

테오필 고티에와 앙드레 레벵송의 비평관점 비교연구

문 애 령

무용평론가, 서울대 강사

I. 서론	V. 결론
II. 두 비평가에 대한 기존의 평가	참고문헌
III. 테오필 고티에의 고답파적 비평	Abstract
IV. 앙드레 레벵송의 분석적 비평	

I. 서론

비평을 하기 위해서는 기준이 필요하지만 기준의 구체적 의미와 영역은 매우 광범위하다. 비평기준은 곧 작품을 보는 관점이라고도 할 수 있는데, 흔히 내재적¹⁾과 외재적²⁾으로 크게 분류한다.

무용비평에서 도입한 외재적, 내재적 기준 이외에 문학비평에서의 보다 세분화된 방법들을 무용에 적용할 수도 있겠는데, 규칙에 의한 비평, 맥락비평, 인상주의 비평, 의도주의 비평, 역사주의 비평, 형식주의 비평, 기호학적 비평, 문화사회학적

- 1) 내재적 비평법은 작품 자체를 비평의 기준으로 삼는 방식으로 무용에서는 구성 요소인 동작, 공간, 박자로 이뤄진 작품의 구조나 형태에 집중하는 방식을 말한다. 흔히 '객관적 비평가'로 불리는 사람들이 바로 이런 비평을 하는 사람들이다. 반대로 '주관적 비평가'들은 작품을 통해서 받은 감동이나 영감을 강조해 자신의 기분을 중시한다. 그 결과 간혹 비평 자체가 문학, 예술적 가치를 지니기도 한다.
- 2) 외재적 비평법은 평가 기준을 작품 외적인 요소에서 찾는다. 작품이 만들어지게 된 역사적, 사회적 배경, 작가의 심리나 성장 환경 등 객관적 사실을 통해 작품을 해석하고자 하는 방법으로 객관적 비평에 속하지만 외재적 요소들과 작품을 연결시키는 과정에서의 객관성은 논란의 여지가 있다.

비평, 심리주의 비평, 신화, 원형적 비평, 독자반응 비평, 페미니즘 비평 등이 있다.

이 비평 방법들이 모두 독자적인 것은 아니고, 그 의미가 중복사용 된다. 일례로, “문학작품은 반복할 수 없는 하나의 역사적 산물이라고 보며 인과율적 설명을 기하려는 방법론”³⁾이라는 역사비평에 생트 뵈브(C. A. Sainte-Beuve), 이폴리트 텐느(Hippolyte Taine)가 등장하는데, 이는 맥락비평 중 종족, 환경, 시대에 근거한 사회적 비평과 그 의미가 같다. 또한 형식주의 비평의 한 분파인 신비평은 50년대에 활발해진 비개성주의 예술관의 영향을 받은, 앞서 언급한 내재적 비평과 동일하다. 또한 학자에 따라 주관비평을 세분해 감상비평, 인상비평, 창조적 비평으로 각각 설명하기도 한다.

이러한 비평관점 중에서 비평가는 어느 방법을 선택해야 하는가를 고민하지 않을 수 없으나 예술 창작에 원칙이 있을 수 없듯이 비평 역시 한 가지 방법을 고수할 수 없다. 특히 비평은 예술작품과 기생적 관계를 유지하므로 작품에 따라 평가의 길을 선택하며 긴장을 늦추지 않아야 한다.

스파르쇼트는 비평가들의 이런 상황을 잘 설명한 바 있다. “비평은 학과가 아니다. 비평에는 훈련받아야 할 전통이나 기술이 없고, 인가를 주는 기관도 없으며, 인가 기관이 정당한 신뢰를 가질 수 있는 방법도 명확하지 않다. 비평은 사회학, 역사학, 이론이 아니지만 대부분의 비평가들은 그들의 비평에 전기, 역사, 사회학, 미학, 종족학을 반영한다.”⁴⁾

비평가들은 따라서 방법론에 대한 인식이 없는 경우라도 무용에 관한, 혹은 비평 작업에 도움이 되는 다양한 지식을 적극 동원한다고 볼 수 있는데, 그 구체적 방법론은 개인의 교육배경이나 철학적 관점에 따라 매우 다양할 것임에 분명하다.

비평가 개별 연구는 그들이 남긴 비평문 분석과 일대기 일괄, 비평 대상이 된 작품연구를 병행하면서 다양한 추론을 끌어낼 수 있다고 보며, 그 결과는 무용의 역사적, 사회적, 미학적 자료로 가치가 높은 동시에 현대의 비평가들에게 추종적 혹은 비판적 관점에서의 귀감이 된다.

특정 비평가가 어떤 관점으로 무용을 이해하고 평가하는 것인가에 대한 호기심

3) 이상우외(2002), 「문학비평의 이론과 실제」(서울: 집문당), p.21.

4) F. Sparshott(1995). *A Measured Pace* (Toronto: University of Toronto Press), p.338.

은 무용비평의 근원지인 프랑스 비평사를 둘러보도록 했고, 초기의 대표자 테오필 고티에와 한 두세대 이후의 인물이자 고티에를 계승한 인물로 알려진 앙드레 레벵송을 비교대상으로 삼았다.

두 사람은 각각 낭만발레와 현대무용 개화기를 대표하는 비평가로 그들 사이에는 76년의 세월차가 있다. 이로 인해 춤 미학의 시대적 공통점을 찾기는 어렵지만 주어진 환경에서 비평에 임한 각자의 관점을 살피는 본 연구의 목적에는 제한을 주지 않는다고 본다. 그 시대적 차이점이 오히려 비평적 시각을 부각시키는 예시로 활용되어 비평이 지닌 역사적 가치까지도 제시할 수 있을 것이다.

그러나 동일한 비평가라고 하더라도 작품의 미적성향에 따라 그 비평관점이 변화하므로 그들이 남긴 모든 비평문을 대상으로 비교연구 하는 작업은 오히려 혼란의 실마리가 될 수 있다는 한계를 인정해야 할 것이다. 즉, 한 평론가의 방법론을 단적으로 정의한다는 것이 불가능하다는 문제가 생긴다.

이런 제한점 아래 본 논고는 극히 한정된 범위에서의 연구를 시도하고자 한다. 즉 기존의 외국연구에서 결론지어진 두 사람의 평가를 기점으로 그 결론의 재검토에 목적을 두고자 한다. 로저 코플랜드와 마르셀 코헨이 공동 편집한 ‘무용평론’⁵⁾ 항목에 나오는 테오필 고티에와 앙드레 레벵송의 평문만을 연구 대상으로 제한했다.

대상 평문을 재검토하는 과정을 통해 한국에서 잘못 이해된 부분들에 대한 논의가 진행될 것이며, 결과적으로 한국 무용비평 실무와 비평학 연구에도 일조할 것으로 기대한다. 비평의 기준 없이 개인적 취향에 따라 작품을 재단하는 평론가들과 그 결과를 무시하는 무용가들이 감소하는 유익한 논제가 될 것이며, 평론가들이 어떤 방식으로 작품을 분석하고 판단하는가, 혹은 해야 하는가를 관찰할 수 있을 것으로 기대한다.

II. 두 비평가에 대한 기존의 평가

로저 코플랜드와 마르셀 코헨이 공동 편집한 저서 [무용이란 무엇인가]에서 먼저

5) R. Copeland and M. Cohen(ed)(1983). *What is Dance?* (Oxford: Oxford University Press), pp.421-471.

테오필 고티에 부분을 인용한다.

시인, 소설가, 뛰어난 기자, 아마추어 화가, 그리고 <지젤>과 <라 페리>의 대본가로 알려진 고티에는 무용 비평 직업에 이상적인 인물로 등장했을 것이다. 적어도 19세기의 기준으로는 그것이 사실이었다. 고티에는 독자들에게 극히 생동감 있는 무용의 시각적 유추를 제공했다- 작품이 그의 마음의 눈을 뜨게 하는 이미지들- 아, 그러나 그는 무용이 정확하게 어떻게 보였는가에 대해서는 극히 작은 느낌만을 전해주었다.

시각적으로 정확한 육체 묘사가 빠진 19세기, 그리고 20세기 초의 무용비평은 특히 안무의 시각적 증언에 의존해야하는, 재현에 도움이 필요한 역사가들을 실망시켰다. 안무된 작품들에서는 이것이 영상, 비디오테이프, 정확한 무보에 앞서 특별히 진실 된 것이다. 자주 그렇듯, 오늘의 비평은 내일의 역사가 된다.

고티에는 우리가 알고 싶어 하는 19세기 안무에 대해서는 덜 알려주겠지만, 무용가의 공연보다는 무용가에게 주된 관심을 가지고 글을 썼다는 사실을 결코 숨기지 않았다. 파니 엘슬러의 <폭풍>에 대해 쓴 그의 리뷰에서 “다리의 문학”(즉, 안무)은 토론의 주제가 되기 어렵다; 곧장 파니 엘슬러를 보자고 솔직히 인정했다.⁶⁾

윗글에서 고티에의 비평 특징을 밝히는 핵심어는 ‘무용의 시각적 유추를 제공’, ‘이미지들’, ‘시각적으로 정확한 육체 묘사가 빠진’, ‘공연보다는 무용가에게 주된 관심’, ‘곧장 파니 엘슬러를 보자고 솔직히 인정’ 정도로 보인다. 이 핵심어를 중심으로 고티에의 비평 관점을 보다 면밀히 검토 할 수 있을 것이다.

