

【서 평】

## 최승희의 ‘조선무용’과 ‘동양무용’에 대한 소고

—이진아, 2021, 『네이션과 무용—최승희의 민족 표상과 젠더 수행』, 선인

이복실\*

### 차례

- I. 한류(韓流)의 원조 최승희
- II. 최승희의 ‘조선무용’과 조선의 고전부흥운동
- III. ‘동양무용’의 사상적 기원과 해방 이후의 계승
- IV. 후속 연구를 기대하며

## I. 한류(韓流)의 원조 최승희

21세기에 들어와 음악, 영화, 드라마 등 한국의 대중문화는 그야말로 전 세계를 강타하고 있다. 최근에는 봉준호 감독의 영화 <기생충>이 제92회 아카데미 ‘최우수 작품상’을 수상하고 배우 윤여정이 제93회 아카데미 여우조연상을 수상하면서 한국의 문화콘텐츠는 단순히 대중문화의 유행을 넘어 전 세계적으로 예술적 위상을 떨치고 있다. 오늘날 한국문화의 이 영광의 전사로 흔히 세기 말, 한국 대중문화의 성공적인 국외 진출이 거론된다. 1992년 한중수교 이듬해에 한국 텔레비전 드라마 <질투>가 처음으로 중국 관영매체인 CCTV에서 방영된 후, <사랑이 뭐길래>, <가을동화>, <대장금> 등 드라마와 함께 HOT, NRG, 이정현 등 한국의 가요그룹과 가수들이 중국으로 진출하면서 한국의 대중문화가 중국

\* 고려대학교 국어국문학과 박사 졸업.

젊은이들 사이에서 선풍적인 인기를 끌기 시작하였다. 외국문화에 대한 이례적인 열기를 중국 언론에서는 ‘한국문화의 유행’, 줄여서 한류(韓流)라 표현하였다. 따라서 한류의 기원은 흔히 90년대 한국 대중문화를 통해 찾게 된다. 하지만 20세기 전반기 전 세계적인 지각변동 속에서 탄생한 ‘한류의 원조’가 따로 있었으니 그는 바로 ‘반도의 무희’, ‘동양의 무희’로 불리웠던 최승희이다.

오늘날의 한류 열풍이 음악, 드라마, 영화 나아가 복식, 음식 등 여러 콘텐츠의 역량이 집중되어 이루어진 성과라면, 최승희는 동란의 시대에 무용이라는 한 콘텐츠를 통해 전 세계에 조선 및 동양의 예술을 전파시켰다. 뿐만 아니라 그녀의 무용은 오늘날 한국과 북한을 넘어 중국의 무용사에도 뚜렷한 족적으로 남아 있다. 이진아의 『네이션과 무용-최승희의 민족 표상과 젠더 수행』은 곧 한국과 북한, 중국과 일본 나아가 전 세계에 남아 있는 최승희의 화려한 족적을 확인시켜 주는 통로이다. 또한 이 저작은 ‘자기민족지’라는 관점에 착안하여 해방 전후 최승희의 민족/젠더적 수행을 입체적으로 조망함으로써 그녀의 주체성과 예술장/문화권력의 관계에 대한 다양한 이해를 제공한다는 점에서 주목된다.

이 책은 총 4장으로 구성되어 있다. 1장에서는 책 전반의 관점을 수립하고 있는데 주로 자기민족지의 예술장 안에서 식민지 여성 최승희가 제국 혹은 남성 주체의 권력이 위계화한 민족/젠더의 질서에 일방적으로 포섭되는 것이 아니라 기존 질서를 모방하거나 전복하는, 보다 주체적인 자세로 존재하였다는 점을 제시하였다. 글로벌 스타 최승희의 탄생과 성장 과정을 고찰한 2장에서는 서양발레를 통해 ‘모던댄서’로 데뷔하였던 최승희가 1930년대에 ‘조선무용’을 내재적 접근이 아닌 제국 일본과 중국을 비롯한 동양 및 서양과의 관계 속에서 외재적으로 혹은 타자화의 시선으로 전유하여 ‘반도의 무희’ 및 근대예술가로 거듭나는 과정을 밝혔다. 이 장에서 주목되는 점은 제국으로 진출하여 ‘자기식민지화’의 평가에서 자유롭지 못했던 조원택, 장혁주 등 동시대 문화예술인과의 비교적인 시각 및 남성 권력과 최승희의 관계, 그녀에 대한 제국의 시선 등이다. 3장에서는 최승희가 세계 순회공연을 통해 동양예술을 새롭게 발견하고 서양무용에 조선, 일본, 중국, 인도 등 동양의 무용을 접목하여 ‘조선의 무희’에서 ‘동양의 무희’로 거

