

극적발레에 나타난 문학성 연구*

- 존 크랑코(John Cranko)의 「오네긴」을 중심으로 -

장수진**

- | | |
|--------------------------|-------------|
| I. 서론 | IV. 요약 및 결론 |
| II. 문학성의 개념과 극적발레에서의 문학성 | 참고문헌 |
| III. 「오네긴」에 내재된 문학성 고찰 | Abstract |

I. 서론

많은 문학 작품이 공연 예술 작품의 근간이 되고 있음은 익히 알려진 바와 같다. ‘로미오와 줄리엣’은 존 크랑코(John Cranko), 모리스 베자르(Maurice Bejart), 존 노이마이어(John Neumeier), 장 크리스토프 마이요(Jean-Christophe Maillot) 등 많은 안무가들에 의해 발레작품으로 만들어졌으며, 뒤마의 ‘동백꽃 여인’은 존 크랑코가 ‘까멜리아 레이디(The Lady of the Camelia)’로, 세르반테스의 ‘돈키호테’는 마리우스 프티빠(Marius Petipa)가 발레로 안무하였다. 이 외에도 많은 문학 작품들이 발레 작품으로 안무되었는데, 이처럼 문학작품을 기반으로 안무한 발레 작품들을 극적발레라 칭한다.

본 연구에서는 문학작품을 토대로 안무한 극적발레에서 문학성이 어떻게 표현되는가를 살펴보고자 한다. 문학성이란 작가의 사상과 이념이 담긴 문학 작품이 가지는 예술성을 뜻한다. 극적발레에서의 문학성은 줄거리를 비롯해 문학 작품에 등장하는 인물들의 성격과 배경이 되는 시대적 상황, 작가의 의도 등이 무대 위에서 발레를 통해 표현되었을 때, 시각적으로 문학을 발레로 읽는다는 것을 의미한다. 따라서 극적발레는 문학작품을 토대로 문학성을 내재한 작품으로서 발레의 기교적인 동작보다는 극에 등장하는 인물들의 성격과 이야기 전개에 따른 감정 변화에 집중함으로써 극적 필연성에 입각한 극적인 표현을 강조한다.

발레 「오네긴, Onegin」(1965)은 슈투트가르트발레단(Stuttgart Ballet)의 안무가 존 크랑코가 알렉산더 푸시킨(Alexander Pushkin, 1799~1837)의 『예브게니 오네긴, Eugene Onegin』의 소설을 바탕으로 드라마틱하게 구성하여 만든 발레 작품이다. 등장인물들의 심리 묘사와 원작의 문학적 가치가 잘 드러난 작품으로 전 세계적으로 극찬 받는 극적발레 작품이다. 본 연구는 극적발레의 대표적인 안무가

* 본 연구는 2012학년도 장수진의 성균관대학교 석사학위 논문을 수정 및 보완한 것임.

** 성균관대학교 박사 과정, sujinc210@gmail.com

로 알려진 존 크랑코(John Cranko, 1927~1973)의 작품들 중 기존의 문학작품을 토대로, 등장인물들의 감정과 스토리 전개를 극적으로 구현한 「오네긴」의 문학성에 대해 논의하고자 한다.

많은 극적발레 작품들 중, 「오네긴」을 선정하게 된 이유는 본 연구자가 어렸을 적, 극 중 인물인 타티아나의 역을 맡은 강수진 발레리나의 공연을 보고 감동을 받은 기억에서부터 시작된다. 당시, 발레를 시작한지 얼마 되지 않았고, 발레에 대한 견문이 좁아 소수의 클래식 발레 작품 정도만 아는 정도였을 때, 우연히 「오네긴」을 접하게 되었다. 특히 작품의 마지막 장면인 타티아나가 오네긴을 내치고 홀로 남아 우는 장면에서 발레리나가 실제 눈물을 흘리는 모습이 인상적이었다. 또한 작품 안에서 발레 동작과 더불어 일상적이고 사실적인 등장인물들의 움직임을 통해 작품의 즐거리가 쉽게 이해되었다. 이후 무용학을 전공하게 된 연구자는 이러한 기억을 바탕으로 「오네긴」을 분석하여 작품에 내재된 극적 성향과 문학성에 관한 연구의 필요성을 느꼈다.

우선, 극적 발레와 문학성에 관한 선행연구는 다음과 같다. 강세영(1999)은 'John Neumeier의 작품에 나타난 문학적 성향에 관한 연구: 「The Lady of the Camelias」를 중심으로'에서 존 노이마이어의 무용관, 안무 성향, 작품의 구성 방법 등을 살펴보고, 극이 있는 발레가 갖는 문학적 성향을 고찰해 그의 작품에 나타난 안무 성향을 분석하였다. 구운영(1994)은 '공연예술로서의 Ballet극에 관한 연구: 희곡을 Ballet극화 했을 때의 성격 변화와 표현구조 분석을 중심으로'에서 종합 예술형식의 무용, 특히 발레에 드라마틱 댄스의 대본으로 희곡을 사용했을 때의 여러 가지 성격 변화와 표현구조, 발레극에 있어서의 연극적 특성에 대해 논의하였다. 신세정(2007)은 '보리스 에이프만의 작품에 나타난 극적 성향에 관한 연구: 「붉은 지젤」을 중심으로'에서 극적발레의 역사적 흐름과 특성, 그리고 보리스 에이프만의 작품에 나타난 극적 성향에 대해 연구하였다. 정은선(2004)은 '발레 「로미오와 줄리엣」에 나타난 극적 표현에 관한 연구: 케네스 맥밀런과 유리그리고로비치 버전을 중심으로'에서 발레사에 극적 표현과 두 안무가의 「로미오와 줄리엣」에 나타난 극적 표현을 비교 분석하였다. 이진숙(1999)은 '드라마틱 발레의 형식적 특성에 관한 연구'에서 드라마틱 발레의 형식적 특성에 대해 논의한 뒤, 줄 빼로·장코·렐라·포킨·안소니 튜더의 작품들을 분석하였다.

다음으로 존 크랑코에 관한 선행연구를 살펴보면, 석혜원(1986)은 'John Cranko의 예술 세계에 관한 연구'에서 존 크랑코가 20세기 발레에 미친 영향을 바탕으로 그의 생애 및 작품에 대해 연구하였다. 정양욱(1995)은 'John Cranko의 Story Ballet에 관한 연구: Eugene Onegin을 중심으로'에서 존 크랑코의 작품 중 오네긴을 중심으로 작품에 대한 내용과 존 크랑코의 안무 성향, 그리고 안무의 특징에 대해 분석하였다. 김연진(1996), 정지연(1997), 팽송이(2012)는 존 크랑코의 스토리 발레에 초점을 맞추어 대표적인 세 작품을 무용 테크닉·작품의 주제·의상 및 장치 등 작품에 대한 평가를 소개하면서 예술적 의의를 논하였다. 대체적으로 존 크랑코의 안무에 나타난 특성과 작품을 분석함으로써 그의 예술관을 조명하였다.

이와 같이 선행연구들은 여러 안무가들이 문학 작품을 토대로 극적 발레를 만들었을 때 드러나는 문학적 성향과 극적 표현에 관해 고찰하고 분석함으로써 종합 예술형식으로서의 발레에 대해 논의하였다. 앞서 살펴본 바와 같이 극적 발레의 대표 작품 중 하나인 존 크랑코의 「오네긴」에 대한 작품 소개 및 분석, 안무 특성에 관한 연구가 선행되었지만, 작품에 내재된 문학성에 대해 집중한 연구는 미비하다. 그래서 문학과 이에 드러난 극적 성향을 바탕으로 「오네긴」에 대해 고찰한 본 연구는 차별성을 지닌다.

본 연구자는 먼저 아리스토텔레스의 『시학』에서 언급한 희곡의 6가지 구성요소를 바탕으로 문학성의 개념에 대해 살펴보고자 한다. 문학의 한 장르인 희곡(drama)과 극적발레(dramatic ballet)는 단어에서 유래되는 의미가 상응하며, 희곡에서는 대사, 극적발레에서는 움직임으로 각각 극의 전개를 이끌어 나가고 있기 때문에 문학적 관점에서 발레 작품을 이해하고 해석하는 것은 의미가 있다고 보았다. 다음으로 극적발레의 의미에 대해 논의한 다음, 이를 바탕으로 존 크랑코의 작품인 「오네긴」을 분석하여 작품에 내재된 문학성에 대해 고찰하고자 한다. 작품 분석에 관한 연구는 다수이지만, 문학작품 속에 담겨진 작가의 의도와 그것을 발레로 표현하고자 하는 안무가의 취지가 어떻게 작품에서 드러나는지 문학적 입장에서 조명한 연구는 미비하다. 이러한 점에서 극적발레에 내재된 문학성 고찰에 관한 연구는 의의가 있다.