다음은 앙드레 레벵송에 관한 평가를 인용한다.

고티에의 무용평과 달리, 앙드레 레벵송이 쓴 이사도라 던컨에 관한 글은 공연에 관한 것이 아니라 경력에 관한 것으로, 그녀의 계통을 찾으려는 시도와 함께 그녀의 궁극적인 의미를 평가한다. 레벵송은 세기 전환기부터 러시아에서 무용에 관해 쓰기 시작했으나, 혁명 후에 파리로 이민했다. 그는 “학자-기자”로 불릴 자격을 갖춘 극소수의 무용 필자 중 하나였다.

레벵송은, 그의 형식주의적인 관점이 포킨과 디아길레프의 혁신에 반대한 완고한 고전주의자로 생각된다. 따라서 사람들은 그가 이사도라 던컨의 반-발레적 포부에 똑같이(혹은 더 심하게) 반대할 것으로 예상했다; 그러나 이 글에 나타난 던컨에 대한 그의 태도는 더 복잡하다. 그는 던컨이 ‘새로운 아

6) Ibid., pp.425-426.

름다움'을 창조한 것은 인정하지만, 이 아름다움의 근원이 확인된 것이 아니라, 고대에 있는 것으로 단순히 믿는다고 주장했다. 차라리, 던컨은 고대 그리스보다는 영국 라파엘 전파 미술가들이 지녔던 분위기를 더 많이 지녔다.

레벡송은 또한 암시의 환각적 힘을 움직임에 부여하는 그녀의 능력만큼 던컨 춤의 모방적이고 형상적 본성도 강조했다: “그녀의 몸짓에 담긴 형상적 힘은 관객들이 그녀의 손에 있는 제물용 꽃이나 화병을 볼 수 있는 정도였다.” 공연 중인 던컨에 대한 그의 묘사는 무용은 ‘시각적 힘’의 환영을 창조한다는 수잔 랭거의 이론을 이해하는데 도움이 된다.⁷⁾

앙드레 레벡송을 평가하는 핵심 문장으로는 ‘계통을 찾으려는 시도’, ‘궁극적인 의미를 평가’, ‘던컨에 대한 그의 태도는 더 복잡’, ‘모방적이고 형상적 본성’, ‘시각적 힘의 환영을 창조한다는 수잔 랭거의 이론’을 선정했고, ‘학자-기자’의 지성에 대해서도 일괄하고자 한다.

‘무용 비평’ 항목에서 두 편저자는 고티에의 글 두 편- ‘〈폭풍우〉에 돌아온 파니 엘슬러’, ‘〈라 실피드〉 재상연’-과 레벡송의 글 한 편- ‘이사도라 덩컨의 기교와 의미’-을 선정해 비평적 특징을 파악하는 근거로 삼았다. III장과 IV장에서 각각 그 전문을 다루며 부각된 핵심 내용과 평가에 대한 부연 설명과 함께 이견의 여지를 찾아보고자 한다.

III. 테오필 고티에의 고답파적 비평

테오필 고티에⁸⁾가 무용의 시각적 이미지를 강조했으나 육체묘사, 즉 움직임 묘

7) Ibid., pp.426-427.

8) Théophile Gautier(1811-1872)

; 프랑스 시인, 작가, 발레비평가, 대본작가. La Presse 지에 1836년부터 1855년까지 미술과 드라마 비평을 쓴 그는 1830년대와 1840년대의 프랑스 낭만발레 운동에 지대한 영향을 미쳤다. 또한, Le Moniteur Universel(1855-68)지에도 비평을 기고했다. 그는 Carlotta Grisi의 열렬한 찬양자로(그 자매와 결혼, Vernoy de Saint-Georges와 협력해 1841년에 ‘지젤’ 대본을 썼다. 이밖에 ‘라 페리’(1843), ‘파끄레뜨’(1851), ‘젼마’(1854), ‘사쿠타라’(1858)의 대본도 공연되었다. 포킨이 안무한 ‘장미의 정’(1911)은 그의 시를 근거로, ‘아르미드 관’(1907)은 그의 소설을 바탕으로 안무되었다.

사를 간과했다는 점, 작품보다는 무용가에게 관심을 보였다는 주장은 결론적으로 틀리지 않다. 그러나 그가 낭만발레 취향과 카를로타 그리지 등 발레리나에 대한 연정으로 인해 그러한 비평을 썼다고 결론짓는 것은 그의 고답파적 철학에 비추어 지나치게 단순화된 기준이다.

두 편저자는 고티에를 낭만주의와 연결시켜 설명했지만 그보다 더욱 강한 영향을 미친 고답파적 시각에 대해서는 일절 언급하지 않고 있다. 그 결과 독자들로 하여금 고티에를 낭만적 성향의 인상주의자나 아름다운 여성 편력을 비평에 담은 필자로 단순 평가하도록 했다. 그러나 문제의 두 평문을 썼던 시기에 고티에는 이미 고답파의 선구자였다.

고티에는 외계의 사물에 대한 시각이 비상하게 예민해서, 사람의 심정이나 영혼의 움직임은 도외시하고, 눈에 보이는 사물과 현상의 회화미를 시로써 표현했다. 눈에 보이는 세계가 곧 실재이며, 모든 풍경은 한 폭의 그림이었다. 따라서 시각적 현실에다가 정확한 시적 표현을 주면 되었다. ‘여자보다는 조각상을, 육체보다는 대리석을 좋아했다’는 그의 문학은 몰개성적인 성격을 띠게 되어, 초기작 <죽음의 희극>(1838) 이후로는 종래의 의미에서의 낭만적 시각을 떠나, 예술적 사실주의와 예술적 객관성에 입각한 작품들을 가지고 고답파의 선구자가 되었다.⁹⁾

고답파란 高踏, 즉 속세에 초연하며 현실과 동떨어진 것을 고상하게 여기며 그리스 파르나세스(Parnassus)산에 살았다는 아폴로와 뮤즈의 세계를 동경했다. 그 결과 그리스적 가치관이 고티에를 지배하게 되었고, 이교주의, 자동동체적 아름다움 찬미, 눈에 보이는 현상만을 강조하는 고답파적 관점이 무용비평에 반영되었다.

1. 대본과 작품 평가

1837년에 쓴 비평 ‘<폭풍우>에 돌아온 파니 엘슬러’는 대본에 관한 언급으로 시작된다.

파니 엘슬러가 <폭풍우>의 알썬느 장면에 다시 출현했다. 프로스페로가 어찌서 오베론으로 대체되었는지가 이 장에서는 분명하지 않다; <한여름 밤의 꿈>과 불가분한 오베론은 부인 티타니아 없이는 움직일 수 없다; 아리오스

9) 김봉구외(1995), 「새로운 프랑스 문학사」(서울: 일조각), p.243.

토의 창조물인 황홀한 알씬느가 폭풍우 섬에 있는 칼리반 옆 그녀의 숙소에서 나와 등장하고, 나는 페르난도가 영리한 기사 로저로 하여금 자신을 잊게 할 수 있을지가 매우 궁금했다.

그러나 우리는 내재된 주제의 매력에 관한 것을 관찰하는 것을 너무 멀리까지는 실행할 수 없을 것이다; 다리의 문학이 토론의 주제가 되기는 어렵다; 곧장 파니 엘슬러를 보자. 많은 갈채가 터지고 얇은 커튼 한쪽에서 매혹적인 마녀가 나타나자, 모두가 고결한 페르난도가 곧장 오베론의 피후견인인 레아에 대한 기억을 잊게 될 것임을 의심치 않았다.¹⁰⁾

발레 <폭풍우>가 현존하지 않으므로 단지 고티에가 등장인물들의 변화를 지적하고 있다는 사실을 추측할 수 있다. 프로스페로와 오베론은 셰익스피어의 <폭풍우>와 <한 여름 밤의 꿈>에 등장하는 주인공들이므로 그 변화가 상당히 심각한 것으로 보인다. 이와 유사하게 고티에는 대본의 비논리성이나 대본의 이상적 형태에 관해 자주 언급하며 대본이 회화적이어야 함을 주장하기도 했다.

상세한 무대배경 묘사나 발레리나 이미지 묘사는 “눈에 보이는 사물과 현상의 회화미를 시로써 표현”하는 방식을 재연하고 있다는 관점을 대입시켜 볼 수 있다. 또한 고티에가 발레리나에게 연연했다는 오해를 받는 문제의 문장, “다리의 문학이 토론의 주제가 되기는 어렵다; 곧장 파니 엘슬러를 보자.”를 고답파적 관점에 대입하면 발레리나의 외양 묘사가 시각을 가장 중시한다는 목표와 직결되기 때문임을 이해할 수 있다.

