

현대발레와 고전발레의 기로에 선 국내 발레

글 김채현 한국예술종합학교 무용과 교수



미츠 애크의 〈카르멘〉은 관능적이고 노쇄적이다. 큼지막한 총알이 올려진 상징적인 무대, 카르멘이 죽을 때까지 입에 물고 있는 시가의 불꽃과 뿐연 연기, 마음과 몸을 훔치는 빨간 스카프, 이 모든 것들이 카르멘의 강렬함을 그대로 표현하고 있다.

한국 발레는 기지개를 켜고 있는가. 지난해 가을 국내 발레의 트로이카인 국립발레단과 유니버설발레단, 서울발레시어터가 이른바 현대발레 공연을 동시에 올렸다. 다른 분야라면 그럭저럭 일반적 동향으로 여겨질 그런 사례가 이례적으로 여겨지는 이유라면, 그동안 국내 발레의 흐름이 고전발레에 편중돼왔고 현대발레는 간헐적으로 모습을 보이긴 했지만 단편적 시도로 여겨진 탓이 크다. 국내에서 현대발레를 본격적으로 모색해볼 만한 시기는 90년대 중반이었지만, 이후에도 주목할 동향이 눈에 띠지 않은 터였다. 그런데 지난해 가을에 세 단체가 현대발레 타이틀을 내걸고 일시에 공연했다. 이에 어떤 조짐이 감지되어, 그 변화의 결을 소개한다.

발레 캐릭터 '카르멘', 그 진취적 해석

비제의 오페라 〈카르멘〉이 초연된 1875년부터 카르멘 캐릭터는 생명을 얻었다. 그보다 30년 앞서 메리메가 원작 소설을 썼어도, 오페라가 인기를 끈 것은 캐릭터를 실제 인물처럼 무대에서 만날 수 있었기 때문이었다. 캐릭터를 구체적으로 재현하는 공연예술은 그런 매력이 있다.

오페라 〈카르멘〉이 초연되기 훨씬 전인 1845년에 마리우스 프티파가 메리메의 소설을 발레로 만들었다는 것이 좀 믿기지 않겠지만, 역사적 기록임은 사실이다. 〈카르멘〉은 발레 〈백조의 호수〉·〈잠자는 숲 속의 미녀〉로 러시아 발레 그리고 서구 고전발레를 완성시킨 프티파의 초년작으로, 구체적 기록은 잘 알려져 있지 않다. 당시 20대였을 초년생 발레 마스터가 낭만파 발레 시대, 즉 발레가 한창 양식을 다듬어가던 그 시대에 만든 〈카르멘〉이 어떠했을지 짐작이 갈 듯하다. 20세기에 들어 와서 '카르멘'을 발레로 만든 경우가 더러 있었으나 1949년 롤랑 프티가 부인인 지지 장메르를 주역으로 기용한 대중적 발레 〈카르멘〉은 카르멘을 발레 캐릭터로 뿐리내리게 하는 기폭제가 됐다. 2차대전의 상처가 어른대고 실존주의가 풍미하던 당시 프랑스에서 지지는, 그 시절 최고의 상송 스타였던 줄리엣 그레코에 비견되고 희망을 선사한 범국민적 발레 스타였다.

카르멘을 주제로 한 발레 버전은 서른 가지 정도다. 오페라가 길을 닦아둔 덕에 발레 〈카르멘〉의 여러 버전들은 다소 쉽게 착상될 수 있었을 테고, 진작부터 카르멘을 팜므파탈보다 거침없는 여성으로 대하는 시대 의식은 발레 안무가들에게 카르멘을 발레 캐릭터로 만들 것