본 논문에서는 발레에 내재된 문학성과 극적발레, 존 크랑코에 대한 연구는 문헌자료를 중심으로 진행되었다. 또한 발레 「오네긴」에 내재된 문학성을 탐구하기 위해 존 크랑코의 원작 안무버전인 독일 슈투트가르트 발레단의 「오네긴」 DVD 영상을 참고하였다.

II. 문학성의 개념과 극적발레에서의 문학성

1. 문학성의 개념

‘문학이 가지는 예술성은 문학성’이라고 한다. 문학은 “예술의 한 장르이자 언어예술이며 예술적 의장이 포함된 상상력에 바탕을 둔 미적 범주의 글”(이재식, 1997, p. 18)이다. 또한 “정서적인 언어를 통해 인간의 감정을 표현하는 예술이기에, 구체적이며 감각적인 인상을 바탕으로 성립되는 정서 표현의 예술”(권영민, 2009, p. 13)이라고 할 수 있다. 문학은 언어와 글로 구성되어 가치 있는 체험과 인간의 사유와 관념이 형상화되는 과정과 결과를 보여준다. 그렇기에 작가의 개인적인 정서를 바탕으로 인생관과 세계관이 문학 작품에 담겨 있고, 인생에 대한 관점이나 태도가 미적인 정서로 융화되어 표현되기 때문에 읽는 이에게 감동을 자아낸다.

문학의 3대 장르로는 서정, 서사, 극이 있고, 각각을 대표하는 하위 개념의 장르로는 시, 소설, 희곡이 있다(양승국, 1996, p. 43). 그중에서도 희곡은 연극의 요소이면서 문학의 한 장르이다. 희곡이 시와 소설과는 성격이 다르지만, 희곡은 연극의 대본으로서 무대에서 상연될 것을 전제로 한 문학이기 때문에 희곡이 문학성을 지니고 있으면서 동시에 연극성을 가지고 있다(권영민, 2009, p. 213). 이로써 “희곡이 문학이면서 연극의 한 요소”(양승국, 1996, p. 43)라고 말할 수 있다.

희곡을 영어로 표기하면 ‘Drama’라고 한다. 드라마의 어원은 행동(action)을 의미하는데, 고대 그리스어인 ‘dran(행동하다)’라는 의미의 동사와 ‘ma(결과)’라는 명사 어미의 합성어에서 그 어원을 찾을 수 있으며, 액션과 행동이라는 의미와 밀접한 관련이 있다. Drama를 드라마 또는 희곡이라고 옮겨 쓸 수 있고, 드라마는 문학작품으로서의 대본을 의미한다(Geiger & Haarmann 저, 임호일 역, 2014, p. 13). 따라서 “희곡은 ‘행동하기’로 표현되는 문학 양식이라는 특성”(이재명, 2007, p. 11)을 가지고 있기에, “대사와 행동의 예술”(이재식, 2007, p. 198)이라 할 수 있다.

드라마는 16~17세기 유럽에서 발생하였고, 그리스와 로마의 희곡의 기법과 아리스토텔레스(Aristoteles)의 『시학(詩學)』의 영향을 받고 발전하였다. 아리스토텔레스는 드라마의 대표적인 양식이었던 비극을 『시학』에서 행위자들의 모방 양식 혹은 행위자들을 극적으로 제시하는 것을 강조하였다. 그래서 드라마는 ‘무대(stage) 위의 행위자를 통해서 관객에게 보여주는 이야기’라고 할 수 있고, 이에 이재명(2007)은 오래전부터 희곡, 혹은 드라마는 시, 소설 등과 함께 문학의 영역에 속해왔다고 설명하고 있다(이재명, 2007, p. 11).

아리스토텔레스는 『시학』에서 희곡(drama)을 구성하는 요소로 “플롯(plot)· 등장인물(character)· 사상(theme ; thought)· 어법(diction ; dramatic language)· 장면(spectacle)· 음악(music)”(김종선, 2004, p. 33)을 제시하였다. ‘플롯’은 「시학」에서 사용한 미토스(mythos)라는 말에서부터 유래되었다. 이는 스토리 내에서 행해진 것, 즉 사건의 인과적 관계를 보여주며, 플롯은 작품의 가장 기본적인 틀로써 작품 내에서의 통일성을 부여하고, 논리적인 구성의 줄거리와 전개가 필수적인 요소이다. 아리스토텔레스는 사건의 조직 형태에 대해서 ‘처음’ - ‘중간’ - ‘끝’을 가진 전체성을 가지고 있어야 잘 짜여진 ‘플롯’이라고 설명하였다. ‘처음’은 어떤 일이 일어날 수 있음을 뜻하며, ‘중간’의 원인이 되는 것이고, ‘중간’은 ‘처음’의 결과인 동시에 ‘끝’의 원인으로 인과적 관계를 보여주며, ‘끝’은 ‘중간’의 결과로서, 그 전에 전개된 사건 다음에 필연적으로 오는 장면, 혹은 보편적 법칙에 따라 자연적으로 오는 종결을 의미한다(이재명, 2007, p. 211). ‘처음’ 부분에서는 장소, 상황, 등장인물, 분위기, 주제, 암시, 개연성 확보를 위한 각종의 계획들이 설정된다. 또한 극에서 중요한 부분인 등장인물들의 행동에 대한 ‘동기부여(motivation)’가 이루어진다. ‘중간’ 부분에서는 ‘복잡화(complication)’의 과정으로 인물의 행동 변수에 의해 서스펜스가 만들어지고, 관객은 위기에 접근하는 느낌을 받게 된다. 사건은 점점 더 복잡해지고 위기가 형성되었다가 절정에 이르고 후에 해소됨으로써 관객들의 흥미가 유지된다. ‘끝’ 부분은 ‘파국(catastrophe)’ 또는 ‘대단원(denouement)’이라고 하며, 복잡했던 사건이 해결되고, 지금까지 전개된 사건들의 인과관계에 따라 작품 전체를 마무리 짓는 중요한 의미를 지니고 있다(이재명, 2007, p. 69).

‘인물 성격’은 플롯을 만드는 데 있어서 가장 중요한 요소이다. 이는 극에 등장하는 인물들의 성격과 특징을 지칭하는데, 이재식(2007, p. 201)은 희곡에서 극중 인물의 행동과 대화를 통해 사건이 제시되고 플롯이 진행되기 때문에 대화의 주체가 되는 등장인물이 차지하는 의미는 매우 크다고 설명한다. 희곡에서 인물의 성격은 대사를 통해 드러나며, 대사와 극적인 행동을 통해 인물 성격을 파악할 수 있다. 인물의 성격이 뚜렷하고 단순해야 플롯의 흐름에 있어 방해가 되지 않는다. 대화를 통해 인물의 성격과 행동이 드러나기 때문에 극 중 등장인물들 간의 대화와 움직임은 자연스러워야 하며, 또한 대화 속의 다른 인물의 언급을 통해서도 간접적으로 극중 인물의 성격을 표현할 수 있다.

‘사상’은 희곡의 세 번째 기본 요소이다. 작품의 주제, 논쟁점, 전체적 의미, 초점 또는 등장인물 행동의 의미 등이 이에 해당된다. 극중 인물의 행위와 목적에 직접 연관된 말을 뜻함이 아니고, 보편적 진리나 축약된 어떤 진실 그리고 철학적인 관조, 동기, 태도들을 의미한다(김종선, 2004, p. 92). 즉, 주어진 상황에서 타당한 것과 적절한 것을 피력할 줄 아는 태도로 극에 관련된 지배적 중심 사상과 같이 추상적으로 정의되고 있다. 작가가 작품 안에 자신의 인생관 및 사상을 녹여낸 것으로 곧 인생의 의미를 구체화한 것이다.