한편, 1838년에 쓴 ‘<라 실피드> 재 상연’에서는 당시 파리 오페라의 레퍼토리가 부족하며 고티에가 신작을 선호한다는 내용으로 시작된다.

파리 오페라에 발레가 부족하다는 것과 좋은 작품과 그 무용가 군단을 어떻게 고용해야 할지를 모르고 있다는 점이 논의 되어야 한다; 이는 다리의 문학이 모든 스타일의 공연 중 가장 어렵고, 아무도 그것을 계승할 수 없음을 보여준다. <고집쟁이 딸>, <몽유병자>, 그리고 <베니스의 축제> 재공연은 대표소 수입과 관계없이 단지 상당한 성공을 거뒀을 뿐이다.

우리 아버지들을 즐겁게 했던 이러한 구식 작품들을 보면, 그리고 모든 길모퉁이에서 원통-풍금을 돌려 소리를 내는 것 같은 그 멜로디는 우리에게 어린 시절 꿈을 꾸도록 했는데, 마치 먼지 나는 서랍 구석을 뒤적거려 무지개 색

10) R. Copeland and M. Cohen (ed), p.431.

스커트, 색이 바란 몇 장의 레이스, 한쪽에는 루소의 ‘고백론’에 나오는 일화 몇 개가 다른 쪽에는 전원이 그려진 부서진 부채 같은, 할머니나 오래 전에 떠난 대고모의 잊혀진 유물처럼 일종의 비통-달콤한 감정을 알게 해 준다.

그러나 이 모든 시적 감정이, 비록 그 향기가 없는 것은 아니지만, 파리 오페라의 객석을 충족시키기에 충분한 것은 아니다; 더구나, 완전히 색이 바라고 모든 주름이 찢어진 누더기 장치가 20년 전에는 아마도 육체와 젊은 몸과 행복한 미소를 지녔을 매력적인 존재, 그러나 우리에게는 여전히 뭔가 괴상하고, 유행을 지난, 구식인 그런 발레 미이라들의 발끝에 앉았다.¹¹⁾

이밖에도 같은 글 마지막 부분에서 공연 당시의 특별한 사건을 다루며 ‘플라잉’ 이 구식 연출법이라는 지적과 함께 위험성을 강조했다.

발레의 시작 부분에 작은 사건이 일어났는데, 다행히도 심각한 결과는 없었으나 실피드가 굴뚝(실피드를 위한 이상한 통로)으로 사라지는 순간 엘슬러가 평형추에 너무 빨리 올라타 그녀의 한 발이 굴뚝의 끝에 심하게 부딪혀 관객들이 한번 놀랐다.

다행히 그녀는 다치지 않았다; 그러나 우리는 구식 오페라의 전통인 “플라잉”을 맹렬히 비난할 만한 기회를 얻었다. 우리는 스펙터클에서 우아함이라고는 전혀 없는 불운한 5, 6명의 소녀들이 아마도 잘 인도해줄 철사 줄에 묶여 공중에 매달린 채 죽을듯한 공포에 떠는 것을 본다; 팔과 다리를 산란하게 움직이는 이 불행한 사람들은 뜻하지 않게 몸 일부를 잃은 두꺼비 같은데, 천장에 매달려 배를 채운 악어를 연상시킨다. 탈리오니에게 부를 가져다 준 공연에서, 두 실피드가 공중에 매달려 남았는데 그들을 끌어 올리거나 내릴 수가 없었다; 관객들이 공포로 소리쳤다; 결국 기계 기술자가 생명의 위험을 무릅쓰고 천정에 올라가 줄에 그들을 묶어 내려왔다. 몇 분 후, 탈리오니가, 그녀는 전 생애를 통해 이 일을 단 한번만 말했다(물론 극장에서다), 무대 앞으로 나와 말했다: “신사 여러분, 아무도 다치지 않았습니 다.” 다음날 제 2열의 두 실피드는 진짜 실피드에게 선물을 받았다. 이런 종류의 또 다른 어려움이 곧 반복되지 않을 것 같지는 않다.¹²⁾

이처럼 고티에는 대본의 논리성이나 파리 오페라극장의 작품성, 구체적 무대장치 등 공연과 직결된 문제들에 대해서도 언급하고 있다. 그가 이미지 중심으로 글을 남겨 재현의 수단이 되지 못한다는 평가, 오직 발레리나에게만 집중했다는 평가가 절대적으로 옳다고는 볼 수 없는 내용이다.

11) Ibid., pp.434-435.

12) Ibid., p.437.

2. 자용동체적 아름다움 찬미

테오필 고티에가 결코 여성성을 중시하지 않았다는 사실은 양성동체의 아름다움을 파니 엘슬러에게서 발견한 기사에서 쉽게 찾을 수 있다. 또한 그가 쥘 페로에게 적용했듯이 궁극적 아름다움은 여성성이 아니라 보편적 육체미 즉 그리스 조각상의 양성적 아름다움을 의미했다. 고티에는 ‘파니 엘슬러의 조각상’에서 그녀의 몸을 마치 고대 조형예술을 관찰하듯이 묘사했다.

그녀의 가장 매력적인 점은 머리와 몸의 완벽한 조화다. 그녀는 팔에 가장 잘 어울리는 손과 다리에 가장 잘 맞는 발, 그리고 상체에 딱 맞는 어깨를 지녔다. 한마디로 그녀는 전체가 완전한 작품이며, 어느 한 부분이 다른 부분을 보완시켜주지도 않는다. 그녀를 보면서는 ‘오! 저 아름다운 눈!’ 혹은 ‘정말 아름다운 팔이야!’ 라고 감탄하지 않는다. 대신 ‘얼마나 매력적이고 매혹적인 피조물인가!’ 라고 소리친다. 모든 부분이 우아하고 알맞은 비율로 이루어져있기 때문에, 우리 눈을 강제로 끌지도 않는다. 그저 페리클레스 시대의 대리석 여신 조각을 보듯 그녀의 매끈한 몸을 어루만지듯 바라보면 된다.¹³⁾

‘아름다운 여배우 전시관’에서 고티에는 엘슬러를 통해 다시 양성체적 미를 언급한다.

신문기자들은 배우들에 대해 쓸 때 인물 보다는 재능과 연기에 관해 쓴다. 그들은 배우들의 아름다움에 대해서 분석하지 않고, 결코 그들을 순수한 조형적 관점에서 판단하지 않는다. 그러나 여배우는 조각이나 그림처럼 어떤 의식적인 망설임 없이 비평할 수 있어, 마치 화가가 실패작을 비난하듯이 그녀의 추함을 비판하는 것이며, 조각상이 조용히 서있는 것 같은 분리된 모습에 찬사를 보내며, 대리석 조각상 앞에서 ‘아름다운 어깨다’ 혹은 ‘잘 다듬어진 팔’이라고 감탄할 수 있을 것이다... 엘슬러의 성적인 특징을 발견하는 것은 불확실하다. 그녀의 골반은 미성숙했고, 그녀의 가슴은 고대의 자용동체보다 덜 충만하다. 그저 그녀는 매우 아름다운 여인이고 또한 세상에서 가장 아름다운 소년일 수 있을 것이다.¹⁴⁾

또한 고티에는 〈징가로〉 비평에서 여성에게 적용했던 고대 그리스의 표준을 남

13) I. Guest(1995). *Theophile Gautier - Ecrits Sur La Danse* (Paris: Librairie de la Danse), p.29.

14) Ibid., ‘Galerie des Belles Actrices: Fanny Elssler’, p.48.

성 무용가의 아름다움에도 적용했다.

발과 무릎은 섬세한 형태이며, 다리 주위의 여성적 곡선과 균형을 맞추며, 둘 다 휘어지며, 우아하고 부드럽다... 그의 성공은 춤추기 전에 확정되었다. 그의 탄력성을 보며, 완벽한 박자감각과 마임의 유연한 동작을 보며 공중의 페로, 요정 페로, 남자 탈리오니를 연상하는 것은 어렵지 않다.¹⁵⁾

고티에가 남자 분장한 여성을 선호한 것도 어쩌면 이런 중성적 취향 때문이었다고 볼 수 있다. 물론 당시의 부르주아들이 남성들의 발레 출연을 막았다는 세속적인 이유도 있지만 고티에 역시 <라 실피드>에서 남자 역을 엘슬러의 언니가 맡은 사실에 대해 매우 만족한다.

<라 실피드>는 발레에서 만날 수 있는 가장 즐거운 주제들 중 하나다; 움직임은 시적 이념을 동시에 포함하는, 발레에서는 매우 드문 것이며, 그것이 다시 무대에 오르는 것을 우리는 기뻐한다; 움직임은 설명적이라 아무런 어려움 없이 이해되며, 가장 우아한 그림들을 만들어 준다- 또한, 거기서는 남자의 어떤 춤도 찾기 어려운데, 대단한 즐거움이다.

