

제롬 벨(Jérôm Bel)의 무용가 시리즈에 나타나는 서사를 활용한 안무 방식에 대한 연구

이 나 현*

- | | |
|---------------------------|----------|
| I. 서론 | V. 결론 |
| II. 무용예술 속 서사의 전통적 활용 방식 | 참고문헌 |
| III. 무용가 시리즈 속 서사와 춤 | Abstract |
| IV. 환영성의 제거와 배치를 통한 의미 생성 | |

I. 서론

본 연구는 프랑스의 안무가 제롬 벨(Jérôm Bel)이 2004년 파리 오페라 발레단을 위해 안무한 작품 『베로니크 드와노 *Véronique Doisneau*』 이후 지속적으로 발표해 온 무용가 시리즈에서의 서사 활용 방식과 춤과 서사의 관계에 대해 살펴보는 데 목적이 있다. 벨이 보여주는 자전적 서사와 인용된 춤의 배치를 통한 안무방식을 이해하기 위하여 본 연구는 문학적 서사를 춤으로 재현하는 전통적 안무 방식과 비교하여 살펴보고자 한다. 문학적 서사와 서사의 매개체로서의 환영적(illusional) 춤을 만들어 나가는 안무 방식과 대조적으로 제롬 벨이 무용가의 자전적 서사를 활용하여 어떻게 춤의 환영성을 제거하고 삶의 일부가 된 춤을 인용하여 배치를 통한 의미 생성으로서의 안무를 실천하고 있는지를 밝히고자 한다.

서사(narrative)라는 용어는 “이야기를 제시하는 것”으로 정의되며 크게 “문학적 서사, 예술적 서사, 사실 이야기의 서사”로 나뉜다. 문학적 서사는 전설, 민담까지도 포함한 문학 작품을 의미하며 예술적 서사는 다양한 장르의 예술이 이야기를 제시하는 것을 의미한다. 한편 사실 이야기의 서사는 뉴스를 포함한 일상의 이야기를 제시하는 것을 가리킨다.¹⁾ 서사는 “사건의 재현”을 의미하는 것으로 말하기를 포함한 재현의 수단을 동반한다. 서사와 구분하여 흔히 사용되는 용어 중 이야기(story)는 “사건 혹은 사건의 연속”을 의미하며 플롯(plot)은 “사건이 열거되는 순서”를 의미한다.²⁾ 이와 구분하여 서사는 사건

* 성균관대학교 무용학과 겸임교수, ubindance@naver.com

1) 한일섭(2009), 『서사의 이론』(서울: 한국문화사), p.11.

2) H. 포터 에벗(2008), 『서사학 강의: 이야기에 대한 모든 것』, 우찬제 외 (역)(서울: 문학과 지성사 2010), p.47.

혹은 연속된 사건의 이야기를 말 혹은 다른 기호를 통해 전달하는 재현의 수단을 포함한 의미인 것이다. 따라서 본 연구는 전통적 안무방식에서 나타나는 등장인물을 통한 이야기의 전개 방식과 벨이 무용가 시리즈에서 활용하고 있는 무대 위에서 자전적 이야기를 말을 통해 전달하는 방식 모두를 지칭하기 위하여 ‘서사’라는 용어를 사용하였다.

벨은 다양한 장르의 무용수의 자전적 이야기를 바탕으로 무대에서 자신의 자전적 이야기 즉, 사실 이야기의 서사에서 출발하여 이와 얽힌 춤들을 보여주는 형식의 무용가 시리즈를 선보여 왔다. 무용가 시리즈는 무용가의 자전적 이야기를 통해 작품이 전개되는 방식을 취하고 있다. 춤이 아닌 말하기가 강연과 같은 형식으로 전개됨과 동시에 춤이 실연되는 특징을 동시에 지니고 있어 이러한 형식의 공연을 ‘렉처 퍼포먼스(lecture performance)’라고 칭하기도 한다. 벨은 2004년부터 2009년까지 총 5개의 무용가를 다룬 작품을 선보였다. 그 중에서 본 연구는 발레를 다룬 작품 중 대표적인 작품인 『베로니크 드와노』와 컨템퍼러리 댄스를 다룬 작품 중 피나 바우쉬와 오래 함께 한 피레스터의 이야기를 담은 『루츠 피레스터 *Lutz Fürster*』(2009), 그리고 태국 전통 춤 무용가와 벨이 함께 한 『PK와 나 *Pichet Klunchun and Myself*』(2005)를 연구대상으로 하여 각기 다른 장르의 무용의 이야기가 다루어지는 방식 속에서 서사가 어떠한 역할을 하며 춤과 관계를 맺고 있는지를 살펴보고자 한다.

말하기 중심의 무용 작품은 단지 벨의 전유물은 아니다. 렉처 퍼포먼스는 무용 뿐 아니라 음악과 미술에서도 사용되는 새로운 형식이며 우리나라의 국립현대무용단에서도 안애순 예술감독 하에 『춤이 말하다』(2013, 2014, 2015, 2016)³⁾라는 작품을 선보인 바 있고 프랑스의 안무가 자비에 르 로이(Xavier le Roy) 또한 이러한 유의 작업을 이어오고 있다. 새로운 서사의 활용방식과 더불어 재현에 종사하는 것을 거부하는 춤을 만나는 것은 컨템퍼러리 댄스에서 어려운 일이 아니다.⁴⁾ 이러한 흐름 속에서 현시대의 무용예술에 새롭게 등장한 서사의 활용 방식을 이해하고 춤을 통한 문학적 서사의 재현을 추구하는 전통적 안무 방식과의 비교 속에서 새로운 서사의 활용 방식과 춤과의 관계에 대한 이해를 돕는 연구가 필요해 보인다.

본 연구는 안무의 과정에서 서사는 어떠한 역할을 하고 어떻게 활용되고 있는가? 서사와 춤은 어떠한 관계에 놓여 있는가? 라는 연구문제에서 시작되었다.

무용예술에서의 서사에 대한 선행연구는 작품의 내용과 인물의 특성에서 드러나는 페미니즘적 시각에 대한 연구⁵⁾와 렉처 퍼포먼스 안에서 재현의 대안으로서의 수행성에 초점을 맞춘 연구⁶⁾ 그리고 서사에 있어서 ‘말하기’라는 측면에 초점을 맞추어 현대 춤에서 ‘자기 말하기’를 통한 타자적 시각으로의 소통과 공감을 강조한 연구⁷⁾를 찾아볼 수 있다. 선행 연구들이 서사의 내용적인 측면에 대한 사회학적 관

3) 『춤이 말하다』는 국립현대무용단이 2013년 처음 진행한 기획 공연으로 한국무용, 발레, 현대무용 뿐 아니라 힙합이나 파쿠르 등 다양한 장르의 무용가들이 자신의 자전적 이야기와 춤을 함께 보여주는 렉처 퍼포먼스 형식의 공연이었다. 첫 시즌의 성공에 힘입어 2015년까지 매해 출연진과 주제에 변화를 주며 이어오다가 2016년 각 시즌별 새로운 버전을 만들어 3회 연속으로 공연된 바 있다.

4) 이나현(2015), 윌리엄 포사이드의 즉흥 테크놀로지에 나타나는 비재현성에 대한 연구, 『무용예술학연구』 55, p.93.

5) 김정희(2010), ‘환타지 발레 『바리』에 내재된 서사무가 『바리공주』 여성 중심적 특징에 대한 연구, 『대한무용학회논문집』 62, pp.21-37.

제환정(2016), 발레 “잠자는 숲속의 미녀의 내러티브 및 캐릭터에 나타난 여성성에 대한 연구, 『대한무용학회논문집』 74(6), pp.161-178.

6) 박성혜, 박인자(2015), 무용에서 렉처 퍼포먼스의 개념과 의미 연구, 『무용예술학연구』 55(4), pp.51-66

7) 이지원(2014), 현대 춤에 나타난 내러티브 재현과 의미 분석, 『대한무용학회논문집』 72(2), pp.113-134.

점을 적용하거나 ‘말하기’라는 특성에 초점을 맞추고 있다면 본 연구는 서사의 이야기와 매개체의 두 측면 모두를 고려하고 춤과 서사의 관계에 초점을 맞추어 연구를 진행하고자 한다. 춤이 창작되기보다는 인용되는 현상과 이러한 춤을 바라볼 수 있는 시각을 제공하는 매개체로서의 서사의 역할에 대해 논의를 진행한다. 이 점에서 선행 연구와 차별점을 찾을 수 있다. 이를 위한 연구 방법은 문헌연구와 함께 안무가의 다양한 인터뷰와 작품 영상을 참고하여 질적 연구를 진행하였다.

