[UCI]I804:24011-200000234934

2005년 8월
석사학위논문

한국 창작발레의 발전양상과 안무적 성향

조선대학교 대학원
무 용 학 과
박 일

2005년 8월
석사학위논문

한국 창작발레의 발전양상과 안무적 성향

조선대학교 대학원
무 용 학 과
박 일

한국 창작발레의 발전양상과 안무적 성향

The Development and Choreographic Trends of Korean Creative Ballets

2005년 8월 일

조선대학교 대학원

무 용 학 과

박 일

한국 창작발레의 발전양상과 안무적 성향

지도교수 박 금 자

이 논문을 석사학위신청 논문으로 제출함.

2005년 6월 일

조선대학교 대학원

무 용 학 과

박 일

박 일의 석사학위논문을 인준함

위원장 조선대학교 교수 임 지 영

위 원 조선대학교 교수 박 홍 지

위 원 조선대학교 교수 김 미 숙

2005년 6월 일

조선대학교 대학원

목 차

ABSTRACT vii
제1장 서론 1
제1절 연구의 필요성 및 목적 1
제2절 연구방법 6
제3절 연구의 제한점 7
제2장 한국 창작발레의 발전양상 8
제1절 초기 한국발레의 수용과정 8
제2절 한국 발레의 발전양상 11
제3절 국립발레단의 역사 20
제3장 한국 창작발레의 안무적 성향 28
제1절 국립발레단의 창작발레 28
제2절 광주시립무용단의 창작발레 36
제3절 유니버설 발레단의 창작발레 44
제4절 창작발레의 성과와 과제 48
제4장 결론 및 제언 53
제1절 결론 53
제2절 제언 54
* 참고문헌 55

ABSTRACT

The Development and Choreographic Trends of Korean Creative Ballets

Park Il
Advisor : Prof. Park Kum-ja
Department of Dance,
Graduate School of Chosun University

The purpose of this study was to examine the historical development and choreographic trends in Korean creative ballets since 1980, especially focusing the National Ballet Company, Kwangju City dance company, and Universal ballet Company.

The results of this study are as follow. First, in the early 1980's identification of traditional values caused Korean ballet to change. Korean ballet became to have various subjects such as folk tales and legend that are based on Korean traditional cultural remains. An attempt to set up the national ballet by linking Korean traditional folk dance, costumes, and theatrical accessories to ballet arose once. Second, as small theatre movement spread out, there were new approaches to expression. These were new attempts to try stage settings and lights to

apply various subjects and techniques of psychological descriptions. Third, Korean creative ballets were influenced by the Asian games in 1986, the Olympic Games in 1988, and the year of dance in 1992. It made public to choose and understand performances wider and better, ballet became one of public arts.

Thus, Korean creative ballet should not only use Korean traditional dance, costumes, and songs in ballet, but also express dancer's thoughts and will be based on Korean people's mind and characteristics of their lives.

제1장 서론

제1절 연구의 필요성 및 목적

우리의 발레는 다른 예술분야와 마찬가지로 전통을 계승시키는 작업이 지속적으로 시도되어왔다. 특히 한국발레는 지금까지 괄목할만한 양적 성장과 더불어 오늘에 이르기까지 클래식 발레의 수용과 한국적 발레의 개발이라는 이원화된 방향으로 전개되어 왔다. 후자의 경우에는 우리 민족의 고유한 문화 정서에 바탕을 두고 <심청전>, <배비장> 등의 문학작품이 발레작품으로 형상화되는 성과도 보여주었다. 그러나 이들 작품들이 한국적 발레를 확립하려는 노력을 보여줌으로써 그 가능성을 보여준 것도 사실이지만, 일각에서는 여전히 한국 창작발레의 작품성향과 그 발전 양상에 대한 우려를 보이고 있다.

사실 그 동안 우리나라 무용사와 관련하여 수많은 석·박사학위논문과 저서가 발표되었음에도 불구하고 한국 발레사를 연구하는데 적지 않은 어려움이 드러나고 있다. 다행히도 과거 국립발레단에서 활동한 바 있는 연구자들이 국립발레단의 공연활동을 중심으로 연구한 논문들이 간간히 발표되고 있고, 이를 통해 한국 발레사에 대한 역사적 재평가와 창작발레의 방향성에 대해서도 많은 논의가 이루어져 왔다.

지금까지 한국 발레사와 관련된 선행연구들은 그 나름대로 다양한 평가작업을 시도해오고 있지만 그 평가방법이 연구자의 관점에 따라 매우 다양한 시각을 보이고 있다. 이와 같은 사실은 지금까지 한국 발레사와 관련된 선행연구물 가운데 주요 연구물의 결과에서 알 수 있다.

일례로 임성남의 활동을 중심으로 한국 발레계의 방향을 모색하고자 접근한 이미애는 국립발레단을 중심으로 연구한 기존의 틀에서 벗어나 임성남과 관련된 업적을 토대로 접근했다는 점에서 매우 중요한 사적 자료라 할 수 있

다. 이 연구는 임성남이라는 한 예술가의 삶을 통해 그의 공연활동을 세밀히 연구함으로써 한국 발레계의 흔적을 보여주고자 한데서 그 의미를 찾아볼 수 있다. 연구결과를 통해 이미애는 "임성남은 개인을 통한 한국 발레계의 거목으로서 국립발레단에 상징적인 인물로 부각되어지고 이제는 45여년의 발레생활로 그의 한국무용계에 미친 영향은 지대하다"고 평가를 하였다(이미애, 1992: 32-35).

그러나 이미애는 "왜 외국의 무용인들처럼 한국의 무용인에 관한 연구가 활발하지 않은가?"에 대한 의문을 제기하면서 우리의 무용예술이 우리 것으로 정착되어지는 현 시점에서 그들의 공헌을 축소시키거나 무시하지 말아야 할 것임을 제안하고 있다. 이러한 관점에서 한국의 발레는 적어도 임성남의 활동과 함께 복합적으로 변화•발전해 왔음을 주지하고 있어야 하고, 동시에 외국의 유명한 무용가나 안무가에 대한 연구보다도 우리의 무용가에 대한 활발한 연구 활동이 요구되어지고 있음을 시사하고 있다.

한국발레의 정착과 발전과 관련하여, 조승미는 임성남의 생애에 대한 본인의 증언과 그의 동료, 제자, 친지로부터 질문지나 인터뷰를 통해 임성남의 철학 및 한국발레에 미친 영향에 대한 자료를 통해 한국 발레에 끼친 그의 공헌과 그의 사상을 살펴보았다(조승미, 1994: 89-108). 조승미는 1954년 임성남의 귀국공연부터가 한국발레의 첫걸음이 된다고 하면서 한국발레가 이 땅에 자리를 잡기 시작한지 40년이 흘러 이젠 어느 나라에도 뒤떨어지지 않을 만큼 놀라운 수준에 이르렀다고 평가하였다. 아울러 앞날의 한국발레 발전에 대하여 폭넓은 연구가 뒤따라야 하기 때문에 "한국발레를 실질적으로 이끌어온 임성남에 대한 심층적인 연구가 선행되어야 한다"고 주장하고 있다.

최경아는 한국발레의 역사를 고찰한 연구를 통해서 다음과 같은 결론은 내리고 있다(최경아, 1994: 45-48). 첫째, 한국에서 '발레'란 용어를 처음으로 사용한 것은 1925년 3월 3일 조선일보의 무용기사 중 "발렛트 단쓰"란 단어가 등장하면서부터이다. 둘째, 연구자료 조사 중에 최초로 소개된 발레공연이 1931년 러시아인 수가로프 부부의 공연이라 알려졌으나 본 연구에서는 1928

년 일본인 후쿠다와 사카이의 발레공연이 먼저 공연되었음을 알 수 있다. 셋째, 한국 신무용사의 기점을 1926년 일본인 이시이 바쿠의 공연에 두지 않고 한국인 배구자의 1929년 9월 제1회 무용발표회에 두어야 한다. 넷째, 한국발레사의 시작도 한국인에 의한 공연을 계기로 보아야 하기 때문에 한국인으로서 처음으로 발레단체를 조직 및 활동한 1946년 10월 한동인의 서울발레단 창단공연을 한국발레사의 시작이라 보아야 한다. 다섯째, 1956년 6월 임성남 발레단의 창단공연을 한국발레의 본격적인 공연의 시작이라 할 수 있다. 저자는 이러한 결론을 끝으로 과학적이고 체계적인 기법의 교육과 다양한 형식을 수용 및 응용하여 발레전공인의 질적 향상과 함께 창작형식의 연구, 발레이론의 체계화, 발레전공인 들의 세분화 등을 통해서 한국발레가 활성화 될 수 있다고 전망하였다.

1930년부터 현재까지 한국발레의 역사를 고찰한 홍미옥은 한국 발레사를 5개의 시기(태동기, 발전기, 발전 및 전환기, 전환기, 정착기)로 나누어 연구한 결과, 한국의 발레는 각 대학의 무용학과 개설과 발레를 전공하려는 발레인구의 증가 그리고 1972년 국립발레단 출범으로 본격적인 궤도에 올라섰다고 평가하였다(홍미옥, 1995). 저자는 발레에 대한 대중의 인식 부족과 몇 가지 저해 요소로 인해 타 예술에 비해 침체되어 있다고 하면서 추후 독립된 발레학교 설립, 중등학교에 독립된 무용과목 개설, 국제교류, 남자무용수의 양성 등을 시급한 과제라고 제시하였다.

한편 이정일과 박금희는 해방 이후 한국 발레사를 고찰한 결과, 우리나라의 발레는 1972년 국립발레단이 정식으로 창단되기 전까지는 많은 혼란이 거듭된 시기였고 1970년 후반부터 구체적으로 예술형태를 갖게 되었으며, 국립발레단과 더불어 대학 무용의 활동이 시작되었다. 1980년대에는 경제적 향상과 문화선진국과의 문호개방과 대중매체의 발달로 인해서 비록 짧은 역사지만 기교면에서 크게 향상되었다고 밝히고 있다(이정일, 박금희, 1997). 다만 저자는 서양의 발레를 한국 정서에 맞게 뿌리내리기 위해서는 무용인들의 우리나라 미의식에 대한 새로운 인식과 더불어 전인 교육을 통한 발레의 완벽한 테

크닉 구사에 힘써야 할 것이라고 제안하였다.

성소영(1998)은 우리나라의 사회문화적 환경이 한국 창작발레에 미친 영향을 조사한 결과, 우리나라 창작발레는 '우리것 찾기' 운동이라는 이념 아래 사회문화적 흐름으로 인하여 한국적인 소재와 한국적인 테크닉을 접목시킨 많은 작품들이 시도되었으나 민족발레의 잘못된 인식으로 인하여 양적 성장은 있었지만 질적 성장은 하지 못했던 것으로 평가를 하였다. 이러한 문제와 관련하여 성소영은 "우리의 발레가 과거와는 다른 차원으로 한 단계 발전하기 위해서는 한국적인 주제와 한국적인 춤사위를 적용한다고 해서 '한국적 발레'가 아니라 우리나라의 전통적인 것을 바탕으로 분위기와 삶의 방식을 토대로 안무가의 철학과 사상이 표현되어 하나의 작품으로 만들어야 한다"고 제안하였다. 즉 '민족 발레'라는 개념을 정확히 인식해야 만이 앞으로 다른 나라와 차별성을 가질 수 있는 우리나라의 민족발레로서 거듭날 수 있다는 것이다.

2000년도에는 한국발레사와 관련된 3편의 논문이 발표되었다. 먼저 국립발레단의 30년 역사를 재조명한 김태훈(2000)은 국립발레단의 특성을 세 가지로 요약하여 제시하고 있다. 첫째, 국립발레단은 한국에 유입된 다른 여타의 서구문화와 마찬가지로 초기부터 현재에 이르기까지 지속적으로 한국적 발레의 창작을 시도해오고 있는데, 이를 위해 외국발레의 기교와 안무적 형식을 수용하고 훈련하고자 외국의 안무자와 트레이너를 지속적으로 초청하였다. 둘째, 국립발레단은 발레단의 제2시기라 할 수 있는 김혜식 단장에서부터 현재까지 계속적으로 발레예술의 대중적 저변 확대를 시도해오고 있다. 셋째, 국립발레단은 한국적 발레의 창작과 더불어 무용수의 기량면이나 작품의 완성도 측면에서 국제무대로의 진출을 꾸준히 시도하고 있으며 근간에 그 성과를 서서히 거두고 있다.

국립발레단의 주요 작품들을 분석한 김옥현(2001)은 창단 이후 현재에 이르기까지 작품을 분석한 결과, 다음과 같은 문제점을 지적하고 있다. 첫째, 국립발레단이 무대에 올린 작품 주 레파토리화된 작품이 극히 드물어 국립발레

단 특유의 개성을 나타내지 못하고 있다. 둘째, 안무자가 단장 위주로 구성되어 소재의 빈곤을 가중시키고 있다. 셋째, 총 99회의 정기공연 동안 많은 작품이 시도되었지만 지속적으로 공연되고 있는 작품이 드물고 많은 좋은 작품들이 레파토리화 되어지지 못하고 있다. 넷째, 대부분의 작품이 클래식에 치중되어 있고 창작발레 또한 너무 한국적인 것에 얽매여 그 소재가 민화나 설화에 치중되어 있다. 김옥현은 이러한 문제점을 토대로 하여 국립발레단이 보다 나은 작품의 레파토리를 위해서는 레파토리의 보존, 전문안무가의 육성, 다양한 창작소재의 개발 등을 그 개선방안으로 제시하였다.

이와 같이 우리나라 발레사와 관련된 선행연구물을 종합해 보면, 개개인의 연구의 목적과 관점에 따라 다양한 시각을 보이고 있으나 한 가지 분명한 것은 한국적 창작발레의 시도는 우리나라 발레의 발전에 기여한 업적은 실로 크다는 점이다. 그러나 이들 연구 대부분이 중요한 역사적 사실을 밝혀내기보다는 거의 대부분이 단편적 역사적 사실만을 언급하고 있어 올바른 우리의 발레사를 이해하는데 어려움이 있다.

발레예술이 대중들 속으로 다가갈수록 그 예술가들의 작품세계는 자연스럽게 사회적 관심을 불러일으키면서 한 시대의 소중한 예술의 역사라는 이름으로 기록된다. 후세의 사가(史家)들과 관련 예술분야의 전공자들은 이 기록들을 중요한 탐구의 대상으로 삼고 당시의 특정 예술가의 활동과 그 성과를 재조명하려는 노력을 하게 된다. 예로서 신무용을 비롯한 근대 이후 우리 무용사와 관련하여 수많은 연구들이 이루어져오고 있음은 바로 이러한 노력의 결과를 보여주고 있다(김매자, 이영희, 1995; 김채현, 1992; 양정수, 2000; 박명숙, 1993; 황문숙, 1998).

그러나 우리의 무용사는 한 시대를 다루든 한 인물을 다루든 간에 얼마나 잘 기록하고 재평가를 하고 있느냐고 묻는다면, 이 질문에 대해 자신감 있게 말할 수 있는 사람은 그렇게 많지는 않을 것이다. 우리는 흔히 역사란 좋든 싫든 소중하다고 말한다. 이는 역사가 그 자체로서 우리에게는 소중한 유산임을 의미하기도 하지만 역사에 대한 올바른 이해와 평가 작업은 더더욱 중

요함을 함축적으로 보여주고 있다. 그렇기 때문에 어느 무용가의 예술적 공과나 특정 시대의 예술적 흐름을 재조명하려는 역사 연구는 특히 균형 있는 시각을 가지고 다양한 문화적 맥락에서 거시적으로 혹은 미시적으로 접근하는 것이 매우 중요하다 할 수 있다.

따라서 본 연구의 목적은 한국창작발레의 역사적 이해와 한국 창작발레의 방향에 대한 기초 자료를 제공하기 위하여 1980년대 이후 한국 창작발레의 발전양상을 살펴보면서 주요 창작발레의 안무적 성향을 살펴보는데 두었다.

제2절 연구방법

무용사 연구의 가장 중요한 측면은 시간의 흐름과 더불어 흥망성쇠와 변화를 거듭하면서 다양한 형식을 발전시키는 인간의 활동이 매우 복합적이라는 사실을 규명하는데 있다. 무용사학자인 준 레이슨은 무용사를 연구하는 방법은 주로 시간의 경과, 무용의 유형, 그리고 무용의 배경 등으로 나뉘어 고찰하는 것이 중요하지만 이들 중 무용의 배경은 궁극적으로 어떤 무용이든 그 배경을 통해서 규정됨을 주장한 바 있다(Layson, 1994).