을 재촉해온 감이 같다. 지난해 10월 24일부터 28일까지 예술의전당 오페라극장에서 국립발레단의 정기공연작으로 오른〈카르멘〉은, 스웨덴 출신 안무가 마츠 에크가 1992년에 발표한 것이다. 이번에 그가 내한해서 직접 연출한〈카르멘〉은 여러 얼굴을 가진 강한 여성상을 중심으로 노골적이며 뉘앙스적인 연기를 요구하는 것이 특징이다. 국립발레단 단원들도 익숙한 기준 레퍼토리에 비해 훨씬 결기가 강한 이 공연에서 강한 체험을 얻었음이 분명하다. 이 공연에서는 일본 영화〈쉘 위 댄스〉의 주역을 맡아 춤선생으로 분했던 중견 발레리나 쿠사카리 타미요가 국립발레단의 노보연, 김주연과 함께 카르멘 역에 트리플 캐스팅됐는데, 국립발레단이 새 모습을 위해 심혈을 기울이고 있다고 해석된다. 아무튼 세계에서 가장 이름난 여성 캐릭터에 꽉 차운 카르멘은 마침내 국립발레단에서도 드센 이미지를 남긴 셈이다.

고전발레의 순정한 세계에서 카르멘은 외계인 같은 존재일지도 모른다. 정말 그렇다면 생각을 바꿀 일이다. 비단 마츠 에크의 카르멘이 아니더라도 고전발레 바깥에 카르멘 추종자가 흔하며, 세상에서 지난 백여 년 사이 카르멘의 성격이 부정형에서 긍정형으로 바쳐지며 변해온 추세는 고전발레와 세상의 인식 간에 깊은 고랑이 있음을 말해준다. 프랑스의 카나코 안무센터 예술감독을 역임한 카린 사포르타가 카르멘을 두고 여성성을 미끼로 호세를 여성화시켜 남성 정체성을 잊게 만드는 꾀어한 카리스마의 소유자라 지적한 것을 비롯해, 지금도 카르멘에 대한 진취적 해석은 다양하게 제시되고 있다.

고전발레의 순정미를 공공자산으로 보호·권장하는 이유는 더이상 설명할 필요가 없다. 그런 한편 순정미 말고도 시대에 따라 새로 나타나고 방점이 다르게 찍혀지는 미도 있다. 사실은 환기될 필요가 있다. 국립발레단이 90년대 이래 간간이 시도해온 창작발레와 현대발레 작업은 이러한 추세를 수용한 것으로 이해된다.

고전발레, 그리고 현대발레와 창작발레

국립발레단 이외에 지난 가을 현대발레를 선보인 유니버설발레단과 서울발레시어터도 업그레이드를 통해 무대를 다져오고 있다. 서울발레시어터는 90년대 중반부터 창작발레 중심의 현대발레를 모색해왔고, 유니버설발레단은 2004년부터 현대발레를 정례적으로 소개하는 중이다. 사실 예술에서 양식은 일단 습득하면 몸에 익은 것을 기본으로 하는 그 속성 때문에 그대로 고수하는 것이 일반적 경향이다. 하나의 양식을 체질화하기 위해선 그만한 인고의 시간을 요하는 만큼, 습득된 양식과 또 다시 거리를 두고 새로운 것을 탐색하는 것은 심정적으로 아깝기도 하려니와 근본적으로는 사고의 전환을 요한다. 그러므로 고전발레에서 현대발레로

의 이행이 그리 만만한 일은 아니다. 아무튼 지난 가을에 연이었던 현대발레 공연들에서 국내발레의 전환을 조심스레 짐칠 수 있을 것 같다.

국내에서 현대발레는 창작발레와 함께 통용돼왔고 개념이 아직 정리되지 않은 편이다. 앞에서도 거론한 창작발레·현대발레·고전발레 등의 용어는 발레가 좁아 보여도 그렇지 않으며 그 안에 여러 양식이 있음을 시사한다. 일반적으로 수용되는 발레 이미지는 대개 튀튀와 토슈즈로 대표되는 고전발레의 이미지다. 서구(제정 러시아)에서 고전발레가 완성되던 1890년대는 사실상 현대예술이 움트던 시기로, 고전발레와 당대의 시대정신이 거리를 두기 시작한 때였다. 당시에 러시아는 전제적인 사회가 있었으니까 황실의 전폭적 후원으로 고전발레가 완성될 수 있었지, 발레의 발상지인 서유럽에서 발레는 실제로 창조력이 고갈되어 기진맥진하고 있었다. 고전발레가 완성된 직후부터 러시아에서도 발레 개혁이 제기되면서 현대적 발레가 모색되기 시작했다. 물론 당시 러시아에서는 10월 혁명이 일어난 1917년 이전부터 현대화화와 연극의 아방가르드들이 존재했다. 그러나 차르 정부의 절대적 지지가 아니면 존속하기 어려웠던 발레의 사정 때문에 일군의 러시아인들은 러시아를 뛰쳐나와 파리에서 현대적 발레를 실험했으며, 그 대표적 경우가 1909년부터 20년간 활약한 발레 뮤스였다.

