

정치적 격변과 한국 근현대 무용의 상관관계 연구

김 호 연*

- I. 서 언
- II. 일제 강점 후기, 프로파간다 무용극 「부여회상곡」
- III. 해방공간, 한국 무용의 선택과 갈림길
- IV. 민주화의 물결과 그리고 몸짓, 이애주의 「바람맞이」
- V. 맺음말

I. 서 언

이 연구는 한국 근현대사의 정치적 격변 속에서 생성되었던 한국 무용¹⁾의 여러 현상과 담론을 논의하는데 목적을 둔다. 한국 근현대사는 개항을 중심으로 외세의 충돌과 자생적인 변화 양상 속에서 진보적인 발전을 거듭하였다. 조선 왕조가 몰락하고 일제강점기를 거치면서 한민족은 스스로의 점진적인 발전은 잠시 멈추었지만, 해방을 맞이하여 자주적 민주주의 국가 건설이라는 과제가 새롭게 등장하며 앞으로 나아가자 하였다. 그렇지만 한국전쟁을 중심으로 남한과 북한의 두 개의 정부가 생기면서 이데올로기 갈등 양상은 심화되었고, 새로운 세기를 맞이하면서도 이러한 사상적 갈등은 사회의 많은 부분을 아우르는 담론으로 작용하였다.

사회 모든 부분이 그러하듯 한국 무용도 여기서 예외는 아니었다. 한국 무용도 이러한 한국 근현대의 사회적 격변 속에서 어떤 경우는 사회를 앞서 이끌어 갔고, 어떠한 상황에서는 보수적인 시각에 놓이기도 하였으며 혹은 정치적인 담론에서 벗어나 예술 그 자체에 대해 집중하기도 하였다.

그런 의미에서 이 연구에서는 한국근현대사의 흐름에서 매듭과 풀림이 되는 여러 정치적 상황과 무용이 어떠한 상관관계를 가지는지 고구해보도록 한다. 먼저 파시즘에 의해 어떠한 다른 이데올로기가 적용될 수 없었던 일제 강점 후기의 상황에 대하여 논의해보고자 한다. 이 시기는 내선일체를 강요받은 시기로 이러한 사상적 기호가 어떻게 무용에 강요되었는지 살펴보고자 할 것이다. 또한 가장 정치적으로 자유로웠던 해방공간 속에서 무용은 어떻게 시대적 상황을 맞이하는지 연구하고자 한다. 이는 이 시기가 짧은 시공간이었지만 한반도의 분단이 고착되는 시기이기에 여러 담론이 존재할 수 있기 때문이다. 마지막으로 한국 현대사에서 민주주의의 불꽃이 가장 멋지게 피어오른 1987년 6·10 민주화운동 즈음 무용의 한 단면을 통해 무용이 어떻게 정치적인 의미를 가지고 구현되었는지 논의할 것이다. 이는 이른바 시국

* 단국대학교 무용과 연구조교수, beneho@naver.com

1) 이 글에서 '한국 무용'은 장르적 개념이 아닌 한국무용, 현대무용, 발레를 포괄하는 일반적인 개념으로 정의한다.

춤으로 유명한 전통 춤꾼 이애주의 몸짓을 그 대상으로 삼을 것이다.

그동안 무용과 정치라는 키워드, 특히 한국 근현대 무용의 흐름 속에서 정치와 상관관계를 깊이 있게 다룬 노작들이 몇 편 있다. 먼저 조동화와 안계승의 글은 이 연구를 위한 기본적인 바탕이 되는 연구이다.²⁾ 두 사람 모두 한국 근현대 무용의 사적 검토를 위해 중요한 인물들로, 사적인 검토를 통해 당시의 상황에 대해 자세하게 정리하고 있다. 문경연은 「일제말기 ‘부여’표상과 정치의 미학화」에서 ‘부여’라는 공간을 주제로 한 작품이 어떻게 파시즘의 파괴적 정치학으로 대중에게 수용되었는지를 연구하였다.³⁾ 여기서는 식민지 권력의 정치적 미학화에 실패하였다고 정의내리고, 이를 존재론적 모순에서 비롯되었다고 논의하고 있다. 성기숙은 「해방직후 춤의 전개양상과 성격연구」과 「해방공간, 한국 춤의 전개와 역사적 의의」에서 해방공간의 여러 무용담론에 대하여 논의하였다.⁴⁾ 해방공간이 비록 5년 남짓한 기간이지만 역사상 어느 시기에 못지않게 발전적 역량을 배포한 시기로 여러 가능성과 한계가 오늘의 춤 상황이 안고 있는 문제와 결부된다는 측면에서 의미가 있다고 분석하고 있다. 또한 조기숙은 「전통의 현재적 계승의 측면에서 본 이애주의 바람맞이 연구」에서 전통의 현재적 측면에서 이애주의 춤은 내적인 구조 뿐만이 아니라 그 작품이 생산되었던 때의 사회, 정치적 배경에 대해서도 설명, 탐구하고 있다고 보고, 이러한 요소들은 분리되는 것이 아닌 융합되어 나타나 있다고 분석하였다.⁵⁾

이 연구에서는 이러한 선행연구들을 비판적으로 수용하면서 여러 의미 체계를 통해 한국 근현대무용과 정치의 상관관계의 여러 매듭과 고리를 풀어보고자 한다. 이 연구를 통해 먼저 ‘무용사회학’의 의미를 새롭게 인식하는 계기를 마련하고자 한다. 그동안 한국무용의 접근 방법은 기법적인 측면이나 내적 구조에 집중하였다면 이 연구를 통해 외부구조를 통한 무용의 사회학적 가치체계를 새롭게 인식하는 작은 바탕을 마련할 수 있을 것이다. 또한 한국 근현대무용의 중요 쟁점을 검토하여 한국 무용의 과거와 현재 그리고 미래를 바라보는 동인(動因)을 기대할 수 있을 것이다. 이는 한국 근현대무용의 새로운 인식을 위한 계기라는 점에서 의미 있는 작업이기 때문이다.

II. 일제 강점 후기, 프로파간다 무용극 「부여희상곡」

한국근대사에서 1930년대 후반부터 1945년까지 정치적 이데올로기에 의해 민중의 몸과 마음이 상처 받았을 때도 없었을 것이다. 중일전쟁 즈음 일본은 전시동원체제로 들어섰고, 이러한 실천적 양상은 한 민족에도 고스란히 적용되었다. 이러한 행동은 국민정신총동원조선연맹(1938. 7.)이 앞장섰는데 이들은 ‘황국정신의 현양, 내선일체의 완성, 생활의 혁신, 전시경제정책에의 협력, 근로보국, 생업보국, 총후의 후원, 방공방첩, 실천망의 조직 급 지도의 철저’를 강령으로 내세우며 조선의 종교·사회·문화 등 모든 단체를 획일화시켰다.⁶⁾ 이는 이미 1937년 10월 일본에서 국민정신총동원 실시요강을 만들고, 10월에 국

2) 조동화(1976), 무용개관, 『문예총감』(한국문화예술진흥원); 안계승(1985), 한국무용사, 『한국연극무용영화사』(서울: 대한민국예술원).

3) 문경연(2011), 일제말기 ‘부여’표상과 정치의 미학화-이석훈과 조택원을 중심으로, 『한국극예술연구』 33.

4) 성기숙(1992), 해방직후 춤의 전개양상과 성격 연구, 『한국무용연구』 10; 성기숙(2004), 해방공간(1945~1950) 한국 춤의 전개와 역사적 의의, 『무용예술학연구』 13.

5) 조기숙(2005), 전통의 현재적 계승의 측면에서 본 이애주의 바람맞이연구, 『대한무용학회논문집』 43.

6) 「國民精神總動員朝鮮聯盟 綱領·實踐要目」, 『青年』 7(1938), pp.8-11.

민정신총동원중앙연맹이 결성된 것에 그 단초를 두는데, 이들이 내세운 거국일치(挙國一致), 진충보국(盡忠報國)은 고스란히 조선연맹의 행동을 좌우하는 바탕이 되었다.⁷⁾

이후 이 조직은 1940년 국민총력조선연맹으로 확대 개편되어 나타났다. 이는 임종국이 이야기한 것처럼 ‘일본의 장기전 수행에 수반하는 총후 활동의 제반 문제를 강력한 실천력으로 추진한 유례없는 거대한 조직이었다.’⁸⁾ 먼저 일제는 총독부 아래 이 조직을 둠으로 중앙의 철저한 통제 체제를 만들었고, 중앙과 지방조직은 모든 단체를 구성원으로 삼아 조선의 모든 것을 아우르는 거대 조직을 완성시켜 나아갔다. 이즈음 미나미 지로(南次郎) 총독은 이 조직의 정당성을 다음과 같은 말로 설파하였다.

國體의 本義에 基하여 實로 內鮮一體의 實을 擧하여 舉國一致 戰時國民生活의 全面에 扨하여 刷新緊張을 促하여 國家의 目的에 對하여 滅私奉公의 實을 擧하는 方法으로서 從來의 國民精神總動員運動 農山漁村振興運動을 爲始하여 物心兩面に 扨한 各部門의 諸運動을 統合하여 國民總力運動으로 하고 國民總力朝鮮聯盟을 組織하여 스스로 總裁에 任하여 總督政治와 表面一體의 關係에 있어 行政機構와의 緊密한 連繫을 保持하면서 指導級實踐의 完璧을 기하러한 것이다.⁹⁾

‘내선일체와 거국일치 전시국민생활의 강조’, 이는 정신적인 면과 일상의 양면에 대해 조선과 일본의 하나 됨을 위한 행동, 그리고 전쟁기 불안정적 사회적 정서를 통제하려는 의도가 엿보이는 대목이다. 이러한 부분은 마음과 몸이 함께 할 수 있는 방법인 ‘황국신민의 서사’ 제창, 궁성요배, 신사참배 등으로 강요되었다. 특히 총독부에서는 1939년 부여에 신궁 건립계획을 발표하면서 이를 내선일체의 상징적 기호를 만들기 위해 여러 노력을 기울인다. 이는 미나미 지로 총독의 내선일체 역점 사업 중 가장 앞선 것이었기에 언론에서는 부여신궁의 건립 과정을 지속적으로 상세히 노출시키며 민중에게 선동 정치를 시작한 것이다.

