

영화 「미몽」을 통해 본 1930년대 춤의 의미

정의숙* · 변혁**

- | | |
|------------------------------|-------------------------------------|
| I. 서론 | IV. 상징적 상호작용론을 적용한 영화 「미몽」에서의 춤의 의미 |
| II. 영화 「미몽」의 내러티브 분석 | V. 결론 |
| III. 1930년대 극장 설립과정과 무용공연 양상 | 참고문헌 |
| | Abstract |

1. 서론

본 연구는 현존하는 한국유성영화 중 가장 오래된 작품인 「미몽(迷夢)」¹⁾에서 신무용을 이끈 조택원과 그의 무용단의 춤추는 모습이 당시 서구 자본주의의 상징인 영화 안에 여과 없이 그대로 구현되고 있는 점에 주목하여 1930년대 사회 속에서의 춤이 갖는 위치와 역할을 영화 분석을 토대로 살펴보는 것에 목적이 있다. 이 영화를 선택한 이유는 식민지 시대에 근대적 문물이 유입되면서 봉건적 사회와 신문물이 혼종되어 있는 당시의 문화예술 활동을 단순히 무용사의 입장이 아닌 영화 안에서 재현된 문화사적 시각으로 바라 볼 수 있기 때문이다.

* 주저자, 성균관대학교 무용학과 교수

** 교신저자, 성균관대학교 영상학과 교수, byun@skku.edu.

1) 이 영화의 부제는 「죽음의 자장가」로 양주남 감독의 데뷔작인 멜로드라마이다. 문예봉(애순), 이금룡(남편 선용), 유선옥(딸 정희), 김인규(정부 강창진), 조택원(무용가 박경립) 등이 출연하였고 각본은 최독봉이 하였으며, 제작사는 경성촬영소가 조선어, 일본어 발성판으로 제작하여 동양극장(東洋劇場)과 단성사(團成社)에서 1936년 10월 25일에 개봉하였다. 한국영상원이 2006년에 일제강점기의 영상물을 중국전영자료관(中國電影資料館)에서 입수한 3편 중 하나로 복원 전환의 시간은 48분이다.

「미몽」에 대한 기존연구로는 김소영(2006)²⁾, 문영희(2006)³⁾, 신강호(2006)⁴⁾, 이용관·한미라(2008)⁵⁾, 정민아(2010)⁶⁾가 있다. 이들의 연구는 왜곡된 신여성으로 표현된 주인공의 여성정체성이나 신여성에 대한 시각적 재현 등 식민지 시기의 영화사적 맥락에서 「미몽」을 주로 바라보고 있다. 그러나 본 연구에서는 영화의 플롯을 이끄는 데 있어 중요한 역할을 하는 요소를 중심으로 보고 ‘애순으로 대변되는 신여성 담론’과 ‘춤’의 관계의 입장에서 영화를 재 맥락화 하여 기존의 연구들과 차별하고자 한다. 이러한 연구의 시도는 무용학과 영화학의 학제 간의 연계연구를 통해 문화현상의 평면적 논제를 다각적인 시각으로 접근하는 계기가 될 것으로 기대한다.

따라서 본고에서는 1930년대 춤이 갖는 역할과 위치를 고찰하기 위해 다음 두 가지 사실에 주목할 예정이다. 첫째는 주인공이 일탈 후 밀회하는 장소를 무용공연장으로 설정하였다는 점이다. 이 당시는 근대적 소비공간이 급격하게 보급되면서 도시문화의 지표로 여러 새로운 장소가 발생함에도 불구하고, 그 중에서 무용공연장이 보여 졌다는 것은 당시의 무용이 사회적으로 어떻게 받아들여졌는지를 유추할 수 있는 단서가 될 것이다. 두 번째는 그녀가 사기꾼에게 속았음을 깨닫고 취하는 행동이 가정으로 다시 돌아가는 일반적인 내러티브와 다르게 무용하는 남자를 선택했다는 점이다. 여기서 무용하는 남자가 주인공의 새로운 이상향이자 도피처로 영화 안에서 상징화되어 표현되고 있다는 것은 신무용이 당 시대에 특별한 존재가치의 의미로 여겨졌음을 보여주는 것이다.

이와 같은 논제를 중심으로 2장에서는 이 영화의 특정 공간이 갖는 성격이 인물의 심경 변화와 사건을 이끌어 가는 중요한 요소로 작용함에 주목하여 각 장면분석을 내러티브 중심으로 정리하였다. 이 안에는 특별한 사건을 구축하는 가치관이나 이데올로기, 주제 등의 내용을 파악할 수 있으며, 성격(ethos)과 사고(dianoia)의 내적인 심리적 동기 요소를 알 수 있다. 공간을 중심으로 구성된 도식을 통한 영화

2) 김소영(2006). 신여성의 시각적 재현, 『문학과 영상』 7.

3) 문영희(2006). 한국 영화에 나타난 근대와 여성정체성-탈주하는 여성정체성: 「미몽」에서 「가족의 탄생」까지, 『여성학 연구』 16.

4) 신강호(2006). 「미몽」, 「반도의 봄」의 영화 스타일 분석, 『영화연구』 33.

5) 이용관·한미라(2008). 식민지 시기 영화의 탈식민적 경향: 1930-1945년 영화를 중심으로, 『영상예술연구』 13.

6) 정민아(2010). 1930년대 조선 영화와 젠더 재구성, 동국대학교 대학원 박사학위논문.

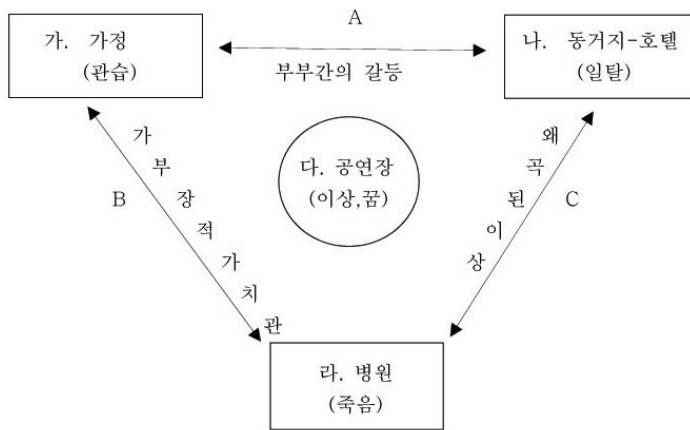
의 장면분석은 사회·정치·경제적 상황이 함축된 사회적 동기들을 드러내 주기 때문에 영화가 드러내고 있는 사회문화학적 시선을 보다 명확하게 보여줄 것으로 기대한다. 대사를 포함한 극의 장소(배경), 소품, 조명, 공간적 구도의 배치, 화면의 구도와 카메라 앵글 등을 분석함으로써 이러한 시선이 구체적인 연출을 통해 어떻게 형상화되고 있는 지 주목할 것이다. 이를 바탕으로 3장에서는 1930년대의 서울(경성)과 주요 공연장이라는 공간적 변화에 따른 춤 문화의 양상에 대해 살펴봄으로써 당시의 시대적 상황과 배경을 이해하도록 하고, 마지막 4장에서는 지금까지 주목한 현상들을 캐나다의 문화사회학자인 어빙 고프만(Erving Goffman)⁷⁾의 상징적 상호작용론적 관점을 차용하여 설명해 보고자 한다. 상징적 상호작용론은 사회 속에서 행동하는 개인에 대한 관심으로부터 비롯되는 것으로 개인과 소집단, 그리고 의미를 강조한다. 개인과 사회는 분리될 수 없는 단위로 그들의 관계는 어느 하나가 다른 하나를 결정하는 것이 아니라 상호 의존적인 관계라는 시각이다. 이와 같은 시각을 통해 「미몽」의 여주인공 행동양식을 중심으로 1930년대 무용의 사회적 위상을 고찰해 보도록 하겠다.