무용예술의 다양한 실험 속에서 안무의 개념은 확장되고 있다. 서사가 춤을 매개체로 환영적 무대를 위한 안무의 요소로 활용되는 것이 아니라 전통적 안무 방식이 은폐해 온 몸과 춤의 새로운 측면을 드러내 보이는 매개체로서 안무에 종사하고 있는 현상을 밝힘으로서 새로운 형식의 무용예술을 이해하는 실마리를 제공한다는 점에서 본 연구의 의의를 찾을 수 있을 것이다.

II. 무용예술 속 서사의 전통적 활용방식

1. 발레와 서사

서양의 가장 오래된 무용예술 형식인 발레가 ‘극무용’ 혹은 ‘드라마 발레’라고 불리는 것에서도 알 수 있듯이 발레는 이야기를 춤으로 재현하는 예술적 서사의 대표적 예라고 해도 과언이 아니다. 20세기 초 현대무용과 이후 등장한 포스트모던 댄스가 이야기의 전달로부터 자유로워지고자 한 노력은 그 이전 무용이 지닌 서사에의 의존성을 반증하는 것이라 하겠다. 그리고 현대무용의 등장 이전까지 춤을 통해 전달하는 이야기는 문학적 서사로서 허구의 이야기를 ‘극’의 형식을 통해 전달하는 안무 방식을 취해 왔다.

먼저 낭만발레 속 서사를 살펴보면 대표적 작품인 『지젤』과 같이 무용작품을 위해 쓰인 환상적 내용의 대본이나 『호두까기 인형』과 『잠자는 숲속의 미녀』와 같이 동화의 비현실적인 내용이 주를 이뤘음을 알 수 있다. 낭만발레를 대표하는 작품 『라 실피드』와 『지젤』은 비극적 사랑을 주제로 한다. 『라 실피드』는 결혼을 앞둔 청년이 공기의 요정과 사랑에 빠진다는 이야기를 담고 있고 그 안에 ‘실피드(sylphide)’ 즉, 요정이라는 인물이 등장한다. 초현실적인 요정이라는 등장인물을 통해 낭만발레의 중력을 거스르는 기법들이 탄생하였다. 한편 『지젤』에서는 사후에도 변치 않는 사랑을 주제로 담고 있다. 주인공 지젤은 작품의 전개에 따라 1막에서는 순박한 시골 처녀로 충격에 미쳐 숨지는 연기에 이어 2막에서는 ‘율리’라는 처녀귀신이 되어 비현실적 인물로 탈바꿈해야 한다. 그리고 창백한 귀신이면서 사랑을 품고 있는 연기를 펼쳐보여야 한다. 이 작품에서 지젤은 장면마다 다양한 면모를 보여주면서 서사를 이끌어 나가는 인물이자 낭만발레의 특징을 담고 있는 무용 기법이 자리 잡을 수 있는 맥락을 제공한 인물이기도 하다. 허공을 떠다니는 듯한 무중력의 움직임은 율리라는 천상의 인물에 의해 태어나게 된 것이다.

고전발레의 대표적 작품인 『백조의 호수』는 독일의 설화에 기초하여 마법에 걸려 백조의 몸이 된 공주와 사랑에 빠진 왕자의 이야기를 담고 있다. 이 이야기 속에서 무엇보다 중요한 것은 백조라는 인물이다. 19세기와 20세기 미적 상징이자 연못 위의 인기 있는 장식물이었던 백조⁸⁾는 발레리나의 아름다운 움직임과 어우러져 발레의 상징으로 자리 잡았다. 그리고 선과 악으로 대비되는 마법사의 딸 오딜이 흑조로

8) Doris Humphrey(1987), *The Art of Making Dances*(NJ: Princeton Book Company), p.26.

변장하는데 아름다움과 선함의 상징인 오데트 백조와 함께 이 작품에서 빼놓을 수 없는 캐릭터다. 날개 짓을 연상하는 부드러운 팔의 움직임과 물 위를 우아하게 미끄러지는 백조의 이동을 표현한 다리의 기술 또한 작품 속 캐릭터에서부터 발전된 것이다.

이와 같이 전통적 발레는 허구의 문학적 서사를 재현하는 춤의 전개 방식을 취하였다. 요정과 백조로 대표되는 발레 속 여성 캐릭터들은 발레리나의 중력을 거스르는 수직 상승적 움직임과 환영적 효과를 낳으며 발전되었다. 18세기 안무가 J. G. 노베르(J. G. Noverre, 1727-1810)는 발레 닥시옹(Ballet D'action)을 주장하며 극에 맞는 춤의 전개를 강조한 바 있다. 전시적이고 관용적인 춤동작을 자제하고 전달하고자 하는 극에 맞게 춤이 창작되어야 한다는 그의 주장에도 불구하고 디베르티스망(divertissement)은 여전히 극의 전개와 무관하게 오락적 요소로 자리 잡고 있었다. 따라서 문학적 서사를 전달하는 전통적 발레는 이야기의 전개에 부합하는 재현적인 춤과 함께 장식적이고 전시적인 춤이 함께 구성되어 있었다고 정리할 수 있겠다.

20세기 발레 루스(Ballet Russe)의 안무가들에 의한 혁명은 작품의 내용과 움직임의 측면에서 큰 변화를 불러와 그 폭을 넓혀나갔다. 이야기와 움직임의 표현은 더욱 다양하고 직접적으로 변화하였다. 이 시기 이야기의 전달을 위한 ‘극’으로부터 벗어나 형식미 자체를 추구하는 추상발레가 등장하였다. 포킨(Michel Fokine)이 쇼팽 음악에 맞춰 안무한 『쇼피니아나 Chopiniana』(1907)는 최초의 추상발레 작품으로 이후 개작을 거쳐 『레 실피드 Les Sylphides』(1909)라는 제목으로 오늘날까지 전해지고 있다.⁹⁾ 이후 발레 루스 출신 안무가 조지 발란신은 미국으로 건너가 음악을 시각화하는 추상발레를 완성하였다.

발레와 서사와의 결별은 추상발레라는 새로운 장르를 낳았지만 좀 더 간결하고 단순해진 서사와의 결합도 함께 나타났다. 포킨은 최초의 추상발레를 선보인 장본인이지만 발레와 서사와의 새로운 결합 방식 또한 실천한 인물이다. 그는 18세기 노베르의 발레 닥시옹과도 같이 기존 발레가 지닌 장식적이고 무의미한 기교의 춤에 대해 비판하며 무용수의 모든 신체를 활용한 표현을 강조하였다.¹⁰⁾ 이러한 그의 이념이 농축된 극무용이 바로 『페트루슈카 Petrushka』(1911)이다. 토슈즈와 턴 아웃, 화려한 디베르티스망을 버리고 극에 충실하며 전통적 발레 스텝에서 벗어나 극 중 인물들을 움직임으로 표현해낸 작품이다.

이후 등장한 『로미오와 줄리엣』과 『신데렐라』는 발레 루스의 혁신을 반영하면서도 러시아의 전막 발레의 전통을 계승하는 작품들로 이해되어진다.¹¹⁾ 그리로 이 두 작품 뿐 아니라 희곡과 소설 등 문학적 서사를 바탕으로 한 ‘드라마 발레(dramatic ballet)’가 유럽에서 성장해 나가게 된다. 문학적 서사와 확장된 움직임 어휘가 결합하여 좀 더 극적인 표현을 강조하는 드라마 발레가 탄생할 수 있었다. 드라마 발레의 대표적인 안무가는 영국에서 활동한 애쉬튼(Frederick Ashton)과 독일 슈투트가르트 발레단의 안무가였던 크랑코(John Cranko)를 들 수 있다. 『로미오와 줄리엣』과 『오네긴』과 같은 희곡이나 소설을 바탕으로 유럽 대륙에 ‘발레 붐’을 일으킨 인물 중 한 사람인 크랑코의 발레 작품들은 오늘날까지도 사랑을 받고 있다.¹²⁾ 그는 고전 레퍼토리를 재해석하는 작품은 물론, 소재가 되는 문학작품의 폭을 넓힘과 동시에 이야기를 전달하는 움직임의 폭도 함께 넓혀 발레 안에서 표현의 다양성을 추구하였다.

9) 김말복(2011), 『무용예술코드』(경기: 한길아트), p.296.

10) Selma Jeanne Cohen(1982), “Dance As an Art of Imitation” in *What is Dance?*, edited by Roger Copeland & Marshall Cohen(1983), (New York: Oxford Univ. Press), p.19.

