

1. 해방공간(1945~1950), 2. 한국 춤의 전개와 역사적 의의

가. 성기숙

성균관대학교 강사

I. 머리말	V. 해방공간 한국 춤의 성과와 역사적 의의
II. 해방공간의 한국 춤, 어떻게 볼 것인가	VI. 맺음말
III. 좌우대립과 한국 춤의 전개	참고문헌
IV. 춤선구자들, 계몽적 문화의식 구현	Abstract

I. 머리말

이 글은 일찍이 우리가 경험한 바 없는 특수한 시기인 해방공간의 한국 춤의 전개양상과 그 역사적 의의를 조명해 보고자 하는데 초점이 맞춰져 있다. 어느 시대를 막론하고 정치 사회적 환경은 모든 예술을 지배한다. 역사상 특수한 시기로 가늠되는 해방공간 역시 예외가 아니다. 이 시기를 다룸에 있어서는 무용사 연구는 다루고자 하는 특정시대의 이데올로기의 형성화에 기초한다는 일차적 차원 이상의 폭넓은 관점이 요구된다. 일찍이 문학의 연구방법을 제시한 조동일의 지적처럼 “문학을 시대적이고 이념적인 것으로 다루기 위해서 문학작품 자체의 독자적인 생명을 무시할 수밖에 없다는 낡은 방법에서 흔히 볼 수 있는 편견”¹⁾을 경계하자는 논리는 그래서 타당하다. 이와 같은 차원의 연구를 위해서는 단순히 자료의 나열이 아닌, 보다 체계적이고 구체적인 분석과 통시적이고 미시적인 관점이 동시에 요구된다. 여기서 이 모든 요구를 얼마만큼 만족스럽게 충족시킬 수 있을지, 그것은 지극히 의문이다. 다만, 해방공간 한국 춤을 보는 관점만은 확고한 틀을 유지하려 한다. 물론 각개의 장을 다루는 과정에서 이와 같은 관점 또한 때로 무참히 배제될 수도 있을 것이라 예상된다. 다만 그동안 고수되어 온 해방공간에 대한 일반화된 관점, 즉 좌우익의 이념대립이 첨예화되었고, 양분된 이념이 모든 예술을 지배했다는 식의 논지는 가급적 사양할 것이다.

본고는 해방공간 한국 춤의 전개양상과 그 역사적 의의에 대하여 되도록 실증적 자료를 토대로 서술해나갈 것이다. 당시 무용을 감싸고 있던 외연으로서의 시대사적 배경에 대해서는 필요한 부분만 언급할 뿐, 가급적 절제하고 내연으로서의 무용사적 측면을 보다 비중 있게 주목할 것이다. 여기엔 다분히 역사적 사실을 되도록 객관적인 시각에서 기술한다는 전제가 깔려 있다. 역사적 사실에 대한 선입견이나 편견을 배제하고 ‘사실’ 그 자체를 주목함

1) 조동일(1980), 『문학연구방법』. 서울: 지식산업사, p. 61.

으로써 해방공간 한국 춤의 실체를 온전히 파악한다는 연구목표에 보다 충실히 다가가고자 한다.

II. 해방공간의 한국 춤, 어떻게 볼 것인가

역사학계에서 가능하는 해방공간은 1945년 8·15 해방부터 6·25 발발 직전까지를 일컫는다. 일반적으로 이 시기는 해방직후, 해방기로 명명되지만, 본 논문에서는 해방공간이라는 표현을 따르기로 한다. 물론 해방공간은 역사적으로 엄연히 존재했던 역사적 시기으로써 시간 개념이기 때문에 공간이라는 용어는 다소 부담스러울 수도 있다. 그러나 해방공간이라는 용어를 차용함에는 남북한을 모두 아우른 것이 아닌, 남한만을 대상으로 한다는 공간적 전제가 고려된 선택이라 할 수 있다.

대한민국 단독정부 수립, 분단 고착화 이후 지난 반세기 동안 우리는 냉전 및 반공이데올로기에 함몰되어 해방공간에 대한 객관적인 연구가 지연되었고, 이에 따라 이 시기 무용의 역사 또한 많은 부분 관심 밖으로 밀려나 있었다. 물론 80년대 후반 냉전이데올로기가 완화된 이후 해방공간과 월북 예술가들에 대한 연구가 활발하게 진행되어 의미 있는 성과들이 도출되기도 하였다. 무용계 역시 이 부분에 대한 연구가 더러 시도되기는 했지만,²⁾ 그다지 만족스러운 수준은 아니라고 본다. 그런 점에서 이제는 보다 객관적이고 냉철한 시각에서의 접근이 요구된다 하겠다.

해방을 맞은 한국 사회는 일제강점기하고는 여러 가지 면에서 많은 변화가 있었다. 36년간의 일제 식민통치기를 벗어나 독립을 맞은 우리나라는 해방의 기쁨을 만끽하지도 못한 채 이념대립의 소용돌이에 휘말리게 되었다. 연합군의 제2차 세계대전의 승리는 일본의 패망을 야기했지만, 그것의 연장선상에서 우리가 해방을 맞았다는 사실은 한국의 독자노선을 방해하는 단초가 되고 말았다. 정치적으로 자유로울 수 없었던 우리나라는 미소 양군에 의해 남북이 분할통치되는 상황을 맞게 되었고, 남한사회는 미군에 의해 통치되는 미군정기를 거치게 되었다. 좌익과 우익이라는 첨예한 이념의 대립은 1948년 남북한 단독정부 수립으로 더욱 가시화 된다. 이후 6·25라는 동족상잔의 비극으로 전화되는 역사의 비극을 맞게 되었다.

해방공간은 한마디로 역사상 유래가 드물 정도로 정치성과 이념성이 모든 것을 지배했던 시기가 아닌가 한다. 문학평론가 김현의 지적대로 그 시기는 삶을 통제하는 유교적 이념이나 반봉건의 근대지향, 혹은 애국계몽과 자주독립의 기치와 같은 사회 공동의 강렬한 지향의식과 이념적 열정, 이 모든 것이 부재했다.³⁾ 다만, 선택을 강요하는 두 갈래 길이 있었을 뿐이었다. 해방 후 좌익과 우익이라는 이데올로기의 대립 양상은 사회적 혼란을 야기했고, 이러한 혼란 속에서 예술가들은 좌익과 우익이라는 각기 다른 정치적 입장을 어떻게 수용하느냐에 따라 각자의 존재성 자체가 다르게 자리매김 되었다. 사회 모든 부분이 그러했듯이 예술 또한 정치에 종속될 수밖에 없었다. 해방직후 봉건적 요소와 일제 잔재의 청산, 반동

2) 조동화(1976), 『한국무용』, 『문예연감』. 서울: 한국문화예술진흥원, pp. 486-487 ; 안제승(1983), 『한국무용사』, 『한국연극 무용 영화사』, 서울: 대한민국 예술원, pp. 481-503 ; 성기숙(1992) 『해방직후 한국 춤의 전개양상과 성격 연구』, 『한국무용연구』 제10집. 서울: 한국무용연구회, pp. 61-98 ; 성기숙, 『8·15와 6·25사이 무용상황과 단체』, 월간 『무용예술』, 1994, 3·4월호, pp. 40-43 ; 문애령·박선옥(1999), 『무용』, 『한국현대예술사대계1-해방과 분단 고착시기』. 서울: 한국예술종합학교 예술연구소, pp. 321-354.

3) 김 현(1971), 『테로리즘의 문학』, 『문학과 지성』, 서울: 문학과 지성사, 1971 여름호, p. 340.

예술의 배경과 프로레타리아 예술운동을 부르짖으며 새로운 민족예술의 건립을 주장하였던 많은 진보적 문학, 예술가들은 해방 - 단독정부 수립 - 한국전쟁이라는 비극이 진행되는 동안 대부분이 월북하였다. 개인의 목숨을 부지하기 위해 보도연맹에 가입했던 많은 예술가들은 광란의 역사로 말미암아 또 다른 희생양이 되고 말았다. 이후 남한의 예술은 소위 순수로 귀결된 보수적 성향의 반공예술이 터 잡았고 이는 세월의 무게를 더하면서 거대 문화 권력으로 위치하며 한 시대를 주도하게 되었다.

과연 해방공간의 한국 춤, 그것을 어떻게 볼 것인가. 원로 극작가 차범석은 대한민국예술원에서 발간하는 『예술원논문집』에 상재한 「한국의 공연예술사는 다시 써야 한다」⁴⁾에서 해방공간을 공동기(空洞期)로 규정한 바 있다. 자료를 모으고 해석하여 은폐되고 왜곡된 이 시기 공연예술사를 제대로 복원할 때 단순히 공백기로 치부되었던 혼란과 대립의 역사는 바로 잡히게 된다는 것이다. 차범석의 논지는 역사적 혼란기에 부각되기 마련인 사회 교화적인 기능으로서 선전선동 도구로서의 연극의 실재를 부정하는 관점을 견지한 것으로 이해된다. 그의 주장은 일면 타당하다. 공연예술이라는 명목으로 연극과 늘 함께 ‘동침’해오고 있는 무용의 입장에서라면 그 타당성은 더욱 절실한 것이 된다.



4) 차범석(2002), 『한국의 공연예술사는 다시 써야 한다』, 『예술원논문집』 제41집, 서울: 대한민국예술원, pp. 307-339 참조.

Ⅲ. 좌우대립과 한국 춤의 전개

1. 좌우대립과 춤단체의 조직

해방을 맞은 3일 후 1945년 8월 18일 문화예술계는 조선문화건설중앙협의회(이하 문건중협으로 칭함)라는 단체를 결성하면서 발빠른 행보를 보인다. 범예술단체 성격인 문건중협은 각 장르별 예술인들이 모두 망라되었고, 산하단체로 각 부분별 하위단체⁵⁾를 거느리게 되었다. 문건중협은 민족문화건설을 현실목표로 내세웠고, 이러한 목표를 실현하기 위해 두 가지 실천적 과제를 제기하고 나섰다. 이른바 일제식민지 잔재문화의 청산과 문화의 인민적 기초 확립이 그것이었다. 그러나 문건중협은 각 부분별 하위단체에 소속된 예술가 개개인의 이념과 사상성을 크게 문제삼지 않음으로써 해방직후 문화 예술계를 하나로 통합한다는 의도가 분명했다. 이로써 문건중협은 해방 후 문화예술계의 최초의 조직적인 연합단체로 자리할 수 있었다.⁶⁾ 문건중협의 산하단체로 무용계에서는 조선무용건설본부가 발족된다.

조선무용건설본부 창립 직전, 무용인들은 사전모임을 갖게 되는데, 이른바 조선무용건설준비위원회가 바로 그것이다. 1945년 9월 3일 무용인들은 종로의 한청빌딩에 모여 일단의 취지를 모아 지난날 낡은 무용의 굴레를 벗어던지고 새로운 무용건설을 지향하며 궁극적으로는 “정아한 기교의 빛나는 전통을 자랑하는 조선무용예술의 향상”을 기한다⁷⁾ 목표를 채택하고 출범의 의지를 확고히 한다. 조선무용건설준비위원회는 곧 조선무용건설본부로 확대되었고, 곧 문건중협의 산하단체로 귀속되었다. 조선무용건설본부는 세 가지 행동강령을 표방했는데, 첫째 협동체조직(協同體組織)과 무용가의 공동행동, 둘째 민중예의 적극적 접근, 셋째 서양무용의 견지로부터의 조선무용예의 접근 등이었다.⁸⁾ 조선무용건설본부는 해방직후 최초로 결성된 무용 단체로써 당시 범무용인들을 한데로 묶는 구심체 역할로 출발했지만, 일제강점기 신무용가로서 한 시대를 풍미한 최승희·조택원만은 여기서 제외시켰다. 조선무용건설본부에서 최승희, 조택원을 배제한 이유는 그들이 일제시대 일본의 지원과 후원에 힘입어 무용활동을 했다는 점에 있었다. 특히 조택원은 일본인 이시이 바쿠(石井漠)를 사사했다는 이유와 조선총독부의 재정적 후원에 힘입어 내선일체를 주제로 한 「학」·「부여회상곡」 등의 작품을 창작했다는 점, 중국 대륙을 순회하며 황군위문 공연을 했다는 점을 비판하고 조선무용건설본부에서 제외시켰다.⁹⁾ 당시 조선무용건설본부에 참여한 무용가로는 김민자·진수방·장추화·이석예·김애성·정지수·한동인·김해성·정인방·심선방 등이었다.¹⁰⁾ 주로 일본에서 최승희 제자로 활동하거나 유학생을 하다가 해방을 맞아 귀국한 무용가들과 국내에 머물던 젊은 무용가들이 주축이 되었다. 해방과 동시에 발족된 조선무용건설본부의 활동은 그다지 활발하지는 않았다. 새조선무용 건설을 표방했던 이 단체는 1945년 10월 약 1개월간 남한 각지를 순회 공연함으로써 민중예의 접근이라는 화두를 실천했다. 또 그해 10월에는 박용호 등 젊은

5) 조선문화건설중앙협의회 단하단체로는 조선문학건설본부, 조선미술건설본부, 조선연극건설본부, 조선무용건설본부 등이 있었다.

6) 권영민(1989), 『월북 문인 연구』, 서울: 문학사상사, pp. 21-23.

7) 조동화(1976), 『무용개관』, 『문예총감』, 서울: 한국문화예술진흥원, p. 186.

8) 문철민(1947), 『舞踊藝術과 靈魂의 燃焼-해방 후의 무용계를 회고하며』, 『백제』 제2권 2호, 1947.

9) 일제강점기 왕성한 활동을 펼친 이광수, 최남선이 친일행위를 했다는 이유로 조선문화건설중앙협의회에서 제외된 것과 같은 맥락이다.

10) 『조선연감』, 조선통신사, 1947. p. 303.

무용가를 주축으로 파고다 공연 야외무대에서 수재민 돕기 자선공연을 가졌다. 그러나 당시 조선무용건설본부가 제대로 활동하기에는 여건상 많은 한계가 있었다. 11월 초 국제극장에서 가진 공연을 마지막으로 조선무용건설본부는 해체되었다.

조선무용건설본부의 해체는 문건중협 소속 다른 단체들이 새로운 발전을 모색하기 위해 해산된 것과 같은 맥락에 있었다. 다만 다른 장르의 하위단체들이 각 계파간의 이념과 의식의 상이함에 따라 해산된 것이라면, 조선무용건설본부는 자체내 역량의 미흡함과 집단활동에 대한 현실적인 어려움이 더 큰 비중으로 작용된 것으로 보인다. 여하튼 조선무용건설본부의 출현은 일제강점기 개인 위주의 활동에서 벗어나 무용가들이 대동단결된 모습으로 하나의 조직체를 결성했다는 점¹¹⁾에서 주목된다. 또한 당시 문화예술계의 변화 흐름에 능동적으로 참여하면서 무용의 집단적 역량을 과시한 최초의 무용조직체라는 점에서 역사적 의의를 갖는다고 하겠다.

1946년 6월 8일에 창립된 조선무용예술협회는 조선문화단체총연맹 산하단체로 출발하였다. 조선문화단체총연맹은 좌익 성향의 지식인들이 대거 참여한 단체로 조선공산당의 민족통일전선과 진보적 민주주의 정권수립을 목적인 정치노선에 보조를 맞춰 결성된 단체로 조선문화건설중앙협의회와 마찬가지로 주로 문학인들이 선두에서 지휘하는 양상을 보였다. 위원장직이 공석인 가운데, 임화·김남천 등 좌파적 성향이 농후한 문학가가 실권을 장악한 부위원장직에 있었다. 인민을 위한 문화를 슬로건으로 내세운 조선문화단체총연맹은 하위단체 소속의 예술인들로 하여금 소위 문화공작대를 편성하여 각 지역 순회공연을 감행케 하였다.¹²⁾ 특히 김남천은 문화공작대의 과제와 임무를 강조하고 세부 지침을 하달하는 등¹³⁾ 좌파이념을 공고히 하면서 실천의 당위성을 강조하고 나섰다. 이 시기는 소위 좌파예술의 전성기라 할 수 있을 것이다.