연구에 앞서 1930년대의 시대사적인 자료를 논증하고, 상황을 보다 직접적으로 전달하기 위해서 본고에서는 표준어와 당시에 사용된 언어를 혼용하여 사용하였음을 밝힌다. 그리고 최승희가 출연한 영화나 1930년대의 공연에 대한 영상이 남아있지 않아 고증이 어려운 부분은 사진자료와 문헌연구를 바탕으로 조사하였다.

II. 영화 「미몽」의 내러티브 분석

이 영화에서는 공간이 인물의 심경 변화와 사건을 이끌어가는 핵심적인 배경으

7) 어빙 고프만(1922-1982)은 캐나다에서 태어나 1945년 토론토대학교를 졸업하고, 미국으로 이주하여 버클리대학교와 펜실베이니아대학교의 교수로 재직하고 있는 미국의 사회학자이다. 그는 내면적인 갈등과 인간관계의 드라마를 포착하여 '사회적 드라마투르기(Dramaturgie: 극작술)'의 입장을 확립하였다. 고프만의 연구는 사회학과 문화연구뿐만 아니라 인성학, 인류학 그리고 심리학학을 포함한 많은 연구자들의 관심의 대상이 되었다. 필립 스미스(2008). 『문화 이론』, 한국문화사회학회(역)(서울:이학사), p.108.



도식 1. 공간을 중심으로 본 플롯구성

로 사용되었기 때문에 내러티브 분석도 공간을 중심으로 도식화해 보았다. 이 공간들은 주인공의 삶이 극명하게 바뀌는 지점인 가정, 호텔, 공연장, 병원을 중심으로 구성되었다.

1. 관습화된 공간: 가정

〈도식 1, 가〉는 가정주부인 여주인공 애순이 처한 현실적 관습이 존재하는 곳이며, 남편과의 갈등이 발생하는 지점이다. 이 부분에서 가부좌를 틀고 신문을 읽는 남편과 화장대에 앉아 매무새를 만지는 주인공의 상반된 설정을 통해 서로의 가치관이 대립적인 구도로 구성되어 있음을 알 수 있다. 그리고 그녀가 보고 있는 경대 속에 남편의 모습을 비춰 자신의 가치관과 맞지 않음에 대한 반응을 거울을 내리치는 행동으로 표현한다. 남편의 모습이 비쳐졌던 거울은 회전되면서 한참동안 고정되지 않고 시계 추와 같이 움직이는 장면은 불편한 주인공의 마음을 대변한다. 또한 대사에서 매일 외출하는 것에 대해 채근하는 남편에게 ‘그럼 나를 방안에 가둬 두시구려. 나는 조롱에 든 새는 아니니까요’라고 말하자 카메라 샷은 직접적으로 방문 밖 처마 밑에 매달려있는 새장 속에 갇힌 새를 클로즈업하여 애순의 상황을 은유적으로 보여준다. 카메라 샷이 새장을 잡고 있을 때 음향은 계속되는 서로의 말다툼으

로 이어져 상황을 연계한다.

집은 새장과 같이 인위적으로 제공된 구속의 공간일 뿐이며, 새로이 정착할 곳을 찾아야 한다. 이는 가부장적 사회 속에서 누군가의 아내, 어머니로만 인식되고 독립된 인격체로 인정받지 못하는 여성의 위치를 대변한다. 애순이 집에서 나가고자 하는 것은 자신의 존재를 사회적으로 인정받을 수 있는 곳을 찾아 나서는 여정이다.

2. 근대적 소비 공간: 데빠또, 호텔, 미용실

〈도식 1, A〉에서 데빠또(백화점)에 간 그녀의 “이거 왜이리 싸? 좀 비싼거 없소?”라는 대사를 통해 무조건 비싼 것을 찾는 행동 안에 천민 자본주의적인 속물근성을 엿볼 수 있다. 탈선하는 경로를 살펴보면 데빠또 - 카페 - 호텔 - 공연장 - 미용실- 기차역으로 근대적 소비공간으로 구성되어 있다. 이러한 공간은 소비지향적인 여성임을 확인시켜 주는 근거가 된다. 데빠또에서 만남이 이루어진 불륜의 상대인 창건과 함께 무용공연을 보러가는 장면인 〈도식 1, 다〉를 통해 그녀의 문화적 취향과 교육적 수준이 어느 정도인지 짐작할 수 있다. 근대사회에 복제기술이 발달됨에 따라 공연예술을 접할 수 있는 간극은 좁혀졌지만, 본래 공연예술이 갖고 있는 아우라와 그 희소성은 결국 더욱 높아진 고급 소비재인 것이다. 당시의 시대적 상황은 식민지적 상황으로 피지배계층이 일반적으로 형성되었을 때이지만, 경제적 자본을 갖는 소수 부류만이 신교육과 신문화를 받을 수 있는 기회가 주어졌다. 경제적 측면이 충족된다 하더라도 식민지 상황에서 예술을 향유한다는 것은 이미 신문물을 선택할 수 있는 교육이 이루어진 여성이며, 이것을 즐길 수 있는 정도의 지속적인 취향을 유지하고, 그것을 위해 경제적 지출이 있어 왔음을 알 수 있다. 하지만 그녀의 행동변화를 분석해보면 〈도식 1, 나〉에서 창건이 무용공연장에 가자는 권유를 거절하자 “지금부터 이렇게 냉정하게 하면 나는 어떡해요”라는 애교스러운 말투와 어깨를 살짝 비틀면서 그가 앉은 의자에다가 걸쳐 앉으며 투정을 부리는 모습을 볼 수 있다. 여기서 어깨의 방향과 의자에 걸쳐 몸 방향을 예각으로 만드는 것을 신체 분석론으로 보면 여성적 이미지를 부각 시킬 때 사용하는 제스처로서 사랑 받고 싶어 하는 여성적 속성을 몸의 태도에서 표현한 것이라 볼 수 있다. 이것을 통해 그녀

가 남성 이데올로기로부터 독립적인 존재이고자 하지만 진정한 독립은 아닌 이중적 모습을 확인할 수 있다.

당시 1930년대는 유교적 이데올로기와 근대적 가치관의 사고방식이 혼재되었던 시기로 신여성의 자유연애는 종전과 달리 계급, 신분, 자본(경제적 능력)을 떠나 개인의 감정에 솔직한 표현을 하는 것이었다. 하지만 <도식 1, C>에서 창건이 부자집 아들이 아닌 세탁소 직원인 것을 알고 그의 범행사실을 고발하는데, 이것은 그녀가 진정한 신여성이 아닌 ‘흉내내기’⁸⁾였음을 알 수 있다. 특히, 이 사실을 알게 된 이후 망설임 없이 그의 절도행각을 밀고하는 것에서 자유연애를 모방한 물질 만능주의자임을 알 수 있다.

근대화 과정을 거치며 여성은 새로운 정착의 공간을 찾아 부유한다. 그러나 근대화를 대표하는 공간들은 정착을 위한 공간이 아니다. 잠시 머무는 것만이 허락되고 반드시 떠나야 하는 공간이다. 창건을 만나 머무는 호텔 역시 언젠가는 체크아웃을 해야 하는 한시적인 공간일 뿐이다.