11) 로버트슨, 휴트라(1988), 『댄스 핸드북』, 박명숙(역)(서울: 삼신각, 1993), p.188.

12) 앞의 책, p.312.

오늘날까지도 이러한 드라마 발레에 대한 대중의 사랑은 이어지고 있다. 스웨덴의 에크(Mats Ek)나 영국의 본(Matthew Bourne)과 같은 안무가들이 기존 발레가 지닌 서사의 활용 방식을 수용하면서도 새로운 해석과 움직임 언어를 개발해 내며 표현의 폭을 확장해 나가는 인물들이다.

2. 현대무용과 서사

20세기 등장한 독일의 표현주의 무용과 미국의 현대무용은 처음부터 서사로부터의 독립을 추구하며 감정의 표현을 강조하는 새로운 무용예술을 낳았다. 독일 표현주의 무용과 미국의 현대무용의 초창기 인물들인 독일의 뷔그만(Mary Wigman)과 파리에서 활동한 미국인 풀러(Loie Fuller) 그리고 미국을 주 무대로 활동한 던컨(Isadora Duncan)은 서사에 의존하지 않는 무용예술의 존재 방식을 증명해 보였다. 하지만 이후 현대무용은 서사와의 완전한 결별 대신 새로운 결합으로 전성기를 맞았다.

미국의 대표적 현대무용가인 그레이엄(Martha Graham)의 초창기 작품인 『애도Lamentation』(1930)는 복잡하고 선형적인 서사를 배제하고 인간 감정의 표현을 강조한 작품이다. 하지만 이후 1940, 50년대에 이르러 그녀의 작업은 다시 무용극으로 발전되었다. 미국 개척시대를 소재로 한 무용극은 『개척자Frontier』(1935)나 『애팔래치아의 봄Appalachian Spring』(1944) 등이 있다. 이후 소위 “그레이엄의 그리스 시기(1940년대 중반에서 60년대 초까지)”에는 미디어를 소재로 한 『마음의 동굴Cave of the Hearts』(1946)과 오이디푸스 신화를 그린 『밤의 여행Night Journey』(1947)과 같은 그리스 신화를 바탕으로 한 작품들을 선보이게 된다.¹³⁾ 현대무용이 강조한 인간 감정의 표현은 극의 전개 속에서 등장인물의 내면의 표현을 위해 활용되었고 무용가들이 개발한 과장된 표현과 테크닉은 그리스 신화와 같은 극적인 서사와 어우러져 안착하였다.

다음 세대를 이끈 미국의 안무가 호세 리몬(José Limón)의 대표작은 『무어인의 파반느The Moor's Pavane』다. 이 작품은 셰익스피어의 『오셀로Othello』를 각색한 작품이다. 이 작품은 전체적인 줄거리를 담아내려고 하기 보다는 핵심적인 인물들의 관계에 집중한다는 점에서 그레이엄의 그리스 시기를 닮아 있다. 이외에 그가 활용한 이야기는 성경의 내용을 다수 다루고 있다는 특징을 보인다.

전통적 발레와 현대무용은 공통적으로 문학적 서사를 춤을 통해 재현하는 방식을 취하고 있다. 하지만 20세기 초 현대무용과 발레에서의 혁신은 두 가지의 변화를 가져왔다고 정리할 수 있다. 즉, 작품에 활용되는 이야기가 단순하고 짧은 한두 가지의 사건 중심으로 변화하였다는 특징이 그 중 하나다. 그 결과 작품의 길이도 2, 3막으로 전개되던 전통적 발레와는 달리 2, 30분으로 짧아지는 경향을 보였다. 다른 하나는 아름답고 초현실적인 인물 중심에서 현실적이고 비극적인 인물까지 등장인물의 폭이 넓어지고 그에 따라 움직임의 표현방식도 더욱 직접적이고 다양해졌다는 것이다.

무용이론가 마틴(John Martin)은 움직임이 무용예술의 본질이라는 사실을 발견한 것이 현대무용이라고 보았다.¹⁴⁾ 커닝엄(Merce Cunningham)은 20세기 안무가 중 움직임이 무용예술의 본질이라는 사실을 가장 잘 실천한 인물일 것이다. 그의 작업에는 서사의 재현이나 음악의 시각화라는 움직임과 함께 해온 안무의 요소들이 활용되지 않는다. 발레가 지닌 하체 테크닉에 자유로운 상체의 움직임과 부자연

13) 로버트슨, 휴트라(1988), pp.140-141.

14) John Martin(1965), *The Modern Dance*(New York: A. S. Barnes & Co. Inc), p.6.

스럽게 느껴질 수 있는 진행방식을 결합하여 자신의 테크닉을 완성하고 움직임의 논리에만 근거하여 작품을 전개하였다.

하지만 한편으로는 20세기 무용예술에 있어서 움직임의 강조는 서사나 음악의 시각화로부터 온전히 벗어나기보다는 이를 위한 매개체로서의 움직임의 다양성과 강조가 두드러지게 자리 잡는 결과로 이어졌다.

이후 1960년대 미국 포스트 모던댄스의 등장은 무용예술 속 다양한 구성요소들에 대한 극단적이고 근본적인 질문을 던지는 계기가 되었다. 그것은 무용수, 움직임, 서사, 음악, 의상, 무대장치, 조명 등 무대 위 환영성을 만들어 내는 모든 요소들에 대한 질문이었다. 이는 포스트 모던댄스의 대표적 무용가인 이본느 레이너의 '부정의 선언문(No Manifesto)'의 핵심적인 내용이다. 그녀가 부정하는 무용예술의 가장 핵심적인 지점은 바로 환영성이라 하겠다. 이 시기 환영성의 논리적 구성의 근거가 되는 허구적 이야기에 대한 거부는 필연적인 것으로 보인다.

포스트 모던댄스를 지나 무용예술은 다시 관객 지향적인 방향으로 발전하였지만 포스트 모던댄스가 던진 질문들에 대한 안무가들마다의 해답을 찾는 실험들은 오늘날까지 이어지고 있다. 그 중에는 서사에 대한 질문도 포함되어 있다.

III. 무용가 시리즈 속 서사와 춤

프랑스의 안무가 제롬 벨은 1980년대 프랑스 현대 춤을 이끈 주요 인물들이라 할 수 있는 안젤린 프렐조카쥬(Angelin Preljocaj)와 조엘 부비에(Joëlle Bouvier) 등의 안무가들과 작업을 하며 20대를 보냈다. 이후 필립 드쿠플레(Philippe Decouflé)의 동계올림픽 개막식에 보조로 참여한 이후 파리에서 시간을 보내며 자신만의 새로운 예술가로서의 길을 찾고자 하였다. 이 시기에 그는 작업에 큰 영향을 미치게 되는 미셸 푸코(M. Foucault)와 레비스트로스(C. Levi Strauss)와 같은 프랑스 학자들의 글을 접하게 된다.¹⁵⁾

그의 작품들 중 무용가 시리즈는 2004년에 초연되고 영상물로 제작된 『베로니크 드와노』에서부터 출발하였다. 이듬해 그는 이 작품의 브라질 버전이라 할 수 있는 『이사벨 토레스 *Isabel Torres*』(2005)를 발표하였다. 벨은 이후에도 전통무용과 컨템퍼러리 댄스 혹은 동양과 서양의 춤을 비교하여 생각해 볼 수 있는 태국의 전통 무용 콘(Khon) 무용가와와의 작업인 『PK와 나 *Pichet Klunchun and Myself*』(2005)를 발표하였다. 그리고 컨템퍼러리 버전인 두 개의 작품을 2009년에 연달아 발표한다. 피나 바우쉬(Pina Bausch)와 오랜 기간 함께 작업했던 독일 무용가 피레스터의 솔로 작품 『루츠 피레스터 *Lutz Fūrster*』와 커닝엄(Merce Cunningham) 무용단과 프랑스 리옹 발레단에서 활동해 온 앙드리외를 다룬 『세드릭 앙드리외 *Cédric Andrieux*』가 그것이다.¹⁶⁾ 벨은 뉴욕 주재 프랑스 문화원에서 『베로니크 드와노』를 상영하면서 가진 인터뷰에서 이러한 일련의 작업들을 무용가 시리즈로 지칭하고 있다.¹⁷⁾

15) Bremser & Sanders(ed)(2010), *Fifty Contemporary Choreographers*(New York: Routledge), p.43.

16) 제롬 벨 홈페이지, <<http://www.jeromebel.fr/>, 2017.12.3.>.

17) 제롬 벨 인터뷰(2016), <<https://www.youtube.com/watch?v=TAIfvHmwDM&t=8s>, 2018.1.26.>.

