연구자는 독일 표현주의 무용과 그로테스크 표현의 관련성을 탐구하고, 피나 바우쉬의 〈카페 뮐러〉 작품을 분석하여 표현주의 무용의 의미와 중요성을 재조명한다. 또한, 작품 내 그로테스크 성향을 시각적 아름다움과 추의 기준에서 벗어나 작품 내용의 본질로 탐구하고, 무용수의 움직임, 청각 요소를 통해 그로테스크 표현성이 전달하는 의미를 재해석한다.

주제어

표현주의, 표현주의 무용, 그로테스크, 피나 바우쉬, 〈카페 뮐러〉

1. 서론

무용은 20세기로 접어들면서 시대적 상황을 반영하며 변화한다. 독일의 제1차 세계대전 패배가 사회적 불안정과 경제적 불황으로 이어지며 유럽의 표현주의 작품에는 극단적인 메시지를 담은 움직임과 적대적인 감정표현들이 부각된 독일 표현주의 무용이 발전한다. 정치적 상황과 예술적 신념의 마찰로 시작된 표현주의는 전통적인 규범을 탈피하고 형식의 해방을 표현하기 시작했는데, 당시 예술성은 냉소주의와 비관론을 적용한 극단적 표현양식으로 등장했다. 이후 차츰 자기성찰적 분위기를 창조하는 움직임을 모색하면서 내적 자아에 초점을 맞춘 파격적인 움직임을 창출하며 그로테스크 미학을 선택한다.

독일 표현주의 무용의 특징은 미학 문명에 대한 비판과 원시로의 회귀, 그리고 극성의 강조이다.¹ 그리고 그로테스크 미학은 일그러진 사회 현실과 비인간성을 작품에 담아 원인을 지적하고 맹렬하게 비판하기에 적합했다. 냉혹한 현실을 사실적으로 형상화하였고 또 풍자적으로 비틀며 관객들이 더욱 명확하게 이해할 수 있도록 했으며, 황폐한 현실과 비현실적 예술 사이에서 느끼게 되는 괴리감을 상쇄하여 당시 사회적 상황을 명시적으로 표현할 수 있었다. 당시 독일 표현주의 무용이 그로테스크 표현법을 통하여 전달하고자 했던 메시지는 단순했다. 인간의 감정을 극한으로 자극하며 모호하게 작용했던 예술적 해석의 경계를 확실하게 끌어 주었다는 점이다. 표현주의 무용은 특히 인간의 감정, 감성, 내면에 집착한다. 환경적 요인을 발판으로 자아의 모든 것을 끌어내리면서 거침없는 표현을 쏟아내며 개인적인 감정을 소모 시킨다. 이러한 방식은 비현실적 아름다움에 열광하고 위안을 받으며 심리적인 안정과 여유를 추구하던 시대와 상반된 예술사로 비합리적인 현실로 인한 불쾌한 감정을 예술을 활용하여 직접화법으로 해소했다.

¹ 양선문, 「독일 표현주의 무용의 특성에 관한 연구」, 이화여자대학교 석사학위 논문, 1999, 35쪽.

〈카페 뮐러〉는 그녀의 어린 시절 즉, 독일 1차 세계대전의 직후 직접 보고, 듣고, 겪었던 삶 일부분의 기억을 모티브로 만든 작품이다. 어린 시절 그녀가 바라본 사회적인 환경들과 현재 자신의 쇠진함을 연결하여 솔직하게 행동하고 표현할 가능성을 만들고 성찰하는 작품이라는 점에서 표현주의 특성으로 연결된다. 이러한 표현주의의 반미학적 성향은 꾸밈없는 솔직한 표현과 인간 본연의 심리상태를 그대로 반영하며 외적인 아름다움보다 내적인 진실성을 강조하는데 이러한 부분은 그로테스크의 반미학적 해석과 연계성을 가진다. 즉 지각과 감정이라는 미적 경험이 예술의 의미와 가치를 판단하는 필수적 요소가 되지 않는다는 것이다. 또한 반미학의 인식적, 윤리적, 정치적 메시지, 혹은 예술사의 독창성에 초점을 맞춘다는 점은 표현주의 무용과 그로테스크 표현법의 연계성을 나타내며 특히 작품에 대해 어떠한 쾌도 느끼지 않으면서도 그 작품의 위대성을 인정할 수 있다는 점에서 맥락을 같이 한다.²

긍정적인 감각으로 간주 된 미는 오히려 부정적인 것으로 보일 수 있다는 메리올스턴크래프트(Mery Wollstoncraft, 1759-1797)의 말과 같이 카페 뮐러에 나타난 표현주의 성향은 미적 기준으로 보았을 때 긍정성과 부정성의 역설적 구조를 가진다. 다시 말해 현실을 우위에 둔 카페 뮐러의 작품을 통하여 관객들은 자신의 감정에 더 솔직한 해답을 얻으며 정치적이고 사회적인 미의 기준이 아닌 자율적인 기준점에 따른다. 작품 안에서 피나 바우쉬는 파괴되는 자아의 모습을 과감하게 표출시킨다. 이는 자아 통찰, 인간 주체의 회복을 위한 목적이 되며, 시대적 참상을 반영하는 예술적 시도는 문제를 명확하게 짚어주는 계기가 된다.

2009년 6월 30일 암으로 작고한 피나 바우쉬의 작품 중 그녀가 유일하게 직접 출연한 작품이 〈카페 뮐러〉이다.〈카페 뮐러〉에서는 인간의 고독과 그리움, 사랑, 불안과 폭력, 슬픔과 기쁨 등 기계문명과 자본주의 문명으로 인해 피폐해진 인간의 감정들이 묘사된다. 이 작품 역시 사회적 인 동시에 개인적인 미적 구성물의 형태를 지닌 그로테스크 요소를 반영

² 김갑중, 김주현, 김석, 서유석, 『그로테스크의 몸』, 쿠북, 2010, 48쪽.

한다. 육체의 자연적인 형상과 일상적인 움직임이 가미되며 무의식이라고 판단된 무용수의 몸짓은 전부 분명한 이유를 전달하고 있다. 그녀의 개인적인 경험을 모티브로 만들어진 작품이지만 그 안에는 모든 사람이 공감할 수 있는 비참한 현실, 사랑의 양면성, 원초적인 고통과 외로움이라는 핵심적인 주제가 내포되어 있고 이를 풀어 나가는 방식의 표현성은 당시의 사회적 환경에 버려진 피폐한 인간 심리를 반영하며 수용자들의 해석에 중점을 두게 했다. 특히 작품에 드러난 표현주의적 특성 중 시대와 역사의 현실에 대한 테마는 관객들의 감정에 끝없이 돌을 던진다. 인간의 감각과 감정표현에 주목하며 심리적인 효과를 창출하는 표현주의의 관점에서 피나 바우쉬의 <카페 뮐러>는 그로테스크에서 주장하는 부정적인 미적 가치를 통한 경계 넘기라는 극한의 고통을 적극적으로 활용하는 것이다.

연구자는 <카페 뮐러>의 작품 속 그로테스크 성향을 시각적 아름다움과 추의 기준에서 벗어나 작품 내용의 본질로 들어가 살피고, 시대적인 상황과 마주하는 인간의 심리적인 상태를 포함 시키며 다양한 형태의 표현적 안무를 모색한다. 작품은 분명하게 정의될 수 없는 제스처의 반복과 극단으로 몰고 가는 행동을 주체로 한다. 이러한 역동성은 개인의 내면을 자극하여 정신적인 상황을 육체에 투영시키며 슬픔과 분노, 위로와 쾌감을 동시에 받는 아이러니한 상황으로 이어진다. 이는 당시의 시대적 변화를 받아들여야 하는 인간의 심리에 집중하여 메시지를 전달하였고, 당시의 상황을 표현주의 무용으로 승화한 것임을 알 수 있다. 피나 바우쉬가 신표현주의 시대를 연 장본인이라는 타이틀을 가진 한편 그녀의 초기 작품은 표현주의에서 영향을 받았다고 판단되며 <카페 뮐러>는 그녀의 안무 성향이 신표현주의라고 평가되기 이전에 제작된 작품으로 엄밀히 말하자면 표현주의에서 신표현주의로 가는 과도기의 작품이라는 점에서 의미가 크다. 또한 표현주의와 <카페 뮐러>의 동시대적 연계성을 인간의 내면에 가진 심리적 요인으로 보았을 때 표현주의 무용이 인간 내면의 특성에 집중하여 만들어진 예술사라는 점과 <카페 뮐러>에서 그려진 피나 바우쉬의 어

린 시절 자아의 내면적 심리를 살려낸 표현이 일맥상통한다는 점을 상기한다.

본 연구에서는 자넷 에드워드 (Janet Adshead)의 무용분석 방법론 1 단계를 적용한다. 이를 통하여 〈카페 뮐러〉 작품 속 움직임의 극적인 표현성과 음과 무음의 부조화가 나타내는 청각적 요소의 그로테스크 표현성의 의미를 재해석한다. 본 연구는 표현주의 안무자가 추구하는 그로테스크 미학의 새로운 시각을 열어줄 것으로 사료되며 카페 뮐러의 표현주의 무용의 또 다른 관점으로 이어질 것이다. 또한 그로테스크 표현의 한계가 단지 과장이나 풍자의 범위에서 멈춰진 것이 아니라, 무용의 표현성에 대한 새로운 사고와 명확한 시각을 획득하고자 하는 것에 그 목적이 있으며 이는 표현주의 무용을 보다 심층적으로 이해하며 현대무용이 갖는 표현성에 대한 제한점을 열어줄 것이다.

2. 표현주의

1) 독일 표현주의 무용

제1차 세계대전을 전후한 독일의 1910년~1930년대 사이에 등장한 표현주의 무용은 주관적이고 감성적인 감정의 움직임으로, 계획된 어떤 움직임의 틀에 의해서라기보다는 자유로운 감정의 흐름 강조한 신체 움직임이다.³ 표현주의 무용에서는 형식이 주체가 되지 않는 창조적인 춤이 기본이 되며, 이것이 표현주의 무용의 미학적 요소가 된다. 즉 움직임이 나타내는 표현 자체가 주체가 되는 것이다. “독일 표현주의 무용은 가장 상징적인 형태로 극적인 연속체로서 현대무용의 정의를 제공한 하나의 발견이

³ 양선문, 독일 표현주의 무용의 특성에 관한 연구, 이화여자대학교 석사학위 논문, 1999, 26쪽.