그러므로 본 연구는 준 레이슨의 주장에 따라 한국 창작발레의 역사적 발전양상을 토대로 하여 1980년대부터 발행된 잡지, 선행연구 및 관련서적을 중심으로 우리의 창작발레의 안무적 성향을 분석하는 문헌연구의 방법을 채택하였으며 그 연구의 대상과 범위는 다음과 같다.

첫째, 한국 창작발레의 안무적 성향을 살펴보기 위해서 우리의 대표적인 전문발레단인 국립발레단, 광주시립무용단, 그리고 유니버설 발레단의 한국적 창작발레 작품들을 분석대상으로 삼았다.

둘째, 분석대상의 창작발레는 작품의 주제가 한국적 소재를 담은 작품만을 선정하였고, 작품의 주요 특징만을 기술하였다.

셋째, 한국 창작발레가 거둔 구체적 성과와 향후 과제에 대해 고찰하였다.

제3절 연구의 제한점

본 연구를 수행함에 있어서 다음과 같은 제한점을 두었다.

첫째, 본 연구에서 사용되는 역사적 자료는 1980년대부터 지금까지 발행된 각종 국내 자료들만으로 한정하였다. 따라서 본 연구에서 다룬 작품의 세부 내용은 일부에 불과할 수도 있다.

둘째, 본 연구에서 다룰 창작발레는 국립발레단, 광주시립무용단, 유니버설발레단에 공연한 작품 중 대표적인 한국적 창작발레만으로 국한하였다. 단, 작품에 대한 내용분석과 비디오 분석은 배제하였다.

제2장 한국 창작발레의 발전양상

제1절 초기 한국발레의 수용과정

문호개방 이후 개화기에는 정신문화부분과 정치체재는 전통적인 조선왕조적 전제주의 체제를 그대로 유지하고 물질문명과 기술문명 부분만 서양 근대의 것을 도입하여 이른바 근대화 및 부국강병을 이루려는 방법론이었다.

그러나 서양의 근대기술문명은 순조롭게 접목되지 못한 채 외세에 의해 서멸망하여 한반도는 식민화의 길을 걸었다. 한편 민간의 일부 선각자들은 전체 개화기를 통해서 자유주의와 합리주의 외에 인민주권주의 발달을 바탕으로 신교육운동, 종교운동, 기술도입운동, 산업화운동 등을 전개해 나갔다. 정부의 보호를 받지 못했음은 물론 외세에 의해 직접적으로 탄압을 받았다. 개화기를 통한 근대민족국가 수립의 실패는 곧 자율적 민족문화운동의 실패와 연결되었다(강만길, 1994).

개화기를 맞이하면서 가장 큰 변화를 일으킨 것 중의 하나가 공연문화이다. 서구화의 물결 속에서 재래의 공연환경과 공연형태가 근본적으로 바뀌어 갖기 때문이다. 우리나라는 정적이고 내면적인 표현양식을 지닌 전통문화의 특성을 가졌다. 이러한 사실 때문에 외적 표현양식을 사용하는 서양무용이 들어오자 많은 혼란이 일어났다. 우리나라의 전통무용은 각 시대적 배경을 토대로 다양하게 변화되어 왔는데 보다 새로운 모습으로 나타나기 시작한 것은 1990년 개화시대부터라고 할 수 있다.

이러한 전통무용은 서구식의 1909년 원각사의 공연을 바탕으로 무대에서 소개되기 시작하였다. 조동화(1962)에 의하면, 우리나라에 서양무용인 신무용이 들어온 것은 일제시대에 일본을 통해 도입되었다. 일본의 무용가로 이시이 바꾸의 1926년 3월 21일 경성공회당의 공연이다.

한국에서의 신무용은 전통적 한국무용에 새로운 시대적 감각을 적용하여

창의적으로 만든 무용을 의미한다. 그래서 신무용은 한국무용의 전통적 기법을 바탕으로 하는 창조적인 무용인 동시에 전통만을 고수하지 않은 한국무용 둘 다 의미하고 있다(강이문, 1969).

즉 신무용의 기본체제가 되어야 하는 것은 춤사위의 변모만으로 충족이 이루어지는 것은 아니다. 다시 말해서 춤사위를 전통형식이란 공통개념으로 묶어 가볍게 현대화의 대상으로 수용하려는 안일함을 간직한 신무용이 지향해야 할 체제의 본질을 가름할 수 없는 것이다.

여기에서 신무용은 오늘날의 클래식 발레와는 다른 것이지만 서양무용이라는 점에서 많은 혼란이 있었으며 그 신무용의 한계로는 무용에 대한 깊은 의식이나 사상의 결여 동시에 감상에의 집착과 예술가로서의 낮은 인식 때문이라 볼 수 있다.

원래 서양무용은 1905년 청국공관에서 개최된 무도회의 무도라는 이름의 사교무용에서 유해한 것이다. 그 후 1920년에서 1925년 사이에 러시아 교민들에 의한 사교무용 모임인 '해삼위'가 사교무도와 민락무용 등을 우리나라에 널리 소개하였다. 그러나 이것은 서양의 오락무용일 뿐 진정한 예술적 가치는 없다고 볼 수 있다. 그 대신에 1931년 3월 세계적 무용시인이라 일컬어지는 슈가로프 부부가 YMCA의 강당에서의 공연이 우리나라 최초로 소개된 발레라고 볼 수 있다.

이에 대해 이시이바꾸(1943)는 다음과 같이 말하고 있다. "그들의 예술은 어떤 시적 내지는 음악적 테마의 무용적 해석으로 엄격한 의미로 발레는 아니다"라고 하였으나 이 공연은 당시의 우리 관객들에게 발레라는 예술에 대한 환상과 신비감을 불러일으킨 계기가 되었다. 그러나 해방이 되기까지 국내의 무용계는 큰 활동이 없었다.

1930년대 한성준은 조선악성연구회에 있으면서 매우 춤에 재질이 있고 또한 취미로 춤을 연구하여 1935년 부민관에서 제자들과 함께 공연을 가진 바 있다. 그는 우리의 전통무용을 집대성하였다. 그는 전국 순회공연은 물론 만주, 중국, 일본 등에서도 공연을 하였는데, 당시 이왕직아악부에서 아악수로

있던 김천흥은 1930년 7월 영친왕 내외분의 환국 근친환영식에서 춤추었다.

이렇듯 개화의 물결을 타고 밀려드는 외래문화는 이미 원주국 안에서는 낡은 것과 새 것으로 개념분화가 이루어진 것일지라도 한결같이 '새것'으로 수용하려 했던 후진국 성향은 우리인들 예외일 수 없을 것이다(안제승, 안승주, 1992).

이러한 초기 증상적 오류에서 비롯된 타성은 상당한 시간을 두고 개념상의 혼돈을 몰고 온 것이 사실이지만, 김채현(1992)은 신무용을 말 그대로 "새로운 춤"을 의미하는 바 이 '새로운'의 본질적 의미를 어떻게 규정하느냐 즉 새로움의 의미 규정 방식 및 내용에 따라 신무용이라는 단어의 개념도 달라지게 된다.

신무용은 계속 그 개념이 변화하고 있는데 그것은 신무용이라는 단어가 예술적인 의미의 표현이기보다는 1920년대 서양무용의 유입 경로에 의한 영향인 바 당시 한국사회의 서구식 무용에 대한 반응으로 새롭다는 의미로 부각된 것으로 보인다. 또한 현재 삼분되고 있는 무용 장르 즉, 한국무용, 발레, 현대무용을 포괄하고 있으며 외형적으로 드러나는 가장 큰 특징은 공연공간의 혁신으로 무대예술양식을 사용한 것이다.

한편 동시대의 현대 무용과는 구분되게 신무용은 전통무용과 동반자적인 관계 속에서 발전하였고 그것은 전통무용과 초기 창작무용의 치열한 대립구조 속에서만 획득되어질 수 있는 보다 탄탄한 창의적인 방법론의 정립에는 역기능적이었다. 그러나 초기 창작무용기는 한국 무용사에 있어서 무용예술의 입지를 공고히 하였는데, 한성준을 통한 전통무용의 창의적 계승을 이룩한 시기였고 우수한 무용가인 최승희와 조택원 등을 배출하였다.

특히 한국 초기 창작무용의 제1의 선도자인 최승희는 서양의 현대무용과 발레를 흡수하면서 소재에 있어서도 한국 전통무용에만 국한시키지 않고 나아가 동양의 무용을 연구하며 그것을 한국의 문화 가운데 용해시킴으로써 자신의 무용체계를 확고히 하였다.

이상과 같이 한국 발레의 초기 수용과정은 개화기를 맞이하면서 서구화의

물결 속에 일제 통치하에 일본 무용가인 이시이바꾸의 공연으로 발레가 우리나라에 처음 소개되면서 일본에서 발레를 배우고 온 한동인, 정지숙 등으로 발레에 대한 관심이 있게 되었고 우리 한국인에게 가장 새로운 예술로 받아들여지게 되었다.

제2절 한국 발레의 발전양상

한국 무용사에 대한 시대적 구분은 연구자의 관점에 따라 다양하게 구분되어 왔다. 이러한 시대적 구분 역시 발레도 예외는 아니다. 예를 들면, 임성남은 우리나라의 발레사를 "혼란기-정통기교 도입기-국제적 기교 도입기-민족발레 확립기-저변확대기" 등으로 구분하였지만(임성남, 1998), 시대구분에 따른 문제점이 일부에서 제기되고 있고 본 연구의 목적과는 부합되지 않는다는 점에서 본 고에서는 크게 해방 전, 해방 후, 그리고 국립발레단 창단 이후 등 크게 세 시기로 구분하여 한국 발레의 발전양상에 대하여 살펴보았다.

가. 해방 전의 발레

발레의 기원을 살펴보면, 최초의 발레는 1581년 프랑스의 헨리 3세 궁전에서 발표되었던 <발레코믹(Ballet Comique de la Reine)>으로 이는 헨리 3세의 어머니 캐서린 드 메디치(catherine de Medici)가 그녀의 며느리를 위하여 제작한 작품이다. 결혼할 때 이태리 프로렌스 지방에서 숙련된 음악가와 무용수들을 데려온 캐서린은 그녀의 이태리 출신 시종인 발타사르 드 보조와(Balthasar de Beaujoyeux)에게 명을 내려 '발레 코믹'이란 최초의 발레를 이루어냈다(Kraus, Hilsendager, & Dizon, 1991: 213). 이처럼 서양의 발레는 1581년 프랑스 궁전에서 출발하였지만 한국에서의 발레는 1946년 한동인이 창설한 서울발레단이 1946년 중앙극장에서 발표한 <공기의 정(Les

Sylphides)>을 그 원년으로 삼고 있다(김경희, 1999).

한동인의 <공기의 정>을 한국 발레의 원년으로 간주하는 주된 이유는 아마도 클래식 발레 전막이 최초로 공연되었다는 역사적 사실에서 기인한 것으로 보이지만, 우리나라에 최초의 서양 발레공연은 1931년으로 거슬러 올라간다. 일반적으로 한국의 신무용사의 원년은 일본의 무용가로 독일에 가서 근대무용을 연구하고 돌아온 이시이 바꾸(1889-1962)의 1926년 3월 21일 경성공회당의 공연을 기점으로 삼고 있지만, 우리나라에 최초의 서양발레 공연은 1931년 3월 세계적인 무용시인이라 일컬어지는 슈카로프(Alexandra Sukaroff) 부부가 내한하여 서울 YMCA 강당에서 가진 공연이다(조동화, 1962). 그러나 최경아(1994)는 후꾸다와 사카이의 청연각 공연을 한국 최초의 발레공연으로 보고 있으며, 배소심과 김영아(1985)는 이들을 한국에서 최초로 발레를 소개한 사람으로 평가를 하면서도 이들이 일본인이었다는 점에서 우리에게 큰 의미가 없다고 평가하고 있다.

이후 내한한 발레리나로는 안나 파블로바의 제자인 엘리아나(Eliana Pavlova, 1982- 1931)가 있다. 러시아에서 망명한 엘리아나는 1931년 7월 4일-5일 14명의 단원을 이끌고 경성 희락관에서 공연을 가졌다. 당시의 작품은 <빈사의 백조>, <할렘의 비밀>, <스페니쉬 댄스>, <관조>, M<인형>, <정열의 서반아>, 무용시 <낭만> 등이었다. 이 공연의 의의는 전통적인 클래식 발레가 소개된 점과 <할렘의 비밀>과 같은 발레 무용극이 등장한 점, 그리고 무대화된 서구의 민속무용이 선보였고 주로 클래식 발레의 테크닉을 사용하여 일반 대중무용과는 구별된다는 점에서 다르다고 할 수 있다(홍지승, 2000).

이러한 점은 1926년 이시이 바꾸의 신무용 공연에서 서양의 현대무용이 처음으로 소개된 것과 비교해 볼 수 있는 좋은 근거를 제시한다. 즉 1920년대의 외래춤의 국내 유입은 일본식 신무용 이외에도 발레 및 러시아 민속춤 등이 소개되었는데, 특히 발레는 1924년부터 1931년까지 7년간 모두 네 차례에 걸쳐서 공연되었다. 근대춤의 선구자들의 경우 서양의 현대무용을 추종한 결과와는 달리 발레의 경우는 이 땅에 바로 유입되지 못하고 도태되었다. 이렇

듯 우리나라 발레의 태동은 거의 불모의 상태에서 겨우 정지수가 마스다에게, 한동인이 아즈마에게 40년대 초반부터 사사받은 바 있고 진수방이 상해 등지에서 크제비노바(Anna Gzebyhoma), 오신스(Witaly Osins)에게 발레를 지도받은 것으로 되어 있지만, 역시 해방 전까지 독자적인 국내 활동을 가진 바 없다.

따라서 한국 발레의 시작은 1930년 초부터이지만 한계적이고 어떻게 보면 아기들의 소꿉장난 같은 원시적인 발레일망정 그런대로 예술 활동으로서의 양식을 갖추고 본격적인 공연활동이 이루어진 시기로는 일본 통치하에서 해방된 이후라고 보아야 할 것이다.

나. 해방후 발레

1945년 8월 일제 치하에서의 해방은 비단 정치적 예속으로부터의 자유라는 차원을 넘어 문화, 예술, 교육, 사회, 경제 전반에 걸친 자유의 회복이라는 점에서 민족사의 일대 전환을 의미하는 것이라 할 수 있다. 해방 후 1972년 국립발레단이 창단되기 전까지 여러 무용가들이 활발한 활동을 전개하기에 이른다. 특히 1945년 9월에 김민자, 양선방, 장수하, 이석예, 한동인 등 젊은 무용가들은 과거의 굴레를 벗어 던지고 새로운 무용을 추구한다는 목표 아래 <조선무용건설본부>를 조직했는데, 이 단체에서 처음으로 발레 분야의 무용인이 활자화되었다(박중길, 1987). 그러나 이 단체는 흐지부지 해산 아닌 해산을 하고 말았다.

그러난 해를 넘겨 1946년 6월 전국적인 단일조직체로서 <조선무용예술협회>를 조직했는데 발레부의 수석위원으로 정지수, 위원으로는 조익환, 한동인과 진수방이 임명되었다. 협회창립 기념으로 국도극장에서 공연을 하였는데 이것을 우리나라 무용인에 의한 최초의 공연활동으로 볼 수 있다. 그러나 <조선무용예술협회>는 자축 공연 후 반목과 질투를 거듭한 후 해산하고 말았다. 그해 9월에는 발레만을 위한 교육기관은 아니지만 함귀봉에 의해 발족

된 <조선무용연구소>에 한동인이 교수진의 한 사람으로 초빙되었고 필수과목에 <서양무용기법>이란 것이 포함되어 있어 이것이 최초의 레슨이라고 이해할 수 있다(강이문, 1969).

한편 한동인은 1946년 10월 7일 시공관에서 서울발레단을 조직하여 창단공연으로 <공기의 정>을 무대에 올렸으며, 이 공연이 한국에서 보여준 최초의 본격적인 발레공연이 될 수가 있었다. 한동인이 이끄는 서울발레단은 매년 클래식발레와 창작발레를 공연해오다가 1950년 다섯 번째 공연을 마련했으나 공연 첫날 6.25동란의 발발로 중단되었고, 한동인은 납북되는 바람에 잠시 동면기를 맞이하게 된다(조동화, 1962). 동란 중 함귀봉, 장추하, 한동인 등 많은 인재들이 사라져 감으로 인해 동란 이후에도 상당기간 동안 발레계는 혼미를 거듭한다. 다행히 서울을 떠나 있었던 탓으로 화를 면한 소수의 무용가들은 피난지인 부산에 모여들어 호구지책을 마련하기 위해 몇 차례의 공연을 시도해 보았으나 뚜렷한 성과를 얻지 못한다.

