

해방공간 그리고 교착기 한국 무용의 건설과 응전 양상

김 호 연*

I. 서론

II. 해방공간 새로운 무용문화 건설의 궤적

III. 교착기 한국 무용의 새로운 방향성

IV. 결론

참고문헌

Abstract

I. 서론

한민족(韓民族)에게 1945년 8월 15일부터 1950년 6월 25일까지는 5년 여 기간에 불과했지만 여러 문제를 배태하고 그 문제가 임계점에 다다라 폭발한 시공간이었다. 이는 주체적인 인식이 필요했던 근대 이행기에 일제강점을 맞았고, 30여 년 지난 이후에도 자주적 승리 없이 광복의 자유를 얻은 것에서 비롯되었다. 또한 이 시기는 이념에 의해 내적으로나 외적으로 갈등을 빚었고, 결국 민족분단과 한국전쟁이 일어나는 결과를 가지고 오게 되었다.

흔히 이 시기를 해방공간, 해방기, 해방직후라고 일컫는다. 이때는 남과 북의 정부가 들어서기 전 좌우익 모두 민족국가 건설이라는 과제를 중심으로 정반합의 충동을 빚던 시기였다. 이는 사회 모든 분야에 적용되었고, 무용에서도 마찬가지였다. 일제강점기 이른바 신무용이란 변용된 형태로 생성된 한국 근대 무용은 이 시기에 새로운 토대 위에서 다양한 시도가 거듭되었고, 붓물처럼 여러 담론이 형성되었다. 특히 이 기간은 개인 활동도 그렇지만 힘의 규합을 통해 조직적 활동이 두드러지게 나타나 한국 무용의 여러 씨앗이 뿌려진 시기로 의미를 둘 수 있다. 그런 의미에서 이 글에서는 1945년 8월 15일부터 1950년 6월 25일까지 한국 무용의 새로운 건설 과정에서 생성된 여러 담론을 살피는데 초점을 맞추어 연구를 진행하고자 한다.

먼저 연구 시기는 해방직후부터 1948년 8월 즈음까지를 하나의 분기점으로 보고 1950년 6월 한국전쟁이 일어나는 기간으로 한정하여 살펴보고자 한다. 흔히 해방공간은 1948년 8월 대한민국 정부가 수립되고, 9월 북에서 조선민주주의인민공화국이 성립되는 시간까지를 규정지어 말한다. 이는 광복 이후 민족국가 건설을 위해 좌익과 우익의 충돌 속에서 혼란과 자유로움이 함께 공존하였고, 무용도 이러한 잣대 속에서 논의할 담론이 잔존하였기 때문이다. 또한 분단체제로 들어서며 한국전쟁이 일어나는 시기는 미국과 소련의 정치적 이념에 따른 두 체제가 공존하지만 민족에게는 자주적 통일을 위한 희미한 흔적과

* 단국대학교 무용과 연구전담 조교수, beneho@naver.com

체제에 맞는 국가 건설이 함께 이루어지는 시기로 교착의 시기라 할 수 있다. 이는 무용도 커다란 변화 양상 없이 무용문화 건설에 매진하는 시기였기에 연장선에서 이 시기를 함께 논의하기로 한다.

이 시기에 대해 안제승은 혼미기라 칭하고, 원시대(元始代)라 풀이할 이상의 아무 것도 없다고 평가하였는데 이는 최승희, 조택원의 부재에 따른 인맥의 단절과 인재의 고갈에 원인을 두었다.¹⁾ 강이문도 이 시기를 한국신무용운동의 제5기 혼돈기-만화방창기(萬花放唱期)로 보고 새로운 무용건설을 통해 의욕적으로 축조활동을 개시한 기간이었지만 굳건히 뿌리를 박고 우리의 것으로서 생성할 완전한 태지(泰地)를 이룩하기에는 일천한 기간이었다고 평가하였다.²⁾ 『한국춤통사』에서는 해방에서 한국전쟁을 단일 장으로 나누어 설명하면서 짧은 기간이었지만 춤의 공간이 확대되었고, 춤 문화의 다양한 가능성이 싹틔던 시기로 바라보았고,³⁾ 『한국현대예술사대계』에서는 좌우 세력의 대립이 무용계에도 나타났고 다양한 공연이 이루어졌지만 무용가들의 개성이 드러나지 않은 점을 특징으로 들었다.⁴⁾

이렇게 이 시기는 짧은 기간이었지만 다양한 움직임이 있었고, 그 다양성에 비해서는 두드러진 성과가 뚜렷하게 나타나지는 못하였다. 그럼에도 불구하고 이 시기는 한국 무용의 여러 맹아가 발견되고 새로운 토대 속에서 한국 무용이 자라난 시기로 의미를 둘 수 있다. 이 글에서는 1945년 8월 15일부터 1950년 6월 25일까지 한국 무용의 새로운 무용문화 건설에서 나타난 여러 담론을 살피고 그러한 노력이 어떻게 분출되었는지 그리고 체제에 맞게 어떠한 변화 양상을 나타내는지에 대하여 연구하도록 한다.

II. 해방공간 새로운 무용문화 건설의 궤적

1. 해방공간 무용 조직의 활동 양상

1945년 8월 15일, 한민족은 광복을 맞는다. 이는 동시에 일제의 패전을 의미하는 것이었다. 1945년 7월 포츠담회담을 통해 미국, 영국, 중국은 일본에 무조건 항복을 요구하였으나 일본은 이를 거부하였고, 이에 미국이 히로시마와 나가사키에 원자폭탄을 떨어뜨려 수많은 민중이 희생된 이후에 일제는 결국 8월 15일 무조건 항복을 선언하게 된 것이었다. 이는 함석헌의 ‘도둑 같이 주인 없는 해방’이라는 표현이나 강원룡의 ‘이상한 해방’이란 표현처럼 자주적이지 못하였고, 부지불식중에 일어난 사건이었음을 의미하는 것이었다. 그렇지만 미리 일제 패망과 관련된 정보를 입수한 여운형과 안재홍은 건국준비위원회 회를 통해 8월 15일부터 자주적 국가 건설에 힘을 쏟았다. 이러한 흐름 속에서 문화계도 조선문화건설본부부를 중심으로 음악, 미술, 영화 등이 결집하여 조선문화건설중앙협의회(1945.8.18.)를 조직하게 되었다.

이에 무용계도 1945년 9월 조선문화건설중앙협의회와 뜻을 같이하며 조선무용건설본부가 조직되는

1) 안제승(1984), 『한국신무용사』(서울: 승리문화사), p.49.

2) 강이문(2001), 『한국무용문화와 전통』(서울: 현대미술사), pp.220-236.

3) 김영희 외 4인(2014), 『한국춤통사』(서울: 보고사), p.361.

4) 한국예술종합학교 한국예술연구소(1999), 『한국현대예술사대계』(서울: 시공사), p.324. 그밖에 이 시기를 다룬 논문으로 성기숙(2004), 해방공간(1945~1950), 한국 춤의 전개와 역사적 의의, 『무용예술학연구』 13, 박선욱(2001), 교육무용의 근대화 과정 연구 - 일제하와 미군정기를 통해, 『무용예술학연구』 8 등이 있는데 여기서는 1945~1950년을 해방공간으로 다루거나 미군정기라는 용어를 사용하였다.

데 김민자, 진수방, 양선방, 장추화, 이석예, 김애성, 이정정, 정지수, 박용호, 한동인, 김해성, 정인방 등 젊은 무용가들을 중심으로 일제강점기에 보이지 못한 무용의 대동단결을 하였다는 점에서 획기적 성과로 평가받는다.⁵⁾ 이들은 1. 협동체 조직과 무용가의 공동행동, 2. 민중예의 적극적 접근, 3. 서양무용의 견지로부터의 조선무용예의 접근이라는 모토로 뭉치며 활동을 시작하였다.⁶⁾ 그렇지만 1945년 10월 즈음 몇몇 인사들이 지방공연에 가거나, 합동공연에 참여하는 등의 간헐적인 활동에 그치고 있었다. 이는 민족문화 건설이라는 취지는 돋보였으나 이상만 앞섰지 현실적 대안을 찾지 못하였고, 이를 공연예술로 풀어놓지 못한 한계가 있었기 때문이다.