그 중 발레를 다루고 있는 『베로니크 드와노』와 동서양의 문화차이와 전통과 컨템퍼러리의 비교를 담고 있고 『PK와 나』 그리고 컨템퍼러리 댄스를 다루고 있는 『루츠 쾨레스터』를 자세히 살펴보고자 한다.

1. 자전적 서사와 인용된 춤

『베로니크 드와노』는 벨이 파리 오페라 발레단으로부터 신작을 의뢰받아 만들어진 작품이다. 파리 오페라 발레단을 비롯하여 고전발레 작품을 올리는 발레단들은 무용수들의 수준에 따라 등급이 철저히 나뉘어져 있는 계급사회다. 본 작품의 주인공인 드와노는 은퇴를 8일 앞둔 ‘Subject’이란 등급의 무용수이다. 그녀는 이 지위가 군무를 하면서 솔로 파트를 출수 있는 것이라고 설명한다. 벨은 뉴욕 주재 프랑스 문화원에서의 인터뷰에서 작품 의뢰를 받고 무용단의 중간 계급에 있는 무용수들 중 무용단과 안무가들에 대해 솔직하고 편안하게 말할 수 있는 은퇴를 앞둔 드와노를 선택했다고 밝히고 있다.¹⁸⁾ 그녀는 연습복 차림으로 물과 연습용 튀튀 그리고 발레슈즈를 손에 들고 등장한다. 그리고 무대 앞, 중앙에서 서서 자신의 사소한 신상을 공개하는 것에서 출발하여 더 높은 등급으로 오르는데 걸림돌이 된 부상과 자신이 좋아하는 작품들과 안무가들에 대한 이야기를 차분한 어조로 전한다.

『베로니크 드와노』에 등장하는 춤들은 프티파(Marius Petipa)의 『라 바야데르*La Bayadère*』, 코랄리 와 페로(Jean Coralli and Jules Perrot)의 『지젤*Giselle*』, 커닝엄의 『공간 속의 점들*Points in Space*』, 마츠 에크(Mats Ek)의 『지젤*Giselle*』, 레브 이바노프(Lev Ivanov)의 『백조의 호수』 중 일부 장면들이다. 때론 2인무나 군무를 솔로로 보여주지만 특별히 벨이 안무가로서 춤을 새롭게 창작한 부분은 없다. 모두 기존의 춤이다.

한편, 『PK와 나』는 방콕 프린지 페스티벌을 위해 안무된 작품으로 태국 전통 무용과 연극이 결합된 형식인 콘(Khon)을 재해석하는 안무가이자 무용수인 클런춘과 벨이 무대 위에서 대화하는 방식으로 진행되는 작품이다. 둘은 마치 서로 처음 만난 사람들과도 같이 신상정보를 묻는 것으로부터 시작하여 서로에게 생소한 태국 전통 춤과 유럽 컨템퍼러리 댄스에 대해 질문하고 대답하는 형식을 취한다. 작품은 먼저 벨이 클런춘에게 질문하는 것에서 출발하여 이후 벨이 태국 춤을 직접 배워보고 클런춘이 벨에게 컨템퍼러리 댄스에 대해 질문하는 순서로 진행된다.

벨은 자신의 홈페이지에서 이 작품이 충분치 않은 연습시간으로 인해 서로 다른 문화와 춤에 대해 실제 무대에서 알아나가는 다큐멘터리 형식을 취하게 되었다고 기록하고 있다. 그러면서 유럽 중심주의(euro-centrism), 상호문화주의(inter-culturalism), 또는 문화국제화(cultural globalization)를 다루고 있다고 설명한다.¹⁹⁾

『PK와 나』에 등장하는 춤은 태국 전통 춤 콘(Khon)과 벨 자신의 작품의 일부분이다. 클런춘은 벨의 질문에 따라 자신이 무용수가 된 이유에서부터 태국 전통 춤 콘의 역사와 기본적인 훈련 동작 그리고 작품에 등장하는 네 명의 주요 캐릭터인 악령(demon)과 여자, 왕인 라마(Rama) 그리고 원숭이의 특징적인 움직임들을 보여준다. 콘이 궁정에서 왕이 직접 출연해서 춤을 추었던 공연이라는 지점에서 벨은 프

18) 앞의 인터뷰.

19) 제롬 벨 홈페이지, <<http://www.jeromebel.fr/index.php?p=2&s=10&ctid=1>, 2017.12.3.>.

랑스의 루이14세 역시 궁정에서 발레를 정치적으로 이용했던 역사를 떠올린다. 동양과 서양의 서로 다른 전통적 무용예술이 공통적으로 왕에 의해 행해지고 정치에 이용되었다는 점은 흥미롭다. 이 지점에서 벗어나 발견되는 것은 두 문화 즉, 동양과 서양의 차이점이자 태국 전통춤과 유럽 컨템퍼러리 댄스의 차이점이라 하겠다.

무대에는 두 개의 의자가 마주보고 놓여있다. 무대 하수에는 클런춘이, 상수에는 벨이 자리를 잡는다. 두 사람은 동양과 서양, 전통과 컨템퍼러리, 재현적 춤과 비재현적 춤을 대표하는 인물들이기도 하다. 벨은 노트북을 켜고 앉아 먼저 질문을 던진다. 자신이 클런춘의 요구에 의해 무언가를 보여줄 때 음악이 필요한 경우 직접 노트북으로 음악을 틀기도 한다.

춤에 대한 내용을 중심으로 살펴보면 작품은 크게 콘이 지닌 캐릭터에 따른 재현성과 벨이 비재현적 춤을 실현하고자 하는 지점 그리고 죽음을 표현하는 방식의 차이와 무용수와 관객의 관계에 대한 견해 차이로 나누어 볼 수 있다. 이어서 무용동작에서 에너지 흐름의 차이와 누드에 대한 견해 차이를 이야기한다.

마지막으로 『루츠 피레스터』는 무용가 시리즈 중 컨템퍼러리 댄스 버전으로 피레스터의 오랜 무용수로서의 여정을 담고 있다. 검은 정장차림에 구두를 신은 중년의 피레스터가 무대 중앙 앞에 등장하여 자시 소개를 하는 것으로 시작된다. 작품은 1975년부터 시작된 바우쉬와의 인연과 3년간의 뉴욕에서의 외도 그리고 로버트 윌슨과의 작업 경험 등을 담고 있다. 이 작품은 볼름댄스로 춤을 처음 접하고 독일 에센의 폴크방 대학(Folkwang Hochschule Essen)에서 무용을 공부하면서 바우쉬의 Tanztheater Wuppertal의 게스트 무용수로 출연하다 정단원으로 입단하게 된 상황, 무대 위에서 말하기와 관련된 기억, 뉴욕으로 건너가 호세 리몬(José Limón)의 『무어인의 파반느 *The Moor's Pavane*』의 이아고 역을 처음 연습했던 기억, 우연히 뉴욕의 한 클럽에서 만난 로버트 윌슨과의 작업 경험과 다시 에센으로 돌아와 바우쉬의 창작 작업에 참여하게 된 순간들을 회상하는 내용들로 구성된다. 그는 가끔씩 바우쉬와 윌슨을 흉내 내며 거대한 인물들의 일상의 모습을 상상하게 만든다.

그가 보여주는 춤은 어릴 적 배운 볼름 댄스와 바우쉬의 『코탁트호프 *Kontakthof*』를 포함한 작품들의 일부 그리고 리몬의 『무어인의 파반느』의 일부분이다.

2. 춤과 서사의 관계

무용가 시리즈 속 무용가들이 전하는 이야기는 공통적으로 춤으로 재현되는 대상으로 존재하지 않는다. 오히려 보여주는 춤에 대해 설명하거나 그에 얽힌 일화를 전달하는 내용이다. 그리고 무대 위의 춤들은 서사를 전달하기 위해 존재하는 것이 아니라 자신의 경험의 일부이자 삶의 일부가 된 것으로 보여진다. 춤은 그 자체로 의미를 지니기보다는 서사와 함께 얽혀 제시된다. 춤이 서사를 전달하는 매개체로 존재하는 것이 아니라 서사가 춤을 전달하기 위해 존재하는 것이다.

20세기 미국 현대무용의 대가 도리스 험프(Doris Humphrey)가 쓴 안무에 대한 지침서를 보면 안무의 주제는 필수적으로 움직임의 내재하고 있고 무용수가 움직임으로 표현할 수 있는 근원을 제공할 수 있어야 한다고 보았다.²⁰⁾ 20세기 현대무용을 대표하는 인물인 그녀가 안무 형식의 다양성에 대해서는

20) Doris Humphrey(1987), p.34.