1951년 5월 10일 부산 동아극장에서 송범, 이인범, 김해송, 주리 등이 공동작 클래식 발레 <왕자의 백조>를 주연목으로 첫 공연을 마련한 것을 효시로 1953년 10월까지 10차례의 공연을 하기도 했고, 1953년 10월에 이인범에 의한 서울발레단의 재건 등이 있었지만 이들 단체는 현실적 여건과 재정난을 이기지 못한 채 한 두 차례의 공연으로 끝나고 말았으며 그들 공연은 본격적인 발레라 하기에는 예술적 차원에서 볼 때 대단히 허술하였다. 1954년 11월에는 진수방이 이끄는 한국발레예술무용단이 시공관에서 창립공연을 갖고 몇몇 소품을 발표했지만 큰 성과를 거두지 못하고 막을 내린다.

6.25동란 후 우리나라 발레계의 획기적인 전기를 맞이하게 한 것은 역시 1956년 6월 15일-17일 시공관에서 공연된 임성남 발레단의 공연으로 보는 것이 타당할 것이다. 1953년 일본에서 귀국한 후 발레연구소를 개설하고 발레학도들에게 체계적인 발레를 가르치기 시작한 임성남은 1956년 6월에 시공관에서 자신의 첫 발표회를 가졌다. 작품에는 <로맨틱 조곡>, <빠 드 뜨루아>, <목신의 오후>, <메뉴엘>, <월광>, <흑과 백>, <장미의 정>, <백조의 호수>

중 2막 등이었다. 이 공연은 우리 무용사상 흔히 찾아볼 수 없었던 체케티 메소드의 전통적 발레 테크닉을 구사한 공연으로서 클래식 발레를 우리도 할 수 있다는 자신감과 그 가능성을 일깨워주었다는 점에서 그 예술사적 의의는 크다고 볼 수 있다(김현영, 1992).

1960년대 들면서 무용인들이 창작에 활력을 불어넣은 계기가 될 만한 일이 있었다. 1962년에 시작된 문화공보부 주최로 열린 "신인 예술상 무용 콩클"을 계기로 무용 부문의 발전과 함께 민속무용을 계승하려는 움직임이 일어나기 시작하였던 것이다. 그 예로 임성남이 우리나라의 민속무용과 발레를 접목시켜 보려는 노력으로 그의 연구소에서 김옥진을 통해 봉산탈춤을 전수하게 하였다. 60년대의 전반적인 무용계의 흐름은 신세대를 중심으로 한 활동이 두드러지게 나타났다고 할 수 있는데, 발레계에서는 임성남이 주축이 되어 주리와 조광 등의 활약이 돋보였고, 1962년 2월 6일 그 동안 각 무용 분야에서 제각기 창작활동을 해오던 사람들이 중앙공보관에 모여 결단식을 갖고 "국립무용단"의 창단을 보게 되는데, 초대 단장에는 임성남, 부단장에는 김백봉, 송범, 진수방, 권여성, 조용자 등으로 구성했는데 김백봉은 개관공연 후 사표를 제출함으로써 실질적인 창단멤버는 12명이라고 할 것이다(안제승, 1984).

국립무용단은 처음에 한국무용, 발레, 현대무용이 분리되지 않은 형태의 모습을 취한다. 국립무용단의 창단공연은 창단 후 53일만에 이루어졌는데 준비기간의 부족과 코르 드 발레의 대부분이 학생들로서 연습이 일과 후에야 겨우 이루어짐으로 상당한 무리가 되었기에 성공적이지는 못했다. 이렇듯 국립무용단은 다양한 분야의 무용인들이 함께 했는데 이것 자체가 커다란 문제점이 되었기에 이 단체에서 일관성을 찾기란 어려운 일이었을 것이다.

1972년에 국립발레단과 국립무용단으로 분리될 때까지 13회의 정기공연을 가졌는데, 국립무용단 창단 이후 발레인들은 민족발레를 만들어보려고 몇 번의 실험적인 작품들을 선보였다. 예로서 주리 안무의 <푸른 도포>와 임성남 안무의 <허도령>을 들 수 있는데, 안무자의 의욕만 앞선 작품이었고 창작적

측면에서 돋보인 작품은 1967년 제9회 정기공연 때 임성남 안무의 <까치의 죽음>을 들 수 있다(안제승, 1984).

1970년대로 접어들면서 국립무용단은 국립발레단이란 이름으로 바뀌었다. 국립발레단이라고 해 보았자 그 구성은 임성남발레단에 이름만 갈아붙인 격이 되고 말았지만 공연의 성과는 괄목 할만 하였다. 특히 <콘체르토 1번, 작품 11>은 교향곡 발레의 한국 초연이라는 점에서 특이할 만하고 <카프리소 에이구>와 <랩소디 인 블루>는 면목을 일신하는 새로운 캐릭터와 현대적이라는 점에서 그 의의를 살릴 수 있었다. 이 당시에 국립발레단은 여자무용수의 양성이 커다란 과제로 제기되었지만 국립발레단의 출범은 그 초연과 함께 우리나라 무용사의 신기원을 구획하는 역사의 한 페이지가 된다고 보여 진다.

다. 국내 주요 발레단의 활동

1972년 국립발레단의 창단으로 인해 우리나라에서도 발레가 하나의 예술로 인정을 받는 계기가 되었다. 이와 더불어 대학에서도 활발한 무용공연을 시도하여 무용인으로서의 위치를 확고히 구축해 나갔고 레파토리의 선정에도 심혈을 기울여 선보이려는 노력을 보였다. 아울러 1972년부터 '문화예술진흥법'이 8월 14일 통과되면서 한국문화예술진흥원이 발족하였고 1979년부터는 '대한민국무용제'가 자리를 굳히면서 발레도 활성화의 길로 접어들게 되었다. 이 때를 맞추어 국립발레단이 창단된 이후 광주시립무용단, 유니버설발레단, 서울발레시어터 등이 창단되면서 한국의 발레는 급속한 성장을 이루게 된다. 본 고에서는 이들 단체의 활동을 중심으로 70년대 이후 한국 발레의 발전양상을 간략하게 살펴보고자 한다.

1970년대 초반부터 국립발레단을 비롯하여 이화여대와 수도여사대의 대학발레단, 그리고 몇몇 개인 발레단체별로 해마다 활발한 공연을 시도하였고 클래식은 물론 창작적인 작품들도 선보이기 시작하였다. 창작발레 중에는 '우

리의 것'을 찾으려는 작품들이 있었는데 그중 가장 대표적인 것은 1971년 11월 4일-5일에 공연된 이화여대 홍정희 교수의 <코리아 환상곡>이나 국립발레단의 제14회 공연으로 1974년 4월 3일-7일에 걸쳐 있었던 <지귀의 꿈> 등을 들 수 있다. 그러나 이러한 창작발레들은 서양의 발레에 무턱대고 우리의 미족적인 소재만을 가리지 않고 접목시킨다고 해서 그것이 곧 한국의 발레가 될 수 없다는 회의적인 반응도 있었다(홍미옥, 1995).

한편 1975년에는 국립발레단의 창단 이후 첫 지방 공연을 가졌는데, <백조의 호수>와 <호두까기 인형>을 공연하였다. 이 공연은 서울과 지방간의 문화적 격차를 해소해 보려는 의도와 발레인구의 저변확대를 꾀하려는 계기가 되었다는 점에서 그 의의가 있다고 있다(김현영, 1992). 또한 1975년의 주목할 만한 것으로는 <지젤>의 전막공연이 될 것이다. <지젤>의 한국 초연은 매우 성공적이었는데, 이 나라에 발레가 도입된 이래 처음으로 로맨틱 발레를 안심하고 소화할 수 있는 발레단을 갖게 되어 기쁘다는 호평을 받았다(이정일, 박금희, 1997: 209-227).

1976년에는 또 한번의 클래식 전막 공연을 선보였는데, 백성규의 재안무로 <코펠리아>를 선보였다. 1977년에는 국립발레단 제20회 공연으로 <백조의 호수>를 시도함으로써 역사적으로 큰 의의를 갖고 있다. 특히 이 공연은 우리나라의 발레가 짧은 시간임에도 불구하고 초석을 다져가고 있음을 확인하여 주는 계기가 되었다. 1970년대에 나타난 한국발레의 주된 특징은 국립발레단과 대학 발레단의 활동이 본격화되기 시작했는데, 이런 단체들의 다수 공연으로 우리나라 발레의 기틀을 다지는 계기가 되었던 시기였으며, 국립발레단은 클래식 발레를 중심으로 대학은 창작발레 공연으로 나뉘어 지는 시기였다.

1980년대 이후 우리나라는 경제적인 면에 있어서 급속한 성장을 보였고 예술계 역시 활발한 해외교류로 인해 눈부신 성장을 보였으며 활발한 창작활동이 전개된 시기였다. 70년대 후반의 대학중심의 창작경향은 1980년대에 들어서도 그대로 반영되어 많은 실험적인 작품들을 선보였으며 클래식발레보다는

창작발레에 더 많은 비중을 두고 있으며 서양적인 소재보다 우리의 고전이나 시를 소재로 또는 민화나 설화를 소재로 한 창작발레가 보여 지는 시기이다.

우리나라의 고전이나 문학을 소재로 한 작품으로는 <배비장>, <춘향의 사랑>, <심청>, <콩쥐팥쥐>, 민화나 설화를 소재로 하는 작품으로는 <처용>, <자명고>, <왕자 호동>, <고려애가> 등이 있고, 삶 속에 한국정서를 표현한 작품으로는 <대지의 소리>, <사군자>, <장생도> 등으로 구분지어 볼 수 있다. 이렇듯 1980년대 우리나라 발레의 경향은 서구 발레의 모방에서 벗어나려는 의욕적인 창작활동이 나타났다고 할 수 있는데, 비록 장르별 모호성은 있었지만 실험적이고 의욕적인 창작활동은 무용인들의 예술관 확립에 대한 의식이 뚜렷하게 반영되었다.

이러한 추세는 국립발레단, 광주시립무용단, 유니버설발레단, 서울발레시어터 등에서도 찾아볼 수 있다. 예로써 현재 문화관광부 소속 국립극장 전속단체로 있는 국립발레단은 한국을 대표하는 전문발레단으로서 한국 무용계의 중추적인 역할을 다하고 있다. 현재 국립발레단에는 50명의 무용수가 전속단원으로 있으며 이들은 모두 1년에 1번씩 있는 오디션을 통해 전국에서 선발된 최고의 무용수들이다. 국립발레단의 연 공연회수는 약 60여회로서 정기공연을 비롯하여 지역 순회공연, 특별공연, 초청공연 등이 있다. 1993년 임성남 단장의 뒤를 이어 김혜식이 제2대 단장을 역임하였고, 제3대 단장에는 최태지, 제4대 단장에는 김긍수, 그리고 제5대 단장에는 박인자 교수가 맡아 현재 국립발레단을 이끌고 있다.

또한 광주시립무용단도 지역의 발레단으로서 중요한 역할을 하고 있다. 1970년 이전 광주의 무용은 주로 서울 등의 대학에서 개최된 경연대회를 중시하고 있었고 특히 학원무용이 그 주류를 이루었다. 그러나 광주에 대학 무용과가 설치되고 대학에서 무용수들이 양성되면서 전문적 무용단체가 태동하게 되었는데 그 결과 1976년 10월에 광주시립무용단의 창단이 이루어진다. 광주시립무용단은 그 동안 호남지역 문화를 이끌어온 선두주자였으며 한국 발레계에도 차지하는 비중이 막중할 정도로 여러 번 창작발레를 무대에 올리

면서 한국 발레의 토착화를 이끌어왔다(문경환, 1994). 주요 멤버로는 박금자 초대단장과 박경숙 전 단장을 들 수 있다.

유니버설 발레단은 국내 최초의 민간 직업발레단으로 동양의 서정과 순박성을 겸비한 서구적인 발레단으로 통일교 문선명 총재에 의해 1984년에 창단되었다. '유니버설'이란 명칭은 국경을 초월한 예술의 경지를 나타내는 의미에서 유래된 것으로 유니버설 발레단의 모태는 1976년 설립된 선화예술중학교이다. 1984년 7월 문훈숙과 패트릭 비셀을 주연으로 한 <신데렐라> 전막을 무대에 올림으로써 신선한 충격을 발레계에 던진 이래 초대 예술감독 에드리엔 델라스, 2대 다니엘 레반느, 3대 로이 토비아스, 4대 브루스 스타이블로 이어지는 연계를 통해 비약적인 성장을 계속해왔다. 그 동안 유니버설 발레단은 해외공연을 포함한 주옥같은 발레의 진수를 선보여 왔고 특히 문화적으로 소외되어 있는 지방도시 공연에도 남다른 노력을 기울여왔다.

뿐만 아니라 유니버설 발레단은 미국, 일본, 러시아를 비롯하여 세계 여러 나라와의 연계를 가지고 눈부신 발전과 성장을 거듭하였고 매년 세계적으로 명망 높은 발레교사 및 안무가 등을 초빙하는 등 체계적인 조기 발레교육을 위한 유니버설 발레 아카데미를 국내에 개설하였다. 주요 멤버로는 1984년부터 1987년까지 초대 예술감독을 맡았던 에드리안 델라스, 1988년 제3대 단장으로 취임한 로이 토비아스, 1995년에 예술감독으로 취임한 브루스 스타아블, 그리고 현재 주역무용수 겸 단장으로 활발한 활동을 벌이고 있는 문훈숙 등이 있다.

마지막으로 서울발레시어터는 그 동안 국내 발레계를 이끌어온 양대 프로 발레단인 국립발레단과 유니버설발레단에서 수년간 주역 혹은 솔리스트로 활약해 오던 한국의 대표적인 무용수들로 창단, 세계를 향한 한국 발레계의 새로운 비전을 제시하며 국내 발레 발전에 중추적인 역할을 수행의 목표로 1995년에 창단되었다. 유니버설발레단에서 주역 무용수로 활약했던 김인희와 솔리스트였던 제임스 전 부부가 각각 단장과 상임 안무가로 취임하였고 예술고문으로 로이 토비아스와 다니엘 레반스가 맡았다. 주로 창작에 의한 현대

발레를 중점적으로 공연하는 발레단으로 다른 발레단에 비해 단원수도 현격하게 차이가날 만큼 소수정예 식으로 운영되고 있다.

특히 서울발레시어터는 발레공연에서 자주 볼 수 있는 화려한 볼거리의 무대세트와 의상비를 과감히 생략하고 순수한 테크닉의 위주의 수준 높은 프로 발레단을 지행하고 있으며 외국 발레단의 경우 기업의 적극적인 참여로 성공적으로 운영하는 뉴욕시티발레단과 쉬투르가르트 발레단처럼 되기를 바라는 점에서 기존의 발레단과는 다른 성향을 띄고 있다(홍지승, 2000; 104).

이상과 같이 한국의 발레사를 해방 전, 해방 후 그리고 국립발레단 창단 이후로 나누어 살펴본 결과, 1972년 국립발레단이 정식으로 창단되기 전까지는 많은 혼란이 거듭된 시기였으며 1970년 후반부터 우리의 발레는 국립발레단과 더불어 대학의 무용 활동과 함께 발전되기 시작하였음을 알 수 있었다. 또한 광주시립무용단(1976년), 유니버설발레단(1984년), 그리고 서울발레시어터(1995년) 등의 직업 발레단이 창단되면서 클래식발레에서부터 창작발레에 이르기까지 다양한 작품들을 무대에 올리고 있지만 서양의 발레를 한국적 정서에 맞게 뿌리를 내리기 위해서는 무용인들의 우리나라 미의식에 대한 새로운 인식과 더불어 체계적인 교육을 통한 발레의 완벽한 테크닉 구사에도 노력해야 할 것으로 사료된다.

제3절 국립발레단의 창단과 활동

국립발레단의 활동은 1962년에 발족한 국립무용단에서부터 시작하였지만 국립무용단이 1970년 국립발레단과 국립무용단으로 분리되면서 국립발레단은 비로소 독자적인 발레단으로서 공연활동을 재개할 수 있게 되었다. 이전의 국립무용단은 주로 임성남의 작품으로 전반적인 무용단의 공연활동이 발레쪽으로 치우쳤으나 송범은 한국무용과 외국무용이 혼합된 것 같은 작품을, 주리는 스페인 춤을, 그리고 김문숙, 강선영, 김진걸이 번갈아가며 한국무용

작품을 발표하였기 때문에, 1970년 이전의 국립무용단의 공연 활동은 국립발레단과 국립무용단이 독자적인 발전을 하기 위한 하나의 모체였다(김경희, 1999). 본 고에서는 김경희(1999)의 연구와 김태훈(2000)의 연구를 중심으로 국립발레단의 발전양상을 요약하여 제시하였다.

