

「심청」에 나타난 ‘한국적 발레’의 정체성에 대한 연구

정 옥 희

템플대학교 무용과 박사과정

I. 서론	의 정체성 논의
II. 한국적 발레와 민족 정체성	V. 결론
III. 「심청」에서 나타난 ‘한국적 특성’ 분석	참고문헌
IV. 「심청」에서 구축된 한국적 발레	Abstract

I. 서론

한국에서 발레는 1920년대 처음 소개되었을 정도로 역사가 짧지만 오늘날 세계적인 수준으로 성장하였다. 그리고 이 성과는 한국발레의 보편성과 특수성이라는 두 가지 목표를 지속적으로 추구하는 과정에서 이루어졌다. 즉, 서양발레와 동등한 질적 수준을 획득하려는 보편적 목표(「백조의 호수」 등의 대표적인 고전 발레 레퍼토리를 소화해내야 한다)와 함께 한국만의 독특한 발레 스타일 및 특성을 정립하려는 특수한 목표(‘서양예술인 발레를 한국의 춤 전통과 조화시켜야 한다’)가 그것이다. 이 중에서도 한국발레의 특수성은 ‘발레의 한국화’, 혹은 ‘한국적 발레’라는 개념을 만들어내면서 발레의 도입기부터 진지하게 논의되었다.

그러나 국제적인 수준에 도달하려는 목표가 오늘날 상당히 달성된 것과는 달리 ‘한국적 발레’는 여전히 명확하지 않다고 평가되며, 이에 따라 박중길

(1987), 문경환(1994), 김지영(1996), 추운경(1998) 등의 많은 연구자들이 ‘한국적 발레’의 현재와 미래에 대해 연구한 바 있다. 그러나 대부분의 논의들은 한국적 요소가 포함된 발레에 대한 설명과 분류, 혹은 ‘보편성과 특수성의 조화’라는 추상적인 이상을 제시할 뿐 ‘한국적 발레’의 실제 특성이나 정체성을 구현해내지는 못하고 있다. 본 연구자는 이러한 피상적인 결론이 반복되는 이유가 바로 ‘한국적’이라는 개념에 있다고 보고자 한다. 왜냐하면 ‘한국적’이라는 개념 자체가 모호하고 논쟁적일 뿐 아니라 사회정치적으로 복잡한 의미체이기 때문에 ‘한국적 발레’의 논의 역시 추상적인 차원에 머물게 되기 때문이다. 따라서 ‘한국적 발레’에 대해 논의하기 위해서는 보다 근본적으로 ‘한국적’이라는 개념부터 조명해보아야 할 것이라 판단된다.

이러한 맥락에서 본 연구는 유니버설 발레단의 「심청」(1986)을 분석하고 여기에서 드러나는 ‘한국적 발레’의 특성을 민족적 정체성의 맥락에서 논의하고자 한다. 1984년 창단된 유니버설 발레단은 민간단체임에도 불구하고 체계적인 교육시스템, 세계적 발레단체 및 안무가와의 교류, 그리고 방대한 해외순회공연 등을 통해 한국 발레의 발전에 큰 공헌을 했다는 점에서 대표적인 발레단 중 하나이며, 특히 창작발레 레퍼토리인 「심청」은 다른 ‘한국적 발레’들과 비교할 때 국내외 공연 기간 및 횟수, 인지도, 대중성 면에서 가장 성공적인 작품이다. 또한 이러한 판단은 한국적 발레를 다룬 위의 선행연구자들이 모두 유니버설 발레단의 「심청」을 분석대상에 포함했다는 사실에서도 증명될 수 있다.

본 연구는 ‘한국적 발레’인 「심청」이 기존 서양발레와 차별되어야 한다는 논리에서 만들어지면서 한국의 민족적 정체성이 지니는 특수한 맥락적 의미를 공유하고 있음을 밝히려 한다. 연구방법은 영상 기록물 및 인터뷰를 직접 분석하며, 이외에 논문, 자료집, 역사서, 프로그램 등의 문헌을 활용할 것이다. 특히 본 연구는 자넷 에드워드(Janet Adshead)가 제시한 무용작품의 구성요소¹⁾ 및 빅토리아 D. 알렉산더(Victoria D. Alexander)가 제시한 문화 다이아몬드 모델²⁾

1) Janet Adshead Lansdale (1988). *Dance Analysis Theory and Practice*, (London: Dance Books), p.118.

2) Victoria D. Alexander (2003). *Sociology of the Arts: Exploring Fine and Popular*

을 바탕으로 작품과 그 의도, 홍보, 수용으로 나누어 분석할 것이다. 이처럼 작품의 의미를 내부에서부터 외부로 확장함으로써 본 연구는 다음의 두 가지 측면에서 기존의 연구와 차별된다. 우선 「심청」이 초연 이래 여러 번의 개작을 거쳐 변화해왔다는 점에서 크게 에드리언 텔라스 버전을 중심으로 한 전기(1986-1995)와 올레그 비노그라도프 버전을 중심으로 한 후기(2000-현재)로 나누어 분석할 것이다. 이러한 시기구분은 부분적이고 기술적인 변화부터 전체 의도의 변화에 이르기까지 변한 점과 변하지 않은 점을 모두 보여줄 것이다. 이에 따라 각 버전의 영상 기록물을 중심으로 작품의 의도, 움직임과 무용수, 그리고 시각적 요소와 청각적 요소를 분석, 비교할 것이다. 둘째, 기존 연구에서 중요하게 다루어지지 않았던 홍보와 수용이라는 사회맥락적 요소 또한 분석대상에 포함할 것이다. 홍보는 「심청」이 포스터나 선전문구, 프로그램 등을 통해 상징적, 언어적으로 인식되는 방식을 구체적으로 드러내며, 일반 언론의 소개 및 평론가들의 평론은 언어적으로 구축된 수용개념들을 보여줄 것이다. 그리하여 「심청」의 의도와 작품, 홍보와 수용은 모두 각기 다른 차원에서 의미를 만들어내면서 ‘한국적 발레’가 지닌 복잡하고 다양한 의미를 구축해갈 것이다.

본 연구에서는 ‘한국적 발레’의 특성을 논의함에 있어 유니버설 발레단의 「심청」만을 분석대상으로 삼았기 때문에 한국적 소재를 사용한 모든 작품들을 포괄하지 않는다. 또한 ‘한국적 발레’라는 개념 자체가 모호하고 가변적이라는 점에서 ‘한국적 발레란 무엇이다’라고 개념을 정의하거나 ‘한국적 발레는 어떠해야 한다’는 당위적 주장을 하려하지 않는다. 그보다는 실제 작품이 지닌 다양한 특성들을 재구성함으로써 ‘한국적 발레’의 개념 및 정체성에 대한 하나의 구체적인 사례를 제시하는 것에 제한할 것이다. 이러한 과정을 통해 ‘한국적 발레’에 대한 논의 역시 새로운 차원에서 이루어지리라 기대한다.

Forms (Oxford, UK: Blackwell Publishing), p. 62. 웬디 그리스월드(Wendy Griswold)가 제시한 문화 다이아몬드 모델을 수정하여 창조자(Creators), 작품(Art), 매개자(Distributors), 수용자(Consumers), 그리고 사회(Society)가 서로에 영향을 미치고 있음을 보여주는 이 모델은 문화연구의 기본적 관점을 제시한다.

II. 한국적 발레와 민족 정체성

1. 한국 발레사와 ‘한국적 발레’의 노력

한국에서는 1905년 최초로 서양식 무도회가 열렸고 1940년대에야 비로소 한국인이 고전발레를 추었다.³⁾ 이 사실에서 발레가 오늘날의 예술춤 개념으로 자리 잡는 데에는 복잡하고 더딘 태동의 과정이 따랐음을 쉽게 짐작할 수 있다. 본 장에서는 한국에서 발레가 발전해 온 과정 및 ‘한국적 발레’의 역사를 초기부터 「심청」이 제작된 80년대까지 살펴볼 것이다.

초기 발레는 예술춤이 아닌 민속춤, 혹은 사교춤의 한 형태로 도입되었다. 1905년의 무도회 이후 1917년 무렵 종로 우미관의 영화상영 도중에 러시아 소녀 헬렌이 토슈즈를 신고 춤을 추었다는 기록⁴⁾이 있고, 1920년대에는 러시아 유학생들이 조직한 해삼위 음악단의 고국방문 공연에서 코파춤을 비롯한 러시아 민속무용과 사교춤을 소개하여 큰 인기를 끌기도 하였다. 또한 1924년에는 학교나 청년회가 주최하는 무도회가 유행하는 등 유학생들에 의한 공연이나 자선목적의 무도회가 활발히 이어지면서 춤을 천박하게 여기던 사회적 통념도 변하기 시작했다.

예술춤으로서 발레가 인식되기 시작한 것은 1926년의 이시이 바쿠(石井漠)의 내한공연 이후 신무용과 같은 예술춤 장르가 성립되던 무렵이다. 민속춤과는 구별되는 예술춤에 대한 인식이 눈을 뜨기 시작하면서 발레 역시 예술춤으로 여겨지기 시작하였다. 당시 한국 최초의 전문 무용수였던 배구자는 1928년의 개인 발표회와 이듬해의 연구소 발표회에서 한국 창작춤 및 외국민속춤과 함께 발레를 소개하였으며, 심지어는 토슈즈를 신기도 하였다⁵⁾고 전해진다. 뿐만 아니라 1930년대에 들어 본격적인 외국발레단체의 내한공연이 이어져서 1931년에는

3) 1905년 11월 3일 매일신보에 의하면 청나라 공사 주최로 무도회가 개최되었다는 기록이 있으며, 한국인 최초의 고전발레 공연은 1946년 10월 한동인이 조직한 서울바레단의 「레 실피드」 공연이라 할 수 있다.

4) 언론인 김을한의 증언. 김경애·김채현·이종호 공저(2001). 『한국문화예술총서 6-우리무용 100년』(서울:방일영문화재단), p. 244.

5) 위의 책, p. 249.

러시아 알렉산드르 사하로프(Alexandre Sukharoff) 부부가 YMCA 강당에서 한국 최초의 발레공연을 가졌으며, 안나 파블로바의 제자인 엘리아나 파블로바(Eliana Pavlova)가 내한하여 「빈사의 백조」와 같은 작품을 공연하기도 하였다.

이때까지의 발레가 주로 외국인의 내한공연 위주였고 배우자 역시 창작발레를 외국인속춤 및 한국창작춤과 구별 없이 추었다면, 1940년대 들어서는 정지수, 한동인, 진수방이 정통발레를 전문적으로 공연하고 교육하면서 본격적으로 한국발레가 발전하기 시작했다. 또한 1945년 광복 이후 조선문화건설중앙협의회 산하 단체인 조선무용건설본부가 설립되고 이듬해 조선무용예술협회로 다시 구성되면서 발레는 신무용과도 구별된 독자적인 장르로서 인식되기 시작했다. 비록 실제에서는 여전히 혼합되어 공연되었을 지라도 조직구성이 현대무용부, 발레부, 교육무용부, 이론부라는 네 분야로 나뉘었다는 점에서 의식적으로는 장르 간 구분이 이루어졌음을 알 수 있다. 조선무용예술협회의 창립공연에서 정지수, 한동인, 진수방은 발레작품을 선보였으며, 이 단체가 경제적 어려움으로 곧 해체되자 한동인은 최초의 전문 발레단인 서울발레단을 창설하여 1946년 10월 「레 실피드」로 창단공연을 가졌다.

한국전쟁 이후 50년대에는 송범의 코리아 발레단, 임성남 발레단, 조광발레단 등이 조직되면서 다른 장르보다 왕성한 공연을 추진하였으나, 1962년 국립무용단이 창단되면서 이에 대부분 흡수되었다. 한국무용, 발레, 스페인 무용, 신무용 등 각 장르의 무용가들이 모두 참여한 국립무용단은 11회까지의 공연동안 임성남의 발레 다섯 편, 송범의 한국무용 여섯 편, 주리의 스페인 무용 두 편, 김문숙·김진걸·강선영의 한국무용 총 4편을 복합적으로 공연하다가 1970년 12회 공연부터 임성남이 단독으로 안무하면서 1972년 국립발레단으로 분리되었다.

한편 60년대 이후 대학무용과가 생겨나고 70년대 이후에는 대학을 기반으로 한 발레단 및 개인 발레단체가 다수 등장하면서 발레계는 더욱 다양하고 활발해졌다. 특히 광주시립발레단(1976), 유니버설발레단(1976), 서울발레시어터(1995) 등 직업발레단이 늘어나면서 한국의 발레는 「백조의 호수」(1977, 국립발레단), 「호두까기 인형」(1977, 국립발레단), 「라바야데어」(1999, 유니버설발레

단) 등 많은 자본과 뛰어난 무용수들을 확보해야하는 고전발레를 거뜰히 소화해 내는 수준으로 성장하였다. 이 중에서도 유니버설발레단은 외국인 교사를 영입한 탄탄한 교육, 통일교의 자금과 조직, 그리고 세계적 유대와 경험을 토대로 세계적인 발레단으로 성장하였다.

이처럼 정통발레의 대작들을 목표로 발전했던 한국발레는, 동시에 ‘한국적 발레’를 만들어 내려는 이상 역시 꾸준히 추구해왔다. 초창기 발레가 도입될 당시부터 많은 창작발레 작품들이 한국적인 소재와 정서를 표현하려 애썼고, 이에 대해 활발히 논의하고 반성했다. 1946년 8월 5일 국도극장에서 열린 조선무용예술협회 창립공연에서 추어진 정지수·한동인 외 6명의 「원무곡」, 한동인의 「비단가마」, 진수방의 「아리랑 회상곡」⁶⁾은 최초의 창작발레 작품이라 할 수 있는데, 제목만 남아있음에도 불구하고 한국적 정서를 표현하려 했음을 알 수 있다. 물론 고전발레의 레퍼토리를 소화해내기 힘든 수준에서 창작발레는 보다 쉽게 다가갈 수 있었다는 이유도 작용했겠지만, 한편으로는 같은 무대에서 공연된 조용자의 「봉선화」, 박용호의 「해방」, 「애국가」등의 작품들처럼 광복 이후에 고조된 민족의식과 맥을 함께 한다고 볼 수 있다. 또한 한동인의 서울바레단은 첫 공연인 「레 실피드」를 시작으로 「호두까기 인형」(제3회), 「장미의 정」(제4회)을 차례로 올리면서 그 역량을 과시함과 동시에 「민족의 피」(제2회), 「뽕」(제4회)이라는 창작발레를 공연하였는데 두 작품 모두 한국적 소재 및 민족의식을 고취시키는 주제가 담겨있었음을 짐작할 수 있다.

그러나 광복 이후 조성된 한국적 주제의 발레 흐름은 한국전쟁으로 중단되었다. 전쟁 이후 침체상태의 발레계에 등장한 임성남의 귀국공연은 「빈사의 백조」, 「로맨틱 조곡」등 고전발레를 올렸는데 “그 가능성이 의심되어 오던 이 나라 발레의 열등성을 하루아침에 씻어준 공연”⁷⁾이라는 평을 받으면서 발레의 초점을 다시금 고전발레로 향하게 하였다. 이때부터 국립무용단이 조직되기 전까지의 주요 발레공연들은 고전발레 혹은 서양적 감각의 창작발레들이 주로 추어

6) 朝鮮通信社(1946). 「朝鮮年鑑」, 서울, p. 303. 재인용. 안경숙(1981), 國立바레단 10年史 연구, 경희대학교 석사학위 논문, p. 20.

7) 황영빈, 임성남 공연 평, 『연합신문』 1956. 6. 22. 재인용, 위의 책, p. 22.

졌다. 심지어 국립무용단이 조직된 후에도 1, 2회의 공연까지는 쇼팽이나 거쉰 등의 음악을 사용한 추상적인 「백의 환상」과 「쌍곡선, 혹은 하테스 등의 그리스 신화인물이 등장하는 「사신의 독백」등이 만들어졌다.

국립무용단의 제3회 공연(1960.6.20-24)에서는 갑자기 두 편의 한국적 발레가 프로그램을 채우면서 또다시 한국적 발레에 대한 관심이 되살아났다. 주리의 「푸른 도포」(전 4막)에는 물레방앗간 주인, 원님, 나줄이 등장하고 임성남의 「허도령」(전 3막)에는 도령, 사자, 줄 타는 광대, 탈꾼들이 등장하는 등 소재의 선택 면에서 모두 전형적인 시골마을을 배경으로 낭만적인 향수를 그대로 드러내고 있다. 그러나 “민족발레를 창조한다는 것은 오늘날에 있어서 무용가의 필연적 욕구이며 과제”⁸⁾라 했던 안무가의 의지에도 불구하고 실제 안무는 “전형적인 로맨틱튀튀 차림에 색동저고리를 걸치고 토슈즈로 에뛰튀드(attitude)하면서 상체의 춤사위는 팔을 들어 너울대도록 하는 등”⁹⁾ 인위적인 조합을 탈피하지 못했다. 이 공연에 대해 비평가들은 다음과 같이 기계적 동작조합을 중점적으로 비판하였다.