그렇다면 왜 ‘부여’였을까? 이는 일본과 한민족의 내선일체를 위한 작은 연결고리를 백제 왕도인 부여에서 찾고자 함에서 비롯되었다. 일본과 실질적인 교류가 강하게 나타났던 백제는 문화, 종교 등을 일본에 전파함으로써 그들 문화의 원형적 모태를 마련하는데 크게 기여하였다. 그렇지만 일제는 이런 측면은 하나의 모티프에 지나지 않고, 이후 관련된 여러 양상에 의미를 부여하며 오히려 이들이 백제나 한반도에 큰 영향을 주었다는 궤변을 늘어놓는다. 먼저 일본은 백제가 멸하기 전 제명천황이 군수품이나 원군 2만 명을 보낸 점을 부각시킨다거나, 이후 그들 왕의 은덕에 의해 한민족이 지금에 이르렀다는 자가당착의 시각에서 내선일체를 위한 정당성 확보에 주력하였다. 이러한 생각에서 한민족과 교류했던 응신천황(應神天皇), 제명천황(齊明天皇), 천지천황(天智天皇), 신공황후(神功皇后)를 제신(祭神)으로 하여 부여신궁을 내선일체의 정신적 전당으로 하려했던 것이다.

신사(神社)가 아닌 신궁을, 게다가 경주나 개성 등 옛 도읍이 아닌 황폐화된 부여에서 또 다른 역사를 만들어내려는 그들의 치밀한 계획은 민중을 호도하기에 가장 적절한 공간으로 생각되었을 것이다. 문화단체의 일원으로 부여신궁에서 근로봉사를 유치진의 글에서는 일제의 이러한 생각을 대신 이야기해주고 있다.

7) 石川準吉(1976), 『國家總動員史 資料編 4』(日本 東京: 國家總動員史刊行會), p. 452.

8) 임종국(1966), 『친일문학론』(서울: 평화출판사), p. 110.

9) 南次郎(1940), 二天三百萬民衆의 團結 半島新體制確立: 南總督의 決意演說, 『삼천리』(1940년 12월호), p. 68.

이렇게 아름다운 古都가 1,300년 동안이나 누구 한사람 돌봐 주는 이 없이 荒涼할 대로 荒涼해져 있음을 보니 우리 先祖가 뒷들 하고 있었느냐는 생각이 든다. 부질없이 화가 난다. 이와 같이 푸대접받던 扶餘가 이제 제 때를 만났다. 앞으로 이 古都가 얼마나 훌륭한 神都로 再現될까는 道土木科場의 神都計劃에 대한 抱負로써 알 수 있다. 나는 이 神都工事가 완성된 扶餘를 하루라도 빨리 보고 싶다.¹⁰⁾

새로운 역사 공간에서 하나하나 눈에 보이는 거대한 건축물을 만들어간다는 점은 파시즘에서 흔히 쓰는 상징적인 기호 작용이다. 특히 이러한 문화인들의 글들을 통해 일선동조(日鮮同祖), 내선일체를 강조하였고, 이를 통해 민중들을 호도하기 위한 선동 수단으로 지속적으로 작용하였다.

일제는 이러한 가시적인 상징체와 더불어 이에 서사 구조를 덧씌워 민중을 세뇌시키려는 작업을 병행하는데 그 대표적인 예가 무용극 「부여회상곡」이다. 이 작품이 처음으로 대중에게 알려진 것은 매일신보에서이다. 「내선일체의 사실을 토대 무용시로 될 “부여회상곡”」(매일신보, 1940.11.29.)라는 기사를 통해 처음 그 실체가 알려졌는데 대본은 이서구, 무대장치 및 의상은 배운성, 음악은 이시이 고로(石井五郎)¹¹⁾ 그리고 무용은 조택원이 맡는 등의 그 개략적인 상황을 민중들에게 보도하고 있었다. 이에 대해 총독부에서도 내선일체의 역사적 사실을 널리 알리고 또한 현실적인 내선일체의 관념을 널리 선양하는 의미에서 적극적으로 후원하기로 하였음을 밝히고 있다.

그렇다면 이 작품이 준비된 계기는 무엇이었을까? 이는 먼저 내선일체를 강조하는 총독부의 지침, 그리고 국민정신총동원조선연맹 그리고 국민총력조선연맹 조직적 행동 양상 그리고 부여신궁의 건설 등으로 인한 사회적 분위기와 함께 예술인들의 보이지 않는 자연발생적 행동 양상에서 비롯되었음을 살필 수 있다. 먼저 세계를 누비며 활발히 활동을 하던 조택원은 1941년 일본 도쿄 히비야공회당에서 가진 공연의 실패로 인해 막대한 부채를 안게 되었다. 그는 이를 만회하기 위한 행동에서 조선총독부 시오바라 토사부로(鹽原時三郎) 학무국장 찾아 후원을 요청했고, 내선일체 정책을 강화하는 무용공연에 합의하면서 만들어진 것이 「부여회상곡」이다.¹²⁾ 이는 총독부와 조택원이 지향하는 내선일체, 부여신궁 그리고 무대공연이라는 합집합 속에서 이를 민중들에게 풀어낼 예술작품이라는 교집합에서 도출된 모습이 었다.

게다가 「부여회상곡」은 국민총력조선연맹 주최로 총기획은 이철이 맡고, 이서구가 대본을 담당하면서 이 작품이 지향하는 바는 어느 정도 예견되었다. 국민총력조선연맹은 사상부에서 문화부를 독립시켜 문화계도 조직화시키는데, 연락계에 조선연예협회장인 이철, 조선연극협회장인 이서구가 포함되어 있었다. ‘연극의 건전한 발달과 연극인의 자질향상을 통해 문화향상에 기여하고 연극을 통하여 내선일체를 기하려’는 조선연극협회 그리고 ‘연예인의 건전한 발달과 연예인의 실질 향상을 도모하여 국민문화에 이바지 하는 것’이 모토인 조선연예협회가 참여하면서 공연예술을 아우르는 거대조직들이 탄생된 것이었다.¹³⁾ 이 조직의 선봉장인 두 사람의 결합, 게다가 탁월한 무대공연예술 기획력을 가진 이철과 시대

10) 유치진(1941). 아름다운 神都. 『新時代』(1941년 3월호), p.252.

11) 특징적인 것은 음악에 이시이 고로가 참여하였다는 점이다. 그는 작곡가로 명성이 높았지만 더 중요한 것은 그의 형은 일본 근대 무용가인 이시이 바쿠(石井漢)로 이시이바쿠무용연구소 단원들도 이 작품에 참여하여 조택원의 스승인 이시이 바쿠의 영향 관계도 존재하였다.

12) 민족문제연구소 편집부(2006). 『친일인명사전』(서울: 민족문제연구소), p.607.

13) 이후 이들은 조선문인협회, 조선영화인협회, 조선담우회 등과 함께 근로보국을 통한 부여신궁 봉사대를 조직하여 내

적 요구가 무엇인지 간과 능력이 뛰어난 이서구가 결합되었기에 대중적인 선동성은 보장되어 있었다.

「부여회상곡」은 1941년 5월 12일부터 16일까지 5일간 부민관에서 공연되었다.¹⁴⁾ 그 내용을 보면 제1곡 서곡(序曲), 제2곡 성명왕의 궁전(聖明王의宮殿), 제3곡 혼의 합류(魂의合流), 제4곡 성수기원(聖壽祈願), 제5곡 대화어녀(大和乙女), 제6곡 고란의 향(皇蘭의香), 제7곡 천하태평무(天下泰平舞), 제8곡 영월의 잔치(迎月의宴), 제9곡 봉화의 춤(烽火의舞), 제10곡 낙화삼천(洛花三千), 제11곡 성사의 합창(聖祀의合唱), 제12곡 내선의 성역(內鮮의聖域)으로 구성되었다. 「부여회상곡」의 내용은 다음과 같다. 백제 성명왕 때 흠명천황의 칙사로 읍제 장군이 찾아오는데, 백제의 처녀와 사랑을 나누며 혼의 합류, 피의 결합을 이루고, 성명왕은 태양과 같은 은혜를 입은 흠명천황을 위해 대법회를 열어 성수(聖壽)를 기원한다. 이후 3명의 야마토 처녀도 일본 최초의 외국 유학인 백제로 와서 불도를 익히며 교류한다. 그렇지만 평화로웠던 의자왕 때 나당연합군에 의해 백제는 내습을 받고, 궁녀들은 낙화암에서 꽃처럼 흩어지고, 최후의 삼인은 당에 저항하다가 몸을 던진다. 천 여 년이 지난 지금 내선일체는 야마토 여인과 백제 남자 그리고 현세의 일본 남자와 조선의 여자가 춤을 추며 아름다운 결실을 맺는다. 이어 장엄한 가운데 부여신궁을 배경으로 성초행진곡(聖鏃行進曲)과 국민진군가를 부르며 막을 내린다는 내용이다.

