춤웹진 The Dance Webzine

제 8 호 2010. 9. 1.

한국춤비평가협회 The Korean Association of Dance Critics and Researchers

공동대표 이순열 채희완 이병옥 김태원 이종호 김채현 장광열

춤 웹진은 월 2회 정기 발행됩니다. 춤 웹진 구독을 권하시려면 춤웹진 발송처 이메일 주소로 권유 이메일 주소를 답신으로 전송해 주시기 바랍니다. 또한 춤웹진을 다른 분들에게 전송해 주시기를 권합니다. 칼럼, 에세이 등 독자 기고도 받으며, 접수된 원고는 춤웹진의 판단에 준해 선택 게재됩니다. - 편집자

춤 웹진은 PDF 형식으로 발행됩니다. 춤웹진을 읽는 기본 방식은 아래위 방향의 스크롤(두루마리) 형식이며, 전자책 방식의 양면 펼쳐 읽기는 상단의 도구 메뉴 맨오른쪽 푸른색 전자책 아이콘을 눌러 클릭하면 손쉽게 가능합니다. - 편집자

■ 칼럼 비약적 발레 성장, 이젠 콩쿨에서 안무가 양성으로 장 광 열

■ 시평 달갑지 않은 괴물 김 채 현

■ 논단 한국 발레의 세계화를 위한 제언 이 종 호

■ 연재 신무용 단상 5
신무용가들은 무당의 춤에서 무엇을 보았을까 김 영 희

광고

새로나온 책

무용교육의 힘

DEPIC, 무용교육발전추진위원회 펴냄



예술교육은 모든 사람들에게 세상을 보는 눈으로서, 삶의 소중한 보석으로서 삶을 관조할 수 있는 지혜를 주며 더불어 나누는 기회를 제공한다. 또한 21세기를 살아가는 오늘의 예술교육은 지식교육의 한계를 넘어서서 풍요로운 삶을 누릴 수 있는 수단으로, 시민 정신의 문화적 접근으로, 다문화교육의 수단으로, 새로운 형태의 복지수단으로 활용되고 있다.

〈무용교육발전추진위원회〉에서 펴내는 이 책 〈무용교육의 힘〉에서는 예술교육이 미치는 놀라운 효과, 상상력과 창의성 교육, 지적 능력 개발 등 다양한 내용을 담고 있다.

몸과 마음교육, 감정교육이 가능한 무용은 현대를 살아가는 많은 사람들에게 행복한 삶을 위한 새로운 대안이 될 수 있을 것이다.

| **도서주문** | 전화 02) 3674-2210 팩스 02) 3674-3310 댄스뷰 | 크라운판 288페이지 | 값 18, 000원



DEPIC 무용교육발전추진위원회
서울 서대문구 대현동 11-1, 이화여자대학교 신체육관 302호 (120-750) 전화 02)3277-2573

The Dance Webzine 한국춤비평가협회 The Korean Association of Dance Critics and Researchers

2010. 9. 1. 제 8 호

■ 칼럼

비약적 성장, 이젠 콩쿨에서 안무가 양성으로

- 한국발레협회 창립 30주년을 보면서

장 광 열 (비평 / 본 협회 공동대표)

이즈음 들어 발레에 관련된 뉴스를 여기저기서 자주 접하게 되네요.

2010 국제 발레 페스티벌이 얼마 전 막을 내렸습니다. 일주일 동안 계속된 국제 발레 페스티벌은 규모나 프로그램의 내용 면에서 발레인들의 공력이 모아진 것 같았습니다. 공연, 학술, 교육, 대중화를 염두에 둔 행사 내용이 업그레이 된 본격 축제의 출범을 보는 것 같아 가슴 뿌듯했습니다.

그보다 먼저 있었던, 바르나 국제 발레 콩쿨에서 한국인 무용수들이 대거 입상한 것도 대단한 일이었지요. 발레인들의 열정에 한여름의 폭염도 슬그머니 꼬리를 내리는 것 같았습니다.

무용계 현장에 누구보다 민감한 사람들이 바로 평론가와 기자들이지요. 공연 정보와 무용수들의 일거수일투족은 우리들에게는 바로 기록의 대상이기 때문입니다.

우리 무용계에서 최근 몇 년 동안 발레는 눈에 띠는 변화를 보이고 있습니다.

공연과 축제, 교육과 국제교류 등등 모든 부문에서의 다양한 뉴스거리가 이를 입증해 주고 있지요. 확실히 한국의 발레는 비약적으로 성장했습니다.

그 요인은 어디에 있을까? 가끔 이런 생각을 합니다.

유능한 무용수들을 길러내는데 헌신한 지도자들의 노력, 발레에 대한 학부모와 무용수들의 인식 변화, 그리고 지원제도와 국제교류의 활성화 등을 꼽을 수 있을 것입니다. 발레를 사랑하는 일반인들이 늘어난 것도 물론 큰 힘이 되고 있지요.

지도자 연수회, 작품 발표회, 콩쿨, 발레 메소드 교육, 우수 안무가 및 무용수 시상 등 사단법인 한

국발레협회의 다양한 사업들도 한국 발레 발전의 촉매 역할을 하고 있지요. 그렇습니다. 지난 30년 동안 한국발레협회는 정말 많은 일들을 했습니다.