3. 이상적 공간: 공연장

이 영화에서 무용공연이 갖는 의미는 내러티브를 이끌어 가는데 있어 중요한 비중을 차지하고 있으며, 허구가 아닌 조택원이라는 실제적 무용가를 직접 출연시켜 더욱 부각시키고 있다. 또한 감독은 주인공이 공연을 보는 장면에서 카메라의 구도를 관객의 시선과 동일하게 바라보게 구성한다. 특히, <도식 1, 다>의 공연장에서 보여지는 그녀의 관람 태도는 등받이에 편하게 기대서 보는 것이 아니라 더 자세히 보기 위해 상체를 앞으로 빼고 집중해서 바라보고 있으며, 카메라의 시선은 무대를 폴샷으로 설정하고 있다. 여기서 보여지는 조택원의 첫 번째 작품은 밀레(Jean Francois Millet)의 그림 「만종」에 영감을 받아 조선풍으로 만든 「만종」이라는 작품이다. 1935년 1월 27-28일 부민관에서 열린 제2회 무용발표회에서 초연한 것으

8) ‘흉내내기(mimicry)’라는 용어는 프란츠 파농(Frantz Omar Fanon)이 『검은 피부 하얀 가면』(1952)에서 백인을 모방하려는 흑인의 심리를 ‘하얀 가면’을 쓰고 자신의 정체성을 정당화하려는 행위를 설명하면서 사용한 것이다.

로 그의 대표적인 레파토리인「가사호접」과 함께 1957년 은퇴공연까지 공연되었던 작품이다.⁹⁾ 두 번째 춤 장면은 조택원이 상체를 벗고 짧은 바지로 허벅지를 드러낸 후 스텝과 점프, 턴과 같은 현대무용적인 동작을 하고 있다. 이 모습은 조택원의 스승 이시히 바쿠(石井漢)가 1926년 3월 21-23일 조선총독부로부터 재정적 지원을 받고, 경성일보의 후원을 받아 경성공화정에서 「수인(囚人)」이라는 작품¹⁰⁾으로 서양식 예술 춤을 소개하였을 때 선보였던 의상과 흡사하다. 당시 사회상을 미루어 보았을 때 남성이 상체를 벗고, 허벅지와 다리를 내놓았다는 것은 파격적인 육체미의 과시라 할 수 있다. 공연 관람 후 주인공은 연습실로 찾아가 만남을 권유하지만 조택원은 연습을 해야 한다면서 피아노를 치기 시작한다. 여기서 무용수들은 아티튜드 점프(Attitude jump) - 아삼블레(Assemble) 동작을 한다. 이 같은 무용장면들은 서구의 새로운 예술에 대한 호기심을 반영하고 있는 것이다. 무용 공연에 감명을 받은 애순은 〈도식 1, 다〉에서 조택원에게 꽃다발을 보내지만 “향기로운 꽃은 가시가 있는 법”이라며 꽃을 받지 않는다. 이것은 그녀가 좇고자 했던 이상향적인 삶 즉, 이루어질 수 없는 꿈이 ‘무용가’라는 인물을 통해 구체화되고 있는 것이다. 하지만 그 꿈은 가까이 할 수 없는 헛된 것임을 무용가의 행동에서 파악할 수 있으며, 〈도식 1, 라〉에서의 영화의 결말을 예고하는 복선의 역할을 한 것이다.

관객을 위해 영화를 상영하는 극장을 무용을 공연하는 공연장으로 대치시키는 공연장 장면은 가상(영화 이미지)과 실재(무대)의 경계를 허문다. 영화 속의 애순에게 가상(영화)은 실재 세계이고 영화 밖 극장의 현실은 이데아이다. 이것은 무용수가 현실 세계에서 실재하는 스타 무용수라는 점에서 더욱 강력한 의미를 갖는다.

유일하게 이데아와 맞닿아 있는 공연장에 정착함으로써 애순은 영화 밖 현실세계 속에서 존재하고자 한다. 그러나 그 공간에서 끝까지 거부당한다. 심지어 무용 공연 기간이 끝남에 따라 공간 자체가 애순을 떠나 다른 곳으로 떠난다. 결국 길 위에서 방황하며 역시나 자신이 정착할 곳, 자신의 정체성을 찾아 나선 정희와 마주친다.

9) 이주영(2004). 조택원의 「만종」 연구, 경희대학교 대학원 석사학위 논문, p.39.

10) 성기숙(2004). 한국 근대춤의 전개와 근대성에 관한 연구, 성균관대학교 대학원 박사학위 논문, p.100.

4. 결말의 공간: 병원

〈도식 1, B〉는 가부장적 가치관으로 대변되는 남편이 일탈한 부인의 행동에 원한을 품고 권총을 들고 가지만, 이미 독약을 먹고 죽어있음을 발견한다. 여기서 보여지는 아내의 흐트러진 머리스타일은 〈도식 1, B〉의 미용실에서 최신유행인 1930년대 수입된 파마로 자신의 머리 스타일을 바꾼 것과 〈도식 1, 가〉에서 머리를 틀어 올린 전통적인 머리스타일과 비교되는 것으로 탈선한 여인들의 변화된 삶을 대변하고 있다고 볼 수 있다. 후회의 눈물을 흘리지만 자신의 잘못에 대응하는 자세를 살펴보면 용서를 구하며 가정에 돌아가는 일반적인 결말과 달리 스스로 목숨을 끊음으로써 자신의 이상이 이루어지지 않은 것에 대한 포기를 통해 그녀가 느꼈던 자유를 극단적인 방법을 통해 간직해 가는 것으로 연출한 감독의 현대적인 감각을 엿볼 수 있다. 애순의 자살은 과거(가부장적 사회)와 현재(근대화 사회)로부터 거부당하고 미래(정희)마저 잃어버린 존재로써 필연적인 결과로 보인다.

영화 속에서 무용 공연은 영화와 현실 세계를 이어 주는 매개체이다. 실제 스타 무용수가 공연을 하고 있고, 영화는 극장을 보는 듯한 시점으로 촬영되었다. 이는 자신의 존재를 인정받지 못하는 애순이 갈망하는 스크린 너머의 공간을 이데아로 설정함으로써 영화 밖 스크린을 마주한 관객의 공간을 개인의 존재가 존중되는 이상적인 공간으로 설정해주는 것이다. 관객은 결국 영화 속 주인공이 머물고자 갈망하는 곳에 이미 존재하고 있게 된다.

III. 1930년대 극장 설립과정과 무용공연 양상

이 장에서는 「미몽」의 전개에 있어 중요한 공간으로 제시된 공연장이 당시 사회 상에서 어떠한 변화를 갖게 되었으며, 춤 공연은 어떠한 양상을 띠고 있었는지 알아봄으로써 영화 속에 춤 장면이 삽입된 배경에 대해 살펴보도록 하겠다. 또한 주인공이 표상하고 있는 신여성에 대한 인식과 신체 표현 양식의 구체적인 접근은 영화에서 제시되고 있는 당대 여성들의 가치관의 변화에서 알 수 있을 것이다.