아리스토텔레스가 주장한 네 번째 요소는 ‘어법’이다. 좁게 보면 극중 인물의 대사를 말하지만, 그 외

의 희곡적 언어 행위가 모두 포함되며, 어법을 통해 극중 인물의 생각을 전달하면서 동시에 궁극적으로는 “극작가의 의도를 독자와 관객에게 전달해주는 매개체”(김중선, 2004, p. 101)이다. 작가는 자신의 의도와 개념을 타인에게 전달하기 위해서는 전적으로 등장인물들의 대화나 무대지문에 의존할 수밖에 없기 때문에, 대사를 통해 플롯의 전개를 이끌어 나갈 수 있어야 하며, 극중 인물을 묘사해내는 요령을 가져야 한다. 희곡의 대화는 행동을 내포하고 있어야 하므로, 그 대화는 발화 주체의 의지를 담고 있어야 한다(양승국, 1996, p. 111). 어법을 통해 작가는 사실과 사상, 그리고 각 장면에서 등장인물들의 정서적 반응을 제시하고, 등장인물의 어법을 통해 감정과 반응을 인지할 수 있다. 또한 중요한 플롯 요소들에 관심을 집중시키면서 중요한 정보들을 강조할 수 있다.

‘장면’은 중요한 시각적 표현수단이자 사전적 의미로는 ‘불거리’를 의미한다. 장면을 통해 작품의 여러 가지 정보를 제공하는데 첫째, 행동이 발생하는 장소와 시간을 설정하여 특정한 시대와 장소를 지시한다. 둘째, 등장인물의 성격 창조에 있어 시각적으로 도움을 줄 수 있다. 등장인물의 경제적 수준, 사회적 계층, 취향 등을 제시하면서 등장인물에 대한 정보를 얻는 데 도움을 준다. 셋째, 의상·조명·소품 및 배우의 제스처와 같은 시각적 요소들을 통해 작품의 개연성을 확립할 수 있다. 특히 소품은 사실적 정보를 제공하면서 동시에 상징적인 의미를 지니고 있기에 극에서 중요한 요소 중 하나라고 김용수(2019, p. 257)는 강조한다. 이와 같이 ‘장면’은 극의 정서적 분위기를 자아내며, 공연예술로서 극 작품이 효과를 발휘하는 데 크게 이바지하며(김중선, 2004, p. 121), 관객이 극에 몰입하는 데에도 도움이 된다.

김중선(2004, p. 118)은 희곡에서 ‘음악’이란 모든 음향효과·배우의 음성, 대사의 음색, 운율과 리듬, 기악 등 극 중에 나오는 들을 수 있는 모든 청각적 요소들이라고 언급한다. 이러한 청각적 요소들은 극 중의 기분을 설정해주거나 기대를 만드는 데 도움을 준다. 이는 각 장면의 정서적 성격들을 강조하고 구축할 수 있게 해준다. 음악의 분위기를 통해 앞으로 일어날 극의 전개에 대한 정보를 얻을 수도 있으며, 음악의 멜로디, 리듬 및 템포는 등장인물들의 특성을 확립시켜준다. 음악은 다양성을 제공해 주는데, 음악 그 자체만으로도 다채로울 수 있으며, 온전히 대사 하나에만 의존해서 가할 수 있는 다양성보다 더 큰 다양성을 제공해주는 역할을 한다. 그래서 음악은 극적인 이미지를 확대시켜 공연을 관람할 때 관객들이 극적인 효과를 더 크게 느끼도록 해준다.

문학은 예술작품을 만드는 데 있어서 영감을 주는 원천이 되며, 많은 문학 작품이 무용 작품을 창작할 때도 좋은 소재로 사용되기 때문에, 문학은 발레를 안무하는데 있어 기초가 된다(서정자, 박중길, 1997, p. 137). 문학에서 드러나는 정서적이고 암시적인 특색은 움직임에서 보이는 심리적 환상을 표현하는 것과 비슷하고 문학이 가지는 스토리와 감정이 작품 창작에 있어서 모티브가 될 수 있기에 무용에 있어서 문학 작품은 영감을 주는 원천이 될 수 있다.

2. 극적발레에서의 문학성

극적발레는 드라마틱 발레(dramatic Ballet)라고도 불리며, 스토리 발레(story Ballet)와도 같은 맥락이다. ‘드라마틱(dramatic)’이란 극적인·연극의·감격적인이라는 뜻을 가지며, 희곡과 연극을 의미하는 단어인 ‘드라마(drama)’에서 파생되었다. 앞서 언급한 바와 같이 “희곡인 드라마는 문학성과 연극

성을 동시에 가지고 있으며“(한옥근, 2002, p. 27), 등장인물의 행위나 행동을 통하여 이야기를 만들어 가는 예술 표현의 한 형태이다. 이와 같이 드라마의 성격을 지니고 있는 발레를 극적발레라고 칭한다. 극적발레는 “줄거리가 있으며 연극의 다양한 요소를 통합한 것”(Noverre 저, 육완순 역, 1987, p. 28)으로, 극중 인물의 감정 변화를 중요시하고, 무용 동작의 나열식 전개가 아닌 극적 필연성에 극적인 표현을 강조하는 노베르의 사상이 강하게 드러나는 발레이다.

18세기의 무용이론가이자 안무가였던 장 조르주 노베르(Jean George Noverre, 1727~1810)는 연극이나 오페라의 부속물로 취급되던 발레를 구분하여 논의의 대상으로 삼았다. 그가 주장한 발레 닥시옹(Ballet D'action)은 드라마틱 발레, 즉 극적발레를 확립하는 기틀이 되었다. 노베르는 발레 기교에 치중하기보다 내용 전개에 중점을 두고 극적발레를 제작하였다(이지원, 2011, p. 55). 그 시대 오페라의 막과 막 사이에 삽입되어있던 발레를 독립적인 예술로서 위치를 확립할 수 있게 하는 급진적 시도였던 것이다. 노베르는 발레를 오락적인 것으로부터 탈피시키고, 기교를 과시하는 형식적인 움직임의 경향을 비난하고, 내면적인 연기를 통해 감정을 표현하는 의사 전달 형식의 발레와 사건과 이야기를 이끌어가는 극적 전개를 주장하였다고 김말복(2011, p. 99)은 설명한다.

“발레 닥시옹은 발레가 춤의 예술이라기보다는 춤에 행동(action)이 가미된 것, 항상 행동과 연출되어 있어야 하며”(Noverre 저, 육완순 역, 1987, p. 34), 춤과 행동의 결합에 의해 인간의 생각과 감정을 보다 깊이 있게 재현하고 표현하는 예술로서 발레를 타 예술과의 종합성으로 개념화한 것이다. 행동은 표현적인 춤에 감정전달을 위한 무언의 의사전달이 중요하며, 음악과 조화를 이룸으로써 한층 더 극적인 장면이 될 수 있다. 노베르는 당시의 보여주기 위한 기교적인 움직임에 대해 비판하고, 움직임은 명백히 주제에 맞는 동작이어야 한다고 주장했다. 그는 마음과 영혼에 호소할 수 있는 극적인 발레를 위해 의상의 변화, 가면(mask)의 폐지, 효과적인 음악의 사용을 통해 작품에 극적인 성격을 더 부여하고자 하였다. 음악은 박자와 리듬이 무용수의 동작과 어울려야 하며, 무용가에게 문학적 분위기와 배경을 조성하도록 도와주는 것이라 하였다. 또한, 각본이나 시를 쓰고 그 내용을 표현하기 위하여 동작을 구성한 후, 플롯을 작곡가에게 의뢰하는 순서로 안무를 하였고, 완벽한 플롯에 맞게 마임 발레를 구성하여 표현의 극대화화 사실적 묘사에 집중하였다.

마임(mime)은 관객에게 작품의 줄거리를 전달하고 감정 표현의 극대화를 위해 극적발레에서 꼭 필요한 것이다. 마임이란 넓은 의미로는 인간의 모든 행위이다. “생활 속의 몸짓·손짓 등을 말하며, 손이나 몸을 이용하여 이야기를 표현하는 신체 예술”(이규식, 이선형, 2007, p. 346)이다. 신체를 주체로 사실적으로 표현해 연기하는 사람의 동작과 태도로 스토리나 극을 이끌어 대사나 언어 없이도 의미를 전달할 수 있고, 사상과 감정을 표현하는 무언의 행위이기 때문에 극적 발레에서 마임은 매우 중요한 요소이다.