다.”라고 Fraleigh가 지적했듯이, 그 ‘발견’은 이전에는 한 번도 본 적 없는 새롭게 창조된 춤의 형태였다.⁴

독일 표현주의 무용이 형성되기 전 독일 무용계에서는 프랑소와 델사르트(Francois Delsarte, 1811-1878), 에밀 자크 달크로즈(Emile Jaques-Dalcroze, 1865-1950)의 울동체조 시스템이 시도되었다. 이것은 독일 표현주의 무용의 체계적인 교육의 시작이 되었으며, 루돌프 본라반(Rudolf von Laban, 1879-1958)과 마리 뷁그만(Mary Wigman, 1886-1973)으로 이어져 초기 독일 표현주의 무용의 발판이 된다. 초기 표현주의 무용의 핵심은 긴장과 완화를 적용했다. 이것은 갑작스러움과 정적인 것으로 표현된다. ‘공간’의 개념은 구축되는 공간, 비어있는 공간, 무한한 제공의 공간, 어둡고 좁은 곳과 보이지 않는 수평이 있는 공간 등 새로운 해석으로 발전했다. 이것들은 리듬, 균형, 동작과 함께 안무가와 무용수들이 작품을 구성하는데 중요한 요소로 작용했다. 이 시기를 대표하는 마리 뷁그만의 <마녀의 춤(Witch Dance)>(1914)은 움직임 자체가 무용의 실제임을 명확하게 제시한 작품으로 최대한 음악을 배제한 채 움직임으로만 진행된다. 작품의 구성 역시 긴장과 완화를 적용하여 감정표현의 정점을 보여준다. 분출되는 그녀의 힘은 공간의 힘과 만나며 그 에너지를 더한다. 한 마디로 그녀의 무용은 내적 경험과 그 강렬한 표현이라 할 수 있는데 정신적이며 내성적(內省的)인 표현주의였다. 그것은 종래의 미적 관념에 의한 유려함이라든가 우아함 등등, 모든 미의 이상적인 것을 주요한 명제로 삼는 고전 발레와는 완전히 대립했다. 인생의 모든 추잡스러운 것도 새로운 각도에서 보며 슬픔이나 고통, 두려움이나 전율까지 무용의 영역 안으로 끌어들이는 것이다. <마녀의 춤>에서 마리 뷁그만은 발끝까지 내려오는 긴 검은 치마 의상을 입고 그것에 전혀 어울리지 않는 그로테스크한 마녀의 마스크를 쓴 채 격렬하게 움직인다. 동시에 마성적인 신음소리를 내며 상징적이고도 마임적인 제스처로 문명과 야만의 충돌을 보

⁴ 이은경, 독일 표현주의 현대무용의 흐름에 대한 연구, 이화 여자대학교 석사학위 논문, 1990, 18쪽.

여주는 이미지를 표현한다.

표현주의 무용은 인간 내면의 고통과 죽음을 본능적이고 원시적으로 표현한다. 그것은 표현주의 무용의 특징이자 자유와 절대 춤의 추구이며 신체 문화 운동이었다. 자기주장을 하듯 강렬한 움직임은 어느새 관객들에게 주관적이고 감정적으로 승화된다. 대부분 무 음악과 멜로디가 첨가되지 않은 단순한 리듬의 타악기 연주는 그녀의 성향을 더 명확하게 보여주었다. 무대 장치 역시 불필요한 상황에 대한 이유를 분명히 하여 배제시켰으며 어디까지나 무용의 순수성과 인간의 원시성을 강조하며 신체의 창작에 공을 들였다. 즉 신체와 내면 사이 어떤 존재들은 단지 보조적이고 이차적인 것들에 불과 하다고 그녀는 생각했다.

마리 뷁그만의 <마녀의 춤>이 인간의 내면세계에 집중하며 원초적인 본능에 충실한 표현주의 무용을 탄생시켰다면, 쿠르트 요스(Kurt Jooss, 1901-1979)의 <그린 테이블(The Green Table)>은 당시의 시대적 배경과 인간의 환경적인 요인을 반영하여 정치적인 풍자를 시도했다. “인간의 내부가 신체의 정서를 나타낸다.”라는 이론에 집중하며 발레의 정신적 형식과 풍자적인 연극요소를 더하며 전쟁에 대한 고발과 나치즘에 대한 비판을 예술의 정당성을 활용하여 관객들에게 중요한 의미를 전달했다. 작품의 장면마다 묘사되는 풍자의 쓰임과 각각의 캐릭터들이 담고 있는 서민적인 모습들, 작품 전제가 말해주는 현실의 모순성을 발레 테크닉과 감정적 호소를 끌어내는 자유로운 표현이 어우러져 그로테스크한 분위기를 연출했다. 이 안에 존재하는 그로테스크 표현은 인간의 고통스러운 내면을 보여주는 동시에 ‘웃음’을 통한 풍자적인 양상으로 동시대를 살아가는 관객들에게 대리만족을 느끼게 해주었다. <그린 테이블> 안에 존재하는 그로테스크 표현성은 표현주의 현대무용의 특성 중 하나로 집중되어야 할 중요한 부분으로 인식된다. 특히 독일 표현주의 무용에서 도입되는 표현 방법 중 연극적 요소는 매우 중요한 역할을 한다. 주제와 등장인물과 언어, 독백과 무대 구성, 무대 장치에서 드러나는 특징으로 작가의 관점에 따라 비사실적으로 그려냈는데, 인간의 내적 진실을 극대화해 연기자의

비명과 울부짖음, 스타카토 등의 과장된 언어표현을 강조했다. 과장된 표현방식은 사회의 악에 대한 약자들의 강력한 풍자였으며, 우스꽝스러운 분장과 가면은 표현주의 연극의 목소리를 높여주는 예술적 개혁이었다. 무대 장치 또한 표현주의 작품을 위한 수단으로 내적 통찰을 위주로 분위기가 조성되었는데 이것은 무용수들의 추상적인 동작과 기괴한 조명을 통해 마치 꿈과 같은 느낌을 불러일으키는 심리적 묘사를 위함이었다. 1960년대 이후 연극의 언어 방식에 대한 영역의 확대와 개혁의 과정은 연출을 통해 예전의 진부한 형식과 작품들을 변화시키고 파괴하면서 진행되어 오고 있었다. 표현주의 연극 연출가와 안무가들은 연극의 새로운 권위회복을 향한 시도로써 스스로 작가임을 자청하였다.⁵

다시 돌아와 표현주의 무용을 <그린 테이블>을 통해 보면 연극적 기법의 사실적 묘사들로 인한 구체화한 내용을 전달하고 있으며 특히 가면의 역할은 춤으로 다 할 수 없는 강력한 의미 전달을 한다. 동시에 고정화되어있는 인물들을 등장시키며 개인적 시각에 의한 비판과 풍자적인 요소를 접목하며 표현주의 무용의 방법론을 만들어 갔다. 이후 독일 표현주의 무용의 계보를 이어받은 피나 바우쉬는 표현주의 무용 중에서도 가장 독창적인 안무자라는 평가를 받는다.

피나 바우쉬의 표현주의 성향은 이미 그녀의 성장 과정에서 함께 자라왔는지도 모른다. 제2차 세계대전의 여파가 지속되던 1940년대부터 부모님의 카페에서 어린 시절을 보내며 전쟁의 파편으로 얼룩진 독일인들의 삶을 보고 자라왔으며 이러한 성장 과정은 아이러니하게도 그녀의 예술성을 확고하게 만들었다. 사실 독일 표현주의에는 어느 정도의 게르만족 민족성도 자연스레 투영되어 있겠지만 당시 독일인들의 인생은 표현주의 그 자체였다. 제1차 세계대전을 이어 제2차 세계대전의 여파는 휴머니즘을 넘어선 생존의 갈림길이었고 이러한 사회적 분위기는 당연히 독일인들에게 일반적 특징으로 자리잡혔다. 이러한 특징은 예술계에 자연스럽게 스

⁵ Schlicher, Susanne· 박 균, 『탄츠 테아트: 그 정통과 자유』, 범우사, 2006, 222쪽.

며들어 인간 내면에 관한 관심으로 깊어지며 표현주의 무용은 그로테스크한 요소를 더욱 강렬하게 표출했다.⁶ 즉 기존 현실의 배후를 비판하고 그 왜곡을 표현하는 중요한 요소로 발전하게 된 것이다. 나치 정권 전후의 상황 또한 혼란스러웠던 독일의 시대적 배경이 표현주의 무용의 탄생에 큰 영향을 미쳤다는 점에서도 알 수 있듯이, 표현주의 무용은 정치적, 사회적 혼란과 비인간화되어가는 역사에 대한 예술인들의 반항과 항의의 표현으로 자리 잡아 갔다. 이후 마리 뷔그만의 제자인 한냐 홀름(Hanya Holm, 1898-1992)이 1930년대 뉴욕에 뷔그만의 분교를 설립하며 미국의 현대무용이 주를 이루는 시기가 오지만 1960년대 미국 형식주의에 반발하며 '표현무용'의 전통으로 돌아가자는 움직임이 나타나며 전위연극과 포스트모더니즘의 영향을 받은 탄츠테아터(Tanz Theater)가 형성된다. 이후 1980년대 미국과 유럽 등지를 중심으로 미술계로부터 전개된 신표현주의 성립이 이어지는데 1970년대 초연하고 내적이며 지적이던 추상주의에 대한 반동으로 형상성과 예술성에 대한 회복을 추구하며 포스트모더니즘의 절정을 알리는 양식으로 정착된다. 특히 인간의 육체를 비롯하여 알아볼 수 있는 대상을 묘사하기 시작하며 질서와 양식의 틀을 거부하고 자유로운 개인의 상징체계를 구축하며 누구나 보편적으로 상정할 수 있는 범세계적인 메타포를 사용했다. 무용계 역시도 1960년대 이후부터 표현주의 무용의 어두운 내면 표현에 대한 거부감이 생기면서 대중들에게 외면받기 시작하면서 차츰 정통 표현주의 성향의 무용은 보이지 않게 된다. 위에서 언급한 것처럼 예술성은 대중들에게 당대의 사회적 분위기를 적용하여 수용자들의 해석에 공감을 받는 문화적 콘텐츠 역할을 하였지만 삶은 바뀌어 나아갔다. 흥미로운 사실은 이 시기에 폴크방에서 쿠르트 요스의 지도를 받고 있던 피나 바우쉬가 1960년 미국 교환 학생으로 이동하며 메트로폴리탄 오페라 발레단 (Metropolitan Opera)에서 활동하게 되며 이 시기 그녀는 미국에서 새로운 사람들을 만나고 그들의 새로운 생활 방식과

⁶ 고은숙, 현대춤 사상의 관점에서 본 마리 뷔그만 표현 춤의 아방가르드적 특성 연구, 중앙대학교 석사학위 논문, 2004, 232쪽.