(한국적 발레는) 기예의 외형적인 혼합이나 접근에 의해 되는 것이 아니다. 그보다 발레를 형태화해가는 과정에서 어떻게 우리 민족 특유의 감각과 관념을 작용시켜 독특한 우리의 정서, 우리의 미의식을 조성하며, 어떻게 우리고유의 품격과 기품을 갖추게 하는가에 달려 있는 것이다.¹⁰⁾

이상과 같이 ‘한국적 발레’에 대한 안무가의 의도와 실제 작품 간의 괴리, 그리고 비평가들의 지적과 이상 제시라는 패턴은 이후 계속되어진 ‘한국적 발레’ 작품들에서도 비슷하게 반복되었다. 70년대에는 이화여대 홍정희 교수의 「코리아 환상곡」(1971)이나 국립발레단의 「지귀의 꿈」(1974)이 대표적이었으며, 한국무용계의 부흥기였던 80년대에는 '86 아시안 게임이나 '88 올림픽 게임의 주최를 계기로 한국문화의 홍보에 관심이 쏠리면서 수많은 한국적 발레가 쏟아져 나왔다. 그러나 그 중 대부분이 전통설화 및 고전문학에 바탕을 두었으며, 나아

8) 임성남. 안무자의 말, 국립무용단 제 3회 프로그램, 재인용, 위의 책, p. 50.

9) 안경숙(1981). 國立발레단 10年史 연구, 경희대학교 석사학위 논문, p. 50.

10) 안제승(1980). 『무용원론』(서울: 경희대), p. 416. 재인용. 김현영(1992), 한국에서 발레의 발전에 관한 고찰, 이화여자대학교 석사학위논문, p. 23.

가 80년대 발표된 한국적 발레 총 20편¹¹⁾ 중 9편이 86년과 88년 사이에 제작되었다는 점에서 작품의 소재를 선정하는 단계에서 정치사회적인 의지가 작용했음을 증명한다. 다시 말하면 ‘한국적 발레’의 홍수는 구체적인 사회적 맥락 속에서 한국문화를 소개하려는 의식적인 노력의 결과물이었음을 알 수 있다.

80년대 이후 ‘한국적 발레’에 대한 열기는 주춤해진 반면 정통 발레는 세계적인 수준으로 성장했다. 80년대까지 만들어진 한국적 발레 중 지금까지 공연되는 작품은 유니버설 발레단의 「심청」이 유일하며, 그에 필적하는 모범이나 전형이 될 만한 작품을 찾기가 어렵다. 그럼에도 불구하고 ‘한국적 발레’는 크고 작은 차원에서 시도되고 있으며, ‘이상적인’ 한국적 발레에 대한 논의 역시 끊임없이 계속되고 있다.

2. 민족 정체성의 형성과 재현

‘한국적 발레’에서 ‘한국적’이라는 단어는 곧 한국의 민족 정체성과 연결된다. 따라서 이 장에서는 민족이란 무엇이고, 어떻게 형성되었으며, 어떠한 방식으로 재현될 수 있는가를 살펴볼 것이다. 그리고 이 맥락에서 ‘한국적인’ 민족적 정체성에 대해 논의하고자 한다.

우선 민족이란 말은 명료하지 않다. 왜냐하면 민족은 영어 ‘네이션(nation)’의 번역어인데 한국어에서는 이 단어가 맥락에 따라 ‘민족’, ‘국가’, ‘국민’ 등으로 다양하게 쓰이기 때문이다.¹²⁾ 게다가 ‘한국국민’(대한민국의 구성원)과 ‘한(국)민족’(북한 및 세계에 거주하는 한민족)의 개념이 뚜렷이 구별되는 특수한 정치상황 때문에 그 의미는 더욱 혼란스러워진다. 따라서 민족에 대해 논의하기 위해선 민족의 개념을 구성하는 요소에서부터 출발해야 한다.

민족의 정체성이라는 개념은 두 가지 믿음을 전제로 한다. 즉 그 민족에게 공통된 객관적, 혹은 주관적인 특성을 찾을 수 있다는 믿음과 그 특성이 다른 민족 공동체와는 구별될 수 있다는 믿음이 그것이다. 그런데 첫 번째 믿음을 살펴볼

11) 김현영(1992). 위의 책. 표-80년대 한국적인 소재의 창작작품, pp. 32-35.

12) 고명섭(2005). 『지식의 발견-한국 지식인들의 문제적 담론 읽기』, (도서출판 그린비), p. 19.

때 실제적으로 그 민족에게만 고유한 특성을 찾기란 쉽지 않다. 왜냐하면 혈연, 언어, 종교, 지형 등의 ‘객관적’ 요인 및 동질성을 지키려는 의지나 공통된 역사적 경험 등의 ‘주관적’ 요인들은 모두 민족이라는 공통체가 형성되고 나서야 비로소 그 정체성을 규정하고 유지하려는 목적으로 사후에 규정되는 것이기 때문이다.¹³⁾ 한편 ‘다른 민족과 구별될 수 있다’는 두 번째 믿음 역시 인식론적으로 불안정하다. 한 주체의 정체성이 다른 주체의 존재를 인식하면서 비로소 형성된다는 인식론에 따르면, 민족 역시 다른 민족과의 대면을 통해 그들과 차별되는 자신만의 정체성을 형성한다. 따라서 민족의 정체성은 곧 민족의 형성, 즉 하나의 민족이라는 범주를 정해놓고 그 안에 해당되는 특성을 추려내는 과정에서 비로소 드러나는 것이다. 이렇게 볼 때 민족의 정체성은 “민족이 없는 곳에서 민족을 발명해낸 것”¹⁴⁾이라고 할 수 있다.

물론 민족적 공동체가 갑자기 등장한 것은 아니다. 이미 고대에서부터 혈통, 지연, 언어, 신화, 역사적 기억 등을 공유하는 집단(ethnie: 민족제)¹⁵⁾이 있었다. 그러나 이러한 자생적 집단은 서구적 근대라는 존재론적, 인식론적 전환을 거치면서 현재의 민족으로 전환했다. 베네딕트 앤더슨(Benedict Anderson)에 따르면 중세가 존재론적 차원에서 종교라는 초월적 동질성을 바탕으로 한 반면, 근대는 인쇄 자본주의의 발달로 인해 자국어 네트워크라는 새로운 동질성을 형성했다고 한다. 근대의 새로운 동질성은 인쇄물의 공유를 통한 동시성만을 지녔을 뿐 아무런 중심이 없이 텅 빈 것인데, 이를 바탕으로 근대적 민족의 본질인 “상상적 공동체”가 형성되었다.¹⁶⁾ 또한 인식론적 차원에서 중세가 존재의 근거

13) 이러한 논지는 근대민족이론을 출발시킨 어니스트 르낭(Ernest Renan)의 이론을 바탕으로 한다. Ernest Renan, “What is a nation”, Homi K. Bhabha(1990, ed.) Nation and Narration (London: Routledge), pp.12-19.

14) Ernest Gellner(1964). Thought and Change, (London: Weidenfeld and Nicholson), p. 169. Benedict Anderson(1983). Imagined Communities: Reflections on the Origins and Spread of Nationalism, (London: Verso), p. 6.

15) 에스니(ethnie)는 ‘민족학(ethnology)의 연구대상으로서 소위 ‘미개사회’에서 문화적 공동성에 입각하여 귀속의식에 의해 결합된 유동적 집단을 가리키며....종래 전통적 역사학의 ‘민족’관을 상대화시키는 유효한 분석도구로 자리매김한다.’ 강상중(1997), 『오리엔탈리즘을 넘어서』, 이경덕·임성모(역)(서울: 이산, 2004), p. 248.

16) 앤더슨은 새로운 동질성의 예로 신문을 들고 있다. 신문은 여러 사건이 직접적 연관 없이 단지 같은 날짜라는 이유로 동시에 병치될 수 있으며, 이것이 독자들에게 동시성과 동질성의 감각

를 외부적 요인(종교, 왕권)에서 찾았다면, 근대는 내부적 요인(이성)에서 찾았다. 이에 따라 민족 역시 왕권이나 종교 대신 민족 내부의 요소들을 주체성의 근거로 삼으면서 개개인은 민족과 상징적으로 동일시된다. 이처럼 근대적 민족은 실재적 동질성이 아닌 상징적 동질성을 바탕으로 형성된 공동체이다.

나아가 서양, 특히 유럽국가들은 계몽사상과 자본주의라는 근대적 제도를 바탕으로 민족국가라는 새로운 공동체를 형성했다. 그러나 바로 계몽사상 및 자본주의의 자기모순으로 인해 민족국가들은 제국주의로 변질되었다. 18세기 자유로운 주체와 인류보편의 해방을 믿었던 유럽인들은, 그러나 19세기를 지나면서 비유럽국가에 대한 배타주의와 인종차별주의를 드러냈다. 왜냐하면 “이성의 자유로운 주체라는 환상은 민족국가 내에서는 실현되기 어려웠고 타민족이라는 타자를 지배함으로서만 충족될 수 있었기”¹⁷⁾ 때문이다. 또한 무한히 가치를 증식하려는 자본주의적 욕망은 자유경쟁이라는 이상을 독점자본으로 변질시키면서 해외에서 식민지를 독점하려는 제국주의를 낳게 되었다. 이에 따라 19세기 제국주의적 유럽은 비유럽국가들을 자신들보다 열등한 존재로 여기고 이를 문명화시켜야 한다는 권리 및 의무를 스스로에게 부여하고 실행했다.

이러한 유럽의 정치적, 경제적 지배에 대항하여 19세기 말 인도, 아시아 등의 탈식민 국가에서도 민족의 개념이 등장하기 시작했다. 그러나 이들의 민족적 정체성은 자율적인 고유문화 자체로서가 아니라 제국주의적 침략에 대항하려는 정치적 의의를 바탕으로 형성되었기 때문에 곧 모순적인 상황을 대면하게 된다. 즉 제국주의에 저항하여 그들만의 고유한 정신과 문화를 강조하면서도 발전을 위해서는 서구의 체제와 문화를 받아들여야 했기 때문이다. 영국의 지배에 저항하여 생성된 인도의 민족정체성에서도 보듯이¹⁸⁾ 제국주의의 지배로부터

을 제공하기 때문이다. Benedict Anderson(1983), pp. 6-8.

17) 나병철(2000). 『근대서사와 탈식민주의』. (서울: 문예출판사), p. 194.

18) 고부웅(2002). 『초민족 시대의 민족 정체성』(서울: 문학과 지성사), pp. 116-124. 고부웅에 따르면 영국은 인도 지배를 하기 위해 소수의 인도인에게 영국식 교육을 제공하였으나 정작 그들이 영국사회에 진출하는 것을 막음으로써 그들이 인도민족의 독립운동에 주축이 되어버리는 결과를 낳았다. 이는 영국에서 제국으로서의 보편성(교육제공)과 민족으로서의 특수성(인도인배제)이 공존할 수 없었기 때문이다. 또한 이렇게 형성된 인도 민족지도자들 역시 제국주의의 체제에 벗어나는 것과 서구의 발전단계를 받아들여야 한다는 모순된 두 과제를 주장하게 되었다.

벗어나기 위해선 낙후된 경제 및 제도를 개선해야 했으며, 거기에는 서구적 문명과 체제가 모델이 되었다. 따라서 탈식민국가의 민족은 제국세력과 구별되는 자신만의 독자성을 확보하려 노력하면서도 한편으로 제국의 문화를 보편적이고 발전된 것으로 상정하고 이를 받아들일 수밖에 없었다.

이러한 맥락에서 한국은 민족적 정체성에 있어 탈식민국가들과 문제의식을 공유한다. 한국에서는 서구 및 서구화된 일본과 직접적으로 교류하게 된 19세기 말부터 민족의식이 형성되기 시작하였다.¹⁹⁾ 조선말 제국열강들과의 교류 및 조약을 통해 명색이나마 대등한 관계를 설정하게 되었고, 값싼 인쇄기술을 도입하여 한글을 사용하는 대중적 공동체가 만들어졌으며, 나아가 대중들이 느끼는 제국의 영향력이 확인해지면서 비로소 한민족이라는 개념이 형성되었던 것이다. 뿐만 아니라 식민 지배를 겪으면서 한국의 민족 정체성은 인도의 경우처럼 모순적인 목표를 가지게 되었다. 즉, 조선말의 대중에게는 무능하고 부패한 봉건 왕조와 국가의 존립을 위협하는 일본 및 서양 제국주의 모두가 극복의 대상이었기 때문에 제국열강에게 저항하면서도 그들의 발전된 문화를 받아들여 개혁해야 한다는 모순된 상황에 봉착하였다. 이러한 과정에서 타 민족에 대한 독립성이라는 특수성과 그들과 대등하게 겨룰 수 있는 정치적, 경제적 힘이 라는 보편성 모두 한민족의 정체성이 형성되는 당위성을 제공하였다.

나아가 제국주의적 이분법인 서양-문명-보편성/비서양-미개-특수성이 그대로 도입되면서 제국주의적 주체의 문화 및 체제를 ‘보편적인 것’으로 상정하고 이이 구별되는 것을 한국적인 특수성이라 의식하게 되면서, 한국적 정체성은 특수성과 보편성을 모두 결여해선 안 된다는 이데올로기적 압박을 받게 되었다. 이렇게 볼 때 ‘한국적인 것이 무엇인가’에 대한 논의에서 “우리가 반드시 짚고 넘어가야 할 문제 중 하나가 보편성과 특수성의 관계”²⁰⁾가 된 것은 당연한 결과라 할 수 있다. 정체성의 형성초기에 널리 강조된 ‘동도서기론(東道西器論)’과 같은 보편이념에서도 보듯이 많은 이들은 서양의 기술적, 제도적 형식을

19) 그 이전에도 중국 및 일본과의 교류가 있었으나 이들이 한민족과 동등한 민족이라는 개념이 없었으며 그나마도 소수계층 안에서 이루어졌던 것이 사실이다. 고부웅(2002), p. 177 참조.

20) 탁석산(2000). 『한국의 정체성』(서울: 책세상), p. 16.

보편적인 것으로 적극 받아들이면서도 한국적 의식이라는 특수성을 잃어선 안 된다고 여겼다. 이러한 의식은 지금도 유효하여 ‘가장 한국적인 것이 가장 세계적인 것이다’, 혹은 ‘전통의 현대적인 변용’ 처럼 세계적인 보편성과 한국적인 특수성이 어떠한 방식으로든 조화될 수 있다는 믿음으로 이어지고 있다.

한국의 많은 학자들은 탈식민적 주체가 지닌 모순적인 정체성을 어떻게 재현할 것인가에 대해 활발히 논의하고 있다. 그 중에서도 강정인은 『서구중심주의를 넘어서』에서 ‘어떻게 해야 한다’는 당위성보다는 ‘어떻게 할 수 있다’는 가능성을 중심으로 다음과 같은 네 가지 전략(동화, 역전, 해체, 혼용)을 제시하였다. 우선 동화적(assimilative) 전략은 주변이 중심의 보편성과 우월성을 인정하고 중심의 제도 등을 적극 수용함으로써 중심에 통합되고자 하는 방식으로, 서구의 발전과정을 보편적이고 절대적인 것으로 전제하여 자국의 발전 역시 비슷한 과정을 거쳐야 한다고 본다. 역전적(reverse) 전략은 오히려 비서구의 특수성과 열등성을 보편성과 우월성으로 전위시키는 방식으로, 서구를 타자로 전환시키고 비서구의 중심적 지위를 복원시키려 한다.²¹⁾ 동화와 역전은 대립적인 관계이지만 근본적으로 서구에 대한 비서구의 열등성을 이미 전제하고 출발할 뿐 아니라 서구와 비서구 사이의 차이를 본질화하는 위험이 있다.