1) 제1기(1974-1992)

국립발레단은 1970년 6월에 개최된 국립무용단의 제12회 공연을 마지막으로 1972년 드디어 국립무용단으로부터 독자적인 국립발레단이 독립하여 창단하게 되었다. 1972년 6월에 개최된 제13회 정기공연에서는 임성남 안무의 <공기의 정>, <발레학교>, <발레의 명작집>, <오줌싸개의 향연> 등이 발표되었다. 1973년에는 정기공연이 없었으며 1974년 명동에 위치한 국립극장은 장충동으로 이전하면서 국립발레단은 보다 나은 시설을 갖춘 극장과 연습실, 그리고 매년 오디션을 통해 전국에서 선발된 정규 단원들로 새로운 시대를 맞이하게 된다. 그해 4월 임성남 안무로 전3막 5장의 <지귀의 꿈>이 발표되었는데, 이 공연은 장충동 국립극장으로 옮기고 나서의 첫 공연작품이라는 국립발레단사에 의미 있는 작품으로 남게 된다.

1974년 12월 국립발레단은 제15회 공연으로 <백조의 호수>와 <호두까기 인형>을 무대에 올리게 되는데, 이 작품은 국립발레단이 창단된 이래 처음으로 지방무대에 발레예술을 선보이게 된 것으로 서울과 지방간의 문화적 격차를 해소해 보려는 의도와 발레 인구의 저변 확대를 시도했다는 점에서 의미 있는 공연으로 평가를 받고 있다(김태훈, 2000). 특히 임성남(1998)은 이 공연을 계기로 발레학교의 절실함과 남자무용수에 대한 국가적 차원의 지원을 당시의 공연 팜플렛을 통해 역설하게 된다.

이렇듯 국립발레단이 장충동으로 이전하여 중앙국립극장에서 활동을 하기 시작한 1974년부터 임성남 단장이 퇴임한 1992년까지의 정기공연과 그 출연진에 관해 고찰해 보았을 때, 국립발레단의 발전양상은 다음과 같은 특징을 가지고 있다. 이들 내용을 요약하여 제시하면 다음과 같다.

첫째, 임성남은 1962년 제1회 공연부터 14회 공연인 <지귀의 꿈>까지 줄곧 남자 주역으로서 위치를 굳건히 해왔으며, 14회 때에는 이동우가 임성남과 같이 더블 캐스팅되었으며, 15회 때부터는 왕자역을 김성일이 맡기 시작하면서 남자 주역은 그 이후로 이상만, 민병수, 백의선, 김궁수, 문병남, 나형만, 정형수로 그 맥을 이어가고 있었다. 반면에 여성무용수들은 이화여대 사학과를 졸업하고 1회 때부터 공연에 참가했던 김학자는 18회까지 주역으로 캐스팅되었으며, 제14회 공연작품 <지귀의 꿈>에서는 수도여자사범대 출신의 김명순이 주역으로 발탁되었고, 그 후로는 진수인, 지경자, 박해련, 안승희, 오영자, 허경자, 손윤숙, 김옥선, 김경희, 권안숙, 조미송, 전미연, 김순정, 최태지, 한금련, 이미자, 이재신, 박경숙, 이경란 등이 주역을 맡았다. 남성 주역무용수들에 비해 여성 주역무용수들이 현저하게 그 숫자가 많은 것은 여자들은 결혼과 출산 등으로 무용수로서의 생명력이 그만큼 남자들에 비해 짧기 때문에 같은 기간동안 많은 주역들이 배출되었던 것으로 사료된다.

둘째, 국립발레단은 제14회 공연부터 장충동으로 이전한 중앙국립극장에서 정기공연을 갖기 시작하였는데, 그 이전까지 공연의 출연진들을 살펴보면, 몇몇 고정 출연자들 이외에는 특정 작품을 위해 일시적인 단원들이 구성되어 출연하였으나 14회부터는 고정적인 정규 단원들이 구성되었고 개인의 기량에 따라 약간의 차이는 있지만 1-2년 정도 후에는 각 작품에서 솔로 역할을 맡고 신단원들은 주로 군무진으로 참가하면서 이른바 배역진들이 구축되기 시작하였다. 또한 13회 공연까지는 전규단원 없이 임성남의 개인연구소 문하생들이 출연하였으므로 출연자들에게 고정 월급이나 출연료는 없었으나 1974년 이후로는 정규단원을 모집하여 아주 적은 액수이지만 일정액이 월급으로 지급되었다고 한다.

셋째, 임성남 단장은 1992년 73회의 정기공연을 개최하는 동안 10차례의 객원 안무가를 초빙하여 새로운 작품들을 발표하였다. 처음으로 초빙된 안무가는 백성규 인데, 그는 재일교포무용가로서 19,20회 공연을 위하여 <코펠리아>를 안무 및 국내 초연시켰다. 그 후 제21회 공연을 위하여 아리마 고로가 초

빙되어 <호두까기 인형>을 재구성하였으며, 23회 공연에서는 이시다 다네오가 초빙되어 <신데렐라라>를 국내 초연시켰으며, 25회와 26회 공연에서는 프레드 마르티니가 초빙되어 <사계>, <작품 9번, <골렘>과 <로미오와 줄리엣>을 초연시켰다. 29회 때에는 로이 토비아스가 초빙되어 <모짜르티아나>, <어린이들의 유희>, <세레나데>를 초연시켰으며, 37회 때에는 고마끼 마사히데가 초빙되어 <목신의 오후>와 <세헤라자데>를 초연시켰다. 52회 공연을 위해서는 23회 때 초빙했던 이시다 다네오가 <노틀담의 꼽추>를 안무하여 국내 초연시켰다. 러시아가 개방되면서 67회 때에는 볼쇼이발레단에서 마리나 콘트라체바를 초빙하여 <돈키호테>를 초연시켰으며, 72회 때에는 쌍 페테르브르그에서 보리스 에이프만을 초빙하여 <레퀴엠>과 <브라보 휘가로>를 초연시켰다.

넷째, 임성남 단장은 객원 안무가뿐만 아니라 객원 주역도 초빙하여 무용수들의 질적 향상을 시도하였다. 처음으로 초빙된 무용수로는 임아유미로 그녀는 제29회 <모짜르티아나>에서 주역을 맡았다. 제37회 공연 <세헤라자데>에서는 최태지가 초빙되어 주역을 맡았다. 최태지는 제40회 공연 <백조의 호수>에서 다시 객원 주역을 맡았으며 그 후 그녀는 1987년에 정식 입단하여 주역 무용수로서의 위치를 다졌다. 임아유미는 제45회 공연 때에 다시 초빙되어 <백조의 호수> 2막에서 주역을 맡았다. 다섯째, 1962년 제1회 공연부터 임성남의 작품에만 출연하였던 김학자는 14회부터 안무보의 위치에 섰으며, 제16회 정기공연에서는 <영감>이라는 작품을 발표하면서 안무가로 출발하기 시작하였다. 재36회 공연에서 김학자는 <라 바야데르> 4막을 재구성하여 국내 초연시켰으며, 김성일은 <매직 칼라>, 김명순은 <짚시>의 창작 작품을 발표하였다. 제41회 공연에서 김성일은 <폴로네에즈와 왈츠>와 <태동>을, 김학자는 <길가에서>의 작품을 발표하였다. 이와 같이 비록 그 횟수는 적었지만 국립발레단 정기공연을 통해 김학자, 김성일, 김명순의 국내 안무가를 배출하였다.

여섯째, 진수인은 1965년 제6회부터 국립발레단 공연에 참가하여 솔로이스

트를 거쳐 제18회 <지젤>에서 김학자와 함께 주역을 맡았으며, 1980년 <로미오와 줄리엣>에서 조안무를 맡으면서 지도자의 위치에 섰다. 그 후 그녀는 1990년 정식 지도위원으로 부임하였다. 이처럼 국내 안무가뿐만 아니라 국립발레단은 김학자, 김성일, 진수인 등의 지도위원을 배출하였다. 그러므로 임성남은 국립발레단을 창단하면서 30년간 73회의 공연을 안무 및 연출하면서 한국 발레계의 중요한 기틀을 마련하였음을 알 수 있다.

2) 제2기 (1993-1995)

임성남 단장의 퇴임 이후 김혜식이 1993년 단장으로 취임하면서 국립발레단은 새로운 지도체제를 맞이하게 되었다. 새로 부임한 김혜식 단장은 지난 1990년부터 지도위원으로 재직해왔던 진수인을 최태지와 문병남으로 교체하면서 새로운 조직체제를 구성하였다. 남성으로는 문병남, 나형만, 최광석, 강준하, 이원국, 신무섭, 박성철, 김선호, 김용걸, 김형민, 최세영을, 여성으로는 최태지, 이재신, 정미자, 이경란, 최경은, 한성희, 박순영, 남소연, 최선아 등의 국내 주역 무용수들을 배출하였으며 유니버설발레단의 주역 무용수인 김인희, 연은경, 제임스 전을 흡수하기도 했다.

또한 그녀는 단장 취임 후 첫 공연인 제74회 <백조의 호수>부터 1995년 제83회 정기공연 <호두까기 인형>까지 매 공연 때마다 다채로운 출연진들을 구성하였는데, 스베틀라나 최, 프랑스와즈 튜브니, 크리스토퍼 도일, 요한 랑블을 외국에서 초빙하여 객원 주역으로 출연시켰으며, 과거 발레단 단원이었던 문영철, 김순정과 대학 재학생들 중에서도 우수한 무용수들을 선발하여 공연에 참가시켰다. 특히 김혜식은 국립발레단의 부속 문화학교를 창설하여 초등학교 학생들을 위한 발레의 조기 교육에도 힘을 기울였으며 이들 발레반 학생들에게는 <호두까기 인형> 등 발레단의 정기공연에 참가할 수 있는 기회를 부여하였다.

아울러 김혜식은 국립발레단 후원회를 조직하여 국립발레단의 매 공연 시 후원회로부터 일종의 격려금을 지급받아 단원들의 재정적인 뒤받침에 보탬이

되게 하였으며, 후원회 회장 등 몇몇 회원들을 공연에 직접 참가시켜 발레 관객의 저변화를 위해서도 적극적인 활동을 펼쳤다. 뿐만 아니라 "국립극장 문화광장"이라는 프로그램을 마련하여 분수대 광장에서 양회공연을 통해서 보다 폭넓은 발레관객을 흡수하고자 시도하였다. 또한 외국에서 개최되는 국제 경연대회에 단원을 참여케 함으로써 국내 무용수들에게 국제적인 평가를 받을 수 있는 기회를 갖게 하였는데, 1994년 신무섭은 제16회 불가리아 바르나 국제 발레콩클에서 출전하여 장려상을 수상한 바 있다.

3)제3기(1996- 현재)

김혜식 전임단장에 뒤이어 1996년에는 최태지가 국립발레단 단장으로 취임하게 된다. 최태지 단장은 일본 가이타니 발레학교를 졸업하고 프랑스와 미국에서 발레를 수학한 재원으로 1983년과 1984년에 <세헤라자데>와 <백조의 호수>에서 객원 주연으로 캐스팅되어 국내 무대에 데뷔하였으며, 그 후 1987년 정단원 으로 입단하면서 <노틀담의 꼽추>, <호두까기 인형>, <돈키호테> 등의 클래식 작품에서 뿐만 아니라 <왕자 호동>, <고려애가>의 한국 창작발레, <레퀴엠>, <브라보 휘가로>의 현대발레 작품에서도 주역을 맡았다. 1993년부터는 지도위원의 책임을 맡으면서 주역 무용수로서의 위치도 다졌다. 최태지 단장은 2001년 김긍수 신임단장에게 자리를 물려줄 때까지 새로운 시도를 추진하면서 국립발레단의 발전에 노력을 기한다.

첫째, 최태지 단장은 부임하면서 <돈키호테>, <노틀담의 꼽추>, <해적>, <지젤>, <호두까기 인형>의 전막 발레와 <백조의 호수> 2막, <레이몬다> 3막, <파퀴타> 2막을 발표하면서 클래식 발레에 주력하였으며, 한국적 신화를 바탕으로 한 <바리>를 안무하여 한국적 창작발레를 시도하였다.

둘째, 외국에서 활동하고 있는 한국인 발레 무용수들을 초빙하여 국내 발레 관객들에게 소개하였는데, 현재 볼쇼이 발레단 단원인 배주윤은 <파퀴타>, <신데렐라>, <지젤>에서, 슈트르가르트 발레단의 주역 무용수인 강수진은 <노틀담의 꼽추>에서 객원 주역을 맡았다.

셋째, 과거의 여성 주역들은 거의 대부분이 대학 졸업 후 입단하여 약 2-3년 후 혹은 4-5년 후에 주역급으로 발탁되었지만 1996년부터는 중 고등학교 때 이미 러시아로 유학을 간 남소연, 김지영, 김주원이 각각 모스크바와 바가노바 발레학교에서 수학한 후 정식 입단하여 주역을 맡으면서 발레단의 여성 주역무용수의 연령이 급격히 낮아졌다.

넷째, 단원들을 세계 주요 무용콩클에 출전시켜 한국 발레를 국제적으로 인정을 받을 수 있는 기회를 제공하였는데, 1997년도에는 김용걸이 모스크바 국제 발레콩클에서 동상을, 이원국과 조주환은 일본 아시아 태평양 국제 발레콩클에서 각각 2등상을 수상하였다. 1998년도에는 김지영이 미국 국제 발레콩클에서 동상을, 그리고 같은 해 김용걸과 김지영은 파리 국제 발레콩클 듀엣 부문에서 금상을, 김창기는 일본 고베 국제 발레콩클에서 2등상을 수상하였다. 이와 같이 국제 경연대회에서의 단원들의 좋은 성과는 한국 발레의 수준을 국제적으로 인식시키는 중요한 계기가 되었다.

다섯째, 정기공연 외에도 1997년에는 국립발레단 사상 처음으로 이집트와 이스라엘에서 해외공연을 가졌는데, <백조의 호수> 2막과 <파 드 캬트르>, <해적>, <카르미나 브라나>, <돈키호테> 중 하이라이트를 발표하였다. 1998년에는 일본 문부성 주최의 '98 아시아 아트 페스티발에 김용걸, 김지영, 최세영, 최경은, 조주환, 김하선의 주역과 솔로이스트 무용수들을 파견하여 합동공연을 갖게 하는 등 국제적 면모를 갖춘 발레단으로 성장시켰다.

여섯째, 최태지 단장은 일반인들에게 발레를 쉽게 소개하기 위해 1997년부터 "해설이 있는 발레"를 기획하여 해설과 함께 발레 작품들을 감상할 수 있는 무대를 마련하였으며 1993년부터 실시되어 1년에 한두 번 정도 가졌던 "국립극장 문화광장"을 더욱 활성화하여 1999년에는 5회의 토요 야외무대를 분수대 광장에서 개최하여 "발레 대중화의 선두 주자"라는 평을 듣고 있다.

마지막으로 최태지 단장의 뒤를 이어 2002년에는 김긍수가 단장을 맡아 국립발레단을 이끌고 있다. 김긍수 단장은 예술의전당으로 연습실을 옮긴이래 발레단의 독자적인 운영을 위해 노력하고 있으며 전임 단장이 추진해오던

“해설이 있는 발레”뿐만 아니라 레파토리 정착과 발전에 노력을 다하고 있다.

이상과 같이 국립발레단은 임성남, 김혜식, 최태지, 김궁수, 박인자 등 5명의 단장을 통해 발전을 거듭해오고 있으며, 특히 2000년 새로운 극장장의 취임 이래 장충동 시대를 벗어나 법인으로 독립하여 양재동의 <예술의전당>으로 자리를 옮기고 새로운 도약의 시기를 맞이하고 있다.

제3장 한국 창작발레의 안무적 성향

한국의 발레는 1970년대 들면서 다른 예술에 비해 해외공연이 많아졌고, 각 대학에도 무용학과가 많이 신설되었으며 직업무용단이 하나 둘씩 늘어감에 따라 전문무용단까지 만들어졌다. 그리고 1972년부터 '문화예술진흥법'이 8월 14일 통과되면서 한국문화예술진흥원이 발족하였고 1979년부터 대한민국무용제가 자리를 굳히면서 한국 창작발레도 활성화의 길로 접어들게 되었다. 따라서 본 고에서는 실질적으로 한국 창작발레를 주도해온 국립발레단, 광주시립무용단, 유니버설발레단에서 공연한 주요 창작발레를 중심으로 살펴보고 주요 창작발레에 나타난 성과와 과제에 대하여 살펴보았다.