장려하는 태도를 보이다가 ‘움직임’이라는 문제에서 단호하게 변하는 것은 주목할 필요가 있어 보인다. 안무의 시작점인 주제와 이를 전달하는 수단인 움직임은 분리될 수 없다는 그녀의 믿음은 포스트 모던 댄스의 등장 이전까지 의심받지 않은 사실이었다. 20세기 초 현대무용이야말로 서사나 음악 혹은 장식적인 움직임으로부터 벗어나 움직임을 통한 의미의 전달이라는 무용예술의 지향점을 확립한 시기인 것이다. 무용학자 레페키는 “서양무용이 문자 그대로 빙어리가 됨으로써 재현의 자율성을 획득했다”고 보았다.²¹⁾ 말이 아닌 움직임의 언어를 서사의 재현의 수단으로 활용하면서 무용은 움직임을 본질적 요소로 지니게 된 것이다.

무용예술의 본질이 움직임이라면 문학적 서사를 재현하는 것 또한 움직임 언어임에 틀림없다. 그리고 이러한 논리 속에서 서사를 포함하는 경우 안무란 서사를 춤을 통해 재현하는 것을 가리키며 새로운 움직임 언어의 창조가 포함되는 작업을 의미한다. 그리고 움직임의 표현을 통해 허구적 이야기를 관객들이 믿게 만들어야 하며 그 신비로운 광경에 감동할 수 있는 환영성을 만들어 내는 것이 무용예술의 지향점인 것이다.

이러한 무용공연에서 관객은 춤 뒤에 숨겨진 의미를 찾아 헤맨다. 그것은 말로 직접적으로 전달되지 않기에 많은 해석의 여지를 담고 있지만 동시에 대본의 역할을 하는 스토리가 존재함으로 표현의 적절함과 부적절함의 기준을 지니게 된다. 즉, 춤이 재현하는 이야기는 작품의 전개나 표현의 정당성과 논리성을 부여하는 역할을 하며 해석의 기준점을 제공하는 것이다. 시간의 예술인 무용이 서사와 결속하는 것은 전개의 논리성을 획득하는 가장 확실한 방법일 것이다. 특히 그 서사가 이미 잘 알려진 문학적 서사라면 대중적 이해도를 높이는 데도 기여하는 바가 크다. 서사는 무용예술의 역사와 함께 지속적으로 전개의 논리적 근거이자 대중 친화적 요소로 자리잡아왔던 것이다.

이와 대조적으로 벨은 말로 무용수들의 자전적 서사를 전달하는 방법을 선택했다. 그들이 전하는 이야기의 내용 자체는 극적이거나 심오한 주제를 담고 있지 않다. 그들이 전달하는 표면적 이야기는 무용가로서 겪은 자신의 경험이나 춤에 대한 자신의 취향 정도다. 그리고 이를 전달하는 것은 ‘말’이다. 서사의 전달 매체였던 춤의 자리를 ‘말’이 대신 차지하게 된 것이다.

하지만 움직임의 오랜 지위를 위협하는 듯 보이는 그들의 내레이션을 통해 우리가 주목하는 것은 그들의 이야기 자체라기보다는 아이러니하게도 춤인 것이다. 의미를 담고 있는 춤이 전면에 부각될 때 관객은 춤의 뒤에 숨겨진 의미를 찾기 위한 숭바꼭질을 이어간다. 그리고 거기에는 문학적 서사가 기준점과도 같이 숨겨져 있다. 하지만 말하기가 전면에 등장하면서 우리는 춤을 다른 각도에서 바라보게 된다. 숭바꼭질에 심취해서 자세히 바라보지 못했던 춤을 다시 보게 만들고 다시 생각하게 만드는 것이다. 그리고 신비롭게 포장되어 있던 춤을 별거벗겨 환영성이 제거된 춤 자체를 바라보게 하고 여러 가지 경험을 이어 온 평범한 인간으로서의 무용수를 보여주려 하는 것이다.

무용가 시리즈에 등장하는 춤은 모두 기존의 작품들의 일부라는 점에서 인용된 춤이라 하겠다. 새로운 춤의 창작 대신 인용을 선택한 것은 그 춤들이 작품에 참여한 무용가들의 삶의 일부이기 때문일 것이다. 바로 그들이 수없이 반복하여 추었거나 지켜봐왔던 춤들로 작품은 채워진다. 새롭게 연습하고 다듬어서 완벽한 모습으로 보여주어야 하는 대상이 아니라 그들이 언제든지 끄집어내어 회상할 수 있는 몸에 각

21) André Lepecki(2006), *Exhausting Dance: performance and politics of movement*(New York: Routledge), p.52.

인된 그들의 일부로서의 춤이다. 그가 보여주고자 하는 춤은 더 이상 서사를 재현하는 것이 아니라 말로 전해지는 서사와 함께 그들의 삶의 일부로서 제시되고 있는 것이다.

IV. 환영성의 제거와 배치를 통한 의미 생성

1. 환영성의 제거

미국의 철학자 수잔 랭거(Susanne K. Langer)는 무용이 환영성을 통해 관객과 교류하고 몰입할 수 있는 마법의 원(the magic circle)을 형성한다고 보았다.²²⁾ 또한 캐나다의 철학자 스파샷(Francis Sparshott)도 무용예술의 환영성은 무용수가 무대 위에서 극도의 몰입과 일상성의 제거를 통해 사회적 존재로서의 '나'에서 벗어나 무대 위에서 새로운 존재로 '자기 변형(self-transformation)을 일으키는 것과 연결된다고 보았다.²³⁾ 이러한 논의는 무용수가 현실의 존재 자체를 벗어 던지고 가상의 힘과 가상의 존재를 관객에게 믿게 만드는 역할을 지녔다는 것을 밝히고 있는 것이다. 그리고 이를 달성하고자 무용예술은 움직임의 기술과 음악, 조명, 의상, 분장, 무대장치 등의 안무요소들을 통일성 있게 구성해 왔던 것이다.

벨은 기존의 안무가 추구해 온 재현과 환영성으로부터 벗어나 현실의 존재 자체와 특별하지 않은 움직임을 통한 의미의 창출을 꾀한다. 재현된 이미지는 단지 대상의 재인식을 위해 작동하고 환영의 이미지가 허구의 불거리에 지나지 않는다는 비판은 컨템퍼러리 댄스에서의 주요 화두다.²⁴⁾ 지금부터 이를 위해 벨이 선택한 방법을 세 가지로 나누어 살펴보고자 한다.

첫 번째는 무대 위 리얼리티(reality)의 구현이다. 이를 위해 허구적 이야기와 이를 재현하는 춤이 아닌 무용수들의 자전적 미시서사와 인용된 춤을 활용한다. 그들이 전하는 서사는 춤으로 재현될 대상이 아니며 공연이 펼쳐지는 무대는 '지금 그리고 여기(here and now)'로부터 벗어나지 않는다. 벨은 『PK와 나』에서 '지금, 여기'에서 벗어나지 않는 비재현적 춤을 어떻게 무대에 구현할 것인지를 고민한다고 스스로 밝히고 있다. 이를 위해 무용가들의 사실적 경험과 그들에게는 일상이자 삶 자체인, 그들의 몸이 기억하고 있는 춤을 풀어내는 방식은 벨이 무용예술의 환영성을 벗기기 위해 선택한 소재들이자 안무 방식인 것이다. 그리고 그는 환영성을 위해 종사하는 조명과 무대장치, 의상과 음향효과 등의 모든 무대 효과들을 제거한다. 무대가 일상의 공간으로 제시되고 그 위에 무용가들의 삶의 일부가 된 기존의 춤을 '말하기'와 함께 배치하면서 춤을 포장하고 있던 모든 환영성은 제거된다.

전통적인 발레나 20세기 현대무용에서 '몸의 언어'로 표현하는 것은 무용예술의 이상적인 모습으로 확고히 자리 잡고 있었지만 포스트 모던댄스 이후 무용공연에서의 '말하기' 자체는 더 이상 생소하거나 새로운 시도가 아니다. 무용에서의 말하기의 예를 찾아보면 포스트 모던댄스의 대표적 무용가 레이너(Yvonne Rainer)가 자신의 작품에서 보여준 실험적인 읊조림이나 바우쉬의 상징적인 언어사용 등이 있

22) Susanne K. Langer(1953), "Feeling and Form", in *What Is Dance?* edited by Roger Copeland and Marshall Cohen(New York: Oxford University Press, 1983), pp.44-45.

23) 이나현(2013), 컨템퍼러리 댄스에 나타나는 자기 변형(self-transformation)의 특성에 관한 연구, 『무용예술학연구』 43, pp.104-105.

