



2025 지역대표 예술단체 지원
지역공연 비평 지원사업
비평결과집

—
무용



문화체육관광부



2025 지역대표 예술단체 지원
지역공연 비평 지원사업
비평결과집
—
무용

사업 소개

사업 목적/사업 추진개요/비평지원 대상 공연 목록 2

작품 비평

Shining Wave 김수인	8
Shining Wave 심정민	14
Shining Wave 장지원	20
내가 물에서 본 것 김혜라	26
내가 물에서 본 것 윤대성	32
다시 간이역에서 김명현	38
다시 간이역에서 박민경	42
보이책 심정민	48
보이책 유인화	54
보이책 윤단우	60
뷰티폴시티 인천 '세컨드 왈츠' 최윤영	64

지젤 김호연	70
지젤 이지선	76
청명 김주희	82
청명 장지원	88

심화 비평

내가 물에서 본 것 조형빈	98
다시 간이역에서 장지원	112
지젤 심정민	132

리:바운드 비평

보이책 김민관	158
보이책 박성혜	166
보이책 최운영	172

2025 지역대표 예술단체 지원
지역공연 비평 지원사업 비평결과집

무용

사업 소개

사업 목적

- 지역 간 공연예술분야의 격차 완화, 지역 예술인의 기회 확대 등 공연예술 생태계의 균형적 발전
- 상대적으로 소외되어 온 지역공연의 의의와 예술적 가치를 조명하고 우수한 예술단체의 활동 영역을 해외로 확장할 수 있는 기틀을 마련

사업 추진개요

- **사업명**
2025 지역대표 예술단체 지원
지역공연 비평 지원사업
- **사업기간**
25.06. ~ 25.12.
- **사업대상**
2025년 선정 지역대표 예술단체 및
국립예술단체의 지역 전막공연
총 41개 단체 / 76개 공연
- **주요내용**
2025 지역대표 예술단체 지원사업 선정단체
및 국립예술단체 비평 지원
- **지원장르**
예술 분야 4개 장르
(무용, 연극·뮤지컬, 음악·오페라, 전통예술)

비평지원 대상 공연 목록

장르	연번	단체유형	지역	단체명	작품명
무용	1	지역	인천광역시	아트커뮤니티아비투스	• 보이책
	2	지역	인천광역시	아트커뮤니티아비투스	• 뷰티풀시티 인천 '세컨드왈츠'
	3	지역	인천광역시	아트커뮤니티아비투스	• (리:바운드) 보이책
	4	지역	전남 나주시	비상무용단	• 청명
	5	지역	전북 남원시	김화숙&현대무용단 사포	• 다시 간이역에서
	6	지역	부산광역시	부산오페라하우스발레단	• Shining Wave
	7	국립	-	국립발레단	• 지젤
	8	국립	-	국립현대무용단	• 내가 물에서 본 것
연극·뮤지컬	9	지역	강원 영월군	영월에이치제이	• 단종, 1698
	10	지역	강원 정선군	극단 산	• 소
	11	지역	강원 정선군	극단 산	• 탄성
	12	지역	강원 정선군	극단 산	• (리:바운드) 비운드 아리랑
	13	지역	경남 거제시	극단 예도	• 거제도
	14	지역	경남 거제시	극단 예도	• 어쩌다보니
	15	지역	경남 거제시	극단 예도	• (리:바운드) 0.75 청년시대
	16	지역	경남 진주시	극단 현장	• 의기 논개
	17	지역	경남 진주시	극단 현장	• 수무바다 흰고무래
	18	지역	경북 안동시	안동시립공연단	• 더 레시피
	19	지역	전북 익산시	작은 소리와 동작	• 한왕, 바람... 노래가 되다!
	20	지역	제주특별자치도	예술공간 오이	• 두린왕자를 찾아줍서
	21	지역	제주특별자치도	예술공간 오이	• 등

장르	연번	단체유형	지역	단체명	작품명
연극·뮤지컬	22	지역	제주특별자치도	예술공간 오이	• (리:바운드) 낭팽이로 확 처불구정 허다
	23	지역	충남 아산시	아산충무예술단	• 성웅
	24	지역	충남 태안군	웅진문화회	• 독립의 꽃 옥파 이종일
	25	지역	충북 청주시	극단 청사	• 울어라 열풍아
	26	지역	충북 청주시	극단 청사	• 만리향
	27	지역	충북 청주시	극단 청사	• 카츄샤는 흘러간다
	28	지역	충청북도	충북도립극단	• 심청년
	29	지역	충청북도	충북도립극단	• (리:바운드) 망고나무 만세 & 고등학생 일상: 해외신작낭독극페스티벌 대만편
	30	국립	-	국립극단	• 프랑크 앤 슈타인
	31	국립	-	서울예술단	• 천개의 파랑
	32	국립	-	서울예술단	• 윤동주, 달을 쏘다.
	33	국립	-	서울예술단	• 전우치
	음악·오페라	34	지역	경기 군포시	군포프라임필하모닉오케스트라
35		지역	경기 군포시	군포프라임필하모닉오케스트라	• 쿨 썸머 클래식
36		지역	경기 군포시	군포프라임필하모닉오케스트라	• 가을음악회 : 브람스를 좋아하세요?
37		지역	경기 군포시	군포프라임필하모닉오케스트라	• (리:바운드) 헤르만헤세의 음악세계
38		지역	경남 거제시	거제필하모닉오케스트라	• 제8회 정기연주회
39		지역	경남 거제시	거제필하모닉오케스트라	• 제9회 정기연주회
40		지역	대구광역시	영남오페라단	• 카르멘
41		지역	대전광역시	대전아트콰이어	• 비상, 새로운 시작
42		지역	대전광역시	대전아트콰이어	• 셸러리맨칸타타
43		지역	전남 여수시	여수심포니오케스트라	• 침묵 1948
44		지역	제주특별자치도	제주오페라연구소	• 해녀, 수덕
45		지역	제주특별자치도	제주오페라연구소	• (리:바운드) 해녀, 수덕
46		지역	충북 청주시	알리오페라단	• 흑부리 영감이 되고 싶은 도깨비
47		지역	충북 청주시	알리오페라단	• 놀부와 흥부
48		지역	충북 청주시	알리오페라단	• (리:바운드) 흑부리 영감이 되고 싶은 도깨비
49		지역	광주광역시	광주여성필하모닉 오케스트라	• 영감의 재해석
50		국립	-	국립오페라단	• 박쥐
51		국립	-	국립오페라단	• 죽음의 도시
52		국립	-	국립심포니오케스트라	• YOUNG&CLASSIC
53		국립	-	국립합창단	• 모차르트 레퀴엠
전통예술	54	지역	강원 강릉시	한소리전통예술단	• 나도, 밤나무!
	55	지역	강원 강릉시	한소리전통예술단	• (리:바운드) 나도, 밤나무!
	56	지역	경기 과천시	과천시전통예술단	• 삼설기
	57	지역	경기 포천시	아트밸리 가노예술단	• 우리를 살게 한 소리, 가노
	58	지역	경기 포천시	아트밸리 가노예술단	• (리:바운드) 우리를 살게 한 소리, 가노
	59	지역	경남 밀양시	밀양아리랑예술단	• 날 좀 보소
	60	지역	경남 밀양시	밀양아리랑예술단	• 독립군 아리랑
	61	지역	경남 밀양시	밀양아리랑예술단	• 사명당 아리랑
	62	지역	경북 영주시	한문화아트비전	• 마당놀이 죽계선비던
	63	지역	경북 영주시	한문화아트비전	• (리:바운드) 마당놀이 죽계선비던
	64	지역	광주광역시	전통연희놀이연구소	• 발광불개
	65	지역	광주광역시	전통연희놀이연구소	• 개똥이와 무등산 호랑이
	66	지역	광주광역시	전통연희놀이연구소	• 팔죽할멈과 호랑이
	67	지역	광주광역시	전통연희놀이연구소	• (리:바운드) 개똥이와 무등산 호랑이
	68	지역	인천광역시	전통연희단 잔치마당	• 1883 仁川 그리고 가산 김준근
	69	지역	인천광역시	전통연희단 잔치마당	• 동동마을을 구해주세요
	70	지역	인천광역시	전통연희단 잔치마당	• (리:바운드) 금다래공
	71	지역	전남 해남군	풍물굿패 해원	• 유일무이
	72	지역	전남 해남군	풍물굿패 해원	• 잽이들의 노래
	73	지역	전남 해남군	풍물굿패 해원	• 초혼제
	74	지역	충남 서천군	전통예술단 혼	• 행복을 전해주는 소리 花
	75	국립	-	국립민속국악원	• 무장애 창극 지지지
	76	국립	-	국립정동극장	• 서편제

2025 지역대표 예술단체 지원
지역공연 비평 지원사업 비평결과집

무용

작품 비평



2025 지역대표 예술단체 지원

Shining Wave

작품 비평문

비평가 성명

김수인

비평가 소속

댄스포스트코리아, 춤과 사람들

예술단체명

부산오페라하우스발레단

공연명

Shining Wave

공연일시

2025년 6월 4일 19시 30분

공연장소

예술의전당 토월

몽환적인 바다를 동화처럼 그려낸 〈Shining Wave〉

김수인

몽환적인 바다를 동화처럼 그려낸 〈Shining Wave〉는 부산오페라하우스발레단의 오프닝공연으로 2024년 11월에 초연된 작품이다. 부산오페라하우스발레단의 예술감독 김주원이 2025 대한민국발레축제의 총 예술감독을 맡아 동일 작품이 6월 4일 서울의 예술의 전당 토월극장에서 공연되었다. 〈Shining Wave〉는 부산시립무용단 이정윤 안무가와 발레리나 출신 박소연 안무가가 공동 안무한 작품으로, 정영 시인의 시 8편을 연시를 바탕으로 손성제가 작곡 및 편곡한 음악에 맞추어 펼쳐진다.

막이 열리면 천장에서부터 바닥까지 늘어뜨려진 반투명한 흰 천들이 시선을 사로잡는다. 이 천들은 배경 이미지를 투사하는 스크린의 역할을 하면서 무용수들의 등퇴장에 이용되기도 하고, 때로는 무대 앞과 뒤의 장면을 구분하는 기능을 하는 등 다양한 목적으로 사용되었다. 뿐만 아니라 그 자체로 떨어지는 폭포수나 심해로의 잠수처럼 수직적인 깊이감을 전달하기도 하였고, 그 천들의 부드러운 흔들림이 깊은 바다의 고요한 물결같이 느껴지기도 하는 등 단순한 무대장치가 아닌 미학적으로 다층적인 의미를 표현하였다.

여기서도 감지되듯이 〈Shining Wave〉는 바다를 주제로 한 작품이다. 부산 지역에 기반을 둔 발레단으로서 지역의 특성을 뚜렷하게 내세우려는 기획의도가 감지된다. 모티브가 된 정영 시인의 시는 소녀와 고래 그리고 바다를 통해 평화로운 세상을 위한 기원과 어린아이의 꿈을 표현했다고 하는데, 이번 공연에서 사용된 전자 프로그램에서는 원작 시가 제공되지 않아 시의 어떤 내용을 안무적으로 표현했는지 알 수 없어 아쉬웠다. 이 시를 바탕으로 하여 발레에서는 고래와 소녀라는 두 주요 캐릭터를 중심으로 바다 정령들의 군무와 고래잡이 선원들을 출연진으로 설정하였다. 이날 공연에서는 고래役に 이은수, 소녀役に 정혜윤이 출연하였다.

작품 전체에 걸쳐 반복적으로 등장하는 암각화 이미지는 이 바다가 한국의 역사이자 문화의 일부임을 일깨운다. 현재 유네스코 세계유산으로 지정된 울산 반구대 암각화는 신석기와 청동기 시대에 고래를 중심으로 한 해양동물의 모습과 생태 및 사냥방법 등을 새긴 것으로 한반도의 삶을 추적할 수 있는 귀한 문화유산이다. 〈Shining Wave〉는 이런 암각화를 상기시키는 이미지를 활용해서 공연자의 그림자를 영상으로 투영하는데, 아마도 실시간 송출일 것으로 짐작되는 이 이미지가 공연자의 모습을 거꾸로 비춰서 그림자와 함께 대칭으로 움직이는 무용수의 모습이 마치 수면에 비치는 것과 같은 인상을 주었다. 그리고 암각화의 질박한 형상은 토속적이고 담백한 분위기를 더한다.

이런 분위기에서 소녀와 고래가 서로의 존재를 확인한다. 이 한 쌍은 자연과 인간의 평화로운 공존을 상징한다. 순수하고 천진하게 아름다운 소녀와 바다를 자유로이 누비는 고래가 어떤 이해관계나 의심없이 만나 교류한다. 머리를 반만 묶어 늘어뜨리고 청록색 로맨틱 튀튀를 입은 소녀는 섬세하고 부드러운 움직임으로, 짙은 남색에 흰 무늬가 그려진 민소매 셔츠에 바지를 입은 고래는 무게감이 있으면서도 유연한 움직임으로 표현한다.

이 평화로운 분위기는 바다의 정령을 표현하는 12명의 발레리나 군무로 이어진다. 마찬가지로 청록색이지만 다양한 채도와 색감의 로맨틱 튀튀를 입고 머리에 베일을 매단 무용수들은 부드러운 물결과 포말을 표현하는 듯 번갈아 움직인다. 초연 때에는 다소 아쉬웠다는 평가를 받았던 무용수들의 기량이 이번 무대에서는 무리 없는 공연 역량을 보여주어 한층 성장했다고 생각되었다.

여기에 대응되는 캐릭터가 고래잡이 사내들이다. 이 작품에서 자연을 파괴하는 악역으로 설정된 고래잡이 사내들은 어둡고 종종 붉은 조명과 함께 등장하며 힘을 강조하는 동작을 주로 한다. 상체 곳곳에 타투를 한 사내들이 배를 타고 등장하면 긴장감이 고조된다. 이들이 고래를 잡기 위해 대결하는 장면은 격정적으로 펼쳐진다. 바다의 정령들도 이런 폭력에 고통을 받는다. 천장에서 내려온 돛의 장치와 출연자들이 들고 움직이는 나무판이 배를 형상화한다. 그 나무판으로 고래를 내려찍는 동작이 반복적으로 연출된 후 바다는 붉은색 조명으로 물든다. 비바람이 몰아치는 가운데 돛이 부러지고 배와 사내들이 가라앉는다. 사내들은 파도에 휩쓸려 점차 커튼 뒤로 사라지고, 상처 입은 고래는 더 깊은 바다로 들어간다.

바다의 정령들이 다시 등장해서 고래를 건져 구해낸다. 파도가 잦아들고 어두워진 하늘에는 점차 별빛이 드러난다. 마치 반딧불이 가득한 호수에 온 것 같은 몽환적인 분위기가 연출된다. 상처 입은 고래는 홀로 춤을 추며 슬픔을 표현한다. 이은수는 절제된 연기로 고통과 혼란을 표현하였다. 소녀는 고래의 상처에 슬퍼하면 눈물을 흘리며 함께 춤을 춘다. 소녀의 눈물과 헌신으로 고래는 다시 회복하고 평화를 기원하며 춤은 마무리된다.

전체적으로 세련된 무대미술이 가장 돋보이는 작품이었다. 무대 전체를 감싸는 영상 연출은 이 작품의 주인공 중 하나라고 할 만했다. 최근 디자인에 힘을 주는 시각적 무용 연출 경향과 일맥상통하는 현상이다. 구구절절한 설명이 없어도 영상 효과로 작품의 분위기를 설정하고 전체적인 스펙타클을 구성하기에 충분했다. 영상이 단순히 무용의 배경이 되는 것이 아니라 함께 춤을 추는 동반자적 콜라보레이션을 이루었다. 그래서 무용수들도 그 안에서 움직이는 이미지 같은 장면들이 관찰되었다. 일종의 살아있는 물감 같은 느낌도 들었다.

안무는 네오클래식 발레 스타일로 짜여졌는데, 우아하고 부드러운 여성 발레리나의 움직임과 강인한 남성 발레리노의 고전적인 성역할에 기초하였다. 창작 발레이지만 고전 발레 테크닉에서 많이 벗어나지 않았으며, 군무와 파드되의 구성도 의외의 혁신성보다는 예상할 수 있는 범위 안의 변화를 포함하였다. 전형적인 발레의 아름다움에 충실한 감성적이고 낭만적인 동작들이 주로 포진되었다. 클래식 발레로 훈련된 무용수들이 비교적 편안하게 수행할 수 있는 움직임이었고, 난이도가 아주 높은 테크닉이 강조되지는 않았다. 전반적으로 유려하게 흐르는 작품 분위기에 맞춰 동작들도 튀지 않는 스타일로 보여졌다.

작품 자체가 실험적이거나 도전적인 전위성을 목표로 하지 않다 보니 발레 입문자, 특히 지역에서 새롭게 발레 관객으로 유입되는 인구층이 발레의 매력을 접할 수 있는 작품이 되었을 것으로 사료된다. 다만 이번 공연은 서울의 예술의 전당에서 열렸기 때문에 동일한 효과를 거두었는지는 미지수이다. 그보다는 대한민국의 신생 지역 발레단을 알리는 기능이 더하였을 것으로 생각된다. 지역을 기반으로 활동하는 발레단은 현재 지나치게 중앙집중화되는 한국 발레계에 귀중한 자산이다. 앞으로 발레의 저변 확대를 위해서도 부산오페라하우스발레단이 더 많은 성장과 발전을 하기를 기대한다. 그리고 이러한 지역 기반 발레단의 정체성을 위해서 지역의 특성을 내세운 창작 발레를 레퍼토리로 삼는 것은 필요한 전략이다. 또한 각 분야의 전문가들을 섭외하여 한 작품 안에 시각, 청각, 운동감각을 융합하고 녹여내는 시도는 훌륭하다. 춤을 잘 모르는 입문자 관객들에게도 매혹적인 스펙타클과 극장 경험을 선사한다.

그러나 아쉬운 점도 몇 가지 관찰된다. 먼저 연출 혹은 대본의 깊이이다. 장영 시인의 시 8편을 표현한 8개의 춤 내용은 시적인 표현이라기보다 자연과의 만남, 악역의 출연, 갈등, 회복으로 이어지는 기승전결 구조의 서사였는데, 상당히 단순하였다. 서사의 복잡함이나 깊이보다는 이미지와 분위기에 집중하는 시적인 작품이라고 할지라도, 인물 설정과 기승전결의 구조에서 매우 전형적인 선택을 하였다. 자연과 교류하고 구원하는 인물은 순결한 소녀, 고래 사냥은 자연 파괴의 악행이라는 설정은 좋게 표현하면 단순하고 직관적이다. 대중친화적인 관람객 장소에서 볼 수 있는 수준의 깊이여서 발레에 입문하는 관객들은 편하게 즐기며 관람할 수 있을 것으로 생각된다. 또 남녀 무용수들의 구분도 전형적인 성역할 구분에 의존하고 있다. 여성 군무가 바다의 정령인데, 바다는 마냥 부드럽고 우아하지 않음에도 춤은 우아하고 섬세함으로 제한되고 있는 것 같다. 고래잡이 사내들과 고래가 격돌하는 장면에서 바다는 격노하는 비바람과 함께 몰아치는데 바다 정령들의 춤은 힘을 보여주기보다는 인간의 폭력 앞에 피해자가 되는 느낌이었다. 안무의 측면에서 동작의 안무는 네오클래식을 표방했다고 보여지지만, 구성의 안무는 기존 클래식 작품들을 연상시키는 장면들을 다수 포함하였다. 거칠고 강인한 바다 선원들의 남성 군무와 쓰러진 남자 주인공을 구원하는 여성 무용수의 설정은 유명한 발레 작품들에서 잘 알려진 장면들이다. 지역의 발레 저변을 확대하기 위한 선택이었다고 사료되며 쉬운 내용과 편안하고 우아한 동작들은 무난하게 발레의 아름다움을 전달한다. 다만 보다 진지한 취향의 관객에게는 다소 밋밋하고 진부한 내용일 수 있다. 많은 무제가 영상과 시각적 연출에 실렸고, 그 와중에 춤은 보다 안전한 선택을 하였다. 한 작품에서 모든 것을 다 바랄 수는 없기 때문에, 목적에 따라 선택과 집중을 하는 것은 당연하다. 부산오페라하우스발레단이 더 많은 레퍼토리를 시도하면 발레가 무엇을 할 수 있는지를 실험적으로 도전하는 작품도 등장하리라고 기대한다.

또 한 가지 이날 공연에서 의아했던 것은 오케스트라의 역할이다. 제공된 전자 프로그램에서는 이 공연이 라이브 연주로 진행된다고 설명했고, 연주자들을 소상히 소개하고 있어 그 중요성이 높을 것으로 짐작하였는데, 공연 시작 시 지휘자의 인사가 없었고, 오케스트라 박스가 낮게 설정되어 있어서 커튼콜 때도 전혀 모습이 보이지 않았다. 라이브 뮤직과 함께 하고 있었는지 의아할 만큼 존재감이 없었다.

그럼에도 부산오페라하우스발레단의 레퍼토리 공연은 그 자체로 주목할 만하다. 아직 부산오페라하우스 건물의 완공과 개관을 기다리고 있는 과정에서 선제적으로 발레단을 출범시키고 지역의 특성을 주제로 삼은 레퍼토리 작품까지 완성시킨 것은 진취적이다. 모든 것이 서울로 집중되는 서울공화국 현상이 발레에서도 다르지 않은데, 더 건강한 발전과 성장을 위해서는 지역 균형 발전이 이루어져야 한다. 이런 점에서 부산오페라하우스발레단의 〈Shining Wave〉는 발레 전공자들과 향유자 양측 모두에게 새로운 가능성을 제시하는 창이 된다.

다만 각 시즌을 위해 무용수를 선발하는 시즌제를 채택하고 있다 보니 안정적인 출연진 구성을 위해서는 고민과 논의가 필요해 보인다. 발레라는 장르, 특히 고전 발레 작품을 위해서는 대규모의 출연자와 스태프가 필요하며 일회성 공연이 아닌 장기간 그리고 지속적 공연을 전망하고 계획해야 한다. 시즌제가 불가피하다면 발레단의 지향을 어디에 둘 것인지, 이를 통해 다른 발레단들과 어떻게 차별화를 할 것인지 치열한 고민이 필요하다. 해당 지역에 맞는 발레 생태계가 무엇일지 연구하는 것도 요구된다. 이러한 고민과 논의가 관객에게 의미 있게 다가가는 발레 작품 창작 및 제작과 무관한 일이 아니라고 생각한다. 신생의 지역 발레단으로서 부산오페라하우스발레단의 다음 행보가 주목되는 이유이다.



2025 지역대표 예술단체 지원

Shining Wave

작품 비평문

비평가 성명

심정민

비평가 소속

한국춤평론가회

예술단체명

부산오페라하우스발레단

공연명

Shining Wave

공연일시

2025년 6월 4일 19시 30분

공연장소

예술의전당 토월

부산오페라하우스발레단의 초기 레퍼토리로서 〈샤이닝 웨이브〉의 예술적 가치

심정민

통 부산이라고 하면 바다, 바람, 햇살, 내음, 정서와 같은 보편적인 요소와 함께 관광특구를 떠올리기 마련이다. 이러한 특징들을 모두 끌어안으면서 해운대 근처 예술극장에서 펼쳐진 창작 발레가 있었는데, 바로 부산오페라하우스발레단의 〈샤이닝 웨이브(Shinning Wave)〉다. 부산오페라하우스발레단의 경우, 48년 만에 창단된 국공립 발레단으로 부산 예술계에 자긍심을 고취하고 있는 까닭에, 그 초기 성과로 〈샤이닝 웨이브〉에 대한 주목도도 높을 수밖에 없다. 특히, 지난 5월 15-17일 부산 영화의전당 하늘연극장에서 펼쳐진 2025년 버전은 안무와 실연을 비롯하여 영상, 세트, 조명 그리고 음악이 한데 어우러져 하나의 총체성을 띤 창작 발레로서 초연보다 한층 완성도를 높였다.

48년 만의 국공립 발레단으로 부산오페라하우스발레단

일반적으로 국내에 공식적으로 발레가 유입된 시기를 세계적인 무용 시인으로 일컬어졌던 알렉산드라 슈가로프 부부가 내한한 1931년으로 잡곤 한다. 같은 해 러시아의 전설적인 발레리나 안나 파블로바의 제자인 엘리아나 파블로바가 내한하여 국내에 미친 영향이 컸다. 근대 춤의 선구자들이 즉각적으로 현대무용을 받아들였던 것과는 달리 발레에는 큰 관심을 보이지 않았던 관계로 발레의 본격적인 정착과 성장은 상대적으로 더딜 수밖에 없었다. 이후 1946년 조선무용예술협회 창설과 서울발레단 창단, 1960년 한국발레단 창단 등을 거쳐 1962년에 국립무용단이 창단하기에 이르렀다. 당시 국립무용단에서 한국무용, 발레, 현대무용을 모두 다루었기 때문에, 1974년 이래로 국립발레단이 분리되어 독자적으로 활동하면서도 원년을 1962년으로 잡고 있다. 1976년에는 지역 최초의 시립발레단인 광주시립발레단 창단되어 국공립

발레단의 확산에 대한 기대를 한데 모았다. 이후 유니버설발레단, 서울시티발레단, 와이즈발레단 등과 같은 직업발레단이 속속 만들어졌으나 국공립 발레단 창단 소식은 아주 오랫동안 들리지 않았다.

48년 만인 2024년에서야 두 개의 국공립 발레단으로 겹경사를 맞이하게 되었는데 서울시발레단과 부산오페라하우스발레단이 그것이다. 전자는 8월 23일 세종문화회관에서 창단공연을 했으며 후자는 11월 15-17일 부산 영화의전당 하늘연극장에서 네 차례에 걸쳐 역사적인 첫걸음을 내디뎠다. 부산오페라하우스발레단의 경우, 현재 건립되고 있는 부산오페라하우스의 제작극장 화(化)를 대비하여 2024년 출범한 단체로서, 발레 분야 제작 기반을 조성하기 위해 시즌 단원제로 운영되고 있다. 특히 부산오페라하우스발레단의 경우 서울 집약적인 무용계 활동상을 일정 부분 해소하는 역할을 할 수 있을 것으로 기대를 모으고 있다. 구체적으로는, 부산 지역의 다양한 자원과 소재를 활용한 작품 제작 및 레퍼토리 구축을 통해 관객과 소통하는 한편, 지역의 발레 전문 인력 육성을 통해 지역의 예술 생태계의 자립도와 탄력성을 조성하는 데 주요한 역할을 하리라 본다.

작년 초연에서 한층 완성도를 높인 레퍼토리

작년, 부산오페라하우스발레단의 첫 번째 '부산발레시즌' 공연은 크고 작은 분쟁이 만연한 작금의 세상에 발레라는 예술로 치유와 위로를 전하고자 하는 목적으로 고전 레퍼토리 <파키타>와 창작 신작 <사이닝 웨이브>를 선사하였다.

창단 공연의 2막을 장식한 <사이닝 웨이브>는 정영이 지은 여덟 개의 연시로 구성된 창작 발레로 바다를 소재로 하여 우리 삶의 희로애락을 판타지적인 스토리로 전개하였다. 예술감독 김주원, 안무 이정운·박소연, 조안무 윤별과 함께 황혜민·정영재·윤전일이 지도위원으로 조력하였는데, 무용계의 실력자들이 상당 수 창작진에 참여했다는 점에서 일찍부터 주목도를 높였다. 고래 역의 윤별이은수, 소녀 역에 정혜윤·전윤선, 고래잡이 리더 역의 송기영을 필두로 모두 19명이 출연하여 발레무용수의 직업적인 공연 활동 고취에도 관심을 불러일으켰다. 다만, 발레 특유의 테크니컬한 동작성을 자제하면서 감정 표현을 중요시하는 움직임으로 이루어진 장면이 길게 이어지다 보니 이따금 한국창작춤을 발레무용수가 추는 듯한 느낌도 없지 않았다. 동시대적 감각의 창작 신작으로 좀 더 과감하게 도전했으면 하는 바람도 있었다. 한편으로 부산 지역에서 처음 생기는 시 주도의 발레단에 대한 일반 관객들의 눈높이를 고려해야 하는 문제도 있었으리라 본다.

올해 5월 10~11일 영화의전당 하늘연극장에서 두 번째 해를 기념하는 작품은 한층 규모와 완성도를 키운 <사이닝 웨이브>다. 우선, 40분짜리를 60분 이상으로 대폭 늘렸으며 출연진도 19명에서 22명 정도로 증원하였다. 창작진도 재정비하여 예술감독 김주원을 필두로 안무 이정운·박소연, 조안무 곽지우, 객원지도위원 황혜민·김현웅·이화성, 그리고 부산에 터를 잡고 오래 활동해 온 문규리·정성복·이주호가 지도위원을 맡았다. 창작진에 다소간 변경 및 보강이 있는 가운데, 특히 해당 지역 무용가에게 기회를 제공한 점은 지역 전문 인력 수용이라는 주요한 목표 의식과 궤를 같이한다.

음악은 원래대로 색소포니스트이자 작곡가인 손성제가 작곡과 편곡을 맡았으나 작품의 길이가 길어진 만큼 3~4곡을 추가하였다. 이와 함께, 전체적인 미장센 역시 여러 부분을 디테일하게 보강하여 다채롭게

변화하는 작품의 분위기를 한층 풍성하게 했다. 관객의 흥미를 돋울만한 또 하나의 변화는 더블 캐스팅에 있다. 첫날 윤전일과 박지수가 감정적으로 풍부하고 성숙한 고래와 소녀를 표현한다면, 그다음 날 이은수와 정혜연은 존재 자체로 순수함을 간직하고 있는 퓨어한 커플이다. 서로 다른 매력을 느낄 수 있기에, 관객으로서는 골라보는 재미라든가 모두 보고 비교하는 재미가 있었다.

하늘과 바다가 닿은 곳에서 펼쳐지는 판타지

〈샤이닝 웨이브〉는 정영의 시 여덟 개를 엮어서 ‘몸으로 짓는 시’로 구현한 것으로, 소녀와 고래, 바다 정령들과 고래잡이 사내들이 등장하여 신비로운 풍광과 삶의 희로애락을 때론 잔잔하고 또 때론 격렬하게 전개한다.

각 장의 이미지를 새기는 정영의 시와 함께 춤적 흐름을 살펴보면 다음과 같다. 오프닝 장면에서는 ‘깊은 밤 바다의 숨결은 고요해 별들은 물결 위에도 매달려 반짝이고... 하늘을 올려다보며 기도하는 창백한 소녀에게도 바닷바람은 소식을 전하지’라는 시구에 관련된 이미지가 펼쳐진다. 부산오페라하우스오케스트라의 라이브 연주가 몽환적으로 뉘앙스를 풍기는 가운데, 고래 형상의 영상이 2층 객석의 옆 벽으로부터 1층 중앙 무대로 유영하듯 흘러 내려간다. 무대에 거대한 고래의 그림자가 훑고 지나가고 막 안에서 소녀의 모습이 비친다. 이어서 고래를 의인화한 남자가 등장하여 소녀와 조우한다. 고래 역의 이은수와 소녀 역의 정혜연은 잘 정제된 아름다운 춤 선형으로 서정적인 판타지로의 문을 연다. 맑고 깨끗한 영혼의 소녀와 고래는 수줍고 풋풋하고 순수한 분위기를 조성한다. 다시 한번 고래 그림자가 무대를 가득 채운다.

두 번째 장면에서는 ‘깊은 파도 무늬 팔뚝의 사내들이 출렁이는 어선에 고기잡이 창과 그물을 신고 굽주린 맹수처럼 노를 젓는다’라는 시구에 맞게, 뱃사람으로 여겨지는 남자들이 등장하여 힘과 에너지를 바탕으로 한 강렬하고 역동적인 움직임의 일사불란하게 펼쳐는데, 마치 유리 그리고리비치의 〈스파르타쿠스〉에 나오는 전사들을 떠오르게 한다. 그러한 광경을 2층 객석에서 내려다보면, 약간 반사되는 재질의 바닥으로 인해 수면에서 물을 차면서 춤을 추는 것만 같다. 거친 파도와 어우러진 거친 남자들의 강렬하고 힘 있는 춤이 이어진다. 거친 남자들은 바다를 상징하는 고래와 대립하듯 맞선다. 고래 역의 이은수와 거친 남자들의 대립 구조가 이를 표현한다. ‘이내 고래가 들어 올려지는 순간 바다가 거대한 어깨를 짊어 올려 그들을 댕친다. 저 멀리 용오름이 소용돌이치며 욕망의 맹수들을 휩쓸어 간다.’는 시구와 맞는 형상이 그려진다.

세 번째 장면에서는 ‘잔잔한 파랑 위에 아침 햇살이 피었다 부스르진다... 지난 밤 아무 일도 없었다는 듯’이라는 시구에 더할 나위 어우러지는 광경이 펼쳐진다. 물의 요정들(정확히는 바다 정령들)처럼 보이는 여성 군무가 등장하여 잔잔하고 화사한 분위기에서 물에 비친 햇살, 물보라, 물의 기운, 순환적인 기류를 연상시키는 이미지를 풍성하게 제시한다. 여러 가지 기교적인 동작 이상으로 대열의 다채로운 변화가 두드러졌다는 점에서 2층 객석에서 내려다보는 시선에 가장 적절하게 관찰될 수 있으리라 본다. 특히, 반사 재질의 바닥으로 인해 앞의 남성 군무가 수면을 차는 듯 보였다면 바다 정령들인 여성 군무는 바다 위를 떠다니거나 바다 안을 유영하는 인상을 준다.

후반부에는 정영의 다음과 같은 시구들로 춤적 흐름을 파악할 수 있다. ‘그 때 한 소녀가 파도의 요람에 안겨 오더라, 이제 더 이상은 창백하지 않은 아이, 둥글게 둥글게 보이지 않는 끈을 거두며 간혹 툭툭 무언가를 끊으며... 사람들이 모여들어... 바닷속으로 천천히 걸어 들어가더라’, ‘이내 제 몸을 드러낸 고래는 그들 곁을 오래도록 맴돌더라’, ‘유유히 바다를 유영하던 고래는 큰 새의 날개 같은 커다란 지느러미를 펼쳐 소녀를 태우고 천천히 하늘 깊이 날아오르더라’, ‘여러 빛깔의 고래들이 하늘에서 유영하고 언덕에서 요정들의 종소리’, ‘세상의 모든 별들이 하늘과 물결 위에서 가룩하게 반짝이자, 하늘가에 가만히 잠드는 고래 한 마리가 그것이다.

순수함을 상징하는 소녀 정혜윤은 그 존재 자체로 보편적 정서로서 희망이라는 이미지를 풍기는데, 일순 부드럽고 카리스마까지 엿보인다는 점에서 주역으로 갖춰야 할 다각적인 자질을 확인할 수 있다. ‘물이 돌도 뚫는다’는 이치를 떠올릴 수 있을 정도로, 순수하게 모든 것을 끌어안는 카리스마로도 세상을 움직일 수 있다는 메시지를 이끈 것이다. 다시 한 번 펼쳐지는 소녀와 고래의 듀엣은 발레 작품의 꽃인 그랑파드되에 비견될 수 있는데, 무의미한 테크닉 나열보다는 치유와 위로 그리고 희망의 메시지를 담은 표현적인 움직임이라는 점에서 <샤이닝 웨이브>라는 창작 발레의 절정을 장식한다. 홀로 남은 소녀 뒤로, 고래의 형상이 수많은 별로 새겨지면서 막을 내린다.

이러한 <샤이닝 웨이브>는 네오클래식(neo-classic)과 모던틱(modernitic)한 뉘앙스를 동시에 풍긴다. ‘바다 정령들’의 춤에서는 시벨리우스라 라벨의 음악 편집에 맞춰서 클래식 가까운 여성 발레가 펼쳐지며, ‘고래잡이 사내들’의 춤에서는 토속적이고 거친, 그러므로 모던의 강렬한 표현성을 담은 몸짓이 펼쳐진다. 부산 특유의 내음, 이를테면 바다와 관광 그리고 삶의 정서 등을 녹여놓다 보니 자연스럽게 여러 스타일이 융해된 셈이다. 궁극적으로 작품의 주요 소재인 바다는 모든 것을 안아주고 품어주기도 하지만 때론 거칠고 무섭기까지 한 대자연으로, 작품의 다채로운 면모를 이끄는 측면이 있다.

김주원 예술감독은 “세상을 위해 기도하는 마음으로 <샤이닝 웨이브>를 만들었다. 강렬하기보다 마음의 여운을 남기고 따뜻하게 보듬어줄 수 있는 작품이 되었으면 한다.”라고 한다. 여러 다툼과 분쟁이 만연한 세상에서 예술의 가장 강력한 힘은 감정적인 치유와 위로라고 할 수 있다. <샤이닝 웨이브>를 통해 예술의 치유와 위로 그리고 희망의 메시지까지 전하고자 하는 의지는 충분히 느껴지는 바다.

<샤이닝 웨이브> 2025년 버전의 성과

<샤이닝 웨이브>의 2025년 버전은 전년도에 아쉬움을 대부분 털어낼 정도로 작품 전체의 구조적인 완성도를 높였다는 점에서 주목할 만하다. 제작진과 창작진 그리고 출연진이 각자의 위치에서 상당한 노력을 펼친 것으로 여겨진다. 우선, 이러한 대규모 창작을 실현하는 데 있어 부산광역시 클래식 부산의 대표 박민정 이하 제작책임 전시현, 제작PD 윤여창, 운영 곽동현 등 제작진의 받침이 <샤이닝 웨이브>의 무대화에 주요한 역할을 했으리라 본다.

창작진의 경우, 김주원 예술감독을 중심으로 안무 이정운·박소연, 조안무 곽지우, 객원지도위원 황혜민·김현웅·이화성, 그리고 지도위원 문규리·정성복·이주호가 <샤이닝 웨이브>의 규모를 대폭 넓히면서도 완성도를 높였다는 점에서 준비 과정에서 얼마만큼 열과 성을 다했는지 알 수 있다. 특히,

전년도에 허술하거나 늘어지는 부분들을 탄탄하게 보강하는 한편 장면 전환에서 디테일한 유려함을 더함으로써 전개상의 집중력을 높였다. 이와 더불어, 무대 위에 판타지를 구현한 강준식의 영상디자인, 이은석의 무대디자인, 임재덕의 조명디자인 등과 함께 손성제의 작곡 및 편곡도 같은 맥락으로 설명될 수 있다. 어느 순간 몽환적이다가도 다음 순간 압도적으로 변화하는 영상, 세트, 조명 그리고 음악이 작품의 분위기를 다채롭게 조성한 것이다.

출연진의 역량 강화 역시 작품의 완성도를 높인 주요 요소다. 2회차의 경우 고래 이은수와 소녀 정혜연을 비롯하여 고래잡이 사내들로 김희현, 김동현, 이창희, 이준구, 임효원, 전우재 그리고 바다 정령들로 박지오, 류슬아, 심민지, 이소연, 장유빈, 나카지마 케이나, 김보경, 김지율, 김민주, 김시온, 배수현, 이유미가 열연하였다. 초연에 비해 기량적인 면에서나 표현적인 면에서 깊어졌다는 점이 〈샤이닝 웨이브〉의 2025년 버전의 성과를 한 단계 끌어 올렸다.

또 하나의 요인으로 영화의전당 하늘연극장이라는 공간적 특성을 간과할 수는 없다. 〈샤이닝 웨이브〉는 특정한 요소가 두드러지기보다는 전체적인 창작의 총체성이 강조된 작품으로, 영화의전당 하늘연극장의 2층에서 관람할 때 최상의 감상을 할 수 있었다. 이를테면, 처음에 2층 객석으로부터 무대로 내려가는 거대한 고래 형상이라든가, 반사 재질의 무대 바닥으로 인해 물 위에서 춤추는 듯한 느낌이라든가, 앞에서 언급한 다양한 구성 요소 간의 조화를 한눈에 볼 수 있다든가 등에서 그러하다. 따라서, 다른 극장에서 재연할 경우, 무대 변화에 따른 적응 노력은 필요해 보인다. 발레 등 무용 공연은 극장에 따른 변수가 적지 않게 작용하기 때문이다.

현재, 부산오페라하우스발레단의 정식 명칭은 부산시가 지원하는 ‘클래식 부산’이라는 사업의 일환으로 ‘부산발레시즌’을 진행하고 있는 시즌제 발레단으로서 ‘2024 부산오페라하우스발레단’이나 ‘2025 부산오페라하우스발레단’이 정확하다. 다소 복잡한데 2027년 제작극장을 표방하는 부산오페라하우스가 개관하게 되면 운영체계가 좀 더 정확하고 안정적으로 확립되리라 본다.

부산오페라하우스발레단의 역사적인 출범은 지역 발레계와 관객들의 염원을 담고 있다는 점에서 그 중요성이 남다르다 하겠다. 2027년 부산오페라하우스 개관을 기다리면서 발레단 운영체계의 안정화를 중심으로 차별화된 레퍼토리 구축 및 안무가 섭외, 시즌제와 프로젝트형 무용수들의 선별·훈련·관리 등에 있어서 계속해서 노력해 가야 하겠다. 이를 위해 부산 발레계와 더 나아가 우리 무용계 전체의 조력이나 응원이 필수적이라고 여겨지는 바다.



2025 지역대표 예술단체 지원

Shining Wave

작품 비평문

비평가 성명

장지원

비평가 소속

댄스포스트코리아, 춤과 사람들

예술단체명

부산오페라하우스발레단

공연명

Shining Wave

공연일시

2025년 6월 4일 19시 30분

공연장소

예술의전당 토월

빛나는 물결이 아름다운 이유

장지원

근현대 부산 최초의 <프리마발레단>

한국 제2의 도시 부산. 부산은 일제강점기와 한국전쟁을 거치며 그 어떤 도시보다 쓰라린 역사를 딛고 성장했다. 특히 한국전쟁 당시 수많은 피난민들의 거주지로서 임시수도라는 큰 역할을 맡으며 어수선한 사회 상황 속에서도 예술인들이 활약할 수 있는 분위기를 형성했다. 따라서 피난민들의 예술 활동은 부산 무용계 발전에 동력으로 작용했고, 나아가 부산만의 무용계를 새롭게 구축하는 계기가 되었다. 즉, 부산은 해방기와 한국전쟁 전후 춤맥을 이으며 한국의 무용계를 떠받친 수많은 무용가들을 배출하고 근현대사에서 중요한 지역으로 자리매김한 것이다. 특히 부산으로 피난 온 수많은 무용가들이 이곳에 기거하며 무용학원을 차렸고, 우리가 익히 알고 있는 유명인들이 활약했다.

이후 부산 지역에 발레단이 창단되기도 했다. 1960년 송준영, 김혜성이 함께 부산 최초의 발레단 '프리마'를 창단한 것이다. '프리마발레단'은 두 주인공을 중심으로 활동했으나 그리 오래가지는 못했고, 그럼에도 발레뿐만 아니라 부산의 무용계는 1970~80년대 무용계에 큰 변화를 증폭하는 단초를 제공했다. 하지만 언제부터인가 한국무용과 현대무용이 활성화되는 모습을 보이더니 이내 발레는 다소 침체되었고, 김옥련 발레단과 부산시티발레단 등이 그 명맥을 이어가고 있었다. 또한 외부에서 오는 발레단이 크리스마스 시즌에 맞춰 <호두까기 인형> 등의 특정 레퍼토리로 발레 관객들의 시선을 끄는 정도였다. 이러한 시점에 도약의 기회를 제공한 것이 7회를 맞이한 부산발레페스티벌과 작년 창단된 부산오페라발레단의 등장으로, 부산 발레계의 새로운 바람이 일었다.

부산오페라발레단의 창단과 역할

부산오페라발레단은 2024년 부산에서 창단해 올해로 2년을 맞은 단체이다. 부산광역시가 클래식부산을 부산콘서트홀과 부산오페라하우스를 운영하는 사업소로 구성하면서 부산오페라하우스를 오페라·발레 전문극장으로 추진하고 있다. 그래서 '2024 부산발레시즌' 사업을 위탁받아 발레단은 부산발레시즌을 통해 처음 선보이는 창작 작품으로 <Shining Wave>를 무대에 올렸다. 작품은 두 개의 막으로 구성되었고, 클래식 발레 <파키타>와 네오클래식 창작발레가 조화를 이뤘다. 또한 영화의 전당에서 <Shining Wave> 외에도 해설이 있는 발레 갈라콘서트 <화이트 발레 소네트>도 공연되었다.

출범 후 전체적인 진척사항은 발레 분야 제작극장화를 대비하여 2024 부산발레시즌에 참여할 발레 전문인력인 2024 부산오페라하우스발레단 단원을 공개 모집하여 18명의 시즌 무용수를 선발했다. 그리고 발레단의 예술감독으로 발레리나 김주원을 위촉해 단원 육성과 함께 작품의 연출을 맡겼다. 김주원 역시 부산 태생이기에 부산오페라발레단의 초대 예술감독을 맡으며 그 인연을 갖게 된 것이다. 발레단은 부산 지역의 다양한 자원과 소재를 활용한 우수 발레 작품의 레퍼토리가 중점이다. 이를 통해 부산발레의 흥흥과 부산지역 발레인재 양성, 부산경제육성과 부산팀과의 연계, 제작환경 마련 등 여러 목적을 가지고 김주원이라는 스타 예술감독을 내세우며 부산 예술계와 발레계의 도약을 도모한 것이다.

부산오페라하우스발레단의 오프닝공연 <Shining Wave>

앞서 언급했듯이 창단 첫해 2024시즌 부산오페라하우스발레단의 오프닝공연은 <파키타>와 <Shining Wave>였다. 그러나 2025시즌 공연은 <파키타>를 빼고 소품과 <Shining Wave>를 보강해 색다른 무대를 보여주는 데 주력했다. 성공적인 데뷔를 통해 단체는 서울의 '2025 대한민국발레축제'의 일환으로 6월 4일 예술의전당 CJ토월극장에서 <Shining Wave> 공연을 가졌다. <Shining Wave> 작품의 기본 골조는 작년과 동일하게 정영 시인의 시 8편을 연시로 엮은 스토리에 맞추어 구성되었고, 이정운 안무감독과 박소연 안무가의 수정을 거쳤다. '몸으로 쓰는 시'라는 부제를 갖고 있기도 한 <Shining Wave>는 순수 창작발레이자 시즌 발레단의 첫 제작공연의 이름이기도 했다.

작품의 제작 의도에 대해 예술감독 김주원은 제목이 "빛을 받아 반짝이는 바다의 물결" 혹은 '빛을 반사시키는 파도'라는 뜻을 담고 있음을 언급했다. 이 단어가 갖는 의미는 발레단의 첫 시작을 알리는 제목으로 적합하며 시작 단계의 무용수들이 반짝이는 물결처럼 성장해가는 모습을 비유로 삼았다. 창단 당시 발레단은 전문성과 오랜 경험을 가진 3명의 지도위원들을 영입했다. 유니버설발레단 주역 무용수를 역임했던 수석 지도위원 황혜민은 뛰어난 발레리나로, 섬세한 표현력과 우아한 기교로 세계적인 명성을 얻은 무용수다. 윤전일과 정영재 지도위원은 국립발레단에서 활약하며 다양한 작품에서 강렬한 무대 장악력을 선보였던 무용수였다. 이 셋은 우수한 테크닉 전수와 파트너십을 통해 젊은 무용수들에게 지도와 조언을 아끼지 않았고 그 결과 예술성의 확대에 기여했을 것이다.

서정적이고 은유적인 스토리라인

시는 은유이며 상징이다. 이러한 시의 특성을 바탕으로 한 <Shining Waves>는 위로와 기도, 치유,

성장의 메시지를 신체를 통해 은유적이고 추상적인 언어로 그려낸 공연이다. 넘실대는 파도가 눈부신 부산이 가진 정체성은 작품에 깊게 내포되어 있다. 바다와 하늘이 만나는 아름다운 장소로, 네오클래식 창작 발레를 기반으로 감동의 전달을 꾀했다. 〈Shining Waves〉는 단어가 주는 정서 그대로 바다의 빛나는 물결이 서정적이면서도 몽환적인 가운데 소녀와 고래, 바다의 정령, 고래잡이 사내들 등 다양한 캐릭터가 등장해 전체를 이끌어간다. 구체적인 스토리텔링이 있는 것은 아니지만 은유적인 이미지가 상상의 나래를 펼 수 있는 가능성을 확장시키는 부분이며 ‘몸으로 쓰는 시’라는 부제가 적절한 이유이다.

바다에서는 수평선, 땅 끝에서는 지평선으로 맞닿는 곳에서 펼쳐지는 소녀와 고래의 이야기와 그 주변의 설정은 신비롭기도 하지만 평범한 우리의 삶을 대변하기도 했다. 때로는 잔잔하게 때로는 격렬하게 살아 숨 쉬며 많은 것을 품고 있는 바다가 주는 다양한 스펙트럼을 펼쳤기 때문이다. 첫 시작에 있어서도 2025시즌 클래식 부산 오케스트라가 라이브 연주를 통해 청각적 자극으로 깊은 울림을 주면서 앞으로의 전개를 이끈다. 구조적으로 보강되었으면 하는 부분은 극적 대비이다. 고래와 소녀의 아름다운 감정의 교류나 고래와 고래잡이 선원의 감정적 대립이 표면적으로 더 강렬했다면 클라이맥스가 돋보였을 상황이었다.

한국무용의 섬세함과 발레의 환상성의 어우러짐

안무와 무용수들의 움직임도 주목할 부분이다. 부산시립무용단 예술감독이자 안무가 이정윤은 한국무용의 섬세한 움직임을 작품에 가미했다. 특히 바다의 정령들이 무대 앞쪽에서 머리를 झ어내리는 동작에는 정적이고 단아한 모습을, 남성 솔로와 고래잡이 선원들의 남성 군무에는 반대로 강인하면서도 폭발적인 에너지를 뽐어내는 모습을 담았다. 한국무용의 묵직한 호흡과 순환구조가 눈길을 끄는 부분이다. 더불어 발레의 아카데미적이고 정확한 테크닉에 더해 부드럽고 창의적인 움직임을 강조한 신예 안무가 박소연은 대담하고 독특한 미적 감각으로 자신만의 새로운 해석을 더했다. 주역뿐만 아니라 12명의 바다의 정령들, 6명의 고래잡이 사내들의 춤은 개정을 통해 표현적으로 캐릭터를 살리면서도 진정성이 돋보였다.

다만 아쉬운 것도 안무의 측면이다. 단순한 구조와 심플한 움직임이 안정감을 주기는 했으나 감각적인 인상을 이끌어내지 못했고, 기량을 적극적으로 보여주며 발레의 고도화, 전문화된 장르 특성을 부각시키는 힘이 다소 부족했다. 전체적으로 몽환적인 파노라마식 구성과 낭만발레의 분위기를 물씬 풍기며 바다와 인간, 고래라는 생명체의 긴밀한 관계를 다룬 〈Shining Wave〉는 한국무용과 발레의 장점이 유기적 움직임으로 연계되었지만 고도화되다 보면 보다 정제되고 밀도있는 작품으로 완성도를 더할 것이다. 파드되(Pas de deux) 부분에 있어서도 따듯한 감정선이 중심을 이루는 것은 동화적 감수성과 스토리의 이해를 돕지만 발레의 하이라이트라는 핵심포인트를 놓친 점도 없지 않다. 물론 시즌단원들이라 보니 무용수들의 충원이나 연습 시간의 어려움도 있었을 것이기에 안무와 연출의 중요성이 더욱 확연히 드러나기도 했다.

총체예술적 특성의 강조

오페라와 발레는 그 근원에서부터 총체예술이다. 〈Shining Wave〉 역시 기본 스토리를 이끌어가는 시인

정영 작가의 시, 웅장한 음악과 돌고래 소리를 연상시키는 음향, 화려하면서도 스토리 이해를 돕는 영상, 심플하지만 등퇴장을 용이하게 만든 배경막, 파스텔톤의 낭만주의 의상, 전등과 배를 이루는 조각과 같은 오브제가 합쳐져 스펙터클한 장면들을 고수하며 총체예술의 특성을 담았다. 음악작곡과 편곡은 세계적인 재즈 레이블 이시엠(ECM)이 선택한 뮤지션이자, 색소포니스트 겸 작곡가로 유명한 손성제가 맡아 몰입감을 증폭시켰다. 손성제는 연시 8개를 음악으로 담아내 〈Shining Wave〉 작품의 서사와 감정을 깊이 있게 표현했고, 독창적인 음악적 해석과 감각으로 무용수들의 역동적인 움직임과 음악들이 조화를 이루는데 주력했다. 특별히 고래의 울음을 연상시키는 음향은 관객들에게 깊은 울림으로 다가왔다.

무대와 영상, 의상도 무용작품의 중요 요소이다. 무대디자인은 이은석이 맡아 관객들에게 깔끔하면서도 시각적으로 영상과 춤이 돋보이도록 공간감을 살려 강렬한 인상을 주었다. 특히나 영상은 작품의 전체를 커버하고 있었는데, 영상디자이너 강준식은 바다의 영상디자인을 통해 무대에 현장감과 깊이를 더했다. 특별히 초반부 무대 공간을 느리게 유영하는 대형 고래의 이미지는 공감각적 심상을 끌어냈다. 때로는 춤을 압도하는 느낌도 없지 않았으나 관객들은 영상을 기반으로 바다 속에서 캐릭터들과 함께 공존했다. 조명디자이너 임재덕은 빛과 그림자를 활용해 미니멀하고 세련되게 무대 위의 모든 요소가 어우러지도록 연출을 시도했다. 의상디자이너 정한아는 바다의 물결을 연상시키는 파스텔톤의 오간자 튀튀를 디자인해 발레 의상의 새로운 해석을 보여주었다. 공연 곳곳에 전문가들의 손길이 촘촘히 닿아있는 면모이다.

부산의 발레를 도약시킬 기획과 시도

부산오페라발레단의 작년 공연에는 신승우, 정혜윤, 홍주연 등 18명의 시즌단원과 활발한 활동을 펼치고 있는 프로젝트 무용수 윤별과 이은수, 전운성 등이 출연해 열정적인 무대를 꾸몄다. 〈Shining Wave〉의 주역으로는 정혜윤과 전운선이 소녀 역, 프로젝트 단원으로 참여하는 윤별과 이은수가 고래 역으로 더블 캐스팅되기도 했다. 서울 공연에서는 소녀 역에 정혜윤, 고래 역에 이은수가 맡았다. 첫 공연에서 부산 지역의 무용수와 서울 지역 무용수의 적절한 조합은 무용수들의 시너지 효과를 이끌어 낼 수 있는 기획이었다.

이 밖에도 2024시즌 오페라하우스오케스트라와 호흡을 맞추며, 직접 작곡과 편곡을 맡은 손성제의 지휘 아래 무용수들과 환상적인 무대연출을 도모한 점, 스타 무용수였던 김주원의 영입으로 관객들의 이목을 끌기에 충분했던 점 역시 성공사례라 하겠다. 2025 〈Shining Wave〉는 창작발레를 통해 클래식 발레에만 익숙하던 관객들에게 새로운 현대적 흐름을 느끼고 만날 수 있는 시간을 제공했고, 새로운 시도의 실험적인 작품을 소개하는 장으로써 발레를 사랑하고 갈망하는 사람들에게 신선한 무대를 마련했다.

새로운 도약과 희망을 꿈꾸기에 아름답다

빛나는 바다의 물결은 그 찬란함 속에 역동성과 희망을 내포하고 있다. 따라서 〈Shining Wave〉는 발레 작품이 주는 환상적인 이미지에 주력해 밝고 아름다운 부산을 상징하고 있다는 점에서 대중들에게 어필하는 측면이 컸다. 더불어 혁신의 도시 부산에서 발레의 전통을 잇고 다시금 중흥을 이끌고자 하는 부산오페라발레단의 작품들이 섬세한 손길을 거치며 더욱 완성도를 갖춰 국립발레단, 유니버설발레단과

같이 양대산맥처럼 대도시의 서울시티발레단과 부산오페라발레단이 한국 발레의 발전에 기여하는 모습을 보고 싶은 기대감도 갖게 했다. 이 같은 성격은 작품에 부합하는 특정한 장소인 부산을 선정해 공간의 성격과 감정을 반영하고 메시지를 전달했다는 점에서 일면 장소 특정형 공연이라고도 할 수 있겠다.

앞으로의 과제도 많다. 부산오페라발레단은 창단목적에 부합해 부산 지역의 자원과 소재를 활용해 문화-예술적 자원을 개발하고, 해당 분야 전문인력의 양성과 재교육에 힘을 쏟아야 한다. 특히 현재 건립되고 있는 부산오페라하우스의 제작극장화를 대비하여 출범한 만큼 기반시설의 적절한 활용과 다양한 네트워크를 구축하여 창조적 파트너십을 구축해야 할 것이다. 더불어 서울보다는 발레의 대중성이 떨어졌던 부분을 강화해 이해의 폭을 넓히기 위한 다양한 시도가 수반되어야 한다. 부산 발레의 혁신과 발전의 도모, 우수한 레퍼토리 마련에 기여한 <Shining Wave>는 짧은 시간에 관객들에게 발레를 보는 즐거움을 제공하고 지역의 무용예술계의 건강한 생태계 조성에 기여했다는 점에서 긍정적이었다.



2025 지역대표 예술단체 지원

내가 물에서 본 것

작품 비평문

비평가 성명

김혜라

비평가 소속

한국춤비평가협회

예술단체명

국립현대무용단

공연명

내가 물에서 본 것

공연일시

2025년 8월 14일 19시 30분

공연장소

세종예술의전당

주도권이 상실된 취약한 몸에 대한 환기

김혜라

국립현대무용단이 제작하고 김보라가 안무한 <내가 물에서 본 것 What I Sense in the Matter> (8.14,세종시예술의전당)은 난임 여성이 보조 생식 기술 중 겪은 몸의 변화를 토대로 구성한 작업이다. 여성 몸에 관한 내용이나 무용수들은 여성성을 보이기보단 성별에 구분을 두지 않는 물질로서의 몸으로 설정되어 있다. 이들의 형상은 독립적이고 통제할 수 있는 주체들의 역동적인 움직임이 아니라 휩쓸리고 위태롭게 존재하는 비결정적인 몸의 상태를 드러낸다. 울룩불룩한 덩어리가 덕지덕지 붙은 비정상적인 살갓, 복수(腹水)로 가득 차 부풀어 오르고 멎든 몸통, 구토 같이 물을 바닥에 쏟아내는 행위가 낭자한 무대는 관객의 궁금증을 유발하게 한다. 낯선 상황과 무대(공간)에서 무용수들은 외부(의료기기)의 영향을 받는 몸 안과 밖의 경계를 넘나들며 관객에게 무엇을 제시하고 싶은 것일까.

작품 제목 '내가 물에서 본 것 What I Sense in the Matter'에서 물인 matter는 인위적으로 임신을 유도하는 물질들이 물의를 빚어내는 내 몸속 현장이다. 또한 의료 기술에 수동적으로 몸을 맡기며 겪어야 했던 안무가의 체험이기도 하다. 여성의 몸이 공간화되나 몸이란 영토는 약물과 기기에 잠식되는 전쟁터가 된다. 때론 상징적으로 때론 노골적으로, 역동적이고 말끔한 춤이 아닌 정상성에서 이탈한 움직임으로 꾸러진다. 이를 구현하는 방식으로 무용수들은 통상적인 힘의 균형감에서 먼 동작을 주로 한다. 중심이 뒤편으로 쏠리기도 하고, 몸통은 기괴한 덩어리 같은 분투적인 형상들로 움직임이 진행된다. 어떤 의식을 체현하는 것이 아닌 몸을 이루고 있는 물질들의 흐름과 상황에 대응하는 양태가 가시화되는 것이다.

자연과 인간에 대한 이분법적 관점을 해체하려는 신유물론은 인간중심으로 정의되었던 물질의 행위 능력을 재구성한다. 물질이 인간(의식)에 지배받는 수동적인 대상이 아니라 저마다의 실재성과 행위성이

있기에 인간과 상호작용을 통해 세계를 이해해야 한다는 태도다. 신유물론적 관점이 녹아든 작품은 의식에 지배받는 몸이 아니라 몸과 정신의 위계가 해체된 물질적 존재로서 몸을 새롭게 조명한다. 이를 토대로 김보라는 자기 체험에서 비롯된 의식의 지배와 무관한 몸의 성질 및 존재들을 촘촘하게 포착해 나간다. 스스로 반응하는 체내 몸을 구성하는 물질들, 이를테면 세포, 혈류, 호르몬 반응 같은 실제적인 물질들로 야기되는 몸의 변화에 주목한다. 시술과 약물에 노출되어 저항할 수 없는 몸이 작품 전면에 나서게 되는 것이다. 이는 의학적 잣대에 의해 정상과 비정상을 오가는 저항 불가능한 상태이며, 아픈 몸에 가까우나 질병이 아닌 상태인 난임 여성의 몸을 말한다.

이러한 안무 접근은 기술과 몸에 대한 상보적이거나 우열을 주장하는 시선(몸의 주체성을 강조하며 기술에 맞서거나 정복되지 않는)과 달리 몸이 처한 다중적인 상황과 실태에 초점을 맞춘다. 다시 말해 일반적인 관심에서 배제되었던 몸의 존엄이 닿지 않았던 특수한 상황에 놓인 몸에 주목하여, 우리 몸(생명)이 (의료 기술 환경에서) 얼마나 취약한지 조명한다. 기술적 처지에 반응하는 몸속 물질들의 미세한 움직임과 변화를 경험하며 정상도 비정상도 아닌 위치에 서 있는 물질로 이뤄진 몸들이 춤으로 조직되어 구체화된다.

푸른 비닐로 뒤덮인 언덕 같은 무대가 의료 기구를 포장한 필름(포장)일 거라는 생각은 작품이 어느 정도 진행되면서 알아차릴 수 있다. 무대 중앙에 배치된 거대한 장치는 안무가의 의도대로 무언가를 들여다보기 전의 상태이다. 무용수들은 비닐을 찢고 벗기는 데 한참의 시간(15분)을 사용한다. 신경을 거스르는 인위적인 소리와 함께 금속 면이 제 모습을 드러내고, 그 판 위에서 무용수들은 배회하고 미끄러진다. 중력에 순응하는 동작이 아니라 어떤 자극에 따라 움직이고 멎어지고 흩어지는 유기체처럼 체내에서 변화하는 물질들 그 자체를 표현한다. 우리는(관객은) 정확하게 어떤 의미인지 직관적인 판단이 쉽지 않다. 그럼에도 무대는 점차 체내 물질들이 출렁이는 어떤 공간으로 여겨지며 무용수가 몸 안의 어떤 집합체로 인지된다. 무용수들은 세포조직처럼 하나의 띠를 구성하기도 하고 두세 명의 몸이 끊임없이 연결된 모습을 보인다.

투명한 금속판에 선 무용수들은 약물로 인해 호르몬이 교란되어 발생하는 부작용을 가감 없이 표현하는 듯하다. 침과 분비물을 토하고 기어다니거나 쓰러지는 비정상적인 상황이 펼쳐진다. 이러한 징후는 무용수들이 입은 살색 바디수트에 피부 표면이 부풀어 오른 듯한 구형이 주렁주렁 달린 의상을 통해서도 짐작할 수 있다. 정상적인 몸의 상태가 아닌 상황에서 외부의 자극이 이들을 더욱 분주하게 한다. 조명으로 대체된 수십 개의 주삿바늘 내지는 초음파 불빛이 비칠 때마다 무용수들은 극도의 긴장 속에서 연쇄적으로 이동하고 다시 결합하는 반응을 보인다.

동시에 스피커에서는 시시콜콜한 말과 의료 기기가 부딪치는 소리가 나지막하게 나온다. 사전에 무용수들이 직접 녹음한 말과 호흡, CT나 MRI 촬영에서 들리는 소리로 컴퓨터 알고리즘에 의해 실시간으로 조작되어 나온다. 또한 시술 후 마취에서 깨어나 몽롱하게 들리는 병원에서 자주 접했던 클래식 음악도 나온다. 이 작업에서 소리는 춤을 위한 보조장치가 아니라 실시간으로 컴퓨터 프로그램이 생성하는 청각적 행위자이다. 더불어 소리는 병원 환경이라는 상황을 재인지 시키는 심리적 장치로서의 역할도 있어 보였다. 물을 마시거나 목구멍을 타고 꿀꺽꿀꺽 넘어가는 액체 소리도 그 자체로 자기 행위를 하는 물질로 강조된다. 즉물적인 몸짓과 소음 같은 소리와 함께 직접적인 행위가 삽입된 무대는 몸속에서

일어나는 여러 일을 하나의 사건으로 가시화한다.