제1절 국립발레단의 창작발레

가. 국립발레단의 주요 활동

국립발레단의 역사를 보면 이른바 국립무용단이라 해서 한국무용, 발레, 현대무용이 이분화된 채 통합된 단체로 활동했던 1942년부터 1972년까지 근 30년 동안 창작발레의 모습이란 사실상 불투명했다. 작품의 형식은 대부분 소품이거나 단막극의 무용극이었고 국립무용단이란 한 울타리 안에서 발레를 전공한 이, 현대무용을 전공한 이, 한국무용을 전공한 이가 함께 상주했기에 발레의 독자성은 현대무용과 겹치기도 했고 또 "코리안 발레"의 시도한 명목에서 발레의 독특한 미학이 우리의 민속 소재나 춤동작에 의해 혼란스럽기도 하였다.

국립무용단이 소공동의 구 시공관에서 장충동 국립극장으로 옮겨가는 1972년에 들어서야 국립발레단은 보다 독자적이고 친근한 레파토리를 구축하게 된다(김태원, 1991). 1973년부터 2000년 12월 <호두까지 인형>으로 총 99회의

정기공연을 치른 바 있는 국립발레단의 레파토리는 크게 이른바 "클래식 발레"와 "창작발레"로 이분화되어 나눠질 수 있다. 레파토리(repertory)란 사전적 의미에서 보면, 작품에 필요한 장치, 의상, 음악 등이 갖추어지고 그에 대한 연습이 이루어져 있어서 한 단체가 어느 때든지 공연할 수 있는 무용작품의 목록을 말한다(김나영, 1998: 5).

무용단의 고정작품은 그 무용단의 얼굴과 같고 어느 대라도 초청을 받으면 응할 수 있는 무용단의 자산과 같다. 직업발레단의 활동에 있어 그 레파토리의 특성과 축적된 양상을 살펴본다는 것은 발레단의 예술적 작업의 핵심을 점검해 보는 일이다. 그것은 발레단의 직업성을 내적으로 규정하고 있는 다른 하나의 기준치, 즉 무용수들의 기량의 전문성과 더불어 한 무용단체가 지닌 미학적 바로메타의 가장 중요한 요소이기 때문이다. 그런 점에서 국립발레단의 그 동안 축적되어온 레파토리를 살펴보는 것은 우리 춤의 위상 정립을 위해서도 필요하다.

여기서는 클래식 발레와 창작발레로 나누어 레파토리를 분석해 보고 이 작품의 주요 안무가의 작품성향을 살펴보고자 한다. 먼저 클래식 발레의 작품을 살펴보면, 1970년대는 주로 <백조의 호수>, <로미오와 줄리엣>, <지젤>, <공기의 정>, <신데렐라>, <사계>, <호두까기 인형>, <골렘>, <코펠리아> 등이 공연되었다. 1980년대에는 <카르멘>, <노틀담의 꼽추>, <동물의 사육제>, <세헤라자데> 등이 공연되었는데, 70년대에 이어서 유지된 작품은 <백조의 호수>, <지젤>, <호두까기 인형> 등이다. 1990년대에는 <해적>, <까르미나 부라나>, <돈키호테>, <레퀴엠>, <브라보 휘가로> 등이 공연되었다. 특히 90년대는 80년대에 이어서 <백조의 호수>, <호두까기 인형>, <지젤>, <노틀담의 꼽추> 등이 계속 공연되어졌으며, 70년대의 작품은 90년대에 재공연한 작품으로는 <신데렐라> 등이 있다. 그러나 국립발레단은 <노틀담의 꼽추>, <호두까기 인형>, <코펠리아>, ,카르멘> 등 20여 작품이 무대에 올려졌다.

한편 <호두까기 인형>이 비슷한 시기에 정기공연되어 지고 있는데, 그 원인을 편하고 아름다운 차이코프스키의 음악, 아이들의 상상력을 마음껏 자극

하는 환상적인 이야기, 더욱이 클래식 발레의 정형미가 곁들여진 <호두까지 인형>이야말로 크리스마스가 낀 연말에 온 가족이 함께 부담없이 감상하기에 꼭 맞는 작품이기 때문으로 해석된다. 이 작품은 작품성 못지않게 수익성이 좋아 외국의 발레단 중에는 12월 한 달 동안 <호두까기 인형>을 공연하여 벌어들인 돈으로 1년 동안의 운영을 꾸려가는 단체도 적지 않을 정도라 하는데, 우리나라 역시 예외는 아니다(김효영, 1996).

한편 국립발레단의 창작작품은 주로 80년대에 집중적으로 나타났다. 이 시기의 창작발레의 레파토리를 살펴보면, 설화를 소재로 한 임성남 안무의 <지귀의 꿈>, 상상의 나라에서 영감을 얻은 김학자 안무의 <영감>, 한국춤의 테마와 리듬을 추상적으로 살려 음악에서 느끼는 인상을 발레로 표현한 임성남 안무의 <대비> 등이 있다. 80-90년대에는 처용설화를 소재로 한 <처용>, 한국의 고전을 소재로 삼은 <배비장>, 고전인 춘향전을 발레화한 <춘향의 사랑>, 왕자 호동과 낙랑공주의 비극적인 사랑을 묘사한 발레의 전형적인 표현기법이 가미된 <왕자 호동>, 그리고 민간설화인 '고려장'을 소재로 한 <고려애가> 등이 있다. 91년부터 현재까지는 모던 창작발레인 김혜식 안무의 <에떼르니떼>, 무속신화를 소재로 한 최태지 안무의 <바리> 등이 있다.

이와 같이 국립발레단의 창작발레는 모두 최소한 2막 이상인 장막발레의 구조를 가지고 소재적 차원에 있어서 여태까지는 너무나 뚜렷이 또 매우 노골적으로 한국적인 것을 다루어 왔으며 주로 고전, 민담이나 설화에 기초한 극적 발레의 특성을 가지고 있었다.

나. 주요 창작발레

본 고에서는 1980년대 들어서 집중적으로 나타난 창작발레 가운데 <처용>, <배비장>, <춘향의 사랑>, <고려애가> 등을 중심으로 안무성향을 살펴보았다.

1) 처용

○작곡 : 김희조

○안무 : 임성남

○극본 : 박만규

○주요내용 : 3막 7장으로 구성된 <처용>은 아내를 빼앗긴 아픔을 영원한 시로 남긴 처용가는 신라 헌강왕 때 동애 용왕의 아들인 처용랑이 불렀다는 향가에서 비롯된다. 처용무는 고려와 조선 왕조를 거쳐 전승되었고, 우리 춤의 원류로 지칭되었다. 국립발레단의 <처용>은 민족 발레의 창조를 위한 본격적인 시도였다고 말할 수 있고, 창작발레의 기반을 마련하였다는데 그 의미가 크다. 이 작품의 내용은 명화공주와 처용과의 뜨겁고 순수한 사랑의 이야기를 줄거리로 잡아 역신과 대결에 있어서도 증오와 저주에 찬 보복보다는 관용과 슬기로 굴복케 하는 내용이다.

<처용>은 1981년 제28회 정기공연으로 7월 1일에서 7월 5일까지 발표된 창작발레이다. 기록상 우리 춤으로 나타난 최초의 춤이기도 한 처용무는 일연의 삼국유사에 그 기록이 남아있다. 안무자 임성남(1981)은 <프로그램>에서 "한국이라는 민족적 바탕과 배경을 주체로 창조적 작업을 실행해 나간다는 것은 더 중요하고 또 예술가로서 필연적 자세요, 사명이라고 할 수 있을 것이다"라고 하였다(김희조, 1981. 7.1).

당시의 공연평을 보면, '20년의 무대역사를 쌓아온 발레단은 이제 민족발레의 면모를 보여야 할 때"(경향일보, 1981. 7. 1)라고 문제점이 제기되었고, 또한 "종교적인 설화적인 흐름보다는 애절한 젊은 남녀의 사랑이야기로 작품을 꾸몄다"한국일보, 1981. 7. 1)라고 하였다.

그러나 이 작품은 다른 창작발레가 안고 있는 문제와 같이 음악에 문제점이 제기되었다. "음악을 누가 작곡할 것인가가 이 공연을 늦추게 하였는데,

결국은 김희조 작곡·지휘로 결정되었다"고 한 것처럼 1년간의 준비기간을 갖고서 거문고와 아쟁소리에 맞추어 춤을 추었다. 또한 신명나는 가면극과 탈춤이 등장하는 이색적인 작품이었다. 작곡자인 김희조 역시 <프로그램 인사말>을 통해서 다음과 같이 말하고 있다. 창작발레 음악의 작곡은 서양의 발레음악은 그 나름대로의 틀이 잡혀져 있고 또 유명한 곡들이 남겨져 있지만 <처용>이란 주제 안에서 과감한 창작음악을 작곡하지 못한 것은 발레음악이 갖고 있는 특성을 감안하지 않을 수 없기 때문이다(김희조, 1981. 7. 1).

발레음악의 특성이란 오직 선택된 음악만으로 무용작품이 이루어지는 것이 아니며 그 음악의 리듬에 있다는 것이다. 왜냐하면 리듬의 구성이 변화를 가져야만 무용도 거기에 비례하여 다양하고 흥미로워지므로 자연스럽고 변화가 많은 동작을 표현함으로써 무용아 다양해질 수 있기 때문이다. 그러므로 무용과 음악은 그 한계의 혼합성이 부인된다고만 할 수 없을 것이다. 이러한 관점에서 미학자 올드리치(C. V. Aldrich)는 무용의 음악예술의 내포성을 주장하기까지도 하는 것이다(김문환, 1975: 152) 그럼에도 <처용>은 1983년에 이어서 또 1985년 10월 11일부터 10월 13일까지 제43회 국립발레단 정기공연으로 무대에 올려졌으며, 이번 세 번째 공연은 전작품의 미비점을 보완시켜 새로운 작품의 이미지를 부각시켜 준 것으로 인식되었다.

2)배비장

○작곡 : 최창권

○안무 : 임성남

○극본 : 김지일

○주요내용 : 이 작품은 3막9장으로 구성된 창작발레로서 우리 역사와 고전에서 소재를 얻어 만든 우리나라 최초의 실험적인 코믹 발레이다. <배비장>은 이미 창극이나 뮤지컬로 공연된 적은 있으나 처음으로 발레화 했다는데 그 의의가 있다. 이 작품은 군자의 흉내에 급급한 나머지 거설만을 내세우는 형식주의자 배

비장이 방자와 기생인 애랑에 의해 봉변을 당하는 내용의 작품이다. 이 작품의 특징은 기존 발레보다는 디베르티스망을 가능한 생략하였고 희극적인 무대구성과 배경, 그리고 인물의 양식화를 시도한 작품이다.

<배비장>은 1984년 제38회 정기공연으로 4월 4일부터 4월 8일까지 발표되었으며 이 작품은 우리 역사와 고전에서 얻어 만든 우리나라 최초의 실험적 코믹발레이다(박중길, 1987). 당시의 공연평을 보면, "안무자 임성남은 서구적 시선이나 관점을 과감하게 탈피하고 발레기법을 사용해 코믹한 민족발레를 창조하는데 주력했다"라고 호평하였으며(경향신문, 1984. 4. 4), 특히 창극과 뮤지컬이 시도하였던 헤피 엔딩을 버리고 배비장의 반전되는 몰락으로 결말지은 점이 높이 샀다.

또한 창극과 뮤지컬이 시도하였던 '해피 엔딩"을 버리고 배비장의 반전되는 몰락으로 결말지은 점이 특색이었다. 이러한 특색은 단순한 사실주의로써 필요이상의 복장을 생략하였고 희극에서 묘사된 객관적 실체를 무대상에서 표현하여 적은 재제로 많은 것을 표현하였다. 또 Petipa의 작품의 특징인 해피 엔딩과 대조적인 임성남의 출연은 훌륭하다고 평가할 수 있다.

3)춘향의 사랑

○작곡 : 김정일

○안무 : 임성남

○극본 : 김지일

○주요내용 : 이 작품은 우리의 고전인 <춘향전>을 전막 발레화한 초연작으로서 춘향과 이도령의 사랑을 환상적으로 표현한 작품이다. 5월 단오의 흥겨운 풍속도를 서막으로 시작하며 우리의 소박한 정취를 보여준다. 전막을 통해 명쾌하게 전개되는 이야기의 줄거리는 소설이나 무대형식에 익히 접해온 작품이다. 이

작품은 관객에게 부담 없는 감상의 즐거움을 줄 수 있는 창작발레이다.

<춘향의 사랑>은 '86 아시안게임 문화예술축전의 참가작품으로서 1986년 8월 24일부터 2일간 공연되었다. 이 작품은 국립발레단이 민족발레를 정립하기 위하여 시도해온 작품 중 하나로서 우리의 고전을 소재로 발레화시킨 성공작으로 평가를 받았고 전통을 최대한 살린 민족발레이다.

작품의 주요 형태는 국립발레단이 민족발레를 정립하기 위하여 벌여온 작품 중 하나로서 지금까지 뮤지컬, 오페라, 연극, 영화 등으로 다양하게 꾸며졌지만 발레로 초연된 작품이다. 당시 공연평을 보면, '다른 연극이나 오페라가 과거에 공연했던 것과는 달리 발레의 특성이라고 할 수 있는 환상적이고 추상적인 면을 우리의 감각을 살려 국제무대의 진출을 목표로 승화시켰다(박희태, 1986: 39)"라고 높게 평가를 받았으며, 또한 안무가가 극적 측면을 과감히 생략하고 발레의 3대 요소의 하나인 리듬에 중점을 둔 무대로서 안무자는 주제적 관계에서 자신이 선택한 리듬에 따라 얼마든지 다양한 동작을 구성할 수 있음을 보여준 작품이었다(한윤희, 1987: 126).

그런 점에서 <춘향의 사랑>은 지금까지 국립발레단이 클래식 발레를 비롯 우리 민족적 감각과 정신이 담긴 민족 발레에의 정립을 목표로 창조적 작업을 계속해온 연장선에서 그 의미를 파악할 수 있다. 안무자는 당시 공연프로그램에서 '민족발레에의 다짐'이라는 글을 남기며 "다시금 이러한 창작발레를 위한 작업이 오늘, 그리고 미래를 바라보는 예술가의 정렬뿐 아니라 당연한 사명이요 의무라고 말할 수 있는 것입니다"라고 다짐을 강조하고 있다.

그러나 무엇보다 이 작품은 기존의 창작발레와는 또 다른 가치로서 평가해야 하는 것이 있는데 그것은 프로그램을 통해서 임성남 단장이 포부를 밝혔듯이 이 작품은 '국제적 진출을 목표'로 기획 하에 만들어 졌다는 것이다. 그리고 공연은 다음의 글에서도 느낄 수 있듯이 대체로 성공적이었던 것으로 평가된다.

민속춤과 발레를 무리 없이 접목시켰으며 1막에서는 춘향과 이도령의 만남에 뒤이어 향단과 방자의 코믹한 사랑의 실랑이가 돋보였고, 월매의 집에서 보여준 춘향과 이도령의 사랑의 밀회인 그랑 파드되는 상당한 수준이었다. 그러나 보 푸테 앙 트루낭은 끝까지 열연을 하였으나 음악이 뒤따르지 못하여 안타까웠다. 2막의 환상적인 옥중장면은 장치, 조명이 함께 어우러진 가장 이상적인 무대였다. 특히 창살의 엷은 막은 보다 효과적으로 분위기를 이끌어 주어 환상의 이도령과 춘향의 애절한 사랑의 심리를 묘사하는데 큰 역할을 하였다. 또한 3막에서 7명의 꼭두각시 풍의 춤은 보다 산뜻한 감각을 지닌 춤으로서 우리의 민속무용과 발레를 무리 없이 접목시킨 결과로 평가할 수 있을 것 같다(중앙일보, 1986. 9. 13).

더욱이 <춘향의 사랑>은 임성남 단장이 이야기의 극적 가지들을 과감히 쳐버리고 발레 3대 요소인 리듬에 중점을 둔 무대로 임성남 단장의 세계무대에 진출에 대한 의지와 이에 따른 이러한 의도는 공연의 형상화적인 측면에서 느껴진다. <춘향의 사랑> 성공 이후 국립발레단은 제48회, 49회 정기공연을 연속해서 이 작품으로 무대에 올리게 되었다.

4)고려애가

○작곡 : 최동선

○안무 : 임성남

○극본 : 차범석

○주요내용 : 3막 6장으로 구성된 <고려애가>는 예부터 전해져온 민화인 고려장에 바탕을 두고 창작되었으며 작품 내내 삶과 사는 결코 정반대라는 개념이거나 전혀 별개의 단절된 의미로 보지 않는다는 메시지를 전하고 있다.

1990년에 초연된 <고려애가>는 인생의 말년을 맞은 노파를 모시고 사는 한

젊은 내외의 삶에 맞추어진다. 서울올림픽 문화예술 축전의 참가작품인 <왕자호동> 이후 국립발레단은 1990년 12월 발레단 자체의 여섯 번째 창작발레인 <고려애가>를 제65회 정기공연으로 올리게 된다. 그러나 자료로 살펴보는 대부분의 공연평은 각 분야의 조화가 제대로 이루어지지 못한 채 스토리 나열에만 그쳤다는 중론이 제기되고 있다. 구체적으로 창작발레 작품 ,고려애가>의 문제를 신상미(1989: 234)는 다음과 같이 분석하고 있다.