이는 자연스럽게 조직의 해소를 가지고 오게 되었고, 좌익 세력들의 조직적 변화 양상과 궤를 같이하며 다시 1946년 조선무용예술협회의 결성을 가지고 왔다. 여기서 특징적인 면모는 조택원, 함귀봉 두 사람을 영입하였다는 점이다. 이 두 사람은 일본에 협력하는 여러 행위를 통해 해방 이후 활동이 자유롭지 못한 상태였다. 그럼에도 비판적 수용을 통해 이들을 위원장, 부위원장으로 두고 무용가를 규합하여 조직적 활동을 펼쳐 나갔다. 이는 젊은 무용가들이 아직까지 집단을 끌고 갈 역량이 부족하였고, 이론적 토대와 인적 네트워크 등의 확대가 절실하게 요구된 시기였기에 조택원, 함귀봉의 상징적이며 실질적 존재가 필요하였던 것이다.

그러면서 이들은 현대무용부, 발레부, 교육무용부, 이론부, 미술부로 조직을 세분화하여 체계화시키며 새로운 조선무용 건설을 위한 초석을 마련하고자 하였다. 다음은 조선무용예술협회 소속 무용가의 면모이다.

〈표 1〉 조선무용예술협회 진용(1946년 8월 현재)

| 직 위 | 성명 및 직위 |
|-------|---|
| 위원장 | 조택원 |
| 부위원장 | 함귀봉 |
| 서기장 | 문철민 |
| 서기국장 | 박용호, 장추화 |
| 현대무용부 | 최승희(수석위원) 김민자, 진수방, 조용자, 김미화, 장추화, 이석예, 박용호, 김해성(위원) |
| 발레부 | 정지수(수석위원) 조익환, 한동인, 진수방(위원) |
| 교육무용부 | 함귀봉(수석위원) 김세탁, 손정애, 한정희(위원) |
| 이론부 | 문철민(수석위원) 조익환(위원) |
| 미술부 | 김정환(수석위원) 최진, 이상남(위원) |

5) 조선통신사(1946), 『조선년감』(서울: 조선통신사), p.303.

6) 문철민(1947), 무용예술과 영혼의 연소-해방후의 무용계를 회고하며, 『백제』 2-2.

먼저 조선무용예술협회의 조직과 참여자들의 특징적인 점은 친구 조화를 이루고 있다는 점이다. 일제강점기부터 꾸준히 활동을 하던 조택원, 함귀봉, 김민자, 진수방 등으로부터 한동인, 이석예, 김미화 등의 신진 무용가가 속한 점이 그러한데 이는 전통을 제외한 조선 무용가가 망라라는 점에서 의미가 있다. 또한 현대무용, 발레, 교육무용의 세 부분으로 나눈 인식의 전환도 주목할 수 있다. 근대 한국 무용은 대부분이 신무용이라는 이름으로 규정되었고, 여러 장르에 대한 이해의 폭은 넓지 못하였다. 앞선 일제강점기에 이시이 바쿠 영향에 놓인 신무용이 무용의 중심으로 생각하던 것이나 발레가 수용되었지만 서양의 춤이라는 식으로만 인식되던 모습이 그러한 단면일 것이다. 그렇지만 신무용이란 단어를 없애고, 현재의 현대무용과는 조금 다른 의미이지만 ‘현대무용’이란 용어를 쓴 것이나 발레가 한국 무용의 한 부분으로 자리한 것은 이들이 선형적 공과로 평가할 수 있다. 여기에 교육무용부를 두어 근대 한국무용의 기초를 마련하기 위한 작업도 병행 되었는데 이는 함귀봉의 참여로 이들의 방향성을 예견할 수 있는 모습이었다. 또한 아직까지 한국 전통무용이 여기에 속하지 못한 점도 두드러진 면모이다. 이는 전통무용의 체계화가 아직 이루어지지 못한 점, 그리고 진보적인 생각을 지닌 이들에게 전통무용이 지니는 고답적인 면모도 새로운 문화건설에 한계를 지닌다는 생각에서 비롯되었다.

이러한 규합을 통해 이들은 1946년 8월 5일부터 3일간 국도극장에서 창립공연을 펼친다. 그들은 ‘배양토도 없고 조직도 없는 조선의 무용계에 어린이와 같은 겸허한 정신에 돌아가 조선의 민족무용을 현대인의 혈액으로 씻어 다시 꽃피게 한다’⁷⁾는 선언을 하며 조선무용예술협회의 서막을 알렸다. 공연 내용을 보면 정지수, 한동인 외 서울무용원의 「원무곡」, 조택원·이석예의 「만중」, 정인방의 「산신무」, 함귀봉·김용화의 「산에 즐거움」 등 다양한 레퍼토리를 선보였다. 그런데 이들에게 있어 앞서의 선언문이나 공연 레퍼토리에서 사상적 면모를 찾기란 쉽지 않다. 이들이 상위 기관인 조선문화단체총연맹이나 좌익에서 언급하는 계급을 통한 예술대중화가 실제적 공연 형태로 두드러지게 나타나지 않았기 때문이다. 이러한 모습은 아직까지 무용계의 시급한 문제가 무용의 초석을 다지는 것이었고, 이를 사상적으로 담아 실천화할 수 있는 임계점이 아니었음을 보여주는 모습이다.⁸⁾

이러한 생각은 조선무용예술협회 서기장 겸 이론부 수석위원인 문철민의 여러 글에서도 발견할 수 있다. 그는 무용은 조선 예술 장르 중 가장 찬란하면서도 빈약하다며 현실적 문제를 화두로 던진다. 특히 봉건적 잔재를 벗어나야 한다고 강조하는데, 여기서 봉건적 잔재란 계급의식이 아닌 무용을 낮게 보는 인식 뿐만 아니라 다른 장르로부터 해방, 전통 민속무용을 현대적 예술인의 혈액으로 다시 씻어 내는 일을 강조한 것이었다. 그러면서 그는 이러한 잔재를 벗어나기 위한 다섯 가지의 구체적인 방법을 제시한다.

1. 무용을 국민학교 1학년부부터 중등학교까지 정과목으로 넣어 체조나 음악이나 도화 등 과목과 동등 이상의 시간을 배(配)할 것
2. 무용학교를 설립하여 무용급 자매예술 전반에 관한 이론적 실재를 가르치고 그 본과 졸업생에게는 무용교원 면허증을 교부할 것
3. 무용을 위한 극장을 무용가에게 줄 것
4. 해외에서 무용가금 무용이론가를 초빙하여 올 것. 조선무용가 해외진출을 적극적으로 알선할 것
5. 미국에서와 같이 무용가의 ‘아쏘씨에이션’에 권력을 부여할 것⁹⁾

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

8) 김효연(2014), 정치적 격변과 한국 근현대 무용의 상관관계 연구, 『무용예술학연구』 50(5), p.67.

이 5가지의 방법은 무용 발전의 토대를 위한 교육 측면, 공연예술의 현실적 문제, 무용가의 실제적 모습까지 모두 포괄하고 있는 화두이다. 이는 척박한 한국무용계에 있어 가장 시급한 문제임과 동시에 미래를 바라보며 토대를 다지는 기본적인 생각들이었다. 이러한 모습은 대중과 호흡하며 무용이 공연예술로 제대로 자리 잡기 위한 체계적인 구조를 강조한 면이다. 국민학교부터 교육무용을 강화하고, 전문적인 무용교육을 통해 인재를 양성하고, 이들이 배출되어 공연할 수 있는 제대로 된 공간을 확보하며 해외 교류를 통해 한국무용의 세계화를 지향하고, 이를 자체적인 무용집단에 힘을 실어 준다는 이상적이면서 현실적인 생각에서 비롯된 것이다.¹⁰⁾ 이러한 생각은 이들뿐만 아니라 모든 무용인들의 기본적 염원이었고, 이러한 선결 과제를 하나하나 해결하는 과정이 지속적으로 요구된 것이다.