문화를 경험하게 된다. 피나 바우쉬는 이 시기를 자신이 최초로 넓은 무용 세계를 접할 수 있었던 가장 영향력이 있었던 시기라고 말했다.⁷ 그도 그럴 것이 당시의 미국의 현대무용은 독일 표현주의 사상뿐만 아니라 여러 가지 사상을 받아들이며 폭넓은 주제와 표현방법을 포용하며 발전시키고 있었기 때문이다. 하지만 독일 발레와 미국의 형식주의에 반발하여 '표현주의 무용'의 전통으로 되돌아가자는 움직임이 나타나며 전위연극과 미국 포스트 모던댄스의 영향을 받은 신표현주의 무용이 형성되는데⁸ 여기에 피나 바우쉬와 수잔 링케는 늘 거론됐다. 피나 바우쉬가 부퍼탈 탄츠테아터의 감독으로 임명된 1973년을 시작으로 1980년 신표현주의 무용의 예술계에서 확고한 자리를 만들게 되는 과정에는 피나 바우쉬의 분명한 표현주의 이념이 구조적으로 발전되어 왔다. 탄츠테아터는 현재 독일이 가진 최고로 값진 현대무용이며 독일 표현주의 무용의 산물이다. 전 세계가 인정하는 독보적인 성향의 현대무용으로 자리 잡았으며 그 핵심 인물인 피나 바우쉬는 독일 표현주의 안에 내재 되어있는 반문명적인 소재와 비판적이면서도 아름다운 그로테스크의 노출로 표현주의 전통을 이어갔다.

2) 그로테스크 표현 기법

그로테스크 표현성은 일반적으로 초자연적, 모순적인 세계와 질서파괴를 나타내는 의미로부터 시작한다. 태생적으로 그로테스크의 의미는 긍정 보단 부정의 뜻에 가깝다고 볼 수 있다. 이러한 점은 예술학적 연구에 부합되기 적합한 표현양식이 되기도 하며 특히 표현주의 같은 역사적 예술 사조에서 빠질 수 없이 사용되는 표현법이다. 그로테스크 표현양식은 긍정과 부정의 경계를 대변하는 힘을 가졌으며 동시에 비판의 합당한 답을 제시할 수 있는 양면성이 존재한다. 그로테스크의 어떠한 점이 기괴하고

⁷ 정의숙, 반주은, 『몸짓의 빛 그 한순간의 자유』, 상균관대학교 출판사, 2004, 55쪽.

⁸ 박미숙, 『표현주의 무용의 시대적 민족적 특성에 관한 연구』, 이화여자대학교 석사학위 논문, 2004, 28쪽.

괴물 같고 비정상적인 변형, 생성과 관계되는 모호한 본성의 의미가 쉽게 수렴되지 않다는 것은 그로테스크 표현법 중 가장 짙은 양상이다. 이러한 부분이 생성되는 의미는 이질적 타자 즉 부정이 갖는 정체성을 계속 유추시키는 상황이 이어지며 현재까지 명확한 정답을 발견할 수 있다는 흥미로운 점 또한 표현법의 특징 중 하나이다.

그로테스크라는 용어는 1480년 이탈리아에서 로마 황제 티투스의 목욕탕 지하 통로와 네로의 황금 궁 폐허에서 발견된 일종의 장식이다. 사람과 동식물의 신체적 결합과 일부가 뭉쳐있는 기괴한 형태의 벽화와 장식품에 기원을 둔다. 로마 시대의 기독교 초기에는 건물 내실에 쓰이던 독특한 스타일의 장식들이 발전되면서 이질적인 예술적 양식이 발전했는데 이 양식은 당시의 예술가들에게 파격적인 반응을 얻었으며 회화나 건축에서 인간, 동물, 식물 형태들의 무질서한 혼합과 기괴하고도 이상한 이미지들로 지칭하는 개념으로 전이, 확대되어 사용되었다. 이후 그로테스크한 예술 작품들은 당시 센세이션한 반응을 불러일으키는 동시에 이질적이고 부조리한 형상을 표현하는 미학적 탐닉의 도구로 사용되어 졌다. 고전주의 규범이 우세하던 17, 18세기의 질이 낮은 양식이나 표현으로 폄하되었고 풍자적 희화를 뜻하는 캐리커ച്ച어(Caricature)와 함께 사용되며 본래의 의미를 상실하고 우스꽝스럽고 괴상한 그것만을 지나치게 강조하는 결과를 가져왔지만 19세기에 들어가며 그로테스크 미학은 근대미학의 최전선에 위치한다.

그로테스크 미학의 본질적인 변화는 독일 고전주의 문학 이론가인 고트세트(Johann Christoph Gottsched, 1700-1766)와 독일의 극작가이자 비평가인 레싱(Gotthold Ephraim Lessing, 1729-1781)의 아를르캥(Harlequin)에 대한 논전으로부터 추동된다. 이들의 논쟁을 원칙적인 범주 안에서 살펴보면, 아름답고 고상하지 않은 예술적 현상, 즉 '그로테스크'를 인정하느냐 하지 않느냐의 문제에 놓여 있다. 이러한 논란에 대해 독일의 사회이론가이자 법제가인 유스투스 모제르(Justus Moser, 1720~1794)는 1761년 『아를르캥, 혹은 그로테스크 희극의 옹호

Harlekin oder die Verteidigung des Grotesk-Komischen』에서 그로테스크의 세계는 고전주의 미학에 종속되지 않는 고유의 독특하며 완성된 척도를 지니고 있다고 했다. 또한, 그로테스크 웃음의 원리를 강조하면서 웃음의 기원을 기쁨과 즐거움을 필요로 하는 인간 정신의 요구에서 도출해냈다. 모제르의 연구는 그로테스크의 의미를 희극적인 웃음의 원리에 구성되는 것으로 한정시켜 놓았으나, 그로테스크에 대한 첫 번째 사회적 옹호라는 데 의미가 있다. 독일의 사회이론가이자 법제가인 유스투스 모제르(Justus Moser, 1720~1794)는 1761년 「아를르캥, 혹은 그로테스크적 희극의 옹호 〈Harlekin oder die Verteidigung des Grotesk-Komischen〉」에서 그로테스크의 세계는 고전주의 미학에 종속되지 않는 고유의 독특하며 완성된 척도를 지니고 있다고 했다. 또한 그로테스크적 웃음의 원리를 강조하면서 웃음의 기원을 기쁨과 즐거움이 있어야 하는 인간 정신의 요구에서 도출해냈다. 그의 연구는 그로테스크의 의미를 희극적인 웃음의 원리에 구성되는 것으로 한정시켜 놓았으나, 그로테스크에 대한 첫 번째 사회적 옹호라는 데 의미가 있다.

현대에 그로테스크 이론에 대한 본격적인 발전은 볼프강 카이저(Wolfgang Kayser)와 미하일 바흐친(Mikhail Bakhtin) 같은 두 이론가에 의해 추동된다. 두 이론 모두 그로테스크를 하나의 총체적인 세계로 상정하며 그로테스크의 본질 규명을 위한 접근을 하였다. 두 이론 모두 감성적, 심리적 특성을 그로테스크의 본질적인 구성요소로 전제하였지만, 접근법이 상반된다는 흥미로운 점이 있다.

“그로테스크는 낯설어진 혹은 소외된 세계의 표현이다. 즉, 새로운 관점에서 봄으로써 친숙한 세계가 갑작스럽게 낯설어진다. 그리고, 아마도, 이러한 낯설음은 희극적 이거나 또는 으스스한 것, 아니면 그 둘 다를 포함하는 것일 수 있다. 그로테스크는 터무니없는 것과 벌이는 게임이다. 다시 말해서 그로테스크를 추구하는 예술가는 존재의 깊은 부조리들을 반쯤은 우스개로 반쯤은 겁에 질려 장난을 한다. 그로테스크는 세상의 악마적 요소를 통제해서 쫓아내려는 시도이다.”⁹

카이저가 낯섦과 공포가 지배하는 근대적, 낭만적 그로테스크를 규명했다면, 후자는 카니발의 웃음의 형식이 지배하는 중세 및 근대 초 그로테스크를 발굴했다는 점이 시기적으로 판이하지만 상반된 결론으로 이야기한다는 점이 흥미롭다. 즉, ‘공포와 웃음’이라는 대립적인 상황에서 그로테스크에 대한 결론은 어떠한 결과적 희생도 요구될 수 없다고 규결된다.