그러나 보다 멀리 보면 앞으로의 한국 발레는 더 많은 변신이 필요해 보입니다.

몇 년 전 뉴욕시티발레단 상주 극장인 링컨센터 스테이트 씨어터에서 열린 조지 발란신 탄생 100주년 기념공연 및 세러머니에 참석한 적이 있습니다. 뉴욕시티발레단을 탄생시킨 주인공인 발란신의 대표작 세 편이 공연된 후 그의 100세 생일을 기념하는 의식이 시작되었지요.

발레단 단원들이 무대 위로 가져온 커다란 케익 앞에 발란신의 대형 얼굴 사진이 놓여 졌습니다. 3천여 명의 관객들은 입장할 때 받은 작은 보드카 병을 들어올리며 100여명의 발레단원과 스태프들과 함께 피터 마틴즈 예술감독의 축배 제안에 맞추어 일제히 "발란신을 위하여"를 외쳤습니다. 위대한 안무가에 대한 무용수들과 관객들의 하나 된 마음이 뉴욕 시내로, 그가 활동했던 세계 곳곳으로 전해졌지요. 참으로 가슴 뭉클한 감동의 순간이었습니다.

발레에 대한 인프라와 함께 안무가를 존중하고 무용수를 사랑하고 전문 발레단체를 후원하는 그들의 보편화 된 발레문화가 그렇게 부러울 수 없었습니다.

한국 발레는 이제 대한민국이 아닌 세계의 중심에서 논의되어야 합니다. 메이저 발레단에 한국인 무용수들이 여럿 진출해 있고, 세계 유수의 국제 발레 콩쿨에 한국인 무용수들의 입상 기록이 늘어나고 있습니다. 세계발레사에 남을 만한 명작들이 국내 발레단의 레퍼토리로 조금씩 확보되고 있습니다. 세계 무대를 향한 경쟁력이 조금씩 생기기 시작한 것이지요.

이제 우리 발레는 우수한 안무가를 길러내는데 더 큰 힘을 보태야 합니다. 이와 함께 콩쿨이 한국 발레의 모든 것처럼 생각하는 편향된 인식으로부터 벗어나는 일도 필요해 보입니다. 훌륭한 무용수는 자신만의 창조적인 캐릭터와 움직임을 만들어낼 수 있는 감성과 상상력을 가져야 합니다. 앞으로의 우리 발레는 그런 창의적인 무용수를 길러내는 것이 중요함을 모두가 인식했으면 합니다. 우수 작품에 대한 관리 및 유통 확대, 전문 컴퍼니의 운영 활성화, 유능한 트레이너 양성 등도 한국 발레계가 당면한 과제라고 생각되네요.

이제는 더 많은 사람들이 발레와 친해졌으면 좋겠습니다. 한국발레협회 30년을 맞아 우리 발레가 전문가들만의 전유물이 아니라 일반 대중들이 생활 속에서 함께 하는 기회가 더 많아지길 기대해 봅니다. * 춤웹진

The Dance Webzine 한국춤비평가협회 The Korean Association of Dance Critics and Researchers

2010. 9. 1. 제 8 호

■ 시평

달갑지 않은 괴물

김 채 현 (무용원 교수 / 본 협회 공동대표)

춤계에서 연봉(年俸) 개념이 잘 쓰이지 않는 와중에서도 연봉은 현실적 관심사로 떠오르고 있다. 국공립 무용단 이외에 연봉 체제를 갖춘 민간 단체로는 유니버설발레단이 꼽힐 것이고, 근래에 전문단체 집중 육성 지원책이나 사회적 일자리 창출 기업 선정 사업 등을 계기로 민간 단체에서도 개인 연봉이 거론되곤 한다.

연봉은 직업으로서 춤의 만족도를 나타내고 춤 단체나 개인의 창작 여건을 대변하는 중요한 지표 가운데 하나이다. 연봉이라고 내세울 만한 액수가 아니라서, 예술을 금전 수입과 직결시키는 것이 시기상조라서, 아니면 예술의 순수성을 지키기 위해서 등등 어떤 이유에서건 그동안 춤계에서는, 타 예술 분야와 엇비슷하게, 연봉을 거론하길 주저하거나 삼가는 것이 통례였다. 그러나 춤계가 전문 프로 단체 중심으로 재편되는 현실은 전문 프로 단체를 지향할수록 명확한 연봉 개념을 갖도록 재촉하는 무언의 압력으로 작용하는 것 같다. 더욱 연중 끊이지 않고 강조되는 일자리 창출은 그 같은 압력을 키우는 데 가세한다. 이제 일정 규모 이상의 프로 단체가 연봉 개념 없이 운영되는 것을 신기해 할 세태가 조성되는 중이며, 설령 지금은 그렇게 운영한다 해도 앞으로 얼마나 유지할 수 있을지 단체로서도 고민이 적지 않을 듯하다.