이 공연 앞의 수식어로는 무용시, 무용곡, 무용극, 국민무용, 무대시 등으로 혼재되어 있다. 이는 아직까지 조선의 무용이 정립되지 않았기에 새로운 무용을 그저 단순하게 신무용이란 이름으로 규정지은 것처럼 이도 구조적으로는 연극적 요소가 강하게 드러난 무용, 서정적 색채가 강하게 드러나는 무용, 혹은 음악극적 요소가 강한 총체극적 요소 무용 등의 시각에서 제각각 규정짓고 있다. 그렇지만 이 작품의 구성 요소는 발레에 가장 근접하게 추구하려 하였음을 알 수 있다. 이는 매일신보의 작품 소개와 리뷰에서 발레 혹은 그랜드 발레(grand ballet)라는 용어를 쓰고 있기 때문이다.

舞踊家 趙澤元氏의 按舞로된內鮮一體의 聖域扶餘의回想을 『바레』로構成하여 國民總力聯盟主催 總督府後援아래……(매일신보, 1941.4.20.)

第三部는 全部十三曲으로된 『그랜드바레-』 『扶餘回想曲』이엇섰다. 이三部는 形式에잇서 조선서 처음되는 『그랜드바레-』로 첫試驗이며 자라서 時代와史實史跡 衣裳의考證等과 作曲 按舞等 全部 創作으로되어잇서 노피評價할수있다.(매일신보, 1941.5.14.)

이 공연이 본격적인 발레로 이루어진 공연은 아니다. 여기서 발레, 그랜드 발레로 말한 것은 스토리를 가지고 전막 구성으로 이루어진 무용이기 때문일 것이다. 이는 제2곡 장군의 독무와 장군과 왕의 합무, 그리고 장군과 왕을 중심으로 사신과 시녀의 대군무, 제4곡 승려들의 군무, 고승의 독무, 제5곡 야마토 처녀와 백제 사신의 춤, 제8곡의 왕의 춤과 군무, 제10곡의 궁녀들의 춤, 제13곡에서 야마토 처녀와 백제 남자, 쇼와 일본 남자와 반도 여자의 4인무 등 독무와 군무 등 다양한 구성을 통해 극적 요소를 보여

선일체를 위해 선봉에서 활동하였다.(『매일신보』, 1941.2.9.) 이는 『신시대』 1941년 3월호에 노동봉사기 형식으로 실려 전한다.

14) 역사비평 편집부 편(2008), 『남과 북을 만든 라이벌』(서울: 역사비평사)에서는 이 공연에 대해 1942년 4월이라 하였고, 문경연은 「일제말기 ‘부여’ 표상과 정치의 미학화」(『한국극예술연구』, 2011)에서 1941년 5월 1~6일까지 6일간이라 정리하고 있지만 『매일신보』의 관련 기사를 보면 공연은 1941년 5월 12일부터 16일까지로 기록되어있기에 이 논문에서는 이 기간으로 표기한다. 또한 공연은 전체 3부로 엮여졌는데, 제 1부는 조선교향악단의 제2회 발표연주회, 2부는 조택원 창작 안무 발표, 그리고 3부가 <부여회상곡>이었다.(『매일신보』, 1941.5.14.)

주고 있는 것이다. 특히 제3곡 피의 결합, 혼의 합류를 춤으로 승화한 부여 처녀와 일본 청년의 사랑 이야기, 5곡, 11곡에서 보인 한민족/일본, 남/여의 이야기는 이들의 사랑을 통해 내선일체의 정당성을 확보하려는 장치로 사용되었고, 백제의 삼천궁녀의 투신 장면을 통해 대중의 감정을 극대화시키며 애련함을 느끼는 기호로 나타나게 된 것이다. 이는 백제의 멸망이 결국 한민족의 멸망인 것으로 은유적으로 투영하여 퇴영적 낭만주의적 경향을 민중에게 주입시킨 것이다. 게다가 이 무용극은 무용가 25명, 합창단 40명, 관현악단 45명 등 130여명이 출연한 대규모 공연이었기에 웅장함을 더하였다. 이러한 면모는 서사적 구조와 극적 구성을 통한 총체성의 확보와 함께 선동성이 강조되었다 할 수 있다.

이 공연에 대한 평가는 대부분 직간접으로 관련된 사람들로만 이루어졌다. 국민총력조선연맹 문화부장인 야나베 에이사부로(失鍋永三郎)는 다음과 같이 평가하고 있다.

이번에 舞踊家 趙澤元君이 牧山瑞求君의 臺本과 靑山哲君의 기획에 依하여 『扶餘回想曲』을 按摩하고, 演出하고 또 스스로 춤춘다는 것이다. 『扶餘回想曲』에 대해서는 主催하고, 朝鮮總督府가 이를 후원하였는바 聯盟의 文化部로서도 極力 이를 支持하여 期於히 유종의 미를 맺도록 하려고 생각하고 있다. 趙澤元君은 舞踊家로서 이미 그 이름을 떨치고 있는 半島의 代表的存在이며, 作曲, 舞臺意匠, 衣裳 등, 모든 方面에 內鮮의 權威의 人才가 配定된 이 企劃은 아마도 半島에 있어 未曾有의 盛觀이라고 생각한다. 더구나 題材는 內鮮一體의 聖域인 扶餘의 史實에 取하고 絢爛한 舞臺面을 現出한다고 하니가 많은 기대를 가질만하다고 생각하는 것이다.¹⁵⁾

이 글의 전문은 『문장』, 『매일신보』 그리고 『삼천리』에 중복 게재되어 실리고 있다.¹⁶⁾ 같은 글을 자기복제하여 실리고 있는 것은 그만큼 이 작품에 대한 생각을 가장 일목요연하게 정리되었다는 점과 조선연맹이 강력하게 지원하는 모습을 반복적으로 보여주는 대목이다. 윗글의 처음 구절은 조택원, 이서구, 이철의 합작품으로 총독부나 연맹은 그저 뒤에서 후원 정도에 그치고 있다는 독해가 가능하게 교묘하게 서술하고 있다. 그러면서도 내선일체의 의미와 더불어 이 작품의 의미에 대해 명확히 밝히고 있다. 그러면서 뒷부분에서는 확실하게 현재의 상황과 이 작품의 의미를 부여하고 있다. 비상시국에 있어 예술은 더욱 중요함을 강조하며 생산력 확충을 위해서는 그 배후에 예술과 오락이 놓이는데 저급비속한 오락만이 아닌 국민을 복돋울 수 있는 작품이 시대적으로 요구됨을 말한다. 이는 악극이나 연극이 명랑하고 건전한 오락을 추구한 우민화 정책과는 다른 모습으로 집단적 체험을 통해 잠시 시대고를 잇는 것이 아닌 파시즘의 정책적 모습이라 할 수 있다.¹⁷⁾ 이는 그가 이야기한 ‘세계적 위국에 직면하고 아국(我國)이 오락에서도 방향을 취하지 않으면 안된다’는 명제에서 드러난다. 결국 이들에게 있어 오락문화를 통한 해소와 더불어 고급문화로써 보여줄 프로파간다가 필요하였고, 이것이 무용 「부여회상곡」을 통해 구현된 것이었다. 이에 무용, 발레라는 고급문화와 극적 요소가 가미되었고, 조택원이라는 상징적인 인물을 통해 완성되었다는 점에서 큰 의미를 두고 있는 것이다.

그래서 야나베 에이사부로는 세계적 상황 속에서 그들의 생각을 보여줄 조택원의 계획을 높이 평가하며 속내를 드러낸다.

15) 失鍋永三郎(1941), 『扶餘回想曲』에 대하여, 『文章』(1941년 4월호), p.261.

16) 『文章』(1941.4)에 “扶餘回想曲에 대하여.”라고 한국어로, 『매일신보』(1941.5.11)에도 「부여회상곡에 대하여」라는 한국어로, 『삼천리』(1941.7)에는 일본어로 「扶餘回想曲について」로 게재되었다.

17) 김호연(2011), 일제 강점 후기 연극제도의 변화 양상과 그 의미, 『인문과학연구』 30, pp.56-57.

조택원군의 「扶餘回想曲」은 그 계획을 보건대 이점이 자못 훌륭하다고 생각하는 것으로 期於히 成功시키고 싶다. 이것이 성공하는가 안하는가는 오로지 全協力陳의 노력에 있는 것이지만 一方으로는 半島가 갖는 文化의 程度를 보이는 것이 된다고 생각해서 注意하고 싶다.¹⁸⁾

‘성공시키고 싶다’는 강한 의지, 이 작품이 반도의 문화 정도라는 대목은 이 작품의 의미를 상징적으로 보이는 것이다. 부여신궁의 건립을 위한 국민총력조선연맹의 내선일체의 실천적인 노력과 고급문화를 통한 프로파간다로 「부여회상곡」은 그들에게 상징적인 의미를 충분히 담아낸 것이다.

그럼에도 불구하고 이 작품은 정치적인 의도에 의해 기획된 작품이지만 조택원의 예술적 표현 양상은 여러 가지 괴리가 있었다. 이는 안무에 대한 기본적인 생각이 백제시대의 문화가 일본에 많이 전래된 점과 관련하여 다분히 한국적인 소재를 통해 표현하려 한 점에서 비롯되었기 때문이다.¹⁹⁾ 이는 이서구의 대본에서와는 변별되는 실제적 안무의 여러 부분에서 드러나는 대목이다. 예를 들어 부여의 중요한 표상이었던 여러 공간을 통해 한국적 정서를 표현하려는 의도에서도 엿볼 수 있다. 백마강을 굽어보는 고단사의 샘물에서 달밤 궁녀들이 물을 길는 장면이나 백제 성명왕이 옥좌에 앉아 일본의 사신을 맞는 장면 등에서도 민족 정서와 자존감을 보여주는 안무도 그러한 부분이라 할 것이다.