듣나는 과정을 고찰하였다. 아울러 그 과정에서 제국 일본의 근대초극 및 대동아 공영의 담론을 내면화하며 프로파간다로 변모하는, 최승희의 유동적인 주체성을 보여주었다. 여기서 주목되는 점은 '동양무용'을 통한 최승희의 다양한 민족 표상이다. 4장에서는 해방 후, 최승희가 북한에서 사회주의 이데올로기를 내면화 하여 식민주의 이력을 극복하고 인민의 주체 및 혁명의 주체로 변모하여 '조선민족무용'을 창안하고 연출하는 내용을 고찰하였다. 여기서 주목되는 지점은 변화되는 젠더적 수행 즉 약화되는 여성의 신체/섹슈얼리티 및 강화되는 남성성이다.

서평자는 주로 이 저작의 중요한 부분이자 최승희의 무용세계에서 중요한 위치를 점하고 있는 '조선무용'과 '동양무용' 논의에 대한 저작의 장점과 일부 문제점을 짚어보고자 한다.

## II. 최승희의 '조선무용'과 조선의 고전부흥운동

예술가의 성공이 독립적인 역량으로 이루어지지 않는다는 사실은 주지하는 바와 같다. 그 배후에는 예술가 및 그 활동에 대한 다양한 지원 세력과 환경시스템이 존재한다. 특히 식민과 전쟁, 해방의 동란을 겪었던 시대에 그 요소들은 정세에 따라 복잡하게 착종되거나 일원화되었다. 이 저작이 돋보이는 점은 최승희가 그러한 동란의 시대를 경험하며 자신의 무용예술을 거듭 변화해가는 모습을 예민하게 포착한 지점이다. 다만 아쉬운 점은 최승희의 '조선무용' 탐색/수용과 관련된 제국 일본과 식민지 조선 및 남성 권력 등 다층적인 영향관계를 논함에 있어서 제국 일본의 남성 엘리트-주로 스승 이시이 바쿠(石井漢)에 편향되어 있다는 점이다.

일본에서 서양 및 일본의 근대무용을 전공하고 조선으로 돌아온 최승희는 무용연구소를 개설함과 동시에 조선에서 지방순회까지 하며 근대무용을 전파하는데 주력했지만 큰 반향을 불러일으키지 못했다. 그 후 일본으로 다시 돌아간 최승희는 스승 이시이로부터 '조선성'을 발굴할 것을 요청 받게 되었다. 이에 양반

가문에서 곱게 자랐던 최승희는 처음에는 ‘조선무용’을 ‘기생들의 춤’으로 천하게 여기며 스승의 제안을 거부했으나 결국 스승과 남편 안막의 거듭되는 제안을 받아들여 ‘조선무용’을 탐색/수용하게 되었다. 이는 책의 2장에서 논의된 내용이다. 저자는 ‘조선무용’에 대한 최승희의 이러한 탐색/수용 과정을 내재적인 접근이 아니라 서양과 일본의 입장에서 외재적으로 혹은 타자의 시선에서 출발한 접근방식이라고 밝혔다. 그런데 이 관점은 당시 조선의 식민지적 문화 환경과 최승희의 최측근이었던 오빠 최승일, 남편 안막의 신분을 고려할 때 재고되어야 한다고 본다. 다시 말하면 이 관점은 1930년대 일본의 ‘조선뽀’이라는 문화적 배경과 일본인 스승의 시각에 편향되어 도출된 비균형적인 결론이라 생각된다.