한편 혼용적(syncretic; hybrid) 전략은 중심과 주변의 요소들을 취사선택하여 혼합시키는 방식으로, 호미 바바(Homi Bhabha)의 모방(mimicry)개념, 즉 “거의 같지만 아주 똑같지 않은(almost the same but not quite)” 재현방식이 대표적이다. 유사성과 비유사성이 공존함에 따라 식민적인 이분법 담론의 권위가 흔들린다는 것이다. 많은 학자들이 선호하고 실제로도 많이 이루어지고 있는 이 방식은, 그러나 체계적인 이론작업이 아직 실현되지 못한 상태이다. 마지막으로 해체적(deconstructive) 전략은 서양/동양, 마음/몸, 정상/비정상 등의 이항대립을 구성하는 기준이 사실상 근거 없이 인위적인 것임을 밝히는 방식이다. 그러나 주로 푸코, 리오타르, 데리다 등의 학자들이 논의하는 개념일 뿐 현

21) 역전적 전략의 대표적인 예는 대중매체가 서양인이 한국 풍습을 기꺼이 따르고 즐기는 모습을 보여주는 것으로서, “한국인보다 더 한국적인 서양인”을 통해 한국문화에 대한 우월성을 고취시키고 서양에 대한 열등감을 해소시키는 작용을 한다.

실적으로 시도되는 단계는 아니다.

위의 전략적 구별 방식에 따르면 한국의 특수성과 서양의 보편성을 조화해야 한다는 일반적인 관점은 혼용적이라 할 수 있다. 그러나 한국을 특수성에, 서양을 보편성으로 전제하는 것 자체가 동화적 경향을 지닌다면, ‘한국적인 것’에 대한 강한 의지에서는 전복적인 경향을 지니기도 한다. 이처럼 다양하고도 모순적인 의미들이 한국의 민족 정체성을 구성하고 있다. 이러한 상황에서 한국적인 정체성이 ‘무엇이다’ 라거나 ‘어떠해야 한다’ 라는 당위적 진술 및 이상적 구현보다는 ‘어떻게’ 생각되고 형성되었는가를 살펴보는 것이 더 생산적인 접근방식이라 생각된다. 따라서 다음 장에서는 유니버설 발레단의 「심청」을 분석함으로써 하나의 예술작품에서 형성된 ‘한국적인 것’은 무엇이며, 특히 발레라는 서양예술 장르에서 어떻게 정체성을 구축하여 나갔는지를 중심으로 분석할 것이다.

III. 「심청」에서 구축된 ‘한국적 특성’ 분석

본 장에서는 유니버설 발레단의 「심청」을 알렉산더 D. 빅토리아가 제시한 문화 다이아몬드 모델(창조자, 작품, 분배, 사회, 수용자)을 바탕으로 나누고, 그 중에서도 작품 부분은 자넷 에드워드가 제시한 무용의 구성요소(움직임, 무용수, 시각 요소, 청각 요소)로 나누어 살펴볼 것이다. 그러나 보다 압축된 논의를 위해 사회와 수용자를 묶어 수용(reception)으로 분류했으며, 작품 내에서도 움직임과 무용수, 시각 요소와 청각요소를 묶어 분류하였다. 이를 바탕으로 각 부분을 전기와 후기로 나누어 구체적으로 ‘한국적 발레’이 구현되어가는 방식 및 관점을 중심으로 논의할 것이다. 단, 전기는 초연(1986)의 영상 기록물이 분실되었으므로 이듬해의 기록물²²⁾을 분석할 것이며, 후기는 2004년 출시된 기록물²³⁾을 중심으로 분석할 것이다.

22) 유니버설 발레단(1987). 「Shim Chung」(VHS), 공연실황, 1987.9.18. 일본 도쿄 칸이, 호콘 극장. UAM.

23) 유니버설 발레단(2004). 「Shim Chung」(DVD), 공연실황, 2001.9. 서울 예술의 전당, Spectrum DVD.

1. 의도

유니버설 발레단의 초대 예술감독인 애드리언 텔라스(Adrienne Dellas)가 제작·안무한 창작발레「심청」은 판소리 심청전을 소재로 하여, 박용구 대본, 최동선·케빈 픽카드(Kevin Barber Pickard) 음악, 실비아 탈슨(Sylvia Taalsohn) 의상으로 1986년 9월 21-22일 국립극장에서 아시안게임 문화예술 축전 특별초청 공연으로 초연되었다. 총 3막으로 이루어졌으며, 1막에서는 심봉사의 딸로 태어난 심청이 공양미 삼백석을 위해 배에 끌려가 제물로 바쳐지는 내용, 2막은 용궁에 도착한 심청이 용왕의 구애에도 불구하고 아버지를 위해 지상으로 돌아오는 내용, 3막에는 임금과 결혼한 심청이 심봉사와 재회하여 심봉사가 눈을 뜨는 내용이 전개된다.

「심청」의 기획부터 제작, 안무까지 전적으로 주관한 텔라스는 이 작품을 통해 한국, 한국인, 한국발레를 상징적으로 형상화하고자 했다. 1976년부터 선화예술학교에서 지도했던 텔라스는 ‘1978년 영어로 된 심청전 책을 읽은 후 이것이 발레를 만들기에 적합한 소재라고 생각’²⁴⁾하였고, 특히 ‘아버지를 위해 기꺼이 희생하는 심청의 성스러운 희생정신이 가장 가슴에 와 닿았으며... 한국과 한국인에 대한 사랑, 그리고 이들의 밝은 미래를 기원하며 작품을 창작하게 되었다’²⁵⁾고 한다. 그녀는 「심청」의 주제인 ‘효’가 발레를 통해서도 충분히 전달될 수 있다고 믿었으며, 어려움 속에서도 믿음을 잃지 않고 노력하여 마침내 왕비가 된다는 심청의 존재를 한국, 한국인, 혹은 한국발레의 운명과 동일시하였다. 나아가 “동양의 유교, 불교문화권이 가진 효와 사랑을 세계에 널리 심어줄 수 있는 작품을 만들고자”²⁶⁾했던 텔라스는 처음부터 외국에 소개하려는 목적을 염두에 두고 가장 한국적이고 동양적인 것을 구현하고자 했다.

그러나 그 구체적인 형상화에 있어 텔라스는 철저히 고전발레의 형식에 따라 「심청」을 구현했다. 그녀는 ‘마리우스 프티파(Marius Petipa)식의 19세기 그랑

24) Diane Haithman, Ballet from the Heart of Seoul, *The Los Angeles Times*, 2001.7.23.

25) 애드리언 텔라스, 안무자 인사말, 1986. 9. 21-22, 「심청」 초연 프로그램.

26) 박중길(1987), 『스포츠서울』, 1986. 9. 20, 재인용. 앞의 책, p. 61.

발레(grand ballet), 혹은 올드 스타일 발레(old style ballet)를 만들고자 노력했다'²⁷⁾고 한다. 장소의 전환, 즉 무대장치를 기준으로 전환되는 고전발레의 구성에 따라 「심청」 역시 서민적, 현실적인 마을과 선상(1막), 환상적인 용궁(2막), 화려하고 위엄있는 궁정(3막)으로 나누어 각각 다른 분위기와 볼거리를 강조하였다. 이에 따라 긴 일대기 서사인 원작 심청전은 발레적 구성방식에 따라 강조되거나 축소된다. 1막 1장의 경우 심청의 탄생부터 제물로 팔려가기까지의 긴 이야기가 마임으로 한꺼번에 설명되고, 2막의 용궁장면은 고전발레의 특성상 다양한 춤을 보여주는 디베르티스망 형식을 위해 심청전 원작보다 훨씬 중요하게 다루어졌다. 그리고 3막에서는 뽕덕어멈의 이야기가 완전히 삭제되고, 고전발레에서 가장 중요한 남녀주인공(심청과 임금)의 그랑 파 드 되(grand pas de deux)로 막을 내렸다.

한편 초연 직후 「심청」은 고전발레의 형식을 강화하면서도 이야기를 논리적이고 충실하게 다듬는 방향으로 개작되었다. 초연은 이미 배로 팔려간 심청, 어머니와 만나는 꿈, 어린 시절의 회상, 바다에 뛰어내리는 장면 등 순차적으로 진행되지 않으며, 임금이 연꽃에서 나오는 심청의 환영을 보거나 스님의 고뇌를 표현하는 분신이 등장하는 등 시공간이 뒤섞여 복잡하였다. 그러나 초연 직후부터 '심청전 이야기에 익숙한 한국관객들 보다는 생소한 외국인들이 잘 알아들을 수 있도록 최대한 자세하고 현실적으로 줄거리를 전달하기 위해'²⁸⁾ 여러 번 개작되면서 시공간의 뒤틀림이 모두 삭제되고 연대기적이고 현실적인 구성으로 바뀌었다. 심지어 3막에서 심봉사가 눈을 뜨고 난 후 심청과 임금이 추는 그랑 파 드 되처럼 내용 전달과 고전발레 형식이 상충하는 부분에선 보다 매끄러운 흐름을 위해 그랑 파 드 되가 삭제되었다. 이러한 과정을 통해 「심청」은 심청전을 모르는 이에게도 이야기가 효과적으로 전달될 수 있도록 충분히 단순해지고 압축되었다.

한편 「심청」은 초연 이래 여러 차례에 걸쳐 개작되었으나, 특히 1998년 올레그 비노그라도프가 예술감독으로, 수석무용수였던 문훈숙이 단장으로 취임하면

27) 문훈숙 단장 인터뷰, 2005. 5. 17, 유니버설발레단 감독실.

28) 문훈숙 단장 인터뷰, 상동.

서 2000년 대폭 개작되었다. 비노그라도프의 개작은 두 가지 점에서 이전과 다르다. 우선 텔라스 이후의 외국인 예술감독들이 텔라스의 안무의도를 보충하는 방향으로 개작한 것과는 달리 비노그라도프는 자신의 안무관 및 취향에 따라 과감하게 개작했다. 이는 본격적인 해외공연을 목표로 「심청」을 ‘서양인들이 한국의 전통미덕을 쉽게 이해할 수 있도록 서양인의 시각에 대대적으로 새롭게 안무’²⁹⁾하고자 한 유니버설발레단이 그 서양적 기준을 키로프 발레단에서 찾았고, 이에 따라 키로프 발레단의 단장직을 역임한 비노그라도프에게 모든 결정권을 주었기 때문이다. 한편 비노그라도프는 춤보다는 춤 이외의 부분, 즉 의상, 장치, 군무의 대형 및 연출에 집중한 점으로도 이전과 구별된다. 실제로 다른 예술감독들은 많은 춤들을 삭제하거나 첨가하는 등 춤을 직접적으로 개작한 반면 비노그라도프는 춤 자체보다는 의상, 장치, 설정 등을 다듬는데 집중하였다.

비노그라도프는 2막 용궁 장면, 1막 2장과 3막의 첫 장면 등을 바꾸었으며, 특히 2막을 한국적인 용궁에서 환상적이고 무국적적인 바다 속 공간으로 크게 바꾸었다. 2막은 초연 이래 계속 변해왔으나 그의 개작은 공간의 설정 자체를 바꾸었다는 점에서 보다 근본적인 변화라 할 수 있다. ‘바다 속 공간은 환상의 산물이니 굳이 한국적이어야 할 필요 없으며, 오히려 1막과 3막에서 외국관객이 느끼는 낯설음을 해소시켜야 한다’³⁰⁾고 생각한 그는 과감히 특유의 화려한 머리장식과 의상, 기하학적인 군무 구성 등을 활용했다.

또한 비노그라도프는 3막을 고전발레의 문맥에 맞추어 재설정했다. 2막에서는 바다의 왕자라는 역할을 창조하여 용왕의 권위와 춤 역할을 분리하였으며, 광대를 삽입하여 극의 전개를 매끄럽게 하였다. 이는 「백조의 호수」나 「잠자는 미녀」처럼 춤을 추지 않는 권위적 인물(왕, 왕비)과 춤을 추는 인물(왕자, 공주)을 분리하는 고전발레의 문맥에 따른 것이라 할 수 있다. 또한 3막 도입부의 마임으로 구성된 어전회의 장면이 특별히 극의 전개와 관련이 없다는 점에서 삭제하고, 이미 왕비가 필요한 상황에서 심청이 결국 왕비가 된다는 점을 강조하기 위해 왕비의 간택 장면을 삽입했다. 「백조의 호수」 중 지그프리드 왕자와의 결

29) 유니버설 발레단, 「심청」 DVD, 해설자료 p. 7.

30) 문훈숙 단장 인터뷰, 2005. 5. 17, 유니버설발레단 감독실.

혼을 위해 여러 공주들이 춤추는 장면에서 착안하여 세 명의 왕비후보자가 차례로 임금 앞에서 절을 하고 춤추도록 했다.³¹⁾ 이처럼 왕과 심청의 결합에 좀 더 개연성을 부여한 그의 개작은 남녀의 결혼식으로 끝을 맺는 고전발레적 시각을 그대로 반영하고 있다.

이와 함께 문훈숙 단장은 그동안 ‘막 심청의 꿈 장면에 갑자기 어머니가 등장하는 것이 개연성이 없다’는 외국관객들의 지적을 반영하여 어머니를 아버지로 대체했다. 심청전에 익숙한 한국관객들은 어머니를 태생부터 그리움의 존재로서 무리 없이 받아들이지만, 심청전을 모르는 서양관객들은 이것을 논리적으로 어색하다고 느낀다는 것이다.³²⁾ 아버지가 심청의 꿈에 등장함에 따라 「심청」은 아버지와 딸의 극진한 관계로 작품의 초점이 더욱 집중되었다. 이처럼 비노 그라도프의 개작은 보다 철저히 서양적인 관점에서 작품의 논리적 구성을 강화하고 고전발레의 논리를 활용하는 방식으로 이루어졌다.

2. 움직임과 무용수

무용의 구성요소로서 움직임과 무용수는 구별되지만 실제 수행에 있어 분리되지 않는다. 더욱이 연구대상을 특정한 공연이 아니라 넓은 시기 동안의 경향으로 삼는 본 연구에서 개별 무용수들의 특성을 반영하기는 어렵다. 따라서 본 장에서는 움직임과 무용수를 자연스럽게 결합하여 논의할 것이다.

「심청」의 초연에서 가장 두드러지는 움직임적 특성은 고전발레 테크닉에 철저히 충실하다는 점이다. 발레동작을 한국춤과 결합하지 않은 것은 안무자 텔라스가 한국춤을 잘 알지 못했기 때문보다는 ‘한국춤과 발레가 근본적으로 다르기 때문에 한국춤의 동작이나 음악이 발레에서 나오면 발레만의 진미를 잃게 된다고 생각했기’³³⁾ 때문이다. 한국춤의 상체동작과 발레의 하체동작을 결합하던 당시 ‘한국적 발레’의 안무 경향과는 대조적으로, 「심청」의 여성 무용수들은

31) 문훈숙 단장 인터뷰, 상동.

32) 문훈숙 단장 인터뷰, 상동.

33) 김경애(1986) 인터뷰- 춤동작의 기억이 곧 창조는 아니다: 유니버설발레단 예술총감독 에드리엔 텔라스 씨, 『춤』, 86년 10월호, pp. 56-60.

고전적인 발레동작만을 수행하며 심지어는 마임만 하는 1막 1장에서도 토슈즈를 신는다. 특히 가장 고전적인 발레 테크닉을 수행하는 심청은 어느 한 순간에도 발레리나로서의 몸가짐을 잃지 않으며, 왕비의 당의를 입고서 한국춤 동작을 할 때에도 토슈즈를 신고 사뿐히 춤춘다.

대신 한국춤은 마임이나 드라마, 혹은 디베르티스망의 형태로 삽입되었다. 1막 1장에서 여성무용수들은 치마를 여미거나 발끝을 세워 드는 동작들을 춤이라기보다는 마임의 일부로 수행되고 있으며, 춤이 끝나고 인사할 때 무릎 꿇어 절하는 것도 춤을 방해하지 않는 범위 내에서 변형한 것이다. 그리고 1막 1장에서 꼽추의 춤이나 3막에서 맹인들의 즉흥적 허튼 춤 등은 고전발레의 틀을 깨지 않는 범위에서 자연스럽게 삽입되어 발레와 한 무대에서 어우러진다. 게다가 3막의 탈춤은 서양의 캐릭터 댄스를 활용한 고전발레의 디베르티스망처럼 작품의 흐름에서 분리하여 한국춤을 적극적으로 삽입시킨 대표적인 경우이다.