노베르는 춤의 비언어적이고 표현적인 동작과 미술, 무대 장치 등을 통해 극적 효과를 부각시켜 발레를 종합예술로서 확립하고자 하였다. 노베르 이전, 연극적 춤은 움직임을 통해 관람자들에게 의미를 전달할 수 있게끔 만들어져야 한다고 주장한 영국의 ‘무언극의 아버지’이자 안무가인 존 웨버(John Weaver, 1673~1760)를 중심으로 18세기 중엽까지 수많은 안무가들이 춤의 표현적·연극적인 면을 강조되긴 했었지만 노베르의 발레 닥시옹의 이론이 발표된 이후, 극적인 요소가 점차 더 중요하게 인식된 것이다.

20세기 발레는 미하일 포킨(Mikhail Fokine, 1880~1942)이 노베르의 이론을 표현적 예술로, 그 작품의 내용 줄거리와 그 감정적 내용을 표현하는 것을 우선적으로 생각했다. 고전주의 발레에서 고도의 테크닉과 명료성, 조화, 대칭 및 질서와 같은 형식적 움직임의 특성과는 다르게 발레가 표현적 예술임을 주장하면서 노베르가 주장한 바와 같이 극성과 종합성을 토대로 발레를 재조명하였다고 김말복(2011, p. 251)은 말한다. 또한 포킨은 디아길레프의 ‘발레 뤼스(Ballets Russes)’에서 활동한 안무가로서(임효진, 2011, p. 18), 고전주의 발레의 전통에서 벗어나 진부한 동작과 의상 등 작품의 주제에 맞게 새로운 발레로 과감히 변화시켜 다양한 안무, 실험적인 음악, 초현실주의, 입체파 미술을 통해 새로운 작품을 만들어 내었다.

발레사에서 중요한 발레 뤼스는 모더니즘 예술 전반에 엄청난 영향을 주었고(정옥희, 2013, p. 96), 여러 나라에 영향을 미치면서 전 세계적으로 무용 예술에 대단한 영향력을 행사하였다. 20세기 후반에는 더욱 새롭고 다양한 형태의 무용을 찾고자 안무가들은 한 가지 유형의 발레를 고집하기보다는 과감하게 실험적 시도를 하게 되었고, 근래에 이르러 발레는 창의적인 도전과 끊임없는 춤 영역의 확장을 선 보이기 시작했다. 극적발레의 형태는 이 시기부터 서서히 모습을 드러내었다고 볼 수 있다.

안무가들은 현시대의 생각이나 이슈, 심리적인 주제들을 소재로 표현성과 추상성이 돋보이면서 극적 성향이 강하게 드러나고 여러 장르를 보여줄 수 있는 총체적인 작품 스타일의 종합발레를 만들었다. 이러한 움직임의 영향을 받은 안무가들로는 존 크랑코, 모리스 베자르, 이리지 킬리언, 마츠 에크, 그리고 미국 출신으로 유럽 현대 발레계에서 눈부신 활약을 하고 있는 함부르크 발레단의 존 노이마이어와 윌리엄 포사이드, 보리스 에이프만이 있고, 영국에는 케네스 맥밀란 등이 있다. 그 중에서도 문학작품을 소재로 극적발레를 지향하면서 발레에 있어 문학성에 대해 중요하게 생각했던 안무가로는 존 노이마이어, 보리스 에이프만 그리고 케네스 맥밀란이 있으며, 이들은 존 크랑코와 함께 노베르의 발레극의 이념과 전통을 따르고 있다는 공통점이 있다. 특히 케네스 맥밀란과 피터 라이트(Peter Wright)가 크랑코의 스토리텔러로서 독창적인 영향을 받았다.¹⁾

문학 작품을 발레로 극화한다는 것은 글로 된 문학 작품을 시청각적으로 읽고 볼 수 있도록 해야 한다. 문자로 되어 있는 문학 작품을 발레작품으로 만든다면, 무용수의 움직임과 동작, 마임과 표정과 같은 연극성을 비롯하여 무대 장치, 소품, 의상 등으로 문학 작품에 나오는 시대적 배경 및 장소를 무대 위에서 재현할 수 있다. 낭만주의 발레에서부터 문학을 소재로 발레는 창작되어 왔고(노영재, 2021, p. 26), 노베르부터 포킨, 존 크랑코, 존 노이마이어, 케네스 맥밀란, 보리스 에이프만 등에 이르기까지 안무가들을 통해 극적발레는 종합예술로서 발전해왔다. 그리하여 고전발레의 기·승·전·결의 형식에 진부함을 느끼고 새로운 방식에 눈을 뜨고, 발레가 지닌 안이함을 깨기 위해 새로운 도전과 창조를 위해 보다 극적이고 역동적인 성향을 띠게 되었다. 또한 극적발레는 무용뿐만 아니라 무대장치와 의상, 그리고 음악 등 총체적인 예술 작품으로서 가치를 지닌다.

1) John Cranko, CHOREOGRAPHER, Biography(n,d). *Royal Opera House*.

III. 「오네긴」에 내재된 문학성 고찰

1. 「오네긴」 안무 배경

남아프리카 출생인 존 크랑코는 영국에서 수학한 후, 슈투트가르트 발레단을 국제적 발레단으로 이끌었고, 「로미오와 줄리엣」, 「말괄량이 길들이기」, 「카르멘」과 같은 장막의 드라마틱한 발레를 안무했다. 고전발레의 성향을 띠면서 일관된 줄거리를 갖는 단막물의 작품과 유명한 문학작품을 소재로 한 발레 작품들을 많이 안무하였던 크랑코는 과거 낭만주의의 전통적인 클래식 발레의 환상적 낭만성과 극으로서의 논리성 및 체계성을 동시에 구현하기 위해 등장인물 간의 갈등이나 대립, 혹은 사건의 결말을 사실적 수법으로 표현하는 데 중점을 두었다. 그는 발레의 낭만성과 더불어 운명의 필연성, 극적 표현성을 작품에서 구현하면서 극의 줄거리를 전개해 나가는 데 뛰어난 재능을 가지고 있었다.

크랑코의 대표적 작품인 장편 극적발레 「오네긴」은 1965년 4월 13일 독일 슈투트가르트 발레단에 의해 초연되었다. 「오네긴」은 주인공 오네긴(Onegin)과 타티아나(Tatiana)의 엇갈린 사랑 이야기이며, 비극적 결말로 이루어졌다. 이 작품은 극적발레가 발레 예술 역사에 모습을 드러내었다는 찬사와 함께 최고의 명작 발레라 불린다. 「오네긴」은 푸쉬킨의 운문소설 『예브게니 오네긴』을 크랑코의 뛰어난 안무 스타일로 재탄생하게 되었고, 장편 극적발레로 슈투트가르트 발레단을 대표하는 레퍼토리로 자리 잡게 되었다.

『예브게니 오네긴』은 러시아 문학에 큰 영향을 미쳤고, 러시아 문학이 가장 자랑하는 작품들 중 하나로, 매우 독특한 장르인 운문소설로 완벽한 형식미를 갖추고 있다고 최선(2016, p. 328)은 언급한다. 크랑코는 관객이 『예브게니 오네긴』을 처음 접하였을지라도 낯선 느낌이 들지 않을 만큼 발레로 표현하는 데 있어 훌륭한 소재라고 생각하였다. 이 작품을 통해 대부분의 러시아인들이 푸쉬킨의 소설에서 가장 좋아하는 구절을 회상할 수 있었고, 전 세계의 발레 애호가들도 또한 크랑코의 발레를 보며 감동을 받았다(Mckie, 2012, p. 33).