1. 서구식 극장 공간 유입에 따른 춤 문화의 변화

조선에 처음으로 서양식극장 공간이 생긴 것은 1902년 협율사가 고종어극 40주년 칭경예식을 기념하기 위해 왕실의 후원 아래에 최초의 실내극장이 건립한 것에서 부터 시작된다. 이 극장에서는 기생이나 창기들을 모집하여 공연하기도 하였지만, 협율사에서 유료로 영화를 상영한다는 광고¹¹⁾가 있었던 것을 보았을 때 공연장에서 영화를 함께 상영했음을 알 수 있다. 영화가 처음으로 상영된 것은 미국인 여행가 엘리어스 버튼 홈스(Elias Burton Homes)일행이 고종 앞에서 처음으로 상영한 것으로 기록되어 있다. 고종은 신기한 구경의 대가로 연회를 크게 베풀었다고 전한다.¹²⁾ 그 후 영화의 최초의 유료상영을 시도한 미국인 콜브란(Corlbran, H)과 보스트윅(Bostwick, H.R)가 고종의 출자에 의해 설립된 한성 전기회사의 전차 시설공사를 받아 도급하였다는 것을 볼 때 영화의 유입이 황실과 관계가 있음을 추측할 수 있다.¹³⁾ 1902년부터 러일전쟁으로 인해 협율사가 문을 닫게 되기 전까지 2년 남짓 공연장이자 영화관으로 활용된 협율사는 왕실의 앞 마당에서 연희되었던 전통예술에서 각국의 사신들과 일반인을 상대로 영업을 하는 상업적 소비 공간인 극장 공연물로 전이되었음을 알 수 있다. 또한 흥행에 따른 자본적 속성을 갖는 경영적 체제로 전환하는데 있어 국가가 개입하여 문화예술을 전파 시키는 역할을 담당하였다는 점은 새로운 공연 문화공간이 향홍의 공간에서 경제적·정치적 공간으로 부상하였다는 점을 시사한다.

1906년 러일전쟁이 일본의 승리로 끝나면서 협율사는 몇몇 친일관료들의 주도하에 다시 재개관되었기 때문에 일본의 자본과 행정력이 깊숙이 관여되었다. 이에 개관 당시 비판 여론이 많았던 협율사 폐지를 건의하는 상소문이 직접적으로 올라오면서 급격히 위축된 협율사는 1907년에 관인구락부로 지정되었다. 관인 구락부는 1908년도 10월 원각사라는 이름으로 다시 연회장으로 활용되면서 남대문 쪽으로 이전¹⁴⁾하게 되었다. 원각사의 모습은 전면에 단상구조를 갖춘 무대 구조로 되어 있

11) 1903년 6월 24일자 『황성신문』.

12) 조희문(2002). 『한국영화의 쟁점1』 (서울: 집문당), pp.19-21.

13) 백현미(1995). 원각사의 설립과정과 연극사적 성격, 『관소리 연구』 6.

14) 1908년 1월 22일자 『황성신문』.

으며, 객석은 2층으로 구성되어 있어 무성영화상영이나 강연, 회의 장소로도 쓰였지만 주요 공연 내용은 전통 공연예술이었다. 『데국신문』에 따르면 전통공연예술에서는 주로 관기를 중심으로 한 무용이 주된 공연종목으로 차지하였고, 잡가나 민요는 삼패 출신들로 보충되었으며, 판소리 등은 별도의 광대를 고용하였다고 전한다.¹⁵⁾ 그리고 원각사는 이인직의 「은세계」(1908), 「혈의 누」(1908)등과 같은 새로운 창작물을 소개하고 시도한 곳으로 1914년 화재로 소실되기 전까지 근대 공연문화 형성에 큰 역할을 하였다.¹⁶⁾

또 다른 공연장으로 광무대(光武臺)가 있는데 이곳은 원각사와 함께 개화기 예술을 이끈 곳이다. 1903년 동대문 전차 차고를 개조하여 활동사진관(영화관을 지칭)으로 출발하였으나 1907년 부터는 창극과 같은 전통예술 위주로 공연하였다. 그 외 공연 내용으로는 활동사진, 창가(잡가), 탄금(가야금 산조 혹은 병창), 승무, 유성기 감상 등의 연쇄극 형태¹⁷⁾가 있다. 광무대가 큰 성공을 거두자 1년 후 박승필이 인수하여 1913년 6월 이후 황금정 4정목(1970년대 국도극장 근처 현 을지로 4가로 추정)¹⁸⁾으로 이전하였으며, 그 후 1928년에 경영권이 박승필에서 조병환에게로 넘어갔다. 광무대는 폐관되기 전 30년 동안 계속적으로 전통공연예술극장이자 근대예술을 보급하는 중추적인 역할을 하였다.¹⁹⁾ 광무대를 그린 『無雙新舊雜歌(무쌍신구잡가)』(1915)의 표지그림²⁰⁾을 보면 무대 위쪽에 있는 막에는 '光武臺(광무대)'라는 글씨가 보이고 단상 위의 무용수는 한삼과 족두리를 쓰고, 다홍색 치마에 연두 활옷을 입고 공연을 하고 있다. 공연하는 무용수를 2층에서 기생을 대동한 양복 입은 신사가 보고 있고, 1층에는 하이칼라들이 주로 배치되어 있으며, 1층 바닥에는 학생이나 순사, 일반인들이 앉아 있다. 이것으로 볼 때 좌석의 가격 등급이 이미 구별되어 있음을 알 수 있다. 즉 프로시니엄 무대의 좌석은 신분에 따른 구분이 아닌 배치도 좌석 가격을 지불 할 수 있는 능력에 의한 소비의 차별화로 계급구분이 되어 있는

15) 백현미(1995). 앞의 책, p.285.

16) 배연형(2005). 근대극장 사진자료 연구-협률사·원각사·광무대-, 『한국사상과 문화』 30.

17) 연극과 영화를 한 무대에서 교차시키며 하나의 줄거리를 이끌어 나가는 상연 형식.

18) 1914년 7월 19일자 『매일신보』.

19) 배연형(2005). 앞의 책, p.315.

20) 배연형(2005). 앞의 책, p. 303, 사진〈28-1〉참고.

것을 알 수 있다. 그리고 천장에 일본, 미국, 소련의 국기가 장식되어 있는 것으로 볼 때 당시 한반도의 정치적 상황을 짐작 할 수 있다.

그리고 1935년 11월에 설립한 동양극장(東洋劇場, 현재 서울 충정로 소재한 문화홀)은 무용극, 무용, 독창, 합창, 촌극, 연극, 바이올린과 같은 악기, 영화가 혼합된 장르를 주로 공연하였다.²¹⁾ 이런 공연들은 대중적인 가무형식과 전통적인 미를 결합한 상업적인 작품으로 일반인 등에게 인기 있는 화려한 볼거리 위주의 연예사업(show biz)적인 작품으로 예상된다. 이것은 18세기부터 19세기 중반까지 미국에서 유행한 각종 버라이어티 쇼 요소를 갖춘 보드빌(vaudeville)이나 레뷰(revue), 브로드웨이 쇼(Broadway show)가 일본의 메이지 유신으로 인한 문호개방을 통해 문화가 유입되는 과정 속에서 들어와 혼종된 문화를 양산하는 배경이 된 것으로 추적할 수 있다. 이와 같이 서양식 극장이 건축됨에 따른 공연예술 공간의 변화는 축음기나 영사기 라디오와 같은 신문물의 보급으로 인해 또 다른 양상을 가져오게 하였다. 즉, 사진이나 영화와 같은 복제기술은 보다 빠르게 유행을 전달하는 역할을 하게 되면서 본격적인 스타 시스템 구조의 산업을 낳게 하였다. 무용가들의 경우 한정된 공연 공간에서 벗어나 강당 형태의 극장이나 유흥장, 전람회, 박람회, 운동회, 영화관 등에서 공연하게 됨으로써 보다 많은 대중들 앞에서 춤 출수 있는 기회가 부여되었다. 이러한 기회는 그들이 대중적 인기를 얻게 되는 발판을 마련하여 주었으며 보다 다양한 활동을 하게 해주었다.