24) 이나현(2015), p.85.

어왔다. 컨템퍼러리 댄스에서도 빌 티 존스(Bill T. Jones), 로이드 뉴슨(Lloyd Newson), 자비에 르 로이(Xavier Le Roy) 등의 무용가들에 의해 말하기가 더욱 활발히 활용되고 있다.²⁵⁾ 무용수가 직접 말을 하지 않더라도 단어를 소품에 새겨서 사용하거나 목소리를 활용하는 경우는 더욱 빈번하게 볼 수 있다. 따라서 무용의 현시대의 흐름을 살펴볼 때 말하기 혹은 단어나 문장의 등장 자체가 그리 낯선 변화는 아니다. 하지만 벨의 무용가 시리즈에서 말하기는 단지 춤을 보완하는 수단이나 상징 혹은 움직임의 연속 선상의 표현적인 기능에 그치지 않는다는 점에 주목할 필요가 있다.

벨의 무용가 시리즈에서 말하기는 단지 한 단어 혹은 한 문장에 그치지 않으며 움직임에서 확장된 목소리를 통한 표현을 위한 수단도 아니다. 무용가 시리즈에서의 말하기는 작품 전체의 전개를 이끌어 가는 주요 매체다. 그것은 20세기 현대무용에 의해 획득된 무용예술에서의 움직임의 지위가 위협받는 사건이다. 하지만 벨은 움직임을 위협하기 위한 수단이 아니라 움직임의 본질에 다가가고 무용수의 일상성을 유지하기 위해 말을 사용한다.

무용가 시리즈에서 ‘말’은 일상을 연기하기 위한 수단이 아니라 일상적인 모습을 그대로 유지하기 위한 도구다. 스파샷은 무용수가 무대에서 언어를 사용하지 않는 것은 사회적 존재로부터 단절하기 위한 것이라고 지적하였다.²⁶⁾ 벨은 이를 역으로 이용하여 일상의 존재이자 사회적 존재로서의 무용수를 드러내기 위해 말을 사용한다. 이는 환영적(illusory) 존재로 ‘자기 변형’을 일으키는 것을 막는 장치로 기능하고 있는 것이다.²⁷⁾

『베로니크 드와노』는 세계적으로 최고 수준의 환영성을 창출하는 세계 3대 발레단 중의 하나인 파리 오페라 발레단의 무용수의 이야기를 통해 그 무대와 발레의 환영성을 벗기고 평범한 인간으로서의 드와노를 드러내 보이고자 한다. 공연은 무대 위에서 행해졌지만 무대에는 무용공연, 특히 발레에서는 당연한 것으로 여겨지는 댄스 플로어(dance floor)도 깔려 있지 않다. 마치 공연이 없을 때 볼 수 있는 무대의 모습과도 같다. 무대미술이나 조명의 효과를 통한 화려함이나 신비로운 연출도 존재하지 않는다. 그것은 무대 위에 등장하는 무용수의 복장도 마찬가지다. 발레리나의 흔한 연습복 차림으로 등장한 드와노는 자신이 직접 춤을 추기도 하지만 무대 위에서 관객이 되어 파리 오페라 발레단의 무용수 타론이 추는 마츠 에크의 『지젤』을 돌아 앉아 감상하기도 한다. 무대는 공연이 이루어지는 곳이자 공연을 관람하는 객석이 되기도 한다. 벨에 의해 역사적인 프로시니엄 무대는 무대와 객석의 경계를 허물며 화장하지 않은 민낯을 드러내 보인다. 무대는 환영성을 입히지 않은 현실의 공간으로 제시되는 것이다.

일상의 공간으로 연출된 무대는 다른 두 작품에서도 마찬가지다. 『PK와 나』에서 평범한 캐주얼 차림의 클런춘과 벨은 특별한 효과를 지니지 않은 무대에 등장해 관객을 의식하지 않고 서로에게 질문을 던진다. 의상 뿐 아니라 무대의 어떠한 특수효과도 찾아볼 수 없다. 심지어 음악을 트는 것도 벨이 스스로 노트북을 이용해서 진행한다. 모든 동작들이 철저히 재현적인 춤인 콘과 대조적으로 벨은 극장예술이 지닌 재현성으로부터 벗어나고자 하는 컨템퍼러리 댄스의 지향점을 이야기 한다. 그러면서 자신이 좋아하는 장면이라는 소개와 함께 한참 동안 가만히 서서 관객을 응시하는 장면을 보여준다. 이는 관객과 무

25) 이지원(2014), p.118.

26) Francis Sparshott(1988), *Off the Ground: First Steps to a philosophical Consideration of Dance*(New York: Princeton Univ. Press), pp.343-344.

27) 이나현(2013), p.110.

대가 분리되어 ‘지금, 여기’가 아닌 또 다른 공간으로 재현되고 무대 위에 현재성이 제거되는 것을 거부하는 행위인 것이다.

두 번째는 공연자와 관객사이의 우월관계로부터 벗어나는 것이다. 앞서 살펴보았듯이 스파샷이 주장한 무용수의 ‘자기 변형’은 일상의 평범한 인간에서 춤을 통한 신성한 존재로의 변형을 의미한다. 무용가 시리즈는 우월한 존재, 비현실적 존재 혹은 영적이거나 신비로운 존재로 형용되는 무용수들을 일상의 모습으로 배치시켜 관객과의 우월관계에서 벗어나 평범한 인간으로 제시하고 있다.

벨은 『PK와 나』에서 화려한 테크닉과 특별한 것을 보고 싶어 하는 관객과 뛰어난 실력으로 무대에서 멋진 공연을 선사하는 공연자의 우월적 관계에서 벗어나 관객과 공연자가 평등한 관계가 되길 바란다고 말한다.²⁸⁾ 우월한 무용수의 황홀한 무대를 감상하는 것이 아니라 화려한 테크닉이 배제된 움직임과 많은 시공간적 여백을 통해 관객이 나름 해석의 시간을 갖고 작품에 적극 개입하는 것을 원한다는 것이다. 이러한 맥락에서 그의 무용가 시리즈에서 무대 위에서 공연하는 무용가들은 특별한 존재로의 변형을 일으키지 않고 무용수라는 직업을 지닌 평범한 인간으로 드러난다.

자신이 좋아하는 『라 바야데르』를 직접 허밍으로 반주를 넣으며 보여준 드와노는 숨을 헐떡이며 힘들어 하는 모습을 그대로 보여준다. 허밍은 그녀가 완전히 그 춤에 몰입하는 것을 막는 장치로 보인다. 벨은 그녀가 그 춤에 완전히 몰입하여 특별한 존재로 변형을 일으키는 것을 원치 않았을 것이다. 이 장면을 통해 보여주고자 하는 것은 훌륭한 춤의 재현이 아니라 그 춤을 재현하는 인간 드와노의 힘겨움 자체인 것이다. 벨은 힘들어 하는 모습과 거친 숨소리를 통해 무대 위에 현존하는 인간 드와노를 드러내고 있다. 이러한 장면은 커닝엄의 『공간의 점들』을 보여준 이후에도 반복된다.

『PK와 나』에서는 죽음을 주제로 이야기를 펼치면서 관객과 공연자의 관계에 대해 직접적으로 다루고 있다. 클런춘은 먼저 콘이 무대 위에서 죽음을 직접 재현하는 것이 공연자와 그 국가에 불행을 가져온다는 믿음을 근거로 금지한다는 사실을 알려준다. 콘에서는 죽음을 직접적으로 재현하는 것이 아니라 괴로워하다가 퇴장하여 다시 등장하지 않고 느린 걸음의 장례식 장면으로 연결되는 식으로 간접적으로 표현한다는 사실도 덧붙인다. 이와 대조적으로 벨은 자신이 그동안 작업에서 죽음을 다양하게 표현했다고 말한다. 그가 팝송 “killing me softly with his song”을 틀어 놓고 립싱크를 하면서 점점 바닥으로 쓰러져 한참을 부동의 자세로 있다. 이를 본 클런춘은 자신의 어머니가 오랜 투병 후에 서서히 잠들었던 것을 회상한다. 그는 어머니의 죽음을 회상할 수 있게 한 벨의 표현에 감사해 했고 벨은 클런춘이 자신의 의도대로 개인적 경험을 토대로 자신의 춤을 해석해 준 것에 대해 감사해했다. 벨이 병상에 누워 서서히 죽어가는 노인의 죽음을 재현한 것은 아니지만 벨의 행위를 어머니의 죽음으로 연결시킨 것은 관객으로서 클런춘이 공연의 의미 생성에 적극 참여하였음을 의미한다. 벨은 수동적 감상자가 아닌 적극적 의미 해석에 참여하는 관객을 원하는 것이다.