엘슬러 양의 의상은 매우 신선했다; 그녀의 드레스는 잠자리의 날개를 유행시킬 만했고 그녀의 발에는 백합에서 나온 비단이 신겨져 있었다. 이상적인 모양의 붉은 나팔꽃 화관이 그녀의 아름다운 갈색 머리를 감쌌고, 그녀의 하얀 어깨 뒤에서는 발이 필요 없는 듯, 공작 털로 만든 두 개의 작은 날개가 흔들리며 떨렸다. ... 언니와 춤추는 장면에서 그녀는 자신의 능력을 능가했다; 보다 완벽하거나 우아함을 기대하는 것은 불가능하다; 그녀가 애인에 의해 마술 스카프에 잡혔을 때, 그녀의 마임은 매우 시적인 슬픔과 복구할 수 없는 실수와 재앙에 용서의 느낌을 표현했으며, 마지막으로 오랫동안 땅에 떨어진 날개를 보는 동안은 위대한 비극적 아름다움으로 충만했다.¹⁶⁾

이와 같이 고티에는 엘슬러의 소년다움을, 질 페로가 지닌 마리 탈리오니의 이미지를, 제임스로 등장한 테레사 엘슬러의 분장을 부각시켜 그리스적 중성미를 추구했다.

3. 탈리오니와 엘슬러 비교에 담긴 숨은 의미

‘<폭풍우>에 돌아온 파니 엘슬러’란 비평에 탈리오니와 엘슬러를 비교하는, 기독교

15) Ibid., ‘Zingaro’, p.110.

16) R. Copeland and M. Cohen (ed). pp.436-437.

교적 무용가와 이교적 무용가라는 그 유명한 문장이 나온다. 이 구분은 천상적, 지상적 이미지로 연결되므로 현대인들에게는 언뜻 고티에의 호감이 탈리오니 쪽에 있다고 생각할 수도 있다. 그러나 고답파적 시각으로 본다면 그가 선호하는 무용 스타일은 이교적인 엘슬러 쪽임을 알 수 있다. 고답파적 관점이 아니면 이해하기 어려운 의미이기 때문에 많은 사람들이 역으로 생각해왔던 사실을 지적하고자 한다.

파니 엘슬러의 춤은 아카데미적 이념과는 아주 달라, 엘슬러를 다른 모든 무용가들과 다르게 보이도록 하는 특별한 성격을 지녔다: 탈리오니의 천상적이고 순결한 것이 아니라, 그것은 보다 인간적이고, 보다 감각에 호소하는 것이다. 만일 가톨릭 신앙에 의해 금지된 예술에 대해 이런 표현을 쓸 수 있다면, 탈리오니는 기독교 무용가다: 그녀는 하얀 모슬린의 투명한 구름 사이를 영혼처럼 날아다니며, 그 사이에 감싸인다; 그녀는 분홍 발끝으로 천상의 꽃잎을 거의 구부리지 않는 행복한 천사 같다. 파니는 확실히 이교적 무용가다; 그녀는 탬버린을 손에 든, 튜닉을 입고, 허벅지를 드러낸, 황금 띠를 묶은 한 여신인 테르프시코레를 연상 시킨다; 그녀가 엉덩이부터 자유롭게 구부릴 때, 몸을 뒤로 던진 황홀함, 관능적인 팔, 우리는 헤르쿨라 네움이나 폼페이에서 온 아름다움 존재를 보는 듯 하며 검정 배경에 반해 부각된 흰색 부조가 올려 퍼지는 심벌즈에 발자국을 남긴다...¹⁷⁾

‘<라 실피드> 재 상연’에서는 탈리오니와 엘슬러의 경쟁관계를 부각시키며 탈리오니를 악평하고 있다.

얼마 후 파니 엘슬러가 탈리오니의 전공인 <라 실피드>와 <다뉴브의 딸>을 재공연 한다는 말이 있었다; 탈리오니 추종자들은 슬픔의 증오와 신성모독의 위기를 표출했다-누군가는 심계명에 손을 얻을 문제라고 생각했을 것이다. 엘슬러 자신은 자신의 재능을 빛낸 겸손한 자세로, 그녀의 유명한 라이벌이 완벽하게 보여준 작품을 침해하는 것을 꺼렸으나, <라 실피드>처럼 아름다운 발레가 과장된 망설임 때문에 레퍼토리에서 삭제되는 것은 옳지 않다; 연기법은 수천 개가 있고, 무엇보다도, 같은 배역을 춤추는 것을 보며, 먼저 유명해진 탈리오니와 엘슬러를 비교하는 것은 단순한 경쟁보다 중요하다.

끊임없는 여행에 지친 탈리오니 양은 이제 과거의 그녀가 아니다; 그 가벼움과 도약을 대량 잃어버렸다. 그녀가 무대에 나타났을 때, 당신은 항상 투명한 모슬린에 담긴 하얀 안개를 보는데, 천상적이고 순결한 영상, 우리가 잘 아는 신성한 기쁨이다; 그러나 몇 소절이 지나면, 피곤의 기색이 나타나서,

17) Ibid., pp.431-433.

숨이 가빠져, 땀이 이마를 적시고, 근육은 긴장해 있고, 팔과 가슴은 붙어졌다; 전에, 그녀는 진짜 실피드 였으나 이제 그녀는 단지 무용가일 뿐인데, 세계 최고의 무용가로 볼 수는 있으나 그 이상은 아니다. 북유럽의 왕자와 왕들이 그녀를 매우 환대해, 꽃의 샤워와 쏟아지는 다이아몬드를 가져다 준 칭찬에 지치게 해서, 잔디를 손상시키지 않고 그 위를 달렸던 아마존의 카밀라의 발 같았던 그녀의 지칠 줄 모르던 발을 짓눌렀다; 그들이 그녀에게 많은 금과 귀중한 돌들을 실었기에 완벽한 우아함이었던 마리는 이제 다시 날 수 없게 되었고, 젖은 날개의 새처럼 소극적으로 땅을 스칠 뿐이다.¹⁸⁾

반면 엘슬러의 춤에 대해서는 이국적 이미지와 인상주의적 감상을 담아 호평한다.

오늘의 파니 엘슬러 양은 재능의 꽃으로 가득해, 다양한 완벽함을 보여주었는데, 매우 좋은 것을 지나치면 너무 좋아지기 때문에 그것은 생각과 달리 나쁜 것에 가깝다; 탈리오니가 여자를 위한 무용가였던 것과 비유해 그녀는 남자를 위한 무용가다; 우아함, 아름다움, 대담함 그리고 빠른 활력을 지녔고, 툭툭 튀는 미소, 스페인적인 생기가 꾸밈없는 독일 기질로 조절되어 그녀를 매우 매력적이고 사랑스러운 창조물로 만들었다. 파니가 춤출 때, 사람들은 천 가지 즐거운 생각을 하고, 상상 속에서 팡테옹의 장식처럼 햇빛과 짙은 하늘색 그림자가 스며든 흰 대리석 궁전을 방황한다; 당신은 머리에 장미를 두르고, 손에는 시라큐즈 포도주를 들고, 발아래 흰색 그레이하운드가 있고, 옆에는 깃털 모자와 다홍빛 벨벳 드레스의 아름다운 여인이 있는, 테라스의 난간에 팔꿈치를 기대는 당신을 느낄 것이다; 탬버린 치는 소리와 작은 종들의 맑은 소리를 듣는다.¹⁹⁾

탈리오니는 낭만 발레리나를 대표하는 인물이고, 고티에 역시 그 사실을 인정하면서 주로 호평을 남겼다. 그러나 그의 언어적 감각이 고답적 관점이기 때문에 이교적이란 평판을 받은 엘슬러 쪽에 호감이 있음을 알 수 있다. 물론 당시에 파리 오페라 주역이던 엘슬러를 호평할 임무를 띠고 있었다는 점도 간과하기는 어려울 것이나 엘슬러의 민속춤 스타일이 그의 예술론과 일치했다고 결론지을 수 있겠다.

4. 발레기교에 대한 거부감

고티에는 <지젤> 등 발레 대본을 썼고, 낭만발레 시기에 활동한 점으로 인해 낭

18) Ibid., p.435.

19) Ibid., pp.435-436.

만발레의 수호자로 여겨진다. 심지어는 <라 실피드>의 필리포 탈리오니조차도 고티에에 못 미친다는 학자가 있을 정도로 고티에와 낭만발레는 불가분의 관계다. 그러나 무용 기교적 입장에서 본다면 그는 아카데미한 발레가 아닌 민속춤 취향이었다. 엄밀히 분류하면 반 발레기교적인 인물이었다.

의심할 바 없이, 정신주의는 존중되어야 할 것이다; 그러나, 무용에 관한한, 우리는 물질주의에 잘 양보할 수 있을 것이다. 무엇보다도, 무용은 우아한 자세에 담긴 아름다운 형태를 전시하는 기술 이상의 어떤 것을 요구하지 않으며 그것으로부터 전개된 라인들이 눈을 즐겁게 한다; 그것은 소리 없는 리듬, 보여 진 음악이다. 무용은 철학적 주제를 묘사하도록 약간 개조된다; 열정을 표현할 뿐이다; 사랑, 모든 부수적인 교태를 담은 욕망; 공격하는 남자 와 연약하게 자신을 방어하는 여자가 모든 원초적 무용의 근본이다.

