

1. 고전발레에 나타난 오리엔탈리즘적

2. 특성 연구

-마리우스 뽀띠빠의 「라바야데르」를 중심으로 -

가. 정옥희

이화여자대학교 석사과정

I. 서론	IV. 결론
II. 이론적 배경	참고문헌
III. 고전발레에 나타난 오리엔탈리즘적 특성 분석	Abstract

I. 서론

서양과 동양은 고대 로마시대 이래로 현대에 이르기까지 끊임없이 영향을 주고 받아왔다. 그러나 그 과정을 살펴보면 동양이 근대 이후 갑작스럽고도 강요적으로 서양의 영향을 받는데 비해 서양은 보다 점진적이고 선택적으로 동양을 받아들였음을 알 수 있다. 그러한 차이는 동양과 서양이 상대방에 대하여 대등한 관념을 형성한 것이 아니라 서양 중심의 사고방식에서 일방적인 ‘동양관’이 형성되었다는 문제를 야기했다. 이러한 현상은 서양의 정치, 경제, 문화 뿐 아니라 예술작품에 까지 지속적으로 영향을 주었고 이제는 역(逆)으로 동양 스스로의 정체성에까지 영향을 미치기에 이르렀다. 특히 한국의 정체성의 경우는 ‘한(恨)’, ‘멋’, ‘흥’ 등의 개념들로 생각되지만 어느 것 하나 만족스런 규정이 되지 못하고 있으며, 한국의 춤은 88올림픽의 매스게임(mass game)에서도 보듯이 민족의 우수성을 증명해야 한다는 강박관념으로 나타나기도 한다.

‘동양적임’, 즉 ‘오리엔탈리즘(Orientalism)’은 서양에 의해 형성된 동양에 대한 선입견, 이미지, 그리고 사고방식이다. 그러나 이것은 동양과 서양 사이에서의 실제적인 교류에 의해서보다는 존재론적이고 인식론적인 구별에 의하여 하나의 사고체계¹⁾로 형성되었으며, 18세기 말을 기점으로 서양이 동양에 대하여 가지는 특수한 지배자적 담론으로 자리 잡았다. 그리고 19세기 중반 이후에는 유럽 식민주의가 팽창하고 제국주의 이데올로기가 지배적인 사회적 현상으로 작용하면서 문학과 회화를 비롯하여 예술과 문화 전반에 큰 영향을 주었다.

그렇다면 정치적 담론으로 형성된 오리엔탈리즘이 춤에는 어떤 영향을 주었으며 어떠한 의미를 내포하고 있는가에 대한 의문이 생기게 된다. 오리엔탈리즘이 최고조에 달하던 19세기 말 서유럽의 춤은 낭만발레가 쇠퇴하고 현대무용이 등장하기 전인 시기여서 이렇다할 움직임

1) 에드워드 W. 사이드(1978). 『오리엔탈리즘』, 박홍규(역, 2003)(서울: 교보문고), p. 17.

이 없었다. 반면에 유럽의 유명한 발레마스터들이 건너간 러시아에서는 프랑스 출신의 안무가인 마리우스 쾨티빠(Marius Petipa)를 중심으로 고전발레(classic ballet)가 완성된 시기였다. 그의 대표작품 중에서도 동양을 소재로 한 발레작품들은 당시의 동양열풍에 힘입어 대중적인 인기를 누렸으며 지금까지도 널리 공연되고 있다. 이렇게 볼 때 고전발레를 대표하는 쾨티빠의 작품에 미친 오리엔탈리즘의 영향과 그 특성을 분석한다면 고전발레에서 나타나는 동양에 대한 고정관념과 묘사방식을 파악할 수 있을 것이라 가정하였다.

이와 같이 본 연구는 우선 예술작품이 순수하고 초월적인 예술적 가치뿐만 아니라 역사적이고 정치적인 사회문화적 담론과 관련되어 있다는 사실에서 출발하며, 그 중에서도 서양 문화예술에서 뚜렷이 드러나는 오리엔탈리즘의 담론이 무용예술에도 영향을 주었을 것이라는 가정을 바탕으로 한다. 그리하여 사회과학적 개념인 오리엔탈리즘을 유형화하고 예술작품에 적용시키고자 미셸 푸코(Michel Foucault)의 ‘담론’²⁾ 개념 및 타자/자아의 이분법적 구조를 서양/동양으로 재구성한 에드워드 사이드(Edward W. Said)의 오리엔탈리즘 개념을 논의의 시작점으로 삼았다. 그리고는 쾨티빠의 「라바야데르(La Bayadère)」(1877)를 중심으로 오리엔탈리즘이 고전발레에 미친 영향과 그 특징적 구조를 구체적으로 분석할 것이다.

그런데 오리엔탈리즘의 분석은 단순히 서양이 동양을 묘사한 것이 실제의 동양과 얼마나 일치하는지를 파악하는 데에서 그치는 것이 아니며, 특히 예술작품은 이론적인 분석만으로 오리엔탈리즘이라는 담론의 결과물로 구조화할 수 없다. 그보다는 각각의 구체적인 묘사에 숨어있는 사고체계가 어떻게 지식으로 구조화되고 세습되어지는가, 그러한 지식의 형성이 일관성을 가지고 있는가가 더 중요하다. 따라서 본 연구는 실제 작품 속에서 오리엔탈리즘적 특성이 어떠한 방식으로 드러나며 어떤 의미를 내포하고 있는지를 파악하는데 초점을 맞추었다. 그를 위해 오리엔탈리즘의 유형을 “야만적 타자”, “정신적 타자”, “여성적 타자”로 나누고 대표적인 춤들의 플롯, 의상 및 시각디자인, 음악의 사용, 움직임에서 드러나는 방식과 의미를 분석하였다.

선행연구를 살펴보면 사이드의 문제제기 이후 탈근대주의와 탈식민주의 등에서 오리엔탈리즘에 대한 논의가 많이 이루어지고 있음에도 불구하고 예술작품 속에서 구체적으로 어떻게 드러나는가에 대한 분석은 매우 드물었으며, 국내 논문의 경우 어느 예술장르에서도 오리엔탈리즘적 경향에 대한 분석기준과 방법을 찾을 수 없었다. 특히 무용과 관련된 오리엔탈리즘에 대한 선행연구는 국내에는 전무하며, 외국논문의 경우 초기현대무용가인 루스 세인트 데니스(Ruth St. Denis)³⁾와 모드 앨런(Maud Allan)⁴⁾의 작품에 대해서만 분석이 이루어졌다. 그러나 정치적인 의미가 강하고 제국주의적 성향이 뚜렷하게 나타나는 고전발레에 대해서는 아직도 작품 및 안무자 해설에만 연구의 초점이 맞추어져 있을 뿐이다. 이처럼 선행연구가 미비한 상황이기에 본 연구는 문헌연구를 기본으로 하여 오리엔탈리즘에 대한 이론서와 근대 무용에 대한 역사서, 이론서, 사진 등의 문헌자료와 함께 1차적 자료인 비디오 자료 및 공연실황을 활용

2) ‘담론(discourse)’이라는 말은 좁게 정의되는 ‘텍스트’를 지시하는 것이 아니라 그 속에서, 그리고 그를 통해서 의미와 사회적 생산이 생겨나는 바인 현상들의 총체, 사회 자체를 구성하는 바인 총체를 지시한다. 그러므로 담론은 사회적인 것의 한 등급이나 한 차원이 아니라 사회적인 것 자체와 동연인 것으로 생각된다. Laclau(1980). ‘Populist rupture and discourse’, p. 87. 재인용. Janet Wolff(1983). 『미학과 예술사회학』, 이성훈(역,1988), p. 100.

3) Jane Desmond(2001). ‘Dancing out the difference: Cultural Imperialism and Ruth St. Denis’s *Radha* of 1906’ *Moving History/Dancing Cultures*. Connecticut: Wesleyan, pp. 256-270.

4) Amy Koritz(1992). ‘Dancing the Orient for England: Maud Allan’s *The Vision of Salomé*’. *Meaning in Motion*, Durham: Duke, pp. 133-152.

할 것이다. 분석의 대상은 러시아 황실극장에서 발전한 키로프발레단의 버전을 기본으로 전(前)예술감독인 올레그 비노그라도프(Oleg Vinogradov)가 유니버설발레단을 위하여 2000년에 제안무한 작품의 공연실황과 비디오기록물을 중심으로 하였다. 초연(1877)이래 완벽하게 보존되지 않고 여러 안무가에 의해 변형되었기에 뿌띠빠의 원작과 다를 수 있지만 키로프발레단의 버전이 가장 원본에 가깝다는 점과 실제 공연의 관람과 분석이 가능하다는 점에서 선택하였다.

연구의 제한점으로는 첫째로 오리엔탈리즘의 유형을 구분함에 있어서 사이드의 개념 뿐 아니라 이후 논의된 다양한 유형 중에서 무용예술에 영향을 미친 요소를 중심으로 연구자가 자의적으로 재구성하였다는 점이다. 오리엔탈리즘이라는 담론의 시작점인 사이드의 이론이 너무 이분법적이고 단선적이라는 비판을 받고 있지만, 이후 호미 바바(Homi Bhabha)나 가야트리 스피박(Gayatri Spivak)과 같은 탈식민주의 이론가들의 논의에서는 너무 다양하게 발전되고 있기 때문에 모든 논의를 포함하기 어렵다. 또한 이것은 사회학적 관점에서의 전개이지 예술작품의 특수성을 고려하고 있지 않기 때문에 예술작품의 분석에 바로 적용되기는 힘들다. 이처럼 문학, 회화, 춤 등의 다양한 예술작품을 분석하기 위하여 마련된 기존의 틀이 없기 때문에 본 연구에서는 학문적 논의와 타 예술에서의 적용을 참조하여 유형을 분류하였다.

두 번째로는 실제 작품에서 나타나는 특징적 요소를 찾아내려 하였기 때문에 분석과정에서 분석자의 주관적 판단이 더해지는 한계를 지니며 분석의 대상을 「라바야데르」라는 한 작품으로 한정된 점이다. 따라서 현대무용과 같은 다른 춤 장르에 대한 동양의 철학적, 안무기법적 영향 등 다양한 측면을 충분히 고려하지 못했다.

본 연구의 의의는 우선 무용사(史)적으로 중요한 뿌띠빠의 고전발레에 대하여 구체적으로 오리엔탈리즘이라는 담론을 적용하여 동양에 대한 오래된 인식구조를 밝혀낸다는 점이다. 춤에 대한 연구가 주로 예술적 평가와 역사적 재구성과 기술 등에서 이루어 질 뿐 사회과학적 분석은 드물기 때문에 다른 분야에서 논의된 이론적 도구를 도입하여 무용에 대한 논의를 확장시켰다는 의미가 있다. 또한 기존의 자료를 새로운 관점에서 분석함으로써 예술에 대한 다양한 해석과 접근을 시도하였다는 점에서 그 의의를 찾을 수 있다.

II. 이론적 배경

1. 오리엔탈리즘의 개념과 유형

‘오리엔탈리즘(Orientalism)’은 ‘오리엔트(orient)’와 ‘이즘(ism)’이 결합된 용어로 서양인이 동양에 대하여 가지는 이미지, 관념, 경험을 총체적으로 일컫는 용어이다. 로마제국이 분열된 이래 서유럽은 그들 중심의 세계를 형성해나가는 과정에서 이질적인 문화의 동양을 인식하게 되었으며 이때부터 동양에 대한 선입견과 고정관념이 서서히 형성되어 왔다. 오리엔탈리즘이라는 용어는 1930년대 프랑스에서 생겼으며, 그 이후 동양학, 낭만적 환상문학, 그리고 이국적 그림 등 다양한 의미로 사용되어 왔다. 하지만 오리엔탈리즘은 에드워드 사이드(Edward W. Said)⁵⁾의 저서인 『오리엔탈리즘(Orientalism)』(1978)에서 ‘서양 제국주의의 산

5) 예루살렘에서 태어난 팔레스타인인으로써 미국 명문대의 교수가 된 사이드는 서양이 동양을 재현하는 방식에

물로서 동양에 대한 이데올로기적 한계를 설정하는 용어'6)로 쓰이면서 비로소 서양문화와 비서양문화의 상관관계에 대한 담론으로서의 오리엔탈리즘이 성립되었다고 볼 수 있다.