무용가 시리즈 출연자 중 가장 노장이라 할 수 있는 피레스터는 여전히 훌륭한 무용수이지만 일반적 기준에서 젊고 우월한 신체 조건과 기능을 지닌 무용수와는 다르다는 점에서 우월한 무용수의 위치를 자연스럽게 포기한다. 벨의 작품에서 그의 모습은 바우쉬의 작품에서 흔히 볼 수 있었던 검은 양복과 흰색 셔츠에 넥타이를 맨 차림이다. 이는 그의 작품 속 모습과 일상의 모습이 그리 다르지 않음을 의미하

28) 『PK와 나』 동영상, <<http://www.jeromebel.fr/index.php?p=2&s=10&ctid=8>, 2018.1.3.>.

는 것이라 이해되어 진다. 나이가 들고 배가 조금 나온 그의 모습은 무대 위에서 우월한 존재로서의 무용수라기보다는 평범한 중년의 신사와도 같다. 그래서 더 많은 환영성의 제거를 위한 장치가 필요 없어 보인다. 오히려 그가 경험한 작품이 만들어 지는 과정을 이야기하면서 우리에게 대가로 기억되는 안무가들의 평범한 이면을 드러내고 있다. 피레스터가 부퍼탈 무용단에서 학생신분으로 연수 단원이다가 정단원이 되는 과정에서 바우쉬와 나는 간단한 한두 마디의 대화내용은 그 무용단에 들어가기 위해 치열한 경쟁을 거쳤을 것이라는 우리의 상상을 벗어난 의외의 일이다. 우연히 이어진 기회 혹은 우연히 발견된 움직임들과 비계획적인 연습의 진행들을 이야기하며 완벽해 보이는 대가의 작업 속 의외성을 전달한다.

세 번째는 완성된 작품의 제시가 아니라 과정 자체를 보여주려고 하는 것이다. 무용가 시리즈는 완벽하게 포장된 무용을 창작하는 것이 목표가 아니라 춤이 만들어지는 과정, 춤을 추기 위한 준비 과정 혹은 리허설의 과정에 초점을 맞추고 있다.

무용가 시리즈에서의 공연자는 스스로 음악을 틀던지, 허밍으로 음악을 대신하고 소품인 의자를 옮기고 옷을 갈아입는 등의 모습을 그대로 노출한다. 드와노는 무대 위에서 작품에 따라 튀튀를 입고 토슈즈를 신었다 벗는 장면을 여러 번 보여준다. 피레스터나 벨 역시 신발을 벗고 양말을 벗고 의자를 옮기는 등 연습 때의 모습과 별반 차이 없는 모습이다. 무대 위에서 완벽하게 준비된 연기를 수행하는 것이 아니라 마치 연습실에서 그들이 수십 년을 해온 것을 그대로 보여주고 있는 것이다.

『루즈 피레스터』의 경우 작품을 구성하는 내용 자체가 대가들과의 작업과정을 담고 있다. 피레스터가 경험했던 그리 치밀하지만은 않은 대가들과의 작업 과정과 거실에서의 즉흥적 리허설 등이 작품의 주된 내용이다.²⁹⁾ 그는 바우쉬, 리몬, 그리고 윌슨과 같은 위대한 안무가들과의 우연한 만남이 작업으로 연결된 일화와 철저하게 계산되고 완벽하게 준비된 것이 아니라 과정 속에서 뒤집어 지고 추가되면서 춤이 만들어진 과정을 이야기 하고 춤으로 보여준다. 이는 그들에 대한 환상을 깨는 내용들이다.

무용가 시리즈에는 우월한 공연자는 없다. 공연자들은 특별한 직업이라 할 수 있는 무용수라는 직업을 갖고 있는 평범한 인간으로 무대 위에 오른다. 관객은 우월한 공연자를 감상하고 그 안에 내재되어 있는 총체적이고 종합적인 의미를 수동적으로 감상하는 역할에서 공연자와 동등한 위치에서 공연의 의미를 함께 생성해 나가는 관계로 변화되는 것이다.

2. 배치를 통한 의미의 생성

벨의 무용가 시리즈는 새로운 움직임의 창작을 포함하고 있지 않다. 그는 『마지막 공연 *The Last Performance*』(1988)에 대한 인터뷰에서 모든 텍스트는 인용에 의한 것이며 더 이상 새로운 글쓰기는 존재하지 않는다는 줄리아 크리스테바(Julia Kristeva)의 상호텍스트성 이론에 근거하여 더 이상 새로운 춤의 창조도 불가능하다고 말한다.³⁰⁾ 그는 새로운 움직임 언어의 창작 대신 일상의 움직임 혹은 아무나 출 수 있는 막춤이나 기존 작품의 일부분을 인용하고 이를 말 혹은 문자 그리고 오브제들과의 배치 속에서 새로운 의미를 생성해 내는 작업을 보여준다. 무용가들의 자전적 이야기 자체가 공연이 전달하

29) 『루즈 피레스터』 동영상, <<http://www.jeromebel.fr/index.php?p=2&s=12&ctid=8>, 2018.1.3.>.

30) 제롬 벨 『마지막 공연』 인터뷰, <<https://www.youtube.com/watch?v=OGpsTArU82Y&list=PLC7300FC90FC54B70>, 2018.2.1.>.

고자 하는 내용이라면 그것은 강연(lecture)이 된다. 하지만 그는 이야기와 춤, 일상의 공간의 연출을 통해 새로운 해석의 가능성을 만들어 낸다.

『베로니크 드와노』에서 드와노가 좋아한다고 소개하는 『지젤』이나 『백조의 호수』의 화려한 2인무를 추는 주역들은 발레단이 지닌 등급 체계 안에서 그녀에게는 허락되지 않는 역할이다. 그녀는 자신이 이러한 무용수의 계급에서 최상위인 ‘Etoile’의 자리에 오르지 못한 것을 재능의 부족과 부상을 지닌 허약한 육체적 조건 때문이라고 말한다. 발레단의 계급은 태어날 때부터 주워지는 조건들이 충족되지 못하면 도저히 넘어설 수 없는 계급임을 설명하고 있다. 노력만으로 극복할 수 없는 잔인한 계급의 이야기 이후 화려한 음악과 함께 무대에서 “인간 무대미술”이 되어 나무와도 같이 한참을 같은 포즈로 서있는 모습을 보여준다. 그렇게 무대 위에 있지만 드러나지 않고 벽화와도 같은 역할을 하며 서있는 순간에 대해 그녀는 끔찍하게 고통스러운 시간으로 회상한다.³¹⁾

바로 이 장면이 시작되기 전 그녀는 매우 단호한 표정과 어조로 음향감독을 향해 음량을 높여달라고 소리치는 모습을 보여준다. 군무진의 한 명이었던 그녀에게는 허락되지 않았던 목소리를 통해 매우 단호한 어조로 지시하고 돌아가 자신이 무대 위에 있었지만 한 번도 사람들의 시선의 중심에 있지 못했던 군무의 한사람으로 돌아간다. 의상, 조명, 무대장치는 물론 화려한 주인공들의 대2인무가 제거된 채 드러난 군무의 한 장면을 보여주며 ‘인간 무대미술’이 된 드와노의 미동도 없는 포즈는 한동안 이어진다. 그녀의 단호한 지시의 목소리가 남긴 여운과 어우러져 그 부동의 시간이 긴 만큼 무용수가 아닌 인내하는 인간 드와노의 모습은 여러 생각을 몰고 온다. 화려하게 포장되어있던 장면의 모든 장식을 거둬내자 드러난 군무의 한 장면은 단호한 어조와의 배치 속에서 관객에게 또 하나의 해석의 여지를 던지고 있는 것이다.

한편, 타론이 마츠 에크의 지젤 역을 추는 동안 드와노는 관객에게 등을 보이고 스스로 관객이 되어 무대 위에 앉아 있다. 무대 위의 두 무용수 타론과 드와노는 같은 공간에 있는 무용수라는 같은 직업을 지녔지만 전혀 다른 존재로 제시된다. 즉, 자기 변형을 일으켜 지젤로 변신한 타론과 관객이 되어 앉아 있는 인간 드와노를 한 무대에 배치하는 것은 전통적 무용예술 속 무용수와 벨이 추구하는 비재현적인 리얼리티의 무용수를 공존시키면서 전혀 다른 무용예술의 특징을 대비시켜 보여주고 있는 것이다.