연봉 혹은 경영 체제는 그에 익숙지 않은 단체일수록 성가신 괴물로 느낄지 모른다. 게다가 연봉-경영 체제의 필요성엔 매우 공감하지만서도, 그것이 어떻게 달성될 수 있으며 또 과연 그 실효성이 얼마나 될지 의구심부터 품음 직하다. 창작에 전념하고 싶은 단체에서 경영 측면의 비예술적 과제를 떠맡아야 하니 고충은 짐작이 되고도 남는다. 하지만 자본주의 시장에서 집단 예술 형식인 춤이 연봉-경영 체제를 갖추는 일은 일종의 성장통(成長痛)으로 수용되어야 할 것이다.

올해 서울발레시어터(SBT)가 창립 15주년을 맞았고, 이를 기념하여 '민간 공연예술 단체의 재원 조성' 심포지움을 9월 4일 열었다(국립중앙박물관 소강당). 국공립 무용단과 유니버설발레단을 제외하면 SBT의 규모는 그래도 민간 단체 가운데 최대일 것이다. SBT를 주목하는 것은 대개 그런 위상 때문일 테지만, 또 다른 면 즉 연봉-경영 측면에서 SBT는 춤계의 시금석이라 하겠다.



SBT 창단 15주년 기념 심포지움,
국립중앙박물관 소강당, 2010. 9. 4.

SBT의 2009년도 연차보고서에 따르면 한해 동안 46회의 공연, 24회의 교육 프로그램을 진행하였고, 9억 5천만원 수입으로 수백만원의 흑자를 기록하였다. SBT는 정단원 16명과 준단원 9명이 소속하고 사무국에 5명의 직원이 상주한다. 이 가운데 연봉 개념이 적용될 정단원과 사무국 직원의 연봉이 어느 정도인지 명확치는 않지만, 다른 자료에서 SBT는 2008년도에 정단원 18명에게 각 1천5백원, 준단원 5명에게 각 7백만원의 연봉을 지급한 것으로 명시되어 있다. 국립발레단과 유니버설발레단의 수석·솔리스트 등에 비해 SBT는 1/2~1/3 정도의 급여 수준을 유지하는 것으로 추정된다.

매출액 기준으로 SBT가 2009년 한해 기록한 10억원 가량의 수입은 춤계 일반의 짐작을 훨씬 상회하는 것으로 보이며, 이 가운데 2/3가 공연 수입이라는 사실은 이 단체가 공연에 매진하면서 수입 증대 노력을 기울여 왔음을 나타낸다. 2008년도의 경우 84회의 공연 실적을 기록한 반면에 그때까지 매년 5~10% 적자 운영을 피할 수 없었고, 급기야 2009년에는 금융 위기 및 불경기로 인해 인건비 및 경상비 삭감, 단원 감축 등 구조조정을 단행해야 하였다.

SBT가 2010년도에도 흑자 경영을 기한다 하더라도, 연차보고서도 진단하듯이 상대적으로 열악한 인건비를 비롯 재정 자립은 여전한 과제로 이월될 것 같다. 이번 심포지움 발제를 통해 SBT는 안정적 재원 조성과 단원 확보 및 처우 개선을 가장 시급한 과제로 꼽고, 이를 위해 기업 후원 유치, 브랜드 인지도 강화, 관객 개발 전략 수립을 대책으로 제시하였다. SBT는 이전의 필립모리스에 이어 지난 몇해 CJ문화재단에서 고액의 지원을 받았으며, 내년 이후 고액 지원을 약정한 후원처는 아직 없어 보인다.

SBT는 경영 개선과 신규 작품 개발을 위한 중장기 계획을 실현하려면 연간 30~40억의 예산이 필요한 것으로 예상하고 있다. 아날로그 방식으로 생산(창작)되는 레퍼토리가 주품목인 SBT가 그만한 예산을 확보하려는 전략은 계란으로 바위 치기에 지나지 않을까. 단체의 잠재력에 비추어 불가능하지 않을 경영 목표를 SBT가 앞으로 짧지 않은 시일에 걸쳐 어떻게 달성해낼지 관심사가 아닐 수 없다.

SBT의 연간 공연 일수가 통상 40~60일인 데 비추어 이를 2~3배 늘이고 유료 입장율도 늘여볼 여지가 있다. 그러자면 브랜드 인지도 강화와 관객 개발 전략은 더욱 필요할 것이다. 이 전략의 실현으로 SBT가 희망하는 예산을 확보할 수 있을지 여부를 판별하자면 물론 시일이 좀 흘러야 할 것이다.

춤의 강점이 아날로그적 속성에 있는 반면 춤과 공연물의 아날로그 방식 생산은 대중적 품목으로서는 한계를 나타낸다. 외부 후원과 지원이 당연한 것은 이 때문이지만, 국내 여건은 그다지 넉넉지 않다.

이 점에서, 지독한 아날로그 방식의 생산에 머물던 오트 쿠튀르가 30년 전부터 한계를 헤쳐나간 사례는 되짚어볼 만하다. 전세계적으로 고객이 고작 2~3천명, 정기적으로 고가 의상을 구입하는 고객이 6~7백명에 불과한 파리의 오트 쿠튀르가 택한 전략은 단적으로 경영 다각화였다. 당시에 크리스티앙 디오르, 샤넬, 입생 로랑, 지방시 등의 오트 쿠튀르가 일반인의 연간 소득을 훌쩍 상회하는 의상으로 막대한 이윤을 누워 죽먹듯이 올린 줄로 여길지 모르겠으나 사실 의상 판매는 적자만 낳았을 뿐이다. 오히려 80년대 들어 패션의 세계화가 시작되고 프레타포르테(고급 기성복) 시장이 형성되자 오트 쿠튀르와 프레타포르테 콜렉션은 줄기찬 홍보와 함께 라이선스 판매, 디자이너 향수 개발, 브랜드 가치 보존 등의 전략으로 아날로그의 열세를 만회하였던 것이다.

