과시형의 행사보다 소박한 인적 교류가 우선

장광열 무용평론가, 한국춤정책연구소장

culture | art

문화예술 교류와 관련하여 남북은 모두 나름대로의 원칙이나 구체적인 프로그램을 마련하고 있다. 그러나 교류에 있어 당장의 결과물 도출을 통한 과시형의 행정은 바람직하지 못한 것으로 보인다. 이는 인적 교류에 의한 자연스러운 공감대 형성이 우선시 되어야 하며 그 실천방안들은 시대적인 변화에 맞게 탄력적인 운용이 필요함을 인식해야 한다.

해방 60년과 한국 무용계

예술가들에게 있어 한 시대나 사건을 바라보는 역사의식은 새로운 것들을 실험하고 창안하려는 창조정신과 함께 갖추어야 할 덕목으로 꼽히기도 한다. 이 같은 인식에는 한국의 문화예술인들이라고 해서 예외일 수 없다. 예술가들의 역사의식과 관련, 그동안 한국의 무용계에서 논의된 무용가들의 역사의식은 다른 예술장르에 비하면 대단히 소극적이다. 도도한 역사의 흐름 속에서 맞닥뜨린 당대의 사건이나 사회상을 오롯이 반영한 작품도 드물고, 새로운 관점에서의 해석과 인식을 전제로 작가의식을 반영한 작업도 그리 많지 않았기 때문이다.

해방 60년, 광복 60년을 맞은 올해만 하더라도 한국의 무용계에서 60년이란 역사적인 의미를 한국 무용사와 작품 속에서 찾으려는 세미나나 특집 기사 등은 찾아보기 힘들다. 학술단체나 무용사학자들, 그리고 무용 저널리즘까지 한국의 무용계는 전체적으로 역사성이나 현실 인식과는 다소 동떨어져 있는 모습을 보여주고 있다. 몸을 매개로 하는 예술장르란 특성이 주는 한계도 있겠지만 교육과정에서나 창작 현장 모두에서, 무용교육자들이나 안무가들, 무용평론가들의 역사의식은 그만큼 엷어 보인다.

1945년 해방 이후 무대에 올려진 무용가들에 의한 창작 작업의 결과물도 남북분단이나 광주 항쟁, 정신대 문제, 동학혁명 등 한정된 소재에 머무르고 있고 이들을 소재로 한 작업 방식 역시 정형화된 스타일에서 크게 벗어나지 못하고 있다. 이들 역사적 사건을 바라보고 새롭게 해석하는 관점 역시 그 범주가 지나치게 좁다는 비판이 설득력을 얻고 있다.

해방 60년이란 세월 동안 한국 무용계가 얻은 것은 전통무용의 명맥으로 이어오던 춤 장르에 신무용, 발레, 현대무용이란 새로운 무용 장르가 유입된 점, 대학

과 대학원이란 고등 교육 기관에 무용과(혹은 체육과)가 정규 학과로 개설된 점, 직업 무용단을 비롯한 무용 단체와 개인 무용가들의 창작 활동이 전국적으로 활성화되기 시작한 점 등을 꼽을 수 있다. 이 같은 큰 틀 속에서 1990년 중반 이후 창작 작업은 대학 동문 무용단 중심의 아마츄어리즘적인 활동이 전문적인 춤추기와 안무 작업을 표방한 소위 전문 단체와 전문 안무가 위주로 그 무게 중심이 쏠리는 현상을 보이고 있다.

2000년대로 접어들어서는 보다 다양한 양상의 컨템포러리 댄스와 춤이 중심이 되는 크로스오버의 새로운 흐름을 반영하는 기운, 젊은 무용인들을 중심으로 확산되고 있는 해외 무대 진출과 국제교류를 통한 한국 무용계의 위상 강화. 예술교육으로서 무용교육의 중요성이 날로 높아지고 있는 흐름 등이 새롭게 형성되고 있다.