『PK와 나』는 극단적으로 대비되는 장르의 무용을 한 무대에서 서로 비교하면서 벨 자신이 추구하는 컨템퍼러리 댄스가 무엇인지를 전달하고 있다. 만약 클런춘 혼자 무대에서 콘에 대해 설명하면서 춤을 보여줬다면 이 작품은 콘에 대한 강연에 그쳤을 것이다. 하지만 거기에 자신의 춤을 함께 배치하면서 두 문화의 차이와 공통점을 끌어내고 관객의 새로운 역할을 생각하게 한다.

벨에게 있어 안무는 더 이상 움직임의 창작도 아니고 문학적 서사를 전달하는 환영적 무대를 구성해 내지도 않는다. 그의 안무는 움직임 창작과 환영성에 의해 가치를 획득하는 작업이 아니라 오히려 리얼리티를 그대로 무대화하여 환영성의 제거를 통해 의미를 획득한다.

끊임없이 새로운 것을 창조해내야 하는 컨템퍼러리 댄스에서 새로운 형식의 실험은 이미 존재하는 것의 새로운 조합과 배치에 눈을 돌리고 있다. 무용예술은 움직임을 통해 존재가치와 의미를 전달하는 방식에서 한 발 더 나아가 말과 사물 그리고 기존의 춤을 새롭게 배치하여 그 안에서 새로운 의미를 생성하는

31) 『베로니크 드와노』 동영상, <<https://www.youtube.com/watch?v=TfsOj4a2ggA>, 2017.12.4.>.

방식으로 안무의 영역을 넓혀가고 있는 것이다. 그리고 그것을 바라보는 관객의 역할도 확대되고 있다. 수동적 감상에서 적극적 해석으로 작품의 의미 생성에 참여하게 되기를 요구 받고 있는 것이다.

V. 결론

춤은 오랜 시간 서사의 매개체 역할을 자처해 왔다. 무용예술에는 다양한 방식의 작품들이 등장하지만 20세기 중반까지 문학적 서사를 춤으로 재현해 내는 방식은 가장 보편적인 안무 방식으로 자리 잡아 왔다. 오랜 시간 춤 속에 의미를 담아 새로운 움직임 만들어 내고 춤을 포장하고 있는 환영성에 빠져 들게 하는 무용예술의 지향점이 지속되어 온 것이다. 이와 대조적으로 벨은 무용가 시리즈에서 무용가들의 자전적 이야기와 함께 그들의 삶의 일부가 된 기존의 춤을 인용하여 서사의 재현을 위한 춤에서 벗어나 춤을 새롭게 제시하기 위한 서사의 활용방식을 보여주고 있다. 벨은 무용가들의 자전적 이야기를 무대 위에서 말로 풀어내며 무대 장치와 효과들을 배제하고 일상성을 구현하여 무용예술의 환영성과 모든 장식들을 벗겨 내고자 한다는 사실을 알 수 있었다.

벨은 환영성의 제거를 위해 세 가지 방법 즉, 리얼리티(reality), 관객과 공연자의 평등, 그리고 과정에 초점을 맞추고 있다. 즉, 일상적이고 사소한 자전적 이야기와 무용가의 모습을 그대로 무대 위에 옮겨놓는 리얼리티를 구현하고 관객과 공연자의 관계를 평등한 관계로 만들고, 마지막으로 완성된 결과물이 아닌 과정 자체를 보여주고자 한다는 사실을 알 수 있었다. ‘자기 변형’을 일으키지 않는 ‘지금, 여기’의 존재로서 무용가와 무대의 장치들과 조명, 음악, 의상의 효과들을 모두 일상의 것들로 대체하고 자전적 이야기와 기존의 춤을 함께 배치하는 과정을 통해 재현으로부터 벗어난 춤을 제시하고자 하는 것이다. 그는 춤을 일상성과 함께 배치하면서 관객의 적극적인 해석이 개입되어 나름의 의미를 찾아가길 기대한다. 이는 기존 문학적 서사를 춤으로 재현하여 환영적 무대를 만드는 것과 대조적인 작업으로 움직임의 창조가 아닌 기존의 것의 배치를 통한 의미 생성이라는 확장된 안무 개념을 제시하고 있음을 알 수 있었다.

컨템퍼러리 댄스는 끊임없이 현시대를 반영하는 새로운 형식을 찾아 진화한다. 이에 따라 안무의 방식과 지향점 또한 변화하고 있다. 현장의 변화에 따라 안무의 개념과 그에 맞는 용어의 재정리 또한 필요해 보인다. 이를 위한 후속 연구들이 진행되기를 기대해 본다.

■ 참고문헌

- 김말복(2011). 『무용예술코드』. 경기; 한길아트.
- 애벗, H. 포터(2008). 『서사학 강의: 이야기에 대한 모든 것』. 우찬제, 이소연, 박상익, 공성수(역). 서울: 문학과 지성사, 2010.
- 한일섭(2009). 『서사의 이론』. 서울: 한국문화사.
- 로버트슨, 휴트라(1988). 『댄스 핸드북』. 박명숙(역). 서울: 삼신각, 1993.
- Bremser, & Sanders(ed)(2010). *Fifty Contemporary Choreographers*. New York: Routledge.
- Copeland, Roger& Cohen(ed)(1983). *What is Dance?* New York: Oxford Univ. Press.
- Humphrey, Doris(1959, 1987). *The Art of Making Dance*. NJ: Princeton Book Company.
- Lepecki, André(2006). *Exhausting Dance: performance and politics of movement*. New York: Routledge.
- Martin, John(1965). *The Modern Dance*. New York: A. S. Banes & Co. Incp.
- Sparshott, Francis(1988). *Off the Ground: First Steps to a philosophical Consideration of Dance*. New York: Princeton Univ. Press.
- 김경희(2010). ‘환타지 발레 「바리」에 내재된 서사무가 『바리공주』의 여성 중심적 특징에 대한 연구. 『대한무용학회논문집』, 62: 21-37.
- 박성혜, 박인자(2015). 무용에서 렉처 퍼포먼스의 개념과 의미 연구. 『무용예술학연구』, 55(4): 51-66.
- 이나현(2013). 컨템퍼러리 댄스에 나타나는 자기변형의 특성에 대한 연구. 『무용예술학연구』, 43(4): 101-116.
- _____(2015). 윌리엄 포사이드의 즉흥 테크놀로지에 나타나는 비재현성에 대한 연구. 『무용예술학 연구』, 55(4): 81-95.
- 이지원(2014). 현대 춤에 나타난 내러티브 재현과 의미 분석. 『대한무용학회논문집』, 72(2): 113-134.
- 제한정(2016). 발레 “잠자는 숲속의 미녀”의 내러티브 및 캐릭터에 나타난 여성성에 대한 연구. 『대한무용학회논문집』, 74(6): 161-178.
- 제롬 벨 홈페이지. <<http://www.jeromebel.fr/>, 2017.12.3.>.
- 제롬 벨 뉴욕 인터뷰. <<https://www.youtube.com/watch?v=TAlfcvHmwDM&t=8s>, 2018.1.26.>.
- 제롬 벨 『마지막 공연』(인터뷰). <<https://www.youtube.com/watch?v=OGpsTArU82Y&list=PLC7300FC90FC54B70>, 2018.2.1.>.
- 『베로니크 드와노』. <<https://www.youtube.com/watch?v=TfsOj4a2ggA>, 2017.12.4.>.
- 『PK와 나』. <<http://www.jeromebel.fr/index.php?p=2&s=10&ctid=8>, 2018.1.3.>.
- 『루츠 피레스터』. <<http://www.jeromebel.fr/index.php?p=2&s=12&ctid=8>, 2018.1.3.>.

논문투고일 2018. 2. 15

심사일 2018. 2. 20

심사완료일 2018. 3. 29

A Study on Jérôm Bel's Choreographic Method Using Narrative in Dancers Series

Lee, Na-Hyun

Lecturer of Sungkyunkwan University

The purpose of this study is to analyze a French choreographer Jérôm Bel's choreographic method which uses narrative and quoted dance, in 'dancers series' - *Véronique Doisneau*, *Lutz Fürster*, and *Pichet Klunchun and Myself*. In the dancers series, narrative is the medium of dance rather than vice versa. He highlights reality over fiction, equalizes performers and audience, and emphasizes procedure rather than end product in order to get rid of illusion that classical choreographies try to achieve. He has expanded the concept of choreography to the arrangement of dailiness without creating new movements that represent narrative with illusory effects.

Keywords: Jérôm Bel(제롬 벨), choreography(안무), narrative(서사), illusion(환영), unrepresentation(비재현)