춤과 패션, 서로 소재로서는 가깝고 경제 규모로서는 멀다. 두 분야의 수용층은 차이가 있고 국내 무대 공연 단체와 역사와 배경이 이질적인 해외 패션 라이선스를 동일선상에 놓고 생각하는 것도 무리이다. 다만 아날로그의 특성을 살리며 난관을 돌파한 점은 타산지석일 수 있다. 춤은 사이버 공간을 주유(周遊)할 수 있지만 패션은 그러지 못하다는 점에서 춤 고유의 강점도 고려해봐야 한다.

뮤지컬이나 영화 같은 성격을 취하지 않는 이상 춤은 다품종 소량 생산(창작)이 기본 속성이다. 그러므로 한, 두 단체의 활동으로 춤에 대한 수요가 충족되지는 않을 것이며, 제대로 된 전문 프로 단체가 늘수록 관객의 춤 욕구도 더 개발될 것으로 전망된다. SBT처럼 민간 차원의 전문 프로 단체가 상당수 자리잡아야 하는 것은 이 때문이다. 이로써 국내 춤 시장이 아마추어의 구각(舊殼)을 털어내고 창작 안무가들의 화려한 각축장(角逐場)으로 발돋움하기를 기대해도 좋을 것이다. * 춤웹진

The Dance Webzine 한국춤비평가협회 The Korean Association of Dance Critics and Researchers

2010. 9. 1. 제 8 호

■ 논단

한국 발레의 세계화를 위한 제언

- 창작수준 향상과 교육프로그램 확립의 필요성

이 종 호 (비평 / 본 협회 공동대표)

2010년 7월 흑해 연안의 휴양도시 바르나에서 열린 제24회 국제발레경연대회(International Ballet Competition in Varna)에서는 지금까지 어디서도 볼 수 없었던 진기한 기록이 탄생했다. 남녀 주니어 및 시니어 4개 부문의 금메달과 함께 주니어 남녀 은메달까지 같은 나라 참가자들이 모두 휩쓸어가는, 세계 예술경연대회 사상 전례 없는 사건이 연출된 것이다. 그 주인공은 한국인들이었다. 클래식 발레에 관한 한 여전히 세계 최강으로 인정받는 러시아도, 그리고 러시아에 앞서 발레예술을 찬란하게 꽃피웠던 프랑스도 이뤄보지 못한, 글자 그대로 쾌거였다. 정명훈이 차이코프스키 콩쿠르에서 1등 없는 2등상을 받았을 때 정부가 카퍼레이드를 해주었던 사실을 상기한다면 아마도 바르나의 수상자들은 꽃가마라도 타야 할 것 같다.

한국 발레 무용수들의 기량은 이미 세계적인 수준에 도달해 있다. 1990년대 초중반부터 본격 도입된 러시아 발레 교육법과 이를 한국인에 적합한 방법론으로 현지화하기 위한 교육자들의 노력은 금세 한국 무용수들의 모습을 바꿔놓았고, 아울러 국립발레단과 유니버설 발레단의 수준을 몇 등급 올려놓더니 급기야 이번 여름 전무후무한 세기의 진기록을 세운 것이다. 무용수들의 기량 향상에 따라 외국 발레단 진출도 크게 늘어나 슈투트가르트, 취리히, 바젤, 뒤셀도르프, 몬떼까를로, 네덜란드 국립, NDT, 스웨덴 왕립, 빠리 오페라, 뉴질랜드 왕립, ABT, 싱가포르 등 세계 유수의 발레단원 명단에 한국인의 이름을 놀려놓고 있다. 외국 진출 무용수들의 숫자는 갈수록 늘어날 전망이다. 물론 유럽이나 미국 현지의 그때그때 경제 사정이나 정책 등에 따라 한국인을 비롯한 외국인, 특히 동양인 무용수의 고용 상황은 달라지게 마련이지만 근본적으로 실력이 향상되는 한 국제취업의 가능성은 높아질 수밖에 없다.

따라서 이제는 제2단계의 국제진출, 즉 작품을 진출시키는 방안을 생각해야 할 때다. 산업에 빗대어 말하자면, 인력 수출이 어느 정도 자리를 잡고 난 다음에는 좀 더 부가가치가 높고 국가적 이미지도 고양시킬 수 있는 제품(작품)을 만들어 내보내야 한다는 말이다. 피나 바우쉬 무용단에 한국인 무용수가 있다는 사실도 자랑스럽지만 그보다 훨씬 큰 가치를 창출하는 것은 피나 바우쉬의 작품 혹은 피나 바우쉬라는 안무가가 지니는 영향력(브랜드 파워)이라는 사실을 생각할 필요가 있는 것이다.