첫째, 안무가가 의도하는 안무개념의 초점이 명확히 전달되었는가? 둘째, 음악, 미술, 조명, 의상 등이 안무가의 의도에 따라 조화를 이루었는가? 셋째, 무용수들의 춤 해석이 과연 안무가가 원하던 것이었는가? 넷째, 한국적 발레라는 창작개념에 있어 한국춤 동작과 음악의 사용이 적합했는가를 지적하고 있다.

이상과 같이 한국적 소재를 가지고 외국 발레의 춤의 언어를 접목한다는 것은 여러 가지 측면에서 생경하고 부조화를 이루기 때문에 많은 관객들이나 평론가들에게 거부반응을 보이는 평가도 없지 않으나 그것은 오히려 한국발레를 정착시키고자 하는 그런 의지에서 새로운 의미를 부여함과 동시에 역사적 측면에서 본다면 한국인이 갖는 나름대로의 창작성이 오히려 높은 예술적 가치를 고취시켜 준다고 생각된다. 따라서 발레 예술의 가치는 창작에 있고 그것이 한국 전통발레의 독특한 개성을 제시할 수 있기 때문에 어떤 평가를 받거나 비교하더라도 임성남의 창작활동은 높이 평가를 받아야 할 것이다.

제2절 광주시립무용단의 창작발레

광주시립무용단은 발레단적인 성격을 갖고 있지만 현대무용은 물론 한국고전무용에 이르기까지 다양한 작품을 공연해왔다. 특히 <춘향전>, <장희빈>,

<징소리>, <심청전>, <우수영의 원무> 등 한국적인 창작발레 작품을 제작공연하였으며 독특한 국내무용단의 위상을 확립하였다. 이러한 관점에서 본 고에서는 국립발레단에 이어서 한국적 창작발레를 시도함으로써 한국 발레의 토착화에 절대적으로 기여해온 광주시립무용단의 창단배경을 간략히 살펴보고, 대표적인 창작발레로 평가를 받고 있는 박금자 안무의 <춘향전>, <심청전>, <장희빈>, <우수영의 원무>의 4편의 작품을 중심으로 주요 안무적 성향을 분석하였다.

가. 광주시립무용단의 주요 활동

1976년 이전 광주의 무용은 주로 서울 등의 대학 등에서 개최한 경연대회를 매우 중시하고 있었고, 교육무용 특히 학원무용이 그 주류를 이루었다. 일례로 광주에 대학 무용과가 설치되고 대학에서 무용수가 길러지면서 전문적인 무용공연단체가 태동하게 되었다. 이러한 때에 조선대학교 무용학과 학생들을 중심으로 이루어진 '박금자무용단'이 전문무용단으로서의 구색을 갖추고 당시 광주시 전석홍 시장의 결단으로 <광주시립무용단>으로 흡수 창단되기에 이른 것이다.

1976년 10월, "광주시민의 날" 기념, 광주시립무용단의 창단공연이 광주시민회관에서 이루어지고 박금자 안무의 <백조의 호수, 2막>이 등이 공연됨으로써 역사적인 창단을 보게 되었고, 그 이듬해 1월 정식으로 광주시립무용단으로 출범하게 되었다. 당시 단장은 광주시장이었고 안무장은 박금자였다.

창단멤버를 보면 이영애, 정해란, 김경철, 황남희, 임수송, 정정자, 정선아, 최현, 심영연, 김봉순, 채근채, 박연화, 김혜숙, 박수안, 김진이, 안정숙, 신영숙, 이매숙, 양선희, 양동선 등이었다. 보수면에서나 지원면에서 직업단체로 여길 수 없을 만큼 열악한 조건이었으나 무용에 대한 열정으로 왕성한 활동을 해왔고 어느 도시보다 광주발레 특유의 체계를 확립하고 인재를 배출함으로써 명실상부한 지방 유일의 발레단이라 할 수 있다. 그러나 발레단의 명칭

이 처음부터 무용단이라 정해진 이유로 지금까지 광주시립무용단이라 불리어지고 있다.

광주시립무용단의 주요 레파토리를 보면, <백조의 호수>, <잠자는 숲속의 미녀>, <지젤>(전막), <돈키호테>(전막), 등 클래식 발레의 대작공연과 <춘향전>, <심청전>, <장희빈> 등 전막 창작발레, 그리고 <징소리> 등의 모던 발레와 현대무용 등은 물론 <농악무>, <화관무>, <부채춤>, <영목> 등의 한국무용에 이르기까지 모든 무용분야를 두루 공연하는 무용단으로 광주시민은 물론 많은 사람의 사랑을 받는 무용단으로 성장하게 된다.

특히 1991년 미국 시카고 영호남 향우회의 초정으로 한국 시립발레단으로는 최초로 성공적인 해외공연을 하였고, 델라스, 마르티니, 죠이 페리 등 외국의 유명한 발레지도자들을 단원들의 기량 향상을 위해 초청하여 꾸준히 실력을 연마해 가면서 또한 직접 미국 뉴욕대학 등에서 연수를 갖기도 하였다. 광주시립무용단이 지반 도시의 무용단으로도 자부심을 갖고 당당히 국내외 무대에 설 수 있었던 것은 박금자 전 안무자와 단원들이 혼연일체가 되어 창작활동을 해온 바에 의한 것이지만 많은 후원자들의 무용예술에 대한 깊은 이해와 지원에 힘입은 바 컸다(홍미옥, 1995).

창단 이후 <백조의 호수, 2막> 이외에도 <사랑의 마술사>, <돈키호테>, <잠자는 숲속의 미녀> 등 클래식 레파토리부터 한국적 창작발레인 <춘향전>, <심청전>, <장희빈> 등을 소품이 아닌 큰 규모로 무대에 올렸고 영호남교류공연과 해외공연 등 많은 작품을 무대에 선보였다.

광주시립무용단의 공연록을 살펴보면, 무용단의 정기공연이 행사위주의 공연 즉, 정기공연의 성격을 띠기보다 초청공연 위주의 성향이 많았음을 알 수 있다. 대표적인 창작발레 작품을 살펴보면 다음과 같다.

1976년 10월 27일 공연에서는 <상실된 언어>가 공연되었다. 박금자 안무의 작품인 <상실된 언어>에서는 언어를 사용하는 동물의 세계를 묘사, 많은 말들 속에서 무능, 무력한 언어 문명의 종국이 급기야 가져온 인간소외를 다룬 작품으로 평가를 받고 있다. 1977년 4월 공연에서는 창작발레 <사랑은 마술

사>를 공연하였다. 이 작품은 집시의 전설을 배경으로 그 지방의 독특한 플라밍고 민용의 향토색 짙은 음악을 바탕으로 13개의 작은 부분으로 구성된 작품을 만들었다.

이상과 같이 광주시립무용단은 그 동안 호남지역 문화를 이끌어온 선두주자였으며, 한국 발레계에서도 차지하는 비중이 막중할 만큼 창작발레를 무대에 올리면서 한국 발레의 토착화를 이끌어왔던 것이다. 여기에 빠질 수 없는 무용가가 바로 박금자라 할 수 있는데, 박금자는 1940년 광주에서 태어나 광주 수창, 광주사범 병중, 광주사범고등 학교에서 정병호, 오희근에게 사사받고 무용을 배워 이 지방에서 토슈즈를 최초로 신고 각종 대회에서 입상하였으며 조선대학 시절에는 송범에게 무용을 배웠다. 그는 전통 클래식 발레인 <잠자는 숲속의 미녀>, <돈키호테>, <백조의 호수>를 재안무하여 광주발레의 저력을 과시하였으며, 특히 한국적 창작발레인 <심청전>, <장희빈>, <우수영의 원무> 등을 만들어 발레의 한국화를 시도한 무용가로 평가를 받고 있다. 이는 한국 발레사에 있어서 높이 평가를 받아야 한다고 사료된다.

나. 주요 창작발레

광주시립무용단의 대표적인 한국적 창작발레는 <춘향전>, <심청전>, <장희빈>, <우수영의 원무> 등이 있다. 여기서는 이들 대표적인 작품을 중심으로 주요 안무 성향을 살펴보았다.

1)춘향전

○작곡 : 한재권

○안무 : 박금자

○연출 : 박금자

○주요내용 : 박금자 안무로 무대에 올려진 이 작품은 2막 4장으로 구성되었는데, 제1막 1장에서는 만남-사랑-맹세, 제1막 2장에서는 이

별-절개-회상, 제2막 1장에서는 영광-망각-환락, 제2막 2장에서는 축연-징벌-재회로 구성된 발레극이다. 작품의 주요내용을 보면, 1막 1장에서는 광한루의 춘향과 이도령의 만남과 이별 장면을 통해서 두 주인공의 사랑의 파드 되가 돋보이며, 1막 2장에서는 변사또의 부임과 횡포 그리고 옥중 춘향 장면에서 포졸들의 군무와 춘향의 회상의 춤이 돋보인다. 그리고 2막 1장에서는 옥중 춘향의 갈등과 암행어사 출도 장면, 망나니의 춤 등이 돋보이며, 2막 2장에서는 이도령과 춘향의 결혼 장면으로서 축하군무가 이어지며 민속춤이 끝나면 두 주인공의 그랑 파드 되, 방자와 향단의 바리에이션을 끝으로 대단원의 막을 내린다.

1982년 11월 18일 공연에서는 서울 문예회관 대극장에서 특별공연으로 창작발레 <춘향전>을 초연하였다. 주역무용수로는 김경철, 송건호, 이영애, 전영미가 출연하였다. 이 작품은 박금자가 안무한 한국적 창작발레로서 특히 1막에서는 춘향과 이도령의 만남과 이별이 추어지고, 2막은 변사또의 생일잔치가 돋보이는 무대이다. 이 작품의 가장 핵심은 춘향과 이도령의 절개 있는 사랑이야기를 발레 기교와 드라마로 제작한 한국적 창작발레에 있다.

2)심청전

○작곡 : 김영재

○안무 : 박금자

○연출 : 박금자

○주요내용 : 작품의 주요 줄거리는 1막에서 심청과 공양미 삼백석(1장), 인당수 푸른 물결(2장), 수정궁(3장)으로 구성되며, 2막에서는 궁궐에 핀 강선화(1장), 맹인잔치(2장), 결혼축제(3장) 등으로 마지막에는 왕과 심청이 많은 하객들의 축하 속에 성대한 결

혼 의식으로 대단원의 막을 내린다.

1986년 5월 10일-11일에는 광주시립무용단 10주년 기념공연으로 창작발레 <심청전>을 무대에 올렸다. 전 3막으로 구성된 이 작품은 광주시의 자매시인 미국 샌 안토니오시 초청공연을 위해 제작되었고, 1983년 안무자인 박금자(1986)는 안무자의 변에서 다음과 같이 말했다.

> 이 심청전은 우리의 소재, 우리의 음악, 우리의 발레가 되어야겠다는 생각에서 우리의 "효" 이야기를 우리의 음악인 국악곡에 한국적 발레로 제작하였습니다. 물론 국악과 발레의 접목은 너무도 무리가 많았으며 또 한국적 발레를 만들어 가기엔 스스로의 한계를 느끼면서도 지난 82년 ,춘향전>의 제작공연과 금년 5월 광주와 목포에서 무용사상 최초로 <심청전>을 안무하여 어느 정도 자신감을 얻었기에 용기를 갖고 중앙무대를 다시 꾸미게 된 것입니다. 다만 지방 발레단의 이런 모험적인 도전이 우리 발레의 새로운 가능성을 시사해 주리라 믿습니다.

공연 당시 <심청전>의 주역무용수로는 심청역에 이영애, 심봉사역에 김경철, 뺑덕어미역에 양순희, 왕역에 송건호가 맡았다. 1986년에서 1987년 공연은 주로 <심청전>을 공연하였다. <심청전>은 <춘향전>과 더불어 한국에서는 가장 널리 알려진 고전으로 판소리, 창극, 오페라, 연극, 영화 등의 소재로 끊임없이 재조명되어 왔다. 특히 1972년 뮌헨올림픽에서는 문화행사의 일환으로 윤이상 작곡의 오페라 심청이 세계 초연되기도 하였다.

광주시립무용단에서 재창조한 발레 <심청전>에서는 유교적인 관념이나 불교적인 영향을 극복하면서 오히려 인간 본영의 모성본능과 그 희생을 심청에게서 보려고 한다. 아버지를 위하여 자신의 생명마저 초개와 같이 버릴 수 있는 심청의 성스럽기조차 한 희생정신은 모든 이들의 영혼 속에 벅찬 감동의 물결을 일게 하는 부족함이 효성의 극치이다.

이처럼 <춘향전>은 김영재 음악, 박금자 안무로 발레의 한국화를 꾸준히 추구해온 안무자 박금자의 노력의 부산물로서 1986년 5월 24일 목포 시민회관, 1986년 11월 서울 국립극장, 1986년 11월 서울 세종문화회관, 1986년 12월 광주 남도예술회관, 1987년 4월 전주 전북학생회관, 1987년 4월 부산 시민회관, 1991년 7월 20일 미국 일리노이주 시카고시 영호남향우회 초청으로 시카고 Centre East 극장 등에서 공연하여 대호평을 받은 역작으로 남아 있다.

3)장희빈

○작곡 : 최동선

○안무 : 박금자

○연출 : 윤광열

○주요내용 : 2막 4장의 창작발레인 이 작품은 제1막 1장에서는 인현황후의 가례식 장면으로서 막이 오르면 궁녀들의 군무가 펼쳐지고 숙종과 장옥정과의 파드되, 그리고 궁녀들의 군무가 이어진다. 2장에서는 인현왕후의 새일 축하연으로서 인현왕후와 최상궁과의 슬픈 이별의 춤이 추어지며 마지막에는 정승을 비롯한 신하들이 항소에 춤을 추고 한쪽에서는 군중들의 항거에 춤이 추어지면서 막이 내린다. 2막은 장희빈의 사랑에 빠진 왕의 뉘우침으로서 1장에서는 숙종과 장희빈이 깊은 사랑에 빠져 날이 가는 줄도 모르고 지내다가 민심을 살피기 위해 궁밖에 나온 왕은 미나리와 장다리라는 노래에 맞추어 춤을 추고 놀고 있는 아이들을 보고 의아해 한다. 왕은 궁궐로 돌아와 후원을 거닐며 지난날의 자신의 과오를 뉘우치고 폐출된 폐비를 그리워한다. 2장에서는 장희빈의 최후로서 왕과 인현황후가 재회의 사랑에 파드되를 추게 되며 정승들과 모든 궁녀들이 인현왕후의 복위를 축하하는 축무가 이어진다. 한편 장희빈은 지난날에 왕과의 사랑을 회상하며 어명을 거

역하려는 솔로와 동궁과 애절한 이별의 춤이 이어지고 드디어 장희빈은 사약을 마신 뒤 처절한 몸부림의 춤과 죽음으로 막을 내린다.

1989년 5월 27일-28일에는 제45회 정기공연으로 광주 남도예술회관에서 창작발레 <장희빈>을 무대에 올렸다. 음악 최동선, 연출 윤광열, 안무 박금자로 만들어진 이 발레극은 조선시대 숙종과 장희빈의 열정적인 사랑과 이를 둘러싼 궁중 내에서 일어난 일을 무용화한 총 4막 극의 한국적 창작발레 작품이다. 총 4막극인 이 작품은 광주시립무용단이 이룩한 우리나라 무용사상 기록적인 일대 쾌거로서 1989년 공연 이후 1989년 9월 서울 국립극장에서 공연하였던 작품이다.

4)우수영의 원무

○작곡 : 최동선

○안무 : 박금자

○연출 : 유경환

○주요내용 : 2막 4장으로 구성된 이 작품은 제1막 1장에서는 백의종군하는 이순신과 백성들의 함성을 그렸고, 제2장에서는 공동체 생존 희망 등을 강강술래인 원무로 표현하여 발레의 기교와 분위기가 다양한 대형변화와 아디지오와 알레그로가 변형된 리듬구도에서 화려하게 펼쳐지고, 제2막 1장에서는 노량진해전의 승전보를 연상시키는 스펙타클이 연출되고 강강술래의 여성성과 대비된 역동적이고 절제된 남성군무의 일체감이 돋보이는 무대로 꾸몄다. 제2막 2장에서는 이순신의 죽음과 애도의 강강술래의 군무와 함께 거북선과 함께 걸음을 재촉하는 이들의 마지막 모습으로 대단원의 막을 내린다.