조선무용예술협회는 규모면에서 볼 때 이전 조선무용건설본부와는 비교가 안될 정도로 확장된 조직이었다. 주로 일본유학과와 신진무용가 중심으로 결성되었던 조선무용건설본부와는 달리 조선무용예술협회는 기성무용인들이 핵심을 이룬가운데 당시 무용인 전체를 총망라하는 전국적인 조직체였다.¹⁴⁾ 이는 당시 조선무용예술협회를 구성하고 있는 임원진 명단에서 여실히 확인된다. 조선무용예술협회 창립 때의 임원진을 보면, 위원장/조택원, 부위원장/함귀봉, 서기장/문철민, 서기국장/박용호·장추화, 발레부/수석위원 - 정지수, 위원 - 조익환·한동인·진수방, 현대무용부/수석위원 - 최승희, 위원 - 김민자·조용자·김미화·장추화·박용호·김혜영·이석예, 교육무용부/수석위원 - 함귀봉, 위원 - 김세택·송정애·한정희, 이론부/수석위원 - 문철민, 위원 - 조익환, 미술부/수석위원 - 김정환, 위원 - 최진·이상남 기타 준회원 다수 등으로 짜여져 있었다.¹⁵⁾ 전통춤 부문이 제외된 것이 특이하지만, 위원장을 정점으로 발레부

11) 『조선연감』, 앞의 책, p. 303.

12) 『독립신보』, 1947. 6. 28.

13) 문화공작대의 과제와 임무에 대한 김남천의 주장은 다음과 같다. 첫째 문화공작자를 실지로 움직이게 할 것, 둘째 지방문화운동의 수준을 향상시키기 위하여 기술적, 학문적, 계몽적인 출판물과 조직적 협조를 강화할 것, 셋째로 문화수준의 지표와 문화공작의 모범을 보일 것, 넷째 중앙의 전문적, 예술적 과학자를 문화와 예술과 과학을 적극적으로 손에 들고 몸소 인민 대중의 가운데 들어가게 할 것, 다섯째로 중앙과 지방을 통하여 전 문화인 예술가를 인민 앞에 복무케 하는 지대지존의 사명을 가지고 훈련할 것 등이다. 또한 문화공작대의 지방 파견시 구체적인 임무에 대해서는 첫째 지방문화를 적극적으로 원조하고 추진시키는 임무, 둘째 지방문화조직의 체계를 강화 확립하는 임무, 세계 민주주의 민족전선 산하 각 정당 사회 단체의 확대 강화를 추진, 원조하는 임무 등이다. 김남천, 제1차 문화공작단 지방파견의 의의, 『노력인민』, 1947. 7. 2.

14) 조동화, 앞의 글, p. 486.

·현대무용부·교육무용부·이론부·미술부 등 5개의 분과를 상정하고 수석위원과 위원으로 가늠하고 있다는 점에서 상당히 체계적인 조직이었음을 알 수 있다. 또 조선무용건설본부 결성 때 제외되었던 조택원이 위원장을 맡고 있어 눈길을 끈다. 그는 친일 무용행위에 대한 비판을 감수하고, 황군위문공연의 수익금을 헌납하는 절차를 통해 이에 참여하게 된 것이다.

당시 조선무용예술협회의 운동방향은 새로운 민족문화건설이라는 조선문화단체총연맹이 채택하고 있는 이념과 맥락을 같이하는 것으로써 희망적이고 의욕적인 색채가 농후했다. 배양토도 없이 마치 의붓자식처럼 고독하게 자라온 신무용은 이제 겸허한 자세로 돌아가 혼란을 막고 세계 무용사에 조선의 민족무용을 정당한 궤도 위에 올려놓아야 할 때임을 직시하고 이를 위해 무용인들의 노력을 촉구한다는 내용이 그 요지였다. 이는 무용인 전체의 공통된 의식을 대변한 첫 공식적인 발언이라는 점에서¹⁶⁾그 의미가 깊다고 할 수 있다. 한편 조선무용예술협회는 무용계의 당면과제로써 다음과 같은 사항을 결의하기도 하였다. 첫째 무용을 오락에서 승화시켜 명실상부 예술로 만들 것, 둘째 각 민족무용의 비교연구를 진지하게 시작하는 동시에 조선의 전통적인 무용을 광대의 그것에서 해산하여 향상시킬 것, 셋째 무용해부학, 무용미학, 무용사 등에 대한 과학적 연구를 진행하여 신무용 학술의 방법론이 될 기본 테크닉을 확립할 것, 넷째 문화 일반에 대한 깊은 연구를 계속하므로써 새로운 조선무용예술을 민족문화사와 세계문화사의 정당한 계열에 놓일 것, 다섯째 무용을 국민학교 일학년 부터 중등학교 졸업시까지 음악과 마찬가지로 독립된 교과목으로 넣어 국민 체위 향상과 창조적 미의 무용을 간연 없이 일치시키고, 나아가 조선무용계를 세계 최고수준에 놓을 것 등을 주장하였다.¹⁷⁾ 무용예술의 문화적 지위 향상을 도모하고 자주적으로 피어오르는 당찬 희망의 기운을 느낄 수 있는 대목이다.

조선무용예술협회는 1946년 8월 창립기념공연을 가졌는데, 당시 이에 소속된 무용가들이 적극적으로 참여하여 대성황을 이루었다. 공연된 작품은 「원무곡」(정지수, 한동인 외 6명 출연), 「봉선화」(조용자), 「산신무」(정인방), 「비단가마」(한동인), 「마을」(이석예), 「탕자의 골땀」(김혜성), 「고(故)」(구연목), 「탈춤」(임경희), 「만종」(조택원, 이석예), 「무고」(김선영, 이석예, 강선옥), 「해방」(박용호), 「아리랑 환상곡」(진수방), 「산의 즐거움」(함귀봉, 김용화), 「여명」(조익환), 「다부라의 리듬」(장추화), 「화관」(정지수, 「지열」(김미화), 「애국보」(전원 출연) 등이었다. 조선무용예술협회 임원진에서 누락되었던 전통춤 부문의 경우 창립공연에는 참가하고 있는 것으로 보아 임원진 구성에서만 제외된 것으로 보인다. 무대에 오른 18개 작품은 신무용·현대무용·발레·교육무용 등 모든 장르를 망라한 것이었다. 특히 마지막 작품 「애국보」는 전원이 출연하여 휘날레를 장식, 당시 무용인의 의욕적인 활동의지를 읽게 하는 대표적인 예라 하겠다. 이후 조선무용예술협회는 무용동맹이라는 이름으로 바뀌고 몇 차례 공연을 가진 후 해체되고 만다. 해방직후 좌익과 우익 사이의 극심한 이념 대립이 계속되고 그로 인한 사회적 혼란, 그리고 경제적 궁핍 등이 가중되어 무용가들의 활동여력이 쇠진된 때문이었다. 그러나 무용조직을 이끌어나갈 만한 자체 내의 역량부족, 집단활동에서 요구되는 공동체의식과 연대

15) 안제승, 「한국무용사」, p. 483.

16) 조선무용예술협회가 상정한 운동방향을 보면 다음과 같다. “배양토도 조직도 없는 곳에 혜성처럼 혹은 의붓자식처럼 나타나 고독이 자라난 조선 신무용계는 어인 20년이란 세월을 열하였다. 해방 제2년을 맞이하여 전조선 무용가가 참여한 역사적 조직체인 조선무용예술협회에 집결한 모든 무용가들은 어린이와 같은 겸허한 정신으로 돌아가 모든 혼란을 버리고 오로지 굳건한 건설의 초석을 하나하나 놓아갈 것이다. 세계예술사에 등뿔어진 조선의 신무용을 역사의 정당한 궤도위에 올려놓고 조선의 민족무용을 현대인의 혈액으로 씻어 다시 꽃피게 하는 길, 그것은 필시 곤란한 길일 것이다. 그러나 무협은 이것을 모든 노력을 기울려 감행하려 한다. 삼가 문화에 관심을 가지는 강호 제의 원조와 편달을 바라맞이 않는다” 조동화, 『무용개관』, p. 486.

17) 문철민(1947), 舞踊藝術과 靈魂의 燃燒-해방 후의 무용계를 회고하며, 『백제』 제2권 2화 1947. 2.

감의 미성숙, 무용가들의 의식의 후진성¹⁸⁾ 등이 조선무용예술협회가 해산되게 된 보다 큰 원인으로 지적될 수 있다.

한편 1946년 6월에 발족된 대한무용예술협회는 조선무용예술협회가 지향한 신무용 위주의 경향과 이념성에 반기로서 출발한 단체였다. 이 단체는 세 가지 행동강령을 발표했는데, 첫째 민족무용의 신건설을 기함, 둘째 우리무용과 국제무용의 교류, 셋째 저급무용의 청소 등이었다. 대한무용예술협회는 1939년 연건동에 소재한 선방무용연구소와 1943년에 개설된 삼화무용연구소를 그 산하단체로 귀속시키고 있었으나 그다지 뚜렷한 활동은 보이지 않았다. 이에 참여한 무용가들의 면면을 보면, 위원장에 김천방, 상임위원에 심선방·김미화·함미원, 위원에는 정인방·김윤학 등이었다. 그밖에도 1949년 5월에 결성된 무용가집단은 해방직후 조선무용건설본부와 그 뒤를 이은 조선무용예술협회 이후 당시 무용가를 총체적으로 연대한 조직체로서 대표직에 함귀봉을 추대하였고, 장추화·조용자·한동인·김막인·조익환·구원민·정인방·박용호 등이 이에 적극 참여했다. 이 단체는 매년 두 차례씩 정기공연을 개최할 것과 무용가 개개인의 산발적인 활동을 자제하고 대신 공동보조로써¹⁹⁾ 연대활동을 펼쳐나간다는데 뜻을 함께했다. 그러나 이러한 계획 또한 몇 달 후 예기치 않은 전쟁의 발발로 인해 영원히 계획 그 자체에 머물고 말았다.

2. 친일무용 비판과 그 파장

해방공간, 한국 춤에 있어 주목할만한 사항은 바로 최승희·조택원 등 소위 신무용가들의 퇴진을 들 수 있다. 당시 신무용가의 퇴진 이유는 바로 일제강점기의 친일 무용행위가 직접적인 원인이 되었다. 일반적으로 친일이라 함은 이웃해 있는 일본과 친화적 관계를 가진다는 뜻이다. 따라서 친일 그 자체는 결코 부정적으로 인식할 필요가 없는 것이다. 그러나 약 36년 동안 일본의 지배를 받은 우리나라와 일본과의 관계에 있어서 친일은 이러한 일반적이고 보편적인 의미망을 넘어선, 하나의 특별한 관계로 이해될 수밖에 없는 것이다. 친일무용 역시 이러한 인식의 틀 속에서 헤아려 볼 수 있다. 그럴 때 소위 친일무용이란 한국을 강점한 일본이 보다 적극적인 식민지화를 위해 차용했던, 즉 한반도 통치를 위한 전략에서 정책적으로 선전하고 선동하도록 부추긴 일종의 목적무용에 해당되는 것이라 정의내릴 수 있다. 나아가 더 구체적으로는 조선총독부의 직접적인 개입과 감독, 지도하에 조직적으로 또는 의도적으로 만들어진 무용행위²⁰⁾로 설명할 수 있을 것이다.

친일 무용행위와 관련 해방직후 가장 직접적으로 시련을 겪은 무용가는 바로 조택원이었다. 당시 조택원이 친일무용가로 비판받게 된 것은 다음 세 가지 이유에서였다. 첫째, 일본인 이시이 바쿠(石井漠)에게 춤을 배우고 그들의 후원아래 활동을 전개하였다는 점, 둘째 중국 대륙을 순회하며 황군위문 공연을 한 점, 그리고 셋째 「부여회상곡」이라는 친일무용을 창작했다는 점 등이다.²¹⁾ 소위 신(新)이라는 이름으로 양풍(洋風)이 한 시대를 풍미한 근대에 있어 조택원이 일본을 경유한 서양 현대무용의 체득은 직접적인 친일행위로 볼 수 없다. 그러나 황군위문 공연은 그가 무용연구소의 유지와 가족 및 제자들의 생계를 해결하기 위해

18) 조동화, p. 496.

19) 『경향신문』, 1949. 5. 9.

20) 서연호가 설명한 친일극의 개념 및 범주에 무용을 대입시켜 본 것이다. 서연호(1997), 『식민지시대의 친일극 연구』, 서울: 태학사, pp. 12-13.

21) 조택원(1976), 나의 춤 반세기의 영욕, 월간 『춤』, 1976. 3. p. 58.

서 그리고 유능한 예술가가 전쟁 징용으로 끌려 나가는 것을 막기 위해 황군위문단 단장을 맡았다는 변명에도 불구하고 친일파라고 간주할 수밖에 없는 결정적인 요인이 되었다.²²⁾ 조택원은 소위 일본의 총동원법에 의거 1943년부터 약 3년 동안 중국, 만주, 몽고 등을 순회하며 약 1천회의 공연을 감행한 바 있다.²³⁾ 나아가 1942년에 공연된 무용시 「부여회상곡」은 백제의 삼천궁녀의 이야기를 예술적으로 승화시켜 보려했다는 의도에도 불구하고, 조선총독부의 재정적 후원아래 그들이 내세운 내선일체(內鮮一體)를 강조하는 정책에 부흥한 작품이라는 누명을 받게되었다. 실제로 작품 「부여회상곡」은 조선총독부 학무국장인 시오하라의 제의를 받아들여 창작된 것으로써 일본은 작품 제작비는 물론 거창한 선전구호를 동원하여 총독부의 후원임을 내세웠던 것이다. 비록 조택원이 「부여회상곡」의 창작동기를 “고란사의 달밤, 궁녀들이 물길러 가는 정경, 낙화암, 백마강, 여기에 꽃잎처럼 떨어져 내리는 삼천궁녀, 이 모든 것이 뛰어난 전원시가 될 수 있는 소재가 아닌가”라면서 순수 예술창작 의지에서 발동되었다고 해명한다 해도 조택원은 친일무용가라는 오명을 뒤집어 쓸 수밖에 없었다. 조택원은 이후 미국행을 결심하게 된다. 그는 당시의 심경을 『경향신문』에 실린 身邊小話란 글을 통해 이렇게 토로한 바 있다.

“해방 후 친일파의 누명을 쓴 나는 자기비판으로 거진 일개 년간 무위도식한 까닭에 7명의 가족과 2명의 제자(삼팔이북에서 온 연구생)들을 먹여 살리느라고 유일무이한 아트리에를 매매한 것이다. 만일 조선의 문화가 나를 푸대접하여 돈암동의 연구소만한 아트리에조차 못갖게 한다면 나는 단연코 무용의 세계에서 떠날 것이다. 조선의 예술인의 현재는 다 나와 흡사할 터인데 말석에 있는 내가 왜 이다지도 흥분하는가”²⁴⁾

당시 문화예술계의 분위기가 어떠한지 짐작할 수 있는 대목이다. 해방직후 조택원은 여러 가지 시련을 연속적으로 겪어야 했다. 예컨대 1947년 1월 8일부터 13일까지 개최된 조선문화단체총연맹 주최의 종합예술제때에는 테러사건이 발생했는데, 이때 조택원을 비롯 장추화·함귀봉·한동인·박남옥·이석예·임경희·정지수 등이 참가하고 있었다.²⁵⁾ 김두한이 이끄는 우익계열의 한국청년단이 좌익성향의 조선문화단체총연맹이 주최하는 행사라는 이유로 공연을 방해한 사건이었다. 1947년 3월 18일 조선문화단체총연맹이 주최하는 3·1절 기념 예술제가 인천에서 개최되었는데, 공연도중 무관경관의 난입으로 출연진이 경찰에 연행되는 사건이 발생하였다.²⁶⁾ 좌익과 우익의 대립상황에서 빚어진 사건이었는데, 조택원은 여기에도 연루되어 있었다.