발레 작품이라면 고전과 창작이 있을 터인데, 고전물은 그 만만치 않은 규모로 인한 제작과 유통의 어려움은 물론, 공연 수준에서도 세계적인 유명 발레단들과 어깨를 나란히 하기가 결코 쉽지 않다는 현실을 의식하지 않을 수 없다. 그런 면에서 대형 전막물을 가지고 자주 순회공연을 감행하는 유니버설 발레단의 노력과 능력은 높이 살만하지만 한국 발레계의 현실에서 누구나 그렇게 할 수 있는 것은 아니다.

그보다는, 뛰어난 창조성이 누릴 수 있는 브랜드 가치와 갖가지 파급효과를 염두에 둔다면, 창작물에 주력할 필요가 있다. 우리 발레계의 창작 역량을 부지런히 축적해 세계 무대에서 창작발레 선진국들과 대등하게 어울리고 교류해야 한다. 그러나 현재 우리 창작발레의 수준은 양에서나 질에서나 매우 불만스런 수준에 머물고 있다. 현대무용의 경우는 무용수들의 기량이 향상되면서 자연스럽게 창작력도 제고되기 시작했다. 현대무용도 한동안은 외국에 소개를 하고 싶어도 소개할만한 작품이 없어 고민스러웠으나 이제는 제법 '팔리는' 시대로 접어들고 있다. 그러나 이에 반해 발레는 무용수들의 기량 향상이 창작으로 연결되지 못하는 현상을 드러내고 있다. 왜 그럴까. 그 원인을 정확히 짚기는 어렵지만 몇 가지 산발적으로 말할 수는 있겠다.

우선 발레예술의 속성상 무용수들은 창작가로 전환하기 보다는 무용수로서 정상에 오르고 싶어한다. 누구나 무용을 시작할 때는 화려한 발레리나, 발레리노를 꿈꾼다. 처음부터 안무가가 되겠다고 생각하는 경우는 드물다. 누구나 정상급 무용수가 될 수는 없는 것이 현실이지만 그래도 스타가 되려는 무용수들의 집착은 끈질기다. 게다가 발레 무용수는 일정 수준에 도달하기까지 매우 긴 기간이 소요된다. 무용수 생활을 하는 중간에, 혹은 은퇴할 무렵이 되어 안무가로의 변신을 생각해볼 수 있겠지만 이미 먹어버린 나이에서 오는 자신감의 감퇴, 개인적 재능의 유무 등 넘어야 할 벽들이 가로막는다. 발레의 전통이 긴 서양에서는 이런 문제들을 어느 정도 예견하면서 젊은 나이에 창작가로 나서는 경우도 적지 않지만 한국은 사정이 다르다.

따라서 앞으로 발레무용수들은 혹시 자신이 무용수보다 창작가로서 더 적합하다고 판단될 경우 적절한 나이에 진로를 바꾸는 용단을 내리도록 권하고 싶다. 발레계에서도 그들이 안무가로 성장할 수 있도록 모종의 양성 시스템이나 여건을 마련해 줄 필요가 있다. 로잔발레콩쿠르와 국제무용수 직업전환기구(IOTPD)를 만든 고 필립 브라운슈베이그는 무용수가 은퇴 후 제2의 인생을 설계할 때 교육자나 안무가가 되는 길을 예시하면서 아무리 탁월한 무용수 출신이라도 교육자가 되려면 상당 기간 전문교육을 받아야 하는 것처럼 안무가가 되려는 이들을 위해서도 좋은 프로그램이 있어야 한다고 역설한 바 있다.

둘째, 풍부한 고전(혹은 기존) 레퍼토리가 창작에의 욕구를 상대적으로 희석시킨다. 발레의 본고장인 유럽에서도 그 많은 기성 레퍼토리를 다 소화하지 못하는 형편이며, 한국의 실정은 더욱 그렇다. 이 점이 발레가 현대무용과 달리 창작 욕구가 상대적으로 적은 요인으로 작용하는 듯하다.

셋째 고전발레에서 현대무용으로 건너오면서 그 중간에 거쳤어야 하는 과정, 즉 양질의 현대발레 혹은 창작발레(여기서 현대발레라는 말은 창작기법상 특징과 무관하게 현대의 창작품을 폭넓게 지칭하는 말로 사용하고자 한다)를 충분히 체험하지 못했다는 점이다. 관람의 경험과 창작의 경험 모두가 매

우 부족했다. 개인적인 기억으로는 1970년대 후반 빠리 오페라 발레의 젊은 무용수들로 구성된 무대연구그룹(Groupe de Recherches Theatrales)과 이화여대 강당에서의 공연을 시작으로 모두 네 차례나 한국을 찾은 롤랑 쁘띠의 작품들, 1980년대 리옹 오페라 발레와 중극장 규모에서 공연됐던 유럽의 몇몇 현대발레 단체의 작품들, 그리고 1990년대와 2000년대에 내한했던 조프리 발레, 워싱턴 발레, 이리 킬리안의 네덜란드 단스 테아터, 나초 두아토의 스페인 국립무용단, 몬떼까를로 발레, 서울세계무용축제(SIDance)를 통해 소개된 모리스 베자르와 아떼르발레또 정도를 꼽을 수 있겠다. 그밖에 대형 발레단들이 내한 공연을 하면서 고전 전막물과 함께 양념처럼 보여준 소품들, 갈라 공연에서 선보인 짤막한 현대물들이 고작이었다. 국립발레단이 장-크리스또프 마이요나 롤랑 쁘띠의 작품을 레퍼토리 목록에 넣거나 유니버설 발레단이 현대물을 보강해온 것이 그나마 발레계의 분위기 변화에 한 몫을 했다. 물론 창작발레를 통한 대중화를 내걸고 정력적인 활동을 전개해온 서울 발레 시어터의 역할도 매우 크다. 이밖에도 중소 규모의 외국 창작발레들이 간간이 들어오기는 했지만 깊은 인상을 남긴 사례는 드물었다.