오리엔탈리즘은 서양이 동양을 지배하고, 재구성하며, 동양에 대해 권위를 갖기 위하여7) 구성된 지배담론이자 서양 자신의 정체성을 확인하기 위하여 동양을 특수한 위치에 근거시키는 방식이다. 따라서 오리엔탈리즘은 유럽과 서양에 의해 발견되고, 기록되고, 서술되고, 정의되고, 상상되고, 생산되고, 어떤 면에서는 '창안되어진' 동양에 속하는 용어으로써, 르네상스와 특히 18세기 이래 축적되어온 문화적, 사회학적, 과학적, 역사적, 언어학적, 정치적, 인류학적, 지형학적 텍스트의 거대한 집성을 포괄하였다. 그러나 동양이 아니라 서양이 일방적으로 만들어낸 동양의 이미지, 관념, 경험 등을 토대로 '타인의 이미지'를 형성함으로써 그와 반대되는 자신의 이미지와 정체성을 정의하기 때문에 동양에서는 서양에 대한 등가개념(counterpart)이 존재하지 않는다.8) 이에 따라 동양은 서양의 부정적 내면이 투사된 열등한 존재이기 때문에 기괴하고 정체되고 확립적이어서 자기를 대변할 능력이 없는 반면 서양은 지적이고 이성적이라는 문화적 우월감을 가지게 되었으며, 특히 서양의 지리적 확장과 식민주의, 인종차별주의, 자민족 중심주의와 결부되면서 지배의 양식으로 대두하게 된다. 이와 같은 근거에서 사이드는 객관적으로 보이는 오리엔탈리즘이 사실 제국주의적 목적에 따라 재구성된 이데올로기로서 열등한 타자로 설정한 동양에 대한 서양의 자만심의 근거가 되어주었고, 나아가 동양을 정의할 수 있다는 본질주의적 오류를 범하고 있기에 오리엔탈리즘은 허위적이라고 지적하였다. 그러나 여기서의 본질적 오류란 서양인은 동양을 알 수 없고 동양인만이 동양을 알 수 있다는 것을 주장한 것이 아니라, 서양의 오리엔탈리즘이 정치경제적 실천에 의해 권력관계를 낳는다는 것을 문제로 삼았다는 것이다.9)

사이드의 오리엔탈리즘 개념은 서구 근대사회의 이성의 의미에 대해 회의하고 '권력'10)에 대해 질문했던 미셸 푸코(Michel Foucault)에 많은 것을 의존하고 있다. 푸코는 서양철학이 당연시한 이성과 계몽의 의미에 회의하고 차이와 다양성, 우연성과 불연속성 등을 재조명하면서 '권력'에 대해 질문했다. 그의 『광기의 역사』(1961)에 의하면 근대에 이르러 이성에 대한 절대적 신뢰가 생김으로써 이성과 이성이 아닌 것들의 구분이 생기게 되는데, 이때 모든 비이성적인 것들의 이미지가 결합된 광기는 격리되고 추방되어야 할 '타자'(l'autre)로 정의된다. 즉 광기는 하나의 사실이라기보다는 하나의 판단인 것이다.11) 이렇게 이성과 광기를 구분짓는 '나눔'으로 인하여 비로소 이성에 대한 정의가 확립되고 비이성을 지배하는 이성

대하여 강력하게 비판하였다. 1978년에 펴낸 『오리엔탈리즘』에서는 논의의 대상을 19세기말과 이슬람지역으로 한정하였으나 1993년에 펴낸 『문화와 제국주의』에서는 논의를 정리하고 일반화하여 그의 논지를 서양이라는 근대세계의 중심부와 그 중심부의 모든 주변지역 사이에 형성되어 있는 총체적 관계의 도식으로 확장하였다. 즉 이슬람에 한정했던 그의 논의가 아프리카, 인도, 극동, 아일랜드에까지도 일반적으로 적용됨을 발견한 것이다.

6) 정진농(2003). p. 16.

7) Edward W. Said(1978). p. 18.

8) J. A. Cuddon(1991). *A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, (UK: Oxford) 재인용. 정진농(2003). p. 14.

9) 박홍규(2003). 『박홍규의 에드워드 사이드 읽기』(서울: 우물이 있는 집), p. 250.

10) 푸코가 의미하는 '권력'은 단순한 정치권력이 아니라 사회 속에 편재하는 권력관계이다. 따라서 모든 관계는 필연적으로 권력관계이며, 인간의 모든 행위 역시 권력의 효과임을 강조한 푸코는 권력을 계급이 차지하는 전략적 입장의 총체적 효과로 파악하였다.

11) 로버트 워드나우 외(1984). 『문화분석』, 최셋별(역, 2003), (서울: 한울 아카데미), p. 154.

의 권력이 드러나게 된다. 그런데 여기서 나눔의 기준이 되는 ‘지식’(savoir)은 우리의 믿음처럼 순수하지 못하며, 권력이 사회를 지배하는데 이바지하는 지식이다. 모든 지식은 그 자체가 권력을 내포하며, 어떤 권력도 지식의 정당화 없이는 행사될 수 없다는 것이다.¹²⁾ 따라서 나눔은 권력의 작동으로 특정인을 배제시키는 장치이며, 이때 기준이 되는 지식은 역사적 상황에 따라 변하게 된다. 이처럼 서양 근대에 나타난 ‘이성적, 긍정적, 자율적인 주체(subjectification)’의 개념은 푸코를 계기로 하여 ‘사회에 의해 구성된 주체(subjectivation)’의 개념으로 바뀌었다. 그에 따라 사회적 논의의 초점은 특정사회와 역사 속에서 한 인간의 주체가 어떻게 형성되는가에 모아지게 되었다.

사이드는 이러한 이성과 광기의 이분법을 서양(이성)과 동양(광기)의 이분법으로 재구성하였다. 그는 서양을 중심에 두고 그 합리성을 정의하기 위하여 동양의 비합리성을 타자로 만드는 이분화 과정이 동양을 정복하고 지배한 근대서양의 제국주의적 전략과 깊이 연관된다고 간파하였다.¹³⁾ 또한 오리엔탈리즘의 억압적이고 차별적인 본성에 대해 비판한 사이드의 문제 제기 이후 어니스트 겔너(Ernest Gellner)나 아이자즈 아마드(Aijaz Ahmad)와 같은 학자들은 제국주의의 산물이라고 다 나쁜 것은 아니며 사이드가 이중적 기준을 가지고 있다고 신랄하게 비판했다.¹⁴⁾ 그 외에도 여러 학자들의 비판적 논의¹⁵⁾를 통해 ‘타자’와 ‘정체성’에 대한 논의가 활발하게 진행되기 시작하였다. 그리하여 현재는 오리엔탈리즘이 다문화주의, 탈식민주의, 담론이론 및 포스트모더니즘과 관련되면서 더욱 풍부하고 다양한 측면에서 논의되고 있다. 특히 호미 바바나 가야트리 스피박과 같은 탈식민주의자들은 비서구의 저항과 재건의 과정을 설명하면서 서로 다른 문화가 보편적인 틀로 범주화 될 수 없음을 주장한다. 이렇게 볼 때 오리엔탈리즘은 서구의 식민주의와 제국주의적 팽창의 구조를 안에서 작용하였더라도 단순히 인종주의와 식민지배의 합리화에 봉사한 구성물이 아니라 하나의 담론으로 형성된 것이다.

담론으로 형성된 오리엔탈리즘은 바로 서양과 동양을 이항대립적 개념으로 상정하고 각각을 통일되고 동질적으로 파악한다는 특징이 있다. 서양은 내적으로 서유럽과 동유럽, 게르만과 라틴문화, 지중해와 노르웨이 반도 등 역사적, 문화적으로 많은 차이를 가졌음에도 불구하고 동양이라는 타자에 대항하는 단일한 개념으로 파악하였다. 마찬가지로 서양 이외의 사회에 대해서도 중동, 극동, 아프리카, 오스트레일리아 등 모든 사회와 문화를 단순하게 ‘동양’으로 포괄해버린다. 이처럼 실제로 매우 다른 것들을 동질적인 것으로 단순화하는 것은 바로 그 내부적 차이에도 불구하고 ‘동양은 모두 서양과 다르다’는 의미로 재현된다.¹⁶⁾ 따라서 지나치게 단순화된 이분법은 실제의 사회를 파악함에 있어 모순된 관점과 태도를 형성한다.

이렇게 볼 때 오리엔탈리즘은 동양이라는 타자를 받아들이는 다양한 태도와 접근방식에 대한 담론이라고 할 수 있다. 구체적으로 오리엔탈리즘의 특성은 열등하고 게으르며 야만적인 동

12) 전경갑(1993). 『현대와 탈현대의 사회사상』, (서울: 한길사), p. 193.

13) 이옥순(2002). 『우리 안의 오리엔탈리즘』 (서울: 푸른 역사), p. 16.

14) 지아우딘 사르다르(1997). 『문화연구』, 이영아(역, 2002) (서울: 김영사), pp. 117-118.

15) 문학사가 리사 로우나 역사가 로체르는 사이드의 획일적인 담론개념에 도전하였으며, 테니스 포터는 사이드의 도전 자체를 전통적인 흑백논리의 패러다임에 포함된다고 비판하였다. 또한 J. J. 클라크는 동양과 서양 사이에 제국주의적 패권관계 외에 지적 연관성이 크다는 것을 주장하였다.

16) 스텐트 홀 외 (1992). 『현대성과 현대문화』, 전효관·김수진·박병영(공역, 1996) (서울: 현실문화연구), p. 412.

양인이라는 관념으로 대표되지만 식민지의 관념의 수준이 지배자의 것보다 높아서 그것이 역으로 식민권력의 지배자들에 도전하는데 사용될¹⁷⁾ 정도로 서양의 지식인들에게 학문적, 사상적인 자극제의 역할을 하기도 하였으며, 때로는 “샹그릴라(Shangri-La)”¹⁸⁾의 이미지처럼 마술적이고 이국적이고 관능적이라는 과장된 낭만성을 띠기도 한다. 따라서 본 연구에서는 학문적 개념과 예술작품에서 나타나는 유형을 종합하여 “야만적 타자”, “정신적 타자”, “여성적 타자”의 세 가지로 구분하고자 한다. 야만적 타자는 사이드의 논의에서 주로 제기된 유형이고, 정신적 타자는 사이드에 도전한 학자들이 제기한 유형이다. 이에 비해 여성적 타자는 주로 관능성과 관련된 열등함의 개념이지만 최근에 와서는 오리엔탈리즘이 페미니즘의 관점에서 다루어지기 때문에 중요한 의미를 지닌다. 특히 분석의 대상인 고전발레는 문학이나 회화와 같은 다른 예술작품보다도 동양여성을 주인공으로 부각시키고 있기 때문에 여성이 드러나는 방식을 좀더 깊이 논의하고자 한다.

첫 번째 유형은 사이드가 제기했던 “야만적 타자”로써 제국주의와 식민주의라는 서양의 지배패권을 유지하는데 이바지하는 경향이다. 동양의 이미지에 정체적이고 획일적이며 스스로 대변할 능력이 없는 타자의 이미지를 부여하고, 이와는 대조적으로 스스로를 역동적이고 창의적이며 팽창적인 문화로 규정함으로써 지적, 문화적 우월감을 갖게 할 뿐 아니라 제국주의적 자만심과 사명감의 근거가 되었다. 특히 샤토브리앙(Chateaubriand)과 같은 작가는 여행기¹⁹⁾에서 자신이 만난 아랍인들은 참으로 저속하고 야만적이어서 유럽이 그들을 정복하는 것은 당연하며, 십자군은 ‘침략’이 아니라 ‘반격’이며, 해방이었다고 주장한다.²⁰⁾ 한편 낭만주의 화자 들라쿠루아(Ferdinand Eugene Delacroix)는 모로코를 보기도 전에 그곳을 배경으로 학살, 싸움, 약탈 등의 폭력적인 주제를 빈번히 다루기도 했다. 특히 그의 「그라나다의 무어왕들의 통치하에서 재판 없는 처형」(1870)이라는 작품에서도 보듯이 타인의 별은 비이성적이고 야만적인 폭력이며, 자신들의 폭력은 합법적이라는 암시가 들어있다. 이것은 제국주의를 정당화하는 유럽인의 모순된 의식을 그대로 드러내면서 하나의 지적 권위로 자리 잡게 되었다. 이런 점에서 서양인의 폭력은 정당화되고 동양인의 폭력은 예술작품에서 중요한 경향으로 나타난다고 지적한 린다 노클린의 지적은 적절하다고 할 수 있다.²¹⁾ 따라서 동양인을 폭력적이고 야만적으로 묘사함으로써 그들에 대한 우월감이 증대되고 그들을 지배할 명분을 가지게 되는 것이다.

두 번째 유형은 첫 번째와는 반대인 “정신적 타자”로써, 현실에서 도피하여 동양문화의 우월함과 심오함, 신비로움을 찬양하고 과장시키는 경향이다. 현실로부터의 도피는 19세기 낭만주의 예술의 주된 테마였는데, 공간적으로는 이국적 취미로 도피하고 시간적으로는 역사에 몰두하는 것으로 나타났다. 이와 같은 과정에서 동양은 마술적이고 숭고한 자질을 가진 곳으로 묘사되었으며 유럽보다 더 현명하고 이국적이며 아슬아슬한 긴장감을 주는 장소로 인식되었다.²²⁾ 특히 공자, 불교, 힌두교 등이 서양의 지식인들에게 철학적, 신학적, 학문적인 자극

17) J. J. 클라크(1997). 『동양은 어떻게 서양을 계몽했는가』. 장세룡(역, 2004) (서울:우물이 있는 집), p. 20.
 18) 샹그릴라(Shangri-La)는 제임스 힐튼의 소설 『잃어버린 지평선』에 나오는 히말라야 근처의 지상낙원으로 이후 이상향의 대명사로 사용되었다.
 19) 샤토브리앙은 1805~6년에 성지순례를 목적으로 동양여행을 하고 『과리에서 예루살렘으로, 예루살렘에서 과리로』라는 동양여행기를 집필하였다.
 20) 정진농(2003). p. 19.
 21) Linda Nochlin(1989). *The Politics of Vision*, Paris: Jacqueline Chambon, p. 88. 재인용 강영주(1999). 19세기 프랑스미술에 나타난 오리엔탈리즘과 민족성 문제, 『서양미술사학회논문집』, Vol. 11, No. 1, p. 81.