무대 천장에서 현미경 렌즈로 보이는 장치가 내려와 무용수 입속과 목구멍을 비춘다. 조명과 소형 장치는 몸을 움직이게 하는 외부 기기로 이에 반응하는 상황을 조성하는 것이다. 과장되어 보이는 입은 기구에 맡겨진 제 기능을 상실한 구멍일 뿐이다. 아마도 성공적인 임신을 위해 몸의 주도권을 의료 기구에 맡겨야 했던 구체적인 행동이리라. 주체적인 인간이란 생각이 허영이 되는 행위로 오브제를 상징적으로 활용한 예이다.(우리도 병원에 가면 의료진의 처치에 따르며 수술대 위에서 아무런 선택을 할 수 없는 무기력을 경험한 바 있을 것이다)

피폐해지는 정신적 고통은 자조적인 퍼포먼스로 이어진다. 전반부의 장면이 주로 몸의 부위나 내재된 물질성이 강조되었다면, 이어지는 퍼포먼스는 다소 은유적인 장면으로 구성된다. 남성 무용수들은 계란판을 머리에 이고 등장한다. 조심스럽게 달걀 여러 개를 바닥에 굴리고 여성들은 바닥에 널브러진 달걀을 피해 뛰어다닌다. 이어 여성 무용수는 달걀을 바닥에 던지는 퍼포먼스를 이어간다. 깨진 달걀로 영망이 된 무대에서 펼쳐진 난장 행위에서 슬하게 버려지고 실패한 수정되지 못한 생명체들을 은유함을 알 수 있다. 난임 시술을 경험한 여성만이 느꼈을 허무한 현실이 연상된다. 아름답지도 건강하지도 매끈하지도 않은 몸들이 집단으로 소송하듯 수정되기까지의 지난한 과정을 토로하는 것 같다. 일련의 퍼포먼스를 통해 수정과 생명 잉태라는 고귀한 결과에만 주목했던 우리의 모습과 사회적 현실이 환기된다. 다만 초반 호기심을 일으킨 물질들의 수행적 태도는 후반부로 갈수록 기존 춤 안무에서 펼치는 내용을 대변하는 연출로 변한다. 물론 주제를 포착하기에는 용이하나 초반부 형식적 시도와 방향성이 달라진다. 그럼에도 윤리적 기준보다는 의료 기술 실행의 장소로서의 물질적인 몸, 성공과 실패로 재단되며 그 과정이 묵과된 몸, 자신의 통제를 벗어난 몸에서 일어나는 일(mattering)을 선명하게 보여주었다.

김보라는 3년 동안 난임 시술을 받으며 호르몬의 노예가 되어가고, 배아의 상태에 따라 등급이 매겨지는 특수한 의료환경에 놓인 몸을 비판적으로 훑어본다. 실패를 거듭한 여성의 몸은 구토와 어지럼증 같은 약물의 부작용도 당연히 감내해야 하는 환대받지 못한 대상이다. 실제 반복적인 시술로 인해 누적된 무기력과 상처를 복기하는 안무가는 자신의 경험을 길어 올려 작품으로 탄생시켰다. 전략적으로 취약한 몸을 전면내세우며, 몸에서 일어난 일을 낱낱이 들춰 보겠다는 안무가의 의도가 작품에 잘 투영되었다.

그럼에도 작품을 보면서 맥을 잡지 못하는 부분은 프로그램 북을 통해 도움을 받을 수 있다. 공연 이후 글을 찬찬히 읽으며 오히려 역으로 놓쳤던 여러 장면의 의미를 짚어보게 되었다. 기록된 글은 거의 소논문같이 각주와 참고문헌을 인용하며 전문적인 의료 용어로 설명한다. 더불어 시술 일지 형식으로 김보라의 상황과 감정이 선명하게 담겨있다. 그리고 김보라는 12번의 시술을 받는 과정에서 겪은 몸 상태를 상세하게 기술하고 있다. 2024년 2월에서 6월까지 출연진과 리서치 과정을 거치며 함께 논의한 질문들과 문제의식이 담겨있다. 협업한 드라마투르그(윤민화)와 사운드디자이너(장재호)의 고민과 방향성도 프로그램 북에 공유하고 있다. 추상적이고 익숙하지 않은 낯선 현상이나 개념과 감각의 영역을 다루는 컨템퍼러리 춤일수록 관객은 직관적으로 알아차리기 쉽지 않다. 많은 독해 불가능한 내용을 나열해 놓는 뻘한 프로그램 북과는 달리 성의 있게 기록된 글로 인해 작품과 안무가의 의도를 포괄적으로 이해하는 데 도움이 되었다.

몸을 쓰고 몸으로 감각하고 사유하는 무용이나 임신 성패의 경계선에 선 여성이 겪는 고된 몸의 서사나

신체 담론으로는 다뤄지지 않았다. 아니, 미처 보듬지 못했던 영역인 것 같다. 더불어 생명을 연장하는 전도유명한 의료사업에는 이목이 쏠리나 의학계에서 행해지는 의료 기술의 반인간적인 처치에는 침묵해야 하는 사회 가장자리 현실을 안무가의 창작물을 통해 생각하게 한다. “임신이라는 목적을 달성하기 위해 저의 제 몸이 도구화되었다고 느꼈어요”라는 김보라의 고백에는 자발적인 시술을 선택했으나 그 과정에서 특히 실패했을 경우 직면하게 되는 복잡한 심경이 담겨있다. 그 과정에서 만난 의료 기술 도구들, 약물들, 의사와 같은 행위자들에 의해 통제받는 몸 그리고 그 몸을 이루고 있는 물질들의 행위를 춤으로 엮어 낼 수밖에 없었을 것이다. 시술 과정에서 여성의 몸은 어디에도 속하지 못한 배회하는 대상이고 배제된 존재였음을 작품을 통해 느낄 수 있었다.

김보라의 작업은 그간 여러 작품에서 동시대 철학적 담론을 내세우며 선도적인 실험으로 이목을 집중시켰다. 그녀의 대표작인 <소무>에서도 여성 몸에 대한 탐구와 예민한 신체 감각을 신선하게 조명했다. 이후 <꼬리 언어학>, <점>, <무악> 등에서도 동시대 미학적 담론을 신체감각과 접목하는데 누구보다 선도적이었다. 물론 의미 있는 도전이고 성과도 있었으나 때로는 춤과 담론의 부조화로 감응하기 어려울 때도 있었다. 그리고 이번 신작은 김보라의 이전 작업에 비춰보면 특별히 파격적이거나 도발적이진 않다. 2000년대 초기 벨기에 안무가 얀 파브르가 이미 무대에서 침과 땀과 체액을 쏟아내었던 작업도 이미 철 지난 실험이지 않은가. 신작을 통해 김보라는 전작에서 보여온 개념과 실험성보다는 취약한 몸의 속성과 사적 발화에 주력한 안무에 중점을 두었다. 자신이 경험한 몸의 궤적을 짚어 진보된 기술 환경 아래 가려진 취약한 몸의 양태를 펼쳐 보인 것이다.

무엇보다 의미 있는 건 이번 작품이 물질적 몸에 대한 담론을 실천하면서도 사회적인 시사점과 인간적인 울림이 있었다는 점이다. 자신의 경험을 온전히 내보이는 용기로 작품은 공허한 구호가 아닌 한 여성 몸 존재성에 대한 깊은 숙고와 몸부림으로 다가왔다. 아픔이 만연했던 자신의 시간을 성찰하며 고통의 감각을 질료로 승화했다. 우리는 다양한 삶을 존중하고 인정한다. 하지만 실제로는 보고 싶은 것만을 보는지도 모른다. 작품을 통해 우리는 소외되었던 여성 몸의 세계를 공동의 문제로 인식하는 계기를 갖게 되었다. 용도성을 잃은 강등된 난임 여성으로 생물학적 잣대로 재단 받는 대상이 아니라 취약한 있는 그대로 ‘몸의 존엄’이 무엇인지 안무가는 질문을 던졌다. 전력을 다하는 예술가의 시선을 통해 우리는 세상을 보다 넓고 깊게 그리고 다양하게 보게 된다.



2025 지역대표 예술단체 지원

내가 물에서 본 것

작품 비평문

비평가 성명

윤대성

비평가 소속

한국춤평론가회

예술단체명

국립현대무용단

공연명

내가 물에서 본 것

공연일시

2025년 8월 14일 19시 30분

공연장소

세종예술의전당

시각과 청각, 신체적 공감 균형을 이루는 경험을 관객에게

윤대성

안무가 김보라와 ‘내가 물에서 본 것’이라는 수작에 대해 초연 당시 펜을 들지 못한 건 순전히 바빠서였다. 직무를 유기했다는 부채감을 해결하고자 지난 8월 14일, 세종예술의전당을 찾았다.

들어가며: ‘내가 물에서 본 것’이 던진 질문

‘다 쓴 밥통’. 두 아들 먹여 흐물해진 젓가슴을 스스로 이렇게 부른다. 목 늘어난 티셔츠가 정숙하게 가려보자는 제구실을 잃어가도 “다 쓴 밥통이라서 괜찮다”고 습관처럼 대답해 왔다. 입에 붙은 내심의 이유를 진지하게 생각해 본 적은 ‘그날’이 오기까지는 없었다. 다리 떠는 심리적 원인을 자기 분석하며 사는 사람이 별로 없지 않은가.

2024년 가을의 어느 주말, 국립현대무용단 신작이 세상에 나왔다. 안무가 김보라를 초청해 선보인 ‘내가 물에서 본 것’(What I Sense in the Matter)이다. 첫인상은 새로 산 금속 제품 같았다. 가전제품을 새로 사면 흠집 나지 말라고 붙어있는 파란색 보호필름 같은 것을 떼고 쓰듯이, 서늘한 은빛 바닥을 덮은 파란 비닐을 벗기는 게 첫 장면이다. 그런데 60분 후 바닥은 정반대로 처참하다. 칩 뺀 날계란을 던지면서 온통 비비고 다닌 흔적이 오래된 물건 특유의 흠집처럼 보이면서, 그 위로 망가져 가는 몸이 겹치던 순간이 뇌리에 박힌다. 무용수들은 상대적으로 텅텅하게 솔직히 지성체 같지도 않은 모습으로 돌아다니지만, 금속성의 냉기 가득한 무대로부터 씩씩하고 공허한 감각이 뜨끈하게 차오르는 경험을 한 것이다.

살덩이를 펴내는 논자의 언어 습관을 곱씹은 건 그래서였다. 그것은 아마도 낡은 몸에 대한 자조적 감각의 발로요, 타인에게 생명을 나눠준 흔적에 대한 자부심이요, 냉소적 사물화를 통한 유머로서 오히려 현실을 수용하려는 노력의 복합적 결과물이었을 것이다.

하지만 '시험관 아기 시술의 장소'로서 망가져 온 김보라가 여자라는 이유로, 이 공연을 페미니즘 바구니에 넣고 싶지는 않다. 끊임없이 변화하고 기능을 잃어가는 게, 기술의 장소가 되는 게 어디 여자의 몫뿐이던가. 그렇기에 지혜로운 남자들을 소환한다. 기술을 통한 '몸의 확장'을 말하기 위해 애드거 앨런 포의 단편소설과 마셜 맥루한의 미디어론을 빌려온다. 포스트 휴먼에 대한 관점도 함께다. '몸의 사물화'에 관한 발상 전환, 언캐니 미학 아래 숨겨진 이야기, 작품의 '촉각적인' 속성에 대해서도 살펴보자.

'몸의 사물화'에 관한 발상 전환

춤은 다른 예술과 달리 사람의 몸 자체가 매체다. 화가에게 붓과 캔버스가 도구이듯, 무용수는 자기 몸을 직접 사용해 작품을 만들어낸다. 그래서 무용에서의 몸은 언제나 물질(Matter)로서의 성격을 지닌다. 몸은 표현의 주체이면서 동시에 하나의 '도구적 매체'다.

김보라는 시험관 시술에 주구장창 실패했다고 한다. '꽃 피지 않는 화분'을 의료 기술로 보완하는 과정에서 그의 몸은 수단으로 다뤄지며 점점 망가져 갔다. 그런데 "감정이 점점 무뎌져 마치 기계가 된 것 같았다"는 술회는 고유한 감정·의식이 지워지고 장치가 되어버렸다는 부정적 의미로부터 인간/기계의 이분법을 넘어서는 '경계 허물기', 즉 포스트휴머니즘의 긍정적 사고에 점점 다가선다. '몸이 도구로 취급되는 게 나쁜가?' 하는 의문이 끼어들면서부터다.

김보라의 작품은 결국, 인간의 몸을 기계와 구분되는 고귀한 실체로 보는 대신 '물질'로 인정하면서, 거기서 새로운 감각과 의미를 끌어내는 가능성을 보여준다. 춤추는 몸은 더 이상 '인간성의 상징'에 갇히지 않고, 그렇다고 기계와 결합하며 미래 존재로 완전히 열리지도 않고, 그 사이 어딘가 중립적인 상태가 된다. 시험관 시술은 생식 기관의 확장이며, 무대 위 춤추는 이의 몸 또한 그 자체로 확장된 미디어다. 몸은 단순히 인간성을 상실한 도구가 아니라 새로운 의미를 창조하는 매체가 된다. 공연을 거칠고 간략하게 요약하자면 그렇다.

그런데, 그 모습이 매우 기괴하다. 의상은 암세포의 마구잡이식 분열처럼, 또 굵아 터질 종기처럼 살색으로 울룩볼룩하다. 출연자들은 물이나 침을 뱉어내는데 때로는 위액까지 토해낼 것 같다. 무용수의 접촉은 독립된 개체가 합을 맞추는 것처럼 보이는 게 아니라, 벗기면서 찢어진 보호필름을 꼭꼭 뭉쳐놓은 것처럼 진득하고 기이한 '물체'로서 슬렁거린다. 계란판을 머리에 얹고 나와서 조심스레 알을 굴리질 않나, 일종의 기본 동작은 '뒷걸음'으로 10도 정도 뒤로 기울인 채 넘어지지 않으려는 양 가는 방향의 바닥을 보기 위해 목을 최대한 돌린 모습이 어정쩡하다. 난해함의 집합체가 되어 혐오감이랄지 거부감을 불러일으킬지 자처하는 그들의 모습은 솔직히 지성체 같지 않다. 왜일까?

"팔이 국경을 넘을 만큼 긴 마법사"가 남긴 것

답을 내놓기 위해서 판소리처럼 보이는 이야기를 들려다 봐야 한다. 아라비안 나이트, '천일야화'의 천두 번째 밤을 아는가? 매일 새 신부를 죽이는 왕을 재상의 딸 세헤라자드가 밤마다 더 듣지 않고는 못 배길 재미난 이야기로 사로잡는다는 이야기를 미국의 한 청년은 납득할 수가 없었다. 그래서 '천일야화의 천두 번째 이야기'란 제목으로 단편소설을 발표해 왕의 분노를 산 세헤라자드가 숨을 거두는 비극적 엔딩을

선사한다. 그 과정에서 세헤라자드가 들려주는 이야기 — 예지 — 가 매우 흥미롭다.

“어떤 마법사는 자신의 목소리가 아주 커지도록 마법을 걸어 세상이 끝에서 저 끝까지 들릴 수 있게 큰 소리를 냈습니다. 팔이 아주 길어 다마스쿠스에 앉은 채로 바그다드에서 또는 거리와 상관없이 어디에서든 편지를 쓸 수 있는 자도 있었습니다. … 또 다른 마법사는 태양에게 자신의 초상화를 그리도록 지시할 수 있었어요”

(에드거 앨런 포, ‘천일야화의 천두 번째 이야기’ 전자책, 해성북, 2023)

왕이 허무맹랑한 거짓말을 멈추라며 사형을 선고할 만큼, 기술은 이상하리만치 거부감을 불러일으킨다. 마셜 맥루언은 “미디어는 몸의 확장”이라고 했다. ‘눈의 확장’인 안경, ‘손의 확장’인 키보드, ‘발의 확장’인 자동차 등 중간에서 매개하고 있는 모든 것이 미디어 안에 들어간다. 그리고 모든 미디어는 우리 신체를 확장한 결과물이라는 주장이다. ‘전화’ 같은 통신 기계나 ‘인쇄술’ 보급을 과거 인류가 엿본다면 “자신의 목소리가 아주 커지도록 마법을 걸어 세상이 끝에서 저 끝까지 들릴 수 있게 했다”든가 “거리와 상관없이 어디에서든 편지를 쓸 수 있는 자”라는 ‘몸의 확장’으로 이해할 법하지 않은가. “태양에게 자신의 초상화를 그리도록 지시했다”는 건 ‘사진술’에 대한 설명이다. 국경을 가로지를 만큼 팔이 길어진 — 괴물이라 부르는 것이 맞아 보이는 — 사람이 귀청 뜰 정도로 찌렁찌렁하게 태양에게 명령하는 모습을 상상해 보면 그 본능적인 거부감이 이해된다. 기술, 즉 확장된 신체란 얼마나 기괴하고도 두려움을 불러일으키는 것인가 말이다.

드러나는 언캐니 미학의 정체

김보라의 무대를 치켜올리는 이유는, 기술에 대한 환상과 가능성의 이면에 늘 존재해온 인간의 기이한 불쾌감을 정확히 포착하면서도, 역사라는 거대한 흐름이 다루지 않았던 개인의 고통이나 슬픔을 다층적으로 녹여냈기 때문이다.

창작진이 말하는 보조생식기술을 같은 관점에서 바라보자. 그들은 ‘기술의 장소’로서의 몸에서 출발했지만 몸에 직접 닿는 것만이 아니라 결국 모든 기술은 몸의 확장이라는 점에서 논의는 넓어진다. “기술과 몸이 만나는 지점에서 발생하는 감각의 갈등과 잔여, 그리고 그것이 남기는 파문을 어떻게 재구성할 것인가”라는 문제의식은 사실 ‘만나다’에 관한 해석을 넓힘으로써 인류의 역사에 관한 물음이 되기도 하는 것이다. 물론 그를 위협한 것은 호르몬을 조절하고 난자를 채취하기 위해 위협적으로 들이대는 날카로운 금속으로, 틀니 같은 보철물이 주는 불편감과는 차원을 달리하는 직접적 고통이었지만 말이다. 그 괴물의 주먹에 ‘12’라는 헤브라이즘 완전수만큼 맞았다면 — 시험관 시술을 12계절에 걸쳐 12번 받았다고 한다 — 아무리 주제의식을 창작 세미나를 통해 연구 문제와 같은 개념으로서 파고들려 해도 심리적 거부감은 시각적으로든, 청각적으로든 드러나기 마련이다.

스승이나 다름없는 원로 평론가는 챗지피티(GPT)를 남들 다 쓰기 전에는 쓰지 않겠다고 선언했다. 기술이 제시하는 가능성에 이미 흠뻑 젖어본 김보라와 발도 들여보지 않은 이의 거부감을 같은 선상에 둘 수 있는가 묻는다면, 스승의 선언이 ‘자동차’ 운전 중에 있었다는 사실을 밝히겠다. 포스트휴면에 관한 한 문학가의 강의에 따르면, 18세기 말 인쇄술 초기에는 독서의 해악을 소개한 논문도 나왔다고 한다. “감기,

두통, 시력 감퇴, 발진, 구토, 관절염, 빈혈, 현기증, 뇌일혈, 폐질환, 소화장애, 변비, 신경 착란, 간질, 우울증 등을 유발하기 쉽다”면서 신기술의 산물인 독서의 부작용을 설파했다는 것이다. 허무맹랑하게 들린다면 세기말 공포영화 ‘링’을 떠올려보라. 귀신이 우물도 아니고 ‘텔레비전’에서 기어 나오는 모습은 새로운 매체에 대한 두려움을 보여준다는 게 키틀러의 주장이다. 그때만 해도 ‘바보상자’란 별칭으로 TV의 해악이 한창 설파되고 있을 때다. “기술과 몸이 만나는 지점에서 발생하는 감각의 갈등과 잔여, 그리고 그것이 남기는 파문”이란 이토록 유구한 역사를 갖고 있다.

그런데 “국경을 가로지를 만큼 팔이 긴 마법사”가 김보라 작품에서 파고들게 하는 것은 오히려 사람의 진짜 몸이다. 빛이 있어야 어둠이라는 관념에 대해 생각하게 되듯이, “다양한 관계나 상황에 따라 다중적이고 다원적인 몸”을 드러내려 했다. 언제나 함께해온 과학기술에서 한걸음 떨어지려는 시도는 작품을 강하게 지배하는 언캐니함의 원천을 이렇게 분석하면 그리 성공적이지는 않았던 것도 같다.

그런데, 이상한 세계의 규율을 받듯 슬로모션 걸린 듯한, 혹은 전신마취 후 진통제 맞는 사람처럼 멍하니 반응 속도 느린 ‘뒷걸음 생물’들 사이로, 공연의 말미에 ‘정신 차린’ 여자가 등장한다. 흥분한 듯 앞으로 빠른 걸음을 걷는 그는 달걀 — 난자 혹은 배아 — 을 주워들어 높이 던져버리길 반복한다. 생명 잉태를 위한 더 이상의 시도를 거부하는 듯한 파괴자는, 가장자리에 빨래감처럼 널브러져 하반신 혹은 머리 아래만 보이는 몸들과 대비되어 더 생동감 있다. 감정을 드러내며, 다른 방향으로, 다른 보폭으로 걸어간다. 사물과 인간의 위계와 경계를 없애려는 듯했던 포스트휴머니즘적 무대의 끝이 인간성으로 대두되던 아이러니한 순간이다.

쿨(cool)미디어, 촉각의 숲으로

‘감각’의 관점에서 김보라의 작품은 매우 다층적이다. 불 꺼진 공연장에서 우당탕탕 ‘소리’로 감각을 깨우고 파란 보호필름이 흐릿하게 드러나기 시작하면서 그것을 뜯어내는 무용수들의 모습과 금속의 바닥을 망막에 맺히게 한다. 사운드 디자인도 은색 바닥도 금속성이 강해 ‘차갑다.’ 호수 표면처럼 물 위를 걷는 듯한 감각, 더 밝아진 조명 아래로 마구잡이 세포분열 의상의 울룩불룩한 ‘질감’ 따위가 겹겹이 작품을 둘러싸고 있다. 바닥에서 뜯어낸 보호필름은 ‘끈덕’하게 붙어 장력 강한 땃줄처럼 길어지고, 무용수 움직임도 이와 닮아있다.

맥루한은 인류의 역사를 감각의 무게 중심이 이동해온 과정으로 설명했다. 말로 소통하던 구술의 시대에는 귀가, 활자와 인쇄술의 시대에는 눈이 압도적인 힘을 가졌다. 그런데 라디오와 TV가 등장하면서 이야기는 달라졌다. 전자 미디어는 눈과 귀, 그리고 온몸의 감각을 동시에 자극하며 감각의 재균형을 만들어냈다는 것이다. 맥루언은 이를 설명하기 위해 매체를 핫미디어와 쿨미디어로 구분했다. 활자나 사진처럼 단일 감각을 통한 정보가 지나치게 풍부해 수용자가 수동적으로 따라가기만 하면 되는 것이 핫미디어다. 반대로 만화나 초기 텔레비전은 해상도가 낮아 정보가 부족하다. 독자나 시청자는 빈칸을 스스로 채워야 한다. 이처럼 참여를 요구하는 매체가 쿨미디어다.

그렇다면 춤은 어떨까. 무용은 얼핏 시각 중심 예술처럼 보인다. 그러나 실제로는 해상도가 낮은 매체다. 무용은 대사나 줄거리로 모든 것을 설명하지 않는다. 무대 위에 제시되는 것은 단편적인 이미지, 파편 같은

움직임일 때가 많다. 관객은 그 빈틈을 스스로 메워야만 한다. 바로 이 점에서 무용은 쿨미디어의 성격을 지닌다. 게다가 춤은 시각만이 아니라 청각과 몸의 감각까지 자극한다. 무용수의 호흡과 발소리, 무대 위의 울림은 귀로 들어오고, 거울뉴런은 관객의 몸을 흔들며 “내가 직접 움직이고 있다”는 착각을 불러낸다. 시각과 청각, 신체적 공감의 접치면서 관객은 공연 속으로 끌려 들어간다. 이는 맥루언이 말한 촉각적 경험, 곧 ‘여러 감각이 균형을 이루는 경험’에 가깝다. 추상적이고 여백 있는 작품을 ‘현대적’이라고 느끼는 이유는, 뉴미디어의 쿨함이 세를 누리는 시대를 살고 있기 때문일 것이다.

그런데 생각보다 이 점을 인지하고 있는 무용가는 많지 않다. 요즘의 춤 무대는 시각에 몰두한다. 한 발짝 나가면 청각 정도다. 우리가 흔히 오감을 말할 때 나열하는 순서 ‘시각, 청각, 후각, 미각, 촉각’은 뿌리 깊은 시청각 우선주의를 보여준다. 헬레니즘은 시각 중심, 헤브라이즘은 청각 중심으로 서양 문화에 박힌 옛날 옛적 뿌리를, 적나라하게 표현하면 아무 고찰 없이 따라간다. 반죽하다 만 한 접을 패스츄리라며 구워서 플레이트에 올려놓은 듯한 무대를 보면, 솔직히 펜을 들 마음이 들지 않는다.

결국 무용은 ‘보는 예술’을 넘어서는 매체다. 해상도가 낮고, 빈칸이 많으며, 관객의 참여 없이는 완성되지 않는다. 사운드디자이너 장재호, 드라마투르그 윤민화와 4달간의 세미나를 가졌다는 김보라는 무용의 쿨함과 촉각적 속성을 치밀하게 무대화했다.

나가며: 두 개의 제목과 언어의 한계

그렇기 때문에, 이 작품의 한국어 제목은 매우 의아하다. 영어 제목 ‘What I Sense in the Matter’(내가 물질에서 감각한 것)에서 ‘Sense’(감각하다)는 오감을 모두 포괄할 뿐 아니라 지각과 이해의 정신적 과정까지를 담은 넓은 의미인 반면, 한국어 제목은 ‘본’ 것으로 감각의 다중성을 없애버린다. 감각 전체를 시각으로 통친 제유법이라 주장할 수 있지만, 작품의 핵심과 연결되는 만큼 모순적인 면이 있다.

‘내가 물에서 본 것’은 이야깃거리가 참 많다. 그 시간성에 대해서는 ‘지속으로서의 시간’을 주장한 또 다른 지혜로운 할아버지 베르그송을 소환해야 하고, 최근 무용 작품에서 청각이 강조되는 경향 — 8월엔 고기를 구워 후각을 자극하는 작품(박종현 안무 ‘디스 쿨드’)도 있었다 —, 무용의 낮은 해상도 추구에 대한 반동적 흐름, 개념예술로서 무용이 동봉해야 할 필수 불가결한 텍스트성, 포스트휴먼을 다룬 또 다른 작품과의 비교(유민경 안무 ‘바디 레시피’)에 대해서도 언급하고 싶었으나, 다음으로 기회를 미룬다.



2025 지역대표 예술단체 지원

다시 간이역에서 작품 비평문

비평가 성명

김명현

비평가 소속

창무예술원 몸지

예술단체명

김화숙&현대무용단 사포

공연명

다시 간이역에서

공연일시

2025년 10월 25일 16시

공연장소

서도역 영상촬영장

도시 재생과 기억의 유대, 토포필리아

김명현

전라북도 지역을 주된 활동공간으로 하는 창단 40년이 된 현대무용단 사포의 '공간탐색 프로젝트'는 2020년 코로나 팬데믹의 여파로 극장이 문을 닫자 시작된 프로젝트다. 전라북도 지역 내 특별한 역사를 간직한 장소를 찾아 각 장소가 지닌 공간의 흔적과 시간의 기억을 작품으로 만드는 작업들이다. 첫 번째 작업은 폐 제지공장을 문화공간으로 탈바꿈한 완주의 '산속 등대'를 배경으로 한 <기억 저편, 해월리 362>(2020), 두 번째는 한때 교방으로 사용되었던 조선시대 한옥인 정읍 영모재를 배경으로 한 <차마 그곳이 잊힐리야>(2022)였다. 남원을 배경으로 한 <다시, 간이역에서>(2025)는 세 번째 작업이다.

공연 장소인 서도역은 1932년에 준공된 우리나라에서 가장 오래된 목조 기차역이다. 남원 출신 작가 최명희의 소설 <혼불>의 주무대이기도 하여 가까운 곳에 혼불문학관이 이웃해 있다. 2004년 전라선 선로 이설로 여객 취급 중지가 될 때까지 70여 년간 남원 시민들의 발이 되어 주었던 작은 역이다. 남원시는 2010년 서도역을 매입하여 '구서도역 영상촬영장'이란 이름의 문화공간으로 조성하였다. 1930년대 당시의 건축물과 기차역 전경을 간직하고 있어 드라마 <미스터 션샤인>의 촬영지가 되기도 했다. 남원시의 후원으로 <다시, 간이역에서>는 5월에 이어 10월에도 공연되었다. (10.25. 필자 관람)

간이역은 상주하는 역무원도 없이 간간이 기차만 잠시 정차하고 떠나는 곳이다. 그래서 대부분의 간이역에는 소박한 역사만 덩그러니 자리하고 있다. 서도역도 그랬다. 시대를 가늠할 수 없을 정도로 오래된 단출한 작은 건물 몇 채와 낡은 선로, 녹슨 시설물이 한때 기차역이었다는 사실을 상기시킬 뿐인 한적하고, 한가로운 곳이다. 그러나 선로 옆에 서 있는 큰 나무와 잘 조성된 경관이 누구라도 사진 한 장쯤 남겨볼 마음이 들게 하는 아름다운 곳이다. 오래된 역사와 철길을 마주하고 관객들이 앉았다. 과거의

시간을 가득 품고 있는 건축물과 현재의 시간을 생생하게 체험하는 사람들이 마치 상견례를 하듯이 자리한 것이다.

어떤 용도로 쓰였을지 모를 외진 곳의 건물에서 7명의 여성이 긴 트렌치코트를 입고 걸어 나온다. 앞섰을 뽕뽕 여미고 허리를 숙여 선로를 걸으며 먼 과거의 시간으로부터 지금의 시간으로 들어온다. 검은 모자에 검은 교복과 책가방을 든 남성이 대합실에서 걸어 나온다. 1930년대에서 왔는지, 1970년대에서 왔는지 알 수 없는 그 시간여행자의 몸짓은 손에 잡히지 않는 무언가를 찾고 있다. 한 여성은 선로에 깔아놓은 흰색의 긴 천을 들고 선로를 걸어 멀리 사라진다. 검은 드레스 차림의 그녀는 사랑과 이별의 흔적을 찾고 있는지 모르겠다. 어쿠스틱 기타와, 구슬픈 보컬, 서정적이면서, 격정적인 선율의 이국적 음악이 아련한 감정을 불러일으킨다. 한 장면, 한 장면, 어디선가 본 것 같고, 경험한 적 있는 기억의 조각들이 떠오른다. 바람에 흩날리는 희고 긴 스카프는 마치 씻김굿을 하는 것 같은 제의적인 분위기를 만들었고, 흰 드레스를 입고 등장한 여성은 절대로 잊을 수 없는 첫사랑 같은 강렬한 이미지를 남겼다. 다시 트렌치코트를 입은 사람들은 그들이 만들어 낸 기억의 파편들처럼 조각조각 나무 한 그루, 한 그루 사이로 사라졌다.

서도역이 가진 이미지는 떠남과 돌아옴, 만남과 헤어짐, 반가움과 그리움이다. 그러나 간이역이라는 이미지, 과거라는 시간의 이미지, 버려진 기차역이라는 이미지를 더한 서도역의 이미지는 상실, 이별, 그리움에 더 가깝다. 장소가 가진 이런 이미지가 멀리서부터 다가오는 사람들, 가냘픈 자태를 드러낸 드레스 입은 여인의 뒷모습, 바람에 흩날리는 스카프, 흑백사진 속에서 보았던 교복을 통해 구현되었다. 장소에 있어 이미지는 아주 중요하다. 장소를 지각하고 체험하는 과정에서 이미지는 장소를 의미화하는 표현 방식으로서 체험의 결정적 요소이기 때문이다.

이런 기억 소환의 이미지가 기차길을 따라 넓게 펼쳐졌다. 극장에서는 경험할 수 없는 파노라마 뷰였다. 가로로 길게 펼쳐진 장소이기에 가능한 과거로부터 현재로 다가오거나, 현재로부터 과거로 멀어지는 장면의 구현은 매우 설득력 있게 다가왔다. 또한 과거의 이미지가 환기되어 파편처럼 떠오른 기억의 조각들이 시각적 스펙터클, 마음을 울리는 이국적 음악과 함께 강렬한 리얼리티로 지각되었다.

도시와 관련한 현대예술은 '재생'과 '기억'의 문제에 주목한다. 도시재생은 산업구조와 경제 여건 변화로 인한 낙후된 도시를 문화예술과 결합하여 되살려내는 작업이고, 기억은 예술 행위를 통해 개인의 몸으로 체험되는 것으로 과거를 환기하는 것이 아니라 도시 공간에서 과거와 현재를 공존하게 만든다. 이 과정을 통해 공간과 공동체의 정체성이 새롭게 구성된다. 도시 재생을 통해 대중은 예술을 통해 쇠퇴한 도시에 새로운 기능을 부여하고, 기억을 환기하는 작업을 통해 개인과 공동체는 도시 공간을 매개로 현재의 '우리'에 대해 새로운 관계 맺기가 가능해진다.

여기에 도시의 정체성을 확립하는 데 필요한 도시의 이야기를 발굴하거나 창조하여, 다양한 방식으로 체험케 하여 도시민들이 내면화시키는 도시 스토리텔링이 더해진다. 사회, 경제, 정치적으로 구현된 도시 공간의 의미를 해체하고, 거주자들의 방식대로 도시 공간을 재의미화하는 작업이다. 이를 통해 도시 공간에 저장된 집단적 기억을 상기시킨다. 그러나 이렇게 환기되는 이야기는 '기록된 역사'가 아니라 '일상적 기억'이다. 역사는 기념비적 사건을 지식화하고 절대적 시간으로 박제하여 민족이나 국가의 정체성으로 저장하는 일이다. 반면에 기억은 개인이나 특정 집단의 일상의 체험을 일상의 언어와 몸짓으로

축적해 체화한 것이다. 그렇기에 시간은 영속적이고 과거와 현재에 혼재한다.

구 서도역에 침전되고 퇴적된 기억은 남원에서 생활하는 사람들이 갖는 집단의 기억이기도 하며, 이따금 남원에 들어선 사람들이 역사나, 문학, 전설, 풍문을 통해 들어 조각조각 몸에 익힌 타자의 기억이기도 하다. 이 장소의 기억은 그것을 소환하는 사람들에 의해 실재(reality)로서 자기 존재와 동일시되고 지금, 여기에 현재하게 된다. 몸에 새겨지는 감각과 이미지를 통해서 새로운 장소성을 생성하고 이미지를 만들고, 이야기를 만든다. 동시에 이것은 미래로 이어져 영속적인 시간의 궤도를 순환한다. 이는 나아가 도시의 새로운 이야기가 된다. 도시 재생 프로젝트가 양망하는 일일 것이다.

도시학자 앙리 르페브르는 ‘도시에 대한 권리’라는 개념을 제시하며 “도시는 제품이라기보다 작품”이라고 하였다. ‘제품’은 자본주의 체제에서 교환가치를 갖는 것이지만, ‘작품’은 사용 가치에 대한 것이다. 도시를 걷고, 도시를 누리며, 도시를 전유하거나 참여하는 등의 권리 행사를 통해 도시 거주민이 소외되는 현상에 저항하는 개념이다. 도시에 대한 권리는 일상예술의 중대한 실천적 행위로, 보다 나은 삶의 향유에 크게 기여한다.

장소특정 무용이라고도 불리는 이런 작업은 도시에 주거하는 도시민들에게 시간여행을 선물하고, 한 장소에 대한 경험을 통해 장소를 재발견하게 한다. 말하자면, 남겨진 공간의 흔적과 시간의 기억을 더듬어 장소와 관계 맺기를 통해 장소에 대한 토포필리아(topophilia), 즉 장소애를 생성하는 작업이다.

전북 지역에 있는 곳곳의 장소를 탐색하는 사포무용단의 공간탐색 프로젝트가 여타의 장소특정 무용과 차별화되는 것은 이 점에 있다. 도시의 스토리를 발굴하고, 아름다운 이미지를 통해 기억을 소환하며, 장소와의 새로운 관계 맺기를 가능케 하여 장소애를 생성한다. 이는 다시 새로운 이야기를 생성하고 반복된다. 한 장소에 대한 이야기의 재생산은 나의 정체성을 재생산할 뿐 아니라, 공동체의 정체성을 재생산하며 재생산-재의미화의 구조를 이룬다. 이런 순환은 도시를 전유하는 하나의 방식으로 도시민들의 문화 향유와 함께 도시 발전에도 기여할 것으로 생각된다. 이런 작업이 다른 도시, 다른 지역에서도 실천되기를 바라는 마음이다.



2025 지역대표 예술단체 지원

다시 간이역에서 작품 비평문

비평가 성명

박민경

비평가 소속

한국춤평론가회

예술단체명

김화숙&현대무용단 사포

공연명

다시 간이역에서

공연일시

2025년 10월 25일 16시

공연장소

서도역 영상촬영장

춤의 서정에서 공간의 서사를 읽다

박민경

청명한 하늘, 따스한 햇볕, 서늘한 바람, 노랗게 익어 가는 들판, 초록빛 나뭇잎들의 색이 달라지면서— 2025년 10월의 가을이 그렇게 깊어 가고 있었다. 찬란한 해가 서쪽 하늘로 기울고 있던 오후 4시, 고즈넉한 마을의 풍경이 어우러진 시골의 간이역. 기차 운행은 오래전 멈추었고 낡은 목조 역사만 흘러간 시간을 담고 있었다. 대합실 밖으로 나가면 먼저 좌우로 길게 뻗은 철로, 선로를 따라 쭉 이어진 벚나무와 메타세쿼이아가 한 폭의 풍경화처럼 펼쳐진다. 기관차가 회전했을 원형 라인의 철길, 녹슬어 가는 철로 사이 삭아가는 나무토막 건널목을 넘어가 뒤돌아보면 비로소 공연장의 전체 모습이 한눈에 들어온다. 희끗희끗해지고 있는 기와지붕에 얹힌 바랜 간판에는 ‘서도’라는 한글(한자로 ‘書道’와 영어로 ‘Seodo’가 작은 글씨로 병기)이 새겨져 있다. 작동하지 않는 선로 전환기도 보이고, 흰색 페인트가 벗겨진 나무 팻말은 그곳이 플랫폼이었음을 말해준다. 단층의 작은 역사는 마치 시간의 건너편에 서 있는 듯하다. 하염없이 바라보게 되는 풍경 속 오래된 창문 너머로 상념이 스며드는 사이, 장중한 음향이 울리며 공연의 시작을 알린다.

역사에서 조금 멀리 떨어진, 창고 같은 목조건물에서 한 사람이 나온다. 곧이어 차례차례 뒤따르는 사람들, 그들은 철길을 따라 느린 걸음으로 줄지어 걷는다. 여미지 않은 긴 트렌치코트를 휘젓고 휘날리며... 그들의 움직임에 따라 날리는 옷자락이 바람의 모습을 그려낸다. 무용수들의 등장은 우리의 시선을 저 멀리로 옮긴다. 끝이 보이지 않은 철길, 높이 자란 나무들로 완성된 전경이 극장이라면 구현할 수 없을 깊이와 높이의 공간감을 만들어 낸다. 8명의 여성 무용수가 작은 옹벽 같은 지형물 위를 걷다가 걸터앉는다. 허리를 숙이고 힘을 뺀 머리와 양팔이 땅을 향해 일제히 떨어진다. 위태롭고 처연하며

속연하다. 철로 사이 돌길을 걸으며 그들이 점점 다가온다. 그냥 걷는 것이 아니라 진지하게 옮겨지는 움직임들이 저마다의 사연을 들려준다. 날리는 외투를 꼭 붙잡아 여미거나 벗어 둘둘 말아 품에 꼭 안기도— 조심스럽게 간직하듯 품은 그것은 꿈, 고통, 회한, 상실, 희망, 추억, 눈물, 환희, 비상... 그 모든 것이다. 각기 다른 코트의 색만큼이나 그것은 개별적이다. 무용수들의 몸짓은 개인의 기억이자 이야기다. 김화숙 예술감독이 이끄는 현대무용단 사포의 공연 《다시, 간이역에서》(안무 김옥, 박진경, 조다수지, 김남선)는 철길을 따라 움직이며 공간의 이야기를 만들어 내는 여성들의 인상적인 모습으로 시작하는데, 진중하면서도 서정적인 춤이 만들어 내는 아름다움이 돋보인다.

작품의 첫 장면인 프롤로그는 시공간의 분위기를 이끌며 '간이역'이라는 장소에 포커스를 둔 공연의 성격을 드러낸다. 나아가 장소가 갖는 역사성과 삶을 기억하는 서사를 통해 작품의 주제를 암시한다. 2004년 초연된 《다시, 간이역에서》는 남원의 옛 서도역을 모티프로 해 만든 《간이역》(2023년작)을 보완, 수정한 것이다. 소개에 따르면, 구 서도역은 전라북도 남원시 사매면 서도리에 위치한 전라선의 역이다. 1932년 역사를 준공하고 1934년 역원이 배치된 간이역으로 영업을 개시했으며, 이후 보통역으로 승격되어 65년 동안 이용되다가 2002년 전라선 철도 이설로 신역사가 만들어지면서 폐역으로 남았다(시의 지원으로 지금은 '서도역 영상촬영장'이라는, 일종의 관광지가 되었다). 그런데 그곳은 그저 수명을 다해 폐쇄된 일반 기차역이 아니라, 1932년 준공 당시 모습을 그대로 간직한 역사적인 장소다. 작품 《다시, 간이역에서》는 이러한 서도역의 공간성을 포착해 제작된 이른바 '장소 특정적 공연'이다. 따라서 공연은 이미 조그마한 역사에 들어서는 순간에서부터 시작된다고 할 수 있다. 흔히 간이역은 특유의 목가적인 분위기로 예스러운 정서가 깃든 추억의 장소처럼 인식되는 만큼, 폐역은 만남과 떠남이 교차하는 역의 특성에 '멈춘 시간'의 이미지가 더해진다. 기차가 운행되지 않은 곳에 사람의 발길도 끊어지고, 텅 빈 그곳은 시간을 붙잡아 놓고 있다. 멈춘 시간 속에 이야기가 있다. 누군가는 떠나고 누군가는 떠난 이가 돌아오기를 기다리는— 설렘과 그리움이 되어주는 간이역, 시간을 담은 옛 서도역은 하나의 기억처럼 보인다. 작품은 프롤로그('떠나다')에 이어 세 개의 이미지('시간의 기억', '보이지 않는 그곳에', '돌아올 수 있을까')와 에필로그('텅 빈 이곳') 등 다섯 장면으로 구성되어 있다.

두 번째 장면 '시간의 기억'은 옛 시대의 교복 차림을 한 여고생 같은 세 명의 여성 무용수가 풋풋한 청춘의 이미지를 만들어 낸다. 추억에 젖게 만드는 감성적인 음악과 어우러지면서 선율에 실린 가볍고 발랄한 몸짓은 지나간 시간, 과거를 회상하게 한다. 춤의 무대는 역사를 배경으로 좁은 앞마당이고 관객은 맞은편에 위치하지만, 객석과 무대의 거리는 가깝고 아무런 장벽이 없다. 무용수가 다가올 때 저절로 클로즈업되고, 뒤로 물러서거나 멀리 뛰어갈 때 원경이 된다. 자연의 공간은 색다른 감각으로 극장 무용의 구도가 주는 질감의 한계를 넘어선다. 이에 무용수들은 인위적인 테크닉 동작보다 좀 더 자연스러운 움직임을 추구한다. 큰 보폭으로 빠르게 달리거나 하늘 높이 뛰어오르는 젊음의 춤은 드넓은 공간을 밝고 활기 넘치게 만든다. 소품으로 사용했던 흰 스카프를 풋말에 걸어놓고 사라지면서 세 번째 장면 '보이지 않는 그곳에'가 이어진다. 여성 무용수가 철로에 길게 깔린 흰색 천을 끌며 꼭 붙잡고, 얼굴과 몸을 칭칭 감을 때 그것은 그를 감싸고 있는 삶의 무게가 된다. 그 여인이 시야에서 사라지면 강렬한 음악이 분위기를 전환하는데, 또 다른 여성의 춤 역시 오롯이 자신의 내면에 집중한다. 벗어나지 못하는 굴레에 몸부림치는 듯한 격정적인 솔로춤 장면들은 의외로 자연적 배경을 지우고 춤 그 자체에 집중하게 한다. 두 여성 무용수의 개별적 춤은 간이역에 새겨진, 보이지 않은 흔적처럼 인생의 애환을 그려낸다.

공연은 네 번째 장면인 ‘돌아올 수 있을까?’에서 절정에 이른다. 옛날의 교모와 교복을 착용한 고교생 같은 남성(특별출연 김천웅)의 솔로는 여성들과 달리 진취적이다. 빠른 회전이나 주행, 힘찬 점프 등 그의 에너지는 내면으로 향하기보다 외부로 발산한다. 그는 기차를 타고 멀리 떠나려는 것처럼, 저 멀리 뛰어갔다. 다시 돌아오지 않으려는 것일까, 스카프가 걸쳐진 승차장 팻말을 바라보는 시선이 아득하다. 곧이어 또 다른 여성의 솔로— 얇은 백색 천의 의상은 그의 몸을 더 가볍게 보이게 한다. 서정적인 음악이 흐르고 하늘을 향해 두 팔을 벌려 회전하는, 유연하지만 처절한 춤은 앞 장면의 여성들과 또 다른 느낌의 슬픔을 표현한다. 앞서 그 남자는 정말 돌아오지 않은 것일까? 어쩌면 떠날 수밖에 없었고 돌아오지 못하게 된 것일지도 모른다. 마침내 그 여인은 흰 스카프를 하늘로 날리고 모든 속박에서 풀려나듯 자유로워진다. 텅 빈 곳을 다시 음악의 소리가 채우며 시작된 마지막 에필로그 장면에서는 트렌치코트를 걸친 여성 무용수 전원이 나와 원무를 춘다. 그렇게 50여 분 길이의 공연이 끝나고, 스태프들이 합류해 인사로 마무리한다.

자연적인 배경과 감성 가득한 음악들로 인해 전체적으로 무용수들 개개인의 춤은 한 편의 서정시 같다. 동시에 춤의 서정은 그 공간의 이야기를 들려주는 듯하다. 옛 서도역은 최명희의 대하소설 <혼불>의 배경이 된 장소인데, 소설은 일제강점기 유서 깊은 양반 가문인 매안 이 씨 종가 그리고 그들의 땅을 부치며 살아가는 상민촌 거명굴 사람들의 삶을 중심으로 전통사회의 붕괴와 민중의 애환을 그려낸 작품으로 알려져 있다. 장소의 특성 탓인지 어떤 장면의 이미지는 소설 내용을 연상케 하는데— 격변기에 얽히고 흩어지는 인물들의 운명이 희망과 회한으로 교차한다. 특히 전통사회의 관습과 시대적 고난까지 더해진 가운데, 여러 가지 형태로 가해지는 억압 속에서 주체적으로 삶을 이끌려는 여성의 이야기가 핵심이다. 숨길 수 없는 춤의 경륜으로 빚어진 50대의 무용수 김옥을 필두로 연령대가 다른 여성 무용수 박진경, 송현주, 조다수지, 김남선, 문지수, 박주희, 윤정희의 등장에서 가장 먼저 떠오른 것은 바로 그 ‘여성’이라는 키워드다. 서로의 허리를 잡고 등에 겹치는 장면에서 서로 지지해 주는 연대의 의미, 소품이나 표정, 몸짓이 드러내는 서사가 연상시키는 고통의 의미가 페미니즘적 접근을 가능케 한다.

한편, 작품 《다시, 간이역에서》는 무용단의 공간탐색프로젝트 시리즈라는 점에서 특유의 의미가 있다. 사포의 공간탐색프로젝트는 2020년 코로나19 팬데믹으로 모든 극장의 문이 닫히게 되었을 때 관객을 만날 수 있는 무대 밖 공간을 찾으며 시작되었다. 사포 활동의 근거지인 전라도, 지역의 역사와 문화의 의미가 각별한 특정 장소를 발견, 춤을 통해 공간에 생명력을 불어넣고자 기획된 예술 프로젝트다. 김화숙은 1990년부터 다양한 장소에서 야외 공연을 시작했는데, 극장 밖에서의 다양한 실험적 공연은 2012년부터 8년간 진행된 <사포, 말을 걸다>라는 기획 시리즈의 바탕이 되었다. 전주 한옥마을 한 카페에서 처음 시작된 이 공연은 장소의 특성과 환경에 따라 변주되는 형식으로 주목을 받았다. 야외 공연은 공간을 압도해야 하는 만큼 무용수들의 저력이 뒷받침되지 않으면 그저 평범한 유희처럼 보일 수 있다는 점에서, 무용단의 지속적인 활동이 전문적인 춤의 감각을 다지며 공연성을 발전시켰을 것이다. 그런데 무용단의 새로운 여정인 공간탐색프로젝트는 단지 무대 위의 공연을 야외로 옮기는 작업이 아닌, 그 장소의 의미와 가치를 작품에 담아내는 공연이라는 점에서 좀 더 장소에 밀착되어 있다. 《간이역》에서 보듯, 춤이 만들어낸 이야기는 잊힌 폐역을 몰락과 쇠퇴가 아닌, 새로운 생명력을 지닌 시공간으로 현재화한다. 첫 작품 《기억저편_해월리362》(2020/21년, 완주 산속등대)에 이어 두 번째 작품 《차마 그곳이 잊힐리아》(2022년, 정읍 영모재), 세 번째 작품 《간이역》(2023년)과 《다시, 간이역에서》(2024년) 그리고

최근작 《구름이 흐르는 숲》(2025년, 군산 공감선유)까지 매년 꾸준히 이어지고 있는 독특한 활동이다. 그동안의 공연을 보면 공간이 자연환경이라는 특성을 한층 도드라지게 한다. 비록 연출자와 안무자는 특정 공간을 춤의 무대로 선택하지만, 공연자와 관객을 자연 속에 배치하고 춤을 자연과 어우러지게 함으로써 생태 무용의 성격이 엿보인다.

여성과 생태라는 두 키워드의 결합은 이 작품을 넓은 의미에서 에코페미니즘(Ecofeminism)의 관점으로 보게 한다. 무엇보다 그들의 춤이 '신체성'에 집중하게 만들기 때문이다. 김화숙의 많은 안무작이 시대의 역사를 무대화했다면, 공간탐색프로젝트에서 춤은 개인의 이야기에 더 가깝다. 춤이 개인의 역사라는 것은 곧 춤추는 몸에 포커스를 두는데, 여기에는 신체의 억압이라는 이슈가 있다. 1970년대 피나 바우쉬를 위시한 독일의 탄츠테아터가 했던 것처럼— 춤의 중심이 움직임에서 신체로 옮겨간 이후 그러한 관심은 페미니즘과 만나고 더 나아가 생태주의(Ecologism)와 만난다. 1970년대 후반부터 여성운동과 환경운동이 부상하면서 두각을 드러낸 에코페미니즘은 본래 여성과 자연이 모두 착취와 지배의 대상이었음을 지적하며 여성 억압과 자연 억압이 밀접하게 연결되어 있다는 주장에 기반했다. 이후 비판적 담론을 통해 인간과 자연, 남성과 여성이라는 이분법을 넘어 모든 생명에 대한 상호존중을 지향하는 이론적 사상과 실천적 운동으로 주목받으며 계속 확장해 간다. 여러 분야의 예술가들이 이에 동참하고, 최근 우리의 극장 무용에서도 안무가들의 다양한 접근방식을 보게 된다. 비록 사포의 공간탐색프로젝트가 정확하게 지향하는 방향은 아닐지라도(역사문화적 장소의 의미가 강조되고 또한 큰 스피커와 같은 음향 장치가 사용된다), 지역의 문화콘텐츠와 같은 이벤트가 아닌, 동시대적 예술성으로 작품을 해석할 수 있는 까닭이 여기에 있다.

점점 더 공연 환경이 빠르게 변화하고 있다. 특히 디지털매체의 발달로 '극장'이라는 공연예술의 전통적 장소가 한계에 이르렀다는 말들을 한다. 서구에서 특정 시대의 문화적 산물로 만들어진 극장이나 미술관은 이제 기능을 다하고 쇠퇴하는가? 또한 기술주의에 대립하는 생태주의의 확산 속에서 이제 춤은 극장에 있지 않다는 등, 지금 핫이슈는 생태예술이라느니 하는 이야기들이 공연 현장에 맴돌고 있다. 물론 과학과 예술, 생태와 예술의 융합 같은 주제에 대해 자연적인 생태성과 인위적인 예술성이 어떻게 손을 잡을 수 있는지, 목적이 다른 기술과 예술이 어떻게 융합할 수 있는지 등 근본적인 문제 제기도 있다. 따라서 중요한 것은 공연 환경의 변화가 아니라 예술로서 춤 그 자체에 있다. 오늘의 춤이 진정으로 바라는 것이 무엇일까 하는 물음이 그런 것이다. 공연 환경이 무용의 새로운 방향을 요구한 것인지 아니면 예술의 새로운 방향이 공연의 환경 변화를 촉구한 것인지 확실치 않지만(그 둘은 맞물려 있는 것 같다), 사포무용단의 《다시, 간이역에서》 공연을 보면서 분명한 것은 여전히 예술의 본령은 그 자체로 독보적이라는 사실이다. 그래서인지 무용단의 이름 '사포'가 새삼스럽다. 고대 그리스의 유일한 여류 시인 'Sappho'는 철학자 플라톤이 '뮤즈'(여신)의 반열에 올렸다고 해서 유명해졌는데, 시인 '사포'는 시/예술의 이름이기도 하다. 근래 그 이름은 페미니즘과 함께 회자하기도 했는데, 거기에 자연/인간의 생명력과 예술이 접하고 있다. 그런 점에서, 기차길의 평화로운 풍광이 가득했던 옛 서도역을 배경으로 시처럼 감성적 울림이 있었던 사포 무용수들의 춤이 우리에게 전달한 진실은 바로 '아름다움' 그것이었다.



2025 지역대표 예술단체 지원

보이책

작품 비평문

비평가 성명

심정민

비평가 소속

한국춤평론가회

예술단체명

아트커뮤니티아비투스

공연명

보이책

공연일시

2025년 11월 14일 14시 30분

공연장소

인천아트플랫폼 공연장

사회의 비정함 속에 뒤틀린 삶에 관한 통찰

심정민

천재 작가 게오르크 뷔히너(Karl Georg Büchner, 1813~37)는 영웅적 서사와 정제된 문어를 추구했던 당시 독일 문단의 성향에서 벗어나 사회적 약자, 빈곤층, 혁명, 권력 구조 등을 다루면서 정치적이고 비판적인 색채를 과감하게 드러내는가 하면 짧고 단편적인 장면 구성 같은 파격적인 형식으로 현대극의 선구자로 일컬어지고 있다. 역사적으로 획을 그은 과업이 단 24년(정확히는 23년 4개월)을 살다 간 작가에 의해 이루어졌다는 점에서 후대인의 칭송은 사그라들 줄 모른다. 이러한 게오르크 뷔히너의 탄생 212주년을 기념하여, 아트커뮤니티 아비투스는 그의 대표작 「보이체크」를 현대무용극으로 재구성하여 11월 14일 인천아트플랫폼 C동 공연장에서 2시 30분과 7시 두 차례에 걸쳐 <관대한 현대무용_보이체크>이란 제목으로 선보였다.

「보이체크(Woyzeck)」는 게오르크 뷔히너가 1836년 집필하기 시작해 1837년 장티푸스로 사망하면서 미완성 상태로 남겨진 희곡이다. 자본주의 도입 초기에 사회 불평등과 인간성 상실을 비판적인 시각으로 담아냈다는 평가를 받고 있다. 영웅적 서사를 주로 다루었던 당시의 추세와는 다른 관점으로 하층민을 주인공으로 한 최초의 희곡 중 하나라는 점에서 문학사적으로 중요하게 다뤄지고 있다. 인물의 내적 갈등을 강렬하게 표현했다는 점에서 표현주의 연극의 시초로 여겨지기도 한다.

19세기 초 독일의 현실을 배경으로, 가난한 하급 군인 보이체크가 사회의 억압 속에서 파멸해가는 과정을 그린다. 실제로 있었던 한 하급 군인의 살인 사건을 모티프로 하여 잔혹한 사회 구조 속에서 인간이 어떻게 무너져 내릴 수 있는지를 고찰한다. 하급 군인 보이체크는 가난에 허덕이다 자신을 극한의 실험 대상으로 내던지고 연인 마리와의 관계도 균열을 보인다. 정신적인 붕괴 속에서 군약대장과 바람을 저지른

마리를 칼로 찢은 후 자신도 물에 빠지는 결말로 치 닿는 단편 소설이다. 그동안 연극으로는 빈번하게 무대화(化)되었으나 무용 장르에서는 잘 채택하지 않은 소재였는데, 아비투스가 원작의 주요 내용과 주제 의식을 현대무용극으로 실제화하였다. 아비투스의 <보이책>은 2011년 초연한 작품으로 올해 10월 31일 자유소극장에서 리:바운드 축제의 일환으로 재연되었고 2주 만인 11월 14일 인천아트플랫폼에서 작품성을 한층 끌어올려 무대화하였다. 이번 공연의 제목 앞에 ‘관대한 현대무용’이 붙은 이유는 ‘관객과의 대화로 이어지는 유쾌한 현대무용’이라는 뜻을 담은 기획의 일환이기 때문이다.

보이책과 마리의 관계를 드러내는 첫 장면은, 그(선종락)의 발등 위에 그녀(김서영)가 발을 얹어 포용하듯이 춤을 추는 모습으로 시작한다. 뚜렷하게 묘사된 그들의 친밀한 관계는 여섯 명의 남녀 무용수로 이루어진 군무의 등장과 함께 음울한 분위기로 점철된다. 삭막한 만월 영상을 배경으로, 경직되고 압제적인 느낌의 조직적인 군무가 강한 인상을 남긴다. 바로 그때, 호주의 록밴드 ‘버진 블랙(Virgin Black)’의 강렬한 사운드가 격양된 뉘앙스까지 돋운다. 무용수들은 구성적 틀에서 각자 움직이기도 하며 하나의 커다란 조형적 구조를 이루기도 한다. 그들은 손에 든 촛불을 무대 왼쪽 구석에 모아 둔다. 여섯 개의 촛불은 무대가 화려하고 현란하게 펼쳐질 때는 있는지조차 모르지만 어둡게 가라앉을 때면 뚜렷하게 존재감을 드러낸다.

전형적인 나쁜 남자 스타일의 군악대장(최원준)은 뻔질거리며 마리를 바라보고, 마리 역시 붉은 란제리풍 드레스를 입고 유혹하는 듯한 자세로 그를 대한다. 둘의 듀엣은 서로 몸을 영켜 구르면서 본격화한다. 이내 욕정과 정념을 은유하는 듯한 움직임이 끈적거리고, 격양되고, 폭력적일 정도로까지 나아간다. 헤비메탈 음악에다가 온통 붉게 물들은 영상으로 인해 둘의 비도덕적인 행위가 더욱 선명하게 각인된다. 군악대장은 마리에게 반짝이는 귀걸이를 쥐여 주고 간다. 남녀, 여여 커플들이 등장하여 끈적한 분위기를 조성하는 가운데, 마리는 자신의 그릇된 일탈을 괴로워하다가 현실을 직시하는 등 복잡한 감정을 표현적인 신체 움직임으로 묘사한다. 이윽고, 다시 군무가 합세하여 마리의 감정을 증폭하여 강조한다. 괴로운 감정은 소리 없는 절규와도 같은 몸짓으로 새겨진다. 무대 왼쪽 한 편에서 빛나는 여러 개의 촛불이 다시 한번 새겨진다.

초록 가운 차림에 날카로운 인상의 의사(도민호)가 등장하여 어리숙해 보이는 보이책을 인간 실험체로 마구 다룬다. 보이책 역의 선종락은 의사에 휘둘리고 뒤집히거나 머리로 물구나무를 서는 등의 몸짓을 통해 실험의 대상으로서의 적합성을 관찰 및 검사당한다. 현대무용뿐 아니라 브레이크댄스나 아크로바틱을 넘나들면서도, 단순히 기술적인 과시가 아닌 그 상황에 대한 표현과 버무려진 움직임이라는 점에서 예술적 순도가 높아 보인다. 선종락의 다각적인 역량을 확인할 수 있는 대목이다.

강압적인 증대장(이영훈)과의 관계 역시 보이책에게는 엄청난 압박으로 다가온다. 이때 제시되는 의자는 자리, 지위, 권력을 상징하는 기재로 작용하리라 본다. 구조적인 무기력함에서 영혼이 병들어가는 보이책에게 군무가 코러스처럼 “보이책, 보이책, 보이책”이라고 속삭이듯 외친다. 블랙박스형 공연장의 객석과 무대를 넘나들면서 움직이는 군무는 그 장면의 부조리를 강조하듯 끊임없이 그의 이름을 부른다. 인간의 정체성이나 존엄성에 대한 최후의 보루 같은 외침이다. 이어지는 군악대장과의 결투 역시 보이책의 패배로 돌아가면서 항변할 수 있는 것은 아무것도 남지 않았다.

철저하게 비참해진 그에게 주어진 것은 수술대였다. 갖가지 수술 도구로 분한 무용수들과 춤을 추면서

하나씩 획득한 의사는 보이책을 개로 만드는 실험을 단행한다. 원래 연기자인 도민호가 맡은 의사는 자신이 환자들의 건강과 생명을 책임진다는 점을 권력화하여 약자를 압제하는 분위기를 질게 조성한다. 경제적 어려움으로 자기 몸을 실험체로 내몰 수밖에 없었으나 긴장, 불안, 고통 등 가장 인간적인 반응을 보이는 이 역시 보이책이었다. 하지만 이제 보이책은 정신적으로나 육체적으로 자신을 제대로 가늠 수 없을 지경에 이르렀다.

마리와 의 마지막 장면은 보이책의 사랑, 증오, 좌절, 절망 그리고 광기가 한데 뒤섞인 복잡미묘한 감정 표현 속에서 결국 마리를 안고 목을 찌르는 행태로까지 한 번에 쭉 연결된다. 군무가 가세하여 그들의 핏빛 사랑을 처절하게 표현한다. 마리를 사랑하고 미워하고 원망하고 저주하고 또 사랑하는 보이책의 감정이 관객으로 전이된다. 그때 등장한 군무는 무대 왼쪽에 놓아둔 촛불을 하나씩 잡고는 숨을 거둔 마리를 끌어안고 망연자실하는 보이책을 둘러싼다. 촛불이 모두 꺼지면서 마리의 생명, 인간의 존엄, 사회의 양심이 꺼짐을 상징한다. 동시에 작품도 종결된다.

이러한 아트커뮤니티 아비투스(의 <관대한 현대무용_보이책>)은 게오르크 뷔히너의 「보이책」이 쓰인 지 188년이 지난 이 시대에 현대무용으로 표현하는 데 있어 재구성된 부분들이 있다. 우선, 기독교적 윤리에 관한 죄책감과 더불어 이상과 규범이 인간에게 어떠한 죄책감을 불러일으키는지를 포괄적으로 그려내고자 했다. 또한, 위에서 아래로 향하는 것이 아니라 비슷한 처지에 놓인 사람들끼리의 괴롭힘을 부각하려고 했다. 의사라는 인물을 통해서 지식 권력의 문제점들을 파헤치고자 했다. 사랑함에도 현실적인 무게로 그릇된 선택을 할 수밖에 없는 암울한 상황에 대해서는 마리라는 인물을 통해 그려낸다. 마지막으로, 국악대장이 보이책을 이기는 결말을 통해 정의가 상실된 시대에 대한 고찰을 담아낸다.

11월 14일 공연에서는 가장 두드러진 요소는 캐릭터를 맡은 무용수들의 열연이다. 보이책 선종락, 마리 김서영, 중대장 이영훈, 악대장 최원준, 의사 도민호는 각 인물의 성격과 심리를 적절하게 표현하고 있다. 특히 상관의 강압적인 명령과 모욕이라든가 의사의 비인간적인 실험 과정으로 인해 점점 인간의 존엄을 잃어가는 보이책 선종락의 움직임 표현은 상당히 질게 표현된다. 사랑하는 연인 마리의 배신을 알게 되면서 그의 내면 갈등이 절정에 오른 독무에서는 신체 이곳저곳에서 힘줄이 도드라질 정도다. 사랑, 증오, 좌절, 광기가 뒤섞인 심리 상태 속에 돌이킬 수 없는 선택을 하는 그는 개인의 도덕을 넘어 사회 계급과 권력 앞에서 인간의 존엄이 어떻게까지 짓밟힐 수 있는지를 보여준다. 궁극적으로 작가 게오르크 뷔히너가 던지고자 했던 ‘인간이란 무엇인가?’라는 실존주의적인 물음까지 새겨진다.