그로테스크가 실존적 경험과 시적 모호성을 가지며 마치 돋보기가 하나의 대상을 변형하면서 더욱 정확하게 드러나는 것처럼, 그로테스크의 변형은 현실적 표현에 도움을 준다. 즉 ‘주체의 경험’에 의하여 생겨나는 효과는 있는 그대로의 생각을 반영하며 형식적인 해석체제의 반항인 동시에, 이질적이고 감성적인 예술을 경험함으로써 ‘반성의 사유’를 불러일으키기도 하는 것이다. 여기서 중요한 것은 그로테스크 속의 의미를 찾는 것이다. 위에서 언급한 ‘반성의 사유’라는 것은 독일 표현주의 무용에서 강조하는 ‘극단적 표현의 이유’와 같은 맥락을 하고 있다. 그렇게 표현해야 하는 이유에 대한 끝없는 질문은 모호한 예술적 경계를 새로운 예술 양식으로 탄생시키기도 한다. 어느 것으로도 확정 지을 수 없이 모호하거나 양가적인 그로테스크의 이미지는 평온과 절제 속에서 경험되기보다는 “고통, 발작, 기절”을 수반하며 광기에 이를 때까지 마음을 “비틀고, 쪼개며, 깊이 베어”낸다. 이러한 현실적인 고통의 표현성은 그로테스크 미학을 통하여 전복된 메커니즘을 선사한다. 격화된 이미지 혹은 규칙의 위반과 같은 이중적 해석을 가능하게 하며 이러한 그로테스크 형상을 통하여 관객들은 스스로 다양한 해석과 동시에 의문을 제기하게 된다. 사실 그로테스크의 표현법은 모호한 경계에서 자극의 편차만을 추구하는 기형적인 미적 양식이 아니라 합리화된 이성 중심의 이데올로기의 불합리한 현실에 문제점을 성찰하고 재고하게 한다. 따라서 그로테스크의 예술적 기능은 문제의 본질에 직면하여 다양한 자극과 해석의 다양성을 이끌어 새로운 관점의 가치성을 열게 한다.

9 필립 톰슨, 『더 그로테스크(The Grotesque)』, 김영무 역, 서울대학교 출판부, 1984, 24쪽.

3. 그로테스크 표현 기법에 따른 카페 뮐러 작품 분석

1) 피나 바우쉬의 안무 성향

위의 표현주의에서도 언급한 바와 같이 피나 바우쉬는 1962년부터 1967년까지 쿠르트 요스의 폴크방에서 주역 무용수로 활동하며 독일 표현주의 무용의 계보를 이어받아 그 독창성을 인정받는 안무가로 자리 잡았다.

나는 에센에서 쿠르트 요스에게 교육을 받았습니다. 그가 남보다 특별했던 것은 개방되어 있다는 것이죠. 폴트방은 어떤 특정 기술을 교육시키는 학교가 아닙니다. 그곳은 적어도 뭔가 다른 테크닉적인 것, 고전적, 현대적, 유럽적인 민속을 가르치는 곳이었죠. 나는 그곳에서 학업을 끝낸 후에도, 지속적으로 다양한 테크닉과 그밖에 많은 것을 배울 수 있었습니다. 그렇다고 단순히 춤 테크닉만을 영향받은건 아닙니다. 우리는 그곳에서 많은 것들을 간접적으로 알게 되었죠. 내가 요스와 연결되어 있는 것은 그의 인간적인 것들, 곧 그의 휴머니즘이죠.”¹⁰

피나 바우쉬는 자신의 거의 모든 작품에서 인간 기본 본질을 주제로 삼고 있다. 그녀의 작품에는 인간이 겪는 사랑과 고독, 공포 혹은 동경, 전쟁, 남과 여, 착취, 여성의 이야기 같은 휴머니즘이 담겨있다. 이는 그녀의 성장 과정에서 경험한 패전 독일의 시대적 상황이 반영된 인간 탐구의 결과로 볼 수 있다. 패전으로 인한 독일 민족주의의 붕괴와 가치의 혼란, 정신적 허탈함, 물질적 궁핍함을 과거의 인습을 청산하고 참신한 생의 감정으로 표출하고자 했는데, 이러한 내용이 새로운 표현주의 성향을 구성했다. 피나 바우쉬가 벨라 바르톡(Bartók Béla Viktor János, 1881-1945)의 오페라 <푸른 수염 공작의 성>을 듣고 구상한 작품 <푸른 수염>(1977)과 탄츠테아터를 드라마적으로 제시한 <그는 그녀 손을 잡고 성으로 인도하고 다른 사람들이 뒤를 따른다(He takes her hand and

¹⁰ Jahrbuch Ballet, 『PINA BAUSCH』, 1986, 26쪽.

leads her to the castle, and others follow him))(1978)의 안무 성향을 보면 독일 표현주의 무용에서 비롯된 탄츠테아터의 이념을 명확히 파악하고 피나 바우쉬의 안무적 성향이 어떠한 구조로 발전되어 왔는지 살펴볼 수 있다.

피나 바우쉬는 ‘무엇이 그들을 움직이게 하는가?’ 대하여 끊임없이 질문했다. 이것이 탄츠테아터라는 새로운 장르 모험의 시작이었다. 피나 바우쉬는 쿠르트 요스의 <그린 테이블>과 이고르 스트라빈스키(Igor Stravinsky, 1883-1972)의 <봄의 제전>과 같은 고전주의 이전의 연극과 현대음악 연극의 미적인 형식과 표현 방식을 번안하였다. 즉 오페라와 음악 작품들의 명료한 형식 언어를 통해 작품을 단순화하고 그 실제성을 활용하며 표현주의 무용의 다양성을 구축한 것이다. 피나 바우쉬의 이러한 실험적 노력은 그녀의 안무에 중요한 수단이 되는데, 이는 구체적으로 음악적 콜라주와 레뷰 형식, 필름을 상영하는 방식, 희극과 비극의 교차, 무용수들이 춤추고, 노래하고, 이야기하는 연기가 되는 몽타주 방식 등 다양한 측면의 시도들로 이루어졌다.¹¹

피나 바우쉬의 작품 <푸른 수염>(1977)은 연극적인 요소를 통한 접근 방식으로 대규모의 무대를 선보였다. 무용에서 제약적이던 장면들에 대한 형상을 드라마형식으로 바꾸며 작품의 안무 안에 음악을 사용할 때와 사용하지 않을 때, 무용수들이 목소리와 대화 그리고 노래까지 콜라주 시키며 그녀만의 독창적인 창의력을 발산했다.

“그녀의 사고 속에서 분명하게 말하고자 하는 주제들을 토대로 수많은 시퀀스들이 만들어졌다. 다만 그녀는 문제만을 던져줄 뿐 우리 스스로 즉흥적으로 대답해야 했다. 처음에 우리 무용수들은 그녀의 작업 방식을 제대로 이해하지 못했다. 몇 명은 투덜대기도 하고, 몇몇은 반대하기도 했다. 많은 사람이 그녀에게 물었다. 왜 마냥 앉아서 이야기만 하면서 시간을 낭비하고 있는지.”

¹¹ Schlicher, Susanne· 박 균, 『탄츠 테아터: 그 정통과 자유』, 범우사, 2006, 124-125쪽.

위의 글은 부퍼탈 탄츠테아터의 남자 무용수 도미니크 메르시(Dominique Mercy)의 인터뷰이다. 작품 〈푸른 수염〉을 준비할 당시 피나 바우쉬가 무용수들에게 요구한 사항들은 절대 평범하지 않았다. 자칫 위기를 자초하는 산물일 수 있었던 그녀의 독특함은 여러 차례 개인적인 경험을 통하여 또 다른 방식의 안무 형태를 구축했으며 중요한 것은 이 작업 과정은 본질적으로는 20년 동안 바뀌지 않았다.¹²

피나 바우쉬는 작품을 안무할 때 무용수들에게 던지는 질문으로 시작했는데, 그 이유는 아주 단순했다. 피나 바우쉬의 드라마트루크 작업을 했던 작가 라이문트 호게(Raimund Hoghe, 1949-2021)는 이에 대해 다음과 같이 기록했다.

“그녀는 ‘여러분들이 갓난아기나 아이들에게서 보았는데 여러분은 자신이 이미 그것을 잊고 말아서 아쉬운 것’ 을 연습시간에 알아내 보라고 하며 ‘더 이상 없어서 섭섭하다고 생각하는 것, 더 이상은 존재하지 않아 아쉬워하는 그런’ 것들에 대해 생각한다. 한 남자 무용수는 자신이 잃어버린 것이 ‘무엇인가 일이 잘 안 맞아떨어질 때 고함지르기와 울기, 긴장하지 않고 카메라를 바라보기, 아무것도 가지지 않고도 놀기’ 임을 기억해냈다. 한 여자무용수는 다음과 같이 질문 한다. ‘우리가 정말로 그것을 잊어버렸을까요, 아니면 우리가 더 이상 못한다고 생각하는 것뿐일까요? 피나 바우쉬는 대답하기 망설인다. 나중에 그녀는 다음과 같이 말한다. ‘나에게 문제 되는 것은 네가 그것을 더 이상 못하는걸 보려는게 아니야.’ 무능력 보다는 다시 아이처럼 될 가능성, 아이들처럼 솔직하게 행동하고 표현할 수 있는 가능성, 가식을 견어치우고 솔직해질 가능성에 관심이 있는 것이다.”¹³

피나 바우쉬는 신체 감정과 일치하는 정직하고 ‘진정한’ 움직임을 추구했다. 무용수들의 즉흥성을 관찰하고, 기록하고, 다양한 이야기들을 채집하면서 그중 몇 가지를 선정하여 무용수들의 지속적인 움직임으로 발전시켰다.

¹² 요헨 슈미트, 『피나 바우쉬 두려움에 맞선 춤사위』, 이준서, 임미오 역, 을유문화사, 2005, 102쪽.

¹³ 요헨 슈미트, 위의 책, 103쪽.