을 주면서 동양은 과도할 정도로 정신적이고 신성한 곳으로 인식되었다. 19세기의 낭만주의 시대에 이성중심의 계몽주의에 대한 반동으로 동양을 정서적으로 과장된 낭만적 용어로 서술하기도 하였다. 그리하여 동양의 모든 것에 열광했던 라마르틴느(Lamartine)²³에게 동양은 “신비와 기적의 땅”이었고, 작가인 네르발(Gérard de Nerval)과 플로벨(Gustave Flaubert)은 개인적이고 심미적인 관점에서 동양을 미와 상상을 위하여 이용하였다. 회화에서는 많은 화가들이 이국적이고 낭만적인 주제를 위하여 동양을 소재로 즐겨 삼았으며, 특히 이상향이 라는 주제는 낭만주의 예술가들의 중요한 테마가 되어 들라크루아에서 고갱, 마티스에 이르기까지 하나의 전통으로 이어지고 1890년대와 1900년대 초기의 많은 화가들을 사로잡았다. 이처럼 동양은 단조로운 일상생활을 대신하는 자극적인 구경거리, 또는 너무나도 친숙한 것의 대체물로서 영원한 신비를 뜻했다. 이러한 “정신적 타자”는 대개 여유와 한가로움을 즐기는 동양인으로 묘사되었는데 이것은 이국적인 신비뿐만 아니라 게으르고 태만하고 유치한 동양인의 후진성에 대한 암시를 포함하고 있기 때문에 “야만적 타자”만큼이나 동양의 정신과 철학, 사회정치적 현실을 단순화하고 왜곡한다.

세 번째 유형은 대조적인 두 가지 유형과는 다른 차원에서 나타나는 “여성적 타자”로서 예술작품에서 두드러진다. 이것이 “야만적 타자”와 결합되면 “관능적이고 성적(性的)인 타자”로, “정신적 타자”와 결합하면 “성(聖)스러운 타자”로 나타난다. 즉, 서양문화에서 남성/여성의 이분법에서 꿈, 광기, 관능과 같이 여성적이라 여겨지는 부정적인 특성이 서양/동양의 이분법에서 그대로 동양에 적용되었다. 특히 동양을 소재로 한 문학 및 회화작품에서 상투적으로 등장하는 하렘(harems)²⁴, 오달리스크(odalisque)²⁵, 이국의 공주와 왕자들, 노예와 무희들은 방종한 성적자유를 연상시키면서 동양의 여성은 관능적이고도 위험한 매혹을 상징하게 되었다.²⁶ 또한 당시 금욕적 생활을 강조하던 빅토리아조 생활양식에 반(反)하여 예술에서는 들라크루아의 「사르다나팔로스의 죽음」(1827)²⁷이나 앵그르(Jean Auguste Dominique Ingres)의 「노예가 있는 오달리스크」(1839, 1842), 「터키 목욕탕」(1863)처럼 동양여인을 관능적으로 묘사하는데 집착하면서 성에 대한 위선을 드러내고 있다. 한편 여기에 낭만주의시대에 형성된 비현실적이고 정신적인 여성관이 더해지면서 “여성적 타자”는 이중적 의미를 지니게 된다. 즉, ‘여성적 동양’은 수동적이고 관능적이면서도 신비로운 대상이며, 그 중에서도 ‘여성적 동양 속의 여성’이야말로 이것이 가장 구체적으로 현현된 존재인 것이다. 이러한 이유에서 오리엔탈리즘의 예술작품에서는 동양여성을 즐겨 다루었으며, 늘 성(性) 아니면 성(聖)으로 단순하게 묘사되었다.

이상에서 살펴보았듯이 동양에 대한 다양한 관념과 태도는 서양의 관점과 이해에 따라 혼란스럽고도 왜곡된 방식으로 형성되었다. 그렇지만 그 공통점은 바로 ‘전형화(stereotype)’의 과정을 통해 두 가지의 대립적인 측면, 즉 ‘좋은’ 측면과 ‘나쁜’ 측면으로 분리되며 그 두

22) J. J. 클라크(1997). p. 36.

23) 라마르틴느(1790~1869)는 명상시로 유명한 서정시인이었으며 낭만파 4대 시인 중 한사람이다.

24) 하렘은 이슬람에서 규방의 여자들(부인, 첩, 딸, 여종 등) 또는 한 남자를 둘러싸고 따라다니는 여자들을 뜻한다.

25) 오달리스크는 본래 터키 하렘의 여인들을 섬기는 몸종을 의미하였으나 오늘날은 일반적으로 터키 황제의 첩을 의미한다.

26) Amy Koritz(1992). p. 140.

27) 이 작품은 아시리아의 전제군주가 반란군의 침입을 받아 자신의 침실에서 궁녀들을 발가벗기고 칼로 가슴을 찌르는 잔인한 장면을 지켜보는 내용이다.

가지 사이의 많은 차이들은 없어지고 단순화되어 고정관념으로 형성되었다. 따라서 동양은 서양에 대하여 절대적이고도 본질적으로 다른 대타자로 형성된 것이다. 다음에는 오리엔탈리즘이 어떠한 시대사상적 배경에서 형성되었는지 살펴보기로 한다.

2. 오리엔탈리즘 형성의 시대·사상적 배경

오리엔탈리즘이 최고조에 달하던 19세기 중반 이후는 정치적으로 제국주의와 민족주의, 경제적으로는 식민지건설이 활발해지면서 동양에 대한 직접적인 지배가 시작된 시기이다. 특히 균형을 유지해오던 유럽의 국제관계가 1870년 이후 독일과 이탈리아의 통일로 인해 변화하기 시작하면서 아시아, 아프리카와 같은 비유럽국가들이 그 영향을 받게 되었다. 유럽국가들 간의 문제가 다른 대륙에서 나타난 원인은 유럽중심부가 균형이 잘 잡혀있어서 변화가 불가능하였기 때문에 유럽의 정치적 투쟁이 주변부로 확장된 것이다.²⁸⁾ 왜냐하면 아시아와 아프리카는 실제로 유럽보다 더 큰 활동무대로 진출할 수 있는 기회이자 유럽국가들 간의 협상에서 이용될 수 있는 다양한 쟁점들을 제공해주어 결과적으로는 유럽 내의 안정을 촉진시켰기 때문이다. 또한 민족주의가 고양되어 국가의 위신을 높이려는 욕구가 일면서 식민지를 획득하는 것이 국가와 민족의 소명으로 인식되기에 이르렀다.

더욱이 1860년 이후에는 부족간의 전쟁에 의해 분열되고 질병과 노예제에 의해 황폐화된 “야만인들”에 대한 문명국의 “사명”이 대두되면서 그 땅들은 법학자들에 의해 주인이 없는 것으로 선언되기에 이르렀다. 이렇게 하여 가난하고 무식하고 뒤쳐져있는 주변부의 야만적 가치들을 교화시킨다는 문명인의 “사명”이라는 관념이 형성되었다. 이것은 모든 야망과 탐욕을 가려주는 방패막이로 기능했지만 오래지 않아 자기 민족의 이익과 번영을 중시하는 민족주의의 색깔을 띠게 되었다.²⁹⁾ 이처럼 19세기 말의 제국주의는 민족주의의 발흥, 인종에 대한 새로운 이론들이 뒤따르면서 정치인들에 국한된 것이 아니라 대중적인 성격을 띠게 되었다. 따라서 민족주의적 색채의 제국주의는 서양의 동양에 대한 지배를 정당화하였으며 정치적으로 “열등하고 개선시켜야할 동양”으로 고정시켰다.

경제적으로 볼 때 19세기 중반이후 유럽에선 세력이 팽창하는 산업국가들에 의해 관세제도가 확립되면서 이윤을 획득하기 어려워지자特惠시장의 정복을 통해 경제적 어려움을 타개하려는 움직임이 생겨났다. 유럽 내에서는 정복활동이 각국의 민족주의에 의해 저해되자 해외의 비어있는 영토로 향하게 되며, 특히 증기선박의 발달로 해외기지의 탐색이 가능하게 되었다. 또한 해외에서 쉽게 병력을 모집하여 군대를 강화하면서 해외영토가 많다는 사실 자체가 힘의 상징이 되었다. 그 결과 유럽은 정치적 경제적 힘이 증가하면서 무역과 상업이 팽창하게 되었다. 이 경제적 팽창은 정치적인 혁명의 원인이었으며 동시에 이를 촉진시키는 매개체이기도 했다. 1840년대만 해도 비유럽국가들이 유럽 국가들에게 스스로를 바치려고 했을 때 이들 서양 국가들은 이를 거절하거나 무시하였는데 1880년 이후에는 식민지가 급격히 팽창하여 1914년에는 영국이 지구의 85%를 차지할 정도였다. 이처럼 1880년 이후 유럽 강대국들 대부분은 저개발 지역에 대해 보다 체계적이고 의식적인 접근을 시작하였다.³⁰⁾ 왜냐하면 1870년대 불경기를 겪으면서 유럽인들은 비유럽국가의 원료와 노동력에 눈

28) 박지향(2000). 『제국주의 - 그 신화와 현실』(서울: 서울대학교 출판부), p. 29.

29) 장 바티스트 뒤로젤(1965). 『유럽의 탄생』, 이규현·이용재(공역, 2003)(서울: 지식의 풍경), pp. 268-269.

30) 앞의 책, p. 53.

뜨기 시작하였고, 이로 인해 경기가 회복된 1890년대 이후로는 유럽국가의 모든 문제들을 해결할 수 있는 만병통치약이라 간주하였기 때문이다.

이처럼 오리엔탈리즘이 형성되고 강화된 배경에는 제국주의와 식민지건설이라는 정치경제적인 동기가 강하게 작용하였고, 그 결과 동양은 지배와 수탈의 대상으로 인식되었다. 그러나 이러한 경제적, 정치적, 외교적 동기 외에도 민족주의, 선교사의 열정, 인도주의, 사회개혁의 욕구, 문명화의 사명 등과 같은 사상문화적 배경이 복잡하게 작용하면서 동양을 둘러싸고 매우 다양한 관념이 형성되었다.

사상적으로 볼 때 데카르트(Rene Descartes) 이후 서양철학은 의식의 주체인 자아를 중심으로 자아와 타자를 뚜렷이 구분하는 이분법적인 사고로 인하여 타자보다 우월한 자아라는 인식이 형성되었다. 특히 로크(John Locke)가 제기한 인간과 동물의 구분은 18세기에 이르러 유럽인과 비유럽인의 범주로 확대되었으며³¹⁾ 이에 따라 유럽인들은 유럽만이 문명이기에 비유럽인들을 타자로 규정하고 이들을 문명화시켜야 한다는 사명감을 가졌다.

그러나 문화적, 대중적으로는 “이상적이고 신비로운 타자”의 개념이 널리 형성되었다. 사실 오랫동안 서양은 동양에게 호기심을 느껴왔으며 13세기 마르코 폴로의 여행기는 동양에 대한 이해보다는 환상만을 부추겼다. 그러다가 16세기 지리상의 발견과 18세기 과학적 발달로 인해 탐험여행이 가능해지면서 선교사와 여행자, 상인들, 식민지 행정사들 등 많은 이들이 식민지로 여행하게 되었다. 이것은 정치경제적 이유뿐만 아니라 새로운 지적 호기심이나 종교적인 동기에서도 이루어지면서 대중적으로 낭만적인 이국관념을 형성했다. 그리하여 여행과 탐험의 시대였던 18세기에는 타자에 대한 관심이 두 가지 방식으로 표출되었다. 때로는 실질적 모험의 형태로, 때로는 책상머리에서 새로운 탐험이 이루어지기도 했다.³²⁾

이 여행기들은 유럽의 개념, 즉 유럽인과 여타의 종족은 구분되는가에 관심을 가졌다. 이에 대해서 우선 동물적이고 나약한 종족에 대한 우월한 유럽이라는 오만한 사명감과 상반되는 개념인 “선량한 야만인”이라는 낭만적이고도 이상적인 이국관이 등장하였다. 즉 자신이 사는 대륙에 대한 오욕과 비참함에 환멸을 느낀 나머지 멀리 떨어진 나라들의 묘사에서 거의 완벽한, “자연 상태”에 가까운, 따라서 유럽인들의 발길이 닿지 않았다면 행복하게 남아있었을 목가적인 사회의 이상을 발견하였던 것이다. 18세기에는 그러한 매력의 대상이 주로 중국이었고, 낭만주의 시대에는 인도였으며, 19세기에는 그러한 관심이 불교로 옮겨갔다. 이처럼 페르시아, 타이, 인도 그리고 중국은 찬미의 대상이 되었으며, 비코(Giambattista Vico)³³⁾는 이를 강하고 전사의 기상이 넘치는 일본, 평온하고 교양 있는 중국, 그리고 근면한 인도로 구분했다. 특히 그 중에서도 중국은 기독교의 의식을 중국문명에 접목시킬 수만 있다면 얼마든지 개종이 가능하다고 믿은 예수교 선교사들에 의해 과대선전되면서³⁴⁾ 계몽주의 시대에 몽테뉴와 같은 사상가와 정치가들에게 유토피아의 정치와 정치체제로 인식되었다. 이에 따라 사교계의 일상은 정원, 가구, 도자기, 의상 등 모든 분야에서 야릇하고 작위적인 중국풍이 유행했다.³⁵⁾ 낭만주의시대에는 낭만주의적 정신에 신비롭고 형이상학적인 인도사상이 부합하면서 헤르더, 피테, 헤겔 등의 철학자들과 시인, 화가들이 모두 인도를 숭배

31) 박지향(2003). 『일그러진 근대』, (서울: 푸른 역사), p. 58.