마리 김서영은 세상의 풍파를 맞으면서 이상과 현실, 사랑과 물질, 양심과 욕망 사이에서 흔들리며 갈등해야 했던 한 여인의 절규를 온몸으로 표현하였다. 이러한 마리는 단순히 불륜을 저지른 여자로서가 아니라 19세기 전반기에 가부장적인 사회 구조 속에서 탈출구가 거의 없었던 하층민 여성의 심리를 깔고 있다. 중대장 이영훈, 악대장 최원준, 의사 도민호는 서로 다른 권력의 모습으로 보이책을 압제하면서 견잡을 수 없는 정신적 붕괴로 이끈다. 각각 상류계급의 위선, 남성적 욕망과 폭력성, 지성 권력의 냉혹함 등을 상징하는 3인 3색의 악인이 제 역할을 했다는 점에서 작품의 전개를 좀 더 입체적으로 구성하였다. 궁극적으로는 보이책으로 대변되는 소시민을 억압하는 사회적 구조를 예리하게 찌르는 것이다.

작품에서 주목할 또 다른 역할로 군무를 꼽을 수 있다. 후옥걸, 임송하, 최혜원, 김승희, 문가령, 최재봄으로 이루어진 군무는 장면의 분위기나 뉘앙스를 질게 하는 역할을 하는데 때론 전개 상황을

극적으로 돋우고, 때론 두 인물의 관계적 갈등을 증폭하고, 때론 정서적 붕괴를 효과적으로 끌어올리는 데 주요한 역할을 한다. 이는 고대 그리스 연극에서 극의 분위기를 더하고 상황을 전달하며 작가나 관객의 생각을 대변하는 등의 역할을 하는 코러스와도 겹치는 부분이 있다. 이를테면, 마사 그레이엄의 <밤의 여행>에서 전개상의 복선, 긴장 고조, 마침내 드러남 등을 더할 나위 없이 표현한 코러스로서 군무의 역할을 떠올리게 하는 것이다.

장소적인 측면에서도 인천아트플랫폼 C동 공연장의 경우 블랙박스형 소극장이다 보니 가까운 거리에서 등장인물의 춤과 연기와 제스처를 감상할 수 있었으며, 따라서 세부 묘사를 좀 더 면밀하게 감상할 수 있었다. 특히 군무를 중심으로 객석 뒤나 옆으로부터 등·퇴장을 하기도 하면서 관객의 좀 더 작품 가까이에 끌어들이려고 노력하였으며 이는 주효하였다.

제작진으로 총감독 및 안무 장구보와 부감독 김유미를 필두로 무대 이호준, 조명 박상현, 음향 이현민, 음악 신계화·칼라스뮤직, 영상 임상일·최주용·김현준·김준호·픽스윈, 의상 윤관디자인 그리고 해설 및 대본 차성수 역시 각 영역에서 과하지도 덜하지도 않은 전문성을 발휘함으로써 작품의 완성도를 높였다. 무엇보다도, 제작진과 출연진 대부분이 지역에서 출생, 재학, 소재했거나 3년 이상 활동한 이들로 구성되어 진정한 의미의 지역 예술단체로서의 활약이었다는 점에서도 순도 높은 성취로 여겨지는 바다.

아트커뮤니티 아비투스(ABITUS)는 지역 출신 무용수들로 구성하여 인천을 중심으로 활동하는 전문예술단체다. 2000년 구보댄스컴퍼니로 창단한 후 2021년 지금의 이름으로 바꾸었다. 매해 새로운 창작 작품을 발표하여 다채로운 레퍼토리를 확보하고 있으며, 공연 활동 이외에도 예술교육과 문화서비스 측면에서도 지역과 소통하고 있다. 그동안 쉽 없이 달려오면서 부평아트센터 상주단체, 지역형 예비사회적기업 지정, 고용노동부 사회적기업 인증, 우수 전문예술법인단체 인증, 인천아트마켓 브랜드 창출, (사)인천아트마켓 조직 설립, 지역대표예술단체 선정 등으로 명실공히 인천을 대표할 만한 현대무용단으로 자리매김하였다. 사반세기 이상 아비투스를 이끌어온 현대무용가 장구보는 현재 한양대학교 겸임교수와 청운대학교 연구교수를 비롯하여 안영상미디어센터 센터장, 인천중구 꿈의무용단 무용감독을 겸직할 만한 왕성한 대외 활동상을 보임에도 불구하고 예술단체의 본분인 창작과 실연에 있어서 퀄리티를 유지한다는 점에서 고무적이다.

아트커뮤니티 아비투스의 열과 성이 느껴지는 레퍼토리 <관대한 현대무용_보이첵>은 컨템포러리댄스가 만연한 시기에 현대무용적인 성향의 무용극이 일반 관객에게 차별화된 감흥을 줄 수 있음을 확인시키는 작품이며 특히 지역 현대무용으로서는 하나의 대표 사례로 거론될 수 있을 만하다.



2025 지역대표 예술단체 지원

보이책

작품 비평문

비평가 성명

유인화

비평가 소속

한국춤평론가회

예술단체명

아트커뮤니티아비투스

공연명

보이책

공연일시

2025년 11월 14일 14시 30분

공연장소

인천아트플랫폼 공연장

지역적으로 열악한 현대무용예술 기반을 다지는 작업

유인화

지역적으로 열악한 현대무용예술 기반을 다지는 작업

아트커뮤니티 아비투스(구보댄스컴퍼니)의 '관대한 현대무용 보이책'이 지난 11월 14일 인천시 인천아트플랫폼 C동 공연장에서 공연됐다. 이 공연은 지난 10월 31일 서울 예술의전당 자유소극장에서 문화체육관광부 지역대표 예술단체 지원사업의 일환인 '2025 리:바운드 축제' 프로그램으로 마련된 바 있다.

게오르크 뷔히너의 '보이책'은 가난하고 허약한 인물 보이책에 가해지는 주변인의 학대와 폭력을 통해 파멸에 이르는 인간의 비극을 제시했다. 암울한 시대의 폭력과 불안을 고발한 작품이다. 이 작품이 발표된 1836년 당시로서는 파격적인 내용으로 실존주의 연극의 시초가 되었는데, 200여 년이 지난 지금 동시대의 사회적 풍경을 예견한 듯해 더욱 절실하게 스며드는 고전이다. 뷔히너가 23세 요절하면서 미완으로 남겨졌지만 독일 현대연극사의 중요한 위치를 차지할 만큼 강한 메시지를 전해준다. 실존했던 살인 사건, 즉 가난한 병사가 애인을 칼로 찔러 죽인 뒤 공개 처형된 사건을 바탕으로 쓰인 최초의 사회비판적 비극인 만큼 연극 오페라 무용 공연 등 무대에 자주 오르는 명작이기도 하다.

지난 2000년 창단 후 인천지역을 대표하는 무용단으로 활동 중인 아트커뮤니티 아비투스는 이번에 지역 단체의 한계를 극복하고 열정적인 춤을 보여 주었다. 지난 2011년 초연 후 14년 만에 선보이는 이번 공연에서도 한 개인의 정신적 고통과 사회적 압력 사이의 긴장을 은유하며, 사회 구조의 보이지 않는 폭력을 탄츠시어터 형식으로 고발했다.

줄거리는 간단하다. 가난한 군인 보이책은 아내 마리와 아이를 부양하기 위해 인간 이하의 취급

속에서도 삶을 견디는 인물이다. 그는 군에서 상관의 면도를 해주는 등 허드렛일을 하며 생계를 이어가지만, 주변인들에게는 무시의 대상이 된다. 군대에서 동료 선후배로부터 왕따가 되어버린 그는 군의관의 명령으로 매일 완두콩만 먹으며 감정과 신체 변화를 검사받는 실험체가 되어버린다. 군의관의 강압적인 실험으로 인해 보이책은 식사와 같은 기본적인 욕구조차 충족하지 못하며 극심한 스트레스와 정신적 혼란을 겪는다. 생체실험 대상으로 이용당하며 인간성을 상실해 간다. 사랑하는 아내 마리와는 아들을 낳았지만 마리는 군악대장과 부정을 저지르고 이를 안 보이책은 환청에 휩싸이며 미칠 것 같은 가슴을 부여잡고 정신적으로 무너진다. 결국 그는 구입한 칼로 마리를 찌른다. 마리는 가난과 욕망, 도덕적 갈등 사이에서 흔들리는 인간의 연약함을 상징하는 인물이다. 사랑과 생존의 갈등 사이에서 견딜 수 없는 나약한 존재의 몸부림을 단적으로 보여준다. 작품 속에서 보이책에게 정신적 신체적 고통을 가하는 악대장·군의관·군인들은 사회 구조 속 권력과 폭력을 상징한다. 마리의 외도로 질투와 분노에 휩싸인 보이책은 죄책감에 시달리다 비극적 결말을 맞이하게 된다. 권력 서열에 따른 지배계층과 피지배계층, 부자와 빈자의 구별이 확실하다. 그러나 선과 악의 구별을 선뜻 할 수 없는 대목이 작품을 대하는 사람들에게 자신의 현주소를 돌아보게 한다. 이러한 매력 때문에 ‘보이책’을 무대에 올리고 싶은 예술가들이 자신만의 철학으로 이 작품을 선보이고 싶어 한다.

선택과 집중을 통한 인물 탐구 시도

총 11개의 장면으로 구성된 이번 공연에서 장구보 안무가는 비인간적인 대우가 어떻게 개인을 파괴시키는가에 대한 답을 펼쳐 활기찬 춤 동작으로 해석했다. 사회적 무시와 빈곤 속에서 인간다움을 상실해 가고 결국 살인자로 전락하는 보이책의 삶을 차근차근 춤으로 풀었다. 실상 ‘보이책’을 연극처럼 텍스트로 표현하는 대신 춤으로 인간의 심리와 사회의 구조적 폭력을 은유하는 작업이 쉬울 수만은 없을 터이다. 안무가는 단순한 스토리텔링의 단면적인 구성을 지양하고 단편적인 장면들을 선택과 집중을 통해 하나하나 모자이크하듯 포인트 있는 그림으로 구성했다. 각 인물들의 관점에서 보이책을 해석하고 도출된 결과물들을 종합 구성해 안무작업에 임했다. 특히 보이책의 슬로춤을 통해 그의 심리적 주소와 사회적 폭력의 실체를 드러낸다.

보이책 역의 선종락은 상관의 모욕적인 명령에 굴복하고 군의관의 비인간적인 실험에 악용되는 과정에서 인간성을 연극적으로 보여준다. 보이책을 배신하고 다른 남자의 품에 안기는 아내 마리 역의 김서영은 자신이 처한 상황을 전달하기 위해 순발력 있는 동작과 신체의 움직임에 탄력적으로 구사하는 수준급 테크닉을 구사했다. 아울러 춤 외적인 표현, 표정이나 감정선 등 연극적 표현에도 적극적이었다.

이영훈(중대장 역), 최원준(악대장 역), 도민호(군의관 역)도 캐릭터를 살리기 위한 진정성을 보여 주었다. 다소 과장된 연기와 춤, 춤과 춤 사이의 빈 공간을 처리하는 노련함이 부족했지만 전반적으로 역할 몰입을 위해 노력했다. 사회적 압력과 개인의 파괴를 설명하기 위한 코러스 구성도 다채로웠다. 공연 초반인 제2장 코러스가 주도하는 부분에서는 다소 경직된 움직임이 눈에 띄었지만, 제4장부터는 역할에 충실했다. 현대무용을 전공한 무용수들이 직업 무용단원으로 활동할 수 있는 여건이 제한적임에도 무용수들은 훈련의 무게를 보여 주었다. 후옥걸 임송하 최혜원 김승희 문가령 최새봄 등 6명의 코러스는 11개 장면의 상황을 표현한 움직임으로 작품 속 윤희유 역할에 충실했다.

첫 장면 ‘동상이몽’은 보이첵과 마리의 사랑으로 시작된다. 남자의 두 발에 자신의 두 발을 얹고 걷는 동작을 춤으로 이어간다. 배경음악이 없고 다소 연극적인 움직임 위주의 연출이지만 이 장면은 후반부 불륜을 저지른 이후 남자에게 용서를 구하는 장면에서 재연되며 장면의 의미를 강조한다. 이때 두 남녀의 퇴장 시 춤적인 움직임이 아니고 연극처럼 걸어서 이동하는 장면이 다소 어색했다. 바닥에 누워 뒹굴거나 손을 잡고 춤적인 요소를 결합하면 시각적으로 자연스러웠을 것이다.

이어서 코러스의 ‘악령부활’. 사악함이 서서히 대지를 물들이는 영상과 함께 코러스가 사이키델릭한 밴드 음악에 맞춰 상황을 전한다. 코러스는 무대 하수에 촛불을 켜놓고 퇴장하고 현실주의자 마리는 검은 팬티와 브라 차림에 비치는 빨간 속옷을 입고 휘파람 불며 등장한 악대장에게 자신을 팔아 버린다. 베드신이 과감하다. 이어지는 장면은 코러스가 의자 위에 오르락내리락하며 ‘보이첵’을 잇달아 외치며 불러댄다. 심지어 화음까지 넣어가며 ‘보이첵’을 외친다. 초록색 수술복을 입은 군의관도 예외는 아니다. 병원 철창 영상을 배경으로 실험대에 몸을 내맡긴 채 병들어 가는 보이첵의 상실이다. 정의가 상실된 사회의 단면이 드러난다. 그리고 보이첵은 아내를 잃을 수 없어 악대장과 투쟁을 펼치지만 그를 당해낼 힘도 정신도 무너졌다. 다시 군의관은 빨간 팬티 위에 초록색 수술복과 수술용 모자, 마스크를 쓴 채 의사 가운을 허리에 두르고 나타나 코러스에게 수술 가위, 수술용 장갑 등을 건넨다. 군의관이 코러스에게 수술 도구를 뺀 움직임이 극 중 심표를 던진다. 안무가는 객석 뒤쪽에서 무용수들이 등장하는 구성도 활용한다. 객석 뒤에서 침대에 누운 보이첵이 코러스에 의해 끌려 나온다. 핏물 영상, 화염 영상과 함께 호주 밴드의 외침이 적절하다. 인간다움을 잃어버린 보이첵의 현실이다. 파국으로 치닫는 춤은 빨간 속옷 차림의 마리가 피아노 연주에 맞춰 보이첵을 뜨거운 손길로 위로하고, 그의 손에 죽어가기를 청한다. 보이첵의 두 발에 자신의 맨발을 얹고 첫 장면에서 춘 사랑의 춤을 다시 추고 미친 듯 그들은 격렬하게 껴안으며 무너진다. 죽음의 춤이다. 하수에 놓인 촛불은 꺼지고 코러스는 붉은 꽃잎을 뿌리며 피로 물드는 무대 위에서 두 사람의 비극적 종말을 애도한다.

춤의 대중성 확보를 위한 다양한 기법 시도

안무가는 각 장면마다 영상과 소도구 등을 통해 작품의 대중성을 확보하려 노력했다. 무대 상수에 설치된 투명한 마리의 좁은 방에는 검소한 의상과 불륜의 대상과 사랑을 나눌 때 입는 빨간 색 속옷 등이 공존하는 이중적 기능의 공간이다. 그 방에서 마리는 상황에 맞춰 백열등을 ‘켰다’ ‘켰다’ 반복하는 동작으로 흔들리는 심상을 표현한다. 줄조정 인형처럼 악대장에게 조정당하는 상황을 격렬한 2인무로 보여준다. 작품 속 투명한 마리의 방과 방에 걸린 마리의 옷가지들은 인간의 나약함과 갈등을 드러내고, 의자와 침대는 보이첵의 분열된 자아를 강조하는 필수품이자 지배계층과 피지배계층을 가르는 경계선이다. 각종 의료 도구 같은 소도구들은 관객의 이해를 돕는 대중적 장치이면서 군의관인 착취 계급의 권위 의식을 드러내기도 한다.

무대 뒤 스크린에 배경으로 활용하기 위해 촬영한 영상의 다양함이 적절히 사용됐다. 배경음악도 이야기의 이해를 돕기 위해 여러 장르의 음악을 효율적으로 대입했다. 호주 록밴드 ‘버드 블루’의 처절한 연주와 음울하게 읊조리는 노래들은 춤의 드라마적 요소를 살려 주었다. 특히 가사를 확실하게 들을 수 없다는 점이 특이했다. 예를 들어 우리나라 밴드인 크라이넛이나 하현우 밴드의 노래였다면 한국어 가사로

인해 노래 내용에 집중하느라 춤 감상을 방해받을 수도 있겠지만 호주 밴드의 경우 오히려 외치거나 웅얼거리는 영어 가사가 분별하기 어려운 내용이었기 때문에 암울한 무용 작품의 분위기를 효과적으로 도왔다. 안무가는 원작의 메시지를 무용 언어로 변주하며, “한 인간의 몸과 마음이 무너질 때 그 책임은 누구에게 있는가”라는 질문을 던지면서 인간들의 ‘관계 방정식’에 대한 본질을 물었다. 개인의 파멸과 사회의 폭력이라는 이분법적 구성을 탈피하고 군대라는 사회, 가족이라는 울타리를 제시, ‘나’의 실제적 정의와 ‘나’의 사랑까지도 아우르는 입체적인 인간관계를 집요하게 연구한 셈이다. 아울러 작품 자체가 어둡고 폭력적인 내용이지만 각 장면마다 뒤 막에 이해를 돕는 컴퓨터 영상 콘텐츠를 지속적으로 보여 주며 관객에게 가까이 다가가기 위한 노력도 기울였다.

이번 공연이 마련된 인천아트플랫폼 C동 공연장은 박스형 공연장의 형태를 띠기 때문에 소극장 작품의 경우 특유의 자유로운 상상력이 더해지며 실험성 강한 작품으로 박수를 받곤 한다. 그러나 이번 ‘보이책’ 공연장의 경우 같은 공연임에도 불구하고 서울 예술의전당 자유소극장의 좋은 무대 조건에서 펼친 공연에 비해 조명 음향 출연진 분장실과 등·퇴장로 등 모든 면에서 부족한 시설을 이용해야 했다. 2009년 차이나타운 옆에 위치한 (구)일본 우선주식회사 사옥인 등록문화재 제 248호 건물과 인천항의 무역화물을 보관하던 빨간 벽돌 창고를 리모델링한 인천아트플랫폼은 예술창작 공간으로 재탄생되며 사랑받고 있다. 그러나 주차장이나 실외 화장실, 공연장 내 휴식 공간 등이 적재적소에 위치했다는 후기는 많지 않다. 일본 요코하마의 아카레가 창고(붉은 벽돌 창고)의 경우 원래 관세 보세창고로 사용되던 건물을 2002년 공연장과 상가로 리모델링해 세계적으로 유명한 명소로 등극했는데, 인천아트플랫폼도 이처럼 빨간 창고를 문화공간으로 리모델링한 사례이다. 그러나 용도 및 볼거리와 즐길거리 면에서는 아카레가를 따르지 못하고 있다. 사족이지만 11월14일 ‘보이책’ 공연을 앞둔 시간, 출연자들이 초겨울의 날씨에 공연장 건물 2층 부속실에서 찬 바람을 맞으며 외부 복도와 계단을 이용해 1층으로 이동하는 모습을 접했었다. 또한 박스형 공연장이므로 이동이 용이한 의자를 객석으로 사용했는데, 객석 경사가 없기 때문에 앞줄에 앉은 관객이 아니면 공연 감상이 불편하고 뒷줄 스탠드형 의자도 큰 차이는 없었다. 공연은 작품이 담기는 공간에 따라 같은 작품이어도 공연의 수준이 차이 나기 마련이다. 공연예술 공급자가 열과 성으로 콘텐츠를 제작해도 수용자를 위한 양질의 공간을 만나지 못한다면 명작의 탄생이 쉽지만은 않을 것이다.

안무 및 예술감독 정구보, 안무 및 부감독 김유미, 무대감독 이호준, 조명감독 박상현, 음향감독 이현민, 음악감독 신계화 칼라스뮤직, 영상 임상일 최주용 김현준 김준호 픽스원.



2025 지역대표 예술단체 지원

보이책

작품 비평문

비평가 성명

윤단우

비평가 소속

댄스포스트코리아

예술단체명

아트커뮤니티아비투스

공연명

보이책

공연일시

2025년 11월 14일 14시 30분

공연장소

인천아트플랫폼 공연장

무엇이 그를 살인자로 만들었나

윤단우

안무가 장구보가 이끄는 아트커뮤니티 아비투스의 대표 레퍼토리 〈보이책〉이 11월 14일 (금) 인천아트플랫폼에서 지역대표 예술단체 지원사업의 일환으로 올려졌다.

2000년 안무가의 이름을 딴 구보댄스컴퍼니로 창단된 단체는 지역 출신 무용수들로 단원을 꾸려 인천을 중심으로 활발한 공연 활동과 교육사업을 펼치고 있다. 2008년 비영리민간단체로 등록한 이후 2009년 전문예술단체로 지정되었고, 2010년 부평아트센터 상주단체 선정, 2011년 지역형 예비사회적기업 지정, 2013년 고용노동부 사회적기업 인증, 2014년 예술경영지원센터 우수예술경영단체 인증 등을 거치며 착실하게 단체의 내실을 다졌다. 2021년 아트커뮤니티 아비투스로 단체명을 변경하고 2024년부터 지역대표 예술단체로 선정되어 지역민과 호흡하며 꾸준히 성장하고 있다.

‘관대한 현대무용’은 지역민들에게 좀 더 친밀하게 다가가고자 하는 단체의 고민과 노력이 깃든 슬로건이다. 사회적인 이슈에 관심을 가지고 이를 움직임으로 옮기는 단체로서, 또 현대무용은 어렵다는 편견을 털어내고 아직도 높게만 여겨지는 공연장의 문턱을 낮추기 위해 진행하고 있는 현대무용 시리즈다.

〈보이책〉은 2010년 부평아트센터에서 초연이 올려진 뒤 꾸준히 무대에 올려지며 단체의 대표 레퍼토리로 자리매김한 작품이다. 독일 극작가 게오르크 뷔히너는 1837년 이 작품을 쓰던 도중 티푸스로 사망해 버려 작품은 끝내 미완성으로 남게 되었는데, 독일 문학 역사상 최초로 하층민을 주인공으로 한 작품은 이후 1890년대 등장할 사회극의 효시가 되었다.

작품은 1821년 독일에서 벌어진 실제 살인 사건에서 모티브를 얻었다. 사건의 주인공 요한 크리스티안 보이책은 군인이 되려는 시도가 번번이 좌절되고 변변한 직업도 없이 백수 생활을 하며 정신 이상 증세를

보이던 중 연인 사이였던 크리스티아네 우스트를 흥기로 살해한다. 우스트가 보이첵을 가난하다며 무시하고 다른 군인을 유혹한 것이 살해 동기로 지목되었는데, 정신질환이 있다는 의사의 감정서에도 불구하고 1824년 공개 처형이 집행되어 당대 사회에서 사형의 당위성에 대한 논쟁에 불을 붙였다.

뵘너는 이 사건을 보이첵 개인의 치정과 일탈의 범죄가 아니라 사회의 구조적 폭력으로 보았다. 가난한 군인 보이첵에게는 아름다운 아내 마리와 갓 태어난 아기가 있다. 그는 대위의 수발을 들며 푼돈을 벌고, 마을 의사는 그의 아쉬운 사정을 이용해 생체실험을 제안한다. 인간이 완두콩만 먹으면 당나귀가 될 수 있는가라는 황당하기 짝이 없는 실험이다. 실험체가 된 보이첵은 환영과 환청에 시달리고, 그 사이 마리는 악대장과의 불륜에 빠진다. 이 사실을 알게 된 보이첵은 악대장에게 싸움을 걸지만 상대가 되지 않는다. 방향을 잃은 그의 분노는 마리를 살해하는 데 이르고 만다.

보이첵이 살인자가 되기까지의 과정에는 그가 당한 계급적인 착취가 있다. 그를 하인처럼 부리는 대위도, 더 나아가 그를 인간이 아니라 실험체로만 여기는 의사도, 아내 마리를 빼앗아 간 악대장도 모두 그보다 계급이 높은 이들이며, 이들에게 반격하지 못하는 보이첵의 분노는 마리에게로 향한다. 200여 년 전 독일 사회의 단면을 그리고 있는 작품이지만 사건의 세부적인 내용만 다를 뿐 현재의 한국에서도 언론지상을 통해 쉽게 접할 수 있는 사건이기도 하다.

안무가 장구보는 이를 인트로를 포함해 총 11개 장으로 구성된 무용극으로 각색했다. 원작의 인물들은 보이첵, 마리, 악대장, 의사 정도로 간소화되고 대신 코러스 무용수들이 등장해 이야기의 전개를 돕는다. 가난한 군인 보이첵은 인간 이하의 취급을 받으면서도 삶에 대한 희망을 잃지 않는 인물로, 캐릭터의 변화가 없는 다른 인물들과 달리 구조적 폭력 속에서 인간이 어떻게 망가져 가는지 보여주는 극적인 변화로 작품의 메시지를 전달하고 있다. 마리는 현실과 욕망 사이에서 갈등하는 인간의 양면성을 드러내며 보이첵에게는 삶의 희망과 절망을 동시에 안겨주는 상징적인 인물이다. 악대장과 의사, 군인들은 보이첵을 둘러싼 구조적 폭력을 상징하며, 이 폭력은 코러스 무용수들을 통해 은유적으로, 또 직접적으로 표현된다.

공연은 마리와 보이첵의 다정한 한때를 보여주는 것으로 시작하지만, 이들 사이에는 이미 위태로운 긴장감이 흐르고 있다. 둘의 이인무가 끝나고 나면 코러스 무용수들이 등장해 군무로 세상에 악령이 부활했음을 알리는데, 여기서 악령이란 훗날 보이첵을 살인자가 되도록 몰아가는 사회의 폭력에 대한 은유다.

이후의 전개는 원작의 흐름과 비슷하다. 불륜에 빠지는 마리와 악대장을 보여주면서도 가난하지만 진실된 남편 보이첵과 권력을 가진 연인 악대장 사이에서 갈등을 느끼는 마리의 내면을 비추어 이 작품이 결국 인간성에 대해 이야기하고 있음을 환기시킨다. 중반부에서 가장 중심이 되는, 의사와 보이첵을 대비시켜 보여주는 장면은 이야기의 비극성이 응축되어 있다. 원작과 달리 안무가는 의사의 생체실험을 완두콩을 먹이는 것이 아니라 보이첵에 대한 신체적 학대로 표현하고 있는데, 이는 코러스의 가담으로 집단 따돌림의 형태를 띠게 되어 폭력의 잔혹성을 좀 더 직접적으로 고발하는 효과를 낳는다.

또한 인간적인 감정이 거세된 채 보이첵에 대한 학대에 몰두하는 의사와 코러스의 모습은 아직 죄책감이 남아 있는 앞서 마리의 모습과 대비되며 이 폭력의 끝이 하나의 살인사건이 아니라 인간성의 상실로 인한 세계의 파괴와 닿아 있음을 강조한다. 악대장과의 결투에서 패한 보이첵은 이제 인간이라기보다 인격이 거세된 채 의사에게 조종되는 실험체일 뿐이며, 자신에게 닥친 비극을 예감한 마리는 보이첵과 마지막

춤을 추고 그의 손에 죽음을 맞는다. 코러스가 다시 등장해 붉은색 컨페티 조각을 뿌리며 죽은 마리와 미친 보이첵을 둘러싸고 애도의 춤을 추는 것으로 공연은 막을 내린다.

뷔히너의 원작에서 보이첵이 마리와 악대장의 불륜을 곱씹으며 미쳐가는 과정이 상세하게 그려지고 있는 것과 달리 무용은 과감한 생략과 빠른 장면 전환으로 보이첵과 마리의 내면에 좀 더 힘을 실었다. 또한 원작의 대위가 사라진 대신 의사의 비중이 강화되었는데, 보이첵이나 마리와는 달리 의사에게서는 인간의 내면이 아예 삭제되어 있다. 이는 보이첵에 대한 계급적 착취를 넘어 현대사회가 과학과 이성, 혹은 합리성에 대해 부여한 권위를 은유한다.

또한 '관대한 현대무용'이라는 부제에 걸맞게 대본을 쓴 차성수 작가가 해설을 맡아 공연 전 작품의 주요 관전 포인트를 설명해 주어 관객들의 이해를 돕는다. 수명이 길지 않은 현대무용 작품이 초연 이후 15년 동안 단체를 대표하는 레퍼토리 작품으로 살아남을 수 있었던 비결이기도 하다. 뷰히너의 원작은 연극과 오페라를 비롯해 다양한 장르로 각색되어 무대에 올려지고 있는데, 아비투스 무용 공연 또한 더욱 장수하며 더 많은 관객들과 만나게 되기를 바란다.



2025 지역대표 예술단체 지원

뷰티풀시티 인천 '세컨드 왈츠'

작품 비평문

비평가 성명

최윤영

비평가 소속

공연과 리뷰

예술단체명

아트커뮤니티아비투스

공연명

뷰티풀시티 인천 '세컨드 왈츠'

공연일시

2025년 7월 5일 14시

공연장소

인천예술고등학교

지역대표 역할에 매몰된 작품 논리와 빈약한 인천 서사

최윤영

아트커뮤니티 아비투스(구 구보댄스 컴퍼니)는 인천을 중심으로 지역민의 무용 예술 경험 확대와 예술의 사회적 가치를 실현하는, 의미 있는 발자취를 남겨온 단체이다. 이 단체를 이끄는 예술감독 장구보는 2000년 창단 이후부터 지금까지 예술 창작 활동뿐 아니라 전문예술단체의 지속 경영과 사회적 가치 추구에 관심을 가지며, 지역의 예술 교육과 사업에 공헌해 왔다. 그리고 이러한 활동과 공헌은 한국춤평론가협회를 비롯한 예술 관련 단체로부터 예술감독의 개인적 수상이나 고용노동부, 예술경영지원센터, 문화체육관광부와 같은 기관으로부터 단체의 사회적 기업 인정, 우수전문예술법인단체 인증, 지역대표예술단체 선정과 같은 여러 인정성과를 이끌며 아트커뮤니티 아비투스를 인천의 대표적인 예술단체 중 하나로 자리매김하게 하였다. 7월 6일(토) 인천예술고등학교 인아트홀 무대에 오른 「뷰티풀시티 인천(세컨드 왈츠)」도 이러한 인정과 성과의 맥락에서 이루어진 공연이었다. 아트커뮤니티 아비투스가 2024년에 이어 2025년에도 지역대표예술단체로 선정됨에 따라 문화체육관광부와 인천시의 지원으로 작품이 무대에 오르게 된 것이다.

그러나 공연은 지역에서 이루어온 단체의 오랜 공헌과 명성에는 미치지 못하였다. 제목에서 짐작할 수 있듯 인천을 주제로 한 이 공연은 전통적인 현대무용의 은유적이고 상징적인 표현과 대중적 선호도가 높은 직관적이고 친근한 표현을 절충하고, 객석과 무대의 거리를 좁혀 너무 어렵지 않고, 친근한 작품으로 풀어가려는 의도가 두드러졌다. 지역에 뿌리를 두고 지역민과의 소통에 관심 가져온 단체답게 인천의 도시 정체성을 알리고, 지역민의 자부심을 고취하려는 면도 있었다. 하지만 전체적으로 작품은 인천에 대한 깊이 있는 조사를 바탕으로 구체적이고 짜임새 있는 내용을 갖기보다 다소 피상적이고 설득력 약한 구성을 보였다. 안무적인 아이디어가 부분부분 눈에 띄긴 하였으나, 작품의 몰입감을 높이기엔 연출 면에서

아쉬운 부분도 있었다. 결국, “전국에 인천이라는 도시를 브랜딩한 순회공연을 위해 우수레퍼토리를 제작”하겠다는 야심 찬 의도로 제작된 「뷰티풀시티 인천(세컨드 왈츠)」은 인천에 대한 새로운 발견이나 정체성을 설득력 있게 보여주기보다 홍보색 짙은, 듣기 좋은 구호에 머물렀다.

작품의 구성과 내용을 좀 더 살펴보면, 앞뒤에 붙은 0장 오프닝 영상과 해설, 10장 엔딩 크레딧을 제외한 40여 분 분량의 작품은 모두 아홉 개의 장면으로 나뉘었다. 1장 오버추어(서막), 2장 태초에, 3장 나 홀로 춤, 4장 도시의 변화, 5장 현재, 이곳, 6장 있다, 7장 과도기, 8장 왈츠, 9장 세컨드 왈츠라는 제목으로 각각 독립적인 내용을 가진 장면들은 시간의 흐름에 따라 배열되어, 도시 생성 이전부터 현재 모습까지의 흐름과 미래에 대한 기대를 그리는 인천의 서사를 완성하고 있었다.

먼저, 태초부터 인천의 현대 모습까지를 그리는 1장부터 4장의 전반부는 대체로 전통적인 현대무용의 분위기를 띠었다. 특히, 전반부에서는 후반부와 비교해 상징적이고 은유적인 현대무용의 안무적 아이디어가 눈에 띄었다. 물구나무를 서는 군무로 그리는 태초의 모습이나 회오리 동선으로 모이는 군무가 표현한 도시 공동체의 형성, 유영하는 무용수로 상징한 유연한 인천의 도시 정체성, 최승희의 신무용을 차용한 독무로 보여주는 인천의 개방성과 독무에 동화되어가는 군무로 보여주는 개항기 인천의 모습 등의 표현이 그러했다. 의미하는 바를 분명히 나타내면서도 상상의 여지를 만드는 이러한 안무는 아트커뮤니티 아비투스(ABITUS)의 전신인 구보댄스 컴퍼니 시절부터 사회적 문제와 철학적 내용을 다뤘은 예술감독의 스타일과 경력의 힘이 묻어나는 부분이었다.

다만, 무대 연출이 단출하고, 효과적이지 못해 이러한 안무를 충분히 뒷받침하지 못했던 점은 아쉬웠다. 공연장소였던 인천예술고등학교 아트홀이 전문공연장보다 제약적인 환경이었던지는 모르겠지만, 음악, 조명, 무대 장치 등의 연출은 장면을 깊이 각인하거나 감각적 경험을 다양화하는 데 충분히 역할을 하지 못하고, 작품을 평이하게 끌고 가는 면이 있었다. 예를 들어, 태초의 장면에서 군무를 받치는 물방울과 빗소리 음향, 푸른 조명은 태초의 세계를 시각적으로 나타내기는 했으나, 원시적인 생명의 기운이 느껴지도록 몰입도를 높이기에는 힘이 부족했다. 또한 무대 뒤편에 설치한 계단 모양의 단상은 다소 작고 밋밋해, 도시가 형성되기 시작하는 장면에서 시작의 의식(ritual)을 상징하는 점프 동작의 의미를 의도한 바대로 풍부하게 드러내지 못했다. 오히려, 계단 위에서 아래로 떨어지는 하강 이미지를 반복적으로 만들어 시작과 도전의 의미를 떨어내는 면이 있었다. 근대에서 현대로 흐르는 장면에서 상영한 도시 변화의 영상 역시, 물방울과 바닷물의 이미지를 섞어 어떤 은유를 만들고자 하는 시도는 있었다. 그러나 영상 후반부에 나열되는 홍보색 짙은 현대의 도시 야경 이미지들은 곧 이러한 시도를 무색하게 만들었다. 여기에 발전된 현대 인천의 모습을 극적으로 보여주려는 노골적인 음악은 춤으로 쌓아온 은유와 상징의 결을 단번에 축소 시켰다.

현대 시기로 넘어오면서 작품의 분위기는 다소 전환되었고, 5장부터 9장에 해당하는 작품 후반부는 전반부와 비교해 좀 더 대중적인 양식의 가벼운 분위기를 띠었다. 은유적인 춤동작들이 의미를 만들었던 전반부 달리, 후반부는 대체로 리듬감 있는 음악에 맞춰 혹처럼 반복되는 동작이나 자유로운 춤이 분위기를 돋우는 역할을 하였다. 그리고 직관적으로 의미를 파악하게 하는 연출과 관객의 참여가 내용을 완성하는 주요 장치로 작용하였다. 각 장면에서 구체적으로 찾아보면, 인천의 현재를 나타내는 청년들이 개성을 잃지 않고 역동적으로 움직이는 모습은 객석에서부터 등장하는 다양한 의상의 젊은 무용수들이

흥겨운 음악에 맞춰 추는 반복적이고, 힘 있는 춤으로 보여주었다. 과거와 현재가 서로 영향을 주고받으며 흘러가는 시간의 개념 역시, 각각 다른 색의 의상으로 구별된 고대, 근대, 현대 역할의 무용수들이 연결되고 겹치는 형태의 춤으로 표현하였고, 다양함 속에서 일어나는 다소간의 갈등과 불안의 과도기 상황도 댄스 배틀과 같은 힙한 분위기와 구도로 연출되어 심각하게 흘러가지 않았다. 다양성이 공존하는 인천의 밝은 미래에 대한 기대와 희망은 이들 위로 떨어지는形形色색의 공들과 꽃가루, 그 속에서 왈츠 음악에 맞춰 추는 무용수들의 부드럽고 단순한 동작의 춤으로 마무리하였다. 그리고 마침내, 무대인사를 마친 무용수들에게 이끌려 무대 위로 나온 관객들이 함께 왈츠 음악에 맞춰 춤추는 피날레는 시민이 주인공인 '뷰티풀시티 인천'의 마지막 장면을 완성하였다. 이처럼 대중적인 양식의 춤과 분위기, 그리고 직관적이고 선명한 의미와 메시지를 보여주는 마무리는 관객 호응과 참여에 기여하는 면이 있었다.

하지만 전체적으로 작품 「뷰티풀시티 인천(세컨드 왈츠)」은 도시의 명칭을 이름에 붙일 정도로 인천 고유의 서사와 인상을 각인하거나 도시 앞에 붙인 수식어 '뷰티풀'이 수긍되도록 설득력 있지 않았다. 사실, 작품의 내용만 본다면 새롭지도, 공감 가지도 않는 자화자찬식의 이야기를 들은 것 같았다. 지역의 소재와 이야기를 발굴하거나 알려지지 않은 장소를 배경으로 장소 특정적 공연을 하는 등 지역성을 살리고, 새로운 형식의 공연을 시도하는 다른 지역 단체의 공연 관람 경험을 상기하면 더욱 그랬다. 그리고 이는 작품이 인천 서사에 설득력을 뒷받침할 만한 구체적인 내용과 논리를 탄탄히 갖추지 못한 원인이 커 보였다. 즉, 작품은 인천에 대한 깊이 있는 자료를 바탕으로 구체적인 내용을 엮어가며 작품의 서사를 쌓아간 것이 아니라, 다소 일반적이고 피상적인 내용으로 풀어갔다. 작품을 살펴보면, 실제 인천의 역사적·사실적 내용이 다뤄지는 장면은 근대 시기를 그린 3장과 현대까지의 흐름을 영상으로 압축해 보여준 4장 정도로, 전체 대비 그 분량이 적었다. 인간이 등장하기 이전의 태초 모습, 도시의 형성, 마천루가 형성된 현대 도시의 모습과 오늘날 도시가 품고 있는 다양성과 갈등 등 내용의 대부분은 어느 도시의 형성 과정과 상황에도 해당할 만한 일반적인 것들로 채워져 있는 것이다. 일반적인 내용이라 하더라도 인천의 서사로 이해되도록 구체성을 띤 소재를 활용하거나 설명을 덧붙이지도 않았다. 이처럼 인천의 구체적인 소재나 내용의 부족은 작품이 인천 고유의 서사로 각인되기 어렵게 만들었다.

작품의 의미나 이미지를 형성하기 위해 사용된 소재 역시, 인천과의 연결성을 설득력 있게 보여주지 못하고, 필요에 따라 단편적으로 차용된 것도 하나의 원인인 듯 싶었다. 즉, 작품은 근대 개항기 장면에서 인천의 개방성과 선도성을 상징하는 의미로 최승희의 신무용을, 활기차고 생동감 있는 인천의 현재를 나타내기 위해 청년을, 인천 문화의 번영과 밝은 미래에 대한 기대를 보여주기 위해 19세기 유럽의 벨 에포크 시대를 언급하며 왈츠를 각각 차용하였다. 하지만 이러한 소재들이 어떻게 인천의 역사와 연결되며 의미를 갖는지 구체적이고 설득력 있는 설명 논리가 부족하였다. 소재들이 장면마다 단편적으로 차용되었기 때문에 작품의 구조 속에서 서로 연결되며 다층적인 의미를 형성하지 않았고, 인상과 이미지를 점진적으로 발전시키지도 않았다. 따라서 이 소재들이 인천의 서사를 전개하는 데에 왜 선택되었나에 대한 물음을 해소하기 어려웠다. 예술작품이 반드시 사실을 바탕으로 창작되어야 하는 것은 아니지만, 도시의 서사를 다루는 작품인 만큼 설득력을 가질 정도의 근거와 설명은 필요하다. 하지만 작품은 규정하고 싶은 인천의 정체성과 이미지를 만들고자 빈약한 논리를 내세우고, 소재를 단편적이고 자의적으로 차용하여 작품 서사의 설득력을 높이지 못했다.(작품 관람 후, 인천과 최승희 신무용의 접점이 무엇인지, 인천의 현재가 청년으로 규정된 설득력 있는 이유가 있었는지, 인천의 문화적 번영의 기대는 왜 최대 문화

부흥기를 맞은 오늘날의 한국이 아니라 19세기 유럽의 벨 에포크에서 찾고자 했는지 등에 대해 궁금하여 여러 자료를 찾아봤으나 특별한 이유를 찾지 못했다. 오히려 작품의 여러 해석이 자의적이었다는 점만 확인했을 뿐이다) 이처럼 구체성을 결여한 내용과 탄탄하지 못한 논리는 ‘뷰티풀시티 인천’이 근거 없는 막연한 구호처럼 들리도록 하였다.

앞서 언급했듯 아트커뮤니티 아비투스는 공연 활동만큼이나 지역민의 무용 교육사업, 공익사업, 문화 예술 사업의 경력이 많고, 다양하다. 그리고 지역민과의 소통과 지역 관객 개발을 위한 단체의 이런 오랜 경험과 노력은 작품 창작의 태도와 관점에도 많은 영향을 미쳤을 것이 분명하다. 실제로 단체가 그동안 지역에서 보여준 실천적인 활동과 역할을 고려하며 이 공연을 보면, 더 많은 부분이 이해된다. 예를 들어, 공연 프로그램의 작품 소개에 무용단 영상과 해설을 0장으로, 작품 제작과정과 참여 제작진을 소개하는 엔딩 크레딧을 10장으로 넣은 것은, 완성된 작품뿐 아니라 그것을 만든 사람들과 그간의 오랜 과정까지 공연의 한 부분으로 포함하려는 의도로 보였다. 전문공연장에서 초연했던 것과 달리, 인천예술고등학교 아트홀을 공연장소로 선택한 것도 대학 무용과가 없는 인천 지역의 유일한 고등무용교육기관이면서, 주거지 한가운데에 자리해 지역민의 접근성이 좋은 곳을 고려한 것이 아닌가 싶었다. (물론, 단순히 대관 문제 때문이었을 수도 있다) 40여 분의 작품을 아홉 개의 장으로 나누어 매우 짧은 호흡으로 진행하고, 익숙한 음악과 흥겨운 춤, 쉽게 이해할 수 있는 직관적인 장치들로 만들어간 미래 지향적 메시지도 지역 관객 개발의 측면에서는 좀 더 이해된다.

하지만, 이러한 관점과 태도가 인천 지역 이외의 사람들에게도 같은 의미로 이해될 수 있는가, 인천이라는 도시명을 전면에 내세운 작품에 걸맞게 고유한 지역성을 예술적·미학적 경험으로 설득력 있게 이끌었는가를 생각하면 다소 회의적이다. 지역대표단체로서의 공연이 지역에만 의미 있는 공연 아니라 지역을 대표할 만한 공연이어야 하는 점을 생각하면 더욱 그렇다. 따라서 제작 의도로 밝힌 바와 같이, 이 작품이 “인천이라는 도시를 브랜딩한 공연으로, 순회공연을 하는 우수 레퍼토리가 되고자” 한다면, 지역을 대표하려는 역할에 매몰되어 ‘뷰티풀시티 인천’을 외치며 도시의 정체성과 이미지를 구축하려는 홍보풍이 아니라, 지역에 대한 깊이 있는 이해를 바탕으로 고유한 서사와 소재를 인상적으로 다루며 인천의 뷰티풀함이 느껴지도록 좀 더 고민할 필요가 있어 보인다. 쉽지는 않겠지만, 선도적이고 개방적인 인천의 도시 정체성을 스스로 증명하는 방식으로써 대중에게 접목될 수 있는 컨템퍼러리 공연의 새로운 형식을 시도해 보는 것도 고민해 볼 수 있을 것 같다.

작년 시범 사업에 이어 올해 본격으로 시행되는 지역대표예술단체 사업에 선정된 공연예술단체는 32개이고, 이 중 무용 단체는 4개에 불과하다. 아트커뮤니티 아비투스의 작품이 지역을 대표하기도 하지만, 몇 개 안 되는 무용 예술을 대표하고 있는 셈이다. 작품이 지역성과 보편성, 대중성과 예술성의 어려운 조화를 잘 찾아가며 진정으로 지역을 대표할 수 있는 예술작품으로 발전해 가야 하는 이유가 여기에 있다.



2025 지역대표 예술단체 지원

지젤

작품 비평문

비평가 성명

김호연

비평가 소속

한국춤평론가회

예술단체명

국립발레단

공연명

지젤

공연일시

2025년 10월 31일 19시 30분

공연장소

제주아트센터

공연의 질이 대중을 극장으로 이끈다

김호연

1. 들어가는 말

현대 예술 환경 속에서 무용은 어떤 위치를 점하고 있는가? 무용은 여전히 대중과의 심리적 거리가 쉽게 좁혀지지 않는 장르로 남아 있다. 영화나 드라마처럼 작은 화면으로도 손쉽게 접하는 영상 콘텐츠 소비가 일상화된 현시대에, 대중에게 익숙하지 않은 무대 예술인 무용 공연을 관람하기 위해 기꺼이 극장이라는 물리적 공간을 찾는 행위는 관객에게 큰 노력과 결단을 요구한다. 이러한 현상은 단순한 흥미 부족으로 치부하기 어렵다. 오히려 대중을 대상으로 한 무용 교육의 부재, 공연 정보 접근성의 어려움 그리고 체계적이지 못한 홍보 전략 등 구조적이고 현실적인 문제들이 복합적으로 작용한 결과로 해석된다.

그럼에도 발레는 다른 순수 무용 장르에 비해 대중적인 입지를 상대적으로 견고하게 확보하고 있다는 점은 주목할 만하다. 이러한 대중과의 친밀도는 실질적인 접점들을 통해 형성된다. 발레는 어린 소녀들의 교습 과정 중 하나로 자리 잡으며 조기 교육의 영역에 침투했고, 성인들 역시 건강 증진이나 자세 교정을 위한 실천적 활동으로 발레를 수련하면서 일상생활 속에 깊숙이 들어와 있다. 아울러, 무대 예술의 측면에서는 <호두까기 인형>과 같은 고전 발레의 특정 레퍼토리가 하나의 고정된 문화 행사처럼 대중에게 연례적으로 노출된다. 이처럼 발레가 교육, 건강, 시즌 공연 등 다양한 경로를 통해 대중과 호응하며 구축한 실질적인 접점 그리고 오랜 역사 속에서 축적된 춤의 매력과 경외심을 상징하는 자산이 결합하여 타 무용 장르와 구별되는 대중화의 핵심 동력이 되고 있다.

그러나 발레의 이러한 대중화 양상은 수도권, 특히 서울 지역에 편중되어 나타나는 한계를 지니고 있다. 지역 간의 문화 격차는 발레 향유 환경에서 극명하게 드러나는 것이다. 현재 공공 성격의 발레단은

국립발레단을 포함하여 광주시립발레단, 서울시발레단, 부산오페라하우스발레단 등 극히 제한적인 수의 광역 단위 기관에 국한되어 있으며, 그 외 활동하는 민간 발레단들은 장막 공연을 소화할 수 있는 재정적·물리적 규모를 갖춘 단체가 그리 많지 않다. 이러한 공급자 측면의 제약으로 인해, 지역민들은 양질의 발레 레퍼토리를 접할 기회 자체가 구조적으로 제한될 수밖에 없다. 따라서 국립발레단을 위시한 대규모 발레단들이 순회공연을 통해 지역 시민들에게 수준 높은 예술 향유의 기회를 제공하는 것은 단순한 서비스 차원을 넘어 문화 분권의 측면에서 매우 중요한 의미를 지닌다. 이는 전반적으로 높아진 대중의 예술적 눈높이를 충족시키고, 보다 다양화된 예술 접촉을 통한 문화적 균형을 이루어낸다는 점에서 그 가치를 평가해야 할 것이다.

이러한 논의의 연장선상에서, 제주아트센터 개관 15주년 특별 기획으로 성사된 국립발레단의 클래식 전막 발레 ‘지젤’(2025년 10월 31일~11월 1일, 제주아트센터) 공연은 앞서 강조된 지역 간 문화 향유의 균등을 실현하고 제주 시민에게 양질의 문화를 제공했다는 점에서 큰 의미가 있다. 이번 글에서는 이 공연을 중심으로 논의를 심화하면서 작품 ‘지젤’에 대한 간략한 서술과 함께 제주 무대에서 구현된 공연의 면모를 분석하고, 이번 공연이 제주 지역 무용 문화의 지속적이고 발전적인 양상에 미칠 영향에 대하여 심도 있게 논의해 보고자 한다.

2. ‘지젤’ 그리고 국립발레단 제주 공연

17세기 궁정발레(Ballet de Cour)는 19세기 낭만 발레로 이행하면서 단순한 사회적 오락을 넘어 순수 예술로 대중과 호흡하게 되었다. 궁정발레가 왕권의 위엄을 과시하고 도덕적 교훈을 전달하며 왕이나 귀족들이 직접 출연하던 ‘사교적 예술’이었다면, 낭만발레는 19세기 유럽을 휩쓴 낭만주의 사조를 직접적으로 무대 위에 구현하며 그 본질을 근본적으로 변화시켰다. 낭만발레는 현실의 불만과 모순으로부터 도피하여 이상향, 환상 그리고 초자연적인 세계를 동경하는 미학을 중심으로 두었다. 이는 ‘라 실피드’나 ‘지젤’에서 볼 수 있듯 인간 남성과 요정이나 정령과 같은 비물질적인 존재 간의 비극적인 사랑으로 표현되었다. 이를 위해 무용 기술적으로는 토슈즈 기법을 도입하여 무용수가 지상으로부터 분리된 듯한 몽환적이고 비물질적인(Ethereal) 아름다움을 연출했으며, 흐릿한 배경과 발목까지 오는 하얀 의상인 ‘투투 블랑(Tutu Blanc)’은 이러한 현실 도피적 분위기를 극대화하는 수단이 되었다. 이 시기에 비로소 발레는 전문 무용수, 특히 발레리나를 중심으로 극장 예술로서의 정체성을 확립하게 되었다.

1841년 파리 오페라극장에서 초연된 ‘지젤’은 낭만발레의 정수(精髓)이자 가장 대표적인 작품으로 대중에 깊이 각인되어 있다. 19세기에 정점을 이룬 낭만발레는 당대 문예사조인 낭만주의(Romanticism)와 직접적으로 연결된다. 낭만(浪漫)이란 용어는 원래 로망(Roman)의 일본식 발음의 번역어에서 근원하였는데 로망은 ‘프랑스말’을 의미하는 고어(古語)였지만 소설을 의미하는 용어로 전이되어 쓰였다. 이 말 속에는 기이한, 경이적, 신비적이란 담론을 담고 있으면서 하나의 집단적 흐름으로 작용하면서 낭만주의, 로맨티시즘(Romanticism)이라 칭하게 되었다.

낭만주의는 단순한 사랑 이야기가 아닌, 현실을 만족하지 못하고 신비적 무한성과 이상향을 갈구했던 당대 유럽 지식인층의 집단적 심리를 반영한다. 이 사조의 특징은 꿈, 동경, 예감 등으로 요약되며, 현세의

고통과 제약에서 벗어나고자 하는 심정, 즉 무한에 대한 갈구와 여기에 결부된 초월적인 사랑의 특징을 드러낸다.

‘지젤’은 이러한 낭만주의 미학을 완벽하게 구현한다. 순수한 시골 처녀 지젤이 현실에서의 배신(1막)을 겪고 영혼의 세계(2막)로 넘어가 용서와 헌신이라는 초월적인 사랑을 보여주는 서사는 낭만주의가 추구했던 비현실적이고 신비로운 세계로의 도피와 비물질적인 아름다움을 극대화하는 매개체로서 기능한다.

이번 국립발레단의 ‘지젤’은 프랑스 파리오페라단 부예술감독 겸 수석발레마스터인 파트리스 바르(Patrice Bart)의 안무 버전이다. 그는 ‘지젤’, 원작이 가지는 낭만적 본질을 충실히 보존하면서도 인물의 심리적 개연성을 현대적인 시각으로 강화한 특징을 드러낸다. 이번 국립발레단의 ‘지젤’은 이러한 요소에 충실하면서도 국립발레단만의 특성인 주역과 군무진의 조화로운 연기와 구성으로 나름의 정체성을 보였다.

먼저 1막에서 인물의 심리적 개연성과 드라마적 리얼리티가 극대화되어 나타났다. 지젤 역을 맡은 박슬기는 이러한 요구에 부응하며 1막에서 사랑에 빠진 순수한 시골 처녀의 천진난만한 기쁨과 내재한 섬세함을 완벽하게 대비시켰다. 거기다 그녀의 ‘광란 장면(Mad Scene)’ 해석은 단순한 기술적 과시를 넘어, 배신당한 영혼의 붕괴를 격정적이면서도 치밀하게 묘사하여 바르 버전이 추구하는 극의 사실성을 높였다.

알브레히트 역의 허시명은 다른 버전보다 더욱 강조된 진심 어린 애정과 신분에 대한 갈등을 표현하여, 1막에서의 기만이 단순한 유희가 아닌 비극적 서사의 씨앗이 되도록 만들었다. 이는 알브레히트의 2막 참회가 필연적일 수밖에 없도록 만드는 해석의 핵심을 구현한 면모였다.

2막의 ‘화이트 발레’에서는 우아함과 우려한 유동성을 강조하였는데, 이는 박슬기의 춤을 통해 이상적으로 발현되었다. 여기서는 율리 특유의 유영적 몸짓과 공기를 가르듯 정교한 발 기술(Petit Allegro)을 통해 중력을 거스르는 듯한 환각적 존재감을 확보했다. 파 드 되에서는 절제된 움직임 속에서도 알브레히트의 뼈저린 후회와 용서를 갈구하는 감정을 담아냈으며, 박슬기를 공중에 띄우는 고난도 파트너링을 통해 지젤의 무게 없는 영혼을 시각적으로 완성했다. 이처럼 두 무용수의 연기는 원작의 낭만성을 보존하면서도 현대적 관점에서 심화시킨 심리적 깊이와 기술적 완벽성을 동시에 충족시킨 성공적인 해석으로 평가될 수 있다.

이러한 주역의 역할과 더불어 그 주변 인물 혹은 군무도 지젤에서 중요한 요소로 작용한다. 특히 ‘지젤’ 2막은 군무(Corps de Ballet)의 역할과 심미적 감정이 정교하게 요구되는 부분이다. 이는 낭만발레 섬세함과 환상성을 지닌 율리 군무 속에서 그대로 이루어졌다. 이는 무용수들이 발목까지 내려오는 투투 블랑을 입고 조심스럽게 미끄러지듯 움직이며, 상체를 유연하게 사용하여 흐르는 듯한 유령의 이미지를 구현하는 방식으로 나타난다. 특히 어둠과 조명이 만들어내는 몽환적인 배경 속에서 군무가 보여준 일사불란한 대형과 통일된 호흡은 율리들의 냉혹한 규율과 복수라는 집단적 감정을 시각적으로 표현하며, 낭만발레 미학의 핵심인 비현실적인 경외감을 객석에 전달하였다.

나아가 국립발레단 앙상블이 구현한 군무는 지젤(박슬기)의 개별적이고 따뜻한 영혼을 더욱 돋보이게 하는 장치로서 기능했다. 군무가 여왕 미르타의 명령에 따라 복수를 집행하는 차가운 질서 그 자체로

존재할 때, 이 완벽한 집단 속에서 홀로 용서와 헌신을 선택하는 지젤의 움직임은 더욱 애절하고 고귀하게 부각된 것이다. 군무의 압도적인 규모와 정교한 패턴은 알브레히트(허시명)에게 가해지는 피할 수 없는 위협을 상징했으며, 지젤이 이 완벽한 복수의 흐름을 춤으로 막아설 때 비로소 개인의 초월적인 사랑이라는 낭만발레의 주제가 완성된다. 이러한 군무는 국립발레단의 앙상블이 제주 무대에서 보여준 군더더기 없는 통일감과 절제된 우아함을 통해 성공적으로 구현되었으며, 공연의 환상적인 몰입도를 완성하는 데 핵심적인 역할을 하였다.

3. 앞으로 생각할 부분

제주 지역에서 발레를 포함한 무용 공연 및 교육 환경은 여전히 그 기반이 미약한 실정이다. 이는 무용 예술의 인적 자원 순환 및 학술적 확장성에 중요한 예고나 무용과가 없어 성장의 폭에 제약이 있으며, 도립이나 지역 중심으로 활동하는 무용단들이 존재함에도 집약적이고 활발하게 대중과 소통하는 데 여러 어려움이 존재함에 기인한다. 물론 제주 국제즉흥춤축제나 제주아트센터 등 여타 기관의 기획 공연을 통해 무용에 대한 향유의 기회는 점차 넓어졌다. 또한 2024년 제주에서 열린 제33회 전국무용제에서 제주 대표가 대통령상을 받는 등 지역 무용계의 잠재력 발현과 점진적인 운신의 폭 확대라는 긍정적 변화도 나타났다. 그럼에도 아직 제주 지역 무용 공연에 대한 공급과 잠재적 수요를 온전히 충족시키지 못하는 미흡한 수준에 머물러 있는 것이 현실이다.

이러한 측면에서 이번 국립발레단의 ‘지젤’ 공연은 제주에서 무용 예술에 대한 하나의 긍정적인 자극제가 되었다. 특히 주목할 점은 관객층의 변화였다. 접근성이 그리 좋지 않은 제주아트센터였음에도 무용 관련 인사 외에 가족 단위의 일반 대중이 객석을 가득 메웠다는 사실은 매우 고무적이다. 그러면서 관객은 무용수의 기술적 성취에 아낌없이 반응하며 발레의 매력을 적극적으로 인식하는 모습을 보였다. 알브레히트가 월리의 저주 속에서 선보이는 고난도의 연속 점프, 즉 앙트르샤 시스에는 마음에서 우러나오는 뜨거운 박수를 보냈으며, 20명 이상의 월리들이 펼쳐낸 유려하고 명징한 군무는 긴장과 순수한 아름다움을 전하며 깊은 감탄을 자아냈다. 이는 대중이 양질의 공연에 대한 갈망을 가지고 있음을 보여주는 동시에, 발레 관객층이 전문가를 넘어 일반 대중에게까지 재생산적으로 확장될 가능성을 시사한다.

결론적으로, 이번 제주아트센터의 ‘지젤’ 기획 공연은 대형 국립 단체의 수준 높은 공연을 성공적으로 유치함으로써 지역 문화 거점(Hub)으로 역할을 확고히 수행했다. 이 성과는 ‘공연의 질이 높으면 관객은 찾아온다’는 기본적인 명제를 실증했으며, 대중성과 작품성을 겸비한 레퍼토리 선정의 전략적 중요성을 다시 한번 인식시키는 계기가 되었다. 다만, 일회적인 성공에 그치지 않고 발레 관객층의 지속적인 확대를 위해서는 지속 가능한 시스템 구축과 지역 예술 생태계와의 유기적인 협력이라는 중요한 과제를 남긴다. 이러한 과제들은 향후 발레 아카데미 및 워크숍 연계, 지역 무용수 및 단체와의 꾸준한 교류 등을 통해 구체화할 수 있으며, 궁극적으로 지역민의 문화 향유권 확대와 국가 문화 균형 발전을 위한 견고한 바탕을 마련하는 방법론으로 자리매김할 것이다.



2025 지역대표 예술단체 지원

지젤

작품 비평문

비평가 성명

이지선

비평가 소속

댄스앤미디어연구소

예술단체명

국립발레단

공연명

지젤

공연일시

2025년 10월 31일 19시 30분

공연장소

제주아트센터

삼위일체가 이룩한 낭만발레의 감동

이지선

제주아트센터 개관 15주년 기념 특별기획으로 2025년 10월 31일(금)-11월 1일(토) 양일간 펼쳐진 국립발레단 제주 공연은 맨날 똑같은 줄거리, 맨날 똑같은 춤, 맨날 똑같은 발레였을지도 모를 19세기 낭만발레 「지젤」을 나의 이야기, 우리들의 춤, 우리 공간의 춤으로 동시대 발레로서의 문화적 성장을 가득 담아내었다.

참여하는 관객- 서사의 다시 읽기

‘죽음을 뛰어넘는 영원한 사랑’. 「지젤」을 관객에게 홍보하는 첫 번째 문구는 춤보다는 서사(narrative)다. ‘줄거리를 가진 춤’이라는 발레의 탄생적 기원을 고려해보더라도 자못 설득력이 있다. 「지젤」의 대본은 널리 알려진 바대로 낭만 발레리나 카를로타 그리시(Carlotta Grisi)를 짝사랑하던 낭만주의 시인 데오필 고티에(Théophile Gautier)의 자기 투영적 감정 서사의 결과물이다. 동시에 「지젤」 대본은 여자라면 창백한 얼굴과 마른 몸을 갖기 위해 결핵에 걸리거나, 남자라면 정혼자가 있는 여인을 사랑해 권총으로 생을 마감해야 함을 찬미했던 19세기 낭만 서사를 발레 이야기로 적극 반영한 결과이기도 하다. 그렇게 “사랑, 배신, 죽음, 용서”라는 서사는 「지젤」의 낭만적 아름다움을 담아낼 수 있는 테마로 굳건히 작품과 홍보문구 속에 자리 잡았다.

이 같은 서사의 테마는 아돌프 아담(Adolphe Adam)의 음악적 전개로 더욱 강렬해진다. 막이 오르기 전부터 몰아치는 서곡은 21세기 제주의 관객들을 일상으로부터 19세기 낭만의 극 속으로 빨려 들어 갈 전이의 마법을 건다. 그뿐만 아니라 음악은 극이 전개되는 내내 춤 움직임의 동세를 거드는 반주에 머물지 않고, “사랑, 배신, 죽음, 용서”의 테마를 귀에 각인시켜 준다. 사랑의 감정이 싹틀 때, 꽃 점을 보며 설레는 마음을 주고받을 때, 감정의 소용돌이로 미쳐갈 때, 죽음의 위험이 엄습할 때, 사랑의 추억을 떠올릴 때, 율리의 저주가 내려질 때, 용서와 후회가 가득할 때, 반복적인 주제선율(Leitmotif)이 감정의 스위치를

견다. 사랑과 배신, 갈등과 용서, 삶과 죽음의 이분법적 테마는 장조와 단조, 알레그로와 아다지오의 변주로 관객의 감각에 대비와 긴장을 새겨넣어 준다.

1막에서는 주인공 남녀의 비극적인 사랑의 서사적 설득력을 확립하기 위해 과도하리만치 친절한 마음이 이어진다. 순진하고 아름다운 시골 처녀 지젤, 지젤을 짝사랑하는 일편단심 시골 총각 힐라리온, 귀족임을 숨기고 평민행세를 하며 지젤에게 구애하는 외지인 알브레히트, 지젤과 알브레히트 사랑의 싹틔, 알브레히트의 신분에 대한 힐라리온의 집요한 의심과 폭로, 지젤의 심약한 몸을 걱정하는 엄마, 알브레히트의 정혼녀임을 지젤에게 밝히는 공작의 딸 바틸드, 자신과 사랑을 맹세했다는 지젤의 호소, 이 모든 일이 사실임을 믿을 수 없어 견디지 못하는 지젤의 광기. 오고 가는 감정의 회오리를 이해하는데 마음은 부족함 없이 이어졌다. 1막의 구구절절한 서사를 마무리하듯, 2막의 마음은 죽음 앞에 놓인 알브레히트를 용서해달라는 지젤의 애원으로 일축되며, 덕분에 관객들은 남녀노소 선행지식을 막론하고 작품의 이야기에 흐트러짐 없이 바짝 다가갈 수 있다. 200년 가까운 시간 동안 「지젤」의 관객들은 긴밀한 서사와 음악 속에서 변치 않는 고티에의 투영을 간파해 낼 수 있었을 것이다.