1992년 11월 3일-5일 광주문화예술회관 개관 1주년 기념공연으로 창작발레 <우수영의 원무>를 공연하였다. 이 작품은 성웅 이순신을 그린 한국적 창작발레로 안무자 박금자의 네 번째 창작발레이다. 주역무용수로는 이순신역에 송건호, 여인역에 신민경, 이순신 아들역에 오윤환이 캐스팅되었다. 이후 1993년 4월 19일 부산문화회관 전관 개관기념 예술제 초청공연에서<우수영의 원무>를 공연하였다. 그해 10월 6일에는 국립극장에서 '93 전국 시(도)립무용단 무용제에 공연하여 호평을 받았다.

제3절 유니버설발레단의 창작발레

가. 유니버설발레단의 주요 활동

동양의 순수성, 순박성을 겸비한 서국적인 발레단으로 창단된 유니버설 발레단은 1984년 7월 창단공연을 가진 이래 국제적인 클래식 발레단으로서 그 명성을 높여가고 있다. '유니버설'이란 명칭은 국경을 초월한 예술의 경지를 나타내는 의미에서 유래된 것으로 유니버설 발레단의 모태는 1976년 설립된 선화예술중학교이다(문경환, 1994). 1984년 7월 문훈숙과 패트릭 비셀을 주연으로 한 <신데렐라> 전막을 무대에 올림으로써 신선한 충격을 국내 발레계에 던진 이래 초대 예술감독 에드리엔 델라스, 다니엘 레반느, 로이 토비아스, 브루스 스타이블로로 이어지는 연계를 통해 비약적인 성장을 해왔다.

그 동안 유니버설 발레단은 주옥같은 발레의 진수를 선보여 왔고 특히 문화적으로 소외되어 있는 지방도시 공연에도 남다른 노력을 기울여왔다. 지금까지 유니버설 발레단의 주요 작품을 보면, <백조의 호수>, <잠자는 숲속의 미녀>, <지젤>, <라 실피드>, <코펠리아>, <심청>, <호두까기 인형>, <말괄량이 길들이기>, <레 실피드> 등 다양한 작품들을 무대에 올렸다.

특히 1986년 '아시안게임 문화예술축전 무용제', 1988년 '서울올림픽 문화예

술축전'의 초청작품으로 공연된 에드리엔 델라스 안무의 <심청>은 동서양 복합 예술형태로 이루어진 우리의 고전을 소재로 한 최초의 클래식 발레라는 역사성을 지닌 작품으로 사라져가는 우리의 "효' 정신을 되새기게 한 작품으로 평가를 받고 있다.

유니버설 발레단은 미국, 일본, 러시아를 비롯하여 세계 여러 나라와의 연계를 가지고 눈부신 발전과 성장을 거듭하였고 매년 세계적으로 유명한 발레교사와 안무가 등을 초빙하여 명실 공히 국내 발레계의 선도적 사명을 다해왔는바 체계적인 조기 발레교육을 위한 <유니버설 발레 아카데미>를 국내에 개설하였고 발레단 전용건물인 <유니버설 발레센터>를 완공하여 발레 발전에 지속적인 노력을 경주해오고 있다.

지금까지 유니버설 발레단에서 공연한 주요 창작발레는 <심청>을 들 수 있다. 유니버설 발레단은 1984년 창단 이래 잦은 해외공연으로 한국의 발레 수준을 세계에 알리는데 기여하고 있으며 우리나라의 무용인구 저변확대에 커다란 기여를 해오고 있지만 단하나 아쉬운 점은 국립발레단이나 광주시립무용단과 비교해 볼 때 작품 대부분이 서양적이고 한국적 정서가 담긴 창작발레가 적다는데 있다.

나. 주요 창작발레

1)심청

○음악 : 케빈 바버픽카드

○안무 : 에드리안 델라스

○대본 : 박용구

○주요내용 : <심청의>의 줄거리는 전3막으로 구성되어 있는데, 제1막은 도화동 심학규의 집(1장)과 선상(2장), 제2막 바다 속 용궁, 제3막 대궐 안 등으로 이루어져있다. 1막 1장은 도화동 심학규의 집으로서 태어나면서 어머니를 잃은 심청은 아버지 심 봉

사에 의해 키워지고 효심 많은 소녀 심청은 눈먼 아비를 봉양한다. 어느 날 눈먼 심 봉사가 개울에 빠지고 주지 스님의 도움으로 목숨을 건진 심 봉사는 공양미 삼백 석을 부처님께 지수하면 눈을 뜰 수 있다는 말을 듣는다. 이를 알게 된 심청은 마침 중국으로 항해하는 선원들이 용왕께 제물로 쓸 소녀를 구한다는 말을 듣고 아버지의 눈을 뜨게 하려는 일념으로 자신이 팔려갈 것을 결심한다. 드디어 항해 일이 다가오고 심청은 통곡하는 아버지를 뒤로 한 채 선원들을 따라 길을 떠난다. 2막 선상에서는 막이 오르면 선원들이 항해를 하고 있다. 선장과 선원들의 박력 있는 춤들이 이어진다. 꿈속에서 만난 아버지는 걱정하지 말고 용기를 가지라는 말을 한다. 이윽고 아침이 되어 갑자기 바다가 거칠어지고 사나운 폭풍우가 몰려오자 심청은 갑판위로 올라가 아버지의 눈이 뜨이기를 기원하며 인당수에 몸을 던진다. 사납던 바다가 잔잔해지며 막이 내린다. 2막 바다 속 용궁에서는 막이 오르면 화려한 용궁의 모습이 펼쳐진다. 용왕과 시종들은 심청이 오기를 기다리고 있다. 용왕에게는 왕자가 하나 있는데, 이윽고 심청이 도착하자 왕자는 그녀를 반갑게 맞이하고 함께 춤을 춘다.3막 대궐 안에서는 전국에 맹인잔치를 열 것을 지시한다. 달 밝은 밤 임금과 심청의 아름다운 춤이 이어진다. 이윽고 잔치 날이 되어 전국에서 맹인들이 모여들고 왕비가 된 심청은 이 곳에서 아버지를 찾을 수 없자 심히 낙심에 빠진다. 잔치가 끝날 무렵 남루한 옷차림의 한 맹인이 들어오자 심청은 한 눈에 그가 아버지임을 알고 얼싸 안는다. 죽은 줄로만 알았던 심청이 왕비가 되어 나타나자 이에 놀란 심 봉사가 눈을 번쩍 든다. 잔치에 참가한 모든 맹인들이 눈을 뜨고 모든 사람들의 흥겨움 속에 대단원의 막을 내린다.

<심청>은 한국을 대표하는 문화상품으로서 한국평론가협회가 뽑은 해방이후 50년 동안 무용공연 베스트 10에 선정, 1986년 아시안게임 문화예술축전 최우수 발레, 1988년 서울올림픽 문화예술축전 특별 초청작품으로 국내 평단과 관객에게 인정받았으며 지난 1987년 일본, 대만 등의 아시아 투어를 시작으로 2001년 미국 3대 오페라극장의 박스 오피스를 석권하였고, 2003년 프랑스 파리에서는 발레 <심청>을 무대에 올려 현지 관객의 기차박수 세례를 받는 등 열띤 호응을 얻었는데, 당시 공연을 관람한 '르 휘가로'지의 저면 평론가는 '반드시 장기공연을 해야 할 작품'이라고 호평했다. 이렇듯 수차례의 국내 및 해외공연을 통해 길러진 안목과 국제 감각으로 끊임없는 수정과 보완을 통해 유니버설발레단의 대표작에서 나아가 한국을 대표하는 문화상품으로서도 손색이 없는 작품으로 발전했다.

유니버설 발레단의 유일한 한국적 정서가 내포된 작품으로는 <심청>인데, 이 작품은 크게 2가지 의의가 있다. 하나는 국립발레단에 이은 또 하나의 민간직업 발레단인 유니버설 발레단에 의해서 공연되었다는 점이고 다른 하나는 당시 이 발레단의 예술총감독인 에드리언 델라스가 외국인의 시각에서 우리의 고전 작품을 발레화한 것이다. 이 작품의 우수성은 고전의 재해석과 짜임새 있는 안무, 무대장치의 다채로운 변화로 발레의 재미를 살려냈다는데 있다. 따라서 이 작품은 뛰어난 무용수의 다양한 테크닉과 마임의 다양성, 군무구성의 환상적 아름다움, 작품의 해피 엔딩의 특성을 가진 전형적인 극적 발레라고 할 수 있다.

창작발레 <심청>은 케빈 바버 픽카드 음악, 에드리안 델라스 안무, 박용구 대본으로 1984년 유니버설 발레단의 창단부터 준비해온 작품이다. 1986년 창단한지 불과 2년째 되는 해에 신생발레단 유니버설 발레단은 한국 고대소설 '심청전'을 원전으로 하여 원로 평론가 박용구와의 공동작업을 통해서 세계 초연되었다. 초연 이후 오늘날 공연되는 올레그 비노그라도프 버전에 이르기까지 18년가 끊임없는 수정과 보완을 거치면서 완성도를 더했다. 그 결과, 한국적 전통을 그대로 반영하면서도 서양발레의 기본과 자연스럽게 조화를 이

루어 기존의 발레 레파토리와 확연히 차별화되는 유니버설 발레단만의 창작 레파토리로 발전시켰다.

이상과 같이, 국립발레단, 광주시립무용단, 유니버설 발레단의 대표적인 한국적 창작발레를 중심으로 살펴본 결과, 한국 창작발레의 안무적 성향은 1976년 창단된 광주시립무용단, 1984년 창단된 유니버설 발레단은 국립발레단과 함께 고전 발레에서부터 한국적 정서를 가진 창작발레까지 공연하고 있지만 우리 발레가 한국 발레로 완전한 자리매김은 되지 못하고 있는 실정임을 알 수 있다. 서양의 발레를 한국적 정서에 맞게 뿌리를 내리기 위해서는 우리 무용인들의 미의식에 대한 새로운 인식과 더불어 훌륭한 안무가를 배출할 수 있는 체계적인 교육시스템 및 다양한 안무 소재를 개발하는데 역점을 두어야 할 것으로 사료된다.

제4절 한국 창작발레의 성과와 과제

비록 우리나라 발레의 역사가 매우 짧지만 다양한 환경으로 인하여 한국적인 발레를 정착시키려는 시도와 성장기에 접한 폭넓은 예술성의 결과를 알 수 있었다. 본 고에서는 1980년대 이후에 나타난 주요 한국적 창작발레의 안무적 성과와 그에 따른 과제를 몇 가지 제시하였다.

가. 안무적 성과

1980년대초부터 문화예술 발전이라는 이념하에 출발한 정부의 정책에 영향을 받아 우리 발레계는 우리나라의 정서를 바탕으로 한 고전문학이나 시, 민화나 설화, 그리고 국악과 양악의 반영 등 다양한 주제로서 발레화시켰고 기술적으로는 한국적 춤사위를 발레동작에 가미하는 등 우리나라의 전통적인 소품을 이용하여 만족발레를 창조하는데 의욕적인 노력을 보여왔다. 또한 무

대장치, 소품 등 실험적인 새로운 창작 스타일의 안무기법이 시도되었는데, 이러한 시도는 86 아시안 게임, 88서울올림픽게임, 92 춤의 해를 맞이하면서 더욱더 발전해왔다.

이러한 문화행사를 통해 발레가 대중예술로 발전을 하였고, 종종 새로운 모색점을 찾고자 새로운 사조에 입각한 발레작품을 선보였다. 하지만 그 결과에 있어서는 그렇게 크게 만족할만한 것은 아니었다. 이제는 작품 속에서 한국적인 것을 느낄 수 있는 보다 구체적인 방안들이 모색되어져야 할 것으로 보인다. 지금까지 공연된 한국 창작발레는 삶의 모습을 소홀히 하고 창작에 있어 안무가의 사상, 철학이 없이 지나치게 우리의 소재에 한정되어 있고 사회적 분위기에 편승하여 한국적 소재, 한국적 춤사위를 접목시켰다는 이유만으로 민족발레를 주장하는 것은 잘못된 인식이었던 것이다.

모든 예술이란 그 시대의 사람들이 함께 공유할 수 있는 것들이어야 한다. 따라서 발레도 그 시대와 환경에 따라 변화해야 하고 시대의 감각이나 정신이 그 속에 투영되어야 비로소 예술다운 작품이 만들어지게 된다(김태원, 1999). 어느 시대와 사회를 막론하고 예술과 예술가는 특이한 존재로 취급되었다. 18세기에 예술이 독립된 개념으로 발전한 이래 위대한 무용을 포함한 예술은 마치 고독한 천재가 지닌 창의성의 소산이며 "기적적 계시"같은 신비로운 것으로서, 시대나 사회를 뛰어넘는 보편적인 가치를 가진 자율적인 것으로 인식되었다.

이와 같은 예술과 예술가에 대한 고전적인 이미지는 아직도 일반 대중들에게 지배적이지만 대중문화의 발달과 생활수준의 향상에 따라 더 많은 대중들이 예술을 향유할 수 있게 되고, 예술가들도 과거와는 달리 소수의 엘리트를 위한 예술 활동에서 벗어나 일반대중에게 더욱 가까이 가고자 하는 경향이 늘어남에 따라 예술에 대한 관념도 달라지고 있다.

이와 관련하여, 실질적으로 한국 발레(창작발레 포함)를 이끌어왔던 임성남에 대한 재평가 작업도 새롭게 이루어져야함을 보여준다. 해방 후 한국의 발레계를 이끌어온 임성남 개인의 삶 속에서 무용을 중심으로 진행되어온 그의

무용과 관련된 예술관과 예술활동을 살펴보고, 이러한 그의 생애사를 통해 한국의 발레사를 재조명할 필요가 있다는 것이다.

최근 한 연구결과에 의하면, 특히 임성남은 그와 같은 주요 생애사적 양태를 통해 희망, 갈등, 기대, 좌절, 아쉬움 등 순환적 삶의 과정을 보였으며, 결국 이러한 예술가적 신념은 오늘날의 한국 발레가 있도록 결정적인 기여를 할 수 있었다(박진수, 2005). 이제 그의 순수 예술가로서의 철학과 발레에 대한 헌신적인 열정은 비록 일부 사람들에게 때로는 독선적이라는 비난도 받기는 하였지만 그가 한국 발레계에 미친 업적은 후진들에게는 훌륭한 지표가 될 수 있음을 시사하고 있다. 이제까지의 분석한 결과를 요약하여 제시하면 다음과 같다.

첫째, 임성남은 일본유학, 귀국, 국립무용단 창단, 그리고 국립발레단 독립이라는 주요 생애사적 사건을 통해 예술가로서 굳건한 위치를 다질 수 있었으며, 특히 그러한 생애사적 사건은 희망, 갈등, 기대, 좌절, 아쉬움 등 순환적 과정을 통해 한국발레의 발전에 기여해왔다. 둘째, 임성남은 또한 국내에 전통 클래식 발레를 보급 및 정착시켜왔을 뿐만 아니라 민족발레의 확립을 위한 다양한 실험과 모던발레 시도, 그리고 국립발레단의 레퍼토리화에 기여함으로써 국립발레단이 발전할 수 있는 초석을 다졌다.

나. 창작발레의 과제

한국 창작발레에 나타난 문제점을 중심으로 앞으로의 과제에 대해서 주제의 다양성, 전문 발레안무자의 육성을 중심으로 제시하였다.

한국적 소재의 발레에의 도입은 지금까지도 많이 다루어지고 있다. 그러나 이 점에 있어서 유의해야 할 것은 소재면에 있어서는 우리의 것이 된 발레의 맛을 느낄 수 있어야 한다는 점이다. 이 말에서는 두 가지의 의미를 내포하고 있다. 하나는 <지젤>이나 <백조의 호수>와 같이 설화성과 낭만성 및 환상이 발레 속에 내포되어 있어야 한다는 것이고 다른 하나는 발레에서는 발레

에서만 볼 수 있는 독특한 테크닉의 전시가 항상 공급되어야 한다는 것이다.

그러나 발레의 맛이란 항상 <지젤>이나 <백조의 호수>와 같은 낭만적이고 쉬운 이야기에 초점이 맞춰질 수 없는 것이다. 그것은 드라마나 어려운 주제를 다룰 수도 있는 것이며 현대 춤 동작이나 재즈 등 여타 대중적 춤의 형태와 하게 혼합될 수도 있는 것이다. 이런 점에서 최근 국내에서 공연된 바 있는 매튜 본의 <백조의 호수>는 우리에게 시사하는 바가 매우 크다.