혹자는 현대무용을 중심으로 창작 수준이 속도감 있게 발전하고 있는 마당에 구태여 창작발레 분야의 발전이 별도로 필요한가라는 의문이 생길 수도 있을 터이다. 창작이란 어차피 개인의 성과물이고 현대발레건 현대무용이건 작품이 좋으면 된다는 논리일 것이다. 그러나 창작발레의 발전은 발레분야 자체의 발전을 위해서도 중요하지만 현대무용을 포함한 창작 전반에도 영향을 미친다. 서구에서 현대무용과 현대발레가 융합해가며 자연스레 발전하는 양상을 볼 수 있듯 창작발레와 현대무용은 상호발전에 매우 유익하며 무용생산의 다변화에 기여할 것이다.

현재 창작발레를 하는 국내 안무가는 극소수에 불과하다. 개인적으로는, 최소한의 질적 수준을 갖추고 어느 정도 정기적인 작업을 하는 안무가를 꼽으라면 열 손가락을 채울 자신이 없다. 국내 발레무용수들의 드높아진 기량과 발레 감상인구의 증가 등을 고려한다면 창작가들의 숫자는 아주 적은 것이다.

발레계는 지금이라도 지혜를 모아 창작발레가 부진한 이유를 총체적으로 점검하는 한편 그 분석 결과를 바탕으로 국내외 창작발레 감상 기회의 증대와 안무가 양성에 총력을 기울여야 한다. 수준높은 '발레적 현대창작물'의 등장은 한국 무용문화의 풍요화와 다채화에 일조할 뿐 아니라 발레계의 미래 개척과 국제교류를 위해서도 필수사항이라는 점을 인식해야 한다. 다행히 국제교류나 작품 유통을 위한 환경은 과거에 비해 훨씬 좋아졌으므로 문제는 '좋은 작품의 생산'에 있는 것이다. 이런 맥락에서 보자면 안정된 인력과 대폭 늘어난 예산을 보유한 국립발레단이 내외부의 역량있는 안무가들을 동원해 우수한 창작물을 개발해야 한다. 국립단체로서 마땅히 수행해야 할 의무이다.

한국 발레의 세계무대 도약을 위한 마지막 방안으로 한국식 발레교육 프로그램의 완성과 대외 보급을 시도하도록 권하고 싶다. 서양에서 전래된 발레예술의 교육법을 한국인들이 보완하고 업그레이드시켜 보급한다는 것이 어설픈 이야기로 들릴지도 모르겠으나, 과거 프랑스로 상징되는 서유럽의 발레가 러시아로 넘어가면서 결정적 발전기를 맞았던 것처럼 언제나 역사에는 중심의 이동이라는 것이 있어왔다는 점을 깊게 들여다볼 필요가 있다.

러시아 발레와 직접 교섭을 시작한 지 대략 10여 년 동안 한국 발레는 그에 앞선 수 십 년에 비해 몇 배나 큰 진전을 이룩했고, 다시 10년이 지난 올해 바르나의 전설을 썼다. 수 백 년 역사의 세계 발레를 불과 몇 십 년만에 섭렵할 수는 없겠지만, 적어도 한국이 발레의 변방을 벗어나 중심을 바라보고 있는 이즈음, 그리고 인력 수준의 획기적 향상이 결국은 교육에서 비롯됐음을 인식한다면, '한국화된 발레교육법'의 수립과 대외 보급이 결코 막연한 희망이 아니라는 점을 강조하고 싶다. 한국 발레무용수들의 공통적 아쉬움인 연기력 부족 등 몇 가지를 보완하고 여러 인종, 여러 체형에 유연성 있게 적용될 수 있는 교육법을 개발해낸다면 프랑스와 러시아에 이어 세계 발레 제3의 시대를 개막하는 데 한국이 결정적 기여를 할 수 있음을 말해두고 싶다.