파니 엘슬러양은 이 진실을 완전히 실현시켰다. 그녀는 파리 오페라의 어떤 무용가 보다 용감했다; 그녀는 이러한 정숙한 무대에 본래의 흥미를 전혀 손상시키지 않은 대담한 카추차를 가져온 첫 번째 인물이었다. 그녀는 그녀의 몸 전체로, 머리의 정수리부터 발끝 끝까지로 춤춘다. 그래서 그녀는 진지하고 아름다운 무용가인데, 다른 사람들은 반면 움직임 없는 몸 아래서 한 쌍의 다리가 경쟁할 뿐이다!²⁰⁾

다른 글에서는 보다 구체적으로 발레의 부자연스러움을 지적하며 기교과시의 무용함, 턴 아웃의 기형성을 비난했다.

당신이 발가락 끝에 똑바로 올라서서 팽이 채찍처럼 사분의 일 바퀴를 돌고, 다리를 천정으로 올렸다고 해서, 만일 내 눈이 충격을 받았다고 하더라도, 그것이 무슨 의미가 있는가?... 무용가가 되기 위해 스템을 알고, 매우 높이 뛰고, 스카프를 흔드는 것은 충분하지 않다. 민첩함은 이차적인 재량 일 뿐이다.²¹⁾

무엇보다도 무용 감독들은 '턴 아웃' 이라 불리는 자세에 대해 보다 관대해져야 한다. 발의 턴 아웃은 기형적이며 대퇴부의 균형이 유지될 수 없기 때문에 몸이 엉덩이에서 균형 잡기가 어렵다... 어떤 화가나 조각가도 그런 자세를 만들지 않았고, 그것은 자연과 우아함과 선의에 위배된다.²²⁾

고티에는 카를로타 그리지에게 단순한 발레 교습을 받기도 했는데, 그 과정에서

20) Ibid., p.434.

21) I. Guest (1995). 'Les Danseurs Espagnols', p.31.

턴 아웃과 곡예적 스트레칭의 비 자연성을 언급한 기록도 있다. 낭만발레의 영역이 하나는 초현실적인 특징이고 다른 하나는 이국적 자연과 민속 풍경인 것은 주지의 사실이나 그 춤사위의 영역에서는 무용 전공자들과 고티에의 시각이 달랐던 셈이다. 무용가들이 토슈즈와 도약, 그리고 민속춤의 정통성에 가치를 둔 반면 고티에가 원했던 무용은 낭만발레가 아니라 낭만적 분위기의 춤이었다고 하겠다.

5. 현상의 회화미 강조

고답파의 특징은 “사람의 심정이나 영혼의 움직임은 도외시키고, 눈에 보이는 사물과 현상의 회화미를 시로써 표현”하는 것이다. 즉 눈에 보이는 세계만을 다뤘으므로 고티에의 오페라 비평이 ‘쓸모없다’는 평가를 받는 이유도 여기서 시작된다. 반대로 무용은 그 자체가 시각적 특징을 가장 중시하므로 고티에의 비평관점과 조화를 이룰 수 있었다.

탈리오니 양은 당신에게 차갑고 그늘진 계곡을 연상시키는데, 오크 나무껍질에서 갑자기 나타난 하얀 물체가 어리고, 놀란, 수줍은 양치기의 눈으로 인사 하는 곳이다; 그녀는 분명히 월터 스코트가 말한, 달빛 아래 신비의 우물 가까운 곳을 방황하는, 이슬 목걸이와 금실 벨트를 한 스코틀랜드의 요정들 같다.²³⁾

고티에의 비평에 시적인 문장이 특별히 많지만 특히 위에 인용한 부분은 고답파 시인의 회화적 묘사를 단적으로 보여준다. 구체적 움직임 묘사 대신 이미지만을 제시했다는 평가를 피할 수 없었던 이유다. 그러나 어느 평론가도 무용의 형태를 재생할 수 있을 정도의 글을 쓸 수는 없기 때문에 피상적 해석에 연연하는 평론가와 비교할 때 고티에의 무대묘사는 오히려 탁월하다고 보아야 할 것이다.

22) Ibid., ‘Réflexions sur Risley et ses fils’, p.159.

23) R. Copeland and M. Cohen (ed), p.436.

IV. 앙드레 레빙송의 분석적 비평

앙드레 레빙송²⁴⁾은 저널리즘과 무용역사의 경계를 넘나드는 새로운 장르를 창조했다는 평을 듣는다. 그는 개별 공연평보다는 작가론적인 기술에서 학자적 깊이를 드러냈는데, 고티에, 마리 탈리오니, 레옹 박스트, 폴 발레리, 아르헨티나 등의 전기를 다뤘고 ‘이사도라 던컨의 기교와 의미’ 역시 그런 맥락에서 쓰였다. 그가 발레만을 평가한 것은 물론 아니고, 스페인 춤, 재즈, 독일 표현주의 등 당시의 모든 춤을 다뤘으나 그 기본 관점은 형식주의적, 고전주의적이었다.

일례로, 그는 발레 뤼스의 안무가들, 특히 미셸 포킨의 <불새>의 “잡종적인 특징”²⁵⁾이나 브로니스라바 니진스카의 작품이 지닌 파격과 금욕주의를 이해하지 못했다. 반면, 안나 파블로바에 대해서는 마린스키의 다른 발레리나들에게 한 것처럼 “순수한 근육적 기교의 물화”²⁶⁾라며 존경을 표했다. 따라서 레빙송의 관점에서 던컨의 무기교적 춤을 통한 공연예술 확장은 어렵게 보였을 것이다.

그가 1917년에 쓴 ‘이사도라 던컨의 기교와 의미’에서는 그녀에 관한 상식을 깨고 철저히 분석하는 시각을 보여준다. 일반적으로, 던컨의 춤이 그리스적이며 자유로운 표현을 위해 토슈즈와 코르셋을 벗어던진 현대무용의 출발점이라는 설명이 통용된다. 그러나 레빙송은 그 결과를 역으로 추적하면서 심미안을 과시했다.

1. 고대 그리스와 발생적으로 무관한 이사도라 던컨의 춤

이사도라 던컨의 현대무용은 흔히 고대 그리스의 인본주의적 사상을 춤에 반영한

24) André Levinson(1887-1933)

; 러시아 비평가, 무용기교가. 샹페테르부르크 대학 중세어과 교수시절부터 활발한 무용비평을 기고했고, 그의 글은 제도화된 무용의 원칙을 옹호하며 포킨과 디아길레프 같은 개혁자들을 공격했다. 1918년 러시아를 떠나 파리에 갔고, 소르본느에서 가르치며 프랑스에서 가장 영향력 있는 비평가중 한 사람이 되었다. 무용을 주제로 한 폭넓은 글들을 발표했고, ‘낭만발레’ (1919), ‘레옹 박스트의 작품’ (1921), ‘무용철학’ (1927), ‘라 아르장티나’ (1928), ‘안나 파블로바’ (1928), ‘마리 탈리오니’ (1929), ‘오늘의 무용’ (1929), ‘무용의 얼굴들’ (1933), 그리고 ‘세르주 리파르’ (1934) 같은 책을 썼다.

25) A. Levinson (1990). *Danse D' Aujourd' hui* (Arles: L' art de la danse), p.12.

26) Ibid., p.12.

것으로 설명된다. 그리스 의상을 입고 그리스에 자신을 위한 신전 건축을 시도 했으며 디오니소스 극장에서 밤새워 춤을 추었다는 낭만적인 자서전 내용 때문이다.

그러나 레벡송은 던컨의 무용을 '우리시대의 헬레니즘'으로 규정했다. 던컨의 춤이 새로운 아름다움에 본능적으로 반응하며 몸의 자유를 주장하고 조형물을 숭배하는 것은 사실이나 고대 그리스 무용과 던컨의 춤을 연관시키는 것은 부적절하다고 말한다. 이는 매우 예리하고 독창적인 지적으로 평가된다.

무용예술의 개별적 형태로 우리에게 처음 다가온, 우리를 떨리고 흥분시킨 것은 이사도라 덩컨의 춤이었다. 이 힘 있는 무용가는 즉각적으로 우리의 환대를 불러일으키지는 않았다; 그녀가 널리 알려진 것은 후의 일이고, 그녀의 스타일이 기울던 시기와 일치하고 있다. 결과적으로, 그녀의 춤에 대한 평가는 그들이 피상적이었던 것만큼이나 열광적이었다.