크랑코는 「오네긴」의 음악을 독일의 작곡가이자 편곡자인 쿠르트 하인츠 슈톨체(Kurt Heinz Stolze)와 함께 작업하였는데, 관현악곡보다는 피아노곡인 차이코프스키(Peter Tchaikovsky)의 음악을 골라 이 작품에 맞게 편곡하였다. 슈톨체는 차이코프스키의 스물 여덟 곡의 음악을 바탕에 두고 푸쉬킨의 시적 이야기에 맞는 「오네긴」 음악을 완성하였다. 「오네긴」의 무대장치와 의상은 슈투트가르트 발레단의 디자이너인 위겐로제(Jurgem Rose)가 고안하였다. 그리하여 완성된 「오네긴」은 원작 『예브게니 오네긴』을 각색하여 차이코프스키의 음악과 함께 3막 6장으로 구성되었고, 극적인 분위기의 스케일이 큰 장편 극적발레로 재탄생하였다. 극에는 네 명의 주요인물인 오네긴, 타티아나, 렌스키(Lenski), 올가(Olga)가 등장하며, 이들 사이에 복잡한 감정의 갈등과 거리감을 두어 다양한 변화를 유도하였다. 크랑코는 이 작품에서 드라마틱한 요소를 부각시키기 위해 인물 간의 갈등과 그들 사이에 일어난 사건을 구체적으로 다루었고, 또한 디베르티스망 같은 고전 발레의 틀에서 벗어나 줄거리 중심의 형식에 초점을 맞추고 자연스러운 동작으로 작품을 구성하였다.²⁾

2) Classical Ballet Peter Tchaikovsky "Onegin" (Ballet by John Cranko in three acts)(n.d). *Opera and Ballet.com*

2. 「오네긴」에 내재된 문학성

문학 작품을 발레로 극화한다는 것은 글로만 감상하던 문학 작품을 시청각이 어우러진 종합예술로서 감상할 수 있게 한다는 것을 의미한다. 무용수의 움직임과 동작, 마임과 표정과 같은 연극성을 비롯하여 문학 작품에 나오는 시대적 배경 및 장소가 무대 장치, 소품, 의상 등으로 무대 위에서 재현되어야 한다. 푸쉬킨의 문학 작품인 『예브게니 오네긴』을 바탕으로 극적발레(dramatic ballet)로 재탄생된 「오네긴」에 내재된 문학성에 대해 고찰하기 위하여 앞 장에서 거론한 아리스토텔레스의 희곡의 6가지 구성요소를 토대로 논의를 진행하고자 한다.

가. 플롯(plot)

아리스토텔레스가 ‘플롯’을 줄거리의 전개와 구성을 위해 처음·중간·끝으로 나눈 것처럼 「오네긴」도 1막, 2막, 3막 총 3막으로 구성되어 있다. 1막은 올가와 타티아나의 어머니 라리나(Larina)의 정원에서 오네긴과 타티아나의 만남으로 시작되는데, 타티아나는 오네긴에게 첫눈에 반해 사랑에 빠지게 된다. 연애소설에 빠져 있던 타티아나는 오네긴을 향한 자신의 마음을 담은 편지를 쓴다. 편지를 쓰다 잠이 든 타티아나는 꿈속에서 오네긴과 환상의 파드되를 춘다. 잠에서 깬 타티아나는 유모를 통해 편지를 오네긴에게 전달한다. 1막에서는 『시학』에서 언급한 플롯의 ‘처음’의 설명처럼 사건이 일어날 수 있도록 등장인물들 간의 만남과 관계 형성이 바탕이 되었다. 이를 통해 어떠한 갈등을 진전될 것을 암시하며, 편지라는 중요한 소품의 등장과 함께 앞으로 일어날 사건에 대해 궁금증을 자아내며 마무리된다.

2막에서, 타티아나의 사랑의 편지를 전해 받은 오네긴은 타티아나의 마음을 받아주지 않고, 되려 타티아나를 다그치고, 눈물을 흘리는 타티아나의 앞에서 오네긴은 편지를 찢으며 냉정하게 타티아나를 거부한다. 오네긴은 무료함을 견디다 못해 일부러 자신의 친구인 렌스키의 약혼녀 올가에게 접근해 렌스키의 화를 돋우고, 렌스키와 오네긴은 결투를 하게 된다. 2장의 결투에서 오네긴이 쏜 총에 렌스키는 죽음을 맞이하게 된다. 타티아나는 분노의 눈빛으로 오네긴을 바라보고, 오네긴은 자신이 저지른 엄청난 실수를 깨닫고 주저앉으며 후회한다. 렌스키의 죽음으로 타티아나와 모든 등장인물들은 큰 변화를 겪게 된다. 플롯의 ‘중간’ 부분에 해당하는 2막은 오네긴이 타티아나의 편지를 찢음으로써 앞으로 비극이 전개될 것임을 시사했고, 이는 곧 오네긴과 렌스키의 대립으로 이어진다. 결국 렌스키의 죽음으로 인물들 간의 갈등은 극으로 치닫게 되고, 1막의 ‘처음’ 부분과는 다른 분위기 조성으로 극은 절정에 이른다. 이로 인해 등장인물들의 관계와 심적 변화, 그리고 극의 마무리가 어떻게 진전될지 스토리 전개에 관객의 집중을 한층 더 높일 수 있게 복잡화 과정이 잘 구현되었다.

3막에서는 세월이 지난 후, 인생의 공허함을 느끼며 긴 여행을 떠나 방탕한 생활을 했던 오네긴과 타티아나가 재회한다. 아름답고 품위 있는 모습의 타티아나와 그의 남편 공작 그레민을 보면서 오네긴은 지난날을 후회하지만 타티아나는 오네긴을 모른 척한다. 오네긴은 자신의 마음을 담은 편지를 타티아나에게 보내고, 타티아나는 혼란스러워 한다. 하지만 타티아나는 오네긴의 사랑을 뿌리치고, 그의 앞에서 똑같이 편지를 찢어버리며 여기를 떠날 것을 단호하게 말하는 것으로 「오네긴」은 끝이 난다. ‘파국’ 또는 ‘대단원’이라 불리는 플롯의 ‘끝’ 부분인 3막은 1막, 2막에서 지금까지 진행된 사건의 인과 부분으로 10년 만에 다시 만난 오네긴과 타티아나의 복잡한 감정과 얽힌 이해관계로 잠시 혼란에 빠지지만, 타티

아나의 결연한 마음은 변하지 않음으로 마무리된다. 3막 6장으로 짜여진 「오네긴」은 ‘플롯’의 조직형태에 맞게 사건이 전개되었고, 이러한 극적발레의 구성으로 원작 『예브게니 오네긴』의 줄거리가 잘 전달되었기에 문학성이 드러났다.

나. 인물 성격(character)

다음 ‘인물 성격’의 요소로 「오네긴」에 등장하는 인물들의 성격을 살펴보면, 오네긴은 러시아 문학 작품들에서 형상화된 인물의 유형인 잉여 인간으로 지적능력, 감수성, 도덕심을 지니고 있고, 때론 동정심을 유발하기도 하지만, 다른 한편으로는 “게으름, 자만심, 현실 회피 성향 때문에 비난받기도 하는 인물” (송호경, 2004, p. 4)이다. 또 19세기 초 영국과 프랑스 상류사회의 멋을 부린 듯한 댄디즘(dandyism)의 성향이 보이기도 한다. 오네긴은 러시아 사교계에 반항하는 냉소주의적 태도와 비판적이고 의도적인 뻔뻔한 행위, 무례하고 당돌한 몸짓을 보여주는데, 이는 1막의 등장에서부터 그의 대사와 몸짓, 태도 등을 통해 확연하게 드러난다.

타티아나는 감상주의 소설을 탐독하며 어린 시절을 보냈고, 소설을 통해서만 세상을 경험했을 뿐 실제로 현실에 대한 경험이 부족한, 세상 물정 모르는 순진한 여성이다. 솔직하고 진지한 감정의 소유자인 타티아나는 소녀 같은 감성을 지니고 있고 부끄러움도 많으며 소극적 인물이다. 극 중 거울 점을 보는 장면을 통해 그녀가 호기심이 많고 현실적인 세계보다는 환상 속에 사는 인물로 그려진다. 그러나 3막으로 가서는 달라진 타티아나의 모습이 보여지는, 옹고 그름에 대해서는 확신을 가지고, 판단을 내릴 때에는 확고하며 강한 신념을 가진 여성임을 알 수 있다.

렌스키는 『예브게니 오네긴』을 집필했던 푸시킨이 살았던 당시의 낭만주의적 귀족 계층을 대표하는 인물로, 극 중에서는 전형적인 낭만주의 시인이자 오네긴과의 우정과 올가와의 사랑 역시 소중히 여기는 순수한 젊은이다. 오네긴과의 결투 직전, 틀어진 우정 때문에 괴로워하지만, 오네긴이 자신을 농락했다는 생각에 결국은 결투를 하게 되고 비극적인 죽음을 맞이하는 인물로 등장한다. 등장인물들의 설정된 각기 다른 성격과 그에 따른 심리변화가 플롯의 전개를 이끈다. 희곡에서는 대사와 행동으로 인물 성격이 묘사되고, 극적발레에서는 기존의 전통적인 발레 움직임보다는 마임과 감정 표현에 충실한 사실적 움직임에서 등장인물의 성격이 드러난다.