그 예로 조택원은 「사랑과 죽음」(1922)이라는 연극에서 코박 춤을 춰서 크게 인기를 끌었으며, 영화 「미몽」에서 무용단과 함께 직접 출연하였다.²²⁾ 실질적으로 영화에서 보여지는 장면은 1937년 파리유학을 앞두고 6월부터 8월까지 '전국순회 도블 고별 무용회'를 개최²³⁾한 것으로 영화와 무용공연을 동시에 진행한 것이다. 이것으로 조택원은 영화관객을 무용관람객으로 흡수하는 광고 효과를 거둘 수 있었으며,

21) 유미희(2000). 신무용을 말한다-박영구회고-, 『춤·지성』 1, p. 19. 당시 공연물에서 특이한 점은 장르간의 혼합물이 공연되었다는 점이다. 특히 당시 일본의 곡예단인 덴까쯔쇼단의 경우 춤, 음악, 곡예, 연극, 가극 등의 여러 장르를 함께 수용하여 공연하였는데, 이 공연단에는 배우가 단원으로 활약하고 있었다. 그녀가 덴까쯔에서 지배인을 맡았던 홍순연과 함께 나와 설립한 극장이 바로 동양극장이다.

22) 2007년 11월 29일자 경향신문.

23) 정의숙·반주은(2004). 『몸짓의 빛 그 한순간의 자유』(서울: 성균관대학교 출판부), p.295.

당시 최고의 엔터테이너였던 조택원을 영화에 출연시킴으로써 영화 흥행을 도모하였다.

조택원과 더불어 신무용의 대표적인 최승희는 아름다운 외모와 서구적 체형, 신체노출 등을 앞세워 신무용가 중에서 가장 대중적 인기를 얻은 인물로 무용 외에 다양한 활동을 하였다. 1935년에 제작된 「반도(半島)의 무희(舞姬)」는 이시히 바꾸 문화생으로 독립한 후 제 1회 개인 발표회로 인기가 치솟았을 때 가이쵸샤의 야마모도 사장의 주선으로 신홍 영화사에서 제작된 영화이다.²⁴⁾ 그리고 1937년 최남선이 대본을 쓴 「대금강산보(大金剛山譜)」라는 영화에도 특별출연을 했으며²⁵⁾, 최승희라는 가명으로 1933년 8월 태평레코드에서 제작한 국악 반주가 아닌 재즈 반주로 부른 민요 「도라지 타령」을 녹음하였으며, 같은 해 9월 같은 레코드사에서 「춘양전」, 12월 기린레코드사에서 「청춘의 환영」을 불렀다. 1934년 4월에서 기린레코드사의 「추풍감별곡」에서는 당시 활동 가수였던 이소연과 석금성, 양백명, 강석연, 유장안 등과 함께 호흡을 맞췄다. 그리고 1936년 일본 콜로비아 레코드에서 작사 이하운, 작곡 애르윈이 한 재즈풍의 곡 「이태리(伊太利)의 정원(庭園)」과 이하운이 작사하고 인목타히웅(仁木他喜雄)이 작곡한 「제사의 밤」을 불렀으며, 이 음반에 함께 수록된 「향수의 무희」에서는 작곡자로 참여했다.²⁶⁾ 그 밖에도 『아사히그래프』²⁷⁾, 『부인그라프』, 『선데이매일』²⁸⁾ 등과 같은 잡지에서 화장품과 약품, 학용품, 과자류의 광고모델로 활약하였으며, 사진이 박힌 일본우편엽서와 브로마이드까지 등장한 것으로 보았을 때 대단한 인기였음을 짐작할 수 있다. 이런 점들로 미루어보았을 때 당시 무용가들은 지금의 셀러브리티 역할을 담당하였음을 짐작할 수 있다. 이것은 미디어 보급으로 인한 신체문화가 형성됨에 따라 몸을 통해 자신을 표현하는 것이 용이한 무용수들의 접근이 다른 장르의 전공자 보다 쉬웠기 때문이다.

24) 무용가가 되기를 지망하는 백성희가 부모의 반대에도 불구하고 애인을 찾아 상경했으나 유명한 무용가의 눈에 띄어 무용가로 성장하는 평범한 플러트의 작품으로 구성되어 있지만, 4년간 상영이 된 것을 가만해 보면 그녀의 인기가 어느 정도였는지 짐작할 수 있다.

25) 2010년 5월 25일자 강원도민일보.

26) 2007년 8월 23일자 YTN TV.

27) 지금의 아사히 신문.

28) 유미희(2006). 『20세기 마지막 페미니스트 최승희』, (서울:민속원), pp. 238-242.

2. 여성에 대한 인식변화와 신체 표상

새로운 문물이 유입되는 시기인 1930년대 사회나 문화예술에서는 자유로운 사상을 받아들인 여성을 지칭하는 신여성이란 단어가 등장하였다. 신여성은 19세기 말에서 20세기 초, 세계 전역에 걸쳐 나타난 문화적 상징으로 영국에서 뉴 우먼(New Woman) 열풍이 유럽 각국으로 퍼져나가 20세기 초부터 약 20-30년 동안 유럽 외 거의 모든 사회에서 나타난 사회적 현상이다. 이 단어는 새로운 가치와 태도를 추구하는 존재로 등장해서 경제적 독립을 추구하고 전통적 결혼제도에 대해 문제를 제기하며, 여성의 의지를 적극적으로 표명하는 일군의 집단을 가리킨다.

신여성은 모던걸, 신여자, 여학생, 단발랑(短髮娘) 등과 같은 용어와 혼용되어 사용되거나 상관성을 가지고 언급되는 경우가 많다. 본 연구에서는 주창윤(2006)²⁹⁾이 모던걸과 신여성이 10년 정도 차이가 나는 다른 세대임을 밝힌 것에 근거하여 「미몽」의 주인공인 애순을 모던 걸이 아닌 신여성으로 규정하여 논의 하도록 하였다. 그 이유는 그녀가 영화 내러티브 안에서 초등학교 딸을 둔 나이대의 엄마로 나오며, 모던걸의 주된 직업군이었던 카페여급, 배우, 가수, 예술가, 솜걸(백화점 직원) 등이 아닌 평범한 가정주부이지만, 자유연애사상을 가진 인물이기 때문이다.

그렇다면 일본을 통해 근대로 편입하는 과정에서 들어온 신여성이 일본에서 과연 어떻게 받아들여졌을까? 일본에서는 신여성을 주로 단발, 긴브라(긴자거리를 어슬렁거리며 다니는 것), 댄스 등을 첨단 유행의 상징으로 논하고 있다. 그 예로 일본의 신감각파 작가였던 가타오카 텃페이(片岡鐵兵)가 발표한 모던걸에 대한 평을 살펴보면 “제일 먼저 그녀의 키가 커졌다. 이것은 여자가 종래의 비굴한 정신에서 해방되어 남녀의 동등한 권리를 주장하는 상징이다. 두 번째로 그녀의 다리가 쪽 뺨어 아름답다. 이것은 여성문화가 창조되어가는 진행의 상징이다. 세 번째로 그녀는 코가 높아졌다. 그것은 그녀가 과학신앙에 의거해 점점 이지적으로 되어가는 증거이다. 게다가 과학적 인생관에서 여자도 인간으로서 육체발육을 위해 노력해야만 한다는 자각은 그녀들로 하여금 스포츠를 가까이 하게 했다”³⁰⁾ 여기서 볼 수 있는 것

29) 주창윤(2006). 1920-30년대 ‘모던세대’의 형성과정, 『한국언론학회』 52.

30) 장영순(2008). 1920년대 여성문화와 미디어의 시선, 『일본학회』 74, p.299. 재인용.