하지만 또한 제주의 관객들은 고티에-아당 서사에 그저 머무르지 않는다. 공연이 시작되기 전 로비에서, 객석에서, 인터미션이 주어진 잠시의 휴식시간에, 공연이 끝나고 집에 나서는 발길에서, 함께 온 가족과, 친구와 동료와 연인과 지젤의 서사를 채워갔다. 사랑마저 다원주의가 통용되는 동시대 관객들은 지고지순한 남녀의 '사랑과 용서'의 테마를 지금 여기, 우리의 시간으로 적극 끌어당겼다. 지젤을 향한 순수한 자신의 마음과 믿음을 굴하지 않는 솔직한 힐라리온에게, 나약함을 미덕으로 여겼던 당대의 여성상에 맞서는 강력한 미르타에게, 정혼자가 있음에도 우유부단함과 무책임으로 순진한 시골 마을 처녀와 사랑에 빠진 철없는 알브레히트에게, 거짓과 기만으로 죽음에 이르게 한 옛 애인의 생명을 구원하지만, 냉랭한 시선과 몸짓으로 돌아선 망자 지젤에게, 동정과 경외, 질타와 공감의 목소리를 주저하지 않는다. 관객들은 고티에의 서사를 서로에게 열심히 설명하고 이해를 애쓰면서도, 각자의 경험에서 자신만의 발레를 나누는 데 주저함이 없었다.

이야기하는 춤-서사의 중심에 우뚝 선 군무

그러나 비집고 들어갈 틈조차 없어 보이는 정교한 스토리텔링을 뚫고 나오는 것은 역시 춤이다. 1막 페젠티 파드되(엄나운, 문정우)에서는 밝고 건강한 젊은 남녀의 몸과 마음을 발레 무용 기교를 통해 선보인다. 카브리올, 파드샤, 피루엣 등 발레리나의 흔들림 없는 테크닉과 발레리노가 선보일 수 있는 그랑 점프와 턴으로 공중을 가로지르는 탄력과 균형미를 가감 없이 보여준다. 이와 나란히, 지젤과 알브레히트(박슬기, 허서명)의 춤은 감정의 서사 속에 가려진 시골 소녀와 귀족다운 품위를 움직임으로 쌓아 올린다. 낭만발레의 환상을 만들어준 발레리나의 발끝 기교와 공중에서 당분간 내려올 것 같지 않은 묵직하고 기품있는 발레리노의 점프가 비현실적으로 시종일관 경쾌하고 발랄하기만 한 극의 에너지에 균형을 잡아 주고 있다. 또한 무대를 넘치도록 가득 메운 수확 축제의 춤은 빠른 속도로 전개되는 민속무용적 군무로 다양한 대형과 일사불란한 움직임의 교차를 보여주었다. 그 춤의 속도감은 가히 테크닉 적이어서 손가락으로 스와이핑을 하듯 전개되는 춤의 감각적 에너지를 충족시켜 주었다.

2막의 춤은 기교를 넘어 진정한 '극적발레(ballet d' action)'를 이룬다. 그 중심엔 무엇보다도 군무가

우뚝 서 있다. 무대 가득 선 율리들의 파드부레. 어둠이 짙게 깔린 숲에서 율리들을 호령하는 미르타(안수연)의 강력한 손짓. 무덤에서 등장한 지젤을 맞이하는 관객들은 이내 일제히 숨을 멈춘다. 율리들의 손짓과 발짓, 걸음과 동작들은 물리적인 육체를 지니지 않은 존재의 것처럼 떨어지지도 닿지도, 무겁지도, 그렇다고 가볍지도 않은 무엇이었다. 원혼이라고 하기엔 너무나도 무감정한 표정과 동작이 외려 서늘한 극단의 무게를 자아내기에 적절했다. 시시각각 대열 변화로 움직이는 가운데 군무들의 고개, 어깨와 팔, 상체가 만들어내는 에블르망과 자세의 일치됨은 극도의 기교적 쾌감과 미적 정서를 충족시킨다. 그것은 단지 군무의 몸 방향과 모양의 정확한 일치를 넘어 온몸의 정성으로 온 방향의 공간을 춤으로 단호히 채워나간 결과이다. 율리들은 아당의 음악이 주는 감정의 시간을 몸에 담아 공간의 움직임으로 새겨나갔다. 춤으로 일순간 혼령이 가득한 초현실의 공간으로 무대를 탈바꿈시켰고, 미르타의 저주가 그곳에 이르게 하는 상징이 되었다. 죽음의 공포가 감도는 율리의 정체성을 명백히 담아낸 군무의 빼어남은 15년 전 마린스키 발레단의 내한에서 로파트키나의 춤을 볼 수 있다는 나의 기대를 단숨에 압도해 버렸던 마린스키 군무의 그것과도 같았다.

지젤과 알브레히트의 파드되에서는 이미 망자가 되어버린 지젤을 현실에 붙잡고 싶은 알브레히트의 간절함이 춤으로 배어 나왔다. 날아가는 지젤의 아라베스크를 붙들어 잡는 알브레히트의 손길은 중력과 무중력의 엇갈리는 힘을 당김음의 리듬으로 그려놓는다. 그 애절함은 한순간도 멈춰짐 없는 그녀의 아라베스크와 한순간도 바닥에 온전히 무게 실어 올라서지 못하는 발끝의 섬세함으로 드러난다. 한 번, 두 번, 세 번, 아라베스크가 반복적으로 쌓여갈 때마다 절절한 알브레히트의 감정은 프로시니움에서 새어 나와 관객의 가슴 구석구석 깊숙이 파고든다. 허공을 휘젓는 지젤의 시선과 폴드브라는 초현실의 존재를 투영하기에 부족함이 없다. 1막 폴드브라는 생기 넘침에도 병약했으나, 2막의 그것은 허공을 헤매이나 죽음을 막아내리만큼 강력했다. 율리의 저주에 간혀 죽음을 목전에 둔 알브레히트의 앙트르샤는 한 치의 흐트러짐 없는 발레 기교를 넘어 처절하게 몸부림치는 삶에 대한 인간의 간절함을 여과 없이 보여주었다.

함께하는 극장

「지젤」의 춤과 이야기에 깊이 빠져들기에 극장의 준비도 친절했다. 공연되는 양일간 공연 1시간 전, 공연연계 프로그램으로 프리클래스(pre-class)가 진행되었다. 프로그램에서는 발레에 대한 기초지식과 감상법에 대한 강의가 친숙한 언어로 이루어져 공연에 대한 기대와 이해를 한껏 끌어올렸다. 첫날 사전예약의 40명 정원이 딱 차고도 추가 현장등록이 있었을 만큼 관객들의 열띤 참여를 볼 수 있었다. 청중들은 곧 보게 될 작품에 대한 궁금증을 채워 작품을 한순간도 놓치지 않고 보겠다는 다짐으로 강사의 설명을 한마디 한마디 새겨 들었고, 작품의 사진이 슬라이드에 등장할 때마다 탄성을 금치 못하는 준비된 애호가들이었다.

이번 기획은 (재)예술경영지원센터가 주관하는 2025 국립예술단체 지역 전막 공연 사업에 지역의 참여와 준비로 마련된 것이었다. 하지만 단순히 중앙의 콘텐츠를 지역에 서비스한다는 일방향적 기획을 넘어, 공연은 제주의 관객과 국립발레단의 움직임 미학, 제주의 극장이 삼위일체를 이뤄 하나의 문화콘텐츠를 완성해내었다. 공연은 하나의 제의다. 공연을 고르고, 표를 사고, 그날을 기다리며, 마침내 극장에 갔을 때, 무대에 펼쳐지는 공연에 온몸으로 흠뻑 빠져, 집에 돌아오는 내내 감정으로 가득한 여정과도 같다. 아마도 이번 국립발

발레단의 「지젤」 제주의 공연은 관객들에게 그런 제의였을 것이다. 작품이 끝나고 몇 번의 인사 후 굳게 내려진 막을 보며 아무도 자리를 뜨지 않고 한참을 박수치는 관객에게서, 일순간 빠져나가는 관객들을 소화하지 못해 꽉 막혀버린 주차장에 단 하나의 경적도 들리지 않는 여유로움에서 그들의 여정이 꽤나 흡족했음을 느낄 수 있었다.



2025 지역대표 예술단체 지원

청명 작품 비평문

비평가 성명

김주희

비평가 소속

댄스앤미디어연구소

예술단체명

비상무용단

공연명

청명

공연일시

2025년 8월 15일 18시

공연장소

나주문화예술회관

청명

김주희

「지역 대표예술단체 지원사업」 들여다보기

비상무용단의 <청명>이 8월 14일과 15일 나주시문화예술회관에서 공연되었다. 이 공연은 「2025년 지역 대표예술단체 지원사업」의 지원받아 제작된 작품이다. 「2025년 지역대표 예술단체 지원사업」은 문화체육관광부가 지역 전문예술단체의 안정적 활동을 위해 194억 원을 투입한 정책 사업이다. 지원 금액이 적지 않은 만큼 65개 지역의 122개 예술단체가 공모하였고, 32개 단체가 선정되었다. 지역별로 살펴보면 전라·제주권 9개, 경상권 8개, 충청권 7개, 경기·인천권 5개, 강원권 3개가 선정되었으며, 분야별로는 클래식 음악 8개, 연극 11개, 전통예술 9개, 무용 4개 단체가 수혜를 입게 되었다.

사업 목적 자체가 지방 공연예술의 창작 환경을 개선하고 지역 예술인들의 기회를 확대하여 공연예술 생태계의 균형적 발전을 이루고자 하는 취지를 담고 있어 함께 제시한 몇 가지 우대 사항이 눈에 띈다. 그 조건을 보면 ‘서울 단체의 지역 유치’, ‘지역이 가진 인물 이야기, 명물 등을 소재로 창·제작하는 경우’, ‘지자체가 단체에 별도로 공연장, 공연 연습장 등 현물 지원할 경우’, ‘2024년 지역 대표예술단체 선정 단체’, ‘인구 감소 지역에 위치한 공연 단체일 경우’ 각 5점의 추가 점수를 받는다. 그런 점에서 이 공연이 나주의 삼색유산놀이와 양암바위 전설을 모티브로 내세운 지점이 수긍되었다.

지역 고유의 정체성과 문화자원을 공연예술로 조명하게 한다는 이 사업의 취지는 이해된다. 하지만 정부가 창작의 주제를 범주화한다는 것은 앞으로 이 사업을 운영하는 데 있어 고려돼야 할 부분이다. ‘예술인의 자유로운 창작 활동 보장’은 문화 정책과 예술인들의 권리를 이야기할 때 가장 기본적으로 지켜져야 한다. 어떤 작품을 제작할 것인지는 오롯이 예술가의 자율 영역임에도, 치열한 선정 과정 안에서

추가 점수 1점이라도 아쉬운 입장에 놓인 대상자들에게는 별다른 선택의 여지가 없는 것이나 마찬가지다. 지역 예술은 홍보 안내판이 아니다. 지금까지 정부의 지역 예술 콘텐츠 발굴 지원 사업은 다양한 형태로 이뤄져 왔다. 그때마다 간과하고 있는 점은 지역 스테레오타입에서 벗어나지 못한다는 것이다. 오히려 그 지역을 기반으로 활동하는 예술인이 제약 없이 받은 영감을 통해 제작된 창작 작품이 충분히 그 지역의 대표 예술 콘텐츠로 발전할 수 있다.

이 사업이 3년째 시행되고 있는 만큼, 지속 가능한 지원사업으로 발전되기 위해서는 중앙과 지방의 위계를 지니고 있지는 않은지, 단순히 예술을 관광 홍보용으로 소비하는 것은 아닌지 두루 살필 시기가 되었다고 본다. 그래도 고무적인 것은 작년 사업에서 보완된 부분으로 비평가 같은 기록의 단계를 연계시킨 것이다. 단순한 비평 매칭 외에도 심층적인 후속 담론이 형성될 수 있는 과정을 의무화하고, 지역 예술이 확장될 방법을 다각도로 모색할 필요가 있다.

나주의 하늘을 만나다

나주의 첫인상은 ‘하늘이 아름답다’였다. 맑은 하늘은 서울에서도 많이 봤지만, 나주는 그 맑음의 수준이 달랐다. 청청한 하늘에 하얗고 하얀 구름이 이렇게 가깝게 느껴질 수 있단 말인가? 고결한 천공과 장쾌한 기세를 지닌 나주 땅에 오니 절로 흥이 났다. 유유히 흐르는 영산강을 품은 유려한 역사가 있는 곳, 구시가와 신시가가 보기 좋게 조화를 이루는 도시였다.

이렇게 화창한 날씨에 공연된 비상무용단의 신작 〈청명〉은 ‘나주’ 그 자체를 무대 위에 올린 작품이었다. ‘청명(淸明)’은 ‘맑고 밝음’을 뜻하는데, 나주에서 이 작품을 보지 않았다면 이 작품 제목이 추상적으로 다가왔을 것 같다. 작품의 제목에 관해 쓰다 보니, 옆자리에 앉으신 여자분이 생각한다. 일면식도 없는 나에게 “제목이 〈청명〉보다는 〈월광(月光)〉이 더 어울린다”는 말을 건네셨다. 그리고 보니 달을 상징화한 듯한 조형 장치도 그렇고 달빛 아래에서 추는 주인공들의 듀엣도 달이 상징적으로 묘사되어 있어 ‘달에서 비치는 빛’의 의미를 지닌 ‘월광’도 제법 어울리는 제목 같아 보였다. 돌아오는 길에 생각해 보니 〈월광〉은 작품 스토리와 맞닿아 있다면, 〈청명〉은 나주를 담아내고 있는 제목 같았다. 제목은 그 작품을 집약적으로 드러내는 핵심 텍스트이기 때문에 그 누구보다도 작품에 대해 많은 고민하고 만든 안무자의 영역이다. 청명이든 월광이든 중요한 것은 이 작품이 나주의 하늘과 닿아 있다는 것이다.

나주의 〈지젤〉, 아랑사와 아버사의 사랑 이야기

발레 애호가도 아니더라도 누구나 한 번쯤은 〈지젤(Giselle)〉에 대해 들어봤을 것이다. 어린 시절 보던 만화부터 김연아의 피겨스케이팅 경기 프로그램까지 지젤은 다양한 문화예술 안에서 새롭게 만들어지고 있다. 초연 당시 〈지젤〉은 당대의 유명한 예술가들이 모여 만든 한 편의 종합예술이었다. 독일의 전설을 수집한 하인리히 하이네(Heinrich Heine)의 글을 보고 영감받은 테오필 고티에(Théophile Gautier)의 기획 아래 생 조르지(Saint-Georges)의 각색, 장 코랄리(Jean Coralli)와 쥘 페로(Jules Perrot)의 안무, 아돌프 아당(Adolphe Adam)의 음악, 샤를 시세리(Charles Cicéri)가 무대 디자인을 맡아 낭만주의를 대표하는 대작이 탄생할 수 있었다.

1841년 파리 오페라 극장에서 초연된 이래로 지금까지 큰 사랑을 받고 발레의 상징이 된 이 작품은 아름다운 사랑 이야기를 담고 있다. 시골 마을의 소녀 지젤과 귀족 신분을 숨긴 청년 알브레히트의 사랑, 그리고 이들의 사랑을 질투한 동네 청년 힐라리온. 힐라리온이 알브레히트가 귀족이며 이미 약혼자가 있다는 사실을 폭로하자, 충격과 절망에 빠진 지젤이 죽어 윌리(Wili)가 된다. 지젤의 무덤 앞에 나타난 알브레히트를 다른 윌리들이 죽음에 이르게 하지만 지젤의 희생으로 그를 지켜낸다.

비상무용단의 <청명>도 양암바위 전설을 모티브로 하고 있는데, 이 시놉시스를 읽자마자 '나주의 지젤'이라고 생각했다. 양암바위는 회진에서 영산강을 따라 영산포 쪽으로 올라오다 보면 깎아지른 듯이 있는 바위 절벽이다(나주문화관광 사이트). 주변 경관이 참으로 아름답지만, 강물이 소용돌이치는 바람에 영산강을 다니던 배들이 자주 침몰하게 되었고, 옛사람들은 바위 밑에 용이 살고 있다고 믿었다. 유려한 풍경 속에 많은 사연이 쌓인 만큼, 삼국시대부터 전해져 온 양암바위 전설로 아랑사와 아비사의 사랑 이야기가 있다. 이들의 사랑을 질투한 마을 청년들이 아랑사를 양암바위 아래로 밀어 버리고, 죽은 아랑사의 넋이 구렁이가 되어 아비사에게 나타나 다시 사랑을 나눈다. 이를 알게 된 마을 청년들은 다시 이 연인을 바위 밑으로 떨어뜨리고 마을 청년들이 하나씩 죽게 되는 재앙이 닥친다. 마을 사람들은 아랑사와 아비사의 혼을 달래주는 씻김굿 하늘에 올려 마을의 평화를 되찾는다.

이 두 이야기는 인간의 본질을 담지하는 전설을 모티브로 하고 있다는 점에서 비슷한 이야기 구조를 띠고 있다. 지젤과 알브레히트 사랑/아랑사와 아비사의 사랑, 힐라리온의 질투/마을 청년들의 질투, 지젤의 죽음/아랑사의 죽음, 윌리가 된 영혼/구렁이가 된 영혼, 고난을 극복하는 초월적인 사랑을 담고 있다는 면에서 닮아 보이지만 평화를 찾는 과정에서 구분된다. <지젤>은 개인의 희생으로 사랑하는 사람을 구원하지만, 양암바위 이야기는 마을 사람들이 모여 억울한 연인을 위로하는 공동체 의식으로 평화를 되찾는다. '나'를 중심으로 하는 서양 문화권의 개인주의와 '우리'라는 연대와 화합을 핵심 가치로 이루는 한국의 정서가 극명하게 대비되는 지점이다. 아무리 현대 사회가 개인주의로 가다 못해 핵개인화 시대로 변했다지만, 사회적 집단이 갖고 있는 순기능을 완전히 무시할 수는 없다. 그런 의미에서 나를 넘어 모두를 아우르는 아랑사와 아비사의 이야기가 지금 이 시대를 살아가는 우리에게 의미 있게 전달된다. <지젤>을 현대적으로 재해석한 다양한 버전의 작품이 공연되고 있듯이 아랑사와 아비사의 사랑 이야기도 시대적 맥락 속에서 새롭게 조명될 수 있으며, 지역의 전통과 현대의 감각을 잇는 무대로 확장할 수 있는 내러티브의 힘을 갖고 있다.

비상무용단의 <청명>은 이러한 특징을 놓치지 않고 과감하게 무대 위에서 풀어내었다. 다양한 춤 장르(현대무용, 한국무용, 스트릿댄스)를 조화롭게 묶어 화합과 치유의 장으로 무대를 장식하였고, 이 흥겨운 춤판에 관객도 기꺼이 하나가 되었다. 무엇보다 무용이라는 장르가 대중들에게 다소 모호하게 다가올 수 있는데, <청명>에서 보여준 나주의 전설이 갖는 서사와 무용수들의 응축된 표현으로 전달되는 감흥은 지역민들에게 경계 없이 춤으로 만날 수 있는 시간이 되었다. 다만, 나주시문화예술회관의 무대 크기가 이 흥겨운 춤판을 담아내기에는 협소하였다. 춤과 관객을 매개하는 방법은 다양할수록 좋다. 비상무용단이 선택한 객석 출입구에서 풍물패가 등장하여 무대로 진입하는 연출 외에도 이 극장의 구조를 면밀하게 고려한 창의적인 공간 활용이 필요하다. 무용수들의 인원보다 무대 크기가 작아 상수에서 하수까지 일렬로 서는 대형은 무대 스퀘어를 벗어나 뒀에 무용수가 겹쳐 있었다. 나주시문화예술회관의

시설이 노후하여 리허설 진행을 하는 데도 어려움이 발생했다고 하니, 나주 예술가들의 완성도 있는 작품 활동과 안전을 위해서라도 나주시의 적극적인 보수와 시설 보완이 시급해 보였다.

공연이 끝나고 출입문을 나서는데, 흥이 오른 어르신들이 “순댓국집으로 가자”는 정겨운 소리가 들려왔다. 어린 중·고등학교 학생들은 저마다 모여 기념사진을 찍고 즐거워하였다. 사람 냄새 나는 낭만 있는 이 공연은 지역민들의 한마당 축제이자 즐거운 사랑채였다. 무용 공연을 본다는 것은 더 이상 특별한 이벤트가 아니다. 이렇게 우리 삶 속에서 크고 작은 공연이 끊임없이 이루어지고, 경계 없이 춤에 노출되는 반복적인 경험이 시민들에게 필요하다. 분절된 사회 속에서 <청명>은 공동체의 의미를 되새길 수 있는 지역 커뮤니티의 연결고리이자 나주인들의 정체성을 만들어 주는 소중한 자산으로 뿌리내리는 작품이었다.

서정적 움직임과 힘 있는 군무의 조화

작품 시작에 앞서 총연출을 맡은 박종임 대표가 무대로 올라와 작품에 대해 간단한 해설을 해주었는데, 지역 시민이 관객의 대다수였던 점을 고려해 볼 때 현명한 운영이었다고 생각한다. 특히 대표의 낭창한 목소리가 정겹고 친근하게 전달되었고, 순발력 있는 말솜씨 또한 돋보였다. 앞으로도 이 공연이 재공연되거나 재창작된다면 보다 업그레이드된 해설 가이드를 기대해 봐도 좋을 것 같다. 그리고 객석의 분위기나 관객들의 태도를 볼 때, ‘관객과의 대화’를 추가하는 것도 좋을 듯하다.

해설과 더불어 무용 공연이 익숙하지 않은 일반 관객들에게 모호함을 해소해 줄 수 있는 것이 팸플릿이다. 무용에서 제공하는 팸플릿의 글이 지나치게 인색하여 추리해야 하는 경우나 안무자가 지나치게 감정에 매몰되어 과도한 은유와 상징적인 표현으로 작성되는 경우 관객들은 춤을 난해한 예술로 받아들이고 더 이상 공연장을 찾지 않게 된다. 예술이라는 것이 정답은 없지만 기초적인 정보 제공은 필요하며, 관람객에 따라서는 자세한 설명과 해석으로 이해를 도와주는 것 또한 중요하다. <청명>의 팸플릿은 작품의 의도와 창작의 모티브를 함께 소개하고, 창작자가 전하고자 하는 예술적 메시지와 더불어 각 막의 내용과 현대적인 재해석 부분을 친절하게 작성하였다.

무용수들의 전체적인 연습은 잘 되어 있었고, 특히 아버지 역을 맡은 여성 무용수의 움직임이 유연하여 서정적인 표현력을 무리 없이 소화하였다. 아랑사 역을 맡은 남성 무용수도 훈련이 잘 되어 있었지만, 상체의 유연성이 보완된다면 더욱 완성도 있는 듀엣이 될 것 같았다. 공연에 참여한 대다수의 무용단원은 동신대학교 무용학과 재학생으로 구성된 것으로 보였다. 일체가 된 군무의 호흡에서 에너지를 과감하게 전달하였고, 공연의 내러티브를 끌어가는 큰 몫을 해주었다.

아쉬운 부분은 현대무용의 움직임을 구사하는 데 있어 다채로운 동작 개발이 추가될 필요가 있다. 안무자의 작품 모티브가 된 나주의 문화유산인 ‘삼색유산놀이’를 되새기는 것에서 더 나아가 관련된 연구자료를 찾아 분석하고 현대적 움직임으로 발전시킨 부분을 명료하게 드러내야 한다. 삼색유산놀이가 신분과 나이에 상관없이 어우러지는 풍류와 태평성대를 꿈꿨던 문화였다면, 그 안에서 유추할 수 있는 특징적인 동작을 바탕으로 창작하는 것도 방법이 될 수 있다. 그리고 춤을 장르별로 나누어 구성하기보다는 장르 간 움직임의 경계를 희석하는 시도도 해 볼 만하다. 특히 왁킹(Waacking)하는 무용수들의 경우 작품의 분위기에 녹아들기보다는 단독적인 공연처럼 보였다. 이미 동시대 무용 예술

현장에서는 스트릿댄스를 컨템퍼러리 댄스 작품으로 진화시키는 작업이 많이 일어나고 있다. 스트릿댄스 고유의 춤 스타일에서 벗어나 다양한 춤 예술과 만나 유기적으로 발전되는 모습이 있을 때 시너지가 일어나는 것이다. 이러한 부분이 있다고 하더라도 전체적으로 크로스오버가 무난하게 잘 이루어졌다.

춤 통해 빛나는 나주로 거듭나길

이 작품의 관람을 선택하는 데 있어 무엇보다 나주를 중심으로 활동하는 현대 무용단이 있다는 점이 흥미로웠다. 와서 보니 박종임 대표가 재직하는 동신대학교와 지역 무용학원이 깊은 유대를 갖고 협력한다는 것을 알 수 있었다. 무용수 대부분이 동신대학교 졸업생 혹은 재학생으로 구성된 듯 보였고, 대학 내의 협조가 긴밀해 보였다. 학령인구가 줄면서 무용학과가 힘든 것은 어제오늘의 이야기가 아니다. 지방 무용학과의 운영은 더욱 어렵다고 한다. 그런 점에서 동신대학교 무용학과와 무용단 활동으로 인해 더욱 활기 있어 보였다. 양암바위 전설에 대한 작품 아이디어는 윤병태 나주시장이 주었다고 한다. 그리고 동신대학교 관계자들과 나주의 인사들이 공연 양일을 연속 관람하였다는 사실에서 이 지역이 얼마나 무용에 큰 관심과 기대를 하고 있는지 알 수 있었다. 이러한 지역사회의 지지는 나주를 기반으로 활동하는 비상무용단의 든든한 지원군이 될 것이다. 지역마다 예술이라는 이름을 내세워 홍보에만 이용할 것이 아니라, 직접 공연 현장에서 호흡하고 같은 눈높이에서 동행해야 그 도시에 걸맞은 예술로 발전할 수 있다.

그리고 비상무용단이 현대무용 단체라는 것도 나주의 문화적 위상을 높이고 예술의 스펙트럼을 넓혀주는 중요한 요소라고 생각한다. 20세기 초 활동한 로이 풀러(Louise Fuller)는 긴 치마와 전기 조명을 이용한 환상적인 무대를 연출하여 '빛의 마술사'로 불렸다. 전기 조명을 활용한 기술은 당대 최고의 과학기술과 춤이 만나 무용을 한 단계 발전시킨 중요한 초석이 되었다. 낯선 이방인의 시선에서 나주는 빛가람을 비롯해 한빛, 빛누리 같이 '빛'이 들어간 명칭이 많은 것이 신기했다. '빛가람'을 찾아보니 '빛을 내며 흐르는 강'이라는 뜻을 갖는 순우리말이었다. 그리고 보니 한국전력공사라는 한국의 대표 공기업이 터를 잡은 곳에, 전기 빛을 활용하여 새로운 현대무용을 선사했던 풀러의 정신을 되살려 이곳 나주가 현대무용의 대표 도시로 발돋움하기를 기대한다.

〈청명〉은 작품의 주제와 구성, 운영에 있어 지역 대표예술단체 지원사업에 선정될 만한 가치와 역량을 갖고 있는 작품이었다. 지역대표 예술단체 지원사업의 사업 운영을 무리 없이 이행하였으며 지역 간의 문화예술 불균형을 해소하는 데 일조하였을 뿐 아니라 지역민들의 문화예술 향유에 지대한 영향을 미치고 있었다. 또한 지역의 무용예술을 확장하고 지역민과 춤을 경험할 수 있는 가교역할을 충실히 하고 있다는 점에서 비상무용단의 앞으로의 활동이 주목되는 바이다.



2025 지역대표 예술단체 지원

청명
작품 비평문

비평가 성명

장지원

비평가 소속

댄스포스트코리아, 춤과 사람들

예술단체명

비상무용단

공연명

청명

공연일시

2025년 8월 15일 15시

공연장소

나주문화예술회관

드라마틱한 무용극으로 그려낸 나주의 이야기

장지원

절기 '청명'의 의미를 담다

한민족은 전통적으로 24절기를 가지고 있다. 그 절기 중 5번째에 해당하는 '청명(淸明)'은 하늘이 맑고 햇빛이 밝아지는 때를 상징한다. 이것은 절기의 본질과도 맞아떨어진다. 그러나 청명은 단순히 계절을 나누는 이름이 아니라 "인간과 자연이 조화를 이루는 상징적 표현"이라고 한다. 이 밖에도 청명의 언어적 상징성은 새로운 시작, 정화와 치유를 나타낸다. 인간과 자연의 조화, 새로운 출발, 정화와 치유라는 주제는 보편타당하게 대중적 공감을 얻을 수 있을 것이다. 이런 주제를 현대무용의 자유로운 몸짓, K-댄스의 대중적 감성, 전통 국악 라이브 연주라는 세 가지 요소로 녹여낸 창작 무용극이 있었다. 특히 다양한 음악과 세 장르를 수용한 안무, 무대연출이 종합적으로 이뤄져 관객들 누구나 어렵지 않게 몰입해서 관람할 수 있는 공연이었다.

그 무대는 비상무용단의 <청명>이었는데, 동신대학교 구성원들이 주축인 비상무용단이 지난 8월 14~15일 이틀 동안 나주문화예술회관에서 3회에 걸쳐 선보였다. 원제 <K-풍류 나주의 전설: 청명(淸明)>(이하 <청명>)은 조용한 나주를 'K-컬처 콘텐츠'로 화려하게 부활시켰다. 나주 영산포를 배경으로 전해 내려오는 전설 '아비사'와 '아랑사' 이야기와 삼색유산놀이를 결합한 작품은 문화체육관광부 '2025 지역대표 예술단체 지원사업'의 일환으로 제작됐다. 나주시는 "이번 공연은 하늘이 맑아지고 농사가 잘되며 바다에 고기가 풍성히 잡히는 날을 기념한 절기인 청명의 의미를 담았다"며 이번 공연에 많은 관심과 관람을 부탁해 나주시의 큰 관심도 확인할 수 있었다. 그동안 삼색유산놀이의 경우는 마당극으로 다뤄졌지만, 두 모티브를 조합해 최초로 만든 무용극이 <청명>이다.

비상무용단의 지역 그리기

비상무용단은 지난 2007년 창단된 무용단으로 현재 동신대학교 공연예술무용학과 교수로 있는 박종임 대표가 이끌어가면서 광주에 기반을 두고 활동했으나 나주로 중심을 이동했다. 무용단은 지역 문화로 기반으로 한 공연을 선보이며 현대무용의 아름다움을 알려왔다. 특히 2019년 제28회 전국무용제에서는 <펜로즈의 시계>로 대통령상·최우수연기상·무대예술상을 받으며 이미 그 실력을 인정받기도 했다. <청명> 작품 역시 구체적으로 나주 지역을 스토리텔링 하고 있다. 나주시에는 앙암바위 전설이 있고, 여기에 나주에만 있는 삼색유산놀이를 더해 지역의 이야기를 현대로 되살린 실례(實例)이다. 공연은 이를 예술적으로 발전시키고 다이나믹한 춤·판, K·판으로 확장시키고자 하는 미션과 전략이 명확하고 일관되었다. 또한 나주의 물결 따라 흐르는 이야기, 바람결 따라 춤추는 전설, 지역대표 문화유산을 생생하게 그려냈다.

기존 단체는 18년의 오랜 역사를 가지고 있기에 대표와 예술감독, 단무장, 사무장 등이 기획 및 운영을 전담하며 전문적인 활동을 이어오고 있다. 그들은 각자의 역할에 맞게 공연의 방향성, 안무, 운영 등 주요 결정을 수행하고 있기에 지역 공연으로서는 드물게 전석 매진이라는 상황을 만들어냈다. 박종임 대표는 <청명>을 통해 박진감과 예술미 넘치는 K-현대무용으로 지역 고유의 문화를 풀어냄으로써 지역을 대표하는 새로운 문화콘텐츠를 만들었다는 보람을 표명했다. 또한 지역 문화를 알리고 K-컬처를 선도하는 작품을 만들기 위해 최선을 다하겠다는 다짐도 밝혔다. 비상무용단은 지역사회의 무용공연예술기반을 조성하고 문화신장에 기여하며 창작과 교육의 경험을 바탕으로 다양성과 예술성을 결합해 창조적이고 실험적이며 여러 장르를 복합한 다원예술 발전에 이바지하고자 하는 목표를 지녔다. 따라서 이번 공연은 목표를 현실적으로 구현해 나주의 무용예술을 널리 알리고 다원예술의 형식을 지역사회에 성공적으로 소개했다.

모티브: 삼색유산놀이와 앙암바위 전설

창작무용 <청명>은 안무가가 나주 고유의 전통 민속놀이이며 대표적인 무형문화유산인 ‘삼색유산놀이’와 ‘배꽃놀이’ 그리고 삼국시대 아랑사·아비사의 비극적 사랑 이야기가 서린 영산강 황포돛배 선착장의 ‘앙암바위’ 전설을 모티브로 무대 위에 재현했다. 이는 나주의 역사와 문화를 춤으로 전달한 것이다. 우선 삼색유산놀이는 음력 3월, 부녀자들이 중심이 되어 신분을 초월해 함께 산신제를 지내고 춤과 노래, 음식과 술을 나누던 대표적인 나주지역 축제였다. 또 다른 이름으로 ‘화전놀이’, ‘산놀이’ 또는 ‘유산(遊山)’으로 불렸다. 이 삼색유산놀이는 나주읍성에 살았던 부녀자를 중심으로 양반, 상민, 천민 등 세 계층이 신분을 가리지 않고 하나의 집단으로 놀았던 민속놀이로, 공동체 형성에 기여하는 여성들의 대표 축제였다. 그 외형이 강강수월래와 유사한 특징을 가졌다. 이 놀이에서 산신제는 재인(才人)들의 역할이었다는 것으로 보아 단골판을 이끌던 세습 무부(巫夫)들이 주도했음을 알 수 있다.

또 다른 모티브인 나주 영산포를 배경으로 전해 내려오는 전설 ‘아비사’와 ‘아랑사’의 사랑 이야기란 다음과 같다. ‘앙암바위’ 암벽에는 애절한 남녀가 서로 바라보는 듯한 바위 형상이 있다. ‘아비사’는 효심 깊은 딸이고 ‘아랑사’는 뛰어난 어부였다. 물고기를 잡수고 싶다는 아버지의 말씀에 바다로 나왔지만,

사나운 파도에 잡을 수 없는 아버사를 대신해 물고기를 잡아 매일 밤 전해주던 아랑사는 사랑에 빠졌다. 이를 시기한 마을 사람들은 아랑사를 앙암바위 아래로 떨어뜨려 죽였다. 충격과 슬픔에 빠진 아버사는 앙암바위를 찾았고 마치 그녀를 돕는 듯 큰 구렁이 한 마리가 아버사 몸에 휘감겨 사랑을 나누었다. 이를 본 마을 사람들은 나쁜 징조라 여겨 바위 아래로 굴러 구렁이와 아버사를 죽였다. 이후 마을에는 나쁜 기운이 감싸고, 질투가 많았던 젊은이들은 시름시름 앓았다. 두 마리 구렁이가 밤마다 나타났다. 마을 어른들은 이 문제를 해결하기 위해 음력 8월 씻김굿을 하며 그 둘의 넋을 위로했다. 굿을 하는 모습이 <청명>에서도 선명하게 나타났다.

현대무용, 스트리트댄스, 한국무용의 결합

<청명>은 총 6막으로 구성되었는데, 1막에서 3막까지는 현대무용으로 사랑의 이야기를 다뤘다. 그리고 4막에서 6막까지는 국악과 한국무용, 스트리트댄스를 혼합해 감각적으로 재해석했다. 각 막마다 주제에 맞게 차별화가 뚜렷하며 현대무용의 움직임뿐만 아니라 한국적 춤사위, 다이내믹한 스트리트댄스를 사용해 스펙터클한 장면을 만들어냈다. 더불어 한국적인 이미지를 갖춘 영상과 무대세트, 조명을 사용해 이해도를 높이고 복합적인 창작물로서 한 장르로만 구성된 공연과 달리 독특한 시공간을 완성했으며 관객들의 호응도도 높았다. <청명>은 온전히 새로운 주제와 연출로 신작을 마련했으며 지역의 무용계를 고려했을 때 주제나 표현 방식에서 나주를 알리려는 노력이 여실히 엿보였다. 가장 눈에 띄게 기존 형식에서 벗어난 점이라면 한 장르에 국한되지 않고 실용무용과 순수무용(현대무용, 한국무용)을 적절하게 결합해 다원적 성격을 갖춘 것이다.

실질적으로 이번 공연에서는 초반부에 현대무용으로 역동적이며 강렬하게 서사를 풀었고, 한국무용을 통해 사랑과 평등이라는 부분을 애절하게 표현했다. 분절적이며 강인한 동시에 자유로운 현대무용의 움직임 어휘와 내적 에너지를 분출하며 공동체 의식을 담아 신명 나게 놀아본 한국무용의 춤 선과 감정, 아크로바틱하면서도 파워풀하고 거칠 것이 없는 스트리트댄스가 다이내믹한 춤판, 2025 K판의 완성으로 귀결되었다. 특히나 난해한 현대무용이 익숙지 않을 관객들을 고려해 삼색유산놀이를 담아낸 전통 풍류와 현대의 안무가 조화를 이룬 점은 영리한 연출이었다. 더군다나 전통문화를 이 밖에도 스트리트댄스·국악 등 다양한 장르로 재해석한 안무 구성은 작품의 몰입도를 높였고 특히 북·장구 등 풍물패가 객석에서 등장해 무대 곳곳을 누비는 선풍적인 퍼포먼스로 한국적인 공동체 문화의 정수를 보여줬다. 자연과 예술, 인간의 삶이 조화롭게 흐르는 멋스러운 풍류, 한 편의 축제 같은 무대였다.

드라마틱한 전개와 표현적인 춤의 구성

프롤로그에서는 샹막에 신비로움이 깃든 바다와 물결의 영상이 흐른다. 무거운 분위기의 음악은 여성의 목소리로 바뀌며 이어졌다. 샹막이 걷히면 상수에서 여성이 계단을 걸어 내려온다. 그녀는 아버사(장혜원)이다. 이때 무용수들은 바다를 의미하는 공간 바닥에 낮게 자리 잡고 있고 동아줄처럼 길게 내려와 있는 줄들이 무대세트로 눈길을 끈다. 초반부는 느린 움직임으로 시작되었고 줄 끝에 달린 전등이 마치 흔들리는 꽃이나 상들리에처럼 보이며 몽환적인 공간을 제공했다. 전등이 올라가면 바로

아랑사(정희엽)와 아비사의 사랑의 듀엣이 이뤄지고 중앙에는 남성들의 군무가 펼쳐졌다. 전등이 올라간 자리에는 달을 연상시키는 둥근 원형의 세트가 내려와 완전한 조화의 형상 안에서 피어난 사랑의 여정을 알렸다.

1막 사람 그리고 빛에서 그려지는 5인의 남성들과 아비사의 군무는 역동적이었다. 주로 남성무용수들이 아비사를 들어 올리는 리프팅 동작이 많았으며 중앙 원형에 비치는 영상은 계속해서 변화했다. 이후 서정적인 음악에 방사형태의 조명 속 아랑사의 솔로에 이어 아비사와의 듀엣이 다시 펼쳐졌다. 정희엽의 탄탄하면서도 자유로운 춤과 조화를 이루는 장혜원은 아름답고 견고한 발끝과 긴 선을 과시하며 여린 신체에도 불구하고 힘찬 움직임의 구사했다. 두 사람의 포옹 씬에서 여성 군무진들이 대거 투입되는데, 2막 일필휘지의 순간이다. 빠르고 속도감 있으며 분절적인 움직임과 반복적인 음악의 연속이다. 11명의 여성군무는 앞열 일렬로 서서 동일동작을 강조하기도 했다. 세상의 아름다움을 마치 붓을 들고 한 번에 글씨를 써 내려가듯 신체를 통해 춤동작으로 연결했다. 푸른색에서 붉은색으로 조명의 변화, 마치 굵과 같은 그로테스크한 음악에 남성 솔로와 여성 군무. 군무진들의 춤이 여성·남성으로 나뉘어 등장했다. 전체적으로 움직임이 감각적이기보다는 열정적이며 진솔했다.

3막 사랑 愛에서는 가슴 아픈 애절한 사랑의 감정을 흠뻑리는 남녀 듀엣이 계속 이어졌다. 일반적인 듀엣의 형태로 전개된 장면이었고 4막 감정의 결 부분에서는 욕망과 이상 그 어디쯤 있는 인간 군상의 모습이 전체 군무로 펼쳐지는데 음악은 강렬하고 느리나 이 부분이 하이라이트로 느껴졌다. 5막 시간 위를 걷는 그녀들로서는 시간과 춤, 노래를 연결한 감정적 표현이 주를 이뤘다. 중앙으로 모여 암전 후 국악에 알록달록한 영상, 10명의 스트리트댄서들이 등장해 특유의 움직임을 보여주었다. 국악과 스트리트댄스의 크로스오버였다. 부채에 천을 단 대형 부채를 든 9명의 격정적인 춤, 분위기를 고조시키는 7명의 스트리트댄스, 남성들의 아크로바틱한 춤이 화려한 조명 속에 담겼다. 6막 풍류에서는 멋스러운 나주 사람들의 풍류, 현대적 축제와 공동체 예술로 확장한 멋진 선언, 춤판으로 확대되었다. 사물놀이패가 객석에서 합쳐졌고 무대 위에는 부채 든 군무, 굵을 연상시키는 지전춤, 중앙의 남성 솔로, 무대 아래에서는 사물놀이의 연주가 동시다발적으로 진행되었다. 뒤이어 달의 재등장, 꽃가루 날리며 아비사는 달 주변을 서성이고 아랑사가 합쳐지며 다시 서정적 분위기로 전환되었다. 환상적이고 아름다운 공간에서 남녀 주인공은 서로의 만남을 기뻐하며 해피엔딩을 맞는다. 초반부 박종임 대표의 설명을 포함해 60분의 공연이 막을 내린 것이다.

새로운 문화콘텐츠의 개발과 지역무용의 재발견

〈청명〉은 지역을 대표하는 문화유산을 활용한 현대적인 창작 공연으로 특화해 문화예술콘텐츠를 개발한 경우였다. 즉, 나주의 시간과 기억을 바탕으로 창작된 무용극인 만큼 지역의 무용계를 활성화하고 나주의 옛이야기와 특성을 잘 살려냈다. 지역마다 갖고 있는 설화나 전설은 많고, 이를 스토리텔링하는 무용 작업도 다양하게 진행되어 왔다. 하지만 그 내용만을 그대로 차용해 전달하는 데 그치지 않고 예술적으로 표현하면서 관객들과 함께 호흡하는 과정이 중요한 것이다. 그런 점에서 〈청명〉은 전통과 현대가 어우러지고 국악과 현대무용, 스트리트댄스가 교차하며 마치 한 편의 드라마처럼 무대를 충만하게 채웠다. 무용수들의 움직임은 때로는 드넓은 나주평야의 바람처럼 부드럽고 때로는 격정적으로 관객들의

마음을 사로잡으면서 감성적인 동시에 흥겹게 만들었다. 지역에서 수많은 무용과가 사라지고 무용 인구의 유출이 심각한 상황에서 공연장에 관객들의 큰 호응을 끌어냈다는 점은 고무적이었다. 결국 <청명>은 안무자가 단순한 지역 문화의 재현을 넘어 인류 공동의 고귀한 여정을 그려내는 철학적 무대, 춤은 단순한 동작이 아니라 존재의 이유를 탐색하고 실현해야 할 이상을 표현하는 매개체, 나주의 문화유산을 통해 보편성과 지역성의 조화를 시도하고 관객에게 깊은 감동과 자신의 마음을 성찰할 수 있도록 유도하고자 한 예술적 메시지를 오롯이 전했다. 본 공연이 지역에서 머무는 것이 아니라 널리 퍼져나가기 위해서는 단절된 장면들을 유기적으로 보완하고 움직임의 고도화, 한국의 정체성을 더한 미장센으로 확대되길 바란다.

2025 지역대표 예술단체 지원
지역공연 비평 지원사업 비평결과집

무용

심화 비평



2025 지역대표 예술단체 지원

내가 물에서 본 것

심화 비평문

비평가 성명

조형빈

비평가 소속

에디토리얼 콜렉티브 널

예술단체명

국립현대무용단

공연명

내가 물에서 본 것

공연일시

2025년 8월 14일 19시 30분

공연장소

세종예술의전당

물(matter)로서의 몸, 사물적 안무

조형빈

몸과 아닌-몸 사이의 질문들

어두운 무대 위를 드넓게 감싸고 있는 것은 푸른 비닐이다. 금속 제품이 새로 생산되어 그 쓰임새를 시작하기 전까지 표면의 부식을 막기 위해 금속 제품에 도포되곤 하는 바로 그것이다. 보통의 무용 공연의 바닥에 깔리는 댄스 플로어가 있어야 할 자리에, 어두운 조명 아래에서 어렴풋이 보면 마치 대양의 물결을 연상시키는 이질적인 질감이 들어차 있다. 그 생경한 질감 위로 독특한 의상을 입은 무용수들이 하나둘 등장한다. 무용수들은 어렴풋한 형상으로 나체처럼 보이기도 하지만, 자세히 들여다보면 모두가 보통의 의복이라 생각할 수 없는 디자인으로 이루어진 의상을 입고 있다. 살색으로 덮여 마치 인체의 장기나 기관들을 연상시키는, 울퉁불퉁하고 얼룩덜룩한 표면의 의상을 입은 무용수들이 푸른 비닐 위를 미끄러지듯 걷는다. 주목할 만한 점은 등장하는 무용수 모두가 뒷걸음질을 치고 있다는 것이다. 마치 사람이거나 그 비슷한 어떤 형상도 아닌 것처럼, 혹은 그렇게 보이기를 바라는 것처럼. 그렇게 인간의 몸을 이루는 살덩이처럼 보이지만 인간처럼 걷지 않는, 인간성과 비인간성의 사이를 오가는 몸들이 비닐 위를 미끄러진다.

김보라의 안무작 <내가 물에서 본 것>은 몸과 몸 아닌 것 사이에서 인간의 개념에 대해 다시 질문한다. 무용수의 몸을 덮고 있는 의상은 몸(body)이면서도 몸이 아닌 것(non-body), 다시 말해 인간의 몸을 구성하는 유기물처럼 보이지만 그렇게 환원된 기관을 과연 '몸'이라 부를 수 있을지에 대한 문제를 제기하며, 이 작품의 이야기가 출발하는 곳이 '물질'임을 밝히고 있다. 또한, 작품 내내 이 몸-무용수들이 뭉치고, 흩어지고, 나열되고, 반복되는 형상을 구성함으로써 결국 이 개념들 사이에서 다음과 같은

질문들을 출현시킨다. 몸을 이야기하는 것과 인간을 이야기하는 것은 어떻게 다른가? 몸과 인간은 등가 교환될 수 있는 개념인가? 몸이 아닌 것으로 인간을 이야기하거나, 인간이 아닌 것으로 몸을 이야기하는 것은 어떤 의미를 가지는가? 푸른 비닐 위에서 유명하듯 뒷걸음질 치는 무용수들이 개념 사이를 넘나들며 던지는 이 질문들은, 몸을 의심함으로써 “비위계적 존재로서의 몸”¹⁾을 말하고자 하는 몸에 대한 포스트휴머니즘적 접근이기도 하다.

뒷걸음질로 등장한 무용수들은 이내 비닐 위로 쓰러져 그것을 뜯어내기 시작한다. 노출된 무용수들의 손과 발이 비닐과 접촉했을 때, 그리고 비닐을 뜯으면서 비닐과 비닐이 마찰을 일으킬 때 거기에서 불편한 소음들이 발생한다. 어떤 음향 장치도 가동되지 않고 있음에도 무대는 비닐을 찢어내는 소음으로 가득 차고, 몇 겹으로 덮여있는 비닐이 벗겨지면서 아래에 깔려있던 금속 바닥이 모습을 드러낸다. 비닐이 뜯어져 나오면서 발생하는 비릿한 소음과 동시에 느껴지는 차가운 금속의 질감, 이 감각이 〈내가 물에서 본 것〉 공연 전체를 관통한다. 어떤 날카로운 것이 몸을 관통했을 때 우리가 인식하는 감각들, 내부적(감각이 발생하는 장소가 신체 안이라는 점에서) 혹은 외부적(이물질은 결코 신체와 동화되지 않을 것이라는 점에서) 감각이라고 지칭할 수 있는 그것을 통해 우리는 우리의 몸을 다시금 인지한다. 장 뤽 낭시(Jean-Luc Nancy)가 자신의 심장 수술 경험을 통해 타자의 침입이 자기 자신을 돌아보고 구성하게 하는 절대적 타성(alterity)을 소환한다고 이야기했던 것처럼, 〈내가 물에서 본 것〉은 신체의 내외부를 둘러싸고 벌어지는 이질적인 감각들을 동원해 몸과 인간 존재를 다시 돌아보고자 시도한다. 따라서 금속판으로 덮여 있는 무대 위를 기괴한 의상의 무용수들이 구르면서 몸이 ‘몸이 아닌 것’으로 느껴지도록 하는 것, 그럼으로써 타자와 자기 신체 사이에서 균열을 내고 끊임없이 질문하는 것이 이 공연이 보여주고자 하는 서사다.

〈내가 물에서 본 것〉은 안무가가 난임 시술을 경험하면서 맞닥뜨린 몸에 대한 재사유로부터 출발한 작품이다. 아기를 낳는 몸이 되기 위해 끊임없이 몸으로 침투하는 몸 외부의 ‘물질’들과, 그에 따라 변화하는 여성의 몸이 여성 자신의 의지에서 벗어날 때 출현하는 몸 소외의 국면들이 이 작품의 근간을 이룬다. 여기에는 물질적으로 몸을 바꾸는 과정에서 나타나는 몸 자체의 변화와 더불어, ‘임신 가능한 몸’이 사회 제도적인 규율 아래에서 가지는 의미와 부딪혔을 때 안무가 본인이 그것에 순응하거나 그것을 극복하고자 했던 몸의 정치학까지도 들어있다. 어떤 몸을 특정한 상태로 돌입시키기 위해 몸을 ‘구조하는’ 과정, 그리고 몸이 스스로 고유의 몸이 아닌 다른 것이 된다는 것은 무엇을 의미하는가? 공연 리플렛에 실린 안무가의 말에 의하면, 안무가는 호르몬 주사의 여러 부작용 중 “전신 무기력함에서 내 몸의 감각 중 촉각에 대한 반응들이 점차 조용해지는 현상이 가장 두려웠다. 내 몸과 내 몸의 맞닿는 느낌, 타인과의 접촉, 내 몸과 공간과의 접촉 등 기존에는 당연했던 반응들이 사라져 가는 두려움은 몸의 변화 중 가장 큰 충격이었다”라고 말한다. 오랜 기간 무용수이자 안무가로 살아왔던 자신에게 몸은 가장 확실하고 믿을 수 있는 매체로 자리 잡아 왔지만, 그 몸의 경계가 희미해지고 나아가 자신의 통제를 잃어버리는 지경에 이르자 결국 이를 통해 몸을 다시 돌아봐야만 했다는 것이다.

그래서 〈내가 물에서 본 것〉은 몸을 물질(matter)로 바라봄으로써, 자아와 주체를 신고 있는 인간의

1) 〈내가 물에서 본 것〉 공연 리플렛에서 발췌.

매개인 몸 대신 물질 그 자체로서의 몸을 통해 인간 너머를 상상하고자 하는 시도다. 몸을 인간 그 자체가 아닌 사물로 간주할 수 있다면, 의지와 인식이 발화되는 유일한 장소가 아닌 생기가 깃든 물질로 파악할 수 있다면 사물과 인간을 평등한 선상에 놓고 바라보는 것이 가능해질 것이다. 이 지점을 인간의 개념을 해체하는 출발점으로 삼고자 하는 것이 <내가 물에서 본 것>이 몸을 통해 일으키고자 하는 물의(matter)다.

물(matter)로서의 몸, 포스트휴먼

김보라의 작업은 대부분 몸을 중심으로 이루어져 왔다. 특히 초기작에서 두드러지는 오브제로서의 몸에 대한 탐구는 김보라가 몸을 춤추는 것이 아닌 '어떤 다른 것'으로 상상하고자 하는 작업적 호기심의 맥락에 놓여있다. 무용 안에서 몸을 단순히 표현의 수단이나 무대적 장치로 두는 것에 그치는 것이 아니라, 움직임에 표상하는 몸이 그 자체로 다른 어떤 것이 될 수 있을지를 고민해 온 것이 김보라의 작업이었다. 이미 김보라의 초기작에서부터 그는 몸의 형상을 통해 몸을 다른 것으로 상상하거나(<꼬리언어학>(2015)), 몸의 부산물을 통해 몸의 교통 불가능성을 표현하는(<혼잣말>(2011)) 등 몸이 가지고 있는 표현적 상징들을 해체하여 몸을 다른 것으로 바라보고자 했었다. 김보라에게 있어 몸은 중요한 작업의 매체이면서, 동시에 그것을 끊임없이 의심함으로써 거기로부터 작업을 출발시킬 수 있는 작업의 시작점이었다. 이런 흐름의 연장선상에서 <내가 물에서 본 것>은 김보라에게 있어 몸을 전격적으로 다시 돌아보게 만드는 경험이자 계기로써 출발한 작업이다. 김보라 스스로가 개인적으로 경험했던 몸에 대한 강렬하면서도 가혹한 경험이 몸을 하나의 세계로서 간주해 오던 그에게 세계의 테두리를 다시 정의하는 기회가 된 것이다. 그 기회는 임신하기 위해 그가 직접 받았던 25회의 난임 시술이었다. 공연의 리플렛에서 김보라는 불임 혹은 난임 여성에게 지원되는 난임 시술 경험을 이야기하는 생생한 경험을 적고 있다.

“이 시술을 진행하면서 생리의 시작은 아기를 준비할 수 있는 출발이자 임신에 실패했다는 결과가 되었고, 그 시점이면 나는 호르몬의 노예가 되었다. 3년 동안 난임 시술을 진행하면서 이 시술에 적합한 시간으로 생리 주기가 조정되었기 때문에 이제 나는 불규칙한 생리 주기를 감당해야만 했다. 과배란 유도제의 경구 투입과 난포를 키우기 위한 주사로 인해 기존 생리 증후군의 상태보다 몇 배로 고된 몸의 변화를 감수해야만 했다.”

- <내가 물에서 본 것> 공연 리플렛에서 발췌

무용수이자 안무가로 오랜 기간 활동해 온 그에게, 몸은 가장 확실한 세계이자 닫고 작업을 발전시킬 수 있었던 단단한 소재였을 것이다. 몸을 다른 것으로 바라보고 그 세계의 가능성을 탐구하기 위해서는, 몸이 그것을 운용하는 주체를 배신하지 않을 것이라는 믿음이 있어야 하기 때문이다. 내가 아는 몸, 나의 의지대로 움직이는 몸, 나에게 의해서 통제가능한 몸은 안무적 실험을 의심 없이 펼칠 수 있는 지지대가 될 수 있었다. 그러나 보조생식기술이라는 '주조'의 과정을 거치면서 몸의 상태는 인위적으로 변화되었고, 임신이 가능한 몸으로 '되어가려는' 몸의 불안정성은 이 지지대를 뒤흔들어 놓았다.

“각종 호르몬 주사를 맞으면 내 몸은 마치 물에 젖은 솜 덩어리처럼, 결코 살아 있다고 볼 수 없을 만큼 무겁고 습하며, 거대하게 커져 버린다.”

리플렛의 대화 안에서 묘사되는 보조생식기술은 어떤 목표를 달성하기 위해 달려가는 몸을 전제한다. 호르몬 검사를 통해 난소의 양과 질을 평가하고, 난자의 나이와 실제 나이를 비교하고, 난자 채취와 배양을 거쳐 그것을 이식하는 과정까지 모든 과정에 있어서 몸은 그 적합도를 평가받고 성공과 실패로 분류된다. 그리고 그 가운데에서 시술받는 몸이 경험하는 것은 대상으로서의 에토스다. 몸은 의학과 기술에 의해 끊임없이 점검되고 보완되며 성공을 달성하기 위한 중간적 영토로 작동한다. 비록 그것이 '성공'에 이르러 태아를 위한 또 다른 '장소'로서 열릴 것을 담지하고 있다고 하더라도, 오히려 그것 때문에, 이상향을 위해 중간의 몸은 희생을 감내하고 그것을 수용하거나 혹은 그것으로부터 눈을 감아야만 하는 의무를 강제 받는다. 몸은 미래의 약속을 위해 휘발되지만, 불확실한 가능성이 마침내 실패의 모습으로 현실화할 때 과정이 주는 고통은 그 무엇보다 생생하게 몸과 존재를 위협한다.

이 위협은 물질적 차원과 문화적 차원 모두에서 작동한다. 리플렛에 실린 윤민화 드라마투르그의 글에 따르면, “성관계로 임신한 대부분의 여성이 적합한 부모인지 아닌지에 관해 무심한 것과 달리, 난임 시술을 통해 임신하고자 하는 여성에게는 신체적, 사회적 조건에 대해 검열이 가해진다.” 보조생식기술의 대상이 된 몸은 그 몸에 가해지는 물리적 판단 이상으로, 문화적으로 규정 받는다. 난임 시술을 시작할 때 적는 체크리스트에 포함된 결혼 시기, 유산 이력, 가족 질병 이력, 가족관계 증명서와 같은 것들이 제도적으로 몸을 규정하는 것에서 나아가, 몸과 난자를 연령으로 판단하거나 치료 과정에서의 부작용들이 목살되는 과정, 임신하지 못한 여성의 몸을 국가가 정책적으로 분류하고 '지원'하는 과정과 같은 문화적 장치들은 몸에 대한 규제가 이중적으로 가해지고 있음을 보여준다. 이는 몸이 일종의 매체이자 통로로서 존재가 드러나는 장소가 될 뿐만 아니라, 몸에 대해 가해지는 (물리적이고 문화적인) 위협들이 몸, 나아가 그 몸을 지닌 인간 존재를 규정하고 변화시키는 기제로 작동할 수 있음을 의미한다.

〈내가 물에서 본 것〉은 몸을 다시 바라보기 위해 그것을 물질(matter)로서 바라보고자 한다. 몸이 가지고 있는 사회적 상징과 표상들을 제거하고, 몸이 가지고 있는 물질적 특성들을 파악함으로써 인간을 새롭게 보고자 하는 것이다. 몸이 인간(의 것)이 아니라면 무슨 일이 벌어질 것인가? 이러한 관점은 포스트휴머니즘의 여러 갈래 가운데 사물로부터 세계를 파악하고자 하는 신유물론적 관점과 만난다. 신유물론은 물질과 문화를 구분하는 사회구성주의적 이원론으로부터 탈피하여, 물질과 문화를 일원론적으로 바라보고자 하는 세계관에서 출발했다. 몸이 이성의 바깥으로 밀려났던 근대의 폐허로부터 벗어나 몸과 정신을 구분하지 않고 (인간이 제거되거나, 혹은 인간까지도 단지-사물로 포함하는 것으로서의) 세계를 인식하고자 하는 것이 신유물론의 관점이다. 결국 포스트휴머니즘은 주체적 이성(인간)이 세계를 판단해 온 역사의 오류를 짚고 이 세계 안에 존재하는 유일자 인간을 폐기하는 대신, 인간보다 압도적으로 높은 비율로 세계를 구성하고 있었던 물질들에 집중함으로써, 그리고 사물과 인간을 동등한 선상에 놓음으로써 세계를 온전히 바라보는 것이 가능해진다고 말하는 관점이다. 〈내가 물에서 본 것〉은 이러한 흐름에서 인간의 몸을 인간으로부터 분리된 어떤 사물로 보고자 하는 기획이다. 가장 인간적인, 인간과 떼려야 뗄 수 없는, 인간 그 자체로 간주되어 온 몸을 인간으로부터 떼어낸다는 것은 무엇을 의미하는가? 그러한 몸을 무용 위에 올려놓음으로써 무엇을 발생시킬 수 있을 것인가?

무용의 오랜 역사 안에서 인간 이외의 것으로서의 몸을 무대 위에 출현시킨 것은 이미 현대무용이 처음 등장하던 시기에서부터 시작되었다. 모던댄스가 표현이나 상징으로서의 내러티브를 거부하고 토슈즈를

벗었을 때부터 안무가들은 인간이 아닌 것과 어떻게 춤출 수 있을지 고민해 왔다. 그것은 19세기 말, 현대무용의 주춧돌을 놓은 첫 세대 안무가인 로이 풀러(Loie Fuller)가 다양한 무대 장치들을 통해 발레에 맞서는 무용 양식을 시도했던 것에서도 이미 찾아볼 수 있었다. 풀러는 이전까지 무용수의 몸을 돋보이게 만드는데 그쳤던 의상을 거의 오브제에 가깝게 과하게 부풀리고 조명과 소도구를 적극적으로 사용했는데, 그럼으로써 무용수가 무용수 이외의 것과 무대 위에서 춤출 수 있음을 상상한 것이 풀러의 작업이었다. 기실 풀러의 작품에서 의상을 비롯한 여러 장치는 무대를 화려하게 꾸미는 효과를 노리고 준비된 것이었지만, 내러티브가 존재하지 않는 풀러의 작품에서 과장된 의상과 같은 오브제들은 무용수를 꾸미는 대신 ‘무용수와 함께 춤추는’ 사물이 될 수밖에 없었다.

결국 무대 위에 어떤 사물(장치)을 올려놓는지의 문제는 단순히 무대를 어떻게 장식하는지의 문제가 아니라, ‘누가’ 무용수와 함께 춤출 수 있는지를 고민하는 문제와도 같았다. 그리고 그것은 지금의 무용 역시도 마찬가지다. 비단 현대무용 초기의 안무가 아니더라도 무용은 끝없이 인간이 아닌 것들을 어떻게 춤추게 할지 고민해 온 역사를 가지고 있다. 그도 그럴 것이, 무용에 있어 유일하면서도 가장 마지막으로 될 수 있는 재료는 몸인 것처럼 보였기에, 모든 안무가가 얼마쯤 새로운 것을 찾기 위한 방편으로 ‘다른 몸’을 상상해 올 수밖에 없었을 것이다. 무용이 표현이나 재현을 거부하기 시작했던 그 시기에 이미 인간을 다른 사물로서 상상하고자 했던 포스트휴머니즘적 사고가 엿보였던 것은, 끊임없이 어떤 다른 것을 발굴해 내고자 하는 안무가들의 탐구욕에 이미 그것이 내재해 있었기 때문이다.

김보라는 이런 흐름 안에서 몸을 물질로서 감각하는 문제를 꾸준히 제기해 왔다. <꼬리언어학>(2015)의 경우 언어를 비일상적인 것으로 바꾸어 몸을 하나의 기표로 만듦으로써 관계에 관해 이야기하는 작품이었다. 이 작품에서 무용수들은 마치 동물과 같은 움직임들을 구현해 내며 일종의 비언어적 관계를 형성해 내고, 그것을 통해 몸의 정동을 내보인다. 흰 댄스플로어가 깔린 무대에서 흰색 옷을 입은 무용수들이 등장하는 이 작품에서 가장 두드러지는 ‘몸’은 무용수들이 무대 위에 ‘벗어둔’ 흰색 겹옷이다. 뽀뽀한 재질로 만들어져 사람의 형상을 한 채로 무대 위에 홀로 서 있는 이 겹옷은 무용수들이 입거나 벗는 일종의 오브제이지만, 실상 무용수들이 이 옷을 입거나 접거나 그 위에 올라탄다는 점에서 이 옷은 무용수와 함께 춤추는 또 다른 몸이다. 무용수들은 서 있는 옷들에 다가가 그 꺾뎀으로서의 인간을 입거나 벗음으로써 몸을 조작하고, 빈 신체를 은유하는 겹옷은 사물로서의 몸, 기호로서의 몸을 상징한다. <꼬리언어학>이 제기하는 질문은 이 빈 몸들과 함께 춤추고 관계 맺음으로써 그 사이에서 (몸으로 치환되는) 언어적 관계를 형성할 수 있을지, 그리고 이를 통해 정동적 소통을 만들어낼 수 있을지 살피는 것이다.

몸에 관한 적극적 탐구는 더 이전의 작품 <흔잣말>(2011)에서부터 발견되는데, <흔잣말>에서 김보라는 홀로 무대에 등장해 나레이션이 흐르는 가운데 솔로 퍼포먼스를 펼친다. 나레이션을 통해 서사를 펼치는 일종의 이야기 안에서 김보라는 서사가 전달하는 감각을 몸으로 표현한다. 마이크 앞에서 춤추는 몸은 이야기의 완급에 따라 움직이며, 여기서 몸은 인간이 가진 무엇을 내보이기보다 이야기의 굴곡이 드러나는 감각을 표상하는 물체처럼 기능한다. 그리고 공연의 마지막 부분에서 몸에서 흘러나오는 체액들은, 서사에 담겨있는 이 작품의 주제, ‘관계의 실패’에서 오는 부산물로서 소통 불가능성을 상징하는 물질적 증거로 표현된다. 막이 내리기 직전 굳어버린 무용수의 몸이 스태프에 의해 들려 나갈 때, 이미 거기에는 사물과

인간의 관계가 혼동되어 있다. 몸이 인간이 아닌 것이 되고, 인간은 몸이 아닌 것(서사 속에 담긴 것)이 됨으로써 몸에 대해 탐구하고자 했던 것이다.