32) 프레데릭 볼레스텍스(2001), 『착한 미개인, 동양의 현자』, 이향·김정연(공역)(서울: 청년사), p. 52.

33) Giambattista Vico(1668~1744)는 최근 재발견되고 있는 이탈리아의 문화사 및 철학자로서 문화인류학 및 민족학의 시조로 꼽힌다.

34) 박지향(2003), p. 115.

35) 프레데릭 볼레스텍스(2001), pp. 51-52.

하였다. 그러나 이후 인도에 대한 식민지배가 강화되는 19세기 중반에는 반(反)인도 감정이 형성되어 힌두교 대신 불교가 크게 유행하였다. 그래서 바그너가 붓다의 생애를 바탕으로 한 오페라를 구상하기도 하였다.

이상에서 볼 때 유럽이 동양에 대하여 가지는 고정관념은 제국주의와 식민지건설이라는 정치경제적 배경에서 “지배와 수탈의 대상으로서의 동양”으로 형성되었으며, 유럽인 중심이자 이성중심의 이분법적 사상의 전통 속에서 유럽이 아닌 동양은 자연히 “이성적 존재로서의 나”에서 벗어난 “동물적이고 열등한 타자”로서 유럽인의 우월성을 증명하기 위한 수단이 된다. 한편 문화적으로는 “개선되어야 할 존재”이면서도 동시에 이국적이고 낭만적인 것에 대한 선망이 결합되면서 “신비하고 정신적인 이상향”이라는 이중적인 구조를 가지게 된다. 따라서 현실의 정치적, 경제적 차원에서의 동양이 당연히 “열등한 타자”로 인식되었다면 대중적, 문화적 차원에서는 이와 함께 “우월한 타자”개념이 작용하면서 문학, 회화, 춤과 같은 예술작품에서 다양하게 다루어졌다. 특히 19세기 말에는 동양에 대한 구체적인 정보와 관심이 많아지면서 예술작품 속에서 동양이 구체적으로 묘사되거나 예술적 영감의 원천으로 작용하게 되었다. 그렇다면 예술에서의 오리엔탈리즘의 극에 달하던 19세기 말의 춤에서는 어떠한 영향과 특성이 나타나는지 알아볼 필요가 있다. 따라서 다음 장에서는 19세기 말의 발레의 흐름 속에서 발레에서 지속되어온 동양에 대한 인식을 살펴본 다음 뻘띠빠의 「라바야데르」에서 나타난 오리엔탈리즘적 특성이 나타나는 방식과 구조를 살펴보려고 한다.

Ⅲ. 고전발레에 나타난 오리엔탈리즘적 특성

1. 고전발레에 대한 오리엔탈리즘의 영향

러시아의 고전발레를 구체적으로 살펴보기에 앞서 우선 동양에 대한 관심과 관념의 구조가 전체 발레의 역사에서 어떻게 나타나는지 살펴보기로 한다. 왜냐하면 오리엔탈리즘이 서양과 동양이 교류를 시작하던 고대에서부터 출발하여 오랫동안 축적되어온 지식체계인 것처럼 서양무용에서의 동양에 대한 관심도 오랜 시간 형성되면서 구체적으로 드러나기 때문이다. 그렇게 볼 때 발레의 역사에서 등장하는 동양은 다음과 같은 세 가지 특징을 지닌다.

첫째, 발레에서는 동양이 지닌 이국적 정취에 대한 관심이 발레의 역사만큼이나 길다는 점이다. 뤼리(Jean Baptiste Lully) 시대부터 터키 등의 동양에 관심이 있었으며, 이러한 이국적 취향은 관객들에게 스페인과 같이 가까운 나라에서부터 아시아, 아프리카, 남아메리카 등 여러 대륙의 나라들에 대한 매혹적인 신기루를 제공해주었다. 18세기 중반 중국과 무역을 시작하면서 모든 동양적인 것이 유행하였을 때에는 라모(Jean-Phillippe Rameau)의 「정중한 인도인(Les Indes Galantes)」(1735)와 노베르(Jean Georges Noverre)의 「중국인 축제(Les Fetes Chinoises)」(1754) 등의 작품이 탄생하였으며, 1799년 나폴레옹의 이집트 원정으로 인하여 오페라나 비극에 이집트가 중요한 소재로 다루어지면서 발레에서도 비가노(Salvatore Vigano)의 「Psamos, King of Egypt」(1817) 등의 작품이 탄생하기도 했다.³⁶⁾ 이처럼 발레의 역사에는 늘 동양적인 것에 대한 관심이 있었으며 이러한 경향은 19세기 중반 이후 제국주의적 양식이 강화되면서 더욱 두드러지게 되면서 뻘띠빠의 「라바야데르」(1877)와 「파라오의

36) Lincoln Kirstein(1984). *Four Centuries of Ballet*, New York: Dover Publication, p. 162.

말(La Fille du Pharaon)(1862), 미셸 포킨(Michel Fokine)의 「세헤라자데(Schéhérazade)」(1910), 「클레오파트라(Cléopâtre)」(1909) 등으로 이어졌다.

둘째, 발레에서 동양에 대한 관심을 드러내기 위한 수단은 의상이라는 점이다. 이러한 작품들은 여행기와 같은 정보에 근거하여 만들어지면서 동양적인 인물의 특징을 드러냄에 있어서 의상에 절대적으로 의존한다. 왜냐하면 무어인의 춤(Morris Dance)을 제외하고는 동작에 차이를 줄 만큼의 지식이나 관심이 부족하였기 때문이다. 따라서 원시인은 동물가족으로 분장했고 방랑자나 스페인 집시로 자주 혼동되었던 이집트인들은 대개 줄무늬 옷을 입은 점쟁이로, 터키인들은 종종 궁전의 후궁을 호위하는 환관으로 등장했다.³⁷⁾ 뿐만 아니라 동양을 배경으로 하는 19세기말의 작품에서도 발레의 고유한 형식이나 테크닉은 그대로 보존한 채 인물의 의상과 장식, 무대장치로 이국적 분위기를 자아내고자 하였다. 이처럼 동양춤에 대한 충분한 정보 없이 시각적인 설정만으로 동양인과 동양춤이 묘사되는 방식이 지속되면서, 문학이나 회화에서와 같이, 점차 하나의 지식적 권위로 굳어지게 되었다. 이처럼 유럽인들에게 동양의 민족들은 한두 가지의 특성으로만 인식되었기 때문에 그 이외의 다양한 유형에 대하여는 고려하지 않게 되었다.

셋째, 동양적 취향의 발레는 자유로운 해석을 허용하여 작품에 기발한 상상력을 제공해준다는 점이다. 미지의 극지방에는 얼음 위를 미끄러지는 얼음인간이 있고 아프리카에는 피부가 검은 아마존이 있다는 설정처럼 신기한 이국으로의 여행이라는 주제는 진부한 일상에서의 탈출로써 유럽인들을 즐겁게 하였다. 이처럼 이국적 취향은 해석의 자유를 보다 관대하게 허용함으로써 유럽인들로 하여금 일상적이고 평범한 것에서 벗어난 구경거리를 제공하였다. 또한 이 점은 엄격한 사회적 관습 속에서 좀더 자유롭고 과감한 의상과 동작 설정을 허용함으로써 무용예술을 보다 다양하고 새롭게 발전시키는데 영향을 주었다. 그러나 이러한 상상력이 동양에 적용될 때는 결국 ‘타자’라는 설정으로 묶어놓은 동양인에게만 허용되었다. 따라서 작품의 전체에 변화를 주기보다는 작품 내에서 전통적인 발레동작과 세계와 구별되는 타자로 작용하였으며, 이것이 작품의 나머지 부분을 더욱 공고히 통일시켜주는 역할을 하였다. 특히 동양여성을 관능적으로 묘사하던 당시의 회화처럼 발레 역시 동양여성이라는 설정 하에 고전발레에서는 수용하기 힘든 정도의 성적 묘사에 치중하였음을 지적할 수 있다. 이렇게 볼 때 발레의 역사에서 동양은 이국성과 신비감을 제공하였기에 즐겨 다루어졌음에도 불구하고 늘 관습적이고 피상적인 모습으로 묘사되었으며 심각한 주제성을 띠기보다는 분위기를 돋우는 특이한 인물로 정형화되었다. 따라서 발레에서 동양인은 야만적이거나 신비하고 우스꽝스러운 구경거리로 지나지 않았다.

한편 오리엔탈리즘이 최고조에 달하던 19세기는 발레의 중심이 러시아로 옮겨지면서 러시아의 발레는 서유럽 발레의 핵심적인 요소들을 모두 받아들였다. 따라서 19세기 후반 발레의 중심지는 프랑스에서 러시아로 자연스럽게 옮겨졌으며 그 중심은 러시아 황실발레단의 활동이라 할 수 있다. 프랑스를 중심으로 발전했던 발레는 19세기 초에는 낭만주의의 영향으로 큰 인기를 모으며 예술의 중심이 되었다. 그러나 19세기 중엽이후 점차 구태의연한 소재와 기교로 관객들을 식상하게 하였으며 새롭게 떠오르던 오페라에 밀려 서커스정도의 볼거리로 전락하고 만다. 이처럼 서유럽에서 발레가 시들고 있을 때 러시아에서는 17세기중엽 표트르 대제(Pyotr I)가 서유럽문물을 강제적으로 받아들이게 한 이후 발레와 무도회를 중심으로 서유럽의 문화예술이 유행하였다. 황실의 후원 하에서 1738년 프랑스 발레마스터인 장-뱌티스트 랑데(Jean-Baptiste Landé)에 의해 프랑스를 모델로 하여 발레아카데미인 제국연극학교

37) Marie-Françoise Christout(1987). *Le Ballet de Cour au XVII siècle*, Genève: MINKOFF, p. 115.

가 설립되고³⁸⁾ 1847년에는 제국발레학교가 설립되면서 러시아의 궁정발레는 확고히 자리 잡게 된다. 19세기에 접어들어 러시아는 당시 가장 재능 있는 프랑스 안무가인 샤를르-루이 디드로(Charles-Louis Didelot, 1801~37 체류), 줄 페로(Jules Perrot, 1848~59 체류), 아르투르 생-레옹(Arthur Saint-Léon, 1859~67 체류)을 성 페테르스부르그로 초빙하여 유럽의 발레가 그대로 전수되어 발전되도록 하였다.

러시아로 옮겨진 발레가 확고한 스타일을 가지게 된 것은 바로 프랑스 안무가인 마리우스 쾨띠빠(Marius Petipa, 1819~1910)에 의해서인데, 1847년부터 50년 이상 러시아에 거주한 그는 러시아 발레스타일을 확립시키고 특히 명료성, 조화, 대칭과 질서와 같은 형식적인 가치들에 주안점을 두는 고전발레의 틀을 만들어서 ‘고전발레의 아버지’라고 불린다. 쾨띠빠의 안무적 특징은 정서적인 내용이나 극적 일관성은 부차적인 것일 정도로 형식적인 틀과 기량을 과시하는데 몰두하였으며, 고전적인 이인무형식인 그랑 파드되(Grand pas de deux)와 다양한 춤들로 이루어진 디베르티스망(divertissement)이라는 형식을 만들어내었다는 것이다. 특히 그의 작품에서 발견되는 공통된 진행순서는 이후로 발레의 전형적인 형식이 되었기 때문에 고전발레는 곧 쾨띠빠의 형식을 일컫는다.³⁹⁾ 따라서 19세기 후반의 고전발레를 분석한다는 것은 곧 쾨띠빠의 작품세계를 대상으로 한다고 말할 수 있다. 물론 이 당시에는 쾨띠빠 외에도 디드로, 페로, 생-레옹과 같은 프랑스 안무가들이 활동하면서 유럽의 발레를 전수하였지만 쾨띠빠에 이르러서야 러시아의 발레가 확고한 형식을 갖추면서 하나의 안정된 틀로 자리 잡았다는 점에서 그를 중심으로 논의할 수 있다.

이처럼 러시아 발레가 서유럽 발레의 연장선이며 쾨띠빠로 고전발레를 대표한다는 것을 바탕으로 이제는 19세기 후반에 꽃피운 러시아의 고전발레에 오리엔탈리즘 담론이 미친 영향을 살펴보고자 한다. 사실 러시아가 서유럽의 문물을 강제적으로 받아들이게 되었음에도 불구하고 유럽인들에게는 ‘북쪽의 야만인’으로 인식될 만큼 문화적으로 고립되어 있었기 때문에 서유럽을 중심으로 발달한 개념인 오리엔탈리즘을 러시아에 곧바로 적용하기는 힘들다고 볼 수도 있다. 따라서 거시적인 관점에서 서유럽을 중심으로 형성된 오리엔탈리즘이 어떻게 러시아에 영향을 주고 발레에까지 도입되었는지를 논의하고자 한다.