이와 더불어 너무 비대했던 대학의 무용과가 빠른 속도로 정리될 조짐을 보이고 있고 교육자인지 예술가인지 모호했던 경계가 비교적 확연하게 구분되기 시작하는 흐름 등은 해방 60년 후 바람직한 방향으로의 개편 내지는 지각변동이란 점에서 향후 한국 무용계의 경쟁력 강화와 관련 긍정적인 현상으로 받아들여지고 있다. 결국 한국 무용계에서의 해방 60년은 과거에 비해 무용예술 각 부문의 전문성이 중시되면서 창작과 교육이 제자리를 찾아가는 흐름으로 정리되기 시작했다는 점에서 나름대로 의미를 부여할 수 있을 것이다.

해방 이후의 남북 무용교류

해방 이후, 한국전쟁 발발을 전후하여 남북 무용인들의 월북과 월남 사태가 이어졌고, 이는 향후 남쪽과 북쪽의 무용 문화를 새롭게 형성하는데 큰 영향을 미쳤다. 특히 1946년 무용가 최승희의 월북은 이후 북한 무용이 비약적으로 성장하는데 큰 촉매제가 됐다. 특히 한국 전쟁 발발 후 남쪽의 무용가들은 경제적인 어려움 때문에 창작 활동을 하는데 있어 고초를 겪을 수밖에 없었으며 북쪽의 예술가들 역시 자유로운 창작 정신의 발현은 공산주의 이데올로기에 의해 제약을 받을 수밖에 없었다.

분단 후 남북 무용가들의 교류는 사실상 차단됐으며 드문드문 이루어진 공연 교류 역시 민간 차원에서 이루어진 무용가들의 직접적인 교류가 아닌, 정부의 행사나 정책 등에 의해 그때그때 임기응변식으로 치러진 것이 고작이었다. 분단 이후 남북간의 본격적인 무용예술 교류는 1985년에 있었던 제1차 남북 이산가족고향 방문 및 예술공연단 교환방문을 통해 있었던 공연이 최초였다. 그러나 이 공연은 그동안 닫혔던 교류의 물꼬를 트는 데는 기여했지만 공연 프로그램은 이벤트성 위주로 짜여졌다. 이와 같은 아쉬움은 있었지만 그러나 무용 작품이 적지 않은 비중으로 구성되어 있어 양쪽의 무용 작품을 공식 무대에서 함께 비교해 볼 수 있는 귀한 자리가 됐다.

당시 남쪽에서 준비한 18개의 공연 프로그램 가운데 무용은 10개로 절반을 넘었으며 민속무용에서부터 창작무용, 현대무용 등 고른 분포를 보였다. 북쪽의 공연 프로그램 역시 사회자의 진행설명을 제외한 12개의 프로그램 중 8개가 무용 공연으로 무용에 대한 비중이 높았다. 다음은 남북 이산가족 고향 방문 및 예술공연단 교환 방문시 공연된 무용 프로그램이다.

남쪽 예술단의 프로그램
〈북소리〉(안무 김백봉), 〈태평성대〉(안무 김백봉), 〈승무〉(안무 정재만, 이경숙 춤), 창과 민속무용〈강강술래〉(안무 송범, 창 안숙선), 〈봉산탈춤〉(안무 김선봉), 〈부채춤〉(안무 김백봉), 〈겨레의 갈망 (안무 최청자, 작곡 김정길), 〈2천년대를 향하여〉(안무 한익평), 〈농악〉(안무 국수호)