이렇듯 사물로서의 몸을 바라보는 김보라의 관점은 사물의 질감, 그리고 몸의 경계를 흐리게 만드는 사물의 유동성으로 이어진다. 2018년 영국의 안무가 마크 브루(Marc Brew)와 함께 만든 〈공·空·Zero〉(2018)는 사물의 질감과 오브제로서의 신체에 집중한 작품이다. 휠체어를 탄 장애인인 브루와 김보라는 무대에서 듀엣을 펼치는데, 이 무대의 세 번째 무용수는 무대 한가운데 커다랗게 놓여 있는 금속 질감의 상자다. 〈공·空·Zero〉는 비장애인 무용수와 장애인 무용수가 함께 춤을 추면서 발생하는 차이와 변화에 초점을 맞추고 있는 안무처럼 보이지만, 실상은 비장애인 무용수, 장애인 무용수, 그리고 금속 상자가 가지고 있는 각각의 신체의 무게를 가지고 안무를 구성한 작품이다. 묵직해 보이는 상자가 가볍게 들릴 때, 비장애인 무용수가 휠체어에 올라탈 때, 그리고 장애인 무용수에게 신체의 틀로서 기능하는 그 휠체어를 해체할 때, 각각의 몸은 그 무게감을 해체하거나 전복시킴으로써 안무를 만들어 나간다. 김보라는 이 질감의 문제를 〈물질이 물질이 되는 방법〉(2024)에까지 이어온다. 〈물질이 물질이 되는 방법〉에 등장하는 한 명의 무용수는 성인 남성의 상체 크기 만한 얼음덩어리와 함께 춤을 춘다. 조심스럽게 얼음덩어리와 마주하는 것으로 시작된 춤은 점점 거칠어지면서, 얼음이 녹은 물은 무용수의 옷을 완전히 적신다. 무용수는 젖은 티셔츠를 벗고 그것을 비틀어 짜낸 물을 마시고 뱉는다. 물질은 고체로 무용수의 몸과 대응하기도, 녹아서 무대와 무용수를 적시기도, 그리고 그것을 마심으로써 무용수의 몸 안으로 들어가기까지 한다. 물질은 끊임없이 변화하며 무용수와 상호작용한다. 그것은 끊임없이 변화하는 움직이는 사물이자, 미끄러지고 흐르고 침투하는 또 다른 몸이다.

이 사물에 대한 탐구가 〈내가 물에서 본 것〉으로 이어진다. 이전까지의 작업이 외부의 대상으로서의 사물-몸에 초점을 맞추었다면, 〈내가 물에서 본 것〉은 나의 몸을 사물화함으로써 몸을 외부화시키는 과정에 주목한다. 앞선 다양한 작업이 대리 신체로서의 오브제, 질감을 가진 변화하는 사물-몸에 대한 탐구였다고 한다면, 〈내가 물에서 본 것〉은 이제까지 변화할 수 없었던 몸에 대한 인식을 새롭게 고민하는 작품이다. 다른 몸이 변화하는 것과 나의 몸이 변화하는 것은 어떻게 다른지, 그럼으로써 몸을 어떻게 더 잘 이해할 수 있는지, 나아가 나를 물질로 파악하고 다른 몸들을 인식하는 것은 어떤 세계를 만들어낼 수 있는지, 〈내가 물에서 본 것〉이 던지고 있는 질문들은 이제까지의 김보라가 던졌던 몸에 대한 탐구를 새롭게 시작하는 작품이라고 할 수 있을 것이다.

비인간 신체와 사물적 안무

공연은 이미지들로 가득 차 있다. 번들거리는 금속 바닥, 뜯어져 쌓아 올려진 푸른색 비닐, 일렬로 서서 물을 토해내고 엉켜 굴러다니는 살덩어리들처럼 보이는 무용수들은 날카로운 금속성의 사운드와 함께 몸의 이미지를 다층적으로 만들어낸다. 무용수들은 끊임없이 움직이지만, 무용수의 몸은 특별한 관계나 서사를 형성하지 않는다는 점에서 온전한 몸이라기보다 신체의 파편들처럼 보인다. 이 공연에서 무용수의 몸은 최선을 다해 인간을 버리고자 시도한다. ‘흩어진 신체의 파편들’은 뒤로 걷거나 기어가거나 굴러다님으로써 관객으로 하여금 그것들을 사람의 몸이 아닌 어떤 덩어리로 인지하게 하며, 결국 무용수들은 인간을 잃고 물질적 몸으로 환원되어 몸의 여러 가지 물성들을 구현해 내는 장치로 작동한다.

그렇게 만들어진 몸의 일부, 환원된 ‘기관’들은 금속성의 소리와 어우러져 공연 전체를 경관화(景觀化)한다. 〈내가 물에서 본 것〉에는 기계적인 사운드로 구성된 청각, 무용수의 몸이 서로 엉켜들어 올리거나 집어던지는 촉각, 집어던지는 계란으로부터 촉발된 비릿한 후각과 같이 다양한 감각들이 끊임없이 등장하지만, 이 감각들은 서로를 딛고 서사로 나아가지 않음으로써 각각 그 자체를 이미지화한다. 감각은 서사적으로 서로를 잇는 대신 개별적인 장면, 이미지들의 중첩을 형성하므로, 춤의 서사 대신 이미지의 서사가 〈내가 물에서 본 것〉 공연 전체를 관통한다.

이 이미지의 감각들 중 가장 두드러지는 것은 단연 촉각이다. 〈내가 물에서 본 것〉은 극의 시작에서부터 비닐을 벗겨냄으로써 피부와 접촉의 문제를 끄집어낸다. 관객은 비닐을 만지거나 느낄 수 없지만, 무용수들이 그것을 찢어내는 소리와 비닐이 끊임없이 반사하는 조명의 빛은 관객을 날카로운 감각으로 찌른다. 여기서 관객은 비닐을 촉각적으로 감지한다. 무용수들이 질긴 비닐을 벗겨내기 위해 그것을 손으로 잡아 뜯는 동안 그것을 잡거나 당기거나 몸에 두르는 행위는 무용수가 몸으로써 비닐을 직접 인지하도록 만들고, 여기서 피부와 피부가 맞닿는다. 몸의 가장 바깥, 인간을 규정하는 존재의 테두리가 바로 피부라면, 피부는 세계와 몸이 가장 처음으로 만나는 장소다. 사물은 그것이 무엇이든 피부와 마찰을 일으킴으로써 몸에게 의미로 작동한다. 또한 이 무대에서 무용수의 몸이 사물을 처음으로 만나는 사물의 피부가 바로 비닐이다. 물질의 피부와 몸의 피부가 만나 마찰을 일으킨다. 끊임없이 흐물흐물해지는 비닐의 유동적인 특질이 무용수와 몸과 만나 상호작용하는 관계를 만든다. 이 관계에서 몸으로 처음 인식되는 피부-비닐은 곧 세계의 형상이 몸을 규정하는 방식이 된다. 비닐과 마찰하는 몸은 인간이 세계에 대해 정동하고 정동되는 관계를 은유하는 것이다. 그리고 첫 번째 장면의 끝에서 뜯긴 비닐이 한쪽 구석에 쌓임으로써, 이 관계에 관한 질문은 다음 장면으로 유보된다. 마치 유기물의 쓸모없어진 부산물, 우리가 깎아 버린 손톱이나 빠져버린 머리카락처럼 비닐은 무대 한켠에 조용히 방치된다.

비닐이 모두 벗겨지고 나면 번쩍거리는 금속의 플로어가 드러난다. 차갑고 미끄러운, 또 한편으로 살갓과 계속해서 마찰을 일으킬 것 같은 은색의 금속판이 조명의 빛과 무용수들을 거울처럼 반사한다. 비닐이 다 벗겨져 날것이 된 이 무대에 하나둘 등장하는 무용수들은 모두 뒷걸음질을 치고 있다. 인간을 인간으로 규정하는 것은 무엇인가? 프로시니엄 무대에서 퍼포머는 언제나 일방향, 즉 객석을 가정하고 무대를 만들어낸다. 여기에서 정면성이 중요해지는데, 결국 관객이 그것을 인간의 몸으로 인식하기 위해서는 퍼포머가 자신의 정면을 나아가는 방향으로 설정하고 움직이는 것이 필요하다. 〈내가 물에서 본 것〉은 바로 이 지점을 뒤집는다. 무용수의 몸을 인간이 아닌 사물, 물질로 바라보고자 하는 이 공연에서 모든 무용수는 뒷걸음질로 등장한다. 단순히 그것을 뒷걸음질 쳐 등장하는 인간이라고 인식하기 전에, 무용수들은 보이지 않는 후면으로 나아가기 위해 여러 가지 방식으로 몸을 뒤튼다. 그 과정에서 우리가 삶 속에서 맞닥뜨리는 정면성들이 사라지고, 무용수의 몸은 물질의 차원을 건너간다.

기실 몸은 문화적인 것이다. 크리스 쉐링(Chris Shilling)이 말한 것처럼 자본주의 사회의 구조변화는 몸을 직접적으로 변화시켰다. 현대의 몸은 재화와 용역을 생산하는 것은 물론 열심히 그것을 소비하도록 장려받는다.²⁾ 이 소비문화 속에서 몸은 하나의 프로젝트가 된다. 사람들이 몸에 세심한 주의를 기울이면서

2) 크리스 쉐링, 『몸의 사회학』, 임인숙 옮김, 서울:나남, 2011, p.72.

그것을, 자아를 연기하는 장소로 연기하게 된 데에는, 사회의 문화적 구조가 몸에 깃들었다는 자명한 이유가 있었기 때문이다. 따라서 몸을 비인간적인 것으로, 물질적으로 다시 바라보기 위해서는 이러한 구조로부터 몸을 구출할 필요가 있다. <내가 물에서 본 것>에 등장하는 무용수들의 몸은 다양한 차원에서 '물질화'한다. 일상적인 옷이라기보다 어떤 살덩어리들을 연상시키는 의상이나 끊임없이 뒤로 걸으며 서로 엉켜 넘어지거나 구르는 움직임들은, 무용수의 몸이 사회적이고 문화적인 맥락에 위치하기를 거부하는 작품의 태도다.

비닐을 다 뜯어내고 난 무대에 천천히 기어 나온 무용수들이 일렬로 늘어서서 물을 뺏어내는 장면은 그래서 비인간적이다. 타액을 연상시키는 액체를 뺏는 행위는 더러움이나 경멸, 인간이 뺏을 수 있는 관계 사이에서 나타나는 감정적 반응 같은 것들과 거리를 둔다. 그저 단순히 거기에 살덩이가 있고 그 안에 들어있는 액체가 몸의 바깥으로 위치를 바꾼 정도의 의미를 갖는 것이다. 몸이지만 몸을 포기하기도 한 살덩이들은, 무용수의 몸으로부터 사회적 지표들을 제거하고자 하는 작품의 목적에 복무한다. 결국 무용수의 몸은 환원주의적 요소로 귀착됨으로써, 몸을 '물질화'한다.

몸을 사물화한다는 것은 무엇보다 안무 안에서 사물이 인간의 몸에 비해 가지고 있는 특질들, 즉 통제 가능한 것으로서의 몸이 아니라 우연하고 예측 불가능한 것으로서 사물의 특성을 활용한다는 것과 같다. 안드레 레페키(Andre Lepecki)는 사물에 움직임을 부여하는 것이 판단이나 형식을 통해서가 아닌, 근본적 외부성에 의해 모호하게 움직여지는, 그러면서도 (사물이기에) 온전하게 감각할 수 있는 일이라고 이야기한 바 있다.³⁾ 그에 따르면 사물은 안무의 구조 안에서 무용수만이 가질 수 있는 '개성적인' 것으로부터 탈피될 수 있는 존재이며, 주체로서의 안무가 혹은 안무의 구조로부터 욕망을 제거하고 주체-대상의 이분법을 넘어설 수 있는 힌트이기도 하다. 사물은 춤을 잘 추고 싶다는 욕망을 품지 않기 때문이다. 따라서 몸을 사물화한다는 것은 몸을 주체와 대상의 경계가 되는 모호한 지점에 불안하게 흔들리도록 놔둔다는 것이며, 또한 그것을 통해 인간의 개념을 재사유화한다는 의미이기도 하다.

주체와 대상 사이에서 몸의 경계를 흐드는 이와 같은 관점은 동시대 무용 작업들이 포스트휴머니즘을 경유하여 쫓고 있는 관점들과도 겹친다. 몸을 대체하는 것으로서 로봇을 활용한 안무 작업이나 AI 프로그램을 사용하여 움직임을 만들어내는 작업은 모더니즘과 포스트휴머니즘 사이 어디쯤 위치하는 작업이다. 이들은 인간 개념 자체를 해체하는 포스트휴머니즘과 달리 어떤 우연성에 기반하거나 비인간 존재의 도움을 받는다는 점에서 트랜스휴머니즘적이다. 포스트휴머니즘의 맥락에서는 사이버네틱스와 가깝지만, 그럼에도 인간 신체의 확장이라는 점에서 몸을 사물로 대체하는 개념의 치환이 이루어지지 않는다. 오히려 포스트휴머니즘에 가까운 것은 몸에 대한 페미니즘적 접근들이다. 엘리자베스 그로스(Elizabeth Grosz)는 여성의 몸을 들여다봄으로써 몸을 주변부에서 중심으로 이동시키고, 몸을 주체성의 '원료'로 이해할 수 있다고 말한다.⁴⁾ 그에 따르면 보편주의자들이 보편화한 휴머니즘의 핵심은, 인간 본성을 주체의 내면에 내재한 남성적 속성으로 파악하는 것이다. 따라서 몸을 들여다보는 것은 이러한 이원론적 경향에 저항하는 것이며, 과학에 의해 식민화되었던 '실재'를 해체하고 전복시키는 행위와도 같다고 말한다. 김보라의 작업이 몸과 더불어 꾸준히 여성에 집중해 왔던 것은, 이러한 몸의

3) Andre Lepecki, *Singularities: Dance in the Age of Performance*, Routledge, 2016, p.36.

4) 엘리자베스 그로스, 『몸 페미니즘을 향해: 무한히 변화하는 몸』, 임옥희,채세진 옮김, 서울:꿈꾼문고, 2019, p.12.

가능성과 무관하지 않아 보인다. <소무>(2015)에서 보이는 물의 이미지와 중첩되는 여성 캐릭터 '각시탈'의 움직임이나 <각시>(2015)에서 묘사되는 여성적(남성) 신체와 같은 것들은, 주체로부터 배제되었던 몸의 가능성을 어떻게 해석해 낼 수 있는지 보여주는 작업이었다. 말하자면 여성의 몸을 통해 '단일한 인간'의 상을 해체하고 그것에 질문을 던지는 작업인 것이다.

흥미로운 것은 몸이 개별적인 요소로 환원되었으므로, 이 공연에서 춤은 어떤 특정한 형상을 띠지 않는다는 점이다. 무용수들은 불규칙한 사운드에 맞추어 몸을 움직이지도 않고, 때때로 몇 개의 덩어리로나누어지는 몸들은 특정한 서사를 지어내지도 않는다. 다만 이 몸들은 몸 안의 세포나 장기들이 그러하듯, 뭉쳐 있을 때 제 기능을 하는 유기물인 것처럼 끊임없이 무대를 흘러 다닌다. 인간이라기보다 오히려 굴러다니는 살덩어리 같은 무용수들은, 서로 만나 함께 움직임을 구성할 때도 일종의 부속품처럼 기능한다. 때로 뼈나 근육을 상징하는 것처럼 뭉쳐 형상을 만들어내는 이들은, 공연이 끝날 때까지 결코 독립적인 캐릭터로 움직이지 않는다. 말하자면 무용수들의 몸을 모두 포함하는 거대한 무대 전체가 하나의 몸인 것이다.

그리고 그 몸 위에 날카로운 조명이 떨어진다. 번잡스럽게 돌아다니는 몸의 파편들 위로 가늘고 긴 흰색 조명들이 무수히 내려꽂히기 시작한다. 빛이 몸에 '침입'하는 장면이다. 무대 위에 넓게 펼쳐진 금속 바닥을 수술대라고 한다면, 몸의 덩어리들 위로 내리꽂히는 가느다란 조명들은 몸에 가해지는 외과적 조작을 연상시킨다. 몸의 바깥에서 몸의 안으로 들어오지만 결코 몸이 되지 않는 것들. 앞선 장면에서 체액들이 몸 안에서 바깥으로 자연스럽게 나온 것과 대조되는, 날카로운 금속성의 침입자들이 몸 위로 쏟아진다.

낭시는 자신이 직접 경험한 심장 이식 수술과 그 이후의 사건들을 통해 몸에 들어온 '침입자'에 대한 글을 썼다. 건강의 이유로 다른 사람의 심장을 이식받았지만, 그것이 내 몸 안에 들어와서 뛰고 있음에도 계속해서 나에게 '낯선' 이방인으로 느껴지는 감각을 묘사한다. 그에게 새 심장은 "안쪽에 있었기에 낯선" 존재였다.⁵⁾ 원래의 심장, 원래의 장기라면 그것이 존재한다는 것을 느낄 수 없을 정도로 '자연스럽게' 기능했을 것이, 몸이 가지고 있는 면역체계가 새 장기의 '낯섦'을 감지함으로써 이질성을 부각시키게 되었다. 그러나 낭시는 이 이질성을 회피하는 대신 그것을 자신을 인식하는 하나의 방식으로 삼는다. 그의 말마따나 자기 자신은 스스로에게 침입자가 됨으로써 자기 자신의 정체성을 구성한다는 것이다. 그렇게 낭시는 스스로가 낯선 존재, 이방인, 산송장이 되었음을 선언하기에 이른다. 흡수하거나 보존하는 대신 다름을 받아들임으로써 침입자와 더불어 하나의 공동체를 이루는 것이, 우리에게 주어진 정치적이고 윤리적인 과제라고 낭시는 이야기한다.

낭시의 관점에서 보면, <내가 물에서 본 것> 안에서 펼쳐지는 여러 장면을 다르게 바라볼 수 있다. 이리저리 굴러다니는 몸의 파편들과 몸을 무언가로 되게 만들고자 가해지는 강제의 감각들은, 오히려 침입자로서 몸을 더욱 몸일 수 있게 만든다. 여기서의 몸이 정치적이고 윤리적인 맥락을 제거한 물질적인 것에 그친다 하더라도, '침입자'를 통해 강화되는 것은 물 그 자체로서의 몸이다. 몸은 결코 침입자와 동화되지 않으며, 비록 그것이 연약한 비닐처럼 찢어질지라도 자신의 항상성을 지키고자 한다. 극의 맥락에

5) Jean-Luc Nancy, "L'Intrus." Translated by Susan Hanson, CR: The New Centennial Review, vol. 2, no. 3, 2002, p.4.

따라 서로 부동켜안고 움직임을 만들어내지만, 단 한 명도 탈락하지 않는 무용수의 모습이, 물질 그 자체로서의 정체성을 지키는 몸의 모습을 보여준다.

이 침입의 감각에 가장 극적으로 작용하는 것은 무대를 가득 메우는 사운드다. 사운드디자이너 장재호에 의하면 <내가 물에서 본 것>의 사운드는 매 공연마다 다르게 구성된다. 사전에 녹음된 사운드들을 공연 현장에서 새롭게 조합하여 출력하는 방식을 취한다는 것이다. 이 사운드는 우리에게 낯선 소리들로 가득하다. 철판을 굽는 듯한 소리, 기계음, 우리가 깨지거나 불안정하게 떨리는 진동과 같은 소리들이 공연의 사운드를 채운다. 이 이질적인 사운드가 증폭하는 것은 침입하는 감각이다. 가장 편안하고 그렇기에 인식 불가능한 존재였던 몸이 ‘침입’을 당하고, 결코 동화되지 않는 ‘이방인’과 맞서 싸우거나 혹은 공존하기 위해 투쟁하는 과정은 감각의 불편함 그 자체로 다가온다.

결국 <내가 물에서 본 것>에서 몸은 다양한 개념들이 오가는 하나의 장소다. 그것은 사회적 장치들을 제거한 순수한 물질이기도 하고, 세계와 사물을 감각하는 인식의 첨단이기도 하며, 통제 불가능한 사물로서 주체와 대상의 이분법을 해체하고 그를 통해 실재를 다시 들여다볼 수 있는 통로이기도 하다. 김보라는 본인이 탐구해 왔던 몸의 재사유의 맥락에서, 이 침입의 장소를 무대 위에 올려놓는다. 무대 위의 몸은 난임 기술을 통해 무언가로 변화하려는 몸이자 낯선 것에 대응하거나 받아들이는 몸이고, 또 그것을 통해 몸의 경계를 흐릿하게 만들어 인간을 해체하고자 하는 포스트휴머니즘적인 몸이다.

정치적 사물로서의 몸으로

공연 리플렛에서 드라마티그를 맡은 윤민화는 이 공연의 제목, <내가 물에서 본 것>에서 ‘물(matter)’이라는 단어가 지닌 이중적인 의미를 공연의 핵심으로 설명한다. 명사적 의미에서 ‘물질(matter)’로서의 의미와 동사적 의미에서 ‘물의를 빚다(mattering)’의 의미가 ‘물’이라는 하나의 단어 안에서 교차됨으로써, 몸의 물성이 문제를 일으키는 장소로서 작동한다는 것이다. 이를 위해 안무가 김보라는 “몸과 안과 밖을 구분하지 않는, 경계 없는 영역을 대하는 몸의 태도”로서 질문을 제기하고자 했다고 말한다. 몸에 대해 질문하기 위해 “성별, 나이, 지역, 인종 등 보편적 기표로서 몸을 바라보는 관점을 부정하게 되었다”라는 것이다. 이는 <내가 물에서 본 것>에 등장하는 무용수들이 인간의 형상을 버리기 위해 끊임없이 노력하는 점, 그리고 계속해서 낯선 사운드를 동원해 관객의 감각을 생경하게 만드는 장치적 국면과 연결된다. 중립적인 몸(Neutral state)을 통해 몸의 존재론적 질문을 가능하게 하겠다는 안무가의 의도가 무대를 통해 구현된 것이다.

공연 전 진행되었던 워크숍에서도 같은 원리의 움직임들이 시도되었다. 워크숍은 참가자들과 함께 몸 안에 이물질이 침투했던 기억들을 나누고, 그것이 몸에 남긴 것들을 살펴보는 것에서 시작했다. 우리의 몸은 언제나 상처를 치유하고자 시도하지만, 어떤 것들은 영원히 바뀐 ‘물질’이 되어 몸에 남게 마련인데, 이 상실된 감각들을 추적하여 공간과 몸의 내부를 연결하는 것이 워크숍의 목적이었다. 이 연결, 공간의 통로는 움직임이나 호흡과 같은 여러 가지 것들로 만들어졌는데, 여기에서도 공간과의 관계성을 만들어내기 위한 출발점은 뼈와 근육이었다. 세 가지 차원의 ‘테일(tail)’을 통해 연결을 시도하는 이 움직임 워크숍은, 말 그대로 “보편적 기표”로서의 몸을 잊고 몸 내부의 ‘꼬리’들에 집중하는 워크숍이었다.

그러나 과연, ‘물(matter)’로 돌아간 몸은 몸일 수 있을 것인가? 인간이 아닌 것으로부터 출발해 인간 중심적인 세계관을 해체하고자 하는 포스트휴머니즘은, 인간중심주의를 넘어서기 위해 결코 인간을 버릴 수 없다는 존재론적 제약을 갖는다. 극복하기 위한 대상으로서의 모더니즘이 존재하지 않으면 포스트모더니즘이 존재할 수 없는 것처럼, 인간중심주의를 극복하기 위해서는 인간이 어떤 것들을 만들어 왔는지 자각하는 일이 선행되어야 하기 때문이다. 그래서 몸의 타자성을 통해 몸의 인간 너머, 포스트휴머니즘을 바라보고자 하는 <내가 물에서 본 것>이 (정치적) 몸을 포기하는 것은 논리적 서사에 어떤 구멍을 남긴다. 몸이 물(matter)로 돌아갔을 때, 오직 물성으로만 구성된 몸은 우리 몸의 문제(mattering)를 온전히 드러내지 못하는 한계에 부딪히고 만다. 해체된 (환원된) 주체의 부분들이 주체 너머를 말하고 주체-세계의 이분법적 인식을 극복하기 위해서 선결되어야 하는 과제는 무엇이어서 하는가? <내가 물에서 본 것>의 이미지들이 선명하고도 서늘한 몸의 타자성을 감각으로 전달하고 있음에도 그것이 몸의 개념을 전면적으로 전복하지 못하는 것은, 몸을 존재의 정동으로서 연결하는 대신 오히려 그것을 비워내고 물성으로 환원하고자 하기 때문이다. 이 모더니즘적 해체는 결국 몸을 몸으로서 바라보지 못하도록 가로막는 제약으로 작동한다. 그리고 이 서사의 빈 자리에 들어서는 것은 공허한 이미지들이다.

김보라의 작업은 이제까지 이미지를 촘촘하게 쌓아 올리는 것으로 구성되어 왔다. <꼬리언어학>(2015)에서 흰색으로 덮인 무대와 의상들은 색상 그 자체로 오브제로서 기능한다. 그것은 인간의 몸짓과 물성을 모두 제거한, 순수한 동물의 언어로 작동하기 위해 순백색이 되었다. 가장 순수한 것으로서의 몸짓이 언어와 소통을 만들어낼 수 있는지 실험한 이 작품에서 이미지는 서사를 밀어붙이는 중요한 장치였다. <공窒Zero>(2018)의 상자 역시 하나의 오브제라기보다 오히려 경관으로서 작동한다. 상자 앞이나 상자 옆에서 움직이는 무용수들은 언제나 상자를 돌아가야 했으므로 상자는 배경이나 개념이 아닌 몸의 이미지로 무대를 차지한다. ‘무게’라는 작품의 주된 심상이 형상화된 상자는 결국 무용수의 몸을 덮침으로써, 장애와 비장애를 가르는 몸의 무게가 얼마나 가벼운 것인지를 간파해 낸다. <점.>(2021)에서 커다랗게 증폭된 점, 즉 무대 전체를 거대하게 덮는 비닐 튜브는 (무용수들의) 몸을 넘어서는 몸이다. 설치된 장치라기보다 아예 무대 자체로 기능하는 이 튜브는 김보라가 추구하는 이미지의 추상성이 극대화된 오브제다. 이즈음에 이르러 무용수는 몸의 위상을 오히려 이미지에 넘겨주게 된다. 무용수들은 튜브의 이미지와 공간을 변형해 나가고, 그 스스로 튜브의 대상으로서 작동한다.

따라서 <내가 물에서 본 것>에서 건축되는 이미지들은 몸을 하나의 거대한 경관이자 그것을 구성하는 부속물, 환원되어 알아볼 수 없는 물질로 바라보고자 한다. 여기서 몸은 이미지가 바라보는 대상이다. 이 이미지, 개념으로서의 몸이 감각했던 심상을 구현하기 위해 (무용수들의) 몸은 작게 줄어들고, 움직임은 기의를 상실한다. 몸을 물질로 치환하고자 하는 안무의 시도는 몸의 물성을 끊임없이 건드리지만, 그러나 거기에서 무용수들 사이의 정동은 소실되어 버리고 만다. 주체와 대상의 관계를 없애고 존재의 관계로서 발현되는 정동은 언제나 동등한 위치로서의 대상을 필요로 한다. 그리고 그 존재들 사이에서 일어나는 정치적이고 윤리적인 불꽃이 바로 정동이다. 무용은 어떤 방식으로 정동적일 수 있는가? 무용이 가장 마지막에서도 잃지 않는 것으로서의 몸을 들여다보는 것은, 몸 존재에는 어떤 방식으로든 지워질 수 없는 정치성이 담겨 있기 때문이다. 인간이 인간이기 때문에 가지는 가능성, 그 역학관계를 우리는 정치라고 부른다. ‘이 몸은 다른 몸을 어떻게 정동하는가?’ 이것은 단순히 물리적 움직임을 가했을 때 변형하는 형상의 문제에 그치는 것이 아니라, 어떻게 존재와 감각을 움직일 수 있는지를 이야기하는 감각 차원의

문제와도 같다. 환원되고 소거된 몸의 부분들은 정치와 윤리의 감각들을 잃어버리기에, 인간과 감각을 안무하는 데에 명백한 한계를 가질 수밖에 없는 것이다.

그래서 〈내가 물에서 본 것〉은 한계와 가능성을 동시에 가진다. 몸을 물질로 바라봄으로써 인간을 포스트휴머니즘적으로 해석하고자 하는 이 시도는, 동시에 몸을 물질로 환원시키기에 인간을 사전적으로 제거해 버릴 수 있다는 난맥을 가지기도 하는 것이다. 몸은 ‘어떻게’ 물질이 될 수 있을 것인가? 그 답은 몸을 물질과 어떻게 같은 존재로 바라볼 수 있을지 고민하는 포스트휴머니즘의 맥락에 닿아 있다. 제인 베넷(Jane Bennett)이 생기적 유물론에서 시도하고 있는 것처럼 “우리를 구성하는 물질성의 지위를 격상”⁶⁾ 할 수 있다면, 이는 물질의 활력을, 그리고 사물의 권력을 인간의 그것과 동등한 위치에 올려놓는 일이 될 수 있을 것이다. 중요한 것은 몸을 무기력한 ‘사물의 수준’으로 떨어뜨리는 것이 아니라, 사물을 생기로서 파악할 수 있는 수준으로 ‘올려놓는’ 것이다. 사물이 생동할 수 있고 정치적일 수 있다는 상상력을 가지고 몸을 바라보았을 때, 몸의 정치성은 사라지는 대신 물질을 통해 재발견되고 확장될 수 있을 것이기 때문이다.

무엇보다도 〈내가 물에서 본 것〉은 안무가 본인이 직접 몸을 통해 경험한 침입과 변화의 경험을 새로운 관점으로 풀어낸 작품이다. 난임 시술이라는 쉽지 않은 과정을 거치면서 경험한 것들이 몸에 대한 인식을 뒤흔들어 놓았고, 이것이 기존의 작업 흐름과 교차되면서 몸을 재사유하는 작품으로 이어졌다. 여기서 몸은 비닐로 은유 되는 피부를 통해 세계와 만난다. 그것은 찢어지고 뭉쳐져 흩어질지라도 몸이 사물과 만난 증거가 되어 무대에 남는다. 또한, 이 작품은 무용수의 몸을 해체하여 환원시킴으로써, 사회적 표지들을 제거한 순수한 몸의 물질성을 들여다보고자 했다. 인간중심주의를 타파하고 세계의 원리를 사물로부터 파악하고자 하는 포스트휴머니즘의 관점에서, 〈내가 물에서 본 것〉은 인간의 물질성으로부터 인간 개념을 해체하려는 급진적 기획이다. 그것은 역으로 사물을 몸 안으로 불러들여 몸을 해체함으로써, 몸을 구성하는 것이 인간이 아니라 생기가 깃든 사물이라는 관점으로 몸을 다시 바라보고자 한다. 그리고 그것을, 이미지를 통해, 사운드를 통해, 환원된 몸의 본능적 움직임에 의해 구현했다. 〈내가 물에서 본 것〉에서 몸은 침입 앞에 놓인 무방비의 공간이면서, 동시에 침입에 굴복하거나 흡수하는 대신 그것을 보존하는, 정체성을 자각하는 공동체로 나아가는 인식의 매개다.

극의 마지막 부분에서 무용수 한 명이 무대에 계란을 집어던지기 시작한다. 다른 무용수들이 돌씩 짝을 지어 천천히 쓰러지는 형상을 만들어가는 가운데 계란은 계속해서 깨져나간다. 수십 개의 계란이 깨져나가는 동안 무대에는 비릿한 냄새가 풍기고, 무용수들은 마침내 밝은 빛 아래 흩어진다. 아직 부화되지 않은 것으로서의 계란은 생명과 사물 사이 어디쯤 놓여있을 것이다. 살아서 움직이지 않지만, 생기를 담지하고 있는 잠재태로서의 사물. 던져서 깨어지는 것은 단순히 생명이나 사물이 아니라 물질로서의 몸이 가진 불만, 생기로 활동 되지 못하는 사물이 가진 불만이다. 교통 되지 않는 두 존재 사이에서 지금의 몸은, 인간 너머를 기약하며 천천히 흩어져 사라지며 무대는 어두워진다.

6) 제인 베넷, 『생동하는 물질: 사물에 대한 정치생태학』, 문성재 옮김, 서울:현실문화, 2020, p.58.



2025 지역대표 예술단체 지원

다시 간이역에서

심화 비평문

비평가 성명

장지원

비평가 소속

댄스포스트코리아, 춤과 사람들

예술단체명

김화숙&현대무용단 사포

공연명

다시 간이역에서

공연일시

2025년 10월 26일 16시

공연장소

서도역 영상촬영장

시·공을 거슬러 완성된 그리움

장지원

전북특별자치도 남원시가 사매면 서도역에서 가을과 어울리는 감성과 주제로 수준 높은 현대무용 공연을 가졌다. <다시 간이역에서>라는 제목으로 열린 공연은 문화체육관광부가 '지역대표 예술단체 지원사업'을 통해 지역의 우수단체들을 선발하고 지원해주는 사업에 공모해 선정된 결과물이다. 남원시와 김화숙&현대무용단 사포가 협업해 공연을 제작했고, 공연의 모티브는 과거와 현재가 교차하는 서도역에서 얻었다. 서도역은 현재는 폐역이지만 과거의 번영과 현재의 삶을 연결하며 무용수들은 각 개인이 되어 자신의 이야기를 펼침으로써 공감과 위로를 의도했다. 누군가에게는 힐링의 시간이 되고 누군가에게는 노스텔지어(nostalgia)를 불러일으키는 <다시 간이역에서>는 김화숙 개인과 사포무용단 모두에게 40년의 역사가 담긴 애정 어린 눈빛이, 몸짓이 축적된 공연이다. 개인의 시간이 쌓여 단체의 시간이 되고, 단체의 시간이 쌓여 무용계의 시간이 되는 과정을 거치기에 한국 현대무용 르네상스 시기에 활약했고 현재까지도 지치지 않는 행보를 보이는 중요한 안무가 김화숙과 사포무용단을 살펴보고자 한다. 김화숙 개인에 관한 내용은 전북문화재단에서 진행한 구술채록을 축약해서, 예술활동과 교육활동은 구술채록과 사포의 사진집 『사포, OUT OF THE STAGE』에 기반을 두고 축약해서 작성되었다.

무용가 김화숙은 누구인가?

김화숙은 무용가, 안무가, 교육자, 예술감독으로 현대무용계에서 전방위 활동을 해 온 인물이다. 1949년 12월 2일 전라남도 강진에서 태어난 그녀는 유치원은 군산에서, 학장 시절은 광주에서 보냈다. 어려서부터 유약했기에 쓰러지기 일쑤였고 여수에서 공무원으로 근무하던 아버지에게 요양을 갈 만큼 체질이 약했다.

여수에서의 요양이 나쁜 것만은 아니었다. 초등학교 졸업을 두 달 남긴 시점부터 중학교 1학년까지를 타지에서 보내야 했지만, 자연과의 교감 그리고 당시 여수 선창가에서 보았던 서커스단 공연과 여성 국극단 공연은 훗날 그녀의 창작 작업에 중요한 자양분으로 작용한다. 이후 광주로 돌아와 광주여자중학교 무용반 활동을 했지만 실제로 전문적인 무용수업을 받기 시작한 건 광주여자고등학교에 입학한 뒤부터였다. 광주는 현재는 다소 빛을 잃었지만, 당시만 해도 발레가 강세였다. 광주 발레계뿐만 아니라 ‘광주 무용계 대모’로 불리며 사후 옥관문화훈장(2021)을 수훈한 故 엄영자 선생이 광주여고에 있었다. 공무원을 했던 아버지의 영향으로 보수적인 집안에서 자란 김화숙은 하교를 위해 강당을 지나가다 꼭 붙는 타이츠를 입고 바 운동을 하는 선배들 모습에서 엄청난 충격을 받았다고 회상한다. 발걸음을 멈추고 빨려 들어갔다는 그녀는, 이를 “운명적인 만남”으로 표현했다.

운명적인 만남으로 시작된 발레는 고난의 시작이었다. 처음 광주여고 무용반에 들어간 뒤 코피를 흘려가며 춤쳤고, 1학년을 마칠 즈음엔 코피를 보지 않을 정도로 건강해졌다. 그녀는 이를 “훈련을 이겨내는 힘”이라고 전한다. 새벽같이 등교해서 밤늦기 전까지는 집에 가는 경우가 드물었고, 소풍날은 무용반 연습 때문에 학교에서 춤추는 것이 당연시됐다. 엄영자 선생이 요구하는 훈련의 강도는 “햇빛을 볼 수도 없는” 정도였고, 콩쿠르 때면 최소 두 달 합숙이 이어졌다. 나중에 이화여대 무용과에 입학해서야 광주여고 무용반에서 3년의 연습량이 통상의 10년 치와 맞먹는다는 것을 깨달았다고 한다. 그녀가 고등학교 시절 이화여대 무용콩쿠르는 꿈의 무대였다. 당시 이화여대콩쿠르에서 3년 종합우승을 하면 우승기를 받았는데 무용부가 있는 각 학교에서는 우승기를 받기 위해 최선을 다했다. 엄영자 선생의 고강도 훈련 덕분에 고등학교 재학 동안 무용반은 이화여대 무용 콩쿠르에서 3년 종합우승 수상의 영예를 안았다. 그녀는 고교 시절의 스승 엄영자 선생에 의해 발레라는 무용 기본기 훈련을 철저하게 받았고 이 영향을 감사하게 생각하고 있다.

이화여자대학교 무용과에 들어가서는 박외선, 육완순 선생에게 현대무용을 사사했다. 그녀가 입학했던 시기에는 현대무용, 발레, 한국무용의 전공이 명확히 구분되지 않았다. 그래서 입학시험은 창작 발레로 보고, 후에는 현대무용을 택했다. 당시에는 그런 경우가 꽤 있었던 것으로 필자는 알고 있다. 현대무용의 자유로움에 반한 김화숙은 대학교 1학년 시절 박외선 교수에게 레슨을 받기 시작했다. 박외선 교수로부터는 예술의 순수성, 자유로운 사상과 창의력을 배웠고, 육완순 교수로부터는 정확하고 철저한 자기 관리의 중요성을 배웠다. 박외선 선생은 일본에서 발레·현대무용을 배운 뒤 국내 최초로 만들어진 이화여대 무용과 신설에 기여한 인물이다. 앞서 박외선 교수로부터 창의력을 배웠다고 언급했듯이, 창작성이 뛰어난 만큼 현대무용 초보자에게는 수준이 높고 매시간 수업 내용이 달라지곤 해서, 기초부터 보다 체계적인 배움이 필요했다. 그래서 대학교 2학년 때부터 육완순 교수에게 레슨을 받기 시작한다. 자기관리에 유명했던 육완순 교수는 공연이 있으면 새벽 5시부터 연습을 시킬 정도로 훈련을 중시하는 엄격한 스승이었기에 이화여대 현대무용 파트에게 연습은 일상이었다.

김화숙의 대학 시절은 연습 아니면 음악이었다. 무용가 김화숙은 자신의 무용수들에게 철저한 신체 훈련을 통해서 얻어지는 자유로운 신체의 확보를 강조한다. 잘 훈련된 신체를 가지고 있어야 창의적인 무용이 탄생하고 그래야만 자신이 원하는 표현을 할 수 있다고 믿는다. 또한 다양한 테크닉과 무용 기법은 자유로운 신체, 순수한 마음에서 생긴다는 점과 이러한 예술 정신은 ‘진실’해야 터득할 수 있음을

역설하고 있다. 아마도 박외선 선생과 육완순 선생에게서 받은 훈련과 정신적 영향 탓이리라! 자연과 함께했던 고향에서의 어린 시절 추억과 상상력을 자극하는 음악은 김화숙의 예술세계에 있어 중요한 요소이다. 그녀의 작품에 나타나는 감성적 호소력은 그녀의 무용 특성이라고 할 수 있는데 여기에 크게 작용하는 것이 음악적 소양이다.

그녀는 대학생 때 틈날 때마다 명동의 '크로이첼'이라는 음악감상실을 찾아 음악적 자양분을 쌓았고, 팝송과 클래식 음악에 빠져들었다. 어느 순간 선율에서 연상되는 춤의 잔상을 적어 내리기 시작했고, 흘러나오는 음악에 맞춰 안무에 대한 구상까지도 수년을 구체화해 나갔다. 춤과 음악에 집중하던 대학교 2학년 때 운명처럼 휴학하고 돌아온 김복희를 만났고, 서로의 마음이 잘 맞았기에 이듬해부터 공동 안무를 시작했다. 이미 대학 재학시절부터 동반자로서의 활동을 시작한 셈이다. 재학 중 들은 <귀로>(1969), <어느 날 오후에>(1970), <탑>(1970)과 같은 세 작품을 선보였다. 이 중 <탑>은 이화여대 무용과 지방 공연에 오를 레파토리로 선정되기도 했다. 이때부터 김복희-김화숙 두 사람의 활약이 돋보이기 시작했다.

두 사람의 이름을 건 창단 공연은 졸업 직후인 1971년에 있었다. 김화숙은 조교로, 김복희는 대학원에 들어간 학생으로서 스승 육완순의 곁에 측근으로 있을 시기였다. 주변에서는 너무 이른 창단을 만류했지만 당장 개인 발표회를 열겠다는 당돌함과 추진력을 갖춘 이들을 말릴 수 없었다. 만들어둔 작품을 빨리 세상에 내놓고 싶은 마음에, 육완순 선생의 발표회가 이루어지는 명동 국립극장(현 명동예술극장)을 불과 한 달 차이로 대관해 '김복희-김화숙 현대무용 발표회'라는 공연을 가졌다. 1971년, 스물두 살의 김화숙은 첫 현대무용 발표회를 한 것이다.

이듬해 그녀는 금란여자중학교의 무용교사가 되었고, 1년 뒤 금란여자고등학교로 자리를 옮겨 1979년 2월까지 교직에 있었다. 당시 금란여자중-고등학교는 무용반 활동이 활발했고 실력 있는 인재들이 교사로 채용되었는데 그녀도 그중의 하나였다. 교사로 있는 와중에도 이화여대 교육대학원에서 석사과정을 밟으며 육완순 선생의 대표적인 무용극 <수퍼스타 예수그리스도>에서 막달라 마리아 역을 맡아 미국 7개 도시 순회공연을 했고 한국컨템포러리무용단 창단 공연에 참여하는 등 예술가로서의 활동을 끊임없이 계속해 갔다. 그러던 중 이 시기에 배명균으로부터 한국 춤 중 <산조>, <무당춤>, <농악>을 사사하기도 했고, 후에 한국 춤 전수의 필요성을 느껴 김진걸 선생의 <산조>를 배우기도 했다. 김화숙 작품세계에 나타난 한국적 감수성도 이때 형성된 것이 아닌가 싶다.

아이러니하게도 안정된 고등학교 교사를 관두고 프리랜서 시절 가장 애착을 갖는 작품들이 나오기 시작했다. 특히, 제1회 대한민국무용제에 출품한 <창살에 비친 세 개의 그림>(1979)은 '우수상'을 수상하며 주목받기 시작했고, 지금은 서울무용제로 명칭이 바뀌었지만, 대한민국무용제의 제1회 경연은 개인발표회 형식으로 참가하여 공연들이 서로 다른 극장에서 이뤄졌다. 김복희-김화숙은 10월 12~13일에 1부 <빛과 그늘>, <땀>, <Come Out>, <겨울 가지>, 2부 <창살에 비친 세 개의 그림>을 선보였고, 그중 마지막 작품으로 제1회 수상자 명단에 이름을 올렸다. 이들은 그해 겨울에만 앙코르 공연이 서울과 대구 두 곳에서 열릴 정도로 활발히 활동했다. 50년 넘게 작품세계를 펼쳐오는 과정에서 그녀는 특유의 문장력으로 문필가로서도 인정받았다. '글 쓰는 무용가'로도 알려지는 가운데 박용구 선생 시기부터 월간 『춤』지에 에세이를 연재하기도 하는 등 수많은 매체에 글을 기고하며 아카데미한 춤 지성화와 비교적 타예술에 비해

낮았던 사회적 위상 제고에도 기여했다.

지나온 활동을 통해 그녀는 다수의 상도 받았다. 무용가로서 김화숙의 수상경력으로는 앞서 언급했듯이 제1회 대한민국무용제에서 <창살에 비친 세 개의 그림>으로 '우수상'(1979), 제7회 대한민국무용제에서 <비나리>로 연기상(1985), 그리고 <흙으로 빛은 사리의 나들이>로 '87 최우수예술가상, <뒤로 돌아 이 소리를>로 제11회 대한민국무용제 안무상을 받았다. 1997년에는 춤 비평가 협회에서 <편애의 땅>으로 '97 춤 비평가상을 받았고, 예술전문잡지 『객석』에서 '올해의 예술가'로 선정되기도 했다. 한국현대무용진흥회에서 이사도라 무용예술상(2001), 무용교육자상(2009)을 수상했으며, 2013년에는 대한토목학회에서 한국토목문화대상과 한국무용교육학회에서 무용학술상을 수상했다. 그리고 황조근정훈장(대통령, 2015)과 춤평론가상 특별상(2016), 제4회 아름다운 무용인상(2016), 2023년 대한무용협회에서 대한민국최고무용가상을 받았다. 대한민국 최고무용가상은 우리나라 무용사에 업적을 남긴 무용가를 선정하는 상이다. 대외적으로는 김화숙의 활동이 해외에도 알려지면서 미국 게일 리서치(Gale Research) 산하 세인트 제임스(St. James press)에서 발간된 「세계현대무용사전 International Dictionary of Modern Dance, 1998:426-429」과 영국 옥스퍼드대학 출판부가 발행한 『세계춤사전 The Oxford Dictionary of Dance, 2000: 271』에도 등재되었다. 이 밖에도 국립현대무용단 초대 이사장을 역임했으며, 현재 한국무용교육학회 명예회장, 무용교육혁신위원회 명예위원장, 한국무용교육원 이사장을 맡고 있으며, 원광대 명예교수로 있다.

김화숙의 예술활동 및 교육활동

사포의 예술감독인 김화숙은 이화여자대학교 무용과 및 교육대학원 졸업했고, 한양대학교에서 창작무용 프로그램 개발로 박사학위(Ph. D)를 취득했다. 한국 현대무용 형성 초기에 '김복희·김화숙 현대무용단'을 창단해 한국 무용계의 르네상스 시기에 해당하는 1971부터 1991까지 활동했다. 그들은 20년 동안 작업을 통해 한국현대무용사에 한 획을 그었다. 창단 공연이던 '김복희·김화숙 현대무용 발표회'에서는 6편의 소품과 1편의 야심작을 발표했다. 그중 하이라이트는 마지막 순서였던 30분 길이의 <법열의 시>(1971)였다. 현재까지도 리바이벌되는 <법열의 시>는 현대무용은 '서양의 것'이란 인식이 강했던 시기에 불교적 배경을 바탕으로 '우리 것'을 담아냈다. 대학 졸업 작품에 선보였던 <탑>은 바로 <법열의 시> 마지막 장으로 들어가기도 했다. 김화숙은 내용뿐 아니라 음악에서도 우리의 것을 접목하려 시도했는데, 알렉산더 스크랴빈의 동명의 곡을 비롯해 절에서 들을 수 있는 종소리, 염불 소리, 단소 연주를 함께 사용했다. 당시로서는 파격이었고 그녀는 서양의 춤과 정서를 그대로 수용하기보다는 자신만의 시각으로 한국적인 것을 담아 '한국적 현대무용'의 지평을 열기 시작했다. 둘은 이 때부터 이미 춤에 있어서 우리 것 찾기를 시도했고, 이후 <춘향 이야기>(1975), <벽>(1975), <뒤틀>(1978), <창살에 비친 세 개의 그림>(1979), <문>(1980), <호곡(號哭)>(1982), <열 마당 열두거리>(1983), <비나리>(1985), <흙으로 빛은 사리의 나들이>(1987), <요석, 신라의 외출>(1988) 등을 발표했다. 특히 안무상과 연기상을 받은 <뒤로 돌아 이 소리를>(1989)은 우리 것 찾기의 표본으로 평가받기도 했다.

그녀의 초창기 작품인 김화숙과 김복희의 <창살에 비친 세 개의 그림>은 억눌려 온 한국 여인들의 내면을 옴니버스 스타일로 그려냈다. 감정을 건드리는 호소력 있는 춤, 사실성을 덜어낸 추상과 압축의 미,

한국 소재를 현대무용의 방법으로 표현하는 그들의 참신함에서 김경옥은 “육체로 표현된 시를 보는 듯한 감동”을 느꼈다고 평했는데, 정서가 풍부한 김화숙의 작품세계를 엿볼 수 있는 부분이다. 김화숙은 또한 김복화·김화숙현대무용단으로 활동하는 20년 동안 주역 무용수의 역할을 하며 무용수로서의 기량을 뽐냈다.

김화숙은 2년 뒤, 제3회 대한민국무용제에 <징꺽맨이의 편지>(1981)를 내놨다. 김복화·김화숙 현대무용단 시절 만들어진 작품 중 그녀의 애정을 가장 많이 받은 작품으로 꼽힌다. <창살에 비친 세 개의 그림>과 <징꺽맨이의 편지>는 모두 백병동의 음악을 사용했다. 또한, 이 두 작품이 탄생한 즈음인 1980년을 전후로 남자 무용수를 대거 영입하기도 했다. ‘징꺽맨이’는 징을 만드는 장인이 스스로를 낮추어 부르는 말이다. 징꺽맨이의 편지엔 징을 만드는 혼신의 과정이 담겨 있다. 시인 이형기가 발표한 시를 동명의 춤으로 만들었는데, 작품을 보고 평론가 김영태는 “忍苦(인고)를 ‘울음’으로 승화시킨 작품”이라며 “세계 무대에 내놓아도 손색이 없을 정도로 작품 수준이 향상됐다고 생각한 쪽은 역시 현대무용”이었다고 언급했다. <징꺽맨이의 편지>는 무용제에서 수상하진 못했으나 오히려 더욱 치열한 연말결산에서 김화숙을 그해 ‘무용계를 빛낸 5명’ 중 한 명으로 만들었다. 동아일보에서 매년 발표하는 ‘문화계 81 인물 5’ 무용분야선정에 참여한 평론가 박용구, 이순열, 정병호, 조동화, 채희완은 “제3회 대한민국 무용제 출품작인 <징꺽맨이의 편지>를 그해 공연된 무용작품 중 가장 우수한 경지를 보였다며 선정했다.

이미 1977년 김화숙은 프랑스 파리 국제대학촌에서 <춘향 이야기>로 첫 해외공연을 가졌다. 1983년에는 일본무용작가협회 주최 ‘83 무용작품전’에 특별초청되어 <징꺽맨이의 편지>를 공연했고, 이 작품은 1985년 제23회 파리국제무용제에 초청되어 퐁피두센터에서 장기간 작품을 선보였다. 1987년 <흙으로 빛은 사리의 나들이>를 파리 피에르 가르탱 극장에서, 1990년 <요석, 신라의 외출>을 중남미 최대 규모 문화예술제 멕시코 제18회 세르반티노 국제축전에서 공연했다. 1994년에는 <거울 속의 카르멘>, <그들은 꿈꾸고 있었다>로 94 중국 상해예술제에 참가하는 등 해외진출의 공연도 이미 70년대부터 이뤄왔다. 이어서 그녀는 도쿄, 로스앤젤레스, 암스테르담, 브뤼셀 등지에서도 공연을 가졌다.

80년대에 들어서는 84 MBC 걸작 현대무용으로 <열 마당 열두 거리>, <하늘에 있는 친구에게>가 선정되었고, 86 아시안게임 축하공연, 88 서울올림픽 국제무용제에 <요석, 신라의 외출>이 참가했다.

김화숙이 주역 무용수로서 사랑했던 출연작으로는 <마른 풀>(1988)이 있다. 드뷔시 ‘첼로와 피아노를 위한 소나타’에 맞춘 이 솔로는 바로 몇 해 전 대한민국무용제 ‘연기상’을 받은 김화숙의 연기력과 기량을 솔로로서 충분히 보여주었다. 그런데 사실 그녀는 <마른 풀> 공연 전에 아킬레스건 부상을 당하여 1년이나 무대에 오르지 못했고, 다시는 춤출 수 없을지 모른다는 불안과 두려움을 갖고 있던 시기였다. 그러던 중에, ‘한국현대춤작가 12인전’의 작가로 참가하게 되면서 이 작품을 안무하기 시작했고 ‘마른 풀’은 곧 그녀 자신이었다. 다시는 되살아날 것 같지 않은 메마른 모습이지만 한 줄기 생명의 빛이 비치길 바라는 염원과도 같은 무대였다.

<마른 풀> 공연을 마치고 불과 몇 개월 후, 그녀는 ‘88 서울올림픽 문화예술축전 서울국제무용제’에 안무자 겸 주역 무용수로서 참가해 <요석, 신라의 외출>(1988)을 선보였다. 남성 무용수를 대거 출연시켜 남성 무용수 부족에 시달리던 당시 무용계의 부러움도 샀다. 당시 독창성 면에서도 호평받았다. 원효와 요석공주를 내용으로 삼고 있지만 평론가 이상일에 의해 살색 타이츠의 무용수들이 고전과 현대의 고뇌를,

사랑과 해탈의 경지를 그리고 에로스의 미학에 대한 무용예술가들의 번뇌를 직접적으로 특이하게 그렸다는 평을 받았다.

앞서 자세히 소개한 작품 외에도, 뉴욕과 파리 여행 당시 길모퉁이 카페에서 영감받은 '카페'(1977), 김영태 시인의 시를 처음 무대화했던 '뒤틀'(1978), 피아노 라이브 연주에 맞춘 솔로 '아침 비'(1980), 대한민국 무용제 연기상을 받은 '비나리'(1987), 한국문화예술진흥원(현 한국문화예술위원회)의 첫 공연예술창작활성화 사업에 선정되어 1천만 원 이상을 받아 장편으로 꾸민 '흙으로 빛은 사리의 나들이'(1987) 등 수많은 작품을 이 시기에 선보였다.

김복희·김화숙 현대무용단의 20주년 기념 공연(1990)은 그간의 행로를 돌아보는 무대로 마련된다. '징쟁쟁이의 편지', '하늘에 있는 친구에게'를 비롯한 10개 작품을 11월 18일부터 21일까지 총 4일에 걸쳐 문예회관(현 아르코예술극장) 대극장과 소극장에서 선보인다. 이들의 마지막 공연은 그 뒤로 1년도 되지 않아 광주 남도예술회관에 오른다. 광주 금호문화재단 후원으로 1991년 6월 27일 선보인 '뒤로 돌아 이 소리를'과 '요석, 신라의 외출'이다.

이후 97 무주-전주 동계 유니버시아드 폐막식에서는 <불의 춤>을 공연했고, 광주비엔날레 초청 공연(1995, 1997), 부산 여름무용축제 초청 공연(1996, 2006, 2009), <사포, 말을 걸다 시리즈>(2012-2019) 등 다양한 지역, 다양한 장소의 야외 공연을 통해 실험과 체험을 하며 사포의 공간 탐색 프로젝트의 기반을 마련했다. 그녀의 공간 탐색 프로젝트 공연은 전북 지역의 역사성과 문화적 명소를 알리는 춤으로 주목받기 시작했고, 새로운 예술형식의 작품을 탄생시켰다. 공간 탐색 프로젝트에 대한 부분은 이후의 글에서 언급하기로 하겠다.

김화숙은 작품 활동은 현재진행형이다. <인생>(2019) 작품을 통해 일흔의 김화숙이 직접 무대에 올라 솔로로 독무로 펼친 것이다. 서울무용제 개막공연에 초청되어 스스로의 삶을 회고하는 특유의 서정성 짙은 솔로였는데 시간이 흐른 뒤에도 회자할 만큼 감동이 있는 춤으로 기억되고 있다. 김화숙은 지금까지 예술 인생의 전반부엔 서울, 후반부엔 전주와 익산을 비롯한 전라북도에 거점을 두며 50여 년 동안 90여 편이 넘는 작품을 발표해 왔다.

김화숙은 교육자로서도 중요한 업적을 지녔다. 김화숙은 교육자로서 금란여자중학교, 금란여자고등학교, 원광대학교에 차례로 재직하며 국내 중등교육과 고등교육 체계 안에서의 무용 교육을 경험했다. 그러나 1980년대 당시는 무용과 교수라고 해도 예술가로서의 활동에 몰두하던 시기이기도 했는데 이후 고등학교 무용 교사 세 사람을 포함하여 마음 맞는 여덟 명과 함께 '한국무용교육학회'를 1989년 만들었다. 그리고 18년 동안 학회장을 맡아 무용교육학회지 발간 및 무용지도자 강습회와 학술심포지엄 개최를 주관했다. 따라서 크게는 원광대 무용학과 교수로서의 활동과 한국무용교육학회 회장으로서의 공로를 들 수 있겠다.

또한 무용은 음악, 미술과 같은 예술 장르임에도 스포츠를 다루는 체육 교과목의 일부로 포함되어 있을 뿐 독립된 교과목이 아니다. 이에 대한 문제의식으로, 그녀는 2002년 12월 심포지엄과 결의대회를 시작으로 '무용교육혁신위원회'(구 무용교과독립추진위원회)를 출범시킨다. 공동위원장을 맡아 교육정책 세미나와 국회 공청회 등을 추진하여 무용가로서는 드물게 무용 교육 정책과 무용교육 행정제도 개선을 주도한 결과, 중등 교원자격증 표시과목에 '무용'이 들어가면서 2015년 무용교사자격증이 신설된다. 2015년 입학생부터 체육교사자격증이 아닌 무용교사자격증을 취득하도록 하는 길을 열게 된 것이다.

이 밖에도 김화숙은 예술강사지원사업(구 강사풀제)에 무용이 포함되는 데에 주도적인 역할을 했다. 국악, 연극, 영화 세 분야가 운영되던 상황에서, 이 사업에 무용 분야도 포함되어야 한다는 내용의 공문을 문화부에 보내는 등 문제의식을 피력한 것이다. 그 결과 2005년부터 무용 분야도 예술강사지원사업을 시행하게 되었다. 김화숙은 한국문화예술교육진흥원 초대 무용교육위원장(2005~2008)으로 재임하기도 했다. 이는 한국문화예술교육진흥원 무용교육위원회 재임 시절 무용교육학회 사람들과 무용강사풀제 행정 및 관리체계를 조직화하고 이를 실천해 옹기 결과였다. 당시, 사업 진행은 무용교육혁신위원회에서, 교재 개발은 한국무용교육학회에서 담당했기에, 두 단체를 모두 설립한 김화숙은 교재 개발에서도 책임연구원으로서 주된 역할을 했다. 특히 예술로서의 무용교육 원리를 알리기 위해 초·중·고등 무용교수-학습과정안 및 초등학교 학년별 무용 교과서를 발간했다. 이는 무용이 교과로 채택되고자 하는 큰 노력이었고, 전국아동복지시설 무용교수-학습과정안, 소년원학교 무용교수-학습과정안, 여성 결혼 이민자 무용 프로그램 연구와 같이 소외된 이들의 무용교육에도 관심을 돌려 개발을 맡았다. 그는 2015년 2월까지 40년 이상을 대학에 재직하면서 안식년 두 번의 기회를 모두 무용 교재 개발과 ‘무용교사자격증’ 문제 해결에 쏟았다.

2010년에는 한국무용교육원을 설립해 “정신을 새롭게 하고, 마음을 재창조하며, 감정을 정화하는 무용을 연구함과 동시에 교육적 실천을 제시”해 오고 있다. 21세기에 들어서면서 무용에 있어서 커뮤니티 댄스가 호응을 얻기 시작했는데, 그녀는 이 한국무용교육원을 통해 커뮤니티 댄스 교육 과정 개발과 지도자 연수를 바탕으로 일반인들에게 무용에 대한 관심과 참여를 고양했다. 무용에 관한 저서로는 『현대무용 테크닉』, 『무용 창작』, 『무용론』, 『무용교육이란 무엇인가』, 『무용의 이해』, 『무용교육의 힘』, 『김화숙 무용교육의 지평』, 『춤을 통한 소통의 시간』 등이 있다. 그리고 무용작품집 『그들은 꿈꾸고 있었다』, 『김화숙·사포 1985 -1996』, 『김화숙 춤 40년_ 춤이 있어 외롭지 않았네』가 있다. 더불어 올해 발간된 『사포: OUT OF THE STAGE』도 추가할 수 있겠다.

현대무용단 사포의 지나온 발자취

이어서 그녀가 창단한 현대무용단 사포에 관해 살펴보자. 김화숙은 대학 시절 육완순 선생이 창단한 오케시스 무용단에서 활동했고, 안무자와 무용수로 서울에서 활발하게 소임을 다하고 있었다. 그러다가 1980년 전라북도 최초로 원광대학교에 무용과가 신설되면서 다음 해 바로 교수로 부임했다. 당시 전주를 비롯한 전북은 그야말로 현대무용의 불모지였고, 최초의 현대무용 전공자는 손들면 될 정도였다. 그 숫자는 1, 2학년을 합쳐 18명이 전부였다. 전북 지역에서 처음 창설된 무용과였기에 학생들의 열기는 강했고, 당시 전북 지역에서는 한국무용이 대세였기에 현대무용 교수로서 그녀는 현대무용의 개발과 활성화를 교육의 목표로 두었다. 1984년 2월에 원광대학교 무용학과는 첫 졸업생을 배출했고, 1985년 2회 졸업생이 생기면서 무용단의 인력이 충족되었다. 그녀는 부임 후 학과에서 우수 단원 육성에 힘을 쏟았고 사포무용단은 1985년 김화숙에 의해 호남지역에서 창단되면서 예술적 목적과 교육적 목적을 겸한 ‘전북가립다 현대무용’이라는 이름으로 활동을 시작했다. 첫 시작부터 제대로 된 공연 조건을 갖춘 극장 무대가 아닌 대학학생회관이라는 공간에서 창단해 초창기부터 한국적 정서를 바탕으로 깊은 울림을 선사한 동시에 실험성과 독창성 있는 작품을 꾸준히 발표해 왔다. 20년간 ‘김복희·김화숙 무용단’으로

활동하면서 사포무용단을 겸해왔던 김화숙은 이를 청산하고 1990년부터 현대무용단 사포의 발전에 총력을 기울였다. 전북 지역의 첫 동문단체로 1990년대부터 소극장 운동과 사포의 야외 춤판을 통해 지역문화에 새바람을 일으켰고, 단원들의 창의성과 무용 테크닉 향상에 노력했다. 꾸준한 연습 덕에 무용수들의 기량은 크게 발전해 나갔다. 전북 최초의 현대무용단이라는 명성을 얻게 된 '전북가림다현대무용'은 1991년에 '현대무용단사포'로, 2005년에 '김화숙&현대무용단사포'로 이름을 변경했다. 당시는 한양대 교수 김복희와 함께 활동할 시기였기에 한양대 제자들로 구성된 '가림다무용단'과 짝을 이루는 이름을 붙였다고 그 배경을 밝혔다.

사포무용단은 전북 지역을 기반으로 활동하면서 '정기공연', '소극장 공연', '야외 공연', 그리고 '특별초청공연'을 펼쳐왔다. '정기공연'이 매년 정기적으로 치러진 가장 주요한 공연이라면, '소극장 공연'은 단원들의 창작 역량을 기르기 위해 그들의 이름을 건 개인 공연의 형태를 띤 공연이었다. '야외 공연'은 극장 밖으로 관객을 찾아가며, '특별초청공연'은 주로 외부 공연에 초청되어 다양한 지역을 누비는 형식이 되었다. 김화숙&현대무용단사포는 활동의 공간적 배경을 주로 전주에 두었다. 1985년부터 2023년까지 치른 총 36회의 정기공연 중 18회를 전주에서 했고, 단원 기량 증가를 위한 '소극장 공연'은 네 번에 세 번꼴로 대다수를 전주에서 치렀다. 가장 큰 이유는 극장 때문이었는데, 익산엔 마땅한 극장이 없었고, 가까운 전주엔 전북예술회관, 이후엔 한국소리문화의전당이 들어서 지속적인 공연 활동이 가능했다. 김화숙은 굵직한 현대무용 공연으로 전주 예술계의 한 축을 담당하는 데에서 더 나아가, 서울을 중심으로 펼쳐져 온 '소극장 운동'을 전주에서도 시행하며 다양성을 넓히는 역할을 했다. 서울 소극장 운동의 터전이 된 산울림소극장 개관 공연(1985)에 <환>과 <덧>, 산울림 현대무용의 밤에 <카페>로 참여했던 그녀는, 사포 단원들의 기량이 단독공연을 선보일 정도가 되었다고 판단한 1990년부터 전주 예루소극장, 우진문화공간, 한국소리문화의전당 명인홀을 중심으로 단원들의 이름을 건 현대무용 공연을 전개해 나갔다.