은 여성의 신체노출을 직설적으로 표현하고 있으며, 서구적인 체형을 아름다움의 기준으로 보고 있다는 것이다. 또한 1931년에 발행된 사전을 보면 모던걸을 “원래는 근대사상에 눈을 떠 지성과 예지에 넘치며 교양 있는 여성을 의미하나, 일반적으로는 건강하고 사지가 발달하고 새것을 좋아하고 영화를 즐겨보며 또 게으르고 연애를 즐기고 스포츠를 좋아하며, 약간 노출기미에 향락적이고 경박한 여성을 가리키는 경멸어로 사용되었다. 하지만 명랑하고 낙천적인 특징을 가지고 있는 것이 장점이다”³¹⁾ 로 기술하고 있다. 이것은 가타오카 텃페가 말하고 있는 것 보다는 보다 부정적 이미지로 정의되고 있다.

근대화과정에서 가장 특징적인 부분은 육체에 대해 주목하였다는 점이다. 경성의 신여성의 경우 또한 자신의 가치관을 가장 쉽게 표현 할 수 있는 영역이 외모이기 때문에 패션이나 머리스타일을 변화시키면서 의지를 표방하고자 하였다. 신여성의 신체표상이 나타난 글을 살펴보면 “뒤에 설명할 트레머리나 굽 높은 구두와 함께 흰 저고리 검정 통치마를 갖춰 입으면 여학생이나 신여성 행세를 할 수 있었다... 신여성들 차림새는 남달랐다. 서민적 옷감인 무명이나 삼베가 아닌 비단, 명주로 옷을 해 입어 눈총을 받기도 했고...”³²⁾, “...자신의 욕망의 흐름에 따라 사회 곳곳을 누비고 다녔다. 여성은 새로운 유행으로 자신의 외모를 가꾸었으며, 자유연애의 적극적인 주창자가 되었고...”³³⁾와 같은 글에서 신여성의 행동이나 외형적 모습을 보면 신여성은 자신의 외모를 위해 의상이나 머리모양, 화장 등으로 가꾸고, 사치와 허영이 있는 소비지향적인 여성이다. 또한 연애나 불륜생활을 통해 성적 욕망을 채우는 향락적인 인물들로 형상화되어 있다. 또한 이들의 성격은 희노애락을 표현하지 않는 전통적인 여성들과 달리 밝게 웃고, 화내며 자신들의 감정을 거침없이 드러낸다. 이러한 솔직한 감정의 표현은 일상적인 신체 움직임까지 변화하게 만든다. 즉, 유교적인 예의에 따른 제한되고 절제된 움직임 보다는 손뺑을 치거나 고개를 젓혀 웃는 등의 자신의 신체를 적극적으로 활용하면서 표현하게 되었다. 신체적 표현은 육체에 대한 아름다움에 대한 미적인 관심을 불러 일으켜 건강한 신체에 관심을

31) 장영순(2008). 앞의 책, p.306. 재인용.

32) 연구공간 수유 +너머 근대매체 연구팀(2005). 『신여성』 (서울: 한겨레신문사), p.60.

33) 김주리(2005). 『모던걸, 목도리를 버려라:근대적 패션의 풍경』 (서울: 살림), p.12

갓게 되고, 음악, 무용, 영화, 스포츠 등의 대중문화와 같은 새로운 감각을 적극적으로 받아들이고 수용할 수 있는 배경이 되었다.

IV. 상징적 상호작용론을 적용한 영화 「미몽」에서의 춤의 의미

이 장에서는 1930년대 신문화 도입과정 속에서의 무용공연과 여성에 대한 사회적 인식변화가 담긴 영화 「미몽」의 등장 인물간의 관계성과 그 사회 안에서의 행동 양식을 통해 1930년대 무용의 사회적 위상을 살펴보기 위해 어빙 고프만의 이론을 적용해 보고자 한다.

고프만은 1961년에 출간한 『정신요양원』을 통해 정신요양원과 같은 특수한 사회적 환경 속에서 개인들 간의 관계를 구체화 시키는 상호작용을 분석대상으로 삼고 있다. 이는 단순히 정신질환자에 대한 통제방식 연구가 아니라 일반적인 사회학적 문제들을 해결하는 메타이론으로 중요한 의의를 지니고 있다. 그는 상호작용의 구조 안에서 일어나는 사회통제이론을 총체적 기관과 자아 굴욕화 과정, 재조직화, 적응과정으로 설명하고 있다. 따라서 본 장에서는 고프만의 용어들을 통해 영화 속 인물간의 관계에서 즐거리를 제공하는 인물들과 사건전개의 관계성을 갖고 있는 예술가 사이의 상호관계성을 중심으로 살펴보고자 한다.

그가 제시한 ‘총체적 기관(Total Institution)’의 개념은 사회통제가 가장 극단적으로 행하여지는 사회적 무대이다. 이 영화의 시대적 배경인 1930년대는 일제 식민지적 상황에서 서양문물을 받아들이면서 전통 이데올로기와 충돌하는 시기이다. 특히 이 영화에서 주인공이 표상하고 있는 신여성적인 모습이 보여지는데, 신여성은 조선의 경우 일본에서 먼저 확산되어 식민지적 상황에서 자연스럽게 등장하였다. 신여성 현상은 신문화 운동이 전개되는 근대화 과정 중에서 새로운 문화가 토착될 때까지 나타난 과도기적 상황으로 가족 및 계급구조의 변화를 추구하였다. 자유주의와 개인주의, 사회주의, 무정부주의 등과 같은 각종 정치사상과 페미니스트 운동, 신문·잡지·영화와 같은 시청각 테크놀로지와 대중매체의 확산, 보통교육·고

등교육제도의 보급과 함께 급속도로 퍼져 나갔다.³⁴⁾ 이들은 19세기말 개화기에 교육받은 여성의 뒤를 이어 계속 여성교육운동을 스스로 전개해 나가고 사회활동을 동참하는 과정에서 성장한 여성들이라 할 수도 있지만, 다른 시각으로 보면 식민지라는 특수상황 속에서 근대적 사고와 봉건적 사고의 충돌이 빚어낸 사회의 굴절된 모습이라 할 수 있다.

전 세계적으로 여성의 자유주의 사상을 요구하면서도 현실적으로는 여전히 윤리적, 도덕적 책임감을 유지해야 하는 이중적 사회상이 바로 사회적 무대이며 총체적 기관이다. 영화 속의 사회는 현실과 연결되는 공간이 무용 공연장으로 설정된다. 왜냐하면 영화 속에서 설정된 허구적 인물들과 사건 중에서 실제 인물인 조택원과 그의 무용단이 참여 하기 때문이다. 이들은 영화 속 총체적 기관 안에서의 규칙을 깨뜨리는 것에 동조한다. 주인공에게 또 다른 이상을 쫓게 만들으로써 규칙을 바꾸고, 그녀가 보낸 꽃을 거절하며 “향기로운 꽃에는 향기가 있는 법”이라는 대사를 한다. 이 대사를 통해 영화적 사건에 동조하지만, 실제적으로 조택원이 순회공연을 하고 있는 것으로 볼 때 현실을 유지하고 있는 유일한 인물이다. 주인공 애순은 이러한 조택원의 공연을 보는 관객이자 배우이며, 이러한 액자적 틀을 바라보는 실제 관객을 연결해주는 매개자가 바로 조택원인 것이다. 즉, 이 영화는 주인공들이 배우이면서 관객의 역할을 하고 있으며, 영화를 보는 실질적 관객이 존재하는 3단계의 사회 구조를 맺고 있는 것이다.