사실 텔라스는 한국의 문화적 관습을 반영해야 함을 잊지 않았다. “한국에서 한국발레를 만드니 정말 잘 해야 한다”고 생각했던 텔라스는 ‘왕 앞에서 춤추는 방식’, ‘궁정에서 남녀의 의례’와 같은 문화적 맥락을 반영하는 것이 중요하다고 생각했다. 그래서 여러 한국인 자문들에게 작품을 보여주고 조언을 청하여 궁녀들이 무릎을 세우고 앉아 임금에게 절하는 면을 삽입하거나 승려가 등짐이 아닌 긴 소매 안에 붓과 종이를 넣어 다니도록 고치는 등³⁴⁾ 오늘날에도 남아있는 오래된 관습들을 반영하고자 노력했다. 그러나 그녀는 춤(pas)에 있어서는 한국적 전통이나 관습과는 상관없이 고전발레 형식에 따라 안무했다. 특히 3막의 궁궐은 가장 화려한 고전발레의 마지막 막에 해당되면서 문화적 관습에 위배되는 장면이 연출된다. 그래서 왕과 심청이 속옷에 가까운 의상으로 춤추는 달빛 2인무는 엄격히 남녀가 구별되는 유교적 전통에 위배되며, 한국의 임금과 왕비가 클래식 튜튜를 입고 춤추는 그랑 파 드 되(Grand Pas de deux)는 문화적 전통과 아무런 관련이 없다.

한편 비노그라도프 버전의 경우 움직임은 가장 비중이 적은 부분이기도 하지

34) Diane Haithman, Ballet from the Heart of Seoul, *The Los Angeles Times*, 2001. 7. 23.

만 여전히 그의 안무적 특성을 반영하고 있다. 비노그라도프의 안무적 특성은 건축적 대형구성 및 역동성의 강조라 할 수 있는데, 이 점은 2막 군무 대형 및 1막 선원들의 춤 등에서 드러난다. 우선 2막에서 그는 군무를 16명에서 27명으로 확대하여 기하학적인 대형과 배경을 연출했다. 군무의 물결치는 팔동작과 늘어진 소맷자락 등은 파도나 심청의 심리를 효과적으로 표현하는 배경막이 되며, 높이를 달리하여 다리를 든 무용수들의 포즈는 바다 생물을 연상시킨다. 이 집트 부조 같은 각진 포즈와 건축적 대형 속에서 군무무용수들은 개별적이고 살아있는 존재가 아니라 커다란 구성의 일부에 불과하다. 또한 1막 2장 선상 장면 역시 이러한 건축적 구성 및 역동성을 반영한 예가 될 수 있다. 선원들이 노를 활용하여 피라미드 모양으로 올라서고 맨 위에 심청을 들고 있는 도입부 장면은 평면적인 구성을 거부하고 보다 웅장한 구성으로 연출하려는 비노그라도프의 의도를 잘 반영한다.³⁵⁾

한편 한국적 춤동작이 반영된 부분은 대부분 문훈숙 단장이 직접 강화시켰다. 1막 1장 마을장면의 경우 이전에는 여성 군무들이 토슈즈를 신고 피케(pique) 동작이 부분적으로 삽입된 한국적 춤동작을 수행한 반면, 새로 개작되면서는 모두 버선을 신고 연풍대 등의 한국춤동작만을 수행하게 되었다. 모두 한국인 무용수만 등장하는 이 부분은 부분적인 발레동작이 모두 사라졌으며, 마임보다 한국적 춤사위의 비중이 커졌다. 또한 3막의 간택 장면에서는 한국춤을 추어본 경험이 있는 한국인 무용수가 직접 동작을 만들도록 했으며, 왕비가 된 심청이 추는 한국춤 역시 단장이 리틀 엔젤스 무용단에서 한국춤을 추었던 경험을 바탕으로 스스로 구성하였다. 그러나 간택 장면과 심청의 한국춤은 모두 무용수가 토슈즈를 신고 춘다는 점에서 완전히 정통적이라 할 수는 없으며, 안무 역시 구체적으로 세밀하게 짠 것이 아니라 무용수가 직접 구성했다는 점에서 철저하다고 볼 수 없다.

마지막으로 가장 한국적 디베르티스망이라 할 수 있는 탈춤은 조선족인 유병

35) 심지어 비노그라도프는 선원들을 중국선원으로 설정을 바꾸고 무술동작을 활용한 노를 휘두르는 군무를 만들어 보다 역동적인 무대를 만들고자 했으나 실질적인 어려움으로 포기하기도 했다.

현 부단장이 재안무했다. 기존의 탈춤에 투르 앙레르(tour en l'air)³⁶⁾ 등 발레적인 동작이 포함되었을 뿐 아니라 지루하다고 판단한 그는 보다 역동적이고 한국적인 탈춤을 만들고자 했다. 한국춤의 경험이 없는 유병현은 탈춤 비디오 기록물을 참조하여 재구성했는데, 탈춤 전문가나 한국무용가의 도움으로 이루어진 것이 아니라 순수하게 움직임의 측면에서 역동적인 동작들을 개발, 강조하였다.³⁷⁾ 이렇게 볼 때 「심청」에서 한국적인 움직임들은 한국인에 의해 삽입되고 재구성되었지만 발레 안무와 같은 철저함이나 정통성은 미약하며, 오히려 발레의 관점에서 선택되고 강화되었다.

한편 무용수 측면에서 빠질 수 없는 부분은 바로 심청 역의 여주주역 무용수 및 외국인 무용수에 대한 것이다. 「심청」의 초연부터 2001년 은퇴할 때까지 심청 역을 맡았던 문훈숙 단장은 심청을 상징하는 인물 자체였다. 초연된 지 20년 후 안무가 텔라스가 ‘오래전 우아함, 애국심, 효성, 아름다움을 갖춘 한 학생을 위해 「심청」을 만들었고, 그녀가 바로 현재 단장인 문훈숙이었다’³⁸⁾라고 회고할 정도로 문훈숙은 심청이라는 인물에 직접적으로 투영되었다. 따라서 심청 이미지가 전기에서는 모든 여자 주역무용수 중에서도 문훈숙으로 집중된다면 그녀가 은퇴한 이후는 여러 주역무용수들(강예나, 안지은, 유난희, 황혜민)이 각각 만들어내는 다양한 이미지들로 분산되었다.

한편 「심청」은 ‘한국적 발레’로 의도되었다는 점에서 무용수들의 국적이 두드러진다. 유니버설 발레단은 설립부터 현재까지 외국인 무용수들을 적극적으로 수용하고 있지만, 「심청」에서는 한국인과 한국문화를 외국인이 표현한다는 점에서 특별한 관심을 끈다. 초연부터 아메리칸 발레 시어터의 케빈 맥켄지(Kevin Mckenzie)가 한국 왕 역할을 맡았으며, 이후 특별한 구별 없이 외국인 무용수가 공연에 참여해 온 것은 사실이다. 그러나 문훈숙 단장은 심청 및 심봉

36) 투르 앙레르(tour en l'air)는 공중에 도약한 상태에서 회전하는 동작으로, 주로 남성무용수들이 수행한다. 옥스퍼드 무용사전 참조, Debra Craine and Judith MacKrell (2000), *Oxford Dictionary of Dance*, ed., (New York: Oxford University Press) 2004, p. 480.

37) 유병현 부단장 인터뷰, 2005.6.16, 유니버설발레단.

38) 에드리언 텔라스, 축하의 말, 「심청」 창단 20주년 기념공연 프로그램, 유니버설발레단, 2004.

사 역할만큼은 특별히 한국인이 해야 한다고 생각하고 있으며, 1막의 마을 장면 역시 대부분 한국인 무용수들이 공연해왔다.³⁹⁾ 뿐만 아니라 움직임 부분에서 봤 듯이 한국인 무용수들은 공연 뿐 아니라 안무에도 영향을 주어 한국춤 부분을 직접 만들기도 했다. 세밀한 동작까지 약속된 클래식 발레에서 이러한 무용수의 영향력은 매우 특별한 부분이라 할 수 있다.

3. 시각적 요소와 청각적 요소

서민적 1막, 환상적 2막, 화려한 3막으로 구성된「심청」은 의상과 장치 등의 시각적 요소를 통해 한국적인 분위기 및 정서를 전달하고 있는데, 이는 확연히 구별되는 볼거리를 제공하는 이야기적 장편 발레(Story-telling full length ballet)인 고전발레의 특성이기도 하다. 1막은 단을 접어올린 한복바지, 상투를 틀어 올린 머리, 남루하게 기운 저고리 등의 의상과 누추한 오두막, 어두침침한 뱃머리 등의 장치로 구체적인 공간과 사건을 묘사하였고, 2막은 파스텔 톤의 쉬 폰 의상을 입은 바다생물과 용왕이 등장하여 소복을 입은 심청과 대조된다. 3막은 화려한 궁정생활을 묘사한 의상과 장치가 전통적인 화려함과 위엄을 마음껏 살리고 있으며, 특히 심청이 마지막에 갈아입고 나온 왕비의 당의에서 그 화려함은 절정에 달한다.

이러한 의상 및 시각장치는 한국인이 생각하는 한국의 전형적인 이미지를 재현하고 있다. 1막과 3막은 허름한 초가집과 상투를 튼 마을 사람들, 혹은 기와 지붕의 궁궐과 화려한 복식을 입은 왕과 왕비 등 한국의 전통적인 서민생활과 궁정생활에 대한 전형적 이미지를 그대로 고증하였다. 한편 처음부터 확고한 전형을 바탕으로 한 1막과 3막이 초연 이후로도 크게 변하지 않은 것에 비해 상상의 공간인 용궁(2막)은 기준으로 할 전거가 없기에 수없이 바뀌었다. 특히 용왕의 경우 파란 유니타드 무용복을 입고 진주 왕관을 쓴 모습(직접 춤을 출 때)부터 긴 수염을 달고 비단 가운을 걸친 모습(춤을 추지 않을 때)까지 큰 폭으로 변화하였다.

39) 문훈숙 단장 인터뷰, 2005. 5. 17, 유니버설발레단 감독실.

고중의 충실도는 ‘발레를 추는가’의 여부에 따라 결정되었다. 3막에서 마임을 주로 하는 인물들(대신, 맹인)의 의상은 충실히 재현한 반면 발레를 추는 인물들(여성무용수)의 의상은 춤을 추기 용이하게 변형되었다. 여성군무의 의상은 머리에 족두리와 비녀를 꽂고 소매 폭이 좁고 치마 길이가 짧아진 원피스 형식의 한복을 입었는데, 이는 한복을 발레의상으로 바꾸는 전형적인 방식을 따른 것이다. 심청과 임금 역시 파 드 되를 출 때에는 가볍고도 몸의 선을 드러내는 의상을 입다가도 맹인잔치 부분에선 전통적인 왕과 왕비 의상을 입고 거의 동작을 하지 않는다.

한편 비노그라도프의 개작에서는 의상 및 장치가 가장 두드러진 부분이다. 그 중에서도 2막 용궁장면은 심청을 제외한 모든 등장인물의 의상과 장치가 바뀌었는데, 모두 물고기 머리 모양의 화려한 머리 장식을 쓰고 변쩍이는 소재의 유니타드를 입었다. 커다랗고 복잡한 머리 장식은 비노그라도프 특유의 디자인⁴⁰⁾이며, 원색적인 의상은 물고기의 무늬에서 모티브를 따왔다.

한편 비노그라도프는 1막 선원들의 의상을 한국인 의상디자이너 금기숙에 의뢰하여 간접적으로 바꾸었다. 흰색, 황토색, 남색의 차분한 저고리에 걸어 올린 바지 등의 기존 의상이 현실적이고 토속적이지만 너무 초라하다고 판단한 그는 보다 화려하고 원색적으로 만들도록 요구했고, 이에 따라 의상은 빨강, 노랑, 파랑의 원색에 화려한 머리끈과 다리장식으로 바뀌었다. 또한 모든 선원들이 동일한 의상을 입게 되면서 마을 사람들과 확연하게 구별될 뿐 아니라 마치 군대와 같은 인상을 자아내게 되었다. 이러한 원색적인 의상이 현실감이 떨어질 뿐 아니라 중국적 색채가 강하다고 계속 지적되었으나, 인위적인 화려함이 현실적인 초라함보다는 낫다는 판단에서 새로운 의상이 계속 사용되고 있다.⁴¹⁾

한편 청각적 요소의 경우, 비록 초연의 기록이 분실되었지만 이후 공연들에 대한 영상 및 문서자료를 통해 그 특성을 추적해 볼 수 있다. 두 작곡가(최동선: 1,3막, 케빈 픽카드: 2막)가 작곡한 초연의 음악은 당시 이례적이었던 의뢰 작곡

40) 올레그 비노그라도프가 유니버설 발레단을 위해 제안무한「로미오와 줄리엣」(2004)에서 그의 크고 화려한 머리장식이 그대로 재연되었다.

41) 노명숙 의상실장 인터뷰, 2005. 5. 20, 전화인터뷰.

이자 ‘한국적 발레’로서는 독특하게 고전적 음악을 사용함으로써 많은 관심을 일으켰다. 그 중 최동선은 팬터토닉 음계를 사용했으며 안무가와 오랫동안 교감을 나누었다고도 했지만,⁴²⁾ 초연 직후 그가 맡은 부분이 크게 수정면서 케빈 픽카드가 전적으로 작곡 및 편곡을 맡게 되었다. 초연 당시 최동선이 한국적 발레음악을 작곡한 한국 음악가라고 언론에 크게 부각된 점을 고려한다면, 이러한 결정은 명분보다 실리를 추구했던 텔라스의 기준을 보여주는 중요한 실례라 할 수 있다.⁴³⁾ 이렇게 탄생된 1987년의 음악은 현재의 음악에 비해 보다 교향악적이고 고전적인 구조와 음조를 띄게 되었다.

그러나 2001년의 기록물을 분석해 볼 때 음악은 여기서 멈추지 않고 계속 이어져서 보다 간결하고 통일된 음악적 구조를 지니게 되었다. 이전의 교향악적, 고전적 음악과는 달리 보다 창의적이고 서정적인 단조음이 작품이 지닌 비극적 드라마에 적절하게 녹아들어간다. 멜로디는 단순하고 반복적이고 서술적이며, 텔라스는 각 장면의 음악에 대해 분위기, 박자, 그리고 길이에 대해 상세하게 요구했다고 한다. 문훈숙 단장은 이러한 텔라스와 픽카드의 작업방식이 마치 마리우스 프티파와 표트르 일리치 차이코프스키의 작업을 연상케 했다고 회상하였다.⁴⁴⁾

3. 홍보

홍보는 비언어적 움직임 예술인 「심청」이 시각적, 언어적으로 인식되는 방식을 드러낸다. 특히 시각적 이미지는 수많은 장면과 연출방식 중에서도 구체적으로 심청의 존재에 대한 인식을 보여주는 결정적 요소이며, 언어적 표현 역시 작품을 통해 전달하고자 하는 의도를 직접적으로 반영한다.

초연인 1986년에는 ‘한국화시킨 발레’라는 것과 ‘외국인 관객에게 한국을 소개’한다는 것이 강조하였다. 당시의 전단광고는 커튼 아래 토슈즈를 신은 발

42) 유니버설 발레단, 전단광고, 1986.

43) 오은경 음악실장은 이러한 교체가 순수히 음악적인 차원에 있었다고 밝혔다. 오은경 음악실장 인터뷰, 2005. 5. 20, 전화인터뷰.

44) 문훈숙 단장 인터뷰, 2005. 5. 17, 유니버설발레단 감독실.



〈그림 1〉 86년 전단광고



〈그림 2〉 86년 전단광고



〈그림 3〉 87년 전단광고(부분)

레리나의 발을 그려 “발레슈즈를 신은 심청은 어떤 모습일까요?”⁴⁵⁾(그림 1)라고 질문하고, 한복을 입고 토슈즈를 신은 발레리나의 그림(그림 2)을 보여준다. 이 두 광고는 한국적 소재로 발레를 한다는 것 자체를 강조하며, 이 점이 ‘심청’이라는 소재를 뛰어넘는 관심거리임을 드러낸다. 또한 당시 신문광고 문구인 “우리의 소재로 만든 진정한 우리의 발레”⁴⁶⁾, “아시아 경기대회 참관을 위해 한국을 찾아오는 외국인들에게 효성스런 한국인의 마음을 잊지 못할 감동의 메시지로 전달하게 될 유니버설 발레의 정성어린 창작곡전 발레”⁴⁷⁾에서 보듯이 「심청」의 초연광고는 두 가지 점, 즉 ‘한국화시킨 발레’라는 것과 ‘외국에 한국을 소개’함을 강조하고 있다.