북쪽 예술단의 프로그램
〈금강선녀〉 〈손북춤〉 〈풍년든 벌판에서〉 〈달맞이〉 〈칼춤〉 〈3인무〉 〈샘물터에서〉 〈쟁강춤〉

이후의 남북 무용교류는 상호 교류에 의한 공연과 체육행사 등에 곁들여진 공연 형태, 그리고 방송사 등에 의한 북쪽 전문 무용단체의 내한 공연 등이 주류를 이루는 유형을 보여주었다. 남북 정상회담, 부산 아시안게임 개최 등에서 이루어진 공연 등이 그런 예들이다. 무용 분야의 남북 교류는 모두 공연 단체의 방문 위주로 이루어졌으며 일대일의 동등한 교류보다는 북쪽 무용단에 의한 남쪽 방문 공연이 훨씬 더 많이 성사됐다. 공연 이외의 다른 부문, 예를 들면 학술적인 교류나 무용 이론 분야의 교류 등은 전혀 이루어지지 않았으며 제3국을 통한 간접 교류 역시 다른 장르에 비해 극히 드물었다.

월북 후 1957년에 최승희가 만든 조선민족무용기본

서울시립가무단의 뮤지컬 〈시집가는 날〉 공연장면

동작 강습회 등은 일본이나 연변에 거주하는 무용가들이나 조선족 무용가들에 의해 남쪽에서 이루어졌으며, 북한이 독자적으로 개발한 한글 자모식 무용표기법을 주제로 평양에서 개최된 국제 세미나 때도 남쪽 무용가들의 북쪽 방문은 이루어지지 못했다.

무용 환경을 고려한 효율적 교류 방안

일반적으로 사람의 몸을 매개로 하는 무용예술은 대사에 의존하는 연극과는 달라 이데올로기적인 대립이나 체제 선전, 선동 등에 의한 갈등의 소지가 적은 장르이다. 여기에 남쪽과 북쪽의 무용은 동질성 이외에 차별성도 함께 갖고 있어 예술 장르만으로 보면 교류에 있어 걸림돌도 그만큼 적다. 동질성은 그 만큼 공동작업을 가능하게 하고 차별성은 서로의 장단점을 보완할 수 있다는 점에서 시너지 효과를 얻을 수 있기 때문이다.

무용예술에서 창작 활동 및 무용교육 등과 관련, 북쪽은 몇 가지 부문에서 남쪽보다 앞서 있다. 북한의 무용음악은 작품의 내용을 표현하고 그에 걸맞은 춤의 분위기를 상승시켜주는 기능에서 남쪽보다 강하다. 이는 무용예술의 특성을 이해하는 작곡가들의 층이 넓고 우리 전통 악기의 성공적인 개량을 통해 다양한 운율을 조합하는 여건을 비교적 잘 갖추고 있기 때문이다. 몇 차례의 북쪽 무용단의 공연에서 보여준 무용음악은 남쪽의 무용음악 보다 수준이나 내용 면에서 우수했다.

무용수들의 훈련 메소드에서도 북쪽은 남쪽보다 앞서 있다. 최승희가 만든 조선아동무용기본과 조선민족무용기본에 의해 수련된 무용수들의 훈련 방법은 중국과 일본의 무용수 양성에도 일조했다. 발레를 통해 무용수로서 탄탄한 기본기를 다지게 하고 무용수들의 시선과 방향감각까지 자연스럽게 기를 수 있도록 만들어진 과학적인 훈련 메소드는 북쪽의 무용작품에서 중시하는 소위 앙상블 만들기에도 적지 않은 영향을 주고 있다.

반면 남쪽의 경우에는 전통무용의 호흡법에 의한 나름대로의 훈련 메소드가 있고 극장예술로서의 종합성을 살려내는 것에서나 현대적 감각의 표출 면에서는 상대적으로 북쪽보다 앞서 있다. 이런 남과 북 각자분야에 앞서 있는 여러 가지 요소들에 서로 보완될 수 있다면 예술작품으로서의 전체적인 완성도는 더욱 높아질 수 있을 것이다.