사포가 기반을 두고 활동하던 전주 지역의 무대에 올린 주요 작품은 <달이 물속을 걸을 때...>(2001), 20주년 정기 공연작 <그대여 돌아오라>(2005), 30주년 기념 <사포의 겨울 숲>(2016) 등이 있다. 특히 <달이 물속을 걸을 때...>는 서울시 무대공연지원작품으로 전북 지역에 기반을 둔 사포가 선정되면서 무대화된다. 작품의 주제는 그리움과 고독이다. 김화숙과 먼저 세상을 떠난 딸 김솔, 역시나 세상에 작별을 고한 애제자 신용숙이 한 무대에 출연했었던 작품이다. 작품은 일종의 회한 가득한 서정시의 드라마였다. 초연은 2001년 서울 예술의전당 토월극장에서 제16회 정기공연으로, 이듬해엔 전북무대공연지원작품으로 선정되어 작품을 다듬어 한국소리문화의전당 연지홀에서 제17회 정기공연으로 선보였다.

<그대여 돌아오라>(2005)는 대본은 동학농민운동을 소재로 대본작가 한혜리가 이미 1년 전 써 냈으나 2005년 봄에 딸 김솔을 잃으면서 비탄에 젖어 예정된 20주년 신작을 만들어갔다. 따라서 극도의 충격과 비탄 속에 무대화되었다. <그대여 돌아오라>는 본래 동학교도의 초혼을 부르는 노래로, 특히 전봉준의 내면세계를 7개 장으로 엮어 춤사위로 풀어냈다. 다시 세월이 흘러, 30주년 기념 신작 <사포의 겨울 숲>(2016)이 한국소리문화의전당 연지홀에 올랐다. 앞서 발표한 <뷰티풀 메모리즈(Beautiful Memories)>(2006)와 <지나가리라>(2008)에서 정서가 이어진 작품이다. 그녀는 <겨울 숲>을 통해 사포만의 내면세계를 표현하려 했다. 무용단이라는 숲 안의 단원 중 특히나 오랜 기간 무용단 대표였던 신용숙을

얇은 슬픔을 견디어내며, 새로운 봄의 소리를 듣고 깨어나는 강인한 정신을 곧 <겨울 숲>으로 그려냈다. 이 작품은 재정적으로나 그 밖의 여건도 되지 않았지만, 30주년 기념으로 『사포의 시간 1985-2015』 도서 발간과 함께 2016년에 <겨울 숲>을 선보였다. 이 공연은 30년간 전복을 지켜왔으나 지원금 없이 자력으로 치르는 허무함을 안겨주었지만, 김화숙은 포기하지 않고 사포의 춤을 사랑하는 후원자들의 지지에 힘입어 <사포의 겨울 숲>을 전주 무대에 올렸다.

사포 활동의 또 다른 특징은 ‘야외 춤판’이었다. 이 야외 공연은 단지 실외가 아니라, 극장이 아닌 특별한 공간에서의 춤 행위를 의미한다. 첫 번째 야외 춤판 <7월의 소리>는 1990년 전주 인터체인지 총화탑 잔디밭에서 이루어졌다. 이후 부안 변산해수욕장, 원광대학교 노천극장, 광주 금호문화재단 앞뜰, 중원공원 야외무대, 국립전주박물관, 서울 토탈미술관 등 6곳에서 11번의 시리즈로 1997년까지 공연을 가졌다. 그러다가 한참을 극장 공연에 집중했는데, 2012년 전주 한옥마을 카페 ‘봄’에서 공연을 제안해 왔다. 카페 안에서 50분가량의 서로 다른 공연을 한 달에 한 번씩, 5편 올리게 된 것이다. 김화숙은 관객을 직접 찾아가 춤으로 말을 걸자는 의미에서 이 공연을 ‘사포, 말을 걸다 시리즈’로 명명했다. 실제 공연은 관객과 가까운 만남이 이뤄지고, 나아가 마지막엔 관객과 함께 춤을 춘다. 이후 갤러리, 사찰, 레스토랑, 전통 누원 등 다양한 장소에서 2019년까지 11번의 시리즈로 전개되었다.

사포 무용단의 또 다른 특징으로 들 수 있는 것은 공연 장소에 맞게 대극장, 소극장, 야외무대에 맞는 레파토리를 구별하여 개발하고 있다는 점이다. 사포는 지금까지 37회의 정기공연과, 36회의 실험적이고 독창적인 소극장 기획공연, 34회의 무용과 관객의 자연스러운 만남의 장인 야외공연(34회)을 통하여 현대무용의 불모지인 전북지역에 새바람을 일으켰다. 그러나 사포무용단은 전라도 지역에만 머무는 것이 아니라 72회의 서울, 부산, 광주, 대전, 대구 등 지역 간의 교류공연을 통해 서울과 지방의 문화 격차 해소와 지역의 무용공연 향유에 이바지하고 있다.

사포가 발표한 <여자가 모자를 쓸 때>(1992)와 <그들은 꿈꾸고 있었다>(1993)는 상해예술제에 초청되어 호평받았으며, 광주비엔날레(1995/1997)에도 참가했다. 또한, 동학농민군지도자 유해봉환진혼제에 <다시 핀 그대에게>(1996)라는 작품을 헌정했고 부산여름무용축제(1996/2006/2009)에도 초청된 바 있다. 그리고 ‘97 무주-전주 동계유니버시아드 폐막식에 <불의 춤>(1997)으로 참가했고, 2004년에는 전주세계소리축제에 초청되어 <판소리와 춤_ 지을 수 없iera>를 공연하여 우리 전통 판소리와 현대무용 장르를 소통시키는데 기여했다.

그러나 사포무용단 시기 김화숙의 대표작은 역시나 광주민중항쟁 무용 3부작이다. 1995년부터 1999년까지 5년 동안에 발표된 광주민중항쟁 무용 3부작_1부 <그해 오월>(1995), 2부 <편애의 땅>(1997), 3부 <그들의 결혼>(1998)은 사포를 더욱 부각시키는 계기가 되었다. 이 3부작은 1999년 9월 한국에서는 최초로 영상, 안무 노트, 대본, 작품 사진 등을 수록하여 <오월의 눈물> CD-ROM을 제작하여 출시하였다. 또한 <다시 핀 그대에게>(1996)와 <그대여, 돌아오라>(2005)는 동학농민혁명이 주제가 된 작품으로 사포의 역사의식과 함께 확고한 개성과 독자성을 보여주었다. 이는 사포의 존재감을 전북 지역뿐 아니라 서울을 비롯한 전역에 보여주는 중요한 기점이 되었다. 특히 지역 기반의 무용단으로서는 드물게 서울 예술의전당에서 세 편을 모두 소개하는 저력을 보여주기도 했다. 1부 <그해 오월>은 오페라하우스(1998, 초연은 1995년 광주 문예대극장), 2부 ‘편애의 땅’(1997)은 자유소극장, 3부 ‘그들의 결혼’(1998)은

토월극장에 올리면서 이 3부작을 대, 중, 소극장을 아우르는 연작으로 완성했다. 김화숙은 이름난 객원 무용수 쓰길 거부하고 전북에서 기른 제자들로 출연진을 구성해 왔다. 결과적으로 이 3부작의 서울 공연은 김복희와 결별한 김화숙의 건재함을 보여주는 동시에, 사포의 무용수들을 중앙무대에 알리는 중요한 계기로 작용했다. 대본은 김화숙이 금란여고 재직 시절 제자로 만난 한혜리 경성대 교수가 맡았는데, 오랜 기간 김화숙과 협업해 왔고 광주민중항쟁 무용 3부작뿐 아니라 사포의 상당수 작품에 대본 작가로 참여했다.

3부작 중 첫 번째 ‘그해 오월’(1995)은 금호문화재단의 3천만 원 후원받아 80분가량의 대작으로 탄생했다. 그녀는 5·18 기간에 아버지가 돌아가셨으나 통신과 교통 차단으로 장례도 치르지 못한 아픔이 있었고, 광주항쟁 이후 도시 통제가 해제된 첫날 들어간 광주가 죽음의 도시처럼 온통 잿빛이었음을 잊을 수가 없었다. 아버지는 마당에 핀 장미를 한가득 덮은 채, 동생이 이끄는 수레로 동네 야산에 묻히셨고 잿빛 도시로 변한 광주는 영화 속에서나 볼 듯한 광경이었다. 따라서 김화숙은 1980년 5월 광주를 춤으로 표현하겠다는 생각을 늘 지니고 있었다. <그해 오월>의 음악은 클래식을 사용한 나머지 연작과 달리 중국 상해음악원 교수 윤명오가 담당했다. 사포가 한 해 전 ‘상해예술제’에 참가하면서 맺게 된 인연으로 80분짜리 작품을 의뢰한 것이다. 상해음악원에서는 작곡에 몰두하라고 수업까지 빼주었다고 하니 이 작업에 들인 음악가의 노력이 대단했음을 알 수 있고, 그렇게 작품은 상해오케스트라 최고의 연주자들이 연주, 녹음한 음악을 사용했다.

<그해 오월>이 아들을 떠나보낸 어머니의 시각에서 “사나운 분노를 처음으로 예술로 절제”했다는 평(이상일, 1995.6.2.)을 받았다면 두 번째 <편애의 땅>은 실험성과 예술성을 한층 고양했다. 블랙박스 극장인 예술의전당 자유소극장 1층 객석을 모두 없애고 오로지 2층과 3층 난간에서만 작품을 내려다보도록 제작했는데, 작품 의도에 맞추어 과감한 결단을 내리긴 했지만, 사방 어디에서 보아도 공간 구성이 완벽해야 했기에 작업 과정이 쉽지 않았다. 안무가에게도 무용수에게도 정면이 없는 무대였다. 그럼에도 <편애의 땅>은 김화숙의 가장 뛰어난 작품으로 무용사에 기억된다.

연작의 마지막 작품 <그들의 결혼>(1998)은 화합의 의미를 담아 응어리를 씻어내는 춤으로 그려졌다. 김화숙은 광주 망월동에서 한 신부의 사진을 발견하고는 샘솟는 아이디어를 안무로 실행했는데, 평론가 김태원은 <그들의 결혼>이 전작 <편애의 땅>만큼 흥미나 완성도가 크지는 않다면서도 “특유의 투명한 날카로운 서정성과 세련된 춤의 분위기를 만들 수 있는 능력이 십분 발휘된 작품”(김태원, 2004)이라고 적었다.

소극장을 위한 실험적인 작품은 <취한 배>(1993), <거울 없는 방>(1995), <겨울 태양>(1996), <누군가 앉았던 의자>(1996) 등이 있다. 또한, 무용의 대중화를 위해 사포가 개발한 야외공연 작품으로는 <거울 속의 카르멘>(1991)과 광주비엔날레 <9월의 신부>(1995)와 <손을 주세요>(1997), 그리고 부산여름무용축제 초청작 <여름 달>(1996), <사랑은 말하지 않아도>(2006), <눈물어릴 나의 사랑>(2009) 등이 있다. 《사포, 말을 걸다(1-11)》 시리즈는 2012년부터 2019년까지 8년 동안 지속적인 공연을 통해 사포의 대표적인 야외공연 레파토리가 되었으며, 전주한옥마을의 카페 공간봄, 익산 W갤러리, 남원 광한루원, 군산 파라디소 페루드포, 김제 청운사, 남원시립김병중미술관 등 공연되는 장소의 특성에 따라 변화하는 가변성이 있는 작품으로 관객과 춤으로 소통할 수 있는 ‘생활 속 춤’ 즉, 커뮤니티댄스 공연의

대표적인 사례로서의 가능성을 제시했다.

가장 최근의 작품 성향으로 들 수 있는 것이 장소 특정형 공연이다. 특정 장소를 대상으로 2020년부터 시작된 사포의 공간 탐색 프로젝트는 전북 지역의 숨어있는 공간들을 찾아내어 춤을 통해 생명력을 불어넣고자 했다. 단체는 그 장소의 역사적, 문화적 특성을 모티브로 한 공간 특정적 작품을 지속적으로 발표하고 있다. 현재까지 공간 탐색-1은 완주 산속등대에서 <기억 저편_해월리362>, 공간 탐색-2는 정읍 영모재에서 <차마 그곳이 잊힐리아>, 공간 탐색-3은 남원 서도역에서 펼친 <간이역>이다. 이 작품은 '대한민국은 공연 중'(2024)과 남원시 '지역대표예술단체'로 선정(2025)되었다. 또한 공간 탐색-4는 군산 '공감선유'가 배경이 된 <구름이 흐르는 숲>이다. 사포는 이러한 무용작품이 전북지역의 대표적인 예술 관광상품이 되기를 희망하며, 계속해서 새로운 장소를 발견하고, 탐색하는 작업을 계속할 것을 다짐했다.

전북지역 최초의 현대무용단이었던 사포는 원광대 동문으로 구성되었음을 이미 알고 있지만, 원광대 무용과가 폐과된 지 20년이 지났다는 사실은 놀라웠다. 지역 인구 감소지역으로 당연히 무용 인구가 줄어들었기에 폐과가 수순이었겠지만, 연습실을 갖춘 학교 공간과 학생들이 없어졌다는 점은 참 안타깝다. 현재 13명의 단원이 함께하는데, 무용단은 서울, 부산, 대전, 대구 등 지역 간의 교류공연을 통하여 지방의 문화 격차 해소에도 노력하고 있다.

장소특정형 무용(Site-Specific Dance)공연이란 무엇인가?

2025 지역대표예술단체육성지원사업에 선정된 '사포, 남원을 만나다'는 세 개의 트랙으로 구성되어 있다. 첫 번째, 사포의 공간 탐색 프로젝트 <다시 간이역에서>, 두 번째, 시민참여 몸 돌보기 워크숍 Slow Warm-up, 세 번째 지역학교 예술 꿈나무 만나기 춤으로 행복한 교실이다. 그중 필자가 관람한 <다시 간이역에서>는 서도라는 폐역에서 이뤄진 장소특정형 무용공연이다. 21세기 들어 전 세계적으로 널리 확산된 무용경향인 컨템포러리댄스의 여러 공연형태 중 하나인 장소특정적 무용공연은 포스트모던댄스가 활발하였던 1970년대 미국에서 초기 실험이 단행된 이래로 성장과 확산을 거듭해 왔다. 오늘날 미국과 서유럽을 넘어 전 세계적으로 널리 확산해 감에 따라 우리나라에서도 2000년대 이후부터 여러 무용가들에 의해 시도됐다. 장소특정적 무용공연이란 기존의 공연 형태에서 장소의 제약이라는 한계를 벗어나고 특정한 의미를 지닌 장소를 선정하여 일련의 메시지를 전달하는 분야다. 장소특정형 무용공연은 포스트모던댄스가 자리 잡아 가던 1960~70년대를 기점으로 포스트모던댄스 댄스 무용가와 전위적 예술가들의 '탈극장화' 실험에서 유래하였다.

'장소'는 이러한 공연 형식의 핵심 요소가 되었으며, 무용은 극장을 넘어 거리, 광장, 공장, 역사적 건축물 등 공공 공간으로 확장되었다. 이어, 공간 창작과 관객과의 상호작용을 통해 대중의 관심을 끌었다. 안무가는 장소를 재해석함으로써, 자신만의 방식으로 작품을 재설계하여, 환경 요소나 공간의 특정적 부분을 활용해 기존 환경 내에서 새로운 관계를 구축하고 창작한다. 그러나 장소 특정형 무용은 통일된 스타일을 갖고 있지 않으며, 무용 실천에 관한 이론은 공연 방식, 창작 방법 또는 창의적 사고 연습 등 다양한 방향으로 발전하고 있다.

예술가들은 '환경'에 대한 정의도 제각각이어서 이는 '극장'을 포함한 모든 환경, 극장 외의 자연환경,

그리고 신체의 내부 공간 등의 관점이 제시되고 있다. 장소 특정형 무용의 정의는 전반적으로 ‘신체와 공간의 접촉’이라는 개념으로 확립되었다. 또한, 그 나라, 혹은 지역의 문화적·사회적 맥락을 예술적으로 반영하며, 무용수와 환경의 상호작용을 통해 장소 기반의 움직임과 관객 참여형 공연 형식을 구축하고 있다. 나아가 장소와 지역 특성이 예술적으로 구현되는 방식을 탐색할 수 있는 장소를 기반으로 하여, 지역의 인문·지리적 특성과 문화적 향수를 작품 속에 녹여낸다. 예술가들은 장소가 지닌 역사성과 상징성을 신체 움직임과 관객의 감각적 경험을 통해 재현하며, 집단 기억과 지역 정체성을 호출하는 공연 형식을 형성하였다. 장소 특정형 공연의 형식이 다양해지고 역동적으로 변화함에 따라, 공연의 공간, 장소, 실천이 재구성되고 있다.

사포의 세 번째 공간 탐색 프로젝트는 2023년 10월 14일 남원 ‘서도역’을 배경으로 펼쳐졌다. 수많은 사연을 품고 있는 서도역의 낡은 역사와 주변 풍경이 작품 ‘간이역’을 탄생시킨 배경이 되었다. 대본과 연출을 맡은 김화숙과 각 이미지의 안무를 맡은 김옥·박진경·김남선·조다수지는 현장을 여러 차례 방문해 많은 날을 서도역에서 보내며 리서치해서 작품을 완성했다고 한다. 공연은 ‘프롤로그-떠나다’, ‘이미지1-시간의 기억’, ‘이미지2-보이지 않는 그곳에’, ‘이미지3-돌아올 수 있을까...’, ‘에필로그-텅 빈 이곳’으로 구성되었다.

“역사와 자연에 대한 새롭고도 다양한 조망(眺望)을 실험했던 김화숙은 춤의 공간을 극장에서 야외로 옮기면서 눈부신 무용의 변화를 도모했다. 서도역에서의 무용은 맹렬하고 청명(淸明)했다. 8명의 무용수들 김옥, 박진경, 김남선, 조다수지, 문지수, 박주희, 윤정희, 김천웅 등은 몸으로 모든 것을 말했다. 일제강점기로부터 이어지는 비극적 역사를 포함해서 개인의 사연과 가족들의 과거사도 전달되었다.”

- 이태주, 2023

“바람도, 빛도, 소리도 인공적으로 조절하였던 극장 무대에서의 무용은 엘리트 혹은 전문가 시대의 정점이었다. 그것에 만족하지 못하고 자연주의 무용은 자연을 배경으로 인간 중심의 무용을 시도했다. 그때 작품과 맞지 않는 바람과 빛과 소리들은 극복해야 할 대상이었다. 자연보호의 이데올로기가 제시되었을 때 우리의 자연에는 이미 과학기술이 만든 인공물이 포함되어 있었으므로, 환경보호라는 말이 부적합하게 느껴지는 지금을 사는 우리에게 ‘간이역’은 모방할 그 무엇도 가질 수 없는 완전히 달라진 지구의 한 생명체로 살아가는 인간의 모습을 보여준다.”

- 한혜리, 2023

따라서 <다시 간이역에서>는 프로시니엄 무대를 벗어나 서도역이 지닌 역사성과 그리움의 메시지와 군상들 사이의 관계를 다뤘다. 야외용 공연과 무대용 공연의 차이점을 보여주듯 주변 환경의 변화를 통해 화려한 무대 장치나 설치물 없이도 하늘과 땅, 수려한 산천, 산들거리는 사람, 독특한 향의 공기에 마음을 뺏기는 순간을 경험했다. 새소리와 기차길, 나무의 조화는 여기에 서도역의 역사적 배경과 자연경관이 녹아들어 독특한 예술적 감성을 소환했다. 남원 중 서도역의 문화적 특색을 담은 ‘장소’ 구축에서 무용의 역할은 사포의 춤을 통해 지역 문화 표현과 정체성 인식에 크게 기여함을 알 수 있었다.

장소특정형 공연에 대한 그녀의 관심과 역할은 사포무용단에만 머물지 않았다. 올해에 현대무용가 최상철이 안무하고 김화숙이 예술감독으로 참여하면서 자신의 실험성과 역사인식에 대한 한 남영동

대공분실 이머시브 퍼포먼스 <민주주의에 말을 걸다>는 장소특정형 공연인 동시에 이머시브 퍼포먼스이다. 장소는 민주화운동기념관 일대에서 진행되었는데 강렬한 역사적 장소성을 바탕으로, 국가폭력의 기억과 민주주의의 쟁점, 그리고 미래를 향한 희망의 메시지를 동시대 젊은 예술가들의 신체 언어와 컨템포러리 댄스 어법으로 풀어냈다. 이 작품은 남영동 대공분실이라는 공간 자체를 하나의 '서사적 주체'이자 내러티브의 축으로 삼고, 관객은 단순히 감상자를 넘어 대공분실 내부를 이동하며, 과거의 흔적과 역사적 진실, 오늘날 민주주의가 던지는 본질적 질문과 대면한다. 남영동 대공분실은 더 이상 과거에 머문 희미한 기억의 장소가 아니라, 기억과 성찰, 현재의 울림, 그리고 미래를 준비하는 '살아 있는 민주주의의 무대'로 재탄생하는 뜻깊은 공연이었다. 이처럼 김화숙의 장소특정형 무용공연에 대한 기여는 지역에만 머무는 것이 아니라 서울까지 그 영역을 넓혔다.

서도역이라는 공간

서도역은 전북 남원시 사매면 서도길 32에 있다. 남원의 숨은 명소로 사실상 우리에게 많이 알려진 장소는 아니지만, 어느 순간 드라마 <미스터 션샤인>의 촬영지로써 일반인들에게 가볼 만한 곳으로 추천되는 장소이다. 관광객들로 붐비는 곳도 아니고 폐역이기에 정적이며 아름다운 공간으로 다음과 같은 설명이 팻말에 쓰여 있다.

서도역은 『혼불』의 중요한 문학적 공간이며 혼불문학마을의 도입부이다. 매안마을 끝 아랫물에 이르러, 치마폭을 펼쳐 놓은 것 같은 눈을 가르며 구불구불 난 길을 따라, 점잖은 밥 한 상 천천히 다 먹을 만한 시간이면 달는 정거장, 서도역은 효원이 대실에서 매안으로 산행 올 때 기차에서 내리던 곳이며 강모가 전주로 학교 다니면서 이용하던 장소이기도 하다.

서도역은 2002년 전라선 철도 이설로 신역사를 준공, 이전하였으며 이곳은 1932년 준공 당시의 모습을 그대로 간직하고 있는 옛 서도역이며, 현재는 영상촬영장으로 옛 추억을 되새기는 문화공원으로 사용되고 있다.

이처럼 서도역은 그저 현재는 폐역이 되었으며 드라마 촬영지로만 생각되고 있으나 알고 보면 최명희 작가의 대하소설 『혼불』의 중요한 문학적 공간이다. 최명희 작가의 소설을 기리며 이곳에는 혼불문학관이 위치하고 마을은 혼불문학마을을 이루고 있다. 최명희 작가의 『혼불』에서 '혼불'은 전라도 방언으로 '사람의 혼을 이루는 바탕, 혹은 죽기 얼마 전에 몸에서 빠져나가는, 맑고 푸르스름한 빛'이라는 뜻이다. 소설 『혼불』은 남원시 사매면을 배경으로 구한말 일제강점기에 매안 이씨 삼대 종부를 중심으로 복잡하게 얽힌 민초들의 이야기를 담고 있다. 또한, 한민족의 본바탕과 당시의 풍속사를 잘 묘사해 놓았다. 소설은 신동아에 7년 2개월 동안 연재되었는데, 이는 국내 월간지 사상 최장기 연재 기록이다. 최명희 작가가 난소암으로 세상을 떠나며 『혼불』은 미완성으로 남았다. 팻말에 "서도역은 효원이 대실에서 매안으로 산행 올 때 기차에서 내리던 곳이며 강모가 전주로 학교 다니면서 이용하던 장소이기도 하다."라고 쓰인 부분에서 효원과 강모는 혼불의 등장인물들이다.

서도역은 현재는 문화공간으로 사용되고 있다. 서도역 역사관도 있는데, 남원 근처 마을 어르신들 사진과 『혼불』 책 등 서도역과 관련된 역사관이다.

〈다시 간이역에서〉의 창작 배경

〈다시 간이역에서〉는 다음과 같은 작품 배경을 갖고 있다. 팬데믹 상황으로 전국의 모든 극장이 문을 닫을 때 사포는 극장 밖에서 답을 찾았다. 이미 팬데믹 이전부터 야외 공연을 행해왔기에 그들에게 야외 공연은 낯설지 않았고, 그 과정에서 야외 공연의 상당수가 가장 비중 있는 공연인 ‘정기공연’ 타이틀을 달게 된다. 그 이유에 대해 김화숙은 매우 현실적인 부분을 지적했다. 원광대학교 무용학 전공 폐과가 2012년 발표되고 김화숙이 2015년 2월 정년 퇴임을 하면서, 원광대 연습실을 사용하던 사포는 공간적 기반을 잃었고 지원금 제도에서는 외면받는 경우가 많았다. 선정되더라도 극장 무대에 공연을 올리기에 금액이 턱없이 부족했기에 열악한 전북에서 현실을 타개할 대안으로 야외 공연이 이뤄진 것이다.

대표적인 야외 공연 〈사포, 말을 걸다〉 시리즈는 ‘사포의 공간 탐색 프로젝트’로 발전한다. 일반적인 야외 공연이 장소특정적 무용공연으로 이동하는 경로이기도 했다. 그들이 찾은 답은 오랜 시간 축적되어 온 특정 공간에 대한 시간의 기억들이었다. 전자가 골격을 유지한 하나의 작품을 다양한 장소에서 공연한 것이라면, 후자는 창작의 시작부터 공간과 분리될 수 없는 장소특정적 공연을 매번 신작으로 선보인다. 전북의 알려지지 않은 공간을 발굴해 춤으로 풍성함을 더하려는 취지다.

첫 번째 공간 탐색 프로젝트는 2020년 완주의 ‘산속 등대’에서 펼쳐졌다. ‘산속 등대’는 제지공장을 재생시킨 복합문화공간으로 약 8천 평 규모의 산속 공간이다. 김화숙은 그 주소를 제목으로 삼아 지금은 사라지고 없는 제지공장 시절의 기억을 불러내는 몸짓으로 꾸민다. 〈기억 저편_해월리 362〉가 첫 공연 후 호응을 얻으면서 사포는 2020년과 2021년 2년에 걸쳐 ‘산속등대’를 누빈다.

두 번째 공간 탐색 프로젝트는 정읍 ‘영모재’에서 이루어진다. 정읍 진산동 영모재는 본래 제사를 지내는 재실이었던 것을 부호가 매입해 풍류방으로 바꾸고 일제강점기에 증수한 가옥이다. 정읍예기조합과 정읍권번 기생들이 기예를 연마하고 심사를 받는 공간으로 사용되기도 했다고 한다. 춤이 들어가면 죽은 공간이 살아난다는 김화숙은 영모재 공연 〈차마 그곳이 잊힐리아〉의 연출·대본을 맡아 ‘프롤로그_시작도 없고’, ‘이미지1-사라진 기억’, ‘이미지2-바람에게 묻는다’, ‘이미지3-그곳엔 없습니다’, ‘에필로그-끝도 없는 그곳에’로 이어지는 뼈대를 만들었다. 사포 단원 김옥·박진경·김남선·조다수지는 안무자로서 무용수들과 각 장면을 풀어갔다.

사포의 세 번째 공간 탐색 프로젝트는 2023년 10월 14일 남원 ‘서도역’을 배경으로 펼쳐졌다. 수많은 사연을 품고 있는 서도역의 낡은 역사와 주변 풍경이 작품 〈간이역〉을 탄생시킨 것이다. 대본과 연출을 맡은 김화숙 그리고 각 장면들의 이미지 안무를 맡은 김옥·박진경·김남선·조다수지는 현장을 여러 차례 방문하며 많은 날을 서도역에서 보내며 작품을 완성했다고 한다. 공연은 ‘프롤로그-떠나다’, ‘이미지1-시간의 기억’, ‘이미지2-보이지 않는 그곳에’, ‘이미지3-돌아올 수 있을까...’, ‘에필로그-텅 빈 이곳’으로 구성되었다. 당시 공연을 관람한 평론가들의 글은 다음과 같다.

〈간이역〉은 프롤로그의 ‘떠나다’의 서시(序詩)를 세 개의 이미지, 〈시간의 기억〉, 〈보이지 않는 그곳에〉, 〈돌아올 수 있을까〉로 풀고 에필로그 〈텅 빈 이곳〉으로 마감한다. 이미지 자체는 평범한 우리가 그럴 수 있는 그림들이고 영상들이지만 핵심은 그 속에 담긴 현대무용단 사포 내지 예술감독의 ‘사회적, 역사적’의식의 감축이다. 그 의식을 나는 센터멘털리즘의 극한적 지성화(地性化) 작업이라고 지적하고 싶다

- 이상일, 속맥, 2023

〈간이역〉은 인류가 지속 가능한 발전을 이야기하고 지구 생명체들에 대한 존중과 보존의 이유를 설명하는 동시대에 무용으로 멋지게 21세기 생명 존중의 방식을 제시한 공연으로 관객의 마음에 기록될 것이다.

- 한혜리, 춤, 2023.11

무용공간의 문제는 언제나 집요한 실험의 대상이 되어 변화와 혁신을 도모하는 구심점이 되었다. 김화숙은 그 대열에 참여하고 있었다. 그는 믿고 있다. 이 땅의 모든 풍경은 사포무용단의 몸이요, 공간이다. 하늘도, 계절도, 역사의 시간도 사포무용단의 몸이다. 사포무용단은 장엄(sublime) 그 자체로 우리에게 다가왔다.

- 이태주, 댄스포럼, 2024.12

이렇게 시작된 사포의 특별한 여정인 공간 탐색 프로젝트는 3년째 서도역에서 선보이는 작품 〈간이역〉이지만 매년 다른 정서적 감동을 선사한다. 이렇듯 〈다시 간이역에서〉의 전신은 〈간이역〉이지만 보완과 수정을 더 했고, '다시'라는 단어가 주는 묘한 감정이 더해지면서 또 다른 장면과 이미지를 기대하게 했다. 연출과 대본에 김화숙, 각 장면의 안무는 김옥, 박진경, 조다수지, 김남선이 맡았다. 기획과 진행에 강현진, 사진은 민세기가 담당했고, 현재까지 단원으로 활동하고 있는 김옥, 박진경, 송현주, 조다수지, 김남선, 문지수, 박주희, 윤정희가 출연했다. 청일점으로 김천웅이 특별출연했다. 모두의 노력이 종합된 공연에서 쪽 펼쳐진 철로처럼 길다면 길고 짧다면 짧은 인생에서 우리는 어디쯤 와 있는 것인지? 빠르게 지나가는 시간, 누군가를 앞서고 이기고, 주목받고 싶은 현대인에게 자연스럽게 풍경의 일부가 되는 사포의 무용수들은 삶의 자유와 평안함이 엿보였다.

〈다시 간이역에서〉는 저마다 수많은 사연을 품고 있는 많은 이들이 만나고 떠나는 저마다의 삶의 이야기가 담긴 작품이다. 폐역이 되면서 모두가 떠나가 버린 쓸쓸한 간이역, 시간이 멈춘 것 같은 텅 빈 역은 장면을 바라보는 우리 모두에게 '그리움'으로 남아 아득한 순간을 연상시킨다. 물론 세대에 따라 역에 대한 인상은 많은 변화를 겪었다. 과거의 역에 대한 이미지는 말 그대로 만남과 이별이 교차하는, 기쁨과 슬픔이 공존하는 공간이었다. 그러나 현재의 역은 즐거운 여행, 바쁜 출퇴근 등 밝고 희망적인 인상이 강하다. 〈다시 간이역〉에서는 이 두 가지 상반되는 이미지를 생생하게 담았다는 점에서 또한 감정적 카타르시스를 제공했다. 또한, 야외무대 공연에서는 장소에 맞춰 안무된 공연 형식이 필수적인 만큼 극장 무대에서 느낄 수 없는 공간감과 자연의 변화무쌍한 현장성과 생동하는 형식을 갖추었다. 작품은 그 속에 다른 형태와 모습, 내용으로 채워진 후회와 의구심, 불안감 등을 관조할 수 있도록 하면서 우리를 위로하는 따듯함을 보여주려고 하기도 했다.

〈다시 간이역에서〉의 실제 구성

실제 작품을 관람하지 못한 관객들을 위해 자세한 묘사를 더해본다. 작품은 prologue 떠나다, image 1시간의 기억: 어디에도 없고, 마음 어디에도 있는 내 기억의 그림자 image 2 보이지 않는 그곳에: 다들 어디로 갔을까... 만남과 떠남이 엇갈리는 그곳 image 3 돌아올 수 있을까...: 다시 돌아갈 수 없는 나, 그리움은 온전히 나의 몫이다, epilogue 텅 빈 이곳! 으로 구성되어 있다. 〈간이역에서〉와 마찬가지로

프롤로그와 3장, 에필로그로 이뤄진 형태는 동일하나 3장의 각 내용에 더욱 섬세한 서사를 더해 층위를 강화했다. 이번 공연에는 공연이 시작되면 우선 작품 감상의 방법과 포인트를 소개해 줬는데, 이러한 방식은 관객들의 이해를 돕고 현대무용의 난해함을 극복하는데 도움이 되었다. 최근 들어 해설이 있는 공연이 많아지고 있는 추세에서 관객들을 위한 배려였다. 철길 뒤편에 마련된 간이 의자에서 가을날씨라기엔 찬 바람을 맞으며 기대에 찬 관객들의 시선은 곧 상수쪽 옛 목조건물로 쏠렸다.

프롤로그인 떠나다에서 공간상으로 공연의 시작은 상수 쪽이었지만 주무대가 되는 서도역은 중앙에 위치했다. 중앙에서 간이 의자에 앉아 역과 마주한 관객들은 음악이 시작되면 트렌치코트를 입은 무용수들이 오붓하게 마련된 화단의 돌담과 돌길을 따라 등장하는 장면에서 기대감이 증폭된다. 초가을 날씨라기엔 차가운 공기가 정신을 맑게 했다. 이날 따라 스산하게 바람이 부는 가운데 바람에 날리는 옷자락이 풍경과 어우러지고 센티멘털한 음악이 분위기를 고조시켰다. 트렌치코트 안에 색색의 서로 다른 의상을 갖춰 입은 7명의 무용수는 다시금 약간 올라온 돌벽에서 앉은 상태로 몇 가지 소소한 몸짓을 보인다. 춤이라기보다는 일종의 간단한 움직임에 가까운 행위가 친숙하게 다가왔다.

바람에 옷깃을 여미듯 옷깃으로 자신의 몸을 감싸며 이동하기 시작하고, 음악의 리듬에 맞춰 발을 굴러 양옆으로 무게중심을 이동하며 걷는 모습, 한쪽 옷깃을 서로 다르게 휘날리는 모습이 처연(淒然)하기까지 하다. 이상우의 노래 가사가 적절하게 어울리는 장면이다.

*바람에 옷깃이 날리듯 나도 몰래 먼길을 걸오는 나의 마음
 밤이면 행여나 그대 오질 않나 내 맘에 등불이 되고 싶네
 해뜨면 부끄러워 얼굴을 붉혀도 그리움에 약해지는 사랑 때문에
 밤이면 언제나 기다리는 마음
 이슬에 물든 꽃제비처럼 기다리는 꽃으로 피어나네.*

- 노래: 이상우, 1989.

이 장면에서는 움직임에 있어서 무용수들이 같은 간격을 유지하기도 하고, 모이기도 하며 방향전환도 하면서 계속 이동해 서도역 중앙에서 서로의 등에 기대어 있다. 그러다가 서도역 주변 곳곳으로 흩어져 서도역을 바라본다. 관객석에는 등을 돌린 뒷모습이 보이고 역 기둥에 기대기도 하고, 앉기도 하고, 관객석으로 달려오기도 하면서 공간에 자신들의 이야기를 그려낸다. 각각의 개체에 담긴 다양한 사연을 은유적으로 다루면서 내 기억의 그림자를 찾고 있음을 표현하는 부분이다. 여기에는 주로 옷깃을 저미거나 펼쳐거나 하는 기본적인 동작을 많이 사용하며 앞 장면과 연계를 이루고 있다. 옷깃을 저미는 행위는 마음이 시리거나 슬픔·아픔이 깊게 느껴질 때 나타나는 것으로, 무용수들의 감정선이 고스란히 전달된다. 이어서 철로에 앉거나 누워서 처절한 느낌으로 움직이다가 트렌치코트를 벗고 이곳저곳으로 이동한다. 그 후 두 여인의 듀엣이 펼쳐지고 그 중한 여인만 서도역 중앙 창가로 가서 의자에 앉아 누군가를 애타게 기다리는 연출을 했다. 이 부분부터 image 1과의 브릿지 역할을 한다. 옷을 마치 아기를 끌어안듯 품에 안고 손을 뻗어 밖을 향하며 기다리고 그리워하는 모습에서 과거로 돌아가 애달픔, 그리움, 기다림 등 여러 정서가 합쳐져 먹먹한 마음이 공감대를 이뤘다. 마치 울 듯 쪼그려 앉으며 한 장면이 마무리되었다.

image 1시간의 기억: 어디에도 없고, 마음 어디에도 있는 내 기억의 그림자

옛날 교복을 입은 3명의 여인이 앞 장면과 상반되게 밝고 명랑한 모습으로 사진을 찍거나 즐긴다. 테크닉을 포함한 특별한 움직임이라기보다는 과거의 특정 이미지를 담아냈다. 교복을 벗어 던지고 서로의 신체접촉이 있는 춤을 추거나 걸음을 휘두르며 하수 쪽으로 빠지면서 움직임이 진행되었다. 또다시 새로운 음악으로 전환되면 한 무용수가 좌측 나무 주변에서 애절한 감정을 전하는 음악에 춤을 추다가 흰 긴 천을 들고 천을 휘두르며 여러 동작을 펼치는데, 고전적이면서도 바람에 흔들리는 천이 여러 이미지를 완성했다. 자연과 하나 되어 자연의 일부로서, 구경 온 관객들을 배경으로 하나의 풍경을 이뤘다. 서도역 방향 표지판에 살풀이 수건 같은 질감의 수건을 걸고 3명의 무용수는 다시 또 다른 상송풍의 음악에 철길을 걸어 이동한다. 교복과 흰 긴 천은 기억을 상기시키는 오브제였다.

image 2 보이지 않는 그곳에: 다들 어디로 갔을까... 만남과 떠남이 엇갈리는 그곳

이들과 맞물려 검은 드레스의 무용수가 뒤쪽에서 등장해 아주 긴 흰 천을 들고 철길을 따라 그 천을 끌며 이동하는데 천을 머리부터 둘둘 말아서 가을과 어울리는 이미지를 만들고 이를 지켜보던 세 사람은 홀연히 사라졌다. 천을 길게 끌고 가던 여인은 철길을 따라 계속 이동하며 사라지고 상수 끝쪽에 앉아 있던 여인과 맞물렸다. 검은 드레스의 여인은 이별의 은유였다. 부제처럼 만남과 떠남의 교차가 이뤄지는 장면이었다. 상수 끝 트렌치코트를 입은 여인은 의자에 올라가서 또다시 바뀐 현음악에 손발을 방향 전환하며 뻗거나 매달리면서 이미지를 변화시켰다. 기다리다가 지친 듯도 보이고 연륜이 보이는 그녀는 현대적인 움직임은 아니나 시간이 담긴 춤을 솔로로 펼쳤다. 오히려 그 진정성과 날것의 느낌에 더욱 눈길이 가는 부분이다. 걸음을 벗어 휘두르면서 곳곳을 누비고 급박한 음악으로 바뀌면 교복을 입고 옛 가방을 든 특별출연의 남성무용수가 등장한다. 그는 서도역 중앙에서 옷과 모자를 하나씩 벗어던지며 역 곳곳을 돌아다니며 뛰어다니는데, 비교적 요즘의 흐름을 반영한 분절적이고 해체된 움직임을 선보였다. 남성 보이스에 맞춰 춤추는 그는 표현적이거나 앞선 여인들의 표현력과 다른 걸을 보이며 역동적인 춤 어휘를 보여주었다. 그는 전쟁터로 억지로 떠나야 하는 누군가의 아들, 남편이며 그의 춤은 현실에서 멀어져감을 처절하게 그려냈다.

image3 돌아올 수 있을까...: 다시 돌아갈 수 없는 나, 그리움은 온전히 나의 몫이다,

음악의 변환에 따라 역사 안에서 부케 같은 꽃, 머리관 같은 것을 들고 흰 의상을 입은 여인이 등장해 자신의 서사를 풀어가는데 아마도 신부의 이미지인 듯싶다. 앞선 장면에서 전쟁터로 남편, 정인을 떠나보내고 혼자된 여인의 그리움은 드라마틱하다. 그녀는 무대 중앙에서 말할 수 없이 머뭇거리며 입을 닫거나 슬픈 모습을 담아 전달하는데, 절제된 감정의 부분이 잘 표출되었다. 이 여인 역시 중앙 철도 주변을 뛰어다니다가 표지판에 걸려있던 천을 품에 안고 앉아 끝을 맺는다.

에필로그에서는 다시 곳곳에서 등장한 여인들이 변화된 음악에 맞춰 트리오를 선보였다. 그들은 동일한 구성으로 춤추고 또다시 음악의 변화. 중앙 흰색 의상을 입고 긴 천을 날리던 무용수는 무대 위에서 3명의 무용수를 뒤따른다. 여러 위치에서 다시 무용수들이 등장하면서 나이드 2명의 무용수가 중앙에서 춤출 때

나머지 5명이 튀어나와 낮은 화단 주변에서 춤추기 시작했다. 7명의 동일한 움직임은 동질성을 더하고 후에 옷 감싸안고 원으로 돌다가 한 줄씩 무대 뒤로 사라지면서 다시 중앙에 모여 서로 엉켰다 풀렸다를 반복하다가 하수로 이동했다. 그곳에서 모두 옷을 털 듯 여기저기로 던지거나 들어 올리다가 모두 각자의 옷을 끌어안고 철로에 눕는다. 각자의 움직임으로 텅 빈 이곳을 채우며 물러갔다. 흰옷을 입은 여인만이 마지막까지 여운을 남기며 나무 주변에서 하늘 쪽을 향해 팔을 들어 올리며 남겨졌다. 텅 빈 이곳이다.

극장을 벗어난 공간에는 공간 나름의 생각과 기억, 추억이 쌓여 있다. 시간과 역사와 더불어 그 공간의 생각과 기억과 추억은 빛바래기도 하고 반대로 더욱 신선하게 빛날 수도 있다. 문제는 공간과 무용수들 사이의 공감인데 <다시 간이역>에서 무용수들은 생각, 기억, 추억을 끌어내며 장소에 담긴 시청각적 자극에 반응했다. 지나간 시간을 춤으로 풀고 말 거는 사포의 <다시 간이역>에서 춤은 몽클함과 아련한 추억이 버무려져 아름다웠다. 켜켜이 쌓인 감정들의 축적은 공연을 보는 모든 이들에게 '그리움'으로 남아 과거의 아득한 순간을 떠올리게 했다. 이번 공연에서 사포는 현장 예술의 어려움을 다시금 실감했다고 한다. 그 어떤 것도 예측할 수 없는 드넓은 야외 공간에서의 현장 연습은 더위를 극복하고 부상의 위험도 있으나 현장 연습을 포기할 수 없는 이유는 무용수들이 주변의 모든 공간을 온전히 자신의 것으로 받아들일 때 작품 속에 용해될 수 있기 때문이라. 여러 차례 변화되며 바뀐 음악은 김화숙의 음악적 해석력을 통해 장면마다의 이해를 담았고, 어느덧 나이 들어가는 사포의 역사와 무용수들의 성숙한 춤은 삶의 체험이 그 속에 묻어나 있다. 대상을 한정할 수 없는 그리움, 영원한 기다림, 만남과 이별은 이곳 장소에서 밀도를 높이며 강화되었다.

모두가 떠나가 버린 쓸쓸한 간이역... 시간이 멈춘 것 같은 텅 빈역은 우리 모두에게 무엇을 생각하게 할까? 이번 공연이 중요한 이유는 장소성이 지닌 특별한 힘은 그곳 자연의 변화무쌍한 변화에 감정이입이 가능하게 하고 공간에 대한 감각적 재해석과 장소 경험을 재구성하는 양상을 보여줬다는 점이다. 더불어 서도라는 폐역의 기억과 환경에 대한 사유였다. 화려한 볼거리나 다매체의 혼용 없이도 오히려 레트로한 이미지로 감각을 일깨우는 아이러니한 공연이 아닐 수 없다. 현학적인 글보다 진정성이 담긴 글이 더 마음에 와 닿듯 테크닉적이고 기교적인 움직임보다 탄탄하게 내재한 에너지가 담긴 춤이 힘 있게 각인되는 이유이다.

독창적인 문화콘텐츠로의 무한한 가능성

필자가 관람한 <다시 간이역에서>는 10월 25~26일에 이뤄졌지만, 작품은 5월 17~18일, 5월 24~25일에 진행되어 총 6회의 공연으로 이뤄졌다. 남원시의 지원을 받아 진행된 공연인 만큼 전석 무료였기에 관람객들은 서도역 자체를 구경하러 온 일반인들이 누구나 자유롭게 공연을 관람할 수 있었고 따라서 감각적 체험의 측면에서 문화향유가 가능한 긍정적인 공연이었다. 또한, 김화숙이 <민주주의가 말을 걸다> 공연에서 보여준 연출력과 공간에 대한 이해를 바탕으로 <다시 간이역에서> 역시 이머시브 퍼포먼스의 형태가 가능한 만큼 새로운 방법론을 가미해 더욱 관객과의 거리를 좁힐 수 있을 것이다. 정제된 무대를 떠나 일상의 삶에 가까이 다가가며 모든 이들에게 열린 기회를 제공하는 이 공연은 그래서 대중적이다.

특히 <다시 간이역에서>가 역사 깊은 서도역에서 펼쳐지는 무용 예술로, 무게감 있게 서도역 공간을

다루며 사유를 끌어낼 때 부분 부분의 기억으로 파편화되기보다는 과거-현재-미래로 연계된다. 공연의 프로그램에도 “이제는 지역의 역사와 문화가 담긴 예술 작품도 품격있는 대표 관광상품으로 발전시킬 때가 되었습니다”라고 밝히고 있듯이 작품을 남원시의 관광 콘텐츠로 발전시킬 의도도 다분히 지녔다. 그렇기에 지역 소멸에 직면해 지역 특정 장소에서 유구한 역사와 현대춤의 동시대성을 보여주는 <다시 간이역에서> 공연은 관광상품으로써 독창적인 콘텐츠로 기여할 수 있는 가능성을 충분히 입증했고, 40년 역사를 자랑하는 사포무용단의 주요 레파토리로 자리 잡을 것이다. 더불어 필자가 방문한 군산 공감선유의 공간 역시 전북을 대표하는 아름답고 감각적인 장소인 만큼 장소 특정형 공연이라기보다는 야외 공연의 형태이지만 사포의 춤에 대한 미래의 기대감을 더 고조시켰다.

참고문헌

- 심정민(2022), 장소특정적 무용공연의 예술적 특질에 관한 연구 -컨템포러리댄스에서 활용된 장소특정적 요소를 중심으로. 한국무용학회지, 22(3).
- 공유위(2025), 중국의 장소 특정형 무용 공연에서 나타나는 인문지리학적 특성에 관한 연구, 중앙대학교 대학원, 박사학위논문.
- 전주문화재단, 윤대성(2024), 현대무용의 대중화에 앞장선 무용가, 김화숙.
- 사포(2025) 『사포, OUT OF THE STAGE』.



2025 지역대표 예술단체 지원

지젤

심화 비평문

비평가 성명

심정민

비평가 소속

한국연극평론가협회

예술단체명

국립발레단

공연명

지젤

공연일시

2025년 11월 7일 19시 30분

공연장소

강릉아트센터

국립발레단의 <지젤>에 담긴 외재적 가치와 예술적 특질

심정민

1. 들어가는 말

전 세계 발레단에서 가장 많이 리바이벌되는 레퍼토리라고 한다면 <호두까기 인형>, <백조의 호수>, <돈키호테>, <지젤> 등을 꼽을 수 있다. 대부분 고전발레의 명작들이지만 <지젤>만큼은 낭만주의 발레를 대표하는 작품이다. 낭만주의는 18세기 말부터 19세기 중엽까지 서양 문명의 문학, 미술, 음악, 연극, 무용 등 모든 예술 분야에 지배적이었던 사조로서, 이전 고전주의의 특징이라고 할 수 있는 질서, 조화, 균형, 합리성을 거부하고 인간의 자유로운 상상력과 감정을 중시하며 자연에 대한 찬미, 과거나 미래로의 동경을 추구하였다. 무엇보다도 낭만주의는 강력한 민족적 정체성을 고양 시켰고 민족적 관습과 민속에 관한 관심을 불러일으켰는데, 곧 모든 예술 분야에서 그 반응을 찾을 수 있게 되었다. 19세기에 이르러 독립된 공연예술로 자리매김한 발레에서도 이러한 사조적 특질을 찾아볼 수 있다. 낭만 발레는 1832년 <라 실피드>를 시작으로 1841년 <지젤>에서 정점을 이루었는데, 천상적인 이미지의 여성상이 등장하는 환상의 세계로 관객을 이끌면서 오랫동안 낭만적인 감성을 실현하는 예술로 최고의 인기를 끌었다. 그리고 이러한 천상적인 이미지를 잘 표현하기 위해 가벼움을 강조하는 동작 기교들이 나날이 발전해 갔다. 한편, 민족적 동일성을 보여주는 여러 나라의 민속무용이 낭만 발레 작품들에서 적극적으로 수용되기도 했다. 이야기 면에서도 각 나라 여러 지역에 전해져 내려오는 설화 등에서 소재를 찾곤 하였다.

1841년에 파리오페라좌에서 초연된 <지젤>은 당대를 대표하는 예술가들의 합작으로도 유명하다. 테오필 고피에의 대본과 아돌프 아당의 음악에다가, 장 코탈리가 전체적인 안무를 맡았고 쥘르 베로는 지젤 역을 전담하여 안무하였다. 지젤 역을 맡은 카를로타 그리시는 촉망 받는 신예에서 일약 낭만 발레의 여신으로

비상하게 되었다. 지젤 역은 병약하지만, 발랄한 시골 처녀와 천상적인 이미지의 처녀 유령을 1막과 2막에 걸쳐 표현해야 하므로 발레리나에게 쉽지만은 않은 배역이다. 이런 점으로 인해 혹자는 <지젤>을 ‘무용의 햄릿’으로 비유하기도 한다. 이러한 <지젤>은 낭만 발레를 대표하는 레퍼토리로서 지난 184년 동안 전 세계적으로 수많은 발레단에서 리바이벌됐다. 한국을 대표하는 국립발레단에서도 <지젤>은 주요한 의미를 지닐 수밖에 없는데, 첫 전막 발레로 1975년 <지젤>을 선보인 이래로 여러 버전을 거쳐 2011년 파리오페라발레단 오리지널 버전으로 귀결하여 현재에 이르면서 50년의 역사를 가지고 있기 때문이다. 국립발레단의 전문화, 선진화, 대중화라는 발전상을 고스란히 담은 레퍼토리라는 점에서 그 중요성이 남다르다고 하겠다. 올해 11월 6~7일 강릉아트센터에서 공연 관람을 계기로 그 중요성에도 불구하고 심층적으로 다루어지지 않았던 국립발레단의 <지젤>에 담긴 외재적 가치와 예술적 특질을 중심으로 다각적으로 논의하고자 한다. 본 원고의 선행 자료 및 참고 자료로 『무용비평과 감상』(레인보우북, 2020)과 『무용사 콜로키움』(레인보우북, 2025)을 비롯하여 『국립발레단 50년사』(국립발레단, 2012), 『국립극장 70년사』(국립극장, 2020) 그리고 국립발레단의 지젤 프로그램 북 등이 있음을 밝힌다. 더 자세한 자료는 원고 마지막에 명시해 두었다.

2. 낭만발레의 대표 레퍼토리 <지젤>

<지젤>은 낭만 발레를 대표하는 작품으로 그것이 만들어지게 된 시대적인 배경을 우선 살펴볼 필요가 있다. 이에 관해서는 선행 저서인 『무용사 콜로키움』(2025), 『무용비평과 감상』(2020), 『춤을 빛낸 아름다운 남성 무용가들』(2019) 등에서 일부 발췌하였다. 14~15세기에 유럽은 크게 세 가지 계기로 봉건사회를 정리하게 된다. 고대 그리스·로마 학문과 예술의 재생을 추구하는 르네상스, 교황의 권위를 부정하고 성경과 신앙의 우위성을 추구하는 종교 혁명, 국가적 부의 확충과 해외 진출 의욕으로 촉진된 지리상의 발견이 그것이다. 이어지는 16세기부터는 구시대를 마감하고 본격적으로 근대적 발전을 시작하였다. 근대의 유럽은 산업혁명과 프랑스대혁명을 필두로 하여 정치, 경제, 사회, 문화적으로 크고 작은 변화와 혼란을 맞이한 격변기라고 할 수 있다. 그러한 배경에서 근대의 예술사조로서 고전주의는 17세기부터 18세기까지, 낭만주의는 18세기 말부터 19세기 중엽까지 전개되었다. 낭만주의 시대라 할 수 있는 18세기 말에서 19세기 중엽은 유럽 전역에 커다란 변화와 그로 인한 혼란이 만연한 시기였다. 앙시앵 레짐(Ancien Régime: 주로 신분제도로 대표되는 구제도)의 종말을 가져온 시민혁명인 프랑스대혁명(1789~1794) 아래로 부르주아는 실제적인 권력을 움켜쥐게 되었다. 부르주아 계급은 귀족 사회의 유산을 부분적으로 부인하고 부분적으로 모방함으로써 수용하였다. 그 특정 계급이 무거운 책임감 없이 삶을 즐겼던 반면에 숙명적인 적인 노동자 계급은 조금의 쉴 틈이 없었다. 노동자와 학생들은 곧 자신들이 부르주아 계급을 안정시키면서 이익과 욕구를 충족시키는 데 일조하고 있다는 것을 깨달았다. 두 계급 사이의 투쟁은 그때 막 시작된 것이다.

정치·사회적으로 불안한 상태는 빈 회의(Congress of Vienna, 1814~1815) 이후 유럽 전역으로 확산하였다. 오스트리아의 재상 메테르니히는 이탈리아와 독일 등의 자유주의와 국민통일운동을 억압하는 메테르니히 체제를 전개하여 전 유럽에 영향을 미쳤다. 한편, 신생 이탈리아의 비밀조직은 가난한 사람들을 억압하는 제도에 대항하기 시작하였으며 신생 독일에서도 혁명적인 움직임이 임박하였다. 1837년부터

1901년까지 이어진 빅토리아 여왕 시대에 영국은 세계 전역의 방대한 식민지를 통해 번영을 누렸으나 내부적으로 대다수의 빈곤과 여러 불안 요인을 동시에 가지고 있었다. 프랑스에서는 왕조 복구를 무너뜨린 1830년 7월 혁명과 제2공화정을 수립한 1848년 2월 혁명 사이에, 수많은 지식인과 예술가들이 정치적 문제에 적극 관심을 기울이고 활발히 참여하였다. 당시 예술은 권력과 부를 장악한 부르주아 계급과 거기서 소외된 비(非)특권 계급 사이의 동요하는 투쟁을 반영하지 않을 수 없었다. 비슷한 시기에, 영국에서 시작된 기술의 혁신과 새로운 제조 공정(manufacturing process)으로의 전환을 일컫는 산업혁명 역시 경제, 사회, 문화 등 전반에 큰 영향을 미쳤다. 산업혁명은 경제 구조의 혁명적 변화를 불러왔을 뿐 아니라 동시에 정치 구조도 크게 바꾸어 놓는 결과를 가져왔다. 왕족과 귀족 지배 체제가 무너지고, 신흥 부르주아 계급이 선거법 개정을 달성하였다. 이와 같은 일련의 규제가 폐지되면서 점차 자유주의적인 경제 체제로 가게 되었다. 공업화로 농촌 인구의 상당수가 도시로 이동함에 따라 도시의 인구집중 현상이 두드러지게 되었으며 이에 따라 슬럼화 현상도 생겼다. 노동자에 대한 인권 유린도 산업혁명 시대에 심각하게 부각 되었다. 공장주들은 노동자들에게 장시간 노동을 강요했으며 어린이 노동이라는 비상식적인 일이 벌어지기도 했다.

불안정한 정세와 산업사회의 충격에 대한 반작용으로 촉진된 낭만주의(Romanticism)는 18세기 말부터 19세기 중엽까지 유럽 전역과 그 문화권인 미주에 걸쳐 전개되었다. 여기서 roman이라는 어휘는 ‘속어로 쓰인 문학’을 의미한 중세 프랑스어 'romanz'에서 유래했다. 여기에서 문학에 포함된 비현실적 요소만 추출하여 17세기 중엽 영어로 romantic, 17세기 말 프랑스어로 romantique와 독일어로 romantisch라는 형용사가 만들어져서 각각 전기적, 공상적이라는 뜻으로 사용되었다. 당시 서양 문명의 문학, 미술, 음악, 무용 등 모든 예술 분야에 지배적이었던 사조로서, 이전 고전주의의 특징이라고 할 수 있는 질서, 조화, 균형, 합리성 등을 거부하고 인간의 자유로운 상상력과 감정을 중시하며 자연에 대한 찬미, 과거나 미래로의 동경 등을 추구하였다. 무엇보다도 낭만주의는 강력한 민족적 정체성을 고양하였으며 민족적 관습과 민속에 관한 관심을 불러일으켰는데, 모든 예술 분야에서 그 반응을 찾을 수 있게 되었다. 무용에서도 낭만주의 스타일을 표방함으로써 다른 예술 분야 못지않게 커다란 변화를 맞이하게 된다. 당시 발레는 체계, 내용, 기교, 장치 면에서 많은 진보를 거듭하고 있었다. 차츰 우리가 알고 있는 발레의 모습, 즉 독립된 공연예술의 한 분야로 확립되어 갔다. 낭만 발레의 시작을 알리는 작품은 1832년 파리 오페라좌에서 초연한 <라 실피드>로 필립포 탈리오니가 안무를 맡았고, 그의 딸인 마리 탈리오니가 주역을 맡았다. 이후 20여 년 동안 발레는 낭만적인 환상과 감성을 실현하는 예술로서 최고의 인기를 얻게 된다. 특히 <라 실피드>에서 마리 탈리오니가 보여준 우아한 요정의 이미지는 낭만 발레 내내 발레리나를 대표하는 이미지로 인식되었다. 이러한 낭만 발레는 특히 요정 역을 맡은 발레리나들이 주로 하얀색 튜튀(tutu)를 입고 나왔기 때문에 ‘발레블랑(ballet blanc)’ 즉 백색 발레라고 불리기도 한다.

1836년 <절름발이 악마>에 삽입된 스페인 춤 ‘카츄사’에서 열연한 파니 엘슬러는 관객들에게 탈리오니의 천상적인 아름다움과는 또 다른 육감적인 매력을 느끼게 하였다. 이후 둘 사이에 대립 관계는 발레리나들에 대한 대중의 흥미를 돋우었다. ‘카츄사’는 그 당시 지배적이었던 민족에 관한 관심을 발레에 도입시킨 사례이며, 이러한 카츄사의 성공은 안무가들에게 여러 나라의 민속무용을 발레 작품에 삽입하도록 고무시켰다. 1841년 오페라좌에서 초연된 <지젤>은 낭만 발레의 정점을 알리는 작품으로, 아래에 따로 자세하게 언급하도록 한다. 이맘쯤 발레리나의 예술적 감수성과 화려한 기교를 강조하는

경향은 더욱 두드러지게 되며, 이른바 여성 무용수의 황금기를 알리는 작품인 <파 드 까트르(Pas de Quatre)>(1845)가 초연되었다. 여기에는 당대를 대표하는 4명의 발레리나인 마리 탈리오니, 카를로타 그리시, 루실 그란, 파니 체리토가 출연하였다.-합당히 있어야 할 파니 엘슬러만 빠졌을 뿐이다. 하지만 19세기 중엽 서유럽에서 낭만주의가 쇠퇴하자 발레에도 그 쇠퇴의 바람이 거세게 불었다. 낭만 발레를 떠받쳐 주었던 혁신과 정서는 점점 관습화되어 갔으며, 지나치게 과도한 무대효과가 기교와 표현을 압도하는 경우까지 생겨났다. 이는 대중을 감흥 시켰던 낭만주의적 감수성과 호소력을 반감시키면서 급격한 퇴락을 이끌었다. 그리하여 낭만 발레는 1870년 아서 생-레옹이 안무한 <코펠리아>를 끝으로 소멸하게 된다.

낭만 발레의 대표작으로 일컬어지는 <지젤>은 지금까지 가장 널리 리바이벌되고 있는 낭만 발레 레퍼토리아이기도 하다. <지젤>의 대본은 시인이자 평론가인 테오필 고띠에가 독일 등지의 설화를 비롯하여 하이네의 책과 위고의 시에서 영감을 받아 구체화한 것이다. 아돌프 아당의 음악은 발레가 갖는 극적이고 서정적인 주제와 색채를 극대화함으로써 발레 음악의 발전에 이바지했다. 안무는 당시 오페라좌 수석 발레감독인 장 꼬라이가 전체적인 틀을 잡았으며 카를로타 그리시를 위해 지젤 역만 질르 베로가 전담하여 짰다. <지젤>은 병약하지만, 발랄한 농촌 처녀와 천상적인 이미지의 처녀 유령이라는 서로 다른 성격을 각각 1막과 2막에 걸쳐 도맡아서 해야 하므로 춤과 연기로 표현하기 까다로운 작품이기도 하다. 그래서인지 프리마발레리나라면 꼭 한 번쯤 도전해 보고 싶어 하는 명작이다. 독일 라인 지방을 배경으로 시골 처녀 지젤은 연인 알브레히트와 사랑을 속삭인다. 하지만 장난처럼 한 꽃 점은 '그는 나를 사랑하지 않는다'로 나온다. 지젤의 사랑이 이루어지지 못할 것이라는 복선인 셈이다. 이윽고 지젤은 알브레히트나 친구들과 함께 활달한 춤을 추지만 이내 가쁜 숨을 내쉬며 쓰러질 것만 같다. 그녀가 발랄하지만, 병약하다는 것을 알 수 있다. 이제 비극적 결말에 대한 암시는 모두 깔렸다.

지젤은 마침 그 지역을 지나던 귀족 무리에서 바틸다와 조우한다. 바틸다 앞에서 지젤은 자기 연인을 소개하려 한다. 그러나 알브레히트는 귀족 무리가 퇴장한 후어나 다시 나타난다. 지젤을 짝사랑하는 사냥꾼 힐라리온은 질투에 불타올라 알브레히트가 귀족이라는 사실을 밝혀낸다. 설상가상으로 신분 높은 귀족의 영애인 바틸다가 다시 등장하여 알브레히트와 약혼한 사실을 밝힌다. 지젤은 순간적으로 자신을 외면하는 알브레히트를 보고 충격을 받는다. 발레의 역사에서 가장 비극적인 장면이 연출된다. 지젤은 충격에 못 이겨 서서히 미쳐간다. 지젤은 단아하게 올린 머리카락을 풀어 헤친다. 지젤은 아이러니하게도 자신을 속인 연인과 가장 행복했던 순간, 즉 꽃점을 치던 때를 닮 나간 표정으로 회상하는데 그때 아돌프 아당의 테마음악이 똑같이 반복되어 그녀의 견잡을 수 없는 감정을 관객에게 전이시킨다. 그녀는 알브레히트의 장검으로 스스로 목숨을 끊는다. 2막에서는 천상적인 이미지를 가진 윌리들(wilis)에 의해 낭만 발레의 전형적인 판타지가 펼쳐진다. 여기서 윌리는 처녀로 죽은 여자, 즉 처녀 유령이지만 요정에 가까운 형상을 띠고 있다. 윌리들은 해가 진 후 숲에 들어온 남자를 탈진해 죽을 때까지 춤추게 만들곤 한다. 힐라리온이 그런 예가 되었다. 윌리들과 여왕 미르타는 즉각 남자의 침입을 감지하고 힐라리온을 숲 깊은 곳에서 헤매게 만든다. 그녀들에게는 남자에게 베풀 자비란 없다. 죄책감에 지젤의 무덤을 찾은 알브레히트 또한 그럴 운명이었지만 지젤의 도움으로 동이 틀 때까지 버틸 수 있었다. 여명과 함께 급속히 세력을 잃은 윌리들과 함께, 지젤은 그의 죄를 용서한 후 무덤으로 사라진다.