첫째, 유럽의 문화에서 고립되어 있던 러시아는 17세기 중엽 표트르대제가 서유럽 문물을 강제로 받아들이게 한 이후 모든 사회체제와 문화에서 ‘러시아의 유럽화’를 추구하였다.⁴⁰⁾ 쾨띠빠가 활동한 성 페테르스부르그는 이탈리아 건축가들이 공원에 바로크식 궁전을 짓고 로마의 모습을 연상시키는 위풍당당한 거리를 형성⁴¹⁾할 정도로 유럽적 사고방식에 젖어있었다. 발레에서도 황실의 강력한 후원 아래에서 프랑스 발레를 모델로 하고 프랑스인 안무가들을 지속적으로 고용하여 쇠퇴해버린 서유럽발레의 전통을 충실하게 이어가고자 했다. 특히 쾨띠빠의 지휘 하에서 성 페테르스부르그의 발레는 우아함으로 찬양받으면서 번성하였을 뿐만 아니라 「잠자는 미녀(The Sleeping Beauty)」에서 보듯이 루이14세의 궁정문화를 찬미

38) 마리-프랑수와 크리스투(1989). 『발레의 역사』, 조병욱(역) (서울: 탐구당), p. 118.

39) 쾨띠빠의 작품은 독립된 각각의 막으로 구성되고, 각 막은 줄거리 장면과 춤 장면이 구분되어 명료한 테크닉, 질서, 조화가 강조되었다. 그러나 작품의 주제는 거기에 삽입된 춤보다도 중요하지 않았으며, 민속무용을 변형시킨 캐릭터 댄스(character dance)라는 독특한 스타일을 만들어냈다.

40) 17세기 서유럽을 방문한 표트르대제는 건축, 인쇄술 등의 서구의 기술을 열정적으로 관찰하고는 러시아에 유럽의 기술을 도입하여 유럽화시키는데 신념을 가졌으며, 이는 캐더린 1세, 안나 대제, 엘리자베스를 거치면서 이어졌다.

41) 잭 앤더슨(1990). 『발레, 현대무용』, 서진은·허영일 (공역, 1996), (서울: 삶과 꿈), p. 125.

할 정도로 프랑스 문화에 정통하였기 때문에 황실의 취미와 일치한 작품경향을 보이고 있다. 그의 주장으로 부르농빌의 제자인 크리스티안 요한센(Christian Johannsen)과 이탈리아 발레마스터인 엔리코 체케티(Enrico Cecchetti)등이 초빙되어 무용수를 훈련시켰으며 이탈리아로부터 발레리나들을 초청하여 러시아무용수들에게 자극을 주기도 하였다⁴²⁾는 점에서 유럽을 중심으로 발달했던 전통적 발레의 연장선이자 완성기라고 할 수 있다.

둘째는 정치적 성격이 강한 발레가 서유럽문화를 숭배하던 황실의 성향과 취미를 반영했다는 점이다. 포르트르대제가 “다른 무용수들이 질투할 정도로 카브리올(cabriole)을 잘했다”⁴³⁾고 전해질 정도로 발레는 황실의 지속적인 후원을 받았으면서 자연스럽게 황실의 성향과 취향에 따랐다. 또한 러시아의 모든 상류계층들은 황실의 취향에 따라 발레와 무도회에 열광하면서 발레는 그들의 이념과 취미를 반영할 뿐만 아니라 정치적인 권력으로 이용되기도 하였다. 극장의 감독을 황제가 개인적으로 임명하고 발레학교와 발레단의 행정과 공연에 깊이 관여할 만큼 황실과 귀족의 입장과 견해에 충실했었기 때문에 작품의 줄거리는 물론 의상이나 배경과 같은 장식적인 부분까지도 지배자의 취미에 영향을 받았던 것이다. 특히 뿌띠빠가 확립한 고전발레의 형식은 황실의 구조와 취향을 그대로 반영하기에 ‘황실발레(Imperial Ballet)’라고 불리기도 한다. 한편 왕족은 아니더라도 발레에 열광하여 주된 관객층을 형성하던 발레광(balletomanes)들은 매우 지적이고 영향력이 있으면서도 독단적이고 보수적인 성향을 지녔으며, 변화를 싫어하고 선호하는 스텝에만 열광하였다. 발레광 중에서도 특히 정형화된 발레형식만을 선호하던 귀족 계층은 보수적인 발레형식과 구조를 더욱 강화시켰다. 따라서 19세기 말의 러시아 발레는 러시아 황실의 사고방식, 즉 전제군주적이고 보수적이면서도 서유럽의 새로운 문화와 사고방식에 매우 큰 영향을 받았다고 판단할 수 있으며, 이에 따라 서유럽이 가진 동양에 대한 고정관념도 자연스럽게 전수되었다고 상정할 수 있다.

셋째로 19세기에는 러시아에서도 철학 및 예술분야에서 동양열광주의가 서유럽만큼이나 강도 높게 번창했다⁴⁴⁾는 사실을 들 수 있다. 당시 러시아에서는 힌두교와 불교에 대한 관심이 급증하면서 레프 톨스토이(Lev Tolstoy)와 같은 이들은 불교의 교리가 지닌 보편적 공감과 비폭력 정신에서 서구정신을 치유할 수 있다고 생각하였다. 이러한 사상적, 철학적 자극과 함께 동양의 이미지와 디자인도 함께 넘어와 러시아에서 크게 유행하였다. 러시아의 발레에서도 19세기에는 인도, 스페인, 고대 이집트 등을 양식화(stylization)하여 시각적으로 주의를 끌었으며 무대장면, 색채, 의상 등에 있어서도 분명한 출처(authenticity)보다는 이국성을 강조하였다. 한편 제국주의적이고 민족주의적 시대배경에서 동양에 대한 서유럽인의 정치적, 경제적 지배의 지속으로 형성된 반(反)동양적 감정이 러시아에 그대로 전해지게 되면서 서유럽과 같은 이중적 태도를 보였다.

그렇다면 오리엔탈리즘적인 경향이 19세기 후반 러시아의 고전발레에서는 어떻게 나타나고 있는가를 마리우스 뿌띠빠의 작품을 중심으로 살펴보고자 한다. 그의 작품 중 「파라오의 딸」, 「라바야데르」는 동양을 직접적인 소재로 한 이국적인 발레이다. 「파라오의 딸」은 고티에의 “미이라 이야기(Roman d'une momie)”에서 영감을 받아 고대 이집트를 환상적으로 이야기한 3막 9장 구성의 작품으로 영국인 윌슨 경(Lord Wilson)과 파라오의 딸인 아스피시아(Aspicia)의 사랑이야기이다. 나폴레옹의 이집트 원정과 이집트 유물 발굴 이후 온 서유럽이

42) 앞의 책, p. 133.

43) Walter Sorell(1981). *Dance in Its Time*, New York: Columbia University Press, p. 213.

44) J. J. 클라크(1997). p. 114.

관심을 보였던 이집트를 배경으로 하였으며 프랑스에서 활동했던 뺨뺨가 러시아에 가서 처음으로 성공을 거두는 작품이다. 당시 사람들이 요구하던 감정과 파토스(pathos), 넘치는 이국성, 그리고 낭만적인 이야기로 구성된 이 작품이 큰 호응을 불러일으키면서 황실발레단의 책임발레마스터로 임명되었기에 이 작품에서 성공적으로 작용된 요소들은 그의 작품에서 계속해서 나타나게 된다. 한편 인도 시인 칼리다사가 지은 희극 「사쿠타라(Sakuntala)」(1858)에 바탕을 둔 「라바야데르」는 힌두교사원의 무희(巫姬) 니키아(Nikia)가 귀족의 딸 감자티(Hamsatti)에게 사랑하는 사람 솔로르(Solor)를 빼앗기는 내용이다. 인도의 전통 카타춤(Kathak)에서 착상을 얻은 힌두의 춤과 같은 캐릭터 댄스들은 제 4장의 망령의 왕국에서의 클래식춤들과 나란히 펼쳐진다. 줄거리와 상관없이 펼쳐지는 디베르티스망에는 인도무희들이 부채나 앵무새를 들고 추는 군무 외에도 황금 신상의 춤, 전사들과 인디안 소녀의 북춤, 물동이를 인 마누의 춤 등 인도의 이미지를 드러내는 이국적인 춤들로 구성하였다. 이 두 작품은 우선 플롯에서 오리엔탈리즘을 명확히 드러내고 있다. 「라바야데르」와 「파라오의 딸」과 같이 동양을 직접적인 소재로 다룬 작품들은 낭만주의 발레가 최고 전성기를 구가하던 1830년대부터 1850년대까지 초연된 작품을 다시 각색한 것들⁴⁵⁾인데, 이들 낭만발레의 대본은 이국적 취향이 크게 유행하던 당시의 낭만주의 문학과 동일한 오리엔탈리즘적 특성을 띠고 있다. 한편 이 두 작품 외에 동양인을 부분적으로 등장시킨 대표적 경우는 「호두까기 인형」의 2막 디베르티스망의 부분으로 등장하는 아라비아춤과 중국춤을 들 수 있다. ‘과자의 나라’라는 설정 하에 줄거리와의 연결이 희미한 여러 나라의 춤들을 모았는데 뺨뺨의 다른 고전발레작품들 처럼 고전발레의 형식에 그대로 따른 이 작품들은 확고한 고전발레의 틀 속에 이국적인 소재가 삽입되면서 어떻게 활용되고 해석되는지 극명하게 드러내준다.

이상으로 러시아 고전발레에 나타난 오리엔탈리즘의 영향에 대하여 살펴보았다. 다음 장에서는 뺨뺨의 「라바야데르」에 나타난 오리엔탈리즘의 특성에 대하여 분석할 것이다. 분석방법으로는 앞에서 살펴본 오리엔탈리즘의 유형, 즉 “야만적 타자”, “정신적 타자” 그리고 “여성적 타자”를 중심적인 개념으로 삼고 작품 속의 개별적 춤들(dance notes)에서 나타나는 플롯(줄거리전개와 구조), 의상과 장치(시각적 효과), 음악의 사용, 그리고 안무법이라는 4가지 요소에서 나타나는 특성을 분석한다.

2. 「라바야데르」에 나타난 오리엔탈리즘의 특성 분석

1) 야만적 타자-열등하고 무능력한 동양

「라바야데르」에서 드러나는 오리엔탈리즘의 첫 번째 특성은 권력적인 서양을 기준으로 하여 열등하고도 무능력한 동양으로 구조화하였다는 점이다. 여기에서는 서양과 동양의 대립적 구조를 감자티와 니키아의 관계, 마드하바야(Madhavaya)와 전사들의 춤을 중심으로 논의하고자 한다.

우선 니키아와 감자티가 벌이는 갈등장면⁴⁶⁾을 살펴보면 사랑을 위하여 돈과 권력을 모두 포기하였지만 배신당하고 끝내 죽음을 선택하는 니키아는 유럽인에게 위협적인 존재가 아닐

45) 팀 솔(1994). 『프티파에서 발란신까지』, 김복선·김태원(공역, 1998)(서울: 현대미술사), p. 23.

46) 1막 2장에서 돈과 권력을 모두 가진 감자티와 가진 것이라곤 사랑밖에 없는 니키아는 솔로르의 사랑을 두고 대립한다. 도도하고 오만하던 감자티는 돈으로 그 사랑마저 뺏으려 하지만 니키아가 끝내 거절하자 모든 것을 팽개치고 니키아에게 매달린다. 그러나 결국 감자티는 권력으로 사랑을 빼앗을 것을 결심하고 2막에서 솔로르와 결혼식을 하며, 니키아는 감자티와 라자의 음모로 독사에게 물려 죽고 만다.

뿐만 아니라 여자주인공의 죽음을 선호하던 낭만적인 주제를 계승함을 알 수 있다. 이 죽음은 감자티라는 권력적 존재에 의한 강요의 결과이며, 뻘뻘의 안무방식으로 더욱 강조되고 있다. 그런데 이것이 서양과 동양의 관계를 불평등하게 구조화시키면서 오리엔탈리즘적 요소로 나타나게 되는 것이다.

푸코의 권력개념에서 볼 때 권력을 지닌 자를 중심으로 이성과 광기를 나누듯이 권력을 지닌 감자티와 이와 대립된 존재인 니키아의 대조적인 묘사는 이성적 춤과 광기의 춤으로 나누어지고 있다. 뻘뻘의 고전발레 체계에서 가장 핵심적인 요소인 그랑 파드되는 주인공인 니키아가 아닌 감자티와 솔로르의 결혼식에서 화려하게 주어진다. 특히 그랑 파드되 중 코다(coda)에서 감자티를 중심으로 모든 군무무용수들이 함께 춤을 추는 발라빌레형식은 뻘뻘식 그랜드 발레(Grand Ballet)⁴⁷⁾의 핵심이며 그 중심은 감자티이다. 따라서 줄거리에서 묘사되는 감자티가 돈과 권력을 가졌다는 표면적인 점 외에도 발레의 핵심인 그랑 파드되는 중심점에 서있다는 점에서 권력체로 형상화되고 있다는 점을 지적할 수 있으며, 이것은 감자티가 다른 무용수와는 달리 조금의 이국성도 가미되지 않은 클래식 튜튜에 포인트 슈즈를 신고 완벽한 오케스트라 음악에 맞추어 고전적인 테크닉만으로 이루어진 춤을 추고 있다는 점으로 극명하게 드러난다. 이처럼 권력적 존재로서의 감자티가 그랑 파드되는 코다에서 춤출 때에는 모든 무용수들이 엄격한 대칭적 구도에서 고전적인 테크닉으로 춤을 추면서 고전발레의 영역을 차지하고 있음을 보여준다. 그런데 파드되가 끝난 후 등장한 니키아는 이국적인 의상으로 독무를 춘다. 탬버린을 가미한 불규칙적인 음악에 맞추어 각지고 비틀린 손동작을 가미한 동작으로 이루어진 니키아의 춤은 정적으로 시작하여 감정적이고 폭발적으로 마무리되는 구성을 지닌다. 그러나 고전발레의 큰 틀 속에서 니키아의 춤은 이질적이며 비이성적이고 광기의 춤인 것이다.