최승희의 ‘조선무용’ 입문은 전통무용의 근대화라는 시점에서 한국이나 북한의 근현대무용사에 있어 상당히 관건적인 부분으로 지나치게 외재적인 요인에 근거하여 단순하게 논의될 경우 ‘자칫 조선 근대무용의 식민화’라는 우려에 빠질 수 있기 때문이다. 이시이가 순수한 예술가가 아니라는 점(이 책의 3장에서 언급)이 더욱더 그러한 우려를 낳는다. 실제로 최승희가 ‘조선무용’을 탐색하고 수용하는데 있어서는 스승 이시이의 제안뿐만 아니라 당시 조선의 식민지적 문화 환경 및 그녀의 오빠와 남편의 공리적인 목적 또한 상당히 중요한 역할을 하였기 때문이다. 조선의 식민지적 문화 환경이란 곧 1930년대 조선 문단에 일었던 이른바 ‘조선 고전문화의 부흥’이다. ‘조선 고전문화의 부흥’은 1920년대 일본 식민주의 문화에 대한 민족주의와 카프 진영의 일종의 저항담론으로 거슬러 올라갈 수 있다.<sup>1)</sup> 최승일과 안막은 바로 1920년대 한국 문단을 주도했던 카프 진영의 문학인이었다. 따라서 ‘조선무용’을 거부하던 최승희에 대한 남편 안막의 설득과 고전문용 채록에 대한 그의 열성 및 애초에 동생에게 ‘조선무용의 선구자가 되라’고 했던 오빠 최승일의 기대 근거에는 식민지 조선의 고전문화 부흥에 대한 욕망이 자리 잡고 있었다는 점을 망각해서는 안된다. 최승희의 ‘조선무용’ 탐색/수용에

1) 이주미, 2007, 「최승희의 ‘조선적인 것’과 ‘동양적인 것」, 『한민족문화연구』 23, 339~341쪽 참조. 그 밖에 1930년대 고전문화부흥운동과 관련된 연구는 황종연, 2001, 「1930년대 고전 부흥 운동의 문학사적 의의」, 『한국문화와 근대성의 형성』 11 참고.

대한 당시 조선 문단 및 최승희, 안막의 영향관계는 이미 논의(이주미)되었던 부분으로 설사 저자가 이 관점에 동의하지 않더라도 짚고 넘어가야 보다 균형적인 결론을 도출할 수 있을 것이라 생각한다. 더욱이 이 책에서 기술하고 있는 '조선무용' 탐색과 수용에 대한 최승희의 “원시적인 열정”-천시하던 기생춤을 비롯하여 무속춤, 각종 고전춤에 대한 탐구 열정이 곧 '조선의 고전문화 부흥'이라는 맥락에서 읽을 수 있다는 점에서 관련 논의의 생략이 더욱 아쉽다. “식민지 무희가 보여준 이러한 주체 구성의 열정은 원시적 기원을 찾아내고자 하는 욕망이 투사된 것이지, 전통의 순수한 재현이나 저항 감정에서 비롯된 것은 아니라고 할 수 있다”<sup>2)</sup>라는 저작의 결론은 이상의 생략된 맥락에 대한 정치한 논의가 뒷받침되어야 더욱 설득력을 획득할 수 있으리라 생각한다.

### III. '동양무용'의 사상적 기원과 해방 이후의 계승

당대는 물론 오늘날의 시점에서 보더라도 최승희는 다방면으로 스타의 기질을 충분히 갖춘 인물이었다. 사진 속 그녀는 때로는 발랄한 단발에 짙은 화장으로 모던걸의 모습을 연출하였고, 때로는 시스루에 육감적인 몸매로 여성의 섹슈얼리티를 과시하였으며 또 때로는 밍크코트에 모자로 세련된 신여성의 모습을 연출하기도 하였다. 무엇보다 다양한 무용복을 입고 무대에서 취하고 있는 다채로운 춤동작은 예술가로서의 모습을 충분히 전시하였다. 즉 최승희는 우선 시각적으로 당대의 글로벌 대중 또는 자기민족지의 공간을 때료시킬 수 있는 스타성을 충분히 지니고 있었던 것이다. 이처럼 외모와 재능을 겸비한 그녀의 스타성은 여성 신체에 대한 섹슈얼리티, 페티시즘, 오리엔탈리즘, 동양주의 등 남성권력 또는 서양과 제국 일본의 담론에 이용되었다. 그러나 최승희는 일방적으로 그 담론에 함몰되기보다는 그 담론을 발판으로 삼아 주체적으로 자신의 무용세계를