다른 낭만 발레 작품들에서처럼 <지젤> 역시 천상적인 역할을 맡은 발레리나가 얼마나 무게감 없이 춤추느냐가 관건이다. 이 시기에 발끝으로 서는 포엥뜨(pointe), 호흡을 위로 상승시키는 엘레바시옹(elevation), 공중에서 순간적으로 멈춘 듯한 발롱(ballon) 같은 기술들이 발달한 것은 어쩌면 당연하였다. 남성 무용수에게 여성 파트너를 들어 올리는 임무가 중요하게 부각한 것도 이 시기부터다. <지젤>은 파리 오페라좌에서 대대적인 성공을 거둔 후 전 유럽은 물론 세계적으로 널리 공연되었으며 이는 세기를 넘어 현재에까지 이어지고 있다. 1841년 원전은 아무래도 낭만 발레 최절정기에 만들어진 만큼 낭만주의적인 감성을 풍부하게 함양하고 있으며 전원적인 풍경, 순수한 사랑과 배신, 율리들로 대표되는 판타지 등을 뚜렷하게 새겨 놓았다. 발레와 같은 공연예술은 전승 과정에서 자연스러운 (어떤 의미에서는 어쩔 수 없는) 변형을 받아들일 수밖에 없다. 따라서 180년 이상 흐른 현시점에서 우리가 보는 고전 레퍼토리로서 <지젤>은 정확히는 '원형'이라기보다 '원형에 가까운 것'인 셈이다. 특히 발레에서는 시대, 국가, 단체마다 여러 각색을 거쳐 다양하게 펼쳐 보이곤 하는데, 그중에서 잘 알려지고 널리 공연되는 4개의 버전과 1개의 재창조를 언급하자면 다음과 같다.

1849년 덴마크 코펜하겐 왕립 극장에서 선보인 아우구스트 브루농빌(Auguste Bournonville) 버전은 원전에 근간하여 이를 자신의 무용 어휘로 재구성하였다. 가볍고 우아한 낭만적 풍취의 파리오페라발레단 원전에 비해 상대적으로 경쾌하고 현실적인 분위기가 짙은 것으로 알려진다. '프티 알레그로(petit allegro)'라고 하여 음표처럼 정확한 리듬감을 가지고 빠르게 발 기교를 수행하는 아우구스트 브루농빌 춤의 특질이 여실하다. 특히, 2막의 경우 몽환적인 분위기의 원전에 비해 과장되지 않은 자연스러운 연기로 표현하고 있다. 1884년 마리우스 프티파(Marius Petipa)가 재구성한 버전은 원작의 감성과 스토리라인을 유지하면서, 러시아 고전발레 스타일의 기교를 가미하여 확장된 춤 선으로 난이도 있는 동작을 구사한다. 군무를 좀 더 정교하게 구성하는가 하면 독무와 이인무 등 일부 춤을 추가하면서 고전발레 형식에 맞게 각색한 버전이다. 마린스키발레단의 영향으로 인지 오늘날 세계적으로 많은 발레단에서 리바이벌하고 있다. 국립발레단도 2002년에 이 버전 <지젤>을 무대에 올린 바 있다. 20세기 들어와서, 1966년 영국 로열발레단(The Royal Ballet)을 위한 피터 라이트(Peter Wright)의 버전은 원작의 플롯과 음악을 유지하면서 현대적인 무대 환경과 무용수들에게 어울리게 연출과 안무를 다듬은 것이다. 원작을 파격적으로 재창조한 작품도 있다. 1982년 마츠 에크의 <지젤>은 스톡홀름 지젤이 정신 분열을 일으켜 정신병동이 갇힌 채로 알브레히트와 만나는 전개로 큰 반향을 일으킨 바 있다. 당연하게도 움직임 역시 현대 발레로 완전히 탈바꿈하였다.

국립발레단은 2011년부터 파트리스 바르가 재구성한 버전으로 공연하고 있으며 지난 11월 강릉아트센터에서 공연한 <지젤> 역시 그러하다. 정확히 말하자면, 1991년 파리오페라발레단에서 <지젤> 초연 150주년을 맞이하여 파트리스 바르(Patrice Bart)와 예브게니 폴랴코프(Евгений Поляков)가 재구성한 버전으로, 그중 파트리스 바르가 내한하여 직접 지도하면서 디테일한 부분에서 손을 댔기 때문에 파트리스 버전이라고 하는 것이다. 1991년에 만들어진 파리오페라발레단 오리지널 버전은 2023년 내한한 파리오페라발레단의 <지젤>에서 정확히 확인할 수 있었다.

3. 한국을 대표하는 국립발레단

국립발레단은 우리 무용계를 대표하는 무용 단체의 하나다. 국립이라는 위상뿐 아니라 재원, 시스템, 인적 자원, 전문성 등에서 그러하다. 이는 곧 국내 최고 수준의 무용수들을 상당수 보유하면서 비교적 안정적인 제작 여건 속에서 어떤 레퍼토리든 실현할 수 있는 단체라는 의미다. 실제로 〈호두까기 인형〉이나 〈백조의 호수〉 혹은 〈지젤〉처럼 고전 레퍼토리에 있어서 상당한 경쟁력을 지니고 있으며 연간 끌어들이는 관객 수도 상당하다. 전문화, 선진화, 대중화를 모두 이루어낸 지금의 위상에 대해 누구도 이의를 달 수는 없겠지만 그 출발은 매우 열악했다.

60여 년 전으로 거슬러 올라가서, 당시 한국의 상황은 일제강점기와 한국전쟁을 거친 후에도 끊이지 않는 정치·사회적 갈등과 혼란으로 말미암아 몸살을 앓고 있었다. 그러한 가운데서도 무용가들의 열정과 노력은 사그라지지 않았으며 무용계의 발전을 위해 국립 단체가 창설되어야 한다는 점에 대해 한목소리를 냈다. 그리하여 20세기 중엽 한국 무용계 최대의 성과 중 하나로 꼽히는 국립무용단이 창단하게 된다. 국립무용단의 역사적인 결단식은 1962년 2월 6일 중앙공보관에서 있었다. 필자도 참여한 『국립극장 70년사』에 의하면, 국립무용단은 그 초기에 지금과 같이 한국무용으로 전문화된 단체는 아니었고, 발레와 한국무용 등을 뒤섞어서 발표하였는데 한국무용보다는 발레에 치중한 경향이 짙었다. 창단 당시만 하더라도 단원 중 한국 무용가로 김백봉(부단장), 김문숙, 권려성, 조용자, 정인방, 강선영, 김진걸, 이월영을 꼽을 수 있으며, 발레 무용가로는 임성남(단장), 송범, 진수방, 주리, 이인범을 들 수 있다. 하지만 김백봉이 창단 공연 후 탈퇴하였고 단장 임성남과 부단장 송범이 발레 작품을 주로 선보인지라 1960년대 전반적인 작품세계도 그쪽으로 치우치게 되었다. 게다가 이월영, 김문숙, 김진걸, 권려성 등 한국 무용가들이 송범의 발레 작품에 출연하는 경우가 왕왕 있었으니, 무용가들이 여러 장르의 작품을 넘나들며 춤을 췄다는 것을 알 수 있다.

실제로 국립무용단은 1962년부터 1972년까지 13차례의 정기 공연을 한 것으로 집계되는데 발레 쪽에서 임성남 8차례, 송범 6차례, 주리 4차례 그리고 한국무용 쪽에서 강선영 4차례, 김진걸 3차례, 김문선 2차례 참여하였다. 1970년과 1972년 정기 공연의 경우 국립무용단에는 기록되어 있지 않고 국립발레단에만 기록되어 있다. 이는 임성남의 단독 안무로 발레 공연으로 특성화되었기 때문으로 여겨진다. 임성남과 주리가 한 번에 여러 작품을 발표한 때도 있었으므로 발레가 한국무용보다 두 배가량 많이 공연되었다고 할 수 있다. 그 당시 발레계에서 가장 주도적인 활약을 보인 이는 임성남이다. 그는 일본 유학 후 1956년 귀국하여 국내에서 본격적으로 발레를 선보였다. 임성남의 귀국 발표회에 대해서 〈경향신문〉에서는 ‘실력과 정력의 무용가와 그의 발레단을 얻은 기쁨이 크다’라고 쓴 바 있다. 임성남은 발레에 민속무용적 소재를 가미하려는 노력을 펼쳤으며 국립무용단 정기 공연에서도 이러한 성향을 심심치 않게 드러냈다. 한국적인 발레를 정착시키려는 포부를 보여준 것이었지만 한민족 특유의 미적 감수성을 어떻게 형상화할 것인가는 과제로 남아 있었다. 그보다는 고전발레의 기본 테크닉을 탄탄하게 습득해야 할 필요성에 대한 문제 제기도 없지 않았다.

1970년대에 들어 임성남 단장은 국립발레단이라는 독자적인 정체성을 내세우기 시작하였으며 국립무용단 내부에서 찬성과 반발이 공존하였다. 1973년 지금의 장충동 국립극장이 완공되면서 대통령령에 따라 국립극장 소속 단체들이 직제 개편되었으며 마침내 임성남 단장이 이끄는 국립발레단이 송범 단장이 이끄는 국립무용단과 구분되어 독립적으로 활동할 수 있게 되었다. 이후의 흐름은

국립발레단에서 발행한 『국립발레단 50년사』(2012)와 「대한민국 국립발레단 100년을 본다: 국립발레단 창단 60주년 기념 포럼집」(2022)에 정확하게 명시되어 있다. 국립무용단과 분리된 이후 국립발레단의 증진은 가시적이었다. 오디션을 통한 단원 선발과 함께 일정한 급여가 지급되기 시작하였으며, 이에 힘입어 무용수들이 토슈즈를 신고 고전 레퍼토리를 무대에 올리게 되었다. 실제로 1975년부터 4년간 〈지젤〉을 시작으로 〈코펠리아〉, 〈백조의 호수〉, 〈호두까기인형〉, 〈신데렐라〉가 전막으로 국내 초연하는 성과를 냈다. 1992년까지 장장 30년간 이어진 임성남 단장 시기에 국립발레단의 발전상은 대한민국의 비약적인 발전상과도 결을 같이 했다. 위의 성과와 함께 〈지귀의 꿈〉, 〈처용〉, 〈배비장〉, 〈춘향의 사랑〉, 〈왕자 호동〉 같은 창작 발레를 발표하기도 했다.

국립발레단은 그 초기에 재일 교포 백성규¹⁾ 등 일본 무용가의 도움으로 정통 발레를 수용했으나 1990년대 들어서는 고전발레의 본고장인 러시아에서 직접 무용가를 초청하여 여러 작품을 무대에 올렸다. 1991년 볼쇼이발레단의 마리나 콘드라체바를 초청하여 마리우스 프티파의 〈돈키호테〉 그리고 1992년 보리스 에이프만을 초청하여 〈레퀴엠〉과 〈브라보 휘가로〉를 선보일 수 있었다. 제2대 김혜식 단장은 ‘한국발레 최초’라는 수식어를 줄줄이 달고 있는 인물로 영국 로열 발레학교 수학과 아메리칸발레시어터 특별 연수를 거쳐 취리히발레단과 몬트리올발레단에서 주역을 역임한 바 있다. 단장 재임 시절 국립발레단의 선진화를 위해 부단하게 노력하였는데, 특히 국제적인 발레교육과 무용단 시스템으로 국립발레단을 재정비하였다. 어린이 발레학교 발족과 국립발레단 후원회 결성도 이때 이루어졌다. 레퍼토리 다양화도 빼놓을 수 없다. 마리나 콘드라체바를 다시 초청하여 〈라 바야데르〉, 김혜식 단장의 재안무로 〈해적〉, 조지 발란신 재단 소속 발레마스터 존 클리포드의 지도하에 〈알레그로 브릴리언트〉 등을 무대 위에 올렸다. 1994년에는 몬트리올발레단 시절 동료인 페르난드 놀트를 초청하여 〈디베르트스망 글라주노프〉와 〈카르미나 부라나〉를 공연하였다. 그 밖에도 해외 발레단의 주역 무용수 초청, 객원안무제를 통한 레퍼토리 다양화, 문화 소외 지역을 위한 순회공연 등 다양한 측면에서 새로운 시도가 있었으며 유의미한 결과를 거두었다. 이러한 선진적인 방향성은 국립발레단의 정책으로 뿌리내리게 되었다.

1996년 취임한 최태지 단장은 가이타니발레학교와 발레단을 거쳐 프랑스에서 레이몬 프랑게티와 미국에서 마담 다르바슈에게 사사한 후 1987년에 국립발레단에 입단하여 10년 동안 수석 무용수로 활약하였다. 최태지 단장은 김혜식 단장의 국립발레단 선진화 방향성을 이어받아 이를 좀 더 확장하여 실행하였으며 스타플레이어 육성에도 일가견이 있었다. 1997년 〈노트르담의 꼽추〉에서 에스메랄다 역에 김지영을 캐스팅하면서 슈투트가르트발레단의 강수진을 객원 무용수로 초청하였다. 1998년에는 김용걸과 김지영이 파리국제무용콩쿠르에서 한국인 최초로 듀엣 부문 1등 상을 받았다. 러시아의 마리나 콘드라체바를 다시 초청하여 1998년 〈신데렐라〉를 한국 초연했으며 1999년 〈지젤〉을 재구성하였다. 특히, 김지영과 김주원을 비롯하여 볼쇼이발레단의 유일한 한국인 단원이었던 배주윤을 객원 무용수로 초청한 〈지젤〉은 무려 10년 만의 재공연으로 관객의 주목을 받았다. 국립발레단의 주요한 과제로서 한국적 창작

1) 재일 교포 백성규는 일본 발레의 어머니 엘리야나 파블로바에 사사하고 훗날 신국립극장발레단 초대예술감독이자 일본발레 협회 회장을 맡기도 했다. 전쟁 중에 유학을 온 임성남을 받아들여 수강료도 받지 않고 개인레슨을 해주었으며 일본 발레계에서 손꼽히는 남성 무용수로 성장시킨 것으로 알려졌다.

발레를 선보이기도 했는데, 최태지 단장의 안무와 한국예술종합학교 안성수 교수의 조안무로 구전설화인 바리공주 이야기를 모던발레로 창작한 <바리>가 그것이다. 발레 대중화가 빠르게 진행되면서 국립발레단 웹사이트를 중심으로 국립발레단 동호회가 활발하게 활동하기도 했다. 특히 스타급 주역 무용수였던 김지영·김용걸, 김주원·이원국 등이 일반 대중에게도 널리 알려지게 되면서, 동일 작품이라도 캐스팅에 따라 선택하여 관람하거나 모두 관람하고는 비교하기도 하는 등의 선진적인 관람 문화가 형성되었다.

새로운 밀레니엄에 국립발레단의 행보는 좀 더 국제적인 역동성을 띠게 되었다. 2000년에 유리 그리고로비치를 초청하여 유리 그리고로비치 버전의 <호두까기 인형>과 <백조의 호수>를 선보였으며 아시아권 발레단 최초로 <스파르타쿠스>를 초연하였다. <스파르타쿠스>의 경우 남성 무용수의 힘과 기량을 높게 요구하는 고난도 춤이 많으므로 볼쇼이발레단 같은 단체가 아니고서는 엄두 내기가 힘든 레퍼토리인데 국립발레단이 이를 공연했다는 것 자체가 하나의 도전이었다. 2002~2004년 김공수 예술감독 시절에는 기존 레퍼토리의 미장센을 강조하는 경향이 두드러졌다. <지젤>에서는 바체슬라브 오쿠네프, <돈키호테>와 <결혼>에서는 제롬 카플랑이 (무대 및 의상) 디자이너로서 종합예술로서의 발레에 시각적인 효과를 좀 더 풍부하게 만들었다. '프리플 빌'이라는 컨셉으로 조지 발란신의 <심포니 인 C>와 장 크리스토프 마이요의 <도베 라 루나> 그리고 브로니슬라바 니진스카의 동명 작품에서 영감을 얻은 김공수의 <결혼>을 선보이기도 했다. 2004년에는 루돌프 누레예프 버전의 <잠자는 숲속의 미녀>가 아시아 발레단 최초로 공연되었는데 루돌프 누레예프의 조안무였던 패트리샤 튀안이 내한하여 직접 단원을 지도했다.

2005~2007년 박인자 예술감독 체제에서는 그동안의 선진화 노력의 성과로 국립발레단 소속 혹은 출신 무용수들이 세계적으로 인정받는 빈도가 높아졌다. 2005년 김혜식이 재구성한 <해적>을 선보였는데 당시 네덜란드국립발레단의 김지영과 파리오페라발레단의 김용걸이 오랜만에 함께 국내 무대에 올라서 화제를 모았다. 은퇴한 이원국에 이어 김현웅의 활동이 두드러졌으며 김주원은 브누라 드 라 당스를 수상하는 등의 성과가 있었다. 2006년에는 마츠 에크의 <카르멘 조곡>이 아시아 발레단 최초로 공연되었는데, 세계 초연에서 주역을 맡았던 안나 라구나, 스위스 바젤발레단의 허용순, 뒤셀도르프발레단의 발레마스터 유룩 시몬이 조안무로 참여하는 동시에 마리 루이즈 에크만이 무대 및 의상디자인을 책임졌다. 2007년에는 보리스 에이프만의 <뮤자게트>와 함께 미셸 포킨의 <레 실피드>와 <사랑의 시련>을 선보였다. 특히 <사랑의 시련>은 1936년 미셸 포킨이 한국의 춘향전을 발레화(化)한 것으로 뉴욕공립도서관에 보관되어 있던 초연 당시 영상 자료뿐 아니라 1956년과 1995년 핀란드국립발레단의 공연 실황을 바탕으로 제작되었다. 당시 미셸 포킨 재단에서 아이리 하이니넨이 내한하여 지도하여 완성도를 높였다.

2008년부터 2013년까지는 다시 한번 최태지 예술감독 체제를 맞이하였다. 두 번째 취임의 첫 작품은 유리 그리고로비치 버전의 <로미오와 줄리엣> 국내 초연이었다. 이로써 국립발레단은 볼쇼이발레단이 자랑하는 유리 그리고로비치의 대표 레퍼토리 넷을 모두 보유하게 되었다.-<호두까기 인형>, <백조의 호수>, <스파르타쿠스>, <로미오와 줄리엣>이 그것이다. 2009년에는 모던한 세련미가 강점인 장 크리스토프 마이요의 <신데렐라>를 국내 초연하였다. 보리스 에이프만의 <차이콥스키: 삶과 죽음의 미스터리>는 특유의 격정적인 감정 표현으로 국립발레단의 예술적 색채와도 잘 어울린다는 평가를 들었다. 당시 세계 최정상급 발레리노 블라드미르 말라코프가 차이콥스키로 열연하여 국립발레단의 달라진 위상을

보여주었다. 2010년에는 모던발레의 전설적인 안무가 롤랑 프티의 대표작이 세 편이나 공연되어 관객의 이목을 집중시켰다. 〈아를르의 여인〉, 〈젊은이와 죽음〉, 〈카르멘〉 모두 국내 초연이었다. 같은 해 가을, 마리아 알라쉬, 알렉산더 볼치코프 등 볼쇼이발레단의 스타들과 함께 〈레이몬다〉 전막 공연을 완수하기도 했다. 이어지는 2011년에는 국내외적으로 140여 회의 공연을 소화하였는데 그중 지방 공연이 83회에 달했다. 서울 집중적인 무용계 현황과 공연 문화 풍토에서 국립 단체로서 지방 관객에게 양질의 발레 공연을 제공하려는 노력을 확인할 수 있다. 러시아 볼쇼이극장에서 〈로미오와 줄리엣〉을 공연하고 상트페테르부르크 알렉산드린스키 극장에서 〈차이콥스키: 삶과 죽음의 미스터리〉, 이탈리아 산 카를로 극장에서 한국적 창작 발레 〈왕자 호동〉(문병남 안무)를 공연함으로써 발레의 본고장에 한국 발레를 소개하는 뜻깊은 성과를 거두었다. 2012년에는 국립발레단의 역사적인 50주년을 맞이하여 안성수 안무와 정구호 연출의 〈포이즈〉를 선보였다.

2014년부터는 강수진 예술감독 체제가 시작되어 현재까지 이어지고 있다. 강수진은 전국민적인 사랑을 받은 발레리나로서 국립발레단으로 향하는 대중적인 관심을 좀 더 촉진하였으며 이전에 단장과 예술감독들이 반세기 이상 쌓아온 노력의 바탕으로 구축된 안정적인 시스템하에 예술감독 직을 유지하고 있다. 국립발레단 홈페이지를 살펴보면 다음과 같은 활동을 확인할 수 있다. 이전에 구축해 놓은 대표적인 전막 작품들을 유지하면서 새로이 추가함으로써 유리 그리고로비치의 〈백조의 호수〉, 〈호두까기인형〉, 〈스파르타쿠스〉, 〈라 바야데르〉, 파트리스 바르의 〈지젤〉, 마르시아 하이데의 〈잠자는 숲속의 미녀〉, 프레데릭 애쉬튼의 〈고집쟁이 딸〉, 크리스티안 슈폭의 〈안나 카레니나〉, 존 노이마이어의 〈인어공주〉와 〈카멜리아 레이디〉 등과 같이 레퍼토리를 갖추고 있다. 모던, 드라마, 네오클래식 등으로 확장된 레퍼토리도 다수 확보하였는데 두드러지는 것으로 조지 발란신의 〈세레나데〉와 〈주얼스〉, 이어리 킬리안의 〈Forgotten Land〉와 〈Sechs Tänze〉, 윌리엄 포사이드의 〈Artifact II〉 등이 있다. 2015년부터 시작된 안무가 육성 프로젝트 ‘KNB 무브먼트 시리즈’는 단원들에게 안무가로서의 역량을 발휘할 기회를 마련해 주는 한편 이를 통해 신진 안무가를 발굴하고 소품 레퍼토리를 개발하기 위한 목적을 지니고 있다. 그 첫해에 강효형의 〈요동치다〉가 슈투트가르트발레단의 ‘넥스트 제네레이션’에 초청되는 성과를 내자, 업그레이드된 기회를 제공하여 2017년 〈허난설현-수월경화〉와 2019년 〈호이 랑〉을 발표할 수 있게 하였다. 세계적인 수준의 한국적인 창작 발레 레퍼토리는 국립발레단 63년의 역사를 관통한 주요 과제 같은 것이다.

그 밖에도 ‘찾아가는 지역 공연’이나 ‘찾아가는 발레 교실’ 등을 통해 전국 각지에서 문화 예술 활성화에 이바지하고 있으며 2021년부터는 지역 초등학생들에게 무상으로 발레 교육과 공연 출연의 기회를 제공하는 ‘꿈나무 발레 교실’ 사업을 운영하면서 발레 저변 확대에 힘쓰고 있다. 전국구 활동을 넘어서 이탈리아, 러시아를 비롯하여 캐나다, 체코, 스위스, 독일, 일본, 영국, 콜롬비아 등의 해외 공연을 통해 한국 문화·예술의 우수성을 알리는 사절단으로 역할하고 있다.

4. 국립발레단의 〈지젤〉에 담긴 외재적 가치와 예술적 특질

1) 국립발레단 최초의 전막 발레로서 50주년을 맞다

국립발레단은 열악한 사회적 배경과 무용계 환경 속에서 창단하여 제대로 된 지원을 받지 못한 ‘명칭만

국립'이었던 시절을 거쳐서 1973년 독립적인 운영 시스템을 확립하면서 전문화의 초석을 굳건히 하기 시작했다. 이를 확인할 수 있는 지표라고 한다면 토슈즈를 신고 고전 레퍼토리를 전막으로 공연하는 것인데, 국립발레단의 전막 발레 공연은 1975년 12월 제17회 정기 공연에서의 <지젤>이 처음으로 알려진다. 2025년 12월인 현재 꼭 50주년을 맞은 셈이다. 반세기 동안 국립발레단의 발전상을 고스란히 안고 있다는 점에서 그 중요성이 남다르다고 하겠다.

실제로 『국립발레단 50년사』를 살펴보면, <지젤>은 국내에서 초연된 최초의 고전발레 작품으로 임성남 안무 및 연출로 발표되었다. 당시 임성남 단장은 프로그램 인사말에 “국립발레단의 성장에 큰 자부심을 느낀다.”라고 언급하였다. 한국 발레의 역사적인 성장의 한결음에 <지젤>이 있다는 점에서 그 의미가 남다르다고 하겠다. 당시 지젤 역은 김학자와 김명순, 알브레히트 역은 김성일과 이상민이 맡았는데, <한국일보> 1975년 12월 24일 자에 조택원은 “지젤 역의 더블 캐스트 김학자와 김명순은 각기 다른 여건을 가진 발레리나로서 개성적이고 우수한 테크닉으로 훌륭한 춤과 연기를 보여주었다... 알프레트 역의 김성일, 이상만도 자신의 페이스를 지켰다.”라고 한 바 있다. <지젤> 공연에 대해서는 “한국 발레계에 새로운 이정표를 제시하는 획기적인 것이었다.”로 마무리했다. 임성남은 이듬해인 1976년 제18회 정기 공연으로 <지젤>을 재공연하면서 “국립발레단의 영원한 레퍼토리로 남을 수 있게 되기를” 바랐다. 그리고 1989년 제60회 정기 공연에서 초연 14년 만에 <지젤>을 무대 위에 올릴 수 있었다. 그때의 지젤은 이미자와 한금련 그리고 알브레히트는 문병남과 나형만이 맡았다.

그리고 또다시 10년 후인 1999년 3월에 제94회 정기 공연에서 <지젤>이 공연되었는데 이때는 마리나 콘트라체바의 재구성으로 볼쇼이발레단 스타일로 무대화되었다. 당시 최태지 단장은 세계 최정상급 발레단인 볼쇼이발레단 스타일을 국립발레단에 전수하기 위해 다방면으로 노력하고 있었다. 이미 여러 차례 내한하여 국립발레단과 호흡을 맞췄기 때문에 그녀의 헌신적인 지도로 지젤의 숭고한 사랑이 드라마틱하게 재현되었다. 최태지 단장은 인사말에서 ‘김용걸·김지영의 완벽한 테크닉으로부터 배어 나오는 힘, 이원국·배주운의 땀으로 승화된 절제와 조화, 김창기·김지원이 주는 천연의 신선함과 아름다움, 이 중 어느 것도 국립발레단의 내일을 위하여 빼놓을 수 없습니다.’라고 트리플 캐스팅에 관해 설명하면서 세 가지 예술적 색깔의 지젤에 관한 관객의 관심을 고취하였다. 2000년대 들어서는 원전 다음으로 잘 알려진 버전으로 일컬어지는 마리우스 프타파 버전을 수용하였다. 김공수 예술감독은 취임 후 첫 작품으로, 2002년 4월 제103회 정기 공연에서 <지젤>을 선택했다. 풋풋한 햇살과 쌀쌀한 바람이 공존하는 4월에 맞는 작품으로 <지젤>을 선택하여 ‘관용의 미덕’을 관객에게 선사하고자 했다. 마리우스 프타파 버전을 새로이 무대에 올리면서 바체슬라브 오키투프의 무대 및 의상 디자인으로 미장센에도 심혈을 기울였다. 바체슬라브 오키투프는 상트페테르부르크 오페라발레극장의 수석 무대미술 감독으로 공연 포스터와 배경 회화까지 그리는 등 남다른 열정을 보였다. 지젤 역에는 김주원과 윤혜진을 비롯하여 같은 해 8월에 네덜란드 국립발레단 솔로리스트로 입단 예정인 김지영이 객원으로 출연하였다. 알브레히트 역은 이원국, 장운규, 김보연이 맡았다. 여기서 김보연은 주역 데뷔 무대로 응원의 박수를 받았다.

2) 2011년 파트리스 바르 버전 수용

최태지 예술감독은 세 번째 임기를 시작하면서 2011년 2월 24일 제136회 정기 공연으로 <지젤>을 선택했다. 오페라발레단의 부예술감독인 파트리스 바르를 초청하여 그가 예브게니 플라코프와 함께

재구성하여 1991년 파리오페라발레단에서 발표한 버전을 한국에 소개한 것이다. 정확히는 파트리스 바르가 내한하여 직접 지도하면서 이곳저곳을 세부적으로 정비했기 때문에 파트리스 바르 버전으로 일컬어지고 있다. 당시 지젤과 알브레히트는 김주원과 김현웅, 김지영과 이동훈, 이은원과 김현웅이 맡았으며 파리오페라발레단의 에투알(스타급 주역 무용수)인 라에티스아 뷔졸과 마티아스 에만까지 내한하여 해외 초청공연 같은 분위기를 조성했다. 이와 함께 파리오페라발레단 풍의 <지젤>을 제대로 구현하기 위해 비비안 데쿠튀르가 조안무로 리허설을 지도했으며 루이자 스피나텔 리가 무대 및 의상 디자인, 마리온 휴레트가 조명 디자인을 맡았다. 또한 브란카토 의상 제작소에서 모든 의상을 제작할 정도로 공을 많이 기울였다. 연주는 코리아심포니오케스트라에 지휘자는 마르지오 콘티가 맡았다. (프로그램 북 2011) 세계적인 발레단의 초청 공연급의 무대를 선사하고자 다방면으로 실혈을 기울였던 무대였으며 그 성과는 14년이 흐른 지금까지 이어지고 있다.

파트리스 바르(Patirice Bart, 1945~2025)는 프랑스 안무가이자 파리오페라발레단의 부예술감독이자 수석 발레마스터를 역임했다. 특히 파리오페라발레단에서 50여 년간 경력은 그의 버전이 파리오페라발레단의 오리지널 버전으로 인정받는데 설득력을 높인다. 파리에서 태어난 파트리스 바르는 열두 살에 파리오페라 무용학교에 입학했으며 2년 만에 코르드발레(군무진)으로 파리오페라발레단에 입단하였다. 너무 어렸기에 특별한 허가까지 받아야 할 정도로 탁월한 무용수였던 것 같다. 1963년에는 코리페(군무 리더)가 되었으며 출중한 실력을 인정받아 젊고 재능 있는 프랑스 무용수에게 주는 르네블림상을 받기도 했다. 1969년에는 제1회 모스크바 국제발레콩쿠르에서 파리오페라발레단 퍼스트 솔리스트로 참가하여 수상하였으며 1972년 에투알(수석 무용수)이 되는 영예를 안았다. 1974년에는 파리 무용대학에서 니진스키 상을 받기도 했다. 고전발레와 현대 발레를 넘나들면서 다양한 작품을 소화했던 경험은 그의 안무력 향상에도 직간접적으로 영향을 미쳤다. 특히 방대한 고전발레 레퍼토리를 접했던 경험은 훗날 파리오페라발레단을 위해 <지젤> 같은 대표 레퍼토리를 재구성하는 기회로 이어졌다. 1986년 무용수로서는 은퇴했으나 이듬해 파리오페라발레단의 발레마스터로서 경력을 단절 없이 이어갔다. 1989년부터 1991년까지는 임시 예술감독으로서 엄격한 기준을 고수하면서 발레단 전통을 보존하여 큰 찬사를 받았다.

1991년 <지젤> 초연 150주년을 맞이하여 예브게니 폴랴코프(Eugène Polyakov)와 함께 클래식 버전의 <지젤>을 무대화하였으며 다음 해 루돌프 누레예프를 도와 <라 바야데르>를 무대에 올리기도 했다. 계속해서 베를린 슈타츠오페, 밀라노 라 스칼라 극장, 바이에른 국립발레단, 베를린국립발레단, 플로렌스 시립 극장, 핀란드국립발레단, 스웨덴왕립발레단, 폴란드국립발레단, 로마 오페라 발레단, 스위스 취리히 발레단, 크로아티아 국립극장 발레단 등에서 초청되어 클래식과 모던을 넘나들면서 다양한 작품을 재구성하거나 창작하였다. 현대 발레사에 유의미한 업적과 작품을 남긴 파트리스 바르는 프랑스 코망되르 문화예술공로 훈장, 오피시에 명예훈장, 레지옹 도뇌르 슈발리에 훈장 등을 받았으며 올해 10월 6일 프랑스 칼바도스주 팔레스에서 향년 여든 살의 나이로 영면하였다. (프로그램 북 2025) 따라서 지난 11월 국립발레단의 <지젤> 공연은 자연스럽게 혹은 우연찮게 파트리스 바르를 추모하는 의미를 겸하게 되었다.

3) 파리오페라발레단 오리지널 버전의 의미

파리오페라발레단 오리지널 버전이라는 의미는 1841년 <지젤>의 역사적인 초연이 파리 오페라좌에서 바로 그 발레단이 이루어낸 데다가 장 꼬라이와 쥘르 빼로 원안무에 기원을 두었기 때문이다. 실제로

파리오페라발레단(Paris Opera Ballet) 홈페이지에는 <지젤(Giselle)>을 'the ultimate romantic ballet'로 소개하면서 '초연 안무자 Jean Coralli와 Jules Perrot 의 original choreography'에 기원을 두었다고 밝히고 있다.

물론 '오리지널 안무(original choreography)라는 표현이 1941년 초연 작품 그대로의 완전한 원본이라는 의미는 아니다. 넬슨 굿맨(Nelson Goodman)에 의하면 예술 작품의 아이덴티티를 규정하는데 Autographic과 Allographic로 나뉘어서 논의했다. 전자는 원본과 복제본을 구분할 수 있는 예술로, 위조가 가능하기에 원본성이 중요하다. 회화나 조각 같은 미술이 대표적인 예가 될 것이다. 후자는 기보 체계를 통해 동일성이 보장되는 예술을 말하며 복제가 위조 개념 없이 동일 작품으로 여겨진다. 악보를 가진 음악이나 대본을 가진 연극 같은 공연예술이 여기에 속한다. 무용의 경우는 공연예술로서 Allographic에 속해야 하지만 상용화된 기보 체계가 없으므로 그에 대한 논란이 적지 않았다. 라바노테이션 같은 기보법이 있긴 하지만 악보나 대본처럼 누구나 읽고 쓰지 않는다는 의미에서 상용화되었다고 할 수 없으며 이는 3차원의 시공간적인 예술을 2차원의 지면에 포괄하기 어렵기 때문이다. 따라서 무용을 Allographic 예술로 규정하기 어려운 점이 있으므로 넬슨 굿맨 이후에 여러 학자에 의해 '무용은 혼합적(hybrid) 예술로서 Allographic 기반과 Autographic 실현이 결합 되어 있다'라고 주장되기도 한다. 어쨌든 무용은 상용화되지 못한 기보법의 약점을 보완하고자 프로그램 북, 안무 노트, 무대 지시, 시나리오, 컨셉, 미장센 구성 등과 함께 20세기 이래로는 영상 및 사진 기록까지 가세하여 작품의 오리지널 버전을 구축하려고 노력해 왔다고 할 수 있다.

이런 관점에서 국립발레단이 파리오페라발레단 오리지널 버전의 <지젤>이라고 표현한 것은 '초연 때 안무 그대로의 재현'이라기보다는 '초연했던 발레단이 충실하게 재구성한 레퍼토리'라는 의미에 가까워 보인다. 정확하게는, 장 꼬라이와 질르 베로 계보에 뿌리를 둔 역사적 전통과 형식 그리고 스타일을 가능한 한 존중하면서 재현한 버전이라는 의미로 이해하면 될 것이다. 여러 세대에 걸친 전승, 복원, 재해석을 거쳐 만들어진 이 시대의 재건(reconstruction)이라고 할 수 있는 것이다. 사실상 파리오페라발레단은 1991년 <지젤> 초연 150주년을 맞이하여 파트리스 바르(Patrice Bart)와 예브게니 폴랴코프(Eugène Polyakov)에 의해 재구성된 작품을 선보였으며 34년이 지난 지금까지도 이 버전을 공연하고 있다는 점에서 파리오페라발레단 오리지널 버전이라고 해도 무방하다. 전문가들 사이에서도 역사적 계보에 충실하면서 지금 이 시대의 무대 환경에 맞게 복원된 오리지널 버전으로 인정되고 있다. 이는 역사적 버전 자체가 모두 '유동적 계보'로 존재하기에 가능하다고 할 수 있다.

4) 시기별 국립발레단 간판스타들을 한눈에

<지젤> 전막 공연은 국립발레단의 전문화, 선진화, 대중화라는 시대적인 발전상을 관통하고 있는 만큼 그 의미와 가치가 남다르다고 할 수 있다. <호두까기인형>이나 <백조의 호수>만큼은 아닐지라도 <지젤> 역시 국립발레단의 주요한 레퍼토리로서 시기별로 공연되어 왔으며 총 13번의 정기 공연 중에서 2010년대부터 여덟 차례나 공연되었다. 올해 11월 6~7일 강릉아트센터 등과 같은 지방 공연 등을 합치면 <지젤>의 공연 횟수는 상당히 늘어날 것으로 여겨진다. 더 나아가, 각 시기에 따라 국립발레단을 대표하는 주역 무용수들 이를테면 간판스타들을 확인할 수 있다는 점에서도 주목할 만하다. 아래 표는 정기 공연 중 <지젤>의 주역 캐스팅을 조사하여 정리한 것으로 시기마다 국립발레단의 간판스타들을 확인할 수 있다.

년도	정기공연	재구성	주역
1975년 12월	제17회	임성남*	지젤 : 김학자, 김명순 알브레히트 : 이상만, 김성일
1976년 4월	제18회	임성남	지젤 : 김학자, 진수인 알브레히트 : 이상만, 김성일
1989년 5월	제60회	임성남	지젤 : 이미자, 한금련 알브레히트 : 문병남, 나형만
1999년 3월	제94회	마리나 콘트라체바* (최태지 단장)	지젤 : 김지영, 배주윤, 김주원 알브레히트 : 김용걸, 이원국, 김창기
2002년 4월	제103회	마리우스 프티파 버전* (김공수 예술감독)	지젤 : 김주원, 김지영, 윤혜진 알브레히트 : 이원국, 장운규, 김보연
2011년 2월	제136회	파트리스 바르* (최태지 예술감독)	지젤 : 김주원, 김지영, 이은원, 라에티스아 뫼졸(파리오페라발레단) 알브레히트 : 김현웅, 이동훈, 마티아스 에만(파리오페라발레단)
2012년 3월	제142회	파트리스 바르 (최태지 예술감독)	지젤 : 이은원, 김지영, 김주원, 박슬기 알브레히트 : 이재우, 이동훈, 이영철, 김희현
2015년 3월	제158회	파트리스 바르 (강수진 예술감독)	지젤 : 김지영, 박슬기, 이은원 알브레히트 : 김현웅, 이영철, 이동훈
2018년 3월	제173회	파트리스 바르 (강수진 예술감독)	지젤 : 박슬기, 김지영, 김리희, 한나래 알브레히트 : 이재우, 박종석, 허서명, 김기완
2019년 6월	제179회	파트리스 바르 (강수진 예술감독)	지젤 : 김지영, 박슬기, 심현희 알브레히트 : 이재우, 김기완, 허서명
2020년 6월	팬데믹으로 취소		
2022년 11월	제192회	파트리스 바르 (강수진 예술감독)	지젤 : 박슬기, 박예은, 심현희 알브레히트 : 허서명, 김기완, 박종석
2023년 5월	제196회	파트리스 바르 (강수진 예술감독)	지젤 : 박슬기, 심현희, 김리희, 조연재 알브레히트 : 김기완, 허서명, 박종석
2025년 11월	제207회	파트리스 바르 (강수진 예술감독)	지젤 : 박슬기, 조연재, 박세은(파리오페라발레단) 알브레히트 : 허서명, 박종석, 김기완

* 표시는 새 버전이 시작된 것을 의미함

프로그램 북을 쭉 살펴보면 해가 지나면서 주역의 시대 교체뿐 아니라 무용수들의 성장 과정을 관찰할 수도 있다. 예를 들면 2022년 제192회 정기 공연에서는 ‘패션트 파드되(농부 2인무)’를 맡았던 조연재가 이듬해부터는 지젤 역으로 승급하는 등 성장해 가는 발레리나와 발레리노를 관찰하는 재미도 쏠쏠하다.

5) 혼란스러운 시대상에 대한 도피 혹은 치유

낭만주의는 원래 우울한 현실에서 정신적으로 벗어나고자 하는 문화·예술적 운동으로부터 출발한다. 계속되는 정치, 사회적 혼돈 속에서 대중은 현실 도피적인 이상 세계를 지향하게 되었으며 급작스러운 산업화와 과학·기술의 발전 등으로 인한 도시화 문제, 빈부격차 심화, 인간성 상실 등 역시 이러한 추세에 기름을 부었다. 실제로 18세기 말부터 낭만주의가 발생할 수 있었던 시대적 배경으로 산업혁명과 프랑스대혁명을 간과할 수 없다. 산업혁명과 프랑스대혁명의 거센 물결로 인해 전 유럽에는 근대화,

산업화, 도시화, 자본주의 성장, 대중의 등장이 촉진되었으며 이는 낡은 체제를 벗어나 새로운 질서와 규범과 가치를 추구하게 했다. 이어지는 제1 제정, 백일천하, 워털루 대전, 왕정복고, 8월 혁명, 2월 혁명 등과 같은 정치적 소용돌이 속에서 사람들이 느끼는 혼란과 불안은 문화적 내면화와 관념적 이상주의를 지향하게 했다. 당시 사람들은 불안정한 정세로 인해 개인의 자유가 속박됨에 따라, 예술가들은 비현실적인 관념 세계 이를테면 꿈이나 이상 혹은 환상에 빠져들게 된 것이다. 낭만주의가 탄생하도록 이끈 주요 원인을 거기서 찾을 수 있겠다.

이와 더불어, 낭만주의의 철학적 바탕으로는 '자연으로 돌아가자'라는 말로 대표되는 루소의 철학을 꼽을 수 있는데 합리성과 인간의 이성을 신봉하던 기존 철학자들의 관점과는 완전히 다른 것이었다. 루소는 모든 불행과 죄악의 원인이 문명에 있고 자연 상태의 인간은 선하고 완전하다고 주장했다. 대량생산에 의한 자본의 축적과 도시화, 계약에 의한 인간관계 등은 자연 그대로의 인간의 모습이 아니라고 역설한 것이다. 이는 조금씩 형태가 잡혀가던 낭만주의의 분위기와 딱 맞아떨어졌다. (심정민 2025) 이러한 영향으로 낭만 발레는 인간의 자유로운 상상력과 감정을 중시하며 자연에 대한 찬미, 과거나 미래로의 동경, 민족적 정체성 고양 등을 특징으로 하는데, 여기서 다루지 않은 소재는 '현실'로서 낭만 발레가 관객들에게 당대 시대상에 관한 정서적, 심리적 도피 혹은 치유로 작용했음을 유추해 볼 수 있다. 전 세계적으로 차별, 분쟁, 테러, 전쟁 등이 만연한 지금 이 시대에서도 낭만적 요소를 지닌 <지젤>과 같은 명작은 관객의 정서적, 심리적 피로를 잠시나마 잊게 해줄 수 있으리라 본다.

6) 비극의 카타르시스

<지젤>의 대본은 프랑스의 시인이자 평론가 테오필 고띠에와 극작가 쥘-앙리 생조르주가 함께 쓴 이야기로 그 서사의 바탕에는 독일의 전설 'Des Willis'가 있다. 독일과 슬라브권 그리고 동유럽 전역에서 내려오는 이 전설은 젊은 시절 사랑을 잃거나 결혼을 앞두고 세상을 떠난 처녀들이 무덤에서 일어나 달빛 아래 춤을 추며 지나가는 청년을 유혹해 죽음으로 이끈다는 이야기다. 이 신비롭고 비극적인 전설은 19세기 낭만주의 예술 전반에 영향을 주었는데 발레에서는 <지젤> 2막에 주요 모티브로 작용한다.

독일의 시인 하인리히 하이네는 자신의 책 『De l'Allemagne(독일에 대하여, 1834)』에서 윌리들의 이야기를 소개하며 사랑과 욕망 그리고 죽음이 교차하는 세계관을 시적으로 묘사하였다. 당시 낭만주의 예술가들에게 윌리는 초현실적인 존재로서 이성과 감정, 삶과 죽음 사이의 경계에서 피어나는 상상의 산물이었다. <지젤>은 이러한 민담을 예술적 서사로 승화하여 단순한 민담을 초월한 낭만주의의 정수로 피어날 수 있었으며 당시 엄청난 성공을 거둔 것도 어쩌면 당연했다. 또한 작품을 관통하는 '사랑과 용서의 위대함'이라는 보편성은 프랑스 문학의 거장 빅토르 위고의 시 「Fantomes(망령들, 1829)」에서 깊은 영감을 받았다고 한다. 고띠에는 위고의 낭만주의 문학 운동에 동참하면서 “우리 발레 속의 시적 정신은 빅토르 위고에게서 왔다”라고 한 바 있다. 실제로 위고의 시에는 <지젤> 2막을 연상시키는 시구가 있다. ‘달빛 아래 그녀는 일어나 수의를 입은 채 다시 춤춘다.’, ‘그녀의 발걸음은 그가 평안히 쉬기를 기도하는 듯하다’, ‘새벽이 오면 모든 것이 빛 속으로 사라진다’가 그것이다. (프로그램 북 2025) 이렇게 볼 때, 테오필 고띠에가 심어놓은 <지젤>의 세계관은 독일 등지의 전설을 비롯하여 하이네의 책과 위고의 시에서 비롯되었다고 해도 무방하다.

카타르시스(catharsis)는 고대 그리스어의 'kátharsis(κάθαρσις)'에서 유래하였으며 '깨끗하게 씻은'을

뜻하는 형용사 katharos(καθαρός)에 접미사 sis 가 붙은 단어다. 원래 종교의식에서 몸과 혼을 배출하고 정화하는 행위를 의미하였으며, 예술에서는 아리스토텔레스가 『시학』에서 카타르시스를 언급하면서 주요한 개념으로 받아들여졌다. 비극을 관람하면서 두려움(φόβος)이나 연민(ἔλεος)을 느낀 후 정서적 정화 및 심리적 해소를 얻는 과정을 의미하는데 발레 <지젤>에서도 비극적인 결말을 통한 카타르시스를 느낄 수 있다. <지젤>의 영감을 제공한 세 개의 주요한 소재의 공통점이라면 삶과 죽음, 인간과 초현실적인 존재, 사랑과 배신/상실로 꼽을 수 있다. <지젤>은 여기에 승고한 용서와 영원한 이별이라는 키워드를 심어놓으면서 비극의 카타르시스를 완성한다. 한편으로, 신분 높은 남자들이 순진한 시골 처녀를 농락하여 적지 않게 발생했던 당대 스캔들과 오버랩되는 소재를 이토록 아름다운 비극으로 승화시킨 예술가들의 창조력에 감탄하게 된다. 어쨌든 <지젤>에 나타난 비극의 카타르시스가 주는 감흥은 19세기 낭만주의 시대에만 한정되지 않으며 21세기도 사반세기를 넘어선 현재에 이르기까지 이어지고 있다. 11월 7일 강릉아트센터를 가득 메운 관객들의 열화와 같은 박수가 이를 증명한다.

7) 라이트모티프를 활용한 음악

아돌프 아당에 의해 만들어진 <지젤>의 음악은 발레가 갖는 극적이고 서정적인 주제와 색채를 극대화함으로써 발레 음악의 발전에 이바지했다. 아돌프 아당은 특히 주제 악장을 반복적으로 사용하였는데, 이러한 음악적 구조를 ‘라이트모티프(Leitmotiv)’라고 하며 테마 음악의 주도(主導) 동기를 반복하거나 세밀하게 변주시킴으로써 무용 음악의 비약적인 발전을 이끌었다. 프랑스의 작곡가 아돌프 아당의 풀네임은 아돌프 샤를르 아당(Adolphe Charles Adam, 1803~1856)으로 피아니스트이자 파리 음악원 교수였던 아버지의 피를 물려받아 어려서부터 음악을 매우 좋아했다. 아버지의 뒤를 이어 파리 음악원에 입학하여 오르간과 하모늄을 배웠으며 음악원 오케스트라에 들어가서는 팀파니와 트라이앵글 주자로 활동하기도 했다. 작곡 부분으로 영향을 준 이는 발레 <고집쟁이 딸>의 작곡가 페르디낭 헤롤드였다. 아돌프 아당의 자유롭고 상상력 넘치는 성향은 작곡가로서 잘 맞았던 듯하다. 스물네 살에 작곡을 시작하여 평생 39개의 오페라와 14개의 발레 그리고 다양한 장르의 음악을 작곡하였는데, 대중적으로 가장 널리 알려진 곡이라면 크리스마스 시즌에 빠지지 않고 등장하는 캐롤 <오 거룩한 밤>(1847)이다.

같은 시기에 활약했던 리스트나 쇼팽에 비해 음악사에서 주목도가 떨어지는 데다가 심혈을 기울였던 오페라들도 거의 재연되고 있지 않으나, 발레계에서는 대접이 다르다. 시대를 초월하여 전 세계 발레 팬들에게 사랑받아 온 <지젤>은 끊임없이 리바이벌되고 있으며 <해적>도 잘 알려져 있다. 아돌프 아당이 <지젤>을 작곡하게 된 것은 당시 파리 오페라극장의 전속 작곡가 겸 지휘자였기 때문이었지만 낭만 발레의 대표적인 음악으로 완성도를 갖춘 것은 그의 역량이다. (프로그램 북 2023) 작곡가로 완숙해진 서른여덟 살에 3주 동안 밤을 새워가며 빠르게 만들어낸 <지젤>은 아돌프 아당 특유의 풍성하면서 절제되어 있으며 화려하기보다 기품 있고 우아한 특질을 고스란히 담고 있다. 여기에 서정적이고 아름다운 선율, 낭만 발레 특유의 가벼운 리듬, 매우 조화롭게 사용한 라이트모티프 등으로 인해 대표적인 낭만 발레 음악으로 평가받게 되었다. 무엇보다도, 라이트모티프(Leitmotif)는 특정 인물, 사물, 또는 상황을 나타내기 위해 음악 작품에서 반복적으로 나타나는 짧은 선율이나 리듬 패턴을 의미한다. 이를테면, 주요 인물이나 사물 또는 특정한 감정 따위를 상징하는 동기로서 곡 중에서 반복하여 사용하여 극의 진행을 암시하고 통일감을 줄 수 있는 것이다. 18세기 오페라에서 그 기원을 찾을 수 있으나 발레에서는 <지젤>에서 최초로

사용되었으며 이를 통해 각 캐릭터와 극적 전개에 몰입도를 높였다. 특히, 지젤과 알브레히트가 순수하게 사랑을 표현하던 꽃 점 장면에서 나왔던 라이트모티프가 알브레히트의 정체를 알게 된 지젤이 미쳐서 스스로 목숨을 끊는 장면에서 반복됨으로써 그녀의 처절한 아픔을 드라마틱하게 증폭하여 관객에게 전달한다.

이와 더불어, 2막에 지젤과 알브레히트의 파드되에서 흐르는 비올라 독주는 사랑의 아픔과 숭고한 용서 그리고 이별의 전조를 효과적으로 은유한다. 당시만 하더라도 비올라 독주가 흔치 않다는 점을 들면 파격적인 활용이라고 할 수 있겠다. (프로그램 북 2015)

아돌프 아당은 그 이전에 발레 음악이 주로 단조로운 무곡을 나열했던 것과는 달리, 예술적인 완성도를 갖춘 전막 발레 음악을 만들어냄으로써 발레사에 길이 남는 명작에 주요한 역할을 한 것이다.

8) 무용의 햄릿

〈지젤〉은 흔히 ‘무용의 햄릿’으로 비유되기도 한다. 비극적인 구조, 삶과 죽음, 현실과 초현실, 초자연적인 존재, 복수 키워드, 내면 붕괴와 광기, 정체성 혼란 등에 있어서 보편적인 접점을 가지고 있기 때문이기도 하겠지만, 지젤 역을 맡은 발레리나가 병약하지만, 발랄한 시골 처녀와 천상적인 이미지의 처녀 유령을 1막과 2막에 걸쳐 표현하면서 앞에서 언급한 복잡 미묘한 요소들을 모두 담아낼 수 있어야 하기 때문이다. 1인 2역에 가깝고 쉽지 않은 배역으로, 발레리나의 실력이 증명되거나 실력이 들통나기 때문에 까다롭게 여겨질 수밖에 없다. 직접 확인할 수는 없으나 역사서를 통해 유추해 보자면 역사상 지젤을 가장 구현해 낼 수 있는 인물은 1841년 초연의 히로인 카를로타 그리시로 여겨진다. 테오필 고펜에와 쥘르 베로 등 당시의 예술가들이 힘을 합쳐서 카를로타 그리시에게 가장 잘 어울릴 만한 작품을 만들어냈기 때문인데 실제로 당시만 하더라도 발레리나를 돋보이게 작품을 만드는 스타 시스템이 만연하였으며 이전에 〈라 실피드〉 역시 마리 탈리오니를 위해 만들어진 작품이었다.

지젤 역의 기교적인 면을 살펴보면, 1막에서는 민속춤적인 요소를 포함하여 인간적인 질감의 움직임을 구사해야 하고, 2막에서는 초자연적인 존재로서 부유하는 느낌의 움직임을 표현해야 하는데 이때 발끝으로 서는 포엥뜨(pointe), 호흡을 위로 상승시키는 엘레바시옹(elevation), 공중에서 순간적으로 멈춘 듯한 발롱(ballon) 등의 역량이 중요하게 부각된다. 지젤 역에서 연기적인 부분은 기교적인 면 혹은 그 이상으로 중요하다. 병약하지만 춤추기 좋아하는 시골 처녀 지젤이 첫사랑인 알브레히트와 벤치에 앉아서 사랑을 접치는 ‘꽃 점’ 장면은 파릇하고 사랑스러운 장면이고, 이후 자신의 사랑을 농락한 알브레히트에게 배신감을 느끼고 충격에 휩싸여 광란으로 치 달는 매드 신(mad scene)은 발레 역사에서 손꼽히는 명장면이다. 이어지는 2막에서 율리가 된 지젤은 처연하고 섬세한 표현에 초점을 맞춰야 하는데, 특히 알브레히트와의 파드되에서는 사랑의 서정성, 용서의 숭고미, 이별의 애절함을 복합적으로 표현해야 한다. 따라서 보통 발레리나가 지젤 역을 맡았을 때 ‘1막을 더 잘했느니, 2막을 더 잘했느니’라고 평가받곤 한다. 11월 7일에 지젤이었던 조연재의 경우는 후자에 좀 더 힘을 실어줄 수 있겠다. 꾸밈없이 순수하고 아리따운 시골 처녀다운 지젤을 표현한 1막도 나쁘지 않았으며 특히 턴의 안정감이 매우 좋아 관객에게 편안하게 감상할 수 있도록 했다. 매드 씬에서 지젤의 연기가 기대만큼 광기에 휩싸이지는 않았으나 지나친 감정 표현을 자제하는 지금 이 시대의 스타일일 수도 있겠다. 2막의 지젤은 다른 율리들과 함께 부유하는 듯한 천상적인 아름다움에다가 망자의 서늘함까지 제대로 표현하였다. 알브레히트 역시 지젤을 안정적으로 서포팅하면서 2막의 독무를 통해 자신의 역량을 뚜렷하게 내비쳤다.

이렇듯, 국립발레단의 11월 7일 공연은 기교와 연기를 포함한 춤뿐 아니라 음악, 의상, 무대배경과 조명에 이르기까지 총체적으로 어우러져 <지젤> 특유의 분위기를 한껏 돋우었다.

9) 발레블랑_여성 군무가 두드러진 안무

낭만 발레 시대를 소위 발레리나의 시대라고 한다. 낭만 발레를 장식한 요정과 같은 천상적인 이미지는 여성 무용수의 전유물이었으며 발레리나에 대한 관객의 선호도를 상승시켰다. 그 시작은 1832년 <라 실피드>에서 실피드(공기의 정) 역을 맡은 마리 탈리오니가 하얀색 튜튀²⁾를 입고 천상적인 이미지의 여성상을 표현하면서부터다. 낭만 발레 내내 초자연적인 여성상과 죽을 운명의 인간 남자 사이에 이루어지지 않은, 아니 이루어질 수 없는 러브스토리는 끊임없이 재탕되었다. 관객들은 요정의 이미지를 가진 발레리나를 숭배하였다. 발레리나들이야말로 낭만 발레에서 진정한 주역으로 스포트라이트를 받았다.

파리오페라발레단 오리지널 버전인 국립발레단의 <지젤>에서도 지젤, 미르타, 윌리들, 시골 처녀들 등 여성 무용수의 춤은 작품 전체의 인상을 결정짓는 중요한 역할을 담당한다. 앞에서 언급한 지젤을 제외하고 논의하자면, 미르타 역은 길고 늘씬한 몸매에 위엄과 기품이 넘치는 여성 무용수가 주로 맡는 경향이 있는데 11월 7일에 정은지 역시 그러한 스타일을 갖추고 있다. 윌리들을 이끄는 여왕다운 면모로서 지젤과 함께 2막의 풍취를 이끄는 주요 인물로서 손색이 없었다. 윌리들의 경우 하얀색 로맨틱 튜튀를 입고 나온 여성 군무가 백색의 몽환적인 판타지를 무대 위에서 구현하기 때문에 이를 낭만 발레 시대 관객들은 '발레블랑(ballet blanc)'이라는 애칭으로 불렀다. 강릉아트센터 무대에서도 낭만 발레의 서정성과 우아함을 적절하게 표현함으로써 이와 같은 풍취를 이어갔다. 1막에 시골 처녀들의 군무는 조직적이고 입체적으로 구성되어 있다. 빠르게 여러 스텝을 밟으면서 다채롭게 변화하는 대열을 일사불란하게 수행하는 군무는 국립발레단의 <지젤>에서 또 하나의 볼거리다. 패전트 파드되는 솔리스트 춤으로는 꽤 잘 알려져 있으며 앙트레, 아다지오, 솔로바리에이션, 코다에 이르기까지 작은 그랑파프되의 구조를 보인다는 점에서 주목도가 높다. 이따금 자세대 주역이 거쳐 가기도 하는데, 지젤을 맡은 조연재도 2022년에는 패전트 파드되를 쳤다. 11월 7일에는 엄나윤과 김준경에 의해 패전트 파드되가 전개되었으며 특히 발레리나의 야무진 춤사위가 두드러졌다. 발레리노 또한 다리의 유연성이나 안정적인 턴으로 긍정적인 인상을 주었다. 그 밖에도 지젤 엄마 이하연, 공작 송정빈, 바틸드 장은영 등 연기를 주로 하는 등장인물까지 자기 자리에서 제 역할을 다했다.

11월 7일의 공연의 경우 1막보다는 2막에서의 실연이 돋보인 듯한 인상이 짙는데, 무용수들이 시간이 지날수록 몸이 풀리면서 좀 더 여유롭게 추었기 때문인지 아니면 윌리들의 춤과 주역의 파드되 등 실질적인 절정부가 2막에 있기 때문인지는 모르겠다.

10) 낭만적 미장센을 강조한 연출

국립발레단은 2011년 파리오페라발레단 오리지널 버전을 수용하면서 <지젤>을 제대로 구현하기 위해

2) 튜튀(tutu)는 얇은 모슬린 등을 여러 장 겹쳐서 만든 발레 의상을 말한다. 발목까지 길게 내려오는 종 모양의 의상은 로맨틱 튜튀이며, 무릎 위까지 짧아져서 접시 모양을 이루는 의상이 클래식 튜튀이다. 로맨틱 튜튀는 <라 실피드>에서 마리 탈리오니가 처음으로 선보인 것으로 알려진다.

낭만적 미장센에도 심혈을 기울였다. 안무와 조안무뿐 아니라 무대, 의상, 조명 등의 디자이너도 해외에서 초청하였다. 루이자 스피나텔 리에게 무대 및 의상 디자인 그리고 마리온 휴레트에게 조명 디자인을 맡겼으며, 브란카토 의상 제작소에서 모든 의상을 제작할 정도로 공을 많이 기울였다. (국립발레단 2012) 세계적인 발레단의 초청 공연급의 무대를 선사하고자 다방면으로 심혈을 기울였던 무대였으며 그 성과는 14년이 흐른 지금까지 이어지고 있다. 국립발레단의 <지젤>에 나타난 미장센(mise-en-scène)은 1막과 2막에 걸쳐 다채롭고 정교하게 펼쳐졌다. 1막은 19세기 프랑스와 독일 접점 지역의 한 시골 마을 배경으로 하는데 집들 사이에 숲의 정취가 민속과 자연이라는 낭만주의 주요 소재를 보여준다. 의상 역시 당시 농민들의 의상을 그대로 표현한다. 너무 강렬하거나 진하지 않은 파스텔 색조의 목가적 풍경은 사실적이면서도 지나치게 디테일하지 않아 낭만주의 회화를 보는 듯하다. 이를 통해 숲이 있는 작은 농촌 마을, 서로 알고 있는 마을 사람들, 순진하고 아리따운 소녀 지젤, 목가적 일상에서 한 소녀의 이야기를 관객에게 풀어놓는 것 같다. 매드 씬에서는 강렬한 음악과 함께 비극적인 분위기를 조명 등을 통해 효과적으로 조성한다. 지젤이 죽음에 이른 1막의 마지막에는 조명이 꺼졌다가 다시 잠깐 켜져서 비극적 장면의 강렬함을 관객의 뇌리에 심어놓고는 다시 암전된다.

2막에서는 숲속의 묘지를 배경으로 하여 초현실적인 비극적 판타지가 음산하고 어둡고 차갑게 조성되어 있다. 특히 조명으로 엄숙하고 절제된 분위기가 질게 깔린다. 율리로 분한 24명의 군무진이 등장하고 그 유명한 베일이 한꺼번에 날아가 버리는 장면이 연출된다. 어둠이 질게 깔리는 분위기에 하얀색 로맨틱 튀튀를 입은 발레리나들이 낭만적인 서늘함을 표현한다. 일종의 요정 군단처럼 일사불란하게 맞춰서 추는 율리들은 오차 없이 대열을 변화하며 동작을 수행한다. 율리의 여왕 미르타를 비추는 백색광은 비인간적인 권위와 냉혹의 뉘앙스를 한층 돋운다. 같은 흰색이지만 지젤의 확산광은 좀 더 부드럽고 풍부하게 감정을 표현한다. -확산광이라는 영어 용어 자체가 'soft focus'라는 점을 고려해야겠다. 한편, 알브레히트는 의상과 조명 등의 전체적인 디자인과 색깔 면에서 인간적인 온기를 드러낸다. 여명이 뜨자 모든 율리가 사라지고 지젤 또한 브레브레(bourrée)³⁾를 하면서 자신의 무덤으로 사라지는 전형적인 연출이 구현된다. 용서받았으나 홀로 남겨진 알브레히트가 후회와 비탄을 표현하면서 정면을 향해 앞으로 걸어 나오는 엔딩은 영원한 고전 <지젤>의 여운을 질게 한다. 마치 열망과 욕망으로 인해 실수를 저지를 수밖에 없는 운명의 인간으로서 관객에게 자기 잘못에 대한 용서를 빌고 동감을 얻기 위한 제스처처럼 보인다.

한 가지 덧붙이자면, 꽃을 활용하는 데 있어 디테일도 확인된다. 꽃 점에 등장하는 데이지의 꽃말은 순수한 사랑으로 지젤의 마음을 대변한다. '그는 나를 사랑하지 않는다'라고 나온 꽃 점은 둘의 사랑이 이루어질 수 없음을 은유하는 복선이 되었다. 2막에 지젤의 무덤을 찾은 알브레히트가 들고 온 백합은 '순결, 고귀함, 새로운 시작'을 나타내는데 지젤의 순결한 죽음과 고귀한 용서 그리고 알브레히트의 새로운 삶이라는 내용과 거의 완전하게 일치한다는 점에서 전통성 있는 연출의 디테일한 묘사를 확인할 수 있다. 하나의 작품이지만 마치 두 개의 작품처럼 서로 다른 분위기의 미장센이 1막과 2막에 걸쳐 펼쳐진다는 점이 <지젤>의 예술적 가치를 높이는 요소로 작용한다.

3) 발레 용어 브레브레(bourrée)는 토슈즈를 신은 발끝으로 빠르고 작게 반복하는 잔걸음 동작을 의미한다.