친일무용 행위에 대한 비판과 함께 차츰 경제적 빈곤이 더해가자 조택원은 위에서 예고한 대로 미국행을 결심한다. 결국 그는 1947년 6월 26, 27일 양일간 부민관에서 도미고별공연을 갖고 미국으로 떠났다. 조택원과 휘문보고 동문이자 오랜세월 친분이 두터웠던 정지용은 이즈음 조택원의 선택에 대하여 다음과 같이 마음속의 안타까움을 나타냈다. 조택원이 무용

22) 그러나 또 한편으로는 당대 최고 지성인이자 문학인이었던 이광수·최남선·정인섭 등도 민족적 양심에 어긋나는 치욕적인 성명서를 발표하며 일본의 파시즘을 찬양, 한국의 청년들을 전선으로 내모는 시국강연을 일삼았다든가, 한때 프로문학의 기수였던 박영희조차도 황군위문사절단으로 전선을 시찰한 후 「전선기행」이라는 글을 남겼다는 점을 떠올리면, 일제강점기를 살아온 그 누구도 친일문제에 있어서만큼은 자유로울 수 없을 것이다. 자신의 의지와는 무관하게 원하든 원하지 않았던 간에 당시 친일은 하나의 운명이었는지도 모를 일이다. 윤병로, 『한국 근현대 작가·작품론』, 성균관대 출판부, 1993, p. 21.

23) 이병옥(1999), 조택원의 출인생과 춤철학, 송수남, 『한국근대출인물사1』, 서울: 현대미술사, p. 63.

24) 조택원(1946), 身邊小話, 『경향신문』, 1946. 12. 19.

25) 『서울신문』, 1947. 1. 12.

26) 『서울신문』, 1947. 3. 19.

가로 성장해온 지난날의 여정을 회고한 정지용은 조선의 무용에서 조택원과 최승희의 위치를 새삼 각인시키고, 그들이 비약하는 날 조선무용도 국제화될 것이라고 장담했다. 나아가 조택원을 인도 근대무용의 선구자 우다이 상카르의 영예에 견주는 등²⁷⁾ 그의 미국행을 못내 아쉬워했다. 그러나 정지용의 이같은 견해에 대한 비판의 여론 또한 만만치 않았다. 당시 새로운 기운으로 싹터오른 민중무용 건설과 무용대중화운동을 가치 있게 평가한 김용남은 문화인이자 지성인인 정지용이 조택원을 지나치게 과대평가하고 있다며, 당시 무용계의 혼탁한 분위기를 날카롭게 지적했다. 가령 조택원이 습득했다는 이시이 바쿠의 서양무도 문법이 과연 무엇인가 반문하고 무분별한 서양무용 이식에 대해서도 싸잡아 비난했다. 더불어 정지용이 유미주의적 경향의 프랑스 무용을 선호한다거나 조택원을 인도의 우다이 상카르에 비교하는 것은 자유이나 당시 과학적인 탐구와 자세로 새로운 조선무용건설을 위해 앞장서는 젊은 무용가들을 결코 무시해서는 안된다고 지적하고, 무용가들은 이에 굴하지 말고 참다운 새조선무용 건설을 위해²⁸⁾ 보다 정진해야 할 것이라고 주장하였다. 이와같은 사실에서 해방 후 조택원에 대한 신진무용가들의 배척현상이 친일 무용행위에 대한 것만이 아니었음을 알 수 있다.

최승희 또한 해방직후 이 땅에 발을 붙이지 못하고 곧 월북해 버림으로써 당시 친일무용행위에 대한 후배무용가들의 비판으로부터 자유롭지 못했음을 미루어 짐작해 볼 수 있다. 최승희의 월북을 친일무용 비판에 따른 것으로 단정 지을 수 없을 정도로 그녀의 북행 동기에는 매우 복잡한 문제들이 산재해 있었다. 후배무용가들의 친일무용 비판 외에도 일제 강점기 카프문학 동인이었던 남편 안막의 중용²⁹⁾, 사회주의 국가건설을 위해 세계적 무희로 명성이 있었던 최승희를 이용하려고 했던 김일성의 의도 등 많은 문제들이 함께 맞물려 북행을 결정할 수 밖에 없었던 것이 아닌가 한다. 여하튼 최승희는 북으로 갈 것인가 말 것인가를 두고 무당에게 점을 치는 등 심한 심적 갈등을 겪었던 것으로 보인다. 해방 직후 남편 안막이 월북한 이후에도 남한에 남아있던 최승희는 전통에 토대한 새로운 민족무용 창출에 의지가 강렬했고, 이를 위해 자신의 무용인생을 바치겠다는 각오를 피력한 바 있다.

“일제가 우리 민족의 정신과 전통을 우리 민족어를, 우리 민족의 형과 색과 음의 최후의 일편까지 빼앗으려 하였을 때 우리는 조선옷 조선의상을 입고 조선음악을 쓰고, 조선의 형과 선과 색을 창조하여 그 속에서 우리 민족의 정신과 한줄기 영광을 담으려 애써 왔습니다. 이것이 국내에서나 외국에서나 내가 조선이 낳은 딸로써 걸어왔던 유일한 길이었습니다. 오늘날 일제는 이미 파멸되었고, 우리 민족의 빛나는 발전의 대로는 열려졌습니다. 따라서 우리는 해방된 조선예술의 기수의 한 사람으로써 세계예술사에 찬란한 한 페이지를 차지하도록 노력하여야 할 것입니다. 이것이 우리 민족이 우리들에게 주는 엄숙한 사명이라고 생각합니다. 이것이 나의 금후의 무용활동 방침을 결정하는 출발점이 될 것이라 생각합니다”³⁰⁾

일제 강점하에서도 조선의 무용가로서 민족정신을 잃지 않으려 노력했다는 최승희의 주장은 그러나 그녀의 뚜렷한 친일성향의 무용활동을 떠올리면 궁색해질 수밖에 없다. 자료수집가 김종욱은 최승희의 친일무용 행위의 근거로써 승희라는 본명 외에도 승자(承子)라는 일

27) 지용(1947), 조택원 무용에 관한 것- 그의 도미공연을 계기로, 『경향신문』, 1947. 6. 26.

28) 김용남(1947), 局外人의 所說-지용의 舞踊論의 여파, 『새한신보』, 1947. 6.

29) 안막은 월북이후 북조선문학예술총동맹을 이끌면서 변혁기의 민족문학은 무산계급과 그 문화사상이 영도하는 인민대중의 반계, 반봉건, 반파쇼의 문화이어야 한다며, 이른바 조선문학가동맹의 민족문학론을 극우적 기회주의라고 비판했다. 안막(1946), 조선문학과 예술가의 기본임무, 『문화전선』 제1호, 1946. 7.

30) 최승희 여사 還國 第一聲, 『민주일보』, 1946. 7. 21.

본식 이름으로 행세했고, 때로는 최승희라는 이름에 일본식 발음표기인 ‘Sai Sho Ki’ 라는 이름을 내세운 것은 일본에 아부하여 출세하고자 한 이유 때문이라는 것이다. 또 그녀가 일제강점기 정작 조국인 우리나라에서 활동한 시간은 겨우 6, 7년에 불과하고 세계순회공연을 한 4여년을 제외하고 나머지는 모두 일본에서 활동했거나 또는 황군위문공연을 다녔다는 것이다. 김종옥은 최승희에 대하여 일본을 나의 조국이라고 언급하며 아부와 굴종으로 황국 신민화를 주도했는데도 불구하고 그녀를 미화하여 한국 근대무용의 여명을 연 장본인으로 미화하는 것은 잘못된 것³¹⁾이라고 비판한 바 있다. 여기에 반해 정병호는 민족사적 측면에서 최승희 춤이 긍정적인 면과 부정적인 면이 공존하듯이 친일무용 행위에 있어서도 친일적 요소(8가지)와 반일적 요소(17가지)가³²⁾ 함께 포함되어 있음을 지적하였다.

해방직후의 무용사에서 최승희의 친일무용 행위에 대한 비판의 근거자료는 구체적으로 드러난 바 없다. 일제강점기 일본인에게 춤을 배우고, 일제의 지원하에 공연활동을 펼쳤으며, 황군위문공연을 했다는 이유 등 지극히 원론적 입장에서 언급된 주장들이 있을 뿐이다. 최승희는 월북 후 북한 무용형성에 지대한 공헌을 했음에도 1967년 숙청되었는데,³³⁾ 친일무용 행위는 이때에도 그녀를 옹아매는 족쇄가 되었다. 해방직후 정치적 대립속에서 최승희가 친일 무용행위로 비판받아야 했던 것은 하나의 역사적 운명이었다.

3. 기억해야 할 무용가들

해방공간에 활동했던 무용가로서 우리가 반드시 기억해야 할 무용가들이 있다. 우선 최승희의 수제자인 김민자(본명은 又環)³⁴⁾를 들 수 있다. 김민자는 숙명여고 2학년때 최승희 문하생이 되어 일본으로 건너가 이시이 바쿠와 최승희 문하에서 춤을 배웠다. 주로 스승 최승희와 뚜엣으로 무대에 섰다. 최승희의 유럽순회 공연때에는 동경에 머물며 최승희의 딸 안성희를 돌보는 일을 맡아했을 정도로 스승의 신임이 두터운 편이었다. 만제자이면서도 늘 스승의 그늘에 가려져 있던 김민자는 1940년에 이르러 처음 무용발표회를 갖게 된다. 1940년 9월 26일 동경 군인회관에서 열린 김민자무용발표회 프로그램에서 당시 멕시코를 순회하던 최승희가 격려사를 써서 보내주었다. 공연된 작품은 「나물캐는 처녀」·「코리아 뚜엣」·「초가삼간」·「성모의 명상」·「무지개」 등 총 16개 작품이었고, 석정막무용연구소 연구생과 조선인 무용수들이 다수 출연하여³⁵⁾ 성황을 이루었다. 스승 최승희가 일본에서 샤이 쇼 오키라는 일본식 이름으로 공연했던 것과 달리 김민자는 순수 조선이름을 사용했던 점³⁶⁾이 주목된다.

31) 김종옥(1993), 사료를 통해본 최승희의 국내 무용활동, 『한국미래춤학회논문집』 제1집, 서울:한국미래춤학회, pp. 179-186.

32) 정병호, 최승희와 그녀의 춤에 대한 재평가, 앞의 책, pp. 169-178.

33) 성기숙(2002), 「최승희의 월북과 그 이후의 무용행적 재조명」, 『무용예술학 연구』 제10집, 서울:한국무용예술학회, pp. 101-141 참조.

34) 신무용가 김민자의 춤인생에 대한 내용은 김민자(1983), 모든 일은 잊혀도 公演때의 興奮은 생생하게, 월간 『춤』, 1983, 11. pp. 52-64 참조.

35) 이 한 장의 프로그램, 김민자무용발표회, 월간 『춤』, 1983. 11. p. 79.

36) 김민자는 일제강점기 최승희의 무용공연에서 스승 최승희 춤파트너로서 많은 춤을 추었다. 그런데 공연때마다 와까구사 도시코(若草敏子)라는 일본이름을 달고 공연했기 때문에 그 시절 언론에서조차도 자신이 조선인 인줄 몰랐다는 것이다. 조선인이면서도 전혀 다른 사람으로 존재했기에 그렇게 일을 추진한 스승 최승희에게 몹시 섭섭한 마음을 가졌다고 한다. 김민자, 앞의 글, p. 55.

그 후 김민자는 1942년 27세때 동경을 떠나 서울로 왔으며 4여년간 구혼한 동경제대 법학과 출신 김태철과 결혼했다. 또 당시 일본군보도부(日本軍報道部)에 속해 있던 조선악극단에 나가 무용안무를 하기도 하였다. 그러나 해방 직후 스승 최승희도 북으로 떠나고 6·25를 겪는 과정에서 당시 서울지방검찰청 검사이던 남편이 인민군에게 끌려 나간 후 행방불명되는 비극을 겪은 다음 그녀의 인생은 험클어지기 시작했다. 그 후 국방후 군예대(軍藝隊)에서 가끔 무용을 가르치고 안무하는 일과 예그린 악단에서의 안무를 하는 일로 소일하다가 일체의 춤활동을 중단했다. 일본관객들에게 가장 많은 박수를 받은 「봄처녀」를 자신의 작품 중 최고의 명작으로 꼽는 김민자는 1966년 무용협회에서 공로상을 수여할 때 모습을 보인 것을 마지막으로 영원히 무용계를 떠나 현재는 서울 종암동 산자락에 위치한 영산법화사(靈山法華寺)에 머물고 있다.³⁷⁾ 일제강점기 신무용가로 한 시대를 풍미한 최승희의 수제자이자 만제자였음에도 불구하고 해방과 6·25라는 광란의 시기에 개인적 불운을 겪은 김민자는 이후 최승희류 신무용의 계보에서 떨어져 갔다. 한국전쟁 이후 무용계의 재편과정에서 월남한 무용가 김백봉에게 밀려난 것이 가장 큰 이유일 것이다. 김민자가 겪은 해방공간이야말로 우리 민족이 경험한 비극의 소용돌이 그 중심이 아닌가 한다. 그녀가 남긴 증언들은 한국근현대무용사를 정립하는 과정에서 분명히 의미롭게 수용되어야 할 것으로 보인다.

두 번째로는 역시 최승희의 제자인 월북한 무용가 장추화를 꼽을 수 있다. 최승희와 마찬가지로 흰칠한 외모를 지닌 장추화는 해방직후 맹렬히 활동하다가 6·25를 전후하여 월북한 것으로 알려진다. 당시 함께 활동하였던 김막인은 장추화를 이렇게 회고하고 있다. “사회에 나오면 남자 이상에 외교관이요, 활동가이다. 사회에선 남자, 가정에선 여자다. 삼, 사십명 연구생이 몰려들면, 행주치마를 벗어 던지고 연구실로 뛰어든다. 장구에 맞추어 조선무용을 가르치는가 하면 다브라(북)에 맞추어 오리엔탈 댄스다, 남방 인도무용이다 해서 다양하게 가르친다”³⁸⁾라고 언급한 바 있다. 장추화는 이렇듯 한 가지 장르가 아닌 다양한 무용을 섭렵했고, 제자들에게도 여러 가지 춤을 함께 가르쳤다. 그녀는 1947년 9월 서울 동숭동 195번지에 장추화 무용연구소를 개설했는데, 이때 연구생 모집광고에서도 다양한 장르를 섭렵한 예를 확인할 수 있다. 연구생 모집광고를 보면, 중등반 교과과목으로는 모던댄스기본·조선무용기본·오리엔탈댄스기본·모던발레기본 등이었고, 연구반 교과과목에는 제반무용기본·음악·미술·문학·연극학의 기본상식·무용창작법·무용사·무용미학·무용해부학·예술학개론 등이 있었다.