그렇지만 협회 차원의 단독 활동은 이 공연으로 그치고 간헐적으로 종합적 무대에 참여하여 그 정신을 이고 있었다. 그 대표적인 공연이 1947년 1월 7일부터 중앙극장에서 개최된 조선문화단체총연맹 주최의 종합예술제이다. 이 행사는 조선영화동맹, 조선연극동맹, 조선음악동맹, 조선무용예술협회, 조선문학가동맹, 국악원이 참여하였는데 진보적 예술 활동을 통해 민중과 호흡하려는 의도에서 기획된 것이었다. 여기에 조선무용예술협회에서는 조택원, 장추화의 「동양봉무곡」, 임경희의 「화랑」, 박용호의 「투쟁」, 장추화의 「꼭두각시」, 조택원의 「가사호접」 등을 선보이며 공연에 참여하였다.

그런데 이 공연에서 우익 단체의 청년 단원이 무대를 향해 수류탄 껍질을 던지고, 방공용 연막통을 던져 관객이 부상을 입는 등 공연을 이어갈 수 없자 예술제는 잠정 중단을 선언하게 되었다. 이러한 사태는 사회가 좌익과 우익으로 나뉘고, 테러가 비일비재한 현실적 모습을 그대로 보여주는 형국이었다. 이렇게 사회가 극단적 대립이 거듭되자 좌우합작위원회가 좌우합작 7원칙을 합의하여 그 중에 ‘남북을 통해 거머쥔 정치운동자의 석방에 노력하고 남북, 좌우의 테러적 행동을 일체 즉시로 제지토록 노력할 것’¹¹⁾을 발표하였지만 이는 실제화 되지 못하였고, 적극적으로 규제가 따르지도 않았다. 이에 조선문화단체총연맹에서는 일련의 사태에 대한 경찰의 방관에 책임을 물었지만 오히려 경찰은 ‘민중의 휴식을 목적으로 하는 이외의 정치나 선전을 일삼아 치안을 교란시키는 자는 엄형에 처한다’는 흥행취체에 관한 고시를 발표하여 정치적 예술행위에 대한 탄압을 강화하게 되었다. 이러한 사태는 신akt통치 찬성과 반대라는 현실적 문제에서 해방공간 예술인들의 고뇌와 이념의 선택에서 자유로울 수 없는 시대적 아픔을 상징하는 모습이었다.

이 후 이들은 1947년 조선음악동맹, 조선무용예술협회, 조선영화동맹 공동주최의 3·1기념음악무용대회에 정인방이 「산패무」, 조택원이 「시」를 공연하였고, 인천에서 열릴 삼일절 기념 예술제에도 참여하려 하였지만 이 공연에서 무장 경찰이 출동하여 관객을 강제 해산시키고, 조택원 등 6명이 연행되는 등 좌익 단체의 공연예술에서 연일 문제가 발생했다. 이러한 현상이 무용의 이념적 행위에 집중된 것이 아닌 좌익의 조직 활동에 따른 현상이었지만 좌익이라는 이름만으로 모든게 규정되는 집단적 이데올로

9) 문철민(1946, 10, 8.), 새로운 연예계의 방향-봉건적 관념을 타파(무용), 『경향신문』.

10) 문철민은 이후에도 비슷한 논조의 글을 통해 조선무용예술협회의 방향성을 제시하였다. 1. 무용을 오락에서 승화시켜 명실상부의 예술을 만들 것. 1. 각 민족무용의 비교연구를 진지하게 시작하는 동시에 조선의 전통적인 무용을 광대의 그것에서 해방하여 향상시킬 것. 1. 무용해부학, 무용미학, 무용사 등에 대한 과학적 연구를 진행하여 신무용학술의 방법론이 될 기본 테크닉을 확립할 것. 1. 문화일반에 대한 깊은 연구를 계속함으로써 새로운 조선문화사와 세계문화사의 정당한 계열에 놓을 것. 1. 무용을 국민학교 1학년부부터 중등학교 졸업시까지 음악과 마찬가지로 독립한 정과목으로 넣어 국민체위 향상과 창조적 미의 무용을 간연없이 일치시키고 나아가 조선무용계를 세계 최고수준에 놓을 것. 문철민(1947), 무용예술과 영혼의 연소-해방후의 무용계를 회고하며, 『백제』 2-2.

11) 「합작의 철원칙 발표」, 『동아일보』, 1946, 10, 8.

기의 한 단면이라 할 것이다.

이렇게 남한에서는 좌익 활동이 자유롭지 못한 상황으로 치달았고, 북한에서는 공산주의가 지배하며 한쪽으로 힘이 쏠리는 현상이 벌어지고 있었다. 이러한 흐름 속에서 조선무용예술협회는 더 이상 집단적 행동이 이어지지 못하였다. 이는 상위 단체의 이론가들이 북한으로 가 북조선문학예술총동맹의 일원이 됨으로 집단적 행동을 보이는데 한계가 나타났고, 또한 이른바 좌익의 활동과 궤를 같이 하기에는 무용계의 면면이 이념에 뚜렷하게 경도되지 않은데 기인한다. 이는 결국 이들의 조직적 결합은 무용 활동에 그 자체의 목적을 두고 이러한 마당을 통해 점진적으로 개선하려는 단순한 생각에서 비롯된 면모이다.

이러한 조직의 한계는 교육무용을 통해 방향전환을 꾀하게 되는데 조선교육무용연구소에서 수용되어 나타난다. 조선교육무용연구소는 함귀봉을 중심으로 조직된 단체로 문교부 산하 단체라는 점이 특징적인 면모이다. 함귀봉은 이미 교육무용 분야에서는 일가를 이룬 무용가로 앞선 조직에서 교육무용의 강조점은 그의 이론적 토대에서 비롯된 것임은 쉽게 짐작할 수 있다. 그의 이러한 실천적인 교육 방안과 당시 문교부장관 수석비서관 심태진의 협조로 문교부 조선교육무용연구소가 세워진 것이다.¹²⁾

함귀봉의 무용교육 지향은 지식과 감성 그리고 육체의 세 가지가 조화를 이루며 원만한 인간형을 만드는데 기초를 둔다. 이는 학교 교육무용을 통해 이룰 수 있고, 민족문화에 이바지한다는 생각에 바탕을 둔다. 이는 이사도라 던컨으로 대표되는 현대무용의 창의적 안무를 기초로 하여 달크로즈의 리드믹에서 ‘창조적으로 자기 육체와 감각의 움직임은 운율적으로 구성’하는 운율운동이 결국 그동안의 주입식 교육방법에서 벗어나는 대안으로 제시하고 있는 것이었다.¹³⁾ 이러한 생각은 새로운 민족문화 건설을 위한 측면에서 가장 이상적인 교육방법이기에 교육부에서도 수용하였고, 함귀봉도 교육무용을 통한 무용문화 토대를 마련하기 위한 해결 방안이었기에 합일에 이른 것이다. 이들은 1947년 5월 5~6일까지 국극극장에서 첫 발표회를 개최하였다. 여기에는 함귀봉, 김해성을 비롯하여 연구생 30여 명이 참여하였고, 미국 무용수인 S.와이리와 A.바레라스가 찬조 출연하는 등 의욕적인 시작을 보였다. 이들은 이후에도 연구생을 모집하여 무용계의 토대를 마련하는데 그 강령에도 나와 있듯 ‘민족문화의 일환으로 무용예술을 다음세대 전하기 위해 과학적 방법을 확립하여 이를 실천’¹⁴⁾하였던 것이다. 이러한 면모는 지속적이지는 못하였지만 한국 무용계를 이끈 인사들이 여기에 속하여 체계적인 무용을 배우는 바탕이 되었다는 점에서 의미를 둘 수 있다.