또한 1막의 마드하바야를 비롯한 파키르(fakir)⁴⁸⁾나 2막의 전사들의 북춤에서도 야만적이고 무능력한 동양에 대한 관념은 드러난다. 니키아와 솔로르의 비밀스런 사랑을 이어주는 역할을 하는 마드하바야는 야만적이고도 신비로운 수행자인 파키르 중 한 명인데, 이들이 추는 불 의식춤(Fire dance)은 단검을 들고 불 위를 뛰어넘으면서 자해하는 춤으로 이들의 종교의식에 대한 이국성과 야만성을 강조한다. 피리로 코브라를 춤추게 할 정도로 종교적 신비감과 능력을 지닌 것으로 묘사되는 마드하바야는, 그러나 브라만이나 솔로르, 라자 등의 권력적 인물에 대항할 힘이 없이 시키는 대로만 전달하고 행동하는 수동적인 인물로 묘사된다. 이것은 동양인에 대한 문학적 묘사에서 즐겨 등장하던, 야수적이고 저속한 습속을 지닌 동양인이라는 이미지이다. 이와 같은 마드하바야의 이미지는 2막의 전사와 인디언 소녀의 춤에서도 동일하게 나타난다. 다른 모든 출연자가 토슈즈를 신고 고전적인 동작으로 춤을 추는데 비해 이들은 검은 피부와 맨발, 야만적인 의상으로 강한 북소리에 맞추어 빠르고 엑스타시적인 춤을 추면서 이질감을 형성한다. 그러나 이들은 극 중에서 아무런 중요성이나 위협성을 지니지 못하기에 야만적이고 위협적으로 보이는 그들의 춤은 결국 단순한 스펙터클로서 즐겁게 감상될 수 있으며, 이 점은 곧 동양인이 아무리 야만적이어도 서양인의 삶을 위협하지 않을 정도로 무능력함을 증명하고 있는 것이다.

47) 그랜드 발레는 프랑스어인 스펙터클 발레(ballet de spectacle)를 번역한 용어로 길고 복잡한 작품의 구조, 시각적 화려함을 특징으로 하며 19세기 후반의 발레 스타일을 대표한다.

48) 파키르(fakir)는 구걸하면서 돌아다니는 수피스트(Suphist) 마법행위자들로 허리에 두르는 간단한 옷만 입고 고행하는 인도의 수행자를 가리키기도 한다. 특히 불을 먹거나 공중부양하는 등 마술적인 능력을 보여주는데 「라바야테르」에서도 불 의식에서 단검을 들고 자해하는 엑스타시적인 춤을 보여주거나 피리를 불어 코브라를 춤추게 하는 장면 등이 삽입되어 있다.

2) 정신적 타자-시각적 장식성을 위한 설정

「라바야데르」에서 나타난 두 번째 오리엔탈리즘적 특성은 정신적 타자로 묘사되는 동양의 시각적인 화려함을 강조하기 위한 설정이라는 점이다. 이 작품은 인도의 사원을 배경으로 무희, 승려, 수행자 등이 등장하며 여러 가지의 의식적 춤으로 구성되어 있다. 그렇지만 이것은 사실 중요한 의미가 없으며 이국적인 의상, 장치, 그리고 동작을 드러내고 극적 흐름에 새로움과 낭만성을 더하기 위한 설정에 지나지 않는다. 여기에서는 1막 1장에서 승려, 무희, 파키르가 추는 불 의식춤, 1막 2장에서 니키아가 추는 축복의 춤, 그리고 2막에서의 황금신상의 춤이라는 정신적 춤에 대해 논의하고자 한다.

우선 불의식의 춤은 작품의 도입부에서 분위기의 조성을 위하여 주어지는 군무이다. 야자수가 우거진 배경 속의 화려한 사원이라는 설정부터 신비롭고 종교적인 동양의 모습을 표상한다. 「백조의 호수」나 「잠자는 미녀」와 같은 뺨뺨의 다른 작품에서는 종교의식에 대한 묘사가 전혀 없었음에도 불구하고 동양을 소재로 한 작품 모두 종교제도와 계급, 그리고 의식을 주된 배경과 춤의 소재로 삼고 있다는 점에서 동양을 일상적인 생활공간으로 보기보다는 신기하고 정신적인 곳으로 의식하고 있음을 알 수 있다. 이것은 당시 많은 지식인과 철학자들이 동양철학에 관심을 두었으며 특히 인도사상의 신비한 경향과 형이상학적 사색이 낭만주의적 정신의 틀에 부합하면서 열광하였던 흐름과 무관하지 않다. 또한 이것은 광인을 통찰력과 예언력을 지닌 존재로 보았던 서양의 문학과 예술을 지적했던 푸코의 주장처럼 동양인 역시 신비성과 정신성을 지닌 존재로 형상화된 것이다.

최고승려인 브라만을 비롯한 여러 승려들과 야만적으로 고행의 춤을 추는 파키르, 그리고 니키아를 비롯한 무희(bayadère)들의 군무는 엄숙한 종교의식을 묘사하고 있다. 그렇지만 실제로 이 춤이 작품의 흐름에서 중요하지 않으며 단지 분위기를 조성하고 니키아의 신분을 알려주는 역할을 한다. 특히 이 속에서의 니키아의 솔로는 「파라오의 딸」에서 여주인공 아스피시아가 정신적 존재임을 알리는 장면처럼 니키아가 정신적이고 종교적인 인물임을 알리는 신격화(apotheosis) 장면⁴⁹⁾이다.

1막 2장에서 니키아와 남자노예가 감자티를 위하여 추는 축복의 춤 역시 줄거리와는 큰 관련이 없으며 니키아가 지닌 성스러운 이미지를 강조하기 위하여 삽입되었다. 특히 이 춤의 포즈들은 완벽한 고전적인 테크닉의 스텝에 손목과 팔목을 꺾거나 손가락을 동그랗게 모으는 등의 이국적인 제스처를 결합한 것이다. 이것은 당시 아카데미파 회화에서 유럽인의 취미에 맞게 다듬어지고 변용되어 그려진 이국적 회화에 등장하는 동양인의 이미지와 비슷하다. 그들은 실제 동양인이라기보다는 서양인의 아름다움의 기준을 따른 채 이국적 의상과 배경으로 둘러싸인 비현실적 인물이기 때문이다. 그 원인은 19세기의 러시아 발레가 ‘스펙터클 예술(zrelischnoe iskusstvo)’을 추구하면서 시각적인 효과가 절대적으로 우세해짐⁵⁰⁾에 따라 배경과 장식 뿐 아니라 무용수의 동작에도 영향을 준 점을 들 수 있다. 여기에 역사적 고증이나 줄거리의 진행보다는 무용수, 특히 여자 주인공의 테크닉을 최대한으로 살려주는 춤에만 관심을 가지는 뺨뺨의 안무성향이 더해지면서 니키아의 의식(儀式)적인 몸짓은 결국 허구일 뿐임이 드러난다.

49) 이집트를 배경으로 하는 「파라오의 딸」의 프롤로그에서 미이라가 된 아스피시아에게 한 줄기 빛이 비추어지면서 깨어나는 장면이 있다. 이처럼 여주인공이 특별하고 신성한 인물임을 증명하는 신격화 장면은 뺨뺨의 이국적인 발레에서 필수적인 요소로 작용한다. 팀 솔(1994). p. 27.

50) 팀 솔(1994). p. 33.

또한 2막에서의 황금신상의 춤은 엄숙한 종교적 상징물이 인형처럼 춤을 춘다는 설정인데 뻘뻘의 디베르티스망이 극적 전개와는 상관없는 이미지의 춤들을 모아놓았음을 감안하더라도 신성하고 이국적인 자극을 넘어 회화화되고 있음을 알 수 있다. 여기에서 황금신상은 하체의 움직임은 턴과 점프, 그리고 정확한 착지를 기본으로 하는 전통적인 테크닉에 따르고 있으면서도 동그랗게 말은 손가락과 까딱거리는 손목, 90도로 각진 팔의 관절 등을 결합한 동작들을 수행하고, 검은 피부의 아이들은 황금신상 주위에서 구경하면서 대형을 만든다. 이것은 「호두까기 인형」에서의 중국인이나 무어인처럼 이질적인 상황설정 속에서 희한한 구경거리로 전락한 채 종교적 신성함이라는 원래의 의미를 잃고 황금색으로 칠한 신체라는 시각적 구경거리로 정착된 것이다. 게다가 철저한 고증이나 연구 없이 타자의 종교에 대하여 쉽게 묘사하고 이국적인 구경거리로 삼았던 저변에는 인도의 종교와 문화에 대한 근본적인 경멸이 존재하였음을 알 수 있다. 이것은 당시 지식인뿐만 아니라 일반인마저 “힌두종교의 끝없는 종교예식과 야비함, 부조리, 어리석음”⁵¹⁾을 비판할 정도로 널리 퍼져있던 관념인데, 결국 실제 힌두교의 교리와 의미에 대한 이해를 바탕으로 하기보다는 자신의 기준으로 보아 비합리적인 특성에 대하여 자의적으로 판단하고 그것을 동양인을 묘사하는 체계로 사용하게 된 것이다.

이상에서 볼 때 이 작품에서는 동양을 매우 전체적이고도 종교적인 사회로 묘사하고 있으며, 여자 주인공을 신성하고 신비로운 인물로 묘사하고 야만적인 군무들도 종교적 의식에 참여하는 존재로 묘사된다. 이처럼 뻘뻘의 작품에서 동양사회에 대한 인식은 대부분 “정신적 타자”의 이미지가 많이 작용하였다. 그럼에도 불구하고 이것은 작품에서 본질적인 요소로 작용하지 않았기 때문에 단지 춤을 삽입하기 위한 계기이자 이국적이고 장식적인 볼거리를 제공하기 위한 설정이라고 파악할 수 있다.

3) 여성적 타자-성(性)적 구경거리로서의 동양여성

「라바야데르」에서 드러나는 세 번째 오리엔탈리즘적 특성은 바로 동양여성을 통해서 여성의 관능성을 드러내게 되었다는 점이다. 19세기 초의 낭만주의 이후로 모든 예술분야에서 여성의 매력이 강조되었으며, 특히 공기처럼 가볍고 비현실적인 요정의 이미지를 형상화한 낭만주의 발레는 그 중심에 있었다. 그러나 낭만주의 문학이나 회화에서 요부(妖婦)의 이미지가 유행했던 것과는 달리 여성의 신체가 직접 드러나는 발레에서는 음탕하고 매혹적인 여성이 직접적으로 묘사되기 어려웠다. 그런데 이러한 딜레마는 인도의 무희를 소재로 삼으면서 해결될 수 있었다. 왜냐하면 유럽의 공주가 아니라 인도의 여자라면 그러한 구속적인 관념에서 벗어날 수 있었고 더구나 그것이 종교적인 춤이라면 비난받을 이유가 없었기 때문이다. 따라서 서구 백인 중심의 담론에서 볼 때 비서구인이나 유색인들은 과도하게 성적인 존재로 묘사되었으며, 종교성이 결합된 유색여신(dark goddess)은 관능적인 동양을 상징하였다.⁵²⁾ 특히 “바야데르”라고 하는 힌두무희는 괴테의 시 ‘Der Gott und die Bayadere’에서 이미 관능적이고도 신성한 존재로 묘사되면서 19세기에는 때론 성스럽고 때론 요부 같은 이국적인 인도여성의 상징이 되었다.⁵³⁾ 여기서서 ‘성스럽고도 관능적인 동양여성’이라는 관념을 「라바

51) J. J. 클라크(1997). p. 115.

52) Jane Desmond(2001). p. 265.

53) 이 소재는 Catel의 오페라 「Les Bayaderes(1810)」, Auber의 오페라 「Le Dieu et la Bayadere(1830)」등 오페라의 주제로 매우 인기가 있었으며 발레에서는 고티에가 쓴 「파라오의 딸」 대본인 「사쿠타라」(1858)에서 처음 등장하였다. Wiley(1990). *A Century of Russian Ballet: documents and eyewitness accounts, 1810-1910*,

야데르」에서 1막에서 니키아가 추는 축복의 춤과 2막에서 죽음 직전에 추는 춤, 그리고 1막의 스카프 춤을 중심으로 논의하고자 한다.

우선 니키아가 추는 두 가지 춤을 살펴보면 작품의 중심점인 동양여성이 당시 문학이나 회화에서처럼 성적 매력과 연관되어 있음을 알 수 있다. 서구 백인여성이 비서구 유색여성으로 분하여 춤을 추는 것은 서구 백인남성 중심의 이데올로기 담론에서 불안정한 의미구조를 지니며, 또한 미의 기준을 백인 여성에게 고정시킴으로써 결국 서양남성을 위한 구조임을 알 수 있다. 1막에서 니키아와 노예가 추는 축복의 춤은 작품 전체에서 가장 성스러운 성격의 춤이지만 이국적이고 관능적인 포즈를 많이 사용한다. 유색 여성인 니키아가 추는 종교적이고 정신적인 춤은 백인여성을 통해 표현되면서 부르주아 계급이 열망하는 욕망의 대상이자 성적 환상에 의한 현실도피를 일으키는 것이다.