북쪽의 무용 훈련 기본 메소드를 가르칠 수 있는 지도자를 초빙해 남쪽에서 그것을 배울 수 있도록 하고 남쪽의 훈련 메소드를 북쪽의 무용수들이 배울 수 있다면 쌍방에 서로 유익한 교류가 이루어질 수 있다는 말이다. 또한 북쪽이 개발한 한글의 자음과 모음을 이용한 무용표기법은 그 과학성과 실용성 면에서 세계적으로 인정받고 있다. 만약 남쪽의 무용표기법 전공자들이 북쪽에서 개발한 이 표기법을 배울 수 있다면, 같은 문자를 사용한다는 것 하나만으로도 남쪽의 무용가들과 무용 전공생들은 영국의 라반이 개발한 무보법보다 훨씬 효율적으로 무보법을 활용할 수 있을 것이다.

몇 년 전 귀순한 북한 무용수가 서울시립가무단의 뮤지컬 〈시집가는 날〉에 출연한 적이 있다. 당시 그녀는 창법에서 북쪽 스타일이 묻어나는 아쉬움은 있었지만 무용이나 연기적인 면에 있어서는 주역 배우로서 손색이 없는 기량을 보여주었다. 이 같은 소규모의 인적 교류는 대규모의 공연단이 오가는 데서 오는 과중한 비용이나 절차상의 어려움을 줄일 수 있을 것이다. 서로에게 필요한 인물들의 인적 교류를 통한 소박한 만남이 끊이지 않고 지속된다면 이들 교류가 갖는 부가가치는 대규모 인원이 오고가는 것보다 절대로 낮아지지는 않을 것이다.

무용가 최승희를 활용한 남북 무용교류

1946년 월북한 무용가 최승희는 북쪽의 무용 기본 훈련 체계를 정립한 것은 물론 북쪽의 무용 발전에 크게 공헌했다. 숙청을 당해 비참한 말로를 맞은 것으로 전해지긴 하지만 김정일이 정권을 잡은 후 다시 복권되어 남북정상회담 시 최승희의 작품 두 편이 환영 공연에 포함되기도 하는 등 지금은 완전히 복권됐다. 무용가 최승희는 남북

예술교류에 있어 훌륭한 가교 역할을 할 수 있다.

그런 점에서는 작곡가 윤이상도 예외가 아니다. 남과 북 모두에 그들의 창작의 원천이 되었던 지역이 그대로 있고 그들이 남긴 다수의 작품들이 남아 있다. 그리고 그들이 길러낸 제자들이 남과 북 양쪽에 다 있다. 무엇보다 한민족의 정서가 그들의 작품을 통해 남아있고, 두 사람 모두 세계무대에서 그 예술성을 검증받았다는 공통점도 있다. 이들과 연계된 다양한 교류 프로그램은 비단 남쪽과 북쪽에서 만이 아니라 국제무대에서도 행해질 수 있다는 점에서 남북 교류의 새로운 전기가 될 수도 있다.

또한 무용 창작자로서 뿐만 아니라 무용 교육자로서 탁월한 능력을 발휘했던 최승희에 대한 새로운 조명과 함께 그가 1930년대에 이미 동양무용론을 주창하며 세계무대에서 동양 무용의 차별성을 부각시킨 점 등 최승희의 존재는 세계 무용사 속에서 다시 새롭게 논의가 되어야 하는 만큼 제3국에서의 남북 교류를 활성화시킬 수 있는 중요한 아이템이 될 수 있다.

2010년 최승희의 탄생 100주년이 되는 해를 기념해 남북의 무용가들이 함께 참여하는 국제적인 무용축제가 한반도와 세계 곳곳에서 행해지기를 기대하는 것 역시 이 같은 맥락 때문이다. 북쪽이 앞서 있는 것, 서로가 필요한 것들을 주고받을 수 있는 인적 교류는 오랫동안 패쇄적이었던 북쪽의 빗장을 열수 있는 가능성이 그 만큼 높다. 작은 규모의 장기적인 인적 교류는 무엇보다 그 만남이 인간적인 만남으로 이어질 가능성이 높기 때문이다.