이는 일제가 이 작품을 통해 부여신궁의 정당성과 내선일체를 확보하려 하였고, 프로파간다의 역할로 이용하려 하였지만 이러한 의도는 오히려 조선적 정서를 표현하는 쪽으로 표출되었기에 프로파간다로는 실패한 작품으로 받아들여질 수 있다. 이는 여러 기획 의도에서는 큰 의미를 얻을 수 있을지 모른다. 조선과 일본의 내적 서사와 외적 담론의 합작품이라는 점과 내선일체의 의도 등에서는 그러한 점에 근접한 작품이었다. 그렇지만 대중 수용 양상의 의미에서 이 작품이 얼마나 정치적인 영향력을 주었는가는 그 의도에 비해서 그 의미가 두드러지지 않았음을 알 수 있다. 이 부분은 조택원의 이후 여러 친일적 활동과는 다른 의미에서 바라볼 필요가 있을 것이다. 그가 친일적 활동에 대해서는 인정을 하지만 이 작품에 대해서는 그러한 소회가 없었던 부분도 그러한 맥락에서 깊이 있게 생각할 부분이다.

III. 해방공간, 한국 무용의 선택과 갈림길

「아! 왜적이 항복」 이것은 내게는 기쁜 소식이라기보다는 하늘이 무너지는 듯한 일이었다. 천신만고로 수년간 애를 써서 참전할 준비를 한 것도 다 허사다. …… 왜적이 항복하였으니 진실로 전공이 가석하거나와 그보다도 걱정되는 것은 우리가 이번 전쟁에 한 일이 없기 때문에 장래에 국제간에 발언권이 박약하리라는 것이다.²⁰⁾

1945년 8월 15일은 한민족에 일제의 기나긴 정치적 지배가 사라지는 순간이었다. 그렇지만 백범 김구의 외침처럼 광복은 불완전한 상태에서 이루어진 것이었기에 한반도의 미래는 미지의 길을 걷을 수 밖에 없었다. 이는 세계사적 흐름에서 힘의 논리에 의해 자주적 독립을 이루지 못하였고, 내재적으로는 철

18) 失鍋永三郎(1941), p.262.

19) 조택원(1963, 10, 15~24). 청춘은 아름다워라-이명으로 본 무용사. 『대한일보』.

20) 김구(1984), 『백범일지』(서울: 문학예술사), p.243.

저한 이념적 대립을 배태하고 있는 민족 현실에서 비롯되었다.

이러한 혼돈의 기간을 해방공간 혹은 해방기, 해방직후라 말한다. 이 시기는 어찌 보면 한반도에서 가장 사상적으로 자유로웠던 시기였을 것이다. 물론 테러나 대립적 양상이 가장 극렬한 시기였지만 자신이 담고 있는 생각을 정확한 잣대나 강력한 제재 없이 분출할 수 있는 있는 시공간이었다. 그런데 이른바 해방공간의 시기 규정에 있어서는 여러 가지 의미가 뒤따른다. 흔히 1945년 8월부터 1948년 8월까지로 제한하여 보는 시각은 정치사회적 의미에 기초하여 1948년 8월 15일 남한에서 단독 정부가 세워지고, 북한에서도 9월에 조선민주주의인민공화국이 세워지는데 바탕을 둔 것이다. 혹은 한국전쟁이 일어나는 1950년 6월까지로 확장하여 보는 시각도 존재하는데 이는 이재선이 상징적 표제로 규정지은 것처럼 아직까지는 남북한이 교착시대라는 전제하에 이야기될 수 있는 부분이다.²¹⁾

이러한 구분은 결국 한반도의 주도권(Hegemonie)에 따른 그 유동성이 어떻게 변화하는가에 초점이 맞추어지는 부분이다. 광복 이후 그 주도권을 선점 한 쪽은 이른바 좌익 세력이었다. 여운형이 중심이었던 조선건국준비위원회는 해방을 맞아 일사분란하게 조직을 움직였고, 임화가 중심에 놓였던 조선문학건설본부(이하 문건)는 모든 문화계를 아우르며 조선문화건설중앙협의회를 결성하였다.(1945.8.18.) 해방 3일 만에 만들어진 이 조직은 박헌영의 '8월 테제'에 바탕을 두어 현세를 '부르조아 민주주의 혁명 단계'로 규정하고 모든 민족계급의 자주적 민족문화 건설이라는 테두리 안에서 많은 예술인들을 흡수하여 힘을 모으고 있었다.

조선무용건설본부도 이러한 흐름 속에서 이 조직에 동참하게 된다. 1945년 9월 김민자, 진수방, 양선방, 장추화, 이석예, 김애성, 이정정, 정지수, 박용호, 한동인, 김해성, 정인방 등의 젊은 무용인들이 중심을 이룬 조선무용건설본부는 무용계의 대동단결이란 측면에서 진일보된 행동을 함께 하였다.²²⁾

그렇지만 이들은 계급적 이념이 앞서기 보다는 민족문화건설이란 측면에서 뜻을 같이하였고, 근대 이후 조직에 의한 무용계의 첫 움직임이란 측면에서 더 큰 의미를 둘 수 있다. 이는 당시 어떤 조직인건간에 가장 먼저 논의된 담론이 자주적인 민족국가 건설과 친일 잔재에 대한 청산이었고, 아직 그 기반이 미미한 젊은 무용수들에게는 하나의 계기점으로 작용하였다. 이에 조택원, 최승희 등 친일적 행동에 대해 자유로울 수 없었던 근대 무용의 상징적 인물들은 자연스럽게 배제되었고, 협동체 조직을 통한 움직임이 처음으로 이루어진 것이다.

그렇지만 이들의 움직임은 조직적이지 못하였고, 뚜렷한 목적을 남기지지는 못하였다. 몇몇 공연을 통해 대중과 소통을 꾀하였지만 큰 의미를 둘 수는 없는 공연들이었다. 이는 이러한 조직을 이끌어 갈 중심이 없었음에서 비롯되었을 것이고, 해방을 맞이하여 새로운 세상의 담론을 무용으로 담아내기에는 시간적으로도 부족함에 그 원인이 있었다. 이는 '어떠한 이념으로 진전되어 가리라는 것을 생각할 여유' 없이 조직적 행동을 통해 민족세력을 규합하는 측면이 강하게 나타난 단적인 예라 할 것이다.²³⁾ 이러한 흐름 속에서 조선무용건설본부는 이념에 의한 분리가 아닌 자체적 역량의 부족으로 지리멸렬한 상태에 놓인다. 이는 '문건'이 이념적 대립을 통해 조선프로레타리아문학동맹(1945년 9월 17일 결성) 등으로 분리되는 급박한 상황과는 거리가 있는 모습이었다.

21) 이재선(1991), 『현대한국소설사』(서울: 민음사), p.21.

22) 조선통신사(1947), 『조선연감』(서울: 조선통신사), p.303.

23) 조연현(1949), 해방 문단 5년의 회고, 『신천지』, p.253.

이후 경향적 차이로 분열된 두 세력은 통일전선을 구축해야 하는 현실적 문제, 그리고 좌익세력 들의 지시 등으로 1946년 2월 24일 조선문화단체총연맹으로 통합 기구를 결성하였다. 이들은 그동안 예술단체의 결합에 머문 것에서 벗어나 과학, 교육, 체육, 언론 등으로 확대되었고, 민주주의민족문화의 건설을 위하여 1. 고요문화의 정당한 계승 급 세계문화의 비판적 섭취 2. 진보된 과학의 수입 연구 급 그 이론의 확립 3. 인민의 민주주의적 교육 급 과학적 계몽 4. 비과학적 반민주적 문화경향의 배제 등을 강령으로 내세웠다.²⁴⁾

여기에 예술단체로는 문학, 연극, 영화, 미술, 조형예술, 음악, 국악, 가극 등이 속해 있었고, 1946년 6월 8일 조선무용예술협회(이하 무협)가 결성되며 이에 속하게 되었다. 위원장에 조택원, 부위원장에 함귀봉, 서기장에 문철민, 서기국장에 박용호 등으로 구성되어 있었는데 앞서 조선무용건설본부와 달리 무협은 조금 더 광범위하게 많은 무용인들을 망라하고 있었다.²⁵⁾ 특징적인 것은 앞서 조선무용건설본부에서 배제되었던 조택원이 위원장으로 자리한다는 점이다. 친일로 인해 해방공간에서 행동이 자유로울 수 없던 조택원에게 위원장을 맡긴 것은 아무래도 아직까지 젊은 무용인들이 조직을 이끌어갈 만큼 존재감이나 이론적 배경이 부족하였음에 원인이 있었다. 조택원은 당시 친일 행위에 대해 스스로 인정하고, 자숙의 기간을 마련하고 있었지만, 문철민, 박용호가 그의 집으로 찾아와 위원장으로 추대하였다는 회고도 이러한 배경에서 비롯된 면모이다.²⁶⁾ 그렇지만 그는 이념에 치우치기 보다는 조선 무용 건설이라는 화두와 함께 조직을 함께 하였고, 개인적인 활동에 전념하는 모습을 보인다.

이는 조택원 뿐 만 아니라 무협 혹은 무용인들이 이념에 치우치기 보다는 조선 무용의 새로운 역사 정립의 필요성이라는 측면에서 결집되었음을 보여주었다는 점이다. 조선무용예술협회 창립공연 팸플릿이 나타난 머리말에서도 그러한 내용 그대로이다.