또한 니키아가 죽기 직전에 추는 춤은 사랑하는 사람에게 배신당한 슬픔과 분노, 체념과 축복의 마음, 그리고 독사에게 물린 후의 극도로 흥분된 상태까지 여러 감정을 보여주는 춤이다. 느리고 무겁게 추는 앞부분에서 가냘프고 수동적인 여성의 이미지를 보여준다면 점차 리듬이 빨라지면서 흥분된 상태에서 광기어린 여성의 이미지를 보여주면서 성적 관능성을 엑스타시로 끌어올린다. 실제로 마지막 부분의 극도로 흥분된 춤은 뺨뺨의 고전발레에서는 보기 드물게 관능적인 이미지를 묘사하면서 매혹적이고도 위험한 요부(妖婦)의 이미지를 드러내고 있다. 즐거리 상으론 성적인 매혹과 관련이 없지만 그럼에도 불구하고 실제의 춤에서는 성적 구경거리로서 동양여성의 매력이 표현되고 있는 것이다.

한편 1막의 스카프 춤은 니키아의 춤 외에 가장 두드러지게 동양여성의 관능성과 연결된 춤이다. 라자(Rajah)의 저택에서 술을 마시며 쉬는 병사들을 위해 추어지는 무희들의 춤은 바로 서양인들이 환상을 가지고 있던 고급매춘부에 대한 이미지를 그대로 보여준다. 당시에는 이집트에 대한 소개로 지식적인 권위를 획득한 레인의 저서⁵⁴⁾로 인하여 동양의 무용수이자 고급 창녀에 대한 관념이 널리 퍼져있었는데 뺨뺨은 이러한 모티브를 그대로 답습하였다. 공연이라는 틀을 통하여 인도무희들의 여흥춤을 감상할 수 있다는 것이 19세기 당시에는 큰 구경거리가 되었음은 충분히 짐작할 수 있다. 특히 이국적인 의상에 발목에서 감아올린 긴 스카프를 부드럽게 나풀거리는 이 춤은 상체를 극도로 젖히는 동작들이 많아 매우 매혹적이고 육감적이다. 그리고 부드럽게 스카프를 만지는 동작에서 시작하여 점점 동작의 크기와 박자가 고조되면서 감정적인 흥분을 자아낸다. 그렇지만 이 춤은 여전히 토슈즈를 신고 대칭적인 대형으로 이동하면서 고전발레의 한계를 넘지 못하고 있다.

낭만주의발레에서 여성성이 강조된 이후 여성의 매력은 발레작품에서 중심을 차지하였는데 이것이 무희, 노예, 애첩 등과 같은 동양여성으로 형상화되면서 에로티시즘이 과도하게 강조되었다. 이것은 낭만주의 문학에서 나타나는 사도마조히즘(sadomasochism)⁵⁵⁾적인 취미의 함양, 팜므 파탈(femme fatale)⁵⁶⁾의 관념, 그리고 비밀주의와 신비주의에 의해 환기되는

Oxford: Clarendon Press, p. 291.

54) 에드워드 윌리엄 레인의 『현대 이집트인의 풍속과 습관(Account of the Manners and Customs of the Modern Egyptians)』(1836)은 개인의 동양체류 경험을 과학적인 태도를 취하여 객관적인 지식으로 바꾸어놓아서 수많은 작가들에게 인용되는 권위가 되었다.

55) 사도마조히즘(Sadomasochism)은 성(性)상대에게 고통을 주거나 받음으로써 쾌감을 느끼는 변태성욕을 일컫는 말로 육체적 성욕 뿐 아니라 공격적, 권력적, 정신적 학대를 포함하는 넓은 개념이다. 18세기의 작가 D. A. F. 사드의 작품에서 나온 것에서 알 수 있듯이 문학과 회화에 많은 영향을 주었으며, 그리스도의 수난이나 지옥의 형벌 등을 다루는 회화에서처럼 무의식적으로 작용하기도 한다.

56) 팜므 파탈(femme fatale)은 19세기 예술가를 사로잡은 여성의 이미지로, 치명적인 매력으로 남자를 유혹하

매혹적인 도취 등 동양여성을 둘러싼 관습적인 배치⁵⁷⁾와 일치하고 있다. 특히 낭만문학에서 특별한 의미를 지녔던 클레오파트라, 살로메⁵⁸⁾, 이시스⁵⁹⁾와 같은 동양의 매혹적 여인의 이미지가 그대로 형상화된 것이 뽀띠빠의 동양발레라는 점에서 낭만문학적인 이국관을 그대로 반영한다고 할 수 있다. 그러나 뽀띠빠 이후 20세기 초의 현대적 안무가인 포킨의 「세헤라자데」나 초기 현대무용가인 앨런의 「살로메」가 좀더 관능적이고 대담한 움직임과 의상으로 동양여성을 묘사한데 비하여 뽀띠빠의 작품에서는 움직임이나 의상에서 고전발레를 그대로 따랐기 때문에 보다 권위적이고 고귀한 모습으로 묘사되었다. 이처럼 뽀띠빠 작품 속의 주인공인 동양여성들은 여성으로서 가지는 매력에 종교적, 혈통적 권위가 더해지면서 “관능적이고도 성스러운 타자”라는 이중적인 성격을 지닌다.

이상에서 볼 때 「라바야데르」에서의 동양여성의 이미지는 성스러움을 가장한 관능적 인물로 표현된다. 고전발레의 틀 속에서는 직접적으로 표현되기 힘든 성적 매력이 동양의 여성이라는 타자에게 부과되면 좀더 관대하고 자유로운 해석과 표현이 가능하였기 때문이다. 그러나 이렇게 표현되는 동양여성은 결국 여성무용수의 관능성을 강조할 뿐 발레의 기법적 틀에서 벗어나지 못하였으며 새로운 의미나 관점을 형성하지 못하였기 때문에 구경거리에 머물고 말았다.

4) 동양의 부재: 일치성과 일관성의 결여

지금까지의 논의에서 「라바야데르」에서 오리엔탈리즘의 세 가지 유형인 “열등한 타자”, “정신적 타자”, “여성적 타자”가 어떻게 구체적으로 나타났는지를 살펴보았다면 마지막으로 이 유형들이 드러나는데 있어 공통된 특성을 논의하고자 한다. 특히 오리엔탈리즘의 담론이 가지는 지식적 권위를 염두에 두고 실제 동양과의 일치성과 일관성을 중심으로 다루고자 한다. 라바야데르가 동양을 소재로 한 작품인 만큼 여기서의 오리엔탈리즘은 얼마나 충실하고도 일관되게 동양을 묘사하고 있는지를 중심적인 문제로 삼을 수 있는데, 이 중에서도 더욱 중요한 것은 일관성이다. 왜냐하면 ‘실제의 동양’이라고 대표할 만한 것은 없으며 그저 서양인에 의하여 관념화된 것이기 때문에 오리엔탈리즘이라는 의식과 이미지, 선입견이 얼마나 일관되게 구성되어 있으며, 이것이 어떤 체계로 전수되고 있는지가 문제되는 것이다.

그렇게 볼 때 우선 「라바야데르」는 현실의 동양과 일치하는 점이 거의 없다. 발레작품을 위한 소재로 취한 것이기 때문에 인도인들이 토슈즈를 신고 발레를 한다는 설정은 차치하고라도 불 의식춤에서 나오는 바야데르의 춤은 신체를 떨면서 구슬픈 음악에 맞추어 정해진 팔동작을 하는 실제의 의식춤과 비슷한 점이 거의 없다. 그렇지만 이것이 민속학적으로 부정확한 정도였다면 니키아와 남자노예가 축복의 춤을 함께 추는 것은 사실과 어긋나는 설정이다. 인도의 사원에서는 오직 특정한 무희들만이 신이나 왕실을 위해 춤추었기 때문에 남녀가 같이 춤을 추는 것은 불가능했기 때문이다. 또한 귀족의 딸인 감자티가 춤을 춘다는 것은 당시의 현실과는 더욱 거리가 먼 이야기다.⁶⁰⁾ 왜냐하면 지금과는 달리 19세기 말에는

는 악녀이지만 얼굴과 몸매가 완벽하여 거부할 수 없는 여성을 말한다. 음탕, 잔혹, 매혹, 신비 등으로 묘사되는 팜프 파탈은 문학과 회화 등에서 끊임없이 다루어졌으며, 유닛, 메두사, 살로메 등이 대표적인 이미지이다.

57) 에드워드 W. 사이드(1993). 『문화와 제국주의』, 김성곤·장정호(공역, 1995)(서울: 도서출판窓), p. 323.

58) 살로메(Salome)는 Herod왕의 후처의 딸로서 왕에게 청하여 세례 요한(John the Baptis)의 목을 잘랐다.

59) 이시스(Isis)는 고대 이집트의 풍요의 여신.

60) ‘Mme Vazem’s Benefit Performance’, Novoe vremya[The New Time], 26 Jan. 1877, No.328, p. 2. 재인용 Roland John Wiley(1990). p. 291.

인도의 춤이 외설적이라고 경시되면서 매춘부만 춤을 춘다고 생각되었기 때문이다.⁶¹⁾ 이렇게 볼 때 현실보다 환상을 중시하는 당시의 발레광마저 “오직 외적인 부분만 몇 개 인도에서 빌려왔을 뿐”이라고 말할 정도로 실제인도의 의식이나 관습이 적용된 경우는 거의 없다. 따라서 일치성의 측면에서 볼 때 「라바야데르」는 현실적인 동양의 생활이나 문화에 부합하는 점이 거의 없다고 할 수 있다.

한편 동양에 대한 묘사 전체가 일관된 관점과 층위에서 적용되고 있는지에 초점을 맞춘 일관성 역시 결여되어 있는데, 여기서는 뾰뾰의 작품성향과 계급적 구조의 적용을 제시하고 이 두 가지 측면에서 논의하고자 한다.

첫째로 뾰뾰가 작품의 구성요소들, 즉 무용수, 움직임, 시각적 효과(의상과 장치), 음악, 그리고 플롯 등에 대하여 일관성을 가져야 한다는 의식을 가지지 않았음을 지적할 수 있다. 당시의 발레 제작에서는 종합적인 디자인 부분에 대해 이상할 정도로 관심을 쏟지 않았으며, 자신의 분야에 전문성을 갖춘 디자이너들도 각각의 요소들을 통합시키려 하지는 않았다. 특히 무대의상에 있어서는 담당 디자이너가 없을 정도로 관심이 없었기 때문에 여자주인공들의 의상은 인도의 장신구로 치장된 튀튀였고 헤어스타일과 보석은 작품이 발표되던 시기의 것이었다. 이처럼 당시의 발레는 민족학적으로나 역사적으로 정확성을 보여주어야 하는 것에는 거의 신경을 쓰지 않았는데, 이것은 발레에서 무엇보다도 아름다움과 화려함이 중요했기 때문이다.⁶²⁾ 이러한 제작환경에서 특히 뾰뾰는 춤의 형식적 규칙과 여주인공의 테크닉적인 춤을 모든 것의 우위에 두면서 고전발레는 특히 플롯의 중요성을 잃게 되었다. 뾰뾰의 다른 작품들처럼 「라바야데르」 역시 여자주인공이 희생당하고 또 남자주인공과 화해하는 로맨틱발레의 틀을 그대로 적용하였는데, 그러나 이 죽음은 작품에서 큰 의미를 갖지 않으며 단지 니키아가 춤을 추게 해주는 설정일 뿐이다. 따라서 인도의 이야기를 하고 있지만 사실상 그 자체는 중요성이나 필연성을 갖지 못하는 모순을 가진다. 이렇게 볼 때 뾰뾰에게 동양적 소재는 고전발레의 형식에다 이국적 취향을 자극하는 장식을 더하기 위한 부수적인 의미를 지닐 뿐이었다. 또한 화려한 테크닉과 의상이 감상의 중심이 되면서 동양을 소재로 한 「라바야데르」에서는 묘사하는 대상에 대한 문제의식 없이 기존의 고정관념을 무비판적으로 반영하고 있다.

둘째로 고전발레는 무용수의 계급이 전체군주제에 따라 구분되었는데, 동양적 소재를 다루는 과정에서 계급에 따라 묘사가 차별적으로 되었음을 지적할 수 있다. 발레작품에서 점차 대규모의 인원이 동원되면서 관객의 사회적인 만족도를 반영하기 위하여 무용수의 계급이 남녀주인공, 독무자, 반(伴)독무자, 군무로 세분화되었다.⁶³⁾ 이것은 왕과 귀족 중심의 사회에서 발전해 온 발레에서 점차 형성되었으며 전체군주제가 극에 달하던 러시아에서 명확하게 자리 잡았다. 그런데 이것이 「라바야데르」에서 인도라는 동양사회에 적용되면서 이러한 계급적 구조는 차별적으로 묘사되는 것이다. 따라서 무용수의 계급에 따라 동양적 묘사에의 충실도가 다르게 나타나고 있다.

군무 중에서도 가장 중요성이 떨어지는 남자 파키르들의 불춤이나 전사의 북춤 등에서는 검은 피부에 엉덩이만 가린 의상, 맨발로 야만적으로 뛰어다니는 안무로 이루어져 있다면, 뾰뾰의 안무법에서 보다 중요하게 여겨지는 여성들의 군무인 4종류의 바야데르(devadasi,

61) Mary Clarke & Clement Crisp(1981). *The History of Dance*. New York: CROWN Publisher. p. 70.