고프만은 기관이 강요하는 사회적 자아를 형성하는 단계를 ‘자아 굴욕화(mortification of self)’ 과정이라 명했으며, 이는 ‘입원전’, ‘입원중’, ‘입원후’ 세 단계의 과정으로 나뉜다. 「미몽」에서는 <도식 1>과 같이 주인공 애순이 탈선에 빠지기는 과정이 관습화된 가정에서의 삶과 정부와 함께 새로운 동거지인 호텔에서의 일탈생활, 병원에서 죽음을 통해 삶을 마무리 하는 단계로 ‘자아 굴욕화’ 과정을 맺고 있다. 여기서 신여성으로 상징화되는 주인공의 죽음은 사회적 상황적으로 가부장적 질서를 흐트러뜨리며, 탐욕스러운 소비의 주체가 되는 부적절한 행동(situational impropriety)을 한 것을 판단하는 제도적 의식(institutional

34) 정민아(2010). 앞의 책, pp.68-69.

ceremony)의 경계선이 작용하여 그에 따른 스스로에 대한 처벌이다. 이러한 행동은 1930년대라는 총체적 기관이 공식적으로 규격화되고 통제된 생활을 여성에게 부여하게 하게 함으로써 바깥세계와 격리 시키게 만드는 것이다. 따라서 여기서의 총체적 기관은 인간의 개체성(individuality)을 말살시키려고 하는 조직을 의미한다 할 수 있다.

자아 굴욕화 과정을 통해 고유한 자아개념을 상실한 여주인공은 조택원의 무용 공연을 보면서 새로운 자아를 주입받는 “개인성의 재조직화” 단계를 거치게 된다. 고프만은 여기서의 재조직화가 기관의 의도대로 되는 것을 말하며, 재조직화 단계에서는 ‘특권제도(privilege system)’가 적절하게 활용되어 엄격한 규칙과 상벌을 통한 조작적 통제 행위를 의미한다. 「미몽」에서 제시되는 무용공연이라는 재조직화 과정은 표면적으로 기관이 요구하는 것이 아닌 듯 하지만, 새로운 자아를 주입받은 주인공의 죽음이라는 결과로 보았을 때 결국 기관의 의도대로 된 것으로 해석할 수 있다. 애순이 무용가를 쫓아가면서 조직과 대항하려 하지만, 그것이 실현되지 못하자 죽음을 통해 조직과 동일해지는 것은 ‘수용자의 적응과정’으로 신여성을 표방하는 개인이 거대한 사회구조 속에서 통제되고 길들여지고 예속되어 지는 것으로 설명할 수 있을 것이다.

고프만의 ‘사회통제 과정’을 통해 알 수 있었던 것은 평범한 가정주부이자 신여성적 감성을 지닌 애순이 탈선과정에서 선택한 무용공연 관람과 조택원을 따라가는 행동은 당시의 무용예술이 사회적으로 갖는 존재감이 어느 정도였는지 짐작할 수 있다. 즉, 1930년대 경성이라는 정형화된 사회구조를 담고 있는 이 영화에서 ‘무용’이라는 문화를 취하는 방식에 주목함으로써 주인공의 상황을 유지하고, 그에 따른 행동을 하는데 문화적 지원을 하는 것이 무용 장르였다는 것은 당시 무용예술이 지니고 있는 사회적 위치가 높았음을 알 수 있는 근거자료가 된다. 다시 말해 서양식 극장이 건축됨에 따른 공연예술 공간의 변화는 축음기나 영사기 라디오와 같은 신문물의 보급으로 인해 또 다른 양상을 가져오게 하였다. 이러한 현상은 사진이나 영화와 같은 복제기술은 보다 빠르게 유행을 전달하는 역할을 하게 되면서 본격적인 스타 시스템 구조의 산업을 낳게 하였다. 무용가들의 경우 한정된 공연 공간에서 벗어나 강당 형태의 극장이나 유흥장, 전람회, 박람회, 운동회, 영화관 등에서 공연

하게 됨으로써 보다 많은 대중들 앞에서 춤 출수 있는 기회가 부여되었다. 이러한 기회는 그들이 대중적 인기를 얻게 되는 발판을 마련하여 주었으며 보다 다양한 활동을 하게 해주었던 것이다. 또한 멀티 플렉스 극장이나 각 장르별 특성을 활성화한 전문화된 공간으로 구분되기 이전에 이들이 활동하는 공간은 모든 장르의 공연이 함께 공연되었기 때문에 관객의 입장에 있어 접근도가 동일하였음을 유추해 볼 수 있다. 「미몽」에서 영화와 현실을 매개 시키는 인물을 당시 셀러브레이티였던 조택원을 직접 출연시킴으로서 영화의 흥행을 동반시켰다는 것은 당시 신무용가들이 대중적 인기가 높았음을 구체적으로 짐작할 수 있는 자료가 될 것이다.

V. 결 론

본 논문은 영화 「미몽(迷夢)」에 삽입된 무용 공연장면과 무용가의 역할을 토대로 1930년대 사회 속에서의 춤이 갖는 위상을 고찰하여 보았다. 더 나아가 어빙 고프만(Erving Goffman)의 상징적 상호작용론을 적용하여 사회 안에서의 주인공의 내면과 인간관계 속에서 춤이 갖는 역할에 대한 논의를 확장하였다. 그 결과 영화의 시대적 배경인 1930년대는 일제 식민지적 상황에서 서양문물을 받아들이면서 전통 이데올로기와 충돌하는 시기가 ‘총체적 기관(Total Institution)’이며, 영화 속의 사회는 현실과 연결되는 공간인 무용 공연장은 총체적 기관 안에서의 규칙을 깨뜨리는 것에 동조하는 역할을 하고 있음을 알 수 있었다. 주인공 애순이 탈선에 빠지는 과정은 고프만이 주장한 ‘자아 굴욕화(mortification of self)’ 과정을 통해 설명할 수 있었다. 관습화된 가정에서의 삶과 정부와 함께 새로운 동거지인 호텔에서 일 탈생활, 병원에서 죽음을 통해 삶을 마무리 하는 단계로 구성된다. 여기서 신여성으로 상징화되는 주인공의 죽음은 사회적 상황적으로 가부장적 사회질서를 흐트러뜨리며, 탐욕스러운 소비의 주체가 되는 부적절한 행동(situational impropriety)은 제도적 의식(institutional ceremony)의 경계선이 작용한 것이며, 그에 따른 스스로에 대한 처벌이다. 자아 굴욕화 과정을 통해 고유한 자아개념을 상실한 여주인공은 조택원의 무용공연을 보면서 새로운 자아를 주입받는 “개인성의 재조직화” 단계

를 거치게 된다. 「미몽」에서 제시되는 무용공연이라는 재조직화 과정은 표면적으로 기관이 요구하는 것에 저항하는 듯 하지만, 주인공의 죽음이라는 결과로 보았을 때 결국 기관의 의도대로 된 것으로 해석할 수 있다. 여기서 조택원이라는 무용가는 조직과 대항할 수 있는 동기가 되지만, '수용자의 적응과정'을 통해 결국 사회구조 속에 편입되고 있음을 알 수 있었다.