다. 사상(theme; thought)

희곡의 구성요소인 ‘사상’은 작품의 주제 및 등장인물의 행동의 의미, 그리고 작가의 사상이 작품 안에 드러난 것을 의미한다. 그래서 연구자는 작가 푸시킨과 안무가 크랑코가 각 작품을 통해 드러난 사상에 대해 고찰하였다. 「오네긴」은 오네긴과 타티아나의 이루어지지 않은 비극적 사랑 이야기가 주된 줄거리이지만, 그 속에는 인생, 사랑, 우정, 젊음, 운명에 대한 작가의 견해가 내재되어 있다. 극의 초반에 귀족 사회에 권태를 느끼던 오네긴은 시골로 가게 되었고, 거기에서 렌스키를 만나게 된다. 둘은 극과 극 같은 존재였지만 조금씩 우정을 쌓아가게 된다. 렌스키는 그의 약혼녀인 올가와의 사랑에 진심이지만 오네긴은 사랑에 대해 시시하게 생각한다. 그래서 오네긴은 진심어린 타티아나의 사랑의 고백을 거절하고, 또한 오네긴은 렌스키의 마음을 시험하듯 일부러 올가에 접근해 렌스키의 질투와 분노를 북

돈우고, 결국 그들은 결투를 통해 렌스키는 죽음에 이른다. 푸쉬킨은 연애에 대해 허영심을 자극하고, 질투의 불길로 되살리는 길이라고 표현했다(알렉산드르 푸슈킨 저, 김진영 역, 2009, p. 98). 이들의 결투와 죽음은 실제 작가 푸쉬킨이 죽음에 이르게 된 사유와 같은데, 푸쉬킨은 결혼한 이후 자신의 부인에게 추근거리는 남자와 결투를 벌이게 되고 결국 죽음에 이르게 된다.

「오네긴」의 3막에서의 오네긴과 타티아나의 파드되 장면에서 타티아나는 오네긴에게 여전히 마음이 남아 있음을 알 수 있다. 어린 시절 사랑의 열정을 느낄 때, 자신의 감정에 솔직했던 모습 그대로, 타티아나 자신의 감정을 속이지는 않는다. 하지만 타티아나는 그를 받아들이지 않는다. 이는 타티아나의 신분과 지위, 그리고 자신의 처한 환경을 저버릴 수 없다. 3막에서 공작의 아내로서 품위 있는 모습을 보여주었던 타티아나는 오네긴 때문에 잠시 흔들리지만 지난날의 오네긴의 잘못과 현재 자신의 상황에서 지켜야 될 도덕적 기준을 더 가치 있게 생각하고, 오네긴에게 나가라는 손짓과 함께 통한의 모습으로 대단원은 마무리 된다. 이러한 타티아나의 선택은 작가 푸쉬킨이 사랑과 결혼에 대해 가지고 있던 신념을 타티아나에게 투영한 것이라 볼 수 있다.

오만했던 지난날, 결투에서 친구를 죽이고 죄책감에 후회하고, 속죄하기 위해 오랜 방황을 하고 돌아왔지만 결국 비극적 결말을 맞게 된 오네긴과 사랑보다는 윤리적 가치와 사회적 통념을 선택한 타티아나의 모습에서 푸쉬킨은 작품을 통해 평소 지니고 있던 사상과 관념을 토대로 사랑과 우정, 그리고 인생에 관한 보편적 진리를 자신의 작품 속에 녹여내었다. 또한 크랑코도 노베르의 발레닥시옹에 근거하여 푸쉬킨의 소설을 극적발레의 대표작답게 안무 구성하였다. 푸쉬킨의 소설을 읽지 않은 관객도 작품을 쉽게 이해할 수 있도록 이는 기교적인 발레 동작 위주가 아닌 줄거리 전개에 중점을 두고, 본래 문학의 감동과 서사를 그대로 발레로 표현하고자 했던 안무가의 사상이 「오네긴」에서 잘 전해졌다.

라. 어법(diction; dramatic language)

노베르의 발레 닥시옹에서는 앞서 언급한 비언어적이고 표현적인 동작을 통해 이야기의 전개도 이끌어가면서, 등장인물의 성격도 같이 표현되었다. 고전발레에서도 마임이 사용되었지만, 노베르의 작품에서는 더 일상적이고 사실적인 마임과 움직임이 적극적으로 표현되었다. 이러한 노베르의 영향으로 크랑코는 「오네긴」에서 등장인물의 성격과 줄거리 전개를 위해 고전 발레와는 다른 움직임과 표현방식으로 극 작품을 구현하였다. 『시학』에서의 ‘어법’은 희곡에서의 대사를 뜻하고, 극적발레에서는 이를 움직임과 마임이라 보았다.

1막에서 부끄러움이 많고 소심한 타티아나의 성격을 보여주는 대표적인 장면으로는 오네긴을 훔쳐보거나, 독서를 하며 공상에 빠지길 좋아하는 모습에서 드러난다. 오네긴에게 첫 눈에 반한 타티아나는 부끄러움에 손으로 얼굴을 가리기도 한다. 오네긴은 이런 그녀의 성격을 탐탁하게 여기지 않는다. 오네긴의 인물 성격은 지루함과 거만함을 보여주는 그의 자태와 걸음걸이를 통해 드러난다.

「오네긴」에서는 1막과 3막에서 오네긴과 타티아나의 파드되(Pas de deux)가 대표적인 장면으로 꼽을 수 있다. 1막 2장에서는 타티아나가 거울 속 오네긴과 환상 속의 파드되를 함께 추는 장면에서 타티아나가 오네긴을 짝사랑하는 마음이 고도의 테크닉과 함께 어울려 표현된다. 같이 어울려 춤을 추면서도 얼굴을 돌리는 움직임이나 마임을 통해 타티아나의 부끄러움이 많고 소심한 성격을 알 수 있다.

1막 2장에서 책상에 앉아 편지를 쓰는 타티아나의 모습과 오네긴이 타티아나의 마음을 거절했을 때 우는 타티아나의 표정과 움직임, 오네긴이 타티아나의 편지를 찢어버리는 사실적인 동작으로 인해 기존의 발레 작품과는 다르게 현실적으로 구현되었다. 또 2막에서 화가 난 렌스키가 오네긴을 장갑으로 뺨을 때리는 장면 역시 감정을 적나라하게 표현한 움직임으로 구사되었다.

3막에서는 시간이 지난 후 등장인물들의 변화한 심경이 움직임에서도 단연 표현된다. 오네긴의 당당하던 모습 대신 축 처진 어깨와 질질 끄는 다리의 움직임을 통해 자신감 없고 초라한 그의 처지를 보여 준다. 또한 과거 자신의 오만했던 모습과 친구를 죽인 것에 대한 후회, 타티아나의 사랑을 거절한 것에 대해 고통스러워하는 춤을 춘다. 그와 반대로 타티아나는 아름답고 성숙한 여인의 모습이다. 타티아나와 남편 그레민 공작과의 파드되에서 오네긴과의 파드되와는 다른, 안정적인 결혼 생활을 하며 행복하게 서로 사랑하고 있음이 표현된다. 이후, 오네긴과의 만남으로 타티아나는 놀라 도망치듯 무도회장을 나가버리고, 오네긴이 보낸 편지로 인해 흔들리는 마음을 계속 추스르는 모습이 마임과 표정, 그리고 극성이 강한 움직임으로 나타내었다. 타티아나는 오네긴이 자신에게 그랬던 것처럼 똑같이 편지를 찢어 오네긴의 손에 쥐어 주고는 냉정한 표정으로 당장 방을 나가라는 손짓을 한다. 오네긴이 떠난 후, 타티아나는 주먹을 불끈 쥐며 목 놓아 우는 장면을 통해 안타까움을 자아낸다. 비참한 운명에 처한 오네긴을 내칠 수밖에 없었던 타티아나의 심경이 걱정적으로 치닫고 대단원의 막을 내린다. 크랑코의 독창적이면서 문학작품의 극적 필연성이 기반한 안무는 고도의 발레 테크닉을 선사하면서도 틀에 박히지 않은 움직임으로 서사를 풀어내 푸쉬킨의 문학 작품을 극적 발레로 구현되었다.