의식의 전환, 컨템포러리 발레

현대발레는 모던발레와 컨템포러리 발레, 두 가지로 표기됨직하다. 그러나 용어로서 모던발레는 잘 쓰지 않으며 컨템포러리 발레는 20세기 후반의 새로운 발레들에 적용되므로, 거칠게 말해 발레 뮤스 이후의 발레 전체를 ‘모던발레’라 하고 20세기 후반 이후의 발레는 ‘컨템포러리 발레’로 지칭하는 것이 보편적이다.

20세기 최고의 발레 기획자 디아길리프가 주도하던 발레 뮤스 시절, 발레 안무가들은 발레 어휘를 넓히며 소재를 현대 감성에서 찾고 장치와 의상을 혁신함으로써 고전발레에서 등을 돌렸다. 이처럼 모던발레의 작업이 누적된 결과 컨템포러리 발레가 태동하게 되는데, 컨템포러리 발레는 양식상 현대무용과 접합되는 경우도 있어 작품에 따라 굳이 발레로 분류할 이유가 있는지를 묻게 만들기도 한다. 그런 와중에서도 20세기에 고전발레는 세계 도처에서 새 레퍼토리를 추가하면서 오히려 생명력이 더 왕성해졌다. 시대가 바뀌어 새 예술 양식이 드세해도 사람들이 고전에 취하고 고전을 동경하는 것은 어느 예술 장르에서나 보편적 현상이다. 고전과 현대가 공존하는 역사는 새삼스럽지도 않으며 20세기 이후 발레가 취한 모습 그대로였다.

누구나 알다시피 고전발레는 양식이 구축돼 있어서 토슈즈, 튀튀 같은 유별난 의상이나 사실적 의상과 장치를 동원한다. 아울러 요정 이야기 유형의 소재를 남녀의 사랑을 중심으로 음악에 맞춰 펼치고 놀이춤 같은 캐릭터 댄스를 곁들이는 것으로 정리된다. 반면에 현대발레는 움직임·음악·장치·신발·의상, 그리고 소재 면에서 전혀 제한을 두지 않기 때문에 간단히 말할 수 있는 춤이 아니다. 움직임·음악·장치·신발·의상·소재에 제한을 두지 않는다면 움직임은 자유로울 것이고, 거꾸로 움직임에 제한을 두지 않는다면 음악·장치·신발·의상·소재에 응통성이 생기는 것은 당연한 일이다. 이처럼 현대발레는 일단 고전발레와는 양식이 다른 것을 가리키지만 그 양식을 일률적으로 정하기는 어려워 현대발레의 본고장에서도 개념을 언급하는 데 애를 먹고 있다. 그래서 고전발레나 신고전(네오클래식)발레가 아닌 발레를 편의상 현대발레라 지칭하는 경우도 있다.

고전발레에서 현대발레로의 이행은 응통성을 전제로 한다. 따라서 사고의 전환 없이 모색을 한다면 단편적 시도에 그칠 가능성이 농후하다. 40년대부터 40년 가까이 미국에 발레를 뿌리내린 발란친은 고전발레와 현대발레의 가교 구실을 했다. 그는 고전발레의 턴아웃 움직임 양식을 벗어난 어법, 이를테면 텐인 기법 등을 활용하고 현대무용 춤꾼들을 기용해서 다수의 작품을 만들었다. 전체적으로 발란친의 발레는 고전발레의 미학에 바탕을 뒀지만, 기법에서 고전발레와 거리를 뒀다는 점에서 신고전주의 발레로 분류된다. 그래서 그를 컨템포러리 발레의 개척자로 부르는 것이 일반적이다.