培養土도 없고 組織도 없는 곳에. 彗星처럼 或은 이뿃자식처럼 나타나 고독히자란 朝鮮의 新舞踊界는於焉 二十年이란 歲月을 闊하였다. (중략) 世界藝術史에서 동떠러진 朝鮮의 新舞踊을 歷史의 正當한 軌道에 올려놓고 朝鮮의 民族舞踊을 現代人의 血液으로 씻어다시 꽃피게 하는 길, 그것은 必是 困難한 길일 것이다. 그러나 舞協은 이것을 모든 努力을 기우려 敢行하려 한다.²⁷⁾

조선문화단체총연맹의 강령에서 나오는 계급에 대한 언급은 여기서 보이지 않는다. 다른 단체들이 민족문화 수립이라는 측면과 계급을 통한 예술대중화를 외치고 있었지만 무협은 여기서 빗겨나 있었음을 알 수 있다. 이는 무용계가 어떠한 이론적 정립이 제대로 이루어지지 못하였고 이를 사상적으로 담아낼 수 있는 임계점이 아니었음을 보여주는 것이다.

그래서 그 첫 무대에서 이러한 모습이 반영되어 나타났다. 무협은 8월 12~14일 국도극장에서 창립 기념공연을 가졌다. 내용은 정지수, 한동인 등의 「원무곡」, 정인방의 「산신무」, 조택원·이석예의 「만중」, 함귀봉·김용화의 「산의 즐거움」, 진수방의 「아리랑회상곡」 등이었는데 레퍼토리에서 보듯 전통무용, 발레, 신무용 등이 모두 망라된 무대였다.²⁸⁾ 여기서 이념적 작품이나 대중 선동의 내용은 보이지 않는

24) 조선통신사(1947), p.292.

25) 안제승(1985), p.482.

26) 조택원(1976), 나의 춤 반세기의 영욕, 『춤』 1(1976년 3월호), p.60.

27) 김경애 편(2006), 『춤의 선구자 조택원』(서울: 댄스포럼), p.128.

다. 이는 이들에게 있어 대중화라는 측면보다는 창작자 중심의 예술 완성도가 눈앞의 현실이었기 때문이다.

그렇지만 무협은 조선 신무용의 새로운 역사를 위하여 체계적인 조직을 구성하였고 발레부, 현대무용부, 교육무용부, 이론부, 미술부를 두어 진일보된 면모를 보여주었다. 그동안 조선무용에서 부족하였던 인재발굴의 문제, 그리고 무용이론의 정립, 무대공연예술로서 무용에 대한 새로운 인식 등이 여러 조직을 통해 이루어지는 부분이었다. 이 중 가장 신경을 쓴 점은 무용교육이었다. 이들이 생각한 점은 무용의 대중적 기초를 탄탄히 다지는 학교 교육과 전문적인 무용인을 양성하는 전문학교 설립이었다. 그래서 창립공연의 수익금을 무용예술학교 기금으로 쓰일 것이라는 측면도 교육이 가장 현실적인 문제였음을 말하는 대목이다.²⁹⁾

그렇지만 이후 이들은 이론적 체계를 제대로 정립하지 못한 상태에서 회원 간의 소격(疏隔)이 생기게 되어 더 이상의 제대로 된 조직적 활동은 이루어지지 못하였다.³⁰⁾ 이는 조선교육무용연구소의 설립과 더불어 자연스럽게 힘의 중심이 옮겨지게 되면서 이루어진 결과였다. 조선무용예술협회의 소멸은 무용교육과 이론 쪽의 중심을 이루던 함귀봉이 그동안 생각하던 이상적인 무용교육의 형태를 실천적 행동에 임하면서 이루어진 것이다.

주목할 점은 함귀봉의 노력과 당시 문교부장관 수석비서관 심태진의 협조로 문교부의 승인을 얻어 문교부 조선교육무용연구소 세워졌다는 점이다.³¹⁾ 좌익 단체의 중심이던 인물에게 미군정청 문교부에서 이런 지원을 하였다는 점은 조금은 아이러니한 대목일 수 있다. 그럼에도 그가 이 조직이 완성될 즈음 무협과 관계가 소원해졌고, 이들의 기본적인 생각이 새로운 국가 건설을 위한 바탕이 되는 교육이었다는 점이 교육행정 쪽에서도 매력적인 방법으로 다가섰음을 알 수 있다. 이는 교육계에서 무용의 독자적인 위치 확보를 위한 대중 계몽 차원으로도 의미를 찾을 수 있다.³²⁾

반대로 이념적인 색깔을 찾을 수 없던 조택원의 공연에서 여러 불상사가 이루어진 모습에서 내용보다는 사상에 대한 문제가 크게 좌우하는 시대임을 상징적으로 보여주었다. 조선문화단체총연맹은 1947년 1월 제1회 종합예술제에서 두 번의 테러 사건이 일어나, 장소를 옮겨 진행되었는데, 조택원의 회고에서 드러나듯, 그의 공연의 내용은 「가사호접」과 「만경루」처럼 사상을 담아낸 것은 아니었지만 조선문화단체총연맹이란 이름으로 공연된 것이었기에 테러를 받을 수 밖에 없었다.

이러한 일련의 사태에 대해 수도경찰청장 장택상은 1월 30일 '민중의 휴식을 목적으로 하는 이외의 정치나 선전을 일삼아 치안을 교란시키는 자는 엄형에 처한다'³³⁾는 흥행취체에 관한 고시를 발표하며 예술과 정치에 대한 우익 세력, 미군정청의 기본 생각을 정리한다. 이는 예술에 있어 정치적 색깔을 드러낼 수 없음을 공표한 것이다. 이에 대해 여러 단체에서는 예술을 이데올로기의 잣대로 판단하는 처사에 대해 항의를 하고, 아서 러치 미군정장관에게 건의서를 제출한다.

28) 『자유신문』, 1946.7.24.

29) 『동아일보』, 1946.8.10.

30) 조선통신사(1947), p.383.

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

32) 박선옥(2001), 교육무용의 근대화 과정 연구-일제하와 미군정기를 통해, 『무용예술학연구』 8, p.32.

33) 『경향신문』, 1947.2.4.

興行場에서 上演되는 藝術가운데 表明된政治思想의 宣傳을 禁止한다고하였는데 이것은藝術그自體에 對한 禁止와 同義語입니다. 藝術은 人類의 思想表現及 宣傳의重要方法이며 政治思想이 들어 있지 않은 藝術은 없기 때문입니다. 朝鮮人民이 藝術을通하여 自己들의 政見思想을 發表하는 것은 當然한 權利입니다.³⁴⁾

예술로 표현된 정치사상에 대한 금지는 결국 좌익과 우익의 대립적 양상에 중요한 측면 중 하나였다. 이는 테러를 가한 인물보다는 이 공연에 책임으로 돌리려는 미군정의 의도에 대한 저항의 한 단면이었다. 아무래도 이러한 배경에는 좌익과 우익의 극에 달한 대립에서 비롯되었는데, 이는 항의에 대한 장택상의 '신탁통치에 대한 반대와 찬탁 등 미묘한 기운에서 폭동이 일어날까봐 염려한 것에서 비롯된 것이지, 예술운동을 탄압하려 한 것은 아니다'라는 변명에서도 드러난다.

또한 인천에서 열릴 조선문화단체총연맹 주최의 삼일절 기념 예술제에서도 경찰에 연극만 허가신청을 받았다고 주장 경찰이 출동하여 관객을 강제 해산시키고, 조택원, 신광영(무협) 등 6명을 연행하였으나 서울에서 온 3명은 석방되는 등 이러한 사태는 이 즈음 가장 심하게 대두된 문제였다.³⁵⁾

이렇듯 이 시기 한반도는 38도선으로 나뉘어 미국과 소련의 힘의 논리가 모든 걸 좌우하였고, 우익의 반탁운동과 좌익의 찬탁이 맞서며 이념적 대립이 끝 간 데까지 간 시기였다. 게다가 좌우합작운동이 빛을 잃고 남북한에서는 각각 한쪽으로 헤게모니가 쏠리는 상황이 벌어지고 있었다. 이러한 흐름 속에서 조선문화단체총연맹도 남한 내에서 더 이상 세력화하지 못하였고, 무협도 협동체조직을 통한 무용가의 공동 행동은 흐지부지 되고 말았다. 이는 무용가들의 생활 빈곤과 이에 따른 폐쇄적 성격에서의 자기 발표 무대의 출연자를 얻지 못한 욕구불만과 의식의 낙후가 바탕이 되었다.³⁶⁾

그렇지만 다른 집단의 중요 인물들이 이념에 따라 북한으로 가서 북조선예술총연맹에 참여하였지만 무용인들은 대부분 남쪽에서 개인적인 활동에 전념하는 등 큰 변화 양상을 보이지 않는다. 함귀봉은 조선교육무용연구소, 한동인, 정지수, 장추화 등은 서울발레단을 중심으로 한국전쟁 즈음까지 남쪽에서 활발하게 활동을 펼친다. 이는 이데올로기와는 상관없이 여러 무용가들이 연합공연이 적잖이 열리고, 개인 발표회 중심으로 한국무용 정립에 힘썼기 때문일 것이다.³⁷⁾

그럼에도 이들도 정치적인 의도의 대상에 놓이기도 하였다. 민족정신의 양양을 주제로 한국문화연구소 개최로 열린 종합예술제(1949.12.3.~4)는 이미 남한과 북한에서 각각의 정부가 들어선 이후의 시기였다. 많은 예술인들은 자신의 이념에 따라 선택을 하였고 남은 인물들은 전향이란 이름으로 이념적 방향 전환을 마친 시기였다. 이 공연도 신문에서 '최근 전향한 작가 및 예술가가 다수 등장함으로 일반의 관심이 높다'³⁸⁾라는 서술처럼 다분히 예술과 정치성이 함께 이루어진 행사였다. 특히 이북문화인에게 보내는 메시지라는 대목을 통해 그들을 성토했는데, 무용평론가 문철민, 시인 정지용 등 이 낭독을 하였고, 김막인, 장추화, 한동인, 김삼화, 박용호, 정인방 등이 무용공연을 펼쳐보인다. 이들 중 일부가 '최근 전향한 예술가'라는 이름으로 무대에 올랐는지 정확한 판단은 힘들지만 대부분 무협의 소속이었기에

34) 『동아일보』, 1947.2.2.