2) 이진아, 2021, 『네이션과 무용-최승희의 민족 표상과 젠더 수행』, 선인, 92쪽.

구축해 나갔다.

이상 식민지시기 다양한 문화 권력/담론과 최승희 무용의 상호관계성은 이 저작의 중요한 논점으로 구성되었다. 특히 이 책에서 상세하게 논의되고 있는, 최승희를 둘러싸고 전개되었던 제국 일본 문화엘리트들의 정신적/금전적 후원과 담론(근대초국/동양주의)적 이용은 오히려 최승희로 하여금 ‘조선성-조선무용’과 ‘동양에 대한 공통감각-동양무용’을 자각하게 함과 동시에 전 세계에 조선과 조선예술의 존재를 홍보하는 효과를 생산하기도 했다는 점에서 흥미롭다. 제국의 문화 권력과 담론에 의한 최승희의 ‘조선성-조선무용’의 자각에 대해서는 충분한 설명이 이루어지고 있는 반면에 ‘동양에 대한 공통감각-동양무용’에 대한 자각 및 그 무용 창출에 대한 내용은 체계적인 설명이 결여되었다는 인상을 준다.

우선, ‘동양무용’에 대한 최승희의 자각은 사상이론에서부터 현장경험과 창작에 이르기까지 다각적인 논의가 필요하다. 이 책에서는 우선 최승희의 ‘동양무용’ 자각과 그 창출 과정에 있어 사상적으로 근원적인 영향을 미친 야나기 무네요시 ‘야나기 무네요시’(柳宗悅)에 대한 논의가 생략되어 있다. 최승희가 자신의 춤에 ‘조선적인 선’이 부족하다며 고민했던 일화 등은 곧 ‘동양무용’사상에 대한 야나기의 영향과 연결시켜 설명되어야 할 것이다. 하지만 최승희의 ‘동양무용’ 자각 및 그 형성과 관련하여 저자는 야나기의 사상적 영향은 생략한 채 서양 순회공연을 통한 ‘동양적인 것’의 발견과 제국 일본의 대동아공영권담론, 중국과 만주국 순회공연 과정에서 획득한 공통의 예술성 및 이를 기반으로 한 ‘동양무용’의 창출 등을 파편적으로 제시하고 있다. 다음, 최승희의 ‘동양무용’은 해방 전후 그녀의 무용세계를 관통<sup>3)</sup>하고 있다는 점에서 매우 중요하다고 생각한다. 그런데 이 책에서 최승희의 ‘동양무용’(3장)은 해방 이후(4장) 단절된다. 즉 이 책에서 해방 후의 무용은 “식민주의의 극복”과 북한 사회주의체제를 기반으로 한 ‘조선민족무용’ 창출에만 집중된 채 해방 전에 탐색하고 구축했던 무용 성과는 거의 배제되어 있다. 이는 결과적으로 이 책이 ‘동양무용’을 통해 밝히고자 했던 최승희의

3) 이에 관한 연구는 이영란, 2015, 「최승희 동양사상을 통한 동양무용 발달 연구」, 『우리 춤과 과학기술』 28 참고.

중층적인 민족 표상을 일정부분 약화시켰다는 생각이 든다. 또한 이상의 내용들이 조밀하게 유기적으로 연결되어야만 동양과 민족에 대한 최승희의 개인적인 사상인식이 보다 분명해지지 않을까 싶다.