장추화는 1946년 5월 11일부터 13일까지 국제극장에서 제1회 장추화무용발표회를 가진 이래 매년 개인무용발표회와 각종 단체의 연합공연에 참가하며 활발하게 무용활동을 펼쳤다. 특히 그녀는 당시 신문과 잡지 등에 무용과 관련된 에세이풍의 글을 여러 편 남기기도 하였다. 해방직후 장추화가 남긴 글을 통해 예술가로서 그녀의 내면 흐름의 일면을 유추할 수 있다. 1946년 정열(情熱)이라는 제목의 글에서 장추화는 최근 자신이 마치 김빠진 사이다와 같이 딜레마에 빠져있음을 고백하고 부모님의 반대를 무릅쓰고 무용가의 길을 택하여 동경으로 떠날 때와 같은 정열을 되찾아 조선의 앞날을 광명의 세계로 이끌 수 있는 정열적인 무용가가 되겠노라고³⁹⁾ 다짐하고 있다.

또한 문화계의 지도자에 대한 비판도 서슴치 않았는데, 문화와 예술이 민족의 발전에 커다

37) 김민자 선생의 최근 근황에 대해서는 성기숙(2001), 新舞踊의 빛과 그림자, 이곳에 佛心으로 살아계신다-김민자 선생을 찾아 靈山法華史로, 월간 『춤』, 2001. 2, pp. 36-42 참조.

38) 김막인(1948), 朝鮮舞姬의 이모저모, 『예술조선』 제3호, 1948. 4.

39) 장추화(1946), 情熱 - 舞踊隨感, 『경향신문』, 1946. 12. 19.

란 역할을 한다는 것을 인식하는 진보적 성향의 지도자도 없지 않지만, 우리들의 지도자 중에는 우선 무대를 모르고, 봉건주의 사상에 함몰되어 무대란 아직도 특권계급의 유흥장으로서 기생이나 광대의 노름터로 알고 있는 이들이 많다는 점을 지적했다. 공연예술에 있어 무대와 극장의 중요성을 몰이해로 일관하고 있음은 남조선 예술계의 낙후성을 반영하는 것⁴⁰⁾이라고 비판하였다. 나아가 1950년에는 극장문제 해결책을 언급하는데, 언제나 공연관계로 극장측과 대립하는데, 극장운영은 하루속히 문화를 아는 전문가에게 맡겨야 하며 더불어 대중과 호흡하는 예술이 될 수 있도록 당국에서는 적절한 대책을 모색해야 한다⁴¹⁾고 주장한 바 있다.

해방공간에 있어 장추화의 공식적인 활동기록은 1949년 12월에 개최된 구국문인궐기종합예술제⁴²⁾가 마지막인 것으로 나타난다. 이 공연은 월북예술인들에 대한 메시지 낭독과 음악 무용공연이 주류를 이루었는데, 이때 장추화는 스승이자 선배무용가 최승희에게 보내는 메시지를 낭독하였다. 그러나 장추화 역시 6·25전쟁 기간 중 월북한 것으로 보인다. 특히 그녀는 『문장』지의 후원자이자 민족자본가인 김연만과 막역한 사이였고, 정지용·김태준·길진섭 등 좌파 예술인들과 친분이 두터웠던 점으로 보아 그의 북행 결정에는 아마도 이들의 사상과 의식이 어느 정도로 영향을 미쳤을 것으로⁴³⁾ 추정되지만, 월북과 관련 제자 송범은 다른 견해를 갖고 있다. 여하튼 장추화는 북에서 1959년까지 함남도립가무단에서 안무를 한 것으로 알려지고, 현재 평양에서 딸과 함께 비교적 건강하게 살고 있다고 한다.

해방공간에 실재했던 무용가로 기억해야 할 또 한 사람으로는 김막인⁴⁴⁾이 있다. 부친이 목사였던 김막인은 일본에 유학하여 이시이 미도리무용연구소에서 춤을 학습했으며, 귀국해서 김해성이라는 이름으로 활동할 즈음해서는 악극단의 쇼무대에서 안무를 하기도 하였다. 또 일제말기 조선총독부에서 개최한 무용특강에서 조택원의 조교역할을 맡기도 했다. 그는 우리나라 무용사에 있어 최초로 소위 전위무용을 시도한 무용가이다. 1947년 11월 27, 28일 국제극장에서 개최된 김막인 제1회 무용발표회 공연목록에서 그 내막을 어렵풋하게나마 짐작할 수 있다. 이때 공연된 작품을 보면, 제1부에서는 「과문」·「무궁동」, 제2부에서는 죽업의 3부작으로 「전투의 죽업」·「희생자의 죽업」·「악마의 죽업」·「미정」·「아아! 청춘」·「습작」·「나는 죽업의 소리를 들었다」·「운명이든가」·「해변가에서」·「서울 1848」 등이었다. 제3부는 작품 28번 무용시라는 타이틀의 「이상」이었는데, 프롤로그, 이상과 탁류 - 이상과 고독 - 빈곤의 철학 - 역사와 현실 - 에필로그 등의 순서로 구성되어 있었다. 가령 자루 속에 들어가 꿈틀거리는 동작을 한다거나, 또는 막 뒤에 숨어서 팔만 교대로 흔들다 끝맺는 등의 형식을 띠었다. 이렇듯 김막인의 작품은 기승전결 없이 감정의 변화에 따라 즉흥적으로 움직이는 형식을 취하여 당시 세인의 주목을 받았고, 또한 화제거리를 낳았다. 당시 정치적인 대립과 사회의 혼란 속에서 방황하는 젊은 지성들의 인생관을 반영⁴⁵⁾한 셈이다. 김막인의 이러한 작품경향 현재의 시각으로 보면 너무나 진부한 것이

40) 장추화(1947), 무대와 나, 『報潮』 제1호, 1947. 4.

41) 장추화(1959), 劇場問題 解決策-劇場다움게, 『경향신문』, 1950. 2. 21.

42) 1949년 12월 3, 4일에 걸쳐 공연된 이 예술제에 참가한 무용가는 장추화·한동인·김막인·박용호·김옥화·정인방 등이었다.

43) 성기숙(1992), 해방직후 한국 춤의 전개양상과 성격연구, 『한국무용연구』 제10집, 서울: 한국무용연구회, p. 80.

44) 작곡가 황문평의 증언에 의하면, 김막인(金漠人)은 예명이며 그의 본명은 김해성(金海星)이었다고 한다. 김막인이라는 예명은 해방직후 개인무용발표회때 공연포스터에서 처음 사용했으며, 일본 근대무용의 선구자 석정막(石井漠)의 이름 '막(漠)'자에 흥미를 느껴 김막인이라는 예명을 지었다고 한다. 황문평(1980), 사라져 간 무용가 金漠人, 월간 『춤』, 1980. 12. p. 61.

지만, 당시의 관점에서는 분명히 앞서가는 예술경향이었던 것이다.

김막인은 당시로서는 매우 혁신적인 이른바 즉흥무용을 선보여 주목을 끌기도 하였다. 소위 임프로비제이션 계열의 대표적인 작품으로는 「법을 굴리는 자」라는 작품이 꼽힌다. 독무로 이루어진 이 작품은 독특한 공연방식으로 이루어졌는데, 공연 시작전 막 뒤에서 작의(作意)와 내용을 문학적으로 설명한 다음 작품이 시작되었다. 무대 하수쪽에서 무용수가 등장, 중앙에 세워놓은 지구의(地球儀)를 밀고 끄는 판토마임 동작을 하다가 무대 상수로 사라지는 식이었다. 인간이 법을 제정했지만, 이에 속박되어 자기분열의 모순을 겪는다는 주제를 담고 있는 이 작품은 매번 공연 때마다 다른 조금씩 다른 구성과 움직임으로 진행되는, 이른바 즉흥무용의 형식⁴⁵⁾을 띠었다고 한다.

김막인은 안무상에 있어 군무의 중요성을 강조했다. 안무에서 2명 이상이면 모두 군무라 명명되지만, 현대무용에서의 군무나 레뷰나 발레에서의 앙상블과는 다른 차원으로 이해했다. 가령 무용에서의 군무는 $5+5=10$ 의 개념이 아닌, $5+5=\times$ 가 된다는 것이다. 이때 \times 는 삼십도 되고 백도 되고 천도 될 수 있는 성능(性能)으로, 군무의 표현능력은 시공간예술인 무용에 있어 중요한 원리가 된다는 설명이다. 김막인은 군무는 적극적이고 광범위하며 다이내믹한 군중심리를 묘사하고, 집단적 훈련(訓練)에서 사상과 감정을 묘사하는 표현도구⁴⁷⁾라면 무용창작에 있어 군무의 효용성을 특별하게 옹호한 바 있다.

장발에 멋진 외모를 지녔던 김막인은 다혈질의 성격으로 극단적인 행동을 일삼아 예술가들과 종종 부딪히는 일도 많았다고 한다. 일종의 보헤미안적 기질의 김막인은 그러나 예술가로서 자기세계만은 뚜렷했던 것으로 보인다. 미군정기에는 공연포스터 내용이 문제가 되어 경찰서에서 29일간 구류 처분을 받기도 했다. 『모던 타임스』라는 주관지에 붉은 갓을 쓴 무희의 그림이 월북무용가 최승희를 그린 것이라는 오해를 불러일으켜 이 일로 결국 『모던 타임즈』라는 잡지는 폐간되었고 김막인은 경찰서 신세를 지게 되었다는 것이다. 김막인은 그 후 보도연맹에 가입하기도 했지만, 결국 6·25때 공산당에게 잡혀 죽고 말았다. 일본 유학시절 이시이 미도리연구소에서 동학했던 이규석이 미군부대 문관으로 활약했는데, 그와 친하게 지냈다는 것이 김막인이 죽음에 이르는 비극의 이유였다고 한다. 결국 김막인은 무용가로서는 유일하게 6·25의 직접적인 희생자로써⁴⁸⁾ 역사의 제물이 되었던 것이다.

한동인과 더불어 한국발레를 개척하고자 노력한 정지수는 일찍이 월북해 버림으로써⁴⁹⁾ 우리 무용사에서는 제대로 조명 받지 못한 무용가이다. 원래 피겨스케이팅 선수였던 정지수는 빼어난 신체와 용모를 지녀 나중에 발레로 선회했다고 한다. 일본에서 니찌게이 무용단에서 주역무용수로 활동했는데, 신체 조건이 탁월하고 실력이 출중하여 고전발레 주인공으로 자주 발탁되었다. 정지수는 1942년경 귀국하여 김민자의 소개로 조선악극단 상임안무자로 잠깐 활동했으며, 1942년 3월 21일에는 국제극장에서 한동인·진수방 등과 함께 신작무용발표회를 갖기도 하였다. 또 기록에 의하면 한동인은 1946년 6월 8일에 조직된 조선무용예술협회 발레부의 수석위원을 맡은 것으로 나타나 있다. 그러나 그 이후의 기록이 보이지 않는 것으로 보아 비교적 일찍이 월북한 것으로 보인다

45) 안제승, 『한국무용사』, p. 496.

46) 황문평, 『사라져 간 무용가 金漢人』, p. 62.

47) 김막인, 군무의 중요성, 『예술평론』 제1호, 1948. 10.

48) 황문평, 사라져 간 무용가 金漢人, pp. 60-63.

49) 정지수는 최승희를 제외하고는 가장 먼저 월북한 무용가이며, 월북후 이석예와 결혼했다. 초기 북한무용 형성에 나름대로 역할을 했으며, 당의 두터운 신임을 받았다고 전한다.

그다지 활발한 활동을 하지는 않았지만, 김삼화는 빼어난 용모를 바탕으로 앞날이 촉망되는 신인무용가로 주목받았다. 「풍류랑(風流娘)」을 선보여 주목을 끌었지만, 조숙한 기교보다는 예술 전반에 대한 폭넓은 교양의 체득이⁵⁰⁾ 중요하다는 지적을 받기도 하였다. 한국전쟁 발발 이전부터 부산은 무용가들의 주요 거점도시가 되었다. 1947년경에는 현대무용의 박용호와 발레를 한 김향준이 부산에서 합동연구소를 개설하였고, 박이랑·옥과일·조말선 등이 교육무용연구소 간판을 내걸고 아동무용을 지도한 것으로 보인다. 1949년경에는 이인범이 무용연구소를 개설했고, 박용호와 옥과일이 첫 번째 개인무용발표회를 부산에서 가졌다.⁵¹⁾ 그밖에도 해방공간에 활동한 무용가로는 이석예·최가야·조용자·진수방·김미화·김운학·정인방·김삼화·박용호 등이 있다. 그들은 춤역사의 아웃사이드이거나 이방인이 결코 아니었으며, 소용돌이치는 역사 그 중심에 있었던, 이름하여 춤의 용사였던 것이다.



50) 吳梅鶯(1949), 김운학·김삼화의 공연을 보고, 『경향신문』, 1949. 3. 9.

51) 강이문(1992), 부산무용사, 『무용저널』 제7호, 서울:한국춤평론가회, p. 338.

IV. 춤선구자들, 계몽적 문화의식 구현

1. 함귀봉의 조선교육무용연구소

일제강점기 우리나라의 교육무용⁵²⁾은 일본식 교육체계를 따른 것으로 학교의 정규과목에 포함된 유희로부터 비롯되었다고 볼 수 있다. 192, 30년대 유희는 선풍적인 인기를 끌었으며⁵³⁾, 학교 정규 과목의 실시에서는 교사가 부족하자 한시적인 강습회를 통해 유희가 교습될 정도였다. 유희가 중심이 된 교육무용도 1943년 제4차 조선교육령 공포 후에는 황국신민화 정책과 맞물려 많은 어려움을 겪게 되었고, 내용적으로 군사훈련이나 군국무용으로 전환되면서 일종의 암흑기를 맞게 되었다. 해방 후 정치, 사회적 대립과 혼란 속에서 무용교육이 전인교육의 하나로써 정서함양을 증진시키고, 또한 무용의 교육적 가치를 주창하는 움직임이 함귀봉에 의해 전개된다.

청주출신의 함귀봉은 일본 교육무용의 선구자로 불리는 島田豊의 제자로 귀국 후 한국의 교육무용 발전에 많은 업적을 남겼다. 해방 전부터 함귀봉은 이미 서울뿐만 아니라 전국을 순회하며 정기적으로 교육무용강습회를 갖기도 하였다. 해방 이후 1946년 9월 함귀봉은 미군정 문교부 장관의 수석비서관이던 심태진의 적극적인 지원에 힘입어 문교부의 승인아래 조선교육무용연구소를 개설하였다. 조선교육무용연구소가 표방한 이념은 이상적인 학교교육의 정립과 현대무용(신흥무용)의 발달이었다. 학과는 아동과와 본과(교사부)로 나뉘었고, 본과 1년 수료자에 한하여 연구과에 등록할 수 있는 자격을 부여하였다.⁵⁴⁾ 조선교육무용연구소의 세칙과 교과과정을 자세히 살펴보면, 상당히 흥미로운 사실들을 발견할 수 있다.

우선 조선교육무용연구소의 목표는 무용예술의 창작실천과 교육에 종사하는 자를 양성함을 목적으로 한다고 명시하고 소장 1명에 교수와 강사를 두었다. 연구소내 학과별 입소자격은 각각 달랐는데, 가령 본과의 경우는 1) 초중등학교 남녀교사 및 보육교사, 2) 각 대학교 남녀 대학생 및 졸업생, 3) 중등학교 졸업자로서 위와 동등한 실력이 있다고 인정되는 자 등으로 엄격히 제한했다. 여중과는 여중 재학생, 아동과는 국민학교 및 유치원생, 그리고 연구과의 경우는 본과 졸업생이거나, 또는 본소의 본과 졸업생 정도의 실력이 있다고 인정되는 자로 한정하였다. 수업연한은 본과·여중과·아동과·연구과 모두 1개년 이상이었으며, 제반 사무를 처리하기 위해 교무과와 서무과를 두었다. 이상의 내용에서 보듯 학교라는 제도의 틀 밖에 있었지만 당시 조선교육무용연구소는 매우 전문적인 조직과 체제를 갖추고 있었다.