동 · 서독이 통일되기 전까지 두 나라는 무려 600여 가지에 이르는 문화예술 교류 프로그램을 시행했다. 그 중에는 동독의 바이올린 수리 전문가가 서독에 있는 바이올린 수리 전문가의 집에 5개월 동안 기거하며 서로의 기술을 전해 주고받는 프로그램도 있었다. 연극의 경우 브레히트의 작품이 양국에서 공연됐고 동독의 작가 뮐러의 작품이 서독에서 자주 공연되기도 했다. 그런가하면 서독의 연출가가 객원으로 초빙되어 동독의 바이마르 극장에서 공연하고 동독 텔레비전은 이 공연 실황을 방영하기도 했다. 서독의 연주가가 동독에서 연주회를 개최하는 등 이들 두 나라는 1972년 양국 정부가 기본조약을 체결하기 이전부터 빈번하게 문화예술 교류를 지속해 왔다.

1990년대 중반 이후에 평양 학생 소년예술단의 서울 공연에 이은 평양 교예단의 방문, 남북 정상회담 성사, 북한국립교향악단의 내한 등 예술단체를 통한 북쪽의 열풍이 강하게 몰아친 적이 있었다. 신문이나 방송 매체 등에서는 남북 교류, 통일에 대한 기사가 거의 매일 등장했었다. 문화예술계도 예외가 아니어서 각 장르별로 남북 예술교류에 대한 이런저런 생각들이 거침없이 쏟아져 나왔었다. 그 당시의 분위기로는 당장에라도 남북통일이 이루어질 것만 같았다. 그러나 그 이후 교류는 아예 단절되었다. 문화교류 본래의 의미보다 정치적, 경제적인 논리에 의한 남북 교류가 우선되었기 때문이었다.

요란한 교류보다 인간적인 만남의 중요성

지금도 그 같은 기조에는 변화가 없다. 남북 문화예술 교류와 관련, 해당 분야의 전문가들은 지나치게 자기 분야, 자신이 소속한 단체와 연계시킨 일방적인 의견 개진은 자제해야 한다. 남북 문화예술 교류는 단체나 개인의 이해관계에 따라 어느 한쪽에 무게중심이 쏠릴 사안이 아니기 때문이다. 남북 문화예술 교류와 관련하여 남북은 모두 나름대로의 원칙이나 구체적인 프로그램 등이 마련되어 있을 것이다. 그 같은 실천방안들은 시대적인 변화에 맞게 탄력적으로 운용되어야 하겠지만 그 가장 기본은 인적 교류에 의한 자연스러운 공감대가 형성 되어야 할 것이다. 당장의 결과물 도출을 통한 과시형의 행정보다는 시간이 걸리더라도 그 같은 지속적 교류가 더욱 중요하다.

과거에도 그랬지만 지금 시점에서의 남북 문화예술 교류는 여러 사람들이 움직여야 하는, 떠들썩한 대형 공연보다 겉으로 잘 드러나지는 않지만 차분한 인적 교류가 우선시 되어야 한다는 말이다. 앞서 언급한 동서독 바이올린 장인들의 교류 프로그램이 그 좋은 예이다. 우리는 이미 오래전, 남북 예술인 합동 공연 등을 통해 북쪽과의 교류에 흥분했던 경험을 갖고 있다. 이제는 다시 그런 포만감에 젖어 즉흥적인 발상을 되풀이하는 우를 범해서는 안 된다. 남북 문화예술 교류는 무엇보다 현장에서 작업하는 예술가들이 절실히 필요로 하는 것들을 정부가 뒤에서 도와주는 그런 모양새가 되어야 한다. 남북 교류에 있어 정치적, 경제적인 교류보다 문화적인 교류가 우선되어야 한다는 것은 바로 남과 북이 같은 민족이란 동질성을 갖고 있기 때문이다.