#### IV. 후속 연구를 기대하며

이 저작에서 무용가로서의 최승희의 정신세계와 작품세계가 가장 풍부하게 드러난 것은 해방 이후, 북한에서의 활동을 고찰한 4장이다. 그 이유는 무용에 대한 최승희의 관점과 작품 분석이 잘 녹여져 있기 때문이다. 4장에서는 해방 이후, 최승희가 사회주의 주체사상을 적극적으로 내면화하여 가극과 같은 언어텍스트를 통해 '인민배우', '혁명적인 여성', '애국적인 여성과 남성성' 등 다양한 주체를 형상화한 점을 구체적으로 논의하였다. 이에 비해 2, 3장의 '조선성', '동양주의' 및 '내선일체' 등은 외부적인 틀에서만 논의되어 상대적으로 최승희의 무용 세계 및 그녀의 정신세계를 보다 깊이 있게 파악하기 어렵다. 이는 저작의 한계라기보다는 시대적, 장르적 한계라고 보아야 할 것이다.

무용을 비롯한 오늘날의 공연예술은 영상 기록을 통해 확인 가능하므로 현장성이 이전에 비해 상대적으로 약화되었다. 그러므로 꼭 현장에서 관람을 하지 않더라도 공연예술에 대한 연구를 비교적 쉽게 진행할 수 있다. 하지만 근대 미디어가 갖 형성되기 시작하였던 식민지시기의 공연예술은 현장성이 강하게 요구되었다. 특히 텍스트를 기반으로 하지 않는 일회성적인 무언어의 예술은 더욱 더 그렇다. 이는 식민지시기 모든 공연예술 연구가 지니고 있는 난점이다. 따라서 식민지시기 무용작품에 대한 연구는 당시 발행되었던 신문, 잡지 등 간행물을 통해 간접적으로 접근할 수밖에 없다. 즉 무용의 소재와 무대 의상, 음악, 몸짓 등에 대한 간행물의 기록을 통해 무용가의 정신세계와 작품세계에 진입해야 하는 것이다. 그러므로 식민지시기 작품 공연을 통해 최승희의 무용세계 내지 정신세계를 파악하는 데에는 수많은 난관이 예견된다. 그럼에도 불구하고 작품의 소

재적 차원에서부터 조금씩 접근하다 보면 최승희에 대한 또 다른 연구 지평을 개척할 수 있지 않을까 싶다. 가령 남장을 하고 술에 취한 조선 남성의 모습을 역동적이고 익살적인 춤사위로 공연한 <에헤라 노아라>는 그 시대에 남장을 하고 무대에 오른다는 자체만으로도 충분히 남성 권력/기존 질서에 대한 도전으로 간주될 수 있었다. 당시 조선의 평론가들이 최승희의 무용을 혹평했던 까닭은 분명 이 지점과도 연관될 것이다. 최승희의 무용에 나타난 이러한 정신세계는 흥미롭게도 1940년대 중국에서 창작한 중국고전무용과도 일정하게 연결되어 있다. 최승희는 중국에 있는 동안 ‘향비’, ‘왕소군’, ‘양귀비’ 등 여성인물을 집중적으로 연구하여 그녀들을 소재로 한 작품을 공연하였는데, 이상의 여성인물들은 중국의 야사나 소설, 전통극 등을 통해 다양하게 윤색되어 고정된 이미지로 수렴되지 않는다. 하지만 이 여성들은 기본적으로 남성 권력/기존 질서에 도전(향비)하거나 그 질서를 교란(양귀비) 또는 폭로(왕소군)한 이미지를 갖고 있다. 이런 점에서 최승희의 무용세계 일면을 식민지 시기 조선의 남성 권력/기존 질서 나아가 일본 식민주의에 대한 도전으로 수렴해볼 수 있지 않을까 한다. 어쩌면 이 부분이 저자가 4장에서 논의한, 해방 후 사회주의주체로 거듭나는 과정에서 보여준 최승희의 남성성 수행과도 연결시켜볼 수 있지 않을까라는 점에서 더욱 더 저자가 도전해볼만한 과제가 아닌가 생각한다. 어렵겠지만 저자가 이미 구축한 사회학적인 연구를 기반으로 일보 진척된 후속 연구를 기대해 본다.