이러한 실험과 탐색의 반복 되는 과정에서 무용수들과의 예술적 소통은 탄츠테아터의 새로운 방식의 안무법으로 창출되었고, 즉흥성은 그녀 자신의 예술의 한계를 넘어서도록 만들어 주었다. 피나 바우쉬는 변화를 받아들였고, 무용수들의 고정관념을 깨뜨리려 노력했다. 단순하고 솔직한 질문과 대답에 대한 발상은 안무가와 무용수 사이의 통상적인 관계를 자연스럽게 작품으로 끌어들이었으며, 그들의 상황을 객관적인 시선으로 받아들일 수 있도록 만들었다. 그녀가 시도한 에둘러 질문하는 방식과 즉흥성 가미한 방법은 작품 안에 내포된 의미를 과감하게 전달한다. 이러한 질문의 방법은 예술가 자신의 내부에 대한 표출, 또는 감정 그리고 정서적 메시지를 통하여 공감 혹은 감동을 이끌어 내는 표현주의 성향과 연계성을 갖는다. 피나 바우쉬는 무용수들 개개인의 경험에서 비롯된 감정이나 사적인 체험에서 느낀 무언가를 끄집어내려 노력했다. 또한 그 무언가에 대한 감정적 표출을 요구하며 스스로 그 상황을 받아들이도록 했다. 공연 연습 과정에서 오는 개인적인 경험들로부터 취해진 이득을 통한 즉흥적인 작업 방식은 무용수들이 가지고 있는 작품 속 역할이라는 객체의 고정관념을 깨주었다. 무용수들은 개인적인 감정을 통하여 작품의 핵심 부분에 대한 이해와 그에 맞는 주어진 상황들을 주관적인 입장에서 판단하게 되었고 자발적인 캐릭터를 형성해 나아갔다. 이미 만들어져 있는 형식에 피와 살을 붙이고 또는 깨뜨리면서 그 조각들을 새로운 형식으로 재생시키는 피나 바우쉬의 작업 방식은 부퍼탈 탄츠 테아터만의 대표적인 안무법으로 명맥을 이어가고 있다.

피나 바우쉬가 중요하게 생각했던 '사소한 것'에 대한 시작은 움직이는 이들과 보는 이들 사이의 경계를 허물며 일상적인 모든 움직임을 동작화 시켜주었다. 무용의 근본적인 경계를 부정하지 않는 선을 지키며 본인 스스로에게 혹은 관객들에게 직접적인 문제 제기를 시도한다. 무대와 관객석, 무용수와 관객들의 경계는 각자의 내면에서 그 경계를 허물며 어느 순간 움직임의 양상을 따라가게 된다. 이러한 일상적인 움직임을 반복을 통한 교류는 명확한 전달력을 자랑하며 보는 이들로 하여금 묘한 대리만

족을 불러일으킨다. 하지만 피나 바우쉬 역시 여타 다른 예술가들과 마찬가지로 자신 안무의 예술적 한계를 고민하며 본인 스스로 파괴를 시도한다. 아름다움과 가상세계를 동일하게 묘사하려는 무용의 허위성에 반감을 지니고 있었던 피나 바우쉬의 관심사는 오로지 순수 무용을 전달하는 안무 작업이었다. 이 때문에 오히려 추상적인 요소들을 배제하게 된다. 쿠르트 요스에게서 받은 영향력을 부정하지는 않았지만, 과연 모든 연결 동작과 스텝이 실제로 작품 안에서 필요한 것인가, 무용수라면 당연히 안고 가야 할 절대성이 존재하는가 등에 대한 의문을 가지고 있었다. 이에 대한 대안으로 피나 바우쉬는 드라마적 요소에 집중하게 된다. 탄츠테아터에서 연극적인 부분은 무용의 재료로 쓰이며 그 맥락은 춤이라는 매체가 가지는 역사와의 논쟁, 그리고 이미지, 행동 형태 표현의 충돌들로 이루어진 사회적이면서 개인적이고 또 미학적인 구성물으로써 신체가 가지는 역사와의 논쟁에 놓여 있다. 피나 바우쉬에게 무대는 예술적 구상을 세분화시켜 고정된 장르의 지적인 부분을 깨트릴 수 있는 공간이며, 신체적 언어의 입장으로 내적인 이야기를 균형 있게 드러낼 수 있는 장소였다. 이러한 고전적 이탈은 탄츠테아터의 고유한 방향성을 제시해 주며 어떠한 외적인 강요에도 얽매이지 않는 독보적인 움직임으로 발전하였다. 피나 바우쉬는 지속적인 변화 가능성을 기반으로 작품에서 작품으로 끊임없이 발전해 나아갔으며 동시에 극적인 장면을 위한 무용의 표현 요소들을 끊임없이 실험했다. 하지만 그 안에는 한결같은 예술성이 포함되어 있는데 그것은 마치 과즙을 짤 때 안의 내용물이 바깥으로 으깨져 형을 알 수 없게 표출되어 흐르는 녹진하고 진한 진액과 같은 그녀의 표현주의 성향이다.

연구자는 피나 바우쉬의 <카페 뮐러>에 드러난 그로테스크 성향을 분석하고 표현주의 성향을 재해석해 볼 것이다. 2009년 6월 30일 암 판정을 받고 작고한 피나 바우쉬의 작품 중 그녀가 유일하게 직접 출연한 작품이 <카페 뮐러>이다. <카페 뮐러>에서는 인간의 고독과 그리움, 사랑, 불안과 폭력, 슬픔과 기쁨 등 기계문명과 자본주의 문명으로 인해 피폐해진 인간의 감정들이 적나라하게 묘사된다. 이 작품 역시 사회적인 동시에 개인적

인 미적 구성물의 형태를 지닌 극적인 요소를 반영한다. 육체의 자연적인 형상과 일상적인 움직임이 가미되며 무의식이라고 판단된 무용수의 몸짓은 전부 분명한 이유를 전달하고 있다.

2) 그로테스크 표현을 통한 〈카페 필러〉 작품 분석

① 움직임 분석 : 왜곡과 뒤틀림을 통한 극적 표현

작품 〈카페 필러〉는 피나 바우쉬가 슬럼프의 늪에서 벗어나며 극적으로 만들어진 작품이다. 본인이 겪은 창작의 위기를 자아 성찰로 연결한 이 작품에서 피나 바우쉬는 본인이 직접 작품의 무용수로 출연하였다. 고독과 외로움의 기억, 창작의 고통을 고스란히 움직임으로 승화시킨 〈카페 필러〉는 외형적 표현의 극단적인 면을 강조하여 그 안에 내재된 인간의 감성을 내면적으로 아우르는 특성을 보인다. 이러한 특성은 〈카페 필러〉에 등장하는 무용수들의 움직임과 연기의 질감으로 되살아난다. 때문에 ‘무용수들의 춤’이라는 설명과 ‘연기자들의 연기’라는 설명을 동시에 표현하게 되는데 이러한 움직임 속에서 그들은 전체적으로 하모니를 만들어 낸다. 〈카페 필러〉에서 피나 바우쉬가 전달하고자 한 메시지는 이미 그녀의 첫 움직임에서 모든 것을 드러낸다. 가장 최소화된 몸짓과 스스로 몰입으로 인하여 일그러지는 고통스러운 표정은 소극적이고 조용한 움직임의 범위와 상반되는 강력한 이미지를 생성하고 관객들에게 불가해한 몰입을 선사한다.

피나 바우쉬의 솔로 움직임은 그녀의 신체적 조건이 만들어 내는 굴곡과 고통에 몸부림치는 듯한 극적인 움직임들로 인하여 절망적인 아우라를 형성한다. 마치 헤어 나올 수 없는 구렁이 속에서 헤매는 듯한 절망적 심리를 육체의 처절함으로 분출하는 한편, 한없이 여리고 소외된 내성적 움직임으로 절망을 표현하기도 한다. 피나 바우쉬의 연기와 움직임은 그녀의 자아 모습이라고 평가되며 회색빛의 무대에 널려진 주인 없는 의자

사이로 개인의 기억을 더듬어 나아가는 개성적인 걸음걸이와 두 눈을 감고 허공에 포옹하는 움직임은 마치 기억의 회상을 잡으려는 듯 쉽지 않은 움직임을 이어간다. 천천히 이동하여 벽 가까이에 붙어 마치 깊은 상처를 이야기하듯 한없이 맴돌고 쓰러지기 직전의 꺾임을 표현하며 동작을 반복한다. 육체의 처절함이라는 것은 <카페 뮐러>에서 어떠한 의미를 내포하고 있으며 어떠한 움직임의 언어로 설명할 수 있을까. 무용수들은 벽에 부딪히고 뛰어다니며 자신의 몸을 만지고 상대방에게 키스한다. 극단적으로 몸을 바닥으로 떨어기도 하고 파트너에게 안기기도 하며 머리를 쓸어 넘기기도 한다. 이러한 일상적인 움직임은 반복성을 타고 에너지를 발전시키며 빠른 움직임의 양상으로 과도한 몸동작으로 표출시킨다. 단순한 움직임의 왜곡은 과장된 성향을 띄며 관객들에게 뒤틀린 본질을 드러내고자 하는데, 이러한 그로테스크한 행위 자체는 무의식중 관객들을 몰입하게 한다. 무대 위에서 보여지는 감정의 무질서함은 그로테스크의 시각적 모호함이 그대로 드러나 있는데 마치 돋보기가 하나의 대상을 변형하면서 더욱 정확한 진실을 관객들에게 드러나는 것처럼, 움직임에 나타난 그로테스크 표현은 현실적 표현에 도움을 주고 있다. 즉 그녀의 반복적이고 불안한 움직임들은 '주체의 경험'에 의하여 있는 그대로의 생각을 반영하며 형식적인 해석체제의 반항인 동시에, 이질적이고 감성적인 예술을 경험함으로써 관객들이 '반성의 사유'를 불러일으키는 그로테스크 표현 기법을 보여주는 중요한 장면으로 보인다.