35) 『경향신문』, 1947.3.19.

36) 조동화(1976), p.486.

37) 김경애·김채현·이종호(2001), 『우리무용100년』(서울: 현암사), p.97.

38) 『동아일보』, 1949.12.4.

자유롭지 못한 부분도 없지 않았다. 게다가 최승희의 제자였던 장추화가 최승희에게 보낸 메시지를 읽은 부분³⁹⁾에 대해서도 여러 가지 정치적 의도가 없었다고는 말하기는 어려운 문제이다.

그런데 해방공간 북한을 선택하지 않고 남한에서 활동을 하던 문철민, 함귀봉, 장추화, 한동인, 정지수 등은 한국전쟁을 전후로 북한에 가면서 북한 무용의 중심으로 자리한다는 점이다. 최승희의 경우가 거의 유일무이하게 해방공간 남쪽에서 활동하지 않고, 직접 북으로 간 경우일텐데, 최승희의 이 시기 활동은 친일의 문제에 대한 부담감, 그리고 남편이며 정신적 지주였고 매니저였던 안막의 영향 등이 기본적인 바탕이 될 수 있을 것이다.

그렇지만 그 외의 인물들이 사상적인 선택에 의한 것이 아닌 전쟁으로 인해 북한을 선택하였고, 이후 북한무용의 기초를 수립한다는 점에서는 이들의 선택 동기와 그 영향 관계들은 세심한 연구가 필요한 부분일 것이다.

해방공간은 함석헌의 말대로 ‘도둑 같이 주인 없는 해방이기 때문에 당연히 그것은 씨울의 것이며 민중의 해방이었지만’ 힘의 논리와 이념의 대립을 통해 남한과 북한은 대립적 양상이 극대화된 시공간이었다.⁴⁰⁾ 그렇지만 이렇게 정치적으로 혼란하고 이념이 강요된 시대에 무용인들은 오히려 이 시기는 정치와는 조금 떨어져서 존재하였다. 이는 이 시기가 한국 무용의 새로운 계기를 마련한 시기로 느꼈기 때문일 것이다. 이는 원시대(元始代)라 풀이할 이상의 아무 것도 없고 역사적 상황 속에서 혼미기, 미몽기라 칭할 수 있는 것도 이러한 배경에 있다.⁴¹⁾ 그럼에도 이 시기 민족이라 이야기하였지만 제대로 된 무용철학이나 무용사상이 적립되지 못한 부분, 또한 그 내용에 있어서 인물의 이야기꺼리가 있겠지만 한국 무용의 내용적 측면에서 이야기할 만한 작품이 없다는 점은 문제로 지적될 수 있을 것이다.

IV. 민주화의 물결과 그리고 몸짓, 이해주의 「바람맞이」

‘아우슈비츠를 보고 서정시를 쓴다면 그건 야만적인 일이다.’라는 아도르노의 그 유명한 이야기처럼 대한민국 1980년대도 아름다움만을 추구하기에는 힘든 시기였다. 1980년은 정치적으로 이른바 ‘서울의 봄’이라 일컬으며 진정한 민주화를 위한 꽃봉오리가 영글고 있었다. 그렇지만 군부에서는 무자비하게 광주에서 학살을 자행하였고, 언론을 비롯한 모든 조직을 그들 발아래 두면서 또 다른 독재정권의 시작을 알리고 있었다.

이들은 통치 기간 동안 3S정책으로 여러 풀림을 주었지만 역으로 그만큼의 조임이 사회 전반에 시나브로 이루어졌고, 이를 통해 문화예술에서도 엄혹한 현실에 대한 비판 의식을 가지고 참여적 경향이 강하게 나타났다. 80년대를 대표하는 문화키워드인 ‘결개그림, 오윤의 민중관화 그리고 마당극’ 등을 이야기하는 것도 그만큼 이 시기가 진보적인 활동이 시대의 전형성과 팝진성을 확보하고 있었기 때문이다.

특히 마당극은 열린 공간 속에서 하나 됨을 지향하는 몸짓과 연술이었다. 이는 민중적 전형성과 집단적 신명성의 창출을 바탕으로 굿이 가지는 놀이적 요소의 확대가 강조되어 나타났고, 투박하고 거칠지

39) 성기숙(2004), p.114.

40) 함석헌(2003), 『뜻으로 본 한국역사』(서울: 한길사), pp.393-395.

41) 안제승(1985), pp.499-500.

만 민중들의 가슴 속 깊은 이야기를 담아내어 대동놀이로 나아가자 한데 기인하였다. 이는 <진오귀굿>, 「소리굿 야구」, 「밥」 등처럼 사회적 이야기를 담아내어 대중에게 생산적 참여를 적극적으로 유도하기도 하였다. 그래서 마당극은 ‘어두운 시대의 광야에서 울리는 진실을 외치는 목소리’⁴²⁾라는 말처럼 신명을 북돋움과 함께 공동체의 울분의 토로 창구였다. 이러한 대동의 움직임은 풍물을 통해 마음을 움직였고, 집단행동의 들머리로 사용되었다. 결국 마당극은 서로 흐트러진 마음을 하나로 모으는 대동의 의미 기호였고 시위를 위한 마음다짐의 놀이이며 예술로 발전하였다.

그런 가운데 1987년을 정점으로 한국사회는 또 다른 변화 양상을 겪는다. 1987년 고문으로 명을 달리 한 박종철과 최후탄에 희생된 이한열의 죽음을 맞이하면서 사회에 대한 맺힘은 극에 달하였고, 응어리에 대한 낫풀이가 절실히 요구되는 상황을 맞이하였다. 그 중심에 이애주의 춤이 놓인다.

대중에게 이애주라는 이름을 각인시킨 것은 1980년 중반 즈음일 것이다. 그것도 민중에게는 공연 무대가 아닌 거리에서, 직접 본 것이 아닌 매스컴을 통한 영상이나 사진으로 그의 춤은 강렬한 이미지로 남아있다. 특히 1987년 연세대에서 벌어진 그의 몸짓은 진혼굿과 살풀이를 통해 민중의 마음을 달래는 형세였다. 하얀 소복을 입고 보여준 작은 몸짓 속에는 ‘춤 추면 회오리의 한가운데에 있는 것 같다’⁴³⁾라는 그의 말처럼 그의 풀이춤은 ‘이 순간 지금 여기’, 핵의 중심에 섰다. 그래서 50인의 독자는 하나의 공통적인 그림을 경험하는 것이 아닌 50개의 다른 그림을 경험한다는 말을 부정하며 하나의 지시선으로 나아가는 춤으로 대중을 이끌었다. 이는 원의 공간 속에서 모두가 참여자이게끔 만들면서 춤꾼은 대중을 바라보고, 대중은 춤꾼을 바라보고, 다시 대중은 대중을 바라보는 상호텍스트성을 통해 이루어진 것이다.⁴⁴⁾ 이에 반해 앞서 마당극이 극의 참여자로 민중과 연희자가 하나 됨을 위한 것이었다면 그의 춤은 그 공간의 한가운데 혹은 들머리에서 민중을 이끄는 역할을 담당하였다. 그녀는 잘 알려져 있다시피 한 영숙에게 사사하고 후에 승무로 무형문화재로 지정된 전통 춤꾼이다. 그렇지만 그는 1970년대 초반 서울대 국문과에 편입하여 공부하는 가운데 한국문화와 이론적 토대를 닦음과 동시에 김지하, 채희완, 김석만, 임진택 등의 민중문화운동꾼들과 교류를 하면서 시대정신과 현실성을 인식할 수 있었다. 이는 춤이 단순하게 미의 추구나 전통의 답습이 아닌 시대의 아픔을 표출하는 기재로 쓰일 수 있음을 이야기하는 것이다. 이는 ‘사회적 존재가 사회적 의식을 규정하듯이 사회적 의식은 춤을 규정하며 반대로 춤은 사회적 의식을 규정한다.’라는 화두의 행동 양상이었다.⁴⁵⁾

이른바 시국춤, 「바람맞이」는 소극장 무대에서 처음 올린 공연이었다(1987.6.9.~15). 이는 연우소극장에서 서울대 학생 박종철 고문치사 사건에 대한 씻김 공연에서 비롯되었는데 그 내용은 김덕수 사물놀이와 함께 씨, 물, 불, 꽃춤으로 그 구성되어 있었다. 그렇지만 이 공연이 주목받게 된 것은 6월 26일 서울대 아크로폴리스 광장에서이다. 이 춤판은 연우무대의 닫힌 무대에서 열린 공간으로 전환으로 의미가 확대 재생산되었는데, 소비의 관객에서 생산의 민중으로 의미 전환을 가지고 왔다. 이 공연이 단순한 씻김의 의미를 담고 있지만 여기에는 당시 사회적 분위기와 맞물려 반정부 투쟁의 선봉으로 역할을 담당하게 된 것이다. 이는 그의 춤이 이미지와 TV 뉴스의 영상을 통해 민중이 아닌 대중으로 확대되

42) 정지창(1993), 『서사극 마당극 민족극』(서울: 창작과 비평사), p.76.

43) 『경향신문』, 2005.1.20.

44) 김효연(2004), 신명, 몸짓 그리고 어우러짐의 한 판, 『한국학논집』 31, p.90.

45) 이애주(1989), 춤이란 무엇인가, 『사대논총』 38, p.148.

면서 시대정신을 각인하는 기호로 저장되었고, 이것이 시대의 아이콘으로 등장하게 된 것이다.