62) Ekaterina Vazem(1937). p. 133. 재인용 팀 솔(1994). pp. 31-32.

63) 앞의 책, p. 34.

natche, vestiatriissi, kansenissi)의 춤에서는 부채나 앵무새를 들고 실제 동양풍을 반영한 의상을 입었지만 모두 토슈즈를 신고 정확히 대칭적인 구도로 춤을 춘다. 마지막으로 주인공 및 독무자들은 동양풍으로 장식했음에도 불구하고 그들의 태도와 모습은 매우 유럽적이며 전체적이다. 그들은 나머지 이들의 위에 군림하며 우아하고 교양 있는 존재로 묘사되기에 마드하바야와 같은 존재와 대조를 이루고 있다. 니키아는 주인공이라는 점에서 군무 무용수들에 비해 중요한 존재로 묘사되지만, 감자티라는 대조적 인물과 비교해볼 때 낮은 계급으로 동양풍의 동작과 의상이 두드러지게 나타난다. 여기서 볼 때, 브라만을 제외하고는, 무용수들의 계급 피라미드에서 계급이 높아질수록 서구적으로 묘사되고 행동하고 있으며 계급이 낮아질수록 야만적인 동양인으로 충실히 묘사됨을 알 수 있다. 피부색에 있어서도 주인공인 니키아나 감자티는 인도인임에도 불구하고 흰 피부이지만 남성군무들은 검은 피부를 강조하였는데 이것은 오달리스크를 흰 피부의 여성으로 묘사하던 당시 회화 관습과 일치한다. 이처럼 극중 중요도에 따라 피부색을 달리하는 것은 곧 미와 신분의 위계질서를 나타내는 척도가 된다. 따라서 다층적인 구조를 지닌 그의 작품은 자연히 관객들로 하여금 우월한 지배자로서의 주인공과 자신을 동일시하게 하며 이질적인 움직임과 피부색, 의상으로 과장되게 표현된 군무는 타자로 이해하게 하는 이중적 태도를 지닌다.

뿐만 아니라 같은 계층의 사람에 대해서도 춤적인 요소에 따라 다른 층위로 묘사되기도 한다. 인도인 아이들에 대한 묘사를 예로 들어보자면, 황금신상과 함께 춤을 추는 아이들과 물동이를 인 마누와 함께 춤을 추는 두 아이들과는 매우 대조적으로 묘사된다. 마누의 아이들은 토슈즈와 튜튜를 입고 마누와 함께 발레의 테크닉을 충실히 하는데 비해, 황금신상의 아이들은 검은 피부에 손바닥을 바짝 편 자세로 신상주위를 뛰어다니거나 바닥에 눕기도 한다. 이들이 어떤 특정한 계급이나 중요한 역할이 아니라는 점에서 동일한 계층의 아이들임에도 불구하고 필요에 따라 야만인이 되기도 하고 문명인이 되기도 하면서 일관적이지 않게 묘사되는 것이다.

이상에 보자면 실제 인도의 춤이나 문화와 일치하지 않고 그 묘사의 관점이나 방식이 일관되지도 않다는 점에서 「라바야데르」에서 실제의 인도는 존재하지 않는다고 할 수 있다. 다만 서양인, 뾰띠빠의 관점에서 본 이국적이고 관능적이고 야성미가 풍기는 치장거리가 있을 뿐이며 그 가운데에는 고전적인 발레의 틀과 이념이 흔들림 없이 자리 잡고 있다. 이처럼 뾰띠빠의 「라바야데르」는 실제의 동양과 이에 대한 고정적, 관습적인 관념과 환상을 동일시하였는데, 그것이 비록 매우 높은 수준의 심미성을 지녔을지라도 결국 동양을 묘사하고 특징짓는 절대적인 권력으로 작용하면서 실제의 동양에 대한 일치성과 일관성이 모두 결여되었다고 판단할 수 있다.

IV. 결론

본 논문은 뾰띠빠의 「라바야데르」를 중심으로 고전발레에 나타난 오리엔탈리즘적 특성을 살펴보았다. 서양이 동양에 대해 가지는 고정적이고 관습적인 편견과 지식의 구조를 오리엔탈리즘의 담론이라고 할 때 서양의 전통적인 무용예술인 발레에서도 오리엔탈리즘의 영향이 미쳤으리라는 가정에서 시작하였다. 이에 따라 오리엔탈리즘의 유형을 “야만적 타자”, “정신적 타자”, “여성적 타자”로 분류하고 이것이 고전발레에서 어떤 특성으로 드러나고 있는

지 다음과 같이 분석하였다.

첫째, “야만적 타자”는 서양과 동양을 이성과 비이성으로 구분하는 것으로 열등하고 무능력한 동양으로 나타난다. 이것은 두 여자무용수간의 갈등의 구조에서 구별을 생성하며, 여자주인공이 사랑을 빼앗기는 데서 무능력함을 드러낸다. 둘째, “정신적 타자”는 동양을 현실에서 벗어난 이상향으로 상정하는 것으로 시각적 장식성을 위한 설정으로 나타난다. 동양의 사원, 무희, 의식을 다루지만 이들은 정작 작품에서 중요하지 않으며, 단지 새로운 동작을 고안하거나 이국적인 의상으로 장식하기 위한 근거일 뿐이다. 셋째, “여성적 타자”는 동양을 성스럽거나 관능적인 여성의 이미지로 표현하는 것으로 성적 구경거리로서의 동양여성으로 나타난다. 성스러움으로 가미한 관능성을 강조하면서 이 작품은 팜므 파탈에 열광하던 당시의 사회분위기를 반영하고 있다. 넷째, 오리엔탈리즘이 드러나는 방식을 살펴보면 실제의 동양에 대하여 일치성과 일관성을 결여하고 있음이 나타난다. 동양의 문화와 관습에 상관없이 묘사하였을 뿐만 아니라 발레의 계급적 구조에 동양적 소재가 차별적으로 적용되면서 묘사 자체의 층위도 일관되지 못한 것이다.

결론적으로 뿌띠빠의 「라바야데르」에서는 오리엔탈리즘의 담론적인 특성이 나타나고 있음을 발견하였다. 그리고 고전발레에서 나타나는 오리엔탈리즘의 담론은 그 이후의 발레와 오늘날 추어지는 발레에서도 그대로 답습되면서 하나의 지식적 체계로 자리 잡고 있음을 알 수 있었다.

본 연구는 연구대상을 전통적인 서양예술인 발레에만 한정시켜 오리엔탈리즘을 적용하였다. 예술작품의 해석에 있어 미학적이고 역사적인 측면에 초점을 맞추어 온 기존의 연구경향과는 달리 사회과학적 이론과 개념을 적극적으로 활용하여 기존의 자료를 새롭게 해석하여 다양한 방식과 관점에서의 접근을 모색하였다. 이것은 예술작품에 대한 사회과학적 관심이 높아지는 오늘날에 무용예술이 가지는 내재적인 미적가치와 외재적인 사회적 담론에 대한 판단을 접목시키기 위한 준비작업이라는 의의를 지닌다. 본 연구에서 살펴본 오리엔탈리즘에 대한 논의를 바탕으로 현대무용에서 나타나는 오리엔탈리즘의 특성을 발레에서의 경우와 비교해보거나, 동양국가 특히 한국에서의 무용예술에서 나타나는 오리엔탈리즘의 특성을 서양의 경우와 비교해 보는 연구가 시도되기를 기대한다.

■ 참고문헌

- 로버트 워드나우 외(1984). 『문화분석』. 최섯별(역, 2003). 서울: 한울 아카데미.
- 마리-프랑수와 크리스투(1989). 『발레의 역사』. 조병옥(역). 서울: 탐구당.
- 미셸 푸코(1961). 『광기의 역사』. 김부용(역, 1991). 서울: 인간사랑.
- 박지향(2000). 『제국주의-그 신화와 현실』. 서울: 서울대학교 출판부.
- 박지향(2003). 『일그러진 근대』. 서울: 푸른 역사.
- 박홍규(2003). 『박홍규의 에드워드 사이드 읽기』. 서울: 우물이 있는 집.
- 스튜어트 홀 외(1992). 『현대성과 현대문화』. 전효관·김수진·박병영(공역, 1996). 서울:현실문화연구.
- 이옥순(2002). 『우리 안의 오리엔탈리즘』. 서울: 푸른 역사.
- 에드워드 W. 사이드(1978). 『오리엔탈리즘』. 박홍규(역, 2003). 서울: 교보문고.
- 에드워드 W. 사이드(1993). 『문화와 제국주의』. 김성곤·장정호(공역, 1995). 서울: 도서출판窓.

- Janet Wolff(1983). 『미학과 예술사회학』. 이성훈(역, 1988). 서울: 이론과 실천.
- 장 바티스트 뒤로젤(1990). 『유럽의 탄생』. 이규현·이용재 (공역, 2003). 서울: 지식의 풍경.
- 전경갑(1993). 『현대와 탈현대의 사회사상』. 서울: 한길사.
- 정진농(2003). 『오리엔탈리즘의 역사』. 서울: 살림.
- 잭 앤더슨(1990). 『발레, 현대무용』. 서진은·허영일(공역, 1996). 서울: 삶과 꿈
- J.J.클라크(1997). 『동양은 어떻게 서양을 계몽했는가』. 장세룡(역, 2004). 서울: 우물이 있는 집.
- 지아우딘 사르다르(1997). 『문화연구』. 이영아(역, 2002). 서울: 김영사.
- 프레데릭 블레스텍스(2001). 『착한 미개인, 동양의 현자』. 이향·김정연(공역). 서울: 청년사.
- 탐 슐(1994). 『프티파에서 발란신까지』. 김복선·김태원(공역, 1998). 서울: 현대미학사.
- Amy Koritz(1992). 'Dancing the Orient for England: Maud Allan's *The Vision of Salome*.
Meaning in Motion. Durham: Duke.
- Lincoln Kirstein(1984). *Four Centuries of Ballet*. New York: Dover Publication.
- Marie-Françoise Christout(1987). *Le Ballet de Cour au XVII siècle*. Genève: MINKOFF.
- Mary Clarke & Clement Crisp(1981). *The History of Dance*. New York: CROWN Publisher.
- Jane Desmond(2001). 'Dancing out the difference: Cultural Imperialism and Ruth St. Denis's
Radha of 1906' *Moving History/Dancing Cultures*. Connecticut: Wesleyan.
- Roland John Wiley(1990). *A Century of Russian Ballet: documents and eyewitness accounts, 1810-1910*. Oxford: Clarendon Press.
- Walter Sorell(1981). *Dance in Its Time*. New York: Columbia University Press.
- 강영주(1999). 19세기 프랑스미술에 나타난 오리엔탈리즘과 민족성 문제, 『서양미술사학회논
문집』, Vol. 11, No.1.
- 유니버설발레단. 「라바야데르」(Video 자료). 안무: 1877년 마리우스 뽀띠빠(Marius Petipa). 재
안무: 2001년 올레그 비노그라도프(Oleg Vinogradov). 2002년 공연실황 녹화
유니버설발레단. 「라바야데르」(공연실황). 2004년 3월 8일. 서울: 세종문화회관.

Abstract

A Study on the Characteristics of Orientalism in Classic Ballet
(1) - Focused on 「La Bayadère」 of Marius Petipa -

ㄱ. Ok-Hee Jeong
Graduate School of Dance
Ewha Womans University

The purpose of this study is to find characteristics of Orientalism in 「La Bayadère」, a classic ballet of Marius Petipa. The underlying assumption of this work is that dance can show ideological meanings and structures as well as aesthetic pleasure. While most dance writing is still concerned with artistic values and historical descriptions of artists and their works, this work focuses on the sociological analysis of mechanism which also reveals important aspects of dance.

Orientalism is, in Edward W. Said's terms, a western style for dominating, restructuring, and having authority over the Orient. It is formed through the political and economical imperialism and colonialism as well as the oriental boom in culture in the 19th century. Including many scholars' classifying of orientalism, this work suggests three characteristics of orientalism, "brutal other", "sacred other" and "feminine other", with examples of paintings and novels in the 19C.

Russian ballet, inherited from french romantic ballet of early 19th century, has obtained its own style by the time of Marius Petipa in late 19th century. As his oriental ballets, 「Pharaoh's Daughter」 and 「La Bayadère」, reflect every aspect of classic ballet, we could examine those works to find characteristics of Orientalism in classic ballet.

The followings are characteristics of Orientalism in *La Bayadère*. First, in the term of "brutal other", the orient is shown as the inferior and incapable other. Superior West/inferior East dichotomy is well revealed in the conflict between Hamjatti and Nikia. Second, the "sacred other" is only a set up to show off the visual decorations like exotic costumes and sets. The work has many religious dances which is, however, not important for plot and movement at all. Third, in the term of "feminine other", eastern women are represented as sexual, sensual, and exotic objects adapted to western men's taste. Especially the main character, bayadère, is one of the favorite subjects of romantic eroticism of the 19th century. Finally, the way to describe the east through the whole work is lack of correctness as well as coherence. One reason of this is that Petipa paid no attention to the consistency of production, and the other is that the monarchic class of ballet is unfairly applied to the oriental society.

This study applied the discourse of Orientalism only to the classic ballet of Marius Petipa. Further study of Orientalism in dance can be done for modern dance and other eastern dances to broaden sociological approach to dance.

KCS I