이듬해 87년의 전단광고(그림 3) 역시 이 두 가지를 강조하고 있다. 5살 심청이 심봉사를 이끌고 가는 사진은 심청의 전형적 이미지이자 실제공연에서 측은하고 기특한 감정을 불러일으키는 장면으로서, 발레 「심청」이 원작의 판소리를 충실히 반영하고 있음을 간접적으로 홍보하고 있다. 뒷면에는 ‘무용평론가들이 문화예술축전 최우수 초청작으로 선정한 가장 한국적인 발레’이자 ‘동서양의 상이한 문화적 만남을 자연스럽고 이룩한 기념비적 작품’이며, ‘곧 일본, 말레이시아, 싱가포르 등 동남아 8개 도시로 순회공연’을 갈 것으로 ‘외국인들로 하

45) 유니버설 발레단, 전단광고, 1986.

46) 유니버설 발레단, 신문광고, 『성대신문』, 1986. 9. 8.

47) 유니버설 발레단, 잡지광고, 『춤』, 1986년 8월호.



〈그림 4〉 94년 홍보 포스터



〈그림 5〉 95년 비디오 표지

여금 자연스럽게 우리의 전통미덕인 효를 가슴깊이 새기게 해주는 작품'이라고 자평하고 있다. 이렇게 볼 때 '한국적 발레'라는 점과 '외국인에게 소개'한다는 초연의 홍보초점을 그대로 유지하면서도, 토속적인 글자체와 전형적인 이미지를 통해 한국관객들이 '전통'에 대해 가지는 자의식을 자극하고 있다.

한편 94-5년대의 「심청」의 이미지는 과도기에 해당하여 슬픔과 기쁨, 당당함과 처연함이 뒤섞여 나타나고 있다. 우선 공연 포스터(그림 4)는 왕비가 된 심청이 심봉사를 만나서 우는 장면을 소재로 곧 심봉사가 눈을 뜨게 되는 절정의 순간을 담고 있다. 이전과 비교할만한 점은 87년의 이미지 못지않게 심청전에 대한 전형적인 이미지를 보여주면서도, 훨씬 더 감정적이고 드라마틱한 장면을 잡아냈다는 점과 이미 화려한 왕비가 된 심청이 등장한다는 점이다. 이는 여전히 한국인들이 지닌 한의 정서를 자극하면서도 한편으로 좀더 당당해진 한국인의 의식 또한 반영하고 있다. 실제로 이 장면은 이후로도 꽤 오랫동안 프로그램 및 광고 이미지로 쓰여 2003년 일본공연까지에도 사용되었다. 외국인들에게는 이 이미지를 통해 '발레'라는 장르적 속성보다는 화려함과 소박함이 교차하는 한국적 전통, 그리고 감정적이고 비극적인 드라마를 기대하도록 하게 만들었다.

또한 1995년에 출시된 비디오 기록물의 표지(그림 5)는 심청이 2막 용궁에서 흰 소복과 붉은 땃기 차림에 아라베스크를 하고 있는 장면이다. 여기서 심청은 손만 보이는 용왕을 향해 웃으며 춤추고 있지만 흰 소복과 붉은 땃기는 그녀의 비극적인 인생을 강조하면서 묘한 대조를 이루고 있다. 비디오의 뒷면에는 줄

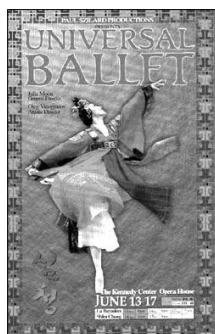
거리에 대한 자세한 설명과 선원들이 심청을 들어올리는 장면, 그리고 심청과 심봉사가 만나 심봉사가 막 눈을 뜨려는 장면이 삽입되어 심청의 드라마틱한 인생을 보여주고 있다. 이처럼 「심청」의 과도기적 이미지는 슬픔에서 기쁨으로, 소박함에서 화려함으로 급격히 전환되는 심청의 정체성이 뒤섞여 나타나면서, 당시 예술감독이 말하듯이 “유니버설 발레단의 특성을 가장 잘 나타내주고 있는... 드라마틱한 감동의 퍼레이드”⁴⁸⁾를 담고 있다.

한편 후기에는 「심청」의 이미지가 더할 나위 없이 당당해지고 화려해졌다. 2001년 미국공연을 계기로 화려함, 당당함, 즐거움으로 크게 변한 심청의 이미지는 소박하고 비극적이던 이전의 이미지와는 거리가 멀다. 미국공연 포스터(그림 6)에서 심청은 활짝 웃으면서 왕비의 당의와 토슈즈 차림으로 실제 공연에 나오지 않는 에뛰튀드 크로아제 데리에(*attitude croise derriere*)⁴⁹⁾ 동작을 하고 있다. 붉고 푸른 치마가 사방으로 날리고 하얀 속치마까지 드러나도록 확장되는 에너지를 뽐내고 있으며, 그 주위에는 전통문양 디자인이 감싸고 있다. 특기할만한 점은 해외공연 포스터임에도 불구하고 제목을 붓글씨로 한글 ‘심청’이라 써 놓았으며, 폴 질라드(Paul Szilard)의 막강한 기획사가 유니버설 발레단의 공연을 추진했음을 알리는 문구가 중앙 위쪽에 삽입되어 작품에 대한 자신감을 드러내고 있다. 이처럼 ‘당당하고 화려하며 전통적’인 심청의 이미지는 곧 유니버설 발레단의 정체성으로 인식되었다. 이후 당의와 토슈즈 차림에 아라베스크 등의 동작을 하는 심청의 이미지는 2004년 공연에서도 계속적으로 사용되었다.

또한 같은 해의 귀국공연을 기록하여 2004년에 출시한 DVD 해설지의 표지(그림 7)에는 당의와 토슈즈 차림에 한국무용을 추는 심청이 등장한다. 이는 실제 공연의 장면으로 심청의 활짝 웃는 얼굴과 치마를 여미는 한국춤의 움직임, 그리고 버선처럼 토슈즈 끝을 들어 올린 발끝이 강조된다. 「심청」의 초연 무용수였던 문훈숙 단장의 은퇴공연 기록물에서 그녀는 소복차림의 비극적 인물(95년)

48) 로이 토비아스, 예술감독 인사말, 「심청」 프로그램, 1994. 9. 8.

49) 아라베스크 에뛰튀드 크로아제(*attitude croise derriere*)는 한 다리를 뒤로 들어 무릎을 구부리고 겹치는 동작을 말한다.



〈그림 6〉 2001년 포스터 〈그림 7〉 2004년 DVD 해설지 〈그림 8〉 2004년 홍보용 화보 표지

이나 심봉사를 만나 눈물을 흘리는 인물(94년)이 아니라 당당하고 화려한 심청으로 등장하여 자신과 발레단의 달라진 정체성을 드러내고 있다. 한편 가장 최근의 공연인 2004년 프로그램의 표지는 밝은 핑크 바탕에 은색 붓글씨로 ‘심청’이 써있다. 핑크색은 ‘잠자는 숲 속의 미녀’의 오로라 공주처럼 앳되고 사랑스러운 고전발레의 여주인공에게 어울리는 색일 뿐 심청에게는 어울리지 않았다. 왜냐하면 그녀는 비극적인 흰 소복과 붉은 땀기 차림에 바다로 뛰어들거나, 화려한 당의를 입고서도 아버지를 껴안고 우는 비극적 여성이었기 때문이다. 그러나 홍보용으로 촬영된 화보(그림 8)에서 보듯이 현재의 심청은 어느 때보다도 낭만적이고 사랑스러운 존재로서 비극적인 인생이나 한의 정서에서도 벗어났다.

최근 UBC는 작품 「심청」에 대한 소개에서 특히 ‘한국을 대표하는 문화상품’으로서의 가치를 강조하면서 “기존의 발레 레파토리와 확연히 차별되는 UBC만의 창작 레파토리인 「심청」은 UBC와 한국발레가 추구해야할 비전이자 한국발레의 미래가치를 직접 확인할 수 있는 기회”⁵⁰⁾라고 자부하고 있다. 2004년 홍보물에서는 당의와 토슈즈 차림의 심청의 모습과 함께 “세계가 감동한 우리의 창작발레”, “9개국으로 이어지는 기립박수의 행진”, 그리고 “세계무대에 내놓을 만한 문화상품으로서...외국에서의 공연주문 빈도가 날로 높아지고 있는 작품”임이 강조되었다. 특히 전 세계 지도에 「심청」이 공연된 도시들을 표시하

50) 유니버설 발레단, 「심청」 프로그램, 2004.10.29, p. 34.

고, 그 중에서도 뉴욕, LA, 워싱턴의 극장 사진을 조그맣게 삽입하여 해외에서 활약하고 있음을 강조하고 있다.

4. 수용

여기에서는 사회문화적 배경 및 평론가들의 비평을 합하여 수용으로 다룰 것이다. 전기에서는 초연의 의의와 영향력이 매우 크기 때문에 초연만을 중심으로 논의할 것이며, 후기의 경우 국내보다 해외에서 자주 공연되었을 뿐 아니라 국내 비평의 초점 역시 해외공연에 맞추어져 있다는 점에서 해외공연을 중심으로 논의할 것이다. 그리하여 전기와 후기에서 「심청」이 어떻게 수용되었으며, 어떻게 변하였는지 살펴볼 것이다.

우선 초연 당시인 86년에는 「심청」에 대한 가장 많은 비평과 기사가 춤 잡지 뿐 아니라 일반 신문매체에 실렸다. 86 아시아 게임 문화예술축전의 공식초청 작품이자 대한민국무용제의 참가작이던 「심청」은 (국립극장) 객석 1518석 중 1364석이 관객으로 차는 성황을 이루었으며,⁵¹⁾ 다른 발레 참가단체들이 모두 한국적 소재의 작품을 발표하면서 ‘한국적 발레’는 무용잡지 『춤』이나 공연전문지 『객석』에서 86년 무용계 뉴스로 지목되었다. 이 중에서도 「심청」은 무용계 최대의 화제작으로 “발레화된 우리 고전의 개가”⁵²⁾라는 평가를 받으면서 공연 직후인 86년 10월호 『춤』지의 인터뷰 란과 ‘춤의 얼굴’ 란에 텔라스 감독이 소개되었다.

「심청」이 이처럼 화제가 되었던 가장 큰 이유는 우선 서양발레와 한국적 소재의 결합 때문이다. “서구무용과 한국정서의 하머니”라는 기사제목에서도 보듯이 당시의 언론들은 “언뜻 낯설게 느껴지고 한국인의 정서와 감각에도 맞지 않을 것 같지만 우리고전이 서구발레로 창작되어 호평받았다”⁵³⁾는 사실을 크게 다루었다. 여기에는 발레 자체가 한국이 뒤쳐진다는 가정을 뒤엎고 호평을 받

51) 『동아일보』, 1986.9.22, 문화축전 곳곳서 열기.

52) 김영태, 더욱 빛난 고희의 무대, 『한국일보』, 1986.9.28.

53) 신세미, 서구무용과 한국정서의 하머니, 『조선일보』, 1986.9.26.

았다는 사실 뿐 아니라 “도전과 응전이라는 토인비의 역사이론처럼 서양발레에 한국발레가 응전하는 셈”⁵⁴⁾이라는 자부심도 담겨있다. 게다가 「심청」은 ‘한국적 발레’라는 개념적 차원을 넘어서 안무, 음악, 의상, 대본, 장치 등의 제작에 한국인과 외국인이 모두 참여했기 때문에 “동양과 서양의 합작”⁵⁵⁾이라는 점이 강조되었다. 실제 공연 역시 한국인 14명과 외국인 무용수 6명이 함께 출연할 뿐 아니라 아메리칸 발레 시어터의 수석 무용수인 케빈 맥킨지가 왕과 선장역으로 초청되면서 무대 위에서 이루어지는 동서양의 혼합도 화제가 되었다. 특히 케빈 맥킨지가 한국의 왕 역할을 맡는 것에 대해 관심이 쏠려서 “한국 임금을 충실히 재현하기 위해 TV에서 나오는 중국사극 「회천문」을 보고 공부했다”⁵⁶⁾는 인터뷰가 실리기도 했다.

또한 「심청」의 비평은 ‘한국적 발레’를 통해 외국인에게 한국의 문화를 알릴 수 있다는 의식을 강하게 고취했다. 이는 문화축전의 모든 참가작이 지녔던 의도이자 원칙으로서, “아시안 게임동안 우리나라를 방문한 외국인들에게 한국의 고유문화를 서양적 기법으로 소개할 「심청」은... “효와 사랑의 나라”라는 한국고유의 이미지를 외국인들에게 인상 깊게 심어줄 것”⁵⁷⁾이라 생각되었다. 이처럼 한국의 전통문화와 정신이 서양기법인 발레를 통해 외국인들에게 친숙하게 전달될 것이라는 기대는 신문기사 및 무용잡지에서 강하게 드러났다. “해외무대에 내보내도 손색이 없겠다”⁵⁸⁾는 한국 비평가나, “효의 정신을 숭상하는 이 나라의 풍습을 알 수 있다”⁵⁹⁾는 일본 비평가 모두 「심청」이 한국문화를 알리려는 의도에서 만들어졌음을 전제로 하고 있다. 이는 외국인의 관점에서, 혹은 외국인을 의식하는 관점에서 판단하고 있으며, 자족적이기보다는 남에게 보여주기 위한 의도가 강하게 반영되었다.

나아가 초기의 비평은 「심청」이 다른 ‘한국적 발레’들과는 달리 완성도와 짜

54) 신세미, 위의 기사, 『조선일보』, 1986. 9. 26.

55) 신세미, 한국예술 이렇게 흥겨운 줄 몰랐어요, 『조선일보』, 1986. 9. 25.

56) 『주간종교』, 1986. 9. 17, 심청전 발레로 무대에.

57) 김영태, 앞의 기사, 『한국일보』, 1986. 9. 28.

58) 우에노 후사코, 열의를 보인 수준있는 한·미 합작발레, 『춤』, 86년 10월호, p. 137.

59) 김경애, 『춤』, 94년 10월호, p. 124.

임새가 높아 예술적으로도 긍정적이라 평가한다. 당시 대한민국 무용계에 한국적 발레가 모두 5편이 출품되었고, 문화예술축전에도 수많은 공연이 있었음에도 불구하고 「심청」이 관심의 대상이 되었던 것은 바로 작품성 때문이었다. “초연 당시 완벽에 가깝다고 할 정도로 음악인, 장치 등 종합예술적인 모든 면에서 센세이셔널한 작품이었던”⁶⁰⁾ 「심청」은 특히 의뢰 작곡된 음악과 짜임새 있는 안무, 그리고 품위있는 의상 등에서 모범적인 작품이라 평가되었다. 특히 ‘심청의 성장과정을 회상으로 짧게 처리하는 등 전체 줄거리를 과감하게 압축하는 개성 있는 안무솜씨 및 다양한 춤과 볼거리가 많았으며, 무용수들의 기량도 뛰어났다’⁶¹⁾고 평가받으면서 세부적 연출에 있어 다른 한국적 발레의 모범사례로 평가했다. 이러한 호평으로 인해 초연 직후 『춤』지⁶²⁾는 텔라스에게 한국 창작발레에 대한 평가 및 제안을 부탁할 정도였다.

그러나 이러한 찬사 속에서도 전문가들 사이에서는 「심청」을 비롯한 ‘한국적 발레’의 가능성에 대한 보다 근본적인 논란이 생겨났다. 우선 안무가 혹은 일반 기자들은 ‘순수예술인 발레는 유럽이나 미국에선 순수음악처럼 활발한데 한국이 뒤져서는 안된다’⁶³⁾는 전제에서 ‘한국적 발레’를 옹호하였다. 이들에게 ‘한국적 발레’는 국가적 위신의 척도인 발레를 수용하여 발생된 긍정적인 결과물이었다. 따라서 ‘한국적 발레’를 만들어내는 것은 소재와 표현 영역의 확대(임성남), 한국인의 신체와 정서 살리기(박금자), 세계무대 진출(박인자) 등을 통해 국가의 예술적 수준을 끌어올릴 수 있기에 바람직하고 모범적이라는 것이다. 그러나 이러한 일반적인 태도의 위험성을 지적하는 소수의 평론가들은 사회적 의도와 당위성을 지니고 갑자기 쏟아져 나온 ‘한국적 발레’들이 순수한 예술의 도에서 멀어질 수 있음을 지적하였다. ‘우리 것을 보여주자는 강박관념으로 현시욕구에 집착, 문제의식이 희박한 고전베끼기가 성행’ (박용구)하거나 ‘서구적 표현양식에 맞지 않는 전통적 소재’ (이상일)를 인식하지 못할 수 있다고 지적하

60) 신세미. 서구무용과 한국정서의 하머니, 『조선일보』, 1986. 9. 26.

61) 김경애. 인터뷰-에드리엔 텔라스. 『춤』, 86년 10월호, pp. 56-60.