이러한 흐름과 다른 조직도 나타나는데 1946년 6월 결성된 대한무용예술협회도 그 예다.¹⁵⁾ 여기에는 전통무용에 바탕을 둔 인사들이 중심을 이루었는데 김천방을 위원장으로 양선방, 김삼화, 정인방, 김윤학 등이 위원으로 참여하였다. 그렇지만 이들은 민족무용의 신건설을 기한다는 강령 등을 발표하였지만 개인 활동에 치중하며 조직적 행동으로 이어지지는 못하였다. 이들의 행동이 이른바 우익의 행동으로 보기에 부족할 면모였는데, 이는 문화예술계의 전반적인 양상으로 이념적인 행동에 있어서는 좌익의 조직적 활동이 우월하였지만 남한에서 정치적 규제를 받으며 좌익의 인사들은 북한으로 가거나 전향을

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

13) 함귀봉(1946. 12. 19.), 무용교육의 지향, 『경향신문』.

14) 1947년 5월 28일 『경향신문』 2면에 보면 문교부조선교육무용연구소 제2회 연구생을 모집하는데, 함귀봉, 문철민, 조택원, 한동인, 조익환, 장추화를 중심으로 ‘무용개론’, ‘무용미학’, ‘무용창작법’, ‘예술정책론’, ‘조명론’에 이르기까지 다양한 교과목으로 수업이 이루어지고 있음을 알 수 있다.

15) 『대동신문』, 1946. 6. 22.

통해 방향 전환을 이루게 된다.

2. 다양한 무대 활동을 통한 한국 무용문화 건설의 모습

해방공간 무용공연의 특징 중 하나는 조직적 활동과 더불어 다양한 개인 발표회가 펼쳐진다는 점이다. 근대 초기 최승희, 배구자, 조택원 등의 선지자들이 무용계를 풍미하였다면 해방공간에서 이들의 활동은 제한되거나 자취가 없어진 상태였기에 젊은 무용수의 활동은 자연발생적으로 발현되었다. 이들에게 있어서는 친일과 관련된 부분에 대하여 자유로울 수 밖에 없었고, 어느 정도 기법적인 측면에서 농익은 이후였기에 무용문화 건설을 위한 매개로 등장하였다.

간헐적으로 공연은 이루어졌지만 개인 발표회로 먼저 눈에 뜨이는 공연은 1945년 12월 6일부터 대륙극장에서 펼쳐진 선방 삼화 무용발표회이다. 양선방과 김삼화는 이미 1930년대 후반부터 활동을 펼친 인물로 해방 이전인 1945년 5월에도 「승무」, 「소년양반」 등을 통해 한국전통무용의 맥을 잇는 여류 무용수들이었다. 이들은 해방이 되어서 발 빠르게 움직이는데 이는 삼화예술무용소, 상화홍업상화사, 대중예술명인회를 경영하고 있던 김천규의 기획에 의한 결과였다.¹⁶⁾ 이 공연에서는 특히 안익태의 「애국가」를 무용화하였는데 민족의식을 고취시키려는 당시의 시대적 상황을 엿볼 수 있다. 이들은 이후 「춤추는 춘향전」 등 고전 소재를 통한 작품을 선보였지만 두드러지진 못하였다.

이와 함께 해방공간 발레가 서서히 대중과 만남이 이루어지는데 진수방, 정지수, 한동인 세 사람의 합동 공연이 그 첫 모습이었다.¹⁷⁾ 1946년 3월 23~24일 국제극장에서 신춘무용회로 열린 이 공연은 발레에 기반을 둔 세 사람의 만남이었기에 한국 발레의 실질적 출발은 이즈음부터였음을 확인할 수 있다. 이들은 이미 조선무용건설본부의 일원으로 참여하여 조직적 활동을 통해 발레 대중화에 기여하였는데, 이 공연을 계기로 발레가 공연예술로 독립적으로 나아가고 있음을 보여주는 것이었다.

또한 이 시기 최승희의 제자들이 독립적으로 공연무대에 서며 무용계를 이끄는 인물로 성장하였다. 최승희연구소에서 오랫동안 무용을 익힌 장추화는 1946년 5월 10~13일까지 국제극장에서 「희생」, 「창조의 여신」, 「습작」, 「명상」, 「아잔타의 벽화」 등을 가지고 첫 개인무용발표회를 갖는다. 장추화는 이 공연을 통해 얼마큼 최승희의 춤정신을 잇고, 반대로 그와 변별되는지가 숙제였다. 그렇지만 이 무대에서는 아직까지 그만의 개성을 뚜렷하게 드러내지는 못하였다. 레퍼토리에서 「아잔타의 벽화」 등의 1944년 최승희 공연 내용을 그대로 가지고 온 것처럼 최승희의 자취가 묻어난 무대였다. 그래서 ‘야욕적인 육감도 박약하며 수준도 그리 높지 않은 최승희의 모방형태에서 탈출하지 못한 무대였다’¹⁸⁾는 비판적인 시각이 이를 그대로 대변해준다.

장추화는 이 공연 이후 무용연구소를 개설하고, 최승희의 그늘에서 벗어나 독자적으로 해방공간 이후 한국전쟁까지 남한에서 다양한 활동을 펼친다. 이미 그는 조선무용건설본부의 일원과 조선무용예술협회의 서기국장, 조선무용교육연구소의 강사로 활동, 각종 언론에 무용 관련 글 기고 그리고 1947년 10월 두 번째 무용발표회를 통해 대중과 소통하는 등 다양한 방법을 통해 무용의 대중화에 노력을 기울이고 있었다.

16) 『중앙신문』, 1945. 12. 1.

17) 『동아일보』, 1946. 3. 21.

18) 『조선일보』, 1946. 5. 15.

그의 두 번째 무대는 1947년 11월 「모던댄스의 기본」, 「칠석날」, 군무 「새벽」, 「꼭두각시」 등 다양한 레퍼토리를 선보이는데 그의 무용 능력뿐만 아니라 안무자로서 탁월함을 서서히 보여준 무대였다. 이는 전통적 소재와 현대적 소재를 잇는 내용의 다양성에서도 드러나며 군무 「새벽」에서 보인 ‘현대무용의 극치와 창작의 정예를 보인 힘찬 집단적인 시스템’¹⁹⁾라는 평가에서도 나타났다. 여기서 그의 안무자로 가치와 제자들을 키우는 교육자로 능력을 함께 살필 수 있는데 장추화연구소를 통해서 많은 제자들이 배출된 것도 그러한 모습이다. 그 대표적인 인물로 송범을 들 수 있다. 한국전쟁 이후 한국무용을 이끈 대표적인 인물인 송범은 장추화발표회에서 깊이 있는 모습을 보이는데, 이 무대를 본 문철민은 ‘다른 신인들이 무대에 나올 때 자신도 이해하지 못하는 작품으로 하였던데 반해 송범은 기법적인 측면에 집중하였다는 점에서 주목할 수 있다’²⁰⁾며 그의 능력을 선지(先知)적으로 바라보았다. 이는 송범의 능력에서 기인하지만 장추화라는 스승의 역할도 존재하였음을 기억할 수 있다. 이렇게 장추화는 그의 능력을 다양한 측면에서 파생적으로 발휘하며 해방공간 무용계의 한 축으로 자리하였다.

이 즈음 최승희는 중국 화북에서 1946년 5월 귀국하여 새로운 국내 활동을 모색하였다. 그는 귀국한 지 얼마 되지 않은 상황이지만 그동안의 경험을 토대로 새로운 문화건설에 참여할 것을 피력하였다.