과거 국내에서는 크게 고전발레와 창작발레로 분류했으나, 창작발레는 다시 고전발레 양식과 현대발레 양식에 속하는 것으로 나누게 됐다. 한마디로 고전발레 기법을 쓰되 소재만 달라도 창작발레라 부르는 것이 통상적이었다. 따라서 창작발레는 고전발레에 해당하는 것과 현대발레에 해당하는 것을 모두 아우르므로 용어의 폭이 매우 넓었다. 근래에 올수록 창작발레라는 용어가 잘 쓰이지 않는 까닭은, 창작발레 가운데 완성도 높은 작품이 적었을 뿐만 아니라 창작발레라는 개념의 모호성에서도 그 원인을 찾아볼 수 있다. 덧붙여 암묵적으로는 창작발레가 시대적으로 상당히 낙후한 발상이라는 것을 자각한 때문으로 보이며, 최근의 국내 현대발레 작업을 보면 의식의 전환이 느껴진다.

나초 두아토와 오하드 나하린의 현대성

지난해 유니버설발레단은 ‘컨템포러리 발레의 밤’을 열었다. 10월 21일과 22일 예술의전당 토월극장에서 열린 이번 공연은, 2004년부터 해마다 지속해오고 있는 프로그램으로 국내에



현대발레 개념을 뿌리내리는 데 기여하고 있다. 이 프로그램은 해외작품을 초청해도 유니버설발레단이 출연하므로 국내 발레가 현대발레를 숙지하는 실질적 프로그램이 될 것이다. 그리고 2006년에는 세 작품을 소개하는 가운데 신진 현대무용가 김판선의 안무작 <컴퓨전>을 올려 과감한 기획이라는 평을 얻었다.

스페인의 나초 두아토는 음악에서 영감을 구하는 데 익숙한 안무가로 정평이 나 있다. 이번에 국내 무대에서 선보인 <두엔데>는 잔잔한 서정성이 매우 돋보이는 작품이다. 드뷔시가 플루트와 하프, 피아노로 짹을 지은 음악의 정서는 남몰래 흐르는 물처럼 고요하며, 둘씩 혹은 셋씩 짹을 이루며 현대발레의 특징으로 꼽을 쭉 뻗은 곧은 동작으로 비교적 빠른 움직임을 주조로 관계를 이어가는 남녀들은 그들만의 관계에 조용히 탐닉하는 듯했다. 몸은 음악의 영감을 쫓아 음악과 합일되는 깊숙한 느낌을 발산한다. 그들은 눈에 보이지 않는 어떤 인력에 의해 접촉했다 멀어지기를 반복하는데, 순간순간 산뜻한 그림들이 그려진다. 작품의 면면을 수놓는 대청성은 <두엔데>의 바탕이 발레에 있음을 명료하게 드러내고 때로는 고전발레의 우아미가 현대무용에 전이된 듯한 느낌을 준다. 몸통은 중심이 잡혔고 발레가 현대무용과 교접할 때 발휘될 만한 다양한 이미지가 조성된다.

큰 기복 없이 흘러가는 <두엔데>에서 남녀의 이끌림을 뒷받침하는 움직임들은 탄성이 매우 높은 한편 간결하되 매끈한 처리를 요한다. 동시에 음악을 따라가는 몸의 형체를 강조하므로 움직임의 유연한 흐름 역시 중시된다. 이처럼 다소 상반된 듯 보이는 두 측면을 모두 필요로 하는 이 작품은 그 단순한 전개에 비해 고전발레를 기초로 한 고도의 숙련을 강조하며, 이는 나초 두아토 작품을 레

진잔한 서정성이 두드러지는 나초 두아토의 <두엔데>. 남녀 무용수들은 드뷔시 음악에 몸을 맡겨 유연하게 움직인다. 때때로 보이는 대청적인 동작을 통해, 현대무용에 전이된 고전발레의 우아미를 느낄 수 있다.

퍼토리로 택한 유니버설발레단의 의중을 짐작케 하는 부분
이기도 하다. 이번 무대에서 유니버설발레단은 <두엔데>의 서정성을 진지하게 소화해냈으며, 작품의 질감에서 원작과 다소 편차가 눈에 띄더라도 현대발레 작품을 레퍼토리로 숙지할 기회를 자주 갖는다면 해소될 점으로 보였다.