62) 김원구. ‘한국발레’의 세계 도전, 『스포츠 서울』, 1987. 9. 14.

63) 위의 의견들은 모두 다음의 기사에 포함됨. 신세미. 「한국적 소재」 창작발레 논란, 『조선일보』, 1986. 11. 29.

면서 ‘어떻게 표현하는가’ 보다 ‘무엇을 표현하는가’에 집착하고 있음을 비판하였다.⁶⁴⁾

이러한 맥락에서 심청 역시 ‘한국적 발레’의 한계점으로부터 자유롭지 못했다. 우선 설화나 고전과 같은 전통소재를 사용하는 관습적인 작품에 포함되기 때문이다. 또한 작곡가 중 한 명인 최동선이 「심청」 이외에 한국컨템포러리 무용단의 「풀잎환상」의 작곡까지 맡으면서 “그렇지 않아도 개성 없는 작품들이 더욱 더 비슷비슷해졌다”⁶⁵⁾는 비판을 듣기도 했다. 나아가 데이비드 레허(David Rahe)는 ‘결국 예술적 선택이 아니라 명분적 선택인 소재이며, 예술적 영감이 아니라 영웅심의 발현일 뿐’⁶⁶⁾이라는 점을 꼬집고 있다. 그는 「심청」이 애국적 의도에서 제작되었기에 진지한 연구나 방법론 개발이 미약하며, 나아가 한국을 알려야 한다는 사회적 명분으로 인해 솔직한 비판마저 이루어지기 힘들다는 점이 지적했다. 이처럼 「심청」은 다른 ‘한국적 발레’에 비해 크게 호평되었으나, 그 한계점에 있어서는 비슷했다.

한편 후기의 비평은 유니버설 발레단(UBC)의 국내외적 위상이 크게 변하였음을 전제로 한다. UBC는 키로프 발레단과의 교류를 통해 「백조의 호수」, 「잠자는 미녀」, 「라바야데어」와 같은 고전 대작을 보유하는 세계적인 수준으로 성장하였으며, 1985년부터 시작된 해외공연은 1998년 미국, 캐나다를 시작으로 유럽과 미국의 주요도시로 진출하여 국내 무용단체 중 최다기록을 보유하고 있다. “발레단의 수준을 보여주는 고전발레 작품과 한국문화를 알리는 「심청」을 해외공연 레퍼토리에 꼭 넣으려한다”⁶⁷⁾는 의지에 따라 「심청」은 총 25회의 해외공연 중 13회, 10회의 유럽과 미국 공연 중 6회의 프로그램에 포함되었다. 그 중에서도 특히 비평 자료가 풍부하면서도 같은 공연에 대한 해외비평과 국내비평을 비교할 수 있는 시기인 1998년부터 2001년 사이의 비평자료를 분석해보면 다음과 같다.

64) 송영언. 외국인에 ‘우리의 참맛’ 알려, 『동아일보』, 1986. 10. 7.

65) David Rahe, 2 Choreographers face Age old Dilemma, *The Korea Times*, 1986. 9. 28.

66) 문훈숙 단장 인터뷰, 2005. 5. 17, 유니버설발레단 감독실.

67) 장광열. 한국적 창작발레 세계화 가능하다, 『세계일보』, 2001. 9. 9.

〈표 1〉 비평의 초점으로 살펴본 후기 해외 공연에 대한 비평의 횟수(1998-2001)

비평의 초점	1998(해외공연)		2000(해외공연)		2001(해외·국내공연)	
	국내비평	해외비평	국내비평	해외비평	국내비평	해외비평
심청	17	3	1	3	14(22)*	3
고전발레	4	11	4	4	12	10
기타 (주요 내용)	16 (성공적인 데뷔)	3 (데뷔 공연)	6 (문훈숙 단 장 인터뷰)	1 (통일교 재단)	19 (대성공)	7 (UBC 소개)
합계	37	17	11	8	45	20

* 괄호 안의 숫자는 같은 해 해외 공연 후 이루어진 귀국 공연에 대한 비평 횟수

〈표 1〉에서 드러나듯이 국내비평은 「심청」 및 기타의 초점에, 해외비평은 「심청」과 함께 공연된 고전발레 작품에 비중을 두었음을 알 수 있다. 또한 2000년의 경우 다른 해보다 비평의 수가 현저히 적은데, 이는 공연의 횟수나 극장 규모, 진출 도시와 같은 공연의 실질적, 상징적 비중이 1998년(미국 데뷔)이나 2001년(미국 주요극장 데뷔)에 비해 적었기 때문이라 여겨진다. 한편 작품에 대한 직접적인 초점 이외에 국내비평은 '성공적인' 해외공연이라는 동일한 주제를 강하게 드러낸 반면 해외비평은 대부분 낯선 단체인 UBC의 연혁을 소개하는 내용이 주를 이루고 있다.

국내비평에서 주목할 점은 「심청」이 2001년에만 국내에서 공연되었음에도 불구하고, 전 기간 동안 국내의 다양한 언론 및 잡지에서 보도되었다는 것이다. 또한 비평의 숫자도 특별한 초점이 없던 2000년에는 크게 줄었다가 이듬해의 해외공연에는 다시 크게 늘어나 귀국공연에서 정점에 달하는 등 해외공연의 맥락에 따라 매우 큰 폭으로 변화하였다. 특히 귀국공연에 대한 비평은 모두 해외 공연에서의 성공을 알리는 내용과 분리될 수 없을 정도이다. 이처럼 국내비평은 대부분 해외공연에서의 성공을 염두에 두었기 때문에 작품 자체에 대한 평가와 작품 외적인 관심사가 구별되지 않는다.

이러한 맥락에서 국내비평은 「심청」의 꾸준한 개작에 관심과 지지를 표하고 있다. 한국 평론가협회는 「심청」이 초연의 호평에 만족하지 않고 10년이 넘는

시간 동안 대본에서부터 작곡, 안무, 무대장치 등 여러 부문에 걸쳐 지속적으로 작품을 수정보완해온 점을 높이 평가하여 1995년 ‘해방이후 50년 동안 무용공연 베스트 10’에 선정하기도 했다. 「심청」의 재공연마다 ‘어떻게 작품이 달라졌는가’에 관심을 기울인 비평가들은 “작품의 완성도를 높이려는 지속적인 수정 작업은 곧 한국발레의 국제무대 진출과 밀접한 관련이 있다”⁶⁸⁾며 「심청」에 한국적 발레의 가능성이라는 의미를 부여하고 있다.

나아가 국내 비평은 자본주의적 맥락에서 「심청」이 해외시장에 내놓을 문화 상품으로서 경쟁력을 갖추을 강조한다. 많은 비평가들은 「심청」이 한국의 발레 단만이 공연할 수 있는 독창적인 레퍼토리이기 때문에 한국의 대표적인 춤 문화 상품으로서의 성공가능성이 있다고 판단했다. 게다가 “미술회공연 관객 4만 명”⁶⁹⁾을 유치하고 “1주일 만에 티켓 6천8백매가 팔리는”(세계일보, 1998) 성공으로 인해 UBC는 “수준 높은 관객들의 기립박수를 받는 기적(을 이룬)...우리 문화의 우수성을 세계에 알리는 자랑스런 전사들이요 파수꾼”⁷⁰⁾이라 극찬받기도 했다.

이러한 입장에서 국내 비평은 보다 적극적인 한국화가 필요하다고 지적하고 있다. ‘탈춤의 한삼 동작을 강조하고, 선원들의 춤에 민속놀이를 차용하거나, 궁궐에서 왕과 왕비의 태평무를 활용하는 발디딤새를 보여줘야 한다’⁷¹⁾는 등 한국 춤과 문화를 더욱 강조해야 한다고 주장했다. 그 이외에도 ‘심청과 용왕, 심청과 임금의 이인무가 동작과 구성이 너무 유사하고, 2막 바다 생물의 디베르티스망도 다양하지 못하다’⁷²⁾, ‘도입부가 너무 서사적이고 마임위주라 지루하며, 용궁의 상징과 표현이 너무 진부하다’⁷³⁾ 등 다양한 춤사위와 볼거리, 속도감 있는 전개를 지적하였다.

68) 정재연. 유니버설발레단 귀국 미관객 4만명... 한국발레 ‘우뚝’, 『조선일보』, 2001. 8. 16.

69) 송종건. 유니버설발레단 시카고 공연, 『춤』, 00년 6월호, pp.111-115.

70) 장광열. 높아진 완성도, 보완할 점도 많다. 『춤』, 99년 5월호, pp. 108-110.

71) 장광열. 위의 글.

72) 김승현. 세계적 수준에 한 발 다가간 한국발레. 『춤』, 03년 4월호, pp. 102-105.

73) 심지어 공연 전에는 대부분 문훈숙의 개인사와 텔라스 감독하의 초기 발전사, 외국인 예술감독이 한국발레단에서 겪은 문화충격, 혹은 통일교 재단과 올레그 비노그라도프 감독의 관계 등에 대한 흥미거리가 기사화되었다.

한편 <표 1>에서도 보았듯이 해외비평은 국내비평과는 달리 「심청」에 대해 상대적으로 적게 다루고 있었는데, 그 이유는 다음과 같이 분석될 수 있다. 첫째, 대부분의 평문이 비교적 짧은 역사의 낯선 동양단체인 UBC를 소개하는데 초점을 맞추었기 때문이다. 클라이브 반스(Clive Barnes)를 비롯하여 대부분의 평론가들은 발레단에 대한 소개, 즉 역사, 예술감독, 그리고 통일교 재단 및 레퍼토리의 경향에 대해 자세히 설명하고 있다.⁷⁴⁾ 둘째, 「심청」은 서양관객들에게 낯선 소재의 창작발레라는 점에서 함께 공연되는 고전발레 작품에 비해 매표 실적 및 언론 보도 등에서 상대적으로 불리할 수밖에 없었다.

이러한 맥락에서 해외 비평가들은 「심청」에서 고전발레와의 차별성 보다는 동질성을 주목하고 있다. “창작 연도가 1886년이 아니라 1986년이라는 사실이 심각하게 틀렸다”⁷⁵⁾고 농담하는 루이스 시갈(Lewis Segal)은 「심청」의 줄거리나 설정이 「해적」의 폭풍우 장면, 「레이몬다」의 흰 옷을 입은 묘령의 여인, 「파라오의 딸」의 수중 디베르티스망, 「백조의 호수」의 신부 간택 등 수많은 고전발레 작품들을 연상케 한다고 지적하였다. 또한 19세기 발레의 짜깁기(pastiche)라거나⁷⁶⁾ 「미녀와 야수」, 「신데렐라」와 「인어공주」를 섞어놓은 듯하다는 지적도 있었다.⁷⁷⁾ 이처럼 해외 비평가들은 한국인들이 1500년이나 된 설화로 자부하는 심청전을 그들의 동화, 특히 낭만발레의 전형적인 설정으로 파악하였다.

또한 해외평론가들은 ‘한국적인 것’에 대해 특별히 의식하지 않는다. 무대장치와 의상은 섬세하고 세밀하며 한국적 색채가 가미되었다고 인정받았으나 춤에 대한 문화적 인식은 두드러지지 않았다. “교묘한 변종발레”⁷⁸⁾ 혹은 “전통적이지만 변형적”⁷⁹⁾이라는 감상은 한국 비평가들이 기대한 효과, 즉 ‘한국의 문화’를 더 이해할 수 있었다’는 감탄과는 거리가 멀다. 가장 ‘한국적’이라 예상한 탈

74) Lewis Segal, Evoking a Romantic Fantasy. *Los Angeles Times*, 2001.7.27.

75) Clive Barnes, Koreans' folklore doesn't translate. *New York Post*, 1998.4.16.

76) Lawrence Bommer, Korea Ballet illuminates 2 fairy tales. *Chicago Tribune*, 2000.5.1.

77) Jennifer Dunning, The Blindman's daughter Finds a Happy Ending. *New York Times*, 2001. 8. 4.

78) Anna Kisselgoff, A Korean Debut, Traditional but Hybrid. *The New York Times*, 1988.4.16.

79) Jennifer Dunning, Ibid., 2001. 8. 4.

춤은 “괴물들의 왁자지껄 질펀한” 춤이라 여겨졌고, 눈을 뜬 맹인들이 추는 허튼 춤도 “지그풍의 춤이 중복되는 느낌”⁸⁰⁾이라할 뿐이다. 오히려 한국의 서민문화와 궁정문화를 보여주는 1, 3막 보다는 무국적적인 2막이 “디아길레프 작품을 연상케 하며 양상블의 좌중함과 대조되어 바다생물의 솔로춤이 다양한 개성을 잘 나타내는 최고의 장면”⁸¹⁾이라고 찬사될 정도이니 “한국식 대궐 앞의 한국식 정원에서 한복을 입은 궁녀들이 발레를 하니 한국의 전통과 풍습을 더 이상 자연스럽게 외국에 알릴 수 없다”⁸²⁾는 한국 비평가들의 기대와는 상당히 어긋난다. 심지어 몇몇 비평가들은 국제적인 단체임에도 불구하고 민족주의적 의도에서 무언가 한국적인 것을 보여주기 위해 관광엽서 같은 아름다움을 보여주려 노력한다고 꼬집기도 했다.⁸³⁾

마지막으로 해외 비평가들이 보는 「심청」의 가장 큰 장점은 인간성에 대한 도덕적인 주제 및 심청이라는 인물이 지닌 진지함이다. 심청」의 주제는 ‘효’라는 구체적인 개념보다는 ‘선은 결국 복을 받는다’는 보다 일반적 도덕적 메시지로 해석되었다. 그리하여 “서양 발레에서는 거의 찾아볼 수 없는 단순한 사랑 이야기 이상의 도덕적 힘”⁸⁴⁾을 지녔다고 이해되었으며, 나아가 “춤의 근본적인 휴머니티가 상당히 상실되어가는 이 시대에 관객들의 심금을 확실히 울렸다”⁸⁵⁾라고 평가받았다. 또한 주인공 심청은 “전체 작품을 하나로 모으고...공연에 특별한 권위와 무게를 실어줌으로써...요즘 난무하는 너저분한 발레들이나 낭만주의 재고세일과는 현격하게 차원이 다른”⁸⁶⁾ 작품이 되게 했다. 이처럼 해외 비

80) Anna Kisselgoff, Ibid.,

81) 송종진, 위의 글.

82) Clive Barnes, Ibid.,

83) Alexandra Tomalonis, Silence after the Storm, *The Washington Post*, 2001.6.16.

84) Jennifer Dunning, Ibid., 2001.8.4.

85) Lewis Segal, Ibid.,

86) 하지만 이 같은 정치적인 의미부여는 작품을 객관적 생산물이 아닌 전체의 상징물로 간주함으로써 작품에 대한 객관적인 판단 및 비판을 어렵게 했다. 왜냐하면 ‘한국적 발레’를 대표하는 「심청」은 ‘완성도와 예술성을 떠나 그 시도 자체만으로도 높은 평가를 받아야 한다’는 관점에서 “약간 엉성하고 불품없는 한국소재 창작발레일지라도 애국심에 근거를 둔 격려성 박수를 동반할 수 있으면 괜찮다”(박성혜)라는 식의 논리로 발전되었기 때문이다. 박성혜, 유니버설발레단과 한국발레의 발전, 『유니버설발레단과 한국발레계 발전을 위한 심포지엄』 자료집, 2004.6.25. pp.32-4.

평가들은 효라는 낯선 문화가 아니라 그들이 공감할 수 있는 진실한 주제가 작품의 힘이 되었다고 분석하였다.

IV. 「심청」에서 재현된 ‘한국적 발레’의 특성 논의

지금까지 살펴본 「심청」에서 재현된 ‘한국적 발레’를 바탕으로 본 장에서는 그 정체성이 재현되는 방식 및 전략에 대해 논의할 것이다. 나아가 한국의 민족 정체성 문제의 맥락에서 지니는 의미에 대해 다룰 것이다.

간단하게 말해서 「심청」이 전제하는 ‘한국적 발레’라는 의도는 발레라는 서양 춤의 구조, 제도 및 양식에 ‘한국적인 것’을 더하려 한다는 점에서 기본적으로 혼용적 전략이라 할 수 있다. 즉 보편적인 ‘서양 고전발레’와 특수한 ‘한국적인 것’을 취사선택하여 혼합시킨다는 점에서 혼용적이라는 것이다. 그런데 지금까지 분석한 「심청」의 특성들은 너무 복잡하기 때문에 단순히 혼용적이라 규정하기 어렵다. 따라서 본 연구자는 「심청」의 혼용적 전략이, 실제로는 보다 역전적인 전략과 보다 동화적인 전략이 필요에 따라 다양하게 결합된 것이라 판단한다. 그리하여 「심청」은 ‘한국적인 것’을 더 강조하는 ‘역전적-혼용’과 ‘서양 고전발레’를 더 강조하는 ‘동화적-혼용’의 두 가지 결합으로 구별할 수 있다.