5. 국립발레단 지방 순회공연의 의미_강릉아트센터 공연을 중심으로

국립발레단은 ‘국립’이라는 타이틀을 단 국내 유일의 발레 단체로서, 전국 각지의 문화·예술 활성화와 고품격 작품의 향유 기회 제공 그리고 발레의 저변 확대를 위해 일임을 다 해왔다. 지난 11월 6~7일 강릉아트센터에서 있었던 <지젤> 공연 역시 이러한 맥락으로 설명될 수 있겠다. 다만, 갈라 공연이 아닌 <지젤>과 같은 대규모 전막 발레가 지역에서 공연되기 위해서는 재원과 극장이라는 두 개의 커다란 산을 넘어야 한다. 전자는 문화체육관광부와 예술경영지원센터의 ‘2025 국립예술단체 지역 전막 공연 사업’의 일환으로 지역에서 접하기 어려운 국립예술단체의 대규모 전막 공연을 직접 유치하여 시민에게 수준 높은 예술 감상의 기회를 제공하고자 하는 목적으로 성사될 수 있었다. 후자의 경우, 강릉아트센터는 1993년 강릉문화예술관으로 건립된 복합문화공간으로 문화예술 진흥과 문화 향유 기회 확대를 목표로 다양한 공연과 전시, 예술교육 프로그램으로 시민들을 위한 문화공간으로 성장해 왔다. 특히 영동권 내 단일 시설 기준으로 유일하게 국립예술단체의 전막 공연 유치가 가능한 인프라를 가지고 있다. 그동안 뮤지컬, 오페라, 발레 등 다양한 장르의 대규모 작품을 무리 없이 무대에 올림으로써 영동권 대표 공연장으로 역량을 인정받고 있다. 실제로 상당히 좋은 극장 시설을 갖추고 있었으며 발레 대작을 제대로 감상할 수 있는 무대 및 객석 여건을 확인할 수 있었다.

이렇게 해서 성사된 강릉아트센터에서의 국립발레단의 <지젤> 공연은 다음과 같이 정리할 수 있다.

일시	2025년 11월 6~7일(목~금) 19:30
장소	강릉아트센터 사임당홀
프로덕션	음악 아돌프 아당, 안무 파트리스 바르, 무대 및 의상 루이자 스피나텔리, 조명 마리옹 홀렛, 출연 국립발레단, 단장 및 예술감독 강수진
주역 캐스팅	11월 6일 지젤_박슬기, 알브레히트_허서명, 미르타_정은영, 힐라리온_변성완, 패전트 파드되 인수연·양준영 11월 7일 지젤_조연재, 알브레히트_박종석, 미르타_정은지, 힐라리온_이유홍, 패전트 파드되 엄나운·김준경 총 61명 (여자 32명, 남자 29명) 출연
국립발레단 초연	2011년 2월 24일 예술의전당 오페라극장
소요 시간	총 120분 : 1막 50분, 인터미션 20분, 2막 50분
가격	R석 5만원, S석 3만원, A석 1만원
주최/주관/후원	예술경영지원센터 / 강릉아트센터, 국립발레단 / 문화체육관광부

시놉시스	<p>1막 축제가 벌어지고 있는 어느 시골 마을의 아름다운 처녀 지젤은 외부에서 온 한 청년 알브레히트와 사랑에 빠진다. 알브레히트는 신분을 속이고 지젤에게 자신을 로이스라고 소개한다. 하지만 지젤을 사랑하는 사냥꾼 힐라리온은 알브레히트를 향해 질투심을 느끼고 그의 신분을 의심한다. 한편 지젤의 엄마는 춤을 좋아하는 딸의 병약함을 걱정한다. 지젤은 이런 엄마의 걱정에도 불구하고 가을 수확 축제의 여왕이 되어 춤을 추며 즐거운 시간을 보낸다. 그러던 중, 마을 근처에서 사냥하던 공작 일행이 그의 딸이자 알브레히트의 약혼녀인 바틸드와 함께 휴식을 취하기 위해 지젤의 집 앞으로 찾아온다. 힐라리온은 이 순간을 놓치지 않고 알브레히트가 숨겨둔 칼을 찾아내어 그의 신분을 폭로하고, 알브레히트의 진실을 알게 된 지젤은 배신감에 충격을 받아 죽게 된다.</p> <p>2막 깊은 밤 숲속의 무덤가, 갑자기 하얀 그림자가 나타났다가 사라진다. 이 그림자는 사랑하는 남자의 배신 때문에 죽은 처녀들의 영혼인 율리들이다. 남자에게 배신당한 율리들은 한밤중에 젊은 남자들을 숲으로 유인해 죽음에 이를 때까지 춤을 추게 한다. 오늘, 율리들의 여왕인 미르타와 율리들은 새롭게 율리가 된 지젤을 맞이한다. 뒤늦게 지젤의 사랑을 깨닫고 용서를 구하고자 지젤의 무덤가에 꽃을 들고 나타난 알브레히트는 그곳에서 지젤의 환영을 본다. 지젤을 그에게서 자꾸만 도망치고, 알브레히트는 계속해서 그녀를 찾아 쫓아간다. 그때 무덤가를 찾아온 힐라리온은 율리들에게 유인되어 결국 희생되고 만다. 알브레히트도 힐라리온처럼 율리들에게 죽어야 할 운명이지만 알브레히트의 진심을 알게 된 지젤은 미르타와 율리들에게 그를 살려달라고 간청한다. 미르타와 율리들의 명령으로 죽을 때까지 춤을 추야 하는 알브레히트는 지젤의 사랑으로 죽음의 밤을 견디어 낸다. 이윽고 새벽이 밝아오는 종소리가 들려오고 율리들과 함께 지젤도 무덤으로 사라진다.</p>
------	--

강릉아트센터에서의 <지젤>은 며칠 후인 11월 12~16일 서울 예술의전당 오페라극장에서의 정기 공연과 구성적인 면에서 크게 다른 것은 없었다. 다만, 제임스 터글의 지휘로 국립심포니오케스트라의 연주라든가 파리오페라발레단 에투알 박세은과 김기완 커플의 출연에서는 아쉬울 수밖에 없었다. 티켓 가격에서는 이점이 있었는데, 'R석 12만원, S석 10만원, A석 6만원, B석 3만원, C석 1만원'인 서울 공연에 비해 강릉 공연에서 상당히 저렴하게 공급되었음을 알 수 있다. 이는 지역의 시민들에게도 국립 단체의 전막 대작을 제대로 감상할 수 있게 하는 국공립 기관들의 협업으로 성사될 수 있었으리라 본다. 이러한 취지에 화답하듯 강릉아트센터를 가득 채운 관객들은 기대 이상의 환호를 보냈다. 해당 사업의 장단점에 관해 이러저러한 말이 있을 수 있지만 양질의 콘텐츠를 지역 시민에게 제공하여 문화-예술 향수권을 보장한다는 점에서는 고무적이라고 할 수 있겠다.

6. 나오는 말_시대를 초월하는 레퍼토리의 힘

무용의 역사에서 프랑스 낭만 발레 시대에 파리오페라발레단을 선명하게 새겨놓은 레퍼토리로서 <지젤>은 시대를 초월하는 힘을 발휘하고 있다. 184년이 흐른 지금에서도 전 세계적으로 셀 수 없이 많은 발레단에서 <지젤>을 리바이벌하고 있다는 점만 들더라도 이를 확인할 수 있다. 60여 년간 수많은 작품을 무대 위에 올린 국립발레단에게도 <지젤>은 중요한 의미를 지닌 레퍼토리다. 1975년 임성남의 재구성으로 국내 최초로 소개된 고전 전막 발레로서 1976년과 1989년에 재공연되었으며, 1999년에는 마리나 콘트라체바에 의해 볼쇼이발레단 스타일로 재구성되었다. 2002년에는 마리우스 프티파 버전의 <지젤>이

소개되었다. 지금 우리가 보는 <지젤>은 2011년 파리오페라발레단 부예술감독인 파르티스 바르를 초청하여 무대화한 버전으로, 파리오페라발레단의 오리지널 버전이라는 원전의 유동적 계보라고 할 수 있다. 2025년 12월 현재, 전막 초연 반세기를 맞은 국립발레단의 <지젤>은 함께 해당 단체의 전문화, 선진화, 대중화의 과정을 시기마다 포용해 온 레퍼토리라는 점에서 외재적인 가치가 남다르다고 하겠다. 동시에 자연스럽게 시기에 따른 국립발레단의 간판스타들을 알 수 있게 해준다는 점에서도 고무적이다. <지젤>이라는 역사적인 콘텐츠에 담긴 예술적인 특질로 접근하더라도, 혼란스러운 시대상에 대한 도피 혹은 치유, 비극의 카타르시스, 라이트모티프를 활용한 음악, 무용의 햄릿, 여성 군무가 두드러진 안무, 낭만적 미장센을 강조한 연출, 시대를 초월하는 레퍼토리의 힘 등을 거론할 수 있다.

본 심층 비평의 계기가 된 11월 6~7일 강릉아트센터에서의 공연의 경우, 지역의 시민들에게도 국립 단체의 전막 대작을 제대로 감상할 수 있게 하는 국공립 기관들의 협업으로 성사될 수 있었다. 이러한 취지에 화답하듯 강릉아트센터를 가득 채운 관객들은 기대 이상의 환호를 보였다. 낭만 발레의 대표작 <지젤>은 '예술은 그 시대를 반영하면서도 시대를 초월하는 감흥을 준다'라는 말을 증명하는 레퍼토리다. 고전 명작 <지젤>의 서정성과 우아함, 숭고미와 애절함을 더할 나위 없이 구현한 국립발레단 단원들, 특히 발레리나들에게 박수를 보낼 수밖에 없다. 더 나아가, 그 발레단의 고유한 창작 레퍼토리는 한 단계 높은 의미와 가치를 지닌다. 매우 성공적인 창작 레퍼토리는 그 발레단의 예술적 정체성과 지향점을 적절하게 부각하는 역할을 할 수 있다. 시그니처 이미지 구축이나 브랜드 아이덴티티 확립에도 긍정적인 영향을 미칠 수도 있다. 그 좋은 사례로, 파리오페라발레단의 <라 실피드>와 <지젤>, 마린스키발레단의 <백조의 호수>와 <호두까기 인형>을 비롯하여 발레뤼스의 <세헤라자데>(미셸 포킨 안무), NYCB의 <네 가지 기질>(조지 발란신 안무), 볼쇼이발레단의 <스파르타쿠스>(유리 그리고로비치 안무), NDT의 <결혼>(지리 킬리안 안무), AMP의 <백조의 호수>(매튜 본 연출) 등과 함께 얼마 전 내한한 예테보리오페라댄스컴퍼니의 <해머>(알렉산더 에크만 안무)라든가 동양권에서도 중국국가발레단의 <홍등>(장예모 연출)이 있다.

이렇듯, 세계적인 창작 레퍼토리 확보로 인해 한 발레단이 얼마만큼 주목받을 수 있는지 보여주는 사례는 많다. 세계 무대에서 주목받는 성공적인 레퍼토리는 그 발레단의 예술적 특질을 고스란히 드러낼 뿐 아니라 해당 무용계와 국가 이미지 고양에도 좋은 영향을 미칠 수 있으며 동시에 고부가가치의 경제성을 띠는 무용 콘텐츠로 자리매김할 수 있다. 국립발레단 역시 지난 63년간 고유한 창작 레퍼토리 개발을 위해 부단히 노력해 왔으나 세계적으로 주목받는 창작 레퍼토리는 여전히 과제로 남겨져 있다. <지젤>을 비롯하여 수많은 명작 레퍼토리를 관찰하면서, 국립발레단이 국제무대에서 한 단계 더 높게 도약할 수 있는 마지막 퍼즐로서 세계적으로 널리 인정받는 고유한 창작 레퍼토리가 남겨져 있음을 다시 한번 새겨볼 수 있었다.

참고문헌

- 국립극장. 『국립극장 70년사』. 국립극장, 2020.
- 국립발레단. 『국립발레단 50년사』. 국립발레단, 2012.
- 국립발레단. 「대한민국 국립발레단 100년을 본다: 국립발레단 창단 60주년 기념 포럼집」. 국립발레단, 2022.
- 심정민. 「정통성 있는 버전으로 실현된 국립발레단의 지젤」. <댄스포럼> 2011년 3월호.
- 심정민. 『춤을 빛낸 아름다운 남성무용가들』. 에스프레소북, 2019.
- 심정민. 『무용비평가 감상』. 레인보우북, 2020.
- 심정민. 『무용사 콜로키움』. 레인보우북, 2025.
- 심정민. 「안정적이고 심미적인 작품 구현 속에서… KNB 무브먼트 시리즈」. <춤> 2025년 10월호.
- 국립발레단. 「2011 지젤 프로그램북」.
- 국립발레단. 「2015 지젤 프로그램북」.
- 국립발레단. 「2019 지젤 프로그램북」.
- 국립발레단. 「2022 지젤 프로그램북」.
- 국립발레단. 「2023 지젤 프로그램북」.
- 국립발레단. 「2025 지젤 프로그램북」.
- 국립발레단 홈페이지 <https://www.korean-national-ballet.kr/>
- 위키백과 '산업혁명' https://ko.wikipedia.org/wiki/%EC%82%B0%EC%97%85_%ED%98%81%EB%AA%85
- Opéra national de Paris Homepage <https://www.operadeparis.fr/en>

2025 지역대표 예술단체 지원
지역공연 비평 지원사업 비평결과집

무용

리:바운드 비평



2025 지역대표 예술단체 지원

보이책

리바운드 비평문

비평가 성명

김민관

비평가 소속

월간무용 몸

예술단체명

아트커뮤니티아비투스

공연명

보이책

공연일시

2025년 10월 31일 14시

공연장소

예술의전당 자유소극장

파괴적이거나 폭력적인 시대 단면을 고도화하는 법, 그리고 그것은 동시대적인 것인가를 묻기

김민관

프롤로그: 〈보이첵〉, 서사 양식으로서 고찰하기

아트커뮤니티 아비투스(안무: 장구보)은 독일 작가 게오르크 뷔히너(Karl Georg Büchner, 1813~1837)의 동명의 희곡 「보이체크(Woyzeck)」를 토대로 만든 무용극으로, 연극의 구조와 형식을 상당 부분 활용하고 있다—참고로 작가의 사망으로 인해 작품은 미완성으로 남았다. 이는 어떻게 무용극의 특성에서 희곡과 다른 차이를, 나아가 생략된 언어를 어떻게 움직임으로 연장할 수 있는지, 궁극적으로 그와 같은 확장 혹은 대체, 또는 승화 혹은 다시 쓰기가 가능한지의 측면에서 〈보이첵〉을 고찰해 보고자 한다. 또한 움직임의 차이뿐만이 아니라 입체적인 성격과 현존하는 인물로서 자리매김하는, 희곡에 등장하는 네 명의 주요 인물의 구체적인 표현 양상에 대해서도 주의를 기울여 보고자 한다.

이는 모두 크게 보면, 서사의 차원을 검토하는 일이 될 것인데, 여기에는 단순히 움직임의 요소를 넘어, 그것을 포함한 총체적인 요소 전반을 확인하는 일이 될 것이다. 다분히 국내 연극계에서는 다른 모습으로 재창작, 변주되었던 〈보이첵〉이 어떻게 무용이라는 매체와 결부될 수 있는지, 그 방식의 분석을 넘어, 근본적인 차원에서 그 창작의 동기로 거슬러 올라가 보고자 한다. 그러니까 〈보이첵〉은 무엇의 이름으로 우리에게 도착하는가. 거기서 도착의 방식은 무용으로 적합한가를 넘어 무용일 수밖에 없는 합목적성의 근거에서 고찰되어야 할 것이다. 곧 〈보이첵〉의 무용 공연으로서 형식적 특질이, 표현의 역량이 원작 희곡과 어떻게 맞물릴 수 있는지를 살피는 일은, 〈보이첵〉과 동시대성의 관계를 타진하는 과정의 일부가 될 것이다.

연극의 가산 그리고 무용의 감산 작용

〈보이책〉에서 연극이라는 장르적 성격은 장의 구분 아래 서사적 전개 양상을 독립적이고 순차적인 단계들로 구성한다는 데서 드러난다. 이는 구체적으로 음악, 의상, 대사 등을 활용해 재현적 차원에서 인물들의 관계와 현실을 표현하는 것으로 나타난다. 반면, 제한된 대사는 움직임에 대해 매체적 친연성을 갖기 어려운데, 가령 이는 악대장(최원준)과 마리(김서영)의 만남에서, 악대장의 발화가 일종의 연극적 몸을 상징하는 데 가깝다는 점에서 그렇다면, 일종의 장면으로서 압축된 장 안에서 그 움직임에 기입되며 그것을 지배하고 현실의 차원으로 연장되는 차원에서 몇몇 대사는 움직임 자체이기도 한데, 가령 이는 보이책(선종락)에 대한 명령의 언어가 보이책의 움직임에서 체현되는 지점에서 그러하다.

언어의 차원은 공연이 시작되기 전 해설자 차성수의 장을 기반으로 한 줄거리와 작품 배경에 대한 설명으로 보충되는데, 이는 공연 진행에 대한 표층적 차원의 시뮬레이션으로 볼 수 있을 것인데, 이는 다시 선형적인 차원의 서사 전개로서 작품의 형식과 현실에 대응되는 인물들의 내용에 상응한다. 따라서 〈보이책〉은 희곡을 무용의 표현으로 옮기는 과정에서, 전적으로 움직임의 영역에서의 압축적인 표현 양식을 정제하기보다 앞선 악대장의 형상에서처럼 현실을 의태하거나 전반적으로 그것이 현실의 한 양태임을 나타내는 지점에서 구상적이다.

그러니까 이는 앞선 줄거리의 사전적 이해, 나아가 희곡에 대한 스키마가 갖춰져 있다면 작품을 희곡에 대한 표현의 정도를, 방식을 가늠하거나 파악함으로써 작품을 이해할 수 있는 역량이 증대된다고 볼 수 있다. 반면, 이는 희곡과 별개로 언어적인 측면을 최소한도로만 사용하는 무용 작품에서 그 최소한의 것만으로도 대부분의 움직임이 지향하는 바를 충분히 이해할 수 있어야 한다는 점에서, 무용은 희곡으로부터 독립적인 위상을 점유하고자 한다고 하겠다.

결과적으로, 〈보이책〉은 희곡과 무용의 사이에서 연극이라는 매체의 차용이 자리한다고 할 수 있는데, 역으로 말한다면, 이 희곡이 무용적 움직임의 동기를 충분히 끌어내는 차원에서 매력적이며 동시에 유효할 수 있다는 부분에서 작품의 출발점을 다시 생각해 볼 수 있는 것이다. 현실적 차원에서의 표현의 양태로서 움직임이 구성된다고 해도, 거기에는 희곡의 구체적이고 자세한 정황과 경과를 상당 부분 누락하게 된다는 부분에 대한 전제가 있는데, 이로부터 무용은 원작에 대한 감산된 디테일을 지닌 연극의 열화된 버전과 움직임으로써 인물들의 동기와 정서를 더 극대화해서 표현함으로써 원작에 대한 증폭된 무용의 변환된 버전 사이에서 한계와 가능성을 맞바꾼다. 연극과 무용은 종합되기보다 절합된 채 존재한다.

따라서 〈보이책〉을 희곡에 대한 표현의 측면에서, 그리고 궁극적으로 무용의 언어가 어떻게 연극과 다른 차원에서 새로움을 보여줄 수 있는지의 측면에서, 나아가 무용의 움직임이 어떻게 인간의 정서와 동기를 압축적이고도 순전하며 다양한 차원에서 표현할 수 있는지의 측면에서, 따로 또 같이 바라볼 필요가 있는데, 후자로 향할수록 연극에 대한 의존도가 줄어든다고 하겠다.

더 본원적으로는 원작이 동시대에서 어떻게 다시 읽히는지의 해석적 관점으로부터, 그 원작이 어떻게 오늘날에 소구될 수 있는지의 차원에서 작품의 동기를 거꾸로 추출해 낼 필요가 있는데, 여기서 무용이란 매체는 그 자체로 온전하기보다, 원작 희곡에 대한 해석과 표현 양식 모두를 결정적 차원으로 고려해야 함의 차원에서 어느 정도 또는 상당 부분 기능적일 수밖에 없으며, 그에 따라 절대적으로 필요한 건 곧 연극의 내용이라기보다 연극의 형식으로 보인다.

인물의 주동 동기의 관점에서

〈보이첵〉에는 크게 네 명의 주동 인물이 자리하는데, 등장 순으로 이야기하면, 마리, 악대장, 그리고 의사(도민호)와 보이첵이다. 어떻게 보면 마리의 시점이 극 전반을 관통하는 것으로도 생각해 볼 수 있는데, 희곡에서 가족을 먹여 살리기 위해 완두콩만 먹고 살아가는 실험에 참여하는 보이첵은 일종의 구경거리로서 타자화되고 대상화된 존재로 드러나며, 마리와 악대장의 애정행각, 곧 악대장이란 매개를 경유하고 있는 가운데, 마리와 격렬한 불화의 장면이 발생하며 마리를 죽이게 될 때, 예외적으로 인물의 주체적 동기를 획득하게 된다. 이는 결말에 가까워진 후반의 상황으로, 이 장면 역시도 마리의 일방적 죽음이 아닌, 그가 스스로 선택한 것에 가깝다는 점에서, 마리의 시점에서 완성되는 장면으로 볼 수 있는 것이다.

보이첵은 자본주의 시대에 대한 맹신이, 동시에 과학에 대한 믿음으로 분기되는 시대의 희생물적 표본이자 그러한 시대를 비추어 내는 투명한 매개물과도 같은데, 따라서 그의 주체적 동기는 시대와 맞서 싸우는 것으로 연장되기도 그 시대의 폭력 자체를 체현하는 증거의 차원에서 타동적으로 주어지는 것에 가깝다. 이러한 지점에서 속박당하고 제어당하는, 근대가 과학의 이름으로 지배하고자 했던 인간의 의식적 상관물로서 보이첵이, 고립과 소외의 차원을 체현하는 무대 상수 쪽 비좁은 구조물 안에 닫힌, 마리의 시점이 두드러지게 되는 가운데, 밀려나며 소격화되는 것이다.

따라서 〈보이첵〉이 시대의 야만을 보이첵으로서가 아닌, 작품에 주요한 모티브로 수렴시킬 수 있었느냐의 차원에서 다소 유보적인 입장을 취할 수밖에 없어 보이는데, 혼돈과 공황의 ‘바깥’ 현실로부터 안정적이고도 내면적인 차원의 진술은, 악대장-마리-보이첵의 실내 공간에서의 관계성에서만 얻어질 수 있으며, 이 둘의 대비는 자연스레, 혼잡한 현실로부터 사랑의 중요성에 입각한 본질적 차원의 현실로서 옮겨가는 과정의 해석 차원을 이를 수밖에 없어 보이기 때문이며, 여기서 보이첵은 주동 인물로부터 밀려나며, 예외적으로 주체의 위치를 점할 뿐이기 때문이다.

곧 보이첵의 타자로서의 의미는 보이첵의 주동 인물로서의 흐름 안에서 주어져야 하지만, 표현의 함축적인 차원의 강조와 생략의 차원에서 세부가 누락됨에 따라, 보이첵은 시대로부터 밀려난 희생자의 일차적 형상으로, 그 경계에서 마리와 의 긴밀한 관계성을 누적하지 못한 채, 그 관계를 단지 급격하게 단절시키는—마리의 서사는 대신에 무너지지 않고 그의 비극적 위치를 완성해 주는 것으로 매듭지어진다.—, 따라서 인물의 동기가 시대의 억압으로 인한 반동적 차원으로 같음되는, 서사의 변형 가능성과 곧 위험을 안고 있고, 그렇게 보이첵은 원작과 다른, 또 다른 미스터리를 부가하게 된다.

또 다른 축에서, 의사가 광기를 갖고 세계를, 대표적으로 보이첵을 지배하려는 인물이라는 점은 주요한 작품의 동기를 간직하는 부분인데, 그것은 실험체로서 보이첵과 짝을 이루기 때문이다. 의사의 지배적 코드는 그 바깥의 인물 ‘들’, 즉 코러스(김승희, 문가령, 임송하, 최세봄, 최혜원, 후옥걸)와의 조응 관계로서 현격화되는데, 이 안에서 보이첵에 대한 억압의 차원을 보편화된 차원에서 승화시켜 바라볼 수 있게 된다. 처음부터 이 실험체 ‘들’은 분자적 구조 차원에서 보이첵의 연장선상에 있으며, 반대로 보이첵은 이 확장된 대기의 질서 아래 그 대표적인 예시로서 부상한다.

두 가지 서사의 축과 그 개별로서의 환원

이 알 수 없는 제어됨으로부터 본격화되는 또는 빠져나오는 본능, 제어와 본능의 그 같은 대비 구도는, 시작부터 덜컹거리며 무대를 잠식하는데, 가령 횡으로 대열을 이룬 집단이 고개를 쳐올린 채 허공에 헛손질을 하는 동작이나 앞을 보던 시선이 위를 향한 채 비어졌다가 미끄러지며 뒤로 빠지는 동작 등에서 어떤 통제의 기율과 동시에 불안정한 존재 양상이 전제된다.

반면, 이와 즉각적인 대구를 이루는 건 상수 쪽 좁은 방에 갇힌 마리로, 그는 주로 타인에 시선을 경유하여 옷을 끊임없이 갈아입는 불안정한 존재의 이미지로 드러나는데, 이는 다분히 여성의 대상화된 관념의 시대착오적으로 여겨질 수 있는 부분으로, 이는 앞선 집단에의 지배 체계의 시대적 이념과는 엄밀히 구분되어 다뤄져야 하는, 다뤄질 수 있는 문제이기도 하다.

〈보이책〉은 이 둘을 아마 시대적 비틀림의 차원에서 결부 짓고자 하는 것으로 보이는데, 이런 환원의 기제는 보이책이 그를 물리적으로 죽이는 것이 마리 자신이 원한 것이라는 점에서 비로소 비극을 완수하는 것이 아니라, 보이책의 충동이 여전히 시대가 부여한 억압에 대한 반동적 차원에서 나오는 것으로 해석할 수 있는 여지를 가져가지 않으려는 부분에서 확정되며 배가된다고 하겠다. 그러니까 마리의 서사가 전적으로 개인적인 차원 안에서 희석되는 것은, 보이책의 서사가 사회적인 차원에서 충분히 해석되지 않는 것과 조응하는 부분에서, 이 둘의 만남은 모두 제각각 단편적인 차원으로 수렴하는 것이다.

서사의 세부를 누락하는 지점에서, 어떤 것을 주요하게 선택하는 것이 오히려 가능한 것이 된다면, 〈보이책〉은 통제 시스템적 사회와 왜곡된 사랑의 정념 두 가지 축을 모두 다루고 있지만, 그 둘을 매끈하게 연결 짓지는 못한다. 그 둘이 전적으로 다르기 때문이 아니라 아마도 구조적 차원에서 개별적인 것이 어떻게 분화되고 영향을 받는지를 전제하지 않았거나 탐구해 나가지 않았기 때문이다.

두 축의 표현 양식 역시 다른데, 전자가 움직임의 역량을 적극 활용한다면, 후자는 사실적인 재현의 충위를 가져가는 것에 가까운데, 이때 연극적인 것은 무용의 불순물적인 것으로 도입되기보다는 연극적인 것으로 인해 무용적인 것이 부차적인 것으로 밀려나는 현상을 초래한다. 이는 한편으로는 무용의 표현은 코러스의 차원에서 증대되고 적극 드러나기 때문이고, 다른 한편으로는 현실로부터 우리는 해석의 단서를, 세계에 대한 물리적 감각을, 인물 자체의 차원을 획득할 수 있기 때문이다.

보이책의 주요 인물로서의 강조는 역설적으로 그가 얼마만큼 노예의 지위, 시대적 억압을 체현하고 있는지의 차원에서 그의 주체성을 감축하고 소멸하는 결과를 가져온다. 이는 희곡이 담고 있는 시대적 징후와 그 감각에 대한 주제적 초점을 드러내기 위한 필연적인 결과로만 치부할 수 없다는 점은, 처음 보이책과 마리의 서사적 접점이 환상적인 차원으로 수여된 데 비해, 그것을 실제적으로 대체한 악대장과 마리의 관계가, 보이책과 악대장의 접점이 구성되지 않는 가운데, 그 둘 모두 마리라는 매개를 경유하고 반대로 마리를 통해 두 사람과의 관계적 경로가 구성된다고 하는 지점에서 찾아볼 수 있을 것이다.

이는 마리의 주체적 인물의 해석을 만들어 내지만, 그는 육욕과 본능에 사로잡힌 대상이거나 보이는 대상으로서 한계를 벗어날 수 없다는 지점에서 그러하기에 오히려 그 한계를 더 명확하게 표기하는데—끊임없이 옷을 갈아입고 악대장과 섹스를 하는 것 외에 마리에게서 다른 행동양식을 찾기 어렵다.—, 결과적으로 그것은 페미니즘 서사의 다른 가능성을 산출하는 것과는 명확한 차이를 보인다는

점에서, 이 같은 배치가 적절한 것인지에 대해서는 여전히 의문으로 남을 수밖에 없어 보인다.

본능과 광기의 시대

마리는 통제된 환경과 억눌린 본능에 의해 그것이 사랑으로 점화되는 것이라면, 보이첵 역시 결과는 다르지만 그와 조용하는 존재로, 두 사람은 하나로부터 온 두 다른 분기로 볼 수 있을 것이다. 곧 둘은 억압을 통해 주체성을 수동적으로 획득하고 동시에 계급적 차원을 반영한다. 반면, 여성은 집이라는 가정의 관념에서 자유롭지 않음으로써 당대적이기보다 더 근원적 차원에서의 편견을 실천하는 데 가깝다.

이 둘과 대비되는 존재는 악대장이라기보다 의사에 가까운데, 그는 지배당하기보다 지배하는 존재이기 때문이다. 곧 의사는 악대장과 달리 관계에 의존하지 않고, 바깥의 상황을 통제하는 데서 나아가 통치하는 역할로서 드러나 보인다. 중앙의 회전의자에 거드름 피우듯 앉은 그의 자아는 비대하고, 이는 마치 일종의 괴물 같은 인상을 준다.

그에게 다가오는 여러 존재 각각에게 청진기를 들이댈 때, 개별자들은 그의 세계 안에 흡수되며 동일자로 환원되는, 그리하여 하나의 자아만이 남게 되는 것이다. 그것은 마치 실제 현실이라기보다 그의 환상의 공화국 같은 풍경이라는 인상을 주는데, 이로써 인간을 실험체로 삼는 기괴한 시대의 분위기는 그 반대의 경로 역시 비이성의 광기를 현상하고 있음을 드러내고자 한다.

보이첵이 시대의 희생제의적 대상으로 드러난다면, 그 원환을 완성하는 의사는 일종의 지배계급의 일원으로서, 과학에 대한 맹신을 대표하는 직능의 존재자로서 보이첵을 실험체로 환원하고 해부하려 한다. 반면, 이 둘의 관계성은 군대식 명령 체계에 입각하며, 명료한 폭력을 보여주는 대신에, 입체적인 진전의 양상을 찾을 순 없다. 곧 의사를 중심으로 일 대 다의 관계를 맺는 앞선 장면처럼, 보이첵 역시 그 일부의 대상에 속한다고 할 수 있다. 곧 코러스가 보이첵의 확장된 모습이듯, 또한 보이첵이 그들의 한 예시이듯 의사와 보이첵, 둘의 관계는 영원한 평행선상을 달리는 것에 가깝다.

비극으로의 정체성

결국 <보이첵>은 마리의 죽음 이후 완전한 광기에 빠지는데, 이때 나오는 록 음악에서 보컬은 연극적 매체의 연장선상에서 보이첵의 격정적 슬픔을 대리하는 존재 양식에 가깝다. 여기에 붉은 컨페티가 떨어지며 강렬한 사랑과 그 슬픔을 동시에 표현하는데, 이는 비극의 에너지를 승화하는 작용을 음악과 같이 한다. 이것이 시대적 차원의 괴이함으로부터 비롯된 결과인지는 미지수일 수밖에 없는데, 반면 마리의 서사를 완수하는 차원으로 결정짓기에도 어려움이 있다. 그것은 마리의 비극이 아닌 보이첵의 비극을 위해 대상화되는 차원에 가깝다—그렇지만 그 여지를 앞서 본 것처럼 찾을 수 있지 않았을까.

실제 파편적인 장들의 연결로 이뤄진 작품인 만큼, 그것은 유기적인 흐름을 구성하는 것의 어려움만큼이나 비언어적인 차원, 곧 이미지나 움직임의 매체적 활용을 초점화할 수 있는 여지 역시 생겨난다. 원작을 다룬 여러 연극이 그 표현 양식의 새로움에 주안점을 두게 되는 것과 마찬가지로, 무용극으로의 시도 역시 기대할 수 있는 것이다. 그럼에도 단순하게 원작에 대한 표현의 잠재적 역량에

대한 소구가 아니라, 이 작품이 다시 현재에 소환될 때 시대에 소구되는 바는 무엇인지, 이 작품을 통해 어떤 메시지를 기약하는지는 마찬가지로 춤과의 관계성이 어떻게 이 희곡을 새로운 차원으로 발현해 낼지에 대해 고민하는 바와 함께 여전히 숙제로 남는 것이다.

곧 무용이라는 매체가 존재 양식의 특이성을 발현하는 데 효과적이라면, 그 독특한 존재가 어떻게 의미화될지는 시대에 대한 관점과 해석의 시선이 요청되는 부분이다. 곧 서사는 움직임의 차원에서뿐만 아니라, 그 움직임이 조직되고 감각되는 차원이 어떻게 희곡에서 추출될 수 있는지, 희곡에 대한 해석을 이끌어 낼 수 있는지의 차원에서, 희곡은 부차적인 것이 아니라 오히려 결정적인 것이다. 곧 희곡은 무용에서 그 내용이 아니라 또 모티브가 아니라 서사-형식으로 부상한다. 그리고 거기에 분명 무용으로의 매체 변환의 전기가 있다. <보이책>은 그 연극의 서사를 인상적 차원에서 부분부분 인용하되 결국 그 서사의 형식으로 춤이 기능하지 못한다는 점에서, 거기에는 어떤 몸짓들의 파편이 가득하다.

에필로그: 불화되는 장면들 혹은 서사의 양식들

<보이책>의 중심인물들의 연극적 장 안에서의 현존에 비하면, 발화가 없는 코러스로서 주변 인물들의 군무는 실험 대상으로서 전락하는 인간 개체들을 그들이 지닌 고유성의 양식이 기괴한 것으로 변환한다는 점에서, 오히려 당대의 부조리한 시대적 측면을 형상화한 희곡의 특질에 부합하고 이미지 차원에서 직접 부각시키는 면이 있다. 이는 마치 괴물의 면모를 띤 존재, 동시대의 크리처물의 상위 호환 버전쯤의 존재로 여겨지게 만드는데, 보이책은 그와 유사한 계열이자 오해되거나 오인되지 않는, 현실의 차원에서는 관계에 따른 갈등을 겪고 있는 존재이기도 하다.

문제는 이 두 다른 현실이, 두 다른 존재의 양상이, 시대적 분위기와 심리적 상황이 모두 파편적으로 교차되며, 하나의 진실로 교환되며 종합되지 않는다는 점인데, 오히려 보이책보다 두 다른 현실이 뒤섞이지 않는 마리의 관점에서 서사를 종합할 수 있는 여지가 커진다. 하나의 현실이 마리와 보이책의 집이라면, 다른 하나의 현실은 그것을 제외한, 인물의 심리가 직접 투영되기도 어떤 하나의 분위기 안에 인물이 잠식되는 분위기로써 공간 일체로서, 처음부터 단일 공간에 머문 마리의 심리가 안정화되며 이해 가능한 차원을 향해 나아간다—보이책은 그 안에서 일종의 불순물 같은 존재성을 띠게 된다.

희곡이 지닌 본래적인 파편성, 그러한 전개 양상은 인물의 심리와 그에 대한 개연성 차원에 대한 기대보다는 오히려 시대적 외상의 차원에서 파편화된 개체들의 존재 방식의 면모를 보여준다는 점에서 승화될 수 있을 것이다. 반면, <보이책>이 지닌 파편적 전개는 연극과 무용의 표현적 방식의 종합이 아닌 절합의 차원, 장들이 교환되며 축적되는 어떤 서사의 이념 혹은 메시지 차원의 불확실함 또는 불명료함을 드러내는 차원에서 그 기능을 다하는 것처럼 보인다.

그것은 결국 무용과 연극, 움직임과 언어의 극단적 차원이 그 사이의 통로를 찾지 않는 방식으로 각자 분기되고 있음을 또한 드러낸다. 곧 여기서 언어가 움직임으로 표현되지 않는 불순물처럼 보인다면, 마찬가지로 움직임은 언어로 설명되지 않는 차원에서 불충분하게 보인다. 따라서 중요한 건 모든 걸 일단 움직임으로 바꾸어 보는 것이다. 그리고 움직임으로 해소되지 않는 차원이 아니라, 그 위에 최소한의 보족적 차원에서 효과를 증폭시킬 수 있는, 또는 매개할 수 있는 차원에서 말을 엮는 것이다.

물론 그것이 이상적인 차원이라고 한다면, 과연 무용‘극’은 무엇인가. 그것은 단순히 극 위에 더해진 무용을 일컫는가. 무용이 (연)극의 확장의 순간을 기한다는 전제로부터, 거꾸로 연극은 무엇을 덜 말하고 있었던 것일까. 또한 무용은 그 위에서 무엇을 더 말할 수 있다는 것일까. 어쩌면 <보이책>의 동시대성은 연극을 무용으로 번역하는 과정에서 희곡을 맞는 무용의 관성적 방식의 시도에서 여전한, 오랜 동시대성의 그 이름으로 불릴 만한 작업은 아닐까. 이는 무용의 특기할 만한 요소들에도 불구하고, 아마도 근본적인 차원에서 그 동기를 찾는 것이 쉽지 않음에 대한 어떤 대답이다.



2025 지역대표 예술단체 지원

보이책

리바운드 비평문

비평가 성명

박성혜

비평가 소속

무용비평

예술단체명

아트커뮤니티아비투스

공연명

보이책

공연일시

2025년 10월 31일 14시

공연장소

예술의전당 자유소극장

희곡이 무용이 될 때

박성혜

2025년 가을을 맞이하여 리바운드 페스티벌(Re:Bound Festival)이 열렸다. 서울 시내 곳곳에 위치한 크고 작은 극장들이 연합하여 다양한 장르의 작품들을 소개한다. 각각의 분야는 연극, 무용, 음악, 어린이극, 국악 등 다채롭지만 참여 작품들의 공통점은 서울이 아닌 여러 지역에서 나름 열정을 가지고 왕성한 활동을 벌이고 있는 단체라는 점과 창작을 근거로 새로움을 시도하고 있다는 점이다. 연고가 다소 중앙에서 벗어난 지역에서 활동하던 예술 단체 입장에서 본다면 대관과 모객을 위한 홍보의 부담을 덜고 서울 공연을 할 수 있는 긍정적인 기획이 아닌가 싶다. 그중 무용에 해당하는 아트커뮤니티아비투스의 <보이책>을 예술의전당 자유소극장에서 관람했다. 아트커뮤니티아비투스는 인천 지역을 중심으로 활동하는 무용단으로 현대무용을 기본으로 다양한 프로젝트를 진행한 이력을 가진 무용단이다. 필자는 지난 9월에도 아트커뮤니티아비투스의 안무가인 장구보의 작품 <꼭두>를 인천에 위치한 코스모40이라는 문화공간에서 관람한 바 있다. 해당 작품은 일종의 장소 특정적 예술처럼 진행되었는데 회화와 춤이 결합한 작업이었다. 2명의 시각 예술 작가가 각각이 전개하는 과정을 관객에게 보여주었고 동시에 다른 한편에서는 춤으로 어우러진 공연이 펼쳐졌다. 덕분에 관객들은 이 모든 것들이 같은 공간에서 동시에 관찰할 수 있는 작업이었다. 이렇게 실험적으로도 모험을 주저하지 않는 아비투스의 예술적 연장선상에서 조금은 다른 성격의 무용 작업 <보이책>을 소극장에서 다시 만난 것이다.

희곡 <보이책>은 어떤 희곡인가?

<보이책>은 게오르크 뷔히너(Georg Büchner)의 희곡으로 1836년 집필이 추정되는 미완성의 작품이다.

그는 23세라는 젊은 나이에 요절한 작가이지만 독일 문학에 지대한 영향을 미쳤다. <보이첵>은 미완성인 관계로 알려지지 않았다가 1879년 그 희곡이 일반 대중에게 본격적으로 알려졌다. 이후 연극은 물론 오페라와 무용 작품으로 여러 예술가에 의해 제작되었다. 연극은 현재까지 다양한 국가와 도시에서 올라가고 있고 다른 장르에서도 많이 시도되는 희곡이다. 그중 세계적으로 가장 유명한 버전은 1925년 알반 베리크의 오페라로 초연된 작품으로 오늘날까지 공연되고 있다. 국내에서도 연극은 여러 번 공연되었고 발레로는 박인자 안무로 공연된 적도 있다.

희곡의 줄거리는 가난한 보병 프란츠 보이첵이 등장하고 그는 아내 마리와 아이를 부양하기 위해 열심히 일한다. 악대장의 하인으로 일하고, 돈을 벌기 위해 의사의 비인간적인 실험 대상이 되기도 한다. 악대장은 그를 정신적으로 괴롭히고, 의사는 그의 몸을 실험에 이용하며, 주변 인물들은 그를 조롱하고 무시한다. 그러다가 그의 아내 마리는 불륜을 저지르며 보이첵을 더 고립시키고 이에 극심한 모멸과 정신적 붕괴 끝에 보이첵은 자신의 아내를 살해하는 비극적 범죄를 저지르고 파멸로 끝난다는 이야기이다.

작품 <보이첵>은 사회 구조가 가진 부조리와 무관심한 한 인간을 어떻게 파멸로 몰아가는지를 보여주는 작품이다. 유럽의 전형적인 장원이나 봉건제적 모습보다는 군인이나 의사와 같은 전문직과 도시가 배경이라는 점에서 당시 유럽에서 진행되던 산업 혁명 이후 등장한 프롤레타리아 계급이 자행한 최초의 살인이라는 평가를 받는 작품이다. 그러한 작품을 무용으로 표현한다면 어떤 특징을 가지게 될지 사뭇 기대가 크다. 더불어 이미 진행된 다른 공연 예술에서의 <보이첵>과 비교해 보아도 나름대로 의미가 있는 작품이라 사료된다.

희곡을 무용으로 전환할 때 우리는 무엇을 기대할 수 있을까?

원작 <보이첵>은 문자로 작성되어 언어로 전달되는 희곡이다. 따라서 줄거리는 물론이거니와 출연한 각 인물의 성격과 상황, 심지어 내적인 심리 상태까지 치밀하게 묘사하는 데 매우 유용하다. 하지만 언어를 사용하지 않는 춤의 경우 이러한 세밀한 묘사와 전개에 한계가 분명하게 존재한다. 무슨 상황인지, 어떤 감정인지, 심지어 춤추고 있는 인물이 누구인지를 명확하게 드러내기 힘들다. 여기에 <보이첵>에 대한 사전 이해도에 따라 관객들은 작품의 전개 상황에 관한 이해도가 천차만별로 나타날 수밖에 없다. 상세한 정보를 가진 관객은 무용수의 연령, 복장, 성별 등에 따라 신속하고도 정확하게 등장인물들을 파악할 수 있지만 사전 정보가 적거나 무용공연에 익숙하지 않은 관객은 상당한 혼란을 겪을 수 있다.

이러한 위험도에도 불구하고 언어를 사용하지 않는 무용공연에서 서사를 선택하는 이유는 여러 가지가 존재한다. 원작이 가지고 있는 힘을 이용하여 예술성을 확보한다든지, 높은 인지도에 기대어 대중성과 확산성을 꾀하기도 한다. 하지만 무엇보다도 중요한 것은 관객은 내용을 확인하러 극장을 방문하는 것이 아니라는 점이다. <보이첵>은 소재일 뿐 공연을 통해 직시하게 되는 신체성과 전체 구조의 완결성이 춤으로 진행되는 판타지를 원한다는 것이다. 따라서 구체적인 스토리와 명확한 캐릭터가 존재하는 등장인물들이 등장하는 춤에서는 원작이 가지고 있는 장르적 특성과는 다른 새로운 예술적 전략을 세워야 한다. 언어로 환원되어야 효과적으로 드러나는 것과 춤이라는 역동적인 이미지로 전환될 때 적절한 것을 명확하게 구분하여 전개해야 한다. 그것이 곧 서사가 있는 무용을 보는 이유이기도 하다.

장구보는 어떤 안무적 전략을 선택했는가?

그런 의미에서 장구보의 <보이책>에서는 주인공 보이책과 악대장, 의사, 마리, 중대장을 등장시키고 나머지 상황과 분위기, 심리 묘사는 6명의 코러스로 연출하는 방식으로 구성했다. 전체 희곡 줄거리를 요약한 후 주요 장면들을 연출하는 방법을 선택하여 진행했다. 마치 희곡을 짧게 요약을 한 후에 안무가가 임의로 연출한 장면들을 나열하는 방식이다. 물론 여기에는 대사가 당연히 존재하지 않는다. 작품이 공연되는 내내 그저 무언극처럼 상황이 진행될 뿐이다. 아니, 무언극이라기보다는 춤 동작들로 구성된 표현 중심의 이미지가 진행된다. 이러한 방법은 줄거리가 존재하는 무용극에서 일반적인 방법이다. 그렇다면 성공의 기준은 선택한 안무적 방식을 효과적으로 구현했는가를 살펴봐야 하는데 작품 <보이책>은 이 부분에서 다소 의구심이 든다.

무용수들은 자신들의 캐릭터를 효과적으로 구현하는 동작들과 표현력을 발휘해야 하고 적어도 안무가는 이를 위해 최적의 동작과 장치들을 배치해야 한다. 무용수들의 기량이 얼마나 훌륭하고 잘 구현했는지를 평가하는 것은 후순위이다. 다시 말해 안무적으로 각 출연자마다 어떤 동작을 제시했으며 어떻게 배치했는가는 전적으로 안무가가 결정해야 하고 이 효과가 잘 드러나고 있는 것이 요점이다. 그런 의미에서 작품 <보이책>에서는 전반적인 구성보다 무용수들의 기량과 개인적 표현력에 의존도가 높지 않았나 싶다. 다시 말해 이 작품은 특정한 상황에 부닥쳐 있는 특별한 한 사람 <보이책>이다. 보이책을 매개로 얼마나 높이 뛰고 많이 도는지를 보는 것보다, 얼마나 보이책의 갈등과 아픔을 잘 그려냈느냐와 관객에게 이를 효과적으로 잘 전달했느냐가 중요하다. 그런 의미에서 안무가는 무용수들의 기량보다는 해석에 중점을 두면서 작업하는 것이 현명하다. 주인공의 고뇌가 잘 드러나는 방법, 혹은 19세기 초반의 도시의 가난한 소시민이자 힘없는 병사가 어떻게 그려지느냐와 그런 효과를 얻기 위해 어떤 구조를 만들었는가를 주목해서 보았고 또 이러한 점들이 바로 온전히 무용 작품을 보는 이유가 아닐까 싶다. 여기에 안무가의 첨예한 문제의식이 포함되면 더욱 금상첨화이다. 그런 의미에서 현대무용을 통해 구현한 장구보의 <보이책>은 동작 이전에 구조의 탄탄함, 장면 배치의 영리함과 그에 상응하는 효과와 타당성, 그리고 무엇보다도 다른 희곡이 아닌 왜 <보이책>을 선택했는가에 대한 대답을 먼저 해야만 했다.

춤의 에너지와 이미지의 위력

아트커뮤니티아비투스 예술적 정체성은 춤이다. 그중에서도 표현의 자유와 다양성을 선도하는 현대무용이다. 그런 의미에서 이번 작품 <보이책>이 얼마나 현대무용과 적절하게 결합했고 효과를 얻었는가를 되돌아볼 필요가 있다. 그런 의미에서 작품 <보이책>은 다양한 차원에서 점점의 필요성과 동시에 상기하는 바가 다수 존재한다.

첫 번째로 앞서 언급한 희곡 <보이책>을 호명한 타당성이다. 이 희곡은 1820년대 유럽, 지금의 독일이 배경이다. 봉건제에서 벗어나 서서히 시민계급이 등장하는 상황에서 신분 사회의 최하층민이 겪는 사회적 모욕과 착취 구조가 선명하게 드러나는 작품이다. 이런 사회적 배경이 이 희곡의 주요한 요인으로 작동하기에 이런 주제의 작품이 춤으로 어떻게 전환해야 하느냐는 난제가 있다. 안무가는 이를 주요한 몇몇 장면으로 연출하였는데 그 효과에 대해서는 다소 의구심이 든다. 철저한 절망, 거대한 폭력, 불가항력,

불안과 이상 상태로 인한 살인이라는 극단적인 사건으로 전개되기에는 객석까지 그 전달력이 미비했고, 공감대를 사기에 신체로만 표현되는 춤의 전개는 한계가 선명했다. 그렇기에 안무적 전략의 변경이 필요해 보인다.

두 번째로 구조와 구성의 한계이다. 언어를 사용하지 않는 춤으로 장대한 심리 묘사와 상황을 표현하려면 전혀 다른 구조와 구성이 필요하다. 강렬한 시각적 효과가 시도된다든지, 심리적 상황에만 집중하면서 진행한다든지 등등의 여러 전략이 존재한다. 그리고 춤에서는 언제나 기존의 방식보다는 도전적인 방식, 혹은 전혀 다른 시도와 전개가 요구된다. 언어를 사용하지 않기에 원작과 다른 전개를 너그럽게 허용한다. 상징과 은유가 더더욱 강렬할 수 있기에 그런 의미에서 춤이라는 매개는, 언어와는 전혀 다른 범주에 속하기에 원작이 보유하고 있는 진행과 형식에서 벗어나도 일정 정도 수공을 허용한다. 하지만 안무가는 전형성에 기대어 진행했다. 이런 방법은 안전하고 일반적이기에 친숙하지만, 보다 도전적이거나 명확함과는 거리가 있다. 그래서일까? 상황을 전달하기에 강렬함이 부족했고 심리적 표현을 구현하기 위해서는 소소한 동작 몇 개로는 다소 아쉬운 한계가 존재했다.

셋째로는 춤의 에너지가 제대로 발휘되었느냐는 점이다. 춤이 가지고 있는 매력 중 하나가 바로 춤 자체가 가지고 있는 아우라다. 안무가도 아마 이를 축출하기 위해 코러스 댄스들을 배치했고 적절하게 응용했다. 6명이라는 적은 수의 군무지만 나름대로 최선을 다한 활용이 곳곳에서 보인다. 솔로와 군무의 배치가 존재했고 이야기의 전개상 필요하다고 판단된 곳에 등장하여 다양한 역할을 수행한다. 더욱이 중간 휴식 없이 한 시간을 넘게 진행할 때 코러스는 매우 중요한 역할을 한다. 이야기를 전개하기도 하지만 적절하게 끊기도 한다. 또한 배경이 되기도 하지만 작품의 주인공과 같은 역할을 담당하기도 한다. 그리고 무엇보다도 춤이 가진 에너지를 가장 잘 느낄 수 있게 해주는 주요한 역할이기도 했다. 물론 주인공인 보이책 역을 맡은 선종락과 연인 마리 역을 맡은 김서영의 기량도 훌륭했지만 말이다. 이렇게 춤이 가진 에너지를 어떻게 배치하고 효과를 볼 수 있는가에 집중하면 희곡이 가진 서사보다는 움직임, 춤이 가진 효과와 예술적 가능성이 확장된다. 그런 의미에서 명확한 캐릭터와 상당히 심오한 심리적 변화가 중요한 희곡에 너무 충실하지 않았는가 싶다. 춤이 가진 장점과 특성에 더 집중했으면 하는 아쉬움이 남는다.

네 번째로는 춤으로 펼쳐지는 무대에서 강력하게 작동하는 것은 이미지다. 그것도 다름 아니라 움직이는 이미지이기에 그 효과가 매우 강렬하다. 서사에서 구현되는 사실주의와 배치되는 추상성과 허구성은 다소 모호하지만 춤이 가진 순수함에 몰두하게 한다. 그 움직임의 파토스에서 느껴지는 것들이 희곡과 결합해야만 한다. 이 통역 불가능한 이미지에서 오는 힘이 춤을 감상하는 이유가 아닌가 싶다. 그렇다면 그렇게 강렬한 이미지가 작품 <보이책>에서 구축되었느냐는 점에서 의문을 제기하고 싶다. 눈에 보이지만 결국 눈에 보이지 않는 것까지 구현하는 힘이 바로 춤의 매력이기 때문이다. 그런 차원에서 안무는 너무 서사에 집중했고 이야기를 끌고 가기에 바쁜 진행이었다.

마지막으로 인천에서 열정적으로 활동하는 무용 단체를 서울에서 만나 반가웠다. 그것도 예술의 전당이란 곳에서 공연되는 작품을 보니 많은 생각이 들었다. 같은 공간에서 공연된 다른 작품들과 중첩되면서 비교가 되기도 하고 더욱 빛나 보이기도 했다. 그런 의미에서 최근 변모되는 현대무용의 경향을 적극 이해하고 나름의 최선의 노력을 경주하는 아트커뮤니티아비투스 노고를 엿볼 수 있었기에 박수를 보낸다.



2025 지역대표 예술단체 지원

보이책

리바운드 비평문

비평가 성명

최윤영

비평가 소속

공연과 리뷰

예술단체명

아트커뮤니티아비투스

공연명

보이책

공연일시

2025년 10월 31일 19시 30분

공연장소

예술의전당 자유소극장

지역 창작무용의 재발견과 무용극 장르의 현재성

최윤영

2025 리:바운드 축제(2025 Re:Bound Festival) 프로그램으로 무대에 오른 「보이책」(2025년 10월 31일, 예술의 전당 자유소극장)은 지역에서 창작된 완성도 높은 작품을 더 많은 관객에게 소개하기 위한 축제의 의도에 딱 맞는 작품이었다. 이 작품은 2011년 초연, 2013년 재공연 이후, 12년 만에 재공연된 것이었지만, 인물 중심의 장면구성, 몰입과 거리두기를 조화롭게 이끄는 코러스와 연출, 무용수들의 표현력이 잘 어우러지며 오늘날 관객들에게도 웰메이드 무용극으로 남기 충분했다. 지역색이 있는 작품은 아니었지만, 인간에 대한 사회적·철학적 주제 의식에 천착했던 지역 단체 예술감독의 안무력과 인천 지역 무용단에서 활동하는 무용수들의 실력을 유감없이 보여준 무대라는 점에서도 성과가 있었다. 무엇보다 파편적이고 실험적 작품이 가득한 오늘날 컨템퍼러리 무용의 흐름 속에, 무용 장르만이 닿을 수 있는 표현적 깊이와 예술성을 보여주며 무용극을 재발견하게 한 점은 대중성과 예술성을 함께 고민해야 하는 무용계에 좋은 사례가 되었다.

무용극 「보이책」은 게오르그 뷔히너의 미완성 희곡을 바탕으로 한 작품이다. 실화를 바탕으로 한 원작은 사회적 압박과 착취 속에 점점 무너져간 보이책이 악대장과 부정을 저지른 연인 마리를 살해하고 파멸에 이르는 이야기를 그리고 있다. 원작은 매우 짧은 25개의 장면이 인과적으로 연결된 것이 아니라 병렬적으로 나열되어 현대 희곡의 시초라고 평가되기도 하는데, 무용극 「보이책」 역시 이러한 장면구성을 살려, 파편적인 11개의 장으로 구성하였다. 다만, 이 작품은 사회 구조의 모순과 핍박으로 무너져가는 보이책의 스토리를 유지하면서도, 그 외의 등장인물인 마리, 의사를 중심으로 이루어지는 장면들도 비중 있게 배열하여 희곡보다 각 인물의 심리와 정서가 좀 더 짙게 드러난 작품으로 완성하였다.

특히, 6명의 코러스를 등장시켜 이야기의 안팎에서 활용한 것은 작품의 효과성을 높이는 영리한 전략이었다. 코러스는 고대 그리스 비극에서처럼 극의 내외부를 오가며 다양한 역할을 담당하였는데, 이는 작품의 분위기와 표현적 완성도를 높이는 동시에, 인물에 대한 몰입과 거리감을 조절하였다. 구체적으로 보면, 작품 초반에 코러스는 부자연스럽게 꺾이는 몸동작을 통해 작품 전체에 깔리는 불안한 정서를 암시하고, 악대장과 부정을 저지른 마리의 주변에서 성교 동작을 반복함으로써 욕망과 죄책감이 뒤섞인 마리의 심리를 극대화하였다. 또한, 임상실험을 하는 광기 어린 의사와 보이첵의 주변을 악령처럼 떠돌 때는 그로테스크한 분위기의 농도를 더하는 효과를 내었다. 이러한 코러스의 역할은 표현주의적 분위기와 인물의 심리를 극대화하며 작품 전반에 정동적 긴장감을 고조시켰다.

또한 코러스는 보이첵이 실험용 개처럼 조건 반사 반응을 하게 만드는 학대자의 역할로, 그리고 광기에 사로잡혀 가는 의사에게 짓밟히는 존재로 등장하며 극단적으로 변하는 인물들의 심리 변화가 설득력 있게 드러나도록 하였다. 다만, 여기서 이들의 춤과 움직임은 표현적이고 무거운 느낌이 아니라 다소 장난스럽고, 익살스럽기까지 했는데, 이는 작품의 긴장감을 조금 완화하는 효과가 있었다. 덕분에 관객들은 보이첵과 의사에 정서적으로 몰입하지만 하지 않고, 인물이 변해가는 모습을 다소 거리를 두고 관찰할 수 있게 되었다. 마지막 장면에서, 살해된 마리와 미쳐버린 보이첵을 둘러싸고 마치 심판자처럼 그들을 내려다보는 코러스의 모습 역시, 관객들에게 제3의 시선을 환기하며, '무엇이 이 비극을 낳았는지', '이들의 죄를 누가 심판할 수 있는지' 등을 생각하게 하는 효과가 있었다.

이처럼 인물 중심의 장면구성과 코러스의 역할들은 무용극 「보이첵」이 무용 장르만이 도달할 수 있는 심리적 깊이와 표현적 농도를 구현하면서도, 무너져가는 한 개인을 통해 사회의 부조리를 고발한 원작의 의미를 유지하게 하는 핵심으로 작용하였다. 그리고 이러한 구성 능력과 코러스의 활용은 「이카루스 패러독스」(2005), 「패솔로지」(2008), 「루머, 그 친절한 살인극」(2009), 「필론의 돼지」(2009) 등의 창작을 통해, 인간의 실존과 사회 문제에 천착하며 연극과의 융합을 시도했던 안무가 장구보가 쌓아온 안무력을 느낄 수 있는 부분이었다.

이 작품이 농도 짙은 표현적 분위기를 형성하면서도, 정서에만 매몰되지 않고 사회에 대한 성찰의 시선을 균형감을 보여줄 수 있었던 것은 연출의 힘도 컸다. 작품은 장소, 시간 등 연극적 정보를 생략한 채, 의자, 파티션, 간이침대 등 최소한의 소품으로 상황을 그려냈는데, 이는 인물의 상황과 변화 내용에만 집중하게 하는 효과가 있었다. 또한, 미쳐 변해가는 의사의 장면에서 들리는 맑고 매끄러운 클라리넷 멜로디의 음악은 극적 긴장감을 완화하는 코러스의 장난스러운 움직임을 돋보이게 하는 효과를 주었다.

특히, 장소나 분위기를 드러내는 배경 영상과 붉고 푸른 조명 등이 두드러졌던 2013년 공연¹⁾에 비해 무대 연출을 덜어낸 것은 인물의 춤과 연기에 더 집중하도록 하였다. 연출은 이전보다 조금 간소화된 대신에 효율성이 높아진 듯 보였다. 예를 들면, 작품의 초반에 부자연스럽게 움직이는 코러스와 후반에 마리를 죽인 보이첵 위로 짙은 가시덤불 이미지를 투영한 것은, 억압받는 인물들의 상황과 심리를 시각화하는 동시에, 작품의 전후반, 인물들이 놓여있는 사회적 억압의 상황을 각인시키는 효과가 있었다.

1) 아트커뮤니티 아비투스, 〈무용 보이첵〉, <https://www.youtube.com/watch?v=2qzTMRpteDU>.

또한 완전히 망가진 보이책과 마리가 추는 마지막 왈츠 위로 날리는 빨간 꽃잎은, 이들이 서로 사랑했던 아름다운 과거를 환기함과 동시에, 앞으로 일어날 사건이 더 비극적으로 느껴지도록 하는 효과가 있었다.

작품이 기본적인 구성과 연출에 완성도를 갖추고 있었지만, 여기에 매력을 더한 것은 바로 무용수들의 춤과 연기력이었다. 주요 인물을 맡았던 보이책 역할의 선종락, 마리 역할의 김서영은 거침없는 춤의 표현은 물론, 각 캐릭터의 정서와 내적 갈등을 상당히 설득력 있는 연기로 보여주었다. 특히, 선종락은 실험용 개처럼 자신을 부르는 이름에 반사 반응하는 보이책의 움직임이나 자신을 억누르는 상황에 극단적으로 변해가는 모습을 몰입감 있게 표현하여 인상을 남겼다. 의사 역할의 도민호 역시 이에 밀리지 않았는데, 연기 전공자답게 광기 어린 의사의 성격을 외형과 자세에서부터 디테일하게 살리고, 익살스러운 움직임의 코러스와는 작품 전체 분위기를 해치지 않는 호흡을 보여주며 눈에 띄었다. 이외에도 악대장, 중대장, 코러스 역할의 무용수들은 안정적인 춤과 표현 능력을 보여주어 인천 지역의 무용 단체인 아트커뮤니티 아비투스(ABITUS)의 실력을 확인시켜 주었다.

12년 만에 재공연된 「보이책」은 하나의 선형적 이야기를 중심으로 전개되는 무용극으로, 파편적이고 실험성이 두드러지는 오늘날 컨템퍼러리 무용의 흐름에 비추어 보면 다소 옛날 양식으로 보이기도 했다. 그러나 선명하고 간결한 이야기 위에 탄탄한 움직임과 설득력 있는 춤과 연기, 그리고 이를 받쳐주는 연출이 어우러지며 무용 장르만이 구현할 수 있는 심리적 깊이와 예술적 밀도를 보여주었고, 오늘날에도 웰메이드 무용극으로 평가받을 만했다. 그리고 이러한 성취는 대중성과 예술성의 균형을 고민해야 하는 오늘날의 무용계에 무용극 형식이 여전히 유효한 대안임을 증명하는 의미가 있었다. 즉, 흥미로운 이야기와 잘 짜인 구성, 매력적인 춤으로 완성된 무용극이 지닌 관객 친화성과 예술적 전달력을 다시 확인하게 한 것이다. 11월 중순, 이 작품을 인천에서 재공연할 예정인 아트커뮤니티 아비투스가 이 작품에 '관대한 현대무용'이라는 수식어를 붙인 것 역시, 웰메이드 무용극이 가지는 대중성과 예술적 성취를 알고 있기 때문일 것이다.

이번 공연이 갖는 또 다른 의미는 리:바운드 축제가 갖는 기능과 가치를 실제로 확인시켜 주었다는 점이다. 많은 지역 작품이 충분한 비평적 논의와 관객의 재접촉 없이 단발적 공연으로 사라지는 현실 속에서, 「보이책」의 재공연은 리:바운드 축제가 재평가받을 만한 지역 기반 단체의 작품을 발굴하는 가치와 의미를 지닌 플랫폼임을 분명하게 확인시켜 주었다. 올해로 세 번째를 맞는 이 축제가 앞으로 더 확대되고 지속되어, 가치 있는 지역의 작품들이 새로운 관객을 만나고 전국적으로 확산하는 계기가 되어주길 바란다. 아울러 2025 리:바운드 축제의 유일한 무용 작품이었던 「보이책」이 이번 무대를 계기로 단순히 공연의 확대를 넘어, 동시대 무용계에 무용극의 가치와 필요성을 다시 생각하게 만든 의미 있는 작품으로 남기를 기대한다.

2025 지역대표 예술단체 지원

지역공연 비평 지원사업 비평결과집

주 최 문화체육관광부
주 관 (재)예술경영지원센터
기획·운영 (재)예술경영지원센터 공연유통팀
정인혜 팀장
조혜령 주임
사업운영 (주)장앤파트너스그룹

발 행 일 2026년 1월
발 행 처 (재)예술경영지원센터

주 소 03082 서울시 종로구 대학로 57 (연건동) 3층, 12층
전 화 02-708-2260

ISBN

979-11-93836-08-8

본 비평결과집은 문화체육관광부 <2025 지역대표 예술단체 지원> 사업에 선정된 예술단체와 작품을 홍보하기 위해 예술경영지원센터에서 발행하였습니다.
본 비평결과집에 실린 글과 도판은 문화체육관광부·예술경영지원센터의 동의 없이 무단으로 사용할 수 없습니다.