라. 장면(spectacle)

「오네긴」에서의 ‘장면’은 『시학』에서와 마찬가지로 무대장치 및 배경, 의상 그리고 조명과 소품이 여기에 해당된다. 이 작품의 시대적 배경은 19세기 러시아이다. 오네긴은 검정 턱시도를 차려입어 영국식 댄디 스타일을 보여주는데, 이는 푸쉬킨이 소설을 집필하던 당시의 러시아의 젊은이들 사이에서 유행했던 의복을 차용하여 시대적 정보를 얻을 수 있다.

1막에서 타티아나가 ‘거울 점’을 보는 장면에서 ‘거울 점’이 당시 러시아의 젊은이들 사이에서 유행했던 놀이이다. 작품에서 등장하는 거울은 현실과 환상 사이를 이어주는 매개체이자 중요한 소품 중 하나이며, 이는 타티아나의 꿈속 장면에서 오네긴이 거울 안에서 걸어 나와 파드되를 추는 장면은 현실이 아님을 알려주는 역할을 하고 있다. 편지 역시 극의 전개를 이끌어주는 중요한 소품으로서, 서로의 마음을 전달하는 매개체로 사용이 된다. 편지를 찢는 장면과 연출을 통해 이루어지지 않는 사랑을 암시한다. 또한 1막과 3막에서 편지를 주고받는 이가 달라진 대조된 상황을 보여줌으로써 등장인물들의 역전된 상황과 심리 변화를 나타내는 하나의 도구가 되기도 하였다.

무대 조명은 극적 발레의 극성을 더욱 강화한다. 또한 작품에서 말하고자 하는 주제를 강조하고 극대화시킬 수 있는 것이 조명이다(김창기, 2000, p. 95). 조명을 사용함으로써 장면의 무드, 분위기, 시간 등을 나타내어 피사체와 환경과 성격을 나타낸다(이해준, 2005, p. 29). 거울 파드되 장면에서는 밤을 나타내는 어두운 배경 속에 등장인물들을 밝게 비추는 조명을 대립적으로 사용하여 어둠 속에서 빛에 반사되는 효과가 더해져 몽환적인 분위기를 자아내는 데 도움을 주었다. 렌스키와 오네긴의 결투 장면

에서는 전체적으로 어두운 조명과 스포트라이트 조명을 사용하여 친구와 결투를 해야 하는 괴로움과 갈등에 사로잡힌 등장인물들의 심리적인 상황을 더욱 극화시켰다. 이때 등장인물들의 옷의 색깔도 다 어두운 계열의 의상을 착용함으로써 심각한 상황과 앞으로 일어날 비극적인 전개를 암시하고, 극의 암울한 분위기가 조성되었다.

마. 음악(music)

크라코는 차이코프스키의 「예브게니 오네긴」 오페라 음악에 사로잡혀 발레 「오네긴」을 만들게 되었지만, 차이코프스키의 「예브게니 오네긴」 전곡을 사용하지 않고, 슈톨체에게 편곡을 의뢰해 차이코프스키의 28곡으로 「오네긴」의 음악을 완성했다. 극적발레에서의 ‘음악’은 단순히 발레 동작을 위한 반주 역할만 하는 것이 아니라 무용수들의 예술적 영감과 감정을 불러일으킨다. 또한 스텝과 포즈 및 제스처에 맞는 적절한 리듬과 극 전체 분위기에 맞는 음악이 사용되어야 극적 성향이 강화되며 극의 몰입을 도와준다.

「오네긴」의 1막에서 타티아나가 자신의 침실에서 잠들지 못하고 오네긴의 생각에 잠겨있을 때, 서정적인 음악이 흐르다가 타티아나의 꿈속에서 오네긴이 등장할 때, 음악이 전환되면서 몽환적인 분위기를 조성하였다. 2막의 파티에서 마을 청년과 처녀들이 짝을 지어 춤을 추는 장면에서는 왈츠 음악을 사용하여 분위기를 더욱 고조시켰고, 오네긴의 등장과 동시에 차가운 분위기의 음악으로 전환되면서 앞날의 비극을 암시했다. 오네긴과 렌스키의 결투 장면에서 음악은 아니지만, 렌스키가 계속해서 결투를 원하는 모습을 보고 오네긴은 발을 크게 두 번 ‘꽹꽹’ 소리를 내면서 바닥을 짚는데, 이를 통해 자신도 화가 났음을 소리 효과와 함께 더 극화하면서 고전발레에서는 찾아보기 힘든 동작이다. 3막 타티아나의 침실에서 타티아나가 거울을 보며 오네긴의 생각에 잠겨 있을 때, 애잔한 음악이 흐르다가 그레민 공작의 갑작스런 등장엔 음악 소리가 커지면서 템포가 빠른 음악이 사용됨으로써 타티아나의 놀람과 자신의 마음을 들킬까 조마조마한 마음을 나타내는 효과를 주었다.

「오네긴」에서 음악의 효과로 인해 극적인 부분이나 중요한 부분은 더욱 강조되었고, 관객이 극에 집중할 수 있게 도움을 주었다. 푸쉬킨의 시적이며 크라코의 극적인 전개가 효과적으로 보일 수 있도록 하였고, 작품의 이야기와 무용수들의 움직임은 음악과 함께 하나가 되었다. 또한 관객에게 익숙한 차이코프스키의 선율을 사용함으로써 음악을 통한 친밀감을 구현하였다.

V. 요약 및 결론

문학은 글로써 독자에게 감동을 주고 발레는 무용수의 몸을 통한 움직임으로 관객이 감동을 느끼게 한다. 문학작품을 발레로 극화한다는 것은 작품의 플롯과 줄거리에 맞는 무대장치와 의상, 소품 그리고 무용수의 몸짓으로 관객에게 작품을 설명한다는 것이다. 본 연구에서는 문학작품을 소재로 만들어진 극적발레에서 문학성이 어떻게 표현되는가에 관하여 주목하였다. 이를 위해 문학성의 의미와 구성요소, 극적발레의 개념과 극적발레에서 나타내는 문학적 요소에 대해 살펴봄으로써 존 크라코의 「오네긴」에

내재된 문학성을 고찰하였다.

문학성이란 문학작품이 가지는 예술성을 뜻하며, 문학은 작가가 드러내고 싶은 어떠한 사상이나 인생관, 그리고 사물이나 상황에 대한 작가의 정서와 판단이 내재되어 있는 것이다. 문학의 장르인 희곡은 무대에서 상연되는 연극의 대본으로 문학성과 연극성을 동시에 지니고 있다. 영어로 ‘드라마(drama)’라고 표기되는 희곡의 6가지 구성요소를 아리스토텔레스는 『시학』에서 ‘플롯(plot)’, ‘인물성격(character)’, ‘사상(theme ; thought)’, ‘어법(diction ; dramatic language)’, ‘장면(spectacle)’, ‘음악(music)’으로 구분하였다.

극적발레는 드라마틱 발레(dramatic ballet)라고도 불리며, 스토리 발레(story- ballet)와도 같은 맥락이다. ‘드라마틱(dramatic)’이란 뜻은 ‘극적인, 연극의, 감격적인’ 등의 의미를 가지고 있으며, ‘드라마(drama)’는 등장인물의 행위나 행동을 통하여 이야기를 만들어 가는 예술 표현의 한 형태이다. 18세기 무용이론가이자 안무가였던 장 조르주 노베르가 주장한 발레 닥시옹 이론으로 확립시킨 극적발레는 춤에 행동이 가미된 것으로 춤과 행동의 결합에 의해 인간의 생각과 감정을 보다 깊이 있게 재현하고 표현한 것이다. 이렇듯 극적발레는 논리적이고 통일된 플롯을 가지고 있어야 하며, 춤의 비언어적이고 표현적인 동작과 미술, 무대장치 등과 함께 극성을 부각시킨 종합 예술이다.