조선교육무용연구소에서 특히 관심을 끄는 대목은 교과 과목의 개설이다. 교과는 필수과목과 선택과목으로 구분되었으며, 필수과목으로는 신흥무용기본·무용개론·무용사·무용미학·극장론·무용해부학·무용창작법실지·무용교수법·무용교수목연구·조선고전무용기법·서양고전무용기법·각국 민속무용실지 등이 있었다. 선택과목으로는 예술학·교육학·음악개론·무대조명론·무대장치론·무대화장법·의상론·미술개론·국악감상 기타 과외 특수 강좌가 다수 개설되었다.⁵⁵⁾ 전자의 경우 무용학적 관점에서의 학문적 접근에 주안점을 두었다면, 후자는 안무와 창작작업에서 요구되는 현장적 측면이 보다 적극적으로 고려된 커리큘럼이라 할 수 있을 것이다. 여하튼 이렇게 조선교육무용연

52) 이에 관한 보다 자세한 내용은 김운미(1998), 『한국교육무용사』, 서울: 한학문화, 참조.

53) 종류만으로도 음악유희·창가유희·행진유희·울동유희 등이 있을 정도로 유희는 큰 인기를 끌었다.

54) 정병호(1976), 무용교육, 『문예총감』, 서울: 한국문화예술진흥원, p. 510.

55) 안제승, 『한국무용사』, pp. 485-486.

연구소가 편성한 거창하고 전문적인 커리큘럼과 세칙은 당시 무용에 문외한이던 문교부 관계자들의 관심을 유도하고 연구생 모집을 위한 홍보와 광고효과로서 충분한 역할을 수행했을 것으로 보인다. 그러나 해방직후 사회 분위기와 무용계의 규모와 역량을 고려하면, 애초 설정된 커리큘럼대로 무용교육이 제대로 이루어졌겠는가⁵⁶⁾ 하는 점에서는 지극히 의문이 제기된다.

그러나 조선교육무용연구소는 당시 열악한 무용환경에서 보다 전문적이고 효과적인 교육 무용의 실천을 위해 적극적인 활동을 전개하였다. 실천목표로 설정한 다음 세 가지 사항은 그 같은 사례를 반영한 좋은 예라 할 수 있다. 내용을 보면, 첫째 예술무용의 기본적 훈련법인 리드믹(rhythmic)을 옳은 방법으로 학교무용에 도입할 것, 둘째 초중등 각 학교에 무용을 정과목으로 넣어 음악·미술 등과 동등 이상의 시간을 배정할 것, 셋째 무용교원도 음악교원 등과 마찬가지로 면허제로 할 것 등을 명시하고 있다. 이와 같은 사항은 현재 우리 무용교육에 있어서도 당면과제의 하나라는 점에서 곱씹어봐야 할 대목이다.

교육무용과 아동무용을 전공한 함귀봉은 독일 마리 뷔그만의 자연운동 계열과 달크로즈의 유리드믹 훈련을 주 내용으로 하였다. 이는 그가 일본 유학시절 공부한 내용의 자연스런 이식이었다. 일본은 당시 세계적 조류였던 신체조운동에 영향받아 기계운동이나 보통체조에서 탈피하여 건강과 보건 위주의 새로운 체조를 도입했는데, 이는 이사도라 덩컨·라반·달크로즈의 업적과 결합되어 새로운 개념의 신체조운동으로 발전된 것이었다.⁵⁷⁾ 그러나 함귀봉은 일본의 이러한 신체조 위주의 교육무용의 한국적 이식이 불충분하다고 판단했으며, 아울러 일제강점기에 전개된 학교무용에 대하여도 비판적 시각을 견지했다. 구체적으로 1946년에 발표된 학교교육의 지향이라는 글에서 함귀봉은 이미 만들어진 작품을 교재로 하여 단순히 보법(步法) 위주의 교육은 필요치 않다고 하며 교육의 목적이 원만하고 완전한 인간 만들기 있다면, 지식·감성·육체 이상 세 가지 측면의 훈련을 통해 개성과 창조력을 함양시켜야 한다고 역설하였다. 아울러 무용예술은 다른 예술과 마찬가지로 표현도구만이 다를 뿐인데, 아직도 타장르에 비해 사회적으로 낙후된 인식 속에 있다며, 무용도 당연히 하나의 예술임을 스스로 주장해야 한다고 강조하였다. 미적인 것과 체육적인 것이 결국은 동일한 것인데, 무용만을 정규과목으로 채택하지 않고 체육의 부속품으로 치급하는 당국의 편파적인 태도에⁵⁸⁾ 맞서 무용인 스스로가 당연히 요구해야 한다고 주장한 바 있다. 함귀봉의 선구자적 면모가 충분히 드러나 있는 대목이다.

함귀봉의 조선교육무용연구소는 애초 출발부터 신흥무용단을 조직하여 문화창조를 실천하기 위한 공연활동을 병행하겠다는 포부를 가졌는데, 이는 이후 연구소의 졸업생의 배출과 함께 실천되었다. 1947년 5월 5~6일 양일간 국제극장에서 있던 조선교육무용연구소 함귀봉무용발표회에서는 총 14개의 작품이 선보여 주목을 끌었다. 무대에 오른 작품은 「무용기본 초보공개」·「바다의 아침」·「우정」·「봄은 다시 언덕에」·「전쟁동포」·「그의 즐거움」·「길」·「독여동」·「영록」·「미뉴엣」·「곤충과 박사」·「라 하라베 타파시오」·「담바린 댄스」·「무」 등이었다. 특히 「봄은 다시 언덕에」라는 작품은 겨우 6개월간 연습했다고는 믿기 어려울 정도로 무용수들의 기본훈련이 잘 되어 있어 아름답고 깨끗한 이미지를 선사했다. 교육무용과 예술

56) 그 한 예로 다음 구절을 떠올릴 수 있다.“구라과 민속무용에서 생긴 보법 몇 개를 뜯어다가 기본이라는 이름으로 팔아먹고 그것으로서 유치한 참가유회를 만들어 교재라고 팔아먹으려는 일부 어리석은 사이비 교육무용가들에게 만용을 더하여 줄 뿐 아니라...”김용남(1947), 局外人의 所說, 『새한일보』, 1947. 6.

57) 박선욱(2001), 교육무용의 근대화 과정 연구-일제하와 미군정기를 통해, 『무용예술학연구』 제8집, 서울: 한국무용예술학회, p. 128.

58) 함귀봉(1946), 舞踊教育의 指向, 『경향신문』, 1946. 12. 19.

무용을 동시에 추구하고자 한 함귀봉의 결실은 이 공연을 통해 여실히 확인되었다.⁵⁹⁾ 또 1949년 6월 18일, 19일에는 어린이무용제가 열렸다. 이렇듯 함귀봉의 무용발표회는 순수 무용창작이라기 보다는 조선교육무용연구소에서 학습한 교육내용을 직접 창작현장을 통해 접목해 보고자 한 시도였다.

함귀봉이 시도한 교육무용론은 결국 문교부의 호응과 지원을 얻어 1947년부터는 무용이 체육교과에서 분리되어 정식 무용교사가 담당하게 되는 성과를 안겨주었다. 이윽고 서울의 청계국민학교에서는 전문 무용교사를 양성하는 특별강습회가 열렸고, 이는 “음악무용강습회”라는 명목으로 전국적으로 확대 실시되었다. 이때 함귀봉을 비롯 나운영, 최가야 등이 지도강사로 활동하였다. 무용의 독립교과가 이루어지고 전문 무용교사 양성이 순로롭게 진행됨에 따라 송인초등학교, 인천신흥국민학교, 인천여자중학교 등에서는 무용이 정규과목으로 채택되었고, 무용전문 교사를 채용하기에 이르렀다. 함귀봉의 노력으로 인해 교육무용의 제도화가 이루어지게 된 것이다.

교육무용의 제도화는 무용에 대한 낙후된 사회적 인식을 전환시키는데 기여했다. 교육무용의 제도화와 질적 향상은 결국 예술로서 무용의 위상을 강화하는데 일조했다. 창작교육으로서의 학교무용 교육이 차츰 중요시되자 1949년 무용계에서는 중앙교육무용협회⁶⁰⁾가 창립된다. 중앙교육무용협회가 창립됨에 따라 이제 무용은 당당히 독립 교과목으로 채택되었고, 더불어 학교무용은 더욱 활발하게 진행될 수 있었다. 제도화의 발판 위에서 비약적인 발전을 모색하였던 교육무용은 그러나 6·25의 발발로 인해 그 기운 역시도 중단되고 말았다.⁶¹⁾ 그로부터 반세기가 지난 현재까지도 무용은 체육교과의 일부로 종속되어 있을 뿐, 독립된 정식 교과목으로 인정받지 못하고 있는 실정이다.

함귀봉의 조선교육무용연구소는 당시 대학 재학생 이상을 입소자격으로 두었기 때문에 낭만적 정서를 소유한 젊은이들이 대거 이곳에 발을 디게 되었다. 김문숙·차범석·조동화·정병호·정순영·최창봉·김경옥 등이 바로 조선교육무용연구소 출신들이다. 이들이 그 후 반세기 동안 한국문화계 및 무용계 그 중심에서 활동하며 뚜렷한 업적을 남겼다는 점에서 조선교육무용연구소는 현대한국공연예술사에 있어 걸출한 인재 배출의 산실이 된 셈이다. 조선교육무용연구소는 교육무용을 체계화하여 질적 향상을 주도하였고, 무용의 제도화를 촉구하는 발언을 통해 무용의 사회적 위상을 강화했으며, 당대 실력 있는 인재를 대거 배출했다는 점에서 무용사적 의의를 지닌다 하겠다.

2. 한동인의 서울발레단

한동인⁶²⁾은 한마디로 짧지만 굵은 예술행로를 보인 한국 발레의 개척자이다. 그는 1922년 강원도 고성에서 태어나 청소년기 서울로 이사했으며 당시 명문이던 배재중학교를 졸업

59) 이문형(1947), 建設舞踊祭 評, 『문화일보』 1947. 5. 7.

60) 이때 중앙교육무용협회에 참여한 인물로는 조동식, 김태식(문교부 체육과장), 김신실(이화여대 체육과장), 서명환(이화여고 교감), 김보남(국악원 무동), 권오국(경기여고 교사), 이인해(상명여고 교사), 김유하(숙명여고 교사), 임병우(아산국민학교 교감), 최가야(최가야무용연구소 소장), 함귀봉(조선교육무용연구소 소장) 등이었다. 정병호, 앞의 글, p. 510.

61) 성기숙, 해방직후 춤의 전개양상과 성격 연구, p. 76.

62) 한동인의 누나 한계초에 의하면 한동인의 본명은 동현(東鉉)이며 일본 유학에서 돌아와 본격 예술활동을 할 즈음 예명을 지었다고 한다.(한을초와의 면담, 1999. 11. 6)

하고 곧 일본으로 유학을 떠났다. 일본에 건너가서는 엘리아나 파블로바가 운영하던 가마쿠라발레연구소에 입소했는데, 엘리아나 파블로바는 러시아 황실무용학교 출신으로 일본에 이주하여 많은 제자를 길러냈다. 당시 한국에서 일본에 유학한 발레지망생들은 대개 그녀의 문하생이 되었다. 한동인을 비롯 백성규⁶³⁾ 임성남, 조광 등이 모두 그의 제자 반열에 올라 있다. 일본에서 엘리아나 파블로바와 핫도리 지에고를 통해 러시아 정통발레를 사사한 한동인⁶⁴⁾은 귀국하여 한국발레의 새로운 여명을 여는데 지대한 공헌을 하게 된다.

귀국후 한동인은 당시 무용계의 주도적인 흐름이었던 각종 무용단체에 귀속된 활동을 보였 다. 1945년 조선무용건설본부의 창립에 앞장섰고, 그 이듬해 조직된 조선무용예술협회에는 발레부 위원으로 참가했으며, 창립공연때에는 「비단가마」라는 작품을 독무로 추었고, 「원무곡」이라는 작품에도 출연하는 등 무용가들의 연대조직에 적극적으로 참가하였다. 1947년 8월에는 조선문화단체총연맹 주회 독립신문 후원으로 이루어진 예술제에 참가했으며, 그에 앞서 3월에는 조선문화단체총연맹의 후원으로 열린 3·1기념음악무용영화제전에도 조선무용예술협회 구성원의 한사람으로 참가하여 군무로 이루어진 「해방의 종소리」를 공연하였다.⁶⁵⁾ 그밖에도 1949년 5월에 결성된 무용가집단 결성에 참가하였고, 그 해 12월 「영원한 조국」이라는 작품에도 출연하였다. 한동인의 무용가들과의 연대활동 경력은 1949년 12월 3~4일에 있었던 구국문일궐기종합예술제가 마지막이었다. 이후 한동인은 서울발레단 정기공연 도중 6·25때 납북되었다.

한동인은 1946년 10월 우리나라 최초의 직업발레단이라 할 수 있는 이른바 서울발레단을 창단하고 본격적인 활동을 전개한다. 창단 때 서울발레단이 무대에 올린 작품은 고전발레 「레실필드」였다. 선배무용가 조택원은 서울발레단 창단에 즈음하여 한동인은 조선에 발레무용을 본격 등장시켜 무용계는 물론 일반인들에게 관심을 촉발시켰으며, 조선인도 발레라는 예술을 할 수 있다는 것을 대중에게 인식시켜주었다는 점에서⁶⁶⁾ 높이 평가할만하다고 하였다. 제2회 공연은 1947년 7월 20~21일 양일간 부민관에서 개최되었으며, 「사신과 소녀」·「민족의 피」·「장열」 등의 작품이 선보여졌다. 1회때에 비해 단원들의 기량이 향상되었고, 신예 김영이 출현하는 등 적지 않은 성과가 있었다.

서울발레단은 창단 이후 이렇게 매년 정기공연을 가졌는데, 제3회 공연은 1948년 10월 1,2일 명동 시공간에서 개최되었다. 「호두까기 인형」을 비롯 「블루렛」, 그리고 소품으로 「인어」 등이 무대에 올랐지만, 가장 큰 비중은 역시 그랜드 발레라는 타이틀이 붙은 「블루렛」에 맞춰져 있었다. 「블루렛」은 쇼팽곡 15곡으로 편성되었고, 「인어」는 정종길의 창작곡을 사용한 창작발레였다.⁶⁷⁾ 매년 정기공연을 감행한 서울발레단은 1939년 제4회 공연에 즈음해서 단원도 보강되었고, 차츰 전문 무용단체로서의 기틀을 잡아간다. 4회 공연에 오른 작품은 「장미의 정」·「뽕」등이었다. 작품 「뽕」은 당시 「까치의 죽음」이라는 제목으로 국어교과서에 나온 고전설화를 바탕으로 안무된 작품으로 최초의 발레무용극 형식을 띠었다. 뽕과 뽕의 역할이 각각 1명씩이었고, 까치는 군무로 이루어졌으며 한동인이 나그네로 출현하였다. 음악

63) 연희전문학교를 졸업한 백성규의 일본이름은 시마다 히로시(島田廣)이다. 가마쿠라 발레연구소에서 만난 10년 연상인 핫도리 지에고(服部智恵子)와 결혼했으며, 이후 일본발레협회장을 역임하는 등 출중한 실력을 지닌 무용가다.