해방된 조선의 예술가들이나 나는 우리 민족예술전통을 계승하고 우수한 외국예술문화를 섭취하여 참으로 찬연한 민족형식을 통한 조선예술문화를 건설하여야 할 것입니다. 조선민족의 예술전통은 세계예술사에 거대한 광채를 가질 수 있고 또한 현재 가지고 있다는 것을 나는 외국 공연 경험에서 깊이 경험하였습니다. 구체적인 문제로써 무용학교, 무용박물관, 무용극장, 무용가의 문화적 향상과 국가적인 원조, 국제무용 예술과의 교류 등 급속히 구체화되어야 할 문제로 생각합니다.²¹⁾

최승희는 세계 각지에서 활동하면서 느꼈던 여러 가지 무용문화에 대한 기본적 바탕을 새로운 시대에 이루고 싶어 하였다. 그의 무용관인 전통을 계승하지만 외국문화를 수용하여 발전시켜야 한다는 글로컬라이제이션(glocalization)의 생각과 무용학교, 무용극장 등의 국가적 지원을 통한 무용 인프라에 대한 생각도 그러하다. 특히 그는 일제 말기 동양 발레를 구상하며 발레단원을 모집하는데, 이는 귀국하여 가장 먼저 실천적인 행동으로 나타났다. 최승희가 조선적 발레를 위해 발레무용연구소를 계획하고 러취 군정장관 만나 협조를 요청한 것도 이러한 측면이다.²²⁾ 이는 그가 개인적으로 여러 활동을 하였지만 조선적 정서와 세계인이 함께 느낄 수 있는 무용극을 통한다면 그의 무용미학이 더욱 극대화될 수 있다는 경험에서 나온 결과였다. 그렇지만 남편인 안막이 최승희가 우익과 접촉할 수 있어 평양으로 데리고 갔다²³⁾는 소식이 전해지며 최승희는 남한에서 더 이상 볼 수 없었고, 이후 북한 무용의 틀을 마련하는 인물로 평가받게 되었다.

이즈음 근대 무용의 상징적 존재인 조택원도 활동을 재개하였다. 그는 일제 협력의 태도에 비판받고 해방공간 침저하다가 조선무용예술협회의 위원장으로 활동을 재개하며 공연에서도 다양한 참여를 보인

19) 김막인(1947. 10. 7.), 장추화씨의 무용발표회를 보고, 『민주일보』.

20) 문철민(1947. 11. 23.), 습작의 의미, 신인무용가 송범 군에게 주는 글, 『경향신문』.

21) 『민주일보』, 1946. 7. 21.

22) 『동아일보』, 1946. 6. 21.

23) 『대동신문』, 1946. 7. 26.

다. 그러던 그는 1948년 미국으로 떠나며 1947년 6월 26~27일 국제극장에서 도미고별공연을 펼친다. 이 공연 즈음하여 그의 휘문중학 선배이며 조택원의 「승무의 인상」을 「가사호집」이란 명명한 시인 정지용은 조택원이 ‘이시이 바쿠를 통하여 서양 무용의 문법을 졸업하고 한성준씨로 인하여 조선무용을 탈피하고 파리에서 조선의 새로운 무용을 구성하였다’²⁴⁾며 조택원의 춤이 제일은 아니지만 결국 남자는 조택원, 여자는 최승희 뿐이라며 그를 칭송하였다. 그러나 이러한 정지용의 글에 대하여 김용남은 ‘다양한 젊은 무용가의 존재를 인식하여야 하며 감상적인 칭송이 아닌 참다운 무용건설의 촉구하는 글’²⁵⁾을 실어 정지용의 글을 비판하였지만 이도 감정적인 차원에 머물러 논쟁으로 이어지지는 않았다. 이는 조택원만큼 아직까지 무용담론을 이끌 인물이 부족한 현실적 문제를 드러낸 모습이었다.

이렇게 아직까지 한국무용은 무대공연예술로 제대로 자리 잡지 못하였고, 현대무용은 떡잎을 보이지 않았으며 전반적으로 변혁적인 작품이나 인물의 등장은 없는 상황이었다. 그럼에도 이 시기 가장 변별되는 활동을 펼친 인물로 한동인과 서울발레단을 들 수 있다. 한동인은 일제강점기 일본에서 엘리어나 파블로바에게 사사한 뒤 국내에 들어와 발레의 씨앗을 뿌린 인물이다. 그는 1946년 서울발레단을 창단하는데, ‘우리조선 사람들도 이만한 발레무용을 할 수 있다는 것을 대중에게 인식시켜준 그 열의에는 감복하지 않을 수 없다’²⁶⁾는 조택원의 말처럼 형식과 내용을 제대로 갖춘 한국 발레의 첫 걸음이었다. 이러한 모습은 해방공간 이루어진 두 번의 공연에서 그대로 나타났는데 1946년 10월 첫 공연의 레퍼토리는 낭만주의 발레의 대표작인 「라실피드」(공기의 정)였고 두 번째 공연은 「사신의 소녀」, 「민족의 피」, 「장렬」 등 창작 발레로 꾸미며 클래식과 창작 발레라는 두 과제를 한꺼번에 보여준 것이었다. 이들의 공연에 대해 전체적인 수준에서는 부족한 면모가 있었지만 ‘총체적으로 테크닉의 끊임없는 연마에는 감탄하였다’²⁷⁾는 말처럼 조금씩 발전을 보였는데 1947년 공연 중에서 「건설무용제」, 「정인방무용회」, 「조택원 도미공연」, 「진수방 창작공연」과 함께 주목할 공연으로 언급될 정도로 관심을 불러일으켰다.

III. 교착기 한국 무용의 새로운 방향성

1. 민족문화 건설 속 한국 무용의 새로운 방향

일제 패망 이후 한반도는 강대국의 힘의 논리에 의해 38도선으로 남과 북이 나뉘었고, 남에서는 미국이 북에서는 소련의 영향력에 따른 정치체제로 변화하였다. 게다가 알타회담 이후 한반도의 신탁통치가 공론화되면서 남한에서는 우익의 반탁과 좌익의 찬탁으로 이념적 대립을 보이다 교착상태에 빠지게 되었다. 이런 가운데 1948년 8월 15일 남한에서 대한민국 정부가 수립된데 이어 9월 9일 북한에서는 조선민주주의인민공화국이 만들어지면서 한민족의 분단은 현실적인 문제로 나타났다.

그렇지만 무용계는 큰 변화가 나타나지는 않았다. 많은 문화예술인들이 이념에 의해 북으로 넘어간 데 반해 무용인들은 거의 대부분 남한에서 머물며 활동 하였고, 최승희도 1946년 중국에서 귀국하여 남

24) 정지용(1947. 6. 26.), 조택원무용에 관한 것-그의 도미공연을 계기로, 『경향신문』.

25) 김용남(1947. 6. 하순호), 「국외인의 소설-지용의 무용론의 여파」, 『새한민보』.

26) 「이 한장의 프로그램 서울발레단 제3회 공연」, 『춤』, 1981. 6.

27) 조선통신사(1947), 『조선년감 1948』(서울: 조선통신사), p.384.

한에서 활동을 하기 전 북으로 넘어갔기에 큰 변동은 없었다. 이에 따라 해방공간 활발히 활동하던 무용인들이 그대로 이어지는 모습이었다.

장추화는 1948년 10월 시공관에서 「비취의 상」, 「명상」 등의 레퍼토리를 가지고 그의 제자들과 함께 신작무용회를 열었다. 최승희가 북으로 가고, 조택원도 미국에서 활동을 펼치는 상황에서 장추화는 그들의 그림자에서 벗어나 자신만의 색깔을 내는 것이 하나의 선결과제였다. 그런 의미에서 이 발표회는 이전 발표회와는 다른 무대를 선보이려 노력하였고, 「새벽」의 경우 ‘충일(充溢)한 지성의 흐름에서 약동하고 부침하는 고고(孤高)한 이미지의 군무’²⁸⁾였다는 평가처럼 진일보된 면모를 보여주었다.