오하드 나하린의 <마이너스 7>은 즐겁다. 고전발레의 틀을 해체하고 일상의 동작을 단서로 삼는 이 작품은 즉흥과 발레, 현대무용을 자유로이 오가며 관을 흘뜨린다. 나하린의 안무 발상은 이종교배의 성향이 농후하다.

무대막을 내린 채 막 앞에서 노타이 정장 차림의 어느 남성이 연체동물의 현대무용처럼 매우 나긋나긋하게 즉흥 연기를 펼칠 때부터 해체는 예감된다. 그가 윗도리를 벗고 와이셔츠 목 단추, 소매 단추를 풀어 헤치면, 트럼펫 중심의 음향이 재즈풍으로 흐르고 몸짓도 흐트러진다. 그의 코믹한 몸짓이 웬만큼 이르자 그의 연기는 객석의 박수를 동반하며 이십전십의 장이 무대와 객석 사이에 형성된다. 이러 기를 15분 정도 하고 막이 오르면 무대로 이동해서 앞의 흐트러진 몸짓을 계속 이어간다. 객석의 맞장구 박수는 노타이 정장 차림의 춤꾼을 하나씩 불러들이는 효과가 있고, 그들의 경련이 든 것 같은 몸을 비트는 자세는 코믹하지만 어떤 허우적거림을 암시한다.

이제 스무 명 남짓한 춤꾼이 격한 집단 퍼레이드를 반복하고 무대에 반원형으로 널린 의자들에 앉아 노타이 정장과 중절모 차림으로 좌에서 우로 빠르게 일어나 앉으며 파도치기 모습을 수차 되풀이한다. 그 사이에 정장을 벗고 와이셔츠, 신발을 벗어 내동댕이친다. 잠시 서정적인 막간 부분이 있고 나서 그들은 정장을 수습하고 객석으로 내려와 관객들을 무대로 권하여 댄스스포츠를 엉거주춤 함께 즐긴다. 관객이 내려가자 그들은 쓰러지고 다시 일어나 격



—
오하드 나하린의 <마이너스 7>은 파격적이고 자유롭다. 이 작품에는 무용수들이 관객들을 무대에 울려 함께 춤을 추는 부분이 있다. 오하드 나하린은 신난 관객들은 물론 어색해하는 관객들의 모습 역시 작품의 일부라고 설명한다.

의 없는 춤판을 언제 끝낼지 모르게 벌여간다.

<마이너스 7>의 내러티브는 관객의 기분에 맡겨진 듯 불분명하다. 코믹함과 몸부림 사이를 왕복하는 이 춤판은 느슨한 걸모습과는 달리 일종의 정신적 방황이나 인습에 대한 저항을 표출한다. 그들의 집단 몸짓에서는 광적 경련과 편집증적 증세가 완연하며 그것이 일상적 동작에 기대는 비중이 높고 관객과의 인터랙티브를 수반하는 점에 비춰 관객 스스로 자기 상황에 진단을 내려보기를 권하는 면이 있다. 작품의 흐름에서 자주 보이는 격정적 파열에서 <마이너스 7>의 강한 해체 정신이 발견된다. 반면에 느슨한 전개에다 움직임과 몸 어느 쪽에서도 발레 고유의 특징적 인상이 열어 구성미는 떨어졌고 컨템포러리 발레로서는 미진해 보였다.

20대 중반의 안무가 김판선. 다른 두 작품의 안무가인 나초 두아토와 오하드 나하린이 해외 유명 안무가임을 감안하면, 이번에 그를 기용한 사례는 주목할 일이다. 그가 올린 <컴퓨전>은 인간들 간의 단절감이 짙다. 레오타드의 여성들과 노타이 정장의 남성들은 이런저런 형태로 만남과 헤어짐을 거듭해도 감정의 교류마저 쉽지 않다. 그들 사이에는 삭막함이나 모종의 욕망과 분쟁이 강하게 지배한다. 불분명한 만남들, 정처 없는 헤어짐 속에 간간이 억압이 비쳐지고 인간관계는 여전히 정리되지 않은 채 남게 된다. <컴퓨전>에서 장치로 설치된 벽과 벽 위의 말뚝들을 인간들이 오르내리는 부분은 평이해보였으며 특히 컨템포러리 발레 측면에서 움직임의 구성 역시 발레의 질감이 약했다. 아울러 아직 20대 중반이라는 점을 고려할 수 있겠으나 나이에 적절하게 새로운 발상을 강조하는 것도 염두에 둬야 할 과제라 하겠다.