| 그림 1 |¹⁴ Café Müller

작품에 등장하는 자아 2 여성 무용수의 눈을 감고 천천히 앞으로 걸어나아가는 움직임과 몸의 추락을 반복하는 움직임, 피나 바우쉬의 주저앉은 움직임, 남자 무용수가 바닥에서 꿈틀거리는 듯한 솔로 움직임 등 모두 일상적인 행동에서 비롯된 반복의 여지가 있는 움직임이다. 이 움직임들은 절제에 조화를 이룬다. 그리고 동작의 명확한 명칭은 존재하지 않는다. 내면 깊은 곳에서부터 발생하는 인간의 처절함을 극복하고자 하는 독특한 움직임이자 몸부림 그 자체이기 때문이다. 즉 <카페 뮐러>에서 강조되는 움직임은 인간 자아의 내면을 바탕으로 실제 움직임 현상 그대로를 신체의 비틀기와 선의 왜곡, 신체의 접촉과 몸부림 등으로 묘사되는 ‘불편함’은 그로테스크 개념에서 말하는 “육체의 실제성”과 밀접하게 맞닿아 있다. 육체의 실제성이란 비극의 감정과 희극의 감정 사이에서 오는 충돌로부터 시작된다. 그것은 그로테스크가 유발하는 슬픔과 공포, 좌절과 시련의 과정을 보여주는 동시에 그로 인한 희망과 야만적 기쁨을 끌어낸다. 여기서 그로테스크 성향의 감각 자체인 육체는 시각적으로 드러나며 보는 이들이 자신의 감정을 이입시켜 합리화와 방어심리를 표출토록 한다. 심리적으로 카타르시스와 대리만족을 얻게 되는 것이다. 이것은 다른 자아를 관찰함

¹⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=fFWtVu5W3gs> (검색일: 2020. 07.19)

으로써 얻게 되는 대등한 동질감에서 오는 공감으로, 불안감을 탈피하는데 도움이 될 수 있다. 관객들은 작품을 관람함으로써 무용수들의 왜곡과 뒤틀림과 같은 극적인 움직임을 자기 것으로 이해하고, 자신의 개인적 몸속에서 이들을 발견하고 생생하게 느끼며 자신 안의 새로운 우주를 깨닫는 것이다.¹⁵ 때문에 여기서 탈피란 새로운 길, 미래의 희망을 칭하며 죽어가는 시대와 낡은 진리에 대한 도전으로 확대 해석이 가능하다.¹⁶ 거침 없는 그로테스크적 표현은 〈카페 뮐러〉 속 움직임과 극적인 표현을 통해 공포와 벌이는 ‘투쟁’으로 드러나며, 진정 두려움 없는 인류의 자의식으로 해석할 수 있다는 것이다.

피나 바우쉬는 인간 내면의 본질에 대한 심도 깊은 고찰을 비형식적 행위로서의 움직임으로 발전시킨다. 남녀의 듀엣과 트리오의 접촉 움직임은 ‘키스’의 행위와 ‘추락’의 행위를 반복하며 움직임의 양극적 에너지를 발전시킨다. 일반적으로 선택되는 행동에서부터 미세한 시선 처리와 표정, 선을 넘는 과격한 행위까지 고전적 유형의 용을 뒤틀어버림으로 표현주의 무용의 질적 가치를 한층 발전시켰다.



| 그림 2 |¹⁷ Café Müller

¹⁵ 미하일 바흐친, 『프랑스어 라블레의 작품과 중세 및 르네상스의 민중문화』. 이덕형, 최건영 역, 아카넷, 2001, 520쪽.

¹⁶ 미하일 바흐친, 위의 책, 163쪽.

¹⁷ <https://n.news.naver.com/mnews/article/011/0002259882> (검색일: 2020.07.19)

〈카페 뮐러〉의 작품 속 인물들은 관객들에게 하나의 움직임만을 인식시키지 않는다. 가령 ‘사랑한다.’를 예로 들었을 때, 사랑을 주는 움직임과 사랑을 갈망하는 움직임, 사랑을 회피하는 움직임과 사랑을 연결해주는 움직임, 사랑에 분노하는 움직임과 슬퍼하는 움직임 등 인간 내면의 여러 가지 관점이 반영된 움직임을 보여준다. 무용수들의 역할이 바뀌어 나가며 존재의 다양성을 부각하고 각자 개인의 관점으로 투영시켜 동질감을 끌어낼 수 있도록 한다. 이것은 작품에서 무대와 관객의 선을 지워버리고, 내가 무대의 한 부분으로 혹은 무대의 무용수가 나의 몸인 것처럼 느껴지는 희열감을 관객들에게 선사하게 된다.

피나 바우쉬의 움직임은 대부분 큰 동선이 사용되지 않으며 상체의 움직임은 팔꿈치를 몸통 쪽으로 회전시켜 비틀거나 상체 커브(Curve)를 유도하는 등 자유롭고 원활하게 흘러간다. 반면 하체의 움직임은 마치 방향을 잃은 몽유병인의 걸음걸이처럼 충동적이고 저돌적이며 위태롭게 반복된다. 이는 관객들에게 위험한 요소에 노출된 약자를 바라보게 하는 심리적 불안감을 전달하지만 동시에 그로테스크 표현성의 특징인 양극의 성질과 연결된다.

〈카페 뮐러〉에서 보이는 움직임의 상대성은 특히 피나 바우쉬의 제2의 자아를 표현한 여자무용수의 움직임에서 찾아볼 수 있다. 작품 초반에 가지런히 정돈된 의자 사이를 가로지르며 나타난 제2의 자아는 서서히 발전된 움직임을 보여준다. 그 움직임은 피나 바우쉬와 매우 흡사해 보이지만 에너지의 강도는 다르게 나타난다. 피나 바우쉬의 움직임을 무기력과 절망적인 에너지로 설명하자면, 제2의 자아는 사랑의 열정과 집착, 체념 등의 과감한 이야기를 전달하며, 느리고 빠르게 움직이거나 혹은 벽에 부딪히고 구르고 스스로 옷을 벗고 테이블 위에 쓰러지기도 하며 전기에 감전된 듯 몸을 비틀고 왜곡시킴으로써 비관적인 상태를 보여준다. 이것이 단순히 괴로운 감정의 전달력이었다면 피나 바우쉬의 작품은 이미 잊혔을지도 모른다. 하지만 그녀의 움직임에서 나타나는 그로테스크함은 관객들에게 심리적인 위안과 위로를 전달하고 있으며 이는 그로테스크 표현성이

갖는 심리적인 대변인 역할을 연상케 하며 표현주의 무용이 지닌 반항적 태도와 맥락을 함께 한다.

피나 바우쉬의 움직임에서 인간의 본질에 대한 전달력은 아주 미세한 움직임부터 일상적이고, 일반적인 행동, 고전적 유형의 무용 형식을 지나 선을 넘어서는 과격한 행위까지 정해진 규격이 없다.

“ 어디서 춤이 시작되고 아닌지에 대한 질문은 너무나 단순합니다. 어디가 시작이고? 언제 춤을 추지? 그것은 육체적인 자각일 뿐 사람들이 만들어낸 인식 속에서 이루어지는 것이죠. 그러니 그것이 구태어 미학적 인 방식일 필요는 없다는 겁니다. 그것을 전혀 다른 무엇일 수도 있을 테고, 그럼 예도 여전히 춤으로 남게 될 테니까요.”¹⁸

즉 피나 바우쉬의 움직임은 보는 이들이 기존의 무용 형식에 대한 고정 관념을 없애고 흥미를 유발한 뒤 자신에게 자문하도록 유도한다. 예를 들어 작품의 인트로 범위에서 무용 형식의 움직임은 찾아볼 수 없다. 표면적으로 드러나게 왜곡되거나 뒤틀린 사지를 표현하진 않지만 계속 어둠 속으로 향하는 걸음과 비틀거리며 허공을 헤매는 스텝은 정상 범위를 벗어난 신체 묘사를 통하여 그 안에 숨어있는 심리적 불안감과 인간의 외로움을 충분히 인식시킨다. 이러한 양극성은 내면의 움직임에 포함되어 있으며 고통스러운 몸을 보여주지만 위안과 위로받고 싶은 심리를 그로테스크 표현으로 전달하고 있다.

피나 바우쉬는 무용과 춤과 육체를 이질감 없이 통합시키며 이것을 전달하기 위해서라면 형식적인 타협 없이 모든 것을 개방한다. 이것은 무대에서 움직이고 있는 무용수들뿐만 아니라 관객들에게도 포함되는 것이며 이러한 개방성이 비틀기와 왜곡을 포용하는 그로테스크 표현의 특성이 드러나는 것이다. 또한 〈카페 뮐러〉 안에 드러나는 그로테스크한 섬세함은 기괴스러운 정도의 행동 발전을 바탕으로 강력한 감정적 효과를 동반하는데, 중요한 점은 움직임의 소통이 관객을 자극하며 심리적 대상행동의 효

¹⁸ 수잔네 솔리허, 『탄츠 테아터』, 박균 역, 범우사, 2006, 165쪽.

과를 받게 된다는 것이다. 즉 현실을 직시하게 만드는 움직임의 왜곡된 성향과 고통을 동반하는 듯한 뒤틀린 신체는 그로테스크해 보일 정도로 자극적이며 이는 관객들에게 객관적인 비판 거리를 유지해 준다.

② 청각적 분석 : 강렬한 음색과 무음의 대비를 통한 부조화적 성향

〈카페 뮐러〉의 청각적인 부분은 건조하나 부드럽고 과격하지만 감성적이다. 즉 소리에 대한 범위와 음악에 대한 범위가 명확하게 나누어지지만, 정해진 법칙이나 어떠한 규칙성도 찾아볼 수 없다. 따라서 관객들은 무음을 동반한 즉흥적인 부분에서 오는 잡음의 긴장감과 오페라의 고유한 음향이 주는 감정 이완의 교차를 자연스럽게 받아들이게 된다.

작품은 관객들에게 익숙한 일상의 소리를 전달함으로써 시간의 지각을 구조화하고, 장면들에 리듬을 주며 기억을 불러온다. 또한 그 기억의 이미지들에 고유한 시간을 부여하며 무대와 관객석의 공간을 통일시킨다. 마치 노이즈캔슬링이 진행되는 듯한 착각을 일으키는 것이다.

먼저 해프닝처럼 일어나는 무대 위의 의자들과 무용수들의 마찰을 통해 발생 되는 소음을 시작으로, 종종걸음으로 일관하는 구두 소리, 물건을 정리하는 과정에서 생기는 잡음은 자연스럽게 음향적인 부분으로 인식된다. 또한 관객들은 귀에 거슬릴 정도의 불협화음을 반복 체험함으로써 시각적인 부분에 더욱 집중하고 의존하며 작품을 이해하게 된다.