새로운 아름다움에 본능적으로 반응하는 던컨양은 그녀의 대중적 예술 친구들과 출판물로부터 완전히 잘못되고 부적절한 기준에 의해 평가되었다; 그들은 그녀의 춤을 고대무용과 비교했다. 고대무용에 관해서는 조금 알려져 있다; 그 생생한 전통은 회복할 수 없게 사라졌다. 우리는 숭배예식 형태와의 깊은 연관성을 알 뿐이다. 그녀의 무용 연구에서 종교적 기반이 없음을 인정한 덩컨양은 그녀의 예술이 고대의 전통적 구조와 직결된 것이 아님을 말했다; 그녀는 대중 연설에서, 자신의 무용은 과거의 춤이 아닌 미래를 위한 춤임을 주장했다. 그러나 그 예술이 미지의 고대 예술 특징과의 순수한 연관이 없다면, 그 이상적, 심지어는 오늘날 세속화, 단순화된 헬레니즘의 어떤 주제들의 일부라고라도 일치해야한다고 말하고 싶다. 그 슬로건은: 몸의 자유, 명백한 아름다움인 조형물 숭배로 -박물관의 아름다운 유물에 의해 숭배가 풍성해졌다. 그러나 우리 시대의 헬레니즘과 이미 이해가 어려운 특징으로 알려진 고대 문화를 섞을 필요는 없을 것이다.²⁷⁾

2. 그리스 춤 재현의 허구성

레벡송은 던컨이 자신의 춤 철학과 형태를 그리스 스타일로 만들기 위해 노력한 사실을 인정한다. 20대 초반에는 대영박물관에서 그리스 유물에 심취해 의상과 포즈를 모방했고, 몇 차례의 그리스 체류는 물론 그 신화에도 익숙했다는 사실을 알고

27) R. Copeland and M. Cohen (ed), p.438.

있다. 하지만 '사라진 전통을 재현 한다'는 말의 허구성에 대해서는 날카롭게 비판한다. 즉, 도자기의 정지된 그림들을 연결한 것으로 연속성이 생명인 춤을 유추할 수 없다는 주장이다.

덩킨양이 고대 예술작품에 대해 진지하게 공부한 것은 의문의 여지가 없다- 부조들, 특히 도자기 그림, 이 모든 것이 그녀의 춤을 풍부하게 했다. 그러나 이것을 그녀의 발명이나 그녀 예술의 “초점”으로 인식하는 것은 참으로 잘못된 것이다. 남겨진 기록으로 고전을 복원하는 문제는 안무뿐만 아니라 현대 연극에서도 전통을 재창조할 수 있다. 아마 많은 사람이 베일에 가린 그녀의 창조적 개성을 분별하기 어려울 것인데, 유례없는 고대에 관한 소명으로는 사라 베르나르의 라썬느 작 〈페드라〉 해석이 가장 흥미를 끄는 하나다. 이 이미지의 ‘창조’는 에르미타주에 있는 아테네 보물까지 포함해 박물관 보물에 관한 지속적 연구를 선행한 결과다. 조형예술, 조각, 회화를 통해 각 순간의 움직임이 재현한다는 근본적 불가능성은 고대무용 형태를 재현하는데 있어 치명적이다. 이 예술 형태들은 한 순간의 움직임에 고정된 것이라, 쉽게 말해 처음이나 끝이다. 조형예술은 특히 정적으로, 균형의 법칙에 묶여있다. 따라서 고대 예술은 우리에게 포즈나 자세의 연속을 줄 수 있을 뿐이다. 그것은 무용의 리듬감이나 움직임 자체 전체를 제시하는 위력 안에 있지 못하다. 고대 무용을 재창조하려는 가장 지속적이고 풍부한 시도조차도 부정확함과 제멋대로라는 특성을 피할 수 없다.²⁸⁾

3. 만나체 옹호를 위한 희랍적 구호 비판

앙드레 레벵송은 이미 1904년 이사도라 던컨을 ‘신비한 이교도’라며 퓨리턴적인 조상들과 대조적인 만나체를 지적했다.²⁹⁾ 그는 이 글에서 비판의 강도를 높였는데, 만나체를 옹호하기 위해 희랍적 구호를 접목시켰다는 결론을 유도한다. 단적으로, 그리스를 추구하기 위해 벗은 것이 아니라 벗기 위해서 그리스를 앞세웠다는 지적으로 요약할 수 있다.

던컨의 예술은 발생적으로 고대와 연관이 없다. 그것은 현대의 희랍적 구호에 보다 크게 의존적인데, 의상으로부터의 신체의 자유, 재탄생된 몸의 숭배 같은 것이다. 던컨이 공연하며 의상과 배경 막의 안무적 의미를 앞세워

28) Ibid., pp.438-439.

29) A. Levinson (1990), p.13.

검열을 방해한 나체에 대한 현대적 이상은 고대 미학과는 전혀 일치하지 않는다. 결국, 나체를 지지하는 구호를 순수하게 미학적으로 연관시킬 수는 없다. 구호의 지나친 강조는 잘못된 부끄러움에 대해, 던컨이 도덕적 평판의 속물근성을 연금술사처럼 봉합하는데 대해 저항하게 한다. 한마디로, 구호는 원초성의 공격에 대항하는 관습적 거짓을 제공한 것이다.³⁰⁾

4. 라파엘전파와 유사한 던컨의 이미지 발견

던컨은 레벡송으로부터 그리스 스타일 대신 라파엘전파(Pre-Raphaelitism)와의 유사성을 부여받는다. 꽃과 소녀를 주로 그린 라파엘전파 그림이 실제로 던컨의 이미지와 흡사하다는 사실은 레벡송의 미술사적 안목을 입증한다.

그 무용의 미적 특성은 전형적으로 앵글로-색슨의 인상을 담았다. 이런 특성은 이미 영국 미술 문화의 또 다른 양상에서-“라파엘전파”-로 잘 묘사되었다. 라파엘전파는 고전과 후기 고전 형태를 원시적 예술개념의 단계로 되돌아가 지나치게 세심하게 수용한 반작용적 운동이다. 그것은 타협적 운동으로- 충분히 강하지 못하지만 결국 아카데미한 전통을 파괴했고, 미술 발전 초기 무대로 되돌아가지 않았으며, 소극적으로 짧게 끝났다.³¹⁾

5. 던컨 춤의 요점은 의태적

라파엘전파의 외양을 지닌 것으로 설명된 던컨은 그러나 다시 라파엘전파의 목가적 성향을 춤에 담지 못했다는 지적을 받는다. <바이올린을 가진 천사>나 <봄>에서 보여주듯 상징성 보다는 사실적 상황을 즉흥적으로 재현하기 때문에 의태적 혹은 상징적이란 결론이다. <오르페우스>, <천사>, <꿈>, <이졸데의 죽음> 등에 나오는 미메틱한 장면이 구체적으로 나열된다.

던컨은 ...그 목가적 관점인 우수에 찬 들판에서 나비가 그녀의 맨 무릎에 내려앉았다 날아가는 동안 비너스가 작은 색색의 꽃들 가운데 앉아있는 피에트로 디 코시모의 작품에서 보는 것 같은 기념비적 장면을 잡아내는 데는 무능하다. 던컨 춤의 요점은 의태적-상징적이다. ...<바이올린을 가진 천사>에

30) R. Copeland and M. Cohen (ed), p.439.

31) Ibid., p.440.

서 그녀는 진짜 바이올린을 연주하는 모션으로 팔의 움직임으로 모방하고; <봄>에서는 보티첼리의 그림에 따라 셀 수 없는 꽃들을 떨어트리며 안무했으며; 그레트차니노프의 <자장가>에서 그녀는 애기요람 위인 듯 몸을 숙였고, <나르시스>에서는 자신을 응시하는 상상의 개울 위로 무릎을 구부려, 관객이 실제의 습기와 투명도, 그 몸을 통한 갑작스런 추위와 떨림을 느낄 수 있다.³²⁾

레벡송의 글에 의하면 던컨의 춤은 상상의 인물이 되어 상황을 묘사하는 극적인 특성을 지녔다. 즉 추상적 묘사라는 창작무용의 기본단계를 보여준다.

오케스트라의 서곡 이후, 슬픔에 젖은 오르페우스가 심홍색 조명이 가득한 무대의 어두운 구석으로부터 나타난다. 머리는 뒤로 기울었고, 두 팔은 옆에 있다. 이 긴 장례 순간에 그녀의 분위기는 느린 발동작의 움직임으로 고민스럽게 나타날 뿐이다. 의상은 매우 길고, 곧바로 떨어지며, 강한 주름이 있어 마치 몸이 뒤에서, 움직임을 방해하며 끌려가는 것 같았다. 이 물체가 표현을 구속하여 그녀가 손가락을 펼쳐, 한 팔을 들어 올리며 호소하기 전까지 던컨의 무력한 절망을 표현한다. 그리고 바이올린이 오르페우스의 반복된 외침, “유리디체! 유리디체!”를 영창하면 그녀는 상상의 무덤 위로 몸을 숙여 부드러운 몸짓으로 장례식의 엄격한, 진지한 의식을 깬다. 이 행동은 형태적 의미의 절대적 최소화로, 독특한 표시가 결여된 고대 장례식 모방으로 던컨에 의해 이뤄졌다. 고대 애도자는 항상 그의 머리 위로 팔을 굽혀 머리카락을 잡아당기는 몸짓으로 슬픔을 가장했다.³³⁾

6. 던컨 춤의 근원은 음악

레벡송은 던컨이 음악으로부터 가장 큰 영향을 받는다는 사실을 언급³⁴⁾하며 음악적 인상이 비이성적인 힘에 의해 상상을 자극하는 즉흥 스타일임을 설명했다. 그러나 던컨의 음악적 해석이 모두 성공적이지는 않았다는 사실, 특히 독무로 오케스트라를 해석하는 부분에서의 한계를 지적했다.