서울발레시어터, 소통을 위한 도약

국내 트로이카 가운데 현대발레를 가장 집요하게 추구한 쪽은 서울발레시어터다. 90년대 중반 아래 근 십 년 동안 이 단체는 고전발레의 아성에 도전해왔고, 국내 창작발레 단체로서 정체성을 굳힌 편이다. 상임안무를 맡은 제임스 전과 김인희 단장의 꾸준한 노력은 국내의 현대 발레 작업에서 추진력 역할을 한 것으로 평가될 만하다. 이 단체가 장단편 레퍼토리 50여 점을 자체 창작물로 구비하고 있다는 사실에서도 이상의 사실은 입증되고도 남는다. 한국 발레의 토양을 고려하면 다소 놀라운 느낌마저 갖게 된다.

서울발레시어터는 2006년 9월 <피가로의 결혼>을 초연했다. 모차르트 탄생 250주년을 계기로 만들었다는 이 작품은 9월 8일과 9일 이를 동안 서울 충무아트홀 무대에 올랐다. 사실 오페라 <피가로의 결혼>은 전세계적으로 흔하지만 무슨 사정에선지 발레는 그렇지 않다. 과문의 탓인지 미국에서의 소소한 작업 이외에는 들어본 바 없다. 예술레퍼토리(오페라에 국한된

레퍼토리)를 발레 레퍼토리로 개발하는 것은 해외에서도 희소한데, 이를 착안한 서울발레시 어터의 발상은 고무적이다.

〈피가로의 결혼〉은 오페라의 열개를 그대로 따르는 선에서 모차르트가 이 오페라를 작곡하는 모습이나 수직 블라인드 커튼 장치, 해당 오페라 악보의 영상 등을 가미했다. 원작의 명랑한 갈등에서 연상되듯이 이번 발레작에서는 경쾌발랄하며 강한 춤사위를 바탕으로 군무들의 동력과 반짝이는 색채감을 가미하여 발레의 현대적 어법을 살려냈다. 서울발레시어터의 대표작은 90년대 중반부터 몇 해 연작으로 창작한 〈현존〉이다. 스펙터클한 성향이 매우짙은 록 발레로 국내에 놀라움을 안겨준 〈현존〉에 비해, 〈피가로의 결혼〉은 움직임이 매우 순화되고 다듬어진 모습이었다. 간결한 구성과 숙성된 연기력 등 몇 가지 해결 과제를 남기긴 했지만 〈피가로의 결혼〉은 대중을 염두에 둔 대작 발레로서 잠재력을 보여주었다.

〈피가로의 결혼〉은 음악과의 응답을 토대로 구성되고 스토리라인을 깔고 있으며 움직임이 뿐만 아니라 움직임 자체의 형체 느낌이 옅은 편이다. 이전 작품에서도 이런 면면을 짚어볼 수 있는 만큼 서울발레시어터는 전반적으로 창작발레와 컨템포러리 발레 사이의 중간 경향을 취한 것으로 보인다. 이런 점에서 서울발레시어터는 컨템포러리 발레 양식을 자체 개발하는 데 더 심혈을 기울이고 이를 위해 몸과 움직임의 양상에서 현대춤 어법을 동시에 고려할 필요가 있을 것이다.

앞서 말한 세 단체 말고도 국내에서 창작발레를 꾸준히 발표해온 안무가로 장선희와 김순정이 손꼽힌다. 김순정은 주로 독무나 소품을 통해 파격의 미학을 실현한 바 있으며, 장선희는 한국이나 서양의 서사를 스펙터클 양식으로 계속 발레화하고 있다. 그리고 5년 전에 김나영은 〈칼멘 샌디에고의 행방〉에서 대중성이 높은 발레를 흥미진진하게 엮어냈고, 독일에서 활동 중인 허용순이 근래에 국내에서 종종 발표하고 있다. 이처럼 국내에서 발레 창작자는 손에 꼽을 정도여서 컨템포러리 발레를 둘러싼 담론도 소략한 편이다.