64) 이인범 전화면담, 1999. 11. 9. 필리핀 마닐라에 거주하던 이인범선생은 작년 말 작고했다.

65) 『독립신문』, 1947. 3. 4.

66) 조택원(1946), 서울발레단 창단 공연프로그램, 1946. 8. pp. 12-14.

67) 이 한 장의 프로그램, 서울발레단 제3회 공연, 월간『춤』, 1981. 6. p. 71.

또한 10곡에 달하는 창작음악곡을 사용하는 등⁶⁸⁾ 당시 무용계 상황에서는 상당히 수준 높은 작품으로 평가되었다.

서울발레단의 제5회 정기공연은 1950년에 개최되었다. 1950년은 우리 민족에게는 한국전쟁이라는 비극적인 문신을 남겼고, 한동인에게는 되돌이킬 수 없는 인생행로를 걷게 하였다. 서울발레단 제5회 정기공연에는 「화려한 원무곡」·「향수」·「가면무도회」, 그리고 무용극 「인어공주」가 공연되었다. 6월 24일부터 26일까지 3일간 공연하기로 되어 있었으나 25일 낮공연 도중 전쟁의 발발로 인해 공연은 중단되었고 서울발레단 역시 역사 속으로 홀연히 사라지고 말았다. 안데르센동화에 나오는 인어공주를 창작발레로 꾸민 「인어공주」는 각각 역할에 맞는 인물을 설정하여 무용극화한 한동인의 야심작이었다. 전체 2막 6경으로 된 인어공주의 등장 인물은 인어대왕, 왕비, 그리고 인어공주로는 제1공주에서부터 제5공주까지 6명의 공주가 있었고, 시녀(侍女)·해어(海魚)·꽃의 정(精)·나비·태풍우·백조·귀공자·귀공자의 부(父)·귀공자의 연인(戀人)·귀공자의 우인(友人)·동네처녀·동네아동 등 그야말로 방대한 배역으로 구성되었다.⁶⁹⁾ 특히 김생려가 지휘하는 서울심포니오케스트라가 현장반주를 맡아 웅장한 분위기를 띠었다. 안데르센 동화에 나오는 인어공주는 일반인들도 쉽게 이해할 수 있는 작품이다. 한동인이 동화의 내용을 소재로 하여 발레창작을 시도한 것은 당시 혼란한 사회분위기를 희망적으로 유도하고자 한 의도가 있었다. 또 대중과 함께 호흡할 수 있는 차원에서, 쉬운 소재를 찾아 창작화하여 이른바 발레예술의 대중화를 모색하고자 하는 큰 뜻이 있었던 것이다.

해방직후 정치적 대립과 사회적 혼란이라는 척박한 문화환경에서 한국 최초의 직업발레단을 창단, 매년 정기공연을 통해 발레 대중화를 모색했던 한동인은 선구적인 의식을 소유한 혼치않은 무용가였다. 그의 선구자적 면모는 당시 여러 잡지에 기고한 다음 글을 통해서 여실히 확인된다. 1948년 『예술조선』에 발표된 바레란 어떠한 예술인가⁷⁰⁾에서는 발레에 대한 일반인의 이해를 돕는 기본적인 설명과 함께 서울 발레단의 예술적 포부와 신념에 대하여 언급하고 있다. 당시 무용이 다른 예술장르에 비해 문화적 후진성을 면치 못하고 있음은 학문적 연구의 미흡함과 함께 비평이 제대로 기능을 하지 못한데서 기인한다고 지적했다. 또 논단 성격의 조선무용의 발전을 꾀하며⁷¹⁾에서 한동인은 당시 사회를 과도기이자 건설기로 규정하고 무용의 경우 모방기를 벗어나 창조의 출발지점에 서 있다고 인식하면서 한국의 무용발전을 위해서는 다음 몇 가지의 제도적 개선이 수반되어야 한다고 역설하였다. 그 내용을 살펴보면, 우선 첫째 국립 또는 공립의 무용학교를 설립하여 외국의 무용교사를 초빙하여 무용학도들의 실력을 향상시키고, 또한 미래가 촉망되는 학생을 외국에 유학시켜 신진무용가를 길러야 한다고 주장했다. 한편 국립극장 소속의 전속무용단이 창단되어야 한다며, 여기에 대하여 일단의 기대감을 표명하기도 하였다. 둘째는 무용콩쿨의 신설이 시급함을 역설하고 문교부 예술과에 음악콩쿨이 있는 것과 마찬가지로 무용콩쿨이 신설되어야 한다고 주장했다. 신진무용가 양성에도 남다른 관심을 가졌던 한동인은 학교 무용교육이 활성화되어야 한다며 이를 위해서 각급 학교에는 무용만을 가르치는 전문 무용교사가 배치되어야 한다고 언급했다.

68) 이 작품의 음악작곡은 원래 정종길이 맡아 제3곡까지 썼는데, 그가 좌익혐의로 체포되자 그의 제자인 성두영에게 맡겨져 제10곡까지 완성했다고 한다. 성두영 증언, 월간 『춤』 주최, <무용가 한동인님을 생각하는 밤>, 2002. 4. 18.

69) 서울발레단 제5회 정기공연프로그램, 1950. 6. 25 참조.

70) 한동인(1948), 바레-란 어떠한 예술인가, 『예술예술』 제2호, 1948. 1.

71) 한동인(1948), 조선무용의 발전을 꾀하며, 『예술조선』 제3호, 1948. 4.

한동인은 당시 무용계에서 지도자의 위치에 있었다. 서울발레단 제5회 정기공연을 통해 무용계에서의 한동인의 위치를 새삼 확인할 수 있다. 당시 대표적인 극작가로 활동한 유치진은 제3회 공연프로그램에 서울발레단공연에 一言함⁷²⁾이라는 글을 상재했는데, 여기서 우리는 실로 놀라운 사실을 발견하게 된다. 즉 국립극장 개관과 더불어 본격 발레를 무대화하려는 계획이 있었으며, 그 이전 국립극장측은 선결문제로서 무용가들이 하나로 모아진 협동발레단의 결성을 요망하였고, 그 책임을 한동인에게 맡겼다는 점이다. 우여곡절 끝에 협동발레단이 결성되기는 했으나 결국 공연에 참가한 것은 서울발레단 뿐이었다. 따라서 서울발레단의 제5회 정기공연은 국립극장 개관과 맞물려 이루어진 것이고, 또 당시 상황으로 보아 서울발레단이 곧 국립극장 소속 전속발레단으로의 선회 가능성은 매우 농후하였던 것이다. 그러나 당시 정지수의 월북으로 인한 발레계의 인적 자원의 빈곤, 무용계의 무관심 등이 겹쳐 국립발레단 창단은 무산되고 말았다. 한동인은 당시 국립극장에서 공연된 한국 최초의 창작오페라인 「춘향전」에 안무자로 참여했고, 그 후 오페라 「칼멘」에서 안무를 맡는 등 주변 예술장르의 창조활동에도 적극적으로 참가하는 열성을 보였다.

조선인으로서 일본 무용계의 대부로 자리한 백성규의 지적처럼 서울발레단은 해방 공간에 있어 발레운동의 기수였다.⁷³⁾ 일본에서 함께 발레를 습득한 한동인의 선배 정지수는 이미 월북한 상태였고, 조익환·구원민은 얼마간 활동하다가 행방이 묘연한 상태였으므로 당시 한국발레의 앞날은 전적으로 한동인과 서울발레단에 맡겨진 셈이었다. 한동인은 자신의 춤학습 내력에 바탕하여 러시아 정통발레를 이 땅에 이식시키려 했고, 매년 정기공연을 통해 고전발레와 창작발레를 무대에 올렸다. 안무 작품 중 「사신과 소녀」·「뽕」·「블루엣」·「인어공주」 등은 본격 창작발레이자 무용극 스타일을 추구하고 있다는 점에서 주목된다. 발레를 창작함에 있어 한동인은 대본에서 음악에 이르기까지 전문적으로 작업하려 하였다. 그는 이른바 예술창조에 있어 각 장르간의 협업의 중요성을 깊이 인식한 무용가였다. 음악의 경우 당대 최고 수준이었던 정종길·김생려·성두영 등과 정신적 유대감을 공유하며 창작 작업을 지속했으며, 조명·의상·무대장치, 그리고 공연 프로그램에 이르기까지 공연제작에 있어 전문성을 기하고자 하였다. 당시 한동인의 발레 창작과정에서 작곡과 피아노 반주자로 참여한 원로음악가 성두영은 그를 일컬어 소위 ‘발레는 토슈즈를 신고하는 것’⁷⁴⁾이라는 것을 실천적으로 보여준 무용가였다고 회고했다.

원로 무용평론가 조동화는 일찍이 한동인은 아카데미즘의 첫 시도자로서, 무용 기업화의 시도자로서, 그리고 본격적인 발레운동의 주창자로서 그 업적이 재평가되어야 한다고 주장한 바 있다. 한동인은 한국 최초의 발레단인 서울발레단을 창단하여 매년 정기공연을 통해 고전발레 재현과 새로운 창작발레를 무대에 올리며 발레 대중화에 앞장섰다. 또 창작발레를 안무함에 있어서는 창작대본, 창작음악, 현장반주에 이르기까지 본격적인 안무방식을 도입했다. 예술창조 작업에 있어 협업의 중요성을 인식한 한동인은 주변 예술인과의 유대관계도

72) 공연에 즈음하여 한동인과 서울발레단 단원들의 예술적 투지에 대하여 유치진은 다음과 같은 글로써 격려했다. “한동인씨를 비롯 서울발레단 전원의 일을 위한 인내와 노력, 투지, 예술에 대한 열렬한 애정, 월여(月餘)에 걸친 눈물겨운 연습, 이러한 것을 볼 때 여러분의 의기(意氣)는 반드시 성공하리라 확신하고 이번 공연만이 아니라 발레의 시금석(試金石)인 동시에 이 공연의 성과가 가까운 정래에 이루어질 협동발레단 공연의 촉진제가 될 것을 믿어 의심치 않는 바이다”. 유치진(1950), 서울발레단 공연에 一言함, 『서울발레단 제5회 공연프로그램』, 1950. 6. 24.

73) 백성규(1950), 발레의 將來, 『서울발레단 제5회 공연프로그램』, 1950. 6. 24.

74) 성두영(成斗永)은 작곡자이자 피아니스트로 한동인의 『뽕』이라는 작품을 작곡하고 연주했다. 이화여대 음악과 교수를 역임했다. 성두영 증언, 월간 『춤』 주최, <무용가 한동인님을 생각하는 밤>, 2003. 4. 18.

원만하게 지속해 나갔다. 그는 한마디로 확실히 앞선 의식의 소유자였다. 그러나 한동인도 6·25라는 현대사의 광풍에 떠밀려 전쟁 중 가족들이 지켜보는 가운데 인민군에게 끌려가는 비운을 겪어야 했다.⁷⁵⁾ 그는 한국 발레의 개척자였음에도 비극적 역사 현실로 인해 희생양일 수밖에 없었던 비운의 무용가였던 것이다.

3. 문철민의 춤이론 기초확립

해방직후 혼란한 시대상황에서 무용계를 이끈 정신적 지도자는 바로 문철민이었다. 서울신문 기사를 지냈으며 조선무용예술협회 서기장 겸 이론부 수석위원을 맡았고, 또 함귀봉의 조선교육무용연구소에서 춤이론을 가르쳤다는 이력 정도가 알려져 있을 뿐 문철민에 관해서는 구체적으로 알려진 바가 없다. 그러나 당시 대학생으로서 문철민 문하를 거쳤던 조동화·차범석·정병호·정순영 등은 그를 확고한 신념의 소유자로 기억하고 있다.

당시 문화 및 무용을 바라다보는 문철민의 관점은 확고했다. 문철민의 관점은 1945년 『매일신보』에 3회에 걸쳐 연재한 발표한 현대무용론⁷⁶⁾에 이미 선명하게 드러나 있다. 그는 이 글에서 전통의식의 확립과 한국인의 고유의식을 반영한 창작춤의 도래를 강조하고 전통의식을 촉구하였다. 한편 당시 한국의 춤 전반을 소위 현대춤으로 아우르는 한편 전대의 주류를 이루었던 최승희·조택원의 신무용과는 구별되는 보다 전문적이고 특별한 단계의 새로운 창조성을 요망하는⁷⁷⁾ 현대춤 지향의지를 보다 뚜렷이 하였다. 여기서 보듯 문철민은 발레를 배척하고 현대무용을 옹호하는 입장을 드러냈다.

1946년에 발표한 새로운 演藝界의 방향이라는 글은 그러한 문철민의 시각을 잘 반영하고 있는 예가 된다. 그는 무용이 발전하려면 봉건적 잔재 관념을 타파하고 전통 민속무용을 현대적으로 변용해야 한다는 논지를 펴면서 이와 같은 목적을 달성하기 위해서는 다음 다섯 가지 방법이 필요하다고 역설하였다. 그 내용을 열거해 보면, 1) 교육무용과 예술무용은 근본적으로 다르다고 생각하고 일부 학교 교사의 蒙을 啓하고 무용을 국민학교 일학년부부터 중등학교까지 정과목으로 넣어 체조나 음악이나 圖書 등 과목과 동등 이상의 시간을 配할 것, 2) 무용학교를 설립하여 무용及 자매예술 전반에 관한 이론적 실체를 가르치고 그 본과 졸업생에게는 무용교원 면허제를 교부할 것, 3) 무용(무용극, 오페라 등까지 포함)을 위한 극장을 무용가에게 줄 것, 4) 해외에서 무용가及 무용이론을 초빙하여 올 것, 조선무용가의 해외진출을 적극적으로 알선할 것, 5) 미국에서와 마찬가지로 무용가의 「아쓰씨에순」에 권력을 부여할 것 등⁷⁸⁾을 견지하였다.

다음으로 문철민이 주장한, 이른바 무용대중화론을 주목할 필요가 있다. 예술대중화론⁷⁹⁾은 해방기 주요한 흐름의 하나였으며, 연극계에서는 연극대중화의 한 방편으로 민주주의 민

75) 월간 『춤』 주최 <무용가 한동인님을 생각하는 밤>(2003. 4. 18) 모임에서 한동인의 남북과정에 대해서 그의 여동생인 한계초가 생생히 증언한 바 있다. 이를 정리한 글, 성기숙, 한국발레의 개척자, 비극적 역사현실의 희생양 - 한동인론, 월간 『춤』, 2003년 4월호, pp. 103-104 참조.

76) 문철민(1945), 현대무용론, 『매일신보』, 1945. 4. 15~17 참조.

77) 성기숙(2001), 70년대 이후 한국 춤평단의 형성과 전개 - 월간 『춤』지를 중심으로, 『한국무용학 연구의 지평』, 서울: 현대미술사, pp. 184-185.

78) 문철민(1946), 새로운 演藝界의 방향 - (무용) 봉건적 관념을 타파, 『경향신문』, 1946. 10. 8.

79) 문화대중화론은 1946년 11월 8일 조선문화단체총연맹 산하 조선문학가동맹의 '대중화와 창조적 활동에 관한 결정서' 발표와 함께 공식화되었다.