우선 ‘역전적-혼용’의 전략은 「심청」을 통해 한국의 문화와 정신을 알리고, 이것이 서양의 문화 및 발레에 비교하여 얼마나 가치있는 것인지를 강조하는 태도이다. 기본적으로 ‘한국적 발레’는 “한국인만이 지닌 독특한 감성 혹은 가치를 표현하기 때문에 기존의 서양 발레와 다르며”, 이를 강조함으로써 서양발레에 대한 열등한 지위를 전복할 수 있다고 파악한다. 비록 서양의 발레 및 자본주의와 같은 구조를 그대로 받아들인다는 점에서 완전히 역전적이지는 않지만, 바로 서양의 틀 속에서 서양보다 뛰어나려 한다는 점에서 역전적이다. 주로 작품의 시각적 요소, 그리고 홍보 및 국내수용에서 두드러지는 이 경향은 구체적으로 (1) 전형화된 한국적 이미지 차용, (2) 민족 정체성의 의미부여, (3) 상품으로서의 가치 강조라 구별될 수 있다.

첫째, 「심청」은 ‘한국적인 것’을 ‘한국인이라면 모두가 공감하는 공통적인 무엇’이라 보고, 그것을 전형화된 전통적 요소에서 찾았다. 소재, 의상, 장치 등에서 뚜렷이 나타나는 이 경향은 잘 알려진 전통설화의 소재를 바탕으로 각 장에서 시각적으로 전형적인 한국의 이미지가 전달되도록 했다. 특히 1막과 3막은 각각 시골마을과 궁정을 매우 전형적으로 표현했으며, 소복부터 당의까지 다양한 한복을 활용했다. 이처럼 「심청」은 주로 한국에 대한 전형적인 시각적 이미지를 표현하고자 했으며, 그것이 한국인과 한국발레를 대표할 수 있다고 생각했다.

둘째, 「심청」에는 민족을 대표한다는 의미가 확고하게 부여되었다. 이 작품은 초연 이래 줄곧 ‘한국’ 혹은 ‘한국적 발레’로서의 의의가 강조되었고, 또한 흥행 및 인지도에서 성공적으로 평가받으면서 ‘한국적 발레’의 대표작이자 한국발레의 미래라는 지위를 부여받았다. 이러한 과정에서 “우리가 만든”, “우리의 것을 소재로 한”, “외국인에게 한국을 알리기 위한” 등의 당위적 의미(전기)에서부터 “세계가 인정한”, “한국을 대표하는” 등의 자부심(후기)에 이르기까지 민족적 정체성에 관련된 가치담지적 개념들이 확고하게 강조되었다.⁸⁷⁾

셋째, 본격적인 해외 공연이 시작되면서 「심청」이 자본주의적 ‘상품’으로서 창출하는 경제적, 문화적 효과가 강조되었다. 우선 “표가 잘 팔린다”라는 경제적 효과의 일례로 「심청」의 2001년 미국공연에 대해 경제 관련지 및 무용잡지들은 모두 유료 관객이 65%를 넘었음을 강조했으며, UBC 역시 “외국에서의 공연주 문빈도가 날로 높아진다”라는 점을 홍보하였다. 또한 “한국을 효과적으로 알릴 수 있다”는 문화자본의 효과의 예로 장광열은 세계적으로 히트한 아이리쉬 뮤지컬인 「리버댄스」, 양봉진은 만화영화화 된 중국이야기「물란」⁸⁸⁾, 그리고 문훈숙 단장은 오페라 「나비부인」 및 「투란도트」⁸⁹⁾에 각각 「심청」을 비유하고 있다. 이처럼 「심청」의 상품성은 국내 보다는 주로 외국, 특히 서양을 목표로 하고 있

87) 양봉진. 위싱턴의 ‘심청’, 『한국경제』, 2001. 6. 19.

88) 문훈숙. 유니버설발레단 20주년의 발자취, 『유니버설발레단과 한국발레계 발전을 위한 심포지엄』 자료집, 2004. 6. 25, p.10.

89) 신세미. 「한국적 소재」 창작발레 논란, 『조선일보』, 1986. 11. 29.

며, 경제적인 이익 뿐 아니라 국가 경쟁력 강화에도 기여하고 있음을 강조한다. 그 외에도 일반 언론들은 한복을 입은 외국 무용수들이 한국을 이해하기 위해 노력했다는 기사 및 심청을 통해 한국을 더 이해할 수 있었다는 기사들을 많이 게재했다. 이처럼 「심청」의 상품적 가치는 외국인, 특히 서양인을 대상으로 하고 있으며, 그 가치 역시 경제적 이익에서 국가적 위신의 차원으로 확장되었다.

한편 「심청」의 ‘동화적-혼용’ 전략은 낯선 대상에 대한 거부감을 최소화하기 위해 서양인에게 익숙한 형식과 가치를 따름으로써 한국적인 특수성이 자연스럽게 이해될 수 있다는 태도이다. 외국인에게 낯선 문화를 받아들이도록 강요하기 보다는 장르적 관습을 따름으로써 자연스럽게 ‘한국적인 것’이 전달될 수 있다고 본다. 작품의 의도, 움직임, 음악 등에서 나타나는 이 경향은 구체적으로 (1) 서양 고전발레의 논리에 순응, (2) 한국춤과 발레의 위계적 관계, (3) 보편성으로 전환된 특수성으로 구별된다.

첫째, 「심청」은 서양 고전발레의 논리에 따라 기획되고, 제작되고, 개작되었다. 서양 발레에도 다양한 스타일과 유형이 있음에도 불구하고 텔라스는 ‘러시아식 고전발레’라는 단일한 이상을 설정하고 이를 최대한 따르려 했다. 이러한 맥락에서 러시아 키로프 발레단의 전직감독인 비노그라도프에게 다른 미국계 예술감독들과 비교하여 상대적으로 큰 결정권이 주어진 것도 설명될 수 있다. 실제로 비노그라도프는 「심청」을 더욱 철저히 고전발레의 어법에 맞게 고쳐서 ‘한국문화’에 대한 이해보다는 ‘고전발레’에 대한 지식만으로도 충분히 작품을 감상할 수 있도록 개작했다. 이처럼 「심청」은 처음부터 현재까지 최대한 ‘서양 고전발레’의 맥락에 따르기 위해 노력해왔고, 이것이 ‘한국적 발레’가 해외에서 인정받기 위한 기본적인 조건이라고 여겼다.

둘째, 「심청」에서 분리된 한국춤과 발레는 위계적인 관계를 형성한다. 텔라스는 「심청」에서 발레는 춤(pas) 부분으로, 한국춤은 마임이나 디베르티스망으로 분리시켰는데, 이러한 발상은 당시로선 획기적이라 평가받았다. 그러나 춤과 춤 외적 부분이 위계적으로 구별되는 고전발레적 맥락에서 볼 때 두 춤의 분리는 필연적으로 동등하지 않은 관계를 의미한다. 즉, 중요한 부분은 발레로, 중요하지 않은 부분은 한국춤으로 추어지면서 두 양식간의 위계관계가 자연스

럽게 설정되기 때문이다. 마음이나 디베르티스망의 요소로 삽입된 한국춤은 마치「백조의 호수」에 삽입된 마주르카나 헝가리 춤 등의 ‘민속춤’ 처럼 작품의 중심적 요소가 아닌 기분전환 내지는 분위기 조성의 차원에 머무르게 되었다.

셋째, 「심청」에서 강조한 한국적인 특수성은 서양적 사고에서 보편적인 의미로 전환되어 수용되었다. UBC는「심청」의 주제인 ‘효’를 한국, 혹은 동양 고유의 유교문화적 전통이라 강조하고 ‘孝’를 프로그램 및 공연장의 메인 커튼에 새겼다. 그러나 외국인들은 ‘효’를 독특한 유교사상이라기보다는 보편적인 인간성, 혹은 도덕성이라는 의미로 파악했으며, 나아가 ‘선한 인간이 역경을 극복하고 복을 받는다’라는 계몽적 메시지로 이해했다. 또한 「심청」의 즐거리에 대해서도 고유한 전통설화를 소개한다는 한국인의 자부심과는 달리 서양 관객들은 동화적 코드가 결합된 작품, 혹은 다양한 낭만발레의 요소가 혼합된 작품으로 파악하였다. 특히 「심청」의 결말을 ‘심봉사 눈이 떴다’라고 본 한국적 시각과는 달리 서양에서는 ‘왕과의 결혼이라는 상을 받는다’라고 해석하면서 결혼으로 마무리되는 고전발레적 논리를 그대로 적용하고 있다. 이처럼 서양 관객들은 자신들의 문화적 코드 내에서 「심청」을 이해했기 때문에 UBC 및 한국 평론가들이 강조했던 목적, 즉 ‘독특한 한국적 가치’가 그대로 전달되기 보다는 보편화된 의미로 해석되었다.

이상에서 살펴본 복잡한 전략들은 <표 2>와 같이 정리될 수 있다. <표 2>에

〈표 2〉 「심청」에 나타난 ‘한국적 발레’의 특성 및 전략

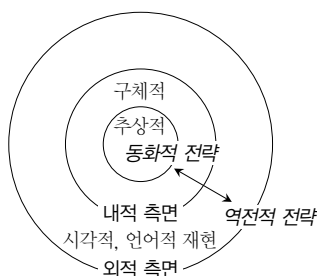
작품의 요소		‘한국적 발레’의 특성	전략
의 도		전통적인 소재 고전발레적 관습을 활용하여 외국인이 잘 이해하도록 개작	역전적 +동화적
작품	움직임과 무용수	고전발레의 논리를 따름 발레와 한국춤의 위계적 관계	동화적
	시각적, 청각적 요소	전형적인 한국의 이미지 차용 한국적 용구를 환상적 공간으로 개작	역전적 +동화적
홍 보		민족적 정체성의 의미 부여	역전적
수 용		경제적, 문화적 자본가치 강조(국내) 동화적, 보편적 요소를 강조(해외)	역전적(국내) 동화적(해외)

따르면 원래는 역전적이었던 의도 및 작품 요소에 동화적 경향이 첨가되면서 작품의 요소들은 동화적 경향의 의도 및 작품과 역전적 경향의 홍보와 수용으로 구별될 수 있다. 창작자의 의도 및 작품을 작품 내적 측면으로 묶고 홍보와 수용을 작품 외적 측면으로 묶는다면 주목할 만한 두 가지 대조를 찾아낼 수 있다. 즉, (1) 작품의 내적 측면에서 대조적인 경향이 공존한다는 점과 (2) 수용 측면에서 국내비평과 해외비평의 경향이 대조된다는 점이다.

첫째, 내적 측면에 공존하는 대조적 경향은 ‘한국적인 것’에 대해 일반적으로 공유된 관념과 「심청」에서 실질적으로 재현되는 방식이 불일치함으로써 발생했다. 다시 말해서 ‘한국적 발레’의 재현적 초점이 일반적인 관념과 일치하지 않는다는 것이다. 일반적으로 공유된 ‘한국적인 것’의 의미는 구체적 요소와 추상적 요소로 나누어진다. 구체적 요소가 소재(심청전)나 시각적 이미지(한국 복식과 배경)처럼 명확하게 식별가능하다면 추상적 요소는 주제(효 사상)나 정서처럼 다소 모호하고 논쟁적이다. 그런데 중요한 점은 일반적 관념에서 추상적 요소가 구체적 요소 보다 중요하고 근본적이라고 여겨진다는 것이다. “한복 차림에 국악을 쓰고 무대장치가 한국적이라고 해서 한국적 발레가 되는 것은 아니라는”⁹⁰⁾ 주장처럼 구체적 요소는 필요조건이지 충분조건이 될 수 없다. 대신 ‘한’, ‘흥’, ‘멋’과 같은 추상적 요소가 ‘한국적인 것’을 구성하는 충분조건이라 여겨진다.

그러나 이러한 사회적 관념과는 달리, 「심청」의 실질적인 재현은 <표 3>에서 드러나듯이 ‘한국적인 것’의 구체적(비본질적) 요소가 역전적 요소로, 추상적(본질적) 요소가 동화적 요소로 작용한다는 점에서 문제가 발생한다. 비본질적 요소가 동화되어도 본질적 요소는 구별되어야 인식론적으로 안정적인 관계를 형성하는데, 이것이 거꾸로 결합되면서 ‘한국적 발레’의 개념과 실체는 불안정

90) ‘한국적인 것’의 본질적 요소가 동화됨으로서 발생하는 모순은 발레단의 입장에서도 드러난다. 문훈숙 단장은 한국을 잘 아는 외국인들이 「심청」의 안무, 의상, 음악을 담당했기 때문에 성공했다고 평가하면서도 심청의 역할 만큼은 외국인이 맡기 어려울 것이라 판단했다. 왜냐하면 한국인이 대다수인 UBC에서 외국인이 한국인만큼 한국적인 정서를 표현하기 어렵다는 것이다. 그런데 같은 한국인이라도 심청 역할에 어울리는 사람과 어울리지 않는 사람으로 나뉘는데 그 기준은 ‘서정성’이라고 말했다. 이처럼 「심청」에서 가장 본질적인 한국적 정서는 결국 서양적인 방식으로 정의된 정서와 동일시되는 것이다.



〈표 3〉 「심청」에서 재현된 ‘한국적인 것’의 의미구조

해진다. 비본질적인 것이 역전의 매개체가 되었기 때문에 그로 인해 차별된 의미 자체의 중요성이 반감된다는 문제가 발생한다. 한복을 입고 토슈즈를 신은 심청의 모습은 실제의 홍보와 평가에서는 강조되었지만 동시에 그것은 ‘한국적 발레’의 본질이 아니라고 끊임없이 의식되었다. 반면에 본질적인 것은 서양적 기준에 동화됨으로써 정체성 자체가 모호해진다. 가장 한국적이라 생각된 효사상은 실제에선 구체적으로 드러나지 않아 서양의 계몽적 메시지와 구별되지 않는다.⁹¹⁾

둘째, 수용에서 나타난 국내비평과 해외비평의 대조적 경향은 「심청」이 ‘한국적 발레’로서 지니는 중요성과 한계점을 동시에 보여준다. 「심청」은 한국인들을 대상으로 ‘한국화된 발레’를 보여주려는 목표와 외국인, 특히 서양인을 대상으로 ‘한국을 소개’하려는 구체적으로 근본적인 목표를 위해 제작되었다. 이 목표에 비추어 볼 때 국내비평가들의 경우 「심청」이 발레를 통해 한국의 문화를 전달한다는 점에 크게 만족했으며, 특히 작품 자체의 완성도 보다는 해외에서 거둔 성공으로 인해 「심청」을 지지하게 되었다. 그러나 서양비평가들의 경우 ‘한국적 발레’에 대한 인정은 차치하고라도 한국문화에 대해서도 기대만큼의 관심을 보이지 않았으며, 오히려 심청의 추상적 요소들을 자신의 문화의 요소

91) 안무가 에드리언 델라스는 통일교 신자이자 1976년부터 한국에서 거주했고, 작곡가 케빈 픽카드는 통일교 신자이며, 의상 디자이너 실비아 탈스는 어머니가 한국인인 아일랜드계 미국인이다. 문훈숙 단장 인터뷰. 2005. 5. 17. 유니버설발레단 감독실.

들과 동일시하는 경향을 보였다. 이처럼 국내비평가들이 서양의 관점을 의식하는 반면 서양 비평가들이 국내의 관점을 의식하지 않는 상황은 작품의 창조에서 평가에 이르기까지 작품을 바라보는 기준이 한국이 아닌 서양에 있다는 점에서 탈식민적 정체성의 한계점과 유사하다.

이상에서 볼 때 「심청」에서 재현된 ‘한국적 발레’의 불일치성과 탈식민적 주제인 한국이 겪는 정체성의 문제에는 유사성이 발견될 수 있다. 기존에 존재하는 서양주체에 대항하는 과정에서 형성된 탈식민 주체의 정체성은 서양주체에 대한 ‘차별화’를 전제하기 때문에 스스로의 논리를 개발하기 어렵다. 또한 피지배자에게는 자신을 설명할 개념이 없기 때문에 자신의 정체성을 구체적으로 밝히는 것 역시 어렵기만 하다. 이와 비슷하게 「심청」 역시 서양발레, 특히 19세기 러시아식 고전발레를 기준으로 ‘한국적 발레’를 만들고자 했기 때문에 서양발레의 논리를 따를 수밖에 없었다. 서양발레적 형식과 한국적인 것의 결합이라는 ‘한국적 발레’의 공식이 쉽게 달성되지 않는 것도 이 같은 불리함 때문이라 할 수 있다.