(참고로 덧붙인다. 이날 토론자로 참석한 한국예술종합학교 초빙교수 블라디미르 김은 얼마전 열렸던 페름 국제발레경연대회에서 심사를 맡았던 블라디미르 바실리예프가 한 러시아 TV와의 인터뷰에서 "발레는 프랑스에서 생겨나 러시아에서 꽃피웠다. 이제 발레의 중심은 아시아, 특히 한국으로 갈 가능성이 높다"는 취지의 말을 했다고 전했다. 그가 한국 발레의 어떤 면을 보고 그런 말을 했는지는 모르겠으나 우리로서는 깊이 음미할만한 언급이라 하겠다.) (2010. 8. 24. 코리아 발레엑스포 심포지엄 발제) * 춤웹진

The Dance Webzine 한국춤비평가협회 The Korean Association of Dance Critics and Researchers
2010. 9. 1. 제 8 호

■ 연재 신무용 단상 5

신무용가들은 무당의 춤에서 무엇을 보았을까

김 영 희 (우리춤 연구가 / 본 협회 회원)

이즈음 <무당춤> 공연들이 많았다. <무당춤> 역시 최승희로부터 이야기를 시작해야 한다. 최승희의 무당춤은 1936년 동경에서 올린 《제 3회 신작무용 발표회》에서 <무녀의 춤>(혹은 <무녀춤>)으로 초연되었다. 음악은 조선 속곡. 무당의 모자인 주립(朱笠)을 비껴 쓰고 고개를 귀염성스럽게 갸우뚱거리다가, 허리선을 유연하게 드러내고 상체를 뒤로 약간 제쳤을 때는 요염하기도 하다. 나아가는 방향과 반대쪽으로 시선을 향하였으니 할 말이 있는 듯, 여운을 남긴다. 그리고 오른손에는 부채, 왼손에는 무당 방울을 들고, 양 팔을 벌리기도, 부채로 얼굴을 가리기도 드러내기도 한다.

한 눈에 보아도 <무녀의 춤>은 - 쾌자(快子)에 부채와 방울을 들고 주립(朱笠)을 쓴 모습이 경기이북 지역의 무녀의 모습이다. 그러나 최승희의 <무녀의 춤>은 너무 최승희스럽다. 빨아들일 듯한 시선과 반짝거리며 웃는 입술, 유연한 팔과 다리의 동작, 간드러진 자태는 여성의 자태를 한껏 강조했다. 느리게 혹은 빠르게 움직이는 모습은 매우 역동적이며, 빠르게 혹은 느리게 움직이다가 순간적인 포즈로 관객을 사로잡는다. 그의 춤을 보고 있으면, 원래 무당이 갖고 있는 이미지들 - 엄숙함, 처연함, 절실함, 엑스타시 혹은 편안함, 너그러움 등은 떠오르지 않고 춤꾼 최승희가 보일 뿐이다. <무녀의 춤>은 철저히 최승희 스타일의 신무용이다.

초연 후 최승희는 미국 유럽 공연을 위한 고별공연(1937)과, 미국 유럽 공연(1938~1940), 귀국 후 동경극장에서 24회 독무공연(1942)에서 <무녀의 춤>을 추었고, 해방 전후로 중국과 북한에서 활동할 즈음에는 잘 추지 않은 듯하다. 북한으로 넘어간 최승희의 <무녀의 춤>은 어떻게 되었을까.

해방과 전쟁을 지나 우리 춤계에 무당춤이 다시 무대에 올려지기 시작했다. 최승희의 제자인 김백봉이 자신의 발표회(1959)에서 <광란의 제단(무당춤)>이라는 소품을 발표하였다. 이 작품은 2006년 가을 서울시무용단 정기공연에서 군무로 재연된 바 있다. 또 전황은 1964년부터 1967년까지 자신의 민속무용발표회에 <무녀춤>을 올렸다.

강선영의 무당춤도 있었다. 강선영은 1961년 파리민속예술제와 1964년 도쿄올림픽에서 <무당춤>을 추었고, 1965년 3월 국립무용단 5회 정기공연에서 <열두무녀도>(3경)를 공연하였다. 민속학자 이두현교수가 서울대 도서관 자료 속에서 찾은 낡은 그림을 강선영에게 보여주었고, 이 그림이 모티브가

되었다고 한다. 그림에는 굿 열두거리에서 춤추는 12명의 무당의 모습이 있다. 열두거리는 '부정놀이', '조상거리', '새신만명', '성주굿', '청구불사', '최일장군', '오귀물림', '창부거리', '구릉매갑노리', '길가름', '뒷전노리'이다. 그림은 매우 간명하다. 무당이 굿의 거리 별로 다른 무복(巫服)을 입고 다른 무구(巫具)를 양 손에 들었으며, 무당 뒤로는 제상이 차려져 있거나 굿 거리에 대한 내력이 기록되어 있다. <열두무녀도>의 출연진은 돌이영감에 송범, 영이엄마에 강선영, 왕무당을 최희선이 맡았다.

이 무렵, 즉 1960년대에 최승희의 <무녀의 춤>과는 다른 <무당춤>이 유형화된 것으로 보인다. 양자가 군무화되었고, 부채와 방울, 주립은 같지만, 최승희의 <무녀의 춤>은 몸의 실루엣을 살린 치마에 허리가 잘룩한 쾌자를 입고, 부드럽게 혹은 날렵하게 춤을 춘다. 그러나 남한의 <무당춤>들은 넓은 폭의 치마와 색색의 쾌자로 치렁치렁하고 울긋불긋한 치마폭의 율동이 강조되었다. 빠지지 않는 것은 제자리에서 신들린 듯한 도무(跳舞)와 마지막의 혼절 장면. 또 부채의 모양과 놀림도 각각 달라졌다.

<무당춤>은 연극이나 드라마에서도 가끔 볼 수 있는데, 김동리 원작의 소설을 국립무용단의 정기공연에 올린 <무녀도>(1984)는 국수호 안무의 무용극이었다. 이 작품에서도 1960년대에 경기 이북 지역의 무당춤을 근거로 유형화된 신무용 <무당춤>이 주요 코드였다.