이 시기에는 전통무용도 조금씩 무대공연예술로 정착하는데 정인방은 1949년 5월 28~29일까지 제2회 무용발표회에서 「한궁태자」, 「팔담몽」 등 고전에 바탕을 둔 무용극을 선보였고, 김윤학도 1949년 8월 25~27일까지 시공관에서 「곡탄비무지도」, 「민족의 희망」, 「승무」 등의 작품을 가지고 두 번째 작품발표회를 열었다. 많은 무용인들은 해방공간 이후 발표회를 갖으며 자신만의 개성을 찾으며 안정적으로 대중에게 다가서고 있었는데 정인방, 김윤학도 그러한 범주에서 논할 수 있다. 특히 전통문화를 계승한 춤들이 무대공연 예술로 서서히 수용되기 시작하는데, 김윤학의 승무에 대해 ‘승무는 단연 이번 공연을 리드하였다. 심령을 기울이는 타고(打鼓)의 기교는 신기적이었다’²⁹⁾는 평가처럼 전통도 창작무용 못지않게 관객을 이끌 수 있는 힘이 서서히 발휘되고 있었다.

일제 강점기부터 자신만의 독특한 세계를 구축하던 진수방도 이 시기 다양한 실험을 통해 새로운 무대를 선보였다. 특히 발레에 기반을 두었던 그의 무용세계는 스페인무용으로 경도되었는데 상하이에서 스페인 무용 권위자인 크리아스노바에게 사사하고 1950년 귀국 무용발표회를 열어 이 땅에 새로운 무용을 보여주었다. 여기서 그는 「칼멘」, 「마드리드의 무희」, 「플라멩코」 등 대중이 볼 수 없었던 스페인 춤을 선보이는 등 방향 전환을 이루고 있었다.

그렇지만 다양한 공연들이 대한민국 수립 이후에 펼쳤음에도 불구하고 뚜렷한 인식을 주며 논의하기에는 부족한 점이 없지 않다. 광복 이후 개인적 열정에 의해 많은 공연이 이루어졌지만 내용에 있어서나 기법적인 측면에서 일제강점기에서 진일보한 면모를 찾기 힘들고, 아직까지 무대공연예술로 대중과 호흡하기에는 토대가 그리 탄탄하지 않았기 때문이다. 이는 붓물처럼 무대공연예술이 풍미하였지만 전체적인 문화의 질이 그에 걸맞게 발전하지 못하였고, 이념적 대립을 통해 일상의 모든 것이 정치에 함몰된 점에도 기인한다.

이러한 분위기는 대한민국 정부가 수립되면서 민족, 민주주의의 이념을 바탕으로 한 무용문화 건설이라는 과제가 주어지는데 이제는 민족문화 건설과 무용문화 토대 마련이라는 고민이 함께 이루어진 것이었다. 우선 1949년 1월 문교부 안에 예술위원회를 두어 민족문화예술의 토대를 마련하고자 하였는데, 문학, 연극, 음악, 영화, 미술 등과 함께 무용분과를 설치하여 장추화 등을 위원으로 내정하면서 국가적 차원에서 문화의 기틀을 마련하고자 하였다.³⁰⁾ 이는 최종적으로 김천규, 함귀봉, 조용자, 김민자, 김보남을 무용분과 위원으로 임명하여 민족문화 창달을 위한 조직체를 형성하게 되었다. 또한 비슷한 시기에 전국연극예술협회, 전국가극협회, 국악협회, 무용협회, 음악협회 등 5개 단체를 해소하고, 무대예술

28) R생(1948. 10. 20.), 장추화씨 2회 공연을 보고, 『경향신문』.

29) 김경진(1949. 9. 1.), 김윤학 신작 무용, 『경향신문』.

30) 『경향신문』, 1949. 1. 9.

원 하나의 단체로 통합하는 등 문화조직이 국가 통치이념에 따라 움직이는 양상을 드러내었다. 이는 그동안 사상적 대립 속에서 뒤로 미루어졌던 민족문화 건설과 민족정신의 발현이 대한민국의 건국을 통해 국가적 선결 과제로 대두되었던 것이었다. 이는 문교부 문화국장 조근영의 글에서도 드러나는데 대한민국은 민주주의 민족교육이 국책에 순응되어 나타났고 이에 문교부에서도 예술위원회를 두어 민족문화 창달의 바탕을 마련하고자 한 것이다.

금번 본문교부에서 새로이 설치한 예술위원회는 상술한 의의에 있어서 첫째 문교부 교육정책의 건전한 발달과 그의 질적 향상을 도모하기 위한 문교부장관의 자문에 응할것이고 둘째로 문학 연극 영화 미술 음악 무용 각 부분에 해당 각분과위원회가 구성되므로서 유기적 연결성을 가지고 동일한 보조로 전진태세를 취하자는 것이다.(중략) 현하에 있어서 예술분과위원회에 부하된 긴급한 과제일 것이니 각부분별로 민족전통의 고유성을 재현소생시키는 동시에 세계적공통성을 가진 예술의 신지역을 문화개척하는데 정당하고 신속한 방책을 강구하여 옳은 궤도 위에서 크게 발전 진향하자는 것이다.³¹⁾

이러한 문제는 그동안 좌우 대립을 통해 식민지 문화예술의 청산과 민족 정기를 새롭게 다지지 못한 한계에서 벗어나 민족의 정통성을 확보하려는 정부의 의지를 읽을 수 있는 대목이다. 이는 그동안 흩어져있던 문화예술계를 하나로 묶어 민족문화 건설에 박차를 가하고, 세계 속에서 한국의 위상을 드러내려는 의도에서 비롯되었다. 이러한 생각은 그동안 일제강점으로 주권을 잃고, 광복 이후 강대국에 의해 분단을 맞은 약소국의 설움을 딛고 일어서려는 의지의 표현이었던 것이다.

그렇지만 무용 조직은 해방공간과 마찬가지로 일사불란하게 일치된 행동을 보이거나 이념에 치우치기 보다는 뜻이 맞는 개인들이 집단을 이루어 함께 하는 양상을 드러냈다. 1949년 5월 무용예술의 질적 향상과 쇄신을 목표로 결성된 ‘현대무용가집단’도 그 예다.³²⁾ 함귀봉을 대표로 장추화, 김막인, 정인방, 한동인, 조용자, 조익환, 박용호, 구원민 등이 함께 한 이 조직은 조선무용건설본부와 조선무용예술협회를 이끌던 면면들이 다시 뜻을 함께하여 조직되었지만 모토를 내세우기 보다는 무용이라는 이름으로 힘을 규합하는 모습이었다. 이들은 대한무용예술협회와 함께 전국문화단체총연합회가 개최한 독립 1주년 축하예술제(1949. 8. 14.~24.)에 참여하는 등 무용계의 한 축으로 활동 하였다. 이어 1949년 11월에 전국무용예술연맹이 결성되었다. 여기에는 함귀봉, 문철민, 김막인, 박용호, 장추화, 조용자, 진수방, 조익환, 구원민, 한동인 등이 참여하였는데 현대무용가집단과 크게 다를 것 없는 구성이었다. 또한 무용예술극장(1950. 3. 8.)도 장추화, 김막인, 정인방, 최가야, 김희숙 등 20여명으로 구성되는데 이 시기는 이렇게 이합집산을 통해 무용의 방향성을 무용인 스스로가 확립하려 한 시기라 할 것이다.

그렇지만 이러한 활동은 정치적 상황에 그대로 함몰되는 양상으로 나타나기 시작하였다. 그러한 대표적인 행사가 민족정신의 양양을 내세우며 한국문화연구소 개최로 열린 종합예술제(1949. 12. 3.~4.)이다. 이 행사는 구국문인 쫓기 종합예술제라고도 불리었는데, 이는 남과 북의 갈등 양상을 그대로 보여주는 행사였다. 이 시기는 이미 분단체제로 들어서며 이념에 따라 남과 북으로 거취가 선택되어졌지만 그렇지 못한 인물들은 전향이란 이름으로 이념적 방향 전환을 마친 시기였다. 이 공연도 신문에서 ‘최근

31) 조근영(1949. 4. 14.), 문화정책과 예술위원회 하, 『경향신문』.