죽연극의 수립을 목표로 하는 소위 소인극이 활성화되는 양상을 보였다.⁸⁰⁾ 문철민의 무용대중화론은 해방직후 문화계의 주요 이슈와 그 맥락을 같이 한다고 볼 수 있다. 무용대중화에 대한 문철민의 시각은 1947년 3월 『문화일보』에 발표된 생활향상 위한 再建設-民主建國과 문화대중화(舞踊)⁸¹⁾라는 글에 잘 나타나 있다. 여기서 그는 무용의 대중화를 위해서는 그 무엇보다 무용이 하나의 장르로써 다른 예술과 동등한 지위를 획득해야 한다고 역설하고 봉건잔재의 청산과 아울러 롬펜 프로레타리아들의 자위적 도취를 위한 도구로 전락함을 경계해야 한다고 주장하였다. 민중의 생활향상과 투쟁력 배양을 위한 옹운 에너지의 원천으로 재건설하는 것, 이것이 바로 무용대중화의 기본과제라고 못박았다.

아울러 문철민은 작곡의 현대무용이 발레의 귀족성에 반항하여 출현된 예술의 계승이라는 점에서는 긍정적이나 서정적 유미주의나 또는 기괴함으로 관객을 놀라게 하는 공허한 표현주의적 심각성으로 치닫고 있는 것에 대해서는 일말의 반성이 있어야 한다고 강조했다. 또한 무용의 대중화라는 미명아래 일제 무용교육의 잔재인 행진연회라든가 악극단에서 흔히 볼 수 있는 그런 식의 저급한 무용이어서는 결코 안된다면서 무용대중화를 위한 현 무용계의 가장 중요한 전제는 무용적 신체를 만들기 위한 기본훈련법의 확립임을 주장하였다. 기본훈련법의 확립을 위해서는 무용해부학, 무용미학 등을 철저히 연구하는 한편 모던댄스의 역사를 자세히 검토하고 아울러 무용의 과학적 연구가 외국의 사례를 탐구해야 할 것이라고 언급하였다. 아울러 문철민은 무용대중화를 위한 구체적인 방안을 제시하기도 했는데, 첫째 성인이 출연하는 작품을 통해 무용대중화를 피하되 자연무용적 입체구성 기본의 훈련이 되도록 하여야 할 것이다. 둘째 학교를 통해 미성년을 대상으로 그들을 매개한 무용대중화가 추진되어야 한다. 문철민은 무용대중화를 비롯 이러한 새조선무용 건설은 진정한 새로운 민주정부가 들어서야만 가능한 것이라고 전망했다. 이러한 문철민의 의식은 해방직후 봉건잔재의 청산, 일제잔재문화의 청산을 통한 새로운 조선민족문화건설이라는 흐름과 그 맥락을 같이 하는 것이라 풀이할 수 있다.

우리나라에 전문적인 춤비평의 전개는 해방직후 문철민으로부터 비롯되었다고 할 수 있다. 문철민의 현장 비평의 사례를 송범 춤비평을 통해 살펴보기로 한다. 1947년 장추화무용 공연에 데뷔한 송범의 「습작」에 대해 균형잡힌 육체와 아크로바틱한 기교를 통해 그의 촉망되는 미래가 예감된다하면서, 그러나 예술작품이란 신체훈련을 통한 기교만으로 될 수 있는 것은 아니고, 그에 따르는 사상과 감정, 사회적 의의가 함께 수반되어야 소위 작(作)이라 할 수 있는 것이라고 조언하고 있다. 무용작품에서의 테크닉이란 테크닉 그 자체만으로 의미가 없으며 신체를 조율하는 능력, 즉 무용적 신체형식을 조성할 수 있는 역량을 키워야 한다고 강조하였다. 아울러 앞으로 송범은 맹목적 신체훈련보다는 무용사, 무용미학, 무용해부학을 비롯 예술일반에 관한 식견을 넓히고 해외 무용에 대한 지식 쌓기에도 충실할 것⁸²⁾을 주문하였다. 문철민은 춤이 신체를 표현도구로 하는 만큼 테크닉의 훈련을 무시할 수는 없지만, 인문적 소양과 전문지식의 습득을 통해 문화인으로서 교양을 높이고 해외 춤의 이론과 동향에 대해서도 관심가질 것을 요구하였다.

춤비평사적 관점에서 문철민이 주목되는 이유는 우선 확실한 자신의 이론을 비평의 준거틀로 삼고 있다는 점이다. 문철민은 독일의 노이에 탄츠이론과 마리 뷔그만의 표현주의 춤미학에 경도되어 이를 근거로 비평을 전개했는데, 이는 일제강점기 문인들에 의한 인상기적

80) 이석만(1996), 『해방기의 연극연구』, 서울:태학사, p. 52.

81) 문철민(1947), 생활향상 위한 再建設 - 民主建國과 문화대중화(舞踊), 『문화일보』, 1947. 3. pp. 25-27.

82) 문철민(1947), 習作의 의미 - 新人舞踊家 宋范에게 주는 글, 『경향신문』, 1947. 11. 23.

비평이 주류를 이루던 점과 비교되는 좋은 예가 된다. 물론 문철민이 섭렵한 독일 표현주의 미학이론이 근대 서구의 역사변동에 따른 그들에게는 필연적 산물로 수용되는 것이지만, 당시 우리에게선 낯선 존재일 수밖에 없다는 원죄론적 상이함에는 선뜻 동의할 수 없음도 발견된다. 즉 36년간 일본의 지배에서 벗어난 당시 우리에게 과연 동시대 서구 춤이념과 이론이 무슨 의미를 지니는 것일까? 진지한 내면탐구 없이 막연한 서구적 동경에 함몰된 맹목적 편승의 혐의 또한 없지 않지만, 당시 문철민이 뿌려놓은 ‘이방의 씨앗’은 이후 이 땅에 견고하게 터잡아 한국 춤비평의 확고부동한 전통을 수립하기에 이른다.

문철민은 당대 지적세대를 춤의 주변으로 유도했는데, 이후 한국의 무용계는 그들에 의해 주도되는 현상을 낳게 되었다. 문철민은 함귀봉이 설립한 조선교육무용연구소와도 매우 밀접한 관계로서 매개되어 있었던 바, 당시 이곳을 거친 조동화·김경옥·정병호·정순영 등은 여러 경로를 거쳐 춤비평 작업에 투신하는 행보를 보여주었다. 특히 조동화는 한국전쟁이후 폐허가 된 한국무용계의 재건에 몰두했으며⁸³⁾, 1976년 월간 춤전문 잡지 『춤』을 발행하면서 춤비평의 활성화를 도모하고 신진 춤비평가들을 키워내는 등 가장 유력하고도 권위있는 춤비평의 계보를 형성해가는 데 견인차 역할을 담당하였다. 사실 문화로서의 춤의 지위확보, 현대춤 지향의지, 신인대망론(新人大望論) 등 『춤』지를 통해 주창되는 조동화의 신념은 앞서 문철민으로부터 대물림된 것이라 할 수 있을 것이다. 문철민의 춤이념과 비평정신에 녹아나 있었던 명확한 좌표는 이렇듯 오늘의 한국 춤의 현실에도 일정부분 가치롭게 접목되어 있음을 읽는다.

V. 해방공간 한국 춤의 성과와 의의

한국무용사적 맥락에서 해방공간은 과연 어떻게 규정지을 수 있을까. 이를 헤아릴 때 전통의 지속인가, 단절인가가 중요한 관건이 된다. 전통의 지속은 일제강점기 신무용의 유산을 계승했다는 것에 초점이 맞춰질 것이고, 전통의 단절은 신무용의 유산과 일정한 거리두기로 설명될 수 있을 것이다. 결론적으로 해방공간 한국 춤은 신무용으로부터의 일정한 거리두기로 요약된다. 신무용가로써 또는 세계적 무용가로 한 시대를 풍미하였던 최승희, 조택원은 친일무용 행위로 비판받아 이 땅을 떠나게 된다. 그들 스스로의 의지와는 무관한 외부적 조건에 의해 조국을 떠나야 했던 무용계의 두 거목은 해방공간 무용사에 커다란 상실감을 안겨주었다. 그러나 그들에 대한 존재의 상실감은 그다지 오래가지 않았다. 신무용가들의 부재로 인한 상실감을 보상해줄 보다 값진 현상들이 해방공간 춤의 전개과정에서 여실히 드러났다. 신무용가들에 의해 선형화 되다시피한 신무용적 감성은 적어도 해방공간에 있어서만큼은 한낱 역사의 유물로 전락했다. 시대변동에 따른 예술사조의 태동에서 야기되기 마련인 전통과의 첨예한 갈등도 이 시기만큼은 유유히 비껴갔다. 아이러니컬하게도 그것은 해방-전쟁-분단에 이르는 비극적 역사현실이 가져다준 참담하지만 실로 유익한 선물이기도 했다. 따

83) 한국전쟁 이후의 춤 비평은 시대적 격변 후의 혼란과 분단의 상처를 치유하려는 차원에서 비평가와 무용가와 모종의 제후관계가 도모되었고, 이에 따라 춤 평문 또한 부정적인 평가보다는 되도록 밝고 희망적인 면을 부각시켜 작품의 실제 수준과는 다소 차이가 있을 수밖에 없었다고 한다. 조동화, 한국무용비평의 주변, 『무용저널』 제6호, 한국춤평론포럼, 1991, p.33. 조동화는 또 한국전쟁 중 1.4후퇴를 맞아 무용가들을 모아 국방부 정훈국 소속으로 한국무용단을 조직 피난대열에 합류할 수 있도록 주선하는 등 불운한 역사 현실에서 운명적으로 춤과 매개될 수밖에 없는 여러 경험들을 접하게 된다. 조동화(1987), 나의 韓國舞踊團, 그리고 舞踊評入門, 『무용저널』 창간호, 서울: 한국춤평론포럼, pp. 8-9 참조.

라서 해방공간은 공백기가 아닌 새로운 싹을 잉태하고 성장시키는, 무한한 전망을 내포한 의미 있는 모색기이자 준비기였다고 할 수 있다. 그런 점에서 해방공간의 춤은 동시대 무용가들이 표방했듯이 새조선무용건설을 통해 미래 희망찬 춤역사 창조의 가능성을 담보한 시기였다는 결론에 자연스럽게 도달하게 된다. 당시 무용가들의 새조선무용의 건설 주장은 일면 자주적인 민족국가 건설이 하나의 정치적 화두가 되었던 것과 같은 맥락에서 이해할 만하다. 새조선무용을 표방한 조선무용건설본부라든가 조선무용예술협회는 그러한 실천을 위한 일종의 전위부대였던 것이다. 그러나 그들에게서 노골적인 좌파적 이념은 쉽게 발견되지 않는다.

더욱이 무용조직체의 상위단체로 존재했던 문화예술계의 단체와의 사이에서는 넓은 차원의 이념성에서는 맥락을 같이했지만, 구체적인 행동방식에 있어서는 상이점도 발견된다. 예컨대 조선문화건설중앙협의회의 경우 하위단체에 참여하는 예술가들의 이념성과 사상성을 크게 문제 삼지 않았음에도 불구하고 그 산하단체로 귀속되었던 조선무용건설본부에서는 조택원과 최승희의 친일 무용행위를 비판하고 그들의 참여를 배제했다. 또 그 이후에 출범한 조선문화단체총연맹의 경우 봉건 및 일제잔재 문화의 청산을 표방한 단체로서 좌파적 성향이 농후했지만, 그 산하단체로 출발한 조선무용예술협회는 앞서 조선무용건설본부에서 친일 무용가로 분류했던 조택원을 위원장으로 낙점했고, 최승희는 현대무용부 수석위원을 맡았던 점을 들 수 있다. 이러한 점에서 해방직후 무용가들의 이념성은 정치적 색채와는 어느 정도 거리를 두었다고 할 수 있다. 당시 이념에 따른 정치적 성향이 내포된 작품이 거의 부재하다는 사실이 이를 증명한다. 그러나 일제강점기 개인 위주의 활동에서 무용가들이 연대하는, 이른바 조직체를 결성하여 문화예술계가 지향하고자 했던 거대 담론에 귀속하고자 했던 점은 높이 평가할만하다.

이처럼 시대적 혼란기였던 당시 개인의 의지와 무관하게 이념의 소용돌이에서 서성거릴 수밖에 없었던 무용가들은 당대 예술가들이 실현하고자 했던 발전 지향성에는 동참하고자 하였다. 그 예로 조선무용건설본부가 전국 순회공연을 했다든가 파고다공원 야외무대에서 수재민돕기 자선공연을 가진 예를 들 수 있다. 이 공연은 민중예의 접근 차원에서 실천된 것이지만, 민중 교화라는 측면보다는 계몽의 차원이 우선했을 것으로 해석된다. 따라서 당시 무용은 어떤 정치성을 띤 선정선동성이라거나 교화적인 의미보다는 무용발전을 꾀한다는 건설적인 의식에서 개진되고 실천된 것이라 할 수 있을 것이다. 해방직후 민중예의 접근을 실천으로 보여준 이러한 사례는 이후 한동인의 서울발레단을 통해 본격 무용대중화운동으로 파급되었다. 한동인, 함귀봉 등 일본 유학파에 의해 주도된 해방직후 한국 춤의 전개에서 특히 눈여겨 볼 점은 신무용 일색에서 무용의 장르가 다양화된 점을 꼽을 수 있다. 이는 당시 무용공연의 타이틀과 프로그램에서 확인되는데, 가령 전통무용·민속무용·향토무용·고전무용·현대무용·발레·교육무용·아동무용·전위무용 등 이전에는 접할 수 없었던 새로운 춤장르가 등장한 점에서 찾을 수 있다.

이렇듯 최승희, 조택원이라는 거목의 퇴진 이후 해방공간을 주도한 무용가는 주로 일본유학을 경유한 신진세대였다. 그들의 소유한 선구자적 신념과 무용발전을 위한 뚜렷한 문제의식은 특별히 주목할 점이다. 과연 무엇에 대한 의식이었으며, 지향적 의식의 실체는 무엇인가라고 했을 때 이에 대한 답변은 그다지 명확하지 않다. 다만 그들은 직접 체험해 보지 않은 혼란투성이의 역사적 공간을 부단히 배회하며 무용계 안과 밖의 많은 타자들과 절실히 소통하고자 몸부림쳤다. 좌익과 우익, 남과 북, 예술과 일상, 육체와 정신, 주관과 객관 등 상호 대립적 지평위에 서있었던 그들은 그 어떤 것이라도 매개하고 소통하고자 분주히 움직

였다. 가령 함귀봉은 조선교육무용연구소 개설을 통해 교육무용의 가치를 실천으로 옮겼고, 또 무용교육의 제도화를 이끌어냄으로써 무용의 사회적 위상강화에 기여하는 업적을 남겼다. 한국 최초의 직업발레단을 창단, 매년 정기공연을 통해 고전발레와 창작발레를 지속적으로 공연했던 한동인은 한마디로 한국발레의 개척자였다. 만약 그가 남북되지 않았더라면, 한국발레는 반세기 정도 앞서 발전을 도모했을 것이라는 상상을 어렵지 않게 해본다. 그 밖에 춤이론 및 비평의 기초를 확립한 문철민이 있다. 특히 춤비평의 경우 해방공간 문철민을 사사한 이들이 그 후 반세기 동안 한국 춤비평의 정통계보를 형성하였다는 점에서 매우 의미롭다. 문철민은 오늘날 춤비평의 실제적인 토대가 된 셈이다. 또 서구 춤이론과 사상을 직접적으로 이식시켰다는 점에서 문철민의 존재는 매우 각별하다. 원로 춤평론가 조동화는 당시 문철민은 주로 독일의 마리 뷔그만의 표현주의 미학이론을 가르쳤다고 회고한 바 있다. 서구를 직접 경험하지 않은 문철민은 영문으로 된 서양춤 이론서를 통해 서구의 무용사상, 미학, 비평을 이식하려 했다. 물론 당시 열악한 조건에서 그것이 얼마나 심도있는 내용이었을까는 의문이지만, 이로써 춤비평 및 이론의 담론은 이후 점차적으로 장르의 전문성을 획득해나가기 되었다.