〈카페 뮐러〉의 배경 음악으로는 헨리 퍼셀(Henry Purcell, 1659~1695)의 오페라 〈요정의 여왕(The Fairy Queen)〉과 〈디도와 아이네아스(Dido and Aeneas)〉에서 네 곡을 골라 사용했다. 오페라에서 사용된 주제는 이별, 원망, 죽음, 운명, 겨울, 절망, 밤 등으로 신화적인 이야기를 다루지만, 〈카페 뮐러〉에서는 이런 주제들을 암시하거나 모방하기보다는 청각적으로 느껴지는 낮거나 높은 테너와 소프라노의 목소리에 나타나는 음색, 리듬, 멜로디를 통해서 예민한 감수성을 충실하게 나타냈다.¹⁹ 여기서 슬픈 아리아의 음악들은 음악의 원칙적인 성향과 전통적인

의미에서 해석되지 않고 영화에서처럼 분위기 채색에 사용되고 일정한 의미에서 안무에 도움이 되도록 만들어 진다.²⁰ 때문에 〈카페 뮐러〉에서 음악적인 요소는 원래의 의미를 벗고 새로운 용도로 쓰이게 된다. 또한 현악기, 오페라 목소리의 성량, 무용수들의 움직임은 몽상적인 분위기를 연출해 낸다. 하지만 피나 바우쉬는 고전적 현대무용의 레퍼토리 형식을 따라가지 않는다. 곧 고전적 현대무용에서 보편적으로 사용되는 음악적 접근 방법과 차이를 두며 조화로운 형식을 사용하지 않는다.

〈카페 뮐러〉에는 정확히 6번의 무음이 만들어진다. 명확한 어느 순간의 포인트를 잡아 음악의 온·오프를 결정짓지 않고 무용수들은 분절되지 않는 원초적인 소리에서 의사소통의 새로운 가능성을 찾는다. 무용의 동작은 비록 연극의 고전적인 대화 형식은 아니지만, 연극에서 빌려온 수단들의 도움을 받는다.²¹ 무음 속에서 관객들은 무용수들의 반복된 움직임과 그로부터 자연스럽게 흘러나오는 신체적인 소리, 즉 접촉 소리나 호흡 소리 혹은 낮은 비명이나 불규칙한 절규의 소리를 듣게 된다.

그중 가장 자연스러운 소리의 생성을 살펴볼 수 있는 무음의 구간은 영상 자아 1의 여자무용수와 두 남자 무용수의 삼각 구도에서 찾아볼 수 있다. 특히 두 남녀의 빠른 행위에 따른 불규칙한 에너지는 신체적 소리의 리듬으로 생성된다. 또한 바닥에 널게 깔린 의자를 급하게 끌고 치우며 나는 소리는 조심성 없이 매번 작품 안에서 반복되는데, 이것은 소음 또는 잡음이지만, 〈카페 뮐러〉의 작품 안에서는 명확한 이유를 가진 리듬으로 발전한다. 여기서 말하는 리듬이란 관객들의 내면을 울리는 음악의 한 종류가 되며, 명확한 음계가 아닌 공간 형성과 하나의 행위에 따른 리듬이라는 점이 흥미롭다.

¹⁹ 김성한, 피나 바우쉬의 카페 뮐러에 나타난 신표현주의에 대한 고찰, 성균관대학교 석사학위 논문, 2008, 52쪽.

²⁰ 요한 슈미트, 『피나 바우쉬 두려움에 맞선 춤사위』, 이준서 임미오 역, 을유문화사, 2005, 214쪽.

²¹ 요한 슈미트, 『피나 바우쉬 두려움에 맞선 춤사위』, 이준서 임미오 역, 을유문화사, 2005, 63쪽.

특히 불규칙적이고 즉흥적인 해프닝의 소리는 그로테스크의 특징적인 부분으로 집중하게 되는데 바로 '부조화'의 표현이다. 이 유별난 특징은 갈등, 충돌, 이질적인 것의 혼합 혹은 본질에서 다른 것들의 융합을 말한다. 부조화는 작품 자체에서뿐만 아니라 작품이 유발하는 반응 속에서, 그리고 예술가의 창조적 기질과 심리적 구조 속에서 나타난다.²² 이러한 이질적인 충돌은 감성적인 오페라의 음악을 기점으로 갑자기 쏟아져 나오는 소음과 무의식중에 발생하는 무용수들의 소리를 합하며 그로테스크한 부조화를 만들어 내며 작품이 주장하는 바를 더욱 강조한다.

그로테스크한 상황은 항상 두 개 이상의 서로 다른 성질의 교차점에서 발생 된다. 즉 두 개 이상의 각각의 주체가 그 경계에서 상호작용을 하며 끊임없는 순환과 재생의 역할을 반복한다. 이들은 서로 순환과 재생을 반복하며 하나의 몸으로 생성되는데 이것이 그로테스크의 양가성이며, 양가성은 부조화의 범주에 포함된다. 이러한 맥락에서 <카페 필러>에 포함된 무음은 정의되지 않은 음악의 한 부분에 속하고, 각각의 행동과 움직임 공간의 쓰임에서 형성된 소리의 파편은 부조화 속에서 탄생한 리듬의 조각으로 태어나 하나의 음악으로 완성되는 것이다. 이 부조화의 음악은 <카페 필러>에서 무음을 묶어버리기도 하고, 대각선과 열의 공간을 확보하기도 하고, 무용수들의 얼굴을 서로 바라보게도 한다. 또 특정 신체 부위에 따라 설정되기도 하고, 수많은 교체의 상황 속에서 무용수들을 대립하게 하며 난폭한 행위나 돌발적인 행동을 요구하기도 한다.²³

결코 타협점이 존재하지 않는 공간에서 들리는 청각적인 요소는 오히려 관객들에게 작품의 명확한 의미와 내적 감정을 양각시킨다. 그리고 상대적으로 상황이 만들어낸 소리에 집중하며 소음과 잡음의 불규칙한 성질에 익숙해진다. 다시 말해 이러한 경계 허물기는 도무지 섞일 수 없는 전혀 다른 두 가지의 어느 것도 사별하지 않고 공존하는 것이다. 즉 <카페 필

²² 필립 톰슨, 『더 그로테스크(The Grotesque)』, 김영무 역, 서울대학교 출판부, 1984, 27쪽.

²³ 수잔네 솔리히, 『탄츠 테아터』, 박균 역, 범우사, 2006, 166쪽.

러)의 청각적 요소는 그로테스크의 원칙을 활용하여 작품의 이질적인 면, 곧 긍정과 부정의 공존을 활용하고 있다고 말할 수 있는 것이다. 경계 허물기의 양가치성은 명확한 멜로디의 음악과 무음과 소음의 극단적인 대비로부터 비롯되어 관객들에게 새로운 청각의 요소를 일깨워 준다. 피나 바우쉬는 신체의 움직임으로 인하여 들리는 소리는 전부 음악의 요소임을 확인시키고 무음의 고요함과 긴장감에서 형성되는 내적 심리를 청각으로 표출함으로써 수많은 장면으로 관객들을 동요시키고 또한 정반대 성향의 음악을 선택함으로써 눈으로 드러나지 않는 본인만의 확고한 틀을 만들어 나갔다. 피나 바우쉬는 의식적으로 악곡 리듬에 따라 무용수들의 내면 리듬에 움직이도록 유도한다. 그녀는 자신의 장면 구성을 위해 일정하게 제한된 간격 혹은 무용수들을 위해 동작을 축소해 주지 않으며, 오히려 나중에 등장하게 되는 무용수들을 통해 도약시킨다. <카페 뮐러>에서는 무음과 오페라가 대조를 이룬다. 피나 바우쉬는 <카페 뮐러>에서 청각의 자율성을 요구하고 있지만, 사실 매우 정확한 계산에 의한 정확성을 보여준다. 무용수들의 반복적인 행위와 일반적인 움직임에서 나오는 에너지는 사실 모든 것이 이미 능숙하게 다듬어진 무용의 일부분이며, 이것은 자율성의 본질을 찾으려는 성향이 있다. 요컨대 <카페 뮐러>에 내재된 음악의 부조화, 무음, 청각적 자율성은 단순한 예술 형식이나 고전적인 연기의 틀을 넘어 본원적인 무용의 미학을 바라보게 하는 긍정적 요소로 귀결된다.

4. 논의 및 결론

피나 바우쉬는 관객들과의 진부한 소통을 원치 않았다. <카페 뮐러> 작품은 표면적으로 관객과 무용수의 경계가 드러나지만 결국 독일 표현주의 무용이라는 본질의 상황에 전개되며 관객과 무용수 각자의 심리적 입장을 하나로 이어주며 다음 세대로 환원되었다. 이러한 내적 심리를 기반한 피나 바우쉬의 안무 방법은 관객의 관점에서 바라보는 듯한 무용수의 행위

를 통하여 그 상황 자체를 유희시켜 소통하고 있다는 점을 인지하였다.

안무자에게 일어났던 당시 사회적 환경의 관점은 한 시대를 살았던 주체의 삶의 변화가 인간의 내적 심리와 비관적인 세계관을 통하여 예술계의 큰 획을 잇는 새로운 발전 요인이 되었다는 점은 거울 치료와 공감 형성 심리로 이어지며 그 안에 감초 역할 같은 그로테스크 표현성은 독일 표현주의 무용의 본질에 대한 의문에 다양한 해석과 결론을 도출하게 했다. 더 나아가 예술이 역사적, 사회적으로 얼마만큼의 영향력을 미치는가에 대한 여운도 남았다. 표현주의와 신표현주의 무용의 동시대성이란 그들 시대의 정치적, 사회적 문제의 구체적인 입장을 단지 마음의 안식처를 찾는 방식에만 몰입하고 사회적인 환경이나 의지 같은 의식적인 매체를 배제한 채 단지 외부적인 조건으로부터의 해방만을 표명한 사실을 간과한 것은 아니다. 하지만 그로 인하여 파생된 표현주의운동은 초기 표현주의 무용부터 신표현주의 무용까지 일상을 부흥시키는 예술적 작업이었음을 간과할 수 없으며, 특히 초기 표현주의 무용이 가진 '자기 반영'과 '해방의 성향'은 현재까지 예술인들에게 중요한 예술적 모티브로 자리잡혀 있다.