이 같은 조건에서 「심청」은 ‘한국적인 것’의 구체적 요소를 역전의 전략에, 추상적 요소를 동화의 전략에 활용했다. 그러나 개념적으로 보다 중요하다고 생각되는 추상적 요소가 서양발레에 동화됨으로써 ‘한국적 발레’의 가장 고유한 특수성은 곧 가장 일반적인 보편성으로 바뀌었다. 많은 비평가들과 연구자들이 「심청」의 제작자가 대부분 외국인이라는 것에 대해 명확한 입장을 보이지 못하는 이유가 여기에 있다. 외국인이 한국적인 것을 흉내낼 수는 있어도 그 본질적인 정신을 충분히 표현하지는 못할 것이라는 가정과는 달리 외국인들이 다수 참여한 작품이 한국적 정신을 성공적으로 구현했다는 점은, 거꾸로 한국의 본질적 정신이 모든 사람이 이해할 수 있을 정도로 보편적이고 일반적인 개념임을 의미하기 때문이다. 심지어 문훈숙 단장은 한국의 문화에 익숙한 외국인⁹²⁾들이 서양의 취향에 맞는 한국적 요소를 신중하게 선택하여 만들었다는 점이 「심청」의 성공요인이라고 지적하였다. 이 점은 민족의 정체성, 혹은 ‘한국적인 것’의 정수가 실제로는 모든 사람들이 이해할 수 있는 일반적인 것일지도 모른다고 암시한다.

결론적으로, 「심청」에서 재현된 ‘한국적 발레’는 탈식민적 민족 정체성을 구성하는 혈연, 종교, 언어 등의 요소들과 크게 다르지 않다. 비록 「심청」이 과거부터 현재에 이르기까지 근본적인 ‘한국적 발레’가 될 수는 없지만, 오랜 기간 동안의 공연과 홍보, 그리고 감상의 과정을 거쳐 가장 성공적인 작품 중 하나가 되었다. 그리하여 「심청」은 비록 민족 정체성의 다른 요소들처럼 한민족의 고유한 장르나 형식으로 인정받는 데에는 실패했을 지라도, 결국 ‘한국적 발레’라는 형식으로 많은 한국인들에게 동질감과 연대감의 감정을 불러일으키는 데에는 성공했다.

V. 결 론

서양발레를 적극 받아들이되 우리에 맞게 토착화시켜야 한다는 ‘한국적 발레’의 의미는 발레가 도입되던 초기부터 강조되어온 바이지만, 그것이 구체적으로 어떠한 형태여야 하는지에 대해선 뚜렷한 정답이 없는 것이 사실이다. 이러한 상황에서 본 연구는 유니버설발레단의 「심청」을 중심으로 ‘한국적 발레’의 특성이 무엇이며, 이것이 한국의 민족 정체성 문제와 관련하여 가지는 의미에 대해 살펴보았다.

전기의 「심청」은 고전발레의 형식에 충실하고, 한국의 전형적 이미지가 재현되었으며, 발레와 한국춤이 분리되었다. 그리고 후기에는 외국인의 시각 및 고전발레의 논리에 더욱 충실한 방향으로 개작되었으며, 발레와 한국춤 역시 더욱 철저하게 분리되고 강화되었다. 홍보의 경우 ‘한국화된 발레’, ‘외국인에게 한국을 소개’ 한다는 점에서 ‘해외에서 인정받는다’는 점으로 초점이 확장되었으며, 심청의 시각적 이미지 역시 비극적이고 극적인 인물에서 당당하고 화려한 인물로 변화했다. 수용의 경우 초연시 ‘한국적 발레’라는 것 자체와 높은 완성도, 그리고 외국인이 대거 참여했다는 점이 강조되었다가, 후기에는 꾸준한 개작에 대한 관심과 문화상품으로서의 가치가 강조(국내)되거나 낮은 단계에 대한 관심과 보편적 가치가 강조(해외)되었다.

이러한 분석의 결과를 탈식민 주체가 정체성을 드러내는 네 가지 방식(동화, 역전, 혼용, 해체)의 차원에서 살펴보면, 「심청」은 서양발레와 ‘한국적인 것’을 결합한다는 점에서 기본적으로 혼용의 전략이라 할 수 있지만 강조의 초점에 따라 동화적/역전적 요소가 모두 나타남을 알 수 있었다. 즉, ‘한국적인 것’을 강조하는 역전적 요소가 전형화된 한국 이미지를 차용하고 민족 정체성의 의미를 강조했다면, ‘서양발레’를 강조한 동화적 요소는 서양고전발레의 논리에 순응하면서 한국적 특수성마저도 보편성으로 전환했기 때문이다.

연구자는 이처럼 모순적 관계인 역전과 동화가 공존하는 현상이 ‘한국적인 것’의 초점을 소재, 의상, 장치 등의 구체적인 요소에 두는가, 아니면 사상이나 감정 등의 추상적 요소에 두는가에 따라 달라진다고 이해했다. 그런데 일반적으로 구체적 요소보다는 추상적인 요소가 ‘한국적인 것’에 보다 본질적이라고 인식된다는 점에서 ‘한국적 발레’의 문제가 복잡해진다고 판단된다. 왜냐하면 비본질적인 요소들을 통해 서양발레와 차별화되고, 본질적 요소들이 서양 혹은 서양발레에 동화된다면 정체성을 설정하기가 어렵기 때문이다. 이것은 결국 서양에서 차별화되는 과정에서 형성된 탈식민적 주체가 지닌 정체성의 문제와도 통하는 것이기도 하다. 게다가 국내비평과 해외비평의 대조적 반응은 ‘한국화된 발레’와 ‘한국을 소개’하려는 뚜렷한 목적으로 만들어진 「심청」이 지니는 중요성이자 한계점을 보여준다. 이 작품이 한국인에게 ‘한국적인 발레’로서 공감과 자부심을 자아내는데 성공한 반면, 이러한 특성들을 고유한 것으로 인정받는 데에는 실패했기 때문이다.

‘한국적 발레’의 문제는 단지 한국에 대해 잘 표현하는 수준 높은 작품을 만들어야 한다는 고민에서 그치지 않는다. ‘발레’로 대표되는 서양적 체계와 양식이 보편적인 코드로 정착된 상황에서 어떻게 독자적인 정체성을 드러낼 수 있는가의 문제는 곧 우리 자신의 정체성과도 연결되는 문제이다. 한국의 민족 정체성의 문제가 여전히 복잡한 문제인 실정에서 국내외적으로 호평받은 유니버설 발레단의 「심청」의 성공은 작은 실마리가 될 수 있다고 판단된다. 단지 한국을 주제로 했기에, 혹은 단지 해외에서 호평받았기 때문에 「심청」을 지지하고 찬사를 보낸다면 ‘한국적 발레’의 미래에 아무런 제안을 할 수 없을 것이다. 오히려

‘한국적 발레’가 지니는 구체적인 특성과 원인을 보다 객관적인 관점에서 분석할 때 비로소 그 의미와 중요성이 더욱 확장될 수 있다고 본다.

■ 참고문헌

- 강상중(1997). 『오리엔탈리즘을 넘어서』, 이경덕 · 임성모(역), 도서출판 이산, 2004.
- 강정인(2004). 『서구중심주의를 넘어서』, 대우 학술총서 564, 아카넷.
- 고명섭(2005). 『지식의 발견-한국 지식인들의 문제적 담론 읽기』, 도서출판 그린비.
- 고부응(2002). 『초민족 시대의 민족 정체성- 식민주의 · 탈식민 이론 · 민족』, (주)문학과 지성사.
- 김경애 · 김채현 · 이종호 공저(2001). 『한국문화예술총서 6-우리무용 100년』, 방일영문화재단.
- 나병철(2000). 『근대서사와 탈식민주의』, 문예출판사.
- 베네딕트 앤더슨(1983). 『민족주의의 기원과 전파』, 윤형숙(역), 나남출판사, 2002.
- 사회와 철학 연구회(2001). 『세계화와 자아 정체성』, 이학사.
- 탁석산(2000). 『한국의 정체성』, 책세상.
- 피터 차일즈 · 패트릭 윌리엄스(1997). 『탈식민주의 이론』, 김문환(역), 문예출판사, 2004.
- Debra Craine and Judith MacKrell (2000). *Oxford Dictionary of Dance*, ed., Oxford University Press. 2004.
- Janet Adshead Lansdale(1988). *Dance Analysis theory and practice*, Dance Books.
- Victoria D. Alexander(2003). *Sociology of the Arts; Exploring Fine and Popular Forms*, Blackwell Publishing.
- 김지영(1996). 한국전통발레와 외국창작발레와의 작품비교, 조선대학교 석사학위논문.

김현영(1992). 한국에서 발레의 발전에 관한 고찰, 이화여자대학교 석사학위 논문.

문경환(1994). 한국창작발레에 대한 연구: 직업발레단의 공연작품을 중심으로, 조선대학교 석사학위논문.

박중길(1987). 한국창작발레의 작품경향에 관한 연구, 한양대학교 석사학위 논문.

안경숙(1981). 國立바레단 10年史 연구, 경희대학교 석사학위 논문.

추윤경(1998). 창작발레 심청에 관한 연구, 원광대학교 석사학위논문.

김경애. 인터뷰-에드리엔 텔라스, 『춤』, 86년 10월호.

_____. 공연리뷰, 『춤』, 94년 10월호.

김승현. 세계적 수준에 한 발 다가간 한국발레, 『춤』, 03년 4월호.

김영태. 더욱 빛난 고희의 무대, 『한국일보』, 1986. 9. 28.

김원구. ‘한국발레’의 세계 도전, 『스포츠 서울』, 1987. 9. 14.

『동아일보』. 문화축전 곳곳서 열기, 1986. 9. 22.

송영언. 외국인에 ‘우리의 참맛’ 알려, 『동아일보』, 86. 10. 7.

송종건. 유니버설발레단 시카고 공연, 『춤』, 00년 6월호.

신세미. 서구무용과 한국정서의 하머니, 『조선일보』, 1986. 9. 26.

신세미. 한국예술 이렇게 흥겨운 줄 몰랐어요, 『조선일보』, 1986. 9. 25.

신세미. 높은 호응... 예술과의 거리 좁혀, 『조선일보』, 1986. 10. 4.

신세미. ‘한국적 소재’창작발레 논란, 『조선일보』, 1986. 11. 29.

양봉진. 워싱턴의 ‘심청’, 『한국경제』, 2001. 6. 19.

우에노 후사코. 열의를 보인 수준있는 한·미 합작발레, 『춤』, 86년 10월호.

장광열. 높아진 완성도, 보완할 점도 많다, 『춤』, 99년 5월호.

_____. 한국적 창작발레 세계화 가능하다, 『세계일보』, 2001. 9. 9.

정재연. 유니버설발레단 귀국 미관객 4만명... 한국발레 ‘우뚱’, 『조선일보』, 2001. 8. 16.

『주간종교』. 심청전 발레로 무대에, 1986. 9. 17.

Alexandra Tomalonis. Silence after the Storm, *The Washington Post*, 2001. 6. 16.

Anna Kisselgoff. A Korean Debut, Traditional but Hybrid, *The New York Times*, 1988. 4. 16.

Clive Barnes. Koreans' folklore doesn't translate, *New York Post*, 1998. 4. 16.

David Rahe. 2 Choreographers face Age old Dilemma, *The Korea Times*, 1986. 9. 28.

Jennifer Dunning. A Korean Dance Troupe With a Russian Look, *The New York Times*, 1999. 4. 14.

_____. The Blindman's daughter Finds a Happy Ending, *New York Times*, 2001. 8. 4.

Lewis Segal. Evoking a Romantic Fantasy, *Los Angeles Times*, 2001. 7. 27.

Lawrence Bommer. Korea Ballet illuminates 2 fairy tales, *Chicago Tribune*, 2000. 5. 1.

유니버설 발레단(1987). 『심청』(VHS), 공연실황, 1987. 9. 18. 일본 도쿄 칸이, 호른 극장. UAM.

유니버설 발레단(2004). 『심청』(DVD), 공연실황, 2001. 9. 서울 예술의 전당. 스펙트럼 디비이디.

유니버설 발레단(2004). 『유니버설발레단과 한국발레계 발전을 위한 심포지엄』 자료집.

유니버설 발레단(1986-2005). 공연 프로그램, 홍보자료, 해외공연평 자료집, 유니버설 발레단 제공.

노명숙 의상실장 인터뷰. 2005. 5. 20. 전화인터뷰.

문훈숙 단장 인터뷰. 2005. 5. 17. 유니버설발레단 감독실.

오은경 음악실장 인터뷰. 2005. 5. 20. 전화인터뷰.

유병현 부단장 인터뷰. 2005. 6. 16. 유니버설 발레단.

논문투고일	10월	30일
심사일	11월	5일
심사완료일	11월	20일

Abstract

A Study on the Identity of 'Korean Ballet' Constructed through 「Shim Chung」

Okhee Jeong
Doctoral Course,
Dance Department,
Temple University

The concept of a 'Korean ballet' has been a focal point in the field of ballet in Korea ever since its introduction. However, any attempts at a concrete definition and condition have been ambiguous at best. In this context, this study examined the characteristics of 'Korean ballet' in *Shim Chung* and its significance in relation to the national identity of Korea. This study divides the work into two versions (Adrienne Dellas and Oleg Vinogradov) and two aspects (the internal and the external) in order to understand not only the original production itself but also the various meanings of its revisions, as well as the visual and textual meanings surrounding the work.

In the internal aspects of the work, the earlier version of *Shim Chung* is faithful to the classical ballet form (theme and construction), represents the typical image of Korea (costumes and sets), and separates Korean dance from ballet (movement and music). In its later, revised version, it remains faithful to the Western custom and the logic and structure of classical ballet, while more completely separating the two dances. As for the external aspects, namely the publicity and criticism, while the earlier version of *Shim Chung* emphasized 'Korean ballet' and 'introducing Korea to foreigners,' and used the tragic and dramatic images from *Shim Chung* for its visual publicity, the later version stresses 'the internationally-acclaimed success,' using images of *Shim Chung* that are bold and spectacular.

In the context of the four strategies of post-colonial representation, *Shim Chung* is basically syncretic in that it means to combine Western ballet and 'Korean-ness' but also reveals some variations of reversal and assimilative strategies depending on the emphasis. In the reverse-syncretic approach, one adopts the typical images of Korea and stresses the meaning of national identity in an attempt to overcome its

inferior status; the assimilative-syncretic approach adopts the logic of Western ballet and turns its particular values into a universal one, with the intention of diminishing the gap with the West.

Based on this analysis, a conclusion may be drawn that the co-existence of sometimes-contradictory aspects within one strategy depends on the discrepant values of 'Korean-ness' between the general social concept and actual representation. In *Shim Chung*, the reverse-syncretic strategy works through the more concrete aspects of 'Korean-ness', while the assimilative-syncretic strategy uses more abstract concepts. However, complexities arise in the fact that the abstract aspects of 'Korean-ness' are epistemologically more valuable than the concrete ones. This results in the formation of an unstable identity of 'Korean ballet' since it is differentiated from Western ballet by its concrete (less fundamental) aspects, while its abstract (more fundamental) aspects are adapted to Western ballet. This is a common issue faced by post-colonial subjects in their attempt to define their identity through an act of differentiation from the West. Moreover, the opposite reactions between Korean critics and Western critics shows the significance and limitation of *Shim Chung* for its fundamental goal of 'Koreanized ballet', and 'introducing Korea.' Although it succeeds to create sympathy and pride among Koreans as 'Korean ballet,' it fails to secure those characteristics as their original qualities.

The issues in 'Korean ballet' do not confine itself to the matter of creating a good piece; it goes further to the matter of national identity because it clearly reveals the difficulties of the representation of a national identity in a multicultural context. I believe that the successes and the limitations of *Shim Chung* can be a meaningful example for the complex issues surrounding Korean national identity. We cannot draw further meaning from *Shim Chung* through acclamation and support for its adoption of a Korean theme, or because it achieved success abroad. Only by examining its concrete characteristics can its meaning and significance be more amplified.

Keywords: Korean Ballet(한국적 발레), *Shim Chung*(「심청」), Universal Ballet Company(유니버설발레단), National Identity(민족 정체성), Postcolonialism (탈식민주의)