또한 이날의 몸짓은 한국무용의 기본적 정서와 함께 즉흥성에 바탕을 두었는데, 이는 이미 연우무대의 구성에서 절반의 성공, 절반의 실패의 경험에서 비롯되었다. 그는 ‘우리 춤은 만들어지는 것이 아니라 추어지는 것이다. 관객과 호흡을 같이 하는 즉흥적 몸짓의 춤판을 만들어 보겠다.’⁴⁶⁾는 의지를 드러내는데, 이는 내용에 있어 군사정권의 폭압을 깨고 새로운 정치를 지향함이나 더 나아가 통일로 나아가고자 하는 담론을 통해 관객과 소통할 수 있는 시공간을 넓혔기에 가능한 부분이었다. 이에 대해 현실성과 추상성에 대한 논의로 설전은 이후 오갔는데, 이는 춤을 통해 사회를 이야기할 것인지 아니면 사회적 이야기를 담아 낸 춤을 보여줄 것인가 문제에 귀결될 부분이었다.

이 연우소극장의 공연은 ‘1주일 동안 유료공연을 하는데 사람들이 미어터져서 나중에는 돛자리 하나에서 춤을 추었다’⁴⁷⁾는 회고에서 드러나듯 관객과 소통을 이룬 공연이었다. 그렇지만 닫힌 공간에서 춤은 어딘가 한계가 있었다. 이 공연에서는 메시지는 전달하였을지 모르지만 무용공연의 예술사적 측면에서 좋은 평가를 받을 수 있을 것인가에 대해서는 의문이 들 수 있는 부분이다. 이는 ‘이애주의 춤은 기껏 민족춤의 재현일 뿐 못추는 춤이고 춤이 아니다’⁴⁸⁾라는 평가에서 문제의식이 드러난 것이다.

이러한 한계는 열린 공간 속, 서울대, 연세대 공연에서 새로움과 함께 더욱 강렬한 의식을 전달해 주었다. 그가 땅을 딛고 일어서며 상승하는 몸짓은 수평적 공간과 수직적 공간의 이동 속에서 하늘과 땅의 울림으로 다가섰다. 그러한 움직임은 천지인 삼재(三才)의 패러다임에서 닫힌 공간에서 해소를 통해 열린 공간으로 나아가는 의미로 나타난 것이다. 이는 반대로 혼돈에 대한 맺음의 의미이고 삶과 죽음의 경계에서 순환적 구조의 이음새를 그의 몸짓에서 푼 것이다.

또한 소극장에서 제대로 표출하지 못한 상승의 몸짓은 생명, 살아있음, 자유로움으로 나아가며 초월의 더 높은 이상향을 지향하였다. 아무래도 소극장 무대는 제한적 요소가 잔존하는데, 이러한 열린 공간 속에서는 시공간의 확대로 인해 표현의 자유가 더욱 강하게 나타났고, 이는 관객이 아닌 대중에게 강한 인상을 전달할 수 있는 여러 즉흥적 요소가 강하게 드러나는 것이다. 이는 ‘닫힌 텍스트보다 더 열려 있는 것은 없다’⁴⁹⁾는 말처럼 그동안 전통춤에서 선보인 이애주의 빈틈없는 완전함이 이런 공간 속에서 자유로운 터벌림으로 극대화된 부분이다.

그래서 원혼을 달래는 신들린 몸짓은 큰 굿판으로 연출되었고, 그 공간에서의 자연스러움으로 표출되었다. 이는 하늘에 의탁하여 자연스러운 풀이를 통해 이루어지는 것이다. 여기서 이 공간은 ‘속(俗)/성(聖)’ 혹은 ‘생/사’의 이분법적 분리가 아닌 살아있는 자와 죽은 자의 공간이 함께 문턱에서 그 영혼을 달래는 씻김과 함께 그 매개가 되는 만신의 역할을 담당하는 것이다.

이와 함께 수직적 공간 구조는 이제 수평적인 질서로 치환되면서 방향 전환을 이루었다. 이러한 수평적 질서를 통한 공간 구조는 문턱을 넘어 직선으로 나아가는 선봉에서 선 그의 몸짓을 통해 씻김의 구조에서 현실적 구조로 나아가는 것이다. 이는 상/중/하의 수직적 공간 구조의 경계선을 중심으로 ‘풀이의 공간/현실의 공간’의 수평적 나뉘음을 통해 운동시점이 변하면서 대중이 수용자들이 생산자로 바뀌는 시점

46) 『동아일보』, 1987.6.8.

47) 『한국일보』, 2012.11.12.

48) 김경애(1988, 6, 10). 시류편승한 민중해방 허황된 구호. 『한겨레신문』.

49) U. 에코(1989), 『소설 속의 독자』, 김운찬(역)(서울: 열린책들, 1996), p.90.

이동인 것이다. 이는 카타르시스의 정화 작용에서 생산적 참여로 서서히 나가는 것이다. 그래서 그 강한 긴장감에서 오는 단선적으로 완벽한 흐름은 공간적 흐름의 구성을 통해 변화를 가지고 오고, 극적 효과를 위한 걸음으로 나아간다. 이는 승무에서 공간에 대한 활용과 선의 아름다움은 수평적인 움직임과 수직적인 움직임 사이에서 속/성의 구성의 허물어짐에서 이루어지 듯 그 해소를 향해 나아가는 것이다.

특히 이는 망자가 저승길 가는 길의 수평적인 공간 이동을 통해 이루어지는데, 삼베를 가르는 수왕가 르기는 길따음으로 나타났다. 이는 ‘길이 도(道)이고 따음이 수(修)이니 길따음은 수도(修道) 수행의 의미’를 지닌다. 이는 진도씻김굿의 의미처럼 절연을 위한 굿거리, 분리와 통합을 위해 상징적으로 이루어 내는 절차인 것이다.⁵⁰⁾

그래서 「바람맞이」는 살을 풀어내고 기를 모아 뽑어내는 생명의 기운을 공유하는 것이었다. 이는 이애주의 「바람맞이」에 대한 해석에서도 드러나는 대목이다.

바람맞이란 바로 살풀이를 가리킨다. 사람의 몸이 균형을 잃어 병이 들면 우리는 이것을 바람맞았다고 한다. 바깥바람을 견디지 못하여 쓰러진 민족의 분단이 그러하고 그 아픔이 개개인에게 각양각색으로 치명적으로 집중되는 사실이 그렇다. 그러나 우리 내부에서 끊임없이 부는 자기복원의 바람이 대기의 바람과 일치하게 되면 우리는 반드시 균형을 찾아 스스로 일어선다. 이때 대기의 바람은 추상적인 바람이 아니라 세상의 바람, 역사의 바람이다.(이애주 <바람맞이> 팸플릿)

바람은 우주의 호흡을 상징하며 생명을 유지하고, 분열하지 않도록 보호하는 영적인 힘이다.⁵¹⁾ 하늘과 땅은 고정되어 있지만 바람은 움직임을 통해 우리가 살아있음을 느끼고, 살아있음을 공유하는 매개체인 것이다. 그래서 제 4의 벽이 아닌 열린 공간 속에서 관객이 아닌 민중을 통해 그 호흡이 공유되고 있는 것이었다. 이는 연우무대 공연이 민속춤의 재현일 뿐 좋은 춤이 아니었다는 말에 설득력을 가질 수 있다.

그럼에도 불구하고 한국무용이 가장 정치적인 혼돈의 질서 속에서 시대정신을 표출한 유일무이한 매체였다는 점에서 이 춤은 의미를 지닌다. 이는 전통에 대한 질서를 지키고, 흐트러짐을 싫어하는 한국무용계에서 볼 때 파격이고, 반항이었다. 이는 사회에 대한 외침임과 동시에 스스로 한계를 넘으려는 몸부림이었을 것이다. 또한 이 춤을 통해 한국무용이 관객 더 나아가 민중과 함께 공유할 모티프를 찾아야 함을 과제로 던지고 있었다. 이애주의 춤은 많은 대중에게 한국무용의 대표적인 춤꾼으로 기억하지만 그의 춤에 대한 기억은 짧은 영상이나 강렬한 사진을 통한다는 것은 예술 그 자체에 대한 수용이 아닌 반영이론의 양상에서만 의미를 찾을 수 있기 때문이다.

V. 맺음말

이상과 같이 한국근현대의 흐름 속에서 정치적 격변의 순간과 무용의 상관관계에 대해서 살펴보았다.

50) 이경엽(2004), 『씻김굿』(서울: 한얼미디어), p.136.

51) C. 쿠퍼(1997), 『그림으로 보는 세계문화상징 사전』, 이윤기(역)(서울: 까치), p.404.

일제 강점 후기는 민중들의 마음과 몸이 피폐하고 생채기가 많은 시기였다. 중일전쟁과 태평양전쟁을 통해 일본은 전시동원체제에 들어섰고, 한민족에도 이를 고스란히 적용시켰다. 이를 국민총력조선연맹에서는 내선일체와 거국일치를 강조하였고, 이러한 하나의 상징적 장소로 부여신궁을 건립하기에 이른 다. 또한 이러한 공간에서 사 구조를 덧대어 민중을 세뇌시키기 위한 작업도 병행하는데 그것이 무용극 「부여회상곡」이었다. 조택원의 회고처럼 백제시대의 문화가 일본에 전해진 소재와 한일문화교류에 대한 의미로 작품 구상을 하였지만, 일제는 이 작품을 통해 내선일체를 세뇌시키려는 프로파간다의 의미를 활용하였다. 특히 국민총력조선연맹 문화부장인 야나베 에이사부로의 말처럼 저급비속한 오락만이 아닌 생산력 확충을 위한 국민정신의 복돋을 시대적 작품을 요구하였고, 고급문화로 보여줄 프로파간다의 의미로 「부여회상곡」에 의미를 둔 것이다. 이러한 면모는 대규모 무대구성과 그랜드 발레 형식의 안무 그리고 퇴역적 낭만주의 경향의 내용 등을 통해 이루어진 결과였다. 그럼에도 불구하고 이 작품은 프로파간다, 선동성을 지닌 작품으로는 실패한 작품이다. 내선일체의 작품의도와 달리 이 작품은 낭만적 역사주의에 바탕을 둔 작품이었기에 오히려 조선의 정서를 대중들에게 환기시켜 준 작품으로 나타났기 때문이다. 이 작품이 퇴역적 로맨티시즘으로 흐른 한계를 지니지만 정치적인 의도가 확연히 드러나지 않은 모습도 그러한 반증으로 이야기 될 수 있는 부분이다.