<브람스 왈츠 조곡>은 던컨의 재능이 대단한 수준임을 답변한다. 그녀 예술

32) Ibid., p.440-441.

33) Ibid., p.441-442.

34) 그녀는 연주용 음악에 맞춰 춤춘 최초의 무용가다. 베토벤, 쇼팽, 멘델스존, 슈베르트의 음악을 사용하며 논쟁을 일으켰다.

의 근본은 형식적 창조의 무의식적 감각과 특별한 음악적 감성에 놓여있다. 그녀의 무용은 인상주의적이며 갑작스런 즉흥의 감정, 무의식적인 감정을 밖으로 불러낸다. 브람스 왈츠들은 이러한 본보기들이다. 첫 소절에서, 무용수는 이미 흔들리는 것처럼 보이며 무용의 소용돌이가 완전히 그녀를 멀리 이동시켜 그녀의 움직임이 보다 한정되고 충만하기 전까지는 음악의 영감에 저항하는 것으로조차 보인다. 다른 무엇보다도 던컨의 예술은 재생적이다; 움직임으로 변화된 음악이다. 가끔 그녀의 몸짓들이 음악 앞에 선 지휘자의 직감적 춤추는 한 동작을 환기시킨다.³⁵⁾

〈탄호이저〉의 바커스 제에서, 비너스 동굴의 무용에서, 무용수는 전혀 성공적이지 못했다. 멜로디 형태가 우선 명료하게 나타난 다음, 오케스트라의 다성 음이 바다로 미끄러져드는 다면적 음악의 이미지와 소통할 능력이 없었다: 바커스 축제 재연은 무용가들의 대형집단을 분리해서 대위법으로 대립하는 외에는 실현될 수 없다.³⁶⁾

7. 단순한 기교

이사도라 던컨의 기교가 단순하다는 것은 주지의 사실로 〈오르페우스〉를 통해 그 점을 구체적으로 지적한다. 레벡송은 고전발레를 고수하는 안무가나 발레리나들에게 호의적이었으며 고전발레에 대한 확고한 지식³⁷⁾을 지녔기 때문에 던컨의 기교가 더욱 무기교적으로 보였을 것이다.

영적 무드를 묘사하며, 던컨은 사실적 동작 범위를 넘지 않는다. 의상의 속박에서 자유로운 그녀의 춤은 자유, 거칠 것 없는 달리기다; 도약은 그녀의 특징은 아니다(고전 발레의 기본 요소이지만), 모든 발레리나들이 머리와 팔까지 훈련받는, 거기에 균형의 특별 법칙까지 제시되는 발끝으로 춤추기도 하지 않는다. 던컨의 머리는 자유롭게 뒤로 쓰러지거나 앞으로 숙여진다; 그녀의 두 손은 두 팔에 종속적이며, 삶의 자유로운 표현으로 존재한다. 리듬에 의해 조절되고, 수동적이며 결단성 없는, 그녀의 머리, 두 팔, 그리고 몸통이 스트라우스 왈츠 시작에 오른쪽과 왼쪽으로 흔들린다. 그 참을성 없는 다리는 단순히 박자를 센다.³⁸⁾

35) Ibid., p.443.

36) Ibid., p.444.

37) 프랑스 학파 고전 발레에 심취. 발레용어를 사용했고, 앙센느망의 연결 원리를 배웠다.

38) R. Copeland and M. Cohen (ed), p.441.

그녀는 조형적 라인을 갑자기 파괴하는 것으로 오케스트라의 염려스런 불협화음과 소통할 수 있다; 그러나 무용 자체는 기교적 의미 결핍으로 실패다. ‘평발’의 혹은 로마인들이 ‘planipes’로 부르는 춤은 도약이나 포인트를 사용하지 않으나, 매우 다양한 특별한 종류의 달리기와 발동작을 허용한다. 그녀의 무릎은 돌진하고, 가벼운 천 튜닉의 큰 물결, 혹은 그녀가 다리를 뒤로 팽개쳐서 긴 의상의 주름을 부수고, 주름은 시종일관 뒤로 떨어진다. 그녀가 춤추는 동안 던컨은 머리를 뒤로 던지며 손가락들을 세워 두 팔을 앞으로 내는데; 고대 ‘수화법’의 전형이다.³⁹⁾

8. 수잔 랭거의 환영개념 제시

레빙송의 글에서 ‘시각적 힘의 환영을 창조한다’는 수잔 랭거의 이론을 발견한 것은 물론 후대의 일이다. 던컨이 만나체로 춤출 때 주변 다른 극장에서도 비슷한 복장의 소녀들이 높은 흥행 수익을 올렸다. 그러나 던컨만이 현대무용의 개척자로 대표되는 이유가 바로 움직임 넘어서 선 상상의 영역을 느끼게 했기 때문이라고 한다. 레빙송은 랭거의 이론⁴⁰⁾에 대해 전혀 알지 못한 상태에서 쓴 글이다.

마지막 신들의 찬양에서, 그녀의 펼쳐진 두 손은 기쁨에 전율하고, 올림피아의 풍성하고 아름다운 감사의 선물을 가져온다. 그녀의 몸짓이 지닌 형태적 힘은 관객이 제물의 꽃들과 그녀의 손에 든 화병을 볼 수 있을 정도다. 물론, 던컨의 모방적 재연이 <오르페우스>의 내용을 모두 담지는 못한다. 예술가 자신도 제스처가 제한적이며 의미에 의존하는 것을 안다. 진짜 오르페우스의 달콤한 목소리로, 바이올린 솔로가 반주하며, 자아 건망증 상태로 노래하면, 무언의 댄서가 무대를 가로질러 움직인다. 그러나 그녀의 오르페우스의 개념이 소박하고 제한적일지라도 던컨의 공연은 귀족성과 깊은 부드러움에 의해 구별되었다.⁴¹⁾

39) Ibid., p.442.

40) S. Langer (1957). *Problems of Art* (New York: Charles Scribner's Sons), p.5.
무용동작은 움직이는 신체에 의해서 창조되는 환상이다. 관객이 보는 것은 무지개처럼 가상적인 것이어서 실질적으로는 존재하지만 사실적으로는 존재하지 않는다.

41) R. Copeland and M. Cohen (ed), p.442.

9. 양성예술가적 작품성

독무로 연기하는 특성상 던컨이 추상적인 일인다역을 했고, 그 과정에서 양성적인 특징을 보였다고 레벡송은 설명한다. 춤사위 자체의 목가적 분위기는 인정했으며 즉각적 감정전이와 모방 능력에 다시 한 번 찬사를 보낸 동시에 기교 결여로 인한 공연예술로서의 생명력에는 의문을 던졌다.

춤추는 님프는 보이지 않는 친구에게 손을 내밀고, 그녀 자신이 갑자기 친구가 되어, 새로운 댄서가 음악에 합세하며; 이 이후에 세 번째 사람이 도약한다. 여기서, 평범한 변형의 요소들(재빠른 의상교체)은 갑자기 그리고 완전한 변형을 병행한다. ...그녀는 어딘지 목가적이다. 비극은 없다. 선정주의도 없다. 그녀의 특징에는 진정한 여자다움이 없다. 그녀에게는 단순한 우아함, 힘, 젊음의 기쁨이 있다. 그리고 이것이 이 양성 예술가가 한 번에 오르페우스와 유리디체, 나르시스와 다프네, 판과 에코, 그리고 천사와 바이올린을 할 수 있는 이유다. ...우리가 그 안에서 비일상적 인격의 등장을 보기 때문에, 그녀의 모든 예술은 가치 있으나 그 내용은 그 자체를 고갈시킨다. 던컨 같은 현상은 빈번한 발생으로, 매력적이나 탁월하지는 않다. 그녀를 극장무용의 일반적 발전 안에 위치시키는 것은 불안정한 사업일 것이다.⁴²⁾

레벡송은 이처럼 이사도라 던컨의 무용을 분석과정에서 무용가나 혹은 그 추종자들이 사용하는 피상적 구호와 평판의 모순을 논리적으로 반박했다. 그의 결론에 따르면 던컨은 독창적인 무용가, 감성이 풍부한 무용가나 고대 그리스적 무용과 무관하다. 음악 의존도가 높지만 그 음악해석이 충분하다고는 평가하지 않으며 연극적 내용을 음악에 맞춰 의태적으로 묘사하는 춤의 특징을 지녔다. 레벡송은 특히 던컨의 기교부족을 지적하며 공연예술로서의 생명력에 의문을 가졌다. 이런 평가는 역사서에 미화된 이사도라 던컨의 이미지와 상반되는 것이며, 보다 전문적 차원에서 레벡송의 의견이 타당하다는 강한 공감대를 형성한다.

42) Ibid., p.444.