이 분석을 통해 주목해야 할 것은 신여성으로 나오는 주인공이 새로운 이상향으로 찾는 지점이 무용공연으로 설정되었다는 것은 당시 무용이 사회적 존재감이 상당히 높았으며, 조택원의 춤추는 장면을 통해 당시 무용 공연의 형태가 새로운 서구 문화의 유입에 대한 호기심을 충족해주는 장르물이 사회적으로 인기 있었음을 알 수 있다. 또한 픽션적인 스토리와 배역 속에서 실제적 인물인 조택원을 출연 시킨 것 보았을 때 그의 인기를 짐작할 수 있었으며, 무용장면의 폴샷 삽입으로 인해 영화 관객이 조택원의 무용 관객으로 재창출 될 수 있는 일종의 광고 역할을 하였음을 알 수 있다. 1930년대 당시 서구식 극장 형태를 띤 장소는 한정되었기 때문에 장르별로 세분화된 지금의 공연장과는 차별화 된다. 따라서 관객은 장르와 상관없이 공연예술을 관람하기 위해 같은 공간을 가야 하는 상황이 되면서 접근도가 동일했음을 알 수 있다. 이는 관객이 빠르고 편하게 접근할 수 있는 미디어가 발달함에 따라 공간의 제약을 받는 극장예술인 무용의 경우 상대적으로 접근도가 낮아짐으로 인해 무용가들의 사회적 호응도가 1930년대에 비해 축소되었다 할 수 있겠다.

본 연구를 통해 현존하는 가장 오래된 유성영화 「미몽」을 통해 당시 춤이 갖는 위치를 알아보기 위해 고프만의 이론을 통해 살펴 본 것은 기존의 연구들이 영화적 의미만을 강조하거나 조택원의 출연에 주목한 것에서 더 나아가 춤과 당시 사회상을 중점적으로 살펴 보았다는 데 의의가 있다 할 수 있다. 하지만 주관적 해석 방식을 통해 영화 속 상황을 그 사회적 모습으로 확대하여 살펴보았다는 점이 한계점으로 남을 수 있으나 이는 한 개인의 삶이 역사와 무관할 수 없듯이 영화나 무용 또한 그 사회를 반영하고 있기 때문에 그 나름대로의 의미가 있을 것이라 사료된다. 이점은 추후연구에서 보충되기를 바란다.

■참고문헌

- 김주리(2005). 『모던걸, 목도리를 버려라:근대적 패션의 풍경』, 서울: 살림.
- 연구공간 수유 + 너머 근대매체 연구팀(2005). 『신여성』, 서울: 한겨레신문사.
- 유미희(2006). 『20세기 마지막 페미니스트 최승희』, 서울: 민속원.
- 정의숙·반주은(2004). 『몸짓의 빛 그 한순간의 자유』, 서울: 성균관대학교 출판부.
- 조희문(2002). 『한국영화의 쟁점1』, 서울: 집문당.
- 춤·지성 동인(2000). 『춤·지성』1, 서울: 명경.
- 필립 스미스(2008). 『문화 이론』, 한국문화사회학회(역). 서울: 이학사, 2008.
- 프란츠 파농(1952). 『검은 피부 하얀 가면』, 이석호(역). 서울: 인간사랑, 1998.
- 김소영(2006). 신여성의 시각적 재현, 『문학과 영상』 7, 문학과 영상학회, 93-129.
- 문영희(2006). 한국 영화에 나타난 근대와 여성정체성-탈주하는 여성정체성: 「미몽」에서 「가족의 탄생」까지, 『여성학 연구』 16, 부산대학교 영상학 연구소, 237-242.
- 배연형(2005). 근대극장 사진자료 연구-협률사·원각사·광무대-, 『한국사상과 문화』 30, 한국사상 문화학회, 270-318.
- 백현미(1995). 원각사의 설립과정과 연극사적 성격, 『판소리 연구』6, 판소리학회, 253-287.
- 신강호(2006). 「미몽」, 「반도의 봄」의 영화 스타일 분석, 『영화연구』 33, 한국영화학회, 395-412.
- 이용관·한미라(2008). 식민지 시기 영화의 탈식민적 경향: 1930-1945년 영화를 중심으로, 『영상예술연구』 13, 영상예술학회, 263-288.
- 장영순(2008). 1920년대 여성문화와 미디어의 시선, 『일본학회』 74, 한국일본학회, 291-308.
- 주창윤(2006). 1920-30년대 '모던세대'의 형성과정, 『한국언론학회』 52, 한국언론학회, 186-207.
- 성기숙(2004). 한국 근대춤의 전개와 근대성에 관한 연구, 성균관대학교 대학원 박사학위논문.

이주영(2004). 조택원의 「만종」 연구, 경희대학교 대학원 석사학위논문.
정민아(2010). 1930년대 조선 영화와 젠더 재구성, 동국대학교 대학원 박사학위논문.
1903년 6월 24일자 『황성신문』.
1908년 1월 22일자 『황성신문』.
1914년 7월 19일자 『매일신보』.
2007년 11월 29일자 경향신문.
2007년 8월 23일자 YTN TV.
2010년 5월 25일자 강원도민일보.

| | |
|-------|---------------|
| 논문투고일 | 2010년 10월 31일 |
| 심사일 | 11월 9일 |
| 심사완료일 | 11월 30일 |

Abstract**Status of Dance in Korean Society in the 1930s by
Observing it from a Movie *SweetDream***

Euisook Chung · Hyuk Byun

*Professor of Dance/ Professor of Film, TV & Multimedia**Sung kyun Kwan University*

This paper studies the status of dance in Korean society in the 1930s by observing it from a movie *SweetDream*(미몽, 1936) on the viewpoint of symbolic interactionism of Erving Goffman. Having been produced in time when the nation was under the Japanese colonial rule, the movie illustrated the society experiencing confliction between its traditional ideology and western culture introduced. In that situation, the society was the “total institution” in the symbolic interaction theory, while the western-styled dance theater in the movie, a place extended from the social reality, played the role to help break the rules of the total institution. Also, the main character Ae-Soon’s behavior to go off the track could be explained with the “mortification of self” which Goffman suggested. In the movie, Ae-Soon, an ordinary housewife, went off the “right-track” to live a different life with her lover in a hotel room and later, ended up her life in a hospital. Here, the modern woman Ae-Soon’s death implies punishment to herself who threatened the order of the patriarchal society with her “ill-behavior”, and with her situational impropriety of reckless spending stemmed from institutional ceremony.

Having lost her identity through the mortification of self, Ae-Soon went to the stage of “reorganization of individual”, to be injected a new identity while watching a dance performance of the male character CHO Taek Won. In this part of the movie, the “reorganizing of individual” process while watching dance performance seemed resistance to what the “institution” requested her to do. However, ending up her life of the new identity could be interpreted that things finally went with the intention of the “institution”. Also, although meeting CHO Taek Won was a trigger to resist to the “institution” to Ae-Soon, she was, finally, inevitable to be assimilated to the society through the “recipient’s adaptation”

The focus of this analysis is on the dance performance being set as ideal to the

modern woman Ae-Soon in the movie. This reflects that the status of dance at the time was quite high, and showing dance performance of CHO Taek Won in the movie indicates that dance performance at the time was a popular mean to take a look at the foreign culture. Also, casting a real dancer CHO Taek Won for the fictitious story shows his popularity at the time, and showing full-screen dance performance in the movie seems intentional to promote the dancer CHO Taek Won, which forced the movie audience to be the audience of the dance performance as well.

Contrary to these days, there were only a few of western style dance theaters in the 1930s. Therefore, regardless the genre, performing arts were all performed at same places. It indicates that the general public was equally accessible to whatever kind of performing arts at the time, which is very different from these days where the development of media tools makes people not to bother themselves to trip all the way to theaters to watch theater-origin dance performance. In conclusion, it could be said that dancers' status or popularity in the modern society has been lowered than in the 1930s.

keywords: *SweetDream*(미몽), the 1930s(1930년대), Erving Goffman(어빙 고프만), Cho Taek Won(조택원), Western-styled dance theater(서구식극장 공간)