해방공간은 한국근대사에서 사상적으로 가장 자유로웠지만 그에 반해 가장 혼란함을 동시에 지닌 시공간이었다. 그래서 정치적으로도 여러 담론이 존재하였고, 이데올로기에 있어서도 여러 이론적 토대를 마련하고 있었다. 이에 여러 조직들이 등장하면서 자주적 민주국가 건설을 위한 여러 실천적 노력을 기울였다.

무용계에서도 조선무용건설본부가 결성되었는데 이들은 근대 이후 조직에 의한 무용계의 첫 움직임이란 측면에서 의미를 둘 수 있을 것이다. 그럼에도 이들의 모습은 영글지 못하여 큰 족적을 남기지는 못하였다. 이후 조선무용예술협회도 만들어졌지만 크게 다르지 않았다. 이러한 모습은 여기에 소속한 인물들이 각자의 위치에서 한국 무용의 새로운 역사 건설을 위한 자그마한 몸짓을 통해 더욱 큰 의미를 찾을 수 있을 것이다. 그래서인지 이 시기 무용계는 가장 정치적인 시기임에도 불구하고 정치와는 조금은 동떨어져 있었고, 무용 그 자체에 대한 고민을 더욱 하게 되었다. 이것이 이들에게 있어서는 사상보다도 가장 시급한 고민이었고, 이들에게 있어서는 당면과제였기 때문이다.

그럼에도 불구하고 이론적으로나 사회적 전형성을 확보할 무용작품을 찾기란 쉽지 않은 아쉬움이 남는다. 특히 한국 원형적 문화전통에 바탕을 둔 무용수립이 아닌 현대무용, 발레 등이 앞서 있었기에 그 시행착오는 계속적으로 이루어진 시공간이었다.

1980년대는 한국 사회에서 변혁이 가장 극심하게 이루어진 시기였다. 특히 1987년은 소시민을 통해 민주화의 미완의 승리를 거둔 시기로 기록될 수 있을 것이다. 그러한 배경에는 여러 문화운동이 바탕이 되어 민중을 움직였는데, 이에주의 시국춤도 하나의 범주에서 이야기할 수 있을 것이다.

이에주는 한국무용에서 독특한 존재 중 한 명으로 기억될 수 있을텐데, 이는 범부가 기억하는 몇 안 되는 춤꾼이기 때문이다. 이는 아무래도 1987년 연세대생 이한열의 원혼을 달래기 위한 춤판의 이미지가 오래도록 강렬하게 대중들에게 전해진데 기인한다. 무형문화재 제27호 승무 예능보유자임에도 불구하고 대중의 기억 속에는 시대상과 함께 그 기억이 고스란히 각인되어 전해진다.

그의 이른바 시국춤은 민족춤의 재현 정도의 의미로 치부할 수도 있지만 한국무용에서 정치적 의미를

담아낸 드문 행위라는 점에서 주목할 수 있다. 시대적 요구에 의해 춤추어진 것이었지만 그의 몸짓은 망자의 원혼을 달래는 진혼과 씻김으로 다가설 수 있을 것이다. 특히 그의 춤은 단순한 즉흥성이 아닌 수직적 구조와 수평적 구조의 공간 이동을 통해 천지인과 성/속, 생/사의 문턱에서 그 의미를 표출하였고, 풀이와 현실의 공간 속에서 카타르시스에서 참여로 의미를 전환시키는 기호로 작용한 것이다.

이렇듯 한국 무용은 어느 시대이건 대중과 호흡을 같이 하였고, 정치적 사회적 의미 속에서 다양한 담론을 표출하곤 하였다. 이는 예술이 가지는 대중적 파급력과 상징적 의미 체계 때문일 것이다. 그럼에도 그동안 한국 무용의 여러 활동은 작품 내적구조에 집중한 감이 없지 않다. 이러한 면에서 점진적으로 나아가 한국 문화의 원형적 요소와 사회적 전형성을 담아내는 창의적 작업이 이루어진다면 대중과의 호흡은 물론 공공선(公共善)을 얻는 사회적 가치체계를 마련할 수 있을 것이다. 예술은 교과서나 언론에서 체득한 상식에서 얻지 못하는 감흥과 교훈을 통해 한 개인 사회를 변화시킬 수 있기 때문이다.

■ 참고문헌

- 김경애 편(2006). 『춤의 선구자 조택원』. 서울: 댄스포럼.
- 김경애, 김채현, 이종호(2001). 『우리무용100년』. 서울: 현암사.
- 김구(1984). 『백범일지』. 서울: 문학예술사.
- 민족문제연구소 편집부(2006). 『친일인명사전』. 서울: 민족문제연구소.
- 안계승(1985). 한국무용사. 『한국연극무용영화사』. 서울: 대한민국예술원.
- 역사비평 편집위원회 편(2008). 『남과 북을 만든 라이벌: 인물로 보는 남북 현대사』. 서울: 역사비평사.
- 에코.U(1989). 『소설 속의 독자』. 김운찬(역). 서울: 열린책들. 1996.
- 이경엽(2004). 『씻김굿』. 서울: 한얼미디어.
- 이재선(1991). 『현대한국소설사』. 서울: 민음사.
- 임종국(1966). 『친일문학론』. 서울: 평화출판사.
- 정병호(1976). 무용교육, 『문예총감』. 서울: 한국문화예술진흥원. 504-515.
- 정지창(1993). 『서사극 마당극 민족극』. 서울: 창작과 비평사.
- 조동화(1976). 무용개관, 『문예총감』. 서울: 한국문화예술진흥원. 471-488.
- 쿠퍼.C.(1997). 『그림으로 보는 세계문화상징 사전』. 이윤기(역). 서울: 까치. 1994.
- 함석헌(2003). 『뜻으로 본 한국역사』. 서울: 한길사.
- 石川準吉(1976). 『國家總動員史 資料編 4』. 國家總動員史刊行會.
- 김호연(2004). 신명, 몸짓 그리고 어우러짐의 한 판. 『한국학논집』, 31: 85-102.
- 김호연(2011). 일제 강점 후기 연극제도의 변화 양상과 그 의미. 『인문과학연구』, 30: 37-60.
- 문경연(2011). 일제말기 '부여' 표상과 정치의 미학화-이석훈과 조택원을 중심으로. 『한국극예술연구』, 33: 189-224.
- 박선옥(2001). 교육무용의 근대화 과정 연구-일제하와 미군정기를 통해. 『무용예술학연구』, 8: 121-138.
- 성기숙(1992). 해방직후 춤의 전개양상과 성격 연구. 『한국무용연구』, 10: 61-98.
- 성기숙(2004). 해방공간(1945~1950), 한국 춤의 전개와 역사적 의의. 『무용예술학연구』, 13: 97-142.
- 이애주(1989). 춤이란 무엇인가. 『사대논총』, 38: 141-152.
- 조기숙(2005). 전통의 현재적 계승의 측면에서 본 이애주의 바람맞이연구. 『대한무용학회논문집』, 43: 283-296.
- 國民精神總動員朝鮮聯盟 實踐綱領, 『青年』, 7(1938.11).
- 김경애(1988. 6. 10). 시류편승한 민중해방 허황된 구호. 『한겨레신문』.
- 南次郎(1940). 二天三百萬民衆の團結 半島新體制確立: 南總督の決意演說. 『三千里』, 1940년 12월호.
- 內鮮一體の舞蹈曲 扶餘回想曲, 『三千里』, 1941년 3월호.
- 失鍋永三郎(1941). 扶餘回想曲에 대하여. 『文章』, 1941년 4월호.
- 유치진(1941). 아름다운 神都. 『新時代』, 1941년 3월호.

조연현(1949). 해방 문단 5년의 회고. 『신천지』.

조택원(1963.10.15~24). 청춘은 아름다워라-이면으로 본 무용사. 『대한일보』.

조택원(1976). 나의 춤 반세기의 영욕. 『춤』, (1976년 3월호): 50-65.

논문투고일 2014. 08. 15

심사일 2014. 08. 19

심사완료일 2014. 08. 29

A Study on the Relationship between the Korean Modern Dance and Korean Politics

Kim Ho-yoen

Research Professor of Dance, Dankook University

Based on what is mentioned above, this study examined the relationship between Korean dance in modern times and Korean politics. Korean dance in modern times was swayed by political power or almost completely ignored political matters. In the later period of the Japanese colonial rule, it was used for political propaganda (a representative example is 「Buyeo Hoesanggok」) by fascists. However, for some years after Korea's independence from Japan, Korean dance was neither left nor right biased. During this period, many efforts were made to establish basic theories of Korean dance and create new dance works.

Looking back at the history of Korean dance, Lee Ae-ju is remembered as one of outstanding figures. Her performance, delivered in 1987 in order to comfort the soul of Lee Han-yeol, who was killed fighting for the democracy of the nation, left a strong impression on Korean people for a long time.

Keyword: Korean dance(한국무용), Buyeo Hoesanggok(부여회상곡), Propaganda(프로파간다), post-Liberation space(해방공간), Lee Ae-ju(이애주).