V. 결 론

테오필 고티에의 비평문 두 편과 앙드레 레벡송의 비평문 한 편을 통독하며 기존의 평가를 재확인한 과정을 거쳤다. 2장에서 밝힌 기존의 평가와 본 연구를 비교하면, 고티에에 대한 평가는 본 연구에서 상반된 해석을 제시했고, 레벡송에 대한 평가는 기존의 결과에 동조하나 던컨 춤에 대한 레벡송의 해석 자체가 특별히 역사적 가치를 지녔다. 즉, 역사서의 미화된 평가와 상반되는 내용이 절대적이라 이사도라 던컨을 철저히 재인식하는 자료로서 가치를 지녔다. 그 내용과 두 비평가의 평문 분석을 결과를 표로 요약하면 다음과 같다.

고티에의 고답적 관점에 의한 평가	레벡송의 분석적 평가
대본 내용과 무대배경 상세묘사 자용동체적 육체미 찬양 이교적 춤 스타일 선호 발레 기교 비판 현상의 회화미 강조	고대와 무관한 던컨 춤 재현 강조 '그리스 재현'은 나체 옹호 위한 과장 라파엘전파 형태의 외양을 지닌 던컨춤 정리 의태적이며 음악 의존적인 춤 특징 강조 기교 단순하나 환영의 힘을 장기로 제시
비평방식	비평방식
고답파적 철학에 의한 객관적 비평; 내재적 관점 중시. 시적인 특징을 가미해 인상주의적 요소를 지님	맥락적 해석에 의한 객관적 비평; 내재적, 외재적 관점 통합 활용. 기교면에서 고전주의적 가치관 반영

고티에는 '순수한 움직임', '자용동체 개념', '삶과 예술의 일치'에 가치를 두는 시각으로, 그의 비평문이 뚜렷한 철학적인 통제 아래 쓰인 것임을 확인할 수 있었다. 즉, 처음에는 낭만주의 문학운동의 선동자로 문학의 완전한 자유를 주장했으나 낭만주의자들이 점차 지나친 감상주의에 빠지는 것에 반대해 형식주의적이며 유미주의적인 고답파로 돌아섰다.

“고답적 시각에서 보면, 발레리나의 외모를 찬양한 글이 단순히 여성의 아름다움에 매료되었기 때문에 나온 것이 아니라 무용이라는 예술의 외관(보이는 것)이 곧 발레리나의 신체였기 때문에 절대적인 비중을 둘 수밖에 없었다. 이교적인 분위기와 민속춤 선호, 조각상처럼 탄탄하고 균형 잡힌 몸이 자연스럽게 춤추는 것과 심지어는 기교 찬양까지도 모두 같은 맥락이다. 이런 고답파적 유미주의가 본고에서 다

문 비평문에 나타난 고티에의 비평 관점이라고 하겠다.”⁴³⁾

레벡송의 비평문은 이사도라 던컨의 안무배경과 함께 공연의 특징을 미술이나 음악 혹은 연극 등 다양한 예술장르와 연결해 그 실체를 명확하게 집어낸다. 특정 안무가, 각종 학파, 새로운 시각에 대해 복합적인 지식을 지녔던 레벡송이 던컨의 기교 부족을 지적한 것은 던컨이 자서전에서 “열두 살 때 처음으로 발레학원을 찾아 갔으나 사흘도 못 가 그만 두었다.”⁴⁴⁾고 밝힌 교육배경과 맥이 통한다.

레벡송은 던컨이 모방적 능력에서는 탁월하나 내용을 채워갈 힘이 약하고, 만나체를 고대 그리스적으로 미화시킨 것은 부적절하며, 라파엘전파의 이미지에 가까우나 목가적 특성을 반영하지 못했다고 제시했다. 이 시각은 던컨이 발레에 대항하기 위해 코르셋을 벗어던지고 맨발로 고대 그리스 사상을 춤에 담았다는 일반적 결론에 반하는 날카로운 비판이다.

다시 원점으로 돌아가 두 사람의 비평관점을 기존 방법론에 적용해보면, 고티에와 레벡송은 모두 객관적인 비평법을 사용하고 있다. 고티에는 고답파적 규칙이 근거이며, 레벡송은 학문적 근거에 의한 맥락적 해석이 객관성을 보장한다. 동시에, 고티에는 시적인 특징을 가미함으로써 주관적 인상주의 비평의 특징을 가미하고 있고, 레벡송의 논리 기준은 고전주의적이다.

따라서 본고에 의하면 테오필 고티에의 비평문은 주관적으로 보이나 그 철학적 기반은 철저히 객관적이며, 앙드레 레벡송의 비평문은 학문적 근거에 따른 내재적 비평으로, 맥락적인 동시에 분석적인, 내재성과 외재성을 절충한 객관주의 비평의 한 모델이라고 결론지을 수 있다.

이상과 같은 연구는 무용비평이 지닌 역사적 가치와 비평가들의 동시대 분석이 후대에 미치는 막강한 영향을 증명한다. 같은 방법이 한국 무용비평에도 적용 가능하며, 비평가들에게는 자평의 기준을, 무용가들에게는 반론의 시각을 제시한다.

또한 무용평론 연구는 평론가와 무용예술가 모두를 조명하는 영역 인만큼 오늘의 무용계가 미래에 조명된다는 가정 아래 창작자와 기록자 모두가 보다 진지해져야 하는 이유를 역설하는 논제이기도 하다.

43) 문예령(2005). 고티에의 무용비평, 한양대학교 대학원 박사학위논문, pp.41-42.

44) 이사도라 던컨(1968). 「이사도라, 이사도라」 류자효(역), (서울: 모음사, 1978), p.33.

■참고문헌

- 이명재(2001). 「문학비평의 이론과 실제」, 서울: 집문당.
- 이사도라 던컨(1968). 「이사도라, 이사도라」, 류자효(역). 서울: 모음사, 1978.
- 이상우외(2002). 「문학비평의 이론과 실제」, 서울: 집문당.
- 제롬 스톨니쯔(1960), 「미학과 비평철학」, 오병남(역). 서울: 이론과 실천, 1996.
- Copeland, R. and Cohen, M.(ed)(1983). *What is Dance?*, Oxford: Oxford University Press.
- Craine, D. and Mackrell, J.(2000). *The Dictionary of Dance*. Oxford: Oxford Press.
- Guest, I.(trans & ed)(1986). *Gautier on Dance*, London: Dance Books Ltd..
- Guest, I.(1995). *Theophile Gautier - Ecrits Sur La Danse*. Paris: Librairie de la Danse.
- Langer, S. K.(1957). *Problems of Art*, New York: Charles Scribner's Sons.
- Levinson, A.(1990). *Danse D'Aujourd'hui*. Arles: L'art de la danse.
- Snell, R.(1982). *Théophile Gautier - A Romantic Critic of the Visual Arts*, Oxford: Clarendon Press.
- Sparshott, F.(1995). *A Measured Pace*. Toronto: University of Toronto Press.
- 문애령(2005). 테오필 고티에의 무용비평연구, 한양대학교 무용과 박사학위논문.

논문투고일	2008년	6월	28일
심사일		7월	3일
심사완료일		7월	20일

Abstract**A Comparative Study on Critical Views
of Théophile Gautier and André Levenson**

Aeryoung Moon

Dance Critic, Lecturer of Seoul University

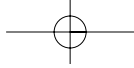
Critiques must encompass a structured criterion followed by logical evaluation in order to satisfy the readers. For example, intrinsic critics concentrate on the formal properties of the art object itself. Extrinsic critics, by contrast, argue that information about the work's sources, the life of its creator.

The objective of this study is centered on exhibiting the specific characteristics of Théophile Gautier's and André Levenson's dance critique. Théophile Gautier was the world's first professional dance critique during the periods between 1830s - 1870s. André Levenson's vividly descriptive pieces reveal a consistent theory of beauty and meaning in dance in the highly varied dance scene of Paris in the 1920s.

As he passed the beginning stages of critiques, Gautier transformed his perceptions toward accepting the 'école parnassienne' aestheticism rather than focusing on the romanticism. In his critics, 'Fanny Elssler in "La Tempête"' and 'Revival of "La Sylphide"', Gautier was an idealist who evaluated the physical characteristics of ballerinas on a hermaphroditic standard and perceived the imagery of dancing greek sculptures as the supreme form of ballet. Regardless, he always positioned himself as an aestheticist, a fervent admirer of "Art for Art".

André Levenson was described as a critic who had the "power of translating the dance into words. In his critic, 'The Art and Meaning of Isadora Duncan', Levenson emphasizes the mimetic and figurative nature of Duncan's dances. He credits her with having created a new beauty, but he argues that the sources of this beauty are not to be found, as is commonly believed, in antiquity. Rather, Duncan generates an aura that owes more to the English Pre-Raphaelite artists than to those of ancient Greece.

In conclusion, Gautier was a nineteenth-century Pagan, Levenson was one of the few dance writers who deserves to be called a 'scholar-journalist.'



keywords: Extrinsic critics(외재적 비평), Intrinsic critics(내재적 비평), École
pamassienne(고답파), Scholar-journalist(학자-기자), Pre-Raphaelite(라파
엘 전파)