춤을 어떻게 분류하든 정작 관객들의 관심사는 춤의 미감이나 감동적 체험에 있을 것이다. 한편 창작자가 현대발레에 몰두하는 동기는 당연히 현대발레의 특질을 춤에 적용하는 데 있을 것이다. 국내의 현대발레에서는 이 두 지점을 적절히 연결하는 작업이 당면 현안으로 제기되고 있다.

앞서 지적되었듯이 현대발레는 기존 발레와는 다른 양식의 발레를 치장하며 다음의 특징을 보인다. 움직임의 범위가 넓고 몸을 재량껏 구사할 수 있는 자유가 있어서 움직임도 몸 중심을 지키는 벗어나는 상관이 없다. 표면상 스토리 라인이 명료하지 않은 경우가 다반사며,



국내 최초로 발레 작품으로 탄생한 〈피가로의 결혼〉. 원작 오페라와는 달리, 모차르트가 오페라 〈피가로의 결혼〉을 작곡하는 과정이 등장한다. 이에 따라 오페라 악보 영상, 수직 블라인드 커튼 장치가 가미됐다. 경쾌하고 발랄한 춤사위, 군무의 동력, 색채감이 돋보인다.

스토리 라인은 음악과 일대일 대응 관계보다 포괄적인 상응 관계로 재설정되어 움직임이 추상적이게 될 소지는 높아진다. 더욱이 현대무용에서도 발레 형식을 응용하기 때문에 현대무용과 현대발레 사이의 경계도 느슨하다.

새 양식은 기존 양식으로 해결되지 않을 표현의식을 전제로 한다. 예술양식이 창작자의 정체성과 합치하고 실존적 물음의 결과이듯이 새 양식은 새로운 표현의식을 필요로 하는 그런 것이다. 다시 말해 고전발레와 현대발레는 예술과 인간을 대하는 관점이 다르며 고전발레의 몸틀에다 현대적 의상을 입힌다고 현대발레가 되는 것은 아니다. 지난해 가을 내한한 마츠 에크는 인터뷰에서 자신의 발레는 파격이 아니라 동시대와의 소통 결과라고 했다. 자신의 발레는 고전발레를 기준으로 하면 파격일지 모르나 그 바깥에서는 이미 보편적인 춤 어법이라는 뜻이다. 또한 고전발레의 큰 규모와 무거움에 비해 창작에서 훨씬 부담이 덜하다는 점도 현대발레의 이점으로 간주된다. 그럼에도 불구하고 국내 발레에서 현대발레를 비롯하여 창작발레 안무가 적다는 사실은 새로운 표현의식이 절실하지 않다는 것으로 해석된다. 이로 미뤄 국내 발레는 보수적 경향을 고수하고 있으며, 때문에 2000년대 들어 국내의 현대발레 시장을 해외 작품들에 넘겨주는 무방비 상황을 빚고 있다고 해도 과언이 아니다. 일부 단체를 빼고 나면 고전발레 인구도 적고, 이런저런 이유에서 발레의 사회적 소구력도 낮다. 한국 발레는 기지개를 켜고 있는가. 국내 발레계는 새 안무가 발굴에 부심해야 할 것이다. 기존의 창작발레 단체나 창작자들이 고전발레에 새 옷을 입히는 정도의 차원을 과감히 딛고 현대발레의 어법을 체화해내는 모습을 보고 싶다.

글쓴이 | 김채현

1954년 부산에서 태어났으며, 서울대학교 철학과와 동대학원 미학과를 졸업했다. 현재 한국예술종합학교 무용원 이론과 교수로 재직 중이며, 한국춤예술연대 의장을 맡고 있다. 춤과 문학에 관한 글을 쓰는 무용평론가이자, 한국의 춤 작품 5천 편을 비디오로 기록한 디지털 저널리스트다. 영국 IBC 등 세계적 인명선정기관은 그를 '21세기 저명 지식인 1천인'·'전세계 필생의 과업 수행 100인'·'21세기 창조자 500인' 등에 선정했다. 저서로 『우리 무용 100년』·『한국 미술 100년』(공저) 등이 있다.