해방공간 한국의 춤을 이끈 무용가들 대부분은 분명히 계몽과 진보를 선명한 선구자적 문화의식의 소유자들이었다. 그들에 의해 한국의 무용은 비약적인 발전을 모색하게 된다. 몇 가지 사례를 요약한다면, 각종 단체를 결성하여 무용가들의 연대의식을 추동하고, 춤의 사회적 발언을 강화하였다는 점, 무용의 제도적 기틀 마련에 분주했으며 그 결과로써 무용의 독립교과 편성과 정규과목으로의 채택, 무용 전담교사 배치라는, 오늘의 시점에서 보면 요원하기만 한 무용교육의 제도화를 성취해 냈다는 점, 춤 이론과 비평의 기초를 확립하여 오늘날 춤 비평의 현실적 토대를 마련했다는 점 등을 꼽을 수 있다. 그러나 이와 같이 엄청난 업적을 남겼음에도 당시 대다수 무용가들이 월북, 남북이라는 특수한 경로를 거쳐 북행했거나 또는 도피성 자구책으로 해외이주를 선택함으로써 국내 무용계는 그야말로 무중력상태에 놓이게 된다. 하루아침에 고아가 된 당시 신진무용가들은 이후 한국무용계의 거목으로 성장, 놀랄만한 권위와 명예를 거머쥐게 되었다. 그러나 여기서 우리는 사라진 무용가들을 특별히 기억해야 한다. 그들이 있었기에 ‘오늘·지금’ 한국의 춤이 존재할 수 있는 것이기 때문이다.

VI. 맺음말

해방직후의 사회를 과도기이자 건설기로 규정하고 무용의 경우는 모방기를 벗어나 창조기의 출발지점에 서 있다고 간파한 한동인의 인식은 정확했다. 과도기이자 건설기였던 당시 사회는 명료한 선택을 요구했고, 혼란 속에서 예술가들은 각종 조직체를 결성하여 추종하는 이념에 따라 각기 다른 동지적 결속력을 과시하였다. 동지애로 뭉쳐진 결속력은 각종 예술단체의 조직과 해체를 거듭 반복했다. 1948년 대한민국 단독정부 수립 이후 분단의 고착화가 예견되면서 좌파노선은 퇴조하였고, 대신 우파 일색의 순수 예술가들이 득세하였다. 이념에 따른 각종 문화단체의 결성과 해체과정에 보듯 문학계가 가장 첨예한 대립을 드러냈다고 할 수 있다. 문인들을 비롯 타장르 예술인들이 이념의 혼돈 속에서 좌익과 우익이라는 두 개의 길 중 어떤 하나를 선택해야 하는 부담속에 있었던 것과 달리 무용가들은 비교적

자유로운 편이었다. 월북한 무용가들 또한 좌파적 이념이 있다거나 민족주의 신봉자들이라 기보다는 대개 예기치 않은 상황에 떠밀려 북으로 향했다고 보아야 할 것이다.

무용의 순수 교육적 가치를 주장하며 무용교육의 제도화를 성취해낸 함귀봉, 한국 최초의 직업발레단을 이끌며 고전발레 재현과 창작발레의 창조에 몰두하며 무용이 예술의 최고봉이기를 염원했던 한동인, 서양의 무용사상과 이론을 직접이식을 통해 무용가들을 계몽하고 문화의식을 촉구하며 무용의 사회적 지위향상을 도모했던 문철민, 그들의 추구하고 실현하려 한 진정한 꿈은 무엇이었을까. 미완으로 저물어간 그러한 꿈을 되찾아 역사화하는 일, 그것은 바로 오늘을 사는 우리들의 과제이다. 해방공간 한국의 춤에 덧씌워질 왜곡과 굴절의 가능성을 차단하고 도도한 역사적 지평 위에서 제대로 평가받게 하는 일, 또는 올바르게 평가하는 일은 이제 순전히 우리들의 몫으로 남아있다.

월탄 박중화는 해방을 맞아 그 기쁨을 시 회천송(回天頌)에서 이렇게 노래했다. “정의의 날은 드디어 오다/ 자유와 해방/ 우리는 이 두 마디에/ 얼마나 목말랐느냐!” 그러나 그토록 목말라하던 자유와 해방은 서로 다른 이념의 선택을 요구하며 아스라이 멀어져 갔다. 해방공간의 예술사는 어쩌면 이러한 것에서부터 비극이 싹틔는지도 모른다. 당시 좌파이념을 신봉했던 지식인과 진보적 성향을 지녔던 예술가들, 그리고 개인의 의지와는 무관하게 그저 상황에 떠밀려 많은 이들의 북행함으로써 그들은 그 후 자유로부터 멀어져갔다. 해방공간 한국 춤은 이념대립이라는 사회적 혼란 속에서도 많은 작품들이 창작되었고, 무용사적 관점에서 볼 때 의미 있는 실험들이 시도되었다. 이 시기 우뚝한 문신으로 새겨놓은 춤선구자들의 뚜렷한 업적을 의미롭게 되살려 ‘역사화’하는 일은 어쩌면 이제부터 시작인지도 모를 일이다.

■ 참고문헌

□ 원전 및 자료

- 『禮記』(漢文大系 十七 『禮記鄭注』, 東京: 富山房), 1984.
- 『論語』(成均館大學校 大東文化研究院, 經書), 1979.
- 『成百曉 譯註』, 『論語集註』, 傳統文化研究會, 1994.
- 『慈慶殿進爵整禮儀軌』, 韓國音樂學資料叢書(1), 國立國樂院, 1989.
- 『純祖 進饌儀軌·戊子 進爵儀軌』, 韓國音樂學資料叢書(3), 國立國樂院, 1989.
- 『樂學軌範·樂章歌詞·教坊歌謠』, 亞細亞文化史, 1975.
- 「國譯 純祖己丑年進饌儀軌 I」, 『韓國音樂史學報』제14집, 韓國音樂史學會, 1994.
- 「國譯 純祖己丑年進饌儀軌 II」, 『韓國音樂史學報』제15집, 韓國音樂史學會, 1994.
- 『世宗將憲大王實錄』, 世宗大王紀念事業會, 1972.
- 『朝鮮王朝實錄』, 國史編纂委員會, 1963.
- 『園幸乙卯整理儀軌』水原市, 1996.
- 『高麗史』, 『樂誌』
- 『湛軒集』, 民族文化推進會, 1986.
- 丁若鏞, 『與猶堂全書』 卷12, 驪江出版社, 1985.
- 李 滉, 『退溪全書』
- 『國譯 朝鮮王朝實錄』 제3집, 서울시스템, 1995.

司馬遷, 『史記』, 卷四十七 第十七, 中華書局, 1930.
『史記』, 「孔子世家」, 中華書局, 1936.
夏野, 中國古代音樂史簡考, 音樂出版社, 1989.
이혜구(1979 역), 『국역 악학계범』, 민족문화추진회.
차주환(1971 역), 『고려사』, 『악지』, 을유문고.
이민수(1977 역), 『예기』, 예원출판사.
『한국민족문화대백과사전』, 한국정신문화연구원, 1991.
『유학대사전』, 유고사전편찬위원회, 1997.
國立國樂院, 『조선시대 진연 진찬 진하병풍』, 태학사, 2000.
國立國樂院, 『조선시대 음악풍속도 I』, 민속원, 2002.
國立國樂院, 『조선시대 음악풍속도 II』, 민속원, 2004.

□ 단행본류

김대준(1982), 『홍대용과 그의 시대』, 일지사.
노동은(1995), 『한국 근대음악사1』, 한길사.
_____(1989), 『한국민족음악의 현단계』, 세광음악출판사.
박정혜(2000), 『조선시대 궁중기록화 연구』, 집문당, 일지사.
박병선(1985), 『조선조의 의궤』, 한국정신문화연구원.
송방송(1984), 『한국음악통사』, 일조각.
_____(1999), 『한국음악사논총』, 민속원.
_____(1980), 『악장등록 연구』, 영남대출판부.
송방송 고평자 외(1999), 『國譯 豊呈都監儀軌』, 민속원.
사진실(1997), 『한국연극사 연구』, 태학사.
서복관 저, 권덕주 역(1990), 『중국예술정신』, 동문선.
성경린(1976), 『한국의 무용』, 세종대왕기념사업회.
성기숙(1999), 『한국 전통춤 연구』, 현대미학사.
_____(2000), 『이달의 문화 인물 - 김창하』, 문화관광부.
_____(2001), 『한국 무용학 연구의 지평』, 현대미학사.
유수 저, 홍희 역(1994), 『예의 정신』, 동문선.
윤사순(1994), 『한국의 성리학과 실학』, 열음사.
유송옥(1991), 『조선왕조궁중의궤복식』, 수학사.
이성무(1998), 『조선왕조사2』, 동방미디어.
이택후 저, 권호 역(1990), 『화하미학』, 동문선.
조민환(1996), 『유학자들이 보는 노장철학』, 예문서원.
_____(1997), 『중국철학과 예술정신』, 예문서원.
장사훈(1977), 『한국전통무용 연구』, 일지사.
_____(1984), 『국악대사전』, 세광음악출판사.
정옥자(1998), 『조선후기 조선중화사상 연구』, 일지사.
정은혜 편(1996), 『정재연구 1』, 대광문화사.
한영우(1989), 『조선전기 예악사상 연구』, 지식산업사.
_____(1998), 『정조의 화성행차 그 8일』, 효형출판.

□ 학술 논문류

○ 학술논문

- 권태욱(1993), 『樂書孤存』 권2의 다산악율에 대하여, 『한국음악사학보』, 제11집, 한국음악사학회.
- 김남형(1989), 조선후기 악률론의 일국면, 한국음악사학보 제2집.
- 김동식(2001), 풍속·문화·문학사, 『민족문화사연구』, 제19호, 민족문화사학회.
- 김영운(1994), 장서각 소장 정재무도홀기 해제, 『한국학자료총서 1』, 한국정신문화연구원.
- 김중수(2000), 조선시대 궁중연향 고찰 - 進宴을 중심으로, 『권오성박사회갑기념음악학논총』.
- 김태균(1996), 조선조 사대부 시가의 양상과 전개과정, 『한국음악사학보』 제7집, 한국음악사학회.
- 박정혜(2000), 김창하 시대의 궁중연향과 연향기록화, “이달의 문화인물, 김창하기념 학술심포지움”.
- _____ (1995), 의례를 통해본 조선시대 화원, 미술사연구 제9호, 미술사학회.
- 박은순(1995), 조선후기 진찬의례와 진찬의제도, 『민족음악학』 제17집, 동양음악연구소.
- 백기수(1981), 공자의 예악사상, 『동양학』 제11집.
- 손대룡(1983), 담헌 홍대용의 음악사상, 『한국음악사학보』, 창간호, 한국음악사학회.
- 송민선(1993), 조선시대 악론에 대한 고찰, 『학술연구논문집』 제7집, 국립문화재연구소.
- 송방송(1999), 기축년 진찬의례의 공연사적 성격, 『한국음악사논총』, 민속원.
- _____ (1995), 악학체법의 음악사학적 조명, 『한국음악사논고』, 영남대출판부.
- 이종목(1998), 익종문집 해제, 『문종문집1』, 한국정신문화연구원.
- 사진실(2000), 선유락의 공연양상과 연극사적 의의, 『동양연극 연구』 창간호, 동양연극학회.
- _____ (2000), 조선시대 궁정 공연공간의 양상과 연극사적 의의, 『서울학 연구』 제15집, 서울학연구소.
- 성기숙(1998), 조선전기 궁중정재의 문화사적 함의, 『한국무용연구』 제16집, 한국무용연구회.
- _____ (1999), 궁중정재 연구의 성과와 한계, 『무용예술학 연구』 제4집, 한국무용예술학회.
- _____ (2000), 조선전기 궁중정재의 예악사상과 형상의식 연구, 성균관대 석사학위논문.
- _____ (2000), 중국 고대 예악사상 연구 - 춤과의 연관성을 중심으로, 『동양연극 연구』 창간호, 한국동양연극학회.
- _____ (2000), 궁중정재에 나타난 사대사상 연구, 『무용예술학 연구』, 제5집, 한국무용예술학회.
- _____ (2001), 궁중정재에 나타난 천인합일 사상 연구, 『한국미래춤학회논문집』 제8집, 한국미래춤학회.
- _____ (2001), 조선후기 정재의 극장공간성 연구 - 기축 자경전 진찬을 중심으로, 『대한무용학회학술논문집』 제29집, 대한무용학회.
- _____ (2001), 김창하의 예술과 업적, 『무용예술학 연구』 제7집, 한국무용예술학회.
- _____ (2004), 효명세자와 조선후기 정재의 실학적 함의, 『학술심포지움발표논문집』, 한국무용사학회.
- 신선희(2000), 조선시대 궁중의례의 공간운영과 연출원리, 『연극학과논문집』, 중앙대.
- 조경아(2003), 순조조 정재 창작양상-중국문헌 수용을 중심으로, 『한국음악사학보』, 제31

집, 한국음악사학회.

정병호(1997), 진찬의례에 나타난 정재무용의 연구, 『중앙대논문집』, 제21집, 중앙대, 1977.

황원구(1985), 실학파의 사학이론, 『한국의 역사인식(하)』, 창작과 비평사.

권대욱(1991), 『樂書孤存』卷 1의 악율에 관한 연구, 영남대 석사학위논문.

김희경(1995), 조선후기 정재사료 연구, 영남대 석사학위논문.

박영봉(1992), 조선조 의례에 나타난 연례악의 변천, 서울대 석사학위논문.

양승희(1993), 악기 악리사상의 철학적 연구, 성균관대 박사학위논문.

이상은(1990), 유가의 예악사상에 관한 연구, 성균관대 박사학위논문.

조민환(1986), 유가예술사상에 있어서 천인합일에 관한 연구, 성균관대 석사학위논문.



Abstract

Developments of Korean Dances in the Emancipation Period (1945~1950) and their Historical Significance

ㄱ. Gi-Suk Seong
Instructor in Dance
Sungkyunkwan University

This thesis is aimed to investigate into the developments of Korean dances in the special period in the Korean history or the emancipation period (1945~1950) and their historical significance. Korean dances had experienced many changes in that period. Since the emancipation of Korea, the conflicts between leftists and rightists had direct influence on the developments of Korean dances. Immediately after the emancipation, various dance organizations had been formed including the Headquarters for Constructing Joseon Dances and the Association of Joseon Dances and Arts. All of these organizations were started as a sub-organization of many cultural and artistic bodies serving the ideological lines of leftists and rightists.

Remarkable things at the time of the Korean emancipation include the incident that Seung-hui Choe and Teak-won Jo, who were renowned as new dancers at the period of Japanese forceful occupation of Korea, left the Korean dance circles since they were branded and criticized as pro-Japan dancers. Then, the Korean dance circles lacking in superior dancers was led by fresh dancers such as Gwi-bong Ham, Dong-in Han, Chu-hwa Jang, Ga-ya Choe, and Ji-su Jeong. However, the Korean dance circles were faced with an interregnum when most of the above fresh dancers went to North Korea during the Korean War. Noteworthy dance activities at the emancipation period were displayed by Gwi-bong Ham's Research Institute for Joseon Education and Dances, Dong-in Han's Seoul Ballet, and Cheol-min Mun's dance criticism whose professional comments were the pioneer in that field. Korean dances at the time of the emancipation had such historical significance that various dance organizations were formed to encourage the solidarity sense of dancers, raise the voice of dances towards the society, and paved the way to the system of dance education and criticism.

KCS I