32) 『경향신문』, 1949. 5. 1.

전향한 작가 및 예술가가 다수 등장함으로 일반의 관심이 높다³³⁾라는 서술처럼 다분히 예술과 정치성이 함께 이루어진 행사였다. 특히 이북문화인에게 보내는 메시지라는 시간을 통해 북한으로 넘어간 예술인들을 성토힌는데, 무용평론가 문철민, 시인 정지용 등이 낭독에 참여하였고, 김막인, 장추화, 한동인, 김삼화, 박용호, 정인방 등이 무용공연을 참여하였다³⁴⁾ 이들 중 일부가 ‘최근 전향한 예술가’라는 이름으로 무대에 올랐는지 정확한 판단은 힘들지만 무용쪽에서 참여한 면면을 보면 해방공간 조선무용 예술협회의 소속이 다수라는 점은 이들의 활동이 그리 자유롭지 못하였음을 보여주는 모습이다. 또한 최승희의 제자였던 장추화가 ‘최승희에게 보낸 메시지’도 이 행사가 지나는 성격을 그대로 드러낸 모습 일 것이다.

또한 국민보도연맹에서는 각계 각층의 예술인들이 참여하여 1950년 1월 8일부터 제1회 국민예술제전을 열었다. 여기에 무용 부분은 김막인이 안무를 맡은 무용시 「영원한 조국」에 김막인, 장추화, 박용호, 최가야, 한동인 등이 참여하였다. 이 공연은 무용시를 표방하며 발레, 현대, 신무용, 전위무용 등을 접목한 새로운 의식을 드러낸 공연으로 평가받을 수 있다.³⁵⁾ 그렇지만 이 공연은 국민보도연맹에서 주최하였다는 점에서 주목할 필요가 있을 듯 하다. 국민보도연맹은 좌익 전향자 단체로 해방 이후 좌익에 몸담은 사람들이 이를 통해 대한민국 국민으로 사상적 검증을 받는 조직이었다. 이는 남로당 등 남한에 남아있는 좌익세력을 회유하기 위한 장치로 초기에는 전향자들이 가입하였지만 조금씩 변질되면서 한국전쟁 때 여러 문제를 드러낸 조직이었다.

이러한 조직의 행사에 무용인들이 참여하였는데, 이 무용인들이 철저하게 좌익 사상을 가지고 있었는가에 대해서는 의문점이 남는다. 이들이 분명 좌익 성향의 조직 활동을 하였으나 사상적 작품을 담아낸 적이 두드러지지 않았고, 서울지역 좌익 전향자수자의 소속 단체를 보았을 때 남로당(4,324명)이 가장 많았고, 문학동맹(94명), 연극동맹(24명), 음악동맹(10명), 영화인동맹(8명) 등이었지만 무용과 관련된 인사는 발견할 수 없기 때문이다.³⁶⁾ 이런 저간의 사정으로 보아서 좌익 조직에서 활동한 경험이 있는 인사들을 국민보도연맹으로 끌어들이어 가입시켰고, 이들을 통해 하나의 본보기를 보이려 한 것이었다.

이후 여러 조직을 통해 무용인들은 뭉치고 흩어지고의 모습을 반복하다가 결국 한국전쟁을 맞으며 또 다른 시련을 맞는데 함귀봉, 장추화, 한동인, 정지수, 이석예, 최가야, 문철민 등이 이 시기 납북, 월북 등 다양한 모습으로 북으로 가게 되었지만 앞서의 정치적 상황도 무관할 수는 없을 것이다.

2. 한국 무용 토대 마련을 위한 기본적 과제

대한민국 수립 이후에도 무용공연은 질적으로나 양적으로 확대되지 못한 모습을 보였다. 이러한 모습은 무용이 무대공연예술로 정착하기에는 아직까지 경제적인 토대나 인프라가 마련되지 못하였음에 원인을 둘 수 있다. 이미 극장들은 영화와 악극 등 흥행을 앞세운 공연이 선점을 하였기에 무용은 극장 대관 조차도 어려운 현실이었다. 장추화는 이러한 현실적 문제를 다음과 같이 토로하였다.

33) 『동아일보』, 1949. 12. 4.

34) 『국도신문』, 1949. 11. 27.

35) 한국예술종합학교 한국예술연구소(1999), 『한국현대예술사대계』(서울: 시공사), p.336.

36) 『동아일보』, 1949. 12. 2.

언제나 공연관계로 극장측과 옥신각신이 많을 때마다 하루바삐 극장운영이 문화를 아는 사람에게 운영되었으면 하고 생각하였습니다. 이러한 기회에 대중들과 가장 사이가 가까운 극장을 그들 대중에 좀 더 좋은 좀 더 재미있는 것을 보여주게 될 수 있도록 당국의 적절한 조치를 빌어마지 않습니다.³⁷⁾

장추화의 이야기는 그에게만 한정된 것이 아닌 무용계의 전체적인 고민이었다. 무용이 대중성을 띠고 장기 공연되지 못하다 보니 극장을 빌린다는 것이 힘든 현실이었고, 무용 공연을 제대로 할 수 있는 공간이 제한되어 있다 보니 무용인들은 경제적으로나 심리적으로나 편안하게 공연을 준비하지 못하고 있었다. 그래서 예술인, 특히 무용인들이 정부에 시급히 요구한 것이 국립극장과 국립무용단의 건설과 설립이었는데 이는 대중문화로부터 순수예술을 보호하고, 국가에서 최소한의 장치를 통해 무용의 발전을 기대한 것이었다.

이러한 문제는 여러 무용인들이 요구한 것이지만 한동인의 글에서 그대로 정리되어 나타난다. 그는 조선무용 발전을 위하여 몇 가지를 바라는데 무용공쿨에 대한 문제, 무용가들의 처신문제, 각 학교의 무용 교육 방침 문제를 지적하고 가장 먼저 시급한 문제로 국립극장과 극장 부속의 무용단 설립을 내세웠다.

먼저 국립 또는 공립의 무용학교의 창립이 필요하다. (중략)하루바삐 국립무용학교가 설립되면 외국의 훌륭한 예술가와 무용교사를 초빙도 하고 졸업생 중 우수한 사람은 외국에 유학도 보내고 다음 국가에 모두 있는 국립극장과 극장 부속의 무용단이 속히 설립되어야 할 것이다. 장치 건국이 되면 물론 국립극장이며 국립극장 부속의 무용단도 있게 되려니 하고 기쁨의 하나라도 되나 현재 무용예술가들의 오직 하나인 무대 시공관을 다시 한 번 돌이켜보건대 생각할 바가 많은 것이다.³⁸⁾

한국 무용의 토대 마련을 위해서 국립극장 건설은 선결과제였다. 이는 아직까지 제대로 된 교육제도가 전무하고, 이를 체계화할 장치가 필요함을 역설한 것이다. 특히 한동인은 발레에 바탕을 두어 설명하고 있는데 일천한 한국 발레문화가 빠르게 발전하기 위해서는 우선 외국문화를 수용하고, 이러한 바탕에서 국립극장과 국립무용단의 건설이라는 수순을 통해 무용의 대중화를 꾀한 것이었다. 이러한 요구는 예술단체들이 무대예술원으로 통합되면서 가장 먼저 내세운 사항이었고, 이는 민족문화 건설이라는 취지와 합을 이루며 우여곡절 끝에 대통령령으로 국립극장 설치가 이루어졌다. 먼저 부민관을 국립극장으로 활용하였고, 신극협의회를 전속단체로 두어 1950년 4월 30일부터 유치진 작 「원술랑」을 올렸고, 이어 국극사의 창극 「만리장성」, 창작 오페라 현재명 작 「춘향전」이 공연되며 대중의 커다란 관심과 반향을 불러일으켰다. 또한 6월 신협의 「뇌우」에 이어 국립극장에서 무용의 첫 번째 공연이 이루어지는데 서울발레단의 제5회 공연이었다. 이 공연에서 서울발레단은 「인어공주」, 「장미의 정」, 「화려한 원무곡」 등의 레퍼토리를 선보였는데 김생려 지휘의 서울교향악단이 함께 함으로 제대로 된 발레 무대를 보여주려 노력하였다. 그럼에도 이 공연은 1950년 6월 24일부터 30일까지로 예정되어 있었지만 한국전쟁이 발발함으로 하루에 그치고 말았다. 국립극장은 전쟁기간 대구로 옮겨지고 전쟁 이후 서울로 다시 돌아왔지만 무용계의 활용은 국립무용단이 설립되는 1962년에야 제대로 이루어지게 되었다.