독일 표현주의 무용은 수년 동안 무대와 관객석 사이의 철저한 경계선을 넘어 관객과 공감하고 움직이며, 뭔가를 제안하는 요소로 만들어진 경계 밖의 시도이며 이미 작품 안에서 그로테스크의 민족성을 나타냈다. 이에 연구자는 <카페 뮐러>는 현대주의적 성향이 갖는 기능성의 작품이 아닌 알 수 없는 형태에서 흘러나오는 원액과도 같은 작품의 특성에 주목하며 작품에 내재된 그로테스크 성향의 시각적, 청각적인 부분을 무용수의 움직임과 역할, 해프닝을 통한 불규칙성에 집중하였다.

<카페 뮐러>는 명확한 형식적 구조를 갖춘 드라마적 성향보다 한가지의 테마로 인간의 본질을 관객들에게 전달하고 극한의 몸짓으로 내면을 강조하는 극적 행동 양식임을 받아들였다. 특히 작품 안에서 내모는 극단적인 그로테스크한 상황은 단지 시각적으로 미와 추의 범주가 아닌 행위 자체에 내포된 한 인간이 세상에 내뿜는 질은 호소력이라는 점에 인색하지 않았다. 작품이 진행될수록 관객들의 현실을 일탈하게 하고 더욱 엄세적

으로 만드는 반면 그 안에 내재된 그로테스크 표현성을 명확한 메시지로 이해하고자 하는 이유는 결국 피나 바우쉬가 〈카페 뮐러〉를 통해 말하는 모토는 좌절하지 않는 작품 속 인물들의 행위는 희망에 대한 간접적인 행위이며 이 시대의 휴머니즘이라는 목적에 있기 때문이다. 또한 〈카페 뮐러〉가 말하고 있는 그로테스크 표현성은 단지 비주류의 표현이 아닌, 의미 있는 ‘본보기’의 형식이며 객관적인 시각을 요구하는 표현예술임에 중요한 역할이라는 결론을 얻었다. 피나 바우쉬의 〈카페 뮐러〉는 현재 많은 연구로 진행되어 오고 있으며 또 앞으로도 계속 새로운 이론을 바탕으로 연구될 것이다. 그리고 현재 우리 시대는 그로테스크와 재회 중이다. 그만큼 피나 바우쉬의 예술적 분석은 가치 있는 시도임을 알고 표현주의와 표현주의 무용의 그로테스크 예술성이 가진 힘은 인류 예술역사에서 항구적인 가치라고 볼 수 있다.

참고문헌

단행본

- 미하일 바흐친, 『프랑수아 라블레의 작품과 중세 및 르네상스의 민중문화』, 이덕형, 최건영 역, 아카넷, 2001.
- 볼프강 카이저, 『미술 문학에 나타난 그로테스크』, 이지혜 역, 아모르문디, 2011.
- 술리허-수잔네, 『탄츠테아터: 그 전통과 자유』, 박균 역, 범우사, 2006.
- 스베틀라나 알렉시예비치, 『전쟁은 여자의 얼굴을 하지 않았다.』, 박은정 역, 문학동네, 2013.
- 양리 베그르손, 『웃음』, 김진성 류지석 역, 파이돈, 2022.
- 요헨 슈미트, 『피나 바우쉬 두려움에 맞선 춤사위』, 이준서 임미오 역, 을유문화사, 2005.
- 이득재, 『바흐친 읽기- 바흐친의 사상, 언어, 문학』, 문화과학사, 2003.
- 정의숙·반주은, 『몸짓의 빛 한순간의 자유』, 성균관대학교출판부, 2004.
- 필립 톰슨, 『더 그로테스크』, 김영무 역, 서울대학교 출판부, 1986.
- Grotesque, edited by Frances S. Connelly, Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- Langer, Susanne K., Feeling and Form: A Theory of Art developed from Philosophy in a New Key, New York: Charles Scribner's Sons, 1953.
- Ruskin, John, The Works of John Ruskin II, London: Wentworth Press, 1996.

논문 및 보고서

- 고은숙, 현대춤 사상의 관점에서 본 마리 뷔그만 표현춤의 아방가르드적 특성 연구, 중앙대학교 석사학위논문, 2014.
- 김예경, 「그로테스크 미학: 공포와 웃음 사이에서. 영상문화」, 『한국영상문화학회』, 38호, 2021.
- 김말복 이지원, 「20세기 초엽 독일 현대 춤에 나타난 실존적 의미와 해석」, 『한국무용예술학회』, 47호, 2014.

- 김명현, 피나바우쉬 탄츠테아터의 공간구축과 연극성에 관한 연구, 고려대학교 석사학위논문, 2017.
- 김성한, 피나 바우쉬의 카페 뮐러에 나타난 신표현주의에 대한 고찰, 성균관대학교 사학위 논문, 2008.
- 김세연, 여성혐오적 미디어 프레임의 폭력성과 그로테스크한 신체 표현연구 : '김치녀'와 '맘충' 시리즈를 중심으로, 중앙대학교 석사학위논문, 2020.
- 김수이, 독일 탄츠 테아터와 일본 부토의 민족 문화적 예술 성향에 관한 연구, 이화여자대학교 석사학위논문, 1995.
- 김원, TV 포맷의 새로운 유형화: 이야기, 놀이, 미디어의 관계성을 중심으로, 한국외국어대학교 박사학위논문, 1995.
- 김은혜, 『돈키호테』에서의 웃음 양상 연구, 고려대학교 석사학위논문, 2012.
- 박건용, 「미하일 바흐친의 카니발 이론과 문학의 카니발화」, 『한국독어독문학회』, 31호, 2004.
- 박미숙, 표현주의 무용의 시대적, 민족적 특성에 관한 연구, 이화여자대학교 석사학위논문, 2003.
- 박상준, 바흐친의 대화론을 적용한 무용창작 연구, 국민대학교 석사학위논문, 2015.
- 방희선, 「루돌프 폰 라반의 사상과 독일표현주의 무용-마리 뷔그만, 한야 홈을 중심으로」, 『대학무용학회』, 41호, 2004.
- 백훈기, 그로테스크의 연극 미학 연구-모방(mimesis)개념을 중심으로, 동국대학교 석사학위논문, 2006.
- 신하라, 푸른수염에 내재된 피나바우쉬의 무용 특성: 베르톨트 브레히트 소외기법을 중심으로, 이화여자대학교 석사학위논문, 2012.
- 오원영, 현대조각에 있어서 이미지 연극성, 홍익대학교 석사학위논문, 2011.
- 이동원, 피나 바우쉬(Pina Bausch) 카페 뮐러(Café Müller)에서 재현된 브레히트(Brecht)의 생소화 효과 기법, 성균관대학교 석사논문, 2010.
- 이보휘, 피나 바우쉬 <카페 뮐러>의 의미생성 과정 분석, 성균관대학교 석사학위논문, 2014.
- 이상, 표현주의적 관점에 따른 현대무용가 비교연구 : 독일, 미국, 한국의 사례를 중심으로, 상명대학교 석사학위논문, 2017.
- 이운주, 1990년대 한국창작 춤에 나타난 표현주의적 경향에 관한 연구, 이화여자대학교 석사학위논문, 2003.

- 이은경, 독일 표현주의 현대무용의 흐름에 대한 연구, 이화 여자대학교 석사학위논문, 1990.
- 이지영, 김기정 동화에 나타난 카니발적 희극성 연구 - 해를 삼킨 아이들을 중심으로, 인하대학교 석사학위논문, 2015.
- 장재현, 표현주의 예술사조가 독일의 현대무용에 미친 영향, 중앙대학교 석사학위논문, 2003.
- 전성희, 「한국의 가면극과 그로테스크 - 양주별산대, 봉산탈춤, 가산오광대를 중심으로」, 『한국드라마학회』, 27호, 2007.
- 정옥조, 「쿠르트 요스 녹색 테이블에 관한 연구」, 『대한무용학회』, 68호, 2011.
- 주송현, 「김운미(2017). 미하일 바흐친의 사유로 본 송파산대놀이의 그로테스크 리얼리즘 연구」, 『무용역사기록학』, 45호, 2017.
- 최진석, 「생성과 그로테스크의 반(反)-문화론. 미하일 바흐친의 라블레론 다시 읽기」, 『기호학연구』, 39호, 2014.
- 클라우디아 예시케·엄양선, 「무용, 표현주의 춤」, 『공연과 리뷰』, 54호, 2006.
- 황혜진, 현대패션에 나타난 카니발레스크 이미지와 의미해석: 바흐친의 카니발 이론을 중심으로, 서울대학교 박사학위논문, 2013.

Abstract

A Study on the Grotesque Tendency in German Expressionism - Focused on Café Müller

CHOI, Jung Yun

KookMin University

Dept. of Performing Arts and Multimedia, Dance Science

Major

This study aims to investigate the interrelationship between German expressionist dance and grotesque art, with a specific focus on the analysis of Pina Bausch's renowned work, 〈Café Müller〉. German expressionist dance emerged as a response to the social instability and economic downturn that followed World War I, leading to the introduction of expressionism and grotesque aesthetics. The incorporation of grotesque expression in dance plays a critical role in boldly portraying the destruction of the human condition and its underlying causes, thereby offering insights into social contradictions and the erosion of human nature.

This research thoroughly explores the intricate connection between German expressionist dance and grotesque expression, providing a comprehensive analysis of Pina Bausch's 〈Café Müller〉 to reassess the profound meaning and significance of expressionist dance. Additionally, this study delves into the inherent grotesque tendencies embedded within the work, surpassing conventional notions of visual beauty and ugliness, and strives to reinterpret the essence of grotesque expression through the nuanced movements of

the dancers and the integration of auditory elements within the performance.

Keywords

Expressionism, Expressionist Dance, Grotesque, Pina Bausch, <Café Müller>