오늘의 발레는 순수함과 혼합의 양면을 다 가지고 있지만 절대 고전적 순수함을 갖고 있는 것은 아니다. 그리고 발레가 비록 서구적 언어이고 고전주의와 낭만주의 미학에 다져졌다고는 하지만 시대와 안무자에 따라서 그 민족성에 따라 색다른 미적 감각과 형식이 얼마든지 첨가되어질 수 있다. 좋은 예로 스페인의 플라밍고가 세계적 발레 장르에 속하는 것(김동균, 1991), 일본의 가부끼는 모든 국민들이 전통적인 신도 신당을 통해 마음의 신으로 보전함으로써 국제무대에 펼치는 예술(허영일, 1989)이라든가 러시아 발레에 나타난 것을 보면, 그들의 작품 속에 러시아만이 가질 수 있는 독특한 몽환적 전설이 그 테마가 되었으며 슬라브민족의 훌륭한 캐릭터 댄스를 삽입시켰고 음악에 있어서도 혁신적인 새롭고 강한 리듬을 사용한 바 있다.

이러한 발레음악은 서유럽에서는 일찍이 찾아볼 수 없었던 것으로 러시아 발레를 한층 더 독창적인 예술로 승화시키기에 충분한 것들이었다. 주제면에 있어서 우리나라도 어느 나라에 못지않게 많은 이야기를 가지고 있으며 이것은 얼마만큼 이 시대의 사람들에게 공감을 얻을 수 있게 각색하느냐 하는 것이 과제일 것이다.

다음으로 창작발레는 소재가 다양하고 외국에서 안무가가 초빙되어 오지만 우리의 정서를 담아낼 수 있는 작품에는 한계가 있을 수밖에 없으며 외화낭비를 줄이는 차원에서도 전문안무가의 육성이 시급한 현실이다. 현재 대다수의 발레단을 보면 단장과 예술감독이 분리되어 있는데 반하여 우리의 경우 단장이 예술감독을 겸하고 있음도 다양한 창작발레의 제작에 걸림돌로 작용하고 있다.

물론 국립발레단 등에서는 젊은 안무가들에게 창작발레를 만들 수 있는 기회를 제공하고 있지만 그 실효성은 크지 않는 것으로 보인다. 일례로 국립발레단에서는 1985년부터 중견단원 발표회라는 이름으로 그 기회를 제공하였으나 한동안 중단되는 시련을 겪다가 1989년부터 1996년까지 매년 소극장 정기공연으로 올려졌다. 처음에는 입단경력 10년 안팎의 중견단원 중에서 안무자를 선정하였으나 1994년부터 명칭을 바꾸면서 창의성과 의욕을 가진 단원이면 누구나 참가할 수 있도록 모든 단원들에게 문호를 개방하였다. 그러나 "해설이 있는 발레"가 개설되면서 1996년 8회 공연을 마지막으로 종료되었는데, 전문안무가 육성을 위해 지속적인 사업이 이루어져야 할 것으로 생각된다.

한편 전문안무가를 육성하기 위해서는 대학교육에서의 안무가 육성이 시급하다. 현재 국내 4년제 대학에 45개 무용학과 설치되어 있지만 그 세부전공은 3분화 체제에서 벗어나지 못하여 각 대학별 차별화 교육이 이루어지지 않고 있으며 국내에서 고등교육에 안무가를 배출할 수 있는 교육기관이 무용원 정도에 불과한 실정이다.

따라서 대학 무용과 내에 다양한 전공과목을 접할 수 있는 교육체제를 갖춘다면, 무용 전공학생들이 다방면에서 활동할 수 있는 좋은 인재로 성장할 수 있을 것이다. 그러나 이는 단시일 내에 어려운 일이므로 각 발레단 내에서 안무가를 육성할 수 있는 방안을 제시하고자 한다.

첫째, 보조 안무가제 및 객원 안무가제를 도입하는 방안이다. 안무의 기회를 다양하게 창출할 수 있는 보조 안무가제와 객원안무가제를 명확한 규정이나 제도에 의해 설정하거나 채용하여 안무자의 저변을 확대하는 것이다.

둘째, 지속적인 안무기회 창출사업을 시행하는 것이다. 즉 젊은 안무가들의 창작발레와 같이 단원들에게 안무 기회를 지속적으로 제공하고 성공적인 작품에 한해서는 정기공연의 레파토리로 지정될 수 있는 기회를 부여하는 것이다.

제4장 결론 및 제언

제1절 결론

지금까지 한국 창작발레의 발전양상과 그 안무적 성향을 분석하기 위하여 1980년대 이후 한국 창작발레의 발전양상을 살펴보고 주요 창작발레의 안무적 성향을 살펴보았다. 이를 위하여 본 연구는 준 레이슨의 무용사 연구방법의 이론을 적용하여 창작발레의 역사적 발전양상을 토대로 하여 1980년대부터 발행된 잡지, 선행연구 및 관련서적을 중심으로 우리의 창작발레의 안무적 성향을 분석하는 문헌연구의 방법을 채택하였다.

한국 창작발레의 주요 안무성향을 살펴보기 위한 본 연구의 대상과 범위는 (1)국립발레단, 광주시립무용단, 그리고 유니버설 발레단의 한국적 창작발레 작품들을 분석대상으로 삼았고, (2)분석대상의 창작발레는 작품의 주제가 한국적 소재를 담은 작품만을 선정하였고, (3)한국 창작발레가 거둔 구체적 성과와 앞으로의 과제에 대해 고찰하였다.

분석결과 한국 창작발레는 1980년대 이후 <고려애가> 등 주로 극적인 요소를 지닌 대작 중심의 한국적 창작발레가 많이 시도되었지만 한국의 민화나 설화를 바탕으로 한 작품이어서 창작소재 편중 현상이 문제점으로 나타났다. 주요 창작발레에 나타난 분석결과를 제시하면 다음과 같다.

첫째, 한국 창작발레의 발전 양상은 대부분 클래식 발레의 재안무(재구성 포함)에 치중되어 있었으며 점차 레파토리화되어가고 있다.

둘째, 한국적 창작발레는 한국적 혹은 민족적인 것에 얽매여 그 소재가 민화나 설화에 치중되는 현상을 보였다.

셋째, 1980년대 이후 만들어진 주요 창작발레는 현재 각 발레단의 레파토리에 정착되지 못하여 이들 작품에 대한 보전 차원에서 레파토리화 작업이 절실히 요구되고 있다.

제2절 제언

한국적인 소재와 테크닉을 접목시킨 민족발레 혹은 한국적 창작발레는 그 자체로 큰 의미가 있다. 그러나 이러한 긍정적인 평가에도 불구하고 질적 성장은 하지 못한 점은 우리 창작발레에 있어서 부정적 측면으로 평가를 받고 있다. 이러한 관점에서 앞으로 한국 창작발레의 개선방안 및 후속연구를 위해 몇 가지 사항을 제시하고자 한다.

첫째, 창작발레에 대한 구체적인 보존방안에 대한 모색이 이루어져할 것이다. 작품을 새롭게 창조한다는 것은 매우 어려운 일이다. 그러나 새로운 작품을 창조하는 것 못지않게 중요한 것은 이미 창작되어 있는 작품을 보존하고 이를 더욱 보완하여 창조의 교과서적인 역할을 할 수 있는 완성도 있는 작품으로 재창조하는 작업이 요구된다. 이러한 과정을 거쳐 비로소 예술적 가치가 있는 걸작이 탄생하는 것이다.

둘째, 본 연구는 주요 창작발레의 작품에 대한 심층적인 분석이 이루어지지 못한 한계를 안고 있다. 그렇기에 주요 작품의 안무자에 대한 연구가 매우 필요하다고 보여진다. 따라서 특정 안무가나 무용가를 연구대상으로 삼을 경우에는 기존의 평문이나 신문기사, 공연프로그램만을 중심으로 연구를 하기보다는 최우선적으로 당사자와의 인터뷰를 통해 충분한 자료를 수집하여 연구를 시작해야 할 것이다. 이는 본 연구과정에서 드러났듯이 본 연구에서 분석대상으로 삼은 주요 창작발레의 안무자와의 관련된 증언이나 인터뷰 내용 등이 전무하여 이를 보안하기 위해 평문과 신문기사 그리고 공연프로그램을 활용할 수밖에 없어 연구의 한계를 드러내고 있다.

참고문헌

[국내문헌]

강만길. 『고쳐쓴 한국근대사』. 서울: 창작과 비평사, 1994.

강이문, “한국 신무용사 연구,” 『교수논문』, 9 (1969, 12), pp.97-98.

김경애, 김채현, 이종호.『우리무용 100년』. 서울: 현암사, 2002.

김경철. "우리나라 직업 발레단의 공연 현황과 발레리노의 저변 확대를 위한 소고." 석사학위논문, 조선대학교, 1992.

김경희. "21세기를 향한 국립발레단의 어제와 오늘."『대한무용학회 논문집』, 26, (1999, 12), pp.49-86.

김경희. "한국전쟁 이전까지 한국 발레의 발전과 그 현황에 관한 논문."『대한무용학회 논문집』, 25, (1999. 6), pp. 59-76.

김근희. "1945-1950기 한국 신무용사 연구."『대한무용학회 논문집』, 2, (1980, 12), pp.47-97.

김나영. “한국의 무용레파토리 공연의 현황조사.” 석사학위논문, 이화여자대학교, 1998.

김동균. “한국 미적 현대발레의 가능성에 관한 연구.” 석사학위논문, 중앙대학교, 1991.

김매자, 이영희. 『한국무용사』. 서울: 삼신각, 1995.

김민주. "한국 민족발레 연구 : 한국적 주제성향 작품을 중심으로." 석사학위논문, 경희대학교, 2003.

김복희. “현대무용의 한국적 전개과정에 나타난 유형별 특성분석”. 이학박사학위논문, 경기대학교, 1993.

김승일, 강여주, 장동환. 송범 생애사 관점에서 바라본 신무용 분석." 『한국체육학회지』, 42, no.6 (2003, 11), pp.621-631.

김영태.『살아있는 춤, 눈으로 쓰는 시』. 서울: 눈빛, 1988.

김옥현. "국립발레단의 작품 분석 연구 : 1973년부터 2000년까지." 석사학위논문, 중앙대학교, 2001.

김지영. "한국창작발레와 외국전통 발레와의 작품 성격비교." 석사학위논문, 조선대학교, 1997.

김채현. “신무용 의미의 역사적 위상.” 『춤』, 7, no.11 (1992, 7), p.131.

김채현. "근대 한국춤의 역사적 연구."『한국미래춤학회 논문집』, 1, (1992, 12), pp.12-23.

김태원. 『김태원의 춤문화론』. 서울: 현대미학사, 1991.

김태원.『한국의 공연예술 : 고대에서 현대까지』. 서울: 현대미학사, 1999.

김태훈, “국립발레단사 30년 연구,” 『한국연극연구』, 3, pp.475-546.

김현숙. "초기 국립무용단 활동에 관한 연구."『한국체육학회지』, 29, no.1 (1990, 2), pp.79-88.

김현영. "한국에서 발레 발전에 관한 고찰." 석사학위논문, 이화여자대학교, 1992.

김혜정.『한국무용사의 이해』. 서울: 형설출판사, 2003.

김효영. “한국발레의 수용과 전망에 관한 연구.” 석사학위논문, 경희대학교, 1996.

문경환. "한국창작발레에 대한 연구." 석사학위논문, 조선대학교, 1994.

문병남. “한국발레사 고찰 : 국립발레단 공연활동을 중심으로.” 석사학위논문, 세종대학교, 1988.

문애령.『한국 현대무용사의 인물들』. 서울: 눈빛, 2001.

문예진흥원.『국립발레단사 개관』. 서울: 한국문화예술진흥원, 1985.

민현주. "무용비평 경향 분석 : 1991-1999."『움직임의 철학 : 한국체육처학회지』, 9, no.2 (2001, 12), pp.35-55.

박명숙. "최승희 예술이 한국 현대무용에 끼친 영향." 이학박사학위논문, 한양대학교, 1993.

박중길. “한국창작발레의 작품성향에 관한 연구.” 석사학위논문, 한양대학교,

1987.
박진수. “임성남의 무용생애사 연구.” 석사학위논문, 강원대학교, 2005.
박희태. “무용연출의 방법론 연구.” 석사학위논문, 중앙대학교, 1986.
배소심, 김영아.『세계무용사』. 서울: 금광출판사, 1985.
백의선. "해방후 무대의 발전과 무용사적 고찰 (1945-1960)." 『국제문화학회』, 1, no.5 (1990, 12), pp.117-137.
백형민. "국립무용단사 연구." 석사학위논문, 중앙대학교, 1999.
성기숙.『춤창조의 새 지평과 비평』. 서울: 현대미학사, 2003.
성소영. "사회문화적 환경이 한국 창작발레에 미친 영향." 석사학위논문, 중앙대학교, 1998.
손경진. "한국 직업발레단이 한국발레에 미친 영향." 석사학위논문, 세종대학교, 2001.
송수남.『한국 근대춤 인물사(1) : 최승희에서 김보남까지』. 서울: 현대미학사, 1999.
안경숙. "국립발레단 10년사 연구." 석사학위논문, 경희대학교, 1981.
안제승, 안승주, 『무용학개론』. 서울: 신원문화사, 1992.
안제승.『국립극장 30년』. 서울: 중앙국립극장, 1980.
안제승.『한국신무용사』. 서울: 승리출판사, 1984.
양명주. "국내 발레단의 실태." 석사학위논문, 숙명여자대학교, 2001.
양정수.『한국현대무용사』. 서울: 대한미디어, 2000.
양종희. "한국 예술가의 예술관 : 예술의 사회적 성격과 기능에 대한 견해." 『한국사회학』, 35, no.1 (2001. 12), pp.117-147.
오화진.『무용문화사』. 서울: 금광, 1993.
월간음악사. “무용을 말한다.”『월간음악』, 15, (1971, 6), pp.54-102.
윤정숙. "한국에서의 발레예술의 정착을 향한 사적 고찰." 석사학위논문, 경희대학교, 1982.
이만영, 김수연. "생애사 해석에 대한 경험적 연구."『한국심리학회지』, 14,

no.1 (1995), pp.85-116.
이미애. "임성남 예술성과 그의 활동에 의한 한국 발레계의 방향모색." 석사학위논문, 세종대학교, 1992.
이병옥. "한국무용사의 시대구분의 문제기와 방안모색."『한국음악사학보』, 24 (2000. 6), pp. 51-71.
이시이바꾸, 『세계무용예술사』. 동경: 옥천학원출판사, 1943.
이정일, 박금희, "해방이후 한국 발레사에 대한 고찰," 『월간문화』, 10, pp.209-227.
임성남, "프로그램 안무자의 말에서," (1981. 7.1).
임성남, "한국의 발레발전을 위한 제언,"『예술논문집』, 37 (1998, 12), p.308.
임성남. "66년 발레계 개관."『예술지』, 2 (1967, 12), pp. 234-247.
임성남. "전위무용이 가는 길."『무용』, 8 (1973, 6), pp.9-11.
임성남. "한국의 발레 발전을 위한 제언."『예술논문집』, 37 (1998, 12), pp. 308-330.
임성남.『정기공연 팜플렛: 안무자의 말』. 1964.6.
조동화, 『신무용 40년사』. 서울: 성광문화사, 1962.
조동화.『한국연예도감』. 서울: 성영문화사, 1962.
조승미. "우리나라에서 발레의 정착과 발전에 관한 고찰."『체육과학』, 14 (1994, 12), pp.89-108.
최경아. "한국발레사 연구." 미간행 석사학위논문, 숙명여자대학교, 1994
한윤희, "무용창작과 음악," 『무용한국』, 춘추호, 1987. 10.
허영일, 『포스트 모던댄스의 미학』.서울: 연문사, 1989.
홍미옥. "한국발레의 사적 고찰." 석사학위논문, 공주대학교, 1995.
홍지승. "한국 발레사 연구." 석사학위논문, 동국대학교, 2000.
황문숙. "한국 현대무용의 변천과정에 관한 연구 : 마사 그라함 유파를 중심으로." 이학박사학위논문, 경기대학교, 1998.
『경향신문』, 1984.4.4
『중앙일보』, 1986.9.13.

[국외문헌]

Adshead-lansdale, J. & Layson, J. *Dance Histoty : An Introduction.* New York: Routledge, 1994.

Collingwood, R. G. *The Idea of History* (2nd ed.). New York & Oxford: Oxford University Press, 1994.

Glesne, C. & Peshkin, A. *Becoming Qualitative Researchers.* New York: Longman Publishing Group, 1992.

Kraus, R., Hilsendager, C. S., & Dizon, B. *History of the Dance in Art and Education.* Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 1991.

Fraleigh, S. H. & P. Hanstein, P. *Researching Dance: Evolving Modes of Inquiry.* Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1999.

Thomas, J. R. & Nelson, J. K. *Research Methods in Physical Activity* (4th ed.). Champaign, IL: Human Kinetics, 2001.