37) 장추화(1950. 2. 21.), 극장문제 해결 제일 극장다움께, 『경향신문』.

38) 한동인(1948), 조선무용의 발전을 꾀하며, 『한국예술총집 - 연극편2』(서울: 대한민국예술원), pp.566-567.

IV. 결 론

이상과 같이 1945년 8월 15일 광복으로부터 1950년 6월 25일 한국전쟁 사이에 한국 무용의 새로운 토대 마련과 그 활동 양상에 대하여 살펴보았다. 이 시기는 이념을 떠나 모두 민족문화 건설이라는 생각으로 앞으로 나간 시기이다. 이는 일제를 딛고 일어서려는 테제의 출발이었고, 세계사에 당당하게 존재를 드러내려는 의지의 표현이었다. 그럼에도 불구하고 무용인들은 불모지에서 다양한 방법을 통해 문화를 만들어 갔고 가장 먼저 조직의 규합을 통해 그들이 나아갈 방법을 찾기 시작 하였다. 그래서 무용인들은 조선무용건설본부, 조선무용예술협회, 조선무용교육무용연구소, 현대무용가집단 등의 이합집산을 통해 지속적으로 스스로의 방향성을 찾아 나갔고, 여러 공연을 통해 무대 감각을 만들어갔다.

또한 이시기는 일제강점기 이른바 신무용으로 규정되던 근대 무용이 점점 세분화되어 집중화되어갔다. 전통무용이 서서히 무대공연예술로 자리를 잡으려 하였고, 현대무용도 김막인 등에 의해 희미한 모습이 나타났고, 발레는 한동인과 서울발레단에 의해 한국 발레의 첫출발을 알리고 있었다. 그렇지만 해방공간을 지나 1948년 분단이 고착화되면서 이데올로기에 의해 일상은 흔들릴 수 밖에 없었고 무용도 남한과 북한의 체제에 맞게 조금씩 변화하였다. 대한민국은 우선 민족문화의 정통성을 강조하며 문화의 기틀을 다져나갔고, 민주주의 이념에 바탕을 둔 사상적 토대를 강조하였다. 이와 함께 민족예술의 발전을 위해 국립극장이나 국립무용단 건립이 무용인들에게 선결과제로 남았고, 여러 요구를 통해 1950년 국립극장 건설이 이루어졌지만 한국전쟁으로 인해 활용은 뒤로 미루어졌다.

이 시기는 새로운 무용문화 건설이라는 과제로 다양한 시도가 있었지만 뚜렷한 흔적을 남기기에는 부족함이 있었다. 그럼에도 불구하고 주체적 무용예술의 토대를 마련하기 위한 조직적 공연 활동이 이 땅에 처음 펼쳐졌다는 점에서 의미를 지닌다. 또한 공연과 이론을 통한 다양한 노력과 관객과 소통하려 대중적 방법론을 찾으려 하였다는 점에서 깊이 있게 생각할 수 있는 시기이다.

이 시기에서 빼놓을 수 없는 부분이 해방공간 북한에서의 무용 활동과 조선민주주의인민공화국 건설 이후 한국전쟁 이전까지 북한 무용에 관한 이야기일 것이다. 이 시기 북조선예술총연맹, 최승희무용연구소 등을 통해 북한도 민족무용을 발전시키려 노력하였고 북한 예술의 토대가 마련된 시기로 주목할 수 있을텐데 이에 대해서는 추후 연구 대상으로 삼는다.

■ 참고문헌

- 강이문(2001). 『한국무용문화와 전통』. 서울: 현대미학사.
- 김경애 편(2006). 『춤의 선구자 조택원』. 서울: 댄스포럼.
- 김영희 외 4인(2014). 『한국춤통사』. 서울: 보고사.
- 안제승(1984). 『한국신무용사』. 서울: 승리문화사.
- 정병호(1976). 무용교육, 『문예총감』. 서울: 한국문화예술진흥원.
- 한국예술종합학교 한국예술연구소(1999). 『한국현대예술사대계』. 서울: 시공사.
- 조선통신사(1946). 『조선년감 1947』. 서울: 조선통신사.
- 조선통신사(1947). 『조선년감 1948』. 서울: 조선통신사.
- 한동인(1948). 조선무용의 발전을 꾀하며. 『한국예술총집』, 연극편2. 서울: 대한민국예술원.
- 김호연(2014). 정치적 격변과 한국 근현대 무용의 상관관계 연구. 『무용예술학연구』, 50(5): 59-78.
- 박선옥(2001). 교육무용의 근대화 과정 연구 - 일제하와 미군정기를 통해. 『무용예술학연구』, 8: 121-138.
- 성기숙(2004). 해방공간(1945~1950), 한국 춤의 전개와 역사적 의의. 『무용예술학연구』, 13: 97-142.
- 문철민(1947). 무용예술과 영혼의 연소-해방후의 무용계를 회고하며. 『백제』, 2-2.
- 김경진(1949. 9. 1.). 김윤학 신작 무용. 『경향신문』.
- 김막인(1947. 10. 7.). 장추화씨의 무용발표회를 보고. 『민주일보』.
- 김용남(1947. 6.). 국외인의 소설-지용의 무용론의 여파. 『새한민보』.
- 문철민(1946. 10. 8.). 새로운 연예계의 방향-봉건적 관념을 타파(무용). 『경향신문』.
- 문철민(1947. 11. 23.). 습작의 의미, 신인무용가 송범 군에게 주는 글. 『경향신문』.
- 장추화(1950. 2. 21.). 극장문제 해결 제일 극장다움계. 『경향신문』.
- 정지용(1947. 6. 26.). 조택원무용에 관한 것-그의 도미공연을 계기로. 『경향신문』.
- 조근영(1949. 4. 14.). 문화정책과 예술위원회 하. 『경향신문』.
- 함귀봉(1946. 12. 19.). 무용교육의 지향. 『경향신문』.
- R생(1948. 10. 20.). 장추화씨 2회 공연을 보고. 『경향신문』.

논문투고일 2015. 10. 15.
 심사일 2015. 10. 20.
 심사완료일 2015. 11. 3.

A Study on the Development of Korean Dance and Its Response to the Confrontation in the Liberation and Confrontation Period

Kim, Ho-yoen

Research Professor of Dance, Dankook University

This study aims to review a new development of Korean dance and its response from August 15, 1945 to June 25, 1950. This period is called as the liberation and confrontation period. In this period, Korean dancing art strived to construct a new Korean art that embeds the Korean spirit. This trend was realized by various creations by new choreographers and was suggested by Chosun Dancing Art Association, and so on, as the collective movements by a variety of groups. Nonetheless, it was notable that the dancers in this period selected South or North depending on their ideology, leading new organizations of the dancing culture.

This study has the significance to suggest how the South and North dancing arts were generated with this trend and have been developed so far.

Keywords: Korean dance(한국무용), Liberation period(해방공간), Confrontation period(교착기), Chosun Dancing Art Association(조선무용예술협회), Ideology(이데올로기)