그런데 이매방이 창작한 무당춤은 다른 양상이다. 부산시립무용단 1977년의 정기공연에 발표한 <신검(神劍)>(전 6장)은 남도 무가(巫歌)에 있는 '바리대기' 사설을 무용극으로 구성한 작품으로 이매방 구성 안무다. 이매방이 왕무당을 맡아 궁중에 닥친 재앙을 막고자 신검을 들고 큰 굿을 한다는 스토리이고, 왕, 왕비, 바리대기, 6공주, 마귀 등이 출연한다.

그리고 1980년대 이매방의 《북소리》 시리즈 공연 중에 <승천무>와 <대감놀이>를 발표하였다. <승천무>는 전라도 씻김굿을 무대화한 작품이다. 남도 씻김굿의 무가를 음악으로 하였고, 의상도 남도 씻김굿의 무복처럼 흰 색이다. 구성은 '길닦음'을 중심으로 하여 지전춤과 망자를 천도하는 길닦는 의식으로 이어진다. 다른 무당춤과는 소재적으로 분명한 차별이 있다. 그러나 <대감놀이>는 김백봉, 강선영 등의 <무당춤>과 유사하다. 경기 이북 무굿에서 대감놀이란 집터를 관장하는 대감신을 모시는 굿이다. 대감신은 집안의 재운을 주관하므로 대감을 위해 대접도 잘 하고 잘 놀아야 하는 굿 거리이다. 그러나 전체 굿을 대감놀이라고도 한다. 근래 이매방의 공연에는 <승천무>와 <대감놀이>를 이어서 하기도 하는데, 두 작품의 의미가 연결되기 때문이라고 한다.

그 외 많은 무용가들이 신무용 <무당춤>을 추었지만, 대개 이상이 신무용 <무당춤>의 경향이다. 필자는 이러한 <무당춤>들이 솔직히 유감스럽다. <무당춤>들이 천편일률이기 때문이다. 물론 경기 이북 지역 강신무 계통의 굿을 근거로 신무용 <무당춤>을 만들어낸 것은 우리 근대춤의 유산임이 분명하다. 그러나 우리의 굿은 그야말로 백 가지 천 가지 색깔을 갖고 있지 않은가.

강신무와 세습무가 다르고, 그 정서의 축적 방식도 다르다. 문화권별로 굿의 노래와 춤도 전혀 다르다. 굿의 거리마다 의미와 의식이 모두 다르며, 복색과 무구도 다르다. 그러므로 각 굿 거리들이 보여주는 정서는 천차만별인 것이다. 경건하기도 하고, 신령스럽기도 하다. 위엄에 차 있기도 하고, 애잔하기도 하다. 화려하기도 하고, 담백하기도 하다. 일상적이면서 초월적이기도 하다. 또한 굿판의 사람들을 울리는 한없는 처연함이 있는가 하면, 놀리고 웃기기 위한 익살과 풍자도 있다. 보살펴야

할 사람들에 대한 무당의 너그러움과 위로가 있고, 굿판에 앉아 해원을 기원하는 사람들의 고단함과 처량함도 있다. 무당을 둘러싼 굿판에는 얼마나 많은 인간사의 다양한 이야기들과 인물들이 등장하는가.

그런데 어찌하여 <무당춤>은 하나같이 울긋불긋하고 뛰기만 하며, 말 붙일 수 없는 근엄만 있는지 모르겠다. 신무용가들은 그동안 무당의 춤에서 무엇을 보았던 것일까.

북한의 <쟁강춤>이 신선하게 느껴지는 것은 최승희의 <무녀의 춤>이 색다르게 변했기 때문이다. <쟁강춤>은 북한에서 1959년에 창작된 무용조곡 《시절의 노래》에 삽입되었다가 독자적인 작품으로 발전한 춤이라고 한다.(김채원, 「최승희 연구 : 북한에서의 무용활동(1946-1967)을 중심으로」, 오차노미즈여자대학 박사논문, 2003. 177쪽.) 손에 든 부채를 부드럽고 힘차게 놀리다가, 부채를 허리에 꽂은 채 손사위로 방울을 쟁강거린다. 의상은 <무녀의 춤>과 유사하지만, 빠른 움직임에 맞게 쾌자는 훨씬 짧아지고 치마폭도 단출해졌다. <쟁강춤>에서 종교성은 거의 사라졌으며, 여성 춤꾼들의 흥과 신명이 극대화된 정열적인 작품이다.

신무용 <무당춤>은 다른 신무용 작품들에 비해 충분히 무대화되지 않았다고 생각한다. 근래 원로춤꾼 김진홍(부산시 무형문화재 <한량무> 예능보유자)이 동해안별신굿을 토대로 <지전춤>(2003)을 무대화하였고, 무용극이나 창작춤에 종종 인용되었던 남도씻김굿의 '지전춤'이 독무로 무대화되기도 하였지만, 이는 전통춤을 조금 각색하여 무대에 올린 것이다. 신무용 <무당춤>은 앞으로 무엇을 보여줄 수 있을까. (『몸』 2008년 1월호) * 춤웹진