본 연구에서 희곡의 6가지 구성요소를 토대로 대표적인 극적 발레의 작품인 존 크랑코의 「오네긴」에 내재된 문학성에 대해 고찰한 결론은 다음과 같다. 첫째, 「오네긴」은 총 3막 6장으로 구성되어 있으며, 아리스토텔레스가 말하는 잘 짜여진 ‘플롯’의 전체성을 가지고 극을 전개해가고 있다. 둘째, 플롯을 만드는 데 있어 중요한 요소인 ‘인물 성격’은 푸쉬킨의 운문소설인 『예브게니 오네긴』에 등장하는 인물들의 개성을 토대로 「오네긴」에 구현되었다. 희곡의 대사 대신 무용수들의 움직임과 표정, 자세 그리고 인물 간의 설정을 통해 형상화되었다.

셋째, ‘사상’에서는 푸쉬킨이 문학 작품을 통해 사랑과 우정에 관한 신념을, 크랑코는 기교적이고 고난도 테크닉 위주가 아닌 극을 잘 표현하기 위해 노베르의 발레닥시옹을 바탕으로 안무를 구성함으로써 작가와 안무가의 사상이 이에 잘 드러났다. 넷째, ‘어법’은 희곡에서 대사이며, 극적발레에서는 무용수들의 움직임과 마임으로 볼 수 있는데, 오네긴의 거만한 태도와 타티아나의 부끄러움이 많고 순수한 성격은 이에 걸맞은 움직임과 마임, 표정 연기로 잘 나타났다. 또한 크랑코는 발레 테크닉과 더불어 현실적인 동작으로 사건의 전개를 이끌어 나갔다.

다섯째, ‘장면’에서는 『예브게니 오네긴』의 시대적 배경인 러시아와 그 시대적 상황에 걸맞은 의상, 그리고 각 장에 맞는 무대장치와 배경으로 극의 몰입도를 높였으며, 편지와 같은 소품을 직접적으로 사용해 극에 사실성을 부각시키고 앞으로 전개될 상황을 암시하거나 긴장감을 더하였다. 여섯째, ‘음악’ 역시 단순히 발레 동작을 위한 반주 역할만 하는 것이 아니라 장면에 맞는 감정과 분위기를 불러 일으켰으며, 음악의 효과로 인해 극적인 부분이나 갈등이 고조된 부분은 더욱 강조되었다.

극적발레 작품에서 문학성을 도출해내는 것은 발레작품을 감상하는 데 매우 중요하다. 움직임을 비롯해 무대장치, 의상, 소품 등의 시각적 요소들을 통해 문학을 이해할 수 있었다는 점에서 극적발레에 내재된 문학성은 충분한 연구의 가치가 있다. 하나의 작품을 분석하는 것은 안무가의 의도와 사상이 구현된 형상들을 묘사하고 그에 담긴 의미를 유추하는 것이다. 문학 작품을 통해 이미 알려진 줄거리로

구현된 작품을 감상하다보면 예상 가능한 전개와 시각적으로 표현된 구성 요소들로 작품을 분석해야 하기에, 이미 정해진 결론을 도출할 제한점과 한계가 있다. 하지만 작품 분석에 있어 어느 관점에 초점을 두어 고찰하느냐에 따라 다양한 시각을 제시할 수 있다.

따라서 본 연구는 앞으로 작품 분석에 있어 여러 관점에서 작품을 바라볼 수 있다는 개연성을 열어두는 데 또 하나의 의의를 둔다. 본 연구가 문학 작품을 소재로 안무된 극적발레를 감상하거나 작품을 분석하는 데 중요한 기준을 제공할 수 있기를 바란다. 또한 극적발레에 내재된 문학성을 탐구하는 기초적인 자료가 되어 연구의 지침서가 될 수 있기를 기대한다.

■ 참고문헌

- 권영민(2009). **문학의 이해**. 민음사.
- 김말복(2011). **무용예술의 이해**. 제6쇄, 이화여자대학교 출판부.
- 김용수(2019). **드라마분석방법론**(연극, 영화, 그리고 TV 드라마 해석을 위하여). 집문당.
- 김종선(2004). **드라마강론**. 제2쇄, 계명대학교 출판부.
- 서정자, 박중길(1997). **발레안무법**. 대한미디어.
- 알렉산드르 푸슈킨(2009). **예브게니 오네긴**(김진영 역). 을유문화사. (원저출판 1823-1830).
- 양승국(1996). **희곡의 이해**. 태학사.
- 이규식, 이선형(2007). **공연예술**. 한남대학교 출판부.
- 이재명(2007). **극문학이란 무엇인가**. 제2쇄, 평민사.
- 이재식(2007). **문학의 이해**. 고요아침.
- 이해준(2005). **무용 창작론 : 시무용의 이론과 실제**. 국학자료원.
- 최선(2016). **푸슈킨과 오페라 : 온 세상에 울려 퍼지는 시혼**. 씨네스트.
- 한옥근(2002). **드라마의 이해와 실기**. 푸른사상사.
- Geiger, H. & Harrmann, H.(2014). **희곡과 연극 그리고 관객**(임호일 역). 종문화사. (원저출판 1982)
- Noverre. J. G.(1987). **노베르의 편지**(육완순 역). 금광. (원저출판 1760)
- 김창기(2000). 교차조명 방식을 통한 무용조명의 이해. **무용예술학연구**, 5, 91-119.
- 노영재(2021). 낭만발레에 나타난 환상의 분석심리학적 이해. **무용예술학연구**, 81(1), 23-39.
- 송호경(2004). **알렉산드르 푸슈킨의 『예브게니 오네긴』 연구 : 푸슈킨과 등장인물들의 관계를 중심으로**. 석사학위논문. 고려대학교 대학원.
- 이지원(2011). 초기 오페라 발레에 나타난 고전주의(classicism) 특성 연구. **무용예술학연구**, 32, 49-73.
- 임효진(2011). 디아길레프(Sergei Diaghilev)의 발레뤼스 공연기획 특징에 관한 연구. **무용예술학연구**, 33, 111-134.
- 정옥희(2011). 발레 뤼스의 「불새」의 미국적 수용에 대한 연구. **무용예술학연구**, 41(2), 93-120.
- Mckie, E.(2012). Turning into Tatiana, **DanceMagazine**, 86(8), 30-33.
- Monkbot(2021). “John Cranko Onegin”. **Wikipedia**. <[https://en.m.wikipedia.org/wiki/Onegin_\(Cranko\)](https://en.m.wikipedia.org/wiki/Onegin_(Cranko)), 2021. 07. 21.>.
- Classical Ballet Peter Tchaikovsky “Onegin” (Ballet by John Cranko in three acts)(n.d). **Opera and Ballet.com**. <https://operaandballet.com/classical_ballet/bolshoi_Onegin_John_Cranko/info/sid=GLE_1&play_date_from=09-Jan-2015&play_date_to=11-Jan-2015&playbills=28410, 2021. 07. 21.>.

John Cranko, CHOREOGRAPHER, Biography(n.d). **Royal Opera House**. <<https://www.roh.org.uk/people/john-cranko>, 2021. 07. 18.>.

논문투고일 2021. 08. 09.

심사일 2021. 08. 20.

심사완료일 2021. 08. 27.

A Study of Literary Value in Dramatic Ballet

– Focusing on John Cranko’s *Onegin* –

Chang, Su Jin

Ph.D. Candidate, SungKyunKwan University

The purpose of the study is to explore the literary value in John Cranko’s *Onegin*. *Onegin*, one of the well-known Cranko’s dramatic ballets, was created to ballet work based on Alexander Pushkin’s novel *Eugene Onegin*. The study examines the literary value, based on the six factors of drama in Aristoteles’s Poetic. ‘Plot’, the plots were revealed in Act 3, at the beginning, middle, and end. ‘Character’, it was described well as the novel characters. ‘Thought’ expressed Pushkin’s belief in love and friendship, and Cranko expressed Ballet D’action idea. ‘Diction’, the character’s personalities were described through the movement and mime of the dancer in ballet. The ‘spectacle’ expressed the situation of the times on the stage through the stage background, lighting, props, and costumes. ‘Music’ heightened the emotions and atmosphere suitable for the scene, further emphasizing the dramatic part. This study proves the *Onegin* is significantly meaningful in the literary value.

Keywords: Dramatic ballet(극적발레), Story Ballet(스토리 발레), Literary value(문학성), *Onegin*(오네긴), John Cranko(존 크랑코)